

上 篇
象 限 论

引 言

在我们周围，经常发生着许多难解之谜：人类的起源、生命的奥秘、梦的本质、弱智者的特异功能、亲朋间的超感官知觉、气功的神奇效应、审美的玄妙法门、太空中的不明飞行物……人们用种种理论、猜测、经验或想象去解这些谜，但所有的解，都仅仅在自作自为的意义上满足了一时之需，事过境迁，相应的解便随之流失，而为别的解或者无解和非解所替代。

其实，即使在解题领域中，这类莫衷一是、随时而异的解谜现象依然存在，只不过解的稳定性较大、维持过程稍长而已。就拿绘画来说，照理应该没有什么谜，因为它本来便是人自己所缔造的东西。然而，某种事物一旦在人的主观努力中变为客观存在，就具备了自在的自体方式，而不再以人的主观意志为转移，目的自由与规律限制之间，由此平添了一

层随时间增长而加厚的隔膜。这层隔膜，就是人们需要解的题，同时也是人们为之莫衷一是、随时而异的解所构成的难解之谜。

中国画创新是个弥久而常新的论题。似乎没有人反对创新，争论的焦点往往集中在如何创新上。激进论者认为传统的凝固性阻碍了当代绘画的发展，必须破而后立，因此提出了反传统的口号；规范论者认为民族传统是我们的“根”、“源”，唯独在继承中发展，才具有成功的可能性和永久的生命力。

尖锐对立而又无法沟通的两极性观点，正是解题者所面对的难解之谜。对人类行为这种特殊生命现象的理解与把握，是人类从具有意识的时刻起便始终为之努力的不懈主题。只有正确地回答了这个问题，才有望在较大程度上摆脱人自身及自身行为的盲目被动状态，而成为自身的主人。当人类越是具备实施主观意志的能力时，对自身行为的自觉，就越是显得紧要。但是，由于功利目的、社会压力和逼仄浮滑的去取态度，使得这个问题的解答，总是在为数众多的人那里南辕北辙。上述中国画创新的两种抉择，实际上名异实同，即都把绘画发展规律的认识，建立在波浪式、螺旋式、台阶式等等进化论发展观念的基础上。这种基础理论规定了绘画单向发展的绝对模式——一边是新，另一边必然是旧，这一头是前进，那一头必然是倒退，朝上走是真理，往下走必然是谬误，而且绘画的上升、前进运动是永恒的、绝对的，一代必

然胜过一代。从而，规范论者站在传统的顺方向，坚信中国画的形式生命具有无限发展的前景；激进论者又站在传统的逆方向，断言中国画的形式生命濒临或已经衰亡。不同的立场导致了截然相反的结论，却又基于同一种认识方法，正说明这种认识方法具有不可避免的局限性。

然则能否找到另外一种较能符合事实的基础理论呢？

思索从我们脚下开始。

第一章 无关的同构

- 里程碑
- 历史河流
- 三个蜕变层
- 人与画

绘画发展史和人类发展史存在着一种同构关系，这种说法，恐怕是不会有问题的。

那么，绘画史和人生是否同构呢？

人的生命进程无外乎三个里程碑。首先，是堕世，那第一下呼吸和第一声啼哭，就决定了作为一个人的绝对界限。性的发育成熟，和世界观的形成，是第二个里程碑，此期具有一

定的可塑性。第三个里程碑，则是更年期的出现，从此以后，大局已定，就翻越生命的峰巅，逐渐走向衰亡了。

人生从幼小到老成，绘画史由原始而进步，应该有其一致性；然而，对人生来说，死亡是一个绝对的界限，难道绘画也将有一天从地球上消失吗？这样的类比，人们的感情能允许吗？接下去的问题，当然也是根本性的问题，是理智，它，又将站在哪一边？

绘画几乎和人类一样古老。严格地说，人们所谓的绘画史，并不是指绘画作品的排列史，也不是指绘画者的生活史，而指的是绘画作品与绘画者之间的关系史。正因为如此，对于每一个后代人，便无不纠葛着两条紊乱的历史河流——一条客观的绘画史，一条主观的绘画史，而且遍布着不可知和未知的沙漠。我们认识它，在很大程度上是依靠想象的。二千五百年前，古希腊的毕达哥拉斯及其学派，曾经把大地想象成球形。面对着巨大的空白，这种想象无疑是人类伸向未知领域的触角。

绘画起源是个永远解不开的谜。从仰韶彩陶到商周青铜器，也只能隐约见到一种共通性的东西，这就是蕴含在通行图式中的神秘或神圣的观念。倘能沿着那些图案化、韵律化、规范化的纹饰的形成过程追溯上去，每一种符号，都将像今天的全息摄影一样，释放出浓缩其中的全部储蓄。可惜，随着时代的不断变迁，本来就难以用概念喻说的“有意味的形式”，因其辗转仿制，日益沦为失去这种意味的形式，后人即

便可以感知其一般形式美，也已经丧失了原有的生命。尽管我们能够推测，彩陶上螺旋形纹饰由鸟图腾变化而来，青铜器刀卯纹饰乃“祀与戎”的象征，毕竟只是局外人的一种热忱，谁能肯定这就是真正的本意？

如果说，上一阶段，绘画尚未取得独立的话，那么，长沙楚墓出土的几幅战国帛画，应该算是完整意义上的绘画作品了。换言之，作为一种视觉的“语言”，它们已经和我们使用同一种“白话”，而明显区别于商周以至史前的“文言”。这个历史蜕变层就处在春秋战国。

别的文明往往一开始便是写实性的美术。中国从八千年前的新石器时代的磁山文化，直到西周，长达五千余年的漫长岁月中，写实图纹却非常稀少，可以想见导源于史前的观念美术的发达情形。西周德衰，青铜器从勃古期向开放期和新式期走下坡路，实际上就是“文言”的衰微。出土于湖北随县的曾侯乙墓的大量战国早期文物，则透露了“文”“白”夹杂期的消息。图纹向愉悦性和具象化双向进展，显示着审美力的解放。不再是神对人的控制，而是人对神的征服，神从作为异己的对象和力量，下降为人的本质力量的直接延伸。生命的律动，成了这个全新时代的母题。在神话、历史、现实交织罗列的题材中，在不假修饰的夸张动作与稚拙的模拟手法中，在平面铺排和飞扬流动的画面构成中，随处可见一种追求中的运动之美。这种美由汉代的空前大一统而达到极致。

从彩陶到青铜器，是由优美向崇高转化，伴随着青铜器

的衰落，又由崇高走向优美。然而，前后两个优美有质的不同：前者好像一个婴孩的眼神，是无知和无所畏惧的天真；后者好像一个少女的秋波，在天真无邪之中掺进了矜持和羞涩。观念美术虽然让位于写实美术，强大而悠久的历史惯性，却继续发放着余威，它所持有的本质，以貌似全然不同于原来的方式，生发着同一本质下的全然不同于原来的新形式。换句话说“白话”亦即写实美术的本质，是由“文言”亦即观念美术所决定的。当人们创作一幅画或感受一幅画时，着眼于绘画的形象而不是形象的绘画，绘画本身在创作和感受之外。这种绘画不是绘画性意义与绘画形式的直接转换，而是宗教性、政治性、伦理性意义，或者说，是文学性意义与绘画性形式的间接统一。像现存的辽阳营城子、河北望都等地的汉墓壁画，山东孝堂山、武梁祠画像石，四川成都凤凰山画像砖和长沙马王堆帛画，都具有很强的说明性，绘画形象本身的感染力尚未得到有意识的开拓。从春秋战国到东汉，绘画作者依然是工匠，世以侏儒倡优蓄之，他们亦以侏儒倡优自处。社会上层的思想家、政治家，对美术不屑一顾。孔子、庄子、墨子、韩非子偶然提及绘画，用意都不在绘画本身；班固宁可在《艺文志》上大谈神仙术，对美术则只字不提。

第二个历史蜕变层，在魏晋南北朝有了充分显示。这时期的画，从动的行为的描述，深入到静的精神的刻画，从对神、人、禽兽等动物形象的偏狭兴趣，拓展到山水、林木的广泛爱好。这时期的作者，忽然充实了大量的文人名士。于是绘

画个性开始显露,同时涌现出一大批理论著作。顾恺之的传神论,宗炳、王微的山水画论,谢赫、姚最的绘画品评,几乎占领了每一个分水岭。尤其是‘六法’的问世,竟成了中国画恪守不渝的‘圣经’。

知识分子的介入,不仅对此后的中国绘画史起了扳道岔的作用,同时也使整个中国艺术呈现出一种不同于西方的重要特点——民间艺术、宫廷艺术亦即准艺术和文人艺术或曰高艺术这两条互为纠葛的发展脉络。西方往往集中于为获取艺术地位和艺术自由所进行的斗争,其结果是使人物画(历史画)成了标志绘画地位高低的水准仪而跃居画科之首。中国自从先秦理性主义精神提炼、光大了原始文化,儒和道作为相辅相成的两种代表学说,一直影响着两千年来思想和文化的发展。时下多将儒、道对立看待,其实,尽管历代后学扩大了彼此间的距离,但它们的相同处依然大大超过相异处。比如反映在美学上,强调情理结合以实现人生的和谐满足,强调内在生命意兴的抒发而不重视认识模拟,强调事物之间的渗透协调而不主张排斥对立,都非常一致。所谓道器并重与重道轻器的区别,主要在于虚实并行或以虚驭实的处世态度。儒和道仿佛同一根直尺上的不同刻度,一个是公分,一个是市寸,此的拓延就是彼的归宿,彼的压缩就是此的读标,共同铸成了中国人的文化心理结构。因此,反理性的迷狂,超人世的信念,宿命论的恐惧,悲剧性的崇高,都不会有其滋长的温床。魏晋南北朝深重的社会灾难,虽然使佛教在人们

纷纷寻找精神防空洞的情况下乘虚而入，却很快就被修正为释迦其表、老庄其实的禅宗，便是一个明证。但是，社会动乱，经学崩溃，促使庄学滋兴，导致文人遁隐之风，吟咏笔性，雅好清谈，直到山水画成宗独立，则在根本意义上扭转了中国画的前进方向。叙事描状的假借阶段结束了，抒情写意的光彩开始焕发。《画山水序》和《叙画》，首次明确提出以绘画作为自娱和自我表现的手段。正是这个前提，保证了绘画性的自觉，推动着讲究、研讨审美形式和形式规律的进程，同时也使很大程度上满足了失意文人独善心理的山水画，随着历史进程而跃居画科之首。

唐、宋、元，分别作为三个高峰，把魏晋的理想付诸实践。唐的雍容高华，宋的醇密轩朗，元的幽秀淡泊；唐的气度，宋的境界，元的情趣；唐风、宋法、元意……形形色色，沸沸扬扬，各领风骚，把魏晋开拓的版图中的优越地带，几乎全都建造起坚固难摧的城堡。剩下的荒漠，由明清的后贤们所争抢厕身，然而空间实在太小，土地实在太贫瘠，好容易找到一个插足的地方，偏狭衰颓之感便随之而来。当时摹古之风盛行，实在是事出有因的。

于是，第三个蜕变层出现了。

这是空前巨大、深广、激烈的历史地震。

惊人的同构人与画。

可不是么？上古三代：幼稚、纯洁、天真、美丽，不正是乳婴稚态吗？先秦两汉：浪漫、热烈、舒展、欢畅，不正

是少年豪气吗？晋唐宋元：英伟、雍容、沉稳、干练，不正是青壮风度吗？至于明清和近代，则通达、滞重、苍辣、多思，更是老成筋骨，不已精神。原始艺术永远不可追摹；汉唐风采只堪临风摩挲；宋元峰岭危乎高哉；明清落照使人流连。历史制造了无数‘象限’，给幸运的庸才以仙果，给不幸的天才以苦汁；历史也提供了无穷的可允度，给进程的加速或延缓、顺利或挫折，罩上了一重重神秘的雾障。所有这一切，与一个人的生老病死、穷达浮沉又何其相似！

然而，且慢。这是事实吗？我们疏浚着的是客观的绘画史，还是主观的绘画史？

人有生与死的绝对界限，人类则未必。绘画有新与旧的天壤之别，绘画史则在各种可能性中向着未来行进，除非人类灭绝，谁能未卜先知？古希腊人对地球的形象，基于纯思辨的概念，后来被麦哲伦用震撼世界的航行作出肯定，乃属侥幸的巧合，假如他们认为最完美的形式是三角，岂不变得毫无意义？用人生与绘画史作类比，难免还有些根据不足。

第二章 互不相知的呼应

- 形式与意义
- 同构异态
- 观念美术
- 感觉的解放

原始人类在洞壁和陶器上固定了一个形象，不是为了固定这形象的对应自然物，而是在这一自然物中发现了富有某种创生力的意义。绘画的真实动机，不管是否出于模仿，都并非为了把可见的东西重复一遍，而是为了把看不见但应该看见的东西变为可以感觉的东西。真正的艺术家不以个人的世俗激情凌驾于艺术品之上，这就使得艺术具有了一种超越

自我的力量,一种独立于人之外的生命。郭璞在《山海经序》中说:“游魂灵怪,触象而构。”刘勰在《文心雕龙》中说:“神用象通”;“拟容取心”。慧远在《阿昙心序》中说:“仪形群品,触物有寄。”宗炳在《画山水序》中说:“神本无端,栖形感类,理入影迹。诚能妙写,亦诚尽矣。”这些命题,无不着眼于精神与形象之间的关系,或者换句话说,着眼于主观与客观、内容与形式之间的关系。人们用想象创造出上帝,用土木雕塑出佛像,都是借用某种形象来承载某种意义的直觉联结方式;文学、音乐、绘画,同样是这种人与对象的直觉联结方式。而这种直觉联结方式,正是沟通主观与客观、内容与形式、精神与形象,亦即沟通感觉与表现、表现与再现的神奇法门。再现为了表现,表现在于意义,意义的发现,表现为对象化感觉的心理意识功能的深化。外在意义进入形式之内,以至转化为形式本身,成为形式独具的表现力,是人的特定心理定向所赋予的结果,是以人的感觉在创造中生成和解放为逻辑前提的。某种意义上说,艺术发展史就是艺术形式规范的演变史,它以人的感觉生成的步步轨迹,构成漫长而曲折的历史进程。

西方绘画史上的视觉形式展示了极大的丰富性,较中国绘画史更能显示人的感觉生成与艺术形式的演变息息相关。印象派的产生,恰恰为人们的考察提供了一个广角镜。

尽管原始绘画就是人的心灵本质的体现,尽管古希腊范式改变了埃及人的概念图式,尽管伦勃朗驾驭着光,提香捕

捉着色，但只有通过印象派的洗礼，绘画形式才真正成为视觉形式，视觉形象才开始直接诉诸视觉。当形体统领色彩，忠实地描摹客体的时候，感觉就范于理性的监视，致力于让形体显示理性所偏执的意义；色彩高于形体，则使感觉的色素从外物中解放出来，形成崭新的主动的组合，从而升华为远离现实世界的纯粹可视性。前者的绘画，意义主宰着形式，感觉受制于客体 and 理性，人和绘画都不过是客体所显示的或宗教、或政治、或伦理的意义之体化物。后者的绘画，所关注的是绘画本身而非绘画的对象，感觉从客体向主体转移，人和绘画可以凭藉自己的信念重新构造自己的世界。虽然，就印象派画家所追求的目标而言，与文艺复兴以来的传统并无真正的矛盾，他们和保守派画家的分歧，大都未能触及艺术的目的，而仅仅涉及实现这一目的的方法问题。但正是由于印象派创作方法的彻底胜利，才导致了人们对以再现视觉印象为目的的绘画本质的全面反思，使绘画本体特性从自在走向自为，从不自觉的依附关系变成自觉的自主关系。这是一个质的飞跃，一个划时代的伟大革命。它的启示在于：每一种艺术样式，都有别艺术所无法取代的独特的感觉、独特的对象、独特的媒介、独特的表现方式。正是在这个基础上，现代绘画运动以惊人的爆发力登上了历史舞台。塞尚创立了一个不以个人感觉为转移的符合自然秩序的艺术秩序；毕加索使绘画感觉从牛顿的绝对论时空的直观，跃进至爱因斯坦的相对论四维时空的直觉；康定斯基和蒙德里安，彻底抛弃了

母体；波洛克的滴洒法，使无意识的宣泄成为有意识绘画的目的；杜尚和曼左尼，则用常人难以接受的方式，掀起了一场美术存在价值本身的更大革命……绘画与艺术的界限，艺术与生活、艺术与生产科技的界限，正在浮动、模糊、消融着。

在形形色色的现代派绘画和后现代主义绘画面前，人们惊奇地发现：距离我们越来越远的原始艺术，竟然在当代世界的心理场里东山再起了！工业化时代对内在心理的形象的探索，改变了农业经济时代的直观写实方式，但它所使用的造型语汇，却与生产力十分低下的原始时代相默契，仿佛“白话”又变为“文言”老人又返归童心一样。“提高”的绘画，作者也许就是自己作品的唯一欣赏者；“普及”的绘画，几乎背叛了绘画本身。极少主义和概念艺术以其特长的触角，伸到了绘画的外围。绘画从原始时代的无变为有，到达这个时代，正面临着新的无。

促使西方绘画史不知不觉地向起点回归的关节，是印象主义的勃兴。中国绘画史却与此同构而异态。打个比方，同样是两条线的交叉，西方是十字架，只有一个交叉点，中国却是太极图，具有两个交叉点；而且前者鲜明，后者隐蔽，前者居于中心，后者处于边缘，前者向四方发放，后者向核心收摄。不是吗？西方绘画史一直朝着模拟自然的方向发展，到本世纪初突然抛弃自然，这是一种渐近自然和背离自然的逆向发展，其转折表现为极其鲜明的突变；中国绘画史则沿

着一种‘允执其中’的方向延续至今,基本上与自然保持着相对距离的平行势态,其转折表现为相对模糊的蜕变。西方一旦发生变革,马上向各个领域放射,并且很快达到极点,古典主义与浪漫主义、抽象主义与写实主义、艺术与反艺术之间的巨大张力,构成一个自由本身的悖论;中国则抱定一个只可意会不可言传的真谛,慢腾腾地将之加工完善,既不存在压抑主体自为性为代价去追求客观必然性而产生的丧失本性之苦恼(如西方古典绘画那样),也不存在以放弃外在确定性为条件去追求内在任意性而产生的丧失客体之焦虑(如西方抽象绘画那样)。西方人把自由建立在把握世界本根的基础上,人必当超越客观必然性之后,才能获取自由,故这种超越需经过一个本质的对象化的自我确证过程,亦即规定与否定的过程;中国人则是一种以伦理学为收缩中心的自由尺度,一种本根不离现象,现象亦现本根,由人及天,由天及人,移远就近,因近知远的认识论和方法论,故只要把握了人与对象之间的“度”,也就是获得了自由,规定与否定的冲突,由是在最大限度上被延缓和解了。不知道西方的先人为什么造出一个作为刑具的十字架来,而中国的初民却又偏画了个体现观念的太极图!在两块互不相知的大陆上,竟然以一种互不相关的形式,作着互相补充的呼应!

爱因斯坦曾经惊奇中国这个理论的侏儒居然有过巨人般的技术步伐,慈禧太后却要乘坐欧洲人发明的蒸汽机火车。这是火辣辣的历史。春秋战国绘画蜕变要比印象派的绘画