

## 借得之光

对绘画来说，最重要的是无法显现之物。此中要处无关树和山，无关肖像，亦或如丁乙画中的十字。<sup>1</sup>然而可显现之物正是画家指向无法显现之物的唯一方式。时间是其一，德行乃其二。时间不能显现，因为绘画是静止的。一个空间或一个地方可以被描绘；我感兴趣的是沉浸于时间中的地方。

我在西安展出两幅画作，“帝都辉丽”和“村舍岁末”。两幅都画于我去中国之前：每幅画都想象了我从未见过的一个场所。“帝都辉丽”描绘了西安并有意将其与长安——那古代的帝都，那个城市及其幽魂混为一谈。我想象夏日炎热中的城墙，可它们是环绕唐代帝都的城墙还是我们今日所见明代的城墙？我怀想唐代的城市如何衰败，又重新扩展，长安的房舍与道路如何消失，而当西安重又勃兴，又有房舍与道路形成。

“村舍岁末”想象王维在蓝田他山中的隐居处，俯瞰尘世，他并没有看到都城或陕西平原，而是过去自身在分崩离析。奇怪的是，他之所思包含了尚未出生的苏轼的一句话，一句来自王维之将来，我们之过去的愤懑之辞。我有十年时光每日阅读王维。在一个夏日的傍晚，我会带着我的一本王维诗歌漫步到高地公园，坐在环绕的一圈松树中间，读着，我会抬头看着柳树变成银色。有些傍晚，我能想象长安渐渐恍若存在，古老的城市和群山之间他的山居渐渐从他的诗歌中浮现出来。公园中谷峪那边的柳树是唐都的柳树，从另一个不同土壤中长出。

整整十年，我沉浸于王维。诗人卢·伯森、金·马尔特曼和我作为“痛苦而非面包”诗人小团体一同写诗。我们拆开为这位唐代诗人写的介绍和译者前言的重要部分，重新将之写作，将碎片缝补，写出新的诗段，或由我们寻得的碎片启发而写出完整的诗。我们阅读诗的逐字翻译本，插入一些意义，扩展一些比喻，直到它们铺展到了几乎夸张的地步。我们寻找一种总让人感觉是二手货的写作的方式，就像站在一个充满回声的大厅。最终我们的尝试变成了一堆完成的诗稿，然后是一本手稿，最终成了一本书：《王维介绍的介绍》。我画中的文本取自于这些诗歌的词句或片段，而现在它们也被拆散又重新缝补到一起来说新的内容。我不再知道这些文本的作者是谁。“痛苦而非面包”？给我们介绍王维的批评家和翻译者？诗句被诸位批评家和翻译者采用的王维和其他唐代诗人？黄庭坚说在杜甫诗中字字有出处。理当如此，因为所有的文化都是与死者的合作。

这本书面世多年之后，我终于访问了西安。朋友们驱车带我进山，寻找如今已消失的王维山居的所在之地。我们按他的山居图的形象在山区巡游，朝他在许多世纪之前描绘

的山巅驶去。空气变得冷峭清新。不时我们停车问路。我们总在错误的路上，总在退回，尝试一条不同的道路，纠正我们的旅程，从不曾抵达。最终我们不得不放弃。也许那地点已经消失，再没有任何人知道它所在何处。也许它不是可以在任何地图上找到的地方。我想象它是永远位居于岁末的一座村舍。

清初陆次云曾试图找到苏东坡赋赤壁所在。正如我们一样，他也徒劳未达，故写道：“昔读两赋，宛转留连，兹寻其迹，渺若云烟。”他的失败正如同我的一样，是一种想象：你所寻找的将总是躲避着你。而从某方面来说这正恰如其分。世界并非在那儿让人捕捉：想象的天气是云是烟。当这种思虑变得鲜明，真正的西安并没有替代我想象的西安。当我想起走在它的街道上，拜访碑林或草堂寺，它们似乎既真实又虚幻，漂浮在一片时间之海上，并浮现在我所想象的背景之上。陆次云言：“坡仙於此，尝致慨乎孟德，後坡仙而至者，复致慨乎坡仙！”世代以来人们接踵而至，寻找他们终不可寻得之物。可也许世代相隔，情感却得以传承。

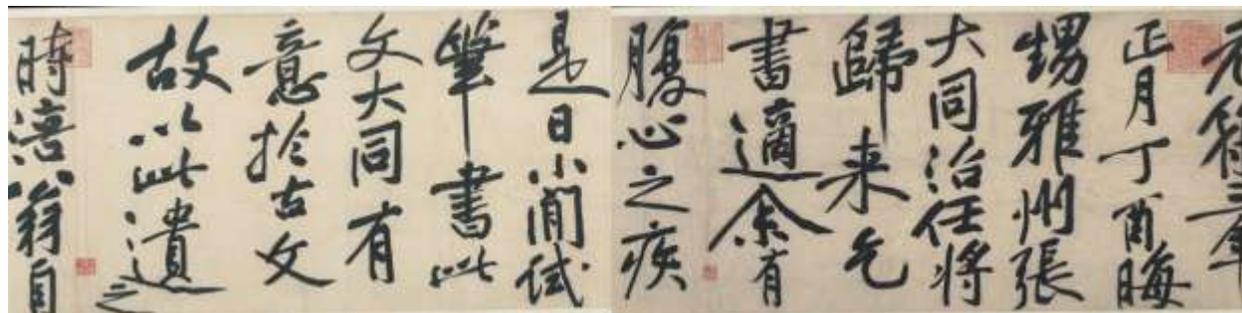
我曾经相信我能够在放弃阅读诗歌之前放弃绘画。也许我爱王维正因为他既是诗人又是画家，尽管他相信两者都不重要。“宿世谬词客，前身应画师。不能舍余习，偶被世人知。”它们只是习好，而声名全属偶然。然而其中又有关键处。几百年后唐寅写道，“生涯画笔兼诗笔。”我也一直在寻找同一支笔，但是却不能在我继承的文化传统中找到。可是在我沉浸于王维的那些岁月中，我的妻子，艺术家珍妮丝·格尼给我找到了一本中国书法的书。我对它没有多大兴趣。我一个中国字也不认得，此外，我对中国画更有兴趣。然而，它却在我身上生长起来，有一天我突然看到了它。

通常让西方艺术家，如马克·托比或布莱斯·马登感兴趣的是怀素或祝允明等草书作者的手势的特质：我们看书法如同某种抽象绘画。可对我来说，伟大的范例是苏轼的《寒食帖》，因为它明显不是哪个种类的抽象绘画。相反，它同时既是文学也是视觉艺术。在西方艺术中没有任何东西像这个。书卷自身既美，可也同样美在它挥洒在对在西方的我们来说是完全不同的艺术类别上的方式。于是我迷上了书法。

我自己并不想写书法——我是一个西方画家，在我的工作室与我的画笔和颜料相亲。但是我对书法的沉浸是与我自己的时代的一个轻微异议的符号：我在其中看到改变我对什么是艺术，或者艺术能够是什么的理解的机会。我不想模仿书法的表象，就像布莱斯·马登那样。我想要做的是让西方绘画能够以某种轻松的方式像书法一样生效，既作为视

觉对象，又作为文学对象。我经常想到写着他的十四行的冯至，将某些里尔克的声音带入汉语诗歌，从一个德国的屋中借来了光。

是苏轼的《寒食帖》最初吸引了我，如此令人惊叹地新鲜，像牡丹或斜雨，然后是黄庭坚的《赠张大同书》，它摇曳波动的黑色墨痕，他对塑造图形的感觉给我留下了深刻的印象。<sup>11</sup>每隔一段时间，我会给珍妮丝看不同的书法，并问她喜欢哪一个；她总是选择王羲之。可我更喜欢苏黄，两人都更有缺陷，而且，似乎对我来说，更加个人化。渐渐地我被拓片吸引，那些白字从黑色背景中隐隐闪耀，对我的绘画来说像是某种可能。再其后我也被石刻吸引。米芾言石刻不可学，但是在碑林，我研究了以劲健、垂直之手笔，深深刻入梅棕色石头中的《颜氏家庙碑》，以及梁升卿《唐御史台精舍碑》控制绝妙的隶书图形。我一直在寻找可以翻译到油画和画布上的书法，这种材料要厚重得多，流动和速度要远逊于笔墨和纸。我也一直在寻找一种视觉图形，它可以在电脑排版的我的现代世界中使用，但是用英语字母而非汉字字符，用彩色而非着于纸张之白上的黑墨。<sup>1</sup>



我越让自己沉浸于书法，我的绘画就越回归到欧洲的去。 “村舍岁末”中的文本指涉一位中国诗人，但是那文本参与了一场光与黑暗的巴洛克戏剧。或许绘画的表面正是两种文化相遇之点，在那里我所能够吸收的两种截然不同的视觉文化发生碰撞。这幅画的布局就好象它是《颜氏家庙碑》，谨严的字母网格按照竖行阅读。但是它的光和空间又是欧洲的。我想同时对两个地点，或者两个文化的经验恰恰正在当代经验的核心。“我即是他者，”兰波说，“真正的生活在别处。”但是，真正的生活即在此处也在别处，即在现在也在那时，但并没有被调和。

当我最初开始创作这些绘画时，我想我在苏轼和王维那里略窥得知解决不可相比之物的办法。可是在创作中，我开始发现，首先，看和读是不相适应的——你不能同时做两

<sup>1</sup> 我的博士课题研究北宋书法，得到了加拿大社会科学与人文学研究协会的支持。我衷心感谢这项公共资助。

样，因此，画作中的某些东西总在逃逸。然后我开始发现这些欧洲和中国的传承和影响存在于一种不能解决的紧张关系中。

我先前说过最重要的是无法显现之物。在我的绘画中这个问题要比寻常复杂的多，因为只有文本显现。重要的内容显现出来，不是通过绘画的图像，而是通过诗意的图像。这是绘画的“别处，”对关键之物不可被呈现的承认。如果它们在我的绘画中显现，它们通过诗歌的方式显现，而不是绘画的方式。同时，特别是在近期的作品中，词语自身显现为一个图像。它们被描绘，就好象它们是光与影的世界中的一个物体。关键之物可以显现的方式本身就是一种表象。我想这正是绘画如何为它们自己而感到惊奇，惊奇它们到底是什么。

. . . . .

这次展览中我的两幅画作与建筑的关系大于与自然的关系，正如它们的标题所暗示。“帝都辉丽”的主题是一座城市，“村舍岁末”指涉王维的山居。罔顾自然世界之美，我被建筑的环境吸引。我所热爱的石碑就像建筑，由匠人建造以历经风霜。一幅绘画的创作，就像建造任何一种形式的建筑，总是需要劳作。尽管很多当代的艺术形式不再依赖于我们可以理解为劳作的东西，绘画和建筑却仍然要求它。在建造的环境中，我感受到历史的表达，正如阿多诺写道，“历史的表达之所以感人至深，从美学意义上讲，是因为它由过去真实的苦难蚀刻，”阿多诺如此写道。<sup>iii</sup>自然似乎豁免于此。但是人类世界与自然的关系或许正在改变。杜甫写国破山河在。难道今天的山川河流还能幸免于我们的大型项目吗？何劳春尤绿？<sup>iv</sup>



如果自然在我的绘画中显现，它是作为一种理解人类世界的方式显现。在题为“树叶”的画作中，“身体和五官是自我的树叶。”我的“法华经”（不是佛教的“法华经”）说，“在它的山岭与美中，从遥远凝望，无欲之欲求恰如一道山岭。”诗行由自然之力生发，就好像它们被弃留在天气中。《鬼经》读曰，“无经，无颂，无律，只有这些接下去的诗行随风吹动”——在那里似乎人的世界与自然世界之间没有沟壑。在《持续的哀歌》中，地理特征拥有评估人类生活价值的能力：“只有山岭可以评价死者，可倘若它们的青绿永无终止呢？”这种态度大多最初得自于王维；后来我从中国思想更广大的世界中学到。“万物并育而不相害，”《礼记》有言。这样的话永远不会在加拿大写出，约瑟夫·拉格朗 1845 年和 1848 年的绘画“圣·让区大火”，正是加拿大这个国度深深根植于被遗弃给自然的恐惧的经验的表演。魁北克城被摧毁的房屋被寒冷而黑暗的天空，一个骇人而巨大的空间矮化。



艺术家杰夫·沃尔有一个深刻的认识，对理解加拿大艺术至关重要：一种艺术，就像中国的艺术，扎根于对风景的描绘中。在一篇解释为什么他会不定期创作风景摄影的文章中，沃尔写道：“研究定居形态不能与构想出图像类型分离；不可能只做前者而不做后者。”<sup>1</sup>他是在广义和普遍意义上这样讲，意味着我们也可以用同样的方式研究范宽和倪瓒。但是沃尔应该意识到他使用的词语“定居”在加拿大有特殊的回响，在加拿大“定居文化”指涉欧洲人，最初是法国人、英国人、苏格兰人，以及后来从世界各地而来的移民，来到原住民居住的这块土地，并从他们那里把它夺走的历史。这些定居者的后代，像

我一样的人们，和这块土地以及它的历史，有着同数千年来这块大陆就是他们的土地的原住民非常不一样的关系。在原住民的国度之外，美洲大陆上很少有人对工业文明以前的这块大陆有任何经验：这个历史在我们的人性中塑造了我们。

我的绘画是哪类图像？在现代主义之前，欧洲的绘画根据他们不同的类型区分估量。依据是它们所描绘的主题。这些绘画类型有等级区分：历史绘画最为重要，其次是肖像。这两者都被认为比我们称作“低级种类”的绘画——日常家庭生活情景、风景和最末端的静物画更有价值。

“宫宇辉丽”的尺寸和主题暗示它是借历史画之衰势而创作的一幅绘画。可是历史画是对一个事件想象的描绘，而在这幅作品中，它却不是一个描绘的事件，而是一个众多重要事件发生的地点。它所指涉的时间是一个被审视过的时间，有记载的历史的时间。而“村舍岁末”与我们称为“较低层次的类型”相对应：对日常生活的描绘，他的主题是家居的、亲切的。它的时间是个人的，而不是被审视、控制的——它变异、分裂、复制它自身，只听命于在语言中带来的紧张。而同时，两幅绘画都不是一幅“图像”。在图像要显现的地方，反而显现了文本。图像借用了中国书法的形式，但是这种书法在西方绘画传统中的光与暗中显现。

定居的形态是一座城市和一个山中隐居处。对王维来说，它们也和官府职位与隐退之居相对应。在西方，它们会相当于公共与私人空间，而这两者被认为是对立的。王维不会这样来看。在更广大的儒家传统中，如果来实现一个更大的社会和谐，个人修身是必要的。在西方，个人会觉得被更大的社会所制约。我的绘画正置于对这种历史文化理解的争辩中，它们是我自己试图寻找措施的努力。“吾始欲求中道耳，”刘禹锡在《论书》中说。我希望我说了这样的话，可是我却发现自己在想着苏轼，他相信为了给自己的时代带来平衡，有时候有必要靠向对立的方向。

安迪·帕顿

翻译：周琰

---

<sup>i</sup> 我感谢上海香格纳画廊的何浦林先生介绍给我丁乙的绘画，并慷慨拨冗与我讨论它的精妙之处。

<sup>ii</sup> 我感谢普林斯顿艺术博物馆的盖瑞·刘先生，慷慨允许我研究这幅伟大的作品。

<sup>iii</sup> 阿多诺：《美学理论》，（明尼阿波利斯：明尼阿波利斯大学出版社，1997年），64页。

<sup>iv</sup> “何劳春尤绿”出自“痛苦而非面包”诗歌团体的《王维的介绍的介绍》艺术中“山水”（介绍杜甫）一诗。

<sup>v</sup> 杰夫·沃尔：“关于创作风景”，出自《杰夫·沃尔：散文选与访谈》（纽约：现代艺术博物馆，2007年），170页。