

画中宿镜——三年前观朱建忠作品有感

文/峯村敏明

朱建忠生于中国江苏省南通市、毕业于南京艺术学院中国画专业，生活工作于南通。原本我对他一无所知。

最初向我介绍他的，是东京画廊的田畑幸人。田畑在 2000 年代初于北京开设东京画廊新据点“北京东京艺术工程 (BTAP)”，通过推介知名或无名的年轻艺术家来探索中国艺术的动向。据说某日，他偶然看到朱建忠的作品：仅以水墨技法描绘一两株松树，深受触动，特意远赴南通拜访。田畑被这种在当代艺术中罕见的、专注单一主题的诚挚创作态度所打动，亦感念他的人品，最终在 2014 年为朱建忠于东京画廊+BTAP（北京）策划了大型个展。

前一年的 2013 年，正是田畑幸人策划的“新朦胧主义”首展在东京画廊+BTAP（北京）揭幕的年份。朱建忠自然也在受邀之列，展出了约十件大小不等的作品。由于我也参与了该展览的策划工作，得以借赴京之机亲眼目睹了朱建忠的原作。

确实，静观之下，这些画作有着直抵肺腑的感染力。其静谧脱俗的气质与元代倪瓒一脉相承，却又形成鲜明对比，倪瓒善于留白营造朗澈之气，而朱建忠的宣纸则墨汁饱满，如夜壑般幽邃。不过，能令观者跨越世纪与古人进行比较，证明了作品本身的高妙。只是这种过于超脱时代的特质，或许也是某种缺憾。翻阅画册可见，其早期作品尚绘有祥云雾霭、庭石楼台、偶有僧侣伫立林间，甚至尝试过青绿山水。而后他摒弃所有，将题材极致简化为墨色背景与孤松（偶作寒空枯木），追求至简至贫的境界。但即便如此，似乎仍嫌冗余，抑或稍嫌不足。我虽非一味追新逐异的评论者，但必须承认，在当时参展的九位艺术家各具匠心的力作中，朱建忠的松图并未显得格外突出。

然而五年后的 2018 年 3 月，当第五届“新朦胧主义展”移师清华大学美术学院美术馆举办时，我站在朱建忠那幅高达四米漆黑的新作前，茫茫然伫立许久。他的画作中显然发生了某种决定性蜕变。

画面虽未出现令人惊异的新奇元素。恰恰相反，巨幅宣纸被饱满的墨色彻底浸透，呈现出无限向下沉沦的深邃感。刹那间，仿佛那些松树与枯木的细微轮廓都消失了。可是，这绝无可能。我向来对那种追求禅意（实则是纯粹墨色主义）的单色水墨画持批判态度，毕竟真正空无一物的画面令人茫然，而此刻我却真切地感受到了某种存在。就在目光触及画面的瞬间，在尚未辨识出具体形象之前，记忆中的艺术史向我发出了罕见的启示：“这幅画里藏着一面镜子。”

当然，画面上并未镶嵌真实的镜子，也不曾描绘镜子的意象。令我产生“镜”之感的，若从物理层面解释，或许是因为在那片墨色汪洋的巨大画幅上，镶嵌着若干笔记本大小的矩形小方框，它们同样吸饱了墨汁，虽与背景的暗色海洋融为一体，却因某些方框明度略高，或另一些方框墨色过浓，竟侥幸未被底层画面彻底吞噬，勉强将自身的存在诉诸于我的眼帘。待我

走近细看，这些小方框上竟悄悄栖息着昔日朱建忠绘画的主角——那些松树与枯木的形姿，被隐秘而坚定地描绘其中。

这样描述时，人们难免会联想到“巨大画幅中镶嵌着微型小窗”的比喻，但在此必须警惕落入这种浅显的修辞陷阱。若论及“窗”，在西方绘画史中，它标志着透视画法的起源，指向视觉与纵深空间的关联；从心理学角度而言，“窗”是激发人们对“彼方”与“外界”关注的装置。梵高画作中融入的浮世绘图样，就如同对窗扉彼岸（日本）向往的护符。正因“窗”承载着这般视觉科学与浪漫主义的双重底蕴，才让我们面对电脑屏幕上的“WINDOWS”系统那种功利至上的纯粹信息处理工具时不感觉那么冰冷。

然而，朱建忠画作所蕴含的并非是“窗”。那些散落在巨幅漆黑画面的小方框，既非暗示深处另有玄机的信息手段，亦非通往异度空间的浪漫约会。不过话说回来，不能因为这些小方框被布置在大画面的上下左右，也就是与观者视线平行的横向平面空间上，我们就贸然想象它们与透视法支配前的亚洲艺术尤其是日本屏风上粘贴的扇画或诗笺（诗或图）具有相似的结构。因为屏风上的书画诗文，是在屏风这片场域（横向展开的生活空间）内自由互动、彼此呼应，享乐其中的装饰要素；而朱建忠新作中散落的小方框却彼此隔绝，毫无应答。更何况，那些绘制于方框上的松树与枯木，犹如在无垠墨海中无依无靠漂流的孤舟，俨然如孤独的象征，坚守着自己的位置，肃穆地散发着微光。

绘画艺术本与雕塑不同，是开发横向关系的艺术。然而朱建忠却悖逆这一普遍法则，他放置在墨海中的小方框们，在相互的关系性中拒绝对视。至少，它们对这类解读始终保持着近乎冷漠的疏离。

那么，朱建忠笔下松树的孤影，连同承载它的扁舟般的小方框，难道只是徒然飘荡在虚空之海上的微尘吗？让我直觉到“镜”的存在，证明事实并非如此。那些乘着方框之舟的松树，并非栖息于我视线所及的横向现实空间，也绝无企图将方框视为窗框飞向某个异度空间。既非横向延展，亦非凌空飞翔，朱建忠的松树，仿佛垂直穿透我意识的原野那如深井般的虚空之底（彼端或许是记忆），在如镜面般的水位上着陆，将肉身的我所投射的视线纹丝不动地反射回来。换言之，这里运作着的，是将观者目光引向意识深处的垂直引力，更是在井底将观者与被观的松树一体化为现象的表里两面，瞬息间完成反射的镜式结构。

这意味着什么？通常当我们凝视现实中的镜子，映入眼帘的必是自身容颜。但之所以能确信那真是“我”，依赖于意识之镜的介入，瞬间完成比照，确认镜中的我与意识中的“我”完全同一。缺乏这种意识之镜的动物，譬如猫被带到镜前，即便看到镜子反映出它们自己的身态，也会厌恶地别开视线。总之，意识底层的镜面所反射的，正是我们的眼睛与心灵真切所见之物，换言之，意识是承认了与记忆有同一性的知觉内容，亦即我的心的体验。

岂止于猫，我们体内那双生物性的眼睛（未经意识介入的眼睛）在三维空间中追寻漫游于事物和形态，将他们相互关联，从中萃取意义，激起情感波澜。即便是画家的眼睛，大多也不过是在三维空间的图谱上游移丈量，随情绪扭曲变形。就此而言，西洋发展而来的透视空间、中国画的“三远法”空间、以及日本与波斯等装饰性平面空间，本质上并无二致。17世纪欧洲光学蓬勃发展，镜子作为绘画者与观看者之间视线路径复杂化的小道具登上历史舞台，还有日本浮世绘中花魁妖娆地摆弄的妆镜，这些镜子终究只是现实视觉装置的延伸，视线要么在画面内部横向传递，要么在画作与观者之间往复折射。因此无论有镜无镜，绘画主题始终盘

踞画面中央，以绝对威仪掌控全局。直到数年前，朱建忠笔下的松树，亦曾作为每幅作品现实中的主人公，恪守画面正中的本分。

然而在 2018 年“新朦胧主义展”中，朱建忠的新作却将绘画主体（松树）逐出了画面现实空间里惯常占据的主位，转而将其安置于大画面各处那些配角般碎片化的小黑方框里。这该称之为惊世骇俗的变革吧？按常理确该如此。但若能理解“意识之镜”这一现象，将其纳入考量范畴，便知这非但不是退步，反倒可以称之为绘画史中罕见的革新之举。换言之，那些被降维至现实空间底层的松树主题，正以这种现实层面的失位为反作用力，转移至观者意识空间这一纵向维度中，成为与垂直视线相对应的存在。至此，横方向这一绘画大原则（透视法也含括在内）被彻底颠覆，由镜面结构支撑的意识空间被插入了垂直轴。夸张地说，这堪称自抽象绘画诞生以来最重大的美学革命。

附带说明一下，抽象绘画通过搁置我们眼中的现实形象及其对应的心象（不在画面上处理）得以成立。而此刻我们讨论的意识空间的垂直轴，本质是由映照现实形态的镜面所支撑，所以既不排除外在映像也不拒斥内在心象。主题依然是松树，依然是枯木。2018 年 3 月，在第五届“新朦胧主义展”现场，从朱建忠作品中见证了这场绘画史上罕见的变革。或许有人会认为这是夸大其辞的妄言吧。我不认为是妄言，或许行文略显冒进。不妨暂且回望，重新审视。

2018 年第五届“新朦胧主义展”邂逅朱建忠作品时，为何我会直觉到“镜”的存在？所谓直觉绝非神秘主义，那不过是以往经验在意识深处低语着“相似性”。

此刻探讨“镜”之命题，如影子般萦绕在我记忆深处的，是已故日本洋画家田渊安一（1921—2000）以巨树为主题的两个系列——《树木》与《未完成的季节》（1977—81）。尽管田渊与朱建忠之间存在重要差异，但让我们从他们共通的要素切入，那便是“重复”的母题。

朱建忠巨幅画面上那些方框，实为形成画面框架（frame）的重复（不是横向空间增殖的重复，而是朝向意识深处垂直内化的重复）。观者会自然而然地感知到，如同虚空的幽暗庞大的主画面与其中的小方框，在构成绘画的虚构领域这一维度上彼此相似，因而实为同一结构的反复呈现。正是这种“相似物的重复”现象，在我们观画时开启了刺激记忆的意识空间，令人回想起凝视镜面的体验。

而田渊安一在经历数年创作低谷后（意味深长的是，他此前长期探索的正是空间的多重性与“窗”的隐喻）突然被“巨树”的意象击中，当他以单一主题的重复形式捕捉这一意象时，其绘画便超越了具象与抽象的藩篱，成为同时撬动观者视觉与意识的、持有镜面特权的存在。

田渊安一本就擅长运用色彩的对比，加之在法国经历过非定型主义（Art Informel）洗礼，深信绘画真谛在于意象与笔触的结合（指画家不仅调动头脑，更要全面调动身体的姿态）。但这位画家过了壮年期后，突然执意要以自家窗外孤树为唯一绘画主题，其动机似乎连他本人都难以理性解释。若与朱建忠的松树并置观之，这种跨越时空的共性绝非偶然。对于每日相对的巨树，横向延展或“窗”的隐喻已远远不够，或许他直觉到在绘画中应该存在着某种穿透心灵深渊的方法。这并非他事先了解的事情，因此之后一切的处理方法都是摸索、实验。例如，当一棵树被绘于画面左端，远方便也重复描绘出影子一样的树；或相似的树影互为阴阳，

孪生树般并列。是重复，更是重复物之间现实感的消磨，同时产生某种取代现实的神秘感。而那些树影、大地与天空，大多用互补色呈现出颤动的笔触。换言之，作为事物的意象的强烈显现，实质却是建立在空相基础上的色彩关系，以及不具备客观绝对性的画家笔触重复之产物，绘画之真理，在那宛如极乐的光景中显现出来。

如此看来，朱建忠与田渊安一似乎行走在截然相反的画境中。然而前者通过方框的重复（乃至构成绘画空间包摄关系的重复）后者则借助意象“形影相生”般的抱拥式重复，共同唤醒了观者意识中的镜面效应，这表明绘画亦可具备垂直的接收结构。在这点上，两位画家超越了年龄、国籍、风格与媒材的差异，形成了惊人的相似性。

然而，若仅止步于指出中日两位画家之间存在某种独特的相似性，则背离了我的本意。过少的案例样本，终究难以构成艺术史的突然变异。

事实上，我所论述的这种“内含镜面的绘画”现象，自古便在东西方无数作品中微量潜伏。更进一步说，历史上那些仅止于悦目的装饰性绘画姑且不论，但凡能让人稍许感知到绘画特有的神秘感的作品，必然潜藏着几分镜面要素。否则，我们无法解释为何仅仅一幅画会屡屡引发非同寻常的感官骚动，在心灵深处激起共鸣，使人忘却主客之别，观者与被观物的界限就此消融。只是人们始终未能道破个中玄机，转而用其他尺度丈量绘画魅力。其中一个解释方法是，十九世纪末，怀揣强烈精神诉求的画家们同时放弃·搁置了现实形相与心象，即通往抽象之路。然而，正如其对极，盲目执着于具象的表现方式一样，此后的百余年历史已然证明：这条道路从未存在真正的解决之道。

在这两条道路之外，尚有觉察到绘画与镜面、意象与相似性这一命题，并将全部画业投入其解决之道的画家，譬如比利时画家雷内·马格利特。正因他青年时期亲历过抽象创作的局限性而转型，故而以笃定的态度直面形象与意象的关系。可惜的是，他那份洒脱的知性游戏精神、与不屑于显露笔触的客观信仰、以及西方画家特有的对画面连续一体性的执念，这些因素共同阻碍了他深入探索意象裂缝间的事态的本质。换言之，他未能识破意象之镜（image-mirror）而抵达意识底层之镜（mirror of consciousness），最终与问题核心失之交臂。究竟缺失了什么呢？

简而言之，马格利特未能认识到笔迹的双重辩证性。画笔既能表达亦能消解。他仅承认画笔的表现功能（即绘画行为的显性意义），却忽视了其消解之力。尽管他对于意象与意义的不匹配、形状相似性与意象关系等进行过极致精微的考察，最终却将所有一切收敛为毫无破绽的意象的形成。

不过马格利特自己似乎也厌倦了如此极致的笔触隐匿，二战后一度曾突然引入被称为“雷诺阿风格”的黏着的笔法。即便如此，画面那磐石般的统一性、连续性仍未破坏。虽增添了雷诺阿式的视觉豪奢感，画面却丝毫未显露纵向（垂直）裂开的迹象，最终未能达到撕开画面，仅有意象映照于意识底层镜面的状态。因与“笔误”（被默许的笔误）这类理性假寐彻底无缘，故亦无从触及绘画真正的玄奥，譬如十五世纪禅僧画家雪舟在《秋冬山水图·冬景》中留下的奇妙垂直线，直至二十一世纪的今天仍持续散发着不逊于达芬奇完美杰作的魅力。马格利特终其一生，都与绘画的这种玄妙无缘。

马格利特选择接近雷诺阿而非塞尚，确与其资质相契。塞尚是西方画家中的例外，他非常刻

意地进行着画面的非连续性构建,正因如此,其晚年风景画常常将观者视线编织成垂直方向、具有直指意识深处的力量。而造就此般效果的关键,恰是笔触的重复。

塞尚晚年作品最能打动我们的,或许不是他描绘的内容,而是他基于和描绘对象的相处方式、接纳方式,而反复测量着的距离,以及笔触的犹疑不决。笔触层层叠加,动作反反复复时,画家看到的既非单纯客体,亦非正在画布上成形的意象。毋庸置疑,他必是在与自我意识内部渐次形成了镜面,每一笔触都是与之交谈的密语。正是因为存在这种意识断层,塞尚的画面才不会成为连贯统一性的意象,唯有动员观者自身的意识之镜,方能重构其中蕴含意义的回路,形成主客协同创作的画面。

埃米尔·贝尔纳所传“将自然视为圆柱体、圆锥与球体处理”的塞尚名言,恐怕是未能理解这种蕴含断层的画面构建而产生的误解吧。不过正如前文马格利特案例所示,考虑到西方绘画中根深蒂固的由连贯意象支配画面的传统,似贝尔纳这等才俊的误解倒也情有可原,其流毒甚至波及立体主义群雄。只要执着于将对象作为对象描摹,无论归纳为何种几何形,绘画的深层真实便终难显现。

归根结底,无论是画框的重复还是笔触的重复,这种重复机制内在的否定与反否定,对象的抹除与再召唤(维度转换),纵观艺术史只有极少数画家传承了其精髓。然而从原理而言,这本是向所有绘画实践者敞开的可能性。阻碍其实现的,多半是文化传统与绘画的教条。虽然没有确证,但我心中长久萦绕着某个景象:那些年逾耄耋的老画家笔下常见的线条抖动。当精神矍铄的老者在画布上竭力捕捉某种物像而不可得时,那些反复叠加的笔迹,邂逅这些犹疑如伤痕的笔迹时,我总感觉有种见到了超越艺术史与艺术教条的绘画本真的感动。衰老必然导致手部颤抖,却绝非素人艺术。当耕耘一生的老画家迎来遗忘时刻,当建立在可见之物与可见之事上的最后一丝教条消散,唯余“笔须重复”的自律信念仍在驱动其手臂。

忽略老画家的案例也无妨,关键在于,古今中外那些突破画面横向构建、在垂直的意识内视中觉醒的杰出画家,无一不是通过笔触的重复达成此境,或至少留下这种征兆。绘画之所以能超越意象的专横,恰在于描绘意象的画笔自身的能动性。而马格利特的不幸,正在于未能参透此中玄机。

如此观之,或可领悟我们主人公朱建忠 2018 年画作的特殊性,他并非通过笔触的重复,而是借由画框的重复,抵达了镜面结构。

画框重复这一手法本身并非奇策,画中画古已有之,到 1980 年代美国绘画中的画面并置,皆可觅见端倪。这些案例皆因单一画框内的意象无法表达穷尽作品意图、内容,便通过多意象并置或嵌套,向观者内心输送第三、第四重混合像或否定性的空白。然而它们终究源于对意象的过度信赖,未能挣脱画面空间实体化的桎梏。当眼前意象被否定时,终究未能发生垂直的意识并底镜面立即反射出另一形姿(如影子般)的情况。这不过是在马格利特基础上前进了五步十步而已。正因如此,朱建忠践行的画框重复手段方显珍贵。画家何以决意如此突破?虽力有不逮,我仍愿试作推演。

据我所知,朱建忠在 2013 年首届新朦胧主义展及次年个展(东京画廊+BTAP 北京)的作品,皆属中国传统纸本水墨画,宣纸在绘制松树主题前已墨汁饱满、充盈着离世脱俗的幽暗气息,但作品整体气质却与西洋“tableau”(架上绘画)惊人的相似。或许因展览时作品被装裱于金

属画框之故。翻阅其早期画册，多见并未装框的横卷、与 tableau 相去甚远的立轴或手卷，其间舒展着温和的叙事性空间。可以推测，自与东京画廊+BTAP 北京空间接触始，朱建忠迅速舍弃横向延展，转而趋近主题与背景空间紧密一体化的“tableau”样式。

所谓“tableau”，本指取代西欧中世纪壁画、受新兴市民阶层青睐的可搬运、可售卖的木板画，这一历史转变既切断了绘画的横向延展可能，又迫使每幅作品必需具有经得起正面凝视的结构。然而历史的此刻正值市民阶级企图摆脱宗教枷锁的世俗化浪潮，故壁画向木板画的转型，终究未能升华为垂直视线的革新，仅止于迎合王公贵族的虚荣眼光，或止于厨房静物主题化这般程度。当然，tableau 确立的主题与背景紧密关联这一优势，即便绘画材料从木板转为画布，仍为伦勃朗自画像与苏巴朗静物（所谓“bodegón”）等精神性作品提供了形式支撑，提升了壁画与卷轴难以企及的绘画自立性。事实上，观赏朱建忠 2018 年前那些高密度的松树水墨画时，其主题与背景的严密结合，令人不禁联想到伦勃朗布面油彩的自画像。而我猜想，或许正是与 tableau 形式的过度接近，唤起了朱建忠心中的危机的意识。

Tableau 自诞生之初，便不仅是绘画的“面”，更具备了作为一个物体的强烈性格。主题与背景紧密融合一体化的优势的背后，是这种强化的一体性也阻塞了视觉与意识的穿透，具有了强化神圣的不透明的倾向。与其说是绘画，不如说更具有不透明圣像（icon）的性格。若强化此方向，朱建忠的画作终将成为近乎圣象的存在，一棵松树如圣体般，成为被仰视的对象。然而不可能，绝对不可能！

朱建忠绝无可能将松树作为物神崇拜的对象。他的志向在于，让人间、大地、天空、自然等的统摄法则渗透于绘画的场域，而松树不过是被召唤出的自然代言者。相较其他文明，中国绘画秉持践行着沟通天地气息的格局。若拘泥于孤松本身，甚或陷入顶礼膜拜的倾向，则三矾九染（反复浸渍纸张的古老技法）所营造的超现实幽暗背景便毫无意义。一棵树，孤独矗立于大宇宙间，却又圆满自足，此意必需在匹敌宇宙的浩瀚黑暗中方能显现出来。

大宇宙何在？断非 tableau 画框所能容纳。Tableau 本质是现世主题与现世背景紧密结合一体化的形式。其坚固的画框（frame）正是为此服务的装置。欲令此框承载大宇宙，或更准确地说，令其拥有超越地上感觉的虚空间，终究是缘木求鱼。纵使缩小松树、极大化扩张墨海，也是同维度内对比的强化，至多止步于整数倍的比例差。将宇宙尺度的尘劫之比引入绘画的二维空间本身，终究不过是《华严经》的剧画（一种黑白写实漫画）罢了。

那么，如何超越维度呢？垂直方向而非水平方向重复画框，并于此间构建包摄关系。同时将这种包摄关系投射到观者意识中，使主题与背景关联得以无限重复。

当朱建忠孤注一掷启用方框重复这一罕见手法时，其所求想必正是此境。这也恰是 2018 年 3 月于北京清华大学美术学院美术馆，从其作品窥见镜象以来，历时三载，我也抵达此境。

2021 年 6 月 13 日

原文链接：<https://mp.weixin.qq.com/s/Jfiw-Rn0Oi9iqX1kaNoC9w>