

《野水空山图卷》：潘公凯的艺术语言

范景中

本文从格调、笔墨、布置三个方面分析潘公凯的《野水空山图卷》，讨论它的示范性，即为什么传统主义也可以成为现代主义的一种形态。

引言

潘公凯教授从 1999 年提出“中国现代美术之路”的命题，至今已近十年，在此期间，他就现代性的问题在香港、上海等地召开研讨会六次，时间之长，用力之巨，集合学者、艺术家之多，大概是美术界绝无仅有的壮举，置诸整个学术界，恐怕也是罕见的。

但是，现代性是一个令人捉摸不定的概念，不说别的，我们只要翻翻香港学术会议的论文集《“自觉”与中国的现代性》（2006）就不难看出，尽管潘公凯在序中一再强调：20 世纪中国美术研究最基本的问题是定位，是正名，其实质是现代性的问题，这个问题不解决，20 世纪中国美术要么游离于全球性话语之外，要么只能作为西方现代性的边缘例证，成为在西方中心外围的“多元”特殊性的一种表现。但在各家论文中，除了各谈各的现代性之外，很难找到回应。

这样一来，倒使得配合会议筹划的潘公凯个人画展更触目、更凸显。这的确是一个不同寻常的画展。因为它不仅仅是画展，更重要的它还是一次示范（dimostrazioni），它想从一个视野表明：为什么传统主义、融合主义、西方主义、大众主义都可以一色地成为中国现代主义美术的基本形态；至少，示范一下，为什么传统主义也可以成为现代主义的艺术形态。换言之，这些作品不仅仅为自身而存在，而且也为了展示某些解决问题的方法而存在。而这些问题，在潘公凯的自传体思想自述《守护理想》中有十分清晰的表达。他这样说道：探索中国绘画改革的两条路，一是以中国画笔墨中可用的一部分来表现当下的社会生活，一是探索性的实验水墨，它们都从不同基点与角度，或多或少继承了中国画的传统。可是：

它们对中国画传统的主线都有很大的偏离和割裂。所以，在与现代审美和现代精神活动相

协调,逐步形成新的语言形式上都还不是最难的道路。最难的是什么呢?最难的是在今天对文人画传统中抒情写意的那一部分,抒发中国文化氛围中中国人内在精神的延续和拓展。这条道路难就难在中国传统的文化精神与当下的社会生活之间的鸿沟与差距很难超越。倘若说到中国画的现代转型,我始终觉得形式语言上的转型为次、为表,而内在精神的转型为主、为里。内在传统精神的现代转型怎么转?这是比语言形式的转型更复杂也更重要的问题。这是我脑子当中的问题意识。我的画是根据这个问题意识来画的。

带着这种问题意识,潘公凯明确提出了三个术语,引导我们去他的作品,即格调、布置和笔墨。这不是一些崭新的术语,从观念上讲也是完全陈旧的。但是,这些观念在潘公凯的绘画中必然转成视觉上的表现,因为这些观念已成了他创作的部分素材。这样,他的绘画无疑会有助于提高我们对这些旧观念的新认识。而从另一方面看,由于视觉是获得绘画体验的主要官能,而视觉又是靠观念的指引去读解绘画的,因此,如果我们紧扣住这些术语,可能就会提高对他作品的理解和感受。

顺此思路,本文将借助格调、布置和笔墨这三个术语讨论潘公凯的一幅作品,这就是《野水空山图卷》(以下简称《野水》)。选择这幅作品不仅由于它是巨制长篇,展卷惊人,堪称示范中的示范,而且也是因为它让我想起法国电影大师让·雷诺阿说过的一段话:“一个导演一辈子只拍摄一部影片,其他作品不过是这部电影的注解与说明,至于主题则只是这部影片的延伸和扩展而已。”

一、格调

格调一词流行于晚唐前后,方干《赠美人》诗“直缘多艺用心劳,心路玲珑格调高”,韦庄《送李秀才归荆溪》诗“人言格调胜玄度,我爱篇章敌浪仙”,秦韬玉《贫女》诗“谁念风流高格调,共怜时世俭梳妆”,都是人们常诵的名句,且都用来评人。后来以李东阳为首的茶陵派讲究格调,则用来论诗。他们所谓的格调大体相当于定格,即一定的法式标准。朱自清说:“他们主张文必秦汉,诗必盛唐,这就是定格。不但法式取材如是,即用字句方面亦然,把前人字句生吞活剥。他们如此是有背景的:自元以来,文学通俗化,文人地位不高。他们要复古,使文与现实离得远一点,而使自己的地位增高。”这是一段精辟的见解,不可忽略。

到了晚明,赵宦光又借用讨论书法,《寒山帚谈》说:“夫物有格调。文章以体制为格,音响为调。文字以体法为格,锋势为调。格不古则时俗,调不韵则犷野。”其意与李东阳同。

然而,当陈衡恪说“虽然阳春白雪,曲高和寡,文人画之不见赏流俗,正可见其格调之高耳”时,它的用法已正式成为美术史中具有积极意义的评价术语了。

潘天寿像龚贤一样,酷爱晚唐诗,又对陈衡恪怀有敬意,他也拈取格调一词论画,或有因缘。他说:

画格,即人格之投影。故传云:士先器识而后文艺。吾师弘一法师云:“应使文艺以人传,不可人以文艺传。”可与《唐书》“人能宏道,非道宏人”一语相印证。“品格不高,落墨无法”,可与罗丹“做一艺术家须先做一堂堂之人”一语,互相启发。

潘公凯:《守护理想——我的艺术与人生之路》,典藏艺术家庭股份有限公司(台北)2006年版,第87—88页。

朱自清:《中国文学批评研究》,天津古籍出版社2004年版,第114页。

赵宦光:《寒山帚谈》,《中国书画全书》第4册,上海书画出版社2000年版,第88页。

陈衡恪:《文人画之价值》,中华书局1934年版,第2页。

《潘天寿谈艺录》,浙江人民美术出版社1985年版,第55页。

弘一法师尝以唐人裴行俭的“士之致远者，当先器识而后文艺”教导学生，这也成了潘天寿做人论艺的风骨。因为有这种格调教养，所以中国文人并不费心思做人与做画之间有着怎样的理论关联。他们觉得那是天经地义之事，无须深论。而西方却早在 15 世纪就把人品与画品分裂对立。这在著名的人文主义者莱奥纳尔多·布鲁尼（Leonardo Bruni）致威尼斯作家奎里尼（Lauro Quirini）的信中有所反映。奎里尼问布鲁尼：一个人能否拥有某种单独的美德，还是各种美德其实彼此不分。布鲁尼的回答是：它建立在美德的区别之上。首先是要把道德的美德（moral virtues）与智力的美德（intellectual virtues）区别开来：前者是非理性的，事关情感，后者是理性的，关乎真理与谬误；再者，要把天赋的美德或性格，与专门的美德区别开来，后者是通过练习培养起来的。绘画是一种专门的美德，是通过练习获得的，所以是智力美德。这虽然有利于提高绘画的地位，但完全不同于中国的传统。尽管古希腊地理学家斯特拉波（Strabo）早就说过“先做好人方能做好诗人”，柏拉图主义者也强调艺术家的心灵中一直寄居着一个美好的辉煌原型，而且后来的歌德、柯尔律治、雪莱、卡莱尔、拉斯金和阿诺德等人一直坚持认为作者的艺术展示了他的道德品质，但是这些见解却绝不像在中国有这样塑造人格的力量。拉丁格言说：言词淫佚而行为端庄（Lasciva est nobis pagina, vita proba）。这在中国是不可想象的。

中国的诗人反复强调：“有第一等襟抱，第一等学识，斯有第一等真诗。”“诗之基，其人之胸襟是也；有胸襟，然后能载其性情、智慧、聪明、才辩以出。”反之，无才则心思不出，无胆则笔墨畏缩，无识则不能取舍，无力则不能自成一家。这可看作潘天寿“格调”说的基础。尤为值得注意的是，潘天寿的“格调”还赋予了一些新的内容，即高度的约束力和严峻的意志。格就是约束力，调则是约束力控制下的一种升华，一种风姿，一种高雅。

车尔尼雪夫斯基的《怎么办》是 20 世纪 60 年代的青年常常谈论的话题，书中的主人公拉赫美托夫以睡钉板来锻炼自己的意志，虽然不能付诸实践仿效，但的确起到了榜样的作用，潘公凯也是把这种精神融入格调的。这种格调使他敢于使用陈旧的术语，也敢于去画陈旧的题材，敢于在严格的约束中击出火花，击出闪电。他的《野水》取材，陈旧得的确到家了，不过是老梅、新竹、春兰、芭蕉、风荷、秋菊、古柏、苍松与水石而已，然而我们仍然记得，在上海美术馆初次看到它时的激动心情。整整一个大厅，一幅长卷四下铺展，大气磅礴又墨彩煌煌，令人顿时焕然神明，仿佛这些陈旧的题材也都浩浩一气，蔚蔚苍苍，充满了生机。

回到家后，仍觉意犹未尽，因与妻子时作议论。妻子说：潘老师的画出手不凡，格调高夔，灵趣蔼然，又境极荒远，真不敢以庸笔相品评，不妨引南田画跋数则，题其各段绘材。画梅可题曰：“细雨梅花发，春风在树头。鉴者于毫墨零乱处思之。三山半落青天外，秋霁晨起得之，觉满纸惊秋。”画竹可题曰：“东坡于月下画竹，文湖州见之大惊，盖得其意者全乎天矣。不能复过矣。生烟万状，灵气百变，乱竹荒崖，涉题无尽。”画菊可题曰：“清如木碧，洁如霜露；轻贱世俗，独立高步。此仲长统昌言也。余谓画菊当时作此想。”画荷可题曰：“湖中半是芙蓉，人从绿云红香中往来。时天宇无纤埃，月光湛然。金波与绿水相涵，恍若一片碧玉琉璃世界。身御冷风行天水间，即拍洪崖，游汗漫，未足方其快也。”画芭蕉可题曰：“时春冰初渐，春气尚迟。谷口千林，正有寒色。因此聊当吹律，取似赏音，以象外解之也。”画柏可题曰：“渡钱塘，游山阴，泛舟镜湖，探禹穴，其上有古柏盘曲，夭矫离奇，霜皮雪干，阅数百千年。因叹阳羨善卷偃柏已不可见。武侯庙前，黛色参天，未识与巫峡雪山，犹能同峙否？”画松可题曰：“泰岱秦松，王右丞曾有此图。右丞曰：‘秦换而松不换。’盖自矜其画耳。奇松参天，沧州在望，令人冷然神远。”至于画水画石则可题曰：“十日一水，五日一石，造化之理，至静至深。即此静深，岂潦草点墨可竟。”

Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, New York: Oxford, 1971, p. 10.

M.H.Abrams, *The Mirror and the Lamp*, London: Norton, 1971, p. 229.

沈德潜：《说诗碎语》卷上，上海古籍出版社 1978 年版，《清诗话》下册，第 524 页。

叶燮：《原诗》，《清诗话》下册，第 572 页。

《南田画跋》，《中国书画全书》第 7 册，第 974—987 页。

这虽是戏评，但确实不中亦不远矣。尤其是末一则，正与潘公凯的展题《静水深流》若合符节，似偶然而非偶然者。

这些题材，是文人画史上的常见之物，艺术家们一个个前赴后继把它们绘入自己的作品，同一个艺术家往往还一再重复地探索这些题材，他们发挥景物，境皆独得，忘其为熟，转益见新，令人永言三叹。这样，收入这些题材的作品实际上就成了包容这些题材的语言系统中的一个所指（signifier），它们在画史上沉积的象征意义也会发生转移。“譬如日月，终古常见而光景常新。”

我们看画的首段，深溪巨岩旁，一株老梅岿立，把它的香雪洒向清逸之境，仿佛画笔尚未收起，诗意已栩栩而出，句姿落定：“梅溪水平桥，乌山睡初醒。月明乱峰西，有客泛孤艇。除却数卷书，尽载梅花影。”

末段画松柏，则竭尽其苍迈之笔。其鳞鬣老皴，极具凌云磐石之态，不以干霄百丈，即寻尺楹槛间，亦见苍老由然。这大概就是格调，“然必其人具有诗之性情，诗之才调，诗之胸怀，诗之见解，以为其质，如赋形之有骨焉”。

中段画菊，殆意在得之丰姿淡忘之表，当风月一交，心魂再荡，虽如渊明遥见南山时，但却总令人忆及弘一大师 1941 年冬在晋江福林寺报柳亚子赠菊的偈语：“辛巳初冬，秋阴凝寒，贯师赠余红菊花一枝，为说此偈：亭亭菊一枝，高标矗劲节。云何色殷红，殉教应流血。”

这些传统的画题一直有着多义的象征，格调的不同自然也影响着取譬的转向。芭蕉向有孤凉的寓意，如徐凝诗“觉后始知身是梦，更闻寒雨滴芭蕉”，陆游诗“蝴蝶梦魂常是客，芭蕉身世不禁秋”。但在《野水》中它却悖理地与香兰画在一起，造理别裁，殆荡之意，转出笔墨之外，而又与雪中芭蕉异曲同工，那是源于《维摩诘经》的一个奇异意象：

是身如聚沫，不可撮摩。是身如泡，不得久立。是身如焰，从渴爱生。是身如芭蕉，中无有坚。是身如幻，从颠倒起。是身如梦，为虚妄见。是身如影，从业缘现。是身如响，属诸因缘。是身如浮云，须臾变灭。是身如电，念念不住。

佛典连用十种譬喻，以明“虚空之身”，这也常教文人形诸笔墨。王维写净觉大师坚立精进，志求胜法，是“雪山童子，不顾芭蕉之身”。这自然使人想起了前述的拉赫美托夫，那是潘公凯特别喜欢的一个人物，一个高度约束自己，已经到了弃命损身的地步。在潘公凯的生活中，这种高度约束力的人物不只活跃在小说中，也活跃在现实中，他在《守护理想》中几次提到弘一法师，那是和他有法乳关系的对理想深信坚固、弃命损身的前贤。下面是一则他的遗事，足以启人心智。

弘一原本精通多种艺术，出家后均予断绝，因为：耽夫其中，增长放逸，佛所深诫。书法或能弘法，因以为结缘。然而，俗人还是把他当作艺术家，黄福海曾大胆问他：

“法师！你虽是出了家，不愿再谈艺术，但在我心目中老是认定法师是一位老艺术家。”

弘一答道：“不敢当”。

“我始终从艺术观点来瞻仰法师，法师在所著《佛法十疑略释》一书中，论佛法非迷信，非宗教，非哲学等等，独未说到佛法非艺术。我可不可以这么说：佛门中的生活，就是艺术的生活呢？”

《缶庐别存》卷一，光绪十九年刊本，第 12 页。

《原诗》，《清诗话》本，第 593 页。

谷流、彭飞编《弘一大师谈艺录》，河南美术出版社 1998 年版，第 3 页。

《维摩诘所说经》卷上，方便品第二，同治九年金陵刻经处刊本，第 10 页。

关于雪中芭蕉的精彩讨论见陈允吉《唐音佛教辨思录》，上海古籍出版社 1998 年版，第 1—11 页。关于文人笔下的芭蕉，在严善錞和黄专《潘天寿》中有简洁的论述，天津杨柳青画社 1999 年版，第 75—77 页。

弘一居然这样答曰：“个人的观点不同，也可以这么说”。

按照丰子恺的解释，宗教是艺术的最高境界。以此深推，弘一的一生就是艺术的一生。潘天寿曾向往过这种生活，潘公凯则以相反的方式径直向弘一的目标走去，诚如其所说：

我把艺术作为拐棍，作为云梯，作为渡筏还是什么，作为一个工具来说，也把艺术的范围无限扩大了。中国画、油画、装置、观念、多媒体以至虚拟技术等等，皆可囊括其中，作为我们的拐棍。而且，这个拐棍是可以随时更换的，从木头拐棍一直到最现代的虚拟拐棍，都是可以的。但是，无论是什么媒介，它们就是拐棍，真正的作品是在我们的内心。这大概就是儒家所说的“内圣”吧！我想，今后的艺术创作将会越来越属于个体的事情，我们看到的都是一个个体的，他的成果就在自己的心里，它是不可言传的。这可能会是未来艺术存在的一个重要特征。未来我们在展览上能够展出的只是一些“痕迹”，我们永远展不了作品本身。真正的作品已经逝去，留下的只是“痕迹”。

“我始终把自己的作品和其他的事情一样，看成是我生命的痕迹。”这是我在这篇自述开题时说的话，现在我可以从容的返回去讲：“我当美术学院的院长，其实也是我的整体艺术作品的一部分。”

二、笔墨

六法的第一条是气韵，潘天寿说：“画以笔取气，以墨取韵。”所以画家在书法上的训练与作画有绝大的关系。这是中国绘画特有的东西。西方找不到这种观念，如果勉强附会，赋形（disegno）和敷彩（colorire）略为近之。不过，至少从瓦萨里时代起这对概念就以对立的形式出现，佛罗伦萨派贬低威尼斯派，认为赋形是绘画的骨架、结构，它不仅表现的是事物的轮廓和透视效果，还是一切造型艺术的基础，甚至竟把它与柏拉图的理念世界联系起来。而色彩不过是附丽其上的血肉，是表面的装饰而已。只是到印象派之后，画家们才抛弃了旧有的眼光。一位现代学者写道：“赋形与敷彩，即线条和色调的两分法，是一种简化视觉经验的倾向，它深深植根于欧洲视觉文化之中，赋予我们一种奇妙、间断、好坏参半的双重敏感，这与中国绘画与画论中的敏感完全不同。”

事实上，在中国艺术家看来，它们岂止不同，西画简直是笔法全无。这虽然说得过分，但中国画的笔法的确要丰富得多，深刻得多。方以智曾给张尔唯为周栎园作的画写题跋，其中有几句说：“虽有六法，而写意本无一法。妙处无他，不落有无而已。世之目匠笔者，以其为法所碍，其目文笔者，则又为无碍所碍；此中关捩子，原须一一透过，然后青山白云，得大自在。”匠笔、文笔均未合中道，用笔戛戛其难哉！

据说，吴昌硕在八十三岁那年，写了两个大字：如铁。并以行书跋曰：“用笔如铁，泼墨如潮，铮铮之铁，茂茂之毫。”如铁这种比喻虽来自古代的砚铭，但从吴昌硕时代起，就成了对用笔要求的一种积极的肯定观点，这种观点大概可以很方便就可以追溯到明末的恽向（“嫩处如金，秀处如铁”），但我们还是强调其金石味可能更合乎近代的情况，不过，这都是难以言传的视觉感受，它意味着一种凝重的力量，也包含着约束的力量，可看作骨法用笔的又一种表达方式。潘天寿在题诗和画论中也多次论及。最典型的一段这样写道：“偶然落笔，辄思古人屋漏痕，折钗股，石积太古雪，树飞铁铸青者，不胜悃悃。”（《松石图》跋语，1960）严善錞、黄专在分析潘天寿的《焦墨山水》（1953）时也特别注意到了这种笔墨特征，说他“加强了物象间的密度，剔去了八大的

《弘一大师谈艺录》，第 18 页。

潘公凯：《守护理想——我的艺术与人生之路》，第 106-107 页。

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford: Oxford University Press, 1974, p. 141.

周亮工：《读画录》，《中国书画全书》第 7 册，第 955 页。

那种空灵、毓秀的美学情调，把画面制作得十分坚实，犹如钢铁铸成一般”。潘公凯的《残荷铁铸图》的画题亦点出这番意思。

墨法则起于唐代，经过董源到二米，渐从平淡走向浓重。后来龚贤、黄宾虹更是有理论有实践的大师。龚贤在课徒稿上这样示范：“此学石田老人雨林也。千载之下，犹见苍翠欲滴。此在润不在湿，润墨鲜，湿墨死。墨含笔内为润，墨浮笔外为湿。”其实他的笔墨原是不分的，故而又说：“墨中见笔法，则墨气始灵。笔法中有墨气，则笔法始活。笔墨非二事也。”典型的“黑龚”都是积笔成墨，无烟而烟，无雨而雨。前人的笔墨之精，我们大体可以仿照恽南田的语气说，其创制损益，出奇无方，不执定法；惟能淡逸而不入于轻浮，沉厚而不流为郁滞，笔墨愈新，光辉愈古，乃为极致。

面对这样精微而深远的传统，潘公凯说，他在作画时，尽可能守护和保留之，同时又要使它合乎当前变化了的绘画观赏功能：

原先中国画的观赏功能主要是把玩，所以笔墨都很小，小笔小墨。现在中国画的观赏功能主要是在现代的大型公共空间里展示，所以需要大笔大墨。比如我画的大画，如果用传统的小笔小墨，根本没办法办到。

可以说，这也是吸收了20世纪30年代以来的经验的结果。早在1935年11月28日到1936年3月7日，在伦敦的皇家艺术学院（Royal Academy of Arts）举办举世瞩目的“中国艺术国际展览会”时，庄尚严就记录了中国古画在西洋大厅展出时遇到的麻烦，他说：“书画一类，英人只注重画之本幅，上下题跋，认为无足重轻，多隐卷不露；又多悬之寻丈以上，昂首仰视；加以玻璃反光，自下观之，极为不易。”为了使中国画从案头把玩的情状中解脱出来，也为了发挥笔墨的灵性，潘公凯遽然改用大笔大墨。《野水》大卷正是这种创意的作品，它在书斋中根本无法赏览。这种大笔大墨使我们看到，不论他是用笔法扫出松柏，还是用墨法泼出荷花，都是形成一种极强的张力，一种巨大的视觉冲击力，而精微的文人画是从不作这种强调的。这种现代的眼光使《野水》获得了一种特殊的性质，它不仅以墨色变化造成画面空间，描绘“住在空间”的物象，加重它们的主调地位，而且它还描绘光线，通过浓墨淡墨之间的共振，呈现空气感。但这一切，从实质上又决不离中国文人的绘画传统，这正是关键所在。如果我们让一位西方画家来处理这样巨长的画面，他可能就会把视觉经验的物象诞生阶段，或者说视觉经验捕捉的移动现象一一描绘出来，而潘公凯的时间性只是象征性的，凡是熟悉中国艺术传统的人，都能看出其中的四季变化，但却是知性而非感性的时间。并且奇妙的是，笔墨的表现方式却完全颠倒过来：在广大空间上，墨块推移腾挪，在不稳定的状态中互为变动，但又不具备前后关系，同时还不时地给有指向性的线条所牵引，以欢迎我们进入一片新天地。

这种大笔大墨至少有两点值得注意：一是它尽力解散素描，或者说，年轻时代所受的造型训练愈益消减，身体动作（gesture）的痕迹就愈益增强，因此即使是圈写墨梅花瓣那样的细碎之笔，也突出的是行笔的感觉，就像吴昌硕画出的风调：“歪扁幻作枝连蜷，圈花著枝白璧圆。是梅是篆了不问，白眼仰看萧寥天。”一是尽力消解线条和墨块之间的对立，由于是大笔，直接以墨块为线来表现笔触之间的组合痕迹，这就使墨块与墨线的界限常常处在闪烁不定之中。不知怎么，这些奇特的笔墨组块竟仿佛让画面具有了一定的宇宙性要素，不只题材暗示的四季流变如此，连凝望一团团墨块也像凝望星空一样，成了一种纯粹的享受，它不仅有助于心灵处于一种静美的状

严善錞、黄专：《潘天寿》，第82页。

《龚半千课徒画说》，《龚贤研究集》上集，江苏美术出版社1988年版，第132页。

潘公凯：《守护理想——我的艺术与人生之路》，第88页。

庄尚严：《赴美参加伦敦中国艺术国际展览会议》，载《故宫博物院年刊》1936年7期。

态,“静之,深之,远之,思接旷古而入于恒久”,而且可以凭借这种静美的时刻平衡掉心中的无边忧思,这很像是大卫·林奇(David Lynch)的电影构思:一种行云流水的概念突如其来,像从空中流出,在无心的状态下开出灿烂的花朵。

唐代的符载尝记张璪画松云:“员外居中,箕坐鼓气,神机始发,其骇人也,若流电激空,惊飙戾天,摧挫斡掣,拗霍瞥列,毫飞墨喷,摔掌如裂。离合惝恍,忽生怪状。及其终也,则松鳞皴,石巉岩、水湛湛,云窈渺。投笔而起,为之四顾,若雷雨之澄霁。见万物之情性。”我们很可以把这段文字用于《野水》的一些段落,但是《野水》的苍松不是以掌泼墨、推擦于绢上,而是以泼辣的大笔扫之。挥毫时的状态想必迥异。

实际上《野水》是点线面共同奏起的交响,墨法也像龚贤那样是点、加、皴、染,即浓为点,淡为加,干为皴,湿为染,但最触目的还是大笔挥洒出的有意味的墨团,或者说是一种无笔法墨气之分的笔痕。而擅长墨法的龚贤,在给胡元润的信中也正是这样说的:

画十年后,无结滞之迹矣。二十年后,无浑沦之名矣。无结滞之迹者,人知之也。无浑沦之名者,其说不亦反乎!然画家亦有以模糊而谓之浑沦者,非浑沦也。惟笔墨俱妙而无笔法墨气之分,此真浑沦矣。

笔法与墨气之和合,方是真浑沦,方是真笔墨,这也许就是潘公凯想以大笔大墨创新搜奇的重要方面,仿佛他亲自聆听过尼采的告诫:“你必须是一片浑沦,才能产生出跳跃的星辰。”

就是这种笔墨的浑沦,叫我们看到:潘公凯爱花草,爱秋水,爱清趣,施之图画,却都是一片墨色。我们看他的画很少敷彩,可见他对黑色独有所钟,连他设计的校舍、他自己的画册,也是黑漆漆的,堪称是一位专以黑色去创辟新奇景象的画家。在这点上,似乎与八大心印关联。

在潘公凯的笔下,荷花最为多见,佳者极为夺目。在《野水》中由于使用大笔墨,荷花画得凝重而沉厚,又时时闪出飞扬之致,仿佛荷叶团团,淋漓高下,水花墨浪,一泻笔端,真所谓砚池澎湃,荷花世界。至于用笔的中侧,用墨的枯湿,都已幻化无迹,只有忽忽眇眇的星光闪烁,坠落在云横雾塞之间。正如潘公凯自己所说:

我想画得很黑,整个把它压得黑黑的,让荷花亮出来,让这个光点亮出来。这个亮点有点儿像眼睛,有点想萤火虫。

这种效果令人想起贝拉·塔尔(Bela Tarr)的杰作《撒旦探戈》(Satanango)中的一些令人过目便挥之不去的影像,也像博伊(Christoffer Boe)导演的《快板》(Allegro)的一段场景,钢琴家在漆黑漆黑的夜室里,点亮的一点火光。

徐复观尝以黑色为玄色,极力发挥其超玄的意义,阮璞以其侈大其辞,而细辨深拒之,这是令人警醒的。因此我们需要从不同的方面来寻求其幽远之意。

贡布里希在述及语义空间的二级对立的基本维数时曾说,它给我们提供了一条思路,便于理解传统象征主义的处理方式,例如中国的阴和阳,西方传统中的明和暗等等。如果我们以明暗的两分法来看待艺术,李贺《南山田中行》:“鬼灯如漆照松花。”《新笋》:“斫取青光写楚辞,

《潘天寿谈艺录》,浙江人民美术出版社1985年版,第86页。

参见马克·卡曾斯《电影的故事》,杨松峰译,新星出版社2006年版,第389—390页。

《唐文粹》,卷九七,光绪十六年榆园刊本,第6—7页。

周亮工编《尺牍新钞》卷一,上海贝叶山房排印本1935年版,第262页。

潘公凯:《守护理想——我的艺术与人生之路》,第88—89页。

阮璞:《画学丛证》,上海书画出版社1998年版,第215—217页。

贡布里希:《艺术与错觉》,湖南科技出版社1999年版,第271页。

腻香春粉黑离离。”皆写黑暗的光明，幽思妖艳，奇采陆离，无疑是黑暗的一极。人们说，潘天寿的诗受了李贺的影响，可能这种影响也给潘公凯有意无意接受了。我们在《守护理想》中读到，他最喜爱的作家是鲁迅，接着他引用《野草》写道：

《过客》曾问：“前方是什么？”小女孩说：“前方是花园。”小女孩是天真的理想主意者。老人则回答说：“前面不过是坟。”显然老人的判断更接近真实。

鲁迅下笔真是冷暗，他把王国维的可爱者（理想生活）不可信、可信者（现实生活）不可爱写成令人震惊的黑色意象，连在《好的故事》中写美、写自然，处境也是暗夜。他曾在《厦门通信》中自述说：“我对于自然美，自恨并无敏感，所以即使恭逢良辰，也不甚感动。”这些话比他的黑色意象更让人震惊。他的《过客》尾句是：“夜色跟在他后面。”这成了整部《野草》的主调，幽暗得让人想起李贺的奇声异色，也让人想起徐兰的《磷火》：“别有火光黑比漆，埋伏山坳语啾啾。”甚至《炀帝开河记》中的古墓：“漆灯晶煌，照耀如昼。”这些意象真是黑透了，黑到了极致，射出了光亮，这是黑暗之光（du dunkel-helles Licht），也可以看为死亡之生（du toetest den Tod）的象征。

在西方，黑色也是忧郁的表征，因为古希腊人所谓的四种体液（humours）的胆汁就是黑色的，希腊文 *melankhdiá* 即黑色胆汁，这种胆汁质叫人的性格是忧郁的，而秉赋这种忧郁的性格在创造力上则有无穷的才华，因此，它是天才的征象。这种观念，在文艺复兴时期已成常识。莎士比亚《爱的徒劳》（*Love's Labor's Lost*）第一幕第二场有段对话说：

阿美陀：孩子，一个精神伟大的人要是变得忧郁起来，会有些什么征象？

毛子：他会显出悲哀的神气，主人，那是一个伟大的征象。

忧郁是黑色的，也是悲哀的，西方以此作为天才艺术的一个标志，从心理深处或与中国艺术一般无二，是息息相通的。钱钟书的《诗可以怨》对此论述得又精辟又引人。如果我们从潘公凯的笔墨中也读出一种冲突的倾向，即他以粗笔墨线作夸张而富有戏剧性的表现实际上是对现实约束力的一种反抗，或者说是以巴洛克式的水墨淋漓的现代形态表现了一种压抑的理想主义，大概也不只是一种玄想。它是古人的以笔墨抒写胸中块垒之气的回响。

三、布置

布置，用谢赫的术语是经营位置，用西方的表达是“*compositio*”，大约在1436年，阿尔贝蒂（Alberti）在《绘画论》（*De pictura*）的第二卷讨论画面的组织方式时引入这个拉丁词。它大致相当希腊语的“*synthesis*”，在古典时期，它们用于所有艺术，具有中立意义，不包含美学判断。威特鲁威（Vitruvius）用来述说建筑，西塞罗（Cicero）用来描述人体。中世纪更为流行，但也没有什么不寻常之处，阿奎那《神学大全》（*Summa theologiae*）说：“艺术的形式来自艺术家的观念，因为除了 *compositio*，排列（*ordo*）与形状（*figura*）之外，别无他有。”亦仅就形式而言。甚至文艺复兴期间，它在文学领域也没有获得更多的含义。但到1561年，皮尼亚（Giovanni Battista Pigna）在《贺

潘公凯：《守护理想——我的艺术与人生之路》，第31页。

引自林贤治评注《鲁迅选集》，湖南文艺出版社2004年版，第109页。

参见钱钟书《管锥编》第2册，中华书局1979年版，第464页，第782—783页。

关于四种体液与色彩的关系，可参见 Jonas Gavel, *Cdour: A Study of Its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento*, Stockholm, 1979, p. 35.

参见范景中《论忧郁》，载《艺术世界》2001年第12期。

拉斯的诗艺》(Poetica Horatiana)中,先区分了诗的材料(rem)和词语(verba)之后,即以“compositionem”为它们的结合,并说它属于诗的整体形式,而且是诗歌的力量所在。

不过,这种在文学中强调布置的力量已经晚于绘画一百多年了。阿尔贝蒂《绘画论》赋予了“compositio”一个新的确定的含义,他以此首先讨论构成元素的平面的质量,接着讨论元素和主体之间应有的恰当关系,最后讨论了主体在整体叙事(historia)中所起的作用,以及它们的适当关系。这是一种新的有力的模型,它可用来对绘画作出令人意外的坚实分析,从长远来看,是《绘画论》中最有影响的一个观念。

中国古老的布置观念散见于各种画学论著,惟《古画品录》述之过简,《山水训》精妙但不集中。元人饶自然的《绘宗十二忌》不作玄虚之谈,读来切中要点之处因之殊多。例如他警告的第一事就是布置迫塞,我们读到:“凡画山水,必先置绢素于明净之室,伺神闲意定,然后入思。小幅巨轴,随意经营。若障过数幅,壁过十丈,先以竹竿引碳煤朽布山势高低,树木大小,楼阁人物,一一位置得所,则立于数十步之外审而观之,自见其可。却将淡墨约具取定之式谓之小落笔,然后肆意挥洒,无不得宜。此宋元君盘礴睥睨之法,意在笔先之谓。亦须上下空阔,四傍疏通,庶几潇洒。若充天塞地,满幅画了,便不风致。”

《绘宗十二忌》原是《山水家法》的附论,写于1340年前后,比阿尔贝蒂《绘画论》早一百多年。不过,它们的读者对象都是知识阶层,则无二致。《绘画论》用拉丁文撰写,不是给一般人看的。柯九思称《山水家法》为“冰衡玉鉴,出彻古今”,也可见出它在文人眼中的位置。到了清代,郑绩在《梦幻居画学简明》中又有所阐发,他对第一事的解释是:“布置迫塞者,全幅逼翳不能推宕。凡布景要明虚实,虚实在乎生变。生变之诀,虚虚实实,实实虚虚,八字尽之矣。以一幅而论,如一处聚密,必间一处放疏,以舒其气。此虚实相生法也。至其密处有疏,疏处有密,此实中虚,虚中实也。明乎此,庶免迫塞之忌。”

潘公凯在谈论自己的画时,强调了布置的观念,他在1986年出版的《潘天寿评传》中也深入分析了乃翁的构图特色。我们从他的论述中,看到了西方布置观念与中国布置观念的融合。他所谓的“骨架组合”,虽非直接取自阿尔贝蒂,但其描述绘画的语言模式则相似。相反,虚实疏密,潘公凯则不大深论,其实,这也无须深论,它早已成了中国绘画的老生常谈,渗透到了他自己的每一笔挥洒之中。

所以,不论哪种布置观念,显然都适合潘公凯的绘画。与绝大多数的画家比较,他是一个更擅长构图的画家。除了他自己的论著、绘画之外,他在2005年中央美院城市设计博士班授课时所作的抽象小品演示,就堪称佳好的范例。

如果我们稍稍留意一下那些示范,还不足以很快就在那些构图小品与他的《野水》之间建立起什么关联的话,那么我们顺势把它们和八大的构图联系起来,则不是件什么难事。八大的构图与传统的布局,特别是与西方的构图法显然有巨大的差异,他似乎对物象在空间的有序安排兴趣不大,而是深刻构想画面的张力关系,所创意境,空阔而又奇崛警拔。

饶宗颐尝以临济的宾主句、曹洞的五位义之妙谛论述八大的这种特点,从而阐发出布置也有解脱俗缚的妙用,论点极精绝。他说:八大的构图法,有时周边写满而在中间留空白,有时相反,中间实而四周虚,有时偏于一边,而另一边全作空白,又最擅呼应之术,宛如宾主相见,无不尽欢。这种以禅理为构图的不二法门,撮略而言,要点有四:一是以虚实浓淡表现空、色异相之

关于西方构图史的简况,可参见笔者为贡布里希《艺术的故事》第九章此词加的注释,更专门的著作见 Michael Baxandall, *Painting and the Orators*, Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition* (Yale University Press 2000) 以及近年来一些学者的研究。

饶自然:《绘宗十二忌》,《中国书画全书》第2册,第952页。

转引自俞剑华《中国画论选读》,江苏美术出版社2007年版,第287页。

潘公凯:《潘天寿评传》,香港商务印书馆1986年版,第277页。

潘公凯:《守护理想——我的艺术与人生之路》,第88—89页所刊图版。

辨；二是以左右、疏密显呈偏正变化之美，以安顿整幅画的重心；三是从上下、前后呼应尽发画中兼带之妙；四是以笔墨之轻重、繁简，作开阖排鼻之势，构成“境”和“人”的互相渗透。其中，最紧要的是兼中正，其务使冥会众缘，俾整幅画浑然一体，因此是最高造诣的境界。他的友契南昌释机质赠诗偈云：“梵音撒在千峰外，拍手拊掌会捏怪；识破乾坤暗里闾，光明永镇通三界。”乾坤的奥妙既在暗里的闾，从黑漆漆的墨团中开拓画的新境界，从偏正取得和谐，从宾主获得调协，若非于禅理深造自得者，不易有此。

近代能得八大构图的奇警而缜密者，当数潘天寿为最，他的造险、破险，他的“四面包围”，都深契禅机，一点一拂皆动势有序。潘公凯长期研究乃翁的构图，自然于八大的构图也深有会心。如果这种看法不误，那么《野水》得益于《河上花图卷》者一定很多。《河上花》现藏天津博物馆，是八大七十二岁为好友蕙岩所作，约高48厘米，长1290厘米，在这样的大卷上，荷花、坡石、杂树、兰竹，伴着流水，汇满长幅，其势真若从半空掷笔而下，雷轰电击而又无迹可寻，令人神气森然，却洞目不知其所以。黄苗子先生说：八大的心、血、笔、墨，纷纷扬扬，莽莽苍苍，霹雳震撼，洒洒落落，也不知是一团乱墨还是一幅画卷。意境之高，气势之大，叫人无言可说。从气魄上看，比石涛的《万点恶墨图》更胜一筹。

《野水》也取《河上花》的高度，只是卷幅更长，更适合大笔大墨的驰骋。它的起首一段以侧笔画山石，以卧笔画老梅，其势一左一右，蓄起弯弓之力。接着是万花如海，从石壁中涌出，极尽风雪江干，随笔零乱，飘渺天倪，出没其中之意。芭蕉一段的构图，也一反一石一蕉的常见图式，用泼墨画正面蕉叶，但用阔笔渲染，不取姿媚，只造气氛。近看草草，远观则墨花蒸云，幻作五色，欲堕人衣。整幅长卷，一边是春云烂烂，上林枝发，一边若玉树凋伤，萧森满眼，克里（Paul Klee）所谓以笔墨创世界、转四时者，大致如此。而所谓野水空山，乃既有野战，又有空观。

对潘公凯而言，所谓的布置或构图，似乎就是一种物自体。它先于心理，不仅与空间、笔墨和形状有关，它还创造空间观念。它不仅仅通过线条对画面的个别要素进行区分，而且还通过这些线条，让人感觉到运动、均衡和其他特色都处在一种张力场的空间，因此它产生了一种新的空间。我们看到，这种在潘公凯小品中探索的空间观念，在这幅大卷中得到充分扩展。而且，这种布置由于有禅宗哲思作依托，有现代抽象意味作参照，它实际上也扩展了我们的构图观念。此处尤须一提的是，他颠倒手卷从右到左的观看顺序之后所重新创制的装裱形式。这种形式似乎活用了曹洞宗的偏中正（舍事入理），让卷轴完全可以自由拆散，自由组合。这就提醒我们，正位（空界本无物）和偏位（色界有万象）是可以频频换置，因而新的构图、新的空间也可以屡屡实现的。这样，画框就不仅仅限定上下四方，而且明确表现了对画面构成的影响，它是绘画空间的一个不可分离的部分。这令我们想起纽曼（Barnett Newman）、诺兰（Kenneth Noland）、丝特拉（Frank Stella）等人对画面结构与画框推演关系的探索。这种以富有建构性质的装裱形式去干涉画面、创造新空间，大可显示中国画日后发展的一个新方向。

《野水》作于2006年，回顾一下，早在1985年，《野水》的画名就出现在一幅立轴上。经过二十年后，他在2005年画的一批水墨画不论在笔墨上还是构图上，都有了长足进展，可看作《野水》大卷的预备画稿。特别是它们表面上的一些相似之处更提醒我们，一旦那些小画群由构图把它们结组成一轴大卷，让它们居住在一种新空间时，其中可能就有某种心理因素可供抽绎，或者说，蕴含着某种心理的升华作用（sublimation）可供分析。我们不妨大胆地用一种弗洛伊德式的意象打比方，把他2006年之前的那一件件作品看成是放置在贴近本能的地面上，而到了《野水》，则升华成直立在墙面上，即由平行化升华到垂直化，而不是史蒂文森（R. L. Stevenson）的

参见饶宗颐《澄心论萃》，胡晓明编，上海文艺出版社1996年版，第328—329页。

黄苗子：《艺林一枝：古美术文论》，三联书店2003年版，第127页。

Cf. Paul Klee, On Modern Art, London, 1948; 关于艺术之神（deus artifex）的观念史，参见E. Kris & O. Kurz, Die Legende vom Künstler, Vienna, 1934.

Cf. Michael Fried, Three American Painters Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, Boston, 1965.

《化身博士》(Dr. Jekyll and Mr. Hyde) 中的主角在善与恶之间往复蜕变。这或许可视为《野水》的另一种示范作用,即对他的一系列画作本身的示范。

是什么原因让我们想到,能在这种构图中解读出升华作用?我们上文已经暗示过艺术家的神创性,关于这种特性,乔伊斯(James Joyce)还有这样的看法:“艺术家就像创世之神,在他创造的作品中,里里外外,上上下下,都隐有他的影子,但却不可捉摸。”这激发起我们的好奇心,想从他一系列有计划的艺术探索中寻觅出些许缘由。

潘公凯的艺术路程,大致可分三个阶段。这些阶段的具体情况,他已有详述,此不赘笔。但予人印象深刻的是,伴随着他探索的既有感官的资讯,又有认知的深思,有时就像塞尚那样,构成了一种统合感觉的逻辑(la logique des sensations organisées),是一种心灵的理路。要寻找这种理路的根源,我们忍不住会向他刺探隐情,但他的确也没有让我们失望。我们在他的自述中读到:

我的童年,一面是阳光灿烂,蓝天白云,另一面也隐隐的有一种忧伤,这忧伤的来源,却如无声的细雨,说不清,道不明。

这三言两语,不难把我们带入往日的情境。那种情境不但透露他的经历,还能透露他的个性,尤其能让我们看出,在那样的教育背景中一个少年会对未来选择什么类型的道路。他说到灿烂,也说到忧伤,正是由于这些缘故,让他成了当代艺术情境中的一位既始终担心传统艺术陷入沉沦、陷入遗忘,又以大决心大毅力想保持它继续长存的发大愿力者。然而,这种抱负是要付出代价的,代价之巨,他人也许无法想象,仅仅抵抗现代艺术的诱惑这一项,也够乱他心意了。就像他所说的:“有人敏感到我很容易走现代抽象的方向,画起来一定比现在这样出效果。其实我也时常手痒,一不小心就会往抽象的方向去,我是有意识地控制着,努力把握好这个度,避免走向西方的抽象绘画。”这也许就是鲁迅曾说过的“选一条似乎可走的路”。而正是鲁迅也参与了潘公凯少年心灵的塑造。众所周知,鲁迅是个极为强调个人意志的人,约束力之强劲,很少有人做到,或许这种精神也早已潜化在潘公凯的画中,成了升华作用的催化剂。我们前面已指出黑色的忧思之义,潘公凯以约束性的构图把那些墨团组织起来,从某种意义上,他重述了鲁迅的精神:在我的后园,可以看见墙外有两株树,一株是枣树,还有一株也是枣树……最直最长的几枝,却已默默地铁似的直刺着奇怪而高的天空,使天空闪闪地鬼眨眼;直刺着天空中圆满的月亮,使月亮窘得发白(《野草·秋夜》)。

结 语

在历史上,常常有一些时刻,一些赍怀大志的人会提醒我们,文明随时都会衰落。《原诗》的作者叶燮在论诗歌的败亡时就警告我们说:“诗之亡也,亡于好名。没世无称,君子羞之,好名宜亟亟矣。窃怪夫好名者,非好垂后之名,而好目前之名。目前之名,必先工邀誉之学,得居高而呼者倡誉之,而后从风者群和之,以为得风气。于是风雅笔墨,不求之古人,耑求之今人,以为迎合。其为诗也,连卷累帙,不过等之揖让周旋、羔雁筐篚之具而已矣。”“诗之亡也,又亡于好利。夫诗之盛也,敦实学以崇虚名;其衰也,媒虚名以网厚实。于是以风雅坛坫为居奇,以交游朋盍为牙市,是非淆而品格滥,诗道杂而多端,而友朋切劘之义,因之而衰矣。”

James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man, Modern Library ed., p. 252.

参见刘巧楣对塞尚研究的精彩评述,《简论关于塞尚绘画的研究》,载《美术史研究集刊》1994年第1期。

潘公凯:《守护理想——我的艺术与人生之路》,第23—24页,第87页。

《原诗》,《清诗话》下册,第598页。

这些警告今天听来,也许毫不新鲜,但是,如果把上文的诗歌换为美术,我们真的麻木到不会觉得感同身受?实际不论怎样,我们都不能不再次回到格调的问题。其实,叶燮也正是这样想的,他特别强调:“古之诗人,必有古人之品量。其诗百代者,品量亦百代。古人之品量,见之古人之居心,其所居之心,即古盛世贤宰相之心也。宰相所有事,经纶宰制,无所不急,而必以乐善爱才为首务,无毫发媚疾忌嫉之心,方为真宰相。百代之诗人亦然。”其诗如日月,其诗则如日月之光,随其光之所至,日月亦见。

这样看来,潘公凯所谓的“格调”还不仅仅关乎艺术及它在当代的命运,他更关乎一批继绝学、兴文艺的沉冥之士。他以格调开宗明义,用意亦深矣。但是他的示范之作《野水》能振聋发聩、为传统意义的现代性争得重要的地位吗?可能这在今后的几十年内都是一个叫人担心的问题。尽管如此,这一示范执著一个顽强的信念:中国传统艺术是一大高峰,与西方艺术并峙于欧亚两大陆之间,令全世界仰之弥高。两者之间,虽可互取所长,以增加峰巅的高度与阔度,但决不能随随便便的弃取!它们都是自主的价值世界。

这种示范还带来一个令人鼓舞的信念,尽管传统绘画在20世纪不断受到攻击和革命,但她的生命却从未被消耗殆尽。那些认为中国传统艺术经历了代代的殚工极巧,竭尽神明之运,仿佛天地的英华,造化的奥秘,几乎泄尽无余的看法,但愿只是一种错觉。

因此,让传统主义也归入现代性,或者给传统的艺术一点现代因素,以挽救旧的,获取新的,包容他者以复活自身,为中国的艺术精萃存一命脉,虽是策略之路,但却是在文化冲突大背景下的一条恢宏之路。说起文化冲突,最刺痛人心的就是挨打受歧视的耻辱,我们为此付出了高昂沉重的代价。但是在这种文化冲突中,我们也以鲜血换来了珍珠,对于那些珍珠的价值,鲁迅比谁都珍惜、都看重。因此我们也要加倍地珍重。这种冲突也使我们认识到,所谓的传统艺术,不仅仅是一些美好的形式,它也是使生活更美好、更值得度过的一种生活方式。就此而言,潘公凯想用现代性来给传统主义以一席在现代社会仍然理直气壮的立足之地,就决非出于不得已,因为传统主义的确能从现代性中获得一些崭新的东西。在这篇文章中,我尝试着把潘公凯的艺术语言跟西方的相应观念连类讨论,也不单纯是为了加强对他作品的感受力,还是亟亟想从潘公凯所谓的现代性中寻找出一些微言大义。

(作者单位 中国美术学院)

责任编辑 金宁