

# 画坛巨擘的心灵记录

——读《潘天寿诗存》札记

刘跃进

---

本文通过对《潘天寿诗存》的解读,深入探索潘天寿先生的生命体验和精神追求。潘天寿的创作,不仅仅基于他的生命体验,还有着明确的美学追求。他调动多种艺术手段,融会贯通,冥心独造,在艺术上达到了极高的境界。从大的方面来说,潘天寿的美学追求可以概括为三个方面,即推崇力能扛鼎的骨力,追求僻怪险绝的格调,欣赏平淡自然的境界。《潘天寿诗存》就是一代画坛巨擘心路历程的记录。

---

## 一、引言

近年来,学术界围绕着聂绀弩等人的作品,就现代旧体诗词是否可以写入文学史,曾展开过比较热烈的讨论<sup>①</sup>。恰好这个时候,收录现代画坛巨擘旧体诗词创作的《潘天寿诗存》进入了视野,自然引起笔者阅读的兴趣以及进一步的思考。这部诗集由两部分组成,一是《潘天寿诗牘》一卷,收录了作者早年撰写的若干作品,二是《潘天寿诗存》二卷。三卷诗,合三百余首,借用古代的称呼,似也可称现代“诗三百”。笔者认为它的最大价值,就是深微地记录了一代画坛巨擘的心路历程。

根据以往的阅读经验,一部诗集,至少应当读两遍,第一遍是直接进入文本,作单刀直入式的阅读,以期获得直观的感受。在笔者想象中,绘画大家的诗集,应当是诗情画意,情趣盎然。但是初读之后,完全颠覆了笔者的预想。就形式而言,《诗存》中收录的三百多首诗,有古风,有律诗,有绝句,有乐府,有杂言,甚至还有词。其诗风也不拘一格,沉郁处近于杜甫,如《登燕子矶感怀》四首之二:“感事哀时意未安,临风无奈久盘桓。一声鸿雁中天落,秋与江涛天外看。”<sup>②</sup>就有感时溅泪、恨别惊心的悲慨。飘逸时又有太白之风,如《忆黄山简同游邵裴子姜敬庐先生及吴子萑之》就狂放不羁、变换无穷,颇近于《梦游天姥吟留别》。细微静穆时,又不减王维

情致,如《秋夜》:“露白虫能语,楼高秋易酣。长风渺天末,皓月艳江南。鸿雁今何似,世情我未谙。不堪永清夜,剪烛证周聃。”<sup>③</sup>虫语秋酣,长空皓月,令人发思古之幽情。当然,更多的作品似乎又与韩愈的狠重奇险的风格相接近。当你以为把握住诗人风格脉动时,又会不期然地读到杂言《题猫睡图》这样风趣盎然的小诗,叫你会心一笑,叫你不得不放弃那种试图规范诗人某种风格的意图<sup>④</sup>。展卷诵读,你看不到亦步亦趋的固陋,也很少看到随心所欲、流于浅俗的抒情。

总之,潘天寿先生的旧体诗词创作,纵览古今,初无定法,既充分吸收中国古代诗人创作的精髓,又师法自然,触目成诵,入乎其内而又出乎其外。所谓“心源造化悟遵循”<sup>⑤</sup>,正是潘天寿先生旧体诗词创作的过人之处。遵循传统,是创新的前提。心源造化,是创造的动力。诚如《听天阁画谈随笔·杂论》所说:“学画时,须懂得了古人理法,亦须懂得了自然理法,作画时须舍得了自然理法,亦须舍得了古人理法,即能出人头地而为画中龙矣。”<sup>⑥</sup>画中龙,即《论诗》所说“既贵有所承,亦贵能跋扈”<sup>⑦</sup>,能跋扈,即卓然自立,亦即杜甫评价李白“飞扬跋扈为谁雄”之意。潘天寿先生在诗歌创作上的“有所承”,我们可以参阅卢炘、俞浣萍所做的《潘天寿诗存校注》。通过这部著作,读者可以比较完整地、准确地理解诗人的艺术追求和创作成就。

潘天寿先生的诗学修养,源于《诗经》、楚辞,也颇具汉魏六朝诗人的风情,如陶渊明的平淡,还有庾信的老成。唐代李、杜、元、白、韩、柳以及宋代苏、黄以来大家更是他左右取资的重要源泉。还有许许多多画坛领袖人物,如石涛、八大山人等,也是他醉心的先哲。可以说,潘天寿先生的诗歌创作,取法乎上,直截根源,已成大家气象。当然,“有所承”,如果掉进前贤的书袋中,自然不可能“出人头地而为画中龙”。因此,潘先生更强调的是“贵能跋扈”。在各家流派的参照中,努力形成自己的特色。这是笔者阅读潘天寿先生诗歌留下的最初印象。随着阅读的深入,笔者发现,蕴含在潘先生诗歌创作中最感人的地方,不仅仅是“心源造化悟遵循”,而是他的作品所体现出来的强悍强劲的生命之气、义显神畅的艺术境界和披坚执锐的美学追求。

## 二、生命的感悟

根据卢炘的考证,署名慎予的题赠赵平福(柔石)的小诗,作于民国九年五月,即1920年的作品。这是目前可以考知潘先生的最早的作品<sup>⑧</sup>。诗中写道:“前舟已渺渺,欲渡谁相待。秋山起暮钟,楚雨连沧海。”执手话别,关山路杳,苍茫之情,宛然在目。这种意境,叫人联想到李益《喜见外弟又言别》后四句:“别来沧海事,语罢暮天钟。明日巴陵道,秋山又几重。”<sup>⑨</sup>还有司空曙的《云阳馆与韩绅宿别》:“故人江海别,几度隔山川。”<sup>⑩</sup>根据《潘天寿年谱》,这一年,诗人二十四岁,刚从浙江第一师范毕业,受到过五年师范教育,也得到过名师如李叔同、夏丏尊的培养和教育,眼界正日益开阔,志向也因之高远。无奈经济困难,无力继续深造,只能返回家乡宁海,在高小任教。虽怀大志,却无从施展,“虽怀一介志,是时其能与?”<sup>⑪</sup>古人的这种无奈,潘天寿先生在他年轻的时候就深深地体味出来。为此,他颇觉苦恼。翌年,又作《独游崇寺山桃林》六首。前有小序:“辛酉暮春,意绪无聊,每喜独游。看花则欲与对话,问水则久自凝眸,盖别有感于怀也。”<sup>⑫</sup>诗人意绪无聊之时,看花问水,体悟自然,并从中获得了生命之源。这是艺术家的一种孤独的体验,这种体验,一直伴随了诗人的一生。

潘公凯在回忆父亲的文章中也说到潘天寿先生喜欢安静,喜欢一个人独处,在狂风暴雨中,喜欢看那种扑面而来的雄伟壮阔的气势,在深山古刹中,喜欢听那种撼人心魄的大树飘零的松涛<sup>⑬</sup>。他要在这种静寂的乃至孤独的体验中,寻求那种生命之力、那种天籁之音。《听天

阁画谈随笔·杂论》：“杨诚斋(万里)《舟过谢潭》诗云：‘碧酒时倾一两杯，船门才闭又还开。好山万皱无人识，都被斜阳拈出来。’是画意也，亦画理也。原宇宙万有，变化无端，惟大诗人与静者，每在无意中得之，非匆匆赶路者所能领会。亦非闭户作画者所能梦见。故诚斋翁有‘好山万皱无人识’之叹耳。”行人看山，最多看出峰峦起伏，而艺术家却能看出山峦的皱纹，甚至透过这皱纹，还可以领略山峦的骨气神韵。“作画时，须收得住心，沉得住气。收得住心，则静。沉得住气，则练。静则静到如老僧补衲，练则练到如春蚕吐丝，自然能得骨趣神韵于笔墨之外矣。”<sup>⑭</sup>所有这些感触，无不来自他生命的体验。潘天寿的作品，就是他生命的结晶。

二十七岁那年，经师友介绍，诗人离开家乡，到上海任教。在这一时期，萦绕于诗人胸中的，是化解不开的浓浓的故乡情结，一草一木总关情。四十多年后的1969年冬天，在那样一个史无前例的残酷年代，诗人被押解到家乡游斗。从宁波回杭州的火车上，他捡到一个香烟纸壳，在纸背写下三首五绝。这是诗人留给这世界的最后三首诗，从中依然可以感受到强烈的生命律动。这次游斗，对于古稀之年的诗人来说，从精神到肉体都是致命的摧残。即便如此，诗人依然是那样眷恋故乡，还有故乡的人：“千山复万山，山山峰峦好。一别四十年，相识人已老。”<sup>⑮</sup>读到这些诗句，我们不能不为诗人的深厚情感而动容。

在中国人的心里，家园永远是精神的归宿。而家又总是与国联系在一起，与天下联系在一起。所谓修身、齐家、治国、平天下，就是这种家国理念的生动表现。当异族入侵时，这种理念便化作忧国忧民的情怀。卢沟桥事变之后，内地很多学校南迁，潘天寿在颠沛流离中写作了大量的诗歌，尤以1938年迁往长沙时所作最多。《渡湘水》：“岸天烟水绿粼粼，一桨飘然离乱身。芳草满江歌采采，忧时为吊屈灵均。”<sup>⑯</sup>吊念屈原，追怀贾谊，三户亡秦之志，九章哀郢之辞，弥漫其间，风雨不蚀。又如《论画绝句》论郑思肖：“不多笔墨已离披，纫佩何心唱楚辞。同与夷齐无寸土，露根风叶雨丝丝。”<sup>⑰</sup>史载，宋亡后，郑思肖坐卧不向北，因号所南。他画兰不画地皮，谓之“露根兰”。寄予了深重的亡国之痛。而义不食周粟的伯夷、叔齐，也多次出现在诗人的笔下。

在这类作品中，最感人的还是那些对于家乡山水美景的思念，对于国家未来和平的期盼。《戊寅中秋避乱辰州，清晨细雨，恐夜间无月作此解之》：“每忆秋中节，清光无等伦。料知今夜月，怕照乱离人。血泪飞鼙鼓，江山泣鬼神。捷闻终有日，莫负储甘醇。”<sup>⑱</sup>就很容易让人想到战乱中的杜甫望月而作《月夜》之思。我们从《禹庙》中也读出很深的感慨和期盼：“总角读书识寸阴，轻车瞻拜快登临。功成河汉九州水，德洽华夷万国心。殿宇云对檐楹古，蛇龙壁绘紫朱深。至今父老勤香火，为报艰辛起陆沉。”<sup>⑲</sup>在乱世中，潘天寿先生想到了大禹，希望能有这样一位明君再世，重治九州。就像杜甫的《蜀相》，诗人也曾希望能有诸葛亮这样的贤臣来治理天下。中国的知识分子有一种独特的情怀，每当失意或困惑时，他总是渴望从前贤中寻求异代知己，领略生命凋零的悲哀，更感受到生命的强大力量。

这一时期，诗人已经走出了个人的天地，而从民族的血脉与历史中体验到了家国的分量。在诗人看来，从艺之人，文与质、才与艺固然重要，而“道”更是天地间最重要的东西。道，就是中国人的精神、中国人的气质。而道，又与德、与气密不可分。他在《听天阁画谈随笔·杂论》中说：“画事须有天资、功力、学养、品德四者兼备，不可有高低先后。”“有至大、至刚、至中、至正之气，蕴蓄于胸中，为学必尽其极，为事必得其全，旁及艺事，不求工而自能登峰造极。”<sup>⑳</sup>这是因为，中国文学家讲究学行一致、表里如一，讲究文以载道、积极入世。不仅如此，在潘天寿先生看来，这道、这气，又与民族精神联系在一起。《听天阁画谈随笔·杂论》：“一民族之艺术，即为一民族精神之结晶。故振兴民族艺术，与振兴民族精神有密切关系。”他又说：“艺术品，须能代表一民族，一时代，一地域，一作家，方为合格。”<sup>㉑</sup>我们这个民族经历了太多的苦难，也经历

了无数的磨砺,但是依然坚强乐观,充满理想主义色彩。以潘天寿为代表的这一代艺术家,历经艰辛,备尝苦难。但是,他们这一代人,根植于现实的土壤,无论国家处在怎样状态,无论自己处境多么艰难,即使是走到生命的尽头,也从来就没有失去自信心。《己酉严冬被解故乡批斗归途率成》三首是他临终诗,其中第三首言:“莫此笼絜狭,心如天地宽。是非在罗织,自古有沉冤。”<sup>②</sup>处于监禁困厄中的诗人,依然表现出与天地同宽的心境,这是基于诗人对古今罗织是非的清醒认识,也体现了诗人对沉冤终会昭雪的坚定信念。

这种自信同样流淌于他对画中君子的绘赞中:“可爱离披四五叶,谁遗冷落古墙根。不摧雨雪风霜下,自有天心为尔存。”(《咏兰》其一)墙根残兰,历经风霜雨雪二载,“忽萌新叶,并添两蕊”(《咏兰序》)<sup>③</sup>,诗人歌颂残兰坚强的生命力,不正是诗人对自我生命的一种观照么?在《咏兰》第四首中,对兰的歌咏达到了兰我合一的境界:“野性依然我未除,何年归去有柴车。清风明月茅檐下,相对与君共著书。”<sup>④</sup>所谓兰、竹、梅、菊等画中君子,潘天寿在《中国绘画史》中曾多次高度评价。超脱而不厌世,宁静而不消沉,这种精神,正是中国知识分子的精神命脉所在。

### 三、艺术的追求

《听天阁画谈随笔·杂论》曾经谈到,元明以来的戏曲,主要是综合文学、音乐、舞蹈、绘画(脸谱、服装以及布景道具等之装饰)、歌咏、说白以及杂技等而成者。而唐宋以后的绘画,又综合了文章、诗词、书法、印章而成者<sup>⑤</sup>。其实,论及中国诗歌,又何尝不是综合的艺术?或许可以换一个角度说,如果想要更好地理解诗歌,结合其他艺术创作,或许是一条比较有效的理解途径。中国古代诗歌创作,自有其独特的话语体系,人们常把诗歌比作人体,诗歌的体制就像骨干,格力犹如筋骨,气象类似仪容,兴趣比作精神,音节好像言语。内外表里,筋骨精神,都要照顾到。而古典诗歌成功的要素,尤在起结、句法、字眼、意境等方面。

潘天寿的诗歌创作,尤其重视起结。如《梦中得四律》醒后仅记“听天楼阁”一联,即挑灯足成之:“一梦也关醒后欢,耐将呓语续冰纨。听天楼阁春无限,大陆蛇龙蠹走看。铁铎回牛蹄语重,墨云飞海砚涛宽。吟成新结灯花好,皓月当空夜未阑。”<sup>⑥</sup>中间两联为对句,诗人非常得意,故用听天阁命名书房。通常来讲,写作七律,中间二联多反复推敲,容易出彩。而发端和结句不易写好。所以严羽《沧浪诗话》说:“对句好可得,结句好难得,发句好尤难得。”<sup>⑦</sup>发句好,就会造成先声夺人的效果。如杜审言《和晋陵陆丞早春游望》:“独有宦游人,偏惊物候新。”这里的“独”字和“偏”字就下得不同凡俗。本诗的发端句“一梦也关醒后欢”即关联诗题,醒后之欢即是梦中之欢,引起读者详知“欢”情的阅读兴趣。相比较而言,本诗的结句似稍显功力不足,流于一般。说到结句,其实也多有讲究。中国古典诗词创作,尤其是律诗绝句的写作,往往一鼓作气而成。起句、对句连贯而下,但是到了结句,难免有鼓衰力竭之感。所以结句出色也非易事。潘天寿的《春游杂咏·桐庐晓发》则妙在结句:“江天初晓且扬舲,一片云帆烟水冥。我亦重来黄子久,千山未改旧时青。”<sup>⑧</sup>一个“青”字,既表示颜色,更表示生机,这是给桐庐敷色,沿江布满青色,充满生机,一路望去,苍翠成片,生机勃勃。而“千山未改”四字,有延伸无尽之意,用在时间与历史方面,说明古往今来富春江永远是青色苍茫。读至此,永恒的感觉产生了,同时,庄重的感觉也产生了。

在句法方面,潘天寿诗词创作往往从前人中汲取养分。譬如《题山斋晤谈图》:“好友久离别,晤言倍觉欢。峰青昨夜雨,花紫隔林峦。世乱人多隐,天高春尚寒。此间宜小住,剪韭共加



餐。”<sup>②</sup>不妨比较一下杜甫的《赠卫八处士》：“人生不相见，动如参与商。今夕复何夕？共此灯烛光。少壮能几时？鬓发各已苍。访旧半为鬼，惊呼热中肠。焉知二十载，重上君子堂。昔别君未婚，儿女忽成行。怡然敬父执，问我来何方？问答未及已，驱儿罗酒浆。夜雨剪春韭，新炊间黄粱。主称会面难，一举累十觴。十觴亦不醉，感子故意长。明日隔山岳，世事两茫茫。”<sup>③</sup>从构思的角度看，无疑从杜诗中来，譬如开头和结尾两句，即模仿杜诗。潘诗的独创是五律的形式，突出了中间两联。峰青对花紫，世乱对天高，有空间感和色彩的对比，给笔者留下深刻印象。又如《过报安》诗：“地僻非人境，山深有古春。云封天外雨，花想汉前人。愿辍图南策，闲寻幽隐伦。树松兼艺菊，不羨义熙民。”<sup>④</sup>最引人注意的是三四两句，所谓“云封天外雨，花想汉前人”，可谓“诗眼”。《看明月桥晚步》四首也有异曲同工之妙。如第二首：“投海日西下，微茫暮霭新。山飞烟外影，月佩水边人。懒久诗难苦，风微天自春。蓦然有所忆，何日靖烟尘。”<sup>⑤</sup>其中“山飞烟外影，月佩水边人”给人流动之感，山在飞，月也有了灵性。《雨中渡滇海》其一：“烟水微茫接太清，墨云冉冉和波生。无端海底龙风发，吹我南飞一舸轻。”<sup>⑥</sup>起句近于柳宗元的意境，非常有气魄。

律诗、绝句的创作，不仅要在起结、句法、诗眼等方面下工夫，还要讲求声调。譬如七律要求第五字要响。潘天寿先生的《嫩寒》诗：“嫩寒枕褥腻春华，安息香凝烟篆斜。睡起凭栏无意绪，默看细雨湿桃花。”<sup>⑦</sup>一个“腻”字，给人很多的联想，因此印象非常深刻。嫩寒，即乍暖还寒之时，外面已经春意盎然，室内的香炉，还余烟袅袅。睡眼朦胧中凭窗望去，细雨润滑了绽放的桃花。“凭栏”二字，《听天阁诗存》作“琐窗”，似乎更好，因为刚刚睡起即凭栏不恰当，而“琐窗”中才有无意绪之感。这最后一句近似杜甫草堂作品，带有闲适之感。

中国的书法、绘画、诗歌，表现方式各有不同，但就本质而言，原本就是相通的，只是不同的艺术家，各有侧重而已。作为画家的潘天寿，他的诗歌，比较强调灵动美，注重色彩美，当然，更离不开精美的构图。《潘天寿美术文集·谈谈中国传统绘画的风格》论中国传统绘画的表现方法，归纳为七个方面。中国古典诗歌创作，不论抒情、状物、写景，也多具有绘画上的这些特征，也多注重在色彩、空白、构图等方面，表现对象的神情气韵。

色彩的运用，诗、画给人观感是不同的。绘画比较直接，由自然之色，对比画中之色，画家的创作意图可以一目了然。而诗歌则需要调动各种联想。譬如《乙未初夏与蕻之等八人赴雁荡写生，遂成小诗若干首以纪游踪·访显道上人于灵岩古寺》其二：“未见禅林近，先闻云里钟。夕阳新雨后，一树石榴红。”<sup>⑧</sup>这里，有声、有色、有幽、有静，有对比联想，也有接近联想，通过不同色彩的调配，将空山人静、雨后花红的静谧画面表现得惟妙惟肖。《诚斋诗话》说：“五七字绝句最少而最难工，虽作者亦难得四句全好者。”<sup>⑨</sup>此诗可当之无愧。

艺术的空白，各种艺术门类都很讲究。譬如中国古典诗歌名篇《陌上桑》就成功地运用了空白的艺术方法，给读者的心田留下了深刻的印记。诗中没有直接描写罗敷的美，连她的身材、神态也没有写一句，但是，既然她的美可以让社会上的各种人入迷，那么她的美是肯定的。这美只是一个总体概念，具体的留待人们去联想。对此，潘天寿先生也有过很多论述：“视而不见之空白，并非空洞无物也。可使观者之意识，结合所画之题材，由意想而得各不相同之背景也。是背景也，既含蓄，又灵活，实胜于不空白之背景多多矣。”<sup>⑩</sup>“画事，能在不经意处经意，经意处不经意，即能不落普通画人之思路。”“作画须会心于空白处。此谓白者，不仅在于虚能走马之白也。谚云：一烛之光，通室皆明。如吾人居住房屋之窗户，透空气，通呼吸。虽细小，然须细心注意之也。宾翁云：‘作画如下棋，须善于做活眼，活眼多，棋即取胜。’此言好手对局，黑白满盘，空处无多，其计算胜负，每在只多几个活眼而已。”<sup>⑪</sup>譬如《夜归竹口》：“亲友何殷勤，握手

不我还。既还又相送，送我至中山。山深青积玉，流水鸣琴筑。上有天佛灯，肝胆堪共烛。”<sup>②</sup>这八句诗，中间换韵，所以《潘天寿诗存》分作两首。但从内容看，连贯而下，《听天涛诗存校注》视为一首，也不无道理。尤其是后四句，山深流水，青玉鸣琴，友情之深，自在言外。我们前面提到的一些优秀作品，其实都具有这种特色。

至于构图与布局，更是画家最为关注的问题。《听天阁画谈随笔·布置》：“吾国绘画，处理远近透视，极为灵活，有静透视，有动透视。静透视，即焦点透视，以眼不动之视线看取物象者，如普通之摄影相似。其中大概可分为仰透视、俯透视、平透视三种。动透视，即散点透视，以眼珠之动视线看取物象者，如摄影之横直摇头视线、及人在游行中之游行视线、与鸟在飞行中鸟瞰视线是也。不甚横直之小方画幅，大体用静透视，较长之横直幅，则必须全用动透视。此种动透视，除摄影摇头式之视线外，均系吾人游山玩水，赏心花鸟，回旋曲折，上下高低，随步所之，随目所及，游目骋怀之散点视线所取之景物而构成之者也。如张择端之《清明上河图》，夏珪之《长江万里图》是也。鸟瞰飞行透视，如鸟在空中飞行，向下斜瞰景物所得之透视也。如云林之平远山水等是。个中变化，错杂万端，全在画家灵活运用耳。”“吾人平时在地面上看景物，以平视为多，俯视次之。因之吾国绘画中之透视，亦以采用平透视为主常。平透视，以花鸟画采用为最多。然在山水画上，却喜采用斜俯透视为习惯。”<sup>③</sup>这种对布局的要求，体现在诗歌创作中，就是要求有画面感和立体感。如《夜归竹口》一：“黯黯千山暗，蜿蜒路犹白。几点野星垂，寒光遥射额。”<sup>④</sup>就用字而言，黯、暗在同一联中出现，似犯平头之病。而从诗中有画的艺术角度看，却别具风情。闭上眼睛，我们眼前就会出现这样一幅画面：整个背景为夜色下的山峦，黯淡无光，惟有一条小路，犹如白练，蜿蜒而上。几点寒星，照在夜行人的额头上，更衬出荒山中的孤寂。画面的安排，有主客，有配合，有虚实，有高低上下，有纵横曲折，可谓笔外有笔，墨外有墨，更传达出意外之意。

#### 四、美学的境界

从前面的描述中可以看出，潘天寿的创作，不仅仅凭借着他的艺术直觉，还有着明确的美学追求，多种艺术形式，融会贯通，冥心独造，达到了极高的艺术境界。就其大的方面来说，可以概括为三个方面，即推崇力能扛鼎的骨力，追求僻怪险绝的格调，欣赏平淡自然的境界。

所谓力能扛鼎，他最推崇的是唐代画师张璪（字文通）。在《题张书旂花卉集》诗其中，潘天寿先生写道：“文通妙绘造化师，笔能扛鼎墨淋漓。照眼顿明双眸子，不觉奇气沁心脾。”《中国绘画史》载，张璪常手握双管，一时齐下，一为生枝，润含春泽，一为枯枝，惨同秋色。所以第二首说张璪“生枝枯杆任槎枒，腕底春深桃李华”<sup>⑤</sup>，他推崇八大山人，也缘于此。《读八大石涛二上人画展后》：“妙运金刚腕，辟支演太阿。奇才瞎尊者，怪物哑头陀。气可撼天地，人谁识哭歌。离离禾黍感，墨沈乱滂沱。”<sup>⑥</sup>论僧巨然“树如屈铁山画沙，笔能扛鼎腾龙蛇。”<sup>⑦</sup>张宗祥在《潘天寿诗存序》中曾提到，潘天寿刻一闲章，凿有“一味霸悍”四字，正表现了这种追求。他的创作如何的“霸悍”，不妨看他的字，篆、隶、行、草，粗犷有力，入木三分。再看他的指画作品，如《鹭》等<sup>⑧</sup>，着墨不多，却有惊听回视之效，久久不能忘怀。类似这样的绘画书法作品，如苍鹰劲松，如暮色朝霞，如风云舒卷，在《潘天寿书画集》中随处可见，不胜枚举。

与此相关联，潘天寿先生对于僻怪险绝的格调非常欣赏。他说：“绘事往往在背戾无理中而有至理，僻怪险绝中而有至情。如诗中之玉川子（卢仝），长爪郎（李贺）是也，近时吾未见其人焉。”<sup>⑨</sup>这里，他用“僻怪险绝”四字评价卢仝和李贺，表现出欣赏的态度。金代诗人元好问《论

诗绝句》论李贺：“切切秋虫万古情，灯前山鬼泪纵横。”<sup>④</sup>对于李贺的评价也包含着至情至理的成分。而朱熹评价卢仝，“句语虽险怪，意思亦自有浑成气象。”<sup>⑤</sup>险怪中自有雄浑气象。潘天寿的诗歌创作，亦由此起家，纵横驰骋。他在《听天阁画谈随笔·杂论》中特别指出：“荒村古渡，断涧寒流，怪岩丑树，一峦半岭，高低上下，欹斜正侧，无处不是诗材，亦无处不是画材。穷乡绝壑，篱落水边，幽花杂卉，乱石丛篁，随风摇曳，无处不是诗意，亦无处不是画意。有待慧眼心人，随意拾取之耳。空山无人，水流花开。惟诗人而兼画家者，能得个中至致。”<sup>⑥</sup>譬如作于1960年的绘画作品《映日荷花别样红》就别有风情。按理说，阳光下的荷花，别样的红艳，荷花应是中心，但是在这幅中，绝大部分画面突出一株斑驳横斜在巨石上的老树干，上方有浓郁的枝叶覆盖，树干和巨石黄黑相间，给人重压之感。而那枝本应是画面中心的荷花，却置于画面的最左端，显得格外轻松，格外耀眼<sup>⑦</sup>。荒村古渡，怪岩丑树，不仅可以入画，同样可以入诗。《夜归竹口》其二：“晚风嘘秃树，雄横如狮吼。明月尚未生，昂头见北斗。”<sup>⑧</sup>月光下的秃树，在夜风的吹拂下，发出狮吼一般的声响，声音凄厉，画面也不美。而这，正是潘天寿先生在艺术创作方面特别着意的地方。当年，吴昌硕对他的评价是“巷语街谈总入诗”，在潘天寿的眼中，无处无画，也无处无诗，他常常打破常规，描写些可怕可恶的形象，或者不美的形象，作大笔勾勒，不作细微的刻画，常常出人意表，给读者以“狠重奇险”的感觉。张宗祥为潘诗作序就明确指出，这种诗风出自韩愈、卢仝，可谓一语中的。譬如《题秋梧雁来红立轴》其二：“愁心未剪绘屏围，梧叶娇黄梧子肥。雁使每迟秋水阔，八行谁草字如飞。”<sup>⑨</sup>第二句如韩愈“芭蕉叶大栀子肥”之意，比喻新奇而突兀。又如题于1928年《行乞图》的那首作品：“蓬头垢面衣褴褛，矍铄神飞饥眉宇。短箫咽咽复低昂，行于深街真踽踽。心上心下仇人头，酒酣耳热天风起。阖闾死后望知音，日暮声飞遍吴市。”<sup>⑩</sup>全诗流于散文化，转换迅速，在具体描写中没有过多的修饰，重在突出感受，点到即止。孤立地看，似乎不成诗意，但是放在全诗中却能意外地给人们造成一种美感，所谓“不美之美”，即将生活中的丑转化为艺术中的美。

在推崇骨力、追求险怪的同时，潘天寿又特别欣赏平淡自然的境界。《论画绝句》论董源：“一片江南景色新，董源平淡自天真。”<sup>⑪</sup>论倪瓒：“正从平淡出层奇，高品原来不可师。”<sup>⑫</sup>这种自然，是刚毅之极归于平淡的自然，而非自然而然之意。也正如严羽所说的“兴趣”，如羚羊挂角，无迹可求，言有尽而意无穷。《听天阁画谈随笔·杂论》：“绘事以奇取胜易，以平取胜难。然以奇取胜，须先有奇异之秉赋，奇异之怀抱，奇异之学养，奇异之环境，然后能启发其奇异而成其奇异。如张璪、王墨、牧谿曾、青藤道士、八大山人是也。石岂易得哉？以奇取胜者，往往天资强于功力，以其着意于奇，每忽于规矩法则，故易。以平取胜者，往往天资并齐于功能，不着意于奇，故难。然而奇中能见其不奇，平中能见其不平，则大家矣。”<sup>⑬</sup>崇尚怪奇，又追求自然，表面看起来似乎矛盾，而这正体现了潘天寿先生在理论思维方面的兼容性，不偏一隅，兼取两端。翻开《潘天寿美术文集》相关的论述比比皆是。在他的身上，往往体现出情感的复杂性，既充满霸气，又崇尚平和，既追求肃穆的境界，又难抑澎湃的激情。在情感的作用下，他常常用悲剧的心态参透人生世相，而理智的力量，又促使他用喜剧的心态，鸟瞰人世的乖讹与滑稽。这样一种复杂的生命体验，造就了他独特的艺术个性和审美追求。如果想要对这些问题作进一步的思考，就必然要涉及潘天寿的思维方式、思想方法和学术渊源，显然已经溢出本文的范围。

潘天寿曾经说过，评论前贤，总是一件费力不讨好的事。他曾举例说，清代诗人黄仲则一生困顿，真正理解了“百无一用是书生”的内涵。唐代诗人李贺呕心沥血，世间又有多少人能够理解他呢？“天若有情天亦老”流露出的正是李贺的无奈。所以，“各自有千秋，何从论得失。世号通达人，惯喜分甲乙。随以贬与褒，万言托不律。谁起泉下人，且为一致诂。”<sup>⑭</sup>尽管如此，后

- ① 围绕这些话题,学术界有过比较广泛的讨论。参见马大勇《二十世纪诗词史之构想》(载《文学评论》2007年5期)、王泽龙《关于现代旧体诗词的入史问题》(载《文学评论》2007年第5期)、陈友康《二十世纪中国旧体诗词的合法性和现代性》(载《中国社会科学》2005年第6期)等。
- ②③ 潘天寿纪念馆编《潘天寿诗存》,1991年版,第1页,第11页。
- ④ 诗云:“日当午,正深藏黠鼠。莫道猫儿太懒,睡虎虎。”卢炘、俞浣萍《潘天寿诗存校注·附录》,中国美术学院出版社1997年版,第230页。
- ⑤ 潘天寿《题画绝句》中论张璪的诗句。《中国绘画史》(中国书店1988年版)载,唐代画师张璪字文通,山水画家,曾撰《绘境》一篇,论及绘画要诀。起初,毕宏自负一代画名,见到张璪作品后,惊叹不已,询问成功秘诀。张璪自谓“外师造化,中得心源”。
- ⑥⑪⑫⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 潘天寿:《听天阁画谈随笔》,上海人民美术出版社1980年版,第5页,第21、13页,第8、21页,第19—20页,第21页,第41页,第44—45页,第9页,第11页,第9页,第10页。
- ⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 卢炘、俞浣萍:《潘天寿诗存校注》,第81页,第21页,第206页,第72页,第62页,第73页,第166页,第207页,第149页,第151页,第3页,第31页,第45页,第75页,第91页,第99页,第1页,第160页,第6页,第5页,第14页,第15页,第60页,第5页,第13页,第60页,第63页。
- ⑧ 卢炘:《信手拈来总可惊》,《潘天寿诗存校注·代后记》,第210—211页。
- ⑨⑩ 《全唐诗》,中华书局1960年版,第3217页,第3317页。
- ⑪ 曹操:《善哉行》,《曹操集译注》,中华书局1979年版,第35页。
- ⑬ 潘公凯:《飘散了的记忆》,载香港《华侨日报》1980年6月15日。
- ㉗ 严羽:《沧浪诗话·诗法》,《历代诗话》,中华书局1981年版,第694页。
- ㉘ 钱谦益:《钱注杜诗》,上海古籍出版社1979年版,第16页。
- ㉙ 杨万里:《诚斋诗话》,《历代诗话续编》,中华书局1983年版,第141页。
- ㉚ 潘天寿:《听天阁画谈随笔补遗》,《潘天寿美术文集》,人民美术出版社1983年版,第40、41页。
- ㉛㉜ 《潘天寿书画集》上,人民美术出版社1982年版,单色版第37、91、212幅,彩色版第7幅。
- ㉝ 元好问:《论诗绝句三十首》之一六,人民文学出版社1978年版,第70页。
- ㉞ 《朱子语类》卷一四〇,中华书局1994年版,第3328页。
- ㉟ “望知音”的“望”字,《潘天寿诗存》作“谁”。1948年作者又绘《行乞图》题诗作“望”字,似更佳。
- ㊱ 王夫之:《薑斋诗话笺注》卷一,人民文学出版社1981年版,第4页。

(作者单位 中国社会科学院文学研究所)

责任编辑 山木