

傳統中國繪畫的現代之路

——以潘天壽的藝術探索為綫索

高建平

(中國社會科學院 文學研究所，北京 100732)



[摘要]20世紀之初，一些人把西方科學、技術的先進與西方繪畫聯繫起來，中國畫被看成是中國貧窮落後的象徵，學習西畫似乎成了大勢所趨；到了20世紀50—70年代，這種傾向又與當時反映工農兵生活、反映新時代要求的話語結合起來，“向民間學習”的概念被政治化，從而導致對傳統藝術的精英精神的摒棄。潘天壽不僅要與那些在藝術上主張全盤西化的人對話，更要與那些主張中國畫學習西方技法，強調對中國畫進行改造和創新的人對話。他的做法是，根植傳統，以我為主地對外來影響進行吸收。潘天壽在藝術風格方面有三個追求：一是“簡”。通過“簡”，留下廣泛的想象空間，也在傳統風格的藝術中見出現代意味。二是“力”。這個“力”是力能扛鼎，是作品的氣之力、情之力、藝之力。三是“奇”。通過一種大開大合，使它峰迴路轉，復歸平衡。在這些追求背後，他更加關注的還是人格修養——歷經人生磨難和藝術鍛煉的人生境界。潘天壽的作品中有“常”有“變”，但從總體上說是“常中有變”。在當今藝術充滿各種可能性的時代，到處都在講“終結”的時代，人們用各種方式挑戰舊有的繪畫觀念，中國畫需要扎根古老傳統的土壤，從現代社會汲取營養，面向豐富多樣的藝術未來，“變”中有“常”。這是潘天壽給中國藝術之路的啓示。

[關鍵詞]中國繪畫 潘天壽 線 開合 “常”與“變”

[作者簡介]高建平（1955—），男，江蘇省揚州市人，瑞典烏普薩拉大學美學博士，現任中國社會科學院文學研究所學術委員會主任、副所長、研究員、博士生導師，兼任國際美學協會會長、中國中外文論學會會長、中華美學學會副會長，主要從事文藝理論研究，代表性著作有*The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Art*、《畫境探幽——中國繪畫的精神結構》、《全球化與中國藝術》、《全球與地方：比較視野下的美學與文化》、《美学的當代轉型》、《西方美學的現代歷程》等，先後翻譯了斯佩克特(J. Specter)的《藝術與精神分析》、比格爾(P. Bürger)的《先鋒派理論》、比厄斯利(M. C. Beardsley)的《西方美學簡史》、杜威(J. Dewey)的《藝術即經驗》等著作。

Title: Modern Transformation of Traditional Chinese Paintings: Take Pan Tianshou's Artistic Exploration as Case Study
Abstract: In the beginning of the 20th Century, some people linked Western painting style with the advancement of Western science and technology, making Chinese paintings became the symbols of poverty and backwardness of China, while learning of Western Paintings became the mainstream of artistic study. During 1950s to 1970s, this

tendency was mingled with the discourse on the demand reflecting the life of workers, peasants and soldiers, and to meet with the requirements of the new age. The call for "learning from the folk art" was politicized, resulting in the abandon of elitism of traditional art. Pan Tianshou had to defend himself not only by arguing with those who advocated westernization in all, but also with those who wanted to learn the Western skills and insisted reformation and innovation on the Chinese paintings. What he did is to get his paintings rooted in the Chinese traditions and to absorb influences from foreign countries. Pan had three aspects of pursuits in his paintings. The first one is to be "minimal," which allows plenty of rooms for imagination and shows a modern significance in the traditional art as such. The second one is to be "powerful," which is the vital force of feeling, emotion and art. The third one is to be "eccentric," making the master piece interesting and balanced. Aside from all these aspirations, he laid more emphasis on the cultivation of human characters, meaning that the realm of life can be reached after suffering from hardship and being tempered in artistic practice. We can find "chang" (consistence) and "bian" (change) in Pan's art, but on the whole, it is argued that his style is "chang zhong you bian" (change in consistence). In today's era, art is full of possibilities and people are challenging the traditional painting ideals in different ways. Chinese paintings have to be rooted in traditions and absorb nutrition from the modern society. They have to face the rich and diversified future art so as to keep consistent in the change. This is the inspiration Pan gave to the road of Chinese art.

Keywords: Chinese paintings, Pan Tianshou, line, open and close, "chang" and "bian" (consistence and change)
Author: Gao Jianping is a PhD in Aesthetics at Uppsala University, Sweden. Currently he is the Director of the Academic Committee of the Institute of Literature of the Chinese Academy of Social Sciences, and the Deputy Director, researcher and the doctoral supervisor of the Institute. In addition, he is the President of the International Association for Aesthetics, the President of the China-International Society of Literary Theory and the Deputy President of the Chinese Society for Aesthetics. His research interest is literary theory.

20世紀之初，中國藝術面臨着重大選擇：是放棄傳統，完全接受西洋繪畫；還是固守傳統，繼續保持明清文人畫風格？當時，學習西洋繪畫的傾向佔據着主流的位置。一些人把西方科學、技術的先進與西方繪畫聯繫起來，同時也把中國科學、技術的落後與中國繪畫聯繫在一起。中國畫被看成是中國貧窮落後的象徵。在一段時間裏，學習西畫似乎成了大勢所趨。在中與外、古與今的等式中，中等於古，外等於今。今必勝古，於是外必勝中。

到了20世紀50—70年代，這種傾向又與當時反映工農兵生活，反映新時代要求的話語結合起來。“寫實”成為現實社會需要，向蘇聯學習的口號與“進步”概念聯繫在一起；“向民間學習”的概念被政治化，從而導致對傳統藝術的精英精神的摒棄。

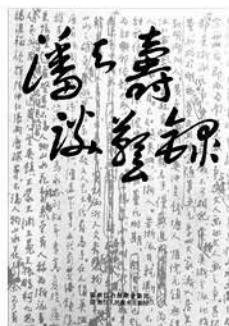
“西”與“中”的爭論，表現為不同的層次。第一層次，是要西畫而不要中畫。對此，中國畫的堅持者還能依賴民族主義的訴求而從傳統中獲得支持。但是，面對第二層次的訴求，即中國畫能否表現明暗？中國畫能否不再僅僅是“線”的藝術，同時也是“面”的藝術？西畫所強調的科學的比例、透視、明暗法等，能否也用於中國畫？在“洋為中用”的口號下，能否對中國畫進行改造？在這一類觀念的侵蝕下，堅持傳統繪畫的人，就覺得難以抵擋了。

潘天壽（1897—1971）所要應對的，正是這第二層次的選擇。他不僅要與那些在藝術上主張全盤西化的人對話，更要與那些主張中國畫學習西方技法，強調對中國畫進行改造和創新人對話。這後一種話語，潛藏着一種可能，即在一些空洞的口號支持下，對中國繪畫傳統連根拔除。

中西融合，也許是一個自然的選擇。西畫可以學中畫，中畫也可以學西畫，相互取長補短。這本身沒



潘天壽



《潘天壽談藝錄》



有錯。然而，究竟如何學？在融合的過程中，到底以什麼為基礎，以什麼為附加？這纔是問題的關鍵所在。潘天壽的主張是：“西畫，還是應在西畫的基礎上搞，不必插入其他的東西。”^①相反，“中國繪畫如果畫得同西洋繪畫差不多，實無異於中國繪畫的自我取消”^②。傳統中國繪畫與西方繪畫相比，在審美理想上有着根本的差異。當然，若硬要將其混合在一起，作為一種有益的嘗試，在百花齊放的藝術大花園中，也能成為一朵奇葩。但是，正像驢與馬交配後能生出孔武有力的驃子一樣，雖具實用性但卻不具生產性。對於中國繪畫傳統的保存和發展，這種非驢非馬的混雜卻可能會是致命性的破壞。在交融的名義下，中西結合可能會成為一種過渡，但其最終的結果，卻是中國藝術傳統的消亡。

那麼，在世界文化交流的大語境下，中國藝術應該走什麼樣的路呢？潘天壽認為，對外來傳統，“亦須細心吸取，豐富營養”。^③歐洲繪畫長期形成的對“線”、“形”、“色”的理解，藝術表現的多種技巧，應該成為發展中國畫的營養。其實，不僅僅歐洲繪畫，世界其他各民族的繪畫、雕塑和其他造型藝術，都有值得學習借鑒之處。然而，學習借鑒，還要依據主體情況而有所選擇。他提出吸收和發展的“以我為主”的原則，“有所不融和者，應不予吸收”。^④對此，潘天壽作了一個形象的比喻：“牛奶是營養的，但中國人吃了不要就變成外國人，中國人的形體不能失了。”^⑤我們要持一種有“體”有“用”的立場。中國畫有着自身的“體”，失去了，就不再是中國畫；也有其“用”，要吸收西畫的一些長處，豐富自身。

其實，不同民族的藝術，都是如此。一方面，我們要堅持文化間相互交流的立場，故步自封不行；另一方面，我們要堅持和保護文化的多樣性。在美學上，有過關於世界上有統一而普遍的美，還是各民族和文化祇是獨特美的爭論。對此，我認為：一方面，從來就沒有單一而普遍的美。各民族、各文化都自美其美。各民族和文化的審美趣味，是特定文化和時代的產物。另一方面，這個世界又是相互聯繫着的，就像相互補充營養一樣，各民族和文化間要相互學習。因此，獨存又共存，自主創新又相互吸收，不要普遍主義，不要折衷主義，根植傳統，面向世界，這纔是藝術發展之道。

二

民族文藝的根基不能喪失。具體落實到繪畫，根基到底在哪裏呢？宗白華（1897—1986）曾作過一個精要的概括：“中國畫以書法為骨幹，以詩境為靈魂，詩、書、畫同屬於一境層。西畫以建築空間為間架，以雕塑人體為對象，建築、雕刻、油畫同屬於一境層。”^⑥潘天壽則反覆強調，中國繪畫以“線”為主，西方繪畫以“面”為主。

由此，人們或許要進一步追問：中國畫的“線”是什麼樣的“線”？我曾經在一篇文章中用一句簡單的話來概括，即中國畫的“線”是“徒手作出來的線”^⑦，而不是幾何學意義上的“線”，以此強調中國藝術對動作性的重視，並試圖說明中西繪畫區分的一些根本問題。

無論是潘天壽所強調的筆墨，還是他所作的指畫，都與手的動作有關。在繪畫中，要見出人的動作，要將繪畫看成是人的充滿活力的動作的痕迹。中國古代有“書畫同源”之說。許多人在讀這句話時，把着眼點放在歷史起源上，相信書與畫在歷史上真的曾有過一個“同體未分”的狀態，祇是到後來兩者纔分化開來。其實，這樣的理據是不對的。這個表述無非是強調書法的“線”對繪畫的“線”的影響而已。^⑧許多古人還強調，最好的畫要“拙規矩於方圓”（〔宋〕黃休復：《益州名畫錄》）；不能用界筆直尺，用這些製圖工具作出的畫

①②③④⑤ 《潘天壽談藝錄》（杭州：浙江人民美術出版社，2012），潘公凱主編，第21、17、24、24、19頁。

⑥ 宗白華：“論中西畫法的淵源與基礎”，《宗白華全集》（合肥：安徽教育出版社，2008），第2卷，第102頁。

⑦ 高建平：“尋找美的線條”，《全球化與中國藝術》（濟南：山東教育出版社，2009），第92—107頁。

⑧ 高建平：“‘書畫同源’之源”，《書法與繪畫的相關性》（北京：中國人民大學出版社，2011），邱振中主編，第15—44頁。

是“死畫”（〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》）。這些都表示古人對“徒手作線”的重視，通過這種“線”，體現出一種生機勃勃的內在精神。

中國繪畫的根基在“線”上。這是中國畫家與美學家們的共識。然而，不同時代的藝術家，同一時代的不同藝術家之間，對這一點體會又是不同的。潘天壽是一位大藝術家，而不祇是藝術理論家。他並不僅僅滿足於對這種“線”的原則進行理論概括。他的話中，凝結着他長期藝術實踐的體會，而他的畫作又是他的繪畫理念的具體呈現。

清初的繪畫，一般以“四王”（王時敏、王鑒、王翬、王原祁）和“四僧”（石濤、八大山人、髡殘、弘仁）為代表。“四王”接近宮廷，是文人畫中的院體派；“四僧”在野，是文人畫中的民間派。“四僧”傳統後來被“揚州八怪”（金農、羅聘、李方膺、李鱗、黃慎、鄭燮、高翔、汪士慎）所繼承和發展，在揚州這個繁華的南方都市中，出現了遊走在市場之中，又與市場的法則和觀念保持一定距離的新型文人畫。面對這種傳統的分野，潘天壽主要繼承了哪一派呢？我認為，他所走的似乎更像是“四僧”、“八怪”的路子，他的畫既要“奇特”，又具“霸氣”。

然而，對潘天壽的畫，僅僅局限於這個“南”與“北”、“僧”與“官”的圈子內思考，是遠遠不夠的。更為重要的是，20世紀的社會動盪，中外藝術交流，不可能不對他的藝術觀念和創作產生深刻的影響。20世紀，在中國出現了一種過去所沒有的機構設置，這就是美術學院。學生們通過美術學院而不是畫坊學畫，通過畫展來展示自己的作品，而不是按需定製。在此基礎上更進一步，有了繪畫評論、繪畫史的寫作，並進而有了美術與美學的結合、實踐與理論的結合。由此，美術有了全新的存在方式，傳統藝術獲得了現代的生存方式。

時代與語境的變化，使得潘天壽不能像過去那樣，守着傳統繪畫中的某一門、某一派。他所要做的事，是在中西之間、傳統與現代之間，走出一條屬於自己的路。他還需要做的事，是經過深入的思考，將他的這種探索表述出來，形成他的繪畫美學思想，從而在學術的爭論中為自己辯護，在他所從事的藝術教學工作中說服學生接受自己的主張。

潘天壽的許多關於藝術的論述，以及他的繪畫實踐，都是在這一特定背景下形成的。他提出了許多具有開拓性的新的藝術觀點。

例如，他提出，繪畫不能祇是“線”，而要“點”、“線”、“面”三者結合在一起。但是，在這三者中，要以“線”為主，“點”、“面”為輔。用他的話說，就是“線為骨，點、面為肉”^①。“點”很重要。潘天壽用淺近的例子指出：“苦瓜和尚作畫，善用點，配合隨意，變化複雜。”^②“畫事之用筆，起於一點，雖形體細小，須慎重從事，嚴肅下筆，使在畫面上增一點不得，少一點不成，乃佳。”^③但是，畫的主體，仍是由“線”構成的。中國古人有“一筆書”和“一筆畫”之說。潘天壽繼承了“非一筆而成”，而是“筆有朝揖，氣脈不斷”的觀點，強調“氣”的連接。通過這種“氣”的連接，使繪畫構成一種整體。這當然仍是一種古老的說法。孤立地看，也許不新鮮，但是，在20世紀中期這個中國藝術普遍強調“形”的時代，他重申這種“氣”的連接原則，就使這種說法有了新的內涵。當時，已經多年沒有人談“氣”了，潘天壽堅持談。等到今天，人人都在談“氣”，外國人也來談“氣”時，再讀潘天壽的話，好像他談得不足為奇。其實，不可忘記的是，他是在人人談“形”的時候談“氣”的，他要以“氣”挑戰“形”，超越“形”。



潘天壽作品欣賞（一）

^{①②③} 《潘天壽談藝錄》，第72、75、74—75頁。



潘天壽更為精彩的論述，在於對“線”的品質的見解。這出於他對繪畫的深切體會，更顯得分量沉重。他指出，要“凝煉中求暢快，暢快中求凝煉”^①。關於什麼是好的“線”，不同的人有不同的看法。英國古典畫家荷加斯（W. Hogarth, 1697—1764）認為，波浪線纔是“有吸引力的線條”^②；一些現代藝術家，包括畢加索（P. R. Picasso, 1881—1973）、勃拉克（G. Braque, 1882—1963）、蒙德里安（P. C. Mondrian, 1872—1944），特別是奧古斯特·恩德爾（A. Endell, 1871—1925）則明確表示對幾何圖形和直線的愛好。^③中國人在談論“線”的品質時，思路則與西方藝術家完全不同。他們所重視的，並不是“線”的幾何特性，而是“作線”時的感受。“凝煉”與“暢快”兩種感受相互交替，又相互包含，構成了“線”的節奏。這種“線”的節奏，不是從外在形體上見出，也不是像蘇珊·朗格（S. Langer, 1895—1982）所說的主體的“感受”（feeling）與客體的“形式”（form）之間的二元對立又“同形同構”的關係。那種“同形同構”的理論，是先把主客體分開，又在它們之間架起橋樑的做法。實際上，外在的“形”正是人的節奏性運動的結果，背後所蘊涵着的是人的氣韻和神氣。

這種“線”，儘管是人力而成，卻又追求日積月累的自然力之效果。“古人言運筆作線，往往以‘如屋漏痕’、‘如折釵股’、‘如錐劃沙’、‘如蟲蝕木’等語作解譬。蓋一線之作成，原由積點連接而成者，故其形象直而不直、圓而藏鋒，自然能處處停留含蓄而不信筆矣。”^④這正是潘天壽所追求的合造化之功，成畫家之筆的意義所在。這種由氣到意，到筆，再到墨所形成的“線”，體現了內在生命力。從潘天壽的一幅幅繪畫作品中，我們纔能體會到他所作的“線”之美。

在20世紀50年代初，筆墨被說成是“技法”。這種表述本身，就使它在當時的語境中處於不利的地位。當時的邏輯是：內容決定形式。“技法”是“形式”，於是，它就必須為“內容”服務，為“內容”所選擇，隨着“內容”的發展而被淘汰。實際上，內容與形式的兩分，給藝術的理解帶來了很大的困難，祇有摒棄這個模式，運用當代藝術哲學的知識，纔能對“筆墨”的意義獲得正確的理解。

貢布里希（E. H. Gombrich, 1909—2001）在論述中國繪畫時，曾為一種現象感到困惑。他寫道：“沒有什麼藝術傳統像古代中國那樣更強調需要靈感的自發性力量，但恰恰是在那兒我們看到一種完全對所獲得的語彙的依賴。”^⑤他的困惑，恰恰說明了中國藝術的特點。在中國畫中，“筆墨”是藝術的語彙，中國畫家通過書法的練習，通過對傳統名作的臨摹，獲得並掌握了這種語彙，通過對這種語彙的創造性運用，達到了心手一體的地步。這樣的語彙影響着他們的視覺，使他們既通過“眼”，也能過“手”來看世界，從形形色色的世間萬物中，看到其表現性。

他們也運用這樣的語彙來捕捉他們自身的藝術感覺，將生活中的一些否則就會轉瞬即逝的感受抽取出來，使之得到物質性的呈現。杜威（J. Dewey, 1859—1952）曾寫道：“畫是抽出（draw out）；是提取出題材必須對處於綜合經驗中的畫家說的東西。此外，由於繪畫是由相關的部分組成的整體，每一次對具體人物的刻畫都被引入（be drawn into）一種與色彩、光、空間層次，以及次要部分安排等其他造型手段相互加強的關係之中。”^⑥畫家將當下面對各種對象時的種種感受抽取出來，又將它投放當下正在受種種情境制約的關係之中並形成自己的活動。對於中國畫家來說，使用筆墨的能力是他“抽出”當下感受所憑藉的工

①④《潘天壽談藝錄》，第76頁。

② [英]威廉·荷加斯：《美的分析》（北京：人民美術出版社，1986），楊成寅譯，佟景韓校，第53頁。

③ August Endell, “The Beauty of Form and Decorative Art”, *Art in Theory, 1900—1990* (Oxford: Blackwell Publishers, 1992), 63.

⑤ E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1969), 128.

⑥ [美]杜威：《藝術即經驗》（北京：商務印書館，2007），高建平譯，第100頁。

具，通過具體的落筆用墨，他將當下的感受“引入”到繪畫情境之中。中國畫家講“筆筆相生”，“下一筆看上一筆意趣”，說的就是這個意思。

人們常說：我說語言，語言也說我。當人們運用一種不能熟練掌握的語言思維時，思維就木訥，說的話也簡單。當人們能夠熟練掌握了一門語言時，就能口若懸河，思如泉湧。繪畫也是這樣，“筆墨”是畫家的語言，畫家用它來尋找和抽取繪畫的意義，同時也使這種意義獲得表現。有什麼樣的畫家，就有什麼樣的表現。同時，畫家也是被造就的，他用“筆墨”，也為“筆墨”為用。畫家處在“筆墨”傳統之中，但畫家要有所作為，將自己真實感受通過“筆墨”之“用”而表達出來。

三

潘天壽在關於繪畫的論述中，很強調“佈置”，或古人所說的“經營位置”。這可能與他身為藝術教育家有關。佈置是一個具體的問題，但又與中國繪畫的根本特性密不可分，在此有必要特別提出來說說。

在繪畫中，這兒畫什麼，那兒畫什麼，也許可以比作往一個房間裏放傢具。根據現有的空間，把傢具放在恰當的位置。有藝術品位的人，就放得好看；沒有藝術品位的人，就放得非亂即俗。這也許能成為經營位置的一種理解。

潘天壽寫道：“西洋畫的透視是錯覺的科學，中國畫的透視是幻覺的科學。實際上方桌的四邊是一樣長的，近大遠小是眼睛的錯覺。中國畫根據作者和觀眾的心理要求，不受焦點透視的局限，按想象合理組織畫面，這也是一種科學——藝術的科學。”^①依照想象去合理組織畫面，這的確可成為“經營位置”的一種解讀。

潘天壽還從自己的實踐中，悟出了一些與“格式塔”（Gestalt）心理學相似的構圖原理。例如，他指出，“大的、重的東西，可放在靠支點近的地方，而小的、輕的東西，可放在離支點較遠的地方。此理亦即平衡。這種平衡不是靠相等的重量得到的，而是靠不等的距離得到的。這在藝術表現上就有變化。”^②類似的話，他還說過多次。例如，他的以中國的老秤作比喻：“老秤有秤紐、秤鉤、秤錘三部分。物大而重，秤錘離秤紐就遠；物小而輕，秤錘離秤紐就近，它以秤錘與秤紐相距多少進行調節，由於三者的距離不同，纔能求其平穩而得勢。”^③這些表述，與美國著名“格式塔”派心理學美學家阿恩海姆（R. Arnheim, 1904—2007）在《藝術與視知覺》中的關於視覺的杠杆原理的論述，有很多相似之處。阿恩海姆詳細而系統地論述了視覺的重力關係，講大小、色彩、距離對重力的影響，以及如何在畫上保持重力平衡對稱的道理。我不清楚潘天壽有沒有讀過“格式塔”學派心理學的著作，他很有可能是從藝術實踐中悟出了這方面的道理。

然而，潘天壽並不祇是詮釋阿恩海姆的觀點。基於對中國繪畫的瞭解，潘天壽達到一個與“格式塔”學派完全不同的結論。他所認為的平衡和對稱，並不僅限於一種視覺上的靜態平衡，而是一種與繪畫活動聯繫在一起的動態過程。他對這種对象的理解，也不僅局限於認知領域，而且將人的活動放了進去。

由於中國畫家既是用“眼”，也是用“手”來“觀看”世界、作畫的。這個觀念，凝聚成一個詞，就是“開合”。潘天壽指出：

繪畫上的開合和做文章的起結一樣。一篇文章大致由“起、承、轉、合”四個部分組成。“承、轉”是文章的中間部分，“起、結”是文章的開始與結尾。一篇長文章有

^{①②③}《潘天壽談藝錄》，第92、101頁。

許多局部有起結和承轉，也有整個起結。一張畫畫得好不好，重要的一點，就是起結兩個問題處理得好不好。^①

這種表述，既得中國古代繪畫思想的精髓，又使其在現代發揚光大。因為，畫是一種空間藝術，通過“開合”，就見出了時間性。這種時間性，不是萊辛（G. E. Lessing, 1729—1781）在《拉奧孔》中所說的，通過選取最有意蘊的一瞬間來暗示時間，不是通過組畫形成敘事時間，而是通過作畫的起承轉合過程來展示作畫時主體運動的時間。這像做文章，文章要有順序感，要層層推進，有鋪墊，有高潮，再進入收尾。這也像作曲，從序曲，到展開，高亢與婉轉相遞，進入高潮，最後餘音裊裊，進入尾聲。這種“開合”，還要有相應和相破的關係，有過程的自然發展，有過程的突然轉折，有順勢而下和逆勢而上，有“山重水複疑無路”，並以此迎來“柳暗花明又一村”。

這種“開合”所帶來的動態的過程，仍需要符合平衡的要求。然而，這種平衡，並非阿恩海姆式的祇是視覺重量的平衡和對稱。這種視覺重量的平衡和對稱，當然是繪畫所必需的。沒有平衡和對稱，繪畫就會給人以不安的感覺。但是，潘天壽所追求的，是一種動態的平衡。用他自己的話說，就是“靈活的平衡”。他提出，“靈活的平衡，須先求其不平衡，而後再求其平衡”^②。這種“靈活的平衡”，祇有將繪畫作為一個過程，纔有可能。作畫的過程，就是一個不斷地打破平衡，又實現新的平衡的過程。這種過程，有時會給人以一種意外的驚喜，從而達到一種特殊的審美效果。

潘天壽進而提出，從不平衡到平衡，甚至可由題款來實現。當畫面留下不平衡時，最後，“以題款補其不平衡”。^③這種祇有中國繪畫纔獨具的平衡，當然是阿恩海姆不可能想象出來的。

“開合”源於氣勢。潘天壽指出，“故中國繪畫在畫面的構圖安排上、形象動態上、線條的組織運用上、用墨用色的配置變化上等等方面，均極注意氣的承接連貫、勢的動向轉折，氣要盛、勢要旺，力求在畫面上造成蓬勃靈魂的生機和節奏韻味，以達到中國繪畫特有的生動性。”^④這段話給予“經營位置”一個很精彩的解讀。潘天壽還聯繫“氣脈”、“龍脈”等概念來深化這種對“經營位置”的解讀，從而進一步升華對中國畫的理解。

四

潘天壽的畫，上承千年中國繪畫的傳統，下開新時代中國繪畫之路。他所代表的美學理想，是共性的，中國繪畫理想的精要在他身上有着集中而全面的體現；但另一方面，他又有着自己的獨特、不可重複的特徵。走進畫展的展室，打開畫冊的冊頁，不用看署名，潘畫的氣勢、氣度和氣息，就會撲面而來。

潘天壽說，畫中要有“我”。這個“我”，不可強求之，是日積月累的人生閱歷和藝術造詣的體現，是修養在作品中不知不覺、自然而然的流露。但同時，這又體現了他長期的藝術追求。

用潘天壽自己的語言說，他的畫有三個特點：

第一是“簡”。“畫事難於用繁，尤難於用簡。簡之可貴，在於純煉。須老辣縝密，迹簡意遠，方為上品。”^⑤通過簡，留下廣泛的想象空間，也在傳統風格的藝術中見出現代意味。

第二是“力”。他說畫要強其骨，要“一味霸悍”。畫要有力，這個力量，是力能扛鼎，但又不是力士之力。我們聽鋼琴家彈出《黃河》的洶湧澎湃之聲氣吞山河，琵琶手彈出《十面埋伏》的金戈鐵馬之聲，都具有無比的力量。畫家也是這樣，這是氣之力、情之力，也是藝之力。

^{①②③④⑤}《潘天壽談藝錄》，第54—55、61、101、103頁。



第三是“奇”。他強調在作畫中要走極端。通過一種極端的狀態，看視覺的可能性。人們常說，滄海橫流，方顯出英雄本色。當一幅畫大開大合，被推向難處理的局面時，能使它峰迴路轉，復歸平衡，就更能顯示出畫家的掌控力。這就像一位劇作家要有能力將戲劇衝突推向高潮，最後又復歸平靜一樣。

這三個特點，是潘天壽在藝術風格方面的三個追求。在這些追求背後，他更加關注的，當然還是人格修養。潘天壽認為，中國畫講求修養。畫要有“清峻之氣，古樸之風，天真之美，自然之神”^①。這種修養，不是一般意義上的至善人格，而是人生境界。達到這種境界，要有“雖九死猶未悔”的精神，要歷經人生磨難和藝術錘煉。王國維講“成大事業、大學問者，必經過三種之境界”：一是“昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路”；二是“衣帶漸寬終不悔，爲伊消得人憔悴”；三是“衆裏尋他千百度，驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處”。^②這三種境界不僅是學問之道，對詩人、畫家也適用。



潘天壽作品欣賞（二）

五

1970年，正值中國內地“文化大革命”的高潮，潘天壽帶着對中華文化的沉重憂慮，憤激地說：“中國幾千年的文化，難道對今後的中國就毫無用處了嗎？傳統越悠久，罪孽越深重，倒不如沒有祖宗的好。”^③面對鋪天蓋地的“文革”洪流，人們不難體會潘天壽當時的心情。說完這段話不久，他就與世長辭了。他是帶着一種絕望離開這個世界的。

難道中國畫真的像一些人說的那樣，沒有前途了嗎？不！從20世紀末到21世紀初，非寫實的、講究趣味和修養的中國畫，已越來越受到人們的重視。

歐洲寫實的繪畫風格，到20世紀出現了重重危機。借助於數學、幾何學、光學和色彩學的知識製造逼真的錯覺，曾經是歐洲繪畫的追求。當這種繪畫理想被一些新的視覺圖像的製作工具所取代時，藝術是否還在進步的問題，被嚴肅地提了出來。美國藝術家阿瑟·丹托（A. C. Danto）是這樣談論藝術的未來的。他說，藝術終結了，“藝術會有未來，祇是我們的藝術沒有未來。我們的藝術是已經衰老的生命形式”。^④他說的“我們的藝術”，是指歐洲從文藝復興到20世紀中葉的藝術。在這種藝術危機之時，迎來的卻是多元文化的時代，是藝術充滿各種可能性的時代。

在新的時代，傳統的中國藝術能否提供一種選擇？中國藝術的筆墨趣味、動態構圖，以及氣韵格調，能否給飢渴的新藝術的探求者以滋養？這是當代藝術家們普遍探求的。美學家王朝聞（1909—2004）曾用“常”與“變”這一對範疇，來概括潘天壽的藝術。潘天壽的作品中，有“常”有“變”，但從總體上說，是“常中有變”。今天，我們看到了許多以“變”爲主的藝術，人們用各種方式，挑戰舊有的繪畫觀念。藝術需要多樣化，要有各種各樣的探索，不斷地自我否定，也許正是當代藝術的生命力所在。但是，“變”中還是要有“常”。扎根中國古老傳統的土壤，從現代社會汲取營養，面向豐富多樣的藝術未來，這正是潘天壽給中國藝術之路的啓示。在一個到處都在講“終結”的時代，中國畫需要再一次化繭成蝶，飛進當代世界藝術的百花園中。

①③ 《潘天壽談藝錄》，第21、60、61頁。

② 王國維：《〈蕙風詞話〉〈人間詞話〉》（北京：人民文學出版社，1999），第203頁。

④ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986).