

再谈潘天寿

郑盛龙

潘天寿所处的时代是中国古代艺文发展史的成熟阶段,种种可能的范例已为前人所尝试,超越之难可以想象,而由其引起的焦虑情绪可以见于各个文化领域,以类似“影响的焦虑”的视角观看潘天寿极具个人艺术语言的绘画作品,会发现潘天寿试图从用笔、用墨甚至使用工具上寻找最能彰显其个人艺术语言的方式。纪昀曾言:“后之人竭尽其心思才力,不出古人之范围。”(陈鹤《纪文达公遗集序》)布鲁姆认为,“取前人之所有为己用会引起由于受人恩惠而产生的负债之焦虑。试想,哪一位强者诗人希望意识到:他并没有能够创造出自己的独特风格”(布鲁姆《影响的焦虑》)。每个文化观点及实际上的操作应该考虑填补空白的的作用,或者重新阐释的意义,没有一个大家愿意去重复别人的观点。潘天寿也如此。实际上,潘天寿的绘画,一方面体现了其继承传统体系的一面,试图在前人基础上寻找布局、笔墨中的最理想的表达方式;另一方面也可以感觉出在此情境下,其努力另辟蹊径的思维理路。总之,其作品发前人之所未发,堪称中国画结构及笔墨的重大发展。本文试图对其开拓性进行再整理,略陈管见,以俟公论。

1. 潘天寿在中国画线条表现力的推进

几千年来,中国画艺术从三代始就是以线为主,经历了夏商周、魏晋南北朝、隋唐宋、元明清,我们可以清楚地看到以中国画线条为造型艺术形式的一个流变过程,对线条美感的追求是中国画的核心审美。特别是元以后的明清中国画对线条的追求,以抒写性的书法用笔线条审美为特性,直接地运用到中国画的形式构成中来,用笔的提按、轻重、缓急、干湿、浓淡、枯鲜作为中国画艺术品评的重要标准之一,这种书画同源的审美特征是中国画艺术所特有的。所以,要求画家首先要有良好的书法基础,甚至这是考量其艺术高低、雅俗的标准。我们可以从历代的中国画家同时也常常是书法家中得到佐证。如元之赵孟頫,明之徐文长、朱耷、扬州八怪,就连近代四大家之中的吴昌硕、黄宾虹、齐白石也是很好的书家。潘天寿也深谙此道,其绘画作品中的书法“文本”本身就具有自足之美。观其作品,可以感受到其笔法或矛

盾、或调和、或贯穿、或分离、或反击、或呼应,但最终调和成圆融一体,所以他是很善于将书法线条内质美运用到画中的。然而,其在学习传统、继承传统的基础上又有自己独特的创造。传统的书法线条的主题审美要求柔中带刚,藏头护尾,藏而不露,潘天寿反其道而行之,线条则完全是刚硬挺拔、沉雄豪迈,线条如钢刀如铁丝,看其线条很容易让人联想到明时浙派的线条,此类线条容易营造儒家气势的刚健一脉,此脉在其他文艺领域典型的有杜诗、韩文、颜字、辛词,它们在精神气质上都是偏重儒家的。潘天寿有很多以线条为主的画作(不管小品还是大到巨丈二尺幅的作品,花鸟或是山水,只是以线勾形,很少皴擦渲染)。潘天寿的山水画作品常常是偌大的石头也只是一个外形的轮廓勾勒,不带皴法,或少带皴法的描写,强化了线条视觉的效果,以达到阳刚之气的表达。如《猫石芭蕉图》或《雄视图》。即便是他的代表作品《小龙湫下一角》等以雁荡山为主的花鸟和山水结合的作品,也是少用皴法,只是勾勒完形以后简单的大点连用(点的运用下文再谈)。南朝谢赫在论中国画的表现时说过,“六法”者罕能尽该,各善一节。潘天寿紧紧地抓住以线为主的艺术特征,并通过强化线条的力度,如加强硬毫刚硬、强悍、老辣的线条抒发他胸中至大至刚的阳刚之美,如作品《黄山松》、《劲松》也恰好地歌颂了松树经历风雨而傲然挺立的大丈夫英雄气概。

从明清以后柔软羊毫毛笔就得到画家的青睐与炽热追求,这主要是写意不同工笔画表达形式,它要求笔毫有更多的水份,而达到水墨淋漓流畅的韵味效果。以毛笔线条为主的画面相对地更多能容易表达气势的存在。中国画的审美在谢赫《六法》中已很明朗地提出,“气韵”生动为第一。关于“气韵”历来都有不同的解释,有的人认为“气”与“韵”为不同的表达笔墨的内在情愫。“气”来源于线条笔势的张力,而“韵”来自墨块的整体营造的氛围情致。也有的人认为“气韵”为画面的整体所流露出来的精神面貌,是艺术家修养在画面格调精神上的体现。本人认为“气”与“韵”应该是分开,但又是互相联系的。比如如

果从中国易学的阴阳关系来说,“气”应该是属于阳刚之美,而“韵”则属于阴柔之美。当然一张画里,阴与阳是不可或缺的互补,有的可能阳刚的东西多,而有的可属于阴柔的部分多些,无论是“气势”还是“气韵”都需要形式周围的空间参与营造,这是一种符合东方文化思维背景的整体审美感受,潘天寿的线条对于营造画面中的“气”及“气势”感有天然的优势,甚至为了达到刚硬挺拔的有气势的线条,他在使用工具上与历史上的柔豪毛笔不同,而是使用僵硬刚劲的有力的硬毫毛笔。线如刀尖如钢针,霸悍沉雄之气溢于纸上。

以指头代替毛笔是潘天寿艺术的另一特色。潘天寿苦苦实验,寻找代替毛笔的工具创作中国画,终于确定以手指为笔。手指末端有指甲和指节。潘天寿将指甲当做笔锋,指节肉质做笔肚行使在宣纸上,笔墨线条不像毛笔那样具有更多的水份,线条就显得古朴、苍茫、厚重、刚强。像以《暮色劲松图》、《松石梅月》为代表的巨幅指画,青松挺拔,苍石高耸,恰到好处地表现了万丈悬崖边的千年古松经风雨、历岁月的郁勃之生机。如果我们假设潘天寿不用指甲画的线条来画松树,那将是另外一种风格,也许无法体现劲松那种泰山压顶不弯腰的刚劲勇猛的精神了。

吴昌硕、黄宾虹、齐白石等文人画大家之后的潘天寿同样在诗、书、画方面取得超越群伦的历史性成就,但是潘天寿的文人画特色成就区别于历史上任何时期的画家的艺术。文人画大体上以柔美为基本特征(有关文人画另文再述),而潘天寿反其道而行之追求至刚至大之美,这种形而上的美学精神追求建立在潘天寿绘画艺术作品风格形而下的长期笔墨锤炼基础之上。这种至大至刚的阳刚之美也体现在其笔墨及结构形式中。

2. 潘天寿对中国画墨点方面的推进

潘天寿使用墨点可分为两种表达方式,一种是用毛笔点的墨点,另一种是手指的指墨画的墨点。单纯的墨点只是一种抽象的绘画“词汇”,自身无法完成对“造化”的塑造,但是与整个画面的线、色等结合就可以用来补助物象,或是点苔、或是抽象不定形地点在石头上,起着一种画面视觉的平衡作用。石涛在墨点的使用上是一位典型的代表,可以称为“石涛点”。而潘天寿的墨点是在继承传统基础上又有自己的特色性的创新。他把墨点放大,也常常是以连续的点法来构成视觉线型的点,完全不同石涛点墨的三三聚五的表达形式。而且在集点成线时并不是均衡

的大小一致点法,而是形有大小不等,墨有层次浓淡变化,且每点有如高山坠石,力压千斤,势如破竹。指画的点,点的圆润、厚实、苍苍茫茫、力透纸背,具有很强的穿透力,特别是表达形体轮廓线的点,增加了线的表现力,似乎线条力能扛鼎。

3. 潘天寿绘画作品的诗性

很多人在分析潘天寿的作品时从他作画的态势来判断,认为潘天寿是个很理性的人,其实并非如此,他应该是位很有激情的艺术家,因为他有着诗人的浪漫情怀,诗意情怀一直贯通在他的作品中。诗的最大特点是无尽的想象力空间和它的节奏旋律美。诗意的特点是在语言上简洁,潘天寿的作品即使有很大的画面,也会采用高度的简约概括型体,留下大量空白想象空间。没有像传统的石分三面的表现方法,这种留白的空间也不同于山水画的云雾、水际留白空间,它是诗歌想象空间的不限定形式,它又不同于花鸟画画面的留白空间需要题诗来补白说明画意。如作品《八哥崖石图》、《雨霁》、《光华旦旦图》。诗性艺术一直是中国文化的重要组成部分,即便是现在,我认为仍然是很需要的,当然诗不一定都要是格律诗,关键是要有诗性的情怀,画面才可品读。现在很多的画为什么不能看,不耐看,原因就是没有这种诗的情怀,诗性艺术流逝了,只剩下纯粹为技巧而技巧的画作,没有了精神内涵。现在的画作不是不够多,而是精神的缺乏,诗性情怀的缺乏。中国画是一种综合性文化载体的艺术,中国画也是诗性的艺术,所以诗性要保留,这也是中西绘画拉开距离的一个重要特征。

4. 潘天寿对中国画布置法方面的推进

借用西方现代的术语概念来讲,我认为可以说潘天寿是中国花鸟画中的构成派或结构主义大师,他的这种求“奇、强、霸悍”的艺术追求落实在结构上便是善于“造险”与“破险”,这样会给人以新鲜、惊异、振奋、向上的感受。我们知道,圆形是由曲线组合而来,总是给人柔美之感,方形是直线的折成角,呈不规则锐利角,比较刚性一些。观潘天寿的画面,会强烈地感受到这种视觉心理,其布局上似乎运用了更多的方形。每个画面都要有四个边角,而潘天寿一般有两个或三个角已经被画面内容占领,但是却留一个角透“气”,这样画面即充盈又“透气”,即灵动又有势,使观者感受到由线条营造的气势在画面中流动、回旋,看来潘天寿十分注意造型要素的组织原理和基本法则,均衡与和谐、变化与统一、对比与调和、

单纯齐一、主次等。作为功力深厚的画家,他不但善于运用垂直线、水平线、倾斜线,还会运用十字线、正方形、三角形、圆形等等。如花岗岩石,锐利角总是蕴满力量,在潘天寿的画作中,如《磨石山花图》,他没有用像传统的石分三面的表现方法,而是留下大量空白想象空间,一块方形的巨石占据画面的十分之九,为了表达石头的力量,几乎省去所有石头的纹理构造皴,只留下粗犷墨线抒写石头的外形,目的是强调石形的巨大、角的锐利。像这样表达的画面在潘天寿的作品中处处可见。已形成了与历史上任何画家在表现石头形质上不同的独特艺术形式。潘天寿欣赏药地和尚“不以平废奇,不以奇废平”这句话。援隶书入画,在布局上平中求奇,但是无论怎么样的“奇”,潘天寿的画面仍是“平衡”的,正是所谓的“势似斜而反正”,观看其作品,最终会让人感到,画面整体感觉就像张旭、郑燮等人的草书一样,都是要从不对称及奇拙感中寻取平衡。

5. 潘天寿绘画艺术阳刚之美的时代价值和现实意义

潘天寿的绘画艺术是在继承中华民族优秀传统文化的基础上创新发展,他追求的艺术是至大至刚的阳刚之美。几千年来阳刚之美一直是中华民族文化的精髓和重要核心审美价值之一,它一直鼓舞影响着中华民族不断地向前开拓进取、向前发展,是中国绘画艺术史的主流精神,从三代始,魏晋、唐宋、元明清一直到现代。潘天寿紧紧地抓住这一精神的主

旋律,极力提倡艺术的民族性精神,极力提倡阳刚之美,呼吁艺术的民族化。即使在 20 世纪早期,中国画受到西方艺术极大的冲击和影响,甚至中国画在当时几乎难以生存的情况下,他仍然坚定信念,身体力行地推行中国画的民族精神。进入 21 世纪,重温潘天寿的绘画艺术具有十分重要的学术价值和现实意义。艺术是一个民族的精神反映,反过来会影响一个民族的意识。积极健康向上昂扬的作品总是不断鼓舞人们向前奋进和追求。潘天寿绘画在追求至大至刚的阳刚之美方面,无疑具有重要的价值。当前中国画创作一派阴柔风、制作风盛行,各种画展都显一派阴柔之气,甚至连大型的画展也都充斥着这股阴柔风,精细有余而阳刚之气不足,这将是一种可怕的信号。如果继续保持这种阴柔风下去,势必会影响和减弱人们精神的意识,极大影响民族的奋进。我们知道中国传统文人画的画面超越了仅仅再现景物的层次,不只是对自然事物的“客观”展现,它也是意志、精神、传统的产物。从其作品中可以感受到潘天寿的一生都坚守“坚守传统”这个原则,他以独有的绘画美学经典思想为中国画的未来发展提供了一个重要选择,而且,至大至刚一直是潘天寿绘画艺术追求的终极目标。这种至大至刚的阳刚之美一直是中华民族的重要精神,是推动中华民族不断发展进取的重要力量。

(作者单位 厦门大学艺术学院)