

『潘先生不肯动手』

记杭州国立艺专毕业生吴野夫和王嘉品

唐吟方

吴野夫（1929—1991）是我1980年代中期接触过的国画家，外界称呼他有两个最重要的关键词：指画家、潘天寿的弟子。

潘天寿去世后，江浙画坛出现过不少指画家。画指画，有人只在意作画工具的特殊性，有人则着眼于毛笔这类工具未能达到的趣味上。吴野夫是那时代指画家中少有的追求风骨意境的画家。1984年他访日，在日本举办画展，赢得巨大的声誉，被《朝日新闻》誉为“中国指画第一人”。回国后，他觉得这样的称法太招徕，跟媒体介绍时，主动降格为“中国北方指画第一人”。

吴野夫是浙江临安人。载誉归来后，被邀请回故乡，客居天目山禅源寺休养、观光、作画。这是他一生中度过的最好的一段时光。久居北国，荣归故里，熟悉的故土，勾起他对青春的回忆，厚重的生命体验注入创作中，形成了他苍健磅礴的画风。吴野夫故乡情深，那时他的指画在日本很好销，但他把在临安创作的一批作品，都捐给了故乡。当地政府为他在禅源寺开辟指画馆陈列作品。

我和吴野夫的交往就在这个时候。客居禅源寺的吴先生，据说每天午后小睡醒来，都要在林荫小道散步。有一天他在道路边拾到一张《杭州日报》，上面登有我刻的二方印章，他觉得刻得还不错，就把它带回自己的房间。过了几天，他散步的时候，又捡到一份《中国青年报》，非常巧，上面又登有我的印章，还有我当时供职单位的地址。于是吴野夫写信给我，请我刻印，随信还寄来一个印得很讲究的画折，折子上印了他的指画。

次年吴先生来信，告诉我他要在天目禅源寺办画展，邀请我参与其盛。当时美术界的活动还不像现在这么多，办



清如梅，坚如石（指画）吴野夫

个展览是非常郑重的事。我一路舟车赶过去，既为祝贺，也为观摩学习。待见到吴野夫，发觉他长得人高马大的，看起来着实伟岸。他的画，和他人一样，具有北方人的浑朴典重。

吴野夫对于我这样的无名小辈，没有一点轻视之意。当我提出来要看他作画，他几乎想都没想，就豪爽地答应“好的，那你跟我来，我画一张给你看”。我第一次看他把右手的整个拳头伸进墨池里，蘸过后迅疾伸出来，拳、掌、指在纸上舞动，须臾便成石、梅桩。在等色墨干燥时，我们聊起来，我说：“原来拳头也可以画画。”吴答：“指画指画，名为指头画，其实拳头、掌、背、指、甲、肉都可以用，就看你怎么用，用得适当不适当。”他的话有启发性，不执着于概念，这就扩大了指画的表达范围和表现力。吴野夫在巨幅指画上，不限于用指头，泼墨泼彩兼施，以指掌顺势勾勒，意在指外，气势夺人，的确如人评价的，具有巨匠风范。

我受吴野夫影响，从临安回来后也尝试画指画，时有习作向他请教，每回他都提出详细的意见，鼓励有加，还说“你既然也从事指画创作了，我们就是同行了”。看我每每有小得，露出自满的情绪时，就指出不要骄傲，要有老子“自居其反”的精神，站在自己的对立面审视自己。对于一个年轻学子如此推心置腹，可见吴野夫待人的诚挚和坦荡。

80年代后期，我跟他的通信渐渐少了，但请他示范，有求必应，而且每每都是精品。在我看来，整个80年代是吴野夫创作的全盛时期。他的创作不以题材内容尖新取胜，而是通过中国画常见的题材表达中国笔墨的精气神，实际上他所循的还是20世纪前50年中国画坛精英们追求的路向。吴野夫在中国指画上延续这一特点，并有所推进。可惜80年代后期的美术界正处在西潮涌动之际，中国画被视为艺术中的保守主义，受到极不理性的批评。在这种背景下，吴野夫的指画创作未受到美术界应有的重视，加上吴野夫社会应酬太多，身体日渐不支，以至于在去世前的1991年并未贡献太多代表他艺术水准的作品。这大概是吴野夫的宿命。

王嘉品（1929—2010）进入杭州国立艺专的时间是1946年，1949年毕业，随即从军。这一点王嘉品与吴野夫惊人地相似。或许，艺术青年在历史转折点，更会从民族前途的角度选择自己的担当。吴野夫是在校生参军，而王嘉品则是毕业后跨进军营。

我在1990年后期才认识王嘉品。退休后的王先生如闲云野鹤，经常来北京走动，看他昔日的学长校友，有交流切磋，也有载道传艺。他主攻写意花鸟，从画风上看不出曾经是潘天寿门下的弟子，反倒有点像是京派某位前辈的学生。对于这种艺风，我问过他，怎么他的画中没有老师潘天寿的痕迹。他回答：“潘先生的画风格特征太强烈，不太容易学，即便学了，也难形成自己的风格。何况画家的存在，实际上是要有生活土壤。”初闻这番话，有点惊讶，联想到他的生活经历和背景，就能理解他为什么要这样说了。这是他们那代人才能有的结论。

他后来作画，较多取法高冠华、王雪涛等画家。长期非艺术圈的生活经历，使他在审美上深受民间影响。他后来特别喜欢用大红大绿，固然热闹，格调也被限定了。我曾跟他说：“您的画太艳太满了。”王先生回了一句：“画画总要让人看得懂。”王先生的勤奋是令人钦佩的，七十岁过后，每天作画，作品一卷一卷的，很多是大画，起稿构图，不烦推敲，毕竟是国立艺专毕业的学生，敬业又功力扎实。

我和王先生交往，更喜欢听他讲杭州老国立艺专的情况。他是老国立艺专1949年前的学生。建国前潘天寿他们这一辈人怎么上课他最清楚了。据王先生回忆：“老师们把自己的作品带到课堂上来，让学生临摹。”我知道国内美术学院在很长一段时间里延续那种教学模式。当然课程中的范本可能不同，还与老师的示范相结合。这种教学方式貌似缺乏学科精神，实际上最顺应艺术教育的特性，原因无非乎艺术教育的个性化程度太高，每个学生的资质也不同。临摹不光是了解对象，也通过这个过程洞悉自己的能力。我得到王先生最珍贵的馈赠，是他把手头保存的国立艺专同学的回忆资料都送给了我。

王先生生性活泼，大概在校时是个调皮学生。他跟我讲向潘天寿求画的事。临近毕业时他跟老师潘天寿提出来，想请老师作画留念。潘先生不便拒绝，就说：“你先请第之、乐三先生画，我再画。”王先生后来找到吴、诸两先生，说是潘先生说的，两先生没说什么，铺纸就画。再后来王先生拿着这张画找潘天寿，潘先生在画上题了字，足成了三人合作的《岁寒三友》图，似老师们的自况，又仿佛是对学生的勉励，做人要有傲骨。这张画躲过了无数劫难，一度转辗到王先生某位学长之手，至今居然完好无损。我曾经跟王先生开玩笑：这是你念国立艺专的另一张毕业证书，在某种程度上甚至超过文凭的价值。每回讲起这张画，王先生就说“潘先生不肯动手”。

老艺专师生之间的关系是融洽的。王嘉品告诉我，有一次他在课堂上花了几天工夫临了潘天寿的《山居图》，这是潘氏风格很典型的山水画，屋宇、篱笆院子，画面上半部分是大篇题字。王嘉品完成临摹后，面对一大篇错落有致的题字犯难了，这不是一个美院学生能够胜任的。经不起弟子再三恳求，潘天寿竟然把题跋文字整篇过录到临作上，连落款都替弟子写上，让眼人一看便知道，这样的功夫，岂是一个艺术青年写得出来的。我在听完王先生的叙述时，觉得那时做艺专的学生真好，天天见面的老师竟是这个世纪最杰出的绘画大师。

周毅（以下简称周）：不到十万字，却潜伏着一股“澄清天下之志”，让人振拔。这是我看完《取瑟而歌》后的感受。在新诗走过一百年的时候，您肯定地写下“诗是可以解释的”的断语，同时用巨大的热情详细读解了几位诗人的作品，好似建起了一座新诗的殿堂——虽然这座殿堂里的诗人数量少了点——让读者有路可循，继而进入堂奥。是什么给了您信心，去涉足新诗这个“在当代中国文学领域，大概没有哪个文体在审美判断上”比之有“更严重分裂”的文体？

张定浩（以下简称张）：对于每一次写作，我在涉足之初都是没有信心的。我不是出于信心才开始写文章，而是出于好奇，希望借此可以更深入地了解某个人，也包括了解自身。假如说到信心，那也是在结束一篇文章之后，比如说这本小说里看似志向满满的“引言”部分，实际上是在五篇诗人论完成之后才有的想法。我自己一直写诗，虽然写得很少也不够好，但也会留意各种诗论，所以诗歌一直是我比较熟悉的领域，而在熟悉的领域里发觉依旧有可以探索的新鲜，或许就是写作的开端。

诗是可以解释的，乃至诸多杰出的文学是可以解释的，而解释的途径依旧是文学，意识到在杰作与解释之间的这种生生不息的互动关系，一个人才可以有效地对抗每个时代层出不穷的反智主义，让自己成为文明的一部分。

周：为什么只选择了林徽因、穆旦、海子、顾城、马雁五位已逝诗人来谈论，这是深思熟虑的安排吗？

张：庄子讲，道行之而成，这五个人的序列，也是自然形成的。最初是在2015年的时候答应《收获》杂志新开设的“明亮的星”栏目约稿，写了顾城和海子，这两个诗人都是我喜欢的诗人，所以也很乐意就此重读一下，但写完之后这个事情也就结束了。不过因为体例上的要求，这两篇文章都各有一万多字，我自己之前很少写这么长的文章，所以写完之后也会有自然的感觉，就是希望再写几篇，看看能不能构成一部相对完整的作品。但因为心里默默起意，所以也特别自由，可以抛开文学史，只写自己最有感觉的现代汉语诗人，并且想把名单限制在已逝者中，这样至少会相对客观且方便找寻资料。所以到



八股有上洋之分。八股文原是中国古代一种刻板的应试文章模式，后来引申为死守古老教条的文风和作风；而如果唯洋人之马首是瞻，死守着某种外国教条，则相应地称为洋八股。

文学评论和理论研究里把脱离对象文本的实际，嵌入论者本人之私见的思路 and 文路称为“过度诠释”。这里说的“度”就是原来文本所能接受或容忍的度，而硬往里加进自己的“独特见解”或曰私货这种办法，人们也见得多了，往往见怪不怪，甚至信以为真。

本土资格甚老的过度诠释指不胜屈。即如《诗经》，其《国风》部分多有情歌，上古歌谣里大唱其爱情原是很普通的事情，但到了礼教森严的时代，心胸狭隘感情硬化化的学院即经学家们吃不消那里面的热情，就说这里大有深意，讲的其实是后妃之德，或别的什么崇高德行。这样的过度诠释之风横行甚久，一直要等朱熹的《诗集传》出来以后才稍稍打破，又过了很久到“五四”以后才彻底倒台。

访谈录

“诗是可以解释的”

——由《取瑟而歌》谈起

周毅 张定浩

了2016年夏天的时候，又开始写穆旦，然后2017年写了林徽因，2018年初写了马雁。写完这五篇，也断断续续花了三年时间，有点写不动了，就觉得可以告一段落。

我有欲望去探索的，是一些诚恳动人的生命，他们既要写出特别动人的诗作，更重要的是在生命中印证写作，并让自己或长或短的人生最终成为一部一以贯之的更为动人的作品，因为诗的本义就是“去创造”，创造一个更好的自己。

周：《取瑟而歌》这个书名，大概不会直接让人联想到现代诗，而更像是您之前谈论古典诗歌诗人的《既见君子》的续篇。若论内容与风格，它似乎更适合类似艾略特《传统与个人才能》的那样一个名字。显然，取这个书名是您看重这本书在您个人写作生涯中的次序和位置。这是怎样一种次序和位置？

张：这个书名是最后才确定的。之前在我的电脑文件夹里，只是一个简单的“现代诗人”的文件名。我和编辑曾经也想起一个略微体现出现代感的书名，但想来想去彼此总觉得不合适。这本书的编辑顾晓清也是《既见君子》的编辑，我希望之后在她这里再出版一本谈论《诗经》的小书，这样勉强构成一个“过去时代的诗与人”三部曲系列。对我来讲，古典诗和现代诗并没有那么强烈的区分，某种程度它们都隶属于过去，并作用于我们当下的生命。

当然按理说，写完《既见君子》之后应该接着往下写，比如写一写唐宋词，我也确实做了一些案头工作，比如重新读我少年时最喜欢的《乐章集》，也看一些近人甚至日本学者的词论，但最终还是作罢，不是我不喜欢唐宋词，而是我不觉得自己有能力

谈得比前人更好。这没有办法，要认识到自己的局限，比如在音律知识方面的欠缺。

周：您强调古典，同时又批评了当代诗歌中的新古典风尚。对当代诗人的古典学养，你的一些形容可称“惨烈”：“众多信誓旦旦的新诗写作者借助通俗读本和美国汉学所想象（或曰‘重新发明’）的诸传统”，“仅仅只通过文学作品的翻译来感知西方文明，主要只通过集部来感知古典中国”。

张：新古典很多时候是伪古典，因为没有上抵先秦古学，所以只能在辞藻、意象或肤浅的社会层面，做一点中西调和的文章。我觉得要理解古典，或者范围再小一点，理解诗歌领域的古典，那么作为基础入门读物的，至少应该是钱锺书的《管锥编》、《谈艺录》和《七缀集》，而不是宇文所安或废名。

周：“不学诗，无以言”，说出了能够懂和引用诗歌在自我表达、自我承受以及情感培育上的作用。既如此，为何你对在普通读者中流行的一些白话诗却表现出淡漠和不高的评价？

张：“不学诗，无以言”，这里面的“诗”，原指《诗经》，即便我们后来将之泛化一点，那也是指杰出的诗，而非大众层面流行的诗。诗有沟通交流的功能，不意味着诗就要臣服于流行趣味，可能就是在这个层面上，诗与歌之间略有不同。在诗的领域，流行旋即意味着陈腐，词语的陈腐会带来感情的陈腐。

况且，这个时代本身就不存在什么流行的白话诗。是有几首八十年代早期的白话诗似乎今天仍然被用于各种诗朗诵的场合，依旧被年长一点的普通读者记得，如此仿佛呈现出一种流行的错觉，但是，这只不过因为很多人是在离开学校之后就不读了诗，他们对于诗歌始终停留在一个青春记忆中，就像绝大多数人认真听流行歌曲就是在青年时代，以至于不管什么年纪的人去卡拉OK唱歌总是会暴露年龄，这是一个道理。与其说是流行，很多时候只是怀旧罢了。如果要辨识流行，我们应该去看看今天的校园诗，看看今天的校园诗人在读什么，写什么，这才是所谓流行。但这种流行会被我们有意无意地忽略。

周：谈论一下林徽因好吗？尽管你发现了顾城的独特性，海子对祖国语言建设的贡献，我个人最受震动的还是关于林徽因诗人身份的确立和发现（之前她的诗人身份难道不是模糊的吗？），与此同时是对一个美好、丰富得难以言喻的灵魂的再发现。

张：林徽因的诗歌写作，是被徐志摩激发出来的，她最好的诗作都源自“爱与友谊”的力量，以及对此种力量的回忆，但林徽因又比徐志摩复杂，这种复杂使她更能够体味人心里的种种幽暗，并得以对浪漫主义有所超越。假如徐志摩没有早逝，我相信两人在诗歌领域会彼此激发出更大的

成就。借助林徽因的存在，我们也得以目睹那个年代最杰出的一批男性知识分子在心智、情感上的健朗和风度，他们当然爱慕女性的美丽，但更敬重她们的智慧与才能。就个人生活层面而言，同时代人总应当更有发言权，但除了几位和林徽因年纪相仿的女作家，我们几乎见不到其他同时代人对她的微词，这本身就能说明问题。而林徽因在我们这个时代某种程度的污名化，恰恰体现的是我们自身的狭隘与卑陋。

周：五位诗人中，马雁相对来说比较不为读者熟悉。她算您的同龄人，您是否在与同龄友人的共鸣中获得了一种向当代诗坛发言和挑战的力量？这种力量是什么？

张：假如是在史蒂文斯所描写的那个“君临四界”、令荒野“匍匐在四周，不再荒凉”的“坛子”意义上，我觉得并不存在什么当代诗坛，所以也无意去挑战什么。我写马雁，既因为她是志同道合的友人，也因为我不断地获悉，她的存在和写作对于新一代诗人有着多么重大深刻的意义，有无数年轻的孩子受她的影响，被她所焕发，起意做一个正直清白又明朗果敢的诗人。如果说力量，这个力量也来自这些喜欢她的年轻人，是属于诗歌的诚恳、明净与新鲜。

周：陈约觉得您的心中有一座小小的坟，您的思想与情感有着否定之后再出发的许多痕迹。你会反复谈到“复活者”，谈到“伟大的肯定者的后裔”……如果不嫌这个联想阴郁，请问那坟地里葬了些什么？现代性？现实？

张：我们的生命，如果不嫌这个联想阴郁的话，本来也就是一座座小小的坟的累积。从生到死，从荣到枯，从四世同堂到天涯零落，从遇到一些人，爱上一些人，到忘记一些人，失去一些人……这是不可逆的时间的失去。但诗歌、文学乃至生命的要义，就在于逆流而上，寻回这失去的时间。我几乎从不考虑所谓现代性或现实之类的概念，福音书里说，“生命在我，复活也在我”，而对每一个已被抛掷到生命长河中并随约碰触到创造层面的写作者来说，是“生命在他们，但复活在我”。

周：作为一名诗人，您的诗论带有难得的诚信度；而同时拥有诗人和评论者两个身份，这二者存在内在的冲突吗？

张：我喜欢的诗人，无论中西古今，几乎都同时是很好的诗论写作者，因此与其说是内在冲突，不如说是内在的和谐，即借助自己写诗去更好地理解他人的诗，借助理解他人的诗去更好地理解自身。

至于身份，我喜欢奥登对于诗人身份的界定：“只有在为一首新诗做着最后的修订时，他才是诗人。在这一刻之前，他只是一名潜在的诗人；在这一刻之后，他是一个停止写诗的普通人，也许永远停下了。”



过度诠释之两派

顾农

以某种“微言大义”来解释文学作品的作风一向流行，要推倒重来，非常不易，有时不单是积重难返，简直是积非成是。例如用“忠愤”来解释陶渊明的《述酒》诗和他的另外一些作品，以至于其全人，一路搞的全是扩大化，而信奉者甚多，以至于至今仍方兴未艾。

小说方面，情形亦复丰富多彩。单是一部《红楼梦》就看得人目迷五色，无所适从。鲁迅曾指出，在这里“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见官闾秘事……”（《集外集拾遗补编·〈绛洞花主〉小引》）他的这番话

是上世纪二十年代说的，“革命家”指的是清末民初的人物；而后来的各路新见解亦层出不穷。《水浒传》怎么看都是纷纭得很。

洋派的过度诠释现在随处可见，运用各种西方理论于所分析的文本，这样的论文专著数量极大，简直无法统计。

海外汉学家的论著里有些洋派的过度诠释，自是题中应有之义。例如在研究儒学的西方汉学家中，安乐哲先生要算是一等高人，他用过程哲学、角色伦理等理论来阐释儒家经典，确有精义，但事情又正如梁涛先生所说，“安乐哲教授在

面对太多的过度诠释怎么办呢？出路无非是两条：一是我们自己尽量虚心克己，实事求是，努力防止出现偏颇；二是静观研究对象在各路过度诠释之激流的冲刷下，逐步显露其本来面目，我们得以后发制人，争取比较容易地抵达对象之本真。

赞曰：各尽所能，旁观听戏，鹬蚌相争，渔翁得利。