

中国笔墨：从西到东，从东再到西

〔美〕约瑟夫·丹科 撰 徐佳译

摘要：本文为读者提供对潘公凯新书《中国笔墨》的批评性分析。潘公凯在该书中试图理解和复苏中国笔墨这个在现代化和全球化进程中濒临迷失的艺术传统。潘的研究试图理解中国笔墨的历史特殊性和文化特殊性，同时引领读者从内部理解这一传统。潘指出，古典中国绘画不同于古典西方绘画之处在于，中国画传统因其显著的文人文化，更看重发展可以展示艺术家“理想人格”的载体，而非发展古典西方绘画中突显的那种再现技法。基于潘对上述两个传统之间差异所进行的形式分析，我在本文提出另一条阐释线索，与潘的理论形成对话。在我看来，需要将这些差异放在更普泛存在于各自文化中的更宽泛形上学假定下理解。于是我指出，古典西方绘画的方式，是将绘画实践结合以柏拉图和亚里士多德率先提出的对于真实本质的认知，而古典中国绘画则将道家将生命看作无限循环往复的认知物质化。

关键词：笔墨 绘画 道家 西方形上学 美学 艺术理论

潘公凯的学术研究新书《中国笔墨》涉及多个方面，以极大的紧迫性诉诸一个重要关切，即“真正能看懂并欣赏笔墨的人现在已经很少，眼力不行了”^①。这种理解的缺失就极具讽刺——如果联想到我们正生活在一个据说是全球化视觉文化的时代，一个以对于文化差异的精微理解为骄傲的时代。如潘所指出，中国笔墨处境窘迫，几近灭绝，即便在知名汉学家中也是如此。他的书通过为读者配置恰当的概

^① 潘公凯：《中国笔墨》，北京：外语教学与研究出版社，2017年，第73页。

念、必要的历史以及比这些都重要的——对中国笔墨画之独特语汇的熟知，试图校正这种对“会看”的无能，使其能够赏鉴中国笔墨画。潘的研究目的，是让一个在亚洲已经失去土壤的传统重获生机，亚洲的情形像西方一样，学生皈依艺术表达的现代范式，笔墨画甚少获得理解与赏鉴。在后一点上，让我们聆听美国艺术史学家、理论家艾尔金斯（James Elkins）对中国笔墨的说法，“西方观众没有接受过任何有关中国绘画史的教育，无法‘看见’中国水墨画。对他们来说，这些图像看起来都一样……而且看上去呆滞、无趣，且脱离于有关身份理解的当代议题，也脱离于有关媒体、后媒体、或艺术体制政治的辩论”^①。我认为，有必要说一说这个语境，才能充分理解潘著的意义。由此，我们方能理解潘对中国笔墨历史与理论的研究正诉诸于上述问题。

（在一个更长的文本中，我试图从西方策展人和批评家就理解中国笔墨的一些近期作为，来说明潘的理论贡献。由于时间关系，我会跳过这一节的大部分分析。）在这一节中，我试图论述，潘的这本研究著作可以诉诸我之前描述的笔墨画概念意义上的危机。这个危机在我的理解中可以概括为：过去百余年来艺术理论的制造或发展，被视为我们所理解的“当代的”艺术作品的必要组成部分。然而，由于笔墨自身相当独特的历史，即，笔墨是文人文化的一部分，中国笔墨有幸免疫于这个需求，不必需以理论配置支持自己的合法性。我认为，这恰恰是笔墨的根本美德之一，即，它是一个无需以理论自我自证合法性就可以存活乃至繁荣的文化实践。于是我要提出，唐代以降与笔墨画相伴生的批评形式，相对于我们在当代艺术中体验到的成熟艺术理论，它应该更多地被读解为一种提升与强化笔墨实践的手段。无论如何，当这种批评形式被用来定位传统中国画，还是带来严峻挑战，即便这种绘画在20世纪和21世纪的当代艺术语境中进行着。我以大都

^① James Elkins:《当代中国水墨画的新定义》，此为未发表论文，见 www.academia.edu。2014年11月21日。

会美术馆2013年的展览“水墨艺术：当代中国下的过去即现在”^①（Ink Art: Past As Present in Contemporary China）为例，分析了一些批评家和理论家试图通过激进扩张中国笔墨的外沿，来回应这一危机。我批判了这种将中国笔墨的关联和展陈方式，因其意图是将中国笔墨传统剥离其历史意义和文化特殊性，我还指出，在这个框架下，笔墨被化约为“中国性”（Chinese-ness）的能指，或者说，至多化约为中国当代艺术的能指。一方面，它无异于辛迪·舍曼（Cindy Sherman）或比尔·维奥拉（Bill Viola）这样的艺术家挪用老大师画作中的元素，以标示他们参与了西方艺术史。另一方面，它意图将隐含暗指的参照系化约为陈词滥调，或者说化约为一种被用以经营布置却并未真正鲜活过的形式。

我的目的并非评鉴这个展览，评说它是否恰当理解了中国水墨艺术；而是以这个展览为出发点，思考将传统中国笔墨作为“我们这个时代的艺术来体验”意味着什么。我认为，这个危机时期的独特性在于，在其悠长历史中，水墨画的实践者、理论家、批评家、喜好者在其悠长的历史中第一次被迫要说出中国笔墨画作为一种艺术形式的独特性是什么，并且要在西方艺术理论居于主导的国际语境中说明白。

带着这些关切，我将试图阐释潘公凯的研究如何可能在西方语境中运行。我认为，这本书将转变我们的理解，激发我们对中国笔墨的欣赏。由此，我也认为潘为中国笔墨提供了更为切中所需的概念，这一衍生于历史的经验性概念，应该有助于将水墨绘画实践从近年来被随意挪用的境地中拯救出来。

在我发言的最后，会对他对中西古典绘画差异的理解提出疑问。我的问题是，无论潘在其研究中所描述的审美差异——即更多出现于西方古典绘画的幻象特质和中国古典绘画中特有的更加抽象与精神化

^① “水墨艺术：当代中国下的过去即现在”于2013年12月11日至2014年4月6日在纽约大都会美术馆展出。在此文中，我引用了该展览图录。何慕文（Maxwell K.Heart）：《水墨艺术：当代中国下的过去即现在》，纽黑文和伦敦：大都会美术馆，耶鲁大学出版社发行，2013年。

的呈现——是否在潘提供的社会学和心理学阐释中可以获得充分理论化，我将提出的问题是，从两种文化在形上学或宇宙论层面上的差异入手，是否可能更好地阐释和贴合这一差异。由此我指出，正如古典中国画在道家哲学语境中变得智性，古典西方绘画依赖于激发了西方形上学的存在（Being）概念。在这部分，我将试图展示，在西方延续了多个世纪的再现绘画是一个哲学假定的副产品，即，假定在所有变化之下都有根本实质或基质（hypokeimenon）。这一假定意味着，存在（Being）的实质形式可以用语言表达、用歌声捕捉，引发某种形式的思考、某种形式的绘画，这些形式试图以其自带的预设身份传达基质。中国笔墨画从另一方面，因其精准避开基质问题，得以支撑和承载所有变化，得以将自身置于替代了基质的生命层面上，由此它能够成为一种纯粹的表达手段。如我们将会看到，这个差异意味着古典西方绘画想象着身处世界之外来再现这个世界，而古典中国绘画则栖居于生命层面上体现同样的生命能量。

潘指出，中国笔墨画建立了一种独特的艺术语言，其意义密不可分于：该种媒材的历史；蕴含其中的道家与儒家价值；以及迥异于现代世界、具有历史特殊性和文化特殊性的社会结构。潘认为，中国笔墨对中国代代相承的文人具有持续的贡献，是一种要求对其特定文化和价值深入理解的艺术形式。重要的是，这些关于中国笔墨之文化独特性的论述中，从一开始就强调该论述并非是为了任何民族主义的目的；潘追随20世纪中国画大师潘天寿的范式，将中国画和古典西方绘画理解为“中、西两大绘画系统犹如两大高峰”，拒绝对任何一个传统作出判决。^①事实上，潘公凯比较中西艺术是为了识别二者各自的独特性。

在我看来，令人印象深刻的是，潘可以将两种文化放在对话关系

^① 潘公凯：《中国笔墨》，第100页。

中，提炼出两种绘画传统各自的独特性，不仅在美学意义或者说其外观和形式特征上，也在这些艺术形式所扎根的更宽泛的社会和文化结构上。潘的这本书集中国笔墨画的历史、理论、社会史于一体，当我们考量到现有学术分工中，这些对艺术史、理论、社会史的工作都是分开进行的，他的这本著作就更加是个了不起的功绩。在这方面，潘的研究使我们不仅得以理解，更能够赏鉴这一艺术形式。潘认为赏鉴笔墨画的障碍既是感知层面的，也是认识论层面的，于是他在书中给读者提供了一个独特的学徒式培训，用笔墨画家带徒弟才可能有的方式，教读者如何用恰当的方式看画。就这样，潘耐心地重构中国笔墨体系的基石，同时向读者解释笔墨在历经两千年进程中如何形成不同语汇。潘始终细致地向读者解释，中国笔墨本身，经历了若干重要历史转折，这些转折塑造了其总体目标和终极意义指向。我在此所指，是潘在书中所勾勒的笔墨在漫长的历史演进中，从魏晋时代再现客体和装饰寺庙的工具，逐渐转变为宋元明清时期文人传达他们所构想的理想人格的载体。

从一开始，中国笔墨就更多关注发展媒材的表现性潜力，甚于完善其再现能力。我们可以引用宋代诗人、艺术理论家苏轼的话，“论画以形似，见与儿童邻”，以见证中国艺术家早在宋代开始就获得的艺术自由。根据潘的记述，这种表现性倾向在元代获得进一步发展和完善。重要的是，就在这个时期，艺术家将重心从向客体注入充沛的精神活力，转向传达自身的内在情绪状态。这是一个微妙而决定性的转换，是笔墨理念向深处发展的重要一步，即，笔墨是学者意图建构其“理想人格”（ideal personhood）的自我修养和意图的一部分。（我需要立刻解释一下，理想人格是潘对中国笔墨记述中的核心概念，我倾向于使用“ideal personhood”而非“ideal personality”或“personality ideal”）。

如我们所知，自宋代起，新儒学对中国文化、特别是对绘画艺术产生了全面而深刻的影响。论及中国笔墨，恐怕没有什么学说比新儒

家的心学更有影响。心学的“心”，即heart/mind，或者说人体的活力中心，需要从仪典实践和自我约束来修养，以在人格（personhood）上达到完满的美德。文人画出现于宋元，既是为了给这种对理想人格的追求提供便利，也是对理想人格的表达。我们通常说，这一形式在明清达到自身圆满，在这个时期，更多的注意力指向艺术家的内在生命，此前对客体的精神元素呈现的关注。在中国笔墨画的发展进程中，潘对这个阶段最感兴趣，他的一篇主要文章是讲文人通过笔墨画，得以自我表达，也得以体现美德。在新儒学的世界观中，并没有如西方思想中那样的心-脑二分，或者说对人的理性和感性面向的二分，于是一个人必须同时具备以下美德才能称为绘画专家：孝、信、智、礼、义，当然还有仁。

在这一语境中，绘画更少关系到对自然的忠实再现，更多关系到对气氛的精神性注入，一个人的艺术就是他的生命和性格的直接表达。我要再一次说明，中国笔墨并非简单化地再现文人的价值观；中国笔墨画本身就是文人价值的宣示，就是由这一价值所塑造和引导的生命的直接延伸。区别于同时期西方的再现绘画，中国笔墨画与生活不可分离、也不可区分。笔墨的运动是艺术家基本生命能量的延伸；如此这般，艺术作品得以形成，成为他的人格整体的一部分。这也就是为什么我们毫不夸张地说，当我们在潘公凯的指导下，能够更加熟练地观看和欣赏中国笔墨，我们就感到仿佛跟早已逝去的那些艺术家有了直接联系。放到本体论意义上来说，或许能简单概括为：中国笔墨画是活的，是世界的一部分，这是一种在西方再现绘画中永远不可能发生的方式。在这个意义上，我们需要认识到，再现不仅仅是一种有利于幻象绘画发展的美学模式；它是关于艺术与生活关系的一种特定理念，这种理念认为艺术与生活是可分离的、也是可区分的。在再现成为一种审美动机，驱动艺术家发展日益精湛的幻象呈现方法之前，再现对于西方文化来说，首先是一个支撑某种特定绘画理念的本体论框架。与之形成对比，中国笔墨绕过再现机制，或者更准确地说，中国

笔墨画自行置身于再现之前、置身于生活的这一边。不管如何表述这一关系，关键在于，中国笔墨画没有像西方再现理念那样，以脱开生活的方式获得发展；中国笔墨画在其整个历史进程中，都是深入更深入地陷入生活，成为从客体到画家、再从画家到客体的连续统一的部分。在这个过程中，客体与主体的位置差异被抹除，只有情感与精神在相遇中获得的共鸣得以留存。

在明清时期，笔墨的表现能力经历了一个细微却具有决定性的转变。更少地关注客体的情绪/精神性意义，更直接地指向艺术家自身的有生现实。我需要再一次说明，这个“有生现实”不是简单的瞬间情绪状态，而是如潘公凯所指出“知识分子的人格理想”^①。笔墨是发展和表达“理想人格”的平台，这种认识在中国文化，尤其在精英文人画中得到更加广泛的鼓励，也成为潘公凯笔墨理论的关键。在书中，他以倪瓚、八大山人、吴昌硕、黄宾虹这些“代表人物”看到了“中庸、博大、坦荡、高雅”，认为“这也是中国的知识分子一直崇尚的人格和风范”^②。对西方观众需要特别强调的是，在这个语境中可能很明显的一点，不是要在作品内容中找寻理想人格的特质，而是要在掌控笔墨的规则和技巧中找，也就是在线与形的微妙变化中找。需要再次强调，中国笔墨画的独特性，是它属于中国文人文化，文人意图在自己身上发展出成为高尚、坦荡、博大、刚正、谦和的品格，而笔墨是这一努力中的核心部分。在这个意义上，绘画远不止于一个人性格的镜像；它是操练人格的平台。于是，当我们跟着潘一起看中国笔墨，我们学到如何从笔墨中读到创造者的人格。（在此我要提到，我曾经非常有幸与潘公凯一起到访底特律艺术学院，看到他同样的解释学方法用于阐释西方大师如马瑟威尔、德库宁、罗斯科的作品。）

前文提到我更倾向于将潘的“理想人格”概念翻译成“ideal personhood”，我来解释为什么。潘在这个概念的阐述中强调它与传统

^① 潘公凯：《中国笔墨》，第84页。

^② 同上。

中国文化、特别是与新儒学所启发的精英文人文化的本质关联。他解释笔墨表达是“以儒学为主线（与辅以道和释）的人文传统和人格理想”^①。更进一步，潘又以西方的自我ego概念，进一步阐释文人文化的理想人格。我对“人格理想”（personality ideal）这一表述的保留，在于它在历史和文化上对这一艺术形式的特指。我担心一提到人格，就让人想起有特别明确限定的西方自我概念，并带着这样的认识进入传统中国语境。在西方思想的空间中，“人格”不仅仅是对自我之独特性的另外一种命名方式；它在历史上明确地关联以自我的个人心理发展，发源于后浪漫欧洲文化（post-Romantic），在弗洛伊德的现代自我心理学的运动中完全确立。由此，以人格概念特指个人发展和心理矫正，不涉及伦理层面对一个人“个性发展”的描述。另一方面，我理解潘所描述的以笔墨传达、代代相传的理想人格，是一种群体性理想，这一概念对什么样的品性最适合一个人，自带理解范式，由此也对人的一生该如何过的问题自有认识。在这个视角下，个体性和独特性是仅仅被理解为践行美德的结果，并不出自心理怪癖或对个体性的卖弄展现。

我主张这一点，并不仅仅是出于学者的虚荣；更主要的是为了解析古典中国画和古典西方画两个系统间的差异。这需要更好地理解两个系统分别所在的社会语境。如潘所假定，中国笔墨画之所以在历史上很早就发展成一种精神性、表现性的艺术形式，恰恰因为它是由文化精英所谓，这些文化精英把笔墨画理解成他们“自我实践”（practice of the self）的延伸——借用“自我实践”这个皮埃尔·阿多（Pierre Hadot）和米歇尔·福柯（Michel Foucault）使用希腊哲学的概念，在此完全无悖于语境。与之形成对比，西方绘画所基于的现实是，在历史上大部分时期被视为纯粹的手工艺知识（技艺），除了几个众所周知的特例以外，大多是无名工匠所作。由此，这些作品以其逼真度和工

^① 潘公凯：《中国笔墨》，第86页。

艺能力而获得褒奖。

常常有人会说，文艺复兴导致“艺术家的神圣化”。有必要记得，这一进程并未在全欧洲同步展开，大部分艺术家，即所谓“机械艺术家”，他们的社会地位徘徊在“自由艺术家”（liberal artists）之后。尽管从15世纪开始，对绘画、雕塑、建筑有零散的投资，也出现如瓦萨里的著作那样对于“最著名艺术家生平”的兴趣，西方艺术和艺术家仍然需要等待18世纪末美学在德国出现，才能看到艺术从对逼真的追求中解放出来，他们才得以各种不可思议的方式，打着天才的旗号，展开对表现性和精神性诉求的自由追求。

对潘来说，这些不同的社会结构支撑了他从生活中总结出的两个心理和实践的模式，即古典中国艺术家的概略表象和古典西方画家的具细表象。这两个概念首先是心理学层面的，它们基于大脑中的印象形成、图像形成以及后像记忆而描述认知过程，在实践层面上，这两个概念在艺术家的一眼与一笔之间建立了具体的联系。潘认为，二者的关键区别是，当面对一个客体、人或风景，中国艺术家更多追随笔墨传统特定语汇的内化与辅助，甚于对具体场景的直接观察；西方艺术家则基于直接观察，不断、反复地校正他的下笔与画面。我们从中获得的，在面对世界、看世界时两种具有本质差异的方式：概略表象中，召唤出一整套精心发展出来的语汇，为中国艺术家进行自己的艺术表达提供基础，而具细表象模式中，古典西方艺术家的手势服从于他的凝视。面对模特速写，在西方语境中是典型方式，却鲜见于中国，这种方式使西方画家或工匠有机会对画面加以修正，将最初的印象转化为以丰满的画面形象。中国画家则以不同的方式处理挑战，更多依赖记忆和阐释而非客体本身。于是我们可以说，在潘使用的心理学术语中，对中国艺术家来说，印象和记忆胜过了图像本身。这个过程使他将许多相近的记忆提取成为一个单一的、普泛的、在一定程度上抽象的画面，同时直观地指向客体的基本形状，又在其中注入了艺术家自身的生命力。

在我看来，这对中国笔墨画进行了清晰的、有意义的记述，它可以也应该为上文提到的概念危机提供一剂解药。我觉得，潘能够以理论、社会、心理学阐释穿插支撑这一美学分析的方式，解释古典中国笔墨画以这样的方式观看和运行，令人印象深刻。还需要指出，潘通过对传统笔墨大家逐一进行个案分析，支持他的笔墨概念，从顾恺之和王维开始，经过倪瓒，以20世纪四大家（吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿）结束。这一条支线相当于上了一堂如何看画的绘画史课程。遗憾的是，对此部分我既没有发言时间也没有必需的能力进入细节讨论。

作为总结，我希望探讨在何种程度上有可能从宇宙论或形上学角度，进行潘对中西绘画差异的记述。潘从社会学、进而是心理学的角度，将许多形式差异加以归因，我建议，这个工作或许可以在更深的层面上再做一次，阐释每个文化中对现实本质的一些未曾言明又广泛存在的假定。

如果以不将其概念放“在擦抹下”（under erasure）的方式谈论“现实”（reality），就要以西方的主导语汇阐明这一比较，并且更普遍地将其置于再现主导时期。现实reality的概念，就像再现绘画一样，本身就是古希腊以降西方占主导地位思想的再现形式的副产品。于是，为了清出一块可以让两个文化相遇的中性地带，我们必须先揭示自身思维中的盲点，即，识别那些我们因语言习俗和形上学假定让我们这样想而这样想，而造成的被侵占思维地带。对我们来说幸运的是，在这个工作中我们可以获得先行者法国哲学家、汉学家于连的帮助，他作为一位思想者，在阐释西方思想的本质局限方面，所做的比从海德格尔到福柯的所有哲学家都更多。众所周知，于连以他著名的“迂回”（detour）概念穿越中国语言和文化，而进行这一分析。如此，他使我们得以从古典中国语境的有利位置，看待西方哲学的语言学习俗。这一进程不仅是为了给予我们分析两个文化各自独特性的通路，也是为了生成不隶属于任何一个文化的新思考方式。

我认为值得指出，于连从未停止提醒我们，西方思想一直在存在（Being）之实体化观念的遮蔽（fold）下，存在（Being）确立于古希腊哲学文本，它基于古希腊语言之特殊性的基础上。有人会说，当认识到古汉语中并没有表达“to be”这样的动词，只有像“there is”这样的连系动词，西方哲学中这种语言游戏带来的特殊性就开始变得明晰。我带着这个观察就不难看到，不同的语言学起点如何带来两种具有根本差异的观点。西方思维基于古希腊语言资源中的一个假定，即，世界上存在单一的底层现实，其语词、概念、图像都必须重视再现这个现实。这一假定被海德格尔称为“本体论”，从此西方形上学将被以存在来形容，海德格尔也开启了对于存在概念的遗忘/忽略。另一方面，古典中国思想完全绕开了存在问题——底层实质的“属性”被认为是固有的——认为自然（不是真实或现实！）来自从有利位置开始的一系列进程、转变，或“开路”（way-making）（我的同事安乐哲 [Roger Ames] 喜欢将“道”家译为“开路”，在此援引他的译法）。

西方思想通过以底层实质 underlying substance（基质 hypokeimenon）自我阐发，基质被认为可以支持和承载所有变化，由此，在其历史很早期就诉诸同一律 $[(\forall x)(x=x)]$ ；由此推论出不矛盾律 [即对立的命题不同时为真]；还有排中律，即任何一个命题，只能是真的或不是真的。离开这三大相互关联的定律，很难想像西方哲学思想如何展开。

道家思想与之相反，并不基于任何单一的底层同一，而是用了相互对立和补充的阴阳这一对并向量。如果将这种思想方式直接翻译为西方习语，就显得矛盾甚至“神秘”；然而，如果我们退后一步，回到更中性的文化立场，让思维挣脱出与我们自身语言中伴生的未经思考的扭曲，我们就可以公正看待《易经》的基本逻辑。今天我们立足于西方思想这个有利位置，可以将这个逻辑描述为“解构”；它从一对基本的并向量开始，而一旦论述阳中有阴阴中有阳，随即导致自身的内爆。

这样一来，古典中国思想在其最基本的自然与逻辑观念层面，拒

绝明确的同一与对立。这样，它对立于一的底层实质整体，迫使我们以永远变化、永远异于自身的微妙流动性构想自然（再说一次，不是现实 [reality] 或存在 [existence]，这两个词的意义获得自因其在再现思想中所处地位而具有的价值和随之而来的困扰）。

我偏离主题作出上述形上学与宇宙观比较的目的在于论述，古典西方绘画对再现的追求比潘所分析的更加复杂。西方绘画对再现的追求，不仅仅因为绘画在历史大部分时期都是由无名工匠完成的手工艺品。再现绘画从属于一个更深层的本体论和认识论问题，在观念和图像上都需要阐明“现实的存在 (the Being of reality)”和“存在的现实 (the reality of Being)”。如福柯在《词与物》(Les Mots et les choses) 中论证，再现绘画在古典时期具有类似于科学的地位。福柯认为，无论语言还是视觉的再现，都是对符号的排列组合，其叙述基于对于与已失去世界的相似性的认识；如此，再现的排列组合序列意味着，符号不再仅仅作为像上帝签名盖章一样的符号栖居于世界；从此以后，它们成为受人指使的工具，任性决绝而地位超然，辅助人类把事物的分类与排列组合变成以系统化形式出现的知识。再现绘画贴切地把这个意愿归属为知识，归属于全视之眼的 sovereign，其自身也由此被确立为知识与现实的仲裁者。

然而我们还要强调一个事实，再现永远以有待修复的区隔而构建，无论是能指与所指间的区隔，还是柏拉图哲学中对可感王国与可知王国的著名区隔。于是可以说，对西方思想来说，再现的目的与目标是帮我们穿越这些划分，为我们在理念/形式 (Eidos [希腊语，形神，李泽厚翻译为“有意味的形式”——译者注]) 之间建立关联，为其意义带来可感的再现。从柏拉图以来，“美”成为留给再现的专有之名，再现引导我们穿越这一划分的再现，或者说，在经验上将我们从可感王国移至可知王国。从普罗提诺 (Plotinus) 开始，那些美的再现被概念化为美的形式 (morphé 形状)。像你猜到的那样，对形式的阐释之所以能够在这两个王国间转换，完全因为它自身既有可感性也有可知

性。也正因如此，即便到今天，许多艺术理论家仍然用形式概念模糊地指向艺术的可感性和可知性两个方面。形式可以趋近理想 ideal（如柏拉图主义）或物质（如亚里士多德），但是在任何一种情况下，艺术制作都被理解为，将秩序施加于顽冥不化的物质，使其成为具有美好形式的作品。

我在其他地方将此称之为“形塑-物质的艺术观”（formed-matter conception of art）。它的最初代言人是亚里士多德。它显然是由希腊的雕塑概念与实践衍生出的艺术概念。在它所基于的历史假定的层面上，自从艺术制作被亚里士多德在《物理学》（*Physics*）中描述的形式因和终极因所引导，它就成为以排除任何以及所有的创造性概念为原则的艺术理念。根据这个记述，统御作品生成 genesis 的形式 form，实际上与它所基于的原型 archetype 与文化模式（形式因）一起，是它所趋向的（终极因）的终结。于是在这个框架内，一件作品的理念 idea 或本源 essence，从一开始就统御了作品的制作。

“形塑-物质的艺术观”（formed-matter conception of art）有很多面向可以单拿出来批评；但是就我们今天的主题而言，有必要对其中一点仅作关注，这个概念把艺术从生活领域移出，把它作为一种理想（ideal）型删除，在这个地方，它与古典中国画的道家框架形成最有意义的对比。艺术作品作为一种美的形式，试图将我们从感性界域转移到（柏拉图的）理念王国。在“形塑-物质的艺术观”（formed-matter conception of art）这个语境之内，艺术作品的多种物质（material）属性也同时是一个知性单体，也就是，一个理念的所在之处。于是，艺术作品指向双重存在，同时作为可感的细节与永恒的理想而有效。在西方艺术观念内部的这一张力，持续支撑着认为绘画需要不断以如其本源的方式捕捉事物的绘画观。作为本源的艺术作品，被从生活的动态流动中移出，化约为捕获的瞬间一刻。就这样，西方绘画发展历程，理想形状的形式（the form of an ideal shape），逐渐将自身转变为理想形式的形状（the shape of an ideal form）。

就这一点，于连再一次带来帮助，他在评价达·芬奇的速写时解释过，在西方的艺术实践中，艺术作品“不再是形成（becoming）的一部分。它被固定于存在（Being）之中”^①。换言之，他说西方文化“通过形（Form），美将一切所触及的转变为一个本质”^②。

在西方历史的早期，艺术被理解为缺口（breach），这个缺口既构建与生成不同的可能性，也从未停止戏耍。缺口源于这样一个事实，即认为艺术作为一种艺术形式（form），与生活有着本质差异。这一划分历史悠久，甚至在现当代艺术中也依稀可见。如果有更多时间，我还想讲一讲对形式（form）概念的投入，如何在艺术作品周边建立起一种异质感，由此对生活其余部分具有一种权力感。从这个角度可以解释，为什么在历史上不同时期，艺术作品尤其是绘画，被普遍视为一种神圣庄严的符号，一种达到极致的文化实践，某种有待被打破或取代才能回归生活的东西，一种政治抵抗的方式。

当西方的艺术观念引发的理念意味着艺术与生活事件具有深刻的、某些时候不可化约的张力，古典中国笔墨画实践则诉诸相反的方向。其理论家和实践者将笔墨实践视为基本生命能量（气）的动力传送装置。因为古典中国思想所追求的理念，并不是关于存在（Being）的单一的底层真实——若是如此就需要以语词、概念、图像捕捉和表达它——古典中国思想已经证明，构建起西方思想和艺术的再现类别，是完全可以绕过去的。如此，笔墨实践被认为是介入了流传在世界、画家、观众之间的共同生命能量。前文提到追随潘公凯对古代大师的重构时，感觉到古代大师仿若现身，其微妙却能够招魂的力量正源自于此。

然而，我们必须再次重申，在中国笔墨画中，并不面对在古典西方哲学中成为主题、令西方绘画无力抗拒的永恒理想和本源这一命题。在道家语境中，人沉浸在生活的有生能量的凝聚与转化之中。西方思

① François Jullien, *This Strange Idea of the Beautiful* (London: Seagull Books, 2016), p.71.

② Ibid, p.82.

想与生活相区分而确立的形式，在道家议题中被视为能量的短暂凝聚，从中可以同时见证个体艺术家的生命力，和生命动力更普遍意义上的发生。

也许我们可以通过诉诸道家的艺术观，即，把艺术看成“形”的实例化，总结中国笔墨的独特运行轨迹。在古典道家文本中，“形”被描述为“能量的形成”，事物受另一种更高级力量的驱使而运行，或片刻阻滞，或流转不息，周而复始（去到达它将要到达和已经到达过之处）。简而言之，形是专为另一股狂野能量的具体化保留的名字。^①

通过“形”的概念，我们可以进一步将古典中国笔墨画与受形式所驱动的古典西方绘画拉开距离。道家没有试图调和可感与可知，或物质与精神这两个截然分开相互对立的本体论层面，道家视角和道家关于“形”的理念将这一对立悬置起来。或许我们应该借用德勒兹（Deleuze）的思路，在谈论笔墨画的时候，用“形成-物质”（becoming-material）和“形成-精神”（becoming-spiritual）来命名笔墨画的内在过程。形使我们得以将笔墨画看成动态过程中的一个时刻，在这一时刻，艺术家像一个瓶子，使能量在他这里凝聚固化为纸、笔、墨。不同于“形塑-物质的艺术观”（formed-matter conception of art）——它使艺术制作的过程既服从于形式因也服从于终极因——道家视角将艺术制作放置在说明的本质过程中——最值得注意的是，一呼一吸之间，意愿就给出形状或勾画轮廓，而不同势力的争执以融合、融化，或转变而告终。

就像西方形上学建立在一系列完全对立的基础上，如可感王国与可知王国，它不能不把对艺术创造的预期想成“无中生有”（ex nihilo）的创造。道家模式则把“创造”构想成一个“持续引发”（continuous engendering）^②的过程。在这个记述中，创造性（creativity）不是绝对

^① François Jullien, *This Strange Idea of the Beautiful*, p.68.

^② *Ibid.*, p.89.

意义上的创造 (creation)；它是一个过程，在这个过程中，艺术家创造条件，物质则根据物质本身已经包含的处置而转化。笔墨画不是从非存在的晦暗不明中夺取一个形式，以此迫使美解释她本质真实中的某种东西，笔墨艺术家更倾向于精微地介入到墨的、纸的形成中，或者说介入到它抵达它已抵达过之处（周而复始）的过程中。在这个模式中，艺术家探触物质，是为了发现与物质之间的张力，开发与之可能的结合，并发现其局限。最终，我们可能必须要说，简单而言，笔墨艺术家就是使事情得以发生的人。然而，艺术家通过构造这个过程，让我们关注我们本来若非如此就有可能忽略的东西，也就是在生成、衰败、转化过程中，生命自发的、不可抑制的能力。