

西泠艺术

2



目 录

周总理青年时代诗选篆刻	林健、马亦钊、陈复理、胡慰曾、孙蔚成、丁吉甫、石开、陈左黄、朱复璁、顿立夫、赵鲁明、孙穗野、马国权、敖晋安、周哲文、徐本年、胡毅、李文新、韩天衡、张肇月、熊伯齐、桑榆、古灵	1
毛主席登庐山诗	马一浮书	4
毛主席词十六字令三首	张亨祥书	4
朱德同志上泰山诗	胡问遂书	5
朱德同志登南高峰诗	陆程少书	5
试论《西泠四家》的篆刻艺术	罗叔子	6
《西泠四家》印选		9
明人印选		13
潘天寿的艺术生涯	叶尚青	14
潘天寿作品选		16
《西泠四家》作品选		26
篆刻选登	王运天、樊政慈、王永虎、樊建方、叶特别、徐永基、华菲、贾振祥、夏与参、于佩子	27
弘一法师和他的书法篆刻艺术	姜东舒	28
弘一法师《印藏》或印选刊		31
陈子奋谈印	林健	32
陈子奋篆刻选作		33
印学史（选刊）	沙孟海	34
清溪人在水中行（国画）	雪中庵 封底	

周总理青年时代诗选篆刻

春日偶成

(二首)

一九一四年



极目青郊外

福州 林健刻



烟霾布正浓

温州 马亦钊刻



中原方逐鹿

成都 陈复澄刻



博浪蹙相踪

成都 陈复澄刻



樱花红陌上

长沙 胡魁曾刻



柳叶绿池边

金华 孙铂成刻



燕子声声里

南京 丁吉甫刻



相思又一年

南京 丁吉甫刻

送蓬仙兄返里有感

(三首)

一九一六年初



相逢萍水亦前缘

福州 石开刻



负笈津门岂偶然

济南 陈左黄刻



打风倾谈惊四坐

泰安 朱复戡刻



持盃下酒话当年

北京 顿立夫刻



同侪争疾走
上海 韩天衡刻



君独著先鞭
上海 韩天衡刻



作嫁怜依拙
苏州 张寒月刻



急流让尔贤
苏州 张寒月刻



星离成恨事
苏州 桥毅刻



云散奈愁何
苏州 桥毅刻



欣喜前尘影
北京 李文新刻



因缘文字多
北京 李文新刻



东风催异客
福州 周哲文刻



南浦唱骊歌
福州 周哲文刻



转眼人千里
重庆 徐永年刻



消魂梦一柯
重庆 徐永年刻



险夷不变应尝胆
佳木斯 赵秀明刻



道义争担敢息肩
长春 孙晓野刻



待得归农功满日
广州 马国权刻



他年预卜买邻钱
湘潭 敖晋安刻



大江歌罢掉头东
上海 朱景源刻



逐密群科济世穷
南昌 孙正和刻



面壁十年因破壁
温州 胡天羽刻



难酬蹈海亦英雄
温州 林剑丹刻

大江歌罢掉头东

一九一七年九月



茫茫大陆起风云
北京 古灵刻



举国昏沉岂足云
苏州 蔡谨士刻



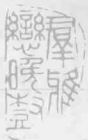
最是伤心秋又到
扬州 姜桂林刻



虫声唧唧不堪闻
无锡 高石农刻

次皞如夫子伤时事原韵

一九一六年十月



群鹤恋晚树
北京 熊伯齐刻



孤雁入寥天
北京 熊伯齐刻



惟有交游旧
扬州 桑榆刻



临歧意怅然
扬州 桑榆刻

一山飞峙大江边，跃上葱龙四百旋。
冷眼向洋看世界，热风吹雨洒江天。
云横九派浮黄鶴，浪下三吴起白烟。
陶令不知何處去，桃花源裏可耕田。

毛主席登廬山詩 蜀山書

毛主席词十六字令 张宗祥书

十六字令

一快马加鞭急，鞍马回时路正长。

一倒海翻江接巨澜，东南起气卷风雷。

一甜山刺得青天晓，赤帜年年传彩旗。

一白毛主簿词 十六字令 方陆空译书

马一浮书

登峰直上畫樓臺
色滿城眼底開
四面青山圍屋
海花溪綠水向東

朱德同志詩
戊午胡問遂書



朱德同志上東山詩 胡問遂書

朱德同志登南高峰詩 陸尹少書

登上南高峰
錢塘在
眼中
四望五湖望江山
錦繡同

朱德同志詩

一九七九年五月陸尹少書

试论「西泠四家」的篆刻艺术

罗叔子

篆刻艺术自明清以来,出现了许多不同的流派。其中成就最高,影响最大者,是皖派和浙派。近二百年来,尤以浙派为甚。印印者几莫不受其影响,著名的书画金石家如赵之谦、吴昌硕、齐白石等,他们的篆刻,也都是从浙派中出。

浙派篆刻的始创者为丁敬,赵之谦的代表家有蒋仁、黄易、奚冈、陈鸿寿、陈豫钟、钱松年、赵之琛等人,先后风靡印坛,蝉联两个世纪。因为这八个人同籍钱塘,所以一般习惯称之为「西泠八家」。这八个人中,又因时代的不同,又称前四人为「西泠四家」,后四人为「西泠后四家」。

本文试就「西泠四家」篆刻艺术,作些初步的探讨。为了叙述的方便,先从丁敬的印谈起。

丁、敬的印,就「世谱」分析,面目是多种多样的。他的朱文约有如下数种:

(1)「细圆朱文,如「敬身」以及小圆印「丁」字,细圆细文,笔划细而遒劲,工而不板。赵之谦「悲喜」一印,实渊源于此。在基调上与此相同,但因字体书写比较活泼,在艺术效果上颇异其趣的,如「二林读法」,「清酌堂梁氏书画记」等印,都属于这一风格。给后世的影响也很大。

(2)「方角朱文,「丁敬身印」可为代表。细圆细文,方转角,如「铁盂盆」。

(3)「细圆粗文的方体朱文,这类朱文的笔画粗如白文,作方转角,「大篆」一印可以代表。在艺术效果上,显得板滞,不甚高明。

(4)「方圆相结合的细朱文,「砚林亦石」可代表。这类朱文高古造拙,是用浙派的特殊手法,来表现小篆和缪篆相结合的字体,给后世影响很大。

(5)「是现仿古林的朱文,粗边细文如「石倉老农印」,「上下钓鱼山人」等等。

以上五种不同面目,可以看出丁敬是在多方面尝试。这些朱文用刀,大都相同,细碎短刀,使笔线出现不同程度的波痕,藉以增加它的笔意和气氛,增加印面的刚性和冶铸的两面五感。有些印章还可看出作者有意无意之图,使笔痕的相互交错刀锋,表现了前人论印「露锋露痕」的特点。在其他各种都比较少面目的朱文,其次是第四种,其他各种都比较少。

丁敬的白文也有几种不同的面目:

(1)「从汉官印中来,笔画不太粗,也不很细。如「龙泓馆印」、「陆飞起潜」、「蒹花老屋」、「梁启心印」、「应澧之印」等。

(2)「从汉玉印中来,作细白文,印面多白少,格外醒

目。「敬身交印」、「丁居士」、「容夫」、「朱善之印」、「(黄厚道)」等都足以为代表。但在印谱中所占数量不是很多。

(3)「粗文印,或称「满白文」,印面白多朱少,如「丁敬之印」、「批世殿印」,笔画很粗。「下调无人声,高心又被瞒。不知时俗意,教我为上人」(唐张洪匡句),是一方最有代表性的大印。「五儿翁」也很典型。给予赵之谦的影响很大。

(4)「从汉官印发展出来,也是最能代表丁敬风格的一种。它和第三种白文的不同,只是笔画稍粗,而多用于小印。「半塘外史」、「阿同」、「君夫印」、「陈氏可别」、「何琪东父」等等,都是代表。给予梅、黄、奚诸家篆刻特别大。

(5)「在氏白文中最具创造性的,是以「魏琦之印」,「相人氏」为代表的,一种字体多作圆转角,笔画也有因突的厚实感。每一笔的起笔和收笔都较粗壮,字间的排列也比较宽。除上举二方外,尚有「丁丑进士」、「小山居士」、「崇德堂」、「鹄家沙门」、「南屏山主」等。但不为后世诸家所继承。

丁敬的白文,也和朱文一样,不管面貌如何多样,但细碎短刀,披露前进,刀锋明显,棱角依然,则是共同的表现手法。前人论印,大都笼统地说丁敬是搜摹秦汉,也有人说他「尤得益于秦林」。实际上,丁敬除了学习秦汉外,还广泛地吸取前人的经验。他的第二种细圆朱文,就简直直接从明代取过经验。这类朱文,汉印中是没有的,从赵孟頫提倡王羲文入印才开始流行。明末梁千秋就是「一位刻细圆朱文最多,也是相当好的作者。在他的印谱中,如「公卿舞榭之家」、「阮国主人」、「采芝馆」、「心水道人」等等,都有较高的水平,和丁敬细圆朱文关系非常密切,明代还流行一种同细圆朱文相同的细白文,《晴月楼印赏》就创自明人,作成白文印,似蝶纤弱,在丁敬印谱中,不曾见到。

其次,丁敬的方笔朱文(第二种和第四种),也从明人得到了不少营养。这类朱文,是明末流行的形式。《晴月楼印赏》说:「方晋朱文,即汉朱文的方折者,历代有之」。至明清晋公特赏精绝。丁敬除了直接取法汉印外,也间接吸取了明代诸前辈的经验。至于丁敬的方笔粗朱文(第三种),则直接来自明人所请人,他是粗白文(满白文)《柳叶文》的反例,要见明季家印谱。他取印谱中的尖笔白文(柳叶文),也是明人传统的继承,在梁千秋、吴冠等人的印谱中,可以找到很多的例子。梁谱中的「白雲」、「尔时登印」、「遂初堂印」、「萧商氏」、「梁谱中的「清燕堂」、「玄宰氏」、「致一齋」、「素庵」等都是。白文印中的(1)(2)(3)(4)等几种,虽说从汉印规模发展出来,但也吸取了明人血液,在吴冠等人印谱中,如「紫芝园」、「圣树馆」等白文印,实际都可以看作丁敬白文印的蓝本。「徐能功印」更显得同是一家眷属,我们把它放入丁谱中,几乎不能辨认。

《瓠子堂论印》的碎刀,是从明代朱商修得来,明末锡曾修能出,余于黄岩朱文亮所见《魏古堂修能残谱》而信从明语》。这一说法似可商榷。丁氏刻印有「钝丁仿汉人印法,运

刀如雪涛，仍不落明人蹊径，识者知余用心之苦也”的跋语，但碎刀刻法、文彰、雪涛的清隶中，都不曾发现。这种碎刀在苏宣的印谱中却已习见。《苏氏印学》中所收《特别苏谱》中在用刀上，即和下砥碎刀有某种程度的共同意思。特别苏谱中的若干小印白文印，更能看出丁苏在用刀上的继承关系。如“王瑞庭白文”、“沈修德印”、“映雪读书处”等，都很典型。如“玉瑞庭并不起于沈修德，而丁敬的碎刀，亦非限于苏未修能，应该是受苏宣等明人的启示，并结合自己新要求达到的艺术特点加以发展而已。”

我们从以上的分析，可以看出丁敬的直接，与其婉转的说，规模秦汉，不如说从明代诸家出来，且直接与吴逸、梁千秋是，苏宣等人的关系更为密切。那么成就和贡献究竟是什么呢？我们只有联系当时印坛的整个倾向，才能比较客观地作出评价。

二、丁敬时代的印坛

元代赵孟頫《岳石斋集》问世，成了篆刻学的唯一经典。清代金石家法统说：“摹印变于周后，由于宋，迨元世正衍作三十五举始从汉法。此后刻者莫不以规模秦汉相标榜。然而在当时的物质条件下，少数人即使能看到各家集谱，也只是木板摹刻的汉印而已。因此，如以秦汉印来衡量当时的创作，实际上只是汉印的字体，木刻的意趣。这种现象，即以篆刻史上开派的文三桥、何雪涛也不能例外。三桥印秀润，而高澂以古拙浑厚的金石精神实远。雪涛以“猛利”来矫“秀润”，却又失之生硬，锋芒太露。而雪涛和三桥的，因袭成风，黄山一隅自亦宜而下，竞相摹拟，斗巧争奇。这种不良趋势，从明末至清初，势力相当大，拥有很大部分印人（就地区说，尤多集中在徽州和苏州）。在这些印人中，比较高明的是以工细、秀媚相竞尚，只求工力到家。在这些工细细密，以技术代艺术，不去注意艺术效果。这类作品在《飞鸿堂印谱》中随处可见。如周芬将《滕王阁序》全文刻成一印就是一例。下之者即奇形怪状，如胡汝葵刻“汪伯敬印”白文，笔画作竹节状，庸俗不堪。

但是当时未流的风气，在三桥的人日趋末流的时候，在安徽也曾出现了一些比较有见识的篆刻家，如黄叔璥、沈鹤先、刘澂舟和程德等，但先方图以平正、大方的作风来矫俗，却不善于怪狂、怪异，他们同是何雪涛的继承者，却又是何雪涛的革新派。这一派的作品《苏宣堂印谱》所集可以作为代表。印谱集于雍正，印人包括何雪涛、苏宣等数十人，都是平正、大方，从木版翻刻的汉印中得来，特别熟练而又富于创造。然而这些人的作品在当时影响并不大，特别到了清初康熙正隆年间，几乎已成绝响。我们只要把《飞鸿堂印谱》和《苏宣堂印谱》一对照，便一目了然。

其次，由于汉印的发现日多，印谱的传播也益广。自明末至清代康熙间，基本改变了前一世纪印人不易见到秦汉印谱的现象。由于这个物质条件的改变，在篆刻界出现了一个仿古印谱的高潮。当时有一部份作者，往往穷生精力，来模仿汉印，以达到“庸古”为目的。就是当时比较著名的皖四家巴慰祖、董白、胡唐、王振声等人，也都是仿汉印达到逼真为学的目的，是学习汉印的必经过程，然而将仿汉印达到逼真作为学习的目的，便

无异将临摹代替了创作，取消了作者的个性，正如字到了“馆阁”，文到了“八股”一样，终于被汉印的标准所限制了。然而这种摹拟的风习，笼罩着当时的印坛，其后学的危害并不亚于妍媸、工细、怪异、庸俗的恶习。

三、丁敬篆刻派派的艺术特点

当时妍媸、工细、怪异，以技术代替艺术的风习泛滥的时候，丁敬早年的作品，也不能不受到这些不良的影响，如印谱中的“克白文”就是一例，但是这种不良的影响，后来终于在他的创作中克服了（特别是晚年的作品）。他在印跋中说：“此印仿汉人刀法，近求明印，工细如林鹤田，秀媚如沈潜清，皆不免明人习气（按：所谓明人习气，即指上文所言的恶俗习气），余不为也。”可见他不但认识到这种恶习的危害，而且是极力避免这种恶习。吴铁生评丁氏刻印云：“近日丁龙弘、高云、西泠诸家法，一洗妍媸之习。”丁潜中除了极少部分（可能是早年作品）尚不离明人余习外，绝大部分印都是平正、朴茂、浑厚、静穆的。

他在篆刻学习过程中，取法秦汉，临摹秦汉印，是一个很重要的关键。但是他也学习晋汉，和当时流行的“庸古”、“泥古”，将临摹代替创作，用汉印的标准来限制自己的个性，或者取法前作者的才学的倒为不本的态度，却是极端相反，他赞成取法前人，却又不能泥古不化。这种思想，就是当时文艺思潮是相互启发绘画界的石涛、八大以及扬州八怪等，反对正统画派是相互启发首论印的诗：“古人篆刻思离群，舒卷浑同岭上云。看到六朝唐宋妙，何曾墨迹守家文。”可见他在艺术上是很有抱负的。他不是一个拘泥于汉法，拘泥于一方六面，而是多方面吸取营养，博观众家之长自辟蹊径的。他有一方六面印，就是直接仿梁千秋《宣子孙》之五面印的，所以《印印绝句》评丁敬云：“健迥何长脚《雪孙》，古胜昔言斤《丘岳》，十字千字的批语，言蔽了丁敬的奥妙。《瓠语堂论印汇录》》”这一千字的批语，言蔽了丁敬的奥妙。

篆刻艺术和雕塑小技，却又是一种综合性的艺术品，它是书法和雕刻艺术的结合，虽有书法的修养，缺乏秦汉印的基本功，以及种福、彝器、款识、碑版、陶瓦等金石文字之修养也并不成功。通过字来组织线条，要有高度的装饰效果，分朱布白上又是形式美的集中表现。因而一方成对的印，在艺术上必然是多种矛盾的统一。要能在中见全，乱中见整，平中求奇，然中求生，寓巧于拙，而汉印中的精品，正是具体体现以上这些要求。汉印成为后世篆刻学的学习楷模，正如书上的二王颜柳，建立了了一系列的程式。这些程式，成为篆刻艺术上的基本功。丁敬作品的艺术特点之一，就是具备这方面的深入知识。（在丁潜中宋文第二种，第四种与白文中的（1）（2）（3）（4）等三种，都是有深厚的秦汉印基础的。）然而更重要的，丁敬的印又不是“庸古”的汉印，他是以汉印的传统程式为基础，以明代诸平正、大方一派为风骨，并结合自己新要求为艺术特点，参以前人在刀法上的若干经验，而创

造出来的，是一种新的，具有作者个性的，然而又深得汉印精神的独特面目。这种印究竟怎样来称呼它才合适呢？一时还找不出恰当的名词。姑且暂称之为“具有作者个性的汉印”。这就是丁敬学派在篆刻史上的特点，也就是“西泠四家”（浙派）在篆刻艺术上的特点。这个创造，在中国篆刻发展史上，是划时代的。在丁敬以前没有过，丁敬以后，只有稍有的篆刻家，莫不从此得到启示。赵之谦、吴昌硕、齐白石都是以规模秦汉印为手段，而又充分发挥自己的创造性的。吴昌硕在一首《刻印》的古风中，开首就指示“唐古之病不可药”，指示“天下几人学篆刻，但索然似成疲槁。他强调充分发挥自己的个性，强调法自我立，他说：“今人但侈摹古昔，古昔以谁为法。”真可谓二百年后，丁敬的知音了。

丁敬虽然有了这一新的开端，就他的全部作品看来，并不完全一致，部分作品这种新的面貌还不甚明显，极大部分作品，还有拙劣的明人的影响。这些人大都是安徽人，因此魏锡曾说：“钝子之作皆仿宋元明。古今人，然无意自别于钝。”就是这个原因，真正浙派特殊风格的确立，还要经过别号“黄易、奚冈诸家”的努力，才进一步程式化，浙派的作风才稳固定起来。

蒋山堂、蒋、奚诸家

蒋山堂（仁达）的朱文，在印谱见到的有两种，一种是将丁敬方角带刀棱的细边细文（第二种朱文），加以规矩修饰而成的，如《吉祥止止》、《云何仁者》、《作栗》、《浸云》、《蒋仁之印》、《颀修龄印》、《真水无香》等都是。这是蒋谱中最多见的一种朱文，也是所谓“西泠四家”最典型的朱文。二是继承丁敬第一种细圆朱文而加以发展的，如《世尊授记者记》、《小蓬莱》、《康节后人》、《物外明本不忘》等都是。

我们从蒋谱中可以看出，丁敬原来五种不同的朱文，到山堂只有两种了。这两种，其中第一种（也就是丁氏第二种）最习见，由此可以看出，浙派的朱文，在山堂时已开始程式化、定型化了。

山堂的白文，谱中仅见三种：（1）是将丁敬第3式）和（4）结合而成的一种白文，白多朱少（即薄白文，刀棱一可见，最典型的一种白文），《净土》等亦足以代表。（2）是直接继承丁敬第（4）种白文，以发展的，如有边棱的《三摩》（此印给郑石如影响颇深），这种印章的风格后来为诸家所继承，亦成为浙派的典型形式。

从以上的现象，使我们一目了然，浙派典型风格（不论朱文或白文），到了蒋仁，已基本成立。明代（那些）的影响残余，到此开始脱尽。丁氏的多种面目，到此，（那些）不成熟的，甚至印像，奇异的都被淘汰，成熟的被固定起来，充分表现浙派特点。而且印像，明显地地出现。是刀棱一上平正一种，笔画细粗，白多朱少，细碎短刀，徐徐挺进，刀棱一具有特殊风格的“浙派”汉印。朱文基本上是白文的翻转，细文细边，刀棱交错，造成派派的感覺，藉以减少笔划的光滑呆板，增加它的毛涩、斑驳、冶铸的金石感等艺术效果。

这种典型风格，经黄小松、奚铁生的努力，就更加巩固起来。而且也更加清楚，艺术性也更加成熟了。

黄小松（易）的朱文，基本上是丁氏第四种和蒋仁第一种的一进步修饰。这朱文在他印谱中非常习见，大印如《河南山何道尊骨之章》、《骨庵印》、《羲西解元》等都足以代表。特别《竹庵藏》一印，细线清瘦，刀棱清瘦，已开始将山堂的特点，有意识的强调起来，诸家学步，成为浙派习气的滥觞。

黄易的白文，比蒋、蒋仁也更加定型了。基本上只是丁氏第四种和蒋仁第一种的继承，也就是最典型的浙派白文形式。用刀短碎，坡棱成线，刀刀可数，如同宋文每笔有抖动的意趣。有时将易的起笔稍轻而尖状，落笔稍重而稳重，如《三角椎形》字的架势，也是下面稍轻，上面稍重，能显体显得稳重。

《陆恭印》、《金石癖》、《五砚楼》、《赵氏金石》。大印如《姚立德字功甫小坡友图》都很精美。也可以说黄氏印谱中，除了这二种白文，再找不到第二种面目了。这就可以看出，所谓“西泠四家”的独创面目（应该说浙派的独特面目），到小松更加程式化了。而且小松的印，比丁、蒋更加成熟，艺术性更高，许多小印，真令人百看不厌。如《陈氏八分》、《它把》、《八》、《字自用文》、《其余习白文》、《西泠古朴》、深得汉印之神，而又具自己的面目。《友华龛》、《厚解元》（白文）、《尊古斋》等小印，莫不火树银花，古趣高妙。

奚铁生刀下的白文，也有小松的这种，许多小印，在奚铁生刀下，艺术性都很高。如《奚冈之印》、《蒙泉外史》、《九溪外史》、《梁同书印》等，都精美无匹。

总之，浙派的特殊面目，从丁开创，经蒋、黄、奚的努力，已成定型，程式鲜明，特别是白文，在艺术上也达到了较高的境界。此后学者，大都停止在形式上的摹拟，而不去理解浙派的境界特点。具有个性的汉印，加以创造，自辟蹊径。因袭相陈，渐失本末，而有心习，却愈来愈夸张。城中好高髻，四方高一尺，于是成为祖家法，成为印家的桎梏。到了赵次闲，虽仍风靡当代，但浙派的优良传统，的确早已名存实亡。魏锡曾说：“钝子之作，熔铸秦汉元明，古今一人，然无意自别于钝。黄、蒋、奚、陈意生能超，皆意多于法，始有浙宗之目。流及次闲，辄越规矩，而有习钝者。未见其宗，自谓浙宗，始以皖为病，无怪阮人知有陈赵，不知其他，余谓浙宗后起忘者，此也。”这话是很中肯的。

浙派二百余年来，在印坛上的影响，可谓既深且广，然而习浙派者，由于都只重形似，而不重精神，而论印者亦以细碎短刀，披斩前述的表现手法，视为浙派的艺术特点，更助长了学者对于形式的追求，而浙派的艺术特点，具有个性的汉印，却很少有人道及，一百年来，只有赵之谦、吴昌硕、齐白石三家，能与丁敬神会，真所谓跳网之鳞。

编者附记：此文是罗叔子先生一九六三年在西泠印社成立六十周年纪念会上所作的学术报告，作者已于十一年前去世。发表时略有删节。文中所举印章，均见本刊物本期《西泠四家印选》和《明人印选》。

西泠四家印选

丁敬印选



大容



老屋花苔



石翁老农印



大宗



敬身



守善之印



梁启心印



上下钓鱼山人



硯林亦石



蘭林讀書



滿屋道人



應澧之印



龙泓馆印



宝古



清勤堂梁氏书画记



丁敬之印



敬身父印



杭世骏印



丁居士



陆飞起潜



山舟



丁敬身印



钱琦之印



相人氏



賜崇沙門



小山居士



宗鏡堂



丁丑進士



下調無人采，高心又被暎，不知時俗意，教我若為人。



啟淑私印



玉几翁



陳氏可儀



半塘外史



何琪東父



阿同



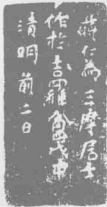
物外日月本不忘



蒋仁印



小蓬莱



三摩



云何仁者



顾修龄印



世尊授仁者记



陆能之印



康节后人



吉祥止止



真水无香



作渠



浸云

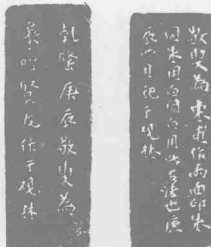


蒋仁之印

蒋仁印选



南屏明中



(边款)



河南山东河道总督之章



魏氏上宿



魏成亮印



画秋亭长



竹庵龕



乙酉解元



梁氏处素



陆恭私印



金石癖



五砚楼



赵氏金石



陈氏八分



冬花龕



尊古斋



树立德字次功号小坡之图书

奚冈印选



奚冈之印



蒙泉外史



蒙泉外史



梁同书印



梁同书印



九溪外史



丘履嘉印



王瑞庭印



沈澹之印



映雪读书处

明

苏宣印选



素翰堂



紫芝园



圣树馆



徐懋功印



清燕堂



五中氏



致一斋

明

吴迥印选



白雪



道初堂印



尔时居士



师商氏



托园主人



公卿师保之家



采芝馆



心水道人

明

梁千秋印选

潘天寿的艺术生涯

·叶尚青·

【美术家固然须有精熟的技工，但尤须有进步的思想与高尚的人格。】鲁迅先生的话是最深刻的。潘天寿先生在天阴雨夜随毛笔中写道：「画事须有高尚之品德，宏远之抱负，超越之见识，渊博之学问，广阔深之生活，然后能有所成就。」这正是他从事艺术创作的心得。他在二十年的艺术生涯中，经历了两个不同的社会，刻苦操劳，辛勤求学，走过了不平凡历程。他已因艺术上的成就和贡献被大家公认为当代的艺术大师。

(一)

一九七年初春，潘天寿出生在浙东宁海县北乡的一个山村，原名天授，后更名天寿，字大颐号阿寿，别号寿者，雷要，峰寿者，秃翁，懒道人等。父亲潘秉璋，是个文化人，爱好书画。他自己由于家境寒微，常常放牛砍柴做点农活，他从小热爱家乡的雷婆头峰，那里峰峦奇险，山外有山，野草萋萋，景色清幽。

他七岁时，进村私塾念书，幼年就随父写字、画画、刻印。十四岁那年，父亲送他到城里的洋字学校学数学。他在书铺里买到了石印本字帖《真脚的「瘦鹤馆」和柳公权的《玄秘塔》》。从此，他开始临帖，常常是废寝忘食，焚膏继晷，颜柳书法就成为他书道的入门。

和写字一样，他喜欢画画。开始是映描《三国演义》、《七侠五义》等插图人物，到城里读小学后，买到了《芥子园画谱》，十分珍惜，如获至宝。临了又临，好字不辍。从此，他才知道了中国画的步骤整饬，方法系统，「芥子园画谱」就成为他的启蒙老师了。

一九一五年，他小学毕业，考入杭州第一师范。杭州的学习环境和条件比乡下好得多，学校里虽有图画课，但图画老师是学西画的日本留学生，教学要求和教学内容都是西洋的一套，他喜爱的中国画大写意无人指导。那时他最受到被画店观赏古画和名家的书画，对画展也不从放过。他经常在星期日，整天涂抹手不停笔，竟能画成二、三十张，他就是如此刻苦自学，遂得门径。

一九二〇年，他毕业于杭州师范，考入上海美术专门学校，但因家庭经济困难，升学深造的愿望并没有达到。只好回家乡担任小学教师。这时，他更专心致志地研习中国画，并开始钻研探究画论画史。随后又回到上海教书。不久，上海美术专门学校创办国画系，他们发现潘天寿的艺术

才华出众，聘他担任国画师和中国画史教授。在此期间，他有机会拜访了上

海的名画家，如吴昌硕、王一亭、黄宾虹诸前辈，特别是受到艺术大师吴昌硕的器重，在《谈潘阿寿画山水瀑布诗》诗中写道：「久欠气与水石斗，无挂碍处阿寿，寿何状各頌而长，年轻弱冠才斗量。还赠他一副对联，「天惊地怪见落笔，巷语街头谈入语」。在勉强的同时，还成以「只恐荆棘丛中行太速，一跌须防坠深谷，寿乎寿乎愁尔独，良师的表扬鼓励和批评指正使他感激不已。此后，他更是锲而不舍地勤学苦练，在广泛吸收前辈画家所长的扎实基础上大胆创新，自辟蹊径，突破前人窠臼。他也画了不少作品，参加「白社」国画研究会和画展。一九二六年，他编著的《中国画论史》在上海出版，这是他青年时代精心研究画史论论的最大成果。后列入艺术大学教科丛书，影响颇大。嗣后，他被聘为杭州西湖国立艺专教授。

抗日战争爆发，烽烟遍地。他在诗中写道：「烽火连年涕泪多，十分残缺汉山河，有谁便上悬阳迈，细雨斜风吊郑和」，「神州七七飞腥腥，六桥碧水无余妍」，「何时洗兵甲，扶杖圣湖边」。这时，他作画不多，常以「懒道人」、「懒秃」自号。在国民党反动派统治的黑暗岁月里，知识分子没有光明前途，在他的笔下，反映出旧知识分子的清高和隐逸出世思想。如《落日》、《晚山》、《醉后》等作品，都是他那沉郁心情的流露。

在漫长的艺术道路上，他始终以继承与革新民族绘画为已任，刻苦自学，百折千挠，逐步形成自己的艺术风格。如解放前夕所作的《观鱼图》、《垂阳图》、《柏园图》等，都体现了他在学习传统的基础上，充分发挥自己的创造性，善于把诗、书、画、印融为一体，相得益彰，情味无穷的新风格。

(二)

伟大的中国共产党和毛主席领导全国人民推翻了「三座大山」，潘先生也获得了解放。两个不同时代的经历，使他的世界观和艺术实践产生了很大的变化，由消极彷徨，变为积极向上，由逃避现实，变为正视现实，他厌恶旧社会，热爱新社会，为中华民族的繁荣富强感到自豪，为社会主义的伟大祖国纵情赞美。解放初期作的人物画，如《丰收图》、《踊跃争做公

