

潘天寿论艺

潘天寿原著 卢旸选编

上海书画出版社

名家论艺经典 ● 专家选编导读

ISBN 978-7-80725-885-8



9 787807 2588

定价：32.00

潘天寿论艺

潘天寿 原著

卢 旻 选编

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

潘天寿论艺/潘天寿原著;卢炘选编. —上海:上海书画出版社, 2010. 1

(近现代名家论艺经典文库)

ISBN 978 - 7 - 80725 - 885 - 8

I. 潘… II. ①潘… ②卢… III. ①艺术评论—文集 IV. ①J05 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 230602 号

近现代名家论艺经典文库

潘天寿论艺

潘天寿 原著 卢炘 选编

责任编辑 黄 剑

技术编辑 钱勤毅

封面设计 王 峰

责任校对 柏 龙

出版发行  上海书画出版社

地址 上海市延安西路 593 号

网址 www.shshuhua.com

E-mail shcpph@online.sh.cn

印刷 上海市印刷十厂有限公司

经销 各地新华书店

开本 889×1194 1/24

印张 10.34 字数 220 千字

版次 2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

印数 0,001 - 3,300

书号 ISBN 978 - 7 - 80725 - 885 - 8

定价 32.00 元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

导言·····	1
谈谈中国传统绘画的风格·····	19
中国画题款研究·····	35
顾恺之·····	61
任伯年的绘画艺术·····	89
谈谈吴昌硕先生·····	95
黄宾虹先生简介·····	101
浙江古画展派别统系介绍讲稿·····	105
略谈“扬州八怪”·····	115
花鸟画简史(初稿)·····	121
古画收藏和保管·····	127
中国画系人物、山水、花鸟三科应该分科学习的意见·····	133
赏心只有两三枝——关于中国画的基础训练·····	137
创作琐谈·····	143
答石鲁同志问·····	151
中国画论选读课程纲要草案 诗词选读教学大纲草案·····	155
听天阁画谈随笔·····	161
指头画谈·指头画的优缺点·····	199
治印·余论·····	203
品评汇观·····	207
《中国绘画史》自叙·····	231
《中国绘画史》绪论·····	233
《艺术界》创刊号发刊词·····	237
国立艺专校史·····	239

导言

卢忻

为选编这本论艺文集，再一次拜读潘天寿先生的画论，我感到震惊的是，竟然仍有第一次阅读时的那种激动和敬畏感。为了对得起读者，我尽量多地收集未曾发表过的文字，但又限于字数不得不按出版社的要求，忍痛删节，精选出最重要的篇章，作为丛书之一，自然不可另有所别。尽管如此，这里所选的潘先生画论，足以使人产生对文化的感怀和对伟人的崇敬。先生论艺论画，目光高远，学识渊博，且要言不烦，特别发人深省。有画家朋友对我说，每次外出采风，他总是要带上潘天寿那本谈艺录，薄薄的一本，短短的几句，常读常新，百读不厌。我不认为这是他的凑趣，一是因为我从潘天寿纪念馆馆长的位子上退休已数年，二是我自己就喜欢在出差时带上一本类似的书，深有同感。画家采风带上潘先生散文式的语录真是最好的选择。此外，我读语录时，又常想知晓潘先生是在何种场合下说的，上下文是什么？相信这本文集基本可以给予这种满足。

下面谈谈自己的一些学习体会。

通览目前可见的潘天寿论艺术之文字记载，就内容大约可分五类：

(一) 论述艺术的本质、审美特性和功能、艺术与人生、艺术与社会,多数散见于演讲、谈话,以及画史序言等,尤以自编的《听天阁画谈随笔·杂论篇》最集中。特点是言短意长,极其深刻。

(二) 品评画家画作,编撰画史,论述画理。此类多从绘画创作实践出发上升至理论,虽不在考证上多花时间,却提纲挈领、言之有物、生动易懂。较纯史论家之作更觉亲近、贴切、简洁,比一般评论家具体、准确,要言不烦。尤以论述造化与心源、人品与画品、风格与独创、气骨与境界等最精彩。特点是言多言少均独具生动性。

(三) 教授中国画技法,谈用笔、用墨、用色、章法构图、题款印章、用具等等,既有点线面微观上的丝丝相扣,更着眼于整体宏观的把握。特点是处处饱含中国哲理的辩证法。

(四) 以“拉开距离”独立高标中国民族绘画的“特色论”,为民族艺术事业的发展策略寻找理论与实践的坚实基础。此论论证严密,观点鲜明,并能理论联系实际,尤其是以其大量推陈出新的绘画新作提供佐证,让人折服。“特色论”意义最深远,可以说是潘天寿艺论的出发点和归宿,此核心思想犹如血脉遍布全身。特点是卓识远见最有现实意义。

(五) 自喻为教书匠的潘天寿于中国画教学倾注了毕生精力和才华,他的中国画教育思想、教学体制和教学方式的研究成果及付诸实施,影响到底有多大,环视大江南北,可以说如今的中国画教学均无例外,无不受益。有此成熟的教学规范,肩负创造民族绘画未来的任务便会信心百倍。特点无疑在于面对经济一体化、文化全球化局面,发展民族绘画特色必须有的自信心。

潘天寿论艺术虽然没有黄宾虹那样广涉博学、著述浩瀚,但比黄宾虹更系统辩证;虽然没有齐白石那样质朴自然、彰显真理,但比齐白石更宏观深沉;虽然没有吴昌硕那样信手拈来、诙谐成趣,但比吴昌硕更具学界领袖的自律素质;虽然没有徐悲鸿那样对西画了如指掌、学贯中西,但在中西比较中却深得要领,更多民族主体意识。各位大师均有他

人所不可替代性,潘天寿便是其中非常特殊的一位文化伟人。

20 世纪的中国画坛,潘天寿的绘画早已与吴昌硕、齐白石、黄宾虹等一起为人顶礼膜拜;20 世纪的论艺高峰,潘天寿称雄一方,同样有自己的一席之地,他集艺术家、诗人、史论家、教育家于一身,让世人仰之弥高。

本文重点介绍潘氏的“特色论”,因此论实为其艺术观宗旨所在。

20 世纪大环境发生的变化是前所未有的。如果说随着中西文化的频繁交流,全球化浪潮的日益迅猛,有关民族文化艺术的生存和发展成了学术界一个颇有争议的突出议题,那么在中国画领域,这种纷争显得尤为激烈和持久,概要言之,这个时期出现的取消论、融合论、特色论三种不同观点和争论,直接影响到中国画的创作和走向。

潘天寿关于民族艺术的发展思路,作为其艺术思想和艺术教育思想的核心贯穿其整个艺术人生,同样也极大地影响着民族艺术的发展轨迹。我们完全有理由称潘天寿为“特色论”的旗手,他有关发展民族艺术的主张具有鲜明性、针对性和一贯性。

通常画家属于情感型的比较多,多绘画实践而少理论阐发。但潘天寿却是属于非常理性的艺术家。潘天寿总是从高处、远处、大处着眼,而从实处、近处、细处着手。他的绘画理论非常严密辩证,特别富有时代性。

以下成递进式的“四论”——精神食粮论、民族精神结晶论、艺术不同论、民族绘画自信论,就是他反复强调的基础理论和信念。

(一) 精神食粮论

此论的要义是:其一,认定文化艺术是人类的精神食粮;其二,要创造美的情趣以养身心;其三,艺术与旧文人的游戏把玩不同,二者不可同日而语。

潘天寿云:

艺术为人类精神之食粮，即人类精神之营养品。音乐为养耳，画为养目，美味为养口。养耳、养目、养口，为养身心也。如有损于身心，是鸦片烟酒，非艺术也。

艺术这一人类的精神创造，将随人类的进步，日新又新，以美的情趣来安慰人生，以真善美来陶冶人类崇高之襟怀品格，使人类在美的艺术境地中得到最高尚之慰藉。

潘天寿把艺术与宗教作了比较：

宗教之意义，是假神道之力量，慰藉人生之空泛，补道德法律之不足，在人类文明未臻极度时，自有其一定价值。过此，必有其他慰藉人类之方法，起而代之，方克有济。蔡子民氏主以美育代将来之宗教，实先得余心者。（《论画残稿》）

艺术原为安慰人类精神的至剂，其程度愈高，其意义愈深，其效能亦愈宏大。艺术以最纯净的，至高、至深、至优美、至奥妙的美之情趣，引人入胜地引导人类之品性道德达到最高点，而入艺术极乐之天国。（《关于“国画与诗”的讲演》，1949年）

潘天寿不但一遍遍将艺术称为精神食粮，而且对于艺术产品的生产者，又提出合时代的新要求：

物质食粮之生产，农民也。精神食粮之生产，文艺工作者也。故从事文艺工作之吾辈，乃一生产精神食粮之老艺丁耳。倘仍以旧时代之思想意识，从事创作，一味清高风雅，风花雪月，富贵利达，美人芳草，但求个人情趣之畅快一时，不但背时，实有违反人类

创造艺术之本旨。

潘天寿阐述得简明扼要，富有哲学意味，字里行间透露出老艺术家对艺术的一份宗教般虔诚和无与伦比的热忱。有了对艺术这样宏观的深刻认识和清晰思路，才能进而产生一系列有关民族传统艺术的精湛宏论。所以，他的画论其实是艺术论、文化论，其从大处着眼，由此可见一斑。

（二）民族精神结晶论

这是潘天寿一生数十万字画论的最重要的基石。犹如中国画画论中石涛的“一画论”：“此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此。”潘天寿之“民族精神结晶论”亦可谓：收尽民族艺术之万有，即林林总总艺品精华，未有不始于此而终于此。

潘氏云：

一民族之艺术，即为一民族精神之结晶。故振兴民族艺术，与振兴民族精神有密切关系。

每一个国家民族，应有自己独立的文艺，以为国家民族的光辉。民族绘画的发展，对培养民族独立、民族自尊的高尚观念，是有重要意义的。（《谈谈祖国目前的国画情况》，1959年）

这一代文化人爱民族胜过爱自己，潘天寿生前就是最热爱自己民族的一位爱国者。他反复阐述：

世界上任何一个国家都将自己的民族文化看成是莫大的骄傲，以此来证明本民族的文明程度和聪明才智。中国是世界公认

的文明古国,传统遗产之丰富,艺术成就之高深,在世界上是少有的。作为中国人,应该花大力气研究、整理、宣扬我们的民族遗产,并从中推出民族风格的新成就。否则真要对不起我们的老祖宗了。(《看博物馆藏画展时对学生语》,1959年)

潘天寿 1957 年在浙江美院中国画系的讲课稿,后来取名为《谈谈中国传统绘画的风格》,文中重点谈了民族风格的问题,详细地分析了民族文化与地域的气候、风俗习惯、欣赏要求、民族性格、历史传统等等关系,不但作了中西对照,也就我国南北之差别进行了比较。他让人信服地阐明了民族精神是通过民族风格在绘画中体现的。

早在 1928 年他发表于国立艺术院学报《阿波罗》第五期的《中国绘画史略》,其中就谈到了国民艺术与民族精神和外来思想的关系:

近数十年来,西学东渐的潮流,日张一日,艺术上,也开始容纳外来思想与外来情调,揆诸历史的变迁原理,应有所起(启)发。然而民族精神不加振作,外来思想,实也无补。因民族精神为国民艺术的血肉,外来思想,是国民艺术的滋补品,倘单恃滋补,而不加自己的锻炼,是不可能成功的事。故想开拓中国艺术的新局势,有待乎国民艺术的复兴运动。

关于“滋补品”的比喻,以后他还讲过多次,1961 年他作中国画讲座,又作了更具体的形象比喻:

牛奶是营养的,但中国人吃了不要变成外国人,中国人的形体不能失了。要重视民族传统,“洋为中用”,这是很正确的。

潘天寿为何一再强调民族风格、民族精神,原因很清楚,因为有人

要“西化”，要取消中国画，他不能答应。他针对性很强，他要捍卫民族绘画。尤其应该注意的是，在所有关于中国画的论述中，他从来不局限于就中国画谈中国画，着眼之处皆是整个文化领域，而分析种种文化现象又总是紧扣民族精神。

（三）艺术不同论

潘天寿首先反复论证艺术与科学的不同，艺术是要讲究艺术主体与风格的：

艺术与科学不同。艺术在求各民族各个人特殊精神与特殊情趣之贡献，科学在求全人类共同应用效能之增进。

科学固然是对的，但绝对科学却不是艺术，而成自然主义，成了照相了。从根本上来讲，艺术家仍然要靠自己的眼睛、自己的情感来作画，不作造化的奴隶，而要造化在心，变化在手，能察自然变化之神奇，有化天地万物之手段。

原来东方绘画之基础，在哲理；西方绘画之基础，在科学；根本处相反之方向，而各有其极则。

他还以饮食爱好作比喻：

到将来，哪一天研究出一种维生素，因而某一种食品风行一时，大家都去赶时髦，这是不奇怪的；但终不至于研究出一种最营养的菜单，规定全世界的人都来吃，而不准吃别的。不同的人有不同的口味，不同的需要，不同的爱好，这是统一不了的。统一是相对的，差别是绝对的。艺术也是一样。

由此,艺术与艺术当然也要有不同。这包括两方面:就世界范围而言,各国各民族的艺术要不相同;就各别艺术家而言,要有个性,要独创。我们可以找出潘氏许多类似的言论主张:

艺术不能雷同,不相同才是艺术。

艺术这个东西是要有不同的,不要去强求相同。各民族、各地域的作家创作出来的东西有不同的风格、形式、气魄,这是好的。如果都相同起来,那不是艺术,而像机器生产。当然,艺术大的原则还是同的,但不同民族,不同作家的表现有所不同。不同就是它的成就。

艺术的重复等于零。

这是非常重要的立论基础。潘天寿的名言——“中西绘画,要拉开距离;个人风格,要有独创性”,以及他关于中西绘画两大高峰说,都是建立在“艺术不同论”之上。他正是从艺术的本质特性出发,在这样坚实的基础上,确立起关于“特色论”的理论框架。早在半个多世纪前,就保持着对文化全球化趋同的警惕。由此可见其从远处着眼,不被个别局部现象和种种不同“季风”所障眼的可贵的宏观思考。

(四) 民族绘画自信论

在他那个时代,主张继承传统,借古开今,在传承中发展的中国画家并不少,但就个人成就和态度的坚定性而言,尤其是 20 世纪下半叶,当推潘天寿为最。他一遍遍告诫自己的同道和大批莘莘学子:

对民族艺术一定要有自信。

中国人自古有深远的哲学思想,与西方哲学不一样。又有灿烂的文学艺术,有独特的性格风俗。由此而形成的中国画,也与其他民族的绘画有根本的不同。这是中国人应该引以自豪的。

西洋画有极高的成就,这是众所周知的。中国人画西画,亦能画得很好。而且在中国引进西洋画,是有成绩的,丰富了中国的绘画形式。但是,西洋画的中心,终究是在欧洲,东方画的中心,却在中国。

我相信,今后的新中国画,一定会在不远的时间内,蓬勃而且美丽的长成。

大家知道潘天寿向来是为人称道的谦谦君子,谦逊厚道,律己甚严。尽管他的绘画借古开今,开辟出一个大气磅礴的崇高境地,但他自己总认为还创新不够。最为典型的例子,便是“文革”遭批斗,造反派要他自报罪状,他竟然还说出“我中国画创新没创好”的话来。但是,对于民族绘画这样的大事,那种自信,那种当仁不让的勇气,真令人敬佩不已。

以上四论之间的逻辑关系是十分严密的。“民族绘画自信论”,是要对民族绘画的历史成就有基本的把握,除此,“艺术不同论”才是其最本质、最重要之理论前提;“民族精神结晶论”则是对“精神食粮论”之深化,又是“民族绘画自信论”之最后归宿。

潘天寿有关发展民族绘画的战略思想,内容也很丰富,在此我们仅选取“四说”——“中西绘画两大系统说、拉开距离说、扬长避短说、借古开今说”,以作概述:

(一) 中西绘画两大系统说

潘天寿关于中西绘画两大系统的说法,最早见诸文字是在商务印书馆 1926 年 7 月出版的《中国绘画史》的“自叙”和“绪论”里,1936 年的

重版,基本保持了原来的叙述,只作了个别文字修订。引录如下:

凡是有他自己生命的,都有立足在世界的资格,不容你以武力或资本等的势力屈服与排斥。……艺术的所以发生,是依了时代的精神与种族的个性。(初版自叙)

尝考世界文化发源地,在西方为意大利半岛,在东方为中国。意大利吸收埃及与中亚细亚古代文明之素养,启发希腊、罗马两时代,分枝布叶,荫蔽全欧,移植美洲;中国则采纳美索不达米亚与印度文明之灌溉,汇成东方特殊统系之泉源,波翻浪涌,沿朝鲜及我国台湾一带泛滥于琉球、日本诸域。绘画上亦不外此线索。故言西方绘画者,以意大利为产母,言东方绘画者,以中国为祖地。而中国绘画,被养育于不同环境与特殊文化之下,其所用之工具、发展之情况等,均与西方绘画大异其旨趣。(重版绪论)

1928年,刚过而立之年的潘天寿受聘国立艺术院,担任国画系主任教授,针对校方“中西艺术调和论”,他有不同见解,前面引的学报《阿波罗》上他发表之文章,态度就十分清楚。“开拓中国艺术的新局势,有待于国民艺术的复兴运动”,“然而民族精神不加振作,外来思想,实也无补”。当时,林风眠校长是留法回来的,他主张蔡元培的“中西艺术调和论”,开学半年后,就将中国画与西洋画合为一个绘画系,并在教学上明显重西轻中。浙江美术学院在六十年校庆出的《艺术摇篮》(浙江美术学院出版社,1988年版)一书中,著名画家、校友吴冠中的文章写道:

从授课方式和教学观点角度看,当时的杭州艺专近乎是法国美术学院的中国分校。

当时的课程是前三年素描,后三年油画(指绘画系)。……每天上午的业务课都是西洋画,每周只有两个下午学中国画。虽然潘天寿老师的艺术和人品深为同学们敬佩,但认真学的人还是少,认为西洋画重要,中国画次要,因为中国画课时少……

这种中西调和,排挤中国画的教学效果并不好,著名美学家、老校友洪毅然在《艺术摇篮》中的回忆文章也感叹道:“综合中西云云,却未免落空。”

也许环境愈贬抑中国画,生性耿直的潘天寿那股“台州式硬气”愈显露出来,此后只要有机会他就强调中国画之优长。他的中西绘画两大系统说,在表述方面也日益清晰:

东西两大统系的绘画,各有自己的最高成就。就如两大高峰,对峙于欧亚两大陆之间,使全世界“仰之弥高”。

世界的绘画可分为东西两大统系,中国传统绘画是东方统系的代表。

中国是一个古文化的国家,向来在世界上占有极崇高的地位;国画是中国古文化中特有成就的一种,尤有极高的评价。故全世界东西两大系统的绘画中,国画是东方绘画系统中最中心的主流,为全世界绘画批评家与鉴赏家所一致首肯的。也就是说,国画在东方绘画系统中,早已达到了世界的水平,有极辉煌的贡献。凡是中国人,都可以引为骄傲的;我们中国的国画家,更是以此自豪。

从绘画上看,西方的绘画多追求外观的感觉和刺激,东方绘画多偏重于内在的精神修养。中国绘画作为东方绘画的代表,尤为

注重表现内在的神情气韵、意境格趣。

（二）拉开距离说

在确立了两大绘画系统的基础上，潘天寿更大的贡献在于他的拉开距离说，甚至可以说，确立两大绘画系统的观念，最主要的目的是为了拉开距离。所以，如今美术界每每提到“距离说”，几乎成了潘天寿的专利。而“拉开距离”实质上是为了保持特色，他的中心学说应该是“特色论”。

早在上世纪 30 年代，针对林风眠等人的“调和论”，潘天寿就含蓄地反对道：

此后之世界交通日益便利，东西学术之互相混合融化，诚不可以意(臆)想推测，只可待诸异日之自然变化耳。

若徒眩(炫)中西折中以为新奇，或西方之倾向东方，东方之倾向西方，以为荣幸，均足以损害双方之特点与艺术之本意，未识现时研究此问题者以为然否？

后来，潘天寿形象地把中西绘画成就比喻为两大高峰，拉开距离以增加高度就更好理解。他说：

这两者之间，尽可互取所长，以为两峰增加高度和阔度，这是十分必要的。然而决不能随随便便的吸取，不问所吸收的成分，是否适合自己的需要，是否与各自的民族历史所形成的民族风格相协调。在吸收之时，必须加以研究和试验。否则，非但不能增加两峰的高度和阔度，反而减去自己的高阔，将两峰拉平，失去了各自的独特风格。这样的吸收，自然应该予以拒绝。拒绝不适合自己的