

潘天寿基金会学术丛书

潘天寿研究

PANTIANSHOU: LIFE AND WORK

第二集



中国美术学院出版社

潘天寿基金会学术丛书

潘天寿研究

第二集

卢 炘 编

中国美术学院出版社

责任编辑:洛 齐
封面设计:毛德宝
版式设计:洛 齐
责任校对:朱晓波
责任监制:葛炜光

潘天寿研究 第二集

中国美术学院出版社出版

全国新华书店经销

潘天寿美术设计所印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 15 字数 416 千 图 30 幅

1997 年 3 月第 1 版 1997 年 3 月第 1 次印刷

印数 0001 - 3000

书号 ISBN 7-81019-598-0/J·535

定价 29.00 元

目 录

综 论

- “传统派”与“传统主义” 潘公凯 1
- 潘天寿在二十世纪中国绘画史上的地位 (香港)万青力 11
- 潘天寿其人其艺与定位 张 仃 26
- 伟大的民族艺术家潘天寿 张正恒 30
- 坚贞傲岸的人格和艺术
- 局外人眼中的潘天寿 (美)高居翰 42
- 中西绘画要拉开距离
- 重温潘天寿的名言 洪惠镇 43
- 论潘天寿的艺术创造意识 杨悦浦 56
- 古老传统的现代转化
- 析潘天寿艺术的现代意味 林 木 72
- 潘天寿是借古开今的一代巨匠 周韶华 83
- 论大文化概念下的中国画批评标准
- 兼谈潘天寿绘画的历史价值 叶 子 88
- 气结殷周雪
- 回视潘天寿艺术的人文精神 梅墨生 99
- 论潘天寿的治大国精神
- 兼谈潘天寿与政治 潘耀昌 115
- 中国画成才道路上的“潘天寿模式” 陈振濂 121
- 潘天寿的当代性及其意义
- 重建人文精神的图式 曹工化 136
- 潘天寿研究及联想 陈传席 144

- 学养丰厚 以奇取胜 刘曦林 156
 关于潘天寿研究的一些想法 范景中 曹意强 162
 旧题新解:历史·环境与个性·风格 徐 虹 171

绘 画

画事在有法无法间

- 略论潘天寿绘画技法渊源和作品鉴赏 邓 白 189

阔大雄伟 高古新奇

- 先师潘天寿先生艺术成就浅析(续篇) 高冠华 197

切入传统与现代的边界

- 潘天寿先生艺术表现技巧浅析 舒传曦 214

超逸高雄 警奇古厚

- 略谈潘天寿绘画的学术价值 童中焘 220

南宗北画 意笔工写

- 潘天寿画法的艺术风格 徐建融 237

化圆为方 朱颖人 259

浅论指墨艺术 郝石林 264

潘天寿几幅山水画作品的象征寓意研究 ··· 黄 专 严善铮 270

潘天寿笔墨赏析 姜宝林 295

潘天寿绘画作品视觉冲击力之缘起与构成 闵学林 301

潘天寿与雁荡山花 王义森 307

潘天寿与截断法 (香港)朱锦鸾 318

潘天寿绘画中的佛教人物 孙振华 329

反常合道

- 潘天寿对中国画黑白关系的逆向思维及实践
 陈永怡 336

史论·书法·教学·诗

- 借古开今 王朝闻 346

画家治史 史家论艺

- 读潘天寿《中国绘画史》与《谈艺录》 …………… 李 松 351
- 我国学院书法教育的倡导者**
- 潘天寿书法篆刻教育思想与实践初探 …………… 刘 江 357
- 强骨静气 高华苍古**
- 潘天寿的书法观和书法艺术 …………… 王冬龄 378
- 博大精深 造诣独特**
- 对潘天寿先生艺术教学思想阐释 …………… 张立辰 386
- 潘天寿先生与中国画分科教学** …………… 吴山明 398
- 徐潘异体**
- 二十世纪中国画教学的反思 …………… 凌瑞蓉 408
- 信手拈来总可惊**
- 潘天寿诗歌概说 …………… 卢 忻 428

回忆·杂论

- 从潘天寿师学习琐记 …………… 朱培钧 446
- 回忆潘天寿先生 …………… 陈佩秋 450
- 从潘天寿的三方闲章谈他的书画 …………… (台湾)傅 申 456
- 潘天寿艺术道路诸阶段再议 …………… 水天中 458
- 谈潘天寿书画的鉴定问题 …………… 徐建融 463
- 编后记** …………… 卢 忻 470

“传统派”与“传统主义”

潘公凯

内容提要：

以吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿为代表的“传统派”画家坚持在继承传统的基础上走中国画自己的路，这是他们面对时代需要的一种回应，面对西潮东来的一种态度。作为一种艺术主张和艺术策略，我们不妨冠之以“传统主义”，用以强调其中的理性自觉成分，以及捍卫和发展民族传统的热诚。

二十世纪中国画坛的“传统主义”可以概括出几个基本特点：其一，对传统的真正领悟；其二，对中、西绘画之异同的领悟，尤其是对艺术观、价值观的不同基点的领悟；其三，对传统自律性进程的自信，对民族艺术未来前景的自信；其四，对中国画发展策略的自觉。

因为“传统主义”在本质上是与世界范围内的多元文化观念的支持，所以“传统主义”不仅不是一种保守，或许恰恰是二十世纪中国画坛的另一种现代。

从近几年对吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿的研究中，已经引出了一些很重要的话题：“传统派”画家的主张与实践同二十世纪中国的文化背景究竟是一种什么关系？在中西文化冲撞中的意义如何？而这些“传统派”画家对这种关系和意义的自觉程度又是怎样？——这些问题很有兴味。

打一个比方说，在以往普通中国人几乎完全没有出国可能的封闭环境里，人们自然地安心地住在国内，这不能说是出于一种选择，因为那时没有选择的余地；而在开放的通过个人的努力就可以创造条件踏出国门的今天，去国外谋生还是在国内创业，就成为许多年轻人需要做出的决定。近两年，有不少大学生毕业后并不想出国，而愿意在国内的工作岗位上接受锻炼，增长才干。这就和以

往的情况不同,是经过一定程度了解比较以后的判断,是有意识的选择和主见。同样的道理,在以往的许多世纪里,中国的画家画传统的中国画是自然的,别无选择的;而到了二十世纪,在西方文化迅速涌入中国,中国画家的艺术道路也有了多种可能性时,能够不远万里去外国留学,引进西画,或探索中西融合的可能性,无疑是一种勇敢的选择。而另一部分人仍然坚持在继承传统的基础上走中国画自己的路,尤其是在后来中国画的生存发展受到严重压制时,仍不改易,也就成了一种选择,一种主张,一种艺术观,甚至可以说是一种自我设计。

孤立地看,这种选择在多数“传统派”画家头脑中是并非充分自觉的,甚至乍一看来是很不自觉的。但若我们将这些画家放回到他生存活动着的大环境、大背景里,就会在个人与环境的多种可能性形成的张力中,设身处地地感觉到他们对角色选择和道路选择的自信和自我肯定。这种自信和肯定正是建立在自觉或不自觉的比较基础之上的。自然,这当中有很大的程度差别。吴昌硕的晚年,青年学子赴日本、欧洲游学西画已成风气,新式美术学校和系科也如雨后春笋般开办起来,他本人又与日本有不少来往。当时西画的引入还很粗浅,在吴昌硕这样有深厚国学根底的大画家眼中,或许只是聊博一笑而已,但他已经不会不知道有西方绘画这样一个参照系存在了。齐白石比吴年轻近 20 岁,他 1917 年定居北京时,陈师曾已是北平画坛的重要人物。当时的京津画界虽相当保守,但文化界反传统的呼声高涨,陈独秀等人的“美术革命”主张,也一定会传进齐白石的耳朵里。他在陈师曾的劝说下开始的“衰年变法”,正同革新思潮的间接影响有关。黄宾虹学养广博,思想更具开放性。他从事编辑出版多年,间或在新式美术学校任教授,又与傅雷这样的“外国通”是忘年交。他始终沉浸于传统之中,心无旁骛,宁静淡泊,正是基于他对角色、道路选择的自信与自足。即是说,吴、齐、黄的艺术观与艺术实践,是在西学东渐、中西文化交汇冲撞的大背景下展开的。他们立足于传统的选择,和他

们企图从传统内部寻找革新的因素，独立地推进中国画的意向，可以看成是他们面对时代需要的一种回应，面对西潮东来的一种态度。

吴、齐、黄生活的年代较早，他们以自由职业为主的生活方式，交往圈子里浓厚的传统文化气氛，使他们有可能对当时中西文化交汇冲撞的大潮保持着平静超然的观望态度。他们可以看、可以听、可以思考、可以选择，也可以不屑一顾，至少可以不直接介入到热热闹闹的争论中去。他们习惯了用实践和作品来表明自己的立场，而无须发表明确的见解，尤其是无须对他们并不熟悉的西方美术发表意见（陈师曾则理性和自觉得多，后面还要谈到）。比吴、齐、黄晚几十年的潘天寿，则失去了前辈们所有过的安闲与超脱。他出身师范，企图以教育救国的儒家道义感使他关注国家民族的命运，他一生所处的美术学院环境又将他推到文化冲突和社会变革的风口浪尖上。他想超然也不可能。于是不得不卷入到这场贯穿二十世纪的大争论中去，不得不挺身而出，为捍卫和发展民族绘画大声疾呼，并从创作实践和美术教学两方面想方设法尽可能地推行自己的观点。生存环境的不同，使他对于这样做的目的意义的自觉程度，自然大大超过了他的前辈。从二十年代到六十年代，随着社会思潮的激变，中国画的生存危机最尖锐地突现出来，以至于在争论主战场的美术院校中，中国画几度陷于被取消的可悲处境。站在中国画的立场上，还有什么比中国画的生存问题更要紧的事情呢？——潘天寿的焦虑是因为他切身感受到危机的严重性。

为了争辩中国画存在的必要性和发展前景，对传统的讨论和褒贬就成为注目的焦点。如何评价传统、对待传统、研究传统，有选择有批判地继承传统，并在继承的基础上发展传统，走出一条不同于西方绘画的现代化道路来，就成为民族绘画领域中最具实质性的课题。想取消中国画的，要“打倒传统”、“反叛传统”；想捍卫中国画的，要“抢救传统”、“发扬传统”。对传统的态度成了一种旗

号,一种标识。于是有了“传统派”、“反传统派”之类的称呼。这种情况恐怕为西方美术史上所少见,这正是中国近百年美术史的特殊性。西方研究中国美术史的学者往往很不理解中国人为何对此争论不休。殊不知,他们老是不理解的问题,恰恰是近百年中国画历史上最重大、最基本的问题。

我在《四大家研究》文集的序言中曾谈到二十世纪中国画领域内的两类不同风格取向:“一部分画家借鉴外来艺术,用中西融合(包括吸收日本和苏联)的办法来改造中国画,取得了开拓性的重大成就。另一部分画家则坚守本土文化的立场,在继承传统价值观的基础上推进中国画,也取得了独立于西潮之外的重大进展。这两类画家目前被一些学者简称为‘融合派’和‘传统派’,他们通过各自不同的方式和途径,对中国民族绘画在近现代的发展作出了互相不可替代的贡献。”进而谈到“传统派”大家对外来文化所采取的“划清界线”的态度,以及他们对传统艺术所持的“保护主义”立场,“是在特定历史条件下,对西化思潮的一种平衡。这种‘保护主义’的平衡与激进的西化思潮一样,宏观来看,对中国艺术的发展进步都是有意义的。”——在这里,我将“传统派”大家的主张与实践看成是回应时代挑战的自觉选择和主动进取,而不是置身时代潮流之外,闭目塞听,以传统的被动延续和自生自灭为满足(当然,此处所指的是有独创性的“传统派”大家,那些谨守古法、以摹古为能事的遗老遗少不在此列)。

正是“传统派”大家的主张和实践中所包含的或多或少的理性自觉成分,他们对于中西文化交汇冲撞的大背景下中国民族绘画生存命运所作的或多或少的思考,和他们企图从传统内部寻找改革的机缘,不受西方艺术影响而独立地推进中国画的意志,使他们的艺术和人生同近百年中国的时代大潮联系起来,从而显现出了唯独中国知识界中才特有的另一种现代性。

如果说“传统派”这一称谓是从客观现象着眼标识了这几位大家的风格取向,强调了“自在”的一面;那么“传统主义”这一称谓则

从这几位大家对时代的回应,对自身行为意义的自觉意识着眼,强调了“自为”的一面。

冠之以“主义”,强调的正是其中的理性自觉成分,以及捍卫和发展民族传统的热诚。

二

显然,这种“传统主义”是二十世纪中国画坛的独特现象。它以近现代中国在开放门户以后,因政治腐败、经济落后造成文化对比态势严重失衡的可悲处境为背景。它是特定的地域文化(中国绘画自成复杂独特的体系),特定的社会历史(悠久的历史、高深的成就),特定的时代矛盾(民族自尊受到惨重打击以后的自强心理)的产物。“传统主义”的几位大家从没有对西方文化采取无知的鄙视态度,至少尚未发现什么资料足以证明他们对西方艺术(包括现代主义)存有偏见,他们的态度只是实事求是,“以知之为知之,以不知为不知”,对西方艺术一直保持着坦然、尊重的学者风度。他们也从没有对传统文化采取迂腐的守旧态度,相反,他们视发展传统、推陈出新为自己的毕生使命,并且在实践上作出了举世公认的成就。他们对民族传统的“保护主义”立场,仅仅是在中国民族绘画的生存发展受到挤压、面临危机的情境下,为了抵抗外来文化强势压力的一种生存策略。而且,他们在艺术表现上与西方绘画“划清界线”的态度,恰恰显示了他们对艺术本体、传统主线、形式语言、风格价值等等问题的深邃解悟和严肃的学术态度。

以往的研究评论中所经常强调的,是封建主义的保守势力对“引西润中”的革新力量的压迫和摧残,这是对的。这方面的压力尤其在本世纪初极为严峻,以致鲁迅先生有“风雨如磐黯故园”的哀鸣。但这种压力在多数情况下是带政治性的。在美术圈子内,除了刘海粟引起的模特儿风波受到孙传芳的压制之外,西方绘画雕塑在中国美术领域的传播几乎没有受到什么有效的抵制。在

几所新兴的美术学校中,西画课占了绝大多数的课时,西画教授也占绝对的优势,西装革履要比长袍马褂更受青睐,而且总是占据了更重要的领导职位,这是不争的事实。辛亥革命以后,由于国民党政府要员大多是留学海外归来的,他们对西方艺术(这里指的不是主题内容,而是表现形式)在中国的移植不仅不反感,而且在总体上是支持的。即使在抗日战争时期,美术学校中学西画的学生仍占大多数。虽然到五十年代,西方绘画中印象派以后的现代艺术被视为“形式主义”受到批判,古典作品中表现宗教内容和贵族生活的也被排除在外。但欧洲的批判现实主义、俄国的巡回画派、苏联的写实主义仍然是学习的楷模。那时候,西洋画教学至少还有写实主义表现手法这一部分可以在美术学院中合法存在,而中国画教学则被完全切断了,中国画系已干脆被取消。如果我们对本世纪中国美术领域里中西文化交汇的主阵地——美术院校和系科的发展历史作一番回顾调查的话,就会发现比引进的外来美术受压制更多的,还是传统中国画。

当然,“矫枉过正”在变革转折时期往往是需要的。康有为、陈独秀等人的激进主张对清除明清以来中国画坛的陈腐习气起到了摧枯拉朽的作用。写实画风的提倡给画坛带来了新的希望和生机。可是,民族传统中许多极有价值的东西也差一点被彻底抛弃,以致一两代人接续不上。即使对于众矢之的的“四王”,批判讨伐以扭转画坛衰颓之气固然必要,但真正从学术层面上深入研究并作出中肯评价却是一件复杂得多的事。学术问题是不能强不知以为知的,革命性批判是不能代替学术性研究的。在中国社会的激烈变革中,能够不受风气左右,坚守以学术论学术的严谨态度,是难能可贵的。在近一个世纪的反复折腾中,我们在如何对待外来文化和本土传统的问题上付出了大量的学费,随着时间的流逝,“传统主义”的主张和实践才逐步显露出其远见卓识的一面。

如今,世界范围内的多元文化观念已经深入人心,每一个地域,每一个民族的文化遗产中都有极其宝贵的东西。在第三世界

国家打开国门走向世界的过程中,由于政治经济、综合国力与先进国家的巨大差距,弃旧图新的渴望自然会在民众心中高涨。如何在借鉴西方、改革旧制、发展经济的同时,研究、保护、发扬本民族的传统文 化,如何更恰当地处理好文化领域中的新与旧、本土和外来的关系,成为具有世界性的普遍问题。可以说,“传统主义”是对民族文化的一种积极的自觉的维护,是对盲目慕外心态的必要平衡,也是对西方中心主义的顽强抗争。在目前世界“中心——边缘”的张力结构中,二十世纪中国画坛中的“传统主义”反倒具有了某种隐含的现代性和前卫性。

三

近现代西方文化观念、西方美术对中国民族绘画的演进起了什么样的作用呢?可以说最主要的作用就是“刺激”。我曾经在一篇文章中说到:如果地球削掉半个,世界只有东半球,东方文化尤其中国文化也还会向前发展的,并不见得从此走向消亡。意思是说,中国文化如果没有外在的参照系进行比较,会自然地按其自身的逻辑向前演进。没有比较,就没有相对的先进和落后,也就不需要外来的改造与拯救。这是从体系内部自律性的角度看。然而,地域间的阻隔与封闭的打破又是历史的必然(生产力的发展必将导致地域间的流通)。当这种必然性成为现实之后,由比较而显示的体系结构的差异和实力态势的差异就会在整个社会文化领域引起巨大的波动和震荡。在这种文化冲撞中,综合实力强的一方就占有优势,表现出主动扩张的优越感;综合实力弱的一方往往只能被动地反省和自我改造,经过一个痛苦的调整适应过程,才能逐步积聚起新的生命力和对自身价值的自信。这种“刺激”作用虽然在一定程度上改变了本土文化传统的流向,但在总体上是一种锻炼机体和催生新生命的促进。

对中国民族绘画这个传统体系而言,这种在文化冲撞中痛苦

应变的过程贯穿了整个二十世纪。传统体系的外层枝节在西潮的冲刷下部分地解体了,与西方体系的某些局部的东西融合起来,分界显得模糊了。而体系的内核似乎还坚固,不仅保持着自己的基本特征,而且还在艰难地发展、演进——这就是延伸至今的传统的主线。这条主线之所以不容易被外来因素改造和化解,既是因为其内在结构的严密坚固,更是因为其不断地自我推进和出新——它以不依赖于西方文化的独立自主的新陈代谢避免了衰退和腐朽。

以吴、齐、黄、潘为代表的“传统主义”倾向,主要表现于三十年代至六十年代。直至“文革”以后,亦还有所延续,如陆俨少等少数画家,仍然坚持传统本位的立场而又有不同于古人的自家面目,对传统有所推进。自然,他们都属于老一代人,他们的生活环境有许多基本的共同点。自八十年代始,中国社会进入了一个大转折的时期,经济结构与社会生活急速变化。国际信息的畅通和文化交流的扩展以前所未有的规模呈现在我们面前。在崭新的当代情境之下,中国的民族绘画传统将如何自处?如何发展?其主线又将会向什么方向延伸和演变?它将在世界性的文化格局中占据什么位置、扮演什么角色?都诚然是需要在长时间中不断探索思考的。

在这种思考探索中,上述的“传统主义”倾向是可以给我们提供一些有益启示的。如果我们将吴、齐、黄、潘包括陈师曾的实践与理论同周围的其他画家比较一下,就可以看出这几位“传统主义”的代表人物所具有的共同特点。其中,陈师曾由于英年早逝,虽在艺术风格的独特性和创作成就上不及其他几位,但在文人画精神的阐发和维护传统的自觉性方面,却是二三十年代最有代表性的。尤其是他的《中国文人画之研究》,至今仍是这个研究领域的经典著作。就“传统主义”的理论成果与观点的鲜明性而言,本世纪早期的陈师曾和后期的潘天寿都具有典型的意义。他们不仅和“融合派”的观点全然不同,与固步自封的“泥古派”的主张和实践也迥然两样——尤其是与后者的差异,是特别值得注意的。

今天回过头去看,上述几位被我们称之为“传统主义”的代表性画家,所具有的共同性特征,可以看成是我们所谓的“传统主义”的基本点:

(1)对传统的真正领悟。理解传统是一件十分困难的事。康有为的国学基础不可谓不好,但他竟对王维的雪里芭蕉如此反感;陈独秀文学修养不可谓不高,而对中国绘画的欣赏力却令人遗憾。即使是中国画专业圈子里的人,甚至那些高举传统为旗号的人,对传统的真正理解往往也存在问题。其中,对文人画的理解是关键所在。陈师曾正是在这关键处体悟得深入准确,可谓真懂。吴、齐、黄、潘等几位,亦是真正懂得传统的人。只有对传统的精神真有所悟,才能对传统有所推进。而那些泥古不化的守旧者,显然不能说是真懂传统。

(2)对中、西绘画之异同的领悟,尤其是对艺术观、价值观的不同基点的领悟。中、西文化的交汇碰撞是二十世纪中国的基本事实,而如何从更深的层次理解和把握本土和外来之间的关系,找准不同的价值体系的不同基点,从而确定自己的位置和前进方向,正是一个画家能否更上一层楼的关键。在这方面,除陈师曾、潘天寿有一些明晰的理性论述之外,吴、齐、黄等人直接言论较少,主要表现为实践中的感性把握。在创作实践中,直至在成熟以后的艺术道路中,他们的感性把握应该说是十分成功的。他们对材料、技法层面融合中西不感兴趣,并维护了中国精神的纯粹性,这正是他们直观感悟的深邃之处。

(3)对传统的自律性进程的自信,对民族艺术未来前景的自信。不管当时的社会思潮如何起伏多变,他们对中国画的自律性进程及其前景却始终是有信心的。吴、齐、黄是以他们的坦然和超然体现这种自信,陈师曾是以传统辩护的勇气显示这种自信,潘天寿则是在不断的挫折和逆境中顽强求索证明了这种自信。他们相信传统能不依赖于西方文化而取得独立自足的发展。自然,正是由于有西方艺术这个外部参照系的存在,中国画的自律性发展

难度增大了。但同时,正因为难度增大,民族风格的独特性的价值也将增大。

(4)对中国画发展策略的自觉。潘天寿明确主张“中西绘画要拉开距离”,这正是“传统派”大家在实践上的共性,大家都不约而同地在实践上严格保持着与西方绘画的距离。“拉开距离”并不是否定西方绘画,也不是视而不见,闭目塞听。“拉开距离”的前提是对西方艺术的承认和了解。在陈师曾和潘天寿的时代,囿于条件,对西方艺术的了解还是有限的,是出色的悟性帮了他们的忙,使他们从少量的信息中得出了正确的判断。他们的思维方式不是“非此即彼”的一元论,而是承认“两个高峰”,并明确反对西方中心主义。在策略上,主张扬长避短,以中国画的特长取胜。为了中国画的世界地位,这一思路是经过深思熟虑的,在今日看来具有先见之明。

在二十世纪的中国画坛,“传统主义”作为一种艺术主张和艺术策略,其潜在的意义正逐渐被人们所认识。话要说回来,毫无疑问,“中西融合”作为一种艺术主张和艺术策略,同样极有意义,尤其是对刚从封闭走向开放的中国有意义。然而从世界艺坛的宏观格局来看,能有资格与西方艺术对峙的东方艺术,仍然有必要保持“自成一极”的优势。“极”是以独立自足的纯粹性为前提的。若失去了中国画与众不同的民族特色,或者是中国画失去了深厚的民族文化根基,“极”的鲜明性就受到损失,原来截然不同的中、西方艺术体系之间形成的大跨度的张力结构也就难以维持。所以,“传统主义”在本质上是对世界范围内的多元文化观念的支持。——如果我们不想将以欧美为代表的西方现代主义的理念作为衡量近百年中国艺术的唯一标尺的话,或许我们进而还可以说,“传统主义”不仅不是一种保守,而且恰恰是二十世纪中国画坛的另一种现代。

潘天寿在二十世纪 中国绘画史上的地位

(香港)万青力

内容提要:

本文认为有三种似是而非的历史观念,误导着对现代中国绘画史的基本看法:一、认为现代中国绘画史是“西方冲击——中国反应”的历史;二、主张现代中国绘画的发展要以西方艺术为“参照系”;三、认为中国绘画史的“晚期”呈现“衰落趋势”而没有什么发展。这些观念也影响到对潘天寿的正确评价。因此,在评价潘天寿乃至整个现代中国绘画的发展时,应持三个原则:一、必须以中国的内部的标准看待中国绘画史,衡量中国画家;二、不能用西方现代艺术史的观念和经历规定、套用中国现代艺术史;三、从人类文明的宏观角度,进行东西方绘画史的比较研究。文中还讨论了潘天寿与现代儒学思潮的关联。本文是对潘天寿及二十世纪中国绘画史研究方法的一种理性思考和批判,有较深的警示启发意义。

无论谁来写二十世纪中国绘画史,都不可能不以一定的篇幅讨论潘天寿。然而,从已经出版的有关现代中国绘画史的中、外文著述来看,却由于普遍流行着的一些似是而非的历史观念,正影响着对潘天寿的公正评价。

这些似是而非的历史观念,反映在对现代中国绘画史的基本估价方面,主要地可以概括为如下三点:

(一)认为现代中国绘画史,是在西方文化冲击之下,中国画家作出不同反应的历史。接受西方文化的,则是现代的、“开拓型”的;反之,则是传统的、“延续型”的。齐白石、黄宾虹、潘天寿都被划为传统的“延续型”的画家。从这种观念出发,现代中国绘画史,被描绘成对西方文化作出被动反应的历史,成了西方文化“世界性统一趋势”中的附庸历史。