

高峰意识

20世纪  
中国画大师  
研究书系

# 潘天寿 变体画 研究

陈永怡 主编  
浙江人民美术出版社



高峰意识

20世纪  
中国画大师  
研究书系

# 潘天寿变体画研究

陈永怡 主编

 浙江人民美术出版社

## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

潘天寿变体画研究 / 陈永怡主编. — 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2016. 12

(高峰意识 : 20 世纪中国画大师研究书系)

ISBN 978-7-5340-5567-6

I. ①潘… II. ①陈… III. ①潘天寿 (1897-1971)  
— 中国画—绘画评论 IV. ①J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 320956 号

---

2015 年“文化部全国美术馆馆藏精品展出季”入选项目  
“潘天寿变体画展”

展览策划: 陈永怡

学术助理: 李 爽

资料整理: 张西红

展览设计: 时 雨 泮丽娜

展 务: 李晓红 范富华

主 编: 陈永怡

责任编辑: 霍西胜

美术编辑: 戴世杰

封面设计: 王 欣

版式设计: 戴世杰

责任校对: 余雅汝

责任印制: 陈柏荣

## 潘天寿变体画研究

---

出版发行 浙江人民美术出版社

( 杭州市体育场路 347 号 <http://mss.zjcb.com> )

经 销 全国各地新华书店

制 版 杭州真凯文化艺术有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次 2016 年 12 月第 1 版 · 第 1 次印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/16

印 张 13.25

书 号 ISBN 978-7-5340-5567-6

定 价 78.00 元

如有印装质量问题, 影响阅读, 请与承印厂联系调换。

目

录

总序：伫立高原，企望高峰

毛建波 / 1

变体中的实验——代序

陈永怡 / 5

潘天寿先生的变体画

童中焘 / 10

潘天寿几幅山水画作品的象征寓意研究

黄 专 严善錞 / 20

图 版

/ 39

附 录

解读“潘天寿变体画展”作品

姜宝林 / 138

变体画的意义机制初探

沈语冰 / 164

“潘天寿变体画展”学术座谈会

/ 184

后 记

陈永怡 / 210

# 总序：伫立高原，企望高峰

毛建波

在杭州南山路潘天寿故居陈列室，悬挂着两幅名家题写的书法立轴，一幅是黄胄题写的“百代宗师”，一幅是赖少其书写的“应培养出像潘天寿先生那样民族的有独创性的世界伟大艺术家”。遗憾的是，与赖老题字时相比，现在的美术专业毕业生大大增多，画家人数突飞猛进，所谓的名家大师如过江之鲫，但潘天寿先生这样的“民族的”“有独创性的”“世界伟大艺术家”却没有培养出来。2014年10月15日习近平总书记在北京主持召开文艺工作座谈会并发表重要讲话时强调，改革开放以来，我国文艺创作迎来了新的春天，产生了大量脍炙人口的优秀作品。同时，也不能否认，在文艺创作方面，也存在着有数量缺质量、有“高原”缺“高峰”的现象，存在着抄袭模仿、千篇一律的问题，存在着机械化生产、快餐式消费的问题。习总书记的这番话，指出的正是中国文艺界的现状。中国艺术界如何产生一批像潘天寿先生这样的大师和大家，是中国艺术能否重回巅峰的关键。

反观近现代中国画坛，吴昌硕、黄宾虹、齐白石、潘天寿、傅抱石、吴湖帆、金城、陈师曾、余绍宋、张大千、高剑父、高奇峰、林风眠、刘海粟、陆俨少、李可染等等，或保存国粹，或引西润中，在中国画的发展上筚路蓝缕，各个走出了自己的新路。

## 文化繁荣首先要文化人具备文化自信

南朝宋王微《叙画》开章明义：“图画非止艺行，成当与易象同体。”在社会还没有认同绘画的价值，将绘画视为雕虫小技时，王微却大胆地宣称绘画“成当与易象同体”，确立了绘画的地位。正是基于这种自信，以南朝三杰顾恺之、陆探微、张僧繇等为代表的一大批画家前后辉映，推动了魏晋南北朝绘画的迅速发展，《洛神赋图卷》《女史箴图》等作品的相继问世，开启了日后隋唐绘画尤其是山水、花鸟画的兴盛之门。

与现在国家稳定、经济繁荣、生活安宁不同，中国近代是一个战乱频仍、社会混乱的时代，内战、外患、饥馑、瘟疫等等从未离开中国大地，

但战争、死亡和贫困，并没有消减中国人民的斗志，一批又一批的有识之士挺身而出，救亡图存，保存国粹。海宁王静安在乱世潜心学问，在史学、文学、西方文学理论翻译等领域做出巨大贡献，一生著述 62 种，批校古籍 200 余种，被誉为“中国近三百年来学术的结束人，最近八十年来学术的开创者”。做过清廷翰林院编修的蔡子民先生于不惑之年重新起步，负笈欧陆、留学德法，潜心学习西方先进的现代教育理念与制度，在经历各种曲折与阻力的艰难环境里，不畏强权，矢志不移，改革北京大学，整顿全国高等教育机制，为中国现代教育体制的建立居功厥伟，被誉为“学界泰斗，人世楷模”。

在西学东渐、洋风猎猎的近现代绘画风潮中，中国画坛同样有许多有识之士没有陷于“一犬吠形，万犬吠声”的人云亦云，而是以独立之精神、自由之思想坚持民族精神。黄宾虹在 1946 年致学生朱砚英函中倡言“著作言论，务先立一宗旨，提倡民族精神。今世民权，欲其发展文艺，言论自由，又不可不发扬民族学”。在其作于 1953 年的论画七言长诗《画学篇》中，坚持“变易人间阅桑海，不变民族性特殊”，将中国画民族性作为中国画存在的基石。

1926 年，时任上海美专国画专任教授的潘天寿先生有感于西方艺术对中国传统书画艺术的吞噬之势，在撰写出版的《中国绘画史》中，严辞批评艺术上的崇洋媚外，“艺术每因异种族的接触而得益，而发挥增进，却没有艺术亡艺术的事情”，“一般神经过敏的人，常常碰见异种族输入来的新奇东西，他们便完全放弃了自己的去奉行拜接他；艺术也当然不在例外”。他反对成为传统艺术的“笨子孙”，更藐视成为西方艺术的“洋奴隶”。对中国文化传统的执守，贯穿潘天寿先生一生。在民族虚无主义甚嚣尘上、传统艺术横遭打击、个人备受凌辱之关头，他也毫不动摇。1959 年潘天寿在带领学生观赏博物馆藏画展时，谆谆告诫：“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、宣传我们的民族遗产，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。”<sup>1</sup>即便在“文革”中，潘天寿先生为此而身心受尽折磨，他也没有丝毫动摇对中国文化的自信。

黄宾虹先生一生以“保存国粹，振兴国光”为己任，阐扬民族文化精神，探究中国书画的内里，并探寻其与现代价值的契合点。他的“黑、密、重、厚”的画风不为世人欣赏，他深知“千人诺诺，不如一士之谔谔”，对自己的艺术充满自信。1955 年 3 月 25 日，黄宾虹因胃癌在杭州辞世，弥留之际他对身边亲人说：“50 年后方有人懂我画。你们看着吧。”

正是基于对中国文化的深刻理解，黄宾虹、潘天寿们对中国画有着不可动摇的自信，自觉维护中国画的地位，并以自身的努力为中国画开辟新景。

### 文化繁荣也需文化自觉

潘天寿在国立艺术院(后改名国立艺专、浙江美术学院、中国美术学院)前后任教达四十余年。来校任教前,潘天寿就通过对中西艺术的认真思考,形成了对民族艺术和其教育事业的整体性认知。所以他在这所学校,不管社会如何变化,外在的压力对中国画造成怎样的困难,都没有动摇过中国书画艺术要独立发展的信念。这样的信念对中国美术学院书画艺术的教学而言,是一枚定海神针。首先,潘天寿主张书画艺术是民族精神之结晶,民族艺术的振兴与民族精神的振兴密切相关,坚守民族绘画就是坚守民族精神;其次,他认为“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’。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地吸取,不问所吸收的成分,是否适合彼此的需要,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,必须加以研究和实验。否则,非但不能增加两峰的高度和阔度,反而可能减去自己的高阔,将两峰拉平,失去了各自的独特风格。中国绘画应该有中国独特的民族风格,中国绘画如果画得同西洋绘画差不多,实无异于中国绘画的自我消灭”<sup>2</sup>;再次,中国书画艺术要形成自己鲜明的基础训练和教学体系,照搬照抄西方绘画造型体系就会抹杀中国画自身传承悠久的历史特点。数十年来,以潘天寿为首的老一辈中国画教育者的主张和观点,在中国美术学院中国画教学中得到很好的贯彻,因此,它的专业教师和培养的学生,无论专业水平还是整体素质,都属全国翘楚。

### 文化繁荣更需文化自强

黄宾虹给知己傅雷的一封论画书简中痛陈:“仿古之画既将推翻,而折衷一派不东不西,国画灵魂早已飞入九天云外,非有大魄力者拯救疾苦不可……今之大夫,书法且不讲,何由识画?画之不明,语言、文字、精神无所寄托,昏昏如梦如醉,大可哀矣!”黄宾虹并没有灰心丧气,而是以一己之力,以“三更灯火五更鸡”的勤奋探索,摸索中国画创新之途。抗战时期,黄宾虹在沦陷的北京无法南归,他坚定地拒绝日本文化界的各种引诱,深居简出,埋头书画。<sup>3</sup>他后来在《自叙生平》中回顾道:“伏居燕市将十年,谢绝应酬,惟于故纸堆中与蠹鱼争生活,书籍字画金石,竟日不释手。”他对数十年的创作进行了深入思考,将古人的传承与自己的笔墨心得总结为“五笔七墨”,发展了“平、圆、留、重、变”五种运笔之法与“浓、淡、破、泼、积、焦、宿”七种施墨之法,将古人“书画同源”的精神发扬光大,创造了浑厚华滋的山水画新境界。

潘天寿不顾个人安危,借助自身的学术地位,在浙江美术学院保存中国画的基因,保留中国画教学特色,聘请顾坤伯、陆俨少、黄曦、陆抑非等谙熟中国画传统的名师,力主中国画人物、山水、花鸟专业分科教学,

倡议设立书法专科专业，使得传统文脉一息尚存并最终燎原。

司马迁曰“文王拘而演《周易》；仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》……《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也”<sup>4</sup>，今天的生活情景固然远非昔日可比，艺术家的生活条件大为改善，但古人那种“发愤”的精神，那种“望尽天涯路”的追求，那种“衣带渐宽终不悔”的执着，却超越了环境的顺逆，而成为我们立德、立功、立言的根本所在。法不孤起，功不唐捐。我们应该沉潜探索、祛除诱惑、自强不息、效法前贤，从高原走向高峰。

正如黄宾虹所言“自来国家盛衰，视乎文化之优绌。此等世界所公认”。我们正行走在中华民族复兴的路上，中华民族的复兴首先是中华文化的复兴。“等闲识得东风面，万紫千红总是春。”习近平总书记在2014年文艺工作座谈会重要讲话的最后，援引了朱熹著名哲理诗《春日》句，对文艺工作和文艺工作者寄予厚望：“希望文艺战线和广大文艺工作者不辜负时代召唤、不辜负人民期待，创造出更好更多的文艺精品，为推动文化大发展大繁荣、建设社会主义文化强国做出新的更大的贡献！”

编辑出版“高峰意识”丛书，基于伫立高原、企望高峰的愿景，希望通过近现代中国画大家的研究，给当代艺术家以启发，产生积极的借鉴意义。丛书的编印，在策划之初就得到浙江人民美术出版社的认可与大力支持。1965年毕业于浙江美术学院的著名花鸟画家、中央美术学院中国画系原主任张立辰教授，始终感念潘天寿、吴茀之、诸乐三等先生在其就读期间的指引，与夫人胡萍女士多次慷慨襄助潘天寿等先生的纪念、研究活动，又一次出资帮助丛书部分著作的撰写经费，让参与其中者感受到代代相承的古风高节。我相信，“高峰意识”丛书不仅是大师高峰创造的一种研究性的汇聚，更是一种呼唤，是对自信、自觉地创造文化艺术新高峰的真诚呼唤。

丙申立秋后三日于湖上养正斋

注：

1. 潘公凯编著《潘天寿画论》，河南人民出版社，1999年7月版。
2. 《谈谈中国传统绘画的风格》（1957年），见潘公凯编著《潘天寿画论》，河南人民出版社，1999年7月版。
3. 整个沦陷时期，黄宾虹创作的画皆署“予向”，取东汉向长隐居不仕的典故以明志，直到抗战胜利后，重新用“宾虹”款。1943年，黄宾虹虚龄八十，不死心的日本人要为他举办八十大寿庆祝会，仍被他坚决拒绝。
4. 司马迁《报任安书》。



## 变体中的实验——代序

陈永怡

变体画创作在美术史上是常见的学习、借鉴和创造的一种手段，它既指对前人经典或成功作品的临仿，也指对自己相似题材和构图作品的不断探究。不管是哪种形式的变体，其目的都是为了艺术探索，是画家实验过程和求索精神的体现。

在中外艺术史中，变体画的例子是很多的。如意大利文艺复兴早期画家保罗·乌切罗为了研究透视法，就画过三幅《圣罗马诺之战》。提香的《忏悔的抹大拉》和《丹娜依》、列宾的《意外归来》等等变体画，也大都跟艺术家追求画面的充分表达有关。像列宾的《意外归来》，第一幅只是表现了意外事变的出现，而第二幅就深刻地展现了画面中人物思想感情的变化。20世纪画家巴尔蒂斯画过三幅《猫照镜》，画面中少女形象、猫的动态以及房间内布置的变化，背后都隐含了画家未曾言明的内心变化。事实上，很多画家在创作变体画时，并未留下关于为何反复创作同一母题的自我阐述，然而这些变体画本身已经向观者展现了画家内心的符码，等待解读者恰当而贴切的阐释。本书刊载了沈语冰先生为“潘天寿变体画展”所作的专题讲座《变体画的意义机制初探》，有助于我们从西方现当代变体画的研究，来反观中国画类似创作的意义机制。

潘天寿的变体画创作，大致来说有以下几种情况：对古人风格和境界的追摹，变体临拟，血战古人；对某种主题一画再画，以寄托情思；对符合自己艺术个性的题材反复表现；为画面改良或推敲的目的而重画；用不同的构图来表现或强调不同的意境。

“变体”不是中国画中固有的概念。然中国画中的临、仿、拟，即可视为对前人作品的“变体”。清沈宗骞《芥舟学画编》言：“学画者必须临摹旧迹，犹学文之必揣摩传作。”但“临”与“摹”不同，“摹”是薄纸覆于原作上，务与原作一致，而“临”是纸置原作旁，取其大势，至于笔墨、构图、设色等，不可能全然一致，而融入了个人的理解和情思。“仿”则更进一步，《芥舟学画编》亦言：“凡有所作，偶有会于某家，

则曰仿之，实即自家面目也。”清初四王所谓仿某某家，也是以神遇而不以迹求，最终目的还是“一变而为本家体”（王原祁《为凯功掌宪写元季四家》评王叔明）。至于“拟”，则完全看画家本人对原作的理解度。潘天寿两幅《小亭枯树轴》为背拟、再拟徐渭拟倪高士小亭枯树轴，他着眼的是原作的“笔意奔放，蕴荒寒于古简之外”，注目的是原作的格趣。虽笔法有倪瓒之特点，然气势意趣全出于其自己的内心了。

或谓中国古代画家“九朽一罢”是否与此亦有相似处？“九朽一罢”是谓数次修改最后一毕而成的创作过程。宋代邓椿《画继》卷三：“画家于人物，必九朽一罢。谓先以土笔扑取形似，数次修改，故曰九朽；继以淡墨一描而成，故曰一罢。罢者，毕事也。”因此，“九朽”是画家不断修改的过程，但是对于中国画而言，画家一般并不留下作为过程的草图和粉本。邓椿又言，并不是所有的画家都要“九朽一罢”：“独忘机不假乎此，落笔便成，而气韵生动。”“书画同一关捩，善书者又岂先朽而后书耶？”因此，我们也多见胸中反复构思，待胸有成竹，下笔立就的情况。正如沈宗骞所说：“作画无异于作书，知作书之不得添凑而成者，便可知所以作画矣。且九朽一罢之旨，即是意在笔先之道。”（《芥舟学画编》卷四《人物琐论》）“九朽一罢”“意在笔先”更强调中国画的推敲过程，是变体中必不可少的环节。由于中国画家已经将“九朽”的过程舍去，只留下“一罢”的结果，因此，在中国绘画尤其是传统绘画中，很难看到像西方现当代绘画那样的多至几十幅的系列变体画。

我们所言的变体画，当然不仅仅是画家反复推敲后留下来的较为满意的几幅成功作品，潘天寿的变体画，还能让人深层地探摸到他借助类型化的寓意方式去表达内心情感的一种隐含性的象征表现，如他的以“青绿山水”和“江洲夜泊”“山居图”等为母题的变体。正如列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）认为的，图像的形式分析，可以而且应该与主题、内容的分析相结合。但是这方面文献资料的缺乏造成了解读的困难，需要研究者综合社会背景、画家个人心路历程、图像分析作进一步的剖析。本书重刊了严善鏊、黄专老师的《潘天寿几幅山水画作品的象征寓意研究》一文，有助于大家了解相关的研究思路和方法。

变体画背后的目的和理路，需要研究者深挖细剖，然通过直观的变体画的视觉并置，使观者最直接看到的便是潘天寿对作品的高要求，对构图的严谨和精益求精。由此，构图也成为“潘天寿变体画展”所重点呈现的内容之一。

在20世纪中国画大家中，潘天寿对画面构图的苦心孤诣是最为突出的。他对构图之所以如此重视和强调，盖源于他对文人画发展中所产生的弊病的深刻认识。清人笪重光在《画筌》中有言：“画工有其形而气韵不生，士夫得其意而位置不稳。前辈脱作家习，得意忘象；时流托士夫气，藏拙欺人。是以临写工多，本资难化；笔墨悟后，格制难成。”

潘天寿在《中国绘画史》中也认为：“至有明季世，凡可谓全倾向于写意之风气焉。虽然，文人士夫之画，顾非草草无实诣者。沈颢云：‘今人见画之简洁高逸者，曰：士夫画也。以为无实诣也。实诣指行家法耳！不知王维、李成、范宽、米氏父子、苏子瞻、晁无咎、李伯时辈，士夫也，实无诣乎？行家乎？’世人每谬以草草漫无法则者为文人画，沈氏此言，实为其当头棒喝。然文人画无实诣之误会，已早见于有明季世矣。”潘天寿认为，后期文人画衰敝的重要原因就在于不重视画理画法，只关注笔墨的意趣，失却了绘画之所以成为绘画的“实诣”。因此，他清醒地意识到后期文人画所缺乏的“格制”和“理”，并在此方面进行了研究和强化。潘天寿的构图特别经得起分析，十分讲究“造险破险”，以致当代评论家说他的画面具有“设计感”。这种设计感正是来自于他对构图的反复经营。

构图，即是谢赫“六法”所称的“经营位置”，张彦远认为经营位置是“画之总要”。顾恺之《论画》有言：“若以临见妙裁，寻其置陈布势，是达画之变也。”“置陈布势”虽是“经营位置”的其中一个原则，却是中国画布局的首要原则。或言之，好的构图，情理势统一，而能达其神变。中国画学渊源自中国哲学，因此，画理与宇宙之理吻合，画理必合天地之理。笔法在纯熟，章法在布置。画幅虽有限而气象无限，正是因为完整的构图形成了和谐统一的小宇宙，而天时、人事、物态、情思，无不备矣。

毫无疑问，在近现代画家中，潘天寿的作品在构图上具有鲜明的特色，明晰的秩序、强烈的对比，使其与前人以及同时代中国画家拉开了距离。他在画语录中，对构图中的宾主、虚实、疏密、对比、呼应、交叉、参差、三点关系、三角形的运用、平行线的问题、重心、斜正、画眼、背景、空白处理、四边四角、气脉、开合、不平衡与平衡等等具体的构图规律，以及题跋、印章在构图中的作用，都曾有过相当全面而具体的论述。他还有一篇《关于构图问题》讲课稿传世。（系1963年至1964年在浙江美术学院中国画系山水花鸟工作室讲课记录稿，由叶尚青记录整理，后经潘天寿本人审阅定稿，插图均系根据讲授时在黑板上画的示意图复制而成。）“潘天寿变体画展”现场将这一讲课内容进行了分解，结合他的变体画进行补充展示。当然，讲课稿重基本理法，作品则已将理法化于无形，虽不能一一对应，但“万变不离其宗”，两者互为参照，可使观者加深对中国画“置陈布势”的理解。

举办“潘天寿变体画展”这样一个分析性的展览，出版专题的研究书籍，除了推动对潘天寿作品的理解、研究之外，还试图以此抵制当今艺术创作所大量存在的流水作业和商业性复制现象。潘天寿的变体画绝不等同于当今艺术商业环境下画家对自己相同构图的不重复。变体画是一种艺术实验，是对自我的否定之否定，是对艺术的极致追求。因此，

这一展览，是对上一代艺术大师创作态度、艺术追求的致敬，并希望人们领会，艺术创作到一定高度时并不是随性所为，而是艰苦卓绝的思考和不断探索的过程。

目

录

总序：伫立高原，企望高峰

毛建波 / 1

变体中的实验——代序

陈永怡 / 5

潘天寿先生的变体画

童中焘 / 10

潘天寿几幅山水画作品的象征寓意研究

黄 专 严善錞 / 20

图 版

/ 39

附 录

解读“潘天寿变体画展”作品

姜宝林 / 138

变体画的意义机制初探

沈语冰 / 164

“潘天寿变体画展”学术座谈会

/ 184

后 记

陈永怡 / 210

# 潘天寿先生的变体画

童中焘

潘天寿先生的作品中有不少题材相同、构图相似的变体画。这些内容、题材之所以被潘先生一画再画，必定和他作画的背景，尤其是他当时的思想状态有关。遗憾的是，这方面的文字资料所剩无几，不便作过多臆测。下面仅根据我对潘先生艺术的认识与理解，以及个人的作画经验，结合此次展览的作品，谈谈潘先生变体画创作的几种情况，并对其原因略作分析。

## 一、感触与寄托

潘先生之所以有这么多变体画，最根本的原因是他对某些内容、某些场景深有感触。例如1956年清明节，潘先生游览绍兴龙山，寻访越王台，对斯情斯景感触极深，写下“卧薪霸业久尘埃，谁向龙山住杖来。唯有无边春草色，依然绿上越王台”的诗句。归后创作了《龙山图》，并将此诗题于画上。这种深刻的感触，是艺术创作的根动力。

我自己也有同样的体会：大家相约来到一个地方，可是对于具体的场景，个人的感受千差万别。有时候我对某个场景特别感兴趣，而别人却并不在意。可见，一个人的感受是很独特的。真正深刻的感受，实际上是自己的内心与此情此景相吻合的产物。换句话说，内与外相吻合，才产生了画家要表现的东西，也就是古人所说的“心境”。心境的表达是潘先生对某些题材一画再画的根本原因。至于构图，这是西方的概念，中国古人讲章法。章法是中国人经营画面的原则，构图是一幅画的具体处理。二者是一与多的关系。其实潘先生所说的构图和古人所讲的章法，道理一致。所谓“变体”，主要指构图（经营位置）的变化，而意境基本不变。如题款为“土腴处处可桑麻”的《山居图》，他画过多张，主要是一种寄托。再如《秋夜图》，前后相隔十余年之久，潘先生还是对这种意境念念不忘，只是略作增损、调整。

其实，绘画的重点不在于频繁地更换主题和内容，而应该表现真正触动自己内心深处的东西。我们现在出现的一个大问题，就是很多画家



龙山图（一、二）



山居图（一、二、三）

不知道在画什么，别人看不出他想表现什么样的内心与意境。但是潘先生的画，我们一目了然，那些反复出现的题材、内容，与他自己内心的境界相一致，而且有些特别能反映他的个性，如画面上经常出现的石块、秃鹫、山花野卉等形象。用古人的话说，潘先生反复作某种题材其实是一种“寄托”。

## 二、追摹古人

潘先生对古人的不断追摹，也留下了不少变体画作品。当他看到古人的画，对其构图或意境印象深刻时，回去就会背临一张，比如构图极为相似的《小亭枯树图》，一张是“背拟”，另一张是“再拟”，后面这张更简练，更有上耸之势。

他有不少仿石涛、八大、石谿的作品，如题款为“济山僧有此本，兹背拟其大意，而霸悍过之，奈何”的《携琴访友图》，就是石涛的变体画。1930年的《观瀑图》也是仿石涛的作品，后来又画过几次，还与雁荡山写生相结合，创作了极具个人风格而意境高远的作品。临仿八大所作的鸟就更多了。潘先生欣赏石涛和八大，对八大的作品尤其赞不绝口，总觉得自己还有所欠缺。这种欣赏使他在追摹古人上几乎成为一种无意识的行为。可是古人很多，为什么潘先生特别欣赏这几家？因为这几家的风格与潘先生内心向往的境界相一致：倪云林品格“高”，石涛作品“奇”，八大作品“活”“明豁”“大气”。后来，这些他最欣赏的风格也成了他自己的风格。20世纪60年代，潘先生还在不断地临摹前人画作，也包括黄宾虹先生的作品在内。

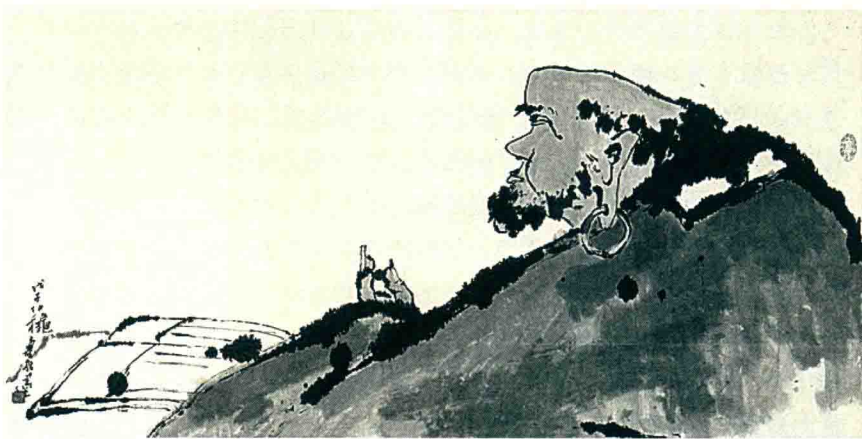


秋夜图（一、二）

小亭枯树图（一、二）

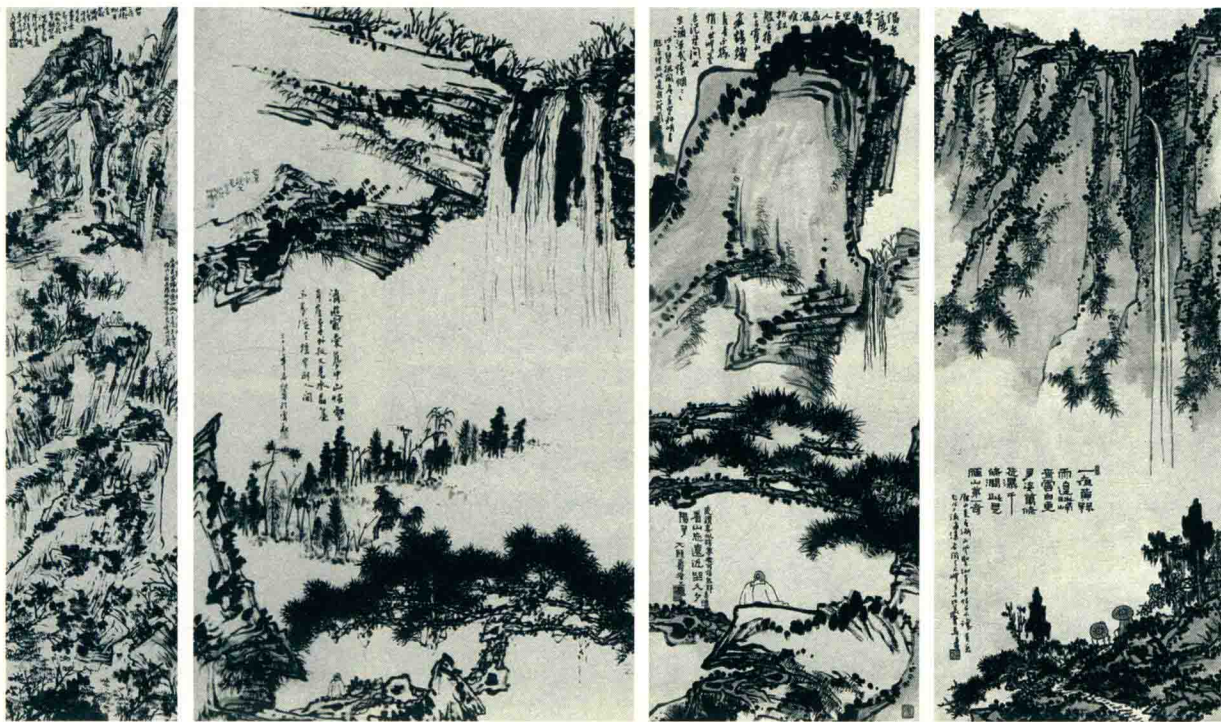


秃头僧图



读经僧图





观瀑图（一、二、三、四）

在《听天阁画谈随笔》中，潘先生说“石谿开金陵，八大开江西，石涛开扬州，其功力全从蒲团中来”。所谓“从蒲团中来”，就是心要极静。1922年的《秃头僧图》和1948年的《读经僧图》，虽然构图相似，但两者体现的境界截然不同：前者为心烦意乱之作，后者已心如止水。

### 三、立意与强调

中国画的章法与立意有很大的关系。相同的题材，立意不同，画面强调的东西不同，构图就会随之产生变化。比如在岩石与山花并存的情况下，有时潘先生想强调岩石，是一种构图；想凸显山花，则变成另一种构图，如《小龙湫下一角图》。这就要处理好主宾关系。潘先生在讲构图时，第一条就是主宾关系，此外还有疏密关系、虚实关系等。构图基本相同的接天莲叶（一）（二），一张比较繁密，确是朝霞。这一灯下的补题，与石块衔接，错落有致。一张比较疏简，弥漫着清新的露气。

潘先生的画，越到后期，对比愈强烈，也愈简练，形式感极强。这里所说的“形式感”，和我们现在所讲的形式感大不相同。我们现在讲形式感，似乎和内容关系不大。但潘先生那时候讲形式感，则是与内容合而为一的。以潘先生经常表现的“雁荡山花”为例，几枝花卉疏密有致，设色古艳，十分讲究形式感，其目的则是为了表现山花“天然荒率的姿致、清奇纯雅的意趣、高华绝俗的品质”。所以潘先生的中国画讲究形式、构图、章法，其实质是突显内容，尤其是表现某种意境和境界。