

潘天寿

高峰意识

20 世纪中国画大师研究书系

童中焘解读 潘天寿

童中焘 著

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

童中焘 解读 潘天寿

童中焘 著

浙江人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

童中焘解读潘天寿 / 童中焘著. -- 杭州: 浙江人民
美术出版社, 2017.4

ISBN 978-7-5340-5760-1

I. ①童… II. ①童… III. ①潘天寿(1898-1971)
—中国画—绘画评论 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第060809号

策 划: 陈永怡

责任编辑: 郭哲渊

责任校对: 张金辉

责任印制: 陈柏荣

童中焘解读潘天寿

童中焘 著

出版发行: 浙江人民美术出版社

(杭州市体育场路347号)

网 址: <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: 浙江新华数码印务有限公司

版 次: 2017年4月第1版·第1次印刷

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 9.75

字 数: 128千字

书 号: ISBN 978-7-5340-5760-1

定 价: 86.00元

如发现印刷装订质量问题, 影响阅读, 请与出版社发行部联系调换。

目 录

超豁高雄 警奇古厚

——略谈潘天寿绘画思想的学术价值／ 1

方刚静凝 奇异不拘

——潘天寿代表作品解读／ 25

得意忘象

——潘天寿的写生观与中国画写生要义／ 85

进进不止

——潘天寿先生的变体画／ 113

超豁高雄 警奇古厚

——略谈潘天寿绘画思想的学术价值¹

刘熙载论书法曰：“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”（《艺概》）可以移来论画。“画如其人”，于潘天寿先生得到充分的证明。

我曾有幸聆听潘天寿先生的教诲，并十余年目睹他的处世为人，每一回忆，一位最有原则的谦谦君子，刚正敦厚，儒家的高尚风范，学者的宏大谨严气象，就清晰地浮现出来。尤其是他“超豁高雄”的思想境界，处处富含艺术辩证法的画学理论与绘事、教育实践，给我留下了极深的印象。下面仅从“高峰意识”、“立奇达和”、“奇平之道”和“边角学问”四个方面，根据亲身经历、切身体会，谈谈潘天寿的绘画理论与实践的学术价值。

高峰意识

佛家有个说法：“识不过师，不堪为徒。”潘天寿先生的艺术成就，是建立在他的“高峰意识”上的。我多次听他讲课、谈话，也数次一人请教于先生，他那种过人的识见、高超的格趣和谨严宽宏的治学态度，感人至深。但这是涉及潘先生整个人生和艺术成就的大问题，所

1 本文原载《文艺研究》1997年第1期，又载《潘天寿研究》第二集，1997年。

以只能就我所接触闻见参以读过的部分文章，略述一二。我还觉得，我的评述和论证不免浅薄累赘，不如径引潘先生自己的话来得明确、深刻，因此，在某些地方不得不过多地摘录潘先生的言论。

先看潘先生的志向：

一艺术品，须能代表一民族、一时代、一地域、一作家，方为合格。
(《听天阁画谈随笔》)

具体标准如何呢？一是不做“笨子孙”，二是为“高峰”增高阔。

潘先生认为，中国的绘画，“处于东方绘画统系中最高水平的地位”，与西方的绘画统系双峰并峙。中国人从事中国画，更须有“新新不已”的精神，如“无丝毫推陈出新，足以光宗耀祖者，是一笨子孙”，“倘固步自封，安于已有，诚所谓无雄心壮志之庸俗懒汉”（见《听天阁画谈随笔》），是说既要继承传统，能够代表固有的成就，又要推陈出新，要求之高可见。这是就纵向言。

从横向说，“外来的传统，亦须细心吸取，丰富营养，使学术之进步，更为快速，更为茁壮”；然须坚持一个原则：不可“减去自己的高阔”。（见《谈谈中国传统绘画的风格》）

为高峰增高阔，这就是潘天寿先生的“高峰意识”。

为此，潘先生一再提到“登峰造极”：

画事须有高尚之品德，宏远之抱负，超越之识见，厚重渊博之学问，广阔深入之生活（即“五个条件”——引者注），然后能登峰造极。岂仅如董华亭所谓“但读万卷书，但行万里路”而已哉？

有至大、至刚、至中、至正（即“四至”——引者注）之气，蕴蓄于胸中，为学必尽其极，为事必得其全，旁及艺事，不求工而自能登峰造极。（以上《听天阁画谈随笔》）

高峰意识是建立在民族自豪、自尊和对民族文化精神的理解上的，

潘先生的见识、魄力和毅力，论之者多矣，这里只是强调：志高矣，言论不得不高，作品不得不高。潘先生的作品，与言论，与志趣，实实在在，翕然如一。

他又以自己的抱负激励和要求学生青出于蓝而胜于蓝，在两峰并峙局面中为中国画增高阔：

要成为大家，一方面要多画，多看，又要修身养心，孟子说，“养吾浩然之气”。（1962年12月12日谈话）

不要找小趣味，小家。要大家。刻刻实实在在地打些基础。（1963年3月25日谈话）

落实在一个画家，就是风格问题：

艺术这样东西，最讨厌的是“同”。（1963年6月2日谈话）

不同就是风格。但不同有好有坏。……“风格不同就好”的讲法是不对的。

风格特异最困难。

风格之难者，在于特别高，特别显。（以上1962年12月12日谈话）

一九六三年二月二十六日，潘先生看了国画系山水专业年轻老师的写生作品，对他们说：

现在搞山水的人不多，也不大好。你们要向好的去比。……我希望你们再搞上去一些，石涛、石谿、元四家、董巨，去翻（按：潘先生要求“多弄些古人不同的派系，翻一翻筋斗”）五年十年，这样，过五年、十年，这些东西你们又都不要看了。

一九六二年，潘天寿先生为国画系高年级学生及青年老师讲画论，在讲解顾恺之《魏晋胜流画赞》“迁想妙得”一节时最后说：“……所以，



作品是把画家所有的东西都放进去了。”这些“东西”，潘先生指的是：思想、性格、脾气、学问、功力、格调、气度和意趣。

检阅我的笔记（1959—1964年讲课谈话笔记），潘先生谈的这些“东西”随处可见：

松树每个人都会画，而八大画起来调子高，朱梦庐（偶）调子低。这就是意境。有的人先天品格不高，而修养也不大高，那末，松树的夭矫不群、高华、挺拔的味道就抓不到。……内心里有乐趣，（画）才能有意趣出来。……李太白调子极高，句子不雕琢，而又很美很华丽；李商隐就有雕琢了，注意修饰，气概不如李太白。……八大山人的画，看到后内心都能提高几尺。

品格不高，落墨无法。钻小眼子的人，布局不会廓大，萎靡不振的人，画不出劲健的意趣。所以人要养刚劲的意趣，这样，他的画必然会高的。

选材有思想性，有诗意。……鲁迅先生的文章，很平凡的小事，寓有深刻的思想性。有诗意的脑子，处处都是诗的题目。

入者主之，出者奴之，是门户之见，不是学术的态度。古人也有偏见，尚南贬北，不光是画，文学、医术、拳术，总是尚南贬北……我们不要有南北的见

解。各有特点、弱点，取强点，去弱点。

多方接受，拼命下死功夫，到时自然瓜熟蒂落，不担心风格不出来。

胆要大，心要细，计划要长远。顶讨厌的是没有毅力。

一个有着强烈历史责任感的艺术家，“高峰意识”又是与“忧患意识”化为一体的：

石涛上人云：“画事有彼时轰雷震耳，而后世绝不闻问者。”时下少年，谁能于此有所警惕。

《听天阁画谈随笔》的这一节，不知道潘先生是什么时候写下的。其实，这个“时下”，是应该延续到今天的。

总之，潘天寿先生坚持“一民族之艺术，即为一民族精神之结晶”，所以中国画家须讲“四备”（“画事须有天资、功力、学养、品德四者兼备，不可有高低先后”）、“四至”、“五个条件”。四备、四至、五个条件，实为中国画学的精髓，蕴涵了中国绘画艺术的整个精神。它是潘先生“一艺术品，须能代表一民族、一时代、一地域、一作家”要求的落实，也是潘先生“高峰意识”的具体化。像潘天寿先生这样言行一致，理想与成就无间的艺术家，令人敬佩，足资我等师法。

立奇达和

“中和之美”是中国传统重要美学思想之一。潘天寿先生的实践，树立了一个时代或许是最具个性的中和美的典范。

“中和美”以先秦尚“中”思想、孔子“中庸”思想和先秦尚“和”思想为哲学基础。对这一传统美学概念，学者有不同的理解。有的认为是具有特定内涵的内部和谐即温柔敦厚型的艺术风格，思想基础是

图1（清）八大山人
《快雪时晴图》
纸本、墨笔
215.2cm × 77.9cm
私人收藏

儒家的中庸之道；有的认为这是普遍的和谐之美，它涵盖各种审美形态；也有的认为，“中和是一种以正确性原则（按：即中庸之道）为内在精神的、具有辩证色彩和价值论色彩的普遍和谐观”，在中国美学史上，“中和之美”实际上兼有上述两种理论形态，它们既有联系又有本质区别¹。我以为，这最后一种意见是可以接受的。

“中和之美”作为普遍的艺术和谐观，兼有阳刚和阴柔两大风格类型。中国传统绘画，宋代以后，渐失刚健清新，中和美的道路越走越狭窄，到了明末，董其昌等倡导“南北宗”说，以“温柔敦厚”型为主流的艺术风格更趋为柔弱凄迷，其间虽有突出者如徐渭、八大、石涛以及晚清的吴昌硕，然都未能超越时代的情境而足以挽救颓势。潘天寿先生以“强其骨”、“一味霸悍”的雄强气概，独辟途径，刚健为宗，立奇达和，其成就与意义，不仅在于用笔、章法，也不仅在于个人风格，重要的是以“不入时”的抗争（潘先生“不入时”的涵义自然不止于此），铸就了一种使人惊动的大力的大和谐——中和美的又一典范，从而显示出他的个人风格在美学上的普遍意义。

我们说潘天寿的艺术是“奇而和”，是说他“奇”为志趣，“和”为准则，“中”为方法——立奇达和，用中取和，形成一种和谐的表现形式。从美术史看，潘先生的风格是“特异”的。

潘先生说过，“艺术必须有独特的风格”。独特风格的形成，是一件不简单的事，一要不同于西方绘画而有民族风格，二要不同于前人面目而有新的创获，三要经得起社会的评判和历史的考验而非一时哗众取宠。这三条，潘先生都实现了，并且高格调地“成其奇异”。

潘先生说过：“我想以奇取胜。八大也以奇取胜，一看使人惊动。”对创奇的认识，潘先生是极为清醒的：

以奇取胜，须先有奇异之秉赋，奇异之怀抱，奇异之学养，奇异之环境，然后能启发其奇异而成其奇异。如张璪、王墨、牧溪僧、青藤道士、八大山人是也，世岂易得哉？（《听天阁画谈随笔》）

1 见张国庆《中国古代美学要题新论》。

《易》曰：“同声相应，同气相求。”十分明显，潘先生是以青藤、八大等自期自负的，且终于“成其奇异”。

奇异之思，不会只是潘先生有。然而，能否“成其奇异”？有奇而为怪僻者，奇而为恶俗者；奇异又有小大之别，格调之殊。据吴冠中先生回忆，抗战时期，潘先生在昆明看到不少担当和尚（僧普荷）的画，“回来后谈论得特别兴奋”（见《潘天寿绘画的造型特色》）。担当的山水，取法董巨，有自己面目的，笔致生辣简逸，每佚出常径，有奇异之趣。不过，比之于潘先生，其气局显然如“小巫”之见“大巫”。龚自珍说：“各因其性情之近，而人才成。”（《与人笺五》）中国画原以性情为体，由天资、功力、学养、品德陶冶而为艺术品。“徒以不下人，倔强撑一肚”的潘天寿先生，既以奇取胜，不局促于规矩，遂形成具有方、简、健、奇、重、大的强烈特色的风神体制，其于“立”奇的特异，可说几乎已达极致。

潘先生的作品，奇崛雄强，超逸古厚，下面只说他的用笔，是刚健而中和的。

不可否认，对潘先生的画，常有“霸气”的微言。其实“霸气”之说，由“温柔敦厚”来。数百年来，“温柔敦厚”型中和美的偏执已经太久，

图2（明）徐渭
《四时花卉卷》局部
长卷、纸本、墨笔
宽29.9cm
故宫博物院藏



积习成自然，几乎难以接受异于自己审美观的“中和之美”了。

刚健，作为因素，甚至主导因素，能否转化成为中和？“中”者，“最合理而至当不移”¹，“中庸”即“用中”，或“中和”²。

“和”为不同或对立的因素由相互联系，互济互泄，而形成某种和谐状态。所以作为方法论的“用中”，即以正确、得当为原则，并非不偏不倚，四平八稳。“中”，既可为正中，也可能偏于一端。“见善如不及，见不善如探汤”（《论语·季氏》），显然远离一端，靠向另一端。故“执两用中”（《礼记·中庸》），以“义”（宜）为度，其具体化，是为“时中”，中因时变，因时用中³。孔子即被孟子称为“圣之时者也”的。事实上，孔子是颇“不入时”的。孔子的一生，大部分时间，栖栖惶惶，奔走于诸侯列国间，却无法实行其治、平的理想，不得不发出“大道不行”的叹息。所以，孔子乃是“不入时”的“时者”。时人对潘天寿先生“霸气”的非议，自然令人想起长期以来对董其昌的赞誉。昔人论董其昌，认为他“资质本不甚高”，因拼命做功夫，与古人血战，“所以妙会处多”，书画用笔天真烂漫，圆劲中有生、拙、秀、逸趣味。他自谓“姿媚旧习，亦复一洗”，而论者仍说他“秀不掩弱”。潘先生的用笔，取南宋水墨苍劲和浙派的健拔，而去其率直颓放、单薄躁硬；得书法用笔的“留”、“缩”、凝重，而无文人画末流的庸弱琐碎，故大刀阔斧（潘先生多次说画画要注意大体，要大刀阔斧），形态方折，而机趣圆融，寓圆于方，厚重清警，“沉着畅快”。如果说董其昌的笔墨堪称“笔精墨妙”，为“温柔敦厚”偏于秀美的典型，那么，潘天寿先生的笔墨，不愧是刚健清新的壮美的模范。世人极言儒家有柔之训，为何无视孔子亦颇尚刚，孔子的再传弟子子思所作《中庸》盛言君子之强呢⁴？我们完全有理由认定潘先生的用笔是“刚而和”的。

庞朴先生曾经概括出儒家求中的四种思维形式——“中庸四形式”，其中的“A而B”或谓“A然而B”式是把对立的两端直接结合起来，用长补短，以成和谐体⁵。如果说潘先生的用笔（实是整个作品）是“A而B”型的中和之美，我们进而还可以看到，潘先生作品的艺

1 杨伯峻《论语译注》。

2 庸训为用，郑玄《礼记·中庸》注：“庸，用也。”“中庸”即是“用中”；《广雅补正》：“庸，和也。”并引《国语》韦昭注：“庸，和用也。”则“中庸”、“中和”二义相通。

3 见张国庆《中国古代美学要题新论》。

4 孔子颇尚刚，《论语·公冶长》：“子曰：吾未见刚者。”《子路》又曰：“刚、毅、木、讷近仁。”《儒行》：“儒有可亲而不可劫也，可近而不可迫也，可杀而不可辱也。其居处不淫，其饮食不溇，其过失可微辨而不可面数也。”其刚毅有如此者。《中庸》且盛言君子之强：“故君子和而不流，强哉矫！中立而不倚，强哉矫！国有道，不变塞焉，强哉矫！国无道，至死不变，强哉矫！”见柳诒徵《中国文化史》。

5 见张国庆《中国古代美学要题新论》。



图3 八哥崖石图
1962年 纸本、设色
261cm × 143cm
潘天寿纪念馆存



图4 石榴图
纸本、设色
58cm × 68.4cm
潘天寿纪念馆存

图5
黄宾虹《溪桥烟霭图》
纸本、设色
97cm × 33cm
浙江省博物馆藏

术形态，更是“极 A 而 B”的。潘先生常说自己“粗鲁”。粗鲁，在性为偏，粗鲁而且倔强，可说是大偏了。扭转一种大的偏向而不失情性地成其和谐，“一见使人惊动”，则是大的和谐，没有大力量，是做不到的。潘先生实在是天授“大力”者。中国画最重用笔，“用笔既误，不及议其画矣”（范玠《过云庐画论》）。明清以来，“沉着痛快”被肯定为用笔的极致。潘天寿先生则进而谓“沉着畅快”：“画事用笔须在沉着中求畅快，畅快中求沉着，可与书法中‘怒猊抉石’、‘渴骥奔泉’二语相参证。”“畅快”与“痛快”，一字之变，力量与情味无疑更大更浓了。

《乐记》说：“事与时并，名与功偕。”健而遁，大而谨，简单而不简单，空虚而不空虚，放手得开，而团结得住——潘天寿先生就是这样的一个时代的、民族的强音。

奇平之道

“求之不易，则举笔时亦不易也，故有真精神出现于世。”（石涛《大涤子题画诗跋》）

一九六二年十二月，我们拜访潘天寿先生，这次他主要是谈创风格的问题。他说，学古人，要掌握古人留下来的规律，又要进一步地发展；初学的时候先要将“原料”备起来，在原料备得充分的情况下，求其不同比较容易，而求不同有不同的求法。潘先生又说：“我想以奇取胜，八大也以奇取胜，一看使人惊动。奇取胜，奇要在底里求，有相当基础的平的底，就比较好。奇中取奇，有时会不稳当，会失败。”他说黄宾虹先生的画，早年非常平稳，平的功夫非常充分，从小学到六七十岁，还没有“黑”，七十以后就变了，构图很平常，挂起来就特别了。“平稳的功夫很凶，所以后来得心应手，左右逢源……这是功力深厚，达到化机。”而他自己则“从小画画，比较粗



鲁，规矩的不肯画，功夫欠缺……所以早年常常失败得不成样子”。

潘先生上面这一席话，至少给了我们如下的启发和认识：黄宾虹先生以平取胜，他自己走以奇取胜的路；两条路子都可以有所成就，但都需要一定的基础。这揭示了创成的规律，为他《听天阁画谈随笔》中下面的话作了注脚：

凡事有常必有变。常，承也；变，革也。承易而革难，然常从非常来，变从有常起，非一朝一夕偶然得之。故历代出人头地之画家，每寥若晨星耳。

大家都知道，黄宾虹七十以后大变，山水章法三叠两段，十分平常，而他“偏要突手作用”（《石涛画语录·境界章第十》），“从高处入，大处入，深处入，厚处入”，“成健实朴茂，浑厚华滋之新风格”，“只觉青翠与遥天相接，水光与云气交辉，杳然深远，无所抵止”（《黄宾虹先生简介》）。黄宾虹的作品，极平稳而极不平常，是一位平中运奇的大家。

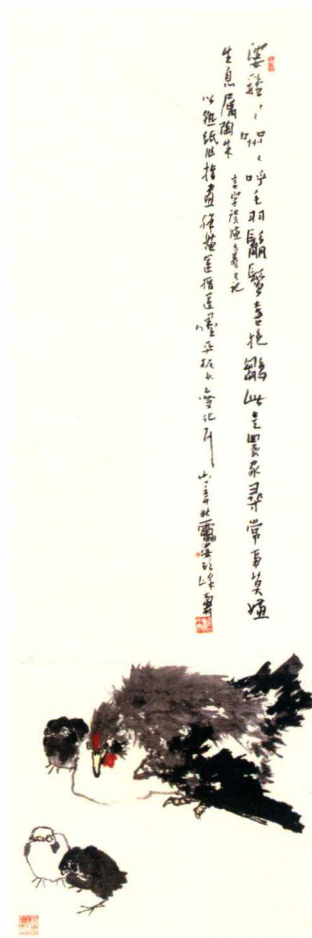
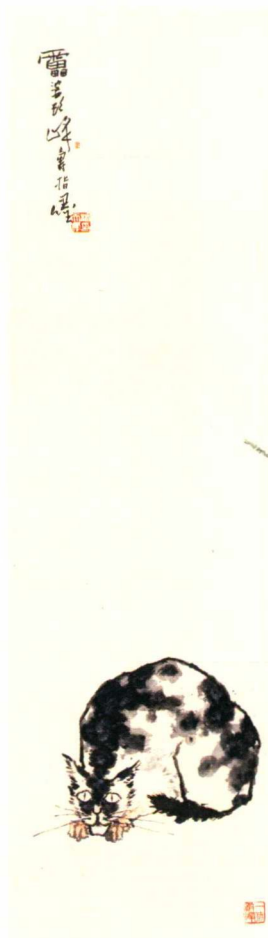
潘天寿先生则有异于是，走“奇趣为宗，反常合道为用”的路，因此，他于奇与平的关系特别留意：

药地和尚（弘智）云：“不以平废奇，不以奇废平，莫奇于平，莫平于奇。”可谓为奇平二字下一注脚。

绘事往往在背戾无理中而有至理，僻怪险境中而有至情。如诗中之玉川子（卢仝）、长爪郎（李贺）是也，近时吾未见其人焉。（以上《听天阁画谈随笔》）

奇于平，平于奇，都是大家；但各有其条件：

以奇取胜者，往往天资强于功力，以其着意于奇，每忽视规矩法则，故易。以平取胜者，往往天资并齐于功力，不着意于奇，故难。然而奇



中能见其不奇，平中能见其不平，则大家矣。（《听天阁画谈随笔》）

黄宾虹“平稳功夫很凶”，以后得心应手，达到化机，平而不平，是为“奇于平”；潘天寿先生欲以奇取胜，也“自以为天分不差”，然深知自己可能的缺失，所以一直牢记早岁吴昌硕对他的劝勉，直到20世纪60年代初，还对八大、黄宾虹的作品临写不辍，既葆其不受拘束的性情，又知己知彼，“道古循今，极力锻炼”，终以他奇异的才情，在“平于奇”的艺术创造中达到时代的顶峰。

潘先生的“奇平”之道，黄宾虹之外，历史上还有一个个性倔强人称“迂翁”的倪云林可与相比。元季四家、董、巨之外，倪迂独取荆、关，

图6 鱼乐图
纸本、水墨、指墨
108cm × 57.5cm
潘天寿纪念馆存

图7 花狸奴图
纸本、设色、指墨
168cm × 48.2cm
潘天寿纪念馆存

图8 抱雏图
1961年
纸本、设色、指墨
151.5cm × 48.5cm
潘天寿纪念馆存