



中国传统绘画的 风格

新旧二字，为相对立之名词，无旧，则新无从出。故推陈，即以出新为目的。新，必须由陈中推动而出，倘接受传统，仅仅停止于传统，或所接受者，非优良传统，则任何学术，亦将无所进步。若然，何贵接受传统耶？倘摒弃传统，空想人人作盘古皇，独开天地，恐吾辈至今，仍生活于茹毛饮血之原始时代矣。苦瓜和尚云：“故君子惟借古以开今也。”借古开今，即推陈出新也。于此，可知传统之可贵。

The Style of Chinese Traditional Painting

上海书画出版社

潘天寿 | 著

徐建融 | 导读

中国艺术院校研修丛书

中国传统绘画的 风格

The Style of Chinese Traditional Painting

上海书画出版社

潘天寿 | 著

徐建融 | 导读

责任编辑 黄 剑
技术编辑 钱勤毅
封面设计 潘志远

图书在版编目(CIP)数据

中国传统绘画的风格 / 潘天寿, 徐建融著. —上海:
上海书画出版社, 2003. 12
(中国艺术院校研修丛书)
ISBN 7-80672-590-3

I. 中... II. ①潘...②徐... III. 绘画-风格-(艺术)-中国 IV. J204

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第108952号

★中国艺术院校研修丛书

中国传统绘画的风格 潘天寿 徐建融(导读) 著

 **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shepph@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: 4.5

印数: 0,001-5,000

版次: 2003年12月第1版 2003年12月第1次印刷

书号: ISBN 7-80672-590-3/J · 525

定价: 16.00 元

导 言

潘天寿先生是20世纪中国画坛上最伟大的画家、美术教育家之一。他的一生坚定不移而且不遗余力地致力于中国画民族精神的弘扬和传统文脉的维系，有力而且有效地抵制了当时文艺界的民族虚无主义思潮，体认了“天行健，君子以自强不息”的儒家“弘毅”精神和作为一位中国画家的民族良知、社会良知。

今天，传统中国画在“走向世界”、“接轨国际”的口号下，正面临着比之潘天寿时代更大的困惑。在这样的困惑中，重温潘天寿当年的一些学术见解，也就显得尤其重要而且必要。毫无疑问，在艺术多元化的今天，中国画的前景不应该只有“传统”的一元，偏离“传统”的或干脆反“传统”的“现代水墨”、“实验水墨”、“抽象水墨”等等，只要有画家喜欢这样画，有观众喜欢看这样的画也应该有它们各自的发展空间。但是，认为只有偏离“传统”或反“传统”的中国画或称水墨画才是“先进”的，有前景的，能“接轨国际”并“走向世界”的，而传统的中国画则是“落后”的，没有前景的，不能“接轨国际”、“走向世界”的，而只能被“开除球籍”，显然难以令人接受，也不符合实际的。

潘天寿认为：“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。”（《论画残稿》）所以，对于西洋先进的物质文明，我们应该迎头赶上，而在精神文明方面，尤其是艺术创造方面，则更应该注重“特殊”而无须“趋同”。就世界绘画的范围内，应强调民族的“特殊精神”，就民族绘画的范围内，应强调个性的“特殊情趣”。所谓“中西绘画应该拉开距离”，所谓“越有民族性越有世界性”，作为对世界绘画范围内民族性的强调，与对民族绘画范围内个性的强调，基于完全一致的逻辑。在中国画坛上，没有个性的画家将没有他的一席之地，那么，在世界画坛上，没有民族性的绘画也将没有它的一席之地。

潘天寿对于中国画民族性的坚持，其依据不仅止于此，同时还在于他对传统成就的坚定自信。在许多人的心目中，西方的科技、军事强大于中国，先进于中国，所以，西方的文化、艺术也强大于中国，先进于中国；中国的科技、军事要想强大，必须抛弃传统的落后，向西方的先进看齐，所以，中国的文化、艺术要想强大，也必须抛弃传统的“落后”，向西方的“先进”看齐。对此，潘天寿以清醒的理智，给予了坚决的反驳。他在早年的《论画残稿》中曾表示：“我国物质文明在元明以前为世界有地位之古国，精神文明方面言，至今犹不落人后。尤以艺术范围内之国画，数千年来自有特殊之成就及深远之造诣，为全世界所不能非议者”，“孙中山氏论西洋物质文明，则曰迎头赶上，绝未论及西洋精神文明，而曰迎头赶上。其一言一语，自非脑子混沌者可比”。到1960年代前后则认为：“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。”（1959年《谈国画》）“觉得科学不如外国，连文艺也

不如外国，加以否定，似乎中国文艺不科学。这是崇洋思想。”（1961年在浙江美院作中国画讲座）进而，他还坚信：“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。”（《听天阁画谈随笔》）“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。”（1959年《谈谈祖国目前的国画情况》）“月是故乡明”？还是“月亮外国圆”？这些观点，不仅在当时“中国画学遂应灭绝”、“中国画不科学”的声浪中，显示出中流砥柱、力挽狂澜的胆识，即在今天改革开放的形势下，面对西方文艺思潮的全面涌入和“中国画穷途末日”的精神危机，也足以与党中央“建设有中国特色社会主义”和“代表先进文化前进方向”的号召相为发明。

潘天寿所引为骄傲并努力振兴的中国传统绘画，主要是文人画。而如李公麟的文人正规画和董其昌、四王的文人程式化绘画，并不在他振兴的重点之内，他的重点，在于以徐渭、八大、石涛、八怪、吴昌硕为代表的明清文人写意画。平心而论，如此地来认识传统绘画，是有局限的。那么，他又为什么会有如此的认识呢？原因之一，是因为如同基于西方的科技先进、中国的科技落后之逻辑，当时的画界，认为西方的绘画先进，传统的绘画落后便成了许多人的共识；基于后来的科技先进，早先的科技落后之逻辑，当时的中国画界，认为明清的文人写意画是先进的表现艺术，唐宋以画工为主流的正规画是落后的再现艺术，也成了许多人的共识。原因之二，是因为当时的崇洋派试图用以改造传统绘画的主要是西方的写实作风，为了与之相抗衡，坚持传统的一方便抬出了明清的文人写意。

关于文人写意画，陈师曾《中国文人画之研究》认为：“文人画首重精神，不贵形式，故形式有所欠缺，而精神优美者，仍不失为文人画。”但这一论点一出，实质上如同“政治标准第一，艺术标准第二”，结果往往导致不要艺术标准。当时画界的传统一派，对于文人写意的追随、弘扬、

振兴，竟成了如1935年时傅抱石“痛心疾首”地指出的“吴昌硕风漫画坛，中国画荒谬绝伦”（《中国绘画理论》）的现象。“精神优美，形式欠缺”，变成了不讲“精神优美”，只讲“形式欠缺”；而失去了“精神优美”的支持，“欠缺的形式”也就成了东施效颦。

然而，同样是张扬文人写意画，潘天寿却同当时的一般人不同。首先，他紧紧扣住“精神优美”的主宰意义，始终把人品放在第一位，强调“士先器识而后文艺”（《论画残稿》）。而对于人品的具体内容，他又并不完全趋同于明清的文人写意画家。他主张学他们丰富博赡的诗书文化修养，却不赞成他们缺少社会责任心的自我表现、怨天尤人，而主张“有至大、至刚、至中、至正之气，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。”（《听天阁画谈随笔》）

其次，对于明清文人写意的“形式欠缺”，他更是不能赞同的。这种“形式欠缺”的表现之一，是对笔墨与形象关系的认识，在唐宋正规画，笔墨是为形象服务的，二者的关系是量体裁衣式的，因此，画家必须通过“外师造化，中得心源”的艰苦实践来创造笔墨形象；而在明清写意画，形象是为笔墨服务的，二者的关系是削足适履式的，因此，对于笔墨形象的创造，画家自然也就放松了“外师造化，中得心源”的实践。之二，是对创作态度的认识，在唐宋正规画是“严重以肃，恪勤以周，注精以一，神与俱成”、“如见大宾，如戒严敌”的高度敬业，“顾其术亦近苦矣”；而在明清写意画，则是率意挥洒、草草急就的翰墨游戏，“寓乐于画”、“以画为乐”。

潘天寿十分重视笔墨，但他并不简单地认为笔墨可以凌驾于形象之上。而无论为了形象的塑造，还是服务于形象的笔墨的创造，画家又必须深入到生活中去。他认为，到生活中去的好处有四：“第一在思想改造，第二在体验生活，第三在锻炼身体，第四在收集画材。”而“收集画材”又包括了捕捉构图的问题。（1963-1964年在浙江美院中国画系山水花鸟工

作室的讲课)他在这里没有专门谈笔墨问题,正因为在他看来,作为绘画,形象是大前提,笔墨是小前提,离开了形象,再好的笔墨也不能构成美的绘画。而形象之源,而且是惟一之源,只能是造化生活。潘天寿本人的艺术创作,作为划时代的经典,如《灵岩一角》、《雁荡山花》等等,便是由此而来的。撇开这一类作品,单单靠他的兰花、菊花等等,虽然笔墨同样是好笔墨,但由于形象方面的创意不是最突出,故他在画史上的地位必将逊色不少。

诚然,潘天寿有许多强调笔墨的言论,而且多是借鉴书法的标准来论笔墨,这很容易使人误解中国画的第一要义就是笔墨,而忽视了笔墨的功能乃是为形象的塑造服务。这其实是沿袭了文人画“形式欠缺”的惯势来认识潘天寿,结果难免重蹈文人画“形式欠缺”的覆辙。我的理解,他对于笔墨的强调,乃是在“量体裁衣”的前提下,对于“衣”的强调,包括它的式样、棉料、做工,而决不是抛弃了“体”来强调“衣”。

潘天寿的学画过程,早先学的是徐渭一路,常凭着不拘束的性情,横涂竖抹,如野马奔驰,不受缰勒;后来受到吴昌硕的批评,告诫他“只恐荆棘丛中行太速,一跌须防堕深谷,寿乎寿乎慎尔独”,他才认识到这是“一生的大缺点”。从此之后,便致力于对文人写意草率形式的改造,使之纳入到严格的规范和严密的法度中来,变“形式有所欠缺”为完美无缺、无懈可击。从一点一画的用笔用墨,到全局的构图章法,他都以严重以肃、恪勤以周的高度敬业精神,极惨淡经营之能事,绝不以“翰墨游戏”的态度掉以轻心。在他看来,绘画的创作应该是画家服务于社会的一项专业工作,而不是专业之外的一种自我娱乐形式,要想做好这一项工作,没有敬业的精神,不讲严密的法度,那是绝对不行的。至于不能为严密的法度所囿,那是另一回事。从来的文人写意画,都是偶然的趣味性大于必然的深刻性、扎实性,其长在于此,其失也在于此,其长仅具特殊性,其失却表现为普遍性,推其究竟,正是缘于无法而法的“墨戏”态度。而潘天寿的

创作，虽然同样是写意的形式，却出之以严谨精工的态度，我专门称之为“意笔工写”，乃能以必然的深刻性、扎实性更胜于偶然的趣味性，归根到底，正是因为他的作品真正是用一种有法的“创作”、尤其是力作的“创作”态度来完成的。尽管有人认为他的作品有过于紧张、过于拘谨之嫌，但对于挽救传统文人写意的草率漫漶之失，这一点点“不足”实在是有很大的好处。

潘天寿的艺术思想、创作成就，是对传统文人画的真正继承、弘扬、发展、超越。如果说传统文人画中是捧心的西子和效颦的东施鱼龙混杂，而且更多的是效颦的东施，那么，潘天寿的艺术，便是根治了心脏病的健康的西子。但是，尽管如此，对于潘天寿的思想，尤其是他的一些具体的观点，在今天的条件下，我并不完全赞同。不赞同的原因，并不是说它错误，或不正确，而主要是因为受客观和主观的限制，我们无法加以实践。

第一，他把文人写意作为传统中国画的代表，是片面的；第二，他对“三绝”、“四全”的过分强调，是不适合今天的大文化背景的；第三，他对传统文人画的许多不足之处，作了有意或无意的改造，而没有明确地加以指出，也使人们不容易领会他的真实意图。

除去这三点，他主张画家要有高尚的人品，应该“外师造化，中得心源”，应该严肃认真地对待创作，我持绝对赞同的意见。

我多次指出，继承传统、弘扬传统，首先必须分析传统、研究传统，弄清它的精华和糟粕，在今天条件下有可能继承的精华和不可能继承的精华，以继承它的精华而不是糟粕，继承它在今天条件下有可能继承的精华而不是不可能继承的精华。同样，对于潘天寿艺术的继承、弘扬，我们也需要弄清它的优长和局限，在今天条件下有可能继承的优长和不可能继承的优长，以继承它的优长而不是局限，继承它在今天条件下有可能继承的优长而不是不可能继承的优长。本书所要做的，正是这样的工作。本书选择了潘天寿两部阐述中国画画理的文论——《谈谈中国传统绘画的风格》

和《听天阁画谈随笔》，合称《中国传统绘画的风格》，进行导读。当然，限于我的认识水平，我对潘天寿的理解，包括他的优长和局限，并不一定准确，祈请读者思考并批评。

潘天寿对于绘画的态度，并不是作为一种自我的、个人的游戏形式，而是作为一项社会的、历史的工作乃至工程来对待的。我认为这两篇著述，最全面、深刻地反映了他的艺术思想和艺术观点。前一篇系潘天寿1957年在浙江美院中国画系的讲课稿，1978年时删节发表，1983年全文收录在人民美术出版社的《潘天寿美术文集》中。后一篇完成于1960年代，交付上海人民美术出版社，因“文化革命”而搁浅，至1980年才正式出版，1983年人民美术出版社《潘天寿文集》收录时又加入了续记部分。本书所用的，两篇均为人民美术出版社《潘天寿文集》中的本子，而以其所谈的内容相近，前篇论其然，后篇论其所以然，所以统名为《中国传统绘画的风格》。

徐建融

2003年春节于上海毗庐精舍

目 录

谈谈中国传统绘画的风格	1
听天阁画谈随笔	33

谈谈中国传统绘画的风格

一 传统风格的形成

风格二字,原是一个抽象的名词,常用于文学艺术方面,一般是指文学艺术在表现形式上互不相同的风情、格调、趣味等特征。科技方面的发明创造,只讲究功能效率的强弱好坏,而无需注重形式和风格的区别。例如美国的原子能技术与苏联的原子能技术,中国的数学与英国的数学,互相都可以直接引入,直接应用。而文艺作品却要讲究形式与风格的独特性,同样的题材内容,可以用不同的形式风格来表现。例如以绘画来说,同是一个踊跃缴公粮的题材,用油画的方式方法来表现与用中国传统绘画的方式方法来表现,在风格上就大不相同。而以中国绘画形式来说,又有白描、工笔重彩、兼工带写、水墨大写等等不同的表现形式和风格。并且因为作者的不同,还可以有雄浑、清丽、简括、细密、稚拙、潇洒等等各种各样的风格区别。

这实际上牵涉到个性和共性的关系问题。所谓“风格”,实质上是在共性基础上表现出来的个性。“科技方面的发明创造”,主要讲究功能效率强弱好坏的共性,但也并非“无需注重形式和风格的区别”,例如桑塔纳和别克,同是轿车,在功能效率方面更讲究共性,而在外观造型方面也还是有风格形式的个性区别的。同样,中西绘画的不同风格个性,也是建立在“绘画”的共性基础上的;中国画中

不同的风格个性，亦是建立在“中国画”的共性基础上的。当然，在科技，只讲个性而不讲共性，弊大于利，只讲共性而不讲个性，利大于弊；在艺术，只讲共性而不讲个性，弊大于利，只讲个性而不讲共性，利大于弊。两利相较取其大，两弊相较取其轻。而在潘天寿的时代，乃至今天的时代，面对民族虚无主义，中国画要想得到发展，真正地“走向世界”、“接轨国际”，更迫切的并不是要不要“绘画”共性问题，而是要不要“中国画”个性的问题。当然，今天的时代与潘天寿的时代毕竟又有所不同，整个世界绘画的潮流，正在偏离“绘画”的共性而走向“非绘画”，所以，对于中国画的发展，我们不仅要坚持“中国画”的个性，同时还要坚持中国画之所以作为“绘画”的共性。



北宋 郭熙 早春图

形成绘画及其他艺术上风格不同的因素，至为复杂，较为主要的约略有以下诸点：

(一)地理气候的关系

地理气候自然环境对于艺术风格往往有直接的影响。比方说英国气候多雾，雾气笼罩下轻松迷糊的形象，宜于水彩颜色的表现，就曾造成了英国水彩画上的特殊发展。又如我国黄河以北大气寒冷、空气干燥，多重山旷野，山石的形象轮廓，多严明刚劲，色彩也比较单纯强烈，所以形成了北方



北宋 文同 墨竹图

的金碧辉映与水墨苍劲的山水画派。而我国长江以南一带，气候温和、空气潮湿，草木蓊郁，景色多烟云变换，色彩多轻松流丽，山川的形象轮廓，多柔和婉约，因之发展为水墨淡彩的南方情调，而形成南宗山水画的大统系。

“地理气候的关系”，是风格形成的客观的空间条件，对此，人类只能因势利导，而决不能逆天而行。例如，在江南，我们可以致力于发展渔业，而不宜发展骆驼的饲养业；在西北沙漠地带，我们可以致力于发展骆驼的饲养业，而不宜发展渔业。在中国画的范畴内，因南北地理气候的不同，所以南北的画风各有不同，范宽的雄伟，董巨的平淡，各臻胜场。在绘画的范畴内，因中西地理气候的不同，所以中西的画风也理所当然地有所不同。在中国画的范畴内，明清的画风脱离了空间条件的制约，南北趋同，结果其成就渐趋式微。在绘画的范畴内，中西的画风如果脱离了空间条件的制约，中西趋同，结果也必然走向式微。

“风俗习惯的关系”，是风格形成的人文条件。而一个民族风俗习惯的形成，正是长期适应其所居处、生活的空间“地理气候”条件的结果。艺术为“风俗习惯”所涵蓄，“风俗习惯”为“地理气候”所涵蓄，所以，艺术风格的形成，“风俗习惯的关系”比之“地理气候的关系”也就更加直接。

(二) 风俗习惯的关系

各民族各地域的风俗习惯的形成，是与自然环境和历史条件密不可分的。俗语说：“南方每苦热，希葛产于越，北地每苦寒，狐裘出天山”，风俗习惯的形成也是同样的道理。而文艺形式上的不同风格，又往往是不同风俗习惯的反映。例如古代希腊，气候温热，人民强壮好武，崇尚健美的体格，故造成了古希腊雕刻的空前成就。又如印度，地处热带，男子喜戴白帽，女子喜披薄绸，并习惯于赤足露臂，以适合热带的环境。反映在绘画或雕刻的佛像上面，也自然衣纹稠叠，紧贴在肉体上，与中国黄河流域宽袍大袖的风习完全不同，与新疆、内蒙等地少数民族身披羊皮袍，脚穿长统靴的风习，更为异样。西藏民族为适应多变的气候，常穿皮袄而脱出一只袖子缠在腰间，以为忽冷时穿上之便，而在跳舞时常将缠在腰间的袖子拿在手中作为道具，进而也就成为他们舞蹈艺术中的一种特色。

(三) 历史传统的关系

文艺上的形式风格，是脱不了历史传统辗转延续的影响的。例如中国绘画的表现技法上，向来是用线条来表现对象的一切形象的。因为用线条来表现对象，是最概括明豁的一种办法，是合于东方民族的欣赏要求的。因此辗转延续地直到现在，造成了中国传统绘画高度明确概括的线条美。反过

来说，没有历史相互延续的积累，也无法完成中国绘画在线条运用上充分发展的特殊成就。其余如用色方面，透视方面，构图方面等等，都与历史传统辗转延续有分不开的关系。即便是西方绘画大统系的传统技法风格，也是许多代画家研习的结果，并非一朝一夕所能形成的。中国传统绘画是文史、诗词、书法、篆刻等多种艺术在画面上的综合表现，就更和整个民族文化的发展变革紧密地相联系，这是很自然的。



清 石涛 李白诗意图

“历史传统的关系”，是风格形成的时间条件和经典参照。“历史”，是长时段的时间。在这长时段的时间过程中，一个民族创造了适合其所居处、生活的空间条件和风俗习惯的艺术传统，这“传统”便成为后人可持续地发展本民族艺术的经典，在继承它的基础上超越它。如果试图撇开它，便成了从零起步，人文便永远不会进步。

“民族性格的关系”，是风格形成的人的生理、心理条件。根据物竞天择、适者生存的原理，一个民族性格的形成，是长时段地适应其所居处、生活的空间条件的进化结果。而它一经形成，便不是一人两代所可以改移的，尤其对于反映人的心灵活动的艺术创造，它也就成了不可逆的“天”，我们只能去顺应它，因势利导它。就像对于一个嗓音条件好的人，我们应该引导他向歌唱方面发展，而不是向举重方面发展；对于一个四肢粗壮发达的人，我们应该引导他向举重方面发展，而不是向歌唱方面发展。

这一条，对于风格的形成，我的理解并不是“先决”的，而是“后决”的。因为像前面所讲的四条，都是画家所无法选择，

(四)民族性格的关系

民族性格是各有特点的。比方说，西方民族多偏于奔放和外露，东方民族多偏于平和与内在。诸如这种民族性格的差异在各国的文学、戏剧、音乐、舞蹈等艺术形式的风格上造成不同的民族特色。例如印度的舞蹈就和西欧的舞蹈大不相同，和非洲的舞蹈又全异样。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。从范围小一些的地域差别来看，我国长城以北地区，天气寒冷，人民习于骑射，体质粗犷强壮。长江以南，多河流湖沼，气候温和，人民性格亦显得较为细致文静。历代以来，以诗歌来说，如《敕勒歌》、《易水歌》，慷慨激昂，自是出自于塞北燕赵人民之口。而如《归风送远操》、《江南弄》、《西洲曲》，情韵缠绵，出诸南方文士闺秀之手，是十分显然的。一般来说，刚强豪爽的性格，适宜于粗放大写的画派，文静细腻的性格，适宜于精工秀丽的画派，以利于个性特长的充分发挥。

(五)工具材料的关系

油画颜料浓厚而不流动，与水彩、水墨的清新流丽，绝不相同。油画布与水彩纸，同中国的绢帛、宣纸，性质更是两样。各种绘画所用的笔具也不相同。这种不同，是由各民