

An Ethos of Fortitude

翰民 骨族

潘天寿与文化自信

纪念潘天寿诞辰 120 周年学术研讨会论文集

上册

许 江 主编

中国美术学院出版社

An Ethos of Fortitude

翰民
骨族

潘天寿与文化自信
纪念潘天寿诞辰 120 周年学术研讨会论文集
上册

许 江 主编

中国美术学院出版社

2017年度国家艺术基金传播交流推广资助项目
浙江省高校人文社会科学重点研究基地资助项目

民族翰骨：潘天寿与文化自信——纪念潘天寿诞辰120周年学术研讨会

主办：中华人民共和国文化部、中国文学艺术界联合会、浙江省人民政府

承办：中国美术馆、中国美术家协会、浙江省文化厅、中国美术学院

协办：潘天寿基金会

学术支持单位：浙江美术馆、中国美术学院艺术人文学院、中国美术学院潘天寿纪念馆

主 编：许 江

副 主 编：高士明

执行副主编：孔令伟 陈永怡

责 任 编 辑：徐新红

装 帧 设 计：成朝晖

责 任 校 对：朱 奇

责 任 印 制：毛 翠

图书在版编目（CIP）数据

民族翰骨：潘天寿与文化自信：“纪念潘天寿诞辰120周年学术研讨会”论文集 / 许江主编. — 杭州：中国美术学院出版社，2017.9

ISBN 978-7-5503-1509-9

I. ①民… II. ①许… III. ①潘天寿（1898-1971）—中国画—绘画评论—文集 IV. ①J212.052-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第244728号

民族翰骨：潘天寿与文化自信

——纪念潘天寿诞辰120周年学术研讨会论文集

许 江 主编

出 品 人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版 次：2017年11月第1版

印 次：2017年11月第1次印刷

印 张：43.5

开 本：889mm×1194mm 1 / 16

字 数：880千

图 数：210幅

印 数：0001—2500

书 号：ISBN 978-7-5503-1509-9

定 价：158.00元（一套二册）

独立高峰 唱大江东/代序

许 江

大师即是一部宝典。

何谓宝典？一门悠长脉络将成断章绝学，唯此典传心立命、孤灯相继。此灯火灼照，于迷雾深霾中指明方向。继百代薪传，凝莘莘力量。或若一脉技艺，把抓生机生气，博采众家所长，跬积根源能量，锻炼一代高峰。或若一部典籍，新人追蹑先人，往圣点化来者，师心而独见，活化而开来。其昭昭天心，拳拳往诣，令代代学子引为圭臬。

潘天寿先生的艺术及其思想，正是中华艺术传承和拓展意义上的不世宝典。

一、艺心

中国美术学院的历史，趋今近90年。作为后来者，抚今追昔，所要追蹑的不仅是一串串先驱足迹，一道道先师艺格，更应是先驱先师开宗立命、代代传承的学术脉络。中国美术学院的学术脉络，总括地说有两条：一条是林风眠先生倡导的东西融合之路，一条是潘天寿先生开创的传统出新之路。正是这两条道路彼此相照，互为激荡，形成学院学术上的深度交汇，无论身处什么年代，在东西之争的大格局中，中国美术学院始终存着古今之变的交糅情势。地缘性的纷争，时代性的畸变，错相交叠。东与西、古与今、雄与秀被揉捏在一起，锤炼成多元趋新的勃勃生机，积蓄成生生不息的学术态势。此正是国美学术的涓涓活态。

国立艺术院的创院口号是“介绍西洋艺术，整理中国艺术，调和中西艺术，创造时代艺术”，以创造新时代的艺术为己任。面对当时的中国画界，作为院长的林风眠选择了潘天寿先生担任艺术院国画主任教授，正是因为他在 中国美术史观和艺术教育、艺术创作方面的突出成绩。在此后的教学生涯中，潘先生始终置身于社会上的因循守旧和学院的西化倾向的双向涡流之中，感受中

国画学传承与出新的重任。一方面，他在《亚波罗》第五期发表的《中国绘画史略》中慨然写道：“历史上最光荣的时代，就是混交的时代。何以故？因其间外来文化的侵入，与固有特殊的民族精神互相作微妙的结合，产生异样的光彩。”这是他研究历史得出的对于外来文化结合的肯定。另一方面，他对中西混交的态度又逐步趋向审慎。在1936年修订再版的《中国绘画史》一书中收入的《域外绘画流入中土考略》一文中，他在对域外绘画流入中土分期考察之后指出：“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。”潘先生的这一观点是极有眼力的。着眼东西文化根脉处的不同，莫管这根脉处的不同是否全面，这种根本的着眼正是他坚守中国绘画独立性的基点。进而他尖锐地指出：“若徒眩中西折中以为新奇，或西方之倾向东方，东方之倾向西方，以为荣幸，均足以损害两方绘画的特点与艺术的本意。”在那样一个时代，处在艺专的氛围中，这种识见无疑是振聋发聩的。

正是守旧与西化的双向涡流的夹击，让潘天寿先生格外痛切地感受到民族文化本位所临对的威胁，感受到民族绘画沦丧的危机。从1926年的《中国绘画史》到1928年的《中国绘画史略》，再到1936年的《中国绘画史》再版，潘天寿先生秉持“为天地立心、为生民立命”的信念，对绘画史论著不断加以修改、增补，与此同时，逐步梳理自己的绘画史观，确立了民族绘画发展的自由出新的看法。在后来的岁月中，潘先生又领受了抗战丧乱的煎熬，经历了1941年的离校、1944年回校履职和20世纪50年代初期的冷落等现实生涯的起起落落，对中国民族绘画独立性的思考则愈断愈思、愈冷愈烈。1957年，由讲座修改而成的《谈谈中国传统绘画的风格》发表，潘先生再次梳理传统风格的形成与地理气候、风俗习惯、历史传统、民族生活的关系，指明中国传统绘画是东方绘画统系的代表，统系与统系之间可以互取所长，然不可漫无原则，接着又进一步厘清中国传统绘画的诸般特点。他指出：“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……否则，非但不能增加两峰的高度与阔度，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……中国绘画应该有自己独特的民族风格，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取消。”在这里，潘先生鲜明地提出了东西文化的双峰思想，以高度的自信、宽广的视野，把握互取所长、必要增高阔的要义，警惕削峰拉平，告诫“失去独立风格无异于中国绘画的自我取消”。“削峰拉平”之说不仅形象生动，更为直至今日诸般表象化、平面化的文化异动现象提供批评的有力话语。“增高阔”则为中国绘画的实质提升提供了一种尺度。这种话语和尺度，既树立起一个文化独立的轴心，又为时代的创造留下拓新的空间。从1924年潘先生在上海创建中国第一个国画系到20世纪50年代，纵观三十载的讲坛生涯，在与中国画教习的沉浮离断之间，潘天寿先生在中西文化互取所长、双峰峙立的思想背景上，始终独立不拘，既信心满满又忧思孤诣，既独立坚守又激扬主张，自觉抗击各类传统虚无思想和激进变革做法，高高擎起捍卫中国绘画独立性的旗帜，为中国固有的文

化天地立心立命。潘先生还以他的远见卓识，提出人、山、花分科教学的主张，添设临摹课以提高对传统绘画的认识和技法训练，以明确清晰的教学措施，创造性地建构起极富特色的中国画教学体系，开辟了一条影响全国的中国画国美之路，亲自培养了一代代杰出的中国书画学子。中国传统绘画在国美的沃土上，在与融合之说互动激荡的过程中，持续地继绝学、存自信、开新篇、立新人，得以史诗般地播扬。潘天寿先生正是这场伟大播扬的顶天扎地的立心者和倡导者。

二、浩气

花鸟、山水，中国传统绘画的特殊品类，其轨辙追源于中国远古草木有灵的思想。那青山上的树木繁茂，跃动着生命感的生姿活态。远观山水，近览草木，那延绵的生命之美，总是撩起东方人关于自身的想象。远古的《诗经》中，草木俱有情有灵；中华诗品的辞文，多为描述草木四季的生态而抽象出来的写照。于是，在东方民族的精神深处总是蕴着某种源远流长的草木世界观，通过草木的四季轮替，看到万物的生长，在草木临对自然的方式中决出某种人的风息与节操。而中国的传统绘画则将中国人的草木世界观以草木本身的生长方式——那种自然本有的刚柔、方圆、雄秀、聚散的方式——一直呈出来，并赋予中国书法一般的笔力和质感。

潘天寿先生的绘画所赋予的是一种扑面而来的浩然大气。他以特有的扛鼎霸悍的笔法，来内塑诚敬清静的气息，外练刚烈宏大的质感。他的笔墨将清明正直的道德理念与审美意识牵联起来。清明则简，正直则刚，正是这种至简、至刚，往还似赠，兴发如答，吐纳而成他的绘画所特有的浩然大气。一方面，他以草木树石孕养操守的清静，虽百木凋蔽而不失青绿的松，凄风冷雨中暗香报春的梅，“未出土时便有节，及凌霄处尚虚心”的竹，出污泥而不染的莲荷，这些都是对草木生机的赞美。另一方面，他又超越人格在草木之上的象征，而用中国的笔法直呈人格兴发的本身。草木本不是以个体方式生存，在这里，基于草木美学寻求生命的典型，草木早已不是群生浮泛的姿态，已然焕发出最细微却又最强烈的个性色彩。某种根植于草木群落的谛念与灵心，在潘先生的绘画中，还原成寂静而宏博的气息，凝聚起东方绘画最为感人的力量。

草木的生命是最直观的生命。这样的生命变化是以自己为舞台的变化，是枝干和叶卉临于风的变化。这样的变化，规则与不规则，日常与反常的，暗示着岁月的流逝、命运的不周。枝叶末节那临于风的戏剧性变化是放弃了先在确定的自然场所而发生的，是握笔者笔墨运行、神来莫测而不断变化着的。当一个人几十年所有生命的苦行于一瞬之间凝在这笔梢之上，那自我情感与性灵上的瞬息变化必定被作为个性根源的能量，促使某种生命的含量，在此破壳爆发。潘天寿先生用巨石磊磊在画面上造险，又用草木莘莘在石上破险，极尽直线、长线、折线、断线，铸炼墨线的钢浇铁铸的力量。中国民族某种至为刚烈的气息，诞生在潘天寿先生的草木树石的笔头之上。抑或说，这个笔头以草木树石本身的方式，乘着积蓄在他的躯体中的个性能量，挥写出“雷婆头

峰”蕴蓄的雄强霸悍，挥写出抗战烽火、丧乱离断的悲怀郁结，挥写出大跃进时代气壮山河的雄强与爆发，挥写出一位伟大诗人郁积在心的殷周之血、铁石之身。

真正的具有个性又具有意义的世界是将自己与草木树石的生长融合一体的。这个世界没有优雅柔美的疏影横斜，却有如笔如刀的线条挥写；没有谨细入微、惠风和畅的刻画，却有孤傲不群、杀伐决断的霸悍；没有对象化的描摹与仿作，却有人物一体的共生与铸炼。潘先生最喜的是八大山人的疏奇，最敬的是缶庐老人的浑厚，但他在这些疏奇与浑厚之上，加上了铁石般的分量，加上铮铮铁骨的硬气。硬和强，在潘先生这里被化炼成了东方民族至为珍贵的精神力量。因它的丰质和用力，墨与纸被赋予某种充满敬畏的内涵，笔的运行与结体，酿造着神仪一般的庄重。仿佛一场禊祓，清静至简，刚直不阿，让河山如流如染，万物更新从修禊受祓开始。带着生命的痛点，入水净身，深潜苦行，绘画成为修身自造、脱胎换骨的现场。那得以强硬之力的方法完全依赖于造化与心源。造化的根源即水。“万峰最深处，饮水有生涯。”那雷婆头峰下的泉水滋养着他，那丧乱离断的生涯催剥着他，心中郁结成好一片块垒，陶养着不世出的硬气与骨气。此气贯千古，随笔行健，染墨成雄，天成铁石之身。与此同时，这铁石之身却不强为，只在微机处点石成金，以极简的方式，来完成磅礴吐纳，得入禅画一味、道技一体的境界。在同一个时代中，没有哪一个画家像潘先生那样赋予笔墨以如此浩瀚的骨气，在这气势之外又如此接近“超以象外、得其环中”的天心道境。

三、诗性

1955年夏，潘天寿先生与美院诸师赴雁荡山写生，小住灵谷寺、灵峰寺，“计在山近匝月”。今天看到的潘先生的雁荡铅笔写生稿，大约画于此时。潘先生在雁荡看见了什么？从这些珍贵的写生稿和回杭后所作的《灵岩涧一角图》《梅雨初晴图》等作品中，我们可知端倪。雁荡山，峰峦耸峙，峭岩夹立，这种逼仄的视角，扑面而来的峰壑，带出一种抖擞生机，又暗蕴着绝壁生涧的图式。潘先生遇到了跟他的气性风格相同的对象。在他一生不多见的写生稿中，我们可以看到他对这些峰壑的直观远眺。这些铅笔稿，草草数笔，朴素地记写山峦的大形走势。既无过多的渲染，也没有突出的构图处理，潘先生随手标下山壑的大体形状，并在山壑迴转的缝罅处，加多了笔痕刻画，仅此而已。与今天的写生诸君相比，潘先生的铅笔稿实在是太朴实无华了，不过就是目观心识的简记而已。据说潘先生在雁荡，画得少，看得多，更多的时间在写诗。读潘先生手书《行草雁荡长诗手卷》，里边录写他雁荡纪游杂诗七首。《灵岩古寺》：天柱自擎天，屏霞霞永好；《天柱峰》：是谁信手施锤凿，拔地擎天树此材；《灵岩寺晓晴口占》：一夜黄梅雨后时……万条飞瀑千条涧；《展旗峰晚眺》：如此峰峦信绝奇……一抹斜阳展大旗；《龙壑轩题壁》：绝壁苍茫绘百虹，微寒尤下碧霄风；《倚天障》：倚天诞障缘云上，愁有猿猱不可窥。潘先生的诗远比那些铅笔

稿更有画意，他所真正看到的，更多地记写在这些诗里。诗里的所记，不唯一时一面之观，而是天地之间的山壑迴转，峰峦相应，是雁荡山水巨场中的山迴谷应。正是这沛然的意兴，在他的心中情赠兴答，陶养着一种浩然之气，他的胸壑与雁荡之景唱和着，“四壁岩花开太古，一行雁字写初秋”，得以奇崛般地舒展。

中国绘画的神奇之处在于“观”。山川之大，瞳眸之小，如何睹其形？理当澄怀以味象。迥以数里，则山川可围于寸眸；诚由去之稍阔，则其见弥小，可张绢素以远映。由是，“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”，如此应目会心，则山川灵秀皆可得之于一图。中国画的写生是要体验自然之生机生气。潘先生在画上常题“写某某道上所见”。“写”这个“见”，不唯定点定时之观，而是在辗转运行的过程中，采集生机，陶养胸壑，张绢素以远映，澄胸怀而体象，目识心记，观物取象。在这个过程中，着眼在“生”，着意在“象”，触目生发，会心体象，消融具体的象、局部的象，做好生机凝练的工作。不是看到的“那一个”，而是由那一个、那诸多个化生而出的一种生机、化生而出的一种生意。所谓师心，即在师造化、师古人中开发出自己的心壑、自家的块垒。这种生机、生意是有境的，不是随处可得之象。中国传统强调“以意命笔”，即是采集生气，酝酿起一种“意”，以这种意带动胸中气趣来组织丘壑。在这里，胸壑与丘壑是一体的，意与笔是一体的，共同生发而成“境”。1935年，潘先生作《江洲夜泊图》，此是1931年的同题旧画新作。层峦叠嶂之势，凝在三四棵古松柏之上，如天地间的构架，抒写大江东去、浪沙淘尽的千古气象。1944年、1953年、1954年，潘先生又先后重画了三次，一次比一次苍润，一次比一次雄强，潘氏独特骨架由此尽显风采。

1955年，雁荡山之游回校之后，潘先生根据铅笔的简要记写，作《灵岩涧一角图》。此时，他的胸壑与雁荡之景常相唱和，雁荡山壑的逼仄，蕴着绝壁生涧的图式，“四壁岩花开太古”，潘先生抓住灵岩涧的一角来塑太古洪荒之力。这一时期的潘先生已从《江洲夜泊图》的重写再画之中操练出了结构上的扛鼎之力，又从雁荡生机中收获生气。他用中锋大笔构出岩石的筋骨，以放逸的笔风点染岩质；又以双勾的方法画山花野卉，改变纯写意的手法，使之与石筋笔法相映，增添细腻而又挺俏的风采。如此雄强勃发的图式，潘先生又在心中蕴煮了多年。1960年，潘先生重游雁荡山，他依然很少对景当场写生，只是观察，并当场与师生讨论古人的皴法如何从自然中来。回校后，他作《小龙湫一截图》，在图中，潘先生再一次演练了他的独特骨架的雄强气势，壁立峰峦，赫然在目，点厾之法与松针之法相映，尽写山壑风流。1963年，梅雨绵绵，玉兰开候，潘天寿先生意兴勃发，接连画出不朽之作《小龙湫下一角图》。雁荡山水意象在他胸壑中灿然开放。“一行雁字写初秋”，那山涧从岩石深处飞流直下，一波三折，双钩与点厾结合，山卉与幽石相映，工笔意写，山石纵横，设色古艳，满目新意。在这里，他让传统的花卉变成了有场景的花卉，让山水幻变成中景的剧场，山花烂漫，灵岩苍润，万物在此充满生机和诗意地交合。某种时代的昂扬之气化为扛鼎之力，化为天成之作。同期画出的《雁荡山花图》，将双勾与没骨结合，枝干如铁篱，

卉叶却生机盎然，五彩披落，同样称得上天纵之作。那个春季，如有神助，潘先生接连创造了几幅不世杰作，让他的艺术跬积成时代同人都难以达到的一世之雄。

“浪沙淘尽几英雄，倒海潮声岁岁同。铁板铜琶明月夜，更何人唱大江东。”潘天寿先生在这首《题江洲夜泊图》中，深切追怀苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》，以浪沙淘尽之意纵观千古，以铁板铜琶之力邀约自己。正是通过这《江洲夜泊图》上缓缓地成长起来的扛鼎之力、霸悍之作，潘天寿先生树立起至为雄强的当代的东方意象，堪称站起来的华夏民族的精神写照。寄铁笔以擎天，挟飞墨以遨游，凌万顷之卓然，渺沧海而英雄。潘天寿先生用他四十年的丹青生涯回应了自己的诘问，铮铮翰骨，立最高峰；铁板铜琶，唱大江东！

值此潘天寿先生诞辰 120 周年之际，“民族翰骨·潘天寿诞辰 120 周年纪念大展”在中国美术馆和浙江美术馆盛大展出，同时举办以“潘天寿与文化自信”为题的多场研讨会。在去年的全国文代会、作代会开幕式上，习总书记以深厚的民族情怀，提出文化自信的重大命题。在这个重要思想的引领下，我们重温潘天寿先生的艺术，更加深切地感受到他的传统出新之路的时代意涵，感受到他雄强霸悍的笔墨中所陶然蕴蓄的民族骨气，感受到他诗观千古、艺邀万钧的东方气象的诗性力量。所有这一切，正是我们深切怀念、深切景仰的缘由，也是我们凝心聚力、勇攀高峰的崇高榜样。

2017 年 3 月

国家图式与民族气象

——潘天寿的文化自信

目 录

独立高峰 唱大江东 / 代序	I
许 江	
国家图式与民族气象——潘天寿的文化自信	
潘天寿艺术的高度	001
童中焘	
潘天寿	010
——士人画家和学者画家	
范景中	
理解与呵护	016
——潘天寿与中国画二题	
郎绍君	
儒士潘天寿	044
——兼论笔墨作为“表征系统”及其未来学价值	
潘公凯	
根植传统，面向世界	066
——论潘天寿的艺术探索	
高建平	
文化史中的潘天寿	075
卢辅圣	
雨后青山铁铸成	084
——读潘天寿	
吴为山	

翰民 骨族

仰之弥高的现代文人画丰碑 洪惠镇	089
以中国心作中国画 ——写于潘天寿先生诞辰 120 周年之际 王一川	094
潘天寿的文化底气 ——潘天寿的文化自信与他的史论研究 林 木	098
潘天寿的文化自觉和自信 安远远	106
由“南北”而“东西”——潘天寿的文化视野	
一个外国人眼中的潘天寿 高居翰 (James Cahill) 梅雨恬译、张坚校	113
外来新要素之必要 雷德侯 (Lothar Ledderose)	117
Formalism, Cézanne and Pan Tianshou — a Cross—Cultural Study Siliang Yang (杨思梁)	121
Pan Tianshou and Art Tradition from South of Yangtze River Zaixin Hong with Jerome Silbergled (洪再新、谢柏轲)	158

“中西绘画拉开距离”之我见 徐建融	172
一条从传统进入现代的路径 ——潘天寿在拉开中西距离中对中国画现代性转型的探索 尚 辉	182
潘天寿“中西距离说”的当代启示 裔 萼	195
Reassessment of the Berlin Exhibition 1934 ——“Chinesische Malerei der Gegenwart”(Chinese Contemporary Painting) Jeong-hee Lee-Kalisch (李静姬)	201
以国画的名义 ——潘天寿和民国时期的大众媒体 洪再新	208
作为文化史的绘画史 ——潘天寿的中国绘画史写作与观念 杨振宇	232
重构传统 ——潘天寿《中国绘画史》初版(1926)与再版(1936)比较研究 尹彤云	237
潘天寿著《中国绘画史》分期研究 徐 佳	246
潘天寿在1926—1936年间对“民族艺术独立”的理论探索 刘 磊	258

潘天寿“上海时期”文献研究 ——以潘天寿与陈澄波艺术交游为中心 李 超	270
潘天寿捍卫国画述略 ——以新中国初期浙杭报章所见潘天寿相关佚文史料为例 彭 飞	283
两峰挺立，传统出新——潘天寿与中国现代美术教育	
维护中国画话语体系 ——从教学心得看潘天寿的示范 潘耀昌	295
中国人物画专业造型基础教学 ——从潘天寿《关于素描教学》谈起 唐勇力	302
独立寒秋 ——潘天寿与 20 世纪 50 年代的彩墨之变 殷双喜	307
潘天寿中国画教学思想研究 ——造化与心源的互动关系阐微 韩 璐	322
高峰意识与潘天寿中国画分系、分科教学实践 王 平	329
作为统系的中国画 ——论潘天寿中国画教学体系的基点 陈永怡	333

潘天寿艺术的高度

童中焘

在近现代中国画发展的历史上，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，以“不入时”的抗争，铸就了一种使人惊动的大力和大和谐，取得了极高的艺术成就。

潘先生说，“艺术必须有独特的风格”，而“风格之难者，在于特别高，特别显”。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”。

对潘天寿先生艺术的高度加以分析，是涉及他整个艺术人生和艺术成就的大问题，下面仅从识高、手高、品高三个方面，略述一二。

识 高

潘天寿先生志向高远，识见超人。他的艺术成就，首先建立在“高峰意识”上。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。潘先生认为：“一艺术品，须能代表一民族、一时代、一地域、一作家，方为合格。”而中国的绘画，“处于东方绘画系统中最高水平的地位”，与西方的绘画系统双峰并峙。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”（《听天阁画谈随笔》）。这就是说，既要继承传统，能够代表固有的成就，又要推陈出新。这是纵向言，从横向来说，“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”（《谈谈中国传统绘画的风格》）。为高峰增

高阔，这是潘天寿先生“高峰意识”学术思想的具体主张。

潘先生的识见、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、言论与志趣，实实在在，翕然如一。

落实到具体实践层面，潘先生超人的见识，从他如何师法前人中可见一斑。

张彦远说：“书画同体。”赵孟頫诗：“六法还与八法通。”潘先生的绘画与书法有紧密的关联，谈潘先生的绘画可以从他的书法入手。潘先生的书法渊源，论之者已多，谓甲骨、钟鼎《瘿鹤铭》《石门颂》、“二爨”等汉魏碑刻以及钟繇、颜真卿，以至宋代黄山谷，明季黄道周、倪元璐，以及近人康有为等。以我管见，还有苏东坡、高凤翰、郑孝胥。潘先生早年行书，吸收了高凤翰左笔的意趣，如1929年的《黄菊图》《玉蜀黍图》，1930年的《片帆夕阳图》等题识。与郑孝胥书法的关系，是我个人拜访潘先生时得知的，谈到书法，他特别提到郑孝胥出于苏东坡。他的关注说明自己有体味，有研究。从潘先生的行书如《天一阁》《听天阁》《闲来且读书》（横批）以及《天飞之水白，雨过石门青》（对联）和《楷书“世人谈山水”四条屏》中，可体会郑的意致。

古人说“师心不袭迹”，学精神不学面貌，潘先生的大本领就在于得各家之特点，抓住某种意趣，推至极点，但不失他自己的个性。

潘先生绘画的特点和他的书法一样，可谓奇异不拘——奇异而有高致，不流俗、不从众，超逸，不拘于宗派门户、工笔或意笔，不拘于成法，再加上他“徒以不下人，倔强撑一肚”的个性，最后达到方刚静凝、警奇古厚、超豁高雄的意趣与境界。潘先生走的是“以奇取胜”“立奇达和”之路，即不局促于规矩，遂形成具有方、简、健、奇、重、大的强烈特色的风神体制。潘先生说过：“我想以奇取胜，一看使人惊动。”然而对创奇的认识，潘先生是极为清醒的：

绘事往往在背戾无理中而有至理，怪僻险绝中而有至情。

画事以奇取胜易，以平取胜难。然以奇取胜，须先有奇异之禀赋，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？（以上《听天阁画谈随笔》）

邓椿在《画继》中认为牧溪的画不入雅格，但潘先生却不囿于这种认识，反而称赞他。他还说：

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。（讲课谈话笔记）

法自画生，画自法立。无法非也。终于有法亦非也。故曰：画事在有法无法间。（《听天阁画谈随笔》）

潘先生追求的正是“有法无法间”。我们可以在他赞誉、心仪的画家中得到证明：

张璪 其近也，若逼人而寒，其远也，若极天之尽，盖神品也。

王洽 落笔有奇趣。

徐渭 画则自成一家，山水、人物、花鸟、竹石靡不超逸……初不经意，涉笔潇洒，天趣灿发。

石谿 奥境奇辟，绵邈幽深……笔墨高古……沉穆幽雅，洒脱谨严。

八大 笔简而劲，无犷悍之气。

石涛 孤高奇逸，纵横排奁，笔潜气敛，不事矜张，其奇肆处，有静默之气存焉。（《中国绘画史》）

潘先生看八大画展时，犹赞：“画不过他，画不过他！八大山人表现事物深刻之极，以虚求实，古无二得，落落疏疏，妙处难及，画不过他呀！”潘先生于表现对象，最重“神情骨气”，落落疏疏，大方洒脱。十分明显，潘先生是以青藤、八大等自期自许的。

潘先生于以上各家，多有会心。当然，于画“师心不袭迹”，为人处世也不必尽如上面这些画家。他所追求的是“登峰造极”，包括品德、抱负、识见、学问、学术之心，而非一般所谓文人、才子，或者无羁的画家：

画事须有高尚之品德，宏远之抱负，超越之见识，厚重渊博之学问，广阔深入之生活，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？（《听天阁画谈随笔》）

画的过程有“即兴”（不经意）或“经意”（包含“偶然”，随机应变）两种，在作品中，两者实际上很难严格区分。潘先生是“经意而不经意”，谨严处恰到好处（尤其是20世纪50年代后的作品最具代表性）。然而这种高度的谨严来之不易。

“《易》曰：‘天行健，君子以自强不息’，是做人之道，亦治学作画之道。”潘先生早年自学，不由流派师承（但非指某派某家），没有任何制约。20世纪20年代，吴昌硕见潘先生的画“天惊地怪见落笔”，惊叹之下提出告诫：“只恐荆棘丛中行太速，一跌须防堕深谷，寿乎寿乎愁尔独！”（《读潘阿寿山水障子》）“荆棘丛中行太速”指“行不由径”，甚至是走投无路。潘先生也曾困惑：大道何在？

世人谈山水，举手辄四王，笔笔穷殊相，功力深莫当。我懒不可药，四王非所长。偶然睡醒抹破纸，墨沈滞宿任驱使。……莫言一点一画不凭规矩中，不足相寻（绳）丑与美。呜呼！即今