



雁荡山花

潘天寿写生研究

陈永怡 著

浙江人民美术出版社

雁蕩山峯

潘天寿写生研究

陈永怡 著
浙江人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

雁荡山花——潘天寿写生研究 / 陈永怡著. — 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019.1

ISBN 978-7-5340-6118-9

I. ①潘… II. ①陈… III. ①中国画—国画技法
IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第199637号

本书得到中国美术学院重高建“研创提升计划”
科研课题培育项目资助, 编号: 900036351784/017

责任编辑: 郭哲渊

责任校对: 黄 静

装帧设计: 于 利

责任印制: 陈柏荣

雁荡山花——潘天寿写生研究

陈永怡 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: 杭州佳园彩色印刷有限公司

版 次: 2019年1月第1版·第1次印刷

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 8.5

字 数: 175千字

书 号: ISBN 978-7-5340-6118-9

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

前 言

自古画师无秘本, 得来各自有千秋

——论潘天寿的写生 7

潘天寿雁荡写生画稿与作品

一、铅笔、钢笔速写 67

二、《小龙湫下一角图》初稿与未完稿 88

三、雁荡写生作品图版

小龙湫下一角图(一) 89

小龙湫下一角图(二) 90

行草雁荡长诗手卷 92

行书雁荡山长诗 94

灵岩洞一角图 96

梅雨初晴图 98

观瀑图 100

记写雁荡山花图 102

小龙湫一截图 104

菊竹图 108

雁荡写生图 110

雁荡花石图 112

雁荡山花图 114

造化与心源

——潘天寿论写生 117

观照自然

——20世纪五六十年代浙江美术学院山水画写生教学摭拾 127

雁蕩山峯

潘天寿写生研究

陈永怡 著
浙江人民美术出版社



富
海
珍
子
氏
南
方
者
以



前言

“写生”一词，在中国绘画理论中最早见于唐彦悛《后画录》：“唐殷王府法曹王知慎，受业阎家，写生殆庶。用笔爽利，风采不凡。”它最初主要用于花鸟画领域，明清之际逐渐成为山水画搜妙创真的基本方式。近代以来，与西方写生观念合流，成为中国画观照自然和现实的基础训练及素材搜集的手段。经过从古至今的流转，“写生”一词内涵叠加，词义丰富，因此，借由对“写生”作语词学角度的梳理，即可写就一部传统中国人仰观俯察、游目骋怀的视觉和心灵史。

在这个意义上，尽管“写生”已经是一个老生常谈的话题，却仍然值得反复言说与探讨。尤其是经过 20 世纪中国对西方艺术观念的主动接入，很多的传统艺术观念被误读、篡改乃至遗忘，必得不断地辨析和清理，才能拨云见日、去伪存真。

跟其他的 20 世纪中国画大师相比，潘天寿并没有多少写生稿流传下来。而且在现有的 20 世纪中国画写生研究中，他的写生也没有引起广泛的讨论。但是潘天寿的画论，他的教学思想，他的 20 世纪五六十年代那些亲近自然、度象取真的作品，都真切而详实地展现了他对中国画写生的深刻认识，需要研究者的解读和阐释。

20 世纪 50 年代中期，针对有人提出中国画不能表现现实，不能画大画的质疑，潘天寿重返传统“师造化”之途，感悟自然之秘，撷取艺术创造之灵机。为此，他数次赴雁荡，登临黄山、泰山，直接从大自然中汲取艺术素材，尤其是 1955 年师生同行的雁荡山之旅，是他画风转折的关捩。雁荡山水质坚又润泽，潘天寿从中找到了自己艺术情感和艺术

语言的最佳表现对象。他首次尝试将山水与花鸟结合起来加以表现，创作出《灵岩涧一角图》等代表作。之后他一直关注雁荡题材，数度亲临雁山，又产生了《雁荡山花图》《小龙湫下一截图》等不朽的杰作。这些作品无论取材还是画面构图，乃至格调意境，都有别于传统中国画。潘天寿通过写生，不仅寻找并确立了自己的艺术风格，而且开创了中国画的新局面，奠定了自己在 20 世纪中国画史上无可替代的地位。

不可否认，写生是 20 世纪中国画开掘创新之路的一个极其重要的手段，对于潘天寿也不例外。然而，潘天寿的写生方法与当时流行的写生并不完全一样。这是一个非常有趣的话题。2015 年，我在潘天寿纪念馆策划了“潘天寿写生研究展”，通过文献、作品、写生手稿的并置，将潘天寿的写生放回 20 世纪特定的美术史背景中进行梳理。展览所呈现的潘天寿写生观、写生方式和写生实践，引起观众热烈的反响，并由此引发了关于中国画写生的一系列讨论。当时配合展览，曾由浙江人民美术出版社出版《潘天寿写生研究展图集》一书。但是该书已经没有库存，而读者对中国画写生的研究热情却没有消减。为此，我们以潘天寿雁荡写生画稿及相关作品为重点，以《潘天寿写生研究展图集》为基础，补撰文字，重新结集成书。希望本书的出版能进一步推动 20 世纪中国画写生的研究，让中国画写生的讨论持续和深入下去。

陈永怡

2018 年 10 月 8 日

目 录

前 言

自古画师无秘本, 得来各自有千秋

——论潘天寿的写生 7

潘天寿雁荡写生画稿与作品

一、铅笔、钢笔速写 67

二、《小龙湫下一角图》初稿与未完稿 88

三、雁荡写生作品图版

小龙湫下一角图(一) 89

小龙湫下一角图(二) 90

行草雁荡长诗手卷 92

行书雁荡山长诗 94

灵岩洞一角图 96

梅雨初晴图 98

观瀑图 100

记写雁荡山花图 102

小龙湫一截图 104

菊竹图 108

雁荡写生图 110

雁荡花石图 112

雁荡山花图 114

造化与心源

——潘天寿论写生 117

观照自然

——20世纪五六十年代浙江美术学院山水画写生教学摭拾 127

閑寺裏鐘聲
石上响新

向一
梅石梅紅

新下脫雨字

王柱
句聲
王
屏
畫

自古画师无秘本，得来各自有千秋

——论潘天寿的写生

中国绘画中的“写生”一词，原用于花鸟画，后延伸到山水画领域。近代以来，西方写生观念的引入，很大程度上扩展、改变乃至消解了中国绘画的写生传统。1949年新中国成立以后，为了适应新的政治环境和文艺要求，中国画的改造成为不可回避的时代命题。¹很多中国画家以“写生”为手段，找到了传统绘画与现实生活相结合的途径。但是，在写生过程中，画家们实际上面对的是中西两种艺术对“现实”和“自然”的不同理解，也面对着中西两种不同的写生观与写生方式。因此，这个时期促成了很多对中西写生观和写生方式的讨论，也产生了不同观念和方法影响下的多样的写生作品。潘天寿这个时期也在政治和文艺政策的大背景下，登山临水，凝想形物，并以此为契机，创作了一系列标志他成熟期风格的作品。但是他的写生观和写生方式，在当时的国画界却是“非主流”的。然而，今天我们重新梳理他的写生观和写生方式，会发现他对传统中国画写生的坚守，对西方写生的开放式吸收，仍有助于厘清中西艺术概念和艺术方式的异同，有助于当下的国画创作和教学。

一、写生与潘天寿的创作

¹ 邹跃进《新中国美术史》，湖南美术出版社，2002年，第37—41页。

潘天寿早年接受的是新式教育。在浙江省立第一师范学校就读时，他就接触到了西方绘画“写生”的方式。当时的图画课老师是李叔同先

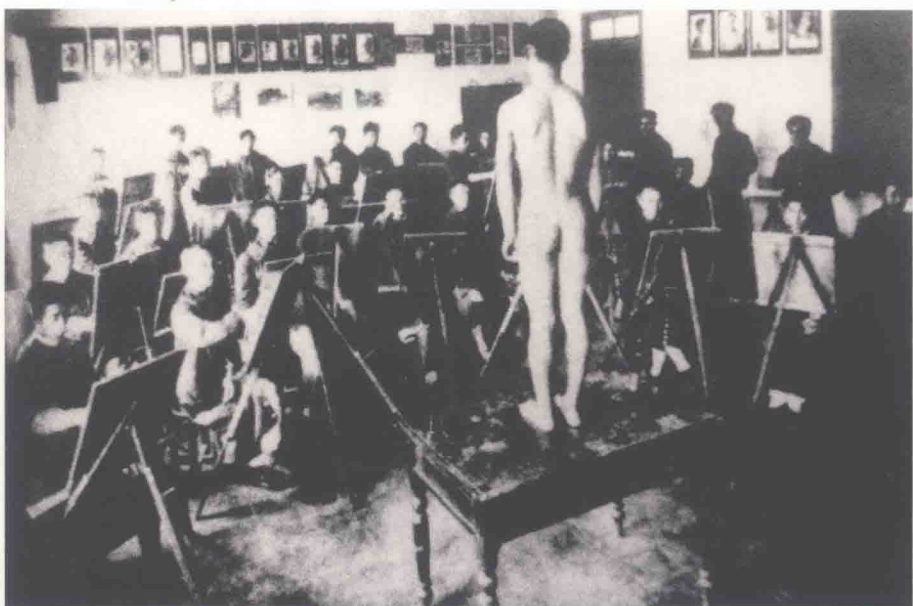


图1

1914年，浙江省立第一师范学校人体写生课情景。

生。潘天寿回忆道：“第一次上图画课时，（李叔同）发给我们每人一片梧桐叶，这片梧桐叶，是缀在厚纸上的，另外发一张铅画纸，叫我们对这片梧桐叶写生。现在回想起来，印象很深，以后逐渐由石膏三角几何体、圆锥体以及用木炭画石膏头像、半身裸体人像等等，足足画了两年。”¹这使得潘天寿对西方写实主义的写生方式一点都不陌生，这也是他后来为了说明中国画写生的特点而始终将中西绘画写生进行比较的基础所在（图1）。只是他心中对中国传统绘画感到更加亲近，对西画所要求的形象的准确性和光线明暗的真实性感到拘束和不痛快，因而没有在西画上走得更远。

在20世纪二三十年代潘天寿执教杭州国立艺专时期，据李苦禅回忆，他常常到西湖旁去画速写，画回的稿子，潘天寿见了也很感兴趣。有一次，李苦禅画了一只拴在草鞋上的鸡，很有生活趣味。潘天寿见了也画了一幅。²从潘天寿1929年所作《黄菊图》（图2）、《玉蜀黍图》（图3）等作品中，也可以看到他观察和取材自然的鲜活性。

1949年新中国成立后，在革命文艺思想的主导下，社会主义、现实主义的表现方法占据主流。中国画被认为不能反映现实，不能作大画，必然要被淘汰。有的国画家搁笔改行，有的甚至不愿意别人知道他过去是从事国画的。国立艺专（前身为国立艺术院。1949年更名为中央美术学院华东分院，1958年更名为浙江美术学院，1993年更名为中国美术学院）的中国画系与西画系合并成绘画系。接着，绘画系又分成彩墨画、油画、版画三科，之后调整为彩墨画、油画、版画三系，中国画被“彩

1 《夏承焘求教教师学画回忆》，叶尚青记录整理《潘天寿论画笔录》，浙江人民美术出版社，2013年，第7页。

2 李苦禅《中国美协在北京举办“潘天寿遗作展”座谈会发言摘要》，《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，第6页。

图 2

黄菊图

1929年 纸本、水墨

33.5cm × 34.1cm

私人收藏

款识：湖滨公园中近放黄花多簇，询诸司花者，谓名洋菊花。其枝叶颇与洋牡丹相类，亦菊科植物之一种耳。十八年暑，阿寿。



图 3

玉蜀黍图

1929年 纸本、水墨

30.7cm × 33.2cm

私人收藏

款识：玉蜀黍一名真珠米，吾乡则名包芦云。三门湾人寿。

1928年潘天寿接受国立艺术院敦聘，担任国画系主任教授，寓居孤山俞楼，与西湖山水朝夕晤对。《黄菊图》便是次年夏日他漫步湖滨公园，偶见不知名菊花，引发兴趣，遂访其名、写其形的作品。画面中两朵黄菊，一盛放，一含苞。盛放的那朵取俯侧之势，以更好地表达其形态。款识中对黄菊的描述具有植物学研究般的严谨。《玉蜀黍图》描绘的是潘天寿作为农家子弟习见的玉米。画面对角线构图，玉米棒用白描线条勾出，与水墨叶子形成对比，生动活泼。款识中也对玉米的别名进行了植物学的推究。这两幅作品很可能是教学示范用的课徒稿，为的是让学生了解观察和表现自然的角度与方法。



2

3

1 王逊《对目前国画创作的几点意见——北京中国画研究会第二届展览会观后》，《美术》1954年8月号。

2 徐燕荪《北京国画家山水写生活动》，《美术》1954年7月号。

3 蔡若虹《一年来的美术创作和美协工作——一九五四年十月五日在中国文联第一届全国委员会第二次会议上的报告》，《美术》1954年11月号。

4 参见《美术》1955年—1956年相关文章。

墨画”所取代。在彩墨画系，潘天寿等老先生受到冷落，只有少量的课时。1953年，潘天寿还被安排到民族美术研究室担任研究室主任。中国画的命运迫使潘天寿不得不思考，中国画究竟能不能表现现实生活，能不能体现时代性的要求？

在全国国画界，“学习现实主义逐渐变成了国画界的普遍愿望”¹。1953年始，全国国画界的写生活动逐渐兴起。当年，北京中国画研究会多次组织画家外出写生。1954年4月，吴镜汀、惠孝同、董寿平、周之亮、王家本等到无锡、惠山、太湖、杭州、富春山、黄山、富春山等地旅行写生²，李可染、张仃、罗铭赴西湖、太湖、黄山、富春山写生（图4—12）。画家们不再主观地拿着习见的荆关马夏等传统成法去寻找与其相合的客观实景，而是面对现实来研究、分析、发展传统技法。蔡若虹认为写生使得画家的作品比那些“题材从生活中来，形象从概念和画册中来”的作品要跨进了一步，而且是实践社会主义现实主义创作原则的重要的一步。³但中国画传统与现实主义的创作原则其实在实践过程中产生了很多矛盾，之后还引起了《美术》杂志上一系列关于对待民族绘画遗产的讨论。⁴

在中央美术学院华东分院，传统的“师造化”也成为中国画家深入



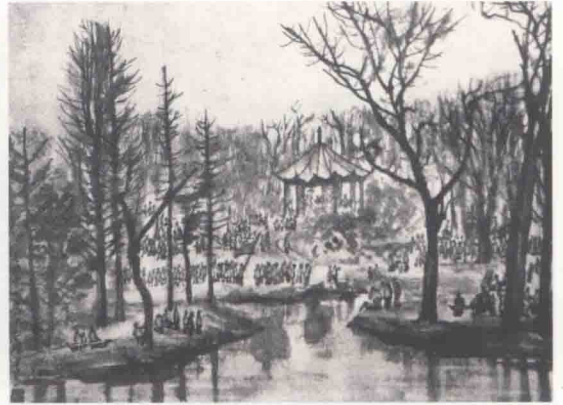
图4—12

李可染、张仃、罗铭写生
1954年

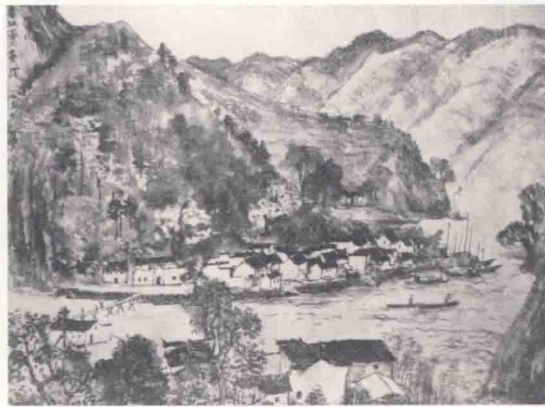
图4—6为罗铭的《西湖鸟瞰》《杭州上天竺》《桐庐渡头》；图7—10为李可染的《太湖渡头》《上海中山公园》《家家都在画屏中》《三潭印月》；图11—12为张仃的《西湖风景》《富阳恩波桥》。



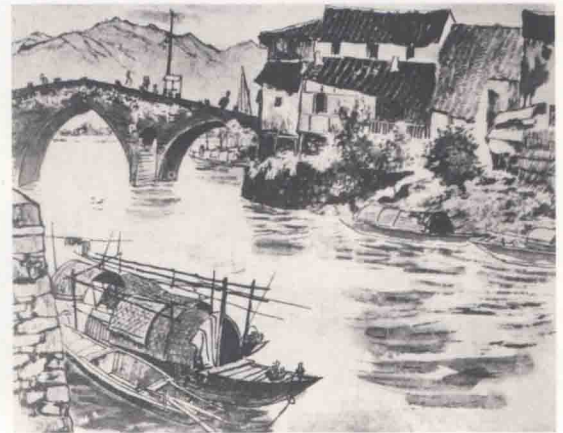
5/6



7/8



9/10



11/12

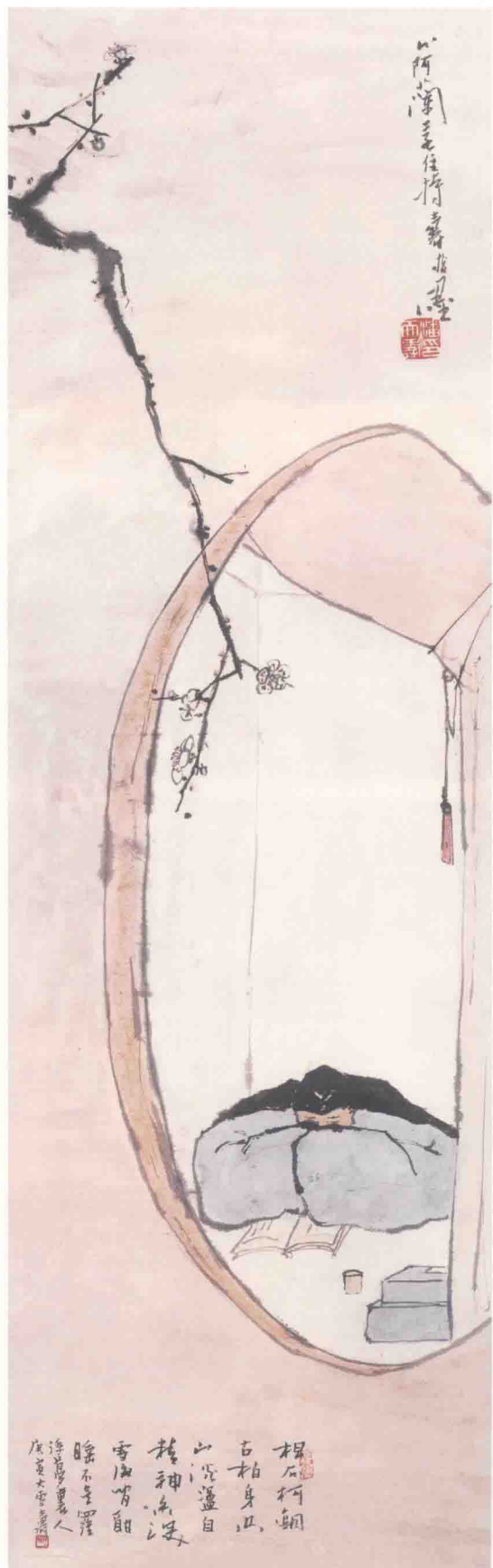


图 13

梅花高士图

1950年 纸本、设色、指墨

136.7cm x 42cm

潘天寿纪念馆存

款识（一）：根石柯铜古柏身，空山淡荡自精神。香深雪海闲酣睡，不是罗浮梦里人。庚寅大雪，寿。

款识（二）：心阿兰若住持寿指墨。

此图作于1950年初。虽然政权更替，但作为从旧社会过来的画家，潘天寿还未真切地感受到文艺政策的突变，所以他笔下仍是《梅花高士图》这类传统文人高士题材的作品，落款是“心阿兰若住持”这个具有佛教意味的名号。后来此名号就几乎不在画面上出现。如果与同年12月的《文艺工作者访问贫雇农图》（图15）比较，会发现同样是人物画，而题材和画法却有很大的差异。此作取纵势构图，一枝古拙遒劲的梅花自左上往右下方切入，圆洞窗里隐士书斋苦读、倦怠小憩，人物比例不大而中心凸显。画面简洁疏淡，清新典雅，题诗更点出了文人的精神和自我期许，也深化了画面的意境。

焦墨山水图

1953年 纸本、水墨

183.3cm × 66cm

潘天寿纪念馆藏

款识：个山僧曾题其所画焦墨松石曰：此快雪时晴图也。今予偶作山水，山间树间寒白似积太古雪，亦可以个山僧题松石语题之，然画材意境则全[不]同矣。原画事须在不同间求同，黑白间求致，此意个山僧已早知之矣。“全”下脱“不”字。癸巳炎暑作此，以为清凉之药。寿并识。

在文艺政策迅速变化、无法马上找到创新突破口时，潘天寿自然而然地回归古人，试图从传统中寻找资源。《焦墨山水图》受八大山人《快雪时晴图》启发，然画材、意境全然不同。潘天寿有曰：“拟而不似谓之拟。”他学习古人，贵在学习其精髓而非形貌，故而能自由出入传统。此图冷峻放逸接近八大，但是笔墨多呈现潘天寿自身的特色。用笔方折，如铁铸般凝重坚实。画面纯用焦墨，黑密厚重处墨色反射冷光，真可谓密不透风，生生逼出凛然的雪意。画面上方题款满布，与山顶的密实苔点融为一体，更强化了荒寒之意。

