

潘玉蓉

写生画稿

浙江人民美术出版社

九節芥
橫
有果青色



潘多寿

写生画稿

浙江人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

潘天寿写生画稿 / 浙江人民美术出版社编. -- 杭州:
浙江人民美术出版社, 2018.9

(名师大家画稿精选)

ISBN 978-7-5340-7016-7

I. ①潘… II. ①浙… III. ①中国画—写生画—作品
集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第186074号

责任编辑: 郭哲渊

责任校对: 余雅汝

装帧设计: 于 利

责任印制: 陈柏荣

潘天寿写生画稿

本社编

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: 浙江新华图文制作有限公司

印 刷: 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次: 2018年9月第1版·第1次印刷

开 本: 889mm × 1194mm 1/12

印 张: 8

书 号: ISBN 978-7-5340-7016-7

定 价: 76.00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。

潘多寿

写生画稿

浙江人民美术出版社

取形、求理、摄神

——潘天寿的中国画写生观

潘天寿(1897—1971),20世纪“中国画四大家”之一。原名天授,字大颐,号阿寿、雷婆头峰寿者。潘天寿精于写意花鸟、山水,偶作人物,兼工书法,尤擅指墨,画风沉雄奇险,苍古高华。

20世纪五六十年代,是潘天寿艺术风格的成熟期,创作了一大批经典之作,如《小龙湫一截图》《记写雁荡山花图》《铁石帆运图》《泰山图》等,这些作品不但纵横磊落、大气磅礴,而且都与当时注重写生的时代风气有关。

新中国成立后,在政治和文艺政策的大背景下,中国画被认为不能反映现实,不能作大画,必然要淘汰。中国画的命运迫使潘天寿不得不去思考,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?在时代的压力下,他开始更多地登山临水,凝想形物,重新审视自然与艺术,并以此为契机,完成了自身艺术创作的飞跃。

虽然潘天寿多次到自然中去,可是与20世纪的其他几位中国画大师相比,潘天寿流传下来的写生稿并不多。原因是他的写生方式和别人不同,他基本上不拿毛笔对景写生,最多用铅笔记一点具体的形状。但他写诗。潘天寿带学生写生,回来更多的是盈囊的诗句。如1955年赴雁荡写生所作的纪游诗《灵岩寺晓晴口占》:“一夜黄梅雨后时,峰青云白更多姿。万条飞瀑千条涧,此是雁山第一奇。”此诗注重山峰、云色与瀑布的描写,不用典,直似画家写生。在潘天寿看来,对景写生和自然主义的表现方式是西方绘画的特点。文艺复兴之后,随着科学研究的发展,透视学、色彩学、解剖学逐渐形成,补充了眼睛所不能及的视域和原理。而中国画仍然是按照眼观心思的原则作画,这正是东西两大绘画系统的重要差异。

梳理潘天寿的写生方式,我们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。

潘天寿曾说,山花野卉天然荒率的姿致、清奇纯雅的意趣和高华绝俗的品质,只有通过游历和观察自然才能感受到。因此,雁荡山中不起眼的野石斛、箬竹等成为其画面的重要表现对象。1957年的大型创作《记写雁荡山花图》中,不起眼的蟑螂花(又名石蒜)甚至成为堪与画面中的巨石平分秋色的艺术主体。正如吴弗之先生所说,潘天寿的“记写”,不是对景写照,而是将所见山花等感受最深的一个典型环境,从记忆中描绘出来。花草中最引人注目的是赧桐、牛膝、百合、芦苇、莎藤等,所画确有其现实的根据。在实际的写生与创作中,潘天寿也曾遇到如何处理自然之景与画面之景的困惑。他曾举雁荡大龙湫为例,认为虽然瀑布从岩石上直泻而下的场景很适合中国画的画材,但大石壁的质地和色彩却很难用中国画的手法去如实呈现,而且试了多次都画不出大龙湫高华雄伟的气派。可见,他试图将对象的现实、艺术语言的民族形式、自然对象的内在精神完美融合在画面中。

所以在具体的写生观念上,潘天寿认为,与西画写实不同,中国画的写生应注重“心源”,即画家必须注入自己的思想、学养和感情,而不是被动地进行客观记录。在写生过程中对物象的自由组合、取舍等,都是中国画写生常用的艺术处理手法。他说:“对景写生,要懂得舍字。懂得舍字,即能懂得取字,即能懂得景字。”“对景写生,更须懂得舍而不舍,不舍而舍,即能懂得景外之景。”潘天寿有一幅写生稿,上面题着“此幅构图无特点”,说明他写生时极为注意对象的取舍。

取舍之间,什么该舍,什么该取?潘天寿说:“舍取,必须合于理法,故曰舍取不由人也。舍取,必须出于画人之艺心,故曰舍取可由人也。懂得此意,然后可以谈写生,谈布置。”“对物写生,要懂得神字。

懂得神字，即能懂得形字，亦即能懂得情字。神与情，画中之灵魂也，得之则活。”可见，潘天寿认为“形”是对象的外在，“理”即事理、物理，是物象之原，“神”是对象的气势与神情。所以写生不仅是写形，更应注重对象的组织规律以及气势与神情，用画家的“心”和“情”写“理”和“神”。

《潘天寿谈艺录》中有一段话，从观察自然，到自然的物“理”，再到观察者的“情”，直至画面的表现，说得十分透彻：“深入生活要观察，要动脑子。细小的地方也要注意。比如，岩石下水滴不到的地方不生草，滴到水但晒不到太阳的地方生的草，与有水有太阳的地方生的草又不相同。……比如，我们天天看到窗外的梧桐。有的人有感于阳光下的梧桐的茂盛，有的人则有感于秋风中梧桐的萧瑟，有的喜欢月下梧桐的宁静，有的则喜欢雷雨中梧桐的姿势。个个加上自己的感情联想。这种种的梧桐已经不是冷漠的形与色了，而是被赋予了感情，产生了千变万化的意趣了。因而这梧桐的颜色，就不能简单地画成深绿色，而是根据不同的感受，可以画成墨色，也可以画成空翠之色；可以画得水气淋漓，也可以画得很枯涩；形态可以画得平静幽闲，也可以画得奔放激荡，作品也就不会千篇一律了。”

形、理、神三者有区别而又互相联系、递进，中国画的写生是取形、求理、摄神三位一体的。而神的摄取，潘天寿提出了方法，即要重视对象的“动的气趣”。他说，中国画“多不愿以死鱼死鸟作画材，也不愿呆对着对象慢慢地描摹，而全靠抓住刹那间的感觉，靠视觉记忆强记而表达出来的。因此中国画家必须去城市农村高山深谷名园僻壤，在霜晨雾晓风前雨后，极细致地体察人人物物形形色色的种种动态，以得山川人物的全有的神情与气趣”。

在具体的写生画法上，潘天寿一方面立足中国传统，认为白描可以类比西画中的素描，作为中国画写生的传统手法；另一方面也认为可适当吸收速写等西方写生画法，以“提高捉形和神的造型能力”。所以他提出：“要打好中国画的造型基础，可用速写为基础，抓动态，捉神气，并采用素描、慢写和默写等交叉方法进行，并以线来捉形象，明暗可以少擦点。”

潘天寿认为，速写和慢写对掌握人物的形态、动态、结构很有帮助，多画速写和慢写能提高造型能力；而且，速写和慢写用线条造型，与中国画的用笔用线，有相近处，故可吸收。至于默记和默写，是训练形象的概括提炼能力，培养形象记忆能力的重要方法。中国画的写生，到了高度的时候，完全要用记忆来写生。比如吴道子对嘉陵江三百里山水的写生办法，顾闳中画《韩熙载夜宴图》的办法都是如此。“用记忆来写生，必须对对象或临摹的画本有纯熟默写的训练，才能同样地抓住对象与临本上的形神动态气势等，在创作落笔时就能随心所欲地创作出来。这是中国画学习的重要一关。”

总而言之，潘天寿在看待中国画如何写生的问题上，既有继承传统的一面，如对心源的重视，对置陈布势的关注，对形、理、神关系的注重；又有结合时代要求，做出新的发展和补充的一面，如他结合西方写生方法，思考和调整中国画的基础训练。本册中收录的铅笔、钢笔、炭笔速写，是潘天寿写生画稿中幸存至今的部分，十分珍贵，是我们学习、研究潘天寿写生方法和写生观的重要参考资料。本册末尾附有几张墨笔（指墨）写生画稿和源于写生的小品，供大家研究潘天寿写生与用笔之间的关系。

真珠竹

花如真珠色白葉脈平行
有葉托近根部有長根



花草写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代



芳色蕊
大青花
瓣
梗
綠
有
仁
棧

花草写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代



花卉写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代

芋蘭



花草写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代



花卉写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代

金線蝴蝶
長春同七月二日



花卉写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代



此為
玉蘭
而花
不知
名

滿堂紅大葉

花卉写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代



花草、蜻蜓写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代



花草、昆虫写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代



花草写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代



花草写生

26.5 cm × 19.5cm

20 世纪 50 年代