



六十年代： 潘天寿与他的学生

——纪念潘天寿诞辰110周年作品集



六十年代： 潘天寿与他的学生

——纪念潘天寿诞辰110周年作品集



CHINA ACADEMY OF ART PRESS
中国美术学院出版社

ISBN 978-7-81083-673-0



9 787810 836739 >

定价: 300.00元

六十年代： 潘天寿与他的学生

——纪念潘天寿诞辰110周年作品集

主 编：高天民
责任编辑：徐新红
装帧设计：南 山
责任校对：石同兴
责任出版：葛炜光

图书在版编目（C I P）数据

六十年代：潘天寿与他的学生：纪念潘天寿诞辰110周年作品集/高天民主编. —杭州：中国美术学院出版社，2007. 12

ISBN 978-7-81083-673-9

I. 六… II. 高… III. 中国画—作品集—中国—现代
IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第183917号

六十年代：潘天寿与他的学生 ——纪念潘天寿诞辰110周年作品集

高天民 主编

出 品 人：傅新生
出版发行：中国美术学院出版社
地 址：中国·杭州南山路218号 邮政编码：310002
网 址：www.caapress.com
经 销：全国新华书店
制 版：杭州东印制版有限公司
印 刷：浙江海虹彩色印务有限公司
开 本：889mm×1194mm 1/16
印 张：15.5
字 数：20千
图 数：170幅
版 次：2007年12月第1版
印 次：2007年12月第1次印刷
印 数：0001-1000
ISBN 978-7-81083-673-9
定 价：300.00元

目 录

序一：长歌怀忆——写在潘天寿先生诞辰110周年纪念之际 许 江 page 6

序二：潘公凯 page 8

雨后千山铁铸成——论六十年代的潘天寿 高天民 page 9

60届 page 25

61届 page 59

62届 page 92

63届 page 111

64届 page 145

65届 page 185

66届 page 225

索引 page 244

编后记 page 247

序一

长歌怀忆

——写在潘天寿先生诞辰110周年纪念之际

许江

深秋的南山路如一阕暖玉。梧桐欲盖，一层鹅黄，一层深绿，却都染着浓稠的暖调，空气中荡漾着一份夕阳下的熟味。拾着青砖与白墙相间的路径，轻踏沙沙作响的残叶，想着路旁密林背后便是粼粼波光的西子湖。南山路的行人有如在旧途。

南山路的中段南侧，地名“荷花池头”。今池已不在，但那生机盎然依旧。几座民国时期的小楼，簇着浅浅的绿茵，带出一份黄昏特有的深情的倦怠。绿茵上的大石，镌刻着“潘天寿纪念馆”。在南山路浓浓的秋意中，这里更凝着一份乡愁和思念。

潘天寿先生是我最景仰的中国现当代艺术大师。第一次知道这个名字是在1973年春天的福州。那时我正客居榕城，专心学画，有机会将老师家中所藏的“文革”前的《美术》刊物带来翻阅。“文革”少年，心思浮动，只把刊物作图本来看。那是我最早的美术史的图像记忆。但其中一篇介绍和分析潘先生的文章却成例外，不仅认真读了，而且时至今日，当我多少次陪同嘉宾参观潘天寿纪念馆、行走在潘先生震动人心的艺术作品之中的时候，我所心思浮动的，依然是源起当初的记忆：“立险”，“破险”。艺术居然有险！那“一味霸悍”的豪气深深地镌在我心底处，成为我一生一世追摹的榜样。

记忆中的那篇文章主要分析潘先生的构图艺术。潘先生胸襟奇阔，心境伟岸，将于山万水、千枝万叶化作胸中丘壑。这丘壑有着一种独特的险绝，代表着生命的孤傲而旷远的境界。有人将潘先生的构图比作近现代西方的构成，我深以为这是一种误读。潘先生那力鼎千钧的笔墨，是带着自然生命的活脱脱的意象的。那笔墨的编布是胸襟的自然而生动的流露，那布局的独特运筹是这胸襟临渊而启的使命般的洞见。“仰观绝顶上，犹有白云还”。^[1]那种中国式的诗性浪漫的伟大心游，在潘先生这里化作如临泰山的直观显现，化作险峻绝顶处犹自传来的、生的活的生命气息。每回从潘先生的巨作旁走过，我都真切地感受到这种放

怀天涯的生命意象，并从脚跟处泛起一种涌动，一种心怀被激击、被驱驰的涌动。

那篇文章还写到潘先生60年代《雁荡山花图轴》、《小龙湫一角图轴》等一批雁荡山的作品。“春秋多佳日，登高赋新诗。”^[1]这些作品以中国传统绘画少有的中景距离，将山水和花鸟融合一体，将传统意象与自然意象活化为一体，写出新中国、新时代的生机，当为现代中国绘画的杰作。这些作品的创新意义不仅对中国画，对于所有以艺术创新为使命者，都具有时代性的启迪和教益。关于潘先生的艺术，已有许多专论，在这里，我并不要班门弄斧，而是祈望真切地道出我的美术史的最初记忆，以及这种记忆如何以一种宏大观照的方式楔入我自己的艺术的生命体验。

1978年深秋，我们刚踏入校园不久，在尚未从“文革”痛楚中苏活过来的氛围之中，参加了第一次学院的大型活动：“潘天寿先生追悼会”，其时距离潘先生去世已七个年头。当时大部分的学子都是在这次活动中初见潘先生的尊容肖像。我在心里将最初阅读的图像记忆与这尊肖像叠合在一起，将心中某些久长的记存与初见的鲜活叠合在一起。那段时间，我们参加了好几个追悼会。我们仿佛游子初回故里，参加众多祭奠先人的活动。这些活动不仅加强了“文革”劫后重生的运命感，也让我们的内心蔓生起对于这片在当时还只是初见的校园的家园感。直至今日，潘先生的肖像总被我放置在心中的关于美院学术家族的最高处，并经常地在心灵视野中，接受着他和他们的严肃而亲慈的目光。多少回在故居旧屋的柜子里读着潘先生“文革”中的“请罪书”，我都很自然的想起了我父亲的“文革”遭遇，那一代人的遭遇，那一代文化的遭遇。共同的遭遇将一代人的命运，甚至将后来者的命运都维系在一起，并形成某些精神的类型，某些感情的特质，某些被共同的记忆不断塑造着的生命的品性。不正是这些构成了我们称之为的精神家园吗？

“桂花时节约重还”。^[3]今年是潘天寿先生110周年诞辰。在迟桂凝香的日子里，我院和潘天寿基金会一道，以“六十年代：潘天寿与他的学生”为题，筹办展览和研讨活动，以此来继承和弘扬潘天寿先生的艺术精神，确立和深化中国文化当代振兴的主体精神。明年是中国美院建院80周年，我们还将这次活动纳入美院80周年的系列计划中。参加展览的都是60年代亲聆潘先生教导的校友，又是为中国绘画事业传承和拓展作出贡献的一代名家。大家用自己的画作和真情来追怀先师，正可谓“今古一相接，长歌怀旧游”^[4]，那其中的家园之感，必将绵绵流长。

2007年10月12日
丁亥深秋于南山三窗阁

[1]明·杨继盛《登泰山》

[2]晋·陶渊明《移居诗》

[3]清·纳兰容若《于中好》

[4]唐·李白《谢公亭》

序二

潘公凯

欣闻中国美术学院和潘天寿基金会即将举办“六十年代：潘天寿与他的学生”系列活动，这次活动既是为了纪念潘天寿诞辰110周年，也是中国美术学院成立80周年校庆的一部分，我谨代表中央美术学院并以我个人的名义，对活动的成功举办表示热烈祝贺。

20世纪60年代，对于潘天寿、吴茀之、诸乐三等老先生，对于浙美，甚至整个中国美术界来说，都是一个特殊的时期。在这期间，极左路线有所降温，对学术的尊重有所恢复，基本的艺术规律也得到重视，老先生们心情舒畅。潘天寿不仅创作出大量他一生中最重要的代表作，而且专心于教学，开始全面落实其中国画分科教学的主张，并亲自撰写讲义为学生上课。那几年的宽松环境对中国画传统的接续起了重要作用。然而没多久，“文革”就开始了，他就被以莫须有的“反动学术权威”的罪名关进“牛棚”，反复批斗，遭受了残酷的身心摧残，最终被迫害致死。

潘天寿一生都没有离开过教育岗位。他的一生经历了我国现代中国画教学从初创到逐步成熟的整个过程。同时，由于他多方面的学术修养，使他能够一身兼任中国画、古典诗词、书法、篆刻、中国绘画史、中国画论等多门课程，对整个中国画教学领域积累了全面而丰富的实践经验。他担任过中国画的教授、系主任、教务长、校长、院长等各种职务，又使他对美术院校的教育工作有总体的了解。所以，他在自己成功创作实践的基础上，可以对中国画教学做出深入全面的思考，并摸索出一套明确自成体系的教学模式。他坚持中国画教学的民族性和独立性，这在进入新世纪的当下更显出它的意义和价值。所以，对于60年代浙美这段教学和创作实践经验的深入研究，不仅可以使我们对潘天寿与他的同道们的艺术思想和教育思想有更立体的认识，也可以使我们对中国画的未来树立乐观坚定的民族自信心。

参加这次纪念活动的71位潘天寿的学生，许多都已进入耄耋之年，他们出于对老师的怀念和尊重聚集在一起追思自己的老师，这种尊师重道的情怀令我感动不已。他们在校期间曾经接受了潘天寿的教育，也接受了其他多位先生的教育；离开学校后，他们又通过自己的不懈努力都取得了很大的成就，甚至有的已成为当代中国画的中坚力量。这是中国美院中国画教学的巨大成果和骄傲。我相信，这次活动不仅可以为人们思考中国画的发展和国画教育提供一个良好的机会，也必将优良的学风和老先生们高尚的艺德传承下去，为中国画发扬光大做出各自的贡献。

最后，祝本次活动圆满成功。

雨后千山铁铸成

——论六十年代的潘天寿

高天民

潘天寿的艺术与思想以新中国的成立为界可以划分为两个既相互联系又明显不同的时期。甚至从某种意义上我们可以说，其“不同”更多于其“联系”。潘天寿的早年是一个相当纯粹的文人画家。他以石涛、八大、石谿、渐江等一批和尚画家为表率，在艺术上追求超逸、清雅的风格。为了求得文人那种超拔的画格，他甚至找到自己的老师弘一法师打听出家事宜，以为这样才能在艺术上达到“上乘”。新中国的成立，对潘天寿的思想产生了很大的震动，其中有两件事使他至为感佩：一件是土地改革，他以为“立国之本”，另一件是文艺工作者深入生活，与工农兵相结合，他以为“造艺之本”。他对此曾经十分感慨地说：“这是根本呀，这是根本的根本呀！”^[1]对于自己这种思想上的变化，潘天寿就曾经做过明确的概括。^[2]正是由于这种思想上的变化和发自内心的对新社会的热爱、对新中国文艺方针的拥护，潘天寿对中国画有了新的认识，其艺术思想也发生了深刻的转变，对于



1962年潘天寿在黄山

新社会所提倡的下乡深入生活不仅身体力行，而且将对生活的新的认识贯彻到自己的创作中去，使他的艺术也由此发生了根本的变化，在解放初就创作出像《农民踊跃缴公粮》、《地主下地劳动》、《义桥镇一角》等反映现实而与其以往文人画大异其趣的作品。从潘天寿以后的发展看，正是这一转变为他的艺术注入了新机，也为他60年代艺术思想的成熟做好了准备。因此，对60年代潘天寿的研究，不仅可以使我们更深入全面地认识潘天寿的艺术创作和教育思想，而且对今天的中国画创作和教学都有着重要的参考价值。



1961年潘天寿在雁荡山千丈岩瀑布

一、雁荡山与潘天寿

我们说潘天寿在20世纪中国美术史上具有重要的历史地位，首先表现在他的不同凡响的艺术创造上，他的这种创造有着诸多的来源，但其中可以肯定的是，在经历了50年代思想上的准备和转换之后，在60年代开始逐步走向成熟期的潘天寿的艺术，是与雁荡山紧密联系在一起的。今天我们十分熟悉的《灵岩洞一角》、《梅雨初晴》、《小龙湫一截图》、《雁荡写生图》、《记写雁荡山花图》、《雁荡花石图》、《小龙湫下一角》等潘天寿的名作，都与雁荡山密切相关。潘天寿再造了雁荡山，雁荡山也成就了潘天寿的艺术。潘天寿通过雁荡山开创了中国画的新格局，也将他的艺术推向了新的高度——潘天寿的真正的艺术面目由此开始充分展露出来。

雁荡山距潘天寿家乡宁海不远，但最早将潘天寿与雁荡山联系在一起的却是吴昌硕。1923年吴昌硕在看了潘天寿的画之后，题赠长诗“读潘阿寿山水障子”一首，开篇第一句即“龙湫飞瀑雁荡云，石梁气脉通氤氲。”这是一种历

史的巧合还是历史的必然？不管怎样，潘天寿在冥冥之中已与雁荡山紧密地联系在一起了。我们不知道潘天寿开始注意到雁荡山是在什么时候，但我们知道潘天寿首次雁荡之行是在1955年。这年6月，由彩墨画系主任朱金楼带队，潘天寿与教师吴茀之、潘韵、诸乐三并携学生方增先、宋忠元赴雁荡山写生。此后，潘天寿又于1960年和1962年两次赴雁荡山。^[3]也许，他以前也曾到过这里^[4]，但他真正开始画雁荡山却无疑是始自1955年。^[5]这次雁荡之行，尽管他感到表现雁山之难，但他最后还是创作出了《灵岩洞一角》、《梅雨初晴图轴》等重要作品。此后，他的一批以雁荡山为题材的作品，如《记写雁荡山花》（1957）、《百丈岩古松图卷》（1959）、《小龙湫一截图》（1960）、《雁荡写生图卷》（《写雁山所见》，1961）、《雁荡花石图卷》（1962）、《小龙湫下一角图轴》（1963）等巨构，相继诞生。正是这些作品进一步奠定了潘天寿在中国现代美术史上的大师地位。

潘天寿开始进入雁荡山的时候，正是国内的旅行写生热方兴未艾之际。写生热的兴起当时着重解决的是中国画面对现实的问题，这是20世纪以来中国画问题解决方案的一个延伸，对此，潘天寿也是不能回避的。但这对潘天寿来说是一个新问题。解放初，他曾经努力面对现实写生，可始终不能如意，为此他十分痛苦。面对写生和画人物画的尴尬，他自嘲是“六十六，学大木”。他说，“先圣孔老夫子倘使还在，看见我作画如此没有办法，一定会感到孺子中有不可教的人物，老头儿当中，也有不可教的人物，要咒骂起来，举起他的杖来敲我的手了。”^[6]但他并没有灰心，而是尽自己所能地勉力为之。从他后来的自述中可以知道，这时的潘天寿怀着极大的真诚努力适应新形势的变化，他一面自觉地多



小龙湫下一角 纸本设色 107.8cm×107.5cm 1963年

次学习毛泽东的《讲话》和有关文艺方针，一面“决意”尝试人物画。^[7]这个事实表明，潘天寿这时在艺术和思想上仍具有相当的开放性——它直接指向了60年代。

但这并不意味着潘天寿对自己艺术理想的放弃。事实上，1955年赴雁荡写生时，已近“知天命”之年的潘天寿在经过一番摸索和思考之后，已经从不知所措的人物画和流行的写生观念中走出，并逐步明确了自己的方位。和当时流行的西方式的写生不同，潘天寿到雁荡山后不是坐下来对景描摹，而主要是饱游沃看、体察感受。而这种感受更多的不是通过写生稿而是通过诗来体现的。即使是写生，潘天寿也自有其方法：“他不拿毛笔对景写生，最多用铅笔记一点具体的形状。他更注意的是雁荡山局部的花草、石头，用极其概括的笔墨在画面上表现出来。”^[8]这时的潘天寿已经充分认识到中国画走出古人面向大自然的重要意义，所以他在60年代一再强调“中国画需要加强写生”，^[9]“要到生活中去写生。关在房间里闭门造车，是画不好画的”。^[10]但就像我们已经看到的那样，潘天寿的写生观是从中国画的立场出发并以中国画的发展为前提的，所以他有自己的写生观：“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。”又说，“关于中国画的写生，各个画家都有自己的一套办法。……中国的写生，不求形的准确，力求变形，加强减弱，是寓意的结果。”同时，“中国画很重默写”，“不是自然主义地看到什么就表现什么”。^[11]

潘天寿在写生问题上从彷徨到自信，使他在解决了写生问题之后开始考虑中国画的前沿问题：中国画的创新。随着新中国的成立和新文化创造的需要，中国画的创新问题成为50年代中国画家普遍面对的课题。美术界曾针对此展开了激烈的讨论，其中最重要的是中国画如何对待遗产、如何反映现实和社会主义是否需要山水、花鸟画问题。对于一生从事花鸟画创作的潘天寿来说，关键问题是山水、花鸟画能否为社会主义服务的政治问题。1953年，潘天寿就已经在思想上明确解决了这个问题，“花鸟还是可画的”，只不过要“达到为工农兵服务的目的就是了”。^[12]潘天寿这种说法不免受到时势的影响，但他的实践却从未离开过学术本身：中国画的创新。雁荡山之行终于使他找到了自己的方式：山水与花鸟的结合。1959



雁荡山花图 纸本设色 122cm×121cm 1963年

年1月，潘天寿赴京出席第二届全国人民代表大会。会议结束后应邀赴东北鲁迅艺术学院讲学，返回时又应谢海燕之邀在南京艺术学院讲学。在讲学的最后他说：“我近年来探索把花鸟与山水结合，统一在一幅画幅里。往后，我的探索实践就朝着这个方向去走。”^[13]

山水与花鸟的结合是潘天寿的一个重大创造，这种创造特别表现在使山水和花鸟的形式与形象更加突出，也因而发现了观察和进入自然的独特的视角。尽管这种结合我们在一些传统“浙派”画家的作品中也可偶尔见到，但从没有如此地具有艺术上的表现力和视觉上的震撼力。对于这种创造性他有着清醒的认识。他曾经谦虚地说：“……予喜游山，尤爱看深山绝壑中之山花野卉，乱草丛篁，高下欹斜，纵横离乱，其资致之天然荒率，其意趣之清奇纯雅，其品质之高华绝俗，非平时花房中之花卉所能想象得之。故予近年来，多作近景山水，杂以山花野卉，乱草丛篁，使山水画之布置，有异于古人旧样，亦合个人偏好耳。有当与否，尚待质之异日。”^[14]今天看来，这种结合不仅“有当”，而且

开创了中国画表现的新领域。正是在这种结合中潘天寿“发现”了新的题材和表现方式。他作品中那些历来不被文人所看重的花草都充满了生机和野趣，那种土气和野气反映了潘天寿力图使花鸟画为人民服务的愿望^[15]，将艺术为人民服务与自己的艺术追求有机地结合在一起，但又被他赋予了崇高的意义。同时，在这种表现中他又进一步加强了他以往的大构架的图式风格和平面构成的构图风格，使他的个人面貌终于成熟起来，将他一生所追求的“一味霸悍”和“不雕”这对矛盾完美地统一起来。也正是为了追求这样的境界，潘天寿六十年代创作了大量的巨幅指墨画，其建筑般的构图、朴素原始的气息和生机盎然的形象，及其达到空前高度的笔墨，都与他对雁荡山的体验有着密切的联系——这时的潘天寿，无论学养还是功力都达到了炉火纯青的地步。

二、浙派人物画与潘天寿

什么是“浙派人物画”？在时间上它无疑发生并成长于20世纪50年代到“文革”前的浙江，但在

概念上却很难下一准确定义。作为一个“派”，它可以上溯至明季“浙派”^[16]，但它又不是一个“派”所能解释的。“浙派人物画”所针对的历史语境和问题是：在20世纪以来的人物画变革中，人们一直在探索着如何改造传统中国画以使之适应表现现实的需要，在这个过程中，西洋造型观念和方法的引入成为不可避免的重要选择。许多艺术家，如徐悲鸿、林风眠等，都做出了富有成效的探索。但正如潘天寿所明确指出的那样，“中国画是中国的，中的与洋的，有时候会发生矛盾”。这个“矛盾”不仅是两者结合中的冲突，还有采取什么立场的问题，而“浙派人物画”就是在这个问题上，从中国画的立场出发，做出了新的突破，从而为美术界所瞩目。潘天寿就是这种突破中的精神领袖和具体指导者。

潘天寿与“浙派人物画”的关系我们大致可以1957年为界分为两个部分，在这两个时期中，潘天寿以不同的方式介入到“浙派人物画”中来，因此，其对“浙派人物画”的影响方式和结果也是不同的。尽管在这个问题上由于侧重点不同还有不同的认识，但潘天寿对“浙派人物画”的成长所发挥的决定性作用是无可怀疑的。

“彩墨画”是新中国成立后的一个新生事物，其目的是强化中国画的写实能力，以艺术描写人民大众的生活和斗争，以创造有民族风格和民族气魄的艺术，为工农兵服务。为此，它强调“素描练习是一切造型的基础”。按照这样的思想，“人”成为美术的中心，而且必须写实，表现现实的真实性、思想性、教育性被认为是艺术的最高境界。山水花鸟自然再也没有发展余地了。为了实现这样的理想，中央美院华东分院于1954年正式设立彩墨画科。^[17]为加强彩墨画教学力量，主持工作的副院长莫朴决定调李震坚、周昌谷和西画出身、写生能力强的方增先、宋忠元任彩墨画科教师。其目的在于以西画的素描观念改造中国画，以加强中国画写实和写生的能力。这种“彩墨画”的概念反映的是从徐悲鸿到江丰的观点，他们都坚持“素描为一切造型艺术之基础”的观点，尤其是江丰更将中国画视为“落后”和“不科学”，希冀以西方“科学”的素描来改造中国画。因此，素描加水墨就成为彩墨画系最初的面貌。

但这种做法在实施过程中不断受到了潘天寿等老先生的质疑甚至批评。尽管解放初潘天寿和一些老先生不被重视，但还是受到了一定的尊重。因为总的来说，解放初的主要任务是反对“新派画”而不是传统中国画。因此，潘天寿对于教学也可以表达自己的意见。^[18]1951年9月11日，彩墨画教研组召开会议，潘天寿和潘韵都对“彩墨画”概念含蓄地表示了异议。潘天寿质疑道：“我们两年来的单线平涂，是否就是现在的所谓彩墨？我也希望将他来确定。”^[19]实际上，潘天寿对中国画的发展有着自己一贯明确的认识，只是这时他还不便于表述，而是在思考。但是，到1955年，潘天寿的思考已经非常清晰了。他在一次会议上对民族遗产和民族

形式提出了八点看法,其中包括:“(1)任何民族都有民族的文化,任何民族的新文艺,不能割断历史来培养和长成”,“(4)今后的新文化,应从民族遗产民族形式的基础上去发展”,“(3)尊重民族传统,发展民族形式,是爱民族爱国家……”,甚至他不客气地说,“(6)号召世界主义文化,是无祖宗的出卖民族利益者”,最后他提出:“(8)继承优秀的民族传统与发展光辉的民族形式,须真诚、坚毅、虚心、细致地研究古典艺术,才能完成。”^[20]

潘天寿这种针对“彩墨画”的问题而提出的思想,具体到画面上就是要求其“脸要洗洗干净”。所谓“脸要洗洗干净”就是要从根本上排除西方素描的影响,而从中国的线条入手,掌握中国画的造型方法。潘天寿的这一要求最初在“西画为上”的氛围中不为人们所理解,甚至还在学生中产生了某种抵触情绪,但彩墨画日益倾向西画的现象却使人们又不能忽视他的观点。潘天寿不断阐述自己的看法,即使在他的学生周昌谷的《两个羊羔》获国际大奖后还在批评其作品没有摆脱素描加笔墨的影子。他的这种观点在雁荡山写生时同样明确传递给了方增先和宋忠元,认为他们的写生画“象则象矣,可不是一幅中国画,要我们改变西洋画的观察方法,从头学起。……潘天寿先生看到我们作画,在稿子上反复涂改捉形刻画,上色追求三度空间,冷暖变化,不敢用线概括处理对象时,一再提出‘不要引弦不发’、‘脸要洗洗干净’……。”^[21]在这期间,潘天寿还通过文章和讲座等形式宣传自己的思想,并通过自己的花鸟和山水画创作在有形和无形中对青年画家产生着影响,这些影响我们在1955年后李震坚、周昌谷、方增先等人的作品中就可以看出。甚至他的这种观点也渐渐地影响到了彩墨画系主任朱金楼和副院长莫朴。1956年,朱金楼提出辞去彩墨画系主任之职而由老先生担任,尽管莫朴没有同意,认为“老画家不能培养新的国画家”,但他随后在发表于1957年《美术研究》第一期上的“彩墨画系安排素描和临摹作业问题”一文中对光暗素描已有了深刻的反思。

到这时,历史突然开始发生了根本性的转变,潘天寿从“边缘”逐渐进入“主流”,从副院长进而被任命为院长,使他有可能开始全面落实其对中国画(包括人物画)改革的整体想法:1957年将彩墨画系更名为中国画系,并开始分科教学;1958年取消明暗素描和水墨素描,改白描、速写、结构等;1959年制定了青年教师对中国画传统研究的课题,调顾生岳到中国画系任教,开始了对中国画基础教学的研究,增加了临摹课的比例,并开设了书法、篆刻、诗词、题跋等课程;1960年继续加大临摹课的比重;1961年正式提出分科教学主张并得到批准,并在全国推广;1962年潘天寿提出并决定筹备书法篆刻专业,并于次年开始招生。经过这样的一番调整,潘天寿为中国画(包括人物画)教学所构想的一整套体系基本完成。尽管在这个过程中还一直有不同的意见和斗争,但潘天寿的基本思想已逐渐得到了



记写藤菊山茶图轴 150.2cm×364.9cm 1962年

人们的普遍认可，使许多人扭转了以往的看法。方增先后来回忆说：“我也曾想用没骨法结合较严谨的素描明暗法来画人物衣服和画动物。……初画时，还以此为创新，后来我才发现效果不好。首先是风格太近似水彩画，再则很难掌握下笔。……我后来改变了画法，还是按结构来用笔，以上矛盾自然就不存在了。”^[22]至此，一大批具有新的面貌的中国画人物画作品相继产生，其中不乏名作，像方增先的《粒粒皆辛苦》（1956）、《说红书》（1964）、小说《艳阳天》插图等；李震坚的《强渡长江天险》（1956）、《背枪的猎人》（1957）、《妈妈的新课题》（1960）、《井冈山的斗争》（1960）、《在风浪里成长》（1972）等；周昌谷的《傣人汲水》（1956）、《回家路上》（1956）、《黄宾虹像》（1959）、《山阴道上》（1961）、《紧握手中枪》（1964）等。这些作品奠定了“浙派人物画”牢固的基础，并以其浓郁的笔墨意味而风靡全国，成为竞相模仿的对象。而这时的潘天寿似乎已完成了他的使命，但等待着他的却是意料不到的厄运。

三、潘天寿与中国画教学

潘天寿一生从没有离开过教学岗位，先后在上海美专、新华艺专、国立艺术院、国立艺专、中央美院华东分院、浙江美院等多所国内主要美术学院任教，并曾担任过教授、系主任、教务长、校长、院长等各种教学和行政职务，既有着丰富的教学经验，又对整个中国画教学的未来有自己的战略性思考和认识。因此，潘天寿的中国画教学观不是孤立的教学问题思考，而是把中国画教学与中国画的生存以及中国画作为中国文化的一部分在世界上的地位联系在一起的。正如有识者所指出的那样：“潘天寿对于中国画教学所作的最主要的贡献，正在于他旗帜鲜明的倡导和坚持了现代中国画教学的民族性和独立性，并在浙江美术学院初步