



1981
MARCH

新美術

新美術

XINMEISHU

(季刊)

浙江美术学院学报



一九八一年三月

NEW FINE ARTS

(Quarterly)

CONTENTS

1981 No. 1

Issue NO. 3

Pan Tianshou's painting, calligraphy and theory

Excerpts from the speeches at the symposium on the exhibition of Pan Tianshou's paintings in Beijing	
Brief biography of Prof. Pan Tianshou	Pan Gongkai
On Pan Tianshou's arts	Zhu Jinlou
On Pan Tianshou's Finger-painting	Deng Bai
Characteristics of shaping in Pan Tianshou's paintings	Wu Guangzhong
"Always overbearing"—informal discussion on Pan Tianshou's arts	Yu Rentian
A separate school in great momentum—the style of Pan Tianshou's arts	Ye Shangqing
Character and quality of Pan Tianshou and his painting	Zhou Changgu
Pan Tianshou's calligraphy	Sha Menghai
A slight touch on Pan Tianshou's viewpoint of arts	Pan Gongkai
Some aesthetical problems in Pan Tianshou's theory of painting	Yang Chengyin

Unforgettable instruction, cordial memory

Reminiscences of Prof. Pan Tianshou	Shou Chongde
A few anecdotes of Prof. Pan Tianshou	Zhu han
Teaching practice of Prof. Pan Tianshou	Zhu Yingren
Recollections of Prof. Pan Tianshou's instruction	Chen Bingxin
"There have been unrighted wrongs all through the ages!"	Bai Fan
Chronological table of Pan Tianshou	
Prof. Pan Tianshou's talk about "letting a hundred flowers blossom" and characteristics of Chinese national painting	
Quotations from Pan Tianshou's lectures	

Heritage of Chinese fine arts

Research of the stone-engraving in tombs of Southern dynasties	Lin Shuzhong
Frescoes of Dai nationality	Zhu Weiming

Technique and theory of painting

Theory and practice of colours in painting	Jin Ye
A guide to chromatics	Zhou Fangbai
On expressive functions of colourcontrast	Zhou Kai
Spatial perspective in chromatics	Yan Wenliang

Experience in composition

Brief summary of the composition of wood-cut suite "Qiu Jin"	Wang Gongyi
--	-------------

新 美 术

目 录

一九八一年第一期

(总第三期)

· 潘天寿的艺术和理论 ·

- 潘天寿画展座谈会····· (4)
潘天寿先生传略·····潘公凯 (12)
论潘天寿的艺术·····朱金楼 (15)
潘天寿的指头画·····邓白 (23)
潘天寿绘画的造型特色·····吴冠中 (27)
一味霸悍——漫谈潘天寿的艺术·····余任天 (31)
气势雄阔 独树一帜·····叶尚青 (32)
——谈潘天寿艺术的风格
潘天寿先生的人品和画品·····周昌谷 (34)
潘天寿的书法·····沙孟海 (36)
略谈父亲的几个艺术观点·····潘公凯 (38)
潘天寿画论中的几个美学问题·····杨成寅 (43)
潘天寿画上的题识·····佐寒 (65)

· 难忘的教诲 亲切的怀念 ·

- 怀念潘天寿老师·····寿崇德 (67)
潘天寿先生二三事·····诸涵 (68)
潘天寿先生的美术教学活动·····朱颖人 (69)
回忆潘天寿先生的教导·····陈冰心 (70)
自古有沉冤·····白凡 (71)
潘天寿年表····· (73)
潘天寿先生谈百花齐放和中国画的特点····· (74)
潘天寿授课语录选载····· (77)

· 中国美术遗产 ·

- 南朝陵墓石刻研究·····林树中 (80)
傣族缅寺壁画·····朱维明 (85)

· 绘画技法理论 ·

- 色彩的理论 and 实践·····金冶 (91)
色彩学讲话·····周方白 (102)
谈色彩对比的表现作用·····周楷 (105)
色彩学上的空间透视·····颜文梁 (107)

· 创作经验谈 ·

- 《秋瑾》创作小结·····王公懿 (109)

· 问题商榷 ·

- 形是一切吗?·····陈天龙 (112)

· 消息报导与补白 ·

- 《吴昌硕》、诸乐三画展····· (72)
汤麟与叶圣陶商榷对“美育”的看法····· (26)
对意境的两种不同的理解····· (42)
《星星》画展作者的艺术观····· (66)
潘长臻水彩、水粉画展····· (104)
“谨毛而失貌”小议·····厉企文 (84)
外师造化, 中得心源·····丁立镇 (90)
《太湖画苑》白凡指墨画展····· (112)

黑 白 画 页

- 雁荡山花·····潘天寿 (49)
小龙湫下一角·····潘天寿 (50)
秋月图·····潘天寿 (51)
蛙石图·····潘天寿 (52)
小憩·····潘天寿 (61)
黄山古松·····潘天寿 (62)
新喜·····潘天寿 (63)
记写雁荡山花·····潘天寿 (63)
萧承之永安陵石麒麟之一····· (64)
萧秀墓左辟邪····· (64)

彩 色 画 页

- 美女峰·····潘天寿 (53)
欲雪·····潘天寿 (54)
色彩表·····金冶 (55)
戴玫瑰花的格布利埃尔(油画)·····(法)雷诺阿 (56)
早餐(油画)·····(法)包纳尔 (57)
抱着黑猫的女孩(油画)·····(法)马蒂斯 (58)
坎特的小径(油画)·····(法)包纳尔 (59)
河边的风景(油画)·····(法)马尔奎 (60)
卢森堡公园(油画)·····(法)马蒂斯(封三)
塞纳河风景(油画)·····(法)弗拉曼克(封底)
鹭石·····潘天寿(封面)

潘天寿画展座谈会

江 丰

正如《潘天寿画展》前言所说：“潘天寿先生是现代中国画坛的艺术大师”。他最擅长水墨。丹青点染，气势磅礴，笔墨苍劲，风格高奇，意境清新，所以他的画作蜚誉中外，众口赞美，决非偶然。

这位为人真诚的艺术大师，正当以充沛的精力为祖国的美术事业作出更大贡献的时候，不幸遭受“四人帮”的残酷迫害，含冤去世，因而中止了他潜力很大的艺术生命。这实在是中国美术界的重大损失。

现在潘先生的冤案已经平反昭雪，他的遗作正在中国美术馆隆重展出，又重新与广大人民群众见面了，这是我国美术界值得庆贺的盛举。

潘先生以“师造化”为基础的艺术创作道路，运用深厚的传统功力，发展了我国传统绘画。他留下的艺术遗产十分丰富。我们应该认真学习和研究，以丰富和提高我们的民族绘画，使我们的民族绘画更富有生活气息和时代特色。研究和学习潘先生的艺术遗产（包括画法和画论）是一项长期的工作。今天中国美术家协会召开这个座谈会，可以说是研究和学习潘先生这份宝贵遗产的一个开端。

请同志们发言吧！

王朝闻

我带着一种一方面是高兴，一方面是负疚的心情来参加这次座谈会。我很喜欢潘先生的作品，但长期没有能够很好地进行研究。齐白石先生的作品，我介绍过几次，对潘先生的作品我还没有写过一篇

文章。潘天寿的艺术成就，不是齐白石的艺术成就所能够代替得了的。对他的艺术成就的研究，我将来是要补补课的；而在今天，只能简单地讲一点点感受。

我今天要讲的一点，是理论与实践的关系。理论与实践，在潘先生的创作活动中是一种统一体。我们有时候听到一些不那么痛快的话，说理论落后于实践，理论落后于创作。我是搞理论的，我听了也有点难为情。但是对潘先生这个理论与创作实践的统一，我觉得又不必太难为情。因为潘先生的创作实践和他的理论，是一个互相补充的统一体。他的理论，是他的创作实践和生活实践的升华。潘先生的纪念馆准备了一个资料，我很感谢，这个资料准备得好，能够体现潘先生理论的特殊性。我觉得，任何一个画家都有理论；问题在于，他的创作实践是受什么理论指导的。潘先生的创作实践所显示出来的成就，与潘先生继承和发展中国的传统画论的努力是分不开的。

假如有人说“我自己的创作没有理论”，这话说不过去。任何艺术家，他都不能没有一定的理论。即使不成功的艺术家也有理论，问题在于是什么理论。现在我有些时候感觉到很难过，难过什么呢？就是对于毛泽东同志“洋为中用”，“古为今用”那种正确含义的理解是错误的，以为模仿一些西洋的东西就是“洋为中用”，这是对“洋为中用”的误解和曲解，也可以说是对自己所要反映的对象的一种不幸的误会。不管是对“洋为中用”，还是对“古为今用”，应该象潘先生所指出的那样正确对待。他不是教条主义地套用“外师造化，中得心源”这样一种古代画论的论点。他用自己的实践来丰富了这一个传统理论，给予这个传统的理论以新的内容、新的含义。例如他说“西湖如画，但西湖不等于画”……这样的论点，体现着他那种“画为心源之文，有别于自然之文”的

见地。因为有他自己的实践，他才有条件避免把传统的画论，当做定了型的教条来搬用套用。

套用现成的东西是没有出息的，所以潘先生一再强调创造与继承的辩证关系。刚才江丰同志说得对，潘先生是中国一个很重要的、在美术史上很有地位的、别人所不能代替的、独树一帜的、很有成就的画家。我在杭州跟刘开渠先生学雕塑，那时看过潘先生当时的作品。解放以后，我又看了潘先生的许多作品。很明显，潘先生的作品本身在艺术的形式风格方面有一贯性，却又是有所发展的。把他三十多岁在艺专教书时候的作品与解放以后的作品作一比较，这种发展变化，不难看出。这是潘先生“有常必有变”等艺术主张的体现。他提出笔墨要老辣，意境要清新，他不单是继承了八大、石涛、吴昌硕等等前辈艺术上的造诣，他又有他自己不同于前人的感觉，新的、“我”的感受。艺术家没有自己新的感受，没有正确的理论作自己创作实践的指导，是不可能取得这样高的成就的。《露气》、《蛙石》、《松鹰》等等，这些作品，很讲究笔墨。关于如何讲究笔墨，在座许多同志都比我讲得更好。老练的富于书法艺术美的笔墨，在运用上是与他自己对于生活的新鲜感受结合起来的。他利用了传统的东西，发展了这种传统的东西，来表达他自己的新鲜感受。

六十年代所作的这几幅画，与他以前在杭州艺专画的大不一样。不看到色彩还不觉，一看到色彩，就使我觉得（我打一个不恰当的比方），他的画就象演张飞的黑头，一方面是很粗壮的，一方面还很妩媚呢。潘先生是一个很严肃的人，但他在绘画中有些调皮的东西。这种严肃与调皮的对立统一，是从他自己的创作本身体现出来的，也是他自己的理论体现出来的。我读了一下纪念馆辑录的有关潘先生的理论，我简单地说：离不开四个字——“对立统一”，就是辩证法。潘先生的这许多画论，没有一条不符合辩证法。我可不可以这样说：潘先生是一个有卓越成就的画家，而在一定意义上讲，他就是一个不平凡的哲学家。当然，我所说的哲学家，不是指那种教条主义的哲学家，不是指玩弄名词的哲学家，不是指从概念到概念的哲学家，而是指从创作实践、生活实践当中，得到了一种理论的理解，把这种理解在实践上升到理论的哲学家。他把自己的实践上升到理论的高度，同他自己所学到的中国传统画论挂上勾了。他对传统画论的运用，也就是一种“古为今用”。

应该承认，潘先生的绘画和理论，正如他自己的画论中所说的，是有独创性和独立性的，是别的画家或画论所不能代替的。潘先生的画论中，有这样一

条：“每一个国家民族应有自己的独立的文艺，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，是很有重要意义的。”从潘先生的理论与绘画，特别是从他的绘画，我得到了这样一个启发：不论是搞创作也好，搞理论也好，搞教学也好，搞研究也好，都必须争取自己有独立性。所谓独立性，不是闹个人主义，不是闹山头主义，不是“只此一家，别无分店”，不是“老子天下第一”。那不是正确意义的独立性，那是非常庸俗的自高自大。没有独立的见解，来搞创作和理论，不免要掉进一般化的泥坑里去。它是庸俗的、低级趣味的东西，它在别人的为人或者创作中是古已有之的，洋已有之的。而真正要想使自己的创作，自己的理论，自己的为人，能够具备为别人所不能代替的独立性，那必须是要有自己的独特性，是指它区别于其他的画家，其他的创作，其他的理论的东西。正是在这个意义上讲，他是有独立性的，他才不是傍人门户，才不是别人所能代替的。反过来说，如果你的东西是可有可无的，那就没有你的独立性了。不但是一个国家，就是一个画家，一个研究工作者，一个美术工作者，不管是做组织工作，还是做什么工作，我们都必须要有独创性，必须为自己的独创性和独立性创造必不可少的主观条件。如何创造条件，我觉得潘先生的很多画论，他的作品就会说话。它本身就会代表他自己说话，也会代替我们说话。

我作为一个尊敬、喜爱潘先生作品的美术工作者，我觉得潘先生的理论跟他的实践活动的关系，是一种互相依赖的关系。潘先生的画论当中，简单地分为三个方面：人品与画品的关系，心源与造化的关系，创造与继承的关系。这一切关系在他的画论中，比如说，心源与自然的关系，艺术家体验雁荡、黄山的生活与他的创作构思的关系，如画的西湖与画中的西湖，以及观画的我们心目中的西湖……，都有一种互相依赖又互相独立的关系，……这一切理论，对于潘先生来讲，是他之所以成为卓越画家的理论基础。从我们如何向他学习来讲，我觉得他对于主观与客观的关系，主体与客体的关系，存在与意识的关系，在美术创作这个角度得到了正确的体现。我们不能说潘先生就是马克思、毛泽东，那样说就太荒唐了。但是可以说，潘先生在一定意义上讲是一个哲学家，他不是一个教条主义的哲学家，而是一个从实际出发，调查研究，实事求是，从实践上升到理论的哲学家。在这个意义上，我们怎么向他学习？我觉得还是毛泽东同志所要求于我们的：学习马克思列宁主义，学习群众，学习社会，学习传统知识。这些，我不在这里细讲，我只是表示一个态度，就是将

来如果我们还能够不象有些人那样觉得讨厌，还要活下去，还要工作，我要选这个选题：“论潘天寿先生的画论”。

今天的发言就说这一点，没有说完的将来用别的方式再说。

李苦禅

近年来，画坛日趋兴旺，画展的请柬接连不断。我因年老，出门不便，多不去看。今忽然接到故友潘天寿先生遗作展的请柬，虽身有小恙，仍急欲前来。一进展厅，潘老的遗像与大幅作品即在眼前……一刹时，百感交集。

回想五十年前，在杭州艺专，我与潘老同任国画教授。是年我三十岁，潘老比我长两岁，我们朝夕相处，共同研究国画。当时，国画界画风衰微，陈陈相因，趋步“四王”。诚如当时悲鸿先生所言：“文至八股，画至四王，衰败穷途。”那时候，潘老与我，尤其是我的恩师齐白石先生，皆对如此因循守旧的风气不满。我们所追求的是力师造化，勇于独创的意旨；所尊崇的古人也皆是那些自成一家、别开蹊径、气势雄浑、格式高尚、大气磅礴的前人画师，如：清藤、八大、石涛、高且园等等。正如齐白石先生在我画上所题：“深耻临摹夸世人，闲花野草写来真。”①

当时我很想把潘老介绍给齐白石先生，他第一次见到我送去的潘老之作，即大为赞叹。齐先生在给我的复信中写道：“承代寄来潘君字一幅，不独书法入古，诗亦大佳……昨得叶恭綽一函，写得亦甚好！十日之内此两得，真得意事也！迟当作画奉答潘君耳。弟代为一言。来日另作谢。……兄瑣复。”②确实，在当时的画坛风气下，能共同探讨写意艺术的同行是很少的。我在北京唯与老师齐白石先生研究写意。齐白石先生一再鼓励我，在我画上题道：“苦禅仁弟有创造之心乎，可喜也！”又题道：“布局心既小，下笔胆又大，世人如要写，吾贤休害怕。”③到了杭州，也因那里有林风眠先生与潘老在，亦可互相鼓励。当时林风眠先生对我说：“潘先生为吴老缶弟子，苦禅是白石门生，可谓南北艺坛之写意集中杭州了！”齐白石先生也从北京来信说：“自弟别后，中心若有所失，知弟亦然。”又云：“有风眠先生及李、潘诸君自可相携，虽远客他乡不至苦寂……愿弟珍重，小兄瑣复白。”④

那时我与潘老皆在西子湖畔作画。正如齐白石先生当时来信所云：“南方风暴气候与北地悬殊，游历一处可增一处之画境。”⑤那时，我常常到西湖旁

去画速写，画回的稿子，潘老见了也很感兴趣。有一次，我见一只拴在草鞋上的鸡，很有生活趣味，立即画了一幅，潘老见了也画了一幅，此画今天仍可见于此次画展，昔日情景如在目前矣！尤其是看到了他那指墨的荷叶，回想起当年，我们为了表现自己的感受，不拘成法地探求，尝试着各种笔墨技巧。为了得到满意的笔墨效果，我们一方面研究八大、石涛等的用笔，一方面试用多种绘画的工具，如以指头、笋壳、棉絮来作画……。我还记得，当年潘老作画，一般是静静地一个人在画室中作画的，他的大写意，非常恭谨、稳重，一点一划皆慎重为之，态度非常严肃认真。我想到，有的外行常以为大写意是不假思索地狂涂乱抹，实则不然，大写意画乃是中华民族的一种独特的艺术。从潘老的画中，即可看出，大写意画常选取大自然中人们往往不留心的、美的画材。在作画时，各方面都要求比现实的东西更高。不过，它从未离开现实的基础。它是在“狂怪”中求理，绝非胸无点墨的胡来。大写意这种高度艺术，只要明了画理，不论看上去是一气呵成的信笔挥洒，也不论是惨淡经营的沉稳运笔，或快或慢，皆可殊途而同归。

自从我离开杭州之后，虽与潘老难得相见，但作品相会的机会还是不少的。数十年来，一些友人在谈及大写意时，常把潘老与我联系在一起，称为“南潘北李”，这实在是对我们的一种莫大鼓励。不过，数十年间，我们二人的艺术确实结下了深厚的“文艺”之谊。

一九六三年夏天，我曾在青岛作画，适逢潘老也在那里，他仔细地看我的画说：“嗯！苦禅的，这才是苦禅的！”我们谈笑如初，亲切如故。当时潘老那神态就如同今日画展遗照一样。我望着故友潘老的寿者相貌，看着他雄健的笔力，他是理当长寿的人！想不到，那次青岛一晤竟是永别了！

在浩劫时期，一九七一年我从朋友的来信中得知潘老的最后消息。他卧病在床，命在垂危，还受迫害，有一位不畏连累的学生前去看望潘老，潘老对他说：“不要落泪，今后你要学习大写意，就找苦禅先生去，他造诣甚深，而且，我们是多年同事。”这当是他最后一次提到我吧！我读到此处，悲切不已！果然，不久他就含冤而逝了！连个小小的追悼会都没有开，正如潘夫人在信中所云：“自古道，盖棺论定，而今老潘棺已盖了，尚无定论。”

幸而打倒了“四人帮”，国家为潘老平反昭雪了，他的作品也得以重见天日。但至今，画上仍可见到打红×等等的痕迹，此浩劫之痕是很难擦掉的！又听说，潘老的画也损失大半，我这个八十三岁的历劫犹存者今天来参观，真是幸存人看幸存画啊！

潘老给我写的信,我一直保存着,却在浩劫中毁之一炬了。常言道:“薪不传火传,人不传艺传”,吾友潘老将与其伟大超拔之艺术共传千古,永垂不朽!

现在,劫后的老画家不多了,大写意的画家则更少了。为了发扬写意画,发扬这有一千多年历史的伟大艺术,我们理当加倍努力啊!

(李燕记录整理)

注:

①③ 见《白石诗草二卷》题李苦禅画的诗句。

②④⑤ 见一九三〇年齐白石写给李苦禅的信。

蔡若虹

我讲几句。对潘先生并不很熟,但是因为潘先生曾经给我讲过很多话,所以,我写了一篇纪念他老人家的文章,已交给《人民日报》,准备发表。刚才听李苦禅先生讲话,我非常感动。李先生讲的时候也是很激动的。潘先生,大家都说他画品高,其实人品更高。恐怕现在特别要重视人品。我很同意李先生刚才讲的许多话。

现在我别的不讲,我只有一个建议:潘先生画得相当多,但是这一次只拿出一百来张画,为什么呢?他的画在文化大革命中被抢劫一空,都给人家拿走了。一方面对他造谣污蔑,另外一方面又抢他的画,这说明什么问题呢?如果他是很坏的人,为什么偏偏要他的画,而且到现在一直都不拿出来?对这件事,我气愤得很。从1976年“四人帮”倒台后,杭州来的朋友告诉我一些有关情况,我从1978年初开始,就写信托人带到杭州给有关领导机关。听莫朴同志说潘先生的画的下落到现在一直还没有调查清楚。我说,能不能作为今天这个座谈会的意见,或者作为我个人意见,把这个问题向杭州领导机关好好提出来。我认为这件事情非追究不可。据杭州那位朋友告诉我,潘先生的画,起码还有两三百张在外面(不包括潘先生题款送人的,不包括这次展出的)。我觉得非落实政策不可,一定要把它们搞回来。莫朴同志告诉我,浙江准备建立一个潘先生纪念馆,这很好。那纪念馆不能就这么一百来张画呀!应该把他的画全部找回来!就这么一点意见。

莫朴

刚才蔡若虹同志的建议,我们浙江美协和浙江美术学院都非常同意,也希望大家在这方面帮助我们。

们。

中央文化部已经同意浙江美协和浙江美术学院建立一个画家潘天寿先生纪念馆,使潘先生的作品永留后世,让大家瞻仰学习。希望全国美术界帮助我们吧纪念馆搞好。望大家和全国美协帮助,把潘先生的大量作品收回来。当然,有一些是私人收藏的。我们也希望收藏有潘先生画的同志,能帮助我们了解当时潘先生是怎样画的,画的主题是什么。有的画还要拍照片。今天在座的也好,不在座的也好,凡是和潘先生有过交往的,包括他的许多学生,如果保存有潘先生的信札,象刚才李老提到的齐白石先生的两封信,希望将来能收集到这个纪念馆里来。

可惜潘老夫人没有来。潘先生顶小的儿子潘公凯同志来了,浙江美术学院国画系叶尚青同志也来了,他们是跟着展览会工作的。希望大家积极协助他们的工作。就这样向大家报告一下。请大家继续谈吧。

刘开渠

潘天寿先生书画展开幕了,我很高兴,开得非常适时。我同潘先生可以说是老朋友了,我和他认识是在1928年,到现在是五十几年了。其中断断续续地在一起工作,所以,对潘先生的为人和艺术,可说是知道得比较多。

第一点,我觉得潘先生的治学方法很值得我们美术界学习。几十年来,他一直埋头绘画创作,埋头写作。无论写文章、研究美术史、搞创作或书法,都是深思熟虑、埋头苦干,不是随随便便来那么两下。我觉得,对我们中国的艺术传统要真正有所研究,有新的见解,有所成就,一定要象潘先生这样埋头苦才行。潘先生所以能达到这样高的艺术水平,是由于他那种极为严肃、认真的治学精神。所以我非常佩服他。我觉得这样的治学精神在美术界应该大大地提倡。我们搞社会主义艺术,就是要在原有基础上进行创造。因为社会主义新艺术,既不是照搬传统,也不是完全不要传统就能创造出来,所以要有踏踏实实,认真探讨的治学精神。对任何一个问题,一幅创作,都必须经过深入研究才能够真正达到高度的水平。特别是要创造社会主义的新艺术,就更需要潘先生这样的精神。我与他相处几十年之久,对他这一点,我是很佩服的。

第二点,潘先生的艺术是新时代的艺术。潘先生一直住在南方,早期在杭州、上海。当时杭州是经

亨颐、上海是吴昌硕对他很有影响。我觉得潘先生对中国传统确有深刻的研究，但用在他的创作上却不是照搬传统。他深入地研究传统，进行新的创造。这是很可贵的。因为任何艺术都不是从天上掉下来的。当然应该重视传统，但重视学习传统，为的是在传统的基础上创造新艺术，使艺术向前发展。我觉得潘先生既对传统有深刻的研究，又不局限于传统，不受传统束缚，是在学习传统的基础上奋勇前进。因此可以说潘先生的艺术既有中国东方艺术的特色，又是新时代的艺术。

第三点，潘先生在创作上，更有特别值得我们注意学习的地方是：他画了很多图画，但每幅画都有新的意境，这实在很不容易。他的每一幅画不管是借用的是什么题材，题什么样的诗，总是有新的意趣，给人以新的感受，使观众看了总觉得很新鲜，足以满足艺术享受，这是潘先生作品的特点。我们中国古代的作品好的很多，但是一个画家画的虽然很多，往往很难做到每一幅画都能有个比较新的意境，而许多人的画看起来都是差不多。中国画的特点就是每件作品都要求有新的意趣。这样才能使观者感受到很多新的东西，在艺术创造上这是很重要的。潘先生在几十年的创作过程中，很注意这一点。在文化大革命前这些年，他的作品确实达到了相当高的水平，在近代中国画中的确如王朝闻同志说的，是独树一帜的。在中国传统绘画中增添不少崭新的作品。这一点我们应该很好地学习。

我们这个社会主义国家，今天正在向四个现代化进军，我们的美术创作要在原有的传统基础上进行创新。艺术没有传统基础是不行的，人类没有几千年的文化，几千年的进步，是达不到今天的水平的。但如果我们死守传统，不进行创新，就只能停留在一定的阶段不动，艺术也就不能发展了。我们伟大的中华民族是有创造力的，世代代都有所创新，而今社会主义时代，进行“四化”，进行长征，如何在原有基础上创造新艺术，这是很重要的。潘先生的展览会在这时展出，他的治学精神，他的艺术创作道路，都给我们提供了一个很好的榜样。所以看了这个展览会，我感到非常高兴，使我学到了很多东西。我一定要学习潘先生这种治学精神，这种创作精神。我们美术界应该提倡这样的精神。

浙江美术学院、浙江美协把潘天寿先生的作品送到北京来展览，对北京美术界是一个很大的帮助。

庞薰琹

潘先生给我的印象很深，我一直很钦佩他，钦佩他的为人。我认为潘先生的画是文人画。但是，潘先生的文人画，同明清文人画有所不同。潘天寿先生的人格，在他的作品上处处表现出来，甚至他画的草，一根根的草，也是如此。我认为他画的每一根草，都表现了他自己的人格，这种草并不是随风倒的，但这种草又不是锋芒毕露的。这是要有高尚品格的人才能画出来的草。

潘先生的画所以不同于明清文人画，主要在他的作品很考究构图。他的每一幅画，都是在对构图认真思考以后才画的。

他用笔的认真，也正是对艺术认真的表现。象他画上的那种线，世界上任何民族也画不出来。这样用笔，是从中国几千年来书法艺术传统中锻炼出来的。同时，潘先生画的线条中间也蕴藏了潘先生的感情。

有个问题，我思考到现在。为什么他要取名叫懒道人。潘先生懒吗？他一点也不懒，而是勤勤恳恳，一生做学问。在他作画时，每一幅画都是经过深刻思考的。他懒在哪里呢？我以为，他懒在不屑与社会上的某些作风同流合污，他懒于应酬来往，他懒于跟着人家赶时髦。这是我的一点粗浅的体会。当时，他很少表现自己，他好象是一个很普通的人，表面上看，不象个艺术家，但他决不象一个商人，他是一个真正老老实实做学问的中国人。他就是这么一个人。所以，潘先生写的中国绘画史，写得那样精炼，没有废话。这些方面都是值得我个人学习的。

彦 涵

潘天寿先生是现代中国画坛的艺术大师，他那创造性的、杰出的作品，焕发出民族艺术的光采和时代的精神。这些作品是中国和世界艺术宝库中极为珍贵的财富之一。

潘先生同时也是一位杰出的艺术教育家，在四十多年里，不辞辛苦地培养着很多艺术人材。我也是在杭州艺专学画的，有幸成为他的一名学生。我对他那种高尚的品格、渊博的学识、严谨治学的精神、和蔼可亲的态度，深感佩服和尊敬。

潘先生对待自己的学生表现出无微不至的关怀，甚至对我们刚学国画的一些无知的青年学生，所

常书鸿

需要的纸、墨、笔、砚、习画范本，他事前都作好准备。当时国画界不甚景气，选修学生不算很多。可是潘先生对待自己的课务异常负责，他上课时每堂必到，记得教室里只有我一个人，他也从不置弃。每当出现这种情况时，他总是隐约地露出失望的神色，而又亲切地说：“就你一个人。”我觉得如果先生来到课堂见不到一人，那是多么对他不起。在他这种精神感动和促使下，也成为一个人从不缺课的学生。

当时潘先生不仅作大幅山水画，而且还作大幅的人物画。我很喜欢中国画，尽管我当时对这门艺术知道得很少，但潘先生的艺术却把我吸引住，我常常趴在陈列室的门外观赏他这些作品。

我选学山水画，但潘先生是从兰竹教起，兼习书法。他说，练胆练笔，兰竹可作为入门的初步。真是见解独到，非比一般。当时的教学法，主要从临摹入手，如山石流瀑、树木云烟、屋宇桥梁、人物鸟兽，甚至瓦片、苔点，无不示范给我们看，落笔提笔、墨色运用十分讲究，严格要求，反复练习，要做到笔笔有力，笔笔见功。直至全面掌握皴、擦、点、染的技法，才得以进一步临摹如王蒙、石涛诸大家的整幅山水作品。经过长期练习以后，从事构图作业，在先生指导下，逐步完成自尺页到中堂、长卷、四幅条屏等。潘先生每见我们有所长进时，常在作业上题些诗句和落上他的大名，总是笑呵呵地给予一些鼓励。潘先生还告诉我们，待将来升入本科时，进一步再教作诗、填词、治印，以求四绝俱全。潘先生在教学中注重理论与实践相结合，身教言教，循序渐进，不拘一格，没有门户之见，从多方面增加学生知识。在潘先生的指导下，同学们收益很大，进步很快。对潘先生数十年的教学经验，今天应该很好加以总结。

我读到预科三年级时（即1938年）离校赴延安参加革命，当时还带去一幅是在潘先生指导下的长卷习作，后至太行山敌后根据地失落。此后我长期从事版画创作，无疑在自己的作品中也深深包含着潘师艺教的许多有益的因素。

全国解放以后，在江丰同志主持浙江美院工作的时候，我曾和潘先生在一起工作过一年，记得潘先生以欢欣的心情，曾自动去杭州义桥乡体验生活，并画出一幅踊跃缴纳公粮的国画，以表现当时人民热烈响应人民政府号召的真实情景。这幅画曾在国内外多次展出，并产生很大影响。

潘先生在十年浩劫中，遭受“四人帮”的残酷迫害，不幸去世。今天在北京举办“潘天寿先生书画展览”的时候，我再次见到他的遗作，感到非常高兴，同时也引起我以上一些回忆，表示对潘师的由衷的敬意和深深的怀念。

我和潘先生认识是在三十年代初。我当时在浙江工业学校染织系毕业后任助教，和机械系的同学，毕业后也一同留校任助教的胡兆虎同住，他与潘先生是同乡。是时潘先生在上海美专任教。他每年寒暑假来杭州总要来会见胡兆虎，我在胡的介绍下认识了潘先生，并知潘先生二十几岁就写了一本《中国绘画史》。我对潘先生有好感，对他写的书也很重视。我那时对艺术一窍不通，他的书给了我美术史方面一些启蒙的知识。但因为我们见面总是来去匆匆，所以接触并不多，但这却引起我喜欢国画、开始画国画，因之我常和他谈到绘画上的一些技术和常识问题。但我后来逐渐喜欢画油画。为了深造，我于1927年夏去法国勤工俭学，在法国学画十多年。因为在法国看到伯希和编印的《敦煌目录》，觉得敦煌早期的画，比我去法国学到的罗马、希腊文艺复兴时期的壁画还要高明，又看到当时国内报纸上传说：敦煌石窟文物因没有人保管，任人破坏。所以我决计回国到敦煌去保护和學習。我于1936年回到北京。当人们知道我要去敦煌旅行，不少人提供了西北马家匪帮穷凶极恶骇人听闻的传说。那时国民党伪教育部劝我暂时在北平艺专工作几年再说，北平艺专学生也到我住处来要求我教他们油画。那批青年纯厚的诚心，使我感动。我就先在学校工作，想等一二年后再去敦煌。不料1937年芦沟桥事变发生，又不得不改变计划，不但不能去敦煌，而且要往西南走。我又与潘先生遇上了。当时北平、杭州两个艺专合并后，国画家很少，洋画家占多数。在讨论教学时，多数主张无论洋画、国画都应该以素描写生为主。潘先生不同意，说国画虽要写生，但那是一个过程，重要的是写意，用水墨来写意。我当时刚从法国回来，对写生很厌烦，我很同意他的主张。

抗日战争时，在湖南沅陵和云南与潘先生接触更多了，越来越感到他的艺术成就和他的人格都很高。自古说：“文人相轻”，但是潘先生是文人相亲。他和吴弗之、张振铎两个是好朋友，尽管他们三个人画法不一样，然而当时他们是形影不离，相处得很好。直到最后，吴弗之先生和他一直感情很深。

我觉得潘先生的画是“以巧比愚”。表面好象很笨拙，其实那正是出之于他功底深厚，学识渊博，艺术修养高，表现方法多样。他用线很生动。一朵花、一根草，在大石头前做文章，互相对比起来，草很道劲，石头很有分量。气魄是很大的。他的画，很大的

幅面也不感到空。一块大石头，加上一点花，一只蝴蝶，一只蜻蜓，就可以成为一个很好的构图。他的创作在这方面的成就对我们今天搞国画的有很大的启发。我以前没有看到他画的大幅画，这次才看到，画上虽有那么多空白，但整个结构充满着生气。在这方面，我是门外汉，这里不多讲了。

潘先生的巨幅画很多很精，我联想到现在有些展览对作品的大小加以限制，总觉得不以为然。当然，小画也不一定是坏的，但是有的画，比如潘先生的画，就非得这样大不可，这样大才有气魄。

潘絮兹

我很喜欢潘老的画。文化大革命前，潘老在京开过一次个人画展，那时我写过一篇小文章。事隔多年，这次再来看潘老的画，人已不在了，画是文化大革命的劫余，很多被编了号，划上×，我很感慨。我觉得演员应珍惜青春，画家应珍惜老年。不管电影、戏剧、舞蹈，在舞台上看到很多出色的表演家都是青年人，可是在画坛上，虽也有许多有才华的青年画家，但我觉得在书画艺术上达到炉火纯青的都是老年人。如果齐白石老人在七十岁以前就去世的话，就没有齐白石了。潘老的艺术早年当然也有很高的成就，但他的老年成就更高，可以说达到炉火纯青的境界。可惜过早地离开了我们，这是美术界极大的损失。文化大革命最严重的危害是对人材的摧残。以北京画院情况来说，这十几年也死了十几位老画家，都是很有造诣的，他们都没有来得及总结他们的艺术经验，就已人亡艺绝。这是最痛心的。目前，迫切要解决的问题是：让老年画家在有限的岁月里多作贡献，把自己的艺术传下来，不要人一死，艺术也就带走。国画不象别的，有时光看作品，还不太解决问题，甚至需要看表演。前几天画院请关松房先生讲山水，作表演。关先生八十岁了，也是画院硕果仅存的老画家之一。看他用笔的方法，大家感觉很有启发。如果画家不在的话，要学，往往要走很多弯路。所以我们要做很多工作，让老一代艺术家能有好的条件授徒传艺，总结他们的艺术经验。不要等死后再给他评价，到那时评价再高，也不能复生了。人总是要死的，自然规律不可抗拒。可是象“四人帮”那样对人摧残，造成不应有的人材损失，这个历史悲剧决不应该重演了。莫朴同志提到浙江要给潘老建立纪念馆，我十分拥护。应该给他建立纪念馆，深入研究他的艺术成就。要出一个集子。当前收集遗作的任务很重要。听说潘老写的大字报都

被撕下保存起来，他的画当然更加珍贵。有的人不愿意拿出来，所以要做很多工作。不但浙江一个地方，全国都应该来支持这个工作。希望纪念馆尽早成立，希望有关潘老的著作和画集能早日出版。

我是画工笔的，可是也喜欢写意画。对潘天寿先生的画，不但喜欢，而且崇敬。因为潘老的画，笔墨淋漓，大气磅礴，表现了中华民族的伟大气魄和精神。不论是画那样的大幅还是斗方册页，都让人感受到这一点，这是非常可贵的。

潘老的画，解放前后有明显的不同。潘老是一个爱国的、正直的学者和艺术家。在旧中国，不做国民党的官，不和那些官僚、买办、无耻文人同流合污，保持了艺术家的清高。他这个时期的画，就象他画的傲霜斗雪的梅花和空谷的幽兰，给人以愤世嫉俗、孤芳自赏的感觉，风格上吴昌硕的影响还比较显著。在新中国，他热爱党、热爱社会主义。他心情舒畅，创作热情空前高涨。他的画充满了乐观积极、奋发向上的精神，艺术上有了鲜明的个人风格。古人说，“诗是心声，画是心画”，“笔格之高下，亦如人品”，这话是有道理的。潘老人品高，所以画品也高。

我原来以为，大写意画到了齐白石老人，已经是登峰造极了。看了潘天寿先生的画，改变了我的这个观念，认识到艺术是没有止境的。齐老和潘老两位大师的艺术，各有千秋，都是传统文人画在新时代的发展和高峰。今后必定还会出现新的高峰。他俩是承前启后的重要画家。

潘老的画，注重骨法用笔。他画巨石、古松、山花、小草，都一丝不苟，笔笔见功夫，力透纸背。风格雄健浑厚，又带妩媚。所以既气势夺人，又耐看有味。这是和他有文学、诗词、金石、书法多方面的修养分不开的。当然最根本的还是他品格高，笔墨功夫深。

造就一个艺术家是很不容易的，要有许多的条件。对中国画来说，还有一个年龄的条件。大器晚成，中国画家的笔墨精熟，大都在晚年。潘老正在艺术上炉火纯青、创作精力还非常旺盛、大有作为的晚年，死于十年浩劫，这是中国画界的巨大损失，叫人痛惜。这种历史悲剧希望永不再演！

张 仃

对潘先生究竟如何估价？在美术史上有“大家”、“名家”之分。我说潘先生不是一般的“名家”。“名家”在社会上有点名气，但过一阵大家可能就把他忘记

了。现在我们的国画比前几年活跃得多,同时,粗制滥造的东西也很多。我觉得潘先生创作态度非常严肃认真,是“大家”。这是我个人的看法,是不是,还有待历史考验。“大家”是承前启后的。谈起山水画、花鸟画的时代性、思想性,有些人讲得很简单,或者题材新一点,画法新一点,搞点出奇制胜的东西。我认为北方齐白石是很新的,南方潘天寿是很新的。将来写文章研究就要找出很多例证。新,首先是对社会的态度,解放不久潘先生画了《送公粮》,有几个老画家解放后画送公粮啊?这幅画可能没有潘老的山水花卉那样成熟,但是态度很可贵。潘先生高调唱得很少,为人很朴素,他主张“艺术来源于生活”,他在艺术创作中实践了这一主张。他到雁荡山画的小龙湫,和清朝文人画家画的就不同,潘先生的有新意,过了些时候看看还是新的。他画的是这个时代的花鸟画、山水画。

潘先生的艺术不但承前而且启后,他在文人画创作上前进了一步,对后代有启发,对于如何深入生活,如何提炼概括成为艺术品等等都有启发。对于这些,三四十岁的人知道得就少,所以希望我们这一代知道多些的人多写文章,多搞些研究,使传统不要断了线。

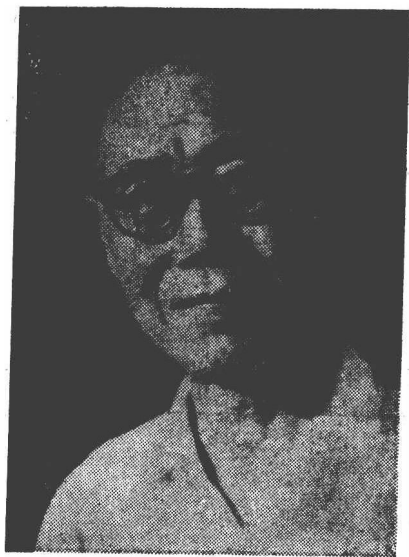
我觉得要学潘先生的艺术,先要学潘先生的为人。潘先生是个独树一帜的艺术家。比如潘先生的构图,造险破险,学问很多。一个艺术家,独树一帜的艺术家,都要有自己的东西。潘先生在构图上和石涛、八大不一样。他有自己的特色。他的大石头常常是方中带圆的,但是方得让你看了很舒服。有时一下子冲到画的边线上去了。很多人看到这个构图很害怕,但他一破又透了气。道理很简单,但没有实践经验的人,就不敢这样做。你做也做不好。黄宾虹先生到了晚年时,总结“五笔七墨”很简单几个字,但如果没有实践经验,就不能理解。潘先生的笔墨,不是一天两天能够达到的。他年轻时下了很多苦功。你看他早年东西很象吴昌硕,个人面貌还不那么突出。吴昌硕那首诗很有眼力,后来潘先生就和吴不一样。有些画家学吴昌硕、齐白石,顶多学得象老师。象,也是表面的。我们应该学老师的精神,而不是表面的笔墨,表面的构图。齐白石所以成为齐白石,他有他的社会条件,有各方面的修养。从形式上学是绝对达不到齐白石,也绝超过齐白石。学潘天寿先生也是这样,从形式上去学也不能超过他。后来者应与潘不一样。

刚才有很多同志讲到人品。古人说:“人品不高,用墨无法。”确实是人格不高的人,总是画得尴里尴尬的,格调高不了。潘先生的格调高,并不是脱离群众的阳春白雪,是说他与庸俗的、市侩的东西没有什么共同点。潘先生跟旧社会不合流,他画画不是为了卖钱。(高冠华插话:我和潘先生来往三十年,可以证实是这样的。)就象他画的荷花一样,出于污泥而不染。潘先生在旧社会也不会奔走钻营,非常本分地从事自己的工作。所以,我觉得要想学他的艺术,先要学他的为人。潘先生值得学的地方很多。要把他的作品收集起来,尽量多收集一些,多出版一些,供大家研究。

胡絮青

看过潘先生画展以后,我的感想非常多。特别是在八十年代第一个春天,能在北京举行潘老遗作展览会,这是美术界一件大事。潘老的作品传统非常深厚,而且从深入生活里提炼创作出来的作品,给人以“高、深、大”之感。这值得健在的人很好学习。刚才张汀同志已经说过,我有同感。现在不要迟疑了,赶快抓好潘老作品、材料的收集工作。经过十年浩劫以后,许多健在的人已经病病歪歪的,而且很多是残年状态。与潘老同年代的人,多多少少与潘老有来往,而且很多人是有亲密交往的,潘老的学生可说各省都有。这样可以广泛发动这许多人,点点滴滴、三言两语地聚集起来,就能把潘老的为人、处世、教学、创作等各方面的材料收集得较全面。不要限定于几个人来搞。我有过体会,老舍死后,许多人向我要老舍点点滴滴的事,我已经写了许多。特别是引起了外国人对中国人的好感,友好来往。外国人要求的比中国人要求的还要深入,他们研究了许多我们所不知道的东西。我们在对比之下,倒是落后了,心里感到很惭愧。所以现在不能再迟疑了,能写回忆的就动笔写回忆吧!

我希望出版方面,不管大的小的,要普遍铺开。不应计较是不是有人买。由于纸张缺乏只印几千册,结果大伙一抢而光。好多人要研究的潘老作品,都买不到画册,这就是估计不足。美术事业是中国最好的国粹,已引起世界各国重视。能找到潘先生这么一个好榜样,给我们提供一个学习的机会,应当承先启后、继往开来。我相信这是一个良好的开端。



潘天寿传略

潘天寿先生，原名天授，字大颐，号寿者；早年署阿寿、懒道人、心阿兰若住持等别号；晚年常署颐者、雷头婆峰寿者。一八九七年三月十四日（丁酉二月十二日）生于浙江省宁海县北乡冠庄村。父名秉璋，县学生员，能书，为人忠直仁厚。母周氏，聪敏贤达。先生为长子，七岁时，母病故。潘家起初薄有祖产，因家境不顺，渐趋困顿。先生自童年起，就帮助家中砍柴、放牛、车水、耘田。冠庄西山的雷婆头峰，就是他和小伙伴们常去樵牧的地方。先生晚年，自号雷婆头峰寿者，即以寄托对家乡纯朴生活的深切怀念。

先生自幼温厚笃实，勤奋好学。七岁进私塾，文章日课之外，欢喜写字，从写描红格开始，每天中午写一张，从不间断。又热心于临摹《三国演义》、《水浒传》等小说插图，连乡里祠庙墙壁门窗上的彩绘人物、山水、花鸟，也都一一心记而加以摹仿。虽塾师以为学生画画有碍文章课事而加禁止，但是先生对此仍是不肯废弃，而且兴趣日益增进。

十四岁，先生进入宁海县城的国民小学读书。当时城中纸铺，已有石印字帖出售，黑底白字，他十分喜欢。特地选购了《瘞鹤铭》和《玄秘塔》，朝夕临摹，爱不释手。不久，又凑钱购得《芥子园画谱》一套，更是如获至宝，欣喜若狂。《芥子园画谱》在少年潘天寿的眼前展示了一个新天地，使他第一次知道了中国画的范围广阔，分科复杂，技法繁多；亦使他解悟到诗文、书法、金石以及画史、画理都和绘画有密切关系。在文化落后的穷乡僻壤，这本《芥子园画谱》成了先生学画唯一的启蒙教师，并进一步激发了他对绘画的热爱。从此，他下定了一个决心：要一辈子研究中国画！他在无人指导的情况下，凭着充沛的精力，任情涂抹，独自瞎闯。

先生十九岁，高小毕业。他父亲迫于生计，要他回家种田。因先生求学心切，意志坚决，父亲才同意他报考官费的浙江第一师范。是年秋，他以优异成绩考入一师，迈出了生活道路上关键性的一步。在一师，他接触到了一些具有爱国思想的知识分子，如民主主义教育家经亨颐 and 刚从日本回国的李叔同等人，对于他们的品德和才学，先生极为钦佩。尤其是他们希望以教育救国的满腔热情，蔑视世俗虚荣的正直人格，对青年潘天寿人生观的形成与确立，有深刻的影响。他目睹才气横溢的李叔同避世出家，又眼看深孚众望的经亨颐因支持新文化运动而被免职，更由于“五四”运动浪潮的冲击，进一步坚定了他献身于民族艺术的爱国心。他觉得自己“无干事之才，只有画画尚能胜任”，因而一心一意想通过振兴民族艺术来振兴民族精神。这个思想，后来成为他整个一生艰苦奋斗的精神动力。

经亨颐精于书法、篆刻，对传统绘画亦深有研究；李叔同长于西画、音乐，对诗文、书法、金石均有很高的造诣。先生常有请益，深受教诲，诗、书、画、印，得以并进。又能常在城中裱画店看到不少古今名家作品，对于欣赏能力和技法的提高，补益颇多。先生凭借这些条件，加倍奋发，利用课余假日，废寝忘食，刻苦学习，孜孜不倦。在一师五年，使先生对于书画的笔墨、神趣、气韵、品格诸项，都有了相当的体会和理解，为以后的艺术道路和艺术观的发展打下了纯正、坚实的基础。

毕业后，由于经济条件的限制，无力继续求学深造，只得回宁

海小学教书谋生。后又转孝丰教书一年。但先生对于绘画,仍无一日辍笔。这期间,他作画不受缠勒,常绘制巨幅作品,表现出特有的粗豪、奔放、雄阔的气魄。除了一般传统题材之外,他特别喜画山岩松柏,及牛、马、虎、鹰等强劲有力的动物,他在选材上的独特爱好已十分明显,别具个性的审美情趣亦渐形成。

一九二三年,先生二十七岁,由师友介绍,来到了江南文化中心地上海,任教于民国女子工校。上海人才荟萃,画家辈出,研究学术的条件之便利,正是先生所渴望的。他一面授课,一面悉心钻研,广收博采,画艺迅速精进。不久,即任教于上海美专国画系,讲授中国画及绘画史课程,并于两年后写成《中国绘画史》一书。自此以后,先生数十年如一日,专心于学术与艺术教育,从未离开过教育岗位,培养了大批美术人材,桃李遍及全国。一九二八年春,杭州国立西湖艺术院创办(后名杭州艺专,又称国立艺专),先生即转杭州任教定居。

早在“五四”前后,新文化运动开始高涨,文艺界呈现百家争鸣的局面。画坛之中,有的主张全盘西化,有的主张中西结合,也有的主张站在民族传统的基点上革新中国画,各自寻求前进的道路。先生则持后一种观点,这一观点的代表人物,还有吴昌硕、陈师曾、黄宾虹、齐白石等人。先生在上海以及到杭州艺专以后的一段时间,对中国绘画史作了全面的回顾和总结。他不存门户之见,取精用宏,尤其究心于青藤、八大、石涛、石溪诸家笔墨,更深受吴昌硕的影响。先生初至上海时,吴昌硕已八十高龄,吴派画风笼罩着上海画坛。然吴昌硕对青年潘天寿的天才气质十分器重,曾特地送他一付篆书对联:“天惊地怪见落笔,巷语街谈总入诗。”随后,又做了一首长古《读潘阿寿山水障子》相赠,对他勉励和爱护备至。其时,先生与吴昌硕过从颇密,谈诗论画,请益良多。在画风上也受到吴的很大影响,深得吴昌硕的气势神韵。先生由衷敬佩吴昌硕的人品画艺,直至晚年,仍时时流露出深切的怀念之情。然而,先生深知艺术贵在独创,觉得局限于前人格法不足以抒发自己的胸怀。因此,他在不多几年之间,努力地深入于吴派画风之中,而又果断地跳出于吴派画风之外,走上了自己独特的艺术道路。先生早年的这个转折,体现了他对于继承与创新问题的独立见解。

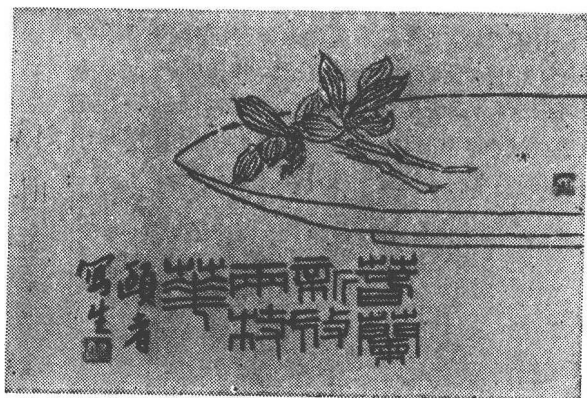
在杭州艺专的十年,是先生一生中最为平静的时期。他的艺术才能日益被画坛所推重。一九二九年,先生曾赴日本考察美术教育。三〇年以后,他在担任杭州艺专中国画主任教授的同时,还兼任上海美专、新华艺专、昌明艺专的中国画课程,每周往返于沪杭之间,辛勤从事艺术教育。又

与吴弗之、张振铎等人组织了“白社”国画研究会,互相研讨,切磋学问;并在宁、沪、苏、杭等地举办画展。他又继续精研绘画史论,改写了二十九岁时所著的《中国绘画史》,重新出版。他深研绘事、究习书法、赋诗刻印,注重多方面的修养,艺术风格日益成熟。那时,先生生活虽则平静,而内心实颇孤寂。社会腐败,污浊满目,他不甘流俗,洁身自好,在艺术中寻求寄托,故其作品,总沁透着一股清高冷逸之气。

芦沟桥事变以后,先生随杭州艺专经诸暨、鹰潭西迁,辗转于浙、赣、湘、黔、川、滇诸省,在颠沛流离之中,坚持艺术教育。抗战后期,百项艰难,艺专人事涣散,在多方迫促之下,先生接任艺专校长三年。抗战胜利后,先生自感十分疲乏,坚请辞职,专心于学术,创作了不少精湛的作品。

先生五十三岁,以欢快的心情迎来了新中国的诞生。他认真学习党的文艺方针,深入生活,反映现实。他几次去雁荡、黄山,直接从大自然中吸取艺术创造的素材,热情歌颂社会主义祖国,反映了豪迈壮阔的时代精神。先生的艺术成就,日益被党和人民所重视,他被推选为浙江美术学院院长,中国美术家协会副主席,美协浙江分会主席,第一、二、三届全国人大代表,以及苏联艺术科学院名誉院士。五十年代末和六十年代前五十年,是先生创作最丰盛的时期。他除教学工作和一些社会活动以外,天天作画。他越来越多地创作巨幅作品,艺术风格更为强烈鲜明。他始终不满足于已经取得的成就,他渴望新的艰苦探索和创造,他在自己的艺术生涯中,进入了一个比以往任何时候都远为重要的新阶段。

先生的艺术,深入继承了我国传统绘画,尤其是历代文人画大家的精华,功力深厚;同时,他又具有独特强烈的艺术个性,不拘陈法,脱尽窠臼,创造出沉雄奇崛,苍古高华的自家面目。先生的作品,充分发挥了中国画表现方法以线为主的特点,造型概括,风骨道劲。他的用笔,果断而静炼,强悍而有控制,



如壁漏痕、拗铁折钗，具有雄健、刚直、凝炼、老辣、生涩的特点。他善用浓墨、泼墨，间用焦墨、破墨，苍茫厚重，枯湿浓淡均见笔力。设色古艳，清超绝俗，不以自然色相为囿。他深入研究和发展的中国传统绘画的构图规律，尚气势，重整体，追求不平凡的艺术表现。他作画极有魄力，而章法结构又极为强劲严谨，沉静周密，惨淡经营，直如老将用兵，高瞻远瞩，出奇制胜。能在险绝之中又见平稳，造成巨大的力量感和特有的结构美。

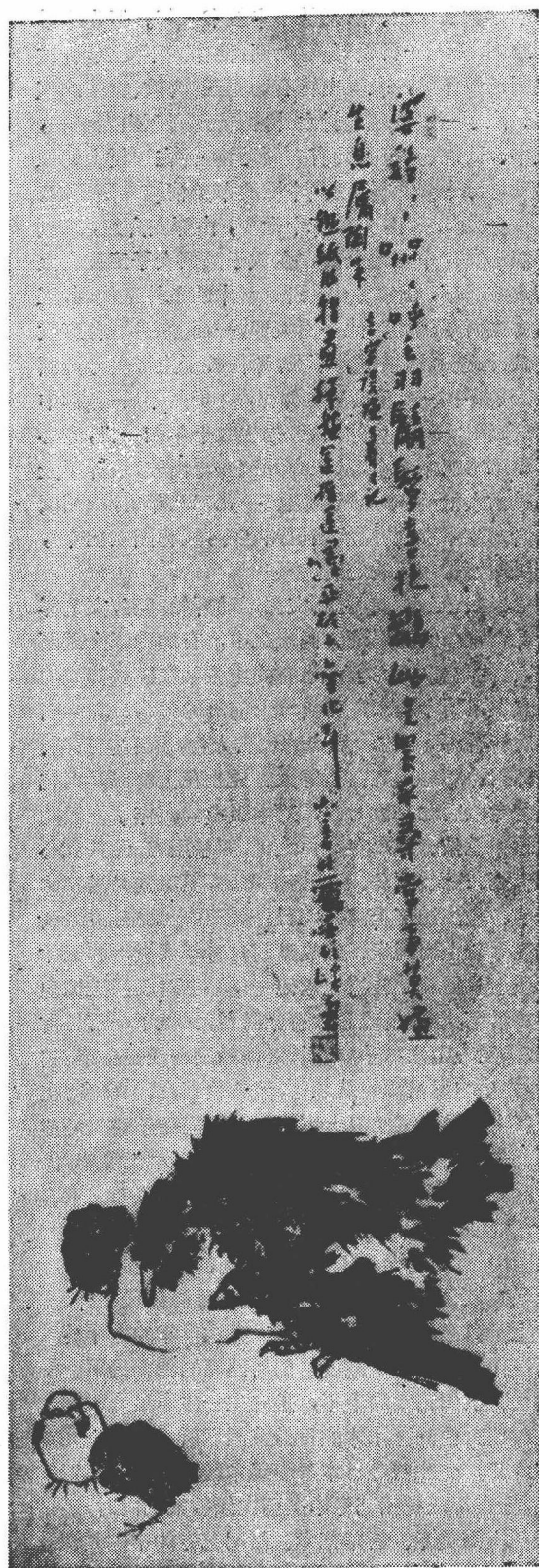
在作毛笔画的同时，先生还常作指墨画，其特有的沉郁古拙之意，诚非毛笔画所能替代。指墨技法创成于清代高其佩，而在先生的作品中达到了更为完美的境地。他的不少代表作，都是指墨画成的。

先生的书法功力很深，得力于卜文、猎碣、二爨及史孝山、黄石斋诸家，真草隶篆，无施不可，豪迈朴茂，独树一帜。自刻印章，刚劲苍古，与画格完全一致。诗则从二李入手，转力韩杜，诗格峻峭横肆，颇多古拗老辣之味。先生的画作，熔诗、书、画、印于一炉，凝铸着他多方面的学识修养和创造才能。

先生一生光明磊落，朴厚正直，谦虚和蔼，淡泊寡欲。他衣食简朴，不嗜烟酒，生活极有规律。书画吟著之外，独喜登山远游。古稀之年，仍是体态匀称，筋骨劲健，寓浩然之气于清静安祥之中，毫无龙钟之态。

一九六六年春，先生七十诞辰，自作诗云：“笔砚永朝朝，流离真岁岁。七十年来何所得，古稀年始颂升平。”先生对祖国的未来，民族艺术的未来，和自己艺术道路的未来，充满了无限的希望和信心。然而，正当先生以巨大的潜力，努力向更高的艺术峰颠攀登之际，他的艺术生命被野蛮地中止了。他面对林彪、“四人帮”的造谣诬陷，残酷迫害，始终坚持实事求是的原则，刚直不阿。他的正直的人格，对于民族艺术事业的无限忠诚，师生亲友有目共睹，感人至深。先生惨遭数年磨折之后，终于一九七一年九月五日在冷寂中含冤去世。

七年以后，“潘天寿先生追悼会”在杭州隆重举行，为先生平反昭雪，恢复名誉。并在杭州、北京等地隆重举办“潘天寿书画展”。先生将自己的一生无私地贡献给了我国的民族美术事业和艺术教育事业，他的名字将永远记载于中国美术史册。



论潘天寿的艺术

朱金楼

(一) 花鸟画史上又一高峰

中国花鸟画之取得如此独立地位，以及它的独立之早和发展的迅速，为世界绘画史上所罕见。传统花鸟画唐时就开始独立，五代、两宋由于官家画院的提倡，已与山水画平分秋色。明清之际，城市经济发展，市民阶层壮大，花鸟画以其表现活泼的情趣；每多生机，接近生活，因此比之山水画上的荒率隐逸，更符合新的市民阶层心理而受到欢迎。尤其是从徐渭、陈淳、八大山人、石涛，以及扬州八怪的郑板桥、李复堂、高凤翰、华新罗……等以来，水墨写意花鸟又因便于文人笔墨挥洒和抒写心胸，在艺苑中更占重要地位。到了清末民初，写意花鸟由赵之谦，而任伯年，而吴昌硕，笔畅墨酣，频出新意，其繁荣景象，一时为保守的山水画家所不能望其项背。近世花鸟画之繁荣不仅超过人物画，也超过山水画。其后黄宾虹、齐白石有“南黄北齐”之誉。黄以一代山水画大家崛起，其花鸟画亦率真有天趣；齐则继吴昌硕久主花鸟画坛而自具老辣简拙的一格。此外，作家固辈出，但能出青藤、白阳、石涛、八大、新罗、缶翁樊篱的，实不多见。紧接齐白石，更富有革新精神的潘天寿始创全新面目，攀登了我国花鸟画史上又一高峰。潘在花鸟画外，兼长山水，又创造了一种花鸟和山水相结合的体裁；他的画笔力雄健，气势磅礴，布局新奇，格调高华。他留下来具有民族气魄的作品，是传统绘画的瑰宝，无愧于列为世界艺术宝库的珍品，并足以激起我们对光辉灿烂的民族文化的自豪感。

(二) “无挂碍处生阿寿”

潘天寿先生一生从事艺术创作和艺术教育，他把民族艺术提到民族精神结晶的高度。说：“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。”因此，他一生遂以继承发扬民族绘画为已任。从而他是非常杰出的画家和艺术教育家。

“画如其人”。潘天寿先生的为人，外敦厚而内含刚正，态度温良而实具强烈的个性。早年他以诗画谒见吴昌硕时，吴除了一眼看出他深藏于内的那种

孤傲超脱、不囿樊笼的非凡性格和出众才能外，曾赠以“龙湫野瀑雁荡云，石梁气脉通氤氲，久久气与木石斗，无挂碍处生阿寿”等句，把他当作仿佛浙东山川灵气之所钟了。

果真是“人杰地灵”？潘天寿出生于浙东宁海农家，“天姥连天向天横，势拔五岳掩赤城”（李白），原来那雄伟的天台山脉就横亘在他家乡西北。他童年时代就在村中念私塾。在杭州“浙江第一师范”时代，曾蒙对文学、戏剧、音乐、美术、书法具有全面修养的严师李叔同（即后来的弘一法师）的薰陶，受过李的绘画基础训练。在中国画上，他除了从小临过《芥子园》外，也曾自学过同他后来风格大异其趣的“岭南派”画法，但很快就跃出樊篱。到了上海之后，他追随时誉满画坛的吴昌硕。他受过吴的多方面的影响，然而又与多数吴的门下不同，终于又不拘缶翁形迹而自行苦心探索，另运机轴。

潘天寿的画，传统根底深厚，远承巨然、马（远）、夏（珪）、吴仲圭、沈石田，博采众长，但主要还是以接受八大山人、石涛、石溪等的革新精神者为多，而尤以八大对他的影响最大。其中最明显的是两人布局均极奇特而又严谨和谐，笔墨均极简练而又神完气足。八大的山水丝毫不逊其花鸟，潘天寿亦然。甚至取材方面也多相同之处，例如八大喜画荷、松、鸟、石，潘天寿的笔下也多荷、松、鸟、石。龙科宝《八大山人画记》称八大“最佳者松、莲、石三种，有时满幅只画一石”；吴昌硕题《效八大山人画》也有“大石出花姿奇怪”句。潘的许多画上也常常以磐石作为构图的骨架，而缀以禽鸟花草，并且所画的东西也都执拗强项，生气蓬勃，不同凡响，不流甜俗。但以潘的天赋之高，又不完全落于八大窠臼，他从“八大之奇”，而济之以“石溪之繁”和“石涛之变”，再加上自己的创新，使他的画具有强烈鲜明的个人面目。

潘天寿先生曾说：“凡事有常必有变：常，承也；变，革也。”作为自觉地负起传统绘画继承发扬、推陈出新的时代重任的一代宗师，自非岭南派所能笼罩，也非吴昌硕所能局限。吴之于潘为前辈并有影响，他们也同为近代花鸟画上创新的大师，但就个性和气质而论，吴毕竟更继承了赵之谦的笔墨厚重，而潘则

更接近八大的气格奇崛，此固非人力所能强。并且吴既走在潘的前面，吴所走过的，潘没有必要再去重复它。但是，八大山人以天纵之才而遭家国之难，抱志守节，身受压抑，悲愤郁勃之气溢于画面者，实多冷峭怪僻。故潘天寿《论画绝句》咏八大山人：“不堪听唱念家山，尽在疯狂哭笑间，一鸟一花山一角，破裂淒淒暮云烟。”见肺腑于唏嘘之中。而潘自己则处于中国大变革时代，躬逢解放盛世，虽然他后来也遭“四人帮”迫害以逝，但现存作品大部分完成于五十年代的后半期和六十年代的上半期，际会和吐纳不同，则气象自然也不相同。因此，潘天寿晚年得以像不久前举行的《潘天寿书画展》简介中所说那样：从表现孤傲超脱的内心世界转向表现峥嵘壮阔的时代精神，变文人画的萧散淡远为现代艺术的强劲有力，从而使其作品既具有雄健劲拔、奇崛高华的独特风格，又呼吸着强烈的时代气息。“无挂碍处生阿寿”。潘天寿的“无挂碍处”实际上还在于他的艺术取得了民族性、个性与时代性三者的统一协调，他远比八大为幸。他原名“天授”，但这是真正的得天独厚。

（三）融诗、书、画、印于一炉

我国文人画的长处，就在于不单纯地追求技巧和表面上的形似，而重于表现作者对自然的主观感受和印象，借以抒写作者自己的心灵和情趣，从而融入自己的个性。与此互为因果的，便是愈来愈成熟地追求诗、书、画、印四者在画面上的有机组成。这种特殊的画面结构，实为西方任何画种的画面组织所没有。中国文人画所奉行的这种独特美的法则，开拓了美学上新的领域，也是中国文化的独特产物。

中国人说要“画中有诗”，要讲究意境，也就是要有景有情。因此所谓意境者，有景有情之境界也，画不足表现此景此情时，还可以直接把诗题上去。其实这没有什么不可以的，犹之一支歌曲配上歌词，唱起来更足以表达此曲的其景其情一样。

潘天寿先生的诗的修养也很高，他老早就有《听天阁诗存》二卷问世。他的诗也受吴昌硕的影响，倾向于韩愈、李贺，以及黄山谷的江西诗派。同他的画风一样，去陈反俗，力排柔靡纤弱，而求僻拗挺拔，例如有时有句：“酒败诗无律，春酣梦有钩”，“老山林外无魏晋，驱蛟龙走耕唐虞”，以及“不入时缘从我好，聊安懒未与心违”之类。但长篇古体诗既有韩愈的古僻和以散文入诗，也学习了李白。例如《听天阁诗存》所收《忆黄山》、《偶成沉醉图系以长句张之》等，就有些李白《梦天姥》、《蜀道难》的气派。但他也很喜爱江西诗派杨诚斋风格转变后那种清新活泼、充

满生活气息的情趣。所以他画荷常题上“接天莲叶，无穷碧，映日荷花别样红”那样的诗句；以及用“小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上头”那样的“诚斋诗意”来作小品册页。他甚至用新民歌作题材并把民歌题上去，例如：“小蓬船，装粪来，惊起小鸟一大片……。”自己也写歌谣体来题画，如“猫儿太懒睡虎虎”、“婆鸡婆鸡踟蹰呼”等。生活在大变化的时代，诗人的思想感情也总是很有变化的。正如“采菊东篱下，悠然见南山”那样冲淡的陶渊明，也会写出“刑天舞干戚，猛志固常在”等激动的诗句一样。潘诗中固有“谈玄潮有语，观海佛无心”或“消瘦知无边，西风李易安”等句，但也有抗日战争前的“顾有头颅在，敢忘风雨危”、“鬢髻倚长剑，起视夜何其”，以及象《梦渡黄河》：“时艰有忆田横士，诗绝弥怀敕勒歌，为访幽燕屠狗辈，夜深风雪渡黄河”那样激越的诗。他的题画诗也很能帮助他加深画的意境。例如作于1947年的《山水》（1980年版《潘天寿》）：“感事哀时意未安，临风无奈久盘桓，一声鸿雁中天落，秋与江涛天外看。”如《秋思》（1963年版《潘天寿画集》）：“夜静生明月，团圆照入帏，玉阶凉露金，秋思沁罗衣。”又如《梅月图》（《潘天寿》）：“气结殷周雪，天成铁石身，万花留寂寞，独俏一枝春。”……等等。至如《越王台》（《潘天寿》）一幅山水上的“卧薪霸业久尘埃，谁向龙山拄杖来，唯有无边春草色，依然绿上越王台。”则不仅是首题画好诗，也是首咏史的好诗了。可以说，潘诗也是兼容并收的。

但任何诗文题跋，都不仅仅是补足和发展画意，或是增加历史和文学趣味，而且还要求它与构图密切结合，以至还要求它的书法艺术，要求书法与画结合的形式美。潘天寿先生正是把题跋当作布局上的有机构成并起着形式美的作用。在款式、字体上，他说：“有时用长篇款，多处款，或正楷，或大草，或汉隶，或古篆，随笔成致。”不拘定格；在作用上他又说：“或长行直下，使画面增长气机；或拦住画幅边缘，使布局紧凑；或补充空虚，使画面平衡；或弥补散漫，增强交叉疏密的变化等等。”他把题跋的形式上作用说得十分具体和令人信服。画在无意中画得不平衡而用题跋来补救，固属题跋之常。但是他又说：“我国写意画之布置，宋元以后，往往唯求其不平衡，而以题款补其不平衡，自多别致不落恒蹊矣。”这就更是有趣了。在实践中，潘天寿诗文题跋的字体、位置、长短、大小，都随着他的不同题材和画面而安排，起着上面他自己所说的那些作用。总的来说，他在每幅画上的题跋，较多的是两种字体并行，就是：一种是汉隶，另一种是行书。两者配合变化，以取得不同字体在一起互相衬托之美（连“雷婆头峰寿者”六个