

潘天寿画集

【上卷】

霭

昨日清表

正半山居

梅卿题



人民美术出版社

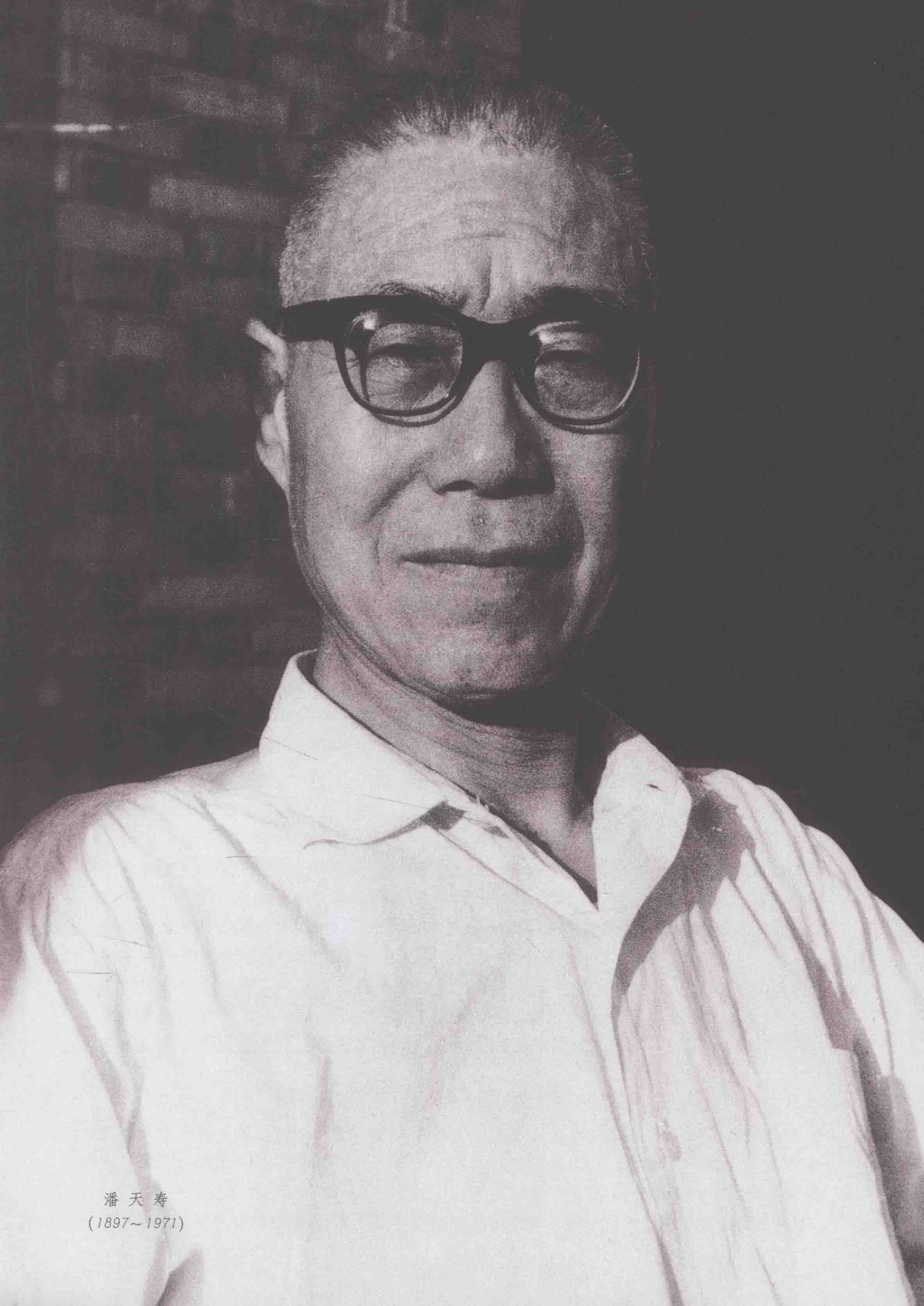


影斜梅
梅三分
瘦七分
空山
梅
喜
理水
潘天寿

潘天寿画集

上卷

人民美術出版社



潘天寿
(1897~1971)

关于潘天寿及中国现代绘画的评价

——代序

万青力

无论谁来写20世纪中国绘画史，都不可能不以一定的篇幅讨论潘天寿（1897～1971）。然而，从已经出版的有关现代中国绘画史的中、外文著述来看，却由于流行着一些似是而非的观念，正影响着对潘天寿的公正评价。这些似是而非的观念，反映在对现代中国绘画史的基本估价方面，主要地可以概括为如下三点：

（一）认为现代中国绘画史，是在西方文化冲击之下，中国画家作出不同反应的历史。接受西方文化的，则是现代的、“开拓型”的；反之，则是传统的、“延续型”的。齐白石（1863～1957）、黄宾虹（1864～1955）、潘天寿都被划为传统的“延续型”的画家。从这种观念出发，现代中国绘画史，被描绘成对西方文化作出被动反应的历史，成了西方文化“世界性统一趋势”中的附庸历史。

（二）主张现代中国绘画的发展，要以西方艺术为“参照系”：20世纪西方艺术是“现代”的，而同时期中国本土的艺术则仍是属于“传统”的范畴。“传统绘画无可怀疑地属于旧的文化体系，它不可能适应时代精神的要求。像思想界、理论界和文学界一样，绘画领域的革命则被理解为以西方的‘先进’艺术来改造传统艺术，新的审美品评是以国外的艺术标准来规定的。”^①由此，潘天寿被判定为“是传统绘画最临近而终未跨入现代的最后位大师。”^②

（三）认为中国绘画史的“晚期”，呈现出“衰落趋势”并没有什么发展。“中国近世之画衰败极矣，盖由画论之谬也。”这是康有为（1859～1927）最早提出的历史判断，曾经为许多人所接受、发挥，至今仍然是某些中、外艺术史家考察中国绘画史的出发点。康有为甚至认为“盖中国画学之衰，至今为极矣，则不能不追源作俑以归罪‘元四家’也。”^③

上述这些观念，至今影响着中国绘画史、绘画评论界的基本思路。

如何评价潘天寿，决不仅仅是涉及到对一个画家采取什么衡量标准的问题，而是关系到以什么历史观看待中国绘画在近代的发展问题。

我以为，评价潘天寿，如同评价整个中国近代绘画的发展一样，不能违背如下三个原则：

一、必须以中国的（而不是西方的）、内部的（而不是外来的）标准来看待中国的绘画史，衡量中国画家。这一原则，不仅适用于没有受西方影响而独立发展了中国绘画的画家，而且也适用于那些引进西方绘画——从以西方写实主义“改良”中国画、“融合中西”，到完全追随20世纪西方现代艺术的人。如果以西方的而不是中国的标准衡量中国历史，不仅对没有受西方影响而发展了中国绘画的画家，如齐白石、黄宾虹以及主张东、

西绘画应该拉开距离，有意识强化中国绘画的民族特征，提升中国绘画精神境界的潘天寿，是不公平的；而且对引进西方艺术的几代人，也是不公平的。如果以西方的而不是中国的标准看待引进西方绘画或追随西方现代艺术的人，则根本谈不上什么“开拓”的意义，更没有一个人可称得起所谓“前卫”艺术家，他们只能被永远看作是追逐西方的影子或赶末班车坐三等车厢的人。20世纪的中国画坛，由于西方艺术以前所未有的规模介入，已呈现多元化的局面。这种局面，必然地为中国绘画的发展带来新的转机。然而，由于“西方冲击——中国反应”及“传统社会——现代化”等错误观念的影响，中国长期形成并仍在发展着的民族绘画，半个世纪以来，被许多人划入“旧的文化体系”或“封建传统”而列为“革命的对象”。这种做法，不仅无视中国社会从17世纪以来由于商业资本主义的滋长所引发的文化变革，以及中国绘画相应之下正在发生着的由“传统”向“现代”转型的历史事实，而且也违背了多元局面下平等竞争的精神。必须指出，引进西方艺术，改良、融合，以至照搬，都不能作为发展中国绘画的惟一取向。在中国本土的、民族的绘画屡受攻讦、改造、摧残，甚至被置于死地的恶运中，潘天寿以他崇高的人格、坚定的信念毕生奉献于民族绘画的发展，并以他的艺术创作和理论建树，雄辩地证明了中国本土艺术的生命力。潘天寿从来没有反对或拒绝西方艺术的引进，他早在1928年的《中国绘画史略》和1936年的《域外绘画流入中土考略》中，就充分肯定了外来文化与本土文化交互结合所产生的历史成果。潘天寿在他的画论著述中，对中、西绘画进行了大量的比较研究，并由此形成了他对发展中国绘画的明确主张。他的这些主张，是建立在对东、西各自绘画传统的理性认识的基础之上的。潘天寿主张，吸收外来文化，必须以振作民族精神为前提；东、西绘画，各有自己的最高成就，如两大高峰，互取所长，要两峰增加高度和阔度，而不是减去自己的高阔，将两峰拉平，失去了各自独特风格。他说“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画差不多，实无异于中国画的自我取消。”^④潘天寿这些说理性的文字，是在中国绘画经历了“不能反映现实”、“必然淘汰”的威胁，美术学院的中国画系被取消的折腾之后写下的。不了解“五四”运动以后，“全方位的外来化”思潮，包括第一次世界大战前后滋长的欧洲“社会革命”思潮是如何误导了中国本世纪文化艺术的取向，就不能充分理解潘天寿发展民族绘画主张的历史意义。“文革”期间，“民族文化虚无主义”以更荒谬的斗争形式走到极端，但是潘天寿至死没有屈服。他在去世之前的重病之中，曾愤懑地说：“中国几千年的文化，难道对今后的中国就毫无用处吗？传统愈悠久，罪孽愈深重，倒不如没有祖宗的好。”^⑤潘天寿之后，无论是在祖国大陆、台湾、海外，寄托于民族绘画为生命的人，包括年轻的一代，依然在默默耕耘。有人的名字或不为人所知，或没有作品流入市场，却将被写入画史。正如潘天寿，由于他生前很少卖画，在艺术市场的“曝光率”自然远不及许多三四流画家，但是这丝毫不能动摇他在现代中国绘画史上的崇高地位。正如谩骂不能改变历史，喧嚣一时的商业广告宣传，也不能改变历史。以中国的、内部的标准，而不是以西方的、外来的标准看待中国历史，就是以中国为历史的起点，从中国所遇到的问题出发，衡量历史事件和历史人物的作用和价值。

尽管主张“全盘西化”论者非到西方文化统一全世界之日永远会抱怨中国西化得不

够,但是中国所面临的严峻问题之一,却是在外来思潮入侵后,中国民族文化饱受摧残。正因为如此,潘天寿从中国所遇到的问题出发,敢于挺身而出,反对割断历史,明确表示“不赞成中国画‘西化’的道路”,主张“中国画要发展自己的独特成就,要以特长取胜”^⑥,在20世纪中国绘画史上,无疑具有重要而深远的意义。

二、第二个原则是,不能以西方现代艺术的理念规定中国现代艺术史,也不能以西方现代艺术史所经历的过程套用中国现代艺术史。这本来是个起码的常识问题。西方的绘画传统,与中国的绘画传统是不同的。一般的西方现代艺术史,以印象主义为开端,以古典写实主义传统即所谓“幻象主义”的终结或解体为标志。其后相继出现的各种运动、主义、流派,构成西方现代艺术史所经历的过程。以这些过程套用中国现代艺术史,当然是不适用的。什么是西方现代艺术的理念?尚未见有人作出简明而普遍接受的定义,而“西方现代艺术理念”不离口的某些理论家们的解释,更似乎是一团糨糊。如果说,不断向传统的艺术定义挑战,不断地实行和传统决裂,可视为西方现代艺术理念之一,那么,这种理念的基础是西方哲学,它所挑战的是西方艺术传统。以这种理念规定中国现代艺术史,又要中国重复,而不是挑战或与已经成为历史的西方现代艺术传统决裂,本身就是个笑话。中国现代绘画史,以何时为开端,以何种因素的出现作为现代的标志,是尚待研究、讨论的学术问题。遗憾的是,由于似是而非的理念先入为主,至今这一课题的研究仍被搁置着。把中国本土的、民族的绘画,贴上“传统”的标签,列为“革命”或“改造”的对象,则完全排除了其向现代转化的可能,也使上述课题的研究变为不可能的。如果认为现代绘画史标志之一,是绘画语言从描写物象中解脱出来,逐渐变成绘画的内容本身,那么中国从11世纪开始的文人画理论中已经有了类似理念,而17世纪开始某些文人画家已经把绘画语言作为绘画的实质内容。如果说,把绘画形式语言的探索视为现代绘画史的标志之一,那么黄宾虹对笔墨的诠释,潘天寿对“点、线、面”形式法则的探索以及对中国民族绘画“构图法则”的理论总结,则已经跨入了现代绘画史的范畴。由此可见,即使参考西方现代艺术史的经验,也并不能得出潘天寿“终未跨入现代”的结论。郎绍君兄是我所钦佩的当代艺术史论家,他对现代中国美术思潮的把握,对现代中国画家的分析,思辨清晰,行笔稳健,且往往语能中的,切到关键,道出旁人所未言。如他对潘天寿的分析:“潘天寿绘画的不入巧媚、灵动、优美而呈雄怪、静穆、博大,即源自他的气质、个性和学养的审美选择,然而这种选择又与时代审美思潮不无关涉。”又指出,“他的山水花鸟奇险、沉雄而苍古的特色濒临了古曲与现代审美疆界的边界,使现代艺术境内的欣赏者也感觉他近在眼前,甚至跨进了自己的‘领土’。”^⑦作者在这里肯定了潘天寿的作品的风格境界与时代的审美思潮有关,并实际上承认了其“现代感”,但是,始终由于“传统社会——现代化”这一理念模式的束缚,却得出了如下结论:“他追求的雄大、奇险、强悍的审美性格,依然未出‘壮美’这一传统审美范畴,没有借鉴西方文化精神而转为崇高性。他是传统绘画最临近而终未跨入现代的最后一位大师。”^⑧潘天寿“临近而终未跨入现代”的理由似乎是因为他没有借鉴西方文化精神,把“壮美”转为“崇高性”。“壮美”为什么是传统的审美范畴?“崇高性”为什么只存在于西方文化精神?“崇高性”是“现代”的标准吗?“壮美”为什么要“借鉴西

方文化精神而转为崇高”？“传统”与“现代”审美范畴的分界是不是“壮美”与“崇高”？如此等等实在颇令人费解。

三、第三个原则是，从人类文明史的宏观角度，既不是以西方中心论，也不是以中国中心论作为出发点，进行东、西方绘画史的比较研究，检验各自的人文内涵，价值观念，以及发展趋向。以中国的、内部的标准作为评价中国现代绘画史的出发点，而不是以西方现代艺术观念、发展过程规定、套用中国现代绘画史，并不意味着拒绝从世界艺术发展的宏观视野观察问题，审视去向。但是，从世界范围思考问题，既要避免西方中心论，也要避免中国中心论，而是从人类对当代文明史发展中普遍关注的问题作为基本出发点。在本世纪，不仅仅中国的民族文化面临着“危机”，西方的民族文化，如美国的文化，也面临着“危机”。因此，东、西方文化的比较研究，首先在西方国家兴起，及其至在某些领域（如文学）形成独立的学科，在许多大学设有专门的系、科，包括在中国。然而，相比较而言，艺术史、艺术理论范畴的东、西方比较研究，仍处于落后的状态。虽然，由于历史环境闭塞和知识资讯不足等方面的限制，潘天寿不可能在他所处的时间和空间，对东、西方文化以及绘画做出全面的比较研究，然而他却是在这方面进行过有益尝试的少数几位画家之一，而他的发展民族绘画的主张，是建立在其对东、西方绘画的比较研究之上的。潘天寿认为：“中国人自古有深远的哲学思想，与西方哲学不一样。……由此而形成的中国画，也与其它民族的绘画根本不同。”^⑩然而，潘天寿对中国绘画发展趋向的看法，并没有停留在绘画本身的层次，而是基于东、西方文化的更高层次的考虑。他说过，“历史上最活跃的时代，就是混交时代。因期间外来文化的传入，与固有的民族精神互相作微妙的结合，产生异样的光彩。”^⑪由此可见，潘天寿并没有对外来文化采取“排斥和拒绝”的态度，但是他坚持的是，接受外来文化，必须与固有的民族精神结合，而不是取代甚至消灭民族精神。他在1928年就指出：“近数十年来，西学东渐的潮流，日张一日，艺术上，也开始容纳外来思想与外来情调，揆诸历史的变迁原理，应有所启发。然而民族精神不加振作，外来思想，实也无补。”^⑫潘天寿所指的民族精神不振，是包括了“五四”运动以后，全盘西化以及对民族文化全面否定的虚无主义思潮弥漫着知识界的现实。他甚至意味深长地说过：“孙中山氏论西洋物质文明，则曰迎头赶上，绝未论及西洋精神文明，而曰迎头赶上。其一言一语，自非脑子混沌者可比。”^⑬潘天寿的这些思想，是基于他对民族文化的信念和对西方文化的认识，在今天仍足以启迪人思索。

无论以什么观点评价潘天寿，都不能不承认他崇高的人格和作为一个正直的艺术家终生不移的操守。潘天寿身体力行，从理论到艺术实践，都格外强调人品、画品或人格、画格。这在表面上看来，又似乎是未脱“传统的美学范畴”，而实际上，从17世纪开始，由于宋、明理学的衰落，心学与禅学合流，历史上审美观念中的伦理价值观已经逐渐解体，人们对“士习败坏”已经习以为常，以人品论艺术早已不再理直气壮了。^⑭而到了20世纪，更由于西方现代观念的渗透，以人品论艺术，则几乎成了不合时宜的论调。然而，正因为如此，潘天寿以身作则的主张，具有反传统的意义。无论是中国文化，还是西方文化在本世纪所面临的危机，都首先是精神道德方面的危机。也正因为如此，我认为潘天寿的人格的艺术境界，不仅具有现代的意义，而且具有世界的意义。^⑮

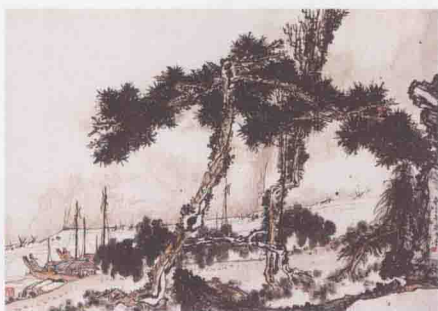
限于文字的限制，我不得不结束这篇不像序文的序文。如果跟流行的观念人云亦云一番，无异于浪费读者的时间；如果能够使读者换一个角度来思考潘天寿及其艺术，也算是没有浪费我自己的假日。是为序。

注 释：

- ① 《中国现代绘画史》，江苏美术出版，1986年，南京。第1页。
- ② 郎绍君：《论中国现代美术》，江苏美术出版社，1988年，南京。第110页。
- ③ 康有为：《万木草堂藏中国画目》，文史哲出版社，1977年，台北。第91、98页。
- ④ 潘公凯编：《潘天寿谈艺录》，浙江人民美术出版社，1985年，杭州。第21页。
- ⑤ 同注④，第27页。
- ⑥ 同注④，第21页。
- ⑦ 同注②，第108页；第105页。
- ⑧ 同注②，第110页。
- ⑨ 同注④，第23页。
- ⑩ 同注④，第15页。
- ⑪ 同注④，第15~16页。
- ⑫ 同注④，第10页。
- ⑬ 万青力：《并非衰落的百年——19世纪中国绘画史》，见《雄狮美术》月刊连载，台北，1992年4月号，第20~40页。
- ⑭ 万青力：“潘天寿的意境、格调说”，《潘天寿研究》，浙江美术学院出版社，1989年，杭州。第458~469页。

图 版

目 录



江洲夜泊图

设色枇杷	001	晴秋	030
疏林寒鸦	002	兰竹梅	032
晚山疏钟	003	梦游黄山	033
紫藤明月	004	山水	035
寒山过雨	005	兰竹石	036
秃头僧	006	浅绛山水	037
古木寒鸦	008	赠海燕墨兰	038
济公与象	009	水墨山水	040
鳊鱼	010	灵鹫图	041
秋华湿露	011	烟雨蛙声	042
拟缶翁墨荷	012	磐石墨鸡	044
参禅老衲	013	灵芝	046
垂杨系马	014	柏园	047
行乞	015	松下观瀑	048
空谷幽芳	016	盆兰墨鸡图	049
青山白云	017	松鹰	052
绯袍	018	行乞	054
菊石图	019	濠梁观鱼图	056
玉蜀黍	020	旧友晤谈图	058
黄菊	021	达摩	060
霜天暮钟	022	耕罢	062
青绿山水	023	石榴	064
映日荷花	024	梅花高士	066
露艳繁枝	025	蛙石图	067
山居	026	焦墨山水	068
石壁飞瀑	027	江洲夜泊图	070
甬江口炮台	028	松梅群鹤图	074
柏园高士	029	江南春雨	080



铁石帆运



夕阳渔归



百花齐放

江洲夜泊图	081	白描水仙	134
棕榈	082	百花齐放	135
睡猫	083	樱桃时候	136
晚风荷香	084	墨梅	137
欲雪	085	钩花兰石	138
小憩	090	湘江翠竹	139
菊花烂漫	092	白石	140
灵岩涧一角	093	墨石水仙	141
梅雨初晴	098	萝卜荸荠	142
淡彩花卉	099	九溪写生	143
红荷	100	有所思	144
露气	101	率笔兰草	145
春酣	106	泰华赤松	146
铁石帆运图	107	江山多娇	147
恭贺年禧	112	云台东望	148
鹭石图	113	竹石	149
颐者所喜	114	丝瓜	150
香祖	116	水云	152
秋晨	118	夕阳渔归	153
春兰新放	120	荔枝	154
黄菊	122	雏鸡	155
诚斋诗意	124	塘西名种	156
农家清品	126	夕雨红榴拆	158
凌霄花	128	葫芦菊花	160
布老虎	130	荷花蜻蜓	161
芭蕉蜘蛛	131	秋葵	162
群鱼	132	笋竹	164
梧桐甲虫	133	秃笔兰石	166



朱荷



水仙



小篷船

黄山松	167	八哥	188
兰石图	168	雏鸡	190
松石图	169	凌霄	192
夕阳山外山	172	水仙	194
堪欣山社竹添孙	173	凤仙花	196
接天莲叶	174	百合	198
小龙湫一截	178	大岩桐	200
小亭枯树	182	小篷船	202
朱荷	183	鲇鱼	204
晴峦积翠	184	墨竹	206
雨后千山铁铸成	186		

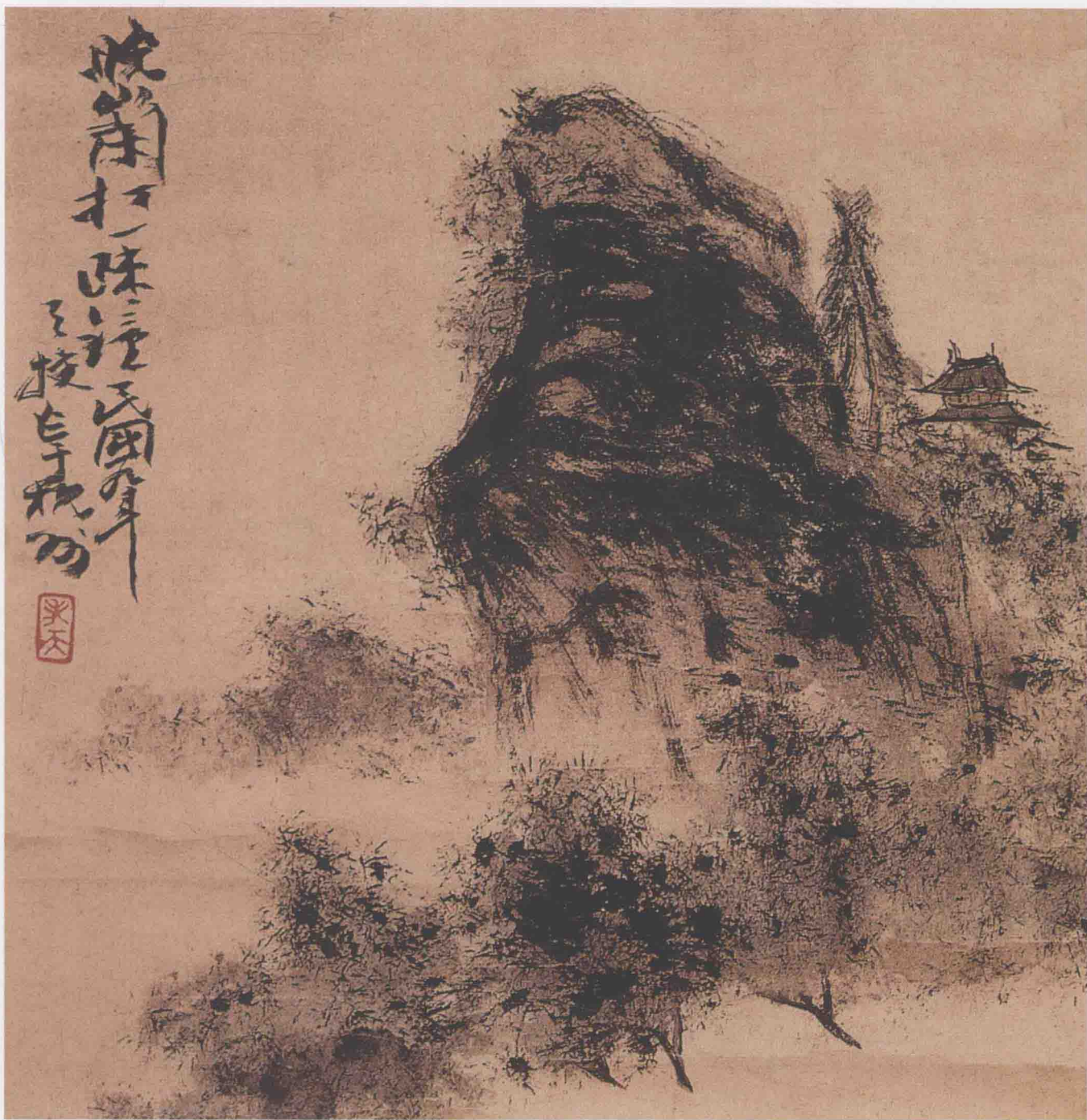


设色枇杷
1918年



疏林寒鸦

1920年



晚山疏钟

1920年



紫藤明月

1921年



寒山过雨

1921年