

潘天寿的生平交游及其书艺

潘天寿，一八九七年三月十四日出生于浙江省宁海县北郊冠庄村，一九七一年九月五日病逝于杭州。原名天谨，乳名守权，学名天授，后改天寿。字作藩，改字大颐，号寿者。中年以前常署阿寿、懒道人、心阿兰若住持寿者、三门湾人等，晚年常署雷婆头峰寿者、东越大颐。潘天寿学养深厚，一生勤勉，于诗书画印论皆得，是一位有“独诣”的艺坛大家。他对中国美术教育的发展，亦作出了很大的贡献，在二十世纪中国美术史上有突出地位。

一、早年求学时期

潘天寿的祖上为书礼之家，第一代世祖“展名仁约”，字士纳，居于宁海。其十世孙克尧，字再一，为冠庄潘氏之始祖。其孙池卿，娶方孝孺从姑小奴。后受方孝孺牵连，冠庄潘氏直接蒙罹“靖难之变”“再一之孙，以方氏之祸，几尽”。ⁱ延至第十五世，名学纯，字刚甫，是潘天寿的曾祖父。潘学纯有三子，老三名期照，是潘天寿的祖父，人称拱北公。其人在乡间颇有威望，被举为乡长，又勤劳节俭，置办了家产田亩。潘天寿的父亲是长子，名秉璋，字子陶，二十六岁考取秀才，被推举为乡董、乡长长达三十余年，并被选为县参议院。为人公正无私，慷慨仁厚却不善经营谋划，致使家业败落。ⁱⁱ

潘天寿为家中长子，七岁入村办私塾念书，诵读《三字经》、《百家姓》、“四书”和《古文观止》、《纲鉴》等，也学《千家诗》、《唐诗》等古典诗词，打下了国学底子。读书之余，常因私下临摹《水浒》、《三国》等绣像小说插图，遭到父亲和塾师的责罚。十四岁时转入宁海县城国民小学，插入初小三年级。是年，下决心要做一个中国画家。十六岁，初小毕业，转入城西的正学高小，各科成绩一直保持优秀，仍喜绘画、书法、刻印。

一九一五年秋，十九岁的潘天寿以策论第一，总分第二的优异成绩考入浙江省立第一师范学校，赴杭州就读，成为五年制师范本科公费生。浙江省立第一师范学校的前身是浙江两级师范学校，是晚清时期开办的新式学校之一。当时的校长是曾留学日本的民主主义教育家经亨颐，他同时兼任浙江教育会会长。经亨颐提倡教育救国，他的教育观首先强调“人格教育”，他说：“凡学校皆当以陶冶人格为主”ⁱⁱⁱ“人格者，一方面为自立的、个人的，他方面为协同的、社会的；相互实现，渐渐发展者也。”^{iv}并定一师的校训为“勤慎诚恕”。经亨颐聘请的教师多为学者名士，如李叔同、夏丏尊、陈望道、李次九、刘大白、单不庵、姜丹书、胡公冕等，他们大多既有深厚的传统文化的积淀，又倡导新文化，使一师成为浙江文科的最高学府。入学后的潘天寿在这种新式的学校教育下，吸收各方面知识，扩大了眼界。他除了对音乐和体育两科不甚热衷，在文科上最为用功，数理生物的成绩也不错。潘天寿毕业后仍旧保持着读书的习惯，于文学、哲学、历史、画论以至佛学等，无不涉猎，这也是他在传统艺术道路上取得卓越成就的原因之一。

“一师”非常重视艺术教育，以艺术之美陶冶人格之美，故设有图画手工的专修科。一九一一年首先聘请姜丹书接替了此前任教的日本籍教师，教授手工、图画和美术史，成为我

国自己培养出来的第一代艺术教师。次年，从日本专学西画回国的李叔同任教一师教西洋画。之后的艺术类师资有中国画樊熙，用器画薛楷，音乐是周承德等。再加上校长本人虽以学术见长，却精篆刻，工书法，更是大力提倡美育，校内艺术氛围浓厚，令潘天寿受益匪浅。他的课余时间几乎都用在了书画、篆刻等方面，并参加校内的篆刻社团，成为核心成员。

一九一九年，“五四”运动的影响迅速波及杭州。经亨颐作为新文化运动的先驱者，“一师”自然也成为运动的中心。潘天寿毕业在即，也参加到学生运动中，这是他第一次参加爱国民主运动。据潘天寿的老同学冯蔼然回忆说：“‘五四’运动到来，潘君已是本科三年级（应为五年级），行将毕业。除罢课期内参加游行、开会，上课期间学些文字改革，批判旧道德，破除迷信和关心时事外，作书、学画，攻读不辍。”^v

潘天寿在“一师”学习生活了五年，得到熏陶和全面培养，这为他以后的艺术发展打下了重要基础，也对他的人生观和教育观的确定产生深刻影响。

二、致力于美术教育事业

潘天寿曾说：“我这一辈子，是个教书匠，画画只是副业。”^{vi}这固然是谦逊之语，却道出了他为中国现代美术教育倾注心血的一生。

一九二〇年，潘天寿于一师毕业后，先后在宁海、孝丰等地小学任国文、算学、国画课教员。一九二三年，他经师友介绍去了上海，在上海民国女子工校教授绘画与算学等课程，同时兼任上海美术专科学校中国画实习课和理论课，空闲时研究绘画。

一九二四年，上海美专开设国画系，潘天寿正式受聘为教授，并与诸闻韵共创中国的第一个国画系。^{vii}因为没有现成的教科书，他“以《佩文斋书画谱》及日本中村不折、小鹿青云合著的《支那绘画史》为根柢，辅以《美术丛书》诸书”^{viii}编译而成，一九二六年七月由商务印书馆出版。该书的完成意义重大，不仅是当时最早的中国绘画史教科书，从中也反映了潘天寿的思想和价值观。当时美术领域的东、西两大系统激烈冲撞，各种思潮的涌现，年轻的潘天寿已经有了自己的明确立场。他在初版自叙中说：“艺术的世界，是广大而无所界限，所以凡有他自己生命的，都有立足在世界的资格，不容你以武力或资本等的势力屈服与排斥……”潘天寿有着强烈的民族自尊心和自豪感，坚信中国艺术的希望是“民族绘画的再度复兴”。他后来更深入的提出“一民族之艺术，即为一民族精神之结晶”“每一个国家民族，应有自己独立的文艺，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，是有重要意义的。”“我向来不赞成中国画‘西化’的道路。中国画要发展自己的独特成就，要以特长取胜。”“中西绘画，要拉开距离”等等观点。^{ix}可见潘天寿是以振兴民族精神、振兴民族艺术为己任，这种思想一直贯穿在他的艺术创作、著述和教学中。

一九二六年秋，上海美专的学生与任课教师发生冲突，导致爆发学潮。大量生源流失。鉴于此，师范科主任俞寄凡与潘伯英、张聿光等校内教师，于年底在上海创立新华艺术专科学校。次年春，潘天寿与诸闻韵一起转入新校。该校设有国画、西画、音乐、艺术四个系，

他任艺术教育系主任，教授国画花鸟、山水以及绘画史，同时仍然在上海美专任教。但没有多久，潘天寿不满新校校董做法，退出了新华艺专。

一九二八年初春，潘天寿离沪赴杭，受聘为杭州国立艺术院中国画主任教授，同时兼任上海美专、昌明艺专的中国画课程，往返沪杭两地教课。国立艺术院是中国第一所综合性的国立高等艺术学府，由刚从法国回来的林风眠担任院长。该校初创时，绘画设国画、西画两系，一年后即合并为绘画一系，体现了蔡元培和林风眠“中西融合”思想。但在具体实施中，油画与国画的课时比例是 20:4（一九三〇年），24:9（一九三四年），明显的重西轻中。潘天寿对此颇为担忧，于是成立课外“书画研究会”，自任导师，培育绘画系以外喜爱国画的学生。^x

一九二九年夏，潘天寿与林风眠、林文铮、李树化、王子云及日文教员六人，参加学校组织的“美术教育参观团”赴日本考察美术教育。他们在半个月中走访了东京美术专门学校、帝国绘画馆、博物馆等机构，了解日本艺术教育情况。

抗战前在杭州的十年，潘天寿全身投入教学、学术研究和艺术创作。有时利用假期游览黄山、天台、莫干等名山，前往富春江、浙西、浙南、舟山普陀等地，寻找创作题材和灵感。

一九三七年十一月，上海沦陷，杭州危急，国立艺术院全体师生内迁。数年间从浙江诸暨至江西贵溪，复转湖南长沙、沅陵、昆明、重庆。在艰苦环境下，潘天寿与国画系其他师生依旧安排主要科目的教学。其间，国立杭州艺术专科学校与国立北平艺术专科学校在一九三八年合并为“国立艺术专科学校”。一九三九二月，在潘天寿的坚持和提议下，校长滕固呈教育部批准中西画分两科设置，成立西画组和国画组。潘天寿任国画组主任。分科教学后，学生在国画系第一年学习中国画的基础知识和基本技能，兼习山水、花鸟、人物，第二、三年分成山水、花鸟二教室授课，结束了艺专长达十年的中西画合系教学。^{xi}一九四四年，潘天寿接受教育部任命，正式担任已迁至重庆磐溪的国立艺专校长一职，兼授中国花鸟画课程，并主讲古典文学、诗词及治印等。担任校长期间，潘天寿对油画、雕塑、工艺等各专业同等重视，并锐意整顿教务，力图振兴艺专，教员队伍中聚集了林风眠、倪貽德、吕霞光、吴弗之、谢海燕、李可染、关良、丁衍庸、赵无极、朱德群、黄君璧等大批人才。

抗战胜利后，国立艺专迁回杭州。潘天寿从重庆先行回杭，添置设备，筹建校舍，添建办公楼和教师。一八四六年暑假，“国立艺专师生员工从四川重庆磐溪分三路：北路经西安；南路经桂林；水路沿长江，陆续返回杭州，至深秋复原完毕。”^{xii}

艺专正式复员开学后，潘天寿数次向南京教育部提出辞职，他更愿意专心创作、教书育人。直至一九四七年夏，辞职才得以批准。卸任后的潘天寿“无官一身轻”，仍在艺专当教授，并画了不少具有代表性的精品。

一九五〇年，国立西湖艺专改名为中央美术学院华东分院。之后，中、西画系又合并为绘画系，合雕塑、图案共设三系。一九五四年，绘画系又分为彩墨画、油画、版画三科，中国画被“彩墨画”代替。一九五五年，三科改为三系，撤销绘画系。潘天寿等擅长传统中国

画的这些老先生遭到冷落，课也不多。潘天寿在一九五三年曾被调离教职，安排到民族美术研究室担任研究室主任，并与吴茀之、诸闻韵等整理民族美术遗产资料。他们搜集购买鉴定大量民间古代藏画，这批艺术财富成为之后的中国画系资料库，艺专最重要的珍藏。

一九五六年下半年，党中央提出：“艺术上百花齐放，学术上百家争鸣”的方针和“古为今用，洋为中用，推陈出新”的指导思想。民族传统艺术开始受到尊重，艺术院校忽视传统中国画教学的局面也得到了扭转。是年十月，潘天寿重新回到教学岗位，任教彩墨系一年级书法课和四年级国画课。一九五七年，他被任命为中央美术学院华东分院副院长。潘天寿不负责行政，一心扑在教学上。尤其是国画系的课程，他详细拟定课程学期授课计划。十二月，他将彩墨画系改回“中国画系”，被取消的山水画、花鸟画教学重新恢复；画论、诗词题跋、篆刻、书法也重新开课，他亲自教授山水、花鸟、题跋、书法。授课之余，他编教材、出专著、撰写教学论文，呈现出一位学者型艺术家、教育家的深厚学养。

一九五八年，潘天寿被选补为全国人大代表，并荣获苏联艺术科学院名誉院士的称号。一九五九年，学院改名为浙江美术学院，潘天寿出任院长。次年，又被选为中国美术家协会副主席。浙江省美协成立，他又兼任主席。

一九六一年四月，潘天寿赴京参加“全国高等院校文科教材会议”。他在会议上提出中国画系人物、山水、花鸟三科应该分科学习的意见，并展示了浙江美术学院国画系分科教学的方案，得到批准首先在浙江美术学院试点，继而逐渐形成了全国性的国画系分科教学的局面。一九六二年再次出席该会议时，进一步提议国画专业应把诗词、书法、篆刻等列为正式课程。同年六月，出席文化部“全国美术教学会议”时建议：“国画系不但要学书法、篆刻，而且应该列为必修课”。他呼吁“目前老书法家寥寥无几，且平均年龄在六十岁以上了。后继无人，前途堪虑，我建议在美术学院设置书法专业，包括金石、篆刻，以便迅速继承。”^{xiii} 他的建议立即得到文化部的重视，最后批准浙江美术学院中国画系增设并试办书法篆刻专业，与国画系的人物、山水、花鸟三科并列。潘天寿很快成立了以其为首的书法篆刻专业筹备组，包括吴茀之、陆维钊、诸乐三、沙孟海、朱家骥、刘江共七人。他亲自制定教学大纲，并且一次性捐出自己收藏的米芾、莫是龙、董其昌、张瑞图、傅青主、伊秉绶、康有为、经亨颐、李叔同、吴东迈、马一浮、张大千等几十件名家书法珍品作为开办书法专业的教学资料，创办了全国第一个正规的书法篆刻学科，使书法取得了与绘画同等的地位，这是潘天寿对现代美术教育所作的又一贡献。

潘天寿在浙江美术学院逐步建立起的分科教学，设置古典诗词课程，改变了当时存在的山水、花鸟、书法等科后继无人的局面，使浙江美术学院中国画系成为复兴传统国画的大本营。

一九六六年三月，潘天寿度过自己的七十大寿。他写了两幅对联：“流离真岁岁，笔砚永朝朝。”“七十年来何所得，古稀年始颂升平。”他对自己在古稀之年开始艺术事业的新探索充满了信心。但“文革”毁坏了他的艺术和生命，最终含冤而死。潘天寿一生为中国美术

事业，艺术教育事业所作的努力戛然而止。终年七十四岁。

三、交游

（一）、“一师”恩师

浙江“一师”教员中，李叔同与经亨颐是潘天寿最为敬重的两位师长。

李叔同是在一九一二年应校长经亨颐之邀，到“一师”任教。他完全按照西画观念授课，这与潘天寿喜爱的中国画有很大区别。潘天寿觉得自己“性格粗放，兼之受了中国写意画的影响，觉得西画要求形象的准确，光线明暗的真实，使自己感到拘束，不痛快，因此常常草草应付，不愿用功。”^{xiv}但李叔同在诗文、书法、金石篆刻上有很深造诣，潘天寿非常敬佩他的学问和人品，常向其请教。

一九一八年夏，李叔同削发为僧，皈依佛门，法号弘一。这件事对三年级的潘天寿触动很大。三十年代初，潘天寿为俗事困扰，觉得“中国画崇尚超逸、清雅，没有烟火气，才称得上画品高。许多古代画家，如石涛、八大、石谿、渐江等都是和尚，还有一些大画家是道士”，遂萌发了出家念头，以求画格高超，能够达到上乘。他特意跑到杭州烟霞寺找到弘一法师说明来意。弘一法师劝阻他：“尘世多烦恼，有斗争，出家人之间的斗争、烦恼，并不比尘世少，有的地方，可能更厉害。”^{xv}这才打消了他出家之想。潘天寿虽未能出家，思想上却受到儒释共同的影响。他画了一些佛教人物，题款中也常出现懒头陀、朽居士、心阿兰若主持等别号，还写成《佛教与中国绘画》一文。他的画室里，一直悬挂着李叔同的书联：“戒是无上菩提本，佛为一切智慧灯。”

潘天寿曾在《画谈随笔》中写道：“吾师弘一法师云：‘应使文艺以人传，不可人以文艺传。’”（《听天阁画谈随笔》）他奉此为治学做人的准则，并在教学中也一再教导学生“品格不高，落墨无法”（《听天阁画谈随笔》），“艺术性之高度，是建立在艺人之品德上、技巧上、学养上，而非建立在艺人题材之对象上”，非常强调人品道德上的修养与画品书品间的关系。潘天寿对李叔同的教诲遵行不渝，加之他本人也是宽厚和善，诚朴刚直，遭受“四人帮”迫害时曾写下“莫嫌笼络窄，心如天地宽。是非在罗织，自古有沉冤。”的诗句，这些使他成为美术界中天资、功力、学养、品德四者兼备的艺术家。

经亨颐年长潘天寿二十岁，二人的师生情始于“寄社”。“寄社”的前身为“乐石社”，成立于一九一四年九月，是致力于治印、研究印学的社团。社员以“一师”的教师和学生为主，最多时有二十七人。其发起人是“一师”的学生丘志贞（字梅白），社主任李叔同写有《乐石社记》：“同学丘子，年少丰俊，即耽染翰，尤嗜印文，校秦量权，笃志爱古。遂约同人，集为兹社，树之风声，颜以‘乐石’。切磋商兑，初限校友，继而张皇，他山取益，志同道合，声气遂孚。”选陈伟（字骨秋）首任社长。原定每月集会一次。经亨颐后任社长，夏丐尊、费砚、叶楚伦等书画篆刻家均曾参加活动，指导社员。后因李叔同皈依佛门，社团主要成员分散各地，至一九一六年秋渐趋衰废。一九一七年改名寄社，当时丰子恺、潘天寿

入社。^{xvi}潘天寿自读私塾时就对篆刻有兴趣，也刻过几十方石章，只是无人指导，自加入“寄社”后，得到经亨颐等人的指导。经亨颐是造诣很深的金石家，西泠印社的“中坚”，“（经）童时已能治印，三十年后技乃益进，善用钝刀以取古拙”（《西泠印社志》）。据潘天寿回忆，有一天经亨颐来到寄社，潘天寿将几枚自认为刻得很好的石章请经亨颐指教，但先生却肯定了两枚刻得不好的印章，并告诉潘天寿：“治印非以整齐为能事，要取其自然。此外，治印须胸中先有书法。”自此，潘天寿始入篆刻真途。在经亨颐屡次指点和鼓励下，潘天寿的篆刻在汉印平实一路的基础上形成自己风格：“钝刀拙线，精警重拙，不求妩媚，但追骨气。”

xvii

一九二〇年，经亨颐遭到守旧势力的排挤，被撤去浙江一师的校长职务，之后在上虞创办了春晖中学并担任校长。从“一师”毕业后的潘天寿仍经常去探望恩师，甚至为了不冒老师经亨颐、颐渊的颐字讳，早年很少署“大颐”字。他还加入经亨颐创办的“寒之友社”，成为该社较为年轻的一员，得到众师友的指教，变得愈加成熟。

一九三七年农历五月廿五日，六十岁的经亨颐在白马湖长松山房举办自己的生日宴会。来客俱是乡老、旧友与学生，潘天寿也在其中。彼时，潘天寿已在美术界有一定地位，是杭州艺术专科学校国画系主任教授、并兼任上海美专、新华艺专教授，仍专程前往白马湖为恩师祝寿，足见师生情谊深厚。但这次寿宴也成为二人最后一次见面。抗日战争爆发后，潘天寿随国立艺专内迁去了云南，次年经亨颐郁愤成疾，在上海病逝。^{xviii}

经、李两位恩师为青年时期的潘天寿开拓了艺术眼界，更在人格品德方面为他树立了典范，影响其一生。

（二）与吴昌硕的交往

潘天寿早年在“一师”除了文化课外，诗文、书法篆刻皆受益甚巨，但他所喜爱的中国画仍然没有得到系统指导，主要靠自己摸索。直至去上海后遇到了第三位恩师，上海画坛的领袖人物吴昌硕。二〇年代的上海是全国画家聚集的艺术中心，潘天寿有机会参加更多的艺术活动，先后结识了陈师曾、王一亭、黄宾虹、吴昌硕等前辈，尤其得到吴昌硕的器重，拜其门下。

当时二十七岁的潘天寿在诸闻韵介绍下初次拜访吴昌硕，已是八十高龄的缶老亲切地唤他为“阿寿”。从此，潘天寿改“潘天授”为“潘天寿”。在上海五年间，潘天寿利用教书空余常去拜访，与先生谈诗论画，听其指点，画艺大进。据潘天寿回忆^{xix}，吴昌硕两次作诗点评其诗文书画。一次是他们谈论过诗画后，先生第二天特地写成一副集古诗句的篆书对联：“天惊地怪见落笔，街谈巷语总入诗”。充分肯定了潘天寿的绘画天分和诗才。这副对联潘天寿一直悬于书斋，直到抗战之初，因未将其随身带走而遭遗失。还有一次潘天寿带了一幅觉得满意的山水画拜访吴昌硕先生。先生看过没有给任何评论，却在第二天托人给潘天寿带了一首长诗《读潘阿寿山水障子》，诗中先夸赞他“久久气与木石斗，无挂碍处生阿寿。寿

何状兮颐而长，年仅弱冠才斗量。”继而在最后劝诫“只恐荆棘丛中行太速，一跌须防堕深谷，寿乎寿乎悉尔独。”明确指出了他的缺点。这三句话对潘天寿影响很大。他在晚年说：“我在年轻的时候，就欢喜国画，但每自以为天分不差，常常凭着不拘束的性情、趣味出发，横涂直抹，如野马奔腾，不受疆勒，对于古人的重工力严法则的主张特别轻视。这自然是一生的大缺点。昌硕先生知道我的缺点，即在这幅山水画上明确的指出我的缺点。”^{xx}得到指点的潘天寿从此多番揣摩，在浸润吴派风格的同时寻找自己的书画面貌，最终解决了“行不由径”的不足，又未失去自己特有的雄浑霸悍之气。对此，吴昌硕曾感叹说：“阿寿学我最像，跳开去又离我最远，大器也。”^{xxi}

昌硕先生谢世后，潘天寿因怀念与恩师之间的情谊而曾咏之以诗：

忆吴缶庐先生

月明每忆斫桂吴，大布衣郎数茎须。

文章有力自折叠，情性弥古侔清癯。

老山林外无魏晋，驱蛟龙走耕唐虞。

即今人物纷眼底，独往之往谁与俱。^{xxii}

（三）白社

潘天寿参加过的艺术社团中，“白社”^{xxiii}是他组织发起的首个国画研究会。一九三二年春假，吴茀之、诸闻韵、潘天寿、张书旂、张振铎五位师友聚会上海。席间，潘天寿倡议组织画会，一是为了维护捍卫传统绘画，再者将大家教书之余的闲散时间充分利用，切磋提高画艺。根据“年长为尊，艺长为尊”，大家一致推举诸闻韵为社长。定名“白社”，取清白为人之意，且“白”字五划，代表五人。宗旨是发扬文人画的优秀传统，以“扬州画派”的革新精神从事中国画创作和有关课目，如书法、诗词题跋、金石篆刻、画史画论等研究，书法定为必修课。^{xxiv}“每年要组织一次展览，每人每年至少交精品二十幅，不交作业罚款壹圆。并规定在课目中每人选二项，为研究项目，待开画展时一并出示，还要举行研究讨论会。”^{xxv}

白社成立后，会员定期聚会，活动频繁，出版过《白社画册》两集。成立之初，即组织了救亡赈灾的义展义卖活动。一九三二年十二月二十四日至二十六日，白社五人在上海湖社举办了第一届书画展，共展出作品一三六件。同年的《艺术》（一月刊）杂志上刊登了李宝泉《展览会月评》，文中写道：“综观白社五位作家，诸先生以功力胜，潘先生的苍莽，张振铎先生的松秀，张书旂先生的劲逸，吴茀之先生的气势，都各有自己的特长、心得。”白社第二次画展，于一九三三年十月十七日至二十二日在南京民众教育馆举行。上海的《良友》、《文华》、《艺风》等报刊宣传介绍，选登了潘天寿、吴茀之、张书旂等人的作品及五人的合照。次年，诸乐三、姜丹书、朱屺瞻、潘韞华（女）、郭沫文（女）入社，社员增至十人。

一九三五年四月七日，白社第三次画展在杭州西泠印社举行。第四次画展于一九三六年八月十五日在上海公园图书馆举行。^{xxvi}报纸有报道：“……全部陈列画幅二百帧。山水人物花鸟博古等俱备。……琳琅满目，美不胜收。该社社员十人，作风各有独到处。”（蒋祖若《白社画展一瞥》）白社成为二十世纪三〇年代在上海、南京、杭州一带有较大影响力的艺术团体。

抗日战争爆发后，白社活动就大致终止了。白社成立短短数年，社员虽少，但后来取得的成就令人惊叹。除了早逝的诸闻韵，潘天寿以雄奇霸悍的画风而独标一格，被公认为二十世纪现代四大家之一，张书旂自创“白粉画派”，张振铎被尊为“长江画派”的鼻祖（叶浅予语），皆是开宗立派的大家。即便是后加入五人，除了两位女社员名声不显，诸乐三、姜丹书、朱屺瞻都在艺术创作以及美育、艺术理论上取得卓越成就。正如张振铎诗中所云：“文人相亲不相轻，白社同仁利断金。画艺切磋成大器，文坛佳话永留存。”（《忆白社有感》）

“白社”的创立，为社员们的艺术发展提供了平台，彼此间指点、鼓励，创造自己的风格。可以说，潘天寿结盟“白社”这段时期，也正是他个人风格趋向成熟时期，有着重要意义。

四、书法师承与演变

潘天寿是艺坛公认的二十世纪大师之一，一生创作的作品数量甚巨。但可惜在抗战时期和文革中，大量作品遗失损毁，存世的书法作品亦是凤毛麟角，但这并不影响他的书法成就。

潘天寿擅长各种书体，以行草书最具个人风格。他的书法吸收历代诸多书家的优点，“先以钟太傅、颜鲁公、史孝山入手，后学魏晋碑，参以黄道周、倪元璐和近代沈寐叟各家，形成自己豪迈朴茂的风格，几乎无施不可，其造诣甚至或在画之上。”^{xxvii}书法功力十分深厚。从潘天寿的书迹来看，他的确走的是碑帖结合的道路。

潘天寿少时学书，是从《瘞鹤铭》和《玄秘塔》入手，兼之其他法帖。据潘公凯先生回忆，潘天寿十四岁时，进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。”《瘞鹤铭》^{xxviii}为南梁碑，结体开张跌宕，正气充盈。宋·朱长文评：“有古篆籀气，虽积笔成冢，莫能得一结构之妙耳。”^{xxix}《玄秘塔》端正挺拔，乃“柳书中之最露筋骨者，遒媚劲健固自不乏，要之晋法一大变耳。”^{xxx}潘天寿蒙童时对此二帖用心临习，打下了扎实的笔法基础。从他后来的书法中，可看出他在楷书方面所下的功夫。他也因此在书法教学中对学生提出自己的建议：“学书不一定从篆、隶或甲骨入手，我的意见要从正楷开始……。学楷书，先选碑帖，不能有偏见，要了解各种帖的风格和特点。……”（潘公凯，《潘天寿谈艺录》）

考入“一师”是潘天寿书学生涯中一个重要转折点。他受教于擅碑的李叔同、经亨颐，专攻汉隶魏碑，研习《石门颂》、《祀三公山碑》《二爨》、《张猛龙》、《莱子侯刻石》等。这段时间，他的主要精力用于临碑，且有自己的独到见解，认为“魏碑挺拔刚劲，雅拙朴茂，但笔画露骨如刀刻，毛笔圆而软，欲写好魏碑，十分困难。清末康有为、包世臣提倡写魏碑，亦未写好。我认为应先学汉碑，再以圆笔学方笔魏碑。倘先学魏碑，不易写好，因偏笔临魏

碑极难，且易有流弊。”^{xxxix}这个观点使他作书用笔能方圆相济。潘天寿“一师”前后的书迹不多见，有大字残匾“崇德”（原为“崇德堂”），一九一九年为冠庄“都总庙”旁的“清莲寺”书题的一方匾额“五叶流芳”，以及教科书封面题写，用笔主要从《瘞》、《玄》中来，亦见李叔同的影响。他一九一九年行书《菜根谭四屏》、一九二〇年《楚雨沧海轴》，其笔法显然是根基于碑。后者是他已知的最早行书题诗，字体线质粗重，结体紧结而奇肆，兼得汉隶、魏碑之意。潘天寿这一时期虽尚在摸索阶段，但奇肆之书风已初现端倪，这正是得益于碑。

潘天寿的碑学实践在结识吴昌硕后得以更加深入，由汉魏之碑上溯至甲骨、金文、石鼓、卜文、猎碣，追求雄浑古拙的“金石味”。对此，他曾谈到自己的一些认识：

石鼓、钟鼎、汉魏碑刻，有一种雄浑古拙之感。此即所谓‘金石味’。昌硕先生即得力于此。古人粗豪朴厚，作文写字，自有一股雄悍之气；然此种‘金石味’，也与制作过程与时间的磨损有关。金石的朴茂与浇铸有关，魏碑的刚劲与刀刻有关，石鼓、汉隶，斑驳风蚀，苍古之气益醇。古代的石雕、壁画，也都是这种情况。这些艺术品，在当时刚刚创作出来的时候，自然已经是很好；而在千百年以后的现在看来，则往往更好。所以我们学习汉隶魏碑，要取其精神，而不必拘泥于形式。用现在的毛笔，去模仿斑驳的效果，或者要求用毛笔，写出刀刻的效果，是吃力不讨好的，但高华苍古的神气要吸收。^{xxxii}

他认为“金石味”不必刻意模仿，拘泥于形式，强调应取金石书法的精神。正如他在一首梦观明代倪元璐墨迹诗中所写：“古韵出金石，隽逸迥天趣。一波一磔间，坚如生铁铸。”这是他一生的追求，亦是他作品中劲健雄悍之气的根基。

在上海追随吴昌硕期间，潘天寿的诗文书画印无不受其影响。尤其是在最初的两年，即一九二三和一九二四年，其行草书题款与吴昌硕极为相似，得其体势、笔法、入之甚深。潘天寿的艺术个性很强，不想一味的摹仿。他谨记昌硕先生教诲——“化我者生，破我者进，似我者死。”——要跳出吴门，另辟蹊径。吴昌硕的行草书是以篆书与楷书相参，潘天寿为了能写得不同，尝试融入碑体的奇、简结构和方折用笔，努力打破吴书的耸肩体势。这在他一九二七年的作品中已见端倪。如《赠中望行书轴》既保留了吴书苍茫古厚的气息，又拉开了距离。一九二八年，潘天寿定居杭州后近十年间，进而受黄道周、倪元璐、八大山人、石涛、沈曾植等启发，兼取碑帖之长而变法成功，形成了自己雄强恣肆、奇倔刚劲的独特书法风格。

潘天寿书法个人面貌强，主要得益于黄道周。邓白在《潘天寿评传》中阐述得十分详细：

在他的书法中，主要的成就是行书，最能代表他的艺术特色。他所下的功夫，也以行书最深。为了与他的绘画风格密切协调，使书画珠联璧合，经过长期探索，终于找到了明末黄

道周的墨迹，既有晋人书法的气度和韵味，又有魏碑奇逸雄迈的特点，笔法方圆并用，格调自成一家，尤其使潘为之倾倒的是这位流芳史册的民族英雄，其匡济之才，忠烈之节，道德文章，以及不同流俗的笔法，无一不是他生平所崇尚的规范。他中年以后，一直致力于学黄道周书法，不是出于偶然，而是心契神会，志趣相投。潘天寿是最重人品的，一贯认为‘人品不高，落墨无法’……因此不难知道潘天寿长期取法黄道周，特别喜欢《榕坛问业》，反复临写，爱不释手，不仅在于学其书法，同时更是学其为人。

可见取法黄道周是潘天寿行草变化之关键。黄道周（一五八五—一六四六），字幼平，又字螭若，号石斋，福建漳浦人，是明末最讲节气的抗清志士。《明史·列传一百四十三·黄道周》谓“道周以文章风节高天下，严冷方刚，不谐流俗。”他曾冒死上疏直斥权臣而被谪广西。南明时任礼部尚书。清兵南下，他起兵抵抗，兵败后为清兵所获，慷慨就义于南京。潘天寿崇尚有气节的人，而有气节的人，其书画必如之。黄道周自谓：“书字自以遒媚为宗，加之浑厚，不坠佻靡，便足上流。”^{xxxiii}观黄道周书法，刚古骀直，不流凡俗；遒劲厚重，奇而不肆，一扫明人书法软媚柔弱之气。明代的书法，因受赵孟頫的影响，一直到董其昌，下笔皆圆润、柔曲，力弱而少骨力，虽潇洒有致，而古拙遒劲不及。至黄道周，跨过宋元明而得汉、魏笔势，用笔刚劲深沉无纤巧秀媚之态，故有郁勃磊落之气。张怀瓘《书断》评价黄道周书法：“或寄以骋纵横之态，或托以散抑结之怀；虽至贵不能抑其高，虽妙算不能尽其力。”何绍基也说：“惟忠端（石斋谥号）书法，根据晋人，兼涉北朝，刚劲之中，自成精熟，迥非文、董辈所敢望，今年瑰迹叠见，益宝重如凤芝麟术。”难怪潘天寿中年以后特喜黄石斋，反复临写，爱不释手。

除了黄道周，明末书家中潘天寿还倾心于倪元璐。《六艺之一录》中评：“倪鸿宝书一笔不肯学古人，只欲自出新意，锋棱四露，仄逼重叠，见者惊叫奇绝。方之历代书家，真天开蚕丛一线矣。黄石斋其奇不及鸿宝，而孤傲岸异，神骨磊落亦奇才也。”^{xxxiv}黄、倪二人与潘天寿个性相近，书风骨气雄奇，气势磅礴，但潘天寿行书很明显还是更多得益于黄道周。从潘天寿存世书迹来看，一九三二所书的《行书苏轼绝句》、一九三四年行草书《莫干山诗册》、《啼乌曲诗》、《梦中得四律》已具黄石斋风规。方笔侧锋，结构斜趋紧凑以侧取势。

潘天寿受黄道周影响很深，但重在取其精神，并不以成法自囿。例如，黄书圆笔多于方笔，潘书则方笔多于圆笔；黄书字势一致，行距疏阔，行气整齐，潘书则字形大、小变化大，往往随势倾侧左右，行距时疏时密，大胆追求“险绝为奇”，这些变化皆是黄书中未有的。而且潘天寿充分发挥硬毫的长处，加强黄书的遒劲、刚直、劲健，骨力尤强。加之他筑基篆隶及魏碑，与黄道周书风融为一体，使劲健刚直的风格更强，于是突出的风格就形成了。如行书《秋意瓦檐踪》轴（一九四〇年）、行书《笔有误笔》轴（一九四八年）、行书《八尺龙须》（一九四八）、《天柱自擎天》（一九五五年）皆是他成熟时期的代表作。潘天寿书法的个性风格在四十年代初定型后再无巨变，只是在用笔上日益老辣雄强，结构大小、长短、偃仰、

疏密、虚实，益发变化无穷，不受羁束。

沙孟海先生曾提到自己除最喜欢潘天寿的行书外，就是他的隶书。潘之隶书功力很深，“渊源于《秦诏版》、《莱子侯》、《褒斜道》、《大三公山》、《杨孟文》诸刻，融会变化。始则以奇取胜，终则以平取胜。”^{xxxv}亦如孙过庭《书谱》中所说：“既能险绝，复归平正”。这从他存世不多的独幅书作和题画隶款上可以看到。如一九四八年所作隶书对联“荣名以为宝，卫生自有经”，掺以篆书之圆转用笔和北魏的结字形式，纯用中锋，不同于行草书侧锋切入。整幅对联线条刚健波磔，字形斜中求平正，但平中寓奇，气骨凝重。一九五九所书《尚方铜器铭文》、《丙午神钩铭文》册页，一九六一年所书《无欲则刚轴》，以及画上隶书题字，如《梅竹图轴》、《秋夜》、《睡猫》、《烟雨蛙声》等，笔力千钧，高古质朴，境界很高。

潘天寿的篆书、楷书并不多见。其篆书多卜文，于四十年代已臻成熟。如六尺对开篆书“四壁岩花开太古，一行雁字写初秋”（一九五五）、《集汉祀三公山碑》（一九六二），《今日长缨在手》（一九六二年）等用笔耿直，参以隶书体势，线条质重坚凝，笔力万钧。潘天寿的楷书更少，可能与其性情和审美有关，所以创作较少。即使为之，也是以己意写出。他在一九二七所作《楷书四条屏》应是目前所见最早一件作品。此作虽以颜楷为基，但用笔多用侧锋，爽快沉着，见其天性。中年后所作，如《赠任天行楷书》（一九四〇年）、《楷书天飞之水白》（一九六二年）、《听天阁图卷》（一九六三年）楷书题首“听天阁图”四字，奇崛大方，可见北碑笔意。潘天寿的篆书和楷书在个性方面，相较行草仍是稍逊一筹。行草书乃是他个人风格所在。

潘天寿早慧早达，能够三十多岁成名，是走了一条捷径，险径。但他能走通的这条路，别人未必能走通，因为他的成功离不开其学养、人格和勤奋。

古人讲“才、识、胆、学”，其中“才、识”更为重要。“识”就是思想，没有思想的艺术，只能亦步亦趋，不知道去表现什么。潘天寿是美术教育家，研究美术史，且旧学宏博，对诗歌、史学、印学、画学、书学皆有钻研，所以他的才识和艺术理论修养影响着他的书法创作。比如潘天寿经常给学生讲，学书法，不要选王羲之、颜真卿那样大名家，尽量选一些自己喜爱的、也有特色的小名家，容易学，容易和别人拉开距离。他选择黄道周，一是有特色，二是非大名家，黄道周的书法在明末是大家，但在书法史上仍是小名家。三是性格与之相同，加以变化，形成独有的“险绝奇纵”之势。另外，他追求金石味，雄悍之气，却并非真的一味“霸悍”。潘天寿认为：“古人用笔，所谓力能抗鼎，即言其气之沉着也，此与粗率蛮笨之笔线迥为二致”。^{xxxvi}故而他霸悍中也往往蕴含深厚平和之韵。可见潘天寿书的书法实践是经过理性思考，以思想来确定的。其实他在解放前从事艺术实践的时间并不多，主要精力用于教学和著述。他曾感慨道：“做学问太难了，要踏踏实实，勤勤恳恳，花多少时间和精力，才能得到一点成绩。”^{xxxvii}正是这一点成绩，使走捷径的潘天寿能够从早期险些“一跌堕深谷”到最后终成正果，书风在三十年代后期就有了自家面貌。这其中除了他天分高，学养和眼界也是重要原因。

再者，潘天寿受几位恩师影响，极为重视个人人格的修炼，强调人品书品的一致性。据周昌谷回忆：“在潘天寿心目中人品是极重要的，在晚明书法家中，潘老还常提到黄道周、张瑞图、倪元璐，但他绝口不提王铎。我理解并不是王铎的艺术不如那三位，却因为王铎的人品不足他称道。”^{xxxviii}所以潘天寿提出：“‘品格不高，落墨无法’可与罗丹‘做一艺术家，须先做一堂堂之人’一语，互相启发。”（《听天阁画谈随笔》）那么，怎样的人格才是潘天寿认为应该具备呢？他所推崇的乃是“天行健，君子以自强不息。”“有至大、至刚、至中、至正之气，蕴蓄于胸中，为学必尽其极，为事必得其全，旁及艺事，不求工而自能登峰造极。”这不仅反映了他坚毅自强的品格，也显示了他维护民族传统文化的振拔心志。这种人格品质表现在他的作品里，是一种沉雄刚健之“骨”和崇高壮美之“气”，具大家气象。正如他在《论画残稿》中指出的：“落笔须有刚正之骨，浩然之气，辅以广博之学养，高远之神思，方可具正法眼，入上乘禅；若少气骨，欠修养，虽特技巧思，偏才捷径，而成新格，终非大家气象。”所以，他的行书、隶书境界高、格调高，这和他的学养、人格分不开。

潘天寿一生对书法非常用功。一方面是源于天性使然。他自幼就欢喜写字，“从写描红格开始，每天中午中午写一张，从不间断。”^{xxxix}另一方面，潘天寿奉行的是“画事不须三绝，而须四全。四全者，诗、书、画、印章是也。”注重以诗文、书法、金石辅助绘画，所以愈加重视书法。他说：“可以一天不画画，不能一天不写字。画还可以改，书法一落笔，就无法补救。”^{xl}他的学生刘江先生回忆：“他从幼年起，每日清晨起床后就是临帖，一直到古稀之年，寒暑不辍。”^{xli}沙孟海先生也认为潘天寿书法功力深，源于“经常临读碑帖，兼长各体，包括文字组织结构不同的‘字体’。甲骨文、石鼓文、秦篆、汉隶、章草、真书、行书，两三千年各个不同的体制、流派，经过他的分析、赏会、提炼、吸收，应用到笔底，无不沉雄飞动、自具风格。”

有些论者评价潘天寿的书法仍然停留在“画家字”的层面，认为其书法是“野狐禅”，但沙孟海先生认为：“潘先生从结体、行款到布局，惨淡经营，成竹在胸，挥洒纵横，气势磅礴，富有节奏感，可以说独步一时。”事实上，正是潘天寿在书法上取得的成就，改变了他的绘画，使他的绘画在“强求骨”上更近一层。后来潘天寿也常用书法构图，在竖长纸上，下面绘画，上面长题。这种构图法，必须书法好，否则会弄巧成拙。是以，画家余任天认为“没有潘天寿的书法就没有潘天寿的绘画”，是为确评。

-
- i 见王艾村,《潘天寿与海宁考略》,载《美术史论》,一九九三年,第四期,第二六一二八页。
- ii 据潘公凯编著:《潘天寿评传》,商务印书馆,一九八六年。以下凡据此书者,不再一一注出。
- iii 张彬编:《经亨颐教育论著选》,人民教育出版社,一九九三年版,第一一八页。
- iv 同上,第九八页。
- v 冯蔼然,《纪念同学潘天寿院长》,收入《潘天寿研究》,浙江美术学院出版社,一九八九年,第二〇页。
- vi 见潘公凯编:《潘天寿谈艺录》,浙江人民美术教育出版社,一九八五年。
- vii 据陈永怡编著:《潘天寿美术教育文献》,中国美术学院出版社,二〇一三年九月。以下凡据此书者,不再一一注出。
- viii 潘天寿著:《中国绘画史》中潘公凯一九八一年所写“重版附言”,上海人民美术出版社,一九八八年。
- ix 见潘公凯编:《潘天寿谈艺录》,浙江人民美术教育出版社,一九八五年。
- x 据《艺术摇篮·浙江美术学院六十年》,浙江美术学院出版社,一九八八年,第十三页。
- xi 同上,第十八页。
- xii 《艺术摇篮》,浙江美术学院出版社,一九八八年,第十七至十八页。
- xiii 潘公凯编:《潘天寿谈艺录》,浙江美术人民出版社,二〇一一年,第一五五页。
- xiv 陆坚,《启发·鞭策·鼓舞——访潘天寿先生》,收入《潘天寿研究》,浙江美术学院出版社,一九八九年,第一六一页。
- xv 应野平,《回忆潘天寿二三事》,收入《潘天寿研究》,浙江美术学院出版社,一九八九年,第五四页。
- xvi 《西泠印社》学术季刊,2005年3月,总第七辑,第五一至五六页。
- xvii 据陈振濂,《潘天寿的篆刻艺术初探》,收入《潘天寿研究》,浙江美术学院出版社,一九八九年,四〇八页。
- xviii 参见赵畅主编:《上虞文史资料选粹》,中国文史出版社,二〇一四年,第二七三页。
- xix “谈谈吴昌硕先生”,此文系潘天寿一九五七年在杭州西泠印社举办的吴昌硕先生纪念会上的发言稿。收入《潘天寿美术文集》,一九八六年,第一九八至二〇三。
- xx 同上。
- xxi 卢炘著:《潘天寿》,河北教育出版社,二〇〇〇年,第十页。
- xxii “谈谈吴昌硕先生”,收入《潘天寿美术文集》,一九八六年,第一九八至二〇三。
- xxiii 张志浩著:《中国美术社团漫录》,上海书画出版社,一九九四年,第一二九页。
- xxiv 张振铎,《忆寿师》,收入《潘天寿研究》,浙江美术学院出版社,一九八九年,第四〇至四二页。
- xxv 卢炘著:《大笔淋漓——潘天寿传》,杭州出版社,二〇〇四年,第一三三页。
- xxvi 白社活动参见《潘天寿全集》第五册“潘天寿年谱”,浙江美术出版社,二〇一四年,第二八二至二八五页。
- xxvii 卢炘著:《潘天寿》,河北教育出版社,二〇〇〇年,第二二七页。
- xxviii 潘天寿认为此铭为颜鲁公所书。此铭的作者,历来有争议,以作者为陶弘景的论据相对充分。
- xxix 朱长文,《墨池编》卷五,清文渊阁《四库全书》本。
- xxx 王世贞,《弇州四部稿》卷一三六,文部,明万历刻本。
- xxxi 邓白著:《潘天寿评传》,浙江美术出版社,一九八八年,第一三〇页。
- xxxii 潘公凯编:《潘天寿谈艺录》,浙江人民美术出版物,一九八五年。
- xxxiii 黄道周,《与倪鸿宝论书法》,载《黄漳浦集》卷一九,清道光五年刊本。
- xxxiv 倪涛,《六艺之一录》卷三〇三,清文渊阁《四库全书》本。
- xxxv 沙孟海,《潘天寿的书法》,见《新美术》,一九八一年,第一期。
- xxxvi 潘公凯编:《潘天寿谈艺录》,浙江美术人民出版社,二〇一一年。
- xxxvii 转引自高冠华,《雄伟阔大,高古新奇》,收入《四大家研究》,浙江美术学院出版社,

一九九二年。

^{xxxviii} 转自曹工化,《潘天寿的当代性及其意义》,收入《潘天寿研究》(第二辑),中国美术学院出版社,一九九七年。

^{xxxix} 见潘公凯,《潘天寿传略》,载《新美术》,一九八一年四月,第十二页。

^{xl} 刘江,《奇中寓平,险中有稳——潘天寿先生书法篆刻艺术略论》,见《中国书法》一九九四年第四期,第十五页。

^{xli} 同上,第十六页。