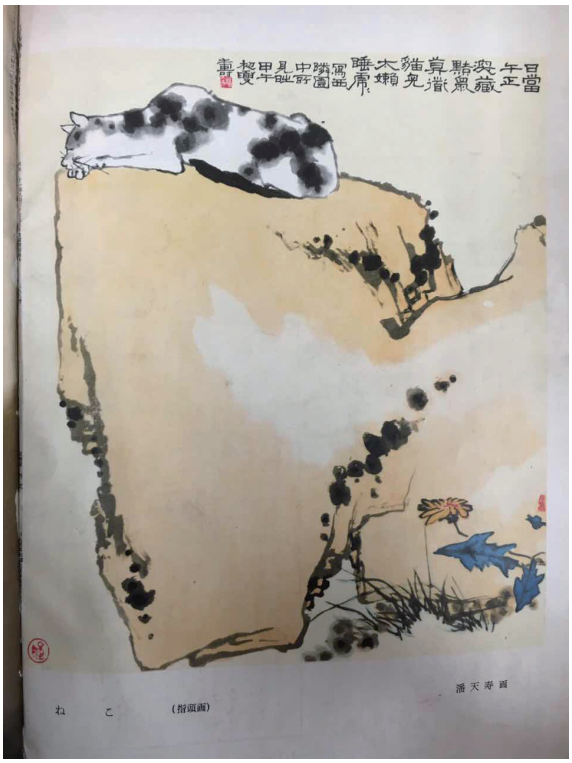
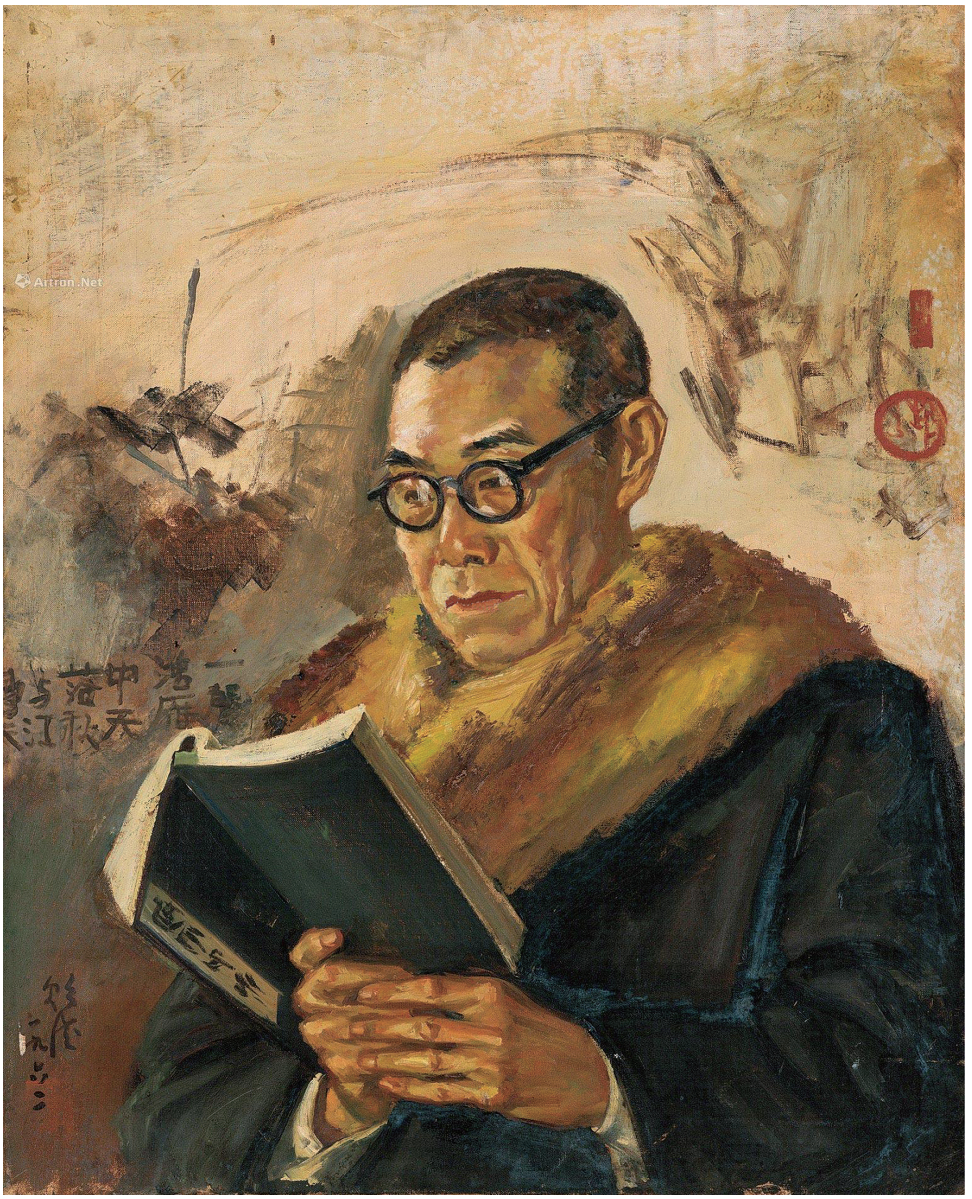


潘天壽，《睡貓》，紙本墨筆設色，76.2×87厘米，1954年，中國美術館藏。刊於日文《人民中國》，1963年第1號，封底。



潘天壽，《菊竹圖》，《人民畫報》，1962年第12期，封面。

臺灣大學學術期刊資料庫



倪貽德，《潘天壽像》，油畫，85×68厘米，1962年，私人收藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.2017.09.43.04

以國畫的名義
——潘天壽和大眾媒體*

洪再新**

【摘要】在二十世紀，中外文化衝撞下「國畫」意識的日漸成型，化為社會共識，與大眾媒體互為表裡。藉此，出身於現代師範教育的潘天壽（1897－1971），以教學為本，先後在縣立高小、私立和國立藝術院校教授、研究「國畫」。從1920年代初到1960年代前期，頻繁現身大眾媒體之中。身為十九世紀碑學金石運動的傳承者，潘天壽親歷了1920年代上海的「國畫復活運動」，由此介入並引導二十世紀中葉世界現代藝術的發展。不論是藝術事件、廣告布露、宣傳評價、詩畫作品、還是史論文字，他大都以「國畫」的名義出現，見證和創造歷史，特別在1940年代和1960年代兩度擔任國立藝術院校長期間，構想和規劃其總體發展，牽涉和藝術市場與政治環境的複雜關聯，作出傑出貢獻。新聞是歷史的長編。由中外新聞資訊數據庫塑造的大眾媒體中的潘天壽形象，可分為民國「國畫名家」與人民共和國「畫壇師首」兩個時期。在跨語境的範疇中，本文將通過該形象的演變，重新檢視「國畫」如何在急劇動盪的國內外形勢下成型和衍化，同時顯現其在世界現代藝術史發展中的特性與共性。

關鍵詞：潘天壽、國畫、大眾媒體

＊本文是筆者2011年6月10日在中國國家博物館「潘天壽藝術」國際學術研討會的發言〈新材料與新問題：潘天壽民國期間美術活動二三例〉基礎上發展而來（www.3023.com/video/278738040.html）。其中民國部分，以〈以國畫的名義：潘天壽和民國時期的大眾媒體〉為題，在2017年5月2日中國國家美術館「紀念潘天壽誕辰120周年學術研討會」上由萬木春教授代為宣讀。在收集資料過程中，承潘天壽紀念館惠贈《潘天壽全集》，蔡濤博士提供日本國立公文書館アジア歷史資料センター（https://www.jacar.archives.go.jp）1925－26年上海美專代表團訪日（H-0602）和1930年西湖國立藝專代表團訪日資料（H-0585）、檢索《申報》並提供《全國報刊資料索引》中相關資料，以及抄示中國歷史第二檔案館1945年潘天壽文案等，曾四凱博士、張玉梅博士等收集民國和中華人民共和國的報刊資料，王中秀先生提供《時報》、《時事新報》等上海媒體的相關資訊，特別是抄示潘天壽在《時事新報》刊發的新詩，李趙雪女士提供1963年中國書法家代表團訪日資料，彭飛教授惠示其《藝史叢考》pdf文檔，王曼雋女士代為收集《東海》雜誌相關文字，Lori Ricigliano女士協助收集《北京週報》、《中國文學》英文資料，錢艾琳博士通讀文稿並提出寶貴意見，魏大鞏兄、童宇博士協助處理文字圖版問題，

臺灣大學學術期刊資料庫

引子

日本《每日新聞》1963年11月28日報導，中國書法家代表團昨晚抵達東京，開始為期近一個月的訪問。① 處於東西方冷戰的陰影之下，在北京和東京沒有恢復邦交的情況下，這是一次文化破冰之旅。從1957年開始，舉辦書法展覽是兩國民間外交的重要途徑之一。考慮到政治意識形態的不同，以及兩國在造型美術觀念上的差異，書法作為非具象表現形式，有著理想的文化傳播功能。日中文化交流協會會刊《日中文化交流》76期刊出日本書道聯盟理事長豐道春海（1878－1970）〈歡迎中國書道代表團！〉的文章，預告「中國書道代表團近期來日。」② 該刊77期詳細報導了代表團的活動和日程。③《淡交》雜誌第15期增刊號《中國書法》刊出美術史家宮川寅雄（1908－1984）專文〈現代中國書道的側面〉，開篇就講去年末中國書道家代表團的訪日之行，介紹團長陶白（1908－1993）為「中國人民保衛世界和平委員會江蘇省分會副主席」，④ 副團長潘天壽（1897－1971）是「在日本久享盛名的老畫家，浙江美術學院院長，全國人民代表大會代表」，由此考察書法家在當代中國的社會身份，作為和日本書道聯盟的比較（圖1），顯出對等的互動態勢。故地重遊，潘天壽吟詩一首，「翰墨因緣古，天涯交誼深。會心以琴瑟，杯酒莫辭斟」（圖2），⑤ 書

在此一併鳴謝。對於《國立臺灣大學美術史研究集刊》兩位審稿人極具建設性的意見，也表示由衷的謝忱。

＊＊美國University of Puget Sound　教授

① 「中國書道代表が来日。一行六人が二十七日夜羽田著のBOAC機來日しむ。」

② 1963年11月12日出版。值得一提的是，同期報導「中國作家代表團巴金團長一行六名，初の来日に欢迎热あがる」，並附代表團名簿。

③ 1963年12月12日出版，介紹「中國書道家代表團陶白團长ら一行六名，初の来日に書道界あげて欢迎」，刊登代表團參觀「日展」的照片，及代表團名簿。主要成員有中國人民政治協商會議委員、上海國畫院副院長王个簃和上海圖書館館長顧廷龍。同期報導「中國作家代表團归國す日中文學交流に大きな成果，并附代表團訪日日程。」

④ 參見謝舒〈父親陶白（13）玩物未喪志之一〉，發表於2013-11-25 07:56 http://www.xici.net/d196400255.htm，2017年3月2日訪問。

⑤ 此詩未見盧炘、俞浣萍校注，《潘天壽詩存校注》（杭州：中國美院出版社，1997）。原作為郭同慶收藏，刊於郭撰〈翰墨因緣古，天涯交誼深〉，《東方早報・藝術評論》，2015年5月6日。

臺灣大學學術期刊資料庫

贈東道主。⑥ 在「文化大革命」之前中日民間文化藝術交流的語境中，⑦ 這次中國書法家代表團的訪問，側重在「美術」概念之外，成功地展開和專業與民間金石書法家的交流。

對這次回訪的政治影響，⑧ 潘天壽、⑨ 顧廷龍（1904－1998）⑩ 等回國

---

⑥ 潘天壽留下兩首詩，關涉此行。一為《贈東京女畫家》:「樊樓席上見君面，瀟灑天真鎮可人。妙筆簪花花樣好，洛神風格是前身。」二為訪日歸來，《飛過臺灣作》:「依稀月色漾銀瀾，萬里高飛星斗間。夢下有誰思漢土，微茫燈火過臺灣。」後者也是冷戰格局中，中國書法家代表團出訪日本的一個政治考量，參見後文註9。

⑦ 據《日中文化交流》1957年8月1日第10期報導日本書道聯盟和中國人民對外文化協會商定舉辦日中書道展。10月1日第12期報導「書道展十一月に開催」。11月1日第13期報導「中國書道展開催五十五點參加」。日本送北京展出有59人的作品，分為漢字、假名和篆刻三部分展覽，附名錄。中國書法展有55件作品，在東京高島屋畫廊展出。12月1日第14期報導「中國書道展」，附出品人名錄（地區、年齡）。文章有土屋竹雨（1887－1958）的〈所感〉、西川寧（1902－1989）的〈中國書壇の宿圖〉、金子鷗亭（1906－2001）的〈現代中國書道展を見て〉，以及〈中國書道界の現狀〉。1958年5月1日第18期報導〈【日本第一回】書道代表團訪中決定〉。6月1日第19期報導〈日本書道代表團出發〉。9月1日第21期報導〈書道交換展各地で好評〉。1960年5月31日第39期報導〈北京で「日本書道展」開——豐道春海、广津仙云、西脇吴石、森田翠香ら六十四氏の作品展覽〉。同時刊登陳雲誥（1877－1966）、謝無量（1884－1964）書作。1961年6月31日第50期報導〈高まる文化交流の成果——今秋、中國書道代表團の訪日を実現〉介紹第二次日本書道代表團一行九人，由西川寧任團長，4月27日到5月30日來華訪問，並商議秋天有中國書法家代表團回訪。7月22日第51期報導《中國書道展》，預定在中國書法家代表團來訪時展出。8月25日第52期報導〈書道交流は兩國の文化發展と友好促进に貢献——楚圖南会长から豐道慶中氏へメッセージ〉。1962年1月31日第56期廣告〈第3回現代中國書道展——並催中國巡迴日本代表作品國內展示〉2月12日到18日在東京都美術館舉辦。4月1日第59期報導〈「第3回現代中國書道展」から〉，文章有松井如流（1900－1988）的〈「推陳出新」のもと大きく開花〉、平尾孤往的〈傳統的な書藝術を尊重〉，同時刊登陳雲誥、郭沫若（1892－1978）、齊燕銘（1907－1978）書作。1964年10月5日第86期文章有松井如流的〈書道交流をさらに深く〉回顧了1958年以來日本書道代表團對中國的三次訪問。1965年7月1日第95期報導〈日本書道家代表團6名出發〉，附名簿，由西川寧任第四次訪華代表團團長。這是文革前最後一次日中書法家交流，而1962年11月中國書法家代表團則是唯一一次回訪。

⑧ 此行的政治意義，在《日中文化交流》通報相關條目中多次提到，涉及「一個中國」的外交原則，也是原定1961年秋中國書法代表團回訪推遲一年的考量。顧廷龍的〈參加中國書法家代表團訪日報告〉和〈訪日遊記〉（收入《顧廷龍全集・文學卷》〔上海：

臺灣大學學術期刊資料庫

後都做了小範圍的彙報和介紹，但國內媒體上未見專題報導，反映出1963年中國大陸政府面臨的日益嚴峻的國際形勢，對比三十三年前西湖國立藝專代表團訪日，⑪ 情形迥異。1930年，中日關係和總體的國際形勢尚屬穩定。日本外務省出面邀請林風眠（1900－1991）校長率西湖國立藝專代表團訪日，時任國立藝專設計教授的齋藤佳三（1887－1955）牽線搭橋，整個活動圓滿完成。身為國畫（東洋畫）教授，潘天壽參與其事，並有作品出展。全部活動見於《申報》、《良友畫報》（圖3），備受日本輿論的關注，「新聞記者數十人攝照訪問，應接不暇」。⑫ 展品國畫部分有林風眠11幅（加68件小

上海辭書出版社，2015），頁666-676、677-698。）也多提及政治話題，和美國、臺灣當局的關係，勢不兩立，尤其敏感。顧提到，「書法家大多不問政治，但在中間層牽連的社會面較廣」（頁667）。

⑨ 潘天壽在中國畫系和民盟支部談訪日觀感，見盧炘（1944－）《潘天壽》（北京：中國青年出版社，1997），頁342。

⑩ 參見顧廷龍的〈參加中國書法家代表團訪日報告〉、〈訪日遊記〉和沈津（1945－）〈顧廷龍與中國書法家代表團第一次訪日〉一文，刊於《南方都市報》，2015年6月14日。

⑪ 據王扸昌（1908－1996）主編《中華民國三十六年美術年鑒》（上海：上海美術茶會編印，1948）頁161潘天壽傳記條目，「又民十八曾赴日考察藝術教育」，誤記。鄧白（1906－2003）《潘天壽評傳》（杭州：浙江美術學院出版社，1988）頁9、231以訛傳訛；盧炘《潘天壽》之年譜頁400，誤作1929年暑期。徐虹（1957－），《潘天壽傳》（杭州：中國美術學院出版社，1997）頁178亦循此誤記。

⑫ 見1930年6月22日《申報》〈杭藝赴日考察團出發〉、6月27日〈杭州西湖藝專教育視察團赴日〉和7月12日〈國杭藝專赴日考察訊〉。後者提到日本媒體的重視程度，頗可參考：「二十八日到長崎，次日至神戶，當晚轉車赴東京文化事業部及日使館，均有專人招待，……。當夜住日華學會。次日下午至各地訪問，結果均極圓滿云。並剪寄日本各報攝照及新聞多種，備見當時盛況云。」例如《日日新聞》有6月18日〈中華國立美術院の教授一行 朝作品展覽会も開く〉和6月22日〈現代中華の藝術来月上野て展觀〉等。東道主東京美術學校校長正木直彥（1862－1940）在日記中也有提及，昭和五年（1930）7月7日「下午二時參觀展覽」，11日「午後四時聚會」招宴於精養軒。《十三松堂日記》（東京：中央公論美術出版，1964-1965），第二卷，頁776-777。

臺灣大學學術期刊資料庫

品）、⑬ 齊白石（1864－1957）6幅、⑭ 潘天壽7幅，占全部出品的三分之一強。⑮

⑬ 西湖國立藝術學校赴日展覽會出品單（第二頁）

編號	種類	題目	作者	價格	畫幅（英寸）	備註
34	國畫	荒野	林風眠	$150,00	60 x 22	裝裱
35	……	漁村	……	$100,00	60 x 22	……
36	……	雞	……	$150,00	60 x 22	……
37	……	鶴	……	$200,00	60 x 22	……
38	……	倦	……	$200,00	60 x 22	……
39	……	秋色	……	$130,00	60 x 22	……
40	……	溪流	……	$100,00	60 x 22	……
41	……	靜水	……	$100,00	60 x 22	……
42	……	水上	……	$100,00	60 x 22	……
43	……	水上	……	$130,00	60 x 22	……
44	……	寒冬	……	$100,00	60 x 22	……
45	國畫小品	（共68件）		$每件30	20 x 15	裝裱

⑭ 西湖國立藝術學校赴日展覽會出品單（第三頁）

編號	種類	題目	作者	價格	畫幅（英寸）	備註
51	國畫	花卉	齊白石	$非賣品	24 x 18	帶框
52	……	……	……	$……	24 x 18	……
53	……	……	……	$……	24 x 18	……
54	……	……	……	$……	24 x 18	……
55	……	風景	……	$……	24 x 18	……
56	……	……	……	$……	24 x 18	……

⑮

編號	種類	題目	作者	價格	畫幅（英寸）	備註
66	國畫	鳩	潘天壽	$ 150	80 x 28	裝裱
67	……	墨竹	……	$ 200	80 x 28	……
68	……	青綠山水	……	$150	80 x 28	……
69	……	指畫奔流	……	$300	80 x 28	……
70	……	鴉	……	$200	80 x 28	……
71	……	萱花貓	……	$400	80 x 28	……

西湖國立藝術學校赴日展覽會出品單（第四頁）

77	國畫	西湖寫生冊	潘天授	$600	冊頁	裝裱

臺灣大學學術期刊資料庫

雖不全以國畫的名義出現，潘天壽這兩段涉外經歷，⑯ 卻從一個側面襯托出二十世紀以來「國畫」在國內外面臨的境遇。其跌宕起伏，一波三折的過程，引人思索。我們不禁會問：對於「國畫」概念在二十世紀的形成發展，中外大眾媒體起了何種作用？大眾媒體的重要性，隨著各種資訊數據庫的出現，正在使近現代史寫作的細節和全貌迅速改觀。和古代史研究主要倚賴文獻記錄的情形比較，近現代藝術研究注重畫家自述、親屬採訪、友朋回憶，其生動鮮活的表述，給人以身臨其境的感受，突顯口述史料的特色。然而，個人記憶不可靠，而且在變幻的歷史情境中的口述，不可避免地帶有敘述或記錄者的取捨，亟需查證其他史料，以存其真。相形之下，新聞是近現代史的長編，即時報導，角度各異，所呈現的多元複雜的歷史面向，更加引人入勝。而在官方媒

⑯ 根據日本國立公文書館アジア歷史資料センター網站，早在1925年初，就有《上海美術專門學校外四団體拝啓》，記錄上海美術學校赴日美術視察的計劃，原有六教授，包括王濟遠（1893－1975）、張邕（辰伯，1893－1949）、滕固（1901－1941）、俞寄凡（1891－1968）、王春山、和「中國畫專門」潘天授，作為上海美術專門學校、中華教育改造社美育組、江蘇省教育會、美術研究會、「天馬會」和中華藝術協進社六團體的民間交流，由日華學會出任財團法人。同年12月12日《時事新報》報導〈上海美專王濟遠、滕固等將於寒假東渡考察〉。《申報》翌年1月21日〈赴日考察藝術專員行將出發〉報導，「江蘇省特派赴日考察藝術教育委員王濟遠、滕固、唐蘊玉三人，已向日本郵船會社定就艙位，定一月三十日出發。同行者有江蘇省立一女師藝術科教員張辰伯、省立五師範藝術科教員楊清磬、省立四師藝術專科教員薛珍、圖畫家潘天授等。聞此行日本方面有日華學會招待該委員。昨日接日華學會理事山井格太郎來電，膳宿等事已預備妥帖。同時江蘇留日經理員，亦已有信來歡迎云。」《申報》2月23日〈蘇省考察日本藝術專員之行動〉，潘天授被「留東上海美專教授錢瘦鐵」替換，潘天壽的作品也沒有參加「日本中央美術展覽會」。1925－26年上海美專代表團訪日（H-0602）檔案頁13記錄，「大正十五年二月八日午前九時著京」。頁16有王濟遠、薛珍、楊清磬（1895－1957）、滕固、張邕、錢瘦鐵（1897－1967）名刺。《申報》3月8日〈考察日本藝術專員歸國〉報導，「江蘇省特派考察日本藝術專員王濟遠、滕固，已於前日由神戶乘上海丸歸國。同道有上海美專國畫教授錢瘦鐵、西洋畫教授張辰伯、江蘇第五師範藝術教員楊清磬、江蘇第四師範藝術科教員薛珍等四人。抵滬時，有上海美專校長劉海粟等數十人，接至西門方斜路劉氏住宅，即晚設宴開歡迎會，由該專員等詳述此次在東京及京都等處考察種種狀況，並攜有駐日汪公使之公文。日內須晉省面謁省長，條陳國際上宣傳藝術之急務。」《申報》3月23日〈蘇省考察日藝術專員覆命後省批〉報導，「略附江蘇省今後藝術設施芻議」。

臺灣大學學術期刊資料庫

體一統天下的政治語境中，新聞報導和輿論宣傳，則是計劃經濟體制下國家贊助藝術的特殊形式，超越了市場經濟體制下提升藝術家知名度的商業考慮，使之成為社會意識形態領域中的風向標，具有同樣重要的價值。新材料提出新問題，把中國和世界藝術有機地結合在一起。⑰ 跨越中外語境，潘天壽現身其中的「國畫名家」和「畫壇師首」形象，又能夠揭示現代藝術史上哪些關鍵命題？

一、民國的「國畫名家」

在民國時期，潘天壽⑱ 和他年齡相仿的國畫家相比，媒體曝光的頻率很高。以中國歷史最長、影響最大的《申報》為例，潘天壽的名字出現了200多次，較之畫壇資深前輩黃賓虹（1865－1955）260多次的曝光率，相去亦不甚

---

⑰ 通行的潘天壽研究主要根據其自傳條目及家人、友朋所寫的傳記評述，如《中華民國三十六年美術年鑒》潘傳，潘公凱（1947－）編，《潘天壽評傳》（中華商務聯合印刷〔香港〕有限公司，1986），盧炘《潘天壽》等，若和大眾傳媒的記載相比，存在著事實上的出入。當然，媒體報導同樣不能盡信，需要甄別取捨。如梁莊愛論（Ellen Laing）編的*An Index to Reproductions of Paintings by Twentieth-Century Chinese Artists*, (Revised Edition) (Ann Arbor: University of Michigan Center for Chinese Studies, 1998), pp. 331-336,對潘的生年有三個說法，誤記潘為劉海粟（1896－1994）弟子。她在*The Winking Owl: Art in the People's Republic of China* (Berkeley: University of California Press, 1988)中的〈潘天授小傳〉則用了正確的生年。楊思梁博士的專題研究（Yang Siliang, *Pan Tianshou and Twentieth—Century Traditional Painting,* Ph.D.diss., University of Kansas, 1996），對民國的大眾媒體主要在美術刊物方面，但未能參考國內外的主要新聞報紙，是為缺憾。

⑱ 民國著名報人陸丹林（1897－1972）撰有〈藝術與藝人：現代畫家—潘天壽〉（刊於《汗血週刊》，1935年第5卷第6期，頁109《繪事》欄：「潘天壽，原名天授，別署阿壽，生於浙東三門灣，又號三門灣人。」除引述歷史文獻用「潘天授」外，本文通用「潘天壽」，以求統一。署名「阿壽」的潘天壽詩作有，〈早起對山花〉，《亞波羅》，1928年第5期，頁35；〈早起對山花（二）〉，《亞波羅》，1928年第5期，頁56。其他有不是潘天壽的同名者，需要澄清。如阿壽，〈潮流〉，《白日新聞副刊》，1929年第135期，頁3；阿壽，〈豆腐店：名字說趣〉，《現世報》，1939年第81期，頁11-12；阿壽，〈聽濤室隨筆〉，《前線週刊》，1945年創刊號，頁31-32；阿壽，〈聽濤室隨筆（續）〉，《前線週刊》，1945年第1卷第2期，頁20；阿壽，〈人生（重言體）〉，《公道》，1945年創刊號，頁19。

臺灣大學學術期刊資料庫

遠。⑲ 從1922年7月19日他聲援馬敘倫（1885－1970）出任浙江省新教育廳長，直到1947年7月18日潘天壽辭去國立藝專校長職務，內容涉及國事、⑳ 家事㉑ 和書畫生涯，㉒ 可以從《申報》26年間尋繹出明晰的脈絡。而同時期其他重要媒

⑲ 參閱王中秀（1940－）著，《黃賓虹年譜長編》（北京：榮寶齋出版集團，2017）。

⑳ 潘天壽初出茅廬，從浙江寧海鄉下來到孝豐縣立高小任職，和同人登報，贊成馬敘倫長浙江省教育廳。「職教員王微、陳維源、朱紹銑、潘天授、鄭子祥、餘丈榕、褚心盦叩文。」1923年5月10日《申報》「本埠新聞：『五九』紀念日之上海各方面紀念國恥之情形：……（民國女子工藝學校）新重慶路民國女子工藝學校昨日上午十一時開國恥紀念會。首由教務長邵仲輝主席報告『五九』國恥歷史及開會理由，次唱國恥歌，次邵仲輝君、邵萍青女士、陳德徵君、潘天授君演說，均極懇切。」這些因與美術沒有直接關係，未見顏娟英主編，《上海美術風雲——1872－1949申報藝術資料條目索引》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2006）。類似的省略還有一些。其452頁1948年3月18日條將「唐天磨」誤作「潘天壽」「畫展近作展於八仙橋青年會（圖版）」，在此更正。據1925年6月17日《申報》〈五大家為救濟罷業工人賣畫〉，潘天壽參加了救濟五卅事件的義賣。「敬啟者：滬上罷業工人二十萬無以為生，由各界設法援助。敝校學生會除舉辦救濟五卅事件書畫展覽會外，特懇本校教授劉海粟、王陶民、許醉侯、錢瘦鐵、潘天授等五先生賣畫一月所得潤資，悉數由敝會，捐助罷業工人。五先生名滿天下，所作體古意新，卓絕一時，惟平時不輕意落墨，茲許敝會之請，從本月十七日起，七月十六日止，過期不收。凡愛好五先生墨寶者，幸勿交臂失之。茲定總潤例於後：扇冊每件二元；整張五尺以內每尺三元；條幅每尺二元；山水加倍。餘件面議。收件處：上海斜橋徐家匯路口美術專門學校舍務處吳佩德先生。上海美專學生會啟。」又據同月20日《時報》報導：「美專募得書畫二千四百餘件，又敦請劉海粟、錢瘦鐵、許醉侯、王陶民、潘天授五人買畫一月，昨為第一日，得百餘元。」

㉑ 例如鄧白《潘天壽評傳》頁231、徐虹《潘天壽傳》頁159、盧炘《潘天壽》頁132均說潘天壽在1928年離婚。後兩書提到其親族在《申報》刊登啟示，但無具體日期。事實上，正式離婚是兩年以後，〈寧海潘天授姜吉華啟事〉刊於1930年2月12日《申報》，「授與華因性情不合，雙方自願脫離夫妻關係。於去年底由叔父備廷、舅父楊則賢、姨夫金民青、姑夫王冠卿等作中，具備一切離異手續。嗣後男婚女嫁，各不相涉。特此登報聲明。」

㉒ 潘天壽1925年參加救濟「五卅事件」罷工者的義賣，見1925年6月17日《申報》。據編纂《近現代金石書畫家潤例》（上海：上海畫報出版社，2004）的王中秀先生2017年3月2日函告，「從《神州吉光集》（有圖有潤格）陸續出版後，形成的一種趨向。20年代，包括報刊，潤例多如牛毛。20年代是『國畫復活』時期，所以才大量出現潤格，性質和清末上海繪畫商業化不一樣。」和同時代仰賴書畫市場的國畫家不同，潘天壽基本靠工薪生活。據1925年10月21日《申報》報導，潘天授等參與20日中國書畫保存會第

臺灣大學學術期刊資料庫

體如《時報》、《時事新報》、《中央日報》、《東南日報》、《大公報》、《阿波羅》、《藝術界》、《藝風》、《國畫》、《良友畫報》、《美術雜誌》、《東方雜誌》、《高等教育季刊》，旁及各種小報刊物如《滄海》、㉓

一次金石書畫同人聯歡會，審定畫稿。同年11月11日《申報》報導〈中國書畫保存會近訊：編輯金石書畫潤例彙刊、舉行二次書畫同人聯歡會、近代名人畫集付印〉，後者有潘天授之畫佛等。1926年3月16日《申報》報導，〈書畫保存會編印《金石書畫潤例彙刊》出版〉，未見潘天壽潤格。1925年12月19日《時事新報》刊登《上海美專國畫展覽會出品目錄》，附有標價，其中：劉海粟《生命之泉》（八十元）、《泰山飛瀑》（六十元）、《寒山古寺》（五十元）、《不怕冷》（四十元）、《溪流》（六十元）、《緋竹烏鴉》（三十元）、《老幹》（四十元）、《寒梅篝燈》（二十元）；……潘天授《菊花》（三十元）、《朱佛》（非賣品）、指畫《虎》（非賣品）、《山水》（三十元）、《朱竹》（非賣品）、《竹雞》（非賣品）……。」1930年國立藝專東京展覽期間，國畫作品多標價出售，日本國立公文書館アジア歷史資料センター網站档案。不過這樣的標價不典型，就像劉海粟1923年「天馬會」展會的《自然之舞》標五千元一樣。1934年11月17日《申報》刊出潘天壽鬻書例，「潘天壽書小軸承，二元。」和于右任三尺行書十二元、四尺行書十五元，青山農隸書小軸六十元，相去頗遠。據王中秀先生同函告，這是譚組雲（1876－1949）的經營，他從泰興到上海作寓公，一家都畫畫寫字，辦有書局，收各種作品出售，做了不少廣告，曾出版過一本書畫家名錄。參閱《近現代金石書畫家潤例》附錄二《歷年書畫市場價目拾遺》中相關條目，唯缺上面一日廣告。在上海的藝術市場中，二元是畫扇面的最低價。二元在1934年日常生活中的價值，見王中秀前言〈歷史的失憶與失憶的歷史——潤例試解讀〉第9頁，提到上海某洋行經理沈毓齡家庭簿帳1934年5月開銷細目。此外，第300頁有潘天壽與諸聞韻（1895－1939）、樊義臣、王一亭（1867－1938）為來楚生（1903－1975）代訂繪畫篆刻潤例，刊於1935年6月5日《東南日報》特種副刊《金石書畫》第26號，這在潘天壽生平中，難得一見。

㉓《滄海》雜誌1924年第6期刊有潘天壽〈雜詩三首〉：一、「中穀有芳草，當春發華姿。含香寄微風，碧水交淪漪。采之遺遠人，可以慰朝肌。常恐早衰節，憂思當告誰。託根水石間，昭質幸匪虧。」二、「原草初發陳，芽蘖何離離。農人務芟艾。蔓蔓恐多滋，多滋非敢忘，草長豆苗萎，世事盡如此，輟耕空歎諮。」三、「中夜不成寐，攬衣獨坐起。一燈黯不垂，萬籟靜欲死。默然寄遐想，百憂在眼底。何如且飲酒，世務誰當理。長吟階下蟲，勞勞獨何以？」第7期有〈題水仙牡丹〉：「清心並豔質，富貴擬神仙。何日上蓬萊，淩波搖翠鈿。蓬萊宮闕連紫府，水晶台閣瓊瑤宇。莫道人間春意多，分佔欄前一尺土。」以上未收入盧炘、俞浣萍校注，《潘天壽詩存校注》（杭州：中國美院出版社，1997）。〈夜歸竹口〉：一、「日落千山暗，長途滯歸客。幾點野星明，高空暈寒碧。」二、「野風鳴寒樹，颯然如中酒。溪頭月未上，岩岩看北斗。」版本和《潘天壽詩存校注》頁5不同。

臺灣大學學術期刊資料庫

《前途》、《文華》、《新藝術》、《新青年》、《藝林畫報》、《聯益之友》、《學校生活》、《江蘇學生》、《文藝茶話》、《汗血週刊》、《太平洋畫報》、《浙贛路訊》，㉔ 諸如此類，成為他發表詩文書畫作品的場所，觸角不可謂不廣。尤其是上海、南京、杭州等地大眾媒體中刊登他的繪畫作品，其數量和品質，都值得重視。㉕ 他的題跋畫論，也時有創見（圖

㉔ 由舒國華（1898－1965）主編的《浙贛路訊•週末副刊》上，在1948年6月5日、7月3日、7月10日、7月24日、9月11日重刊潘天壽舊體詩舊作〈嚴瀨釣台〉、〈柳絲曲〉、〈偶成《沉醉圖》系以長句〉、〈畫松〉、〈促織吟〉5首，12月25日刊出潘贈舒畫《竹石》一幀。

㉕ 據不完全統計，民國時期見於雜誌、刊物上的潘天壽書畫，列表於下：

作者作品	刊物	年月	卷期	頁碼
潘天授《佛》	《藝林畫報》	1926年	1期	1頁
潘天授《山水山石》（二幅）	《太平洋畫報》	1926年	1卷3期	31頁
潘天授指繪《山水》	《聯益之友》	1926年	22期	1頁
《朱竹》				
Bamboos by T. C. Pan	《良友畫報》	1929年	39期	38頁
潘天授《陶醉圖》	《亞波羅》	1932年	8期	1頁
潘天授《八尺深綠山水》，白社畫社成員照片	《文華》	1933年	43期	49頁
潘天授《晴蜓》 《白社畫展》（The White Club Painting Exhibition）。	《良友畫報》	1933年	74期	
張書旂、諸聞韻、潘天授、吳茀之、張振鐸發起白社，此其刊行畫集之一頁	《藝風》	1933年	1卷1期	46頁
潘天授《片帆明日是瓜洲》	《藝風》	1934年	2卷1期	72頁
潘天授《山水》（國立杭州藝專第四屆展覽國畫選作），彩印	《美術雜誌》	1934年	3期	17頁
潘天授《秋思》	《美術雜誌》	1934年	3期	20頁
潘天授《竹穀圖》	《文藝茶話》	1934年	2卷8期	7頁
潘天授《水墨山水》	《文藝茶話》	1934年	2卷8期	8頁
潘天壽《行書》	《江蘇學生》	1934年	4卷4/5期	1頁
潘天授《荷》	《學校生活》	1935年	104期	20頁
潘天壽《蝦》	《汗血週刊》	1935年	5卷6期	109頁
潘天壽《山水》	《學校生活》	1935年	111-112期	1頁
潘天壽題李光祖畫《春暖》	《學校生活》	1936年	135期	1頁
潘天授《丐》（中國美術會第四屆美展出品之一）	《中國美術會季刊》	1936年	1卷2期	1頁

臺灣大學學術期刊資料庫

4）。㉖ 而在筆者所見的傳媒報導中，㉗ 國內外各種場合下冠以「名家」稱謂的潘天壽條目，有六十多次，發揮名人效益，相當顯眼。㉘

那麼，身為「國畫名家」潘天壽的知名度，究竟有哪些看點？

首先，潘天壽見於大眾傳媒的形象，和他畢生所致力的現代國畫教育關係最為密切。潘天壽先後任職於寧海、孝豐縣立高小、私立的上海美術專門學校、新華藝術專科學校和國立藝術院。在一般「中國的藝術家沒有獨立藝術生活」的現實中，㉙ 學院為藝術家提供了一個從事學術研究的自由空間。筆

潘天授《朱荷》	《東方雜誌》	1936年	33卷2期	1頁
國畫教授潘天授先生照片	《亞波羅》	1936年	17期	3頁
潘天授《野渡橫舟》（1936年10月13日參加中國畫會第六屆展覽會）	《美術生活》	1936年12月	33期	
潘天授《貓》	《美術生活》	1937年5月	38期	
潘天授作《花卉》	《中華民國三十六年美術年鑒》	1948年		320頁
潘天壽《竹石》	《浙贛路訊》	1948年	458期	4頁

㉖ 自題《朱竹》:「予不懂畫，故敢亂畫。說是畫好，說不是畫亦好，不妄批評，致譏蜀犬。懶頭陀如是說法。」又題《蝦圖》:「畫須在淡中見厚，艷中見古，學問中見拙。此意唯近人吳大聾先生知之。己巳菊花開候。阿壽並記。西子湖名產之一。懶道人。」《新青年》1941年6卷3期頁4〈潘天授論畫〉,「作畫宜求古雅，全用墨色，不假脂粉，可臻古雅。墨以朱配或配以青赭，亦無傷古雅。畫之古雅，不特能陶冶世人品格，且能傳之永久，陶冶後世人之品格，名曰壽世之畫。若夫吐紅抹綠，調金弄粉，華則華矣，麗則麗矣，徒然炫人心目，啟人入奢，縱設色精工，姿同蒲柳，不堪持久。在當世尚且難望存真，遑論傳後。名曰壽人之畫，吾則願從事於壽世之作。」施曉湘（1903－1964）評曰:「此論精澈入微，剔出國畫精髓，可以傳之不朽。」這幾則畫語未見《聽天閣畫談隨筆》，故迻錄於此。

㉗ 1937年至1946年間，由於美院西遷，潘天壽在浙西閩北和大西南的行蹤，具體報章內容，尚待進一步收錄。如1945年他在昆明舉辦的個展，當地媒體如何報導，待考。

㉘ 如1931年12月14日《申報》報導孫渭臣、嚴蒼山（1898－1968）、潘天授等發起組織寧海旅遊，因為後二人均為寧海名流。1936年《國畫》雜誌第2期頁11有〈潘天授等遊蹤〉，報導其在桐廬嚴陵釣台、金華雙龍洞等名勝寫生。

㉙ 參見1935年《上海美專新制第十五屆畢業紀念刊》熊峻峰〈中國藝術學生的出路〉一文引王濟遠語，並附截至1932年為止《本校畢業生社會服務狀況圖》。表明在各門類中，畢業生從事教育的比重最突出，商業其次、再次為專家、工業、不明、政治、軍事。收入劉海粟美術館、上海檔案館編，《上海美術專科學校檔案史料叢編》第二卷《宏約深美》（上海：中西書局、上海書畫出版社，2012），頁390。

臺灣大學學術期刊資料庫

者曾在〈潘天壽和江南藝術傳統〉一文中強調：「在潘天壽一生的學術視野中，江南最重要的人文資源就集中在浙江省會杭州的第一師範。」㉚ 潘天壽在《申報》亮相伊始，就關聯到浙江第一師範。㉛ 我們通過分析楊賢江（1895－1931）學長的二年級上學期課表和經亨頤（1877－1938）先生所出《HUME與KANT二氏認識論根據之異點》的哲學試題，說明第一師範的教育從觀念到形式，都反映了現代的思潮。但當年未曾注意的是，姜丹書（1885－1962）先生1917年編寫了「師範學校空前未有之教科書——師範學校新教科書《美術史》」，翌年又有《美術史參考書》配套，㉜ 正好是潘天壽在校時的課本。這部教材將正在發生中的義大利未來主義的觀念和實踐（圖5），作為歐洲現代藝術思潮的下限，十分前衛。如果對比1912年李叔同（1880－1942，署名「凡民」）「西洋畫法」中澄清國人對「西洋畫」的誤解，以及曾孝谷（1873－1937）描述1915年到1921年間在四川師範學校的美術教育狀況，㉝ 足以顯示浙江第一師範在當時引領新潮的先導優勢。更重要的是，《美術史》在中國部分，把金石文字雕刻和西方的再現主義的雕刻等量齊觀，拓展了西方的美術概念。這不僅為豐子愷（1898－1975）1930年宣揚《中國美術在現代藝術上的勝利》埋下伏筆，而且對潘天壽在國立藝專講授篆刻學並最終在浙江美術學院設

㉚ 刊於《朵雲》總第50期（1999），頁59-68。

㉛ 1923年3月17日《申報》發表浙江第一師範旅滬諸同學楊賢江、潘天授等三十六人，以母校發生中毒案後，「已連死學生二十二人、校役二人」，特致函一師校長和浙省官廳，表達異常關切。

㉜ 1917年10月29日《申報》刊登商務印書館廣告：「全書分上下兩編。稽古摭今，先中後外。本其美術之興衰而立言，其大致分寄於建築、雕刻、繪畫三事。原原本本，敘述詳贍，蓋我國美術界第一次告成之書也。」又見1918年2月16日，22日，3月14日，4月14日。1918年4月15日《申報》刊登商務印書館廣告《美術史參考》「本書就本館已出版之師範學校新教科書《美術史》編輯，凡所徵引悉詳舉其出處，或搜求本國四庫之中，或采譯東亞名著，及雜誌新聞之類，無一語無來歷，並摘錄教科書原文，以昭贍實」。又見4月21日，22日，7月19日廣告。

㉝ 參見王中秀，〈《西洋畫法》：李叔同的譯述著作〉，《美術研究》，2007年第3期。文中提到李叔同留日同學曾孝谷（名延年，字存吳，四川成都人）1921年寫給《美育》雜誌的主編吳夢非（1893－1979）的一封信，比較川浙美術師範教育之差距，可參閱。

臺灣大學學術期刊資料庫

立書法篆刻專業，具有深遠的意義。㉞

從《潘天壽全集》收錄潘天壽「一師」畢業後任教孝豐期間的作品看，如1922年的《古木寒鴉圖》、《長風白水圖》（圖6）等，畫家正在挑戰「南北宗」的分界，質疑「南畫」、「文人畫」的概念，力求自創一格。㉟像他那樣師範出身、自學成才的畫家，無法回避當下的時代命題，嘗試新文學、新藝術。1923年秋，潘天壽在上海和諸聞韻為吳昌碩（1844－1927）八十壽辰繪製壽像（圖7），㊱雖然炭筆壽相畫不像是出於潘天壽之手，但這樣的合作，卻是很有趣的嘗試。那時，「國畫」的概念正在衍化過程中，並由1920年代初上海「國畫復活運動」開始現代轉型。這場運動，是由上海美術界的西洋畫家率先引發的，圍繞著歐洲藝術近五十年的巨變，由於照相術的發明等諸多因素，

㉞ 以往偏重潘天壽在浙江一師受李叔同在金石篆刻方面的薰陶，而很少提及姜丹書《美術史》觀念的啟示，事實上兩者是相得益彰。上海美專和國立藝專開設篆刻選修課，和潘早年的師範綜合教育理念有間接和直接的關係。據《1932年上海美專第十屆畢業特刊・教授名錄》:「潘天授（阿壽）：國畫山水、國畫史、畫理研究所導師，到校十二年二月。……黃小癡：篆刻，到校十八年二月。」據劉海粟美術館、上海檔案館編，《上海美術專科學校檔案史料叢編》第一卷《不息的變動》（上海：中西書局、上海書畫出版社，2012），頁220〈申報材料中之部分教員履歷表〉，「黃小癡，32歲，浙江寧海人，金石書畫專家，所授學科，書法篆刻，每週授課時數九時，專任，十九年九月到校。」潘和這位同鄉的關係不詳，但潘本人在國立藝專教授篆刻，編撰講義，著有《治印叢談》，貢獻卓著。

㉟ 潘天壽在《古木寒鴉圖》的題跋中寫到：「余於畫本無門戶之見，偶而【爾】作此，固不暇辨其為南北也。」據1929年9月20日《申報》報導〈藝苑美展會今日開幕〉，在西藏路寧波同鄉會正式開幕，分國畫、洋畫、雕塑三部，並刊登「宣言」，批評門戶之見，取用的是蔡元培、林風眠的語氣，這也是潘天壽所在的國立藝術院繪畫研究所的創作環境，並襯之以世界現代藝術的上下文。

㊱ 1923年10月7日《時報》有〈壽人壽世之吳昌碩〉專文。該畫現藏浙江省博物館，發表於Yang Xiaoneng, ed., *Tracing the Past, Drawing the Future: Master Ink Painters in Twentieth-Century China* (Milan, Italy: 5 Continents Editions; New York: Distributed by Harry N. Abrams, 2010), p. 71. 題跋：「缶廬先生八十大慶為合作壽者像祝之。時癸亥新秋孝豐諸文蘊、寧海潘天授同客海上。」照相寫生法，在二十世紀初國畫肖像表現中多有採用，著名如王一亭1935年繪製好萊塢童星鄧波爾（Shirley Temple，1928－2014）像，見王中秀編著，《王一亭年譜長編》（上海：上海書畫出版社，2010）附圖。

臺灣大學學術期刊資料庫

迅速從古典的再現傳統，走向主觀表現的革命進程。而日本藝術史家和留日的洋畫家，更以日本現代藝術的走向，強調東方傳統繪畫中的氣韻，認為它揭示了現代主義的精髓。㊲ 這在大眾媒體上，具體體現為延綿數年的「文人畫」、㊳「國畫」、「國粹畫」、「中國畫」等概念的互換。㊴ 而在大眾媒體的潘天壽

㊲ 這個概念最早是由胡懷琛（1886－1938）在1933年〈上海學藝概要〉(《上海市通志館期刊》，第1卷第4期）裏提出來的。參閱洪再新，〈跨語境範疇的展開—探尋1920年代初上海「國畫復活運動」的啟示〉，《美術學報》，2014年第2期，頁5-14；〈中外現代繪畫的交匯點：回顧1920年代初上海的「國畫復活運動」〉，《詩書畫》，2014年第2期（總第十二期），頁62-90。相關的歷史文獻和其他研究論文，參閱嶺南畫派紀念館編，《「國畫復活運動 與廣東中國畫」國際學術研討會論文集》(上下卷)(廣州：嶺南美術出版社，2017)。

㊳ 這個稱謂沿用多時，與國畫概念互換。《文人畫集》癸亥（1923年）十一月審美書館初版，劉海粟序。1926年5月22日《申報》廣告，《文人畫集》1926年1月交美藝鑒賞社再版，呂鳳子（1886－1959）題簽。有銅版散佚除外，加入新作品。計有朱紅叟、潘天授、呂鳳子、吳昌碩、劉海粟、趙復先（1904－1958）、陳摩（1887－1946）、諸聞韻、李文華、張大明、李文鑒諸家。

㊴ 這些定名的交互使用，在有潘天壽出現的報導中，有如下情況：

1）「國畫」之名，見1923年6月15日《時報》〈學校消息△美術專校〉:「本埠西門美術專門學校，定於本月十六、七、八日在林蔭路該校第二院舉行師範科國畫展覽會三日。並聞該校自本年下學期起，開辦國畫一科，招收新生，延請國畫專家諸聞韻為主任，許醉侯、潘天授為教授，王一亭為導師。」同年8月4日《申報》〈書畫新訊二則△天馬會展覽會今日開幕〉:「國畫部如……潘天授……等，均有出品。」1924年2月24日《時事新報》〈藝苑雜記〉「江蘇省第一屆美術展覽會二十一日下午二時在省教育會開籌備會，……高劍父、潘天授為國畫部審查員。」同月27日《時事新報》〈江蘇美術展覽會之各部出品審查員3月2日起審查〉:「▲國畫部審查員：……潘天授（國畫專家、上海美專教授）。」

2）「國粹畫」之名：1924年2月24日《申報》「江蘇美術展覽會」「高劍父、潘天授二君為國粹畫部審查委員。」1925年1月5日《申報》報導「藝苑清音——美專展覽會之第三日」，「茲將國粹畫之佳構略錄如下」。1932年11月9日《申報》廣告「國粹書畫研究社書畫聯合免潤」，參與者劉海粟、王濟遠、王遠勃（1905－1957）、潘天授、諸聞韻等。「國粹」的概念依然使用。

3）「國粹畫」、「國畫」之名同時使用：見1924年3月17日《時事新報》〈美術展覽第八日報導〉:「江蘇美術研究會假本埠陸家浜職工教育館舉行之蘇省美術展覽會昨日為展覽之第八日，參觀者絡繹於道。該會場分樓上樓下兩部，計為為十二陳列室，樓下四室，陳列國畫，樓上八室，陳列各學校之洋畫、手工雕塑、刺繡、金石等成績，四壁

臺灣大學學術期刊資料庫

繪畫作品的分類定名上，更有直接的視覺呈現。他的山水立軸「《秋酣》」刊於1925年8月16日《時事新報》「天馬會七屆展覽會特刊」上，署名為「天馬會國畫審查員潘天授氏作。」㊵ 而1926年的《太平洋畫報》刊登他的《山水山石（二幅）》，㊶ 同年《藝林畫報》有潘畫達摩像，㊷ 均未給明畫種分類。而同年《聯益之友》發表潘天授的山水扇面，定為「指繪」，㊸ 從作畫方式上，界說「國畫」的部分特徵，有別於「毛筆畫」。

上海的「國畫復活運動」得益於西畫家對「我們中國人要學的是哪一種西洋畫？」㊹ 的研討，以反思「國畫」的時代性。潘天壽從1923年參加第六屆「天馬會」，雖未能參與此前的激烈論戰，但他以「國畫教授」、「中國畫專

張掛美術家及審查員之國粹畫，佳構傑作，薈萃一堂，或係定價出賣，或係非賣品，俱用標籤粘貼於上。茲將作者姓名及畫題略錄如下：……潘天授之墨龍、山水、僧及指頭畫之靈芝、水牛，……各具擅長，俱臻上乘，琳琅滿望，誠為盛觀，至學校之國畫成績，容當探明續告。」

4）「中國畫」之名：見1925年5月27日《申報》〈中國畫名家近作展覽會參觀記〉:「昨日為中國畫名家近作展覽會開幕日……。」又，同年7月29日《申報》〈天馬會展覽會定期開幕〉:「天馬會第七屆美術展覽會籌備各節迭志前報，滋因該會此次規模更形擴大，已徵得海內外藝術家之創作數千點，准於八月一日開審查會，分部審查，除原有票選得最多數之劉海粟、王濟遠、汪亞塵三氏當選為西洋畫部審查員，王一亭、吳昌碩、劉海粟三氏當選為中國畫部審查員，茲更補推次多數李毅士、張辰伯二氏為西洋畫審查員，吳杏芬、潘天授二氏為中國畫審查員，……」在日本國立公文書館アジア歷史資料センター檔案第4頁「1925年1月中旬訪日，一行6人，履歷書」中記「潘天授，中國畫專門」。

㊵ 兩天後（即8月18日）《時事新報》刊出天馬會出品，有潘天授的《番僧》圖。

㊶《太平洋畫報》，第1卷第3期（1926），頁31。

㊷ 1926年第1期，頁1達摩像，自題：「河水泱泱，江水湯湯。參禪老衲，孤葦可航。乙丑秋季阿壽客滬上。」同頁刊登王龍〈中外畫學之派別〉一文，開頭就稱「國畫洋畫是道同一體的東西。」由此討論「國畫」和「國粹畫」的現象，說明當時藝術界普遍關心的話題。

㊸《聯益之友》，第22期（1926），頁1。

㊹ 見1921年3月7日《申報》〈"晨光美術會"學術談話會記事〉: 汪英賓（1897－1971）演講「我們中國人要學的是那一種西洋畫」和同日《時事新報》〈"晨光美術會"談話會記〉。有關「國畫復活運動」的相關議題，參見王中秀，〈海上雙英：天馬會和晨光美術會之觀察與感言〉，《詩書畫》，2014年第4期（總第十四期），頁137-174。

臺灣大學學術期刊資料庫

家」、「天馬會國畫審查員」等身份出現《申報》、《時報》、《時事新報》上，引起輿論的關注。像1923年8月7日《申報》〈天馬會讀畫記〉：「『天馬會』自八月四日至十日舉行第六屆繪畫展覽會於西門之美術學院，……畫分十室陳列，別為中國畫、西洋畫二大類，滿目琳琅、美不勝收。中國畫共百餘幀，其中……山水畫以……潘天授之指畫《煙雨》最有精神，寫湖光山色，莫不曲盡其妙。」1925年1月5日《申報》報導〈藝苑清音——美專展覽會之第三日〉，「潘天授之指畫鷹及古柏二幀，高古勁雅，章法新穎，脫去恒人蹊徑」。同年5月27日《申報》〈國畫名家近作展覽會參觀記〉：「昨日為中國畫名家近作展覽會開幕日，記者之會觀覽，參觀士女紛至遝來，車馬盈門，足見社會熱愛藝術之興趣日益增高。會場在安樂宮二層樓，共分四室陳列，作品三百幅左右。……潘天授所作各畫，皆超越前人蹊徑，而能獨標心領異者也。……」同月30日《時報》雪帆〈安樂宮觀畫記〉：「……潘天壽筆勢縱橫，間有蒼老者，酷似缶叟。」㊺ 同年8月12日《時報》柏晉〈天馬會觀畫記〉：「『天馬會』第七屆美術展覽會假靜安寺路學藝大學為會所，已於昨日始開幕公開展覽。…余先觀國畫，中有吳昌碩、王一亭、劉海粟、潘天授、謝公展等之作品多幅，俱為當代之名作。」三日後，《申報》明霞〈天馬會讀畫記〉，「潘天授筆意瀟灑，脫盡煙火氣，如新派畫家所謂有生命之作具創造精神者是也。所畫《佛》與《芭蕉》二作俱佳，而畫佛尤超妙非常」，評價甚高。前面提到，同年8月16日《時事新報》「天馬會七屆展覽會特刊」將潘天

㊺ 1925年8月16日《時事新報》王話山〈天馬會讀畫記〉亦注意到，「百數十件國畫中有十之三四帶吳昌碩作風。」可見當時吳派影響之大。其負面作用，也在「天馬會」展覽中受到批評，1927年吳謝世後，褒貶更為分明。如1929年7月8日《申報》，俞劍華（1895－1979）〈大風堂雙壽記〉:「竊為昌碩先生名滿天下，而其作品則毀譽參半，或且有身謝道衰之虞，今得農髯先生為之張目，九原有知，亦當感念老友不止也。」1923年在上海美專創辦中國畫系的諸聞韻，得吳派傳脈。1935年《上海美專新制第十五屆畢業紀念刊》他在〈國畫漫譚〉（收入《宏約深美》頁391-393）中，談論國畫與篆刻書法的關係，受教於吳，認為「篆刻學最高深，書法次之，繪畫更次之。」但也可聽到批評的聲音，如余紹宋（1882－1949）1935年1月21日記：「裕達來請益畫法，此女筆姿尚佳，而所從學者為諸聞韻，則導之入歧途。一味曠野，所謂中吳毒者也。因告以作畫必自循規蹈矩入手，然後方可縱恣。」《余紹宋日記》（北京：北京圖書館出版社，2003），第八冊，頁256-257。

臺灣大學學術期刊資料庫

壽和「天馬會」元老王濟遠的畫作一同刊發，可以視為國畫和西畫家連袂的表徵。顯然，這些報導與上海的「國畫復活運動」，互為表裡，認同的是「新派畫家」。在其他如「寒之友社」、㊻「白社」等國畫群體活動（圖8），㊼潘天壽繼續成為媒體中「國畫名家」的形象代表之一。

作為例外，《申報》曾於1933年7月4日到1934年3月21日開闢「現代名人書畫」圖版欄目，前後共15期，介紹了百餘名畫家的作品，㊽包括諸聞韻、

㊻ 1932年11月4、6日《申報》「現代書畫扶輪會第十三次特約俞寄凡最近作品展覽會，寒之友社陳樹人、何香凝、經亨頤、黃賓虹、張善孖、張大千、張聿光、熊松泉、諸聞韻、潘天授諸先生贊助品同時陳列。……」

㊼ 1932年12月23、24、25、26日《申報》廣告〈白社國畫展〉，介紹該畫會4月成立，社員有諸聞韻、潘天授、張書旂（1900－1957）、吳茀之（1900－1977）、張振鐸（1908－1989），9月在滬辦第一屆展覽。潘天壽等合編《白社畫集》（上海：金城工藝社，1932）。1936年8月15、16、16日《申報》廣告《白社在蘇州開第四屆畫展》。相關的雜誌報導及圖版，見註25表格。

㊽ 略曆：（1: 1933.7.4-7.8，7.10-7.13，7.15）閔冷禪、馮超然、孫瓊華、吳湖帆、徐孚尹、王遽常、黃素盦、沈琇華、湯滌、張繼芳、（2: 7.18-22, 24-29, 31）閔紀方、閻重樓、袁缶鳴、唐弁華、姚狂、陳無咎、席與貞、張小石、應野平、袁安圃、湯義方、沈思齊、（3：8.2-5，8-12，14-15張叔通、徐滄一、楊雪玖、林建新、馬鶴年、張樹侯、余雪楊、毛璲華、唐天磨、王巽之、（4: 8.16-19, 21-26, 28-29, 31費龍丁、范志宣、於小蓮、吳待秋、虞和欽、蔣芷芬、李醉石、朱鏡波、李鐘瑤、鄭慕康、何韜晦、陳富華、吳浣塵、錢寶和、（5：9.1-2，4-8，11-15桑仲明、許玄谷、馮文鳳、張相鶴、孫再壬、朱虹良、楊迪仲、鄒夢禪、李鐘傑、徐菊庵、楊九峰、於吟、（6：9.16，18-23，25-30袁匋盦、吳耀宵、刁秋生、黃亮、童嘯秋、諸聞韻、沈櫻華、趙惠青、王務敏、吳畹馨、胡藻斌、杜兆楨、顧之屏、（7：10.2-7，10，12-14陳弢甫、許鐵豐、孫綠冰、桑伯尹、黃賓虹、方鶴叟、胡惲盦、蒙壽之、（8：10.17-31李竹瑞、李小穠、李立群、王雲厓、湯義方、錢經銘、閔紀方、戴雲起、諸樂三、張錦柏、徐雁秋、陳常寬、王德川、（9：11.1-4，6-10，12-15孔白雲、黃賓虹、含英、況又韓、顧曜君、陸砥、馬一浮、瞿良士、談月色、吳吉如、（10：11.16-18，21，23-24，27-30馬逸人、雙龍法國人、溫其球、香凝、紅薇、曼青、大千、方若、黃景華、劉景晨、謝無量、白蕉、巴叔海、弘一大師、（11：12.1-2，4-9，11-15張大千、錢名山、譚雲珊、朱其石、王諶齋、程硯秋、張禹聲、任弼、鮑少游、張兆芬、羅諄□、程嘯天、潛道人、（12：12.16，18，20，23，27盧子樞、葉玉森、莫壽嵩、黃節、劉延芬、傅紹岩、（13：1934.1.5-6，8-13，18-20溫克剛、李鳴雛、顧青瑤、柯艇、馮文鳳、秦聲潔、張叔通、周潤、（14：2.6-7，20，22，24馬雅琴、翁文璧、吳佩孚、楊雲史、鮑婁先、龐俊、（15：3.5，7，21吳仁葉、穆一龍、蔣雪痕）。

臺灣大學學術期刊資料庫

諸樂三（1902－1984）昆仲，但卻未見潘天壽的條目。[49] 對潘天壽個人作品的介紹，曾有1926年10月1日《申報・自由談》刊出庸熙（上海美專國文教員劉榮昌，1877－？）[50] 的〈記阿壽之畫貓〉（圖9），頗為詳細——「寧波潘子阿壽，其為人悃愊無華。得天獨厚。余曩昔曾為之作小傳，以彰其藝。亦以丁舉世混濁之秋，獨能優遊藝苑，嘯傲煙霞，以全其天。其用情尤深摯，固有足多。阿壽之畫學，無師承，一出於己之習所，年來遊海上，學益精。為吳缶老所器重。從事美專講席，所造尤廣，名乃著。所繪山水，不落恒蹊，自成家法，所謂胸有丘壑，意在筆先是也。偶作花卉翎毛，亦無不具有生動之趣。」更重要是對其詩學的稱道，「最近見所繪耄耋畫一幅，題云：……。[51] 音節入古，置之古樂府中，亦稱上乘。其畫通體用水墨，布一膽瓶，插以萱花一枝，狸怒伏其下，作睡態朦朧狀。寥寥數筆，而貓之活潑神形，以躍然紙上。近時畫家作品之僅見者。」這個重點突出的畫題，不同於1935年陸丹林簡介潘天壽時一筆帶過的西湖寫生近作《蝦》。[52] 劉稱道其「尤喜畫貓，能將貓之性習，盡情畢露。且多獨創之佈局，並能將醒世諧俗之意，寓於題跋中」，但他不曾想到的是，潘天壽1954年所作的《睡貓》（圖10），成為其晚年在中外文媒體多次曝光、知名度極高的作品，以橫幅的山石背景，取代了20年代直幅的書法

[49] 其中的或然性以及版面費的操作問題，待考。

[50] 據《宏約深美》頁450，〈1920年職教員姓名一覽〉「劉榮昌，號：庸熙，籍貫：江蘇武進，職務：教育倫理教員兼函授部稽查，住址：江蘇常州城內青雲里，通信處：上海西門林蔭路女子美術學校。」頁268，〈上海美專主辦二二年暑期藝術師範講習會章程〉職員名錄：「劉庸熙，教務襄理，歷任武進縣立師範國文教員及各學校教授，私立東南體育師範學校文牘主任。」頁322，〈關於上海美專連續服務滿十年以上教員獎勵問題之往來文書（1940年8月~12月）〉「年齡：六四，擔任科目：國文，服務年限：二十年。」所作潘天授小傳筆者未見，待查。

[51] 「潑墨作狸奴，柔毛生豐美。炯炯雙眸珠，足以澈秋水。且有魁梧軀，凡種不足擬。胡為終日睡意長迷離，垂耳清聲懶步移。盡使屋前屋後滿黠鼠，橫馳直趨聲嗟諮。器服無完件，食物皆殘資。升門糧非少，主人胡爾為。雖然鼠出貓來總辟易，貓不捕鼠鼠魄奪。不然屋廬籬灶盡恐為搬移，公在人前朝與夕。嗚呼！天下黠鼠滿阡陌，安得斯貓出，稍避黠鼠跡。」此詩未見《潘天壽詩存校注》。

[52] 見陸丹林，〈藝術與藝人：現代畫家—潘天壽〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

補白，是為後話。[53]

就像劉榮昌早已被人遺忘一樣，人們很難想像，就在他的評文發表前一兩年，潘天壽在新詩創作上的井噴狀態，在《時事新報》這塊新文化的重要園地中呈現。從1924年5月4日開始，他發表了散文體白話詩〈弟弟還未回來呀〉、[54]〈歸心〉、[55]〈天的風〉，[56] 直到1928年在《阿波羅》上發表〈早起對山花〉兩首，[57] 才劃上句號。之後他全付心思轉向舊體詩創作。[58] 新詩、新的繪畫

---

[53]《光明日報》1962年10月7日第4版《睡貓》（1954），重刊於日文《人民中國》1963年第1號封底、頁107黃相〈現代中國畫志上展——‘ねこ’と潘天壽〉（〈雜志上的現代中國畫展——潘天壽和‘睡貓’〉）和第12號頁71潘絜茲（1915－2002）〈本志《現代中國畫志上展》評〉附圖，*China Reconstruction*, 1963年第3期頁23和*Chinese Literature*, 1964年第4期頁112。

[54]《時事新報・藝術週刊》，「1924年4月1日燈下，美專二院。」

[55] 1924年5月11日《時事新報・藝術週刊》，「30・6・1923・上海。」

[56] 1925年12月12日《時事新報》，「十月十四日。」

[57] 昨采山花盈一簇，
置我洞房伴幽獨。
曉來幾案自清新，
滿室異香飛簌簌。
飛簌簌，
君誰熟？
欲與君言，
欲與君讀。
殘河星稀稀，
細風寒肅肅；
濃露煙熏碧欄低，
一鉤斜月猶在屋。

[58] 據抄示這些作品的王中秀先生2017年3月5日函告，「該報《藝術週刊》和文學研究會的《學燈》有特殊的關係。（美專同人包括劉海粟最初發文在《學燈》上，後來就單獨由美專編發《藝術》。《藝術》附在《時事新報》，開始是十日刊，後來改週刊）。《學燈》的新詩對上海美專的師生產生了積極的影響，成為他們的必讀紙媒。從上海美專唐雋（1896－1954）的文章裡可知。他暑期後從四川歸校，第一件事就是讀兩個月的《時事新報》。」

臺灣大學學術期刊資料庫

運動，以及新的藝術思潮，其實對國畫的瀕臨死亡與復活，都很有價值。[59] 以〈天的風〉為例，可以顯示這種嘗試的重要性：

天的風，
天的風，
芳霏霏的香，
雲迷漫的大空，
霞緋緋的裙裾，
霞緋緋的裙裾。
天的風吹的緩緩，
秋的氣剪剪，
秋的意□遠，
秋的心也懶！
天的風吹的綿綿，
下看萬山的皚皚，
下看江海的澄鮮，
天的下呀！
即是人寰。
天的風吹的淼淼，
隨風乘之，
層雲之表，
願長歌舞于昆侖的高巔，
夕宿息於扶桑的海島。
天的風吹的漫漫，
露的珠淳淳，

[59] 新詩在體裁形式上，遊移於散文和韻文之間，給潘天壽很大的自由。郎紹君（1939－）在〈理解與呵護——潘天壽與中國畫二題〉中引用了〈歸心〉、〈弟弟還未回來呀〉兩篇，討論潘天壽早年文學創作的狀貌。見《潘天壽全集》，第一冊（杭州：浙江人民美術出版社，2014），頁34-37。

臺灣大學學術期刊資料庫

月的色澄清如碧海的青天，
歸去也！
毋歸去也！
天上的宮闕本清寒！
天的風，
天的風，
芳霏霏的香，
雲迷漫的大空，
霞緋緋的裙裾，
霞緋緋的裙裾。

這組自由體詩歌蘊含糾結的親情和自然的基調，給人惆悵徘徊的無盡鄉思。如果說江南傳統奠定了潘天壽藝術深刻文化底蘊的話，那麼，他30歲前後的新詩就是其奇異思緒的反映。新穎、細膩的鄉土氣息，委婉真切，一詠三歎，呼喚著青春的夢幻和憧憬。可惜在《潘天壽詩存校注》、《潘天壽與傳統詩詞》⑹ 等著述中，不見這些新詩的位置，這成為認識潘天壽的一個缺失。通過彌補潘天壽詩歌研究中的這一「失語」狀態，不僅可以復現從新體詩回到舊體詩的心跡旅程，同時可以看到新體詩與1950年代新民歌運動的呼應，從詩心觀其畫意。事實上，如1960年代前期大眾媒體將報導的，潘天壽藝術傳達時代氣息最成功之處，便是他早年詩作抒發的自然真情——即畫家的心靈本源，由此展開了一個深刻的悖論——「國畫的博大內涵正基於這種單純天性的自發流露和社會閱歷的容量。」⑹

在民國政府定都南京之前，民族主義、國家主義還沒有提上國畫藝術家的議事日程。1928年結束新詩創作的潘天壽，出任國立藝術院的中國畫主任教

⑹ 潘天壽基金會編，《潘天壽與傳統詩詞》（杭州：浙江人民美術出版社，2011）。

⑹ 「這既要求高度的內心專注以進入無我無為的自然的境界，又要求長期揮毫不止以積累深厚的功力——……但這本身就是一個悖論。」范景中（1951－），〈藝術探索和藝術問題——浙江美院中青年教師美展（國畫部分）觀感〉，收入曹意強（1957－）、洪再辛（1957－）編，《圖像與觀念——范景中學術論文選》（廣州：嶺南美術出版社，1992），頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

授。[62] 在商討「決議中國畫系」的建制問題的同時，從校長林風眠中西融合的辦學理念中，探索現代藝術潮流中的國畫前景，包括如潘天壽入室弟子鄭祖緯（1908－1932，圖11）等出色人才的培養。[63] 1928年國立藝專的繪畫系，是國畫和現代派西畫的組合，所以出了鄭祖緯那樣的奇才，李可染（1907－1989）、趙無極（1921－2013）等，都是現代藝術的產物，而後來就罕有其人。換言之，沒有現代西畫的領頭，中國畫的氣象，就不會如此明快敞亮。這種世界主義的氣氛，見於1929年藝院繪畫研究所在上海舉辦美術展覽的「宣言」，頗可重視：「何況這高爽明朗的秋天，正是美術的季節。巴黎之有秋季沙龍，這是誰都知道的事。即如新興美術國的日本，其代表的美展如二科和帝展，都在秋季舉行。秋風搖撼的林間落葉滿地的上野道上，那兒有無數的行人都受了那藝術的吸引而奔走若狂。然而看看我們中國的情形怎樣?上海一向【四】說是我們藝術的中心點，但一年四季能有幾處實名雄厚的美展，更說不到『美術之秋』。今年自從全國美展閉幕以後，藝術界好像告一個段落。從此偃旗息鼓，聽不到一點可喜得消息。我們這次的展覽，雖然還說不到可以造成『美術之秋』的風尚，藉此鼓動藝術者們的熱情，作拋磚引玉之舉，那是我們的初衷。」[64] 這裡所描述的日本東京的「美術之秋」，就是潘天壽馬上要去親身體驗的東瀛現代藝術狀況，零距離與扶桑的觀眾交流。譬如，繪畫的材料工具，在一定程度上，體現了不同的藝術效果和趣味。其中，他對日本的山馬長鋒筆的剛硬效果，印象深刻，題詩稱讚道：「瓦爐火熱花雕酒，山馬毫剛鴉嘴鋤。雪色小廔虛古白，持杯閑草上清書。（圖12）」[65] 在1963年底潘天壽率中國書法家代

---

[62] 據《國立藝術院第一屆周年紀念特刊（1928.9.1-1929.7.10）》，五年制實習主科之一繪畫系科目包括：木炭畫、水彩畫、中國畫、油畫；理論副科科目包括：中國美術史、世界美術史、美學、色彩學、解剖學、透視學、法文、三民主義。國立藝術院研究部有繪畫科（分國畫、西畫兩組）。

[63] 鄭去逝兩個月後，學院出版了《鄭祖緯遺作集》，由潘天壽題簽，林風眠作序，同窗徐天許撰寫其生平事略介紹。除26幅國畫作品外，還有8幅油畫、水彩、炭筆作品，體現了中西貫通的教學成就。參見彭飛，〈從杭州藝專學生鄭祖緯談中西畫並系〉，收入其《藝史叢考》（石家莊：河北美術出版社，2015），頁319-323。

[64] 1929年9月20日《申報》。

[65] 1931年潘天壽作，刊於《江蘇學生》1934年第4卷第4/5期第1頁，並題：「去暑在東京購得山馬毫，多長鋒，而硬比熊毫。阿壽。」此詩未見《潘天壽詩存校注》。

臺灣大學學術期刊資料庫

表團重訪故地時，日本同人在媒體上稱他為「在日本久享盛名的老畫家」，事出有因。[66] 通過初訪日本，為潘天壽思考「國畫」在國立藝專的建制問題，打開了新的視野。當1935年他與德國漢學家孔德（Victoria Contag，1906－1973）博士在杭州討論此事，[67] 唯一的國外考察經驗，就來自日本。

顯而易見，潘天壽在浙江第一師範的美術史訓練，使他留意日本和歐美的中國藝術史研究。早在1925年2月，潘天壽就計劃隨上海美專、「天馬會」等四團體的訪日考察，但到翌年1月臨行前，突然被取消。[68] 雖然日本之行未果，潘天壽還是參加了隨後在日人俱樂部舉行的畫展。[69] 在此同時，他參照日本人中村不折（1866－1943）、小鹿青雲《支那繪畫史》[70] 編譯的《中國繪畫史》，於1926年10月由商務印書館出版。作為上海美專教材叢書之一，廣告促銷如此寫道：「書分三編：第一編上世史，述吾國繪畫之起原，及漢魏六朝繪畫之概況；第二編中世史，述唐宋三朝繪畫之盛衰及變遷；第三編近世史，述近代繪畫之流派。末附，歷代各家代表作品三十餘幅，洵為吾國最有系統

---

[66] 參見宮川寅雄〈現代中國書道の側面〉一文，刊於1964年《淡交》雜誌第15期增刊號《中國の書》，頁154-163。

[67] 參見1935年〈論畫殘稿〉:「德意志女東方美術史家孔德氏，通華文華語，曾於去歲來中華考察東方藝術，住杭州殊久。特過吉祥巷寓邸，訪予數四。請詢中國畫事甚詳。伊曾謂中華繪畫，為東方繪畫之代表，在世界繪畫上佔有特殊形式與地位，至可寶貴。顧近時風氣，多傾向西洋繪畫之努力，致國有藝術學府之杭州藝專，亦無中國畫系之成立，至為可惜也云。孔氏之語，是極公正之批評，亦為極誠摯之告誡。」收入潘公凱編，《潘天壽談藝錄》（杭州：浙江人民美術出版社，1985），頁10-11。

[68] 參見日本國立公文書館アジア歷史資料センター網站，《上海美術專門學校外四団體拝啓》。

[69] 《時報》1926年4月15日、17日、18日作了追蹤報導：〈又一繪畫展覽會△將在日人俱樂部舉行〉、〈旅外繪畫展覽會今日開幕〉、〈旅外繪畫展覽會今日閉幕〉:「因該會此次陳列旅日所作者居多，故日人來參觀者尤其踴躍。全部中西作品有一百數十件，各具獨特之長處，作者為江新、王濟遠、張辰伯、錢瘦鐵、滕固、楊清磐，以及劉海粟、王一亭、曾農髯、唐吉生、汪亞塵、俞寄凡、潘天授等，日本畫家橋本、石川、小杉等之中西畫品，亦在其列。」

[70] 原書於1913年由玄黃社在東京出版，後由郭虛中（1912－1971）譯述，1937年正中書局由南京出版；2013年浙江人民美術出版社在杭州重刊。

臺灣大學學術期刊資料庫

之畫史。」⑦① 潘天壽十分看重的「真知灼見」，⑦② 到1936年修訂本所附〈域外繪畫流入中土考略〉一文中，有切實的體現，影響長遠。⑦③ 深化這一思路，他寫了「佛教與中國繪畫」專論，收入《中華民國三十六年美術年鑒》論文編，從佛教的傳入中土的過程，反思中國繪畫隨之變化的歷史和現狀。這就把潘天壽民國期間參與的諸多國內外美術交流展，如他1930年的東京國立藝專展覽、1933－34年歐洲的中國現代畫展、1936年中國畫會第六屆展覽會等，納入了一個宏大的上下文中。⑦④ 其中以歐洲現代中國畫展的媒體知名度最著。1936年《東方雜誌》33卷第2期首頁圖片，「人文博物院中國名畫陳列室一角」，上面兩次出現潘天授《朱荷》，該圖也收入1934年德文版《中國現代繪畫》展覽圖目（圖13）中，並為德國政府收藏，實際書寫了「中德文化史的一頁」（圖14）。在大眾媒體上刊發他的中國畫史研究的同時，潘天壽不斷展開他反復思考的學術問題。例如，1926年《新藝術半月刊》摘錄連載他的《中國繪畫史略》擴大了該書的讀者群，⑦⑤ 1928年《中央日報特刊》〈李真及其不空金剛像〉一文，則根據京都教王護國寺藏傳為李真筆《不空金剛像》（圖15），突

⑦① 比較介紹潘本人的文字與繪畫，《申報》刊登商務印書館《中國繪畫史》的廣告，頻率頗高：1926年10月27日、31日；1927年1月19日；1927年3月11日；1928年7月6日；1929年3月27日、4月4日；1931年1月23日、3月15日、3月16日、4月16日、7月10日；1933年1月10日、4月2日。

⑦② 潘天壽晚年對這本教程的寫作有這樣的回憶：「我對於畫論畫史，向來也曾加以注意，但對於老學的根底很差，總搞不出什麼成績。尤其是中畫史的名家的作風派別，因為古畫看得太少，各名家名派的技術方法，未曾好好加以摸索，對於古名家的成就、缺點，以及高、低、上、下，往往如入汪洋大海，無從分析，只憑個人的愛好，或抄襲前人的成說，隨便地寫去，可以說自己『沒有真知灼見』。當我初寫第一本畫史時，全參考日人中村不折所寫的中國繪畫史為底本的。（主要的是在學習中國畫史，而不是在寫中國畫史。）那時年青，所謂『初生之犢不畏虎』，現在想起來，真覺得太可笑了！」1968年1月30日致蘇東天（1941－）函http://www.cnarts.net, 2017年3月8日訪問。

⑦③ 《申報》刊登的廣告，見於1936年8月31日；1937年1月23日、2月7日、4月27日、6月29日。

⑦④ 該文立論的重要性，不亞於潘天壽的自敘簡介和花鳥作品。前者誤記訪日時間為1929年，另外《中國書法史》，散佚。

⑦⑤ 刊於《新藝術半月刊》，第1卷第7期，頁15-23和第9期，頁6-13。

臺灣大學學術期刊資料庫

出了中日佛教文化交流中「像教」的關鍵命題。⑯ 到1950年代，他進而在《美術研究》上發文，討論唐代李真之前吳道子的現實表現精神。⑰

民國的「黃金十年」，潘天壽一方面繼續以「國畫」的名義在大眾媒體中的亮相，另一方面，他同時也在觀察不同風格的國畫實踐競相登場。1935年，高劍父（1879－1951）來滬，建議籌備全國「新國畫展」，⑱ 通過舉辦個展和大眾媒體，抨擊「偏狹的國畫的門羅主義。」⑲ 眾所周知，「門羅主義」（Monroe Doctrine）是「孤立主義」的代名詞。早在1912年，高劍父和高奇峰（1889－1933）、陳樹人（1884－1948）等留日畫家，得到廣東省革命政府的支持，以「革命畫師」的名義，到上海來創辦《真相畫報》。他們借鑒「日本畫」，創立了「折衷派」，革新中國畫。1920年7月，高劍父在上海演講，提

⑯ 該畫原為《真言五祖像》，繪有金剛智（671－741）、善無畏（637－735）、不空（705－774）、一行（683－727）和惠果（743－805）五位真言宗高僧形象，日僧空海（774－835）入唐求法時，其師惠果阿闍梨於憲宗元和元年（806）所贈。「和尚告曰：真言秘藏經疏隱密，不假圖畫不能相傳。」張書彬指出，「惠果阿闍梨一語道破『像教』視覺命題研究的關鍵和迫切，值得注意。這也就是為何圓仁返回日本時攜帶了大量了曼荼羅、佛像等圖像的原因。不期然，此語竟成為圖像和語詞討論中的重要注腳。」參見其《正法與正統：五臺山佛教聖地的建構及在東亞的視覺呈現》（博士論文，中國美術學院，2017），註425。

⑰ 潘天壽，〈吳道子的生平概況〉，刊於《美術研究》，1957年第1期，頁56-64，表明對古代現實主義藝術傳統的注重。

⑱ 1935年5月1日《申報》。

⑲ 1935年6月24日《申報》〈高劍父師生畫展〉△參加出品：高劍父領導之春睡畫院高足曾在南京華僑招待所公開展覽，近又移至本市靜安寺路七二二號萬國總會展覽，由立法院孫科、中央研究院長蔡元培、本市市長吳鐵城，及中國婦女會、《中國評論》社、《天下月刊》社、《宇宙風》社、《逸經》社、春睡畫院等名流團體發起主辦，總計：一、高劍父作品六十六幅……。△市長報告：「……高劍父先生為中國著名畫家，……，並採各國作風以佐之，融會貫通，自成一家，堪稱新國畫之大宗師。……。」△高氏暢論：「……但自民國以來，好像有一絲生機，有否極泰來的好現象，大概中國文藝復興，就在這時候了。……況美又是各種相對性的調和劑，我們應當把眼光來放大一點，放棄偏狹的國畫的門羅主義，來推擴到世界的藝術的大同主義……。」據王中秀先生2017年3月15日函告，「上海小報《金剛鑽》對高劍父師生展亦有報導，但有些醜化。」顯然，這代表了與嶺南「折衷派」不同的趣味。

臺灣大學學術期刊資料庫

出：「將來世界的畫學，無所謂派，更無所謂中西，而中畫與西畫，存者並存，亡者俱亡」，前衛的觀點，溢於言表。[80] 然而，1924年初曾和潘天壽一同擔任「江蘇省美術展覽會」國粹畫（國畫）部審查委員的高劍父，[81] 卻在「國畫復活運動」漸入佳境之時，悄然離開上海，回到廣州，在那裡確立了「嶺南畫派」，引發了一場關於「國畫」問題的大論爭。[82] 時隔十五年，「折衷派」從嶺南捲土重來，更名改姓為「新國畫」。高劍父帶著他的門生弟子，在上海舉辦聯展。這次活動有而且包括《申報》在內的諸多媒體的積極配合，尤其是廣東陸豐人溫源寧（1899－1984）主筆的英文*T'ian Hsia Monthly*（《天下》月刊）有連續報導，十分給力。[83] 整個宣傳模式比「折衷派」當年出臺更加政治化——在「天下」這面中西融通的大旗下，和「偏狹的國畫的門羅主義」逆向而行，由上海市長吳鐵城（1888－1953，廣東香山人）將高劍父推崇為「新國畫之大宗師」。這裡有一個微妙的細節，「高氏致詞畢，並由其女公子高麗華女士用英文報告」，[84] 意在將「新國畫」紹介到海內外。這顯然借鑒了日本明

---

[80] 1920年7月5日《申報》〈美術學校△高劍父演講「中西畫之異同及變遷」〉。

[81] 1924年2月24日《申報》報導〈江蘇美術展覽會〉，「高劍父、潘天授二君為國粹畫部審查委員」。同日《時事新報》《藝術》40期《藝苑雜記》「江蘇省第一屆美術展覽會二十一日下午二時在省教育會開籌備會，……高劍父、潘天授為國畫部審查員。」同日《時報》〈美術展覽會將開幕〉：「高劍父、潘天授兩君為國粹畫部審查員。」

[82] 參見王中秀，〈撤退還是轉移：「國畫復活運動」前夕的折衷派〉，《美術學報》，2012年第1期，頁58-67。

[83] 孫科（1981－1973）在《天下》創刊號序言中發揮，強調中國藝術的宣傳，內容包括文學、戲劇、書法、繪畫，通古貫今，鼓吹文藝復興。如林語堂（1895－1976）、孫大雨（1905－1997）介紹翻譯中國書法經典文論，溫源寧、陳依範（1908－1995）評點當代畫壇。主編溫源寧在1936年5月出版的第2卷第5期編者按（頁418-419）中，對即將在上海舉辦的高劍父個人畫展，做了高度的評價。在第3卷第2期（頁161-167），溫回顧了1936年5月至8月的「藝術大事記」（Art Chronicle），介紹高劍父及弟子作品展、張善孖（1882－1940）、張大千（1899－1983）畫展、劉海粟畫展和力社書畫展，刊出10餘幅作品。而著名報人廣東中山客家人陳依範在第4卷第1期（頁35-48）上，發表〈中國當代藝術中的現代趨勢〉，除了刊出溥儒（1896－1963）、齊白石的作品，還有力群（1912－2012）、陳煙橋（1911－1970）、黃新波（1916－1980）等左翼木刻作品，尤其值得重視。

[84] 〈高劍父師生畫展〉，《申報》，1935年6月24日。

臺灣大學學術期刊資料庫

治時期政府對「日本畫」的宣傳策略。[85] 受其波動，一年後，力社書畫展籌備就緒，「前後徵集共一百卅餘人作品，均為新近作品之佳構。現該社籌備會為發揚國粹起見，特選出品中代表作每人一幀，匯印為畫集兩巨冊，預備在展覽時，以供各界觀眾攜回欣賞云。」[86] 它以表現時代的力量為主旨，相容東南西北名家各派畫品，包括「國粹畫、新派畫、新國畫、折衷畫、油畫、水彩畫、速寫畫及雕塑，立像也有，浮雕也有，還有篆書、隸書、楷書、草書」，聲勢浩大，「會場之擁擠，幾無立足之地。會場出品共五百八十多件，五天後當更換一次云。」[87] 潘天壽、張書旂、張振鐸等「白社」成員也參與其中。[88] 在力社這一波熱潮帶動下，潘天壽和「白社」同人一周後在蘇州開第四屆畫展，不但擴大了參加成員，而且在作品數量上也達到兩百多件，並於8月15號連續三日在《申報》廣告宣傳，繼續呈現國畫界的多元狀態。[89]

1937年7月7日，「盧溝橋事變」爆發，整個改變了中國乃至世界藝術的走向。1941年《新青年》刊出施曉湘浙南報導，「三月間，潘師天授自新都來，作太史公名山大川之遊。經縉雲，縉雲為其夫人故鄉，且有仙都勝景，以是臥遊五雲山中者，幾數閱月。時余執教仙中，幸得伴遊，時聞妙緒。」在抗戰最艱難的時刻，潘天壽提出了區別於「壽時畫」的「壽世畫」的觀點，語出驚人。[90] 就在抗戰即將勝利的前夕，潘天壽1945年5月為國立藝專《藝術界》創刊號撰寫發刊詞，繼續闡發高劍父從1920年起宣揚的世界主義理念，抨擊「偏狹的國畫的門羅主義」：「中國，乃世界各國中之一國，今而後，直將與世界上之領袖國家，並駕齊驅以努力於人類福利之爭取與夫人類精神之向上，未可復為局部之觀點所限也；夫惟有不為局部之觀點所限，胸之所蘊，目之所矚，

---

[85] 參閱佐藤道信，《明治國家と近代美術：美の政治學》（東京：吉川弘文館，1999）。

[86] 7月29日《時事新報》〈力社畫展定期舉行訊〉。

[87] 俠父〈力社展覽前奏〉，先後刊於8月9日《時事新報》和8月10日《申報》。

[88] 見8月8日《申報》報導〈力社書畫展今日開幕〉。

[89] 同上，「力社書畫展覽會集中現代全國名畫，今日在南京路西藏路大新公司四樓舉行秋季展覽。該社昨簡請中外各報館、各通訊社記者及全國文藝界蒞場評覽。計此次收到各省名畫家出品共二千二百零三件，經檢閱後，選得精粹之作六百餘件，因會所限，只有先陳列四百餘件，其餘留作五天後一換，俾各界得以參觀全數。」

[90] 《新青年》，1941年6卷3期，頁4〈潘天授論畫〉。內容詳見註26。

臺灣大學學術期刊資料庫

必以今後之世界觀點為觀點，而後內可以促進國內藝術界之團結，發揚中國固有藝術之精神，以與世界藝壇相角逐，外以吸收各國藝術中之精髓，補苴中國固有藝術之窳漏，然後始可謂知時識勢，不言則已，言而確可得益於國內外藝術之發展：此則本刊發刊之旨趣，而願與國內藝術界同人所共勉者也。」1945年後，「日本畫」成了眾矢之的，國人經過八年的浴血奮戰，從文化心理上否定了「折衷派」最初借鑒的「日本畫」模式，無形中給「新國畫」貼上了政治不正確性的標籤。1948年8月15日，「中國現代藝術泰斗」[91] 黃賓虹站在民學的立場上重新申述，即他在上海美術家茶會上振聾發聵的演說——「國畫之民學」，直逼官學。[92] 本文一開始提到，1948年下半年中，《浙贛路訊》連續刊出了潘天壽早年的詩作，以及《竹石》小品。[93] 1949年2月1日，《浙贛路訊畫刊》刊出黃賓虹所藏義大利畫家查龍（Carlo Zanon，1889－1972）作品《帆影》及「賓虹附注」，描繪了一個「學無中西」的美好願景：「歐美畫學，自十九世紀遞變以來，今日傾向東方中國畫意，尤為懇切。此幀為義大利名畫家查龍所作品，純用中國棉紙毛筆寫成，由懷寧陳懷生君[94] 法國寄申，忽忽十年矣。四方向風，於今為烈，依仁遊藝，吾道為不孤矣。」[95]

1947年《國立藝術專科學校第廿年校慶特刊期》上潘天壽發表〈校史〉，[96] 是

[91] 這是黃賓虹在《藝觀》雜誌第5期1929年7月15日宣傳該雜誌廣告中的自我界定。

[92] 文載於1948年《民報》副刊《藝風》第33期，署為：黃賓虹講，趙志鈞記。參見王中秀編，《虹廬畫談》（上海：上海書畫出版社，2007）頁5-18的導讀。

[93] 見《浙贛路訊・週末副刊》，1948年12月25日。《竹石圖》上自題：「一枝轉得無多葉，和雨和風掃落花。國華先生屬畫。戊子陽春節，壽。」

[94] 應為「程演生（1888－1955）」。關於程與查農的關係，參見洪再新，〈意大利畫家查農的中國古畫收藏及其在華的展覽與創作活動（1928-37）〉，《藝術學研究》，2011年第7期，頁1-38。

[95] 《浙贛路訊畫刊》，第29期，1949年2月1日出版。

[96] 《國立藝術專科學校第廿年校慶特刊期》，第3期（1947），頁1-2，有教育部長朱家驊題詞「棫樸作人」。

臺灣大學學術期刊資料庫

珍貴的校史資料（圖16）。[97] 其結語對蔡元培（1868－1940）、林風眠的美術教學理念，做了精闢的概括：「綜上而觀，吾校創自民國十七年，迄今已二十年矣。戰前以經費支絀，慘澹經營，戰時又十經轉徙，顛沛流離，建築設備，毀損殆盡，其所以能嶄立於全國學府之中，別具姿態者，端賴我全校師生超邁獨立之人格，艱苦卓絕之精神，用能再接再厲，愈挫愈奮，饑寒交迫，不罷弦歌。」這段話披露了潘天壽身為國畫主任教授元老和此時的藝專校長的個人心路歷程。光復之後，他在大眾主流媒體的形象又如何呢？《申報》、《東南日報》、《大公報》等從1947年6月起對的杭州國立藝專的學潮有追蹤報導，結果潘天壽在「倒潘事件」中辭職。儘管如此，國畫系的學生，還是登報聲明，要求他留任系主任的位置。塞翁失馬，這一事件倒使他能全付精力回到國畫創作上。[98] 堅持「國畫家」的職守，迎接他的將是國立藝專「繪畫系」的調整，以

---

[97] 據蔡濤兄見示，「教育部視察國立藝專檔案」（南京中國歷史第二檔案館藏卷宗五-2019）有「潘天壽致函教育部1945年8月9日（蔡注：應該是教育部收信日期）」，反映出潘天壽對於藝術創作自由的態度：「一、本年六月重慶舉辦獨立美展，本校一部分西畫組教授曾有作品參加，其作風略近新派，若干社會人士以關懷本校前途，深慮本校學生或將染此風氣，以致忘本逐末。此種關懷，本校深為感謝，惟學術研究崇尚自由，而藝術創作尤重個性，無論參加該會之本校教授為數極少，該會並非本校所主辦，不足以代表本校之教學方針。即參加該會之教授，亦允為已成之作家，其個人作風如何，學校自無由干涉。而其在校之教學態度則均能明瞭成家與初學之區別。諄諄以基礎訓練鵠的。例如外界指為作風最新之丁衍鏞先生，於上學期紀念周講演時，即有殷殷勸勉學生，切勿好高騖遠，應從基礎之素描上埋頭苦幹，痛下功夫，方有成就，此等言論此應呈覆者一。（下略）謹呈教育部部長朱 國立藝術專科學校校長 潘天壽。」

[98] 1947年6月19日《申報》杭藝專學生罷課，反對校長潘天壽。……據學生自治會主席稱：「渠等系不滿潘氏之校務行政，對渠之藝術仍表欽佩，故望潘氏退而任國畫系主任云。」同月23日《申報》「杭州廿二日電，杭國立藝專學潮，正在僵持中。……潘天壽則於晚間亦招待記者，謂此次倒潘運動，系學生受人利用。」同月24日《申報》刊出〈國立藝術專科學校國畫系全體同學緊急聲明〉，提及杭州《東南日報》、上海《大公報》報導「該校國畫系等一部分學生已另組護校團，擁護現任校長」語，予以糾正，特此聲明：「（一）我等堅請潘氏立即正式辭職；（二）挽留潘氏擔任國畫系主任。國畫系全體學生啟。」。7月18日《申報》「杭藝專校長潘天壽辭職」。盧炘《潘天壽》頁242「『倒潘』風潮」講到《杭州日報》，未詳其指。

臺灣大學學術期刊資料庫

及1953年取代「中國畫系」的「彩墨畫系」。中華人民共和國時期錯綜變化的國內外形勢以及中央和地方媒體將如何重新塑造潘天壽的形象、恢復「國畫」的名義，歷史正在拭目以待。

二、共和國的「畫壇師首」

從1948年到1950年代前期，潘天壽在媒體上的淡出，一方面是「人民民主專政」下媒體本身的官方化，另一方面和國畫面臨的境遇有直接的關係。1955年3月25日，「中國人民優秀畫家」黃賓虹先生去世，潘天壽擔任治喪委員會成員，名字出現在上海《解放日報》第二天的報導中。[99] 1956年中國美術家協會機關刊物《美術》雜誌第6期刊登潘天壽《靈岩澗一角》（圖17），透露出令人鼓舞的消息，既讚美畫家鍾情的江南山水，又體現描繪這一山水的馬夏遺韻。東西方冷戰是1950年代的國際格局，江南的形象被明確地政治化，[100] 成為潘天壽新創山水、花卉的時代印記。繼他1957年在《美術》雜誌上發表「回憶吳昌碩先生」[101] 和《美術研究》上與方增先（1931－）合撰「誰說『中國畫必然淘汰』?」的文章，[102] 潘天壽也在蘇聯為首的社會主義陣營中，紅杏出牆。1958年他榮膺蘇聯美術院名譽院士稱號，《文匯報》、《美術》雜誌都有報導。[103]

---

[99] 參見王中秀，《黃賓虹年譜長編》，1955年項下。

[100] 《人民畫報》，1960年第2期，頁16刊出潘天壽1959年作《露氣》，因和1958年7月14日所作的畫作同名（後送蘇聯藝術院展出，中國美術館收藏），故改用漢樂府起句《江南可採蓮》為題，其對「江南」地緣文化傳統的強調，一目了然。

[101] 《美術》，第1期（1957），頁15-16。

[102] 《美術研究》，第4期（1957），頁22-24。具有象徵意義的是，同一年，中央美術學院和中央美術學院華東分院（原國立藝術院，1950年改名為此，1958年易名為浙江美術學院）的這份學報創刊，潘天壽題寫刊名。

[103] 1958年6月6日《文匯報》頭版報導，「我國著名國畫家潘天壽榮任蘇聯美術院名譽院士」。同年《美術》，第7期，頁39報導「著名國畫家潘天壽當選蘇聯美術院名譽院士」。1967年間，浙江工農兵美術大學編《美術大批判》第一期，頁11-12，批潘天壽「吹捧蘇修和美帝國主義」。據李輝〈被凌辱的畫家們：陳半丁、林風眠、潘天壽……〉（https://wechat.kanfb.com/news/history/10016，2017年3月2日訪問）：「另在舊書網上

臺灣大學學術期刊資料庫

接著，他的繪畫作品送展蘇聯，又在國內主要媒體發表了三篇文字，〈要有更美的畫〉、[104]〈談指頭畫〉[105]和〈中國畫系的人物、山水、花鳥三科應該分科學習〉，[106]旨在由破而立，明確自己的審美和美術教學理念。但不久中蘇兩黨關係惡化，1960年代初大陸官方的媒體進一步轉向傳統藝術，作為文化自立的依託。在此形勢下，再度出任浙江美術學院院長潘天壽在國內最重要官媒如《人民日報》、《光明日報》、《人民畫報》、《美術》[107]等的曝光程度，不斷升級，同時通過大陸的外文媒體如*China Pictorial*（《人民畫報》）、*Peking Weekly*（《北京週報》）、*China Reconstruction*（《中國建設》）、*Chinese Literature*（《中國文學》）、日文《人民中國》等，向海外宣傳，構成一道非常亮麗的風景。還有其他一些中央和地方的報刊雜誌如《文藝報》、[108]《中國青年報》、[109]《中國婦女》、《北京日報》、[110]《文匯報》、[111]《浙江日報》、[112]

還見到過一本《潘天壽批判資料》，浙江工農兵大學工宣隊、革委會革命大批判組編，油印本，註明為『初稿，內部參考』。據一張目次圖片顯示，該書至少七十八頁，內容分為五輯：……，第四部分為『蘇修及其他資本主義國家對潘天壽的吹捧』」。其中是否還包括俄文的媒體報導，筆者未見，待考。

[104]《文匯報》，1959年4月1日，第5版。

[105]《光明日報》，1961年8月26日，第2版。

[106]《人民日報》，1961年9月28日，第7版。

[107]倪貽德，〈讀潘天壽近作——試談中國畫詩、書、畫、印的結合〉，《美術》，1961年第3期。吳茀之，〈潘天壽國畫藝術簡論〉，1962年第6期。

[108]鄒雅，〈潘天壽國畫的特色〉，《文藝報》，1962年第11期。

[109]葉尚青，〈自學成家的藝術大師潘天壽〉，《中國青年報》，1962年11月5日，第4版。

[110]郭味蕖，〈'雨後千山鐵鑄成'——從潘天壽的畫展談起〉，《北京日報》，1962年10月20日，第3版。

[111]艾中信，〈風格、獨創——與青年學生共賞潘天壽的國畫〉，《文匯報》，1962年10月10日，第2版。

[112]黃湧泉，〈天驚地怪見落筆——'潘天壽畫展'〉，《浙江日報》，1962年8月12日，第4版。

[113]黃湧泉，〈藝海奇峰——談談潘天壽的繪畫風格〉，《東海》，1962年9期，頁33-34；柳河、田夫，〈異曲同工，脈絡相通——潘天壽與王傳淞暢談藝術〉，《東海》，1963年第4期，頁44-47。

臺灣大學學術期刊資料庫

《東海》⑬等，也一同造勢，出現了一波空前的「潘天壽熱」。⑭

頗可玩味的是，在潘天壽不知情的狀況下，荷蘭前駐日本大使、著名漢學家高羅佩（Robert Hans van Gulik，1910－1967）的《鑒賞彙編》1958年出版，從傳統的立場提到潘天授，⑮而研究中國現代美術的英國學者蘇立文（Michael Sullivan，1916－2013）《二十世紀中國美術》這部專著也在翌年於英美同時出版，在介紹劉海粟的現代藝術時，提到潘天壽，並以其1933年的山水小品示範（圖18），⑯這使人想到《東方雜誌》1936年的宣傳「中德文化史的一頁」上潘、劉作品並見的印象。這些西方學術界的微弱資訊，如果和包括中國大陸在內的社會主義陣營的輿論宣傳放在一起，⑰難以同日而語。以《人民畫報》為例，「用漢、蒙古、藏、維吾爾、朝鮮、僮、俄、英、德、法、日、越南、印尼、印地、西班牙、阿拉伯、瑞典、斯瓦希里十八種文字刊行」，其傳播的範圍，在中國前所未見，在世界上也自成體系。從1960年第2期開始，做了「潘天壽的畫」專頁（圖19），刊登了《江南可採蓮》、《雁蕩山水石為奇》、《蛛網添絲》和他在畫室揮毫的照片，並有簡介：「潘先生專長寫意花鳥，並

⑭ 1962年夏，潘天壽個展在杭舉辦，展出八十件作品，見黃湧泉8月17日撰〈藝海奇峰-談談潘天壽的繪畫風格〉。10月21日個展在京閉幕，又去上海和寧海巡迴展出。潘本人也應地方政府負責人之邀去廣州、海南島、山東、台州等地遊覽講學。此前曾去瀋陽、南京等地講學訪友。1963年底，又重訪日本。參見盧炘，《潘天壽》，頁339-343。除了《每日新聞》、《日中文化交流》76期和《淡交》雜誌第15期介紹日本媒體的情況外，國內各地的媒體如何報導潘的行蹤，待考。值得一提的是，1963年《潘天壽畫集》由上海人民美術出版社出版，吳茀之序〈潘天壽的畫〉成於1962年11月10日。

⑮ *Chinese pictorial art as viewed by the connoisseur*: notes on the means and methods of traditional Chinese connoisseurship of pictorial art, based upon a study of the art of mounting scrolls in China and Japan (Roma: Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958), p. 462.

⑯ *Chinese Art in the Twentieth Century* (Berkeley: University of California Press, 1959), p. 43.「潘天壽，前國立藝專校長，以『沒骨』花鳥和個性強烈的山水（圖版26）著稱。」1959年，蘇立文沒有得到訪華的許可，未能跟進大陸藝術界的最新信息，而是托出版其專著的英國著名批評家赫伯特・李德（Herbert Read，1893－1968）來北京時，幫助打聽龐薰琹（1906－1985）等老友的下落。參閱洪再新，〈紹介西人學術 弘揚當代國畫—關於黃賓虹晚年和蘇立文的一段間接對話〉，《藝術史研究》，2005年第6輯，頁71-103。

⑰ 當時蘇聯及其衛星國的官方媒體如何報導中國的當代繪畫，是一個有待研究的課題。

臺灣大學學術期刊資料庫

工山水；於明以來畫家中，服膺八大山人、石濤、吳昌碩。早年畫風曾受吳的影響，後來絕去依傍，自成一家。他運筆大膽，寓有法於無法，結構謹嚴，匠心獨詣，已故名國畫家黃賓虹評以『奇絕處又見平穩，非常難得。』」⑱ 1962年第12期，則配合剛在北京成功舉辦的潘天壽個展，用《菊竹圖》做封面，以雁蕩寫生為草稿，構圖奇特，設色明快，給人耳目一新的「國畫」印象（圖20）。1963年5期同一畫報推出「畫家潘天壽近作」三幅兩頁（圖21），有1948年《松鷹圖》（指畫）、1957年《飛帆》和1962年的《秋夜》，但沒有文字說明。1964年第7期以「毛主席詩意畫」為題，刊登八幅作品，⑲ 潘天壽所作《無限風光在險峰》（圖22）和黎雄才（1910－2001）所作《暮色蒼茫看勁松，亂雲飛渡仍從容》，均取材於《七絕（為李進同志題所攝廬山仙人洞照）》，一前一後，與同期首頁刊出李進（即江青，1914－1991）的《廬山仙人洞》（圖23）攝影比照，傳達詩情畫意。⑳ 也是潘天壽生前最後一次在中央一級的官媒

---

⑱ 編輯將浙江寧海人誤作「海寧人」，介紹「1958年當選為蘇聯美術院名譽院士。現任浙江美術學院副院長，全國人民代表。」

⑲ 封面為張憑（1934－）作《忽報人間曾伏虎》，頁18為康師堯（1921－1985）作《待到山花爛漫時，她在叢中笑》，19頁李可染作《百萬雄師過大江》，頁20楊之光（1930－）作《中華兒女多奇志，不愛紅妝愛武裝》，郭味蕖（1908－1971）作《西風烈，長空雁叫霜晨月》，頁21傅抱石（1904－1965）《芙蓉國裡盡朝暉》。

⑳ 毛澤東原題有「一九六一年九月九日」。《人民畫報》的編輯應該知道李進即江青，所以有此排版。至於編輯是否瞭解1959年廬山會議的政治象徵意義，需依據當時官媒對毛澤東該詩的釋讀。《畫報》按語：「今年年初，人民文學出版社出版了《毛主席詩詞》新版本，……這些作品，具有崇高的意境，雄偉的氣勢，是革命現實主義和革命浪漫主義相結合的典範。我們的藝術家深受毛主席詩詞的感染和鼓舞，企圖運用各自藝術手段，來表達這些作品的詩意。音樂家創作了歌曲，舞蹈家創作了舞蹈，美術家也創作了許多詩意畫。……作者有著名的老畫家，也有青年畫家。……這些作品將會有助於讀者對毛主席詩詞的欣賞和領會。」和《東海》雜誌1963年第4期封底用潘天壽的應時作品《雷鋒品質》類同，潘天壽和他的同時代人一樣，都受到時事政治主題的左右。參見Julia Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949-1949* (Berkeley: University of California Press, 1994) 第三章〈從大眾化到專業化〉和第四章〈國畫的政治化〉。遺憾的是，由於沒有參考更多中央和地方新聞媒體的宣傳報導，Julia Andrews and Kuiyi Shen在*The Art of Modern China* (Berkeley: University of California Press, 2013) 頁177 得出了與事實相左的結論：「潘天壽1960年代的繪畫是同時期最為優美和形式化的創新，其主題沒有絲毫的政治性。」

臺灣大學學術期刊資料庫

上露面。[121]

蘇聯以國家贊助藝術的模式，表明東西方計劃經濟和市場經濟兩大模式之間的鮮明差異。經過1929年的經濟大蕭條，主管1930年代美國羅斯福新政的公共藝術項目的白魯斯（Edward Bruce，1879－1943），以左翼的政治傾向，參考蘇聯的做法，實施統一規劃，以國家的力量贊助藝術，旨在和貧困的藝術家們共度時艱。[122] 而中國大陸的中央和地方媒體宣傳，則是計劃體制的一部分，成為國家贊助國畫藝術的表現途徑之一。1960年代初的三年自然災害，嚴峻地考驗著計劃經濟中的藝術贊助內容，更加要求藝術家服從國內外政治形勢變化的需求。另一方面，政府在物質資源高度匱乏的情況下提倡國畫，為國畫藝術家提供了難得的歷史機遇。[123] 1950年代中後期潘天壽在官媒上的亮相，也和民國時期以市場為主導的大眾媒體上的形象，形成了鮮明的反差。潘天壽何以能把握時機，憑藉官媒，為他和現代中國的國畫創作與教學樹立座標？

首先是體制上，上海美術專門學校較早開始中國畫系和書法篆刻選修，[124] 國立西湖藝術院成立，系科不斷調整：「十七年（1928）春，……時有新生約七十人，分中畫、西畫、雕塑、圖案四系，及研究部西畫研究組一組，聘法國畫人克羅多為導師，十八年春合中西話兩系為繪畫系，此為吾校之初期概況

[121] 同一個月，他的日本友人豐道春海書法展在北京舉行，西川寧隨團來華。參見《1949－1991中國對外文化交流概覽》（北京：光明日報出版社，1993），頁454。文革前西川寧率日本書道家代表團共6人於7月1日飛北京，第四次訪華，為期三周，見《日中文化交流》，第95期，1965年7月1日。

[122] 參見Thomas E. Luebke, ed., *Civic Art: A Centennial History of the U.S. Commission of Fine Arts* (Washington, D.C.: U.S. Commission of Fine Arts, 2013), pp. 225-226 & Appendix B, p. 541.

[123] 參見黃專、嚴善錞，《文人畫的趣味、價值和圖式》（上海：上海書畫出版社，1993）中對「國家贊助藝術」的介紹。

[124] 參見《上海美術專科學校檔案史料叢編》第一卷《不息的變動》頁220〈申報材料中之部分教員履歷表〉。相關研究，參見管野智明，《近代中國の書文化》（東京：筑波大學出版社，2009），第三章〈書の教育——上海美術專門學校における書の講義を例に〉，以及黃惇，〈民國時期上海美專的篆刻教育〉，《南京藝術學院學報（美術與設計）》，2015年第一期，頁109-116。

臺灣大學學術期刊資料庫

也。……二十八年（1939）春，奉部令中西畫仍分兩科。」[125] 到潘天壽重新出任校長後，他終於能在《人民日報》上把自己思考多年設想，公諸於眾，登高一呼，聲勢甚壯。不久《光明日報》刊登了新華社記者拍攝潘天壽給國畫系花鳥科學生講課的照片，比較《人民畫報》1960年第2期上他在畫室展紙揮毫的形象，讀者可以直接感受到浙江美術學院正在發生的國畫教學變化。[126]

按照1942年毛澤東（1893－1976）《在延安文藝座談會上的講話》，評判藝術，政治標準第一。[127] 而政治的正確性，則由當時國內國外兩個方面的形勢來確定。由於時任中共中央政治局委員康生（1898－1975）的提議，潘天壽到北京舉辦個展的輿論宣傳成為毛澤東時期一個突出的典型。1962年10月7日《光明日報》第2版，報導〈潘天壽書畫展在京舉行〉，用四個形容詞醒題：「筆墨雄渾、構圖奇特、氣勢磅礴、意境開闊」。在談到九十一件參展作品主要是近年所作，記者對此加以分析：「解放前，由於反動統治對文化藝術任意摧殘，老畫家的專長得不到發揮，創作數量很少，題材大多是和尚、高士，畫風清高超脫，表現了對舊社會的不滿。解放後，老畫家受到黨和人民的重視，在黨的百花齊放、推陳出新方針的鼓舞下，心情舒暢，熱情高漲，創作精力旺盛，他以雄偉的筆墨，描繪祖國風物的新面貌，一花一石，欣欣向榮，表現出蓬勃的生命力和詩一般的意境，反映出畫家開闊的胸懷和對社會主義祖國的熱愛。」若和此前《東海》雜誌對潘天壽在杭舉辦個展的八十件展品的分析做比較，[128]《光明日報》鮮明的政治導向，一目瞭然。同一版刊出浙江美術學院工筆花鳥畫教授鄧白的「潘天壽先生的畫」，做了具體介紹。但這些只是鋪墊，第4版發表康生「畫壇師首 藝苑班頭 題潘天壽先生畫展」手跡，才進入高潮（圖24）。整版刊登潘天壽的7幅畫作：《讀經僧》（指墨）、《睡貓》（1954）、《菊酒》（1959）、《紅蓮》（1961）、《擬米氏山水軸》（1961）、《雄視》（指墨）（1962）、《雨霽》（1962），這種政治贊助藝術的現象，實屬

[125] 參見潘天壽撰「校史」。

[126] 《光明日報》，1962年10月17日，第2版，章耕辛攝。

[127] 第四部分，https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm，2017年3月15日訪問。

[128] 參見黃涌泉，〈藝海奇峰——談談潘天壽的繪畫風格〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

罕見。不難注意到，國畫的概念，在中華人民共和國指代了「社會主義祖國」的形象。如果對比1912年上海《真相畫報》「折衷派」的出臺模式和1935年上海、南京各家媒體宣傳「新國畫」的模式，其政治的正確性，在當時絕對保險。雖然和「新國畫」在「天下」的旗號下宣導中西融通的主張不同，但兩者都在推舉「一代宗師」。

在政治標準第一的前提下，藝術標準也隨之確立。原定從1962年9月30日到10月14日在北京帥府園美術館舉辦的潘天壽展覽，因為康生親筆題詞延譽，延長到10月21號。[129] 在此期間，《人民日報》1962年10月11日第6版發表了潘絜茲的〈藝無止境、日新又新——喜讀潘天壽先生的畫〉，《光明日報》更是組織了三期文字，一而再，再而三地宣傳，包括10月17日第2版對〈首都美術家探討潘天壽繪畫藝術成就〉的報導（圖25），比較10天前的文字，從政治正確性上，再拔高一層。編輯以「新的思想、新的筆墨、新的畫風——作品充滿了蓬勃向上的時代精神，表達了畫家飽滿的政治熱情」三句話為「新」風格定性。同時發表婁師白（1918－2010）〈野草山花皆入畫，橫塗縱抹總傳神——老畫家潘天壽畫展觀感〉。10月20日《光明日報》發表記者高正生、章正績「畫與詩——訪國畫家潘天壽」專題，同日其《東風副刊》第4版發表王靜（即王靖憲，1928－）的〈潘天壽中國畫構思的特色〉和潘天壽1962年作國畫《黃山松》。北京展覽結束後，11月29日《光明日報》第4版又發表吳茀之的〈「造險」與「破險」——潘天壽國畫的藝術表現〉，說明由「去冬我寫過一篇潘天壽畫集的序言」，繼續延伸討論「造險」與「破險」的關係。然而，瞭解這些技法表現上的特色，比較《光明日報》記者盛祖宏報導首都藝術家如何界說潘天壽的新畫風，還是第二位的：「曾經一連四天參觀展覽會的花鳥畫家王鑄九說：『我從心裡佩服潘天壽的畫，他有出人頭地之處。有人把他與吳昌碩、齊

[129] 參見*Peking Review*關於潘展的兩個廣告，1） n. 40, October 6, 1962, p.23, What's on in Peking, highlights of Current entertainment, exhibitions, etc. Exhibitions: Calligraphy and traditional paintings by Pan Tien-shou, Daily (except Mon.) 9 am-12 noon. 2-5:30pm till Oct. 14 at the Artists' Union Gallery. 2）No. 42, October 19, 1962, p. 23, Calligraphy and traditional paintings by Pan Tien-shou, Daily (except Mon.) 9 am-12 noon. 2-5:30pm till Oct. 21.

臺灣大學學術期刊資料庫

白石比，我看，吳、齊不是寫意畫的頂峰，從筆頭豪放處、大放處看，潘先生是有過之無不及。康生同志給他題了『畫壇師首，藝苑班頭』八個字，我看潘先生足以當得。』」從杭州趕來北京參觀畫展的潘天壽學生葉尚青（1930－）11月5日在《中國青年報》上刊文寫道：「康生同志給他題了八個字，很多畫家都推崇他的大膽創造，刻意求新，特別是對他數十年如一日地堅持不懈、勤奮創作的精神，表示了由衷的敬佩。」[130] 類似發表在《人民日報》和《光明日報》的專家評語，還見於《北京週報》記者的英文撮述，[131] 向海外讀者廣而告之。

1962年的秋天，對潘天壽的藝術創作而言，是個豐收的季節。多年的積纍，此時通過在首都的個展，通過官方媒體的全力宣傳，在廣大觀眾和讀者中產生廣汎的影響。如同他在報刊上撰文分析「國畫」的技法和精神一樣，各類報導、評論，也將「國畫」的內容和形式向社會介紹傳播。《光明日報》記者〈畫與詩——訪國畫家潘天壽〉一文（圖26），可讀性很強，配以潘天壽《小蓬船》立軸，將新民歌和大寫意的山水畫，交融在一起。畫面上，畫家以奇特的書法風格，題寫這首鮮活生動的新民歌：

小蓬船，裝糞來，
驚飛水鳥一大片。
搖出滿河星，
搖出滿囪煙。
小蓬船，裝糞來，
櫓搖歌響悠悠然。
穿過柳樹林，
融進桃花山。

這讓人想到1924－1925年上海「國畫復活運動」期間，他在《時事新報》上刊登的那些新詩，感受兩者間的內在關聯。「新民歌」結合新建設的需要，

---

[130] 葉尚青，〈自學成家的藝術大師潘天壽〉，頁4。
[131] Kai Hsieh, “Pan Tianshou’s Art,” *Peking Review*, Vol.5, nos 47-48 (Nov.30, 1962), pp. 37-39.

臺灣大學學術期刊資料庫

頌揚時政，與1920年代新詩運動的內心獨白大相徑庭。盡管如此，其民間的氣息，使《小蓬船圖》生機盎然。這等活潑生動的時代氣息，也洋溢在潘天壽《雁蕩山花》等畫面中——《菊竹圖》即其中的一個新穎構成，並由中央刊物的編輯冠以更一般性的標題，或者更為傳統的解讀。通常刊登攝影照片作封面封底的《中國婦女》雜誌，破例採用國畫《菊竹圖》作 1962年12期封底，[132] 與《人民畫報》1962年12期封面的同一幅《菊竹圖》，是不同新聞單位的主編不謀而合，都呈現了時代大合唱的特點，反映在計劃經濟體制下，國家對藝術的贊助。

倪貽德（1901－1970）發表在英文《中國文學》的〈潘天壽的繪畫〉，[133] 和英文版《北京週報》的記者Kai Hsieh的〈潘天壽的藝術〉（圖27），[134] 是篇幅不小的介紹，附有插圖數幅，給英文讀者留下美好的印象。而謝文開場白特別提到「篆刻」在中國藝術中的意義，值得重視。其稱潘天壽為「新藝術家出世」（A New Artist Emerges），可與《光明日報》對「新風格」的界定比較，耐人尋味。1962年全年的《北京週刊》，同一評論家只在年初發表過關於新木刻運動的評文，[135] 那是魯迅（1881－1936）提倡的左翼文藝產物，名正言順。而作為對傳統藝術的宣傳，該刊物只介紹了京劇表演大師梅蘭芳（1894－1961）[136] 和潘天壽，他們先後在北京舉辦展覽，表明他們是國寶級的代表人物。[137] 大陸在當時國內外形勢下的處境艱難，所以《北京週報》將樣品免費贈送國外讀者，爭取擴大國際影響，亦顯示計劃經濟支撐下的國家贊助。[138] 稍後，英文的《中國建設》1963年第3期也介紹了潘天壽，刊登他的新作《紅

[132] 關於後者，該刊當年的資深編輯陳章耀女士1996年1月3日、4日致函筆者，講述由來，並附有原封底圖片。

[133] Ni Yi-teh, “Pan Tian-shou’s Painting,” *Chinese Literature*, Vol.10 (1961), pp.100-106.

[134] Kai Hsieh, “Pan Tianshou’s Art.”

[135] Kai Hsieh, “Modern Chinese Woodcuts,” *Peking Review*, (Jan.12, 1962), pp. 21-22.

[136] Yen Yung, “Mei Lan-Fang his life and artistic activities,” *Peking Review*, n. 33 (August 17, 1962), pp. 17-20.

[137] 《梅蘭芳藝術與生平展》1962年8月15至31號在故宮文華殿舉辦。

[138] *Peking Review*, Vol.5, nos 47-48, p. 39, Sample Copies for Overseas Readers: “We shall be pleased to mail free sample copies of *Peking Review* to your friends. Just clip this coupon and fill in the names and addresses of people who you think will be interested.”

臺灣大學學術期刊資料庫

蓮》、《運石船》、《雁蕩山花》、《江行》、《睡貓》，配合宣傳。創刊於1953年的日文的《人民中國》，是在東瀛很有影響的大陸國家級刊物，而1962年全年十二期，每期封底都刊出當代繪畫作品，如同聯展，而一月號以潘天壽的《睡貓圖》開篇，并有畫家照片和簡介，十二月號有潘絜茲回顧文章，對潘天壽及其畫作，作深度解讀。這和1926年庸熙在《申報・自由談》上〈記阿壽之畫貓〉，已不可同日而語。[139]

王鑄九（1900－1966）、潘絜茲、婁師白、艾中信（1915－2003）、鄒雅（1916－1974）、王靖憲等都是北京知名的國畫家、油畫家、版畫家、藝評家，吳茀之、鄧白、黃湧泉（1927－2005）、葉尚青等是浙江的國畫家、鑒賞家，上上下下，全線動員。根據中央的精神，上海、杭州等地的媒體宣傳，不斷的重複。加上中國美術家協會掌控的藝術展覽體制，從杭州到北京，從上海到寧海，讓潘天壽的畫作成為一個前所未見的「國家」現象。毛澤東1956年的《論十大關係》第五節，是〈論中央和地方的關係〉。[140] 1958年《浙江歷代畫家選集》出版，由潘天壽題簽。[141] 身為浙江省博物館的書畫鑒定專家，黃湧泉在中共浙江省委機關報《浙江日報》、[142] 浙江省文學藝術界聯合會的機關刊物《東海》雜誌分別撰文介紹潘天壽的繪畫風格，[143] 該雜誌1962年第9期封面有潘天壽的作品。毛澤東1963年三月五日題寫「向雷鋒同志學習」的號召，《東海》雜誌同年第4期封底用潘天壽的應時作品，題《雷鋒品質》（圖28），以松石象徵雷鋒（1940－1962）這位青年學習的榜樣。同期還發表了〈異曲同工，脈絡相通——潘天壽與王傳淞暢談藝術〉一文，[144] 側重姐妹藝術之間共相關係的探討。這些強調浙江文藝傳統的宣傳，在後來的潘天壽研究中，大都被淡忘，因為曾經滋潤潘天壽藝術創作生活的江南傳統，本身具有區別於全國特別

---

[139] 參見黃相，〈現代中國畫志上展——‘ねこ’と潘天壽〉。

[140] 毛澤東1956年4月25日在中共中央政治局擴大會議上的講話，成為他在中華人民共和國成立後，對國家建設各方面的理念與構想。1976年12月26日《人民日報》首次公開發表。

[141] 黃湧泉與王伯敏合編，《浙江歷代畫家選集》（杭州：浙江人民美術出版社，1958）。

[142] 黃湧泉，〈藝海奇峰——談談潘天壽的繪畫風格〉。

[143] 黃湧泉，〈藝海奇峰——談談潘天壽的繪畫風格〉。

[144] 王傳淞（1906－1987）是浙江昆劇團的著名表演藝術家，以扮演《十五貫》中的婁阿鼠聞名。

臺灣大學學術期刊資料庫

是北京的文化內涵，已經事過境遷。[145] 潘天壽既是浙江這個文藝大省的驕傲，也是全國的「藝苑班頭」。而他是否離開浙江到北京工作，既是中央的考量，也是地方的估衡，更是潘天壽個人的決定，充滿張力，關係錯綜複雜。

和國際風雲的多變一樣，國內的政治博弈也同樣無法逆料。四年之後，出現在《浙江日報》上的批判潘天壽的系列文章中，直接徵引江青對潘天壽及其作品的否定，令人齒寒。[146] 而浙江工農兵美術大學（「文化大革命」期間浙

---

[145] 參見洪再新，〈中外現代繪畫的交匯點：回顧1920年代初上海的「國畫復活運動」〉。

[146] 1968年9月15日《浙江日報》浙江工農兵美術學大批判辦公室發表署名〈文化特務潘天壽為什麼能長期獨霸浙江美術界〉的文章。同月17日該報又刊發〈把文化特務潘天壽之流永遠趕出美術舞臺〉、〈「禿鷲」就是特務的化身〉等五篇批判文章，徵引江青、姚文元的話。參見盧炘，《潘天壽》，頁371。文革前，康生對潘天壽的知遇之恩，部分是出於他對金石字畫的癖好。參見盧炘，《潘天壽》頁397。同書頁368引文革時康生的話，說：「陳半丁這個人很壞，我樹潘天壽是為了打陳半丁。」這句話看似莫名其妙，或與1967年1月19日北大樊立群貼出《康生是什麼人？》的大字報有關。據辛伯仁，〈也談北大文革史的一些片段——簡評章鐸、常風之爭〉（刊於《記憶REMEMBRANCE》，2016年1月15日第147期，頁10-11），樊立群在大字報中批判康生搞「封、資、修」，揭發康生參觀潘天壽（著名畫家、曾任中國美術家協會【副】主席、浙江美術學院院長）畫展，並題字「畫壇師首、藝苑班頭」。文革時潘天壽被打成「反動權威」、「反動畫家」。陳一諮在其《回憶錄》中對與自己同一派的樊立群的此份大字報的評論是：「他貼康生的大字報，是認為康生左的還不夠。」陳一諮說「我對他許多過於極端的痞子想法和厚黑作法並不苟同。」（《陳一諮回憶錄》〔香港：新世紀出版社，2013〕，頁113。）樊立群炮打康生的目的，是因當時北京高校、中央黨校有股反康生的風潮，他是想賭一把，如果康生倒了，正如他曾對同伴講的「康生是聶元梓後臺」，（樊的根據是聶元梓曾按照周恩來、康生指示把經濟系教師楊勳押送去公安部），這樣聶元梓就得垮臺，證明他樊立群一貫正確。新北大公社也會跟著聶垮臺、解散。正如樊立群在後來5月17日成立「新北大東方紅公社」時的《宣言》所言，他與校文革、「新北大公社」師生的矛盾是路線鬥爭，聲稱「在路線問題上沒有調和餘地」，他是以階級鬥爭為綱來觀察、對待校文革和「公社」的群眾。《宣言》說新北大公社「是大雜燴」、是校文革的「御用工具」，矛頭指向了幾千名師生。《宣言》說「校文革在校內外頑固地執行了一條不折不扣的資產階級反動路線。」誓要與聶元梓的資反路線鬥爭到底。所謂資反路線即嚴重的右傾路線。聶元梓反陸平、反工作組、到上海串聯反上海市委、這明明都是過左，樊立群卻把聶的左當成右來批，他豈不是更左？1967年的北大，左傾狂潮一浪高過一浪。這就是當時的大環境、大潮流。樊立群並沒有反潮流，而是順著文革的潮流在前端飛跑。樊立群是生物系學生，在北大文革中很活躍。」

臺灣大學學術期刊資料庫

江美術學院更名為此）革命委員會《美術大批判》編輯部的《美術大批判》，共出了三期。第一期封面（圖29）引毛澤東「不破不立。破，就是批判，就是革命」語錄，漫畫醜化潘天壽，被一只大手用蘸水鋼筆挑起示眾。封底口號為「打倒國民黨文化特務潘天壽、打倒國民黨反動軍官趙延年」。第二期封面（圖30）用「工人階級必須領導一切」為題，漫畫一鋼廠工人一手持《毛澤東選集》，一手以巨筆揮掃被醜化的潘天壽、費以復（1913－1982）、倪貽德，再踏上一隻腳。封底口號是「打倒潘天壽、方幹民、費以復、倪貽德。」第三期封面（圖31）有毛澤東語錄「認真搞好鬥、批、改」，漫畫一工人一手持巨型蘸水鋼筆，一手揪住被醜化的中華人民共和國主席劉少奇（1898－1969）、中共浙江省委第一書記江華（1907－1999），還有潘天壽等人。漫畫上聚集的人群裡，出現「堅決打倒劉少奇」，「橫掃一切牛鬼蛇神」，「徹底砸爛修正主義文藝黑線」，「打倒江華」等標語。封底為兩幅漫畫，上面一幅中，有工人揪住劉少奇和江華，農民繼而以鐵鍬剷除之。下面一幅為手舉毛澤東畫像的鋼廠工人，背景遊行人海中有「毛主席萬歲」的標語。這份刊物由全國美術界影響很大的浙江《工農兵畫報》編輯部出版發行，定價每期一角八分。用文字與漫畫相結合的形式，從批鬥潘天壽和其他美院教授開始，進而擴大到對中央和地方政治首腦的批判，形成紅色恐怖下的社會輿論，最終將潘天壽置於死地。

結語

在跨語境的範疇中，潘天壽現身媒體的形象，揭示了現代藝術史上哪些關鍵的命題？

第一，「國畫」作為中國現代藝術演進的焦點之一，在民國和共和國期間的國家化，是與變幻的國內外形勢密不可分的，並和歐美與日本的現代藝術發展交織在一起，構成錯綜複雜的世界藝術史畫面。縱觀民國期間大眾媒體中的潘天壽，「國畫名家」出現的頻率儘管很高，但還是一個集體名詞。1960年代前期被奉 「畫壇師首」的潘天壽，是繼黃賓虹、齊白石之後，大陸藝術界的祭酒。當美術史家宮川寅雄回顧1963年底來日訪問的中

臺灣大學學術期刊資料庫

國書法家代表團陣容規格時，藝術家的社會地位和聲望，是一張代表國家的個人名片。[147] 而深知官場爭鬥險惡的潘天壽，則以「寵為下」一方朱文圓印自戒。不管政治需要如何變化，宣傳口號怎樣更替，潘天壽堅守「學術之心不可不活」的理念。倪貽德在《美術》1961年第3期上刊出〈讀潘天壽近作—試談中國畫詩、書、畫、印的結合〉一文，對潘天壽的藝術作了精彩的詮釋。在所有宣傳潘天壽的藝術家和評論家中，倪貽德身為油畫家，尤其是現代藝術家，視角新奇。他從東京川端繪畫學校學習洋畫出身，1920年代初以來活躍在上海的現代藝術舞臺，親歷「國畫復活運動」，對十九世紀以來金石運動頗多共鳴。倪貽德1930年代曾組織了「決瀾社」，對世界現代藝術發表了激進的宣言。之後又接受左翼思潮影響，曾與夫人劉葦（1901－1997）、左翼文化人魏猛克（1911－1984）擔任中國人民解放軍軍代表，前來接管國立藝專，完成政權交替的使命。[148] 倪貽德和潘天壽一樣，對1949年以後大陸美術界「全盤蘇化」、

[147] 註2、註3提到中國作家代表團訪日，其陣容之強，也能幫助瞭解中國書法家代表團潘天壽等主要成員在國內外的聲望。

[148] 《美術》，第3期（1961），頁61-64。倪、潘在1945年光復以後的關係很微妙。1947年「倒潘學潮」前，潘天授、倪貽德晉京向教部請願要求恢復中學圖畫課程，《申報》4月26日報導：「此次教部修訂中學課程標準，曾將圖畫勞作兩科取消，改為實用技藝一科，全國藝術教育界，對之頗感不滿。頃悉：國立杭州藝專校長潘天授，偕同教授倪貽德，於前日來滬，連絡本市藝術教育界，發動向教育部請求恢復圖畫科目，先後與上海美專校長劉海粟，市立師範專科學校美術系主任溫肇桐，前新華藝專校長汪亞塵等，取得連繫，並於廿四日晚，搭夜車晉京，向教部請願，要求恢復中學圖畫課程，以宏藝術教育。」另據「國立杭州藝術專科學校學生運動情報1946年2月-1948年7月」（國防部預備幹部局1947年6月6日致教育部函，南京中國歷史第二檔案館藏宗卷五2-1808），「杭州國立藝專民盟分子倪貽德、鄒有華、吳谿及少數民盟學生鑒於『罷課』、『吃光』等運動在該校失敗後，乃另轉目標攻擊校中之國民黨及中立教授，包圍校長，欲於下學期一律解聘，改聘民盟份子，造成統一陣線，並進而驅走一切主持正義之中立同學。據報杭州藝術專門學校潛伏共匪份子蔡儀（該校教授）、陳汝勤（女）、金尚義、孫鼎銘（以上均為該校學生），民盟首腦倪貽德等，近在該校除利用清寒學生互助會名義外並張貼標語漫畫，詆毀政府，侮辱領袖，該匪等為應上海之合，於本四月十七日派陳汝勤赴上海開秘密會議等情相應函請查找參考為荷。此致趙靜濤同志，丁伯誠啟 五月 日（日期印章：中華民國卅七年五月十七日）南京第八一一號信箱用箋 密件。」

臺灣大學學術期刊資料庫

重蹈學院派覆轍的正統畫風持有異議。1962年他繪製的油畫《潘天壽像》（圖32），傳遞出特殊的信息。像主在讀的線裝書，從題簽看，很像一本印譜，而身後一側有「寵為下」圓印，強調「學術之心」。而倪注重結構表現的現代畫風，不僅對抽象的光色效果十分講究，還蘊含著他和潘天壽與非蘇派的羅馬尼亞畫家埃烏琴・博巴（Eugen Popa，1919－1996）之間的理解和默契。這就回到了本文一開始1963年中國書法家代表團訪日的話頭，[149] 與十九世紀中國金石碑學運動引發的革命，有著一脈相承的內在關係，並和二十世紀中葉的世界現代藝術發展，遙相呼應。[150] 如潘天壽在大阪見面的金子鷗亭所言，「現實寫生無過於照相，故而西洋產生抽象派，不知有線條之美，現在始覺線條之美，書法中就已有此。」[151] 遺憾的是，在倪貽德為英文《中國文學》所寫的介紹文章，因為讀者對象不同，沒能展開金石學的現代話題。

其次，「國畫」在1960年代初受到大陸官方媒體的重視，使得潘天壽可以更縝密地思考十九世紀以來的現代藝術發展。《東海》雜誌1962年第10期報導，在吳茀之主持的《黃賓虹畫展》座談會上，有潘天壽《談黃賓虹山水畫的成就》，但口頭表達，未能深入展開。[152]《人民畫報》1963年第3期組織「黃賓虹山水畫」專題時，第一幅黃賓虹墨筆山水手卷（圖33）上，有潘天壽題跋，提出重要的見解：「賓翁山水，上至北宋，下至同光，無不浸漬深醇，晚年陶鎔變化，不可方物，草草著筆，均是天機。此系其老筆紛披中之又一風格者，至為難得。六二年暑，壽觀拜記。」這裡提到「下至同光」，是指道光咸豐之後的同治光緒年間，但有一個新的語境。[153] 在此語境中，我們看到，和

---

[149] 顧廷龍《訪日遊記》，其著眼點彙聚於金石傳統，「墨象派（抽象派）受西洋影響。」（頁667）「十八日，閱《藝舟雙楫》。」（頁678）「參觀日展，書法應該繼續東風壓倒西風。西川寧藏趙之謙書畫甚多。」（頁684）「金子鷗亭教學生，放彩色幻燈，到中國各處訪問拍攝。」（頁694）

[150] 關於近代日本書法史與美術史敘述的關係，參閱高橋利郎，《近代日本における書への眼差し：日本書道史形成の軌跡》（東京：思文閣出版，2011）。

[151] 見顧廷龍，《訪日遊記》，頁694。

[152] 潘曾在《聽天閣畫談隨筆》中評價說，「近時黃賓虹，可謂透網之鱗。」，《潘天壽美術文集》（北京：人民美術出版社，1983），頁8。

[153]《黃賓虹畫集》序《畫家黃賓虹先生簡介》（杭州：浙江人民美術出版社，上海：上海人民美術出版社，1985）；又收入《潘天壽美術文集》，頁204-207。

臺灣大學學術期刊資料庫

西方十九世紀藝術革命同步的清代道光、咸豐年間的碑學金石運動，在1873年「美術」概念由日本從歐洲引入之前，[154] 共同開始了世界藝術史的「永久的革命」。[155] 這裡有一個插曲，反觀潘天壽的深思熟慮。[156]《人民畫報》同一頁上張仃（1917－2010）介紹「黃賓虹的山水畫」，僅僅就社會政治史的表相，做了常見的誤讀：「道光咸豐之世（公元1821－1861），藝術上柔靡成風，俗甜

---

[154] 關於「前美術」時代的東亞藝術史觀念，參 Ogawa Hiromitsu, "Regarding the Publication of the *Meishu Congshu* [Fine Arts Series]: The introduction of the European concept 'Fine Arts' and the Japanese translated term 'Bijutsu'," in *Collections and Concepts* (Heidelberg: Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg, Internet resource, 2003), pp. 1-32.

[155] 關於十九世紀西方藝術開始的「永久的革命」，參見貢布里希（Ernst Gombrich，1909－2001）《藝術的故事》第25章的簡述（楊成凱、范景中譯，〔南寧：廣西美術出版社，2008〕）。而對與之對應的中國近代金石碑學革命的總體考察，參見洪再新，〈美術與包羅萬象史——談現代藝術史學的一大盲點〉（2016年9月16日北京世界藝術史學第34屆大會北京大學專題演講，未刊稿）。

[156] 這就是1963年潘天壽在為《黃賓虹畫集》作序時，對黃賓虹1940年代提出的「道咸畫學中興」說，給予的熱烈回應，拈出其拯救國畫「疲恭極度」之旨，先聲奪人：「顧吾國清代畫學，多範圍於『四王』、吳、惲間，只知規矩功能，步趨古人，導致一味臨古仿古之弊，與明代詩壇七子，專倡復古之局面，有所相似。是後虞山、婁東、蘇松、姑熟諸派，陳陳相因，甜熟柔靡，空虛薄弱，每況愈下，不堪收拾。先生會心於此，思有以起而振之。其題畫云：『唐畫刻劃如繅絲，宋畫黝黑如椎碑。力挽萬牛要健筆，所以渾厚能華滋。粗而不獷細不纖，優入唐宋元之師。』蓋先生之所謂，習法求意者，要盡知古人法意之根柢與其精華糟粕之所在，既有所吸取，又有所批判，不至駁雜不純，遵循無軌轍。乾嘉之後，金石之學大興，一時書法如鄧完白、包慎伯、何紹基，均倡書寫秦、漢、北魏諸碑碣，盛成風氣。金冬心、趙撝叔、吳缶廬諸學人，又以金石入畫法，與書法冶為一爐，成健實樸茂，渾厚華滋之新風格，足為虞山、婁東、蘇松、姑熟各派疲恭極度之特健劑。先生本其深沉之心得，以治病救人之道，引吭高呼，謂道咸間金石學盛起，為吾國畫學之中興，並迭見書寫於諸繪畫論著中，為後學指針，披荊斬棘，導河歸海，冀挽回有清中葉以後，繪畫衰落之情勢，其用心至重且遠矣。」正如范景中、曹意強對潘天壽這一解讀的觀察，「這就是潘先生為我們勾勒出的黃賓虹的歷史形象。……黃賓虹不僅在傳統中發現了問題，而且還在傳統中找到了解決問題的『特健劑』，從而延續和豐富了傳統。」范景中、曹意強，〈關於潘天壽研究的一些想法〉，收入盧炘編，《潘天壽研究》第二集（杭州：中國美術學院出版社，1997），頁162-170。

臺灣大學學術期刊資料庫

邪惡，輕薄促弱，山水畫在思想上、藝術上已走上危途。」為什麼同樣推崇黃賓虹的現代革新精神，張仃卻對這一歷史轉折視而不見，毫無察覺呢？究其根源，是他不瞭解金石碑學運動的現代性，也未曾經歷1920年代上海的「國畫復活運動」，因此無法像潘天壽那樣體會黃賓虹力倡「道咸畫學中心」的苦心孤詣。盡管潘天壽《畫家黃賓虹先生簡介》要到1985年才公開發表，但他的題跋先於1963年在《人民畫報》上面世，寓意是十分深刻的。

其三，潘天壽在大眾媒體上的形象由「國畫名家」轉為「畫壇師首」再到「牛鬼蛇神」的起落過程，既是一個歷史悲劇，更是藝術家與中國現代社會相互關係的觀念表徵。撇開政治史的陰影，這從觀念史的層面，顯示出二十世紀中期正在世界範圍同時展開的現代藝術新潮。黃賓虹從世界主義的立場提出這樣的重大議題，潘天壽在冷戰時期中蘇關係惡化之際，以民族主義的精神加以發揮，都是歷史使然。同樣道理，潘天壽在1960年代前期所處的時代局限，無法讓他像在1945年《藝術界》雜誌發刊詞那樣，倡導各個現代藝術的角逐競爭，也不可能像黃賓虹在1948年「國畫之民學」演講中那樣，從民學的立場，呼喚世界藝術共同的明天——那是另一本專著的課題。

概言之，從二十世紀大眾媒體中看到的潘天壽形象，就是這樣，通過新材料的發現，不斷提出新的藝術史問題，重新認識國畫在現代藝術運動發展中的意義，改寫世界藝術史。

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

近人論著

王中秀

2007 〈《西洋畫法》: 李叔同的譯述著作〉,《美術研究》, 3期，頁80-85。

2012 〈撤退還是轉移：國畫復活運動前夕的折衷派〉,《美術學報》, 1期，頁58-67。

2014 〈海上雙英：天馬會和晨光美術會之觀察與感言〉,《詩書畫》, 4期（總十四期）, 頁137-174。

2017 《黃賓虹年譜長編》, 北京：榮寶齋出版集團。

Wang, Zhong-xiu

2007 "'Xiyan huafa': Li Shutong de yishu zhuzuo (*Western Painting Techniques*: Translation Works by Li Shutong)," *Art Research*, vol. 3, pp. 80-85.

2012 "Chetui haishi zhuanyi: Guohua fuhuo yundong qiansi de zhezhongpai (To Retreat or to Change the Place: The Synthesized School before the Revival Movement of Guohua)," Guangzhou: *Art Journal*, vol. 1, pp. 58-67.

2014 "Haishang Shuangying: Tianmahui he Chenguang Meshuhui zhi guancha yu ganyan (Paired Players: Observations and Comments on the Heavenly Horse Association and the Dawn Art Association)," *Shishuhua* (Poetry, Calligraphy, and Painting), pp. 137-174.

2017 *Huang Binhong nianpu changbian* (A Chronological Biography of Huang Binhong), Beijing: Rong Bao Zhai Publishing House.

王中秀、茅子良、陳輝編

2004 《近現代金石書畫家潤例》, 上海：上海畫報出版社。

Wang, Zhong-xiu, Zi-liang Mao, and Hui Chen, eds.

2004 *Jinxiandai jinshi shuhua renli* (Remuneration Rate of Modern and Contemporary Seal-cutters, Calligraphers and Painters), Shanghai: Shanghai Pictorial Press.

王辰昌主編

1948 《中華民國三十六年美術年鑒》, 上海：上海美術茶會編印。

Wang, Yi-chang, ed.

1848 *Zhonghua Minguo sanshiliu nian meishu nianjian* (Art Yearbook of China 1947), Shanghai: Shanghai Meishu Chahui.

辛伯仁

2016〈也談北大文革史的一些片段——簡評章鐸、常風之爭〉,《記憶 REMEMBRANCE》, 147期，頁10-11。

Xin, Bo-ren

2016 "Yetan Beida wengeshi de yixie pianduan: Jianping Zhang Duo, Chang Feng zhizheng (Also on the Fragments of the History of Cultural Revolution at Peiking University:

臺灣大學學術期刊資料庫

Brief Comments on the Disagreements between Zhang Duo and Chang Feng)," *REMEMBRANCE*, vol. 147, pp. 10-11.

宮川寅雄

1964 〈現代中國書道の側面〉,《淡交》雜志第15期增刊號《中國の書》,頁154-163。

Miyagawa, Torao

1964 "Gendai chūgoku shodō no sokumen (Aspects of Modern Chinese Calligraphy)," *Tankō* Magazine, no. 15 supplement *Chūgoku no sho* (Chinese Calligraphy), pp. 154-163.

洪再新

1999 〈潘天壽和江南藝術傳統〉,《朵雲》總50期,上海:上海書畫出版社,頁59-68。

2005 〈紹介西人學術 弘揚當代國畫—關於黃賓虹晚年和蘇立文的一段間接對話〉,《藝術史研究》,6輯,頁71-103。

2011 〈意大利畫家查農的中國古畫收藏及其在華的展覽與創作活動(1928-37)〉,《藝術學研究》,7期,頁1-38。

2014 〈展開現代藝術空間的跨語境範疇:探尋1920年代初上海「國畫復活運動」的啟示〉,《美術學報》,第2期,頁5-14。

2014 〈中外現代繪畫的交匯點:回顧1920年代初上海的「國畫復活運動」〉,《詩書畫》,2期(總十二期),頁62-90。

2016 〈美術與包羅萬象史——談現代藝術史學的一大盲點〉,世界藝術史學第34屆大會北京大學專題演講,9月16日,未刊稿。

Hong, Zai-xin

1999 "Pan Tianshou he Jiangnan Yishu Chuantong (Pan Tianshou and Jiangan Art Tradition)," *Art Clouds: Quarterly of Chinese Painting Study*, Shanghai: Shanghai Art Press, vol. 50, pp. 59-68.

2005 "Shaojie xiren xueshu hongyang dangdai *Guohua*: guanyu Huang Binhong wannian he Su Liwen de yiduan jianjie duihua (The Introduction of Western Scholarship to Modern Chinese Art and the Promotion of Twentieth Century *Guohua*: A Preliminary Study of Huang Binhong's Unspoken Dialogue with Michael Sullivan in the Late 1940s)," *The Study of Art History*, vol. 6, pp. 71-103.

2011 "Yidali huajia Zanon de Zhongguo guhua shoucang jiqi zai Hua de zhanlan yu chuangzuo huodong (1928-37) (The Italian Painter Carlo Zanon's Guhua Collection, Art Experimentation, and Exhibitions in China, 1928-37)," *NCU Journal of Art Studies*, vol. 7, pp. 1-38.

2014 "Zhankai xiandai yishu kongjian de kuayujing fanchou: tanxun 1920 niandai chu Shanghai de 'guohua fuhuo yundong' de qishi (Opening up Modern Art Space in a Cross-Contextual Paradigm: The Revival Movement of the National-Style Painting of Shanghai in the Early 1920s)," *Art Journal*, vol. 2, pp. 5-14.

2014 "Zhongwai xiandai huihua de jiaohuidian: huiguo 1920 niandai chu Shanghai de 'guohua

臺灣大學學術期刊資料庫

fuhuo yundong' (The Rendezvous of Modern Chinese and Foreign Painting: A Study of the "Revival Movement of the National-Style Painting of China" in the Early 1920s Shanghai)," *Shi shu hua* (Poetry, Calligraphy, and Painting), vol. 2, pp. 62-90.

2016 "Meishu yu baoluo wanxiang shi: tan xiandai yishu shixue de yida mangdian (Fine Arts and Universal History: On a Blind Spot of Modern Art Historiography)," 34th CIHA, Special Lecture, Peking University, September 16, manuscript.

郭同慶

2015〈翰墨因緣古，天涯交誼深〉,《東方早報・藝術評論》, 5月6日。

Guo, Tong-qing

2015 "Hanmo yinyuan gu, tianya jiaoyi shen (Old as the Connection to Calligraphic Writing, Profound as the Friendship from Far Away)," Art Review in *Dongfang Daily*, May 6.

黃惇

2015〈民國時期上海美專的篆刻教育〉,《南京藝術學院學報（美術與設計）》, 1期，頁109-116。

Huang, Dun

2015 "Minguo shiqi Shanghai meizhuan de zhuanke jiaoyu (Seal Cutting Education in the Shanghai Training School of Fine Arts during the Republic of China)," *Journal of Nanjing Arts Institute (Fine Arts & Design)*, vol. 1, pp. 109-116.

黃專、嚴善錞

1993《文人畫的趣味、價值和圖式》, 上海：上海書畫出版社。

Huang, Zhuan; Yan, Shan-chun

1993 *Wenrenhua de quwe, jiazhi he tushi* (The Taste, Value and Scheme of Literati Painting), Shanghai: Shanghai Art Press.

曹意強、洪再辛編

1992《圖像與觀念——范景中學術論文選》, 廣州：嶺南美術出版社。

Cao, Yi-qiang, and Zai-xin Hong, eds.

1992 *Tuxiang yu guannian: Fan Jingzhong xueshu lunwen xuan* (Images and Ideas: Selected Scholarly Writings by Fan Jingzhong), Guangzhou: Lingnan Art Press.

高橋利郎

2011《近代日本における書への眼差し：日本書道史形成の軌跡》, 京都：思文閣。

Takahashi, Toshirō

2011 *Kindai Nihon ni okeru sho e no manazashi: Nihon shodōshi keisei no kiseki* (Observations on Modern Japanese Calligraphy: The Formation of the History of Japanese Calligraphy), Kyōto: Shibunkaku.

管野智明

2009《近代中國の書文化》, 筑波：筑波大學出版會。

臺灣大學學術期刊資料庫

Kanno, Chiaki
2009 *Kindai Chūgoku no sho bunka* (The Culture of Calligraphy in Modern China), Tsukuba: University of Tsukuba Press.
彭飛
2015《藝史叢考》，石家莊：河北美術出版社。
Peng, Fei
2015 *Yishi congkao* (Anthology of Essays on Art History), Shijiazhuan: Hebei Art Press.
《潘天壽全集》編輯委員會編
2014《潘天壽全集》全五冊，杭州：浙江人民美術出版社。
Editorial Committee of Pan Tianshou Quanji
2014 *Pan Tianshou Quanji* (Complete Works by Pan Tianshou), 5 vols, Hangzhou: Zhejiang People's Art Press.
潘公凱編
1985《潘天壽談藝錄》，杭州：浙江人民美術出版社。
Pan, Gong-kai, ed.
1985 *Pan Tianshou Tanyilu* (Quotations on Art from Pan Tianshou), Hangzhou: Zhejiang People's Art Press.
盧炘
1997《潘天壽》，北京：中國青年出版社。
Lu, Xin
1997 *Pan Tianshou* (Pan Tianshou), Beijing: China Youth Press.
盧炘編
1997《潘天壽研究》第二集，杭州：中國美術學院出版社。
Lu, Xin, ed.
1997 *Pan Tianshou Yanjiu* (The Study of Pan Tianshou), vol. 2, Hangzhou: China Academy of Art Press.
盧炘、俞浣萍校注
1997《潘天壽詩存校注》，杭州：中國美術學院出版社。
Lu, Xin, and Wan-ping Yu, annot.
1997 *Pan Tianshu shicun xiaozhu* (Annotation of Pan Tianshou's Poems), Hangzhou: China Academy of Art Press.
《顧廷龍全集》編輯委員會
2015《顧廷龍全集・文學卷》，上海：上海辭書出版社。
Editorial Committee of Gu Tinglong Quanji
2015 *Gu Tinglong Quanji: Wen Xue juan* (The Complete Works of Gu Tinglong: Literature), Shanghai: Shanghai Dictionary Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

劉海粟美術館、上海檔案館編

2012 《上海美術專科學校檔案史料叢編》第一卷《不息的變動》，上海：中西書局、上海書畫出版社。

2012 《上海美術專科學校檔案史料叢編》第二卷《宏約深美》，上海：中西書局、上海書畫出版社。

Liu Haisu Art Museum, and Shanghai Archives, eds.

2012 *Shanghai Meishu Zhuanke Xuexiao dang'an shiliao congbian* (Archives of Shanghai Art School), vol. 1, *Buxi de biandong* (Endless Change), Shanghai: Zhongxi Book Company, Shanghai Art Press.

2012 *Shanghai Meishu Zhuanke Xuexiao dang'an shiliao congbian* (Archives of Shanghai Art School), vol. 1, *Hong yue shen mei* (Broad, Restrained, Profound, and Beautiful), Shanghai: Zhongxi Book Company, Shanghai Art Press.

嶺南畫派紀念館編

2017 《「國畫復活運動與廣東中國畫」國際學術研討會論文集》(上下卷)，廣州：嶺南美術出版社。

Memorial Hall of Lingnan School of Painting, ed.

2017 *"Guohua Fuhuo Yundong yu Guangdong Zhongguohua" Guoji Xueshu Yantaohui Lunwenji* (The Proceedings of the International Symposium on the Revival Movement of Guohua and Chinese Painting of Guangdong), 2 vols., Guangzhou: Lingnan Art Press.

顏娟英主編

2006 《上海美術風雲——1872-1949申報藝術資料條目索引》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

Yan, Juan-ying, ed.

2006 *Shanghai meishu fengyun: 1872-1949 Shenbao yishu ziliao tiaomu suoyin* (Art in Shanghai, 1872-1949: An Index of Articles, Reviews, Advertisements, and News Items Published in Shenbao Newspaper), Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica.

Andrews, Julia

1994 *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1949*, Berkeley: University of California Press.

Andrews, Julia and Shen, Kuiyi

2013 *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press.

Gombrich, Ernst

1995 *The Story of Art*, London: Phaidon Press, 16th edition.

Kai, Hsieh

1962 "Pan Tian-shou's Art," *Peking Review*, vol. 5, no. 47-48, (Nov. 30), pp. 37-39.

臺灣大學學術期刊資料庫

Laing, Ellen

1988 *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China*, Berkeley: University of California Press.

1998 *An Index to Reproductions of Paintings by Twentieth-Century Chinese Artists* (Revised Edition), Ann Arbor: University of Michigan Center for Chinese Studies.

Luebke, Thomas E. ed.,

2013 *Civic Art: A Centennial History of the U.S. Commission of Fine Arts*, Washington, D.C.: U.S. Commission of Fine Arts.

Ni, Yi-teh

1961 "Pan Tian-shou's Paintings," *Chinese Literature*, Vol. 10, pp. 100-106.

Ogawa, Hiromitsu

2003 "Regarding the Publication of the Meishu Congshu [Fine Arts Series]: The Introduction of the European Concept 'Fine Arts' and the Japanese Translated Term 'Bijutsu,'" in *Collections and Concepts*, Heidelberg: Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg, Internet resource, pp. 1-32.

van Gulik, Robert Hans

1958 *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan, Roma: Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente.

Satō, Dōshin

2011 *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, translated by Nara, Hiroshi, Getty Research Institute.

Sullivan, Michael

1959 *Chinese Art in the Twentieth Century*, Berkeley: University of California Press.

Yang, Siliang

1996 *Pan Tianshou and Twentieth—Century Traditional Painting*, Ph.D.diss., University of Kansas, USA.

Yang, Xiaoneng, ed.

2010 *Tracing the Past, Drawing the Future: Master Ink Painters in Twentieth-Century China*, Milan, Italy: 5 Continents Editions; New York: Distributed by Harry N. Abrams.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　中國書法家訪日代表團合影，1963年，私人收藏。

圖2　潘天壽書法，1963年11月，私人收藏。

圖3　〈中華國立西湖藝專成績展覽〉，林風眠、齋藤佳三、王子雲等合影，《良友畫報》，1930年第50期，頁26。

圖4　潘天壽寫生冊頁《蝦》及陸丹林〈藝術與藝人：現代畫家——潘天壽〉，《汗血周刊》，1935年第5卷第6期，頁109《繪事》欄。

圖5　（意大利）路易吉・魯索洛（Luigi Russolo，1883－1947），《自動車》，1913年，刊於姜丹書，《美術史》（上海：商務印書館，1917），頁92。

圖6　潘天壽，《長風白水圖》，紙本墨筆設色，52.5×167.5厘米，1922年，私人收藏。

圖7　潘天授、諸聞韻，《吳昌碩八十壽像》，紙本炭筆、墨筆設色，141.5 × 79.5厘米，1923年秋，浙江省博物館藏。

圖8　潘天授，《蜻蜓》，《良友畫報》，1933年74期，《白社畫展》（The White Club Painting Exhibition）。

圖9　庸熙，〈記阿壽之畫貓〉，《申報・自由談》，1926年10月1日。

圖10　潘天壽，《睡貓》，紙本墨筆設色，76.2×87厘米，1954年，中國美術館藏。刊於日文《人民中國》，1963年第1號，封底。

圖11　潘天授題，《鄭祖緯遺作集》，1932年。

圖12　潘天授，書法，刊於《江蘇學生》，1934年第4卷第4/5期，頁1。

圖13　潘天授《朱荷》與〈中德文化史的一頁〉，《東方雜誌》，1936年第33卷第2期，首頁。

圖14　《中國現代繪畫》德文版展覽圖目封面，1934年。

圖15　（唐）李真（傳）《不空金剛像》，絹本設色，21.3×16厘米，京都教王護國寺藏。

圖16　潘天壽，〈校史〉，《國立藝術專科學校第廿年校慶特刊期》，1947年3期，頁2。

圖17　潘天壽，《靈岩澗一角》，國畫，1956年，《美術》雜誌，第 6期。

圖18　潘天壽，《山水》，1933年，*Chinese Art in the Twentieth Century* (Berkeley: University of California Press, 1959), p. 43.

圖19　〈潘天壽的畫〉，《人民畫報》，1960年第2期，頁16-17，《江南可採蓮》（1959年）、《雁蕩山水石為奇》、《蛛網添絲》和他作畫的照片。

圖20　潘天壽，《菊竹圖》，《人民畫報》，1962年第12期，封面。

圖21　「畫家潘天壽近作」，《飛帆》，1957年，《人民畫報》，1963年5期。

圖22　潘天壽，《無限風光在險峰》，《人民畫報》，1964年第7期，頁18，「毛主席詩意畫」。

圖23　李進（江青），《廬山仙人洞照》，攝影，1962年，《人民畫報》，1964年第7期，首頁。

圖24　康生，〈畫壇師首 藝苑班頭 題潘天壽先生畫展〉，潘天壽畫作七幅。《光明日報》，1962年10月7日，第4版。

圖25　〈首都美術家探討潘天壽繪畫藝術成就〉，《光明日報》，1962年10月17日，第2版。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖26 高正生、章正續，〈畫與詩——訪國畫家潘天壽〉，《光明日報》，1962年10月20日，第2版。

圖27 Kai Hsieh, “Pan Tian-shou’s Art,” *Peking Weekly*, Vol.5, nos 47-48, (Nov.30, 1962), p. 37。

圖28 潘天壽，《雷鋒品質》，國畫，《東海》，1963年第4期，封底。

圖29 浙江工農兵美術大學革命委員會，《美術大批判》第一期封面，1967年，私人收藏。

圖30 浙江工農兵美術大學革命委員會，《美術大批判》第二期封面，1967年，私人收藏。

圖31 浙江工農兵美術大學革命委員會，《美術大批判》第三期封面，1967年，私人收藏。

圖32 倪貽德，《潘天壽像》，油畫，85×68厘米，1962年，私人收藏。

圖33 潘天壽題黃賓虹墨筆山水，1962年，《人民畫報》，1963年第3期，頁20-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

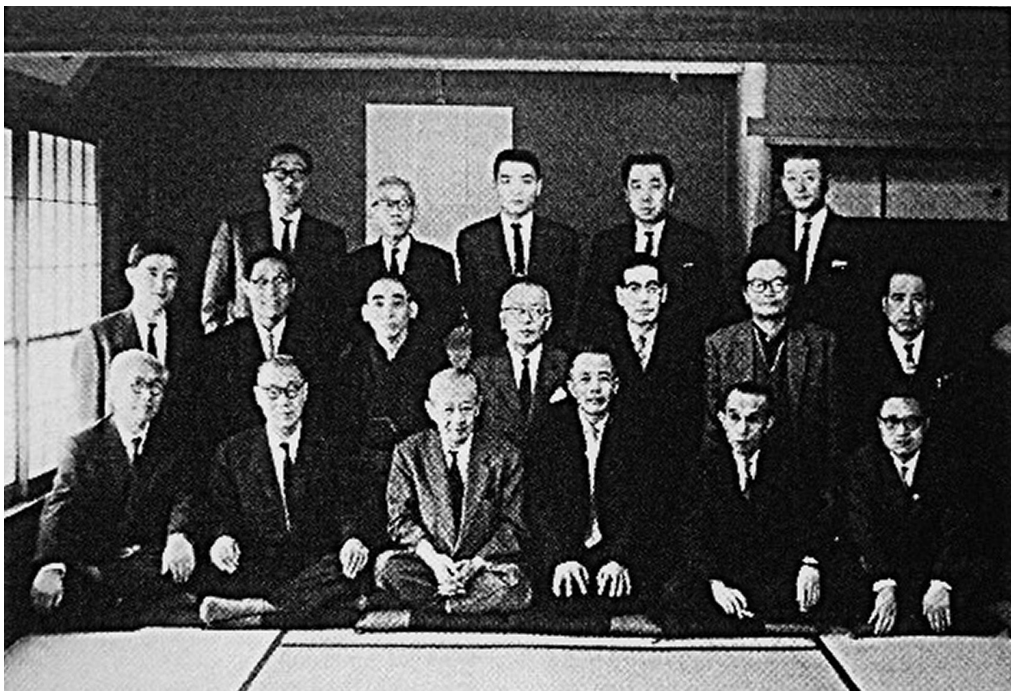


圖1　中國書法家訪日代表團合影，1963年，私人收藏。

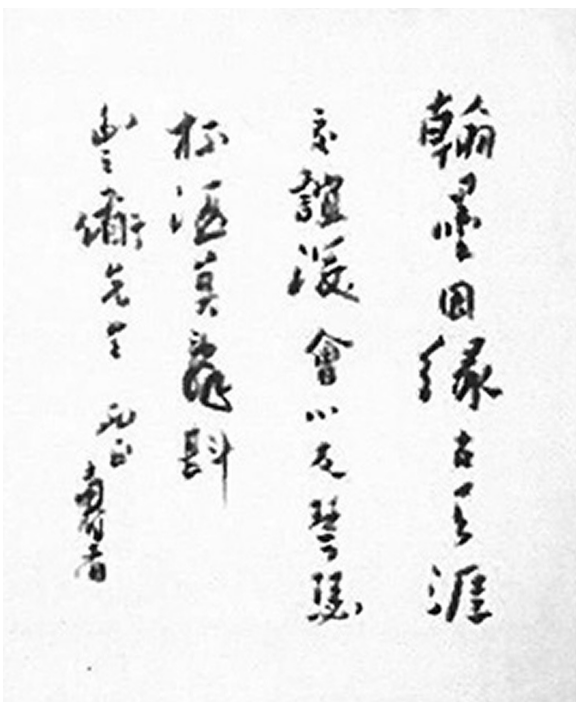


圖2　潘天壽書法，1963年11月，私人收藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

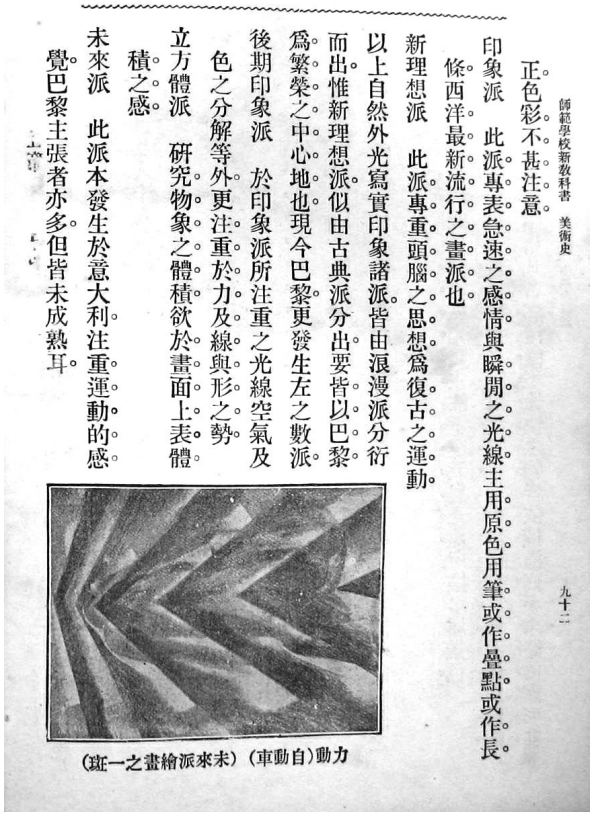


圖3 〈中華國立西湖藝專成績展覽〉，林風眠、齋藤佳三、王子雲等合影，《良友畫報》，1930年第50期，頁26。



圖4 潘天壽寫生冊頁《蝦》及陸丹林〈藝術與藝人：現代畫家——潘天壽〉，《汗血周刊》，1935年第5卷第6期，頁109《繪事》欄。

臺灣大學學術期刊資料庫


師範學校新教科書　美術史　九十二

正色彩不甚注意。

印象派　此派專表急速之感情與瞬間之光線主用原色用筆或作疊點或作長條西洋最新流行之畫派也

新理想派　此派專重頭腦之思想爲復古之運動以上自然外光寫實印象諸派皆由浪漫派分衍而出惟新理想派似由古典派分出要皆以巴黎爲繁榮之中心地也現今巴黎更發生左之數派

後期印象派　於印象派所注重之光線空氣及色之分解等外更注重於力及線與形之勢

立方體派　研究物象之體積欲於畫面上表體積之感

未來派　此派本發生於意大利注重運動的感覺巴黎主張者亦多但皆未成熟耳

（未來派繪畫之一斑）力動（自動車）

圖5　【意大利】路易吉•魯索洛（Luigi Russolo，1883－1947）《自動車》，1913年，刊於姜丹書，《美術史》（上海：商務印書館，1917），頁92。



圖6　潘天壽，《長風白水圖》，紙本墨筆設色，52.5×167.5厘米，1922年，私人收藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

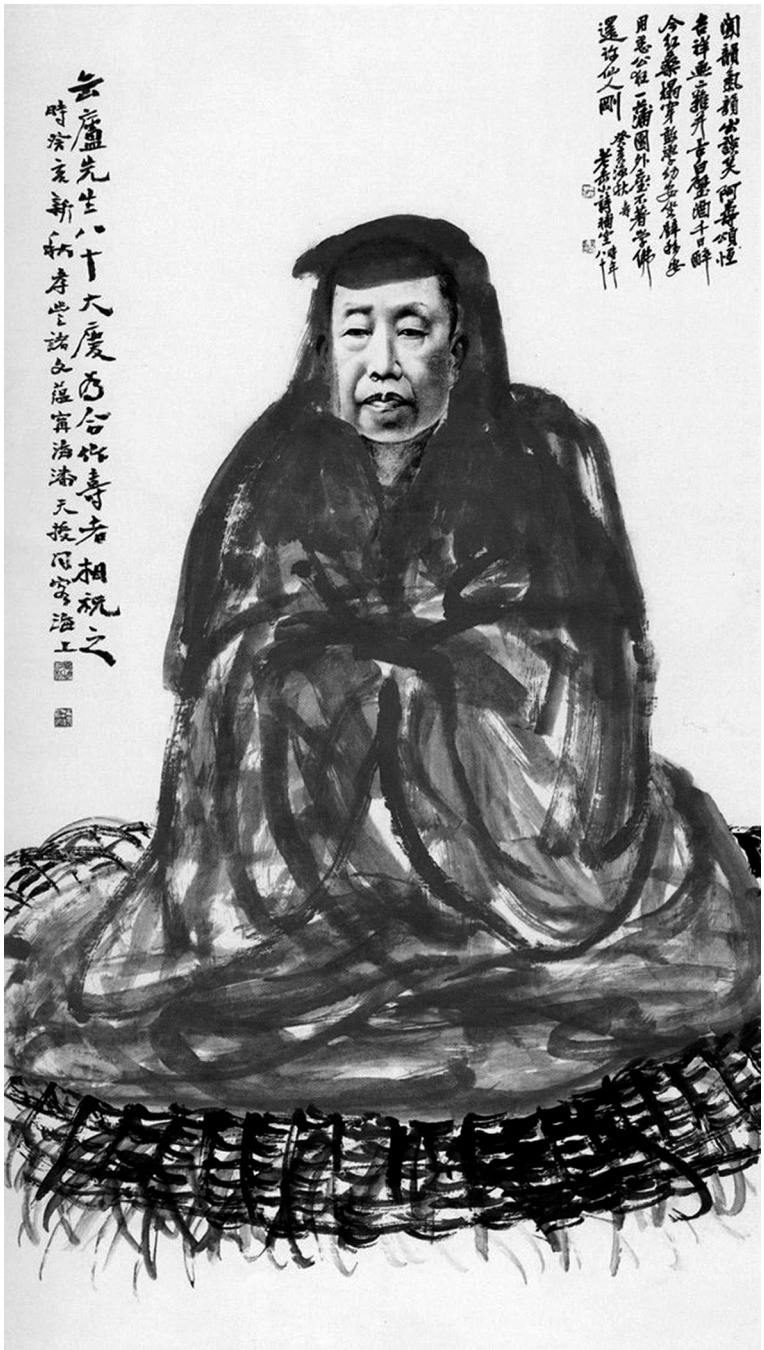


圖7　潘天授、諸聞韻，《吳昌碩八十壽像》，紙本炭筆、墨筆設色，141.5 × 79.5厘米，1923年秋，浙江省博物館藏。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8　潘天授，《蜻蜓》，《良友畫報》，1933年74期，《白社畫展》（The White Club Painting Exhibition）。

臺灣大學學術期刊資料庫

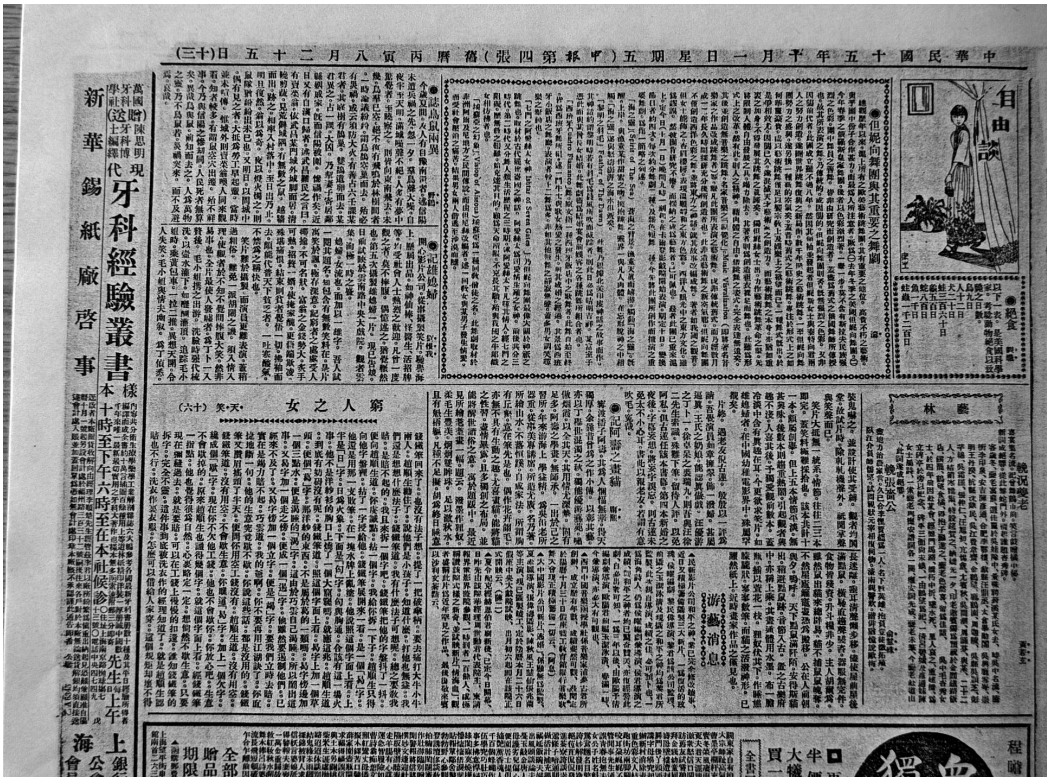


圖9　庸熙，〈記阿壽之畫貓〉，《申報•自由談》，1926年10月1日。

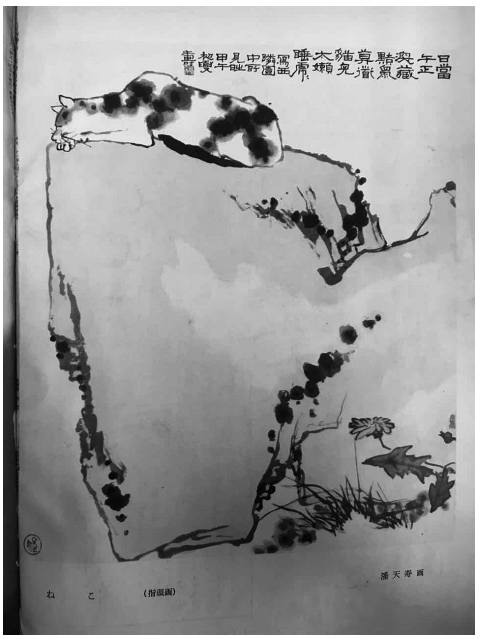


圖10　潘天壽，《睡貓》，紙本墨筆設色，76.2×87厘米，1954年，中國美術館藏。刊於日文《人民中國》，1963年第1號，封底。

臺灣大學學術期刊資料庫

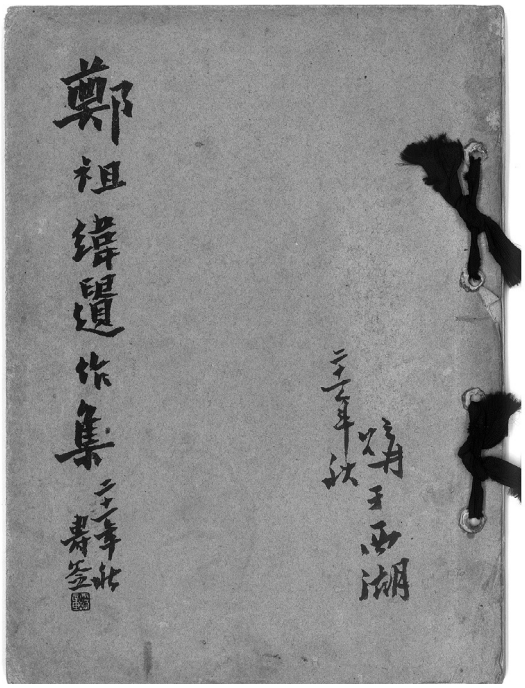


圖11　潘天授題，《鄭祖緯遺作集》，1932年。



圖12　潘天授，書法，刊於《江蘇學生》，1934年第4卷第4/5期，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖13　潘天授《朱荷》與〈中德文化史的一頁〉，《東方雜誌》，1936年第33卷第2期，首頁。

臺灣大學學術期刊資料庫

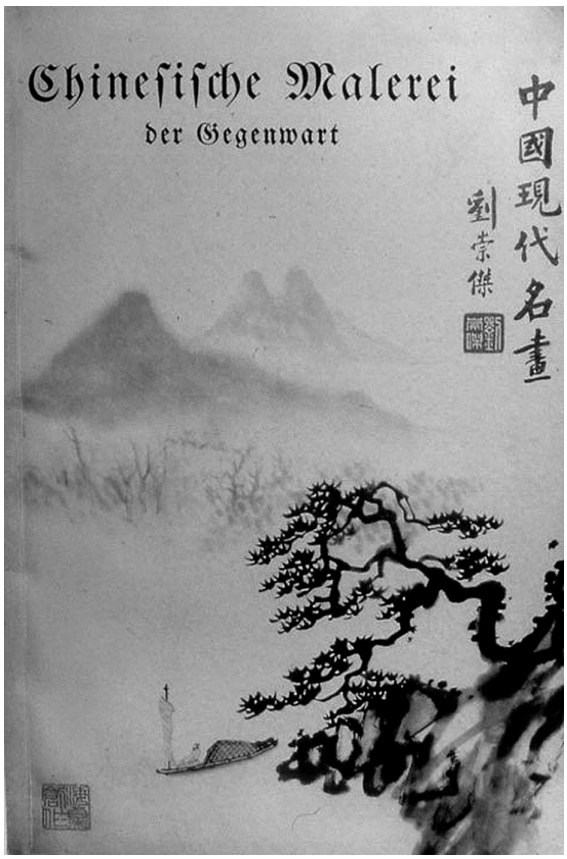
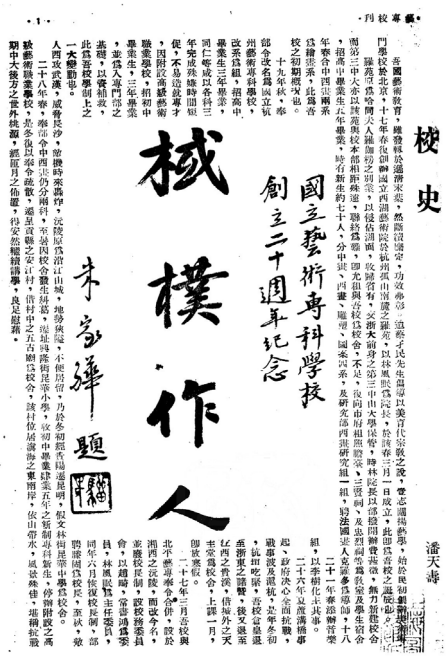


圖14　《中國現代繪畫》德文版展覽圖目封面，1934年。



圖15　（唐）李真（傳）《不空金剛像》，絹本設色，21.3×16厘米，京都教王護國寺藏。

臺灣大學學術期刊資料庫



校史

潘天壽

國立藝術專科學校
創立二十週年紀念

械樸作人

朱家驊題

圖16 潘天壽，〈校史〉，《國立藝術專科學校第廿年校慶特刊期》，1947年3期，頁2。



圖17 潘天壽，《靈岩澗一角》，國畫，1956年，《美術》雜誌，第6期。

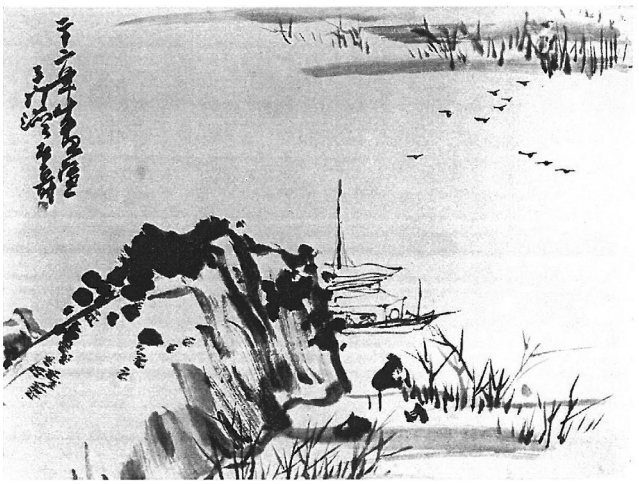


圖18 潘天壽，《山水》，1933年，*Chinese Art in the Twentieth Century* (Berkeley: University of California Press, 1959), p. 43.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖19　〈潘天壽的畫〉，《人民畫報》，1960年第2期，頁16-17，《江南可採蓮》（1959年）、《雁蕩山水石為奇》、《蛛網添絲》和他作畫的照片。



圖20　潘天壽，《菊竹圖》，《人民畫報》，1962年第12期，封面。

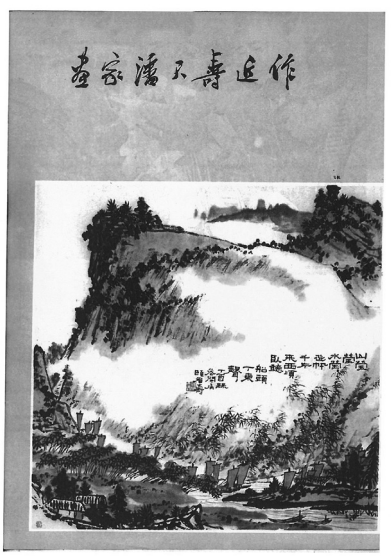


圖21　「畫家潘天壽近作」，《飛帆》，1957年，《人民畫報》，1963年5期。

臺灣大學學術期刊資料庫

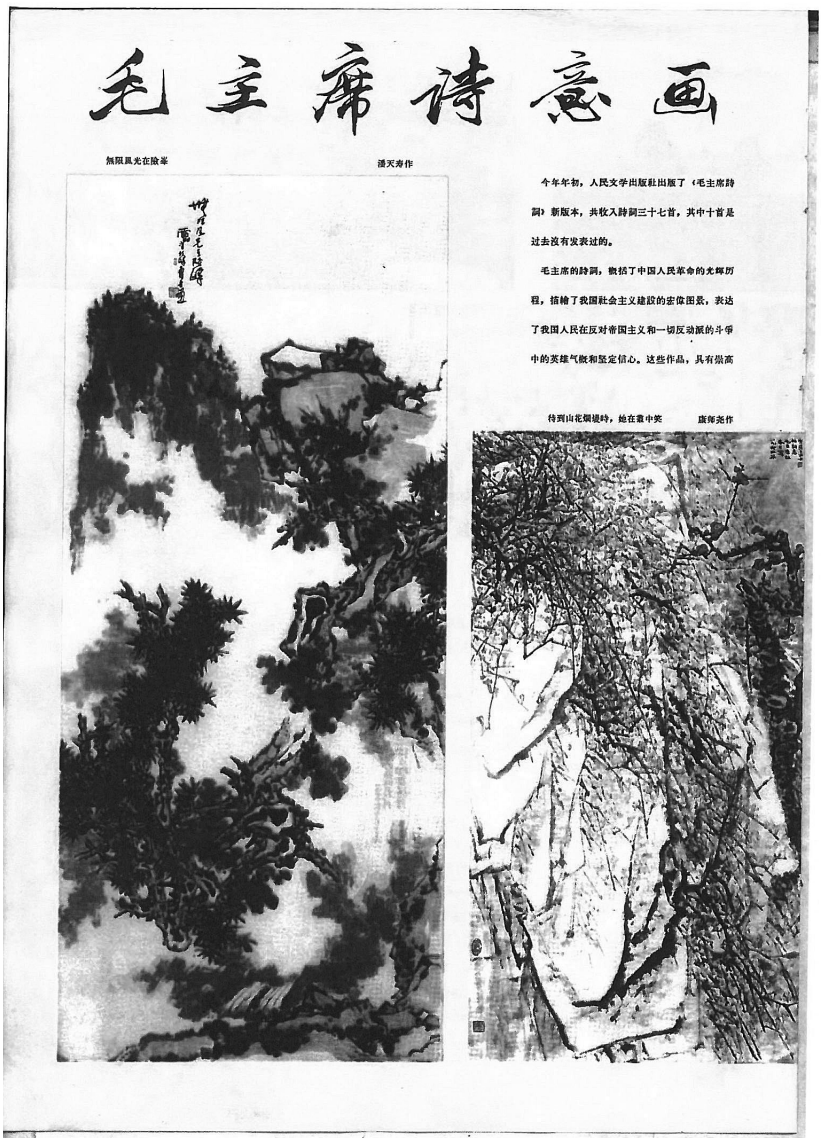


圖22 潘天壽，《無限風光在險峰》，《人民畫報》，1964年第7期，頁18，「毛主席詩意畫」。

臺灣大學學術期刊資料庫

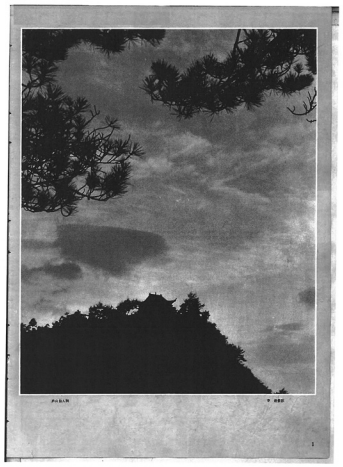


圖23　李進（江青），《廬山仙人洞照》，攝影，1962年，《人民畫報》，1964年第7期，首頁。

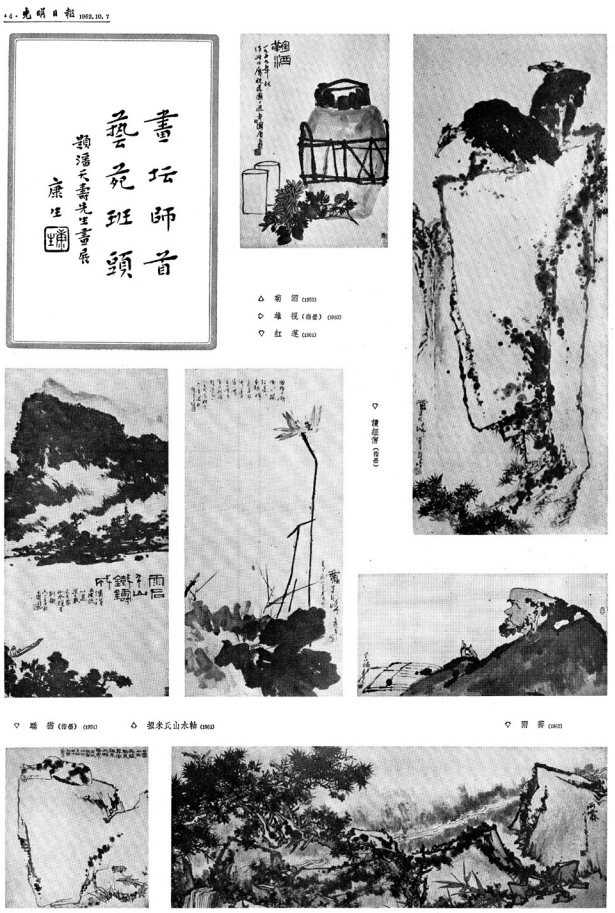


圖24　康生，〈畫壇師首 藝苑班頭 題潘天壽先生畫展〉，潘天壽畫作七幅。《光明日報》，1962年10月7日，第4版。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖25 〈首都美術家探討潘天壽繪畫藝術成就〉，《光明日報》，1962年10月17日，第2版。



圖26 高正生、章正續，〈畫與詩——訪國畫家潘天壽〉，《光明日報》，1962年10月20日，第2版。



圖27 Kai Hsieh, “Pan Tian-shou’s Art,” *Peking Weekly*, Vol.5, nos 47-48, (Nov.30, 1962), p. 37.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖28　潘天壽，《雷鋒品質》，國畫，《東海》，1963年第4期，封底。



圖29　浙江工農兵美術大學革命委員會《美術大批判》第一期封面，1967年，私人收藏。



圖30　浙江工農兵美術大學革命委員會《美術大批判》第二期封面，1967年，私人收藏。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖31 浙江工農兵美術大學革命委員會《美術大批判》第三期封面，1967年，私人收藏。

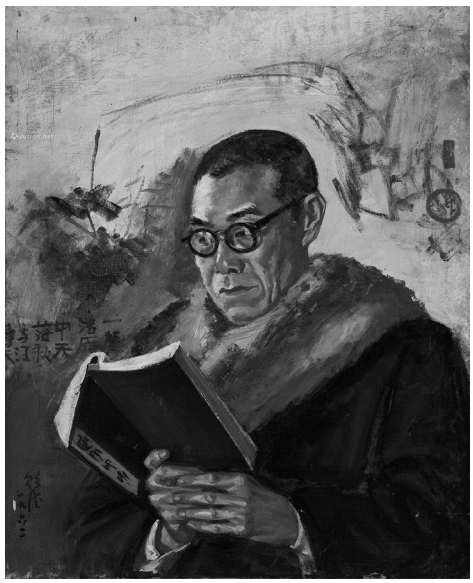


圖32 倪貽德，《潘天壽像》，油畫，85×68厘米，1962年，私人收藏。



圖33 潘天壽題黃賓虹墨筆山水，1962年，《人民畫報》，1963年第3期，頁20-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

In the Name of the "National-Style Painting of China": Pan Tianshou and Mass Media

Hong, Zai-xin
Department of Art and Art History
University of Puget Sound

Stemming from the conflict between traditional and modern art in different cultures, the concept of *guohua* (the National-Style Painting of China) had been conceived and consolidated in mass media since the early twentieth century. After graduating from a normal college, Pan Tianshou (1897-1971) taught *guohua* in middle schools as well as private and national art academies throughout his career. Pan inherited the legacy of the nineteenth-century epigraphic movement, which was coined by Huang Binhong (1865-1955) as the "Revival of Chinese Painting during the Daoguang-Xianfeng Era (1821-1861)," and later witnessed the "Revival Movement of *Guohua*" in the early 1920s Shanghai. The latter movement led to a rendezvous between the "Permanent Art Revolution" of the West since the nineteenth century and its Chinese counterparts in the twentieth century. His directorship of the National Art Academy in the 1940s and 1960s left significant impact on the development of *guohua* of modern China. Pan Tianshou appeared in mass media both in Chinese and foreign languages as a "famous painter" in the Republican era and as the "headmaster of painting circles" in the People's Republic of China. Whether in ads, event reports, publications, or critiques related to Chinese art and society, such a recognizable media presence was mostly known in the name of *guohua*. Pan's media exposure, being the first draft of history, portrayed the changing image of a decisive period for modern Chinese art from the 1920s to 1960s. By reconstructing the relationship between Pan Tianshou and mass media in a cross-contextual paradigm, this article examines how *guohua* took shape in its modernization under both domestic and international circumstances during a transformational movement of twentieth-century China.

Keywords: Pan Tianshou, *guohua* (the National-Style Painting of China), mass media

臺灣大學學術期刊資料庫