

分类号: J0

密 级: 公开

学校代码: 10363

学 号: 2210810104



安徽工程大学

Anhui Polytechnic University

硕士学位论文

题目 冲突与融合:

潘玉良绘画作品研究

论 文 作 者 屈小玢

指 导 教 师 承杰

学 科 (专 业) 美术学

研 究 方 向 现代绘画研究

论文提交日期: 2024 年 5 月 18 日

分类号: J0
密 级: 公开

单位代码: 10363
学 号: 2210810104

题 目 冲突与融合: 潘玉良绘画作品研究

英文并列

题 目 CONFLICT AND FUSION:A STUDY OF PAN
YULIANG IS PAINTINGS

学生姓名: 屈小玠

指导教师: 承杰

专 业: 美术学

研究方向: 现代绘画研究

论文答辩日期: 2024 年 5 月 29 日

安徽工程大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：我恪守学术道德，崇尚严谨学风。所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已明确注明和引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品及成果的内容。论文为本人亲自撰写，我对所写的内容负责，并完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

学位论文作者签名： 屈小玲

日期： 2024 年 5 月 18 日

安徽工程大学学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅或借阅。本人授权安徽工程大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密 ☐，在 ____ 年解密后适用本版权书。

本学位论文属于

不保密 ☒。

学位论文作者签名：

屈小玲

指导教师签名：

张立

日期： 2024 年 5 月 18 日

日期： 2024 年 5 月 18 日

冲突与融合：潘玉良绘画作品研究

摘 要

潘玉良是中国近现代著名的女性艺术家，其艺术风格深受中西方绘画的影响，她既是西洋画派的追随者，也是中国民族艺术的传承者。她的绘画作品，大胆突破了封建观念对绘画发展的桎梏，在中西思想相互博弈的过程中，显现出语言形式、审美偏好等画面冲突，以及冲突背后又形成中西融合的艺术风格。她的作品反映了一个时代的境遇和新时代艺术转型期面临的困惑，可以说，“冲突”贯穿潘玉良整个绘画生涯，只是在各时期相互博弈的结果不同。通过分析潘玉良不同阶段的作品，感受其绘画风格、艺术思想和审美心理的演变，不仅有助于我们解读绘画史当中个体与时代的交流，还可以揭示艺术家从冲突的无绪到自我完善与艺术的重构等一系列文化现象，具有代表性含义，值得我们深入探讨和研究。

本文以潘玉良绘画作品为研究对象，旨在探讨绘画作品中显现出的冲突与融合面貌，运用实地考察法、比较分析法、文献研究法与归纳总结法等多种方法进行研究。文章结构主要从三大方面展开分析：首先，通过对文献资料的梳理，研究潘玉良创作的时代背景，探讨民族艺术基因与西方文化之间存在的冲突与融合关系，再以此为据，将潘玉良的艺术生涯划分为探索、蓄势、融合三个时期，并概述这三个

时期在潘玉良绘画发展中的重要意义。其次，通过对绘画语言的解读，发现潘玉良作品中具有书写式与包裹式线条、意象性与写实性色彩、程式化与自由化用笔以及自然主义的空间营造这四个层面在作品中形成中西语言的冲突，而冲突的原因是由于中西艺术思想在绘画中产生的分歧造成。最后，冲突不代表是负能量，冲突会随艺术造诣的提升、观念的成熟被逐渐弱化，当冲突与融合两者达到一定平衡，它们共同塑造出了潘玉良绘画作品中独特的民粹符号、平面化图式、彩墨新体以及计白当黑的画面形式等艺术特色，这种特色不仅体现了潘玉良绘画风格的演进，更是对于早期绘画面貌的一种协调和超越。

尽管潘玉良在艺术创作过程中遇到了挑战，但她的努力和成果无疑推动了女性艺术的发展，创造出极具民族特色的艺术作品，这是潘玉良绘画道路上敢为人先的探索过程，展示出对社会的关怀，对艺术的追求，这一艺术实践不仅实现了个人的艺术价值，更增添了艺术在社会中的意义和影响力。

关键词：潘玉良，绘画语言，文化差异，艺术观，时代影响

CONFLICT AND FUSION:A STUDY OF PAN YULIANG'S PAINTINGS

ABSTRACT

Pan Yuliang is a famous female artist in modern China, whose artistic style is deeply influenced by Chinese and Western painting. She is not only a follower of Western painting school, but also a inheritor of Chinese national art. Her paintings boldly broke through the shackles of feudal concepts on the development of painting, and in the process of the game between Chinese and Western ideas, she showed the conflict of language forms, aesthetic preferences and other pictures, and behind the conflict formed the artistic style of Chinese and Western fusion. Her works reflect the situation of an era and the confusion faced by art in the transition period of the new era. It can be said that "conflict" runs through Pan Yuliang's entire painting career, but the results of the game are different in different periods. Through the analysis of Pan Yuliang's works in different stages, we can feel the evolution of his painting style, artistic thoughts and aesthetic psychology, which not only helps us to interpret the communication between individuals and times in the history of

painting, but also reveals a series of cultural phenomena such as the artist's lack of conflict to self-perfection and artistic reconstruction, which has representative meaning and is worthy of in-depth discussion and research.

Taking Pan Yuliang's paintings as the research object, this paper aims to explore the conflict and integration in his paintings, and uses field investigation, comparative analysis, literature research and induction and summary. The structure of this paper is mainly analyzed from three aspects: First, by combing the literature, it studies the historical background of Pan Yuliang's creation, explores the conflict and fusion relationship between the national art gene and Western culture, and then divides Pan Yuliang's artistic career into three periods of exploration, preparation and fusion, and summarizes these three periods The significance of period in the development of Pan Yuliang's painting. Secondly, through the interpretation of the painting language, it is found that the conflict between Chinese and Western languages in Pan Yuliang's works is caused by the differences between Chinese and Western artistic thoughts in his paintings from four aspects: writing and wrapping lines, vivid and realistic colors, stylized and free brushwork, and naturalistic space construction. Finally, conflict does not mean negative energy, and it will gradually weaken with the improvement of artistic attainments and the maturity of ideas. When conflict and fusion reach a certain balance,

they jointly create the unique artistic characteristics of Pan Yuliang's paintings, such as populist symbols, planarization schemes, new colors and inks, and the picture form of "black and white". This characteristic not only reflects the evolution of Pan Yuliang's painting style, but also a kind of coordination and transcendence for the appearance of early painting.

Although Pan Yuliang encountered challenges in the process of artistic creation, her efforts and achievements undoubtedly promoted the development of female art and created artistic works with national characteristics. This is a daring exploration process in Pan Yuliang's painting road, showing her concern for society and pursuit of art. This artistic practice not only realized her personal artistic value, but also realized her personal artistic value. It also increases the significance and influence of art in society.

Xiaobin. Qu (Fine Arts)

Supervised by Jie.Cheng

KEY WORDS : Pan Yuliang, painting language, cultural differences, art view, influence of The Times

目 录

摘 要.....	I
ABSTRACT.....	III
第 1 章 绪论.....	1
1.1 研究价值与意义.....	1
1.1.1 研究价值.....	1
1.1.2 研究意义.....	1
1.2 研究现状综述.....	2
1.3 研究方法.....	5
1.4 研究创新点与论文框架.....	5
1.4.1 研究创新点.....	5
1.4.2 论文框架.....	6
第 2 章 潘玉良绘画作品的背景与演变.....	7
2.1 发展背景.....	7
2.1.1 民族艺术基因与西方文化的冲突.....	7
2.1.2 冲突面貌下的多元合作.....	8
2.2 绘画演变.....	9
2.2.1 探索择路.....	10
2.2.2 蓄势发展.....	12
2.2.3 深度融合.....	14
第 3 章 冲突：潘玉良绘画技艺的研习.....	16
3.1 绘画语言的冲突.....	16
3.1.1 书写式与包裹式线条.....	16
3.1.2 意象性与写实性色彩.....	18
3.1.3 程式化与自由化用笔.....	21
3.1.4 自然主义的空间营造.....	23

3.2 冲突表现的成因.....	26
3.2.1 侧重西方审美的创作基点.....	26
3.2.2 采用西方技法的创作方式.....	27
3.2.3 东西方人文思想上的分歧.....	30
第 4 章 融合：潘玉良绘画观念的形成.....	33
4.1 对异质文化的重构.....	33
4.1.1 突破边缘性界限.....	33
4.1.2 审美思想的攀升.....	35
4.2 对绘画冲突的协调.....	36
4.2.1 发展本土民粹符号.....	36
4.2.2 平面化图式的构成倾向.....	38
4.2.3 借西法，兴彩墨.....	39
4.2.4 计白当黑的画面体现.....	41
第 5 章 冲突与融合状态下对潘玉良绘画作品的思考.....	44
5.1 女性艺术的独特性.....	44
5.2 多元化的艺术表现.....	45
5.3 立于民族，继往开来.....	46
结语.....	49
参考文献.....	50
附录 A：潘玉良绘画作品（油画、彩墨画）.....	52
攻读学位期间发表论文目录.....	77
致谢.....	78

第 1 章 绪论

1.1 研究价值与意义

1.1.1 研究价值

20 世纪中西文化的频繁交流与艺术的亟待发展, 导致中西思想的碰撞, 受此影响绘画发展也面临着诸多挑战和复杂状况。美学家邵大箴曾表述: 西方传统艺术属于写实系统与中国传统写意有着很大差别, 想要彼此协调统一, 实属不易, 非驴非马的现象出现皆是不可避免^[1]。潘玉良是近现代著名的女性艺术家, 其美术作品正是这个时代碰撞的产物。她在面对如何协调冲突的绘画形态时, 立足于中国传统艺术并融入西洋画的形式语言与艺术表现力, 注重个体思想情感的抒发, 在对多形态的艺术表现进行整合时, 以蕴含民族特性的内在表达方式, 绘制出跨文化的艺术作品。这种不断协调、交流的过程, 减少了中西艺术两极对立的可能、防止美学系统的僵化, 增强了绘画向前迈进的可能性, 实现了中西艺术发展的有机交融等正能量, 锻造出新时代独特的艺术表现形式。

本文以潘玉良的艺术发展背景为起点, 解读绘画作品中表现出的冲突与融合风格, 探讨绘画的语言形式, 总结冲突的主客观因素, 思考绘画作品在冲突与融合状态下的发展。文章的研究价值主要体现在潘玉良的绘画突破了封建的艺术思想, 反叛了旧形态美学, 创作出鲜活的艺术形象, 具有独特的艺术技巧, 展现出协调冲突局面的艺术能力, 为 20 世纪的中国现代绘画的发展做出了自身贡献。其绘画作品蕴含着特殊的时代价值, 不仅为艺术的发展开辟了广阔的前景, 亦为后来的诸多学者提供了丰富的参考案例, 这种冲突与融合的艺术形态值得后人细细观摩、慢慢探索。

1.1.2 研究意义

潘玉良绘画风格的形成与艺术家所处的艺术氛围、生存环境、教育思想和人生阅历是密不可分的, 这些因素成为艺术家画面特征的客观原因之一, 潘玉良对于西洋画的学习下了一番苦功夫, 为中西艺术的融合做出了许多探索与文化抗争, 走出了一条不同于传统、不同于其他艺术家的革新道路。

当前, 学术界对潘玉良的身世生平格外有兴趣, 致使潘玉良的绘画作品在艺

术市场上炙手可热，其拍卖价格不断递增，这一现象使部分观者容易忽视潘玉良绘画作品的本质面貌，从而片面地看待艺术家对近代中西艺术融合的研究意义。因此解读潘玉良绘画作品中存在的冲突与融合现象，一方面，使我们能够更全面认识到艺术创作在面对异质文化的差异时，是如何弱化矛盾，如何在探索、学习中形成独特的艺术语言；另一方面，有助于我们对 20 世纪的艺术特征、文化内涵以及中西之间不同的融合思想有更透彻地理解，同时，为当代的艺术发展提供一些新的创作启发。犹如诗人翟永明所讲述“这并非是一种救赎，而是一种彻悟、提升的过程”。

1.2 研究现状综述

从冲突的绘画形态到对异质文化的重构，从注重西洋画表现到对传统绘画的追求，在不同的历史阶段，潘玉良都为现代艺术的发展不懈奋斗。目前，学术界对于潘玉良的绘画作品给予很高的评价，准确来说，是不纯粹的，这种艺术赞誉受到潘玉良人生经历的加持，她的艺术价值是必然的，但并非是从她身世中去观测。以下是从著作的文献史料到学者们对潘玉良艺术特色、艺术价值的研究，作为笔者论文研究的辅助资料。

（一）有关潘玉良的文献著作

范迪安在《潘玉良全集·文献卷》中对潘玉良的生平往事与艺术评价两大方向进行编排，按照类别的形式对其资料进行划分，其中包含着潘玉良的典藏书画、文学史书，以及 38 篇艺评家们对潘玉良绘画作品的评介文章。《文献卷》保留了文献资料的原貌，对笔者研究潘玉良作品中的冲突与融合表现具有非常重要的理论价值。

董松在《潘玉良艺术年谱》主要从两条发展线路记载潘玉良的艺术人生，一是以近代美术史的发生背景为线路；一是以中国社会文化的发展变革为线路，客观严谨地将潘玉良的艺术处境与时代特性紧密结合，能够看到潘玉良翔实、细节性的艺术经历。

潘玉良绘画作品中呈现的“冲突与融合”局面，从范迪安和董松的两本著作中，都可以找到理论性的支撑，尤其在范迪安的《潘玉良全集·文献卷》中，艺评家的评述性文章，为笔者的论文研究提供了重要指引。

（二）有关潘玉良绘画作品的艺术特色研究

王露霞在论文《论潘玉良“合中西于一冶的艺术观》这篇文章给了笔者一些研究潘玉良“冲突与融合”的思路，可以拆分观点以章节归纳的形式，将艺术家不同时期的作品形态呈现出来，由点及面地反映冲突融合的绘画问题。例如该文章将绘画风格演变划分为：绘画融合的发展历程；融合观念的形成；融合观念在作品中的体现。但是，这篇文章对融合的各方面分析侧重角度不同，仅描述了融合的时代背景，以及她艺术观的形成，艺术观的影响等方面。

郑小刚在论文《潘玉良作品的艺术特色及其意义》是以时间为节点，以人生经历为作品特色，体味循序渐进的艺术发展。

闫谊在论文《潘玉良绘画艺术研究》中，从跌宕起伏的身世经历出发，探究潘玉良作品的艺术风格及其女性意识，积极肯定她为近代中国绘画发展所作出的巨大贡献。

刘仁朋在论文《从〈春之歌〉（1941）看潘玉良中期油画创作》，主要以潘玉良中期的作品为研究对象，旨在分析她如何将西方构图技巧与传统意境相融合，为全面理解潘玉良中期的油画创作，刘仁朋主要从创作背景、作品形式、题材、内容与风格等几个角度对文章进行综合分析。其中着重强调了画面的形式因素——线、色、图：独立画面之外的线条和印象派色彩的运用以及稳定的构图，这些分析为笔者研究潘玉良绘画作品中的“融合”概念给予了观念上的启发。

陈天白在论文《潘玉良绘画研究》中，主要分析了潘玉良早期艺术经历，以及题材（女人体、自画像、静物）、绘画语言、绘画风格，对各部分类别的变化及其作品进行探究，其中部分章节提及“合中西于一冶”，以艺术家之间的对比形式，来印证潘玉良绘画中的融合意味。

综上所述，学者们对潘玉良绘画作品的研究角度非常多样，随着学术的不断积累，他们对艺术特色、价值观、审美观等方面进行了肯定与赞扬。从王露霞谈艺术融合时的初步探索，到郑小刚讲作品的特色解读，再到闫谊、刘仁朋的艺术面貌鉴赏，最后到陈天白的全面性阐述其艺术特征。不难发现，潘玉良的绘画作品经过了不断地丰富和完善，这为笔者的文章研究提供了重要的参考。促使我们进一步深化对艺术特质的钻研，更全面地看待潘玉良绘画作品中的本质属性，不仅是对绘画融合的赞扬，这背后的冲突特性更值得我们去挖掘。

（三）有关潘玉良绘画作品的艺术价值研究

1989年潘玉良的四千余幅作品被珍藏于安徽省博物院，除此之外的少部分作品被私人收藏，逐渐进入艺术市场。在艺术市场上，其作品的出售价格高昂不菲，而价格并不等于价值，两者既相关又有分别，潘玉良艺术价值的背后实际来源于艺术市场的需求以及人生经历的价值，从一个艺术追求者到高等学府的教授再到世界画坛的著名艺术家，这样跌宕起伏的人生历程成为艺术价值的有力加持。而以下三位学者是对潘玉良绘画价值给予的艺术定位。

任伟在论文《潘玉良绘画艺术创作价值研究》中，主要从三个方面阐述她的艺术价值，其一，将潘玉良放置于中国油画史这样大的艺术环境下，探讨艺术家本人及其作品的价值；其二，讲述绘画作品与人生经历之间的联系，以及作品中体现的女性意识对近代中国画的意义和影响；其三，潘玉良“合中西于一冶”的艺术观，为当代中国艺术提供了宝贵的文化价值，然而，这种价值目前尚未得到充分认识。

王璐璐在论文《安徽省博物馆藏潘玉良绘画作品研究》中，将绘画作品按题材进行分类研究，从中揭示画作特点与情感内涵，然后，学者将研究视角转向历史层面，来解读潘玉良的艺术成就，感受艺术魅力，对艺术价值给予全新的定位。

罗丹在论文《民国时期女性油画家艺术特征分析及其价值研究》，对潘玉良以及民国时期一众女性画家的作品进行分析，挖掘她们绘画作品中具有的文化内涵以及画面的形式语言与艺术价值。

总而言之，通过对上述学者观点的总结，潘玉良的绘画作品不只是对绘画风格、人生经历的价值所做出的研究。本文将进一步分析绘画作品中所具有的冲突与融合现象，揭露其真实特征，着重分析冲突在不同时期博弈的结果。在众学者们的眼中，更多看到是潘玉良的传奇人生和女性的情感表达，而忽视了中西之间存在的矛盾特性对绘画作品的影响。笔者认为，潘玉良绘画作品中具有的冲突特性与个人思想有着密不可分的关系，缺少冲突现象的分析，对于潘玉良绘画作品的研究是不够全面的。现有的文献资料中，关于潘玉良作品的研究大多数是从绘画特色、技法及女性意识的解读，或是潘玉良作品的“合中西于一冶”，而对绘画冲突的研究更是少之又少。本文通过艺术思想及绘画语言分析潘玉良作品的冲突与融合所在，揭露绘画中的真实面貌。

1.3 研究方法

(1) 实地考察法：对潘玉良作品真迹进行实地观看，收集绘画资料，直观感受作品中线条、色彩、笔触以及画面细节等等，这是书本、电子图片所不可取代的，这一考察对于深入了解潘玉良作品背后的文化形态和艺术精神至关重要。

(2) 比较分析法：以纵向的时间顺序，对潘玉良绘画语言进行解读，揭示冲突的现象；以横向的比较方式与同代画家进行分析，挖掘潘玉良艺术面貌的原因。

(3) 文献研究法：研究潘玉良绘画的相关论文、期刊，搜集有关潘玉良的相关书籍，如潘玉良艺术年谱、典藏书画与友人信札，以及其他艺评家对潘玉良绘画做出的品评，来论证文章的观点，进而明确研究内容与研究目标。

(4) 归纳总结法：由于潘玉良的作品数量高达四千余幅，本课题主要对其油画、彩墨进行大量搜集，除市面上经常浏览到的相关画册，还整理出了鲜少人知晓的佳作，以题材、时间为其类别，使读者更为明了地观看到潘玉良整个艺术生涯从冲突到融合的演进轨迹。

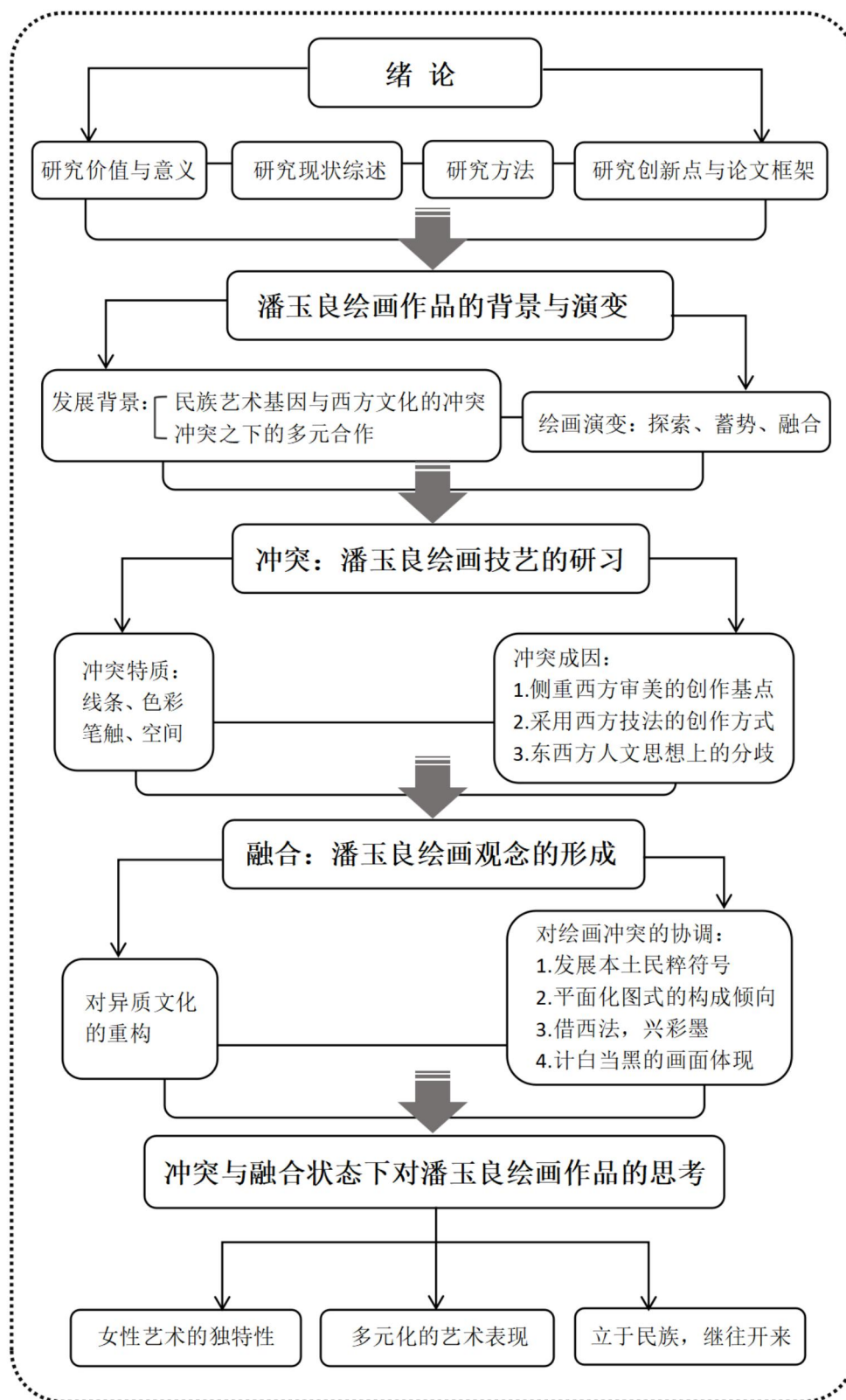
1.4 研究创新点与论文框架

1.4.1 研究创新点

在绘画领域中，对潘玉良绘画作品的研究主要集中在凄惨身世、女性意识、艺术特色以及艺术价值等几方面。实际上，“冲突与融合”是潘玉良绘画作品中的一个显著现象，只是不同阶段博弈的结果不同。在过去的学术研究中，这种现象只是被简单提起，或者作为一个分支案例提及一二，未曾被系统性地研究。

笔者认为，若想对潘玉良的绘画作品有较为完整的分析，就必须看待作品中存在的冲突现象，从女性意识的角度转向作品中存在的矛盾视角，从冲突与融合的表现中全面地看待潘玉良作品的真实特征。因此，笔者透过她所创作的时代背景、绘画演进，再从她的绘画语言中，分析出冲突的具体体现，挖掘冲突的原因，以及随着绘画造诣的提升，冲突与画面表现又被很好地协调。这一视角的转变，旨在对潘玉良的绘画作品作出补充与延伸，以此来激发当代学者对艺术更深层面的思考。

1.4.2 论文框架



图表 1-1 论文框架（图片来源：作者自绘）

第2章 潘玉良绘画作品的背景与演变

潘玉良绘画作品的起伏，隐含诸多外在要素，需多层面地分析客体波动的真相，从发展背景了解绘画作品才能更全面地从绘画史的角度去审视画面形态。潘玉良创作之时，正处于20世纪东西文化碰撞最为激烈的时代，这一时代背景对她的艺术实践产生了双重影响：一方面，民族艺术基因与西方文化的对立与冲突为她的创作带来了挑战；另一方面，多元的文化机遇也为她的艺术融合创造了条件。这种文化背景，无疑对潘玉良的绘画风格、思想观念以及艺术演进起到了重要的指导作用。

2.1 发展背景

2.1.1 民族艺术基因与西方文化的冲突

余秋雨先生曾说道：“文化是一种成为习惯的精神价值和生活方式，它的最终成果是集体人格”^[2]。集体人格是指群体的思维模式深入个体潜意识，成为一种不可磨灭的民族本能。观察潘玉良的绘画作品，我们不可避免地面临一个时代问题——民族艺术基因与西方文化的关系，这是一次对绘画形成过程的深入探究。有着民族基因的艺术家用，在作品中或多或少地会传达出鲜明的地域特色，每个国家都有其独特的文化属性，而每个国人对民族文化都存在一种特殊偏好，是不可磨灭的基因意识；绘画不仅是技艺的积累，更是价值观、信仰的体现，它根植于人们的思维方式和行为习惯。早在儒家思想中便强调人与自然界的和谐共生，便隐匿着这种“本土意识”，这是与生俱来的血脉传承。

20世纪，这种根深蒂固的文化基因与西方文化产生剧烈碰撞，艺术思潮开始表露出新的迹象。因为中西方美术交流频繁，以及民族文化形成的多元特色，这种文化面貌与中国“民族”样式大相径庭，导致艺术家们在早期探索阶段难以协调好民族艺术基因与西方文化之间的关系，但是，冲突是走向融合的发展过程。学者彭彤曾谈道：作为艺术工作者，首要的并不是探寻到‘民族风貌’与‘中国格调’，而是回归人性本真、回到主体的思维体验上。只有触碰到最基础的个性层面，才能更好地探讨“本土艺术”问题，才能上升至绘画中的“美学品格”与

“民族风貌”^[3]。潘玉良、方君璧、唐蕴玉、蔡威廉作为 20 世纪一批杰出的女性艺术家，在“五四运动”反对传统，提倡科学思想的引导下，带着固有的民族思想，向西方艺术教育迈进。然而，文化间的巨大差异激发了中西矛盾，矛盾造成的困惑不在于我们对西画的观念如何理解，困惑主要源自如何在实践中将两种截然不同的艺术体系融合，既要创造出新的艺术形式，又不能丧失中国民族特色的艺术作品。

这也是 20 世纪时代革新的文化现象，从宏观的文化视角来看尤其如此，当我们把视线放入更具体的艺术创作中，例如，创作主体的语言变化、审美思想的影响、艺术群体的作用以及如何在西方与传统之间找到平衡点，这些挑战就变得更加具体和复杂。

2.1.2 冲突之下的多元合作

罗素曾说：“不同文明的接触，以往常常成为人类进步的里程碑”^[4]。在事物两面性的作用下，潘玉良绘画中除冲突现象之外，更是因冲突的不断碰撞、相互制约而展现出多元合作的特质。她的作品融合了中西绘画的元素，既保留了传统画的精髓，又吸收了西方绘画的技法。这种冲突与融合不仅体现在她的绘画风格上，也反映在时代表现中。当新、旧文化形态产生矛盾时，必定激起文化的变革，而艺术理念、文化形态必将经受改良迎来新生。在这样大的改革浪潮下，文化发展与艺术家的出路紧密联结在了一起，一大批仁人志士纷纷进行绘画革新的探寻，意在“中国画和外国画之间，寻找一种融合的新意匠、新画法^[5]。” 20 世纪的中国土地上散发出新文化激昂的气息。

这一时代氛围给予潘玉良绘画作品很大影响，30 年代左右，潘玉良经历了艺术生涯中一个重要的发展期。这一时期，她学成归国，在上海美专及美术研究所任职，当时，上海不仅是一个文化交融的大都市，更是一个艺术氛围蓬勃激烈的中心。在这个满载着海外莘莘学子的城市，潘玉良得以与众多艺术家协作共创。这种独特的时代背景和社会模式，为潘玉良的艺术创作提供了丰富的灵感和资源，使得潘玉良充斥在新流派与新思想的相互博弈间，而她与时代共进的意识也愈演愈烈。因此，上海这个地区产生了云蒸霞蔚、独具风貌的艺术气息。这里不仅是革新融汇的前沿阵地，亦是弘扬国学，传承流派思想的荟萃之地，对潘玉良的绘画作品具有一种自由性、开拓性、促进性的作用。“海纳百川，兼容并蓄”构成

了其精神的内核^[6]。艺术家们同心并力，操办艺术会议、举办艺术活动，以此形成东西统筹协作、绘画类别繁多的特性，所产生的绘画面貌以这三种形式为代表：

- （一）对西方艺术的主动吸纳、摄取，促进中国画与西洋美术的融合。
- （二）在延续传统国画的基础上予以革新，创造雅俗共赏的新气象。
- （三）从国粹民俗中汲取营养原料，创造多元化的风格。

以上三种形式，贯穿于潘玉良绘画作品的不同阶段。同样，近代绘画对传统笔墨、画风进行打破和重组，吸收西画养分，用极具个性的笔法、墨色开创一新气象^[7]。潘玉良以及众艺术家们凭借各自独特的绘画风格，为美术界带来了多元和自由的艺术景象，正是这些各异其趣的观点激发了当时的画界展开了激烈的讨论，从而推动了中国近代美术向着多样化的方向发展。领悟绘画的改进目标，更易于把握画坛在经受美术革命之后呈现出丰富多样的艺术盛景。正是由于外界环境中艺术的广泛性致使潘玉良的绘画技艺与美学修养获得了质的飞跃，为她艺术创作提供了实践的温床，她悉守国粹，在不断学习西洋技法的同时也对国画的革新进行着奋发合宜的探索，给整个中国画坛带来了具有前瞻性且意义深远的变革。

在这样一个充满多元化风格的时代氛围中，潘玉良在不同文化交织和碰撞的背景下，形成了 20 世纪博采新知、富有创新精神的艺术面貌。这种时代语境也为潘玉良提供了更为广泛和多元的探索空间，同时为她的创作之路带来了深远的精神启迪和指引。

2.2 绘画演变

潘玉良的绘画作品是中西文化碰撞的产物，对艺术发展以及绘画变革有着敏锐的觉察力。在她的艺术生涯中，创作了大量描绘西方街景、人体写生与传统彩墨的作品，这些作品涵盖了女人体、自画像、寺庙、佛塔、风景和著名的国粹年画，风格多样，或逼真或抽象，或夸张或内敛，或直白或隐喻，都是中西文化及其艺术者性格的真实反映。通过对文献记录与艺术作品的收集，将潘玉良绘画的演变历程分为三个阶段：1、探索择路期。指 20 年代左右，潘玉良从跟随洪野学画至首次归国之前，进行了广泛的艺术探索与实践，这是她早期的择路阶段，并未形成明确的艺术风格。2、蓄势发展期。指 30—40 年代，是潘玉良艺术道路中尤为重要的知识积攒期，在充满犹豫、彷徨的创作过程中，不断蓄势发展，为突

破中西之间的差异奠定坚实基础。3、深度融合期。指 50—70 年代，潘玉良在经过长期努力和丰富的艺术实践后，仍旧锤炼技艺、砥砺前行，在早年绘画基础上更深入地挖掘，创作出蕴含传统民族特色的绘画作品。

2.2.1 探索择路

潘玉良于 1895 年（清光绪二十一年）在扬州出生^[8]。在清朝没落年间和社会文化的影响下，她从出生就面临社会的阶级跨越、动荡的现实境况，最后沦落为青楼女子，遭世人非议；有幸遇其夫（潘赞化）得解救，自此远离风尘。在潘玉良少年时期，她学习刺绣，此举有意无意地开启了她的绘画潜能。当时中国不少的女性画家，是从做女红刺绣开始走上绘画之路^[9]。虽然那时潘玉良年龄尚小，但她对绘画有种刻在骨子里的喜爱。透过这些现象我们可以看到潘玉良的天赋和成为艺术家的内在优势，也能看到潘玉良当遇到时代转机选择远赴欧洲学习西洋画的缘由，一方面，为了新时代的文化需要；另一方面，远离人言可畏的中国。因此，这也是潘玉良作品充满西洋画印记如此之强的部分原因。郑工在分析中国早期油画发展线索时指出：潘玉良是一种类型。她从小并没有接受传统文化教育饱读‘诗书’，却有天生的对绘画的良好感觉。当她一开始接受西洋绘画的学习，内部认知结构很容易改组、更新，可塑性强，排斥力小，便顺当完成对洋画的吸收过程。^[10]

在法国学院派学习期间，潘玉良实现了艺术精进，绘制出古典主义中富有雕塑形象的系列作品。这些作品是潘玉良接受专业艺术训练的初步尝试，通过对罗马残迹、巴黎景色的描绘，试图在结构、色彩、画面比例关系上进行探索，尝试从这些技法的实验中获得思想观念上的突破，借助不同类型的人物题材来表现自身对绘画技艺的提升。在往后的阶段里，她充实自己的绘画思想，忠实于艺术的生命体验，不断丰富自己的创作形式，将石膏模型、人体写生、景物写生，利用色粉画、油绘、素描、水彩、炭画等形式绘制，试图寻找自己的艺术风格。作品琳琅满目、五花八门，人物画，肌理细腻，骨肉停匀；风景画，奇山异景，生动远透，恍若神游中外名胜。

在 1926 年《法国少女》（图 2-1）中，此图少女体态柔和，微微卷发齐肩，容貌宁静，形体的外轮廓融于肤相之内，黑白对比强烈，配合得宜，但此时潘玉良的色彩与古典时期绘画类似趋于暗褐色，色调形式单一，多以明暗变化塑造形

体。她当前阶段作品都是清新优雅的外形，展现出女人爱美的天性，以及自然主义的绘画风格，有较为深厚的色彩积淀。在探索时期，潘玉良的一些审美偏好与艺术技巧影响着整个创作生涯，只是在前后时期的观念侧重有所不同。

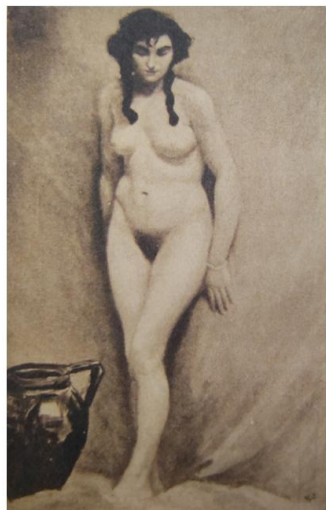


图 2-1 潘玉良《法国少女》



图 2-2 潘玉良《水果》



图 2-3 潘玉良《罗马残迹》

图片来源：《潘玉良艺术年谱》

同年，创作的《水果》（图 2-2）、《罗马残迹》（图 2-3）中，富有强烈的古典主义特性，以及紧致的创作手法，开放的人物造型，细腻匀称的色彩是其作品的典型特征。这一时期的作品充满着青春的懵懂与稚嫩，是潘玉良绘画探索的一个过程，没有明确的艺术风格，不断寻找着适合自己的语言形态。

潘玉良还受到梵高、塞尚等艺术大师的启发，使作品有了现代派风格的趣味，艺术表现力也随之提升，这一艺术方法为她后期的绘画打下坚实基础。她借助各种媒介材料（木炭、油绘、粉笔）进行艺术创作，以便更好地传达自己的艺术理念。艺术家在这一时期进行了多种形式的艺术探索，纵使这种尝试未构成完备的

体系，也依旧能发现潘玉良对“西方人体自由”和“多式样绘画”的青睐。不管是以女人体为创作题材，还是以自然界的写生对象为表现内容，都反映出潘玉良为艺术而做出的努力。

2.2.2 蓄势发展

从 30 年代初期至 40 年代，潘玉良以“折中意识”为开端，蓄势发展自己的艺术道路，这一阶段，她绘制了许多著名画作逐渐被大众知晓。在艺术创作中，潘玉良依然沿用着“西方写实主义”的作画方式，但她却不再将写实技法作为唯一标准，而是推崇“自由精神与时代思想”的再创造，再将其运用在绘画中。



图 2-4 潘玉良《白荡湖》



图 2-5 潘玉良《春》

图片来源：《潘玉良艺术年谱》

例如，潘玉良 1930 年创作的《白荡湖》（图 2-4），就可以看到这种变化。这幅作品，绘于安徽桐城浮山白荡湖畔，在阴郁的松林中，眺望银灰色的湖水，浮云溢彩，山岭显青葱翠绿。明快之作，亦复宏美壮丽。画家依然以具象形式描绘山川的意境之美，同年，潘玉良创作了右侧的这幅作品《春》（图 2-5），此画绘于上海，被潘玉良视为得意之作。少女嬉闹，漫野桃花，幼女编织花冠，加于诗人头上，音乐家奏出爱美情歌，此为幻想的试验之作。描绘了一幅歌舞升平的自由之景，人物的刻画更为具象，却能反射出一种抽象的律动感，似乎是对当时社会的逃避，裸露的女性们载歌载舞，似是对自由的诠释。画面还传递出马蒂斯《舞蹈》的跳跃感，较之古典主义作品，这幅画增添了现代主义、传统主义的表现形式，这是由于当时主流思潮推动了传统艺术的回归。

艺术家正是在这种回归传统的艺术氛围中，执起画笔，重新审视绘画本体。潘玉良绘画中反映出的艺术面貌正好符合这一艺术理念的发展，在“传统思潮”

的持续影响下，潘玉良从偏技艺型的研究转为富含人物情思和意境景象的创作。

《我之家庭》是潘玉良在 1932 年创作的家庭肖像画，构图颇含深思，能将人物配置得宜，色调沉稳，作者先绘其夫再绘爱子，后及其自身，画中之子并非自己所出，隐含着潘玉良对三口之家幸福感的渴望。在暗色的背景中描绘着蓝灰色的人物服饰，整幅画面的色感与古典时期遵循的褐色调如出一辙，色彩既具有感官冲击性又给人以沉稳肃穆之感，体现早期学院技法对潘玉良影响的深入，有学者曾提出这是潘玉良在借鉴西画技法创作中国艺术，这一点还有待证实。

《采葡萄》《城墙一角》《芍药》等都绘制于这一时期。而 1933 年潘玉良创作的《钱塘江畔》（图 2-6）中，能够察觉出她对油性色彩的偏爱，这种表现直接反映于作品特性中。整幅画面借油画材料塑造出墨色意蕴，没有明显肌理表现，她不一定在色板上调色，有时直接在画面上调，即调即定，自由且松弛，描绘出落日余晖的盛景，随心所欲，呈现出怡然自若的状态。古往今来，女性本身就具备对事物的审美鉴赏能力，在塑造人体、景物上寻求一种美的意味，对于画面的细腻处理，都是用来凸显女性的柔美，与之相反，潘玉良却营造了大气磅礴的景象，豪笔挥洒的气势，她以“钱塘江畔”命名，既有水的柔美，又有水的雄阔。潘玉良不同于其他画家，她本身就是矛盾的，她既有女性挣脱与男性匹敌的决心，又有挣脱中不彻底的传统女性的回避；画面形象既显露出写意画的韵味又与莫奈的《日出·印象》吻合度极高，有着模糊不清、徘徊犹豫的状态。



图 2-6 潘玉良《钱塘江畔》



图 2-7 潘玉良《塔》

图片来源：《潘玉良艺术年谱》

同年，潘玉良创作了风景画作品《塔》（图 2-7）。不同的是，这是潘玉良从传统意义的气韵神色中表现中国气势。这幅作品，绘于苏州虎丘，造型古朴，

神采雅致，色调鲜亮，笔势苍浑。从山腰仰望，如僧者禅定，有威严笃实之趣，洵为佳作。佛塔的庄严与林景的笔直肃穆相互映衬，增添了画面的神秘感，这些细节的淋漓展现足以反映出潘玉良对画面氛围的掌控力，我们似乎不能从潘玉良当前的绘画中说明这是对中西艺术融合的诠释，却阐释了什么是新时代绘画的独特创造。

通过分析这一阶段的艺术作品，能明显察觉出潘玉良的艺术形态符合现代主义特征。在艺术思潮的不断推动下，她从偏写实性的古典艺术逐渐过渡至现代绘画与传统绘画并构的萌芽阶段，关注精神自由，关注人物情感，注重艺术的个性化感受。这一时期，她创作出大量有关女性、静物、风景等题材的写生作品，反映出她自身对创作本质的思考，这些富有个性品格与时代意义的画作引发了中国画坛对潘玉良的热切关注。

2.2.3 深度融合

潘玉良取得一些成绩以后，未曾停滞，而是进一步深化，精益求精，并以“融合”为属性展开了真正意义上的文化交融。其绘画艺术触及民风民俗、白描新体、彩墨画、中西并置等多个角度，文化的不断更替让她借助女性的角色，以女性的视角发挥女性权力，潘玉良期望以自我的认知与情感表达的协作，去构成笔墨在新时代语境下的全新面目。

除油画的表现媒介材料之外，潘玉良还借助彩墨原料绘制出大量“新女性”题材的佳作，对彩墨画的发展产生了重要影响。在其创作中，她巧妙融合了中国书法的线条美感与西洋画的色彩明度，她的绘画理念不拘泥于传统的东方思维或西方艺术品质，而是致力于探索东西方艺术在画面构成上的相辅相成，契妙神合，使其绘画领域、绘画形态、绘画思想更为多元富足，巩固了自身在画坛的艺术地位。她将个人境遇融贯于绘画之中，以艺术家矫健之手，证明了女性在传统文化、美学思想以及艺术创新中承担的民族使命感，通过彩墨画这一独特艺术形式，成功地将西方艺术理念与法则融入其中，从而创造出富有文化认同感的艺术作品。

例如，在彩墨画《侧坐女人体》（图 2-8）中，女人的仪态和体廓很大程度是亚裔女性，而从坐凳的造型、女人手中的纹样衬布以及装饰图案的美感组合，透露出东方女性的审美品格，实际上当异质文化共存并尝试彼此融合时，潘玉良仍旧可以从微妙的画面关系中，将创作形式与表现内容做出中西间的融合与分辨。

在《戴帽女人体》（图 2-9）中，裸女的身姿俊美安逸，线条松弛谐谑，造型体态写就出酣畅惬意，背景的铺排彰显出潘玉良在空间形态中的苦心钻研，座椅的柔软凹陷与高光的技法，平面化图式结合体积感的塑造形成了中西艺术的独特风格。此外，潘玉良还创作了《戴耳环女人体》《斜坐女人体》《临窗窥视》等多幅表现民间妇女风貌的系列作品。她凭借情感的抒发与思想见地间的优良互动，其中包括在 1950 年至 1968 年间创作的《抚头女人体》以及 1952 年创作的《戴耳环女人体》。但是，在彩墨画的绘制过程中，潘玉良还有一种显著的创作方式，比如，她经常用毛笔来刻画物象形体，只是这种中式材料的使用却恰恰与西洋物件并置于同一画面体（西式面具、玩偶、塔罗牌）等，在对物品的细节处理与画面关系的塑造中，多以油画语言的用笔技巧等形式进行体现。



图 2-8 潘玉良 《侧坐女人体》

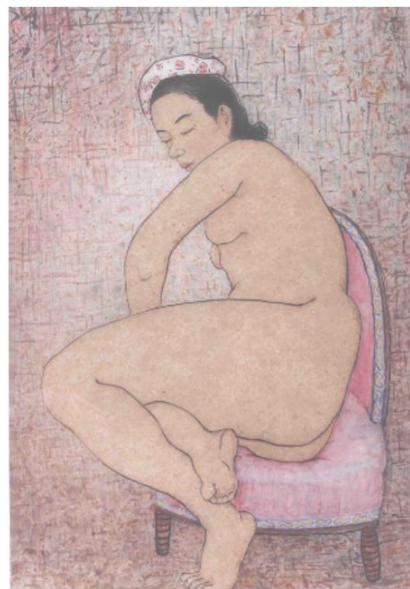


图 2-9 潘玉良 《戴帽女人体》

图片来源：《潘玉良彩墨卷》

相较于前一时期的绘画形态，这一时期潘玉良绘画作品更好地传递出欧洲写实主义的秩序之美，营造出表现主义的视觉律动感，更不易的是，她为这种别致的绘制方式输入了含蓄而深邃的中国风骨，成为潘玉良整个绘画生涯的美学主线，赢得了超乎意料的心灵上的独立与完备。其绘画作品挣脱了中庸式的墨守成规，创造出了具有个人艺术品格的东西交融式彩墨艺术，也象征着潘玉良美术画坛中独立的女性地位。而今潘玉良虽与世长辞，却能在艺术国际化的今日，依旧成为这个时代一抹瞩目的存在。

第3章 冲突：潘玉良绘画技艺的研习

3.1 绘画语言的冲突

潘玉良绘画作品具有显著的冲突表现，是中西方文化交流背后，不可避免地有基于绘画语言、审美思想等差异而引发的冲突。冲突一方面来自外部，即纷繁众多的流派对艺术家的冲击；另一方面源于内部，即在处理中西绘画语言时潘玉良犹豫、徘徊的艺术手法，内外因素的交织，使得绘画在面临发展机遇的同时，也承受着巨大压力。

3.1.1 书写式与包裹式线条

线条不仅是塑造形体的基本手段，更透露着艺术家的创作理念与创作思维^[11]。在潘玉良的绘画作品中有书写式、包裹式两种处理线条的方式，它们有着各自的艺术特点与画面效果。犹如代表着中西方不同文化形态，书写式线条是指潘玉良在创作时强调笔锋的起、转、收，突出线条的流畅、自然，以及笔意的动态美；包裹式线条则是指潘玉良将线条紧紧贴合着物体轮廓，形成一种明确的界线，这种处理方式使画面更突出立体感。由于潘玉良本身具有对传统绘画的内在意识，使她的线条表现出书写式的韵味；同时，潘玉良还深受学院制度的影响，遵从于西画中线条的包裹特性，两种不同的绘画表现，在此时产生了碰撞，既有西方线条的包裹物象式，又在若隐似无中传达出中国线法的意性品格，以此构成了书写式与包裹式并存的线条特征。

自1920年始，潘玉良着重于造型的基础训练和严谨细腻的表现能力，在强调色块的有机组合时，线条是被融于块面之间其语言形式并不显著，它只是造型的辅助手段，是对物体局部的简单勾勒，而在这一阶段线条便以书写形式出现。在1925年的《持玫瑰花的女人》中，线条作为女人体的细节烘托，例如：手部、眉眼，整体画面关系是靠色彩表现。西洋画早在达·芬奇、伦勃朗等艺术家时期便将线条使用得栩栩如生，后来也有安格尔认为“线条是绘画的主角”，但是西方绘画的线条始终紧紧包裹着形体边缘，虽有强弱，但仍难摆脱线条依附于物象之下的宿命^[12]。而国画中，线条即主体，注重自身的浓淡变化和笔意的虚实起伏。

从偏概念性的视角观看潘玉良的创作方式，西画线条的包裹特性与国画线条的书写特性，构成了线条语言的冲突表现。



图 3-1 潘玉良 《菊花和女人体》

图片来源：《潘玉良油画卷》

例如，潘玉良在 1940 年创作的《菊花和女人体》（图 3-1），画面中线条纤细、柔和且附着于女人的形体；同时，又有书法中“蚕头燕尾”之趣，这种书写式线条表现出动态美，传达着节奏感，在这种情况下，书写式的线条又充当一种功能特性，成为物象形体与画面空间的分界线，包裹着女人体，引起视觉焦点。由于绘画中的书写式过于界定形体，而失去了书写式线条原本的意义，形成一种包裹式的线条形态，尽管线条中具有含蓄的写意韵味，也具备西画中线条包裹的特性，但是中西之间各取一半的创作方式，并不能说明这是精神层面的艺术融合。正是基于此种情形，潘玉良为摆脱油画材料与线条结合的困惑，怀揣着中国人的文化基因意识，从大师高更、梵高、塞尚等人的绘画作品中寻找与东方意趣相吻合的艺术目标，这是由于印象派的艺术创作有受到东方绘画影响，潘玉良则是对这一相通理念的借鉴。

在这过程中，潘玉良依然注重于线条在画面中的形式表现，忽视了传统画的内在精髓，自由的书写式线条依附于物象形态构成了包裹性的意味，而中国画讲究线条的表意功能、洒脱美以及赋予线条的那种生命力都被束缚，犹如法国古典大师安格尔谈到线法时曾说：“线条若未能揭示物象个性，只在于寻求形象的完备，那就仅是单一的构形手段”^[13]。在现代主义绘画中，有擅长将中国画最具代表性“线”的自由形态与西方艺术完美糅合，如著名大师林风眠。林风眠的线条

饱满流畅，又兼具柔和，这些线条饱含着创作者的情感与思绪，同时又给予了它们鲜明的个性与品格。在《琴声》（图 3-2）中，匆匆几笔便刻画出仕女的娴静儒雅，五官清明简洁，精炼的弧线概括出整体的画面结构，身形曼妙、双手抚琴、低眉含羞，艺术气息自由而松弛，悠扬含蓄地描绘出仕女闲适而又不失典雅的风姿。可以看出，林风眠是以线立形，以线为骨，讲究线条的流畅性与弹性，重要的是林风眠一生不懂书法，线条却飞神气势；相比之下，潘玉良的线条在传统画的书写式与西洋画的包裹式之间犹豫、徘徊。



图 3-2 林风眠 《琴声》

图片来源：《清新隽远新天地——大师林风眠》

在潘玉良画面中，书写式线条失去了传统绘画的主导特性，大多数情况下作为块面与块面之间的分界线，主要是服务于造型的表现和形式感的构成。然而，潘玉良的这种风格也成为她艺术的个性化表现，成为她的一种情感表达方式。在《坐姿黑女人像》这幅作品中，线条具有强烈的形式感，在形体的影响下，线条散发出野兽派时期的味道，展现出与以往截然不同的面貌。因线条的本质属性就具有形式感、感染力和抒情性，在艺术融合中，线条作为展现个性和传递形式美的有益手段，又在运用西方的线条特性时与传统精神相离相融，种种与传统的不符状态看似矛盾冲突，却也成为新时代艺术亟待发展成就出的鲜明特色。

3.1.2 意象性与写实性色彩

色彩语言的碰撞是中西文化相互交流的过程，这一过程不是简单地还原现实世界的景象或仅仅涂色和填补，它是画家艺术思想、艺术个性的重要载体。潘玉良在接受过中西文化之后，色彩受两种文化影响而相互矛盾，呈现出一种意象性

与写实性结合的色彩风格，游离于两种面貌之间，意欲将其全部呈现。本质上，潘玉良的这两种色彩遵循有所不同，一方面，意象性色彩重“意”，不讲形，是含蓄、简洁的，强调意境与感情的营造；另一方面，写实性色彩重“象”，不讲意，是鲜明、丰富的，追求真实再现与色调张力。相比之下，潘玉良的意象性与写实性色彩代表中西方两种色彩观，而她又是如何处理这种语言关系？

潘玉良在仅有的一篇文章中表述：“生性喜欢美术的我，对于音乐，雕刻，绘画，都曾经做过相当的练习，但自绘画上的色彩把我引诱成了一种嗜好之后，音乐，雕刻，在事实上就只得牺牲了。这是我旅欧时偏重于绘画上修业的一种简单原因……^[14]”这也成为她色彩语言碰撞的开始，潘玉良偏爱西方艺术中未经调和的色彩，尤其喜欢使用红、蓝等对比强烈的色彩进行创作，使得她作品充满了对色彩的迷恋，正如她所钟爱的高更、马蒂斯等人的形式美感，展现出一种光怪陆离、色彩斑斓的气质。苏珊·朗格曾说：“色彩以一种特殊的方式组合在一起，一定形式和形式之间的关系激起了我们审美的情趣”^[15]。而潘玉良就是在东方与西方之间寻找与画面契合的色彩形式，构成她对创作的审美体验。



图 3-3 潘玉良 《春之歌》



图 3-4 潘玉良 《郊游》

图片来源：《潘玉良油画卷》

在 1941 年潘玉良创作的《春之歌》（图 3-3）中，这是她二次赴法后绘制的油画作品，反映了艺术家对中西色彩语汇的探索，显露出对自然美、女性美的表达。在前景部分：嫩绿的柳树、草地，以及象征爱情的桃花，洋溢着对春天的喜悦，对自然的赞歌、对自由的诠释，画面强调一种意境营造，一种欢快的内心情感流露，不仅仅是对自然色彩的表现，更是对意象情感的体现；而在中景、远景部分：潘玉良好似转换了一种创作方式，描绘出白云、高山在水中的倒影以及对

色彩的细腻表现,使得作品在视觉效果上给予观者逼真的现实感,反映出潘玉良敏锐的观察力与高超的艺术技巧,精准地捕捉到事物的色彩变化,表现出现实世界的真实特性。潘玉良在一幅作品中呈现出意象与写实共存的色彩风格,不断游离于中西两种思想之间,或者说,这两种观念的差异在画面中没有得到弱化。王祺曾对潘玉良画展评价道:潘女士作品,用色浓重,与东方人趣味不尽适惬。从整体视觉效果来看,西方的色彩纯度与科学的色彩观更为突出,而对中国审美意境的营造更多是外在形式的表现。

相类似的作品中,例如《郊游》(图 3-4)这幅作品更似于《春之歌》的延续,整幅画面从前景的意象表达到中景、远景的水中倒影以及远山的明暗关系,反映的都是一幅意象性与写实性兼具的色彩作品;而在《浴女》中,潘玉良依然沿用同一种创作方式,以此展现中西艺术语言的融合。



图 3-5 林风眠 《吹笛仕女》

图片来源:《清新隽远新天地——大师林风眠》

潘玉良这种碰撞式的色彩表达与林风眠有所不同,林风眠是现代主义的重要艺术家,他一直背离传统却也在不断表现传统。他擅长以墨作画,并非纯粹的墨,是在墨的基调中贯以色彩,将墨与色两者兼得,既不丢失墨的浓淡变化,亦能丰富色的趣味,使色、墨协调共生。潘玉良与林风眠同样是注重色彩与传统绘画的融合,相比之下,潘玉良对色彩的处理更多立足西方观念再结合传统形式;而林风眠更注重传统墨色的变幻性与无限性,他的色彩体现了理性和感性的交织。在《吹笛仕女》(图 3-5)中色彩淡雅,整体色调取黑白灰,其黑色醒目,白色柔情;有时再融以石青、绿、黄等等。强烈的色彩并未使此图落入庸俗,反而平添

了一份梦幻、想象之美。提及“想象美”柯罗蒙曾告诫林风眠：色彩应该是富有想象的，应该被你们所思念、梦见和冥想^[16]。林风眠正是深受老师启发，每一笔色彩既相似又独具特色，仕女虽逆光但依旧精致细腻，与背景中的淡黄色相映成趣，面部五官以写意的方式描绘，展现了东方文化特有的秀美俊逸。

反观潘玉良的作品，她不拘泥于物象的固有模式，而追随于内心情感与艺术法则的融合。她具有西方色彩的写实性，也有水墨画的意象表达，通过这种方式构成了文化差异的碰撞感，这种形象颠覆了传统审美，徘徊在中式与西式的抉择中，迎难而上，不断探索。

3.1.3 程式化与自由化用笔

程式化与自由化用笔是指潘玉良绘画作品中具有两种艺术风格或创作技巧，而这两种技巧由于表达方式的不同而引发冲突。其一，程式化用笔，是指潘玉良作品中的“程式”遵从固有的笔序和结构。艺术史家大卫·萨默斯认为“程式”是保守主义的完美原则，是对创造性的折中^[17]。潘玉良早年绘画用笔中，最常见的程式化语言是跟随所描绘对象的外形走势，将笔触视为独立单元体进行排列。其二，自由化用笔，是指潘玉良的这种创作技巧更具有个性和艺术表现力。笔触形态承载着潘玉良对艺术个性和艺术品质的追求，奠定了她对待中西绘画所持有的创作立场。从潘玉良两种技巧的属性来讲，它们运笔的流畅性有所不同，前者厚重凝滞，影响运笔的畅通性、自然性；后者更利于肆意挥洒。中国画的理念是“远看其势，近看其质”，除了重视笔法的豪放自由，还强调语言的丰富性。然而，在潘玉良首次赴法的时期里，画作大多遵从学院派程式化的细致描绘，油画中的笔触肌理，少了中国画的“聊写胸中逸气”之感。

1934年潘玉良创作的《寺庙》（图3-6）中，这是潘玉良首次回国期间创作，描绘的是一幅枝干遒劲的古树与红墙绿瓦的古建筑群相映成趣的佳作。从画面形式来看，寺庙古风古韵别有洞天；从技法来看，与印象派大师梵高的笔触力度、走势、秩序是相类似的，细长雄健，肌理是紧密、规范的，这种程式化的安排结构是对画面形式的塑造，是利用印象派成熟的绘画技法来表达中国的佛塔建筑。李金发在《潘玉良画展略评》中说道：她足迹遍中外的名山大川，她窥见大自然的脏腑，她会与大自然对话，她的作风，还是后期印象派的余音^[18]。从画展评语中可以察觉出李金发对潘玉良绘画风格的定位。尽管她竭力向传统题材靠拢，但

与中国画家自由式观念是相对立的。艺术家另辟蹊径画面中除表现对象外，对于不同环境的建筑塑造，在用笔上都采用程式化的排列形式，上色后保留笔刷的痕迹，形成了严格有序的肌理效果同为油画家的吴冠中也绘制了多幅风景画。

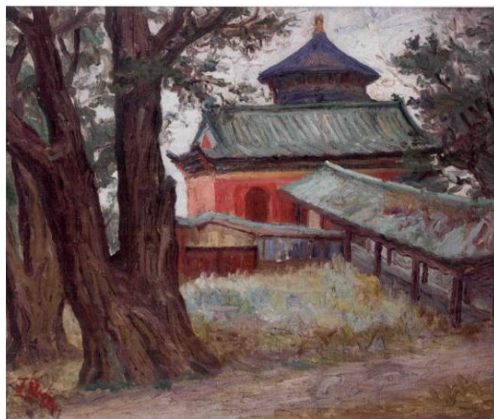


图 3-6 潘玉良 《寺庙》

图片来源：《潘玉良油画卷》



图 3-7 吴冠中 《水上人家》

图片来源：《吴冠中油画风景》画册

《水上人家》（图 3-7）是吴冠中在 77 岁高龄时所创。这幅作品，吴冠中采用宽松古朴的笔法绘制屋舍的不同结构，强调了画面之间的平和宁静。他在不完全摒弃西方写实理念的基础上利用形式美的法则营造出高于现实的审美景象。越过作品表象我们看到了他对笔触熟练的把控能力，色调的清透加之淳朴、宽大的笔触丰富了画面的幻境感，呈现出一种世外桃源的自由景致。尽管吴冠中的作品也属于具象绘画的组成部分，却与潘玉良的技艺手法有显著差异，是源于艺术立场的差异，两位艺术家的表现对象皆是中国题材，而吴冠中对融合的处理不受限于程式化的用笔形态，是着落于传统笔意的轻盈自由。

在 30 年代传统文化的回归中，潘玉良又尝试将油彩与中国画的自由笔意更好地融合。1939 年创作的《牧场》（图 3-8）中，较之于 1934 年的《寺庙》程式化的用笔逐渐向自由式过渡，这一时期潘玉良刚从国内二次返往法国，表明潘玉良的绘画作品有受到国内绘画的影响。她对此图的表现形式下了一番苦功夫，整幅画面以写实为主，但在表现主题的过程中，用笔具有中国传统画的灵活特性，将奶牛与植物的画面关系一动一静地展现出来，传达出较为疏松、解放的画面感受，只是这种自由笔意表现力不强，仔细推敲画面中草地部分，不难看出这种用笔隐约间是按照小草的生长走势体现的。此时作品呈现两种创作技巧：其一，塑造背景中林丛的挥动、肆意的笔法；其二，草地占据作品的半数比例，是一种具

有规律性的用笔，即“薄层堆砌”的技法，以形状规则的笔触堆砌出层次感，当两种理念在画面中产生碰撞，却发挥得都不够彻底时，画面形态产生了一种顿感、迟疑。两种表现手法的碰撞，源于艺术体系中审美观念的冲突，笔意的自由性与程式化的排列组合受到了挑战，不免使绘画沦为实验性的作品。



图 3-8 潘玉良 《牧场》

图片来源：《潘玉良油画卷》

通过对以上三幅作品的解读，我们可以看出，潘玉良对中国传统的表现力较弱，更多停留于表象层面的塑造，西方绘画中程式化的用笔仿佛束缚了自由形态的表现，她具有科学的创作思维，当法则成为首位，往往与作品中的自由笔意产生碰撞，碰撞的画面又构成艺术家的个性化特征。

3.1.4 自然主义的空间营造

宗白华在上个世纪三十年代就曾讲述到：“中西之间的显著差异就是艺术中的空间结构”^[19]。1932 年刘海粟在潘玉良的油画展中指出其绘画作品“过于自然主义”，全室一格，应以个性解释自然^[20]。而潘玉良自学院派起，绝大多数作品展现了一个真实自然、具有纵深感的立体空间，尤其在静物和风景画中表现得更为突出。

中西方的空间结构在潘玉良绘画作品中产生了碰撞，潘玉良作品中的空间不仅是对形式美的塑造，也是画面布局的支撑；不仅表现出西方绘画中科学性的空间特点，同样呈现出传统绘画中的虚实意境。倪貽德曾对油画的发展提到：“绘画应在原来的透视法和色彩远近法的基础上，吸收中国画上处理虚实的道理，而加以妙用，更可以加强空间感的表现”^[21]。潘玉良也有相同的感受，在处理《港湾泊舟》（图 3-9）时，借“焦点透视”的技法来表现河流、山川、船舶的走势，

以此加强画面的层次感，符合自然主义的法则。这种构图方式与郁特里罗《犹太城的警察局》（图 3-10）有些相似。在潘玉良的画面中，她主要采用焦点透视。与此相对的中国画特性中，空间走势多是“曲”线（即流动性），表现意境悠长之感，而西方的走势更加强调“直”，体现出科学理性的观念，潘玉良在西方的焦点透视与虚实结构中左右摇摆，而透视法更胜于传统美学，两者不稳定的关系共同构成了艺术家复杂的空间形态。

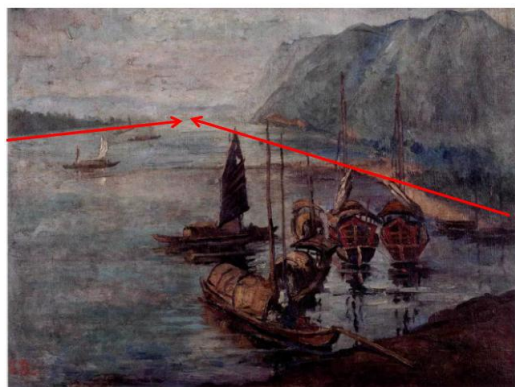


图 3-9 潘玉良《港湾泊舟》

图片来源：《潘玉良油画卷》



图 3-10 郁特里罗《犹太城的警察局》

图片来源：《郁特里罗》画册

其中类似的作品还有《桐庐待发》《渡口》和《车站》等都是此种结构布局。在《桐庐待发》中，潘玉良直接使用焦点透视横向置于画面上，画面呈现出浩瀚之感；在《渡口》中，潘玉良将画面焦点斜置视角引入尽头，描绘了一幅氛围平幽的郊外景况；《车站》和《湖州碧浪湖》分别是潘玉良写生车站、湖边景象创作的，她将湖面的纵深宽阔之感放大在画布上，几乎占据了整个空间，吸引视线，在艺术与科学的指导下掌握空间规律。

潘玉良绘画作品的另一形态，《海滨浴场》（图 3-11）描绘了一幅悠然惬意、水天一色的海边美景。她取一角之景作为画面起点，将视角不断延伸扩大直至消失于地平线，与《港湾泊舟》的全景展示不同，以迫近视角展现了一个拨云见日、远离喧嚣的世外辽阔景致，在强烈的光线映照下，沙滩、树丛呈现出清晰的明暗对比。潘玉良用鲜亮的色块对景、林进行过渡和修饰，以明暗对比的场景进一步开阔视野，除了前景受主观表现的线条牵制被形象地描绘，其余部分都沉浸于自然主义的创作思路之中。潘玉良用黑色线条勾勒出林木的形状，天空和海洋均以天蓝色相互映衬，画面祥和宁静，由于对自然界的还原，引入性的视角和辽阔的

布局瞬间提升了一种空间层次，带来视觉震撼，触及心灵，呈现出意料之外的景致。

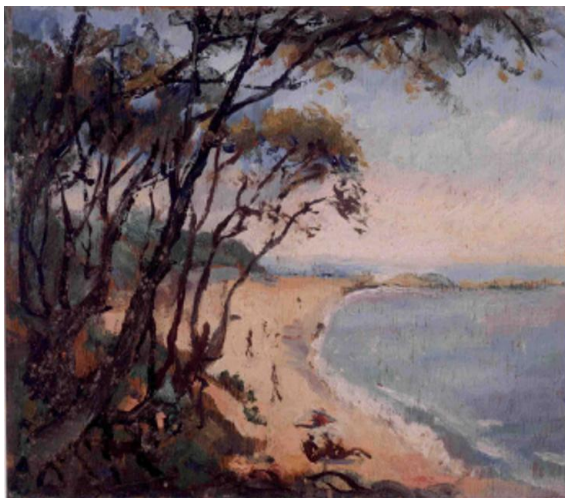


图 3-11 潘玉良 《海滨浴场》

图片来源：《潘玉良油画卷》

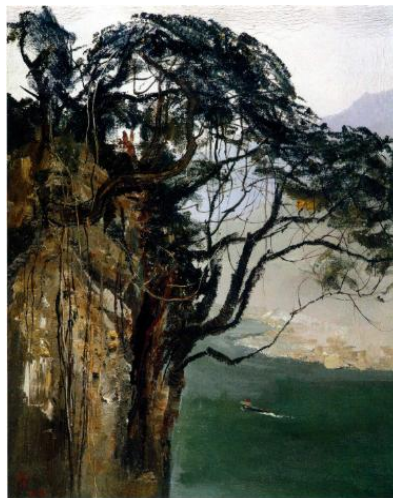


图 3-12 吴冠中 《嘉陵江边》

图片来源：《吴冠中油画风景》画册

提到空间表现，南宋的马远和夏圭可谓一种经典，他们通常将描绘的对象放置在“一角”或“半边”的构图中，以营造画面空旷和境远的视野，大胆的剪裁和留白突出了景观，营造空灵的气息。潘玉良也介入了类似的边角构图，但不同的是，她以边角之景为起点，将画面扩展为“一角”的延伸空间，并拉长前景的范围，有的画家在选择边角式构图时，会塑造空间空旷的幽静，并突出近景作为主体。例如，著名油画家吴冠中的作品《嘉陵江边》（图 3-12），空间上，从层峦叠嶂的全景构图转变为择一角为主体，凝练并深入刻画山色中最美的部分。他经常使用大片的绿、青色作底色以此营造国画中的“布白”，将中国画“无画处皆成妙境”的艺术手法发挥得淋漓尽致，使画面展现出广阔无垠的空间意象。选择一隅或一方构图有助于营造辽阔的意境，并且在空间和量感上形成强烈的对应关系，以此追求形式美，且伴有趣味性。

显然，强调中西融合过程中，潘玉良与吴冠中的构图方式在立足点上就存在差异，潘玉良的构成形式强调了西洋透视，却又融以虚实。作为中国艺术家，她在融合创作中，对西方技法的表现力更胜一筹，尽管在传统绘画中，这种结合与其理念有所偏差，这一举动也使潘玉良的绘画作品展现了强烈的背离性、显著的差异性以及文化的碰撞感，她重塑了空间结构突破了固有的表现模式，并按照个体思维与艺术内容的需求，有意识地组织画面构图。

3.2 冲突表现的成因

通过上一节的分析,我们发现潘玉良绘画作品体现了中西绘画语言的交汇与碰撞,她在创作中尝试将西画的透视、明暗、色彩的技法与传统绘画融合,以此拓宽艺术的表现力。然而,由于受到西方审美观念、技法手段以及人文思想的影响,使画面中的传统意趣以潜在形式存在,冲突的产生正是由于潘玉良接受的西方艺术教育 with 自身传统基因意识之间的不平衡。

3.2.1 侧重西方审美的创作基点

中国美术界的现状,使潘玉良清醒地认识到只有深入理解西方艺术流派的审美追求,尊重西方文化的审美思想,才能在西方美术体系中找到可学习、改进之处。因此,在校期间,潘玉良积极钻研西方文化,吸收西方艺术的养分,向西方审美理念靠拢。她为了突破传统画的瓶颈,不断探索西方的审美意味,并多次尝试将所学技巧应用于实践中,以此锤炼和提升自己的艺术能力。

潘玉良早年主修的是西洋画科,而西方教育模式(即“学院派”)被视为古典主义美学理论的试验驻地,更是题材制度实施的练兵场。事实上,潘玉良的初衷是对西方绘画的学习,开拓中国画界领域,却也对传统审美思想有不完全了解的前提,因此她接受的西方教育模式也成为绘画冲突的一部分。西方教育崇尚古典美学,尤其强调“柏拉图的模仿论”,即艺术创作应客观再现物象,塑造理想美的典范,并重视形式美的传递和对事物永恒性的探求,这些都是西方古典主义写实传统的核心要素。随着19世纪中叶资本主义的演进和文化的变革,西方审美思想开始了一场深刻的革命。

一系列文化的强大转变,使潘玉良席卷于欧洲画坛的变换中,其审美思想之所以不稳固,不断地摇摆,一方面,西方教育模式强调规范化训练,限制了潘玉良的个人选择,同时,西方艺术界的不断变革和流派更新对她的创作理念产生了直接冲击,成为她绘画风格形成的重要推动力;另一方面,潘玉良在接触西方审美体系的同时,由于本身对东方美学具有内在基因意识,却对这种美学的理解存在有限性,使她在西方审美与传统绘画之间难以平衡把控。因此,潘玉良身处的艺术环境致使她因不同流派的崛起呈现出不同表征,较之中国画,西洋画更胜一筹。当我们进一步挖掘,致使潘玉良在创作时侧重西方审美的两大制约:

（一）西方课程标准的影响

在潘玉良绘画生涯初期，创作主题主要受限于学院派课程标准的影响，通常包括石膏模型与人体绘画的基本训练，正式进入油画班后，仍以人体课程为主要绘画对象。在苏雪林《青鸟集》中记载：朝于斯，夕于斯，今年明年只此一肴，别无他味。你要嫌它枯燥，就请不要来学。你要写静物，要画风景，你自己课外自己行动，教授批评指导可以，与学校功课不相干。课外别的画练习多了，教授还要骂，说太骛外，分了人体练习的注意力^[22]。日积月累中艺术创作受到了课程模式的限制，导致潘玉良更多专注于素描、人体以及西方主题的训练，而这种教育模式自然也影响着艺术家的审美表现。

（二）东方美学思想的局限

中西融合既要维系传统意蕴又要兼有西方特征，除了考验作画者的技艺以外，还要在“写实”与“写意”之间寻求一种合理的存在。而潘玉良对中西艺术的融合创作主要从传统题材上表现人物造型，不断向东方形态靠拢，从景到人都是川流不息的江南风情，细节把控严格、有条不紊，给予人视觉上的审美感受，笔法细腻色彩绚丽，重于形式美的营造。而艺术家对形与神的探索尚未得到充分体现，对于传统美学的内在掌握也有一定局限，绘画的融合停留于表层。因此，在1928年上海美专西画教授倪貽德对《潘玉良女士留欧个展》期望道：“更希望潘女士不要以此自足，更向艺术的大道上长驱直入。艺术不单单描写出表面的美便算完事，时代精神的把握，永恒不灭性的追求，那是尤其紧要的”^[23]。可见倪貽德对潘玉良绘画的高标准，以及对她未来艺术发展的新期望，期待她能够达到新的审美高度。

经过以上分析，可以发现，正是由于西方教育模式对她绘画产生的制约性，以及潘玉良对东方美学未有深层次的掌握和理解，在两种因素的不同影响下，使潘玉良在创作意识中更倾向于西方的审美标准。

3.2.2 采用西方技法的创作方式

潘玉良在早期的艺术创作中，采用了以“西方技法”为理论基础的创作方式，即“以西法兴中法”。这一表现手法立于西方艺术结构的根基，运用西方绘画语言来实现中西艺术融合。受学院派教育观念的影响，她的创作思想与传统国画有所区别，她未曾系统地接受过国画教育，因此，更容易被西洋画改造。潘玉良在

里昂中法大学、巴黎国立高等美术学院与意大利罗马皇家美术学院分别跟随德卡、西蒙与康洛马蒂三位教授学习，而此时的绘画主要集中在技法层面的钻研。



图 3-13 拉斐尔《美惠三女神》

图片来源：《500 年大师经典素描人体》画册



图 3-14 安格尔《哈尔斯特的肖像》



图 3-15 潘玉良《坐姿女人体》

图片来源：《素描的艺术—安格尔》

图片来源：《潘玉良综合卷》

瑞士著名美学家沃尔夫林，将西方绘画划分为两类：一类以涂绘为主；另一类则以线描为主。以大师拉斐尔、安格尔的素描为例，前者是从明暗对照角度强调事物形态，其中物体的轮廓线不是孤立存在，而是与画面中的空间感和光影相互融合，以此展现物体的三维特性，如拉斐尔的《美惠三女神》（图 3-13）；后者则擅长以线条勾勒物象形体，并用轻柔的细线进行塑造，如安格尔的《哈尔斯特的肖像》（图 3-14）。前者构成了潘玉良等人的造型基础，如《坐姿女人体》（图 3-15），而后者则是潘玉良从素描向白描过渡的参考。因此，潘玉良在进行中西绘画融合试验时对储备知识的调动，自然而然地侧重于西方技法语言。当西方技法为主导，以东方题材为表象做中西艺术融合研究时，使得绘画作品充满双

重风格。刘海粟曾对中西绘画的发展作过随笔记录：“融合中西，并非各取一半，不是将对等的取舍视为成功，而是将两者从精神层面上得以相融”^[24]。

概括来说，传统国画注重线法的象征性、书写性，谋求一种简单平面化的艺术趣味，反之，西洋画侧重明暗法则的语言形式致力于塑造绘画的空间感和对比性。尽管传统绘画会根据事物外形做起伏、回旋的转变，却通常不以明暗对比加强画面的体积感，与西洋美术中追求光影的法则意味形成强烈对照。中西方文化观念的不同所引发技法层面的差别，由此诞生出各自独有的美学理念和创作手段。将两种截然相反的表现技法融合一体，不是简单地拼凑，而是一个不断深入探索的过程。



图 3-16 潘玉良 《南京夫子庙》

图片来源：《潘玉良艺术年谱》

例如在 1937 年《南京夫子庙》（图 3-16）中，潘玉良对这幅作品的塑造，明显使用了西画技法中的“明暗法”，画面中人物外形比例更似于西洋人体态，通过描绘物象的明暗以及投射于地表上的影子，来深化对人物形象的局部刻画，类似于中国工笔画的分染、罩染，那种层次分明的渲染方式使各细节处都清晰地展现给公众；而阴影的引入确实使画中人物显得更为逼真、更具视觉吸引力，但是这种处理方式与中国传统绘画审美风格有所不同，阴影的出现减弱了传统画的审美气势，叶朗先生曾谈到，作品的魅力在于“远景气势”能够打破有限的形态，创作出无限的新生。潘玉良的画面视觉效果有限地还原了夫子庙的热闹场景，记录了熙熙攘攘的车水马龙、人头攒动，从这一表现形式，便能反映出潘玉良是以西方技法来绘制艺术作品。

潘玉良的这种创作技法，以中西融合的角度来看，确实是与传统绘画产生了

冲突。但换言之，从辩证法的角度来看待这一现象，无论是有限的形还是无限的新生都孕育着各自独特的价值，她这种强调明暗关系的创作手法，一定程度上也推动了西方绘画技法在美术教育界的传播，形成了独特的艺术形态，受到国内美术界的一致青睐。1928年上海美专为了提升教学实力，聘请潘玉良担任西洋画科主任，她作为西方绘画的专家，向学生传授绘画技法，1933年她带领学生西湖写生，据屈义林记载，潘先生说：“色彩是变幻多姿的，同一原色在现实中，必然受到环境、日光和空气的交互影响，以此形成绚丽多彩的景色。现实中原色的深浅变化，不等于原色加黑加白。画家，一定要学会调和色与对比色同时使用的意义和技法……^[25]”。从这段记载的内容中，我们可以看出潘玉良讲授的知识涉及西洋画理论中的用色及其作用，表明她在技法层面上对欧洲绘画理论有着独到、深入的理解，而她在美术界的教育活动也加深了学生对西方绘画技法的认识，这对潘玉良后期绘画风格的形成也产生了一定影响。

无论是西洋技法的实践积累或是对中西绘画技艺的探索，这些丰富的知识储备都为她绘画风格的转型以及在不同风格和学术背景间的游走奠定了基础。她面临不同艺术文明的迷茫和困苦，面临截然不同的文化观背离与摒弃，都促使潘玉良艺术画风展现了多元形态，也更大程度拓展了她的思维意识。

3.2.3 东西方人文思想上的分歧

东西方人文思想之间的差异，主要受到各自的文化背景、语言体系与艺术传统的影响，东方绘画作品讲究文化的象征性和寓意，蕴含着一种深刻的哲理和审美情趣；西方绘画强调一种现实主义与叙事性的传达。在潘玉良的绘画作品中便反映出了东西方人文思想间的显著差异，她作为艺术传播的先行者，接纳艺术身份，重组美学概念，但这是一个潜移默化的形成过程，这个过程伴随着文化间的不断碰撞、不断积累。

身为潘玉良的至交好友苏雪林，她是一位学者、作家，不仅对西洋画有深入的理论研究，而且具有扎实的中国文学功底。因此，当苏雪林观看潘玉良的绘画作品时，敏锐地察觉到作品中体现出的文化差异现象，却又不断尝试互相靠近。苏雪林欣赏过潘玉良首次归国后的作品展览，在为其撰写的点评文中提及一幅作品：此作创于1927年，曾命名为《酒仙》，玉良恐对中国文化不足够了解，将其更名为《老人》（图3-17）。刻画的是一位希腊传说中有蹄角人面兽身的怪物，

头上冠以青藤，手执酒缸，酩酊大醉，中国人会将其译为：酒仙。苏雪林认为《老人》不如原名风雅、有诗意。纵使画作获得众人交赞，却依旧略为惋惜，画中“酒仙虽抱着酒瓮，醉颜酡然，但头颅微俯，神情严肃，又像沉思的一位哲学家。他在酩酊中有些清醒了吧？他想的是什么？生之谜？还是死之神秘？黄金色的梦幻中透露灰色的消息，浓郁的肉香里表示灵的觉醒，作者意象的深刻确实令人赞叹。”^[26]作为知交，苏雪林毋庸讳言、直截了当，从理论批评的视角切入主题，对于潘玉良缺乏传统理论的见解，随心更改绘画名称甚是不解。认为在文化品格中不如原名超脱，略为平凡，失去了画作背后所蕴含的深厚文化情怀。本次艺评从众多赞誉、传颂之画稿中脱颖而出，真可谓畅所欲言，毫不隐讳。



图 3-17 潘玉良《酒仙》（又名《老人》）

图片来源：《潘玉良艺术年谱》

当然，苏雪林的视角是将画面本身与文学历史相联系，从理论层面观看作品更能阐释出此画作的妙笔生花之意。潘玉良对绘画标题的更改，恰是反映了东西方人文思想上产生的分歧，西方强调直截了当的言辞表述，如《最后的晚餐》《蒙娜丽莎》都是对创作题材或者主要人物有关；而中国追求意会的神韵境界，如《洛神赋图》《高山流水图》。潘玉良只是为了使参观者更好地理解 and 体现作品的直观感受而做出的调整，只是这一变动不仅表明了她的艺术思想，更显现出中西思想的差异。事实上，潘玉良的双重身份是为了削弱东西方文化差异，在艺术观念存在不可逆转的差异时，她的角色成为中国传统绘画与西方油画之间互交、互鉴、互补的枢纽。在 20 世纪这样一个特殊的时代，美术界和广大观众对外来艺术品的洋画仍持有戒备和谨慎的态度，美学家们主要从文化差异的角度探讨绘画的理

论思想，而潘玉良在其中发挥着重要作用。与其他艺术家相比，她在面向社会公开的画展中展现出庞大的西画体量，确实极为罕见^[27]。再者，公众更倾向于观看国画展览，反映出他们对传统文化的一种情结，这也说明潘玉良的绘画在当时社会中的绘画创作是一种呈现逆流而上的态势。

根据以上分析中可以看出，不同文化背景下孕育出的艺术形式，其本质存在着难以弥合的差异。对于有着多国生活和教育经历的潘玉良来说，她非常理解这种文化差异，其绘画风格就是尝试在差异中寻找一个圆满的节点。因此，中西方文化理念、人文精神及表现技法上的分别，为潘玉良提供了深入地研究和领会不同文化间的美学观念与思想情感的机会，通过积累丰富的艺术经验，使潘玉良能够在复杂的时代背景下灵活转变创作思维与审美立场。

第4章 融合：潘玉良绘画观念的形成

随着潘玉良对现代主义绘画的深入探索，她为中国画赋予了新的文化意义，对中西绘画语境下的美学、技法、观念等多层面，包括自己的艺术处境进行了实际改良，努力化解早期绘画中存在的矛盾特性。在众多冲突和矛盾中，潘玉良带着自觉的创新意识立足于国画思维，在传统与现代、理论批评与绘画立意、差异观念与个人选择之间寻求一种相对的平衡，这种平衡是在多元选择中巧妙地削弱矛盾，找到适合自己的定位，达到多形态融合。

4.1 对异质文化的重构

在面对中西差异和如何化解矛盾时，潘玉良自我身份的定位往往随着她艺术经验的不断积累，呈现出动态变化。正是她协调了早期的创作思路，突破了模糊的边缘性定位；调整了绘画的主题、工具材料，吸收西洋画的精髓立足于民族艺术精神，这两点在她的思维逻辑中得到了重构，实现了对异质文化革新的最好诠释。

4.1.1 突破边缘性界限

姚玳玫教授曾在发表的文章中这样描述潘玉良：“作为一个女性个体，她在参与中国现代美术建构实践中基本处于边缘位置，处于自话自说者、独行者位置”^[28]。边缘性位置不仅指社会地位的起伏波动，还代表绘画的边缘，处于自我钻研的个体。她在这个边缘位置中奋力突破，找到归属这背后有着不为人知的用意。随着现代主义的到来，中国画对如何实现异质文化的重构变得尤为重要，这一现实问题同样困扰着潘玉良。作为一名拥有中华民族血脉且具有责任感的艺术家，潘玉良在绘画作品中对这一问题进行了思考和研究，她不再将创作背景的重心设置于西方，而是将目光转向了富有文化情结的中国民间艺术。这种徘徊于西方与传统之间模糊边缘的存在，隐含着潘玉良对绘画在新时期如何实现身份认同的思考，以及她希望打破这种模糊界限，实现异质文化重构的文化诉求。

在潘玉良前期创作中，其绘画技艺是在学院派背景下形成的。她艺术格调的蜕变，一方面是被指引的；另一方面也是因为她接承了中国传统理念及理论要求

被引进模糊不清的艺术道路，受牵制地去恪守国内美术界延续已久的观念。20世纪的文化景象与学术界、画评界的主流审美、欣赏习性紧密相关，但涉及众多的是风格构想在社会领域中的鉴赏价值，这对潘玉良艺术创作的内涵和意蕴起到一定的辅助作用。

面对艺术理论的强势影响，画界对潘玉良不同时期的作品出现了多样化的评价，这些评价作为一种艺术回应，促使潘玉良深入反思并全面审视自己的绘画作品，随着时间的流逝，潘玉良的美学观念与艺术心境逐渐发生变化。早在中央美术学院与上海美专执教期间，潘玉良便以谦和的心态向同校任职的张大千、黄宾虹请教，二人皆是艺坛著名国画大师，对于古人的泼墨、泼彩的艺术技法与审美思想心得颇深，此外，通过徐悲鸿的引荐，潘玉良还结识了齐白石，并观摩其绘画过程及创作方法。经三位大师的点拨、引导下，她临摹了大量的古代墨画作品，对传统艺术的认知也得以提升，同时，在日常写生及课程调研过程中，她不断地磨炼国画的创作技法，弥补曾对理论学养的缺失。潘玉良对国画知识的点滴积累，使她二次重返法国时，能够专注于从古代著作、文艺理论到美学思想、画论渊源等方面进行更深层次的研究，这些学术实践、学术探索为她的艺术创新积攒蓄势，并指明了前进方向，在国内文化氛围的引导下，潘玉良在那片深厚的福泽底蕴中实现了艺术上的自我救赎。

回看潘玉良的绘画发展历程，其实讲述着一个道理，艺术创作不应畏惧异质文化的碰撞与交流。正如齐白石、张大千所代表的东方文化一样，艺术应该以开放和包容的姿态接受其他文化，打破地域和国界的限制，不仅仅是对于技法上的创新与改革，更是观念与思想上的突破，真正实现文化的融合。在思想意识、观念传送、秉性旨趣等多个层面中，中西艺术融合是一条必经之路，文化差异的碰撞势必会引发矛盾和争执，通过化解矛盾走向统一，形成新的意识。这一过程同样是一种世界趋势，而“东方美学纯正而又充盈的结构，掌控了近代绘画的整体走势^[29]。”正是因为如此，潘玉良逐渐从曾经的独立钻研到突破边缘位置向传统艺术的迈进，绘画作品在精神层面融汇了国学的品格修养。她不再执着于自我认同给予绘画语言上的疏松和失序，而是体味到艺术大师高尚情致的品格与精湛的绘画技艺，使自己的画面塑造得更为立体多元，至此迈入了一个全新的领域。

4.1.2 审美思想的攀升

张道藩在《中央日报》上发表关于潘玉良的油画展评说到：“画上注有创作年份，我们只要留心就可看出她的作品因年代的推进而进步而变迁”^[30]。潘玉良的绘画就如同一部成长史，可以直观看到审美思想的动态变化。实际上，她的这种变化主要来源于内在涵养的丰富与创作立场的演变，一定程度上反映了她在审美思想及审美品格上的追求，表明画家在深入理解和亲身经历之后，对绘画作品快速做出的审美解读。随着绘画语言的不断精进，她在空间关系的处理上表现得更加丰富也更为有趣；同时，绘画观念、艺术风格等方面也随之变化，不再受自然准则的束缚，逐渐从形式美跨越到精神美，从光学、透视的法则思维中走出，直面中国的地域性和民族性，解决这个时代面临的突破与改革性问题。

从绘画主题上看，艺术家的作品是丰富多变的，她巧妙融合了多种色彩和形态，无论自画像、女人体、国画还是版画都展现出个性化的艺术风格，这些特点反映了她在不同阶段的情感变化与创作心境，更是潘玉良对艺术创作的一种反叛与革新，虽然并未被同时代的艺术家广泛追随，但她将女性人体男性化，将西方色彩引入传统彩墨画，可谓是开拓了旧时代的新风貌。她在主题选取与审美感知方面有着自己独到的机敏和聪慧，注重自我意识的抒发以及画面形式的和谐美感，以富有厚重感的绘画语言为特点，同时在画面基调上融入了传统墨韵以及雅逸的艺术风格。在不断探索中绘画实现了自如体现，其审美表达更为磅礴有深度，个人情感更加明显，运用纹样来烘托民族服饰，以红、绿、蓝等鲜艳的色彩描绘长袖扇舞中女性的婀娜姿态，还将文物造型融入作品中，以展现传统文化的魅力，例如，在《梳妆女》与《三人扇舞》中，色彩的运用既明快又浓郁，成功地为作品烘托出独特的艺术气息。董希文曾说到，色彩是与个人直觉、情感、喜好和涵养紧密相连的要素。这种观点包含两种层面：其一，在视觉艺术的构成中，色彩与艺术家的创作心境紧密连接；其二，人的生活方式与精神文化背景，影响着人们倾向或接受何种颜色，潘玉良的作品正是这种理解的最佳例证，她通过色彩运用，不仅展现了个人情感，也反映了她对中国传统文化的深刻理解和生活的独特表达。

随着潘玉良对绘画的不断学习，在绘画创作上她的审美更加大胆、概括，特别是二次赴法以后，画面呈现出更加倾向意象化的表现方式，五十年代左右这种

风格到达巅峰。如 1956 年的《豢猫》图、1960 年的《芍药》图，作品用色明艳，沉着；笔意率性洒脱，画面极具墨色的流动性。从作品来看，潘玉良的创作视角已扩充至复杂的传统文化中，致使审美发生了剧烈变动，最终回归民族艺术本体，将思想进一步升华。

4.2 对绘画冲突的协调

4.2.1 发展本土民粹符号

思想家韦政通曾言：现代化区别于西洋化，在于它“强调从民族意识出发，而后才是置身现代世界的发展。若一个国不建立在这个思想基础上寻求现代化，很难有它的出路”^[31]。中国本土文化的民风意趣对潘玉良美术转型的重要性是不言而喻的，潘玉良在回国后，既有国内美术革命、传统与现代论争的影响，还包括三十年代传统绘画回归的思潮，更是潘玉良作为中国人与生俱来的追求，致使她对本土艺术探索的浓烈兴趣。她苦心钻研中国古代图册、戏曲故事画、门神年画、书法及美术理论图书等等，以地域文化形象为创作视角，以此来实现本土化的艺术道路，本土化不仅仅是对民粹符号的借鉴，更是对内在精神的彰显与民族气质的传达。因此，她在艺术创作中使用西画技法，立意却是民族为上，某种意义上，潘玉良的个性品味，民间扇舞及色彩的实施，既具备了东方美学的含蓄，也展现了西方色彩的绚丽，艳而不俗。

她以线条为基础，借东方女性为创作对象，绘画工具转向毛笔勾画的外形，细腻描摹出面目神情，以点彩技法做背景的层层浸染达到中西融合的能动探索，在造型性与平面图案两者的相互作用下，进行视觉感官的交换以及民族情调的传达，创作出不落窠臼的彩墨艺术。早在三四十年代，潘玉良虽然也以线条塑造人体，但从绘画的整体性与多样性的角度来看，表现并不及五十年代之后的作品，她远赴海外的乡愁之心借以绘画来倾诉，因此画面常出现戏曲服饰、折扇、灯笼、脸谱面具等外在形象对民族元素的运用。如《双人扇舞》（图 4-1）、《三人扇舞》（图 4-2）此时，绘画中弱化了深远的空间效果，没有明确的情景设定，而是着重于人物体态，尤其少女嬉闹的身形占据了画面的主要位置，创作出雅俗共赏的艺术面貌。

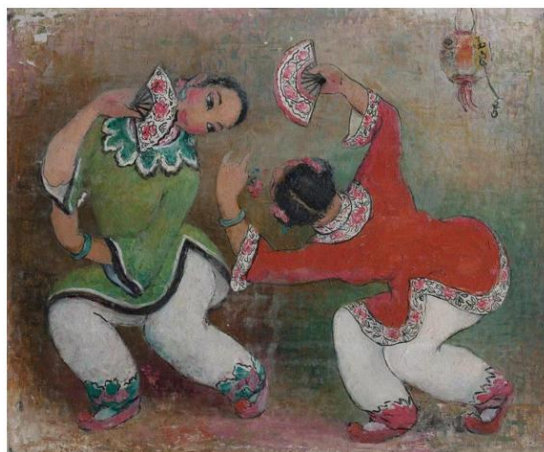


图 4-1 潘玉良 《双人扇舞》

图片来源：《潘玉良油画卷》



图 4-2 潘玉良 《三人扇舞》

图片来源：《潘玉良彩墨卷》

观看潘玉良的绘画作品，我们感受到的不仅是画面的美感，更是其中蕴含着恣意洒脱，不骄不躁的艺术品格与女性气质。无论艺术环境是如何变迁，她都期望以自身认知与情感的联结，去推动彩墨在社会中的新面貌。以宏大的视野，去包容各类艺术特色与地域文化的整合，展现出强烈的民族使命感，以及作为艺术家在传承与创新方面的责任感，有着不可多得的洞察力。这种协调中西绘画冲突的态度，不单单体现在个体观念上的统一，还体现出了艺术家的创新能力。如同苏立文曾说：虽然潘玉良最具备塞尚风格，但她依然显示出了民族的表达方式^[32]。

正是在艺术不断深化、不断创新的过程中，艺术家领悟到中国的形式美学、社会美学、审美观念等多领域在艺术中所孕育的深远影响，这些领域的历史美学成为了她在画作中展现出典雅人文元素的基础，而在此基础上，潘玉良绘画风格与艺术语言在思想意识层面进行了深度融合，使得她的艺术道路变得更为宽广，

这一过程中，她创作了许多具有代表性且富有象征意义的绘画作品，不仅体现了中国艺术的独特魅力，也展现了潘玉良深厚的艺术造诣。

实际上，潘玉良的绘画创作承恩于时代良机，忠诚于自身的生命体悟，以民族特性为核心，构建出一条中西合璧的“女性道路”，她的西洋画显露出自尊、自强、自主的气息，饱含“自说”的深意，尽管这与时代趋势不相容却也形成了她独有的艺术品格。倘若作画人是任何一位艺术家，似乎更大程度会承接一个时代的意识思想和价值理念，恰是因为潘玉良处境的卑劣弱势，她在自由形态下的细微意蕴才终得表达，留下更为个性化的时代印迹。

4.2.2 平面化图式的构成倾向

平面化不仅是艺术形态的本质特征，也是现代绘画创作的基本前提，它代表了一种返璞归真的艺术状态，成为中国绘画发展的必然趋势。而潘玉良早年重客观的观念受到了挑战，随着美学思想、艺术手段的增强以及晚年的怀乡情结，多因素综合变化，促使潘玉良的绘画风格由空间感逐渐倾向平面化。平面结构的绘画压缩了立体空间中物象的三维性，使潘玉良作品中的个体化因素得以施展和传扬。东方艺术尚未遵从西洋画那般详尽描摹物象的外形技法，但也并未丢失对物象的特性塑造。因而，在潘玉良的艺术创作中，她既要刻画出作品的本质特征，还要赋予其独特的个性化造型，以此来构建一个与自然界相并行、独立的视觉形象系统。

潘玉良早年通过临摹《芥子园画谱》学习了国画的一些画法、画论等等，这些积淀都为她日后形成新的艺术形式奠定了坚实基础。艺术家在对这些形象元素进行主观运用时，突破了有限的焦点束缚，转向无既定的散点游观法，确立了绘画面貌的“平面图式”，走向意识层面的营造。在创作中潘玉良以空灵深幽的自由背景来烘托主体，使画面呈现出虚实朦胧的视觉效果与宁静悠远的禅意。《远视》（图 4-3）这一画作中，图像的构成风格极具传统一边一角的雅致布局，画面是以平衡稳定的三角形式设定，整个比例关系处于左下方。女人及其身下的坐垫，衣衫的纹饰图样均以多变的线描绘而成，并以红棕、湖蓝等过渡调赋色晕染，具有丰富的装饰韵味。留出的背景中，空无一物，单是以虚幻隐约的皴擦式或刺绣般的十字交叉式来修饰画面，构成了“无画处皆成妙境”^[33]的别样境界。与此，画面色彩还呈现出敦煌壁画般的浓郁典雅、质朴醇厚的画面感受。



图 4-3 潘玉良 《远视》



图 4-4 潘玉良 《采花女》

图片来源：《潘玉良油画卷》

1953 年潘玉良创作的《采花女》（图 4-4），同样对画面空间作了主观意象处理，少女手持淡粉色鲜花，姿态婀娜，婉转曼妙，欲转身折枝；花丛繁茂的枝叶、绽放的花朵以及女子双足的起伏着落喻指着地表位置。空间背景取繁花之色，以皴擦、点染的技法，在这虚境之中使这一方寸土尽显诗情画意。宛如清代蒋和言道：“十分之三在天地布置得宜，十分之七在云烟断锁。^[34]”此画作正是体现出了古代画论中的虚实原理，虚实得宜，虚中有灵，则画魂显现，虽由西洋油画材料绘制，依然尽显清越悠扬的女性之美。

平面图式的构筑取代了西方传统的空间透视，反映了艺术家对时代需求的深刻理解与融入，达到了由光影对比空间向笔墨浓淡空间的转变，充分揭示了中西方美学价值与表现形式在时代境况中的同一性。而潘玉良以传统化的平面构建方式为倚仗，不遗余力地在西画中显露出生动、内敛的空间韵味，述画出中国的艺术精神。与此同时，潘玉良善于捕捉绘画语言中的“民俗风情”与“社会”的关联，正是这一艺术行为构成了西方色彩与东方意蕴之间的巧妙融合。

4.2.3 借西法，兴彩墨

潘玉良拥有坚实的绘画基础和科学的知识结构。在起初，尝试将中西方艺术融合时，她面临了挑战，并不十分顺利，如同用西方技法表现中国题材。与其他艺术家不同的是，潘玉良不具备闲适放逸的生活状态，在现代主义的探索道路中

无法再超越具象的表达方式，因此，单纯遵循西洋画的创作路线已不再适宜于潘玉良。



图 4-5 潘玉良 《豸猫》

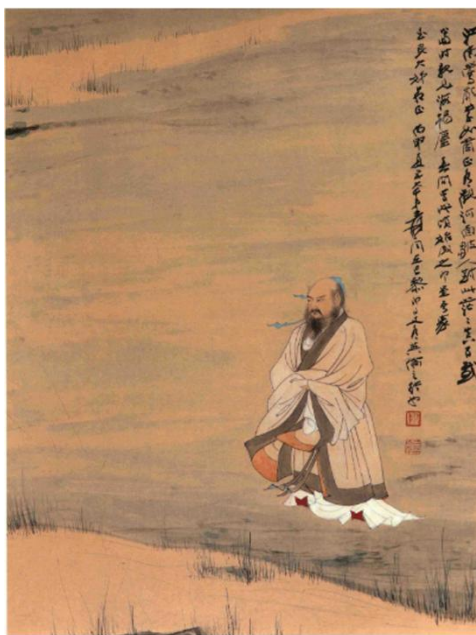


图 4-6 张大千 《百感图》

图片来源：《潘玉良艺术年谱》

1956年7月，第二届全国国画展览在北京开幕，讨论了国画的特色、继承遗产、吸收西洋、重视生活等问题^[35]。潘赞化（其夫）在潘玉良信件中传达国内政策的改革，以及张知行对潘玉良绘画的钦佩，笔者推测正是潘玉良对国内绘画发展需求有了一定了解，一定程度也影响着潘玉良彩墨画的精进、突破。同年5月，迎张大千赴法为潘玉良所作的彩墨画《豸猫》（图4-5）题跋语：“宋人最重写生，体会物情物理，传神写照，栩栩如生。...今观玉良大家写其所豸猫，温婉如生，用笔用墨皆为国画正脉，尤可佩也^[36]”。张大千同期作《百感图》（图4-6）赠潘玉良并赋词：“江南莺乱草如茵，正有观河面皱人...^[37]”从绘画表现来看，张大千的画面布局为潘玉良的《豸猫》提供了形式语言的借鉴，也是对其彩墨画的灵感激发。潘玉良的彩墨画在艺术风格上受张大千等一众大师的影响，使其绘画作品具有显著的国画韵味，然而，如果从传统哲学观角度来看，潘玉良的彩墨画更多是对语言层面的仿效与参照，尽管她对于传统国画的技艺以及人文底蕴的理解并未达到极致，也未创造出超高的艺术成就，但她的努力与探索将国画魅力与西式画法进行联结，最终形成了别具一格的绘画形态。

正是多方因素影响，潘玉良在绘画探索中逐渐将彩墨画放置于主位，画面中带有印象派的装点与修饰，情感立意上却另辟蹊径，她能够保留传统艺术当中的泰然自若与俊逸洒脱，品格秀润幽淡，以墨色作画仍旧风雅迷离、璀璨夺目，为作品融入东方风韵的同时，亦不遗失西方画派的华贵与深邃，蕴涵着强大的东西方艺术精神，展现着碰撞与融合的旨趣风情。如潘玉良的彩墨《沉思》饱含淡墨笔法，用西式色彩做浅淡点染，其色彩的参差错落，与线条有相得益彰的呼应，自然地显现出虚与实的交融。她应时代潮流迈进，在色彩和造型方面逐渐力求简化，形式语言更加概括，立于具体与抽象之间。她借西洋法则入彩墨画系，画面中的笔触、视觉形式洋溢着灵动、飘逸美。同时丰富了油画中的图式，观者仿佛能从作品中感受到她挥动画笔时行云流水般的洒脱自如。将中式的审美观与西式的油画语言形式贯穿，独具风貌，不仅仅是形式、符号的注入，更是对中国精神的体现。

4.2.4 计白当黑的画面体现

“计白当黑”是中国艺术中一种独特的布局方式，它通过留白来体现绘画的意蕴和境界。这种“留白”不仅仅是空白，而是欣赏者对画面进行主观延展的结果，既是以无言有的烘托，更是对艺术情景的显现。潘玉良欣赏并采用了这种艺术美的创造法则，采取了留白式的处理。相比之下，西洋画讲究画布的全面覆盖，追求背景的饱满充盈，然而古人却执迷：只画鱼儿不画水，此中亦自有波涛；又如，齐白石先生画虾，不见半点水，自有水之意，这些都是留白艺术的生动案例。

在潘玉良的彩墨画《盘中水果》（图 4-7），画面的处理方式便是计白当黑的画面体现，这幅作品不似以往的静物画对画面背景做设色、修饰、点染，而是着力追求一种静寂美，简略了原本的空间色彩，除写生对象以外画面布景空无一物，不做过多渲染，露出纸本原有的底色，采用了水墨画中的一种美学观念“去繁就简，气韵生动”的方法，将水果按照大小不一的位置环绕盘底并序于画卷之上，使画面显得更为虚幻、富有禅意，同此类作品有《折枝树果》（图 4-8）、《芍药》（图 4-9）、《凳上瓶花》（图 4-10）。都是以同样的创作形式展开，将多种主题的风格置于同一范畴，使所描绘对象更为突出，形成了耐人寻味的艺术气息，也体现出潘玉良对传统美学的深刻表达。



图 4-7 潘玉良 《盘中水果》



图 4-8 潘玉良 《折枝树果》



图 4-9 潘玉良 《芍药》



图 4-10 潘玉良 《凳上瓶花》

图片来源：《潘玉良彩墨画卷》

潘玉良的计白当黑式不仅出现在静物画，作为独立女性艺术家，她的另一部分作品描绘出女性多姿的形态，寥寥几线布白且干净利落，正如吴冠中曾说：“越是进行简单的画，越能反映出真性情”。潘玉良逐步深入研究中西方艺术的独特技法，体味多元的审美思想，并在前辈的耳濡目染中，秉承了国画理念，以精妙的方式将西洋意味的形式与水墨画的“留白”互相交融；整合了色调式样的结构准则，将用线的连系与书法的飞白完美融合。使彩墨画中大面积留白的意蕴美，既有黑白分明的冲击感又富有画面雅意性。她作品的改良是东西融汇，是笔墨、油墨、写意俱收并蓄，突破了艺术语言、观念、创作手法的约束。不但可以使人体味到东方墨色的浑厚，也能体会到西洋色彩的冲击。

通过以上分析,潘玉良的绘画作品展现了对传统审美概念与西方艺术间融合的深刻理解。在她的绘画中,巧妙地中和了中式“计白当黑”与西方油画布景的不足之处,这种融合使她赋予了彩墨画全新的形式意味,也让西洋绘画增添了更大的自由度以及深厚的内涵。她坚信“艺术无国界”,并在作品中对这一理念作出了深刻诠释。潘玉良在处理国画与油画的差异时,认为这只是材料的不同,她成功地将中式思想与西式绘画语言贯通,并不局限油画应有的品格,摆脱了前期观念的禁锢,体现出了中国画、油画皆可“留白”。当然,她协调了“计白当黑”的技巧与绘画风貌的联合,没有所谓的机械套用,深刻钻研了“计白当黑”这一绘画语言的核心,而且在传统彩墨画与西式油画之间找到了一种平衡,创造出独树一帜的艺术风格。

第5章 冲突与融合状态下对潘玉良绘画作品的思考

潘玉良的绘画作品历经冲突博弈到成熟期的逐渐融合,最终成就了她独特的艺术面貌。艺术家们看潘玉良的绘画作品各持己见,但从客观的美术价值上讲,应把它定义为一种绘画尝试,并无对错高低的等级之分。细观潘玉良的作品,冲突现象不只是负面影响,它还减少了中西艺术两极对立的可能、防止美学系统的僵化,还原了特定时期内历史的兴衰容貌,展现出女性艺术的独立、独特性,这一艺术魅力,给予我们深深的思考。

5.1 女性艺术的独特性

在20世纪的文化环境中,潘玉良的女性艺术作品蕴涵着典型性,体现着独特性。贾方舟曾说:她是中国女性艺术中最早将视角转向自身,关注女性生存状态的艺术^[38]。而潘玉良的绘画作品与同期女性艺术相比有很大的区别,她受到时代碰撞的影响具有丰富的艺术表现和发展轨迹,她的绘画作品是在冲突与融合状态下,得以突破,实现自我的表达,为美术领域带来新的气象,因此,“潘玉良被称为是近代女性艺术的开拓者”^[39]。

潘玉良女性艺术的独特性在于,她是以矛盾特性的形式出现^[40]。注重西方绘画的表现形式但又具备中国人无法磨灭的基因意识,在面对法国艺术的多方冲击时,反映出犹豫的、纠结的画面形态,这一切的呈现,与她受到外界的舆论、质疑以及自身的艺术思想有着密切的关联,而艺术的发展、成熟总是在磨难中成长起来,潘玉良艺术中的独特性正是在冲突的不断碰撞中建立起属于自身的语言特色。独特性亦是艺术家对于矛盾特性的一种思考,将中西间的艺术观念进行内化,并非是一半一半地拿来,最为显著的表现方式是“取西法,融墨色”又以女性视角呈现,花卉以及动植物是潘玉良笔下最常出现的题材,“兼工带写”又是潘玉良彩墨画中主要的表现方式,从潘玉良绘画的变化中不难发现,这里的兼工带写不是纯粹的国画语言,它既包含西洋画的写实性又有传统国画的写意手法,可以说,潘玉良是最早以这种画面形态,创造女性艺术,化解中西矛盾的女性艺术家。

同一时代中,潘玉良的绘画作品不是唯一的,但特色最为鲜明,也有不少女性艺术家用自己的语言形式丰富着画坛的趣味性,不论是潘玉良,还是关紫兰或

者孙多慈、李青萍，她们皆是一代才女，借西方绘画语言发扬中国的艺术精神，成为新一代女性艺术家中的翘楚，她们的才能在这个特殊的时代环境中，为那些期盼摆脱世俗束缚、打破性别界限的女性，在自我意识层面中树立了良好的典范。而 20 世纪又是一个转型的时代，许多艺术家在其中努力寻找出路，潘玉良的绘画作品为何能够脱颖而出？事实上，是她逐渐从中西绘画的共性中找到平衡点，即内在的、独创的、精神性的，使潘玉良的绘画作品带动了 20 世纪女性艺术的发展方向，创造出了有男性气魄的女性体态，矫健浑厚的笔法，蕴含着民族大意与情怀，我们感受过方君璧的热情奔放、关紫兰的细腻沉稳、孙多慈的淡泊宁静、李青萍的挥洒自如等等，她们之间的关系似乎都是串联的，有迹可循的。种种的画面表现，正是印证了贾方舟对潘玉良的艺术评价，她是女性艺术的奠基人，最具影响力的女性艺术家。

5.2 多元化的艺术表现

在潘玉良的整个绘画生涯中，她的艺术创作表现出了多种风格、技法、媒介材料以及艺术思想等等。这种多元化的艺术表现丰富着潘玉良的艺术内涵与作品的语言形式，给予观者更加多样的审美感受。

早年潘玉良在绘画创作中借助了多样化的材料，如，色粉画、水彩画、油画、版画、雕塑等等。《顾影》是潘玉良色粉画较为有名的一幅作品，人物造型写实逼真，它是以色粉笔绘制，其粉质细腻，画面的可塑性较强，色调也更为鲜艳，冲击性强烈。这一时期潘玉良还擅长水彩画，如《湖畔》是潘玉良在 1923 年创作的，画面的企鹅、树以及倒影都犹如水彩画的特性，富有流动感、互相交融。更为重要的是油画，它是潘玉良绘画生涯中非常重要的一部分，其绘画作品不计其数，她喜爱油画的透亮、明艳，色彩的饱和度也更高，而油画的肌理特性影响了潘玉良一生的创作，不论是哪种绘画类别都会受其影响。版画、雕塑潘玉良一直都有涉猎，只是创作数量较少，版画线条硬朗，雕塑具有很强的空间感和立体感。从色粉画到版画、雕塑，她的艺术风格不管是面临冲突的困扰，还是某一个发展阶段，这些创作门类潘玉良都一一亲身感受过，对于每一种材料的质地都为后面艺术多样化风格的形成奠定了强有力的基础。

从多样性的材料到技法的成熟再到绘画风格的形成，潘玉良比同一时代的艺

术家接触的绘画形式都更为广泛,这种广泛程度难免因多样性而使表现风格与传统形态有异,不过这都是基于中西之间的融合视角探讨的,而笔者之所以提及,是因为,这种画面不管是冲突、不稳定还是融合、成熟的,都构成潘玉良绘画风格的多元化表现。“多元化”不是简单地陈述绘画风格的数量之多,而是潘玉良从这种多样的艺术门类中,将不同属性的绘画进行互相运用,呈现出既丰富又有新意的艺术作品。

在学院派时期,潘玉良绘画是有古典主义的细腻华丽,写实的表现手法,油画的细腻无痕。随艺术风格的不断变化,她的古典主义风格慢慢具有印象派的明亮、活泼,而到野兽派风格中,潘玉良又会介入传统的色彩趣味。这种多样性的风格转变,为艺术家提供了更为自由的创作空间,按照自己头脑中的艺术构思,创造出多样化的语言形式,呈现出既自信、鲜活,又不失真切趣味的多元性风格。画家黄苗子评价她“很扎实,油画更好,不是呆板的欧洲画法”^[41]。而在张仃眼中,潘玉良的画“不是正统学院派的,她的风格比较解放…^[42]”两者似乎有着不一样的看法。单看某一时期的作品,我们未知全貌,但是潘玉良在不同时期学习到的绘画语言都以多样、丰富、饱满的形式呈现在作品中。我们能感受到西方绘画中过硬的再现性技能、色彩表现的细腻丰富性以及造型能力的卓绝,又传达出传统文化中的意境美好,着色上凝重韵致,线条质朴精湛,反映出潘玉良对中西艺术元素的运用上有出色多元化的表现。

当前,多元化的艺术表现已经成为这个时代的发展趋势,没有人能守住一种语言就绘制出好的艺术作品,无论是形式的多元化,还是内在精神的多元化,这种表现方式只是为了有更丰富、宽广的创作空间,充实整个美术界的发展,真正实现融合东西文化,兼收并蓄的多元化艺术表现。

5.3 立于民族,继往开来

近代的中国绘画不论是形式语言还是技法表现方面都取得了一定成果,但是在进步过程中,一味追求与西方融合,这些做法本质上就是对中国画民族性的一种否定。艺术只有在继承传统的基础上发展才能走向世界;创新是对传统的延续与升华,是传统的否定之否定;创新要始终体现民族的精神和时代的脉搏^[43]。从这一角度观看潘玉良的绘画作品,实质上她遵循的正是传统民间艺术,虽然在潘

玉良的艺术发展历程中经历过几次关键性的转变,但从绘画整体的发展趋势中不难看出,她的创作风格已经趋向于民族化的艺术表现。在民国时期不稳定的艺术环境中,潘玉良不断地协调创作技法、内在思想,促进了中国近现代绘画的新发展,同时,显示出艺术家继往开来的历史责任感以及持之以恒的艺术精神。

这主要表现在潘玉良对中国传统文化的认同感,她在传统绘画精神的基础上利用西方绘画的色彩表现力,汲取东西方之间的精华,为己所用。在中西艺术的冲突、矛盾中创作出具有民族特性的语言形式,使绘画中表现出宋代文人画的风雅趣味,是一种追求主观情趣的艺术创作,例如《林雀》,从作品名称中就能感受到群鸟穿梭在林丛中的自由、快乐;这幅作品更为精妙之处在于潘玉良利用水墨绘制出极为写实的造型,水墨的浓淡变化,使枝丫、鸟的羽毛有了虚实远近的朦胧美,若隐若现又精妙绝伦,甚至于潘玉良画面的落款“玉良”二字,都有了写意笔法的急速畅快,此图未注明创作年代,但基本可以确定这是她后期的佳作。潘玉良的传统画作品实际是向齐白石、张大千等著名的国画大师学习的,齐白石的绘画笔墨是非常饱满,造型是在似与不似之间;张大千的绘画中笔墨肆意,追求重彩,造型上对于工笔、写意的表现力都较为成熟。而潘玉良深知自身对于写意性的创造并不擅长,因此,她转换矛头,既没有张大千的重彩浓墨,也没有齐白石的潇洒肆意,成为一种清秀、精美的写实造型。众所周知,潘玉良深受西方绘画的写实影响,这也使她的作品能保持具象又发扬传统绘画的民族趣味性的理由。而类似于《林雀》的作品还有许多,例如《芍药》《白丁香》《豢猫》等等,这些作品不断地在墨色变化中探索,丰富着中国画的民族特色。

潘玉良的绘画作品经历过前期的种种磨炼,有成就也有苦涩,当文化内涵变得更为深厚时,她在继承传统的基础上突破传统;在立意民族的基础上,发扬民族特性。体现出她对中国画发展的思考,感受她绘画作品背后蕴含的深意,使中西对话与古今对话得以实现。

在艺术全球化的今天,国与国之间的艺术交流已经成为司空见惯、习以为常的现象,笔者讨论的“立于民族”不是简单地发展传统绘画,闭门造车,而是在倡导跨文化、跨学科的时代中,艺术家的价值不单单体现在技艺,更是由于它承载着一个国家的情感与人文思想,是艺术者与所创之物的交流,是与时代的对话,是永远立足于民族的根本。从潘玉良的绘画作品以及当代艺术发展给予我们的思

考中感受到，中西之间的“冲突”永远持续着；“融合”归咎为艺术家的巧妙智慧，这些词汇与每个时代都紧密联结，时代又与画家密不可分，适时调整策略革故鼎新，不忘国本，能动地对时局作出反应，形成艺术的互相兼容，就像是水溶于水，毫无痕迹。其中蕴含的艺术价值永远是基于前人的基础上进行创造，继承与创新这对关系，值得我们持续运用，实现中西艺术创作、艺术思想间的彼此交融。而潘玉良与那个时代的同仁们一样，坚守在为民族艺术的创造中，她们的作品更是为 20 世纪近代美术史的发展增添了浓墨重彩的一笔。

结语

潘玉良的绘画作品展现出一种独特的“冲突与融合”面貌，她作品中的线条、色彩、笔触、空间的运用，明显体现了中西艺术思想之间的冲突。这种冲突与融合在不同时期的作品中呈现出不同的结果，具体来说，冲突表现较强时，绘画作品往往显示出对立体感、写实性的偏好，反映出潘玉良早年对西式技艺的学习与模仿；而融合表现较强时，艺术家则追求创作平面化图式，强调神韵，创造融情于景的含蓄美，其绘画作品在不断发展中实现了层层渲染与明彻入微的细致传达。当我们立足于 20 世纪的文化背景，潘玉良这种带有探索性的语言形式，促进了中西艺术的交流与新生。本文旨在深入研究潘玉良绘画作品中所展现的冲突与融合面貌，并解读其背后原因，经过分析，文章的结论可以概括为以下三点：

首先，中国传统的绘画思想早已深深根植于艺术家内在的创作意识，而这种基因意识与西方绘画之间是存在显著差异的。其次，由于艺术家受西方教育体系影响，加之对于国画理论的理解存在有限性，导致在绘画创作过程中，储备知识更倾向西方理念。而这种倾向使潘玉良画面中产生了异质文化的冲突，从而形成了在语言形式、审美思想等方面的多种对立。最后，随着潘玉良对现代主义绘画的不断探索，她为中国画赋予了新的文化意义，带着自觉的创新意识立足于国画思维，在传统与现代、理论批评与绘画立意、差异观念与个人选择之间找到适合艺术发展的目标，实现了艺术风格的多元化融合。而潘玉良在面对绘画的冲突现象所做出的思考、努力，展现了一个艺术家卓越的艺术才能以及沉着敏锐的预见性，值得我们当代的艺术工作者与之学习。

潘玉良对待艺术持之以恒的探索精神，不卑不亢的自强精神，与同为留学西方的校友徐悲鸿相比，她不如徐悲鸿在国内的强大影响力，虽然绘画作品中的冲突现象短暂地困扰着她，但并不能泯灭潘玉良绘画作品的价值，以及她对中国现代绘画的发展所做出的贡献，她反传统也在维护传统，自觉推动了女性艺术的进步和繁荣，将西方的色彩技法融入彩墨画，这一创新不仅是对个人艺术定位的再认识，更是对艺术本质的深入探索。

参考文献

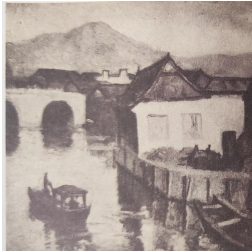
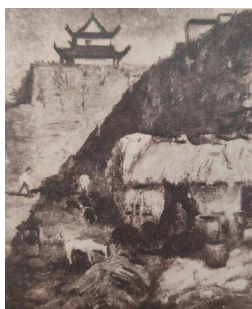
- [1] 邵大箴. 艺术格调: 邵大箴论艺术[M]. 济南: 山东美术出版社, 2022: 110.
- [2] 余秋雨. 中国文化课[M]. 北京: 中国青年出版社, 2019: 23—438.
- [3] 彭彤. 全球化与中国图像: 新时期中国油画本土化思潮[M]. 成都: 四川美术出版社, 2005: 156.
- [4] 汤一介. 面对中西文化[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2016.
- [5] 斯舜威. 海上画派[M]. 上海: 东方出版中心, 2010.
- [6] 郎绍君. 论中国现代美术[M]. 南京: 江苏美术出版社, 1988.81.
- [7] 陈克涛. 海上画派[M]. 上海: 上海文化出版社, 2008: 8-12.
- [8] 董松. 潘玉良艺术年谱[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2013.
- [9] 姚玳玫. 女性的处境和方式[J]. 读书, 2015.
- [10] 姚玳玫. 守护自我: 潘玉良与她的画作(1928—1937)[J]. 文艺研究, 2010(12).
- [11] 冯晓. 中国艺术的文化精神[M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 38.
- [12] 陈天白. 潘玉良绘画研究[D]. 南京艺术学院, 2016.
- [13] 朱佳瑞. 中国画线条独立性审美研究——以 20 世纪画家的笔墨论为中心[D]. 长安大学, 2020.
- [14] 潘玉良. 我习粉笔画的经过谈[J]. 妇女杂志, 1929, 15(7): 15.
- [15] 苏珊·朗格著, 刘大基译, 情感与形式[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1986: 43.
- [16] 月满天星. 清新隽远新天地——大师林风眠[M]. 兰州: 敦煌文艺出版社, 2020: 45.
- [17] 董庆涛. 南宋山水画“程式化”的形成与审美特征——以马远为例[J]. 美术观察, 2024(01): 85-86.
- [18] 范迪安. 潘玉良全集文献卷[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2015: 108.
- [19] 宗白华. 美学漫步[M]. 上海: 上海人民出版社, 2004: 136.
- [20] 石楠. 一代画魂潘玉良[M]. 北京: 作家出版社, 2006.2.
- [21] 倪貽德. 对油画、雕塑民族化的几点意见[J]. 美术, 1959(3)

- [22] 苏雪林. 青鸟集[M].长沙: 商务印书馆, 1938: 204-213.
- [23] 范迪安. 潘玉良全集文献卷[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2015: 100.
- [24] 刘海粟. 刘海粟艺术随笔. 诗书画漫谈[M]. 上海: 上海文艺出版社, 2001.
- [25] 董松. 潘玉良艺术年谱[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2013: 39.
- [26] 苏雪林. 青鸟集[M].长沙: 商务印书馆, 1938: 205.
- [27] 曹子达. 被“裹挟”的女性意识[D]. 南京艺术学院, 2021.
- [28] 姚玳玫. 守护自我: 潘玉良与她的画作(1928—1937) [J]. 文艺研究, 2010.
- [29] 李宝泉. “柏林中国美术展览会”的意义[J]. 艺术旬刊, 1932,1(3).
- [30] 董松. 潘玉良艺术年谱[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2013: 132-133.
- [31] 韦政通. 中国思想传统的现代反思[M]. 台北: 桂冠图书股份有限公司. 1990: 197.
- [32] 迈克尔·苏立文. 东西方艺术的交会[M]. 上海: 上海人民出版社, 2014: 212.
- [33] 笪重光. 画筌[M]. 北京: 人民美术出版社, 2016.
- [34] 陈明园. 民国时期留欧女性艺术家西画创作研究[D]. 上海大学, 2016.
- [35] 董松. 潘玉良艺术年谱[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2013: 248.
- [36] 董松. 潘玉良艺术年谱[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2013: 248.
- [37] 董松. 潘玉良艺术年谱[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2013: 249.
- [38] 贾方舟. 中国现代美术理论批评文丛[M]. 北京: 人民美术出版社, 2009: 187.
- [39] 贾方舟. 中国现代美术理论批评文丛[M]. 北京: 人民美术出版社, 2009: 187.
- [40] Ng Sandy. The Art Of Pan Yuliang[J]. Woman's Art Journal, 2019.
- [41] 曹子达. 被“裹挟”的女性意识[D]. 南京艺术学院, 2021.
- [42] 曹子达. 被“裹挟”的女性意识[D]. 南京艺术学院, 2021.
- [43] 孙静松. 论中国画创新的民族底线——从谢赫“六法”探究中国画的民族特征[J]. 艺术百家, 2008(03).

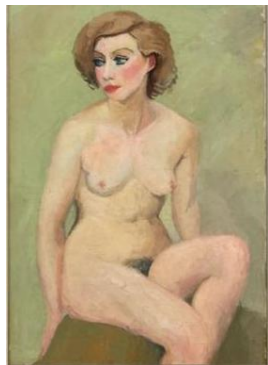
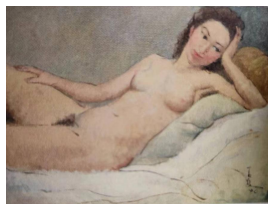
附录 A：潘玉良绘画作品（油画、彩墨画）

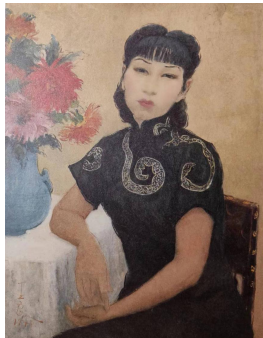
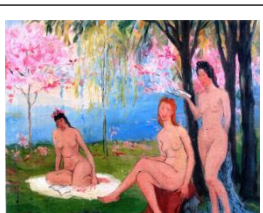
油 画 集					
编号	年代	名称	尺寸	材料	绘画作品
1	1924	《自画像》	56×40cm	油画	
2	1925	《白菊》	不详	油画	
3	1926	《法国少女》	不详	油画	
4	1926	《罗马残迹》	不详	油画	
5	1927	《老人》	不详	油画	

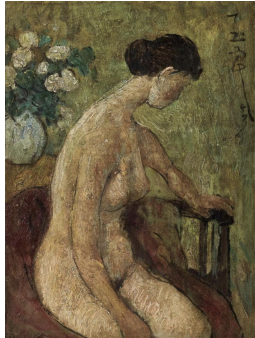
6	1929	《风景》	60×50cm	油画	
7	1929	《法国风景》	60×48cm	油画	
8	不详	《静物》	86×56cm	色粉画	
9	1930	《园林一景》	39×59cm	油画	
10	1931	《自画像》	不详	油画	
11	1932	《我之家庭》	不详	油画	

12	不详	《艺术家》	99×100cm	油画	
13	1932	《大中桥畔》 (绘于南京)	不详	油画	
14	1932	《通济门外》 (绘于南京)	不详	油画	
15	1933	《塔》	不详	油画	
16	1933	《城墙一角》	不详	油画	
17	1934	《秦淮河》	不详	油画	

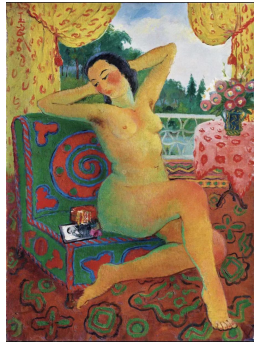
18	1934	《苏州河畔》	40×67cm	油画	
19	1934	《南方小镇》	24.3×39.3cm	油画	
20	1934	《有扇子静物》	45×60cm	油画	
21	1935	《皖南民居》	72.5×61cm	油画	
22	1936	《裸女》	50×41cm	油画	
23	不详	《人体》	88×72cm	油画	

24	1936	《静物》	61.5×45cm	油画	
25	1938	《坐姿双女人体》	72×94cm	油画	
26	1939	《纳凉》	54×46cm	油画	
27	1940	《瓶中菊》	32×41cm	油画	
28	1940	《裸女》	91×64.2cm	油画	
29	1940	《侧卧女人体》	53×73cm	油画	

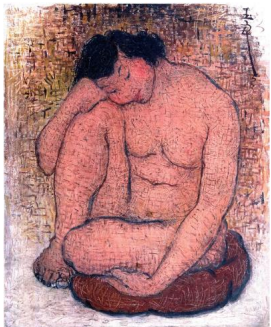
30	1940	《自画像》	90×64cm	油画	
31	1941	《春之歌》	45×55cm	油画	
32	1941	《郊游》	45×54cm	油画	
33	1941	《浴女》	46×55cm	油画	
34	1941	《春色》	45×54cm	油画	
35	1941	《春之歌》	45×55cm	油画	
36	1941	《瓶花与水果》	36×46cm	油画	

37	1941	《花卉》	39×31cm	油画	
38	1943	《女人体与瓶花》	30×22.5cm	油画	
39	1944	《青瓶百合》	46×55cm	油画	
40	不详	《自画像》	25×16cm	水彩	
41	1944	《青瓶红菊》	86×116.4cm	油画	
42	1944	《静物桃子》	46×55cm	油画	

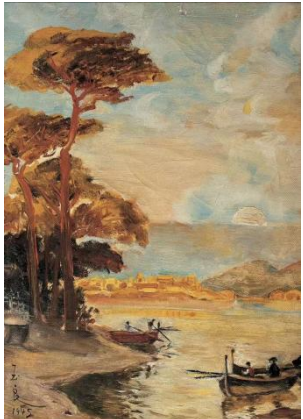
43	1944	《侧卧的女人体》	34×47cm	油画	
44	1944	《静谧秋日》	42×61cm	油画	
45	1945	《巴黎郊外的傍晚》	51×116cm	油画	
46	1945	《静物》	45×58cm	油画	
47	1945	《裸女》	25×35cm	油画	
48	1945	《人体》	45×35cm	油画	
49	1946	《向背裸女》	65×50.2cm	油画	

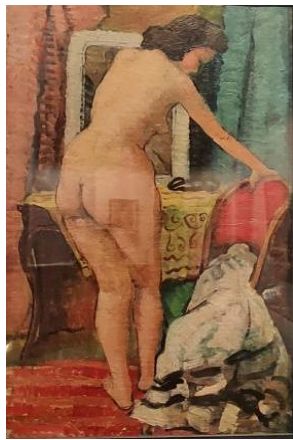
50	1946	《窗边裸女》	91×65cm	油画	
51	1946	《仰卧女人体》	53×73cm	油画	
52	1946	《马场风云》	50×61cm	油画	
53	1948	《和平》	54×37.5cm	油画	
54	1948	《人体写真》	54×37.5cm	油画	

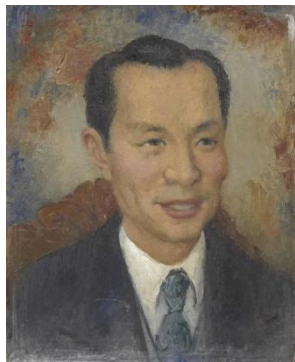
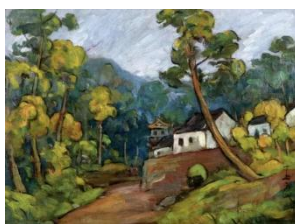
55	1948	《出浴》	54×37.5cm	油画	
56	1948	《早晨》	54×37.5cm	油画	
57	1948	《背影》	37×55cm	油画	
58	1948	《梳妆》	65.5×54cm	油画	
59	1950	《月夜琴声》	73×54.5cm	油画	

60	1953	《老妇人肖像》	45×37cm	油画	
61	1953	《遐想》	46×37.5cm	油画	
62	1953	《采花女》	54×38cm	油画	
63	1954	《远视》	61×45cm	油画	
64	1954	《花鼓灯戏》	37×50cm	油画	

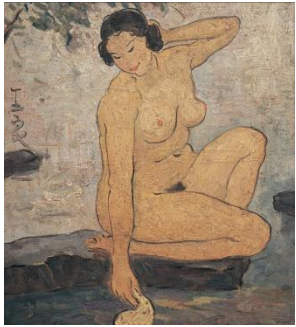
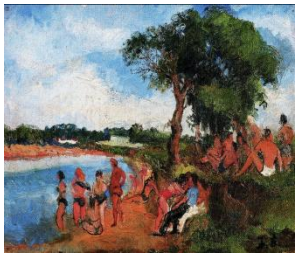
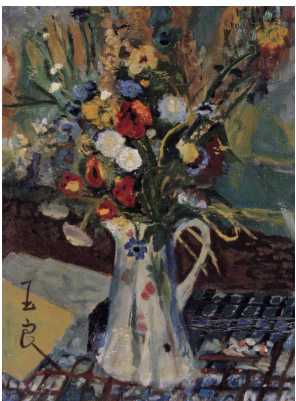
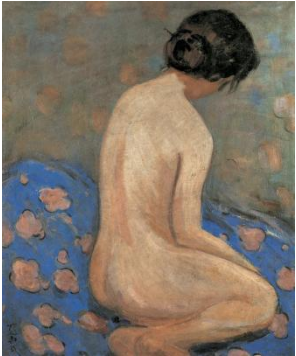
65	1955	《舞春风》	25×20cm	油画	
66	1956	《嬉戏》	90×120cm	油画	
67	1956	《玩扑克的女人》	61×46cm	油画	
68	不详	《独乐》	60×50cm	油画	
69	1958	《窗前裸女》	30.5×22.2cm	油画	

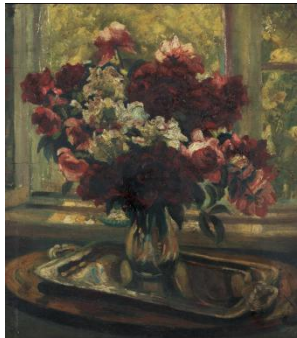
70	1964	《港湾》	59×39cm	油画	
71	1972	《非洲女人》	90×63.5cm	油画	
72	不详	《油画人体》	60×87 cm	油画	
73	不详	《河边的阳光》	48×34cm	油画	
74	不详	《静物》	70×77cm	油画	

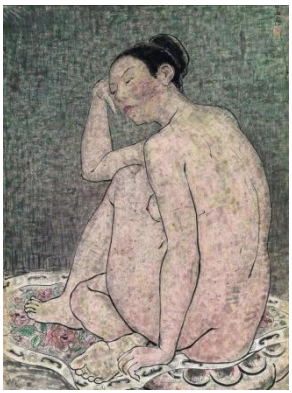
75	不详	不详	72×60cm	油画	
76	不详	《赏菊》	88×64cm	油画	
77	不详	《法兰西女郎》	30×22cm	油画	
78	不详	不详	不详	油画	

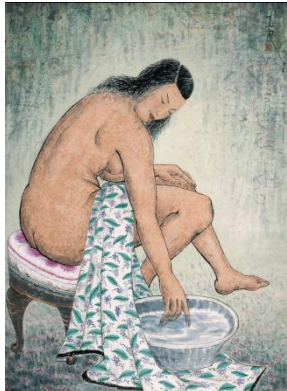
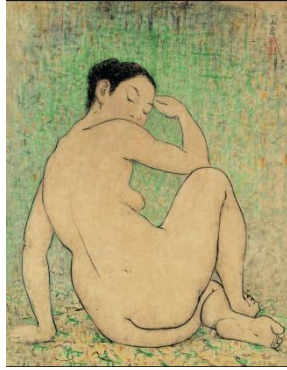
79	不详	《花卉》	120×88cm	油画	
80	不详	《孙建中像》	40.8× 32.8cm	油画	
81	不详	《女人体》	65×53cm	油画	
82	不详	《花》	40×30cm	油画	
83	不详	《风景写生》	44×58.5cm	油画	

84	不详	《玉女》	58×93cm	油画	
85	不详	《花卉与果盘》	45×53cm	油画	
86	不详	《三弦琴》	47.5× 57.5cm	油画	
87	不详	《睡女图》	62×78cm	油画	
88	不详	《非洲风情》	58×41cm	油画	
89	不详	《舞动少女》	46×59cm	油画	
90	不详	《人体》	31×21cm	油画	

91	不详	《水边的女人 体》	45×37cm	油画	
92	不详	《花卉》	46.5× 35.5cm	油画	
93	不详	《夏日风情》	27×35cm	油画	
94	不详	《静物》	37.5× 26.5cm	油画	
95	不详	《人体》	86×70cm	油画	

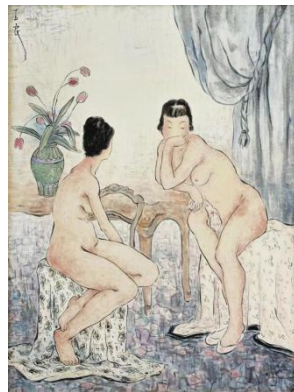
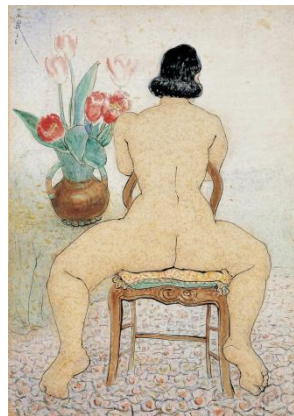
96	不详	《静物》	57×49cm	油画	
97	不详	《长江岸边振风塔》	39×62cm	油画	
98	不详	《临法国名画》	48×38cm	油画	

彩 墨 集					
编号	年代	名称	尺寸	材料	绘画作品
99	1940	《坐姿裸女》	100×70cm	彩墨	
100	1942	《侧躺的女人》	26×42cm	彩墨	
101	1943	《女人与猫》	48×30cm	石版 画	
102	1948	《女人体》	42.5×62cm	彩墨	
103	1952	《裸女》	91×65cm	彩墨	

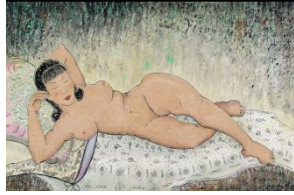
104	1952	《人物》	36×26cm	彩墨	
105	1953	《浴前戏水》	92×66cm	彩墨	
106	1955	《裸女坐像》	67.3× 53.3cm	彩墨	
107	1956	《裸女与镜子》	91.4×61cm	彩墨	

108	1957	《梦寐》	70×90.5cm	彩墨	
109	1957	《家庭演奏会》	81.5×63.2cm	彩墨	
110	1957	《百寿图》	51×37cm	彩墨	
111	1959	《瓶花》	61×51cm	彩墨	
112	1959	《静物》	69×67.5cm	彩墨	

113	1959	《裸女》	134×98cm	彩墨	
114	1960	《裸女》	39.5× 28.5cm	彩墨	
115	1960	《彩墨花卉》	68.5× 57cm	彩墨	
116	1960	《醉酒图》	72×101cm	彩墨	
117	1961	《瓶中野菊》	64.5× 54cm	彩墨	

118	1962	《凝望》	49.3× 33cm	彩墨	
119	1963	《双美娉婷》	51×63cm	彩墨	
120	1966	《郁金香与裸女》	92×65cm	彩墨	
121	不详	《人物》	118×80cm	彩墨	

122	不详	《孤芳自赏》	33× 25.5cm	彩墨 (日本 古纸)	
123	不详	不详	72×67cm	彩墨	
124	不详	《林雀》	43×57cm	彩墨	
125	不详	《静物》	63×44cm	彩墨	
126	不详	《蓄胡裸男》	32× 41.5cm	彩墨	
127	不详	《人物》	24×25cm	彩墨	

128	不详	《背卧女子》	31×44cm	彩墨	
129	不详	《女人体》	31×48cm	彩墨	
130	不详	《裸女》	58×91cm	彩墨	
131	不详	《黄菊瓶花》	73×64cm	彩墨	
132	不详	《红木棉》	65×32cm	彩墨	

图片来源:

- 1.作者拍摄
- 2.安徽省博物院藏画
- 3.雅昌艺术品拍卖网
- 4.潘玉良美术作品选集

攻读学位期间发表论文目录

1. 第一作者. 地域文化沃土滋养下的公共艺术品创作——以西安地铁站装置艺术《繁花似锦》为主要研究对象[J].内蒙古艺术学院学报, 2022 年 19 (04) .

致谢

岁月峥嵘须拼搏，年华潇洒莫蹉跎。三年的硕士生涯，已然落上帷幕，老师们的谆谆教诲，恍如昨日，致谢词的落笔，犹如记忆的闸口点滴浮现。感谢曾遇见的每一位老师、同学，何其有幸，我们患难与共，一路同行。

师德高尚，传道授业解惑。感谢我的导师承杰老师，在三年学习与绘画生涯中的不辞劳苦，推心置腹，您的博学多识深受学生爱戴。感谢每一位任课老师，你们那份严谨务实，勤学善思的精神，丰富的学术经验和无私的奉献精神为我们树立了学术榜样，激发了我们对知识的渴望和追求，永远值得我们发扬；也感谢所有帮助过我的老师们，谢谢你们在我求学路上给予的指导和支持，学生永远铭记，心怀感激。

春晖寸草，无以为报。再谢我的父母一直以来的信任和理解。他们总会在我迷茫、困惑时给予鼓励，在我疲惫时给予关爱，是他们陪伴我成长进步，让我勇敢地面对人生的曲折与坎坷。我会不负期望，努力前行。

同窗数载，知己难忘。再谢我的师友，我们共同学习、共同进步，成为了彼此的竞争对手和激励力量。感谢他们在我学术路上的陪伴和支持，使我受益良多。自此一别，便是经年，而前途似海，我们来日方长。

感谢这三年时光中遇见的每一个人，正是你们的陪伴让我在研究生生涯中收获了成长、友情和知识。一路走来，感激之情，难以言表。谨以此文，表达我衷心的感谢和崇高的敬意。