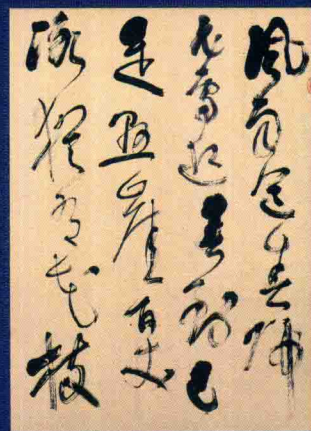




民国书画

书法卷

主编 桂兴

MINGGUOSHUHUASHUFAJUAN

成都时代出版社

gui xing

桂兴 主编

民国书画
MINGUOSHUHUA

书法卷
SHUFAJUAN

成都时代出版社

图书在版编目(CIP)数据

民国书画. 4, 书法卷 / 桂兴主编. -- 成都: 成都
时代出版社, 2015.6
ISBN 978-7-5464-1345-7

I. ①民… II. ①桂… III. ①汉字-法书-作品集-
中国-民国 IV. ①J222.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第086649号

民国书画. 4, 书法卷

MINGUO SHUHUA 4 SHUFAJUAN

桂兴 主编

出品人 石碧川
责任编辑 李 林
责任校对 许 延
装帧设计 林元旭
版式设计 蒋 敏
责任印制 干燕飞

出版发行 成都时代出版社

电 话 (028)86742352(编辑部)
(028)86615250(发行部)

网 址 WWW.chengdusd.com

印 刷 成都中嘉设计印务有限责任公司

规 格 210mm×285mm

印 张 116

字 数 1200千

版 次 2015年6月第一版

印 次 2015年6月第一次印刷

书 号 ISBN 978-7-5464-1345-7

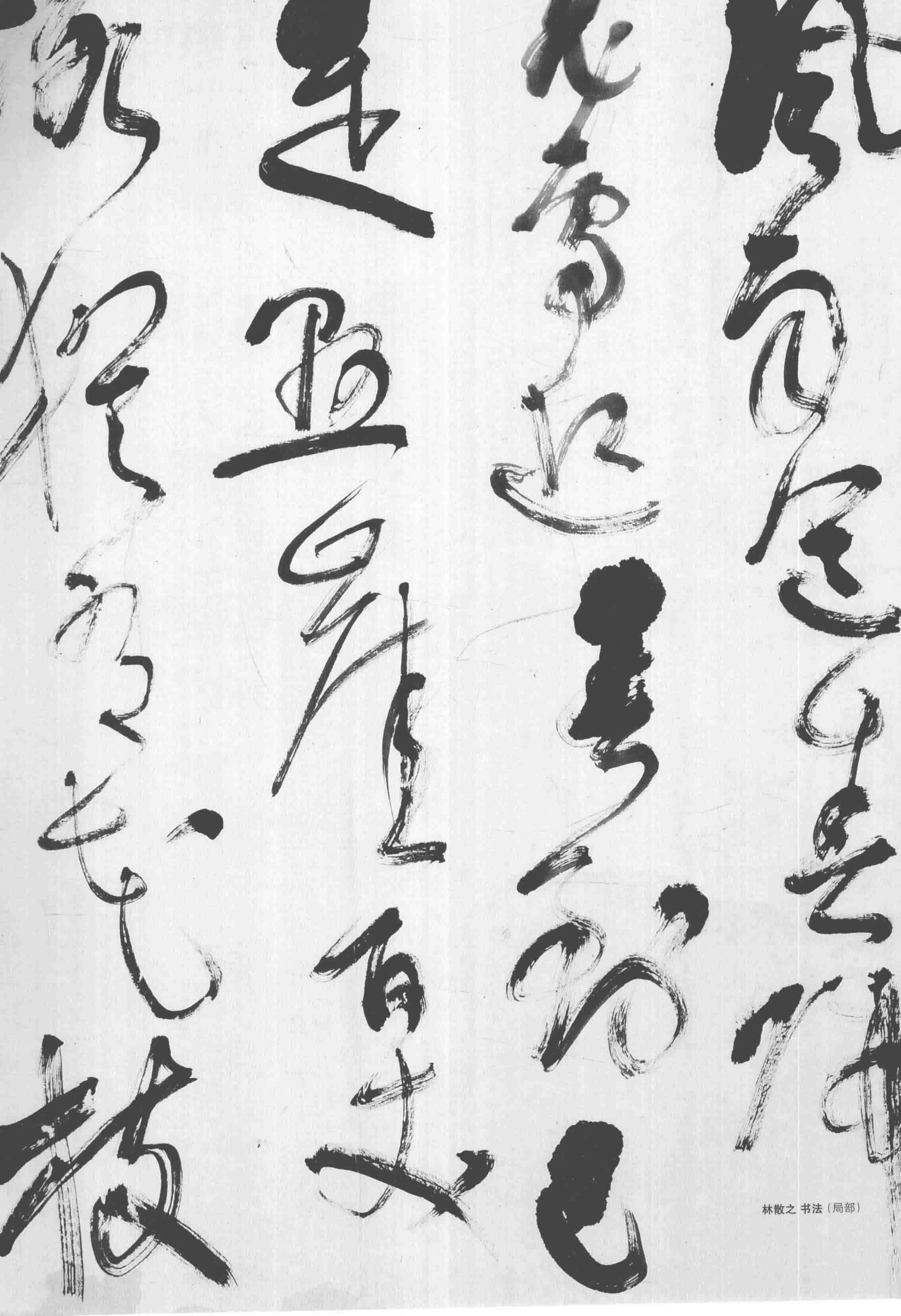
定 价 1680.00元(全四册)

著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂调换。电话:028-86981839

目 录

白崇禧·····14	何维朴·····130	刘映奎·····238	田庚·····380	阎锡山·····498
白蕉·····16	何应钦·····134	柳倩·····240	田桓·····382	颜楷·····502
包弼臣·····20	胡汉民·····140	鲁迅·····244	童大年·····384	晏济元·····504
宝熙·····26	胡适·····146	陆润庠·····246	汪概·····386	杨守敬·····510
遍能·····28	胡铁生·····148	罗振玉·····254	汪精卫·····388	杨逸·····514
蔡元培·····30	胡湘·····150	马公愚·····258	王福厂·····392	姚华·····516
陈宝琛·····32	胡宗南·····156	马万里·····260	王季迁·····396	叶圣陶·····518
陈布雷·····38	华士巽·····158	马叙伦·····262	王明·····398	伊立勋·····520
陈诚·····40	华世奎·····160	马一浮·····264	王世杰·····402	易均室·····524
陈独秀·····42	黄宾虹·····162	茅盾·····268	王同愈·····404	易钊·····526
陈恩铎·····46	黄金荣·····164	梅兰芳·····272	王埶·····406	于右任·····528
陈立夫·····48	黄思永·····166	潘伯鹰·····276	王震·····408	余晋和·····536
陈其美·····56	黄炎培·····168	潘龄皋·····280	魏传统·····410	余燮阳·····538
陈陶遗·····58	黄自元·····170	庞国钧·····292	吴春鸿·····414	余中英·····540
陈垣·····60	简经纶·····174	蒲华·····294	吴湖帆·····416	俞陛云·····550
陈运培·····64	蒋介石·····176	溥杰·····298	吴敬恒·····418	俞平伯·····552
程宗伊·····66	蒋经国·····178	溥儒·····300	吴雷川·····422	袁金铠·····554
戴季陶·····68	蒋纬国·····180	启功·····304	吴鲁·····424	臧克家·····556
戴笠·····70	瞿启甲·····182	钱崇威·····308	吴佩孚·····430	曾熙·····558
戴其钰·····72	瞿秋白·····184	钱大钧·····310	吴士鑑·····434	张伯英·····560
邓散木·····76	康生·····186	钱君陶·····314	吴铁城·····436	张大千·····564
丁治磐·····80	康有为·····188	钱名山·····316	吴一峰·····438	张海若·····566
董寿平·····82	孔祥熙·····192	钱耆孙·····318	吴郁生·····442	张謇·····568
董作宾·····84	黎元洪·····196	秦曾璐·····320	武中奇·····444	张群·····570
端方·····88	李琼久·····198	沙孟海·····322	夏寿田·····448	张辛稼·····572
段祺瑞·····90	李瑞清·····200	沈钧儒·····324	夏同和·····450	张学良·····574
樊增祥·····92	李一氓·····204	沈卫·····328	萧劳·····452	张元奇·····578
方介堪·····96	李准·····206	沈尹默·····330	谢觉哉·····454	张宗祥·····580
方旭·····100	李宗仁·····208	沈曾植·····332	谢无量·····458	章士钊·····584
费新我·····102	梁伯言·····210	沈子丞·····334	熊斌·····460	章太炎·····586
冯建吴·····104	梁鸿志·····212	十六家翰林·····336	徐琪·····464	赵朴初·····588
傅抱石·····110	梁启超·····214	舒同·····354	徐仁镜·····466	赵叔孺·····590
傅斯年·····112	梁实秋·····216	宋美龄·····356	徐世昌·····470	赵熙·····592
高存道·····114	林散之·····218	孙揆均·····358	徐世襄·····472	郑孝胥·····596
高邕·····116	凌鸿勋·····222	孙中山·····360	徐世章·····482	郑彦棻·····600
关山月·····122	刘春霖·····224	谈广庆·····364	徐行·····484	周抡园·····602
郭沫若·····124	刘凤起·····230	谭延闿·····366	徐志摩·····486	周作人·····604
韩文祥·····126	刘孟伉·····232	谭泽闿·····370	许伯建·····490	
何海霞·····128	刘文叔·····236	唐驼·····378	严复·····494	



林散之书法（局部）

gui xing

桂兴 主编

民国书画

MINGUOSHUHUA

书法卷

SHUFAJUAN

成都时代出版社



1912年2月15日，清帝退位3天后，孙中山一身戎装携南京临时政府官员谒祭明孝陵。1个月后，临时政府即宣告解散。（收藏：香港历史博物馆）

遥远的风华与绝响

桂兴

近十年间，不知不觉，我们发觉从影视到书籍，“民国热”已经替换了“清史热”，成为一种方兴未艾的文化现象，虽然依然有很大的戏说成分，但对于民国文化的研究来说，未尝不是一件好事。事实上，民国（1912—1949）这个短暂的时代，已经越来越走进大家的视野，为人所注意、把玩、深入乃至反思。

按下影视不表，单从书籍这一块来说，就可以说是洋洋大观，如章诒和《伶人往事》、蔡登山《民国的身影——重寻遗落的文人往事》、陶菊隐《武夫当国——北洋军阀统治时期史话》、汪修荣《民国教授往事》、张昌华《曾经风雅：文化名人的背影》、叶细细《民国女子：此情可待成追忆》、张耀杰《历史背后——政学两界的人和事》、徐百柯《民国那些人》……对于民国知识分子的学术研究，今人的著作也蔚为大观，有冉云飞《吴虞和他生活的民国时代》、刘重来《卢作孚与民国乡村建设研究》、罗志田《激变时代的文化与政治：从新文化运动到北伐》、余英时《重寻胡适历程

——胡适生平与思想再认识》、傅国涌《1949：中国知识分子的私人记录》、许纪霖《大时代中的知识人》、章清《“胡适派学人群”与现代中国自由主义》、钱理群《1948：天地玄黄》、谢泳《逝去的年代：中国自由知识分子的命运》、《西南联大与中国现代知识分子》、邵建《20世纪的两个知识分子——胡适与鲁迅》、范泓《隔代的声音——历史劲流中的知识人》、马嘶《百年冷暖：20世纪中国知识分子生活状况》……

中华民国，短短的38年，这是一个怎样的时代？如果要以短短的一句话来形容民国，有一本书的名字我以为很贴切——《晚清尽头是民国》（思公著），当晚清以备受蹂躏和屈辱的方式不得不谢幕的时候，民国仿佛是这个负重太多的民族在飘摇乱世中看到了一缕带着希望与梦想的晨光。然而，从1912年，从民国建立的第一天起，这个时代就饱受战乱之苦。从孙中山的民主到蒋介石的独裁，从新文化运动的思想启蒙与觉醒，其间先是军阀割据，后是



1916年，留日女子美术学校全体合影。



1935—1936年，上海美术专科学校第十七届毕业班师生和裸体模特儿的合影。



1942年，北京，正在作画的齐白石。(摄影：赫达·莫理逊)

抗日战争和国内战争,再后来,在1949年以蒋介石败走台湾终结,中华民国,最终成为一个刹那的手势与过眼烟云。但是,民国时期,大批的有识之士和文化名流在西学东渐和国家兴亡中,于乱世中绽放光芒:马一浮、辜鸿铭、熊十力、刘文典、黄侃、章太炎、吴宓、顾颉刚、鲁迅、钱穆、苏雪林、陈寅恪、傅斯年、钱玄同、刘半农、胡适、陈独秀、邵飘萍、储安平、朱自清、台静农、林徽因、徐志摩、金岳霖、梁思成、沈从文、王国维、梁漱溟、周作人、林语堂、梁实秋、萧红、张爱玲、冯友兰、牟宗三、蔡元培……这些数不胜数的人物,构成了整个民国时期灿烂的人文星图与堪比魏晋的时代风骨。

著有《杂志民国:刊物里的时代风云》的周为筠认为民国是“一个暗发魅力的时代”,其“因为大厦将倾,分崩离析出了极致的多彩斑斓,外来的和固有的东西交错碰撞出绚丽的色泽”,“各种矛盾交织纷繁复杂的民国时期,既是一个风雨如晦、鸡鸣不已的时代,又是一个光怪陆离、醉生梦死的时代;同时还是一个兵荒马乱、枭雄横行的时代,更是一个英雄辈出、志士如云的时代。在中国历史上,战国与六朝时士人辈出,给历史涂抹出诸多亮色,后来的天空却逐渐暗淡下来。唯有自晚清至民国之时,遇到了两千年来未曾有过之文化历史大变局,出现了风气大变,狂士辈出的井喷气象。”

单就书画艺术而言,在这短短38个春秋的兵荒马乱、内忧外患、动荡不安的民国,在国家危亡、民族振兴里演绎出来的风华与绝响,却足够中华民族自豪且感到兴奋。当时,各种美术社团纷起,多方派别的学术探讨,力创时代之新风气;于是,艺术,也以自己的方式与责任来探寻一条拯救民族危亡的新路径,为此,我们在这里不厌其烦地罗列他们的名字:吴昌硕、张大千、徐悲鸿、齐白石、李叔同、康有为、郑孝胥、陆恢、冯超然、李瑞清、吴待秋、潘天寿、李苦禅、李可染、于右任、胡汉民、林风眠、黄宾虹、傅抱石、潘玉良、常玉、林风、高剑父、柳亚子、吴子深、金城、萧谦中、萧俊贤、罗振玉、邓散木、沈尹默、李毅士、汪亚尘、白蕉、赵时樵、谢无量、马公愚、赵之谦、叶恭绰……以上,并不是所有名字都赫赫有名,因为有的已经被遗忘了;并不是所有名字都铁骨铮铮,因为历史有其被误解的一半;但这些名字都是独一无二的,作为符号,它们闪亮过,作为人,他们存在过,并为艺术之美而生。

另外,需要补充的是,民国时期的政治人物在书画上也不乏取得巨大成就者,不论革命者与军阀、独裁者与民主活动家、遗老与政客,都能从中找到一些具有很高的书画艺术才能者。这些受传统文化熏陶的人物,不管他们的身份如何,政治主张如何,历史结局与人生命运如何,却依然以一个文化与艺术的宠儿活在自己的世界里。

的确,民国本身的政治经济形态及其在文化艺术方面所呈现的璀璨,在历史上与春秋战国时期和魏晋南北朝时期最为神似。三者有相似的繁荣、相似的风骨、相似的激情和自由、相似的美丽和哀愁。民国更胜于春秋战国时期和魏晋南北朝时期的是它的开放、开阔、率性、跌宕,还有苦难与救赎。打碎晚清专制禁锢之后,新生的民国遭遇了“三千年未有之大变局”,各路豪客风云际会,狂士明哲精彩纷呈,文化巨子群星荟萃,艺术名流此起彼伏。民国知识分子以其空前绝后的群体形象,为中国上下五千年的厚重历史添加了极尽浓墨重彩之致的一笔,创造了无法复制的“民国气象”,堪称绝响。

“反思书写民国是一次精神文化的苦旅,追忆一个丰满的精神群落”,“民国的确是一个不同寻常的时代,那时多种文化都在自由生长,而且每种生态都有自己的文化高峰。”(周为筠语)然而,由于意识形态、现实环境、学人心态等诸多原因,我们对民国的书画成就全貌很难有一个准确性的了解和把握。目前,在民国的书画搜集和整理乃至研究方面,还刚刚起步。如果说方寸之间有乾坤,而每一篇文章、每一幅字画、每一个文人都是一部线装的历史,那么我们透过这些“小历史”,回溯一个艺术与救赎的“大历史”。基于此,我们试着编选这部《民国书画》(人物、花鸟、山水、书法四卷),不但是想填补这方面的空白,更多的是希望还原与接近一个时代的精神,重现民国时代知识分子与当时每个经历者存在过的背影,希望展现给读者的是一个微言大义中的民国缩影与时代窗口。

黄兴涛在《论民国文化的时代精神》一文中认为,“崇尚民主与科学的现代性追求,是民国文化精神的价值核心;企盼中华民族及其文化复兴的强烈民族主义冲动和文化的精神关怀,是民国文化持久发展和取得巨大成就的内在动力;自觉寻求中西文化全面深入的交汇与融合,既为民国文化的发展提供了活力,又成为这一时期文化创新最为直接的生成途径与形式;这种三位一体的文化精神结构承接晚清而来,伴随民国文化发展的整个行程,在这一时代精神的引领下,中国人最终找到了新民主主义的文化形态,它代表着民国文化的发展方向,并为中国现代文化的发展开辟了广阔的前景。”我借这样的经典论述,来作为这篇序言的结束。

乙未年六月 子规声里于芙蓉锦城



陆抑非 花鸟 扇面 纸本设色 16.5×49cm

名人风度、民国风范

——二十世纪上半叶传统中国书画历史回眸

甘一飞

“国学热、民国范”似乎成为最近几年来的热门话题。如果我们可以将传统中国画作为“国学”的重要组成部分的话，那么对传统中国画改革的激辩、反思、革新则早在上世纪民国初年就已展开，而此起彼伏的“国学热”一直火热到了今天。到了二十一世纪的当代，对传统中国画的再认识似乎已经摆脱了激进革命式的绝对主义思维，进入到了一个理性的相对主义时代。对于上世纪中国文化艺术的生态和成果冷静地研究和梳理已成为可能。

作为国学重要组成部分的中国传统绘画源远流长。有史记载的完整绘画距今也有近千年的历史，在其形成、演化、发展的过程中所呈现出来的东方意蕴、美学评判、材料特质等使之成为独立于西洋绘画之外的东方艺术审美体系。毫无疑问，这一宏大浩淼的艺术体系与中国文化精神之间的互动作用形成了我们今天中国人独特的文化品格。对于这一文化品格的历史溯源和前瞻应为我们今天国学的“热点”所在。研究和欣赏各历史时期中国传统绘画的成果及其艺术的独特性、历史的必然性，无疑能为中国画艺术的传承与开拓提供宝贵的借鉴。《民国书画》所收的民国名家书画精品，正好为我们提供了不可多得的宝贵史料资源和解读上世纪中国艺术谜语的答案。

二十世纪上半叶的民国是一个激烈动荡的时代。革命、战争、灾难、救亡图强、东西方文明的冲突与交融的变革为当时的中国艺术交织出一幕幕波澜壮阔的政治文化背景。从推翻帝制到走向共和，经过西方文明洗礼的大批革命家、教育家、思想家和艺术家在破坏旧有封建道统的同时，开始试图建立一个全新的中国文化。先有“中学为体、西学为用”的中庸改良之道，后有更为激进的“五四”新文化运动。在艺术领域，蔡元培的“美育代替宗教”的理想，康有为、陈独秀等对“美术革命”运动的呼吁，使传统中国画面临了前所未有的挑战。在这新思想与旧传统、保守与革新矛盾冲突的年代，急剧的社会变革所引发的文化反思和震荡对传统中国画的观念到形式的冲击是不言而喻的。文化“革命”运动所造成艺术生态场景的改变也为艺术家们提供了更多的艺术探索的可能性和发展的契机。所幸的是，民国期间自由的言论空间给有关中国文化以及传统中国画何去何从的激辩和实验提供了可能。新旧思想冲撞使传统的中国画家逐渐形成了以“传统派”（“国粹派”）和“融合派”（“折中派”、“革新派”）为主的两大主流。他们对如何发展传统中国画虽有不同见解，但似乎都有一个共识，即中国画艺术应有一个与时代合拍的新面貌。“传统派”与“融合派”之间虽然没有血腥

惨烈的个人冲突,两大流派画家之间甚至还有不少互相敬重的趣闻,但“传统派”与“融合派”对如何发展传统中国画的歧见是显而易见的。

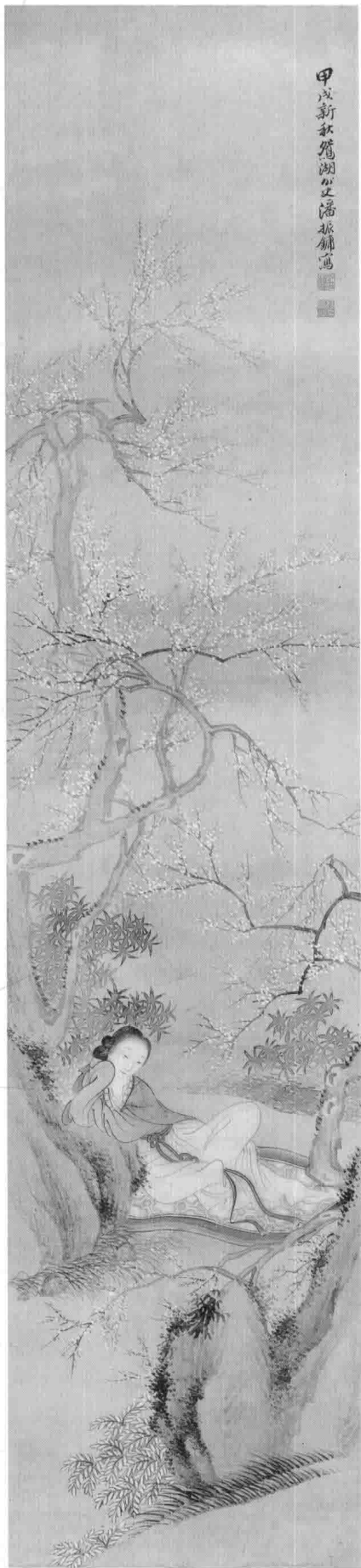
如果我们可以将吴昌硕、陈师曾、齐白石、张大千、黄宾虹、潘天寿、傅抱石、黄君璧等一代大师归纳为“传统派”的话,那以他们为代表的艺术家在固守传统精髓的基础上,似乎都用以不变应万变的姿态在笔墨兴味形式上做着各自的实验,在画面题材上摆脱古人的藩篱去寻找更具时代和生活气息的表现内容,寻求传统中国画的突破。他们认为,博大精深的中国传统艺术从理念到形式自身就有完整的体系和极其丰富的资源,无需借助外力就可通过文艺复兴式的自我完善、寻求传统艺术的自律性发展。正如书法家于右任在他作品中所提:“古石生灵草,长松栖异禽。”中国艺术传统的古石长松足以提供发展中国画的坚实根基,只等符合时代审美意趣的艺术异禽来栖息。传统派画家因此并不高呼“美术革命”的口号,也不妄谈改造传统国画,只是利用其深厚的传统学养和超凡的艺术才情将石涛所倡导“笔墨当随时代”的口号付诸实践,他们相信传统艺术的自律惯性应能使中国书画艺术获得新生,传承和发展本土纯正的中国艺术基因是他们当仁不让的责任。

针对新文化运动以来的全盘西化潮流,陈师曾在1920年参与发起了以传统派艺术家为主体的“中国画学研究会”之后,开始从理论上对传统书画的精华进行学术梳理。他发表在《绘学杂志》(1921)上的《文人画的价值》一文中,希望通过对中国传统绘画价值问题的探讨来说明中国传统绘画存在的必然性和必要性。陈师曾将传统中国画归纳设定为“文人画”:“何谓文人画?即画中带有文人之性质,含有文人之趣味,不在画中考究艺术上之功夫,必须于画外看出许多文人之感想,此之所谓文人画。”(陈师曾《中国绘画史》,中国人民大学出版社2004版137页)他认为文人画家应该是品格高尚、优雅超凡的人,他们的画作“自能引人入胜,悠然起澹远幽微之思,而脱离一切尘垢之念”。文人画“其格局何等谨严,意匠何等精密,下笔何等矜慎,立论何等幽微,学养何等深醇”。因此,人品、学问、才情和思想等“文人画精神”必备要素的修炼远比简单的“革王画的命”更为重要。

如果说陈师曾等在学理上论证了传统国画的价值,黄宾虹则对传统国画的笔墨改造提出更为具体的主张。他批评“死、板、刻、浊、薄、小、轻、浮、甜、滑、飘、柔、艳”,强调“重、大、高、厚、实、浑、润、老、拙、活、清、秀、和、雄”。黄宾虹也试图以他的“黑、密、厚、重”的笔墨去改变晚清画家中泥古柔靡的病态画风。除黄宾虹外,不少画家在表现手法上有很多的突破。如傅抱石的乱麻皴、张大千的青绿泼彩等增强了传统中国画的表现能力。潘天寿在抗战爆发的前一年更对中西方艺术的关系作出了明确的阐述。他说:“若徒炫中西折中以为新奇,或西方之倾向东方,东方之倾向西方,以为荣幸,均足以损害双方之特点与艺术本意,未识现实研究此问题者以为然否。”(潘天寿《中国绘画史》,团结出版社2006年版293页)潘天寿认为东西方各自拥有自身独特和完善的体系,奢谈中西艺术的折中融合,弄不好会两败俱伤。对“融合派”革新传统绘画的主张,潘天寿不以为然。后来人们热衷的“越是民族的,就越是世界的”的命题恐源自潘天寿的理论。

然而,对于身处一个百废待兴、军阀混战和救亡图强的政治文化历史时代的中国艺术家来说,艺术的人民性、社会性功能似乎远比“传统派”澹泊幽远的文人兴意更为重要。而西方绘画的具象性和科学性让

潘振镛仕女四屏之一轴 纸本设色 101.5×23.5cm



艺术很容易实现上述功能。对历来就有开放包容性的中国画而言,西洋写实绘画的诸多特性自然地为其提供了改造的利器。因此,以徐悲鸿为代表的“融合派”借用西洋绘画的造型体系和现实主义艺术观念以改造传统中国画。当徐悲鸿、蒋兆和等辈将西洋的解剖、透视和明暗光影融入水墨并取得初步实验的成功时,正是中国社会处于救亡图强的历史关键时刻。改良后的中国画大大地提高艺术与公众的沟通能力。艺术的社会功能得以极大地发挥。徐悲鸿神形俱佳的奔马、雄狮、晨鸡等显现的宏伟阳刚的英雄主义极大地提升了全民抗战的士气。蒋兆和《流民图》中凄惨的战乱流民的生动鲜活的形象,更唤起了人们对战争的憎恨。在“融合派”艺术家们的眼中,传统绘画“一唱三叹”的文人澹泊雅兴从观念上已与时代格格不入,单纯的笔墨趣味在形式上也远不如西方写实主义造型手段来得痛快猛烈,因此,在他们看来“融合中西”势在必行。因此,徐悲鸿的水墨奔马不仅有传统国画水墨淋漓、笔酣墨畅的兴意抒发,更有西洋解剖的精准。徐的作品为“融合派”树立了典范。徐悲鸿个人艺术经历很能说明“融合派”艺术家们通常的状态。在他赴法留洋之前,徐已经是江南著名画家,所受水墨丹青的家学一直影响着他的整个艺术生涯。也因为有如这样的背景,徐悲鸿虽然口提“革新”,但他骨子里对传统持适度的保守姿态。应该说徐悲鸿的改良国画是融合派画家中“融合中西”最成功的范例。徐悲鸿的文化改良主义将传统文人画的笔墨改造之后融入到写实绘画的实践,他甚至提出他的“新七法”：“位置得宜、比例准确、黑白分明、动作天然、轻重和谐、性格毕现、传神阿堵。”此法一度成为改良中国画的教学法则。他个人的才情魄力使他成为“融合派”当之无愧的领军人物,但他“偏执己见、一意孤行”对西方写实主义绝对推崇对后来中国艺术的发展产生的正、负面影响延续至今。

在南方,以高奇峰、高剑父兄弟为首的中国画家们打着“折中中西,融会古今”的旗号将他们留学日本的资本充分利用,将日本画大师竹内栖凤(Takeuchi Seiho, 1864-1942),横山大观(Yokoyama Taikan, 1868-1958),田中赖璋(Tanaka Raisho, 1868-1940)等人的带有西洋水彩意味的日本画移植到了中国。逐渐形成了他们号称的“折中派”或“新国画”,也就是我们今天所称的“岭南画派”。作为“融合派”的一大支流的“岭南派”,作品风格与北方的“融合派”同仁有着不同的风格,其唯美婉约的视觉效果曾在二三十年代风靡一时。他们试图通过融合古今中外艺术之长以

开创全新的中国画,以实现“艺术救国”的理想。高剑父认为“新国画是综合的,集众长的,真善美合一的,理趣兼到的,既有国画精神气韵,又有西画的科学方法”。可以说,中西折中的“岭南派”实验的成果极大地丰富了传统国画的表现语汇。

“融合派”中的激进分子不满足对传统中国画的局部改造,也不满足仅以西方写实主义取代文人兴意。他们想用西画的视觉体系对传统国画进行全方位的改造:他们一方面通过对传统国画的抽象性等精髓的发掘以寻找其与西方现代主义艺术的主观表现的学理联系,另一方面直接采用西洋绘画的材料和造型体系来取代传统国画。以林风眠、赵无极、刘海粟、关良、吴冠中为代表的艺术家们将西方后印象派、野兽派、表现派的手法直接融入中国画体系,将传统国画的改造运动推向一个新的高度。显而易见,“融合派”的主张顺应了当时的政治、文化和历史的时代风潮。其艺术的功能性定位远比“传统派”出世的文人雅兴更贴近当时的社会。也因此成为大多数艺术青年们的时尚选择。

纵观中国艺术历史,艺术的演变有着它自身的偶然性和必然性,虽然艺术本身的求异性和自身完善的自律机制在其中的作用是明显的,但每一次艺术高潮的起伏、审美价值观的演变,几乎又与其特殊的社会政治、文化和经济的时代背景有着千丝万缕的联系。从传统书画的演变中,我们看到审美口味、表现手法从简单到复杂,从单极到多元的历史进程。绘画上从东晋顾恺之的“高古游丝描”,盛唐吴道子“吴带当风”的兰叶描法,宋代梁楷、石恪的没骨泼墨,到民国张大千“泼彩青绿”等诸形式的演变中,我们可以看到传统艺术表现语汇的丰富。从“以形写神”强调客观“应物象形”的宋代到“以神写形”强调主观“聊写胸中逸气”的元代以降,在艺术观念上体现了审美趣味的演变。这类形式到观念的演变所体现历史必然性的范例在中外美术史中不胜枚举。有了“愤怒出诗人”的年代,有了众多杰出艺术家天资的绽放,再加上民国年间特有的自由思想空间,民国时期艺术呈现出绚丽多彩的局面,其独特性、多元性是史无前例的。

民国年间名家们的作品虽风格迥异,但画面展现出的敦厚学养、纯熟技法,扑面而来的优雅风范是最为突出的特征。当年艺术家们的气质、心胸、才情,学养底蕴、独立精神所构成的民国风范是当今“民国热”的核心所在。我们不难看出,正因为有了“传统派”的固守、“融合派”的革新才使民国时期的传统中国画呈现出多元共生的局面,为传承中国本土的艺术精神和共建中国艺术新风貌提供了可能。

《民国书画》四卷本,其画作琳琅满目、洋洋大观,上述各家各派均有收录,实为难得的视觉盛宴。书法作品的涵盖面也十分宽泛,其中不乏民国年间政治人物、文化精英和书法名家的大作。书体风格也丰富多彩,真、草、行、隶、篆……均有在册,不失为研究和欣赏民国年间书法艺术的宝贵资料。“文如其人、画如其人、书亦如其人”。我们知道,元代书画家赵孟頫虽有俊美秀雅的书体,但其在宫廷事奉异族统治的尴尬政治地位使其艺术声誉大受其损。当然,在艺言艺,书法艺术与书家个人的政治倾向和选择似无直接关系,但绘画、书法作品与书法艺术家个人的性格、学养、情操却有直接的关系,因而有“相由心生”“书品见人品”之说。在本集收入的名人和名家两大作品类别中,似乎可以寻找到“书如其人”的证据。一般而论,民国名人们大都国学底子深厚,从小就接受严格的书法训练,或因个人的性格、品位、才情等诸因素的差异,或因所受不同书法名家的影响,每位书家名人的作品都拥有各自不同的风格。有的豪放大气,有的儒雅秀丽,有的中规中矩。在他们作品不同的风格里我们还可寻找到不同的师承渊源,在不同的书体中追溯到传统的血姻。

如同绘画艺术讲求画外之境一样,书法艺术也讲求书外兴意和个性抒发。康有为、孙中山、谭嗣同等政治领袖的挥毫中透出儒雅雄健,其墨迹展现的不仅是书卷之气,更有一种济世救民的情怀抒发。他们的作品章法严谨、结体疏密得宜、舒展大方,足见其深厚学养和个性的彰显。而梁启超、胡适、徐志摩等名人的作品所展现出的温文尔雅、秀丽端庄也体现了他们的仁厚之德和斯文入骨的个性特征。阳刚与阴柔、豪放与婉约,此两大类风格的作品在本集中不胜枚举。民国年间的书法艺术与绘画一道记录了中国艺术行进的步伐、丰富了时代的审美宝库。

我们今天通过对民国年间传统书画艺术的学术整理,我们可以发掘和利用其宝贵资源来重建和完善我们的文化价值、文化品格,在今天的“国学”热潮中温故而知新,寻回已远离我们的文化传统价值和民族精神。在二十世纪的上半叶中国艺术的历史回眸中,我们看到了战乱、动荡、灾难不断的中国,艺术曾作为一方安慰剂、强心剂抚慰了社会动荡带来的创伤,弘扬了民族自强的精神。今天审视这些精彩的作品,可以看到它们给当时的社会提供了审美的精神食粮、发挥积极社会功能的功绩。毫无疑问,对于当今社会,这些审美食粮的开发和利用仍然有着重要的现实意义。特别是近年来,在经济腾飞给社会带来物质财富极大丰富的同时,我们也面临着一个物质文明高速发展、精神文明相对滞后的现实困境。对传统的重新解读和审视或许不失为一个解脱困境的途径。对于当今社会急剧膨胀物欲的高热,本集民国名家书画艺术精品正好带来一剂清醒液,飘来一缕缕清风,吹醒社会的人性、良知和优雅高尚的情操。



陈子庄 岭上人家 册页 纸本设色 33.5×25.5cm



陈子庄 归渔 册页 纸本设色 33.5×25.5cm

