

中国花鸟画通鉴

17

拒霜魄力



吴让之 赵之谦 吴昌硕 齐白石 黄宾虹 王一亭 陈师曾
陈半丁 朱屺瞻 王个簃 潘天寿 李苦禅 来楚生

上海书画出版社

新平书局
PDG

图书在版编目(CIP)数据

拒霜魄力/卢辅圣主编. —上海: 上海书画出版社,
2008.12

(中国花鸟画通鉴)

ISBN 978-7-80725-816-2

I. 拒… II. 卢… III. 花鸟画—鉴赏—中国 IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第196414号

责任编辑 黄 剑

技术编辑 杨关麟

责任校对 倪 凡

封面设计 潘志远 王 峥

中国花鸟画通鉴·拒霜魄力

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 8.75 印数: 1-3000

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-816-2

定价: 80.00元

新华书店
PDG

前言

花鸟画是中国绘画中最富于民族文化特性的表现门类。两千年来，它通过从自发到自主的审美方式和中国式的赋、比、兴手法，抒情达意，托物言志，形象化地体现了东方世界的宇宙自然观。它历经发生、发展、成熟到升华变化的漫长行程，流汇着民族与时代的人性内涵，以丰富多彩的艺术形态参与了中华文化精神和人文气象的建构。与此同时，它也在长期的历史发展中，一方面不断地调谐自身来适应变化着的审美需求，一方面又潜移默化地塑造和改造着人们的审美情趣，甚至对主体认知结构产生不同程度的影响。

为了全面系统地展现中国花鸟画的价值内涵及其历史发展轨迹，我们组织编写了这套《中国花鸟画通鉴》丛书，根据花鸟画史表现为时代、地域、价值功能、风格流派之类的不同维度，分成二十册，以图文映照的方式进行专题化阐述。本书《拒霜魄力》为第十七册，主要论述近现代大写意花鸟盛况。

目录

- 一 引言 1
- 二 从野逸派到金石写意 9
- 三 从赵之谦到吴昌硕 23
- 四 从吴昌硕到齐白石 79
- 五 金石写意狂澜的社会推动力 107
- 六 大写意花鸟画在建国后的新发展 127
- 七 余论 147

一 引言

在中国这个艺术抒情特性极为发达的国度中，绘画往往通过比兴、寓意和象征手段含蓄间接地传达自我情感。所谓“吾儒者，粗识去就，性爱山水”¹，文人士大夫与质实而趣灵的山水最为亲密。山水画自其诞生之初，就通过“以形写形，以色貌色”的手段，成为文士阶层的“卧游”、“畅神”之具，进入成熟期，又通过“外师造化，中得心源”和“图真”、“适意”、“自娱”、“寄乐”等方式，寄托了文人士大夫们的“林泉之心”。五代两宋以后，山水一直是中国画家尤其是文人画家们最热衷的表现题材，而山水画通常也被看作是最能代表传统绘画艺术特点和成就的科目。除了明清时白阳、青藤、八大等以花鸟画闻名之外，宋元以来，美术史上耳熟能详的“荆关董巨”、“南宋四家”、“元四家”、“明四家”以及“四王”、“四僧”等等，其艺术成就主要都表现在山水画领域，换言之，明清以前，历代大家基本上都以山水画名世。

在中国画风格趋向多元化的20世纪，迭遇了以往任何时代所无从比拟的诸多变幻。“20世纪传统中国画四大家”²的提法虽然存在争议，但是吴昌

硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿等画家的成就却是有目共睹的。然而与元明清绘画形成鲜明反差的是，这些声名显赫的近现代画家之中，除了黄宾虹以山水画著称（当然黄偶尔也画花鸟），齐白石、吴昌硕、潘天寿的主要成就却都体现在花鸟画，建国后红极一时的另两位山水画家傅抱石与李可染，其影响也难与吴昌硕、齐白石相提并论。以刘龙庭《花鸟画在近百年中国画坛上的位置》的统计数字为例，1993年在北京炎黄艺术馆举办的大型展览“近百年中国画展”中，“专画花鸟的如虚谷、吴昌硕、齐白石、潘天寿等共四十六人，约占参展人数的43.8%；专画山水的二十二人，专画人物的是十四人，分别占21%和13.3%；画人物兼画花鸟的十人，占0.95%；山水兼花鸟的十八人，占17%”³。从参与数量上看，花鸟画堪称首屈一指。20世纪传统绘画的历史，罕见地由花鸟画书写了极具华彩的篇章。

花鸟画之所以在20世纪成为中国画坛的主流，从根本上说，是缘其功能在特殊的时代背景下的成功转化所致。

众所周知，人物画因其“成教化、助人伦”的社会功能，其发展高峰是出现在艺术政教化的晋唐时代。山水画则因其“林泉高致”的审美与质实趣灵的



吴昌硕 花垂珠帘图



黄宾虹 墨梅图

趣味成为文人士大夫的至爱，并分别在文人阶层的地位达于高峰和落入低谷的宋元时代进入盛期，至明清，随着文人阶层的空前庞大，山水画也成为画坛的主导力量。而花鸟画的功能，早期主要是凭借院体绘画歌舞升平的“文明天下，粉饰大化”，在两宋创造了双勾填彩的辉煌成就后，因文人画的兴起，转以抒发性灵为尚，或追求平淡天真的韵致，或崇尚“我自用我法”的情感宣泄，花鸟画遂成为文人画不可或缺的重要组成部分。至20世纪，人物画因商品经济的兴起与政治形势的更迭而全面复兴，并在特殊的政治形势下甚至一度唯我独尊，山水画坛虽亦有大家不断涌现，取得了不让先贤甚至超越古人的重要成就，但若纵向比较不难发现，20世纪的山水画，就其于整个



齐白石 群虾图

晴霞

甲辰初穠

潘天寿



潘天寿 晴霞图

中国画史上的地位而言，不可否认是处于衰退期，不言而喻，这是由于文人阶层的消失以及文人画的衰退所导致。而正是缘于20世纪文人画的衰退与大众文化的兴起，花鸟画，这一在明清也一度几为文人阶层所垄断的画种，获得了由文人化、宫廷化的精英文化向普罗大众的平民文化转化的千载不遇的契机。

缘此，20世纪的中国画坛出现了如下的变化：以怡情为尚的山水画凭借强大的传统影响力和持续性，在文人山水画萎缩的前提下，虽不复其在明清画坛的一统地位，但依然大家辈出；以宣教功能见长的人物画，在迭遇社会革命和民族危机的局面里迸发出强大的爆发力，并于建国后凭借政治与艺术的一统而一度获得了领袖艺苑的绝佳机遇。而同样有着千年传统的花鸟画，一方面由于传统的惯性发展，在延续明清文人画形式并复起两宋院体画传统的同时，依托“花好月圆”、“花团锦簇”、“锦上添花”等追求圆满的根深蒂固的传统观念，经商品化的渠道迅速而自然地融入到方兴未艾的大众文化潮流中。如果说20世纪早期的吴昌硕更多地仍是延续了明清文人画“我自用法”的抒写性灵，并使自己的艺术与商品化的大潮媾和，那么后起的齐白石则凭借其绘画天然的“人民性”，在特殊的政治形势的作用下，极大地推动了花鸟画在民间的普及。建国后提倡创造“为人民群众喜闻乐见”的艺术，虽然契合了由古典美术向现代艺术转化的时代潮流，虽然人物画发展迅猛甚至一度一枝独秀，但由于其强大的发展动力实质是缘于政治的单向启动，故至政治对艺术“松绑”的1980年代之后，一度风靡的主题人物画创作迅速趋于式微，因而，在20世纪的中国画领域里，可以说唯有花鸟画，真正趋于“为人民群众喜闻乐见”的层面——换言之，在20世纪中国画的领域，在中国画由文人画向大众和平民艺术的转化过程中，花鸟画成为成就最为突出的画科。

因而，在20世纪的花鸟画坛，我们看到了如此的景象，承续明清文人画的小写意固然发展迅猛，院体画风凭借清宫秘藏的重见天日而在学术层面上一度复兴，但由于明清文人写意画的惯性发展，也由于绘画的本体化发展与社会变革的潮流推动，大写意花鸟，凭借吴昌硕与齐白石在建国前后持久影响这一特殊的条件，风靡了从学术界到市场与民间的各个层面。

恽南田秀逸淡雅、华丽典雅的风格，或曰“小写意”的花鸟画风，一度



李苦禅 鸬鹚图

曾弥漫清代花鸟画坛，号为“写生正宗”，与之分庭抗礼者，乃是兴于清代中期以后的“扬州八怪”。“扬州八怪”继石涛、八大遗风，为文人写意张目，至清末，吴让之、何绍基、赵之谦等承其余绪，以金石入画，将被我们今天所称的“大写意”花鸟画风格，推上了一个新的层面。“大写意”花鸟画，始于明代画家陈淳和徐渭，其源头更可推至中唐的逸格与北宋的文人墨戏，至20世纪，在特殊的时代背景下，大写意花鸟画风靡了大江南北，非但开启了与扬州画派不尽相同的新风，还影响了其后的几代画家，堪称此一时代面目最为强烈、参与画家最多的画派，声势极为壮观。大家如吴昌硕、齐白石、潘天寿即是其中的杰出代表，而几乎专事山水画的黄宾虹，其笔墨亦同样以此种风格筑基，是即为史论家所津津乐道的金石写意画风。而与吴、齐、黄、潘相过从、传承的画家如蒲华、赵云壑、王一亭、陈师曾、陈半丁、钱瘦铁、刘海粟、来楚生、李苦禅、吴弗之、诸乐三、陈大羽、王个簃、朱屺瞻、谢之光、崔子范、陈子庄等，亦属此道中坚人物。本书要讨论的，正是这一画风在20世纪的发展脉络及促动其迅速发展的内在动力。

自唐代人物、山水、花鸟画分科以来，中国花鸟画经五代之“徐（熙）黄（筌）异体”，至宋徽宗时代以双勾填彩的风格面世，形成了花鸟画发展的第一拨高潮；元人自“黄家富贵”的格体推衍而出，化为墨花墨禽的笔精墨妙，经吴门至清代恽南田、华新罗，开启了小写意花鸟的另一拨巨大浪潮；明代陈淳、徐渭参酌吴浙两派，发展出泼墨写意画格，经石涛与八大，对之进行了发展与完善，在其后的二百年时间里，大写意融以金石笔法，终于在20世纪借花鸟画的途径攀登上了其历史上的另一个新高峰。自明清的青藤、白阳、八大、石涛、金农，至近代的赵之谦、虚谷、吴昌硕、齐白石、潘天寿等，名家辈出，斗艳争妍，并最终令大写意花鸟画成为整个20世纪影响最为巨大的画派。

注释：

1 宋刘道醇《宋朝名画评》卷二《山水林木门第二》。

2 1980年代由郎绍君提出。在《中国画批评二题》中他又强调：“吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿是美术史学界在20世纪的末期广泛认同的‘20世纪传统中国画四大家’。”载《国画家》2004年第1期。

3 引自《炎黄艺术馆学术丛书》第二集，人民美术出版社，1993年。

二 从野逸派到金石写意

大写意花鸟画之所以在20世纪迅速风靡，与正统派特别是“四王”绘画风格的逐渐式微有直接关系。“四王”画系以淡墨干笔、层层渲染的“南宗”画风，至明末清初成为正宗，为朝野共同接受，有清一代的绘画，“四王”成为实至名归的正统派。

任何画派、画风一旦达于不容置疑的神圣地位，其特点必将被无限放大，而该特点的对立面，或可以视为是弱点，也必将呈现出来。有特点也就必会有弱点，任何一种画风都不可能完美无缺，“四王”的绘画风格同样也不例外。“四王”画派之“力追古法，于荆关董巨诸家无不酝酿胸中”，“一树一石必与宋元诸名家血战，力厚功深，久而与之俱化”等，强调了“师古人”而弱化了“师造化”，尤其是“四王”的追随者对上述言论更是不敢越雷池一步，其后果必然导致千人一面的程式化，“四王”画系的作风也因此显得平正有余而缺乏意趣变化。

“四王”所承续的是董其昌文人画的创作理念，但自王翬和王原祁始，由

于受到皇家赏识，“四王”画风弥漫朝野，学者翕然从之，无论是文人画家，还是宫廷画家，俱以之为尚，非但王翬、王原祁的直系弟子，多入宫廷供职，王翬、王原祁本人亦成为首屈一指的御用画家，其画如《康熙南巡》等，从事先绘制稿本，再经御览批复后进行制作，已带有明显的“主题创作”色彩，与文人画“自娱”的初衷全然背道而驰。此后二百年，画坛尽为“二王（石谷、原祁）所牢笼”，而终于“诸家索然气尽”¹。后又有“小四王”、“后四王”等名目，皆陈陈相因，了无生气，是时画坛气象，诚如龚定盦之所谓“万马齐喑”。

惟其如此，由石涛、八大等四画僧担纲的“野逸派”异军突起，连类而及，至于清代中期郑板桥、李复堂、金冬心等为首的“扬州八怪”，以绘画风格之特立独行，与程式化的“四王”画系之陈陈相因，形成了鲜明的对照。上述的这些画家，或因清易明祚的国恨家仇，或因仕途失意的愤懑不平，在不同程度上都接受了明末抒发性灵的个性解放思潮，艺术上秉承青藤、八大余绪，表现了独立不倚的品格和不为时势所囿的自由精神。其富有纵横自由气息的写意画风，既契合了文人士大夫自古追求的“疏野”趣味，而其反对泥古、敢于表现自我的言论，也切合了明末士人冲击传统观念、追求个性解放的思潮。

清初的石涛曾以革新的勇气与精神，反对愈演愈烈的因袭模拟、因循守旧风习，以“搜尽奇峰打草稿”重振中国画的写生造境传统。尤其是其提出“无法而法，是为至法”的观点，更是极大地冲击了画家在古人故纸堆里讨生活的沉闷气氛。石涛认为“不任于山，不任于水，不任于笔墨，不任于古今，不任于圣人”²，强调“我之有我，自有我在”³，所谓“古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也，我于古何师而不化之有”⁴，故“我自用法”⁵。其画山水、花鸟，笔墨皆不拘一格，时而干笔细皴，时而大笔泼墨，极尽笔墨变化之能事，往往出人意表之外而又在情理之中，给观众以新鲜、强烈的视觉刺激，并且提出“笔墨当随时代”的鲜明主张，既冲击了陈陈相因的积习，也为后世画家留下了巨大的阐释空间。而与石涛“搜尽奇峰”、敢于突破古人的精神相映照，八大山人把花鸟画缘物抒情、借物写心的传统推到了极致。他以象征寓意手法宣泄自己极度压抑的情感，成为花鸟画史上的一座丰碑，创造性地发展了大写意花鸟画法。



吴让之菊石图

20世纪中国画的开端，胎息于求新求变、风起云涌的社会变革思潮之中，与八大、石涛这种在笔墨上追求自由放逸的大气磅礴相一致，尤其是石涛与其倡导个性解放的理论著述，之所以能在20世纪得到大批画家的共鸣与追捧，甚至最终走上神坛，并非偶然。

继石涛、八大而起的“扬州八怪”，在清代中期借扬州的经济基础与商业氛围将大写意花鸟在文人阶层中推向普及。扬州画派中大多数画家以画花鸟见长，而且多具有独特的面目，以求新求变为尚，因有“八怪”之名。^⑥扬州画派多为文人，缺乏较为专业的绘画技能，但却具有良好的书法基础。写意花鸟画尤其是大写意花鸟画，往往以疏朗的折枝章法和纵横挥洒的书法用笔见长，相比繁难的山水画和人物画，对绘画技巧的要求特别是造型的要求不是很高，往往“率汰三笔五笔”，辅以题诗便告功成。扬州八怪的大写意花鸟画，受石涛影响极大。石涛有很长一段时间在扬州以卖画为生，其写意花鸟的题材、图式、风格以及积极的创新意识，都为“扬州八怪”所继承。清初其他一些活跃于扬州及其周边的画家



赵之谦 牡丹图