

赵之谦 蒲华 吴昌硕画风

重庆出版社



赵之谦 蒲华 吴昌硕画风

子敏 晓华 江涛 编

重庆出版社

(川)新登字 010 号

《中国古代绘画大师画风系列》

主 编 张晓凌 冻 月
副主编 李 一 水 工 魏 庚
编 委 林 木 黎 卉 彭逸林
刘 朴 田 军 黄 敦
责任编辑 裴小蕙 江 东
装帧设计 邹 禾
版式设计 裴小蕙

赵之谦 蒲 华 吴昌硕画风

重庆出版社出版、发行 (重庆长江二路 205 号)

新华书店经销 四川新华印刷厂印刷

*

开本 787×1092 1/16 印张 10 插页 4

1997 年 4 月第一版 1997 年 4 月第一版第一次印刷

印数:0001—8000

*

ISBN7-5366-3632-6/J·444

定价:48 元

近世画坛论三杰

——赵之谦、蒲华、吴昌硕绘画艺术散论

· 冻月 ·

清季，中国画坛次第相衔，出现了三位深刻影响当代中国画坛的巨匠。赵之谦(公元1829——1884)率先登坛，借助清中期金石考据之学兴盛所孕育的碑派书法成果，以隶篆、北碑的古朴、雄浑之笔演为画境，始开一代新风。他在书法、篆刻、绘画上均有开宗立派的建树，对其后的中国画创作产生了深远而意义重大的影响。蒲华(公元1832——1911)、吴昌硕(公元1844——1927)继起，以天纵之才，清雄之笔，殊途同归，完成了这一流派的创立。其后齐白石、潘天寿均得其泽被，使近代中国画奇峰突起，取得了不让前贤，抗衡前代的艺术成就。

在我国的各个历史时期中，没有比清末更让人难以回首的了。清廷的腐败，军事的衰颓，内忧外患此生彼发，使斯时中华民族历尽苦难。急剧的社会动荡摧毁了无数长居小康的家庭，文人“达则兼济天下”的理想，往往被残酷的现实无情粉碎，纵有安邦治国之才，经天纬地之学，也难以在昏浊的官场和险恶的局势下有所施展。于是，托身于艺术，寄情于金石、书画便成为不少文人躲避乱世的桃花源。在这种情况下，艺术一脉并不以国势的颓衰而败落；一种心灵失落的补救，反而造成了艺术恢宏的格局和豪放的气势。一代艺术成一代艺者智慧的象征，从中可以印证民族精神的不死。

赵之谦、蒲华、吴昌硕便是这以艺托身证求民族精神不衰的代表。三人均出身于清贫之家，没有可资夸耀的身世和显赫的门第。生逢乱世，天灾、人祸使他们备尝生存的艰难。无“高阶”以托，一切都得依靠自身的秉赋和苦学所聚的才能，在一片废墟上，开拓一片天地。赵之谦天生艺质，二岁即能作书，九岁时广取各家灶画(浙江旧俗，家中之灶均彩绘四壁以取吉祥)之长为家中作灶画，即得乡人好评。弱冠得博士弟子，但家贫不能自给，困居乡里数十年，纵有“湛深之思”，“读书过目不忘”之才，广览“经史百家、名物之蹟”之学，竟不能举为一用。直至31岁时方在杭州的乡试中以第三名的成绩取得举人之衔，其后，数度应试礼部均名落孙山。终其老逝，亦不过以七品县令之职，略得为政清明之誉。

蒲华于仕途更是无缘，在他身上，“性格即命运”的箴言是真而不伪的，“性简易，无所不可”(《清七百名人传·蒲华》)的蒲华直视科举为儿戏：“遇岁试，一题作二篇，不耐楷录，愿代者分与之”(所引同上)。愿跻身岁试，表明蒲华对仕途的不能忘怀；“一题作二篇”直显其过人的才华和敏捷的文思，但科场考试必须使用工整划一的馆阁体，这对其性简狂，不为物役的蒲华来说是难以忍受的；“愿代者分与之”，以文章换取他人的楷录，这游戏做到了考场上，又显露了蒲华对科举的藐视。其后，蒲华绝意仕途，以鬻书卖画为生，尽管穷愁潦倒以至一文不名，但断床破桌可以居家，夏典冬衣可以为生，所乐者，诗酒为伴，书画娱情，虽布衣终身而不悔。

可以生动反映蒲华落拓不羁，安贫乐道的事例有二：其一，传说蒲华穷寓沪上，一日酒酣醉卧，有小偷入门，蒲华醒而佯作梦语：衣中尚有银元几枚，汝可取去，所余角子勿动，留余明日早食。小偷应言而取。如此“无所不可”的人生态度，足证蒲华不执于物的心性。其二，蒲华沪上之居“邻伎馆，妓多从学者，教诲谆谆如严师。”(《清七百名人传·蒲华》)看来蒲华绝少文人自视金贵的贵族心态，他所实践者，乃孔老夫子“有教无类”的遗训，以严师的认真教妓女学书画，也表现了蒲华“无缘大慈”的平常心。

吴昌硕成人之前遭遇的惨烈，令人触目惊心。频繁的战乱、兵灾，使本欠小康的吴家如雪上加霜。一家九口为避兵灾颠沛流离于外，以致三年中未得一顿饱饭。待乱定，九口之家仅余吴昌硕父子二人。这种境遇，足可使吴昌硕感乱世于凄凉，视仕途如死灰。直至22岁方在学官的迫促下应试，考取了一个秀才。51岁时曾参与吴大澂戎幕，随其督帅北上御日，但不到半年，便因继母之病而乞假南归。56岁时，因同乡丁葆元保举而就任安东县令，官场的黑暗和虚伪迫吴昌硕知险而退；到任一月便辞去县令之职。“文章憎命达”也许反映了为艺为学的某种规律，三人在仕进之途上的不同遭遇，在人生旅途上的坎坷经历，使他们更深刻地理解了生命的价值和意义，于是择其可行之途而驰行，举其可用之资而尽才；潜心金石，忘情书画，修炼心性、艺质，显现艺识、胆魄，各执大纛，终成一代之宗。

二

赵之谦只活了56岁。令人诧异的是，寻常艺者在此年龄段刚及“而立之岁”，但赵之谦则以文史、书画、篆刻上的综合成就而开一代风气了。这不能不归结为赵之谦超人的颖悟和非凡的秉赋，——他是艺术上的通才，复为艺术上的通人。

一本《章安杂说》所涉题材散漫而内容众多，但就在这本书中，赵之谦发石破天惊之语，说出了古人所不能说，后人所不敢说的话：“书家有最高境，古今二人耳。三岁稚子，能见天质；绩学大儒，必具神秀。故书以不学书，不能书者为最工”（《章安杂说·第九则》）。此语虽为论书，但移为论画则无不可。赵之谦在长期的艺事、心性的渐修、顿悟中，终于通解了艺术三昧，从而拨表见质，对为艺所必需的基本条件和内质，作了深刻的阐述。古今艺术不管形式异同，所指归一——真、善、美、慧。这真，舍童心其谁欤？物象入眼，理性认识固属必要。但它还有以生命本能直接感悟这一重要环节。而无饰无伪，天机真纯，了无挂碍乃童心专擅，所能印证者：儿童画，天真烂漫，敷色为象，奇趣横生；民间艺术，大朴无华，真力弥满，粗犷简质，直现生命的本能；原始艺术，气魄宏大，雄浑无迹，元神内蕴，精神外溢。以上种种均可揭示高文化、雅文化之外，尚有“低文化”、“无文化”为艺的另一种形态。于此可知艺者的心性修为和精神状态为艺术创作的第一要素。舍此，以小聪明补其灵思空乏，以技巧补其心性昏浊，皆可使艺术不真、不善、不美、不慧，而失去艺术非形式和技巧可以补足的“天质”。如赵之谦执童心天质论为艺必备条件的全部，则赵之谦以一偏之说而未达通人之域，但赵之谦同时看到了问题的另一面：“绩学大儒，必其神秀”。人们不能拒绝长大，与年龄俱增的人欲易使童心消解于“尘染”中，昧于物欲，成为人为艺更多了数重心理障碍，而驱迷启慧必须借助“正知”、“正学”，所以“绩学”便成为成人为艺的必须。就此而言，文化和艺术须臾不可分离，且是艺术直达“神秀”的必备条件，这在中国历代文人画家中可以找到无数例证。赵之谦其语之末“不学书，不能书者为最工”看似费解，实则含意深刻：因“学书”而掩天质，乃“学书”之过，其学所得不如不学之三岁稚子；恃“能书”而泯神秀，则“能书”非能，徒见其形而失智慧的生命和活跃的精神。一切艺术圣境的成就，均在于去掉法障（技巧无力所带来的表现上的障碍）、心障（因无尽“烦恼”而引起的心理紊乱以及所知不确的迷乱）后艺者所得到的彻底解脱和所获得的大自由、大自在。西方某些现代艺术和吾国激进艺术大反传统，所求者无非标榜个性，以为艺的自由为目的，但心障、法障固多，故所主张者，多文字标记，

所行愈速，离圣境愈远。

造成赵之谦理论的背后，自有其本身的体悟和特殊的人文背景；清代书风崇尚稚拙、质朴，无不以真率无邪，自心朴茂为要。故启残碑、断碣于荒野；认北朝摩崖、六朝造像、题记为瑰宝；领三代大篆、两汉隶书为古质。所求者大朴无华，真纯无伪。时代风尚作用于赵之谦的审美指向，这从赵之谦书法的取法上亦可得到印证。或许赵之谦深谙佛学和陆王心学，或许李贽的“童心说”对其产生了深刻的影响，但赵之谦确乎以“通人”之慧，道出了今人尚未说得清楚的问题。

返观赵之谦绘画、书法、篆刻，其归类，尚在绩学神秀一类中。赵之谦的善学，可以从他的画中一一解读。孕育赵之谦画艺的基本因素有五个方面：其一，上溯明代陈淳、徐渭一路泼墨大写意画风，兼融清前中期石涛、李蝉绘画之长，使其画意气风发，淋漓酣畅，生机一片。其二，倾心恽南田简逸、清丽的风姿，补狂放易疏之失。其三，借助他在金石、书法上的高度成就，成功地引入篆籀笔法，使其画宏丽、雄健之姿演为新貌。其四，精于文史、诗词，借助其深厚的学养，使“腹有诗书气自华”的文人风采流泻画中，表现了深刻的文化内涵。其五，养正扶正的人格和心性，使其画平添艺者的生命能量，此一点绩学之助为七，类乎童心的清纯为三。

赵之谦对书法通于画法是高度认同的，他说：“画之道，本于书。书不工，而求画工，如小儿未离乳先哺以饭。虽不皆受病，而瘠与弱必不免矣。”（《章安杂说·十四》）中国画以“六法”为成画的根本大法，尤以“气韵生动”统领其余五法，而“气韵生动”所依托者，在“骨法用笔”。“骨法用笔”作用于形，是指形象融汇意度的骨格架构；言于神采，是指具体的笔墨语言——点、线、面以生死刚正的笔力作为基质，融汇情意、感觉、和谐无间的生发气韵。似此，中国画中的具体笔墨既作用于形以助意象的植成，又离象而在，独立自足的形成审美个体，成为活跃的生命单位。而中国书法，则是最具体、最典型的体现着上述特点。因此，中国文人画家无不以书法作为绘画必备的因素和笔墨表现语言的构成基础，赵之谦先求书工，继求画工的艺术主张，正是反映了这一根本认识，只不过赵之谦画中所赖之力除书法之外，尚有金石（篆刻）方面的因素。

赵之谦在绘画中主攻花鸟，同时兼及山水。或许赵之谦的人生际遇毕竟比蒲华、吴昌硕好得多，故其画较之后二人，少一些冷逸和苍茫，多几许宏丽和富贵。在中国文人画中，向来以笔墨清淳为极品，深戒用色的驳杂。观赵之谦的花鸟画，用色的大胆为他之前的画家所少见。胭脂、朱砂、汁绿以及亮丽的石青、石绿交织于他的画中，使他的画和他推重的陈淳、徐渭、石涛之画形成鲜明的反差。但赵之谦的画毕竟富于文人特征，色墨交复配置画中时，总归于一片和谐，且笔力无所不在的作用于他的用色，使色不管是晕化浑合还是干涩苍劲都须臾不离地作用于气韵的表达和意象的显豁，故色在他的画中无轻佻之状，无妖媚之神，演化为宏肆、古艳。

在画的构图上，赵之谦的特点突出。在立幅绘画中，他遵循中国画置陈布势的S型走向规律，取聚散有度的组合来营造丰富的空间节奏，对守黑布白的得体把握使其画于凝重中流荡着空灵的神采。在小幅册页上，赵之谦以小写意为用，留有恽南田敷色、为象、构图的影子。以小写之形得大写之神，赵之谦可谓深得南田三昧。

碑派书法风行清中、晚期，必然深刻的影响两期的绘画。赵之谦书法以北碑为宗，以篆隶为宾，以帖派为友。碑派书法中锋用笔的特点无处不在的作用于他的绘画，故他画中的行笔，圆浑雄厚，屈曲伸展，无不体现着大篆和北碑笔意运行的痕迹，这使他的画和徐渭大草流泻，轻灵跳掷的用笔形

成大的反差。肇乎其始,他开劈了一片新的境地,因为他的存在,才使吴昌硕、齐白石有借力而上的条件。

三

比赵之谦晚生三年的蒲华,虽一生历尽磨难,但天年可得,享寿 80 岁。如不因醉酒卧床,镶牙阻喉而不期仙逝,以蒲华“素无疾,一蹶几陨,旋健如初”(《清七百名人传·蒲华》)的身体状况看,延寿至 90 岁亦有可能。蒲华狂放不拘的人生态度,恣情任性的性格,奔涌如泻的才情,长风振林的气势,敏捷天纵的诗才都使他和徐渭声息相通,具有相近的艺术气质。早年入岁试一题作二篇的蒲华,其本色是浪漫狂放的诗人,换言之,支撑其艺术的基础是灵思妙悟,快捷如风的诗情。吴昌硕对蒲华诗才曾有如是评价:“其襟怀之洒落,逾恒人也。如斯,所作诗类见于题画,不解思索,援笔立就,疏宕之气,播为天籁。”(吴昌硕《芙蓉庵燹余草序》)洒落的襟怀使蒲华诗思空灵,不碍神行,无物挂心,着相即化。有如此境界方能援笔立就,不解思索;方能去伪去矜,发自心中,溢为心声,播为天籁。这种心性、境界相伴蒲华终身,移为丹青,如出一辙。

最能反映蒲华心性、气质的莫过于他的墨竹。“尝于夏月间,衣粗葛,囊残笔三两枝诣缶庐,汗背如雨,喘息未定,即搦管写竹石,墨沈淋漓,竹叶如掌,萧萧飒飒,如疾风振林,听之有声,思之成咏。”(吴昌硕《芙蓉庵燹余草序》)寥寥数语,吴昌硕勾画出一个性灵鲜活,呼之欲出的蒲华来。蒲华写竹借助羊毫柔软,蓄墨多而墨色易于丰富的方便,任情之所至,振笔直遂。一画之成不主成竹在胸,往往于笔墨运行中因势利导,任情变通。其水墨的酣畅依托于行笔兔起鹘落、风驰电闪的快捷,使元气流泻无碍,笔势奔行无滞。画竹既成,异于小桥流水的恬静,类同于清壮雄浑的交响乐章。蒲华画竹不斤斤计较于竹子的自然色相,而取法于神理的逼肖。较之在他之前的画竹圣手如文同、苏东坡、吴镇、郑板桥等,虽各据一峰、趣殊一途,但绝少其浑化无迹的韵致。以蒲华画竹佳品而论,可以直逼诸人让一头地。但蒲华画竹常在急就状态中,如精、气、神、情四合俱臻,则物我混一,神乎其技,直达逸格;如乖合参差,纸墨不称则显荒疏,虽可以情见长,以韵感人,但败落之处在所不免,这使人在观赏品味蒲华此类墨竹时,常生感动,又发遗憾。

和蒲华墨竹趣味分殊的是他的设色花卉。在这类画中,蒲华一反墨竹的恣情狂放,而发不激不厉,清逸平和的诗怀,尤显幽雅和悠扬。他画花卉蔬果,用色殊多,只不过其色没有赵之谦的鲜丽,吴昌硕的浓重。他使色如墨,既见笔趣又显色韵,写花直夺花神、写果直取果趣,用色和谐而不驳杂,水墨、水色交织而无间心手,宛如一曲曲农家风情小诗。在意象植成上,他非常注重花卉蔬果生理的显豁和笔情墨趣的传达,故这类画形肖神似,体现了蒲华坚实的写生能力和转化意象的才能。至于花卉立幅画,用笔主于中锋,屈曲涩进,构图为象可以归类赵之谦的画风。

山水画于蒲华,虽不如前代山水画家专精一途而作品众多,但其成就,绝不亚于其花卉画。蒲华山水取法于五代、宋元,源头直接董源、巨然。于宋得意于二米(米芾、米友仁);于元钟情于倪雲林、吴镇、黄公望;降至明清,沈周粗笔宏阔的山水,董其昌清逸静寂的林泉,王原祁重而不浊,密而不乱,凝重苍厚的作品都给蒲华以有益的影响。无疑,蒲华善学于斯乃在于笔墨语言的把握上;众长所聚,复加锤炼。更兼心性,气质使然,蒲华的山水绝不简单的依傍以上各家门户,学而能化,自成一

格。蒲华山水，不耐细勒慢勾，一如墨竹，用笔快捷如风，雄阔粗壮的墨痕如烟云流泻：湿墨落纸，润含春雨；渴笔入画，燥裂秋风。墨不掩笔，笔不滞墨，浓淡交织，气韵浑然。同于四王，蒲华山水用点别具风神，重墨点山，山起凸凹，焦墨点树，树生秋叶，点线无状如密锣紧鼓，作用于象则树有树理，山有山形。以蒲华画中之山印证自然之山，则简繁不同，生理神韵与共。论蒲华笔下的山水，以形论创新守旧则是无用的。意象植成所赖的笔墨独注蒲华的心性、气质，它可以独立于象外而谈生命在细微笔墨中的律动，在这里它所深具的美感是酷似音乐的。

和花卉画不同，蒲华山水力戒色的驳杂，往往一画既成，水墨自足，无需多色为助，只花青一抹，赭石数笔，辅助山态、树色而已。

论蒲华绘画的笔墨，忽视其书，便成偏论。蒲华书法取法于草，这或许是笔墨形态有别于赵之谦、吴昌硕的地方，但细察蒲华草书，所使之笔为羊毫，所用笔法主于大篆，这又决定了蒲华笔墨的篆意属性，因而类同于赵之谦、吴昌硕而具相似的用笔特点。

在中国书法中，碑、帖分流，各成一派。以帖论，大成于晋，大盛于唐，所主之笔为硬毫，所用之法：笔运中侧，锋出八面，绞、翻、转、折、驻变通使用。故点线在运动中产生非提按所为的丰富变化，造成细节的无限可读。以帖派书法线质论，干净爽利，流泻灵便中显风神的清逸。碑派书法用笔借助羊毫，中锋曲笔的使用，使行笔较少变动毛笔锥体的触纸面，于是笔意的变化和节奏的产生依赖于曲笔和提按。由于碑派书法点线运动的细节变化不如帖派书法丰富，补救之法除提按、曲笔外，还辅以疾、涩之法，以避免行笔的油滑，同时造成笔道走向内的多种干湿变化，所以碑派书法的线质凝重而毛涩，显风采于雄厚。以此观照蒲华草书，虽其书体归类帖派，但所使之笔归究于碑。碑帖的技法差异并未成为蒲华其书心性、气质表露的障碍，他中锋环行、曲屈的笔意，俯仰正侧的体态，参差呼应的章法共汇一格，——洒脱无羁而自由自在。看蒲华草书，不观全局，单取一处，则病笔不免，体态常乖；放之全局则浑然一体，一字一笔易形则病，易态则怯。蒲华作草以悬笔中锋为主，时见顺势所施的拖笔，有强力快行和借力引带的巧妙配合，以及干湿的随意变化。这些特征和笔性，无不方便地贯注于他的画中，尤以墨竹和山水最能体现其书法笔墨所予的风神。

四

较之赵之谦、蒲华的人生际遇，吴昌硕可谓得天独厚。尽管吴昌硕早年坎坷，备尝艰难苦辛，但中年以还，命转运移；他先以书法、篆刻驰誉艺坛。34岁学画，借助书法之力，迅入佳境，一时画誉鹊起，声震中外。名气一大，自然润笔丰厚，中晚年的吴昌硕一直居于比较安定且衣食丰裕的环境中。赵之谦尽管少吴昌硕少年时的遭遇，但他不能比寿吴昌硕，56岁便英年早逝，以至艺途中断，少了积岁为艺人画俱老这一阶段。蒲华享寿虽和吴昌硕差不多，但穷愁潦倒一生，缺少吴昌硕那样较为优裕的艺术环境。吴昌硕70岁时，名气如日中天，他以金石、书画的全面成就而长中外瞩目的重要艺术团体——西泠印社。生前，日人塑像于西泠印社以示崇拜。其影响之巨，中日共仰。

吴昌硕的幸运，不仅在后半生的环境优裕，还在于有几个影响他画艺的人物。赵之谦以金石、书画的全面才能，首开篆籀入画的风气，这使吴昌硕有可资借鉴而快速切入绘画的助缘。40岁左右和任伯年订交，使他初入画道，便有一个可以随时切磋艺事的师友。蒲华那狂放不羁的性格，纵逸不滞

的诗才,笔酣墨饱的写竹,都曾给吴昌硕以有益的影响。这些影响在吴昌硕画中可以一一分辨:构图为象有赵之谦、任伯年的某些影子,画竹、用墨又有蒲华的影响。但吴昌硕不愧为一代绘画宗师,所学、所借、所受影响都能一一消化而最终夺神而上,使绘画成就超越于赵之谦、蒲华之上。就近取法,只是吴昌硕善学的一个方面,他所倾心折服的还是以陈淳、徐渭为代表的泼墨大写意画派。如果分解吴昌硕绘画的构成基因,则大致可归纳为:用墨得之于徐青藤,取其七分清逸,自添三分凝重;用笔借助书法、篆刻之力,受启示于赵之谦,复以老辣清壮而显魄力宏大;构图、用色受影响于赵之谦,古艳、凝重更过于赵之谦。

吴昌硕绘画的最大特点是富于“金石气”,在他朴茂苍厚的画风背后,是他精深的篆刻艺术和雄浑、劲健的书法艺术。

吴昌硕大约从14岁开始便在父亲的指导下治印,贫困的家庭、恶劣的条件并未稍减他的艺术热情:无力制刀,他以废铁自做;无钱购石,便以砖代用。居山乡身无余钱,以致左手无名指受刀伤,无力救治而烂去半截(吴长邛《吴昌硕先生年谱》)。他上溯秦汉印章,先秦古玺,扎实的治印基础,使他具备了日后自创风格的条件。吴昌硕篆刻风格的铸成,又同时得力于他的书法。受清代碑学影响,他长期致力于商周大篆、两汉隶书的学习,而成就最大,用力最深的是《石鼓文》。吴昌硕学习《石鼓文》不是为学的一个阶段,而是相伴艺事发展的始终。他改造《石鼓文》的残损和严整,以笔代刀,形成雄浑、苍健的风貌和“右肩”高抬的形体特征。在篆书之外,他的楷书上溯魏晋人书,以钟繇为根基,这种取法和明代诸大家在楷书上的取法相似。继而行书以王觉斯、黄道周、倪元璐为师,综合其篆书、篆刻的营养,化成自己老辣、灵健、硬拙的行书风格。书法作用于吴昌硕篆刻主要体现在他对篆书字法和笔意的深入把握上,同时得力于他对碑派书法“金石气”的准确理解和全面认识,故他的篆刻古茂斑烂,表现了刀法、章法、笔法的完美结合。

主张“直从书法演画法,绝艺未敢称其余”的吴昌硕,在绘画中完成了赵之谦首开的“挥斥画工,挟汉魏金石气”的绘画新风。使清末画坛因吴昌硕的存在而熠熠生辉。吴昌硕画中“金石气”的体现除朴茂、斑烂、苍莽的气格、神韵外,主要体现在重、拙、大的特点上。所谓重,主指用笔所因的色、墨以强劲的力量为基质,形成宽博、凝重的气度和雄厚苍健的韵致。所谓拙,主指摈除油滑、轻浮、妖媚的习气,表现出天真、烂漫、质稚、真淳的风采。所谓大,主指以兼容万物的气魄,进入艺我无碍,真力弥漫,与宇宙化一的格局。以吴昌硕的画比较于林立画史的大师们,更因以上特点使其画独标千古,而无人与之争锋。

吴昌硕以花鸟画为其主要面目,兼及少量山水、人物。其画凌厉的笔势,宏阔的气魄,融意象、骨气、韵致于一炉,直逼汉魏风神。如仅以气魄称颂其画显然是不够的,察其真放不舍精微。吴昌硕深知一画之成,必须“奔放处离不开法度,精微处照顾到气魄”,故他作画恣情纵性,在“墨气脱手椎碑同,蝌蚪老苔隶枝干”、“苦铁画气不画形”、“法与草圣传,气夺天池放”(以上所引为吴昌硕诗句)时,须臾不离成画之理。据王个簃先生回忆:吴昌硕先生作画“大胆落笔,疾如风雨,但到细心收拾时,不得了,一枝笔拿在手中,要点又不点,欲加又未加,沉吟再三”。这“沉吟再三”既体现了吴昌硕作画的严谨,同时又合“大胆落笔,小心收拾”的中国画作画要求。深入品评吴昌硕的绘画,古质斑烂的风貌无不贯注着宏大的气魄和强劲的笔力,但察其细部,神思绵密毫不荒率、空怯,你可以把目光停留在他画作的任何一个局部上,都可以小见大,从中解读一个完整的吴昌硕。

山水画在吴昌硕的绘画中只是支流,没有取得花鸟画那样高的成就,但其笔墨、气度仍有他人所未到处。值得一提的是他为数不多的人物画,其人物固没有任伯年的专精,也没有当代人王婆卖瓜式的自诩“准确”,但逸笔草草,生机、神态、气韵俱足,品格显然高于同他共世的很多人物画家。

五

赵之谦、吴昌硕生后的影响不因其人逝去而稍减,在当代的书画、篆刻创作中,仰二人流风遗韵化为今神者,随处可见。蒲华生不逢运,生前播名不出沪上朋友圈中,吴昌硕的名气虽大,但推重其艺并未改变他的生存环境和引起当时画坛的过多注意。延至今时,他的草书及绘画频频出版、介绍,引起了人们广泛的兴趣,方还历史的真实面目,推蒲华为海上画派的重镇,给予了持平的评价。吴昌硕持久不衰的影响当代,不独艺压群贤,还在于他有一批水平不低的学生和后继者:如王一亭、赵云壑、陈师曾、王个簃、诸乐三、吴弗之等,兼及受其影响,情类私淑的齐白石和亲聆教诲的潘天寿。吴昌硕的学生爱师情深,严守师法,均能入室居位,虽别开生面而未能,但不辱师门,亦有建树。这比之齐白石的后继者来说,无疑风神超胜。

斯人虽逝,风神长存。在我们结束本文时不禁深发感慨,复生思索,多见启示。尽管当代书坛对清人碑学持有不同看法,但不可否认,一代人文环境造成一代艺术特征,乾嘉学派重考据、重实证的为学治论方法,已成为国际学术研究所认同的基本方法。正是由于清代金石考据之学的兴起,才引发了书法创作向三代、汉魏、南北朝的回归:篆刻得其益,衍生为众多的流派;书法享其惠,一代书风有别于历史上的任何时代。书法、篆刻作用于绘画,使书画同源的中国画在清代注入了新的生命,这些现象,都可以通过对赵之谦、蒲华、吴昌硕的绘画解读,得到印证。由此可知传统并非是无意义的存在,通过对前代绘画大师的人生旅途,治学为艺方法,以及不可重复的绘画杰作的研究,可以剪除当代画人对传统中国画的误解,可以矫正当代中国一些画人的偏执和轻浮的躁动,可以引发对中国先贤智慧的再认识,画人可以重新认定为艺为人、炼人炼意的真谛,可以看到更远、更大的目标。

赵之谦作品

- 1 玉簪海棠扇面
- 2 仙桃图
- 3 牡丹图
- 4 富贵眉寿图
- 5 富贵眉寿图局部一
- 6 富贵眉寿图局部二
- 7 古柏图
- 8 积书岩图
- 9 秋菊图
- 10 瓶花灯鼠图
- 11 紫藤图
- 12 瓜果扇面
- 13 紫藤萱草图
- 14 绛桃青柳图
- 15 枇杷锦葵图
- 16 玉兰红丹图
- 17 桃实图
- 18 千秋寿图
- 19 修竹甘蔗图
- 20 梅花图
- 21 牡丹扇面
- 22 灵芝花卉图
- 23 花卉图
- 24 牡丹图
- 25 老圃秋容图
- 26 富贵图
- 27 荷塘图
- 28 水仙灵芝图
- 29 梅竹图
- 30 朝霞轩轩图
- 31 秋菊图
- 32 花卉图其一
- 33 花卉图其二
- 34 秋色图
- 35 水仙腊梅图
- 36 芙蓉图
- 37 石榴图

- 38 荷塘图
- 39 碧桃图
- 40 月季花图
- 41 石林花卉图局部
- 42 石林花卉图
- 43 芭蕉墨石图
- 44 芭蕉墨石图局部

蒲华作品

- 45 潇湘夜雨图
- 46 端阳图
- 47 玉树交柯图
- 48 竹石图
- 49 梅石图
- 50 菊石图
- 51 墨竹图
- 52 荷花图
- 53 牡丹图
- 54 天竺水仙图
- 55 天竺水仙图局部
- 56 瑶池桃熟岁三千图
- 57 瑶池桃熟岁三千图
- 58 供茶图
- 59 供茶图局部
- 60 茶菊图
- 61 西湖秋月里图
- 62 石榴清供图
- 63 桃石图
- 64 果品图
- 65 兰石图
- 66 荔枝葡萄图
- 67 古砚佛手图
- 68 潇湘雨过扇面
- 69 菊石图
- 70 菜香图
- 71 牡丹图
- 72 石榴葫芦图
- 73 坐看云起图

图版目录

- 74 梧桐庭院图
- 75 山晴水明图
- 76 山晴水明图局部
- 77 山水册页其一
- 78 山水册页其二
- 79 山水册页其三
- 80 山水册页其四
- 81 山水册页其五
- 82 倚蓬人影出菰芦图
- 83 倚蓬人影出菰芦图局部一
- 84 倚蓬人影出菰芦图局部二

吴昌硕作品

- 85 美意延年图
- 86 美意延年图局部一
- 87 美意延年图局部二
- 88 篱边秋果图
- 89 紫藤图
- 90 红梅图
- 91 铁网珊瑚图
- 92 墨荷图
- 93 岁朝清供图
- 94 神仙祝寿图
- 95 明珠滴露图
- 96 明珠滴露图局部
- 97 天竺图
- 98 紫藤图
- 99 秋容图
- 100 寿桃图
- 101 竹菊图
- 102 玉堂富贵图
- 103 牡丹图
- 104 秋色图
- 105 天竺图
- 106 高风艳色图
- 107 兰香四时图
- 108 山茶图

- 109 墨荷图
- 110 石榴图
- 111 红梅图
- 112 葫芦图
- 113 墨荷图
- 114 秋菊图
- 115 山水册页
- 116 山水册页
- 117 富贵神仙图
- 118 紫藤图
- 119 竹菊图

吴昌硕画派作品

- 120 松鹤图 王震
- 121 寿桃图 王震
- 122 松鼠葡萄图 王震
- 123 芙蓉鹭鸶图 王震
- 124 芦苇飞燕图 王震
- 125 梅石图 赵云壑
- 126 东篱佳色图 赵云壑
- 127 石畔秋色图 赵云壑
- 128 青山绿树图 赵云壑
- 129 牡丹扇面 赵云壑
- 130 花卉四条屏其一 赵云壑
- 131 花卉四条屏其二 赵云壑
- 132 花卉四条屏其三 赵云壑
- 133 花卉四条屏其四 赵云壑
- 134 牵牛花图 陈师曾
- 135 秋光图 陈师曾
- 136 秋趣图 陈师曾
- 137 山水图 陈师曾
- 138 八哥图 陈师曾
- 139 葫芦图 王个簃
- 140 芝兰并茂图 王个簃
- 141 向日葵图 王个簃
- 142 紫藤飞燕图 诸乐三

赵之谦作品

图版目录

- 74 梧桐庭院图
- 75 山晴水明图
- 76 山晴水明局部一
- 77 山水册页其一
- 78 山水册页其二
- 79 山水册页其三
- 80 山水册页其四
- 81 山水册页其五
- 82 倚栏人影出帘图
- 83 倚栏人影出帘图
- 84 倚栏人影出帘图

吴昌硕作品

- 85 吴昌硕年图
- 86 吴昌硕年图局部一
- 87 吴昌硕年图局部二
- 88 吴昌硕年图
- 89 吴昌硕年图
- 90 吴昌硕年图
- 91 吴昌硕年图
- 92 吴昌硕年图
- 93 吴昌硕年图
- 94 吴昌硕年图
- 95 吴昌硕年图
- 96 吴昌硕年图
- 97 吴昌硕年图
- 98 吴昌硕年图
- 99 吴昌硕年图
- 100 吴昌硕年图
- 101 吴昌硕年图
- 102 吴昌硕年图
- 103 吴昌硕年图
- 104 吴昌硕年图
- 105 吴昌硕年图
- 106 吴昌硕年图
- 107 吴昌硕年图
- 108 吴昌硕年图







