

中华美术百年： 1911-2011



鲁虹 / 主编
游江 / 撰文

中华美术百年：

1911—2011



中国青年出版社

(京)新登字 083 号

图书在版编目(CIP)数据

中华美术百年: 1911 ~ 2011 / 鲁虹主编; 游江撰文.
中国青年出版社, 2011.9

ISBN 978-7-5153-0142-6

I. ①中… II. ①鲁…②游… III. ①美术 -

中国 - 1911 ~ 2011 IV. ① J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 155856 号

责任编辑: 骆 军 张 婷

中国青年出版社 出版 发行

社址: 北京东四 12 条 21 号

邮政编码: 100708

网址: www.cyp.com.cn

编辑部电话: (010) 57350404

门市部电话: (010) 57350370

北京市十月印刷有限公司印刷

新华书店经销

787 × 1092 1/16

14 印张

92 千字

2011 年 10 月北京第 1 版

2011 年 10 月北京第 1 次印刷

印数: 1-5000 册

定价: 65.00 元

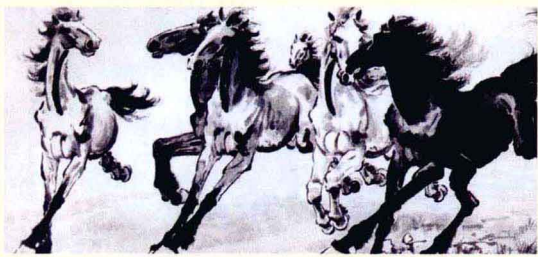
本图书如有印装质量问题,
请凭购书发票与质检部联系调换
联系电话: (010) 57350337

目 录

001- 俞汝捷: 前 言

003- 鲁 虹: 关于《中华美术百年》的出版——代序

中国画作品部分



中国画导读

008- 吴昌硕《桃实图》 1920 年

010- 高剑父《风雨骅骝》 约 1925 年

012- 陈树人《岭南春色》 1929 年

014- 方人定《画家与模特儿》 1931 年

016- 吴湖帆《春云晓霭图》 1934 年

018- 徐悲鸿《群奔》 1934 年

020- 黄宾虹《万松烟霭》

约 20 世纪 40 年代

022- 齐白石《虾》 1941 年

024- 潘洁兹《石窟艺术的创造者》 1954 年

026- 方增先《粒粒皆辛苦》 1955 年

028- 黄 胄《洪荒风雪》 1955 年

030- 林风眠《捕鱼》 1959 年

032- 傅抱石 关山月《江山如此多娇》

1959 年

034- 李 琦《主席走遍全国》 1960 年

036- 刘文西《祖孙四代》 1962 年

038- 李可染《万山红遍 层林尽染》 1963 年

040- 潘天寿《小龙湫下一角》 1963 年

042- 张大千(台湾)《山雨欲来》 1967 年

044- 吕寿昆(香港)《禅画》 1970 年

046- 刘国松(台湾)《距离的组织之十九》

1971 年

048- 杨之光《矿山新兵》 1972 年

050- 周思聪《人民和总理》 1979 年

052- 吴冠中《春雪》 1980 年

054- 周韶华《黄河魂》 1982 年

056- 关 良《贵妃醉酒》 1983 年

058- 洪 耀(台湾)《水墨弹线(双马)》

1984 年

060- 王 川《女人》 1985 年

062- 田黎明《阳光下的蓝天》 1992 年

064- 李华生《99.1—99.2》 1999 年

066- 邵 戈《城市垃圾系列·自画像》

1999 年

068- 刘庆和《流星雨》 1999 年

070- 李孝萱《股票! 股票!》 1999 年

072- 黄一瀚《中国新新人类·卡通一

代——玩转生活》 1999 年

油画作品部分



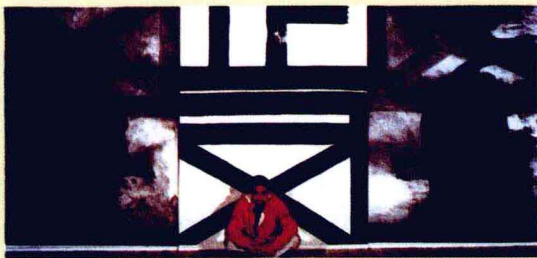
油画导读

- 076-李叔同《自画像》 1910年
078-李铁夫《音乐家》 1918年
080-颜文樑《厨房》 1920年
082-刘海粟《北京前门》 1922年
084-卫天霖《闺中》 1926年
086-赵 兽《脸孔》 20世纪30年代
088-庞薰琹《如此巴黎》 1931年
090-潘玉良《窗前的女人》 20世纪40年代
092-吕霞光《妇人像》 20世纪40年代
094-司徒乔《放下你的鞭子》 1940年
096-罗工柳《地道战》 1951年
098-董希文《开国大典》 1953年
100-常 玉《双人像》 1955—1960年
102-詹建俊《狼牙山五壮士》 1959年
104-侯一民《刘少奇与安源矿工》 1960年
106-靳尚谊《毛主席在十二月会议上》 1961年
108-刘春华《毛主席去安源》 1967年
110-唐小禾《在大风大浪中前进》 1971年
112-陈衍宁《毛主席视察广东农村》 1972年
114-赵无极（海外）《一九七三年一月十日》 1973年
116-姚庆章（海外）《信号灯》 1976年
118-高小华《为什么》 1978年
120-程丛林《1968年×月×日雪》 1979年
122-王怀庆《伯乐像》 1980年
124-罗中立《父亲》 1980年
126-夏 阳（海外）《旧货摊》 1980年
128-陈丹青《西藏组画——进城》 1981年
130-何多苓《春风已经苏醒》 1982年
132-徐芒耀《我的梦》 1984年
134-金莉莉、王向明《渴望和平》 1985年
136-毛旭辉《水泥房子里的人体·几种状态》 1985年
138-庄 喆（台湾）《乱》 1987年
140-丁 方《一座坚固的城堡》 1988年
142-方力钧《1990系列之三》 1990年
144-尚 扬《大风景》 1990年
146-王广义《大批判——可口可乐》 1992年
148-曾梵志《协和三联画》 1992年
150-魏光庆《红墙——家门和顺》 1992年
152-石 冲《行走的人》 1993年
154-岳敏君《自由引导人民》 1995年
156-刘小东《违章》 1996年
158-张晓刚《大家庭NO.2》 1996年

160-严培明(海外)《隐形人》 1998年

162-周春芽《桃花盛开一号》 2005年

版画、雕塑及其他作品部分



版画、雕塑及其他导读

版 画1-3

168-胡一川《到前线去》 1932年

170-古 元《讲究卫生,人财兴旺》 1943年

172-吴 凡《蒲公英》 1958年

雕 塑 1-7

174-集体创作《收租院》 20世纪60年代

176-王克平《沉默》 1979年

178-杨英风《分合随缘》 1984年

180-傅中望《榫卯结构系列——栅栏》 1989年

182-朱铭(台湾)《人间系列——方正人间》

1994—1995年

184-展 望《假山石系列——御花园》 1995年

186-隋建国《衣钵》 1998年

行 为1-4

188-谢德庆(台湾)《打卡》 1981—1982年

190-肖 鲁《开枪》 1989年

192-蔡国强(台湾)《万里长城延长一万里》

1993年

194-尹秀珍《洗河》 1995年

装 置1-6

196-谷文达《正反的字》 1985年

198-吴山专(海外)《长篇小说赤字第二章若干自然段》 1986年

200-黄永砗(海外)《“中国绘画史”和“现代绘画简史”》 1987年

202-徐 冰(海外)《析世鉴》 1988年

204-陈箴(海外)《绝唱——各打五十大板》 1998年

206-王 度(海外)《国际快餐》 2008年

其 他1-3

208-郑曼陀《南洋兄弟烟草公司招贴》
20世纪30年代早期

210-袁运生《泼水节——生命的赞歌》 1979年

212-缪晓春《海市蜃楼》 2004年

前言

俞汝捷

受社会史分期的影响，很长时间内，学界治现代文艺史，惯于从“五四运动”前夕谈起，而将晚清至民初一段归为近代。这种划分的僵硬与局限非常明显，以至于我们要了解20世纪初叶的文坛状况，宁可去读钱基博的《现代中国文学史》。惟其如此，当我获睹鲁虹先生的《中华美术百年》时，首先要肯定的是这一选题，不仅因为今年是辛亥革命100周年，更因为通过对这百年的回眸，更能看清中华美术已有的变迁与可能的前景。

我与鲁虹先生相识于20世纪70年代，当时他与袁善腊、王小宝等人常到我家，求教于艺术的问题。后来，也就是80年代，我在他任编辑的《艺术与时代》发表过一篇漫谈中西文艺流向的《由双避到双趋》。该文谈到，虽然早在清初，郎世宁、艾启蒙等意大利教士即来到中国担任宫廷画家，但他们擅长的画法却不受黄皮肤同行的青睐，被认为是“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”。有意思的是，这句话引自吴历的《墨井画跋》，而吴历是曾居澳门、信奉基督教，并创造了体现色光变化的“阳面皴”笔法的人，连他的态

度都如此轻蔑，西洋画法之不被中国画坛接受也就可想而知。真正的改变发生在100年前的晚清，特别是在留学生赴欧学习（有相当一部分是通过留日间接学习西欧）和国内开办新兴学校之后，其中最著名的人物是李叔同。他于1905至1910年间在日本学习西洋绘画和音乐，又同曾孝谷等创办春柳社，演出话剧《茶花女》和《黑奴吁天录》，归国后则在浙江两级师范、南京高等师范等校教授绘画和音乐，自己也创作了一批堪称中国最早的素描、油画和按西洋技法谱写的歌曲。

拙文系一部小说史论著的引论，美术只是顺带提及；鲁虹先生此书则是对百年美术发展脉络的全面把握。他将美术分为中国画，油画，版画、雕塑及其他三大类，每类都有一篇高屋建瓴的导读，然后以图配文的形式，具体生动地阐述了各类美术的演进历程。在油画门类，他以李叔同1910年的《自画像》为发端，完全符合历史实际。在中国画门类，他首列吴昌硕，兼论海派画风，亦甚具眼力。这里，可以顺便一提的是，创新并不总是从域外引进；自身从造化、从民间、从他种艺术吸取滋养，同样能脱胎换骨，推陈出新。

吴昌硕便是借鉴书法、金石之趣，而令笔底花卉格局一新。在版画、雕塑及其他门类，作者的切入点也都选得十分恰当。

作为一部新颖简明而又图文并茂的美术史读物，确定叙述起点只是第一步，真正的难处是要在有限的篇幅中尽可能地呈现百年美术的全景。正如鲁虹先生在本书代序中所说：“任何人想以100件作品来概括性地反映100年来中华美术创作的成就都是十分困难的。”不过我认为他已做得极好，倘用词汇表达，可以说在“鸟瞰”、“遴选”、“培新”三方面备见功力。

“鸟瞰”，指的是站在一定的高度俯视全局。就纵向而言，作者抓住了影响美术百年进程的两个最为明显的因素，“那就是西方文化的猛烈冲击与政治力量的重大推动作用”。（见作者的“代序”）西方文化的冲击主要发生在前期与后期，政治力量的介入则突出表现在中期。因为有此识见，故全书的构架、铺排便有了主骨，即使在具体画家画作的取舍中难免有遗珠之憾，也不影响读者对总体的认识。就横向而言，作者既关注大陆，又放眼港、台与海外，兼收并蓄，记录了华人艺术家在不同时期、不同文化情境中的创造与表现，从而向读者展示出参差错落各呈异彩的百年美术长卷。

“遴选”，指的是在如林佳作中选出最有代表性、最具影响力的作品，通过评析，以一斑揭示全豹，从树木见出森林。由于全书所收只有40余幅油画、30余幅中国画和20余件其他类作品，取舍之难可想而知。但作者的努力是成功的，除了遴选得宜，他还善于通过导读与作品的互补来节约篇幅，走向精练。譬如，在《油画导读》中，他谈到徐悲鸿的卓越贡献与林风眠的不懈追求，却只字未提刘海粟，作品部分则选了刘的《北京前门》而未选徐与林的作品。这决不意味着刘的成就包括其在美术教育方面的影响不值一提，更不意味着徐与林的油画不值一选。这是在篇幅受

限的条件下做出的艰难而聪明的选择。此外，考虑到本书的体例是一人一作，而徐与林的中国画已经入选，割舍其油画也可以理解。类似的处置在书中随处可见，如吴冠中就只选其中国画而未选其油画；又如前文所谈吴昌硕与海派，也不是在《中国画导读》而是在作品分析中论及的。

“培新”，指的是对美术领域新人新作的关注与评介。既然是中华美术的百年回顾，本书就必然涉及改革开放30多年来艺术家们的多元探索与革新。这是一个杂花生树、群莺乱飞的年代，形形色色的流派、林林总总的图像，孰生孰朽尚有待时间证明。如何从纷纭的局面中理清头绪，如何准确而清晰地向读者介绍评析，是本书面临的大课题。然而鲁虹先生写来却是举重若轻、游刃有余。我对当代美术的印象原本零碎而肤浅，读了此书，才有较为完整而深入的了解，相信这也将是一般读者的共同感受。鲁虹先生能做到这一点，得益于他长期以来对美术创作的持续关切，得益于他对新生事物的满腔热忱。他于20世纪90年代初乔迁深圳，从此在美术馆的职位上勤奋耕耘，为推出新人新作、提出新见新解而劳作不息。一二十年来由他策划的展览数不胜数，其中不少都围绕主题召开过研讨会，出版过展览图册和论文集。可以说，作为著名的策展人和评论家，他的工作与当代美术的前进几乎是同步的。这样，当他于本书中评介百年美术的后30年时，自然就是轻车熟路了。

本书的优长远不只上述几点。以作品分析而论，其艺术眼光的细致到位，就颇能增强我们对具体作品的理解。以全书文字而论，其表述的简洁优美，也必能增添我们的阅读兴趣和审美愉悦。对此读者都能自行体会，这里就不多谈了。

2011年6月于沪寓

关于《中华美术百年》的出版 ——代序

鲁虹

从推翻帝制的1911年到走向全球化与科技高度发展的2011年，既是中国风云激荡的100年，也是中国文化转型的100年。在此期间，身处海峡两岸或海外的中国美术家，在不同的文化背景之下，一方面合理借鉴了西方美术中的观念与手法，另一方面也有效继承了传统美术中的精髓，进而创造了一大批优秀的美术作品。实际上，正是由于近100年来的中华美术已经构成了一个全新的艺术传统，才引起了国内外有关人士的高度注意，一些海内外学者甚至开始了撰写百年中华美术史的工作。这在很大程度上说明，传统并不是守成出来的，而是创造出来的。恰如苏联美学家鲍列夫所言，历史的变动性常会使作品的“艺术价值随着它所处的社会和文化空间的变更而增减……”，而“作品一经和新的生活经验和艺术经验发生作用，便要获得新的特征”。^[1]

为了顺应时代的发展与变化，同时生动、概括地反映这100年来中华美术所取得的伟大成就。也就是说，既向国内外的美术家、批评家与学者提供一部熔学术性、文献性、资料性于一炉的美术图录史，又让广大的读者能够轻松地了解这一时段的美术发展过程，我们决定在纪念辛亥革命一百年之际，出版一本图文并茂的书籍——《中

华美术百年：1911—2011》。其目的是希望用一种比较直观与便于理解的方式去吸引那些工作甚忙，但又有着艺术爱好的读者，能够像阅读连环画一样轻松地了解中华美术百年发展的大致线索。我们的这种做法也谈不上是什么创造。很多专家都知道，在西方，一些艺术史家在撰写艺术史前，必要的工作就是将那些重要的艺术作品给予排序，进而从中梳理出相关问题来。我们现在所做的工作只不过是使这种排序更加简洁化、明确化了。如果这样的编辑方式在一个工作节奏越来越快的年代里，有幸受到广大读者的欢迎，我们将不胜高兴。在具体的编辑过程中，本书精挑了100幅具有重要代表性的作品入册，而配合这些具体作品与艺术家，还配有言简意赅的文字解说与艺术家的简历。以方便读者较为深入地了解这100年来中华美术发展的背景。我们认为，在“读图时代”，这的确不失为一种适应各方面人士文化需求的有效出版方式。

回顾中华美术百年来发展的历史，我们并不难发现：虽然影响其进程的原因有很多，但其中有两个原因是绝对绕不过去的，那就是西方文化的猛烈冲击与政治力量的重大推动作用。这也正是我们理解百年来中华美术发展的重要前提。就

前者而言，它不仅导致了留学潮的兴起与教学体制的变化，而且还导致了中国现、当代艺术的出现与传统艺术面临改革的问题；就后者而言，它不仅导致出现于20世纪20到30年代的现代主义运动突然中断、救国存亡艺术与延安革命艺术的出现，而且还导致了新中国的艺术家与身处海外、中国台湾、中国香港的艺术家面临完全不同的文化情境之中。一个有趣的例子是，就在1958年，当身处大陆的艺术家还在围绕大跃进的题材进行创作的时候，身处台湾的艺术家正在进行现代主义的探索。此种情况只是到改革开放以后，方发生重大变化。关于这些，我们将结合具体的作品加以介绍，这也更有利于读者对问题的了解与把握。

最后还要强调的是，本书在体例上并没有简单地不同种类的入选作品按年代顺序排列，而是分为“中国画”、“油画”、“版画、雕塑及其他”三个大的部分，^[2]此外，在这三个部分的前面，还分别写有简明的“导读”文字。但愿这样的工作对于海内外广大读者有所帮助。不过，限于文字，我们至多只能在“导读”中简单扼要地介绍一个基本的线路图，如果有读者希望更深入地了解相关作品与背景，尚需查阅其他资料。毫无疑问，出版一本反映中华美术百年创作成就的书有着相当难度：第一，由于篇幅有限，我们在本书中，只能放入100件作品，而优秀的作品数不胜数，任何人想以100件作品来概括性地反映100年来中华美术创作的成就都是十分困难的；第二，从时间上看，这100年中出现的作品，特别是近10多年中出现的作品离我们实在太近了。这使我们很难站在合适的高度上，冷静、客观地把握它们。因此，在编辑本书的过程中，我们比较注重“效果历史”的原则，即尽可能地挑选那些在不同阶段已经产生深刻学术影响，并获得广泛好评的艺术作品。如同德国哲学家迦达默尔所说，“效果历史”的原则已经预先规定了那些值得我们关注和

研究的学术问题，它远比按照空洞的美学与哲学问题去挑选艺术家与作品有意义得多。在我们看来：只要以艺术史与当代文化提供的线索为依据，认真研究“效果历史”暗含的艺术问题。我们就有可能较好地把握那些真正具有艺术史意义的艺术家与作品。因为艺术史总是不断提出问题与解决问题的历史，而所有优秀作品又必然与特定艺术史阶段中的重要问题相关，进而体现出特定的价值感与审美趣味。令人遗憾的是，能够尊重“效果历史”的原则是一回事，如何具体把握那些真正具有艺术史意义的作品又是一回事。鉴于编者的水平与视角都极为有限，难免会挂一漏万。特敬请广大读者谅解。

最后，谨向中国青年出版社的领导与编辑骆军先生表示衷心的感谢！并向为本书撰写前言的俞汝捷先生以及所有给予我们工作支持的朋友们表示衷心的感谢！

是为序。

2011年6月28日于深圳美术馆

注：

[1] [苏] 鲍列夫：《美学》，乔修业、常谢枫译，中国文联出版公司，第530页。

[2] 由于本书选中的版画、雕塑及其他种类的作品并没有中国画与油画作品那么多，所以就没有分门别类地单列出来，而是合在了一起。另外，因选中的粉画与水彩画作品太少，不便单独编成系列，加上它们都属于西画，具有共同性，所以就放在了油画部分，敬请理解。



100年来，一个极其有趣的现象是：每当政治上发生重大变化，人们都会谈论中国画变革的问题，这一情形从清末到“五四”，由新中国成立到“大跃进”，再由“文革”到改革开放，一直没有例外。以清末为例，由于国势衰败与西方文化的大举入侵，传统中国画面临着前所未有的改革压力。在1909年“五四运动”爆发之际尤其如此。据资料记载，首先是康有为拉开了中国画革命的大幕；接下来，陈独秀则走得更远，其坚持认为：陈陈相因的传统中国画，既不科学——没有解剖、没有透视、没有明暗等——又远离了现实生活，应该予以彻底的变革。他甚至还主张要以西方写实绘画的观念与方法去改造传统中国画。应该说，真正使这一假想成为现实的是画家徐悲鸿。他年轻时不仅与康有为有过交往，而且深受岭南画派创始人高剑父的影响——其通过对日本画与水彩画的借鉴，为水墨画的变革起到了重要的推进作用。徐悲鸿于1919年3月赴法国留学，但在西方现代主义绘画兴起之时，他从个人的志向出发，选择学习的却是西方古典写实风格。有资料显示，从回国步入画坛起，他在致力于写实油画创作的同时，也致力于以写实的方式改造传统中国画，进而确立了写实中国画的地位，其意义不可低估。新中国成立后，徐氏创立的“写实中国画”因在为主流意识形态服务上占有特别的优势，所以受到政府的大力支持，而借助于教学体制的推动力量，既培养了一大批优秀的艺术家，也取得了主导与支配的地位。受此启发，也有人对山水画与花鸟画进行了类似的改革。然而，按照为现实政治服务的标准来看，花鸟画在这方面的成功度显然要弱于人物画与山水画。

与徐悲鸿一样，艺术家林风眠于1919年底到法国留学，但他所持有的水墨画改革方案却完全不同于徐悲鸿。从追求绘画现代化的目标出发，他更加强调将西方表现主义的概念、方法与传统中国画、民间绘画相嫁接。加上他特别强调对色彩的运用，所以对传统“水墨为上”的作画观念有巨大冲击。可惜在特殊的政治压力下，林风眠追求纯艺术与政治保持距离的做法受到了极大的压制，并受到了一连串的政治批判。以致他后来在完全绝望之中毁掉了许多作品。而他所确立的艺术传统，在大陆到改革开放之后才得以发扬光大。例如新时期出现的新彩墨画显然与借鉴他的传统有关。在这方面，他的早期学生吴冠中，与他有着极为相同的经历。但后者适逢改革开放，所以比林先生要幸运得多。恰如大家所知道的那样，吴先生以西方现代主义的概念、技法对传统水墨进行了改革，并取得了很高的艺术成就。

实际上，除了以上介绍的两种改革水墨画的方案外，还有一些艺术家坚持的是从传统走向现代的方案。在他们看来，中西艺术分别有各自不同的文化与历史背景，更有不同的美学追求，是各成体系的。如若简单地以西方手法来改造中国画肯定很不妥当。恰恰相反，水墨的变革应该从自身的传统出发，即使对于西方艺术的借鉴学习也必须要有选择性。其代表人物早期有陈师曾，后来有潘天寿。不过，这一类追求因很难为现实的政治宣传服务，更

中国 画 导 读

有为封建士大夫文化借尸还魂的重大嫌疑，因此，新中国成立后在很长时间里一直处于极其边缘与另类的地位。此种情况只是到改革开放以后才有所变化。但随后便出现了很多所谓的“伪传统画”，即以拼凑先前中国画大师的图式与技巧为能事，缺乏艺术家的个人感受与创造，这是很令人遗憾的。

当然，以上谈的都是出现在大陆方面的现象。相比较而言，身处海外与港台的艺术由于处在更加宽松的文化背景之中，故更早有与世界现代艺术同步的探索。譬如，身处法国的赵无极与身处香港的吕寿昆、身处台湾的刘国松等人还在大陆艺术家强调为现实政治服务的时候，已在探索将西方抽象艺术的观念与技法引入中国画，结果也引发了抽象水墨的诞生，这是很有意义的大事。客观地看，他们所确立的这一艺术传统，只是到改革开放以后才传入大陆，并引发了抽象水墨在大陆的出现。而且，受西方现代主义绘画的影响，大陆同时还出现了将表现主义、超现实主义、立体主义等与中国画相嫁接的尝试。其代表人物有谷文达、王川等。于是，这也使中国大陆新兴水墨出现了多元化发展的的大好局面。而从具体的追求上看，画家周韶华虽然也很强调对于西方现代艺术的学习与借鉴，但他更强调通过对中国远古艺术的学习去超越传统文人画。他的探索也影响了很多。

进入新世纪以后，中国的新兴水墨更强调在表达当下感受时，从传统中寻求借鉴与发展。很明显，这无疑在突显中国身份上有十分重要的作用。尽管目前成果还不是很显著，但相信一定会有更好、更精彩的发展。

001

吴昌硕

《桃实图》

“海派”又称“海上画派”，特指发生于19世纪中叶至20世纪初期，一群活跃于上海地区的艺术家。其特点是：既接近现实生活，描写民间喜闻乐见的题材，又很好地将集诗、书、画于一体的文人画传统与民间美术传统结合起来。具体说，就是将明清以来的写意画与强烈的色彩表现融为一体。不仅形成了雅俗共赏的新画风，同时加进了新兴时代的市民趣味，因此很受欢迎。作为海上画派的集大成者吴昌硕，最擅长写意花卉，他师承沈周、徐渭、朱耷、石涛、赵之谦、任颐诸家，但受徐渭和八大山人影响最大。在具体的创作中，他变徐氏的水墨大写意为重彩大写意，还将古朴厚重的金石味引入中国画的创作之中，以至形成了富有金石味的独特画风。吴昌硕用笔如错金锻铁，浑厚持重，笔下的花卉也都有刚劲中的婀娜情态。晚年的精心画作《桃实图》在这方面非常具有代表性。

该作品表现的是硕果垂枝的丰收画面。画中绘有两棵壮实的桃树，树上硕果丰实，树下矗立着一块巨石，而树上的一枝连同桃实垂直倒偃在地。图中自题：“灼灼桃之华，赧颜如中酒，一开

三千年，结实大于斗。丙辰冬吴昌硕。”钤“俊卿之印”、“昌硕”白文印。“丙辰”为公元1916年，吴昌硕时年七十二岁。而在构图上，吴昌硕将石鼓文变正为斜，以倾斜的“井字”形架构作为他构图的基础，所以作品常从左下方向右方斜上，但有时也从右下方向左方斜上，枝叶紧密而呈对角倾斜之势，更显笔墨坚实，且充满了张力。在用色上，吴昌硕常用西洋红画花，画叶子则用较浓的绿、黄色再加焦墨，故色彩饱满而深厚。此外，吴昌硕对用笔、施墨、题款、钤印等都配合得十分协调。总之，《桃实图》于单纯中见华滋，让人感觉桃实累累，馨香四溢。

众所周知，书与画的关系一直贯穿着文人画的发展始终。此前的赵之谦成功地将金石碑刻笔意用于画中，开创了文人画的新境界，而到了吴昌硕这里，则以金石书法入画，开创了中国绘画现代画风的新面貌，因此对近代中国画的发展有着重大的影响。

吴昌硕（1844—1927年）

初名俊，又名俊卿，字昌硕，又署仓石、苍石，多别号，常见者有仓硕、老苍、老缶、苦铁、大聋、石尊者等。浙江省孝丰县鄣吴村（今湖州市安吉县）人，是晚清著名画家、书法家、篆刻家，为“后海派”中的代表，是杭州西泠印社首任社长。吴昌硕是与虚谷、蒲华、任伯年齐名的“清末海派四杰”。代表作品有《四友图》《花卉屏》《桃实图》《绿梅》等。



《桃实图》

1920年
中国画

002

高剑父

《风雨骅骝》

20世纪20~30年代，早年追随孙中山革命的“二高一陈”从政治舞台转向了艺术舞台，岭南画派也正是在这时期走向了鼎盛。此时，注重写实、设色艳丽、题材通俗的岭南画派画风，不但因具有雅俗共赏的特点，很容易为国人接受，也深为国外广泛接受和肯定。其重要代表人物之一的高剑父既擅长写意，也能画工笔。山水、人物、翎毛、花卉以至草虫禽兽，无所不能。在创作中，他不仅大胆融合了传统绘画中的多种技法，还很好借鉴了日本画、西洋画中重视透视和立体感、设色大胆的表现技法，最后在不断实践中创立了自己的绘画风格。

《风雨骅骝》是高剑父的代表作，画面近景一匹骏马于风雨中奋力行进，远处枯老的枝干和山体上的树枝在风雨中摇曳。马匹以没骨写意法为之，姿态生动而感人，尤其是眼睛刻画得极具神采，很好地反映出了骏马的内心世界。在用笔上，可谓泼辣老到，横砍竖劈，干笔飞白，于秀逸中见刚劲，除树石局部略用线条外，天色、水光和云雾都以水墨渲染，墨卷风雨，深浅远近，诗意盎

然。整件作品清爽自然，层次分明，充满了动感，很好地再现了风雨交加中奔马的飒爽英姿和飞驰的瞬间。

高剑父一生不遗余力地提倡革新中国画，反对将传统绘画定于一尊；并主张折中，即一方面折中于传统文人画与院体画之间，另一方面又折中于中国传统绘画与东西方绘画之间；强调兼容并蓄，取长补短，存菁去芜。晚年他主要从事美术教育，培养了一大批人才，如方人定、黎雄才、关山月、杨善深、黄独峰等都出于他的门下。他那融会中西的艺术思想影响了好几代人。

高剑父（1879—1951年）

名仑，字剑父，后以字行，广东番禺人。著名画家，岭南画派领袖。高剑父少年丧父，家境萧条。他早年曾肄业广东水陆师学堂及岭南学堂，后从师居廉，继而东渡日本留学，在东京与廖仲恺、何香凝夫妇结识，同住一处，曾研究过日本及欧洲绘画。后加入白马会、太平洋画会及水彩画会。辛亥革命以后，高剑父携两弟（高奇峰、高剑僧）再度赴日，研究绘画。抗战以前，高剑父在广州设立“春睡画院”，培养了不少美术人才。后历任中山大学国画教授，南京中央大学艺术系教授，广州市立艺术专科学校校长。



《风雨骅骝》
约1925年
中国画