

今古书画欣赏

2006年3月28日出版

北京北斗金星书画研究院 编辑出版
中国青年出版社

封面人物：画家何水法



- 封面人物
- 古代经典佳作
- 近代大师风采
- 当代书画名家
- 翰墨精英

大笔如椽 千夫辟易

大味必淡的苗再新

劲健、奇肆与恬静和谐的统一

用心灵谱写真情

读张世简先生的花鸟画

中国青年出版社

丁巳長夏仿馬文璧大意
格凡先生屬 賓虹黃持存



仿馬文璧山水圖 黃賓虹作 西泠印社藏

以苑華陽仙館圖
 趙文度賦千運書法潤
 而之俊業以苑一經石以銘
 秀業概良小易學千以
 江陸既意滿湖風浩大
 陸學汪遂進此幅四垂
 李人發自并記庚子



仿董源华阳仙馆图 张大千作 1949年 148 X 71cm

今古书画欣赏



顾问

于志学	王学仲	申万胜
卢禹舜	何水法	吴山明
李宝峰	李燕	陈辉
陈鹏	言恭达	张惠斌
袁武	贾广健	康宁
傅小石	霍春阳(按姓氏笔画排列)	

《今古书画欣赏》编辑委员会

主编：卢明军

责任编辑：杨林

编审：杨静

编辑：

邢丹	刘金亮	商洲
王涛	李静念	董凡
王欢	赵培省	刘浩

设计总监：王忠诚

美术编辑：袁喜华

校对：袁毅 张杨

外联：文心 李雪

广告发行：刘林辉 李成杰

网站：www.bdjxsh.com

网邮：bdjxsh@sina.com

地址：北京市丰台区三路居路101号院

电话：010-63346729 010-63346739

本期友情支持：

北京宝翠堂

本刊所刊图片、文字未经同意不得转载或以其他形式出版。

发表在本刊上的文章及图片，由作者自负其责，本刊不承担任何连带责任。

古代经典佳作 2-7

八大山人书画互渗浅探 文/李一

2

近代名家 8-14

吴昌硕的绘画艺术

8

近代大师风采 15-17

李苦禅《对李苦禅艺术之评论与赏析》文/李燕

15

封面人物作品 18-28

何水法《大笔如椽 千夫辟易》

18

《万丈豪情花自开》文/毛建波、周岳平

当代书画名家 29-100

陈鹏《陈鹏大写意花鸟画解读》文/兆晖

29

曹环义

39

苗再新《大味必淡的苗再新》

49

刘万鸣《出版专著、部分获奖及参展作品》

59

谭乃麟《望形在手传神乃心》文/宋文京

69

李宝峰《用心灵谱写真情》文/阿年

77

胡正伟《风物在他心中》文/张贤亮

82

张惠斌

87

田云鹏《劲健、奇肆与恬静和谐的统一》文/刘玉锋

92

张世简《读张世简先生的花鸟画》文/陈志衡

97

翰墨精英 101-119

孙茂祥《名家评说孙茂祥》

101

张德刚《直写心性入氤氲读张德刚花鸟画》文/徐恩存

107

岑其《著名青年画家诗人岑奇荣获05年度中国十大系列英才奖》

117

封面：何水法

封二：黄宾鸿《仿马文壁山水图》

封底：刘万鸣《贵人图》

封三：张大千《仿董源华阳仙馆图》

今古书画欣赏



顾问

于志学	王学仲	申万胜
卢禹舜	何水法	吴山明
李宝峰	李燕	陈辉
陈鹏	言恭达	张惠斌
袁武	贾广健	康宁
傅小石	霍春阳(按姓氏笔画排列)	

《今古书画欣赏》编辑委员会

主编：卢明军

责任编辑：杨林

编审：杨静

编辑：

邢丹	刘金亮	商洲
王涛	李静念	董凡
王欢	赵培省	刘浩

设计总监：王忠诚

美术编辑：袁喜华

校对：袁毅 张杨

外联：文心 李雪

广告发行：刘林辉 李成杰

网站：www.bdjxsh.com

网邮：bdjxsh@sina.com

地址：北京市丰台区三路居路101号院

电话：010-63346729 010-63346739

本期友情支持：

北京宝翠堂

本刊所刊图片、文字未经同意不得转载或以其他形式出版。

发表在本刊上的文章及图片，由作者自负其责，本刊不承担任何连带责任。

古代经典佳作 2-7

八大山人书画互渗浅探 文/李一

2

近代名家 8-14

吴昌硕的绘画艺术

8

近代大师风采 15-17

李苦禅《对李苦禅艺术之评论与赏析》文/李燕

15

封面人物作品 18-28

何水法《大笔如椽 千夫辟易》

18

《万丈豪情花自开》文/毛建波、周岳平

当代书画名家 29-100

陈鹏《陈鹏大写意花鸟画解读》文/兆晖

29

曹环义

39

苗再新《大味必淡的苗再新》

49

刘万鸣《出版专著、部分获奖及参展作品》

59

谭乃麟《望形在手传神乃心》文/宋文京

69

李宝峰《用心灵谱写真情》文/阿年

77

胡正伟《风物在他心中》文/张贤亮

82

张惠斌

87

田云鹏《劲健、奇肆与恬静和谐的统一》文/刘玉锋

92

张世简《读张世简先生的花鸟画》文/陈志衡

97

翰墨精英 101-119

孙茂祥《名家评说孙茂祥》

101

张德刚《直写心性入氤氲读张德刚花鸟画》文/徐恩存

107

岑其《著名青年画家诗人岑奇荣获05年度中国十大系列英才奖》

117

封面：何水法

封二：黄宾鸿《仿马文壁山水图》

封底：刘万鸣《贵人图》

封三：张大千《仿董源华阳仙馆图》



八大山人小像（黄安平绘）

八大山人

书画互渗浅探

以书入画

八大不是单纯的书法家，而是一位书画兼长的艺术家，他的绘画对后世的影响更大一些，只有少数人（如黄宾虹）才认识到八大书法高于他的绘画。从书法史上看，八大的书法是画家书法的杰出代表，从绘画史上看，八大是精通书法的一代画家。由于他既精通书法，又精通绘画，分别在书画两个领域都取得了卓越的成就。更为可贵的是，他将书法和绘画两个系统相互渗透，相互联系，既能以书入画，又能以画入书，使其书法充满了画意，绘画增强了书写的意味。

后人对八大艺术风格的转变看法不尽一致，对其书法和绘画风格发生变化的具体年代看法不一，但均认为其书风和画风的转

变有着密切的关系。事实上也确实如此。如果我们将其书法和绘画风格演进的两个系统联系在一起考察，就会发现两个系统是双轨并进的。八大在书法上有着吸纳探索、突破开创和成熟完善三个阶段，他的绘画也同样是有着这样的三个阶段，且在时间上几乎是同时的。34岁的《传綰写生册》的书法以学习临摹前人为主，《传綰写生册》画西瓜、芋、芙蓉、菊花、蕉石、石榴、水仙、白菜、墨花、梅花、玲珑石、古松，也属于习作，明显模仿明代画家周之冕和徐渭。再如其焚浮屠服前后的书法追求爽劲瘦硬、狂放不羁，突然夸张某些字的结构形成鲜明对比，此时的绘画亦以夸张变形、造型奇古为特点。如57岁画《古梅图》时，正是在书法上临习黄庭坚体和探索狂草的阶段。《古梅图》上的题诗：“得本还时未也非，曾无地瘦与天肥。梅花画里思肖肖，和尚如何如采薇。”诗中自责逃禅有愧于伯夷叔齐的气节，表现了末路王孙的孤独和悲愤的情绪。元代遗民画家郑思肖借梅花写遗民情愫，八大亦学郑思肖画梅花，梅根裸露，干顶秃颓，枝叶稀少。构图为斜T型，梅干偏离视觉中轴，上部梅枝从右上方向左下方斜刺过来，与根部由右下方向左上方倾斜形成呼应，造成一种倔强不拔的气势，这正与此时书法追求奇绝是一致的。

八大还俗前和还俗后有两个花卉册传世。还俗前的《花卉册》（藏上海博物馆）用笔显得单薄，用墨较淡，构图匀称；而还俗后的花卉《个山人屋花卉册》（美国普林斯顿大学美术馆藏）用笔苍辣，墨的浓淡对比加大，构图奇险。这也与书法风格的变化有关，还俗前画花卉册时，书法还是淡秀的董体，还俗后画《个山人屋花卉册》时，书法则是奇拗的黄庭坚体和狂放不羁的狂草了。

明显标志其书画画风转变的是作于59岁（1684年）的《个山杂画册》。画幅虽小，然气力弥漫。此作书法与绘画对题，在空间上各占一半。书法为草体，特点是某些字骤然放大。画的是花鸟，造型夸张，特别是兔的眼睛，近似方形，圆眼睛用近似方形的手法表现，证明了画法的夸张变形意图。

风格的变化是和创作主体的心理因素密切相关的。末路王孙的特定身世，地破天惊的社会变化，遁入佛门又走出佛门的人生轨迹，八大的经历是特殊的，对生活的体验是深刻的，遭受的心理创伤是巨大的。八大是遗民画家，但又不是一般的遗民画家。八大的特殊性还表现在晚年已从小我中挣脱出来，超越了遗民情结，成为与大化同一的艺术家。从其名字的变化可看出心态的变化。在佛门里叫“传綰”，是为了借宗教之地保存生命；走出佛门时自称“秃驴”，心中在自嘲；晚年称“八大”，所谓“八大”，是“四方四隅，皆我为大，而无大于我也”的“大我”，这个“大我”已将自己的生命与艺术王国合为一体了。其书画风格，早年的匀称均衡表现了内心的沉寂；第二阶段的夸张变形表现了走

出佛门后的激越心情；而晚年风格的成熟完善则是其内心世界升华的反映。

成熟后的书画有着共同的特点，即凝重洗练、简朴自然。所谓“八大体”，以简练含蓄为特点，是一种内美。晚年书法虽然保存了原来怪伟的成分，但明显的变化是用笔由繁变简、寓方于圆，减弱顿挫，减少提按，达到了人书俱老、浑然天成的境界。绘画也是如此，八大早中期的绘画，虽已达到了造型奇古、布局天骨开张，但从笔墨上看，率意有之，凝练不足。到了70岁后，达到了以最凝练的笔墨表现最丰富的内蕴。如同70岁后的书法寓方于圆，70岁后的绘画尽去圭角，凝练含蓄。如72岁的《河上花图卷》，绘画与书法都达到了凝重、洗练、朗润、雄浑、含蓄、空明的境界。

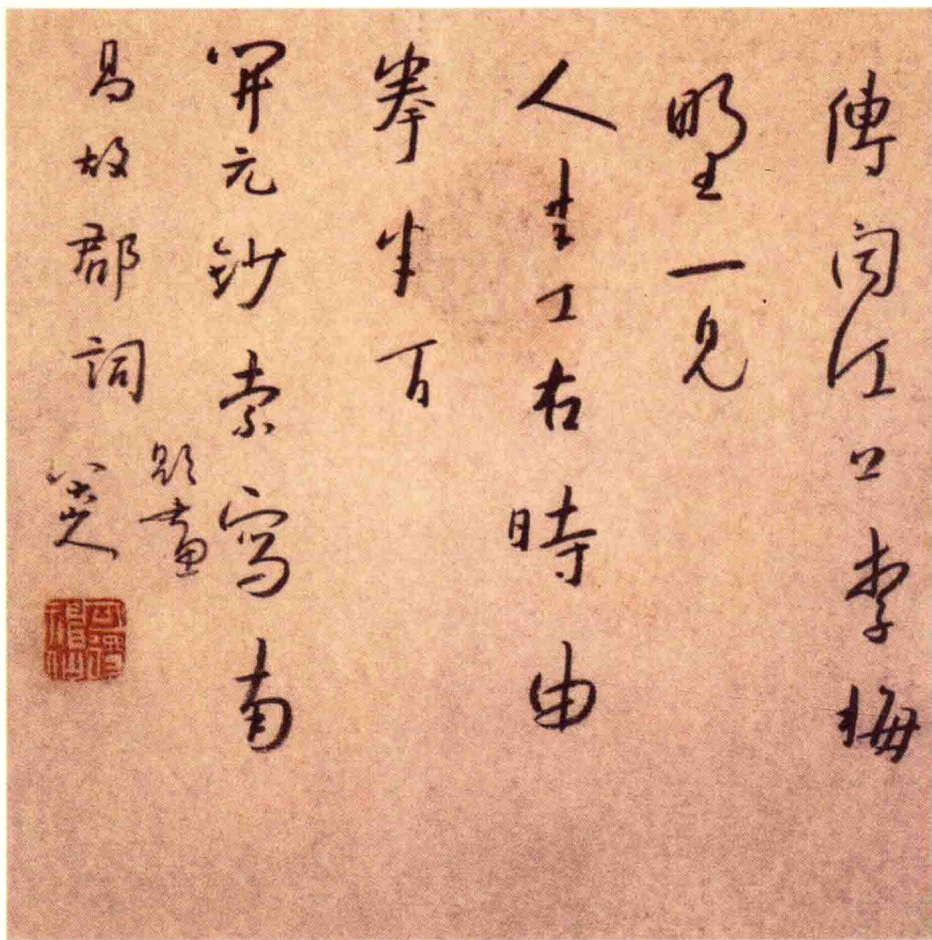
以书入画不是八大的独创。由于书画用笔同法的缘故以及书法的笔法成熟早于绘画的史实，八大以前的画家已开始将书法的笔法运用于绘画，中国古代的画论也多借鉴书论。尽管不是独创，八大却是以书入画的佼佼者。三百年来，八大是以画家名世的，但人们往往忽视，他的绘画成就是以其书法的深厚功底为基础的。从某种意义上说，没有书法上的“八大体”，也不可能出现风格独特的八大画。书画兼通的八大十分重视书画的内在联系，他不仅在创作实践上将书法的用笔和字体的空间造型渗透于绘画，而且在理论上明确提出“画法兼之书法”的主张。他在其《书法山水册》之五题识中写道：“昔吴道元（应为‘玄’）学书于张颠贺老，不成退，画法益工，可知书法兼之画法。”方法上，八大不仅工真草隶篆诸体，而且是最早以篆籀笔法入行草的书家。仅此，八大就已在书法史上占有重要一页。正如研究者所指出的那样，八大将篆书的中锋笔法用于行楷草书，避免了唐代以来楷书用笔强调起收两端而中部疲软“中怯”之不足，探索出一条暗合晋人笔法又适合于行草运笔的路数。这是在书法系统之内进行的，作为画家的八大并未仅仅限于在书法系统之内搞化合，而是将其在书法系统的参悟运用于绘画系统。八大的以书入画，不是简单的书画拼加，也不是把绘画变成纯抽象的符号，而是将书法语言因素渗透到绘画中去，使绘画言语更加丰富。书和画虽然都属于视觉艺术，都有意象的因素，但分属两个系统，书法以抽象的文字符号为表现媒介，而绘画则要“应物象形”。八大既深知“书画道殊，不可浑诘”，又意识到画法可以兼之书法，在创作实践中将书法的笔法和空间构成渗入进绘画之中，八大的以书入画



花果鸟虫册（一） 22.5 × 28.6cm 1692年 王方宇旧藏

主要体现在晚年。在其早年的学习阶段，尽管书法和绘画都达到了相当高的水平，但两个系统的联系不密切，还属于各自为战。大约在60岁后，以书入画的迹象日益突出。他的以书入画体现在两个方面，一是以书法丰富而内敛的中锋行笔运用于绘画的挥写，一是用书法抽象的空间构成处理画面的造型布白。越至晚年，八大的绘画笔墨越显得朗润浑厚，这得力于把篆书含蓄有力的笔法融入绘画之中。64岁的作品《鱼鸭图卷》笔触趋向圆和；约65岁的《鸟石杂画册》笔触浑厚；69岁时的作品可以看出有了篆书笔意；到了72岁的《河上花图卷》，更是篆书笔法，荷梗是直接用朗润的篆书笔法写出的。八大晚年喜画山水，也多以中锋用笔，画法勾勒多于皴擦，树石圆厚。前面已指出，八大在造型上是极尽夸张变形的，画石上大下小，画鸟鼓腹缩颈，画树干上粗下细，给人一种危立不稳的“失重”感，而稳健圆润的中锋用笔又在某种程度上缓解了“失重”的压力。奇古造型和稳健用笔的结合，既有强烈的视觉冲击力，又经得住反复品玩。

八大绘画奇古的造型也可看出与其书法的空间结构有着许多的相似。石的上大下小，鸟的鼓腹缩颈、弓背露一足，树干的上粗下细等失重造型都能从其书法结体的空间结构中找到渊源关系。从其书法作品草书五言联“采药逢三岛、寻真遇九仙”和《安晚册》中的“安晚”二字及晚年经常书写的“涉事”等墨迹中，可以看到八大在安排字体空间时，常常早大下小，或中间宽阔两端收缩。明白“画法兼之书法”至理的八大将这些书法上抽象的空间结构转换绘画的造型形成了不同于



山水花果册（一、二） 25.5 × 24.8cm 江苏南京博物院

前人的个性特征。再进一步观察，八大绘画构图的图形在指向上往往指向右上方，以小圆弧联结两段基本对称的弧线，其实在他的书法结体中，也有着两段弧线合围的、指向右上方的菱形空间。在笔者看来，这也是八大以书入画、将书法的图形运用于绘画的一个方面。

以画入书

以书入画是绘画从书法中吸取营养，以画入书则是书法从绘画中吸取营养。前者使八大绘画形成了独特的风格，后者使八大书法形成了自己的面目。相比而言，八大在以画入书方面成就更为显著，在艺术史上的意义更为重大。因为在八大之前，书法的用笔一直影响着绘画，到了八大，绘画的构成才真正影响到书法。

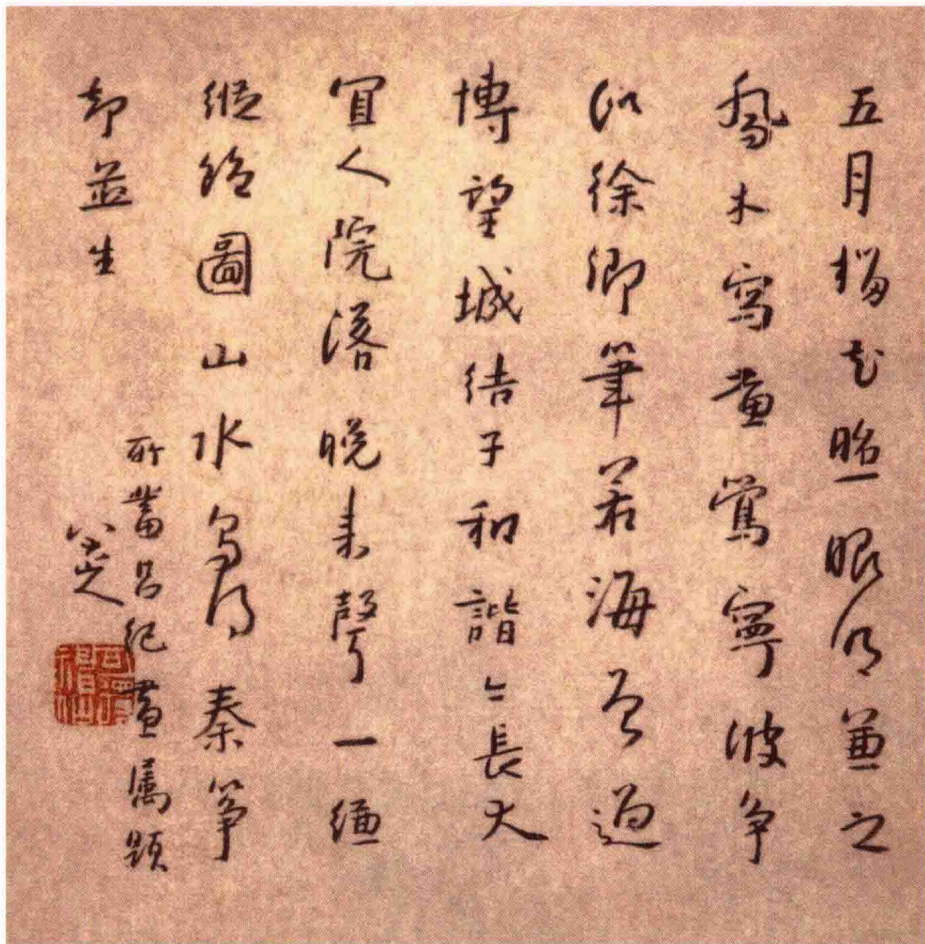
在理论上，八大不仅提出“画法兼之书法”，更为重要的是以自己的体会提出了“书法兼之画法”的命题。他在《书法山水册》之八题识中说：“书法兼之画法”就是以画入书。如果说“画法兼之书法”，前人已有类似的见解，如元代赵孟頫在《秀石疏林图》题跋中曾写道：“石如飞白木如籀，写竹还应‘八法’通。若也有人能会此，须知书画本来同。”谈的即是以书入画。而“书法兼之画法”的以画入书例题则是八大首次提出的。八大不同于石涛，石涛有专门的理论著述，八大虽没有专门的理论著作，但以画入书的主张却是理论上的杰出贡献。八大的主张启示后人，不可以将书法的笔法用之于写意画，而且可以反过来，写意画的意象造型和笔法要素是能够渗入到书法系统的。这个主张对真正意义上的画家书法的形成和发展是起着重要作用的。

中国的书法及其理论，虽然成熟早，但到了后期，其发展势头不如绘画及其理论。写意画开始形成时，的确是借鉴了书法的笔法，但经过宋、元、明几个朝代的发展，写意画的笔法和造型越来越丰富和成熟，特别是浓淡干湿苍

润的墨法具有独特的审美趣味。明代的徐渭、董其昌已在书法创作实践上吸取写意画笔法和墨法的营养，到了八大，则从理论上明确提出画法兼之书法，并在创作实践上向前大大跨了一步。

八大以画入书主要体现在晚年的成熟期，可分为精神层次和技术层次两方面。在精神层次上，追求画意通书意，将写意画的神采意绪渗入进书法。八大愈至晚年，书法作品越多，生命的最后一年，书法作品的数量超过了绘画。八大晚年书法的所谓“临”“仿”，实际是借别人的文字内容表现己意，把绘画的意趣通过书写表现出来。在经历了太多的人生苦酸，在逐渐超越了小我的遗民意识后，晚年八大既不受佛门之约束，又看破了红尘，惟有艺术王国才是其理想的寄托之地。八大晚年的写意画，既有“隐约玩世”的幽默感，又有返璞归真的生命活力和稚趣。他自觉地把绘画的幽默感和生命活力及稚趣融入书法的字里行间，使其书法朗润可爱，幽默有趣。他晚年所进行的是以画为书的试验，或者说书法是为了表现其写意画的另一种形式。八大晚年写了不少的行楷，80岁仍写小楷，晚年小楷字字如画，不急不躁，徐徐下笔，随手腕之转运，任心意而成态，字的结构中融入了绘画的意象造型。

在技术层次上，八大善于把写意画的笔墨和空间图形的特征渗入到书法中来。他一生沉浸于笔墨的黑白世界，绘画作品很少着色，主要靠淋漓的笔墨说话，从其诗作及与友人的书札看，八大的情感世界是细致丰富的，与此前的徐渭相比，虽然两人都有“疯”的经历，但八大“疯”得有分寸，只是自己大哭大笑、手舞足蹈一番而已，没有伤害友人，没有给别人造成痛苦。两人在笔墨和构图的处理上，八大较为讲究，较为细致入微。八大的写意画虽造型奇古，却始终未脱离具体形象，其画在具象和抽象的关系上是合谐的，在致广大和尽精微两个方面都是到位的。八大从不信笔涂抹，越到晚年，越是以简练精妙的

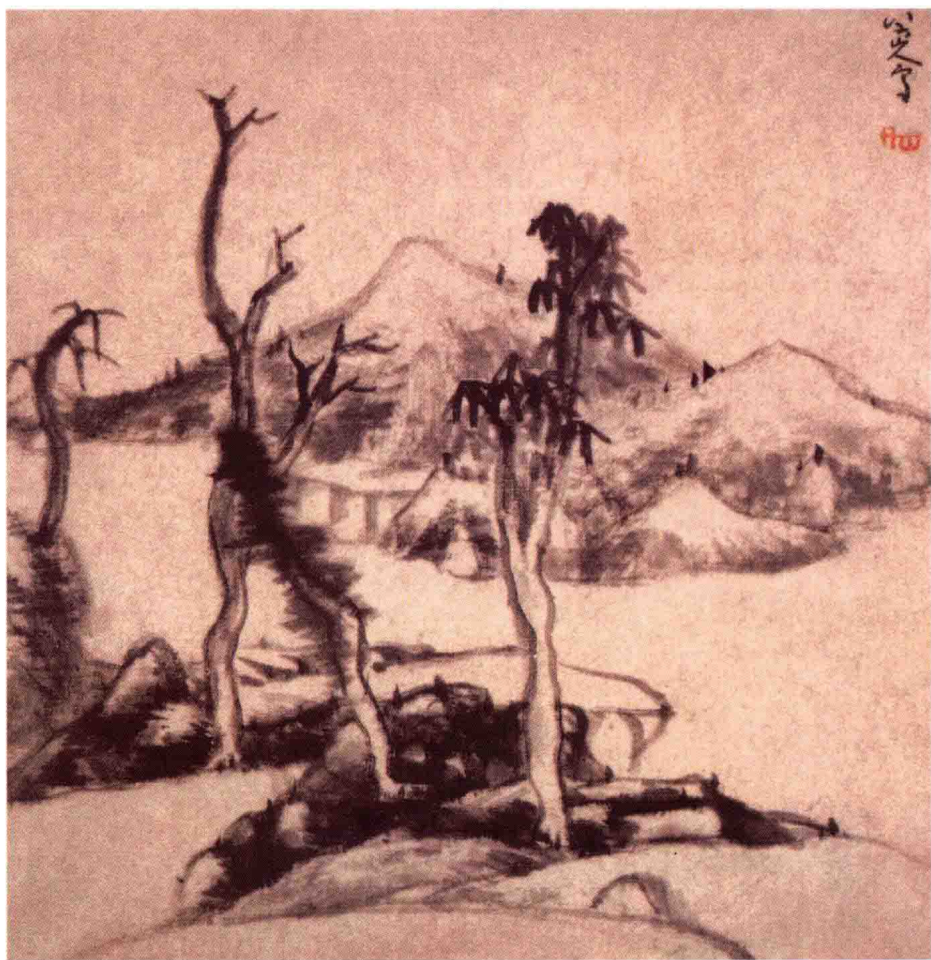
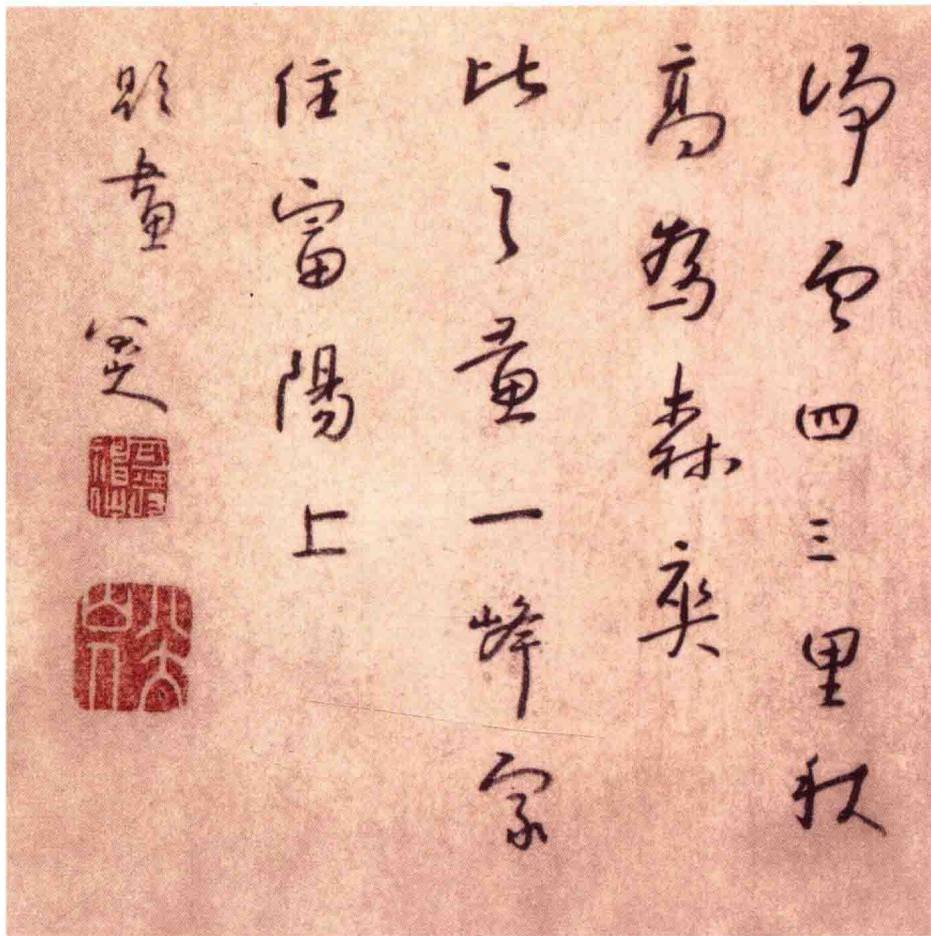


山水花果册（三、四）

笔法塑造独特的形象。这些绘画上的内在素质潜移默化地影响到书法，使其书法的用笔达到炉火纯青的地步。他在一首诗中写道：“使剑一以术，铸刀若为笔。钝弱楚汉水，广汉淬火烈。何当杂涪川，元公乃刀划。明明水一划，故此八升益。昔者阮神解，阁解荀济北。雅乐既以当，推之气与力。元公本无力，钢铁断空廊。”诗中列举两个历史典故：一是三国时期的蒲元为诸葛亮铸刀，深悉蜀江之水淬火，才能造出斩断钢铁的“神刀”，因此技艺精湛，故能分辨出蜀江水里掺了八升涪江水；二是阮咸听音乐，能辨出皇家乐官荀勗所制乐器比周时玉尺的标准短了一黍。他借此两典故说明书画用笔的微妙差别，并指出气与力的运用要得法。蒲元虽然无力，却能挥刀斩断钢铁，关键在于他有“神刀”在手，功夫到家。八大以蒲元铸刀和阮咸辨律的水平要求自己，并把绘画上的笔精墨妙渗入到书法中。还应该指出，八大书法越到晚年越简练，简练是高度提纯。细观其用笔长短、欹正均有微妙的变化，达到了简练而丰富的高度。如果说这是“笔精”，那么“墨妙”则体现在浓淡苍润的变化上，如74岁所书《临河集叙》，墨的浓淡随笔而走，于淡墨中写出苍润变化，明显借鉴了写意画的墨法。

正如把篆书和笔法融入写意画，反过来，八大将画荷茎的浑圆劲、富有弹性的笔法运用到行草书中，如71岁左右的《行书五绝诗轴》中的“胛”字的长竖，72岁的《河上花图卷》题画诗中的“朗”“斜”的竖画，如同写荷茎，极富有成效立体感。此种尝试是前无古人的，是“八大体”的点睛之笔。

八大书法的单体字形，带有上大下小的结构中寻得渊源。在章法布局中有意压缩或张大某些字的空间，也受其绘画空间图式影响的。八大以其在绘画上的独特的空间图式作用于书法，使其书法冲破了固有传统的束缚。古老的书法发展到清初，已形成了种种固定的模式。清初还是帖学风靡的时期，由于种种



山水花果册（五、六）

原因，帖学已显僵化态势。极具个性、富有创新精神的八大，不愿随前人亦步亦趋，采取“兼之”一体，正如他在《临河叙》题记中所说：“晋人之书远，宋人之书法不为率，唐人之书润，是作兼之。”把晋人书法的清远韵味、宋人书法不为法缚的个性和唐人书法法度的精微兼为一体，形成自己的面目。更为可贵的是，把“书法”和“画法”相互兼之，使两个系统通联起来，从自己所创造的独特的绘画意象造型中选取某些构成要素运用于书法，开创了画家书法以碑刻中篆书入行草的先河。

总之，八大的书风和画风是在相互影响、相互渗透中形成的。以书入画和以画入书的相互“兼之”，使八大书法和绘画都取得了卓越的成就。“书与画，其具两端，其功一体”（石涛语），站立在中间的八大，紧紧抓住两端，打开了相互交通的道路，使其书法和绘画都走在了时代的前列。

——《中国书法家全集·八大山人》李一 著



古梅图轴 96 × 55.5cm 1682年 北京故宫博物院藏

吴昌硕的绘画艺术

吴昌硕是中国近现代画坛有开拓性业绩的、承先启后的一代艺术大师，是集诗书画印于一身的文人画之大成者，又是继赵之谦、任伯年、虚谷诸家之后的“海派”大家，即“后海派”领袖之一。他与齐白石、黄宾虹、潘天寿并称为近百年以来中国画坛借古开今的四大名家。

吴昌硕在一八四四年九月十二日（清道光二十四年八月初一）出生于浙江省安吉县韩吴村（今属孝丰县）。其原名俊，又名俊卿，初字香补、芟圃，并有一个颇具戏谑幽默意味的小名“乡阿姐”。吴昌硕出身于世代书香门第，诗文传家，自明代中期至清末，吴氏即有数世祖先中举，其父亦清咸丰辛亥举人，平时喜吟咏及篆刻，并著有《天目山房诗稿》、《半日对诗稿》等诗集。因此，吴昌硕从小就受父金石篆刻的熏染，亦好篆刻，有“予少好篆刻，自小至老与印不一日离”等往事的自述。吴昌硕的一生基本上是在磨难中度过的。特别是他早年，十七岁时（一八六零年），家乡遭逢太平天国起义军与清军战争，为了逃避战乱，流亡于浙皖一带，过着“纵饭亦充泥”的生活。五年后，乱定返回韩吴村，全村一片焦土，未婚妻和生母已先后病歿，一家九口只剩下父子二人。由于避难在石苍坞，故号苍石、昌石、昌硕、苍硕、仓硕。二十二岁（一八六五）后与父亲辛甲居住在安城，开垦荒园，前后共经历了近十年的躬耕生涯，其间不倦于金石篆刻，临号苦铁、苦铁道人。二十九岁（一八七二）始离开荒园去江浙游历，以刻印谋生，故号五湖印丐。三十九岁（一八八二），友人金俯将赠以得之古圻的古缶，“了无文字，朴陋可喜”，因以为号缶庐、老缶、缶道人。后来在苏沪期间，为怀念荒园的生活，又自号芜青亭长、破荷亭长、破荷道人。在沪于役任佐贰小官，又自嘲为“酸寒尉”，长年过着“饥看天”的生活，“生计仗笔砚，久久贫向隅。典裘风雪侯，割爱时卖书。”（《饥看天图》自题）到了一八九九年十一月，由同乡丁保元之举荐，吴昌硕得任江苏安陆县令，因无意官场，不善逢迎，到任一月即辞职，因此刻有一月安陆令、弃官先彭泽令五十日二印。直到晚年，六十九岁（一九一二）才正式用昌硕之字，并刻有吴昌硕壬子岁以字行之印。晚年因耳重听，故又号大聋、聋、聋道人，又因只有三根痣须，遂又号无须老人、无须吴。从他的字号的变更就可深深感受到吴昌硕悲凉慷慨、砥砺弥坚的艺术生涯和美学风格。吴昌硕一生饱经时世，确有一种苍凉壮硕之气，众望所归，执画坛牛耳，影响深远，享誉中外。

吴昌硕大气磅礴的绘画艺术，是清末鸦片战争以来，备受蹂躏的中华民族激愤求强的民族心态在艺术上的表现，是大写意文人画发展进入现代的具体体现，也是传统文人画按着自身规律在近现代社会条件下的继承与发展。

西隣寒香秋士屋一籬
后墨老弟属官病鹤诗
意庚寅中秋逸四日同分
滬上昌碩吳俊記



菊石图 纸本设色 36 × 94cm 1890年 北京故宫博物院藏



菊花图 纸本设色 32.6 × 119cm 1889年
浙江省博物馆藏

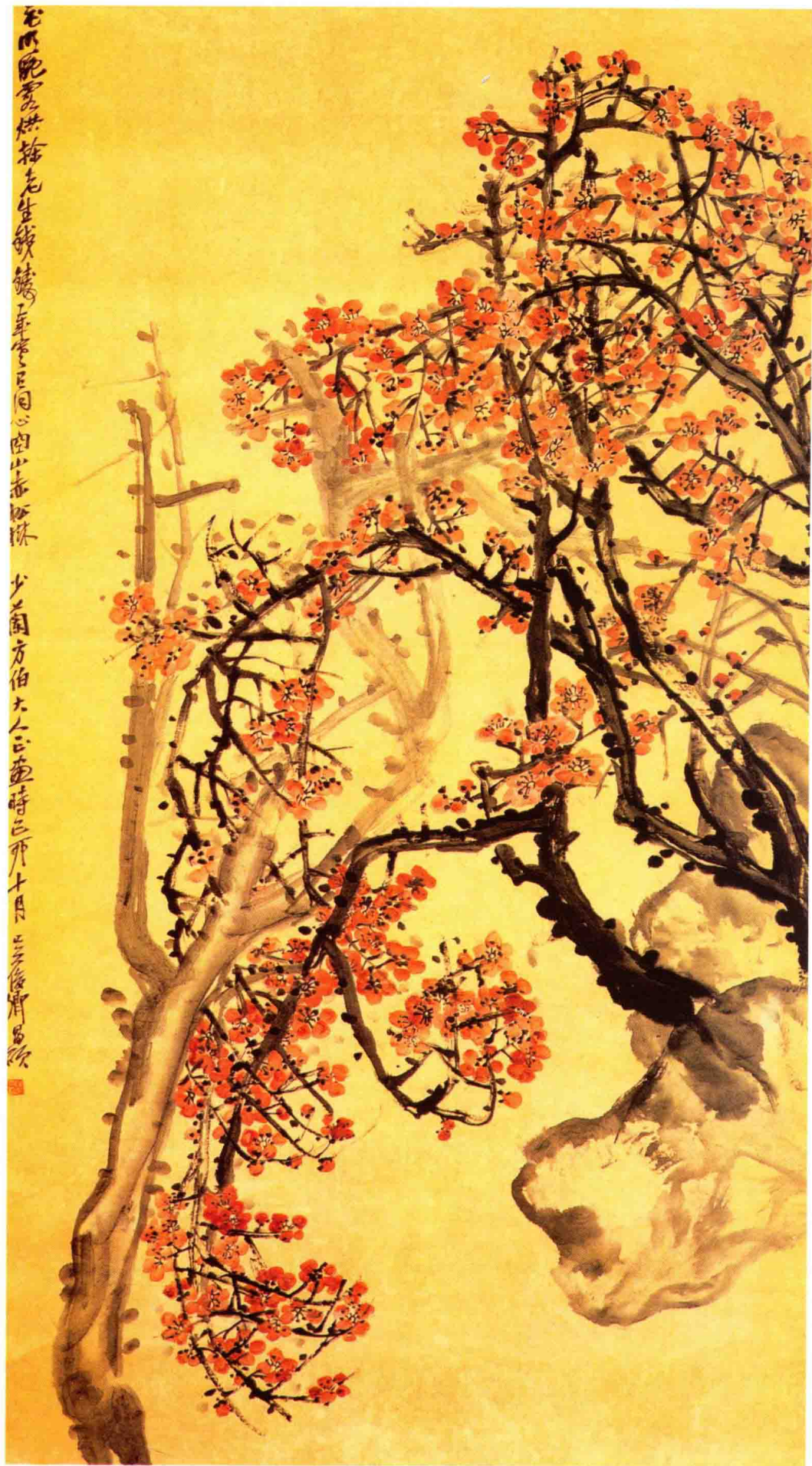
其绘画艺术开创了文人画的新纪元。王森然《近代二十家评传》谓：“先生艺坛之俊杰，其所绘花卉，独穷古代之英光，可谓开东亚之奇花，发神州之宝蕴，其影响于中国美术，殊不同于往昔，后世有蓬勃兴之创作，实以先生为规范也。”历数近现代画坛诸家，从建国前的陈师曾、王一亭至建国后的齐白石、潘天寿、王个簪、诸乐三等直至新时期的朱屺瞻、崔子范等写意画名家，无不直接或间接地受过吴昌硕绘画艺术的影响或启迪。茂名画家、理论家俞剑华评论说：“吴昌硕以金石书法入画，纵横驰骋，大气磅礴，余韵至今未衰。”可见吴昌硕在近现代中国画坛中的重要作用和地位。

吴昌硕在艺术道路上一个显著的特点，即“三十始学诗，五十始学画。”所谓“三十始学诗”，是一种认真的说法。吴昌硕一生于诗可谓全身心投入并付以巨大精力，而神韵功力又在王维、杜甫之间，善五言长诗，更工七言古调，硬语古致，历落嶙峋。吴昌硕自己对其诗也颇为自得自负，在《赠内》一首中有“平居数长物，夫婿是诗人”之自咏，寄情淡泊而饶有深味。所谓“五十始学画”，实是谦词，意谓五十岁前作画“尚不满意”，不足以示人。实际上也是如此，其早年除篆刻、书法、诗文外，绘画作品从不轻易示人。从其三十九岁移居苏州后的诗文中，已能见其四十岁前后以画作应酬友人的记载。如四十岁时（一八八三），有诗题为“寓居无花木，欲求一枝供清供，不可得。藐翁斋外玉兰盛开，折以惠我，翁索画，为花写照答之。韵事也，不可无诗。”四十四岁（一八八七），有诗题曰“吴伯滔赠山水障，索写梅花，应之并题以诗。”又有诗题“公周馈像笄作画报之”等。从其上述诗文题句中皆可见他中年作画应酬的踪迹。另外，从其存世的绘画作品，也可见到吴昌硕五十岁前从事绘画的情况。然而其自谓“五十岁始学画”，恐怕与其篆刻、书法、诗文五十岁前已达到其理想中的直抒胸臆之境界，而绘画尚未到“画当出己意”之境有关。四十九岁（一八九二）所作《雪景山水图》题跋曰：“光绪壬辰年杪，于役浦东……大雪三日，拟作苦寒行而诗思不属，写此自嘲亦自砺也。画之工拙有所不计。秋盒以篆籀作勾勒，昌硕仿之……”于此已可初见其有意识地以“篆刻”意入画的端倪。又五十三岁作《桃石图》题跋云：“以作篆之法作画，自视殊劣，奈何……”其对已篆法入画未能称意的心情溢于言表。五十一岁所作（一八九四）《题画赠赵非昔宗建……》云：“画图惭笔弱，聊障壁间尘”，正可为吴昌硕谓“五十始学画”之意作出诠释——似应是以合己意的作篆之法入画开始探索之谓。

吴昌硕是一位大器晚成的艺术巨匠。他“真正”从事绘画艺术虽晚，所画题材也不以前人所常用的梅、兰、竹、菊、牡丹、荷花、水仙、藤萝之属，但却能一起步便直入文人画的殿堂，逐步攀登上绘画艺术巅峰，为中国近现代大写意花鸟画开启了新纪元。其主要原因有四个方面。

首先，吴昌硕生长于诗书之家，自幼家庭熏陶。早年学习诗文辞章、小学、金石、书法、篆刻等非一般画家可比。诚如王森然《吴昌硕先生评传》所说：“文人之画有人存焉，画家所为，惟物而已。先生者，文人也，非画家也。先生之作文人之画也，非画家之画也。”中国古代文论早就有诗中有画，画中有诗之说，宋代苏黄、元代四家、明代董其昌等继相倡导文人画，诗人学养于绘画的关联日益为文人画士所重。正如陈师曾的《中国文人画之研究》所说：“文人画之要素，第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。具此四者，乃能完善。盖艺术之为物，以人感人，以精神相应者也。”吴昌硕在文人应具备的各方面学识的深厚修养，与其“奇气溢，时以真朴排稟胜”的诗人情怀，是其能开创文人画新纪元之功的内在基本因素。

其次，吴昌硕在金石、篆刻及书法方面的深厚功力，是其绘画艺术能借古开今的重要条件，也是他绘画艺术面貌形成的主要因素。中国书画理论有



红梅图 绢本设色 95.2 × 172.6cm 1879年 南京博物院藏

“书画同源”之说，诸如宋代龚开《论画》曰：“人言墨鬼为戏笔，是大不然，此乃书家之草圣也”；元代赵子昂《论画诗》云：“石如飞白木如籀，写竹还须八法通”；元代柯九思的论画竹之“写竹干用篆法，枝用草法”等，无不是强调寓书法于画法，使其表现力内涵深厚，具有“写”的意趣，表现感情的意向。吴昌硕以篆入画之论屡见于其题画诗中，诸如“画与篆法可合并，深思力索，一意惟孤行”（《挽兰弓》诗），“直从书法演画技，绝艺术敢谈其余”等。从而能看到画家对线条的深刻领悟能力及以书法功力涵养笔墨所显现的审美价值，进而能体会到中国绘画艺术中笔墨表现的独立意义与其永恒价值。

其三，吴昌硕深通画理。《劝仲熊》五古诗中说：“我画非所长，而颇知画理。”深知绘画艺术的学历、养气与意造的关系。其绘画心存高远，心仪前人而有借古开今，转益多师而取法乎上，主张“画当出己意”，重创造精神，故能出手不凡，最终自立门户。吴昌硕远法青藤、白阳、八大山人、石涛、扬州诸家，近取张孟皋、张桂岩、赵之谦以至任伯年、蒲作英等名家之长，能不薄今人爱古人，食古而化，追求画中的金石意趣，故而能实现他“诗文书画有真意，贵能深造求其通”的艺术追求而开宗立派。

其四，广泛交游，切磋相长。得益友也是其绘画艺术成功的因素。在绘画上，吴昌硕善于从那些画名大而具形式生命和发展潜能的画家作品中汲取灵感和创造力，如张孟皋和张赐宁即其例。吴昌硕画中



葡萄葫芦图 纸本设色 47.6 × 175.2cm
年代不详 北京故宫博物院藏

常题有“缶道人拟张孟皋用笔”（《菊花图》一八八九年），“写毕自视，颇有郁勃纵横气象，惜不能起孟皋老人观之”（《梅花蒲石图》一九零二年），“拟张孟皋笔意，形似而神通矣，奈何”（《石榴图》）一九二五年）等等。或者学张赐宁的“拟十三峰草堂大意”（《富贵神仙图》）、“拟张十三峰、尚有古意”（《岁朝清供图》）等等。吴昌硕接受张孟皋的画风，也是直接得任伯年影响。任伯年《蔬果图》册（一八八五年）题云：“北平张孟皋宦游吾越，画法深入宋人堂奥，求者甚众，余每见其尺幅，则五体投地。”又题《天竹牡丹水仙图》（神仙富贵多子）云：“北平张孟皋每喜为之，孟皋画从宋人炉冶中熔出，自是落笔成趣。”吴昌硕在尤嗜青藤、雪个，以及白阳、石涛，善学张孟皋、张赐宁外，所学古人尚有沈石田、奚冈、陈撰、李鲜、李方膺、赵之谦等，在今人则有任伯年、蒲作英、张子祥等，终能超迈前贤，卓犖于近代画坛。

总之，吴昌硕的绘画以印入画，格高韵古、元气淋漓、动人心魄，使观者为之心壮。王森然《吴昌硕先生评传》谈吴昌硕笔势矫健、蓬勃焕发、令人气壮之说：“盖师于浩博之自然、俊伟之人格与诚挚之情感，而承于伟大之精神也。其经历名山巨川，得天地之奇气，披读万卷书籍，摄古人之精华，摆脱一切纷靡，养内心之元神，运其奇气元神输送之笔端，留其迹象于纸上。故其章法、笔气墨韵，无不奇特，无不饱满。”吴昌硕之画震人心魄，其根本关要在重气。证之其论画，每每如是，《勖促熊》诗，强调养气的重要：“山水饶精神，画岂在貌似！读书最上乘，养气亦有以。气充可意造，学力久相倚。荆关董巨流，其气乃不死……”认为养气是画之本，貌似非画之本。另在《为诺上人画荷赋长句》诗中强调气重于形：“墨荷点破秋冥冥，苦铁画气不画形”。《沈公周书来索梅》有：“梦痕诗人养浩气，道我笔气齐幽燕”句。

《得苔纸醉后画梅》有“醉来气益壮，吐向苔纸上。”“法疑草圣传，气夺天池放”等句，一再强调“气”。故而具体体现于其画中，其布局方面就特重气势。潘天寿在《谈谈吴昌硕先生》一文中说：“不论横幅直幅，往往从左下面向右面斜上，间也有从右下面向左面斜上，它的枝也作斜势，左右互相穿插交叉，紧密而得对角倾斜之势。尤喜欢画藤本植物，或从上左而至下右角，或从上右角至下左角，奔腾飞舞……其题款多作长行，以增布局之气势。”潘天寿所论吴昌硕画重气特点甚简要中肯。吴昌硕画的布局大起大落取对角斜势，用枝干衔接以增画面气势。注重画面错综回应，枝干交插，以顺应逆，以拙藏巧。且于题款纵横、长短，用印的多少、大小、朱白、位置都与布局气势统盘处置，比前人更有进步，十分讲究。他曾说：“奔放处离不开法度，精微处照顾到气魄。”吴昌硕绘画布局，显然得益于金石篆刻修养甚多。

吴昌硕绘画对色彩运用亦有所创新。他使用的西洋红，深红古厚，配合其得益于金石治印的古厚朴茂的绘画风格。潘天寿说他：“以金石治印方面的质朴古厚的意趣，引用到绘画用色方面来，自然不落清平薄，更不落粉脂俗艳，能用大红大绿复杂而有变化，是大写意花卉最善用色的能手。”中国画以墨色为主，求古厚，着重彩色易俗，所以有上说，正是宋人陈简斋《墨梅》诗：“意足不求颜色似，前身相马九方皋”之意。吴之曾菑谈到：“吴昌硕、齐白石，均以大笔浓重洋红画花，这在他们以前是没有的，可说是创新。其妙处在于红而不露火气，艳而不俗，其原因在于用色协调，能相制约。吴昌硕善用复色，在复色中起制约、协调作用的也是红与黑，加上利用宣纸的白色。但是他的红色与黑色都是在复色的作用下起着变化，在变化中得到统一，所以使人感到既丰富又静穆。”吴昌硕用重色的斑斓浑厚与其大气磅礴的画面极相协调，是形成他画风的重要因素。

吴昌硕绘画的艺术特点，以“苦铁画气不画形”、“不似之似 聊象形”



凤仙图 纸本设色 63.5 × 124cm 年代不详 吴昌硕纪念馆藏

为宗旨，以篆法入画，所谓“强抱篆隶作狂草”，极力发挥书法“写”的表现性。以“意造”为法，“惟任天机外行”，以达到“心神默与造化通”的境界，“宣郁勃开心胸”以泄他胸中浩荡之气。

吴昌硕之画以松梅、兰石，以及竹菊花卉为主，喜画藤本蔓类植物，间作山水、人物、神佛，大都自辟町畦，独立门户。

“梅花性命诗精神”，“苦铁道人梅知己”，吴昌硕喜写梅花，与别人不同。他的《沈公周书来索画梅》诗，对自己的篆法写梅非常自信。吴昌硕画梅求取“出世姿”，“要得古逸苍冷之趣”，“要冰肌铁骨绝世姿”。认为写梅如写人：“梅之状不一，秀丽如美人，孤冷如老衲，倔强如净臣，离奇如侠，清逸如仙，寒瘦枯寂坚贞古傲如不求闻达之匹士。”实际上是吴昌硕将其诗人追求的精神扩展于绘画。并认为只有“惟任天机外行，似兴酣落笔，物我两忘，工拙不暇计及也”，才能笔端具此众相。其七三十岁所作《绿梅通景图》枝干屈铁错金之味，如绵里藏针，花如碎玉横空，清气满纸。题诗曰：“卅年学画梅，颇具吃墨量。醉来气益粗，吐向苔纸上。浪贻观者笑，酒与花同酿。法疑草圣传，气夺天池放。”“瘦蛟舞腕下，清气入五脏。”直接体现了吴昌硕追求的精神境界、审美层次，是借画抒写诗人的心胸。

吴昌硕喜画竹，且突破古法，并以竹寄托节操之意。文人画家惯写松、竹、梅、菊、兰之属以寄怀抱，竹是常用题材，吴昌硕与之相同处是自然的，所与相异处是其“纵横破古法”。以书法写竹，有元人柯九思的“写竹干用篆法，枝用草法”，南唐后主的金错刀法画竹，倪云林画



天竹水仙图 纸本设色 65 × 130.7cm 年代不详 吉林省博物馆藏

竹之“逸笔草草”等等，各有独到处。吴昌硕画竹，多写风雨之竹，诚如陈小蝶云：“昌硕以金石起家……间及书法，变大篆之法而为大草。至挥洒花草，则纯以草书为之，气韵最长，难求形迹。人谓‘山谷写字如画竹，长公画竹如写字’昌老盖两兼之矣。”（《吴昌硕谈艺录》）七十五岁作《修竹临风图》，淡墨为干有通天之势，浓墨为叶，临风飒然，发挥“写”的线条意趣，充溢着浓厚的金石意味。实则审美意趣同与之竹、板桥之竹大异其道，更具现代意趣，更体现了吴昌硕画中一贯追求的气势。

吴昌硕画《松》题画诗去：“笔端飒飒生清风，解衣盘礴吾画松。是时春暖冻初解，砚池墨水腾蛟龙。”诗中能看到画家画松的取向及其与“造化相通”的蓬勃之气。布局取顶天立地稳定之势态，枝干盘虬，大气磅礴，寄托画家诗人浩然之气。七二十岁作《双松图》题诗曰：“鳞甲之面太古苔，虬枝横扫白云开。支撑大厦无倾虑，安得天生此异材。”诗中又直接表现了吴昌硕画松取意的高古与寄托的忧国之心，进而体现出吴昌硕绘画特色。晚年常画的藤蔓植物，如藤萝、葡萄、葫芦、南瓜等，其布局之中求气势，以书入画的特色得以充分体现。虽乱头粗服，却气足墨酣，内蕴深厚，多书法意味，富金石之气。七十一岁所作《清秋图》中的葫芦、南瓜，七十二岁所作《葡萄大石图》，题为《珠光》的藤萝，可谓屈铁错金，元气淋漓色墨交响，充溢着郁勃纵横之气，透出浓重的草篆意，充分发挥了文人画大写之意，达到他所求的强抱篆隶作狂草、敢云意造本无法的高度艺术境界（《吴昌硕谈艺录论书诗跋》）。吴昌硕其他木本花卉，桃、枇杷、天竹、牡丹芙蓉等注重气势之外，同样重色墨效应，厚重斑斓，体现出他自己超迈的风格。

综观吴昌硕从艺的一生，国衰家难坎坷曲折的人生经历、民族之心所积聚的郁勃之气，在吴昌硕这个操守高洁正派的文人身上，在这个诗人，篆刻巨匠、大书家、写意画大师的艺术中积聚