

中国美术馆藏画辑

# 吴昌硕

与二十世纪写意花鸟画名家

人民美术出版社

# 目录

000  
四 前言

000  
六 导读  
**金石写意 世纪承变**  
吴昌硕与 20 世纪写意花鸟画风略论

014  
吴昌硕

038  
拒霜魄力  
略谈吴昌硕影响下的海上及  
江南写意花鸟画

042  
潘天寿

052  
王一亭

060  
赵云壑

062  
朱屺瞻

066  
王个簃

070  
吴茀之

074  
诸乐三

080  
来楚生

086  
画岂在貌似  
浅谈吴昌硕写意花鸟画风“北传”  
及再传者之创变

090  
齐白石

104  
陈师曾

114  
陈半丁

122  
王梦白

128  
李苦禅

132  
王雪涛

136  
于希宁

140  
崔子范

## 附录 “我读吴昌硕”之——

146 一 诗文书画有真意

149 二 苦铁画气不画形

152 三 强抱篆籀作狂草

155 四 墨痕深处是真红

158 五 苍然皮骨化古梅

161 六 三千年结实之桃

164 七 解衣盘礴吾画松

167 八 掩映清光竹一丛

中国美术馆藏画辑

# 吴昌硕

与二十世纪写意花鸟画名家

人民美术出版社





# 目录

004	前言				
006	导读				
	<b>金石写意 世纪承变</b>				
	吴昌硕与20世纪写意花鸟画风略论				
014	吴昌硕				
038	<b>拒霜魄力</b>				
	略谈吴昌硕影响下的海上及江南写意花鸟画				
042	潘天寿				
052	王一亭	066	王个簃		
060	赵云壑	070	吴茀之		
062	朱屺瞻	074	诸乐三		
		080	来楚生		
086	<b>画岂在貌似</b>				
	浅谈吴昌硕写意花鸟画风“北传”及再传者之创变				
090	齐白石				
104	陈师曾	128	李苦禅		
114	陈半丁	132	王雪涛		
122	王梦白	136	于希宁		
		140	崔子范		

## 附录 “我读吴昌硕”之一

146	一 诗文书画有真意	158	五 苍然皮骨化古梅
149	二 苦铁画气不画形	161	六 三千年结实之桃
152	三 强抱篆籀作狂草	164	七 解衣盘礴吾画松
155	四 墨痕深处是真红	167	八 掩映清光竹一丛

# 前言

传承和弘扬中华优秀传统文化，是当前重要的文化建设任务。中国美术馆有责任发挥公共文化服务平台的作用，让丰富的馆藏作品“活”起来，通过研究和推广，让广大公众从审美鉴赏中认识传统艺术精华的文化价值，激发中华优秀传统文化向现代演进的当代活力，弘扬积极向上的民族精神与时代精神。

中国花鸟画和以写意形态为特征的主流方式源远流长，寄寓着深厚的文化与中国艺术精神。在19至20世纪之交的社会变革背景下，海上巨擘吴昌硕继承古风、感应时代，以其“重、拙、大”的形式力量和“金石派”艺术的意趣特色，推动形成了20世纪写意花鸟画的“大道”精神。

何为“大道”？何为“金石”？

《老子》云，“吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大”，其“大道”思想可简言为涌动不息的生命活力。于中国画而观，其自传统内部更生发展的道路从未停息，而写意花鸟一途更是生机勃勃，自明清以来逐渐演化为时代主流，不断拓展历史新貌、深化文化内涵，至20世纪则蔚为大观。

“金石”本指铭文、石刻及以刀刻石所产生的诸如篆刻、碑版等艺术形式，作为一种学问研究始于北宋，作为艺术资源渗入书画则起于明清，尤其是清中后叶，“碑学”大兴，书、印之风俱转向崇尚古拙、质朴、雄健之风，继而强势导入山水与花鸟画中，尤以在笔墨疏简的写意花鸟画中最能体现。

由此，“金石气象”与写意形态融通迸发，汇聚为20世纪中国写意花鸟画浑厚雄强、大气磅礴的世纪潮流。这条道路既是中国画本体的自觉，更是时代的召唤和传统文化的延续。

作为“金石写意”画风的一代宗师，吴昌硕集诗、书、画、印“四艺”之大成，并以印为先导，以书贯注力量，以诗文浇筑境界，将“四艺”融会贯通，不仅使金石写意花鸟画一路具有了鲜明的时代特征与现代气质，而且承前启后，以跨越世纪的卓著影响使此风盛行于整个20世纪，影响绵延至今。时值其诞辰170周年之际，作为文化部“2014年全国美术馆馆藏精品展出季”的项目，中国美术馆精选馆藏写意花鸟画精品佳作，以吴昌硕为源点，汇集其亲传弟子、再传影响以及隔代呼应的诸位大师名家，以“大道传薪·金石为开”为主题，表达我们对一代宗师的缅怀纪念，也在历史学术梳理中展开风格承变的比较研究。

此次展览共展出作品一百余件，在突出展示吴昌硕“食金石力，养草木心”所开写意新风

的同时，遴选齐白石、潘天寿、陈师曾、王一亭、赵云壑、朱屺瞻、王个簃、陈半丁、来楚生、吴弗之、诸乐三、李苦禅、王梦白、王雪涛、于希宁、崔子范等 16 位 20 世纪写意花鸟画大家，分为江南与北方两大区域，以吴昌硕作品贯穿整个展览，在对应的比较中展示每位大家与其之间的承变关系，勾勒出 20 世纪写意花鸟画探古出新、雄健高昂的时代气象。此外，此展立足当下中国画实践与学术研究，邀请著名美术史家与花鸟画家从史学和创作角度读解百年写意花鸟画之演进，邀请学者与画家对话研讨，以此探讨传统绘画自强不息的内在生命。

“天行健，君子以自强不息”。在这一展览中，我们不仅可以把握伴随社会进程演进的百年写意花鸟画启始有源、传承有序的整体面貌，而且能够从艺术的鉴赏中感受到鲜明的时代风骨，即自传统内部更生发展、拓变而出的雄强、刚健精神，在与大师名家作品的直接对话中，在体认从传承到创变的演进模式中，探寻当代中国画的发展路径。

中国美术馆



导读

## 金石写意 世纪承变

### ——吴昌硕与 20 世纪写意花鸟画风略论

“不知何者为正变，自我作古空群雄。”

（此句出自吴昌硕《刻印长古》一诗，是其承变古人、高扬个性、心存雄志的宣言。“正变”本指《诗经》“风雅”之变体，移于此文，可指“金石写意”花鸟画风之传承与创变，而 20 世纪诸位名家大师正可谓“群雄”并起，展示出写意花鸟画的世纪雄风。故借此句开篇。）

在 20 世纪的中国画发展中，花鸟画虽不像人物画那般紧贴时代脉搏，并因社会功能之需求而呈现出变革图新、写实追求的强势崛起，也不似山水画那样历经传统正宗地位的失落，转而在改天换地的时代际遇中由“合一”走向“胜天”的崭新自然观念，少于政教功能的限制和正统意识的束缚，花鸟画反而因其普泛的生命活力、大众视觉文化形态的需求和相对自由的本体发展成为 20 世纪中国画的主流。

在花鸟画的诸多语言形态中，虽然工笔手法“精于体物”、典雅精工，工写相兼能融造型之生动与笔致之秀逸为一体，但比较而言，写意形态尤其是大写意画风方是 20 世纪花鸟画中最为重要的潮流趋势和最为精彩的华章。这一画风既有民初以吴昌硕为核心的海上及江南画家群体，也有随后在北方崛起的齐白石及其传派，还有新中国成立后以潘天寿为代表的新浙派画家群体，所谓传统派“四大家”有三人专擅于此，影响波及全国范围，绵延整整一个世纪，直至今日<sup>1</sup>。与明清以来兴起的写意花鸟形态的野逸风格相比较，“金石气”与“雄强风”可谓是近现代以及整个 20 世纪写意花鸟画所展现出来的时代新质。

何谓“金石写意”？“金石”本指铭文、石刻及以刀刻石所产生的诸如篆刻、碑版等艺术形式，作为一种学问研究始于北宋，作为艺术资源渗入书画则起于明清，尤其是清中后期，“碑学”大兴，书、印之风俱转向崇尚古拙、质朴、雄强之风，继而强势导入山水与花鸟画中，尤以在笔墨疏简的写意花鸟画中最能体现。正如潘天寿在概括清代花鸟画发展特点所指出，“会稽赵之谦搨叔以金石书画之趣作花卉，宏肆古丽。开前海派之先河，已属特起，一时学者宗之……光、宣间，安吉吴昌硕缶庐，四十以后学画。初师搨叔、伯年，参以青藤、八大，以金石篆籀之学出之。雄肆朴茂，不守绳墨。为前海派领袖。使清末花卉画得一新趋向焉”<sup>2</sup>。虽然吴昌硕并非此路“金石写意”花鸟画风的开启者，在其之前尚有吴熙载、赵之谦、虚谷、蒲华等先贤首开风气、引领后学，但吴氏之崛起，集诗、书、画、印“四艺”之大成，并以印为先导，以书贯注力量，以诗文浇筑境界，将“四艺”融通迸发，不仅使金石写意花鸟画一路具有了鲜明的时代特征与现代气质，而且承前启后，以跨越世纪的卓著影响使此风盛行于整个 20 世纪。



吴昌硕画风在此勿需多论，诚如有学者概括到，“他的出现，带给了艺术史以新的活跃的生命和息吹，改变了金石、书、画已有的内涵和形式，在中国艺术再度纳入国际的东西方的大循环中他投入了不倦的热情和助力。他从某一个侧面改变了他的时代……在艺术上，他的开创性，即以其大写意花卉而言也较‘扬州八怪’更具生意，而齐白石、黄宾虹等现代巨匠就其实力和影响似也有所不逮<sup>3</sup>。”而就吴氏研究整体状况来看，画风基本面貌已有定评和较为深入的研究，尤其是在金石大写意花鸟画上的卓越成就，而画风生成机制以及与诗书印等之间的互动影响也有所涉及，其他如生平、交友、各艺术单类专题研究也亦取得可喜进展<sup>4</sup>。然而，“吴昌硕的巨大意义在于真正触发了中国画传统的潜力，呼唤着新的开拓精神，并将其不断变为现实，他以磅礴的气势加快了中国画趋前的节奏，并很快汇成冲决的巨流，经由齐白石、陈师曾、王一亭、潘天寿、王个簃、刘海粟、朱屺瞻等名家巨宿的共同开拓探求，使现代中国画特别是大写意画真正深入人心……”<sup>5</sup>虽然这样的认识已是共识性判断，但却未能从传播方式、地域互动、风格承变以及具体作品图像之间的关联比较展开深入探讨，而这些问题恰恰是我们认识20世纪写意花鸟画风流变的核心，不仅可以由此深化了解自传统内部生发求新创变这一中国画推演模式的基本规律，而且可以建立个人如何从传统承变与时代感应中探出新路的鲜活案例，并直接为当下的中国画创作提供可资鉴取的宝贵经验。也许，这正是我馆在吴昌硕诞辰170周年之际，以纵向推演的方式展示吴昌硕的世纪影响以及诸多后续者如何承变自立的意义所在，虽然这仅仅是一次展览方式的研究。

## 二

吴昌硕的影响到底有多大？又是通过怎样的途径与方式扩大这一影响的？

让我们先来看看近两年来流行于网上的一篇博文《浅析吴昌硕及其十三位高足的书画艺术》<sup>6</sup>，按照出生先后分别为齐白石、王一亭、赵云壑、陈师曾、陈半丁、李苦李、朱屺瞻、潘天寿、王个簃、吴弗之、沙孟海、诸乐三、朱复戡，并将这一群体称为“缶翁画派”。姑且不论其画派之称是否严谨，稍加分析，其中既有专攻绘画、书法、篆刻者，也有三者兼善者，有行拜师之礼、得吴氏亲传者，也有慕名崇拜、得其再传影响者。不可否认，此十三人均不同程度受吴氏影响，且为其中卓著者。但吴氏影响力则远远不止于此，在此且不论其书画篆刻作品在日本所受到的极大重视以及对韩国、东南亚等国家的影响，于国内而言，其印、书、画三个方面都可以说引领一代风气，毫不夸张地说，20世纪以来所有从事写意花鸟画创作的艺术家几乎都受其金石大写意之风的熏染。

因此，若要将这份名单逐一排列，将会出现冗长且未完待续的状况。此次名家选展，一则仅限写意花鸟一类，二则兼顾南北，三则着眼于艺术面貌之传承与创变。在此就选展

十六家所受吴氏影响的途径与方式作一简要阐述。

自1911年正式寓沪，吴昌硕已是近七旬老人，真正的海上生涯不到二十年，但长期的艺术积累及海上开放包容、结社共进、以高养艺等风气使其声名鹊起，1913年成立的西泠印社公推其为社长，1915年继任海上题襟馆书画会会长，1922、1926年连续于日本大阪举办个人画展，等等，其已然为海上画坛之领袖。时陈师曾所著《中国画小史》评曰“近时吴缶翁昌硕，画名震于海内外”，郑昶所著《中国画学全史》称“吴俊卿字昌硕……工诗精篆刻，书《石鼓文》尤有名。作花卉、竹石，天真烂漫，雄健古厚，在青藤、雪个间，盖得金石气深也，近时学者风靡”。此时拜于其门下明确可考者有：王云王梦白于1913年前后，诸乐三于1920年前后，潘天寿于1923年，王个簃于1924年，加之陈半丁早于1896年前后就在沪上得其亲传，赵云壑约于1904年前后，就在苏州拜师求艺，陈师曾自日本留学归国后，1910年任职于江苏南通师范学校，多有赴沪请益，得以与吴昌硕亲密接触并以弟子居，而王一亭在吴昌硕1911年定居沪上之始便与其往来甚多，情谊在师友之间，且对吴氏艺术影响的推动最为着力<sup>7</sup>。以上诸家可谓得吴氏亲授，而考其籍贯，除陈师曾外，全部为江苏、浙江两地，尤以浙江为多，而受吴氏画风影响又长期活跃在沪上及江浙两地的还有朱屺瞻、吴弗之、来楚生等，也均为江浙两地人士。由此可见，吴氏画风之传播首先是植基于海上，再扩展于江南区域，同时，江南区域又为海上画风提供了丰富的人文滋养和拓展的广阔天地。

俞剑华所著《陈师曾》一书曾谈及，“在清末民初，习花卉者，几乎人人昌硕，家家缶老，其流风余韵，至今未衰”，指出吴氏的花鸟画风影响显然未局限于海上及江南区域，而吴氏的全国性传播，恰恰最是得力于陈师曾。当然，不可忽视早于陈师曾到达北京的其他南方画家，如金城、周肇祥、余绍宋、陈半丁、王梦白等，因为，“从建国前海上画坛的盟主吴昌硕到建国后名满天下的齐白石，其实便是金石大写意花鸟画在20世纪风靡南北画坛而达于极盛的过程，同时也是中国画的发展中心在建国前后由南方向北方转移的过程”<sup>8</sup>，尤其是陈、王二人都曾在海上得吴氏亲炙，引入北京画坛的则自然是海上画坛盟主吴昌硕的典型风貌，这一转移过程也正是万青力先生所谓“南风北渐”<sup>9</sup>。

陈、王二人初到北京之时，北京画坛还未呈现出鲜活的新变和有影响的群体性画学活动，两人一时未能打开局面，因此，1910年，吴昌硕赴京为陈半丁延誉，并为其书写润格、治印数方，王梦白也是持吴昌硕代定之笔单前来北京谋职，吴氏的推介为两人在北京画坛立足奠定了良好的基础。而1913年，陈师曾迁居京城则完全将吴氏画风全面推展，一则源于其显赫家世、醇厚人格和全面修养，二则源于自辛亥后，京城画坛风气为之一新，不仅人才荟萃，而且书画社团兴起、新式美术学校建立，北京画坛逐渐进入民国初



最好的十余年光景，而陈师曾俨然为公认之“画坛领袖”。

陈师曾对吴昌硕的金石画风极为推崇，以“染仓室”斋号表达受吴氏熏染甚多，其花卉画有许多直接学吴而达到形神逼似的程度，吴氏的“四艺”修养、笔墨方式、审美趣味等多方面都对陈师曾的画学思想和创作实践起到了至关重要的作用。观其《文人画之价值》，所言“文人画不求形似，正是画之进步”以及对文人画的综合性修养和画外功夫的强调，均与吴昌硕的画学思想与实践相一致，只是陈氏更具宽广的学术视野和更为自觉明确的主体意识，这一对文人画价值的发掘、维护和弘扬，无疑是在对以往文人画理论与实践的全面认识和充分自信基础上的进一步发展，于20世纪中国绘画从自身传统中求更新确有开创之功。由于个人气质、学术视野以及文化语境的差异，陈师曾学吴而不受其桎梏，如重笔墨独立美感的同时不失描绘对象形态之准确，构图上以变化多端跳出吴氏的固定程式，笔墨气质上以丰神俊逸见长，整体气象在纵横挺拔中显中正醇厚等等，惜天不假年，陈氏未能大展才华。然而，对于吴昌硕金石写意画风之推广，陈氏却做出了令后人称誉的美谈：让两个未曾谋面的艺术大师在画风汲取中发生了化学作用——即力劝齐白石学习吴昌硕画风开启“衰年变法”，终有“南吴北齐”并称，以再传的方式使吴氏画风在北方画坛盛行并结出硕果。

1923年，陈师曾英年早逝，1927年，吴昌硕驾鹤西去，南北画坛的交融催生出新的艺术大师——齐白石，齐氏声名鹊起于20年代中后期，至50年代后更是誉满国中，波及海外，其声名甚至远远超过前辈老师吴昌硕，沿承写意花鸟一路并师事者甚多，如本次选展中李苦禅、王雪涛、崔子范等，以及未曾拜师，但兼受吴、齐两人影响的朱屺瞻、于希宁等。经齐白石及其门下弟子的再传发扬与创新求变，吴氏金石写意之风不仅呈现出由北到南的反向影响和隔代的同声呼应，而且又应变为新的时代风貌，跨入崭新的21世纪。

### 三

对于众多的追随者，吴昌硕曾有这样一句话提醒，“学我，不能全像我。化我者生，破我者进，似我者死”，并将学习与自立之难易概括为，“小技拾人者则易。创作者则难。欲自立成家，至少辛苦半世，拾者只多半年，可得皮毛也”，如此之警示可谓意味深长。有意思的是，受其影响并最终与其并称甚至在某种程度上超越于他的齐白石也有类似之警句，“学我者生，似我者死”，“生死”差异正构成了画史演进中普遍的简单模拟与少数的学习创变之间此消彼长的发展模式，而这也是金石写意花鸟画风世纪承变的内在动力与原因所在，在大众的传播与推广中积攒精英突破与开新的力量，今日写意花鸟画坛亦是如此。

若以“化”、“破”、“似”三种方式来简析此次选展中的诸位名家对吴氏画风的传承与创变，则大多经历了似中有化、化中有破、以破开新的不同阶段，但由于个人才力学养之差异、年寿长短之不同以及汲取传统资源之广狭、应和时代关系之亲疏等多种原因，在“化”、“破”方面各有侧重，相对而言，除赵云壑极似吴氏而未臻化境、陈师曾英年早逝未能破局开新之外，其他诸家皆在化、破之间，如王一亭以直率、流畅之笔墨个性见自家面目；王个簃、吴弗之、诸乐三、来楚生等于艺术创作中后期以写生方式大大拓展了花鸟题材与画面格局，并形气兼重，打破了吴氏画风中潜在的固化程式与可能的粗陋强怪；陈半丁、王梦白、王雪涛以写意手法的多样性弥补了一味大写可能出现的空疏，在雄强气质之外更添清丽、鲜活之生趣；朱屺瞻、李苦禅、于希宁、崔子范等在晚年或结合西方复色使用、或在“大”字上作文章、或求物象之魂魄、或自觉于形式构成使大写意手法走向极致追求，使其具有更为鲜明的现代特质。当然，这样的概括远不足以说明诸家之于写意花鸟画上的成就，若结合其书、印等综合修养、艺术生平及画学主张、风格的阶段性发展和具体作品，相信将会见仁见智，为其正名，并弥补此处言说之不当。

然而，不容置疑的是，对于花鸟画的金石写意画风，齐白石、潘天寿二人不仅在吴昌硕基础上延续传承，更是发展创变，并以破开新，传宗立派，在南北画坛各领风骚。

在吴氏的亲传弟子中，潘天寿于艺术创作理念上是最为独立且自觉的，且不论其后来所主张“中西艺术要拉开距离”和“中国画必须保持民族特色”，就是在师事吴昌硕不久后便力求摆脱其影响，据记曾有一段时期，“凡是作品中稍带吴昌硕画风的影子，不论画得好坏，他一律不加保存”<sup>10</sup>，难怪吴昌硕生前曾说：“阿寿学我最像，跳开去又离我最远，大器也”。潘天寿的这种自我意识恰恰与其对吴氏画风求变而成的认识相关，他曾谈到：“昌硕先生的绘画，以气势为主，故在布局方面，与前海派的胡公寿、任伯年等完全不同；与石涛、八大、青藤，也完全异样”<sup>11</sup>，也是其对画史“常变”思考的结果，“凡事有常必有变。常，承也；变，革也。承易而革难……故历代出人头地之画家，每寥若晨星耳”<sup>12</sup>，其认为真正的大师必须是个人、传统、时代三种风格的有机融合，正是循着此种志向，其在四五十岁便完全形成自家风格，并渐趋成熟，可谓大器早成。那么，潘天寿是如何与吴氏拉开距离、承变为我的呢？其实，就画风的雄强、霸悍、奇险等总体格调来看，两者还是在一个大的范畴之内，如潘氏与吴氏作诗多都源出唐人，且均喜韩愈、李贺等风格，奇字硬语颇多，风骨嶙峋而又深沉真挚。然就画面形式语言细较之，吴氏笔墨多以中锋的圆浑拙厚见长，潘氏则以侧峰的瘦挺方崛取胜，骨力挺硬，奇中见正，且能指墨纵横，酣畅淋漓，将指墨画法推向前所未有的高峰；而构图上潘氏变传统竖幅、长卷中屈曲圆转的传统章法布局为更具体量、更具团块的“钢筋铁骨般的



现代结构美”，尤其善于苦心经营大幅作品，气魄恢宏，憾人心魄，具有传统绘画难以比拟的形式张力和气势力量；当然，可资比较的地方还有很多，整体来看，诚如学者卢辅圣所言，潘天寿“找到了既适合自己个性又连接传统与时代的图式趣味和表现天地，即从‘热’转向‘冷’，从‘圆’转向‘觚’，从‘狂怪’转向‘奇险’，从‘率意’、‘自然’转向‘经营’、‘峻严’”<sup>13</sup>。最后，我们还不能忽视潘氏对于绘画技法语言的自觉提炼和总结，以及在画学理论建构上的高屋建瓴，这些都使得他的绘画艺术与理论主张成为现代美术学院中国画教学的重要基石，并促成后来“新浙派”画家的崛起。

如果说，潘天寿的承变更多带有理论思考上的自觉，那么齐白石的变法除“胆敢独造”、保持个性的决绝之外，尚有人生阅历所带来的丰富内心生活与平民般的睿智、孩童样的真趣等为其保持源源不绝的创造力，加之常人难以企及的长寿，使其成为20世纪几乎无人能匹的艺术大师。吴、齐两位大师，一前一后，引领着整个20世纪写意花鸟画的主潮，如何作比？龚产兴先生曾撰专文《吴昌硕、齐白石艺术之异同》，就两者审美意识进行比较，就相似处列出自我意识、造化写生、大写意表现手法、“四艺”之全、师承取法、艺术影响等方面，而不同之处表现为文人趣味、审美比德、寓意手法——劳动人民思想感情、雅俗共赏，气形关系——形神俱见，题材广狭之区别，多斜对角线的画面章法——出奇制胜、变化多端的构图等方面<sup>14</sup>，论说较为公允。但不可否认，齐氏“衰年变法”之成功绝对离不开吴氏的影响，正如其作诗云“青藤八大远凡胎，缶老晚年别有才；我愿九原为走狗，三家门下转轮来”，对吴昌硕极为折服，而潘天寿也曾指出“近时白石老先生绘画上的设色布局等等，也大体上从吴昌硕先生方面而来，加以自己的变化，而成白石先生的风格。表面上看，他的这种风格可说与昌硕先生无关，可仔细看，实从昌硕先生的统系中支分而出”<sup>15</sup>。由此可见，齐白石学吴，并非简单的直接照搬、袭取图式，需“仔细看”，方可察出端倪，齐氏对此也有说明，“我是学习人家，不是模仿人家，学的是笔墨精神，不管外形像不像”。而这里的“笔墨精神”正是吴氏写意花鸟画的精粹——金石笔墨，齐白石以同样精深的书、印功夫融入绘画，自《天发神谶碑》习来的篆隶笔法以方硬险劲、生涩凌厉的笔势显出雄强之气，略不同于吴氏学石鼓文所获的圆厚古拙，故其花鸟画中用笔显平正、方折、涩劲，有满笔铺毫的“杀入”感，而笔墨的生发组合更多理性控制，笔笔交待清楚，从而形成较为清晰的层次关系，显得更为明豁、峻朗，加之“妙在似与不似之间”的造型提炼，趣味盎然的构成处理，浓墨重彩的并置对比，工写相兼的强烈反差，都使其金石写意花鸟画独创出一整套崭新的语言体系。文人的艺术语言、乡土的田园情怀、真挚的生命体验……种种都奇妙地融汇在一起，成就了这位伟大的“人民艺术家”。

20世纪中国画的发展与时代变迁有着前所未有的紧密关系，同山水、人物画一样，写

意花鸟画亦是如此，虽然如本文开篇所述，花鸟画有着相对的本体独立，但新中国的成立，“新国画”的提出，金石写意花鸟画一路也呈现出应和时代的新变，“世纪承变”正可以此作为界点。所谓“新国画”，一要“内容新”，二要“形式新”，具体的改造办法则是“写生”，“必须以对实物的描写来代替临摹，作为中国画学习的基本课程。画风景的必须到野外写生，画花鸟虫鱼的也必须写生，人对自然都必须有比较深刻的观察……我们要以科学的现实主义作为我们批评与衡量我们的艺术的标尺，一幅画的好坏必须首先看他是否符合社会的真实和自然的真实”<sup>16</sup>。这一时期，我们可以较为清晰地看到，以潘天寿、来楚生、王个簃、吴弗之、诸乐三为代表的江南画家与北方的陈半丁、王雪涛、李苦禅等遥相呼应，都在写意花鸟的创作上呈现出某些共同的特质，即通过“写生”方式扩展了写意花鸟画的题材，通过“自然的真实”弥补了自吴昌硕以来可能存在的“不画形”的不足，通过“社会的真实”使写意花鸟也紧跟上了时代的步伐。但同时，如何保持“艺术的真实”，即金石一路的特质，则成为潜在的问题。“文革”结束后，金石写意花鸟画一路通过中西合璧式的探索开始重新活跃，老艺术家的艺术生命力再度勃发，以朱屺瞻、于希宁、崔子范等为代表，走向笔墨的更拙厚、形式的更现代、意趣的更大气。

“天行健，君子以自强不息”。伴随社会进程演进的百年写意花鸟画，所体现出的雄强画风正是这种文化生命力的生动写照。金石写意花鸟一路启始有源、传承有序，其自传统内部更生发展、拓变而出的雄强、刚健精神贯穿整个20世纪，这条道路既是中国画本体的自觉，更是时代的召唤和传统文化的延续。“因此，深入地研究总结本世纪传统派的经验，可能是21世纪（原文为‘世纪之交’）寻找中国画发展方向中的一个不容忽视的课题”<sup>17</sup>，因为，“屡变者体貌，不变者精神！”新的世纪依然呼唤着这种文化精神的再度复兴。

邓锋

写于中国美术馆  
2014年8月

## 注释

- 1 “20世纪的传统四大家”由朗绍君于80年代提出。其曾撰有专文《20世纪的传统四大家——论吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿》，可详见浙江美术学院出版社，1992年11月版《四大家研究》
- 2 见潘天寿《中国绘画史》第四篇“近代史·清代之花卉”
- 3 见丁羲元《吴昌硕论》，刊载于人民美术出版社，1996年3月版《近百年中国画研究》
- 4 见万新华《当前吴昌硕研究的反思与展望》。该文对自80年代以来的吴昌硕研究状况作了较为详细的分析，并从个人角度提出反思，所指出的“吴昌硕艺术遗产的历史意义”、“吴昌硕绘画流派问题”等正与此次展览策划的切入角度相暗合
- 5 同3
- 6 网址为 <http://jin.mingle.blog.163.com/blog/static/134131430201421410366231/>
- 7 以上拜师及受影响年代均参考林树中编著《吴昌硕年谱》，上海人民美术出版社，1994年9月版
- 8 见吴言、黄白、胡建君所合著《拒霜魄力》（《中国花鸟画通鉴》17）第四章“从吴昌硕到齐白石”，对吴氏画风的北传有较为详细论述。上海书画出版社，2008年12月版
- 9 万青力曾撰有专文《南风北渐：民国初年南方画家主导的北京画坛》，见载于《万青力美术文集》，人民美术出版社，2004年6月版
- 10 见卢炘编著《中国名画家全集——潘天寿》，河北教育出版社，2000年10月版
- 11 潘天寿《回忆吴昌硕先生》，见载于《美术》杂志1957年第一期
- 12 潘天寿《听天阁画谈随笔》，上海人民美术出版社，1980年3月版
- 13 见载于卢炘编著《中国名画家全集——潘天寿》，河北教育出版社，2000年10月版
- 14 龚产兴《吴昌硕、齐白石艺术之异同》，见载于浙江美术学院出版社，1992年11月版《四大家研究》
- 15 潘天寿《回忆吴昌硕先生》，见载于《美术》杂志1957年第一期
- 16 艾青《谈中国画》，见载于1953年8月15日出版的《文艺报》第15期
- 17 薛永年《世纪革新中的传统派》，见载于《蓦然回首——薛永年美术论评》，广西美术出版社，2000年5月版





吳昌碩





吴昌硕(1844-1927),浙江安吉人。初名俊,后改名俊卿,中年后更字昌硕,又署苍石、仓石、仓硕,常见别号有老苍、老缶、缶庐、缶道人、朴巢、苦铁、大聋、破荷亭长、五湖印丐等。约15岁,开始学篆刻、习诗文,17岁时,由于太平军攻占安吉,流浪外地达五年之久,后虽考中秀才,但无意仕途,四处寻师访友,一心钻研金石篆刻与诗书,约34岁始学画,37岁迁居苏州,常往来于苏、沪两地,后被好友举荐做江苏安东县令,到任月余便辞官,1911年正式定居上海,1913年任西泠印社社长,1915年继任海上题襟馆书画会会长。其为近代写意花鸟画主流的代表人物,晚清海派绘画的杰出代表。又是近、现代书画艺术发展过渡时期的关键人物,诗、书、画、印“四绝”的一代宗师。

“吴昌硕是近代中国最富盛名的诗、书、画、印‘四绝’的艺术家。他的书法,由唐楷而汉隶,再攻篆籀金石,写石鼓文数十年不断。其篆隶浑朴自然、古拙雄强;又以篆隶之法作草书,苍浑跃奔,气势逼人,被尊为近代篆隶北碑书法的最高代表……他的篆刻,出入浙派、皖派,上溯秦汉碑版重量,封泥瓦璧,钝刀出峰,章法森严而奏刀大胆,雄奇、浑朴而婀娜,成为印学史上划时代的大师,影响所及,被称作‘吴派’。吴昌硕又是晚期海派绘画的杰出代表。他初向任伯年请教画法,伯年激赏他雄厚的笔力,以友相待。约50岁的作品,还可看出伯年的影响。后广泛借鉴赵之谦、吴让之、张孟皋、李复堂、金冬心、高且园、石涛、八大、陈淳、徐渭诸家,画艺日进。约65岁后,更多融入了书法用笔,形成自己的大写意风格。他擅以圆劲、朴厚、凝重、苍老的中锋笔线,刻画简逸、雄健而又古拙的花卉形象。主张‘画气不画形’,所谓‘气’,就是贯注于作品的至大至刚的内在生命与力量。清代正统花卉画因辗转相袭和一味秀美,至晚清多趋于小巧、细弱、轻软。随着金石学和海上画派的崛起,崇尚新奇、僻涩、古拙、刚劲、清新渐成潮流,形成与正统派审美趣味的对峙之势。从任熊、赵之谦、虚谷、胡公寿、蒲华、任伯年到吴昌硕的绘画,从阮元、何绍基、沈曾植、吴昌硕、康有为的书法,可以清楚地看出这一脉络。吴昌硕诗曰:‘余本不善画,学画思换酒。学之四十年,愈学愈怪丑。’‘怪丑’是正统派对他的批评,指的正是与柔美相对的雄强有力,是吴氏所追求的‘重、拙、大’画风。20年代以后,当王一亭、陈师曾、齐白石、潘天寿成为气候,这一呼应着时代的审美趋向终于成为主潮。吴昌硕的意义,也正在这里。”

——摘自郎绍君《20世纪国画家》一文之“吴昌硕”部分