

中国花鸟画通鉴 20

东风桃李



张善子 熊松泉 王师子 吴湖帆 朱文侯 张大壮
王雪涛 江寒汀 戈湘岚 陆抑非 郭味蕖 唐云

上海书画出版社

新平知閣

PDG

图书在版编目(CIP)数据

东风桃李/卢辅圣主编. —上海: 上海书画出版社,
2008.12

(中国花鸟画通鉴)

ISBN 978-7-80725-819-3

I. 东… 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196411号

责任编辑 王 彬

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·东风桃李

◎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: shcp-ph@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 978-7-80725-819-3

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《东风桃李》为第二十册，主要论述近现代小写意花鸟画。

目录

- 一 引言 1
- 二 写意之辨 3
- 三 海派小写意 25
- 四 海上“四大花旦” 67
- 五 岭南异卉 97
- 六 京津新风 117
- 七 结语 149

一 引言

随着1920年代吴昌硕的名冠海上与1950年代齐白石的独享大名，脱胎于明清文人画的大写意画格在经过了三百余年的发展，终于借花鸟画的途径登上其历史的巅峰。换言之，1950年代伊始，水（彩）墨大写意在中国画，尤其是花鸟画的领域，形成了压倒性的强势，同时，花鸟画的其他表现手法，除被冠以“工笔重彩”的勾填画法（派）在北方仍占有一席之地，原本自明代至民国在传统花鸟画坛一直占有重要地位并且异常繁荣，有“勾花点叶”派、“没骨”派（法）之称的所谓小写意花鸟画一脉，光芒却日渐黯淡。

大写意的兴盛，是艺术与社会发展的双重结果。以1980年代学界出现争议甚大的“20世纪传统四大家”的提法而言，且不说仅以吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿四人是否能真正概括整个20世纪传统中国画发展的成就与脉络，至少此四人的画风堪称这一时代大写意画格的代表，其水准也基本体现了20世纪大写意的成就，是并无疑义的。然而历史并不如人们想象的那么顺理成章，因为如果不是一些偶然的因素推动，大写意是否能在1920至1950

年代以压倒性的优势在中国画坛登顶，其实还是个未知数。换言之，如果不是因为齐白石的巨大光环及因此激活的吴昌硕的余脉，南方的唐云、陆抑非、张大壮、谢之光是否会由原来擅长的所谓小写意或者工笔转向大写意，甚至直接师法齐白石、吴昌硕，北方的李苦禅、李可染、吴作人包括娄师白、崔子范等直接或间接地取法齐白石的画家，是否会如此迅速地崛起，也都需要打上问号。然而，也正是由于上述画家的风格转变或者说异军突起，与南方追随吴昌硕格体的画家一起，共同将大写意的画格推向了其历史的巅峰。当然，历史并不依靠假设存在，尽管大写意画格在建国后取得的强势地位在一定程度上缘于偶然的政治因素，但这毕竟书写了大写意在社会结构发生剧烈变异的20世纪的浓墨重彩的一笔。

然而，本书的聚焦点并不在于大写意，而是在于一度被大写意，尤其是大写意花鸟画的巨大光环遮蔽了的人物和历史。换言之，我们的目的，在于复原曾经被大写意的巨大光环遮蔽和忽略了的画家与画风，这除了在其他分册中详述的双勾重彩画派之外，便是本书所关注的小写意花鸟画。

自元明清三代直至20世纪三四十年代，由墨花墨禽、勾花点叶、没骨写生为主力的小写意花鸟画，已代不乏人地传承发展了六百余年，其中张中、沈周、陈淳、陆治、周之冕、王武、恽格、华岳，都堪称此一传统的代表性人物。而在20世纪，小写意花鸟画家既承先贤余绪，复接触西方写实主义画风，在新的时代背景下，亦极大地拓展了传统花鸟画表现的新空间，由虚谷、任伯年到海上“四大花旦”，由多元并存的海上画坛到中西合璧的岭南画派，从南方的秀逸到北方的精诣，小写意花鸟同样谱写了其历史上的辉煌篇章，只是由于种种原因，其光芒一度受到了遮蔽。本书正是以此为专题，对之进行梳理和分析。

二 写意之辨

作为传统文化重要组成部分的中国画，其分类以及概念与其他传统文艺形式一样，具有浓重的玄学色彩。玄学化的思辨方式与领悟能力，追求的是形而上的第一义。第一义，对于逸士高人，往往是在欲辨忘言时的会心一笑间获得领悟与把握；而在形而下的技术层面，这却往往会演变成似是而非，甚至是模糊含混的约定俗成。中国画里一系列约定俗成的技法称谓，如“写意”、“工笔”，以及我们将要阐说的大写意与小写意，严格来说都颇难成为今天学科意义上的“概念”，其根源，正源于或此或彼、亦此亦彼的玄学思辨。

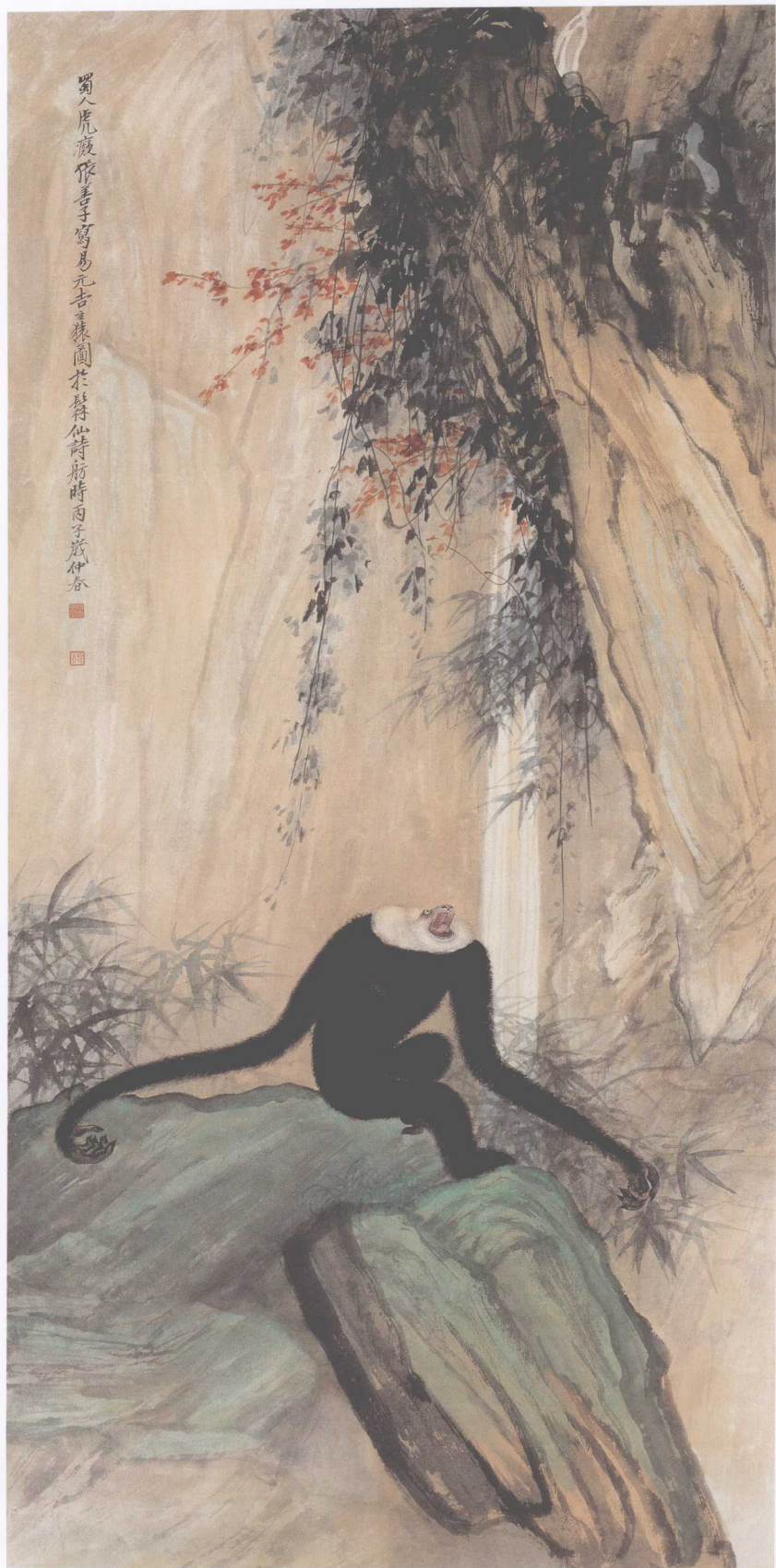
但凡接触过中国画，尤其是花鸟画的朋友，不会不知道大写意与小写意这一对约定俗成的术语。单就字面上的理解，这大约就是指狂放与相对工稳些的两种不同作画技法，恐怕也颇难为一些以撰写中国美术史论文以及规范中国画理论研究为生的海内外学者理解。鉴于当前学术的国际化成为不少人追求的方向，笔者非常担心名称并不科学的这对术语（尤其是“小写意”），会因不符合目前的“学术规范”，而被剔除出日趋“国际化”的当代中国画研

究领域。因而，为使这种可能不成为令人啼笑皆非的现实，我想很有必要将类似的技法术语从历史发展的角度予以详加阐说。因为尽管有不合所谓的“学术规范”之虞，但“小写意”作为一种绘画史现象，毕竟是长期存在的客观事实。

在科学进步、玄学退位的今天，尤其是在分科办学的学院体系内，传统中国画概念中浓重的玄学色彩，难免会引出许多似是而非的问题。事实上，就拿“写意”来说，从科学的角度给予分析，其实是不难发现其间也存在着非常大的歧义，比如，写意究竟是写事物的形之大意，还是写画家的胸中意气？这非但在古代没有明确的界说，而且在今天渐趋“国际化”的学术界，人们似乎也未对之产生过研究的兴趣。

且不说目前的学风，仅分析客观存在的大写意与小写意现象。一般而言，人们大致认为写心之意更近于大写意，而写形之意则更近于小写意。这样的认识并不能说不对，但若仅以此来区别大、小写意，其实还是不够确切。我们且举例加以说明，就拿大写意画派中最具代表性的人物八大山人来说，他的绘画其实在写物象之形、传形象之神，与写胸中意气方面，都曲尽其妙，若单说其画的妙处仅在于写胸中意气，显然就不够全面。再比如，南宋梁楷的《泼墨仙人图》是大写意的代表作，其画的要旨，乃是以概括的笔墨传人物形象之神气，虽然不能说此画的表现，完全没有写胸中意气的成分，但其传神的优长，同样也不让其写心的特色。

大写意之所以被很多人认为是写胸中意气的代名词，其实始自明清以还，尤其针对以徐渭等为代表的一批文人画家。事实上，类似的作画方式，最早可以追溯至北宋时的苏轼、米芾。但是苏米的墨戏，在当时却并没有被人们普遍认为是合理的发展方向，并且在苏轼本人看来，这非但并非格高无比，而恰恰倒是“不学之过”¹。明清以来，由于文人阶层的空前庞大，善诗书的业余画家大量涌现，这种作画方法，方始成为一股真正影响画坛格局的潮流。之所以称上述的文人画家为业余画家，是因为他们缺乏一般画家必须具备的造型和塑造能力，然而他们在诗歌、书法创作上的能力与功力，又为专业画家所远不能及。诗书画在这一前提下的进一步联姻，既强化了中国画史上所艳称的“争长三绝”，在大量平庸作品之外，也在无意中将中国画的



张善子 猿图



张善子
玄猿图
(局部)

写心功能极大地推进了一步。而写心之意的真正高峰，当以民国时吴昌硕的崛起为标志。吴氏之画，非但首取以书法用笔抒写意气，并承金冬心、吴让之、赵之谦的余绪，在大写意中引进了金石篆刻的内涵，变诗书画“三绝”为诗书画印“四全”。更为难能的是，吴明确提出了追求笔墨抒写的畅神感受，也即“（苦铁）画气不画形”的主张，在新的历史时期，将“逸笔草草，写胸中逸气”的传统文人画理念推向了新的极致。

然而从中我们不难发现，金石大写意虽然将大写的写心功效推向极致，但毕竟是整个大写意绘画中的特殊一格，并不能代表大写意的全部。然而，由于吴昌硕及后起的齐白石在近代画史上影响巨大，尤其是齐白石在建国后的影响特殊，却逐渐造成了人们将大写意与写心之意完全画上等号。

即使以齐白石为例，也可以发现其画之中也存在着两种不同的审美倾向：他画虾蟹更多地体现了写物象之意的倾向，而他作花木山水，则凭借其深厚的篆隶功力，凸显着木强、雄肆、沉厚、质朴的禀赋与性情，更多写出的是胸中意气而非物之意态了。如所周知，写形之意与写心之意的最大区别，在于表现主观和表现客观的分野，而在这其中起到关键性的催化作用的，也即加速将写形之意推向写心之意的，乃是书法这一自古被视为写心的媒介。书法与绘画的联姻，加速了绘画与之一同成为写心之意的载体。

在绘画中运用书法用笔的程度与成分，非但在某种意义上可以作为区分大写意画格中写形之意与写心之意两种不同取向的分野，同时也可作为区分大、小写意的标志。其中关捩，我们将在下文再作论述，这

里要说明的是，书法虽然是推动绘画趋于写心的加速器，但书法用笔本身，其实并非是区别写形之意与写心之意的标准。换言之，书写性并不完全等同于书法用笔，如梁楷、吴小仙并不擅长以书入画，但却是大写意一格的重要画家；而小写意画派中善长书法用笔者，如首先提出“须知书画本来同”的赵孟頫，其画仍在于塑造形象而非仅仅在于用笔，他所主张的乃是以书法用笔塑造形象，亦即“写竹还须八法通”，这并不同于“画气不画形”。因而，写形之意与写心之意的区别，关键并不在于是否运用书法用笔，而在于表现手法倾向主观还是客观。换言之，书法用笔既可假以写胸中逸气，同样也可用来表现物象。因而，在同一个画家身上，兼有这两种风格者并不在少数。比如上文中已经提到的八大山人以及下文中将论及的虚谷等，其画更是写物之意与写心之意的完美结合；而在如徐悲鸿包括后来的黄胄、吴作人、方增先、周昌穀等人笔下，即使是强调书法用笔的大写意画格，却同样也能成为与物传神的载体。书法中的某些成分和元素，如狂草、金石趣味等，往往能成为强化用笔的主观表现性的添加剂。

然而这样的论述，仍不乏简单之嫌，真正要界说大写意与小写意的不同，还必须将其还原到流派的历史发展脉络上去，甚至还须追溯水墨画的缘起。

事实上，大写意与水墨画几乎可以称为孪生兄弟，因为正是由于水墨大写意的出现才促



戈湘岚 松鹤遐龄图



王师子竹石玉兰图
壬子年夏月
王师子

王师子 竹石玉兰图



吴秋农 华池清晓图

使了有笔有墨的水墨画的滥觞，并且大写意在不同的时代也有过不同的称呼，比如唐宋人称之为“逸格”、“逸品”，北宋人称之为“墨戏”，至明清才称之为“写意”，到了近代才有“大写意”与“小写意”之分。这些不同名词的产生，其实也正是由不同历史阶段的写意画的发展所推动的。

水墨大写意最初的产生，是出于表现山水云烟的空濛氤氲的需要，江南的项容、项信、项洙一门三代，以及项容门人王洽等，是有史可据最早一代的水墨大写意画家。大写意是出于表现山水的需要而产生并首先兴起于江南，随着唐代大批江南画家北上京师，这一墨浑淋漓的水墨画风也随之传入北方，并与当时北方京洛一带以吴道子为代表的重骨线的水墨画风融合，催生出了以吴郡张通为代表的笔墨兼备的水墨山水画技法，并深刻地影响了作为五代北宋山水画启蒙人物的荆浩，也促使了五代两宋笔墨兼备的写实型水墨山水画走向成熟，亦即荆氏“合（吴道子、项容）两家之长，成一家之体”。此后，逸格水墨，也即为我们今天称为大写意的画格，在笔墨兼备的水墨山水画日趋成熟的同时，也逐渐淡出了山水画坛（其实是转向人物画坛），直至南宋李唐《清溪渔隐图》出，以及师法李唐的马夏辈的崛起，水墨大写意也即逸格才在山水画坛重见起色，并深刻地影响了明代的浙派山水画。水墨画的出现是由于表现山水云雾的真实感的需要，而纵笔涂抹的大写意法作为水墨画最为重要的组成部分，最初也分明是出于写物象之意态才应运而生。

宋王遊客雨中花詞曰試展蛟綃看幽軸
見一片瀟湘凝綠待玉漏穿花銀河垂
地月之闌干此戊寅夏日戲寫石居士法

吳湖帆



吴湖帆 竹石图



吴待秋 梅竹双清图