

世纪回眸

辽宁省博物馆藏
二十世纪中国画精品集

何香凝美术馆

辽宁省博物馆

《世纪回眸——辽宁省博物馆藏 20 世纪中国画精品集》

主 编: 任克雷 由智超

副主 编: 乐正维 马宝杰

编 委: 任克雷 由智超 乐正维 马宝杰 栾 倩 黄 专 王 鹏

于成龙 戴立强 刘建龙 刘金库 陆锦华 黄伟利 云雪梅

责任编辑: 云雪梅

著 录: 由智超 于成龙 刘建龙 王 鹏

图片摄影: 李振石 林 利

版式设计: 王 鹏 谢思进

装帧设计: 黄 扬

鸣谢: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

世纪回眸

辽宁省博物馆藏
二十世纪中国画精品集

编辑

何香凝美术馆
辽宁省博物馆

序

20 世纪的中国历史环境，造就了无数为抵御外侮、争取民族解放而前赴后继的坚贞志士，也孕育了众多为振兴民族文化而顽强进取的科学、文化、艺术界的精英。

20 世纪的中国美术界，经历了艰难曲折的历程，以变革求发展，终于完成了传统艺术由古典形态向现代形态的转化。这一时期，出现了许多无愧于前人的大师，和足以照耀当今的杰作。

跨入 21 世纪，在何香凝美术馆建立 4 周年之际，我们在对何香凝的艺术生涯进行系统梳理和深入研究时，回眸她所经历并奋斗的近百年，正是动荡不平的 20 世纪。何香凝和同时代许多优秀的艺术家是共同闪烁在 20 世纪美术苍穹中的颗颗繁星。为使他们的艺术光辉广大江南北、海峡两岸所见，特别是让年轻而充满活力的深圳市民欣赏，我馆与收藏颇丰、历史久远的辽宁省博物馆联手，在深圳，在何香凝美术馆举办《世纪回眸——辽宁省博物馆藏 20 世纪中国画精品展》，并编辑印制展览图册，附文字说明。其意义不仅限于两馆之间，也不仅限于美术领域或两个地域；因为，20 世纪的中国画精品，代表着中国美术的一个时代，它属于过去，也昭示着未来！

何香凝美术馆馆长

任克雷

2001 年 4 月

当历史步入20世纪,中国社会正处于急剧变革的关键时刻,诡谲奇幻的政治局面、衰败的经济形势酝酿着错综古今与中西思想、文化相互对立、冲突、扭结与渗透。尤其是辛亥革命的成功、帝制的倾覆,强烈地冲击了封建社会的上层建筑及其意识形态。在近千年的历史进程中,人们在政治和思想上获得了一次空前的解放,尽管其中充满了新与旧、创造与破坏、延续与断裂等种种矛盾,但也许正因为这种历史合力的作用,使20世纪初叶成为了中国历史上第三次思想最活跃的阶段。中国画的发展不可避免地受着这种现实与文化背景的影响,以文人画为代表的传统中国画不但面临着自身发展的危机,同时也面临着泊来绘画样式的挑战,一批具有深厚功力和学养的艺术家以其个性魅力为中国画的发展做出了有益的探索与尝试。

20世纪的前半叶对于中国来说,内忧与外患共同困扰着这个文明古国,特别是日本侵华战争的全面爆发,更加唤起了中国艺术家和知识分子的民族激情与责任感,传统审美需求和趣味受到强烈冲击,变法图强、增强表现力和号召力,一时间在中国画创作中几乎压倒了所有的矛盾论争。

世纪的中叶,荡涤了百年屈辱后的中国,重新获得了新生和自由。无论是知识群体,还是普通民众的心态都在传递着喜悦和兴奋,与旧传统划清界线,全力去营造一种全新的艺术架构成为所有中国画家、艺术家共同的理想与目标。也许是逻辑发展的必然,艺术在失去了权威和影响的同时,走向了与目的截然不同的反面,虚假的繁荣与凋敝的现实构成了鲜明的对比。

从八十年代起经历了“文化革命”的洗礼之后,中国画的创作在痛苦中检讨着世纪初、中期的文化命题,努力找寻失去的文化记忆,探索新的发展道路。值得注意的是,这时的人们虽然并不缺乏世纪初的勇气与果敢,但更多的是理智,思索以及扎实的实践。

回首20世纪的中国画发展历程会发现她与民族、国家和文化传统的命运紧密相联、难以析分彼此,但有一点是世人所共同认可的,那就是20世纪的中国画更具有创造性、时代性,其成就之高、影响之大,不仅可与历史上任何辉煌时期相并行;同时这个世纪所拥有的杰出艺术家和优秀作品足可令后人学习和品鉴。

在新世纪之初,我们以学术检讨的精神,回眸20世纪中国画的艺术成就。从辽宁省博物馆典藏的作品中选出百幅佳作呈献给世人。由于这个题目涉及面广、时间、地域跨度大,决非一次展览可以全面展示的,仅与读者观众共同回味、领略这一个世纪的中国画之美和其中蕴含的文化旨趣。

辽宁省博物馆

马宝杰

2001年4月

二十世纪国画家

郎绍君

本文以历史叙述和评论相结合的方法介绍20世纪国画家。文中广义使用“国画”或“中国画”一词：在材料上包括水墨、水墨淡彩、重彩、白描和以水墨为主的综合材料绘画；在风格上包括各类传统作品和中西融合作品。在叙述上，采取时间与空间相结合的方法，凡跨时期与地域的画家，一律放在他最活跃、最具代表性的那一时期和地域介绍（介绍本身将力图全面和完整）。

10-20年代

世纪初，中国画发生很多重要变化。

一、画家身份与生存方式的变化：

清王朝和整个帝制的衰落和灭亡，使依附于皇室贵族的画家转靠社会职业或卖画维生；战争、动乱和谋生需求，令一些过着隐居生活或偏远地区的画家进入大、中城市，画家迅速市民化、职业化和更广泛地商业化。

二、艺术团体的活跃

清末民初，在上海等大中城市，出现了形形色色的中国画社团。这些社团以“发扬国粹”“改革创新”“增进交流”和推进艺术市场为宗旨，雅集、讨论、展览、售画、办刊物、编画册……，社团发展是艺术繁荣的标志之一，它促进了中国画进一步的社会化，强化了它与政治、市场、文化思潮的联系。

三、新式美术教育的出现

1898年，一些城市的新式学堂仿照日本教育，开设图画手工课。1902年，清廷准予高等小学堂和中等学堂开设图画、习字课。1906年，南京两江优级师范学堂图画手工科正式招生，掀开了现代中国画教育的序幕。辛亥革命后，各地相继出现了私立和公立美术学校，这些学校都不同程度地开设中国画课程。教师逐渐成为国画家的社会职业，学校逐渐成为国画家活动的集中地。

四、对外交流的扩大

从西方列强用炮舰打开中国的闭关自守，开通通商口岸，中国与世界有了大量经济文化交往。历经庚子事变和辛亥革命，这种交往愈加频繁和深入，西方化成为一大潮流。至五四新文化运动，引入西方思想文化以求中国的现代化，成为社会主流。

五、多样化的选择与趋势

“五四”新文化运动和社会的巨变，使得人们重新审视中国传统中国画。有的从批评清代正统派入手，对传统画学进行重新审视以寻求“真正”的正宗；有的主张引入西方写实绘画以改造中国画，打出“折中中西、调和古今”的旗号以求新变，还有的致力于“发扬国粹”，强调在传统经验基础上的推进。不同的观念和选择，彼此间的激烈争论和消长，使中国画呈现出多样化的趋势。

上海及江浙地区画坛

自南宋以来，江、浙、皖地区就成为金石书画家最多的地区。19世纪晚期至20世纪初，上海成为中国最大的商埠，随之也成为云集画家最多的城市。

重要画家（1911年前逝世者不计）

蒲华（1830-1911年），字作英，号醉山外史，浙江嘉兴人。1894年至上海，鬻书画以自给。吴昌硕《芙蓉塘曳杖图》序云：“作英蒲君，为余五十

年前之老友也。晨夕过从，风趣可掬。尝于夏月间、衣粗葛、曳蹇履两三支，诣吾庐，汗背如雨、喘自未定，即解臂管写竹石、墨淋漓、竹叶如掌、萧萧飒飒、如疾风骤雨、听之有声、思之成味，其襟怀之洒落逾恒人也如此。所作诗类见于题画，不解思索，援笔立就，疏宕之气逼为天籁……”蒲华无子女，逝世后，全赖吴昌硕等友人为料理丧事。

蒲华善书，奔放如天马行空，时罕其匹。^①俞剑华说他“早岁画花卉在徐渭、陈淳间，晚乃画竹，醉心文同。一竿通天，叶若风雨。山水研石亦淋漓元气、不规规于蹊径，盖取法石涛、石溪而加以变化。”事实上，蒲华画花卉学同里周闲（1820-1875年），继而上溯明清诸家。曾见周闲《芍药》轴（1873年），用没骨法，其笔势之宽博，色墨之浑融，花朵之丰腴，确与蒲作画有某种联系。^②但蒲华成熟期雄杰奔放、意志恣肆的画风，则是周闲所无，而唯其同辈画友胡远、吴昌硕等才具有的。在后期海派画家中，蒲华不乏法度而又豪纵奔放的作风颇具代表性。

钱慧安（1833-1911年）初名费昌，字立生，别号清溪樵子。浙江湖州人（一说上海山人）^③。幼从事于丹青、善工笔画，以人物仕女为专长。间作花卉山水，均能自出机杼，不落前人窠臼。画名久著。时下行风。^④早年学费昶，继而参学改琦，上官周。华新和陈老莲，形成自己的风格。钱氏早年擅作诗，1862年（壬戌，同治一年，30岁），与王秋官、包予梁合作《荷花社雅集图》，描绘24位书画家在花园中聚会的情景。^⑤中年后，画人物故事、古人诗意、吉祥题材渐多，有时甚至加入世事讽喻的内容。如《有钱能使鬼推磨》（1882年）《钟馗嫁妹》等作，把鬼的形象描绘成羽毛高聩，身着军装的“洋鬼子”，曲折表达了画家对西方侵略者的愤懑之情。光绪中，钱慧安乘船北上杨柳岸，先后在齐藤隆画店、爱竹画店绘制年画样稿，成为画史上专业画家与民间绘画结合的大突破。钱氏人物画，多以劲峭古拙的笔笔勾勒衣纹，染设色，讲究配景，大多不同于晚清流行的人物仕女画。

杨伯润（1837-1911年），字佩珊，别号南湖。浙江嘉兴人。1854年避乱到上海，鬻画养母。《杨逸《海上墨林》卷三曰：“其画初尚浓厚，中年后追清情淡，渐归平淡，雅秀之气为诸家所莫及。书近颜米、秀骨天成，王诗。有南湖草堂集八卷，语石斋识二卷。”杨伯润曾被选为豫园书画善会会长。吴昌硕《怀人诗》有赠杨伯润曰：“海上浮家长闭关，似兼书画两家闲。南湖烟雨春无主，想见吟诗思渺然。”杨氏作品，山形多圆势，讲究浓淡墨色，略似吴昌，但点画顿挫，出笔率意而清劲。

吴昌硕（1844-1927年），名俊卿，中年后更字昌硕，别号缶庐，江西南吉县人（今属丰干县），家境清寒，以耕织度日，约15岁，习篆刻，学诗。17岁（1860年），太平军攻占安吉，与家人被乱军冲散，流浪外地达5年之久。1865年考中秀才，但无意于仕途，一心钻研金石篆刻与诗书，29岁离家到杭州、上海、苏州等地寻师访友，约34岁始学画。^⑥37岁（1880年）迁居苏州，44岁（1887年）迁居上海。1899年，同乡丁兰芬举荐他做了江苏安东县令，因对上不愿曲意逢迎，到任月余便辞官而去。1913年任西泠印社社长。1915年，继任海上题襟馆书画会会长。

吴昌硕是近代中国最负盛名的诗、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，苍浑跌宕，气势逼人，被誉为近代篆



吴昌硕像

隶碑书法的最高代表。他的篆刻，出入浙派、皖派，上溯秦汉碑版权量，封泥瓦甓，钝刀出锋。草法森严而奏刀大胆，雄奇、浑朴而婀娜。成为印学史中划时代的大师、影响所及，被称作“吴派”。⁹

吴昌硕又是晚期海派绘画的杰出代表，¹⁰他初向任伯年请教画法，伯年欣赏他雄肆的笔力，以友相待。¹¹约30岁的作品，还可见出伯年的影响。¹²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，康有为的口号书，可以清楚地看出这一脉。吴昌硕诗曰：“余本不善画，学画思换酒。学之四十年，愈学愈怪且。”“怪且”是正统派对他的批评，指的正是与齐美相对的雄强有力，是吴氏所追求的“重、拙、大”画风。¹³20年代以后，当王一亭、陈师曾、齐白石、潘天寿成为气候，这一应时趋代的审美趋向终于成为主流。吴昌硕的意义，也正在这里。

吴昌硕的弟子和追随者，以李苦李，诸宗元，王震，陈师曾，赵起，王个簠，赵之谦，诸闻韵，诸乐三，沙孟海等最著名。齐白石、潘天寿、凌直友，李苦李，吴邵之等，也都深受其影响。但不乏吴氏弟子及追随者，缺乏吴氏的文化与书法功底，只能袭其皮毛，一味雄强，流于空油悍悍。

高邕（1850-1921年）字德之，号李庵，自署苦李。杭州人。久寓海上，鬻字为生。杨逸《海上墨林》说他“生有异秉，酷好临池。习定游席，书名已噪。书法根据秦篆隶，于魏晋六朝唐宋碑版，靡不窥见精微，独好李北海书，张黑龙书，孰不敢破。自号苦李。四时手不释毡席砚，间学篆书，皆能别开生面，不落寻常窠臼。画宗八大石涛、山水花卉，神味冷隽，迥不犹人”。所见高邕刻李北海山水，淋漓奇纵，有石涛八大遗风。吴昌硕曾这样描绘高氏的职业艺术家生活：“癖书一智知者难，癖画事更见所。喜不被头带秦篆（原注：君新得明拓秦山刻石二十九字），概就纸面聊谈，行年四十老犹大，饮酒看花例不戒，黄花开君君曰归，纵能比难难比怪。”

吴庆云（1845-1916年）字伯仙，晚号瘦道人。南京人。久寓沪上，是海派著名山水画家。《海上墨林》评曰：“工山水，略参西画，独得秘法，丘壑幽奇，蔚然深远。人物屋宇，点缀如画，画江山雨景，流溢云气之法，莫窥其妙。画技授时，粵人尤深喜之。”黄宾虹说，吴氏“初画山水，略仿蓝田叔，喜作秋山白云红日”，到沪后，慨然思变，于市肆见日本画家田，栖风的作品及摄影图片，若有所悟，遂独居陋室，朝夜揣摩，终于创造出用水清润，再以“干笔皴擦，区其阴阳回互”的画法。“论其画者，赏其极微，厌其模糊，往往不见胜于好古之士。”¹⁴吴氏之画，除明显留有蓝田的痕迹外，还从二米、戴颙等有所汲取。山水重复，萧条村舍，溪桥野渡，有各色人物出没其间。画法则参用近大远小的定点透视，造成深远空间感，树木枝叶，房瓦舟楫，点染人物，大都精细真实，让人“有看头”——这反映了山水画趣味趋俗的倾向。

何维朴（1844-1925年）字诗孙，晚号息庵，又号秋华居士，别署晚逸老人，又自号“清江浦下转轮西”。湖南道州人，著名书法家何绍基之孙。曾任内中书，后以道员分江左。辛亥革命前任上海设捕局总办。民国后，以遗老身份闲居上海。其书法绍摹其祖，画则宗法四王，尤近姜夔，

多仿古之作，笔意沉静，但乏于创造。辛亥后，当吴昌硕等以粗笔写意横行海上，何维朴仍谨守四王衣钵，坚守“无一笔不合古人而无一笔脱离古法”的原则，“而当时四王山水处于人人喊打的局面，他仍静心摹写王原祁，称王原祁‘出奇肆于平淡，含秀润于苍莽’”。¹⁵但何氏与海派艺术家保持着友谊，是晚清书画善变的发起人之一。

陆恢（1851-1920年），字廉夫，号狷叟，江苏吴县人。早年从刘子（德六）习花卉，复从陶岳孙（彦）习山水，后晤吴大澂。得见吴氏所藏历代名迹，又陆随三湘、辽东山水之胜。喜收藏，精鉴赏，曾助吴兴鹿庄、武进盛宣怀等著名收藏家审鉴书画。又喜古碑拓，书擅横隶，旁参魏晋六朝，遒劲有金石气。¹⁶其作花卉蔬果，精于写生，清秀淡雅，风格在南田、新罗之间。吴昌硕《题陆恢画》诗云：“黄花簇簇千芳菲，蔬菜秋实映更肥。绝爱笔端风露冷，古今名重陆探微。”陆恢山水多水墨，时或淡赭色，丘阜繁复，笔墨浑融，气息厚重。初以四王为根基，又上溯元人如赵吴兴、黄公卿，王蒙等，力求合古今为一体。所见作品大体有两类，一类笔墨繁密，有石谷气象；一类笔墨疏秀，略近大痴。与“泽古功深”风格清丽的另一苏州画家顾若波相比¹⁷，陆氏远为苍劲有力。1896年，张之洞曾集海上名家补绘王元晖《承华亭图》，以陆氏总其率。晚年由沪返苏州。弟子有陈藻、樊增祥、顾鼎璠等。黄宾虹、沈塘、宗璞等。

顾麟士（1865-1930年）字得一，号鹤逸，别署鹤吟、筠邻、西津。西津画友，苏州人。清代著名收藏家顾文彬孙。30岁（1895年）发起组织怡园画社，推吴大澂为社长，参与者有顾若波、陆廉夫、杨见山、吴昌硕、金兰生、倪田、吴秋农等。顾氏与陆廉夫最为相契，陆氏有一小印曰“顾陆丹青”，借顾恺之、陆探微比诸二人。¹⁸顾鹤逸一生居苏州，很少寻访外地名山，在新洲游历的民初年间，他以坚守传统著称。20年代末，陈小翠著文谈当时的国画派别，到顾氏为“复古派”，并说“吴中子弟，无不随顾氏气趣而成其一派”。¹⁹

顾麟士，植山水，偶作花卉写生。其山水，由戴醇士（熙）入手而上湖廉州（鉴），追踪元明诸家。有时也仿石涛、六如等。尝见其《水果葡萄图》综合郭清任（玥）和石涛，自成一格。²⁰又见其《葡萄皮雪图》（1925年），纯以淡赭皴画茫茫雪景，宽亮之气象于格趣间。顾氏对自己的评论是“惟习南宗，固于熟境”，又说“少时学画苦薄弱，积习法年，居然造浑厚之境。惟一弊所除，又生笔少简练之弊。”著有《过云楼书画补记》、《鹤吟画赞》等。吴昌硕《题鹤逸画》诗有句云：“胸中五岳罗苍茫，吴松碧水真画家。鹤逸游艺自今古，不受促迫拘拘。”“游艺今古，不受促迫”的画家，在现代社会是越来越少了。

倪田（1855-1919年），初名宝田，字墨耕，号髯月庵主，江苏扬州人。幼补，扬州画家王翬之磨墨漆匠，田游幕之，王素喜其聪，乃收为弟子，授以人物仕女、花鸟走兽虫鱼画法。80年代中期，一度从苏州吴大澂游，参加怡园书画雅集。稍晚成同时，寓居海上，折服任伯年画，遂私淑之，成为任氏风格的主要后继者之一。倪田作品，40岁以前均不类任伯年，²¹近任氏风格的，都是1895年任氏逝世后之作。黄宾虹说，倪田“来沪后，参以任伯年笔意，而稍变其法，得成名于海上。”²²所谓“稍变其法”，即以任氏为主，又参以王翬、华新罗等，形成稍异任氏画而不出任氏体系的风貌。任伯年在其艺术盛年之天亡后，而倪田的成名，恰在任氏逝世不久，其风格又有所不似任氏的画，能够唤起任氏得意者的追悼之情。

俞礼（1862-1922年），字达夫，号随庵，浙江山阴人。久居沪上卖画。曾在汉口路设一茶寮，壁悬名人字画，以招文人墨客品茗光润。俞礼是任伯

年弟子，人物花鸟，尽得亲传。伯年逝世时，命礼35岁，后参酌任熊、陈逸生、徐渭、金冬心，力求变格。所见其晚年作品，凡人物（造型，笔线等），仍酷似任熊；花鸟和点景山水多变得厚重、拙稚，或穿插以工细笔法，施之以大写意手段，显现出金冬心或徐青藤等的影响，款题也似隶非隶，以生拙随意为宗。入任伯年之室而欲出，力求综合数家独成一体，但其综合常常变成了组合、拼凑。

黄山寿（1855-1919年），原名曜，字旭初，武进人。官直隶同知，与他有过交往的张鸣珂说，黄山寿少年时期即能画，早年收藏和临摹了很多改琦作品，几能乱真，由是声誉日起。²⁵《海上墨林》说他“善写工细人物，双勾花鸟，青绿山水，尤擅墨黑，客游宁波、粤东、津门，画名甚噪。泰乱后南归沪滨，日无暇晷。兼写汉隶，于石门颂尤有心得。生平言行笃诚，乐于为善。”黄山寿能画人物、花鸟，人物多工细浓重，脸型似改琦，花鸟面貌较多，有浓画，有淡画，太多描绘认真，颇见功力，但乏于创意和神彩。吴凤池（1862-1929年），号适园，无锡人。幼习于钱谦，夜里刻苦学画。文明书局创办人康南招入京，委画书籍插图，得康廉氏小方柳堂藏画。初工花卉，师法潘翰，华新罗、郑雨田等，后以山水为主，兼画人物花卉。山水宗法石涛、石溪、八大，多参以沈周笔意，以雄健为宗。其《题松溪客窗图》云：“明末有三奇人，一为清湖大涤子，一为吴溪钱道人，一为八大山人。国变后，皆遁迹梅岭，此诸怪诞，发为吟咏，多苍凉悲感语。所作画亦奇气横溢，有不可一世之慨。”²⁶无锡在江苏最早兴起染石涛、八大之风气，与吴氏有相当的关系。

这一时期活跃于上海及江浙地区的画家，还有曹昱（1861-1930年）、李瑞清（1867-1920年）、杨逸（1864-1929年）、汪洛年（1870-1925年）、俞原（1874-1923年）等，不具述。

北京地区画坛：

清末的北京画坛，比上海画坛寂寞得多。民国后，北京成为政治和文化抗战的中心，开始吸引政客和文人。古物陈列所和故宫博物院的建设，使苦思一睹清宫秘藏古代名作的画家纷纷北上，北京画坛也空前热闹起来。约至1927年间，定居或曾留居北京的外省籍国画家，收藏家有姜琦、康南、齐白石、金城、陈师曾、陈半丁、陈汉弟、姚华、贺履之、汤定之、陶笈泉、徐宗浩、汪霭士、吴观礼、吴徵、俞明、王梦白、郑珉、萧俊贤、萧谦中、徐宗浩、余绍宋等，可谓盛矣。

重要画家：

姜琦（1847-1919年）字顺生，号大雄山人，安徽怀宁人。光绪17年（1891年）举人。久居北京，是晚清时北京最富影响的画家之一。黄宾虹《虹庐画评》曰：姜氏“以孝廉入都，不求仕进，工画能文。……所作山水花卉，初无专师，于清湖、梅瓢、兼学诸名家尤为近。兼兴挥洒，豪情慨时流露于楮墨间。”后与同邑陈普凡（庶）同师王石谷，专临摹。得其层叠叠峰，高远、深远、平远之趣。由是名震京城，求画者接踵。姚华《题姜琦画》不无讽喻地写道：“低首棋烟只后尘，都门晚近说姜琦。文章一例谈伦论，突过昌黎更几人！”“棋烟”即王石谷。姜琦只是石谷“后尘”，正如文章学韩愈，怎么能超过他们呢？近人谈画史，常有“四王末流”之说。姜琦庶几近之。

林纾（1852-1924年）字宰南，号畏庐，福建侯官人。光绪八年壬午（1882）举人。少孤，苦读诗书，壮年游台湾，主讲于杭州东城讲舍，继而任教于北京五城学堂和京师大学堂。辛亥革命后以译书、卖画为生。林纾政治上支持

光绪皇帝维新，文学上推重桐城派古文，以守旧著称，曾与人合作，用古文翻译了179种外国小说，戏剧名作，成为中国著名的不懂外语的翻译家。林氏擅画，早年多作花卉，晚年多画山水。其题画诗自诩曰“平生不入三王派，家法微似出苦海。我竟独烧山水味，何须攻苦学名家。”但诗中也有“镇日求闲得闲闲，乱前在乱乱余。侯中幸刺清静，筑得桐江一角山。”年来酷似蓝田叔，复往诗流颇见加”之言。这就是说，他不仅学石涛（苦瓜），也学王石谷（清晖），蓝瑛（国叔）。他不是不学历代各家，只是不“苦学”，喜以己意变通而已。其作品，大多丘壑繁密而不拘格式，喜画笔勾皴，自有一种拙趣在其中。

萧俊贤（1865-1949年）字曜泉，号铁夫，别号天和逸人，以字行。湖南衡阳人。早年拜姜岩法师，沈翰为师习绘画，专学四王。1901年，捐小吏于江苏。其画转而宗法宋元。1907年，应李瑞清之聘出任南京两江优级师范学堂毛笔画教员，成为20世纪在新式学校教授中国画的第一人。萧氏与陈师曾之父陈殿显相熟，曾任其家教，时师曾在南京读书，二人关系在师友之间。民初，曾任北京美国专画科主任，约1919-1920年间移居北京。任国立北京美术专画科教授。1928年再次南下，归隐沪市，直到逝世。²⁷

萧俊贤执教南北，萧氏艺坛。其画由西而扩及石涛、石溪、八大、董其昌、沈石田及元四家，又能师法造化，自成一格。其作画，喜用毫笔，多淡墨皴点侧锋，以婉媚为主，略加渲染，点重者，很有浑厚感。又有一种设骨青绿山水，以彩代墨，随笔点染，情逸清幽。“苍古浑厚，淡远秀逸兼而有之”。亦能画花卉，能诗擅书，行草笔势雄劲，在颜、苏之间。总的说，萧氏重视临摹与研究传统，又有所综合创造，但不属于齐白石、潘天寿那样大胆“独造”的画家。

陈师曾（1876-1923），名衡恪，字衡甫，号朽道人，江西修水县人。祖交陈宝箴，曾任晚清湖南巡抚，交陈三立，进士出身，曾任吏部主事，为清末民初著名诗人。师曾生于湖南祖父家，幼习诗书经史，青少年时代随家辗转于湖南、湖北、江西等地。1898年考入南京江南陆师学堂附设之矿路学堂，1903年东渡日本学博物。1910年回国，历任教育司编纂，北京大学画法研究会导师，中国国画研究会评议，国立北京美术教授等。北京大学画法研究会与中国国画研究会的成立，陈师曾出力很多。

陈师曾擅诗、书、法、篆刻、绘画，善画史，长于著文，是近代杰出的艺术通才。他兼能花卉、山水、人物，其花卉，曾得吴昌硕指授，又综合沈石田、徐青藤、陈白阳、石涛、李复堂等，以大写为主，兼作小写。用笔刚中寓柔，挺拔清劲。陈师曾的山水，多取法石溪、石涛、龚贤、蓝瑛、沈周，多勾皴少渲染，用笔疾速，意气恣纵，在粗服乱头中透着生命的强悍与自信。与潘祝路迥，“气味清谈的正派派山水迥然有别，在四王末流山水还颇有势力的世纪初，这种画风产生过“振衰起溺，补偏救弊”之功。但“补偏”有时过度，不免失之荒率。师曾另有自观察写生的小景园林，纳新奇于平凡，寓雄劲于秀巧，笔墨精洁自如，偶或融入西法而不显痕迹，比大幅作品更耐品味。师曾还能画人物，笔墨意趣，颇能传神，被卡子氏称为中国最早的漫画家。代表作有《北京风俗图》、《读图记》等。师曾治印和赵之谦、萧吴伯氏，有《染苍室印存》存世，著有《中国绘画史》、《文人画之价值》等。1923年，因患肺病返南京，感染痼疾而亡，年仅48岁。

金城（1878-1926年），字巩伯，号北槐，浙江吴兴人。“幼即嗜丹青，课余握管，辄造异端。”1900年赴欧，入美国律师大学习法律。1905年回国，任上海会审公廨翻译委员，1909年任京官京尉，任大理院刑事第三厅推事，1910年代表中国参加在美国召开的“第八次万国监狱改良会”。并参与考察

各国监狱制度，历时10月，18个国家。归来时，已改朝换代，旋被补荐民国内务部警政司第一科金事兼秘书处办事，并当选为众议员。由于金城的建设策划，北洋政府将清廷承德、奉天行宫书画文物移回北京，于1914年建立了古物陈列所并对外开放。1920年，金城主持创建中国画学会，罗致北京画界俊彦，招生授课，培养画学新进。又与陈师曾、周肇荣等组织了4次规模很大的中日绘画联展。1926年，金城自日本返国，病逝于上海，年仅49岁。

金城为民初北京画坛领袖，又是南北方画界、中日画界联系的主要纽带。他提倡以宋代工笔画传统为画学正宗，以明清文人写意画为别派，大量临摹古物陈列所和私家所藏历代名作，在正统派和西融派之外，树起一面以古为宗，以宋元为宗，振兴画学的旗帜，对前半个世纪中国画坛特别北方画坛产生了巨大影响。

金城是一位诗、书、画、印兼擅，山水、花鸟、工笔、写意兼能的艺术大家。他不仅以画谋生，而是把继承传统绘画看作一种文化责任。其山水画，多临、仿宋综合前人，正严整，笔墨繁复，著色清丽，其花鸟临仿与写生创作兼而有之，以工为主，间或写意，比山水更具个人风格。金城逝世后，其后人搜购流散作品达三百张，惜在历次动乱中散佚。

姚华（1876-1930年）字重光，号淬父，贵州贵筑人，光绪三十年进士，同年保送日本法学法律，1907年归国，任教于邮传部。入民国，被选为临时政府参议员，历任北京女子师范学校校长、北京美专教员，京华美专第一任校长。1926年，患脑溢血，左臂偏瘫，遂自号姚风。1930年，病逝于北京。

姚华是近代著名学者、书画家，著有诗、词、曲、赋及各种论文31卷。其画无专师，四十岁后才致力山水、间作花卉杂物。自谓“予岂能画？诗而已，书而已。”其书法，20年代以小楷名世，亦善篆、隶、行书，楷书多出北碑，笔先顿而后发，方劲有刀刻意趣；行草雄健肥厚，有破字之势而实近苏字之形。其画山水尚勾皴，正整繁密，笔势外张，有一股苍郁之气。间花卉或偏锋尖利，或中锋圆厚，又偶作指画、人物画。

广东地区画坛

广东地区（主要是广州和香港）画家，不象江浙皖那么多，也不象上海、北京那么集中，晚清以来，广东涌现出了一批著名的思想家、政治家，并成为近代中国改良和革命运动的主要策源地。民初，广东画坛与各地的交流增加，许多年轻画家纷纷到海外、上海和江浙地区学画。艺术思想和艺术社团也空前活跃起来，出现了折中中西的岭南画派和坚守传统风格的国画研究会。

重要画家

高剑父（1879-1951年），名藩，字剑父，广东番禺圆圃人。幼从李父学于药肆。后得从兄高社元介绍，投居古泉之门习画，后得收藏家伍楚庄助入澳门岭南学堂，从法入校学美术。世纪初，赴日游学，结识廖仲恺夫妇、同盟会，参加日本著名美术团体白鸟会及太平洋学会，深受日本画家竹内栖凤、桥本关雪的影响。归国后，与其弟高奇峰在上海创办美术馆、真相画报；又在广州创平民画报、时事画报，宣传革命，参加起义斗争。辛亥革命后“退休林下”，专心于“艺术革命”，创办春睡画院，招授生徒，以“折中中西、融会古今”为方针，倡导国画改革，成为岭南画派的主要创始人和领袖。1921年，曾主持



高剑父像

广东省美术展览会，1931年游印度、锡兰、缅甸，登喜马拉雅山，历任广东

美术会会长，中央大学、中山大学教授。著有《蛙声集》、《佛国记》等。

高剑父主张以画“唤醒国魂”，描绘现实生活，反对复古，提倡国画革命。其“折中中西”，主要把日本画描绘绘、色、空气的方法与传统笔墨的方法结合起来，赋予作品以更强烈的真实感与现代的民族性。其作品，虽画风景、动物、花木，却多有寓意。有时感时伤世，描绘事件，充满高亢激昂之情，有时又画残红病弱、苦竹寒芦，寄托一种避世的消沉。善用熟纸，恣纵奔放的用笔与蘸颜的渲染常能恰当融合，流露出一种恢宏强悍但又沉郁苍茫之感。晚年作品写实性减弱，写意性加强，自称“新文人画”。弟子很多，著名的有方人定、苏卧农、黎雄才、关山月、杨之光等。

高奇峰（1889-1933年）名藩，字奇峰，高剑父弟。幼从剑父学画，16岁时与兄经营花玻璃，后充流，入同盟会，研究日本画。归国后在上海主持真画报，1916年因反袁世凯而被北洋政府通缉，亡命日本。未几袁死，返上海主持真画报。1917年回粤任教于广东工业学校和岭南大学，并设“美术馆”课程，后因病请的于二沙岛，名其居曰“天风楼”。1933年准备赴柏林主持“中国美术展览会”，行至上海病发，故于华山医院，年仅45岁。

高奇峰擅画花卉和翎毛走兽，尤善画猛兽，猛禽、骏马，借以寄寓“俯窥苍茫有所思”的英雄主义情怀，与其兄致力于传统画法与西洋画法（主要是日本画法）的折中结合，常以墨、色交融的方法，表现出对象与环境的关系，并通过层层渲染刻画时空的变化和晴光雨晦的感觉，又常用“擦水”、“描粉”法表现剑父的肌理与质感。用笔泼辣生动，有时而稍细勾勒。其画风，有近乎高剑父苍劲的一面，又有自己苍秀雅逸的一面。弟子有黄少强、赵少昂、周一峰、何律润、容漱石、叶少衷、张仲仪等。

陈树人（1881-1948年），名韶，字树人，广东番禺人，少时与剑父同师居廉，20岁与陈氏侄孙女居若文结婚，1904年，任香港《广东日报》、《时事画报》主笔，宣传孙中山革命主张，1906年赴日留学，就学于京都美术工艺学校，1911年返国，鼓吹新国画。不久再渡澳，于东京立教大学读英语与文学。归国后，先后被派往加拿大、上海作党务工作。又历任广东省政务厅长、国民政府秘书长、侨务委员会委员长等，抗战胜利后，辞职还粤。

陈树人属国民党元老中的左派，在蒋氏政权中居高位而无实权，“身在魏阙，心在江湖”。大量时间投入绘画和诗歌创作，能花鸟和山水风景，重视写生创造；早期作品颇重渲染，喜画雄健猛禽。成熟期的作品淡化了苍凉感，而是恬淡、优雅、别致，笔墨平和；有时流于刻薄，但构图多奇，意境清朗，著色妍而不冶。陈树人擅诗，著有《战生集》、《专爱集》、《自然美歌集》、《寒山堂集》等。

温其球（1862-1941年）字幼菊，号碧石山人，广东顺德人。早年师从花鸟画家符菊泉，习岭南一派，33岁投师北洋海军，甲午海战后归里，重理绘事，于山水花鸟鱼虫人物无不研习。50岁后上溯宋元，力求浑化，其山水、喜作青绿大轴。又喜作长卷（有广九路风光写生卷，约30丈），尝见其



高剑父 松风图
95.5 x 40.5cm 1938年

仿石涛笔意山水小帧,结构简逸而笔墨厚重;又见其花果写生,纯用没骨法,着色浓淡而风格拙朴。温氏保守传统,视二高一陈为“野狐禅”。1925年与潘公展等组织国画研究会,与新派对阵。

潘公展(1873-1929年)名麟,字敏中,号抱枕,南海人。清末诸生,少即习书,博览群书,画则师学四王,尤爱王蓝山水。中年后致力于石涛、王原祁等。晚年作品“渐入苍茫,亦含逸之致。”又曾习西洋画法,作人体与素描,但反对中西折中。1923年,针对二高之新派,联合姚莪若、黄毅若、邓诵先、李耀屏、卢振寰、黄君璧、卢子枢、赵洽公等14位画家,组织“葵安合作社”,并声明提倡“中国传统艺术,有别于从日本抄过来的不中不西的混血的所谓‘新国画’。”两年后,扩展为国画研究会,并组织画展、创办刊物、进行星期日雅集。弟子有李凤公、卢子枢等。

这一时期活跃于广东画坛的还有王竹篴(约19世纪中-1924年)、赵洽公(1881-1946年)、李瑞屏(1882-1937年)、李凤公(1884-1967年)、易大广(1872-1941年)、潘达微(1881-1929年)等。其不述。

注释:

1 转引自《吴昌硕年谱》第60页。林树中编著。上海人民美术出版社,1994年。

2 杨逸《海上墨林》卷三。

3 《中国近代绘画》第32页。同注14。

4 张鸣珂《寒松阁读史稿》卷六称钱氏为湖州人。杨逸《海上墨林》卷三称“宝山人”,待考。

5 杨逸《海上墨林》卷三。

6 王树村《中国民间年画史论》第297页《画家钱慧安与民间年画》一文,是迄今考察钱氏与杨柳青年画关系最详的文章。文中记,他收集到的钱氏创作年画有:《春风得意》、《麻姑献寿》、《钟馗嫁妹》、《皆大欢喜》、《如金似玉》、《风尘三侠》、《蝴蝶梦》、《荷花蟹》、《第五氏》、《琴瑟和谐》、《兰桂联芳》、《弄璋如意》、《登云近月》、《南村访友》、《东方朔》、《骑驴过小桥》、《瑞午呈瑞》、《时还读我书》、《棠村晴晓》、《三才图会》、《莫干林剑》、《梨花美人》、《三友瓦伴图》、《湖山雪晴》、《刘老翁醉卧图》、《博奕欢笑》、《岁暮归家》、《庆寿辰宁府排宴》等。通编有《渔父图》、《瑶池进饗》、《古在升台》、《种树郭橐》、《轻罗小扇流萤》、《泉声吟危石》、《蕉窗读易》等。天津杨柳青出版社,1991年。

7 林树中《吴昌硕年谱》第2页“1854年……杨伯润年谱混乱到上海,在沪寓居数十年。”石允文《中国近代绘画》第135页称杨伯润“咸丰庚申后,移家沪滨。”咸丰庚申即1860年。待考。

8 吴东廷《艺术大师吴昌硕》云:“至于作画开始得更晚,大约在三十四岁时。”王介祥《吴昌硕画选前言》:“先生三十四岁起学画,这是他在诗、书、篆刻有了贯通领会基础上的进一步发展,所以画笔初试便不同凡响。当时切磋绘画中与任伯年交流最多,引为知音。萧作英、胡公寿、吴秋农、陆康夫等也时相往还。”

9 参见陈振濂《现代中国书法史》第二章,河南美术出版社,1996年。郑州。

10 如果把海派看作一种具有地区风格特色的派系,我以为它宜分为三个时期:早期以张熊、任熊、朱熊、周礼、胡公寿等为代表,中期以虚谷、蒲华、任颐、朱少芦、钱吉生、吴石仙等为代表。晚期以吴昌硕、任伯年、王一亭等为代表。所谓“早期”,主要在19世纪中后期,中期主要是19世纪末,“晚期”,主要在20世纪初。

11 关于吴昌硕与任伯年的关系,吴东廷《艺术大师吴昌硕》有较详的记述:“当时吴昌硕先生向任伯年提出学画的要求时,任要他先画一张看看。先生说:‘我还没有学过,怎能画呢?任告诉我:‘你爱怎么画就怎么画吧!’结果先生就画了几笔。任伯年看他落笔用墨不同凡响,不禁拍案叫绝,说:‘你将来在绘画上一定成名。’先生听了感到诧异,还以为他在开玩笑。任伯年却正经地说:‘就现在来看,你的落笔用墨已经过我了。’后来任伯年与吴昌硕成了至交,还曾向先生请教过书法。因此,他们之间并非单纯的师生关系,而是亦师亦友的关系。”

12 翰海1999年春季拍卖会第242号吴昌硕《剑气凌霄图》(陈半丁旧藏)。作于癸巳冬(1893年)时吴氏正好50岁。画石、两枝牡丹。其清真的用笔尚可看出任伯年的影响。陈半丁题曰:“缶翁为任子伯年莫逆交,四十岁后始学画。笔墨浑古,出入于清藤、石涛间,与近今赵无同相台也。此帧癸巳年画,时先生四十九岁。正与任子究心论画时也。感伯得清藤真,予兄之爱不忍释。即以先生近作荔枝相易。重付装池,并识始末也。庚辰夏六月四日。山阴静山陈年记于金氏之绿庄上海。”二日后,宝清又作跋曰:“此幅在陈叔伯年之间,而古郁过之……”。见《翰海1999年春季拍卖会中国书画(近现代)图录》第242号。

13 参见郑绍经《论现代中国美术》第91-92页,江苏美术出版社,1996年。第二版。南京。

14 《黄宾虹美术文集》第336页。人民美术出版社,1999年。北京。

15 何维朴《琴峰晴云图》题跋;见石允文编《中国近代绘画》第165页。台湾汉光文化事业股份有限公司,1991年。台北。

16 何维朴《富春大岭图》题跋。见石允文编《中国近代绘画》第195页。台湾汉光文化事业股份有限公司,1991年。台北。

17 杨逸《海上墨林》待考。

18 张鸣珂《寒松阁读史稿》卷四。

19 陈寒之《顾鹤逸先生及其弟子》,《朱云》总第21期,101-103页,1989年8月。

20 陈小琳《从展赛作品感觉到现代国画新派》,《美术王刊》,1929年4月。第一届全国美术展览会编辑组发行。

21 石允文编《中国近代绘画》第99页。项氏自题:“写生仿唐德性,草草破格则学苏范和尚也。”台湾汉光文化事业股份有限公司,1991年。台北。

22 1868年(戊子,34岁)所作《人物山水册》,纯是王羲风格。(见石允文、高玉珍主编《晚清民初绘画》第78页,台湾国立历史博物馆,1997年。台北。)1894年(甲午,40岁)即任伯年逝世前一年,所作《羲之看扇图》,人物工致,用铁线描,仍不脱任伯年。直至1898年左右,才有作品近于伯年。参见《中国近代绘画(十二)倪田作品集》年历,台湾丰年工业股份有限公司。

23 同注18。

24 石允文编《中国近代绘画》第189页《松溪谈话图》题跋。台湾汉光文化事业股份有限公司,1991年。台北。

25 萧俊贤晚年何时由北京南下上海,众说不一。此取萧氏弟子姜丹书说。见《姜丹书艺术教育杂著》第237页,浙江教育出版社,1991年。

26 赵洽公《国画研究会是怎样成长的》,见黄小康、吴瑞耀《广东现代画坛实录》,第311页。岭南美术出版社,1990年。广州。

抗战前约十年,国内相对稳定,经济有所恢复,以上海、北京、广州为主要聚居地的画坛更趋繁荣,艺术社团空前增多,学校的中国画教育有所加强。八年抗战和三年解放战争,有利于战时服务的艺术如宣传画、漫画,木刻等得到了长足发展。在国画画坛,传统风格仍占绝对优势,强调表现现代生活的新中国画,由于配合抗战而受到广泛重视。日本侵略战争激发了中国人对民族文化的感情,不少借鉴西画的革新者有所回归,坚守传统的画家对本土艺术也有了更深入的理解,生于清末民初的一大批艺术家成熟起来,成为画坛的主力。

上海及江南画坛

以上海为中心的江南画坛,至30-40年代臻于鼎盛。追溯清代正统派的画家大都进一步转益多师,更多的画家推崇清初“四大画僧”,或提倡弘法宗元,或提倡拙老莲,华新罗,或步趋北之董、吴昌硕……抗战期间,一部分画家颠沛流离,避难重庆,但也更深刻地感受了人生,游览了辽阔内地的风光人情,促进了画风的变异和精神内涵的升华。

重要画家:

王震 (1867-1938年) 字一亭,号梅花馆主,浙江吴兴人,少年时在上海怡春堂裱画店学徒,后进入银行业,由跑街而成为经理。继而又出任大阪商船办、日清汽船会社买办、兼上海中法大和粉厂、华商电器公司、中华银行、江南银行董事,成为清末著名的商业家和实业家。历任上海总商会主席、上海商业联合会主席等,1910年入同盟会。在经济上,支持孙中山革命,1911年,一度出任沪军都督府商务部长,王一亭动即喜画,早年得徐小仓和任颐指点,在经营商业的过程中不忘作画,先后参与发起组织海上题襟馆金石书画会、豫园书画会,上海书画会、天马会等诸多艺术社团,并在经济上予以大力支持。约1911年,从师于吴昌硕,在吴氏以生活照画的同同时,在中日两国极力推介之间,对促成吴氏艺术的影响发挥了重要作用。王一亭兼善山水、佛像、花卉、山水,能诗能书,早期作品以清逸近于任伯年,后转向吴昌硕浑朴苍雄画法,并把吴昌硕式花卉的用笔推广到人物和山水,张得重拙而有稚趣。其大写意人物如佛像、罗汉、钟馗、各色人等,大都简逸粗犷,形拙势足。其笔墨,无吴氏的阔河内放,而变得更加浑朴、外张和不修边幅,有时不免过于粗疏而外露,吴昌硕曾有诗评曰:“天惊地怪生一亭,笔走铁蛇寒雨,活泼泼地绕精神。古人为我我为主。”

黄宾虹 (1865-1955年) 原名质夫,后改名樵,字朴存,号宾虹,安徽歙县人,祖上为诗书世家,年轻时应乡试不第,遂专心于金石文字学及书画。1907年到上海,参加国学会,与邓实合作编《美术丛书》。1921年,任商务印书馆美术部主任,1926年,与狄平子等发起组织“中国金石书画艺术学会”,主持《艺观》画刊,先后任暨南大学、新华艺专、昌明艺专、上海美专、北平艺专、杭州艺专教授及故宫文物鉴定委员。1937年迁居北平,1948年移居杭州。1955



黄宾虹像

年弥留之际,还吟咏“有谁能继,三更灯火五更鸡”词句,念念不忘作画,平生著述甚多,有《黄宾虹文集》六卷。

黄宾虹是20世纪最杰出的山水画家。他60岁前学古人,约60-70岁游

历名山大川,约70-80岁,综合古人,自创面目,80岁后臻于化境。大部晚成。他的早期作品,多受陈若木、浙江、查士标、髡髯影响,以疏朗淡雅为主,被称作“白宾虹”,晚年喜浓重的北宋山水,以宿墨数十遍积画,笔墨繁复,深秀厚重,被称为“黑宾虹”;黄宾虹学古人,从不取金城式复制式的临摹,而只是摹其大意,以求其笔墨精华,他的论画著作,绝大部分是讲笔墨的——如笔墨的发展过程,对不同笔墨的比较与批评等。中国画的笔墨,指毛笔、水墨、纸绢三者结合所产生的力感和情致。笔的轻重、疾徐、曲直、顿挫;方阔、尖细,薄厚不同;墨的浓淡、干湿、深浅、渗化、凝缩的不同,力感和情致也随之变化。笔墨作为形式表现,和画家的情感、个性、文化素养、品格和具体心境连系着。黄宾虹推崇一波三折、含蓄有力、刚柔得中、千变万化的用笔:“淋漓而不臃肿”、反复积染而不死板用墨。他晚年的作品,点画粗而不犷,细而不纤,以浑厚而能笔线通透如龙蛇飞舞,达到了“山川浑厚,草木华滋”的境界。89岁那年,他因白内障视力微弱,所画景物接近抽象,但画面愈加自出,墨色愈加浓重,“内美”的表现更为充分;黄宾虹的山水,把画家的人格、修养、情感都化作笔墨形式,非有相应的笔墨鉴赏力不能悟其妙。曲高而和寡。

程璋 (1869-1938年),原名德璋,字翔笙,安徽休宁人,先后居苏州、常州、上海。历任苏州草桥中学、常州群化学校、上海中国公学及清华大学教员。幼从摹习画理,后师从常州画家杨润之,及社,研究博物,观察自然。其作画,讲究解构比例,参用西洋透视,有时也略加光影,力求画出真实的轮廓、动态、质量感和空间以实,但又坚持中国的笔墨与表现,是20世纪早期融合中西并造成影响的画家。程氏擅画动物、花卉、山水、人物、仕女、佛像。他常有题画诗曰:“欲从画境论消息,处处生机作画观。”表明了他对艺术与自然关系的看法。晚年病目,不能再作画。

吴茀之 (1878-1949年) 字待秋,号抱独居士,春晖诗社等。浙江石门人。晚清海上著名山水画家吴滔 (1840-1895年) 之子。幼读史书,嗜画,18岁中秀才。世纪初,谋生于杭州,与丁辅之等切琢磨印与画艺,参与发起西泠印社。约1912年赴北京任小吏。未就,得识钱谦,观摩古物陈列所历代书画,一度为梁启超画策。约1916年到上海,得吴昌硕推荐任商务印书馆美术部,兼挂单卖画。1931年迁居苏州。1941年再居上海,直到逝世。吴茀之山水、花卉、画山水初家学,早年作品模拟乃父,进而习吴铁生和四王,尤致力王原祁,多作水墨,笔力遒劲,多得苍浑浑厚之趣。但缺乏个性和创意。花卉取法李复堂、吴昌硕,笔墨凝重,有时不免沉闷。篆刻多得吴昌硕指授,书法学欧、颜,继习王铎、倪元璐、八大老。自成一格。在40年代的上画,他与吴湖帆、吴子深、冯超然,有“三吴冯”之誉。

赵叔孺 (1874-1945年) 名时猷,字献忱,号叔孺,宋宗室后裔,世居浙江嘉兴,17岁中秀才,历任福州及湘潭海防同知、泉州府南防洋同知等要缺。民国后携家居上海,以书画篆刻为生,与王福庵、丁辅之、冯超然、庞虚斋、褚德彝等相交厚。赵氏篆刻博精独绝,被罗振玉称为“海内第一”。书画不苟作,“一生治印千纽,画不过百轴。晚年书画甚少,篆刻更鲜。”赵氏书法,初学颜真卿,后学赵松雪和赵之谦,能兼造于姜孟。擅画花卉、鞍马、花卉卉,力图综合赵之谦之宽博和恽南田之秀润,画马则远师赵松雪,近学郎世宁,虽乏新意,但拜求者众,时人有“一马黄金十”之谓。弟子陈巨来、吴昌硕、方介堪等,亦均以篆刻著名。

冯超然 (1882-1954年) 名澍,字超然,号涤斋,晚号慎斋,别署蕉山居士,江苏武进(常州)人。出身于小生意人家。17岁到松江作职员,余暇作画。1903年,以家教居苏州补园,得以临摹补园主人张璪之收藏,

并得苏州画家陆康夫、顾鹤逸指教。1912年，客收画家李平书之“平泉书屋”，得赠李氏丰富的收藏。1919年，定居上海嵩山路，未久吴湖帆亦迁嵩山路，两家“以二丈之隔而便翰”，达30年。²

冯超然擅画山水、人物仕女和花卉草虫，早年以仕女画，后以山水著。其画山水，由清初六家转文文征明、沈周，（陆俨少说“他的画得法文沈，下接四王。”³）又上溯夏、董巨。能以南宗之笔墨运北宗之丘壑，法度谨严，刚柔适中，以风格的清丽雅逸、极少露骨气为时人所称许，自己也以画学正宗自居。弟子著名者有张谷年、陆俨少、郑意康等。

贺天健（1891-1977年）原名敏，后改天健，别署却香居士。江苏无锡人。幼读私塾，10岁随孙云泉学画，先后芥子园、点石斋画谱。14岁开始勾摹北石田、文征明、王石谷画册，及长，先后任上海南洋中学、无锡美专、南京美专、上海美专，倡明艺专教习。30年代，参与创办上海中国画会，主编《国画月刊》、《画学月刊》、《中国现代名画汇刊》。1946年，任上海美术会监事，解放后任中国美协上海分会副主席、上海中国画院副院长。

贺天健兼擅诗、文、书、画，其画初学王石谷、王愬等，参以体貌造化。约19岁到25岁间，兼学水彩画等，27岁定居上海后，受吴昌硕、俞樾、任伯权等影响，弃四王而学石涛、石溪等。但当朝豪风格在上海成为时髦，他就以画册为摹本学习宋，元名家，并提出“画法五代两宋山水画的法度与精神，为今日创作的途径。”的口号。⁴贺氏对古代传统的研究，常与真实山水相印证，以求对“外师造化，中得心源”有真切体会。约45岁后，渐形成自己放逸、奇诡、伟丽的山水画风。解放后积极参加写生活动和革新探索，画风更趋奇幻多姿，多彩多姿。

吴湖帆（1894-1968年）名倩，字倩庵，书署湖帆，号曰梅景书屋。苏州人。著名收藏家吴大澂之孙。初习魏、晋、唐四王吴恽，进而追摹文衡山、唐六如等，31岁寓沪，36岁得董其昌《画禅室坐卧图》，摹学两三，尊为“画中之圣”。37岁学宋元，1935年任故宫博物院鉴定委员，所见名迹愈多，致力于临摹董源、巨然、郭熙、李唐、赵松雪、黄公望、王叔明、吴镇乃至文、沈、唐、仇。自文物陈列所、故宫博物院相继建立与开放，画界以宋元为画学正宗者日益增多，30-40年代，以规模宋元而卓见成就者，北方有陈少梅、吴悦汀等，在南方，则有吴湖帆、张大千、谢稚柳等。吴氏生活优裕，学养富足，功力深厚，画风清宁，优雅而精熟。不足之处，是平正精致有余，激情与妙趣不足。

吴湖帆长于设色，尤擅青绿。其画青绿，始学王羲之，后习文征明，进而远绍赵松雪，能得色墨相映、艳丽清润之妙，堪称善用青绿的大师。其作花卉竹石，深得南田没骨法三昧，工致清丽而松秀，信手写出的花卉扁扁小品，尤为精彩。生前任上海美协副主席，上海画院画师。弟子著名者有陆抑非、王季迁、陈邦达、宋梅村、俞子才、宋文治等。

陈之佛（1896-1959年）原名绍本，后更名佛，40岁别署雪翁。浙江余姚人。15岁临芥子园画谱，16岁入浙江省工业学校，始习图案。22岁自费考入东京美术学校工艺图案科，成为我国第一个赴日学习图案的人。27岁（1923年）毕业回国，在上海创办“尚美图案馆”，并先后任教于上海艺术大学、立达学园、广州市立美术学院、上海美专、中央大学艺术专修科，1942年任国立艺专校长。1947年任联合国科教文组织中国委员会委员兼艺术组专门委员。解放后历任南京画院副院长、南京艺术学院院长等。

陈之佛是我国图案创作和图案教育的先驱，兼擅工艺美术，书籍装帧、装饰画、热色彩学、解剖学、透视学和中外美术史，留下了大量著作。他38岁开始创作工笔花鸟画，以宋代院体画为基础，又广泛借鉴于钱舜举、吕纪、

陆包山、郑为寿、又参以图案装饰、色彩学、水彩画和中外美术史的广博知识，创造了兼精高洁、独树一帜的工笔新风格。其作品，30-40年代追求清静、淡逸、宁寂，表达“白而雪以方洁”的志趣和高标出尘的境界，喜以细笔勾线，着色清静，染后不再复写。画树千多以没骨中法，即在勾线勾勒的情况下，先画浓淡墨，再用淡绿水点注，使其晕化或形成肌理效果。50-60年代，画风转向明快、热烈，精神上的个性因素减弱，时代共性加强，意趣上向通俗大众化靠近。

丰子恺（1898-1975年），名仁，字子愷，笔名鬻行，浙江桐乡人。幼读家塾，爱好图画，1914年入浙江省立第一师范学校，受业于李叔同。复考浙。1921年春赴日留学，同年冬回国，先后在上海美专、上海立达学园、国立艺专任教，解放后历任上海中国画院院长、中国美协上海分会主席。丰子恺善属文，是著名的散文家、翻译家，艺术鉴赏家，出版著作有《缘缘堂随笔》等数十种。

丰子恺20年代开始在报刊上发表毛笔国画的作品，多取材儿童生活、街头景象、各色人物、古诗诗意、文学作品及所历所见等。大都是小品幅，简洁有趣，或纯以墨笔勾画，或勾后稍加填色，其要不在笔情墨趣，而在描绘社会人物，抒发情感和表达思想。抗战期间，创作了很多鼓舞抗战士气、揭露侵略者暴行的作品。画家将他视为个性化的艺术样式称为“漫画”——实际上，也是一种融进了漫画特点的写意画，它们常以真诚而坦率的态度描绘社会百态，表达菩萨般的慈悲心肠，看似平易近人，实乃直刺时弊，直入心灵，给人以思，教人以善，因而广受各界观众的欢迎。画出版极多，先后有《子恺漫画》、《学生漫画》、《儿童漫画》、《儿童漫画集》、《战地漫画》、《劫余漫画》等，是20世纪中国画坛一个独具的景观。

张大千（1899-1983年）名爰，字季爰，号大千，四川内江人。幼从母，兄习画。1917年随兄东渡日本京都，学习染织，约两年返国，在上海拜曾熙、李瑞清为师学书法，习鉴赏。未久，大千以出众的才华引起画坛瞩目。20年代末至30年代，大千到处搜求名人真迹，纵游名胜，常往来于上海与北京之间，举办画展，广泛交游，画名日隆。抗战后，一度避居青城山，潜心创作。1941-1943年间，率子在弟子家考察临摹敦煌莫高窟、榆林窟壁画三百余帧，展出后产生巨大影响，促进了敦煌研究的热烈。抗战胜利后，他往来于北京、上海、四川等地。1948年赴香港，先后移居旧居、阿根尼、巴西，并数游欧、亚、美并展览、卖画、讲学。1969年，迁美国加州。1978年定居中国台北外双溪，直到逝世。

张大千早年受曾、李二师影响，崇敬传统艺术，讲究以书法入画，重视收藏、鉴赏和研究古代绘画，摹、仿古代名迹之多之精，可谓前无古人。其艺术，可分为四大时期，第一，以上海为中心时期（1919-1937年），临摹大量明清卷轴名迹，山水、人物、花卉全面开花，其中又以摹仿石涛、石溪、八大、弘仁作品最为多，最精当也最富影响。第二，以四川为中心时期（1937-1948年），此阶段围绕两个中心，一是对王蒙、赵文敏及董、巨等宋元巨匠名迹的搜求与临摹，其中特别对王蒙作品，下了极大的功夫，并在临仿中融入石涛、石涛画法，以图综合创造。二是以研究敦煌艺术为中心，探究早期中国绘画特别是壁画传统，并努力融入自己的作品。第三，以巴西为中心时期（1949-1968年），进一步临摹、综合传统艺术，广泛访问世界各地的风光人情和艺术，并向世界推出中国的绘画。60年代后，因视力减退等原因，开始改变泼彩新风格的探索。第四，加州-台北时期（1968-1983年），



张大千在作画



于右任与张大千

把融传统青绿画法、泼墨画法、没骨画法与抽象艺术为一体的新画法新风格，推向极致。

张大千才华出众，富于个性，勤于用功，精于鉴识。他的临、仿作品，包括赝求、求真和消化变通三个层面，而三层面的作品，都掩盖不住画家高于笔墨间的俊逸才情和飘逸气质。他的临仿之作，不仅表现了一个现代画家对中国艺术传统的景仰与崇拜，也表现了对这一传统的深入理解把握，以及在此基础上的综合再造。而其晚年的泼

墨泼彩新风格，则集中体现了张大千融传统与现代为一体的创造性。

陶冷月 (1895-1985年) 名善镛，字咏韶，号宏斋，别署冷月等。苏州人，久居上海。出身于吴县周庄望族。少年时，受兼擅中西画的老师周树敏影响（周氏学生中还有顾文樵、樊少云），醉心于中西画。1912年毕业于江苏两级师范本科，历任长沙雅礼大学、开封中州大学、暨南大学教授，1933年后以卖画为生。解放初任中学美术教师，因1957年被错划为右派，被画坛长期遗忘。陶冷月具有上乘的传统绘画功底，擅山水和花鸟，又能画油画、素描和水彩，是20世纪引西画以改造中国画的先驱之一。1926年，蔡元培著文热烈称赞陶冷月的新国画，期望他能“造成一新派”，并赠以书联“尽善尽美艺绝伦，此心此理东西同”。陶氏最受文人和收藏者推崇的，是以中西合璧之法所作月景，杳然深远，充满凄婉而清幽的诗意，故有“冷月”之名。冷月的传统中国画研究笔墨，是典型的吴门传统；其“新中国画”讲究光影效果与空间境界，笔墨不得其用，中西绘画语言二元并行，是20世纪融合型画家中所少见的。

郑午昌 (1894-1952年) 名珣，字午昌，号弱庵等。浙江嵊县人，20年代初执教于杭州，未久迁上海，先后任中华书局美术部主任，上海美专、国立杭州艺专、苏州美专教授，1932年首倡中文正楷活字，为文化出版事业作出了重要贡献。郑氏是著名美术史家兼画家，著有《中国画学全史》、《中国美术史》、《中国壁画史》、《工山图》、《兼能花卉》、《兼擅画杨柳》、《兼擅画杨柳》之称。其山水，早期一度学黄山派如海清等，后醉心于王蒙并加以变化，多以细笔积墨繁密的丘壑。苍郁，松秀兼而有之，构图奇崛多变，笔力坚实，紧劲而不板滞，著色讲究，尤擅用墨青墨绿。曾以“能绘仙馆”之名课徒，在上海有一定影响。

俞明 (1884-1936年)，字绛须，号镜心，浙江吴兴人，俞莲蓀之从子。久居上海，关于俞明的记载很少，见《荣宝斋艺术品拍卖会97秋季拍卖会图录》第69号俞明《高卧图》，有徐德修题跋曰：“绛须为予友语籍从子，辛亥予自沪至沪，始晤君于语霜斋中，时年甫二十余，天姿聪俊，好画人物仕女，以画册见示，知君喜费子余，秋室一派，所作颇为纤丽，予言以取法于上，仅得其中，若取资近人，必至流为庸腐，君然然予言。余又以汉武梁祠画像石刻及魏晋造像拓本，君悉心参考，数月之后见其衣纹古劲，与初见时大不同矣。金北楼在內（务）部时，整理武梁祠所拓书画，以书属君上直理，见唐景南名益夥，南归后所用，毅然入古堂矣。此册仕女八时，各态不一备具，朴素着色精妙几欲令人，君今年夏病歿，年仅五十有二。邦达为君入室弟子，藏君画甚富也。丙子十二月褚德记。”由此知徐邦达早年曾从俞

明学画。金城等设古物陈列所是在1914年前后，可知俞明约此时期到京，其南归时间不详。俞明在北京的期间，多由徐石雪作题，他还收了徐侄为弟子，所绘早年仕女画，与政均、费晓庵相近似。转变作风后，根究构图和画面的安排，点景独出心裁，不与古人雷同，人物及其衣纹多以勾细的铁线勾画，设色淡雅，格调颇高。

吕凤子 (1886-1959年)，名浚，号凤子，早年名江南风，后署风先生。15岁中秀才。1909年毕业于两江优级师范学堂图画手工科，一生从事美术教育。历任正则女校、武进女学、常州五中、长沙师范、扬州师范、北京女子高等师范教习，1920年后，又先后任上海美专教授兼教务主任，国立中央大学教育学院美术专修科国画首席教授，正则学校校长，国立艺专校长等。能画人物、山水、花卉。30年代中期以前的人物仕女，多工整娟秀，行笔沉静而颇有古意，后转向写意，喜以墨笔直接勾画，很少着色。笔墨生拙而老辣，在画界独具一格。40年代画了大量罗汉，表情怪异，多有疯癫社会，表达愤懑之意，倍受文化界人士所首肯。有时也直接描绘生活中的人物，以抒发一种批判现实的意向。50年代后之作多颂美新社会。曾任江苏师范学院教授、美协江苏分会副主席、江苏画院筹委会主任等。

张石园 (1898-1959) 名杰，字克勤，号石园，江苏武进人。解放后任上海画院画师。擅金石、书法、山水、花卉。山水，精整密，初学王石谷而入其三昧，后追踪宋元。笔墨洗练精致，墨影生动，绘画凡水墨、青绿、浅绛、淡彩、书法凡真、草、隶、篆，无不精能。

张泽 (1882-1940年) 字善孺，号鹿庵，四川内江人。张大千二兄。曾追随孙中山，致力于革命：“七七”事变后，赴美进行抗日宣传，表现了高尚的爱国情怀。书画从师于曾熙，以擅画虎著名，亦能山水、花卉。其作品，有粗细两种，而以粗拙者较多，才能和功力均不及大千。

钱瘦铁 (1897-1967年)，名屋，字瘦铁，上海画院画师，以篆刻最著名，画次之。作品在日本有较大影响。山水青石清而趋于苍郁，花卉则出自沈周等。喜以篆法写枝干，凝重峭拔，有时又以行楷运笔，发奇辟为平朴。

吴子深 (1894-1972年) 名肇猷，字子深，号渔邨，吴县人。家为苏州巨富，早年从舅父曾沅州学画，后得顾翰指点学画。1927-1931年间，出巨资修葺沧浪亭及苏州美专校舍，被推为美专董董会主席。抗战后居沪行医作画，与冯超然、吴徵、吴湖帆被称作“三吴一冯”。1949年赴香港，1966年任台北艺术学院教授。吴子深的画，先后用于四王、吴历、唐寅、赵文敏和元四家，自言“梅痴鹤足否”，以山水为主，兼能人物、花卉，风格清刚而有文气，但个性与创造性不强。

吴佩 (1894-1953年) 字琴木，号冷枫居士。江苏吴县人，幼习金石书画，考据书画，弄六法。后客居元沅沅家习画，得睹历代名迹，艺大进。山水由王石谷入，而后上追宋元名迹，以“以元入笔墨，运宋入丘壑，串唐人气韵”为座右铭。其画山水，淡泊而苍润，笔法丰富而浑然一体，是一位才华独具的画家。久居上海，性疏懒，喜交游。50年代初市调零，贫病而死。

这一时期活跃于上海画坛。有成就和影响的还有张泽、胡根、王个簃、刘海粟、潘天寿、樊少云、赵超、顾稚甫、潘祖耀、朱楚生、江寒汀、唐云等。

北京及北方画坛

30-40年代，北京画坛虽失去了象陈师曾、金城这样的宗匠，黄宾贤、凌直支、俞明等也都离开了北京，但仍拥象齐白石这样的大师和一批很有实力的艺术家；中国画学会、湖社培养和提高的后进相继成熟，追随宋元重

理法的传统,宏扬明清大小写意的传统和引西学写实主义以改造中国画的新传统,成为相互消长的三大潮流。30年代,张大千经常到北京作画、办展览、收弟子,造成了相当影响。萧兆和30年代中期到京谋生:黄宾虹1937-1947年留居北京,1946年,徐悲鸿借叶浅予、李可染、吴作人等执教北平艺专。北京画坛仍是中国画的一大中心。

重要画家

齐白石 (1864-1957年) 原名齐璜,学画后改名璜,字濒生,号白石山人,俗称齐白石。出生于湖南湘潭一个贫苦农家,当过牧童、木匠,27岁始正式拜师学习绘画。先学肖像,再扩展为山水、花鸟、人物。40岁后远游南北各地,寻访名迹。1919年避乱定居北京,因画风冷逸,不受欢迎,进行“衰年变法”,约20年代末,变法成功,画名逐渐远播,成为吴昌硕之后京派画坛的巨匠。历任北京艺专、中央美术学院教授,中国美术家协会主席。



齐白石像

齐白石诗、书、画、印兼擅,而以画、印成就最大,其绘画,大致可分为六个阶段:一、20-40岁,艺匠时期,以雕花与肖像画为主,兼画昆虫、仕女及花鸟山水,足迹不出湘潭及长沙一带,作品多摹仿前人,具民间艺术特色。广州刻何绍基。二、40-47岁,远游时期,先后历西安、北京、南昌、桂林、福州、钦州、香港、上海等地,作了大量写生画稿,临摹了诸多明清画家作品,书法改写颜真卿和金农漆书。三、48-57岁,闲居时期,这十年,他过着半文半农的生活,静心读诗吟诗,画则醉于八大、八大怪等。四、57-65岁,衰年变法时期,借鉴并综合青藤、八大、李复堂、金农和吴昌硕,融金石笔法于画,在花鸟、山水、人物各方面初步创立自己的风格。书法喜北碑,渐形成自己的风格。五、65-90岁,艺术盛期,虽然年事日高,却精力充沛,技巧纯熟,凡细如毫发的工笔草虫、粗如扫帚的大写意,工写结合的“虫书花卉”,颇富生活气息的简笔山水,以及拙朴诙谐的人物画,都臻于极致。但盛名之下,应求的画件过多,不免粗精不一。六、90-97岁,体力与精力不如前,不复画工细严谨之作,主要画花卉,笔墨苍拙疏逸,更细解衣盘礴,自由抒发之境。

齐白石一生保持着农民的思想特点和生活习惯,厌恶复杂的人事,依恋恬静的乡间生活,渴望桃花源而不得,便把全部美好的追忆化作对自然、生命与和平的颂美。1955年,他获得国际和平奖金,1962年,被选为世界十大文化名人。



白石老人在作画

陈半丁 (1876-1970年) 名年,字静山。因兄弟季生,又号半丁。浙江绍兴人。家贫,18岁赴上海谋生,作店员等。任职伯年,又随吴昌硕习书画篆刻。约1907年前后赴京,与吴佩孚、贺耀之、陈师曾、金城、萧谦中相友善,先后任国立北京艺专教授,中国国画研究会评议,北京画院院长等。文革期间受迫害而死。陈半丁擅花卉、山水及篆刻,兼及书法、诗歌。其花卉,主要得益于吴昌硕,并广泛研究赵之谦、李复堂、陈淳、徐渭,以大写意为主,兼能清逸和平厚。情性不够鲜明。其山水,师法石涛、八大而能自出己意,格调胜其花卉一筹。常与萧谦中合作,姚华有《陈半丁花卉、萧龙山水合册》诗云:“形内笔端瞬息成,山川花草各诗情。欲看二公千秋

业,乞与寒袍过此生。”

萧瑟 (1883-1944年),字谦中,号大龙山樵,安徽怀宁人。久居北京。早年师从同乡陈晋凡、姜筠,习石谷画法,尝为姜筠代笔。姜待其苛,出走四川、东北谋生。得观赏山川之妙。约1920年重回北京,转师石溪、石涛、梅清和龚璠,结合造化之育,自成浓密苍茫的风格。萧瑟能画水墨与青绿,条幅以青绿为多,有时繁密有余,空灵不足。在20年代的北京,与萧俊贤被誉为“二萧”。历任北京艺专教授,中国国画研究会评议,与周肇祥、陈半丁等友善。历年为周氏所画扇面达数千纸。传世作品甚多。弟子有李智超等。

王梦白 (1888-1934年) 名云,字梦白。自号多道人。江西丰城人。动在上海钱庄当学徒,后弃商习画。从黄山寿、吴昌硕。后到京任司法部录事,陈师曾曾其才,给予指导和褒扬,遂成名于京师。曾任北京美专教习,一度游日本。后因疾病逃于天津。王梦白早熟,蓄长髯,好酒使气,喜面指人非,因又自号骂斋。姚华将之比做性格乖戾的徐文长。⁴王梦白得益于华新罗,徐青藤,李复堂,以小写名世。长于画花鸟、草虫、动物。约20年代中期以前作品受吴昌硕画风影响,多粗笔写刀,厚重有力。20年代中期后转以小写意为主,笔势飞扬,生动可掬,其画临摹逼真,尤为鉴者所重。偶作仕女人物,亦生动有致。弟子以王雪涛为最著名。

刘奎龄 (1885-1967年) 字肇基,天津人。中学毕业后专习于绘事,曾大量临摹参考照片、香烟盒、广告画上的动物花草。又多写生,熟谙各种动物的结构、形态与神气,是近代以工笔画禽鸟走兽的大家。在画法上,以传统勾勒填色,没骨法为本,参以西洋的造型方法和解剖之理,追求体积感和骨感,皮毛的质感。刘氏对宋元工笔画也下过功夫,讲究传统临画的虚实照应之道和适当的笔墨表现,为表现动物皮毛的质感,还创造了一套独特的画法,其逼真似,与郎世宁有很大差异。

祁煜 (1894-1944年) 字景愚,号西居居士,斋号曰松崖精舍。北京人。初以制类颜色色料复名家,刻勤自学。因受民初追随来京之画的影响,专意摹古临古,据传是“后门造”的作者之一。尚北京山水,所画画法精严,笔墨精致,枯润合度。在20-40年代的北京有一定影响。弟子有郭传璋、梁树年等。

溥儒 (1896-1963年) 字心畲,号西园逸士。清恭亲王奕訢之孙,幼受传统文化教育,攻读经史子集,兼及书法、绘画。及长,入北京大学攻读法政。民国后,先后隐于北京西山戒台寺、颐和园。曾任中国国画研究会评议,国立北平艺专中国画教授。30年代中期,张大千来北京办画展,与溥氏同住颐和园,相与切磋画艺。时人有“南张北溥”之称。抗战期间,以景愚为生。1946年,受中国美术学会之邀,到南京办画展,蒋介石荐为国民代表。后南游江浙,1949年赴台,任台湾师大艺术系教授。与张大千、黄君璧,被台湾画坛称为传统中国画的“渡海三家”。

溥儒在清室室画家中最富影响。其画从四王入手,主文衡山、唐寅、李唐、马远、夏圭等,尤得益于马、夏,被推为“小北宗”大家。作画喜用熟纸,以行草法勾勒山水林木,灵动自如,呼应连贯而有节奏。时或染以淡色,绝不掩其笔墨,构图奇崛多变,常能出人意表。论者谓其能以南宗笔法写北宗丘壑,兼得清劲与雅秀。兼擅人物、界画、花卉、兽鸟,山水,亦长于行草书。40年代求溥氏画者众,应接不暇,有时使人代笔。

汪慎生 (1896-1972年) 名潜,字慎生,号满川村人,安徽歙县人。幼在浙江兰溪当学徒,后在上海画院谋生。约30年代初到京,先后任私立京华美术学院、辅仁大学美术系教授、北京画院画师等。擅花鸟、山水,尤以花鸟著名,能工笔亦能写意,小写意最多也最富影响。其画法,师陈白阳、

华新罗、任伯年等,笔致生动而又有平朴含蓄之致。汪氏有较强的造型能力,解放初所画工笔画《葡萄丰收》全凭写生功夫,曾被认为是以传统画法表现新意新情的范例。学生有张其冀、孙其峰、邓林等。

秦仲文 (1896-1974年) 名裕,别署瘦子河村人。河北遵化人。久居北京。1915年入北京大学法政系。1918年参加北大画法研究会,得陈师曾、汤定之、黄宾书指授。1920年入中国画研究会,受教于金城等。后任教于北平大学艺术学院、京华美术学院、国立北平艺专。解放后历任北京画院画师、天津美术学院兼职教授等。性豪爽,能直言。1947年,因与徐悲鸿中国画基础教学意见不同而发生激烈论争,并以罢课的方式抗议。当年第二学期,被徐聘聘。50年代,又著文与王逊进行中国画问题的辩论,极力维护传统画法特点与风格。文革中受迫害而死。秦仲文擅山水、墨竹,尤以山水著称,在北京地区有相当影响。能诗书,又长于美术史研究,著有《中国绘画学史》。其画山水,综合王石谷、吴历,又上溯宋元,功力深厚,喜用小斧劈皴,结景单纯,笔力坚凝,苍润浑厚。解放后多有写生之作,但基本风格不变。

刘子久 (1891-1975年),名光城,字子久,号饮渊。天津人。与刘奎龄并称“天津二刘”。1920年毕业于北京湖光学校,次年加入中国画研究会,从金城学画。1926年金城逝世后,参与创建湖社。历任天津美术馆馆长,中国美协天津分会副主席等。以山水名世,兼擅花鸟。山水长于临古,能综合四王与北宗诸家,讲究丘壑布置,自成一种平朴拙厚的风格,但功力胜于才情。50年代,响应国画革新号召,用传统笔法表现新内容,深获时誉。刘子久在天津有影响,弟子很多,著名的有孙克纲等。

于非闇 (1889-1959年),名珣,字非闇,原籍山东蓬莱,生于北京,清末贡生,曾任记者。20年代末,从青白石学篆刻与山水,画法一度飘逸粗狂。后受迫溯元人思潮的影响,改学宋人工笔花鸟,配以赵信瘦金体。30年代中期与张大千往来密切,画名始著。30年代后期至40年代初,先后任古物陈列所国画研究班花鸟导师,教授临摹,又担任北平艺专教授。解放后是北京画坛最活跃的家之一,曾任北京画院副院长等。王氏以宋末院体工笔花鸟著称,作品在40年代趋于成熟,他勤于写生,双勾填色,理法精严,有强烈的装饰性。于氏擅文字,能篆刻,常能画外求画,寄托寓意,是20世纪最富影响的工笔花鸟画家之一。

胡佩衡 (1892-1962年) 号冷庵。家族。河北涿县人。久居北京。1918年入北京大学画法研究会学习,两年后升任该会山水导师及该会《绘学杂志》主编。约同时,又拜金城为师,入中国画研究会。一度兼习水彩、油画。金城逝世后,参与创办湖社,主编《湖社月刊》。胡氏富收藏,藏齐白石画尤多,曾在琉璃厂创“韵斋”,专营字画古董。历任中国画研究会与湖社评议,北京画院画师。早年致力于临习王石谷、石涛、石溪和工篆,以苍秀精细见长,中年向吴昌硕学厚。1956年赴广西写生。归来后所作,多取实景,著重色、“笔意之辣,气象之厚,背景之浓,丹黄之灿,都显示出奔放雄奇、与年俱老的画境。”但有时不免过于浓重粗犷。

徐燕孙 (1898-1961年) 名操,字燕孙,别号猩红楼主。河北深县人。生于北京,曾受教于画家俞明(泽璜)、画友炳然,至30年代成为北京画坛人物画大师。1935年张大千来北京,与徐燕孙互不服气,于非闇调维协调,闹了一场笔墨官司。弟子甚多,有吴光宇、刘淑沧、黄均、王淑群等。解放后,一度从事连环画创作,后任北京画院副院长。1957年被划为右派,4年后离开。徐燕孙擅人物故事,古拙任女,工笔、写意、白描、重彩,样样精能,尝见其两类画,一类表情夸张,填色浓重,趣味近俗;一类多白描或施淡色,趣味近雅。晚年代表作《兵车行》、《丽人图》,展示了其驾驭群像



徐燕孙 兵车行 88.5 × 163.2cm 1956年

和大场面的能力。徐画的不足,是形象与画法过分熟练和程式化,有较重的习气。

李鹤筹 (1891-1972年),名瑞麟,字鹤筹,号枕湖。原籍山东德州。后随祖迁居河北河间县。约1920年入中国画研究会,与刘子久、赵梦朱、马晋、吴镜汀等同为金城弟子。毕业后,先后任教于燕京大学、天津河北女子师范学院,兼设家馆授徒,挂单卖画。50年代前期,一度为荣宝斋研制石色颜料,50年代晚期,入河北美术学院(天津美术学院前身),任副教授兼国画研究室主任。1966年退休还京。李氏以花鸟画名。早年临摹张和庵,后刻意学宋元传统。长于小写意,成熟期笔墨在新罗、阳阳之间,尤擅没骨,生熟纸绢,全以笔墨点染而成,文雅秀润,生意盎然。“惜作品流传不多,久被遗忘。”

陈少梅 (1909-1954年) 原名云彰,字少梅,号犀园,生于福建漳州,原籍湖南衡山。父陈嘉言是光绪进士,叔父为著名的《苏报》馆主陈天华。堂叔陈衡哲是20世纪最早的女作家。幼承家教,习诗书画。后随父入京,15岁入中国画研究会,成为金城最小的弟子。1931年,主持湖社天津分会,并广招学员,教授绘画,与师兄刘子久被并称为天津中国画教育的“二大家”。解放后,历任天津美工厂厂长、美协天津分会副主席。1953年移居北京,1954年猝然病逝,年仅46岁。

陈少梅是一位少见的绘画天才,是本世纪复兴北京山水画法最杰出的画家。早年以人物为主,后多画山水,兼能花鸟。20-30年代,以临古为主。约40年代初,形成自己刚健俊逸的风格。陈氏一生致力宋代传统,然宋人遗迹罕见,便转由近世的元明画家求之。其作品“较豪放的似戴进,吴作一路,但边框修洁,删略他们那种粗犷的习气。细笔的似周文、唐寅两派,又能在潇洒中不失精密严格的法度。”除戴、吴、周、文、唐诸家外,陈少梅对元代倪瓒、赵孟頫,宋代马远、夏圭,刘松年、郭忠恕等下过功夫。他有近似倪瓒树石画法的作品,也有空间阔远北宋意匠的作品,更有以截取式构图、大斧劈皴画成的马夏式构图式作品。他又把倪瓒沉着雅逸的笔法与风韵渗入,吴奔放的风格,把浙派的密带清以文静刚劲。其画人物,工者多取周文、唐寅、仇英,简者直以宋人减笔勾画。陈氏喜以小笔画大画,富于节奏和整体感,绝不相碎琐碎。擅赋色,尤长于青绿,色薄意厚,清润如玉,书法学云林、倪瓒、古拙。

徐悲鸿 (1895-1953年) 原名寿康,江苏宜兴人。祖上务农。父亲徐达章是一位擅写生的地方画家。悲鸿幼承家教,从临摹吴友如石印人物画始,进而作人物及景物写生。13岁随父外出谋生,一路收集香炉上的动物画片及西洋画片,并加以临摹。19岁任中学美术教员。20岁赴上海半工半读。识康有为,称弟子。1917年,携蒋碧微赴日。当年又返国,任北京大学画法所

究会导师。1919年,官费赴法,入巴黎高等美术学院,课外从师于画家达仰,学习古典写实绘画。其间,游学柏林一年余。1927年9月归国,先后执教于



徐悲鸿自画像

南国艺术学院、中央大学教育艺术学院专修科,1928年底-1929年初,一度任北京大学艺术学院院长。抗战初,应邀访问印度、东南亚,以义卖为抗战集款。后居重庆,筹办中央美术学院。1946年任国立北平艺术专科学校校长,1949年任中央美术学院院长、兼中华全国美术工作者协会主席。

徐悲鸿一生致力于推行写实绘画,他认为明清绘画因不重写实而衰败,西方现代艺术亦因放弃写实而堕落。他用写实的造型方法水墨,创作了许多人物、动物、花鸟和风景。凡人物肖像,都面对真人写生。他还以裸体形式描绘中国古代传说中的人物,给传统人物画以新的因素和刺激,他的水牛奔马、雄狮、猫、麻雀等,外形准确,动态生动。徐氏年轻时就对侠义人物充满了向往,曾自号曰“江南侠侠”。成名后,先后创作了《愚公移山》、《九方皋》、《紫气东来》、《饮泉记》、《援我后》、《论诗一首》、《张良》、《田横五百士》、《风尘三侠》等一系列颂美古代圣贤、英雄的作品。徐悲鸿是近百年来最富影响的美术教育家之一。他坚持“素描是一切造型艺术的基础”的观点,强调中国画教学也要以素描为主要基本功。他热心培育忠于写实的青年画家,学生和追随者以中国画家著名的有吴作人、蒋兆和、李斛、关其春、杨之光等,被称为“徐悲鸿学派”。

蒋兆和(1904-1986年),四川泸州人,出生于一个破落的书香之家。少从一位本家叔权学画临摹。16岁赴上海谋生,为人画像、画广告、设计商标、布景、橱窗、服装等。1927年,识徐悲鸿,受其鼓励、指点 and 帮助。1928年,受聘于南京中央大学艺术专修科教图案。两年后,转赴上海美专任素描教师。上海12·8抗战时,曾为蔡廷锴、蒋光鼐两位将军画肖像。1932年试画水墨人物。1935年后他辗转于北京、重庆,开始以水墨画各种下层人物,著名者如《朱门肉臭》、《走江湖》、《卖小吃的老人》、《街头叫卖》、《卖子图》、《阿Q像》等。1942年,创作著名长卷《流民图》。1946年后,执教于北平艺专和中央美术学院。

蒋兆和的绘画深受徐悲鸿影响,但他比徐悲鸿更大胆地用素描明暗塑造人物形象,并把它与传统结构画法融合起来。题材上,他不像徐悲鸿那样热衷于圣贤侠义,而是以深厚的同情心描写受苦受难的大众,揭示他们的生活和命运。赋予自己的作品以深厚的人道主义关怀和强烈的社会批判性。解放后,蒋氏致力于中国画教学,其创作倾向由此批判转向歌颂,就没有前期作品那样的力度了。

这一时期活跃于北京地区的画家,还有徐宗浩、赵梦朱、溥雪斋、吴镜汀、马晋、周元亮、惠孝同、田世光、溥松窗、陈维哲、张其惠、何海霞、李苦禅、刘凌沧、黄均、启功、王雪涛、颜伯龙、邱石冥、李可染、仇茂子、王青芳等。其中溥雪斋(1893-1966)名珩,字雪斋,北京人,清宗室,民国后以卖书画为生,曾任辅仁大学美术系主任,组织以清室后裔为主的松风画会。解放后历任美协北京分会副主席、北京画院名誉画师。“文革”开始后避藏出走,不知所终。溥雪斋精于画马和山水,山水工致秀丽,自成一格。擅行书,得赵松雪三昧。赵梦朱(1892-1984年)名思泉,字小品,号明湖,河北雄县人。1923年入中国国画研究会,1926年参与创办画社,历任国立北平美专、鲁迅美术学院教授。赵梦朱是金城得意弟子之一,长于山水花鸟,精巧工致而不乏质朴气质,无擅没骨法。

广东及香港画坛

这一时期的广东画坛,岭南派在创作上活跃起来并取得了社会的广泛认可,除二高一陈之外,以黄少强、赵少昂、黎雄才、关山月、方人定等为代表的第二代也陆续登上画坛。他们面向现实,画新题材,为抗战时筹款助力,赢得了广泛的好评。国画研究会和坚持传统风格的画家历经侵略战争之苦,除个别画家如黄君璧离开广州之外,大多都一度逃匿或定居香港、澳门。抗战更加坚定了他们对于民族艺术传统的热爱与信心。英人治下的香港,历经数十年国内文化移民及与广东的文化往来,初步建立了自己的画坛。

重要画家

黄少强(1900-1942)名宜仕,号止庐,广东南海人。出生于书香世家。幼从西画家刘博文女士习人体、风景素描。1919年投师高奇峰,习山水花鸟鱼虫走兽,受高氏平民思想和改革中国画观念的影响,走向十字街头,画贫女、乞丐、描绘社会的黑暗。曾游历湖南、广西、江苏、浙江、山东、河北等地。一路向俗采风,留意民间疾苦。1935年创立立民画会,组织民间画会,提出“到民间去,百折不回”的口号。1938年,抱病赴黎雄才赴各劳苦军,举办抗战画展,作战地写生。广州沦陷后,避地香港,香港失陷后返回南海,病逝于家乡。年仅43岁。黄少强出身富裕之家,却用画笔描绘民间疾苦和下层人物,以大悲悯的精神抒忧国忧民之思,在岭南画派中独树一帜。黄氏擅诗、书及古文辞,喜作题跋,其画用生纸写意,以短线勾轮廓,再着色。笔墨灵动但难推,难以深入刻画表情。近于毛笔速写的册页小品。笔墨相对自如。^[1]

方人定(1901-1976年)名狄,广东中山人。出身于一个华侨家庭。早年毕业于广州法政专门学校和广东省立学校高等研究部,读书期间以投师高剑父。因矢志志学,毕业后竟将法政书路,华业证书付之一炬。1928年,以一幅花鸟获北伐和时博览会金奖。1929年赴日留学,习西画。1935年回国,1939年赴美,两年后归国居澳门、香港。1949年任广州市艺专国画系主任,中南美术学院教授。解放后任广东画院副院长等。

方人定以人物画著称。30年代作品深受日本画的影响,多表现女性性,重色彩表现,风格工细而富于装饰性,后扩展画题,画下层劳动者、古装人物、历史故事,画法也常融入写意笔线。解放后,创作了一系列歌颂新社会、新生活的作品。晚年用力于《琵琶行》、《西厢记》组画。能诗、擅文。1926年前后,岭南派与传统派进行的一场关于中国画的辩论,岭南派的士笔便是方人定。早极力批判文人画,视笔墨为创作末流;晚年向传统回归,学习书法,并相对调整了自己的观点。^[2]

赵少昂(1905-1998年)原名叔仪,祖籍广东番禺,生于广州。16岁入高奇峰美术学院习画,半年后转为自学。23岁任教于佛山市立美术学院,25岁参加第一届全国美展。翌年,作品在比利时国际博览会获金牌奖。同年创岭南艺苑。1937年任广州市立美术学院国画系主任,抗战期间,辗转于香港、澳门、广西、四川。1948年任广州大学美术科教授。同年移居香港,重设岭南艺苑授徒。先后应邀在亚洲、欧美各国办展讲学,画名远播。

赵少昂是第二代岭南派画家的主要代表之一,在香港尤有影响。长于花鸟草虫,亦能山水,其画风,承高奇峰而有所变异。早年作品线条秀雅,成熟期之作,构图奇巧空灵,善用日本山鸟画,刚挺简拙,疾速如狂草,小品最为精采。晚年作品程式化严重,乏新意。

赵浩(1881-1946年)一名秀石,号牛斗。晚署浩斋。广东台山人,著名无所属居;山南画会。早年学植画,后从王竹庵习画。其绘画生涯,初以

摹古为业，多仿唐宋名迹，从韩干的人马到马、夏的山水等。民初，溥仪将出宫，多私下卖出内藏画，闻者搜求，而赝作则应时而生。赵浩除仿画外，还能仿各体书法，如宋徽宗瘦金体、晋谢安的行书；又能装裱作旧，经画商运作，多有携至北京琉璃厂出售者，其中日本人购去最多。1923年，赵浩参与组织葵亥合作社，赵氏倡作画组，得到社友赞同。一时间，合作了诸多折枝花、山水、人物、虫鱼。1925年葵亥合作社扩大为画研究会，赵进而成为画会的骨干。1932年，任广州市立美术学校花鸟科主任，精心教授传统画法，次年，应邵鲁之邀，出任中山大学画学教授，又在广州市立美术学校任教职。抗战时避居香港，赵浩的画，南北画风皆习，而于北京山水、院体花鸟最用力。曾见广州市美术馆藏赵浩作品，有山水、花鸟，其中以近于傅南田的没骨花卉为最精。

卢振寰（1887-1979年）名国安，号浮山居士，博罗县人。早年曾学写真，后得王竹虚指导，主攻北京山水，旁及写意花鸟，是广东坚持传统画法的代表人物之一。曾任广东文联副主席，美协广东分会副主席。卢氏对马远、夏圭、周臣、唐寅画法有深入的摹习，又略懂西画，其作山水，结景阔大，空间深远，笔墨精整，又长于界画和金碧青绿。其花鸟亦以宋人为宗，造型严谨，工笔而厚重。

黄殷若（1901-1968年）名肇波，字殷若，广东东莞人。幼从其叔黄少梅习画。及长，先后入葵亥合作社、国画研究会，并参与组织香港分会，往来于香港、广州之间。1949年定居香港，50-60年代，探索水墨画的革新，长于美术评论，精鉴赏，又是一位热心的美术活动家。

黄殷若善于仿古，师陈老莲、石涛，华新罗用力最多，张大千仿新罗的某些花鸟，曾假黄殷若之手。^①中年后从写生寻求变异，是香港最早自觉以水墨画表现本地风光的画家。平静的港湾，帆船点点的海面，眺望中的渔村，空旷的海滩，风雨中的归舟，尚未开发的的新界太平山景色，都一一收入他的笔底。为了表现的真实和获得现代感，他吸收了水彩画法和西画透视法。

邓芬（1894-1964年）字诵先，号曼殊，从心先生，二不居士，陈人等。别署水明楼、阿棉那室、观世音琴斋等，广东南海人。少时曾从董一夔、张世愚习画，后转益多师，自成一格。邓芬颖异过人，工诗，书法宗米芾。画能山水、花鸟，人物仕女及罗汉尤为人所称道。是广东国画研究会中最有才气的画家。曾任广州市立美专教授，邓芬好游历，一度居上海，与张大千等名士相友善。多才艺，音律精，能作画，喜与美人、缙绅、优伶及屠沽之輩为友。所见邓氏画作，以人物仕女为多，喜细笔勾勒，笔力清劲而独具个性，善于配景，营造与人物相和谐的环境气氛。又见其《群芳争艳图》，吸收佛教绘画与现代漫画手法，画各式鬼魅在钟馗手指间争食，并题以长诗，讽刺官宦污吏与社会丑类“日日蝇营复狗彘，争权夺利相杀攘”，表现了画家强烈的批判精神。1964年秋，邓芬逝世于香港。

卢子枢（1900-1978年）名沛霖，字以行，斋名一舸楼，九石山房、不露斋。东莞人，幼受教于祖父，1920年毕业于广东高等师范学校，历任广州市立美术学院山水科主任，广东大学国画科讲师。诗文书画就学于黄海闻、潘敦中等，与容希白、林直勉、何冠五、冯康侯、熊润桐相友好。有雅识卢画之誉。其画山水，从四王入手上达元明各家，崇南宗，尤钟情于董其昌，重笔墨，风格冲淡幽雅。1929年以《松溪高隐》一画入选第一届全国美展，黄宾虹评曰“颀颀乎古，卓尔不群”。是倡导传统画学之“南国画研究会”重要成员，善书法，研习董字最深。卢子枢好收藏，精鉴赏。解放后任广东文史馆馆长。90年代，东莞县修建“卢子枢纪念馆”，家人倾力捐其书

画作品。

这一时期，活跃于广东及香港地区的画家还有很多，传统型画家如李凤会、李研山、潘达微、黎葛民等；岭南派画家如黎雄才、关山月、何德园、叶少秉、赵湛正、苏盼农等。限于篇幅，本节不细述。

注释：

- 1 冯天礼：《艺林三绝韵叔权》，见《朵云》，总第31期，1991年4月。
- 2 冯天安：《冯超然》，见《朵云》总第8集，第47页，1985年。
- 3 《陆俨少自述》，《朵云》总第7集，第59页，1995年。
- 4 同前注，第21-22页。
- 5 姚华《王梦白小传》，见邓见宽编《施芝文函论》第268页。贵州人民出版社，1992年。贵知。
- 6 同前注，第263页。
- 7 姜仲伟《悼念柯佩衡先生》，《美术》1982年第2期。
- 8 参照李鹤斋前子，河北省博物馆杜均提供书面材料。
- 9 曾任天津美术学院副院长的著名画家孙佩云：“少梅先生的贡献之一是艺术教育。天津现在的画家，主要从傅子衡少梅、刘子久两大家。”见陈智编《陈少梅年谱》（手稿）。
- 10 直均《陈少梅画集序》（手稿）。此文在《迎春花》1988年第1期发表时易名为《陈少梅传略》。
- 11 黄少强作品，见《现实主义与语言变革》第68页，广东美术馆策划，辽宁美术出版社，1987年。
- 12 参见徐奇，即一斌：《方人定的革新理论与绘画实践》，《朵云》总第44期，1995年。又见郑春庭《岭南近代画人传略》第24页，广雅社，1987年，香港。
- 13 黄少强于《水如环佩月如螺——黄殷若其人其画》，见《黄殷若的世界》第13页，香港中文大学文物馆，1995年，香港。

50-70年代

1949年，中国开始了一个新的历史时期，除台湾、香港、澳门外，国家又统一了，西方的封锁和中国的独立政策，使文化艺术进入一种与外界相对隔离的状态，唯一能交流的窗口，是苏联与东欧。在美术方面，徐悲鸿倡导的写实主义、延安革命文艺传统和来自苏联的社会主义现实主义成为正统和主流。艺术市场在计划经济下很快萎缩，自由艺术社团、刊物不复存在，画家由政府统一管理，多成为公职人员。在“为工农兵服务、为政治服务”、“古为今用、洋为中用”的方针指导下，他们经常下乡下厂，学习马列主义，改造思想。国家和各省办的美术院校和大学美术系科空前增多，生于民初的一代画家渐于成熟，一批新秀也崭露头角，通俗的写实形式受到重视，古代文人画和现代西画绘画受到批评和限制，强调共性，典型性而压抑个性，特殊性成为普遍现象。“文革”期间，文化虚无主义席卷大地：许多画家尤其有成就的老画家受到迫害，中国艺术和艺术家历经了一场空前浩劫。

北京及北方画坛（华北、东北、西北）

解放后，北京新成为中国政治、文化的中心。这里美术学院多、画家多、美术出版物多，交流、展览与有关信息也多。天津、沈阳、西安等中心城市相继创建了美术学院。前半世纪艺术家才不均衡的状态逐渐得到改