

HAIPAI SHU HUA

海派 書畫

2007//3

- 张桂铭与传统花鸟的现代转型
- 论吴昌硕艺术研究的当代意义
- 大家风范林曦明
- 周凯更上一层楼
- 徐正藩篆刻
- 傅抱石篆刻艺术
- 印海勾沉
- 罗步璜先生的书与画
- 徐志文海景画赏析
- 笔墨的境界
- 怎样识记小篆
- 德国画事亦千秋

上海人民美術出版社

清氣霽色佳早日
浴石出野老雙千瞳扶
杖看天色
吳昌碩年八十



吳昌碩·山水

编委会主任 李伦新
副 主 任 唐长发
朱国荣
林曦明
张桂铭
刘一闻
冯子豪
赵士明
主 编 周逸范
副 主 编 戴逸如
林子序
廖 锋
责任编辑 范奕彬
编辑记者 许根荣
耿忠平
装帧设计 叶婉青
法律顾问 杨 波

海派書畫 2007//目

出版发行:上海人民美术出版社
社址:长乐路672弄33号
印刷:上海斯文制版印刷有限公司
开本:889 × 1194 1/16
印张:8.5
2007年9月第1版 2007年9月第1次印刷

ISBN 978-7-5322-5361-6
定价:30.00元

海派書畫

HAI PAI SHU HUA

2007//目 录



封面人物	002-011
002	张桂铭与传统花鸟画现代转型 姜寿田
大家风范	012-033
012	论吴昌硕艺术研究的当代意义 ——纪念一代艺术大师吴昌硕逝世80周年 王琪森
018	大家风范 ——林曦明
山水篇	034-053
034	周凯更上一层楼 戴逸如
042	盎然诗意味笔端 ——陈福兴的唐诗意境画 胡振郎
046	我的彩墨海景国画 袁志明
050	钱浚山水画浅议 陈翔
书法篆刻	054-075
054	闲暇时的几句对话 胡传海
058	思虑通审 风规自远 ——夏国贤书法 江桂菴
062	徐正濂篆刻
066	用艺术滋养醇厚的人生 ——访书法篆刻家朱鸿生 耿忠平
072	乐琴书以消忧 ——画家张大卫的书法
翰墨清芬	076-093
076	印海钩沉 ——臧晖老人赵鹤琴
078	笔下诸象皆心象 ——罗步臻的书与画
090	儒雅书家陈必武 方一舟
艺海萍踪	094-101
094	一曲弘扬生命的赞歌 ——徐志文海景画赏析 郑重 振鹤
一家之言	102-110
102	海派书法五人谈(二) 郭舒权
104	法自传统 源在造化 ——画案随笔 凌涂群
106	笔墨的境界 申正中
108	闲话书法与表演 刘子枫
110	程十发是中国画百年创新运动史的后期领军人物 陈明
艺学交流	112-115
112	怎样识记小篆(三) 林子序
美育天地	116-123
116	遍岑远树淡如烟 ——曹世清先生其人其画 华振鹤
120	苍润松秀写江南 ——李元阳的故乡情结 谭雨铭
122	气逸墨酣 奇妙变幻 ——浅谈张省教授的山水画 张本平
藏品大观	124-135
124	豫园画事亦千秋 萧荣兰 包葆俊

张桂铭与传统花鸟画现代转型

■ 姜寿田

进入20世纪50年代，随着写实主义的意识形态化和话语霸权，传统绘画和西方现代主义遭到双重罢黜，中国绘画的现代探索事实上已宣告中断。

从‘85新潮开始，中国画的现代探索又重新启动。随着改革开放和文化多元主义的实现，西方现实主义思潮急遽涌入，对中国传统绘画受到极大观念冲击、启蒙，同时，传统文人画在西化浪潮中也作为制衡力量重新获得价值肯定。而伴随着对美术意识形态化的清算，写实主义对美术的支配地位遭到降解，其独断话语被打破。中国现代美术真正向本体论回归。也只有在这种文化情境下，中国美术的现代性探索才有了真正的意义。从‘85新潮开始，人物画、山水画、花鸟画逐渐打破中西、传统、现代的隔阂，走向现代性探索、转型。

在当代花鸟画现代性探索中，张桂铭无疑是一位代表人物。

传统花鸟画的人文化性质和对笔墨的固守，是从深层制约花鸟画现代转型的关键，同时，传统花鸟画不似之似的表意性也使其在传统意义的形式追寻中，已无法获得有效的拓化和突破。因此，相对于人物画、山水画的现代转型，花鸟画的现代性探索要艰难得多。‘85新潮之后，花鸟画的现代性探索开始步出对传统笔墨、图式的固守，而引入西方色彩、形式因素，不过成功者极少。而真正敢于冲破传统花鸟画的笔墨、形式况味，寥寥独造者更是屈指可数。

在花鸟画的现代化探索中，张桂铭是一位真正将传统花鸟画推进至现代性情景中的人物。他的花鸟画已从图式、趣

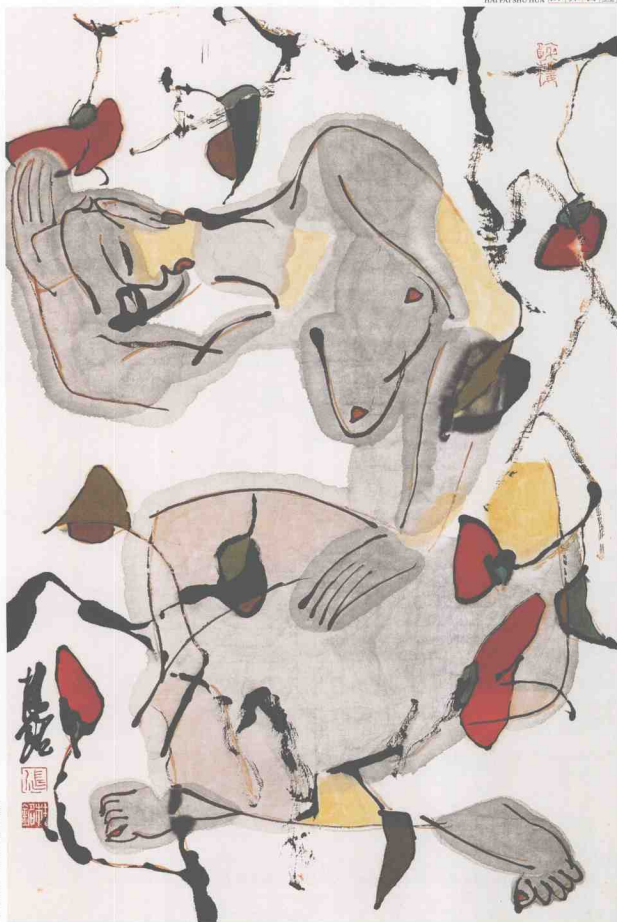
味、价值等不同层面超出了传统花鸟画的价值规范，而在图像学意义上建构起新的图式、理念、心理定向和笔墨价值。他的花鸟画已不能从传统文人画的立场来审视，也不能从传统笔墨趣味来探寻。张桂铭的花鸟画广泛吸取西方现代主义的形式因素，强调构成、立体主义、平面化、符号化并置，同时在色彩上也突破了传统花鸟画的隔阂，大量运用明艳、强烈的民间色、西洋色，从而使其具有强烈的色彩张力。张桂铭花鸟画的独特价值在于，它最终突破传统花鸟画似与不似的表意性的有形象限，而进入抽象表意领域，并以符号化使传统花鸟画由象入意，同时打通中西，使西方形式构成因素合理地融入传统花鸟画中，而以现代性推动了传统花鸟画的形式变革。长期以来，制约传统花鸟画现代变革的因素无疑很大程度上来自形式变革层面。而由于张桂铭卓有成效的探索努力，传统花鸟画的形式变革已获得突破性进展，完成了现代性的转变。

毋庸置疑，张桂铭是借助西方现代主义这一他者眼光来审视传统花鸟画的，这是它谋求传统花鸟画现代变革的基本立场。因为事实证明，从传统花鸟画内部来谋求传统花鸟画的现代变革，其实现的可能非常渺茫。这也是‘85新潮以来，形式变革构成中国画变革首要内容的重要原因。不过，事实也证明，中国画形式变革只是其谋求现代性的一翼，而形式变革不能颠覆中国画本体。‘85新潮之后，形式变革一浪高过一浪，李小山的“国画日暮途穷论”在画坛引起极大震动，但以形式冲动为主旨的先锋艺术始终没有取得主流地位，其在中国画形式变革中也没有起到有



张桂铭 1939年生，浙江绍兴人。
现为中国美术家协会中国画艺委会委员，上海市文联委员，上海市美术家协会常务理事。

效的推动作用，反而以其对国画本体的颠覆而表现出极大的破坏性。与盲目的激进主义倾向不同，张桂铭虽具有现代主义倾向，但他始终恪守中国画本体，并始终对传统笔墨报以敬畏。他重形而不废笔墨，或者毋宁说，他是在固守传统笔墨的基础上来谋求传统绘画的形式变革的。对张桂铭而言，既是现代的又是中国的二维价值组合，才是他花鸟画创作追寻的价值目标。因而，他在谋求最具现代感的花鸟画图式表达的同时，所极力追寻的则是本土的笔墨韵味。他的花鸟画，每一笔皆用书法之线写出，老辣而富于节奏变化，从中传递出传统海派特有的金石气与笔墨韵味，线一如既往地成为其花鸟画的魂魄。也正是在这一点上，张桂铭花鸟画在最具现代性转换的形式追寻中，保持着与传统文人画最深层紧密的联系。

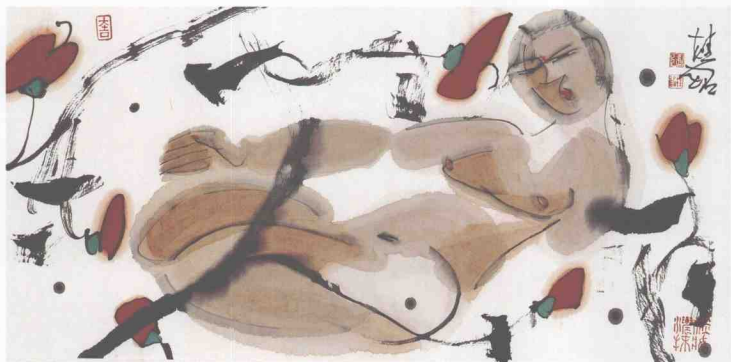




张桂铭·春晨 2004年 68x132cm



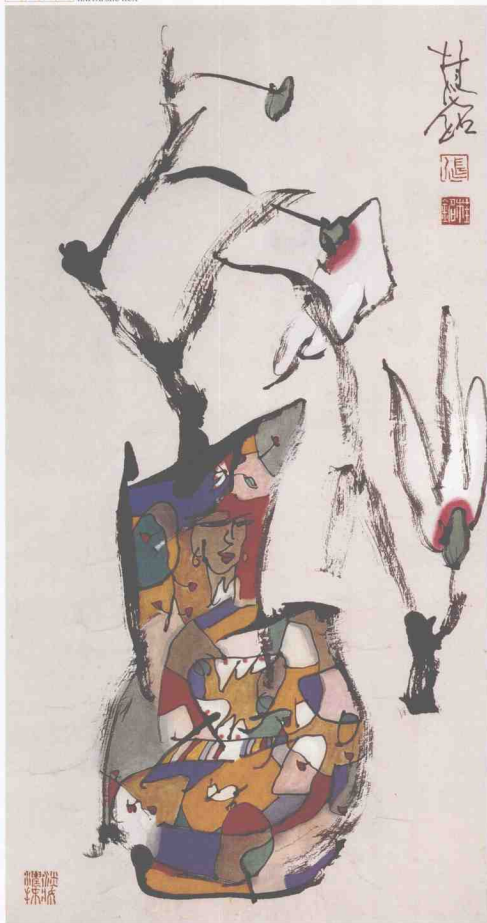
张桂铭·朝旭 2002年 68x132cm



张桂铭·花丛人体 1990年 33x66cm



张桂铭·风起 1995年 48x97cm



张钰 花 1990年 37x45cm

惟有少色偏耐久
綠葉又放

數枝紅在句符里



張桂銘·數枝紅 2005年 132x88cm





张桂铭 人物 2005年 90x49cm



张桂铭 蔬果N(II) 2005-2006年 132x34cm

张桂铭艺术年表

1939年9月 出生于浙江绍兴。

1953-1956年 求学于浙江绍兴第一初级中学；1956年在《少年艺术》杂志上首次发表作品：漫画《莫名其妙》。

1956-1959年 求学于浙江绍兴第二中学（现名稽山中学）；在此期间曾在《解放日报》等报刊上发表木刻作品多幅。

1959-1964年 求学于浙江美术学院（现名中国美术学院）中国画系。

1964年 进入上海中国画院从事专业美术创作。

1972年 作品《春燕展翅》参加“全国中国画连环画展”。

1979年 作品《亲人》刊入《上海中国画选集》。

1982年 加入中国美术家协会。

1983年 作品《画家齐白石》参加“第六届全国美术作品展”并获铜奖；作品为中国美术馆收藏。访问联邦德国；任上海中国画院副院长。

1984年 《寒林独步》等四幅作品参加上海首届“海平线画展”。

1985年 作品《八大山人造像》参加北京中国画研究院主办的“当代中国画展”。参加上海书法家协会代表团访问日本。

1986年 《红了樱桃绿了芭蕉》等四幅作品参加香港“上海绘画——蜕变中的中国艺术”画展。

1987年 《荷枝小鸟》等两幅作品参加武汉“国际水墨画邀请展”。

被评为一级美术师。

1989年 作品参加第七届全国美术作品展；《张桂铭画集》出版。

1990年 《雀鸟》等十二幅作品刊入《现代花鸟画廊》。当选为上海市美术家协会主席团委员、中国画艺委会主任。访问日本；作品《夏塘》等七幅石版画有限印刷在日本出版。

1991年 “美与创新——张桂铭近作展”在香港举行；画集《张桂铭》在日本出版。

1992年 《果实》等九幅作品参加在德国举行的“北京·上海——来自中国的现代艺术”展，同时访问德国。

1993年 《张桂铭艺术欣赏》在新加坡举行。当选为上海市文学艺术联合会委员。作品《夏日斑斓》参加深圳“第二届国际水墨画邀请展”。

1994年 作品《天地悠悠》参加第八届全国美术作品展。《山果》等四幅作品参加在台中举行的“现代中国水墨画大展”。

1995年《葫芦》等九幅作品参加“海上十五家画展”。

1996年《睡莲》等三十幅作品参加“上海画萃艺术中心三人展”；当代著名中国画家专列·上海·《张桂铭画集》出版。

1997年调入刘海粟美术馆任执行馆长。作品《金秋》参加“中国艺术大展——中国画展”，任中国艺术大展组委会副主任。作品《画家齐白石》、《夏日斑斓》刊入《中国现代美术全集》。赴法国、西班牙参观、访问。

1998年《荷塘》等四幅作品参加“上海美术双年展”；《荷塘》为上海美术馆收藏。获国务院颁发的政府特殊津贴。

1999年作品《荷满塘》参加第九届全国美术作品展，获优秀奖；当选中国美术家协会理事、中国画艺委会委员。作品《荷系列》四幅参加成都“21世纪之门99中国艺术邀请展”。作品《彩荷》刊入《20世纪中国美术馆馆藏作品集》。

2000年《蓝色的朝霞》等两幅作品参加“新中国画大展”。作品《荷塘》刊入《当代中国美术·中国画卷》。被聘为上海大学美术学院兼职教授。

2001年作品《夏韵》参加“百年中国画展”。作品《人体》参加“全国画院双年展”。作品《景和春明》参加在日本东京举行的“和平美术展”。赴德国、意大利、比利时、奥地利、荷兰等国参观、访问。

2002年《金秋》等两幅作品参加“世纪思索——中国美协中国画艺委会委员作品展”。《冷艳》等十五幅作品参加在北京举行的“彩墨江山展”。《卧女》等六幅作品参加在北京举行的“上海当代国画优秀作品展”。《硕果》等两幅作品参加在北京举行的“世纪风骨——中国现代艺术50家展”。

2003年赴德国久画廊个展，同时赴法国巴黎、北欧的挪威、瑞典、芬兰访问。《中国名画精品·张桂铭卷》河北教育出版社出版。

2004年9月《红果绿叶》等两幅作品参加在北京举办的“世纪风骨——中国当代艺术名家展”；11月上海人民美术出版社《艺苑掇英（特辑）当代中国画家张桂铭作品集》出版；《山果》等九幅作品参加“深圳国际水墨画双年展——笔墨在当代”。

2005年7月《金秋》等四幅作品参加北京中国美术馆举办的“当代中国学术论坛首届当代中国画学术展”；9月《青荷》参加北京“第二届中国北京国际美术双年展”。



张桂铭画《红果绿叶》2005-2006年 132x34cm

论吴昌硕艺术研究的当代意义

——纪念一代艺术大师吴昌硕逝世80周年

■王琪森

引言：一个理论命题的提出

在我书房的墙上，一直挂着一幅吴昌硕先生摄于西冷锦带桥上的照片，朝夕相对，老社长温馨的目光弥散出人文的阳光。于是，一个问题时常萦绕在我心间：先生身材瘦小，面容清癯，出身贫寒，自述“一耕夫来自田间”。然而正是他却成为中国近代艺术史上开宗立派的一代大师、声名遐迩的海派书画领袖，其睿智超逸的审美感悟、其高迈勃发的创新精神、其气势雄健的刀笔形态究竟何来？其历史的玄机或是艺术的成因究竟是什么？先生已渐行渐远地走入历史，然而“吴昌硕现象”正成为现在时和未来时的一个永恒的命题。

今年正值吴昌硕先生逝世八十周年，西冷印社组织我们社员赴余杭超山先生长眠之地进行春祭，我想纪念先生最好的形式，就是弘扬先生的从艺精神。特别是在当代这个文化时空和艺术生态中，书画篆刻如何传承与发展？怎样突破与创新？已成为大家关心的公共话语和共同抉择。吴昌硕作为一种博大精深和艺术资源和彪炳于世的审美高峰，他的价值与意义不仅仅体现在他已取得的辉煌成就上，同时也凸显在他是怎样突破创造上。而以往我们在这方面的探讨或研究还不多。坦率地说，当代对于吴昌硕的艺术研究，特别是对其历史地位的评价还远远没有到位。

吴昌硕是近代艺术史上第一位真正的继往开来、承前启后的人物。中国书画篆刻艺术发展到清末民初，已趋于“结壳”的阶段，代表正统化的“四王画派”已出现了笔墨程式化、创作萎缩化的低迷状况。而代表文人画的“扬州画派”也出现了笔墨率化、风格雷同化的低谷现象。正是在这种新旧交替的转型期，在“江海之通津，东南之都会”的上海，随着中西文化的交融、新兴市民的兴起、工商经济

的繁荣等现代综合因素的促进，“海上画派”的崛起与发展令人瞩目。而吴昌硕作为海派书画的领袖人物，他的出现和以他为代表的书画精英群体的形成，标志着海派书画篆刻艺术鼎盛期的到来。由此而应确认、确立这样一个史实：即上个世纪二三十年代的上海，是中国书画篆刻艺术的中心，对全国起着引领的作用。而在中国近代艺术史上，对此却并没有作出客观的评述和应有的定位。对此，笔者将另行撰文。而本文所研讨的只是一个基础性的课题，即吴昌硕艺术研究的当代意义。

一、海纳百川 有容乃大

中国书画篆刻作为一种独特的民族艺术形态，有着十分悠久的历史积淀和丰厚的传统积累。但有时这种历史积淀太多和传统积累太厚，反而会形成一种超负荷的压力和太沉重的包袱，使书画篆刻的创新变得举步维艰。因此，必须在师承传统与推陈出新间寻找或是选择一个变通的平台。而上海自道光23年9月26日（即1843年11月17日）开埠后，随着租界的设置，银行的建立及各地富商的涌入，上海迅速崛起，一跃成为中国乃至远东最繁华的商业中心。富庶的经济，为书画的兴盛搭起了坚实的台阶。就像当年扬州商业的兴旺孕育了“扬州画派”那样，正是上海经济的繁荣，商业文化的兴盛，使吴昌硕寻找到了一个在传统与创新间变通的平台。吴昌硕在一首诗中曾深有感受地写道：“书画金石有真意，贵能深造求其通。”吴昌硕正是以其先进的艺术觉悟、理性的变通意识和开放的创作心态，真正体现了其“海纳百川，有容乃大”的从艺精神。

因此，简要地勾勒一下吴昌硕艺术在上海变通的轨迹，可以使我们从中间窥见一代大师成功的内容与条件。可以这样讲，吴昌硕书画篆刻风格的最终形成，是在上海完成的，如果没有上海为他提供独特的

城市艺术时空和新兴市民的审美情趣，如果没有上海为他提供坚实的商业经济基础和开放多元、东西交融的创作环境，那么吴昌硕将是另外一种存在。吴昌硕自幼学艺，师从传统，并先专后博，举一反三，更可贵的是他的学艺过程不是平面式的渐进、程式化的效法、守旧化的沿袭，而是应时而变的打通、与时俱进的探索、不拘一格的拓展。吴昌硕在同治11年（1872）29岁时即随友人金杰赴上海，认识了当时海上名画家高邕，从此便与上海结下了不解之缘。上海的人文之风是“求新求变求异、兼收并蓄和广采博取”的精神，对吴昌硕的艺术创作产生了能动的影响和积极的引导。一个十分重要的背景是不能忽视的，即在吴昌硕来上海从艺之前，不少杰出的书画家已在这块开放而充满活力的土地上进行了可贵的艺术耕耘和实践。如有前海派殿军人物之称的赵之谦，他的艺术中介精神和文化创造作用，为海派艺苑注入了一股清新之气，特别是他在诗书画印综合领域的整体性突破，为日后的吴昌硕作了先期的引导。而海派中坚人物任伯年，他在人物、花鸟画上的精湛造诣和娴熟技法，把民间性、市民化的画风发挥到了极致，使海派书画名声大振，赢得了广泛的市场，他对吴昌硕的艺术观念及创作方法影响极大。而蒲华则是海派画家中的才子，他极有艺术悟性和变通精神，以篆隶笔法撇兰竹，雅俗共赏而气息高古，富有时代精神，因而为新兴的市民知识阶层所青睐。吴昌硕正是在这种“天时、地利、人和”的条件下登上了海派书画艺术的大舞台。这就使他对传统的继承富有活力，对变通的把握极为准确，对创新的实践相当理智，对风格的打造极为倾力。他既遵循传统，又立足当下；既注重典雅，又体现通俗；既崇尚古朴，又追求新法；既考虑市场，又讲究品位。

吴昌硕的篆书早年取法杨孙，后又上窥秦代李斯。中年以后又涉足石鼓，并大力收集各种金石文字拓本，以吸纳质朴淳厚的民间气息，最终以石鼓作为变通中介，笔致圆浑持穆，道劲高古，线条浑朴郁勃、气势雄健，结构则参差变化、倚侧相依，令人耳目一新。他的行草独具风貌，笔势翻润而潇洒凝重，苍劲挺拔而意致高远，颇有传统意韵与个性抒发，亦通畅易认且格调清新。吴昌硕的篆刻初学浙派及钱松、吴让之，以稳健凝重为根基。后又效法秦汉古印及封泥、瓦甃。在刀法上也大胆变革，因而以封泥遗绪及汉印风范面世，使自己的篆刻高古苍莽、雄浑老辣，有大气磅礴之势、力扛九鼎之美。特别是视觉效果上，显得线条圆浑健硕、端峭畅朗，显得格古韵新，营造了一种审美亲和力。吴昌硕在绘画上曾师承陈白阳、青藤、八大、石涛、扬州八怪等，然而他精研传统而不泥古，善于“破古法”而“出己意”，使他的大写意花卉变得气韵丰约、敷色古艳、风格超逸，在构图上则饱满和谐而疏密有致，既无宫廷画的繁复，亦无野逸派的粗陋，弥散出浓郁的生活气息，具有鲜明的时代精神和鲜活的市民情趣。由此可见，正是近代上海的崛起，为吴昌硕的艺术传承与创新提供了一个时代背景，而吴昌硕正是在“笔墨当随时代”的精神引领下，审时度势抓住了这个机遇，从而成功地在传统与创新间实现了超越。

二、善于突破 贵在创新

这真是一种值得注意的文化现象与值得研究的艺术形态。吴昌硕在绘画、书法、篆刻领域中，取得了全方位的系列突破，使清末民初的书画篆刻艺术面貌为之一新，影响远及海内外。举凡艺术家，都希望自己在所从事的领域中有所突破与创新，然而实际上成功者却寥寥。个中原因

虽然复杂，但一个重要的原因就是如何寻找突破的契机，怎样寻觅创新的载体，这不仅需要艺术功力的积聚，更需要美学思想的提升。同时也离不开创作中的敏感性与理论上的敏锐性。而吴昌硕却难能可贵地具有这种气质与造诣，抓住了突破的契机与创新的载体。因此，破译隐藏在“吴昌硕现象”背后的深层原因，无疑对当代书画篆刻艺术创作富有艺术启迪作用。大师的出现并非偶然现象，吴昌硕之所以登上一代大师的峰巅，他的突破与创新，本身就具有一种文化缔造意义与艺术原创精神。历史地看，海派书画的崛起，是以近代上海的商业经济及市民文化为基础的。开埠前的上海本土画家并不多，而随上海大都市的开放程度加剧，像张熊、任熊、赵之谦、胡公寿、虚谷、任伯年、蒲华及吴昌硕都相聚在黄浦江畔，他们都是真正意义上的职业画家，而非是旧式画商书轩中“人淡如菊”、靠“烟云供养”的闲逸之士。切勿要以市场经济因素对书画艺术会有所伤害、降格。而历史地看正是这种新兴的社会经济成因，为海派书画最终的变法创新起到了杠杆作用。既然以画为生，就必须以市场需求为导向，以市民喜好为参照。这也使书画家们既要恪守艺术原理，又要考虑商品基因。吴昌硕正是在这个社会意义上对自己的书画篆刻进行了变法，雅中见俗，以市民性、入世性为主导。笔者深感到吴昌硕书画艺术的立足点不是为了市民化客体的创作，而是市民性本体的创作。他深知市民的审美趣味是求新求变。因此，他不甘平庸，对书画作了大胆的变法，并成功地寻找到原创的载体。

“道在瓦甃”，是吴昌硕篆刻的一方印章，我却常把此印看作是吴昌硕篆刻开创“吴派”的揭秘，吴昌硕篆刻创作的年代，正是浙派在走下坡、赵之谦派风行的

时期，如何超越这些前辈大师？为此他上下求索，广泛涉猎，上至秦汉古碑石鼓、封泥瓦甃，下至明清各派、丁黄吴赵，终于从石鼓瓦甃系文字中得到启悟，移入印中，再参己法，即以石鼓文为印风原创，以瓦甃封泥为印风辅垫。从而形成了以石鼓为文字造型，以封泥为章法结构的印艺主体风格，并将历代的锐刀快刃奏刀法改为钝角刀法，并融入书法之笔情墨韵，从而在印坛上高扬起“吴派”的旗帜。吴昌硕的书法也是从历代碑刻金石文字中吸纳突破的能量，如隶书中融入篆草之法，貌拙姿奇、气息古雅。篆书从石鼓化出，形奇体茂、古意盎然。行草则以篆隶之笔参以王羲纵横之势，体势跌宕、厚拙奔放，他曾自言“强抱篆隶作狂草”。因此，他的书法具有多元的组合与诸体的融合，以高古奇崛为基调，并渗透了金石质感与金石气。他的绘画以大写意书画为主体，并充分发挥自己擅长书法篆刻的优势，在画中渗以篆隶草法与金石气韵，并敢于从俗，不拘一格，大胆使用西洋红，一反传统文人士大夫视运用大红为俗的观念，使绘画艳丽处不轻薄，浑厚处不沉闷，于“奔放处离不开法度，精微处照顾到精神”，不仅开海派风气之新，而且在艺术史上，使清末民初画道中落的现象得到了改观。吴昌硕在书画篆刻艺术领域所取得的多方突破与多重创新，具有艺术哲学上的深刻意义及一格创作学上的多元启迪，当代艺坛的艺术家们也会从中得到有益的收获。即他的书画十分追求个性的张扬，但又不狂怪冷峭。他的风格十分注重人文关注，但又并不曲高和寡。他的创作十分关注生活气息，但又不媚俗浅薄。他是真正意义上平民化的画家，而不故作伪贵族气。正是由于吴昌硕的努力实践并领袖艺苑的作用，从而真正奠定了海派书画的

清末最有影响的中国画家，应该首推吴昌硕(1844—1927)。他能将中国文人画中诗书画印的传统结合得天衣无缝，且又都达到极高造诣，能达到“奔放处不离法度，精微处照顾气魄”的效果。细观他的作品，既有诗味，又含金石气，更具书卷气与书法之美；不但在总体上重气势，而且在每一局部处理上都重笔墨法度与技巧，耐人寻味，引人注目。他的传世作品极多，许多大幅小幅的作品均十分精美，可说是清末国画领域的代表。他亦堪称清末能全面把握国画中诗文书画语汇的一代宗师，他将写意画在致广大尽精微两个方面都作了进一步推进，并一改文人画那种孤峭冷峻的格调，其笔墨、构图、书法、印作，识对画工与文人都产生了影响，作品格调既高古又热闹，既通俗又文雅。有一种大家为文之举重若轻之风范，也具有较深的内涵，将他当成清代绘画发展的终极是并不过分的。

摘自中共中央组织部编《全国干部学习读本·中国艺术》



创作基调是饱满热情，视觉效果是自信高蹈，审美体验是富丽华润，感知认知是雄健畅朗。这就使他的书画引领潮流而影响深远，有人气，有人缘，有人性，这是难能可贵的。而以往对于吴昌硕的研究恰恰在这一点上被忽视了。

三、博学多才 智能完善

书画篆刻作为一种独特的中国文化现象，有着内在的艺术元素和审美语境，因而被称为“姊妹艺术”。回顾一下中国艺术史，凡是达到大师级的艺术家，他们都博学多才、智能完善。特别是归属上海这个新兴大城市文化系统的海派书画，其主要消费对象就是市民，无论是从经济条件及文化水准来看，城市市民代表着一个新兴都市的意识观念。“市民当然是居住在城市里的人，但近代意义上的市民是属于公共领域的概念，指的是城市自由民或公民。”（《上海通史》）因此，他们的欣赏趣味要求综合性、时尚性、生动性、娱乐性。就以前海派赵之谦来讲，他就是一位在书画篆刻全方位突破的大师，并且有学术性的智能，擅长于文字学、金石学、鉴赏学等。而吴昌硕也正是这样一位大师级艺术家，所以他才能以艺服众地成为众望所归的“海派”领袖人物。而审视一下当代艺坛，书画篆刻全能者有，但为数不

多，而全方位突破者更是凤毛麟角了，似乎形成了大师断层。其实，大师除了要博学多才外，还需要完善的智能。记得1913年，西泠印社公推德高望重的吴昌硕为社长时，已七十一岁的吴昌硕欣然接受，并亲撰对联以纪盛事：“印岂无源？读书坐风雨晦明，数布衣曾开浙派；社何敢长？识字仅鼎彝瓴壁，一耕夫来自田间”。这副对联很生动而朴实地反映了一代大师的成才之路，也说明了这位平民艺术家的智能结构。

吴昌硕从二十二岁起就负笈开始了他漫长的求艺之路。他先从画梅名家潘芝陆学画梅，从杭州文化名人俞曲园习金石训诂，后又深得苏州大收藏家吴云、吴大澂等支持，得以遍观所藏，眼界大开。中年后，吴昌硕在上海与画家任伯年相交，情在师友之间，平和虚谷，任阜长等书画家交往。吴昌硕晚年在上海定居，专心致力于诗、书、画、印，诸艺会通之际，臻于人艺俱乐的佳境，并与蒲华、王一亭等时常商榷艺事，作画赋诗。吴昌硕具有很扎实的文学功底和国学根基，面对上海这一近代大都市中的艺术竞争，吴昌硕的聪慧就是不仅在书画印上下功力，而且在诗文书法上见造诣，这就大大加强了他书画作品的文学性，适合了市民多种审美需求，

使他的书画可看可读可思。吴昌硕的不少题画诗清新流畅而质朴生动，意境内涵和情趣盎然，与同时代的诗人相比，在文学成就上也是毫不逊色的。在同时代的海派画家家中，可以这样讲，吴昌硕学问是极好的。从而形成了吴昌硕的“诗、书、画”三绝之优势，这实际上也就使“海派书画”有了综合性的审美特征。从中可见，吴昌硕勤于学业，孜孜不倦，先后学过金石学、训诂学，具有艺术性与学术性的完善智能，成为一个学者化的艺术家，才完成了大师的修炼。

另外不容忽视的是吴昌硕具有积极的社会参与意识，他不顾自己年事已高、名声很大，依然以热情的态度参加海上文士艺人的雅集，并结社盟誓。参加“淞社”诗会、“九老会”笔会，发起组建上海豫园书画善会，并和京剧名家梅兰芳、荀慧生交往，时常主动参加各种赈灾慈善活动，充分体现了人格魅力和领袖风采，具有难能可贵的公共精神和社会意识。正是在这个意义上，我认为吴昌硕的成功不仅是个人的，而且标志着一个流派和一个时代的成熟。也正是在这个历史的文本和艺术聚焦中，我们才能认知或是确立吴昌硕艺术研究的当代意义。



吳昌碩·秋菊老少年图轴