

中國現代美術全集

中國畫(三)
花鳥 上



日長如小年
辛未夏至
第二幅 元作
宗白華兄

中國美術分類全集

中國現代美術全集

中國畫

(三)

花鳥 上

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集

中國現代美術全集

中國畫 (三) 花鳥 上

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 劉曦林

責任編輯 王玉山 劉普生

版面設計 李文昭 王玉山 劉普生

責任校對 朱 布

責任印製 秦星寶

中國現代美術全集編輯委員會

人民美術出版社 聯合授權在臺灣出版發行

出版者 錦年國際有限公司

地址 香港九龍官塘開源道五十五號

開聯工業大廈A座三樓十六室

發行者 錦繡出版事業股份有限公司

發行人 許鍾榮

地址 臺北市松江路八十號八樓

電話 (02)2218-2218

郵政劃撥 05496667錦繡出版事業股份有限公司

出版登記 行政院新聞局局版臺業字第二〇八五號

製作 香港利豐雅高印刷集團有限公司

一九九八年一月出版

ISBN 957-720-311-6(第三冊：精裝)

有著作權 侵害必究

國家圖書館出版品預行編目資料

中國畫／李松主編．--香港：錦年出版；臺北市：錦繡發行，1997- [民86-]
冊；公分．--(中國美術分類全集)(中國現代美術全集)

ISBN 957-720-311-6(第三冊：精裝)．--
ISBN 957-720-312-4(第四冊：精裝)．--ISBN
957-720-313-2(第五冊：精裝)

1. 繪畫 — 中國 — 作品集

945.5

86011007

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為繪畫編的中國畫第三卷花鳥（上）。
- 四 花鳥卷（上）內容分三部分（1）論文（2）圖版（3）圖版說明、作者簡歷。
- 五 本卷圖版按作者出生年月為序。
- 六 為使海外讀者了解中國大陸現代美術原貌，本書內容未作任何更改。

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙
主任 劉玉山
副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平
委員 (按姓氏筆劃為序)
王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華
吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹
常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟
靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武
鍾涵

本卷主編 劉曦林

總體設計 呂敬人

二十世紀 花鳥畫概說

劉 曦 林

一、小 引

何謂花鳥畫，當今的界域已與古人有很大的差異——它已經作為廣義的花鳥畫，包括了已往所說的花鳥、走獸、草蟲、蔬果、鱗介和四君子畫，甚而在題材與格局上類似西方靜物畫、動物畫的水墨或彩墨表現也可以歸於這個門類之中。相對於人物畫而言，它以人以外的自然物（人也屬於大自然）為題材方面的憑藉；相對於山水畫而言，二者雖同以大自然為對象，而花鳥畫側重於局部的、微觀的自然物，主要以植物、動物形象為題材，或配置相關物象，以有限的形象構成一個自足的藝術天地，在繁鬧的藝術世界裏劃定了一塊自己的領地。那麼，是否可以說，我們今天所謂的花鳥畫學，是以植物、動物形象及其相關物為題材，借以表現人，表現人與自然、與造化、與社會關係的詩化了的造型學問。

當然，以上關於花鳥畫的說法是我個人的認識，或者也祇是20世紀對這一類藝術的大體界說。但我們還會時時遇到難於以題材為藝術品精確分類的麻煩，因為藝術是一個非常自由的天地，藝術家的思維絕不是某種概念可以繩束的。更何況藝術已演變到可以不憑藉任何客體形象，祇以抽象符號代言辭，甚至於直接以現成物品裝置為作品的時代，僅以題材為分類標準已十分的尷尬。而本卷之所以以“花鳥畫”為名，是因為在20世紀的中國，前述廣義的花鳥畫是中國畫的主流表現之一；那些顯然受到西方現代主義或後現代主義影響的現代水墨畫實驗，在其水墨語言和抽象性上既與花鳥畫有所聯繫，又處在尚未成熟或客觀條件尚不能為其獨立成卷的境況中。儘管某些現代水墨作品有傳統花鳥畫的影子，或可稱作花鳥畫的現代表現，但在藝術觀念上與傳統花鳥畫的距離已相去甚遠。

二、古代花鳥畫簡述

既然本卷以 20 世紀花鳥畫為重點，極簡畧地回顧一下中國古代花鳥畫的源流和美學特點，對於把握古今的承傳變異關係也許是有益的。

花鳥畫的起源猶如整個藝術的起源是個永遠難於以時間界定的模糊課題。我祇是想，自從人類成為真正意義的人，開始了有意識的生活實踐，開始塗畫或者刻製動植物的造型，就意味著那些和人類物質生活相聯繫的動植物形象也同時參預了人的精神生活的創造，就意味著花鳥走獸畫有了自己的雛形。新石器時代的巖畫和彩陶，其中的動植物形象每令今人嘆為觀止。這人類童年的造型藝術，對動植物的親和、讚賞，甚至於將鳥獸視為崇拜的圖騰、族徽，是人與物之間物質關係的映象，也是人與物之間精神關係的映象，實質上構成了花鳥畫科獨立的基礎。

花鳥畫科的獨立是中國畫生發過程的伴隨物。史家認為，它與人物、山水畫科相互獨立的時空在魏晉南北朝^①。我們已經無從看到張彥遠在《歷代名畫記》中記載的《鳬雁水鳥圖》、《鸛鵲圖》等晉代花鳥畫作品，但仍可以從宋人臨摹的顧愷之《洛神賦圖卷》中對花鳥走獸的描繪領畧其概，恐怕當時的花鳥畫還處在雖巧富文思而技法較為簡畧的階段。

隋唐以後，中國花鳥畫從題材的開拓、本體語言的豐富、審美意趣的深化、風格流派的分宗等方面全面地繁興起來，並以宋代院體工筆畫和明清文人簡筆畫為標誌形成了古代花鳥畫的兩個歷史峰頭，直到今天還被畫家們慨嘆為難以逾越的高牆。在隋唐之後的一千多年時間裏，特別是自宋代院體到文人畫風的轉變過程中，花鳥畫的審美內涵發生了重大變化。藝術的主客體關係發生了由重客體到重主觀的傾斜，在極工與極簡兩大語體之間的廣闊的中間地帶裏出現了白描或沒骨、設色或水墨以及色墨參用、半



黑山巖畫野牛圖 新石器時代



彩陶盆繪五魚圖 新石器時代



東晉顧愷之《洛神賦圖卷》(宋摹本)
中的龍雀、牡丹形象



照夜白圖 唐 韓幹



珊瑚筆架圖 北宋 米芾



菓熟來禽圖 南宋 林椿

工半簡諸多樣式，也同時形成了花卉、翎毛、畜獸、草蟲、龍魚鱗介、梅蘭竹菊四君子畫等諸多題材細目，因個性氣質、色墨語言之異呈現出風格的多樣表現。它在後期雖曾一度受到西洋畫的影響，但郎世寧被中國畫同化的程度遠遠超出他對中國花鳥畫主流風神的變異度。在古代中國，花鳥畫基本上是在中國文化自體系內走向了高度成熟。

中國古代花鳥畫的豐富表現可能為總體把握其美學特色帶來困難，但它與西洋靜物畫、動物畫相比較，又體現出獨成體系的鮮明的中國美學品格——它以活的動植物（而不是標本）為描繪對象，即便“折枝”，也被視為“不根而生從意生”的鮮活的生命；它不像西方靜物畫那樣專事案頭的實寫，也不受直觀視野及焦點透視規律的束縛，而是可以隨意併置四時花木、任人遷想妙得的活的藝術；它有重視寫生、講究理法的傳統，但從不如實描畫在一定光源下形成的體面關係、空間關係和補色關係，而主要以綫意造型、以筆墨造型、以意象造型，隨類賦色、以墨代色、以意設色，以空白代空間或者說借空白餘留思維、想象的空間；它以親和萬物、天人合一的意識表現人與自然的關係，以比、興之義表達人的審美理想，抒發畫家的情懷感慨，因此，它又是象徵的藝術，實質上不以表現客體為鵠的而以表現人為終極目的的藝術，正緣於此，工筆和簡筆都有寫意的追求；它和書法、詩文、篆刻有著內在聯繫，又共同構成了詩、書、畫、印合一的形式格局，成為並非純粹繪畫的綜合藝術。如果將以上特點概括為天人合一的自然觀、鮮活的生命意識、象徵性的思維、意象的造型、筆墨語言和構成、綜合性臻文之極，這些同時是整個中國畫的美學特色在花鳥畫藝術中有著突出的表現，並因此使之獨立於世界畫壇^②。

三、時代思潮與花鳥畫的變異

像這樣一個遠遠早於西方靜物畫、動物畫獨立為科的畫種，已經成為中國傳統文化的象徵之一，也成為中國人精神生活的一種需求。但正如一切精神產品和它賴以生存的物質世界的關聯那樣，花鳥畫這一在中國古代大文化背景下成熟的藝術，在中國社會處在轉型期的 20 世紀，不可避免地遇到了新的社會思潮的影響或衝擊，並由此產生情思、語體、風神的變異。如果把中國的 20 世紀分作三個階段——自世紀初到 40 年代末，即清朝末年到中華民國政權解體為第一階段；自 1949 年中華人民共和國成立到 1976 年“文化大革命”結束為第二階段；自“文革”結束到世紀末，即中國的改革開放期為第三階段，這三個不同階段又有不同的機遇和文化背景，並對花鳥畫有不同的促動和制約。

1. 1900～1949

1900 年至 1949 年，恰是本世紀的前半葉。這是封建王朝日薄西山，以西方資本主義政治、經濟為參照的資產階級民主革命和在馬克思主義指導下的無產階級革命以及反抗帝國主義侵略的民族自衛戰爭迭次發生的大革命、大動盪時代。在美術上，一方面是傳統文人畫的繼續，以吳昌碩為代表的後海派文人畫在傳統基礎上的革新；另一方面，是西方美術的大量傳入，以及以漫畫、版畫為代表的通俗革命文藝樣式的興起。但對傳統花鳥畫真正有所影響的是“五四”新文化運動中，西方寫實主義繪畫觀念對傳統文人畫觀念的衝擊，作為古代文化象徵的文人畫和孔夫子一起成為革命的對象，並濫觴了本世紀中國畫前途的第一次論爭。辛亥革命期間，高劍父等參融借鑒西畫的日本畫表現現代事物和革命情懷的藝術得到孫文的讚賞，卻遭到廣東傳統派畫家的激烈反對。“五四”期間，主張復興院體畫正宗，進而主張“合中西而為畫學新紀元”的康有為，與疾呼“美術革命”，主張採用洋畫寫實精神



墨葡萄 明 徐渭



花鳥圖卷(部份) 清 朱耷



竹蔭西獵圖 清 郎世寧



叢竹圖 清 鄭燮

的陳獨秀，皆視文人畫為“簡率荒畧”的“一派惡畫”；提倡“以美育代宗教”的蔡元培，同樣主張把那西畫兼容並蓄了來。當時美術界的風雲人物徐悲鴻、林風眠、劉海粟無不直接受到這一思潮的催動，像那些政治家們一樣怒斥文人畫的弊端，哀嘆畫壇的衰敗。但畫家們對傳統畢竟有些切實的分析，其中徐悲鴻對古代花鳥畫尤加稱頌，認為“吾國最高美術屬於畫，畫中最美之品為花鳥”，^③中國繪畫造詣“確為古今世界上佔第一位者，首推花鳥”，因為花鳥畫“保有寫實精神為多”，這樣，便為西方繪畫與中國花鳥畫在寫實性的匯合上敞開了輿論的大門。林風眠則進一步在色彩、章法、造型等方面引入西方現代派意識，為花鳥畫表現現代人的情趣蹀開了新路。

在這般情境下，傳統觀念頗深的畫家們便遇到了西洋畫和日本畫的雙重夾擊，不得不對高、徐、劉、林諸“新派”進行論戰，並湧起若干傳統派畫家集結的社團。儘管傳統派畫家有守成與革新的差異，但維護中國畫尤其文人畫美學的純正性又是共同的立場。1921年，陳師曾發表《文人畫之價值》一文，反駁了對文人畫的指責，認為“不求形似正是畫之進步”；他反駁了惟寫實西畫可救治中國畫的觀點，反而指出了不斤斤於形似的西方現代派與中國文人畫的契合之處，因為他認識到藝術的本質在性靈、個性、思想等形而上的表現。陳師曾的觀點不僅穩定了文人畫的陣腳，也啟示了文人畫家們的精神追求和變革意識。

這場以中西之爭為表象，以古今之意為實質的論爭，雖因抗日戰爭的爆發而暫告沉寂，但勝利之後波瀾復起。這中國畫前途的第一次論爭既是畫界現實的反映，也促動了20世紀前半葉甚至整個世紀中國畫思潮的起伏跌宕，使我們返觀20世紀花鳥畫史時找到了一個比較明晰的切入點，也看到了20世紀前半葉花鳥畫承傳變異的基本脈絡——繼海派吳昌碩之後，陳師曾、齊白石等堅持在簡筆文人畫自身基礎上的變革；一大批傳統派畫家對“四君

子”雅畫持續不斷的嗜好；劉奎齡、于非闇、陳之佛等在傳統工筆花鳥畫方面的拓展；高劍父、高奇峰、陳樹人為首的折衷派（後稱嶺南畫派）旁採日本畫風的實驗；徐悲鴻等採擷西畫寫實主義以復興中國畫的努力；林風眠等對西畫色彩及其他現代派語彙的融滲……這傳統與新派兩大陣營、六種走向，共同構成了 20 世紀前半葉中國花鳥畫的格局，而這種格局變異正是當時大文化背景的產物。從內美的角度而言，雖然傳統的審美意識有繼承性的表現，但由於以工商業者為主的城市市民階層的興起，文人畫也便朝著這一通俗化的方向傾斜了去；由於具有西學的新知識分子對藝術的參與和需求，對新情新意和個性化的追求，對於創造性的鼓勵也便超越了維持古意和書卷氣的呼聲，雖然古意仍有官方和民間的欣賞者羣。

2. 1949~1976

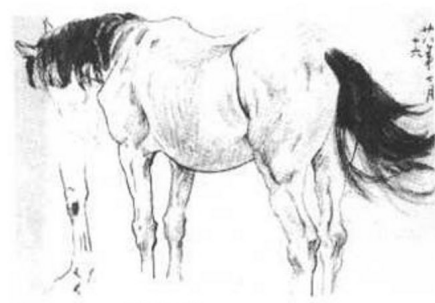
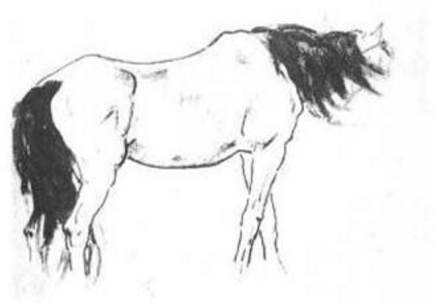
在世紀接近轉向下半葉的時候，國內革命戰爭結束，中華人民共和國成立，一個統一的國家和新的社會制度的誕生，同時需求一種新的藝術形態，中國畫呈現出與時代的更强的同步性特徵。在 1949 年召開第一次全國文學藝術工作者代表大會之後，中國畫被列為“改造舊文藝”的範疇，催動了一場“新國畫運動——亦即國畫的改造運動”。許許多多的國畫家第一次接觸到為人民大眾服務的新的文藝觀，紛紛表示清算文人士大夫思想，清算形式主義的八股畫，深入人民生活，從改造思想入手，創造新的內容和新的形式^④。寫實的觀念，注重思想性、教育性的要求，為人物畫的改造指出了方向，但花鳥畫卻出現了短暫的徬徨，在傳統的花鳥畫特別是文人畫中體現的美學觀念能否為人民大眾服務，一時成為畫家的困惑。50 年代初，人物畫家們用傳統方法表現新生活發生了矛盾，借鑒西畫的造型方法同中國畫美學發生了矛盾，出現了認為中國畫不能反映現實和對西畫的“科學的寫實技術”過分推崇的虛無主義傾向，傳統派的畫家們則表現了頑強的筆墨意



墨梅圖 清 趙之謙



柳蔭八哥(冊頁之一) 清 任伯年



馬(素描) 徐悲鴻



松柏長春圖 1957

陳半丁、于非闇、李鶴齋、馬晉、胡景翼、
吳一舫、俞致貞、田世光、段麗青合作

識和維護傳統中國畫美學的態度，並引發了本世紀有關中國畫前途的第二次論爭，實乃世紀前半葉那場古今中西之爭在新條件下的繼續^⑤。1955年，周揚主要批評了虛無主義，也同時批評了保守主義，談到了藝術方向，也談到了保證山水、花鳥畫的地位^⑥，成為中國畫尤其是花鳥畫從困惑走向復甦的轉機。

在國家的指導思想規定著中國畫發展方向的時代，其思想和政策的正確與否便成為中國畫生死存亡的前提。50年代末到60年代初，中國的花鳥畫順應著時代的要求和國家的文藝政策的調整，出現了一度的繁榮。毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》中，關於文化傳統與藝術文野，關於生活是藝術的惟一源泉的論述，毛澤東本人對浪漫主義的推崇，為花鳥畫家們繼承傳統精華，注重師法造化，擺脫西畫寫實主義束縛提供了理論根據。花鳥畫家們由於既往的修養和他們對藝術規律的把握，也在時代風神與個性塑造之間找到了理想的中介點。正是在這一個階段，潘天壽、林風眠、郭味蕓、于非闇、陳之佛分別以不同的語體走向了創作盛期，不僅以來自寫生的新穎意趣，以崇高、陽剛、豐盈、明麗的新品格適應了健康向上的時代精神，也頑強地保持了風格的獨立。

遺憾的是，政治對藝術的過多的干預，不僅使一些不懂藝術規律的畫家製造過標語口號式的作品，一些修養淺薄的畫家表面地理解了為人民大眾服務的方向而趨於低俗，一些修養較高的畫家也迴避了自己內心情感的表現。當階級鬥爭為綱的政治理論籠罩一切的時候，史論界也曾捲入一場山水、花鳥畫階級性的討論。這種極左的思維在1964年開始的城市社會主義教育運動和1966年開始的“文化大革命”中走向極端，畫家們為實現藝術方向與藝術規律統一、為實現大眾情感與自我風神統一所作的巨大努力一概被批判為“文藝黑線”復辟的毒草，不僅使花鳥畫遭滅頂之災，也使整個藝術走向異化。“文革”後期僅為紅梅和蔬菜豐收留下了一條狹縫，一場批“黑畫”運動再度使剛剛恢復作畫權利的

李苦禪等人蒙受不白之冤，更令人難過的是潘大壽、郭味蕓等卓有成就的畫家被迫害致死，夭折在走向藝術盛期中途，藝術史上匱缺了他們最後的昇華。畫家們不可能衝破這歷史的重圍，惟頗有政治膽識的石魯留下了一批反抗型的花鳥畫，在暗夜裏吟唱了一首首為真理、為人格奮爭的悲歌。

3. 1976~90 年代

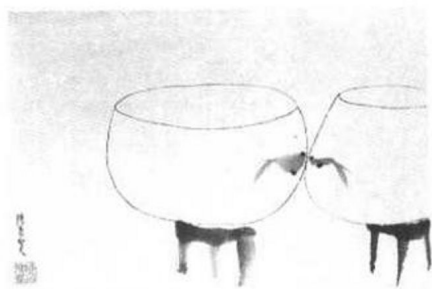
1976 年，“文化大革命”結束，畫家們陸續恢復了名譽和作畫的自由，花鳥畫家們的第一主題便是心花怒放、百鳥歡鳴般地歡呼中國的新生。在哲學界開展“實踐是檢驗真理的惟一標準”的討論中，畫家們和整個國家一起進行著痛定思痛的反思。1979 年召開的第四次文代會宣佈“在文藝創作、文藝批評領域的行政命令必須廢止”，“提倡不同形式和風格的自由發展”，^⑦花鳥畫也和整個文學藝術一同經過十餘年的沉寂再度走上藝術的規律。

自 70 年代末至 90 年代末的 20 世紀後期，是中國改革開放的新時期，也是藝術全面解放的新時期。在這個時期裏，以既往文藝政策的沿續、既往思維方式的開拓與西方現代藝術的矛盾和互補構成了藝術的變異關係。尤其西方現代、後現代藝術及其美學觀念不分時序地一併湧進了中國，一些青年人以此為參照，提出“反傳統”和中國畫的“窮途末路”說，並釀成本世紀中國畫前途的第三度論爭。但較為成熟的畫家並不取趨同西方現代派走向世界的思路，而懷著對民族藝術的信念以開放的態度選擇性地消化著古今中外的一切，開創了中國美術史上空前活躍的局面，形成了各種美學觀念和藝術體系“多元並存”的格局。在中國畫領域裏，以現實主義精神為原則的主流樣式，傾向於新潮的現代水墨實驗，熱衷於傳統的“新文人畫”羣體的三足鼎立，成為世紀末畫壇的一大特點。這三種流向互生互動，互別互滲，卻都不迴避使中國畫由它的古典形態繼續向現代形態轉換的課題。

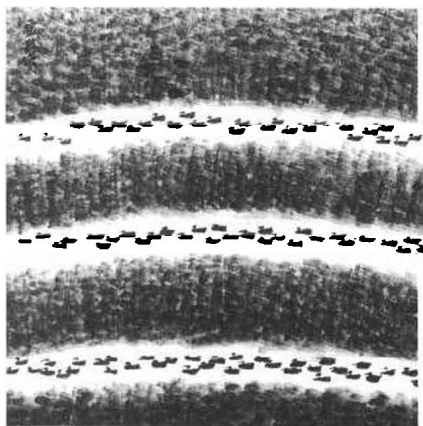
如果說，這種“現代形態”和“現代感”相對於人物畫、山



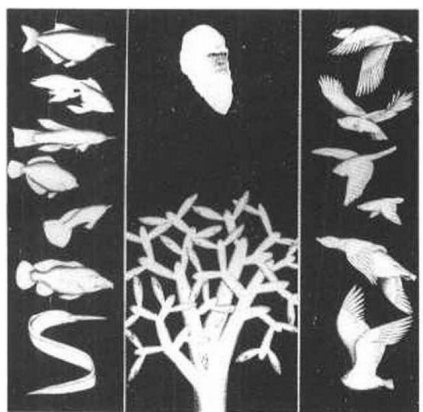
西郊豐收 孫雪泥 1958



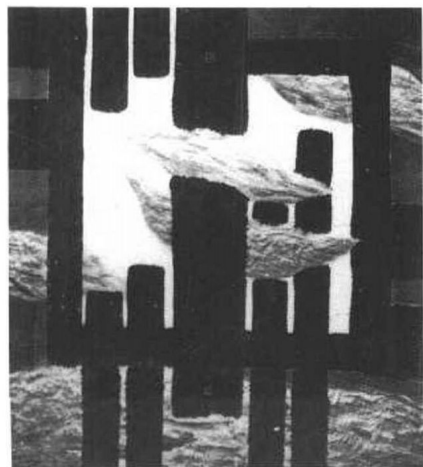
少則得 陳其寬 1977



草鴨 姜寶林 90年代



向達爾文致敬 何曦 90年代



四十八卦·井 石果 90年代

水畫來說還比較清晰的話，花鳥畫卻相對較為困惑——縝密如宋畫，高簡如八大，各種語體及其筆墨技巧在歷史上已高度成熟，並成為後人難以逾越的高峰；今人的詩文、書法修養多不及古人，從詩書畫印的結合上拓展亦非易事；花鳥、走獸、草蟲等相對微觀的自然物並無古今之變，題材的更換不會成為主要的突破口；西方現代藝術的“現代感”能否成為傳統中國畫走向現代的參照，而又不失之為中國花鳥畫？……在這個新時期，朱屺瞻、李苦禪、崔子范、于希寧等老一代畫家作出了突出的成績，但有志於獨立和有志於突破的中、青年畫家無不感到上述的困惑，並因困惑而突現了些新樣。也許，是否能以現代的情志引領出現代的中國花鳥畫的形態，是他們走向 21 世紀的關鍵。

綜上所述，20 世紀的中國大陸藝術經歷了三個大的階段，也發生了三度中國畫前途的大論爭，傳統形態的花鳥畫分別遇到了三種形態的藝術潮流的挑戰——第一階段是古典寫實西畫的衝擊，第二階段是社會主義現實主義藝術精神的要求，第三階段是西方現代派藝術的滲融。這三種藝術思潮雖然不可能替代花鳥畫自身的特徵和運變規律，但確實對花鳥畫的立意和形式的變革產生了重要影響。分別把握這三種藝術思潮及其賴以在中國傳播的大文化背景的變化，顯然便於把握畫家心態及其作品的變化、便於把握花鳥畫在 20 世紀的階段性的時代特色。

大陸之外，臺灣、香港及海外花鳥畫的情勢也同樣比較複雜。臺灣與祖國大陸有著同根同宗的文化聯繫，有過文人畫的一脈相傳的表現，但由於 1894 年起有半個世紀是日本侵佔時代，文人畫遂被變革中的“東洋畫”吞噬，一種日本畫樣式的“膠彩畫”成為臺灣花鳥畫的主要形態，直到 1949 年大陸畫家的移入才改變了這一狀況。在本世紀的後半葉，臺灣的文化背景仍與祖國大陸有所不同，在臺灣畫界 50 年代初的論爭不是大陸的“新國畫運動”，而是傳統的中國畫取代“東洋畫”恢復其正宗地位的努力，緊接

著是早於大陸 30 年發生的以西方現代意識反叛傳統的潮流，及此後對傳統的再反思，這種種波瀾都曾影響了對花鳥畫的認識和表現。香港雖久為英國租借地，但與內地相連，除國際藝術的影響外，嶺南畫派仍直接浸淫著此地的畫風。久居國外的畫家們遠離大陸的思潮，但仍遙接著祖國藝術的傳統，堅持個人藝術風神的表現，如汪亞塵、張書旂等即如是；有些受西方現代藝術的影響，比大陸畫家較早探尋著現代畫風，如張大千、丁衍庸、陳文希、曾佑和等人的變化，在新時期漸為大陸畫家所知曉，並影響於大陸畫壇。隨著世界各國留學生到中國來學習中國畫，老中青三代畫人在海外傳播中國畫，花鳥畫和整個中國畫一起在 20 世紀漸為世界瞭解，以其獨異的風采貢獻於世界的文明，中國畫的美學也和世界美學相互滲融，匯成世界性的水墨畫交流。

四、語體分說與流宗概述

以上沿著縱的綫條看到了 20 世紀花鳥畫時序性的演變。如果站在整個花鳥畫史的角度來考察，從歷史上已經形成的語體、流派變異的角度來分理，也就是站遠了來看，從語體、流宗的橫面來看，這 20 世紀三個段落之間的差異也許會淡化，從而呈現出世紀性的流派特色，突現出貫穿於整個世紀的一些較為重要的美術現象和少數成就卓著的畫家的身影。

1. 簡筆文人畫的轉換與新生

在 20 世紀最先遭到並連續遭到衝擊的文人畫，作為中國封建社會的重大藝術思潮，在現代社會應該歷史地結束了。雖然作為一種樣式仍然有其審美的繼承性，但它必須轉換其情調和語彙纔能獲得新的生命。其實這種轉換在 20 世紀之前已見端倪，當揚州畫派的畫家們聚集在商業繁興的中心以賣畫為生時，文人餘事變成了職業，清高絕俗的文人畫朝世俗化的方向演化了去。19 世紀中後期的上海取代了揚州成為新的美術大世界。以七品官終其生

的趙之謙、出家為僧的虛谷作為前海派的代表人物，是 19 世紀最後兩位文人簡筆畫的革新者，他們在揚州八家之後進一步貼近了自然，以鮮活的造型和色彩賦予文人畫以新的生機。作為後海派的領袖吳昌碩，所承接的便是前海派的血脈。

吳昌碩以金石篆籀入畫學，進一步強化了書法的構成意味和力度、量感，以石鼓文圓厚蒼拙的筆致、篆刻操刀的金石之氣與明亮的重色構成了自己鮮明的藝術風神，成為 20 世紀簡筆文人花鳥畫壇班首。從時代精神的角度，鄭振鐸說他“在縱筆揮毫的時候，那飛舞的調子就顯示出反抗的精神來”；^⑧按照缶翁自己的說法，是“骨鯁在喉總以一吐為快”。實際上，除了這種精神的發洩之外，這塊重拙復明麗的苦鐵，那重筆濃妝的畫面，又寄寓著許多生命的活力和為一般人喜愛的吉祥納福的祝願，所以世紀之初就有“家家昌碩，戶戶缶老”之說，體現出文人簡筆花鳥畫可以為行家和老百姓共賞的趨向，並極大地影響了花鳥畫壇。于右任讚吳昌碩曰“風流獨佔百名家”，俞劍華稱他是“叱咤一時的英雄”，潘天壽謂為“左右一代風氣的大宗師”，筆者認為他是“清朝最後一位，也是現代第一位偉大的藝術家。他彷彿是冬日裏的一株老梅，在那荒寒的歲暮投射出一道耀眼的華光，又像是報曉的晨鐘，預示著現代畫壇的青春”。^⑨

吳昌碩之後的第二位大師當屬齊白石。齊極崇敬吳，又膽敢獨造，經衰年變法，以自己渾樸的筆墨、簡捷的構成、熱烈明快的色彩，以極簡之花木與極工之草蟲共一紙，將文人畫神韻與民間情趣相化合，表達其熱情的鄉思、童真的樂趣，成為文人筆墨世俗化的代表。如果說吳昌碩的世俗化適應了市民文化的氛圍，齊白石的世俗化又進一步趨近了更廣大的農村民眾，“他從民間走來，帶著滿身的泥土，步入了文人畫的堂奧，最後又用文人的墨汁澆灌了滿園的芋頭、香菇和白菜”。^⑩因此，他在 50 年代倍受國家重視和民眾崇愛，並被推舉為世界文化名人。他的藝術又被認

為具有“現代感”而受到世界文化界的歡迎。齊白石在本世紀後半葉的影響已超過吳昌碩，成為繼承和創造的典範、簡筆花鳥畫家宗法的榜樣。在其弟子羣中，以李苦禪最為突出，李苦禪在情趣和詩意的表現上不及乃師，他更傾向於傳統，晚年致力於宏觀審美理想的象徵性表現，而筆力之渾厚和巨幅大構的魄力有出藍之譽，齊白石也誇他“思想與筆墨色色神奇”、“白石後筆墨當推苦禪”。

從風格的個性化表現上，潘天壽是現代第三位傑出的簡筆花鳥畫大師。他是直接受到吳昌碩教誨又與吳拉大了距離的特立獨行者。他既有史論和詩書畫印的全面修養，又主張“不同纔是藝術”，以“一味霸悍”和“走極端”為治藝格言，以奇峭險絕和陽剛之力致勝，創立了自家氣骨雄健、結構嚴謹的風神，使文人簡筆畫風發生了從陰柔向陽剛，從隨機向嚴謹的轉化，而那種崇高的精神性表現正適應了50年代、60年代的英雄主義和理想主義的共性要求。

20世紀的花鳥畫壇，以吳昌碩為發端形成了一個成績卓著的新簡筆流派。王一亭、陳師曾、齊白石、潘天壽諸大家學吳能變；趙雲壑、王个簫、吳弗之、諸樂三等吳派直系弟子承吳有功；齊白石後又有李苦禪、來楚生、唐雲、朱屺瞻、崔子范等名家相繼自立；潘天壽、李苦禪的學生輩中張立辰、尚濤等一大批當世中年畫家正走向盛期……使本世紀的簡筆花鳥畫集結為一個代代相傳的雄強的流宗，從整體上超過了半工半簡和工筆流宗的成就，更因其對文人畫美學的繼承和變革成為現代花鳥畫的代表和脊梁。他們通過書法篆刻涵養對筆墨語彙的力度的發揮、對筆墨結構和色彩結構的張力的強化、市民文化和鄉間藝術的自然的融化、崇尚陽剛和積極精神的審美時尚的影響，為文人簡筆花鳥畫由傳統形態向現代形態轉化做出了歷史性貢獻。在文人畫受到衝擊的逆境中，他們堅持繼承了文人畫的美學，並通過內在精神和形式格