

圖書在版編目（CIP）數據

畫壇拾微 / 宋行標編著. —杭州：西泠印社出版社，
2006.3
ISBN 7-80735-041-5

I. 畫... II. 宋... III. ①中國畫—作品集—中國—近代②中國畫—作品集—中國—現代③油畫—作品集—中國—近代④油畫—作品集—中國—現代
IV. J222②J223

中國版本圖書館CIP數據核字（2006）第018836號

畫壇拾微

——長石齋近現代名家繪畫作品珍藏集

策劃：浙江東方現代文化藝術有限公司

主編：宋行標

責任編輯：汪志強

責任出版：李兵

文字校對：陳鵬兒 應梅堂 李正

裝禎設計：宋行標 陳楷

出版發行：西泠印社出版社

地址：杭州解放路馬坡巷39號（郵編：310009）

經銷：全國新華書店

印刷：深圳市精彩印聯合印務有限公司

開本：787×1092 1/8

印張：33

印數：00 001—03 000

版次：2006年3月第1版 2006年3月第1次印刷

書號：ISBN 7-80735-041-5/J·42

定價：620.00元

ISBN 7-80735-041-5



9 787807 350415 >

編者簡介

宋行標，字修水，一九五七年十月出生，浙江紹興人，助理研究員、編輯、經濟師，現為大宋控股集團董事長、總經理。

曾任浙江省紹興市社會科學院副院長、浙江省紹興市經濟研究所所長。已著出版《中國紹興水文化》（中華書局2001年3月30萬字）、《長石齋論集》（文化藝術出版社2001年8月23萬字）；主編《商學之祖範蠡與當代紹興商人》（中國財政經濟出版社1998年4月24萬字）、《水墨江南》（西泠印社出版社2004年4月）、文化江南——中國第七屆藝術節暨江南文化藝術展《陳逸飛、潘鴻海、梁平波繪展作品集》（西泠印社出版社2004年8月）、《畫壇拾微》（西泠印社出版社2006年3月）。

并先後發表理論文章50余萬字，分別獲全國、省、市優秀著作獎及哲學課題獎；近作《近現代中國繪畫名家作品賞析》同時亦完稿即將出版。

畫壇拾微

宋行標·編著

西泠印社出版社



ISBN 7-80735-041-5



9 787807 350415 >

ISBN 7-80735-041-5

J.42 定價：620.00元

畫壇拾微



——長石齋近現代名家繪畫作品珍藏集

宋行標 編著

西泠印社 出版社

三
微 拾 遺 卷

玉清吟

乙酉年夏月



前言

宋行標

畫壇拾微

——長石齋近現代名家繪畫作品珍藏集

淋漓於軒轅的土壤，民族的始祖鳥翱翔、穿梭，將枚枚文化藝術的種粒播灑。逾越千年的積累與沉澱，華夏子孫將中國繪畫的絳珠仙草高高托起於世界文化藝術的園林。深厚的文化底蘊，濃重的藝術修為，這一切不僅帶來強烈的視覺衝擊與震撼，更是化為一種精神的圖騰，鏤刻於人的靈魂深處。

公元一八四〇年，鴉片戰爭的爆發使中國兩千餘年的封建社會體制走向了末路，泱泱華夏淪為半殖民地半封建的國度，中國也由此步入了近代。在動蕩中搖擺的中國，飽受着列強的凌辱，煎熬於水火交融，雅道凌遲，民生凋敝。近代繪畫在特定的政治、經濟、文化的背景下，曾出現低迷、迂回乃至停滯，大部分的著名畫家在辛亥革命之前業已故去，然而，以任伯年、吳昌碩為代表的海派畫家和後起者以及嶺南派的“二高一陳”的出現，使得本已蕭條的中國畫壇重新擁有了生氣。由於當時身居北平的畫家大多恪守“四王”的衣鉢，沒有大的突破，因此，接受了新思想和革命洗禮的藝術家，開始仿照西方的模式開辦新學校，倡導“美術革命”，對中國古代繪畫重新加以評定，貫穿近現代中國畫壇的關於創新與保守的爭論就此開始。

明末清初，王時敏、王鑒、王翬、王原祁四人起立於中國畫壇，皆因同姓王，簡稱“四王”。他們均擅長山水畫，在師承、崇尚、畫風等方面十分接近，影響廣泛，又受到皇帝的賞識，遂成為左右畫壇風氣的山水畫派，被看作正統派。“四王”致力摹古，崇拜元四家，注重筆墨，追求平淡清閑的情調，以能靈活地運用古人的筆墨技法為繪畫藝術的最高境界。他們在總結、運用前人筆墨方面達到一定的深度，尤其是在發展了乾筆渴墨、層層積染的技法方面，豐富了文人山水畫的表現力。但由於一味崇古，忽視體察自然，缺乏真切的生活感受，也大大地桎梏了藝術的創造性，給以後的繪畫發展帶來了消極影響。隨着《南京條約》的簽署，中國封建社會體制的瓦解，自由與民主的觀念不僅萌發於政治當中，更將矛頭指向了作為藝術形態的繪畫領域。

一九一一年十月十日，辛亥革命爆發，推翻了滿清政府的統治，也結束了兩千餘年的封建專制制度，二十世紀的中國歷史進入了一個嶄新的時代。對於美術史來說，晚清畫壇的狀況則成為了研究中國近現代繪畫首先要陳述的基本問題，而其中康有為對清代繪畫的看法幾乎可以視為一個時代的宣言。

“中國畫學至國朝而衰敝極矣，豈止衰敝，至今郡邑無聞畫人者。其遺餘二三名宿，摹寫四王、二石之糟粕，枯筆數筆，味同嚼蠟，豈復能傳後，以與今歐美、日本競勝哉。……如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕。”

毋庸置疑，康有為對於清代繪畫的整體看法是有失偏頗的，

特別是對於“四王”、“二石”的評介不符合美術發展的實際，同時康有為也沒有估計到以任伯年為代表的“海上畫派”的興起對新世紀所產生的重大影響。但是，他的思想卻反映了一個時代的風尚。一九一八年，呂澂在《新青年》上發表了《美術革命》的文章也指出：“我國美術之敝，蓋莫甚於今日，誠不可不極加革命也。”面對“五四”新文化運動中“美術革命”的新潮，二十世紀中國畫開始在晚清繪畫頹勢的基礎上建構一個新時代的框架。

一九一九年，五四運動為中國現代揭開了雄渾的篇章，新民主主義的到來不僅在意識形態上解放了思想，更是為繪畫藝術領域拓寬了疆界。中國繪畫不僅經歷了世紀交匯的磨合，同時也在社會形態的轉換中完成了歷史的過渡，歷經了五四新文化運動的洗禮，“輸入寫實主義，改良中國畫”，成為了那一特定歷史時代的主旋律，具有實驗性的地方畫派的出現成為現代繪畫藝術領域的主要特色。

任伯年，“海派”的代表人物之一，初名潤，後更名頤，字伯年，號次遠，浙江山陰人。自幼隨父學畫，天資聰穎。後舉家遷居蕭山。稍長，在上海當學徒，期間為任渭長款作畫出售，以度時日。任渭長對其獎掖有加。一八六八年經其推薦，赴蘇州從任薰習畫，時年冬，返居上海。海派前輩畫家張熊對其畫藝頗為欣賞，廣為延譽，於是聲名大噪，以畫自給，終其一生。任伯年早期的花鳥畫受到江浙一帶的畫風影響，師陳老蓮遺法，并受到任熊、任薰的悉心點撥。所作以陳老蓮及“二任”為基調，雙鉤居多，設色艷麗，筆綫勁韌，畫風嚴謹。中期定居上海後，花鳥畫風受到張熊、胡公壽、王禮等海派畫風的影響，小寫意畫法居多。雙鉤畫法，也有相當數量的傳世作品，自陳老蓮而上溯宋人，高古而典雅。人物畫則更多地受到陳老蓮的影響，畫風轉向誇張雄偉。晚期的花鳥畫主要得益於“青藤白陽”寫意法及惲壽平的沒骨法，筆墨豪放，格調明快，且兼工帶寫，形成了獨特的藝術風格。其人物畫在陳老蓮的基礎上由中期的誇張雄偉逐步轉向灑脫飄逸，并糅合多種畫法，隨意揮灑均能得心應手，甚至用沒骨之法畫人物，使人物富有一股“仙骨”之相。由此，一種新的花鳥、人物畫風在世紀之交中煥發了燦爛的春光。

“海派”的出現，引導了民國時期中國畫的地方特色和地方畫派的相繼形成。這一時期位居“海派”的畫家任薰、沙馥、錢慧安、蒲華、吳穀祥、吳石仙、倪墨耕、吳昌碩等，不僅為他們所處的時代作出了貢獻，同時還因其藝術上的成就和影響，為民國時期中國畫的變革積蓄了力量。

到此，不得不提及另一位“海派”的代表，同時也是對中國

近現代畫壇影響深遠的藝術大師吳昌碩。

吳昌碩，浙江安吉人，初名俊，後改名爲俊卿。吳昌碩是中國近代杰出的藝術家，吳派篆刻創始人，書法、繪畫、篆刻、詩詞無一不精，兼四絕於一身，熔於一爐。書法着力於石鼓文，深研數十年，自出新意，用筆結構，一變前人成法，雄渾恣肆，力透紙背，獨具風骨。篆刻上取鼎彝，下挹秦漢，鈍刀硬入，豐茂蒼勁。繪畫擅於花卉、蔬果、山水等，取法徐渭、原濟、石濤、八大等，亦受趙之謙、任伯年影響，自稱“三十學詩，五十學畫”，尤以金石書法之筆法入畫，如盤虬屈鐵。其畫筆墨淋漓，色彩濃鬱，氣魄醇厚，一振晚清萎靡之風，開拓現代寫意畫派新景象。由於吳昌碩在清末畫壇聲望的影響，以及他本人融入金石風味的大寫意花鳥畫的創作成就，使得一批後起的年輕畫家追隨了他的腳步，比如王震、陳師曾、趙雲壑、王個移等，此外，齊白石和潘天壽也受到了他的畫法的影響。

“海派”發展到吳昌碩，不僅反映到民國時期中國畫的基本成就之中，同時也對“京派”的崛起，發揮了積極的作用。

一九一八年，爲了回應主張改革的新派畫家，北京的著名畫家金城、周肇祥、陳師曾等，在總統徐世昌的支持下，組織了“精研古法，博取新知”爲目標的“中國畫研究會”，開展了一系列的中國畫研究、觀摩、教學活動。

與“海派”相比，“京派”受到新文化運動的影響衝擊更深，而且更加猛烈，從陳師曾到徐悲鴻，“京派”在不斷的論爭中成爲民國時期中國畫的中流砥柱。“京派”由於所處的位置，這裏既有舊傳統的護衛者，也有新思維的革命者。以金城、陳師曾爲代表的“中國畫學研究會”以及後來的“湖社”，盡管以“精研古法，博取新知”爲宗旨，但是他們的努力並沒有推進民國中國畫的向前發展。而這一時期的嶺南，也在中國近現代繪畫史中留有濃重的筆墨。高劍父、高奇峰、陳樹人在孫中山革命思想的影響下，也在嶺南樹起了“藝術革命”的大旗，合東洋、西洋畫法創“嶺南畫派”，爲中國近現代繪畫的發展，起到了不可估量的作用。

一九二七年，由孫中山所創立的中華民國與封建軍閥的爭戰基本結束，國民黨和共產黨的第一次合作宣告破裂，國民政府在南京成立。同一年，吳昌碩在上海去世，齊白石則在北京完成了他的“衰年變法”，中國畫進入了一個新的階段。

齊白石是在各方面造詣都很高的現代繪畫大師，他一生跨越了兩個世紀，活到將近百歲。繼清末民初的“海派”畫家之後，他把傳統中國畫推到了一個新的高峰。他的人品、繪畫、詩句、書法、篆刻，無不出類拔萃。他的風格對現代乃至當代中國畫創

作產生了極爲巨大的影響。

齊白石，湖南湘潭人，原名純芝，字謂清、蘭亭，號白石、白石翁、老白，又號奇萍、老萍、借山翁、杏子塢老民、齊大、木居士、三百石印富翁等。齊白石自幼家境貧寒，少年於雕花時無意間見到一部乾隆年間刻的《芥子園畫譜》五彩套印，從而一幅一幅臨摹勾影。一八八八年，齊白石二十七歲時開始繪畫生涯，先後從蕭鄉陔、文少可、胡沁園、譚溥等人學畫，從陳作楫讀書，從王湘綺攻讀詩文，任龍山詩社社長。一九〇二年，出游陝西、北京、江西、廣東、廣西。七年間“五出五歸”，得見名山大川，畫風由工轉寫，書法由何紹基體轉學魏碑，篆刻由丁、黃一路改學趙之謙體。一九一七年二進北京，結識陳師曾、姚茫父等。一九二六年應林風眠聘於國立北京藝術專門學校任教。一九三六年游四川。一九三七年自加兩歲。六十歲後定居北京，以篆刻賣畫爲生，這時期他與梅蘭芳相識。抗日戰爭期間，北平淪陷，表示“畫不賣與官家”。一九四六年重操賣畫治印生涯，同年赴南京、上海舉辦個展，并應徐悲鴻之邀，任北平藝專名譽教授。一九四九年當選中國文聯委員、中華全國美術工作者協會委員。一九五二年聘爲中央美術學院名譽教授、中國美術家協會主席、中央文史館研究館員、北京中國畫研究會主席、北京中國書院名譽院長。一九五三年國家文化部授予“人民藝術家”稱號。一九五五年德意志民主共和國藝術科學院授“通訊院士”榮譽狀。一九五六年獲世界和平理事會一九五五年度國際和平獎金。一九五七年，擔任北京中國書院名譽院長，同年九月十六日謝世，卒年九十五歲。

齊白石在繪畫藝術上受陳師曾影響甚大，同時吸取吳昌碩之長。齊老專長花鳥，筆酣墨飽，力健有鋒，而畫蟲則一絲不苟，極爲精細。他推崇徐渭、朱耷、石濤、金農，尤工蝦蟹、蟬、蝶、魚、鳥，水墨淋漓，洋溢着生機勃勃的氣息。山水構圖奇異不落舊蹊，極富創造精神，篆刻獨出手眼，書法卓然不群，蔚爲大家。齊白石作畫用筆雄渾健拔，用墨滋潤淋漓，用色濃豔潑辣，其章法多是信手拈來，隨意而成，極爲簡括大氣。反映在造型方面，有時脫略形迹，離形而以神會求似，有時則模寫物象纖毫畢現，尤喜將闊筆大寫的花卉與工細草蟲合於一圖，以求相反相成之韻趣。以其畫風發展來看，早年筆墨較清新整飭，中年以後漸趨雄肆，晚年則爐火純青，真率自然，不假修飾，實乃近代中國畫壇名副其實的藝術大家。

由北向南回轉，以上海爲中心的江南畫壇（江蘇、浙江、安徽等地），自二十年代以後，逐漸改變了清末民初一味地秉承“四王、吳、惲”的局面，畫家們一方面將目光投向宋、元時代，另一

方面也開始從寫生中尋找自己的出路。清初的四僧、揚州畫派、金石書畫家和海派都成為這一個時期畫家們所師承的重點。組織畫會、創辦刊物、舉辦展覽都是他們的活動形式，一時間顯得十分活躍。上海由於是當時中國的頭號通商口岸和對外文化窗口，各種畫家都在這裏雲集，尋找屬於自己的天地；南京和杭州則分別有著名的國立中央大學和杭州藝專，由於教學的需要，加上兩地固有的文化傳統，也吸引了一大批各種面目的藝術家在兩地生活。在這種百花爭艷的氣氛中，一批傑出畫家脫穎而出，黃賓虹、潘天壽、傅抱石等就是其中的佼佼者。

黃賓虹，原名懋質，浙江金華人。早年參加反清革命，後相繼在上海、北京、杭州等地美術院校任教，參與創辦和參加多個藝術團體，並主持神州國光社、商務印書館美術部編審工作多年。黃賓虹五十歲前屬意研習傳統，從年輕時起，以數十年時間遍求名畫，精心摹寫。黃賓虹主張“古人無常師”，他廣收博採，吸收歷代名家之精華，以實現“余欲取古人之長皆為己有”的理想，這使得他的山水畫創作建築在堅實的傳統基礎之上。此外，黃賓虹亦注重“師法造化”，並多次出游，足跡遍布大半個中國，飽游飫看，心追手摹，積寫生稿盈萬，在感受和領悟大自然精神韵致的過程中充分挖掘筆墨的表現力。黃賓虹一生跨越兩個世紀，兩種時代，最終以中國畫大師名世。黃賓虹對山水畫表現語言的創造性發展，主要表現在筆墨兩個方面：少年時曾得蕭山倪謙甫指點，得其“作畫當如作字法，筆筆亦分明，方不致為畫匠也”的真傳，加之他在書法和篆刻上的深厚功力，並應用於山水畫創作中，用筆達到蒼健老辣、古拙渾樸、剛柔多變、放縱自由的境界，在用墨方面，他晚年作畫，層層積墨，遍遍加深，虛中有實，實中有虛，色墨交融，濃黑中見渾厚、見層次、見筆觸，濃黑而透亮，達到渾厚華滋的輝煌境界，確立了黃賓虹獨樹一幟的藝術風貌，將中國山水推向嶄新的高峰。

潘天壽，浙江寧海人，原名天授，字大頤，號壽者。一九一五年，潘天壽考入浙江第一師範，師從經亨頤和李叔同。一九二〇年潘天壽畢業，在家鄉做了三年小學教師後來到上海，想進入上海美術學校習畫，校長劉海粟獨具慧眼，聘其為教師，又介紹他拜見吳昌碩。潘天壽的學養和書畫才華皆為吳昌碩賞識，此後幾年中不斷得到其指點和揄揚。潘天壽詩書畫印無所不精，其寫意花鳥、山水和人物畫，遠師青藤、八大、石濤，近法吳昌碩，最終熔鑄成自己的風格。他力倡國畫家應“四全”，即在“詩書畫”後再加上“印”。他的筆墨確實吸收了書法和金石氣息，嚴正一如其為人，凝練一如其為詩。他還擅長指墨，精妙不遜於筆，遠在清人高其佩之上。人們常將潘天壽與齊白石、黃賓虹、

傅抱石等齊名，贊稱“齊黃潘傅”。

傅抱石，江西新餘人，生於南昌，原名長生，又名瑞麟，因喜愛石濤，自名抱石。青年時酷愛書畫篆刻，得徐悲鴻資助留學日本，從金原省吾攻讀東方美術史學，畢業於東京帝國美術學校。回國後，執教中央大學。新中國成立後，歷任江蘇省國畫院院長、中國美協副主席等職。以寫意山水及人物著名，崇尚創新，用綫縱逸挺秀，設色沉毅瑰麗，用硬毫散鋒，以橫豎、上下、圓轉的筆勢畫山石肌理，多逆鋒，有時也臥筆橫掃，然後加點，人稱“抱石皴”。所畫山水意境深遠、氣勢蒼茫；所作人物，造型高古，神態雅致。

一九三八年後，民族性的意識主導了繪畫的潮流，以抗戰為中心的社會現實為民國時期中國畫的變革創造了一個歷史的契機。徐悲鴻的《愚公移山》，蔣兆和的《流民圖》不僅表現了國人的災難和自強的信心，同時也引導了中國畫重走現實主義的道路，將幾百年來中國畫以模古而凸現“逸”的思想，轉入到關注現實和人生的新時空中。

二十世紀初到歐洲留學的藝術青年大都選擇了寫實主義作為自己的目標，在回國以後，他們又多從事美術教育，開設了素描、透視等課程，力主將西方的寫實傳統融入中國的傳統繪畫中去，以改造在他們看來已經衰敗不堪的中國畫。這其中，出力最多、影響也最大的是以徐悲鴻為代表的現實主義畫派。

徐悲鴻，江蘇宜興人。少年才智，曾於鄉村學校任教，後去上海，結識高奇峰。一九一四年入震旦大學習畫，一九一七年留學日本，一九一九年赴法留學，師事達仰，後入巴黎國立美校。一九二七年回國後，在中央大學藝術系任教。兼長油畫、國畫，作畫主張“盡廣大，致精微”。所作中國畫，題材廣泛，尤以畫馬聞名。於美術教育貢獻尤大，桃李遍天下，影響極大。可是，由於長年的戰亂，徐悲鴻基於二十年來“繪畫之進步”，提出了建立新國畫“既非改良，並非中西合璧，僅直接師造化而已”的構想，在抗戰勝利後的中國並不可能馬上實現。而一九四九年中華人民共和國的成立，卻又將中國畫的歷史變革帶到了一個新的歷史階段。

一九四九年以後的中國畫，面對的是一個歷史的決擇。一大批從延安或其他革命根據地來的美術幹部接管了各地的美術機構或院校，並開始用毛澤東的文藝思想改造那些舊社會的畫家。為了鞏固新政權的需要，美術界首先開展了新年畫創作運動，以此來樹立毛澤東所倡導的文藝為人民服務的思想。面對新社會的新的要求，盡管那些以自我為中心的國畫家一時還難以適應，但是他們都以自己的主觀努力來響應政府的號召，加入了創作新年畫

的隊伍，而中國畫卻進入了歷史的沉寂期。但是，人們並沒有忘記國畫，祇是所關注的不是創作，而是改造的大計。一九五〇年，李可染和李樺就在新創刊的《人民美術》上分別發表了《談中國畫的改造》和《改造中國畫的基本問題》。徐悲鴻也提出了“藝術需要現實主義的今天，閑情逸致的山水畫，盡管它在歷史上有極高的成就，但它不可能對人民起教育作用，也並無其他積極作用”。到一九五三年，艾青在《談中國畫》的演講中又提出了“新國畫”的問題，他把徐悲鴻在一九四七年提出的“新國畫”的概念更加具體化，顯示了中國畫的變革已到了水到渠成的歷史時期。艾青提出了“新國畫”必須“內容新”、“形式新”，進而要求“畫山水必須畫真山水”，“畫風景必須到野外寫生”。後從一九五三年開始，北京中國畫研究會就率先組織會員到北京近郊的各風景名勝點寫生，直至一九五四年在北京出現了“李可染、張仃、羅銘水墨寫生畫展”，以風景寫生為發端的中國畫革新運動就此拉開了序幕。

但是風景寫生作為畫家尋求中國畫生路的一種不自覺的行為，從它一開始就醞釀了引起論爭的火花。在運動迭起的年代裏，國畫家以滿腔的熱情緊跟黨的文藝方針，表現時代的主題。為了繁榮國畫，也為了新的國畫在新的社會中的地位，以傅抱石、李可染、錢松品為代表的一批國畫家努力開拓新的題材，以表現毛澤東詩意和革命聖地的作品使國畫得到了社會前所未有的廣泛重視。而在此基礎上，“江蘇畫派”和“長安畫派”也以集體的力量造就了時代的輝煌。與山水、人物畫的突出表現相伴隨，花鳥畫的革新也為時代所矚目，齊白石畫和平鴿，潘天壽畫雁蕩山花，陳之佛畫松齡鶴壽，無不反映了時代的要求，也為花鳥畫的發展作出了努力。

中國繪畫在建國後十七年的改造和發展中，確實出現了一些新的時代精神和時代面貌，可是一九六六年爆發的史無前例的文化革命，卻將這經過十幾年努力建立起來的“新國畫”的根基毀於一旦。在“文革”中，一大批老畫家經歷了人生的磨難，潘天壽被折磨致死，林風眠自己處理了一大批作品。等到七十年代初，當經過多年勞動鍛煉的畫家之手重操畫筆的時候，雖然略感生疏，但是總寄予了希望。他們雖然有心畫革命畫，但無意畫成了“黑畫”，被批挨鬥，使畫家望筆而生寒，一時難以擺脫藝術與政治的關係。

文革的結束，意味着一個新的歷史時期開始，改革開放的政策使得西方文化大量涌入，人們的思想得到了進一步地解放。一批卓有成就的老畫家的作品大放異彩，顯得格外的突出，中年和青年的畫家則開始改變舊的思維方式，重新思考傳統和現代、東

方和西方的問題。水墨畫的現代轉向問題再次成為人們關注的焦點。

林風眠，原名鳳鳴，廣東梅縣人。一九一九年赴法國留學，先後在法國、德國學習西畫。一九二四年在巴黎與同學林文錚等組織霍普斯會，並舉辦中國美術作品展覽。一九二五年回國，任北平國立藝專校長，一九二七年任國民政府大學院藝術教育委員會主任。一九二八年，創杭州國立藝術院并任校長。抗戰時曾一度潛心創作。一九四五年後，任重慶國立藝專教授，後復回杭州藝專任教。新中國成立後，任杭州藝專教授。林風眠是“中西融合”這一藝術理想的倡導者、開拓者和最重要的代表人物，他吸收了西方印象主義以後的現代繪畫的營養，與中國傳統水墨和境界相結合，並融入了個人的人生經歷，打造“東西方和諧和精神融合的理想”。他早年創作以油畫為主，兼畫水墨山水、花鳥等，三十年代後，致力於變革傳統繪畫的探索，歷經多年，探索出一條中西融合的道路，並吸收了民間瓷繪的意匠。其畫多方形構圖，綫鈎色染，水墨淋漓，多畫秋鷺、白鶴、楓林、睡蓮、瓶花、仕女等，別具一格，在現代變革中國畫的探索中，他的創造性勞動具有裏程碑的意義。

李可染（一九〇七——一九八七年），生於江蘇徐州，十三歲從師鄉賢錢食芝學習傳統山水畫，十六歲入上海私立美專學習。一九二七年以優異的成績入杭州（國際）西湖藝術院，破格錄取為研究生，師從林風眠等教授，研習西畫。一九四三年應聘為重慶國立藝專講師，從事中國畫教學、創作和工作。一九四六年應徐悲鴻之聘為國立北平藝專中國畫教授，同時師從齊白石、黃賓虹，潛心於民族傳統繪畫的研究與創作。新中國成立後，他進一步致力於中國畫藝術的革新，將“可貴者膽，所要者魂”、“用最大的功力打進去，用最大的勇氣打出來”為座右銘，使古老的山水畫藝術獲得了新的生命。可染先生的山水濃厚凝重，博大沉雄，以鮮明的時代精神和藝術個性促進了民族傳統繪畫的嬗變與升華。自成體系的教育思想、藝術觀念的開拓更新，使得李可染先生終成為中國近現代畫壇一代宗師。

李可染先生的水墨畫一掃逸筆優雅的文人積習，尤其是那以悲沉的黑色形成的基本色調，深深地捉住人們的感覺，而在這悲愴旋律的制約下，畫中即使偶有淡淡的幽雅，也會被這“黑色世界”造成淒迷的基調。李可染先生的水墨畫重視意想的凝聚，強調作山水畫要從無到有，從有到無，即從單純到豐富，再由豐富歸於單純。可染先生在四十年代的山水作品還留有朱耷、董其昌的影子，清疏簡淡，是一種綫性筆墨結構。五十年代以後的作品，借助於寫生塑造新的山水意象，由綫性筆墨結構變為團塊性筆墨結構，以墨為主，整體單純而內中豐富，濃重渾厚，深邃茂密。之後，他以造

化爲師，屢下江南，探索“光”與“墨”的變幻，形成獨特的風格，可以以“黑”、“滿”、“崛”、“澀”來概括其藝術內涵，毋庸置疑，李可染爲水墨畫世界開創出新的格局。

吳冠中，別名荼，江蘇宜興人。一九四二年畢業於杭州國立藝專。一九四六年至一九五〇年留學法國，回國後相繼執教於中央美術學院、清華大學、北京藝術學院、中央工藝美術學院。他在法國時接受了現代主義的教育和藝術思想，但是在改革開放前的時代，他的藝術思想和追求沒有能夠得到施展，文革後，他率先提出了“形式決定內容”、“抽象美”等觀點，在美術界引起了極大的震動。七十年代以前，他主要從事油畫創作，七十年代以後，他開始從事水墨風景畫創作，偶爾也畫人物和花卉。他繼承了老師林風眠融合中西的主張，試圖將西方現代藝術與中國精神相結合。他的水墨畫，多取材於江南的白牆黑瓦，綠柳紅花，也有作品描繪都市風貌，點綫交錯迷離，色墨飛舞輝映，抽象意味濃重，影響很大。

陸儼少，又名砥，字宛若，上海嘉定人。曾入無錫美術專門學校，退學後拜畫家馮超然爲師，并結識吳湖帆。三十年代起，遍游南北勝地。新中國成立後，任上海畫院畫師，并在浙江美術學院兼課，後任浙江美術學院教授、浙江畫院院長。陸儼少以山水聞名，兼作人物、花鳥畫。善於用筆，以筆之不同部位表現山川的不同變化。尤善描繪雲水，其山水多江河浩淼，雲蒸霧靄，變化豐富。

梁平波，一九四五年生，祖籍福建長汀。一九六四年畢業於中央美術學院附中，一九七〇年畢業於浙江美術學院（現中國美術學院）中國畫系。現爲浙江畫院名譽院長，中國美術家協會理事。梁平波是浙派人物畫傳統的承繼與堅守者，他的《西藏系列組畫》讓我們又重新看見了浙派人物畫傳統的輝煌與力量。

曾宓，號三石樓主，福建省福州市人。一九六二年畢業於浙江美術學院中國畫系。作品具有很深的傳統功底，同時又有很明確的現代追求，其藝術作品的內在力量很大，重視用墨，善於用宿墨，做肌理之處，同樣也顯示出非常協調。曾宓先生善於做小畫，達到精絕的程度，造型豐富，結構曲折，水、宿墨以及綫運用十分生動。筆墨的簡約與豐富，形象的模糊與具體，出世和入世之間有很多微妙的地方，將畫中追求的意境與筆墨營造的意境完美的融於一體。

潘鴻海，一九四二年生於上海龍華，一九六七年畢業於浙江美院油畫系，期後供職於浙江人民美術出版社。一九七二年油畫《又是一個豐收年》參加全國美展，由中國美術館收藏。一九七三年組畫《魯迅》等作品參加全國美展，由中國美術館收藏。一

九八六年作品《囡囡》參加全國油畫作品展，由中國美術館收藏。完成油畫系列組畫《姑蘇行》、《江南行》，由浙江自然博物館收藏，在杭州舉辦個人畫展，出版《潘鴻海油畫選》，應美中文化交流中心邀請，赴美國芝加哥美國美術學院講學，并舉辦個人畫展。一九八六年底任浙江畫院副院長、專職畫師。一九八八年應邀赴美國東西大學講課，并舉辦個人畫展。一九九〇年應邀赴新加坡訪問，并舉辦個人畫展。一九九〇——一九九二兩年間作品參加赴臺灣、香港、日本、新加坡、法國和國內等各種大型美術作品展二十餘次。一九九二年中國當代藝術家畫庫《潘鴻海畫集》出版。一九九三年作品赴印度尼西亞展出，出版《潘鴻海油畫集》。一九九三年起作品多次參加香港佳士得中國當代油畫拍賣。一九九四年赴印度尼西亞考察、訪問。一九九五年參加九五香港國際藝術博覽會。一九九六年出版《潘鴻海油畫作品集》，應邀赴美國訪問。一九九七年任浙江畫院院長并出版潘鴻海國畫集《魚也樂》，獲“享受國務院特殊津貼專家”稱號。一九九八年出版《潘鴻海油畫選集》。潘鴻海現爲中國浙江畫院名譽院長，國家一級美術師，中國國務院頒發突出貢獻專家稱號，是中國於二十世紀中葉涌現的一批浪漫寫實的優秀藝術家之一。以寫實的手法，熟練的技法，真誠對待生活與社會，在油畫作品中融合東方文化底蘊與審美情趣，成爲世界藝術舞臺中特有的流派。潘鴻海的藝術作品以形式的現代感爲理想，運用現代散文詩般的繪畫語言，形成了鮮明獨特的個人藝術特徵，佳士得拍賣行以及國際性的藝術博覽會中，他的作品均有良好的記錄，其作品爲人民大會堂、毛主席紀念堂、中國美術館以及美國、日本、臺灣、香港等單位及個人所珍藏。

滾滾長江東逝水，浪花淘盡英雄。奔騰於中華繪畫藝術的長河中，每一朵激起的浪花都是名垂千古的繪畫藝術大師，憑藉著不屈不撓的藝術追求，堅韌不拔的藝術品格，以及一顆對繪畫藝術無比熱忱的心，繪制出一幅幅心血畫卷，流芳千古，照耀汗青。

《畫壇拾微》是“長石齋”將近些年所收藏的中國近現代繪畫作品委托我整理出的一本作品集，囊括了以上提及的所有藝術大家共百餘幅作品。這裏的山水畫，即有宋元的傳統，渾厚剛勁，蒼翠適融，典雅高華，又有中西纏繞，臨目逼真，艷麗恣肆；這裏的人物畫，有古雅的仕女，神形百媚，用筆嚴謹，又有西方油畫韻意，清鮮雅致，柔和透明；這裏的花鳥畫，有工筆重彩，精雕細琢，又有粗筆濃色，水墨淋漓。如：林風眠先生的《山水花鳥八開冊頁》，囊括了山水、人物、花鳥等八種構圖，推篷裝對題冊，一套八開，每開一平尺見方，上下加瘦木板面，

整套冊頁裝裱於作品完成的當年。綜觀市場，林風眠水墨無論仕女、花鳥或風景，多以獨幅作品出現，此幅原裝成套冊頁則罕若晨星，畫面冷暖、濃淡、疏密各臻其趣，實屬難得。而《綠衣仕女》則又是代表林先生理想夢想的結晶。他的古裝仕女畫法風格大體可分為兩類，一是以墨筆勾勒，再染以墨、色，其風格近於傳統仕女；一是用彩墨畫，略有光的表現，肌體大都用平塗，講究統調，而以墨與白粉勾勒衣紋，以刻畫半具體半抽象的環境，營造一種朦朧的情調。這種用典雅的色澤捕捉一種可望不可及的美，并由姿情和氣質傳達東方女性的溫柔嫵雅、清淡秀媚、如詩如夢的畫法，其形式感和情調感，與畫家吸取宋瓷的透明性、純潔感有關，而畫中仕女的迷人色彩、現代感和神韻，則與畫家的心理經驗和遙遠的青春記憶有關。此幅寫一斜臥的綠衣仕女，構圖是林風眠式的對角式。畫中女子，如簪花照水，其肢體動作與神態，似乎有所期待，而對裸露的肉體的平塗，則表明了一種活潑旺盛的生命力。李可染《孺子牛》為李先生晚年的作品，題識整整占據了畫幅的三分之一，筆體剛勁、蒼秀而又溫綢樸厚，足見布局構圖經營再三，落筆即極具妙趣。題識之下，并無牧童與景致，三頭牛憨態可鞠，姿態各異，或奔走，或回望，或靜臥，筆墨乾濕相融，柔軟而不失蒼勁，勾勒筆角鋒利，神態刻畫細致緻，活靈活現，栩栩如生。吳冠中先生的《江南水鄉》生動地表現了人文與歷史所賦予本屬於江南的氣質，整幅作品從表現的形式上并不太同於吳老往時的作品，醇醇的中國古典文化意境滲透其中，但從繪畫的技法來看，則又深深地打上“吳式”的烙印。一貫的吳式墨綫，在蜿蜒中迂回變化着濃淡粗細；一貫的吳式色塊，在分割中曲折交替着深淺浮沉。江南特有的烏黑的屋頂和門窗，在綠樹的枝條裏隱約，幾艘停泊的烏篷船，又在悄然的河水中蕩漾媽媽。足可見吳冠中先生對江南特徵體察之精微，表現之細膩非常人可能及也。而《黃土高坡》則為吳冠中的一貫風格，斑駁的點，曲折的綫，起伏的面，勾、回、轉、折表現無窮。畫中的筆墨并非來自傳統，而是直接來自於對造化的寫生和師法，更強調對物象的特徵、感覺的直接把握，也是主觀激情的一種外化。無論從畫的風格、技法還是畫者的用心，都可以看出其間流露出的藝術慣性：綫條從前者的緊張、盤捲、扭曲、復雜轉向後者的舒展、安靜，但又不失張力；設色則從條轉向塊，取景也由單純的黃土高原向高原人居傾斜。整幅畫面透露出作者漸漸平和的創作心境以及融通中西而臻於化境的藝術表現力，同樣也是吳老的人生烏托邦理想的繪畫語言表達，是其對人生、生命等問題進行深刻思考并試圖建立一種新鮮解決模式的藝術表現形式。白石老人的《作龍》中蝦之質感、蝦之天趣都在畫面上得以淋漓盡

致的表現。畫面中的蝦，栩栩如生，神韻充盈，用淡墨擲筆，繪成軀體，浸潤之色，更顯蝦體晶瑩剔透之感；以濃墨豎點為睛，橫寫為腦，落墨成金，筆筆傳神；細筆寫須、爪、大螯，剛柔并濟、凝練傳神，顯示了白石老人高妙的書法功力。齊白石寫蝦，來自生活，卻超越生活，大膽概括簡化，更得傳神妙筆。從題款中也可見畫家極其喜歡此件作品。古代萬物以龍為首，龍子龍孫，相傳代代。畫家用篆書大題“作龍”二字，以蝦喻龍，以表愛蝦之情。傅抱石先生的《竹蔭仕女》，無論對人物眼神的刻畫，還是對衣服紋折的處理都盡現獨到傳神之處。不愧為與齊白石先生并稱為“南北二石”，被喻為“百年一遇的天才藝術家”。黃賓虹先生的《嘉陵春曉》實現了黃老“余欲取古人之長皆為己有”的理想，注重“筆”的語言表述，強調用筆要如“屋漏痕、折釵股、錐畫沙、蟲蝕木”般力度，強調“參差離合、大小斜正、肥瘦長短、俯仰斷續、齊而不齊”之自然變化。此圖遠遠望去，白雲抱幽石，潑灑寫意，鬱鬱葱葱，隱隱霧靄覆於渺渺早春；天梯石棧鈎連，曲折盤根錯落，上有橫河斷海浮雲，下有衝波逆折回川；近處石淺潺潺，洶委水逾迷，幾處茅草人家，想必巴童蕩槳而過，望水鳥銜魚歸去來。整幅作品皴筆作染，濃淡互破，焦潤互滲，筆繁而不亂，變化豐富。而且注意留白，在濃墨處留有活眼，達到渾厚華滋，凝重幽深，觀之令人砰然心動的境界。而《竹外桃花》則表達了“古人無常師”的主張。畫面不同於以往的錦綉山河，延展挺立的竹節與桃枝交相輝映，花團錦簇，葉羽翻飛，生機勃勃，興致盎然，早春的喜悅躍然紙上，虛中有實，實中藏虛，色墨多變，放縱自由。潘天壽先生的《沙汀棲鴨圖》把傳統和現代兩極不露聲色地糅合其中，筆力雄勁、氣勢豪邁，而又嚴謹理性、意匠經營，充分地體現了潘天壽經營之精到、法度之森嚴。蘆葦粗綫勾勒，基本不加皴染，沙汀上塗筆淡而溫暖，并且不塗死，中間留出一帶空白，這些都是潘天壽的常用畫法，以求靈動通透的效果，進而輔以濃淡相當的墨點，加強沙汀之量感。而《秋菊圖》則體現出潘老善于“一角”、“造險”與“破險”的藝術特色。本是一抹莖葉黃花，偏生突兀起一枝籬藤，綫面交生，面體渾圓，產生一定視覺角度，都是潘老刻意營造而來追尋自我的格調，凸顯畫家自己的精神追求和審美品位。設色上，更是調和花青、赭黃等，而以焦墨統籌其間，使整幅在色彩上形成強烈對比，但又絲毫不顯突兀和衝動。如果說奇險與力量是潘天壽作品一貫表現和歌頌的主題，那麼，如此幅一樣的抒情畫卷，則表現了一種孤獨和崇高的個性美，入人心扉，久久回味。陸儼少先生的《雁蕩探藥》以“墨塊”、“留白”結合“鈎雲”著稱於世，白雲筆勾勒層巒疊嶂，尤用墨塊壓擠留白為雲為水，烟霧起伏畫面之上，別具特色。又吸取陳老蓮、仇十洲筆意為

己用，以表現傳統筆墨與意蘊。觀幅中山水，雲蒸霞蔚，烟霧繚繞，可稱之為陸老得意之作。而《峽江行》則使其獨巨匠心的“儼派畫風”為世人所流傳。風格從早年的縝密娟秀、靈氣外露一變而為此期的渾厚華滋、雄健老辣。八十有二的高齡作出此幅巨著，卻絕無遲疑，一氣呵成，陸老先生一生的繪畫技法，均體現其中，堪稱陸儼少晚年乃至一生的巔峰之作。吳昌碩先生的《延年益壽》可謂“缶翁酒泛金英菊，試看今日誰能為”；而《丹鳳髓》則是近年來難得一見的佳作，自然隨意，枝頭碩果累累，色澤鮮艷，得《丹鳳髓》詩意，書法雙題，并鈐有《苦鐵歡喜》之印，是缶老自覺滿意之作，并著錄在《名家翰墨》書中。程十髮先生的《倅村之晨》抒發了程老“閑鷗應悟隨波去，極目雲天五大洲”的情懷，畫中的人物，不僅生動，而且都很漂亮。不過這裏所指的漂亮即非標準的英雄形象，也非久經歐風美雨熏陶浸染過的仕女，而是程十髮筆下那充盈着野性的矯健，同樣也是對傳統新舊審美標準的挑戰。整幅作品即有大氣魄，又有細微的精緻，整個畫面洋溢在一種清晨的無比喜悅之中，奔放的畫風、歡快的節奏與鮮明的題材結合得天衣無縫。而《竹林鷄趣》則體現了“靈動生活，惟妙惟肖，寫生是一切藝術的基礎，所有的藝術都來自於這繽紛瑰麗的自然與生活，也并將歸於斯”這一程老所堅持的主張。鷄寓意着吉祥如意，竹象徵着長青平安。程十髮把竹鷄構入一幅畫中，神形兼備，惟妙惟肖，足見功力。墨竹蒼勁有力，遒然剛健，潑灑寫意。掩映於靜穆幽深竹林中，為一公一母兩隻鷄，雄鷄側目睽視，冠紅如血，喙若利刃，氣勢非凡；而雌鷄則凝視回望，露顯溫情脈脈。尤其於畫卷之右下處，畫者繪為幾朵牽牛花，更加彰顯生活的情趣所在。梁平波是浙派人物畫傳統的承繼與堅守者，老實說，像他以這樣一種原原本本的是用他自己的方式來守護與光大浙派人物畫傳統的畫家在時下已經是十分罕見了。從《西藏系列組畫》看到了神聖的崇高，亦同樣看到了畫家寫實功底與創作學術水平，讓我們又重新看見了浙派人物畫傳統的輝煌與力量。（摘自《寫一點真情》）曾宓與童中壽先生合作的《山水清音》乃為鴻幅巨制，將畫中追求的意境與筆墨營造的意境完美地融於一體，經曾先生再次潤色添墨，煥發出更加令人神馳的璀璨。尤其值得一提的，是潘鴻海先生的三十五幅油畫，是那樣的細膩和委婉，有着江南人的含蓄和柔情，他的每一個畫面仿佛都在講述一個和自己有關的動人故事。他筆下的女子或淳樸善良，或聰穎剔透，他筆下的風光是一片遠離喧囂的土地，是令人想往的“可居之境”。無論江南的女性還是小橋流水，在潘鴻海的筆下都是借景抒情的手段，他抒寫的是江南的人文，他所演繹的江南文化都是十分平民化的，通俗而健康。

雖然潘鴻海的畫帶上了一點田園的理想，但那卻是真實可觸摸的生活，是畫家在自然和生活中發現的美。他以小見大，從最普通的景致中發掘最為深厚的東西。自然的每一個角落，生活的每一個瞬間，都可能透露着江南的文化氣息，潘鴻海是不會放過這些看似細小的一切事物，他愛江南，熱愛故鄉，他希望通過自己的眼睛和心靈來發現，通過自己的畫筆來表現故鄉和故鄉天空下生活的人們。潘鴻海不追求曲高和寡的藝術，也不標榜自己尋找一種所謂的“超越”，更不願在自己與生活之間放置任何東西，他用自己的作品從各個角度表現江南，表現江南深厚的文化沉澱，表現生活中的真善美，讓人們從各個角度了解江南，了解他作為一個畫家同時作為一個江南人對這片土地的赤誠。潘鴻海一直堅守着自己的陣地，默默耕耘。藝術是需要真善美的，能夠充分體現出地域特色和個人特色的藝術作品必定有着鮮明的本土語言和個人風格，潘鴻海始終都不放棄這個理想，多年以來，他在油畫語言的本土化上下足了工夫。題材的選擇、用色用光的手法，他都做了很多嘗試。多少次深入水鄉，多少次仔細觀察水鄉的自然景物，潘鴻海已經數不清楚了。事實證明，他做到了。潘鴻海對於一種外來技法的透徹研究和對江南生活的深刻理解，使他的作品獨具特色。明亮濕潤的色彩、躍動的筆觸中展現着一種平民化的江南文化。在中國，對於油畫語言本土化的探索持續了幾十年，似乎依然沒有止境。畫家的方式是多樣的，而潘鴻海的方式無疑是成功的，他在江南水鄉題材的表現上樹立了一種典範。可以說，“潘鴻海”這個名字幾乎就代表了充滿詩情畫意的水鄉。（摘自《品味江南——畫家潘鴻海》）

中華民族的文化藝術，是如此的博大而恢弘，踏動歷史的車輪，鳴響錚錚鐵骨，在亘古閃耀的文化園林中，綻放為永不凋落的奇葩。

《畫壇拾微》作為一本近現代繪畫作品的收藏集，由浙江東方現代文化藝術有限公司策劃，由我編著成集。本珍藏集在圖版、裝幀、作品賞析，包括對“長石齋”藏品選擇等方面可以說歷盡心血，成集之後自己也深為厚愛，可謂“珍若拱璧”。珍奇不可獨斂，故與大家分享。同時，也希望該集的公開出版，能對於研究近現代繪畫藝術有所益處，若真得此幸，不勝歡喜矣。

康新報

二〇〇五年十二月