



吴湖帆书画集

COLLECTION OF WU HU FAN'S CALLIGRAPHIC WORKS AND PAINTINGS

吳湖帆書畫集

-----  
圖書在版編目（CIP）數據

吳湖帆書畫集 / 吳湖帆繪. ——上海: 上海書畫出版社,  
2000.12  
ISBN 7-80635-799-8

I. 吳… II. 吳… III. ①漢字 - 書法 - 作品集 -  
中國 - 現代 ②中國畫 - 作品集 - 中國 - 現代  
IV. J222.7

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2000) 第 79956 號  
-----

## 吳湖帆書畫集

出版發行者 上海書畫出版社

(上海市欽州南路八二號 郵政編碼 200035)

責任編輯 戴小京 張春記

封面設計 楊關麟 王 崢

技術編輯 楊關麟

制版者 上海麗佳分色制版有限公司

印刷者 中華商務聯合印刷(廣東)有限公司

開本八開 印張二十六 字數六〇千

二〇〇一年五月 第一版

二〇〇一年五月 第一次印刷

印 數 〇〇〇一——一〇〇〇〇

書 號 ISBN7-80635-799-8/J·1420

定 價 二八八圓



# 目錄

吳湖帆像	1
目錄	2
前言	6
圖版	11
一 達摩面壁	13
二 臨趙大年水村蘆雁圖	14
三 仿惲南田三友圖	16
四 溪山秋霽	17
五 爲念慈作山水	18
六 逃空圖	20
七 瑞雲峰	22
八 山房秋霽	23
九 仿關仝山水	24
十 海浦峰	25
十一 仿古山水	26
十二 夏日山居	28
十三 仿文待詔松壑鳴泉	29
十四 梅花册	30
十五 受硯廬圖	32
十六 湖光秋色	34
十七 仿郭熙幽谷圖	35
十八 溪山深秀	36
十九 晴嵐飛翠	37
二〇 蘭竹	38
二一 仿趙氏三馬圖	40
二二 辛夷	46
二三 墨菜	47
二四 仿燕文貴溪山樓觀圖	48
二五 仿唐寅仕女	49
二六 磐廬教化圖	50
二七 臨張子政雙鷺	52

臨王若水雙鷺	二八																															
臨錢選瓜茄圖	二九																															
梨花小鳥	三〇																															
霧障青羅	三一																															
蘭竹 松	三二																															
握蘭移裁曲	三三																															
秋林飛瀑	三四																															
雲表奇峰	三五																															
姜白石像	三六																															
幽篁虛亭	三七																															
神仙眷屬	三八																															
耄耋圖	三九																															
春雲烟柳	四〇																															
翠岫瓊林	四一																															
雲壑奔泉	四二																															
秋山讀易	四三																															
竹石圖	四四																															
山村清霽	四五																															
溪山深秀	四六																															
雙松翹翠	四七																															
海野雲岡	四八																															
層岩積翠	四九																															
石壁疏松	五〇																															
洞壑奔泉	五一																															
瀟湘雨過	五二																															
林塘晚歸	五三																															
松風澗泉	五四																															
仿方從義山水	五五																															
石湖草堂	五六																															
春風放懷	五七																															
桃塢春色	五八																															
春柳泛舟	五九																															
春山晴靄	六〇																															
90	88	87	86	84	83	82	80	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	62	61	60	59	58	57	56	54	52

九三	秋山紅葉	九三
九二	九江秀色	九二
九一	阜溪之遠	九一
九〇	溪山秋曉	九〇
八九	竹	八九
八八	紅五月	八八
八七	冬紅	八七
八六	荷花 行書	八六
八五	荷花 行書	八五
八四	臨黃公望富春山居圖卷	八四
八三	桂林雲瀑	八三
八二	擬王晉卿漁村圖	八二
八一	如此多嬌冊	八一
八〇	風嬌雨秀	八〇
七九	仙髻擁新妝	七九
七八	五彩結同心	七八
七七	松樹綬帶	七七
七六	波落寒汀	七六
七五	幽谷雲峰	七五
七四	群峰雪霽	七四
七三	秋山晴靄	七三
七二	石壁飛虹	七二
七一	漁浦桃花	七一
七〇	福濟院忘機圖	七〇
六九	赤松倚石	六九
六八	洞天新城	六八
六七	溪山遠眺	六七
六六	孤松高士	六六
六五	羣	六五
六四	絲瓜	六四
六三	峒關蒲雪 (二)	六三
六二	峒關蒲雪 (一)	六二
六一	秋嶺橫雲	六一

九四	雙松疊翠	131
九五	百丈瀑	132
九六	如南山之壽	133
九七	碧海蒼松	134
九八	閨紅一舸	135
九九	松壑流泉	135
一〇〇	荷塘飛翠	136
一〇一	東方朔	137
一〇二	山水卷	138
一〇三	謝眺青山李白樓	140
一〇四	芙蓉照初日	141
一〇五	秋山晴靄 行書	142
一〇六	仿小米雲山 行書	143
一〇七	仿趙孟頫枯木竹石	144
一〇八	碧山花嬌	146
一〇九	石壁出翠	148
一一〇	原子彈爆炸	149
一一一	對聯	150
一一二	對聯	151
一一三	對聯	152
一一四	次晏小山詞	153
一一五	臨懷素草書	154
著錄		157
印款		165
畫論		181
年表		191



# 前言

吳湖帆作為二十世紀中國畫壇一位重要的畫家，他在中國繪畫史上的意義其實已遠超出他作為一名山水畫家的意義。長期以來，由于種種原因，對於吳氏的研究可謂少之又少，與吳本人所取得的成就顯得極不相稱。吳湖帆作為一位集繪畫、鑒賞、收藏于一身的顯赫人物，其生平和藝術成就并不是孤立的，它代表了中國繪畫史上的一種現象。目前對吳湖帆研究的很多領域尚待進一步開發，比如從繪畫史的角度，如果將吳湖帆作為一種歷史現象研究，我們就會發現，吳湖帆對世紀之交的中國畫創作及研究領域，是有現實意義的。

## 吳湖帆的繪畫風格

吳湖帆（一八九四——一九六八），名倩，號倩齋，別署醜移、翼燕，出生于蘇州南倉橋一個世代簪纓之家。他的祖父吳大澂為著名收藏家，頗多「四王」作品，且他本人也是學習「四王」一路的。所以，吳湖帆幼時已深受家學的濡染。從這些實際情況看，吳湖帆學畫從正統派入手不自覺地受了環境的影響。

從他早期的傳世作品看，基本上不出正統派的藩籬。如他于一九一六年所作的《臨董其昌仿大痴秋山圖》扇面，山體的輪廓造型顯然從董其昌來，披麻皴雖然水平泛泛，但已流露出了與「南宗」——正統派的親和關係。

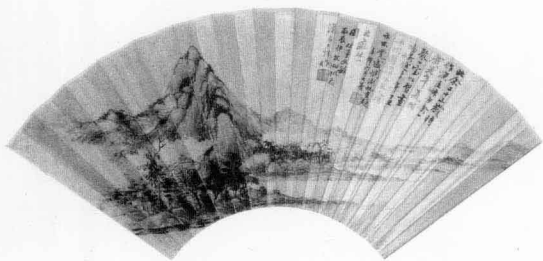
一九二四年，江蘇軍閥齊燮元與浙江軍閥盧永祥開戰，一時江浙一帶兵連禍結，古城蘇州處于戰火籠罩之中。這是歷史的不幸。然而對吳湖帆來說是幸運的。生活的激流衝破了吳湖帆的寧靜生活，為逃避戰爭可能帶來的災難，他離開蘇州來到了中國近百年來經濟、文化的中心城市上海。

上海自鴉片戰爭後，由于其特殊的環境逐漸成為了近現代中國畫書畫典藏的重鎮之一，至民國期間，祇有北京可與之抗衡。所以，上海成了收藏家、畫家向往的樂土，甚至可以說民國以來的重要畫家、收藏家幾乎沒有不到過上海的，或者生活在這裏，如大收藏家龐元濟、錢鏡塘，畫家、鑒藏家張大千、謝稚柳等。吳湖帆到上海後，所見日多，交游日廣，在這一新的環境內，為他進一步開闊眼界，走向中國畫的殿堂深處起到了不可忽視的作用。

根據目前所掌握的材料看，吳湖帆在一九二四年去上海前後漸漸表現出了對畫史、畫論的自覺認識。其根據有二：一，此前，他所臨習的作品跳躍性很大，沒有顯示出一定的系統性；二，此後，畫上有不少有關畫史、畫論、品評的題跋出現。

從他早期的作品看，除學習「四王」吳、惲、董其昌、沈周等大家外，揚清中期以來的繪畫幾乎不着一筆（這一點貫穿于他一生的藝術之中）。從對傳統筆墨功力的修煉而言，若不抱偏見的話，正統派當在揚州畫派、海派之上。但是正統派的好，并不是絕對的好。以學「四王」而論，自清中後期起變成了輾轉相襲，終究沒有畫家越出「四王」的窠臼。這主要表现在筆墨的疲軟、刻板。那麼，如何匡正學習正統派易形成的筆墨疲軟、刻板呢？

我們知道，正統派末流最大弊端在于師承前人時局限于門戶之見或未能做到追本溯源。在藝術淵源上，正統派以「南宗」為基。董其昌等提出山水畫的「南、北宗」論，主要從筆墨風格、審美理想的角度對傳統圖式、師承關係進行了一次梳理，以便後學對傳統的沿流討源。董其昌雖明確表示「北宗」非吾曹當學，但同時也指出，在以「南宗」為根本的同時，必須對「南、北宗」俱宜宗之，集其大成。正統派的畫家中，王時敏、王原祁對於傳統的認識祇專注于董巨、黃公望的「南宗」正脉，王鑒對「北宗」有所借鑒，但重點是「南宗」。能合「南、北宗」為一手，集傳統之大成者，當為王翬。從正統派作品看，王翬的山水畫較為別致，因其富于「繪畫性」，故顯得特別嚴謹精微，法度周密，古樸清麗。王翬有句畫論可能給吳湖帆很大影響——「以元人筆墨，運宋人丘壑，而澤以唐



臨董其昌仿大痴秋山圖



臨董其昌山水冊之一  
一九三〇年  
吳湖帆畫



臨董其昌山水冊之二

臨董其昌山水冊之二  
一九三〇年  
吳湖帆畫

人氣韻，乃為大成。那麼，所謂元人筆墨、宋人丘壑、唐人氣韻又是什麼呢？於是，吳湖帆將目光不斷地朝着「四王」的縱向和橫向展開。

宋元繪畫在吳湖帆的面前展現了一個豐富多彩的世界。一九二九年四月十日，教育部在上海新體育堂舉辦全國第一屆美術展覽，吳湖帆自此任全國美展常委。一九三四年，吳湖帆以上海博物館籌備委員及董事的身份接受故宮邀請，前往北京鑒定文物并任故宮評審委員。一九三五年，故宮博物院藏品赴倫敦參加國際展覽前在上海預展，吳湖帆又以審察委員的身份負責整理。一九三七年四月一日，第二屆全國美展在南京舉行，吳湖帆曾去南京觀摩歷代作品。兩次全國美展所展的歷代名作有范寬《溪山行旅圖》、董源《龍宿郊民圖》、《洞天山堂圖》、李唐《萬壑松風圖》、郭熙《早春圖》、宋人《小寒林圖》、趙孟頫《枯木竹石圖》、黃克恭《晴麓橫雲圖》、吳湖帆《富春山居圖卷》等等。此間，吳湖帆還過目董源《夏山圖》、《滿湖圖》等重要作品。由於梅景書屋的收藏此時已名聞海內，吳湖帆在書畫鑒定方面又有「一隻眼」之稱，所以，以他特殊的身份及名聲，海內外藏家紛紛出示藏品求他題識。這一切，為吳湖帆廣開視野，加深對傳統書畫本身的認識，提高鑒賞能力打下了堅實的基礎。于是他從惲南田、吳歷、戴熙到董其昌、「明四家」、趙孟頫、「南宋四家」、「二趙」（趙伯駒、趙伯驥）、郭熙、范寬、李成、董源、巨然等等，上下千載，南北百派，無不師法借鑒，以便吸收傳統繪畫的精華。

《臨董其昌山水冊》是吳湖帆一九三〇年的重要作品，也是他這一時期的代表作。這一冊共二十開，它的母本實際上是臨董其昌的《課徒畫稿》。這種畫譜對中國畫的學習無疑是相當有用的，何況是董其昌的手筆。在這二十開的冊子裏，可謂把董其昌之前的大畫家全部聚集在一起了，有關全、李成、李公麟、「二米」、趙孟頫、曹知白、黃公望、王蒙、倪瓚等等。通過這一冊的臨習，他已把歷代重要畫法梳理了一遍。

《仿郭熙幽谷圖》作于一九三三年，與郭熙的《幽谷圖》相比，在筆法上有所出入，如樹法及山的皴法，雖然它的構圖鋪陳與郭的區別不大，一言以蔽之，吳氏此圖是以明清筆墨，運宋人丘壑。

在這一時期，吳湖帆在花卉、鞍馬、人物畫上也下了不少工夫，如他作于一九三二年的《仿鄭所南蘭花》、一九三五年《仿唐寅仕女》、一九三五年《辛夷》、《臨趙氏三馬圖》、《臨張子政雙鴛》以及此年底至一九三六年初的《臨王若水雙鴛》等，顯示了吳湖帆由山水入手向人物、鞍馬、花鳥全面邁進的過程。

作于一九三六年的《霧障青羅》是吳湖帆畫荷中的精品之作，這幅畫以寫意的手法，以色和墨描繪了荷花盛開的景象，從題款知，它是吳湖帆的一次偶然對景寫生之作。從這幅畫可以看出，吳湖帆畫荷設色之妙，清麗雅腴，調子明快，與惲南田是有很深的淵源關係的。

《雲衣奇峰》是吳湖帆的成名作，也是代表作，它首次發表在一九三六年的《美術生活》。這幅畫主體寫簇擁着的群峰列岫，遠峰一抹直入雲中，山谷中彌漫着出岫的白雲，成排的松杉覆蓋着中景的山體，樓閣掩映在叢翠之中，近景溪流淙淙，遠景水氣與雲霧氤氳一片……整個畫面極盡丘壑之美。在畫法上，或用沒骨烘染，得淡蕩明艷之致；或用解索皴，或披麻皴，或小斧劈皴，得其深穆淵厚之氣。在這幅畫上，可以看出吳湖帆對傳統山水畫「南北二宗」、青綠水墨的兼收并蓄，已經擺脫了流派的束縛，從而形成了自己的筆墨風格。

除《雲衣奇峰》外，《曉雲碧嶂》、《海野雲岡》、《秋嶺橫雲》等都是標誌他畫風走向成熟的重要作品。

《漁浦桃花》是吳湖帆青綠山水畫的又一代表作。這幅畫描繪的是江南三月秀麗明媚的人間勝景。春日江南，芳草鮮美，鶯歌燕舞，桃花紅映面，三三兩兩的漁舟蕩漾在萬傾碧波間，令人想起陶淵明《桃花源記》所描繪的理想世界。它的構圖採用平遠法，可以看出來自董源、巨然為代表的江南畫派。在畫法上，《漁浦桃花》主要吸收綜合了董源、巨然、黃公望諸家之法，如山體的披麻皴，這些短條子來自董源的《瀟湘圖》、《夏山圖》、《夏山口待渡圖》、巨大的《秋山問道圖》、《層岩叢樹圖》、特別是黃公望的《富春山居圖》。這些作品吳湖帆在民國時期基本上皆寓目過。《富春山居圖》殘卷是吳湖帆梅景書屋于一九三六年入藏的重要秘笈之一，吳曾對之多次臨摹，從這幅圖中我們即可以看出吳對黃的心印之深。不過同黃公望的皴法相比，它們又有微妙的差異，如黃的用筆虛靈飄動，吳在靈動的基礎上則較之趨于挺勁堅實，這與吳師法唐寅有着極大的關係，實際上，這也是吳湖帆在繼承傳統時的一大貢獻和特色。

吳湖帆于一九六一年中風，自此之後，體力日虧。這對他本身及其藝術生涯來說都是一個不幸。此前吳湖帆的典型風格為縝密雅腴，偏于精麗一路的畫風，這種畫法耗費精力太大，對他當時的健康狀況而論，顯然有所不適。從此以後，他作畫日少，在畫法上



轉向粗筆寫意。

與他的健康狀況相適應，從六十年代起，是吳湖帆繪畫風格的又一轉變時期。在書法上，他臨習懷素草書《自叙帖》，與此相匹配的是他在繪畫上向蘇軾、趙孟頫枯木竹石及大寫意畫法的拓展，題款亦改為草書，而非以前慣用的取法薛稷、米芾的行楷。《枯木竹石》（一九六三）、《竹石山水》（一九六三）、《砥柱中流》（一九六三）、《荷花》（一九六四）、《清真詞意》（一九六五）等是他這一時期的代表作。不過，從藝術本身而論，他試圖改變畫風的作品并非完全成功。主要表現為，組織較亂，墨色稍爛。當然，這與他在六十年代前基本為工整一路的畫風也是密切有關的。從工整到豪放，用筆的變化及紙質差異對水墨控制所需的掌握，這點對他來講，似乎還未做到游刃有餘的地步。

一九六四年，我國第一顆原子彈爆炸成功，吳湖帆連續看了幾場原子彈記錄影片，又在《人民畫報》上看了彩色照片。經過數月的醞釀和實驗，終於在一九六五年夏創作了《原子彈爆炸》一圖。畫面上，吳湖帆用嫺熟的沒骨烘染法描繪了原子彈爆炸時不斷翻滾、徐徐上升的烟雲巨柱。以傳統手法表現現代科學技術成果，這不僅對吳湖帆是第一次，而且這幅作品在近現代繪畫史上也是極其成功的佳作。

色彩的運用是吳湖帆繪畫的一大特色，尤其是他的山水畫，如《峒關蒲雪》、《秋嶺橫雲》、《漁浦桃花》等，皆鮮麗明亮，極富裝飾感。這是他對用色一道窮根溯源，反復探究的結果。唐、宋是青綠山水畫的高峰時期，除壁畫外，《江帆樓閣圖》、《千里江山圖》、《萬松金闕圖》等皆為青綠山水中的不朽名作。元代趙孟頫、明代文徵明、仇英、董其昌，清代王鑒等尚能繼承青綠山水的發展，但總的來講，元代之後，水墨淺絳成為主流，青綠則是每況愈下了。青綠山水有大青綠、小青綠之分。前者多鈎廓，少皴筆，着色濃重，裝飾性強；後者是在水墨淡彩的基礎上薄罩青綠。二者雖有一定區別，但都以礦物質石膏、石綠作為主色。所以，唐宋青綠（金碧）山水形式語言的高度純粹化是其重要特色。另一方面，形式語言的高度純粹化并不妨礙它表現的豐富性。這是因為，它的色彩是經過多次渲染及背襯方完成的。吳湖帆在三十年代曾發現趙伯駒的青綠山水設色有七層之多，這對他的山水畫設色不無有益啟發。吳湖帆在此基礎上做了進一步的發展。他的山水設色遠遠超過了石綠、石膏、泥金之類，幾乎所有的國畫顏料都將之運用，這樣，在吳湖帆的筆下，使古代青綠山水語言的高度純粹化、作風古樸典雅發展為語言豐富、作風清麗明麗。

吳湖帆常于筆閑之際取唐宋名家詩詞覽讀。一九三二年，潘靜淑隨吳梅學詞，吳湖帆也向吳氏請教，漸入倚聲門徑。他的詞主學周邦彥、吳文英。周、吳分別是北宋、南宋婉約派的代表詞人，周邦彥詞，典雅含蓄，富麗精工；吳文英詞，意象和色彩比較濃麗明艷。吳湖帆的詞不僅力追周邦彥、吳文英而深入三昧，而且，他還以畫筆再三描摹周、吳的詞意來傳其神韻。《風嬌雨秀》、《清真詞意》、《霧障青羅》等即是以詞句為畫題的作品。即使他的閑章，也多取詞句，如「花影吹笙滿地淡黃月」、「山抹微雲」、「畫屏閑展吳山翠」、「滿身香猶是舊荀令」等。蘇軾曾稱王維的藝術是「畫中有詩」，那麼，我們不妨稱吳湖帆是畫中有詞，特別是有婉約派的詞意。看來，對婉約派詞意的追求與其繪畫中那種縝密秀麗、風流自賞風格的形成有着重要關係。

### 作為正統派（傳統）畫家的吳湖帆的意義

吳湖帆是二十世紀重要的正統派（傳統）畫家。

正統派畫家與其他畫家相比，具有一些明顯的特點，如對傳統認識的深廣以及收藏、鑒定、畫史研究與創作的統一等等，當然，這類畫家產生的重要條件是舊式社會多喜研究的氛圍。不過，在今天社會結構改變，學科細化的情況下對之研究仍具有現實意義。

在我國繪畫史上，一些大畫家多喜研究畫史，這在士夫畫家中表現尤為明顯，如趙孟頫、董其昌、四王、惲壽平等等。其研究的主要目的在於提高鑒別能力並服務於創作。中國畫不徒為技能之事，郭椿《畫繼》認為畫家「其為人亦多文」，雖有不曉畫者寡矣；其為人亦無文，雖有曉畫者寡矣。他指出了畫中「文」的因素的重要性。文學素養是畫中「文」的重要因素，具體不在本文討論；其次，畫中的「文」主要表現在對繪畫史有沒有認識上。有沒有對畫史的研究反映在創作中所能達到的境界、格調是有微妙區別的。境界、格調是品評中國畫的一項重要尺度，自然，以高者為上。士夫畫與匠人畫格調的高低之別雖不為絕對，但為相對。除士夫階層的文學修養影響之外，兩者有沒有對畫史的認識當是不可忽視的因素。同理，同為士夫畫家，是否對畫史有所研究也會在畫中有不同的表現。目前，因西方教學體制的引進，美術院校中國畫系與史論系的教學各自為陣。從繪畫方面講，它逐漸成爲一門純粹的技能之事。

書  
床  
春  
月  
在  
天  
涯

大寫意

行書對聯



雖然有的畫家對畫史上富於「文」的氣息的作品師法借鑒，但因缺乏對畫史的研究、認識，更談不上豐厚的「文」的修養，故所得到的只是蒼白的形式而已。而且，格調低下、取法乎下的創作與欣賞更令人深思。

吳湖帆對畫史的研究自始至終貫穿於他的創作之中，這對其畫中「文」的因素的增加極為相關。創作與研究對吳湖帆來說，是一而二、二而一的結合，故兩者為一種良性循環的關係。嚴格意義上講，吳湖帆是一位畫家、收藏家、鑒定家，而不是繪畫史家。他沒有系統的對畫史的論述，但在其諸多的題跋中頗不乏對畫史認識的真知灼見，而有的研究心得，實不在專業繪畫史研究者之下。另一方面，自張彥遠《歷代名畫記》問世至清末的千百年來，繪畫史研究者的身份皆為業餘，其類型大致有二：一為鑒賞家，如張彥遠、鄧椿、郭若虛等；二為畫家（或兼及鑒賞家、收藏家），如趙孟頫、董其昌等，吳湖帆與之類似。

吳湖帆主要以創作方式研究繪畫史。以創作方式研究繪畫史，諸如趙孟頫、董其昌、「四王」以及現代的張大千皆屬此類型，它主要表現於對古人作品的臨摹、師法上。在吳湖帆的藝術生涯中，對古人作品的臨摹是一項重要內容，它除了了解、掌握各家各派筆墨習性、技法、風格外，同時，也可以說是對畫史的研究。吳湖帆對傳統的涉獵極廣，他從「四王」正統派入手，進而上溯「明四家」、元代諸賢及兩宋名家，在現代中國畫壇，能對傳統做如此全面把握的，當為白眉。從本書集所收錄的吳湖帆臨摹前人作品可見，對畫史的認識在他的筆下做了形象的展示。因之研究方法的獨特，故對畫史的認識也有獨到之處。

吳湖帆對畫史研究的主要目的是為了服務於創作，即更好地畫畫，故其并非為繪畫史而繪畫史。這一點，現代的張大千、謝稚柳亦如此。所以，這與專業繪畫史家形成了較明顯的區別。這個區別主要表現在吳湖帆對畫史的研究集中於畫家、畫派的筆墨、風格、技法範圍內。

在繪畫史研究中，風格為最基本的概念。一部繪畫史的展開，亦正在此。同時，技法、風格、流派在畫史的研究中是一個恒定不變的客觀存在，它同以階級鬥爭、哲學、美學為指導思想的研究方法相比，能以較純粹的目光來審視繪畫史的發展。

與今天繪畫史研究者不同的是，新中國成立前的千餘年來的繪畫史研究者基本以親自從事典藏、鑒賞（或兼創作）為依，其直接原因在於古代書畫展覽、出版條件的局限。這種狀況至民國時期漸有所改觀。吳湖帆對畫史的研究是與他的收藏、鑒定結合在一起的，這種方式對繪畫史的研究具有重要意義。一、直接從作品入手以文獻著錄為附。中國繪畫史的研究進入明、清後，基本上變成了一部又一部抄襲史、資料堆砌、汗牛充棟。這種狀況在民國時期出版的部分美術史、繪畫史中也有明顯的反映，其直接原因在於對文獻的過分依賴。吳湖帆的收藏及因特殊身份所見歷代書畫之豐是其繪畫史研究的基礎，立足于作品本身是其治學特色之一。梅景書屋所藏歷代名迹多有吳的跋語，或長或短，或為考證，或為品評，或梳理畫史，等等，不一而足。他曾在民國時期日本出版的一本中國名畫集各頁上品題研究。所以，這就有可能避免因過分依賴文獻所產生的種種弊端。二、從中國繪畫史學發展看，民國之前的繪畫史研究以鑒賞為主導，研究主體為鑒藏家、畫家；五四新文化時期，因西方學科分類介紹到中國以及國內高等院校藝術史課程的設置，此後，繪畫史學科逐漸在國內得到確立；八十年代以來，繪畫史又從歷史學科中漸趨獨立，游離於藝術學科本身之外，成為與歷史、文學、哲學相平行的獨立的人文學科，繪畫史研究的範圍從狹窄的作品本身躍向了一個廣闊的天地。這對推動此學科建設必將起到積極作用。但是，彼之所長，此之所短；彼之所短，此之所長。在目前的繪畫史研究領域內，對作品鑒賞的忽視或力不從心的傾向已明顯表現出來，它不僅降低了繪畫史研究的趣味和藝術性，而且，它是否會真正的獨立，也是打一問號的。這是因為，繪畫史的研究不可能代替歷史學的研究，它祇可為歷史研究提供某一方面的服務。如關於（歷史）圖像的研究。歷史地看，中國繪畫史研究者是沒有歷史學家的，而歷史學家雖可能對繪畫有所研究，但他仍然是歷史學家，而不是繪畫史家，其實，他也不願以繪畫史家的身份自居。另一方面，繪畫史過多地注重精神性研究，它可能會導致「除了作品之外，其他任何都說」的局面。哲學、美學的研究是哲學（史）、美學（史）工作者的事，繪畫史研究可為之提供材料，但不可將之無限放大。以目前石濤研究為例，似乎有將他作為哲學家或已將之作為哲學家研究的趨勢和狀況，但是在中國哲學史的研究中，似乎難以達到如此的高度，而在中國哲學史上也難以查到石濤的大名。一言以蔽之，惟有繪畫史界將石濤視為哲學家。所以，將鑒賞作為獨立的人文學科的繪畫史的基礎將是有益的。

由於古今之變、中西之異的激烈衝突，使這二十世紀的畫壇，光怪陸離，令人眼花繚亂。近年來，當冷靜下來了的人們以另一種目光重新審視傳統以及國內召開的幾次傳統大師如董其昌、「四王」、趙孟頫研討會的有力推動，使人們對傳統、及近現代繪畫史上孜孜不倦研究傳統的畫家群有了新的理解。

但是就目前的現狀來看，人們對傳統的理解仍有令人感到遺憾之處，比如講，將明清傳統視為傳統精華這一比較流行、甚至是得

仙蝶小影





到公認的觀點，就是值得商榷的。當然，由於數年來國內新聞媒介的參與，這一觀點似乎已經深入人心。問題是，這一傳統是代表了傳統的全部，或祇是其中的一部分？從另一方面面講，在這種情況下，我們如何評價吳湖帆、張大千等畫家對傳統的認識呢？

繪畫發展到明清時期，由於文人畫家隊伍的膨脹，使繪畫的業餘化加快了步伐，「逸筆草草，不求形似」成了至高無上的審美理想，導致大量的偽逸品畫家成為繪畫隊伍的主體，使繪畫整體水平較之于元代之前明顯下降。所以，從這層意義上講，文人不求形似的繪畫觀對中國畫發展的作用是可以重新考慮的。苛刻地講，它的負面作用是很大的。吳湖帆對此也頗為反感，祇不過他沒有從正面論及，有一段話表明了這個意思：

羊毫盛行而書學亡，畫則隨之，生宣紙盛行而畫學亡，書亦隨之。試觀清乾隆以前書家如蘇、黃、米、蔡，元之趙、鮮，明之祝、王、董，皆用極硬筆。畫則唐宋尚絹，元之六大家（高、趙、黃、吳、倪、王），明四家（沈、唐、文、仇），董、「二王」（烟客、湘碧），皆用光熟紙，絕無一用羊毫生宣者。筆用羊毫，倡于梁山舟，畫用生宣，盛于石濤、八大。自後學者風靡從之，墮入惡道，不可問矣！然石濤、八大，有時亦用極佳側理，非盡生澀紙也。

生紙的大量運用是在明中後期，也是中國畫走向形式主義趨于業餘化之時。有繪畫實踐的人都知道，在生紙上不宜層層疊加筆墨，宜一次成型，由於它的纖維松，故吸水性能好，與此相匹配的筆是羊毫，與它相關聯的風格是逸筆草草的業餘文人墨戲——「明清文人」多選擇它。吳湖帆所說的光熟紙，性能與絹近似，宋、元畫家以及董其昌、「四王」、近現代的吳湖帆、張大千、謝稚柳多用之，它適合多次渲染，由於它的纖維組織較生紙密，故吸水不若生紙，與它相應的筆是硬毫——「晉唐宋元畫家」多選擇它。從這一層面講，作畫態度的草率與生紙、羊毫是有關的。還以山水為例，宋畫的丘壑之美，令人嘆為觀止，不論是紀念碑式的立軸，還是詩意化展開的長卷，抑或空靈的邊角小景，千巖萬壑，映帶左右，對物象結構的交待無不清楚而不同于明清部分山水的水口不分。就作畫態度言，明清較之宋元，無疑是顯得輕心掉之。而這，正是作畫之大病。

實際上，所謂傳統，乃極抽象、廣義之概念。唐以前的中國畫以壁畫為主，卷軸存世甚少；之後，卷軸畫發達，在這個意義上講，卷軸畫代表了中國畫，也體現了傳統中國畫的藝術成就。就卷軸畫而論，宋、元、明末清初是畫史上的幾個高峰，若以它們各自所達到的高度講，明末清初是遜于宋元的（晉、唐亦為高峰，表現在人物畫上，因傳世作品多為宋人摹本，這裏姑置不論，或可視為宋人的再創造）。今人言傳統，多以宋元、明清語之，實際是將傳統粗分為兩大系統。明清出之于宋元，是繪畫發展史實，是一個源與流的關係。明清繪畫在繼承宋元的基礎上，在技法、風格方面有所創造、發展，在某些方面不乏出藍之勝，但在總體來講是「取法乎上，適得其中」，並沒有達到宋元的高度。宋元在中國繪畫史上，一如古希臘、文藝復興作為西方美術史的頂峰一樣。

吳湖帆五十歲生日時，梅景書屋眾弟子精心編撰了《梅景畫笈》。這部畫集被稱為現代畫苑的「中興之誥」。吳湖帆或許沒有達到他理想中的藝術高度，但他對傳統的認識沒有局限在明清寫意傳統的範圍內，並與其他畫家諸如張大千、謝稚柳等一道構築了二十世紀中國畫壇的輝煌，使之成為繼宋、元、明末清初之後中國畫史的又一高峰。因此，他的藝術實踐，不僅有現實意義，而且也具有歷史意義。

圖  
版









趙大年水村蘆雁圖

嶽雪樓所藏宋本真品摹出甲子冬日吳湖帆



此卷為甲子題六  
海上作自機上中  
丁巳後而度秋錄重  
展舊作不勝秋款  
大年真迹不知況  
落何處重何青綠  
跡安補題于此  
戊寅秋日湖帆又識

