

中国近现代画家

# 陈师曾



天津人民美術出版社  
(全国优秀出版社)

This is a series book which  
introduces the paintings of Chinese  
famous painters in the first half  
of 20th century



## 画集

■ 进入二十一世纪以来，中国近代画家成为美术界、收藏界研究、关注的热点。

■ 本丛书是以画家个案研究为切入点，以介绍画家作品为主线，将过去未被出版或很少出版的近现代有影响画家作品编辑出版，为近现代绘画学习、研究提供第一手资料。



陈  
师  
画

陈师画



陈师画

中国近现代画家

# 陈师曾



## 画集



天津人民美术出版社  
(全国优秀出版社)



图书在版编目(C I P)数据

陈师曾画集 / 陈师曾绘. — 天津: 天津人民美术出版社,  
2008.7  
(中国近现代画家)  
ISBN 978-7-5305-3651-3

I. 陈… II. 陈… III. 中国画—作品集—中国—近代  
IV. J222.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2008) 第062620号

中国近现代画家  
**陈 师 曾 画 集**

出 版 人: 刘子瑞

责任编辑: 邢立宏

封面设计: 陈彤

技术编辑: 李宝生

出版发行: 天津人民美术出版社

天津市和平区马场道150号 邮编: 300050

电 话: (022) 23283867 网址: <http://www.tjrm.cn>

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京嘉彩印刷有限公司

版 次: 2008年7月第1版

印 次: 2008年7月第1次印刷

开 本: 787mm × 1092mm 1/8

印 张: 21

印 数: 1—2500

定 价: 265.00 元

版权所有 侵权必究



# 在大师的临界点上

——陈师曾的艺术思想与绘画实践

“一代而有一代之文”，同样，一代亦有一代之画。自汉代佛教美术进入中国之后，20世纪初的中国绘画再次面临一场前所未有的巨大变革。梁启超先生《五十年中国进化概论》一文，曾把自1840年鸦片战争到五四时期中国思想界的变化分为三期：从器物上感觉不足的第一期，“觉得外国的船坚炮利确是为我们所不及”；从制度上感觉不足的第二期，于是“拿‘维新变法’作一面大旗，在社会上开始运动”；从文化上感觉不足的第三期，“革命成功将近十年，所希望的件件都落空，渐渐有点废然思返，觉得社会文化是整套的，要拿旧心理运用新制度决计不可能，渐渐要求全人格的觉悟。”<sup>①</sup>梁启超先生三个阶段的划分，已成为把握近代中国思想发展的金科玉律。在此大的社会文化背景下，在美术界，一场否定传统文人画、提倡以西方绘画和工笔院画的写实精神来改造中国画的“美术革命”顺理成章地出现了。与此同时，还有一类知识分子，在汹涌的时代大潮中秉持慎思明辨的中庸态度，不同于革命派的激进，也不同于保守派的抱残守缺，而是以尊重传统为前提，强调本土文化之自身价值，同时整合异域文化的某些因素，在传统的基础上求新求变。<sup>②</sup>在他们的身上，既体现出鲜明的文化自信，也体现出充分的理性精神，而且事实已经证明，他们的努力开辟了20世纪中国画的崭新阶段。陈师曾先生即为此中一位领袖人物，在他的作品中，既有传统文人画的审美特色，又有新世纪的时代精神，在那个“全盘西化”甚嚣尘上的时代，他对文人画价值的认识和阐发，显得极为清醒而可贵。其美术史地位亦由此而奠定。他是一位早逝的天才，在其追悼会上，梁启超先生谓其之死影响中国艺术界有甚于日本之关东大地震，似非出于“谀墓”的过奖之辞。



陈师曾（1876—1923）

首先，应该指出20世纪初中国画的巨大变革，西方美术的冲击自然是一个不能回避的话题。在此无意重弹“西方冲击——中国回应”的老调，但无视西方文化的涌入而一意以我为中心，这无疑只是一厢情愿。近代中国所发生的一系列巨大变革，绝不可能割断西方的冲击和中国知识分子所做出的回应。在历史上，中外美术的巨大冲撞有两次，第一次为汉代佛教美术的进入，这是一个漫长的过程，一直到唐代方完成其在中国的本土化。第二次即西方绘画的进入，而且它也并不始于鸦片战争，可以上溯到明代后期西方传教士携入的宗教绘画，在当时及稍后，这种迥异于传统视觉经验的艺术形式即对中国画家产生了潜移默化的影响，并直观地体现在他们的作品中，如张宏、吴彬、项圣谟、崔子忠、龚贤、吴历，甚至“南北宗论”的提出者董其昌。<sup>③</sup>然而，具有悠久深厚的中国传统绘画拥有太多的自足性，故而很难为外来的入侵文化所淹没，中国绘画在吸取了某些外来的模式和理念之后，很快就赋予其一个新且本土化的内涵。不仅如此，其时的中国画家对西方绘画的吸收与借鉴实乃基于一种主动选取的强势心理，故往往做出虽不无片面但显然是居高临下的判断。如清人邹一桂的评论即具有一定的代表性：“西

洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱铢，所画人物屋树皆有日影，其所用颜色与笔，与中华绝异，布景由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者如能参用一二，亦具醒法，然笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”<sup>④</sup>然而这种优越感在20世纪之初却发生了根本性的变化，随着民族文化自信的瓦解和心理优势的丧失，以陈师曾为代表的一批中国画家是以相对弱势的心态起而维护中国绘画存在的价值，这是我们在回顾20世纪之初中国画巨大变革时必须把握的一点。

其次，我们还应注意到，即使没有任何的外来影响，在当时的中国画内部依然存在着变革的因素。作为一个具有悠久历史和独立价值体系的艺术门类，中国绘画，特别是就文人画而言，尽管经历了众多的变革、挫折，但薪火不断，从未失去其固有的生命力，从11世纪始，中国的文人画不满足于形似的追求，转而强调心意的抒发，形象为笔墨服务，至17世纪，甚至出现了以笔墨为丘壑、为目的、为终极追求的倾向，直接地反映在清初四王的山水画中。至此，文人画已发展到顶峰，然而，从真理再向前一步即是谬误，故四王之后文人画的相对沉寂是必然的。对四王末流的陈陈相因，甜软俗懒，不仅陈独秀、康有为，即便在当时以保守面目出现的陈师曾、金城等人也表现出强烈的不满。<sup>⑤</sup>长期以来，清代后期绘画的衰落几乎得到了评论界的公认，然唯黄宾虹先生独具慧眼，提出“道咸中兴”说：“扬州八怪意在挽回四王、董、赵之柔靡，而学力



不足。至咸(丰)同(治)中,当时金石学盛,书画一道,亦称中兴,可谓有本之学。”“清道咸中,金石学盛,绘事由明启榘诸贤上溯北宋,一扫娄东虞山柔靡之习。”<sup>⑥</sup>出于对帖学传统的一种反动,清代中期阮元、包世臣提出了南北书派的理论,大力提倡北派刚健质朴、雄强宏大的风格气象,两种风格在清代书坛的转换是中国书法美学史上一次划时代的革命,无论是时代风格还是审美标准都发生了根本的变化,同时它也对当时的绘画产生直接或间接的影响,有力促进了中国画的变革。<sup>⑦</sup>作为金石派的一员健将,赵之谦早年作画笔致工细,后融入金石碑版雄强奇肆开张的意趣,气质浑厚,既具文人画的超逸清雅,又打破文人画的局限,开海派一代新风,而后吴昌硕续之,并把这一画风推向新的高度,独领20世纪初中国画坛风骚。

第三,以任伯年为代表的一批前海派画家为适应新兴的工商市民阶层审美趣味所做出的努力也值得我们充分的关注。中国的资本主义萌芽于明代中晚期的江南地区,但清军的入侵彻底摧毁了江南地区商品经济的发展和资本主义萌芽,直到雍正、乾隆时期,这里的商品经济方得以恢复。在上海开埠之后,以之为中心的江南地区商品经济高度发展,上海也迅速成为最繁荣的大都市,工商贸易盛极一时,工商市民阶层成为不可忽视的力量。他们的艺术欣赏口味自然不同于以往的文人仕宦;甚至也不同于18世纪往往以艺术赞助人身份出现的盐商阶层,因此,寓居海上以卖画谋生的众多画家,为适应这种审美的世俗化需求,很自然地调整了自己的画风,放弃文人画正宗的冷逸荒寒,转而追求通俗易懂和清新明快。通过对文人画优秀传统的全面继承和对西洋绘画若干造型色彩规律的借鉴,最终形成了清新活泼、雅俗共赏的海派新风,并进而对20世纪中国绘画产生深远的影响。

以兴起于19世纪后半叶的金石画风为主导因素,加之外来绘画的冲击和中国画家对新兴工商市民阶层审美需求的主动适应调整,清末民初的中国画自此已发生了巨大的变化。

金石画风和海派艺术在19世纪的影响主要局限于中国南方,它在20世纪之初延伸到北京,陈师曾起到了十分关键的作用。陈师曾具有深厚的金石学修养,其书法、篆刻、绘画皆脱胎于金石学传统,并接受过吴昌硕全面的指导。陈师曾1913年到北京,生命的最后十年在北京度过,当时北京几乎所有的美术院校皆聘请其任教,而且是几乎所有重要书画社团和美术活动的发起人或参与者,以他当时在北京画坛的领袖地位,其艺术主张无疑具有相当的感召力。当然,在此南风北渐的过程中,姚华、余绍宋等大家也起到了重要的作用。他们的共同努力一扫四王末流的柔靡积习,北京画坛面貌为之一新。<sup>⑧</sup>

以“提倡风雅,保存国粹”为宗旨,以“精研古法,博采新知”为手段,以陈师曾、金城为代表的传统派画家在极力维护民族文化传统的同时对传统文人画进行了渐进式的改良,以适应社会文化变革的要求。历史地看,相对于五四时期中国本土文化变革的狂飙突进,如当时“取消汉字”、“文字拼音化”、“打倒孔家店”等林林总总的过激口号,中国画领域的变革其实还是相当温和与保守的,革命与西化从来没有成为主流,中国画依然在其文化传统基础之上按照其自身规律演进。以陈师曾、金城为代表的这一批传统派画家绝不是一成不变,而是在稳定中求变,并具有相当的包容性与开放性,他们是在传统资源内部寻求前进的动力,外力只是一种辅助,

终究还是以我为主。我们现在回顾20世纪,公认的传统派四大家吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿,也基本上未出这一路数。若天假以年,陈师曾的成就当不在他们之下。

## 二

陈师曾生活的时代,中国的艺术乃至文化界正经历着剧烈的变革,中国画论同样面临着一场革命,其中以“变法论”和“美术革命”的口号最具代表性。

“变法论”由康有为提出,1917年他在《万木草堂藏画目》中写道:“中国近世之画,衰败极矣,盖由画论之谬也。”他认为弃形而写意的文人画是中国画衰败的根源,必须恢复六朝唐宋传统,“以形神为主而不取写意,以着色界画为正,而以墨笔粗简者为别派”。“士气固可贵,而以院体为正法”。他反复强调“唐宋正宗”,并希望“它日当有合中西而成大家者”。<sup>⑨</sup>较之更为激烈的是提出“美术革命”口号的陈独秀,他认为“若想把中国画改良,首先要革王画(指四王的画)的命。因为改良中国画,断不能不采用洋画写实的精神。”<sup>⑩</sup>尽管陈独秀与康有为的见解有所不同,但在主张以西方的写实画法或写实主义精神来改良中国画这一点上却是一致的。不过,从实际效果来看,康、陈的理论存在明显的偏激和片面,更接近于感性的宣泄而非理性的分析,故在当时并无多大影响,或者说,他们的呐喊仅具抽象的美术史意义,以陈师曾为代表的传统派画家,依然代表了当时画坛的主流话语。

就出身而言,陈师曾与传统的文人画家已有很大不同。尽管家学渊源,但他却没有以经义为主要内容的科举经历,这在同代人中较为少见。其祖父陈宝箴在湖南巡抚任上力行新政,所结交者皆为张之洞、郭嵩焘、谭嗣同等维新派和洋务派中坚人物,父亲陈三立亦为帮助推行新政的一员干将,祖、父的革新思想显然对陈师曾有极大影响。同时,从现有资料来看,陈师曾是最早留学日本的中国画家。在20世纪中国画的巨大变革中,日本具有特别的意义,正如西方学者马里乌斯·詹森所指出的,近代日本不但是孕育中国近代民主革命领袖的摇篮,同时也是近代中国新型知识分子窥望、学习西方现代文化的驿站。对于中国画家亦然,20世纪初,中日画家交往密切,很多中国画家皆有留日的经历,他们所接受的西画知识,很大程度上是经过日本“过滤”而来的。九年的留日经历使他得以深入接触现代文化,接触西方现代文明的新思潮,因而他就拥有了较之传统文人更为开阔的视野和更为丰富的知识结构,使他得以对中西文化进行充分的比较分析,在更高的层次上全面认识中国传统文化的价值,认识文人画,因此他就有了超于流俗的理性和公允,最终形成了坚持以中国文化传统为本的艺术主张。

1912年,他在发表于《南通师范校友杂志》的《欧西画界最近之状况》译文介绍中说:“西洋画界,以法兰西为中心;东洋画界,以我国为巨擘。欧识亚者,类有是言。东西画界,遥遥相峙,未可轩轻,系统殊异,取法不同,要其唤起美感,涵养高尚之精神则一也。”1919年1月,在北京大学欢送徐悲鸿赴法学习的大会上,陈师曾又说:“东西洋画理本同,阅中画古本其与外画相同者颇多……希望悲鸿先生此去,沟通中外,成一世界著名画者。”可见,在此革故鼎新的时代,“融会中西”的主张也曾在他的头脑中占有上风。

1921年,日本研究中国美术史的著名学者、东京美术学校大



村西崖教授来到北京。他的一篇新草的《文人画之复兴》，由陈师曾译成中文，陈师曾自己又写了一篇《文人画之价值》，合称为《中国文人画之研究》，由上海中华书局出版。

陈师曾从历代文人画中概括出文人画的四大要素：第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。他对文人画的定义是：“何谓文人画，即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之工夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。”关于文人画的价值，他说：“所贵乎艺术者，即在陶写性灵，发表个性与其感想。”“而文人画正是陶写性灵，发挥其性灵与感想。”“文人又其个性优美，感想高尚者也。”“文人画不但意趣高尚，而且寓书法于画法，使画中更觉不简单。”认为文人画自是最高尚，最足称为艺术的画，言下之意，其它画都不如文人画。当时的美术革命和改良在一定程度上是革文人画的命，改文人画为良，而陈师曾却大谈文人画的崇高价值。针对陈独秀、康有为等人的“写实”观念，陈师曾说：“画之为物，是性灵者也，思想者也，活动者也，非单纯者也。否则，有如照相器，千篇一律，人云亦云，何贵乎人耶？何重乎艺术耶？”认为文人画“岂可与照相器具药水并论耶？”“且文人画不求形似，正是画之进步。”

值得注意的是他这一段话：“再说西洋人的画是极讲形似的，现在新派的画，全然打破从来的规矩，所谓未来派立方派这又像什么东西，不懂得的不反以为可笑，以为可怪吗？”陈师曾是从世界当前绘画的最新趋势来洞察中国绘画的精神。从19世纪末20世纪初的后印象主义开始，西方绘画已逐渐抛弃了传统的写实主义转而注重主观个性抒发，即由再现过渡到表现，而中国文人画表意写心的传统正是西方现代绘画所追求的目标之一。因此，中国文人画因其写意而正符合当代世界艺术的潮流。有趣的是，在此反倒是貌似保守的陈师曾具有了前卫的色彩，从而令把已被西方绘画抛弃了的写实主义奉为中国绘画救命稻草的康有为、陈独秀等人尴尬不已。

陈师曾还是现代中国美术史学的开创者之一。他由弟子俞剑华整理出版的《中国绘画史》一书，尽管受日本中村不折和小鹿青云的不少影响，但仍不失为现代美术史的开山著作之一，其意义不可忽视。在《中国绘画史》的末尾，陈师曾明确地指出：“将来中国画如何变迁，不可预知。总之，有人研究，斯有进步。况中国之画往往受外国之影响，于前例已见之。现在与外国美术接触之机会更多，当有采取、融会之处，固在善于会通，以发挥固有之特长耳。”显而易见，他虽然同意采取、融会外国美术，但却更强调立足于民族传统文化，发挥固有之特长，而且会通中外，其目的也正是为了发挥自己固有之特长。

### 三

从陈师曾现存作品来看，有纪年者最早为作于光绪癸巳(1893年)的《菊花》，是年他18岁，此图师法李复堂的痕迹十分明显，但笔致尚嫌生疏。

1902年陈师曾赴日留学，主修博物学而非绘画，但赴日九年对其日后的绘画实践乃至艺术思想，都产生了深刻的影响。在日期间陈师曾比较重要的作品是作于1909年的《花卉人物山水册》，山水、花卉皆为当时常见画法，无甚出奇，值得注意的是几开逸笔草草但生动传神的人物画，其中《逾墙》一画题云：“有所谓漫画者，

笔致简拙，托意俶诡，涵法颇著，日本则北斋而外无其人。吾国瘦瓢子、八大山人近似之，而非专家也。”此为“漫画”一词第一次为中国人所使用。画中黄慎的影响固然有，但更多的是富冈北斋的影响。它与后来的《北京风俗画》有非常明显的渊源关系，而且陈师曾这种画法对丰子恺的漫画也有相当启迪。

归国后陈师曾在南通任教，开始频频赴沪上向吴昌硕请教，随吴学画对陈师曾有特别重要的意义，因为二人有相同的金石学背景，皆以金石入画。陈师曾充分吸收了吴派花鸟浑厚雄强的特色，他的许多花鸟画作品，从造型、用笔、构图到通天落地的长款，皆神似吴昌硕。但和吴相比又有所不同，首先，吴昌硕无论作书作画皆以羊毫为之，古拙雄强；陈师曾则多用狼毫秃颖，俊逸活泼，特别是作品中时时流露的秀峭之气为吴所无。其次，构图的程式化是文人画的通病，吴昌硕亦未免其弊，但陈师曾却摆脱了这一点，他接触过大量的西洋绘画，重视写生，很多作品带有较强的写生意味，故其构图变化多端，无定迹可寻。在后期，陈师曾的花鸟画逐渐走出吴昌硕的局限，徐渭、陈淳、恽寿平、石涛、李复堂的影响日益显露，用笔刚健朴茂，疏朗而飞动。

陈师曾的山水画也是从师古人入手，而且范围相当广泛，既有“四王”一路的正统山水画家，也有龚贤、梅清、石涛等遗民画家。在早期，他学过龚贤，深得其挺拔厚重之妙；也学梅清，得其疏朗洒脱之概。在民初的山水画坛，石涛受到大力追捧，陈师曾在后期于石涛著力尤多，其《仿清湘笔意》题画诗云：“清湘笔力回万牛，中含秀润杂刚柔。千笔万笔无一笔，须在有意无意求。”历来各家评石涛画，都注重于水墨淋漓，而师曾独重其“笔力回万牛”，这与其平素的艺术追求是一致的。陈师曾于山水画致力最多、功力最深的是在学沈周，“粗沈”的刚健挺拔、粗服乱头对其影响最大。不过，陈师曾的学古人并非亦步亦趋，泥古不化，大多以意为之，师古人之心而不师其迹，对当时山水画坛风行的“拟某家法”“某某笔意”之类，颇不以为然。作于1913年的一组山水画，明明是师法梅清，偏偏题“刘松年法”、“拟范宽”，透露出明显的调侃意味。

纵观其所有山水画作品，我们可以发现，尽管转益多师，风格多变，但在后期，已逐渐形成了自己的基本风格，即中锋用笔，多勾少染，笔法飞动，意气纵恣，与一味求柔、求淡的文人山水有较大距离。但这也往往为其短处所在，过于放纵，则不免流于直露与荒率。陈师曾性格平易，别人求画辄随手应之，所以他的一些应酬之作，往往存在这个问题，花鸟画也是如此。倒是他在斋心养静时的一些山水册页，笔墨之通透，意境之空灵，直逼文人山水的最高境界。

陈师曾山水、花鸟、人物兼擅，书法、篆刻亦有相当高的成就，如仅以影响而论，当推人物画为最大，尤以《北京风俗画》和《读画图》最为名作。

《北京风俗画》为册页小品，纸本设色，作于1914年至1915年间，共34图，所画皆为老北京街头巷尾常见的风俗人情。这组画当时在北京书画界名流多有题咏，流传甚广。所作人物不专注于形似，而是默记写意，逸笔草草，有的连五官都省略了，但生动纯朴，各尽其状。其《读画图》亦然。题记云：“丁巳十二月一日，叶玉甫、金巩伯、陈仲恕诸君集京师收藏家之所有于中央公园，展览七日，每日更换共六七百种，取来观者之费以赈京畿水灾。因图其当时之景以记盛事。”此图还透露出一个信息，即文人画由私密空间



的把玩到开放的公众空间展示,阅读方式上的转换无疑在绘画的视觉层次上产生了极大的变化;接受者也由少数同道扩展到广大市民阶层,这些都在客观上促进了文人画在内容与形式上的不断变革。

“精研古法,博采新知”,使得以陈师曾为代表的传统派画家们在肯定传统文人画价值的同时,并不绝对排斥对西画某些视觉因素采取相对灵活、开放的态度。陈师曾留日期间开始接触西画,并与其时正在日本学习油画李叔同过从甚密。据刘开渠回忆,他在北京国立美专任教时“就用油画颜色画中国画花卉”。<sup>⑩</sup>不过他的油画花卉依然是中国画的构图方式,依然题款钤印,其性质还是中国画的。他的一些园林小景写生,不着痕迹地融入西方绘画透视之法,笔墨精练自如,别具一格。其好友姚华也指出:“师曾用笔之轻重,颜色之调和,以及山水之烘染,不知者以为模仿清湘,其实参酌西洋画法甚多,不过师曾的参合西法乃融化于无形,不易觉察而已。”<sup>⑪</sup>

陈师曾的作品大多集中于从日本回国后直至去世的十多年间,较之齐白石、黄宾虹,他的艺术生涯十分短暂。画期如此之短而成就如此之高,他的天才是毫无疑问的。平心而论,齐、黄二人在相当的年龄时,尚远达不到陈师曾的水平。然而,人书俱老、复归于朴,是中国艺术追求的一种特殊境界,此即苏东坡所说的“渐老渐熟,乃造平淡,非为平淡,绚烂之极也”。这自然需要时间的磨练,所以中国美术史上绝少少年天才,以青绿工笔名世的王希孟确实是一个例外。由于年寿的限制,陈师曾在文人画的境界上就没能上升到一个更高的层次,有论者谓其缺乏“火候”,真知者之言!我们看陈师曾的画,有充溢的天才,有深厚的学养,也有相当的功力,但总感觉缺乏强烈的个人风格,缺乏齐白石、黄宾虹画中那种令人一唱三叹的精微体验。非常可惜,他已达到了进入大师层次的临界点上,但时间之手扼止了他前进的脚步。

“自知”与“他知”的不同是中国传统文人的一个通例,如明代的徐渭,其画无人不知,无人不爱,但自己评论,却是书法第一,诗第二,画第三;齐白石也自称诗一书二,印三画四,究竟孰高孰低,后人自有公论。陈师曾倒颇有自知之明,自云画第一,兰竹为尤,刻印次之,诗词又次之。不过,我们今天记住他,不仅因为他的画,还因为他在激烈冲撞的社会文化环境中对文人画固有价值的阐发与弘扬,特别是在处于相似文化环境下的今天,陈师曾以中国文化为本的艺术实践与艺术思想,尤其具有深刻的现实意义。或许我们可以说,他的理论价值高于他的绘画价值,先生九泉有知,真不知当作何感想。

杨惠东

2008年3月修改旧稿

注释:

①梁启超《五十年中国进化概论》,载《少年中国说》,东方出版社1998年6月。

②杭春晓认为:民初北京地区中国画传统派画家们以尊重传统为前提,主要以“精研古法”的方式在传统内部中寻找摆脱晚清“四王”画风的“变革”之路,从而形成了相对温和的、渐进发展的艺术演进方式,而且这也是人类文明冲撞期中,受力方时常采用的文化演进方式之一,它对于当下中国文化发展道路的选择仍具有现实意义。参见杭春晓《艺术演进的温和之路——以民初北京地区中国画传统派画家为中心的考察》,中国艺术研究院2006届博士论文。

③高居翰认为:明末清初的某些画家确实深刻地受到西洋绘画风格的影响,如张宏式具象再现的自然主义表现和吴彬山水画中显示出对西洋城市风景地图中沿用的鸟瞰视点表现法,甚至认为董其昌、蓝瑛等人托名张僧繇、杨昇的没骨重彩山水,乃是画家对西洋油画的一种反应。参见高居翰(美国)《气势撼人——17世纪中国绘画中的自然与风格》,上海书画出版社2003年。

④邹一桂《小山画谱》,载黄宾虹、邓实编《美术丛书》(第一册)江苏古籍出版社1986年。

⑤如陈师曾于1913年所作《花卉山水册》之一开题云:“学八大山人晚年之笔而不得其生峭,便堕入戴文节(熙)矣。”北京文物公司藏。

⑥《黄宾虹文集》,上海书画出版社1999年。

⑦参见万青力《江南蜕变:十九世纪至二十世纪初中国艺术史一瞥》,载《万青力美术文集》,人民美术出版社2004年。

⑧参见万青力《南风北渐:民国初年南方画家主导的北京画坛》,同上注。及薛永年《民国初期北京画坛传统派的再认识》,《美术观察》2002年第7期。

⑨康有为《万木草堂藏画目》,载郎绍君、水天中主编《二十世纪中国美术文选》,上海书画出版社1999年。

⑩陈独秀《美术革命》,同上注。

⑪刘开渠《刘开渠美术论文集》,山东美术出版社1984年8月。

⑫转引自俞剑华《陈师曾先生的生平和艺术》,载《俞剑华美术论文集》,山东美术出版社1986年。



图

版





# 目 录

|              |       |
|--------------|-------|
| 菊花书画卷（局部）    | 1     |
| 花卉山水人物册页 四开  | 2~3   |
| 花卉册页 二开      | 4     |
| 仿李鱣册页 四开     | 5~6   |
| 花卉（合作）       | 7     |
| 花卉山水册页 五开    | 7~9   |
| 山水册页 二开      | 10    |
| 山水           | 11    |
| 墨兰           | 11    |
| 水仙           | 12    |
| 梅花           | 13    |
| 碧霞元君祠图       | 14    |
| 拟沈周夏日山居图     | 15    |
| 北京风俗图册页 三十四开 | 16~49 |
| 秋花奇石         | 50    |
| 墨荷           | 51    |
| 鬼趣图          | 52    |
| 钟馗读书图        | 53    |
| 达摩图          | 54    |
| 读画图          | 55    |
| 深山古寺         | 56    |
| 山林人家         | 57    |
| 仙鹤           | 57    |
| 岁寒清供图        | 58~59 |
| 深山秋烟         | 60    |
| 姚华小像         | 61    |
| 花卉四条         | 62~63 |
| 清供图          | 64    |

|         |       |
|---------|-------|
| 菊石图     | 65    |
| 山水册页 四开 | 66~67 |
| 花卉四条    | 68~69 |
| 松树      | 70    |
| 听秋图     | 71    |
| 蔬笋      | 72    |
| 拟吴仲圭山水  | 72    |
| 群仙上寿图   | 73    |
| 山水      | 73    |
| 花鸟四屏    | 74~75 |
| 山水      | 76    |
| 仿沈周山水   | 76    |
| 山水      | 77    |
| 山水册页 四开 | 78~79 |
| 忽见千帆    | 80    |
| 半山流泉    | 81    |
| 荷       | 82    |
| 芍药      | 83    |
| 兰       | 84    |
| 芭蕉      | 85    |
| 花卉四屏    | 86~89 |
| 菊石      | 90    |
| 兰竹      | 90    |
| 仿石涛山水   | 91    |
| 鸡冠花     | 91    |
| 金壶细叶    | 92    |
| 携酒与鱼    | 92    |
| 梅花      | 93    |



|               |         |
|---------------|---------|
| 兰石·····       | 93      |
| 梅竹双雀（合作）····· | 94      |
| 佛手·····       | 95      |
| 赤壁图·····      | 96~97   |
| 山水·····       | 98      |
| 桃花·····       | 99      |
| 梅石·····       | 99      |
| 芭蕉菊花·····     | 100     |
| 腊梅秀石·····     | 101     |
| 山水长卷（合作）····· | 102~109 |
| 花卉·····       | 110     |
| 山水册页·····     | 111     |
| 溪流浣衣·····     | 112     |
| 江乡秋获·····     | 112     |
| 山原行旅·····     | 113     |
| 村醪泥醉·····     | 113     |
| 雨洗铅华·····     | 114     |
| 空谷幽香·····     | 114     |
| 烟寒雨昏·····     | 114     |
| 老圃秋容·····     | 114     |
| 梅竹·····       | 115     |
| 月季花·····      | 115     |
| 花卉四条·····     | 116~117 |
| 秋园晚艳·····     | 118     |
| 桃花·····       | 118     |
| 绣球花·····      | 119     |
| 山林楼影·····     | 119     |

|                  |         |
|------------------|---------|
| 姜白石词意图册 十二开····· | 120~121 |
| 山水册页 四开·····     | 122~123 |
| 山水诗画册页 十六开·····  | 124~127 |
| 竹·····           | 128     |
| 写摩诘诗意·····       | 128     |
| 园林小景册页 六开·····   | 129~131 |
| 山水册页 二开·····     | 132     |
| 花卉山水册页 十开·····   | 133~137 |
| 山水花果册页 四开·····   | 138~139 |
| 枇杷·····          | 140     |
| 竹笋·····          | 140     |
| 杨诚斋诗意图册页 六开····· | 141~142 |
| 花卉册页 八开·····     | 143~145 |
| 枇杷·····          | 146     |
| 秋柳图·····         | 146     |
| 达摩图·····         | 147     |
| 猴戏图（合作）·····     | 147     |
| 菊石·····          | 148     |
| 玉兰·····          | 148     |
| 墨笔山水·····        | 149     |
| 溪山松居图·····       | 150     |
| 山林静处·····        | 150     |
| 霜林红万山·····       | 151     |
| 山林深处·····        | 151     |
| 竹石·····          | 152     |
| 花红叶翠·····        | 152     |
| 附：常用印章·····      | 153~155 |
| 陈师曾年表·····       | 156~158 |





菊花书画卷（局部）

1893 年作

纸本 设色

33cm × 168cm

浙江省博物馆藏





花卉山水人物册页 四开 之一、之二

1909 年作

绢本 设色

26.8cm × 18cm

中国美术馆藏



# 踰牆

有所謂湯面者華政前拙  
而託意做說法法顯若日存  
則北山之外生人其國應  
熟子大只近似之而專家也  
公浩為友以舊情隔世遂我  
仿一聊作一樂

宣統元年春二月何怡

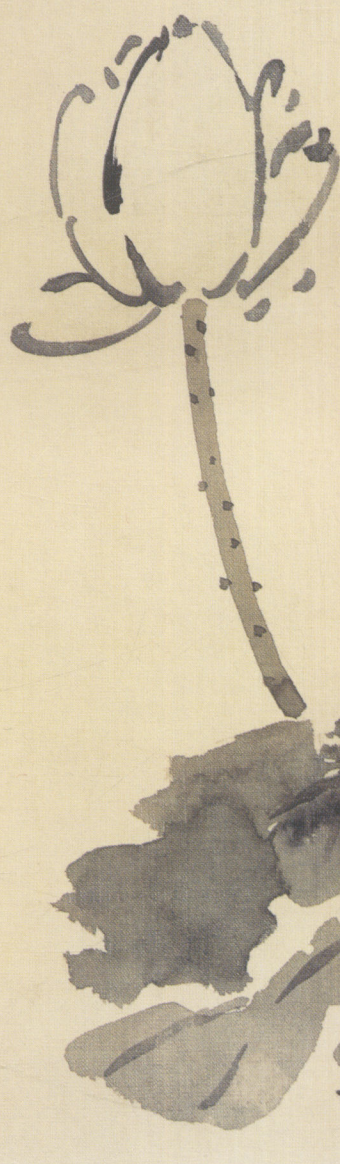


# 偶語





馬嘶隔斷芳洲舊家簾幕深地玉奴今夜  
眠香正穩瑤簪初試驟雨方過輕雲暗染添清致  
悵翩然一舸題紅訊杳相思意誰堪寄  
對風若有離思翠腕欲涼冰頤淚素娥枝起魚陰  
波荒夢竟不到寒衣空委怕明朝碎畫芳心分付斷  
橋流水  
右調水龍吟  
今年夏七弟傲碧山辭作白蓮詞并錄於此  
公湛仁兄詞長雅鑒宣統庚戌十一月衡恪謹下作



素根聊記悵滌泗別浦寸心餘邈試睡起慵展晶匳但頻翠惹月寒夢移春薄畫梁未遲  
正孤守一牕幽索空冰姿恨隔不共麗人細評友藥湘鼻近來自若想輕雲暗掣香送天角  
甚亂雲漸阻相思忍付上瑤環怨期閑却淨洗鉛痕穩伴取煙條珠芳怕荒汀夜風似剪  
點波淚落  
右調解連環  
用清真韻  
衡恪寫并填詞



花卉册页 二开 之一、之二

1910 年作

绢本 设色

31.5cm × 16.8cm

中国美术馆藏





仿李鱣册页 四开 之一、之二 1911年作 纸本 设色 40.5cm × 30.5cm 私人藏





仿李鱣册页 四开 之三、之四