

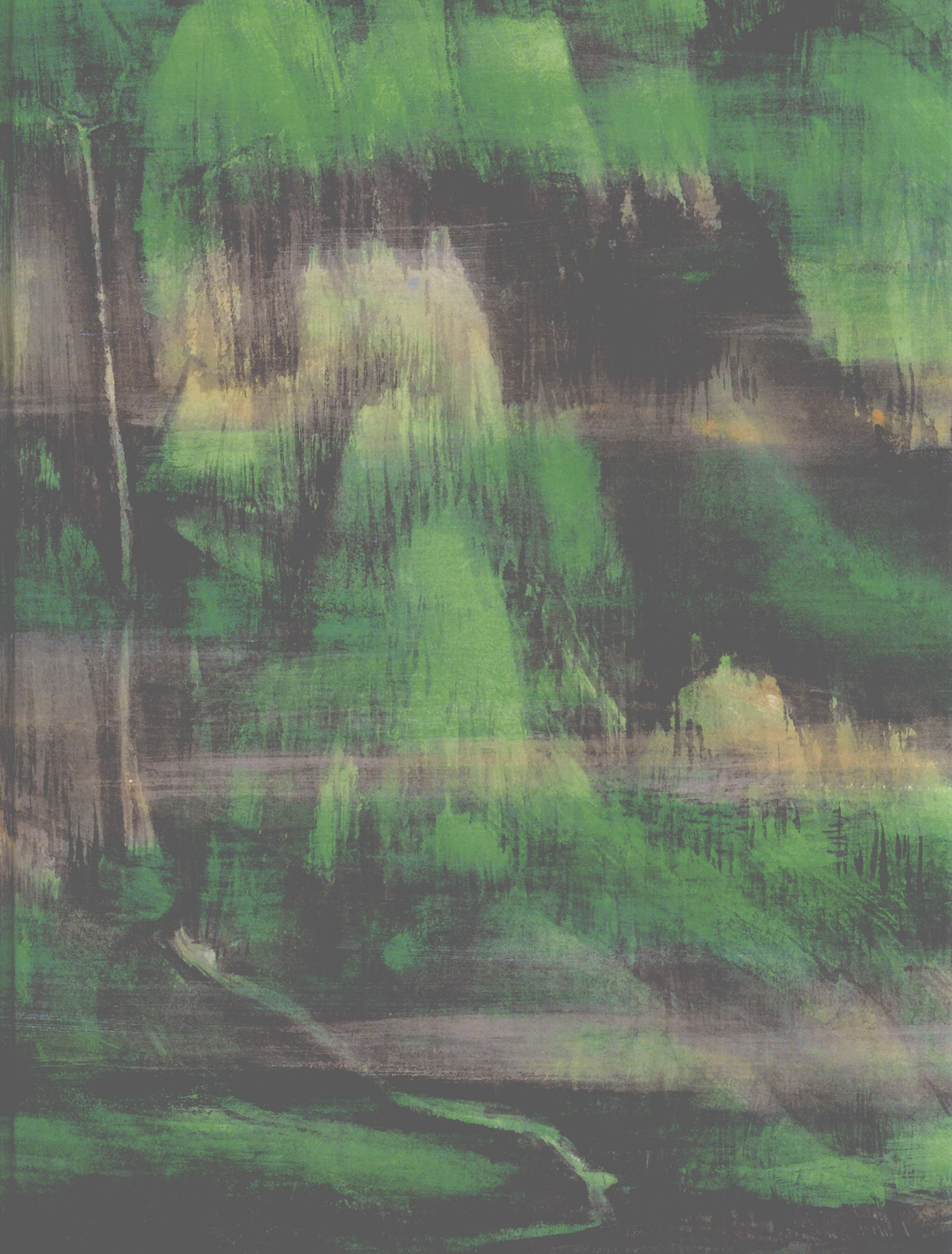
近現代中國畫名家

陈鹤秋

上海書畫出版社

上册





近現代中國畫名家

傅抱石

上海書畫出版社

上 冊



陳佩秋精深獨特的繪畫藝術

湯哲明



陳佩秋精深而獨特的繪畫藝術，是在立足傳統基礎上廣采博取的產物；陳佩秋孜孜不怠、師古開新的藝術歷程，經歷了傳統中國畫數度面臨困境的時代。作為一名在新式教育體制中成長起來的中國畫家，陳佩秋的藝術之路對其後任何一位從事中國畫創作的實踐者都不乏參考意義：她既執著于傳統又不迷信于傳統，無論是畫家畫還是文人畫，只要是對自己有所裨益，皆可成為她師法的榜樣。她既堅守傳統繪畫的本位又以開放的胸襟接納西方的繪畫藝術，無論是古代的燕文貴、王蒙，還是近代的莫奈、畢沙羅，只要對自己的創作有所啟發，皆能成為她靈感的源泉。作為一名女性藝術家，陳佩秋堪能睥睨千古。因為在她以前，非沒有一位女畫家能在中國畫的創作領域達到如此深廣的境地，並且她的繪畫比諸中國繪畫史上歷代大師巨匠的作品，亦略無愧色。在女性畫家廣泛崛起的20世紀中國，陳佩秋在傳統繪畫的領域創造出了巾幗不讓鬚眉的藝術成就。探索陳佩秋的藝術發展之路，不但能夠揭示其藝術成果的成長奧秘，而且更能為今人于中國畫領域的守成與發展，提供可貴的借鑒。

—

佩秋先生曾很偶然地對筆者說過：若不是為了畫畫，如今自己應會在國外享受悠閑的生活。這並非虛言，而是一句平淡的實話。她曾拋棄過令人稱羨的富有生活，在臨近建國時毅然選擇留在了大陸，目的只是為了繼續自己的畫學生涯，而她與一代宗師謝稚柳先生的結合，也是緣其過人的學識和才情……陳佩秋以她一生的精力和才情，換得了在藝術王國裏自由馳騁的機會。

因熱愛藝術而捨棄富貴，這似乎是中外文藝家筆下小說裏的故事，但這確確實實是陳佩秋曾經做出過的選擇，儘管她自己對此並不在意，她的友朋大多對此也不甚了了，但正是這種視富貴如浮雲而執著于所熱愛之事業的精神，對於陳佩秋的藝術生涯具有了非凡的意義。在我看來，這至少體現在如下幾個方面：

其一，這決定了陳佩秋獨特的“天才觀”。

一次偶然的機會，佩秋先生曾與筆者說“天才”，她的看法極其出人意料，云：“熱愛即天才。”當時我并未在意，料想這是老先生一時興到的隨性而言，但事過境遷，却越發深切地體悟到此話的含義。後來偶讀先賢陸象山藉科場得失對古老的“義利之辨”的一番闡發，却發現佩秋先生的觀點與之居然驚人的相似，這充分體現了不同領域的大家的體物之深。陸象山的這番議論是針對入世為官的人員而發，他認為：同為科場中的舉子，却有着不同的志向，有的是為了治國平天下的理想，有的人則是為了升官晉級的目的，前者屬於“天下為公”的“義”，後者則屬謀一己之私的“利”。同樣一件事因不同理想的人，會造成截然不同的結果。佩秋先生所謂的“熱愛”，與陸象山所闡述的志向在性質上相當。換言之，熱愛與否，會對其所從事的事業造成截然不同的結果：因熱愛而走上從藝之路，那麼往往窮其一生致力于此，以自己的所愛為首要追求，不為世間的名利所左右；反之，如果僅是為了博取藝術家的名譽、



地位乃至經濟利益，那麼必然會隨着流行的時尚不斷變幻自己的取向而最終迷失自我。陳佩秋的“天才觀”中固然含有陸象山所說的“義”與“利”的成分，但同時也涉及關於藝術“真”與“偽”的問題。我們通常所說的“天才”問題，可能更多的是着眼于智商和能力，而陳佩秋所說的這個“天才”，則主要地體現為藝術情感和藝術表現“真”與“偽”。從某種意義上而言，在藝術上這或許是比“智”與“能”更為重要的因素，因為離開了情感的“真”，藝術表現中的“美”與“善”只能淪為空話。

其二，這決定了陳佩秋不尚玄虛的藝術觀。

雖然年輕時崇尚科學的陳佩秋晚年轉而相信冥冥之中當有運數的存在，但她一生作畫，却皆始終堅持着自己的追求，而絕不為流行的時尚所動。換言之，在實實在在的業精于勤（包括實踐和理論）的努力和天然去雕飾的藝術格調之外，她並不相信還有什麼玄妙的東西能夠左右藝術的品位。

在陳佩秋的畫學生涯中，至少經歷過三個時代藝術趣味的大變遷：一是文人畫傳統的遺存，二是“政治掛帥”的年代，三是西方現代藝術的時尚。她始終以我為主而絕不仰俯于時尚；她贊賞文人畫追求超逸的立意和格調，但卻絕不妥協于當時草草率意的“流行畫風”；她主張深入生活的“行萬里路”，卻從不迎合“政治第一”的極“左”文藝政策；她刻意吸收印象派的絢麗色彩，卻對風靡一時的西方現代派畫風始終保持謹慎的看法……總之，她一如既往地堅信並追求着自己的所愛，做實實在在的研究，用實實在在的功夫，絕不將自己的藝術依附于時尚，這最終促使她在藝術上提出了美與難理想。陳佩秋認為，作為一名藝術家，其所創造的藝術一要有新意，二要有難度。事實上，這兩者都是藝術家成其為藝術家的要素：“新”是指的在藝術上不隨人仰俯，敢于創造；“難”則是藝術家區別于非藝術家、業餘藝術家的專業保障。兩者都不能偏廢，沒有創造，不可能進入藝術的層面；缺乏專業技能，則不可能稱為專家。

其三，這決定了陳佩秋在藝術追求上高度的自信心、卓爾不群的創造力和華貴清新的藝術格調。

事實上，上文闡述的種種觀念和主張，其實都要歸結于陳佩秋高度的自信心；這種自信，從根本上還是源于她的出身以及超邁的個性，並且激發了她勇于開拓的創造力。正是這種自信，令她看淡了人間的富貴和虛名，我行我素地追求藝術；正是這種自信，令她脫出時流，自由自在地表現自己的藝術；也正是這種自信，令她如入無人之境，將她所崇尚的那種一度被塵封了的清新華貴的藝術格調，推向前人不曾企及的領域。

二

陳佩秋學習繪畫始于1940年代，其時，她放棄了已研學數年的理工專業，轉入國立藝專專攻繪畫藝術。當時的國立藝專聚集了20世紀中國繪畫史上一批著名的大師巨匠，從四川到杭州，陳佩秋雖然深深地體驗了國難時民生的艱辛和學習的困難，但與此同時却也有幸接觸到了前輩大家的精詣之學——潘天壽、黃賓虹、鄭午昌、黃君璧等人的親炙，為她日後的進一步追求奠定了堅實的基礎。

有意思的是，素愛山水之畫的陳佩秋在當時國立藝專選擇的却是花鳥畫的專業。這是因為當時藝專花鳥畫專業以宗法石濤、八大及揚州八怪、吳昌碩等人的粗筆花鳥畫為主，作業耗時不巨，“過關”相對容易，這令她在主修的學業之外能將更多的時間投入到自己更為鍾愛的山水畫的研習上去。20世紀的學院中國畫教學尚處於起步階段，往往教師的所擅就成為學





生的所學，這固然也并非一無是處，例如能令學生更為直接地體驗老師的專長，但同時却易造成囿于師門的局限。2002年上海朵雲軒曾拍賣過一幀陳佩秋早期在國立藝專求學時師法黃君璧的山水畫。從畫中不難看出，當時陳佩秋對黃君璧山水的臨習已到了堪稱“亂真”的程度。事實上，當時的山水畫老師多以自己的課稿作為學生的臨摹的範本，這就促使立志窮究傳統的陳佩秋在“應付”學業之外，廣泛地通過借閱圖書館的珂羅版複製品、畫冊甚至直接在市場上購買古人原作，來拓寬自己的眼界。

除了由學習粗筆花鳥所接觸到的石濤、八大的傳統，陳佩秋通過對山水畫的研習接觸到了更多的古人，倪雲林、黃鶴山樵、王石谷、沈石田、唐寅等等的元明清大家的作品，皆成為她刻意師法的對象。惜乎她當時臨摹的大量作品，曾為一同學購去，至今不知歸于何處。在廣泛臨摹元明清名家作品的過程中，陳佩秋接觸到了更為古老的傳統，是即五代兩宋的繪畫。一幀五代江南畫院學生趙幹的《江行初雪圖》，其寫生狀物之嚴謹精準，令陳佩秋久學而難以企及，這使她五體投地般地折服于宋人，更使她選擇反欲師學的傳統，明確地定格了五代兩宋的時代。

然而，正是這件令陳佩秋服膺的《江行初雪圖》，却引發了她與其師黃賓虹在觀念上的分歧。

作為近現代繪畫史上卓有建樹的黃賓虹，創造出了獨樹一幟的藝術風格。獨特而強烈的藝術風格，往往是建立在獨出己見的理論見解上的。黃賓虹的藝術觀念，眾所周知，乃是更為積極地推進董其昌以還的“南宗”筆墨，為了強調書法性用筆，他甚至頗為推崇業餘文人畫的傳統。事實上，藝術觀念的“用其極”往往能造就強烈的藝術風格，黃賓虹本人的畫風便是因此誕生。然而，這種為強調書法用筆而犧牲形象的取向，却并非陳佩秋的理想，而如上所述，學生畫風甚似黃賓虹、黃君璧，也令她不能滿足。師法五代兩宋諸如趙幹《江行初雪圖》等，事實上正是她在學業上的一種“叛逆”，儘管時任班長的陳佩秋與自己的老師們私交甚好。

“這是工匠畫，不當學！”當黃賓虹看到自己的學生臨摹不在他推崇之列的《江行初雪圖》時，提出了善意的批評。類似的批評，令陳佩秋產生了疑惑，為此她專門請教了時在藝專教授藝術史的一代山水畫大家鄭午昌先生。近代第一個系統寫出洋洋數十萬言《中國畫學全史》的鄭午昌先生的解惑答疑，無疑令陳佩秋感到鼓舞。鄭先生不但充分地肯定了《江行初雪圖》等無可替代的藝術史地位，而且積極地鼓勵陳佩秋學畫上溯唐宋的取向。

在完成了藝專的學業後，陳佩秋來到了上海，進入上海文管會工作。陳佩秋來到上海的目的很明確，就是要藉在文管會工作的機會看到更多的宋元古畫。對此，老師潘天壽甚是支持，出于教學、研究考慮曾為浙江美術學院尋覓、購買古畫的潘天壽不無感慨地對陳佩秋說：到上海很好，能看到大量古畫，不比杭州，接觸古畫的機會畢竟較少。

陳佩秋學畫的時代，適逢20世紀三四十年代傳統中國畫壇一股復古開新的潛流。這股潛流，甚至可以追溯至晚清山水畫家試圖擺脫四王畫風桎梏的傾向，這一潮流在20世紀，則始自20年代北方率先接觸到清宮秘藏的金城所倡導的唐宋畫格，亦即當時所謂的“工筆”，其後張大千、陳少梅、溥儒、吳湖帆、鄭午昌、謝稚柳、陸儼少等一大批畫家憑藉購買古畫、畫冊、印刷品以及參觀古畫展覽等機緣，使畫壇師法唐、宋、元的古典畫風的力量逐漸崛起，至三四十年代，這一似古實新、典雅華貴的繪畫風格曾一度風靡大江南北。20年代以還，上古名迹通過交易、出版、展覽等多種途徑從久已不見天日的深宮大院撒播向民間的特殊機緣，使大批畫家殊途同歸地突破了自南北分宗數百年來的森嚴壁壘，上探更為高古豐厚的繪畫傳統，足稱為繼元代趙孟頫以還山水畫史上規模最大、程度最深入的復古開新的潮流。其中尤



其值得一提的是張大千與謝稚柳，于40年代初西渡流沙，面壁石室，將追蹤古人的方向甚至推向了宋元以前更為高古的晉唐著色畫傳統。這些畫家中的佼佼者，在窮究上古畫迹的同時，于繪畫史的研究亦取得了遠邁先賢的成就，非但確定了元以前代表畫家的標準器，而且真正厘清了中國畫自晉至今的發展源流。這對傳統畫學的認識和清理而言，意義實為重大。

三四十年代開始習畫的陳佩秋，正置身于這股畫學潮流之中，其畫師法唐宋以及後來與謝稚柳的結合，乃順理成章。

遺憾的是，建國後政治干預藝術，令這一畫學潮流悄然消退。新中國藝術倡導“現實主義”，儘管宋元山水傳統的主流仍屬寫實範疇，但元明畫史上的主脉，即趙孟頫——董其昌的文人山水畫傳統，却因其“師古”的特色被指稱為“形式主義”而被推向“現實主義”的對立面，其所追隨的宋元繪畫傳統也隨之被打入冷宮，并漸為人淡忘，取而代之的是因主張“搜盡奇峰打草稿”、“筆墨當隨時代”而被“新山水畫”派廣為稱頌的石濤傳統。建國後政治干預藝術的另一表現是強調藝術的“階級性”、“人民性”，提倡粗獷、明麗、通俗的審美趣味，與之相反的秀逸、溫潤、儒雅的格調則被淪為“沒落”藝術而遭致唾棄，加上金城、吳湖帆、張大千、溥儒、黃君璧等人的出身與經歷，在特殊的時代中更導致其所代表的藝術風格逐漸失去存身空間。

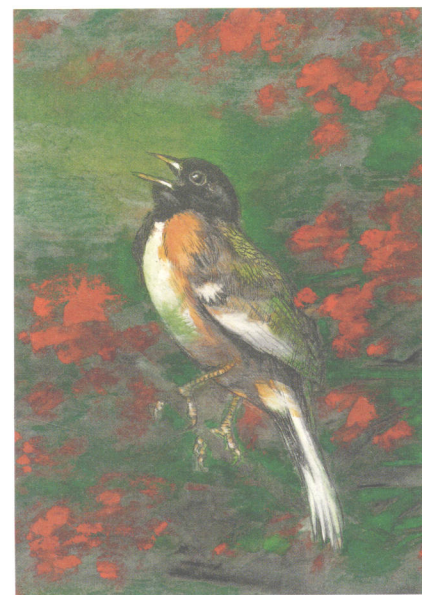
唯其如此，陳佩秋沉潛于斯道，并與謝稚柳、陸儼少等人一同堅守是途數十載而不為時流所動，將師學唐五代及宋元畫風的潮流一直延續至改革開放後的80年代，并令之再度綻放出耀眼的光華，纔顯得難能可貴并具有特殊的藝術史意義。

晚年的佩秋老人曾不止一次地對筆者講授她關於“繪畫藝術”的看法：繪畫不一定是藝術，孩子的塗鴉、業餘畫手的興到而為……其中固然也有藝術成分的存在，但畢竟不能稱作嚴格意義上的藝術。她認為，真正的繪畫藝術，可以藉古人的“六法”來界定，由技而進乎道，藉構圖造型、用色用筆而抵達“氣韻生動”的境界。

“六法”，是南北朝時提出的繪畫理論，撇開“氣韻生動”不論，其中“應物象形”、“骨法用筆”、“隨類賦彩”的標準，尤其適用於元代以前的主流繪畫，特別是追求形神兼備的唐宋畫格。這是因為元代以後，中國繪畫程式化的傾向日甚，畫家開始脫離“外師造化，中得心源”的古典法則，令“應物象形”、寫生創稿的傳統逐漸衰微；宋元以還，水墨山水畫大興，又令唐宋著色畫或謂“隨類賦彩”的傳統逐漸衰落；而隨着清代業餘文人畫的大熾，瓦筆、潑墨法盛行，甚至令“骨法用筆”的原則亦隨之變化了內涵……事實上，細審“六法”內涵由唐宋而明清的變易，不難發現，“六法”其實最初是針對人物畫而發的理論，它固然重視用筆，但同樣重視造型和色彩，其意乃在以筆為主、色為輔的手段進行造型。而這一理論，在人物畫之外，同樣亦適用於造型精謹、筆墨精到的山水畫與花鳥畫的表現。陳佩秋所以崇尚的“六法”，尤其在“氣韻生動”等之外特別強調“應物象形”（造型）、“骨法用筆”、“隨類賦彩”（色彩）的意義，其實與她長期以來致力於高古的唐宋畫格的研習是聯繫在一起的，也從一個側面反映了她追求唐宋繪畫色形神兼備特色的努力。

為了追求由“形神兼備”而“氣韻生動”的境界，如前所述，陳佩秋由杭州來到了上海，目的是為了更多地接觸古畫。藉助在文管會工作，能够大量接觸古畫的便利條件，她鼓起自己藝術航船的風帆，駛向古典繪畫傳統的海洋。在文管會工作一段時間後，她放棄了朵雲軒木版水印編輯室的高薪聘請，于1958年進入收入相對較低、新籌建不久的上海中國畫院，全力以赴地投身于藝術創作。

在文管會工作期間，陳佩秋見到最多的是宋人的團扇和小品，這是因為類似的作品于兩宋傳世繪畫中在數量上最巨，其中花鳥畫又占據了其中的絕大部分，這就令陳佩秋由過去的





偏愛山水畫轉向了師法宋人的花鳥畫。今天所能見到的她的重彩花鳥畫作品，也大多產生于這個時期。

然而，由于建國後石濤的畫派因其“搜盡奇峰打草稿”、“筆墨當隨時代”的口號而升溫，導致與石濤傳統有密切聯繫的以揚州八怪等為代表的文人寫意畫傳統亦因得到“人民性”的評論而影響日益廣泛。其時宗此一脈的畫家，對於唐宋畫工整的傳統亦頗存偏見，如錢瘦鐵將雙勾填彩的工整畫法譏之為“包小腳”，將大寫意畫法稱為“天足”等等，便是例證。

事實上，陳佩秋對於以詩書為依托的文人寫意畫並無偏見，而她所不能苟同的，乃是將書法用筆混淆于繪畫的用筆，因重視了用筆而忽略了造型。事實上，對於文人寫意畫之優長，陳佩秋絕未漠視，早在國立藝專求學時她就曾鑽研過石濤的山水畫，也在潘天壽等老師的教導下兼習八大山人的花卉畫。八大的意筆，比諸主攻山水的石濤的筆墨更為率意誇張，由徐渭魄力驚人的大寫意變化而來同時又摒棄了徐氏的躁硬習氣，筆墨酣暢豪縱而又凝重洗練，雖極富書寫性又不為書法所囿，而特重形象塑造的洗練概括和精準誇張，陳佩秋醉心于此，師學甚勤。對同事于唐宋工整畫的偏見她固不以為然，而對先賢闊筆水墨畫的優良傳統她同樣兼收并蓄。

繪畫是塑造形象的藝術，無論是細筆還是闊筆都當服從這一原則。緣于此，陳佩秋如飢似渴地汲取傳統繪畫的營養，學習唐宋工整畫“盡精微、致廣大”的表現手法，學習南宋、明清闊筆畫概括、傳神的表現手法；緣于此，陳佩秋在師法古人之外，通過大量的寫生努力強化自己或精微、或概括地表現對象的能力，魚鳥蟲草、四時花卉、山水樓觀……自然界能够引起美感的東西，幾乎都成為她師法的對象，同時也幾乎都成為她表現的對象。寫生花卉，往往一坐就是一天；寫生蟲鳥，則多靠自己養，她與謝稚柳在家中專闢花園，養鳥種花……久之，她的寫生積稿盈尺，至今家中所存寫生圖稿仍不計其數，甚至有時連謝稚柳也以她的寫生稿作為自己創作的粉本，如他60年代所作的花鳥畫代表作《茶花山鷓圖》、《白鷄山果圖》便都屬此類。

從50年代到80年代，雖則歷經了種種不堪回首的運動，也目睹了種種奇聞異事，但陳佩秋仍在自己的藝術世界裏心無旁騖地優游，除了“文革”中曾被迫放下過畫筆以及撫養孩子所花費的時間，她幾乎把所有的精力都投入到了寫生創稿中去，闊筆、細筆兼攻，工整、粗放并愛……她為自己鍾愛的藝術而默默地付出，而她所鍾愛的藝術也必將給予她豐厚的回報。

三

經過十年日復一日、年復一年的努力，進入90年代，陳佩秋的畫風漸趨于大成。

如前所述，陳佩秋的繪畫風格包括對粗放與工整、水墨與重彩這兩極的窮追極討，雖然她既能作如宋人那般刻畫至極的細筆圖，也善寫如八大那樣縱筆揮灑的水墨畫，但久而久之，這種分而治之的兩極化追求在她的筆下不知不覺地出現了合而為一的傾向，是即以粗放的筆法配合色彩的運用，層層積疊，最終畫成精工而整飭的形象，利用筆觸的妙用巧寫形象的神彩。在藝術上不尚玄虛的她並不認為離開對形象的把握筆墨之花能够獨自綻放，筆墨之妙只有在與形象的匹配中體現出取其意到的妙諦。這正如謝稚柳先生曾經指出的：“筆法並沒有固定的形式，要配合到描繪的對象，筆的運用，就很複雜而需要變化。需要粗的、細的、闊的、狹的、橫的、豎的、勁挺的與柔和的各種變化。……因此，這些筆勢，就不能說這一種是對和那一種不對，這一種好和那一種不好，它只要能配合所描繪的形象，使它有神情，有精妙



的藝術氣氛。”（《水墨畫》“二 水墨畫的確立”，載《鑒餘雜稿》，上海人民美術出版社1996年版）

陳佩秋的新創，從傳統畫理的角度而言，集中體現在對被我稱之為積墨積彩的法則的創造和運用上。

此種畫法，與謝稚柳所擅長的落墨法同一機杼，在一定程度上也受到過海外張大千潑墨潑彩法的影響。積墨積彩或謂落墨法，亦即在墨上加色，以水墨畫筆法為基礎，色彩依托于筆觸，藉積墨的手法將色彩融入水墨之中，往往以重墨加重色，而最終臻于墨不礙色、色不礙墨，色中有墨、墨中有色的色墨渾融境地。

陳佩秋所擅長的積墨積彩之法，雖與謝稚柳落墨之法同一機杼，但在墨上加彩之法的運用上，她甚至先于謝稚柳就展開了實驗。如陳佩秋1979年所作之《荷花》圖頁（《陳佩秋畫集》第42頁，上海人民美術出版社1982年版），構圖用筆，全從八大山人中來，畫中濃墨潑寫的荷葉上則敷有深重的綠色，綠色從原本“高墨猶綠”的重墨底子上隱隱透亮出來，令本來略顯平實的墨色中別具一種響亮的高華。事實上，積墨積彩或謂落墨法，源于謝稚柳與陳佩秋的共同創造。謝稚柳熟于畫史，以此與徐熙落墨相通融，并推演至山水畫創作。謝稚柳病腕又患腦血栓，精力急劇衰退，他作水墨畫縱筆揮灑，本是因病退而求之，而在不經意間却打通了落墨古法流變的脈絡，然而風腕顫指、頭暈目眩等疾病又最終阻礙了他進一步推演落墨之法的計劃，由此，陳佩秋獨自承擔起了將此一道推向前人不曾抵達的坐標的使命。

事實上，積墨積彩法比諸落墨法，雖理趣幾乎同一，但仍有所差別。具體地說，落墨法主要體現在以色彩補水墨之不足，不用色墨的層層積疊復加，而積墨積彩法在某種程度上雖與落墨法不分彼此，但在複雜深厚程度上却要過之，嚴格地說，它是從落墨法脫胎而來并對之有所發展。試比較謝稚柳《花鳥圖冊》（《謝稚柳八十紀念畫集》第34頁，上海人民美術出版社1989年版）與陳佩秋《秋葉蠟嘴》（《陳佩秋畫集》第50頁，上海人民美術出版社1982年版）中樹葉的畫法，不難發現其中存在的微妙差別，前者的色彩是敷在墨筆不到之處，由色彩與墨筆共同塑造形體，這正是落墨法“有的地方只有墨，而有的地方是著色的”之特色；而後者的色彩是敷于已塑造了形體的重墨底子之上，相比前者它并不起到“落墨為格，雜彩副之”的作用，而是具有墨中有彩、色墨相融乃至濃墨重彩的功效，往往色彩從墨中透出而又自然地融于墨色之中。總之，前者因色墨相間而顯得豐富，後者則因色墨相融而顯得渾厚。當然，取積墨積彩法渾厚深重的意趣，在謝稚柳當時的繪畫中同樣有所體現，只是最終將此一道推向極致，或者說在山水、花鳥畫的創作中都廣泛地運用了這一技法并以此形成鮮明的個人風格的，乃是陳佩秋。而積墨積彩之法所畫，雖是從傳統中來，但又屬以往中國畫中不曾見過的風貌。

陳佩秋的新創，還體現在對西方繪畫如印象派色彩的藉鑒、運用上。事實上，若無對西方繪畫的藉鑒，她其實也是難以將積墨積彩的作畫方法推向前無古人的極致的。

陳佩秋之與謝稚柳的一大不同，在于她是從藝術院校中走出來的新一代中國畫家，而不像謝稚柳更多具有傳統文人畫家的氣質。因而，儘管謝稚柳同樣也喜愛印象派色彩，但他却并不會像有西畫基礎的陳佩秋那樣能夠更敏銳直接地吸收它的養分。在色彩上吸收西畫的技巧，只是陳佩秋吸收西畫方法的一種表現，事實上，在形體塑造、構圖布局等諸多方面，有西畫基礎的她皆能夠不拘泥于成法。

試以陳佩秋《竹陰雙禽》（《陳佩秋畫集》第32頁，上海人民美術出版社1982年版）為例，可以見出她體察物理并藉鑒西畫的努力。這種將景物處理成近淺遠深并且運用逆光造型的方法，曾為當時已名滿天下的李可染廣泛地運用于山水畫的創作中。相比而言，陳佩秋在

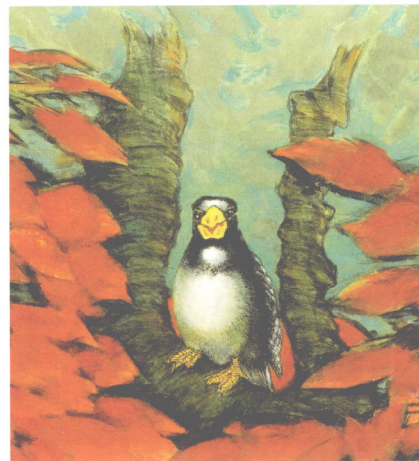




花鳥畫中類似的處理方法則更體現了傳統中國畫的筆墨之道，也更為自然地將這種源于西畫的光影表現方法巧妙融化于中國畫的表現之中：闊筆水墨趁濕潑寫竹葉，在其將乾未乾之時用重墨皴寫湖石，以湖石的濃重凸現其前竹叢搖曳綽約的風姿。畫面中的一切顯得是那麼的自然得體：既表現了竹石的前後關係，又充分體現了傳統水墨畫的韻味。此畫的黑白關係和疏密布局同樣極具特色，以整個畫面之墨暗凸現畫中主題——雙禽的形體，實者虛之，虛者實之，這成為陳佩秋花鳥畫中十分常見的處理方法，也成為她花鳥畫構圖布局的一大特色。類似的表現方法，事實上也是20世紀從藝術院校中成長起來的新一代中國畫家的特色，這突破了傳統繪畫尤其是文人畫家計白當黑、意會空間的成法，充分地展現了善于從寫生中提煉章法構圖的學院派中國畫家的特長。



儘管在諸多方面皆能不拘泥于傳統的法則，但吸收西方印象派繪畫的色彩確是促使陳佩秋開闢其“傳統今朝”新格的重要特色。陳佩秋不僅寫生積稿盈尺，而且藉鑒攝影畫冊，直至近年，她仍以八十三歲高齡遠渡重洋，再赴盧浮宮探究莫奈等名家的用色之道。對於西畫中色彩的特色，陳佩秋本人有深切的體會，她曾不止一次地向筆者比較中西繪畫各自的特色，指出：中國畫之長在于用筆，西洋畫之長在于用色。這確實是經過廣泛比較後的不易之論，事實上，藉鑒西畫色彩比諸藉鑒西畫造型甚至更能體現中西合璧的價值。這是因為僅以造型而言，傳統中國畫尤其是唐宋繪畫並不遜于西畫，師學唐宋畫多年的陳佩秋對此心印尤深；而用色在唐以前的中國畫傳統中雖則亦屬重頭，但中國畫中雙勾填彩的用色之道相對善于寫生造境的西畫用色更具理想化的色彩，也更適合于勾填式的人物畫、花鳥畫的表現。而西畫用色則更富寫實精神，能夠以不同的色彩塑造真實可據的光色和空氣感。陳佩秋藉鑒西畫的用色，不僅僅是吸收其寫實的能力，她所以着眼于印象派色彩，更重要的是吸收其用色鮮明華麗的特長，以此通融于傳統的重彩畫法。這不但提高了中國畫用色的寫實能力，而且令之了無痕迹地與追求華貴的傳統用色之道融為一體，尤其是她將色彩與水墨相結合，使用色與用筆有機地統一起來，既吸收了西畫的特長又凸顯了傳統繪畫的優長。這一點，其實也是陳佩秋在繪畫藝術上融會中西、自開新格的最為重要的基點。



陳佩秋的這種墨筆重彩的作畫特點，尤其鮮明地體現在她八九十年代創成的青綠山水中。這種重墨為底、青綠輔之的畫格，與傳統色墨混用的小青綠法一脉相承，又全然突破了傳統青綠山水勾綫填彩的處理法則，創造出一種沉厚華麗的全新格調。由于以重墨為底，其畫尤顯渾厚華滋，由于着意突出色彩，其畫又特顯清新華貴，源于唐宋而又不同于唐宋，出乎傳統而又不離于傳統。

在自創面目全新的青綠山水畫的同時，陳佩秋在其花鳥畫中亦廣泛運用了積墨積彩的方法。墨上加彩的畫法，本源自她在花鳥畫中的實驗，只不過色墨的運用在厚重程度上遜于山水畫而已。然而，大片背景，或為竹林，或為叢樹，往往以積墨積色的方法層層深厚，竹、樹叢深密間透出光亮處，常常用以表現鳥的形態，鳥亦以意筆勾寫，墨彩層層積寫，既突出了畫面的主體，亦開闢了傳統花鳥畫構圖章法的新途……陳佩秋所專擅的積墨積彩的新法，乃從花鳥畫中來，最終又回到花鳥畫中去，最終令她在山水、花鳥兩途皆成功地開闢出了屬於自己的新的藝術天地。

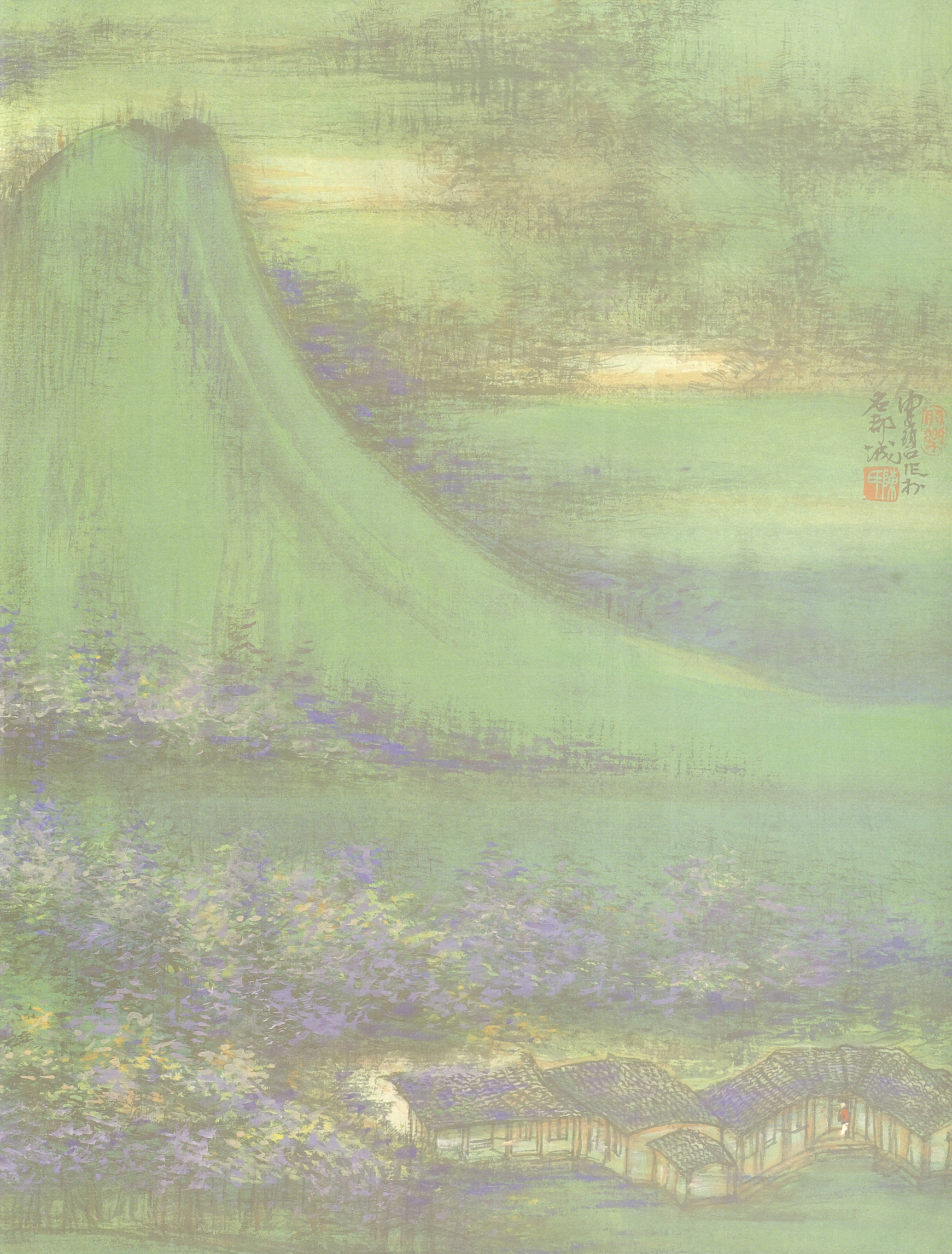
90年代是陳佩秋的收穫期，她的藝術在經過漫長的磨礪後開出絢麗的新花，她終於健步攀上了自己藝術的最高峰。

陳佩秋以其一生孜孜不倦的努力，實踐了她“美與難”的藝術新創的理想。

上册 圖版目錄

擬盛懋	17	桃林溪山	52	萬壑濤聲	79
擬黃公望	18	桃源圖	53	門對寒流雪滿山	79
擬王蒙	19	雜花深樹	54	無邊樹色	80
擬元人	20	山水四景	58	寂寞江天	80
擬倪瓚	21	溪山好處	62	石濤詩意	81
擬王蒙	22	李商隱詩意	64	夜勁霜林驚落葉	81
擬吳鎮	23	茂林古寺	66	窗前綠竹	82
臨宋人雪江垂釣	24	雲山飛瀑	68	秀水繞門	82
雲林流風	26	亭榭荷風	68	千林春日	83
新安江寫生	28	一簾花影	69	無題	83
江邊即景	30	桃林綠茵	69	花樹樓臺	84
擬唐寅	31	遠水高閣	70	雲漫青山	84
著色山水冊	32	碧野山居	70	屋外青山 草書	85
松亭納涼	34	烟江圖	71	高天春水	86
翠滴濃陰	36	水遠天長	71	山中佳氣	87
江天水闊	38	碧嶂清溪	72	滿簾竹影滿窗山	88
江南景色	40	誰家紅袖	73	樹接青溪	90
山水冊	42	四時山水	74	清流樹色	92
山水單頁	50	山霽雲肥	78	叢巒花樹	94
華山險道	51	江天樹色	78	黃橙經雨	96

青綠重彩山水冊	98	夏日山居	162	白雲生處	204
竹徑花溪	110	叢碧山居	162	山重水複	206
青綠山水冊	112	門外竹光	163	水墨山水冊	208
秋山觀瀑	124	溪聲帶雨	163	江山攬勝	214
春江魚汛	126	雲山在望	164	富春江	216
野館濃花	128	幸有好風	166	山水冊	218
雲山別調	130	花樹春風又一年	168	樓觀晴日	224
四月春岡	132	雲過千山	170	山靜竹茂	226
小溪幽居	134	溪山秋霽	172	擬大千山水	228
紫翠山溪	136	山居圖	174	花溪消夏	230
雲氣松風	137	岩邊樹色	176	山水冊	234
蒼山雲海	139	峽谷之晨	179	碧嶂山居	240
富民村居	146	重彩山水冊	184	擬唐寅	241
蘭溪待漁	148	野水蒼山	190	松壑雲泉	242
山深花繁	150	雨過秋山	191	港島所見	244
桃林春色	152	四時小景	192		
春陰垂野	154	山光樹色	196		
青綠沒骨山水	156	雲氣江聲	198		
柳陰送別	158	溪山翠色	200		
溪田帶雨	160	四時烟雨半山雲	202		



中
部
成
甲

圖 版





擬盛懋 1950年代初