

上海大学海派文化研究中心海派书画编委会

海派 書畫

- 物范
- 人風
- 面家
- 封大
- 言爪
- 之鴻
- 家泥
- 一雪
- 焦篇篇篇篇
- 聚水
- 家山
- 名花
- 人物
- 法
- 英咀
- 含院
- 西物
- 人文
- 華影
- 談玩
- 雅

HAI PAI SHU HUA



上海人民美術出版社





浮屠鹿野山
戊辰年
龍山寺
上

望海潮——贺《海派书画》出版

林子序

吴淞开埠，文明东渐，申江一派繁华。淮皖余风，
维扬遗韵，丹青几代名家。群彦展奇葩，鼎新历风雨，
清誉频加。广纳百川，有容能纳，浪淘沙。

卓然硕艺堪嘉。任心高志远，气朗神遐。鸿爪雪
泥，含英掇影，曾经秋实春华。沧海任浮槎。直欲凌
空去，融曳烟霞。喜看繁花绽放，春意满天涯。

海派书画

编委会主任 李伦新
副主 任 唐长发
朱国荣
刘一闻
冯子豪
主 编 周逸范
副主 编 戴逸如
林子序
责任编辑 魏欣颐
孙 扬
技术编辑 杨关麟
装帧设计 杨关麟

海派书画

出版发行：上海人民美术出版社

社址：长乐路672弄33号

制版：上海文商文化发展有限公司

印刷：上海市印刷十厂有限公司

开本：889×1194 大1/16

印张：6

2006年5月第1版 2006年5月第1次印刷

ISBN 7-5322-4846-1/J·4319

定价：30.00元

海派书画

HAI PAI SHU HUA

目录



封面人物	陈佩秋的绘画 朱锦鸾	2
大家风范	写生的功力与悟性 ——谈任伯年绘画想到的 益之	10
	雄健苍朴的吴昌硕书法 王延林	14
	画禅顿悟 身体力行 ——谈董其昌的两幅画 张德宁	18
一家之言	王羲之省亲的思考 ——当代书法创作的评述 王琪森	20
雪泥鸿爪	三代海派书画家润例趣谈 王琪森	22
名家聚焦	野平画谈	23
	野平诗选	29
	野平绘画	31
山水篇	施江城的长江世界 徐晓庚	35
	笔墨与抽象构成 ——兼谈罗步臻的边缘探索 郎绍君	43
花鸟篇	走出庭院与宫廷 卢金德	51
人物篇	柯生艺梦 ——评徐柯生笔下的意象女人形象 杜项阳	59
书法篆刻篇	修竹临风亲风雅 ——刘一闻的对联书法 赵丽宏	67
含英咀华	让想法永远主宰技法 ——解读韩天衡先生的书画印艺术 李志坚	75
画院掠影	华林书画院 华林三友 陈鹏举	83 84
人物访谈	诗书画印互增删 ——菲帆先生访谈录 恽雨格	89
文房雅玩	追逐一个七千年的梦 耿忠平	95

延续中的拓展 ——陈佩秋的绘画

● 朱锦尧

二十世纪初席卷全中国的革新浪潮，特别是新文化运动对中国绘画的发展有深远的影响；经历了逾千年以文人审美观为主导的传统中国画受到严峻冲击。创新派欲以西方的理论及实践取缔传统文化建制，而传统派则坚持以传统的笔墨作为一种独特文化的表现方式，实仍有其坚韧的延续性。经历了一个世纪的激烈辩论，始终仍未平息。

陈佩秋成长于纷乱的时代湍流中，虽被归纳为传统派，但在传统的范畴内，她有自己一套美学的信念。她认为成功的中国艺术家必须在创作的过程中追求得到自我满足和不断的革新。

陈佩秋认为艺术创造贵乎“新”和“难”。她本身的艺术根基立足于传统，她对创新的观念是相对而言的——没有旧就没有新。她细

心钻研国画的绘画元素，用精炼的线条和传统的笔墨，配合以西方绘画中的色彩观念去描绘景象的质感、体积和动感。她认为“新”是要经过知识和技巧的累积的，而经验的累积和驾驭技巧是费时费力的。这曲折艰难的过程就是“难”。然而她视这些困难的处境是创作的催化剂，亦只有拥有此特殊耐性和执著的人才可以建立起精湛的技巧并清晰地表达出艺术家的思想。

作为一个传统中国画的继承者，她赋予自己一个使命——对传统国画于现代艺术发展的贡献作重新定位。在钻研传统表现手法后，她细心观察万物，专注于表达她对大自然的崭新观感，写她的胸中丘壑。

——摘自《陈佩秋的艺术》



陈佩秋：密林小溪



陈佩秋·竹林山雀



陈佩秋·神仙鱼



陈佩秋·双喜



陈佩秋·秋山



陈佩秋·秋景山水



陈佩秋·竹林双蝶



陈佩秋·溪田帶雨



陈佩秋·山水



陸佩秋·溪山隱居

■ 益之

19世纪末至20世纪初。随着经济的繁荣，江浙一带的画家渐渐向商贾云集的上海聚拢，形成了享誉百年的海上画坛。由浙江移居上海的任伯年，就是其中一位杰出的代表。

任伯年，名颐，字伯年，号小楼，次远，别号山阴道人，山阴道上行者，斋名“不舍”，“倚鹤轩”，“颐颐草堂”，“闲闲草堂”。1840年诞生于浙江萧山，原籍浙江山阴（今绍兴）。其父任鹤声，是一位民间肖像画艺人。任伯年幼年随父习肖像写真，后从任熊、任薰习国画。1868年移居上海，初入荣扇庄为画扇学徒，后卖画为生。他文游

甚广，与蒲华、蒋石鹤、吴友如等过从甚密，后结识胡公寿、张子祥、虚谷、高邕之、吴昌硕，相与切磋画艺，亦师亦友。1895年底病逝于上海。

任伯年深谙“形乃绘画最基本的因素”，他毕生注重写生的研习。写生，是绘画中再现客体物象的最基本的技法，这一技法烂熟于任伯年的绘画之中。

他平素善于观察生活，且勤于写生，身后留下了大量的写生手稿。有花草鱼虫，果蔬瓜果，走兽飞禽乃至人物肢体的各种动态。上



任伯年 芦花双禽



任伯年 梅花松雀



任伯年 雁石天竹



任伯年 秋菊芭蕉

世纪二十年代,张充仁先生就多次临摹过他的写生手稿。宗白华先生珍藏的册页中也有不少这类的写生杂件。其写生范围之广泛、功底之扎实,令人折服。据书载,“任每当外出,必备一手折。见有可取之景物,即以铅笔勾录。”他曾到天主教会徐家汇开办的画馆学习素描写生,遂将西画的技法运用于水墨表现之中。他曾爬上屋顶,长时间观着两辆打架而入神。今来访的吴昌硕久寻不遇,厚厚的积累来自画家的勤奋和悟性。他笔下的线条、色彩能够如此精确、生动地对客观物象造型刻画。而线条、色彩熟练的有序交织,又给主观意象的表达留下了更能游弋的空间。与同时代画家相比,这的确是任伯年的过人之处。

他的人物画,成就最为卓著。幼年随父亲学习民间肖像画“写真术”为他日后的创作打下了基础。据说他10岁左右时,便能凭记忆将来访的客人“写真”给外出归来的父亲,父亲一眼便能认出客人。稍长,曾一度崇拜并沉迷于费晓楼的人物画法。众所周知,费晓楼是将西洋画法融入中国绘画的高手。任伯年从学习费晓楼的实践中间接地领悟到了写生的要领。他笔下的人物无论结构、比例还是明暗变化均和谐、匀称。骨骼肌肤皆富质感。他的人物画,有陈洪绥夸张变形的浪漫,有费晓楼细腻秀逸的写实。有八大山人萧疏冷逸的中锋线条刻画,也有西画明暗、透视的运用。他并未拘泥于传统绘画中以主观为重的方式。而是摒弃了其中刻板、僵化的程式,将抒情的意愿充分地表达在状物的技法之中,使人物鲜活起来,入纸有声。清人《松南梦影录》载“任伯年亦善写照,用没骨法分点面目,近视之奕奕如生。”他运用线条粗细、浓淡、急促的变化达到生动精确造型的能力,完全来自于他深厚的写生功底和对笔墨的悟性。

他给明清之际日渐式微的人物画坛注入了蓬勃生机。

他的花鸟画,无论勾染、没骨,写意均意境幽深、灵动有致,尤其是他笔下的花卉,不但形态逼真,色彩丰富,且有明暗光感层次。这得益于他多年积累的写生素材和善于观察生活的经验。他吸取西画的技法,用色如用墨。自创“写意没骨”画法,水气淋漓。墨色交融润泽,与西洋水彩画十分接近。难怪法国画家达仰赞叹,“多么活泼的天机。在这些鲜明的水彩画里。”

他以多年的创作实践丰富并发展了中国花鸟画的技法,形成了清新、流畅、美艳而不失大器的风格。他的花鸟画有扬州八怪、徐渭、朱耷、新罗山人影响的痕迹,更处处凸现出西画重写生、善用水、善用粉的优点。

他的山水画少有独立的画作。大都作为人物画的背景出现,他客居上海直至病逝,未能游历名山大川,因此山水画创作极少。仅“往往神游,追忆图之”,所画山石多以大披麻皴之,率意超脱,贴近自然。一山一石,一草一木颇具耐人寻味的诗意,这应该来自他对传统笔墨的悟性。

任伯年只活了短短的五十六年,但传世的佳作数量颇丰。相传他作画时态度极为严肃认真,下笔速度极快,线条极为精准。论其成功的秘诀,不外乎自幼对民间艺术的耳濡目染,特别是随其父学习肖像画打下的“写真”基础;不外乎继承了自古以来中国绘画严谨的笔墨程式。特别是近代文人画含蓄、简畅的写意风格,不外乎向西画吸取了先进的观念和技法,特别是素描写生这一科学的造型基础,并在此基础上积累了深厚的功力,再加上它对传统艺术的深刻领悟。

任伯年作为海上画坛的领军人物,因其深厚的功力和卓然出众的悟性而拓展了中国绘画程式的传统规范。进而达到了“笔无法法,别出新机”(虚谷语)的高迈艺术境界,曾令“求(画)者踵接”,也给百余年来中国画坛带来了巨大的影响。



任伯年：《南洋春》



任伯年·芙蓉沙禽



任伯年·秋趣



任伯年·冬景

雄健苍朴的吴昌硕书法

●王延林

吴昌硕是清末民初杰出的书法家、画家、篆刻家，是海派书画的一面旗帜。在当代的书画界有着深远广泛的影响。

吴昌硕对书法十分用力。他的儿子吴东迈先生曾说：“早年在家乡时，家贫无力购买足够的纸笔。就在檐前一块大砖石上用败笔蘸清水习大楷。每天清晨认真摹写，接连几个小时，从不间断。”

吴昌硕早年悟法从颜鲁公入手，又学东汉曹魏的钟繇，据他自己说“学钟太傅二十余年”。早年的书画款和自己写的诗稿长卷，多为钟体。例如，他1887年写的诗稿《元嘉虞虞偶存》（图一），确有钟书古朴茂密的特色，是吴昌硕小真书精品。稍后，惜法学过黄山谷，他书写的《蒲作英雄志铭》有黄字意气飞扬，沉着痛快的气。楹联常作楷书，也多山谷法趣。

吴昌硕中年多写行草书，初学王羲之，又汲取欧阳询、米芾的笔法，融合一体，下笔迅疾，自然随意，毫末不做，即使是信札、小品，亦是一股作气，成排山倒海之势。晚年的行草，苍劲豪放，涩疾相间，沙孟海评之：“正锋运转，八面周到，势疾而意徐，笔致如铁蟠屈，与早年所作风格迥殊。”

吴昌硕书法的最高成就就是石鼓文。石鼓文是战国刻石，属大篆

字体，但已有小篆的幼子，是大篆变向小篆的过渡字体，点画圆转凝炼，法构中和匀称，章法朴茂，端庄，具有雄健、浑厚的艺术特色。

吴昌硕1907年临石鼓文有跋云“予字篆好临石鼓，数十载从事于此，一日有一日之境界。唯其中古茂雄秀气息，未能窥其一二。”事实也是这样。吴昌硕几十年所书石鼓文，先后各有体态，渐入不同境界。早年三十多岁学石鼓，自谦是“无一笔是处”，但也初得形貌。至六十岁，已能“背临猎碣”，风格趋向成熟，已初具雄健浑厚的特色。如他五十九岁所作篆书联：“长江变春酒，古屋老秋桐。”（图二）起笔按得下，藏锋圆头粗厚，如“酒、屋、老、桐”中的起笔圆头，收笔提得起，笔迹趋细，潇洒自如，如“江、酒”中三点水和“桐”字木字旁收笔处。七十岁以后，他以“临气不临形”的手笔，石鼓文由平正入奇肆，形成右高左低，上紧下松的法势，以一种嶙峋的面貌独步当时书坛。晚年他汲取了《散氏盘》点画不求平整，错落摇曳，转折方圆并用的笔法，所书篆文的点画更加流动奇肆，结构更趋欹正相生，自由活泼，是一种行草入篆，写法随意的笔法，产生了大气磅礴、苍朴老辣的艺术效果，如他七十六岁所作集金文联：“放游大泽神龙远，百宋藏书重十行”（图三），多用涩笔，恣肆烂漫，苍老大气，已

元嘉虞虞偶存

即事

安吉吴俊鑫

野火連天百岬摧平原落日鳥飛同將軍今如山重
獵騎翻衣市井來

宿晚覽寺

寒月一庭霜安禪借石床遙泉入清夜落葉響長廊
設前朝大鄰春隔歲糧老僧知梵宇聊與考虛倉

驛驛開長途屈伸信有時常通本匪殊苦水送君春惜別
留何如

又贈

鄧南道中

相隨歸江邛愁人幾斷魂三春風雨晦兩岸對林客
心隨滄海長途繞門別君思遠道攜手還聞尋

不落花氣清長途策馬行浮雲參野色暮谷走谿聲
空文殊宅田蕪安子城不堪頻極目羣鳥雜悲鳴

龍安寺訪外逸上人

啟臨谿數深倉翠霽沈微雨野花落空山聞磬香
雲封突兀隔水氣蕭森欲問高人宅樵夫何處尋

送施紫明先生北上

先生西湖居性情近且疏睡起日當年飯罷鐘鳴初不梳
頂上發不檢牀頭書悠：湖上水沈水上危輕舟蕩蘭漿
弄水摘芙蓉落：賓交友獨我清游俱郡國學秀孝
寔足尤里問得志在行道豈為尊組緹鴻鵠舉千里

吳昌碩《元嘉虞虞偶存》诗稿