# 隶书正名

沃兴华

字体是汉字的点画和结体在不同时期表现出来的不同形态，古往今来，正体字有甲骨文、金文、篆书、分书、隶书和楷书等，草体字有行楷、行书、行草、草书和狂草等，其中内涵最复杂的是隶书，名称最混乱的也是隶书。因为在它基础上产生了分书，产生了楷书、行书和章草，所以它的名称有的时候可以说是分书，也可以说是楷书，行书或者草书。后人研究书法史，常常被它搞得晕头转向，最典型的例子是郭沫若在《兰亭》论辩时，将史书上说王羲之“善隶书”的隶书理解为分书，而《兰亭》中没有分书的波磔挑法，因此他认为就是伪作。其实这种说法没有搞清楚隶书的名实关系，犯了张冠李戴的错误。

那么，如此复杂而混乱的隶书到底是一种什么样的字体呢？其实，它开始只是篆书的草体，以后滋生出各种字体，成为各种字体的名称，最后被确定为汉代流行的正体字，也就是有蚕头雁尾和波磔挑法的分书。这个演变过程很长，需要慢慢说来。

文字是语言的记录符号，在传达信息时，越准确越好，越便利越好。但是，要准确就要写得工整严谨，费事耗神，一点也不便利，要便利就要写的潦草简略，辨识不清，很难保持准确，准确与便利是一对不可调和的矛盾，在熊掌与鱼不可兼得的情况下，通融的手段就是根据信息内容的重要与否来决定，凡是历史性文件或其他重要内容，为了准确，不惜费事耗神，写得认真仔细，一丝不苟；凡是平时的日常书记，为了便利，则写得连绵奔放，潦草简略。于是，同样一种字体就出现了正与草两种写法。

殷商的甲骨文和两周的金文都是重要内容，用正体书写。到了战国末期，国家机器发达，各种律令档案成倍增加，睡虎地秦简《内史杂》云：“有事请也，必以书，毋口请，毋羁请”，下级部门有所请示都要写成书面报告，以便稽查，这样一来，文字的使用范围空前扩大。为提高效率，不得不想办法快写，字形的端正顾不上了，笔划也越来越草率，于是草体应运而生。

秦始皇统一天下，为了推行“书同文”政策，对字体做了规范化的改革，在正体方面，“李斯作《仓颉篇》，赵高作《爰历篇》，胡毋敬作《博学篇》，皆取史籀大篆，或颇省改，所谓小篆是也。”在草体方面，“下杜人程邈为衙吏，得罪始皇，幽系云阳十年，从狱中改大篆，少者增益，多者减损，方者使圆，圆者使方。奏之始皇，始皇善之，出为御史，使定书，或曰程邈所定乃隶书也”。整理规范后的草体，取名为隶书，隶书就是篆书正体的潦草写法。

以隶书作为草体的名称，名实关系非常贴切。班固《汉书·艺文志》说，秦始皇时“始兴隶书矣，起于官狱多事，苟趋简约，施之于徒隶也”。许慎《说文解字叙》说：“是时秦烧灭经书，涤除旧典，大发隶卒，兴役戍，官狱职务繁，初有隶书，以趋约易。”卫恒《四体书势》说：“秦既用篆，奏事繁多，篆字难成，即令隶人佐书，曰隶字……隶书者，篆之捷也。”这些记载都说隶书与小篆同时产生于秦始皇时代，它有两个特点：第一，是篆书经过约易后的快写，为篆书的辅佐字体，应付日常使用。第二，它书写一般内容，流行于下层皂隶之间。隶书的这两个特点与古文“隶”字的意义完全相同，《说文解字》：“附着也。”与“佐书”的意义相通。“隸”字从“隶”，《说文解字》：“隶，及也。”从隶之字如“逮”等均训“及也”，“隸”也应当含有“及”义，与隶书“以救篆之不逮”意义相通。而且，《集韵》：“隶，贱称也。”与流行于下层皂隶之间的意义相通。古人用隶字来命名篆书的草体，名副其实，非常恰当。

隶书应付日常使用，粗一点细一点没关系，正一点斜一点不讲究，甚至多一笔少一笔也无所谓，因此字体不稳定，始终处在因革损益的流变之中。秦代的隶书如马王堆帛书中的《五十二病方》，点画结体与小篆相近，到汉代，隶书的点画出现波磔，字形变扁，与秦代篆书完全不同了，于是经过规范和整饬，“饰隶为八分”，产生了新的正体字叫做八分或分书。到了魏晋时代，隶书继续变化，点画出现逆入回收的连贯写法，结体开始变长，与汉代的分书完全不同了，于是经过规范和整饬，产生新的正体字叫做楷书。而且本身与汉代的隶书也完全不同了，于是为了加以区别，把名称改为行书。

不仅如此，隶书作为篆书的草体，开始时潦草程度不高，到了汉代，随着使用范围的扩大，为了追求效率，不得不更加潦草，“存字之梗概，损隶之规矩，纵任奔逸，赴俗急就”，于是出现草书，这种草书开始只是大量的省略，点画有波磔挑法，结体方扁，字体独立，被称作章草，后来为了进一步提高书写速度，开始追求连绵，不仅点画逆入回收，上下连绵，而且字与字也开始连贯起来，发展成了今草。张怀瓘《书断》说：“章草即隶书之捷，草亦章草之捷也”。

总而言之，篆书之后的所有字体都是从不断变化发展的隶书中逐渐衍生出来的，当它们还未成熟，没有经过整饬规范，作为新字体出现之前，人们不可能预先为它制定一个新的名称，一般都是沿用旧名，原来叫什么就叫什么，原来与隶书有直接的血脉关系，因此都可以叫做隶书。当它们发展成为新的字体之后为有了新名称，旧名称的消亡和新名称的确立，也需要一个漫长的约定俗成的过程，在这个过程中，隶书之名仍然被沿袭使用，比如，分书是在隶书基础上整饬而来的，就可以称之为隶书，南宋高宗《翰墨志》说：“士人作字，有真、行、草、隶、篆五体，往往篆、隶自成一家，真、行、草自成一家，以笔意不同”，这里的隶书指的就是分书。陈槱《负暄野录》说：“隶书波磔皆长，而首尾加大”，指的也是分书。再如楷书也是在隶书基础上整饬而来的，也可以叫做隶书，张怀瓘《六体书论》中没有楷书，只有隶书，这个隶书显然指的就是楷书。《唐大典》卷十说：“字有五体，一曰古文、二曰大篆、三曰小篆、四曰八分、五曰隶书”，这个隶书也指的是楷书。宋代朱长文的《宸翰述》说虞世南“其隶、行皆入妙品”，说王知敬“善隶、草、行”，楷书名家都被称为善隶书，可见隶书即楷书。如行书也是在隶书基础上发展而来的，也可以称为隶书，孙过庭《书谱》说：“且元常工于隶书，伯英尤擅草体，彼之二美，而逸少兼之”。张怀瓘《书断》说：“若钟元常善行押书是也，而后王羲之、献之并造其极。”这里的“隶书”和“行押书”，其实就是今天所谓的行书。再如草书也是在隶书基础上发展而来的，也可以称为隶草和隶书。赵壹《非草书》说：“盖秦之末，刑峻网密，官书烦冗，战攻并作，羽檄纷飞，故为隶草，趋急速耳。”《魏书·崔玄伯传》说玄伯“尤善草隶、行押之书，为世摹楷”。这里的“隶草”和“草隶”就是今天所谓的章草。

总之，隶书开始时作为篆书正体的潦草写法，始终处在不断的流变之中，内涵太丰富了，名称也太混乱了，研究书法史的人，在利用史料时，必须小心对待，不要一看到隶书就想当然地以今天的概念去理解，一定要联系上下文，看它究竟指的是什么，是分书、楷书、行书还是章草？否则就会犯郭沫若一样的错误。

# 吴大澂与铜柱墨

唐吉慧

距离上海两千多公里外的防川国家重点风景区内竖着一尊高大的花岗岩吴大澂半身像，吴大澂是苏州人，喜爱金石、喜爱诗文，一副书生俊秀儒雅的模样，然而雕像上的他眉目凛然、神情威严，右手扶在一块石碑上，石碑正面刻着他古朴雄浑的两个字，“龙虎”，一副豪迈的气概。景区位于吉林珲春，吴大澂当年在这块土地上做过官，这里的人们深深爱戴着他，因为在他们眼里，他是他们的民族英雄。

仅仅三年时间，沙俄分别在1858年、1860年迫使清政府订立了不平等条约《中俄瑷珲条约》《中俄北京条约》，抢占了大量的中国领土，其中包括珲春境内全部东南沿海地区，使珲春由此从滨海变为了内陆。之后沙俄仍越界伤人、偷移界牌，使边境事端不断，进而于1875年派兵越界侵占了位于珲春南部的黑顶子(位于今珲春敬信镇)，设下卡筑上房，扬言珲春河的左岸，全是俄国的。

1880年，吴大澂来到吉林督办防务，这个文弱的书生一天没有停歇，数年时间踏遍了边境每一寸土地。他发现由于风吹雪打和俄方的肆意挪动，我方木质界桩早已毁损不堪；沙俄甚至将中俄的界碑用马驮到中朝边界的图门江口，把界碑埋上就成了他们的领土，当地人称作“马驮界碑”；从珲春河到图们江五百多里边境线，竟然没有一根界桩；黑顶子山一带早已变成俄国兵营，中国连一只兔子也跑不进去……

经过交涉，吴大澂受命和珲春副都统依克唐阿，共同与俄方于1886年春季重新勘界，之后与俄方展开了一场历时五个多月的艰苦谈判，其间与盛气凌人的俄方代表针锋相对、据理力争，终于补立、重立、挪回了诸多界碑，收回了黑顶子，获得了中国船只自由出入图们江口的保障，并在珲春通往岩杵河必经的长岭子山口，在人工凿石垒砌成的方形石坛(边长1.7米，高0.7米)上立下一根高4.15米，宽1.03米的铜柱，上刻吴大澂书写的篆书四行五十八字：“光绪十二年四月，都察院左副都御史吴大澂，珲春副都统依克唐阿，奉命会勘中俄边界，既竣事，立此铜柱。铭曰：疆域有封国有维，此柱可立不可移。”

著名学者胡适的父亲胡传1881年拿着张佩纶的信找到吴大澂，张经甫代胡适兄弟撰写的《胡铁花先生家传》里有一段记述说明了胡传的来意：“先严素志四方，尝言中国之患在西北，而发端始必东北。苦东北图志阙如，遂慨然欲游历东三省，考其形势，以备非常。”吴大澂对他说：“绝塞千里无人烟，你孤身何以游历，宜留我营图之。”胡传于是留在了吴大澂军营，直至1886年与俄方谈判成功，由于母亲过世胡传才告别吴大澂返回乡里。铜柱建立后，吴大澂曾命人将柱上铭文拓下，胡传有一位同宗亲戚是胡开文墨庄的业主，趁此次回乡，吴大澂特意请胡传去胡开文墨庄定制了“铜柱墨”，以为纪念。

书香气息浓厚的上海福州路有一间陈列、收藏、研究中国毛笔、墨及文房四宝的专业主题博物馆，上海笔墨博物馆。2014年，吴大澂后人、书画家吴元京在与笔墨博物馆工作人员的交谈中提起了铜柱墨的往事，他不无遗憾的说，可惜现在找不到当年胡开文墨庄制作的铜柱墨墨模了。

工作人员了解后随即联系上海曹素功墨厂，由于20世纪50年代公私合营时，上海胡开文墨厂与厂里作为生产资料的墨模共同并入曹素功墨厂，这块墨模或许就在库房里，只是“深藏陋巷无人知”。墨厂的库房存有自清乾隆起一万多块墨模，经过工作人员多日的寻找，竟然发现了多款铜柱墨墨模，有一两、二两，也有半斤、一斤，由于它的独特历史意义，自此作为展品展出在了笔墨博物馆。

吴元京得到这个消息后难掩喜悦之情，恰逢2016年为吴大澂建立铜柱130周年，这位吴氏后人遂决定请曹素功依原铜柱之形重新制作铜柱墨，以示他对先人的缅怀之情、对祖国的热爱之心。

墨厂对这款墨的制作极为重视，由于清晚期制模的字迹全凭摹刻，逐刻中总有不如意处，笔墨博物馆特地找到民国初年吴大澂之孙、著名书画家吴湖帆委托苏州振新书社影印的《中俄边界铜柱铭精拓本》，将原拓的字迹电脑扫描缩制后，重新排版镌刻墨模。制作中以高级油烟101为原料，并针对圆柱形墨锭晾干时容易变形的缺点做了多次的专题研究。经过一系列的试制、试晾，对工艺不断的推敲、修改，历经前后两年时间，2016年一个阳光明媚的午后，当工艺师用真金细致地描下最后一个笔画，一锭新铜柱墨终于呈现在了大家的眼前：圆柱形的墨一面为五十八字铭文，另一面为“铜柱”二字，下有落款：“徽歙曹素功尧千氏，吴大澂五世孙吴元京监制。”

自1840年鸦片战争以来，清政府与外国的每次谈判，无不以割地赔款而告终，从谈判桌上拿回土地、争得权利，吴大澂是第一次，直到清朝灭亡都是唯一的一次，难怪晚清著名学者、外交家钱恂在他的《中俄界约斠注》中说：“溯自咸丰八年至光绪十年，凡中俄立约勘界，无不削地，惟此一次为展界。”不过令人悲愤的是，这根铜柱在1900年沙俄再次入侵珲春时被碎为两段，掠往了俄境。今天，柱毁墨存，这锭墨注定是不朽的，因为它不仅体现着追求卓越、精益求精的新时代工匠精神，更深深熔铸着一段可歌可泣的爱国主义历史。

◀当年由胡开文墨庄制作的铜铸墨

# 海派书法家崛起的历史成因与艺术形态

## ——《上海千年书法图史》(近现代卷)概论

王琪森

### 1.支撑海派书法崛起的历史成因

《上海千年书法图史》(近现代卷)的历史界定是从1843年上海开埠至1949年中华人民共和国成立。

海派书法是在1843年上海开埠后，随着城市形制的开放、东西文化的交融、商贸经济的发展、人文环境的改变及市场需求的增长等多元因素而形成发展的。因此，海派书法具有历史时段的界定(上海开埠)、社会背景的依托(开放兼容)、群体构成的属性(各地移民)、从艺形态的特征(兼容并畜)、城市模式的供养(市场经济)。

与海派书法概念相对应的是海上书法。海上书法是以本土书法家为界限，在历史阶段、群体构成及流派覆盖上，都与海派书法有着诸多的不同与区别。海上书法从历史过程上讲是涵盖了历朝历代曾在上海生活、创作的书法家，其中最典型的是西晋的陆机、陆云，明代“华亭派”及领军人物董其昌，“嘉定四先生”李流芳等。因此，从流派性质来看，海派书法是近代型的，海上书法是传统型的。从流派形态来看，海派书法是开放型的，海上书法是区域性的。从流派特征来看，海派书法是市场型的，海上书法是书斋型的。从流派组成来看，海派书法是移民型的，海上书法是本土型的。因此，在中国近代艺术史上，海派书法的崛起和发展具有的勃发的审美创造力和强大的艺术包容性，表现了一种开放的美学意识和先进的创作理念。由此可以确认，海派书法是古代书法的终结，近代书法的开端，在中国书法史上具有承前启后的谱系意义及艺术更新的开拓作用。

海派书法崛起之时，上海已呈现了开放的势态，工业的发展、商业的繁荣、金融的发达、贸易的兴盛等，使上海一跃成为中国乃至东南亚最大的城市，正是在这个社会经济的平台上，为来自各地(主要是江浙)的书法家们展示了一片充满希望与活力的新天地。因此，张鸣珂在《寒松阁谈艺琐录·卷六》中说：“当时的上海，自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅。而以砚田为生者，亦皆于而来。”从而形成了以赵之谦、张子祥，胡公寿、虚谷、吴鞠潭、潘韵卿、汤熏伯、高邕、蒲华、吴昌硕为代表的早期海派书法家。这批书法家群体的形成，标志着真正意义上在上海拥有了职业书法家，并以一个重大流派的形态“亮相”于世，这在中国书法史上具有承前启、更新换代的重大意义。

海派书法是在一种社会转型、政治变革、都市发展、经济开放的综合因素下应运而生，也就是说，在上海这个“近代”意义的城市中，在东西方文明交汇最活跃社会氛围里，形成并崛起了一群砚田鬻书为生的书法家群体，如赵之谦、张熊、胡公寿、徐三庚、虚谷、蒲作英、张子祥、高邕、杨岘等人他们已不是传统文化环境中的文人书家，烟云供养，雅兴挥毫。而是在新兴城市空间中，将接受市场严峻的选择的受众挑剔的取舍，从而使上海成为全国书画艺术群雄逐鹿的之地。当时的海派职业书法家们“润笔皆有仿帖。”(葛元煦《沪游杂记》)上海书苑名家林立，笔墨争奇，风格荟萃，具有艺术人才的领先优势和艺术创作的雄厚实力。正是上海文化的兴盛、经济的繁荣，孕育并促成了一个海派书法家群体的诞生，而海派书法创作的兴盛，又提升了一个城市的整体文明。这正是海派书法崛起的真正的历史成因和社会背景。

在早期海派书法家中，赵之谦是一个颇为特殊的人物，他被公认为前海派书法领袖人物，更重要的是从艺术观念上讲，他具有综合变通精神及多方吸纳意识，精于诗、书、画、印，并善于在师承传统的基础上推陈出新，富有市民意识与商品理念，而这正是海派艺术的主体精神和思想宗旨。唯其如此，历史垂青于他，将他推上了“前海派”书法领袖地位。从文化学意义上来看，艺术创作活动的形式与内涵、价值与效应是积淀在整个文化系统内，活跃在整个艺术过程中，从而对以后的文化发展产生影响，对以后的艺术创作产生辐射，不仅为文化更新提供媒介，而且为艺术突破提供能源。也正是在这个思维坐标上来透视赵之谦艺术创作，才能发现其独特的文化意义与艺术价值。从大文化背景上来看，赵之谦的这种秉性气质是传统文化中士大夫人格的体现。从个人性格基因来看，是种优化的智能结构、韧性的意志精神、建树型的抱负理想所导致。赵之谦成功地运用了变通精神，从而使海派艺术才有艺术创作上的扩张力与包容性，艺术精神上的变通性与创造性。赵之谦的艺术创作为后代提供了一种艺术美学图式。

### 2.民初海派书法家的从艺形态和吴昌硕的历史贡献

一个艺术流派的兴盛与崛起，与该流派成员群体的组合有着直接的关系。于是，在中国近代史上，一个最重要、最活跃、最强势的艺术流派——海派书法与1912年就这样邂逅了。

然而，这个具有里程碑意义的史实在以往的海派书法研究中却是被遮蔽的。刘勰在《文心雕龙》中曾指出：“振叶以寻根，观澜而索源。”艺术之问，重在探明根源，阐发义理，彰显价值。因此，对于艺术史的研究是重在发现艺术演变过程中重大转折的契机或是引起巨大变革的成因。诚如温尼·海德·米奈在著名的《艺术史的历史》中所说：“什么是艺术史，它从那里来，它的背景是由怎样的思想、制度和实践所写成的。”历史地看：正是1912年为海派书画提供了一个高端发展的契机和创造辉煌的平台。为此，可称其为“1912年现象”。

1912年(即中华民国初年)的上海，汇聚了一大批清廷的末代官员，他们中的人大都在清廷中担任高官或相当一级的官吏，有的是皇帝的老师太傅、大学士、尚书等，有的还担任过总督、巡抚等封疆大吏。南昌城头的一声炮响，轰掉了末代君主的皇冠，这些高官大吏的仕途也就此终结。于是他们纷纷来到生活条件优越、文事艺苑兴盛、城市经济繁荣的上海当起了寓公。出于生存的需要而靠鬻艺卖字来维系。此时他们的社会身份已不再是高官大吏，而是士大夫阶层。他们的个体角色，已不再是食俸禄的官僚臣子，而是自食其力、以艺谋生的名士。他们原本都是精英与名流，有着深厚的文化修养和独特的艺术造诣，因为忙于仕途从政而掩盖了其艺术上的专长。如今从官场上退下来，他们又重拾艺事，涉足书法翰墨、丹青金石等，展示了勃发的艺术创造力和高迈的笔墨表现力。这些硕学鸿儒在这近代大都市的舞台上完成了华丽的转身，成了海派书画的高端群体，从而形成了中国艺术史上一个特殊而又难得的人才高地，完成了从封建末代官吏到近代海派书画家的集体转业换岗。正是由于他们的加盟，使海派书法群体的创作实力、文化层次、艺术境界、笔墨风格、社会地位得到了整体性的提升。如陈宝琛、沈曾植、张謇、陈三立、朱祖谋、康有为、曾熙、郑孝胥、李瑞清等，他们中有的是国学大师、诗坛盟主、文苑词宗，有的是维新运动领袖、实业巨子、出版巨擘等，如此强势的阵容乃至豪华的组合，使海派书画艺术衔华佩实而绚丽芬芳，文采风流而独领风骚。

历史有时就象一个万花筒，有些偶然的、并不经意为之的因素出现，往往导致了一种巨大而富有转机的嬗变。海派书法艺苑在清末民初之际，与这批从宫殿官场上退下的高官、名臣、大吏、巡抚不期而遇，而改朝换代的时代洪流又挟带着他们自觉或不自觉地汇入了这个新崛起的艺术流派。这批高官名臣、封疆大吏、尚书翰林，从某种意义上讲他们原先曾是皇家书法家，而今由于一个朝代的颠覆和一个时代的终结而走向民间，直面市场。于是，历史的进步和艺术的升华同时出现了，海派书法界正是由于这些高层次、大名士的加入而改变了其原先的人员结构成分，从先前以职业民间书法家为主的群体转变为一个由名儒大贤组成的士大夫群体，从而获取了书法艺术的创作制高点、主流话语权和审美导向性。海派书法家的如此阵容，这在当时乃至今后是独一无二的。另一方面，这批士大夫书画家又面临着市场的抉择，这就使他们的书法创作从个人化的空间走向了社会化的受众，从雅玩清赏的休闲心态转向适应市场的商品需求，为此他们对自己的书法创作形态进行了调整和变法，以适应受众的审美，雅俗共赏而求新求变，如李瑞清、沈曾植在书法的笔墨线条中，有了新的感悟和展示，因而显得格古韵新，颇得时誉。

从艺术发展史的角度来看，海派书法艺术风格的最后确立和艺术影响的最大辐射是和吴昌硕的领袖作用、艺术能量、人格魅力分不开的，他是作出了决定性的贡献。吴昌硕在书画印三个领域实行了全方面的突破和整体性的创新，并以自己深厚全面的艺术修养滋润着自己的笔墨丹青和金石篆刻，成了一代开宗立派的巨匠，并以大师的创造能力、高超造诣、开放心态、豪放气魄参与了海上题襟馆书画会、豫园书画善会等社团的组织领导工作，并培养了潘天寿、沙孟海、钱瘦铁、王个簃、诸乐三等一批精英人物，成为海派书法家的一面旗帜。更重要的是他以那种雄健郁勃、瑰丽豪放的金石气韵神姿，博得了上海新兴市民的喜爱，同时也受到了海外艺苑的肯定，从而使自己的书法艺术寻觅到了社会各个阶界的知音，也就是说使自己的书法作品真正具有了艺术元素和市场要素，不仅整体提高了海派书法的社会地位，而且真正确立了海派书法的品牌影响，使海派书法凸显了鲜明的生活情致，强烈的时代精神、独特的笔墨形态、多元的风格汇聚，使上海成为当时全国书法创作的中心和最为活跃之地。从而生动而典型地说明了一座城市先进的人文环境对艺术创作所起的推动促进作用。因而在创作观念、审美情趣及表现形态上激活了海派书法的群体能量和本体张力，使海派书法家们有结社、出版、办展等经济实力。

### 3.二三十年代海派书法家的群体优势和卓越贡献

正是凭借着上海作为国际性大都市的经济活力，海派书法在19世纪二三十年代进入了一个鼎盛期，涌现了一大批，也就是说以吴昌硕为主帅的海派书法家群体至此已达到了其巅峰状态。代表人物为吴湖帆、吴子深、冯超然、黄宾虹、贺天健、赵叔孺、王福厂、沈尹默、刘海粟、钱瘦铁、马公愚、张大千、丰子恺、来楚生、潘伯鹰、邓散木、谢稚柳、唐云、陈巨来等。这批第三代海派书法家有着良好而完善的智能结构和独特而优越的成才条件，具有浓厚的人文精神，他们中有不少人都系大学教授。

第三代海派书法家崛起的年代，正是处于二十至三十年代这个上海都市发展黄金期。这个时期的上海已成为中国乃至东南亚的大都市，其发达的经济、繁荣的商贸、兴盛的金融、先进的工业等物化条件，为海派文化艺术的发展提供了坚实的基础和宽广的空间，由此而形成了大海派文化艺术圈的全面昌盛，在众多领域开风立派、成就卓然。各路精英相聚汇集，大师以群体阵容出现，这可以讲是形成了中国近代文化艺术史上十分特殊的阶段。“上海比较稳固的文化中心地位的形成是在民国时期，特别是在20世纪20年代以后。民国的上海不再是一个边陲小城，也不只是一个通商巨埠，此时的上海是一个国际性的大都市，是西方文化输入中心和中国新闻出版业中心，也开始有原创性文化，大众文化如通俗小说、电影等日渐发达起来；这里也是中国现代文学、美术等高雅文化最有成就的地方，现代中国许多大师级的文学家、艺术家在这里生活和从事创作；各种人文和自然科学社团空前活跃；同时，借助于发达的出版业，上海也抢救、整理出版了大批古籍，对中国文化建设有重要贡献。”(《上海》)

第三代海派书法家群体的崛起，前有第一代海派书画家赵之谦、张熊、任熊、高邕、徐三庚、胡公寿等人的开路掘进，后有第二代海派书法家吴昌硕、王一亭、李瑞清、曾熙等人的筑台攀登。而至第三代海派书法家时，已是高潮迭起、波澜壮阔。

第三代海派书法家群体构成及创作形态是很有时代特征和艺术特点的。在整个中国美术发展史上，历朝历代大都有大师的出现，但仅是个别或是几个杰出代表领袖群伦。如明代以董其昌为领袖的华亭画派，清代以金农、郑板桥为代表的“扬州八怪”画派。而第三代海派书法家却是以群体性的大师阵容出现，而且均卓有建树、影响深远，这在中国艺术发展史上是绝无仅有的。因此，对第三代海派书法家进行研究和评述，不仅涉及艺术创造学问题，而且涉及艺术人才学、艺术流派学、艺术社会学诸问题，这作为一种历史现象，其意义是重大的。

正是通过对第三代海派书法家的个体考察，发现他们在海派书画这面大旗下，他们每一个人都几乎代表了一种独特的风格，可谓是“海纳百川，有容乃大”。如吴湖帆的富美华润、吴待秋的典雅婉约、吴子深的秀逸旖丽、冯超然的精湛醇雅、黄宾虹的朴茂高古、贺天健浑穆淳厚、潘天寿的峻丽奇崛、刘海粟的雄浑豪放、沈尹默的清逸隽秀、张大千的雅致遒丽、钱瘦铁的劲健郁勃、来楚生的格古韵清、唐云的奇谲朴拙、马公愚的畅朗端润等均独树一帜。可以这样讲，这是一种真正意义上的群体风格打造和流派艺术创造。

百年辉煌，百年轮回。从清末民初发轫的海派书法自此进入了全盛期，大批著名书法家云集上海，形成了老、中、青书法家群体，容纳了不同的风格流派，那真是一个令人怀缅的“少长咸集、群贤毕至”笔墨时代。从艺术发展史上来看，这个时期的海上书法苑为中国书法界打造了一支艺术精英团队，为日后涌现的大师名家建构了一个平台，从而支撑起了百年中国书法艺术的大师之门。

与名家辈出、精英荟萃的近代上海书法家群体相对应的是上海书法文化事业的建设与兴盛，如书法家社团的建立、书法展览的频繁、书法教育的建立、书法碑帖的出版、书法理论的著述、书法艺术海外的交流乃至笔墨文房业的发展等，从而使上海近代书法呈现了事业性的发展和时代性的推进，具有文化的建树意义与历史的贡献价值。

《上海千年书法文化图史》(近代卷)以图史的形式展示上海近代书法的兴起、演变、发展。以纪年的方法介绍其人物、纪事、社团、展览、教学、著述、收藏及对外交流等。从而整体性、概要性、史学性地展示上海近代书法的艺术成就、书学影响及历史地位，

全书以图证史，以史载图。图史合一，图文并茂。力求编排严谨，文字简练，图版清晰，条目精要，论述客观，探幽抉微。具有较高的史料价值、学术价值、研究价值、参考价值及实用价值。