

海上名家绘画



故宫博物院藏文物珍品大系

海上名家



绘画

主编：潘深亮

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

海上名家绘画

Paintings by the Famous
Artists in Shanghai Region

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of the Treasures
of the Palace Museum

主 编 潘深亮
副 主 编 袁 杰
编 委 孔 晨 聂 卉
摄 影 冯 辉 刘志岗 赵 山

出 版 人 陈万雄 吴智仁
编辑统筹 张倩仪 胡大卫

编辑顾问 吴 空
责任编辑 陈 杰 田 村 周祖贻 王占军
装帧设计 三易设计有限公司
出 版 上海科学技术出版社
上海瑞金二路450号
商务印书馆(香港)有限公司
香港筲箕湾耀兴道3号东汇广场8楼
制 版 昌明制作公司
香港北角英皇道430号新都城大厦C座536室
印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
版 次 1999年9月第1版第1次印刷
© 1997 商务印书馆(香港)有限公司
© 1999 上海科学技术出版社
商务印书馆(香港)有限公司
规 格 大16开(210×286mm)320页
国际书号 ISBN 7-5323-5198-X/J·21

版权所有, 不准以任何方式, 在世界任何地区, 以中文或任何文字翻印, 仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

本版图书仅在中國大陸地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or otherwise, be distributed in Mainland China only.



故宫博物院藏文物珍品大系

特邀顾问：（以姓氏笔画为序）

王世襄	王 尧	苏秉琦
李学勤	启 功	张政烺
金维诺	宿 白	

总编委：（以姓氏笔画为序）

于倬云	王树卿	朱家溍
刘九庵	许爱仙	杜乃松
李辉柄	杨伯达	杨 新
张忠培	邵长波	郑珉中
单士元	单国强	胡 锺
耿宝昌	聂崇正	徐邦达
徐启宪	高 和	

主 编： 杨 新

编委办公室：

主 任： 徐启宪

成 员：	冯乃恩	杜乃松	李辉柄
	邵长波	郑珉中	单国强
	胡 锺	姜舜源	秦凤京
	聂崇正	高 和	郭福祥

总摄影： 胡 锺



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽屡经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清室善后委员

会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28册，计有文物117万余件(套)。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中选出器物、书画、图书、档案共计13427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方

面资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，无论是中国还是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展的奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下

导言

潘深亮

在中国近代历史(1840—1911年)的巨幅画卷上,描绘了文明古老的中国终于被轰开了国门,而不得不面对一个崭新世界的无情挑战。剧烈动荡的政治局面,外来经济的莫大冲击,不可避免地给思想、文化、艺术领域带来了巨大影响,与此同时,中国画坛也发生了令人目眩的变化。最显著的标志就是画坛中心移向南方,其间又以上海最为繁盛,各地画家纷纷来沪,名流如林,画会纷起,轰然掀起一股富于时代气息的新潮流。对于这股新潮流,后人或以画家群相呼,称为“海上画家”,或以地域流派相称,谓之“海上画派”,简称“海派”。

“海派”称谓的由来及其类型

“海上画家”或“海上画派”并非当时所具的称呼,而是后世美术史论家对其所加的称谓。这两者的含意、范围也有所区别。

鸦片战争后,上海被辟为通商口岸,并迅速发展成为东南地区最繁华的大都会,工商贸易盛极一时,从而吸引了众多画家纷至沓来,侨居卖画,此为形成“海上画家”称呼的初始。至1919年,杨逸的《海上墨林》已专记上海画家,收录自宋至清画家七百余人,这应该是“海上画家”称谓的由来,但画家上下跨度近千年,故不含流派之意。

至于“海派”之称,作为开创一代新风,又独领风骚百年的绘画流派之专称,并为美术史界所认同而沿用至今,大约在本世纪二、三十年代,其与清末民初京剧“海派”与“京派”之论,三十年代文学界“海派”、“京派”之争不无关联。

所谓“海派”,是指寓居在上海或在上海附近以卖画谋生的一批画家,也包括那些虽然不在上海,但在画风上与“海派”接近或对“海派”画风有开创作用的画家。

依据文献记载和作品风格，属于“海派”的主要画家有：张熊、朱熊、任熊、任薰、任颐、王礼、虚谷、朱偁、周闲、胡远、赵之谦、蒲华、钱慧安、吴庆云、杨伯润、王震、吴友如、沙馥、胡锡珪、吴谷祥、陆恢、吴昌硕、高邕、陈衡恪、程璋等人。

“海派”的阵营比较庞杂，不仅人数众多，而且来自不同地区，由于各人的出身经历、生活体验、个性爱好、师承传统、文化修养、创作生涯等方面的不同，即使在同一时代、相同地域氛围和艺术思潮影响下，在选择和接纳的因素方面也会呈现出异性，故而形成的风格也不很一致。同时，以上海为中心的东南地区，有着悠久的文化传统，尤其文人画的传统根基深厚，它与新兴的都市文化思潮，同时影响着“海派”画家，因所受影响侧重面的不同，也会造成风格的差异。所以，“海派”的艺术风格呈现出多样化的特征，概括而言，可分为两大类型：

一类呈较浓郁的都市文化特征，以职业画家为主体，代表人物有张熊、朱偁、虚谷、任熊、任颐、沙馥、钱慧安等。他们一般出身低微，文化素养不高，以鬻画为生，创作主要适应社会和市场需要，尤其迎合新兴市民阶层和工商业主的趣味。作品题材多为城市群众所喜闻乐见的历史传说故事或戏曲小说等，从而使衰微已久的人物画得以复兴。艺术形成注重通俗易懂和清新明快，为此很重视造型、笔墨、色彩等绘画基本功，强调写实，以形传神，甚至吸收西法的阴阳明暗、立体透视诸法，并普遍敷以色彩，以增强物像的真实感。艺术格调流于世俗化，多反映社会生活中的世态人情和日常生活的事物景致，主要迎合平民百姓的志趣愿望和工商业主的审美心态。此类画家中又存在两种倾向，一种较重视学习传统，尤其吸取文人画优点和长处，创作中倾注着真切感受，或抒写情怀，或针砭现实，使内容具一定思想性。技艺上也广撷博取，洋为中用，敢于革故鼎新，具独创性。作品意趣清新活泼，雅俗共赏，其中杰出者为虚谷和任颐。另一类主要适应商品经济需要，作品具浓重的商品化、世俗化倾向和行家气息，风格比较单一，可以钱慧安、吴友如为代表。

另一类“海派”画家则多保留传统文化特征，以一批文人画家为主体，代表人物有赵之谦、胡远、吴海、高邕、吴昌硕等。他们大多出身书香门第，有的曾任官吏或幕僚，有较广博的文化修养，精通古文，擅长诗书，绘画主要承继文人画传统，恪守“以画自娱”、“聊写胸襟”的宗旨，虽落魄而不得不以卖画谋生，仍坚持高雅的画品。作品题材以山水和四君子为多，并常借画寄情言志。形式上强调神韵，不求形似，多运用“逸笔草草”的写意之法，尤长水墨法，略施色彩，显得清雅明洁。不少画家还将书法甚至治印之法融入绘画，使笔墨更富韵

味。画面常常是诗书画三位一体，相得益彰。其艺术格调倾向于“雅”，多抒写文人高士的思想心态和画家本人的情感气质以及超凡脱俗的志向和清高幽雅的审美意趣。其中佼佼者为赵之谦和吴昌硕，他们在开拓文人花鸟画的题材、立意和新貌方面都有建树。

“海派”的共同特征

“海派”绘画既存在多样风格和两大类型，同时也呈现出共同的流派特征，主要表现为画家的职业化，作品的商品化，题材的大众化，审美的世俗化以及形式上的新颖性和风格上的民族性，而都市气息与民族风格的有机结合，则成为“海派”艺术的精髓。

1 画家的职业化

近代上海成为画家广集中心，许多画家来沪寓居或活动，主要目的就是卖画谋生。原就以画为业的职业画家如任颐、任薰、蒲华、钱慧安等自不待言，一些擅长绘画的在野文人和曾任小官的画家，来沪后也都以“砚田为生”，如虚谷、赵之谦等人。赵之谦曾自称“廿年卖画求生活”，虚谷有诗云：“闲中写出三千幅，行乞人间作饭钱。”

海上画家普遍职业化的特征，使原来的职业画家与文人画家相互对峙、攻讦的情况有了改变，两者关系已变为相互切磋、提携了。

在上海画坛，职业画家与文人画家交谊笃厚、合作密切的例子比比皆是，如任颐就是经文人画家胡公寿的介绍来到上海，并在其帮助、扶持下得以立足、扬名；文人画家吴昌硕最初学画也深得任颐指授。面对大都市勃兴的商品经济和激烈的市场竞争，作为同一行业的画家，为求得生存，就必须同心协力，相互扶持，以不断提高画艺，增强竞争力，拓宽市场，这也是职业画家与文人画家携手共勉的重要客观原因。

画家的职业化，也使过去以交流画艺、联络感情、聊以自娱为主的雅集活动，逐渐衍变为具行会性质的画会。这些画会兼具交流、观摩、收藏、展览和销售等职能，制订有详细的章程则例，并建立了常设机构，定期组织活动。较著名的有光绪中叶的“海上题襟馆金石书画会”、光绪末年的“豫园书画善会”等。这些画会不仅为画家切磋艺事、加强联系、增进交谊提供了条件，如“豫园书画善会”成立章程，即公议了该会书画出售的价格：“四尺内整张直幅，壹羊(洋)，四尺外加一尺，加半羊(洋)，纸过六尺另议。对开条幅另议，对开条幅照整张例

七折。横幅照直幅例加半。手卷每尺、册页每张各半羊(洋)。纸扇同上，镜屏加倍。匾对及碑版寿屏，书撰不能合作者，归专件例论润，画例照书例加倍，点品工细、长题及金笺、绫绢均照例加倍。”画会的出现，既推进了画家的职业化和作品的商品化，也使画家群体得以聚集在一个艺术机构内，从而增强了凝聚力和竞争力。画会的兴盛，亦成为“海派”具较多共性特征和重要原因之一。

2 作品的商品化

画家的职业化必然形成作品的商品化。商品化最显著的特征之一是作品明码标价，并根据画家声誉高低或社会需求程度定价。如任颐初至沪时，名声未显，画价很低廉，郑逸梅在《艺林散叶》中记述：任颐的画扇“润笔三角，甚矣其廉。”以后“画名大噪”，求画者接踵而至，即使出高价也很难如愿，《清朝野史大观》记载：“山阴任伯年绘人物有声，久居苏(实为沪)求画者踵接。然性疏傲，且嗜鸦片烟，发常长寸许，每懒于濡毫，倍养润费，不一伸纸。纸绢山积，未尝一顾。”任颐之子任预，仰仗其父声誉，画价亦不低，“至窘迫时，与以金乃立应，颇得重价”。文人出身的吴昌硕，借画谋生后所取润格也相当高，超过清中期扬州画派诸家，据《西泠艺丛》记载，他的润格“堂扁三十两，斋扇念两。楹联三尺六两，四尺八两……屏条三尺八两，五尺十六两。‘山水视花卉例加三倍。’”

商品化的特征之二是作品要适应买者的需要和趣味，买者越多，声誉越著，画价越高。吴庆云的山水得以出名，据杨逸《海上墨林》分析，即由于“画甚投时”，“粤人深喜之”；朱偁的画所以“声誉赫然”，也离不开广帮商人的推重，张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》载朱偁“晚年厌苦扇头小品，虽润笔日增而乞者越盛，盖经商者皆思得一笔，出入怀袖以为荣也”。

3 题材的大众化和审美的世俗化

以职业化和商品化为前提的绘画创作，其题材内容和审美趣味必须适应社会需要，上海作为繁华的工商业大都市，服务对象主要是广大的市民阶层和新兴的工商业主，作品的内容和趣味就必然带有大众化和世俗化的特征。

海派绘画的取材大多通俗易懂。人物画则多是大众喜闻乐见的历史故事、神话传说和戏曲小说，如昭君出塞、羲之爱鹅、苏武牧羊、女娲补天、麻姑献寿、八仙过海、风尘三侠、钟馗

捉鬼、西厢记等，这些题材富有故事性、情节性和知识性，深受群众喜爱。不少人物画还直接表现社会现实生活或新鲜事物，如诸多的人物肖像，送别、牧牛、送炭图等。吴友如的风俗记事和时事新闻画，及时反映现实和市井生活、都市新貌，富有新奇感，颇吸引观众。花鸟画也多为日常生活中习见的花卉、蔬果、禽鸟，如牡丹、水仙、藤萝、葡萄、枇杷、鸡鸭、燕雀之属，均为大众所熟悉。有些内容还寓有吉祥富贵之意，如岁朝清供、紫绶金章、四季平安、松鹤、鸳鸯等，其喜庆的主题极受民众欢迎。

大众化的题材自然散发出世俗化的情趣。世俗化情趣中，虽难免出现为迎合小市民口味的市侩气，如钱慧安、吴友如的若干作品，但从总体和主流看，海派绘画所传达的是新兴市民和工商积极向上的进取精神，追求新奇的艺术趣味和开朗活跃的思想情愫，与传统文化中日趋僵化、程式化，并充塞着没落文人颓唐情绪的某些文人画相比，更透出一股清新、蓬勃气息，如虚谷、任颐、蒲华的作品。即使像赵之谦、吴昌硕这些植根于文人画传统的画家，也追求雅俗共赏的趣味，在作品中多平凡的物象、活跃的形态、明快的色彩和质朴的意趣。

4 形式上的新颖性

海派绘画形式上的新颖性主要反映在个性化的笔墨语言，融会西法的艺术技巧，独具匠心的构思布局等方面。

海派画家在共同反映时代心声的同时，也注重突出个性，除在题材内容和情感意识上倾注个人深切感受外，在笔墨形式上也力求独辟蹊径，创立自身面貌。如任颐曾从民间艺术的写真术、制陶术中吸取营养，并广泛宗学徐渭、陈淳、石涛、朱耷、扬州八怪等文人水墨写意技法以及恽寿平的没骨法，陆冶、王武等人的设色法，在写生的基础上，遂形成工写结合、形神兼备、清新明快的笔墨风格。虚谷在宗学传统基础上，将华嵒的疏朗松秀、金农的古拙厚实、程邃的苍劲生涩融为一体，创立了冷峭隽美的新风格。赵之谦和吴昌硕均承继文人画传统，将写字、治印之法融入绘画，然又有各自独特的追求，使两人的笔墨风格也各呈其趣，赵之谦古朴沉雄，吴昌硕豪放浑厚。

融会西法也是使“海派”绘画的笔墨形式富有新颖性的重要原因。上海开埠以后，西方艺术如潮水般地涌入，绘画上的西法也随之流布，许多海派画家都直接或间接地受到影响或启迪，明暗、透视、设色诸法被不同程度地吸收，遂使画风为之一新。其中以任颐最为突出，他曾

从上海徐家汇土山湾图书馆主任刘德斋学习铅笔素描和速写法，还曾画过人体写生，掌握了较扎实的写实技能，故塑造的形象准确、生动、传神，同时还吸取水彩画的着色法，使其作品的敷色亦多明快清丽、流润和谐之韵。吴友如亦具扎实的西法写生功底，所作风俗时事实画的场景、人物以及比例、结构、透视，均富真实感。吴石僊的山水具较强纵深透视感，程璋的花鸟富明暗立体感，无疑也多受到西法的一定影响。即使是主宗文人画传统的赵之谦、吴昌硕等人，亦常用西洋红着色，使画面增添了鲜丽和新颖感。

海派画家的构思布局虽各有所能，但独特新颖、不落俗套是共同特色。任颐的构思布局尤见丰富新巧，许多常见的题材，经他重新布置，立见新意，同一题材屡见创作，也很少雷同。如他所画《风尘三侠图》，现存尚有七幅，情节、环境、意态、画法均不相同，各有情趣；多幅《一望关河萧索》、《钟馗图》也境界、情致迥异。虚谷花鸟的空间结构亦甚独特，通过物象的动静、乱正对比和形体的几何变形，突出了画面的形式美感，构思巧妙。他反复所画的金鱼、仙鹤、赤练蛇等，各呈现不同的形式美，或活跃，或宁静，或欢快，或神秘。

5 风格上的民族性

海派绘画虽呈现上述诸多特性或新意，但总体风范并未游离于民族传统，尤其是文人画的传统，从内容到形式都保持了传统文化的优长。

在内容方面，最突出的是“缘物抒情”，借画抒写主观情感，或对人生世态的认识，或对身世际遇的感慨，或对内心世界的披露，使作品具鲜明的“画如其人”之民族特色。任颐的许多人物画，正表达了对民族兴亡的关注，对现实社会的针砭和对自身遭遇的感叹。他在《苏武牧羊图》上题诗曰：“身居十里洋场，无异置身异域。”^①在《持剑钟馗图》上款题云：“不绘钟馗趋殿时，写他弹铗哦新诗。如今畿服称宁服，无劳先生吸魅魑。”^②又作多幅《关河一望萧索》，声称“有感于斯，常绘其图”。^③他的另一轴《洗耳图》轴高邕曾题有“近来怕听伤时语，终笔还留《洗耳图》”。这些作品都鲜明地披露了他忧国忧民的思想。赵之谦所绘的几幅《钟馗图》，主旨也不在表现“辟邪啖鬼”，而着重倾吐个人情感，如所作《钟馗像图》轴，有题诗曰：“廿年卖画求生活，画得钟馗都没骨，问我为何画此乎，唯唯诺诺装糊涂。年年五月五，近近远远，家家户户，钟馗无数，志在趋时，万不宜摹古。标题猥鄙宗语录，朝夕拜观当人谱。”画家用没骨法画低头哈腰的钟馗，是对为求生活，无奈趋时，没有骨气的一种自嘲，同时借钟馗微笑中含嘲弄、恭维中带滑稽相的形态来揶揄世态，具明显的讽时之意。他的另一幅《钟馗

图》扇面，借钟馗喻人讽世的意图更加明晓。此画面画钟馗面遮纸扇，脚登高跷，旁有群鬼簇拥，自题词曰：“什么东西是纸扇，遮将面孔可怜见，满腔恻隐，周身懵懂，黑地昏天翻旧谱。半分钱，凭挪动。仗师傅，才真空。赖兄长，且增重。打灯笼，本有外甥承事，细作神通军帐坐，娄罗鬼溷天门洞，凑眼前节约骂端阳，题词总。”以鬼喻人，嬉笑怒骂，已类似漫画。吴昌硕更是充分发挥文人画之长，诗画相配，通过题诗来抒写胸襟。如为任颐《钟馗斩狐图》（天津文物公司藏）作跋曰：“须眉如戟叱妖狐，顾九堂前好画图。路鬼揶揄行不待，愿公宝剑血模糊。狐能够形为好女子，遇之老馗而遁形之技左矣，呵呵。”倾吐了他“欲扫尽人间妖孽”的意愿；为王震《人物图》屏题诗云：“颗粒无收草不青，风排岩壑水齐城。种田今日田如石，劝种心田看晚成。”“大风拔木禾难起，雷电从之六合中。短句吟成泪沾臆，同思大厦杜陵翁。天作风灾，穷黎无告，一亭王君绘成，题二十八字哀之。”表达了他对风灾水患造成人民流离失所、饥寒交迫惨景的关切和同情；又如他在自作的《梅竹图》中题诗云：“点点梅花媚古春，叶叶灯火点清贫。岳庐风雪寒如此，著个吟诗岳道人。”在《水墨松梅图》中题诗云：“根坚节固寿万年，风霜历尽岁寒天。栋梁材料无人识，臃肿偏能得自全。”流露了自身怀才不遇、贫困落魄的苦愤、郁闷之情。这些缘物抒情的作品，针对现实有感而发，具有较深刻的思想性。

在形式方面，海派画家所创的新风都植根于传统文化的土壤，在此基础上生发、结果。综观海派画家的艺术渊源，与前代名家都存在一定的承继关系。人物画主要受陈洪绶、费丹旭、曾鲸影响；花鸟画中的工笔一路主要继承宋人余绪，写意一路则沿袭陈淳、徐渭、朱耷及扬州八怪的传统；山水画主要承袭董其昌、清初四王正统派系。另外还吸取了新安派、民间艺术和西洋画之长，广摭博取，融会贯通，创立一代新风。

“海派”的主要画家

“海派”画家数以百计，其中最突出的代表为虚谷、任熊、任颐、赵之谦、吴昌硕，他们的艺术成就堪称海派艺术的缩影。另外还有钱慧安、吴友如两人，他们的艺术也具有一定代表性。

（一）虚谷

虚谷长期寓居上海。善画蔬果、花鸟、人物和山水。他的梅、兰、竹、菊画，淡逸清新，蕴含着传统文人画萧疏清雅的意趣和虚静空灵的艺术美感，如方若《海上画语》所评：“使人对之气静，较时譬管弦场中一声清磬也。”他的蔬果花鸟画，与沈周、华岳、八大等前代文人画家

相比，则有着明显的不同。前者往往借物言志，寄寓淡泊名利的安贫乐道思想，艺术形象带有明显的象征性和寓意性。而虚谷则淡化了这些物象外加的意涵，着重发掘自然生物本身的固有特性，对自然天趣的追求，远远超越“借物言志”的规范，这是虚谷在艺术上突破旧文人画藩篱的一个重要表现，也是虚谷艺术思想中平民意识的反映。

虚谷还画一些诸如“紫绶金章”题材，其原意是指功成名就，官至显贵。虚谷则利用紫藤和金鱼的形象来象征“紫绶金章”，以迎合某些人炫耀富贵的心理。其他诸如寿桃、仙鹤之类的画，都寓有吉祥祝福之意。此类题材反映了虚谷谐俗的倾向，虚谷堪称海派谐俗和以俗为雅的先驱者，然而他在处理这些题材时，仍然保持清新朴拙的艺术格调，遂形成谐俗而又不流于浅薄的独特面貌。

虚谷的花鸟画还有着独特的空间结构，形体组合也十分注意相互之间的能动关系，如《紫藤金鱼图》轴，画三条金鱼在紫藤倒挂的池水中飘游，金鱼的游姿与垂挂的紫藤呈同一方向，造成了向外弛张的动势，扩大了视觉空间，从而产生舒展豁朗的形式美感。虚谷在物象造型方面，常常适当地采取夸张变形手法，追求一种稚拙的美。比如他画的金鱼或扁鱼，头部和眼睛都是方形，躯体也以方笔勾出，改变了金鱼轻盈柔美的自然形态，有意地赋予其笨拙木讷的外相，从而更深刻地揭示了对对象的神理。诚然，虚谷作品并非都是变异的，他所画的松鼠就很写实，“变异”只是他花鸟画技法破格创新的一个方面。

虚谷笔下充满生机和野趣的花鸟，是通过清隽冷峭的笔墨形式表达出来的。他的运笔，沉着而不飞扬，在中锋顺势的笔法中，参用干涩峭利的逆锋和侧锋，柔顺与拗执的笔致相反相成。在运墨上，以淡墨为主，同时妙用焦墨和枯笔飞白，从而收到燥润互补，层次丰富的艺术效果。虚谷成功地将笔墨的柔与刚、顺与逆、浓与淡、干与湿的各种因素巧妙地结合起来，最后形成秀劲、生拙、明快、淡宕的独特笔墨形式。

虚谷花鸟画的师承来自多方面，主要师法扬州画家华岳；来上海寓居后，又受海派画家朱偁、胡璋、吴昌硕的影响；约五十岁以后，才把程邃画山水生涩峭劲的笔意用之于花鸟画，从而形成与恽南田正统派迥然不同的风格。

虚谷还擅长山水、肖像画，山水画主宗新安画派的程邃，“画法全是程穆倩晚年作”，后来又受到弘仁、华岳、金农的影响。肖像画早期继承传统肖像重墨骨的传统，用笔工细，勾中有

染，笔墨洗练，构图简洁，代表作品有《沈麟元葑山钓徒像》等。晚年的肖像画，进一步吸收了西洋画中注重明暗变化和人体解剖结构的长处，使肖像画具明暗、凹凸的立体感。至于人物的衣纹，显然脱胎于扬州八怪中的罗聘，但又融会了书法用笔之法，故线条凝重老辣，洒落刚劲。这种朴厚刚正的用笔为虚谷所独具。

(二) 任熊

任熊曾至上海卖画。工人物、山水和花鸟。他的人物画师法陈洪绶，花鸟画有双勾重彩和写意两种面貌，前者继承宋代画风的余绪，后者受徐渭、陈淳和恽寿平没骨法的影响。任熊的山水画，既有陈洪绶的古朴神韵，又有蓝瑛苍劲含蓄的特色。代表作有《十万图册》，青绿重设色，画法精工细腻，笔意典雅，位置天成，是任氏山水杰作。全画摆脱了过去有些作者单纯追求笔墨趣味、任意堆砌的旧习，富有强烈的艺术感染力。另一件代表作为《姚大梅诗意图册》，共十大本，120开，题材内容有人物、鬼神、山海、奇兽、花鸟、虫鱼、楼台、仙阁等，作者运用工细或写意等不同笔法，尽力塑造符合原诗意境的各种不同人物形象，构思新奇，出神入化。正如当时评者所云：“用笔之奇特，设想之变幻，敷色之浓艳，悸心眩目，几于拍案叫绝。”

(三) 任颐

任颐长期寓居上海，以卖画为生。擅长肖像、人物、花鸟和山水，画风清新明快，是海派中的佼佼者。关于他绘画的渊源，主要来自五个方面：

其一，学习、继承了民间艺术的优秀传统。任颐的父亲任淞云是民间肖像画艺人，任颐很小就从父亲那里学到了“勾勒取神，不假渲染”的写真术。此外任颐还学习绍兴、苏杭一带民间艺术，为他的绘画打下了基础。

其二，学习“二任”、陈洪绶的风格，并上溯至唐宋，主要继承工整缜密的双勾填彩法和“二任”怪诞的造型技巧。

其三，学习八大、华岳等写意派的传统。由于他悟得了八大山人用笔之法，画风遂由陈洪绶的“躯干伟岸”转为流畅、奔逸。

其四，吸收西洋绘画的某些技法，如艺术人体解剖结构、素描、透视、赋色等，以充实中国画技法。

其五，师法自然。任伯年外出时，随时把看到的生动形象勾描下来，作为创作的素材，他在一幅《斗牛图》中题：“丹青来自万物中，指甲可当画笔用，若问此花如何成？看余袍上指甲痕。”^④存世作品中也有不少属速写式的写生稿。

任颐在广泛学习传统的基础上加以创新，形成了清新、活泼、明快的画风，富有鲜明的时代感。他的肖像画造型准确，形象生动，具有鲜明个性，如《任湣云像》、《高邕之像》、《吴淦像》和《三友图》等，都充分利用了线条的造型能力并吸取西画的某些长处，准确地刻画出人物的形与神。人物画也形象生动，活泼风趣，内容大多是民间传统、历史故事和神话传统等老百姓喜闻乐见的题材，代表作品有《苏武牧羊图》、《风尘三侠图》、《干莫炼剑图》等。任颐的花鸟画，生动、活泼、甜美，题材大多来自田园风光和自然景物，通俗亲切。从画风上看分工笔和写意两种，前者用笔严谨，形象准确，设色艳丽，格调富丽堂皇，画法学陈老莲和二任的双勾填彩法；后者为写意花鸟，下笔敏捷，飞动自如，充满了冲刺性动势，画风受八大、华岳的影响，代表作品有《风柳群燕图》、《九思图》、《天竹白头图》、《玉堂富贵图》等。任颐的山水画，早年癖好石涛，晚年窥探元人山水胜境，多为率笔写意，用笔疾速超脱，皴擦逸致，结构紧凑，色调绚美，富有金石韵味。代表作品有《柳岸纳凉图》、《云山策马图》等。

(四) 钱慧安

钱慧安自幼习画，宗学华岳、改琦、费丹旭等人，专工人物、仕女画，寓居上海卖画为生。因画名甚著，光绪中期应杨柳青作坊之邀，北上天津，居住在齐健隆和爱竹斋两家画店内，指导年画创作，“为出新裁，多拟典故及前人诗句，色致淡匀，高古俊逸”（蔡绳吾《北京岁时记》），在一年多时间内，共绘制了上百种新的画样，扩大了年画的销路。后返回上海，宣统元年（1909）在上海城隍庙的豫园得月楼成立“豫园书画善会”，钱慧安被推举为会长，越二年而卒，终年七十九岁。

钱慧安的人物仕女画，大都以传说故事为题，多寓有吉祥之意。人物面相渲染得体，具立体感。代表作品有《人物故事图》屏、《烹茶洗砚图》轴（上海博物馆藏）、《杂画图》册（辽宁省博