



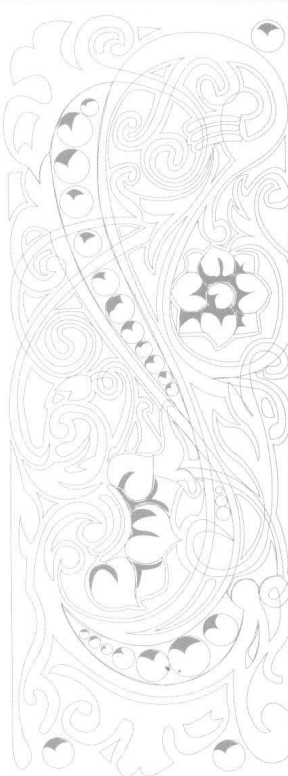
PAINTINGS OF SHANGHAI SCHOOL

海上画派

中国近代画派画集



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)



PAINTINGS OF SHANGHAI SCHOOL

海上画派

中国近代画派画集

图书在版编目 (CIP) 数据

中国近代画派画集. 海上画派 / 天津人民美术出版社
编. -- 天津: 天津人民美术出版社, 2002
ISBN 7-5305-1980-8

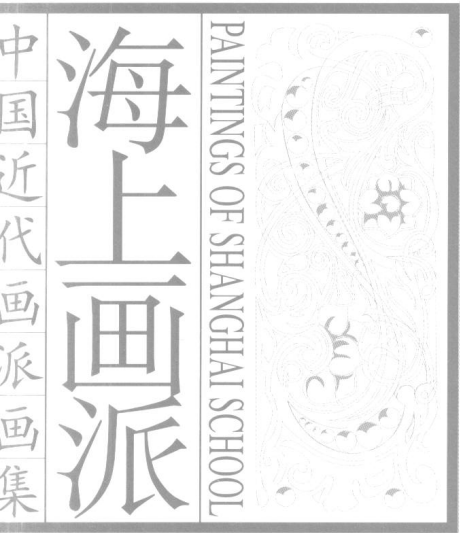
I. 中... II. 天... III. ①中国画—作品集—中国—
近代②中国画—画派—艺术评论—中国—近代
IV. J222.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 083223 号

中国近代画派画集
海上画派

作 者: 本社编
发 行 人: 刘建平
策 划: 邢立宏
责任编辑: 王之海
技术编辑: 郑福生
装帧设计: 陈栋玲
图版摄影: 冯炜烈 马家吉 支养年 魏 东
责任校对: 郑士金 丁淑芳 王正余
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)
经 销: 新华书店天津发行所
制 版: 深圳兴裕印刷制版有限公司
印 刷: 深圳美光彩色印刷厂
开 本: 787mm × 1092mm 1/8 印张: 43
版 次: 2002 年 12 月第 1 版 第 1 次印刷
印 数: 1-2000
书 号: ISBN 7-5305-1980-8/J·1980
定 价: 498.00 元
版权所有 侵权必究

参加本书作品著录人员：于英 钱玲 于悦



论海上画派

丁羲元

新世纪的春风又吹度了。站在 21 世纪的入口处，回首 19 世纪的海上画派，却如遥远的梦。的确，看画也往往是需要隔着一定的历史空间的，看似愈远，却是愈近。而且，对于海上画派，也越来越需要注入国际性的眼光。我二十多年前发表论文时，海上画派的研究人数寥寥，而今“上海画派”（Shanghai School）却成了西方艺术史系的寻常话题。因为“海上派”本来就是近代世界艺术史的一部分。而且是中英鸦片战争以后开始形成的既有本土的百川汇海又有东西方艺术交融的海会中外的一部有声有色的艺术史。上海在近代的崛起，是当时亚洲乃至世界的一个奇迹，如今上海自 20 世纪 90 年代的重新迅猛的崛起，又是令世界惊异的梦和期盼的未来。这也无疑为海上画派的研究注入了新的活力，也足证这一研讨的重要性和世界意义。

“上海”是一个很特别的地方，论其历史可以说甚古老，又很年青。如就春申江和黄歇浦之名称，可以追溯到先秦战国时代的春申君，已在二千年之遥。但上海正式设镇是在南宋咸淳年间（1265—1268），而于元代至元二十八年（1291）设立“上海县”。所以通常说上海有七百年历史。论其形势，原也是中国东海边一处渔村小港，其地逐渐地露出海面，故有“瀛堧”之称，而“沪”原是渔民捕鱼之工具，后来成了上海之简称。“全吴临巨溟，百里到沪渎，海物竞骈罗，水怪争渗漉”（《吴中苦雨因书一百韵寄鲁望》，见《全唐诗》卷六百九）。唐代皮日休咏“沪渎”之诗，可以想见其地处海上之情境。上海又因吴淞江而与太湖相连，为唐宋诗人留有不少美好的诗篇。（注一）明清两代，上海城外，“舳舻相衔，帆樯林立”，成了“江海之通津，东南之都会”。但是，如今所说的上海，有别于历史上县治隶属于松江府和嘉定县的“上海县”，而是指自鸦片战争后 1843 年正式被开埠为通商港口的上海市。当时上海县城之西北至黄浦江与吴淞江的汇合处有一大片涨滩，而且有一片至 1850 年还在新涨的江水中，后来著名的外滩，当时就是纤夫踏出的小路。新滩长成，芦苇萋萋，天翁（白鹭）出没，人迹罕至。就是这片神奇的土地首先被英国殖民者看中，1845 年成为“租界”，此后又有美国和法国也相继设置“租界”，因此形成了当时华界、公共租界（英美租界合并）、法租界“三家两方”共管的局面而历时百年。（注二）19 世纪 50 年代，上海开埠十年间，外滩西式建筑群渐次林立，各国银行和大商厦，清政府之江海关都纷自进入，从此在黄浦江与吴淞江的交汇处外滩与后来的南京路呈“T”字形地带，成了上海的中心和重心。一百年来的中国近代史其演变之进程大都与这“十里洋场”是分不开的。数十年间以这片新的涨滩为中心建成的上海一跃而为国际性的大都会，成了中国和东亚的经济和文化甲富首区。

由于如此新遽的历史巨变，作为艺术发展的海上画派也就应运而生了。而其中促成其发展之动因，首先就是由于上海近代之崛起，开埠通商，成为“十里洋场”或是沦为“租界”。从某种意义上说，海上画派之由来是与上海城市的发展相生与俱的。海上画派不是也不可能在“上海县”旧城厢中自然地出现，而是成为通商港口后新城市的产物。其次，由于影响中国近代史的几次大的运动的促进。1853 年上海的小刀会起义，许多官绅商贾逃到外国租界避难，打破了原来租界只准外国侨民居留，“华洋分居”（1843 年《虎门条约》）的规定。特别是 1860 年太平军进军东南，声威震荡，江浙等地的富商巨贾、官僚地主、名士乡绅争趋沪上，租界人口由原来之二万激增数十倍，如英美租界 1860 年至 1862 年竟由 30 万猛增至 50 万人。于是外商大肆营造住宅建筑，各国银行票号，不断汇集上海。清政府以上海为经济命脉，在太平天国起义时期，死守上海，最后与外国勾结，将太平军镇压下去。所以在 19 世纪 60 年代，“江浙东南半壁无一片干净土，而沪上繁华远逾昔日”（王韬《瀛堧杂志》）。而随着这一派动荡的时代潮流，邻近上海的诸省各地的画家，也渐渐云集上海。比如虚谷，原为清军的参将，因太平军攻打南京，对他游说规劝，“意有感触，遂披缁入山”，于 1853 年出家为书画僧，长期云游于扬州、苏沪之间。他于 60 年代初即到过上海，以砚田为生，“十载无依凭笔砚”。（注三）又如任伯年也因太平军第二次攻打浙江，于 1861 年冬于战乱中卷入太平军，被拉伕，翌年初得以逃离，但父亡家破，后随族叔任薰赴甬上（宁波）再去苏州，最后在 1868 年仲冬移居上海。由此二例也可见各省画家经历沧桑巨变而转赴海上情况之一斑。诚如张鸣珂所言：“自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅。而以砚田为生者，亦皆于于而来，侨居卖画。公寿、伯年最为杰出。”（《寒松阁谈艺琐录》卷六）

至于“海上”之名称，原也是 19 世纪对上海的一种俗称。因为上海原也地处海上，是由海滨冲积之涨滩形成。文人喜用“海上”二字，也许更可追溯到东晋南朝的辞赋，虽俗却有古意。当时赴上海多从水路，泛舟自吴淞江而往，或者由日本长崎解缆，浮海而来。日本人早期也称上海为“上洋”，别具意趣。中国画人由上海赴日本长崎则被称为“来舶画人”，也是经由海上。因此作为绘画的“海上派”，取“海上”二字，而不说“上海派”，实在于意味上仍有不同。上海只是地名而已，而“海上”就有更深的涵意和想像之空间。作为新兴的“移民”城市和国际都会，到上海来的画家，几乎都是由外省市县而至，连华亭的胡公寿和宝山的钱慧安那样都不能称之为本土画家。胡公寿“中年以后流寓海上”（吴昌硕《石交集》）。这“流寓海上”四字尤足深味。各地来上海之画家、本来都有一种漂泊流寓之感，与波上下，没有根蒂，并无赖以生根的本土性，而且不少是作客且住之意。如吴昌硕之来沪，曾在吴淞江的舟上旅泊，直到 1887 年方始寓居上海，至 1912 年后才正式定居。任伯年在画中题款常用“写于海上”或“海上客次”等语。在他们心目中，“海上”是外

国之租界，从《淞南梦影录》、《瀛堧杂志》、《沪游杂记》等书中可以看到当时上海日渐殖民化，外国人飞扬跋扈之记实，因此寄居上海，与汉代苏武之“迁客海上”（江淹《恨赋》），在漠北匈奴牧羊有相似的睹物兴叹深沉的历史感。即如任伯年海上看羊，栖居豫园近侧小楼，画了不少《苏武牧羊图》，也是感慨蕴藉，“身居十里洋场，无异置身异域”，“海上”与“异域”一何相似。因此“海上”与“海上派”其名称本身就有如此诸多地理的，历史的，现实的含意。“海上派”之称已于当时画人约定俗成，形成相当之早，以至传播东瀛，估计应不迟于19世纪80年代。20世纪初日本大村西崖写成第一部中国美术史（1915年），其中已有“前海派”与“后海派”之分。“海上派”或“海派”，本来是专指于绘画，（注四）但至20世纪二三十年代，由于上海京剧的改革，采用舞台机关布景之类，一时有“海派”之誉。因此京剧有“海派”和“京派”之别。“海派”之称也渐生贬义，意谓行不由径，吹嘘胡来，论者也有借此义批评某些上海画家为“海派”，或指某行为为“海派”，则与本文所论“海上派”已相去甚远。总之，“海上派”为一定历史之概念，为明其意，称为“海上画派”，或更求单纯明白，而称为“上海画派”，三者均指绘画而言。至于“海派”最先用指绘画，乃“海上派”之略，后来才更扩大而涉及京剧，乃上海之流派，其中褒贬，当观其所论。如今竟至凡上海地方之所有，大至艺术，微至点心菜肴，均冠之为“海派”，诚属又一景观。本文则以“海上画派”为论，以上作为题解是也。

二

在上海开埠以后，“侨居卖画”，“于手而来”的画家中，据《淞南梦影录》称“各省书画家以技鸣沪上者不下百余人”，主要的是来自江浙两省。其中如来自苏州的有王礼、吴大澂、胡锡珪、沙馥、沙英、吴友如、顾沅、陆恢、顾麟士等，来自南京的王寅、吴庆云，来自上海附近的松江（华亭）、宝山和金山的如胡公寿、钱慧安、蒋确、蒋寿、蒋节、蒋树本等，来自扬州的倪田，来自嘉兴（秀水）的张熊、朱熊、周闲、朱儒、蒲华、杨伯润、吴谷祥、张鸣珂等，来自绍兴的赵之谦，来自萧山的任洪、任熊、任薰、任颐、任预，来自宁波的姚燮，来自富阳的胡震、胡镗，来自钱塘（杭州）的吴淦，来自石门的吴滔、吴澂，来自湖州的吴昌硕、王一亭等等，另外来自安徽省的胡寅、胡璋、虚谷、程璋等，由这一长串的名单看来，即可想见海上画坛一时之盛况。由画家之来源可见，主要是江浙两省，从左右两翼形成了对上海的“茂叶包蟹”之势。

若从海上开埠侨居卖画之先后观之，则海派画家大致可分为三个时期，其自19世纪50年代至60年代，即开埠至太平天国时期；其二自19世纪60年代末至19世纪末年，即同光之交太平天国以后至中日甲午战争以后；其三自20世纪初至30年代，即清末至民初。兹分述之。

（一）1850—1860年代初期。随着上海新滩的开发和租界的出现，特别是席卷南中国长达14年的太平天国由蓬勃兴起直至天京陷落，使全国都处于大动荡之中，海派画家有许多人亲历过这一时世巨变。其中最早由江、浙、皖三省来上海的画家有任熊、任洪、姚燮、周闲、胡公寿、胡震、钱慧安、朱熊、张熊、王礼、吴大澂、张鸣珂等等。这些画家大多是“避乱海上”，从1851年至1862年之间先后寓沪，或经由沪上，或多次进出上海。其第一印象诚如王韬《漫游随录》所记：“一入黄歇浦中，气象顿异。从舟中遥望之，烟水苍茫，帆樯历乱，浦滨一带，率皆西人舍宇，楼阁峥嵘，缥缈云外，飞甍画栋，碧槛珠帘。此中有人，呼之欲出，然几如海外三神山，可望不可即也。”上海租界之繁华与邻近诸省的风云激荡形成了鲜明的对照。初来的画家，处于如此之环境，画风焉能不受感染。在50年代和60年代初期，是海派的初创期，形成了以任熊、张熊、朱熊的所谓“沪上三熊”以及胡公寿、王礼等辉映一时的局面。咸丰年间最先到达上海的是任熊、任洪、姚燮、周闲，都来自浙江，而且四人关系极为密切。当时上海是华洋杂居的新的租界，而苏州是传统型的文人社会，因此一般苏州的士人不愿来上海居留，而浙江来沪的画家也只是匆匆一瞥或短暂居留即转道去苏州，形成了江浙苏沪之间很有趣的游踪线索。这正是中国画家进出洋场之初的独特景观，是中国画在明清传统（苏州）和近代画风中西融会（上海）过程之初的徘徊和试探。兹择重要的画家略为论之。

任熊（1823—1857）字渭长，号湘浦，又号不舍，世居浙江萧山城厢堰下十字弄。年青时“从村塾师学画行像”，后至定海观吴道子木画，遂致力于唐人。1846年（丙午）到杭州，住陆次山家西湖畔之“铁园”，到孤山圣因寺看贯休十六罗汉像，胡貌梵相，曲尽其态，遂寝卧其下。1848年（戊申）“始交周闲于钱塘”，去嘉兴留范湖草堂三年，终日临摹古人佳画，略不胜，辄再易一缣，必胜乃已。夜亦秉烛未辍，故画日益精。在范湖草堂又遇姚燮，爱其才，于是1850年去镇海姚燮家，为作《大梅山房诗意图册》一百二十幅，灯下构稿，晨起赋色，阅二月余而成。1852年周闲约游吴，“一至沪渚，有大腹贾欲以千金交欢，不乐其请，拒之而去”，遂赴苏州。1853年周闲相招游京口，夏月复去向荣金陵戎幕为绘地图，作《自画像》并题词。其年冬，复留居上海，作有《薰篴图轴》。1855年夏重游焦山，为周闲作《范湖草堂图》长卷二丈。1857年丁巳十月初七（11月22日）在萧山家中逝世，年仅三十五岁。任熊是中国近代罕见的艺术天才，短暂一生留下许多杰作，为全才型的画家，无所不能亦无所不工。任熊师法陈洪绶之老莲体，更出入宋元，上溯于唐，变化神妙，兼参西法，古拙沉厚，铁划银钩，可谓风开一帜，将明清绘画有力地推进到近代，为海派的开拓先驱。任熊除书画之外，还精娴百艺，尤妙于音律，自度词曲，性耿介好奇，名冠大江南北。还留有木刻画稿四种，《列仙酒牌》（1854）、

《剑侠传》、《于越先贤传》(1856)、《高士传》(1857)。有子名预(1853—1901),字立凡,亦承家学,工山水、人物。有女名昭容,善花卉,得南田遗法。任熊逝世后,周闲为作《任处士传》。其族叔任淇,字竹君,号建斋,工书法,善花卉,尤擅双钩,并精篆刻,金石竹木,无不兼长,咸丰年间寓沪甚久,任熊在沪居留时,关系密切。昔以任熊、任薰、任颐号为“三任”,我意应加任淇为四任,并任预为五任可也。而任淇居诸任之年长。任熊则为诸任之白眉,海派之开山也。

胡公寿(1823—1886),初名远,以字行,号小樵、瘦鹤,又号横云山民,室号寄鹤轩,上海华亭(松江)人。“初为州县掌书记,中年以后流寓海上,书画雄一时”(吴昌硕《石交集》)。其最初寓沪为咸丰十一年(1861),客砚于毛树澂家,朝夕观摩。工诗古文,“画笔秀雅绝伦,山水、花卉,无所不能。尤善画梅,老干繁枝,横斜屏障,对之如在孤山篱落间也”(张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》)。书法出入颜真卿、李北海,格老气苍,别具体势。家藏颜鲁公《争座位》古刻祖本,矜为至宝。后为上海钱业公会礼聘,为海上画坛早期之权威人物。日本人最初居留的书画家如安田老山、村田香谷等均从其游而直接师事之。其书画在日本也声誉甚重。传世之作颇为流散,诗集有《寄鹤轩诗草》,今不存。

张熊(1803—1886),字寿甫、子祥,号鸳湖外史,浙江秀水(嘉兴)人。同治初年即寓沪,住石路茶叶会馆,因其年最长,至老白髯潇洒“八十余岁颜若酡”,犹能吹横笛,被誉为寓公之首,上海画坛之元老。工花卉,纵逸似周之冕,古媚类王忘庵,屏山巨障,尤见笔力,兼善人物、山水,古雅绝俗。早年曾与费丹旭合写《水仙梅花图》(1844),书画至晚年愈见精神抖擞,尝写大幅牡丹,笔力浑厚,赋色浓艳,又最早以西洋红入画,为其创格。吴昌硕称其“循循规矩,不尚奇僻,而功夫独到”,“一颦一石,皆从平地筑起,非同弹指即现者,故深稳不可及”(《石交集》)。平生富收藏,精于赏鉴。颜其居曰“银藤花馆”,有《银藤花馆诗集》(今不传),又有《张子祥课徒画稿》传于世。张子祥诚为海上画坛的杰出画家,影响深远,任伯年尝评其花卉,以为“嘉道以来,无出其右者”。

钱慧安(1833—1911),又名贵昌,字吉生,别号清谿樵子、双管楼主,上海宝山人。其寓沪甚早,同治初年即到上海,为著名的人物画家,其实他主要的活动时期应为光绪宣统之间。但1862年,是年吴宗麟(冠云)在沪上继萍花诗社后复设萍花社画会于西城关庙,江浙名士一时并集。钱吉生、王秋言(礼)、包子梁合作《萍花社雅集图》,吴宗麟自为记以志其盛。萍花社画会于1862年凡六集,集二十四人,均为沪上著名书画家,如周存伯(闲)、朱梦泉(熊)、朱梦庐(儒)、俞少甫、顾梦萝、吴大澂等等。

钱慧安尤善人物仕女,笔意遒劲,姿态娴雅,力追仇十洲,出入于传统,更从民间艺术如年画等借鉴吸取,笔力劲健,能雅俗共赏。曾赴天津,为杨柳青年画构稿,指导提高。来上海后,又受西方素描写生画影响,在人物仕女开面注重用光和明暗,但犹未能融而化之,致使质木少变化,望之如蛋壳,韵味不足。间作山水、花卉,亦自出机杼。光宣年间与倪田、舒浩等卖画海上,一时名重。沈心海、谢闲鸥等为其嫡传,承其余绪。有《清谿画谱》行世。1908年曾任上海豫园书画善会会长。

萍花社的画家著名的还有王礼(1813—1879),字秋言,号秋道人,室号蜗寄庵。早期海上名家,工诗画,所写花卉禽鸟,气味深厚。如《菊花蒲鸭图》(上海博物馆藏)(1864年)为“偶师唐居士六如画意”,颇为自得,又跋云“乱后苦无佳纸,只此玉屑笺,类乎绢素,以云母涂而锤之,尤宜于作画,真妙品也”。其画在当时即为日本人所重,惜传世之作甚少。朱熊(1801—1864)字吉甫,号梦泉,浙江秀水(嘉兴)人,咸同之间寓沪上,妙写花卉竹石,名与任熊、张熊并称“三熊”,又爱好古陶,名其居曰“乐陶”。惜作品流散,传世甚少,有《花卉册》(丁巳1857)等,可领略其风韵。其弟朱儒(1826—1900),初名琛,字梦庐,晚号觉未。工于花卉翎毛,初学张熊,后学王礼,晚年师法华新罗,得其神似。鬻画沪上,声名颇盛,作品广为流传。

特别应提到的是赵之谦(1829—1884),字益甫、笏叔,号悲庵、无闷,斋名二金蝶堂,仰视千七百二十九鹤斋等,字号甚多。浙江会稽(绍兴)人,娴习古文辞,汉儒经学,文字训诂,金石考据之学,于诗书画篆刻,无所不能,并融洽一体,成就卓著。其书初法颜平原,后接受包世臣《艺舟双楫》之论,“钩捺抵送,万毫齐力”,而尊北碑,篆隶以邓石如笔法,更参以六朝造像,以北碑写行书,独辟蹊径,深深影响晚清书风。篆刻早期师浙派,兼习皖派,更取法在秦诏汉灯之间,兼收并蓄,突破秦汉规模,切刀深刻,颇见余韵,而又质朴遒劲,平正而安详。画则取青藤、石涛、李复堂等人之长,朴茂浑厚,古艳深秀,尤精于花卉,题材每多写生得之,继“扬州八怪”之大写意画风更拓展以金石风韵。对海派艺术发展深有影响。但赵之谦一生寓沪之时甚少,三十一岁中举人(1859己未),因太平军进攻绍兴,又逃避至福建,后北京,与艺友魏稼孙、胡澍、沈树镛等昕夕揣摩金石拓本,后又历任江西几任知县。赵之一生主要活动在北京和江西,早年还曾在杭州和扬州卖字画,或于咸丰年间经过上海,与周白山友善,以文字相切磋。所谓“时游沪滨,墨迹流传,人争宝贵”(《海上墨林》卷三),但未见确切之记载。赵之谦最后一次经过上海是1884年夏,赴江西南城任上,曾留沪上为任伯年所写《陆书城像》轴题诗,有“人生聚散真如萍”之叹。(任伯年的夫人乃苏州陆氏,陆书城为任之姻兄,年幼时又与赵之谦同学,有如此一层关系。)赵之谦为晚清一流之文人艺术家,著述甚丰,有《二金蝶堂印谱》、《悲庵居士诗剩》、《补寰宇访碑录》,并主纂《江西通志》。与任渭长相比,赵之谦之功主要是推进金石大写意派之发展,而在绘画上赵氏也受任渭长之影响,总体上说,任熊于海派更多开拓之功。赵之谦对海上之影响,更多在金石篆刻和书法(早在1880年《申报》“点石斋印售书籍碑帖字幅价目”中即有赵书),其后更为日本人所推崇,故声名日隆。

（二）1860中期—1896年。这一时期大约于太平天国以后至中日甲午战争时期，从画家来看，即任伯年定居上海至虚谷在上海逝世。由于上海的进一步繁华，来沪的画家更胜于前，主要活动的有任薰、任颐、吴友如、虚谷、胡璋、蒲华、杨伯润、高邕之、胡锡珪、沙馥，以及吴滔（伯滔）、顾沅（若波）、陈曼寿、冯耕三、王寅（冶梅）、蒋寿（鹤年）、陈允升、吴淦（菊潭）、齐学裘（子贞）等等。

任薰（1835—1893），字舜琴，又字阜长，室号怡受轩。任熊之弟，任伯年族叔。早年随渭长习画，任家昆季均为老莲派，人物花鸟，色色兼能，画材甚广。笔墨精巧，设色雅艳，册页小幅，佳构深邃，巨幅大幀，壮伟动人，至晚年人物精气愈显。如《英雄图》轴（1874）、《出征遇仙图》轴（1878）、《四季花鸟十二屏图》、《西厢记图册》（1890）等等，亦浓丽，亦淡雅，尤精于双钩钉头描法。早期在浙东甬上活动，1868年后长期寓居苏州，并常往来上海，在古香留月山房作画。又参与苏州“怡园”的设计，是颇多才艺的画家。任薰是介于任熊和任颐之间的重要人物，世称“三任”之一。其浑朴深厚不及渭长，任伯年之师法渭长实受业于任薰。惜于五十四岁（1888）双目失明，而于1893年癸巳七月朔（8月12日）逝世于苏州。

任伯年（1840—1895）名颐，字伯年，初名润，号小楼、次远，小名任和尚，别号山阴道上行者，室号颐颐草堂、倚鹤轩等。浙江山阴人，幼随其父任淞云从瓜沥镇迁居萧山城內，即习写真术。1861年冬任伯年有一段在逃难中“陷”太平军，充当旗手走卒的短暂经历，但很快就离开，到诸暨一带寻父，其父已死于战乱。从此任独自以画谋生。这段军旅生涯也影响了其一生。1865年在宁波从族叔任阜长学画，时有合作，1868年春随阜长去苏州，并于是年仲冬移居上海，胡公寿等为之延誉，在古香留月山房安设笔砚，声名日盛。初寓豫园附近，与高邕之、虚谷、张熊等交往极密。任伯年是中国画史上的杰出画家，为全才型卓著开拓之功的巨匠。初受渭长、阜长画风影响，学老莲派，超拔磊落，躯干伟岸。花鸟画则学北宋法，焦墨勾骨，赋色浓厚。中年以后得八大山人画册，更悟用笔之法，虽极细之画，也必悬腕中锋，自言“作画如颐，差足当一‘写’字”。其构图亟费构思，而临笔疾如风雨，诗情画意，随处生发。其用色华妙精深，善于用水用粉，色调丰富，韵味深厚。曾在徐家汇土山湾图画馆学西画铅笔素描等法，妙能融会外来技艺，而绝无痕迹。其山水、人物、花鸟诸作，都有由工而写，由工丽而率意的发展过程，特别发挥了八大、石涛以来水墨淋漓的画风，又得意于新罗山人的尖新和浏漓顿挫，终于脱略陈老莲、任渭长的笔蹊，于四十五岁左右（1880—1885），形成了他独特的清新隽逸、明快温馨、兼工带写、雅俗共赏的风格。任伯年之肖像写真，为千古圣手，妙契南北二派神韵，曾波臣（鲸）以后第一人。其书法更参画意，早年多为楷隶，后受胡公寿影响，一变而为行草，亦能篆刻。寓沪近三十年，于1895年12月19日（光绪乙未十一月初四）在上海逝世，年五十六。妻陆氏，有子女四人，长女任霞（雨华）、长子任薰（革叔）俱以书画名。

虚谷（1823—1896）俗姓朱，名虚白，出家后名虚谷，号紫阳山民、倦鹤，室号觉非庵，印章名三十七峰草堂。原籍安徽歙县，少年时即家于扬州。曾任清军之参将（地方军官），1853年3月，因不愿奉命去打太平军，意有感触，遂披缁入山，去苏州太湖一带，做书画僧，不礼佛号，云游于江浙二省，往返于苏扬沪杭之间。在沪与胡公寿、任伯年、高邕之交最密，时有合作。虚谷很早就到过上海，以后往来常住一粟庵和关庙，卖画为生，求画者云集，画卷即行，其性又孤峭，非相知之深，难得其片楮。其画亦为全才，工于写照，山水、花竹、蔬果皆能，晚年更喜画金鱼、松鼠，落笔冷隽，蹊径别开，善为肖像，声誉极重。又极重写生，广为汲取文人画、民间艺术和外来绘画之精华，形成独特的内蕴丰富，又深具形式美的高浑典雅、冷峭隽美的个人风格。书法亦奇古绝俗，兼能行草古隶，骨力不凡。光绪丙申（1896）病逝于上海城西关庙，终年七十三岁。其弟子狮林寺方丈恬庵来沪，扶柩归葬于太湖光福石壁山麓。工诗，高邕之曾为编次《虚谷和尚诗录》一卷梓行，至今仍未发见。

吴友如（？—1893）名嘉猷，又名猷，江苏吴县人。早岁在苏州业医，咸丰十年（1860）“避难沪上，始从事丹青”（此据吴县志手稿）（注五）。每观名家真迹，辄为目想心存，寝食为废。其艺术方向甚为独特，为近代首屈一指的新闻时事画家。光绪甲申（1884年）四月（5月8日）《点石斋画报》创刊发行，随《申报》附送，由吴友如等主绘，极为迅捷而真切地反映时事，指陈时弊，广泛地描绘沪城光怪陆离的生活图景，情文并茂，雅俗共赏，堪称近代的一部通俗“画史”。后又自编《飞影阁画报》，内容涉及社会上下及市民俗情，极具锐敏和趣味，风行一时。（其后由书局集其遗稿重印，名为《吴友如画宝》。）吴友如画才敏捷，兼善中西之法，于画材山水、人物、花鸟等，靡不精能，尤擅仕女，有《仕女册》（1890）等传世。他师法改琦、任熊诸家之长，又采纳西法，生动地描绘了晚清各阶层的仕女形象，工雅而娟丽，其画风又影响到后来的连环画、插图、年画、版画等，至为深远。

蒲华（1832—1911），原名成，字作英，一字竹英，号胥山野史，种竹道人，室号剑胆琴心室，九琴十研楼。生于秀水（嘉兴）城内学子弄。幼从其外祖姚磐石读，复师事林雪岩。二十二岁为秀才。其画初学同里周存伯（闲）、傅啸生，后上溯陈淳（白阳）、徐渭（青藤），而至元四家之王蒙和吴镇，更醉心于东坡。书法始学二王，更涉怀素、张旭、苏东坡等，自言效吕洞宾、白玉蟾，狂草如龙蛇。又耽吟咏，曾结“鸳湖诗社”，得诗家陈曼寿等题赞，有“郑虔三绝”之誉。又喜蓄古琴，遇即购之，亦为奇癖。其妻缪晓花（县），亦善书画，情意甚笃，1863年秋病逝，蒲华悲恸不已，遂橐笔出游。其后十余年间流寓温州、杭州之间，卖画为活。1881年春由上海赴日本，曾绘《海天长啸图》以寄志寓意。同年

夏归国，游艺于沪苏杭甬一带。1894年冬定居上海登瀛里，后与吴昌硕、吴秋农、何熙伯、徐星州、哈少孚等交最密。1908年与高邕之等发起成立豫园书画善会，1910年参加上海书画研究会，为会董。1911年夏，酒后因假牙落入喉管而遽逝，终年八十岁。蒲华亦为海派画家的代表人物之一，其画酣畅恣肆，长幅巨制，挥笔立就，善花卉、山水，尤善画竹，有“蒲竹”之誉。其精于水墨，纵横潇洒，淡墨湿笔，苍莽华滋，尤多自然野趣。人又以“蒲邈邈”戏称之。其画每自缀以诗，工于吟咏，有诗集《芙蓉庵焚余草》。我尝以虚谷、任伯年、吴昌硕为“海上三杰”，有论者以三杰益以蒲作英，合为海上四家，亦见其影响不可低估了。

其他名家甚多，如杨伯润（1837—1911）字佩甫，别号南湖，又号荣禅，斋名语石斋，秀水（嘉兴）人。幼承家学，临古不辍，因以成名。他于咸丰之季避乱来沪，鬻画养母，在1860年移居上海，但其主要活动仍在这一时期。工画山水，得董其昌之神韵，烟水苍茫，别饶意趣。与胡公寿、高邕之、任伯年交往甚密。

沙馥（1831—1906），字山春，苏州元和人。工人物、仕女、花卉，颇饶韵致。初与山阴任阜长同砚同私淑老莲，而问业于渭长。既见笔意不若薰，雄伟恣肆，自叹弗如，非别求分道扬镳不可，乃舍老莲而宗玉壶（改琦），专精于仕女花草，并上规六如粉本，不数年业成，果以仕女、花卉得盛名，而与阜长各占一席之地于吴门。沙馥为马根仙弟子，笔端秀丽，画人物极似费晓楼，草虫生动，较翎毛为胜（方若《海上画语》）。任伯年于同治戊辰（1868）冬初，曾在苏州为沙馥写肖像俯仰箕踞诸体共四幅，今存其一（南京博物院藏），可见其景仰之情，盖伯年之学草虫曾得沙馥指点也。其弟沙英（1835—1878）又名家英，字子春，任熊癸丑甲寅间（1853—1854）在苏州，曾从受业，又随渭长游京口金焦二山。故沙氏兄弟与三任皆渊源有自，关系甚密。

高邕之（1850—1921），名邕，以字行，浙江仁和（杭州）人。生于上海，工书，服膺李北海（邕），因号李庵，又署苦李、赤岸山民，晚号聿公。书法善藏锋取妍，有一种孤介之气流露笔间。又善画，家藏甚富，喜八大山人之作，与虚谷、任伯年尤为契交。任伯年见其藏八大画册，画风趋变。其画意在八大石涛之间，“画宗八大、石涛，山水花卉，神味冷隽，迥不犹人”（《海上墨林》）。邕之为高树森长子，其父为“苏松太道吴煦记室，后入李文忠幕，襄订通商条约”。因此高邕之在上海画坛地位甚重，有组织才能，海派画家与之多半旧交。

这一时期寓沪的画家中，又有一特别之现象，即在沪上卖画，又转赴东瀛，其著名的如王寅（治梅），1872年寓沪，至1878年赴日本。陈曼寿，名鸿诒，秀水诸生，后为翰林院待诏。工诗词，年弱冠即刊有《味梅花馆初集》。结交皆老苍，书法仿金冬心，作螺扁字，颇具古趣，又摹冬心画梅，用干笔擦出，别饶韵致。1879年前寓沪，1880年赴日本，从游者甚众。冯耕三（芸），浙江慈谿人，名芸，号雪卿，1877年（光绪三年）寓沪，任伯年为写《流水声中读古诗》小像。1880年，王治梅、陈曼寿、冯耕三都同住日本西京（京都）之“松村屋”，当时中国人之寓西京者，只此三人（李筱圃《日本纪游》）。其他赴日本的还有顾若波（芸）、蒲竹英（华），更有胡璋，多次往返上海和日本，影响深远。

19世纪的下半叶，是海派发展的第一次高潮，可谓黄金时代，名家辈出，佳作如林。1895年（光绪二十一年乙未）任伯年逝世，虚谷为之浩叹：“笔无常法，别出新机，君艺称极也；天夺斯人，谁能继起，吾道其衰乎？”翌年，虚谷也在上海圆寂，但是海上画派却继续向前，其发展势头，未可遏止。

（三）1900—1930时代，从20世纪初至30年代，晚清至民初，这一时期寓居上海的画家有吴石仙、倪田、胡菊邻、吴昌硕、陆恢、王一亭、林纾以及顾麟士、程璋、陈师曾等等。

吴石仙（1848—1916）名庆云，字石仙，号泼墨道人，江苏南京人（每自署“白下吴石仙”）。久寓沪上，初学四王，不为时重。后一变其法，从米芾、高克恭、王蒙诸家取法，并参以西画水彩技法，注重写生山水，独擅烟雨夕岚之景，出新意于毫端。所作山水，墨气朗润，烟云朦胧，尤具生动之趣。凡峰峦林壑，屋木舟桥，皆如自然真景。其云气渲染之笔，惟自秘其法，人莫窥其妙。其山水为近代中西画法融会而独创之格，开现代山水画革新之先声。据云曾赴日本，归得烟雨法，但未见确切记载，只能仿佛其境，未可深考。其传世之作，如《水乡早春》扇页（1887年春3月写于申江客舍）、《溪山夕照图》轴（1901）、《秋山夕照图》轴（1914，拟米董两家笔法），又通景屏《海州全图》（1892）等。

倪田（1855—1919），又名宝田，字墨耕，号默道人，璧月庵主，江苏江都人（自署邗上）。初学画于扬州画家王素（小梅），人物、仕女、古佛，取境皆高逸，尤善鞍马，深得王小梅赞扬。1889年因伪仿小梅《豆棚闲话图》，被小梅归责，惭愧而即日渡江走上海。先在豫园萃秀堂前席地鬻画，适任伯年过而见之，遂招之至家，为之引誉。倪田画风深受任伯年影响，水墨竹石，设色花卉，腴润遒劲，所作人物，如《金谷园图》、《风尘三侠》、《低唱吹箫》、《羲之爱鹅》等，多为临写任氏笔意。渐能将扬州画派新罗山人的画风与海上派任颐等笔意融会贯通，至其晚年，形成了朗润清华、风流富丽的格调，“名重一时，流传最盛”（《寒松阁谈艺琐录》）。如《仿华新罗山水人物册》（1890）、《花鸟图册》（1908）、《出塞图》（“一望关河萧索”1911）、《四红图》轴（1897）等为其精作。寓沪三十年，与朱儒、吴昌硕等深交。1910年参加上海书画研究会任庶务。

吴昌硕（1844—1927）名俊、俊卿，初字蓊圃、香补，更字昌硕，又署昌石、仓硕、苍石，别号缶庐、老缶、缶道人、苦铁、破荷亭长、芜菁亭长、五湖印丐、无须老人、大聋等，室号红木瓜馆、朴巢、削觚庐、禅髻轩、去驻随缘室等。浙江安吉县人。1880年赴苏州，寄寓吴云两罽轩，与杨岷（见山）订交。1883年春由高邕之介绍与任伯年订交，任

为作《芜菁亭长小像》。此后常往返于苏沪之间，与张熊、胡公寿、蒲华、陆恢、诸宗元、沈石友等交厚。1894年应吴大澂之邀，从军山海关，入其戎幕。1899年署江苏安东县令，到任一月即辞官而归。1909年参与发起成立豫园书画善会并任会长。1912年正式定居上海，并刻印“吴昌硕壬子岁以字行”（六十九岁），直至1927年11月29日（丁卯十一月初六）在上海逝世，终年八十四岁。吴昌硕妙能更自觉地将诗书画印四者融为一体，形成独特的金石大写意画风，开一代新风。他早年即喜篆刻，师法赵之谦等，兼习浙皖两派，并进而上溯秦汉玺印，封泥陶瓦，自创新格。三十学诗，四十以后学画，曾得任伯年指授，常谈画理，并得“篆籀写花，草书作干，变化贯通”的奥诀。所作大写意藤本花卉和蔬果凡四十余种，墨气浑莽，笔势摇撼，有一种浑朴壮伟之美。吴昌硕为继任伯年之后海派画坛之领袖，影响尤深于现当代。著有《红木瓜馆初草》、《元盖寓庐偶存》、《缶庐集》、《缶庐别存》等诗集，画集则《缶庐近墨》、《吴昌硕画宝》、《吴昌硕画集》等，印谱则有《朴巢印谱》、《篆云轩印存》、《削觚庐印存》、《缶庐印存》多种。

陆恢（1851—1920），原名友恢，一名友奎，字廉夫，号狷庵、破佛庵主，江苏苏州人。曾于吴门与金心兰（彰）等人结画社。精于六法，花卉山水，各极其妙。山水受业于陶冶孙，花卉学于刘德六。继则研究清六家四王、吴、恽之作，苍秀隽雅，得娄东和恽寿平遗韵。后更以元人写山水之法写花卉蔬果，徐黄之意，时现笔底，有田园风趣。其山水近王石谷而温润平淡。吴大澂对他颇为赏识，聘入湘抚幕府，又从军出关，饱览名山形胜，画事益精，其画法精娴汉隶，参以魏晋六朝，风格遒劲而兼具金石气。又精于鉴定书画，宋元古本，一经品题，真贋立判，庞莱臣及盛宣怀先后延请鉴定古迹。1908年参加海上题襟馆金石书画会，1910年曾参加上海书画研究会，代表作有《四季花卉十六通景屏》、《仿各家山水册》（1903）、《南岳云开图》（1911）等。

王一亭（1867—1938），名震，字一亭，号白龙山人，室号海云楼，浙江吴兴（湖州）人。1867年12月4日生于上海浦东，幼习书画。十四岁在上海怡春堂裱画店做学徒，因爱好任伯年画，1882年从徐小仓学画，并得见任伯年，遂受其指导。1895年初次赴日本，与大阪商船公司合资创办日清汽船株式会社。1906年四十岁曾回吴兴家乡居白龙山麓，遂自号白龙山人。辛亥革命后，曾任孙中山的农商务部长。1913年始晤吴昌硕，关系在亦师亦友，时有合作，并为代笔。王一亭与上海商界和佛教界关系深厚（1922年任中国佛教会会长，1923年任上海商会主席），又与日本商界、艺术界人士契交，1923年9月东京大地震发生，翌日王一亭即组织救助，运去第一号救济物资和书画义卖。1930年创立中日艺术同志会，并任团长率中国书画代表团访日，一行有张大千、王个簪等二十余人。为弘扬吴昌硕艺术，又应聘任昌明艺专校长。抗战之初，捐赠书画支援东北抗日义勇军。先后参加许多书画和慈善团体，亦为著名社会活动家。1937年拒绝出任日伪维持会会长，由上海避居香港，后因病重返沪，1938年11月13日在上海逝世，年七十二岁。王一亭是民初继吴昌硕之后上海画坛的权威，工于书画，又笃信佛教，擅写佛像和丹鹤，吴昌硕称其“山水、花木、郁勃有奇气，更喜作佛像，信笔庄严，即呈和蔼之状”。画风浑朴古茂，流畅自如，无笔墨痕，又工于写生，家有“梓园”，养丹顶鹤，每日必往观，故下笔有神。书法又醇穆雄劲，并喜弄翰墨，吟咏自适，著有《白龙山人诗稿》，又能作油画。

这一期间的名家仍多，比较特别的另如林纾（1852—1924）以翻译西洋文学名作著称，又善山水、花鸟。初名群玉，字琴南，号畏庐、冷红生。福建闽侯人。晚年居北京，专攻山水，其作不入四王，而微法石涛，颇为自负，有云“我竟独饶山水味，何须苦攻学名家”。其画或平平，然于墨法五色甚有探求，又嗜虚谷画，誉之为“今之画宗”。有《畏庐诗存》、《春觉斋题画跋》等。陈师曾（1876—1923），名衡恪，以字行，号槐堂、朽道人，室号染仓室等，江西义宁（修水）人。1902年曾赴日本留学，五年后归国。其祖陈宝箴，为湖南巡抚，其父陈三立，诗文名世。故师曾素秉家学，精研书画。苍茫古朴，蹊径独开。1922年曾携齐白石画赴东京展览，为之延誉，白石画遂为东瀛人士雅爱，白石之“衰年变法”，颇得师曾为助，故有“君无我不进，我无君则退”之诗吟。鲁迅也曾评师曾画，“才华蓬勃，笔简意饶”。1922年壬戌夏，曾寓沪上月余，与诸名流文宴过从，兴酣落笔，树石花卉，题词皆绝妙。在沪北亦参加书画展览，见者欣赏。师曾亦善刻印，曾得吴昌硕指授，为吴之弟子，又其室号“染仓”之“仓”乃指吴仓石，诸如此类，能效吴昌硕而又变其体，有传世诸作可证。王一亭有《缶庐讲艺图》记其事。1923年秋因赴金陵奔母丧，遇疾而卒，年四十八。著有《文人画之研究》，乃与日本美术史家大村西崖相与探索之名作。由林纾与陈师曾之例，也可见京沪两地书画家之交流和关系密切，“海派”与“京派”，实亦有其内在相联而互动之一面，不能不为之注目了。

由此观之，海派之历程及其发展的三阶段，诚哉百川汇海，波澜壮阔，中国近代画史，虽可分为海派、京派、岭南派之三大宗，但海派之壮伟及其影响深远，又何止半壁江山哉。由时期分，海上派之第一时期为初创期，其代表人物实非任熊莫属。而张子祥和胡公寿则是海派的坐镇和主将，是寓公之首和画坛权威。赵之谦虽亦有影响，但其主要者在于篆刻金石隶行书，其画本身之发展还在继续，另外也受到任渭长的画风之助。第二时期，其代表人物为任伯年和虚谷，或即所谓“前海派”，任伯年为其主将或领袖。其第三时期，其代表人物为吴昌硕，或即所谓“后海派”之主将或领袖。海上画派近八十年间（1850—1930）之发展，其间最有代表和影响的画家为任熊、胡公寿、张子祥、赵之谦、任薰、虚谷、任伯年、蒲作英、吴友如、吴昌硕、吴石仙、王一亭等，而于海内外声誉最著者，我向以虚谷、任伯年、吴昌硕为“海上三杰”，不亦宜乎。一般地说，海上派的上限较易确定，但其下限却不应定于某年，我将吴昌硕逝世后至王一亭的30年代为界。因为至30年代上海画坛有了更为丰富发展的内容，画种的繁盛及其相互影响，中西交流的加速和西画的长驱

直入，美术院校、画会团体的兴盛，出版信息的传播，已完全进入现代，因此海派不能也不应是包容无际的了。

三

海上派有一些显著的特点，表现于思想和艺术方面，随着时间之推移，愈益分明。作为被开拓的新滩租界，上海是崭新的城市，而作为对传统艺术的依存，上海的周边却有着悠久而辉煌的历史。本来上海也是“文人荟萃，墨缘深厚”的所在，至近代随着画家云集，各种画派也在上海争奇竞艳，明代之吴门画派、浙派，清代之四王吴恽（娄东派、虞山派、常州派），新安派、金陵派、扬州派以及老莲派、石涛、八大、青藤、新罗诸家流派等等，又结合着上海地区的松江派（华亭派、云间派）等，真如过江之鲫，首尾相连，或如八仙过海，各显神通，如此均包容于上海，因此堪称百川汇海。这种情势已在前面三个时期进出上海的画家分析中有所涉及而形成了若干特点。

（一）直面社会人生，讽喻时事世态。海派绘画以其鲜明的时代性著称。近代中国正当社会大动荡的时代，社会的转型期，面对着若干社会形态的抉择，一个大的趋向是封建社会末期向半殖民地半封建社会进而向资本主义或社会主义的转化，由田园社会农业社会向都市社会工业社会的转化期。这种社会的剧烈变化和喧嚣的大都会氛围也必然渗透到画家的笔墨和作品之中。画坛上也充满了郁积、悲愤、抗争的情调。这些经过频年战争动乱之苦来自社会下层的画家，更能深切感受和反映民生现实。如借着钟馗的题材，赵之谦大胆地揭露讽刺“黑地昏天翻旧谱”、“大老官不值半文钱”的黑暗政治，成了他逝世前一年的警世绝唱。钱慧安在点染着蓝眼珠红鼻子的“钟馗”身上，辛辣地揶揄和鞭挞着洋鬼子侵略者。任伯年的许多《钟馗》寄托着“我今欲借先生剑，地黑天昏一吐光”（高邕之题）的战斗豪情，而他的《关河一望萧索》和《苏武牧羊》，更表现了面对大漠荒野的茫茫沉思，以及“身居十里洋场，何异置身异域”的内心郁勃和喟叹。吴友如等人的《点石斋画报》更是直面时事人生、政治现实，自1884年一出版就描绘中法战争之战况，憎爱之情，溢于画笔之中。在五千余幅情文并茂的艺术描绘中，几乎巨细靡遗地反映了近代社会的编年史。即使在那看似不食人间烟火，步于红尘之外的“书画僧”如虚谷的笔下，在那风格冷隽的内面，也有着火一样的情怀。在他那老辣凝练的“战斗的线条”（郑振铎语）中，也寄托着“水面风波鱼不知”的隐忧和不安，抒写着“梅花又向雪中开”的豪情和斗志。任伯年画过《纺织女》、《饥看天图》、《酸寒尉像》等，任阜长、王一亭都画过《流民图》等等，无不深刻揭示着下层百姓和文人的生活情景，倾诉着强烈的爱憎。海派绘画自鸦片战争以来至20世纪30年代，其深刻的社会意义和鲜明的时代气息是以前的中国画中所不可比拟的。

（二）与时竞新，笔墨尽境。海派画家由于所来有自，云集上海后又承传、延伸和发展明清以来山水、花鸟画名家各派的特色，在笔墨上兼容并茂，相与融会。如胡公寿、杨伯润之于董其昌山水，陆廉夫、吴大澂之于四王，吴石仙之于米氏云山，任渭长昆仲之于陈老莲，任伯年、高邕之等之于八大、石涛，张子祥等之于恽南田、华新罗，赵之谦、蒲作英之于李复堂，诸如此类，无不各呈其妙。即使对张孟皋等小名家，吴昌硕等也能别具慧眼，得其异彩。无论正统和非正统、宫廷和野逸、大家和小派，在上海画坛均一体包容。其中最意味和影响最深远的也许是陈老莲、八大山人和新罗山人。“任氏昆仲老莲派”，其实不仅任渭长、阜长兄弟，更有任淇、任伯年和任颐，“四任”“五任”都是祖述老莲派。陈老莲等代表了明代后期中国画的一种“现代”趋向。明代由于经济之高涨，城市的发展和海外贸易的繁荣，至后期已孕育了资本主义的新因素，形诸绘画不仅有吴门画坛之盛世，还有如徐青藤、陈洪绶、吴彬、丁云鹏、法若真等人“变体”山水和人物画风格的出现，在书法上相应地则出现了王铎、黄道周、张瑞图等体格一新的书风，以及明代徽派版画的风行及其国际影响，这些可谓明代的“现代派”。可惜这一趋势，由于明王朝之衰亡而中断，入清以后又经过岁月沉寂，却终难掩其光辉，却在“海派”绘画中发扬光大。在上海，基于经济动因和绘画市场的发展，这种融会着版画风调的变体山水人物风格的“现代”趋向又得到适宜的发展。“五任”几代相承的老莲体，特别在海派的人物画中一展身手，既高古又新颖，既丑怪骇俗又妩媚多姿。另一个影响海派深巨的是华嵒（新罗山人）。张熊、王礼、朱儒、虚谷、任伯年等无不师承。新罗的淋漓顿挫，充满节奏感的尖新风调，其人物花鸟兼擅的“领异标新，穷神尽变”的笔墨为海派大师所共倾倒。任伯年就曾从八大山人和新罗山人的用笔中悟到作画当一“写”字之妙理，从此画风趋向奔逸，而脱略了老莲笔蹊。他并多次画仿新罗的《金谷园图》等作，这种师承也直接影响到倪田等人。虚谷来自扬州，当然也更深感受到新罗山人的存在。虚谷晚年以华新罗“解骖馆”为师，画了许多“仿解骖馆”的花鸟禽鱼，尤其松鼠和金鱼更是寄意弥深。张子祥得新罗之巧思，任伯年得新罗之神理，虚谷得新罗之意蕴。其他诸人朱梦庐、王秋言，亦皆得新罗之活笔，故新罗山人于海派画家之功莫大焉。这正是由明代吴门陆包山（治）、周少谷（之冕）之后，经恽南田、华新罗而来的一泓清泉，在海派绘画中蔚然成风。从这些花鸟画的四周也正映现出开埠以来上海繁华的市影。

就笔墨层面而论，海派画家大多注重筑基于传统而开拓竞新，出现了许多名重画史的大师，如任熊、赵之谦、任伯年、虚谷、吴昌硕等，无不熔古铸今，卓犖出群。任渭长的铁划银钩，用笔古拙沉厚，磊落壮伟，其画中有一种英气勃发，其运笔的快速却又散发着深蕴的古意。赵之谦更注重以书入画，以繁入简，其隶书和北碑的笔意和功力，进一步拓开近代金石派诗书画印一冶熔之的格局，而画风质朴遒劲，古艳深秀。任伯年初则以老莲体为宗，中年后得八大和新罗

用笔之悬腕中锋和尖新顿挫，一改钉头双钩之法，顿还飞动畅神之观，更融注古今笔法，而趋于隽逸清新、明快温馨。虚谷更是着意高浑，以新安派和徽派版画之深静，运以枯笔焦墨，侧逆作势，一股静气随笔而泻于深具空间美和形式感的线条之中，风格冷隽，蹊径独往。吴昌硕则继赵之谦、任伯年之后，将金石大写意花卉推为极致，以篆籀之法运笔，更重诗书画印四者一体之契机，粗枝大叶，浑厚苍莽，而气势逼人。以上诸家无不在笔墨上突破古人所未到。在海派画家中于笔墨大胆开拓者实在大有人在，即如蒲作英，长于用墨，又运笔飞动，自谓是学白玉蟾，而水墨淋漓，酣畅恣肆，满纸如龙蛇腾舞，戏称为“蒲邈邈”，实为可赞之语。又如吴石仙，其水墨云山，光影浮动，其烟雨法，墨气朗润，更展泼墨佳境。他如胡公寿之秀雅绝尘，格老气苍，张子祥之浑厚滋润，纵逸古媚，钱慧安之遒劲娴雅，清奇入俗，任阜长之结构深邃，勾描有韵，吴友如之工雅娟丽，敏捷入味，高邕之藏锋取妍，野逸而高雅，倪墨耕之腴润遒劲，风流富丽，陆廉夫之温润平淡，工致深秀，王一亭之郁勃奇气，古茂流畅等等，无不在笔墨上各有擅场，而将海上画坛总体上笔墨尽境，丰富浏亮呈现着前所未有之异彩。所以，今之论者引用的所谓“江南自海上互市以来，有所谓上海派者，皆恶劣不可暂注目”（张祖翼），实为偏颇而过激之论，也是缺少根据的。

（三）两个趋向，绘画性与书法性。绘画就是绘画，而书法只有在中国（旁及日本等国）才成为艺术。而在中国艺术史上，绘画与书法有着相与渗透的倾向。在宋代以前，中国绘画中并无什么书法性，即使有文人写枯木竹石或云山，也只是“墨戏”。但元代以降，水墨画发展，文人从官场退下，隐逸于江湖，寄情书画，参与其中而文人画大兴，渐有“书画同源”之论，因此画中有了绘画性与书法性两种趋向。至于近代海派绘画大势所趋，是向绘画性回归。在任熊、虚谷、任伯年的画风中，特别注意绘画的造形和形式美，重视写生和人物、肖像、花鸟、山水等全才型的发挥，而很少在画上大段题款题诗，追求画中的空间美和完美的意境。其表现的内容也不单纯为更具书法笔意的梅兰竹菊等题材。这种绘画性的表现在海派绘画的前半期（19世纪）得到了遥承和张扬。而赵之谦在这一时期也偏于金石味和书法性，认为“画之道，本于书，书不工而求画工，如小儿未离乳先哺以饭”（赵之谦尺牘）。此乃沿承前人之论并无新意。以篆隶之法作画，古人也多有之，赵氏更间以草法（见《墨松图轴》），赵之影响也主要在其身后。19世纪末由于甲骨文的出土，敦煌文书的再发现，又促成了新一波金石书法的热潮。吴昌硕继赵之谦之后，将海派绘画的书法性又推向一个高度。而吴的这一选择也直接受益于任伯年，因为任伯年在追求绘画性的同时也十分注重金石趣。任的书法本身也是“奇警动人”，是画家之书，却一反其意，书法“参以画理”。但吴昌硕之后，由于时代之趋前，又因吴昌硕本人所达到的“以篆籀入画”的新高度已难能为继，所以书法性又渐次减弱。当然吴昌硕的“画气不画形”，其构局和篆籀精神等在绘画性方面也充溢了新的形式感和抽象意蕴，非一味空论笔墨而缺少生意的文人画所可比拟的。以今日观之，自林风眠等复起绘画性又承接海派前辈如任伯年等而急速向前发展，“造型艺术就是造型艺术”。从海派发展的历史来看，这两种趋向却是非常有意味的相存而各领风骚。这种绘画性的发扬正是中国画趋向近代化的又一表征。

（四）雅赏俗赏，雅俗共赏。上海作为近代的市民社会和国际性的商业都市，与历史上的任何城市都迥异其趣。各种新的戏剧、小说、绘画等艺术样式，都有着浓郁的市民情调，有深深的入俗风味。除了传统的中国画外，又有了新的版画、画报、年画、插图以及不断传入的西画新样式。至于民间艺术也为大多来自民间下层的海派画家所钟爱。如任伯年从小学民间的写真术，后又长期热心于民间泥塑传统的“捏像法”，又曾制作许多紫砂茗壶和真人大小的紫砂塑像，这些摩挲感受都深刻地融入其绘画技艺中。海派绘画受版画的影响是值得注意的新的发展，如任熊作有版画四种出版，虚谷出入于徽派版画，吴友如主笔绘制《点石斋画报》、《飞影阁画报》，沪上许多名家为巢勋《芥子园画谱》增补山水、花鸟和人物谱作画稿，包括虚谷等为画店如九华堂作画笺诗笺，更有点石斋以新法石印名家书画，凡此种种，可见中国画与版画从未像在上海那样密切相结合，这也反过来影响着画法与画风的发展。海派绘画所取材的大量历史、神话和民俗人物故事以及吉祥花鸟隐喻谐趣等内容无不为民众多家家喻户晓和喜闻乐见。另外，画家与民间艺人的交友和相互切磋，如钱慧安亲往天津杨柳青参与指导和创作年画，又如据说天津泥人张避祸南逃，到上海曾住任伯年家，从其学画，都是感人之例。更深一层看，海派画家喜好的唐宋壁画，山东武梁祠石刻以及上古的封泥、瓦当、碑版造像等等，也无一不是古代民间艺人和工匠的杰作。这种俗情俗调也正是海派绘画的发展基础和特色之一。

海上画派在艺术上的特点很多，还应一提的就是海派也很注重画史和画论的整理和探讨。有关海派画家资料翔实、评述精当的著作可以举出杨逸所编的《海上墨林》（1920年），收录自宋迄清末民初的书画家七百四十余人，另外张鸣珂所编著的《寒松阁谈艺琐录》（1910年集稿，1923年中华书局刊印），记述晚清咸丰、同治、光绪年间书画家331人，二书为海派画史的主要著述。海派画家虽然未有专门的画论著作传世，但散见于画家诗稿、题跋、书信、杂记中却有很丰富的绘画理论。海上名家大多是诗书画三绝的人物，因此留有大量诗稿，如胡公寿《寄鹤轩诗草》、张子祥《银藤花馆诗集》、虚谷《虚谷和尚诗录》、蒲作英《芙蓉庵赘余草》、吴昌硕《缶庐别存》、《缶庐集》等等。海派画家还有绘制画谱的风气，如《张子祥课徒画稿》、《清谿画谱》（钱慧安）、《纫斋画剩》（陈允升）、《任伯年真迹画谱》等等，其中都寄托有精深的画理画论。其他的有关著述还有不少，如《春觉斋题画跋》（林纾）、《赵之谦尺牘》、《海上画语》（方若）等等，在此只能略为提及了。

总之，海派绘画有鲜明的特点，是时代性、国际性、商业性和艺术性的统一。

四

海派绘画的国际性是不言而喻的。上海作为一座开放的移民城市和“租界”、“洋场”，是19世纪帝国主义列强殖民时代的直接产物。因此其艺术上也必然成为当时世界艺术的一部分和直接联系中的重要一环。海派绘画的发展主要是在植根本国绘画传统基础上的趋时创新，但同时也不能不感受和汲取西方绘画的影响。而这种西画影响的接受主要通过两个途径，一是西方艺术直接在中国的传入和传播，一是间接经由日本而接受和互动。19世纪中叶，上海的沪北已是“洋货林立”，自然会涉及西洋的艺术、工艺和装饰等。经由教会在徐家汇已开设了图画传习所，并有生产著名的五彩玻璃工场。任伯年曾在其地学习过西画的铅笔素描。当时的徐咏青等人也成了中国最早的水彩画家。吴友如的学画过程不详，但他显然是接触或学过西画的，他的画稿中就曾具体描绘了“香港画会”的室内场景。另外，海派画家对西方风景、人物或教堂等都怀有新奇的观感，据说如任伯年收集的西方圣诞贺卡之类画片竟有成千张。这一切影响都会从他们的作品中得到反映。到20世纪之初，西方收藏家或艺术家也已直接来上海，与中国画家有直接的交流。如吴昌硕就为英国史德若藏画写序，并预言“现当世界大同，将见中西治术合而为一，共臻三代文明之治，美术文艺之进化不过起点焉耳”（1913）。吴昌硕还曾应美国波士顿博物馆东洋部部长日本著名美术史家冈仓天心之请，为波士顿美术馆题匾篆书“与古为徒”，也是意味深长的。在19世纪的下半叶欧亚大陆的两端出现了法国的印象派和中国的海上派，在古代以丝绸之路为交通的大陆至此时有了更快捷的海上通航。海派和印象派（或是此后的巴黎画派）并无直接影响的证明，但是间接的交流以及人类艺术发展的内在的共趋性却增加两个画派的极为相关的可比性。如在艺术的形式美的追求以及形式的内在意蕴的揭示上，虚谷花果的简静和不可移易与塞尚静物的深层结构，任伯年与雷诺阿的仕女和色彩，吴昌硕纵率的笔墨和金石装饰情趣与莫奈的花卉（特别是法国莫奈花园所藏的晚年那些类如大写意画的未完稿）都有着饶有深味的对比和思索。海派的色彩普遍受有西画的感染，特别如西洋红的运用（张子祥开其先路）更增画幅的艳丽和沉着。而任伯年在他的巅峰期（1880年代）其花鸟造型注意方折和三角形的单纯和锐意，金石的铿锵有声和重量感，其用色冷暖古艳，大片的泼彩以及用水的水彩风调，都已经走到了“现代”的起跑线上，在当时已是中国画的“前卫”、“新潮”，可惜他因早逝未能继续推进下去，西方艺评家把他比成凡·高，也不是无缘比較的。艺术是人类的心灵和审美的历程，是社会经济发展孕育的奇葩，因此无论东方和西方，艺术之发展有其外部的交流以及内在的呼应，这是艺术史所一再证明的。

海派对外的艺术交流，其直接的对象是日本，这是十分引人注目的，海派受西方艺术的影响或是相互交流通过间接也是经由日本。日本自明治维新以后，开放海禁，引进西方文明，加速资本主义的进程而焕然一新。在幕府末期安田老山于1864年最早来上海，后并携妻子红枫再来上海，师从胡公寿，其妻1872年并客死苏州。岸田吟香（即日本名画家岸田刘生之父）于1866年来渡，在上海洽商印刷《和英辞典》之事，1880年再来，在上海开设乐善堂支店。此后明治著名人物中林梧竹、北方心泉，明治三大书家中的长三洲、日下部鸣鹤等都来上海交游。长崎的儒医冈田篁所与以鉴赏古玩书画为业的松浦永寿1872年春渡航上海，与张子祥、胡公寿等画家广泛交往，归作《沪吴日记》。而到20世纪初，日本人更是频繁来访，与吴昌硕亲交的未有确计，其中即有日下部鸣鹤、山田寒山、河井荃庐、滑川澹如、长尾雨山、水野疏梅、白石鹿叟、友永霞峰、桥本关雪等等。在1877年居留上海的日本人约有百人，至1915年已超过一万人，而至战前达到三万人，可见日中交流之深广及其发展规模之巨且速。而中国人往访和侨居日本也是与日俱增，最早的罗森作为美国使节的随员在1854年访问日本，著有《日本日记》。1877年（光绪三年）清朝第一任大使何如璋出使日本。此后王韬于1879年闰三月访日，写有《扶桑游记》，其中提及画家卫铸生、胡小苹，旅日卖字，不数月已得千金之事。当时在长崎寄居的华人有219人。本来自乾隆年间沈南苹应邀访日传授画法，不断有画家往访，日本称之为“来舶画人”。海派的书画家往访日本的有王冶梅（1877）、胡铁梅（1879）、冯耕三（1880）、陈曼寿（1880）、蒲作英（1881）、顾若波（1888）、吴石仙等，20世纪初期则更多如王一亭、陈师曾、狄葆贤等等。较有代表性的是王寅（约1830—1892），南京（上元）人，字冶梅，室号退思轩，1877年到京都，住京都鸠居堂主人熊谷古香家，工山水、人物、兰竹，取法米氏云山，工画烟雨平林，（同为上元人吴石仙亦工水墨烟雨，未知二人有否交往），亦善对景写生。1880年后归国，寓居上海，为近代中日绘画交流的先驱人物之一。另一位胡铁梅（1848—1899），名璋，安徽歙县人，于1879年8月往访日本，至1886年3月始归，在日本交游甚广，足迹深入松江等地。胡璋娶日本仕女生驹悦为妻，在上海时期经营古香室，与海上名家如虚谷、任伯年等时有合作。1896年又以生驹悦名义创办《苏报》，后因《苏报》案，支持维新而再度于1898年9月亡命日本，夫妇并于1899年先后在神户逝世。因此胡铁梅也是海派画家中一个重要人物，其画山水、人物、花卉等兼善，在日本极富声誉。他如杨守敬于1880至1884年应大清公使何如璋之邀，居东京五年，携碑版、法帖一万二三千件，对明治书坛影响深巨。在明治年间，汉学仍是文坛之权威，南宗文人画独行于世，虽在日本僻乡，士绅村师均能“涂抹四君子，题咏五七言”，可见中国诗文书画在日本影响之深刻广泛（参看大村西崖《文人画之复兴》）。从艺术而言，日本历来是属于中国文化圈，但日本在近代的崛起，标志着东西方艺术联结圈的完成。海派的发展得到日本人士的推波助澜，在艺术上也适应着日本士商的审美情趣。日本人对水墨的敏感和品味，在“笔墨”中重“墨”有甚于重“笔”，也极大地

助长了海派大写意画的繁盛。再有，海派画家通过日本的“转译”而间接地受到西方绘画的影响，也是一个重要的途径。所以，日本对海派绘画的联系和助力是不应低估的。也正是由于近代国际艺术交流的氛围，海派的发展才超越了中国画史上的任一时期而益见其所赋有的国际意义。

五

海派绘画的市场性是影响其发展的又一重要因素，也是促成其国际性的原因之一。“避难海上”的画家大多是为了鬻画为生的职业画家，因此画家为了市场而不得不卖画，而市场也造就了不同的画家。在上海，书画家“每苦户限欲折，不得不收润笔”，而如张子祥、胡公寿、任伯年、杨伯润、朱梦庐等“诸君润笔皆有仿帖”，而与雍乾时的天津、南京、扬州等地颇有不同。可惜这些“仿帖”今皆无从可见。海派画家之卖画或市场大约历经三个阶段。早期来沪的画家，如任熊，他为周闲、姚燮画《姚大梅诗意图册》一百二十帧和《范湖草堂图卷》，仍是传统式的“设馆”（住范湖草堂三年，住大梅山馆一年）性质，还不是画商和画家的关系。以致任熊1852年到上海，“一至沪渚，有大腹贾欲以千金交欢，不乐其请，拒之而去”（周闲《任处士传》），急忙赶往苏州，还不适应租界洋场的经济现实。赵之谦在赴江西任县官前，曾在杭州和北京卖书画，有“廿年卖画求生活”之咏，想来市场也多是友朋相托，画价也不高的。到同光年间，上海已形成了书画家定居的格局，画店如古香室、缙云阁、丽华堂、锦润堂、得月楼、九华堂及朵云轩等不断创设，“代乞时人书画”，因此画家与之建立一定关系。早期上海画家聚集卖画以豫园为中心，19世纪以后，徐园也是重要市场。任伯年就在1868年寓沪后，经胡公寿介绍在古香室“安设笔砚”，为画扇面而崭露头角。任的一把扇面至五六银元（笺扇店则加倍卖出，时米价不过一元多一石，其值昂可知）。任伯年声誉日隆，以至画店订单滞积，“倍送润资，犹不一伸纸。纸绢山积，未尝一顾”（《新语林》卷八）。据笔记所载，有画店小童号泣于任氏门外，又有粤商索画尾随而登楼，任伯年连说“内房止步”，一时传为笑柄（《海上画语》）。（注六）虚谷在上海卖画，住关庙，一年也只肯接五百元生意，多不肯画，而且“非相知深者，未易得其片楮”。直到他丙申年去世，仍留着不少订单，定金都封存着，他一般要画完某件才肯取润笔。在同光年间，虽有不少日本人来沪，他们买画主要是注重古代和明清古书画，对海派画家虽有不少直接交往和交流，也大多为赠送，买画并不多。（注七）但到20世纪初，至吴昌硕时，情况已大不同，其时日本人士在沪居留者已有二万人，而中国留学生赴日本的也有万计。因此吴昌硕在1919年己未元旦正式重订《缶庐润格》，在此前六十岁时及以后也有过几种“润格”。吴昌硕的“自订润格”在上海为开先例。1909年时吴昌硕的四尺整幅花卉不过十多元，但十年之后，却升为“四尺十八两”（“每两作大洋一元四角”）则合二十五元二角。其“山水视花卉例加三倍”，如四尺山水为七十二两（约百元大洋）。其山水多为王一亭代笔，所以“加三倍”，其用意自明。吴昌硕的润格主要是为了来沪求画的日本人士所用，因为言语不便诸原因，可出示润例论酬。吴昌硕也为友朋及门弟子代订润格，如王一亭、王个簃等。由此可见海派绘画市场化的发展进程。海派画家的聚合和市场的扩大都超过了历史上各地曾有的规模。这对绘画本身的交流和发展更具推波助澜之功。百川汇海，海会中西，中外绘画的交流，更激发了中国画发展的活力，同时也感染、吸取了西画（以及日本画）的若干特点，渐渐向东西方绘画的融会方向倾斜。对于画家个人来说，也促进了题材、风格和技法上的变化和发展。如任伯年对西画用色、用粉的借鉴，大量的花鸟和仕女作品，为了市场的需求，采用了流水作业式的画法，而且节奏更趋快捷，“落笔如飞，神在个中”。日本人士普遍的对南画的欣赏和修养、对画法和篆刻的爱好，对吴昌硕艺术的助力甚大。吴昌硕的大写意画风，其发展方向受有日本的影响，也值得注意。他那水墨恣肆和粗枝大叶的金石笔意，既引导又适应日本人的审美习惯和需求，因此来沪的日本游人都以携归吴氏书画为荣。市场的发展对海派的影响是深刻的、正面的，但也有引发若干消极的负面作用，如画得过快而草率，粗制滥造，甚至像吴昌硕那样的大家也引出许多代笔以及伪仿贋作充陈的不良现象，在当时也有损“海派”的声誉。至于习画者众，本不上品，所谓“恶劣不可暂注目”的现象，本来代各有之，不应以某一人之论而贬损海派之总体。海派画家的慈善捐赠和义卖也有很好的传统，如申报所载张子祥、任伯年等捐画赈灾，后来发展成立的“豫园书画善会”，即以书画慈善为宗旨，东京大地震的第二日，王一亭即组织书画捐赠后在东京高岛义卖赈灾等等，都是感人至深的义举。另外，海派绘画市场仍然不是真正意义上的市场，大量的书画仍是作为馈赠、交换或其他人情因素，并非通过市场才一定可以得到需求的书画。从这一点看，百年以还，仍是一脉相承，颇具中国特色，与西方或日本相比，离开严格意义上的市场规范还有不少距离。

六

综上所述，兹拟再撷取几个相关论点而申述之。

（一）作为海派（海上派、海上画派、上海画派），是从一个真实画派的角度来探讨的。并非如若干论者所理解的是上海地区的画家那样宽泛的大杂烩。否则，就失去了美术史的意义。海上派的画家虽然绝多不是上海本土人，而是外省的“移民”，而且进出上海也有时空上的往来变迁。但都是近代上海开埠以后感受历经十里洋场的近代史风云际会，有着

鲜明独特的时代性和近代性。海上派的名家大师们显而易见有着共同的艺术主张、情趣和理想，其画风和师承相互影响，共同形成了一种合力，一种激荡的潮流。任熊、任薰、胡公寿、张熊、虚谷、任伯年、高邕之、杨伯润、吴昌硕、蒲作英、王一亭、倪墨耕等等，其间有着错综的人事、亲缘、师承诸渊源，形成了密切的艺术团队组合力，作为画派，一点不亚于画史，甚或其画家更众、关系更多样，历时更久长。海派在艺术上特别兼容并茂，海纳百川，海会中西。海上派敢于标新立异，并不排斥传统，也不排斥四王，即如任伯年，也有临摹四王山水之作，如时人所赞胡公寿，“立帜四王外，泼墨成奇构”（耿伯齐《感旧诗》）。海派的时代，其所处的上海文化圈，与历史上苏州或扬州文化圈比已迥非畴昔，这是已与并不断深化地与西方（包括日本）文化圈相交融的过程。应特别说明的是，不应用西画的“冲击”一说，因为海派画家之融会西法，是自觉的，有主动意识的，有限度和选择，以及随时代变迁而不同的过程，并无“冲击”可言。世界的一体化或全球化早在19世纪即已透入东方，帷幕大开。海上派作为艺术也即已纳入了这一全球趋同的进程，而成为其相关的一环。海派画家的最重要的特点或特征就是立足于传统的基础上、立足于传统笔墨的基础上，融会西法和西画的精神，与时竞新，开拓新笔墨，新风格，将中国画推进到近代。

（二）海上派的巨大影响一直及于现当代。自20世纪30年代上海画坛呈现着更纷繁妍丽的复杂而多样的艺术景观。中国画与西画的融会更其直捷，也仍然继续向两个倾向延伸。一是绘画性，以任伯年为宗师，继起者如张聿光、徐悲鸿、张大千、林风眠、张大壮、江寒汀以及程十发等辈。一是书法性，以吴昌硕为宗师，继起者如赵云壑、王个簃、诸闻韵、诸乐三、朱屺瞻、刘海粟、潘天寿等辈。这两个倾向当然又呈复杂的兼容并蓄的相互关联，而后继者与海上派的前辈大师所处时代，艺术融会的情境和市场取向都又有性质之不同。而且自抗战以来至“文革”结束，海上画家更多颠沛跌宕，二三十年代自由开放的艺术氛围转瞬间又坠入四起的烽烟和封闭的凝固，画家们不得不龟缩于清寂的画室中。其中在逆境中艰苦探索的林风眠和云游四海直承世界艺术新风的张大千，最终卓尔不群成了负有国际声誉的大画家，堪称海上派以后的代表人物。作为中国画史上最后的文人画家吴昌硕（其画仍有别于元明清的文人画），在其生前身后也影响了许多金石派大写意画家。特别是如刘海粟、潘天寿、朱屺瞻、王个簃以及齐白石等高龄长寿的画坛巨子，也颇耐人寻味。固然，后者再也成不了也不必成为文人画家，但他们都能承继文人画和金石大写意画风笔墨传统融注新风而建树不凡。这就并非本文探讨之内容了。

（三）近代的海上派、京派和岭南派三大派的交流和互动，画家之间相互转益多师，正是近代画史的特征和特点之一。其实中国画史自明代以降所谓南北两宗，早已有相互渗透、参照和互动，发展至近代，虽有地区性的三大派，实乃有一体化的近代性。如京派与海派，最典型之例即陈师曾之师从吴昌硕，继则齐白石欲投拜吴昌硕门下而未果，却引发了齐老的“衰年变法”。其实海派大师如吴昌硕也曾数次赴津沽，当然也有艺事交流，赵之谦在北京曾长年以书画为生，等等不乏其例。岭南派的中坚，三杰之一的高奇峰，也与上海有很深的渊源。而海派绘画的许多经纪人就是汕头等地的广东商人。不惟绘画，乃至京剧大师梅兰芳、荀慧生也来上海从师吴昌硕，或拜其门下，任伯年所画《新安驿》十三妹，更开写意水墨戏剧人物画之先河，如此等等，更可见京派与海派、国画与京剧之艺术渊源和交流，何其深广了。

（四）海派之分期，如欲探寻一标志或线索，就是看在不同的时期（或阶段），如何不同地融会外来尤其是西方艺术的画风流派和技艺来激活传统从而次第绽放出新葩的。有前海派和前海派之说，我也赞同。前海派是在19世纪，后海派在20世纪30年代前。前海派参照和接受的西方绘画影响，主要是欧洲中世纪以来的宗教人物和宫廷画，注重其写实技艺和光影表现、部分色彩运用。后海派则更多参照和接受西方油画的笔触和技艺，而且感染和运用日本人对水墨的情趣和审美爱好、对金石画法意味的追求。但海派毕竟作为艺术的近代概念而成为画史，同时也标志着中外画史上以地方（地区）命名画派趋势的式微。海派绘画虽然总的仍然是属于中国传统绘画的范畴，但与西方同期绘画自印象派以来经由后印象派向现代派发展的途径已有某种趋同和共鸣。海上派大师从西方艺术触发而借得的火种终于大放光芒，足以照亮元明清以来绘画探索的前程。我并不认为至今对上海画坛（或画家）仍需冠以“某海派”或“海派某”的招式。因为现在已经不再是人为标榜画派的年代，却毋宁更需鲜明独特艺术个性的画家。绘画需求更新的创意和个人色彩。如果对海派仍情有独钟，要以此来命名吴昌硕以后迄今的上海画坛，不妨统称之为“新海派”。因为此后所历经的时代已完全区别于历史，是新中国了。

（五）海派绘画的商业性。值得指出的是，与明清时代诸如苏州、扬州、津门等地虽有某种沿承和相似，但本质上已大为相殊。上海的绘画市场也带有愈益趋浓的国际性。其途径除了通过画店、笺扇号之外，有不少经纪人、画商（甚至有日本和欧洲美国的职业画商、古董商）活跃于上海。（注八）更有借助新闻、报纸登载广告，如《申报》创办人美国的美查，同时开设“申昌书画室”和“点石斋”，常年在《申报》头版头条刊登广告。1873年广告已出现“洋画拍卖”诸内容，实在是惊人之举。（注九）因此海派绘画的商品化，应作一新观，显然极大地推动了海派绘画的繁荣和多样化发展，其作用主要是正面的。当然，在如今市场开放的大势之下，重新回首海派当年，也容易过高估计商品化的作用，或作为一种时髦，如不更注重艺术本身和深层的发展动因，也是会浅尝辄止的。

海上派作为激动人心的辉煌篇章已融入画史，海派大师的生花妙笔愈益散发出迷人的魅力。随着中国经济和综合国力的不断增长，海派与同世纪欧亚大陆另一翼产生的印象派等西方艺术作为近代艺术史的共同组成部分而等量齐观的时

代到来了。让我们迎接莺歌燕舞的春天。

二〇〇一年辛巳早春二月玉兰花开于上海寓斋南窗漫笔。

注释：

- (一) 唐代陆龟蒙《渔具咏》小序云“列竹于海滢日沪”、“吴之沪渎是也”(《全唐诗》卷六百二十中华书局版P7134)即指在海滨浅滩上插竹结连排列,可俟潮起潮落而捕鱼。沪渎又为上海之古称。吴淞江其源出太湖,而东注于海,流经古代松江县。唐白居易、杜牧、许浑等皆有咏吟。如言其清澈,则“松陵清静雪消初,见底新安恐未如。”(唐皮日休《松江早春》《全唐诗》卷六百十五,P7094)称其浩茫,则“带蓬疏薄漏斜阳,半日孤吟未过江。惟有鹭鸶知我意,时时翘足对船窗。”(宋王禹偁《泛吴淞江》)
- (二) 1845年英租界在黄浦江以西,李家庄与洋泾浜之间830亩地。1848年美国占用吴淞江以北至虹口的大片土地为租界,(后与英租界合并为公共租界)。1849年法国以南至城河,北至洋泾浜,西至关庙诸家桥,东至潮州会馆沿河至洋泾浜东角共986亩地为法租界。直至1943年七八月收回,历时百年。
- (三) 参看笔者《虚谷研究》P58、P69。(天津人民美术出版社1987年出版)
- (四) 清末1899年(光绪廿五年)张祖翼题吴观岱画有云:“江南自海上互市以来,有所谓上海派者,皆恶劣不可暂注目。”其所论乃立足于“取资古人,不随流俗,精进不已”,实有偏颇,但其指也只是绘画而已。显然“海派”之称应早于此,从其行文亦可知,在清末已流播俗口。
- (五) 吴友如之卒年,笔者于1980年曾查访得见《吴县志手稿》,知为光绪癸巳(1893年)卒于上海,其生年未详。近年见有文载,以为1850年生。据《吴县志》记其寓沪为1860年,以前在苏州业医,若生于1850年,则在苏方十岁,何行医之有?故以其生年仍付阙如。
- (六) 《海上画语》方若(药雨)著,手稿本,原藏宁波天一阁。
- (七) 参看东京国会图书馆藏冈田篁所《沪吴日记》,1872年,日本长崎儒医冈田篁所与古董商松浦永寿同来访问,其中涉及与上海、苏州等地书画家的交往记录,如访张子祥和胡公寿,二人均给冈田赠画。
- (八) 中国画之流传日本,年代久远。近代自明治海禁重开,即不断有日本画人、古董商、收藏家来华访求。如前文提及的冈田篁所一行,即在苏州购藏董其昌书画等。日本人并倩中国鉴家代为鉴定寻觅,以致石涛等人书画时价值连城。中国名画之西渐,自八国联军焚烧掠取圆明园后,进展更速。如英国史德若(原为塞尔维亚人)在华二十余年,搜求古书画,1913年以其所藏编印《中华名画》出版,其中所藏自王维以下悉皆赝作,并请吴昌硕、黄宾虹为其作序,一时广告效应甚巨。笔者曾从王个簃先生处得见吴昌硕序文手稿之原迹,1984年在论文中即为引述。20世纪继有美英等国博物馆更有计划派人来中国收购古画名迹,至今成为西方博物馆之典藏。其中固然真伪互见,详情不备细述。
- (九) 如《申报》1880年(庚辰)竟以一年作滚动式广告宣传,介绍点石斋主美查以新式石印机照印各种字画、楹联、地图等等出售,其中特别推出《任伯年绘山水总神图》青绿长卷。又《申报》1873年(壬申十二月)刊登上海隆茂棧“洋画拍卖”和乾生洋广货号“大镜西画出售”“西画数十幅”之广告。

2002.1.23校毕,厦门

图 版 目 录

1. 仕女 (任熊)	1
2. 花鸟屏 (之一) (任熊)	2
3. 花鸟屏 (之二) (任熊)	3
4. 梅竹翎毛 (任熊)	4
5. 仕女 (任熊)	5
6. 美人图 (任熊)	6
7. 富春山图 (任熊)	7
8. 柳鸭图 (任熊)	8
9. 仕女 (任熊)	9
10. 柳溪渔艇 (任熊)	10
11. 人物 (任熊)	11
12. 清湘风雨 (任熊)	12
13. 柳燕图 (任熊)	13
14. 松鹤图 (任熊)	14
15. 绣球 (任熊)	15
16. 人物 (任淇)	16
17. 岁寒三友 (朱熊)	17
18~25. 花卉卷 (周闲)	18~31
26. 桃实图 (周闲)	32
27. 水阁联吟 (胡公寿)	33
28. 梅竹 (胡公寿)	34
29. 古松图 (胡公寿)	35
30. 眉寿图 (胡公寿)	36
31. 秋水寒山 (胡公寿)	37
32. 梅 (胡公寿)	38
33. 观瀑图 (胡公寿)	39
34. 菖蒲寿石 (胡公寿)	40
35. 乔柯修竹 (胡公寿)	41
36. 云山烟雨 (胡公寿)	42
37. 求浆仙窟 (钱慧安)	43
38. 散花献瑞 (钱慧安)	44
39. 补纳图 (钱慧安)	45
40. 渔樵清话 (钱慧安)	46
41. 育婴图 (钱慧安)	47
42. 春江水暖 (钱慧安)	48
43. 对月酌酒 (钱慧安)	49
44. 导引图 (钱慧安)	50
45. 鹿门采药图 (钱慧安)	51
46. 归隐闲话图 (钱慧安)	52
47. 牛背横笛图 (钱慧安)	53
48. 涤气图 (钱慧安)	54
49. 拄杖踏春图 (钱慧安)	55
50. 笼鹅图 (钱慧安)	56
51. 牧童指遥图 (钱慧安)	57
52. 疏柳听渔 (钱慧安)	58
53. 卷倚修竹 (钱慧安)	59
54. 东篱采菊 (钱慧安)	60
55. 洗桐图 (钱慧安)	61
56. 溪阳谒墓图 (王礼)	62
57. 花卉鹊雀图 (王礼)	64
58. 梅竹双鹊图 (王礼)	65

59. 湖楼清夏 (吴大澂)	66
60. 古木秋景 (吴大澂)	67
61~68. 花鸟屏 (朱偁)	68~75
69. 秋梧栖凤 (朱偁)	76
70. 花鸟 (朱偁)	77
71. 藤燕 (朱偁)	78
72. 雀石水仙 (朱偁)	79
73~80. 花卉屏 (朱偁)	80~87
81. 梅雀图 (朱偁)	88
82. 紫藤飞燕 (朱偁)	89
83~94. 花卉屏 (朱偁)	90~101
95. 墨梅 (赵之谦)	102
96. 岁朝图 (赵之谦)	103
97. 牡丹 (赵之谦)	104
98. 菊石图 (赵之谦)	105
99. 墨梅 (赵之谦)	106
100. 寿富贵 (赵之谦)	108
101. 鹰熊独立 (任薰)	110
102. 花鸟 (任薰)	111
103. 张颠草书图 (任薰)	112
104. 人物 (任薰)	113
105. 人物 (任薰)	114
106. 人物 (任薰)	115
107. 花鸟 (任薰)	116
108. 人物 (任薰)	117
109. 松下问道图 (任伯年)	118
110. 周闲像 (任伯年)	119
111. 沙馥三十九岁像 (任伯年)	120
112. 蕉荫纳凉图 (任伯年)	121
113. 悟生出尘图 (任伯年)	122
114. 陈允升像 (任伯年)	124
115. 吹箫引凤图 (任伯年)	125
116. 葛仲华二十七岁小像 (任伯年)	126
117. 牡丹鸚鵡图 (任伯年)	127
118. 仿金农钟馗图 (任伯年)	128
119. 子陵钓隐图 (任伯年)	129
120. 驴背寻诗图 (任伯年)	130
121. 紫藤 (任伯年)	131
122. 柳塘戏鹅 (任伯年)	132
123. 紫藤翠鸟 (任伯年)	133
124. 五月披裘图 (任伯年)	134
125. 钟馗图 (任伯年)	135
126. 花荫小犬图 (任伯年)	136
127. 蒲塘秋艳 (任伯年)	137
128. 赵嘏云像 (任伯年)	138
129. 柳燕图 (任伯年)	139
130. 陆书城像 (任伯年)	140
131. 凌霄图 (任伯年)	141
132. 关河萧索图 (任伯年)	142
133. 松鹤竹石图 (任伯年)	143
134. 雪雀寒梅图 (任伯年)	144