

海派绘画史

卢甫圣 著

上海书画出版社

中国美术研究丛书

海派绘画史

卢甫圣 著

上海书画出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

海派绘画史 / 卢甫圣著. — 上海 : 上海书画出版社, 2018.12

(中国美术研究丛书)

ISBN 978-7-5479-1938-5

I. ①海… II. ①卢… III. ①中国画—画派—绘画研究—上海 IV. ①J212.099

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 283459 号

中国美术研究丛书

上海美术学院历史文化研究所主编

上海美术学院高水平建设经费资助

海派绘画史

卢甫圣 著

责任编辑 时洁芳

审 读 曹瑞峰

技术编辑 钱勤毅

责任校对 郭晓霞

封面设计 王 峥

出版发行 上海世纪出版集团

 上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 www.ewen.co

www.shshuhua.com

E-mail shcpph@163.com

印刷 上海雅昌艺术印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/18

印张 24.67

版次 2018年12月第1版 2018年12月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-1938-5

定价 188.00元

若有印刷、装订质量问题, 请与承印厂联系

序

本书是被一个偶然的机缘促成的。

2015年底，上海文联组织一套介绍海派各艺术门类的丛书，约我主编美术部分，因未能找到合适的撰稿人，只得自己动手，并将陈述主题压缩为绘画，冀其事简而易成。但不料交稿后一直在等待其他迟迟未到的配套书稿，遂萌生了继续加以充实完善的念头，因为此前的匆匆写作，已经使我领略到有待深挖的阐释魅力。

中国历史上没有哪个时代能像19世纪下半叶以来的近现代一样，产生并包容如此多元和矛盾的艺术话语，而海派绘画作为其亲历者，为之承载着几乎所有的原委或标本。如果我们把这段上承清廷风雨飘摇、下启中国和平崛起的社会发展史视为一个古老民族重新走上国际舞台的见证，而把中国绘画从古代走向现代的过程视为与之相应的现代化，那么，无论现代化的价值、现代化的方式，还是现代化的攻守转换轨迹，乃至彼此携行的正负面效应，都可以通由海派绘画窥斑见豹，由其所代表所浓缩且有案可稽的芸芸事象，不仅印证着中国美术迁变的内在理路，同时也透露出物质文化史、视觉形态史和思想观念史的演进消息。

当年张彦远在撰写世界上第一部绘画史《历代名画记》的时候，就遇到了研究近现代文化的悖论：材料汗牛充栋却又不尽齐全，视距过于亲近却又必须避免盲人摸象。而更甚于张彦远年代的是，我们所要面对和处理的，绝大多数已为跨语境现象，因此难以回避语义学的工作前奏，在有限的篇幅内，还得给跨学科、跨国界、跨历史或者在多元化的冲撞、转圜、会过过程中生长起来的人和事，包括所涉观念、制度、媒介、时代话语、社会情境等等，留下一定的阐释空间。不过在接受种种挑战之余，也不乏

优势，那就是对寻绎问题和揭示语境有近水楼台之便，而这，恰恰是超越剪刀加糨糊式写史方法的前提，同时又是进入网络主题词检索时代还需要继续写史的理由。为了更好地适应上述要求，谨将现行美术史叙述模式稍事改变，即以观念、形态、语境有机整合的关系链作为阐释主线，既不拘泥于“木”，又不迷失于“林”，对人与画的素材选用，常与变的事件铺陈，也尽可能依循与历史呈现脉络相关联的原则。为使阐释主线简洁流畅，诸多有必要交待的史实被安排进注释板块，某些正文各章节间难以照顾的逻辑断环，亦或通过注释弥补。

在宏大叙事制约下，个案研究那种体贴入微的学术妙谛多付阙如。但它毕竟赋予鸟瞰的视角，使我们得以减轻地球曲率的干扰，从而有可能变一叶障目为一叶知秋。唯其如是，我对这部出于偶然的例行性著作，仍然心存侥幸和感怀。

著者

2017年12月

目录

章一 海纳百川	001	章五 都市摩登	233
章一节一 笔砚生计	003	章五节一 视觉时尚	235
章一节二 通时达变	015	章五节二 大众尤物	251
章一节三 温故知新	031	章六 激情岁月	273
章二 传统沿革	045	章六节一 左翼联盟	275
章二节一 林泉旧梦	047	章六节二 美术救国	295
章二节二 金石意趣	067	章七 现实主义	313
章三 西画东渐	089	章七节一 社会功效	315
章三节一 风来海上	091	章七节二 画种改造	343
章三节二 洋画运动	115	章七节三 主题创作	359
章三节三 体用之辨	147	章八 走向开放	375
章四 斟酌古今	159	章八节一 现代思潮	377
章四节一 顺理成章	161	章八节二 边界内外	399
章四节二 回望宋元	201	附录 人名索引	409

章一 海纳百川

海派绘画的发生发展，与上海的城市发展息息相关。作为鸦片战争后舶来西方文明的远东第一重镇，上海不仅以前所未有的开放性营造着中外移民杂处的多元情境，而且以其处于江海冲要和中国经济最发达区位优势，营造着其他地方无可比拟的社会宽容度和人文涵泳量。随着越来越多异地画家橐笔海上，在身份主义让位于能力主义的城市工商文化陶冶下，以绘画为现代社会分工意义上的自由职业，亦即生产者与消费者两大阶层的并列关系日趋成形。画家们赖以生存并在艺术上自我实现的契机，因此发生了重大变化。

早期海派画坛，人物画和花鸟画较为发达。钱慧安领衔的城隍庙派，潘振镛为代表的改费传派，作为人物画的两股中坚力量，分别体现了民间画工传统和文人画余绪面对新兴审美需求所引发的情趣变迁。与此同时，人才结构也有所移易。海派画坛原以苏州周边画家为畿辅，但从咸丰开始，来自嘉兴、湖州、萧山等地的浙籍画家渐增，进入同治以后，就几乎成为清一色浙籍画家及其画风的天下了。尤其是花鸟画，由嘉兴张熊鼓荡起来的鸳湖派，占据了当时艺术市场的最大份额，非但使王礼这些吴地画家为之吸纳，并且进一步融会俗赏，启发了山阴任颐花鸟画学术与市场双丰收的更大成就。任颐是早期海派绘画所致高度和广度的重要标志。他的花鸟画旁参鸳湖派后劲而领兼工带写形式之胜，人物画技压城隍庙派和改费传派而起明清两代之衰，其画艺之精、画材之广、画作之丰，均为数百年来所罕见。但不可否认的是，诸如此类画坛新气象，由于艺术与现实的关系往往表现为顺应多于自主，容易对大众趣味作出迁就或迎合，故难免在精神价值的建构上有所短缺。

章一节一 笔砚生计

上海地处东海之滨，自从其先民参与孕育了马家浜、崧泽、良渚和马桥等我国南方最古老的文化以来，迭经数千年沿革，逐渐由浦而亭而镇而县，直到 19 世纪鸦片战争之后，迅速发展成全国最大的通商口岸和经济中心，进而跃升为国际闻名的远东第一大都市。

商贸和移民对上海城市发展有着决定性影响。清康熙二十四年（1685），上海设置海关，海上贸易与转口贸易日趋频繁，到道光初已发展成东南沿海一个举足轻重的港口。道光二十三年（1843）上海开埠以后，租界拓设，国门开启，外国侨民和国内移民大量涌入，商贸、金融、产业经济与市政建设迅猛发展。1853 年小刀会起义，上海城内居民为避战乱纷纷逃进租界，从此打破了华洋分居的格局。当时太平天国战火席卷东南诸省，由于上海是经济命脉所在，每年冬天要从此地启运漕米，通商口岸的关税收入又是戡乱军饷的主要来源，因而清政府在太平军进攻时死守上海，造就了以其独善之区而繁华更胜往昔的奇特景象。经过 19 世纪太平天国时期和 20 世纪辛亥革命时期这两次大规模的移民潮，上海人口已从开埠时的 52 万增加到 200 多万。城市面貌日新月异的变化，古今中外五方杂处的情境，使上海成为一个西方文化和中国诸多地方文化交集碰撞的大熔炉，而外来多国势力尤其是租界的存在，又时不时地出现各种不同政治、经济、文化之间的对抗或区隔，中国自古以来的全能主义传统难以为继，因而不断融入这座城市的新移民，在适应改造其原有的职业构成与生活方式之同时，也会参与接受这种由多元人口、多元文化整合变异而形成的新的世界观和价值观。社会结构因此与以往判然不同，在传统的士农工商外，涌现出许多新型社会角色：城市知识分子、民族资本家、国家公务员和外企雇员、工人

无产阶级，以及像新闻记者和现代政治家一样具备特殊专业素质的各类权益组织。近代以来改变历史进程的许多重要事件都在上海发生，例如晚清的洋务运动，戊戌变法以后的保皇派和革命派活动，北洋军阀时期新文化运动在上海的发轫，中国共产党在上海的成立，乃至激进主义、民族主义、现代主义、大众主义、反封建反殖民主义等纷纭驳杂对立互补的各种意识形态，亦以此为策源地，无不是基于上海这个蒐集了商业都会、移民城市、租界体制的文化共同体所特有的社会宽容度和人文涵泳量。

如果将上述自具特色的上海文化称之为海派文化，那么，作为既依托又参与海派文化发生发展的绘画艺术，也不妨称之为海派绘画。而事实上，“海派”这个概念，很可能首先是由绘画界生发的^[1]。只不过当时所指很窄，且含贬义，反映了传统眼光对于新生事物的鄙夷与拒斥。随着时代发展，海派绘画的所指逐渐扩大，词义也趋向中性，直至涵盖上海地区的整个绘画现象。当然，迄今为止，其应用范围多半仍限于中国画领域，最严格的指称甚至仅仅针对清末民初到吴昌硕这代人为止的上海中国画坛。鉴于近代以来，中国画已被压缩为一个民族性的画种，而与诸多外来绘画、新生绘画共享天下，不同画种之间的衬托纠葛渗透交融也在所难免，故本书拟进一步扩大其所指，将海派绘画视为发生于上海，涉及新老中外不同画种和画风，在政治叙事和地缘叙事的综合情境中，多源同归，多元共进，甚至还牵连部分辐射效应的绘画现象。也就是说，它在继续葆有诸如院体画、浙派绘画、苏松画派之类着眼于艺术风格的传统内涵以外，还特别强调了时代与地域文化的作用，强调了以时代与地域文化为依托的相应艺术风气，强调了相应艺术风气的多样并存及其演化变异流程。

海派绘画的发端，应与上海城市的近代化进程相联系。正是上海开埠之后一波又一波的移民潮，为绘画资源，包括人才资源、技术资源、市场资源的积聚与开发，带来了前所未有的契机。张鸣珂说：“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。”^[2]除了寄食之需，避乱也许是早期海派画家云集沪上更主要的原因。据李渝统计，杨逸《海上墨林》所记清代游寓上海的308名画家，绝大部分是太平天国时期避乱迁来的^[3]。海派重要画家中，不少人还曾直接卷入过太平军与清廷的战争。例如任熊和周闲投笔从戎，为向荣幕僚；赵之谦投醪梓幕，参加了衢州之战；虚谷早年为清军参将，与太平军对垒时遁入空门；任颐20岁时则为太平军当过旗手，尽管有可能是被拉夫所致。这类经历未必会

体现在他们的作品中，但当其脱离动乱来到繁华的上海，从一个新的人生起点，亦即以画为业当作安身立命之依凭时，仍须面对并不亚于此前境遇之压力的艺术市场化压力。不过，较之战后经济凋敝、治安混乱的江南各地，上海对于绘画的市场需求毕竟是最庞大最普及的，商人、买办、富绅、新旧知识分子以及新兴的市民，构成了雄厚的经济实力和巨大的消费能力。王韬《瀛孺杂志》记载了66位避难文人，死亡近10人，留沪谋生或返乡后复回上海发展的35人，占幸存者62%，其中尤以书画家人数为多^[4]。这样的环境不断吸引着试图闯荡人生、成就事业的艺术人才来到上海，早期以避难和谋生为主的移民画家那种被迫性的压力，逐渐转化为内在的期望及其主动追求。

与前辈相比，绘画创作的环境条件，此时已发生了很大变化。绘画的接受面扩大，消费能力提高，五方杂处的文化熔冶致使多数市民具备趋时务新的欣赏口味，而与此同时，口味的多样和消费的分层，又为艺术家的不同个性、不同取向提供了宽裕空间。从1850年到1949年，在前者54万、后者增为546万的上海总人口中，目前尚能统计到先后流寓的画家有4000人以上，其中出身于本地者却不足300人，而外地来沪的画家，除了苏、浙最多，皖、粤次之以外，竟遍及京、津、冀、晋、闽、赣、鲁、豫、鄂、湘、川、滇、陕、台等省区^[5]。这些禀赋和来源各异的绘画主体，一方面有赖上海接受群的多元多样以活，一方面又在彼此之间形成不同风格的碰撞、竞争、启发和融合，长期以来囿于地域性见识的绘画发展态势，由此被彻底打破。在“履道坦然，街灯烂然，居户秩然，旅客纷然”之间^[6]，上海的文化产业、文化设施与文化氛围，也不同于传统城镇经济时代。当时中国的许许多多“第一”无不在上海诞生，第一份中文报纸《上海新报》、第一种中文期刊《六合丛谈》、第一所新式学堂徐汇公学、第一个现代出版机构墨海书馆、第一处公共展览设施徐家汇博物院，以及第一座新式剧场影院舞厅跑马厅、第一家广播电台、第一届全国美术展览会、第一个近代小说作家群等等，举凡新闻出版、戏曲电影、文学美术音乐建筑以及广告博览展销之类的现代文化形态，都在上海蓬勃发展起来。这些文化形态，既有本土自我生长的成分，也有东西方外邦引进的成分，更有杂糅古今中外而蜕变为独特现实存在的成分，置身其间的海派画家，难免会形式不同、程度不等地受之影响。

具体到接受美学领域，我们可以发现一条被不断变更着的价值演化链。

随着近代工商业的发展，原来长期高踞四民之首的士人日趋边缘化，

士商合流、士民合流蔚然成风，秉持文人画观念的偃蹇之士也不得不与平民职业画家合流，靠售艺为生。那位毕生追求“修齐治平”的赵之谦，便是出仕理政和鬻字卖画两者并举。早期海派画家中，金鸿保、沈维裕、任道镛、周闲、张度、陈豪、杨葆光、吴大澂、何维朴、汪洵等等都属同一类型。值得注意的是，这时候的艺术市场行为已与清中期扬州八怪时代差别很大。扬州八怪时代，挟艺行市的文人画家虽然已被职业化，但那种职业化主要表现为业余性质的丧失，表现为“游于艺”和“君子不器”的价值观的削弱，而“重义轻利”或者“耻于言利”的为士之道价值观始终未曾动摇。好为骇俗之举的郑燮尽管大胆地写出了卖画润例，却在字里行间透露出一股桀骜不驯之气，并且还对其弟写信说自己“其实可羞可贱”^[7]。然而到了海派画家时代，尤其是处身于资本主义经济崛起的上海，社会关系已由古代的身份主义转向近代的能力主义，以往主要以阶级地位、政治关系、家族势力作为社会分层准则，现在则主要以实力、财力、能力作为社会分层准则。能力主义孕育了平等观念。典型如任颐，虽出身低微，因有出众的绘画能力，有兴隆的卖画市场，照样为世所钦慕。赵之谦做了官，曾下决心“画不多作”“誓不凑刀”，可是强烈的政治理想并未损害其对于艺术价值的坚守。他致六皆函云：“弟候补一年，昏忙为事，亏空大加，转不如卖画为活，不畏之甚。”致益斋函云：“凡屏幅大者须倍价，此次尽可通融，后有求者，谢之可耳。盖例一开，则贪便宜者踵至，实惮劳苦，非居奇也。”^[8]李瑞清辛亥革命后以前清遗老避居上海，志在守节，但对艺术劳动价值却充满自尊与自信。他的鬻书润例写道：“尊富卑贫，五洲通例，若夫贫困不厌糟糠而高语仁义，诚足羞也。”“不得已，仍鬻书作业，然不能追时好以取世资，又不欲贱贾以趋利。世有真爱瑞清书者，将不爱其金，请如其直以偿。”^[9]

润例作为书画市场流通的价目表，正是生产者与消费者之间平等关系的写照。自从“润笔”概念早在隋代就见录于史书以来，直到海派文化兴起，才成为普遍流行的社会现象。它与书画作品成为理直气壮的商品，书画家成为自食其力的专门职业者这一社会观念的演进息息相关，也对字画度藏多为赠与索的传统陋习起到了移风易俗的作用。相对于古代润笔多以物易物，像蔡襄为欧阳修书《集古录叙》，欧阳修即以古铜笔格、李廷圭墨、澄心堂纸为润笔，以及郑昉、郑燮那种“送现银则心中喜乐”的个人自制润格，海派绘画润例，已将明码标价和现金支付作为通行法则，并且经常采取“公

议”“代订”之类的方式，以增加社会公信力。据葛元煦《沪游杂记》记载，当时古董铺和经营时人字画的笺扇庄分门而立，分别服务于不同的顾客，前者逐渐介入国际的中国古玩字画市场，后者主要针对国内的艺术消费。随着现代大众传播媒介兴起，通由纸行、裱画店、笺扇庄挂“笔单”外，报纸、期刊乃至图书，纷纷成为画家们发布润例的新颖管道，自古以来职业画家需要像旧戏班跑码头那样闯荡江湖的商品交换机制，从此被现代都市经济彻底改写了。

借助这些因化身千万而有幸获存的报刊润例，我们能够寻绎到许多被尘封了的时代变迁信息。例如，顺应着身份主义向能力主义、主义向主利转变的时势，那些清高未泯的文人，总是要为自己的行为找一些借口，说“以所学问世”“青山可买，不使造孽之钱”“暂取笔资以润干管，亦无伤于雅道也”云云。再如，在遵循商品经济规律的同时，画家们通常要为自己行使艺术规律留一些余地，因而润例上除了规定“润先笔后”“先润后墨”“约期取件”等条款，还伴有“立索不应”“名刺不应”“恶纸不书”等条件。另如，通过润例上的收件地址，我们发现，一是许多画家皆以笺扇庄担当交易经纪人，二是与经济发展相同步，笺扇庄和画家居室往往从老城厢向租界转移。据《上海华商行名录》统计，宣统元年（1909）沪上笺扇字号达109家，其中多数抢滩租界，多数与书画家持有中介关系。还有一个现象，是书画扇几成润例中的必备品，这类小生意之所以能支撑笺扇庄的百年辉煌，与空调普及之前的商品社会往往将原作生活必需品的扇子异化为身份象征有关。此外，润例标价的高低起伏，也反映了画家创作水平、艺术影响及其所处社会时局、供需关系等等多方面的差别与变化。胡公寿画价明显高于同侪，可见其当时的画坛地位。19世纪下半叶，画价普遍低廉，尤其是70年代末到90年代初，减润助赈之风大行，卖画如卖菜蔬，画家生计困顿及其作品粗制滥造的情况可想而知。金继一次性画兰1000件，朱儒一次性画团扇200柄，这种将艺术创作当作普通消费品批量化生产的结果，同时也与画价低落形成了恶性循环。

发布润例并代为收件和推介，还有一种为画家所趋趋的中介组织，那就是画会，或书画会。

创立于1792年的平远山房书画集会、1803年的吾园书画集会^[10]、1839年的小蓬莱书画集会^[11]，以及1851年创为薜花吟社到1862年又改名的薜花书画会^[12]，都延续着古代文人雅集传统，以赏景应节、消闲联谊、

交流文艺为出发点。但同光之际成立的飞丹阁书画会就不同了^[13]，它除了提供书画家艺术交流活动的场所，还开设卖品部，摆置笔砚桌，并且兼作客栈，为海漂的书画家提供栖息之便。任颐初到上海的时候就曾在此居住。飞丹阁书画会设于豫园，其周围以乡缘、业缘为纽带的同乡会和工商业会馆公所甚多，这些移民社会与商业文化的特殊产物，或许感染了艺术界，使之从精神共同体转化为利益共同体，遂成行会性质的艺术家权益保护机构之雏形。1889年，离豫园不远的徐园书画会成立^[14]，起初以雅集为主，不久也开设书画室，代订名人及初来沪的书画家作品，发展成为附带商业中介性质的艺术团体。徐园书画会聚集了一大批名载史册的海上书画家，进行过多次重要的文化活动，包括创办助赈书画会救灾义卖，以及中国历史上首次放映电影。1900年，由张小楼、李叔同等发起的海上书画公会成立^[15]，以“提倡风雅，振兴文艺”为宗旨，编印发行《书画公会报》。1909年，公推钱慧安为会长的邑庙书画会又称豫园书画善会成立^[16]。此会成员达二百余人，前后活动时间近四十年，作为“耕砚田，定润例，举善事”的自由职业者的自由集合，除了服务于书画创作、交流和研究，还十分重视社会慈善和书画同人的互助，展览销售该会的书画家合作作品，出售福利券对号开彩拈赠书画以助赈灾，成为经常性的工作。同年成立的还有宛米山房书画会^[17]。1910年，上海书画研究会成立，翌年改名海上题襟馆金石书画会^[18]，也是一个影响很大的兼带商业性的学术团体。凡此种种，从联谊遣兴到结社互助、结社鬻艺的功能转变，以及其运行机制的公开、民主和商业性特征，都说明艺术家对职业身份的认同，说明海派画家日益被嵌入现代社会组织结构的大网，被赋予了越来越强烈的社会化角色定位。

与上述润例、画店、画会、报刊、助赈等改变视觉文化的新事物时相瓜葛的，还有“展览”一项。展览作为近代引进的外来概念，下车伊始就沾染了商业的色彩。1906年于香港举办的美术赛会，1907年和1908年于上海举办的法国油画展览会、中国古书画展观雅会、中国古瓷美术赛珍会，无不以展带销。这与上海在1873年就已出现的洋画拍卖会形异实同。1909年开始加入了各学堂的成绩展览会，学术性展事初起。五四新文化运动后，随着西洋美术观念的大规模引进和艺术新思想的传播，美术展览会渐趋鼎盛，学术展览、商业展览、社团展览、院校展览、个人展览、联谊展览、综合性展览、专题专业性展览，以及引入外地和外国或者奔赴外地和国外的展览，风起云涌，层出不穷。展览制度的建立，意味着艺术生效

从原先书斋式或沙龙式的属类空间，走向了无所节制无可预测的公共空间。伴随着展览制度日趋繁荣的，还有以报刊图书为载体的新闻出版业，从古代的手工雕版到现代的照相制版，印刷科技水平的提高，使视觉艺术传播效能如虎添翼。公开展览和新闻出版这两种被充分现代化了的大众传播方式，既给画家的成长带来开阔眼界、拓展影响和推广艺术成果之便，同时又不可避免地处之于八面来风、大浪淘沙或者浮泛难归的境遇，对缺乏自主力量的人来说，反而弊大于利。

综上所述，海派绘画创作的环境条件，已与中国传统社会大相径庭。无论表现在主体方还是客体方，表现在物质上还是观念上，都如同来自农业文明的移民融入工业文明中一样，发生了对外沧海桑田和对内脱胎换骨的变化。而且，随着时间的进展，以及某些偶然性历史事件的影响，这些变化还会以或普遍或局部，或快速或缓慢，或均衡或失衡的不同方式持续下去，直到与我们将在下文逐一展开论述的具体画家相衔接。

- 【1】目前可见最早的“海派”称呼，来自于张祖翼跋吴观岱画作：“江南自海上互市以来，有所谓海派者，皆恶劣不可暂注目。”时间在光绪二十五年己亥，即1899年。民国初期，北京皮簧戏流传上海，被上海的艺术风气所改造，北京人讥称为“海派皮簧”，上海人亦回敬对方为“京调皮簧”。1917年，徐珂则取另一种说法，其《清稗类钞》云：“京伶呼外省之剧曰海派，海者，泛滥无范围之谓，非专指上海也。”出版于1937年的俞剑华《中国绘画史》，仍对“海派”持贬义：“画家多蛰居上海，卖画自给，以生计所迫，不得不稍投时好，以博润资，画品遂不免日流于俗浊，或柔媚华丽，或剑拔弩张，渐有海派之目。”但早在1924年，潘天寿编译《中国绘画史》时，就对同一现象作褒义，不过未用“海派”称呼，到了1936年该书修订再版，“海派”概念作为上海绘画的统称已赫然在目，并且还衍生出“前海派”“后海派”之说。另有“海上画派”一词，或许由1920年成书的杨逸《海上墨林》和方若《海上画语》转语，或许与“海派”

称呼相繁简。1933年，文学界也由沈从文引发了“海派”“京派”之争，鲁迅的“在京者近官，沿海者近商”遂成名言。

- 【2】张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》卷六，光绪三十四年刻本。
- 【3】李渝《任伯年——清末的市民画家》，雄狮图书公司，1978年。
- 【4】王韬《瀛壖杂志》卷三，上海古籍出版社，1989年。
- 【5】因为行政区划的历史性变化甚巨，本书中有关上海的本地或本籍概念，不得不包含一些按现代上海辖区逆推的成分。从宋代的上海镇，到元代的上海县，再到中华民国和中华人民共和国的上海市，这个内蕴被持续拓展的过程，不断将宋代的青龙镇，及元明清的华亭、松江、娄县、嘉定、青浦、奉贤、南汇、金山、宝山、崇明等毗邻县域纳为所辖，因此，在某些追溯传统的场合，就容易牵扯进当时尚未称名上海而又与上海的本地或本籍属性相交融的人和事，需要结合上下文明确其所指。
- 【6】《论上海今昔情形》，载《申报》1881年12月10日。
- 【7】郑燮《潍县署中与舍弟第五书》，载《郑板桥集》，中华书局上海编辑所，1962年。
- 【8】赵之谦《与六皆》《与益斋》，转引自单国霖《海派绘画的商业化特征》，载《海派绘画研究文集》，上海书画出版社，2001年。
- 【9】徐珂《清稗类钞》第九册，中华书局，1986年。
- 【10】吾园地处上海城西南，原为印氏桃圃，被李筠嘉购得而更名。平远山房书画集会主持人李廷敬与李筠嘉同是提倡风雅的好友，两人经常在吾园邀集沪上诗书画同人交流文艺，逐渐形成一个著名艺术社团。据李筠嘉《春雪集》所记载，吾园书画集会先后参与者有133人，林镐、何琪、韩炎、改琦、归懋仪、陈廷庆、方楷、张淳、李学璜、康恺、刘枢、唐景时、唐启镐、洪亮吉、祝塋、汪梅鼎、周枚、周锸、姜皋、褚华、袁桐、范鉴、赵勋、陆墀、魏容、杨尚震、杨光辅、杨起蟠、郭麐、铁舟、吴云、瞿应绍、瞿秉虔、孙原湘、

钮在汾、陆继辂、毛振麒、顾元燮、顾亮甫、顾登衍、沈希轼、储征甲、熊方受、祝悦霖、金门诏、高崇瑚、曹元熙、曹树奎、吴山尊、伍有庸、王芑孙、王大同、王应桂、王嘉福、孙坤、孙文杓、孙锡恩、孙庆治、乔重禧、乔培、乔淙、尹锡、钱元章、廖云锦、金湘芷、钟曾龄、凌孝仲、李逢辰、陈文述、陈祥熊、陈裴之、程晋、袁通、方子春、戴公望、钱杜、沈静、龚自珍等均在其列。集会活动始于1803年，末于1828年李筠嘉去世。

【11】小蓬莱书画集会，1839年秋成立于上海城隍庙南之小蓬莱，由著有《墨林今话》的蒋宝龄发起组织并主持，活动至1841年蒋宝龄去世而终止。集会主要成员有乔重禧、徐渭仁、王寿康、印廷宝、毛祥麟、周莲、马昂、侯敞、沈维裕、平畴、孙坤、郑麀、陈銮、姚燮、钱元章、费丹旭等。其间虽包含许多本地画家，但以蒋宝龄因生活困顿来沪谋生的客观需要计，很可能已在传统文人雅集中增加了“揽环结佩”的互助成分。

【12】蘋花书画会，亦称蘋花画会、蘋花画社（蘋花多讹为萍花），1862年夏成立于上海西城关庙牧龙道院，由吴宗麟发起组织，并公推俞岳、顾春福为社长。其前身是吴宗麟初创于1850年末的蘋花吟社，亦称蘋花诗社，设于上海县学署问字亭。蘋花书画会成员有秦炳文、包栋、刘懋功、钱慧安、钱云巢、王礼、周闲、翁绶琪、陶淇、朱熊、朱偁、朱梧、翁雒、吴大澂、汪洵、倪耘、闵沅、闵钊、费寿康、陆应祥等数十人。

【13】飞丹阁书画会于同治年间（1862—1874）成立，会址在上海豫园九曲桥荷花池畔的得月楼。此处原是丹徒画家殷宝龢之父开设的得月楼扇肆，成为书画家聚会交游的固定场所后，仍设书画卖品部，并且兼营客栈，专供外地书画家寄宿。参与飞丹阁书画会活动的人很多，胡公寿、汪洵、王礼、周闲、吴滔、吴石仙、吴穀祥、吴友如、杨伯润、张熊、任熊、任薰、陶淇、包栋、蒋确、高邕、朱偁、俞樾、钱慧安、闵沅、朱梧、蒲华、