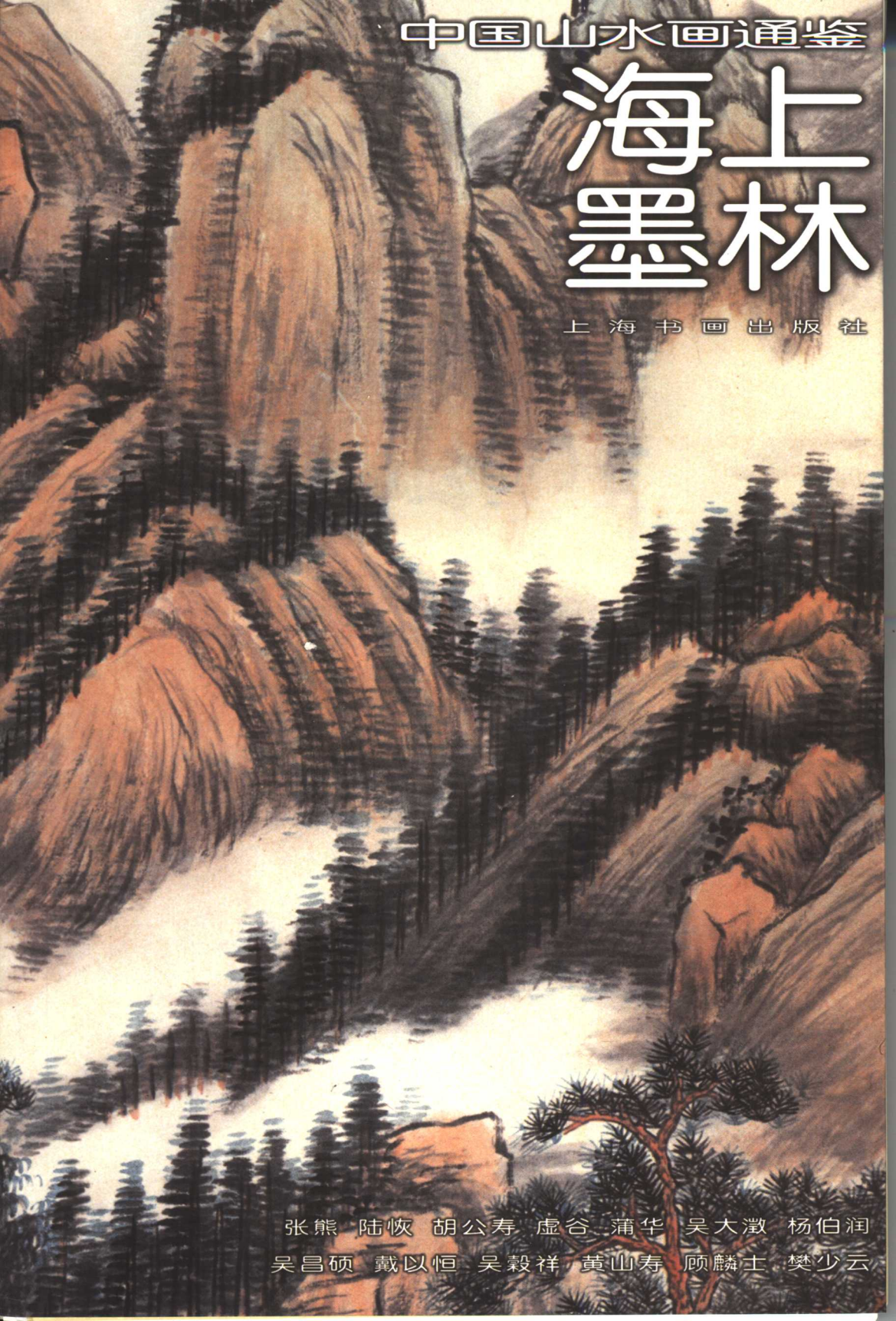


中国山水画通鉴

海上墨林

上海书画出版社



张熊 陆恢 胡公寿 虚谷 蒲华 吴大澂 杨伯润
吴昌硕 戴以恒 吴穀祥 黄山寿 顾麟士 樊少云

中国山水画通鉴

海上墨林

文 赵寒成

图书在版编目 (CIP) 数据

海上墨林 / 赵寒成撰文. — 上海: 上海书画出版社,
2006. 3

(中国山水画通鉴)

ISBN 7-80725-266-9

I. 海… II. 赵… III. 山水画—艺术评论—中
国—清代 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 018697 号

责任编辑: 王 彬

技术编辑: 杨关麟

责任校对: 周倩芸

版式设计: 杨关麟

封面设计: 王 峥

中国山水画通鉴·海上墨林

● **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

上海文高文化发展有限公司制版

上海丽佳制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 965 × 635 1/16

印张: 8 印数: 1-3,000

2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 7-80725-266-9/J.250

定价: 35.00 元



山水画是中华文明的独特产物。千余年来，它作为中国绘画的最大门类及其艺术成就的集中体现，作为中国人观照自然、阐释世界和承载其观念意义的一种重要方式，以鲜明的文化品格、丰富的表现形态，参与了中华民族艺术精神和人文气象的建构。20世纪以来，伴随着社会的巨大变迁，山水画的文化渗透力尽管有所削弱，但为其提供并不断滋养着后来人的价值和形式渊薮，仍然以其既作用于现实艺术情境，又作用于主体认知结构的双重效应，深深楔入当今时代。

《中国山水画通鉴》以图文相映的方式，对这部绚丽多姿的山水画发展史进行了较为完整而系统的梳理。从中展现的，不仅是山水画的发生发展过程，不仅是关乎山水画的艺术家和艺术作品的流行变迁轨迹，而且也牵连了山水画赖以存在的文化土壤，牵连了一代又一代需要山水画的人与山水画所构成的那层不断嬗变着的微妙关系。

为了方便阅读和使用，全书以山水画发展的时序为经，以价值形态的消长变化为纬，厘定成三十四分册，每册皆独立成章而又互为生发呼应。本书《海上墨林》为第三十一册，主要阐述晚清时期上海地区的山水画艺术活动。

目录

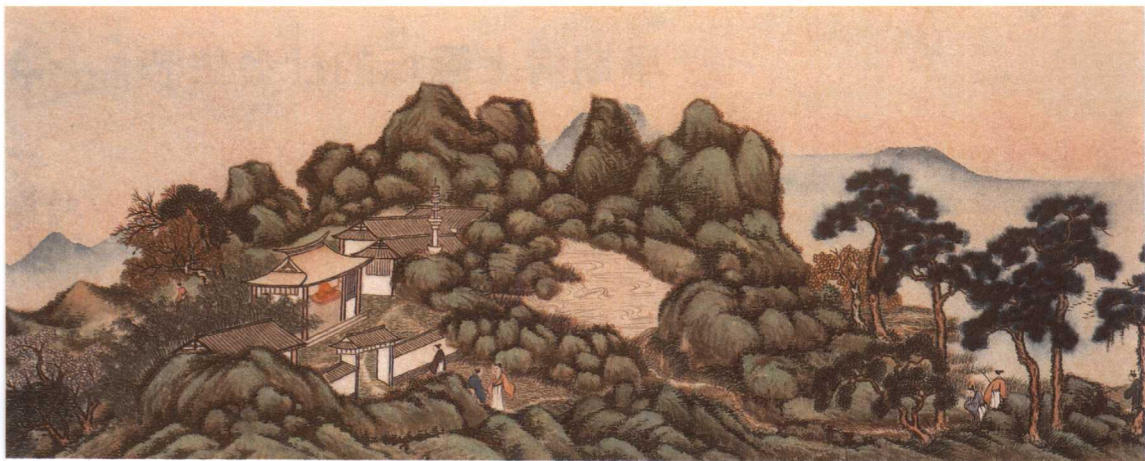
- 一 早期海上画坛的社会生态 5
- 二 杭州、嘉秀地区山水画格与海派 31
- 三 吴地山水画风对海派的影响 55
- 四 皖浙及邗上山水画风与海派逸轨 99
- 五 余论 125

■ 早期海上画坛的社会生态

作为中国现代史的分水岭之一，上海开埠的意义极为深远，而海上绘画作为中国近现代绘画的分水岭，其于美术史上的意义同样也极为特殊。

上海地理范围和城市地位的变化始终处在一种时空进程中，这不仅体现在不同历史时期里的行政区域分割，同样也体现在海岸线逐渐东移和新陆地的形成上。东晋时期，松江入海口处就被命名为“沪渎”，唐代设立华亭县，宋代设立青龙镇、上海镇。至元二十九年（1292）又从华亭县划出五乡，设上海县，隶属松江府。澄清这一历史地理概念有助于我们明晰海派绘画的外延和内涵——海上画坛既保留了开埠之前松江一带吴地画系的画风嬗递，同时也蕴含了上海开埠之后对来自江浙皖等周边地区画风的多样融合。

鸦片战争之后，五口通商“自海禁一开，贸易之盛，无过于上海一隅”。但是在道光二十三年，即1843年之前上海还只是靠近松江的一个小渔村。道光十九年，即1839年，江苏人蒋宝龄寓居沪上，常于小蓬莱阁邀集诸贤共论书画。当时，蒋和他的同伴只不过是把上海作为避暑休憩之



地。直至1845年英国开始营建租界，上海才真正由一个小渔村开始逐渐向有着“万国之都”之称的大都市演变。《论上海今昔情形》^①一文生动而简约地描述了当时上海崛起的过程：

上海在四十年以前，不过海滨沙碛耳，登埠北望，皆沙田花地，南东其亩，所往来者亦不过耕夫馊妇而已。市肆都在东南城厢内外，亦不如现在繁华。至咸丰三年（1853）赭寇（按：当时对小刀会的蔑称）为乱，城内之被其难者不可胜计，景象益复萧条，惟南市夙称辐辏之区，沙船号家为生意大宗，其次则糖花两项，余皆不足齿数矣。至于丝茶交易则向在广东，初未尝以上海为荟萃之所也。今之金利源码头由招商局购诸旗昌洋行，何等热闹，以前天妃宫之故址耳，沙船出海，风涛可畏，故最奉天妃，以其神为能操海政而拯人之危机，然庙宇之外，亦鲜栉比而居者，一角黄墙，夕阳黯淡，殊亦无甚佳景。彼时马路尚未建筑，道路尤觉崎岖，今之所谓红庙者，



李嘉福 山水图卷（局部）

则岿然一区，别无居屋；抛球场在今日为四达之衢，而前此初筑马路时，则不过兀然一壁，西人借以消遣已耳。即三茅阁桥前，本在法巡捕房之东面，其桥作八字形，固不若现在之更移而东，且平稳而巩固也。晚间又无地火照耀，店家所用犹是本地之油灯，间有洋油者已觉其光数倍，又岂若今日之履道坦然，街灯斓然，居户轳然，旅客纷然也乎。迨长江通商议定，渐有起色，然其初亦仅在小东门外所谓洋行街最为热闹，而北市则犹未盛也。自新开河成马路平铺，洋泾桥跨浜而过，而后道路日见平坦，工部局修筑道途，惟日不足，而街途洁净，至者如归。至发逆（按：当时对太平军的蔑称）由金陵窜扰，江浙纷然，凡两省中之大家世族，以及富商巨贾，借避难于此，以故上海益见兴旺，房租陡贵，购地造屋以税远人者莫不利市三倍。又有轮船风驰，西商云集，奇巧便利之事日出无穷，如创造码头以便巨载，创造地火以便行人，车样翻新，轮蹄征逐，无一不以便民为心，以招徕为事，电线通报遐迩，昔书捷于邮传，惟铁



吴毅祥 秋林雁阵图轴

路火车已成复毁颇为可惜。而近来又有自来水之制，其日新月异者正无已时。

这段记载中至少说明了四个问题：其一是上海开埠之前由小渔村变为港口，乃是凭借地理上的位置优势；其二是开埠之后在欧风东渐影响下上海的市政建设；其三是大量的外来人口使得房租陡贵，令上海有“居不易”的趋势；其四是太平军起义时苏浙等地的大家世族、富商巨贾避乱沪上。事实上，也正是基于上述的这些原因，上海才逐渐成为一个由各地移民组成的自由港，进而在数十年后发展成为一个国际化的大都市。而聚集在沪上的各地移民构成了形成中的市民群体，这一移民特色也决定了此地须容纳不同地域、不同层次的审美趣味，如寓沪的各地世族绅宦依旧保持着对原住地画风的偏爱，而在沪的富商巨贾同时也有着各自的画风偏好，这些均是促成日后海派画风多样化的重要原因。而当太平天国运动摧毁了广州行商和扬州盐

秋声赋图轴
任伯年
庚子年十一月
任伯年画



任伯年
秋声赋图轴



杨伯润 秋林帆影图轴

商以及徽商的省际贸易网络之时，因租界而相对稳定的上海于是就成了买办商人、金融商人以及士绅商人的乐土。而在城市日趋繁华且稳定的背景下，海上绘画亦得以兴起，这与往日新安和扬州画派随着徽商、盐商的兴盛而兴起，出于同一理路。

19世纪末至20世纪上半叶，虽然北京、广东等地凭借本地深厚的文化底蕴在中国近现代绘画史上仍据有重要的地位和意义，但缘于欧风东渐和作为国际化大都市的上海的逐渐崛起，中国绘画的重心已逐渐转至沪上。这一转变，从表面上看似乎是地理意义上的简单迁徙，但其下却既隐藏着绘画艺术对于社会经济的依赖，又蕴涵着极为复杂的画史变迁等问题，也正是因为这些错综复杂的画史传承关系，与社会经济的发展相凑泊，最终使海上山水画由19世纪末的正统派山水一统天下走向20世纪二三十年代

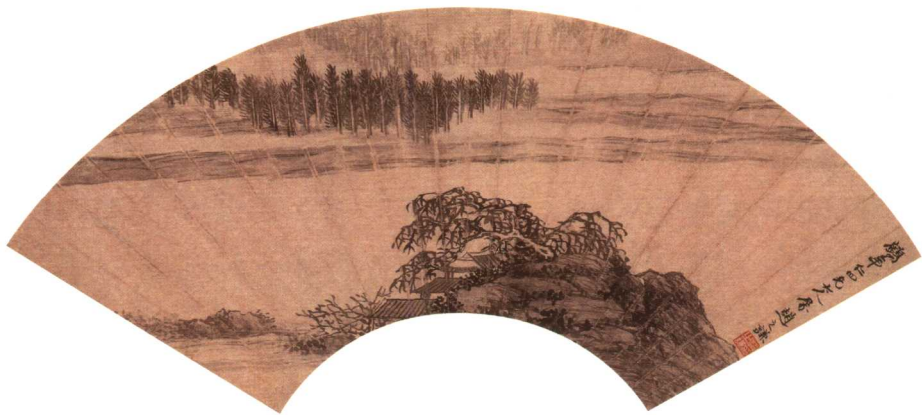
的风格多样化。

在此，我们有必要重新回顾历史。在上海城市还没有形成规模以前，嘉道年间主宰当时山水画坛依然是“四王”一脉正统派的势力，范围遍及江浙。方薰在《山静居画论》中说：“两宗（指娄东、虞山）设教宇内，法嗣蕃衍，至今不变宗风。”然而，这种局面是怎样发生变化的呢？且让我们先看一看早期海上画家的人员组成。

按张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》：

自海禁一开，贸易之盛，无过于上海一隅，而以砚田为生者，亦皆于于而来，侨居卖画……

而考杨逸的《海上墨林》，可知其时来沪鬻画的画家省籍繁多，数量庞大，但仔细分析仍能从中理出头绪，其中十分重要的原因，即是为避太平天国以及北方的义和团战乱而迁居沪上鬻艺。1850年代揭竿而起的太平军横扫大清半壁江山，金陵陆沉，三吴震动，而当时的上海已经设立租界，这个原本丧权辱国的产物，在战乱之时竟然倒成了避难之所，缘此，日渐繁华的上海因而成为当时江浙士绅逃避战乱的首选。总之因太平天国运动而避乱沪上的画家极多，兹略选有代表性者陈述如下：“嘉道山水四家”中的戴熙（1801—1860）曾官兵部侍郎，太平天国起义时受清廷之命帮办团练，太平军攻陷杭州后自杀身亡，戴家后由杭州迁至松江。戴熙长子戴有恒任官松江管粮通判，次子戴以恒（1826—1891）则鬻画海上，与张熊（1803—1886）、杨伯润（1837—1911）齐名。《寒松阁谈艺琐录》中记载杨伯润也是在咸丰之季避乱来沪，鬻画养母。而与杨齐名的张熊早年



赵之谦 山水图页

居江苏吴江平望等处，同光年间为沪上寓公。与杨伯润、张熊同籍的陶淇（字绍源，1814—1865）先客居盛泽沈氏停云馆，后为避兵乱至沪上，住旧城西仓桥。早期海派大家虚谷（1823—1896）青年时为清军参将，咸丰初年奉命镇压太平天国起义，意有所触，遂披缁入山，居住苏州，与瑞莲寺、楞严寺诸住持交往频繁，并经常来上海卖画。声望地位与虚谷相仿的早期海派名家任伯年（1840—1895）则是因为1861年太平军攻打杭州，辗转于萧山、绍兴，并参与太平军起义，1865年任伯年从任薰学画，最后移居海上终其一生。早期海派的另一位大家赵之谦（1829—1884）曾于1861年参与对抗太平军，同年妻女双亡，次年号悲盦，潜心金石书画，来往于上海、杭州、北京。而《寒松阁谈艺琐录》的作者张鸣珂，初官德兴知县，晚岁随淮军移居松江，遂于沪上鬻画。早期海派画家中直接或间接地因太平天国战乱而流寓沪上的画家还有很多，如有“近世女界第一大画家”之称海上女画家吴杏芬之父吴鸿勋，曾佐曾文正幕，同治年间流寓沪上，鬻艺为生。为“海上三熊”之一的朱熊（1804—1864），道光二十七年（1847）至袁浦（今上海奉贤柘林）幕府作文吏，咸丰十年（1860）

嘉兴兵乱，避难移居海上。善写工细人物、青碧山水的早期海派名家黄山寿（1855—1919），初游北地，因“拳乱”而南归，寓沪鬻画。而曾与胡震同寓沪上避乱的钱塘人钱松，因咸丰十年（1860）杭州城破而服毒殉难……显然，躲避战祸促使咸、同年间江浙皖等地一大批画家涌入上海，依托沪上日益繁荣的经济，鬻画为业。

随着清民易祚的政治鼎革和上海城市规模、市政建设的发展，辛亥革命前后又出现过一次大规模迁移海上的风潮。在此次迁移寓沪的画家之中，有不少与政治形势密切相关的人物，如光绪末



吴杏芬 仙山楼阁图轴

年曾任江西知县的商笙伯（1869—1962），于辛亥革命后寓居海上；何绍基之子清末任上海浚浦局总办，有着深厚山水画功力的何维朴（1842—1922），亦于辛亥革命后寓居海上，鬻画自给；清末受张之洞所聘任两湖师范学校图画教员的汪洛年（1870—1925），同样于辛亥革命后鬻画海上；曾任福建同知的赵叔孺（1874—1945），于1911年后寓居海上；1899年以维新派嫌疑受追缉的黄宾虹（1865—1955），则于1909年移居海上……此时还有诸如郑孝胥、李瑞清、曾熙、袁克文等政界人物，都曾一

細路盤之轉石根蒼藤古木帶斜
腫短竿不覺行來遠回首青山半是
雲
乙卯夏月仿江貫道筆於
小清仁兄大雅正之
旭遼老人黃山壽



黄山寿 青山细路图轴

度乃至长期在上海鬻售书画。如果说前一度大规模来沪鬻画的多为上海附近省份的职业画家,那么此次来沪的画家则更多是退隐官员、名士及革命志士。

综上所述可知,19世纪末20世纪初寓沪的画家主要是以上海附近的省籍为主,包括苏州、无锡、常熟等地的吴地画家以及来自杭州、嘉兴、湖州、绍兴等地的浙籍画家,还有一部分徽籍画家,这就基本构成了初期海派画坛的主体。于是,吴、浙、皖三地的画风以一种极为复杂的方式纠结并存于上海,三地的画风并非毫无关联,而是以互为影响、互为融合,并且它们前后更迭、此消彼长的过程,无论从社会学还是本体论角度而言,都具有内在的因果联系。

同治以后海上画坛的第一个变化,是寓于沪上的浙江籍画家开始占据市场的主导地位,如被视为早、中期的海派代表画家的赵之谦、张熊、朱熊、朱梦庐、任熊、任薰、任伯年、



何维朴 山水图轴



曾熙 山水图页

蒲华、吴昌硕、王一亭等，无一不是籍出浙江。

浙籍画家渐成为海上画坛的主导力量，固然因为浙江商人多行会组织，浙籍画家亦多社团中的主要组织者，同时也须看到，此时之上海已非昔日松江、青浦这样的小市镇，而渐成为由新兴市民阶层主导的都市。比较而言，相对更多恪守文人画传统的吴地画家就远不如浙地画家在上海成功，这主要是因为浙吴两地画家所携的传统与此时上海的环境具有不同的适应性所致。基于上海的商业化环境，是时侨居沪上的画家为了生存，必须自觉地培养起市场意识，对于“十里洋场”熏陶下的新兴市民阶层来说，原本以体认文人儒雅，主要是以自娱为主的士人绘画传统及其十日一山、五日一水的低效率创作方式，就明显显示出其不合时宜的一面，而传