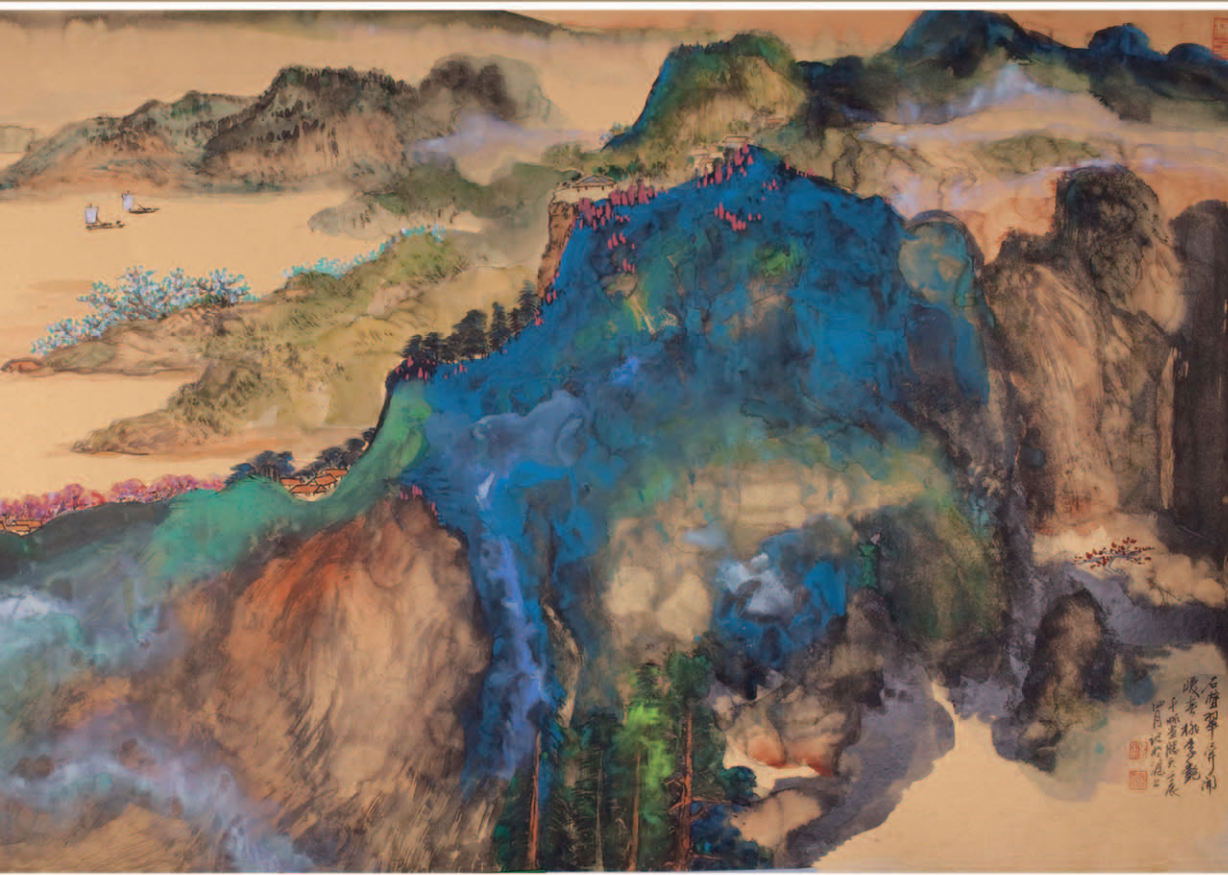


聚德评论

汤胜天 / 主编



海派画坛巡礼

我一手拿钢笔，一手拿毛笔

海派艺术与市场经济的大视野



黄河出版传媒集团
宁夏人民出版社

聚德评论

汤胜天 / 主编



黄河出版传媒集团
宁夏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

聚德评论 / 汤胜天主编. —银川:宁夏人民出版社, 2012. 6
ISBN 978-7-227-05234-0

I. ①聚… II. ①汤… III. ①中国画—绘画评论—中国—现代—文集 IV. ①J212.05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 142077 号

聚德评论

汤胜天 主编

责任编辑 张燕宁 王 艳

封面设计 王 言

责任印制 丁 佳

黄河出版传媒集团
宁夏人民出版社 出版发行

地 址 银川市北京东路 139 号出版大厦 (750001)

网 址 <http://www.yrpubm.com>

网上书店 <http://www.hh-book.com>

电子信箱 renminshe@yrpubm.com

邮购电话 0951-5044614

经 销 全国新华书店

印刷装订 宁夏精捷彩色印务有限公司

开 本 889mm×1194 mm 1/16 印 张 17 字 数 320 千

印刷委托书号 (宁)0008874

印 数 1500 册

版 次 2012 年 6 月第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-227-05234-0/J·356

定 价 60.00 元

版权所有 侵权必究

前言

汤韬略

从《聚德文选》的推出到《聚德评论》的编写，时光过去了半年，在匆匆忙忙的拍卖事务中，抽出时间，认认真真的阅读，给了我很多启迪和经营思路的改变。因此，作为一家经营性的拍卖公司，抽出相应的资本投资理论学术研究，是很有意义的。同时，我也深深地体悟到，一个没有学术理论指导的文化艺术产业是没有生命力的。

2011年中国艺术品市场有人称之为“冰火两重天”，使无数的收藏家、投资者、经营机构感到震惊与茫然，更让我们看到艺术品市场的大资本介入并不是万能的。从一定意义上讲，艺术品市场的峰谷颠簸，恰似梳理艺术品经济的发展规律及诸多结构问题风控研究的好时机。这也给我们学术团队一个非常好的契机，它为我们提供了一个科学的理论研究和实践考察的良好契机。

我很年轻，需要学习更为广博的知识。在此，我由衷地感谢我们的团队及各界知名学者提供的十分有价值的学术文献。有了他们的帮助和工作，聚德公司才能茁壮成长，更为庆幸的是，我们还有上海华东师范大学艺术研究所的加盟及黄河出版传媒集团的支持。因此，我坚信，聚德是有希望的。

我们将进一步推进海派研究，进行数据库的工程组建。我们将高度关注中国艺术品市场的结构变化，深层次地研究艺术品经济的新模式、艺术与商业结合中遇到的新问题。诸如中国艺术品市场在世界艺术市场的占有率问题；中国艺术品基金在发展中诸多需要解决的问题；艺术品拍卖公司、

高端画廊、文化艺术品产权交易所等艺术市场结构问题；在艺术商业多元化时代，更提醒我们东方艺术文化的艺术精髓与巨量国内外金融资本对应的财富与话语权问题；等等。

上海历来是都市文化的重镇，享有“艺术品收藏半壁江山”的美誉。今天，中国经济与世界已经接轨。海派的收藏，海派的艺术，当引起各界人士的关注。发现艺术，创造价值，保护艺术资源，探源艺术金库，学术的理论指导必不可少。《聚德评论》将沿袭讲艺术、讲真伪、讲未来、讲中国艺术品市场的种种现象，给读者共享艺术精品与艺术理论的精神愉悦。

目 录

海派画坛巡礼	卢辅圣 / 1
海派绘画的商业化特征	单国霖 / 8
海派的形成及其商业因素	江 梅 / 18
现代进程中的海派艺术	林 木 / 26
海派及现代理论的判断	高天民 / 35
海派绘画之社会学研究	陈振濂 / 50
蔡元培与海上画坛	潘耀昌 / 73
外海派	
——近代西画东渐研究	李 超 / 83
海上中国画一百五十年论纲	汤哲明 / 102
海派艺术与市场经济的大视野	汤胜天 / 115
水陆法会与水陆画	苏金成 / 121
从精微工致到气象万千	
——赵朴初致圆明讲堂明旸法师信札书法赏析	高致宇 / 149
静雅清丽 高远平和	
——张大壮花鸟画评析	胡媛媛 / 152
走进豆庐	唐吉慧 / 155
江上青山阅古今	
——汤胜天先生书画艺术	倪 进 / 159

工笔画放光彩 ——记金正惠的绘画	朱金晨 / 164
删繁就简能见其道	李国传 / 169
以“南北宗”论观照近现代画坛	王 言 / 171
中国书画鉴定史考	倪 进 / 176
Pilgrimage to Field of Shanghai School Painting	高致宇 译 / 195
私は新しい書道の果てしのない煙波を逍遥する ——鄭必寛の新しい書道と芸術哲学新論	王 可 译 / 203
阮荣春：我一手拿钢笔，一手拿毛笔 ——专访学者型艺术家阮荣春教授	萧 月 / 215
“三合一”艺术工厂的流程说明	申 延 / 223
“三合一”艺术工厂合作方案	王 君 / 226
“三合一”方案试水	吴 兴 / 233
艺术向左 资本向右 哪里相遇	孙 双 / 236
何以冰火两重天 ——2011年中国艺术品市场问答	静 庐 / 241
收藏家的社会回报	伊 仁 / 248
艺术散论	王 言 / 251
生活中的艺术	雨 飞 / 256
文交所之路	/ 262

【简介】

卢辅圣，别署卢甫圣，1949年生，浙江东阳人。1982年毕业于浙江美术学院中国画系。擅长中国画、连环画及美术理论研究。为《朵云》《书法研究》主编。作品有中国画《旧游》。连环画《钗头凤》获第六届全国美展银质奖章。出版有《天人论》《书法动态论》等。主持编纂《中国书画全书》《中国画名家技法图谱》。他的美术理论得到了行内的好评。现任上海书画出版社社长、总编辑，为中国美术学院博士生导师、上海中国画院兼职画师、上海美术家协会副主席、中国美术家协会理事。



海派画坛巡礼

卢辅圣

海派绘画是中国近代美术史上最具魅力的艺术景观。它绘画阵容浩大，绘画风格纷繁，引人注目。而且还追蹑时代步伐，革故鼎新，中西方思想与文化交汇使其声势显赫，影响深远。文章简要勾画了近代开始的海派画坛的一个轮廓。它揭示其共时上的丰富多样和历时上的移替变化，提出了一个相对动态的概念。文章指出海派绘画无固定模式，无统一风格，无独尊宗主的基本特色，这才使它在多元并存的生动时局中永葆艺术青春。

海派绘画是中国近代美术史上最具魅力的一大艺术景观，是与京津画派、岭南画派鼎足而立的画家集群，不仅因画家阵容浩大、绘画风格之纷繁雄踞魁首，尤为引人注目的，是它那追蹑时代步伐的革新姿态，以及得中西交汇风气之先的显赫声势和深远影响。当然，这是在广义的立场上使用海派一词的。正如其他文艺门类或学术领域中所指称的京派与海派，并不存在各自封闭、彼此对立的完整体系，而只是一种昭示地方色彩的区域性概念。海派绘画或曰海上画派乃是对上海地区诸多绘画流派的统称。也许只有这样，才能跳出自有海派之日以来始终纠缠不清的名实争议和褒贬循环，从而在画家和流派的具体实在性中探寻其历史蕴涵。

—

南宋以后，江浙成为士大夫画家最多的地区，中国文人画史的绝大部分篇章，都是在这里演绎的。元代始立上海县，温日观、任仁发、曹知白、方从义等画家先后见诸史籍。迨至明代，莫是龙、董其昌、陈继儒出，赵左引领苏松派，沈士充引领云间派，顾正谊引领华亭派，上海地区的绘画已经蔚为壮观了。清代中期，上海跃居为江南的一大商埠，鸦片战争后，又渐成输入境外资本和舶来西方文化的远东第一重镇，来自江、浙、皖等地的文化精英和文物书画联袂接踵，争妍斗奇，美术社团、艺术市场、现代的展览出版和教育机构此起彼伏，交相辉映。杨逸《海上墨林》载，由宋至清末，居上海的金石书画家有 741 人。创建于宣统元年（1909 年）的豫园书画善会，成员近 200 人，经营 40 余年。这片面对大海、背靠大陆、中西杂处、多元并存的土地，既为革新派和引进西方派画家的生存发展提供了优裕的条件，同时也是坚持国粹和发扬传统的诸派画家展示身手的大好场所。诸如此类的天时、地利、人和，为上海营造出其他地区无可比拟的艺术涵泳量和社会宽容度。

绘画精英云集上海，为海派绘画特色的形成提供了雄厚的人才基础；来自不同地域、不同文化层面的画风画艺，成了上海画坛迅猛发展的艺术酵母。清末民国初，活跃于上海并负有盛名的画家，先后有费丹旭、朱熊、姚燮、王礼、周闲、任熊、胡公寿、虚谷、朱偁、赵之谦、沙馥、蒲华、钱慧安、吴大澄、顾沅、任薰、杨伯润、任颐、吴滔、吴昌硕、吴石仙、胡璋、吴谷祥、吴友如、高邕之、陆恢、倪田、黄宾虹、王震、姚虞琴、程璋、商言志、赵子云、赵叔孺、俞原、汪琨、吴徽、张光、吴仲熙、丁辅之等。由开放的情境和剧变的时代所酿造的风云际会，使他们的不同追求各得其所。

费丹旭和钱慧安是海派人物画的班首。费丹旭的叔祖费南村、父费珏皆为沈宗騫的弟子，他秉承家学，以秀润而柔弱的补景仕女和肖像画，与改琦并称为“一时瑜亮”。其子费以耕、费以群以及潘振镛、潘振节、潘琳、尹小霞、唐培华、胡锡珪等名手，皆师承有绪，号为费派。钱慧安曾任豫园书画善会会长，其作画线条挺劲、姿态闲雅的人物故事画广为上海市民所喜爱，而且深刻地影响了远至津门的民间画工。沈心海、谢闲鸥、钱书城、石钟珣、潘赓、曹华、金煜、阮数峰等皆为追随者，人称“城隍画派”。

花鸟画坛以张熊、巢勋为一派，王礼、朱偁为一派，前者古媚纵逸，后者爽利洒脱，相与创为新调而风行一时。此外，有周闲一系列亦颇负盛名。但后来居上的劲旅，当属任氏一门，其中任熊和

任薰为兄弟，任预为熊之子，任颐为熊、薰的族侄与弟子，任霞为颐之女，皆茂于风华。所谓“任家昆仲老莲派”，陈洪绶那种伟岸磊落的画风，趋于装饰夸张，别开生面。而花鸟、人物、山水的全能型追求，以及渊源于任熊族叔任淇的恣派没骨花卉，富有情趣，糅合了工笔、写生、写意等技术特色。尤其是任颐出道后，受王、朱画风的濡染，形成了兼工带写、雅俗共赏、清新隽逸的独特画风，其画技之精，画材之广，画作之丰，均为数百年来所罕见，遂臻任派破格创新的最高典范。任颐的画格，不仅为徐祥、倪田、金榕、马镜江、颜元等弟子或习其画风者所推波助澜，而且深刻地影响了虚谷、吴昌硕、胡璋、吴徽、高邕之等同时代的著名画家。

授金石书法入画的一派，以赵之谦与吴昌硕为巨擘。赵之谦擅画花卉蔬果，其风规与二任、王、朱不无关涉，而以水墨浓郁，设色艳丽，笔含篆隶的宽博醇厚之趣，旁参徐渭、李鱓诸家，抒出己意。其书画印相互为用、融会贯通的艺术追求，开创了清末写意花卉新风格。吴昌硕受赵的启迪，也以三绝为能事，由于匠心独具，风格各殊，故能自成体系。其外似粗疏，内蕴雄阔，情感丰茂，气势磅礴的图式趣味，尽管蹊径单一，仪态木讷，却以无可争辩的力量、大气与文人渊藪，为向有“渲染丹青，刻画金石，以争长于三绝”之传统的上海艺坛树起一座丰碑。麇集吴派旗下的赵子云、吴东迈、吴弗之、诸乐三、王个簃，以及服膺吴门而另辟蹊径的陈师曾、齐白石、潘天寿



张大壮 十屏之仙露明珠



等人，分别从两个不同的方向拓展了吴昌硕艺术内涵的深度及广度。

当时的上海，是一个由不同民族、不同特色共同构筑起来的广阔舞台，各路英雄在这里入主中国大地，以此为大本营，而作为职业国画家的老一辈名流，却大都置身于中西文化冲突之外，传统的鉴藏和经营圈子，保证了他们在旧文化的纯正氛围中优游卒岁。因此，在赵、吴的笔墨系统之旁，有着一大批各具才情的同道人。比如，胡公寿、高邕之、王震各以自己独诣的书法根柢入画；人呼“蒲邈遏”的蒲华，善用湿笔直扫，墨浑淋漓，笔意奔放，以潇洒落拓之气，位列吴昌硕副翼，被吴昌硕赞为“一拳打破古来今”，林纾推为“今之画宗”的虚谷，则以干笔偏锋作画，风格冷峭古拙，新奇隽永，融化外来影响而不见形迹，戛然独造又一艺术心境。

相形之下，山水画坛似乎稍显沉闷，虽然从事者甚众，但除了虚、蒲、胡、吴、任等人分别以各自的禀赋兼擅其别调之外，基本上局限于两路风格。一路以顾沅、杨伯润、吴谷祥为代表，在董其昌和四王的流风余韵中求变化，其中以吴、杨较见新意。另一路以吴石仙为代表，脱略四王而上溯米派山水，并参用西方水彩画技法，具应物象形之致而有所创制。

上述风格有别、流派各异的艺术取向，体现了早期海派绘画多向度、多层面的勃勃进取精神。其中既有对形式技巧的高度追求，也有对生活情趣的玩味或憧憬，既有对外来艺术的吸收借鉴，也有对传统品格的固守与弘扬，变古为今、中西合璧、入境问俗、狷介不移、激浊扬清、崇奢竞异……形形色色的画家、画风和画事，汇成了一道五光十色的风景线。

二

海派绘画的影响力，在民国初期就已广及交通发达地区。晚清时以“四任”或钱慧安派为海派的狭义指称，以及像张祖翼那样斥之为“皆恶劣不可暂注目”的保守主义偏见，逐渐为包容更多画家并侧重于褒扬新变的观点所压倒。1929年举办首届全国美展时，陈小蝶撰文评述“现代国画画派”，所列六派中，竟有四派出自上海地区。

民国期间，郑功耀、冯超然、张善孖、熊松泉、俞明、邓澍、樊少云、马骀、王师子、张聿光、孙雪泥、郑集宾、马孟容、贺天健、沈迈士、吴湖帆、郑午昌、张石园、汪亚尘、诸闻韵、邓怀农、袁松年、朱文侯、陶冷月、刘海粟、胡伯翔、王个簃、钱瘦铁、丰子恺、张大千、李秋君、关良、谢之光、伍蠡甫、林风眠、郑慕康、来楚生、江寒汀、陆小曼、张大壮、沈子丞、戈湘岚、黄幻吾、陈

秋草、白蕉等晚起的画家相继充实上海画坛，另如前辈名家萧俊贤等也移居上海。由于留洋运动、抗日战争及建立新中国的历史嬗替，不少人的生活阅历和艺术观念发生了深刻变化，因而比起清末民国初的画家来，一方面是风格面貌更为纷繁纠杂，另一方面，如同吴昌硕时代的那种游离于社会政治之外而沉醉于一方水土、一己情怀的艺术纯粹性，已经难以为继了。

山水画家中，贺天健糅合南北宗而饶畅爽泼辣之意致，钱瘦铁法乳黄山派而得笔墨苍润之情趣，郑午昌出入王蒙而不泥绳墨，萧俊贤不坠宗风而力振柔媚，堪为借古开今一系的中坚。至于吴湖帆顺沿四王体系穷本溯源，将水墨烘染与青绿设色熔铸于一体的集大成努力，以及张大千往返文人卷轴与众工画壁之间吞吐研磨，乃至晚年开创泼彩山水之新格，则更是佼佼表率。与之相左的艺术追求，是反文人画的写实途径。如果说，文人画的隐逸情怀与20世纪渴求民族自强的历史主题相背离，从而使富于自律色彩的艺术追求更多地让位于适宜发挥社会功利性作用的艺术取向，那么，在20世纪五六十年代艺术为政治服务的社会情境中，几乎所有的当龄画家都或长或短地走过一段主题先行、形式通俗和写生为上的道路。然而，也许因为上海乃文人渊薮、墨缘深厚之所在，也许因为上海早就经历过西潮的冲击，也许因为上海在新中国解放后缺乏相应规模的美术高教机制，从整体结构上看，像北京李可染、广州关山月、西安赵望云、南京钱松岩之类的借重西式写生方法和入世使命感的新山水画派，始终无由产生。就连乞灵于明暗渲染之功的陶冷月，也耽于孤峭凄迷的情怀，而与反映现实、服务大众的要求扞格难入。

这一现象同样反映在花鸟画和人物画里。无论汪亚尘融合中西的花鸟虫鱼，朱文侯整合形神的狮虎猴鹿，还是江寒汀的没骨写生，来楚生的阔笔写意，抑或白蕉的文人幽兰，黄幻吾的岭南风规，林风眠的宣纸水粉，尽管静噪有殊，旨趣不一，偶尔也会为简单化的图解需要和写生原则所动摇，但一种注重笔墨效果，讲究民族绘画特性的心理期待，仍然左右着人们的艺术思维。唯其如是，非但沈子丞、郑慕康的古装人物画遵循理法上的渊源，即便像丰子恺那种筑基于即事精神的时装诗意画，或者关良那种带有速写性质的戏曲人物小品，也要诉诸漫画和变形的手法，给人以如对赤子、如啖橄榄的形式趣味感。对照北京的蒋兆和画风、天津的刘奎龄画派以及杭州的浙派人物画，海派绘画的这一特色是不难体会的。刘海粟与徐悲鸿的学术之争，除了彼此间知识结构的差异，也不能不说有地域文化的背景影响。

三

“文化大革命”后的改革开放浪潮，使中国画的老树和新枝竞相焕发活力。思想的解放，市场的重建，国内外交流的加强，不仅重塑了 20 世纪二三十年代的多元化景象，而且以更自觉、更自由的创新意识，推动着画家个人风格的构建。原先那种讲究师承、关注社会效应的风气，逐渐为崇尚独创、张扬新变的区别性原则所取代。当然，在传统规范和画派领导丧失了曾经拥有的尊严之时，衡量画艺高低雅俗的标准也将随之瓦解。这一被遽然打乱的秩序，使保守与前卫、毫耄与齟齬、行家与票友同时登台亮相。

与新中国成立后，尤其是 20 世纪 60 年代以后出生的年轻人相比，体现在老一辈画家身上的传统惯性毕竟要明显一些。作为战后海派绘画艺术生命的延接，活跃于“文化大革命”前后的年长画家，除前文既述的相关者以外，尚有朱屺瞻、吴野洲、顾坤伯、申石伽、黄若舟、王康乐、陆俨少、周炼霞、吴青霞、谢稚柳、唐云、应野平、糜耕云、董天野、朱梅村、曹简楼、张雪父、张炎夫、潘志云、庞左玉、俞子才、胡若思、邵洛羊、张守成、沈祖勃、沈柔坚、乔木、江圣华、伏文彦、程十发、郁文华、曹用平、陈佩秋、林曦明、颜梅华、富华、邱受成、刘旦宅、方增先等，他们或者溯回昔日荣光，或者升腾于衰年变法，或者以新的美学规则构建起入时的图式，或者以切近自己生存经验和艺术经验的独特性调整着致力方向，形形色色的才情志趣，在现代传媒、现代审美需求、现代市场机制的催化下，显得更加多姿多彩。

共性与个性是辩证的存在。当绘画的地域性以其鲜明的特色昭示于世时，往往以区内画家维持相应程度的共性为前提。反之，当画家的个性纷纷超越地域共性而逐鹿于更大范围的价值理想时，地域特色也就随之消隐了。从海派绘画的发展历史中，可以发现画家个性日益明显而地域特色渐趋模糊的嬗变轨迹。这一轨迹既为现代社会以信息传播速度为标志的一体化进程所推动，也与中国画传统不断遭受质疑和张扬变革的时代情境密不可分。世纪初的西学东渐与文人画危机，世纪中的政治运动与艺术功利主义，世纪末的现代化浪潮与中国画革新，尽管表现方式各异，却体现了同一个历史内涵——民族绘画的生存与发展，受到外部环境影响的程度越来越大。海派绘画是以中国面对世界挑战的桥头堡的特殊地位而显示其熠熠风采的，随着 20 世纪 50 年代的政令一统，80 年代的更大开放，海派绘画曾经拥有的新的态势，也就不再像先前那样鲜明强烈和引人注目了。然而，它所构筑的基础，则仍然

以上海所特有的艺术涵泳量和社会宽容度，承载着生息出没于斯的新老画家群及其庞大的接受者队伍。在这里，很少有参赛竞奖的热忱、争斗论战的风气和嘲弄聚啸的闯劲，而更多的是建立在个体自理基础上的务实精神，是体现着多元化或多样化原则的兼容眼光，是泽惠于移民文化和国际大都市传统的平民化与市民化趣味。新时期以来，与之相适应的艺术品流通体制之所以率先在上海复兴，并非出于偶然。

毋庸讳言，依托于近代工商业文明而成长起来的海派艺术，在舒展其前所未有的勃勃生机之同时，也不可能不裹挟着特有的惰性。重文而轻质，远观以近商，使艺术对现实的关系往往表现为顺应多于自主，亦即较少以对现实经验的话语疏离来保持批判意识，而是容易对大众趣味或者时尚机会作出形式和意义上的迎合。不少海派画家乞灵于折中一途以求左右逢源，或者以商业上的成功作为艺术的生存逻辑，是值得所有怀揣崇高抱负的画家们为之深思的。

上述匆促的巡礼，无力充任百余年海派绘画的系统介绍，而主要着眼于揭示其共时上的丰富多样和历时上的移替变化，并以此确立一个相对的和动态的概念。由于篇幅所限，许多富于意味的人物和事例来不及展开讨论，与海派结下不解之缘的各地名家，例如林纾、陈半丁、高剑父、高奇峰、陈树人、陈之佛、徐悲鸿、俞剑华、潘天寿、张书旂、王季迁、陆亦非、徐邦达、赖少其、宋文治等，也只能付诸阙如。至于黄宾虹、张大千等通常不被归入海派的大家，实际上曾在上海长期寓居并发生重大影响，这又是一个值得深入探讨却只能暂行搁置的课题。但不容置疑的是，正因为海纳百川的巨大涵量和永不止息的流动性，构成了海派绘画无固定模式、无统一风格、无独尊宗主的基本特色，才使它有可能在多元并存的生动格局中永葆艺术青春。而这，恰恰是它最引人自豪的，同时也必须予以自重、自励的精义之所在。

【简介】



单国霖，1942年生，浙江萧山人。1965年毕业于中央美术学院美术史论系。擅长中国书画理论历史研究。历任上海博物馆陈列部组员、书画研究部副主任、副研究员、研究员。主编有《华品书画集》《海上名画家精品集》等。发表论文有《浙江军年行迹及其画风探》《明代文人书画交易方式初探》《元气淋漓樟犹湿——评张大千泼墨山水画》《论近代金石派绘画》等，曾赴美国讲学，并参加美国、日本、香港等地国际学术研讨会。

海派绘画的商业化特征

单国霖

海派绘画是近代海派文化中的一种文化品类，它在以金融、工商业为主导的特殊环境中成长起来，它先后设定画会组织、笺扇店的经营，借助体，从过去狭小的社交圈走向了社会商品市场。画家从旧时文人的遣兴托志转向应世谋生。消费对象也从就是贵族、官僚、文人转向官员、工商巨头、买办职员和市民。海派的世俗化、平民化是构成海派实施创新的开拓和商品制作的规格化的双重品质。

在近代中国文化史上，北京和上海是两个代表着不同文化内涵的中心城市。正如鲁迅所指出的：“北京是明清的帝都，上海乃各国之租界，帝都多官，租界多商，所以文人之在京者近官，沿海者近商。近官者在使官得名，近商者在使商获利，而自己也赖以糊口。”（《“京派”与“海派”》）海派绘画是海派文化中最早被确认的一种文化品类。光绪二十五年（1899年）张祖翼在题吴观岱（宗泰）的画中说：“江南自海上互市以来，有所谓上海派者，皆恶劣不可暂注目。宗泰独能取资古人，不随流俗，精进不已，何患不如倪黄耶？”海派的名谓实际上是京派人士对海上画家的一种鄙视，就像鲁迅分析

的：“但从官得食者其情状隐，对外尚能傲然；从商得食者其情状显，到处难于掩饰，于是忘其所以者，遂据以有清浊之分。而官之鄙商，亦中国旧习，就更使‘海派’，在京派的眼中跌落了。”然而，海派画家正是在商业化的都市环境中，冲决了正统画派的罗网，进行变革和个性创造，以适应社会的需要，并进一步将绘画作品推向商品化的市场，由此造成了海派绘画不同于历史上任何一个画派的地域特征和时代特征。本文着重对海派绘画的商业化特征作分析，以冀有助于对海派绘画深入的研究。

一、近代上海的社会环境

1840~1842年，中国清政府在鸦片战争中失败，被迫签订《南京条约》，条约规定中国开放五个通商口岸，上海为其中一个。1843年11月，上海正式开埠。1845年11月29日，英国驻上海领事巴富尔与苏太道官慕久订立《上海土地章程》，英国开始营建租界。以后，美租界、法租界相继辟设，1863年英美租界合并为公共租界。租界的设立，对上海城市的结构、功能以及政治、经济、文化都产生十分广泛及深远的影响。外国居住者为了保证他们的特权和利益，在租界地内建立独立于中国行政系统之外的自治市政机关——工部局（1854年）、设立军队——万国商团（1853年），并于1869年设立中外混合的司法机关——会审公廨，由此租界成为一个由外国人控制管理、治安、司法等权力的“国中之国”。随着租界的设立和扩展，外国商人进行铺路、修桥，经营煤气、电灯、自来水等各项公用事业，促进了城市市政的建设。

19世纪40年代以后，外国金融企业和商人纷纷在上海投资，开设银行、商行和工厂，经营航运业、电力、电信业等。据统计，到1854年，外国商行有120多家，19世纪60年代外国人在上海的财产总值已超过2500万英镑。金融资本的集中，引进西方设备和技术的工厂开设，交通、电信等事业的开发，为上海经济和近代工业的发展提供了有利的条件和环境。与此同时，民族工商业也随之在上海兴起，官办、官督商办、官商合办和民办的企业、工厂、钱庄、商店等，纷纷在上海抢滩。经过半个世纪的经营，上海已发展成为远东最大的金融和工商业贸易大都市。同近代上海经济的发展相伴随的是城市人口的大量增长。特别是在19世纪50年代太平军攻占南京、进军江浙，江浙一带的官僚、富户和难民大批涌入上海，既带来了资本，又增加了大量的廉价劳动力。上海工商业的发展，租界地相对的局势稳定，也吸引着各方人士进入上海，形成一股汹涌的移民流动潮流。据资料统计，1855年，英美租界人口为2万人，1865年增至9万人，法租界增至4万人。1855~1865年，上海收容移民高达



50 万人，到 1910 年，上海人口达到 120 万人，成为中国人口最多的城市。

1889 年黄协坝在《淞南梦影录》里记载：“上海本弹丸蕞尔地，而富商大贾云集鳞从，以佻达为风流，以奢豪为能事，金银气旺，诗酒情疏，求妇昔之月地花天、唱酬风雅者，盖已可望而不可即也。”19 世纪下半叶至 20 世纪初，上海的城市消费急剧膨胀，烟馆、赌场、妓院、歌楼遍布大街小巷，舞厅、酒吧、跑马厅、夜总会、俱乐部纷纷涌起，成为一个纸醉金迷的消费大都市。新兴的近代化都市，市民结构也发生了巨大的变化，外国权贵、外商、外侨眷属和官僚买办、民族工商业企业家、手工业坊主、小商贩、职员、工人以至下层的贫民娼妓等各种阶层的人物杂居在这“十里洋场”，从而也产生了对文化艺术的多层次多方面的需求。在近代上海，官员和士大夫阶层已不在社会上占据领导和主导地位，外国的权要人物、中外工商界巨头在社会政治、经济生活中发挥着主宰性作用，对社会文化艺术活动也相应带来导向性的影响。传统文人画为官僚士大夫服务的创作观念和文人之间书画交酬的交易方式势必随之改变，绘画的商品化和进入商业经营轨道已成为不可避免的趋势。

清葛元煦《沪游杂记》记载：“上海为商贾之地，畸人墨客往往萃集于此。书画家来游，求教者每苦户限欲折，不得不收润笔。其最著者，书家如吴鞠潭（淦）、汤垕伯（经常），画家如张子祥（熊）、胡公寿（远）、任伯年（颐）、杨伯润（佩夫）、朱梦庐（偁）诸君，润笔皆有仿帖，以观雍、乾时之津门、袁浦、建业、维扬，局面虽微有不同，风气所趋，莫能相挽，要不失风雅本色云。”葛氏为旧式文人，他都不得不承认书画商品化是不可逆转的趋势，只是他简单地认为与 20 世纪天津、扬州等地的卖画风气相类，“要不失风雅本色”，却是对时势未能透彻认识的迂腐之见。

二、绘画商业经营的组织和渠道

（一）画会组织

清末之前，书画家集会主要是联络感情、交流技艺、探讨画理、互相唱酬，属于临时性的兴会雅集，并无固定的组织机构和活动规则。例如道光十九年（1839 年），“虞山蒋宝龄来沪消暑，集诸名士于小蓬莱，宾客列坐，操翰无虚日，此殆为书画会之嚆矢。”实际上仍是“揽环结现”的雅会性质。1851 年，钱塘吴宗麟来上海，创办“萍花诗社”。1862 年，又在疆域牧龙道院的楼船，集江浙诸名士，结社于中，从“冬至”至“重九”，举行 6 次集会，有 24 人参加，先后参与活动的有著名书画家吴大澂、顾沅、包栋、朱熊、朱偁、王礼、周闲、秦炳文、钱慧安等人。多次结集名家，已含有联合画家、