

孙 逊 主编

RENWEN YANJIU
YU TANSUO
DUSHI YU
WENHUA XUESHU

都市与文化学术

人文研究与探索

三-421



学林出版社

C53
S905
主 编：孙 逊

副主编：严耀中 杨文虎

人文研究与探索

都市与文化学术



20030910

学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

人文研究与探索:都市与文化学术/孙逊主编. —上海:学林出版社, 2004. 6

ISBN 7-80668-743-2

I. 人... II. 孙... III. 人文科学-文集
IV. C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 040060 号

人文研究与探索

——都市与文化学术



主 编——孙 逊

副 主 编——严耀中 杨文虎

责任编辑——李晓梅

封面设计——沈 峰

责任监制——应黎声

出 版——上海世纪出版集团

学林出版社(上海钦州南路 81 号)

电话:64515005 传真:64515005

发 行——新华书店上海发行所

学林图书发行部(钦州南路 81 号 1 楼)

电话:64515012 传真:64844088

印 刷——上海港东印刷厂

排——南京理工排版校对有限公司

本——850×1168 1/32

张——8.5

数——18 万

次——2004 年 6 月第 1 版

2004 年 6 月第 1 次印刷

印 数——2 000 册

号——ISBN7-80668-743-2/G · 260

定 价——18.00 元

前 言

严耀中

《人文研究与探索——都市与文化学术》行将出版,代表着上海师大人文与传播学院同仁们在学术的研究与探索上新的努力,虽然由于篇幅等原因,这里远不能包括我们学院教师最近成果的全部。

如何是人文学科和社会科学之间的差异?这是一个很难回答的问题,因为两者之间确有很多重叠的领域。但鉴于名实之间的对应关系,不同的概念必然在对象的指向上各有偏重。愚见以为人文学科应该着重于对人的关怀,范围包括对以人为中心的各种关系的探索,而社会科学则主要着眼于对社会发展诸多规律的研究。前者多着意在人的主体性上发挥,后者则强调对事物作为客体的尊重。

作为一个文科的教学单位,学术研究的目的之一是为了教学,为了学生,因此必须是全方位的,既要探索与发扬人的主体精神,也要加强对社会运行现象中客观原理的研究,力图在主、客双方之间取得最大限度的协调,达到一种新的天人合一。因此我们把“研究与探索”作为这本集子的主题,就是表明我们要人本精神和科学态度两相并重,充分结合,恰如我们把学院的名称改为“人文与传播”一样。

本集是在孙逊院长的支持下,由杨文虎教授具体编成的,因此也就有了本集的独特风格。但无论这风格会有什么变化,在学术上的不断追求永远是我们的宗旨。

目 录

海上画派与上海文化·····	黄铁池	1
上海城市文化建设的几点思考·····	杨文虎	13
港台文化与上海流行语·····	刘民钢	26
耶稣会在“东学西渐”中的桥梁作用·····	李 岭	52
悲剧的生存论探索·····	刘旭光	67
文化转型与新诗创作 ——关于当代新诗创作的对话·····	杨剑龙 蓝海文	78
对文学主体论的学术反思·····	王纪人	89
科学地继承和发展毛泽东的文艺思想·····	陈 伟	106
论古代小说语言的骈散相杂·····	詹 丹	119
尊道尚气,兼融唐宋 ——陆游诗学思想评述·····	黄宝华	147
《莺莺传》“赖简”三说·····	黄卫星	161
先秦诸子理想人格论·····	倪长康	180
训诂札记三则·····	史佩信	222
“柰”和“打”的衍变递嬗探论·····	徐时仪	238
略论五代北方农业生产的复兴措施·····	张 静 张剑光	253

海上画派与上海文化

黄铁池

在中国绘画的历史长河中，自明清开始的画风变化预示了一场艺术领域的革新运动正处于酝酿展开之中。画家个性的张扬，强烈的自我表现等改变了数百年来中国画坛上陈陈相因、千人一面的旧式定势，与同时代欧洲萌发的印象主义画派遥相呼应，东西方绘画语汇几乎同时发生了裂变并逐渐导向了多元与奔放的现代趋向。明代的青藤、八大、白阳、石涛等人首开其风，而发展到了清末民初，更出现了“扬州八怪”（扬州画派）、“海上画派”与“岭南画派”等主流改革派，它们共同的努力，形成了一股强大的合力，冲击了沉闷守旧的复古倾向而开创了鲜活生动的新画风。随了资本主义因素的出现，工商业的发展，现代城市的兴起，人们的审美意识也逐渐变化，一场以画家追求个性表现为特征的艺术革新乘势而起，它伴随了近代政治革命、社会改良和文化进步运动而成为其重要的组成部分。

值得我们注意的是，所有这些艺术上极具活力的革新与演变都与都市文化的发展密不可分。扬州画派的兴盛与发展，是与扬州当时特殊的城市形态有着密切的联系，岭南画派也是广州开埠后文化发展的产物，而更为典型的海上画派更是随了上海城市发展的脚步而跨入了雄镇海内的黄金时代，

其成就之高,声势之大,影响之广,在整个上海都市文化中无疑占有极其独特的地位。所谓“海派”艺术,泰半即指它所蕴含的艺术风格及特点。

海上画派的出现,有着多方面的社会背景,但最为重要的,它是上海兴市的一个产物。上海从清初处于东海一隅的小县城而步入今天国际大都市的行列,它的文化形态得到了全面的提升。以绘画为例,即由个别画家谋生其间发展到后来聚合了全国半数以上的名家大师汇成著名画派。

海上画派在形成与发展过程中,出现过无数的艺术巨匠。一般认为,它起于清末的赵之谦,盛于虚谷、任伯年和吴昌硕等人,此后各家竞起,争奇斗艳,蔚为壮观。但事实上,如果我们从中国近代绘画的发展以及上海建城的历史来看,上海画派的形成,可以追溯到它的源头,也即清初的大画家吴历在上海的活动。若把赵、朱(虚谷原姓)、任、吴看成是海上画派的领衔人物,那么,吴历应该是这个画派的先驱,同样值得我们关注与发掘。

吴历(1632—1718),字渔山,是清初一位著名的画家,也是一位充满了传奇色彩的人物。他与同时代的“四王”(王时敏、王鉴、王翬、王原祁)以及恽格(南田)齐名,世称“清初六家”。除了绘画之外,他还是一位中外文化交流的使者、国内最早的天主教徒之一,处于新旧、中西文化的交结点上的矛盾人物。吴历学画师从王时敏,但作画功力不逊于老师,早年风格沉郁浑厚,高旷奇闲,是典型的元代山水画的继承者。其思想意识与审美观念都逃不出封建士大夫的窠臼,泥于仿古摹旧是他们一代画家共同的审美理想。但渔山又是明代官宦的子孙,朝代的更嬗,使他坠落到社会的底层,身逢险境的他想

借绘事逃避现实,又想以艺术来倾诉或解脱胸中的块垒之气。吴历不仅绘画吟诗,还是一位虔诚的佛家弟子。但不知出于何种原因,他后来改变了自己的宗教信仰而投身于刚刚传入的天主教,他放弃了当时的文化中心苏、虞两地,来到小小的上海。1681年,他决心成为一名耶稣会的成员而跟了当时一个著名的洋教士、比利时人柏应理漂洋出海远赴欧洲求学问道,但中途滞留澳门,成了澳门圣保罗学院(三大巴)中第一位来自上海的学员。七年之后,吴历学成回沪,在上海一带以传教、鬻画为生,过着非常艰苦的生活,1688年由著名的传教士罗文藻主持授予他司铎之职,成了最早的三个华人司铎之一。1718年,吴历死于上海并被葬于小南门天主教墓地。

吴渔山在中西文化交流中的作用,他个人的生活遭遇以及他画品的高低之类,在此姑且不论。^①但他在中国近代绘画史上的地位与贡献,却是本文关注的一个问题。我认为,吴历既是“传统”(也称为“正统”)派山水画的终结者,又是近代中国画坛上最早尝试西洋画技法与色彩的引路人,而更为重要的,他还是清末民初崛起于上海的著名的“海上画派”的先驱者。

吴历在上海活动的年代,还是清初的康熙年间。其时的上海,海禁未开,县制尚小,居民大抵以渔为生。他来到这里,大约是为天主教所吸引。因上海虽小,但它重要的地理位置已被洋人看好。海外商贾及洋教士们纷纷在此登岸,其港口优势也日见显露,来自沿海各省的船只均由吴淞入口在黄浦

^① 吴历生平及绘画等详情请参阅拙作《吴渔山与澳门》,载澳门《文化》杂志,2002年夏季刊。

江停泊,逐渐出现了“舳舻尾街,帆樯如栉”的景象。故人口开始膨胀,商业日益繁荣。而明末重臣,上海人徐光启入洋教之后,上海受其影响,一下子受洗人口已逾千人。吴历也是这股潮流中的一个。他后来全身心地投入其中,绘画倒成了“副业”,但凭了他在当时画坛上的名声,许多学生跟了他既学道,又学画,在上海,包括嘉定、松江等地,“从学者众多”(《嘉定县志》)。

而此时的渔山,已不复传统意义上的复古派画家。他在上海与澳门,有着多年接触西洋绘画的经历,教堂里随处可见的圣母像以及圣经故事的壁画给了他潜移默化的影响,中西绘画手法强烈的对比使他印象深刻,深为触动。尽管他是一位有着深厚传统文化背景的旧式画家,几乎一辈子游艺于元四家的框架内,特别奉黄公望的笔墨为主臬,但时代的变迁、社会的发展以及在西洋画所蕴含的优势语汇的冲击下,渔山还是有意无意地汲取了西画中某些合理的因素而慢慢改变自己的画风,这在他晚年的作品中每每能见出一斑。无论是构图、笔触还是技法如透视等等都有了新的气象。他甚至还指导教内学生画“圣母肖像图”(见《三铨集》)而这种变化与行为在当初康熙时代,实在是一桩石破天惊的“叛逆”式事件。

从现有的资料来看,吴历是最早入居上海的大画家,但他势单力薄,显然不能与当时的扬州画派相提并论。而随着上海地界的扩大,城市规模的上升,近代工商业及洋人势力的进一步勃兴,上海与扬州之间的落差日益消弭,直至前者完全取代后者的地位而成为中国一流艺术家聚居的中心。1840年上海正式对外开埠,它在经济、文化等方面的优势更加凸现,一些富民阶层的出现客观上也为艺术家的生存提供了条件,

吸引了当时许多画家、艺术家举家迁来。他们也和吴历一样，在艺术上大胆革新，又在审美情趣上迎合新兴市民阶层的口味。这样，随了上海城市以及城市文化的发展，一个风格独具的新画派——海上画派应时而生。吴历应该说是这个画派的先行者，他画风的改变，哪怕只是尝试性的、局部的点滴，却足以向人们传达一个信息，也即一个全新的绘画时代即将开始。尽管传统的巨大势力还会因其惯性力量而继续一段时间，但渔山身上业已显现的改革趋势不会滞步不前，从这个角度来看，吴历是中国近代画坛上新旧交替时代的转折性人物，正如意大利诗人但丁在文坛上的意义一样。

鸦片战争以后，上海的城市形态有了很大的扩展。1842年清政府与英国签订的《南京条约》，把上海、广州、厦门、福州、宁波等五个沿海城市辟为通商口岸并开设了租界。洋人势力大举入侵使上海迅速崛起成为远东第一大都市，也是大量洋货、鸦片等在中国的集散地。一些官僚资本和金融企业快步涌入，开创了“商业之茂盛，十倍于前”的大市场。经济的繁荣也带来文化的发展，中外文化在此交汇撞击，原先散居扬州、苏杭一带的画家纷纷转移过来，有人形容当时的形势说：“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。”（张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》）其时书画之盛，蔚然成风。不仅士大夫阶层与商贾业主等附庸风雅，即是一般市民小贩，也有花钱买字画欣赏的。而稍涉文化的人士出门，人手一把扇子，互相鉴赏评点一番也是主人身份与品味的象征。正是在这种浓重的文化氛围中，上海画派迎来了它璀璨的春天。

最早创立上海画派的,是赵之谦、任熊、任薰、任颐、虚谷、蒲华、胡公寿、吴昌硕等人。

赵之谦(1829—1884),字撝叔,绍兴人,咸丰举人。他官场失意,晚年寓居沪上以书画自娱。他是一位金石书画的全才,功底深厚且又有求新求变的意识。画宗扬州八怪,以书法笔力入画,所作充满了金石气息又兼备厚重艳丽、大气洒脱的风貌。尽管当时不少人对他的人品与为人颇有微词,但对他的艺术成就却是众口一词的,就如明代的董其昌一般。赵之谦的画风为海上画派定下了基调,传统笔墨与现代意识的结合,影响了许多后辈画家。

与赵之谦几乎同时的另一位上海画家虚谷(1824—1896),则更具自我的风格。他原籍徽州,家居江都。初时偶来上海卖画,后来寄居沪上老西门外关帝庙。虚谷的画风别开生面,自成一格,带有很强的概括性和变形特征,往往以自我独特的视角观察所写之物,这一点与西方现代派的艺术观相通。他的作品,即使放到现在来看,仍然不失视觉上的冲击力。虚谷还擅指画,初看凌乱,细品则神在其中,醇然有味。吴昌硕在题他的作品《佛手》时称“十指参成香色味,一拳打破去来今”是非常精当的赞语,既扣紧了画题,又表达了对虚谷指画艺术的高度评价。虚谷在艺术上的创新在当时的画坛上曾引起很大的震动,传统中国画死气沉沉的面貌受到了极大的挑战。在中国绘画史上,除了明代的徐渭,很难在这方面找出可以与他比肩的。

而在这一段海上画派的辉煌时期,最能代表其艺术高度的人物,当推有着“特殊”绘画才能的任颐。

任颐(1840—1896),字伯年,绍兴人,是中国近百年来最

重要的画家。他 14 岁时到上海这个大都市、也是全国最大的书画市场来“淘金”。徐悲鸿在《任伯年评传》中说：“其父能画像，从山阴迁萧山，业米商。伯年生于洪杨以前（1839 年，似有误），少随其父居萧山习画。”他父亲擅长“写真术”也即现在称之为肖像画的。故任伯年幼时已有了“写真”的基础。对描摹的物象有着细致的观察，也培养了自己线条运用的技巧。他后来在上海曾从徐家汇土山湾印书馆弄来铅笔作写生之用，是中国画家用洋笔较早的例子。任伯年良好的状物基础是他日后施展绘画才能的保证，也是他一辈子受用的基本技能。任颐刚来上海之时，绘画尚在起步阶段，处境并不顺利。他甚至靠了假冒伪造当时已有画名的任熊之作摆地摊卖扇面混日子。后被偶然经过的任熊逮个正着，但见到这个青年不俗的绘画天分，任熊非但没有羞辱他反而把他收为弟子。在任谓长和他的弟弟任阜长的提携下，任颐的画名迅速上扬。这期间他也曾去过苏州、宁波等地，但最终还是选择了上海并定居下来，他一生靠卖画为生，可以说是一个职业的画家，直到光绪二十一年冬去世，在上海生活了 28 年，与吴历相似。

任伯年在上海期间，上海已成了中国经济、文化的中心。数以千计的画家活动于此，争妍斗奇、热闹非凡，海上画派臻于顶峰时代，乃是中国绘画史上难得一见的盛世。而如此一个壮观的画坛，需要有各家公认的领军人物，任伯年以其天才般的绘画才能，被众人推到了最前沿。说他是一位天才的画家，主要是因为他对绘画的物象有一种特别的敏感。还在他失意之时，他每天去城隍庙茶馆一边喝茶一边仔细观察四周，特别留意那些动物的形态造型。故他作画时“状物造型，可随手生发”。他一生所作，何止百千，但却鲜有雷同者，这一点与

一般的传统画家简直有天壤之别。传统画家大都师承某一流派或某一画家,一辈子囿于其中而不思进取,无论题材、笔法等等均难有突破。我们平时看到某些画家的作品,一眼就可以辨出其师承关系及笔墨渊源,原因即在于此。而作为一个新画派的旗手人物,任伯年的画早已冲出旧的樊篱而自成一格。他的画看似随意简洁却合乎浑然天成的境界。画中“火气”、“霸气”尽脱,达到了一种不露圭迹的化境。事实上,大凡见过任伯年作画的人,都知道这种画境的得来并不容易,看似平淡的构图着笔都经过他深思熟虑,反复推敲后才悟得。李恩绩在他的《爱俪园梦影录》中记述道:“灰稿打了又打,改了又改。还得张起来,躺在鸦片烟馆里,再三看过。落起墨来,却是‘兔起鹘落’费不了多少工夫,真所谓‘成竹在胸’,大有稍纵即逝的光景。”无论是小幅还是巨作,他都是一气呵成,下笔如飞,有一种公孙大娘舞剑的气势。一俟笔墨落定,其布局与色彩的奇妙,跃然纸上,令观者叹为神奇。

任伯年为上海画派及上海文化增色不少。他画路宽广,山水、花鸟、走兽、人物都有涉猎,不过其中以花鸟画成就最高,甚至可以说开创了海上画派花鸟画的典范。他取青藤、白阳、八大山人之法,主要是学习他们笔墨飞动、构图简洁及个性表达等长处,再加上取自陈老莲的钩染法,融会贯通,使自己的作品巧变不竭,常见常新。与此同时,任伯年在人物画方面也有很高的造诣,这当然与他早年的“写真术”有关。他的人物画,题材广泛,但大都取自于历史故事与民间传说。《苏武牧羊》、《钟馗捉鬼》等等是他特别喜好的题材。他曾经有过多幅此类题材的作品,但没有重复雷同的。如钟馗这个嫉恶如仇的人物有时在他的笔下是一介伏案夜读的书生,有时又

是一个以扇遮脸,冷面滑稽式的喜剧人物,但更多的时候是一个手执利剑,随时准备捉拿鬼怪,金刚怒目式的判官形象。各具其态,多面生相。

任伯年的艺术贡献,可以有多方面的总结与探讨。但他对“海派”风格的确立及影响,似乎更值得关注。我认为,“海派”风格最大的特点,便是雅俗共赏。这是上海这个大都市大众文化的需要,又是市民集体无意识的一种释放。事实上,海派风格的出现,是城市文化发展到一定程度必然产物,只是略早略晚或达到何种高度的问题。任伯年不孚众望,他的画大胆地汲取了民间艺术的营养,又反复地朝着传统的文化回归。这种艺术上的创新路子与达里达所表述的理想完全一致。他从小跟父亲学画,接受了民间艺术的熏陶,把民间绘画的形式与内容不断地融入自己的作品中去,再加上时时加强的传统笔墨与训练使任伯年的绘画超越了古人而具有了新的生命力。宫廷画家或者院派匠人,自然不能与他相匹,即使是他所崇扬的明清写意大家,也难以与之相较。他那些取自民间的题材与审美的经验以及通俗易懂的艺术语汇,使中国画成了包括广大民众在内的各界人士喜闻乐见的艺术形式,走出了一条平民化的道路,同时也提升了人们审美品味,获得了巨大的成功,意义深远。

另一位海派画家吴昌硕,与任伯年既是师生,又是同道。他在金石书画方面的成就,堪称与任是双峰入云,各有千秋,同时又是海上画派扬名海外的画坛巨擘。

吴昌硕(1844—1927),字缶庐,浙江安吉人。家境贫寒,他刻苦求学,尤其醉心于三代法书及秦诏汉碑,所作书法篆刻

作品充满了古意盎然的金石气。西泠印社在杭州成立,他被推为首任社长。晚年寓居上海,交友作画,一时名声大振,成为海上画派的又一代代表人物。

吴昌硕绘画最大的优势,就是他以雄健的书法笔画直接入画。观其作品,有大气磅礴、雄浑古朴之势而又兼备了浩然之气与痛快淋漓的神态。这种气魄决不是画家一时间技艺的超常发挥,而是沉积于他胸中多年的中华艺术精华之迸发。虽然他学画也晚(四十岁以后),但却是不鸣则已,一鸣惊人。他自己说:“草书作葡萄,笔功走蛟龙。”他以最娴熟的石鼓文、金文等笔法融入绘画之中,用来写梅、兰、竹、菊四君子等,能见其铮铮铁骨、极富艺术感染力。

吴昌硕的绘画,越到晚年,愈见老练,愈显精神,耄耋之年,未见功力稍减。而且他也喜欢民间色彩,用以加强绘画的表现手法。而此时的上海,已发展为万商云集的国际型都市,洋人在经商之余,开始留意于中国艺术,特别对于无语言障碍的绘画,尤为欣赏。吴昌硕的作品以其鲜明的民族特色和醇厚古朴的华夏精神为他们所青睐。而与中国文化有着渊源关系的日本友人更对他的艺术推崇备至。1914年,日本人白石鹿叟在上海半淞园为他举办了“吴昌硕书画篆刻展览”,并为他出了《吴昌硕先生花卉册》。吴昌硕的画名开始走出国门而蜚声海外,至今成为日本等国人民最为心仪的中国画家。

吴昌硕不仅是晚清以来最为耀眼的上海画家,也使海上画派的名声远播重洋。英国大英博物馆、美国纽约大都会博物馆等都以显要位置展出他的精品之作。自他之后,绘画艺术走进了不少沪上市民的生活并造就了一种特有的海派艺术氛围,出现了一大批“吴派艺术”的追随者,当代著名画家齐白

石也曾作诗曰：“青藤八大远凡胎，缶老衰年别有才，我愿九泉为走狗，三家门下转轮来。”足以见出吴昌硕才艺之一斑。

以赵之谦、虚谷、任伯年、吴昌硕等人为代表的海上画派是中国画继往开来，由旧入新的一个转折点，其意义不仅在画坛上开辟了一个新天地，更是上海都市文化向前发展的一个标志，是表现“海派”风格的一个重要的内涵，其意义无疑超过了绘画本身。而作为一个具有明显区域性艺术特征的绘画流派，在他们几位的引领下，上海画派开始走上全面发展的阶段。据当时杨逸所著的《海上墨林》记载，该时期有名有姓，可以记录于册的上海画家竟达七百四十一人之多，而这个数字还远远未能包括随后游艺于海上画坛的近现代画家。单就这种景象来看，海上画派不愧为中国绘画史上的奇观。此外，由这许多画家自发组成的艺术社团空前繁荣，他们经常聚在一起，组织画展，观赏作品，切磋技艺，为整个画派的社会影响起到了推波助澜的作用。在众多的社团中，最为有名的有“平远山房书画集会”、“吾园书画集会”、“小蓬莱书画集会”、“萍花社”、“海上题襟馆金石书画会”、“文明书画雅集”、“豫园书画善会”、“宛米山房书画会”、“上海书画研究会”、“青漪馆书画会”^①等等。其成员之多、规模之大，难以尽述，几乎所有的知名的画家都积极活动于中，海上画派所取得的辉煌成就，与这种艺术环境直接有关，画家们在彼此交流与切磋之中所建立起来的真诚友谊，难能可贵，一时传为美谈。

与同时代南、北各家画派相比，海上画派更显灿烂，大师

^① 以上据《清末上海金石书画家的结社活动》一文，黄可，载《集云》1987年第12期，第143页。

辈出,成果累累。它与上海这个大都市一样,有着兼客广蓄,海纳百川的胸怀,故当时名师大家,或直接加入,或常来客串,使上海画界的舞台精彩纷呈。先有杨伯润、蒲华、胡公寿、陆恢、倪墨耕、程璋、吴友如、郑午昌、吴待秋、冯超然、吴湖帆、钱瘦铁等人云集于此,继而又有徐悲鸿、陆俨少、朱屺瞻、唐云、张大壮、来楚生、丰子恺等人献艺斯地。这里所举各家,实乃挂一漏万。但一斑窥全豹,海上画派的绚丽风采,令人眩目且泽惠于今。

海上画派百年发展的历史,并非始终一帆风顺,就如上海都市文化中的其他领域一样,在极左思潮及文化专制主义的奴役下,一度走向式微。但它本身所蕴含的强盛的生命力,使它劫后重生,在步入 21 世纪的新时代之际,我们有理由相信,它一定会随着上海大都市文化的全面复苏与建设而再次复兴。