

# 近現代金石 書畫家潤例

Remuneration Rate  
of Modern and Contemporary  
Seal-Cutters, Calligraphers  
and Painters

王中秀 茅子良 陳輝 編著

SH 上海畫報出版社  
SHANGHAI PICTORIAL PUBLISHING HOUSE

本书由上海市新闻出版局学术著作基金资助出版

# 近现代金石 书画家润例

王中秀 茅子良 陈辉 编著

SH 上海畫報出版社



### 图书在版编目(CIP)数据

近现代金石书画家润例/王中秀,茅子良,陈辉编著.  
上海:上海画报出版社,2004  
ISBN 7-80685-249-2

I. 近... II. ①王... ②茅... ③陈... III. ①汉字—书法—作品—价格—中国—近代②中国画—作品—价格—中国—近代③汉字—书法—作品—价格—中国—现代④中国画—作品—价格—中国—现代  
IV. F724.787

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 070951 号

策 劃 鄧 明  
責任編輯 鄧 明  
裝幀設計 陸金根  
技術編輯 鮑 屹 李 荀

本書由上海市新聞出版局學術著作出版基金資助出版

### 近現代金石書畫家潤例

編 著 王中秀 茅子良 陈 辉  
庶 務 汪韵芳 高慧英  
出 版 上海畫報出版社  
經 銷 全國新華書店發行  
印 刷 上海市印刷七廠  
開 本 1/16 787×1092  
印 張 31.5  
印 數 2100  
版 次 2004年7月第1版  
印 次 2004年7月第1次印刷  
ISBN 7-80685-249-2/J.250  
定價 78元

# 序

潤例亦稱潤筆，或稱潤格，俗稱筆單。在我國文化史上起源甚久，《隋書·鄭譯傳》：“上令內史李德林交作詔書，高類戲謂譯曰‘筆乾’，譯答曰：‘出爲方岳，杖第言歸，不得一錢，何以潤筆？’上大笑。”又歐陽脩《歸田錄》卷二記：“蔡君謨爲余書《集古錄目序》刻石，其字甚精，余以鼠鬚栗尾筆、銅綠筆格、大小龍茶、惠山泉等爲潤筆。”後以潤筆爲請人作詩文、書畫之酬勞。可見潤筆有本人主動要求及他人酬贈兩種，後世亦有朋友爲之代訂者。清鄭板橋自訂潤例：“大幅六兩，中幅四兩，小幅二兩，書條、對聯一兩，扇子、斗方五錢，凡送禮物、食物，總不如白銀爲妙，公之所送未必弟之所好也，送現銀則中心喜樂，書畫皆佳，禮物既屬糾纏，賒欠尤恐賴帳，年老神倦，亦不能陪諸君子作無益語言也。”這份潤例寫得明白坦率，理直氣壯，實話實說，歷來傳爲美談。

近百年來，書畫藝術界此風未衰，我所見京、滬、港、澳各地名人書畫潤例很多，其潤例文字之最長者，當推北京袁勵準《恐高寒齋重訂潤格》，金石書畫，無所不包。對來求者之要求，條件甚刻，亦提高個人作品品位之舉措也。

我師陸和九先生於 1941 年在北京懸潤，有七絕二首，代表了他當時的心情：

時人瞎說我名家，藝術天才衆口誇。  
若論價格比歌舞，賺錢不及“紡棉花”。  
名家筆墨化雲烟，一例縫窮祇要錢。  
我亦爲錢忙到老，惹人笑罵學時賢。

王中秀、茅子良、陳輝三位先生歷年來搜集了數以千計的近現代金石書畫家潤例，現按年編次，行將付梓，我以爲這是件有益於文化積累的好事情。涵蓋各個歷史時段的潤例的編纂出版，不僅爲近現代美術史的研究提供了第一手材料，也爲從經濟學角度研究這段美術史開創了一個新的視角。相信本書一定會受到海內外廣大讀者的歡迎。

史樹青

二〇〇四年五月

# 凡 例

一 金石書畫潤例是書畫家個案研究和書畫史史段研究的重要資料。這些資料可以提供獨特的視角，藉以了解書畫家在某個歷史時段藝術追求和價值的自我判斷，以及藝術家的藝術活動和經濟境遇，同時可以追尋並把握書畫藝壇的嬗變與興衰消長。有些潤例還留存着已從我們視野消失的藝術家及其生平和藝術活動的珍貴材料。令人遺憾的是，隨着文化語境的變遷，一度浩若烟海的這類潤例大都散佚無聞。編纂本書意在彌補這一遺憾，但事屬草創，搜羅未廣，遺漏者甚多，有待繼續補葺完善，望讀者鑒之。

二 本書收錄金石書畫潤例二千餘件，上起一八七四年，下迄一九四九年，前後跨越七十六個年頭。為便於對這一歷史時段金石書畫家潤例的縱向和橫向的比較，本書採用編年體，每件均標明出處與發佈時間。

三 本書潤例來源有二：一是流傳原件，一是報刊上發佈的。發佈於報紙上的潤例多為簡例，由於它們有助於動態地研究藝壇和藝術家的作品價格，同時捨此而外難覓他們的原始潤例，因此本書搜集了大量的這類潤例，成為本書重要的組成部分。

四 本書潤例編年編次，首從潤例所記製訂的年月；若潤例未記製訂年月，則從發表於報刊畫冊的最初時間。凡原件未標製訂年代，又無從稽考其發表時間的，則入附錄。

五 本書收錄以中國金石書畫家潤例為主，酌收以下兩種潤例：一是在華賣藝的日本、朝鮮金石書畫家的潤例；一是文人鬻文的潤例。

六 本書附錄金石書畫家歷畧，大凡家喻戶曉者，或潤例中有較詳細資料者，以及史籍無載又無從稽考者從簡，凡名不經見而有新材料者則從詳。

七 為便於解讀潤例，本書除附錄相關金石書畫家歷畧之外，還附錄相關時期不同時段的古今書畫市場價遺拾細目、清末畫壇紀事補白、不同時段的藝術家寓址摭拾，以及有助於解讀本書的論文《歷史的失憶和失憶的歷史——潤例試解讀》。

八 為利於讀者查檢，本書特編製有入錄書畫家人名筆畫索引、目錄。

# 歷史的失憶與失憶的歷史

## ——潤例試解讀

西哲亞里斯多德二千多年前說過一段很精辟的話，他說歷史家和詩人的差別在於前者敘述已發生的事，後者描述可能發生的事。然而歷史上已發生的事的失載和記錄者的缺席，以及因之造成的歷史的失憶，令後世的“敘述者”較之“描寫者”多出一份無奈。這種無奈不僅僅緣於史實失載和記錄斷裂，還緣於下述情況造成的結果，這種結果使美術史論家於無奈之外又多出了一份苦澀：書畫藝術歷來在史官天平上輕之又輕的分量使之備受冷落，其事實往往得靠“好事者”記錄傳世，依靠這類記錄，歷史家“敘述”纔得以完成；可是“好事者”不常有，而“好事者”受所處的時代、地域以及交游的制約，難以避免地導致史實的殘缺或扭曲。歷史的失憶和史實的殘缺和扭曲，無疑在不同的程度上傷害美術史論家的“敘述”，這種傷害往往體現為歷史的失語或歷史的失言。

也許，失落的水永遠失落了，我們再也無從知曉那些無幸留下名姓的書畫家以及他們的藝術耕耘活動，再也無從找到那些已經失去了的有助於重新解讀藝術演繹軌跡的上下文。

遺憾的還並非僅僅是遙遠歲月的史實失落，百餘年來離我們不太久遠的史實的殘缺和扭曲更叫人心痛。在這一時段中，史實的記錄並非空白，如《海上墨林》《揚州畫舫錄》《寒松閣談藝瑣錄》《譚藝讀課》以及1947年編纂的《中國美術年鑒》等專書，都保存了大量的史料，為這一時段“已發生的事”的“敘述”提供了依據，但誰能斷言它們給定的總和就是史實的整體而沒有殘缺和扭曲？據與茅子良考知，《海上墨林》所稱的“萍花書畫會”實際上是“蘋花社”或“蘋花吟社”之訛傳<sup>(1)</sup>，被《中國美術年鑒》定位於近現代最早的書畫會組織“題襟館”並非成立於“光緒中葉”，其成立期尚在邑廟書畫善會之後<sup>(2)</sup>。這不能不令人深思：究竟還有多少此類的扭曲與失實？此類扭曲與失實聯結着的是否有史實的失落？當接觸越來越多的藝術家潤例的時候，我們意外地發現，在此類類似帳單的東西中竟蘊藏着失憶的歷史，保存着鮮為人知的或被成文歷史簡約了的、充滿人性光采的第一手材料。在這裏，我們體驗到詩人長吟“長恨春歸無覓處，不知轉入此中來”時的心跳。處於原生態的潤例提供了一條時間隧道，使我們得以克服因淡化史實的時間與空間概念所造成的障礙而跨入舊日的畫壇。在這裏，我們發現了一個奇特的現象：正是歷來視為與藝術無緣的金錢孕育並強有力地主導着畫壇，它像無形的巨手，决定着藝術家的生存方式和個人命運，决定着藝術家的價值取向和創作風格，决定着畫派乃至畫壇的興衰消長，影響着藝術演繹的進程和軌跡。下文擬透過這一窗口，結合相關材料對相關時段的畫壇嬗變以及嬗變中的書畫價格作粗淺的剖析。

歷來的文人雅士忌談金錢，然而潤例正是藝術家的自我評價和市場定位，是藝術品與商品、藝術家與市場相聯結的載體，與金錢息息相關。因此可以說，訂立潤例標志着藝術家商品意識的覺醒。訂潤鬻藝的形式始於何時，今已不能確知，但詩文取酬的歷史却很悠久，那時體現為“筆潤”的往往是古書古畫、名墨名紙等實物。作畫取潤晚於詩文，據黃賓虹先生考證，始於隋唐，盛於宋元。<sup>(3)</sup>當時收取筆潤的情況，也許出於忌言金錢的偏見而被史家過濾殆盡，現存最早的一份潤例見於明末李日華的《山居隨筆》，書中記載了他本人1629年的“示例”：扇收取磨墨費五文，如小字細楷則收銀一錢和磨墨費三文，卷册字多者收磨費二十文，匾書一件三十文，單條草書每幅五文。<sup>(4)</sup>不過李日華的“示例”有嚴格的規定，不為“市井俗流”者書，尚不同於吳中民間執業者將書畫當作生意做。李日華生於明季，市場經濟已有抬頭之勢，以現存墨業的明末“仿單”推之，書畫“仿單”（潤例的別稱）流行於民間執業者當中。處於經濟繁榮的揚州，鄭板橋可能已經突破李日華的清規，無論雅俗一視同仁了。但鄭板橋和李日華都是孤例，缺乏同期相關材料，也不在我們考察之列。而書畫家無論有名無名都訂有潤例的風氣始於清末的上海，却是據可查的。葛其龍在其《滬濱雜記》中說，“上海為商賈之區，畸人墨客，往往萃集於此，書畫家來游求教者，每苦戶限欲折，不得不收潤筆，其最著者，書家如吳鞠潭（淦）、湯燠伯（經常），畫家如張子祥（熊）、胡公壽（遠）、任伯年（頤）、楊伯潤（瑞）、朱夢廬（僑）諸君，潤筆皆有仿帖，以視雍乾時之津門、袁浦、建業、雒陽局面，早微有不同，風氣所趨，莫能相挽，要不失風雅本色云。”寫這段話的時候是1876年。葛其龍久客上海，本身就是書畫圈中的名人，他的這一席話應該是有感而發，是可信的。

以商業意識為屬性的“訂潤”風氣產生於上海並成為“莫能相挽”的趨勢，並不是偶然的。1870年代的上海已由松江府下轄的小縣城崛起為遠東第一大都市。上海的崛起固然有多方面的因素，比如地理優勢、人口素質等等，此外下列兩點對上海的崛起的影響也是至關重要的：一是1843年的開埠與租界的設置，打破了延續了千數百年的自給自足的小農經濟模式，使之成為開放的世界性商業城市；二是1850年代揭竿而起的太平軍橫掃大清的半壁江山，使“金陵陸沉，三吳震動。”<sup>(5)</sup>為躲避戰亂，江浙一帶大家巨族和知識分子紛紛遷移上海，尋求租界庇護，這種遷移不僅為上海注入了財富和人材，也為上海租界的發展注入了活力。平心居士的《洋場屢變說》以“親歷”記述了這一變

化：“(二變)咸豐中又至，則洋房無數矣，繁華極盛矣。是時髮逆(按：對太平天國的誣稱)未平，各省富貴者皆避地於此，一屋之地數千金，一楹之賃數十金，於是人滿為患，無地起屋而樓上建樓，一洞天、麗水臺諸處所以皆三層樓也。時戲館、妓館莫盛於一洞天，至月落參橫，猶戲園之曲未終，妓樓之燈如晝焉。”<sup>(6)</sup>

《論上海今昔情形》一文生動而簡約地系統地描述了崛起的過程：“上海當四十年以前，不過海濱砂磧耳，登埠北望，皆沙田花地，南東其畝，所往來者亦不過耕夫饑婦而已。市肆都在東南城廂內外，亦不如現在繁華。至咸豐三年(1853)緒寇(按：當時對小刀會起義軍的誣指)為亂，城內之被其難者不可勝計，景象益復蕭條，惟南市夙稱輻輳之區，沙船號家為生意大宗，其次則糖花兩項，餘皆不足齒數矣。至於絲茶交易則向在廣東，初未嘗以上海為薈萃之所也。今之金利源碼頭由招商局購諸旗昌洋行，何等鬧熱，以前則天妃宮之故址耳。沙船出海，風濤可畏，故最奉天妃，以其神為能操海政而拯人之危也，然廟宇之外，亦鮮櫛比而居者，一角黃牆，夕陽黯淡，殊亦無甚佳景。彼時馬路尚未建築，道路尤覺崎嶇，今之所謂紅廟者，則巋然一區，別無居屋；拋球場在今日為四達之衢，而前此初築馬路時，則不過兀然一壁，西人藉以消遣已耳。即三茅閣橋前，本在法巡捕房之東面，其橋作八字形，固不若現在之更移而東，且平穩而鞏固也。晚間又無地火照耀，店家所用猶是本地之油燈，間有用洋油者，已覺其光數倍，又豈若今日之履道坦然，街燈爛然，居戶秩然，旅客紛然也乎！迨長江通商議定，漸有起色，然其初亦僅在小東門外所謂洋行街最為熱鬧，而北市則猶未盛也。自新開河成馬路平鋪，洋徑橋跨浜而過，而後道路日見平坦，工部局修除道途，惟日不足，而街除潔淨，至者如歸。至髮逆(按：當時對太平軍的誣稱)由金陵竄擾，江浙紛然，凡兩省中之大家世族，以及富商巨賈，皆避難於此，以故上海益見興旺，房租陡貴，購地造屋以稅遠人者，莫不利市三倍。又有輪舶風馳，西商雲集，奇巧便利之事日出不窮，如創造碼頭以便巨載，創造地火以便行人，車樣翻新，輪蹄征逐，無一不以便民為心，以招徠為事，電綫通報遐邇，昔書捷於郵傳，惟鐵路火車已成復毀頗為可惜。而近來又有自來水之製，其日新月異者正無己時。”<sup>(7)</sup>

來滬避亂的知識分子中有為數不少的書畫家，在太平天國被鎮壓下去以後，有的便如大多數“不思歸”的避難者一樣，在上海定居下來，如楊伯潤、姚琨(飛泉)、郭宗儀(少泉)等，有的流寓他方，如吳滔、凌霞、齊學裘、鄭珊、陳曼壽等，然而上海仍然像塊磁鐵一樣吸引着他們，吸引着五湖四海的藝術家，成為當時惟一一方書畫家活動的熱土。關於1870年代來滬鬻藝的書畫家，郭其龍在他那本《滬濱雜記》第四卷中開列了一份更長的名單，由於一直未受研究者注意，照錄如下：

錢塘吳 淦字鞠潭	楷行書	揚州高 榮字芸生	花卉翎毛
上虞徐三庚字辛谷	隸篆書兼鐵筆	寧波舒 浩字萍橋	人物花卉翎毛
湖州湯經常字壩伯	行書	紹興謝 岷字採山	士女人物
蘇州莫瑞清字直夫	楷書	蘇州尹 銓字小霞	士女兼寫真
吳江褚世鏞字平岩	行書	金陵章 鐘字銘甫	山水兼篆書
上海蔣 節字幼節	行書兼鐵筆	上海錢慧安字吉生	工筆人物
嘉興金爾珍字吉石	楷書	鎮江趙遂禾字嘉生	山水花鳥
金陵陳 還字還之	行書兼鐵筆	蘇州羊毓金字庚生	花卉人物
常熟衛 鑄字鑄生	行書兼鐵筆	安徽胡 璋字鐵梅	山水花鳥
嘉興張 熊字子祥	花卉翎毛山水	嘉定李 〇字仙根	寫真
盛澤王 禮字秋言	花卉翎毛山水	金陵張寶生字善夫	花卉翎毛
華亭胡 遠字公壽	山水花卉	錢鳳鳴字梅生	花鳥
嘉興朱 偁字夢廬	花卉翎毛	山東張守彝字星綠	山水
紹興任 頤字伯年	人物花卉翎毛	石門金 〇字松泉	士女人物(按：金鎮，〇均原空缺)
嘉興楊伯潤字佩甫	山水	蘇州王 荃字友棠	花鳥
金陵鄧啓昌字鐵仙	花卉翎毛士女	金陵王 寅字冶梅	山水人物花鳥
蘇州唐 祿字芸閣	花卉翎毛		
揚州陳若木字崇光	山水		

這一長串書畫家的名單，基本上囊括了這個時期滬上鬻藝的名家，其中上海籍書畫家數量之少，恐怕並非偶然。然而，這個比例大致符合實際情況，具有統計學意義上的相對準確性。這個比例充分凸現了上海書畫家羣體組成結構的泛地域性和開放兼容性。這種結構從一開始就似影隨身似地成為上海畫壇的特點。附帶說一下，這批名單遠不能包含當時來滬鬻藝的藝術家的整體，然而就在這區區數十名書畫家中，居然也有幾位不見於《海上墨林》著錄，可見以“好事者”楊東山一人之閱歷和交游，記述他廁身其中的上海畫壇歷史的局限性。我們不能苛求楊東山，畢竟他面對的是一個開放的、雙向流動的、變易無常的羣體。

書畫家的流動並非是清末上海畫壇所獨有的現象，但是五湖四海的藝術家朝向同一城市的頻繁流動，恐怕是歷史上罕見的。在這種情況下，上海的書畫家羣體中便容納了風格習氣迥異、性格追求不一的藝術家，他們都被上海

的商品經濟大社會所籠罩所統一。處在這個商業化的大環境中，商業化、世俗化或市井化的價值取向必然或明或晦地左右着他們的藝術活動和創作。一方面流向上海的畫家將吳門派、揚州派、浙派、金陵派、虞山婁東派的遺習帶進了上海畫壇，一方面從上海畫壇回流的也或多或少將感染到的藝術風尚帶到各地去。這類流動必然使得上海畫壇與各地的畫風處於無差別狀態。就楊伯潤而言，他早年師從戴熙（楊伯潤有《下榻清芬禪室作呈戴醇士丈熙》詩），傳承着虞山、婁東派的風格；而任伯年帶來了陳老蓮的風格，齊學棻則帶來了石濤的氣息……在這裏，我們無法構建所謂“海派”的概念，也看不到將《海上墨林》“滬上畫家”的稱謂引伸為“海派”有什麼學術上的邏輯性與嚴肅性。我們看到的事實是各地書畫家流向上海，接受商業社會的洗禮。在這裏，商業化進程使得上海畫壇成為各地藝術家鬻藝的大賣場。

沒有“海派”的事實，並沒有影響來滬或定居上海的書畫家進行自我改造，以適應買方市場的需求。就後起之秀任伯年而言，闖蕩上海之初，不得不依附於執畫壇牛耳的胡公壽。他賃屋胡公壽對門，名齋“倚鶴軒”（胡公壽齋名“寄鶴軒”），其目的是很清楚的，一來便於親近胡公壽以便獲得提携，二來藉以揣摩市場風尚以求一逞。任伯年來滬前練就的一手寫真絕技，使得他能夠通過一再為上海名流寫像，很快贏得廣泛的贊譽，在上海畫壇佔得了一席之地。但就是這麼一位被譽為“丹青難得屠龍手”的他，也不得不更新自己的畫風。可以說，胡公壽並不賞識任伯年的早期花鳥畫風，這從下述一事可以看出來：青年何研北因老母無人奉養，放棄出洋游學德國的機會，經人介紹，認識了胡公壽，胡見何研北一表人材，便慫恿他學習花鳥畫以養親，並親自帶他到位於廟西的朱夢廬寓齋，拜托他教授花鳥畫。<sup>(8)</sup>朱夢廬的沒骨花鳥畫稱譽當時，楊伯潤《海上六子吟》<sup>(9)</sup>這樣描繪他的境遇與畫風：

嗜酒好色俱天新，寫生活潑妙入神。  
侍姬十五桃花顏，低頭磨墨垂兩鬟。  
劇談狂笑風翻瀾，興酣扶醉入勾欄。  
暖香離離花團團，是時逸態殊可觀。  
嗚呼，人生愁城歡樂少，昨日少年今日老。

任伯年與何研北相識，作為畫友，他們“每於燈尾茗側，談藝無虛日”。當然，任伯年不會不覺察到胡公壽這一選擇的合理性，不能不意識到他和朱夢廬的花鳥畫在市場價值上的差距，其結果便是我們看到的：此後任伯年花鳥畫風開始向朱夢廬傾斜。

畫壇商業化進程的深化，不僅促進畫家畫風的自我更新，也更新生了畫壇的格局。

一是為了追逐商機，書畫家開始向商業發達的租界遷移。老城廂一度是書畫家麋集之所，到了七十年代末，老城廂明顯地老化了，這很叫《論上海今昔情形》的作者不平：“城內亦有清道之捐，而道路之確窄濘滑，幾乎不堪涉足，以視洋場之坦平者相去何如！城中亦有糞除之役，而穢積污濁，直將掩鼻而過，以視洋場之潔淨者又何如！”於是，老城廂只剩下小本經營的小商舖，稍具實力的商家和商人紛紛選擇交通便利、晝夜明敞的租界；於是，畫壇商業圈也隨着商業中心的北移而北移，一些箋扇店、筆墨莊名店紛紛搶灘租界，僅一條不足百米的西興聖街就匯聚了周虎臣、毛春塘等筆墨莊，當年滬上有名的商住旅店京江棧也在這條街上，這個有客房四十五間的客棧（當時房價三角一天），百餘年後的今天依然可以從它衰敗的老房子想像到當年大商賈人來人往的盛況。書畫家對住地的選擇也體現了這一動向：張熊居住福州路第一樓隔壁，楊伯潤居住新北門口，王冶梅居住南京路江西路口，胡鐵梅居住三洋涇橋樞德里，衛鏞生居住南京路德里里，陳曼壽先居住西興聖街（今永勝路），後居住吉祥街（今江西南路），就連任伯年也不知不覺遷居到“城西北”租界，和居住在西興聖街的陳曼壽“鄰里相望”了。<sup>(10)</sup>

二是書畫創作的消費傾向強化。其特徵之一是書畫的生產批量化，之二是創作題材的實用化。從本書的書畫助賑簡例中，我們看到金免癡一次性畫蘭一千件，朱夢廬一次性畫團扇兩百柄，徐三庚一次性書聯一百副……，雖然是發生在賑災活動中，但也隱約可見平時規模創作的影子。這種將藝術創作當作消費品批量化生產的結果，必然導致粗製濫造的風氣。1882年《字林滄報》有篇《論書畫助賑》的社論便對這種傾向提出了質疑。事實上這種粗製濫造對藝術家造成的傷害是顯而易見的。書畫家白蕉（何治法）在其《四山一研齋隨筆》中說：“吳秋農畫，幾年前價值兼金，近亦殺焉。其得名自寓滬後，初秋農來我邑（按：松江），主於錢氏甚久。錢氏故多異藏，甲於一方，秋農盡得窺其秘，又勤於臨摹，學以大進，一生得力，殆在此時。予尚藏有其潤例一紙，以擬時人，其廉真有霄壤之別。其畫予生平所見甚多，然精者殊渺。”<sup>(11)</sup>書畫的題材實用化導致書畫創作空間的狹窄和萎縮，意味着創作自由的剝奪喪失，畫家不得不曲己以徇人。於是，應景的世俗的作品，如逢年過節祭神使用的歲朝圖、鍾馗圖、山水衆神圖，以及寓涵着發財進寶、吉祥如意的內容便成為畫家的永恒題材，再就是那些春蘭秋菊風花雪月一類被《芥子園畫傳》所給定的陳舊的却迎合小市民口味的題材。平庸題材一再地複製，銷蝕着藝術家的聰明才智。“四王”對有清一代畫風的傷害早已定論，而極度商品化對畫風造成的負面影響尚未引起論者足夠的注意。

商品經濟的巨手改寫着書畫家，改寫着畫壇時尚，也改寫着商品交換的機制。

很久以來，職業書畫家鬻藝往往採用舊戲班跑碼頭的辦法闖蕩江湖，所謂一枝禿筆走天下，便是這種運作模式的寫照。商品經濟改寫了這一運作的機制。在新的機制中，箋扇莊擔當起交易的經紀人角色。作為時人書畫的中介機構，清末上海的箋扇莊空前地興旺起來。箋扇莊，顧名思義，是信箋扇子的專賣店，這是一種古老的行業，然而



扮演起書畫經紀人的角色並發展成爲一種與古玩業平起平坐的專業卻發生在清末的上海。開業於1889年6月的後來成爲上海名店之一的九華堂箋扇莊開業廣告是這樣表述它的經營範圍的：“本號專辦各省名箋藏紙、帳簿簡帖、蘇杭各種雅扇、廣東葵葉、關東雕翎毛扇、專製潔淨顏料、青赤泥金、圍屏、進呈縵絲、壽幛、名人書畫、綾錦裱對，專備東洋印色、湖筆徽墨，一應俱全，荷蒙賞鑒者請至上海拋球場南二馬路中市，認明九華堂招牌，庶不致誤。”這是一份典型的箋扇莊開業廣告，其他箋扇莊的業務大致與此類同。然而經營項目的類同，並未影響新店的一一開張，可見，這是社會需求巨大的行當。《滬濱雜記》記述1876年時這個行業狀況是這樣寫的：“箋扇舖製備五色箋紙楹聯、各式時樣紙摺扇、顏料、耿絹、雕翎，代乞時人書畫，洋場以古香室、縵雲閣、麗華堂、錦潤堂爲最，城內以得月樓、飛雲閣、老同椿爲佳。”翻檢本書潤例所列的收件處，可知遠不止這幾家。有文字可考的，上海箋扇莊中歷史最悠久的數錦潤堂，1890年它的告白中說設立於上海已近百年，以此推之，其開業當在乾嘉之際，當其時老店尚在老城廂呢。此外，豫園內十二樓箋扇莊創立於1850年代初。到了民國時期，箋扇店的數量已相當可觀了，翻一翻《上海行名簿》一類書便可知其大畧。箋扇店所以能够兼任書畫交易中介是由其特殊的行業優勢決定的。一直到建國前夕，上海一地的箋扇莊和古玩舖是兩種不同的行業，它們各有各的行業公會，同屬書畫作品，在舊上海却分屬兩個不同的行業：時人書畫業務（即在世書畫家作品）歸箋扇舖，古書畫（去世書畫家作品）業務則歸於古玩舖，百年之間，它們井水不犯河水。這種奇特的細分是由歷史造成的：既然在世書畫家的作品不屬於“古玩”，那麼在沒有現代畫廊的條件下，便祇能由裱畫店或箋扇莊來擔負書畫交易的中介。而在裱畫店與箋扇莊兩個行當的競爭中，後者明顯占有天然的優勢：爲顧客提供扇子紙張兼以提供代求名家書畫服務是順理成章的，因而時人書畫的經紀人角色便責無旁貸地落到箋扇莊頭上。

那麼箋扇莊代求時人書畫這一業務是如何運作的呢？1892年2月間戲鴻堂箋扇莊告白中說：“再者：接攬書畫，爲便客起見，所點之人必求親筆，向無貽誤，所有書畫家明讓一成，不過供專司其事之人津貼。此項交易實屬代庖，概無二成奉送，望爲原諒。”很明顯，中介費是書畫總價的一成，由書畫家負擔。筆者見到一份1912年箋扇莊代客求畫的“委托書”：“（第）二百二十（號）橫冊一張，潤兩元。（請）黃濱虹（先生法）繪山水，（上款）花聲。（九華堂代求）八月十七日”。<sup>(12)</sup>紙不大，縱19.50厘米，橫4.70厘米，括號內字是紅色印製的（括號爲筆者所加）。看來，箋扇店在代求書畫的運作時形成了一套規範的經營程式。

箋扇莊與書畫家之間形成的不成文契約，加深了兩者的依存關係。於是我們讀到任伯年往往於歲暮搬到古香室箋扇莊畫畫和他屢屢爲“錦裳三兄”作畫的紀錄，而這位“三兄”正是先後開業的玉聲堂和九華堂箋扇莊的經理黃錦棠。<sup>(13)</sup>於是我們讀到改再籬來滬下榻吉祥樓箋扇莊鬻畫<sup>(14)</sup>，胡伯讓安視芝蘭室<sup>(15)</sup>的報導。這種依存關係，到了二十世紀三四十年代，發展爲箋扇莊爲書畫家特設雅室，既陳書畫作品，又供書畫家即興揮毫以招徠顧客，記載中朵雲軒、中國畫苑都曾有過類似的舉措。<sup>(16)</sup>

相對於書畫大件而言，書畫扇對箋扇莊來說是筆小生意，而連年不衰的市場需求，造就了箋扇莊近百年的輝煌。扇子是製冷空調普及前的生活必需品，由生活必需品異化爲身份象徵，恐怕也盛於商品社會。就像范思哲服裝、路易斯登皮包、勞力士手表之於現代人一樣，當年小小一柄名人書畫扇代表了體面人士的一種氣派。對於商界尤其如此，手中一柄名家書畫扇平添了生意人不小的身價<sup>(17)</sup>，所以我們常常讀到清末報紙上尋找名家書畫扇的廣告，甚至還有因任伯年畫扇被吃沒而糾訟的報導。正因爲社會需求量大，書畫扇面也成了書畫家的一宗大買賣，因而他們的潤例全都有書畫扇一項，那怕簡之又簡的簡例都落不下它。甚至到十九世紀二十年以後，這種情況也沒有改觀，有的展覽會專門爲書畫扇而設。如1931年畫家孫雪泥一度以改良製扇而名噪一時，遍邀名家書畫而供之于世，其友人還特爲他的《團扇特刊》寫了《扇考》，書畫扇生命力之強可見一斑。

藝術市場化造就了清末數十年間上海畫壇的興盛，那些從風雅夢中醒過來的藝術家却没有從中獲得豐盛的晚餐，靠筆墨謀生仍然被稱爲寒士生涯。他們的天空愁雲常佈，祇有屈指可數的如張子祥、胡公壽、朱夢廬幾位“大腕”能够受用既得聲譽的餘熱。《海上六子吟》這樣描寫他們：“髯翁七十如少年，替花寫照鮮且妍。書法絕似黃庭堅，商彝周鼎漢氏銷。羅而置之几案前，倭國人來呼神仙。下拜一瓣心香虔，髯翁髯翁紅兩顛。縱談往事空雲烟，醉吹玉笛臨江天。”（張子祥）“橫雲臥抱經濟才，老驥伏櫪真堪哀。即今書畫壓時史，此是先生之末技。毫端惜墨如惜金，世人賣之同球琳。鷄林重擊求不得，束裝歸去無顏色。吁嗟乎！先生僅以書畫傳，莫怪白日常高眠。”（胡公壽）鷄林（朝鮮）、倭國（日本）人的重金求畫的事實，啓發了一些書畫家棄筆東渡日本，衛鏞生、王冶梅、胡鐵梅、胡二梅、陳曼壽、金吉石、蒲竹英、姚賦秋、舒萍樞等紛紛到異國他鄉尋求商機。“征鴻祇爲稻粱謀”，年邁的陳鴻壽這句心裏話所涵的酸辛味破壞了他們瀟灑的紀游詩字面上的風雅氣。胡鐵梅還算幸運，日本歸來開起一爿東洋食品專賣店，於書畫之外另闢蹊徑，以後的日子還算滋潤。更多的畫家就沒有他們的幸運了。錢載後裔、張子祥高足錢青，子身一人，生活的壓力使他未老已兩鬢飄霜，最終以飢寒病死於乍浦，時在隆冬，蔣確病死在上海邑廟，最後由友人資助纔得以歸葬松江，蔣幼節英年早逝，與蔣幼節交善的陳崇光也因潦倒以致瘋癲……人們在才命之嘆之餘，不能不想到處於清末商品經濟進程中文人的無助以及這種無助造成的書畫家普遍的短命。在這裏，書畫家郭少泉的命運具有一定的代表性。郭宗儀，號少泉，魏塘（嘉善）望族，1841年9月15日生（陰曆八月朔），弱冠避亂滬上，以後便定居下來。他與同鄉姚飛泉爲忘年交，擅書工畫，書法胎息董思白，筆意圓熟。他曾兩度赴日，第一次在1879年的暮秋，第二次

在1880年春天，是這個時期比較早的赴日書畫家之一。他在日本鬻藝的情況很有些令人不解，他的至交姚飛泉1880年12月詩注裏說：“郭君少泉，余契友也，善書畫，游滬名噪一時。近往日本，而國王面試筆墨，大加愛賞，延為興亞會掌教，登之報上，名震東瀛。”然而不知怎麼地，上海市面上傳出他客死日本的消息，而兩年以後他又令人迷惑地出現在上海，易號“再再生”，似乎他的游日經歷很有些驚險的色彩，可惜我們已經無從確知，能知道的就是此後他不再僅僅靠鬻書和畫幾筆蘭石為業，在他潤例中增加了着色博古盆盎及菖蒲果品畫。在我們考查的這段時期裏，他是上海畫壇一個活躍的人，經常出現在報道和書畫助賑消息中。1880年代中期徐園開放以後，他的身影頻頻出現在徐園主人徐鴻逵舉辦的曲會和書畫會中。九十年代初他自費印製了一本行書小冊子《聖德千字文》在寓所銷售了好幾年。性格豪放的他，賴獨生子郭善卿在仁濟堂做醫生，生活尚不至於落到窮苦無告地步。1891年11月30日，他在自己的“怡然自得之居”宴請海上書畫家，慶祝自己和老伴的五十歲生辰。那大概是他一生最得意的一天。那天，海上書畫名家紛紛前來為他祝壽，獻書獻畫，很熱鬧了一番。席上，畫家章子均（子鈞）不僅獻上《富貴壽考圖》，還舉杯說了一大通祝辭，稱其“着手皆春氣，下筆皆生機，獨得壽者相，有壽世理”，何鏞特地寫了《郭少泉先生五十雙壽記》登之報上。然而，禍從天降，1898年3月獨生子染病去世，他和老伴痛心切切，不久亦先後患病，拖到這一年的年底便雙雙去世。為了治病，老夫妻用光了平時可憐的積蓄，身後撇下寡媳幼孫，呼号慘目，祇能靠友人登報乞求資助。寡媳幼孫無助的呼号——竟成筆耕了大半輩子的郭少泉的結局。

然而，無論郭少泉的悲劇人生，還是上海居大不易的嚴酷現實，都沒有遏止外埠書畫家加劇向上海的流動這一進程。在七八十年代書畫助賑中，我們看到後來名列海上畫壇的黃山壽、吳秋農、沙馥等名家，他們都還散處各地，有的在寧波，有的在常熟，有的在蘇州，可是後來其中大多數名家都流寓到上海，儘管《海上墨林》沒有為我們勾畫這一流向的時間表，我們卻可以藉助潤例透露出來的信息把握到這一脈動。到了1907年初，徐園助賑書畫會的《徵信錄》開列的參與助賑的書畫家名單顯示，前期海上畫壇——可以不誇張地說——到了英雄大團圓的時刻。本文不準備細分這一流動的階段，而將注意力轉移到這種流動導致的另一動向，即日益積貯起來的書畫家羣體的動能促使書畫會誕生、發展的演繹過程。如果說蘋花社的書畫遺興是上海書畫會的濫觴，如《海上墨林》定位的那樣，那麼這類書畫活動仍然沒有擺脫詩社的附庸地位——我們知道，蘋花社原本是以詩詞倡和為主旨的文人集合體，同時代人亦稱之為“蘋花吟社”，這類書畫遺興並不標誌着書畫家主體意識的覺醒。自1878年金繼（免癡）創起書畫助賑而引起的畫壇蠕動中，我們看到五花八門、為數甚多的組合，但這僅是暫時性的助賑組織，如此而已。直到1889年徐園主人邀集當時書畫名家在其園中活動，與詩會、棋會、琴會、曲會一樣，取名“徐園書畫會”，畫壇的沉寂纔有所變機。徐園主人徐鴻逵，字棟山，齋號鴻印軒，浙江人，在滬創有規模不小、有一千多工人的怡和繅絲廠，<sup>(18)</sup>做着出口生意（他能操英語），貲財雄厚。他建造的私人花園雙清別墅（俗稱徐園）位於蘇州河老開橋北，因吳友如將之繪進《申江名勝圖》一書，名曰“港北花園”而名聞遐邇。不管徐鴻逵的本意如何，徐園書畫會聚集了一大批名載畫史的海上書畫家，而在相當長的時期內，這裏成為書畫家很受光顧的地方，在這裏進行過多次重要的文化活動，包括中國歷史上首次放映電影（1896年6月29日）。何鏞1889年與1892年兩度作《徐園書畫會（社）記》，由於史籍上沒有留下這個書畫會的蛛絲馬迹，我們選錄其1892年的一篇如下：“上海為江海通途，商賈之所薈萃，仕宦之所經由，往來於茲者大都名利中人而已，間有一二雅人，相與命儔喚侶，作文酒觴咏之會，近來益復寥寥。徐園鴻印軒主人，性耽風雅，每於新春之際，但遇星期大開雅會，或琴，或棋，或度曲，或集書畫之會，以故園中所懸書畫，無非名人之筆。夫以書畫售藝於海上者，不知凡幾，而欲得主人青睞，亦殊非易易。蓋主人於會中事均屬精明，賞鑒書畫，尤為獨具隻眼，而又酷嗜此，亦其性之所近也。清明後六日，余與抱月山人偕游，主人見之，亟招呼曰：子來正好，請君一觀。乃相將入讀畫樓下，闢其窗則見四壁所懸者，琳琅滿目。行書則有壺天老人、衡君鑄生、虛谷上人、金君吉石、閔君吟椒、免癡道人、黃君靜園、蒲君作英、葉君小漁、陳君濬卿、周君紫垣，篆書則有毛君華生、陳君維祺、陸君子萬、朱君岳生，隸書則有申左夢畹生，漆書則有吳君渭聘，楷書則有徐君澍亭、錢君少伯，而弇山俞君則獨題徐園雅集圖。畫則有朱君夢廬之月季，任君伯年之鷄，楊君佩甫、姚君樓谷、巢君子餘、王君新甫、孫君□泉、徐君曉嵐、張君遂生之山水，郭君少泉之博古盆花，章君子鈞之松菊人物，吳君秋農之山水人物，何君研北之春燕花卉，徐君小滄之博古蒲石，蔣君鶴年、張君子青之雙鉤翎毛，查君掄先之蘭，莊君圃香及一泉上人之竹，宋君石年之秋菊雄雞，曹君蟠根之人物，周君英□之木蘭從軍圖，邱君竹籬、許君清芝、沈君浣之花卉，夏君少龍之歲朝圖，潘君雅聲、尤君笠江、奚君頌南之士女，孫君守伯之松菊猶存圖，張君彝頌之梧桐翎毛，主人亦自作乳鴨紫藤，余侄石菴之以介眉壽圖亦踴乎其間。余於其書畫則見而知之，於其款識則皆問而知之，洋洋之乎大觀也哉。余於此事為門外漢，惟覺其光怪陸離，目迷五色而已。主人曰：此皆今春書畫會中之所得也。余憶是日，天氣清麗，主人折東招余至園中，相與鑒賞，余亦與抱月山人偕往。既至見有對客揮毫者，有握管凝思者，有信筆直書者。抱月山人曰：此中無我輩插足處，盍出散步。乃至烟波畫舫，抱月山人弄琵琶，余彈琴，更唱迭和，頗足自娛。既而主人以照相之具至，曰：今日雅集不可不留影，請諸君咸入圖中可乎？爰至又一村，藉草地而坐，余置琴膝上，仍鼓梅花三弄之曲，主人即以古銅爐置余前曰：庶足點綴也。會中人或彈棋，或飲酒，或讀畫，或觀書，或倚樹徘徊，或吟肩高矗，而次子雨文亦以侍立余後附入圖中，抱月山人立稍遠而神氣宛然。照畢，主人邀飲，余以有事，因辭不獲，乃命次子與石菴侄領其情。此情尚在目前，而倏忽已兩閱月矣。前年，書畫會主人屬余為之序，余曰：以不能書畫之人而為書畫會之序，不亦貽人笑柄乎？主人曰：能書畫或不免有所阿比，

其衰與貶未必悉出至公，惟不能書畫者，則此中空空洞洞，絕無偏倚，譬之於鏡中無所有，則妍與媸無所遁影，譬之於秤，本無一物，而經物加之，未有不平且準者。余勉為序之，曾幾何時而相隔已兩年，前年亦曾照一相，以視今年所照，則余之面已增皺劈者矣。觀乎此，而悟人生盛衰之理，雖有壯年，終不免龍鍾之一日；雖有強力，終不免衰邁之一時，轉不若及時而快然行樂，怡然自適之為得。且人生不朽之業最為難得，而獨法書名畫則流傳永久，愈久愈珍，是真不朽之業也。主人設此雅會欲使在會諸君，不但留其形影，而且留其翰墨，俾會中人皆得以永垂不朽，主人之用心不亦深且遠哉！主人曰：請子筆此話以作此次書畫會記何如？余曰：諾。壬辰三月望日，古越高昌寒食生記。”這兩篇書畫記不失為書畫史的珍貴文獻，不僅僅因為《海上墨林》以及《中國美術年鑒》中沒有這個書畫會的片言隻字，也不僅僅因為任伯年傳世作品有一件《貓石圖》，有“光緒己丑正月廿五日徐園第一集作是，即希同人指疵，園主人棟山先生為之一笑”的令人為之聯想翩翩的題詞，而在於它傳遞出一個信息：歷史上曾經有過最早的兩幀馳名清末畫壇的數十名書畫家的合影，除極個別的，我們尚無幸一瞻他們的風采。

徐園書畫會活動了多少個年頭，已無從考知，自1893年於徐園門口開設書畫室，代訂名人及初來滬的書畫家之書畫，便不見書畫會的踪影，直至1909年邑廟書畫善會創立，我們見到的畫壇大事僅有四樁：1897年李伯元在其主筆的遊戲報報社內開辦藝文社（1899年改名書畫社）；1900年許幻園、李叔同等創立書畫公會，編印發行書畫公會報；1907年春徐園助賑書畫會書畫賑災活動和同年冬上海書畫集股保路會的成立。後兩樁一是憫民賑災，一是愛國保路，前兩樁中，訂潤鬻藝仍佔有舉足輕重的地位。從吟社書畫遺興而結社賑災而結社鬻藝這一串微妙變化中，我們發現書畫家的活動發生了從個體行為到集體行為的漸變。這一漸變緣於兩個動向：一是原本活動於各地的書畫家流向上海的人數與日俱增，日益深重的貧困與頻仍的國難加劇了這一流動；一是書畫家主體意識的覺醒，無論是李伯元所創藝文社的“糾合同志”，還是書畫公會的“提倡風雅，振興文藝”，都是這一覺醒的體現。漸變導致近現代兩大書畫組織——1909年的邑廟書畫會（又稱豫園書畫善會）與1910年的小花園書畫研究會（題襟館書畫會前身）的誕生。它們直面的是西學東漸的大勢，中國畫生存危機陡起，保存國粹，維護書畫家生計成為他們的主要話題。他們感受到的危機感是徐園書畫會的同人無從體驗的：中國畫生存危機是隨着二十世紀初美術教育的西化而凝結成的。兩大書畫會創立之時，已是畫壇老人謝幕之秋，此後的十年，先後來滬的清道人、吳倉碩、曾熙主導着中國畫壇的生意場，以折衷派為代表的新一代青年畫家則為開拓中國畫新路而嘔心瀝血。然而這不過是上海畫壇的幕間過場，而自1920年代開始，上海畫壇進入一個新時期。這個時期的中國畫壇有以下特點：一是中國畫院校的興起，一是書畫會的層出不窮和展覽會的此起彼伏，一是後起之秀輩出，中國畫生存危機轉換為中國畫振興的話題。

圍繞這轉換了的話題，難以統計有多少人為之付出了汗水和智慧。美育的倡導者蔡元培在其1936年為國際劇院主辦的中國現代畫展的出品目錄所作的序中肯定了他們的努力，他着重舉出了四位畫家為代表：劉海粟、王一亭、黃賓虹和王濟遠。但篇幅不允許我們停留在這裏對之一一掃描，包括後起於上海的京津畫壇的活動與有識之士的努力。

書畫結社由鬻藝的功能進而擔起振興藝術的職能，書畫藝術由賴以糊口的職業轉化為保存國粹的職責，進而成為一項文化事業，昭示着書畫家主體意識的升華。但畫壇中話題的轉換和社團職能的拓展，並沒有抹去藝術家的經濟壓力，一如清末畫壇的初期一樣，經濟的壓力如影隨身，一刻也沒有遠離藝術家。

儘管書畫商品化在一定程度上給書畫創作和書畫家造成了傷害，却不能由此得出市場經濟扮演了藝術殺手這一結論。如果任伯年不在1870年前後，黃賓虹不在1909年，吳倉碩不在1914年移居上海，<sup>(19)</sup>齊白石不在1917年移居北京，如果一大批藝術精英不移居到這兩方熱土，接受市場經濟的洗禮，可以斷言，藝術史上便沒有現在他們的席位。市場經濟帶來的既有挑戰，也有機遇。它所吸納的不僅是金錢和人才，還有信息和交流。這些優勢是閉塞的小城鎮所不能比擬的。

在這裏，我們遭遇的是個需要站在更高視點上纔能看得清楚的課題。在上海商品畫壇形成之前，道光咸豐年間得到長足的發展的金石學，強化了畫家的書法意識，孕育了包世臣、趙之謙、齊學裘、翁同龢、胡石查、陳若木、鄭雪湖、何子貞、孟麗堂等一批學者型畫家，這種態勢被稱為“畫學中興”。然而這些人，或不以畫為生計手段，或身處偏僻之鄉，在商品經濟所滋生的上海畫壇突如其來的沖擊波下，大都淡出畫壇，讓位於後起的、善於適應新態勢的任伯年們。換種說法，上海畫壇的新興打掉了剛剛冒尖的畫學中興的勢頭。在本書附錄的拙編《清末畫壇紀事補白》中我們看到了其中畫家之一齊學裘的身影。從同時人為他1870年給劉熙載畫的題跋中，我們大致可以窺見這位老人的畫風：“今夏親是幀，覺雲烟變幻，逸態橫生，於古法外別具蹊徑，如食江瑤柱，當味外求之，視沾沾於形似者，正坡公所謂作詩必此詩，定知非詩人耳。”（蔣節）“玉溪此作，純似大滌筆蹊徑，已與烟雲俱化矣。”（周閑）這種不求形似、於古法外另闢蹊徑的作風使齊學裘無從融入市井化了的商品畫壇，祇能以詩壇頹翁自居。跳過清末最後數十年時光，當我們進入已步入成熟之年的畫壇的時候，看到了被打斷的道咸畫學中興進程在新一輪振興中國現代繪畫的努力中得以借胎重生。因此，如果說二十世紀是產生畫壇巨人的時代，那麼，既不能抹煞道咸年間畫家力求掙脫“四王”畫風樊籬的努力，也不能抹煞畫壇商品化的貢獻，正是它孕育成的新型畫壇為實現新一輪努力提供了道咸年間畫壇結構所無法提供的巨大的空間和動能。

大凡一個藝術社團甚或一個畫壇的背後，總隱隱約約有着市場和金錢的影子。在這個意義上，可以說畫壇是藝術與金錢的共生體。揭開近現代畫史帷幕的上海畫壇就是這樣一個尤具典範意義的藝術與金錢共生體。如果說金錢與藝術是構成畫壇統體的兩個對立面，那麼矛盾的運動導致了上海畫壇下列的蛻變：書畫由等同於青菜蘿蔔一類日用消費品的尷尬地位上升為象牙塔中的藝術品。

這一漸變體現在書畫作品的市場價格定位上，換言之，體現在藝術家的潤例中。

歷史學家鄧之誠在《竹懶書例》<sup>(20)</sup>中說得很風趣：“近人潤筆，所知者戴文節扇例五錢，吳讓之書畫三百文，兼畫加二百文。光緒中京師畫扇潤筆多不過一金，他亦稱是，近來乃有數十百金者，其風扇於海上，遍於各處，非妖而何？”

姑且撇開“妖”不“妖”的話題，他說到點子上了：潤例中定價的上升的確始於上海。然而童稚期的上海畫壇卻並非如此，那時書畫的價格仍然沿襲着戴文節、吳讓之時期低迷的態勢。我們找不到相應材料，不知道郭其龍在其《滬濱雜記》卷四中列舉的那些書畫家的鬻藝價格，但從1878年海上書畫名家減潤助賑的簡例中，我們可以揣摩到一些信息。

1878年夏，上海畫壇首先發起減潤鬻書畫資助豫魯災區的活動，連最負盛名的胡公壽、張子祥、朱夢廬、任伯年、楊伯潤、湯壩伯、吳鞠潭都參與進去了。他們七個人組成見心社，書畫執摺扇，照潤例的七折發售，潤金悉數賑災。摺扇為張子祥花卉草蟲、任伯年翎毛花果、朱夢廬翎毛花卉、楊伯潤山水、湯壩伯與吳鞠潭書法共八張，絨扇為胡公壽竹梅菊、湯壩伯、吳鞠潭書法共四葉，合計十二柄為一份，售價十元六角。以此折算，按潤例應為十五元，平攤為二元一件。相對於同時期杜堯臣山水花卉墨梅竹扇冊二百五十文的價格還是相當昂貴的。<sup>(21)</sup>這裏需要說明的，一是洋元與制錢的兌換比價，一是平民百姓的月收入。這是兩個曾長久地困惑筆者的問題，幾乎找不到現成的相應材料；剛過去一百多年，我們的先人是怎麼生活的，他們在藝術品的消費上又是怎樣的，居然沒留下影子。

清末流行貨幣之間的兌換呈現着因地因時而異的混亂局面。1877年《論鑄銀圓可以補救錢法》<sup>(22)</sup>一文云：“易一洋圓向有一千二三百文，今止千百餘文。”可知此際洋一角相當一百二三十文。至於銀圓與洋圓之兌換，此際為一元折合銀圓七錢有餘。<sup>(23)</sup>工薪則因職業而異，《普願店夥一律助賑說》<sup>(24)</sup>一文的作者、店員顏氏倡議以“辛金一月洋十元”作為賑捐，可知店員的月薪在十元上下。而小工苦力一天只掙一二百文，相當於月薪五元上下，不同職業的收入相差是很大的。當時的米價一石為洋三元多錢，即四千五六百文上下。<sup>(25)</sup>除拔尖的幾個書畫家外，大多數書畫家作品的市場價還是相當低廉的。如俞達夫人物翎毛花卉潤例扇冊每件僅二角，約合二三百文。蒲作英草書墨竹扇一角（1881年賑災減潤價，即以五折計，平常潤筆不過為二角），1882年胡鐵梅的定價算高的了，扇冊一元，不過他還做着日本人的生意，並不缺錢使。

這樣的書畫價格，按店員的月薪收入還是勉強可以承受的。筆潤既然店員都可以承受的，為什麼書畫家還是窮苦潦倒呢？這與清末經濟的每況愈下密切相關。沙馥弟子陳冠玉說：“近時市肆之清淡，貿易之支絀，即筆墨生涯亦不易為糊口，推原其故，則由於滬上地方風俗奢靡，賺錢之事固多，用錢之處尤甚。夫寒士生涯使翰墨可以傳世，人爭購之，而一手一足之烈，究日得幾何，惟在乎儉以自持，庶幾足以稍有積蓄，否則未有不入不敷出者。”<sup>(26)</sup>《申報·居滬之不易》中也說：“就中戶而論，一家五六人，食米五六斤，需錢二三百文，用薪二十斤，需錢百文，每月計之已需錢十二三千矣，加以房價數元，即有二十元月俸者，除月薪房價三者之外，其所餘已微之又微，等而上者可類推，降而下者更無論矣。”<sup>(27)</sup>隨着類仍的國難，洋貨的湧入，貧困的加深，藝術家的境遇怎麼能好呢？從書畫減潤賑災的首倡者金繼（免癡）歷年書畫賑災定價可見一斑：

- 1878年畫蘭 扇冊二十文 條幅四十文 堂幅百文
- 1880年書法 每件五十文
- 1881年七八言對 每聯二百文
- 1882年三、四、五尺對各一幅 洋半元
- 1885年四、五、尺對每幅 一百文
- 1886年七八言對每幅 二百文
- 着色蘭花扇一角
- 1887年畫蘭扇每件一角五分
- 屏一堂對一幅半元
- 1892年扇每柄洋一角 對五尺三角 四尺二角 三尺一角
- 1895年對三尺一角 四尺二角 五尺三角
- 1908年對三尺三角 四尺四角 五尺五角 六尺八角
- 扇冊每件一角五分（照潤減價）
- 1909年扇每件一角 冊頁倍（貶價療貧）

跨度近三十年當中，他的書畫價始終在低位浮沉。究其原因，固然與他畫蘭寫字簡單易成有關（青年王一亭

1889年畫人物柏鹿扇就訂潤四角)，畢竟還是由書畫的商品地位造成的。這一局面到1909年清皇朝將覆滅的時候也沒有根本改觀：畫價畧有提升，但仍然在工薪階層所能承受的價位上。舉楊伯潤、陸廉夫的畫價為例：

楊伯潤山水堂幅四尺十二元，五尺十八元，六尺二十四元，屏每條照堂減半，扇冊二元，花卉減半。

陸廉夫山水堂幅四尺十元，加一尺四元，扇冊二元，花卉六折。

楊伯潤畫扇冊維持在三十年前的價位，考慮到洋元的貶值因素，他的畫反而落價了。上海市面雖凋敝，生計雖不振，一般而言，書畫價格仍然在一般人能承受的範圍。

為說明生計日蹙，《民吁日報》的編輯虛擬了三種階層的每月用度，他們分別是店夥（夫婦二人無他累）、教師（夫婦二人外加老親一、子女各一、婦僕一）和官員。現錄店夥與教師的月開銷如下：

一、店夥月入十五元，每月用度：<sup>(28)</sup>

二、教員月入四十元，每月用度：<sup>(29)</sup>

房費	四元
巡捕捐	四角八分
米錢	三元
小菜費	二元
調料費	一元
柴炭費	五角
煤油	三角
零食費	四角
茶水費	四角
烟草	二角五分
剃浴費	二角
添補衣服費	二元
鞋襪費	六角
雜費	六角
總計不足	十三元三角

房費	十四元
巡捕捐	一元六角八分
米錢	七元
小菜費	六元
調料費	一元五角
薪炭	一元
煤油	七角
零食物	六角
茶水費	六角
兒女學費	三元
備費	一元五角
剃浴費	七角
添補衣服費	四元
新聞紙費	七角二分
書籍費	四元
紙墨費	一元
郵信費	二角四分
應酬費	一元
雜費	三元
烟草費	五角
鞋襪費	二元
相抵不足	十四元七角四分

儘管《民吁日報》編者意在暴露社會生計之一日不如一日，這兩份表格也從另一側面給我們認識當年生活開銷情況提供了一個感性認識：作為奢侈品，名家書畫依然在月薪能承受的範圍。

同年由狄楚青等人代訂的陸廉夫潤例中畫價大幅度提升，由同年的山水堂幅十二元上漲到二十元，已開了鄧之誠所說的拉高潤例之風的先河。

1912年以後，書畫潤例呈昂的趨向，書畫逐漸脫離消費商品的低價向藝術品的高價移位。拿俞達夫來說，1883年的潤例如下：

堂幅六尺二元，五尺一元二角，四尺八角，屏幅減半，扇冊每二角，人物仕女加半。

到1915年潤例變為：

屏條丈尺每條洋十元，八尺每條八元，六尺每條六元，五尺每條五元，四尺每條四元，三尺每條三元，堂幅加倍，扇冊一元，人物均加倍。

以人物堂幅五尺計，從 1883 年的一元八角上升到二十元。剔除貨幣兌換和貶值因素，上升的幅度之大祇能歸諸書畫開始朝藝術品轉化這一因素。

筆者手頭有幾份複印稿，是一位叫沈毓齡的人家庭簿賬記，沈為某洋行的高級職員（經理），1929 年 3 月的薪水為五十五元，1930 年 10 月為六十四元，1934 年為九十一元，應當屬於中產階級生活水平，其 1934 年 5 月開銷細目為：

被子厨十一元五角，粉刷房間一元一角，修電燈一角五分，房租三十元五角，樓上粉刷二元五角，彈簧鎖五元五角，定期儲蓄四十三元，火腿一元一角五分，茶壺茶杯一元九角六分，汗衫一元，兌車費一元，會金三元，杭州車票三元五角，盆花三角，米沙而六角五分，皮膚紫藥水一角五分，紗手套二角六分，太陽鏡三元，夏季捕捐十二元六角，洗脚桶一元五角，搪瓷水桶一元三角五分，蓆六角，車費四角三分，漆帚等一元，大姐工資一元六角，帶米水脚五角，車費二角五分，牙刷一角五分，兌車費二元，理髮三角，電燈三元二分，花六分，裝花台及烟窗三元六角五分，香烟九角六分，香烟四角八分，午飯（五月份）三元三角，福食十五元，柴二元，拖鞋一元。<sup>(30)</sup>

以這樣一位生活富裕的白領先生要買一幅名家作品，如賀天健的四尺寫意山水（六十四元）都感到太奢侈了，更何況同一人的工細山水（一百二十元）呢？<sup>(31)</sup>

那麼，潤例的超乎一般購買力的趨向會不會將畫家逼向有價無市的死胡同呢？賀天健沒有留下帳目，1926 年另一位名家陶冷月却留下一本帳，其定價二百到三百元一件的作品售出的有七八件之夥，定價在百元以下者售出則更夥。<sup>(32)</sup>

在這裏，清末那種把書畫當作青菜蘿蔔賣的現象已蕩然無存了。然而藝術品的商品價格與其藝術價值的關係又成為突出的問題。如果商品價格高出於藝術品的藝術價值，如果這種背離是出於市場炒作或藝術家的孤芳自賞，便落入鄧之誠所謂“非妖而何”的窠臼了。現在已遠離二十世紀三十年代，使得我們能够比當年更客觀更冷靜地看待問題了。相比較之下，齊白石老人 1937 年之際的潤例要比上海某些畫家包括上述的賀天健相對“平和”得多。本書沒有搜集到老人的潤例，據石谷風老人回憶，其筆潤大致如次：

花卉翎毛每尺四元，山水人物加倍，雙款加倍。

時光是扭轉這種價格與價值背離的最公正的判官。藝術品的價格與價值是一個有待於展開並深入討論的專題，我們不能花過多的篇幅停留在這裏，但有一點是必須要指出的，即藝術價值不僅僅是金錢能够堆積成的。

1937 年開始由日本帝國主義發動的侵華戰爭到戰後國民黨政府金融系統的崩潰，不僅給老百姓造成了巨大的災難，也給藝術家帶來無可估量的傷害。

百貨飛漲不僅使藝術家的溫飽失去保障，連藝術創作所必需的繪畫用品的高價難求，也折磨着藝術家。1944 年 10 月 20 日華北新報《畫家的苦惱》一文，寫到畫具狂漲的情形，很叫人開眼界：一張六尺料半紙九元（戰前四分），簪棉連十元，硯宣十三元，小白雲十三元，蟹爪七元（戰前四分）。至於石青石綠一兩二百元，戰前才二元，不僅價高，而且缺貨，有“石色恐慌”之稱。

物價的日新月異迫使畫家不斷更新潤例，舉上海應野萍（即應野平）手卷冊頁扇面潤例為例：

1936 年 卷冊扇每方尺八元（山水人物潤同），仕女加半。

1940 年 冊頁手卷扇面每方尺二十五元。

1943 年 6 月 1 日起照原潤加五成，扇面每頁三百元，青綠加倍，金碧再加倍。

1945 年 端午節更訂新例，水墨每件二萬元，青綠每件四萬元，金碧每件十萬元。

這是一份遠不能夠包括畫家這一時段所有潤例的材料。但是從這一份殘缺的材料中，我們依然能够感受到在那個風雨如晦的年代裏，物價上漲貨幣貶值的速率變奏。到了 1948 年，這種速率變奏進一步加劇：7 月 1 日朱梅邨剛剛制訂的潤例每兩暫作三十萬元，過了僅僅一個禮拜，7 月 7 日不得不將每兩的折價更正為四十萬元。在這種局勢下，國民黨當局改法幣為金圓券，企圖控制物價，然而無奈的是，扶搖直上的物價像一枚炸彈，將幻想炸個粉碎。於是最為奇特的現象出現了：傳統的潤例再也無法適應崩潰的市場，一種以米計潤的“新潤例”便應運而生。如 1949 年 3 月 1 日豐子愷的“以畫易米”的潤例便是一例，潤例是這樣的：畫例冊頁（一方尺為限）或扇面白米五斗，二方尺（長二尺寬一尺）立幅或橫幅一石，二方尺以上以面積計每方尺五斗。

讀到這樣的潤例，心中怪怪的，酸酸的，但這並非出於漫畫家豐子愷的幽默，如果我們注意到當日的米價白粳每石一萬五千到一萬六千元，4 月 20 日漲至十二萬八千元到十三萬元，5 月 22 日又漲到四億三千萬元，我們就不能不佩服畫家閃着淚光的智慧。

這不能不說是黑色年代的黑色幽默。

上面我們以匆忙的脚步走完了本書收錄的潤例所跨越的七十多個年頭，由潤例提供的信息而得以修復的這段歷史，既有眼淚，也有欣喜，更多的是酸辛。含有潤例參與的歷史，與其說使我們從中看到了更多繪聲繪色的歷史特寫鏡頭，毋寧說，看到了類似藝術經濟史的素材組合。時間坐標上的距離感使我們能比置身其中的許多人得以解讀更多的密碼，儘管到目前這種間距長度尚不足以使我們悟通更多的道理。

有潤例重新參與的歷史，使我們面對的是介於作為上層建築範疇的藝術與經濟基礎範疇的藝術商品之間的一

片廣袤的有待開墾的處女地。

藝術與藝術商品中間沒有柵欄，而在自我價值實現與藉藝術發財致富之間却存在不容混淆的人生選擇。眾所週知，藝術品是藝術家勞動價值的載體，潤例則是藝術家本人認可的價格定位。既然是本人認可的價格，它的實現，即市場的認可程度，又是另一個問題。一般的說，兩者之間往往會有一定程度的錯位。在市場操作上，這種錯位往往用折扣來校正。如上述齊白石的四元一尺的畫價是貼在他畫室牆上的潤例所規定的，而交給榮寶齋店裏的却是八元一尺，其中的差價是中介費。到他畫室訂畫的，則又有有無熟人介紹的分別：有熟人介紹的可享有七折優待。<sup>(33)</sup> 1931年蕭謙中的畫價每尺十二元，實際上怎麼操作的已不得而知，估計未必如意，否則他不會說出“食無肉，更無米，不能枵腹臨池”一類的話。在這裏，畫家未必是在“作秀”，他說的是真話。《蕭遜書畫鑒定》一書的作者將潤例所定的價格折算收入，因而感到迷惑不解，原因就在於他陷入了將價格定位混同市場認可的誤區。<sup>(34)</sup> 齊白石愛錢的傳聞一直是人們樂道的，但老人的錢是他誠實勞動的所得，並無巧取豪奪的嫌疑，無可厚非。與上述以藝術為本位的齊白石、蕭謙中恰成反照的是以金錢為本位的市場炒作行為。說起市場炒作，人們往往會聯想到張大千。的確，年輕的張大千很早就受到市場的洗禮，深得個中三昧。姑且不論他有大量代筆的事實，單就其巧用傳媒上演“構訟”的假戲<sup>(35)</sup> 來看，便可斷言他不愧為市場炒作的高手，或者不妨說，他是個市場慣壞了的孩子。一如前述，時光是扭轉價格與價值背離的公正法官，市場惡炒必然導致背離的出格和失度，勢必會受到時光的懲罰。張大千是上海畫壇的後起之秀，曾經深得同行的贊譽，曾幾何時，“遊戲人間”的人生觀將他帶入了死胡同，成為清末以來書畫商品化進程中一道新的“風景綫”。商品化進程曾經使清末畫家懂得必須適應市場，而張大千却懂得了叫市場聽從自己。

作為商品，書畫必須遵循市場規律。但書畫不僅僅是商品，它同時還是藝術；作為藝術，還必須受制於藝術規律。專注於書畫的商品意識還是藝術追求，不能不說是一項嚴肅的人生選擇題。歷史上祇有那些不辭辛勞一心攀登的人纔有望登上頂峰，遊戲人生的結果必須以泯滅心智與天賦為代價。清末畫家金心蘭是又一個例子。還是白蕉那篇《四山一研齋隨筆》，他引用了吳秋農題金心蘭畫的一段跋語<sup>(36)</sup>：“金心蘭名彰，別號晴牛，余三十年老友也。住吳門司前街。心蘭有俠士風，愛才若渴，人有一才一藝，無不汲引下交。能詩，善畫梅，冷逸疏秀，得錢松壺筆意。余力勸其學山水，不十年，所作竟出余上，惟喜署古人名，是其一短。好與骨董家易古玩，骨董家往往得善價焉，心蘭亦不過問。人或持其所署古人名問之，心蘭亦不諱，曰是余戲為耳。心蘭善諧謔，吐屬成文，善狹邪游，徵題選色，無心蘭在，合座不歡也。”好端端的一塊原本可以有更大作為的畫家料子，就這樣給浪費掉了。假如金心蘭能夠復生，看到他作品的現況，我們不知道他還能“諧謔”得起來不。難以推斷的另一個問題是，再過一百年，張大千會不會是又一個金心蘭？這着實令人擔心。

任伯年、金心蘭的同代人陳崇光（若木）恐怕屬於另類的例子。史料顯示，他至少兩度來滬鬻畫，長年乘舟往來於江浙，但他沒有像任伯年那樣留居上海，也沒有像金心蘭那樣遊戲人間，他的大部份歲月是在揚州度過的。據黃賓虹回憶，他初到揚州的1888年，市肆中陳崇光的畫價與吳讓之相頡頏。<sup>(37)</sup> 按上文鄧之誠提供的材料推測，他的一把書畫扇應當不低於五百文。1895年1月份《申報》報道邗上（揚州）洋一元易九百余文，那麼五百文相當於洋五六角，在揚州是個不錯的價錢。然而，他“志高氣盛，寒素之士，求其畫者，無論識與不識，欣然命筆，下至傭保，求亦必應；富商顯宦，致重金求之，或遲遲以應，一迫切之，則束之高閣，百請而不得矣”。<sup>(38)</sup> 四十八歲時他得了狂疾，數年後去世。去世後他的畫遭遇了十分奇特的波折。在世時他的畫價已屬不菲，死後尤其到了民國元年前後他的畫價陡然攀升，幾乎與古人並駕齊驅，他以其高超的藝術造詣折服了不少名畫家。吳昌碩在他七十歲的時候，題其《擬柯丹丘墨竹》云：“筆古法嚴，妙意從草篆中流出，於六法外又見絕技，若木道人真神龍矣。余近好寫竹，一葉一枝，意造無法，仗素有學力為之，殊增惡態。於邕老案頭，獲睹是幅，乃知平日率爾所為，遠隔重壁。”<sup>(39)</sup> 就是這位名重揚州、上海的畫家，進入二十年代以後，却名焉不彰，淡出畫史，楊東山的《海上墨林》甚至沒有他的身影，委實給人一頭霧水的感覺。直至近年書畫流通市場冒出不少署名陳氏的偽作，纔幫助我們解開了這個謎團。《一漚吟館選集》陳霞章序中點出此中蹊巧，“年四十八妻病，若木亦得狂疾，遂破家就食於外……此時畫愈蒼老，求者愈多，識之者乃愈寡，時輩競為贗本，至今猶有賴以活者。”陳崇光生前身後作偽者的大量偽作害慘了畫家。書畫作假乃至藝術市場的誠信缺失是一個古老的話題，它是藝術的消蝕劑，毒害着藝術家，也毒害着市場，陳崇光身後的遭遇便凸現並放大了它的危害性。這件事告訴我們，建立一個由誠信主宰的藝術市場是多麼重要，在藝術家貢獻他們勞作的同時，總不能讓不成熟的市場給後人留下一堆真假雜陳的遺產羅。

總而言之，潤例是一座寶庫，它不僅是藝術史的組成部分，也不僅是書畫市場的晴雨表，它還蘊含着歷史的經驗和教訓，以及許多有待於我們深入研究的課題。

王中秀於夢蝶苑  
二〇〇三年十一月

註：

- (1) 傳世的蘋花社同人合作扇面鈐印為“蘋花社”，蔡鴻鑒《二百八十峰草堂集》詩注中稱“蘋花吟社”。
- (2) 拙文《黃賓虹十事之九·居滬前後的海上畫壇》，《榮寶齋》2002年第2、3、4期。
- (3) 黃賓虹《水墨與黃金》，《黃賓虹文集·書畫編(下)》第155頁，上海書畫出版社1999年版。
- (4) 鄧之誠《骨董瑣記》第391頁，中國書店1991年版。
- (5) 《租界踵事增華論》，《字林滬報》1882年9月16日。
- (6) 《申報》1876年2月7日。
- (7) 《申報》1881年12月10日。
- (8) 《中國現代金石書畫家小傳》，1926年上海書畫保存會編。
- (9) 《申報》1879年1月15日，收入《南湖草堂集》時改題為《海上六君吟》。
- (10) 拙文《興聖街：任伯年住過的小街》，將刊《榮寶齋》2004年第2期。
- (11) 《越風》第14期。
- (12) 香港錢學文先生藏。
- (13) 丁義元《任伯年年譜》，上海書畫出版社1989年6月版。按：《年譜》將黃錦棠誤作“朱錦棠”。1900年9月15日《新聞報》刊上海華興公司一則告白，有云：“本埠玉聲堂、九華堂總理黃君錦棠，性尚誠實，經營有方。”顯然玉聲堂、九華堂的主人姓黃不姓朱。本書助賑潤例中云“玉聲堂主人王錦棠”係因上海話“黃”“王”同音而導致的筆誤或手民誤植。
- (14) 《申報》1892年5月21日。
- (15) 《申報》1886年5月27日。
- (16) 《申報》1939年3月13日“朵雲軒靜記箋扇莊廣告”云：“本號靜記自上年受盤以始，將內部整理，而製各貨悉心研究精良，承蒙各界稱羨，馳名遐邇。二樓常年特設古今名人真迹書畫展覽，每逢星期，邀集海上諸大名家惠臨，法續合作精品，歡迎參觀，竭誠招待，倘蒙賜顧，格外克己。地址河南路三馬路口。”1943年12月28日中國畫苑“現代五十名家合作畫二百餘點”廣告亦云：“自中國畫苑設立於成都路基業大樓，高樓廣軒，位置明敞，以是畫人丹青工作之餘，多好集此，自秋入冬，不覺二百餘幅，尋常合作多出自應酬，每恨草率，此則諸家乘興命筆，結構佈局，各種精思，實為藝苑不可多得之名作，爰為全部裝潢，罨以文枱之框，展於大觀之堂，以公同好。”
- (17) 1934年1月18日鄭逸梅《國畫談》：“從前的人們，把畫來代表人格的，入其室，丹青四壁，盡為名家超逸之筆，這個主人襟懷的雅淡，也就可想而知。還有摺扇在握，攜帶出門，在揮暑時候，人家瞧到了丹青名家署款，便知道這個人是很有來歷的，便不敢來欺侮你、折辱你，無形中省却了多少煩惱。”
- (18) 《上海指南》，商務印書館1909年版。
- (19) 《申報》1930年3月19日鄭逸梅《丹青趣話》：“吳缶老晚年頗享盛譽，即扶桑人士以求得其尺幅為榮。然缶老昔居吳下時，坎坷貧乏，歲暮謀斗酒隻雞以自慰，不可得，乃作一四尺中堂，魚一鷄豚壇酒一，點染既成，加以雋趣之題詞，囑僕挾市賣之，得三金，購鷄魚豚蹄壇酒，為數適合，蓋其時物價較低，非近今所可比擬也，缶老一醉，醅醕直至元旦而醒，則家家爆竹已易歲序矣。缶老惟一快事，與好友相談，頗喜述及之。”
- (20) 鄧之誠《骨董瑣記》第391頁，中國書店1991年版。
- (21) 1878年杜堯臣減潤助賑價為五十文一柄，助賑啓中說明這是平常畫價的五分之一，以此推之，平日畫扇二百五十文一柄。
- (22) 《申報》1877年7月18日。
- (23) 1878年7月12日申報《小吃大會鈔》一文說“規銀千兩合洋有一千三百元之譜”，“錢洋行情”為英洋七錢二分八厘三五，本洋八錢五分四厘。
- (24) 《申報》1878年8月10日。
- (25) 《申報》1878年1月：白穗三元六角五分/擔，高白米三元九角/擔，小麥二元八角/擔。
- (26) 《儉說》，刊《申報》1890年7月31日。
- (27) 《申報》1898年6月28日。
- (28) 《民吁日報》，1909年10月25日。此表原附記者按：上表已省無可省，上海居真不易也。使此表收入項下再增入細君之月薪五六元，豈非人生之快樂家庭之幸福哉！而上海婦女謀生之路，最上者做教員，最下者絲廠與傭工而已，而中等者竟無之。此其故原於無能者半，原於環境亦半，故束手坐困而已，此其一也。
- (29) 原按：“右表房費十四元，因有老親，非兩樓一底不可，所有師母之娛樂費、年暑假之消耗費、高堂之醫藥費、子女星期之遊戲費，尚一文未算，已出入相抵不足如此，況學堂有按鐘點計者，四十元未必能如數收足，統計每年已差二百餘元。然則此中所累最甚者為何？則子女讀書費是。夫身為教員，尚無力使子女及時入學，此上海男女學生之日少，有心人所以有江河日下之憂也。內書籍費四元，倘再減少，則不足為教員矣。



所算之新聞紙費，因凡明白之教員，皆看《民吁報》也。”另1910年1月15日《新聞報》署名“憂”的《納稅與人格的關係》一文也舉一“進益稍寬”家庭收支為例：設一家七口，又女僕一口，一年進款：家主辛俸每月二十五元，一年為三百元，女工七十二元，老小粗工三十六元，總進款四百零八元。一年出款：國稅十六元。公益十六元，房租（每月五元）六十元，米（每月八斗）五十七元六角，柴炭十六元，鹽三元，火油九元，豆油麻醬油十元，茶葉茶水四元，蔬菜（每日一角）三十六元，葷菜（七日一葷，每次三角）十五元六角，衣服三十元，器具八元，小兒學費（無兒也預備）十五元，應酬饋贈二十元，醫藥預備六元，婚喪預備二十四元，祭掃祖墓五元，舟車費十元，郵費三元六角，報費八元，書籍費十元，僕費（每月三元）三十六元，封貸脚力四元，建築預備五十元，公司股份二十元，意外防備（存儲不用，將來作養老費）四十元，總數五百三十一元八角，相抵虧一百二十三元八角。

- (30) 上海金國明先生藏。
- (31) 見本書1934年賀天健畫例。
- (32) 見本書附錄二。
- (33) 石谷風先生面告。
- (34) 邢捷《蕭瑟書畫鑒定》第87頁，天津古籍出版社2000年版。
- (35) 石谷風《三十年代的北平畫壇》，《古風堂藝談》第102頁，天津古籍出版社1994年版。
- (36) 《越風》第11期。
- (37) 黃賓虹《論畫長札》：“回憶我的二十餘歲，初至揚州……遍訪時賢所作畫，七百餘人以畫為業外，文人學士近三千計，惟陳若木畫雙鉤花卉最著名，已有狂疾，不多畫，索值亦最高。次則吳讓之（廷飴），為包慎伯所傳學。”《黃賓虹文集·書畫編（下）》第484頁，上海書畫出版社1999年版。
- (38) 王鑒《一漚吟館選集識》，《一漚吟館選集》宣統庚戌懷荃室刊。
- (39) 裘柱常《黃賓虹傳記年譜合編》第111頁，人民美術出版社1985年版。