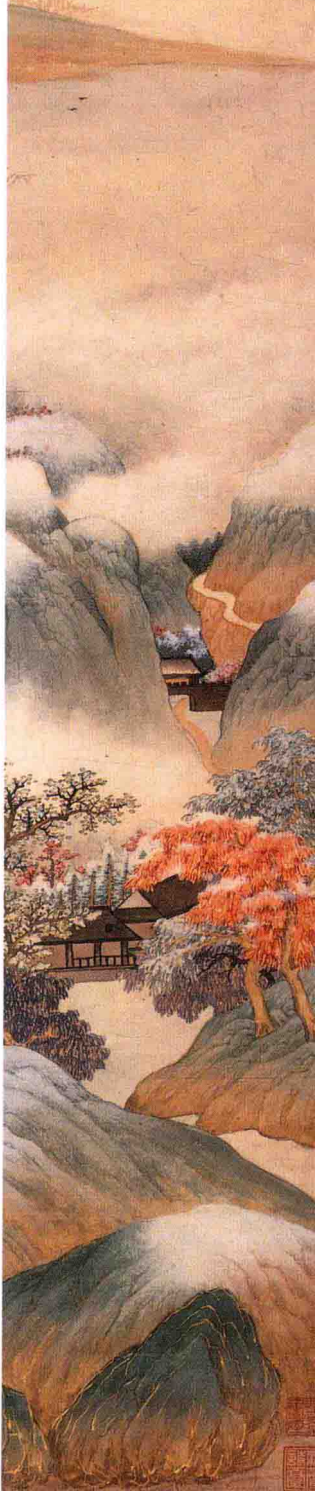


楊昇洞閣蒲雪圖
 壬春日偶觀董思翁畫是圖抱其素余寓漢會
 侯以某國帥故法追憶唐人畫派凡有清三百年
 無同洋者才賴是奔撲索耳戲示詞
 人而戲無其迹情八十年時失憶幸有洞閣蒲雪
 青兒傳寓楊昇半護施朱粉堆金碧楓葉
 應花秋結之不忍又寄地東閣畫詩錦坊公出
 調倚玉樓香傳登吳滿帆立記



吳湖帆年譜

易傳中署

王叔重 陈含素 编著

中国出版集团
 东方出版中心

1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900
 1901
 1902
 1903
 1904
 1905
 1906
 1907
 1908
 1909
 1910
 1911
 1912
 1913
 1914
 1915
 1916
 1917
 1918
 1919
 1920
 1921
 1922
 1923
 1924
 1925
 1926
 1927
 1928
 1929
 1930

1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968

王叔重
陈含素
编著

中国出版集团
东方出版中心

吴湖帆年谱
易传中署

1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900
1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930

图书在版编目(CIP)数据

吴湖帆年谱 / 王叔重、陈含素编著. — 上海: 东方出版中心, 2017.7

ISBN 978-7-5473-1089-2

I. ①吴… II. ①王… ②陈… III. ①吴湖帆(1894-1968) — 年谱 IV. ①K825.72

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第132226号

编 著 王叔重 陈含素

出 品 人 赵 东

策划/责编 范文渊 张 晶

封面题签 傅 申

封面设计 吴文越

特约审校 万君超

出版发行 中国出版集团 东方出版中心

地 址 上海市仙霞路345号

电 话 021—62417400

邮政编码 200336

经 销 全国新华书店

印 刷 上海盛通时代印刷有限公司

开 本 787 × 1092毫米 1/16

字 数 673千字

印 张 36.25

插 页 24

版 次 2017年7月第1版第1次印刷

I S B N 978-7-5473-1089-2

定 价 260.00元

版权所有, 侵权必究
东方出版中心邮购部电话: 021-52069798



吴湖帆 (1894—1968)

先生之业，阅览博物，文采风流，焕为图绘。当今国粹陵替，异说纷陈，不有宣扬，孰垂圭臬，继往昭来之责，非吾党而谁与？

——梅景书屋同门弟子谨跋《梅景画笈》

序 一

近百年海上画坛，风雷激荡，云蒸霞蔚，风流才俊，横空出世。然能名垂史册，历劫不灭者，却是稀如星凤，屈指可数。而一代画坛宗师和鉴藏盟主吴湖帆先生，无疑是其中翘楚。湖帆先生出身于苏州簪缨世家，生蒙祖荫，幼承庭训，睿智聪颖，极具书画天赋，少年成名。夫人潘静淑女士乃吴门贵胄名宦后裔，精擅丹青。吴、潘伉俪之风雅佳话，堪与宋人赵明诚、李清照和元人赵孟頫、管道昇并传千古。能与湖帆先生同在一个时代，实乃今人之幸也。

湖帆先生一生书画创作之丰，梅景书屋皮藏书画、碑帖、词集之多，门人弟子之众，雅道师友交游之广，堪称海上画坛之冠。在20世纪30年代，湖帆先生即与溥心畲、张大千同享画坛盛名，有“南吴北溥”和“南吴北张”之誉。学者、诗人冒广生先生曾有诗云：“南张北溥东吴情，鼎足声名世所钦。”南北三家，画坛鼎足，此是当年纪实之言，而非过情之辞。

湖帆先生乃一代鉴藏大家，梅景书屋藏有历代名家翰墨，四欧堂中稀世宋拓、孤本碑帖，海内巨擘，天下闻名。其编撰之《吴氏书画记》九卷，仅是平生鉴藏之一部分而已，诸多珍秘之宋元名迹皆为沉海明珠，少为今人所知。湖帆先生精鉴赏，富收藏，擅文词，工行楷，其题跋之多，用情之深，装潢之雅，实为近百年来第一人，亦可谓不亚于清人翁方纲也。

湖帆先生作为一代书画宗师和鉴藏盟主，虽有大量日记、诗词、题跋、著录等传世，但也仅是其平生文字什之一二，而真正能够体现其生平细节之史料仍少之又少。近十年来先后出版之数种湖帆先生传记、评传等，大多神龙见首不见尾，使人有难窥真实全貌之憾，且不无以讹传讹之弊。但在吴湖帆研究即将成为一门“显学”，以及其书画艺术和鉴藏事业被日渐重视之当下，极有必要编著一部《吴湖帆年谱》。“待五百年后人认定”，乃高蹈君子自谦之言。但这一颇为艰巨之重任，竟有叔重、含素两位年轻画家来完成，记事论人，真乃“横看成岭侧成峰”，再现梅景风采，确实令人感到难以言表之惊喜。

我与两位作者相识多年，与叔重是同乡，算是忘年之交。据我所知，他们在编著此《吴湖帆年谱》之开端，即是他们两人相恋之始。共同对吴湖帆、潘静淑书画艺术之仰慕，也可算是吴、潘之隔世知音，私淑弟子。既爱古人，又不薄今人，这一切似乎冥冥之中早已前世缘定。在编著年谱之五年中，两人掸灰拂尘，翻检故纸旧刊及收集图录之外，还自费遍访南北藏家和海内学人，殚思竭虑，精审慎核。年谱之第一要义是如实留真，此乃事关史德。誉者不增其美，贬者不掩其真。他们两人秩序谱主生平事迹之先后，甄别文献资料之伪真。开掘愈深，眼界愈广，见识愈长，素养愈高。

不唯如此,叔重、含素亦是画家,正处年富力强之际,广览博采之时,亲近梅景丹青,目有所染,心有所悟,日临笔砚,调朱弄粉,画艺日进,获益之多当不在披览文献之下。五度春秋,天南海北,沙里淘金,集腋成裘,冷暖甘苦,唯有自知。几经增删,终成此年谱之稿。褚小杯大,难免疏忽;文献似海,史料如云,故不免挂一漏万,沧海遗珠。望今后继续收集史料,精益求精。学术乃天下之公器,非个人之声誉也。湖帆先生是具有传奇色彩之一代大师,值得为之不懈研究,嘉惠学林。

在《吴湖帆年谱》行将付梓之际,叔重、含素嘱我作序。自知谫陋,绌短汲深,稍涉疏忽,深恐愧对谱主之生平事业及两位作者多年之心血。今恰逢二人喜结连理,终成美眷之日,并蒂花开,二美俱致。缘于我与叔重同乡之情、与含素校友之谊,书此数语以之为贺。

郑 重

丁酉桃月吉日于百里溪

序 二

吴湖帆先生是近代中国画坛重振晋唐宋元传统的代表画家之一。此外的代表画家还有溥儒、张大千、贺天健、陆俨少、谢稚柳、陈佩秋等。吴湖帆与诸家的不同特色，在于由晚明以降的正统派上溯宋元。

晋唐宋元的画派，早在晚明便因文人画的沛兴而趋于沉寂。顾炎武、李日华等曾叹为“古法亡矣”。正统派则在清代中期便因野逸派的大盛亦归于沉寂。到了民国年间，二者并被视为“落后”、“保守”，使中国画家对传统的认识，仅局限于野逸派的文人画，而摒弃了正统派和晋唐宋元的传统。正是在这样的形势下，吴湖帆等的横空出世，力挽狂澜，刷新了人们对中国画传统的认识，一度造就了传统多元并行、全面振兴的繁荣局面。但维新以降，基于“民主性、人民性的精华”和“封建性、贵族性的糟粕”的传统观，二者再次遭遇逆袭，被打入冷宫。直到20世纪的80年代，吴湖帆等画家，不仅在新潮派的眼中不屑一顾，就是在传统派的眼中也不过三流。记得当时我写《当代十大画家》，把吴湖帆作为其中之一，便为不少权威所“不同意”。90年代以后，伴随着艺术市场和书画拍卖的兴起，吴湖帆等的作品才逐渐为市场所关注。又进而到了新世纪，不仅他们的作品在市场上广受追捧，他们的艺术成就和地位也在学术界得到普遍的承认。

王叔重、陈含素两位年轻人，于中国画的传统接触很晚，于中国画的晋唐宋元传统接触得尤晚，不过近六七年的时间。但他们的悟性都很高，或脱胎换骨，或一张白纸，全身心地投入到对古典传统的研究中去，并对近代包括吴湖帆在内的诸多古典派名家见贤思齐。不仅用毛笔临习他们的画作，更用键字整理他们的史料。这部《吴湖帆年谱》，便是二人用了四五年的时间编著出来的。

习近平总书记在2016年11月中国文联、作协大会上的讲话中特别提出寄望：“广大文艺工作者要有‘板凳坐得十年冷’的艺术定力，有‘语不惊人死不休’的执着追求，才能拿出扛鼎之作、传世之作、不朽之作。”

这部年谱，虽还称不上“扛鼎之作、传世之作、不朽之作”，但它是迄今所见各种大画家年谱中分量最重的著作之一，则是毫无疑问的。而两位年轻人能有这样的“艺术定力”和“执着追求”，在今天的学术、艺术风气下，尤其值得我们的肯定。

年谱的编成，而且资料如此翔实、充分，固然是著者的“积劫方成菩萨”的定力和执着，在星散的人烟书海中，不畏艰苦地搜罗爬剔所得。同时也归功于戴小京、吴元京等早在此前所做的大量工作。如戴先生撰写的《画坛圣手吴湖帆》，吴元京和梁颖先生所编的《吴湖帆文稿》，以及20

世纪80年代以来出版的多种吴湖帆书画集、拍卖图录等。集腋成裘，聚沙成塔，非一人而成也。我想，这一点也是两位编者在为自己的辛劳终于有所成果而欣慰的同时，必须对前辈满怀感恩的，并把这部年谱，看作是对前辈的致敬，更看作是对传统的高山仰止。

吴湖帆在事业如日中天、被誉为“冠冕时流，圭臬画坛”的时候，自述“待五百年后人论定”。这是面对赞誉的自谦耶，还是预见到自己不久后会遭到冷落的自信耶？但在身后不到五十年的时间，他的成就终于再次为世所公认。这部年谱的编成并得以顺利出版发行，正是定格了这一公论。我们相信，这一公论，从此至五百年后也是不能移易的了。

徐建融

丙申孟冬于长风堂

序 三

万里江山供燕几——吴湖帆画学论纲

一 江南与吴湖帆的画学传承

要论述吴湖帆，须从他作为一个并不普通的江南画家及其背负的传统开始。

从呱呱坠地之日起，吴湖帆身上就被赋予了与众不同的责任与使命，或者说被打上了特殊的烙印。

吴湖帆的师侄陆俨少，曾记述其师冯超然对他一段看似平淡但却意义深沉的训诫：“中国山水画自元明以后，流传有绪，不绝如缕，一条线代代相传，现在这条线挂到我，你们两人（指陆俨少与新中国成立后擅名于台湾画坛的冯氏另一学生张穀年）用功一点，有希望可以接着挂下去！”大抵可以说明这种责任与使命。“取法文、沈，下接四王”的冯超然，其头脑中根深蒂固的观念，用陆俨少的话来说，就是“以正统自居”，这非但影响了陆俨少终其一生“练笔”不辍（“文革”中陆俨少曾被没收毛笔，迫使他以指空勾作无形之画，自谓“练笔”。参见《陆俨少自述》），其实也正是吴湖帆自幼背负起的责任与使命。

相比平民出身、全赖独自打拼的冯超然，吴湖帆的责任和使命既是与生俱来，又要沉重许多。这缘于他的出身与家庭，更缘于他所处的地域。

从家庭出身而言，近代画史上溥儒与吴湖帆颇有相似之处，但吴之不同于溥处，正在于他对艺文的态度。

溥儒一生作画纯是无心，游艺而已，于文却是有意，否则他也不致让跟他学画的学生，不学画而学《十三经》，甚至不惜因此把学生吓跑。相比吴湖帆，曾有可能入继大统的溥儒与生俱来背负着的是更为沉重的责任与使命，那是与家国相连的江山之志，是礼教而非艺文的“正统”，与维系“正统”的经学自然就密不可分（溥曾将孙中山等领导的革命斥作“五胡乱华”）。礼的“正统”在溥儒已然无望，只能寄托于与之相关的学术，艺因此只是他游戏的领域，学生读的自然应该是经而非画了。

虽说出身贵胄，但吴湖帆并不像溥儒那样对家国之变有切肤之痛，他的“正统”观念，乃出于世家子弟对江南艺文传统的归属感。

中日甲午战争结束后，曾居兵部尚书而遭败绩的祖父吴大澂罢官回到故乡苏州，永不再用的惩罚令他移情艺事，倡金石学，执东南艺苑之牛耳，会同顾麟士、金心兰、任立凡、计镛、吴穀祥

等七子共结怡园画社,维系“正统”的使命自此系于艺文而非礼乐。出生于甲午战争那年的吴湖帆,自幼耳濡目染、耳提面命于祖父及其友朋游艺蓄画的氛围中,已然决定了他此生以艺文为追求的命运。

江南画由来已久的传统,大抵正是冯超然“取法文沈,下接四王”的脉络,向上更可追溯到元四家乃至二米、董巨。对于这条脉络的延续与发扬,既缘吴湖帆的家庭出身,如前所述更取决于其处身的地域。深深契入江南腹心的这条艺术脉络,自元明以还,已成为当地士人独立于政治之外、由来已久的艺文道统。

自元至明,江南文人画尤其是文人山水画已然自成风格,自给自足、自娱自乐。当明初浙派绘画依托政治占据强势时,江南文人山水画经沈孟渊、杜东原而沈石田,如幽涧潺湲般绵延至明代中叶,随着江南尤其是苏州经济的崛起,收藏风气的大兴,日渐成熟并演化为一种抗行于行政教文艺的独立自我意识,壮大起来,最终生发为以“吾吴”为核心的一种极富优越感的地域人文意识,这可以从文徵明的一段充满豪情的“吾吴”宣言中得到印证:

吾吴为东南望郡,而山川之秀,亦惟东南之望,其浑沦磅礴之声,钟而为人,形而为文章、为事业,而发之为物产,盖举天下莫之于京(意“大”)。故天下之言人伦、物产、文章、政业者,必首吾吴;而言山川之秀,亦必以吴为盛。(文徵明《记震泽钟灵寿崦西徐公》,载《文徵明集》)

从明代中期文徵明的宣言,到明末令文人画执画坛牛耳的董其昌所发出“文、沈二君不能独步吾吴”(《画禅室随笔·卷二·画诀》)的豪言中,不难发现,此一与地域紧密相联的人文意识,已经成为明清以来以书画为呈现方式的一种文化道统。多少带有血统论色彩的南北宗论,亦因此应运而生。至清,此一道统,更扩张到松江、常熟、太仓乃至安徽、浙江的广大地区,并转化为文人山水画三百余年一以贯之的学统。

需要说明的是,文人正统山水画的这种唯我独尊,从某种意义上虽不妨看作是争夺大统时的情绪宣泄,却不免造成僵化与门户之见,这就激发了另一派活跃于扬州、南京、黄山、新安等地的文人花卉、山水画风,与之分流,此即大约为王原祁所贬斥的“广陵、白下”风气。清中期的江南画坛,缘此清晰地勾勒出以四王、吴、恽为“正统”,四僧、八怪与雁行的“野逸派”的两大文人画线路。前者以吴地为中心,旁至华亭、西泠,后者以扬州、新安为中心,波及浙闽,互为消长亦相与融合。逮至民国,此两路传统先后汇集至上海,其后的变化,容当后论。

吴湖帆的祖父吴大澂,在雅好金石文字之外,正是延续并弘扬“吾吴正统”的重要力行者,作为自幼被家族寄予厚望的吴湖帆,自然成为此一道的继承者。

图写江南,收藏江南,继承江南,宏扬江南,是六百多年来文人画的主调。从文、沈、董其昌之好尚元四家乃至董巨,到吴大澂、吴湖帆与徐邦达、王季迁等雅好正统派、吴门派乃至宋元古迹,引领起江南乃至全国(清以后皇家收藏、甚至清代宫廷山水画创作皆以此为尚)的收藏风气,自明至今一脉相承,不绝如缕。事实上,这种日益蔚为大观的鉴赏收藏活动,不但是江南士人对自身传统的认同与呵护,更是一种对自我身份的反复确认。如冯超然等人的“正统”观念,亦因此而变得自信而强大。

需要说明的是,此亦文人画正统派与追求性灵、直抒胸臆的野逸派之间的重要区别。换言之,野逸派画家即使从事收藏,其质量,严格地说是其传统,亦无从与正统派相提并论。这既是由野逸派“我自用我法”的特性决定,也是何以从沈孟渊、沈石田,到文徵明、文彭、华夏,再到詹景凤、董其昌……从顾文彬、顾麟士、吴大澂、沈树镛、潘祖荫到吴湖帆、潘静淑,再到徐邦达、王季迁……江南“吾吴”画系一代代收藏家、鉴定家层出不穷的关键所在。

唯其如此,江南成了一种刻骨铭心的人文情怀,对兹地世家出身的吴湖帆而言,程度又岂下于溥儒的家国之思?所异者,在艺不在礼而已矣!

像吴湖帆这样有着自觉意识的画家,在近现代画史上并不少见,比如前述的冯超然,而其弟子——故世不久的徐邦达先生,在广见作为四王之祖的元宋名迹后,仍对四王、吴、恽保持着近乎宗教的尊崇之情。这与其说是出于艺术上的热好,不如说是对江南画古老道统的皈依。前述的陆俨少,虽在新时代于主观上也曾努力地“爱新就新”(陆俨少创作的册页名),但终其一生以“殉道者”自居,“练笔”不辍,这不也正是下意识里皈依道统的体现?徐邦达与陆俨少这些在“文革”后砥柱中流的大家,所以在有生之年于北方和江南不遗余力推广中国画,尤其是江南文人画的笔墨传统,岂非缘于由元四家、文沈、董其昌、四王、吴、恽、汤、戴而吴湖帆、冯超然,薪火相传、一以贯之的江南画道统?

江南画自诞生之日起,就习惯了无人喝彩,亦无须喝彩,就习惯了受到重压,亦无所谓重压,其血脉,无论在创作还是收藏领域,至今仍在这多元化的时代里一息尚存,我行我素。

虽然同属江南文人画阵营,但吴门派与后起的华亭、云间等派之间还是存在着细微的差异,对此,唐志契的论述极为精彩:

苏州画论理,松江画论笔。理之所在,如高下大小相宜,向背安放不失,此法家准绳也;笔之所在,如风神秀逸,韵致清婉,此士大夫气味也。任理之过,易板痴、易叠架,易拘挛无生意,其弊也,流而为传写之图障;任笔之过,易放纵、易失款、易寂寞,易树石偏薄无三面,其弊也,流而为婴儿之描绣。嗟夫,门户一分,点刷各异,自尔标榜,各不相入矣!岂知理与笔兼长,则六法兼备,谓之神品。理与笔各尽所长,亦谓之妙品。若夫理不成其理,笔不成其笔,品斯下矣,安得互相讽刺耶?(《绘事微言·卷一·苏松品格同异》)

文人画与画家画的区别,其实在文人画内部同样存在,亦有论者将此分为文人正规画与文人业余画。对此吴湖帆深谙三昧,始终坚持与唐志契相近的理、笔并重的“集大成”观念。从其早年学画历程来看,他自戴熙、四王、吴、恽、董其昌、文徵明等南宗大家无不取法,非但集南宗之大成(吴亦甚喜苏、米、鸥波、停云的文人兰竹墨戏),更突入北宗,取法唐寅,上溯两宋……事实上,从陆俨少晚年对明清江南画的一段评说,亦可见出20世纪广见博识的江南画家,头脑并不像其执着于门户之见的一些前辈那样冥顽不灵:

……(元画)下至明初,亦已逐渐失去活力。戴进、吴小仙、蓝瑛袭用南宋画法,建树极少,直到沈周、文徵明、唐寅、仇英出来,才算是代表这一时期的作者。唐寅、仇英是明显地运

用斧劈皴，沈周、文徵明亦多短笔勾斫，上加圆点，其用笔也近于斧劈。沿袭到明末，这一画派只有老框框，干巴巴，毫无生气。已近乎衰亡了。于是董其昌创为“南北宗”之说，而褒南贬北，号为“清六家”，他们类多模拟古法，无甚生气。同时石涛、石溪，能于“四王”风气中间，挣扎出来，赋予新意，但不过是在主流中间的一个回波，还不能取而代之……

唯其如此，江南画在20世纪避免了固定的教条和逼仄的险境，在新的时代不断地结出既富新意而又万变不离其宗的硕果。

吴湖帆画虽广采博取，但其笔墨，却始终围绕着南宗“淡而弥厚，实而弥清”（王原祁语）的要诀，体现着清逸浑厚、丰腴滋润的审美，彰显着“一片江南”的思古幽情。

形成于明代中期的“吾吴”观念及艺文，是随着苏州这个中国中古时代河流文明催化出的大都会的成长，日益壮大起来。进入民国，吴湖帆秉承着江南士绅文化的深厚传统，将之引向并融入新时代另一个引领着时代风尚的现代大都市——上海，并当仁不让地引领起这座都市里的艺术风尚。

二 摩登上海与吴湖帆的辉煌

一部中国历史，是由古代河流文明向近代海洋文明转移的历史。这是因为地球的圆通，世界联系日益紧密，近代国际贸易的商路由大陆转向了大洋。古老而妄自尊大的中国猝不及防，国门终为坚船利炮打破，被迫开放通商口岸，中古时代依托河流形成的内陆都会，由此也逐渐被近代新兴的沿海都会取代。

正是在这样的背景下，凭借偶然的机缘，吴湖帆从原来内陆化、封闭化的中古江南大都市——苏州，转迁至国际化、现代化的新兴沿海大都会——上海。他此后的命运，便紧紧地与这座城市联系在一起，最终融为一体。

近代上海的形成，催生了声势浩大的海上绘画集群，尽数吸纳整个江南乃至皖南、广东、北京的画风，尤以江南文人画为其主流。

江南绘画自南宋以后虽存在吴浙争锋的历史，却是一个互为影响的整体，文人画与院体画的图式实际一直处于相互吸收与转化的过程中。比如文人大写意花卉鼻祖徐渭的笔墨，便源于被归为院体的浙派，被称为“浙派殿军”的蓝瑛，大量师法的倒是文人山水画代表作家黄公望、倪瓒的作品……然而，这个整体的核心，却始终随着政治变迁和江南经济繁荣的进程，一直处于变化之中——在明早期是南京，中期则变为苏州，晚明至清初又辐射至松江、常熟、常州、太仓等广义的吴地，清中期则转至扬州……晚清太平天国的兵火焚毁了大半个江南，随着上海开埠及其环境安定、经济发展等条件的吸引，其核心，自然便转到了这个曾经的滩涂渔村。换言之，自南宋至近代，杭州、湖州、苏州、南京、扬州乃至上海，先后分别承担起了引领江南画风的角色。

1843年上海开埠，列强势力纷纷进驻，竞相设立租界——自开埠之初，上海俨然已被划分为老城厢与新（租）界两个不同的区域——这两个不同的区域，事实上也可以视作海上绘画史的两个阶段——随着上海的租界在1910年代逐渐成形，西方化、现代化的城市建设也初告完成，画

家的聚集地由原先以城隍庙为中心的南市老城厢一带逐渐转移入租界,兼之辛亥革命爆发,自1910年代始,海上画坛又进入了新的历史时期。

老城厢顾名思义,延续的是市镇化、集贸化的中世纪城市的传统模式,其址即今以城隍庙、豫园为中心的地区。1853年,上海曾爆发“小刀会”起义,持续占领城市十八个月之久。这时的上海城,即属于老城厢范畴。老城厢时代的海上画坛,自然也以体现市民趣味为主体,同时掺杂着西洋风习。这有如豫园的建筑,是一种中式为主参酌西法的风格。而随着租界在20世纪初的成形,从静安寺至外滩十里洋场的形成,成就了为今人所认知的上海——一个作为国际化大都市,保留了以往文化传统却确立了现代工业化、都市化格局的上海。这是一个时髦而引领着整个远东风尚的城市,这个时代的艺术,因而也更多体现出都市化的有产阶级趣味,同时更保留着酃酃的江南士绅文化的遗韵。有如当时新兴的石库门里弄,作为规格化、标准化的连排式现代建筑,既传承着传统建筑的格局,亦体现着工业文明的成果。

海上绘画的老城厢时代,虽曾吸引过“于于而来,侨居卖画”,“以砚田为生”(张鸣珂语)的大批职业画家,但由于当时的上海,尚处由传统城镇向现代都市的转型初期,消费水平甚低,画家至此,往往是迫于战乱,首求安定,虽能售画,但价格低廉,几难令人想象。据王中秀、茅子良《近现代金石书画家润例》一书可知,1910年代以前,沪上书画价值之贱,几与青菜萝卜无异,大幅中堂不过计值百文。以任伯年当年的声誉,因一时迷上捏泥人而断画事,竟旋有阖家断炊之虞(见郑逸梅《有关任伯年的资料》,收录于《小阳秋》)。1880年代任伯年已画名大噪,但其画一页扇面约值二百文,一幅镜片约值三四百文。当时的洋圆折合制钱大约是一元折合一千二三百文,一般工薪阶层月薪在十元左右,苦力月薪在五元左右。1880年6月10日和6月17日《申报》刊登了名家朱梦庐与另一位免痴道人的两则鬻艺广告:朱将售卖单价二角半的成扇两百柄,免则将售卖单价五十文的书法一千件!可知因画价低廉,画家为糊口,几皆以凑数为生。名家如任伯年者,亦不能例外。而以任氏的天分,亦只能在追求数量上浪费才华!在今天的艺术市场上,任画单价虽有过的《华祝三多》,但多数作品皆因草草而为,甚难经常创出高价,这不能不说是拜老城厢时代残酷的商品化所赐。

缘此,1920年代以前的上海绘画市场,是以内涵通俗的人物画和制作简逸的花鸟画为主力,制作相对繁难、文人趣味的山水画一直星光黯淡,市场上亦流行着“金脸银花卉,要讨饭,画山水”的行话。其间虽有师学董其昌的胡公寿、杨伯润,师学吴门派的吴穀祥,师学四王的张子祥,但大多是挟文人画图式的职业画家,所画亦多损减古人,以应时好;延续正统派、吴门派的吴大澂、顾麟士、顾若波,居于苏州而偶售画于沪人,在上海影响亦不大。其时海上画坛流行着以钱慧安、吴友如、任伯年、潘正镛、潘正节等为代表、符合老城厢市民趣味的雅俗共赏的人物画、故事画,以张子祥、王秋言、朱梦庐等为代表的变异吴门画、生动闹猛的小写意花鸟……

倒是江南文人画的野逸派传统,至1910年代,随着鼎革后一批弃官士人和避祸文人如李瑞清、曾熙、陈夔龙、黄宾虹包括后来的康有为等寓居沪上的潮流,率先在海上画坛掀起了波澜。这主要体现为由吴昌硕领衔,与赵之谦、吴让之一脉相承的淮扬文人写意花卉传统,经日本收藏界的扶持而崛起;而为李瑞清、曾熙、张善孖、张大千师徒及黄宾虹等人推广的野逸派、新安派山水、花鸟画传统,尤其是其中前朝的代表画家石涛、八大,亦成为市场上竞相追逐的新贵。

上海都市化时代的鼎盛期,自1920年代至1940年代真正到来。

是时的上海,渐成为远东第一大都市,其繁华程度,甚至可与伦敦、巴黎媲美。随着租界日益成形,城市建设日新月异,经济高速发展,1916年,名家李瑞清的丈二尺楹联定价已达十二元,至1918年丈二尺楹联更上涨至廿四元……1920年代至1930年代是海上书画价格大幅上扬的阶段,是时贺天健四平尺青绿山水条幅,价格在三十元以上,足见老城厢与新(租)界时代画家相去天壤的生存状况!

旧有的传统与西来的时尚在上海交汇,终催生出了后吴昌硕时代的又一代海上画家。

事实上,与1930年代崛起的海上画家相比,已经作古了的任伯年等早几代海上画家都属典型的“老城厢画派”(吴昌硕寓沪时正处于过渡期,虽曾见证上海的日渐繁荣,但却在上海进入鼎盛的前夜作古),他们虽居海上,但却不曾亲历日渐莅临的上海的摩登时代。与“老城厢时代”相比,“摩登时代”的中国画发生了两大新变,其一,是前述画价的大幅提高,购买者由过去普通的市民阶层转变为一代既富有新知、亦具传统修为的有产者,这既促使了制作繁复的山水画的重新崛起,回归“文”与“雅”的审美,而现代化都市的氛围,亦赋予了传统绘画“摩登”的新内涵。其二,是故宫名画自1910年代重见天日,通过现代展览与出版,逐渐影响南方,一些从事收藏的南方大家,更得到了鉴赏名迹的机缘,促成了师法唐五代、宋元的画学思潮在江南的逐渐兴起。在山水画得以振兴的同时,南北宗论三百余年来造就的人为桎梏,亦得有效冲破。

无论是上海这座城市还是海上绘画,此刻都进入了百花争艳的黄金时代。

1920年代至1940年代的上海文化,用“占有全国的半壁江山”来形容尚显过谦。租界的存在,虽令国人具有屈辱感,但客观上却促使了上海在中国对外开放的历史上独得风气之先,并史无前例地成了一个自由港:国际通行的机制率先在此施行,所有前卫的、激进的、革命的、传统的、保守的、反动的思潮,都能被此地容纳,各种针锋相对的观念,在这里碰撞、交锋、融合……具有现代产业性质的电影业、出版业、展示业,风景这边独好,且不说多姿多彩的文学、音乐,即以绘画为例,如油画、连环画包括漫画、月份牌、广告画等适应现代都市生活的新兴艺术形式,以及现代美术学院等现代教育体制,也都由这里发端……古老的中国虽被屈辱地“打”进了现代,但上海却在中国现代化进程中独得风气之先。

在进入1920年代的第五个年头,也即1924年,为避军阀孙传芳等在江南的混战,吴湖帆由苏州迁居上海。

吴湖帆寓沪前,上海画坛已出现了任伯年与吴昌硕两代盟主,他们传承的是浙闽、淮扬一带的画风,这些原本在明清时活跃于江南,大多以“野逸派”面人的绘画传统,也因他们的脱颖而出,成为海上画坛的主流。吴湖帆寓沪时,吴昌硕正如日中天,吴湖帆的到来,则开启了由“前吴”吴昌硕领衔的淮扬派独占鳌头,向由“后吴”吴湖帆领衔的江南“吾吴”一系山水画强势崛起的进程。

吴湖帆来沪之前,王同愈就曾与学生陆俨少说知相关消息(参见《陆俨少自述》),可见出身江南世族大姓的吴湖帆,当年来沪是甚有影响的。同时这也说明,因租界成形而日益繁华的上海,开始将原来苏州的大姓世家融入了这座城市。事实上,苏州世家子弟是构成当年上海上流社会的主力,那个时代的沪语,也以苏州腔为时尚,不少1949年后迁居港台的沪籍人士至今仍保持

留着此种发音。

前已述及,清末苏州比较安定,太平天国运动对其影响不大,即使李秀成占领苏州,也未出现像杭州那样大规模杀戮的事件,其地世家因此多得保全,画家流寓亦多,但他们往往是来上海鬻画而仍居苏州,如任熊、任薰、任预皆是如此(海上四任其实有三任是住在苏州)。这就充分说明,老城厢时代的上海环境,尚未得到苏州大姓世家的真正认可。而从20世纪初到1920年代,吴昌硕,特别是吴湖帆先后转迁上海,成为寓居苏州的画家转居上海的重要标志,这亦充分说明,随着租界的成形,上海城市与经济乃至文化的发展,已然全面超越苏州这样传统的中古时代的大都市,成为一代非为单纯售画、更具底蕴的画家谋求发展的居留地。

在“后吴”时代来临前,因吴昌硕领袖群伦,令淮扬派花卉传统在上海声势浩大,山水画家亦受其写意笔墨的影响,师法王原祁而又融合其师吴昌硕金石笔意的山水画家吴待秋,四王与八怪并学兼爱的贺天健……都是极好的例子。张大千昆仲演绎的石涛热,则令海上山水画坛刮起了强劲的野逸风,非但刘海粟、潘天寿、钱瘦铁、贺天健等先后成为石涛拥趸,而且这股风气,一直影响至共和国时代卓然大家的傅抱石、石鲁……吴湖帆在此一时段的崛起,则令山水画,尤其是正统派及与之一脉相承的吴门乃至宋元传统,日益走强。这就标志着中古以来的江南绘画之根与现代都市文明的碰撞,即将造就出民国一代古典与时尚相融合的新的审美风习。

移居沪上的经历,促成了吴湖帆画风的转折。

吴家富收藏,吴湖帆亦以独具只眼的鉴赏知名,1934年他得荐入故宫任书画审查委员,极大地开阔了眼界,为他画风的转变与境界的提升奠定了基础。

通过大量鉴古的机缘,吴氏一方面已自觉师法四王的不足——他曾发觉上海师学四王的好手众多,自己实力虽强,却难一鸣惊人——另一方面,鉴赏清宫秘藏的机缘,令他震惊于上古绘画的博大精深,始拜服于宋元门庭,并脱离四王藩篱。这与于1910年中后期寓居沪上,原先服膺、师学“野逸派”山水画的张大千,可谓殊途同归。

事实上,师学宋元乃至唐五代高古绘画传统,始于1910年代的故宫易主与现代博物馆的成立,令北京画坛悄然出现了一股师学上古绘画的潜流。此一潜流及其首倡者——金拱北之重要的艺术史意义,虽至今未受到学界足够甚至应有的重视,但却为三四十年代南北画坛掀起师学唐五代、两宋绘画的洪流,奠定了基础。师学唐宋传统,从学理上而言,足令民国初期指责明清文人画公式化、缺乏写实能力,进而主张“打倒中国画”的批评哑然失声——金拱北旗下的中国画研究会曾明确反对以西画改造国画的主张——尽管金拱北包括当时研究会的另一重要人物陈师曾,乃至天津的刘奎龄等都曾学习过西洋水彩画技法充实国画表现,尽管金拱北的这一主张,被很多人至今误解为是单纯地排斥西画。

1936年,也即海上画坛前一代领袖吴昌硕故世的第十个年头,吴湖帆以一幅华美奇幻的《云表奇峰》震惊了画坛,其风格之新颖,笔墨结体之高古,一时舆论“翕然归之,吴画始独树一帜”(朱季海《吴湖帆画集·序》,1987年上海人民美术出版社),标志着他在海上画坛脱颖而出。

如前所述,吴湖帆早年曾师法吴门画派,这既是受家庭收藏的影响,亦是集大成观念的体现。吴对唐寅师法尤勤——唐画是标准的北宗,也即为南北宗论不取的北宗——这就令吴氏绘画具备了跨越四王的基础。从故宫回来后,吴湖帆在取法唐伯虎乃至南宋院体的同时,开始上追宋元

的三赵,即赵大年、赵千里和赵孟頫。学此三家,既体现了他对四王传统的不满足,更把他原来所接触到的吴门画传统又上推一步:《云表奇峰》石法明显受唐寅影响,树法则取王蒙、董其昌,而其设色,则在筑基恽南田清逸冷艳的基础上,取意三赵青绿的古厚。

吴湖帆把上述这些元素整合在一起,泽以南宗温润的韵致,创出了自己的风格,在当时令人耳目一新。过去多曾见到有说吴湖帆画缺少“创新”的观点,实恐是后来“大好河山宣传画”看多了的缘故,是以当代人思维想象前人所致。清末民初以来,山水画家基本出于四王(当时偶有张大千、郑午昌等人师法石涛及新安派,但影响远不如今人想象的那么大,1929年陈定山在《从美展作品感觉到现代国画画派》评之为“新进派”,可资证明),而吴湖帆以唐伯虎遗法上追三赵传统,融合北宗造型,使画面趋于丰富,跨越四王旧习,令人耳目一新,才在颇显沉闷的山水画坛引起了震动。

吴湖帆画从南宗出发,追踪更为古老的传统,也曾触及过王诜和郭熙的北宋画传统,但因筑基四王的局限,他并没有完全融入其中。然而,由于结合了北宋画的造型元素,极大地丰富了画面,令他摆脱了四王“馒头山”造型,在跨出南宗的同时又保留了其浑厚清逸的优点,从而形成了自己新颖鲜明的图式与笔墨风格——南宗不求刻画而重韵味,吴画吸收了北宗多变的造型,但却不离南宗笔墨的浑厚清逸,亦即上文所述,围绕着南宗“淡而弥厚,实而弥清”的要诀。其笔墨最是讲究模糊浑然的处理,尤其适合表现云山。此既吴画基本特色,亦其根本内涵——即使追踪更为高古的传统,但亦保留着“吾吴”江南画的本色。

吴湖帆绘画具有与上海这座城市极相匹配的浓郁的都市化气息,此亦其山水画独树一帜的新创所在。要论述其画的这一特点,还须谈到当年上海这座城市对他的影响。

摩登上海的风花雪月,是人们留恋、传唱至今的绝代风华。叙说老上海风华不是本文的目的,新兴大都市给予吴湖帆艺术的影响,才是我们关注的焦点。吴画从现代文明中得益的,首推从大家郎静山摄影中获取灵感。这种灵感不但强化了吴画云烟氤氲的真实感,而且激发了他在色彩上的独创,诸如《杨柳风新》(1948年)、《岵关蒲雪》(1949年)、《潇湘雨过》(1946年)等名作的诞生,启导了海上山水画新的时代,进一步确立了他主盟海上画坛的地位。

吴湖帆的好朋友郎静山是受中国传统水墨画影响至深的艺术家,他的摄影极类水墨山水画,讲究章法,更善表现云蒸霞蔚的气韵。吴湖帆大量借用郎氏作品取材,故亦极擅长表现云雾蒸腾的感觉。受摄影的影响,吴湖帆画面处理有很强的实境感,发前人所未发,亦不让西画的写实性。郎静山的云山摄影与吴湖帆的云山笔墨,真可谓一体两面。这种格调和韵致,与上海中西交融的城市氛围十分契合,其画因而也得到了时人,也即理解传统而富有新知的新兴阶层的广泛认同。

对色彩的强化,是那个时代中国画新创的一大方向^④。这是文人画随着社会巨变而趋式微,与现代都市文明崛起、西画影响的必然结果。从元到清由文人画为主导的时代,超凡出尘的内心追求,自然外化为淡逸的“水墨为上”,而进入民国,随着都市文明的兴起与新兴有产阶级的崛起,以及西画的影响,必然造就中国画的色彩表现成为时代课题。

用色是吴湖帆画的一大特色,陆俨少曾不无争衡目的地评其画云:“笔不如墨,墨不如色”,反过来正说明其色彩上的新创,远迈时流。与张大千特擅华美绝艳的色彩一样,吴湖帆以相对淡逸灰暗的温润冷艳见长的用色,亦极特出,他们是一个时代出现的殊途同归的大家,其中的通约