

海派文学论

许道明 著

复旦大学出版社

小说历史的延续不是因为作品的
增加,而是“发现”的连续不断。

——米兰·昆德拉《小说的艺术》

自序

这部书稿的部分内容在80年代末沪上讨论海派文化的热潮中已经写出，大抵为着便于比较，也为着让自己的思考稍微深入些，我同时又零星关心起通常所谓的京派来。京派代表人物身上体现的某种世俗关怀及其微妙的方式，终于让我发现并记住了一个令人难以忘怀的年头。90年代最初的那几年，与朱光潜先生后人式蓉先生合作撰写了《朱光潜：从迷途到通径》，并单独陆续为京派文学记下了一本流水账，这就是以后的《京派文学的世界》。写完这本书是1992年，不知是什么原因，那年的年底，某种暮气竟提前向我袭来，决心把80年代前半期的学习研究工作趁早来一个了断。或许最终并没有像样的勘破，一边感受着出版社的热情关照，一边却非常痛苦地整理着《中国现代文学批评史》。做学问的人，都熟悉梁任公关于“传世”与“觉世”的分说，在我，“速朽”当是唯一的选择。我算是上海人，得为上海说些话，于是又回过头重新整理海派旧账。在其前后左右，为着堂皇的或卑微的动机，忽忽悠悠做过不少其他事情，甚至还负笈东临的那个半岛国家吃了一年的泡菜。

如许的散漫，散慢得如许。谁也说不清于丑寅卯，包括我自己，似乎只留下感叹韶光易逝的份儿了。不过，可堪自慰的是：当我服膺清理为基本的运作手段，想像与激情自然离我远去，无意间却获得了一份超然的不轻易认同的清明，对当今风行的“束书不观，游谈无根”也保持了警惕。“失之东隅，收之桑榆”，是老经验，它在喜好为自己制造神话的人认定为不健康，而在我却是生活勇气的滋生地。

海派文学，是一个历史的现象。好像克罗齐最早说出“一切历史都是当代史”的意见，这里部分指示了历史研究的客观现实，更多的是显示了历史研究对研究者主体的科学性要求。前些年关于“重写文学史”的主张所以可以理解和值得同情，首先在于它强调了科学对于历史研究者开放性的、建设性的、创造性研究心态的尊重乃至呼唤。当然，历史研究也需要排拒实用主义的纠缠，为满足于研究格局的开放性、建设性、创造性而“以意为之”、“随心所欲”，大概也疏忽了“一切历史都是当代史”的题中已有之义。克罗齐用这句话肯定了历史研究的主动精神，同时也多少说出了他对历史研究局限性的体认。理由很简单，因为任何主动精神都无法彻底摆脱它赖以生成的条件。有一句流行歌词“外面的世界太精彩，外面的世界太无奈”，用于观察历史研究，在我看，是相当贴切的，而对现代海派文学的研究，好像也有提醒的意思。

《京派文学的世界》出版后是得到过不少同好的关心的，说得最叫人心动的是李振声君。他在《读书》杂志上发表的述评，以“尊重历史，敬畏历史”为题。我感谢他的美意，我更愿意将他的意见看成是在“揭短”，是一种极富诚意的针砭。说实在的，凭我的能力，是做不了“超越”的文章的，但我又深知中国新文学的研究从滥觞至于今，包括整个现代中国的文化学术研究，躬逢了一段相当特殊的日子，说它长期缺乏客观公正的实证功夫，庶几不是危言耸听。我不太相信真正的学术进步可以罔然于传统，我也不愿意看到“重写文学史”被庸俗地滑向简单的“补苴”和“翻案”。从实际看，已经有不少的年头，面对学界“建设中国新文学文献学”的创意，我是一个积极拥护者。历史研究中的“以论带史”曾经威风过相当时日，至今似乎还有可观的市场。历史研究者持有超越型的立场，是值得肯定的，因为真正的超越差不多都以“历史本相的洞察”为基础，至于无源之水的超越，是拙劣的超越，是伪超越，是一种近似卡通式的运作，吠影吠声，却免不了有些滑稽。

这部书稿旨在清理现代海派文学，大半在描述，当然像《京派文学的世界》一样，也多少含茹我对这一历史文学现象的价值判断。逼近历史仍然是我的主务，我没有爽朗地将“海派”的帽子戴到左翼作家的头上，也最终没有勇气将茹志鹃看成是“海派女作家”，像许多研究者那样将“海派文学”看成唯以地域为标准的大火锅，乐于把所有上海作家的劳动潇洒地丢进去。我的全部努力趋赴于从“现代”这一板块来厘定海派文学的概念，多少带着些许怀旧的情绪来建构我的逼视历史原生态的话语系统，进而为考察海派文学在当代的命运提供一些切实的说法。四章总论性的文字表达了我对海派文学的基本认识，余二十个作家的议论，差不多是为了支持或验证总论的。所选择的作家，既非海派的全部，也并不都是一流人物，他们或是阶段的代表，或是风格的代表，或是学艺身份的代表。走近学术结论本合我意，然而在描述上我喜好守持清浅，只有感觉没有事实的文章不易做，于是唯一一法：想通了的便说，尚未想通的不便说也不敢说，与其瞎说一气，宁肯向述而不作低头。个中原因恐怕我还比较的懂得人的限定，何必装模作样，何必说一些自己也未必清楚的玩艺呢？当然我也不那么反对当下俊彦硕学的云罩雾盖。人是追求自由的动物，自由即是对限定的认识，人各爱其所喜，也各有其限定。我说我的，你说你的，各随其便，能不能允许这样呢？不同意见的论争应该欢迎，意气确实不必要，学术研究上的个性值得鼓励，但它绝不等同于我们见惯了的旧门户新门户。“学术之不同，正以见道体之无尽也。奈何今之君子，必欲出于一途，剿其成说，以衡量古今，稍有异同，即诋之为离经畔道，时风众势，不免为黄茅白苇之归耳。”可叹黄梨洲的这句话，已说过几百年了。

临末，感谢上海哲学社会科学规划办公室，它将本书稿拟定的研究课题忝列在“九五”规划之中。更感谢复旦大学出版社对我的劳作所给予的一贯关心，继《京派文学的世界》之后，还愿意向读书

界介绍这部书稿。责任编辑杜荣根君自去岁至今春再三的催稿，给我以难能言说的感动，振声和他，是我在十多年前先后的研究生同学，他俩或以结实的著述卓然成家，或以斐然的业绩已赢取人们的尊敬。唯道明婆婆妈妈说了这些话。

是为序。

许道明

1998年初夏

目 录

自序	1
第一章 走近“海派”	1
一 “南北文化”论	2
二 近代海派艺术	8
三 现代海派文学	16
第二章 上海文化与海派文学	31
一 “城”与“市”	31
二 上海的“市”文化性征	38
三 海派文学辨正	59
第三章 海派文学的风雨行脚	71
一 黎明期(1925—1932)	72
二 发展期(1932—1937)	81
三 成熟期(1937—1949)	90
第四章 海派文学的历史地位	101
一 “五四”新文化和海派文学	101
二 现代主义和海派文学	108
三 都市文学和海派文学	115
四 中间路线和海派文学	121
第五章 海派文学风景线(一)	128
一 张资平—叶灵凤	128
二 滕固—章克标—林徽音	154

第六章	海派文学风景线(二)	191
三	施蛰存—刘呐鸥—穆时英.....	191
四	戴望舒—路易士.....	231
第七章	海派文学风景线(三)	260
五	章衣萍—林语堂.....	260
六	刘大杰—赵景深.....	287
第八章	海派文学风景线(四)	311
七	予且—谭惟翰.....	311
八	徐訏—无名氏.....	334
九	张爱玲—苏青.....	361
第九章	余论	390

第一章 走近“海派”

近年学界多有陈言京派与海派孰短孰长的，甚至还有人判定这已是新一轮的京海之争。这类说法恐怕有些夸张。平实地说，当今确有不少人正在用力关注和议论京派与海派，企图探寻两派的特质、范围，以及它们在历史上的实际消长和未来发展前景，但争论似乎还缺乏热度，甚至它是否真的已经形成和展开，好像还短少事实支持。像样的交锋始终没有出现，大抵还属各唱各的调。问题起因于上海。大概在80年代中期，随全国范围内政策上的推行市场经济、理论上的讨论市场经济和行为上的实行市场经济，昔日的“光荣与梦想”，终于使曾为近现代中国市场经济主战场的上海得意起来，激动起来。一位曾住过上海的北京学者就回瞻过那段令人感奋的日子——“当时，上海文化界正在大张旗鼓地进行‘文化发展战略’和‘海派文化’的讨论，学者们认真地探讨关于‘海派’的定义、特征、正负面的影响，写出许多美文。商人们则不失时机地将每一种商品都贴上‘海派’的标签。于是，在海派文化、海派小说、海派影视之外，不仅有海派家庭、海派丈夫之类，也有海派住宅、海派家具、海派袜子等等。‘重振大上海雄风’成为一时流行的新口号。”^①上海是一个海，已是上海滩头的一则著名感叹，如果说目下真的存在什么“新海派”的话，或者说目下真的弥漫着什么“海派热”的话，

① 杨东平《城市季风：北京和上海的文化精神》第1页，东方出版社1994年

这段话已经将背景以至于根本性的原由明白地托出了“海面”。然而，差不多和市场经济的突现一样，“海派”种种的再度崛起，虽迎来了非凡的热闹，却始终无法熨平人们多少有些慌乱的心律。时至今日，人们关于“海派”的认识在方法和态度上，多数还服膺潇洒的自由主义或者是想当然的个性主义，对于“海派文学”这一相当专门的现象，尤其如此。“海派文学”的混乱和混乱的“海派文学”，作为一种概括，似乎不为过！《城市季风》部分完成了它的“文化批评”任务，它描述了和京派对立的“海派”，以及和海派对立的“京派”，当然，因目标的规定，所有议论还只囿于“文化一般”，对于“海派文学”，有所涉及而尚无缜密的勾稽和翔实的论证。

一 “南北文化”论

所谓的“京派与海派”，自然首先并主要是一个艺术的流派问题。探讨某一问题或现象，有关的术语和定义虽并不是无关紧要的，然而，所有的术语和定义都不是目的本身，任何对于术语和定义本身的盲目崇拜，认为它是识破一切艺术秘密的不二法门，显然不值得提倡。坊间实际存在的大量的关于文学流派的定义，一般说来，大都概括其高于“风格”的质地，因而不可能跟方法，跟世界观，跟作家的个性，跟他对时代的理解，跟他的创作的民族乃至地域的独特性毫无干系。不过，对于具体的“京派与海派”，目前的研究倾向似乎首先看重文学的地域因素。

传统的“南北文学不同论”显然是人们最喜欢挥舞的旗帜。援引班固《汉书·地理志》颇不乏其人，甚至还有从孔子那儿找寻援手的，比如孔子所谓的“宽柔以教，不报无道，南方之强也，君子居之。衽金革，死而不厌，北方之强也，而强者居之”（《中庸》）。至于李延寿所称：“江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意。理深者便于时用，文华者宜于

咏歌。”——自然更为人们所征引。比较而言，近人言论尤其被人珍重。刘师培的《南北文学不同论》可视为一部中国文学发展简史，他主要用地理条件所引起的民俗、语言的差异来解释文学现象，把自《诗经》以至清代的作家作品划分为南北两派；至于南北文学之消长及其相互影响，则归之于战争、交通等种种原因。当下的有关文字一再藉以标举，实在并不偶然。王国维和梁启超算是近代学界的双子星座，长期得到高度重视，论者惊喜地发现他们也是“南北文学不同论”的辩护者，前者有《屈子文学之精神》在，文章称：

南方人性冷而遁世，北方人性热而入世；南方人善玄想，北方人重实行。

故前者创作了富于幻想色彩的庄子散文，后者则导致了“诗三百”的抒情短制。

梁启超是化约方法大师，宏观方面的标能擅美，给世人留下的印象相当特殊。他在《中国学术思想变迁之大势》中，创造性地将春秋战国时代的百家争鸣和众多学派简化为“南老北孔”的斗争，认为：

北学务实际，南学探玄理；北学切人事，南学出世界；北学贵力行，南学齐物我；北学重家族、系亲爱，南学轻私爱、平阶级；北学重礼文，南学厌繁文；北学守法律，南学明自然；北学畏天命，南学顺本性；北学敬老年、重经验、尊先祖、守古之念重、保守之情厚、排外之力强，南学不崇先王、不拘于经验、不屑于实际、达观于世界之外。乃至轻世、玩世既而厌世。

林语堂深谙南北风气，壮年已有所揭橥，而晚年还热衷于对“北人与南人”进行详尽分说：

吾们有北方人民，他们服习于简单之思想与艰苦之生活，个子结实高大，筋强力壮，性格诚恳而忤急，喜啖大葱，不辞其臭，爱滑稽，常有天真烂漫之态，他们在各方面是近于蒙古族的，而且比较聚居于上海附近之人民，脑筋来得保守，因之他

们对于种族意识之衰颓，如不甚关心者。他们便是河南拳匪，山东大盗，以及篡争皇位之武人的生产者。此辈供给中国历代皇朝以不少材料，使中国许多旧小说之描写战争与侠义者均得应用其人物。

循扬子江而至东南海岸，情景便迥然不同，其人民生活之典型大异。他们习于安逸，文质彬彬，巧作诈伪，智力发达而体格衰退，爱好幽雅韵事，静而少动。男子则润泽而矮小，妇女则苗条而纤弱。燕窝莲子，玉碗金杯，烹调极滋味之美，饮食享丰沃之乐，懋迁有无，则精明伶俐，执戟荷戈，则退缩不前，诗文优美，具天赋之长才，临敌不斗，呼妈妈而踏仆。当清廷末季，中国方屏息于鞑鞑民族盘踞之下，挟其诗文美艺渡江而入仕者，固多江南望族之子孙。^①

凡此种种，不一而足。实际上，这些说法不啻古老而长青，在具体的功能上还显示出普遍的适应性。它们几乎被人广泛用于说明南北两个方域的所有现象，议论南北方之风气习俗者用之，标榜南北人之品性人格者也用之。直到文化艺术的各个领域的分列，比如戏曲、诗词、小说、园林、棋艺、书法、绘画、盆景、烹调等的特质，也在显示出人们对于南北文化差异的兴趣。它们的能够流行并支持理论界关于京海两派的申说，不能忽视其某种合理性。京海文学的某些特异之处，确实和南北文化历史性的对峙冲突有相当程度的联系。坊间流行的“南柔北刚”，差不多已被视为中国艺术最高的风格范畴，故而类似清人魏际瑞《伯子论文》有南曲北曲分殊——“南曲如抽丝，北曲如轮枪；南曲如南风，北曲如北风；南曲如酒，北曲如水；南曲如六朝，北曲汉魏；南曲自然者，如美人淡妆素服，文士羽扇纶巾；北曲自然者，如老僧世情物价，老农晴雨桑麻；南曲情连，北曲情断；南曲圆滑，北曲劲涩；南曲柳颤花摇，北曲水落石出；

① 《吾国与吾民》第 17--18 页，中国戏剧出版社 1990 年。

南曲如珠落玉盘，北曲如金戈铁马；北曲步步桥高，南曲层层转落；北曲枯折见媚，南曲宛转归正；北曲似粗而深厚，南曲似柔而筋节；北白似生似呆，南白贵温贵雅。”——这在今人有关文章中出现的频率之高，令人惊诧不已。不过，简直地用“南柔北刚”来说明京派和海派在文学上的分别，实在有些勉强。在我们看来，现代中国活跃于北方的京派作家，他们的多数作品大都倒显示出南方文化的遗风。这里只要举出他们的小说重镇沈从文便足够了。他的关于湘西风俗的篇什，《丈夫》也罢，《边城》也罢，《萧萧》也罢，十有八九不似北曲，而直然像南曲一般的“似柔而筋节”。

其实，所谓的“南北文化不同”，是一个相对的概念，也是一个历史的概念。在我国的古代，南北的文明大抵是以黄河流域与长江流域为区分标志的，从文学领域看，《诗经》几乎不收长江流域吴、楚、越地的歌谣，一派中原地带的厚重、严谨、豪放；稍后的《楚辞》，有某种“脱颖而出”的意味，它对立於北方，显示了长江流域浪漫、活泼、细腻。如果北方的《诗经》崇尚礼乐教化、仁和中庸，代表了黄河文明以儒家为主流的文化品格，那么，《楚辞》则和长江文明相联系，更多地反映了道家的精神气质，追求逍遥、自由、超拔飘逸。这种南北两宗文化在南宋以后开始出现不小的变化，较长江更南的珠江流域，脱去了“南蛮”、“化外”的帽子，一种迥异的风格姿态和人文理想从母体中挣出，形成为珠江三角洲的岭南文化。它以其特有的优势同长江三角洲的江南文化相抗衡。梁启超在作于1902年的《中国地理大势论》中，便将中国文化划分为黄河、长江、珠江三个主要的文明地区，并较早提出中国不是一个只具单一文明的国度，而拥有着“多元的文明”。连林语堂在论列南方文明时，也多少注意避免大而化之，讲完“东南海岸”之后，并不忘却珠江，甚至还兼论到长江中游地区。他说：

复南下而到广东，则人民又别具一种风格，那里种族意识之浓郁，显而易见，其人民饮食不愧为一男子，工作亦不愧为

一男子；富事业精神，少挂虑，豪爽好斗，不顾情面，挥金如土，冒险而进取。又有一种奇俗，盖广东人犹承受着古代食蛇士民之遗传性，故嗜食蛇，由此可见广东人含有古代华南居民“百越”民族之强度混合血胤。至汉口南北，所谓华中部分，居住有狂噪咒骂而好诈之湖北居民，中国向有“天上九头鸟，地下湖北佬”之俗谚，盖湖北人精明强悍，颇有胡椒之辣，犹不够刺激，尚须爆之以油，然后煞癘之概，故譬之于神秘之九头鸟。至湖南人则勇武耐劳苦，湘军固已闻名全国，盖为古时楚国战士之后裔，具有较为可喜之特性。^①

故而，所谓的“南北文化不同论”是仅就大体而言的，若细加区分，则南北两宗之中，另有殊异，而随时代之发展，在范围和内容上更有相当的变迁，不断有新的文化精神养成并日渐引人注目。我国南北文化作为矛盾体的两个方面，自以对方的存在为条件，这是它们两者的依存性，同时它们也会因外界时空条件的变化而带来内在关系的转化。这里，同样应该排斥观察上的绝对性。刘师培在议论南北文学之殊异时，除了特别注意战争的原因外，还相当重视山川、地理、交通等因素。这在方法上是可取的，然而在具体运作上并不精严。今人程千帆氏为刘文《南北文学不同论》所作的笺注剖切地指出：“吾国学术文艺，虽以山川形势、民情风俗，自古有南北之分，然文明日启，交通日繁，则其区别亦渐泯。东晋以来，南服已非荒徼；五代以后，中华更无割据。故学术文艺虽或有南北之分，然其细已甚，与先唐大殊。刘君此论，重在阐明南北之始即有异，而未暇陈说其终则渐同，古则异多同少，异中见同；今则同多异少，同中见异。”^②林语堂也表达过仿佛的意见，他在《吾国与吾民》中说：不啻南方和北方，“因往来贸易而迁徙，与科学时代应试及第之士子被

① 《吾国与吾民》第18页。

② 《文论十笺》第125页，黑龙江人民出版社1983年。

遣出省服仕之结果，自然而然稍稍促进异种人民之混合，省与省之差异性乃大见缓和”。这类结论是符合事实的，显示了一种辩证发展的优长方法论。比如东晋的建都建康（南京）、唐代的“安史之乱”和宋代的“靖康之难”，它们所带来的历史动乱和人口迁移有力地促使南北文化各自的某些部分彼此向对立面转移。当前北京的文艺创作中的前卫风气与上海理论批评中顽强的建构运作，生动体现了南北文化互动、互渗甚至融和的性状，历史上的京派文学与海派文学同样具体而微地证实了南北文化中间并不存在着一道万里长城。京派作家多为南方人，而海派中也不乏北方大汉。

总之，以传统的“南北文化不同论”来全面概括京海两派的不同性状，基本上是一种“自然环境决定论”，很有些偏致。本世纪30年代前后，文学界对于丹纳“种族、气候、时代”学说的检讨，开始认识到丹纳的“三元素”理论热衷于说明自然环境是决定文化生态的根本，常常只满足于描述直接观察到的“简单现象”之间的先后联系和相似关系，而忽视探寻这些“简单现象”背后更为复杂、更为本质的东西。即便在具体论证时也看到一般文化环境之于文化生态的意义，却基本上无视物质生产和经济运动对于造成文化生态的决定性作用。在我们看来，讨论京海两派的性质，笼统地归属于地域是不相宜的，应该注意它们的既为一般地域因素所制约，更为不同地域中的特殊因素所决定。唯其如此，才可能寻觅出京海两派真实的价值标志和尺度。实际上，所谓的京派文学和海派文学，不只是地域的概念，甚至不主要是地域的概念，也即是说，京派文学不等同于北京文学、北京人的文学或北方文学，而海派文学则不等同于上海文学、上海人的文学或南方文学，它们同地域的深刻联系大多表现和主要表现在它们和地域基本文化精神的对应方面。王国维和梁启超优胜于刘师培的地方恰恰在于，他们不是简单地铺排了南北文化的种种差异，诚如王国维特别说出了北方文化几近“贵族派”、“近古派”、“国家派”，而南方文化则可视作“平民派”、“远古

派”、“个人派”。而梁启超还大有深意地揭发了南方学派“对于北方学派，有吐弃之意，有破坏之心”。关于这些，以后的有关章节还会专门讨论。所以，一般性地将“南北文化不同论”用于分疏京海两派文学的差异，实在有限之极，并且还大不利于深入把握这两派文学的精神底蕴。

二 近代海派艺术

我们已经说过当前议论京派海派多有“自说自话”者，京沪两地有不少标榜者勤于经营，东奔西突，频频亮相，颇有些陶陶然的神色。说来有趣，最早的京派与海派恰恰相反，各自头上的帽子却都是对手“强加”的。

那还是清末民初，哪年哪人最先使用“京派”和“海派”这类词，尚待深考，史家一般倾向于如下说法：北京的皮簧戏是被外省人（当然包括上海人）称之“京调”、“京二簧”的，于是也有了“国粹派”或“京派”的名称；而沪上的艺术发育于繁华绮丽之地，很有些离经叛道的味道，于是视正统为性命的（主要包括北京人），将新兴的上海艺术蔑称为“野狐禅”或“海派”。双方同为讥讽，而神情殊异，国粹派挖苦“海派”，虽然已多日薄西山之气，却俨然得紧；而“野狐禅”的揶揄“京派”，即便不乏义勇慷慨，多少还未能扫尽忐忑之状。这是历史上京海之争的第一幕，它藉着外在的时代转型巨力和内在的艺术更新渴求，在一片微明的曙色中生发，开展。

海派艺术的第一个领地应该是绘画，描述海派文化史者，少有人不顾及这个节目的。生成于晚清的上海画派是一个杰出的存在。坊间有些人喜好从明代董其昌谈起，大概因为董氏作为江南松江画派巨擘，曾与莫士龙等人创言“南北两宗说”，并且抑北扬南，便于套入既成的“南北文化不同论”。当然，董其昌对南宗的大吹大擂含茹某些有些意思的东西，也不排斥其中某些对于南宗绘画精义

的发微，诸如讲究水晕墨章，风雅神韵，推崇江南清疏情致等，是有益于人们思考上海画派的。然而就总体而言，董其昌的标榜南宗，旨意全在树正脉，立门户，差不多相类于现代的党同伐异。而他所固有的以某某几家山水画去套现实的景物，即“自然如画”的兴趣又相当保守，他那种一味拘泥古代大师们的艺术、章法、笔墨的倾向，倘和南方文化牵扯，是很难说得通的，正是在这一点上，新起的上海画派却大异其趣，别有一片风景。

许多论者就风格角度论证了上海画派与松江画派无有多少相承的历史渊源，并且认为上海画派主要上承唐宋以来的优良绘画传统，更多地吸取了明代画家徐渭（青藤）、陈淳（白阳）之长，多处直接蒙领了扬州八怪的遗泽。因此画风趋赴笔墨的清新，挥洒豪放的气质。随清代金石考据学的兴起，画风又受金石影响，作品中出现古朴雄浑气息。至于西欧绘画的输入，程度不等地激动了沪上画家，更给上海画派带来新生命。这是有根据的。习惯所说的“四任一赵”，大抵是最初的代表。“四任”也者，即任熊、任薰、任预和任颐，他们都不是上海人，前三者为浙江萧山人，后者系浙江会稽人，相互间有师从关系，一概既具传统血脉，更是看重创新，无法以一般的南宗派范围，其中当以任颐成就最高。任颐（1840—1896）字伯年，山水、人物、花鸟、走兽无不精妙。早年寄寓萧山，从任熊、任薰兄弟学画，进而学得北宋神韵，以焦墨勾骨，赋色浓厚，酷似陈老莲。相传后又悟得八大山人用笔三昧，作细笔人物、花鸟，工整严谨，刻画精致，设色富丽堂皇。善写民间题材和生活小景，以及熔铸古今中西画法，都为他的特色。“一赵”即赵之谦（1829—1884），也为会稽人。他于诗文、绘画、书法、碑刻考证、篆刻无所不精。《海上墨林》一书中评述这位书画家是：“以篆隶法入画，其风古茂沉雄、戛戛独造；篆刻则规抚秦汉印章，古劲迢丽。”此外，赵之谦和任颐的不少杰构还蕴藉有一股激奋昂扬或坚韧怫郁的情绪，不乏和时代潮流互相应和的气息。稍晚于任颐的吴昌硕和虚谷，后与任氏并