

清末民初的海上派

## 海上派溯源

劉芳如

### 壹、上海的形勢與歷史回顧

上海原本是由揚子江（長江）淤泥所沖刷、匯集成的一處沙洲，它地當長江支流黃浦江的左岸，距離入海口約十二英里，鄰近並有吳淞江可以通往蘇杭要津，位置本身即兼具了聯絡內陸與外海的重要條件。若據考古發掘報導，約在五、三千六百六十年前，此地已有先民居住<sup>1</sup>；而紀元前三世紀的戰國時代，楚國春申君（黃歇）也曾在這一帶治水防滂。黃浦江又名「春申江」，上海亦簡稱為「申」，便是種因於此。唐代初期，除了現今吳淞、江灣、楊樹浦東端和復興島之外，大部分地區業已淤積成陸，到了宋初，則全境悉數浮出水面；南宋紹興年間並在此設置市舶提舉司和榷貨場，正式命名為上海鎮。元至元廿九年（1292），復設立上海縣；不過當時，此地仍舊屬於漁村形態，專供往來的漁舟作為停泊、休憩的所在。附近漁民們用來捉魚的工具中，有一種被稱為「扈」的竹編柵欄，後來竟演變成上海市的別名「滬」了！<sup>2</sup>

據元末至正年間（1341—1367）的統計，上海的居民約在七萬餘戶之譜，降至明朝洪武二十四年（1391），則增加到了十一萬四百戶，人口數達五十三萬。<sup>3</sup>明季，因為上海屢為倭寇侵擾，乃於嘉靖三十二年（1553）開始築城，周圍總長達九里。清康熙二十四年（1684）更設江海關。至此，上海才粗具「江海之通津，東海之都會」的規模。

道光二十二年（1842），清廷因鴉片戰爭失敗，與英國簽訂南京條約。約中規定，上海與福州、廣州、廈門、寧波一起開放為通商口岸。於是，海禁大開，超海《海上畫派概述》裡，即形容「此時外國商人和冒險家，各色人等，麇集上海，往復頻仍，爭奇鬥勝，繩營角逐，成為冒險家的樂園。」<sup>4</sup>

咸豐元年（1850），太平軍於廣西起事，未幾，戰亂便席捲向整個的東南半壁，上海市雖然未曾淪陷，但卻另有一支「小刀會」流竄至此。咸豐三年（1852）入城後，甚至藉豫園內的點春堂作為會址，同時打出覆清的口號，一時間，從之

<sup>1</sup> 參鄒杰，《名城一瞥》，南京，河海大學出版社，1989年九月，頁一一四。

<sup>2</sup> 另一說法為，吳淞江下游近海一段古稱「滬瀆」，所以上海市又簡稱「滬」。見《辭海地理分冊》，上海辭書出版社，1981年十一月，頁四二四。

<sup>3</sup> 參丸山昇，《上海物語》，東京，集英社，1987年十月，頁十五。

<sup>4</sup> 超海，〈海上畫派概述〉，《書畫家》十三卷三期（總七十五期），1984年四月，頁七。

者頗眾。<sup>5</sup>

設若推究上海藝壇的崛起，賞與上列兩次歷史事件息息相關。上海開埠，並淪為外商租界，華洋雜處的結果，不僅帶動了工商業的快速進展，更將周邊一帶的藝術工作者吸引至此，期望能藉助強力的經濟後援，好讓個人的創作理想得以充份實踐！再加上太平軍滋衍江南的十餘年間（1850—1864），原本藝術鼎盛的蘇州、揚州等地相繼凋落，上海市縱或有小刀會進駐，但是因為租借的庇護，經濟實力並未蒙受重大打擊，以至大部分的文人和畫家為了逃避戰爭而徙居滬濱，終爾演變成文化重心的南移。一時間，上海畫壇呈現出前所未有的活潑景象，進而凝聚為極具時代特色的繪畫流派，這便是所謂「海上畫派」的誕生！

## 貳、海上派名稱溯源

何以此一興起於上海的藝壇新風格會命名為「海上派」，迄今並無確切的答案。民國八年，楊逸撰成《海上墨林》一書，於〈自記〉中有謂：「海上墨林者，誌上海之書畫家也。」而高邕的敘文亦提到：「昔乾嘉時，滄洲李味莊觀察廷敬備兵海上，提倡風雅，有詩書畫一長者，無不延納平遠山房……。」<sup>6</sup>可見至遲在清中葉，「海上」已經是上海的習稱了。另外，岑德彰《上海租借略史》則記載了：「（上海）今所定名，意即海之上也。其時尚有一下海，或係本有兩海港，故有上下之分，其地居海之上者，則名曰上海也。」<sup>7</sup>

綜合上述言論，不難推知，「海上派」的名稱由來，理應與上海的地理位置攸關。至於時下形容人愛面子，花錢大方，辦事很有氣派，亦稱作海派，却不宜與海上畫派任意串連，否則儘管名稱雷同，實則意義相去遠甚，那就容易讓人混淆不清了！<sup>8</sup>

張添根〈養和堂近代書畫及清代瓷器簡介〉一文中，曾經評述：「清朝自乾嘉以降，從鴉片戰爭開始，太平天國的動亂，紛擾了十五年，內憂外患的壓迫，社會不安及動盪已漸趨表面化，中國近代的書畫藝術也自此有了新的局面。從明清以來，……雖間有明末野逸文人自創一格，及揚州八怪等市井畫家穿梭其中，

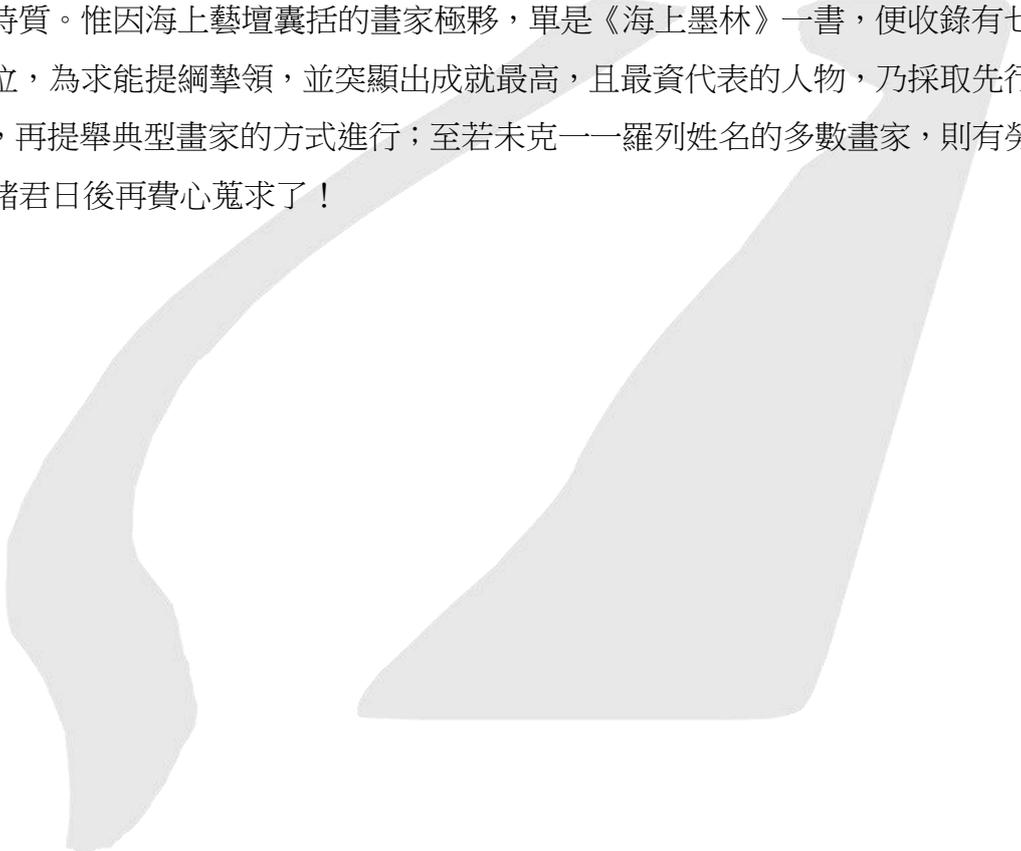
<sup>5</sup> 參岑德彰，《上海租借略史》，文海出版社，未繫出版年份，頁三十三。

<sup>6</sup> 見楊逸，《海上墨林》，臺北，文史哲出版社，1975年七月，〈自記〉頁一，〈敘〉頁一。

<sup>7</sup> 同註5，頁二至三。

<sup>8</sup> 或謂，海上派名家任伯年創作的題材，由於很多都是取自民間故事、通俗英雄人物，以及俗世的文學作品，以致被部份固守傳統表現的畫家，特別是北方的傳統畫家，賦予「海派」之名，其中自然不無輕蔑與否定的意味。參見 Chu-ting Li, "Trends in Modern Chinese Painting", Chapter III "Innovation in Shanghai", P32.

但却遠不及近代海上派畫壇影響之鉅。」<sup>9</sup>張氏語中，對海上派的肯定，自然不容忽視；然而海上派却也不是全無根脈，單由平地竄起的一柱參天巨木，相反地，它與清中葉的揚州畫派，乃至明末清初的遺逸畫家，無論是形式亦或創作理念諸端，俱有極深的淵源。本文率先從歷史的追溯中，探討海上畫派在天時、地利、人和等外圍因素配合下，得以迅速壯大的原委，接下來，筆者擬於下篇文章中繼續就繪畫本身，來分析各家的傳承脈絡與獨見創獲，從而歸結出海上派作品的精神特質。惟因海上藝壇囊括的畫家極夥，單是《海上墨林》一書，便收錄有七百餘位，為求能提綱挈領，並突顯出成就最高，且最資代表的人物，乃採取先行分類，再提舉典型畫家的方式進行；至若未克一一羅列姓名的多數畫家，則有勞讀者諸君日後再費心蒐求了！



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

---

<sup>9</sup> 張添根，《養和堂コレクション中國近代書畫と清朝陶磁展》，東京，出光美術館，1987年。