



# “前海派”绘画研究

顾伟玺 著



上海大学出版社

# “前海派” 绘画研究

顾伟玺 著

上海大学出版社

· 上海 ·

图书在版编目 ( CIP ) 数据

“前海派”绘画研究/顾伟玺著. —上海: 上海大学出版社, 2009.9

ISBN 978-7-81118-516-4

I. 前… II. 顾… III. 中国画—画派—研究—上海市  
IV. J212.099

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第162564号

责任编辑 傅玉芳 封面设计 柯国富

技术编辑 金鑫 章斐

“前海派”绘画研究

顾伟玺 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路99号 邮政编码200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线66135110)

出版人 姚铁军

\*

南京展望文化发展有限公司排版

上海第二教育学院印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本 787×1092 1/16 印张13.5 字数188000

2009年9月第1版 2009年9月第1次印刷

ISBN 978-7-81118-516-4/J·164 定价: 45.00元

# 序



“前海派”绘画,是中国绘画史中的一个转折点。它被普遍认为是中国“近现代绘画的开始及古典绘画形态的完结”。事实上,绘画本身并无绝对的新旧更替,也正如时间的无尽绵延,今天的现代,若干年后便也成了过去。而伟玺研究的这段画史,的确有它的特殊性,这也正是我所说的“转折”的理由。

首先,“前海派”绘画时期,正值清廷腐败、外国列强瓜分中国、民族志士“救亡图存”的非凡时刻。因此,此期的绘画必然受到现实情境的影响而具有强烈的“时代”特质。产生了以吴昌硕为标杆的雄浑刚健的大写意金石画风,标示了自强不息、奋发图强的民族精神,昭显了民族绘画艺术精神的恒定和不朽。

其次,此期绘画的商品性以及画家生存境况的嬗变,使传统绘画从精神旨趣、技法题材及风格特质等,都因应急剧变革的社会时事,而产生了深刻的改变。

凡此种种,伟玺没有如其他论家将研究视点局限于艺术本体、着力于艺术内在规律的揭示,而是将这一时期的绘画置于更加宏观广大的历史时空中去观照,并仔细梳理了画派形成的原因、传统师承关系及画风递嬗的原因和事实。揭示了由社会学因素和艺术体因素共同作用和影响的画派发展的渐进性和阶段性特征。

其三,论证了画派成就并非因缘于绘画的“中西融合”。同时还将这一时期的绘画作为绘画的历史坐标,反证过去、昭示未来。这些都是该

著作中的亮点。关于本著作的研究线索、结论、创见,在著述中必能得到很好的诠释,在此则不赘言。

关于该书的学术价值和研究意义,我是予以肯定的,当然,也赖于大家的评判。

伟玺是我最关注的几位青年画家之一,三年前,我看了他的一些山水习作。其用笔雄厚凝炼、画面气局雄阔的特点,得到我的肯定和赞扬。我本以为,在我的鼓励下,他一定会着力于绘画艺术的创作,但三年来,他却连续发表了二十几篇学术论文,出版了数本专著,似乎将时间和精力主要用于了理论研究,这着实令我意外。意外之余又令我欣慰。因为,这正说明伟玺没有当今很多画家急于求成的浮躁心态,而是以踏实严谨的学术态度,致力于关乎画学本体的理论研究和学术思考,然后结合绘画实践的砥砺过程,走上了技道并进的治学道路。

伟玺的激情奋斗和艰涩求索,将使他不断超越自我取得进步,我期待他的成功,而且,我相信他能成功。

中国美术家协会副主席、致公党中央副主席、  
广西壮族自治区政协副主席、广西艺术学院院长

黄格胜

2009年8月

# 前言



## 一、玄论依据

本书初始名称为“海上画派研究”，但随着阅读的更加广泛，对国内外这一研究方向的状态的了解更加具体化。关于画派分期或针对不同时期画派名称界定的问题首先突显出来。

王伯敏先生认为：“海上画派是近代画史分期的焦点……该时期的绘画，不同于明清之际的绘画，更不同于进入‘五四’之后的近百年绘画。”<sup>①</sup>通过文献资料和前人的研究成果来看，将“海上画派”的时段置于中国近代史——1840年（道光二十年）鸦片战争至1919年（民国八年）“五四”运动后的20世纪30年代是理论界比较一致的界定。

但随着时间的推移，“五四”后的海派绘画又历经近百年的发展，特别是20世纪30年代后，上海再次崛起的张大千、吴湖帆、贺天健、唐云、刘海粟、朱屺瞻等大家，实际上是赵之谦、任伯年、吴昌硕后继起的又一批令海派绘画光耀画史的大家。郎绍君先生认为：“这批画家应该归于‘海派后’，同时又进一步说：“而主要在新中国时期成长并形成面目

---

<sup>①</sup> 《近代画史分期的一个焦点——评海派绘画》，《海派绘画研究文集》，上海书画出版社2001年版，第30页。

的一辈(如程十发、刘旦宅、方增先以及更晚的画家)就不宜算在内了,与‘海派后’有了很大的距离。”<sup>①</sup>有些论家于是又将“新中国时期成长并形成面目的一辈”归为“新海派”。王伯敏、郎绍君以及其他论家关于“海派”分期的划分,在海上画派研究中,有一定的普遍性。首先是1840年至1930年以赵之谦、任伯年、吴昌硕为主线的“前海派”绘画时期。其二则是20世纪30年代左右已形成风格的以吴湖帆、贺天健、唐云等为代表的“后海派”绘画时期。第三则是“主要在新中国成长”的如以程十发、刘旦宅等为代表的“新海派”绘画。

综上所述,“后海派”、“新海派”等称谓,都可以称为“海上画派”,而在这之后,又涌现的所谓“现代海派”、“外海派”的称谓,使“海上画派”成了一个包容无际的概念。作为“海上画派”既具有空间的恒定,更应该具有特定的时间性。笔者认为,既往的研究,将1930年后的海派绘画,划分出“后海派”和“新海派”绘画时期。因此,本书研究的1840~1930年的海派绘画,应该作为“前海派”绘画时期。而这一时期的海派绘画,无疑是海派绘画最具代表性和深具影响力的时期。

目前,关于这一选题的国际国内研究状况,归纳起来主要集中在两点:一是强调画家“于于而来、侨居卖画”<sup>②</sup>的经济因素,并作为画派发展的主要动因;二是强调民族绘画发展和成就,主要因缘于与西画的“中西融合”。

本书的研究则期望触及更加广泛,首先在画派形成分析上,将时间上推至清中期,分别从社会学、思想史、绘画本体等方面入手,分析从清中期至19世纪中叶,“海上画派”形成时的社会经济、文化艺术诸领域发展的来龙去脉,从而明晰这一时期社会、文化、政治诸现状形成的历史原因。同时,由这一纵向的历史时空的概览,分析出当时的各种现象的必然,并从此期绘画风格递嬗的原因论证其受“吴门画派”、

① 《海派后的几个问题》,《海派绘画研究文集》,上海书画出版社2001年版,第588页。

② [清]张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》,《中国书画全书》十四卷,上海书画出版社1999年版。

“浙派”绘画传统的规导和影响的事实。同时,还将研究延展至外侮强凌下,民族自尊心所引发的民族自强精神,并兼及社会重大历史事件影响的分析,强调画家由城市生存背景下产生的对传统绘画寄情山水、涵泳人生的高蹈情怀的疏离,从而改变或影响了传统绘画人文精神的价值取向。

城市属性区别于农耕文明的社会分工背景,事实上使绘画在特定的历史条件下成为“百工”之一。于是,绘画作品必然有了生产产品的属性,使既往画家绘画作品的自然累积,变成了由完成客户订单和“生产效益”最大化的刻意“复制”和批量制作。其中由书画结社、画店等,绘画商品化交易操作环节的形成,既影响了“前海派”绘画的发展,同时,更是中国绘画走向近现代过程中,艺术市场化运作的发生发展,以及其后为研究总结这一过程,并使其更加科学化的艺术市场学的开始。其次,“前海派”绘画是在中国社会政治风云激荡、民族衰微、外侮强凌而又直接“身处十里洋场,无异置身异域”<sup>①</sup>的西学情境中,令人惊异地保持了绘画的民族性。这一论点显然与“前海派”的绘画成就来源于中西结合的观点相悖离,本书将通过相关史实和文献的佐证,结合画派代表人物赵之谦、任伯年,吴昌硕作品及思想的分析,同时结合岭南画派乞灵于日本近代学习西学的兴盛,将中国画革命的出路,置入东渡日本学习绘画的行动和结果的比较,反证出由“前海派”绘画所彰显的民族绘画创新生存能力和发展出路。

与“前海派”和“岭南画派”被视为中国近代三大画派的“京派”绘画,未能实现从艺术风格及艺术思想的创新突破。其根本原因,是因为它缺少海派这样特别的“历史条件”。本书认为,这些条件包括:①张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》所记载:“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”的社会经济条件。②19世纪中叶,上海小刀会及太平天国运动使“江浙东南半壁无一片净土”(王

① 吴昌硕题画语。

韬《赢垓杂志》),上海成了商贾富绅的避难所,更成了书画家成就理想、鬻画为生的一隅。③上海外国租界及因应时势一度实行的上海自治,实际上使上海远离皇权的统治。同时,由封建王权和中国封建文化体系所维系的绘画“正统”和“权威”也随之消弭,而上海画家的多方杂处,无门阀之分,形成了上海相对的艺术创新和艺术思想的自由。④由封建腐朽制度引发的民族衰微、外侮强凌和其后风起云涌的民族自强运动和稍后的民主革命等所激发的民族文化自尊心,促成民族绘画传统内发性创造力的勃发。

简而言之,本书希望通过对“前海派”绘画形成、发展、成就以及影响的研究,重在将这一近代绘画史的特殊画家群体和特殊艺术现象以及由此特殊群体、特殊现象所促成的中国近代民族绘画巨大成就的绘画史实,置于更加宏观广大的时间和空间背景中,使我们在业已展开的艺术史图景里,更加整体地观照这一“绘画史实”。如此,我们必然能通过这种宏观整体的观照,看到这一艺术现象之前的社会历史政治文化景况以及由这一景况演化、发展的情形,更因这一时期的绘画成就,明晰清末至画派中兴前民族绘画衰微的原因。

更加重要的是,由这一比较和观照,明辨近世民族绘画出路——特别是对西画及外来绘画改造中国画的观点的是非,而由“前海派”的各种历史条件促成的,对千百年来中国绘画人文精神的疏离,并由此疏离而导致的因应商品经济需要的“工业产品”式批量生产制作的行为,其影响远至今日。而今天处于太平盛世中的中国画家,其生产绘画产品数量之多、速度之快、商品意识之强、经济欲念之盛,或许是“前海派”那些鬻画为生、囿于生计和时事涉迫中的先贤们所未料及的。哲人说,历史可以明鉴未来,本书叙述的“前海派”画家的艰涩生存和由此生存状态下的艺术成就,他们在“身处十里洋场,无异置身异域”的西学首冲地带,令人信服地保持了绘画的民族性。他们在民族绘画传统的滋养下,吸收消化外来艺术元素,完成了笔墨当随时代的重大使命,谱写了近代中国民族绘画灿烂不朽的新篇章。

## 二、文献综述

对“前海派”绘画的研究,清代就有杨逸的《海上墨林》、张鸣珂的《寒松阁谈艺琐录》等著述。据《海上墨林》记载,上海自宋开始至1928年前的画家就有七百多人,其中清代至1928年则有画家三百多位。《寒松阁谈艺琐录》重在记录关于“前海派”的绘画史实。这些处于彼时历史情境中的描述,因其真实可信的史料价值,而引起研究者的普遍重视。对“前海派”的绘画具有综合分析和深入研究,并具有一定学术价值的研究成果,实际上都集中在当下一二十年中。

就专著而言,业已出版的有河北教育出版社出版、张志欣等编著的《海上画派》;有辽宁美术出版社出版、江梅所著的《海上画派》;有吉林美术出版社出版、李万才所著的《海上画派》以及由文汇出版社出版、王琪森所著的《海派书画》等。上海书画出版社还出版了《海派绘画研究文集》。

就所著内容来看,张志欣等编著的《海上画派》,侧重于海派画家个人的介绍和研究,其著作结构以每一个画家作为一个相对独立的章节。江梅所著的《海上画派》,则以上海的“大都市”和“经济繁荣”为主线,强调“艺术市场作用下的艺术创作”,并分早期、兴盛前期、兴盛后期三个不同时段,进行了重在绘画史实的论述。李万才所著的《海上画派》强调画派绘画的“中西融合”。最近出版的王琪森所著的《海派书画》,副标题为——百年辉煌背后的人文精神和经济形态。该书将海派画家分为三代,分别阐述每一代画家代表性人物的从艺情况、生存情形和经济形态。“作为研究中的‘亮点’和‘兴奋点’,……海派书画家成了最先投身市场大潮,最先进入商品领域的弄潮儿”<sup>①</sup>。显然,笔者把“商品经济”作

<sup>①</sup> 王琪森著:《海派书画——百年辉煌背后的人文精神和经济形态》,文汇出版社2007年版。

为画派形成和海派书画家艺术创作的主要动因,强调市场化的商业运作机制,促成了创作的繁荣和“画派”的成就。

“前海派”绘画在清末民族绘画衰微、外侮强凌、太平天国运动、家国破碎、内忧外患的民族艰危时刻,由“民族自强运动”和继之对传统文化的大反思和大革命的风起云涌的文化语境中,涌现出赵之谦、任伯年、吴昌硕为领袖的一批画坛巨擘和大家。其根本原因,绝非仅由“鬻画为生”、“于于而来”的经济驱使,也非寄生于“十里洋场”的西学文明中的“中西融合”,这一中国近代绘画史上崛起的高峰的形成,必然有其更加宏观、广大的社会政治历史背景和由此背景所产生的复杂原因。如此看来,就目前已知的这一选题的研究或许还显局限。而着眼于整个绘画史进程,着眼于中国近代社会政治、历史、经济、文化,着眼于民族绘画在中国封建社会结构中的制约和发展状况以及与近代中国社会嬗变后的比较研究,并着眼于其他更加宏观的视点去透析这一近代绘画现象和成就,或许能够找到更多的“原因”和“必然”。

### 三、 研究内容

本书重点在于“前海派”绘画成因及其艺术成就的研究梳理。指出由社会现实情境的转变、商业因素、绘画本体因素等不同的“历史条件”的集合,论证画派的形成和成就的必然性。同时,由这种必然,反观画派中兴以前民族绘画衰微的原因。其后,则重在分析“前海派”绘画对传统绘画本体精神要义的改变以及这种改变对民族绘画产生的影响。

本书研究的难点在于“前海派”绘画,在近代中国民族衰微、外侮强凌、内忧外患的社会情境和“身处十里洋场,无异置身异域”的西学首冲地带,令人惊异地保持了绘画的民族性这一现象原因的论证。而本书的研究置于更加广大的历史时间和空间中,并将这一研究的“结果”反证过去,明鉴其后,而不仅限于问题本身的澄清和分析。

就目前国内外这一方面的研究来看,前人的研究重在绘画史实的挖掘整理,本书则更加强了作为这一时段绘画史实的历史成因的分析。首先设定画派形成、发展、成就是民族绘画在社会学和艺术本体论相关联的“历史条件”下的必然,因此,更加注重社会制度、思想界、社会重大事件等横向的复杂因素的关联性分析。在艺术本体发展因素方面,涉及金石学、绘画发展史、画家生存境况的改变、民族绘画精神以及从清中期至19世纪初绘画发展线索等大跨度的综合分析。如此,则使所研究的对象处于各种“历史条件”的背景中,问题也许更容易显现,成因更容易明晰,而结论和论点也必然有了来自宏观背景中的各种论据的支持。

前人对“前海派”绘画的研究认为,中国绘画的近代成就,“由古典向近代的转变”都是接受西学影响,结合西方绘画方法而完成的。本书则从绘画史实、从代表画家作品的分析并结合与“绘画革命”的“岭南画派”以及“固守传统”的“京派”的比较中,阐述了民族绘画在复杂社会情境,并“身处十里洋场,无异置身异域”的西学首冲地带消化吸收外来文化的“化西”而非“西化”,并保持了绘画的民族性,昭示了民族绘画发展的未来。同时,强调和论证了民族绘画的自律性变革,指出社会学因素和艺术本体因素共同作用和影响的,绘画发展的渐进性和阶段性。

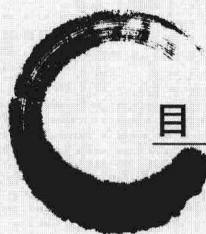
#### 四、研究方法

本书采用社会学、思想史、哲学、金石学、绘画作品、绘画史及绘画理论相结合的方法,将研究的时间和空间展开,希望能厘清从清中期以降的绘画本体、中国社会情境、思想文化等演化发展至19世纪初的脉络。从而明晰1840年至1930年间中国社会的政治、文化、思想艺术等现状的成因。“空间”的展开是指研究的视点并不限于绘画本身及“上海一隅”,更兼及“吴门画派”、“浙派”以及与“京派”、“岭南画派”的比较研究,更加跨越至民族精神、社会重大事件等一系列看似与绘画无甚“牵连”的,

彼时现实情境的分析和关联性的探索。

本书还以“前海派”绘画发生、发展及取得的成就,陈述对其后中国民族绘画发展的影响。

“前海派”绘画的研究,以地域为线索肯定褊狭,仅依凭画派画家风格更显散乱。实际上它是中国民族绘画从古典向近代的重大转变,是艺术表现从形式内容至思想的巨大转折。因此,“前海派”绘画既不仅仅代表上海一隅,也不仅仅代表在上海的那一群画家,而是代表一定时空条件下(1840—1930)的中国绘画发展状况以及由这一史实所彰显的民族绘画精神的恒定和不朽。中国近代社会的剧烈震荡,必然带来文化思想艺术的嬗变。因此,“前海派”绘画的研究必然以艺术本体论的研究为主线,并将研究主体置于宏观广大而又极其深刻的社会学背景中。



## 目 录

Contents

### 前言

### 第一章 “前海派”的形成

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 第一节 “前海派”的界定 .....         | 3  |
| 一、画派地域的历史沿革 .....          | 3  |
| 二、“前海派”与“海上画派” .....       | 5  |
| 第二节 “前海派”绘画社会学因素的影响 .....  | 8  |
| 一、社会政治文化背景 .....           | 8  |
| 二、画家生存境况的改变 .....          | 12 |
| 三、殖民掠夺下的民族精神 .....         | 15 |
| 四、城市化经济结构对绘画创作的影响 .....    | 16 |
| 五、外国租界与上海自治 .....          | 17 |
| 六、城市商业繁盛所形成的经济基础 .....     | 19 |
| 第三节 “前海派”绘画艺术本体因素的影响 ..... | 21 |
| 一、晚清的中国绘画 .....            | 21 |
| 二、上海绘画溯源 .....             | 24 |
| 三、清代金石学的影响 .....           | 26 |



## 目 录

ontents

四、西学东渐和对传统绘画的革命 ..... 31

五、绘画传统的“百川汇海” ..... 32

第四节 画会结社的影响 ..... 35

一、画会结社及其成因 ..... 35

二、画会结社的作用和影响 ..... 39

## 第二章 “前海派” 绘画

第一节 早期绘画 ..... 43

一、早期主要画家 ..... 43

二、早期绘画师承关系 ..... 49

三、早期绘画总体风格特点 ..... 74

第二节 中期绘画 ..... 82

一、中期主要画家 ..... 82

二、中期绘画师承关系 ..... 86

三、中期绘画总体风格特点 ..... 119

第三节 后期绘画 ..... 126

一、后期主要画家 ..... 126

二、后期绘画师承关系 ..... 130