


海派绘画研究文集
Studies on Shanghai School Painting

 上海书画出版社

ISBN 7-80672-130-4



9 787806 721308 >

定价：103.00元

J209.9-53

1

海派绘画研究文集

Studies on Shanghai School Painting



上海书画出版社

北方工业大学图书馆



00534021

责任编辑 黄 剑
技术编辑 吴蕃中
封面设计 潘志远

图书在版编目(CIP)数据

海派绘画研究文集/上海书画出版社编. —上海:上海书画出版社, 2001. 12

ISBN 7-80672-130-4

I. 海… II. 上… III. 中国画-画派-研究-国际学术会议-文集 IV. J209.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 085806 号

海派绘画研究文集

本社编

上海书画出版社出版发行

(上海市钦州南路 81 号 邮政编码 200235)

各地新华书店经销 上海师范大学印刷厂印刷

开本: 850 × 1168 1 / 32 印张: 37 字数: 780 千字

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000

ISBN 7-80672-130-4 / J·119

定价: 103.00 元

海派绘画论略(代序)

卢辅圣

一

19世纪中叶以来,中国美术史上逐渐崛起一个被称为海派或海上画派的画家集群。它以上海为活动中心,吸纳并且引领着江、浙、皖乃至更大地区的艺术力量,其画家阵容之浩大,绘画风格之纷繁,以及得时代变革风气之先的显赫声势和深远影响,均超过了此前的所有地方画派。然而,倘若用严格的流派概念去梳理这一艺术景观,则会出现令人困惑的问题,那就是:它既非惯常意义上的绘画流派,更非地域性质所能界定,而是在较大程度上呈现出模糊、多元、变动不居的特点,从而导致人们对海派概念的使用和评价莫衷一是。

执着于单一的立场和固定的视角,是难以领略海派绘画的丰

富内涵的。从本体论和社会学相连锁的研究方法出发，对其所依托的历史渊藪、文化情境、主体特性，以及由之生发的观念形态、社会效应、价值意义，作一概略的多方位巡视，也许有助于我们寻找相对有效的切入点。

二

海派绘画的发生和发展，与上海高度发达的商品经济有着不可分割的关系。作为鸦片战争后输入境外资本和舶来西方文明的远东第一重镇，上海不仅以前所未有的开放性营造着中外移民杂处的多元化情境，而与中国传统城市形态相区别，并且以其处于南北冲要和中国经济最发达的江浙区域的地理优势，营造着其他地区无可比拟的社会宽容度和人文涵泳量，为滋养文化艺术提供了人才、物质和精神观念上的优裕条件。从张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》所记载的“以硯田为生者，亦皆于于而来，侨居卖画”，到杨逸《海上墨林》所收晚清书画家中外省籍画家的庞大数量，不难发现，众多画家橐笔海上，尽管有着各不相同的具体原因，例如咸丰年间至同治初期，多为避战乱而入沪，或鬻艺为活，或携家资而图保，同治中期以还，越来越多的人又抱着闯荡人生、成就事业的希冀迁居上海，或以上海作为主要活动舞台，但经济因素作为入沪的先决条件及其安身立命的现实基础，或者说，正在兴起中的近代工商业都市文化对他们的吸引，则具有不容忽视的意义。尤其值得注意的是，与扬州八怪所依托的传统商贾文化不同，构筑上海艺术品消费机制的主体力量，已经从亦儒亦商的新人世哲学承当者，转变为资本主义文化形态下的海派商人以及具有商人性格的海派市民。前

者那种沾溉着古代乡绅文化和“养士”风气的遗泽，表现为画家与其最大主顾同时也是监护人之间的人身依附关系或者礼尚往来传统的存在方式，逐渐为以绘画为社会职业的按劳取酬方式，亦即生产者与消费者两大阶层的并列关系所取代。维护艺术市场的中间环节，除了职业掮客和专门店铺，还有由美术社团、润格制度、商业资本以及新兴的视觉传媒、公共空间所组成的庞大运作网络。这一切，使得海派画家既区别于历史上的画师艺匠，也不同于传统商业都会中具有职业化倾向的吴门画家或扬州八怪，而成为现代社会分工意义上的自由职业者。画家们赖以生存并在艺术上自我实现的契机，由此发生了重大变化。

三

早期上海画坛流行的是吴门画风，以苏州周边地区的画家为主体，但从咸丰开始，来自嘉兴、湖州、萧山、绍兴等地的浙籍画家渐增，进入同治以后，就几乎成为清一色的浙籍画家及其画风的天下了。被视为海派代表画家的赵之谦、张熊、朱熊、朱偁、任熊、任薰、任颐、钱慧安、虚谷、蒲华、吴昌硕、王震等等，除了钱慧安、虚谷分别为上海籍和安徽籍以外，无不来自浙江。其中原因，固然有浙江商人多行会组织，浙籍画家亦多为结社活动中的主要组织者，而吴门人则往往恪守儒商传统和书画雅集习惯等因素，却也与两地画家所携传统在上海的不同适应性相关连。对于“十里洋场”熏陶下的新兴市民阶层审美口味来说，以体认文人士大夫儒雅思想的山水、仕女为主导性题材内容的吴派绘画传统，及其十日一水、五日一山的低效率创作方式，越是走向商品经济的繁荣，便越是显露

出不合时宜的一面。而通由徐渭、陈洪绶、华岳而来的浙派绘画传统，则以花鸟和人物故事擅场，加上偏重勾勒装饰、没骨点厖的形式魅力，不仅容易为上海的买方市场所接纳，而且便于因时制宜，作出大幅度的充实和调整。赵之谦将传统写意花卉与碑学书法、民间艺术相结合，赋色鲜活，气氛热烈，开创了清新明丽、雅俗共赏的新画风。虚谷以个人化的感受范式，将民俗美术中稚拙天真、幽默诙谐的造型立意因素融入枯笔偏锋的形式主调，在海派诸家中别开生面。吴昌硕移金石于画法，开辟了重彩大写意的门径，其雄浑豪迈的笔墨意蕴，粗犷谐俗的村野气息，使原来接受面有限的大写意形式焕发出蓬勃生机而进入寻常百姓家。至于艺术天赋极高，谙熟古今多种画法，并且旁涉西方写生情趣和色彩观念的任颐，则以人物、花鸟、山水的全能面目，糅合文人画的清逸雅致与民间绘画的通俗悦目为一体，成为批量生产而广受各阶层欢迎的中国画商品化最佳形式。探究其中的传统师承关系，赵之谦与徐渭、李鱣，任颐与陈洪绶、华岳，吴昌硕与李鱣、李方膺，尽管可以一一指认，传统文人画的价值理想，也程度不等地徘徊在他们的显意识层里，但前辈画家那种基于士大夫立场的孤傲心态，那种坚守着高蹈意念和文人之所长的主体精神，都已日见遥远，代之而起的是绘画作为一种社会化的功名事业以及创作服务于需求的新型取向，是汇同于大众的立场和与他们相平行的视角，以明晰的社会角色意识实现自我价值的务实精神。海派中影响最大的两位画家——任颐和吴昌硕，无不一边按照民间习用的谐音取意等通俗手法，创作着一幅又一幅的《玉堂富贵》、《无量寿佛》、《紫绶金章》，在强化艳丽色彩和写实造型的审美意蕴中挖掘世俗化的活力，另一边又

遵循着个性自由和人文关怀的精神情感倾向，在《苏武牧羊》、《关河一望萧索》、《饥看天图》、《拒霜魄力》以及与之相应的文人画写意传统中抒发性灵。这种既涤荡着文人画的清高超脱之气，也融合了文人画表现因素，同时还在不同程度上发扬民间艺术传统和西方绘画技法，并且将主体精神与消费需求统一在改良变革思想上的艺术倾向，使海派绘画获得了应时顺势的发展基点。从“三熊”、“四任”到虚谷、吴昌硕，或者说，从以兼工带写的花鸟画和人物画为标志的第一期海派典型，到大写意花鸟画逐渐压倒人物画的第二期海派典型，虽然主体特征和环境条件有所不同，比如在吴昌硕的成功中，就寓含着金石书法之助、现代展览之需以及来自日本的艺术接受群等多种因素，但上述发展基点则别无二致。

四

第二期海派绘画的大写意风崛起，正值 20 世纪初政治鼎革之际。随着皇权的终结，新一轮文人蓄宿充实沪上，原先秘藏宫禁的文物书画公诸世人，如火如荼的新文化运动，又在推动新兴美术院校和外来绘画形式迅猛发展的同时，促使民族主义思潮在中国画领域高涨起来，诸如此类以不同方式浸润改造着海派绘画文化品质的历史际遇，极大地影响了此后中国画坛的新格局。

自从西方文化中的“艺术”概念通过新式美术教育的途径融入中国人的思维以来，率先得到体认的是金石写意一派。尽管其所内含的文人画情结遭到社会革命理论的批判，但在强调主观色彩和精神表现的西方现代艺术的启示下，文人写意画的美学原则被切换成了民族艺术风格的表征，而作为学院教育中中国画的主要

形式资源。黄宾虹、陈师曾、潘天寿、刘海粟、傅抱石以及稍晚一些发挥其影响的李可染等等，都是这一思维框架下的活跃人物。不过，艺术概念的普及与深化，也同时生发着更大的涵盖力。工笔、写意、文人自娱、职业售画，以及课徒、办学院、开画展、出刊物、营建艺术团体，凡此种种不一而足的新旧事物，都有可能和艺术和艺术家的名义下找到自己的位置。对于中国画艺术特性的体认和发展方向的选择，由此出现了多元化的趋势。一度沉寂的山水画，一方面沿着“四王”遗轨，推出了冯超然、吴待秋、吴子深之类的儒雅风格，一方面乘借“四僧”热和金石写意派大炽的时势，激扬起黄宾虹、钱瘦铁、贺天健之类的写意情致，而在两者并行或融合的碰撞声中，晋唐宋元这个文人画主宰画坛之前的更富于造型性的传统，又跳入了人们的眼帘，张大千、吴湖帆、谢稚柳的新古典主义山水画，随之脱颖而出。那些放眼东西洋异域传统的新生代画家，迈出了中西合璧的更大步伐。关良、林风眠、丁衍庸等人的创新成果，比起吴石仙等前辈来，富于愈加鲜明的艺术本体张力。丰子恺、叶浅予、谢之光等人处于边缘状态的新画种，比起吴友如的点石斋画风来，也更显得文采斐然。外来的新兴的艺术样式和氛围，传统的创作、鉴藏和经营圈子，使不同的艺术取向既可以交流互动又能各不相妨地行使其主客观效能，是海派绘画进入第三期的表征。它将第一、第二期海派侧重于古今之变的纵向视角，及其更多地表现为传统文人审美情趣与新兴市民审美情趣之移替的发展态势，导向了侧重于中西之争的横向视角，以及在世界性背景和民族危机感下对中国画走向的多种自觉选择。随着海派影响力的日益扩大，晚清时以“四任”或钱慧安派为海派的狭义指称，以及像张祖翼

那样斥之为“皆恶劣不可暂注目”的保守主义偏见，逐渐为包容更多海上画家并且侧重于褒扬新变的观点所压倒。1929年举办首届全国美展时，陈小蝶撰文评述“现代国画画派”，所列六派中，竟有四派出自上海地区。而代表第二期海派绘画主要特点的重彩写意形式，在学院化教育和现代传媒的推波助澜下，更是如日中天，其辐射力先后造就了陈师曾、齐白石、李苦禅、崔子范、陈子庄等远被四方而秉质各异的名家和新秀。至于第一期海派绘画的巨擘任颐，通过徐悲鸿、方增先等人的视线，为新中国人物画的探索提供了直接启示，并使之在20世纪中叶那种艺术为政治服务的社会情境中，仍能适应主题先行、形式通俗、写生为上的时代要求，则显示出尤为广泛而持久的传播效应。当然，正如太平天国和辛亥革命的移民潮为海派绘画的兴盛带来重要契机那样，“七七”事变和新中国成立，又将上海的许多文化艺术人才以及教育、出版中的相当部分力量迁往其他地区，是这种传播效应放大化的客观缘由之一，但海派绘画的艺术学而不是社会学成分，毕竟为其后的中国画发展提供了更加本原性的推动力。传统中国画向现代中国画的转型，或者换言之，中国画之所以具有当前的诸多特性，如果没有海派绘画作前导，将是无法想象的。

五

追索海派绘画的流变关系，会遭遇到一个复杂问题，即海派作为“所指”的具体范围，具有很大的游移、模糊性。通常被人们视为海派重要代表的某些画家，其实并不寄寓上海，抑或在其艺术的成熟期移居外埠，成为该地区的代表画家。前者的典型例子是赵之

谦,后者的例子则有黄宾虹、张大千等等。海纳百川的巨大涵量和永不止息的流动性,不仅构成了海派绘画无固定模式、无统一风格、无独尊宗主的基本特色,而且作为画家、画作、画事的最大集散地,与许多地区发生着“互市”关系。正因为如此,支撑起20世纪中国画坛新局面的各地著名画家中,有很大一部分与海派结下了不解之缘。潘天寿、吴萐之、诸乐三所引领的浙江画坛,作为海派画风的学术性变异,与他们发轫于上海的艺术经历息息相关,如果说海派是许多浙籍画家参与建构的一个发展成果,那么,浙江画坛的发展方向则又反过来被海派所带动。为京津画坛的创新变革作出重要贡献的齐白石、陈师曾、李可染,虽然与上海的接触不多,但吴昌硕对他们艺术思想的影响之巨,并不亚于那些正式的吴派传人。与之相映成趣的事例,是在北京倡导“国粹”绘画的金城,曾一度活动于海上画坛,而反文人画倡写实主义、左任顾右吴昌硕的徐悲鸿,又在上海接受了康有为的直接影响。另外,像岭南派的代表画家高剑父、高奇峰、陈树人,移居国外和港台的张书旂、王季迁、汪亚尘、丁衍庸、陈小蝶,也都在上海度过了他们艺术生涯的起始期乃至黄金时代。形形色色的纠葛,还来自于学校、社团、出版、展览、画店等多种形式所交织的传播网络,经济力量、现代意识和整体文化环境诸方面的优势,使上海成为冶炼艺术家的大熔炉和塑造文化明星的大舞台,不断吸纳着全国各地的能量,同时又发挥着强大的辐射作用。所谓模糊、多元、变动不居等等与通常的流派概念相悖逆的因素,与画家集群及其活动范围、活动性质的这种非稳定态结构是分不开的。50年代后,上海虽然仍以其雄厚的人才积淀保持着独特地位,却随着一统政令和计划经济的强大力度而失

去了原先所拥有的艺术新态势,正从相对的角度说明了这一点。

毋庸讳言,依托于近代工商业文明而成长起来的海派艺术,在舒展其前所未有的勃勃生机之同时,也不可能不裹挟着特有的情性。重文而轻质,远官而近商,使艺术对现实的关系往往表现为顺应多于自主,即较少以对现实经验的话语疏离来保持批判意识,而是容易对大众趣味或时尚机会作出形式和意义上的迎合。不少海派画家乞灵于折衷一途以求左右逢源,或者以商业上的成功作为艺术的生存逻辑,是值得所有怀揣崇高抱负的画家们为之深思的。何况充当中国画张力结构之一极的文人画退出历史舞台之后,由隐逸传统所代表的超越于实用性、即时性和伦理性之上的形而上精神随之丧失,我们更需要一种新的人文态度、人文意志和人文实践,亦即适应新的人类社会价值情势的文化体系之建构。

六

为了推动海派绘画的研究,将这个曾经并且继续影响着中国画发展方向的历史过程纳入更多人的视线,我们在广泛搜访各个时期和各种风貌的海派绘画作品以及大量相关材料的基础上,编制海上绘画年表,出版《海上绘画全集》,并约请海内外专家学者撰写不同角度的论文,召开海派绘画国际学术研讨会。但愿这批新的思想成果,能丰富既有认识,引发和促进人们对海派绘画现象作出更全面更深入的思考。所谓有效的切入点,只有在这种思考之下才能真正获取。

作者为上海书画出版社总编辑、《朵云》杂志主编

目 录

- 海派绘画论略(代序)·····卢辅圣(1)
- 任熊自画像作年考·····丁羲元(1)
- 美术家、企业家陈小蝶——民国时期上海画坛研究之一
·····万青力(9)
- 近代画史分期的一个焦点——评海派绘画·····王伯敏(30)
- 设奇巧之体势,写丘壑之纵横——陆俨少山水画艺术
·····王克文(45)
- 海派博古图初探·····孔令伟(57)
- “现代”的传统鉴赏——吴湖帆在字画题跋中对摄影技术的运用
·····史明理(65)
- 张大千在上海——国画传统与革新派在20世纪的回首来时路
·····冯幼衡(76)

- 海派与京派漫说 刘曦林(106)
- 裸体画论争及现代中国美术史的建构 安雅兰(117)
- 海上中国画百五十年论纲 汤哲明(151)
- 海派的形成及其商业因素 江 梅(180)
- 上海——香港:区域风格的流传与转化 朱锦鸾(192)
- 入沪前任伯年活动简论 任道斌(219)
- 明清版画对任伯年早期人物画之影响 杨佳玲(229)
- 海派与金石派 李铸晋(245)
- 辐射·交融·互补
- 20世纪前期海上画派对同时代南北画坛的影响
 李 松(250)
- 海派散论 李维琨(264)
- 一种日本近代美术史观的中国之旅
- 从《绘画独习书》到《新画法》、《新画训》兼论黄宾虹与《新
 画法》的关系 李伟铭(273)
- 吴昌硕花卉画构图上的篆刻要素 李周珣(300)
- 外海派——近代西画东渐研究 李 超(316)
- 从绚烂归于平淡——记“金鱼先生”汪亚尘 张子宁(351)
- 矛盾与选择——赵之谦艺风探源 陈永怡(368)
- 二十世纪上半叶上海之美术研究概评 陈池瑜(387)
- 海派的两股势力及其形成基础 陈传席(406)
- 海派绘画之社会学研究 陈振濂(427)
- “月份牌”画与海派美术 陈瑞林(466)
- 现代认同与自我性 邵 琦(481)

- 近代城市文化滥觞与任伯年的绘画邱孟瑜(504)
- 现代进程中的海派艺术.....林 木(516)
- 专业商标 分工量产——商业都会画风之特质罗 青(532)
- 海派绘画的商业化特征单国霖(559)
- 赵之谦属不属海派单国强(574)
- “海派后”的几个问题郎绍君(587)
- 古玩交易中的艺术理想
——黄宾虹、吴昌硕与《中华名画·史德匿藏品影本》始末考
略洪再新(597)
- 海派及其现代性的理论判断高天民(636)
- 海派与浙派徐建融(671)
- 海派艺术的文化环境徐 虹(693)
- 任伯年与海上艺术市场章利国(711)
- 海派绘画的近代性和传统“内发性”研究惠 蓝(728)
- 张大千与上海画坛傅 申(751)
- 试论海派笔墨的历史性舒士俊(790)
- 再现边疆——任伯年的边塞画与 19 世纪末的上海城市生活
.....赖毓芝(803)
- 蔡元培与海上画坛潘耀昌(833)
- 海派对扬州八怪的发展与中国画薛永年(854)
- 题材与风格的创新——析任熊《姚燮诗意图》.....林似竹(868)
- 认同或拒绝曹意强(900)
- 海派绘画的先驱克劳蒂亚·布朗(932)

-
- 海派绘画风格在二十世纪早期印刷广告业中的命运
.....梁庄爱伦(953)
- 视觉文化和海派绘画.....郭继生(1004)
- 论地域性中的民族性——江南金石画派对现代性的回应
.....沈揆一(1025)
- 传统与现代的分界线?
——1897年《芥子园画传》四集中的海派绘画
.....利萨·克莱布尔(1051)
- 可视性和视觉性——19世纪晚期海上绘画的女性形象
.....文以诚(1073)
- 《授诗图》:任伯年所绘陈鸿诰及陈慧娟的肖像伍美华(1102)
- 丰子恺和中国的现代性.....林素幸(1136)