



泰山

画派概论

杜广华 主编

人民美术出版社

泰山

画派概论

杜广华 主编

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

泰山画派概论 / 杜广华主编. — 北京: 人民美术出版社, 2015.2

ISBN 978-7-102-07288-3

I. ①泰… II. ①杜… III. ①中国画—画派—研究—中国 IV. ①J212.099

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第191650号

主 编 杜广华
撰 稿 (以姓氏笔画为序)
王瑞光 田川流 刘静逸
杜广华 张兆莉 周 郢

泰山画派概论

编辑出版 人民美术出版社

地 址 北京北总布胡同32号 邮编: 100735

网 址 www.renmei.com.cn

电 话 发行部: (010) 56692185

邮购部: (010) 65229381

责任编辑 刘继明 管 维

版式设计 牛明瑕

责任印制 文燕军

制版印刷 影天印业有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

版次 2015年8月第1版 第1次印刷

开本 787毫米×1092毫米 1/16 印张 22.25

印数 0001—5000册

ISBN 978-7-102-07288-3

定价: 228.00元

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

版权所有 翻印必究

总 顾 问： 李洪峰 王云鹏
顾 问： 李希信 张志华 成 丽
学术顾问： 田川流
主 任： 张瑞东
副 主 任： 李诚实 魏 武 刘 斌
杜广华 王新民
主 编： 杜广华
副 主 编： 周 鹏 孙 黎 孙启虢

通联： 颜彦 武贇

摄影： 武哲 等

目 录

泰山画派的崛起 王 镛	1
第一章 绪论	5
第一节 关于画派的相关思考	5
第二节 推进泰山画派形成的必要性	16
第三节 推进泰山画派形成的可行性	20
第四节 泰山画派建设的基本走向与路径	22
第二章 泰山画派形成的历史脉络	25
第一节 晋唐至宋元时期的泰山画创作	25
第二节 明代的泰山画创作	29
第三节 清代的泰山画创作	36
第四节 民国时期的泰山画创作	74
第三章 泰山画派形成的政治文化基础	85
第一节 政治对于泰山绘画的影响	85
第二节 泰山宗教对于泰山绘画的影响	91
第三节 泰山民俗对于泰山绘画的影响	108
第四节 泰山文学与泰山绘画的互动	117

第四章 泰山画派的艺术特征	135
第一节 泰山画派的基本形态	135
第二节 泰山画派与各大画派之间的关系	142
第三节 泰山画派的美学特征与艺术风格	171
第五章 泰山画派的画家群体	215
第一节 新中国成立前后的著名画家	215
第二节 改革开放前后的老一辈画家	240
第三节 世纪之交的新一代画家	289
后 记	349

泰山画派的崛起

王 镛

泰山雄峙山东、势拔五岳，不仅是一座自然名山，而且更是一座文化名山，被公认为世界自然遗产与文化遗产融为一体的典范，堪称齐鲁文化乃至中国传统文化和中华民族精神的象征。正因为居于中国传统文化群峰的绝顶，才使泰山拥有“五岳独尊”、“一览众山小”的崇高地位。这座文化名山集中了齐鲁文化的精华，也积淀了泰山画派的基因。

目前在全国各地纷纷打造或培育画派的热潮和争议声中，以山东省泰安地区为中心的一个地域画派——泰山画派正在崛起。1997年泰安市就成立了“泰安市泰山画派研究会”。21世纪初期，泰安市委宣传部、泰安市文联、泰安市美协、泰山画院等单位和组织以及泰安市社会各界通力合作，举办了一系列学术活动，包括2004年、2005年两届“中华泰山美术论坛”，2008年以五岳之首泰山为第一站的“画说五岳”写生创作活动，2012年“泰山艺术家提名晋京展”，2014年“泰山文化·泰山画派”学术研讨会等，紧锣密鼓地推动泰山画派走向正规化建设。泰山画派的崛起，顺应山东省、泰安市实现建设经济文化强省、强市战略目标的时代需求，依托泰山自然文化遗产的地缘优势和文化资源，凝聚山东省和泰安地区画家群体的智慧和力量，可谓占尽了“天时、地利、人和”，具备了一个地域画派形成的主客观条件。

泰安市文联主席杜广华主编的《泰山画派概论》（以下简称《概论》），是“推进形成泰山画派文化建设工程研究报告”项目成果，已列入2014年度山东省人文社会科学课题，也是一部全面论证泰山画派形成依据的理论纲领和资料汇编。《概论》首先从宏观的思考出发，阐释了画派的概念和标准及其与地域文化的关系，说明了推动形成画派与打造画派的区别，陈述了推进泰山画派形成的必要性和可行性，提示了泰山画派建设过程中应注意的问题。这种思考是理性的、审慎的，广泛借鉴了古今中外画派的历史经验和相关论述，并对目前盲目跟风打造画派的现象有所警觉。《概论》继而从历史的演变切入，系统梳理了泰山画派形成的历史脉络，实际

上这也是泰山画派传承的传统文脉。同时《概论》也相当重视政治文化包括宗教对泰山画派形成的影响。《概论》的主体部分重点概括了泰山画派的艺术风格特征，逐一介绍了泰山画派的画家群体成员，把宏观思考与具体分析结合起来，论述清晰，资料翔实。尽管《概论》的个别章节、个别论据还有待商榷、充实和完善，但已经勾勒出泰山画派的来龙去脉和大体轮廓，至少为我们提供了一个值得关注、认识和研究的地域画派的重要文献。

我祖籍山东泰安，对自己家乡的画派自然情有独钟、乐观其成。关于泰山画派，我也有几点建议，略陈管见，仅供参考：

一、泰山画派是以地域命名的画派，是属于当代中国以山东省泰安地区为中心的地域画派。我们对泰山画派范畴的界定不宜过于狭窄，也不宜过于宽泛。它可以追溯到古代和近代山东绘画名家的传统，但仍应以现当代山东画家的创作为主；它可以囊括外省市或山东籍画家涉猎泰山题材的作品，但仍应以山东省本土特别是泰安市本地画家的作品为主。当然这不是绝对的界限，外省市或外地区的画家在某一特定地方长期生活创作，也可能成为这一地域画派的代表画家甚至领军人物。不过，如果把一个地域画派的外延无限扩大，把泰山画派等同于齐鲁画派或山东画派甚至全国性画派，也就失去了这一地域画派独立存在的价值。

二、既然我们承认泰山画派是当代中国以山东省泰安地区为中心的地域画派，那就应该强化泰山画派的地域特色——也就是《概论》所总结的泰山画派博大、深厚、浑朴、雄强、刚健、豪放的美学精神和艺术风格。在当今中国改革开放、多元文化发展的时代，一个地域画派也可以具有跨地域、跨文化的因素，譬如我们常说的兼容南北、融会中西。泰山画派也可以兼容南北、融会中西，但其主体仍属于中国的北派，否则便失去了这一画派的中国本土特色和北方地域特色。泰山画派不仅应该与外地的其他画派（例如长安画派）拉开距离，而且应该与本省的其他画派（例如沂蒙画派）拉开距离，这样才能凸显泰山画派的地域特色。地域特色有助于强化艺术家的个性，艺术家的个性也有助于形成地域特色。在泰山画派画家群体内部，我们应该提倡群体的地域共性与画家的艺术个性的多样统一。

三、中国现代成熟的画派往往有一个明确的宗旨，例如岭南画派的宗旨是“折中中外，融会古今”；长安画派的宗旨是“一手伸向传统，一手伸向生活”。泰山画派也应该有一个明确的宗旨。我同意《概论》的观点：“泰山画派首先应该是一

个文化概念，其次才是一个美术概念”；“泰山画派首先是以泰山文化底蕴为共性，而非以画种、类别、技法等为标志的群体”；“博大精深的泰山文化孕育了孔子、孟子、墨子、孙子等中华民族的代表性人物，早已成为中华民族文化的重要组成部分”；“泰山文化是中华民族精神的象征物”；泰山画派“以表达泰山的精神气质和泰山文化的博大厚重为宗旨”。因此，我建议泰山画派的宗旨可以明确为“弘扬泰山文化，传播中华精神”。另外，泰山画派的作品固然以表现泰山题材为主，但应该不限于描绘泰山的自然风光和人文景观，否则题材过于单一，风格难免单调。只要符合“弘扬泰山文化，传播中华精神”的宗旨，泰山画派的画家表现任何题材的作品都可以体现泰山画派的精神。

根据中外美术史常识，画派需要历史的检验，画派通常由后人认定。我衷心希望泰山画派通过持续不断的努力能够经受住历史的检验，获得后人的公认，为实现山东省、泰安市建设经济文化强省、强市的战略目标，为实现中华民族伟大复兴的中国梦做出自己独特的贡献。

（作者为中国艺术研究院研究员、中华书画家杂志社总编辑、中国美术家协会理事）

第一章 绪论

画派是美术发展过程中的重要现象。古代的画派,大略有两种,一种是艺术传派,一种是地域群体。成熟的画派一般符合以下三个标准:在艺术创作上有共同的艺术观念和宗旨;艺术创作有着稳定且相似的风格特征;有着连续存在的稳定创作群体,且创作理念和方法能够延续。依照上述标准,以描摹泰山为主的当代齐鲁书画名家的作品内容、作品形式虽然各不相同,但是却都深受泰山文化的滋养。众多画家得泰山之灵气、松石之风韵,以深刻的人文关怀和社会责任感,及其扎实的文化底蕴、深厚的传统功力来展现泰山文化。他们的作品渐次形成独特风格。东岳泰山,山势雄伟,群峰拱让,既有林泉幽邃之景致,又有擎天捧日之雄姿。且泰山风景四季各不相同,云海日出,苍松翠柏,堪称人间奇景。泰山充满诗意和画境的自然景观使得历代文人墨客皆不惜笔墨铺写唱叹,众多画家留下珍贵的笔墨丹青。尤其是改革开放以来,出现了大量展现泰山风姿、抒写泰山文化的优秀之作,初步形成了颇具特色的画家群体。因此,泰山画派业已具备形成的条件。

第一节 关于画派的相关思考

一、画派的概念

“画派”是绘画流派的简称,传统的画派是指在一定历史条件和地域环境中,由思想观念、审美倾向、艺术追求和绘画风格等相同或相近的艺术家,在其艺术创作中自觉或不自觉形成并在绘画史上产生一定影响的画家群体。地域性画派是在特定区域里形成的、具有类似风格的画家群体。此类画家群体在创作上的艺术主张、创作理念、艺术趣味乃至创作风格和创作技法等方面均有趋同性。

中国美术史论家俞剑华教授从理论上系统地界定过“画派”。他在《扬州八怪的承先启后》一文中对“画派”有以下精辟论述:“凡属一个画派,必然有创始人,

有赞成人，有继承人，三种人是缺一不可的。创始人的水平越高，赞成人的势力越大，继承人的数量越多，那么这个画派就越盛行越长久，它的影响就越大。但‘画派一成，流弊随之而生’，绝大多数继承人将创始人革新的优点逐渐因袭模仿，造成风格相同或相近，最后一代不如一代，貌似神非，千篇一律，导致灭亡，然后被新画派所代替。”^[1]美术史家周积寅认为，俞剑华“从理论上系统地总结了中国画派的形成、发展、消亡的自然规律，可以说是董其昌之后深入系统研究中国画派的第一人。画史上公认的明清以来各地方出现的画派，都是符合这一自然规律并由史论家加以命名的。”^[2]

薛永年则认为，“画派，在中国绘画史里无外两种含义：一是历时性的画家传派，由创造新风格的及其追随者构成；另一种是共时性的地方画派，由同一地区的画家群体组成，当然也包括开创者和传人。第一种意义上的画派由来已久，历代均不乏开宗立派的画家及其继承者；第二种意义上的画派则出现较晚，明开始形成，入清达于极盛。”^[3]

周积寅认为，画派形成分以下不同情况：一种是在艺术发展过程中由画家的主观意愿而自觉形成。即由志同道合的画家在长期创作中自发的成立一定的艺术组织，组成一支有着共同艺术追求的创作队伍和代表性画家，这类艺术组织会将自己的主张或共同的艺术纲领予以公开发表。在此过程中形成了具有自觉性的绘画流派。^[4]西方 19 世纪的新古典主义绘画、法国浪漫主义绘画以及 19 世纪末 20 世纪初的超现实主义绘画等，皆属于自觉形成的绘画流派。以英国的拉斐尔前派为例，在布莱克之后英国历史画陷入低潮，1840 年，皇家美术学院的一批青年学生要求复兴英国历史画传统，他们以拉斐尔以前的早期文艺复兴艺术为榜样，要求真实地表现自己的情感和观念，为此他们组织了拉斐尔前派兄弟会。拉斐尔前派最初是约翰·埃弗里特·米莱斯、威廉·霍尔曼·亨特、但丁·加百利·罗塞蒂发起的一个艺术团体，在拉斐尔前派看来，米开朗基罗和拉斐尔的时代之后的画家们以及绘画偏向了机械论的风格主义。他们主张回归文艺复兴初期的绘画风格，要求在绘画中注意细节描

[1] 周积寅：《中国画派论（上）》，《中国美术》，2013 年第 5 期，第 92—93 页。

[2] 周积寅：《中国画派论（上）》，《中国美术》，2013 年第 5 期，第 93 页。

[3] 薛永年：《画派研究的新成果——〈吴派绘画研究〉评介》，1993 年第 4 期，第 65 页。

[4] 周积寅：《中国画派论（上）》，《中国美术》，2013 年第 5 期，第 93 页。

写，并坚持使用强烈的色彩。他们企图发扬拉斐尔以前的艺术来挽救英国绘画。于是他们3人发起成立一个画派。他们认为学院派的教学方法已将拉斐尔时代以前的优美绘画成分腐化了，他们尤其反对由约书亚·雷诺兹爵士创立的英国皇家艺术学院所提倡的学院派绘画，认为这种作画技巧是典型的学院风格主义，懒散且公式化。罗塞蒂的话有助于理解拉斐尔前派的艺术追求，即“能够表达真诚的理论，认真写生，以便知道如何表现自然；对于过去的艺术要以直率和诚恳的情怀去感受它，但要排除那种因袭惯例、自我夸耀和生搬硬套；全部条件中最要紧的是创作出真正优秀的绘画和雕塑。”^[1]当这个画派问世并展出自己独创新作时，引起了强烈的社会反响。1848年秋，威廉·迈克尔·罗塞蒂、托马斯·伍尔纳、詹姆士·柯林、弗雷德里克·乔治·史蒂芬加入，团体成员增至7人，画派逐渐形成。1850年他们又发行杂志，其中包括诗歌以及亲前拉斐尔派的论文，来阐述他们的艺术主张。当然他们的这种艺术思想遭到学院派的反对。这个画派的活动时间并不长，但对英国绘画产生了深刻的影响，持续影响许多英国画家。作为一种艺术思潮，拉斐尔前派在欧洲美术史上最先反映出现代工业文明给人带来精神上的困惑。它所包含的象征主义和唯美主义内涵对欧洲19世纪末期象征主义艺术产生了很大影响。20世纪初期，罗塞蒂则成为了欧洲象征主义的先驱。

周积寅认为另一种画派是在艺术发展过程中由艺术创作者自发形成的。此类画派通常是由一个或几个具有代表性的画家组成，在他们直接或间接影响下形成有相近的艺术风格、美学思想、审美情趣及表现方法的画家群。但是往往没有明确或者刻意的组织、共同纲领或艺术宣言。画家们能意识到此类画家群体中的一脉相承的关系，却意识不到其自身是某一画派的开派人物或传派者。此种情形下，每一画派多是后世的绘画史论家对不同时代的画家群体的创作实践进行总结来命名的。中国传统画派的产生和发展大体属于此种类型，如明代“吴门画派”的形成便是此种类型。^[2]“吴门画派”是在特定历史条件下形成的新文人团体。他们追求清高的人格精神，注重自我品格的完善；许多画家有着良好的传统文化修养，才情丰茂英发，喜欢以画抒发胸臆；他们重视作品的审美意味，强调作品的意境和笔墨趣味；他们的书画风格淡雅、秀丽、明快、清新，书画趣味抒情娟秀。这是“吴门画派”在继

[1] 邢蕾：《论比亚兹莱插图中的形式语言》，硕士论文，中国人民大学，2010年，第4页。

[2] 周积寅：《中国画派论（上）》，《中国美术》，2013年第5期，第93页。

承前代文人画传统的基础上，加以更新和发展的结果。其代表人物为沈周及其弟子文徵明。两人均为苏州府人，因苏州别名“吴门”，故称之为“吴门画派”，画派盛行于明代中期，且从学者甚众。但在当时，他们并未明确给自己“吴门画派”的称号，而是由明末董其昌提出的，之后被后世画史所公认。

中国的画派从明代末期起受到重视，文人和美术史家开始对地方画派这一文化现象进行探讨。“吴门画派”被提出且获得认同以后，出现了诸多画派，如明初以戴进为代表的“浙派”、明末董其昌所代表的“华亭派”。上述画派都是地域画派的代表，都是在共同的文化背景、地理环境、社会条件之下，同一地域的画家们在艺术旨趣与艺术追求上的相互影响过程中发展壮大的。在绘画创作中，画家的艺术观念相近，对于特定的题材有着类似的关注，艺术创作的形式相近，形成了相近或者相似的艺术风格，最终形成地域性绘画流派。这种地域性绘画流派因其艺术风格上的趋同性而能够在一段时间内具有持续性而且相对稳定。因而，画派的这种地域共性，既是艺术家艺术个性获得释放和张扬的基础，也是一定时期形成艺术家的创作个性和创作风格的重要因素。因此，在一定意义上说，地域性美术对于画派的发展起到了重要作用。

二、画派的标准

关于是否已成为成熟的画派，应有其评定标准。根据美术史家单国强先生对画派的传统标准进行的总结，画派的正式形成应具备三个条件：“一是相同或相近的画学思想或创作原则；二是相仿的笔墨形式和艺术风格；三是呈现一定的师生关系，即有创始人和直接承继人或追随者，从而形成一个人际关系密切、画风传承有序的师承关系，这批画家就组成了同一画派。”^[1]

周积寅先生和马鸿增先生也分别提出了画派形成的标准。周积寅曾于1984年3月撰写了《金陵八家与画派》一文，认为，画派是“在绘画发展的某一历史阶段，若干画家共同遵循的创作原则，有相同或相近的绘画风格，在思想和绘画上有共同的要求与主张，因而形成了特定的绘画流派，并在绘画史上发生过不同程度的影响……每个画派都有开派人物、主将、骨干，有一定的师承关系，有大批徒子徒孙，其中有作为者，都能为这一派的发展作出贡献。”^[2]

[1] 单国强：《明代院体》，山东美术出版社，2005年7月版。

[2] 周积寅：《中国画派论（上）》，《中国美术》，2013年第5期，第93页。

周积寅先生关于画派形成的标准是由中国传统画派中概括得出，认为要具备风格相近、有传承关系、权威性开派人物这三个条件。马鸿增则认为画派应具有以下三个要素：“相近的思想倾向和艺术主张，相近的创作方法和艺术风格，高水平的领军人物和骨干成员”，^[1]并认为“今人对于画派的认识，其标准不必囿于前人因种种局限而造成的片面性乃至判断失误，而应站在新的视角，将画派考量与特定时代的历史背景紧密联系起来，采取宏观与微观相结合、文献记载与实物遗存相结合、思想艺术与影响力综合考察的方法，给以重新评价。”^[2]

我们认为，作为一个正式的画派应具备三方面的因素，一是在创作上具有鲜明的艺术观念和创作宗旨等共性特征；二是艺术表现风格相似；三是有相对稳定的艺术创作群体，并能够使创作理念得到传承和延续。具备以上三种条件可以称得上是一个正式的画派。根据此3个要素，在成熟且相似的艺术风格、鲜明的创作观念和创作队伍与代表人物上，泰山画派已经基本具备了画派的所有条件。

三、画派与地域文化的关系

由美术史和今日绘画的发展我们可以得出这样的结论：画派是具有历史文化感和地域文化感的概念。画派既不能离开它所产生的文化环境，也不能超越其发展的历史条件。而从地域文化的角度来看，地域绘画风格的形成，又能够强化对地域文化的认识和理解，增强艺术家对地域文化的身份认同和责任意识。

地域文化是构成民族和国家文化的基本要素，是文化的基本载体。地域文化的形成与历史、区域、民族文化心理有着紧密的关系，通常具有以下特征：第一，地域文化是独立性和差异性的融汇。社会条件以及环境的影响，会使不同地域的发展状况有所差异，因而导致不同地域的发展具有相对独立性，也就使得不同地域的文化各有特色，具有各自不同的特点；同时，在同一文化区域内，既有相似的文化特质，也有一定程度上的差异。第二，地域文化是衍生性与传承性的一致。在特定的自然环境、地理环境与社会环境中，会促使其文化特质不断衍生，即使这些特质会在发展进程中与其他各种文化交融而发生变异，但也将因其地域文化的潜在力量而形成

[1] 马鸿增：《画派的界定标准、时代性及其他——与周积寅先生商榷》，《艺术百家》2013年第2期，第128页。

[2] 马鸿增：《画派的界定标准、时代性及其他——与周积寅先生商榷》，《艺术百家》2013年第2期，第128页。

较为固化的特点，并且在发展过程中得到传承、延续和拓展。第三，地域文化是稳定性和动态性的统一。任何文化的发展都是在历史和社会的发展过程中萌芽、生成、积淀、发展、繁荣的结果，因而具有一定的稳定性，但同时又不是一成不变的，各种文化的发展均会受到外在与内在各种因素的影响，或与其他文化特质产生交融，渐渐发生某些变化，呈现出动态演进的特点。第四，地域文化是广泛性和复杂性的交织。地域文化的产生与发展、繁荣与衰亡都具有多方面的原因，既有客观的原因，即社会经济、政治、哲学、宗教、科学方面的影响，也有文化自身的原因，因此具有十分丰富的特征。同时在其发展演变的进程中，地域范围内会有多种文化相互交织的现象产生，使地域文化更加丰富多彩，并呈现出复杂和多元的景象。地域文化的种种特征对艺术创作有着深刻影响，因而对在其背景下成长和发展的画派也有着一定影响。

地域文化影响画家的审美趣味和艺术风格。成熟的艺术风格是艺术流派产生的前提。艺术风格就是艺术家的创造个性与艺术作品的语言、情境交互作用所呈现出的相对稳定的整体性艺术特色。风格是艺术家创造个性成熟的标志，也是作品达到较高艺术水准的标志。风格既包括艺术家个人的风格，也包括流派风格、时代风格和民族风格等，是衡量艺术作品成败、优劣的重要标准和尺度。艺术的发展必然会受到地域文化中某一独特的自然环境与人文环境的浸润与影响：一方面，艺术家是人类审美活动的体验者和实践者，也是审美精神产品的创造者和生产者。他们通常具有独立的人格和丰富的感情，掌握专门的艺术技能与技巧，具有良好的修养和突出的审美能力，他们的生命在于创造；同时，艺术家又是具体的和社会的人，艺术家生活在特定的地域环境中，其创作必然受到环境和地域文化的制约与影响。另一方面，一个艺术家在其创作过程中会对地域环境中的特定文化背景进行体验、审视、认知和表现，在创作上逐渐形成其成熟的绘画风格。因此，地域性文化影响着艺术家及其艺术创作的审美取向与风格追求，是产生地域性画家的必要因素，同时也是产生地域画派的重要基础。画家绘画风格的成熟不仅是画家成熟的表现，同时也是形成画派的基础。没有类同的绘画风格，就没有画派。绘画风格呈现出画家的艺术特色和创作个性。画家基于自身生存状态、艺术素养和审美观念，在认知生活、发现素材、裁剪题材、驾驭形式与语言、提炼思想等方面都具有独特之处，表现于作品的方方面面，因而形成其风格。在同一地域与环境中，画家既拥有属于自己的风

格，同时基于共同的文化与生活基础，使得他们又不约而同地生成较为相近的审美认知观念、艺术评价标准及形式语言——创作方式，因而具有了较为接近的特色。正如丹纳在《艺术哲学》中所说：“各个画派之间的差别在于每一派都代表一种气质，代表它的乡土和气候的气质。”^[1]正是因为地域文化与环境的熏染，使得生活在同一地域的画家生成了具有共性特点的审美趣味和价值标准，以及类同的艺术语言、表达形式，也正是因为多位画家所拥有的具有共性的艺术品味和创作特性，使得画派的产生成为可能。由此可见，地域画派的形成是建立在地域文化生态基础上的，地域文化是地域性画派形成的主要影响因素。中国 19 世纪末期形成的海上画派、岭南画派和京津画派就是在地域文化影响下特征明显的地域画派。

上海地区、岭南地区、京津地区在 19 世纪末 20 世纪初已经与当时及以往的中国多数地区有所不同，3 个地区均有港口，并被纳入外国列强的控制范围，成为列强与中国互动的重要窗口。伴随着口岸开放，其周边和附近的城市成为中国传统文化与西方文化交汇融合的前沿，西风东渐使得居于 3 地的人们视野相对开阔。同时，城市的开放使得商业经济发展迅速，其他行业随之繁荣，文化也较为发达，吸引着各路人才及各地画家聚居于此。同时这 3 地处于不同的文化区域而各有特点：上海地区商业经济发达，文化具有浓郁的商业化特色；岭南地区受广东地域思想文化影响的同时，较早接触西方外来民主思想文化的影响，革命气息浓厚，其文化具有着鲜明的革新性；京津地区因其历史和政治原因有着深厚的历史文化底蕴，口岸的开放，使得此地原有深厚人文地理基础上又具有一定的变革性。以 3 地文化为基础，逐渐在这些地区形成了以地域特色为标志、以地域命名的画派，呈现出丰富多彩的景象。上述画派受到地域文化的深刻影响而呈现出鲜明的特征：海上画派追求雅俗共赏，具有浓郁的商业化特色；岭南画派则以鲜明的革命性和时代气息为特色；京津画派具有传统文人画的正统派画风。

随着时间的推移和社会环境的变化，上海地区、岭南地区、京津地区三个地区逐渐形成了特色鲜明的地域文化特征。云集于一地的各路画家，虽然在师承、绘画技巧等各方面有所不同，但由于地域文化的影响，在创作思想倾向、审美观念、艺术趣味、创作风格等方面不断出现相近或相似的倾向，并被认同为具有鲜明特点的

[1] [法]丹纳著，傅雷译《艺术哲学》，天津社会科学院出版社，2007年版，第279页。