

Masterworks of Chinese Painting: The Last 100 Years

百年中国画集

1901—2000

人民美術出版社

百年中国
画集

1901 — 2000

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

百年中国画集 / 百年中国画集编委会编. - 北京: 人民美术出版社. 2001.9
ISBN 7-102-02415-0

I. 百… II. 中… III. 中国画 - 作品集 - 中国 - 现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 062131 号

百年中国画集

出版发行者 **人民美术出版社**

(北京北总布胡同 32 号)

制版印刷者 深圳雅昌彩色印刷有限公司

经 销 者 新华书店北京发行所

2001 年 9 月第 1 版 2002 年 2 月第 2 次印刷

开本 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张 77

ISBN 7-102-02415-0/J · 2088

印数 5001-9000

定价: 760.00 元

凡 例

△ 本画册作品选自“百年中国画展”。由于各种原因，个别作者的作品与展出作品不同。

△ 为展示百年中国画风格之演进，本画册作品以创作年代为序，同一作者有一件以上作品者以第一件作品创作年代集中编排。

△ 画面解说文字按以下顺序排列：作者姓名、生年或生卒年、作品名称、创作年代、作品尺寸、材质、收藏单位。

前言

新世纪已经来临，在世纪交替之际，站在历史的高度回顾、总结中国画艺术走过的百年历程，应该是我们这一代人无可推卸的责任。一部中国近现代史，正是中华民族在危亡中呐喊、奋斗和走向胜利的历史。20世纪更是中国人民在共产党的领导下实现了从半殖民地、半封建社会向社会主义社会跨越的光辉历史。作为传统文化精华的中国画艺术在过去的百年间，同样经历了从衰微、寻索、奋进，至今已走向复兴的历程。

百年中国画实现了历史的跨越，由旧式的古典艺术演进为具有鲜明时代精神和民族特色的现代艺术形态，这个演进和转换在百年中与中国社会的变革同步进行，这是一个不会中止的过程。古老而又焕发出新生命力的中国画艺术，在党的“为人民服务，为社会主义服务”方向和“百花齐放，百家争鸣”方针指引下，尤其是在改革开放20年来，呈现出一派生机勃勃繁荣兴旺的局面，是中国画历史上发展最迅速、成果最显著的时期。

展望新世纪，经济全球化的趋势在加快，科技进步日新月异，资讯传播将更迅捷，必将对我国文化、包括中国画艺术带来更多机遇和新的挑战。我们坚信，未来的世界应该是多姿多彩文化生态平衡的世界，伟大的中华民族的文化及中国画艺术必将占有它光荣的一席之地并对世界做出更大的贡献。为此，经过一年多的时间，我们创意筹办了百年中国画展并出版这部大型画集。希望通过这一展示活动，能较形象系统地概括中国画百年发展的脉络，帮助人们重温这段历史，记住那些为中国画的发展做出过贡献的前辈与同行。古人说：“温故而知新。”站在现有的历史高度，展望未来，既不能故步自封，更不应妄自菲薄。相信在未来的岁月里，更具自信的中国画家们会创造出更为壮丽辉煌、更新更美的艺术世界。

Foreword

New century comes. In a time when we are welcoming a new era while saying good-bye to the past, it is our responsibility to summarize how the Chinese traditional painting have evolved in the past century. The past century is one hundred painful years in which we Chinese people have yelled, fought, and won a beautiful future. The 20th century is a century in which Chinese Communist Party has led Chinese People going from half feudalism and half colonialism to socialism. Chinese traditional painting, As the great of Chinese culture, has also experienced a 100-year of declining, fumbling forward and breaking through to recover and sublime.

Chinese traditional painting has evolved from classic style to a modern style apparently mingling the spirit of modern time and Chinese culture. This evolution has come together with the evolution and reform of Chinese society, and the evolution will never end. Old but filled with new energy of vitality, in the direction of “for the people, for the society” and under the policy of “encouraging diversity”, Chinese traditional painting experienced the growth with the fastest speed ever in the history of China.

The accelerating economy globalization, progressing science technology, and faster and faster information disseminating in the coming century would bring more chances and challenges to our Chinese art and culture. We believe, the coming new era would be an era of culture. We believe, the coming new era would be an era of culture diversity and balance. Chinese culture and art would definitely hold their shares and contribute a lot to the world. We have spent more than a year to organize this “Exhibition of Chinese traditional painting of the past 100 years” and publish this painting collection. We hope, by the aid of this exhibition, we can systematically summarize what Chinese Traditional Painting has been through all these years, help people to remember the history of this period, and remember harbingers and the coevals of our painters. There is an old saying “You can not understand the future until you have reviewed the past”. We also need to base on what we already have, and challenge the future on this basis. We must never cut the connections with the outside world, and we also must never underestimate or belittle ourselves. We believe, confident Chinese traditional painters will build a brilliant future of art.

民族艺术的世纪丰碑

——1901年至2000年的中国画

刘曦林

具有久远文脉的中国画艺术，随着历史的车轮驶向21世纪的时候，回首业已走过的百年，仿佛是翻检一部浩瀚的史册。在这古、今、中、外文化空前交汇的时空里，论争伴随着改革、继承涵孕着创造、引进滋润着开拓，历史上没有任何一个世纪向中国画尖锐地提出了如此迫切的变革课题。那20世纪的几代画家又如同千军万马的洪流，回应了时代的呼唤，并以实践的成果树立起一座民族艺术的世纪丰碑。这20世纪的丰碑以前任何一个世纪不可替代的艺术特色屹立在无声诗史的群峰之中。它作为东方绘画的代表、中华民族艺术的精华，在20世纪世界艺术之林中放射着独异的光彩。

20世纪中国画的历史，是与整个中华民族艰辛奋进的历程同步的历史。百年之间，沧桑之变如地覆天翻。那是古老的中国向现代中国转型的时代，是在血与火的洗礼中走向独立、新生与建设的时代，是由闭关锁国走向改革开放的时代，是神州大地由贫穷走向富裕的时代，是在多极世界格局中探索与建设有中国特色社会主义的时代。时代的转换与变革向传统的中国画艺术不断地提出挑战，也给予中国画艺术推陈出新的机遇。虽然战争和动乱给中国画事业带来过挫折，但富有生命力的中国画艺术并不曾因一时的迂回改变它驶向真、善、美的航程，它以总体上的丰硕和辉煌跨入了新的世纪。正是在这新旧世纪交替之际，回顾、审视中国画业已走过的百年历程，总结历史的经验教训和艺术规律，迎接新世纪的挑战，开创中国画创作崭新的局面，为弘扬民族艺术做出新的贡献，成为百年中国画展、画册的初衷，也是整个中国画界的使命。

一、1901—1949

传统的延续与转换

20世纪上半叶（1901—1949），中国经历了晚清和中华民国两个历史阶段。清代作为中国古代社会的最后一个封建王朝结束了它的历史使命，中国本应该朝向民主的现代社会形态转换，但面对着封建势力的复辟和帝国主义的侵略，却深陷在半殖民地半封建的状态之中，忧患意识激发着接二连三的救亡图存、民族独立和民主革命的斗争。自1911年爆发辛亥革命，推翻帝制，又接连爆发了“五四”运动、兴起了共产主义运动，经历了两度国内革命战争、抗日战争和解放战争，整个中华大地席卷着反帝反封建的民主革命大潮，高扬着爱国主义的伟大主题，并深刻触动着意识形态和文学艺术的走向。

社会革命与时代的演化直接触动了中国画坛的是：清王朝的退席和皇家审美体系的解体；民国第一任教育部长蔡元培于1912年提出将美育列入教育范畴，以西方为模式的社会美育向中国画提出了新的课题；前朝“公车上书”的带头



王翬 断崖云气图



任熊 自画像 1856年

人康有为继续着文化的思考，1917年发出了“中国近世之画衰败极矣”的慨叹；胡适和早期的马克思主义传播者陈独秀相继揭起“文学革命”的旗帜之后，陈独秀又与美学家吕澂于“五四”前夕提出了“美术革命”的议题，^①批判的锋芒直指文人画并引发了旷古空前的中国美术和中国画前途的论争；美术交流的扩展，西洋画的大量传入和大众通俗美术的兴起，改变了中国画惟我独尊的格局，中西之争的时代课题也直接触及画坛，以“西洋画”改良“中国画”成为时髦的选择；美术新学的兴起，改变了中国画师徒传授的教育方式，形成了学校教育与画家授徒并进的状况；沿海口岸的开放和现代城市的兴起，形成了新的画家聚集中心和地域流派；自由结社的风气和现代美术出版的兴起，促动了艺术信息的传播和交流。在民主革命的潮流中，中国画的艺术对象和服务对象出现了向大众转移的趋势，中国画处于传统的延续与变革的过渡期和初创自己的现代形态的转换期。

（一）晚清余韵与“复兴期”说

20世纪初年为晚清之末端，晚清的中国画思潮仍有大量延续性的表现。在清代康乾盛世，由于董其昌和清初“四王”的雅逸格调受到皇家赏识而被视为正宗并为朝野共同接受，这种画风在20世纪初年仍然被许多画家所继承。但这种画风的普遍摹习弱化着阳刚风神和创造精神，那种雅逸静幽远避人间烟火的格调也仿佛和变动急骤的社会时尚不谐，并为美术革命的必然性埋下了伏笔。

在“四王”山水余韵不绝的同时，清末民初的另外一批传统派画家转师“四王”以外的流派，借以寻求变法的新途。其中，最有成绩的当属海上画派及其金石画派。晚清时节，康有为继包世臣力倡碑学，深刻地影响了书坛画界，海上画家对此尤为敏感。在吴熙载、赵之谦相继去世之后，吴昌硕成为跨越20世纪的金石派的领袖，使20世纪初年的写意花鸟画注入了北碑阳刚之力和明丽的色彩，文人写意艺术遂因之开一新的境界。19世纪的“四任”（任熊、任薰、任颐、任预）及虚谷、蒲华等为更典型的海派，他们多师承陈老莲及石涛、八大、扬州画派等富有创造精神的文人画家而有特异的风神，其中尤以任颐直接影响了20世纪的人物画与花鸟画，使中国画在现代城市市民文化环境里发生了通俗化的倾斜。

正是鉴于上述“四王”流宗的延续性表现和金石派、海派崛起交织的情势，不对19世纪中期至20世纪中期的中国画一概地否定。1958年，郑振铎在《中国近百年绘画展览选集》的序言中，一方面批评了晚清画坛“复古派的势力还不曾减少下去”的状况，另一方面又给予这一阶段的中国画以热情的肯定。他说：

……只有在近百年来，即19世纪的中叶以后，在那个动荡不安的爱国主义在绝叫着的不安、苦闷、悲愤、反抗的年代里，赵之谦、任熊、任颐他们相继地起来，整个趋势方才扭转了过来。在这一个世纪里，各种的画派、各样的画家们都像雨后春笋似的纷纷地挺秀竞芳，严寒的复古派的束缚一解除，“百花齐放”的春光，便在绘画的园地里烂漫地呈现出来了。这是中国绘画史上的一件大事。所以近百年来中的

国画坛，也可以说是中国绘画的复兴期。这个复兴期的一个世纪的历史，是反帝、反封建时代的整个中国历史的一部分，是值得我们加以兴奋地记述的。^②

半个世纪之前对近代画史“复兴期”的肯定为我们今天回顾百年中国画史提供了基础，亦即是说，20世纪上半叶正是这“复兴期”的第二个阶段。在这个阶段里既是晚清美术的继续，也是向20世纪后半叶转换的过渡，在这一阶段里提出的学术课题更带有20世纪自身的时代特色。

（二）美术革命与中国画前途的论争

美术革命，无非是美术改革之极而言之。因此，持革命、改革、改良观点者可概称为改革派；持相反观点者大多对中国传统美术有深湛的研究和深厚的情结，可概称为传统派。当时有西化派与国粹派、新派与旧派等对应之说，这总是古今中外之争错综复杂地交织在一起的缘故。

改革派的代表人物是政治家陈独秀、康有为，美学家吕澂，画家高剑父、徐悲鸿、刘海粟、林风眠等。改革派的基本观点是：近世衰败论——认为中国近世甚至元、明、清以来的中国画坛已衰败至极；罪归文人画论——衰败的根由乃守旧，乃仿古，乃文人画鄙薄院画、专重写意、不尚肖物的画学正宗；文化梳理论——既需要梳理中国美术传统，又需阐明欧洲美术变迁趋势；中西融合论——中国美术的前途惟在输入西画写实主义，合中西而建画学新纪元；为人生而艺术论——倡导表现现实生活和时代精神，为人生和民众的新的美术。其总体趋向体现着“五四”新文化运动的科学、民主的精神，并以此精神试图改革传统中国美术的观念。美术革命的锋芒所向无不涉及整个中国美术前途，但对于中国画而言，又具体集中于关于文人画的评价和中国画是否需要融合西画的讨论。

改革派对传统持反思或反叛态度，并且选定传统的文人画为革命对象。康有为认为，士夫作画“势必自写逸气以鸣高”，“此为别派则可，若专精体物，非匠人毕生专诣为之必不能精。中国既摈画匠，此中国近世画所以衰败也。”^③陈独秀更直接以正宗“王画”^④为美术革命的突破口：

若想把中国画改良，首先要革王画的命。……人家说王石谷的画是中国画的集大成，我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结束……像这样的画学正宗，像这样社会上盲目崇拜的偶像，若不打倒，实是输入写实主义、改良中国画的重大障碍。^⑤

虽然说康、陈以西画的写实主义为惟一的参照系对文人画的过激批判是时代的选择，却也不能不指出他们在美术史的意义上对文人画武断否定的偏颇。他们起码没有正视文化的继承性，没有正视文人画的美学价值，没有正视文人画业已发生的创造性的转换。所以，他们的观点必然地遇到了传统派，尤其是在文人画自身基础上前行的画家们的反对。

在传统派画家中，执著地固守古人法度的人是存在的，但大多已经意识到变是大势所趋，不过他们反对无视国粹而轻言艺术革命、反对厌故喜新，主张“依据古人之法，穷变而通之”。陈师曾更发表《文人画之价值》一文，力陈文



任颐 酸寒尉像 1888年

人画之历史、特征，称颂文人画格局之谨严、学养之深醇，认为“文人画不求形似，正是画之进步”^⑥，其观点正是对文人画衰败论和不科学论的反驳，亦由此稳定了文人画的阵脚，有益于文人画在传统文人画基础上迈入创造的新途。

美术革命中直接涉及中国画的另外一个敏感问题是中西艺术的关系，这是自前朝以来西风东渐、借洋兴中的改革思潮由物质层面进入思想文化层面的深入表现。当康、陈等人士哀叹中国画学之衰败的同时，也提出了引进西画写实主义和融合中西画学以改革中国画的主张。康有为一方面提出了“以院体画为正法”的复古更新的主张，同时又提出了“合中西而为画学新纪元者”的期冀。^⑦陈独秀则更坚决地认为必以西画写实主义来改良中国画：

因为改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。这是什么理由呢？譬如文学家必用写实主义，才能够采古人的技术，发挥自己的天才，做自己的文章，不是抄古人的文章。画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。^⑧

陈独秀强调“发挥自己的天才，画自己的画”，无疑都是正确的和前进的，但他的惟洋画写实主义才能改良中国画的观点又有些偏狭。新派画家基本上主张中西融合论。高剑父认为：“西洋今日新中之新”与“我国古中之古”为新、旧二途，“吾择两途之极端，合炉而冶，折而衷之，以我国之古笔，写西洋之新意”。^⑨徐悲鸿仿佛延续了前一世纪“西人以器胜”的思想，认为中国之物质不如西洋之物质可尽术尽艺，此物质既指绘画材料，亦包括“穷造化之奥赜繁奇”的西画写实造型手段，并因此提出了“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”^⑩的融合论。林风眠更明确主张“调和东西艺术”，认为“中国现代艺术，因构成之方法不发达，结果不能自由表现其情绪上之希求，因此当极力输入西方之所长，而期形式上之发达，调和吾人内部情绪上的需求，而实现中国艺术之复兴。”^⑪在整个西学为优的社会思潮中，引入西画写实主义以改革中国画的造型意识的融合论成为那个时代一股强劲的潮流。

传统派的画家们大多强调古意或书卷气，言变者则主张立足于传统自身的基础。如林纾之言：“画贵求肖古人，尤以能变古人，方为名家。”^⑫金城痛斥“一般无知识者，对于外国画极力崇拜，同时对于中国画极力摧残”；认为绘画无新旧之说，“厌故喜新，为学者所最忌”；亦主张“依据于古人之法，穷变而通之”。^⑬有些画家恪守着艺术的“国界”，又有些画家认为艺术虽无种族与国界之分，也并不一味对西画封闭，只是鉴于中西绘画美学观念的分歧，反对以写实西画为惟一选择，反对以焦点透视、光影造型束缚中国画灵活的思维，并以西洋画朝表现主义等新派画的演化事实对独尊写实西画者发出了诘难，陈师曾和黄般若都有类似的观点。

另有一些画家和学者客观地看到了中西绘画两大体系的差异，主张中西画各自拉开距离，不以中西融合为最佳选择。潘天寿曾言：“若徒眩中西折中以为新奇；或西方之倾向东方，东方之倾向西方，以为荣幸；均足以损害两方之特



赵之谦 桂树图轴

点与艺术之本意。”^⑭美学家宗白华从宇宙立场的分别、向达从明清之际参合中西绘画的教训出发，均认为糅合中西导致失败灭亡而应引以为戒。

世纪上半叶尤其是抗日战争之前关于中国画前途的论争是20世纪关于这一课题的第一次论争。其后的论争无不溯源于此，概因古今中外文化思潮交错之故。这首轮论争以中国传统文人画观念与西方写实主义绘画观念为矛盾的焦点，为中国画展示了在传统自身基础上变革和融合西画写实主义以改革两条思路，这两条本应该并行不悖的思路在当时却大有短兵相接、互不相让、非此即彼之势。历史地看待历史，对文人画的批判和对西画写实主义的撷取，是转向现代的中国现实的选择，但虚无主义的态度反而弱化了美术革命的号召力。传统的中国画无论是文人画还是院体都有其他民族艺术不可替代的美学价值和在传统基础上变革的潜在活力，但过分地守成和摹仿因袭的状况也必落伍于时代对中国画的期望。

（三）文人画的演化

中国画前途的论争既缘于美术实践及其现状所提出的学术命题，论争也促动了创作实践的变革，促成了诸种流向共存互补的格局。在世纪上半叶中西画并存、中国画自身多样演化的新格局中，文人画经受了最严峻的考验。它不仅没有被轻易地打倒，而且由于其历史积淀的深厚通过演化获得了最突出的成绩，其中又以吴昌硕、齐白石、黄宾虹等大师的跃出，成为20世纪中国画坛最坚实的梁柱。

吴昌硕跨越了19世纪与20世纪，是清朝最后一位、也是现代第一位大艺术家，恰似一株报晓的老梅催出了20世纪中国艺术的第一缕霞光。他承接了文人画的美学传统，以篆刻、书法、诗文修养涵育了绘画，尤长于临写石鼓文，自谓“以作篆之笔，横涂直抹”。他发扬了赵之谦、虚谷、任颐的创造精神，主张“出己意”、“贵存我”、“古人为宾我为主”，形成了重、拙、厚、大的艺术风神，并将明亮的色彩赋予简笔花鸟画以新鲜活力，使文人画贴近了新兴市民的审美情趣，将一般文人画的阴柔之美转为亢奋、雄强之美。“家家昌硕、人人缶老”之说虽不无夸张，却正说明了吴昌硕转换审美时尚的意义。

齐白石是直接受到吴昌硕影响而别有成就的又一位大师。他由一位农人、木工走上文人画家全面修养的治艺之途，衰年又决意变法，将民间艺术的造型、色彩和农民的情感及乡间情趣机智幽默地纳入画笔，进一步将隐逸高雅的文人画发生了向人民大众亲近的演化。他时在画中妙含“味外之味”，其艺术亦同时得到了文化人的雅赏，他以“妙在似与不似之间”的造型、“平正见奇”的章法、重墨与浓彩并置的语汇、工笔与简笔纳于一纸的结构，创造了中国画自己的现代样相，并为中国画在世界范围内赢得了隆誉。

黄宾虹，与齐白石并称为“南黄北齐”，他受到戊戌变法政事革新精神的感召，在艺术上亦自觉地意识到“变者生”的规律。他弃“四王”之途，改浮华、轻软之时病，遥接北宋博大沉雄之气，立定了“浑厚华滋我民族”的精神，并在师造化的同时，集传统之大成，精于笔墨的丰富性和内美的表现，逐步形成



齐白石 人物图

了以积墨为特征、以浓重黑密为主导的个人风格，成为20世纪山水画坛上第一位巨擘和学者型艺术家。

20世纪上半叶，吴昌硕、齐白石、黄宾虹的巨大成就证实了传统中国画的生命力，证实了在传统自身基础上演化是一条成功之途，证实了文人画和整个传统中国画完全可以在情思转化和语言革新中获得现代性的生机。

（四）融合西画的新途

自明清之际西洋画渐次传入中国，西洋画之造型、透视就已经开始浸融中国画。至20世纪上半叶，伴随美术革命中以西画改革中国画的思潮，一批初具中国画基础的学子纷纷到国外留学，西洋画大量传入中国；新兴的艺术院校普遍并设中西画科，选学西画成为青年的时髦；教育部于1929年、1937年分别举办的第一、第二次全国美展中，中西绘画并陈，改变了中国美术的格局，也出现了一批兼擅中西绘画的新型画家。他们引他山之石而攻玉，或中体西用，或西体中用，使中国画在变革的呼声中拓出了一条融合西画的新途。如果前述传统派画家的变革之路可概曰“变古为今”，这一流派则可概曰“借洋兴中”^⑮。这条道路在此前并无十分成功的先例，且需要对中西绘画都有深刻认识和相当功力克臻成功，故较之以古变今一途远为艰难曲折。但20世纪毕竟为此铺设了较好的文化氛围和艺术条件，也有更多的画家实践于此并取得相当的成绩，亦因此形成20世纪中国画坛一大特色。

在20世纪上半叶，融合西画最有成就的画家当属徐悲鸿、林风眠、蒋兆和。倡导写实主义的徐悲鸿具有坚实的西画素描造型技巧，并将明暗渲染用于肌肉和骨骼的表现与传统线描融为一体作人物画，产生了《泰戈尔像》、《李印泉像》等新型肖像画；巨幅大构《九方皋》、《愚公移山》借用西画裸体或半裸体造型，或暗喻社会现实，或寄寓挖山不止的民族精神；其狮、马等动物画形象进一步将西画造型与笔墨发挥冶于一炉，在社会上产生了强烈反响。蒋兆和深受徐悲鸿艺术思想的启迪，于中西融合一途深入开掘，坚持以穷苦大众的悲剧性命运为艺术主题，以《卖小吃的老人》、《与阿Q像》、《流民图》为代表，将现代水墨人物画的表现力提升到一个新的高度。徐氏弟子李斛、宗其香也在这一流派中做出了成绩。以徐悲鸿为代表、以蒋兆和为主力的这一流派，主要为中国人物画由古到今的转换做出了突出贡献，并且体现了西画写实主义的引入对于中国现代现实主义人物画的创立所具有的参照意义。

与徐悲鸿同年留学法国的林风眠，在创作中化合了中国画线描、民间艺术趣味与西画印象派之后如立体派、野兽派的作风和西画的色彩观念，在静物和风景的表现中以浓重的墨与色创立了融合中西的新体，树起了现代艺海中一张别异的风帆。被称为“艺术叛徒”的刘海粟寻求后期印象派与石涛的联系，也大体在融合西画现代派的行列之中。岭南画派的高剑父等人主张折中古今中西，因多留学日本，参用日本新派画借鉴西画光色气氛渲染的特色，时人称中日混合派，但实质上仍是西画对东方艺术的影响所致。

本世纪上半叶融合西画一途主要在写实的意义上回应了康有为、陈独秀的



蒋兆和 与阿Q像 1938年

主张，并且以人物画的成绩最为突出，从而初步改变了明清以来人物画相对薄弱的状况，山水、花鸟、走兽等画科参酌西法亦不无新貌，但成就相对有限。这一流派向传统发起了挑战，因模糊了中国画的边界，传统派亦对此有所责难，但无论如何，这种中国画的开放之举为其推向现代进程提供了经验，对西画的选择性接受也适应了科学、民主为主潮的时代精神，而且证实了这条开放性的思路与在传统自身基础上变通为20世纪中国画前行完全可以并行不悖的两条渠道，且两者之间多有影响和互补助益。

（五）地域流派的新格局

由于文化积累的历史原因和近代新型城市的兴起以及抗日战争的影响，在20世纪上半叶形成了以北京、上海、广州、重庆为中心的地域性群体，并分别呈现出地域性的特色。

1. 北京及北方画家群

北京（1928年改称北平）是旧都，民国时期亦一度是政治中心。在这里积有丰厚的文化遗产，有着兴旺的美术市场。1914年，古物陈列所于此成立，此后该所创办国画研究室；1915年，余绍宋发起成立宣南画社；1920年，周肇祥、金城等发起成立中国画学研究会；1927年，金城之子金潜庵又立湖社，遂吸引了全国各地的画家，尤其南方画家聚集于此。这里以传统派画家居多，往往被称为国粹派的大本营。陈独秀曾言：“谭叫天的京调、王石谷的山水，是北京城里人的两大迷信，是神圣不可侵犯的，是不许人说半句不好的。”^{①⑥}实际上，北京的画家在意识到变革趋势的同时是更加尊崇传统功力，尤其崇尚文人画的。中国画学研究会的宗旨即为：“精研古法，博采新知”，“合于保存国粹，与时代进化”，他们也为传承古法做出了很大努力。

在20世纪上半叶，活跃于北京画坛的画家有姜筠、林纾、余绍宋、萧俊贤、萧逊、陈师曾、姚华、金城、汤涤、叶恭绰、徐宗浩、王梦白、胡佩衡、祁崑、秦仲文、溥心畲、汪慎生、邱石冥、李苦禅、于非闇、惠孝同、王雪涛、吴镜汀等，他们大多擅长传统风格的山水、花鸟等题材；俞明、徐燕孙、刘凌沧、吴光宇、王叔晖则擅长传统题材的工笔重彩人物画。他们都有相当好的传统功力，并在综合传统画法过程中逐步形成了自己的风格。其中陈师曾居京十年，他关于维护文人画的论点，对金石画风的引入，金城对中国画传播的推动，都对北京画坛产生了重要影响。

由于时代的进展，尤其“五四”运动之后，北京也在发生着变化。1918年，美育旗手蔡元培在北京大学成立画法研究会，倡导中国画革新。同年，我国现代第一所国立美术大学——国立北京美术学校（后称北平艺专）创立，20年代中期林风眠任校长时，举办“北京艺术大会”，呼唤艺术的创造意识和民众意识；40年代后期，徐悲鸿担任校长，以该校作为借鉴西画改革中国画教学的阵地，其目的均在激活北京画坛。另外，齐白石1919年正式定居北京，蒋兆和1935年由南方转北平，均因此改变了北京画坛的格局，为传统正宗风气浓郁的北京注入了新鲜的活力。



赵望云 幽静的山村 1933年

北方其他省市的画家相对较少,较著者如天津的刘奎龄擅长工笔花鸟走兽,刘子久擅长山水,陈少梅擅长北派山水、人物,张兆祥、张其翼擅长花鸟走兽;河北籍画家赵望云走出象牙之塔作旅行写生开一代新风;山东画家张茂材、关友声、黑伯龙,河南山水画家谢瑞阶,宁夏的回族女画家曾杏绯,甘肃画家赵西岩等都是当地有影响的人物。

2. 上海及南方画家群

江浙一带山明水秀,人文荟萃,古代画家层出不穷。自近代上海辟为商埠,成为东方明珠,亦成为新的绘画中心,富有创造精神的海派和金石派皆源于此。进入20世纪,海派“四任”的传人不绝如缕,海派中更有金石派吴昌硕领袖群伦;经济的繁兴造就了大批中产阶级和城市市民,他们的艺术需求吸引了众多画家涌入上海的美术市场;自20世纪初年南京两级师范学堂创立图画手工科、刘海粟等创办的上海美专、林风眠执掌的杭州艺专、徐悲鸿执教的中央大学艺术科等新兴教育机构蜂起,并兼授中西画学,注重个性与创造,继续发扬了海派的开放意识;传统派画家们则集结为各种各样的社团,如“以保存国粹发扬国光研究艺术启人雅尚之心为宗旨”的艺观学会,“以发扬中国艺术增进国际艺术地位为宗旨”的中国画会,和北京的传统派画家一样,仍保存有浓重的民族艺术意识。但总体来看,上海及江南各省市有更加强烈的开放氛围和艺术交流条件,中西艺术的碰撞交融,现代城市市民文化时风的影响,新旧雅俗各种审美需求之并存和艺术商品化的倾向,更加鲜明地代表着中国画的发展动势及其复杂的交错情状。

吴昌硕无疑是上海一带的艺术宗师,其影响远播北京、广东和东瀛,陈师曾、齐白石、陈半丁等无不受其启示。在上海,其友蒲华、陆恢与其同跨十九、二十世纪;在当地受吴昌硕影响最有成绩的画家为:兼擅人物和花鸟的王震和更具个性风采的潘天寿;其直系弟子则有李苦李、赵云壑、王个簃、吴茀之、诸乐三等。他们主要在写意花鸟画一途继承了缶老的衣钵而各有成绩。

上海及江南各省的传统派画家以山水、花鸟画家居多,个别画家兼绘人物。世纪初年,结为萍花书画会的“画中九友”尚有陆恢、钱慧安等半数在世;黄宾虹曾居上海,参与创办国学保存会和《国粹学报》;张大千兼擅各科各体,又作敦煌壁画临摹,名满大江南北;吴湖帆精研古法,山水明丽古雅,与赵时㯰、吴征、冯超然有“海上四家”之誉,又与吴征、吴子深、冯超然有“三吴一冯”之说;其他山水画家大多宗“四王”一路而变化为己法,如杨伯润、何维朴、顾麟士、汪采白、汪铎等,又如古法谨严的贺天健,兼擅金碧的顾坤伯;长于花鸟及四君子画者,有高野侯、钱瘦铁、王师子、张书旂、江寒汀等;张善孖与熊庚昌的走兽画各有所专,并称“张虎熊狮”;吕凤子兼画佛像及人物别具一格。

上海及南方画家兼学中西、融合西法者远较北方为多,除卓有成就的徐悲鸿、林风眠、刘海粟之外,吴庆云、倪田、程璋、张聿光、陶冷月等均程度不同地化合了西法;陈之佛由工艺转向工笔花鸟;朱屺瞻、关良、汪亚尘等由西画转中国画,却呈现出化而无迹的丰神。

上海、江浙之外的南方其他各省亦不乏高手，如武汉的张肇铭、王霞宙、张振铎均擅花鸟；宋吟可、王渔父客居贵州已有所成；福建之李霞、李耕承黄慎闽派画风，称“仙游二李”，陈子奋长于白描花卉；而隔岸的台湾省本与闽派难分，但1895年起被日军占领，许多画家留学日本，并形成近于日本画的胶彩画，较著者有吕铁洲、陈进、林玉山、郭雪湖等。

3. 岭南画派与广东画家群

广州与上海同为较早开放的口岸城市，洋画时伴海风而来；粤地为维新派人物康有为、梁启超之故乡，孙中山发动民主革命之据点，对广东画坛的趋向产生过重大影响。高剑父、高奇峰兄弟及陈树人都直接参与民主革命实践，极力促动中国画艺术朝现实与大众的方向转化，在技巧上上承居廉撞水撞粉之技，又通过留学日本采其新派画渲染气氛、刻画质感之技，遂成一折中东西、融会古今之“革命画派”^①，他们自谓折中派或现代新国画，后人称之为岭南画派。二高一陈被尊为岭南三杰，以山水、花鸟、走兽为长。女画家何香凝早期近岭南派画风，与二高为同代人。岭南画派在港穗及南洋、日本有广泛影响，追随者颇众，赵少昂、黎雄才、关山月、黄少强、方人定、杨善深为第二代之佼佼者，二高分别设春睡画院及天风楼授徒，弟子颇多。

岭南画派的现代新国画观原本代表着民主革命时期的艺术新方向，但由于他们太拘于写实并接近于日本画风而遭到当地传统派画家的激烈对抗。广东的传统派画家在世纪初年以梁于渭和居巢之弟居廉为代表，容祖椿师承居廉亦颇有成绩。而直接与岭南画派抗衡的则是广东国画研究会的画家，该会曾多达三百人，并在香港设有分会，其代表性人物有潘致中、赵浩公、邓尔疋、苏曼殊、卢振寰、邓芬、卢子枢、黄般若等。当时曾修习西画的黄君璧，后来致力于现代性表现的丁衍庸在当年都属于传统画派。他们与岭南画派有不同的主张，经过论争又互有补益，其中许多传统派画家走上师法造化 and 创造之途，许多岭南派传人补习传统中国画笔墨。正是在这种意义上，不仅在广东画坛，在整个20世纪中国画坛，因观点不同而分化为学术之必然，但不同学派之论争、互补又构成一股合力，促动了中国画艺术现代性的拓展。

4. 战时重庆画家群

1937年，抗日战争全面爆发之后，国民政府被迫迁往重庆，战时重庆一时成为新的文化中心。此际，又因北平艺专与杭州艺专合并的国立艺专、中央大学等院校迁徙蜀地，许多著名画家随校避居于此。在这里活跃着中国美术会等大型社团，1942年并在此举办了第三届全国美术展览会，各类个展、联展也屡见不鲜，使重庆成为美术界的大后方。如林凤眠、滕固、吕凤子、陈之佛在此间相继任国立艺专校长；陈树人、黄君璧、潘天寿、吴茀之、邓白、谢稚柳、张书旂、张大千等均曾居渝；李可染、丁衍庸、关良、叶浅予等分别于此地此期间由西画、漫画转作中国画；傅抱石受蜀地山川滋惠形成新的画风……但很少有人以中国画笔墨直接表现那场艰苦卓绝的伟大战争，大部分画家以义卖募捐的形式表“艺术救国”之心，只有徐悲鸿在这里诞生了《巴人汲水》、《贫妇》等表现民间疾苦的



容祖椿 牡丹 1925年

力作以及寓民族命运忧思的《群马》等作品；沈逸千以《神枪手》等作品直接讴歌了跃马战场的民族英雄；张善孖以虎（《怒吼吧，中国》）、张书旂以鸽（《百鸽图》）表达了与抗战有关的情思。抗战给予中国画以刺激，终使其现出了具有时代感和参与现实力度的曙光。

抗日战争凝聚了国人的心，也进一步强化了艺术的民族意识。40年代初，敦煌艺术研究所的成立，张大千、常书鸿等对敦煌壁画的临摹、研究及传播，拓展了对中国绘画传统的认识。同时，20世纪上半叶，对中国古代美术史的梳理出现了许多专著，于中国画的继承与发展具有不可估量的潜在意义。《中国画讨论集》等文献汇编则是二三十年代论争的果实，也是对中国画美学认识的深化。史论研究成果体现了史论研究与实践的联系，史家作画、画家著书的文化传统在20世纪再度显示了这种互补关系。

以上是对20世纪上半叶中国画状况的概述。总起来看，随着时代的剧变，传统中国画遇到了前所未有的挑战而面临着变革。事实证明，对西画写实主义的融合丰富了人物画的表现力，而花鸟、山水诸题材仍然显示了在传统自身基础上拓展的潜力。它既以其创造的成就和新的大师级人物的出现证实了中国画在现代审美领域不可替代的位置，也留下了它不尽适应时代的转换而面临再度被“改造”的课题。

二、1949—1978 新中国与新国画运动

1949年，把20世纪的中国切分为两个完全不同的时代。

1949年，国内革命战争结束，中华人民共和国成立，一个以社会主义和共产主义为目标的新的社会制度在中国大陆的胜利，使文学艺术发生了同步性的变化。新中国成立之初，经历了对生产资料所有制的社会主义改造，开始了全面的建设时期，画家们兴奋地将自己的艺术献给了这个充满了希望的时代，并使中国画在内容和形式上发生了推陈出新的重大变化。但历次的政治运动对文学艺术过火的政治批判，致使新的中国画艺术亦因此受到挫折、伤害和扭曲，直至发生“文化大革命”，使中国画几遭灭顶之灾。1978年底，中国共产党十一届三中全会召开，全面地纠正“左”倾错误，中国走上了改革开放的新时期。因此，我们将1949年至1978年作为一个时期，这是一个以毛泽东思想为指导原则、以为人民大众服务为鹄的、以现实主义精神为主流的艺术时期。

（一）新国画运动的发端

1949年7月，在新中国正式成立之前召开的中华全国文学艺术工作者代表大会期间举办的全国美术展览会（即新中国第一届全国美展）上，在556件参展作品中仅有25位作者的28件中国画作品，而且几乎没有山水、花鸟画的位置，足见当时中国画坛的彷徨和当事人的谨慎。正是在这次文代会上，周恩来代表中国共产党提出了旧文艺的改造问题，按照毛泽东1942年《在延安文艺座

谈会上的讲话》精神提出了新文艺的方向。这次文代会期间，成立了全国统一的社团——中华全国美术工作者协会（即后来的中国美术家协会），负责全国美术家的组织联络工作，并以此成为新中国美术创作活动体制化的表征。1950年，《人民美术》创刊，遂按照文代会的精神将中国画列入旧文艺范畴，推动了一场“新国画运动——亦即国画的改造运动”。参加讨论的画家纷纷表示，从改造画家的思想感情入手，深入人民生活，创造人民需要的内容和形式。他们像“五四”时期的美术革命论者那样，再度清算了文人士大夫逃避现实的“风雅主义”和“主观主义”，再度高扬写实精神，使整个中国画坛集体地发生了艺术观念向人民大众的转移。为了实现这种革命目标，各地纷纷成立新中国画研究会，各美术院校恢复了中国画系科。1953年成立了中国绘画研究所，举办了第一届全国国画展览会。1957年成立北京中国画院，1960年又成立江苏、上海国画院，组织画家学习新的文艺方针，深入工农兵的生活，从事新国画的实践，从而使20世纪上半叶萌发于部分画家的艺术理想，在新的历史时期里成为一致的方向。

（二）中国画前途的第二次论争

正是在新国画运动的发起之初，传统派画家因不适应表现新生活而出现了“旧瓶装新酒”的不和谐现象，有造型能力表现现实者又存在西画写实技巧与传统笔墨气韵的矛盾，为此终于酿成了20世纪关于中国画前途的第二次论争。继1950年李可染、李桦、洪毅然撰文批判文人画、倡导新国画，1953年起，又有艾青、王逊等撰文讨伐文人画。^⑮艾青强调要“有思想”，要“画你自己的画”，“应该有点革命精神”，王逊主张面向现实生活，均势在必行。但他们以客观对象的真实性为批评标准和对“科学的写实技术”的过分推崇、对笔墨至上观念的激烈批评，都受到传统派老画家的反对。尤其秦仲文，认为王逊的主张是“有意识地消灭国画”，并强调“笔墨并未‘过去’，而且永远也不会‘过去’”，“我们的国画创作不可能也决不当被限制在‘如实反映现实’之内”。^⑯这实质上仍是本世纪上半叶关于中国画前途的论争中遗留的问题，在新的条件下演化为由苏联引进的社会主义现实主义创作主张同文人画品评标准的分歧，加之当时美协个别领导认为中国画没有表现力、不能反映现实生活而使矛盾激化。论争引起了政府的重视，1955年，当时出任中共中央宣传部副部长兼国家文化部副部长的周扬，在中国美术家协会第一届理事会第二次会议上发表讲话，认为“目前主要应当反对虚无主义的倾向，同时在一些画家，特别是国画家中，也应反对保守主义倾向”^⑰，他还谈及方向性与多样性及保证山水、花鸟画地位的问题，在国画家中引起了反响与共鸣，同时也使中国画创作逐步走上正轨。1956年，毛泽东提出了“在艺术问题上百花齐放，在学术问题上百家争鸣”的方针，使画家们在方向一致的前提下亦注重于个性风格的自塑。1958年，毛泽东又提出了“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的命题，这一命题实际上成了文学艺术“大跃进”、放“卫星”的精神支柱，违背了艺术的规律。由此可见，在这个以统一的指导思想规定着中国画前进方向的新体制下，指导思想正确与否成为至关重要的前提，而由国家文化部门的负责人出面纠正倾向性问题，也是



叶浅予 北平解放 1959年