

红旗 飘飘

20世纪

主题绘画

创作研究

张红梅 著

红旗飘飘

20世纪主题绘画创作研究

陈履生 编著

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

红旗飘飘: 20世纪主题绘画创作研究 / 陈履生编著.

— 北京: 人民美术出版社, 2013.12

ISBN 978-7-102-05584-8

I. ①红… II. ①陈… III. ①绘画评论—中国—20世纪—文集 IV. ①J205.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第086114号

红旗飘飘

20世纪主题绘画创作研究

编 著 陈履生

出 版 人 汪家明

选 题 策 划 赵朵朵

审 读 胡建斌 刘士忠

责 任 编 辑 赵朵朵 胡晓航 黎 琦

特 约 编 辑 卢援朝 田达志

责 任 校 对 马晓婷

资 料 整 理 (按拼音排序)

陈 姜 姜 倩 雷 萍

李向振 刘 平 沙海龙

王小冬 张亚楠 赵小华

艺 术 指 导 吕敬人

书 籍 设 计  敬人书籍设计
 吕 旻+黄晓飞

责 任 印 制 赵 丹

编 辑 出 版 人 民 美 术 出 版 社

(100735 北京北总布胡同32号)

<http://www.renmei.com.cn>

发行部 (010) 56692181

(010) 56692190

邮购部 (010) 65229381

制 版 印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

经 销 全国新华书店

版 次 2013年12月第1版 第1次印刷

开 本 889毫米×1194毫米 1/16 印张 64.75

印 数 0001—3000

ISBN 978-7-102-05584-8

定 价 690.00元

版 权 所 有 侵 权 必 究



红旗 飘飘

凡例

本书立足于对辛亥革命以来百年间中国美术创作的研究，以美术创作的实际情况为据，将百年间的中国绘画按题材分类编排，共分25章。因为这是基于主题的分类，故有些主题不明的作品难以归入到具体的哪一类之中，加上有些创作是用超越时空的构思，或用寓意的构想，还有用拼贴的手法，亦很难归类，所以，特列第25章“综合”。

*

本书每一章的确立，主要依据作品的数量以及在现代美术史中的意义，其中有些则是从研究出发，并非完全是按照题材在社会历史发展中的重要性来决定。同样是为了研究的需要，也是从作品数量出发，每一章内又细分为若干小节。

*

本书对于时间跨度较大的有些题材，其归类不尽相同。大致以1949年为界限；1949年之后，又以1966年为界限。因此，在不同的章节内，会有相同的题材。如“毛泽东”题材，分别出现在1949年前的“延安”、1949年后的“领袖”以及1966年之后的“文革”这三章中。又如全书中有“建设”一章，时间界限仅在1949至1966年之间，而1966至1976年间的建设题材则归于“文革”一章中。还有“军事”一章则包括1949年以来的全部历史阶段。

*

本书收录的作品限于目力所及，但也不是目力所及之全部，只是择其主要或大概。

*

本书收录的作品原则上截止到2008年北京奥运会，是为了反映主题创作在新世纪的发展。但有些题材在2008年北京奥运会之后曾经有过规模较大的组织创作，如2008年9月12日在中国美术馆举办的“全国廉政文化大型绘画书法展览”，出现了一批表现当代英模的作品，因此，将其纳入到“英模”一章之中。为了反映主题创作的发展，本书亦收录了部分2009年“国家重大历史题材美术创作工程作品展览”中的作品，也收录了以2009年“第十一届全国美术作品展览”获奖作品为主的部分作品。

*

本书收录部分国外画家所画的与本书相关的主题创作，在画家人名之后均以括号注明国名。

*

本书每一章节内的图片排列，以油画（包括水粉、色粉、水彩、综合材料）、中国画、版画、素描、漆画为序。在每一绘画品类中以创作年代先后为序。对于没有准确创作年代者，则根据绘画题材和风格考订大致年代，以“20世纪××年代”标示，如“20世纪60年代”，排列在1969年之后。其中有些没有具体创作年代的作品，因为其题材能够反映其创作的大致时间段，如南京长江大桥题材的创作大都在1973年前后，因此，将其归于这一题材有具体创作年代的作品之后。另外，同一画家创作的同一题材的另一版本，虽然年代不同，仍然附于最初的版本之后。

*

本书收录的作品，原则上以纯绘画为主，而对于数量较大的连环画、漫画等大众美术作品，则没有收入。考虑到从1949年以来的宣传画一直是全国美展中的一个重要画种，许多画家也积极投入到宣传画的创作之中，如古元、艾中信、罗工柳、蒋兆和、刘继卣、李琦、袁甫甫、靳尚谊、詹建俊等，他们的宣传画创作也在一定程度上反映了画家多方面的绘画才能，而有的题材因为密切配合时政，以宣传画的形式表现较多，如反映国际时事类的作品，因此，酌情收录部分在20世纪中后期产生重要影响的宣传画作品。

*

本书所收录的有些作品表现了多种题材内容，编排时将其放置在主要表现的题材内容内。如林岗的《群英会上的赵桂兰》，既有表现毛泽东的内容，又有表现劳动模范的内容，本书将其归入到表现毛泽东的题材之内。

*

本书收录的诸如韶山、井冈山、延安等革命圣地题材，其图像中没有新中国之后人物或标志的，原则上是根据具体的画面而放在相应的历史时期。第十四章“缅怀”中作品，其图像主要是表现1949年以后革命圣地的新的景象。但是，有的画面很难从画面中判别，因此，只能“随遇而安”。

*

本书所收录的有些作品其题材集中在“文革”时期，但是，在“文革”前已经出现了这类题材的创作，为了反映这一题材的缘起，而将其归纳在集中出现的时期内。如“知青”题材，统一放在第二十一章“文革”之中。

*

因为在1976年发生的悼念周恩来、反对“四人帮”的“天安门广场事件”之

后，出现了一批表现周恩来的作品，因此，将与之相关的作品放入“文革”章节中的“四五运动”部分，而1949年以来至1976年之前的表现周恩来的其他作品则放在“领袖”一章之中。

*

因为1978年之后，出现了一批表现邓小平的作品，因此，将其集中到“开放”一章中的“邓小平”部分。

*

对于1949年以后至1966年之间出现的表现这一时期毛泽东事迹的创作，以及1978年之后表现毛泽东事迹的作品，归入第十九章“领袖”之内；1966年以后至1978年之间的归入到第二十章“文革”之中。第二十章“文革”中有关毛泽东的作品，包含了部分表现毛泽东在1949年以前形象和事迹作品，旨在反映“文革”时期毛泽东题材美术创作的整体面貌。

*

本书每一章前附一分类序文，论述这一题材的历史背景、创作缘起和创作情况，同时论及一些代表性的作品。

*

本书中的一些重要或有代表性的作品附有简要的研究文字，以表现已有的研究成果。同时列有相关的展览和出版的著录，因其中的有些作品曾经不断展览和出版，考虑到此处只是一般性的提示，因此，只列出其中的首发或首展以及近年来主要的展览和出版情况。

*

本书对于首次出现的与题材内容相关的历史事件或历史人物，附以简要的历史事件和历史人物的介绍，以方便读者阅读。

*

本书附画家简介，佚名者以及因为重名而无法判断作者的则暂付阙如。其中有极少数画家因为重名的问题，一时难以判断，其简介只能舍去。画家简介中的资料截止到2013年；其中有关职务、职称变化较大，一时也难以核对，如有错误，敬请原谅。画家简介仅在本书首次出现作品时附加。为方便读者研读，全书的最后附画家索引。

*

本书为了方便读者和研究者了解有关创作的过程，部分作品附加了的创作草图。

红旗 飘飘

20 世纪主题绘画创作研究

题材与社会功用的历史和传承	3
新时代、新文化与新主题	7
抗战成为时代的主题	13
《讲话》引导下的为人民大众的新主题	20
新中国新题材	29
组织创作与题材规划	35
展览制度与绘画题材	41
题材与审美立场、命运前途	49
毛泽东题材在 20 世纪中后期	55
题材与“三结合”创作方法	66
主题创作在开放的时代中	71

红旗飘飘

20世纪主题绘画创作研究

陈履生

20世纪是中国绘画在超过5000年的中华文明历史上数量最多，也是题材最为丰富的一百年。在这百年的历史中，因为中国遭遇到外国列强的欺凌以及现代化思潮的冲击，在战争与革命、建设与发展、开放与崛起中，不断变化的社会问题为美术创作提供了从未有过的丰富内容，绘画以其特有的功能作为“时代的刃锋”^[1]，在战争和革命的岁月里发挥了重要的作用。在时代的洪流中，一大批热血青年投入其中，他们刻木刻，画壁画，他们走上街头为救亡图存而贡献绘画的技能；又有一大批旧时代的文人顺应时代的潮流而作出了历史性的选择，他们走出画室感受现实的阳光雨露，用文人的笔墨表现新时代的社会主题。画家们在时代的发展中，在革命的工作中得到了锻炼和提升，他们以辛勤的劳动集体编著了20世纪中国绘画史的精彩篇章。他们所留下的作品见证了一个时代的家仇国恨、挣扎呐喊、浴血奋战，也见证了一个时代的欢庆锣鼓、艰苦创业、建设发展。内容的丰富性为这百年的主题性绘画提供了不尽的题材，而为社会和为人民群众服务就是这个时代的主旋律。

当历史跨过20世纪进入到21世纪之后，中国甩掉了贫穷落后，在崛起中面向世界，在世界的关注中发展、崛起。今天，虽然过去历史的遗产表现在绘画创作中已经不可同日而语，但是，传承借助于体制的框架依然表现出它的生命力和影响力，尽管不同，却以基因的传统表现出了一脉相承的内在联系。当人们历数那些影响了几代人的名家经典之作，回味过去辉煌的集体主义的时代篇章，观察那些政治热情下夸张和变形的理想图像时，历史所表现出来的已经是被烟云笼罩的模糊记忆，而图像的散佚也让许多篇章残缺不

[1] 陈履生：《时代的刃锋——汪刃锋研究》，南宁：广西美术出版社出版，2004。

全。因此，梳理的意义不仅在历史的层面上体现学术的内涵，而且也以搜寻和收拾的努力愈合残缺，还原一些烟云背后的历史真实，为一部完整的20世纪中国绘画史的建立打下基础。

历史就是这样，它把许多过去现实的画面变成今天历史的图像。这是时间之手在转换图像的意义。而当我们靠近历史的时候，不禁要问，面对这些图像所反映的丰富社会生活，画家是靠什么来摄取题材、提炼题材以成就这些历史中的图像？它们关联着一个世纪中无数画家的智慧和心血，这些有名或无名、著名或未名的画家，苦心经营，三矾九染，有的因为题材或主题而遭受磨难，也有的因为题材或主题而得道升天。这之中的机遇以及所表现出来的偶然性和必然性，有时候让人难以理解，有时候又让人充满期待。主题的意义曾经在这百年中成为圭臬，甚至影响了绘画本体的审美判断，甚至成为“先行”的时代要求。当然，因为主题的变化也带动了艺术语言的变化和创新，所谓的“笔墨当随时代”，所谓的“一手伸向传统，一手伸向生活”，都在这百年中演绎了众多的理论阐述，也带来了不断的争论乃至口诛笔伐。

无疑，主题绘画在20世纪的发展中因为主题而有了丰富的话题，推翻帝制的民国，新文化运动的旗帜，共产党的建立，革命事业的星火，令人崇敬的长征，普罗大众的苦难，激情燃烧的抗日，革命圣地的延安，浴血奋战的解放，欢声笑语的开国，为了和平的援朝，友好与支持的国际，不忘英烈的缅怀，时代中的跃进，社会主义的农村，不断发展的建设，五彩缤纷的新象，保家卫国的军事，共和国的领袖，灾难深重的“文革”，劫后重生的开放，人民爱戴的英模，八方支援的救灾，走向辉煌的崛起——每一个主题都连接了历史的脉动，每一个画面都在表现主题的努力中显现出艺术的魅力。不管是刀枪匕首，还是诗篇颂歌，不管是黄河怒吼，还是浅吟低唱，以艺术为引导的主题的表现，都构成了20世纪的中国绘画的精彩。

题材与社会功用的历史和传承

“成教化，助人伦”是中国绘画自古以来就有的传统。“以忠以孝，尽在于云台。有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形

容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。”^[2]因为“记传所以叙其事不能载其容，赋颂有以咏其美不能备其象”，而为了“使民知神奸”^[3]，绘画就凸现了重要的社会价值。“见三皇五帝莫不仰戴；见三季异主莫不悲惋；见篡臣贼嗣莫不切齿；见高节妙士莫不忘食；见忠臣死难莫不抗节；见放臣逐子莫不叹息；见淫夫妒妇莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。”^[4]中国绘画史的开篇就是在这种社会功用的导引下，将绘画置身于社会历史的一个高度之上，供人们瞻仰。

中国绘画从先秦开始就发展了这种社会价值观，并为中国绘画史开启了它最初的篇章。《孔子家语·观周》记载“孔子观乎明堂，覩四门墉，见尧舜之容，桀纣之象”，曰“兴废之戒也”。汉代王充《论衡·须颂篇》中记有：“宣帝之时，图画汉烈士，或不在画上者，子孙耻之。何也，父祖不贤，故不图画也。”汉宣帝（公元前91年—前48年）时还图霍光等11位功臣像于未央宫中的麒麟阁上，以表扬他们的功绩。汉宣帝甘露三年（公元前51年），“单于始入朝，上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名”^[5]。而除了在麒麟阁这样的皇家殿堂内绘制11功臣像之外，各地也以同样的方式表彰功臣^[6]。汉明帝永平年间（58—175），汉明帝为了追忆当年随其父皇打下东汉江山的功臣宿将，又命绘28位功臣的画像于洛阳南宫的云台，故称“云台二十八将”。这些都是汉代王延寿在其《鲁灵光殿赋》中所说的“恶以诫世，善以示后”。绘画在中国古代社会中特有的教育功能，是辅助社会教化和人伦发展的一种手段，图像化或可视性在于能够直观地将教化和人伦的思想传达给观者，而统治者的利用，正是发现了它的社会价值。因此，在汉代就得到了广泛的运用。今天可见的有西汉的帛画《车

[2] [唐] 张彦远：《历代名画记》，中国书画全书编辑委员会：《中国书画全书》一，上海书画出版社，1993。

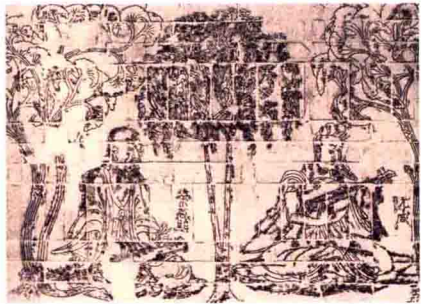
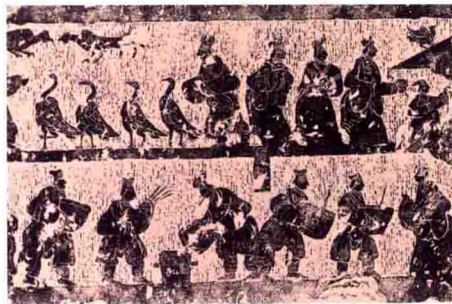
[3] 《左传·宣公三年》。

[4] [三国] 曹植：《画赞》（并序），载 [清] 严可均辑《全三国文》，商务印书馆，北京，2010。

[5] [汉] 班固：《汉书·苏武传》，北京：中华书局，2007。

[6] 相关的记载有：“蜀平，光武下诏表其闾。益部记载其高节，图画形象”（《后汉书·独行传》）；“展于都宫为杨起庙，图画形象”（《后汉书·方术传》）；“张乔深痛惜之，乃刻石勒铭，图画其像”（《后汉书·南蛮传》）；“邕死年六十一，缙绅诸儒莫不流涕，兖州陈留闻之，皆画像而颂之”（《后汉书·蔡邕传》）；“高彪迁内黄令。帝敕同僚临送，祖于上都门，诏东观画彪像以劝学者”（《后汉书·文苑传》）；“延笃遭党事禁锢，卒于家。乡里图其形于屈原之庙”（《后汉书·延笃传》）；“郡县表之，为雄立碑，图像其形焉”（《后汉书·列女传》）。

- 1 | 汉代 仓粟图
画像石 2005年长清汉墓出土
- 2 | 南朝 竹林七贤画像砖
(局部)



马仪仗图》（湖南省博物馆藏）和汉代墓室中的壁画，以及大量的画像石等，其中许多反映墓主人生前战功和事迹的绘画，都印证了史书的记载，表现出了绘画主题的意义。

与画像记功相关的是，在汉代，除了在鲁灵光殿^[7]这样的场所绘制功臣像之外，西汉和东汉还设置了专门存放功臣画像的麒麟阁^[8]和云台^[9]。当这样一种制度持续到唐代，凌烟阁^[10]上阎立本所画的“皆真人大小”的24位功臣画像，令唐太宗李世民“常前往怀旧”。因此，“凌烟阁”成为一种象征。从西汉宣帝图像麒麟阁、东汉明帝图像云台，到唐太宗图像凌烟阁，汉唐两代先后有七帝九次诏令绘制功臣图像^[11]，以记功来褒扬为国立下战功的功臣，激励后者效忠朝廷，并在更大范围内实现教化的功用。如果说记功是为了治国的统治目的，那么，图像则是实现这一目的的具体手段，这之中记功的具体内容则是绘画的主题。主题有历史的，也有现实的。早期的记功图基本上是肖像画的形式，“法其容貌，署其官爵、姓名”，并不反映具体的功绩以及立功的过程。因此，绘画的主题并没有展现其相关联的故事情节，也没有通过情节内容表现主题内容的时空关系，这也就失去了故事性的内容。但是，随着绘画技艺的精进，以记事的方式来记功，在超越肖像的局限性方面将具体的事迹表现出来，从而在表现一个相对具体的历史过程的画面中，

[7] 鲁灵光殿为景帝三年（公元前154年）原淮南王刘余徙封曲阜后始建。

[8] 麒麟阁为汉武帝建于未央宫之中，主要用于藏历代记载资料和秘密历史文件。后汉时表彰功臣，将历代对汉有功的功臣画像存放于麒麟阁，由此，麒麟阁象征辅佐帝王的将相功臣。麒麟阁先后供奉了11位功臣，霍光为第一，其次为张安世、韩增、赵充国、魏相、丙吉、杜延年、刘德、梁丘贺、萧望之、苏武等，史称“麒麟阁十一功臣”。

[9] 云台为东汉明帝派人放置光武帝拂过中兴时的28员功勋卓著的大将画像的高台。东汉明帝永平年间（58—75年），皇帝派人将28员功勋卓著的大将画像，并摆放在南宫云台之上，纪念28人为建立东汉王朝所立下的汗马功劳，史称“云台二十八将”。

[10] 凌烟阁位于唐太宗李世民皇宫内三清殿旁，贞观十七年（644年）二月，李世民为怀念当初一同打天下的众功臣，命阎立本在凌烟阁内描绘了24位功臣的图像，李世民亲为之赞，褚遂良题阁。所画“皆真人大小，时常前往怀旧”。凌烟阁先后有功臣像132幅，其中可准确考证的功臣人名共111人。（章尚正：《汉唐图像褒奖功臣论》，《人文杂志》，2002年第6期）

[11] 参见章尚正：《汉唐图像褒奖功臣论》，《人文杂志》，2002年第6期。

通过具体的情节和生动的形象，更好地宣扬了功勋的事迹。

在绘画中，人和事并举的表现主题的方式，为早期中国绘画的发展奠定了它的社会基础，而这样一种表现主题方式的延续和发展，则不断地扩大了它的运用范围，最有代表性的是五代南唐的画院待诏顾闳中奉后主李煜之命而画的《韩熙载夜宴图》（北京故宫博物院藏）。顾闳中凭借自己敏锐的观察力和惊人的记忆力，画出了韩熙载在家中夜宴的过程，而李煜看到了画面中生活腐败、醉生梦死的韩熙载已无政治的野心，也就放过了韩熙载。主题绘画的功能性通过《韩熙载夜宴图》得到了充分的发挥，而这些表现现实的作品经过时间的沉淀，就成为今天主题明确的历史故事画，它为后人提供了难得的能够印证历史的图像资料。

当主题性的绘画创作发展到五代的时候，已经有了相当高的成就，除《韩熙载夜宴图》之外，胡瓌的《卓歇图》（北京故宫博物院藏）表现契丹族可汗率部下骑士出猎后歇息饮宴情景，王齐翰的《勘书图》（南京大学藏）描绘了文士勘书之暇挑耳的闲适景象，周文矩的《重屏会棋图》（北京故宫博物院藏）刻画的是南唐中主李璟与其弟会棋的过程，周文矩的《文苑图》（北京故宫博物院藏）则表现了四文士吟咏的文人风采，以及表现民间生活的佚名作品《闸口盘车图》（上海博物馆藏）等。这些绘画史上的代表作，以不同的主题揭示了社会生活的方方面面，从宫廷到民间，从汉族到少数民族，它们所表现的内容不仅在当时发挥着特有的社会作用，而且因为主题的社会内涵而成为一种历史的图样。

从现存的东晋顾恺之的《女史箴图》，唐代阎立本的《步辇图》、张萱的《虢国夫人游春图》和《捣练图》，五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》，宋代张择端的《清明上河图》、李唐的《采薇图》，到明代佚名的《抗倭图卷》^[12]、《平番得胜图卷》^[13]，以及清代徐扬的《乾隆南巡图》，无不可以看出中国绘画传统中主题创作功用性的社会意义。然而，文人绘画以及梅兰竹菊等形成中国绘画的主流之后，主题的社会意蕴则是在一种君子品格中看到它的社会意义，而绘画本体范围内的社会主题则难以回到汉唐时代的社会之中，因此，绘画远离了社会现实。相反，重大社会现实主题的鸿篇巨制除了歌颂帝王的《乾隆南巡图》能够成为宫廷绘画的宠儿，余之如《抗倭图》、

[12] 陈履生：《纪功与记事：明人〈抗倭图卷〉研究》，《中国国家博物馆馆刊》，2011年第2期。

[13] 陈履生：《从榜题看〈平番得胜图卷〉》，《中国国家博物馆馆刊》，2013年第6期。

1 | 东晋 顾恺之 女史箴图 (局部)

2 | 太平抗倭图



《平番得胜图》等尽管表现的是明代社会中的重大社会主题，可是画面上连作者的姓名都没有。这就是社会发展所造成的艺术发展中的现实，也是20世纪初期的晚清和民国艺术发展和变革的背景。

当历史进入到20世纪，陈陈相因被突如其来的新的社会发展所惊醒，洋枪洋炮所带来的社会和生活方式的变革，包括过去只是在宫中、在口岸发挥影响的西洋画法，也慢慢地透过不同的传播手段而让国人开始审视自己的传统。发生根本变化的是，中国的画法与现实之间的距离，审美中的意象与现实中的真相大相径庭，潜移默化的变化在润物细无声中开始产生影响。显然，20世纪初期的中国绘画的发展和变化有着深刻的社会背景，伴随着社会的发展和变化，中国绘画的面貌也逐步发生了变化，其中的每一个过程与每一个阶段都带来了不断的论争，其焦点反映在绘画的本体上，往往是因为时代的变化而出现的不同立场和不同选择。可是，20世纪所开启的新纪元为中国绘画带来了无数的新主题，而这些主题服务于新的社会现实在一个历史过程中所产生的积极社会作用，又是此前难以比拟的。

新时代、新文化与新主题

当历史的时针指向20世纪的时候，中国这个东方大国正处于从未有过的历史衰退期。在画坛上，人们所憧憬的唐宋古风已成明日黄花。虽然，清代的“四王”用毕生的努力，“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵”^[14]，但这还是在文人的范围内谈笔墨的理想，无关乎社会现实和文化关怀，所以，“四王”之首的王时敏在清初就指出了“迩来画道衰落”^[15]，何况到了清末“小四王”的复古已成画坛一病。这种“衰落”也不仅仅是指笔

[14] [清] 张庚：《国朝画征录》卷中。参见陈履生：《王石谷》，长春：吉林美术出版社，1996。

[15] [清] 王时敏：《娄东王奉常书画题跋》。王石谷也在康熙八年（1669年）为周元亮所作画册的题跋中说“画道至今日而衰矣”（周元亮《读画录》）。

墨上的问题，同样，也关系到与社会现实相联系的画的生机。

1900年，在属于20世纪的画家中居廉（1828-1904）72岁，翁同和（1830-1904）70岁，钱慧安（1833-1911）67岁，吴昌硕（1844-1927）56岁，吴庆云（1845-1916）55岁，高邕（1850-1921）50岁，陆恢（1851-1920）49岁，林纾（1852-1924）48岁，倪田（1855-1919）、黄山寿（1855-1919）45岁，康有为（1858-1927）42岁，吴观岱（1862-1929）38岁，齐白石（1863-1957）、庞元济（1863-1949）37岁，萧俊贤（1865-1949）、黄宾虹（1865-1956）35岁，李瑞清（1867-1920）、王震（1867-1938）33岁，姚华（1876-1930）、陈半丁（1876-1970）、陈衡恪（1876-1923）24岁，金城（1877-1920）23岁，吴待秋（1878-1949）22岁，高剑父（1879-1951）21岁，陈树人（1883-1948）17岁，吕凤子（1886-1959）14岁，贺天健（1891-1977）9岁，朱屺瞻（1892-1996）8岁，吴湖帆（1894-1968）6岁，徐悲鸿（1895-1953）、梁鼎铭（1895-1959）5岁，刘海粟（1896-1994）、秦仲文（1896-1974）、陈之佛（1896-1962）4岁，潘天寿（1897-1967）3岁，丰子恺（1898-1975）2岁。在这一年中，钱松喆、林风眠、关良、吴茀之、谢之光诞生，而在20世纪主题绘画创作中发挥重要作用和影响的绝大多数画家都生于20世纪。

从时序上看，20世纪的来临并没有引发大的社会变革，当时的人们还不知道庆祝新的“世纪”，更没有人能够预见到所面临的将是一个翻天覆地、改天换地的变化。可是，即将到来的社会变革已经开始积蓄革命的力量。因为自鸦片战争以来的社会现实，证实了晚清的国力不敌西方国家的船坚炮利，由军事及经济而后反映到文化上，“维新”的浪潮第一次拍打着20世纪中国的海岸。历史在不经意间过去了第一个10年，1911年，辛亥革命爆发，20世纪的中国历史进入到一个新的时期。对于美术史来说，晚清画坛的状况则成了研究20世纪中国绘画首要陈述的基本问题，其中康有为对清代绘画的看法几乎可以视为一个时代的总结——“中国画学至国朝而衰弊极矣，岂止衰弊，至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿，摹写四王、二石之糟粕，枯笔数笔，味同嚼蜡，岂复能传后，以与今欧美、日本竞胜哉。……如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。”^[16]

无疑，康有为对清代绘画的整体看法有失偏颇，特别是对“四王”、

[16] [清] 康有为：《万木草堂论画》。载《美术论集》第四辑，北京：人民美术出版社，1986。

“二石”的评介不合美术史的实际，同时，他也没有估计到以任伯年为代表的“海上画派”的兴起对新世纪所产生的重大影响，但是，他的思想却反映了时代潮流中的激进的浪花。1918年，吕澂在《新青年》上发表了《美术革命》的文章，指出：“我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不极加革命也。”^[17]面对五四新文化运动中“美术革命”^[18]的新潮，20世纪的中国绘画开始在晚清绘画颓势的基础上建构一个新时代的框架。从1911年到1938年，中国绘画的发展不仅经历了世纪之交后的磨合，同时也在社会形态的转换中完成了历史的过渡，经过五四新文化运动的洗礼，“输入写实主义，改良中国画”^[19]，成了时代的主旋律，具有实验性的地方性画派的出现成为新时代的主要特色，而反映社会现实的新的主题则成了新时代的主要内容。更重要的是，“西画”的出现透过教育的推广只是用了不长的时间就占据了一定的份额，而它所改变中国人审美观变化的实际影响力更不容小觑。

当清代“四王”画派的余风呈清代绘画颓势的时候，虚谷、任伯年等“以技鸣沪上”^[20]，一种新的绘画风格在世纪之交中焕发了灿烂的春光，而所谓的“技”则是融合西法的最初的尝试。“海派”的出现，引导了民国时期中国画的地方特色或地方画派的相继形成，为民国时期的绘画变革积蓄了

[17] 吕澂在《美术革命》，《新青年》第六卷第一号（1919年1月15日），载《美术论集》第四辑，北京：人民美术出版社，1986。吕澂（1896—1989），亦名渭，字秋逸，或作秋一，号秋子，江苏丹阳人，美术家吕凤子的三弟，现代佛学家、美学家、艺术史家。吕澂20岁时自费到日本学习美术，因反对日本侵略中国，翌年回国。应上海图画美术院校长刘海粟之邀，任该校教务长。1918年12月15日，吕澂致函《新青年》，提出“美术革命”。

[18] 陈独秀《美术革命——答吕澂》，《新青年》第六卷第一号（1919年1月15日），载《美术论集》第四辑，人民美术出版社，北京，1986。陈独秀（1879—1942），字仲甫，号石庵，安徽安庆人，幼年丧父，随其祖父陈旭章学四书五经，5岁时过继给无子嗣的叔父陈衍庵。嗣父陈衍庵为举人，爱好收藏名家真迹和古玩，在北京、沈阳、杭州、安庆等地开设崇古斋古玩铺等商店。同时他又是一位书画家，斋名“四石师斋”。嗣父陈衍庵对陈独秀影响很大，是其深厚艺术素养的源泉。陈独秀早年留学日本。1903年参加拒俄运动，曾参加反对清王朝和反对袁世凯的斗争。1915年创办《新青年》杂志。1916年任北京大学教授。1918年和李大钊创办《每周评论》，提倡新文化，宣传马克思主义，是五四新文化运动的主要领导人之一。1920年，在共产国际帮助下，首先在上海建立中国共产党发起组织，进行建党活动。1921年3月24日，陈独秀受陈炯明之邀在广东建党。7月，在上海举行的中国共产党第一次全国代表大会上，被选为中央局书记。后被选为中共第二、三届中央执行委员会委员长，第四、五届中央委员会总书记。

[19] 陈独秀《美术革命——答吕澂》，《新青年》第六卷第一号（1919年1月15日），载《美术论集》第四辑，北京：人民美术出版社，1986。该文还指出：“若想将中国画改良，首先要革王画的命。因为改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。”

[20] [清] 黄协坝：《淞南梦影录》（四卷）：“各省书画家以技鸣沪上者，不下百余人。”

力量。这一时期的岭南，高剑父、高奇峰、陈树人在孙中山革命思想的影响下，也在岭南树起了“艺术革命”的大旗，合东洋、西洋画法创“岭南画派”。“京派”中因为北漂加草根的齐白石画那些家乡的“俗物”，而他的画又被像陈师曾那样的现代文人所赏识，新的格局改变了以往。呈三足鼎立之势的民国初期的中国画现实表现了文人传统在20世纪初的基本状貌，传承与革新、融合与发展，既是艺术上的诉求，又是文化上的反映。因此，传统的中国画悄然地发生变化，而导致这一变化的根本则是社会现实的变化。

晚清民国时期的中国绘画在时代的变化中已经显现出了改良的端倪。在以文人绘画为主导的世界中，当时的绘画依然不关心身边的社会现实，画家们固守在已有的画谱之中，或者在老师的范本中讨生活，“两点是眼，不知是长是圆，一画是鸟，不知是鹰是燕”^[21]，因此，这样一种文人的方式受到了以鲁迅为代表的新时代的质疑。所以，当康有为在参观罗马教皇梵蒂冈皇宫中的拉斐尔的四组壁画后，感叹“生气远出，神妙逼真”。他所赞誉的拉斐尔“开创写生之功”中的“创写阴阳妙逼真”^[22]，表明了进入20世纪之后绘画审美开始出现了由“意”转向“真”的变化。而这个“真”即是合乎现实的真实（形似）。此后从国外学成归国、开创现代中国美术教育的一批画家，所关注、倾心的即是这种“真”，所传授的也是这种“真”。

这是一个渐进的历史过程，这是一个新旧并存的过渡阶段，因此，可以把陈师曾^[23]作为一个可以说明问题的历史个案纳入到具体的研究之中，以说明文人与现实在这个时代中的变化，论证反映现实的主题创作在20世纪初期的状况。陈师曾在文人画遭到“美术革命”冲击的时候，高度肯定了文人画的价值，著有《中国文人画之研究》。陈师曾的学问背景是这一时期文人的一个代表，在他的绘画中，一方面保留着传统文人画的特点，并用传统文人

[21] 鲁迅：《记苏联版画展览会》，《且介亭杂文未编》，《鲁迅全集》第六卷，北京：人民文学出版社，2005。

[22] 1898年9月21日慈禧太后发动政变，戊戌维新变法失败，康有为在光绪帝和英日政府的帮助下逃离清政府的捕杀，开始了“流离异域一十六年，三周大地，遍游四洲，经三十一国，行六十万里路，一生不入官，好游成癖”的考察生活。1904年冬（光绪三十年），康有为写下了《欧洲十一国游记第一编·意大利游记》，并于1905年出版初版《南海康先生著欧洲十一国游记第一编》。

[23] 陈师曾（1876—1923），又名衡恪，号朽道人、槐堂。湖南省凤凰人。湖南巡抚陈宝箴孙，著名诗人陈三立（陈散原）长子，历史学家陈寅恪之兄。曾留学日本，攻读博物学。归国后从事美术教育工作。1913年到北京，次年任教育部编审，之后历任北京各大学教授。善诗文、书法，尤长于绘画、篆刻。著作还有《中国绘画史》、《染苍室印存》等。