



# 百年中国 美术史 (1900—2000)

邹跃进 邹建林 著

CTS

湖南美术出版社

岳麓书社

# 百年中国美术史 (1900—2000)

邹跃进 邹建林 著

CTS | 湖南美术出版社 | 岳麓书社

策 划：李小山 邹跃进

主 编：李小山 邹跃进

编辑委员会：尹 鸿 冯双白 居其宏 邹 红

邹建林 李小山 左汉中 王柳润

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

百年中国美术史：1900~2000 / 邹跃进, 邹建林著

— 长沙：岳麓书社：湖南美术出版社，2014.5

ISBN 978-7-80761-881-2

I. ①百… II. ①邹… ②邹… III. ①美术史—中国

—1900~2000 IV. ①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第114927号

## 百年中国美术史 ( 1900—2000 )

著 者：邹跃进 邹建林

出 品 人：李小山

责任编辑：王柳润 李小山 杨小兰

书籍设计：萧睿子

排版制作：马艳琴

责任校对：徐 盾

出版发行：湖南美术出版社（湖南省长沙市东二环一段622号 邮编：410016）

岳麓书社（湖南省长沙市爱民路47号 邮编：410006）

经 销：湖南省新华书店

印 刷：北京图文天地制版印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：52

版 次：2014年5月第1版

2014年5月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-80761-881-2

定 价：330.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-84787105 邮编：410016

网址：<http://www.arts-press.com/>

电子邮箱：[market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系更换

# 目录

<b>楔子：变革的先声（1840—1911）</b>	<b>001</b>
一、金石书画运动	001
二、土山湾画馆	003
三、通俗画报的出现	006
<b>第一章</b>	
<b>西学东渐——北洋政府时期的中国美术（1911—1928）</b>	<b>010</b>
<b>第一节 革故鼎新——新文化运动与“美术革命”</b>	<b>011</b>
一、美术概念的输入	011
二、美术革命	014
<b>第二节 开拓与移植——新式美术教育的肇兴</b>	<b>017</b>
一、新学制的推行与美术教育的展开	017
二、专业美术学校的开办	019
三、西画社团与展览	025
<b>第三节 目光的调整——中国画的现代变革</b>	<b>029</b>
一、上海的中国画社团及其活动	029
二、中国画学研究会与北京的中国画坛	035
三、广东的中国画活动	041

<b>第二章</b>	
<b>流派的形成与竞争：国民政府前期的中国美术（1928—1937）</b>	<b>046</b>
<b>第一节 商业媒介中的现代性因素——通俗美术的发展</b>	<b>047</b>
一、月份牌	047
二、连环画	051
三、漫画与通俗画报	054
<b>第二节 悲壮的号角——早期现代主义运动</b>	<b>060</b>
一、学院中的现代主义	060
二、第一次全国美展与“二徐”之争	063
三、现代主义与前卫运动	067
<b>第三节 退守与开拓——1928—1937年的中国画</b>	<b>074</b>
一、中国画社团及其刊物	074
二、中国画的现实关怀	077
<b>第四节 举起社会批判的旗帜——左翼美术</b>	<b>081</b>
一、作为新兴艺术的木刻	081
二、左翼木刻社团及其活动	086
<b>第三章</b>	
<b>血与火的洗礼——抗战、内战时期的中国美术（1937—1949）</b>	<b>094</b>
<b>第一节 现代主义的转向——战争时期的美术</b>	<b>095</b>
一、抗日救亡中的漫画和木刻	095
二、装饰与工艺美术	101
三、写实主义的伸张	105
四、中国画：写实主义与现代主义	110
<b>第二节 明朗的天——1937—1949年解放区的美术</b>	<b>114</b>
一、毛主席在延安干部会议上作整风报告与《在延安文艺座谈会上的讲话》	114
二、解放区美术	117

<b>第四章</b>	
<b>现实主义的扩展：“过渡时期”的中国美术（1949—1955）</b>	<b>126</b>
<b>第一节 会聚与重建</b>	<b>127</b>
一、会聚	127
二、新体制的建立	132
<b>第二节 普及第一——1949—1966年的通俗美术</b>	<b>138</b>
一、新年画运动	138
二、连环画	145
<b>第三节 重构历史——油画创作与教育</b>	<b>151</b>
一、革命历史画	151
二、油画教育	159
<b>第四节 笔墨当随时代——中国画的改造</b>	<b>163</b>
一、写生与山水画的改造	163
二、水墨人物画的革新	169
<b>第五章</b>	
<b>探索自己的道路：社会主义建设时期的中国美术（1956—1966）</b>	<b>176</b>
<b>第一节 中国气派——美术的民族化问题</b>	<b>177</b>
一、中国画的地位	177
二、新年画的调整和转换	181
三、油画民族化	187
<b>第二节 推陈出新——山水画、版画在社会主义语境中的变化</b>	<b>193</b>
一、毛泽东诗意山水画	193
二、革命圣地山水画	199
三、版画的抒情倾向	201
四、几个区域性的版画流派	209
<b>第三节 史诗与群像——1949—1966年的雕塑艺术</b>	<b>215</b>
一、《人民英雄纪念碑》与《庆丰收》	215

二、《收租院》	222
<b>第六章</b>	
<b>红与黑的冲撞：“文化大革命”中的美术（1966—1976）</b>	<b>228</b>
<b>第一节 红卫兵美术运动</b>	<b>229</b>
一、“文革”的发动	229
二、红卫兵小报与美术展览	232
<b>第二节 “三结合”体制下的美术创作</b>	<b>239</b>
一、集体创作模式	239
二、“三结合”与样板戏的关系	246
三、国务院文化组举办的全国美展	249
四、批“黑画”	257
<b>第七章</b>	
<b>形式的意识形态：改革开放时期的中国美术（1976—1989）</b>	<b>260</b>
<b>第一节 走出“文革”的阴影</b>	<b>261</b>
一、“伤痕”美术	261
二、乡土写实主义	268
<b>第二节 重返艺术——现代主义的回潮</b>	<b>276</b>
一、形式美	276
二、“星星”之火	284
<b>第三节 激进冲动——’85美术运动</b>	<b>289</b>
一、理论准备	289
二、青年艺术群体及其活动	293
<b>第四节 走向现代——文化上的抉择</b>	<b>308</b>
一、纯化语言	308
二、中国画之争	313
三、“西北风”	318
四、民间美术的现代化	322

五、古代文化的现代阐释	325
六、现代主义的蜕变——'89艺术大展	327
<b>第八章</b>	
<b>社会转型与文化身份：全球化语境中的中国当代美术（1990—2000）</b>	<b>332</b>
<b>第一节 “主旋律”与“多样化”——艺术的多元生态</b>	<b>333</b>
一、“主旋律”美术	333
二、盲流艺术家及其生态环境	337
<b>第二节 调侃与抗争——日常生活的政治</b>	<b>342</b>
一、新生代和“玩世现实主义”	342
二、广州双年展和“后89中国新艺术”展	347
三、政治波普和“新形象”	352
四、“艳俗艺术”以及对大众文化的利用	357
五、中国古代文化的再利用	365
六、现代化进程中的城市和乡村	368
<b>第三节 性别表达及问题——1990—2000年中国当代美术中的女性艺术</b>	<b>380</b>
<b>第四节 中国与世界——文化身份的探求</b>	<b>387</b>
一、新文人画	388
二、实验水墨	394
<b>后记</b>	<b>402</b>



## 楔子：变革的先声 (1840—1911)

### 一、金石书画运动

尽管本书要描绘的是20世纪的美术，但20世纪的美术发生在一个特定背景中，这个时期美术上的许多变化，其根源都可以追溯到19世纪。

在西方美术产生影响之前，中国美术内部正在发生一场观念和创作实践上的巨大变化，这就是在金石学影响下的金石书画运动。黄宾虹将这个运动称为“道咸画学中兴”，意指道光（1821—1850）、咸丰（1851—1861）年间绘画风格的新变化以及对后来的影响。他说：“前清乾嘉之际，金石学特盛，当时若程瑶田、巴

慰祖、宋葆淳、吴东发，皆能工画，其后赵之谦、吴大澂又多精研金石文字，所画山水，尤多古意。而金石家之画，遂视文人画为可宝贵，其有以夫。”<sup>[1]</sup>由于着眼点不同，黄宾虹的这个看法正好跟康有为“近世画学衰败极矣”的观点针锋相对。但若要了解20世纪，尤其是20世纪早期中国画的变化，就需要重视黄宾虹提供的这根线索。

作为一门传统学科，中国的金石学起源于宋代。刘敞的《先秦古器记》（1卷，已佚），欧阳修的《集古录》（10卷，1063年成书），吕大临的《考古图》（10卷），王黼等奉敕撰宣和殿《博古图》（30卷），赵明诚《金石录》（30卷），薛尚功《历代钟鼎彝器款识法帖》（20卷）是其代表。清代是金石学发展的又一高峰。梁诗正等人于乾隆十四年（1749）奉敕编撰的《西清古鉴》推动了金石学的进一步发展，后又出现了孙星

衍、邢澍的《寰宇访碑录》（12卷），毕沅的《山左金石志》（24卷），钱大昕的《潜研堂金石文字目录》（8卷），王昶的《金石萃编》（160卷），陆增祥的《八琼室金石补正》（130卷），翁方纲的《两汉金石记》，吴大澂的《愔斋集古录》（26卷）等著作。

清朝统治者一方面通过“博学鸿儒科”笼络汉族知识分子，另一方面又大兴文字狱，压制“异端”思想。在这种风气下，知识分子将研究的兴趣逐渐转向考据和金石之学。金石学最初的主要作用是订载籍之讹误，补史传之阙漏，也就是服务于考据学。逐渐地，由于研究者注意到了钟鼎彝器及石刻在文字书写上互有异同，金石学又开始在小学及文字学方面发挥作用。再往后，研究者注意到了金石碑刻文字在书写上的意趣，于是金石学又引起了审美风尚上的变化，形成了声势浩大的“书学革命”。

明末清初的傅山（1607—1684）是开启书法上审美观念转变的先锋人物。他的草书延续了晚明的放恣风气，但已开始研

[1]上海书画出版社、浙江省博物馆编，《黄宾虹文集·金石编》，上海书画出版社，1999年，第356页。

究金石学和篆隶古文字。他强调：“楷书不自篆隶八分来，即奴态不足观矣。”（《霜红龕集》卷二十五）。同时，针对赵孟頫、董其昌那种秀媚的书法风格，他提出了著名的“四宁四毋”原则：“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁率真毋安排”，认为如此则“足以回临池既倒之狂澜矣”（《霜红龕集》卷五）。傅山的好友郑簠（1622—1693）致力于隶书的研究和实践，沉酣其中三十年，一改唐以来以楷法写隶书的旧习，向汉隶迈出了坚实的一步，成为清代“汉隶之学复兴”的第一位书法家。稍晚的万经（1659—1741）也擅隶书，他在《分隶偶存》中对汉唐隶书作了清晰的区分：“特汉多拙朴，唐则日趋光润，汉多错杂，唐则专取整齐，汉多简便如真书，唐则偏增笔画为变体，神情气韵之间，迥不相同耳。”

以后，金农（1687—1763）、郑燮（1693—1765）、邓石如（1743—1805）、伊秉绶（1754—1815）、陈鸿寿（1768—1822）也都在隶书方面形成了自己的面貌。阮元（1764—1849）发表《南北书派论》和《北碑南帖论》后，知识界的兴趣又开始从汉隶转移到了魏碑。在邓石如的书法和阮元碑学理论的基础上，包世臣（1775—1855）著《艺舟双楫》，将北碑

书法推向了高潮。到咸丰、同治年间，用康有为略带夸张的话来说，“三尺之童，十室之社，莫不口北碑，写魏体”（《广艺舟双楫》）。

这种风气变化，跟访碑活动有密切关系。康有为说，“乾嘉之后，小学最盛，谈者莫不借金石以为考经证史之资，专门搜辑，著述之人既多，出土之碑亦盛，于是山岩屋壁，荒野穷郊，或拾从耕父之锄，或搜自官厨之石，洗濯而发其光采，摹拓以广其流传。”（《广艺舟双楫》）这其中最有名的是黄易（1744—1802），他在山东、浙江、河南留有《嵩洛访碑日记》、《武林访碑录》、《岱岩访古日记》等访碑记录，并将自己的这些经历绘成图册，如《岱岳访碑图册》、《嵩洛访碑图册》。大量碑刻的出土自然也丰富了金石学的内容。如王昶的大型著作《金石萃编》收录从先秦到辽、金的石刻文字和铜器铭文1500余种，而陆增祥的《八琼室金石补正》已多达3500种。

也正是在乾嘉时期，即18世纪后期、19世纪初，金石学开始向书法和绘画渗透。翁方纲（1733—1818）的一段话表明了这一点：“近日言碑帖者，不知艺之与道通也，嫌其涉于仅言鉴赏，似游客之所为，故于碑帖必先求其与史传之合否。又

往往必申石刻以抑史传，其意未尝不善，而其实则欲避居论书之名，为大言以欺人而已矣。”<sup>[2]</sup>翁氏虽为金石之学，他的书法仍以帖为主，得力于米芾、董其昌处多。到道咸年间，陈介祺（1813—1884）则明确提出应学北碑：“钟、王帖南宗，六朝碑北宗，学者当师北宗，以碑为主，法真力足，则神理自高，先求风姿，俗软入骨，未易湔洗矣。”<sup>[3]</sup>

与此同时，何绍基（1799—1873）和赵之谦（1829—1884）也在研习北碑上取得了成就。何绍基以颜真卿的《争座位帖》为根基，熔篆、隶、魏碑、楷书于一炉，开创了书法的新面目。他的书法点画迟涩凝重，结体欹侧多姿，可以说实现了碑派书法的审美理想。这种审美理想表现在帖派书法的一系列对立面之中，如帖派秀媚，碑派雄强；帖派重点画，碑派重气势；帖派工整，碑派粗放。到何绍基、赵之谦的时代，也就是咸丰、道光时期，碑派因找到了“正确”的用笔方法而占据了绝对的优势。

赵之谦的意义则在于，他不但找到

[2] 崔尔平选编点校，《明清书法论文选》，上海书店出版，1994年，第711页。

[3] 同上，第899页。



《潇湘白云》董其昌 明 28.4cm × 118.4cm 纸本水墨



《花卉》赵之谦 1859年 每页22.4cm×31.5cm 纸本设色

了“正确”书写魏碑的方法，而且把它用在绘画创作上，由此开启了绘画创作的一个新领域。按黄宾虹的看法，传统的中国画可以分为文人画和金石家画两派，赵之谦、何绍基为金石家画的代表。文人画指的是以帖派书法入画的那种绘画，其典型代表是董其昌。晚明的董其昌成功地将他

的行书笔法融入到山水画之中，其后清初“四王”承继其体，将董其昌的画法尊为山水画的正统模式，用细长的线条加柔和的皴法塑造山石体块。

从碑派或金石书画家的观点来看，帖派或文人画的线条和体格显得柔靡无力。这也是康有为指责元以后画学的原因。针

对文人画的这种创作方式，有些金石书画家也尝试过进行变革，如黄易的山水画已开始采用颤动的、不连贯的线条。但山水画采用的线条不能太粗，这就影响到碑派线条的效果。鉴于这种情况，赵之谦采取的办法是转而创作花鸟画。在花鸟题材中，尤其是在表现树木枝干和叶子的时候，碑派书法的长处就发挥出来了。

## 二、土山湾画馆

晚明以来，在中国画内部的变革进行之际，西洋画也开始传入中国，并对中国美术产生影响。19世纪中期以前，西方绘画传入中国的途径，一是通过宫廷，如郎世宁在乾隆时期的活动；二是随着基督教的传播而渗透进来，如利玛窦；三是通过广州、澳门等口岸城市的商业活动。

据李超总结，从17世纪到19世纪（包括20世纪初期），大致出现过三次较大的与传教士相关的西画东渐现象。第一次是在明末万历年间，代表人物为意大利传教士利玛窦和罗明坚，第二次是在清中期乾隆年间，代表人物为意大利传教士郎世宁、法国传教士王致诚。第三次是发生在晚清同治年间，代表人物是跟土山湾画馆有关的一批西方传教士和中国修士。<sup>[4]</sup>

18、19世纪广州、澳门等地的外销画，由于是向西方出售的商品画，对中国本土美术的影响有限，此处不赘述。19世纪后半期，传播西洋画并对中国美术产生了实质性影响的，当推天主教在上海徐家

[4] 参见李超，《中国早期油画史》，上海书画出版社，2004年，第338页。



1912年4月，土山湾画馆新老学生为庆祝老师刘德斋70寿辰在龙华百步桥合影。中坐撑手杖者为刘德斋，后排左一戴圆帽者即徐咏青

汇开设的土山湾画馆。

天主教在清代的传播，因中国政府和罗马教廷在拜孔祭祖仪式上的分歧而导致

康熙皇帝决定禁止西洋人在中国传教。鸦片战争以后，随着禁令的松弛，天主教又开始活跃起来。1847年，耶稣会开始在徐家汇购置地皮，营建房屋。1851年，一座以耶稣会创始人“依纳爵”（Ignatius of Loyola）命名的希腊式教堂建成。圣依纳爵堂的设计者是西班牙人范廷佐（Joannes Ferrer, 1817-1856）。范廷佐以传教士身份于道光七年（1827）来到上海。除了圣依纳爵堂之外，他还设计了董家渡天主堂，并专门设立了一个工作室，为该教堂制作圣像并指导工匠施工。1851年，他在主持圣依纳爵教堂的设计施工时，又在教堂院内西南角开设工作室。由于教堂建设需要大量绘画和雕塑作品，范廷佐建议扩

展工作室，收中国教徒为学生。他的建议得到了神父郎怀仁（Adrianus Languillat, 1808-1878）的支持。于是，年轻的中国修士陆伯都（1836-1880）便成为范廷佐的学生和助手。

在范廷佐工作室学习的不止陆伯都一人。范廷佐在他的工作室主要教素描和雕塑，负责油画教学的是意大利教士马义谷（Nicolas Massa, 1815-1876）。马义谷于1846年来上海，先是在横塘修道院教拉丁文，后被范廷佐请来教油画。1857年范廷佐去世之后，雕塑绘画工作室由马义谷主持。马义谷教过的学生，除陆伯都外，还有刘德斋（1843-1912）和王安德。

土山湾画馆的正式成立，是在范廷佐



上海董家渡天主堂

创立的工作室并入土山湾孤儿院工艺工场的那一年，即1867年。土山湾孤儿院是由天主教于1850年设立的，先后在蔡家湾、董家渡等地开办，于1864年迁到土山湾。在此期间，孤儿院建立了一些工艺工场，如缝纫、木工、印刷等。1867年，陆伯都将位于徐家汇的工作室迁入孤儿院，扩大为雕刻、绘画工厂。<sup>[5]</sup>由于陆伯都常年生病，从1869年起，由刘德斋主持绘画和雕刻工场的日常事务。由此看来，土山湾画馆的发展大致经历了三个阶段，1852-1864年，范廷佐和马义谷开设工作室招收中国学员；1867-1869年土山湾画馆（也即土山湾孤儿院工艺工场中的绘画、雕刻工厂）由陆伯都主持；1869年至20世纪初，画馆由刘德斋主持。

土山湾画馆最初主要是画圣像，后来增加了水彩、铅笔、擦笔、木炭、油画等内容，也临摹了一些欧洲名画，出售时价格不菲。教员和学生的作品已很难找到。光绪十三年（1887），土山湾慈母堂出版的《道原精萃》收有300余幅插图，是由刘德斋率领其学生共同绘制的。雕刻这些木版插画的工人，也是土山湾孤儿院培养出来的。此外，该画馆还出过一些素描教材。

这个一度被遗弃的土山湾画馆，为中国20世纪早期的美术界输送了第一批西洋绘画的人才，如周湘、张聿光、徐咏青、丁悚、杭穉英、张充仁等。因为这个原

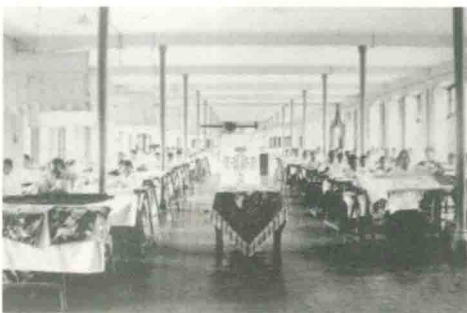
[5]此处用万青力说，见其《并非衰落的百年：19世纪中国绘画史》，广西师范大学出版社，2008年。一说工作室并入孤儿院是在1864年，到1870年才正式由徐家汇迁到土山湾，见张弘星《中国最早的西洋美术摇篮——上海土山湾孤儿院的艺术事业》，《东南文化》1991年第5期。李超亦认同后一观点。



土山湾的彩色玻璃艺术品制作工场



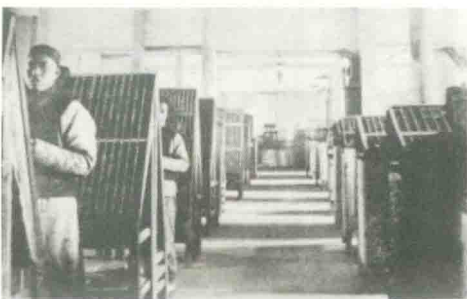
土山湾印书馆的印刷车间



土山湾的刺绣工场



土山湾印书馆的铸字车间



土山湾印书馆的排字车间



百年前的土山湾景象



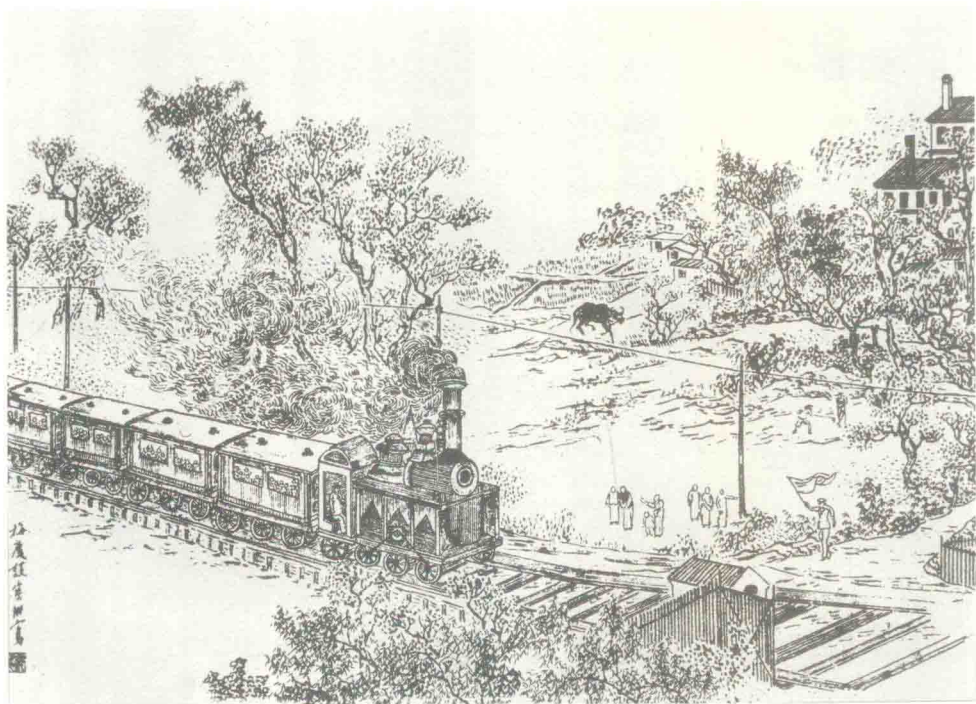
土山湾画馆

因，土山湾画馆被徐悲鸿称为“中国西洋画之摇篮”。这些画家似乎主要在实用美术领域，如布景画和月份牌方面，发挥他们所学到的写实技法。此外，上海博物馆馆长沈之瑜在1961年的一篇文章中曾经提到，刘德斋和任伯年是朋友，两人往来很密切。“刘的西洋画素描基础很厚，对任伯年的素养有一定影响，任每当外出，必备一手折，见有可取之景物，即以铅笔勾录，这种铅笔速写的方法习惯，与刘的交往不无关系。”<sup>[6]</sup>从任伯年作品中人物、禽鸟的造型来看，他确实比较注意形象的比例和结构关系，似乎有西方绘画的造型因素。不管是在商业美术还是在中国画中，经由土山湾画馆传到中国的写实技法都丰富了中国人的视觉经验，为中国美术的进一步发展提供了基础。

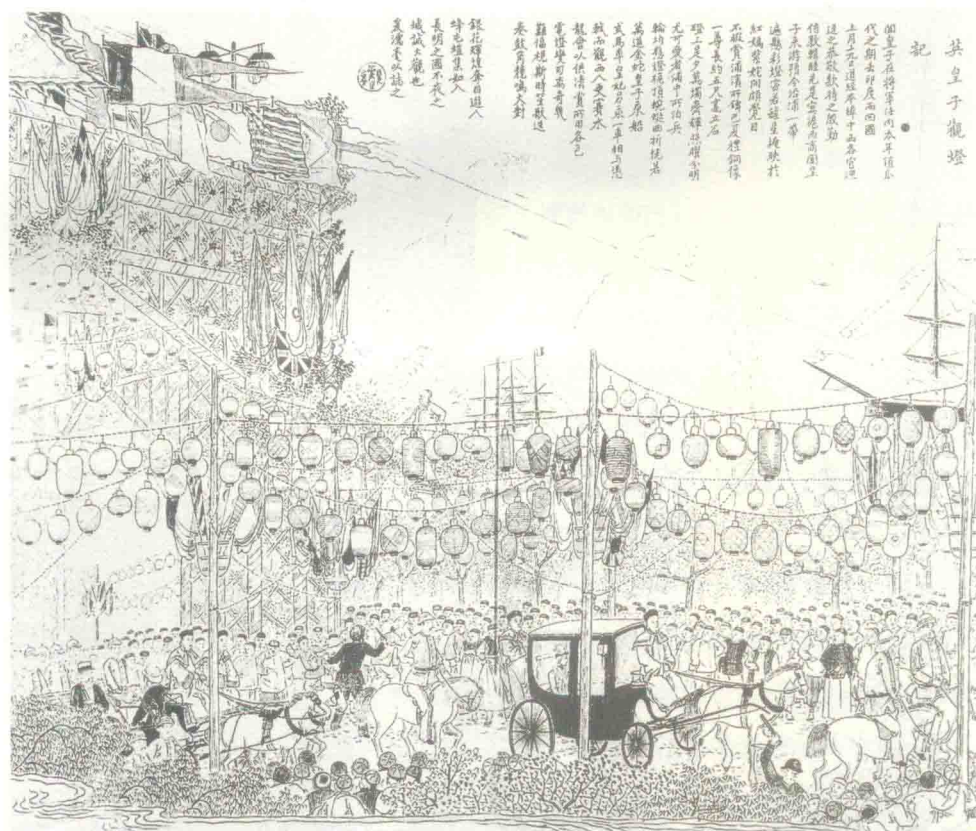
### 三、通俗画报的出现

19世纪末中国美术发生的又一大变化是通俗化潮流兴起，美术不再为少数达官贵人所占有，而普及到了一般民众层面。在中国画领域，尤其是江浙一带的任熏（阜长）、任熊（渭长）、朱熊、张熊（子祥）、王礼、朱僦、胡远（公寿）等，发扬了陈洪绶的传统，逐渐从文人画家向职业画家转向。而在美术普及中发挥更大作用的，则是绘画作品的印刷出版，其具体表现即是画报和印刷图画等通俗美术读物的兴起。

新闻报纸这种印刷媒介也是从西方



《点石斋画报》报道“淞沪铁路通车”



《点石斋画报》报道“英皇子观灯记”

传入中国的。最早的新闻报纸都是由外国人兴办的。据统计，自1815年开始至19世纪末，外国人在中国开办的中外文

报刊有近200种，占报刊发行量的80%以上。为了吸引读者和提高经济效益，有些报纸创办了“画报”这种副刊，随报纸附

[6] 《文汇报》1961年9月7日。

送。在这些画报中，创办时间最早、发行时间最长、影响最大的，当推《点石斋画报》。《点石斋画报》创刊于光绪十年（1884），是最早的报纸之一《申报》的副刊。《申报》是英国商人梅查（Ernest Major）与人合办的，创刊于同治十一年（1872）。

梅查在《点石斋画报》创刊号上的《缘启》中（署名“尊闻阁主人”）介绍创办画报的动机时说，“画报盛行泰西，盖取各馆新闻事迹之颖异者，或新出一器，乍见一物，皆为绘图缀说，以征阅者之信，而中国则未之前闻……近以法越构衅，中朝决意用兵，敌忾之忧，薄海同具。好事者绘为战捷之图，市井购观，恣为谈助。于以知风气使然，不仅新闻，即画报亦从此可类推矣。爰倩精于绘事者，择新奇可喜之事，摹而为图。月出三次，次凡八帧。俾乐观新闻者有以考证其事，而茗余酒后，展卷玩赏，亦足以增色舞眉飞之乐……”如《缘启》所说，《点石斋画报》每月出版3期，每期8页，12期为一辑。

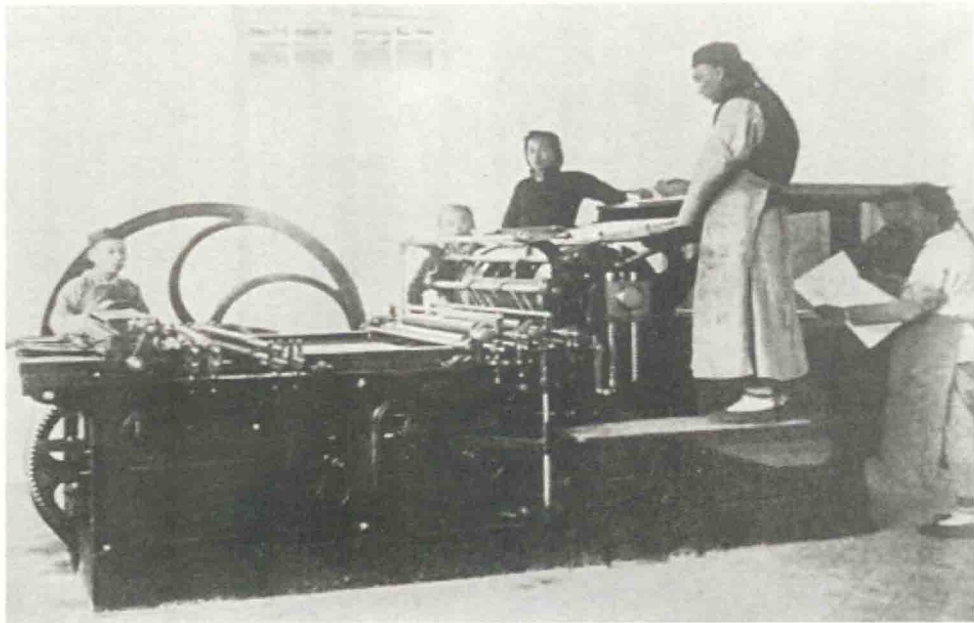
画报的主要执笔人吴友如（？-1893）是江苏元和（今苏州）人，据说是从小在苏州的裱画店里做学徒，学习了一些民间的通俗绘画，1884年途经上海时，接受《点石斋画报》的聘请，开始创作时事新闻画。吴友如的绘画融合了中国传统的线描和西方的透视表现方法，能描绘人物众多的场面和事件。除吴友如之外，参加《点石斋画报》编绘的还有金蟾香、何明甫、周慕桥、金耐青、戴子廉、田子琳、王毅卿、张志瀛等。他们的风格都比较统一，在保留线描这种基本技法的基础上，除了用透视法表现空间感外，也用细



《每月女子》（四联）吴友如 清 每页27.2cm×33.2cm 纸本设色



《格爾特將軍像》吴友如 1885年



士山湾印书馆使用的彩色石印机是中国近代印刷业的先驱

密的排线表现阴影，区分黑白灰层次，对于人物、家具、建筑及至火车、轮船、飞机等交通工具和器械的表现也力求精确。这种表现方式是跟画报的性质分不开的。梅查在《点石斋画报·缘启》一文中认为，“西画以能肖为上，中画以能工为贵。肖者真，工者不必真也。既不皆真，则记其事又胡取其有形乎哉？”这就是说，准确地描绘和塑造生动的形象是这种纪实性绘画的基本要求。

吴友如和他的同事所创立的这种绘画风格，是在“改良”西画，融入中国民众视觉经验的基础上形成。在《点石斋画报》之前，申报馆主人梅查还于光绪三年（1877）发行过一份《瀛寰画报》。《瀛寰画报》跟《点石斋画报》有些类似，每期8图，其画由英国画家绘制，蔡尔康加以翻译说明。这份画报不太成功，原因可能有二，一是内容上对中国民众缺乏吸引力，二是形式与中国民众的欣赏口味有距离。

吴友如后来离开《点石斋画报》，

于光绪十六年（1890）创办《飞影阁画报》，又于光绪十九年（1893）创办《飞影阁画册》。由此，他离开了插图性质的时事新闻画，转而从事较为传统的花鸟、人物和风俗画，也就是向比较独立的艺术性绘画靠拢。在《飞影阁画册》的页首小启中，他说，“蒙阅报诸君惠函，以谓画新闻，如应试诗文，虽极端揣摩，终嫌时尚，似难流传。如绘册页，如名家著作，别开生面，独运精思，可资启迪。何不改弦易辙，弃短用长，以副同人之企望耶！”但现在看来，吴友如影响最大的，还是他的时事新闻画。尽管他的绘画技巧，尤其是写实造型能力很高，但他似乎没有意识到作为印刷品的画报和独立绘画作品之间的区别。尤其是就中国画已形成的审美规范而言，造型精确并不是最重要的，而且独立的绘画也不是依靠印刷复制来传播的。在这种情况下，吴友如的长处恰恰无法发挥出来。

实际上，《点石斋画报》的成功，除了吴友如等画家的新创风格之外，还有

一个重要因素，这就是石印技术在中国的采用。石印技术是德国人阿罗伊斯·塞内菲尔德（Alois Senefelder）于1798年发明的。石印术利用油水不相容的原理直接在纸上制图，然后压印到光滑的石板上，用油墨印刷。19世纪中期，石印术从欧洲传入中国。很多学者认为，最早采用石印术的，是上海士山湾印书馆。

《申报》主人梅查于光绪三年（1877）成立点石斋印书馆，引进石印机器，聘请原士山湾印书馆的邱子昂主持印刷。《点石斋画报》之所以成功，也是因为利用了石印技术。除了《点石斋画报》外，梅查还用石印设备出版了《康熙字典》，先后售出了十万多册。与木刻相比，石印术的便利之处是画家可以直接在纸上绘图，然后转印到石板上，不需要请刻工雕刻印版。这种技术由于降低了印刷成本，加快了印刷速度，使得图像的批量生产和大范围传播成为可能。据估计，吴友如每个月要画四五十幅画，只有在石印时代，才可能以这种速度创作图画并出版发行。

在《点石斋画报》的影响下，19世纪末20世纪初出现了一批集新闻和图画为一体的画报，如《启蒙画报》（1902，北京）、《时事画报》（1905，广州）、《开通画报》（1906，北京）、《世界画报》（1908，上海）、《图画日报》（1909，上海）等。此外，还有一些随报纸附送的画报单页，每月成一册，另附印总目，便于收集。

石印术导致了图像的大量产生。除了定期出版发行的画报外，其他类型的出版物也在积极拓展空间和市场。申报馆在光绪五年（1879）曾用石印术出版过名画，





《啟蒙畫報》

《申报》于是年7月24日发布的《照相石印各种名画发售》告白中说：“本点石斋用照相石印之法，印成各种画幅，勾勒工细，神采如生，久蒙中外赏鉴家誉不绝口。兹又印成各种名画，与初写时不爽毫厘者若干种，特一一开列于下，诸君早日赐顾为盼。”由此推断，点石斋印书馆在1877年引进石印技术以后，即已开始刊行绘画作品。