



从古代到现代 20世纪中国美术 散论

邓福星 著

山东教育出版社



从古代到现代

20世纪中国美术

山东教育出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

从古代到现代—20世纪中国美术散论/邓福星著.

—济南: 山东教育出版社, 2011

ISBN 978-7-5328-6267-2

I. ①从… II. ①邓… III. 美术史—中国—20世纪—文集 IV. ①J120.96-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第023555号

从古代到现代——20世纪中国美术散论

邓福星 著

主 管: 山东出版集团

出 版 者: 山东教育出版社

(济南市纬一路321号 邮编: 250001)

电 话: (0531)82092663 传真: (0531)82092661

网 址: <http://www.sjs.com.cn>

发 行 者: 山东教育出版社

印 刷: 山东新华印刷厂

版 次: 2011年4月第1版1次印刷

规 格: 787mm×1092mm 16开本

印 张: 31.75印张

字 数: 365千字

书 号: ISBN 978-7-5328-6267-2

定 价: 51.00元

(如印装质量有问题, 请与印刷厂联系调换)

从古代到现代（代序）

对于20世纪中国美术稍有了解的人都知道，中国美术在由古代向现代掇转的过程中，一直同中国的国情紧密地联在一起，新旧之间的冲突相当激烈，而且，还时时发生中西思潮的碰撞和交融。美术形态的演变绝不仅仅是因为艺术自身代谢的规律所致。这种情况，比起西方美术从古典向现代的演变要复杂得多了。

因为多种因素和多重关系的制约和作用，还有，因为中国古代美术在发展中承传方面的巨大惯性，使这一演变过程显得格外艰难和漫长。今天，当要叙述这个转变的缘由以及发展的来龙去脉时，也颇感费力：宏观把握时便显得空泛抽象，如在五里雾中；微观描述时竟又谨毛失貌，顾此而失彼。也因种种原因，对于这段逝去不久的历史，当下的评说并不是很一致。然而，尽管如此，曾经经历过将近半个世纪的我们这一代“过来人”，却是责无旁贷的，至少应该做一些撰写近百年美术史的准备工作的。

大约十年前，也就是在2000年前后的世纪之交，曾一度出现过对20世纪美术回顾和总结的热潮，当时就像是商铺月底、年终的“盘点”，似乎必须经过“清点”之后，方可进入新的世纪。本书中有多篇文章就写于那段时间。坦率地说，当时为了交稿，匆匆赶写出来，论述不免带有“急就”的色彩。就在不久前，刚刚同林木先生和几位年轻的美术史家一起编完一部两卷本《20世纪中国学术论辩·美术

卷》，虽然不敢说已尽如人意，但编写时的心境远比十年前平静而从容。该书对于20世纪一百年间中国美术思潮的大致流向、冲撞交汇，以及几番涌起又几番退落的态势和脉络，进行了梳理和辨析。在我的头脑里，对这个问题的认识比以前清晰了许多，也深刻了一些。美术的思潮与创作大体上是一致的。那本美术论辩史，也是从一个角度对于中国美术从古代到现代转变过程的描述。

本书论题的关键词有三个，即“古代”、“现代”和“转变”。

古代，指中国古代的美术，或中国美术的古代形态。当然，“古代”的跨度很大，一般来说，晚清以前都属于古代，且又分作上古、中古和近古等不同阶段。历经数千年的古代美术前后也有很大差异，我们只是在将它与现代美术比较时，才忽略了其前后的差异。在本书中，“古代美术”是隐性的，是隐含着在所论述内容的背景、依据和起点，既没有明确地提出，也没有特别加以阐释。

现代，指中国现代的美术，或中国美术的现代形态。具体地说，也就是20世纪下半叶逐渐形成的中国美术。“现代美术”这个概念比较复杂，这里仅限定为上面的涵义。同样，中国现代美术的形态特征，也是就其同古代美术比较而显示出来的。书中绝大多数篇章都是对现代美术的论述，是对现代美术的形成过程、形态特征等诸多方面较为详细的论述。现代美术和古代美术，其实更多地保持着一脉相承的更加本质、更加稳定、更加普遍、更加凸显民族艺术特征的共性，但是，它们在先后不同的时段里毕竟呈现出不同的形态特征，从而又构成两个相对的概念。

二者的特点只有在相互对比中才愈加明显。如果说，古代美术中的门类相对单纯（尤其魏晋以后），以书画为引导，而书画（尤其宋

元以后)又以文人画为代表的话,那么,现代美术的门类、风格、流派则增多了,而且,包括工艺设计、建筑艺术等在内的实用性美术的地位大大提升;如果说,古代绘画(尤其文人画)偏重于文化性,讲究笔墨,绘画与雕塑不以酷肖对象为要,那么,现代绘画则更重视技艺,出现了借鉴西方艺术的写实派绘画与雕塑;如果说,在古代美术中,宗教美术、陵墓美术以及宫廷美术占有相当大的比重,那么,在现代美术中,这些类别基本上都已经进入博物馆,代之以反映现实生活的作品和具有探索性的各种风格的作品,以及叛逆传统的现代派作品。现代美术更加普及化、大众化,更加贴近生活,更加强调作品的创作个性,更加敢于突破成法,更加自觉地向社会广泛地传播,更加普遍也更加规范地进入市场,一些作品具有更多的科技含量。

所谓“转变”,是指中国美术从“古代”向“现代”的转变。如果将一百年间的中国美术粗略地划分成四个阶段的话,那么,前半世纪是一种无序的状态,是这一转变的准备阶段和肇始;随后的近三十年处于相对有序的状态,这是一个重大的转折,但也出现了偏向;新时期开始的十年再次呈现无序的状态,这是迅速发展的阶段;最后的十年里又相对平稳,但却是开放的、自由发展的阶段,虽然仅仅十年,可以说是多元发展格局形成的阶段。

多元发展的格局也许可以作为中国现代美术发展成熟的标志。

之所以把这本集子的副题定名为“20世纪中国美术散论”,出于两点考虑:一是因为它不属于系统的专著,所论或详或略,或重复或未及,不尽平衡,或史或论,文体也不尽统一;二是因为论述重点放在下半个世纪,其中编入部分当代美术评论。这些评论或可作为对本书论点的充实和例证,以使论述不致空泛,读者可以既见森林又见树

木。文章大都写作于上个世纪末，除了一些会议发言，几乎全部是应书报或刊物之约而写。写作这些文章时，常常怀有一种深重的责任感和使命感，以致有些文章被朋友笑称美术报刊的“社论”，可能这就是当代文化人对中国传统文人那种济世情怀的继承。这次结集，基本上未加改动，内容相关的几篇报刊访谈也一并收入。考虑到本书题旨，篇目按论题类别分组，每组大略依所论内容的时序编排，评论文章依所论艺术家的生年先后为序。

进入新的世纪已经八年，再回看这些文章时，一切都恍如昨日。虽然论述或许有“身在此山中”见识的局限，但从另一个角度看，尤其在对20世纪下半叶美术的论述中，因作者亲历的缘故，其中不乏真切而具体的感受。在这种意义上，本书似可作为中国美术“从古代到现代”转变过程中的有机部分了。

2008年盛夏

于颐园

目录

从古代到现代（代序）

20世纪中国美术概观 | 9

从古典走向现代——百年中国美术掠影 | 49

抗日战争时期的中国美术 | 54

抗战题材在三个时期美术作品中的不同表现 | 62

年画史上的崭新一页

——关于抗日战争和解放战争时期的年画 | 67

徐悲鸿与中国的现实主义绘画

——兼谈徐悲鸿在中国美术史上的地位 | 75

广大黑土的化身——北大荒版画艺术论 | 83

新中国十七年版画：现实主义的胜利 | 102

北大荒精神与黑龙江版画的创新 | 109

20世纪中国画的写实派 | 112

年画艺术在新时期的处境与前景 | 124

新时期美术的特征 | 134

新文人画略说 | 143

我看七届美展 | 152

走向沉潜

——漫议“九〇春季画展”与“新文人画”及其他 | 155

从人到神和人性的复归

——毛泽东形象创作的“之”字形历程 | 158

美自湘土来——“湖南工笔画展”观后 | 161

中国美术的新纪元——近50年中国美术断议 | 165

中国画在世纪末的选择 | 177

展后说展——“世界华人书画展”记略 | 182

当前的艺术市场与艺术博览会 | 185

中国画创新的两个切入点 | 195

不以心为形役——对当前美术创作中一种倾向的批评 | 200

回顾以前瞻——99岁首美术放谈 | 209

关于美术展览、评选及其他 | 216

在探索中发展——中国画五十年回眸 | 223

2000年寄语——论社会转型期的中国美术 | 230

对特区美术创作的思考 | 236

欢迎你，新世纪美术——主编新年絮语 | 242

齐白石花鸟画艺术二题 | 245

化篆入隶 熔铸金石——宁斧成书法艺术解读 | 252

师造化而夺天工——吴作人艺术简论 | 259

国画家十人艺术简论 | 269

真大写意——崔子范与齐白石的艺术比较 | 287

美术人生——祝贺王琦先生从艺70周年暨90华诞 | 292

陈白一绘画艺术论 | 295

泥土画意 故乡诗情——读《陈天然书画集》 | 303

草原诗情——官布绘画艺术读解	305
清纯洒脱 淋漓自然——读魏传义中国画	309
删繁就简 领异标新——读晁楣版画新作	313
赋自然以诗意——黄铁山水彩画艺术片论	316
中国画学术精诚奖入选画家点评	321
倾注感受——读刘国辉人物画	329
为正气立传——读钱海源雕塑	332
读林墉人物画杂感	335
在传统与现代之间的求索——谢志高水墨人物画评介	340
“天津国画十人展”作品品读	345
程宝泓的艺术突围	348
从容凝重 外柔内刚——读李广桐书法	352
对时空的形象阐释——郭桓“《时空交织》展”观后	354
现代都市的礼赞——读王秋童都市水墨新作	356
周天黎艺术的人文情怀和美学追求	363
凝结永恒——读张新的花鸟画	374
宝贵的艺术	376
借古开今 亦庄亦谐——评旅美画家范新林陶艺作品	378
新奇·诡谲·纯真——读张可欣的画	382
厚土奇葩——读潘鲁生绘画新作	385
时代呼唤力作——简评毕建勋《以身许国图》	388
出于泥火 超以象外——论吕品昌陶艺语言的开拓性意义	390

中国美术论辩百年回首 | 402

20世纪的中国美术研究 | 415

试论当前美术理论建设的任务 | 431

更深刻更全面地开展美术研究——近年来美术研究述评 | 438

中国美术理论十年 | 445

中国美术十年来的变化

——访中国艺术研究院美术研究所副所长邓福星 | 451

《中国美术史》副总主编邓福星答《美术家通讯》记者问 | 458

关于“新文人画”——与邓福星博士谈 | 464

融贯·包容·推进——邓福星先生谈书法研究 | 467

谈现代书法——邓福星先生专访 | 475

高品位的期刊也能办火——访《美术观察》主编邓福星先生 | 483

美术创作要振奋现实主义精神——邓福星先生访谈 | 487

美术研究的新阶段

——访中国艺术研究院美术研究所所长、研究员邓福星 | 490

共和国50年美术回首：我们走过了怎样的50年？

——邓福星先生访谈 | 494

北京：21世纪世界画坛中心？——邓福星先生访谈录 | 501

20世纪中国美术概观

20世纪，中国社会发生了天翻地覆的伟大转变，特别是中华人民共和国的建立，揭开了中国美术史上崭新的一页，美术工作的各个方面均取得了辉煌的成就。为了全面了解新中国美术的成就，先对中国美术的发展历程作一简单的回顾。⁸⁹

第一节 中国美术的发展历程

中国美术的发生，经历了十分漫长的过程。大约在15万年以前，中华民族的祖先丁村人使用的石器，一端有三个棱刃，一端是可以把握的半球形，被考古学家称为三棱尖状器。这种石器在造型上已经具有了形式美的成分。这个时期以及稍晚的石器、骨角器等，业已包含了美术创造的因素。距今约1万多年前的山顶洞人，把兽牙、鱼骨用赤铁矿粉涂染后，串起来作胸饰和腕饰，说明已经有了审美的意识。

许多材料表明，在大约1万年前至4千年前期间，这种还不是完全意义的美术(通常称史前美术或原始美术)有了重大发展。中国大陆上的远古居民，创制了造型精当的石斧、石刀、石镞、骨角雕刻及玉饰等，创制了各式各样的陶制器物，并在陶器上绘制了相当精美的纹饰。中国原始先民的建筑，从开始就有北方的穴居式和南方的干栏式两种系列，在西安半坡村至今还保留着原始穴居的遗迹。阴山、贺兰山地区及江苏东北部的一些岩画可能也镌刻于这一时期。它们构成了

中国史前美术的主要内容。史前美术的显著特点是它的实用功能与审美价值密不可分，而前者往往是更为主要的方面。从对史前遗存的研究可以看出，中华民族早期的审美意识是伴随着他们创造物的审美特征的形成不断发展的，二者相互依存、互相制约，又互相促进。

与中华文明并起的夏商周美术以青铜器、玉器为代表。美术从鸿蒙时代进入文明时代的变化，集中表现为有相当数量的美术作品不再仅仅限于物质方面的实用，而主要为了满足精神的需要。彼时盛行的“尊神”、“先鬼”的观念，使许多器物的造型和纹饰带有自然崇拜和祖先崇拜的意义，因而在审美风格上呈现为威严、神秘的意味。战国时期的美术开始表现狩猎、战争以及宴饮的生活内容，由是出现了情节性绘画。中国最早的帛画也产生于这一时期。不过，其时美术的表现样式仍带有很强的装饰性，甚至是图案化的。这说明它与史前美术相互衔接的关系，只是由圆弧的基调转为方折的倾向罢了。

秦汉美术，从总体看来，与先秦时期比较，呈现出新的面貌：对现实生活的反映和写实性的加强。从气势壮观的秦陵兵马俑到小件动物木雕，从难以数计的画像砖石到某些帛画、壁画，都以比较写实的表现手法，比较直接地反映了现实生活。或者可以认为，秦汉美术奠定了中国美术现实主义精神的基础。秦帝国“席卷天下，包举宇内，囊括四海，并吞八荒”，显示了宏大的气势和雄强的力量。其美术也体现了这一强悍的时代精神和相应的审美风尚。即使在体量和规模上，这些作品也都堪称空前，乃至绝后，如秦陵兵马俑、万里长城和记载中的阿房宫。汉代美术种类增加了许多，主要有俑、画像砖、画像石、石刻、漆器、汉简以及各种各样的工艺品。其中，画像石是只行于汉代的艺术种类，是用于墓室或祠堂建筑装饰的石刻，在全国分

布很广，表现内容十分广泛，大多是墓主人在世时的生活或流行的神话传说、历史故事等，表现手法也非常丰富灵活。刻制方法有阴刻、阳刻、低浮雕、高浮雕，或雕绘结合。实际上，画像石是介乎雕刻与平面线刻之间或者属于二者相结合的一种特殊的美术样式。纵观秦汉美术，虽然不乏风格诙谐、轻松的陶俑和木雕作品，但总体基调当是雄强、博大和古拙。汉武帝时，张骞通使西域，汉哀帝时，又有佛教¹⁰ 11 传入，遂开始了中外文化交流。不过，这一时期的美术尚未受外来文化影响，后世普遍认为，秦汉美术是地道的中国本土艺术。

魏晋南北朝美术处在社会分裂混乱、佛教盛行和学术思想活跃的背景下，从而呈现了自由活泼以及富有智慧的特色。这一时期美术的成就首推佛教造像。敦煌莫高窟、云冈石窟和龙门石窟是诸多石窟中最突出的三处。早期的造像还带有外域的痕迹，后来，渐渐地“汉化”，形成“褒衣博带”的“秀骨清相”，而脱去“胡相”。陵墓石刻也兴盛起来，南朝陵地的石兽可以作为这类雕刻的代表。正是从这一时期开始，出现了关于画家的记载，曹不兴、顾恺之、陆探微、张僧繇等已见诸画史。从后世对他们作品的摹本来看，当时的绘画已经达到了比较高的水平。画家除了摹写对象外，还特别关注相对独立于所表现物象之外的形式趣味。顾恺之《女史箴图》中勾勒衣纹的线条有“春蚕吐丝”以及“春云浮空，流水行地”之说，这显然与当时产生的绘画理论有关。南朝谢赫的“六法论”与顾恺之“迁相妙得”的“传神”理论，对以后的中国绘画产生了深远影响。谢赫的《古画品录》对画家和作品进行了评述，成为最早的美术评论和美术史著作。

隋唐美术以它的辉煌、富丽体现了一个时代的繁荣和开放。和以前相比，石窟造像不仅制作技艺有了提高，而且所表现的内容更加

“入世”。龙门与天龙山、炳灵寺的石窟造像反映了当时佛教造像的最高水平，同时也集中体现了那个时代的精神面貌。在一些石窟中，还有精细的壁画、藻井与佛像呼应，以造成相应的宗教气氛。自魏晋时期就已成熟的壁画有了进一步的发展。敦煌莫高窟中的壁画在隋唐时期呈现出一派辉煌宏伟的景象。在卷轴画方面，出现了阎立本、吴道子、周昉等杰出的人物画家，展子虔《游春图》开启了日益兴起的山水画，花鸟画也具备了一定规模。“唐三彩”既是造型别致的雕塑，又结合以鲜艳润泽的色釉，形成中国特有的一类陶瓷艺术。盛唐时期，工商业的发达也促进了文化艺术的发展。唐代艺术不仅融合了边远地区的各族文化，而且吸收了域外特别是印度和波斯文化中可取的部分。与汉代美术相似的是，唐代美术也具有博大恢宏的特征，不过，比较而言，汉代美术的博大是力量的象征，而唐代美术的恢宏是自信的表现。

从宋代经元代、明代至清代的950年里，中国美术又进入了一个新的里程。以文人画为代表的水墨写意画勃然兴起。文人画把诗的意境、书法的用笔同绘画结合起来，用以抒情言志，并追求一种特有的笔墨趣味。文人画中山水和花鸟的题材占有极大的比重，因而其社会性的意义是不显著的。文人画从一定意义上体现了中国传统艺术的精神，同时也反映了宋代以后中国审美理想的转变。审美趣味由雍容富丽转为典雅清秀。宋代陶瓷艺术取得了重大成就。陶瓷与印染、刺绣及玉雕等的长足发展预示着民间美术将与以宋代画院为代表的宫廷美术、文人士大夫的文人美术发生分流。这种分流，逮明、清之际，更加显著。一方面，宫廷美术极力追求精细华美，料贵工繁，渐渐失去个性，以书画为代表的文人美术在艺术上已臻完善，甚至可谓炉火纯

青，因而似难于再进。另一方面，民间陶瓷、雕刻、年画、剪纸、玩具等以清新、质朴、简练、活泼的特色，成为中国传统美术中的一支，因它贴近生活和大众，而显得富有活力。

第二节 中国美术在近代的掀转

自1911年清帝废止到1949年新中国成立，中国美术发生了重大转折。^{12 13}短短的不足四十年，正是传统美术向当代美术的掀转时期。显然，中国美术的转变同中国社会性质发生根本变化是分不开的。

在20世纪初的二三十年代，反帝反封建浪潮风起云涌。随着西方民主与科学思想的引进，西方艺术思想和西画也进入国门。一批出国留学的艺术学子，归国后纷纷开办艺术教育或开始传播油画、素描、水彩以及写生画法。如徐悲鸿、刘海粟、林风眠以及李叔同、李瑞清、颜文梁、陈抱一、倪貽德、常书鸿等，对于引进西方美术，都从不同的方面作出了贡献。在十几年中，南京、上海、北京、武昌、广州、徐州、苏州等地都建立了美术学校。西方美术的“东渐”主要是以美术教育的形式展开的。从此，在中国全民教育中也确立了艺术教育的地位。

西方美术在中国的传播和渗透，也加剧了中国传统美术自身变革的要求。1917年，康有为发出“中国近世之画衰败极矣”（《万木草堂藏画目》序言）的呼声；1919年，陈独秀撰文提出“若想把中国画改良，首先要革王画（指清初偏重于表现形式的王时敏、王鉴、王翬、王原祁四画家）的命”（《美术革命——答吕澂》）。康和陈虽然不是画家，但他们所指责的“王画”也确实存在中国文人画一味模仿古人、陈陈相因而脱离现实的弊病。这不仅是社会、时代向艺术发出的使命

性的呼唤，同时，也是美术自身在时代精神的感召下对发展生机的寻求。这种思潮对中国传统美术冲击得很猛，但立即遭到不同意见的激烈反对，在当时画坛上出现了前所未有的论争。总之，由此可以看出，在一个社会发生重大变革的时代，艺术不可能脱离现实环境而自我封闭。

1921年，中国共产党成立，带领中国人民开始了艰苦卓绝的反帝反封建的斗争。一批青年在极端困难的情况下，甚至冒着生命危险，以木刻艺术为武器，投入到革命的斗争行列中，他们的美术活动受到中国新文化的先驱鲁迅的热情指导和扶植。如李桦的《怒吼吧》和江丰的《罢工》，就是其中有代表性的作品。这些青年木刻家虽然为数不多，也不是所有的作品都是完全成熟的，然而，在灾难深重的旧中国，在聚讼纷纭、莫衷一是的画坛上，这些画幅不大的木刻作品，以其鲜明的现实性和战斗性显示了新兴美术的活力和生机。美国友人爱泼斯坦评价这些作品时说：“历史上没有一种艺术比中国新兴木刻更接近于人民的斗争意志和方向，它的伟大处在于它一开始就是作为一种武器而存在的。”（《作为武器的艺术——中国木刻》，载1949年4月25日香港《大公报》）

从30年代末至40年代中期，在中国大地上，抗日烽烟漫卷。民族救亡美术成为这个时期美术的主流。1942年5月，在中国共产党领导的苏维埃政权中心延安召开了文艺座谈会，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。《讲话》指出，文艺要为广大的工农兵服务，为民众所创作、所利用。生活是艺术的源泉。同时，还阐释了继承与创新、普及与提高的辩证关系等关于文艺理论的重要问题。《讲话》无疑在当时具有十分重要的现实指导意义，但它并不只限于一个