

中国现代 美术理论 批评 文丛

ZHONGGUO XIANDAI
MEISHU LILUN
PIPING WENCONG

李松

卷

李松 邵大箴
李松 主编
李松 著

一个时期内画家集群之间薪火相传的关系主要取决于艺术道路上的认同和艺术观念、创作理论上的共识。艺术评论工作从画家创作轨迹中理出其创作理论的要害，发现并肯定其原创精神，对评论家自身也是认识上的深化过程。画家、评论家在互动过程中，使创作得到促进和繁荣。

人民美術出版社

中国现代
美术理论
批评
文丛

ZHONGGUO XIANDAI
MEISHU LILUN
PIPING WENCONG

邵大箴 / 主编
李松
李松 著

李

松

卷

人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国现代美术理论批评文丛·李松卷 / 李松著
——北京：人民美术出版社，2011.7
ISBN 978-7-102-05672-2

I. ①中… II. ①李… III. ①美术批评—中国—现代
IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 142698 号

中国现代美术理论批评文丛·李松 卷

出版发行：人民美术出版社
(北京市东城区北总布胡同 32 号 100735)

主 编：邵大箴 李 松

责任编辑：吕 寰

装帧设计：郑子杰 王 玺

责任印制：赵 丹

制版印刷：北京美通印刷有限公司

经 销：新华书店总店北京发行所

2011 年 9 月第 1 版 第 1 次印刷

开 本：880mm × 1230mm 1/32 印张：13.5

印 数：0001—3000

ISBN 978-7-102-05672-2

定价：42.00 元

总序

改革开放以来，我国美术事业的繁荣、美术家们在观念上的突破和在实践中的开拓性探索，是与美术批评家们的努力分不开的。批评家在艺术史上的作用人所共知，毋须赘言。在当今中国美术领域，批评家们的表现是积极、有为的，他们在关注当代中国美术发展、发表批评意见时，力求借鉴美术史的经验 and 艺术的普遍原理，从学术层面提出一些问题，引起美术界同行者的关注与讨论，不仅活跃了美术界的学术气氛，并对美术创作的走向产生了积极影响。我国当代许多美术批评家一般都是在美术史和理论领域某个方面有研究的专家，这在他们的批评文章中有鲜明的反映。

美术批评和美术创作一样，需要有探索精神。探索的过程是艰苦的，探索的结果可能成功，也可能失败，同样充满艰辛，并带有冒险性。正是因为包括美术批评在内的一切探索具有这一特点，它对从事探索的人是一种乐趣，并对社会大众产生吸引力和刺激力，从而对他们有所启发，引起他们进一步的思考。美术批评家们发表的见解，要受客观的检验，受历史的鉴定。从这个意义上说，一切批评文章又都是被批评的对象。回过头来看批评家发表在几年前或几十年前的文章，事过境迁，有的也许已无现实意义，但倘若它们在当时曾经在艺坛引起一些关注和争论，在今天还是有价值可言的，价值主要在于批评家对现实问题的敏感回应，在于探索真理的精神，还有分析问题的方法。小至美术界，大至整个社会，人们的思想应该是自由、活泼的。文化最怕“万马齐喑”或人云亦云，艺术最忌千篇一律或因循守旧。美术批评家们的不同学术见解，反映出美术界活跃的学术气氛，也反映出我们时代的开明和进步，表明我们社会的勃勃生机。从这个角度观察我国改革开放以来的美术批评，应该说是有成

绩的，是和美术创作活跃的情势相对应，是努力追随时代步伐的。

人民美术出版社决定陆续出版《中国现代美术理论批评文丛》，目的不仅是对美术批评家的鼓励，也是为了积累资料，总结经验、成绩，发现缺失，以进一步推动中国美术批评事业的健康发展。首先出版这十本文卷，算是在这方面的尝试。这十位批评家的研究方向各不相同，学术观点也不尽一致。有一点相同的是：他们都是从20世纪70年代末起开始活跃于艺坛，是随着国家改革开放的大潮成长起来的。是时代赐予了他们机遇、才智、力量和勇气。这勇气不仅表现在他们敢于发表自己的见解、奉献自己的才能，还应该表现于有自我反省和自我批评的精神。

笔者有幸忝在十位批评家之列，并受命于出版社为文丛撰写序言，在惶恐之余谨对人民美术出版社领导表示深深的谢意！也真诚感谢为文丛的编辑、出版付出辛勤劳动的朋友们。

即大感

2006年11月，于北京慧谷小区寓所

自序

我生于辛未年腊月初一，按阳历是1931年1月8日。家在天津（当时属静海县）杨柳青镇。由于算命先生说我的生辰八字缺木缺水，一位有学问的先生代我取名为松涛，殊不知“松涛”只是松林中的风声，后来自己常用的笔名是李松，木是有了，水却没有，“智者乐水”，命中注定我不是“智者”。

家中几代都是教书匠；祖父、曾祖父在家中办过私塾，父亲、叔父在中学、小学教书。“家有三斗粮，不当孩子王”。除了书，别无长物，也别无长技。

我的童少年时期在家乡上学，正值沦陷时期，受的是日伪奴化教育。但也听过八路军神话般的传说。

1946年到天津上学，初中二年级起用谿棠笔名给报刊投稿，在《益世报》上登过《英夷来朝及其他》等几篇杂文，在《大公报》上登过评电影《万家灯火》的文章。当时生活窘困，赚点稿费可以买点书和生活用品。有本《抗战八年木刻选》就是用稿费买的。当时自学过木刻，但未得门径，曾参加过1947年天津市艺术节举办的画展，展出木刻人像和一幅名叫《我佛万岁》的漫画，只展出一天，主办者说是“反宣传”拿掉了，倒也未曾被深究。

1949年初，天津解放，报考中国人民解放军南下工作团，南下，经武汉到广州，留在工作团团部工作，后来改为军事院校，主要是做文印（也就是刻蜡版）和摄影绘图（画军事挂图，制幻灯片）工作，还下连队当过文化教员。

1957年离开部队报考中央美术学院，先后在美术史系、中国画系学习。以后留校做校刊和学报《美术研究》编辑，在美术史系当系秘书、助教，教美术史和写作练习课。“文革”中，学校下放河北磁县、石家庄部队农场。1972年调回北京，参加美术展览工作，“文革”以后调出办《美术》杂志，先后任《美

术》《中国美术》两刊物的副主编、主编，直到1992年离休。

离休以后，当过几年炎黄艺术馆副馆长，担任过国家国书奖1—6届评委和两届中国出版政府奖评委，曾经是中国美协第四届理事，两届理论委员会委员，此外还有些编委、委员、顾问等衔，挂名而已，且名实不符。

我现在已属于如李可染先生所说的“时间的穷人”，遗憾的是年轻时，没有良师指导，荒废了很多时间，后来到美院，有了良师益友，却又把很多时间浪费在政治运动上，主观上也没抓紧，一直没好好读书，有些专业上必读的经典著作，也多半是“急用先学”，不曾通读、细读，以致在知识结构上有很多捉襟见肘之处，再下功夫学，已是来不及了。

一

杨柳青是著名的民间木版年画产地，但在我记事时起，它已为天津石印小年画所取代，许多木刻原版被饭店、水铺成批地劈作柴烧。但在家乡人们心目中总还保存着其兴盛时期的美好记忆。我在小学毕业前后，很想对杨柳青年画作些调查，曾在从前年画作坊聚集的运河南岸农村访得一户印过年画的人家，主人很热情地给我讲了有关情况后，从他家房梁上取下一卷尘封已久的年画和素版印刷品，慷慨地送给了我。后来，我在1947年的《商务日报》上写了一篇介绍杨柳青年画的文章，分两期登完，算是为家乡做了点事。

关于杨柳青名称的缘起，我看过镇志上说是当地原名柳口镇，清代乾隆皇帝南巡途经这里，随口赞道“杨柳青青”，因此为名，家乡人颇以此为荣，但我和同学在镇运河南岸的文昌阁附近发现一座明代都御史张中丞的坟。我得到一位老学究的指导，学会拓碑，便和同学一起把坟前石碑上露在地面上的部分拓了下来。碑由徐光启撰文，钱象坤篆额，碑文上明确写着，墓主人于嘉靖甲寅（即嘉靖三十三年，公元1554年）十二月葬于杨柳青。也就是说早在乾隆南巡之前两个世纪已有了杨柳青的名称，镇志、传说都不可信。这件事对我终生的启发就是：写在书上的话不一定是可靠的。

二

入中央美院以后将近半个世纪，我主要是从事两方面的工作，一是美术史教学；二是做编辑工作。我的专业方向是中国美术史，重点有三：一是夏商周美术，二是中国雕塑史，三是现代中国画研究。做编辑的时候，还在美术院校兼课，直到21世纪初。

刚入美院，赶上反右运动，课上得不很正规，当时教我们课的有刘凌沧、李斛、韦启美、杨伯达等先生。刘先生教中国画从临摹入手，是他把着手教会我怎么用毛笔的，他常带我们去故宫参观绘画馆，一幅幅地讲解，领我们迈入中国传统美术的第一道门坎。

一年后美术史系停办，我想转雕塑系，金维诺先生说，你以后还是要搞美术史的，不如转到中国画系。李可染先生也赞成我转入中国画系。当时的中国画系，叶浅予、蒋兆和、李可染、李苦禅、宗其香等先生都在，他们教学方法不同，观点各异，但对传统都有深刻的认识，从老师那里不仅学习了中国画的技法，更主要的是加深了对传统艺术的理解。可惜在中国画系未能学完，中途调出来做学报《美术研究》的编辑了。

60年代初，美术史系恢复，系里分配我当系秘书、助教、班主任和中国美术史教材组秘书。这是我在美术史专业上真正打基础的时期，我在协助老师们做好辅导工作的同时随班听课，那时系里请来了北京大学历史系考古专业的宿白、阎文儒、俞伟超等老师，还有贾兰坡、曾昭燏、郭宝钧、启功、刘桂五、徐邦达、张珩、沈从文等许多著名学者来讲课。古代建筑课我听过两次，一次是宿白先生讲古代建筑史，一次是陈明达先生讲《营造法式》。中国考古学也听过两次，还有金维诺、王逊等先生讲的中国古代美术史和古代画论。此外，我还去北京大学旁听过高明先生讲的古文字学和边疆地区考古等课程。这些，对我后来从事独立的美术史研究都有极大的帮助，从那些不同学术领域的开拓者身上不仅是学习了专业的知识，也学习了他们的治学方法、治学精神。

美术史系复课后，招收新生，分配我教夏商周美术（后来扩展到原始社会

至魏晋南北朝美术)，用的是王逊先生写的教材。我循着教材提示的线索和思路，找到其所涉及的所有作品图像及相关文献，在学习、体会过程中逐渐形成自己的见解。

我用一种很笨的办法学习青铜器艺术知识，就是抄书。例如郭沫若《两周金文辞大系图录考释》，我将全书三百多件两周铜器铭文全都摹写下来并抄录了考释文字，我体会，认真地抄一遍比一般地浏览十遍二十遍效果要深刻得多。后来我发现王逊先生对出土青铜器也下过这样的功夫。我也认真读过容庚《商周彝器通考》、陈梦家《殷虚卜辞综述》，以及一些考古发掘报告。这样，便对以青铜器艺术为主导的商周美术有了一个总体的理解。后来，我发现自己不能花太多的精力于金文甲骨文的研究，而需要着重从美术史角度去思考问题，探讨青铜器艺术的审美特点、创造经验和借鉴意义，以及其在传统艺术发展过程中的地位和作用。

三代美术研究在很大程度上要倚重于考古发掘和研究的成果。考古学的类型学、年代学方法也适用于美术史研究。然而在目的、任务上两者又是有很大区别的。

作为传统艺术的重要源头，三代青铜器、玉器、漆木牙骨雕刻等是美术史上内容特别丰富的研究对象，广泛涉及工艺、雕塑、绘画、书法以至建筑等各个艺术门类。艺术形式美的法则在三代艺术作品中都有充分的体现，尽管在理论上的阐述出现较晚，但在艺术实践上的表现则可直溯到三代时期。

博物馆是学习三代艺术的重要课堂，面对实物写生是学习的重要方法。我每次到博物馆写生，总是选择那些具有美术史研究意义的作品（不一定是精品），经过仔细观察后，画下它的不同侧面、结构关系、细部，解析纹饰的构成规律，并记下当时的印象。这样，可以获得立体的、全方位的印象，也比较容易体会到作者细密的设计匠心。

80年代编《中国美术全集》原始社会至战国雕塑卷时，有机会在北京、上海、湖南、荆州等地博物馆直接接触实物，更是获益良多，直接触摸原作甚至

抱起来掂掂分量，那种感觉对于研究者是太重要了。你是实实在在地感受到它的体量、质地，可以里里外外、上上下下地看到平时观察不到的角度，可以细致地检验其制作技艺的精粗……此刻，它不再是书本上的、博物馆里的，而是你自己的了。

编写美术史是一个集中研究、提高的过程。80年代参加王朝闻先生任总主编的13卷本《中国美术史》的编写，分工担任三代卷主编，和考古学者、美术史家杨泓、杨鸿勋、皮道坚等合作，不仅知识互补，在思维方式、研究方法上也相互借鉴，正如王朝闻所说：编写美术史的过程，也是造就美术史家的过程。

三

考入中央美院之前，在广州，我曾自学雕塑，为朋友作过头像、胸像，自己翻石膏。1956年还去佛山石湾陶瓷厂参观学习两周，了解陶艺从取土、淘泥到设计、制作、翻模、修整、烧制的全过程，当时陶艺艺人刘传、区乾等人都在。也可以说，我是从学习民间艺术入手学习雕塑的。1957年报考美院时先交两篇语文作业，我交的其中一篇便是《漫谈彩塑》。

我对雕塑史的研究，首先是原始社会至两汉时期的早期雕塑，它包括在我讲课范围之内，毋庸多说了。

其次是对南北朝以来石窟寺艺术的考察和研究。60年代初，协助金维诺先生指导学生的专业实习，数次去洛阳龙门石窟和天水麦积山石窟等地。我们对龙门石窟作了全部洞窟的著录，并对这两处石窟的部分重点窟进行测绘，绘制了平面、立面测绘图，一份留给当地，一份带回系里。我们还借鉴北大考古专业的经验，用双层方格网对重点窟的造像进行测绘，我自己也曾爬到古阳洞内的脚手架上测绘过北魏造像龕，测得的图像与平时的视觉印象很不相同。那还是三年经济困难时期，师生自己开伙，煮萝卜干吃，而大家的学习热情很高。现在回想起来，那真是一个难得的机遇，我们可以自由出入各洞窟，不受限制地度量、测绘、记录、拍照，为以后的研究做了重要的积累。可惜不久之后，

美院就又搞起“社教”运动，一切教学和研究都中断了。

这样的机遇，在70年代后期至80年代初期还能遇到，那时有几次机会去云冈、龙门、麦积山、天龙山、彬县大佛寺，与连环画家们一道去敦煌莫高窟、榆林窟，后来又去大足石窟等地，但像60年代那样比较深入的考察机会却不再有了。

着手于中国雕塑史比较系统的研究可以说是被任务逼的。80年代参加《中国大百科全书》美术卷的编写，担任雕塑分科主编，与张同霞、王琮、汤池、李福顺等先生合作，很有收获，不过，严格点说，那还只是梳理，说不上研究。后来又参加上海辞书出版社重新修订《中国美术大辞典》的工作，与钱绍武先生共同担任雕塑分科主编，我花了很长时间思考中国雕塑的总体框架，感到还有很多有待进一步研究解决的课题，有些想法未能被采纳。与有成就的雕塑家合作，我从钱绍武那里学习到不少雕塑专业的知识。之后，又参加《大百科全书》第二版美术类的修订工作。

90年代后期，我参加了外文出版社与美国耶鲁大学出版社共同编辑出版的《中国文化与文明丛书·中国古代雕塑》，一起合作的有中美两国学者杨泓、巫鸿、安吉拉·法尔科·霍沃等先生。在中国雕塑总体框架纵向年代发展和横向的雕塑种类、样式的综合把握上曾作过多次反复的推敲。中外学者在研究和写作方式、艺术观念、对艺术史的认识角度等多方面都有一个相互理解、磨合、吸纳的过程。我们合作得很愉快。我分工撰写后期（宋元明清）宗教雕塑部分和全书序言，这样就促使我把中国雕塑史的研究整体贯通了下来。这个时期石窟寺艺术中衰而寺观彩塑兴盛，藏传雕塑有突出的发展。后期宗教雕塑自有其辉煌的一面，但过去的美术史著述多偏重于早期而对后期作品的研究论述不够。在编写完稿后，也还感到有很多不足，还有不少空白点。例如明清时期作为全国政治文化中心的北京地区故宫、寺庙、皇家园林中的官式雕塑就还缺少最基本的调查研究。更艰难的课题是如何从古代丰富的雕塑遗存中，梳理出民族雕塑创作的理论和审美经验，以至于雕塑材料、制作技艺等等，都还是有

待深入研究的课题。

我写过一些雕塑方面的文章，后来结集为《土木金石——传统人文环境中的中国雕塑》一书，算是抛砖引玉吧。

四

对于当代画家的个案研究，我是从70年代后期编撰《徐悲鸿年谱》开始的。年谱体例受到我的朋友王观泉所著《鲁迅年谱》的启发，将传主的事略、自述，与他人有关记述、历史文化背景相互参照。如此，研究一个人也就了解了他周围的文化圈和时代、文化背景，把握了一个历史时代的断面。后来我编写《20世纪中国画家研究丛书·李可染》年表部分也循此体例而更加详尽一些，成为全书重点篇章。平时我写画家评论文章，也习惯将其生平和创作编个艺术活动年表，这样容易比较清楚地把握住其创作道路发展的脉络，找出其在当代美术发展上的定位，不致写得颠三倒四，编年表的过程涉及的人和事件常常会引发一些新的思路，提出一些新的研究课题。

对于当代画家的研究，我着力较多的是齐白石、徐悲鸿、李可染、黄胄、徐希等人。重点画家的个案研究往往会涉及一个画家集群。例如研究李可染，必然要涉及他的师辈齐白石、黄宾虹、林凡眠、徐悲鸿等人，他的同辈画家张仃、关良、吴作人、叶浅予、吴冠中等，他的学生黄润华、张凭、李行简、李宝林、李小可、张步等。对这些画家的分别研究过程中可以把握住其间存在的多种内在联系。他们又与同时期其他的画家集群存在着错综复杂的联系，这就给当代美术研究提出诸多新问题，带来很多探讨的乐趣。这种研究并非都是很有计划的，有的是由于别人约稿或偶然机遇，但积累多了，资料本身就会呈现出其内在关联，组成不同版块，诱使你或强迫你不能不把已经开始了的研究深入下去。

一个时期内画家集群之间薪火相传的关系主要取决于艺术道路上的认同和艺术观念、创作理论上的共识。艺术评论工作从画家创作轨迹中理出其创作理

论的要点，发现并肯定其原创精神，对评论家自身也是认识上的深化过程。画家、评论家在互动过程中，使创作得到促进和繁荣。

五

做编辑工作不仅是“为他人做嫁衣裳”，也是极长学问的工作。专业刊物的编辑工作随时会遇到各种不同学术领域的稿件，也有涉及当代学术思潮的问题。不容你回避，强迫你去学习、研究、思考，作出分析判断。比关起门搞研究困难多了。在美术编辑部十五六年，是在不同画种、不同学派，在古与今各种不同领域中穿插往还，有不少苦恼，也有不少收获。编辑部的老上司有华君武、蔡若虹、王朝闻、王琦等师长，有何溶、吴步乃、丁永道等资深的老编辑，还有更多的年轻人和临时借调来帮助工作的学者。我在多方面都曾得到过他们的帮助，而合作时间最久的是邵大箴。他学识渊博而又有工作魄力。80年代中期，《美术》遇到出版危机，出版社不能继续担负出版了，他骑上自行车，到处联系想办法，最后是请来几位同志用自办发行的办法解决了困难。他深知我这个人办事能力不行，便把许多难办的事都自己包揽了下来。我们的合作是编书或组织一些学术性活动，有些单位和出版社也常把我们撮合到一起。例如帮北京画院编写《北京绘画史》，帮人民美术出版社编《中国美术百科》。只是有一件事我没做好：他主编的《中国20世纪美术史》，让我分工编写年画、连环画、宣传画和农民画部分，迟迟未能交卷，让他为难了。

做编辑工作对写作规范也是很好的学习、锻炼，也养成了一些“积习”，爱挑人家的书或文章中行文的毛病，不过也有被人家抓住小辫子的时候，或是自己发现了一些错处。自己感到尴尬毕竟是小事，令谬种流传，贻误他人实在是罪过。写出文章，印在书上，是一件令人提心吊胆的事，等到发现了错误，往往是想改也来不及了。选入这本文集的个别文章，有的就有过硬伤，幸好还有机会改正，这要大大感谢人民美术出版社了。

这么多年，金维诺老师一直关心、指导我，有些研究课题是他分配给我的，

最近，他叫我协助他做《中华大典》中《艺术典》的组织 and 编写工作，使我一直还在继续着未完成的课堂作业。

六

今年六月，日本朋友马晓、王荻地为我在东京举办了一个“青铜器铭文书道展”，我非书法家，更不敢奢望办书法展，而作为文化交流，能够引出一些有趣的话题，倒也是一件有意义的事。

我开始练写商周金文，始于60年代初在美院讲三代美术史之时，开始是为了识字，后来慢慢体会到它和甲骨文其实是中国书画艺术的源头之一。面对三千年之前这些书（绘）、刻、铸在青铜器上的文化遗存，常常会感受到一种意外发现的乐趣。

商周金文之中很多是以象形或会意手法表现的图形文字，其中蕴含着丰富的古代文化信息，超越时空，超越地域，结合文字内容，人们分明可以从中获知古代社会的许多生活内容、制度、习俗、宇宙观念、宗教信仰，以至审美意趣。而其刚劲有力的笔线、极富创造精神的图形结构组合，正是传统书法与绘画的渊源所自，体现着东方文化的精神。我在书写时，力求从中揣摩古人构字、书写、雕刻之时的心思之所在，力求保留下经过铸造之后形成的苍古气息。原原本本地临习，不掺杂个人的成分。这种做法会为书法家所不取，但我确实设想以此作为自己的“书法”创造。荻地告诉我，日本朋友在座谈时，有人说：看了这些古代文字，“重新回到远古的美，得到很好的启发”。我想说的是：这也正是几十年来，三代吉金文字深深打动我的地方。

2006年7月 于北京安外



总序	1
自序	3
一 世纪回望	
中国画发展一世纪	3
20 世纪的人物画	13
20 世纪前期的湖社与京津地区画家	33
忧患奋争的现代里程	61
大起大落	77
峰回路转	97
朝向波峰涌动	102
城市变革推动绘画变革	117
水墨画发展的又一历史机遇	126
二 辐射交融	
辐射·交融·互补	135
立足浙江 走出浙江	146
吞吐大荒	151
雄风北来	157
西北风又起	160

三 追源溯流

中国艺术的深厚底蕴	165
理论的勇气	190
论吴、黄同异	219
诗亦是画 画亦是书	232
论“合作”	238

四 个案研究

齐白石晚年的绘画	247
山水画转型一例	259
论李家山水	268
大壮之美	286
画家·学人郭味蕖	293
生活之路	303
不可替代的历史真实	315
作为美术史家的王朝闻	319
韧性的开拓	327
美术史论家王逊	333

五	民族民间	
	大草原上空的神鹰	343
	偏师借重年连宜	352
	谈贺友直的连环画创作《朝阳沟》	364
	令人生敬的伟构	371
	王树村和《中国年画史》	380
六	展览出版	
	画以馆重 馆以画重	387
	圆世纪之梦	391
	跨世纪的美术出版工程	399
	军功章的一半	406
	学术成就	410