

# 中国现代 美术理论 批评文丛

ZHONGGUO XIandai  
MEISHU LILUN  
PIPING WENCONG

水天中

卷

只有那些感动我、震撼我的人和事，才会启动我的思考，我才执笔写出一些自以为值得保留的文字。从古代美术史转向现代美术史，从整体观察转向具体人物和现象的研究，从艺术本体转向艺术的社会环境，都与这种思想倾向有关。

邵大箴

李松

主编

水天中 著

人民艺术出版社

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  
水天中 著

水天中  
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·水天中卷 / 水天中著.  
—北京: 人民美术出版社, 2010. 11  
ISBN 978-7-102-05296-0

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 213858 号

## 中国现代美术理论批评文丛·水天中 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 衰 张啸东

装帧设计: 郑子杰 王 玺

责任校对: 朱 布

责任印制: 文燕军

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

---

2010 年 12 月第 1 版 第 1 次印刷

开 本: 880mm × 1230mm 1/32 印张: 12.25

印 数: 0001—3000

ISBN 978-7-102-05296-0

定价: 39.00 元

# 总序

改革开放以来，我国美术事业的繁荣、艺术家们在观念上的突破和在实践中开拓性探索，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。是时代赋予了他们机遇、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。

邱大泳

2006年11月，于北京慧谷小区寓所

# 自序

我出生于上世纪30年代，成长于交织着传统文化气息和西方政治思想的家庭，评议时政，臧否人物，品鉴诗文，是我成长中所习惯的日常氛围。我和姐弟在学业、谈话、写作、绘画上如果表现出一点与他人不同的独特性，必定会得到父母兄长的鼓励。然后在50年代初期进入原为“西北军政大学艺术学院”的西北艺术学院接受“革命文艺教育”，新的环境要求我在思想、言行上与大家保持一致，这对我确实是“脱胎换骨，洗心革面”的过程，后来是接二连三的政治运动和思想改造。其间遭遇与我不幸的兄弟姐妹相同，也与中国的大多数知识分子相似。

中年以前的几十年间，不但生活环境天翻地覆，我的心理与知识结构也发生巨大变化。“文革”前夕有熟悉我的人评说我的思想状态，说我不属于50年代的人，甚至也不属于40年代的人：“思想上承袭了五四知识分子，资产阶级文化观念的浓厚，超过了大你十岁的同事”。当时得到这种评价，能不悚然？但也使我有了一点自知之明，在“革命大批判”中想起这些话，反倒使我有一点心安理得。

写作和绘画是我自幼养成的爱好，虽然以后工作和环境不断变化，始终没有专事写作或者绘画的客观条件，但读书、写作和绘画从未中断。例如我在甘肃河西荒漠上为新开垦的荒地放水（与内地农田浇灌不同，那可是十分艰巨的劳动）的间隙，一手扛铁锹，一手持古典文学名著，让一同劳动改造的难友哂笑；更为极端的例子是“文革”初期，我被工作组划为“三类半”人物，既不能参加革命群众的批斗活动，又轮不到被革命群众批斗。正是在那一两年里，我认真读了许多内部出版的世界史和西方哲学著作。这当然要感谢我所在中学

的图书馆管理人员，在图书馆停止开放的时候，竟然把钥匙交给我。在那种环境中读书，自然免不了“临深履薄”的心态，但在火热的革命运动中擅入学馆书山，简直可以算是海内奇闻。如此这般的治学历程，学识的纷乱驳杂不成系统自在意料之中。

1978年底恢复研究生招考，我作为国内艺术专业第一批研究生中的一员，有幸进入文化部文学艺术研究院（今中国艺术研究院）研究生部，研究院开放宽厚的环境使我领略了古代学人以“春风时雨”比喻受教于贤者的心境。但如前所述，原先学识的积累状况，决定了我学术思想和研究路径的驳杂零乱。像大多数80年代的文科研究生一样，我也有一些强烈而又蒙昧的理想，想象建构新的，具有历史正义和人性光辉的艺术史天地。如所周知，对于我们这一代人来说，达到这样的目标实际上力所难及。这本文集大体反映了我在文化废墟上（请注意，这是我对自己当年学识的比喻）搭建理想家园的努力。

20世纪80年代初期的文化气氛，激励我关注现实艺术动态。但我的导师朱丹和具体指导我美术史学业的温廷宽、谭树桐先生，出于对我原有写作状况的肯定，希望我从事古代绘画史研究，于是我陆续写出几篇北宋画家个案研究的论文。在古代艺术史中选择两宋，是基于这样的认识——在整个中国美术史中，历史文献和绘画作品的留存，在那个阶段保持了最佳平衡。这种选择也反映了我在艺术史研究中，对玄虚理论的不感兴趣。而顾炎武以采铜铸钱比喻古今学人治史的名言，更使我自警：“今人纂辑之书，正如今人之铸钱。古人采铜于山，今人则买旧钱，名之曰废铜，以充铸而已。”我决心不做“春铤破散”的“两失”之事，哪怕所得有限。

进入美术研究所工作以后，温廷宽、谭树桐等先生对我在研究方向上的转变给与充分的理解，并且分配我有关中国现代美术史的研究课题。所以，我作为美术历史及理论研究人员的历程，是从中国现代绘画史的研究开始的。虽然在80至90年代之间，我承担了一些并非学术研究的研究院工作，以大量时间和精力不断地检查批判，但我内心毫无50至60年代的绝望。

这本文集收集了从20世纪80年代前期，到2007年我写的美术评论和画家介绍文章。文章涉及美术思潮、美术创作、美术家和这些思潮、创作以及美术家所处的历史环境。这些文章显然缺少“系统性”和“理论性”，体例不一，不符合学院论文的规范，但自审确实是个人独立思考的结果。而且其中有一些曾被认为表现了某种错误思想。但它们大致涵盖了这一阶段我所关注和思考过的艺术问题，也包含着当时的境遇和心情。回头再读，当时的环境、人物和气氛便浮现眼前。

例如1982年在恭王府一间原先是清洁工堆放扫帚、簸箕的小屋里，一边翻阅几十年前的旧杂志，一边在文学艺术研究院那种500字大稿纸上写《中国画革新论争的回顾》，例如《中国美术报》发表《美术理论的春天》发言摘要后，引发几位马列主义理论家的批注和汇报，于是有爱护我的前辈到我住处来，劝我为工作前途着想作一些解释而被我断然拒绝后的苦笑；例如写出《“国立艺术院”画家集群的历史命运》后投寄某刊物，被编辑以不符合正确的历史解释为由而退回，例如应约撰写中国现代美术历程序文，经审阅后被告知文章的看法是符合历史事实的，但“不能这样发表”。如此这般的经验太多，使我变得麻木，听到类似的批评或者“忠告”，我一点诧异或者意外都没有，反倒觉得饶有兴味。当然，这只是对我自己来说是一种“兴味”，新一代读者如果觉得“卑之无甚高论”也十分正常——我们的文化环境与艺术家的思想已经发生了沧海桑田的变化，过去认为大逆不道的言论，现在早已成为淡而无味的老生常谈。将其汇集成册的意义，主要在于它反映了一个处于社会思想、文化转折期间的知识分子如何看待近百年中国美术的流变，如何理解在他之前和与他同时的美术作品，如何评价处身波诡云谲的社会变革中的美术家之立身行事。当然，通过这一切，最终反映的是写作者个人的思想状态，历史大背景下的独特性。

从学习经历和发展趋向看，我原先学习绘画，养成以感觉和形式选择评价作品的习惯。从事评论撰述，自然带有这方面的偏重。但随着年岁增长和阅历



累积，越来越重视历史环境对美术的发展、对美术家命运的影响和牵制。历史环境、文化氛围特别是和个人心性的缠绕纠结，造成20世纪中国美术的特殊形态。无可避讳的事实是，政治威权对艺术以及从事艺术的个人命运的决定性影响，研究和揭示其中的关系，成为我思考的基础和目标。

这本书涉及的美术现象和美术家，当然不能涵盖现代中国美术发展的所有方面。但其中内容大都从理智及感情方面吸引或震动了我，还有一些是我所亲身体会而难以忘怀的。前辈美术史家并不如此看重个人体验，但我偏狹的资质，总觉得只有那些感动我，震撼我的人 and 事，才会启动我的思考，我才会执笔写出一些自以为值得保留的文字。从古代美术史转向现代美术史，从整体观察转向具体人物和现象的研究，从艺术本体转向艺术的社会环境，都与这种思想倾向有关。这使我的思考和写作具有明显的感情色彩，知我罪我，多出于此。



目录  
CONTENTS

总序 .....	1
自序 .....	3

## 一 历史回顾与现实思考

迎接美术理论的春天 .....	3
中国画革新论争的回顾（上篇） .....	4
中国画革新论争的回顾（下篇） .....	27
中国画论争五十年（1900—1950） .....	47
“中国画”名称的产生和变化 .....	66
进入新世纪的水墨画 .....	73
振奋“写意精神” .....	82
“可怜相”与“时世妆” .....	87

## 二 当代绘画评论

关于乡土写实绘画的思考 .....	93
走向现代文化的中国油画 .....	98
关于20世纪中国肖像的思考 .....	105
现代中国文化与现代中国风景画 .....	113
20世纪中国油画的四个阶段及其代表性人物 .....	131
当代油画创作印象 .....	138
对当代中国油画的观感和思考 .....	144
说“反讽” .....	158

“国立艺术院”画家集群的历史命运 .....	162
“难道生活是这样的吗” .....	179
历史环境与艺术的意义 .....	187
“文革美术”是什么 .....	192
有关美术展览与美术馆事业的断想 .....	197
当代艺术问题 .....	209
西山会议 .....	216
历史记忆与现实追问 .....	230

### 三

### 时代、社会与艺术

林风眠的人格美 .....	235
林风眠的历史地位 .....	240
话说常玉 .....	249
荧屏内外的潘玉良 .....	258
卫天霖 .....	264
画家的永生 .....	274
在墨与色之间苦斗的赵春翔 .....	285
永远的李青萍 .....	290
张仃山水画蠡测 .....	294
画里涛声 .....	298
朱德群和他的画 .....	304
“全球化”浪潮中看吴冠中 .....	311

诗性的沉思 .....	315
当代画家点评 .....	320

#### 四 放眼域外

印象派绘画在中国 .....	351
俄苏美术对中国当代美术的影响 .....	360
德国艺术史上丑恶荒诞的一章 .....	368
水天中简历与学术年表 .....	373

YI LISHI HUIGU YU XIANSHI SIKAO

# 历史回顾与现实思考



# 迎接美术理论的春天

也许是因为三十多年来，预报文艺的春天即将到来的通知发得太多，以致人们对于世界上是否会有真正的春天，也产生了怀疑。但改革和开放政策确实改变了中国社会的气候，大好形势已经泽及文学艺术。美术史、美术理论和美术批评的迅速发展，预示着春天的来临，而最能传达春消息的“物候”，便是青年理论工作者的出现。他们未发预告，不待批准，蓦然绽开，破土而出。等到人们感觉到他们的存在时，风霜冰雪已经奈何他们不得了。以他们为代表的理论新风，猛烈冲击盘踞艺坛多年的“经学”的思想方式。这种方式首先是尊崇一种文艺思想为神圣不可侵犯，然后以此为一切研究的出发点和归宿。纷纭繁富、千姿百态的艺术现象，被一一塞进神圣思想的框格。述古论今，修史立论，任何问题的展开和解释，都以验证一种文艺思想之英明为最终目的，都是同一种文艺思想的注解和引申。这种削足适履的研究方式，不但损害了艺术创作，也损害了理论自身。

当然，青年艺术家的崛起虽然预示了春天的到来，但这春天并不专属于青年人。从艺术和学术探讨的角度看，每一个从事艺术或艺术理论探讨的人，都是登高的竞争者。

这篇短文是1985年12月在北京举行的全国美术理论工作会议上的发言摘要，原载1986年1月20日《中国美术报》

# 中国画革新论争的回顾（上篇）

中国画革新问题的论争，如果从五四新文化运动算起，已经延续六十多年了。论争的长期性正好说明了问题的重要性。虽然直到今天，还没有取得一个使大家都满意的结论，但论争确已引起中国画创作实践的巨大变化。人们在论争中，对于中国画和中国画革新问题的认识确已有了明显的进展。历史的回顾能使人弄清楚他在历史运动中的位置，和他正在起的作用，使人弄清楚给了他接力棒的人是从哪里跑来，而他又将跑向哪里去。对于争论的新参加者，了解过去，也许可以减少我们在原地踏步。温故而知新，希望通过简略的回顾，使讨论开展得更更有目的和更有效益，也使新的参加者和对这些论争有兴趣的人了解它们的来龙去脉。至于这场论争的总结，我认为，那不是美术史家或美术理论家能做的事，那要由画家来做，由整整一代甚至好几代画家的绘画实践来做出中国画革新的总结，美术史家只不过把它记录下来而已。

## 一

近百年来，慨叹传统绘画之衰落者颇不乏人，但能够追本溯源，把它作为一种历史发展的颓势加以批判的，则当首推资产阶级改良主义者康有为。康有为关于绘画的议论本不属于本文讨论的范围，但他却给这场论争以深刻影响。所以谈中国画革新的历史，不可不涉及康有为。1917年，康有为在他的《万木草堂藏画目》中慷慨陈词：“中国近世之画，衰败极矣！”他认为衰败的根源是宋元以来的文人画家大发写意之论，排斥写形之作，“后生摊书学画，皆为所蔽。奉为金科玉律，不敢稍背绳墨，不则为犯大不韪。……只有涂墨妄偷



古人粉本，谬写枯澹之山水及不类之人物花鸟而已。”改变这种局面的办法是从理论上加以廓清，“而中国之画乃可医而有进取也”。康有为的绘画思想是他所鼓吹的“新学”的一个组成部分，自然从学习西方方面觅求出路。早在1904年，他参观了意大利一些著名博物馆的藏画后，就深感“吾国画疏浅，远不如之。此事亦当变法”。（《意大利游记》）他寄希望于未来：“它日当有合中西而成大家者，……如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝，国人岂无英绝之士应运而兴，合中西而为画学新纪元者。”如果清末民初的画坛是一潭“吹不起半点涟漪”的死水，那么资产阶级改良主义的文化运动，正是打破当时画坛沉闷的第一阵风暴。不论当时画界对康有为的主张作何评价，其基本观点则为后来论画者多所吸收。康有为虽然大声疾呼画学之衰微，但由于历史地位和政治立场的局限，他不可能成为新文化运动的开拓者。因此他的那些见解还只能说是中国画革新论争的前奏。首先旗帜鲜明地提出“美术革命”的是吕澂和陈独秀。

1917年12月，吕澂以《美术革命》为题，致书陈独秀，该信发表于1918年1月出版的《新青年》杂志（第6卷第1号）。

记者足下：贵杂志夙以改革文学为宗，时及诗歌戏曲，青年读者，感受极深，甚盛甚盛。窃谓今日之诗歌戏曲，固宜改革，与二者并列于艺术之美术尤极宜革命。……呜呼！我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不极加革命也。革命之道何由始？曰，阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。阐明有唐以来绘画、雕塑、建筑之源流理法……使恒人知我国固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。

吕澂并没有直接提出改革中国传统绘画，也没有明确主张吸收西方美术，但他在信中高度评价意大利诗人玛黎雅蒂氏“刊行诗歌杂志，鼓吹未来新艺术主