



南京艺术学院美术学学科
名师研究

俞剑华
卷

周积寅
王宗英 著

东南大学出版社

南京艺术学院美术学院学科
名师研究

俞剑华 卷

周积寅 著
王宗英

东南大学出版社

·南京·



图书在版编目(CIP)数据

俞剑华/周积寅,王宗英著. —南京:东南大学出版社,2012.11

(南京艺术学院美术学学科名师研究)

ISBN 978-7-5641-3800-4

I. ①俞… II. ①周…②王… III. ①俞剑华
(1895~1979)—人物研究 IV. ①K825.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 247270 号

装帧设计 谢燕淞 夏媛媛
版面设计 刘庆楚
责任编辑 刘庆楚
责任印制 张文礼

俞剑华

出版发行:东南大学出版社
社 址:南京四牌楼2号 邮编:210096
出 版 人:江建中
网 址:<http://www.seupress.com>
经 销:全国各地新华书店
印 刷:江苏凤凰盐城印刷有限公司
开 本:787mm×1092mm 1/16
印 张:23
字 数:574千字
版 次:2012年11月第1版
印 次:2012年11月第1次印刷
书 号:ISBN 978-7-5641-3800-4
定 价:188.00元

本社图书若有印装质量问题,请直接与营销部联系。电话:025-83791830

总 序

毋庸置疑,名师与高徒是检验一所大学、一个系科之历史与成就的最为有力的标尺。名师不乏高徒,而高徒则又往往成为名师。自1912年刘海粟创办“上海图画美术院”(后更名为上海美术专门学校)始,到1952年由上海美专、苏州美专、山东大学艺术系于无锡合并为华东艺专,再到1958年迁址南京、次年升格更名为南京艺术学院,几经沧桑变迁,南京艺术学院的美术学学科文脉已逾百年之久。我们之所以在全国同类艺术教育院校中备受瞩目和关注,其重要缘由正在于名师汇聚,文脉的薪火相传有序而得力。

在南京艺术学院美术学学科百年的历史沧桑中,无数人的人生和命运与其发展互为纠结、血脉相连,南艺为他们提供了施展才华的舞台,而他们在美术学上的成就以及人格魅力则成为南艺的百年文脉中不可或缺的重要组成部分。张大千、黄宾虹、潘天寿、潘玉良、陈之佛、谢海燕、朱屺瞻、吕凤子、丰子恺、关良、刘抗、郑午昌、倪貽德、傅雷、颜文樑、吕斯百、蒋兆和、罗赤子、汪声远、李超士、常书鸿、俞剑华、刘汝醴、温肇桐、陈大羽、李长白、苏天赐……,正是这一大批现当代美术史上显赫的身影构成了南京艺术学院这百年老校的动人华章,也印证了“所谓大学者,非谓有大楼之谓也,有大师之谓也”的著名论断。

艺术对于一个人乃至对于一个时代、一个民族的作用不容忽视,然而在我国现当代功利主义思想对艺术教育的冲击同样尤为明显。刘海粟先生早在1936年《艺术的革命观——给青年画家》一文中便指出:“看现在的教育组织法,专提倡工科、理科及生产科(即职业教育),觉得文艺没有用的。诸如此类,可证明当道者并不明白艺术教育的重要性。我不反对理科,也不反对工科,更不反对职业教育。不过这些都属于物质的。但精神的也非要注意不可。一个人生活在世界上,不仅光为了吃饭,有时他的精神生活

比物质生活更重要。一方面要解决口,一方面也要解决耳朵和眼睛。耳眼完全根据于感官方面的,换言之,就是精神生活的工具。故不仅是吃饱穿暖就算了。在这里我们尽可以简单的明了艺术是什么东西了。艺术反映了一个时代的精神,体现了一个时代的思想结晶,同时表达了一个民族的文化特性。凡是一个民族的强盛和衰落,一定客观地反映在它的艺术上。我国近百年来文艺的盛衰交替,正是反映了这个客观的现实。”时过境迁,刘海粟先生的话似乎更具现实意义。不过人们对艺术的精神需求较之以往显然是大大提高了,尤其是当人们沉浸于物质盛宴的浮华表象下,我们更是感受到一些艺术大家以及艺术教育名师的重要价值。欣慰的是,我们南京艺术学院拥有着如此众多的已进入史册的画家、美术理论家、美术教育家。应该说,他们作为一种最珍贵的艺术资源不仅属于南艺,更属于我们整个中华民族。

故而,值南京艺术学院即将迎来百年华诞之际,我们决定出版这套“南京艺术学院美术学学科名师研究”系列丛书。基于历史上在南京艺术学院工作过的名家数量众多,因此我们这套丛书所选的研究对象仅限于一些长期执教我校的成果卓著、影响深远的美术名家。第一批我们率先推出他们中的十二位:刘海粟、陈之佛、谢海燕、郑午昌、颜文樑、罗赤子、俞剑华、刘汝醴、温肇桐、陈大羽、李长白、苏天赐。他们不仅碑留艺坛、籍著我院史册,而且在美术创作、美术理论和美术教育等几个主要方面对构筑我院美术学学科具有突出的奠基和引导作用。我们研究的指向和涉面在于,追溯名师的生平和事艺轨迹,揭示名师的创作和教育思想,评析他们的学术成就,诠释他们的治学风范。我们期望在研究中尽量避免只是停留在史料的钩沉、资料的编辑上,而是能向纵深推进,由表及里地作立体性的观照,让我院在美术学学科的建设过程中一直融汇着名师们的教育思想、学术精神,在时代的光照下,面貌日新!同时当我们追忆他们非凡的人生以及杰出的艺术贡献的时候,更希望在他们灿烂光辉的映照下能产生新的名师与高徒。这也正是我们编辑出版这套丛书的主旨所在!

南京艺术学院美术学院院长 张友宪

2011年10月31日于二乾书屋

目 录

总 论	1
第一章 俞剑华的生平与交游	16
第二章 教育篇	45
第一节 俞剑华的教育历程和教育成果	45
第二节 俞剑华教育中的爱国主义	46
第三节 俞剑华教育的认真和严格	48
第四节 对学生鼓励、提携不遗余力	53
第五节 俞剑华美术教育的贡献	54
第三章 理论篇	57
第一节 俞剑华的学术历程	57
第二节 俞剑华的美术史论著作	68
第三节 俞剑华的美术思想	69
第四节 俞剑华的治学特点与治学方法	85
第五节 俞剑华学派	106
第四章 创作篇	122
俞剑华在 20 世纪美术史中的地位和贡献	138
俞剑华年谱增订本	142
附录一 俞剑华论文精选	174
国画通论 1928	174
中国山水画之写生 1935	182
中小学图画科宜授国画议 1935	186
画论罪言二十一则 1936	192
今日国画家应有的觉醒 1936	204
七十五年来的国画 1947	206

谈文人画 1959	209
再谈文人画 1959	212
《石涛画语录》研究 1959	248
写真 传神 写心——漫谈中国人物画的特点 1961 ...	262
山水画的时代精神 1961	265
“扬州八怪”的承先启后 1962	268
 附录二 名家亲友述评追忆俞剑华	275
踏遍青山人未老——观“俞剑华画展”偶感 傅抱石	275
《俞剑华画集》序 谢海燕	277
我国现代美术史学研究的杰出先驱者——纪念俞剑华先生 邵大箴	280
功在筑基与铺路——评俞剑华的画史研究 王伯敏	282
俞剑华和“俞剑华学派” 马鸿增	287
从俞剑华到 20 世纪中国美术史学之转型 梁 江	291
俞剑华中国绘画史论研究的成就与特点 陈池瑜	293
20 世纪进化论美术思潮中的另支别派——观“俞剑华画展” 偶感 林 木	306
俞剑华与传统美术史学 徐建融	311
奠基如磐 学风致远——写在俞剑华学术研讨会之前 刘伟冬 樊 波	314
承前启后 奠基筑路——试论俞剑华学派 林树中	320
俞剑华老师永远是我学习的楷模 周积寅	334
榆园追忆——俞剑华生平点滴纪实 俞述翰	338
我的父亲俞剑华 俞孟玲	350
缅怀与展望——“俞剑华学术国际研讨会”纪要 朱光耀 张曼华	359

总 论

俞剑华(1895—1979)是 20 世纪著名的美术教育家、书画家,海内外享有盛誉的美术史论泰斗。俞剑华一生勤奋,挤出一切能利用的时间,从事科研和教学,真正做到了“著作等身”。初步统计,俞剑华建国前后出版的著作有 17 种,译著 1 种,因故未出版、内部印刷及存稿 24 种,合计 42 种(不包括游记和小说),专业论文更是不计其数,总其一生著述在一千多万字,在中国美术史、中国画论的整理与研究上,作出了巨大的贡献,为美术史论界所罕见。

俞剑华的美术研究主要集中在 20 世纪 60 年代之前,因此,要理解俞剑华在中国美术史上的地位和对 中国美术史研究的贡献,必须明晰 20 世纪上半叶中国美术学研究的状况。

美术学是一门新兴学科,这个词汇的提出和运用是在 20 世纪 80 年代,在此词汇提出之前,关于美术的研究一直没有停止过,但是美术学作为一门学科宣告独立,会促使学术界更自觉地按照学科发展的规律进行研究。陈池瑜先生在《中国现代美术学史》中对美术学的定义、研究对象、研究方法作了界定:“美术学是人文学科的一个组成部分,是一门研究美术现象及其规律,研究美术历史的演变过程,研究美术理论及其批评的科学。换句话说,美术学要研究美术家、美术创作、美术鉴赏、美术活动等美术现象,同时也要研究美术思潮、美术理论、美术美学、美术史学。此外,美术学还要研究本身的历史,即美术学史,就像哲学要研究哲学史一样。美术学既可以运用自己特有的方法进行研究,也可以借鉴哲学、美学、心理学、社会学、文艺学的方法进行研究,因此对美术学的研究还可以同其他学科的研究结合起来,形成美术学研究的边缘地带或者形成新的交叉学科,例如美术社会学、美术心理学、美术市场



俞剑华先生(1895—1979)

学、美术管理学等等。”^①可见,美术学既研究美术实践、美术现象,又研究美术理论,包括研究美术学自身。一个新学科的建立既是一个学科理论积聚的结果,也是一个学科向纵深发展、不断完善的过程。美术学研究的广度决定了其系统理论的建构非朝夕之事,20 世纪的老一辈美术史家筑基铺路,为美术学学科的发展做了基础建构,俞剑华就是其中一位。

20 世纪上半叶的美术史研究

20 世纪上半叶美术学研究的贡献,首先体现在美术史研究方面。20 年代中期一批优秀的美术史家对中国美术通史和绘画通史进行了系统的整理和研究,出现了一批用现代方法研究和写作的比较系统的美术专史。因为在此之前,没有贯穿始终的中国美术史和中国绘画史,即使是古代的通史著作,到了 20 世纪也已经成为断代史。所以,20 世纪美术史家们的美术通史研究都是具有开创性的。这一时期,主要的美术通史和绘画通史有:姜丹书的《美术史》(1917)、潘天寿的《中国绘画史》(1927)、陈师曾的《中国绘画史》(1922),这主要是为当时高等院校和中等院校的美术教育编写的教材;还有就是郑午昌的《中国画学全史》(1929)、傅抱石的《中国绘画变迁史纲》(1931)、滕固的《唐宋绘画史》(1933)、俞剑华的《中国绘画史》(1937)等,这一类属于研究性的专著。

辛亥革命之后,作为新式教育之一的美术教育也被提上了议事日程,中等学校开始开展美术教育,高等美术专科学校也开始创建。1912 年,当时的国民政府教育部参照日本教育模式,在颁行的“师范学校课程标准”图画科中,有“美术史(得暂缺之)”一科。从这一资料来看,当时已经意识到美术史在师范教育中的必要性,但是迫于当时师资和教材状况,只有“得暂缺之”。这些学校开展美术教育的前提是必须具有适合新式美术教育的美术教材,美术通史作为必修课程也必然需要相应教材,古代的画史、画论著作一方面不具备通史的基本要求,而且尤其是明清以

^① 陈池瑜:《中国现代美术学史》,黑龙江美术出版社,2000 年,第 7 页。

来,美术史著述多限于记载书画家生平、作品流传,多传记和著录,堆砌材料,殊乏见解,间以片断零碎,不成系统。另一方面,随着各种美术观念、美术思潮的冲击,这些古代的经典文献不能提供适合时代美术的新观念,在当时的艺术教育中只能充当参考书目而不能代替美术通史教材。对于这种状况,当时美术史家多有论述。当时接受了新学洗礼的历史学家兼美术史家朱杰勤在其所著《秦汉绘画史》自序中说:“前人之说,率多东鳞西爪,破碎支离,且语多抽象,难索解人。而致力于有系统的美术史之编著,则阙无其人。”^①美术史家郑昶则说:“欲求集众说,罗群言,冶融转结,依时代之顺序,遵艺术之进程,用科学方法,将其宗派源流之分合与政教消长之关系,为有系统有组织的叙述之美术史,绝不可得。”^②新式的美术教育要求必须有新式的美术教材,鉴于上述状况,用科学方法编写现代的美术通史教材已成为当务之急。姜丹书的《美术史》正是在这样的时代背景下,作为师范学校的图画科教科书出版的。此书经当时教育部审定,于1917年由商务印书馆出版,分上下篇,上篇为中国美术史,下篇为西洋美术史。姜丹书的《美术史》作为中西美术通史的简明教程,提供的只是美术史的基础知识,而少有研究观点,但此书为其后的美术通史提供了编撰体例上的参考。在中国美术史部分,用分类法综述各个艺术门类的发展,分为建筑、雕刻、书画和工艺美术四章,这种分类编写的方法为以后美术史所常用。西洋美术史部分则按时代编年分章,以上世期、中世期、近世期三部分统领九章,这种按历史发展分期的编撰体例也是现行西洋美术史常用的方法。

另外,潘天寿的《中国绘画史》也是在当时美术教育发展的前提下,为美术专科学校编写的教材。20世纪20年代,潘天寿执教于上海美术专科学校,为中国画系教授中国绘画史,编写了此教材,于1926年由商务印书馆出版,后又作为大学系列丛书再版于1936年。此书多参照日本学者所著中国绘画史,作为教材来说,资料翔实,体系完备,分古代史、上世史、中世史、近世史四部分,按历史发展论述,史与论相互结合、相互印证,互为补充,是当时较为

① 朱杰勤:《秦汉绘画史·自序》,引自陈辅国:《诸家中国美术史著选汇》,吉林美术出版社,1992年,第1339页。

② 郑昶:《中国画学全史》,上海书画出版社,1985年,第2页。

详尽、完整的美术史教材。当时还有陈师曾为北京美专授课时编写的《中国绘画史》讲义,1924年由其弟子俞剑华创办的济南翰墨缘美术院出版。这本绘画史按照上古史、中古史、近世史进行编写,也是参照日本学者所著中国绘画史编写,是最接近现代美术史编撰体例的绘画史。陈池渝在论述这部绘画史重要性的时候曾说“它标志着中国的现代形态的美术通史、绘画通史宣告创立”^①。另外还有北京大学印行的秦寿宣的《中国绘画史要略》讲义。这些作为当时新式美术教育教材出版的美术史和绘画史,为初创时期的美术教育提供了美术史基础知识,为其后美术史的编写提供了范例和参考。

除了作为教材编写的美术史、绘画史,当时还出现了一些研究性的专著。其中以郑午昌的《中国画学全史》影响最大。郑午昌(1894—1952),原名郑昶,字午昌,浙江省嵊县人。毕业于北京师范大学,历任上海中华书局美术部主任,杭州艺专、上海美专、新华艺专教授,长期从事艺术教学、国画创作和中国美术史论的研究,是一位杰出的美术史家和画家。著作有《中国画学全史》、《中国美术史》、《中国壁画史》、《石涛画语录释疑》等。他的《中国画学全史》于1929年由上海中华书局出版之后,在当时和当下都有着十分广泛而深远的影响。郑午昌将绘画史的发展划分成实用时期,概括绘画之起源;礼教时期,论述三代到秦汉绘画;宗教化时期,包括魏晋南北朝到隋唐五代;文学化时期,则指宋元明清。这种分期方法是具有独创性的,从时限上上起远古,下至清代,自汉代起,按朝代分章,每章分四节:概况、画迹、画家、画论,条分缕析,线索清晰明朗,文笔畅达,蔡元培评价此书为“中国有画史以来集大成之巨著”,余绍宋在1932年国立北平图书馆出版的《书画书录解题》中则曰“独出心裁,自出手眼,纲举目张,本原具在,虽其中不无可议,实开画学通史之先河,自是可传之作”。《中国画学全史》在当时的影响颇深,被认为是中国美术史摆脱模仿、依傍其他学科痕迹,走向独立的标志。正如陈平所言此书“是传统画史的集大成者,又是它的现代化形态”^②。郑午昌1935年由中华书局出版的另一本著

^① 陈池渝:《中国现代美术学史》,黑龙江美术出版社,2000年,第18页。

^② 陈平:《从传统画史到现代艺术史学的转变》,《朵云》第六十七集《中国美术史研究》,第31—32页。

作《中国美术史》，分门别类对中国历代雕塑、建筑、绘画、书法、陶瓷的发展史进行了研究，“根据各种美术如何演进的情形而历述其源流、派别及其与各方面的关系，多以事物来证明历史，故于各种美术的代表作家或代表作品，或特殊的事实，无不从详介绍”^①。而且，此书采用比较的方法，对中国艺术与埃及艺术、希腊艺术在观念、追求和审美上的差异进行分析比较，在比较中确立中国美术的价值。这种中外比较的研究方法在当时的美术史写作中是比较先进的，郑午昌用西方科学的新观念、新方法对传统美术史从求足到致用进行整理，以近代科学的眼光考辨、整理资料，使传统画学从体例和叙述方式走向了现代。

这一时期比较有影响的美术史著作还有傅抱石的《中国绘画变迁史纲》。在傅抱石写作这本著作之前，陈师曾的《中国绘画史》、潘天寿的《中国绘画史》、郑昶的《中国画学全史》等画史著作已经出版，这使得傅抱石的绘画史写作有了广泛参考的可能。这本绘画史吸收了当时其他绘画史的长处，同时又采用了新的视角。傅抱石首先对中国绘画在世界美术史中的地位充满自信，其写作的目的之一就是“增进中国绘画对于世界贡献的动力及信仰”，并在研究中寻找“中国绘画普遍发扬永久的根源”。全书共八章：文字画与初期绘画、佛教的影响、唐朝的分野、画院的势力及其影响、南宗的全盛时代、画院的再兴与画派的分向、有清二百七十年，抓住绘画变迁的主线对绘画史进行梳理。对绘画本质问题的回答和对中国绘画史的发展脉络的总体把握使得傅抱石此书跻身于绘画史研究之列，这也标志着中国绘画史走出画论、画家、画作时代，走向以观点统领画史的新绘画史学时代。

在绘画史研究中还有值得一提的是一本断代史，滕固的《唐宋绘画史》，这本著作真正意义上代表了中国美术史研究从旧史学向新史学的转变。滕固《唐宋绘画史》的突出之处在于将过去美术史以艺术家为本位的历史演变改变为以艺术作品为本位的历史演变，这样的叙述方式更符合艺术史变迁的真实状况。绘画风格的演变更多地来源于艺术的自律，从这一点上来说，将绘画风格变迁作为论述的主线是比较科学的。

20 世纪上半叶的美术著作以郑昶的《中国画学全史》、俞剑华的《中国绘画史》、滕固的《唐宋绘画史》为代

① 郑昶：《中国美术史》，中华书局，1935 年，第 1 页。

表,体现了当时美术史研究的最高水平。

俞剑华的《中国绘画史》1937年由商务印书馆出版,是当时商务印书馆出版的《中国文化史丛书》之一。在写作此书之前,俞剑华广泛考察了当时已出版的美术史著作,取长补短,去粗取精,他在《中国绘画史》凡例中分析了当时有影响的美术史著作的得失:“中国历史悠久,年代邈远,绘画之事,发明既早,蕃衍分歧,不可究诘。关于绘画之书籍,又复浩如烟海,其编辑方法,大都不合于科学之组织,虽间有一二种秩然有序者,然多陷于一偏,求一完美之绘画通史亦不可得。日人大村西崖有《支那绘画小史》(吴县张一钧译),中村不折、小鹿青云有《支那绘画史》(商务印书馆有潘天寿译本)。一则失之太简,一则夹叙夹议,眉目不清。吾师陈衡恪教授北京美专时,曾有《中国绘画史》讲义,虽依中村之本,而多所增损,惟取便初学,本非著作。吾师归道山后,始由不才代为刊行,当时以校订荒疏,诸多谬误。其后吾友郑昶之《中国画学全史》出版,实为空前之巨著,议论透辟,叙述详尽,且包罗宏富,取材精审,纲举目张,条分缕析;可谓中国绘画通史之开山祖师,顾其书失之过繁,概况、画迹、画家中文字,重见叠出,不免一事数叙。元明以后,史事繁多,而叙述反多简略。最后,秦仲文之《中国绘画学史》出版,亦采夹叙夹议之法,文体文白兼用,眉目更欠清晰,惟插图丰富可增读者兴趣。本书欲采诸家之所长,去诸家之瑕疵,斟酌损益,商讨繁简,编成一种中等程度之通史,引初学以入门,为专家之阶梯。”

从这段论述中可以看出俞剑华对当时的美术史著作是做过详细研究的,所作评价也非常客观。俞剑华与郑昶是多年老友,对朋友著作的弊端也直言不讳,体现了一位学者应有的气度。正是在对这些美术史著作精心研究之后,俞剑华开始了自己的绘画史写作。在体系划分上,仍以朝代为标准,“本书时代之划分,仍以朝代为标准,三代以前,史阙难征,仅有传说,故列为首章。三代虽有记载,苦于无多,故并列一章。秦虽简略,以无所附丽,亦只得列为第三章。两汉而后,事迹虽繁,仍以每朝纳于一章之中。以期利用中国历史之固有观念”^①。“唐以前画家人数较少,尽量采录,宋以下画家人数渐多,详录主要画家,次要画家做简述,明清两朝,因人数众多,仅录名字”。在叙述方式上,“本书虽亦采取夹叙夹议之方法,然力避使画家传

^① 俞剑华:《中国绘画史》,商务印书馆,1962年,第2页。

略属入主文之内,务使传与序分列,以清眉目”^①。

在此书中,俞剑华还针对 20 世纪上半叶中国画的争论作出了自己的回答,在当时舆论界中国画应全盘西化甚嚣尘上的论调中,俞剑华一方面以强烈的民族自尊心和自信心对这些舆论作出反击;另一方面以科学和负责的态度积极为中国画的发展寻找出路,为此,他力倡写生:“中国绘画在元以前为创作与写生之时代,故光华灿烂,发展甚速,元朝以后,则变为临摹时代,故每下愈况,日渐消沉,画坛至今,临摹之弊,已登峰造极,陈陈相因,千篇一律,只有临古之躯壳,毫无自己之精神。丁兹未运,欲挽狂澜,非提倡写生、提倡创作、排斥临摹不可。本书于此点愿为先驱。惟编者并非绝对排斥临摹,盖以临摹为学画之一种手段则可,若以临摹为绘画终极之目的则大不可。故传摹移写,本为画家末事,而后人竟兢兢以为除临摹外无画法,不亦谬哉!”^②如今看来,这段慷慨激昂充满民族责任感的宣言,虽然对明清中国画的发展略有疏忽,但其不遗余力为中国画振兴振臂高呼的信心和勇气,体现了一位美术史家的本色。

俞剑华《中国绘画史》收入了历代画家,资料详尽,其师承、派别关系条理清晰。其衣钵传人、当代著名美术史家王伯敏对其治史的特点进行了总结,颇为中肯:“善于从文献中大取大舍;有序有节地安排材料;突破并梳理旧式编写;走出书斋深院的大门。”^③俞剑华此书在当时和后世都有很广泛的影响,但是,因为当时未能接触到辩证唯物论和历史唯物论,因此有时不免陷入唯心主义的泥淖。1954 年 11 月俞剑华在此书再版序言中曰:“在十八年前,根本没有接触到马列主义,自然也不懂辩证唯物法和历史唯物论。”这是俞剑华对本书的检讨,也是当时大多数美术史著作的通病。

20 世纪三四十年代运用马列主义和唯物史观研究中国美术史的也大有人在,代表人物是李朴园和胡蛮。李朴园 1930 年写作的代表作《中国艺术史概论》,运用唯物史观研究中国美术史,在当时是一大创新;胡蛮 1942 年由延安书店出版的《中国美术史》,则运用马列主义和革命观点

① 俞剑华:《中国绘画史》,商务印书馆,1962 年,第 3 页。

② 俞剑华:《中国绘画史》,商务印书馆,1962 年,第 3 页。

③ 王伯敏:《功在筑基与铺路——评俞剑华的画史研究》,《朵云》第六十七集《中国美术史研究》,第 110 页。

来研究中国美术史,这在当时也十分具有突破性,为艺术发展规律提出了各自的新见解。

除上述美术史著作之外,20 世纪上半叶出版的中国美术史,还有许多,如 1924 年北京大学出版的叶瀚的《中国美术史》,1934 年出版的苏吉亨的《中国绘画史》,1946 年商务印书馆出版的刘思训的《中国美术发达史》等等。另外还有一些以小册子和简史形式出版的中国美术史和绘画史,多达十余种,这些在中国美术史研究拓荒时期也起到了一定的作用。

20 世纪上半叶,是中国文化整合、梳理,并整体走向现代的初始阶段。美术史也不例外,开始了从古典形态走向现代的历程,这一时期可称为现代中国美术史研究的拓荒时期。这一时期的美术史研究主要是对古代美术资料的系统化整理,叙述性和逻辑梳理是此时期美术史研究的重要特征。这时的美术史研究以绘画史研究为主,重视第一手资料,踟蹰于传统史学与近代史学的边界,以叙述性艺术史为主,间或使用西方新史学研究方法,在思考和探索中前行。成就是:一、基本完成传统美术史学向现代美术史学的转变。二、为新美术史的研究提供了资料和方法借鉴。不足之处在于:一、偏重于绘画史研究,对其余美术种类关注不够。二、叙述性为主,研究不够深入。

直到 20 世纪下半叶,美术史研究才真正成为一门系统学科。这一时期考古资料的发掘为美术史研究提供了新的佐证,美术史研究开始向广泛化、专门性、深入性探索,专题研究和个案研究广泛展开,美学、考古学、文化人类学、历史学以及民俗学等相关学科的研究成果为美术史研究提供借鉴,美术史研究的学科交叉性凸显,新的史学方法开始广泛运用,并且出现了与此相称的研究成果。这一时期美术史研究著作层出不穷。

20 世纪上半叶的美术理论研究及其他

20 世纪上半叶是中国思想界接受外来冲击最大的时期,也是思想界最活跃的时期。先是 20 世纪初向西方学习的思潮以及五四新文化运动,在美术领域的表现则是三个美术思潮的此起彼伏,即陈池瑜先生在《中国现代美术

学史》中所归结的中国现代美术革命思潮、中国现代主义美术思潮和中国现代美术救国思潮。这三个思潮的此消彼长是 20 世纪上半叶中国美术界的历程,所有的美术争论和理论研究几乎都是围绕这三个思潮展开。

19 世纪末的国门洞开带来的除了恐慌、灾难,惟一的好处就是中国思想界的反思,大到政治、经济体制,小到服饰、礼仪,曾经自给自足的农耕社会不得不面对西方的坚船利炮。西方文化在中国还来不及咀嚼回味的时候一拥而入,好的也罢,坏的也罢,都有各自的立场,都有各自的拥护者、反对者,于是文化界形成了许多派别:全盘西化派、东方文化派、中西调和派等等。这些文化上的争锋,同样体现在美术领域,在美术界同样出现了国粹派、西化派和调和派。再加上当时留洋归来的学生兴办美术教育,各种美术思潮风起云涌,中国现代美术革命思潮、中国现代主义美术思潮和中国现代美术救国思潮以不同的形式和面貌出现,但背景和终极目标大都是一致的,就是探讨美术在民族存亡的关头,在社会生活中应该发挥的作用和美术道路应该何去何从的问题。参与者除了美术界人士,也不乏政治家、社会改革家、文学家、教育家,如康有为、陈独秀、吕澂、蔡元培、鲁迅等等,这些在各个领域赫赫有名的大人物,都以各自的立场发表了对美术的见解。著名的有康有为在《万木草堂藏画目》(1917)中提出的“中国近世之画,衰败极矣”的言论。吕澂、陈独秀在《美术革命》(1918)中提出的对中国传统文人画进行“美术革命”的主张。1919 年蔡元培提倡的美育代宗教的学说,主张中西文化融合,采西洋所长。蔡元培在《新文化运动不要忘了美育》一文中谈到:“文化进步的国民,既然实施科学教育,尤要普及美术教育。”^①并把在学校中开设美术史讲座作为普及美育的重要方式。鲁迅也曾发表了多篇关于美术的文章,提出艺术为人生、拿来主义等观点,对于美术创作尤其是版画创作产生过较大的影响。还有徐悲鸿以西方写实主义改良中国画的改良论,高剑父、高奇峰的中外古今折衷论,林风眠的中西调和论,等等。另外,傅抱石、胡佩衡、倪貽德、贺天健等各自发表了自己的主张。这些争论对应西化派、调和派和国粹派大致有三种主张:以西画取代中国画,对中国画改良和折衷,反对改革而独守古人门径的

^① 蔡元培:《新文化运动不要忘了美育》,载《晨报副刊》,1919 年 12 月 1 日。