國家藝術基金

CHINA NATIONAL ARTS FUND

The Growing of Contemporary Critics

Literature Extracts of the National Art Fund Project" Talent Training for Literary and Art Criticism"

当代批评家的养成

——国家艺术基金项目“文艺评论人才培养”学员文萃

王一川/主编

中国文联出版社
http://www.clapnet.cn

國家藝術基金

CHINA NATIONAL ARTS FUND

The Growing of Contemporary Critics

Literature Extracts of the National Art Fund Project" Talent Training for Literary and Art Criticism"

当代批评家的养成

——国家艺术基金项目
“文艺评论人才培养”学员文萃

王一川/主编

中国文联出版社
http://www.clapnet.cn

图书在版编目（CIP）数据

当代批评家的养成 ：国家艺术基金项目“文艺评论人才培养”学员文萃 / 王一川主编. 北京 ：中国文联出版社，2018.6

ISBN 978-7-5190-3707-9

Ⅰ. ①当… Ⅱ. ①王… Ⅲ. ①艺术评论－中国－现代－文集 Ⅳ. ①J052-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 127274 号

当代批评家的养成

国家艺术基金项目“文艺评论人才培养”学员文萃

主　　编：王一川

出 版 人：朱　庆

终 审 人：奚耀华　　复 审 人：曹艺凡

责任编辑：邓友女　　责任校对：甄　飞

封面设计：肖华珍　　责任印制：陈　晨

出版发行：中国文联出版社

地　　址：北京市朝阳区农展馆南里 10 号，100125

电　　话：010-85923078（咨询）85923000（编务）85923020（邮购）

传　　真：010-85923000（总编室），010-85923020（发行部）

网　　址：http://www.clapnet.cn　　http://www.claplus.cn

E - mail：clap@clapnet.cn　　dengyn@clapnet.cn

印　　刷：中煤（北京）印务有限公司

装　　订：中煤（北京）印务有限公司

法律顾问：北京市德鸿律师事务所王振勇律师

本书如有破损、缺页、装订错误，请与本社联系调换

开　　本：710×1000　　1/16

字　　数：388千字　　印 张：25.25

版　　次：2018 年 6 月第 1 版　　印 次：2018 年 6 月第 1 次印刷

书　　号：ISBN 978-7-5190-3707-9

定　　价：75.00 元

版权所有　翻印必究

序：批评是青年的志业

——在全国文艺评论人才高级研修项目开班式上的发言[1]

王一川

我们北大艺术学院和北大中国文艺评论基地之所以同中国文艺评论家协会和中国文联文艺评论中心一道，联合申办国家艺术基金全国文艺评论人才高级研修项目，邀请来自全国各地的30名青年文艺评论家前来学习和交流，是出于我们的两方面考虑：一方面，艺术批评在当前特别活跃，但又问题丛生，不仅受到学界瞩目，更吸引社会各界的关注乃至国家领导人的重视；另一方面，艺术理论与批评恰是蔡元培以来至今北大艺术学科的一个深厚传统，今天的北大艺术学院更是希望把艺术理论、艺术史及艺术批评作为自己的学科基石。由于上面两方面的缘故，我们北大艺术学院希望能在艺术批评领域有所作为，广交朋友，一道为中国艺术批评建设尽力。这两种合力能最终交织成这个全国优秀文艺评论人才高级研修项目，当然有赖于国家艺术基金项目的资助。

值此高研班项目开班之际，我想谈三点意见，与各位年轻的文艺批评家交流。

一、批评属于青年

正像艺术创作常常需要青年或青春的热情与创造力一样，艺术批评其实同样属于青年，依赖于青年或青春的热情、兴趣与创造力。从事艺术批评、做艺术批评家，往往就是青年时代的事。

这只要提及下面这些事例就行了：梁启超（1873—1929）在《夏威

① 本文为作者于2016年7月1日在北京大学全国文艺评论人才高级研修项目开班式上的发言。

夷游记》（1899）中发出“诗界革命”号召时只有26岁；王国维（1877—1927）写作中国现代文艺批评的开山之作《〈红楼梦〉评论》（1904）时才27岁；鲁迅（1881—1936）写《摩罗诗力说》（1907）时为26岁，出版《中国小说史略》（1923—1924）时为42—43岁；李长之（1910—1978）的文艺批评处女作《鲁迅批判》出版时也仅26岁，而他出版代表作《司马迁之人格与风格》（1948）时也不过38岁；评论家和剧作家李健吾（笔名刘西渭，1906—1982）的文艺批评集《咀华集》出版时为30岁。

再看欧洲，英国批评家克莱夫·贝尔（Clive Bell，1881—1964）出版其毕生最有名的著作《艺术》（1913）时只有32岁；英国“新批评”代表人物之一的威廉·燕卜荪（William Empson，1906—1984）出版其代表作《朦胧的七种类型》时年仅24岁；丹麦批评家格奥尔格·勃兰兑斯（Georg Brandes，1842—1927）出版其受到鲁迅等推崇的6卷本批评巨著《19世纪文学主流》（1890）时也不过48岁。

这里提到的所有中外文艺批评家，在发表其筚路蓝缕之作时大多不过20多岁，而出版其重要著作时也都还不满50岁。当然，尽管在今天的中国社会，公民的平均成才时间都拉长了，但艺术批评从青年时代起就发奋、发愿和担责，确是必需的。特别是，个人的艺术批评素养的濡染和批评境界的开拓，社会的艺术批评风气的改善或好转，都从青年人做起，无疑是恰当的。

二、以批评为“志业”

进一步看，艺术批评不只是一般的事业或职业，而应当是一种“志业”。这就是麦克斯·韦伯在《学术作为志业》中所指出的那种作为人的心志取向的神圣职责。“志业”（德文 beruf，英文 vocation）在德文中一般用来指职业，但由于马丁·路德在翻译《圣经》时给这个词语灌注了强烈的新教含义，强调“奉神所召去从事某事”，从而使它产生了一种明确的价值内涵。于是，“志业”在韦伯这里是指作为人的心志取向或信仰的职责。他要求不能把学术当作饭碗或简单的职业去做，而需要诸多条件，如勇气、专业要求、热情、灵感和人格等。

其实，中国传统中早已有类似的特别要求和设计了，这就是孔子提出的“志于道，据于德，依于仁，游于艺”的君子生涯规划。他要求真正的

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

君子志向于“道”，根据于“德”，依存于“仁”，畅游于“六艺”中。这在今天来说，实际上等于要求我们在“道”“德”“仁”“艺”的交融中认真踏实地对待艺术批评这一“志业”。

综合孔子和韦伯的观点，今天谈论以艺术批评为“志业”，应当有以下几点要求：第一，批评不是谋生手段而是社会职责。第二，批评不能停留于一般鉴赏，而需要艺术理论和艺术史等专业素养的提炼和深化。第三，批评不能跟风或人云亦云，而需要独特的艺术发现、独到的美学眼光。第四，批评不同于纯中立的客观的科学实验，而需要价值评判。假如艺术品具有恩格斯所说的“诗意的裁判”的特点，那么，艺术批评应当把诗意的裁判和理性的裁判交融到一起。第五，批评终究是批评家人格的建树。批评要投射批评家的人格，但不是简单的照相式再现，而应当是创造性提升。批评过程本身正是批评者自身被艺术形象感动、感染和提升的过程。上面的几点，与其说是对各位的要求，不如说首先是对我自己的要求。假如诸位认为它们多少有些道理，那么我愿意同各位共勉。

各位正值青年时期，从现在起就确定青春的“志业”，立下在艺术批评山路上攀登不止的远大志向和信念，想必十分必要和有益。

三、朝向学术新高度

各位来北大参加这个高研班项目，可以有不同的收获，这完全取决于自己的选择。没来过北大的朋友，当然可以来这里欣赏燕园景观，因为它本身就是一件完美而又独特的园林艺术品。同时，来这里结交新朋友，以便将来在批评“志业”上相互砥砺，也很重要。但我个人以为，对大家来说真正关键的，可能还是下面三方面：

一是全勤参与所有课程及活动。建议各位全程而完整地听取批评界和理论界专家的讲授，并且参加统一安排的活动。它们都是我们精心设计和约请的结果，合起来就是与其他别处都不同的一个独特而完整的学术整体，供大家通览。假如你有时来或不来，中途去旅游或访友，你的收获就会很有限。你可能对有的专家观点赞同，而对另一些观点不赞同，但这些都毕竟是当前理论批评界不可或缺的多样风景的组成部分，漏掉其中任何一种，又怎能说通览所有批评风景呢？只有一课不落地听下来并细心做好笔记，这片风景才会被整合为一个学术完整体，从而你的收获才会真

正大。

二是倾心同其他学员互助共享。特别是从其他学员中发现自己可以学习的长处或追赶的目标。来的30人，都是从137位报名者中精挑细选出来的，可以说个个有专长，都不可替代。希望并相信各位能把这次高研班视为一个平等、有爱及和谐的学术共同体，在这里相互尊重、互帮互学、共同提高。

三是全力求取学术新高度。各位正值青年时期，是中国艺术批评的未来，肩负着前辈的重托，以及同辈和后辈的期待。期待的含义大家都知道，花费如此宝贵的时光来到这里，必须有收获、进步或提高。但相反的失望也并非不可能：假如你只是来北京旅游一回，或满足于短暂的自我表现，那你可能白来了。北大自身就有这样的少数学生，以优异成绩考进来，却不善于利用北大条件去学习和提高，而满足于在一塌（塔）糊（湖）涂（图）下虚度几年光阴，最后什么也没学到。对各位来说真正要紧的可能是，正如法国科学家路易·巴斯德所说：“机遇只偏爱有准备的头脑。”你来之前就已经准备好了，要来这里通过听课、交友和共享等环节，寻求激活自己久已预备和期待的一次学术飞跃。只有拥有高远的目标而又时刻准备为此而发奋行动的人，才可能有真正的收成，实现期待的飞跃。

最后，我想到了33年前秋天，那时我还是一名青年，正在北大读文艺美学硕士研究生，跟随导师胡经之先生游学到无锡梅园，见到由浙江钱塘沈兆霖所书而被荣德生挂于诵豳堂的一副对联：“发上等愿结中等缘享下等福，择高处立就平处坐向宽处行。”我一见到它，就被深深吸引住了。按我的理解，“发上等愿”是要求理想远大，力臻高境；“结中等缘”是说机缘普通，时运尚可；“享下等福”是说甘享简单福分或快乐；“择高处立”要求立身高远，仁德为先；“就平处坐”是说处事坦荡，心平气和；“向宽处行”是说待人宽厚、宽容、宽恕。当然，对它的理解可以见仁见智。我不知道自己的理解是否有合理处，假如没有，请忽略；而如果有，愿意与各位共勉。衷心祝福各位在北大学有所得，找到学术腾飞的新起点！

目 录

1 / 王一川　序：批评是青年的志业
——在全国文艺评论人才高级研修项目开班式上的发言

第一编　视觉艺术及文化研究

3 / 屈　波　空间的构筑与斗争：中国现代美术的展示政治
18 / 李昌菊　青年美术家的视觉表达对象与方式
——以第四、五届全国青年美展为例
28 / 郭文成　论中国当代艺术与民俗文化的生态构建
37 / 杨祥民　设计叙事的内容、类型与特性探究
51 / 胡疆锋　珀耳修斯的“隐形盔”和“盾牌”：
试析网络小说的现实品格
66 / 史爱兵　中国艺术批评本土话语的回归与重构

第二编　影视研究

85 / 李　立　电影终结了吗？
——试论20世纪艺术史中电影作为哲学实验的
路径、方法与价值立场
102 / 刘永亮　贝拉·塔尔电影艺术的美学品格及人性思考

114 / 王　新　电影大师李沧东还能进步吗

125 / 朱荣华　电影《为奴十二年》中的他者之痛

134 / 袁　瑾　认同的迷思：北京影像与寻父之旅
——以《长大成人》《向日葵》《老炮儿》为例

146 / 刘　强　诗性精神与诗意魅力
——析纪录电影《我的诗篇》美学特征

157 / 翟传鹏　论电视剧《甄嬛传》的历史改编策略

167 / 李　春　从社会案件到电影传播
——与电影《阎瑞生》相关的《申报》记载（1920—1929）

第三编　戏剧戏曲研究

189 / 张新英　“赵氏孤儿”故事的文本更替及其文化启示

199 / 陈宗花　“斯坦尼”演剧体系“中国化”与
豫剧现代戏演剧风格探索

224 / 吴慧颖　虚实相生，摇曳多姿
——梨园戏《董生与李氏》观后感

231 / 路　广　新世纪内蒙古如何创作有筋骨、有道德、有温度
的舞台剧作品
——以内蒙古二人台现代戏《北梁》创作为例

239 / 温彩云　莆仙戏《魂断鳌头》的悲剧观探究

246 / 冯晶晶　从初遇到扎根：展现回族动态历史的歌舞剧
——评《月上贺兰》与《曼苏尔》

253 / 杜滇峰　戏剧回归的三重思考

262 / 智联忠　传承与创造的融合
——评上海昆剧团“临川四梦”的创作与演出

272 / 廖　亮　细读历史，构建完整的越剧史
——越剧男班历史的再认识

第四编　音乐、舞蹈及文学研究

289 / 丁旭东　《大司乐》乐语之教义原始

307 / 娄文利　大型革命历史题材歌剧创作的新路径
——印青歌剧《长征》的艺术特色

330 / 王海涛　当代中国古典舞学科建构研究
——以孙颖及其汉唐古典舞学派为例

341 / 许　诺　生命诗学与时代足音：陈惠芬军事舞蹈创作的美学开拓
——以“荷花奖”金奖作品为中心

351 / 黄怡鹏　民族文化与舞台艺术创作的冲突与融合
——以民族舞剧《京岛人家》为例

363 / 宋　娟　苏轼论文艺与当代文艺评论家素养养成

381 / 轩小杨　时代需要这样的诗
——读胡世宗诗集《雪葬》

390 / 编后记

第一编

视觉艺术及文化研究

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

空间的构筑与斗争：中国现代美术的展示政治

屈　波

1917年，画家陈师曾作《读画图》并自题："丁巳十二月一日，叶玉甫、金巩伯、陈仲恕诸君集京师收藏家之所有，于中央公园展览七日，每日更换，共六七百种，取来观者之费以振京畿水灾，因图其当时之景以记盛事，陈衡恪。"由此题记可知，画作取材于真实的历史事件，即1917年京畿地区发生水灾后，北京的一批收藏家将自家藏品展出于中央公园，以所得门票收入用于赈灾。以作品描绘的内容论，这是中国现代美术作品展示史上的大事件。之所以作如是论，可以一反例证明。差不多与陈师曾创作此画同时，林纾在其针对康有为、陈独秀等抨击传统中国画而作的《春觉斋画论》[①]中，将中国之画，视为"特陶情养心最妙之物"。其最佳的欣赏方式，是"春秋佳日，明窗净几，得二三良友，沦茗谈心，然后出数轴古画悬之，共相评骘"[②]。很明显，林纾所坚守的理想与陈师曾所绘场景适成对比，其所激赏的，乃是一种传统的私密的赏画方式。

美术作品观赏，在中国古已有之，但被观赏者多为收藏品。不过，无论是皇家收藏还是私家收藏，观赏者总是限于特定的少数人，如皇室成员、亲朋好友等。而陈师曾所描绘的展览是公开的，也就是说，观者是非限定性的，只要愿意出资者皆可汇聚一堂亲览作品，观者真正组成了"众"。画面所绘，囊括了社会各阶层人士：有穿长袍马褂的老少男性国人，亦有西装革履、金发碧眼的西洋男性，还有着洋装的时髦女郎，画面左右两边有四个被边框截去一部分的不完整人物。这种沃尔夫林

① 孙彩红：《林纾〈春觉斋论画〉研究》，华南师范大学2007年硕士论文，第14页。

② 林纾：《春觉斋论画》，载王伯敏、任道斌主编：《画学集成·明—清》，河北美术出版社2002年版，第843页。

（Heinrich Wolfflin，1864—1945）所谓的“开放的形式”[①]，意味着画中人作为符号，代表了当时社会国籍、年龄、性别不同的众多观者，其形象的前后重叠和错落使画面形成的多重空间层次，更是强化了这一意义。七日的展期，作品每日更换，总量达六七百种，出品人由艺界名流领衔，为赈灾这一高尚目的募资，种种因素皆可为展览吸引观者，故不难想象其观者之众。

陈师曾所绘，表明中国美术展示的历史进入了一个新阶段，即作品由传统的私密的欣赏转至在公开空间里展示给大量公众的阶段。尽管林纾所描述情形还与其并行，但其影响力越来越大，终盖过了前者，却是不争的事实。1910年也即宣统二年，民间商业组织“中华南洋劝业会”举办了美术展览会，展出了刺绣、书画等传统艺术。这是有文字可考的中国近现代最早的美展，可视为中国现代美术公开展览的开端。[②]从此以后，各种类型——组织者不同、规模不同、形式不同——的美术公开展览不断涌现，即使在十四年抗战期间依然如此。于是，一个问题自然被提出：现代的美术作品为什么要公开展览？林纾所推举的方式有何不妥？

蔡元培在“五四运动”的当年，曾提醒“致力文化运动诸君，不要忘了美育”，原因在于“要透彻复杂的真相，应研究科学。要鼓励实行的兴会，应利用美术”，“文化进步的国民，既然实施科学教育，尤要普及美术教育”。这里的美术和美术教育，是指艺术和美育。也就是说，艺术包括美术除了有为艺术而艺术的意义外，还有相当的社会价值。而要发挥其社会价值，就不能再任由“古人的书画，是有钱的收藏了，作为奢侈品，不是给人人共见的”[③]这一状况持续下去，而是需将美术公之于众，让更多人接触到美术，进而受其感染、激励或者教育，这就是现代社会美术作品需要公开展览的逻辑。因此，林纾所提倡的幽室雅赏，无论对少数参与者而言有多大的“陶情养心”作用，实难充分发挥其社会功效。由此，中国现代美术公众作为一个群体诞生了，他们开始蜂拥而进美术的展场。展场成

① 沃尔夫林：《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》，潘耀昌译，北京大学出版社2011年版，第165—200页。

② 郭梅：《民国时期全国美术展览会的生成与发展研究》，南京师范大学2006年硕士论文，第15—19页。

③ 蔡元培：《文化运动不要忘了美育》，载高平叔编：《蔡元培全集》（第三卷），中华书局1984年版，第361—362页。

了公众与作品、美术家、活动家、机构及其代理人的相遇之地，种种关于美术社会功效的故事于此演绎。从一开始，美术展场就是兼具物理和社会意义的双重空间。

构筑展览空间，是中国现代美术展览史发端期间的最主要任务。无论对美术家、活动家、政府还是相关社团而言，第一位的任务就是打造公开展示美术作品的空间。展览是美术家发布作品最重要的渠道[①]，美术家们在意识到这一点后，越发觉得作品如未参展就似乎未诞生过，参加越重要的展览就越能证明一件作品的价值。展览也为美术公众提供了一个机会，使他们可以亲睹作品，能发表、交流对美术作品的看法。而对政府和相关社团而言，组织展览是权力的宣示，也是能力的展现。当众人皆热衷于美术的公开展览时，展览的物理和社会空间便在众人的合力中构筑而成。

20 世纪上半叶是一个动荡的时期，有清朝与民国的政权交替，有各路军阀的混战，更有艰苦卓绝的对日抗战。但即使在这一时期，依然有各种类型的美术展览举行，其中尤为重要的是由民国政府主办的三届全国美术作品展览：1929 年 4 月在上海市新普育堂举办的第一届全国美展，1937 年 4 月在南京国立美术陈列馆举办的第二届全国美展，1942—1943 年间在重庆中央图书馆举办的第三届全国美展。前两届展览，于国势稍稳的时候举行，第三届展览则举行于抗战进入最艰难的拉锯期间，由此更可见美展的重要性。展览邀请了时任国民政府主席的林森担任名誉会长，行政院长孔祥熙与考试院长戴季陶担任名誉副会长，教育部长陈立夫担任会长，共征集到作品近两千件。展览的主任委员、时任国民党中央宣传部长的张道藩在开幕式上将此展的意义概括为："发扬美术界创作精神及战斗意志"，"检讨抗战五年来艺术界之成绩"[②]。展览聚集起大量观众，开幕当天，"前往参观者络绎不绝。各展览室内拥挤不堪，几无插足余地。该会为维持秩序起见，在过分拥挤时，曾宣布暂行停止入场数次"[③]。氛围的热烈程度，可想而知。

---

① 尽管现代出版业的发达也在相当程度上支撑了美术家作品的公开发表，但从实际效果而言，出版的效果弱于展览。

② 《美展今开幕——陈列古今艺术品千余件——昨日预展招待文化新闻界》，《大公报》1942 年 12 月 25 日，第 3 版。

③ 《美展昨开幕——参观者拥挤盛况空前》，《大公报》1942 年 12 月 26 日，第 3 版。

本雅明曾论及原作的灵光（Aura）在现代逐渐消逝的原因，其中之一便是群众在现代社会中日渐提高的重要性，他们兴致高昂地将事物在空间里更人性地拉近自己。美术展览满足了他们的这一爱好，却损耗了原作独一无二的灵光。因为就绘画而言，在本雅明看来，“同时且集体欣赏画作是有违绘画本性的”，大众本身也“不能自行组织安排他们的赏画活动”[①]。但这一悖论，贯穿了中西方现代美术展览史，却并未从根本上消解美术公开展览的重要性。个中原因颇多，而且由于中西方现代政治、经济、文化等语境的差异而更增添了探究原因的困难程度。但无论如何，由上述的民国第三届全国美展可见，美术作品向社会公开展示，对美术家、公众、政府和相关社团而言，皆具重要意义。无展览便无以证明作品已产生，无展览便无以发挥美术的社会功能。

当美术展览空间的作用越来越重要，象征价值越来越大，其就成为争夺的对象，一场场围绕着展览空间的权利和权力之争就不可避免地发生了。空间构筑与斗争的张力，一直存在于中国现代美术展览史中，即使在20世纪上半叶这样一个现代美术展览的初创时期也是如此。还是以民国时期举办的全国美展为例，著名的“二徐论战”——徐悲鸿、徐志摩以及李毅士、杨清磬等之间就现代主义艺术发生的论争就爆发于第一届全国美展期间。徐悲鸿因为发现展览中有太多具现代主义倾向的作品便拒绝送展作品，以示自己不愿与现代主义为伍的立场。众人论战的文章发表在《美展汇刊》之中，引起了彼时艺术界的轰动。而第三届全国美展期间发生的“抗战木刻”遭受不公正待遇之事，则是由物理空间引发的社会空间之争。因为这些作品被摆放在阴暗的楼梯下面，“画上的战士微微叹气”与“大厅里粉红色的少女在冬阳下微笑，作得意状”形成鲜明的对比，故论者为之鸣不平，以为其乃“明珠暗投”了。[②]

1949年以后，由于新政权对文艺的重视，美术更是阶段性地成为大众文化生活的重心之一。前述陈师曾所绘场景，从画中人衣着及需收取门票费用这两点判断，观者多为社会上层人士。新政权强调艺术为人民服务，为大众所喜闻乐见，故美术公众的范围比1949年以前有极大的扩展。新

① 瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》，载瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的年代：本雅明论艺术》，许琦玲、林志明译，广西师范大学出版社2008年版，第63页、第83页。

② 孔爝:《全国美展所见所感》，《新华日报》1943年1月13日，第4版。

中国成立后的第一个文化运动为“新年画运动”，“文革”时期油画《毛主席去安源》被印刷9亿多张，包括1984年完成的年画《敬爱的元帅》年年再版，7年累计发行量达到1亿张等，[①] 均说明美术作品对大众具有超强的吸引力。但年画和印刷品毕竟只是在机械复制手段下生产的复制品，与原作隔了一层。美术公众、美术家和政府、相关社团对美术作品原作展览的态度、观点和立场，更能体现展示政治的复杂与微妙。

根据各相关行为主体的态度、观点和立场，大致可将新中国成立以来的美展历史，划分为三个时期：20世纪80年代以前、20世纪80—90年代、2000年以来。之所以做如此分期，主要是基于1949年以来的美术展览类型。20世纪80年代以前是现实主义一统天下的时代，不仅国内美展以此为准则，在国际交流中所引进的美术亦以此为标准，如从苏东国家引入的美展等几乎都是现实主义的。20世纪80—90年代是现实主义与现代艺术、当代艺术纠缠并逐渐分道扬镳的时期，国内国际的现代艺术与当代艺术展览均逐渐进入了观者视野。2000年以来，现实主义、现代艺术、当代艺术或并行或交叉，美术展览的类型越发丰富。

20世纪80年代以前，美术展览的审批和操作者是各级政府及其领导下的群团组织，如文化部、中国文联、中国美术家协会及其下属与分支机构。这是彼时最主要的美术展览组织形式，因其官方性、正规性构成了这一时段展览的主流。但不容忽视的是，各地也偶有由艺术家自发组织的非正规的“地下”展览，作为一股潜流，其重要性为后来的美术史所证明。这一时期的美术展览空间，可以描述为官方的正规化构筑与官方主导下的非正规化构筑齐头并进的历史。也就是说，一方面，各级政府纷纷修建以美术馆为代表的各种正规展场并举办公开的展览，而另一方面，各种正式展览又被移出展馆的封闭空间，来到工厂、广场、公园、街头甚至田间等非正式场地，以彼时特有的替代性空间（alternative exhibition space），扩大展览的受众面。

在正规展场举办的展览，因为管理体制的金字塔式结构，影响最大者当数在中国美术馆举办的展览。1962年5月22日至7月1日由文化部和中国美协联合主办的纪念“延安讲话”发表20周年全国美术展览会，即

① 阚凤岗：《有发展活力的年画艺术》，《美术》1990年第1期，第7页。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com