

刘瑞宽著

中国美术的现代化：

美术期刊与美展活动的分析

(1911-1937)



本性的革命并强调世界与行为规范的制约之下，任达认为这样的变动是如清政府和各级官绅为主导的，其表现形式各异，但都体现了时代精神。这种变动不仅体现在艺术领域，也体现在社会生活的各个方面。作者通过分析美术期刊和美展活动，揭示了这一时期中国美术现代化的进程和特征。书中指出，这一时期的美术创作受到了西方艺术的影响，同时也保留了中国传统的艺术元素。这种中西结合的艺术形式，反映了当时中国社会的文化转型。作者认为，这一时期的美术现代化，是中国近代史上一个重要的文化现象，它为中国现代美术的发展奠定了基础。

J120.96
5

J120.96
5

近代中国的知识与制度转型丛书

桑兵 主编

刘瑞宽 著

中国美术的现代化：美术期刊与美展活动的分析（1911—1949）



生活·读书·新知三联书店

Copyright © 2008 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品简体字版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美术的现代化：美术期刊与美展活动的分析：1911—1937 / 刘瑞宽著. —北京：生活·读书·新知三联书店，2008. 12

(近代中国的知识与制度转型丛书)

ISBN 978-7-108-02948-5

I. 中… II. 刘… III. 美术史—研究—中国—1911~1937 IV. J120.96

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 045886 号

“近代中国的知识与制度转型丛书”

获得 985 和 211 工程建设项目的资助

责任编辑 曾 诚 杨 乐

封面设计 宁成春 崔建华

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京市松源印刷有限公司

版 次 2008 年 12 月北京第 1 版

2008 年 12 月北京第 1 次印刷

开 本 880 毫米 × 1230 毫米 1/32 印张 13.375

字 数 213 千字 图片：100 幅

印 数 0,001—5,000 册

定 价 35.00 元

目 录

绪论 _____ 1

一 中国现代美术史的研究 _____ 1

二 问题意识与研究方法 _____ 7

第一章 民初文化运动中的美术革命观 _____ 12

第一节 美术革命到美术运动 _____ 12

第二节 中国画与西洋画的分界与合流 _____ 25

第二章 传统的论述：画家区域活动与言论差异 _____ 46

第一节 传统的坚持：从《湖社》到《艺林》

_____ 47

第二节 东西融合的主张：《绘学杂志》与

《造形美术》 _____ 75

第三节 上海的突围与省思：《国画月刊》论山水与

风景 _____ 90

第四节 广州的新旧之争：岭南画派与国画研究会

_____ 104

2 中国美术的现代化：美术期刊与美展活动的分析（1911—1937）

第三章 现代化的要求：西方美术的引介与争论 _____ 124

第一节 美术教育的新页：《亚波罗》与艺术运动社

_____ 125

第二节 形、色、线的实验：《艺术旬刊》与现代美术

_____ 147

第三节 艺文圈的审美品味：《艺术界周刊》与民族

美学 _____ 171

第四章 文人雅集与美术展览会 _____ 182

第一节 美术展览会的出现 _____ 184

第二节 联合画展的策划 _____ 202

第三节 历代名画展的尝试 _____ 237

第五章 美术教育的推广到全国美术展览会 _____ 257

第一节 艺术教育 with 官方展览 _____ 258

第二节 第一次全国美术展览会的意义 _____ 271

第三节 第二次全国美术展览会的评论 _____ 307

结语 _____ 344

附录 _____ 356

(一) 1. 《教育部第一次全国美术展览会出品目录》(1929)

(书画部) _____ 356

2. 《教育部第一次全国美术展览会出品目录》(1929)

(西画部) _____ 371

3. 《中华民国教育部美术展览会日本出品画册》
(北浦大介, 1929) _____ 376

- (二) 1. 《教育部第二次全国美术展览会展品目录》
(南京: 国立美术陈列馆, 1937 年 4 月再版)
(第六部西画目录) _____ 377

2. 《教育部第二次全国美术展览会补充目录》
(第六部西画补充目录) _____ 380

3. 《教育部第二次全国美术展览会展品目录》
(第七部现代书画目录) _____ 380

4. 《教育部第二次全国美术展览会补充目录》
(第七部现代书画补充目录) _____ 388

征引文献 _____ 390

索引 _____ 406

图片目录

图 2—1 《湖社月刊》书影	49
图 2—2 《艺林旬刊》书影	50
图 2—3 胡佩衡《秋溪曳杖图》	60
图 2—4 金勤伯《柳荫春燕图》	65
图 2—5 金城《梧桐松鼠图》	66
图 2—6 《绘学杂志》书影	78
图 2—7 金城《百鸟谱》(杨敏湖摹)	85
图 2—8 金城《草原夕阳图》	88
图 2—9 陈师曾《北京风俗画〈墙有耳〉》	90
图 2—10 《国画月刊》书影	95
图 2—11 高剑父《五层楼》	122
图 3—1 《亚波罗》书影	127
图 3—2 吴大羽《春》	142
图 3—3 蔡威廉《自画像》	143
图 3—4 蔡威廉照片	143
图 3—5 蔡威廉《女孩》	144
图 3—6 林风眠《人类的痛苦》	145
图 3—7 “艺术运动社第一次绘画展览会”会场一角	145
图 3—8 林风眠《死》	146

2 中国美术的现代化: 美术期刊与美展活动的分析 (1911—1937)

图 3—9	《艺术旬刊》书影	148
图 3—10	刘海粟《北京前门》	153
图 3—11	刘海粟《向日葵》	155
图 3—12	刘海粟《卢森堡雪霁》	155
图 3—13	决澜社第二届画展	157
图 3—14	决澜社第三届画展	157
图 3—15	庞熏栾《人生的哑谜》	158
图 3—16	庞熏栾《构图》	159
图 3—17	倪貽德《黄浦江新秋》	160
图 3—18	倪貽德《虎丘远眺》	160
图 3—19	倪貽德《乐器》	161
图 3—20	倪貽德《静物》	162
图 3—21	阳太阳《烟鹵与曼陀螺》	163
图 3—22	张弦《女肖像》	163
图 3—23	张弦《英雄与美人》	163
图 3—24	丘堤《花》	164
图 3—25	丘堤《静物》	165
图 3—26	丘堤《静物》	165
图 3—27	庞熏栾《丘堤女士像》	167
图 3—28	庞熏栾《屋景》	168
图 3—29	《艺术界周刊》书影	173
图 3—30	陈抱一《苏堤春晓》	179
图 4—1	邵洵美作品, “美术联展号” 封面插画	204
图 4—2	籁鸣《酒店所见》	207
图 4—3	常玉《名模儿 KiKi》	207
图 4—4	陈抱一《裸女》	208
图 4—5	陈抱一《女裸体》	208

图 4—6	朱应鹏《海盗》	209
图 4—7	朱应鹏《女盗》	210
图 4—8	翁元春《人体素描》	210
图 4—9	翁元春《自画像》	211
图 4—10	翁元春《自画像》	211
图 4—11	陈抱一《关紫兰像》	211
图 4—12	关紫兰女士个人展览会	212
图 4—13	丁衍庸《坐着的裸女》	213
图 4—14	《艺风月刊》书影	215
图 4—15	颜文梁《卧室》	219
图 4—16	徐悲鸿《九方皋》	221
图 4—17	方君璧《钟女士像》	222
图 4—18	白社画展	225
图 4—19	郑锦《涤梳图》	227
图 4—20	梁鼎铭《惠州战役》	227
图 4—21	《中国美术会季刊》书影	230
图 4—22	吴作人《纤夫》	233
图 4—23	陈师曾《读画图》	242
图 4—24	林风眠《摸索》	243
图 4—25	巴黎中国美术展览会	245
图 5—1	《美展》书影	275
图 5—2	《妇女杂志》书影	280
图 5—3	陶冷月《月色》	282
图 5—4	陶冷月《月光瀑布》	283
图 5—5	陶冷月《湘江秋月》	284
图 5—6	冯超然《山水》	286
图 5—7	王远勃《坐舞》	289

4 中国美术的现代化: 美术期刊与美展活动的分析 (1911—1937)

图 5—8	丁衍镛《读书之女》	291
图 5—9	李毅士《长恨歌图意》	292
图 5—10	王济远《都门瑞雪》	295
图 5—11	王济远《傍水人家日影斜》	296
图 5—12	潘玉良《黑女》	297
图 5—13	潘玉良《灯下卧男》	297
图 5—14	唐蕴玉《静物》	300
图 5—15	吴湖帆《云表奇峰图》	322
图 5—16	张善孖《青绿金碧山水人物》	323
图 5—17	张大千《人物》	323
图 5—18	王震《雪中送炭》	324
图 5—19	齐白石《雨后蕉蛙》	325
图 5—20	陈树人《紫云》	325
图 5—21	方人定《葡萄》	328
图 5—22	苏卧农《潜修》	328
图 5—23	汪亚尘《金鱼》	329
图 5—24	高剑父《东战场的烈焰》	332
图 5—25	叶永清《烟囱》	332
图 5—26	陈晓南《建设时期》	335
图 5—27	孙多慈《石子工》	336
图 5—28	赵作忠《劳动代价》	336
图 5—29	李剑晨《掘芋》	337
图 5—30	王悦之《弃民图》	338
图 5—31	孙青羊《暮年穷途》	338
图 5—32	赵春翔《乞丐》	339
图 5—33	钟惠若《待赈》	339
图 5—34	中华独立美术协会第二回展	340

绪 论

中国近现代美术史通过对画家及作品的分析，大体已建立起发展的轨迹，但以画家或画派为主轴的研究取向，仍难以全面地观照到 20 世纪前半期整个中国画坛的活动。从西方影响中国反应的架构，到传统与现代的辩论，再到中西文化的比较研究，前人论著无疑都企图以“定位”自己来“回应”异己。近百年来，中国知识分子和艺术家，不断地寻找中国艺术未来的方向和出路，一来尝试着评量东西方文化的价值，再来则想辨明文化融合的可能性，前者努力区隔双方的不同，后者却肯定借镜西方的必要性，双方论点不同，却产生殊途同归的历史结果，他们都是在传统中探索各种转换到现代的可能性。

一 中国现代美术史的研究

民国时期美术史研究，经历了和中国近代史研究同样的理论影响。^{〔1〕}最早是在“冲击／反应”的架构下，呼应“五四”

〔1〕 柯文 (Paul A. Cohen):《在中国发现历史——中国中心观在美国的兴起》，林同奇译，台北：稻乡出版社，1991，页 11—14。

前后知识分子提出的“中国画学衰弱”问题和“美术革命”口号。苏利文（Michael Sullivan）认为，中国与西方接触始自 16 世纪中叶，双方美术交流大大地开拓了艺术家的视野。^[1]而从 1900 年到 1937 年为止，中国的美术改革思潮正是对西方美术最直接的回响。^[2]高美庆亦指出近代中国美术的发展即是对西方美术反应的历史，她说明了西方美术强大的传播力量。^[3]郎绍君也点出近现代中国的一切变革，都是西方介入之后的结果，包括美术在内亦是如此，所以“引入西方美术乃刺激中国美术由古典转为近现代形态的必经之路，但这条路是艰难曲折的”。郎氏认为中西交流是“中国引入，西方舶来”（包括日本）。^[4]

但随着西方美术透过教育系统进入中国绘画领域时，区隔中西美术异同成了当务之急，它逐渐形成“传统 / 现代”的辩论，当中国面临西方现代文明挑战时，必需重新建立一个“传统文化”作为对抗机制，用以确保自身的存在。郎绍君《论中国现代美术》一书，指出传统派与融合派的分别，并提出“传

[1] Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the Present Day*, London: Thames and Hudson, 1973.

[2] Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China*, Berkeley: University of California Press, 1996, pp.27-67.

[3] Kao Mayching, *China's Response to the West in Art, 1898-1937*, Stanford University PHD, 1972.

[4] 郎绍君：《论现代中国美术》，南京：江苏美术出版社，1988，页 1—2。后来郎绍君将近代中国画家的类型，再分为传统型、泛传统型和非传统型，并且认为传统型如吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿四大家的创作，才是最为完美的中国画形式。郎绍君：《类型与流派》，见《守护与拓进——二十世纪中国画丛谈》，杭州：中国美术学院出版社，2001，页 10—13。

统的发现”和“现代的沉思”两个课题。^[1]张少侠、李小山在《中国现代绘画史》中，则说明传统的延续性以及画家如何叩开现代绘画的大门，两人并以延续型和开拓型作为画家分类准则，认为现代中国是在传统与现代之间不断地做出抉择，并取得一些具体成果。^[2]上述两书以知名画家为主轴，并且依循“冲突/反应”到“传统/现代”的论述模式，是80年代晚期相当重要的中国现代美术通史著作。

之后，学者开始注意现代美术史本身的发展，除个别专题的开发外，着手于文献、图像资料的搜集和出版工作。近十余年来，潘公凯提出研究应与对当今文化背景的分析相联系，着重于本土与外来、中心与边缘、西方与东方的命题阐释。他一是主张打破中西绘画之间的界限，以各种不同程度的中西融合来实现中国画的现代化；二是主张保持中西绘画之间的界限，强调独立性，企图寻找一条不同于西画的现代化道路。^[3]并且以综合性的展览或学术研讨会推动研究，策划了“传统派四大家吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿大展与研讨会”（1992）、“传统的延续与演进——二十世纪中国画研讨会”（1997）、“现实关怀与语言变革——二十世纪前半叶广东美术专题展”（1997），试着将传统放回时代脉络之中，通过作品的实践及艺术的主张，找到20世纪中国画的价值标准及启示。^[4]除了不

[1] 郎绍君：《论现代中国美术》，页1。

[2] 张少侠、李小山：《中国现代绘画史》，南京：江苏美术出版社，1988。

[3] 潘公凯思考的起点是受到他父亲潘天寿“距离说”的影响。潘公凯：《限制与拓展：关于现代中国画的思考》，杭州：中国美术学院出版社，1997，页2—3。

[4] 薛永年：《二十世纪中国美术史研究的回顾和展望》，《文艺研究》2001年第2期，页124。

断检视传统画家的位置及贡献之外，1998年举办“中国山水画·油画风景展”与“‘现代中国绘画中的自然’中外比较艺术研讨会”，以自然观念的哲学性思考，辨析中国山水画和风景油画里对自然认知的差异，同时也探索两者所使用现代绘画语言的特征，这又进一步开拓中国现代美术史的视野。^[1]

涉及中国近现代美术史的研究课题，主要针对西方美术的影响、中国绘画传统的定位、画家个人风格的分析、绘画与民族文化的关系，区域画风的建构，如北方画坛、海上画派、岭南画派、江南区域的研究等。^[2]考察近现代美术发展史实时，除了作品分析外，政治、社会、经济与文化间的相互渗透，实际上也左右了民初画坛的走向，克鲁瓦齐耶（Ralph Croizier）从岭南画派切入，试图将他们的艺术主张和政治改革做一结合，以画作分析和史实重建来诠释新国画改革与时代的关系。^[3]潘耀昌《二十世纪中国美术史的困惑》，认为不论就广度还是深度而言，20世纪是中国美术史上最为生机勃勃、辉煌灿烂的时期，无论美术的生产和消费、美术团体、传播媒介、美术教育以及美术的普及和对社会干预等方面的时代特征，都给予研究者以

[1] 当代中国山水画·油画风景展执行委员会编：《现代中国绘画中的自然——中外比较艺术学术研讨会论文集》，南宁：广西美术出版社，1999。

[2] 万青力：《江南蜕变——19—20世纪初中国艺术史一瞥》，《美术研究》1998年第4期。以上海、浙江、苏州等地的美术活动，来分析江南地区对中国近代绘画发展的贡献和影响，这篇文章是应邀1998年加拿大温哥华“江南”国际研讨会发表的论文，以江南区域为主题，并以绘画方面切入议题的。另可参考洪再辛：《潘天寿和江南艺术传统》，《朵云》总第50期（1999年2月）。

[3] Ralph Croizier, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1900–1951*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

极大的诱惑力。中国近现代美术史的书写，总是处在艺术与历史观念的张力之间，如果说西方美术的历史演变主要是西方社会内部交流和外部的主动吸纳所致，那么近现代中国美术的演变更多地是外来影响的冲击和被动的固守或吸取所致，因此引入“他者”问题和跨文化比较，对中国近现代美术史的研究都是有益的。^[1]

方闻近来通过作品做了一次文化比较研究，指出中西方绘画都源于再现性传统，所以当中国学习西方时难免会遭遇原有文化系统的排斥。20 世纪初期当中国倾心于西方美术时，企图以西法改良中国绘画的同时，也有一些学者在进行中国古代绘画的研究。方闻认为 20 世纪中国绘画里的“现代性”研究，可以从中国艺术史的发展中寻找出它本身的动力。^[2] 所以西方学界大量从近代中国画家的作品，重新理解中国画家选择他们表现形式的历程，至于中国现代化的定义，到现在为止其实仍然处在一种变动和过渡时期。^[3] 关于传统和现代之间的界线将是一个争议不休的问题，也是中国近百年来绘画史重要转捩点。^[4] 而于此处所提出的“现代性”观点，似乎是未来中国绘

[1] 潘耀昌：《二十世纪中国美术史的困惑》，詹姆斯·埃尔金斯（James Elkins），《西方美术史学中的中国山水画》（*Chinese Landscape Painting as Western Art History*），潘耀昌、顾玲译，杭州：中国美术学院出版社，1999，页 180—183。

[2] Wen C.Fong（方闻），*Between Two Cultures*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001, pp.5-18.

[3] Maxwell K.Hearn and Judith G.Smith, *Chinese Art Modern Expressions*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

[4] Julia F.Andrew and Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York: Guggenheim Museum, 1998.

画史另一个可以应用的理论分析。西化是以模拟西方为目标，现代化试着脱离旧思维并带着对新时代到来的期待，现代性则试着在中／西、新／旧之间，不以传统与现代来定义文化的特征，而是以时代的精神、社会的形态以及经济的进展，来观看一个区域或民族内、外的变化，这无疑是回到以中国为中心的研究。

如同万青力所倡议“不能以西方现代艺术的概念规定中国现代艺术史，也不能以西方现代艺术史所经历的过程套用中国现代艺术史”，^{〔1〕}传统与现代的论说，仍是观察中国现代美术发展史的关键，只是传统价值已经重新获得评估，现代化概念也不再局限于西化的范畴，而是被赋予了多样性意涵。并且，西方美术在进入中国之后已经产生质变。郑工在论著中提出，中国美术在跨入现代门槛时将面对：（1）自身的传统；（2）西方的传统；（3）西方的现代。^{〔2〕}所以我们在分析中国现代美术史发展时，首先是越过对自身传统的理解，接着才通过对西方的认识，最后又回到中国本身的问题，这是一个不断被思考和检视的历史过程，同时也是对中国美术现代化议题的扩展和深化。

纵观学界对中国现代美术史的研究，苏利文（Michael

〔1〕 万青力：《潘天寿在二十世纪中国绘画史上的地位》，《画家与画史·近代美术丛稿》，杭州：中国美术学院出版社，1997，页9。万青力一直致力于以中国的眼光来观看近代中国绘画史的发展，首先不要落入“近世画学衰败”的成见中，见《并非衰落的百年——十九世纪中国绘画史》，《雄狮美术》第254—278期（1992年4月—1994年4月）。

〔2〕 郑工认为现代与传统的对抗与整合，一方面在自身传统范围内，却在规范外不断激发隐蔽的或被规范排斥的文化潜在，使其复活，并取得发展的势头；另一方面在自身传统范围外，获取新的异质因素，同时发展。郑工：《演进与运动：中国美术的现代化，1875—1976》，南宁：广西美术出版社，2001，页27。

Sullivan)、高美庆,关注于西方美术对中国的影响以及中西美术两者间的交流互动,所以往往以整个国家处境与文化冲击来看待画坛的反应。后来方闻、安雅兰 (Julia F.Andrews)、何慕文 (Maxwell K.Hearn)、朱迪丝·史密斯 (Judith G.Smith)、郭适 (Ralph Croizier)、万青力、薛永年等人,则扩展到传统与现代的定位,画家个人风格与区域画风的分析。除了以中国为中心来诠释“现代化”、“现代性”之外,面对西方“舶来”的观念和技法,包括油画的历史、美术教育与美术学校、美术团体与美术展览会、海外留学生等,郎绍君、李超、鹤田武良、颜娟英、吴方正、周芳美等人,对西方美术传播途径与成果,大致也有了清晰的轮廓。本文试图通过 20 世纪初期美术文本的叙述,加上具体的美展活动,解开民国以来对“建构中国绘画”与“认识西方美术”问题的疑惑,两者之间到底存在多少真实与想象的表述空间,值得我们进一步追探。此外,近代中国因西方冲击,存在异己间的排拒以及民族的认同意识,从晚清知识分子“隔海远眺”到异国亲历的“文化刺激”之后,使我们对文化上“自我”与“他者”的叙说与评价,产生了国族认同与权力论述等等讨论,而这将赋予研究更多元的观测角度。

二 问题意识与研究方法

美术发展和文化变迁休戚与共,正当民国初年“五四”新文化运动全面袭来,画家不论是固守传统或是图思改革,全都面临“如何回应”的考验,因此藉由教育、结社、展览、出版、