

张少侠 李小山 著
江苏美术出版社 出版

中国 现代 绘画史

Zhongguo xiandai huihua shi
Zhang Shaoxia Li Xiaoshan zhu
Jiangsu meishu chubanshe

中国 现代 绘画

史

张少侠

李小山 著

江苏

美术

出版社 出版

责任编辑 郭廉夫
封面设计 朱成梁

中国现代绘画史

张少侠 李小山 著

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行 江苏新华印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/32 印张 11.5 插页 8 字数 220,000
1986 年 12 月第 1 版 1986 年 12 月第 1 次印刷
印数 1—8,400 册

书号: 8353-7-016 定价: (精) 4.90 元
(平) 3.85 元

导 论

把现代绘画史的开端定于“五四”运动前后，使其和社会史的划分联系起来，作为一个时代运动的整体，现代绘画史所发生的一切正反映了历史演变的特征。我们所指的现代绘画并不是与传统绘画在同一源泉上的质的区别，也不是指在时间上与西方现代绘画有什么关系而言的。现代绘画在中国的产生，主要的是以大量西方绘画被介绍进来，一批艺术青年争相出国留学、努力探索使艺术符合社会潮流的门径为标志。传统绘画无可怀疑地属于旧的文化体系，它不可能适应时代精神的革新要求。象思想界、理论界和文学界一样，绘画领域的革命则被理解为以西方的“先进”艺术来改造传统艺术，新的审美品评是以国外的艺术鉴赏标准来规定的。强调新的内容、新的形式、新的绘画观念等等，以模仿和移植西

方艺术来与当时还很有市场的传统艺术争夺地盘。各自都有相应的读者和观众，这是一个有趣的时期。新的艺术刚刚产生，既稚嫩且软弱。旧的艺术源远流长，既衰老又无力。与文学相比，新的绘画所产生的社会影响简直微不足道。社会生活的矛盾和意识形态的斗争反映在文学中，推出了鲁迅、郁达夫、郭沫若、茅盾等勇敢的斗士和大手笔。绘画受着更多的传统观念的束缚，这种传统观念不同于国粹派宣扬的绝对守旧和妄自尊大的无知观点，而是那种无法摆脱的旧文人思想。在吸收西方艺术的过程中，滤去了其根本的体现时代意义的革命精神。这个特点是重要的，它关系到之后的一系列步骤。

同样可以说，现代绘画史的开端尽管不顺利，甚至一开始就矛盾百出，但这是历史发展的一个必要环节。传统绘画在二十世纪初就如康有为指出的：“如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。”当时从思想界到绘画界，主张变革的人几乎一致认为：必须从西方艺术中获取新的养料。甚至不乏叫嚷要“全盘西化”的人。而对不可逆转的社会潮流，众多艺术青年毫不犹豫地选择了移植西画的道路。值得一提的事实是，西方人向中国传统艺术学习，是吸收中国艺术的某种意念，在中国艺术特殊的表现形式和视觉方式中接受启发。中国人向西方学习，却是从材料到画法的全盘吸收。从完全生疏的画种那里，在毫无传统可言的基点上从头开始。所以，很多艺术青年一旦接触西画之后，往往是饥不择食的生搬硬套。到本世纪二十年代，西画在中国的推广虽然地盘有限，但影响日益增大。活跃

在画坛上的风云人物，如徐悲鸿、刘海粟、颜文梁、林风眠等画家，他们有的创办学校，大兴现代艺术教育之风；有的创办刊物，鼓吹新艺术观点；有的以身作则，用自己的实践扩大新艺术的影响。能代表传统绘画水平的人物，如黄宾虹、齐白石、张大千等，虽然可见出很多优点，但却很难承担起伟大的开拓者的使命。在我们的现代绘画史上，只能列出开拓型的画家和延续型的画家这两类，并分别以不同的标准来衡量他们的历史地位。

这似乎也不确切。因为很多开拓型画家本身就是手握两支笔，既画西画又画传统画。而如张大千、岭南三杰等画家，越到后期画风越变，也难用传统品评标准来衡量。加之画家跨画种的现象非常普遍，故对于我们论述同一画家在不同画种上的建树带来困难。联系到当时整个局势看，绘画的这种二重性并不孤立。二十世纪初的世界是动荡不安，不断产生着危机和新生、保守和革命的时期，各种思想观念都可以找到推销的市场。从解放思想这一角度说，严复和许多自由主义者宣扬的进化论，吴稚晖、李石曾、刘师复鼓吹的无政府主义理论以及斯宾塞的“社会有机体论”，王国维乃至张君勱、梁漱溟兜售的柏格森的“生命冲动”的神秘主义思想，胡适吹捧的实用主义观点等，这一切对于反对正统儒学都有一定的意义。在意识形态领域，根本的问题是要清除孔子的儒学教条，开拓人们的思路。而无论上面的所有思想观点有多么激进和极端，都没有在最彻底的意义上起到反传统的作用。表现在文学上的革命要更见效果。这与某些国

家的情况略有相似之处。压力、矛盾、冲突和混乱，这些社会现象构成了文学的真正有力量的内容。从西方涌入的大量文艺作品给文学提供了现成的形式，两者结合起来，透过生活表层的干扰，发掘出民族精神的本质，或鞭挞、或颂扬，思想贯穿于文学描写的现实，自然更接近时代召唤的新趋向。当然，产生在有深刻文化背景的二十世纪初的任何思想、理论、文学、艺术等全都在不同程度上受着传统习惯的约束，清醒地认识到这一点和能够避免这一点是两回事。一方面象徐悲鸿、刘海粟这样的艺术家能充当时代潮流的前锋，尖锐指责传统绘画的没落，勇敢地开创新路。另一方面，他们都以得到康有为的赞赏为荣誉，表现出了他们在思想认识上的中庸倾向，也说明他们还没法跨越时代的局限，这无疑妨碍了他们在推广新艺术时的彻底性和革命性。社会风尚影响了绘画的发展进程。不少艺术家徘徊在传统与现代之间，能够采取的有效手段，就是手握两支画笔，一手伸向传统，一手伸向西方。实际上，绘画作为一种观念的东西，它既是人们审美要求的物态化，也是传播观念的媒介。任何时期的绘画都打着这个时期的烙印，而一旦绘画成了时代创造性的标志的话，它就包含了整个时代最精华的思想。我们指出现代绘画史之开端的伟大意义，同时提出这个开端的软弱和妥协，这不光是绘画界的特点，而是一种社会病。很多中国资本家和商人带着土地和耕牛开了工厂和商店；很多清朝官僚换了身民国的衣服继续当官；很多儒生用进口的术语宣扬传统纲常道德，这

些现象在辛亥革命之后是非常普遍的，而绘画界则是社会的一个侧面罢了。

传统绘画至二十世纪初的衰败，当然不能肯定传统绘画已经完全丧失了活力，以致于所有从事此道的人都在徒劳无益地浪费精力。但是与时代所需要的那种富有革新精神和具有创造性的绘画究竟相距太远了。“一种艺术，到颓唐的时代，便是拘囚于传统的法则，困缚于形骸躯壳，而不复有丝毫内心生活和时代精神的表白”（傅雷），尽管可以列举任伯年、吴昌硕、黄宾虹、齐白石等大师来填补传统绘画在延续过程中出现的越来越大的空白，也并不等于说这一时代的绘画的复兴能在他们身上找到希望。相反倒是由于传统绘画的程式化、规范化已成了禁锢人们思想、束缚人们手脚的教条和绳索，几乎所有企图推陈出新的中国画家都在因袭的重负下左右为难。在一种高度发达的艺术形式中，极难有突破性发展的可能。作为集大成的延续型画家黄宾虹、齐白石在现代绘画史上，也只能以他们在丰富传统形式的技巧和挽回旧文人绝对书斋式的临古风气这个意义上来加以肯定，他们的历史地位应该是最高的，但他们的意义却不是最大的。

西方绘画蜂涌而入，大批艺术青年争相效仿他们心目中的西方神灵。达芬奇、安格尔、德拉克罗瓦、莫奈、塞尚、凡高成为挂在他们嘴边的人物。出洋留学、艺术团体、艺术教育、艺术流派的兴起成了时髦的举动。凡是受到了时代召唤的人，都迸发了经久不衰的热情。那些

血气方刚的年轻人带着高傲的优越感，仿佛自己是天生尤物，命运的宠儿。他们谁能先接触到西方文化，便会兴高彩烈地把自己刚学来的东西当作自己创造出的东西奉献给社会。对于传统艺术，他们有的不屑一顾带着勇敢的傲慢，有的则按自己的审美标准来对之论头评足。一种文人士大夫惯用的结社形式开始遭到了唾弃。新兴的艺术团体时而有着自己的口号和旗帜。既有激进的因素，又有混乱的成分。艺术教育被当作是改革艺术事业的必要途径，只要有可能，谁都愿意试一试当个校长或教授的角色。至于在艺术的风格上形成什么派别，或者在几种艺术主张之间有什么明确界限这一点上看，几乎是模糊不清的。很难说在当时流行的艺术见解上有什么独到之处，除了按照他们在国外的老师讲过的话作为依据来驳斥对方外，真正的从根本上去理解欧洲的油画传统和在实践当中得出的结论是谈不上的。林风眠在当时曾毫不留情地指出：“西画方面，虽然近年来，作家渐多，但充其量也不过照样模仿西人两张风景，盗得西人一点颜色，如此而已。”傅雷也冷静分析了这一情况，他说：“多少青年，过分地渴望着‘新’与‘西方’而跑得离他们的时代与国家太远！”这是事实，也是必要的过程，移植和模仿都是需要的。从一个封闭圈开始解体到多元的发展，就是我们称之为现代绘画史的开端，其中涌现了不少富有才华的超群出众的艺术家和教育家，徐悲鸿、刘海粟、林风眠、颜文梁等一代风流的影响也是由此开始的。他们对现代绘画发展有着举足轻重的作用，他们的艺术实践

的意义是深远的，这种意义不只是他们本身在给绘画艺术上的建树和贡献，更主要的是他们开拓了一个新的艺术天地，启发了无数后来者的探索精神。活跃在三十年代画坛上的画家群中，也不乏成就卓著的人物，但就自然领袖的地位这一点讲，是非徐悲鸿等人莫属的。

一种艺术气氛将由无数艺术家共同造成。众多的在现代绘画史上留下足迹，并且作出了贡献的画家群，烘托了时代氛围。其中为人熟知的庞薰琬、关良、倪怡德、潘玉良等人；也有许多随着时间推移而被人们忽略了的人。尽管当时的绘画艺术缺乏广泛的民众基础，没有很好的条件从事艺术事业的建设，但学艺青年还在日益增加，绘画对社会的影响也在日益扩大。由于民族危机、阶级斗争的激烈，使得艺术事业的发展变得曲折而艰难。不过艺术向人民靠拢的势头却形成了，左联和鲁迅提倡的木刻运动，以及不少有觉悟的青年艺术家呼吁绘画必须干预社会。曾今可强调：“民生的疾苦、政治的腐败、社会的黑暗、以及东北义勇军的苦战、上海血魂除奸团的产生，这些都是极伟大的画材。”郑伯奇更明确地指出：“有光明前途的艺术，毫无疑问地是新兴的劳苦大众的艺术。”抗日战争时期的绘画中心，按我们的看法，应该毫不犹豫地放在解放区。江丰、古元等人的木刻是真正的富有生命力的艺术创作，是一种可以在纯粹意义上称之为革命的艺术，其生命力是这一时代的象征。

以中华人民共和国的成立开创了一个激动人心的火红的历史时期，战争扫荡了旧制度的污泥浊水，人民带

着神秘的激动和欢快的心情迎接新社会，党和领袖具有无比的威信。“没有共产党，就没有新中国”成为大家引亢高歌的心声。阳光普照，大地复苏，百花争艳，民情振奋，种种令人欣喜的迹象鼓舞了艺术家歌颂新生活的欲望；发自内心的热爱，饱蘸感情的色彩，努力与大众保持接触，以适应时代的需要。生活推出了新型的画家，他们以画笔当作为社会服务的武器，以整个心声为新政权唱赞歌。一批政治性强、生活气息浓厚的作品产生了。也许其中许多作品算不上是艺术杰作，但却体现和奠定了以后许多年的艺术风貌。同时，一大批象潘天寿、傅抱石、石鲁、李可染、黄胄等中国画家，也在新时代的感召下，进行了不少尝试性的探索。如何使传统中国画与生活结合起来成了热门的讨论课题。由于革命和建设的需要，艺术广泛地被利用为宣传工具，大众化、民族化的要求以及内容的规定性、形式的新程式化也开始定为原则，艺术的从属性被过分强调了。在最初的革命热情过后，事实上造成的对艺术规律的忽视，为艺术创作设置的种种规定，潜伏了一种严重的危机，而且，不久就显示出来了。

与早期西方绘画的影响相比，建国之后的“全盘苏化”才真正成了事实。如果把传统绘画不算在内，几乎所有的画种都接受来自苏联的审美标准的检验。从艺术教育到艺术团体的组成格式，从画家的创作路子到作品的成型，没有不在列宾、苏里柯夫等这些在苏联被尊为画圣的人所指出的方向上实践着。很难把俄罗斯大师的作

品放在西方大师的作品之下，但就风格形式的多样化方面说，苏联强调的社会主义现实主义显然开放性很不够，这种带有强制性质的艺术观，当然要限制艺术的百花齐放的局面。从西方转向苏联这是又一个文明形式的冲击，到目前为止，有些结论还不能肯定，不过，社会制度的相似性以及社会基础的共同性，能沟通两国在艺术上的联系。也许在很多经验教训中，经过艰苦尝试和种种失望后，反而更能评价和理解历史的进程，而且有益于今后的探索。

正象大家所了解的，从五七年开始，绘画对政治的从属性被彻底强调了。尽管形势不妙，新兴的艺术还有余威可乘。面向大众的连环画、年画，正在痛苦蜕变的油画和版画，重新被捧为正宗权威的中国画等，其中也不乏好的作品。程十发、方增先、刘文西、杨之光、李焕民、吴凡、贺友直、华三川等活跃在当时画坛的画家作出了他们的贡献。在一种压抑的气氛下，能够最大限度地发挥自己的长处，以博得社会承认，又不失填补艺术空白的机会，是很难处理的。艺术的无条件服务于政策需要的规定，艺术家无选择地遵从某一种教条，无保留地作为宣传机器，在这种情况下，他们所能做到的也可想而知了。这一切预示着绘画的危机即将来临。

“文化大革命”时期的绘画被我们视之为“迷雾中的艺术”。在夹杂着莫名其妙的愤怒的狂热中，一切最不可思议的举动，一切前所未闻的荒唐事件，一切肆无忌惮的叫嚣等等，在革命口号伪装下的对文化的破坏已达到

了极点。以为工农兵服务为理由的文艺形势彻底排斥了艺术研究本身的规律，艺术家在群众运动的激流中完全放弃了自己应有的地位。要么加入进狂乱的人群中，为浊浪排空的破坏运动推波助澜，要么被剥夺做人的资格，打入牛鬼蛇神之列的十八层地狱。艺术被毁坏的程度已不可言喻了。我们能看到的这个时期的绘画作品是些什么样式呢？绘画在社会上又产生了什么样的作用呢？危机与新生，破坏与创造这种交揉的矛盾向我们证明了黑格尔这个伟大思想：“恶”也是历史进步借以表达的工具。当我们说到“文化大革命”的破坏性时，并没有忘记加上一句，从某种意义上说这种破坏对于以后的建设不是完全没有好处的。作为绘画史的一个阶段，其本身反映了社会的必然发展的结局，证明了绘画渡过“迷雾”得到新生的事实。

被欢呼为“艺术的春天”的今天，无可否认是值得庆祝的，1976年至1985年是建国之后变化最大的十年。以“四人帮”的倒台为标志的人民的胜利，则显示了在二十世纪七十年代中国共产党领导下的人民大众特别是知识阶层的新的觉醒。新的经济政策、体制改革、文化建设等等，这种齐头并进的进程，在世界潮流的影响下迅速地展开着。一只无形的但却是强有力的手在推动着我们当今的生活。这只手既不是被吹嘘为万能的斯密的，也不是曾经被人为地僵化地解释过的马克思的，而是符合国情的和符合经济及社会现状的一种规律。绘画艺术得以在广泛的社会背景中，以全新的面貌出现，则是以封

闭圈的又一次解除为前提的。在人们感到解放再次来临时，首先发出的竟是恢复到以往的秩序中的要求，喊出的竟是“救救传统”这种有复古倾向的口号，画坛一时重推过去的名宿，他们又成了社会的“宝贝”。不过，他们所发出的余辉遮掩不住异军突起的另一批中青年画家所闪耀的光芒了。袁运生、周思聪、陈丹青、罗中立等人代表着新的倾向，他们的绘画观念、创作路子和思想感情与老一辈画家有着不小的距离。不需要在这两代人之间划出高低的差别。经历过无数的痛苦和挫折，老人趋于平稳了，而中青年却不乏锐气和冲劲。中国的艺术家既有他无法摆脱的苦恼，也有他们值得自豪的地方。开放造成的活跃气氛虽然还时时受极“左”思潮的影响，但是，大江滚滚、毕竟东流，时代的进步产生了一种免疫力。被拉进了世界市场的经济，按现代文明要求的思想解放，在血与火的磨难中炼就的人民，这些全不允许封闭和专制的再演。短短的十年，在现代绘画史上作用却是非同小可的。至此三代画家同处一个翻天覆地的变化中，各种观点和思潮交锋是很激烈的。理论上所展开的讨论，进一步开拓了绘画观念，排除了画家的很多顾虑。不满足的情绪越来越高涨，特别在青年一代身上。极端的“自我”感使他们激动不安，仿佛吹口气就想改变世界。希望往往与现实严重隔离，这是非常值得深思的问题。西方文化的冲击甚至丝毫不比本世纪初要小，而我们本身文化的成熟程度是否抵御得了这种冲击，还要看未来的事实。从今天的情况看，前途应该是乐观的。

象任何写历史的人一样，我们在本书中肯定有许多主观的和失误的见解，对此只能以一句行话来开脱自己：一切历史都是当代史，没有人能够毫无偏见地编写历史。但对于史实的运用，也许不成问题，而将史实贯穿起来形成一种观点，当作完整的运动来考察，就要看观点与史实联系是否紧密以及客观性和科学性所占的比重了。我们力求做到客观和公正，这一愿望是否实现，要让读者去检验了。

现代绘画史是在冲破传统绘画的封闭圈的基础上展开的，它经历了一种在外力刺激下由消极应变到积极进取的复杂过程。有些挫折是绘画界本身的原因，因为面对一个陌生的领域人们很容易作出盲目的和幼稚的选择，以致于给后来的矫正带来许多困难。有的是因为社会动荡、战争破坏、政治运动等外在原因。再也没有比处在从“五四”运动前后至八十年代这段时期的中国绘画界的动荡更激烈和更艰难了，象一棵在夹缝中滋生的小草，得不到充足的阳光雨露，缺乏必要的养料和土壤。现代绘画开端的不足，在以后的生长中愈加明显了。如果以历史人物作为历史的主线来写，那么，在现代绘画史中能称得上是大师的艺术家，几乎难数得出几个来，而且主要还是由那些不冒失败风险的延续型画家来充当。这似乎是奇怪的。新兴的艺术本应该是推出开拓型画家来作为时代的鼎足，可是，我们看到的事实却是相反的。然而尽管延续型画家在现代绘画史上作为无法否认的丰碑被承认了，但是他们却没有产生深远的影响和缺

乏更大意义。在这一点上，开拓型画家可以当之无愧地作为时代的先锋，代表着未来的希望和光明。必须再予强调，延续型和开拓型画家之分带有一定的相对性。这里至少包括着这样两种含义：一是在现代绘画史上就大多数延续型画家而言，并不否认他们曾有过的创新意识和进取行动；二是所谓开拓型画家是就某一个特定历史阶段而言，他们可能会随着时间的推移而有所转化。

评价现代绘画的意义，指出它在整个历史长河中的地位，是件很有价值的事。因为这可以帮助我们认识时代赋予艺术家的历史使命，从而更明确更坚定地开创一种新的艺术天地。

目 录

导 论	
第一章 中国传统绘画的延续性·····	1
第二章 叩开现代绘画之门·····	22
第三章 风流一代·····	61
第四章 一个重要的画家群 ·····	122
第五章 特殊的一页 ·····	161
第六章 艺术与新时代 ·····	195
第七章 失误的选择 ·····	233
第八章 标准化的艺术 ·····	258
第九章 迷雾中的艺术 ·····	287
第十章 艺术的春天 ·····	308
后 记	
本书主要参考书目 ·····	335
附图目录 ·····	356