

505648

48.33042
L S J

郎绍君

论 中 国 现 代 美 术

江苏美术出版社

论中国现代美术

出版者：江苏美术出版社 发行者：江苏省新华书店 印刷者：南通县印刷总厂
1988年8月第一版第一次印刷 开本850×1168 1/32 字数：235000 插图：5页·
印张：11 印数1—5000册 书号：ISBN 7-5344-0043-0/J·44 定价：4.20元

序

索 菲

先睹为快——这快乐来自本书的感染。作者对中国文化尤其是美术传统的深思与深情，对现代美术复杂而曲折的发展踪迹所作的一番清理与发现，赐予我充实、信念和对未来的美好憧憬。我诚实地告诉读者：这本书是很值得一读的。她的读者对象不应限于美术界，因为作者论述中国现代美术的笔触拓及到了更广的领域和层面。从事艺术学、文化学、美学、哲学、史学乃至心理学、社会学等方面研究的朋友和爱好者，同样会感到开卷有益。

我是在一次美术理论讨论会上结识郎绍君的。他反思中国现代绘画发展历程中的思维方式和学术个性给我留下了深刻印象。

后来，在磋商稿件的过程中，我逐步了解到他的经历与学养。他1961年毕业于天津美术学院（原河北艺术师范学院），并留校任美术史论课教师。1978年考取中国艺术研究院美术史研究生，在导师蔡若虹、朱丹指导下攻读三

年获得硕士学位，并留美术研究所从事美术史论研究，现为该所近现代美术研究室主任、副研究员。

郎绍君称自己是一名“终日爬方格子的苦役”。目前他担负着国家重点科研项目《中国大百科全书·美术卷》现代分支的副主编，《中国美术史·现代卷》主编。几年来，他先后发表了百余万字的论文和专著。

在这部书稿的编辑工作中，我常想到这一点，那就是无论哪一学科的研究工作者，他的任务总不能仅限于守卫真理，而且还要探索真理。为此，就需要具备一种具有开放性“内在自由”的精神气质，这种气质的培养固然有赖于一个能提供一种安全感的宽松良好的环境，更有赖于研究者自身的科学精神。而这种科学精神的主要内容无疑是求实和崇尚理性。具备了这种精神，他终究会成为一个真正的自由人。因为在他的研究领地不存在最终的知识体系和永恒的真理，他也根本不承认那“凡是现实的都是合理的”先贤遗训。当他认为有必要使用新范畴、推行新论释的时候，他根本不会顾及象比萨大学的神学教授对伽利略的那种责问：“Master是这样说的吗？你还坚持不坚持Master的观点？”他只有一个信念：“朝着太阳奔去吧，为了人类的幸福之花快点开放！挡住太阳的树叶能怎么样？树枝能怎么样？——拨开它们，向着太阳，努力奋斗吧……！”

在这篇短短的序言中，我不可能一一例举作者的创见以及他在中国现代美术研究中作出的奉献。然而作者在研究工作中对必然和主体性的执着追求，确实给我们这些为他人作嫁者带来极大的欣慰！

最后，我想引用牛顿的一段话与作者共勉：“我不知道世上的人对我怎样评价。我却这样认为：我好象是在海滨上玩

耍，时而发现了一块光滑的石子儿，时而发现了一个美丽的贝壳而为之高兴的孩子。尽管这样，那真理的海洋还神秘地展现在我们面前。”

目 次

序

近现代引入西方美术的回顾与思考

舶来而非送出的历史(1)

侧面之一: 美术教育(5)

侧面之二: 思潮(15)

侧面之三: 建筑艺术、油画和雕塑(36)

曲折艰难的路(55)

心理文化背景(62)

本位文化意识(62)

现代中国画

“三足鼎立”的画家群(75)

传统派大师巨匠(85)

融和派大师巨匠(111)

余感(135)

我们有过怎样的写实主义

古代美术的写实传统(142)

近现代美术的写实传统(148)

题外话: 我们需要怎样的写实主义(158)

传统的再发现

前提、两种发现值(164)

无限的历史包蕴性(167)

距离与位置(170)

把握质的深层结构(176)

理性反思与意象把握(185)

民间美术的现代魅力

本色的质朴(193)

天真(199)

生命活力(206)

呼唤“善美刚健”的至诚之声

为人生，但不“沾沾于用”(216)

要看出一点“力之美”来(222)

要新的形，新的色，但不失民族性(232)

山水画的转折：论李可染

凝聚的意象(242)

境在深邃茂密中(246)

流光正徘徊(251)

笔墨形式的意蕴(254)

时代河床里的情感意识流向(260)

夭折的巨匠：论石鲁

观念主题的两个阶段(266)

艺术倾向的两个阶段(270)

石鲁与长安画派(278)

走向现代的沉思

历史经验(285)

向多元发展(289)

审美需求的新潮(293)

现代感与传统风神的统一(297)

论新潮美术

本体的思——追求之一(306)

心理幻境——追求之二(310)

历史意识——追求之三(314)

反传统——特色之一(318)

哲学意味——特色之二(329)

不和谐的美——特色之三(333)

后 记(343)

近现代引入西方 美术的回顾与思考

近现代中国文化的一切变革，都是在西方文化介入之下发生的。包括美术在内的西方艺术，是现代中国艺术的主要参照系。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。

舶来而非送出的历史

中西文化是相互交流和影响的。考古发现证实，大约从周代就有西方艺术品传入中国^①。汉代以后，随着丝绸之路时续时断的驼铃声，中西的艺术品也作为礼物与商品互有交换。但基本的事实是，中国引入，西方舶来。所谓交流，大体是由西向东，由开放的、探险性的西方世界向着封闭或近于封闭的中国进行的。自意大利传教士利玛窦之后，在明清两朝相继有罗仟望、汤若望、郎世宁、艾启蒙等，或携来西画，或作为画家定居中国，给文人画一统天下的传统

^①陕西出土一贝雕人头像，其形象全然是中亚或欧洲人特征。

绘画以某种刺激和补充。迄今还未发现这一时期的中国画家赴欧洲。叶廷珪《鸥波诗话》说清代画家吴历曾游欧罗巴，《清史稿·渔山传》袭其说。但吴历在《三巴集·澳中杂咏》中说“西征未遂意如何，滞澳冬春雨候过”，表明他只到了澳门，有西行之意而未成。从记载看，公元166年汉王朝与大秦相通之后15个世纪，只见欧洲人来到中国，不见中国人去到欧洲^①。为什么会是这样？原因很复杂，根本的一条是中国封建社会的封闭性。“与外界完全隔绝曾是保存旧中国的首要条件”（马克思《中国革命和欧洲革命》）——“完全隔绝”虽然是一种夸张的说法，但隔绝确是统治者保存其封闭政体的战略动机之一。中国文化自有一套完整的体系，它产生于北有草原、南有高山，东有大海、西有戈壁的封闭性的地理环境，成长于自给自足的自然经济母体。天人合一、推崇内省、以血缘关系为纽带连结成的宗法制、以“中庸”“仁义”为标准的人际关系等等，决定了古代中国人对待世界的基本态度——不可能是征服型、冒险型、张力型的。美术的中外交流多舶来、引入而非送出，总根源大约也在这里。

中日文化包括美术的交流最为密切。但在古代，日本从中国舶去远胜于舶来。六世纪后，相继有一些中国艺匠到了日本，在那里传播了中国的雕刻、绘画、刺绣和其他工艺。迄今还保存的绣绘《天寿国曼陀罗》残片（约七世纪初），就绣着中国设计者的名字。可以说，六朝和隋唐艺术对日本佛教美术产生了决定性的影响。但总的说，日本人主动到中国学艺，比中国人主动送去要多得多。隋代，日本遣使三次，唐代达十九次之多，每次都要送来留学生。仅中宗到玄宗期间，就有四次

^①参见钟叔河：《走向世界》。

遣唐使团，每次达五百余人。十世纪前，日本绘画称为“唐绘”，而后的“大和绘”正是在唐绘的基础上发展起来的。十三世纪后，日本风行水墨画（有人称之为“禅宗画”），出现了如拙、周文、宗湛、雪舟、雪村、秋月等著名画家，他们的绘画渊源盖出自宋元文人画；梁楷、牧溪、玉涧等中国画家在日本的地位比在中国还高。十八、十九世纪的日本文人画，与明清绘画也有亲密的关系。中村不折说：“中国绘画是日本绘画的母体。”^①所指的即这种关系。明治维新（1867—1868）之后的日本画坛就不同了。赴欧留学和东西融和代替了向中国取鉴。到二十世纪初，随着日本资本主义的迅速发展和封建中国的日益没落（戊戌变法和义和团运动相继失败）原来的师生关系颠倒过来了：中国人开始向日本人学习。“青衿之子，挟希望来东邻者如鲫鱼”^②——大批留学生东渡日本。近现代中国美术史上一大批著名艺术家如高剑父、高奇峰兄弟、李叔同、陈师曾、王悦之、江新、胡根天、汪亚尘、徐悲鸿、许敦谷、陈抱一、张善孖、吕凤子、朱屺瞻、丰子恺、陈之佛、傅抱石、倪貽德、丁衍庸、关良、卫天霖、沈福文、王式廓、方人定、许幸之……都曾游学日本。在当时的中国人看来，日本既是引入西方美术的最近之路，又是学习西方文化获得成功的榜样，这些留学生或游学考察之士，几乎都是到日本学习西方美术的。

现代中国人赴欧洲学美术者大都云集于法国——从十九世纪到二十世纪中叶，那里是西方艺术的中心。吴法鼎、林风眠、徐悲鸿、颜文樑、李金发、傅雷、方君璧、潘玉良、刘开渠、

①中村不折：《中国绘画史》。

②见《浙江潮》第3期。

王子云、常书鸿、唐一禾、王远勃、庞薰琹、周碧初、吕斯百、王临乙、司徒乔、滑田友、吴作人、曾竹韶、周轻鼎、秦宣夫、艾青、吴冠中、赵无极、朱德群……都曾在这个艺术之邦学习绘画、雕塑或者艺术史。

近现代中国对西方文化的引入，经历了“夷务”——“洋务”——“西学”——“新学”几种称呼不同的阶段。从贬义性的“夷”到尊重性的“新”，三字之易，反映着深刻的思想变革过程。

近现代美术的大批新事物，无一不表现着由西向东的引入与舶来（包括由日本舶来）。现代美术教育、美术出版印刷、美术展览会、博物馆与美术馆、美术报刊、画会、现代工艺、现代木刻及各类版画、现代雕塑、油画、水粉画、水彩画、漫画、新型建筑艺术以及各种美术理论、新的研究方法等等，都与引入相关。近代所发生的“眩眼的繁复而迅速的思潮的变迁”（鲁迅语），几乎都是由引入西方文化艺术而激起的。一方面是对传统文化的维护与颂赞，一方面是反传统势力的冲击与抗争，还有彼此的退让，转化和融和。国粹主义的老先生们对出洋、引洋乃至与洋人正常交往嗤之以鼻，视一切引入者为大逆不道；接受了西方近代文化洗礼、热烈欢呼着“德先生”“赛先生”、诅咒着旧中国“冷酷如铁、黑暗如漆、腥秽如血”^①的青年们，则奋力于引入。这种阵势由于时代环境而时时中顿、改观，但一遇门户开放，依然摆阵抗争，热烈对话，并且总是由西向东——或者被取来，或者被送至，或者被借鉴吸收，或者被排除、改造。

事实已经证明，把世界引入中国，正是使中国走向世界的

^①郭沫若：《女神》。

前提与开端。

侧面之一：美术教育

引入西方美术的成果首先表现在现代美术教育的兴起。新式美术学校（系科）是在西方美术的刺激下建立的，它建立后又成了引入西方美术的中心。现代中国的各种新美术，都是与新式美术学校共命运的。

古代中国的美术教育方式是师徒传授。师徒关系以传统的人际关系为准则，都打着血缘亲族宗法制的烙印。加上相当封闭的艺术生产方式，就使得以师承联系起来的艺术群体与个体具有保守、因袭的特征，严重地扼制了传统美术的革新和艺术家的创造性。现代美术教育是现代教育的组成部分，它把传授知识技能视为一种社会事业，这就从根本上动摇了从属性、封闭性的宗法师徒关系。梁启超写道：“变法之本，在育人才；人才之兴，在开学校”。^①从清末的“洋务派”到“维新派”，都相对重视移植西方模式开办学校，于是兼授中、西两科的新式学堂在各地兴起，早期留学生也大多从这些学堂的学生中选派。

最早出现的新式美术教育机关是创立于1902年的南京两江优级师范学堂。学校监督（校长）李瑞清（字梅庵，晚号清道人，江西人，清末进士，著名书法家）申请添设了图画手工科。1906—1909办甲班，1907—1910办乙班，著名毕业生有姜丹书、吕凤子等。学生们除了学习一般文化课程外，还学英文、日文、教育学、心理学。图画科目包括了素描（铅笔、木

^①《变法通议》。

炭)、水彩画、油画、透视、图案、中国画等。手工课则包括纸、绳、粘土、石膏、竹、木、漆、金诸种材料的工艺劳作。任教的不少教师是日本人,如盐见竞、亘理宽之助、松浦秋作等。至辛亥革命前,依照两江优级师范学堂的方式开办图画手工科的,还有河北保定等地的同类学校。

辛亥革命后,全国各地的私立美术学校如雨后春笋相继建立,著名的有浙江两级师范学堂高师图画手工科(1912年。校长经亨颐曾留学日本,善书画;教师有姜丹书、李叔同、夏丐尊等。著名毕业生有吴梦非、丰子恺、潘天寿等)、上海美专(原名上海图画美术院。1912年。创始人刘海粟、乌始光。著名教师有丁悚、张聿光、汪亚尘、潘天寿、江新、王济远、谢海燕、李超士、庞薰琹、张弦、黄宾虹、王个簃等。桃李满天下)、武昌艺专(1920年。初名武昌美术学校,创始人蒋兰圃、唐义精、徐子珩。著名教师有许敦谷、关良、曾一樵、庄子曼、彭沛民、倪貽德、唐一禾、王霞宙、张肇铭、张振铎等。著名毕业生有张执一、唐平铸、黄纲、康师尧、傅文淑、程白舟、汤文选、金维诺、刘国枢、阮璞……等)、苏州美专(1922年。创始人颜文樑、胡粹中、朱士杰。校长颜文樑于1928年赴法留学,搜集购买石膏像460余件托运回国,成为抗战前美术学校藏石膏教具数量、质量之最。著名毕业生有张紫屿、黄觉寺、张念珍、花农、高奎章等)。其他有影响的还有厦门美专、南京美专、上海艺术大学、京华美专、立达学园、中华艺大、新华艺专、广州市立美术学校等。

国立美术院校以北平艺专和杭州艺专最有影响。北平艺专(原为美专,1918年创立),历任校长和负责人有郑锦、林风眠、徐悲鸿、严智开等。著名教师先后有陈师曾、王梦白、齐

白石、姚华、萧俊贤、凌直支、吴法鼎、王悦之、邓以蛰、吴作人、蒋兆和、李可染、叶浅予等。杭州艺专（原名国立西湖艺术院，1928年创立）校长林风眠，著名教师有林文铮、吴大羽、潘天寿、李金发、刘既漂、李凤白、李超士、王悦之、孙福熙、方干民、王静远、蔡威廉、王子云、李苦禅、雷圭元、克罗多（法）、斋藤佳藏（日）、杜劳（俄）、魏达（英）等。抗战时期，北平艺专与杭州艺专合并为国立艺专，抗战胜利后再分为二，历任校长是林风眠、滕固、吕凤子、陈之佛、潘天寿、汪日章，著名教师有傅雷、丰子恺、谢海燕、吴荪之、周碧初、柳亚藩、诸闻韵、张振铎、黄君璧、黎雄才、李可染、黄宾虹、郑昶、张书旂、常书鸿、李瑞年、丁衍庸、吕霞光、胡善余、倪貽德、关良、吴作人、刘开渠、王临乙、周轻鼎、李有行、庞薰琹、沈福文、谭旦冏、蔡仪、邓白、李朴园等。

上述所例举的百余名美术家、美术教育家，半数以上是曾在日、法、英、比、德、意等国游学的留学生，他们引入西方美术是不待言的。刘海粟所拟上海美专的路标，第一条就是“我们要发展东方固有的美术，研究西方艺术的蕴奥。”林风眠为杭州艺专拟定的标语是：“介绍西洋艺术；整理中国艺术；调和中西艺术；创造时代艺术”。徐悲鸿在美术教育上的主张是倡导写实主义，以素描为一切造型艺术的基础。他作为美术教学纲领提出来的“新七法”，是西方古典绘画和中国古典绘画所依据的两种审美原则的某种拚合。^① 颜文樑为苏州美专制定的方向，大体接近于徐悲鸿，不过他更强调了美术的实用功

^① “新七法”是：一、位置得宜；二、比例准确；三、黑白分明；四、动作姿态天然；五、轻重和谐；六、性格毕现；七、传神阿堵。见《画范序》。

能，力图使美术教育与发展工商业结合得密切些^①；以唐一禾为代表的武昌艺专，所坚持的也是以西方写实主义美术为参照系的教育路线，其中颇值得一书的是，唐一禾提倡“到民间去”，表现民生疾苦和时代要求。

现代美术教育担负了批判封建文化，介绍西方近现代新文化的历史重任，如美术教学上使用人体模特儿的问题。就曾历经反复的、有时是极其尖锐的斗争。最早使用活人模特儿的，是浙江两级师范学堂和上海美专。对于画裸体模特儿及展览画有裸体模特儿的作品，曾引起封建伦理卫道者们的大哗和围攻。1917年，上海美专因展出人体习作，校长刘海粟被骂为“艺术叛徒”“教育界的蠹贼”，称展览会为“丧心病狂败坏风化”。^②1924年7月23日，北平艺专的青年美术家刘开渠写信给孙伏园谈展览裸体画问题，信中附去当时山西省警察厅登在山西日报的一则传知，题为《飭禁展览裸体画，以其迹近海淫》，云：“案奉省长函开，据报近有画师陈晓江携带油画来晋展览^③，内多裸体女子，间有猥亵情形，诚于风化有伤等情。此种油画，迹近海淫。败坏风俗，引诱青年，莫此为甚。……查裸体女子油画，向厅厉禁。为此传仰该区署，迅速侦察该管区内栈房旅馆，究竟有无陈晓江其人……特此传知云云。”刘开渠呼吁社会文化界特别是研究艺术的人，要“把人体美详详细细地用文字说明给一般人”^④。同年12月，23岁的上海美专青年教师倪貽德写了一篇《论裸体艺术》的论文，从西方美术

①参见翦文探：《艺术教育今后之趋向》、《从生产教育推想到实用美术之必要》。

②刘海粟《齐鲁谈艺录》。

③陈晓江，早年留学法国，约1917年回国，曾任教于上海美专。

④见《晨报副刊》1924年7月。

史、形式美、生命力诸角度分析了人体艺术的价值，并尖锐揭露了那些立足于旧道德的人“自己抱了三妻四妾而偏要说人家的自由恋爱为伤风败俗，他们自己尽管藏污纳秽而偏要说人家的赤裸裸的真情流露为丑恶无耻。”他指出“为模特儿者以肉体之美显示于人，当得上是一种无上的光荣。”^①同年，江西警察厅因几张人体素描查禁了上海美专毕业生饶桂举的展览会，并把刘海粟、江小鹣称之为“画妖”“孽徒”。1926年，上海县长危道丰在封建礼教卫道者们的支持下，发出禁止美专画裸体模特儿的命令。其理由，依然是“伤风败俗”“夷狄之恶俗，坏我中国男女之大防”之类。其后，危道丰又搬出军阀孙传芳（苏、浙、皖、赣、闽五省联军统帅）出面镇压，刘海粟据理驳斥。孙、危恼羞成怒，下密令“通缉刘海粟”和封闭上海美专。后因法国领事馆的保护和舆论界的支持而未遂^②。刘海粟为坚持艺术科学和文化进步表现了不屈的精神，正代表着五四运动之后美术教育界反对封建文化的一个侧面。

就现代美术教育的内容而言，它的主要方面已不是民族的和传统的，而是西方的、外来的了。从五四前开始，各类美术学校的课程设置，大约包括素描、油画、雕塑、工艺美术、水粉画、水彩画和中国画（又可分为人物、山水、花鸟），加上中国美术史、外国美术史和美术理论，可以说引入的内容占绝对优势。而教育制度与方式方法，亦基本采自日本或西方。这和整个现代中国教育近于西化的特征相一致。这种情况是正常的，原因很简单，即传统的教育方式和内容已经完全不能适应现代社会的需要，转向西方正出自现代中国社会变革的内在要

^①见倪貽德《艺术漫谈》，上海光华书局，1928年。

^②参见《齐鲁谈艺录》303—324页。