

三 广东历代绘画展览丛书 三

# 广东“国画研究会”研究

朱万章 郭燕冰 主编

崖山松柏圖  
丁巳仲夏  
畫於嶺南  
朱萬章

嶺南美術出版社

广东历代绘画展览丛书

# 广东“国画研究会”研究

朱万章 郭燕冰 主编

岭南美术出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

广东“国画研究会”研究 / 朱万章、郭燕冰主编. —广州:  
岭南美术出版社, 2010.6  
ISBN 978-7-5362-3946-3

I. 广… II. ①朱…②郭… III. 中国画—广东省—文集  
IV. J212-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第206457号

策划编辑: 刘一行

责任编辑: 刘一行

魏 曼

麦 璇

责任校对: 虞向华

责任技编: 许骏生

谢 芸

设计制作: 张铁威

金凤玲

## 广东“国画研究会”研究

出版、总发行: 岭南美术出版社(网址: [www.lnaph.com](http://www.lnaph.com))

(广州市文德北路170号3楼 邮编: 510045)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 广州市岭美彩印有限公司

版 次: 2010年6月第1版

2010年6月第1次印刷

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 15

印 数: 1-500册

ISBN 978-7-5362-3946-3

定 价: 68.00元

## 广东历代绘画展览丛书编委会

GUANGDONG GELI DAHUI HUIZHANYANLONGSHU BIANWEI HUI

**主任：**蔡东士

**副主任：**杨 懂 顾作义 方健宏 刘斯奋 王晓玲 杨珍妮

**主 编：**刘斯奋 林亚杰

**编 委：**（按姓氏笔画排序）

王少勇	朱万章	刘一行	成洪燕	吴武林	陈 迹
陈 恂	麦荔红	张冬娥	林 锐	林夏瀚	罗 兵
郭秀媚	莫 鹏	徐南铁	曹利祥		

# 目 录

CONTENTS

## 上篇

百年中国美术大趋势	2	梁江
20世纪二三十年代中国画画坛的国学回归潮	12	林木
广东现代国画变革思潮	20	陈池瑜
对20世纪前期“岭南画派”与广东“国画研究会”的再认识	32	吴秀华
广东“国画研究会”及艺术风格解读	52	朱万章
国画研究会香港分会及其相关问题	71	陈雅飞

## 下篇

李研山的书画艺术及其生平记要	92	李允铎等
邓芬的生平和艺术	120	陈继春
李凤公画艺略述	143	陈伟安
潘和及其《春还堂图》	151	吴瑾
技进乎道——黄君璧绘画思想管窥	161	张曼华
广东国画研究会艺术活动年表	173	郭燕冰
赵浩公年表	178	黄大德
附录：广东国画研究会研究论文论著资料索引	205	魏祥奇
后记	234	

上篇  
SHANGPIAN



广东“国画研究会”研究  
GUANGDONG “GUOHUA YANJIUHUI” YANJIU

# 百年中国美术大趋势

梁江

## 一

讲中国百年的美术，首先就牵涉到“美术”是怎么来的，什么是“美术”，如果我们从事美术工作，或者是美术爱好者，对于“美术”或者“中国画”这个词的来龙去脉却讲不清楚，那是说不过去的。所以我想首先从基础的概念向大家介绍一些情况。

中国古代并没有美术这个概念。我们看古代史籍，只有“水墨”、“丹青”、“图画”之说。如《全唐诗》欧阳炯《贯休应梦罗汉画歌》：“天教水墨画罗汉，魁岸古容生笔头”；《汉书·苏武传》：“虽古竹帛所载，丹青所画，何以过子卿（苏武）”；汉王充《论衡》：“人好观图画者，图上所画，古之列人也。”

有人说，美术这个词是从日本来的，但这个说法并没有确证。据日本学者研究，日本明治时代启蒙思想家西周（1829—1897）在1872年《美妙学说》中，使用了“美术”一词。同年，日本政府为筹备次年参加维也纳万国博览会，在展区分类中五次使用了“美术”一词。三年后，日本开设“工部美术学校”，设置了油画、雕刻两种专业。若以此推算，至少已迟于中国八九年。1864年，上海教会开设的孤儿院搬到土山湾后，附设美术工场，称“土山湾美术工艺所”，俗称“土山湾画馆”。工场内开设雕塑间、图画间、照相间、印书间等。清代光绪（1875—1908）年间中国参加“南洋劝业会”，设“美术馆”展出书画刺绣，是谓正式使用“美术”概念之始。

“美术”的概念在20世纪初逐渐抵向社会化。《康有为全集》第三卷《日本书目志》，成书及出版均在1897年，分十五门。第十三卷为“美术门”：“凡美术十四类六百三十三种”。梁启超1902年2月8日在《新民丛报》第一号刊登《新民说》，有“上自道德法律，下至风俗习惯文学美术”语。清光绪二十九年（1903）《女界钟》杂志，金一撰文谈女子教育，“美术学会”被列入应办事项之一。同年，在张之洞支持下，在南京设立“三江师范学堂”，三年后更名“两江优级师范学堂”，

由李瑞清主持开设图画手工科，请中国画家和日本教习分别教授中国绘画和西洋画。中国现代美术教育由此起步。王国维1904年2月在《教育世界》第69号发表未署名文章《孔子之美育主义》，文中三次使用“美术”一语。其后，严复、鲁迅、蔡元培在多个场合均使用美术一词。

我再谈第二个问题。我们现在经常谈到中国画。而中国画这一概念是从哪里来的？我好几次问一些学习美术的研究生，或者是画中国画的青年画家，他们都讲不出来。我说这似乎不太好原谅，你从事这个专业，却连专业名称都没有搞明白，这是不合适的。所以我在这里也把“中国画”概念的来龙去脉给大家略作介绍。我刚才说，我们以前只用水墨、丹青、图画这样的概念，“中国画”这个概念实际上也是20世纪初才使用的。1917年，康有为《万木草堂藏画目》使用“中国之画”的说法。1918年，徐悲鸿在北大画法研究会作《中国画改良之方法》演讲，说“中国画学之颓败，至今日已极矣”。

1919年，陈独秀在《新青年》发表《美术革命——答吕澂》一文：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。”1921年，上海美术学校、上海天马会开办展览，分“国画”、“油画”类别；20年代，各地陆续开设“国画系”或“图画”课。1927年，南京国民政府成立“国语统一筹备委员会”。各地陆续设置“国术馆”、“国医馆”、“国医学会”等，或举办选“国花”活动。至此，国语、国剧、国药、国术、国乐、国历、国花、国学、国故、国画等用语渐成普遍。1957年，周恩来总理建议“北京国画院”改称“北京中国画院”，中国画这个名称就固定下来了。

前面所讲当然只是做一个铺垫。讲到我们中国的东西，有些话题似乎不太直接，但却值得特别关注。比方，我们谈弘扬中华文化，有一些数据很容易被忽略。举一个直观的例子说，我们汉代人口有多少？晋代人口有多少？中国历史上最强盛、文化发展最有成就的朝代到底有多少人口，留下来的文化财富是谁创造的？我把历代人口这几个点给大家标出来：汉（元始，公元2年）—5959万；晋（太康，280年）—1616万；唐（天宝，755年）—5291万；明（万历，1578年）—6069万；清末（宣统，1910年）—3亿6815万；20世纪末—13亿。晋代由于战乱，人口就变成了1616万，和现在的深圳人口差不多。唐代在世界上是最强盛的国家，不到5300万人口，给我们留下多少东西，我们现在还吃祖宗的老本。我们为什么要讲这些？因为我们既然吃祖宗的老本，也应想想如何创造属于我们这一代人、属于我们这个时代的文明和文化艺术，不然便要愧对后人。我在好几个大学演讲，都把这个资料打在屏幕上让大家看，青年一代尤其要知道，我们现在13亿人在吃祖宗1000多万人所创造的东西，我们能给后人留下什么？这是我们反思100年来中国文化走向所不可回避的沉重话题。



## 二

2000年8月，北京。在20世纪行将结束之际，一个以百年敦煌为主题的展览牵动了千千万万中国人的心。长达数十天的展期，涌进中国历史博物馆观展的人流如鲫，惊叹和唏嘘之声不绝于耳。在我所见所历的大小展览中，气氛凝重如此的从未之见。

100年前，道士王圆禄无意中发现了藏经洞，4万余件稀世之珍震动了世界。宗白华先生感慨说：“天佑中国，在西陲敦煌的洞窟里，竟替我们保存了那千年艺术的灿烂遗影，我们的艺术史可以重写了！”（《略谈敦煌艺术的意义和价值》）

随之而来的，是这批珍物多次被大规模劫掠。敦煌的发现史，同时又是文物流失史、中国的耻辱史。而今，痛心不已的观众往往追问：当时的政府何以不好好保护？

翻一翻历史吧！

1900年，发现藏经洞。这一年，八国联军由天津大沽入京，慈禧、光绪逃往西安，圆明园遭毁灭性劫掠和破坏。朝祚尚且不保，遑论边陲的敦煌？

也是这一年，巴黎举行了“维也纳分离派”展览。在巴塞罗那的“四猫咖啡馆”里，毕加索开办了他的首次个展。

欧洲工业革命的巨手，为西方推出了活力四射的现代艺术，却给古老而贫弱的中国带来了一个噩梦。

对于近现代的中国来说，没有被西方强行轰开国门遭受宰割更为惨痛的记忆了。落后就要挨打，就要亡国。作为这种痛苦的反省，是要让我们中国也富强起来。

19世纪中叶以来的中国，历经了一连串激烈的动荡与变化，不甘心迭遭外侮的一些有识之士，也曾在焦虑中探寻过应对之道。曾国藩、李鸿章、左宗棠和张之洞搞“洋务运动”，是“师夷之长技以制夷”，寄“自强求富”的希望于技术层面。康有为、梁启超、谭嗣同等人的“戊戌变法”看到了洋务派的局限，他们把维新的重点放在政治制度上。然而，北洋水师不堪一击。“百日维新”让“六君子”丢了脑袋，种种幻想都一一破灭了。辛亥革命以激烈的方式推翻了清政府，胜利果实旋即又落入北洋军阀之手。鸦片战争以来这悲壮的三部曲，引出了人们更深层的思索。而这，正是“五四”启蒙运动狂飙突进的逻辑起点。

这是近现代中国从传统走向现代，由涅槃转往新生的蜕变。这一进程，是沉重、痛苦和十分艰难的。20世纪中国的历史和现状，不仅是中国美术的特定语境，更是它依托的平台和嬗变的动因。所谓文化艺术上的思潮，不外乎是基于一定历史阶段的社会变革和经济变化，从而在文化艺术上形成的某种思想倾向或潮流。是

故，要梳理20世纪中国美术的发展轨迹，不能不首先洞察20世纪中国波诡云谲的社会风云。

百年沧桑，曲折迂回，20世纪中国人艰苦卓绝为之奋斗的，是救亡图存，护国强种。现代化，是中国一个世纪以来沉甸甸的梦。

这，就是百年中国美术迁变的历史语境。

### 三

要谈20世纪中国美术思潮，无论从哪一种角度说，第一个要提到的都是康有为。

1891年，康有为在广州创立万木草堂时，34岁。七年后，他发动了著名的“百日维新”。其实，变法维新不仅是一个政治事件，也是一个文化运动。梁启超在《变法通议》中说得很清楚：“变法之本，在育人才；人才之兴，在开学校；学校之立，在废科举；而一切要其大成，在变官制。”且不说改良派的康、梁、谭嗣同、严复等人数年来在各地组织学会、设报馆和学堂的种种努力，“百日维新”中，光绪皇帝所下的数十道诏命，便有废八股、设学堂、编译书籍、奖励著述、准设报馆、广开言路等一系列除旧布新的举措。诚然，这些措施随着慈禧政变得手全变了废纸，但维新派改造文化的苦心殷殷可鉴。

康有为在变法失败后逃亡国外。1904年，在参观了欧洲一些著名博物馆的藏品后，他对中国绘画发表了言辞激烈的看法——“吾国画疏浅，远不如之。此事亦当变法”。“如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝”（《意大利游记》）。1917年，康氏在《万木草堂藏画目》序言中更哀叹，“中国近世之画衰败极矣”。接着，他进一步慷慨陈词阐述遍历“百国”之画所得的结论。他认为，中国宋代以前的绘画“未尝不极尚逼真”，这种画法“今欧人尤尚之”（《万木草堂藏画目序》）。总体而言，他虽尖锐批评了几百年来的文人写意画风，但仍然是主张中西结合的。只不过，他开出救治几百年沉疴的偏方是以15世纪以前的院体画为“正法”，“取欧画写形之精，以补吾国之短”。在今日看来，康有为的看法不无偏激。但在清末民初沉闷已久的中国画坛上，这变革呐喊是一块掷入死水的石头。

鲁迅先生很早就接受了西方美学的影响。1907年发表的《摩罗诗力说》，申述了他“置古事不道，别求新声于异邦”，也即以外国新猷为殷鉴，开中国文化曙色的决心。1913年所写的《拟播布美术意见书》，更明确主张，“凡有美术，皆足以征表一时及一族之思维，固亦即国魂之现象。若精神递变，美术辄从之以转移”。说得何等好啊！美术表征的，是时代的精神，是民族的魂魄，这种凭栏送目的气度，八十多年后依然让人感奋。

陈独秀的名字与1915年创办的《新青年》、与“五四”新文

化运动是连在一起的。他有关美术的主张不仅是二十年代新文化运动的一部分，更是他“文学革命”思想的延伸。1917年2月，陈独秀在《新青年》第二卷六期发表了著名的《文学革命论》，声援胡适的八条文学改良意见，从而激起了“五四”新文学运动的奔涌大潮。“文学革命”导致了白话文的大普及，廖仲恺先生曾对胡适说，这于社会“所造福德，较孔孟大十倍”（《胡适往来书信·上》）。陈独秀当时主张的“文学革命”，要旨为三条：变贵族文学为国民文学；变古典文学为写实文学；变山林文学为通俗文学。以此推及美术，不亦就是陈独秀美术革命的宣言吗？

在“泰坦尼克号”沉没的1912年，杜桑画完一堆劈柴似的《下楼梯的裸女》，德国科隆在举办“欧洲现代艺术发展史展览”。在国内呢，17岁的刘海粟已和乌始光等人在虹口乍浦路创办了“上海图画美术院”，鲁迅先生是年在教育部演讲会上讲了四次“美术略论”，北大校长蔡元培1916年在《东方杂志》发表《赖斐尔》一文推介拉斐尔。北大1917年有了“画法研究会”，陈师曾、徐悲鸿等人被聘为导师。还有，陈之佛已在浙江工业学校编写出中国第一本图案讲义。郑锦筹措的北平美术学校就要开张，这是中国第一所国立美术学校。从南到北，美术的变革早已风生水起。

美术得预时代风气之先，一连串变动起码是与文学同步的，并非如以往一些论者所说的那样，“美术革命”始于陈独秀和吕澂。1918年《新青年》第六卷所发陈独秀和吕澂往还的信件，标题都是“美术革命”，但这个口号显然已落于实践。吕澂敦促陈独秀在张扬“文学革命”的同时，也应力倡“美术革命”。陈独秀迅速作出反应，把答吕澂的信刊登在同一期杂志上。而他们“革命”之锋芒所向，直指元朝以来的文人画：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为改良中国画，断不能不采用洋画写实精神。”至此，“美术革命”突出了两条鲜明的纲领：一、革王画的命；二、输入写实主义。不难看到，这观点与康有为是一脉相承的。而从讨论的重点来看，美术革命很大程度上已聚焦于中国画之革命或改良。

比“美术革命”稍早推出的，还有蔡元培的《以美育代宗教说》。蔡氏的主张对中国现代教育产生了深远影响。而他力倡新艺术，主张兼容并包，还任用陈师曾、林风眠、林文铮，支持徐悲鸿、刘海粟等举措，对中国现代艺术及艺术教育之发展都起了不可估量的作用。

#### 四

19世纪末以来，北京、上海和广州成了中国政治、经济和文化鼎足而三的重镇。聚集于这三地的美术家群落，往往标示着这个时代的走向。在徐悲鸿、林风眠、刘海粟、高剑父等人的艺术活动中，“美

术革命”不仅获得了鲜明的实践品格，而且进一步被阐发和深化。

1918年5月，受聘为北大画法研究会导师的徐悲鸿作了题为“中国画改良之方法”的演讲。徐悲鸿“改良”的基本观点一如康有为和陈独秀，但他毕竟是画家，所提见解就具体和实在多了。从“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”的宗旨看，他的着眼点主要在技法上面。徐悲鸿数十年“独持己见，一意孤行”，坚定地引入西方写实主义，并以之作为中国画改良的参照，把如实再现生活作为权衡艺术的准绳。这一艺术理路，确定了在中国现代美术史上产生重大影响的徐悲鸿学派的基本特征。

同样是引入西方绘画，刘海粟和林风眠则另有不同路向。1925年，刘海粟在《艺术》周刊九十期上发表《艺术叛徒》一文，高呼“革传统艺术的命”，号召人们作反叛和破坏的“叛徒”。而凡·高，则是他最为心仪的“艺术叛徒之首”。刘海粟没有像乃师康有为那样推崇拉斐尔。正如蔡元培称刘海粟倾向于后印象主义画风一样，他走了一条借欧洲现代艺术大师之力以求推动中国现代艺术的道路。至于林风眠，则从欧洲古典艺术、印象派和野兽派艺术资源中汲取营养，独辟一种调和中西的表现方式。他特别注重个性和个人情感的抒发，“纯艺术”特色最为突出。岭南的“二高一陈”主张多开“国际公路”，“折衷中西”以革新中国画。他们创作的“现代画”或“新国画”引入了投影法、透视法等，且喜欢以飞机、汽车和西装人物等为题材，而实际上则偏重来自日本的技法。他们之重视写生，固然是从晚清居廉的做法延续而来，不过这时还加上了艺术为人生的新义。

百年中国美术的基本形态，是传统美术、西方美术与新兴美术三大版块并存。而这种倾向，在世纪之初便已出现。像鲁迅先生所说，奉行“拿来主义”，往西方“窃火”，引入国外的文化艺术。由此，又引出了中西碰撞和融汇嬗变的种种激烈论争。从“美术革命”的旋涡中，逐渐分出了国粹、西化和融合三种不同的学术流向。不过，无论倾向何方，仍没有舍弃立足中国传统文化去审视西方艺术的立场。这场变革的一个直接结果，是后来写实艺术的枝柯繁茂。有人仅把这归诸徐悲鸿一个人身上，无论褒贬臧否，显然都是言过其实的。现在回过头来看，我们明白了这是一种历史的选择，它与当时急需引入西方科学与理性的中国现实土壤相适应。

在20世纪初叶喋喋不休的论辩中，常带有某种叛逆、激进乃至武断的色彩，包括鲁迅先生在内的一些文化伟人都无不偏颇之处。但，这是革命，是一种矫枉过正的需要，非如此不能产生撼动旧文化根基的强大冲击力。因之，这是进步，也是合理的。

## 五

清人顾炎武说过，“天下兴亡，匹夫有责”。

1931年的“9·18事变”，是改变中国社会进程的重大事件，它揭开了中国现代史上悲壮的一页，也成了中国文化艺术的一个转折点。本来，二三十年代文化界和思想界的思潮已离不开启蒙与强国的主题，到日本入侵中国的枪声响起，尤其1937年“七·七”的芦沟桥事变，更迫使不甘心做奴隶的中国人迅速麇集到了“救亡”的神圣旗帜之下。在民族生死存亡的危急关头，中国的美术家义无反顾，和众多文化界人士一样慷慨赴国难。严峻的历史，赋予中国的文艺家以前所未见的忧患意识和历史使命感。为了救亡，为了唤起民众，无论国画油画，不管是“新派画”还是传统画，也不分何种派别和艺术观点，什么艺术形式都行，为抗战作宣传是艺术家的首要任务。一些原来主要追随西方现代主义流派从事“新派画”创作的油画家，为了救亡宣传的需要，这时也转而采用写实的表现手法。抗战也激发了中国画家实地写生的热情，如沈逸千、吴作人往战地写生、关山月往西北写生。当时的情况确乎如徐悲鸿所说，“吾国因抗战而使写实主义抬头”。

漫画作为轻骑兵，行动最迅速。“七·七”芦沟桥事变后，上海就成立了漫画界救亡协会。叶浅予、张乐平等人组成的漫画宣传队辗转南京、武汉、重庆等地，在抗战中发挥了很大作用。23岁的廖冰兄在夏衍的支持下，曾持二百余件作品在广州举办抗战连环漫画展。版画经过鲁迅先生所倡导的新木刻运动，阵容已很可观。抗战开始后，众多的青年美术家纷纷往抗日根据地或解放区聚集，成为共产党直接领导下的革命文艺的骨干力量。胡一川、江丰、罗工柳、王式廓、力群、刘岷、古元、彦涵、李少言、牛文、吕蒙、莫朴、赖少其、邵宇等当时都是有名的木刻家。国统区的版画家在抗战初期便成立了“全木协”（中华全国木刻界抗敌协会），举办全国抗战木刻展览。马达、卢鸿基、酆中铁、刘建庵、黄新波、郑野夫、王琦、李桦、杨可扬、张望、陈烟桥、刃锋、荒烟、杨讷维等人都是木刻界一系列活动的主角。在解放战争时期，漫画、版画在揭露社会黑暗，传递民众心声等方面做了大量工作，继续发挥着作为艺术武器的强大威力。

为了让人民大众喜闻乐见，必然要有适合大众口味的艺术表现形式。文艺的大众化以及民族民间形式问题，由于抗战的需要而被推到了突出的位置。1939年从延安鲁艺发端的新年画运动，以木刻的手段，传统年画的形式制作年画和宣传品，取得了显著的成绩。毛泽东强调，要有“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。“民族的形式，新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化”。1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表，更对新文艺运动产生了深远影响。毛泽东一系列论述，是对“五四”新文化

运动以来中国进步文艺、革命文艺经验的总结，它表明中国共产党人已形成成熟的马克思主义文艺观。1941年，王朝闻在延安《解放日报》副刊上发表了第一篇文艺短论《再艺术些》。此后的六十年，他以充满辩证色彩的一系列美学和文艺理论著述，指导和影响了几代美术家。和实践结合的理论有着无与伦比的生命力，王朝闻为20世纪的中国美术提供了一个令人信服的范例。

也许有人说，无论救亡还是强国，仍然是功利主义的。其实，从艺术功能论的角度看，这说法并不错。中国17世纪以来经世致用的社会思潮，从屈原、杜甫以来“文以载道”的深远传统，无不表明功利目的也是中国文化的重要价值追求之一。这一点，甚至还是超越时空与国界的。毕加索说：“绘画决不是为了装饰住宅，它是抵抗和打击敌人的战斗武器。”想一想他的《格尔尼卡》，想一想蒙克拒绝与纳粹政权合作，想想罗丹的《加莱义民》、马奈的《处决公社社员》、德拉克洛瓦的《自由领导着人民》以及米开朗琪罗的《大卫》等等名作吧。一个正直的、有良知的艺术家，永远不可能泯灭人与兽的畛域，取消善和恶的界限。更何况，这是国家和民族生死存亡的关头呢！

1949年10月1日，香港美术界在六国饭店集会隆重庆祝新中国成立。在当日的合影中，有李铁夫、黄永玉、张光宇、王琦、廖冰兄、洪毅然、关山月等人。他们与来自解放区的美术家汇合，新中国美术的风景区就这样浮出了水面。

## 六

在解放之初的短短几年，新中国的美术已奠定了基本格局。这一格局总体而言是由三大版块——延安的革命美术传统，来自苏联的模式，加上“五四”以来新美术运动的若干经验整合而成。解放初为发展戏曲艺术所提出的“百花齐放，推陈出新”，是陕甘宁边区时期“推陈出新”口号的进一步发展。诚然，就文艺观和管理架构而论，解放初期基本是套用了苏联的模式。1956年，中国共产党确定了“百花齐放，百家争鸣”的繁荣社会主义科学文化与艺术的基本方针。1958年，又提出了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的文艺创作原则。这样，我国便从苏联的巨大影响下走出，迈上了发展自己民族新文化的新路。

也就在1957年前后，北京画院、江苏省国画院、上海中国画院相继成立，齐白石、叶恭绰、陈半丁、徐燕荪、傅抱石、丰子恺、唐云等著名艺术家被推到了前台。这些变化，意味着数年对中国画的改造和反对“虚无主义”已获得了明确的成果。“文革”之前的17年间，虽然有过经济困难和多次政治运动的波折，以革命现实主义为基本特色的美术创作仍在曲折中发展，而且取得了重要成绩。17年间出现

的一系列重要作品为中国当代美术增添了亮色，在此期间培养的一大批人才也在创作、教育和管理环节上发挥着中坚作用。

17年的革命现实主义美术思潮，是中国新兴美术运动的合理发展。到了狂热的“文革”时期，则成了一种极端化之后的畸变。不管是“文革”前期的红卫兵美术还是后期的工农兵美术，基本上都是图解政治的宣传品，艺术本身的元素至此已降至最低点。基于工具效能的需要，“文革”美术在肤浅层次上借用了革命现实主义的手段和形式，乃至现实主义艺术风格和创作方法的声誉受到至今难以痊愈的损害。

20世纪80年代初期，经历了对“文革”美术的清算和反思。封闭已久的国门打开，西方各种思潮流派汹涌而入，全盘西化思潮曾经在美术界形成广泛影响，文化理想主义、虚无主义和激进主义的种种焦灼和躁动纠缠成一团乱麻。喧哗一时的“新潮美术”失败了，连同该世纪初已引入过的现代艺术流派都为新生代艺术家再操演了一遍之后，意兴阑珊的艺术青年尾随着回归传统文化的潮流，终于重新发现中国文化和民间艺术有无穷的发展潜能。90年代中国市场经济的长足发展，对美术领域的创作走向和艺术生产结构均产生了广泛和深刻的影响，以艺术创作名义出现的商业性制作成了消费时代的主流，包括年轻族群的“后现代”艺术，也往往只是速食文化的时尚。遗憾的是，批评家们面对着这一连串分化、重组和嬗变的鲜活事态，至今拿不出像样的阐释。

## 七

当代中国的美术领域，呈现着前所未有的蓬勃发展势态。与20多年改革开放的社会氛围相对应，它在价值判断、理论向度、视觉形式、发展形态诸方面都呈现出许多新元素。在观念多元化的今天，艺术不仅成了自由述说的一种语言，任意表现的一种方式，还成了娱乐大众的一种商品。既往的审视角度已不能适应当今变化了的状态。现在的艺术越来越社会化、生活化。只要搞了一点作品，或者有这爱好的，都被他视和自视为“艺术家”。这显然与其他行当不同，如从来没有把股长或科长说成是政治家，也没有把一个在部队干事的人叫成军事家。没有人追究“艺术家”职业的意义能如此轻率的缘由。实际上，在今天日益开放和商业化的现实下，“前卫艺术”逐渐跃到媒体、画廊最前沿，开始名利双收。多数艺术家都在艺术资本市场内如鱼得水，所谓与主流艺术体制的“对抗”已经成为说辞。当代中国视觉艺术的肤浅，具体表现在越来越外在化，逐渐变成了一种“外观的图像”，它日益远离人的心灵，失去内在性，并和人的种种物质性消费欲望合流。不关心人生的种种价值，不关心人类心灵的痛苦与欢乐。作为精神实践活动的视觉艺

术，面临着前所未有的挑战和抉择，视觉艺术的创作境遇更是到了应慎重审视和理性思考的时候。如何看待艺术自身固有的本质——它特定的精神价值和审美特性，成为一个值得思考的问题。眼前最根本的问题，是如何从文化、审美、精神指向、视觉语言多个维度建构当代中国视觉艺术的人文情怀，融入全球语境而凸现中国精神。

艺术的学理标准和道德规范需要重建，这是社会转型带来的急切课题之一。无论怎样，历经改革开放近30年的巨变，文化和各种文学艺术门类逐渐回归自己本来的社会位置，新的秩序已逐渐凸现。而今，多样化的格局开始形成，重视语言个性，强调艺术风格，追求艺术创造中的个体价值，已经成为心态渐趋平和的众多艺术家的共同取向。在中国美术的一片茂林嘉卉中，人们不难看到传统型艺术、写实型艺术和前卫型艺术齐头并进的态势。

20世纪的中国，前50年充满内忧外患，后50年又有数次政治弯路。我们重新审视历史，再一次感受到美术与社会，与时代，与人生紧密不可分割的关系。国家和民族的命运，时代与社会的走向，始终与百年中国美术的起落盛衰休戚相关。在我们面前，尚有一些并未了结的重要命题，诸如接纳新潮、中西碰撞、传统往现代转捩、于日益市场化的过程中怎样恪守美术创作的文化品位、在全球化的大趋势中如何护卫和光大中国数千年文化的精粹等等。1848年的《共产党宣言》曾经预告，随着资本的发展和世界市场的形成，“世界的文学”将会出现。150年过去，经济文化“全球化”和“一体化”浪潮席卷全球。视觉和听觉的艺术不仅早已依托电子技术手段越出了地域与民族的界限，各种精神产品全球化、产业化的规模更远远超出了马、恩的天才预言。

艺术面临着新一轮的蜕变。

摈拒是办不到的，这是历史的选择。古罗马斯多葛派的辛尼加说，“愿意的人，命运领着走。不愿意的人，命运拖着走。”远景何晃晃，旭日照万方。在21世纪的晨光之中，我们鼓棹而去……

梁江，曾任中国艺术研究院美术研究所所长、研究生院美术系主任，现为中国美术馆副馆长，研究员、博士生导师，出版论著有《美术概论新编》、《中国美术鉴藏史稿》、《美术学探索》、《美的魅力》，编著《我看冰兄》、《学术与人生》等。



# 20世纪二三十年代中国画画坛的国学回归潮

林木

鸦片战争后，中国人开始把强大先进的西方当成学习的楷模。19世纪后半叶的洋务运动、民国初年的“五四”运动、30年代的“全盘西化”思潮，都以学习西方科技文化为基本内容。但20世纪二三十年代也涌动过一股回归民族传统的思潮，其对美术界产生了深刻影响。

从19世纪末到20世纪初，中国的知识精英普遍地热情学习西方科技文化，而对民族传统文化取怀疑甚至否定的态度。这种状况一直持续到第一次世界大战。一战的爆发，促使西方精英层对科技文化进行反思，反省科技文化对人类的伤害。西方这种自我文化反省的思潮传到中国后，给中国文化界一种警醒。1918年底，梁启超率领一个包括张君勱、丁文江在内的半官方的巴黎和会观察团赴欧洲，拜访了包括柏格森在内的一批欧洲哲学家、政治家、文学家等，他们希望直接向这些欧洲的文化精英请教。但西人的回答则是，战争宣布了欧洲文明的破产，他们希望从中国的遗产中获得一种智慧，来弥补自己文明中的缺失。梁启超从1919年3月起，以一系列文章向国人报道了这些欧洲人的观点。在文章中，梁启超把中国人学西方比作沙漠中追逐幻影，而今幻影已经不见。“欧洲人做了一场科学万能的大梦，到如今却叫起科学破产来。这便是当前世界思想的一个转折点”。<sup>【1】</sup>梁启超的观点产生了极大的震撼。1920—1921年，梁漱溟在北京大学等地多次以“东西文化及其哲学”为题进行演讲，从深入比较东西文化的角度，进一步地捍卫中国传统文化的独立价值。与此同时，西方哲学家罗素于1920—1921年间在中国作巡回演讲，他开始贬低西方的机械论世界观：“彼辈对于吾人之文化绝非无批判之力。有人谓在1914年前，彼辈批判较鲜，惟鉴于此次之大战，觉西方之生活状况，亦必有未能完善之处，然向西方探求智识之兴味仍非常浓厚。而其中年事少者，竟以为过激主义或能供其所需。惟此种期望亦终无实践之日，而彼辈不久当觉悟。苟欲自拔，非藉一

【1】梁启超：《欧游心影录》，载上海《时事新报》1919年3月。