

<<二十世纪中国画史>>

图书基本信息

书名：<<二十世纪中国画史>>

13位ISBN编号：9787532278985

10位ISBN编号：7532278980

出版时间：2012-5

出版时间：上海人民美术出版社

作者：刘曦林

页数：703

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<二十世纪中国画史>>

前言

余少年时代即喜写作，及长，又嗜绘事。

山东艺专读书期间，于画学、史论两端勤习，以为乐事。

1978年，考取中央美术学院美术史系研究生班，从导师王琦先生研修美术理论，从系主任金维诺先生悟治学之道，又得李树声先生补授中国现代美术史课，走上史论研究正途，终将写作、画画两事合而为一，成为“写画”之人，此天命也。

余自1981年起于中国美术馆事研究业务。

该馆以中国近现代尤其“五四”以来之美术为研究、陈列之重点，从而也规定了吾之研究方向。

曾计划由中国画入手，旁及其他品类，最后汇成中国现代美术史书。

但随史学分工精细之进展趋势，学人多倾向于专门研究之纵深，余亦进入约稿写作状态，从此陷入中国画领域不得脱身，有意无意间几乎成为专事研究现代中国画史论之学人。

吾于中国美术馆得便研读藏品，观看展览，结识画人，参加各种研讨，最是近水楼台，又养成读画著录作卡片之习惯，获益匪浅。

通过编辑馆藏作品集，编纂《中国美术年鉴1949~1989》，征集大量美术家艺术档案，自然而然地为公家积累了大量史料，故此日日生活在近现代美术氛围之间，片纸不肯轻弃，自信终有用期。

1986年，中国艺术研究院发起编写《中国美术史》，余应邀参加《现代卷》编撰，与水天中、李含中先生同赴江、浙、皖、沪考察，次年又独赴广州访画。

加之平日出差时留心史事，遍访前贤，史稿时于腹中涌动。

1987年，为该书现代卷撰中国画部分十余万字。

不料两年后，因社会原因该卷被停，绍君兄将沉甸甸的书稿退还本人时，那心情和我一样自然也是沉甸甸的。

这书稿后来以《中国画的现代史》为题编入我的第一本论文集《中国画与现代中国》，总算没有白写。

90年代末，敏感于世纪之交，对20世纪的梳理、研究、反思，一时成为热门话题。

此间，母校中央美术学院赐余客座研究员证书，为此，得与诸位老师、师兄共议编写《20世纪中国美术》丛书，最后决定由邵大箴先生任总主编，余为中国画编主编。

由此又开始了日夜兼程的漫漫写作之路。

不久，又受命主编《20世纪中国美术——中国美术馆藏品选集》、《中国美术百科全书·中国画卷》、《北京志·美术志》等大书，参与主编《中国现代美术全集·中国画》，参与策划“百年中国画展”并撰长篇导论，又任“百年美术·馆藏作品陈列”学术主持，活生生的资源滚滚而来，书稿却一拖再拖，拟定中的个人书画展和画册的出版也几至抛向九霄云外。

光阴荏苒，倏忽十余年匆匆而过。

时至2010年，《20世纪中国美术丛书·中国画编》的20万字终于完稿。

但由于字数所限，多年积累的资料大量闲置旁落，割爱不舍，心神难宁。

于是，重整提纲，补缀史事，拾遗补缺，加枝添叶，更新写海外与港澳台章节，约45万字，附图900余，遂成是书。

上海人民美术出版社李新社长不嫌言赘，慨然允出，余感甚慰。

此为是书产生之机缘与经过。

余于史，不敢说深研细究，但也注重史料及其考证。

1982年就深慨现代史料流失散佚，知情人相继辞世，倡言：多一点积累，少一点空谈。

尊重史实应是最起码的学风，故于重要史事，如《美术革命》何时发表必究其真；为一句、两句之注释尽量查证原著或专购此书，以免以讹传讹。

余于画史一尚真实，二尚客观，三观其变。

尤其20世纪群雄竞立，思潮迭起，流派纷至，各有其是非与历史贡献。

由于政治风云时有变换，或以自家之主观立场代替客观之历史存在，史事、人物、作品均有所偏蔽。故余虽有个人之喜恶，仍尽力给各家各派以历史位置，不因主流而弃支流，不以新派而遮蔽传统派，

<<二十世纪中国画史>>

反之亦然。

同是新派，亦不必重徐悲鸿，轻林风眠，忽刘海粟。

至于许多有争议的人物若徐悲鸿、刘海粟、吴冠中、周韶华等，各种有争议的论题如中国画之前途，“新文人画”、“笔墨”官司等皆摘要备录诸家之说，以为后人之参考。

历史在同代人眼里时受外部形势和人物地位的影响而扭曲，但一切历史被当做当代史时，又易变为合法存在的文化策略，被现代观点的实用主义选择而失衡变味。

写专史未尝不可，但往往弃置对立面的存在或将对立面说得一无是处。

余写中国画史，自然不会写太多与中国画无关之人与事，但在中国画内部，我将给传统派、新派，给京派、海派、岭南派，给主流中国画、新文人画、实验水墨以各自的位置，并指出其各自存在的问题。

这并非“彼亦一是非，此亦一是非”，取消了事物界限和规律规定性的相对主义，因艺术非阶级斗争，非唯物与唯心之对立面，非敌我不相容之战场也。

事实上虽确有打倒对方以为自己张目的各类极端人物，他们更适合于作派别的鼓吹手和斗士，而不适合于作艺术史家。

除非你是某家某派雇用的史家，你就应该客观地秉笔直书，正视历史。

西方艺术史家写世界艺术史，往往轻视东方艺术、中国艺术，写当代艺术史者也把主流艺术排斥于“当代”之外，那么这“世界”与“当代”的范围就大打了折扣。

伟大的艺术家诚然有我自为我，自有我在的立场，但他也绝不会排斥异样文化的营养，艺术家可以任意搞、任意玩自己的花样，但无须打倒别人的别样艺术，就像齐白石、黄宾虹就不曾盲目地排斥西画，周思聪和卢沉就主张吸收现代构成。

艺术史家应该懂得，除非艺术陷入了你死我活的阶级斗争之中，在正常的情况下是应该“和而不同”的。

艺术不能等同于非艺术，但在艺术的范围内，在国家宪法和真、善、美的艺术底线上，它是一种可以“百花齐放”、“百家争鸣”和相互宽容的物事，孔子曰“游于艺”者是也。

“多样”说渐被“多元”说取代也是世纪末的客观现状。

艺术家可以“独持偏见”、“一意孤行”，甚至于可以放浪不羁、胡说八道，这或许有助于他艺术个性的独立，若从事艺术教育，当然也有助于形成一个学派，但亦恐误人子弟，学生必因偏食而营养不良。

美术史家不能如此，因为他必须尊重历史，尊重艺术规律，评人论事必须真实且有恰当的分寸。

这并不是说史家就没有自己的艺术现点和艺术主张，也没有是非曲直的立场。

他可以直言其立论，亦可隐含于史事评述之中。

起码，我站在艺术的立场上，不会称颂非艺术和反艺术；我会秉持美、善的立场，而唾弃恶、丑之劣术；我将站在中国画的立场上，维护其民族传统、民族特色，鼓呼它健康地演化和开放地拓展，以民族的、个性的、现代的、健康的美学品质独立于世界艺术之林。

这不是一部专论，而是一个世纪的画史。

史中有论，述中有思。

在这一个世纪的思潮、事件、人物、作品的背后是值得总结的艺术的规律，是值得后世思考的文化的的问题。

无疑，本人之尊重历史，不可能没有哲学之根，这哲学根据是否可以称为历史唯物主义我不敢自诩，但我将朝着这个方向努力。

我写民国时期，就不能不正视国民党的主义和政策，我写中华人民共和国，就不能不正视毛泽东和邓小平文艺思想，就不能不反思历史的经验教训。

有些当代主义的理论家是从来不正视新时期的主流文化的，断然说现实主义人物画不会在历史上留下任何痕迹，我当然不会苟同；我必须以足够的笔墨撰述正视人生的现实主义，并高度重视蒋兆和、周思聪这类大家，但我决不会因此轻忽吴冠中、谷文达、刘二刚的存在，他们也是历史人物，他们的作品同样是历史的笔痕墨迹。

你可以不同意他，不欣赏他，但不能说他不存在，也不能不分别指出他们存在的问题，因为他们也确

<<二十世纪中国画史>>

实都存在问题。

包括经典的现实主义作品在内，没有十全十美的艺术，只有尽可能地追求完美。

存在的不一定是合理的，更不一定是最好的。

如果站在某家某派的立场上，颠倒主流与支流、主弦与和弦的关系，同样不是历史唯物主义，因为你写的是中国史，而不是某家某派史，这就需要你站到九州之上的云空去鸟瞰这大地上的风云，始可具“思接千载，视通万里”之眼光。

历史是许多事件连缀成的长链，画坛是由许多个案组合的群体，有些事件和人物自身就可以写一部专史，但在这样一部书里不可能全部深入地交代这些事件的始末和人物的细节，因此就要有所选择。事件之大小虽各有观点但比较好办，人物就难了。

涉及到事件的人物又好办些，如陈独秀与“美术革命”，吴冠中、张仃与笔墨论争。

涉及到绘画自身就比较难，你不能按官职大小、姓氏笔画来排队，有些地方我宁肯按出生年龄为序，或许也还有些先来后到的味道。

我对画家按艺术成就或艺术影响分作几个档次，或章，或节，或一，或（一），或一段，或三五句，或仅二三字，起码也有七八个阶梯了。

我不知道这样是否准确恰当，因为读者只选择他喜爱的画家，画家更重视他自己和自己的师友，或者他这一流派的位置。

由于审美标准的几度变异和混乱，我无法按“六法”，按神、妙、逸、能去分品，然后再做些上、中、下的分档。

其中许多画家我只是正面评述，是不见得没有反对意见的，而对重要画家往往是记述了不同看法的，有时候这字数又不尽然与其艺术成就成正比，只不过他作为社会人物对画坛的影响不容忽视而已。

鉴于当下网络信息之方便，许多人的生平可以查到，亦简练处之，除已故者外，各种官衔一概省略，因为大多官衔甚至于价位与艺术高低并无必然联系。

一般情况下，其艺术表现及作品均以2000年为下限，而对其评论则不为所拘。

虽然写作期间眼见得新人新作迭出，而不得不割爱，唯2001年以来至付印前已故之画家，仍然将其卒年记入，这是不得不说明的。

另外本书点名的画家可能不下千位，聪明的思潮史家是不点这么多的，他只要选择那些对历史走向或者和他期望的历史走向相关的代表人物就够了，不像古人作史一人一段地并列着。

我认为画史和思潮史还是有差别的，另外，我这人可能积累的个案资料多些，也可能多年涉事美术馆的收藏，养成了对各地画家排队摸底的习惯，尽管在工作实践中没有做到这么周全。

我曾经想狠心删掉许多画家，但已经写上了，就觉得会有某种资料价值，会对某种流向的群体大小有个印象，这也许会对以后的同行有些帮助，更何况来自基层的我知道各地都卧虎藏龙似的有些贤达和寂寞之士，他们不比京沪、省城、美院里那些人差，只是不那么容易出名，这些人同样应该三个字、两个字或以更多的字数占据史书的一个点位。

一个十四亿人口的大国有一千位画家可能不算太多，有许多画家可能只是一方刻有名字的砖块，但中国画正是赖于这砖块集成的庞大的社会基础才垒起了金字塔般的高峰。

至于许多在世纪末年尚三四十岁的青年画家已有相当影响者也记入了本史，而许多人包括这些入书者是需要21世纪的历史检验的。

后人续史时，也许会添上许多人的名字，也许会删去许多，历史在这一点上莫非真是无情的吗！

艺术史不一定是发展史，更非进化史。

在某种艺术门类、体裁、样式形成之后，其后数易其形质，更如同一部演变史。

20世纪的中国画有着鲜明的大众化、通俗化、政治化和后来的形式化、图式化及部分的欧化倾向，其内容、性质、语言，其表现对象、服务对象的转变都是空前的。

尽管工具材料的制作、笔墨技法的新造日见多样，但整体艺术格调未见得升华。

因此笔者敏观其变，慎言“超越”。

你可以高度评价吴昌硕、齐白石们对文人画的现代性转换，却不必轻言超越、发展了石涛、八大们，对于我高度肯定的《流民图》，可以说它空前人性与伟大，却不必和《八十七神仙卷》分个高低；古人有“通变”之说，却无“发展”一词。

<<二十世纪中国画史>>

“发展”乃现代哲学名词，《辞海》释曰：“事物由小到大、由简到繁、由低级到高级、由旧质到新质的运动变化过程。”

“画事不尽然是大高于小，繁高于简，它有从旧质到新质的运动变化，却不定是由低级到高级的发展。

此即前人新旧与好坏不对应之说。

司马迁曰“究天人之际，通古今之变，成一家之言”，诚可为治学之努力方向，而臻此境，岂是易事！

为了写史的需要，我保留了许许多多画家和评论家不屑收藏的画册，办公室是书屋，居家亦是书籍林立，不堪称家。

附图基本上翻拍于我的家藏画册中印刷最好的版本，同时也得到了中国美术馆典藏部和图书资料室的大力支持。

本书关于作品的附图大约在900件左右，较之2001年版《百年中国画集》的548件作品不算为少，称此书为《20世纪中国画图史》未尝不可。

出版社很重视这些附图，又专约附图若干，这毕竟是个视觉图像流行的时代。

本拟为本书写一篇导论，但书稿已成，疲累不堪，也就没了兴致。

时间紧迫的人翻一翻目录，也就大体知道了我的史观和书的结构。

写作过程中，也数不清查阅、借读了多少书籍文献，本拟作个参考书目索引的，因不堪胜负只好作罢。

好在有引文的书目、篇目都已在注释中详录。

在此，向所有为本书之写作提供了资料和各种帮助的单位 and 友人表示感谢。

我在《爬格子生涯》一文中说，因器械障碍，至今手写，而不会电脑，真乃落伍之老朽。

幸赖磊儿相助，逐字打出，修改数遍，又助余查阅资料，校正史实，磊儿、淼儿又共同助余翻拍图片，老妻也忍受了身处书山、不复为家的困扰，每念及此，又会感到学术与生存的矛盾中那丝丝人性的温暖。

最后，感谢上海人民美术出版社李新社长，感谢责编黄淳和校对逐字审读并提出宝贵的修改意见，感谢袁银昌先生为本书所作的精心设计。

若专家和读者不吝赐教，来函指谬，更当不胜感激。

是书首发之日，适逢余在中国美术馆举办题为“刘曦林艺术印记”的书画展。

那些书画作品几乎是相伴着这些文字共生的兄弟，艺术实践有助于我对画家的理解和评说，史论研究或许亦有助于我的笔痕墨迹。

谨以此书与展出献给我的导师们、亲人们，献给我所热爱的中国画。

辛卯立夏于北京 里仁书屋南窗

<<二十世纪中国画史>>

内容概要

《二十世纪中国画史(精)》作者刘曦林既是美术理论家也是书画家，全书约50万字，为晚清、民国及新中国百年间中国画的专史，全面、客观地记述了20世纪波澜起伏的美术思潮及各地域、门类、风格流派的画人、画迹、画事，并对中国画前途的论争发表了切合实际的见解。

刘曦林在美术馆工作之时便开始广泛收集积累材料，他认为画史的研究必须注重史料及考证，尊重史实是最起码的学风，重要史事尽量查证原著以究其真。

《二十世纪中国画史(精)》作者刘曦林治史一尚真实，二尚客观，三观其变。

<<二十世纪中国画史>>

书籍目录

自序

第一章 晚清至民国时期的文化背景

第一节 晚清文化与美术概述

一、文人画的延续与变异

二、海派的崛起

三、西洋美术影响的扩大

四、国学与“中国画”的定位

五、现代型通俗美术的滥觞

第二节 20世纪上半叶的文化背景

一、20世纪上半叶的政治骤变

二、新文化运动及其论争

三、“文学革命”的狂飚

四、美育的呼唤与实践

(一) 蔡元培的美育说

(二) 鲁迅、吕澂与“美术”概念的确立

(三) 美育之实施

五、中国画走出国门

第二章 “美术革命”与中国画前途的第一度论争

第一节 “美术革命”的呼唤

一、康有为的“合中西”论与“复古更新”论

二、陈独秀的“打倒”王画“美术革命”论

三、吕徽的学术梳理主张

第二节 西画倾向与以西画改革中国画说

一、高剑父的“折中”论

二、徐悲鸿的“改良”论

三、林风眠的“调和”论

第三节 民族意识与传统派的自卫

一、广东的激情论辩

二、北京传统派的立场

三、文人画成为论争焦点

四、对中西融合论的质疑

第四节 关于艺术观念的分歧

一、德先生、赛先生与艺术观的转换

二、切近社会与人生的理想

三、艺术本质的探讨

四、艺术家思想与人格的期望

五、无产阶级新兴美术的立场

第三章 海派与南方画家群

第一节 “后海派”与上海画坛概况

第二节 蒲华等变革中的大批传统派画家

一、蒲华等文人画家

二、其他传统派画家

第三节 张大千等其他南方画家

第四节 参用西法的新型画家

第四章 京派与北方画家群

<<二十世纪中国画史>>

- 第一节 北京大文化背景的承变
- 第二节 世纪初年的传统派画家
- 第三节 陈师曾等文人画家
 - 一、现代文人画旗手陈师曾
 - 二、姚茫父等文人画家
- 第四节 金城与中国画学研究会群体
- 第五节 徐燕孙等工笔人物画家群
- 第六节 溥心畲等清宗室画家
 - 一、“旧王孙”代表溥心畲
 - 二、其他清宗室及如意馆画家
- 第七节 津门刘奎龄、陈少梅及其他北方画家
- 第五章 岭南画派与广东画家群战时重庆画家群
 - 第一节 岭南画派的形成
 - 第二节 以岭南三杰为首的“岭南画派”
 - 一、慷慨悲歌高剑父
 - 二、比兴抒怀高奇峰
 - 三、美自然者陈树人
 - 四、第二代画家群
 - 第三节 广东传统派画家群
 - 第四节 双清楼主何香凝等特别画家
 - 第五节 战时重庆等大后方画家群
 - 第六节 诸地域流派的比较分析
- 第六章 “后海派”领袖——吴昌硕
 - 第一节 特殊的艺术道路
 - 第二节 古人为宾我为主
 - 第三节 胸有郁勃吐为快
 - 第四节 王一亭等吴派传人
- 第七章 大匠之门——齐白石
 - 第一节 由“芝木匠”到艺术家
 - 第二节 文人画新途的再创造
 - 第三节 “万里乡心有路通”
 - 第四节 味外之味
 - 第五节 “平正见奇”
 - 第六节 齐白石的弟子与传人
- 第八章 澄怀古道——黄宾虹
 - 第一节 黄宾虹的学者画人生平
 - 第二节 竭力追古 画风渐变
 - 第三节 浑厚华滋 大器晚成
 - 第四节 笔墨经典 曲高和寡
 - 第五节 宣泻情愫天然自在
 - 第六节 画论深邃 不灭学灯
 - 第七节 文脉如缕 思理入心
- 第九章 突变之路——徐悲鸿、林风眠、蒋兆和
 - 第一节 写实主义的领军徐悲鸿
 - 第二节 直面人生的悲剧性画家蒋兆和
 - 第三节 走向十字街头的其他样相
 - 一、丰子恺笔下的“现代相”

<<二十世纪中国画史>>

二、赵望云的农村写生

三、其他表现现实生活的人物画家

第四节 重于表现的林风眠和刘海粟

一、融合中西的林风眠

二、侧重笔墨表现的刘海粟

第十章 新中国、新国画与新人物画

第一节 新国画的发端

第二节 中国画前途的第二次论争

第三节 时代风采与人物画的全面繁荣

一、黄胄等新生活的歌者

(一) 前贤新作

(二) 一代中坚

(三) “浙美”先驱

(四) 其他南北画家

二、政治事件与生产建设的宏大场面

三、历史画的新篇章

四、关良、叶浅予的舞台人物画

第十一章 新山水画及其新地域流派

第一节 李可染开写生新风

第二节 吴湖帆等传统派画家师法山河

一、吴湖帆、贺天健等南方画家

二、胡佩衡等北方画家

第三节 黎雄才、关山月与建设图景类山水

第四节 傅抱石与“新金陵画派”

第五节 赵望云、石鲁与长安画派

第六节 革命圣地崇拜与毛泽东诗意山水

第七节 传统型古意山水的狭缝

第十二章 花鸣、走兽类绘画的明丽丰彩

第一节 花鸟画观念的群体性转变

第二节 潘天寿·阳刚劲健

第三节 李苦禅·雄浑朴厚

第四节 南陈北于及工笔画的再生

一、于非阁·仿佛宋画再生

二、陈之佛·由工艺转工笔

第五节 花鸟画的多样表现

一、王雪涛、郭味蕖等北方画家

二、唐云、来楚生、江寒汀等南方画家

三、吴作人等长于走兽题材画家

第十三章 “文革”中的变异与灾难

第一节 “文革”前的“左”倾升级

第二节 中国画几遭灭顶之灾

第三节 中国画的变异与批“黑画”事件

一、“文革”期间的中国画创作

二、批“黑画”事件

第十四章 新时期的复兴与论争

第一节 短暂的过渡期

第二节 思想解放与社会制约

<<二十世纪中国画史>>

第三节 拨乱反正后的繁兴

第四节 关于中国画前途的第三度论争

- 一、旧账重翻
- 二、“穷途末日”之辩
- 三、“笔墨”之争

第十五章 新时期竞放的老树新花

第一节 朱屺瞻、刘海粟浓墨重彩新篇

- 一、朱屺瞻：老年艺术益波澜
- 二、刘海粟·泼彩泼墨黄山友

第二节 李可染、陆俨少、张仃等传统山水再变

- 一、李可染“白纸对青天”
- 二、陆俨少节律动心声
- 三、张仃“底线”弄焦墨
- 四、老来笔墨多从心

第三节 于希宁、孙其峰、崔子范等绽花鸟画新葩

- 一、南陈北萧不让须眉
- 二、于希宁“三魂共一心”
- 三、孙其峰嘱远不知足
- 四、崔子范“简简单单”试现代
- 五、花鸟还看老画师

第四节 赖少其、黄永玉等转操翰墨的异样

- 一、赖少其晚晴放神秘之光
- 二、黄永玉呈鬼才彩墨纵横
- 三、老来转操笔墨画家群

第五节 蒋、叶、程、黄等人物画家的后期转换

第十六章 水墨人物画的拓展与演化

第一节 人物画主流样式的演化

- 一、现实主义的回归
- 二、历史画结构方式的演变
- 三、田园风情诗流向
- 四、空前多样的个性独立

第二节 画坛女杰周思聪及卢沉

第三节 跨世纪的水墨人物画梯队

- 一、北京画家群
- 二、王盛烈与关东画家群体
- 三、刘文西的黄土情与西北风
- 四、其他北方画家
- 五、方增先与“浙美”传人
- 六、其他南方画家

第四节 张道兴、刘大为等军旅画家群

第十七章 水墨山水画的承变

第一节 写生“今体”山水的承变

- 一、李宝林、贾又福等李可染弟子群的个性化渐变
- 二、崔振宽等长安画派之后的西北画家
- 三、于志学冰雪山水与宋雨桂等北方画家
- 四、童中焘等南方山水之异
- 五、岭南派传人与广东山水

<<二十世纪中国画史>>

第二节 古意、古体及传统笔墨的回归

- 一、龙瑞与黄宾虹热及追踪者群
- 二、古风回归与个性再造
- 三、常进、陈平的现代逸品与心灵图式

第三节 现代“新体”山水的突起

- 一、周韶华倡气势、哲思与肌理
- 二、姜宝林等准抽象与构成山水
- 三、色调与色彩图式的实验者群
- 四、“城市山水”的新命题

第十八章 水墨与色彩的花鸟画世界

第一节 传统笔墨结构的个性化拓展

- 一、张立辰等北方群英
- 二、卢坤峰、尚涛等南方俊杰

第二节 现代花鸟画图式的多种探索

- 一、姜宝林、冯今松等人的构成图式
- 二、袁运甫等彩墨综合表现
- 三、王晋元、郭怡琮的“大花鸟”境界
- 四、陈家冷、张桂铭等海派后的现代实验

第三节 畜兽一门的现代机遇

- 一、李可染、黄胄独领风骚
- 二、画马梯队趋向现代
- 三、关爱生灵，各显其长

第十九章 工笔画的复兴与重彩演化

第一节 工笔画审美趋向之变

- 一、由写实到纯化
- 二、线条、色彩和构成的变异
- 三、写意性与文化修养之忧

第二节 传统工笔人物画的承变

- 一、蒋采蘋等北方工笔人物画中坚
- 二、陈白一、徐启雄等南方工笔人物画中坚
- 三、民族民间艺术资源的融合者群
 - (一) 云南画派
 - (二) 韩书力等西藏现代布面重彩画家群
 - (三) 其他画家
- 四、工笔人物画的新阵容

第三节 工笔花鸟、山水的盛衰

- 一、于非圈、陈之佛之后
- 二、青绿山水断档与色彩新途

第四节 岩彩画的崛起

第二十章 现代水墨与融合表现的变异

第一节 吴冠中与现代水墨的前奏

第二节 刘国松、周韶华与综合制作风

第三节 表现性水墨的实验

第四节 抽象水墨的实验

第二十一章 传统、写意与新文人画

第一节 李世南等传统笔墨的现代写意表现

第二节 新文人画的写意走向

<<二十世纪中国画史>>

第三节 当代文人之画

第四节 三大流向的交错互补

第二十二章 海外华人与港澳台画家的多向度演化

第一节 第一代海外华人画家

第二节 张大千及港澳台画家

一、“渡海三家”等台湾传统派画家

二、港澳之传统及岭南流风

第三节 涌动的新潮

一、台湾现代美术运动

二、海外的实验者群

(一) 西体中用的抽象主义

(二) 中体西用的前贤后学

第四节 写实传统与古代传统的回归

一、写生与造境的新脉

二、古意回归与传统再造

余论走向现代的思考

编后记

人名索引

<<二十世纪中国画史>>

章节摘录

版权页：插图：第一章晚清至民国时期的文化背景 1901年应作为20世纪的起始，是年岁在农历辛丑，值清德宗光绪二十七年，大清王朝已日暮西山。

此际，鸦片战争已历半个世纪，各国的洋玩意、新玩意已陆续涌进中国，传统文化正面临着挑战，进入“古今转换与过渡”的时期。

尽管美术的起伏与演变、转换与过渡有自身的规律，但它作为精神的产品，和时代的政治、经济、哲学、宗教等等有着直接或间接的联系，它起码是文化这一系统的一个子系统，是时代风云的映现和折射，或者是风云间歇中人们赖以喘息的一方净土、一杯清茶。

从纵向的关系来看，任何一种新的艺术样相既有其自主的根由，又并非凭空产生，而和既往的文化传统有着或多或少的联系。

因此，在涉笔20世纪美术之前，回溯一下此前的美术状况和世纪初的大文化背景将是必要的，20世纪的中国美术毕竟是19世纪中国美术的继续或转换。

第一节晚清文化与美术概述 晚清即中国的近代史阶段，它涵括了清朝道光、咸丰、同治、光绪、宣统五代。

自1840年中国抗击英帝国主义的鸦片战争起，又相继发生了太平天国农民战争、第二次鸦片战争、中法战争、中日战争、戊戌变法和义和团运动，直至1911年的辛亥革命。

整个中华大地未曾停息过帝国主义的侵略和中国人民的反帝斗争，也未曾停息过向西方的学习和参照西方寻求民族自强的变革实验，反帝反封建以实现救亡图存是一直到晚清贯穿到现代的艰苦的主题。

晚清王朝确实衰老了、腐败了。

在20世纪的头十年中，它继续着对外卖国投降、对内压制改革力量的政策，以卫护其夕阳西下的江山。

1900年，八国联军在紫禁城的烧杀劫掠，敦煌莫高窟藏经洞开始被王道士贱卖，仿佛已经预示了这个世纪中国文化的危机。

1901年，清政府与英、美等十一国代表签订了《辛丑条约》，不仅向侵略者道歉，保证镇压反帝斗争，还赔款4.5亿两白银。

迫于形势，清政府不得不准备实行宪政和进行吏治和教育的改革，如1902年，京师大学堂开学，1905年，宣布明年废止科举并决定派大臣赴西洋考察等等，但并不曾改变且重申了“忠君、尊孔”等宗旨。

孙中山等革命派已取代了康有为、梁启超的君主立宪式改革，于1905年成立中国同盟会，制定了“驱逐鞑虏，恢复中华，建立民国，平均地权”的政治纲领，并将民族、民权、民生称为三民主义。

这便是晚清跨入20世纪时的社会状况及其面临的形势。

从文化上讲，中国这片土地有着太令人自豪的传统和相对稳定的体系，不管哪一个民族的领袖登基为皇，也未曾彻底改变它的文化血脉和特色，满清亦然。

所以，那西方的文化无论是伴随着炮舰打进来，还是中国人主动到西方留学请了来，欲图在中国扎根并不是太轻易的事。

但是晚清时代毕竟渐次发生了变化，面对着“船坚炮利”日渐强悍的西方，曾经以丝绸和瓷器征服过世界市场的中国人感到了自己的落后，落后就要挨打，于是奋发自强，创建制造之业，并以西学为参照系进行文化反思。

尽管中国人在中西文化关系上存在着矛盾心理，在19世纪的七八十年代视西学为“器”、中学为“道”，并提出了“中学为体，西学为用”的理论；康有为、梁启超辈试图变法，自称：“欲以构成一种‘不中不西即中即西’之新学派，而已为时代所不容。”

但西方的意识形态还是随着经济和科技的引进渗透到中国文化中来。

远自1872年派出中国幼童赴美国读书，清政府仿佛发出了主动吸取西学的信号，1896年又派青年学子东渡日本，更因一衣带水之便借道日本转学西洋，1906年一年曾达12000人之众。

继同文馆之后，译述业益火，其中以严复1898年译《天演论》之“物竞天择”说警世最甚。

梁启超曾慨叹：“壬寅、癸卯（按：即1902、1903年）间，译述之业特盛，定期出版之杂志不下数十

<<二十世纪中国画史>>

种。

日本每一新书出，译者动数家；新思想之输入，如火如荼矣。

”。

当然国学仍有雄厚的根基，在西学东渐的同时，又有些学者和民主革命家感到了世界主义对民族文化或西学对国学的威胁，于是提倡国粹，以1905年《国粹学报》的创刊为标志，兴起了复古主义思潮，以国学激励青年，鼓动爱国热情。

自世纪初年国人掌握了珂罗版印刷技术，却也借助西人之发明助我书画传播临习之便。

从此，中国的文化就开始了它多样并存和论争的现代里程，被迫接受的文化侵略与主动的开放需求，传统文化的批判与国学的依恋，吸纳与拒斥、卫护与批判艰难而驳杂地纠葛在那个时空。

与大文化比较起来，晚清美术亦大致如是。

而回顾晚清美术之所以显得必要，无非是为了看清20世纪前期美术演进的渊源。

后记

曦林先生，山东人氏。

性格率真开朗，几十年追求艺术的真谛，至今仍有一颗攀登高峰的坚强之心。

他总有永远的使命感在身，本书能够完稿出版，就是他二十余载为之耕耘事业的人生回报。

我与刘先生相识已近二十年，今天为先生编成这本大书，往事恍如昨日，浮现眼前。

第一次与刘曦林先生相会，当然也是为了书的事情。

那时，我刚到山东美术出版社任负责人，到北京向中国美术馆研究部主任、著名美术理论家的刘先生讨教是极其合理的拜访。

没想到，我马上被曦林先生爽朗的笑声和爽快的谈吐所感染，一下子缩短了与他的距离，从此，我和曦林先生开始了从相识到相知的转变。

真正理解和了解到先生学术水平和治学的认真是我们两家美术出版社与中国美术馆共同策划的庆祝中华人民共和国50周年的学术性大型画册《20世纪中国美术——中国美术馆藏品选（1900—1999）》的编纂出版工作。

在刘先生的亲自主导下，我和浙江人民美术出版社奚天鹰先生积极配合，聘请国内名家一起合作编著，在国庆节前，完成出版展示20世纪中国美术演化发展脉络的大型著作。

现在提及该书是与刘先生的本书有关联的。

因为在那个时段，我们出版人和刘先生就开始思考优秀图书内容和图书表现形式的关系问题了。

在该书中我们第一次在国内共同策划了把一本大型画册与大型理论性论著相结合的方案。

该书的前言、论文、美术纪事、图版说明等文字内容都以标准理论专著的框架写作方式进行，这在当时是突破性创新思路。

通过我们精心努力和打造，该书成为那一时期中国现当代美术研究的里程碑式的范本，同时它的图书构成和表达形态也成为此后多年大家在出版相关图书时效仿和学习的对象。

应该说，这其中刘曦林先生用心最多，吃力最重。

策划、组织、编写、编辑、校勘、对红，他无一不亲自参与。

记是1999年盛夏，该书最后冲刺阶段，他和我们一起在深圳印刷厂里看样改稿，连续数日，他像小伙子一样，不分昼夜地工作，回顾至此，感怀至深。

这件中国美术出版的典型案例，体现了作者和出版者紧密合作，把双方的工作都融合在一起的成功事例，一直被作为教科书式的范例反复传授给晚辈的出版工作者。

十几年后，我作为上海人民美术出版社的领导者，又一次与曦林先生续写篇章，携手出版刘先生一生最倾尽全力的著作，也是基于此，发于此。

当然，在本书的出版过程中，我们出版人最关心的还是怎样才能出好这本书。

用我的话说，21世纪的优秀图书的出版要有21世纪的图书特质。

刘曦林先生的学术成果以及本书的内容毋庸置疑，它可能是今后若干年研究中国画史离不开的案头必备，本书被列入了国家“十二·五”重点图书项目也是一个很好的证明。

所以，在我们和刘曦林先生讨论出版事宜时关注最多还是图书的表现方式，而不是修改文稿。

随着时代快速地发展，当代人的阅读方式和阅读习惯发生变化也是必然之事，同时本书要让当代读者充分理解上个世纪一百年中国社会及人文环境发生的巨变，才能真正全面理解中国画的演变。

因此文字的论述和图像的适当结合才能形成立体化解读方式，让抽象和具象在每个版面上互动，更好地调动读者的阅读力和理解力，实现更好的阅读效果。

实现上述这一图书概念是需要大量地具有价值的各类图像资料来支持和保障的，此处不得不提到刘先生的长子刘磊对本书做出的贡献。

多年来，刘磊一直为其父的学术事业默默地做了大量的工作，其中图像资料方面用心最多，本书所采用的1200余张图像资料全都是刘磊从其收集的资料中选取出来的，而且质量也都符合出版规格。

如果没有他长期的准备，今天要完成本书的出版是相当困难的。

因此，要感谢刘磊，同时也要感谢中国著名书装设计师袁银昌先生半年多来和我们一起合作实现本书整体装帧设计目标所做出的辛苦的努力。

<<二十世纪中国画史>>

今天，本书的出版是十分高兴的事情，我们出版人和刘曦林先生的合作不会在此书出版后而划上句号。我衷心希望饱含着作者和出版者心血的本书的出版会成为中国美术图书园林里经得起时间考验并传播久远的一棵大树，我们真是这样想的。

<<二十世纪中国画史>>

编辑推荐

《二十世纪中国画史》不是一部专论，而是一个世纪的画史，史中有论，述中有思，在这一个世纪的思潮、事件、人物、作品的背后是值得总结的艺术规律，是值得人们思考的文化问题。全书约50万字，为晚清、民国及新中国百年间中国画的专史。

<<二十世纪中国画史>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>