

ART MUSEUM

美術博物館

伍

陝西人民美術出版社



图书在版编目(CIP)数据

美术博物馆. 5 / 陕西省美术博物馆编. — 西安: 陕西人民美术出版社, 2008. 11
ISBN 978-7-5368-2226-9

I. 美… II. 陕… III. 美术批评 — 中国 — 丛刊 IV. J052-55

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第174018号

美术博物馆 (伍)

MEI SHU BO WU GUAN

编 著 陕西省美术博物馆
出 版 陕西人民美术出版社出版发行

(西安市北大街131号)

责任编辑 刘青青 王 栋
资料图片 李 波 冯毅芝
设 计 张养玉 冯毅芝 冯 娟
责任校对 范为民
责任印刷 惠广宁
经 销 新华书店经销
印 刷 西安五星印刷有限公司
开 本 889毫米×1194毫米 1/16
印 张 8
印 数 1—2000册
版 次 2008年11月第1版
印 次 2008年11月第1次印刷

ISBN 978-7-5368-2226-9

定 价 57.60元



作者：邢继有
名称：黄土家园
尺寸：82cm × 62cm
年代：2003
收藏：陕西省美术博物馆藏



作者：奥马尔·嘉里亚尼(意大利)

名称：无题（综合绘画）

尺寸：243cm × 122cm × 2

年代：2002

收藏：陕西省美术博物馆藏

美术博物馆伍

中国美术的视觉平台
西部艺术的形象窗口



陕西人民美术出版社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

卷首语

时光荏苒，日月匆匆。在“悲欣交集”中迎来的这个金秋，该是一个丰收的光景。《美术博物馆》第五卷又要与大家见面了。编罄此卷，弹指间已是第五个年头了。五年里，《美术博物馆》备受各方关爱，想来十分荣幸。惟其一如既往地守望这一块属于文化与学术良知的精神高地，也才不辜负大家的期待。

此卷中，如果说刘海粟在现代美术史上筚路蓝缕之功，而让陕西观众追回文化记忆的话，那么，“潘公凯水墨作品展”、“中国现代美术之路文献展”以及“创作、理论与叙事”的研讨活动则是为陕西美术界奉献了精神的大餐。思想交锋、情感交融，凝定为一段和谐的学术佳话；关注历史、关切当下，现代性情景中撞击出灵性的电光石火。那继有的油画叙述了一代人的素朴生活，读来亲切；陈子林的水墨言说着久远的清逸信息，古而弥新；王有政的画源自日常生活，却无时下的险躁与矫情；薛永年反思20世纪80年代前中国美术史的研究与写作；范景中则把目光铆在20世纪的中国美术史的探问传奇上；朱以撒以细腻的笔触在今日书法语境下思考；年轻的白林坡则从一个书法个案触摸一个时代的文脉；高信先生民国时期书装艺术研究札记则钩沉出一个几已被人遗忘的角落；李杰民一如既往为美术馆的建设呕心沥血。在这里，艺术与学术交响互动，共建文化的深度模式。此刻，我们非但不感到轻松，反而更觉得担当的沉重。想必，在文化的征程上，赛的可是足力与心力。鉴此，衷心地期待您，为我们加油，为我们喝彩。

美术博物馆

ART MUSEUM

顾问 余华青
蒋惠莉
刘宽忍
学术顾问 冯 远
安远远
陈履生
钟明善
杨晓阳
程 征
王宁宇
萧云儒
皮道坚

主 编 李杰民

副主 编 吴振锋
编 委 李杰民
王 萌
吴振锋
张养玉
孙菊平
张 娴

编 辑 白林坡

美术博物馆伍

□ 卷首语

□ 艺术事件

- 6 “沧海一粟·刘海粟艺术回顾展”在陕西省美术博物馆隆重举行
- 9 静水深流·潘公凯水墨作品展
——“中国现代美术之路文献展”暨系列研讨会在西安隆重举行
- 11 创作、理论与叙事——现代性视域中的美术史研讨会开场报告 潘公凯
- 18 创作、理论与叙事——现代性视域中的美术史研讨会纪要（节选）
- 36 在《创新、理论与叙事：现代性视域中的美术史研讨会》闭幕式上的讲话 李杰民

□ 西部画家

- 37 邢继有简介
- 38 沉厚的土地 淳朴的性情——看邢继有油画 水天中
- 39 质朴淳厚 沉静自然——《邢继有从艺五十年》展览感言 李杰民
- 40 读邢继有的画 周 正
- 44 邢继有从艺50年研讨会纪要
- 54 陈子林简介
- 56 挥手点染 老梅弥香 赵 农
- 62 陈子林先生和他的画 文 圃

- 66 王有政简介
67 自自然然 刘骁纯
69 王有政作品名家点评

□ 学术视野

- 76 反思20世纪80年代前中国美术史的研究与写作 薛永年
80 在今日书法语境下思考 朱以撒
86 关中汲古有高士 癖结膏肓人自奇
——明末清初关中金石书法家郭宗昌考论 白林坡
91 谁持彩练当空舞——民国时期书装艺术研究札记三则 高 信

□ 美博在线

- 96 美术博物馆教育的理念与策略 李杰民

□ 砚边余墨

- 100 陈子林画语录
102 焦墨画漫谈 崔振宽

□ 文化视窗

- 103 □墨分五色与“五色令人目盲” □艺术资本主义的实验 □问题的背后是人的问题 □“本体论”的失误 □针锋相对——关于艺术生态、现实主义美术问题及其他 □什么展览可以“震撼北京观众”

□ 收藏天地

- 108 拓 片 潘公凯 陈子林 娄师白 方济众 满维起 苗再新 杨光利
农民画 毛麻绣 凤翔木版年画

□ 展事一览

- 125 陕西省美术博物馆展事一览

艺术事件

“沧海一粟·刘海粟艺术回顾展” 在陕西省美术博物馆隆重举行

由陕西省美术博物馆与上海刘海粟美术馆联合主办的《沧海一粟·刘海粟艺术回顾展》，于2007年5月17日上午9时在陕西省美术博物馆隆重开幕，陕西省委、省政府领导杨永茂、李堂堂、王改民、薛耀宣、刘斌和陕西艺术界知名人士赵振川、张立柱、罗平安，上海刘海粟美术馆张培成馆长一行六人，以及各界群众近千人参加了开幕式。本次展览集中展出刘海粟生前的90件代表作品，由国画、油画以及文献资料三部分组成，包括《L夫人像》，及一批去年修复的早期油画代表作《夕阳》《河边》《湖光》《塞纳河之桥》

《林间信步》等。曾参加法国秋季沙龙名作展的油画代表作《北京前门》也首次与西安观众见面。

刘海粟先生是中国新美术运动的拓荒者，现代艺术教育的奠基人之一，著名美术教育家。刘海粟一生学贯中西，融古通今，在油画和中国画、书法以及诗词、美术理论诸方面都有卓越的贡献，是近现代史上的艺术大师。刘海粟17岁时与张聿光等创办了中国最早的美术专门学校上海图画美术院，后又去欧洲考察美术，在学习西方先进艺术的同时主动将中国艺术介绍到欧洲。他上世纪二三十年代曾两次留学欧



“沧海一粟·刘海粟艺术回顾展”开幕式



刘海粟的儿子刘虬在“沧海一粟·刘海粟艺术回顾展”开幕式上致辞



陕西省文化厅副厅长蒋惠莉在“沧海一粟·刘海粟艺术回顾展”开幕式上致辞

洲，其间深受后期印象派的影响。他不仅注意吸收西欧古典主义传统，而且把目光放在印象派和印象派之后的现代艺术创造上。他的油画在欧洲文化的境域中独具中国式语言的魅力，而他的中国画传统功力深厚，又大胆采用西画的设色，将西洋绘画水彩上的丰富感纳入他的艺术表达。1931年3月在德国法兰克福中国学院讲演中国画学，并在法兰克福美术馆举行中国现代画展。1934年1月至1935年6月，刘海粟第二次赴欧，主要任务是护送中国现代美术展览会作品赴欧展出。他率团举办中国现代美术展览会，并开讲座宣扬中国艺术，介绍中国文化。这个画展除在德国柏林展览外，还分别在汉堡、海牙、伦敦、布拉格等地展览。他同时在上述各地作了《中国画派之变迁》《何谓气韵》《中国画家之思想生活》《中国画与诗书》《中国绘画上的六法论》《中国绘画之演进》等讲演。1934年6月，他在法国巴黎举行了个人画展，展出油画45幅、中国画80幅，当时马蒂斯、毕加索出席了开幕式。在45天的展期中，参观者多达40余万人。在20世纪三四十年代就有如此作为，一方面说明他的艺术成就，另一方面，说明他做事的热情以及社会活动能力。1981年，他被聘为意大利国家艺术院名誉院士，并被授予金质奖章。

在抗日战争时期，刘海粟在南洋各埠举办《中国现代名画筹赈画展》，四处筹款助国内抗战，体现了一个艺术家强烈的民族意识与社会责任感。由于历史的原因，刘海粟曾受到不公正的待遇，但他并未消沉，从未放弃对艺术真谛的追求，从未间断过对艺术的苦苦追寻。他畅游祖国河山，作了



“沧海一粟·刘海粟艺术回顾展”开幕式嘉宾合影



上海刘海粟美术馆馆长张培成在“沧海一粟·刘海粟艺术回顾展”开幕式上致辞



陕西省美术博物馆馆长李杰民在“沧海一粟·刘海粟艺术回顾展”开幕式上致辞



“沧海一粟·刘海粟艺术回顾展”上，领导嘉宾在参观展览

许多写生，在古稀之年还研习古代书画，晚年的泼墨泼彩大写意达到了艺术的巅峰，是其豪情与才能融合的结晶，是其艺术理想炉火纯青的自然显现。刘海粟晚年遇上了最好的时光，党和政府给了他各种荣誉与厚待。他晚年十上黄山的展览江泽民亲笔为其作序。80年代末他应邀去了法国、美国、中国台湾、香港等地，所到之处无不受到隆重的欢迎与接待。1994年他却毅然回到上海，将自己毕生收藏的宋、元、明、清的珍贵字画和自己的代表作近千件捐给了国家，深深表达了刘老作为一位大艺术家的爱国情怀。他叱咤风云的百年人生撰写了一个中国现代美术史上的文化奇迹。

陕西是中华民族传统文化的发祥地，西安是闻名于世的文化古都。当前，一次“文化复兴”运动和构建和谐陕西、文化陕西的热潮已在三秦大地兴起。陕西省美术博物馆和上海刘海粟美术馆联合举办的这次展览，把90幅大师作品送到家门口，为广大陕西观众提供了一次与大师面对面的绝好机会和赏心悦目的艺术享受，为广大美术工作者创造了一次良好的学习机会，为加强我国东西部之间文化交流搭建一个有益的平台，将对陕西当代艺术文化的繁荣和发展产生深远的影响。

本次展览展期为2007年5月17日至6月5日。

静水深流·潘公凯水墨作品展

——“中国现代美术之路文献展”暨系列研讨会
在西安隆重举行



“静水深流·潘公凯水墨作品展”开幕式



“静水深流·潘公凯水墨作品展”开幕式盛况

由中央美术学院和陕西省美术博物馆、西安美术学院联合主办的“静水深流·潘公凯水墨作品展”和“中国现代美术之路”文献展，于2007年12月15日10时在陕西省美术博物馆开幕。近十年来，连续担任中国美术学院和中央美术学院院长的潘公凯先生，在行政事务和教育之外，积极进行艺术实践与理论思考，其巨幅水墨作品气象高迈，气息酣畅，画面结构富于张力，风格奇险沉雄而有余韵，极具视觉冲击力；理论方面的探索则集中表现为“中国现代美术之路”的重大课题。该课题以潘公凯提出的现代性理论构想来观照中国近现代美术史的历程、线索与经验教训，在成果上体现为以图片为主的“中国现代美术之路”文献展，以及以历史描述和理论阐释为主的近现代美术史稿。潘公凯继承父亲潘天寿先生的志业和心愿，对民族危难与奋斗的历史铭记不忘，一直致力于思考中国传统的现代转型与更新。“中国现代美术之路”课题，立足于美术领域有一个比较宏观的思考，触及近现代中国社会、文化转型中的关键问题，其诉求则是为中国文化的未来打开自主性发展的空间。

“创作、理论与叙事：现代性视域中的美术史”学术研讨会，即围绕文献展和书稿所涉及的重要问题而展开讨论。会议于12月15日14时在陕西省美术博物馆拉开序幕，持续到17日中午，议题主要是中国美术史叙事模式和方法论的思考。17日中午之后移到西安美术学院进行了为时半天的自由谈，主要讨论“中国现代美术之路”课题的成绩与有



参观“静水深流·潘公凯水墨作品展”的嘉宾



参观“中国现代美术之路文献展”的观众

待完善之处，也会涉及近现代中国社会文化的转型，知识分子的自觉意识与策略应对，文化传统的现代更新与创造，学术自主性与文化自觉等问题。

“中国现代美术之路”文献巡展以及现代性和现代转型的系列研讨会此前已在香港、上海、宁波、广州、成都举办过，各站研讨会分别邀请了（香港）：林毓生、甘阳、刘小枫、金观涛、刘青峰、酒井直树、高名路、张信刚、张隆溪、葛兆光、陈平原、邓正来、杨念群等；（上海）：邵大箴、钟涵、杜键、袁远生、薛永年、水天中、卢辅圣、范景中、易英、皮道坚、沈揆一、李公明、林木、王林等；（宁波）：林安梧、陈昭瑛、陈明、王岳川、邱振中、陈振濂、曹意强等；（广州）：陈家琪、尤西林、罗志田、许纪霖、陈少明、翟振明、高全喜、杨儒宾、张颂仁；（成都）：赵毅衡、曹顺庆、陶东风、朱青生、黄玉顺、黄宗贤、林木、任剑涛、干春松、汪民安、彭锋、唐文明、洪涛、丁耘、陈赓、柯小刚、程志敏、王东杰、林国荣等学者。潘先生就课题与李泽厚先生、汪晖先生有过深入交流和对谈。已经举办

的每一站研讨会其实都具有跨学科对话的性质，来自各研究领域的学者，从不同的立场和视角出发，就中国社会、文化与艺术的现代转型展开观点的碰撞和思想的交流。

这一次，“中国现代美术之路”系列研讨会第六站在西安举行，参与研讨的有尤西林、薛永年、范景中、朱青生、易英、彭德、李公明、易建平平等及陕西的王宁宇、萧云儒、沈奇、罗宁、刘星等近40位专家学者，专题发言者皆为国内有代表性的专家，在艺术史写作和方法论思考方面素有研究。与以前几站不同的是，这次会议采取学者就各自关心和研究的问题作主题报告的形式，并由陕西的专家学者分别予以评议，在此基础上进行回应和讨论。这次的交流和对话，为思考现代性视域之下的艺术史叙事范式与方法论建构的问题，提供了富有启发性的视角、经验和参照，也将对陕西的美术理论建设产生重要影响。

西安各大高校文史哲和艺术类教师、博士生、硕士生数百人前往陕西省美术博物馆参观展览，列席旁听并参与讨论。



潘公凯向陕西省美术博物馆捐赠作品

创作、理论与叙事

——现代性视域中的美术史研讨会开场报告

■潘公凯

时间：2007年12月15日下午

地点：陕西省美术博物馆二楼学术报告厅

各位专家、教授，各位朋友，各位同学，大家好！

我现在就用比较短的时间，对我们这个课题做一点介绍。从上世纪90年代末开始，我在杭州中国美术学院的时候，就启动了近现代美术史方面的研究课题，在2001年我调到中央美术学院担任院长以后，这个课题就带到了北京。前前后后我带着十几个博士生、包括两个博士后，这个课题断断续续做到现在，几乎做了七年，时间比较长。我们这个课题的名称是“中国的现代美术之路”，实际上是想探讨一下中国美术在19世纪后半期以后，尤其是在20世纪，它向现代的一个转型，这个转型是怎么转的？尤其是对于20世纪的美术，它究竟是属于一个什么性质？我们如何来梳理和看待这一段刚刚过去的100年的历史？这就是我们这个课题想要讨论的对象和范围。

那么这样一个课题，它最初的起源是，我们在面对20世纪中国美术史的时候，有很多困惑，正是这些困惑使我们觉得有必要来全面地思考和梳理中国美术在20世纪的转型。这些困惑可以分为两个层面：第一个层面是20世纪中国美术到底属于什么性质？这是一个基本的性质判断方面的困惑。大家都知道，我们20世纪的一个非常常用的词就是“现代”，中国社会正在从一个古典的、封建的、“没落的”社会形态走向现代的、重新崛起的新中国和未来形态。那

么在这里面，所谓现代转型，“现代”这个词用的是非常多的。但是在美术领域当中，到目前为止大家比较公认或者习以为常而在使用的，或者说是一种默认的概念是什么呢？在中国20世纪各种不同的流派和艺术家当中，只有那些跟西方现代艺术的价值标准和理论体系有密切关联的，或者在西方的现代主义运动的历程当中能够找到连接点的那些流派和语言形式，我们大家会比较默认为这就是中国的现代美术。比如说我们常常讲到30年代的决澜社，或者是刚刚过去不久的“八五新潮”，包括一直到现在，像北京、上海的一些自由艺术家的集合地，那些地方的作品。这些作品都跟西方的、当下的美术发展有着密切

的联系，在观念上，在形式语言上，有着密切的联系。正是这种联系，使得我们默认，这些作品是属于现代的范围的。而除此之外，到底中国的其他不同的艺术探索算什么呢？大家就没有去深究，或者是避而不谈。比如我们随便举例说，齐白石算什么？或者徐悲鸿算什么？到底算现代，还是算近代，还是算古代？或者我们现在的油画家，包括靳尚谊先生，或者杨飞云先生，他们算什么？等等。就是这样一些问题，其实大家脑子当中是有困惑的，但是在具体的研究当中，大家不太愿意直接去涉及，因为这些问题非常庞大、复杂，不太好说，所以大家就不太去提，而只是就个案论个案，就事论事。这是第一个层面



潘公凯在“创作、理论与叙事：现代性视域中的美术史研讨会”上作开场报告

上的困惑。

第二个层面上的困惑，就是从形式语言的这样一个艺术本体论的角度来看，在20世纪中国美术史上，我们中国人的各种各样的流派和各种各样的努力，它们的价值判断，究竟是哪些是属于特别好的，特别有价值的，哪些是属于做的比较一般的，哪些是做得还不太理想，或者还比较初级的、比较粗浅的？哪些是在中国的20世纪美术史上，真正应该给予一个特殊的位置的？像这样的一种判断，也就是说，在形式语言的艺术本体角度的判断上，也存在着很大的困惑。拿现在的一句话来说就是标准混乱，大家都感觉到标准混乱，就是不好说。我们当下的艺术评论是很热闹的，有很多的评论家，也有很多的策展人，那么这些评论家和策展人在评论不同的艺术家和不同的作品的时候，他们是自觉不自觉地一会儿用这样的标准，一会儿用那样的标准，我想每一个评论家在评价不同的画家和不同的作品的时候，是同时在运用着多种不同的评价方式和评价尺度。而在这些不同的评价标准和尺度之间，又是一个什么样的关系呢？这就是第二个层面的困惑。

这两个层面的困惑，我想，就是我们这个“中国现代美术之路”课题的起源，也就是面对着这些困惑，我们想找到办法，从什么地方去切入，来思考一下这些问题。我们面对着这个问题，带着这个问题，设想了这么一个课题研究的计划。今天在陕西省美术博物馆里有一个文献展，这个文献展的前言，就是2000年前这个课题刚开始报立项的时候，课题计划当中的一段话，这段话就说明了我们的课题想要解决的这个主旨。

这个课题做到现在为止，我们在五个地方举行了“中国现代美术之路”文献展，同时在这五个地方也举行了研讨会，西安是第六站，这里是第六个研讨会。我们在座的有些专家已经参加过前面的一个或者两个甚至更多的研讨会了，有些专家是第一次参加。在前面几次研讨会上，我们比较充分地说明了第一个层面的困惑，也就是这个课题首先想解决的一个问题。那就是：20世纪中国美术的性质究竟是什么？或者说，什么是中国的现代美术？这个困惑或者这个问题，是到目前为止我们课题组所做

的主要工作，就是企图解答这个问题，文献展的所有内容其实都是为了解答这个问题。

但是在前面几次会议上，有的朋友也提出来，说这个课题总觉得还有个缺失，总觉得在对于20世纪美术的性质进行判定的同时，也应该有一个关于形式语言的，从本体论的视角切入进来的，对于20世纪种种不同流派的价值判断。所以他们问，为什么你们的课题到现在为止一直不涉及这一块领域呢？在这里，我想做一个补充的说明。

其实关于20世纪美术的不同的流派、不同的探索方向和不同的努力，它们有不同的成绩和不同的价值，但是对于这些不同的价值的研究，我们这个课题是很关注的，同时又觉得这个问题非常难以解决、非常复杂，所以在课题当中，其实是把整个课题分成了两段，性质判断和价值判断。到目前为止，课题只是做了前半段，也就是性质判断，而价值判断在我们的计划当中，想放到后半段再做，等前半段的性质判断有一个小结之后，我们就可以把精力转到后半段去，也就是关于本体论角度的价值判断的问题。

本体论角度的价值判断的问题，虽然到目前为止，我们的文献展和所出的书稿当中并没有正面涉及，但是我们已经意识到这个问题非常复杂和难以解决，这个问题的解决和回答将是需要耗费很多精力的一个系统性的工程。为什么这么说呢？我在这里就简单地举几个现象、几个情况，或者说是困惑的几个方面，我想大家听下来以后就会对此有同感。

就形式语言、艺术本体的角度，在20世纪美术史的研究当中，第一个方面的困惑，或者造成困惑的第一个方面的原因，就是我们传统的绘画价值体系的演进，到了近现代遇到了特别大的困境，这个困境我把它称之为“内疲外衰”。中国画体系内部是非常的疲乏，在体系外部也就是说在中国的社会环境方面，又是非常的衰败，这两个方面内外交困，使得中国画传统的价值体系的演进，到了近现代其实遇到了非常大的困难。大家都知道，董其昌曾经企图将文人画的理论进一步向前推进，上世纪80年代以后董其昌在学界引起了非常大

的重视，这确实是因为学界意识到了董其昌的转折地位和作用，董想将文人画的理论进一步推进，但是他的后继者才情比较平庸，同时外环境又有一个很强烈的世俗化倾向，这二者使得董的绘画理论和指向，到后世就成为一种被崇拜、简单盲从的对象。后人、以“四王”为代表的所谓主流艺术家，对此没有办法做出更深入的推进，或者没有办法把董其昌的理论进一步具体化。在这样的情况下，中国文人画的发展其实是陷入了某种困境，那么在这个当中，徐青藤、石涛、八大、“扬州八怪”等等，这些艺术家单个地企图在这种困境当中突围，企图以个人的才华和个人的勇气打出一条路来，企图突破那种停滞和没有生机的状态。但是由于当时的社会政治经济的衰败，就外环境和社会环境来说，整个清代一直到民国是一个逐步衰落的封建帝国，社会环境对于绘画艺术失去了一种生机和刺激。青藤、石涛、八大、“扬州八怪”这些人，虽然个人都挺有才华，都企图突破，但他们个人没有找到一个稳固的可以把传统向前推进的生长点，虽然这几位都在中国画的笔墨上寻找突围的办法，但是他们的这种突围都没有能转换为获得绘画界或者文化界所公认的那种价值认可。所以他们这些人在当时都被称之为“怪”，他们是以“怪”在画坛上站住的，而他们之所以被画坛看作是“怪”，也就意味着，他们本身的成就还没有来得及被合法化，被公认为价值标准。这就说明这个困境在延续。直到后来金石学的兴起，可以说是一个偶然的机遇，使得文人画在传统文化的圈子里面突然找到了一种生长点，这是一种新的审美趣味，而且可以跟传统接上线，这就使得这种心性的审美趣味找到了一个合法性根据。所以金石学兴起以后，按照黄宾虹的说法，就是乾嘉以后的画学的兴盛，这个画学的兴盛实际上也就是说，金石学兴起以后，为中国传统绘画内部的价值演进找到一个新的、合法的生长点。这个生长点不像前面那些被称之为“怪”，而是被称之为“正宗”，被视为正宗。这就是一个合法性的价值在找到了一个新的生长点以后，进入了一个新的建构的阶段。这个新的建构的阶段，在我看来，还是由不同的

个体艺术家在个人努力当中来进行的，还没有形成一个理论化的、系统性的东西。这个新的生长点，这个新的审美标准，在当时这些不同艺术家的身上其实有不同的提法，比如说在王国维那里称之为“古雅”，在吴昌硕那里称之为“气”，“古帖画气不画形”，比如说也可以把传统的评价标准“雄浑”借鉴过来，在黄宾虹那里称之为“浑厚华滋”。而这样的一些不同的说法，其内容实际上是有连贯性的，这些不同的说法都跟金石学的兴起有关，实际上都是一种新的审美价值的趣味和一种价值标准正在形成过程当中的状态。

那么古雅也好、气也好、雄浑也好、浑厚华滋也好，像这样的一些东西，反过来它跟当时的外环境，也就是衰败的外环境，腐败的社会环境形成了一种对照。所以这些艺术家们、文人们，就把这样一种审美趣味看作是对社会环境的衰败进行疗救的药方，这种疗救的药方回过头来又支持了这种审美的合法性。也就是说，在传统中国画的内在发展当中，在其自律性演进当中，它的价值标准从董其昌以后，经过了一段时间的困惑和停滞，由于金石学的兴起，正在开始新的建构，但是还没有建构完，还没有建构好，还在建构的过程中，还在比较零散的、不够系统化的状态当中。但是这个时候，碰到了一个外来因素的强大干扰，使得这个自律化演进没有很好地进行下去，这个强大的干扰就是西方文化的进入，西方文化传入中国，使得中国传统体系当中的价值标准在金石学兴起以后，本来可以在一个时期当中形成自己的新的价值建构，但是还没有形成好，西方的价值建构开始进来了，这客观上成为一个很大的干扰。这是我说的传统这条线，是中国文化内部自身的价值问题。

从这个方面，我觉得还是可以给我们两点启发，值得我们注意。一个就是说，我从这个当中可以看出来，文化精英始终是文化价值的建构者，这个我觉得是历来如此。这一点为什么特别值得提出来说一下呢？因为不管是董其昌也好，还是石涛、八大也好，还是王国维也好，他们都是文化精英。文化价值是由文化精英来建构的，本来这是理所当然的、没有疑义的，但是在20世纪中间



“创作、理论与叙事：现代性视域中的美术史研讨会”会场

有一段时期，这个概念被搅乱了，因为五六十年代的文艺理论的阶级二分法，剥削与压迫的阶级与受剥削、受压迫的阶级的二分法，这样就把民间的、原始的创作地位提得过高，把它作为人民性的代表，而对于精英的东西，当然是跟帝王将相联系到一起而受到贬抑的。那么人类文化的价值建构究竟是谁来做，这就给弄糊涂了。所以我觉得，我们反过头去在这一点上还是应该给明确起来。还有一个，我觉得从这里可以看到的第二点就是，精英们在实际操作层面的一种推进，比如实际的文化成果，像绘画、诗歌、小说等等文化成果，这些成果要经过一种合法性的论证或者是合法性的建构以后，才能转换成价值。精英所取得的成果，他们的成就、创获，其实要经过时间的考验，经过其他人的论述和理论化，才可以转换为一种公认的价值，作为尺度来评价别的艺术作品，评价别的艺术家的创作成果。这一点其实也是历来如此，包括在西方也是如此。就像印象派刚出来的时候是不被承认的，因为那是用古典主义的价值标准来衡量的，但是印象主义艺术家的创获，经过一段时期以后，被公认为是一种文化成就，就不被承认转换为被承认，在这个转换过程中，他们的个人成就已经经过理论化而成为价值系统的一个新的组成部分。这是一个方面，就是从中国传统绘画的自律性演进过程当中，在价值系统、评价尺度方面，它本身就比较坎坷，挺不容易做起来，而正

在做的过程当中又被西方文化强行侵入，于是建构就更缺乏自信了。这就是一个方面的价值源头。

第二个方面的价值源头，实际上是来自于西方的文化体系，来自于西方艺术的引进。这个价值源头用到中国的土地上，又发生了很大的困惑，这个困惑我把它称之为救亡和移植之间的错位，也就是西方艺术移植到中国艺术中间的一种时空错位。这个时空错位也是造成中国20世纪美术史在价值判断当中的困惑的重要原因。按理说，中国自己的价值判断到20世纪已显疲态，或者在新的建立的过程中并不那么顺利，不太有说服力了，这个时候，如果西方的那一套直接拿过来非常有效也可以，但是发现那一套也并不那么有效，为什么呢，为什么在他们那里很有效而拿到中国以后就不那么有效呢，这就是因为时空错位。什么是时空错位呢？鸦片战争以后，民族国家的生存或者说是国族的生存危机，成为压倒一切的紧迫课题，中国社会经济、政治所面临的第一大问题，就是生存问题、吃饭问题，和当不当亡国奴的问题等等。在这个压倒一切的紧迫课题面前，大家都为了救亡而奔忙。这些艺术家们，包括留学回来的艺术家，他们为了救亡而去移植西方的文化体系、美术体系，但是因为移植，是横向搬过来的，所以在移植当中就不可避免地会发生时空错位。一旦时空错位了，西方艺术价值的原来的合法性依据（这个合法性依据本来是跟时空关系