



广东高等教育出版社

GUANGDONG HIGHER EDUCATION PRESS

美术院校人文素质系列研究丛书

中国现当代美术创作方法论研究



丛书主编 刘金库

本册著者 叶春辉 王希

当然，中国的当代美术，无论是创作、美术批评还是美术史研究，都存在

一个明显的欠缺就是缺少对方法论的研究意识。如果从理论、史论、批评

批评与美术创作的发展应该是“同步进行”的。如果从方法论的角度来说，

来说，美术创作方法论的统摄与认同是理解创作对象，选择创作方法和创

环节。有什么样的方法论，就会有什么样的美术创作结果。某种意义上，

创作方法论决定着作者自身的创作方向和创作的内容与形式。

(“天津市哲学社会科学研究规划项目”序列号: TJYS08-022)

美术学院人文素质系列研究丛书

中国现当代美术创作方法论研究

◎ 丛书主编 刘金库

◎ 本册著者 叶春辉

王 希

广东高等教育出版社

· 广州 ·

图书在版编目(CIP)数据

中国现当代美术创作方法论研究/叶春辉, 王希著.—广州: 广东高等教育出版社, 2009.9
(美术院校人文素质系列研究丛书/刘金库主编)

ISBN 978-7-5361-3695-3

I. 中… II. ①叶… ②王… III. 美术创作—方法论—研究—中国—现代 IV. J04

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 125457 号

出版发行: 广东高等教育出版社

地 址: 广州市天河区林和西横路

邮政编码: 510500 电话: (020) 87557232

印 刷: 广州市岭美彩印有限公司

开 本: 787 毫米 × 1 092 毫米 1/16

印 张: 19

字 数: 410 千字

版 次: 2009 年 9 月第 1 版

印 次: 2009 年 9 月第 1 次印刷

印 数: 1~1 000 册

定 价: 69.00 元

导论

思维定式决定论

在 20 世纪的中国，当代美术史的写作是一个“现代性”的事件，即以西方美术史、美术批评话语为参照的写作方式为主。当代美术史的写作，曾经一度沿袭传统的写作方法，并始终是受到高等院校和许多学者青睐的学术样式。然而，当代美术史的写作，并没有真正进入到一种“以中国为核心”的自主轨道上来，原因很多，其中最主要的是缺乏美术方法论的反省与慎思。“五四”期间启蒙主义者和浪漫主义者将西方美术、西方理性主义逻辑置于崇高的地位，从而开始具有了启蒙心态下的本土历史发展的合理性。在启蒙主义和浪漫主义思潮的语言观中，出现了“以西改中”、“中西融合”、“中西拉大距离”等不同的创作理念。其创作方法论，也由传统的创作方法论，转入一种摒弃传统的成见，让西方美术创作理念成为美术殿堂座上宾的创作方法论。在启蒙心态的影响下，形成了近代的民族观、社会观。而在美术创作上，则更多地体现出一种以西方创作方法论为主导思想的“观念更新”问题。然而，美术创作不可能被理解为脱离社会和具体的意识形态而存在的无主体的、自在的和自律的语言现象，而是一种以创作主体的方法论为前驱，并以“内在话语主体”为动力的艺术创作形式。不言而喻，近代以来的美术创作方法论是具有意识形态功能的创作思维，人们对于美术作品、美术创作方法论的理解基于对社会关系的理解。因而，站在现代历史语言观的基点上，人们也就不可能对 20 世纪美术创作方法论进行反省，甚至是有所质疑。

20 世纪前半期的中国美术界，正处于百年苦难史的历史情境中，开始了从传统形态向近代——现代形态转化的过程，何其艰难！在晚清新学、辛亥革命、“五四”新文化运动和抗日救亡运动等等的大政治背景下，东西方文化的交融，影响着人们的思维与心态。20 世纪后半叶，处于第三世界的中国，其命运已经得到改变，走上了独立自主的发展道路。而百年来

的中国绘画的变革，并非纯粹的“语言”或“技术性”变革，它是面对具有强势话语权的西方文化的不断挑战，在不断变动的世界大格局中，中国人开始以清醒的民族危机感和使命意识的萌发为契机自我蜕变。首先是心态的变化，由启蒙心态到“变革”心态，再到社会主义现实主义的自主意识心态的心路之旅，最终导致中国式的躁动心态现实的形成；其次是中国地域美术化的格局不断推演，从原有的三大地域板块（岭南画派、上海画派、北京画派）到八大美院的格局，再到东南、西南、北京三枝独秀。与西方接轨，西方的魔咒，西方的评判，东方式的思考，全球性的划一等，又使中国的美术界躁动起来。于是乎，有人开始抱怨说：“20世纪是舶来的世纪，是缺乏原创的世纪，是西方主导的世纪。”历史真的是这样吗？

20世纪以来，中国美术史的主要范式和视点，在很大程度上来自于西方美术史界（包括前苏联的学术范式在内），也可视为是对西方研究范式摄取的延续。毕竟，对中国美术史的研究主要是在西方美术史的范式和视点引导下展开的。正因为如此，中国出现了这样一种带有反讽的情景，即一方面我们“无意识”地大量使用着翻译过来的源于西方的术语，而另一方面我们又有意地要求放弃这些术语。我们需要清醒地认识到，在一种情绪式的民族主义和廉价式的保守主义之下，走出了“西方中心论”和“反传统叙事”的困境，同时也就落入了文化上的“自我中心论”和“孤立主义”的陷阱。在笔者看来，美术创作方法论作为一种时代“精神践履”下的“创作与生活的方式”，是实现自我精神表现的载体。有趣的是，在我们强调文化差异的意识时，我们可能又“无意识”地在不同程度上抹杀了东西方的“文化差异”。当一种全球化的声音成为主流的声音，进入21世纪的中国，美术有没有一种自主自为的创作道路可循？一千多年来的中国自主创作模式、创作观念在20世纪的不断争论中，要么是被一片喝彩声将其悬置，要么是被冲击得体无完肤，甚至是被完全抛弃。而在当前后现代思潮的冲击下，一种最简单实用的阐释方法是用“多元化”的思维来解释，一切似乎又归于平淡清静。

历史的吊诡^[1]是：东西方的艺术，都在重视创作方法，而忽视方法论的研究。何谓创作方法？何为创作方法论？长期以来，这一直是理论界混淆的概念。《现代汉语词典》讲得十分清楚：方法是指关于解决思想、说话、行动等问题的门路、程序等；而方法论是指在某一门学科上所采用的研究方式、方法的综合。这二者有着重大区别，前者是技艺与门径，而后者是认识和改造世界的普遍的根本方法。世界观用来指导人们去

[1] 吊诡：当代欧美哲学用语，指可笑的矛盾内容。

[1] 当代美术人的概念，是指从事当代美术创作的群体。事实上，当代美术人还包括美术知识分子、美术工作者、美术创作与设计者等。

[2] 杜维明先生首发于《开放时代》2005年第3期的学术对话《启蒙的反思》刊出后，很快就受到了思想文化界的注意，它不仅涉及到对现代性的重新思考，也关系到对启蒙以来的世界观和生活方式的反思，它涉及的领域几乎包括了人文和社会科学的一切方面，哲学、历史学、政治学、经济学、社会学、文学艺术等等，都在其中。杜维明提出：启蒙可以从三个不同角度来了解，作为一个文化运动，作为哈贝马斯所谓的一个理念，还在完成的理念，但是也是一种心态，我的重点就摆在启蒙心态。我的观点事实上很简单，就是说启蒙心态从18世纪以来，是人类文明史到现在为止最有影响力的一种心态。科学主义、物质主义、进步主义，我们现在熟悉的话语，都和启蒙有密切关系。社会主义和资本主义都是从启蒙发展出来的。市场经济、民主政治、市民社会，还有后面所代表的核心价值，比如说自由、理智、人权、法制、个人的尊严，这些价值也都从启蒙发展而来，而这个力量不仅是方兴未艾，而且在各个地方已经成为文化传统中间不可分割的部分。所以我进一步说，在文化中国的知识界，文化的传统之中，启蒙心态的影响远远要超出儒家的、道家的、法家的、佛教的、道教的、民间宗教带来的影响。对中国而言，它的意义更为重要，也是我们反思的重点所在，从“五四”的启蒙以来，“五四”启蒙的世界观已经成为对中国当代思想文化产生深刻影响的一套基本心态，这种心态影响了几代中国知识分子，对于中国现当代社会的走向所产生的持续的影响力是绝对不可低估的。它不仅影响了我们的过去，而且正在影响着我们的现在，当然也会影响我们的未来。正因为如此，我们希望“启蒙的反思”能够经受各个方面的批评考验，通过“交叠的共识”，发展成一个公共领域。

分析和解决问题，就转化为方法论。就认识世界和改造世界的根本方法而言，方法论同世界观是统一的。一般来说，对世界的基本观点怎样，观察研究改造世界的根本方法也就怎样。用形而上学的世界观去指导人们认识世界和改造世界，便是形而上学的方法论；用辩证唯物主义的世界观去指导人们认识世界和改造世界，便是唯物主义的方法论。由此可见，方法与方法论是有区别的。举个例子来说，美国用原子弹炸平长崎、广岛以迫使日本法西斯投降，这是方法问题。但假如要用原子弹去征服整个世界，使之听命于美国，这就是一个错误的方法论问题。另如，从医学的角度看，方法是头痛医头、脚痛医脚的行为，而方法论则应是形成正确的概念后，对病人进行通筋理气全方位整体的调理。又如在美术界，写实主义是方法还是方法论？说句实话，大多数人都是不加区分地使用，一用就错。

当然，中国的当代美术，无论是创作、美术批评还是美术理论研究，一个明显的缺憾就是缺少对方法论的研究意识。如果从理论上讲，美术批评与美术创作的发展应该是“同步进行”的；如果从艺术创作的角度来说，美术创作方法论的统摄与认同是理解创作对象和情感问题的关键环节。有什么样的方法论，就会有怎样的美术创作结果。换句话说，创作方法论决定着作者自身的创作方向和创作的内容与形式。对于在“眼球经济”与“图像时代”的双重轨道上驶来的全球化列车，它有如通向“未来的时空隧道”。一方面，当代美术人^[1]不满足于陈陈相因的旧的美术创作模式，却缺乏有效的理论先行与指导原则，而美术批评附庸地位的确立，无批评而言的时代（或者说是颂歌时代的美术批评）也造成当代艺术错综复杂、混乱不堪；另一方面，图像视觉化的泛滥成灾，也充分表明了中国当代视觉艺术在艺术观、方法论上的混乱。开展当代美术创作方法论的理论研究，势在必行。

假如中国近现代的美术史要用“宏大叙事”的方法来写作的话，“启蒙思想”毫无疑问会成为这个叙事中最重要的思想脉络、文化脉络。正是西方式的启蒙心态^[2]下塑造起来的价值观念、话语体系，才导致20世纪中国美术三次历史性大错位的创作方法论。这在今天看来，值得人们从学术意义上去思考与反思。在笔者看来，20世纪百年里的“三次历史性大错位”是美术创作方法论意义上的东西方大错位。第一次错位时间是在20世纪初到1949年建立新中国前，西方的美术创作正处于现代主义时期，后印象派、达达主义、未来主义等方兴未艾之际，而在中国却是“写实改良主义”的创作方法论呼声最高，成为美术创作的主流；从20世纪40年代末到80年代前

期，在西方所谓机械复制时代的“后现代主义艺术”不断发展到顶峰的时候，中国又一次经历了“现实主义创作方法论”的洗礼，有过一段美术“民族化”的完美时光，这是中国美术第二次历史性大错位；80年代后期至本世纪初，西方艺术正向后现代主义纵深发展，即将过渡到后后现代主义时期，“观念艺术”创作成为主流后，中国的艺术却遁入“现代主义”的创作方法论中，这是中国美术第三次历史性大错位。这三次在美术方法论上的大错位，决不是偶然，或者说是艺术家创作个体的行为，而是美术创作方法论置于一种大的意识形态框架内的结果。

在整个20世纪，美术理论界构设了两个大的“基本理论预设前提”：一是“现代性”（或称之为“现代化进程”），二是“民族化道路”。正是这两个问题的讨论耗尽了20世纪里人们的理论资源。在今天看来，这两个理论的预置前提，都存在的问题，这在本书第一章中有详细论述。单就美术领域而言，其核心问题关涉中国当代美术方法论的研究，或者说在开展重大理论问题的研究时，要特别注意到研究方向的可取性、结论的正确性，尤其是对20世纪美术方法论这一文化现象的分析与阐发研究。今天，我们从文化学与人类学的角度来看，对于美术方法论的研究最为重要的是多层次的分析与阐发研究，虽然在21世纪它也属于一个关键性的问题，但更多的是要进行以下三个方面的分析与阐释：一是要进行整体论与结构化的分析，这在理论上具有航标灯的作用，否则，当代中国美术创作方法论仍旧处于混沌初醒的理论状态；二是要进行具体作品与创作时代的“中层理论”研究，从各方面来看这是当下最具有学术意义的研究，论从史出，这也是最为重要的中间环节，是研究方向最为可取之处；三是对于未来美术创作方法论的导向要具有一定的指导意义，即结论的正确性定位，从而为打破理论上的僵局，改变“颂歌时代”的理论起到抛砖引玉的作用。

针对20世纪百年美术历程中的美术创作方法论的研究，美术理论界投入的研究力量可说是少之又少，也有人戏称之为“第四次错位”。目前，这个理论是否是今天实践的前提？是笼而统之的“多元化”与朗朗上口的“多样性”这两个模糊度很高的学术语汇所能概括的吗？对美术创作方法论这一核心理论问题的研究应该说是迫在眉睫，时不我待。

依据美术创作的一般规律，创作在前，批评在后。从时间上讲，美术批评对美术创作的依赖性是无法改变的。这就是说，通常在创作上有所突破之后，才会带来美术批评方法的更

新和变异。这条规律已经成为解释 14 世纪至 19 世纪美术的“通则性法则”。然而，到了 20 世纪中期，经过历史大转折、大变革时代的洗礼，美术批评家的思想往往更敏锐，更具超前意识，观念开始引导美术创作。所谓“创作在先，批评在后”也由此改变。在这种情况下，美术批评的求新求变，开始带动了美术创作的新变。特别是在 20 世纪 80 年代中期出现的“更新观念热”，就是批评呼唤创作的表征。然而，“观念引导艺术”的美术创作却被急功近利的“艺术家”们利用，出现了另外的一种景观。一些庸俗的社会学者将新方法当做一种理论炒作，套用一些西方艺术当中的新名词、新术语，以求花样翻新，吸引国际社会的“眼球”。其实，这是把美术创作方法论本身变成了目的，而把美术创作问题和观点抛在了一边，无疑是本末倒置。特别是当今泛化了的“美术批评”（大多是文化批评下的）生搬“第二次译介学”当中西方学术界里那些晦涩难懂的语汇来煞有介事地进行运用。“后学”的泛滥，不仅存在于人文学科内部，而且存在于艺术界。例如，本来是活跃于 20 世纪 60 年代至 80 年代的西方哲学思潮的“后现代主义”，到了如今已经完全结集出版成“后现代艺术谱系”了。或者说，到处都会发现那些“后学大师”的言论与出版物。西方当代艺术的“26 种主义”和上百个流派都显示出高深莫测、入境入仙的境界。这些“拿来主义”的背后是一种赶时髦的急功近利、不求甚解的浮躁心态。这些人并不试图从画论、画理上去汇通古今中外，相反，却是一味牵强附会。甚至是谁需要“后学”，便去找一些学“后学”的“批评家”，套上一大堆西方学术化的术语，最终导致“假、大、空、奇”的美术理论学风，这在美术界十分盛行。

如果笼统地按照学术界发展的脉络来说，20 世纪 80 年代是“观念”的时代，90 年代是“学术”的时代，而 21 世纪的头十年是“问题”的年代，那么，我们可以发现，我们在引入多元性的立场的时候，更多是将它作为一种文化策略而不是文化态度。换句话说，我们对于多元化的普遍接受更多的是策略性的，而不是一种真正的文化认定，即在接受西方文化规则的同时，依然坚信中国文化的普遍价值。这里面存在着事实判断和价值判断复杂的交集，其深层的背景都是对中国文化的普遍价值的信念。这种信念在今天又发展成为“越是民族的就越是世界的”或“21 世纪是中国文化的世纪”这样的话语模式。这里面有一种乐观主义的色彩，即中国文化由一种特殊的形态转变为普遍的形态。这迫使艺术家、理论家们重新思考美术的发展与相关的可能性，其关键在于变“打破”为“建构”。建

构的资本自然是西方美术理论的参照和中国代表文化的结合。于是重新审视传统文化的可用成分，向传统回归，成为艺术家的共识，进而扩展为一种普遍的艺术创作主导思想和潮流。可见，创作方法论的研究无疑是时代的需要、美术界的需要。

就当代中国美术创作的方法论对理论与创作的引导而言，当代中国美术理论的建构有三个重大的误区：一是美学万能论；二是套用西方新的“概念”，使之成为即兴化的“工具论”，即插即用；三是见树不见林，或见林不见树，理论与创作脱节。中国当代美术需要的是寻求一种持之以恒的观念和方法论，而非“玩弄”概念。针对当代艺术状况，有效地将当代艺术的观念体系、创作理论和方法论与国内高等美术教育机制相结合，可以在学术上起到“管道”作用，实现学院系统教学与当代艺术多种艺术媒介的对接。

在新世纪中新的方法论意识被唤醒，人们开始以一种更清醒更自觉的姿态去寻找方法论系统的建立。这是关乎美术理论自身有无发展的重大问题。无论是美术创作、美术批评还是美术策划等，当代中国画太缺乏观念和方法论上的突破。在20世纪80年代中期以来的思想解放浪潮中，学术界思考着拓展新的思维空间和学术新维度的深层问题。但在人文科学长期僵化的思想之中，无法寻绎到新的思想资源和摆脱旧模式而催生新的思想，这是时代的内在焦虑。进而在科学方法论、符号现象学、辩证历史符号学等相关学科中，获得人文科学学术思想转型的可能性，探讨美术理论进一步发展的动力学因素，澄清历史事实，找到中国人自己的发展方法论之可靠思路与时代气息。本书议题的研究目前国内尚属空白，其研究也具有重大现实意义。本书全文注重梳理中外美术方法论的媒介与传播途径，辨析其在美术理论视野中的落点，纠正前人的误读误判。这对于我们化用外来资源，建设当代美术理论，推动美术创作的发展，都将具有积极的现实意义。

本书将从不同的角度、不同的领域对艺术进行多层次多维度的研究，以多学科方法论，即现代哲学方法、心理学方法、原型方法、语言学方法、人类学方法、符号学方法开展研究，并运用这些新方法，分析解剖作品的内在要素，揭示中国人的心理结构，呈现文学作品的深层无意识，挖掘意识形态的权力运作模式。从而使新阐释层面和新研究角度出现“思维空间”并获得新的高度，“价值维度”得到重新观照，也使得中国艺术家创作与理论的“主体精神”有相应的发展。

导 论 思维定式决定论 / 1

第一章 20 世纪：第一次历史性大错位（1905—1949） / 1

第一节 第一次历史性大错位 / 3

- 一、大错位：美术变革与反传统 / 3
- 二、20 世纪上半叶美术大变革理论框架 / 12
- 三、中西美术的“文化相对主义”理念 / 19

第二节 20 世纪美术留学与创作方法论的异同 / 23

- 一、20 世纪美术留学先驱 / 24
- 二、20 世纪美术留学“十大家” / 29
- 三、美术留学“四杰女画家” / 39

第三节 从“新兴木刻”到“延安木刻”的成功 / 44

- 一、新兴木刻运动与民族性 / 44
- 二、延安木刻与大众化的发展 / 47
- 三、中国文艺的革命现实主义与结论 / 51

第四节 在“国统区”徐悲鸿、徐志摩的“二徐之辩” / 52

- 一、“二徐之辩”争论的背景 / 54
- 二、“二徐之辩”的核心内容与影响 / 56
- 三、“二徐之辩”争论的第一个焦点是：对西方部分当代艺术家的认同与否 / 60
- 四、“二徐之辩”争论的第二个焦点是：二人大相径庭的艺术观、教育观 / 61
- 五、“二徐之辩”争论的第三个焦点是：如何看待西方现代绘画决定着中国的创作方法论的问题 / 67

第二章 中国第二次、第三次历史性大错位（1950—1984）和（1985—1995） / 69

第一节 第二次历史性大错位（1950—1984） / 71

- 一、“十七年美术”的创作方法论（1949—1965） / 72
- 二、“文革”时期美术的创作方法论（1966—1976） / 78

第二节 第三次历史性大错位（1985—1995） / 81

- 一、过渡期的美术创作方法论（1977—1984） / 81
- 二、“八五美术思潮”时期的创作方法论（1985—1989） / 84

第三节 整个 20 世纪的中国绘画创新思维 / 87

- 一、写实主义的巨大影响 / 87
- 二、20 世纪“50 后”、“60 后”的美术创作 / 89
- 三、“70 后”一代美术变革 / 91
- 四、“80 后”一代美术变革 / 96

第三章 美术地域化的近代形态 —— 三大画家群体互动式的分分与合合 / 99

第一节 西方美术在中国的“软着陆”与地域化形成 / 101

第二节 三大美术地域因素与价值取向 / 107

第三节 上海地域化美术群体 / 111

一、上海地域化美术群体与江浙地区的归属 / 114

二、上海土山湾画馆与“宗教油画”的兴起 / 120

三、上海美术地域化时期的美术教育 / 122

第四节 岭南地域化美术群体 / 127

一、岭南文化与美术地域化的形成 / 128

二、岭南美术地域化的近代形态 / 137

三、第一代岭南美术地域化的代表人物 / 139

四、第二代岭南美术地域化的代表人物 / 145

五、岭南美术地域化的其他代表人物 / 152

第五节 北京画派与地域化美术群体 / 157

一、“美术革命”与北京美术地域化 / 160

二、京津美术地域化的代表人物 / 165

第六节 地缘美术学：学科架构、方法论上的探究 / 176

一、横向比较：其他学科与地缘美术学 / 176

二、纵向比较：地方画派与地缘美术学 / 178

三、未来研究学科：地缘美术学 / 180

第四章 重建与过渡 —— 中国美术中的现代性与“后现代性”问题 / 183

第一节 “艺术化”了的脱离，还是脱离了的“艺术化” / 185

第二节 机制与体制的分离 / 190

第五章 中国当代美术生态纵览（1985—2005） / 197

第一节 当代艺术前十年（1985—1995） / 199

一、前奏（1979—1984） / 199

二、“八五美术运动” / 209

三、“后八九”与90年代前期艺术创作（1990—1995） / 225

第二节 当代艺术后十年（1995—2005） / 245

一、“艳俗艺术”与其艺术家 / 246

二、“青春残酷绘画”与其艺术家 / 251

三、实验水墨艺术的发展 / 256

四、女性艺术的发展 / 262

五、架上绘画外的视觉艺术形式的发展 / 268

六、其他重要艺术展事与798艺术区的崛起 / 272

第三节 未来创作方法论的问题 / 281

本书主要参考文献 / 289

第一章

20 世纪：第一次历史性大错位（1905—1949）

第一次历史性大错位是在 20 世纪初至 20 世纪 40 年代末，200 多名由中国到西方学习油画学子，并没有将更多西方当时社会正在发展的“现代主义”美术输入中国。相反，中国学者却积极地吸取了西方学院式古典绘画的精髓，目的在于弥补中国传统绘画的“不科学性”，与西方当时社会的现代艺术发展，形成了第一次历史性大错位。

在传统见解里,知识的获得被认为是通过两种精神能力的合作而实现的:通过感觉对原始信息的搜索,和通过大脑中枢系统对信息的加工整理。^[1]中国油画在20世纪100年里的发展过程基本上是呈现出一种与西方错位式的发展轨迹,东西方不是同步式的发展。如果从油画技法上来说,中国第一代油画家们是到西方取得火种的“普罗米修斯”。然而,在今天回过头来看,他们取回来的更多的是西方传统油画语汇和创作方法论,而对于正在西方社会发展的美术思潮并不感兴趣,这是当时启蒙运动影响下的中国人的一种心态。

第一次美术创作方法论的错位原因在于中国传统的思维模式,中国人习惯于传统二元对立思维,形成了今天我们能够认清的错误的思维模式,比如在美术界习惯于科学/不科学、传统/现代、守旧/先进等非此即彼的思维方式,其核心的认知是:要以西方为参照,改变落后与守旧的观念。如认为中国画的不科学性,其科学性就在西方文化语境中去寻找。像康有为、陈独秀等人就在中国的宋代找到了与西方相似的“写实”精神,用西方的“写实主义”精神来弥补中国画的不足,成为那个时代的“共识”。中国第二代油画家们对“苏式”为主体的西方油画体系的模仿与移植,体现出革命现实主义的一种精神模式,也产生过在形式上追求“油画民族风”的尝试,并产生了今天在西方看来是西方油画的另一变种,即东方纯粹的“土油画”。今天对油画语言本体的反思与自觉,使画家们转而去追求一种精神层次上似乎是“东方的”或“中国的”内涵,从而使油画语言更加纯粹,更加符合它自身的发展逻辑。在这一过程当中,大体又经过两次大的错位。100年里在方法论意义上的“三次大错位”,一方面可以说是在创作思维上努力去拉大中西方的距离;另一方面,也形成了一种交错、反向的发展模式。中国在20世纪这100年里的探索与反思,在今天仍旧是一个十分重要的理论问题。

与西方世界进行错位式的文化发展策略,这并非是美术界独有的历史现象,而是整个中国文化策略的共同发展思维所导致的一个中国独有的现象。在20世纪的100年里,中国美术知识分子从西方的“坚船利炮”中惊醒,开始编织出一个美丽而动人的神话,其理论与思想的前提是:西方美术发达,而中国美术已经走入死胡同!于是乎,西方“工具化”的理性主义成为中国人听取的“神话”故事,中国的传统已经成为发展道路上的一个重要障碍,冲破传统的樊篱,只有启蒙!这是一个执著而又绚烂的梦,是一厢情愿的思维方式。最终发展到这样的一种程度,那些思想先驱们认为:必须用西方世界里所谓

[1] 见[美]鲁·阿恩海姆著:《艺术心理学新论》,北京:商务印书馆,1986年,第14页。

“先进发达的思想”来对整个中华民族进行思想启蒙。只有西方思想的启蒙才能够让中国人脱胎换骨，也只有启蒙才能救中国！在改良主义的“戊戌变法”失败之后，中国一代又一代的中坚知识分子们，只要在他们认为能够以自己的身份站出来说话的时候，就一再强调甚至是夸大西方启蒙思想的作用，高举科学、民主的大旗，坚定走西方的“科学理性主义”道路。虽然在中国近代社会里有过“中学为体，西学为用”的说法，那也只是停留在理论层面上的道德文章而已。事实上，在启蒙的心态下，20 世纪的中国历史有意无意地走上了西方理性主义的道路，这是一条历史发展的主线。

第一节 第一次历史性大错位

一、大错位：美术变革与反传统

根据当代新儒学的观点，世界上任何一种文化（包括美术创作思想）的演变，如同文化（美术思想）一样→变化→再变化，而其文化核并没有发生根本性的变化，否则称其为文化的基础就不存在了。今天对创作方法论研究的结果表明，无论是否参照西方这个强大的美术体系，中国美术精神并没有发生根本性的变化，其“核心”（hardcore）不会动摇。在中国美术创作方法论第一次发生错位的过程中，正是中国人所固有的美术思想与“求新”追求的思想相互调和的结果。前提是认定中国画“不科学”，从西方学院派中的“写实主义”方法论恰好弥补了这种理论意义上的“缺憾”。

第一次美术创作方法论的错位表现为：20 世纪的中国美术教育是以西方学院式的、古典的写实主义为中国美术创作的主体框架，一直影响至今。中国美术的创作也是以西方在 19 世纪下半叶至 20 世纪初的美术创作方法论为主要参照的艺术创作。中国 20 世纪初的美术创作方法论的错位，与中国新文化运动的错位几乎是同时的，并从属“五四”新文化运动的变化而变化。

西方油画的传入，为 20 世纪的中国绘画提供了新的发展可能性，而西画自身的嬗变衍生在 20 世纪却并不让人乐观。在中国，至今没有人去研究中国美术“病理学”。中国的美术发展历程，如果从 18 世纪到 20 世纪的三个世纪发展中，从美术“病理学”的角度来看，对待中国书画艺术，要么是有些盲目自大，要么是有些盲目自卑。中国出现这种两极分化的原因很多，主要体现在中国的美术经常是与西方艺术擦肩而过、失之交臂，或者说是集体无意识的历史大错位。在整个 20 世纪，

构成中国油画家的主体人物为：二三十年代留学法日、50年代留学苏联、80年代后留学欧美及中国自己的学院体系培养出的油画家。他们之间的学术渊源以及风格流变十分明显。事实上，油画在20世纪被引入中国的历史，用今天的眼光看，是中国美术西方化的一个过程。但就中国油画而言，在这种西方化的同时，伴随的也是一种本土化。从这个意义上讲，20世纪中国油画的探索历程，就是构建具有民族文化特征和当代审美体验的本土性油画的过程。然而，说是用中国美术“病理学”来把脉也好，说是重新研究20世纪中国美术史也好，归根结底，还是要从中国美术创作的方法论来着手研究。这无疑是一个捷径。

中国近千年来的美术创作，在历史的变迁中，多是从中国文人情思下的人文精神内在转化性质的演变。从画匠的创作到文人画的创作，即从夏、商、周三代到北宋时期的自由创作法则，变为以文人画创作方法论为主流的中国书画艺术精神，再随着笔墨精神的契合，发展到艺术创作的程式化，形成一种相对“僵化”了的艺术范式，从而进入到所谓中国传统画的“没落期”。20世纪伊始，西方强大的经济力量、军事力量 and 高度“文明”社会，震慑着东方，西方世界拥有绝对的优势和话语权力。相对西方的“理性主义”绘画、西方的传统绘画艺术占据强有力的地位，中国的美术界也难逃其“魔掌”。中国绘画艺术需要改造、改良、融合。事实上，启蒙运动一路高歌猛进，西方美术在“现代性”征服全球时也将自己变成了一种强势话语，一种不可阻挡的“西方中心主义”的意识形态，浸染着整个世界。事实上，认为一种文化优于另外一种文化，在今天已被普遍认为是一种极为愚蠢的理论。

我们今天回过头来看，发生在17世纪后期到18世纪的西方启蒙运动就像一个魔法师^[1]。它呼风唤雨，使东西方社会都出现了以市场经济、民主政治、公民社会、工业时代等为特征的“现代性”这一奇特的景观。如果套用著名社会学家马克斯·韦伯的话说，所谓的启蒙就是“祛魅”。在具有强大功能的理性主义工具的审视下，理性中的“工具理性”吞没了实际上并不能用逻辑来推理、用实证来证明的“价值理性”。在“前现代社会”的废墟上，启蒙成为一种新的神话——“工具理性主义”一统天下，直到疯狂解构的所谓“后现代主义”的来临，才被人们识破。在法国著名哲学家列维-斯特劳斯看来，在西方生物进化论的影响下，在整个西方社会里“社会进化论”开始主导人们的思维模式，由此而引发的“文化进化论”已经普遍存在，启蒙思想俨然是一种进步的理念。^[2]在理论上说得十分清楚的是海登·怀特，按照他的说法，西方文明的排他性，也恰恰是西方文明的弱点所在。

西方式的“启蒙运动”在20世纪初的中国开始决断是非，取舍价值。凡是不符合“工具理性”和知识原则的都是应当抛弃的愚昧和野蛮。于是乎在无形当中，中国的诸多思想与文化都在抛弃之列。并非只有中国是这样的，而是当时的“世界潮流”使然。19世纪下半叶的欧洲，自从拥有蒸汽机和其他若干个可以吹嘘的技术成果后，便自以为优于世界其他民族。“一般而言，的确如此，似乎科学知识，除了少有的例外，主要在欧洲产生并得到发展。尤其要指出的是，连遭到西方奴役或不得不追随西方的人民，他们也承认欧洲的这一优越性，因为一旦获得独立，他们便制定出目标，要追赶西方，补上发展

[1] 提到启蒙，康德的那篇经典文章《什么是启蒙》总是绕之不去。按康德的说法，启蒙运动就是人类摆脱自己所加之于自己的不成熟状态。这种不成熟状态是不经指引而无法运用自己的理智的。因此，匍匐在“权威”、“圣人”、“上帝”面前的人可谓“不成熟”。也就是说，个体并没有从精神共同体中获得独立性，进而有勇气和决心运用自己的理智。启蒙运动前的西方或是东方，的确不是出自“人”之手，人们也没有发现“个人”，一切都是“上帝的旨意”、“权威的意图”。解放人性，是一切启蒙运动的起点和奋斗的终点。

[2] 参见于秀英译《列维-斯特劳斯文集》之《种族与历史、种族与文化》，北京：中国人民大学出版社，2006年，第17-41页。

道路上失去的环节。”^[1]这已经被证明是“西方中心论者”的主要观点——在今天来看已经是错误的观点。

“西方中心论者”大约从18世纪开始，在事实上是沿用了古代希腊（或者说希腊—罗马社会）的传统文化观念，即把所有不属于希腊文化传统的文化一律斥为野蛮文化。这一观点风行了差不多一个世纪。随后的19世纪，西方主流社会也开始用“未开化”一词来排斥其他文化。特别是“社会达尔文主义”出现在理论界的时候，更是危害不浅。由生物进化论伴随而来的社会进化论和文化进化论，已经在事实上经由维柯、斯宾塞和泰勒等历史学家和哲学家“论证”，成为西方社会的普遍“真理”，其时间是在《物种起源》出版之后。即使在今天，人们在理解人类社会之时，普遍也会发现具有两种倾向，或者说是两种对立的倾向：即一些社会趋向于地方主义，甚至还在不断加强之中；另一种社会则趋向于汇同的接近，也就是中国人所说的大同世界。与之相反，在哲学家看来，人类社会基于它自身的相互关系。法国著名结构人类学家克洛德·列维-斯特劳斯特最先提出认识人类社会“多样性”的问题，这便是后来“世界多元化”解释的理论依据。当今社会上，许许多多的人们事实上处于一种双重的矛盾之中。一方面，他们会谴责令自己感情上难以放弃的经验，而在另一方面，也要去否定他们思想上并不明白的东西方差异。然而，正是这样一个“多元化”的语汇，才使人们在心理的某种层面上获得释然。

如果将“启蒙叙事”或“反传统叙事”联系起来，具体来说，20世纪90年代以来，各种各样的为中国“传统”正名和辩护的立场重新兴起，以消解各种“反传统”的叙事方式。与此同时，史学领域中摆脱“疑古”思维方式的“释古论”也开始获得新的活力。在今天，第三代新儒学的学者认为，至少有三个重要的思想资源支持了启蒙所代表的“西方文化中心主义”，一是奥古斯丁·孔德提出线性进化的独断论的历史观^[2]；二是“西方中心主义”的“社会进化论”^[3]；三是启蒙的“西方主义”价值判断^[4]。1919年的“五四”运动，开始了高举科学、民主大旗的反传统运动。有一个显而易见的特点，就是那些激烈反传统的思想斗士们，如陈独秀、吴虞、鲁迅、钱玄同等人，在整个“五四”运动的前后，也都没有到过西方现实的世界去考察。只有一两个人是其中的例外，如胡适，但他只是刚刚到美国求学的年轻学子，对西方世界的了解也只是表面现象，并没有真正进入到杜威的实用主义研究层面上去。相反，我们知道，“五四”运动的勇士们有许多人或者是留学日本的，或者是在很大程度上受过日本明治维新思想影响的一批人，因

[1] 见[法]克洛德·列维-斯特劳斯特著，于秀英译：《种族与历史》，北京：中国人民大学出版社，2006年，第136页。

[2] 奥古斯丁·孔德提出线性进化的独断论的历史观。他认为，人类的历史是从蒙昧的巫术到形而上，从形而上到科学的阶段性演化，科学是最高阶段。这种线性独断论的历史观，不仅影响了马克思的“五种生产方式”的社会历史理论，同样也影响了韦伯的只有从新教伦理才能到现代化的社会学理论。

[3] 启蒙的西方中心主义另一个重要的理论资源是“社会进化论”。斯宾塞这类学者把达尔文在生物学中的物种起源和进化理论模式化地移用于人类社会，提出所谓“适者生存、劣者淘汰”的社会理论。社会进化论所鼓吹和推广的“进步”的理念、以追求财富为中心目标的发展观念，却仍然是我们这个社会最强势的意识形态，强大的国家仍然在自以为是的口号下号令天下。

[4] 启蒙的西方主义傲慢的最重要的原因来源于基本价值层面的自以为是，其最有代表性地体现在黑格尔的历史哲学关于自由的理念中。需要指出的是，虽然西方中心主义作为曾经强势的意识形态，现在已经没有公开的市场了，但是，作为一种心态，作为一种社会生活中的文化理念，它仍然有着巨大的影响。

此他们关于西方的了解最主要是源于日本对西方的认识。而日本那时对西方的了解与认识，本身就是舶来品，它又转手到中国，对当时中国而言，相当程度上是“二次舶来”。相反，真正到过西方，并在西方长期求学的中国学者几乎都没有加入这个阵营。如严复，他是留学英国的，他对反传统一直持不同的意见，并且坚持“自由为体，民主为用”的理论观点；留学德国的张君勱则是反传统运动的反对派；留学英国的辜鸿铭不仅对反传统之人进行口诛笔伐，而且激愤到无以复加的地步，他曾故意到未名湖散步，借此来炫耀他那条清代的“大长辫子”。这是为什么？中国当时究竟是与西方世界撞击，还是与日本社会撞击之后所做出的反应？

20世纪初的中国获得当时西方的文化，往往是经过日本，以“二次舶来品”居多。在20世纪上半叶，中国对西方艺术的观察与实践，除了以西方传统的油画艺术为主要架构之外，西方正在流行的当代艺术，在中国则基本上是从日本转手。既无往学，也无来教。我们的艺术家们只能间接地从日本人那里了解和接受西方的哲学和艺术。另外，由于当时启蒙思想的长期影响，以进化论为中心的西方启蒙哲学唤醒了沉睡的中国，也打开了国人容纳和理解西方之学的心扉。从1913年陈抱一赴日本求学，再到“中华独立美术协会”在国内的活动，无不证明了这一点。西方的油画并不是在20世纪才传入中国的，而是在17世纪就已经传入中国。在两个多世纪的时间里并没有在中国引起重大的影响，相反到了20世纪却引起了很大的反响，这又是为什么呢？

西方的油画技术早在17世纪已开始由传教士传入我国，但除对人物画产生过微弱影响外，没有发生更大的作用。中国人画油画的历史始于20世纪30年代初期。在历史上，西方传教士正式在中国定居是始于意大利传教士利玛窦。他在1583年至1610年的最后9年是在北京度过的。利玛窦^[1]将油画传入中国，其宗教目的十分明确。利玛窦带到中国的油画作品本身也带有浓厚的宗教色彩。他曾经巧妙地将西方天主教油画及其铜版画复制品分送给中国上层社会的皇帝和高官豪吏，虽然引发了一系列西方油画的影响效应，但与利玛窦的期望相距甚远。比如，利玛窦本人曾将一幅天主像、两幅圣母像进献给当时的明神宗皇帝，其目的是想通过明神宗本人，以皇帝的身份来颁布圣旨，令全中国人信奉基督教，明神宗最终也没有这样做。于是，利玛窦开始退而求其次，想通过中国的官僚来实现他的传教梦想。比如，利玛窦曾将油画《圣母圣子和施洗约翰》送给山东漕运总督的夫人，说服她信奉基督教，以通过中国地方官员的力量来传播基督教。由于利玛窦所带到中国的油画、铜版画作品都是“细节十分精美”，曾引起过明代皇帝对西方绘画的兴趣，如万历皇帝诏令宫廷画师在利玛窦的指导下进行复制。其实，利玛窦带来的《基督圣像》与《圣母玛利亚》的图像也是以传播基督教教义为主的，与后来的方济各、汤若望、南怀仁等传教士没有什么不同。方济各、汤若望等传教士或者在宫廷服役，或者对东南沿海有着不同程度的影响，不过他们最大的影响还是在数学与天文学方面，而在绘画上的影响不是很大。

差不多是在同一时间的明代来华的传教士画家乔瓦尼是来中国教油画的第一个西方人。他曾为广东培养出中国最早的油画家倪雅谷、游文辉、石宏基等人。1582年来到澳门传教的意大利人乔瓦尼本人曾是个画家。有的学者认为，乔瓦尼在澳门的美术教育活动对油画在中国的传播起着十分重要的作用。1583年，他为澳门大三巴教堂绘制的油画《救世者》，是西方传教士在中国绘制的第一幅油画。1614年，乔瓦尼在澳门的圣保禄修道院设立绘画学校，教授西方油画技法。这是中国历史上第一所传授西方绘画的美术学校。

[1] 参见《利玛窦日记》（原名《耶稣会士利玛窦神甫的基督教远征中国史》），是在1615年由另一位传教士金尼阁摘录利氏的日记而出版的意大利文转译而来的，它的英文版是在1953年才有的。