

艺术与时代的选择

——从美术革命到革命美术

◎汪 洋〔著〕

艺术与时代的选择

——从美术革命到革命美术

汪 洋 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与时代的选择:从美术革命到革命美术/汪洋
著. —杭州:浙江大学出版社,2011.6

ISBN 978-7-308-08631-8

I. ①艺… II. ①汪… III. ①美术史—研究—中国—
20世纪 IV. ①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第076359号

本书得到浙江农林大学出版基金资助

艺术与时代的选择——从美术革命到革命美术

汪 洋 著

责任编辑 石国华

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路148号 邮政编码310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州星云光电图文制作工作室

印 刷 杭州日报报业集团盛元印务有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 12

字 数 222千字

版 次 2011年6月第1版 2011年6月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-08631-8

定 价 35.00元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591

内容提要

本书以“美术革命”与“革命美术”为逻辑线索,对二十世纪中国各种美术思潮、风格流派及其演变原因、过程进行了梳理,以期更为深入地认识与理解二十世纪中国美术发展的逻辑规律及其意义。书中不仅分别阐述了“美术革命”与“革命美术”的概念、内涵、兴起及变迁的原因、过程,以及各自的理论基础、理论主张与艺术实践,而且还对美术革命向革命美术演变过程进行了分析论述,提出中国现代美术发展的主线不是明显地表现为艺术风格和形式语言的创造性转换,而主要表现为艺术的社会价值寻求与适应。本书还通过对二十世纪中国美术发展过程的反思,提出今天的美术界要“鉴古开今”,一方面要继承“美术革命”的反叛精神,以开放的姿态对各种风格的创作语言兼容并蓄、多元互补,同时艺术家仍要肩负起自身的社会道德使命感,创作出更多的无愧于时代的艺术力作。

序

说到二十世纪中国美术革命——或者准确地说——中国美术的现代化,我们不能不提十九世纪末曾经在中国政坛叱咤风云的康有为。

如果说吕澂是打响中国现代美术革命第一枪的人,那么,康有为就是打响中国美术现代化发令枪的第一人。康有为不仅在二十世纪初就敏锐地意识到中国美术在世界美术格局中的尴尬处境,更是在1917年冬撰写了《万木草堂藏画目》序言,发出“中国画学之衰,至今为极矣”的警世之叹和“不得不大呼以救正之”的撕心呐喊,并且预言,如果中国画能够摆脱元人窠臼,如果有“英绝人士应运而生”,那么,“合中西而为画学新纪元者”,就是可以预期的了。

青年吕澂的《美术革命》,发表在原定于1918年元月发行,实际是1919年元月出版的《新青年》第六卷第一号中的通信栏目的最后一组文章中。文后注明是写于12月15日,即1918年岁末。比胡适鸣响文学革命第一枪的《文学改良刍议》(发表于1917年1月1日《新青年》2卷5号)晚了差不多两年。因此,吕澂的美术革命虽然融入了自己的思考,但是,在《新青年》的编者看来,多少还是属于追文学革命潮流的跟风之论,加上吕澂还只是一位二十出头的新潮青年,自然不能在版面上占据重要位置。许多研究者对这篇文章的重要性有所夸大。其实,正如陈独秀在回信中所暗示的,这篇文章只是部分地满足了陈独秀以《新青年》为阵地,在文学以外的其他领域,尤其是美术和医学领域输入革命,以图在所有文化领域展开全面革命的愿望。吕澂的文章只是含混地表达了对时下美术界的庸俗、浅薄和商业化的不满,对美术研究现状的不满。吕澂所建议的美术革命,其实不过是倡导进行中外美术史的研究——具有开阔视野的美术研究,特别提到要兼及西方新派艺术;他对美术革命的内容、方向和目标并没有提供明确的思路,而且后来也没有提出更深入的意见(大约因为后来兴趣转向佛学之故)^①。如果这篇文章有什么价值,就是文章标题所彰显出来的价值,

^①吕澂1915年由日本回国后,曾受聘刘海粟主持的上海图画美术院,1917年辞职;1918年应欧阳竟无之邀入金陵刻经处研究部,协助筹建支那内学院,后完全转入佛学研究,成为佛学研究的一代宗师。不过,即使到了金陵刻经处,最初几年,吕澂并没有完全放弃个人的爱好,他在研究佛学的同时,继续关注和研究美术。《美术革命》就是他在金陵刻经处时期的作品,在1931年以前,他还著有《美术发展的途径》、《美学概论》、《美学浅说》、《现代美学思潮》、《西洋美术史》、《色彩学纲要》等。

2 艺术与时代的选择

但是就激进性和革命性而论,远不如陈独秀的回信。

康有为的《万木草堂藏画目》序言,多少也包含了当时中国流行一时的重估一切的味道,但是,与吕澂主要是受文学革命感染而高张美术革命大旗不同,康有为的美术变法思想却是蓄谋已久,可以说从戊戌变法失败逃亡国外(游历欧洲)就开始了。康有为本质上是一个没有真正的政治操守的文化人,但是,他偏偏对政治有着特殊的敏感和至深的爱好。他在流亡海外时就曾多次表白,他最有兴趣的,还是外国的政治体制。从主观意愿来说,他确实希望对中国政治改革有所贡献,不过,他更渴望在中国政坛上找到自己的位置。但是,他一无背景,二无靠山,唯一能做的就是利用他的文化资本换取更多的政治资本,于是作秀自然就成为展开这一交易的最有效的手段。当初他作出的公车上书等一系列惊动朝野的举动,虽然确乎出于变法的政治冲动,但是在很大程度上说,也是一种文化作秀——以作秀换取更大的政治资本(何况这种作秀还被他自己加上了后设的粉饰与修辞)。张勋复辟前后,康有为一反当年的激进勇猛之态,变身为保皇和守旧的腐儒,他的行为看似前后殊途,其实这不过是他深入骨髓的政治癖好的一次冒失、冲动而可耻的演绎而已。康有为那颗躁动的、不安定的心,在戊戌变法失败后,虽然在国外整整漂泊了十六年,但是,时间并没有冲淡他对政治的热望,相反,回国之后,他重燃的政治之心更加炽烈。张勋复辟,在康有为看来,是一次绝佳的、也许是最后一次能够实现他政治野心的良机。他本来期待,他那颗干渴了十六年的政治之心能够通过这次政治变局获得甘露般的滋润,谁料竟然是饮鸩止渴!在这场政治赌博中,他的政治赌注输了个精光!

《万木草堂藏画目》序言正是康有为这次政治失败之后的产物。

在政治梦(所谓开明君主制)又一次破灭之后,原想剃度出家(作剃度科,又一次作秀而已)的康有为迅速躲进了北京的美国大使馆,而且迅速收拾心绪,把十多年前在欧洲萌动的艺术变法之心,通过这篇文章更加集中地、大规模地释放出来。因此,在相当大的程度上说,康有为的绘画变法,其实就是他被压抑的政治变法冲动在艺术领域的一次大发作。而且,虽然此时的康有为已然不再年轻,但他作秀以吸引国人眼球的雄心犹在。康有为文章一开篇就夸张至极:“中国近世之画衰败极矣”,后面又接着两叹“盖中国画学之衰,至今未极矣”,“中国画学之衰,至今为极矣”,真的是一咏三叹,气吞山河,康有为一不小心,就把他这个革命的宣传家和鼓动家形象活脱脱地给展现出来了。

作为艺术变法的鼓动书的《万木草堂藏画目》序言于次年,即1918年在上海长兴书局出版(石印本)。但是,正如上文所说,康有为艺术变法的主张,在更早之前就已经在酝酿了。康有为在国外流亡十六年。这十六年,他除了在国外纳妾、写作和继续找机会作秀之外,也考察了国外的政治、法律、文化和艺术。

虽然说他最关心的是西方政治制度,但是,对他触动最大的却是欧洲的艺术(或许这更能安抚他那颗躁动而落寞的政治野心)。欧洲艺术,尤其是意大利绘画曾经无数次让他这颗好感动的心感动不已。1904年(光绪三十年)他在游历意大利时,看到拉斐尔的画“笔意逸妙,生动之外,更饶秀韵”,于是感慨“诚神诣也。吾国画疏浅,远不如之,此事亦当变法”。^①他在游罗马,回顾和对比中国与意大利的历史时,也感叹“或谓人道必以竞争乃能长进,中国之退化危弱,由于一统致然;西欧之政艺日新,由于竞争所致。是则诚然。然欧人经千年黑暗战争之世,苦亦甚矣……今中国迟于欧洲之治强,亦不过让之先数十年耳。吾国方今大变,即可立取欧人之从政艺而自有之。岂可以数十年之弱,而甘受实施了之黑暗乎”^②。可以看出,作为流亡海外的政治浪人康有为,不仅在二十世纪之初就已经发出中国绘画变法的心声,而且,那颗被紧紧扼住的政治之心仍然止不住为他心向往之的西方政治制度剧烈地悸动。

康有为关于艺术变法的这些零星的感想和感叹,读者可以在光绪三十一年版《南海康先生著欧洲十一国游记第一编》(1905年)中看到。这可能是我们现在能够找到的最早的有关中国艺术变法诉求的证据了。

因此,康有为作为一个变法的专业户,歪打正着地成为了中国美术现代化的引路人。

康有为虽然在1905年就喊出了中国美术的“变法”之声,但是,那时基本上只是喊出了口号。直到写了《万木草堂藏画目》序言,他才有机会比较详细地阐明自己的艺术变法主张。

康有为在这篇序言中,大致表明了这样一些观点:

第一,中国绘画已经衰朽至极,病入膏肓,必须改革,否则只有死路一条。

第二,中国绘画本来有很辉煌的、令国人骄傲的历史,但是后来被以禅入画的文人画和该死的画论给糟蹋了。现在的绘画在国际上毫无地位,令国人蒙羞。

第三,中国画要走出困境,必须走三条路:首先是复古——“以复古为更新”,恢复院画精确写实(以西方传统绘画,特别是文艺复兴绘画为圭臬);其次是弃旧——抛弃“简率荒略,而以气韵自矜”的文人画;第三是走国际化之路,“合中西而成大家”,“合中西而为画学新纪元”。

有趣的是,康有为为了增加美术变法的煽动性和说服力,还特别提到绘画与工商的密切关系:“今工商百器皆藉于画,画不改进,工商无可言。”虽然其主要目的是借此获得政府、工商界和社会人士对美术变法的支持,但是,康有为对

^①康有为:《欧洲十一国游记》(一),湖南人民出版社,1980年,第78页。

^②康有为:《欧洲十一国游记》(一),湖南人民出版社,1980年,第52页。

4 艺术与时代的选择

绘画与设计艺术乃至今天在我国愈演愈烈的文化产业的预见性,不能不令人佩服。

康有为对中国美术有病——而且是重症的诊断,无疑是正确的。但是,他所开具的药方又如何呢?

康有为的药方,就是用中西药结合来救治病入膏肓的中国绘画。就此而论,他和另一位对中国美术的现代化作出更大贡献的蔡元培走到了一起。而且,通过后来的画家,诸如林风眠、吴冠中、赵无极、朱德群乃至傅抱石成功的事实,证明康有为是有预见性的,他的药方是有效的。

但是,康有为的有些观点和判断,却是成问题的。

比如,他提出,“以形神为主而不取写意,以着色界画为正,而以墨色粗简者为别派;士气固可贵,而以院体画为正宗”,其目的是摈弃文人写意画,独尊院体画或界画。这里面就有问题了。首先,他武断地把职业画家和业余画家截然分开,却又把绘画风格和方法与这两类画家作机械的对接,按照他假定的逻辑推演,就是:以后的写意画可以留待那些文人士大夫消遣玩味,而专业画家就只专注于精确的写实即所谓界画了。这可能吗?其次,他的审美标准完全是西方古典的,而且是文艺复兴的(甚至他的以复古为创新也是来自于文艺复兴)。可以说康有为是唯一文艺复兴绘画的马首是瞻,因此,具象,精确写实,就成为他判断绘画好坏的唯一标准。他在文中非常得意地提出的“故今欧美之画与六朝唐宋之法同”观点,也带有强迫中国画傍西洋画的嫌疑。康有为在意大利等国观摩了大批具有深度空间和令人叫绝的富有光影效果和质感的绘画作品之后,其实已经拜倒在西方绘画的脚下了。但是,作为一位民粹主义者,他不能也不应该丢掉民族自信,因此,一方面,他把唐宋绘画抬高到世界艺术巅峰的位置,为中国人争足面子;另一方面,他又对中国宋以后的绘画大加挞伐,而且完全是以西方精确写实为参照标准。这体现了康有为的局限,也体现了他内心的矛盾。

康有为开阔的国际视野和文化视野,使他在推动中国美术走向现代化方面立下了头功。这是我们必须承认的。虽然他自始至终没有使用革命这个词汇,正如蔡元培也几乎没有使用革命这个词汇一样,但是,这并不影响他对中国美术现代化进程的有效推动。因为,作为一个文化名人,康有为雄风犹在,影响仍在。

追随张勋复辟而败走麦城的康有为虽然一直对艺术倾注着很大心力,但是,他很快又把兴奋点转向了保皇的开明专制的宣传上——还不时与末代皇帝溥仪暗通款曲。美术变法,只是他政治和文化生命中的一段小插曲,充其量只是他在政治休眠期中的一种调剂。这就是为什么他在国外游走长达十六年,却仍然能够忽略西方正蓬勃展开的现代主义运动,以及一系列抽象主义活动和作

品的原因。何况,自从照相机诞生之后,绘画发展到康有为写作这篇文章时,已经大大摆脱了精确写实的古典主义,西方主流的审美取向,正在大步迈向现代主义。被康有为所唾弃的中国文人画的那种写意性,在这个时候,反而成为了西方追求的新热点和新目标。无疑,绘画上的西方新潮流和康有为开了一个大玩笑,康有为却浑然不知。

汪洋君的博士论文《艺术与时代的选择——从美术革命到革命美术》即将出版,希望我来作序。我觉得与其包办读者对他的著作胡乱作一番评价和推荐,倒不如写一点与他的著作相关的东西,与他的著作形成互动。希望著者和读者能够理解。是为序。

万书元

2011年春节于上海

目 录

绪 论	(1)
一、本书选题的缘起和学术意义	(1)
二、相关概念的厘定	(3)
三、本书选题的研究现状综述	(4)
四、本书的内容框架与主要观点	(7)
第一章 美术革命	(11)
第一节 美术革命概述	(11)
一、缘起与发展	(11)
二、代表性社团及其艺术活动	(24)
第二节 美术革命的理论建设	(34)
一、中西融合论的倡导	(34)
二、民族传统价值的再确认	(39)
三、美术“化大众”	(45)
第三节 美术革命的艺术实践	(52)
一、直面现实的人道关怀主题	(52)
二、艺术个性的自由表现与张扬	(57)
第二章 从美术革命到革命美术	(66)
第一节 美术转向的社会基础	(66)
一、对欧美文明的幻灭感与启蒙困境	(66)
二、社会运动重心由文化启蒙走向政治革命	(70)
第二节 美术转向的内在脉络	(73)
一、艺术观念的分化与阶级意识的觉醒	(73)
二、走向普罗美术	(79)
第三章 革命美术	(88)
第一节 革命美术的流变	(88)

2 艺术与时代的选择

一、革命美术发展的两个阶段·····	(88)
二、延安美术对左翼美术的解构·····	(91)
第二节 革命美术的理论基础及其美学原则·····	(95)
一、为政治服务的创作原则·····	(95)
二、大众化与民族化的美学要求·····	(102)
三、现实主义的创作方法·····	(107)
第三节 革命美术创作的境况与实绩·····	(112)
一、呐喊战斗的木刻版画创作·····	(112)
二、暴露与讽刺的漫画创作·····	(118)
三、“延安学派”创作的双重超越·····	(127)
第四节 走向权力话语的革命美术思想·····	(135)
一、美术必须为政治服务·····	(136)
二、民族形式创造应展现社会主义美术形象·····	(143)
三、革命的现实主义创作模式·····	(151)
结 论·····	(168)
参考文献·····	(172)
后 记·····	(178)

绪 论

一、本书选题的缘起和学术意义

在二十世纪中国美术史发展的巨变中,尤为值得关注的艺术现象莫过于“美术革命”和“革命美术”。正如殷双喜先生所指出:“如果说二十世纪以来的中国美术发展史有什么鲜明的特征,那么可以用一个概念来概括,那就是‘革命’。这种革命,有两个阶段,先是‘五四’前后逐渐形成的‘美术革命’,尔后是《延安文艺座谈会上的讲话》后逐渐形成的‘革命美术’。”^①潘耀昌先生也有类似的想法,他认为二十世纪上半叶美术特征也表现为两个方面:“一是作为引进西学的组成部分的西方美术对中国艺坛的冲击及其引发美术革命的震荡;二是革命艺术的社会化和政治化的倾向。”^②从美术革命的缘起、发展、分化到革命美术的萌发,中国现代美术经历了它发展的第一阶段。这一阶段在中国美术发展史上起了改天换地的作用。在外来艺术思潮的冲击下,各种新美术思潮、新美术理论层出不穷,同时艺术创作更是面貌一新、异彩纷呈。从革命美术的倡导、论争到全面实践,中国现代美术经历了它发展的第二个阶段。在这一阶段,中国美术有了其崭新的内容,中国无产阶级在文艺领域取得了绝对的领导权,至此,包括美术在内的中国文艺是民族国家和政党意识支配下发展的,“政治与文艺的关系是主从关系,文艺成为政治的喉舌,成为民族国家和政党意识的宣传工具。”^③因而,“美术革命”与“革命美术”是中国现代美术史中重要艺术现象和内容,对这些艺术现象研究是考察中国现代美术历程的关键点之一。从“美术革命”、“革命美术”的角度回顾、勾勒二十世纪中国美术发展的主要历程,有助于我们删繁就简、更有条理、更为深入地认识与理解这一历史阶段美术发展的逻辑规律及其意义,从而更为理性地审视这一段美术历史的发展特点。

二十世纪80年代以后,随着对西方门户的打开,西方的各种艺术思潮再一次在中国轮番上演,各种艺术观念再一次发生强烈的冲撞,有学者把此段时期

①殷双喜:《革命的现实主义——二十世纪中国的先锋艺术》,《西北美术》,2005年第2期。

②潘耀昌:《中国近现代美术史》,百家出版社,2004年,第181页。

③郑工:《演进与运动——中国美术现代化》,广西美术出版社,2002年,第190页。

2 艺术与时代的选择

视为继“五四”以后第二次“美术革命”^①。与此相伴而生的则是对“革命美术”的清算,否定“革命美术”成为一种学术时尚,革命美术中是否值得继承的文化传统被忽视,“从而使二十世纪末中国美术文化进入无倾向的中性时代”^②。不要说成长起来的年轻一辈画家,就是一些自二十世纪50年代以来一直坚持艺术反映生活、艺术为政治服务的画家也纷纷改弦易辙,他们要么在“为艺术而艺术”的幌子下表现纯个人“意绪、本能”,要么在商业利润的驱使下,仅仅满足于一些生活琐事的描写,或沉醉于私人情感的流露,或入迷于自恋形态的展示,以迎合大众的“媚俗”意趣。所以,有学者在冷静地检视中国当代美术的真实成果后,不无忧虑地提出:“在当代美术看似繁荣的背后,却是它的社会效应和社会影响力的日渐微弱,当代美术已经越来越成为美术自身自说自话、自给自足的杯水世界。”造成当代美术社会影响力衰微的原因是多方面的,既有社会以及美术外部的原因,更有美术自身的原因。就社会外部而言,迅速发展的电视和网络等新的大众传播媒体,夺走了人们的眼球,并取代了美术的许多功能,不仅使得作为视觉艺术的美术的原有地盘大大萎缩了,甚至使得美术的表现力相形见绌,难如人意。当代美术丧失社会影响力的根本原因还在美术自身,“关键在于艺术家没有真正弄清中国当代社会的需求,客观上不能够或主观上不愿意满足这种社会需求。”^③“我们看到当下许多被市场追捧的美术作品,或以光头造型、愚笨呆笑的‘泼皮’形象作为中国当代最典型的后现代文化符号,或醉心描绘坐便器上男女的丑态、洗浴中心龌龊不雅的举止、卡拉OK低俗的三陪小姐以表现当代消费主义社会各种艳俗景观,或以太多太滥的无意识、潜意识、无意义、无目的来贬低人本、崇高、忧患、和谐等健康思想情感的叙写。”^④一些被市场哄抬的所谓中国当代美术作品,和我们这个社会的主流文化价值观相去甚远,乃至形成剧烈的矛盾和冲突。艺术失去了应有的道德评判和社会价值标准。因此,对“美术革命”和“革命美术”的内涵及其二者之间的关系进一步研究与辨析,总结其存在历史合理性及其消极影响,有助于更为理智审视当代艺术发展中各种艺术现象,特别是在中国“当下”的历史情境中,如何看待美术的现代化

①孔新苗在总结中国现代美术发展特征时提到:“二十世纪中国美术的发展历程,被历史之手神奇地塑造为一个含有内在对称性结构……20年代,以社会革命为背景的‘美术革命’,掀起了批判传统文人画和引进西画写实的浪潮;从20年代到80年代,艺术家们在这块发生着翻天覆地变化的土地上,为中国美术实现与时代精神相契合的审美创造而孜孜实践和探寻着……在世纪末的最后的最后20年,改革开放对中国社会的深刻变革使画坛迎来了一次‘美术革命’。”参阅孔新苗著《二十世纪中国绘画美学》,山东美术出版社,2000年,第518—519页。

②李蒲星:《武器与工具——中国革命美术研究》,湖南人民出版社,2008年,第254页。

③王端廷:《30年美术社会影响力不可高估》,《美术观察》,2005年第11期。

④尚辉:《中国当代美术批评与国家美术形象塑造》,《文艺评论》,2008年第4期,第81—82页。

与政治化问题。总之,本书选题研究希望能够深入到这既已远去又时时隐现后世的独特的美术现象,对其丰富、复杂性有一份独到的认识与把握,并寻找过去与现在的一种“对话”,在这“对话”中,我们“并非只从已经消逝了的生活的知识中寻求满足的一种知识欲,而是寻求某种精神的充实或吸取某种教训”^①,鉴古而知今,史学研究最朴素的也是最大的作用即在于此。

二、相关概念的厘定

(一) 美术革命

本书所述的“美术革命”,指的是艺术观念与艺术形式上的革命,即发生在艺术趣味、风格、样式等方面的一场变革,它是适应以思想革命为主要内容的新文化运动的产物。“一般而言,当一个社会面临变革时,艺术领域也会有同样的反应。这种反应也许是在形式上的,也许是在题材上的,也许是在趣味上的。我们可以把这种与社会变革几乎同步进行的艺术现象称之为‘艺术革命’”。^②就我所理解,“美术革命”有广义和狭义之分,狭义的“美术革命”是指“五四”前后,康有为、陈独秀等提出的对传统文人画的全盘否定,主张引进西方古典写实主义,来改造传统文人画,理论上,康有为为首倡,实践上,高剑父先行;广义的“美术革命”,主要泛指发生在二十世纪前30年美术领域内所有的试验性变革运动,既包括带有西方艺术“植入性”的各种中西融合性艺术实践,也包括在西方艺术冲击下的中国传统艺术的自觉转型,此外还包括美术革命倡导者所不同程度共有的美术“救国”、“启民”社会功利思想。总之,美术革命无不涉猎中国美术前途,其理论基础是科学论和进化论,主要特征是开创性,以现代性和实验性为基点,引入西学,强调融合,主张传统出新,倡导美术的社会化与民众化。其实就广义来说,整个二十世纪中国美术思潮的变迁,又何尝不是美术革命的结果,由于美术革命针对中国美术的现代转型与发展问题、创新问题,而且极大部分是学术问题,所以美术革命遇到的困难是相当大的,实践证明,美术革命所提出的一些问题至今还没有得到完满解决。

(二) 革命美术

本书所述的“革命美术”即中国无产阶级美术,它自诞生之日起,逐渐形成了一个具有相对独立的美学趣味、风格与范式的美术形态。它发轫于二十世纪20年代中后期,一开始即被作为一种“新兴美术”得到了大力提倡,与此同时还有“普罗美术”等称谓。所谓“新兴美术”,是相对于“旧美术”而言。“革命美术”的提倡者把之前的“五四”美术看作是资产阶级意识形态的产物,因而是

^①雷蒙·阿隆:《历史哲学》,《现代西方史学流派文选》,上海人民出版社,1982年,第97页。

^②杨小彦:《对“革命艺术”的一种分析》,《文艺研究》,2005年第9期,第132—135页。

4 艺术与时代的选择

“旧美术”；而自己所从事的美术则与之截然不同，即为大多数人服务的无产阶级美术，因而是“新兴美术”。再一个概念就是“普罗美术”。“普罗”即“普罗列塔利亚”(Proletariat的音译，即无产阶级)，“普罗美术”，就是无产阶级美术。这是第二次国内革命战争时期为避免国民党当局的注意而采用的名称。“新兴美术”、“普罗美术”在经过20年代末的“革命文艺”论争之后成为当时美术界的重要一翼，史称“左翼”。30年代的左翼美术家的先锋性美术实验推进了革命美术迈向成熟的历史过程。而在40年代的解放区，革命美术的面貌发生根本性的变化，新的主题、新的人物、新的形式、新的趣味，革命美术真正完成了从美术革命到革命美术的转换，形成了自己的美学形态。共和国美术在延安美术的基础上，将革命美术这种前所未有的新型美术发展到一种完备状态。

三、本书选题的研究现状综述

从目前检索所掌握的材料来看，国内美术史论界尚很少见到专门研究该论题的学术专著，虽然在一些美术通史类的著作中也不乏出现“美术革命”与“革命美术”的概念，但限于史的描述，并没有对其内涵进行界定，可能是司空见惯、一目了然，人们反而放松了对它的重视程度，致使该论题并没有得到美术理论界的重视。但与此相对照，中国现当代文学对于“文学革命”、“革命文学”及“文学革命向革命文学转换”问题的研究有不少论述。当然这并非等于说有关这方面专题的研究仍然一片空白或裹足不前。近些年来，已有不少学者开始涉足这一领域，这不能不说是一种令人欣慰的现象。

其一，有关“美术革命”和“革命美术”单方面的研究成果。这些成果是以专著、单篇论文呈现，或者是零星叙述散见于一些美术史书的相关章节中。这些代表性成果分别有：(1)有关“美术革命”方面的研究。栗宪庭的《“五四”“美术革命”批判》一文^①，对二十世纪初发生的“美术革命”思潮进行了深刻的反思与评判，提出：“‘五四’时期的美术革命不是一个艺术层面的革命，而是一个以艺术之名进行的一场思想革命和社会革命。”“对艺术变革起决定性作用的是思想家。”社会和艺术界之所以选择“五四”思想家作为那个时代艺术的旗手，表面的原因是内辱外患的社会现状，但更深层的原因却来自深深植根于中国传统之中的“借思想文化以解决问题”的思维模式。此外，该文还对“美术革命”的影响做了深刻的分析，近者引发了二十世纪20—30年代“为人生而艺术”与“为艺术而艺术”的历史纷争。在随后的左翼木刻运动、延安美术直至1949年以后的革命现实主义美术等，都可以看到对“五四”思想家文艺观一定程度的继承与发

^①栗宪庭：《“五四”“美术革命”批判》，《黄河》，1999年第5期。

展。吕澎的《历史上下文中的“美术”和“美术革命”》^①一文,以独到的眼光和视角来研究中国近现代美术,通过对“美术”和“美术革命”等词汇的历史上下文注解和考辨,提出:“不同历史时期的艺术演变和细枝末节的现象,都是‘美术’和‘美术革命’的关联因素。”“正是历史的复杂变化,导致中国人使用这些词汇,并在这些词汇的组织中改变中国的艺术传统。”透过这些词汇的考察,也揭示了“五四”“美术革命”发生前后更多的社会历史背景与艺术文化生态。(2)有关“革命美术”方面的研究。黄可著《中国新民主主义革命美术活动史话》一书,该书偏重美术史料的梳理,采用记叙方式,按两条线的历史脉络来陈述:一是中国共产党领导建立革命政权的中华苏维埃区域、工农红军长征地区、广大的敌后抗日民主根据地和解放区的美术活动;二是国民党政府统治区由中共地下组织领导开展的左翼美术活动。该书正视历史,指出:“在特定历史背景下,艺术所发挥的社会作用总是有所侧重的。”那就是在民族危难之时,“艺术所发挥作用的选择只能主要是宣传、教育、鼓动人民大众投入革命斗争,以求得中华民族的解放。”^②该书还指出新民主主义革命美术有两个鲜明的特点:“一是革命,一切为了革命斗争的胜利;二是面向大众,通俗易懂,为大众所乐意接受。”^③李蒲星著《武器与工具——中国革命美术研究》^④,也是偏重于史料的梳理,对二十世纪以来中国革命美术从发生、发展、高潮以至衰微等,进行了历史性回顾。作者在陈述史实过程中,对革命美术的“武器”、“工具”性特征进行一定程度的阐发,并从“人道主义”立场,指出革命美术在推动人类进步事业方面所起的作用,更是中国文明的现代化和再一次完善,所以,“它的文明史意义远在它的艺术史意义之上”,可谓是一种艺术社会学的见解。陈履生的《革命的时代:延安以来的主题创作研究》^⑤是一部研究延安以来主题创作的专著,该书以私人藏家的系列收藏为个案,将它们纳入各个时期的历史中,研究毛泽东延安文艺座谈会讲话以来主题创作的历史发展过程,探讨和这一历史过程相关的艺术现象,通过史的论述、作品的解读、作者的访谈,透析革命时代中的主题创作的相关问题。

其二,把“美术革命”和“革命美术”作为中国美术现代进程中重要艺术思潮和发展阶段来研究。在中国现代美术史研究中,陈池瑜著《中国现代美术学史》^⑥一书涉猎到“美术革命”和“革命美术”专题研究。该书第二章“中国现代

①吕澎:《历史上下文中的“美术”和“美术革命”》,《文艺研究》,2007年第9期。

②黄可:《中国新民主主义革命美术活动史话》,上海书画出版社,2006年,第447页。

③黄可:《中国新民主主义革命美术活动史话》,上海书画出版社,2006年,第449页。

④李蒲星:《武器与工具——中国革命美术研究》,湖南人民出版社,2008年。

⑤陈履生:《革命的时代:延安以来的主题创作研究》,人民美术出版社,2009年。

⑥陈池瑜:《中国现代美术学史》,黑龙江美术出版社,2000年,第63—131页。

6 艺术与时代的选择

美术思潮”部分的第一节谈到了美术革命思潮的兴起与发展。对“美术革命”思潮的论述较为系统,特别是把“文人画的复兴”也列为美术革命思潮的一个组成部分,从而突破了以往美术史写作中仅把康有为、陈独秀、徐悲鸿提出的“写实主义”视为唯一的美术“革命”路径。在文中,他提出三种路径(即康、陈、徐为代表的写实论革命观,高剑父为代表的折衷论革命观,陈师曾和刘海粟为代表的表现论革命观)。但作者认为:“美术革命”的对象是“几百年以来的文人士大夫的绘画传统,以及清末和民国初年绘画中存在的弊端,其目标是要创造新国画”。“美术革命是集中在中国画的革命、改良上”。这显然把“美术革命”的概念及内容狭窄化了。该书第三节谈到了革命美术思潮兴起与发展,但限于篇幅,只是作了简要的历时性描述,一些具体的内容并没有展开论述。至于美术革命如何向革命美术的转换,书中并没有提及。另一本是郑工著《演进与运动——中国美术现代化》^①。该书叙述的是中国美术的现代化,其历程从鸦片战争到“文化大革命”结束,且以“美术革命”和“革命美术”两个阶段划分。作者用现代化的线索贯穿这一时期的美术史,着重把中国美术的现代化描述成一个过程,并认为这种转型一直持续至今。书中史料翔实,研究方法独特。但作者由于重在讨论现代化、现代性之于美术上的显现,在叙述的过程中,将美术的“现代化”与“革命化”和“大众化”包括“民族化”混合在一起。所以从文章的框架来看,尽管存在“美术革命”和“革命美术”两个阶段划分,那只不过是提示读者现代化进行到这一阶段的美术主题,至于“美术革命”、“革命美术”概念内涵,则星星点点地隐含在繁冗的美术史社会学描述之中,人们很难获得这两个美术史概念清晰的认识,对于美术革命向革命美术转换,文中同样没有分析。

其三,近些年来还出现了与本书选题相关论域的研究成果和论著。如潘公凯教授主持的关于中国近现代美术现代化论题的整体研究——《中国现代美术之路》^②。该课题以“传统主义”、“融合主义”、“大众主义”和“西方主义”作为中国美术从传统走向现代过程中“自觉”选择的改革方案,以“自觉”作为中国美术“现代性”的判断标准,并成为“中国现代美术之路”课题研究的指导思想。该课题对中国近现代美术的宏观建构也为本书写作提供重要学术意义的反省与探索。潘耀昌著《中国近现代美术史》^③,该书不作一般编年史的陈述和个别艺术家的介绍,而是围绕与中国近现代美术相关的因素,如赞助机制、教育机制、传播交流机制和审美机制等方面的历史变化,来解释近现代美术的历史演变,涉及艺术市场、艺术教育、艺术组织、艺术传播、学术交流、艺术思潮与美学、

^①郑工:《演进与运动——中国美术现代化》,广西美术出版社,2002年。

^②潘公凯等著:《中国现代美术之路》课题组研究报告,2006年2月18日。

^③潘耀昌:《中国近现代美术史》,百家出版社,2004年。