

A HISTORY
OF
ART
IN TWENTIETH-CENTURY CHINA
20世纪中国艺术史

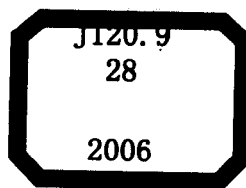
吕澎 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

A HISTORY
OF
ART

IN TWENTIETH-CENTURY CHINA



20世纪中国艺术史

吕 澎 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

20世纪中国艺术史 / 吕澎著. —北京: 北京大学出版社, 2006. 12
ISBN 7-301-11311-0

I. 2... II. 吕... III. 艺术史 - 中国 - 20世纪 IV. J120.96
中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第138422号

China Art International Financial Investment(HK) Limited
中国艺术金融投资(香港)有限公司

书 名: 20世纪中国艺术史

著作责任者: 吕 澎 著

组 稿: 赵 婕

责任编辑: 魏冬峰

设 计: 殷九龙

排 版: 陈煜 弹簧 陈海兵 郭冀

图 像: 陈璐 张雷

标准书号: ISBN 7-301-11311-0/J·0141

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672

编辑部 62752824 出版部 62754962

电子邮箱: weidf@pup.pku.edu.cn

印 刷 者: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

890毫米×1240毫米 16开本 79.25印张 2500千字

2006年12月第1版 2006年12月第1次印刷

定 价: 880.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

封面: 张晓刚《大家庭之一》(局部)1996年 布上油画 香港汉雅轩藏

封底: 黄宾虹《山水》(局部)1949年 中国画

封面、封底、勒口: 李华生《时间》(局部)1999年 中国画

历史是有问题的烟云，艺术史也不例外。

序言

I

冯拜耶尔（Hans Christian von Baeyer）在《征服原子》（Taming the Atom）中讲过一则轶事：

物理学家列奥西拉德（Leo Szilard, 1898-1964）有一次对友人汉斯贝特（Hans Bethe, 1906-）说，他打算写日记，但并不想发表：“我只是记下事实，以供上帝参考。”

“上帝难道不知道那些事实？”

“知道，他当然知道那些事实，但他并不知道这样描述的事实。”

这两个人，一个因对恒星发光原理的研究而成为1967年诺贝尔奖的获得者，一个是最早看出核弹威力的匈牙利科学家，他把这种危险告诉爱因斯坦，并和爱因斯坦用非常直观的语言描述了那种武器的危害：“若在一个港口爆炸，就能摧毁整个港口以及周围地区。”这是以令人惊叹的洞察力描述的事实，也是以描述的事实影响了历史进程的一个触目实例。

不过，诗人们总是嘲笑科学家的描述，常常说他们眼里看不见星星的美丽，笔下写的仅仅是一堆气体原子的聚集。有一次，费曼（Richard Feynman）文雅地反驳道：“我能看见沙漠夜空里的星星，并能感受它们，广袤的天空激起了我的幻想。遥望那个旋转的天穹，我的眼睛可以捕捉100万年以前发出的光线……这是一幅什么图像，这又意味着什么，为什么这样？我们知道一点儿宇宙，并不影响宇宙的神秘。因为，宇宙比任何一位诗人所能想象的要奇妙得多。”

实际上，*ut mirum amplius non sit*（没有比这更伟大和更崇高的奇迹了）。要描述宇宙的神奇，是科学家的抱负之一。

然而，潘诺夫斯基还为我们描述了文化的宇宙。在这一宇宙中，星星对于古代的希腊人和波利尼西亚人来说都是神，明星对于当代的许多欧洲人和美国人也是神，在中国的情形也大致相同。要描述这一文化宇宙中的奇观，便成了人文学者特别是艺术史家的工作之一。

II

艺术史是历史的一个分支。历史在希腊文的原意是“探问”，在中国是记言记事，历史学家所描述的事实，则是对各种不同的历史问题探寻答案的尝试。就此而言，艺术史家没有什么不同，他首要的工作，便是重建各种艺术问题的历史情境；他分析和描述情境的依据，就是他的历史推测和历史原理。因此，他的起点，不是我们通常所想到的文献，而是问题。一份历史文献就像一次科学观察一样，也仅仅是相对于一个历史问题的文献：如同观察一样，文献必须被解释。特别是当一份文献，它显示的并非客观的真实，而是一个人或团体对其生存情境的主观认识、感受或记忆的时候就更是如此：它是各种社会关系和文化脉络相互作用和相互缔结的产物，必须被置于情境中予以说明。

吕澎先生的《20世纪中国艺术史》所描述的正是这样一些历史情境，它想写成一部问题史的艺术史。以此为起点，那些艺术作品和视觉活动如同文献一样得到了新的处理。它们已不是单纯的形式分析或审美感受的对象，也不是风格分期的象征，更不是时代精神的幻象，用作者的话说：一件作品的意义仅仅在于它与社会发展中的问题有关；因为这100年的艺术史就是一个脱离风格而在“思想”、“主义”、“政治事件”、“文件”、“指示”和“意识形态”的引导下变化与发展的历史。在这种发展中，艺术品汇集了时尚资讯、金钱交易和政治权力等各种社会关系，艺术家也成了一种制造产品行销鬻贩、俯仰旨意奉令办事或经过包装攫攘浮竞的社会之人。在这样的政治—经济情境中，重要的或起作用的成分是什么？这成了作者所努力回答的中心问题，而回答这些问题的程度，便成了我们或深或浅地理解历史情境，也理解作者试图描述的那段历史的标尺。

III

巴克森德尔（Michael Baxandall）在他的名著《十五世纪意大利的绘画与经验》（*Paintings and Experience in Fifteenth-Century Italy*）中描述了文艺复兴的艺术家和观众所拥有的共同信念，讨论了他们对作品的意义和象征符号的含义所具有的大致相同的理解，那是当时人们欣赏艺术的基础。20世纪的艺术家和观众则缺乏这种共识，现代艺术家不是被怂恿着去发表对自己作品的看法，就是主动去渲染自己作品的玄义。他们这样做当然有他们的优势，因为他们是唯一能够告诉我们创作时的内心想法、感情状态和所面临的问题的人。然而，我们在多大程度上能信赖他们的自述呢？他们的想法和个性，特别是所要解决的创作问题，又在多大程度上能在作品中实现呢？这是我们不得不质疑的问题。另一方面，他们的作品是视觉之物。对于视觉作品

来说，语言不过是附加的，或者根本毫不相干；他们的说明再重要，也只能是作品的注脚，正如本书作者所说：“还经常沾染上思想或意识形态的尘埃。我们相信艺术家个人灵魂的特殊性，但是我们更关注他个人灵魂的生长过程。”因此，他们作品的真正处境和意义，还要靠我们去判断。换句话说，要想抓住事实的魂魄，就要不为听闻所没，就要既有智度，又有神会，具有先哲所谓的史学的神悟之才（the divinatory gift of the historian）。特别是在当代，艺术舞台已经完全国际化，艺术之间的交流和影响已经没有多大障碍的情境中，就更需要我们超越性地对艺术品作出自己的理解和描述。

IV

记得阿尔波斯（Svetlana Alpers）曾敏锐地指出，巴克森德尔智慧地将贡布里希的“观者的分享”（Beholder's Share）转化为“时代之眼”（Period Eye），以描述文艺复兴的意大利和德意志为何会形成某些时人皆知的艺术形式。巴克森德尔作为贡布里希的学生和《范式与形式》（*Norm and Form*）的编者，把老师在社会艺术史方面的成果自然地吸纳进自己的《十五世纪意大利的绘画与经验》之中，那是不难理解的。而时代之眼作为贯穿其书的一个重要观念，则与研究赞助人的取向殊不相同。它不是把关注点集中在特定的赞助者身上，而是从诸如戏剧表演、几何测量等当时的各种文化行为和知识中寻绎出关涉理解艺术形式的视觉形式。在这一探索中，巴氏牢记贡氏的告诫，不是把集体视觉文化归结为时代精神，而是用时代之眼来消除它的玄学含义，并特别强调了它与个别画家的技艺之间的关系。

巴氏的书副题为*A Primer in the Social History of Pictorial Style*，出版于1972年，很快被誉为社会艺术史研究的标志性著作。在欧洲，由于法国是一个革命浪潮最汹涌的国家，社会艺术史的焦点很快就瞄准了它。克拉克（T.J.Clark）的《人民的形象：库尔贝和1848年革命》（*Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, 1973）、克劳（Thomas Crow）的《十八世纪巴黎的画家和公共生活》（*Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, 1985）、伯克（Peter Burke）的《路易十四的编造》（*The Fabrication of Louis XIV*, 1992）都是著例。而亨特（Lynn Hunt）对于法国大革命时期政治讽刺画的研究，可以说是步贡氏的后尘（参见贡氏的*The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*及其相关论文），提出了别致的理论：由于法国当时约有一半以上的人是文盲，于是视觉形式就成了那些人获取政治信息、感受革命思潮的主要媒介。后来，作者更把探针延入了法国大革命中的家庭传奇（*The Family Romance of the French Revolution*, 1992）。

在世界近现代史上，也许中国是比法国在社会艺术史方面拥有更丰富资源的国

家，即以“家庭传奇”为例，大概经过文化大革命的人都能提供一些更具体更切肤甚至匪夷所思的素材。因此，一部20世纪社会艺术史便是人们悬目以伫的书。

邵宏先生在他的精彩之作《美术史的观念》中指出：“我们有两部艺术史：一部是由不同社会的艺术家及其作品组成的艺术史，另一部是由不同经济、政治及宗教背景的艺术赞助人所组成的艺术史。经验告诉我们，在面对第一部艺术史时，有关艺术家及其作品的解读常常充满想象，而面对第二部艺术史时，社会学的艺术史家则坚称他们面对的是真实存在而非想象的艺术事件。”《20世纪中国艺术史》的英文题目标明，它是一部A History of Art in Twentieth-Century China，即一部由艺术家及其作品组成的艺术史，而不是一部A Social History of Art。然而，作者以宏大而自由的笔法，描述大量社会艺术史的内容，提出了一些令人惊觉的问题。这些问题牵曳着艺术家、艺术品与政治、经济及意识形态等社会因素的关节点，供给人们去继续思索，以引发深意，铺叙成篇。简而言之，作者在叙事之外，参比兴之义，这也许是本书戛戛生辉之处。

V

以上所述，是我阅读《20世纪中国艺术史》的一些感受，很可能作者最有光华的创见，我却当面错过了。搁笔驰思，不禁又想起了费曼的演讲。在物理学篇的第一卷中（*The Feynman Lectures on Physics*, Vol.I, Ch.3），他讲道：

一位物理学家和他的朋友在星光灿烂的夜晚散步。他突然意识到恒星发光的原因。就在此时，朋友说：“看呀，闪闪的星星多么美丽呀！”他说：“是啊，现在这一刻，我是世界上唯一一个知道星星为什么发光的人。”他的朋友只是一笑了之，而对那个时刻跟世界上唯一知道星星为什么发光的人一起散步毫无感觉。孤独是令人伤心的，但是，世界就是如此。

在我看来，这种孤独，也许是那些追求真知者所特有的一种力量，使他们能与宇宙间最神奇的奥秘对话，写出连上帝也不知道的描述。

曩年，曾与朋友通信，述及写作，下笔写得激动，不禁放言：文字当写于风雨江山之外，置诸行囊，修改数年；非敢谓有所发明，唯是水明月夜，与二三知己取以资谈，献茗言欢，时仰the heaventree of stars that hung with humid nightblue fruit，以破岑寂。近日阅读《20世纪中国艺术史》，才知道这也是作者著书的本意，云山缘分，良有已也，因记之卷端，以为小引。

范景中 丙戌年第二个七夕日

前言

今天，所有艺术学院或者综合类大学艺术院系使用的艺术理论课本已经千差万别，如果愿意，授课教师完全可以使用自己编写的教材，至于研究生导师，往往具有独立的学术立场，由此学生总是能够获得关于艺术的层出不穷的概念和解释。这样的状况使得学习艺术的学生，从来没有像今天这样困惑于“艺术”以及它的含义。而另一方面，作为当今的一种学术常识，艺术本体论的讨论已经式微，“艺术”的定义在当代艺术学科领域也很少为人述及，这种不平衡的状况也反映了一段历史：在过去100年的大多数时间里，我们能够看到艺术家与批评家对什么是艺术给予充满信心的解释，而到了世纪末最后十多年的时间，关于“艺术”的问题却终于被悬置起来。

在我看来，要让学生对“艺术”保持持久的兴趣和认识，最有效的途径可能不是艺术理论，而是艺术史，这种取向在今天尤其显得重要。已经发生了的那些无法抹去的事件（它们通常被称之为“艺术事件”）、名声不凡的人物（他们被称之为“艺术家”）以及给人深刻印象的作品（它们被称之为“艺术品”）不同程度地反映并影响着历史，我们不得不认真地给予对待。20世纪80年代后半期开始在中国学术界和艺术界产生影响的英国学者贡布里希（Sir Ernst Gombrich, 1909-2001）在他的《艺术的故事》（*The Story of Art*）里就提醒过：没有艺术，只有艺术家。被称之为“艺术家”的人在不同时期以特殊的方式影响着这个国家、民族以及社会，对这些影响以及构成这些影响的原因给予分析和讨论是完全可以的。1914年，愤世嫉俗的辜鸿铭（1857-1928）在对西方人解释什么是“中国人的精神”时，特别强调了中国人的 sympathy 和 intelligence 的重要性，可是，在这100年里，sympathy 和 intelligence 是否已经发生了很大的变化？我们可以通过这100年的艺术来审视这样的问题。当然，对于那些具有历史感和形象思维的人来说，艺术史是一部特别的教科书，这本书能够让他们对生命的意义不断地进行回味，至于复杂的文化问题则很自然地包括其中。

大体上说，艺术的历史本来是由被称之为“艺术品”的物品和观念构成的，从产生以来就没有停止过对我们说话。可是，日久月积，它们的声音往往消逝在历史的远景之后。为了让人们重新获得这些艺术品的含义，发挥它们的作用，人们开始从各方面进行探索，并诉诸文字去精心描述。文字所传递的内容不仅仅是关于艺术的一般知识，读者还可以通过对艺术史的了解去认识社会的变迁，甚至看出一个时期里某种感

觉的发生与消失。

我们所涉及到的这100年时间既短也长：一方面，我们已经站在了100年之外，翻阅历史总有亲切和时间倏忽一过的感觉，仿佛伸手就可以触及它的前沿；另一方面，几代艺术家已经过去，关于他们的故事已经恍若隔世，陌生感油然而生。无论如何，即便历史不一定有一个必然性的内核，也不妨碍我们将这100年的资料进行一次连接，我们的目的很简单：让有生命知觉的人获得艺术的知识并理解灵魂过去。

本书是为那些对20世纪中国历史尤其是这100年的艺术发展史有兴趣的一般读者而写的。专业的研究者知道，用如此篇幅概述这段复杂的历史是远远不够的。不过，历史就是故事，就此而论，我可以不为失去编年史那样的“完整性”、“全面性”乃至“系统性”而感到不安，这也是我没有使用教科书式的要点归纳的原因之一。当然，这里涉及到了历史写作的方法问题。20世纪的中国有着太多的变化与问题，如何能够对这段历史给予清晰而有效的叙述并不如想象的那么容易。我的基本方法如下：

首先，我不认为从艺术的风格和语言方面能够清理出一个富于逻辑的历史线条。从本书目录体例上可以看出，我按照这100年政治、经济与社会的演变进行描述，因为，20世纪中国的艺术与这个世纪在政治、经济领域发生的变化有不可忽视的甚至是直接的关系。我们无法回避那些重大的历史事件、政治问题乃至政治人物对艺术的影响，而且这些影响往往是决定性的。所以，当读者在书中发现不少超出艺术作品分析之外的资料与叙述时，最好不要以为这是一种过时的庸俗马克思主义的态度。在我看来，这100年的艺术历史就是一个脱离风格问题而在“思想”、“主义”、“政治事件”、“文件”、“指示”或者“意识形态”的引导下变化与发展的。尽管在这个世纪的早期和晚期出现过一些涉及风格或者形式问题上的争论，但是这些争论都有着功能主义的背景，当我们深入到这些背景中去时就会发现，即便是一种极其个人化的趣味，也经常沾染上思想或意识形态的尘埃。我们相信艺术家个人灵魂的特殊性，但是我们更应该关注他个人灵魂的生长过程。在一个史学方法多元化的时代，毫无疑问，我将冒没有新意的社会历史式叙事的风险。

这里涉及本书使用的“艺术史”而不是“美术史”的用语问题。“美术”一词有着它的历史脉络，它甚至是这100年艺术史中的一个关键性词汇。在过去的出版物中，我们经常看到接近本书题目的书使用的是“美术史”而不是“艺术史”。在这里我们不必从西方的佩罗（Perrault, Charles, 1628-1703）、巴托神父（the Abbe Batteux, 1713-1780）、孟德斯鸠、日本学者到中国的王国维、蔡元培追究“美术”一词的渊源，广州美术学院邵宏教授在他的著作《美术史的观念》中对这个主题已经有了严谨和权威的研究。我只想说，人们通常使用“美”或者“美的”这样的词汇总是与美化与装饰有关，20世纪初那些朝气蓬勃的年轻学人使用这个词汇时也正是内心荡漾、充满了对理想人生的向往。但从40年代初开始，毛泽东就对中国艺术产生了影响，他从来没有将美术作为一种超然的艺术，除非这个被称之为“艺术”的东西与他理解的革命发生着联系。他非常清楚地表述过这样一种思想：革命不是“绘画绣花”。而事实上，中国美术或者艺术总是经常地至少在20世纪与革命或者政治发生关联。从艺术史的角度看，热爱装饰或美与热爱艺术不完全是同一回事。所以，作为界限不清但能够引发问题的“艺术”一词也许更能概括我们要叙述的历史内容，在很多地

方例如在关于80年代、90年代艺术的描述中，使用“美术”这个词很难不牵强附会，这使得我们“更愿意”而不一定是“更科学”地使用“艺术史”这个用语。

通常，读者很想知道涉及艺术作品的若干“什么”，尤其是审美方面的问题。遗憾的是，我几乎放弃了涉及审美问题的叙述，理由很简单，针对这特殊的100年，我们应该让“审美”判断发生在历史判断之后。如果我们对一件作品的社会与历史结构缺乏了解，“审美”判断就会变得缺乏依据而流于个人心理状态的记录。本书的一个重要任务就是希望改变读者尤其是有成见的读者的历史观念，为深入了解20世纪中国艺术的历史奠定一个新的习惯：通过对历史的认识来确定审美或者形式分析的含义，而不是将不同历史时期的艺术拿去与欧洲或者美国的艺术风格作不是正面就是负面的形式比较，以致导致一种错误的历史判断。我坚持这样的看法：历史判断是审美判断的基础。风格的相似性或者独创性不是我们关注这100年艺术发展的重点，一位艺术家的重要性或者一件作品的意义仅仅与社会发展中的问题有关，在这点上，我们应该关注的是“为什么”而非“是什么”。相应地，我们会更多地使用“倾向”、“态度”或者“立场”这类涉及“问题”的词汇。同时，尽管太多的个人趣味和风格的确构成了视觉生活的丰富性，但这些趣味不一定成为本书要叙述的基本内容。

阿克顿勋爵（Lord Acton）早在100年前就告诫我们：要研究问题而非时期。的确，我们关注的焦点也是“问题”和由“问题”构成的线条。这样的安排，导致我们对艺术的体裁、材料、手段、形式持有不同程度的对待，我们不能简单地将各个时期的艺术种类逐一介绍，出现在本书中的国画、油画、版画不是作为画种或者某个艺术形式，而是作为某一特定历史时期的艺术问题，进入我们描述视野的雕塑、摄影的情况也是如此。因此，在篇幅上，本书没有将这些内容作平均安排。这样，那些没有进入本书的著名艺术家、艺术品和艺术现象包括丰富的民间艺术也不是没有价值，而是它们需要由另外角度的专著来对待。这也使我很干脆地放弃了那些本可以增加本书丰富性的资料和内容，例如某些区域性的画家或者艺术现象，传统的书法篆刻、瓷器、年画、民间工艺乃至民间雕塑。我认为，倘若将这些让人趣味横生但繁杂的内容放进本书，不仅会过多地增加篇幅，关键是将会破坏这样的宗旨——为广大的读者而不是专家提供一个清晰的历史线索。

大量次要艺术家也不能够成为或者很少能够成为本书的内容。所谓“次要”有这样的含义：他们仅仅延续传统却没有使自己的作品与某个历史时期的问题发生关系；许多艺术家尝试着笔法的改变与细节上的“创新”，但是他们的“改变”或“创新”仍然与历史问题无关。另一种情况是，尽管一些“画家”、“雕塑家”或者“艺术家”在他们生前非常知名或者具有“影响力”，但是，这些“知名”或者“影响力”不是来自自以为是、政治投机就是来自权势，这样的现象在不同时期同样都存在，以致很容易混淆人们的视线。与此相关的是，尽管金钱与权力影响着历史，但是，与历史问题没有关联的艺术家即便有很高的价格记录也很少甚至不能成为本书要叙述的对象。

一些重要的艺术家生活了几乎一个世纪，本书则仅仅关注他们在这100年中具有明显作用与意义的阶段，例如我对刘海粟在1949年之后的艺术经历就没有作太多的叙述。这样做的目的是方便读者能够看到整体性的历史而不是由一个个孤立的相貌构成

的肖像群。简言之，本书不想因求局部的面面俱到而牺牲整体的科学。

同样，我相信读者会同意，鉴于本书的方法与宗旨，我也仅仅是断断续续地使用一些生活在中国大陆以外的中国艺术家的资料，他们在国际上可能是重要的艺术家例如抽象表现主义画家赵无极和朱德群，并且，他们的艺术价值与意义也许超出了本书要强调的范围。出于同样的原因，我只有在研究和探讨全球化对中国艺术的影响这类问题时，才会述及其他在海外的中国艺术家。经历过20世纪末这个特定时期的人，知道中国问题与全球化问题有着密不可分的联系，但是，本书叙述范围的局限性不允许作者做无边际的延伸。希望这样的取舍不致被误解为对这些艺术家及其艺术事业的轻视。

熟悉20世纪中国历史的读者很容易看出，本书的体例结构是一目了然的：这100年的艺术历程与社会变迁尤其是政治的起伏有密切关系。第一章的时间往前推至1840年，这是中国被动地开始与世界接触的时间，从此，中国的艺术随之迅速发生变化，这个时间点是20世纪问题的开始。由于资料的不完整、1945年的政治变化以及大陆在1949年之后有27年的时间与世界隔绝，使得我们长期以来对民国时期的艺术缺乏冷静而符合历史观点的眼光，不少学者不得不习惯于站在单一的意识形态立场上去观察和分析艺术家的动机、立场与趣味。长期以来，对写实主义或者现实主义的持久宣传与提倡，使得人们似乎真的以为中国人仅仅需要实用的科学而无需理解科学的系统性和复杂性。历史成为成功者的历史，那些被认为不成功的事件与人物便随着时间的流逝而湮没无闻。人们不去认真分析什么是“人民”，什么是“革命”，却习惯于赋予已经发生了的事件以合理性——他们乐于断章取义地引用黑格尔（Hegel，1770-1831）的决定论的表述。我不同意这样的思维逻辑，事实上，当我们重新考察历史时，就能够看到被人有意遮盖的景观，本书第二章的内容就是这种重新考察的结果。在结构与问题的处理上，我尽量避免意识形态立场导致的偏见。由于历史观的原因，人们习惯将1949年至1966年的历史与1966年到1976年的“文革”时期区分开来，可是，从20世纪50年代一开始，我们就能够看到“文革”戏剧的“排练”，不同阶段的艺术不过是这个“排练”过程中情愿和不情愿的表现，第四章的安排正是基于这个理由，也就是说，文革艺术与之前“十七年”的艺术在思想和意识形态的影响方面没有什么截然的不同。由于历史和政治的原因，台湾、香港包括澳门的艺术分别占有20世纪的不同位置。同样由于这种原因，台湾和香港地区的艺术状况显得与大陆明显有别。从50年代开始，台湾和香港就不同程度地承续了早年的现代主义，直到70年代后半期，这两个资本主义的省份或地区的艺术才与大陆的现代主义复苏再次形成一个整体性的景观，所以，第五章着重考察台湾和香港在特定阶段（从50年代到80年代初）的艺术，其主题便是“继续推进的现代主义”。其他章节的安排很容易理解，此处不再赘述。

与现有的艺术史著作不同，本书使用了大量非艺术家及其活动的历史照片，这些照片可以帮助我们对已经逝去了的历史情境给予直观的感受，它们将弥补文字在这些情境描述上的不足。艺术家本来就离不开视觉判断，这些照片将是我们直观了解不同时期艺术家眼睛的依据，它们与文字共同构成我们所说的历史判断。

最后要说明的是，本书使用了很多注释，对于那些仅仅希望了解一般历史的学生

或读者来说，可以略去不读，它们只是为那些想要了解更多的“所以然”和进一步研究的读者而准备的。对于繁忙的人来说，的确用不着在注释上花费更多的时间。

书中第六章的内容是在我与易丹教授于1992年出版的《中国现代艺术史：1979-1989》的基础上修改完成的，在此予以特别说明。

本书的写作准备开始于2004年11月，完全进入写作是2005年1月8日之后。2005年9月，我在中国美术学院开设了“20世纪中国艺术史”的课程：第一学期的内容是1900年到1949年期间的历史，我一边写作一边上课，将写出的部分章节匆匆挂在ART218网站上以便同学们阅读，我要感谢艺术家邱志杰——他似乎因在写作和策划展览上表现出来的旺盛精力也被称之为批评家和策展人——欣然对我的支持；2006年3月至7月，课程内容是1950年到1999年的艺术历史，在这一学期里，我邀请了陈履生、邹跃进、殷双喜、王林、高岭、易英、陈丹青、高小华、黄锐、舒群、朱新建、刘子建、洪磊对这50年的艺术作了专题讲授，他们的讲授不仅对学生了解历史有生动的帮助，且对我正在进行的写作提供了不少的资源和问题提示，例如陈丹青的讲授提醒我再次清理100年里现代主义的分期，当大陆正在进行“大跃进”和以后的“文化大革命”时，台湾包括香港的艺术家在另一个政治背景下继续着现代主义的实验，我将曾经作为单列的一章的《台湾和香港的艺术》调整为《继续推进的现代主义》放在了第四章的后面，与大陆1949年之后的艺术状况形成对比，同时，这与70年代末大陆在“思想解放”重新学习西方艺术的同时开始了解香港和台湾的背景形成了合乎逻辑的衔接。高小华的讲座也增加了我对“伤痕”时期若干细节和资料的补充，这些补充几乎是关键性的。我要在这里对这些艺术家、批评家和艺术史家表示由衷的感谢。7月6日至13日，我在亚洲艺术文献库收集台湾和香港艺术的资料，得到了徐文玠、黄小燕的帮助，黄小燕为我及时提供了相关资料，使得我在这个领域的写作得到了基本的保证，在这里要向亚洲艺术文献库及其所有帮助我的人表示感谢。在香港期间，我也得到了汉雅轩画廊的支持，在此我应该对张颂仁先生、卢淑香小姐以及关尚鹏先生表示感谢。石炯与孔令伟提供了五六十年代的《美术》杂志，对于我写作这段时间的历史有很大的帮助，我应该在这里表示由衷的感谢。

写作期间，我就历史学以及资料文献方面的问题经常向邵宏教授请教，他的许多意见对我的写作产生作用，这是我对他表示感谢的基本理由。

我能够有信心写作这100年的历史，与在中国美术学院的博士研究生经历和学习有关，并且，留校之后我开设的课程与本书的写作有密切的关系，所以，我应该对许江院长、曹意强教授、张坚教授给我提供教学和研究的机会有表示感谢；我的老师范景中教授给予的支持与帮助来自许多方面，这里也正是我对他表示感谢的机会。

可以想象，如果没有他人的支持，要完成本书的写作是不可能的。在这里我要感谢协助我整理资料的李纯仪、做最后文字校对的蓝庆伟、王娅蕾。

2006年8月31日星期四

序 言

前 言

导 言：叙述20世纪

3

第一章

鸦片战争后的形势，或辛亥革命前的艺术：1840-1911

1

“海派”及其象征 24

2

西方艺术的教授与广东、澳门地区的绘画 46

3

晚清政治背景与早期留学画家 72

第二章

民国时期的艺术：1911-1937

4

蔡元培：一个历史背景 88

5

美术革命 96

6

“中国画”的产生 104

7

传统主义与科学主义：作为思想风气的背景 118

目 录

8

中国画：传统主义画家及其问题 126

9

新国画：岭南画派及其画家 166

10

学校与社团 186

11

写实主义历史、争论与画家 202

12

艺术家：从印象主义到超现实主义 230

13

现代主义思想与境遇 286

14

左翼美术：现代主义的政治倾向 306

第三章

抗日战争时期及其之后：1937-1949

15

延安艺术 332

16

《在延安文艺座谈会上的讲话》与毛泽东文艺思想的建立 360

17

国统区的艺术 374

18

内战时期的艺术 414

第四章

社会主义建设和文化大革命时期的艺术：1949-1976

19

1949-1958：社会主义建设时期的艺术 434

20

苏联社会主义现实主义的影响与向“两结合”的过渡 472

21

改造国画与国画家（一） 518

22

改造国画与国画家（二） 542

23

1959-1965：“阶级斗争”时期的艺术 582

24

1966-1976：文化大革命时期的艺术 594

第五章

继续推进的现代主义：1950-1980

25

台湾的现代艺术 648

26

香港的现代艺术 674

第六章

“新时期”的艺术：1976-1989

27	
“伤痕”艺术及“生活流”	686
28	
形式革命、“星星”事件与现代主义	724
29	
85’思潮与群体现象	754
30	
重要的团体与艺术家	802
31	
“大灵魂”的滥觞	850

第七章

90年代的艺术：1989-1999	
32	
盲流艺术家与圆明园艺术村	876
33	
新艺术及其艺术家（一）	886
34	
新艺术及其艺术家（二）	930
35	
女性艺术	976
36	
新文人画与实验水墨画	996
37	
行为与观念艺术	1024
38	
新绘画的展开	1064