

OCAI Shenzhen
深圳



艺术及其历史

范景中 严善渟 主 编
方立华 郭伟其 执行主编



商务印书馆
The Commercial Press

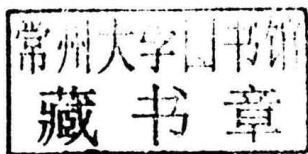
01-1697

OCAT Organization of Chinese Art

艺术及其历史



范景中 严善錞 主 编
方立华 郭伟其 执行主编



 商务印书馆
The Commercial Press

2018年·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术及其历史 / 范景中, 严善錞主编. — 北京: 商务印书馆, 2018
ISBN 978 - 7 - 100 - 15739 - 1

I. ①艺… II. ①范… ②严… III. ①艺术史—中国—
文集 IV. ①J120.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第007851号

权利保留，侵权必究。

艺术及其历史

范景中 严善錞 主编

方立华 郭伟其 执行主编

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

山东临沂新华印刷物流集团印刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 15739 - 1

2018年3月第1版

开本 640×960 1/16

2018年3月第1次印刷

印张 24%

定价: 95.00元

A decorative border with intricate floral and scrollwork patterns, framing the central text. The border is symmetrical and features various leaf and vine motifs.

谨以此文集献给黄专教授

(1958—2016)

序

黄专辞世已经一年，初闻讣音时，那种“惊风飘白日，忽然落西山”的震惊之感，至今余波未歇。除却个人的情感之外，更是感慨艺术界失去了一位历史—批评的巨擘。近几年之内，在当代史的旋涡中都只能留下历史批评的空白。

而当代史千变万化，让人感触最直接的莫过于技术大发展的日新月异。这使得往昔极容易被人遗忘。在过去，人们用刻石铭碑来防止这种危险。而现在，已显然不敷所用。在人们匆忙、焦急的步履面前，纪念碑上的铭文刻辞也只好在冷寂中静待知音。因此，对于那些深恐历史维度断裂的人，唯有通过周年纪念来获得一种确信感——确信前人的业绩和事业就像贺拉斯（Horace）《歌集》（*Odes*）曾希望的那样永垂不朽。

Thus man passes away;

His name perishes from record and recollection;

His very monument becomes a ruin;

But his history is as a tale that is told.

（尽管逝者长已矣，

其名字会从记录和记忆中消失，

纪念碑也会沦为废墟；

但他们的一生将化为故事，为人传说。）

我们这些黄专的老友新知，正逢他周年忌辰，决定启用 "*republica litterarum*" 的通常仪式，编辑这卷文集，作为永念。我们确信黄专的成就会永垂不朽。举行这个仪式正是为了表达这种庄重：*Major e longinquo reverentia*（久别增敬爱）。

这本研究文集的顺利出版，仰仗于学者们的贡献，仰仗于OCCAT馆长栾倩、商务印书馆副总编辑陈小文、商务印书馆上海分馆总经理贺圣遂的大力支持。在此，我们也要特别感谢商务印书馆上海分馆总编辑鲍静静耐心周密的统筹，施帼玮及其同事严谨细致的审校，以及美编数易其稿、不厌其烦的版式设计。

编者
2017年4月

目 录

1 序

- 1 郑胜天 追溯当代中国艺术的源流
- 11 墨哲兰 西方文化悲剧的喜剧表现
- 25 皮道坚 时序为心
- 35 巫 鸿 超细读：绘画的再发掘
- 63 彭 德 文人画的隐逸品格
- 75 高名潞 元代文人的仕隐观念
- 91 范景中 翁方纲鉴定《化度寺》的故事
- 115 吕 澎 毛旭辉的毕业创作
- 139 朱青生 艺术学札记
- 155 杨小彦 “惟王建国”与“辨方正位”辨析
- 177 严善錞 一幅画，一段插曲，一些猜测
- 197 邵 宏 西方现代主义与东方艺术观念
- 225 杨思梁 西方的“拟人化”：起源与用途
- 259 冯博一 关于“海峡两岸及香港、澳门地区艺术交流
计划”的策展、认知与现实处境
- 279 沈语冰 马奈、恺撒全景画、迈布里奇
- 297 王 霖 汉传佛教美术的早期风格流变
- 317 郭伟其 石头磨灭之后
- 351 鲁明军 画室作为媒介：图式的历史生成
- 375 范白丁 潘诺夫斯基的大学时代

追溯当代中国艺术的源流

— 郑胜天 —

2011年余德耀和巫鸿教授邀我去参加第三届“巴厘岛对话”，很高兴能有一段时间和黄专夫妇近距离相处，在巴厘岛敞开的屋子中听到了很多他对当代艺术的见解和思考。也是在那次会议上，我谈到一些在美术正史中往往被忽略或遗忘的历史事件，谈到在20世纪影响了中国艺术的几位外国人。黄专对这个题目很感兴趣。他提出不妨将这个研究范围一直延伸到当代，也关注像老汉斯（Hans van Dijk，中文名为戴汉志）、万曼（Maryn Varbanov）这样的人物。会前会后我们都多次触及这个话题。

2014年冯博一邀我在深圳何香凝美术馆做演讲，我把近年来陆续进行的研究归纳成一个题目——《追溯当代中国艺术的源流》。我介绍了国外学者，尤其是东欧前社会主义国家史学家所提出的“社会主义现代主义”这个概念，认为我们也应该探讨中国在1949年后是否存在现代主义艺术和文化，以及其经历过的式微和重振。黄专那次也在场。次日我们一起在酒店吃早餐。他就正式提出想把社会主义时期的现代主义列为他主持的OCAT（华侨城当代艺术中心）研究中心的下一个研究课题，要我把所撰写的论文尽快发给他。

黄专办事认真踏实。不久他就派了OCAT研究中心的欧阳潇来温哥华

访问我，后来又让董冰峰与我进一步讨论如何开展这项计划及时间表等细节。我很高兴这个课题终于不再是我个人的兴趣所在，而成为了OCAT研究中心这样一个令人敬重的研究团队的工作。我非常欣赏黄专的学术敏感和开放的态度，盼望和他更密切地合作。但想不到我们的项目还未正式起步，他却骤然离我们而去。

本文是我在深圳那次演讲的一份讲稿。冰峰和其他学者目前正在与我一起在继续推进关于中国“社会主义现代主义”的研究计划，以不辜负黄专对我们的期许。

国家和文化之间的交流、对话和互动在整个艺术史中不断发生，并持续影响我们今天的社会。今天人们普遍认识到这种文化的交错是现代生活的正常状态，然而却很少有学者从这样的角度去探讨20世纪集体视觉文化的发展，尤其是发生在欧美文化领域之外的现象。侯瀚如不久前写道：策展人的作用是文化批评的知识生产。策展不是只组织一些热闹的活动；而是要在一个充满活力的空间内激发和促进辩论……将某种观点形象化，挑战或打破固有的秩序。作为一个独立策展人，我的兴趣在于探索这种跨文化从现代到当代的转型过程，尤其侧重于中国艺术，试图找出那些在过去一个世纪中影响和塑造中国当代艺术的不同因素。

西方现代主义

20世纪70年代末期“文化大革命”结束时，当代艺术开始在中国的发展。许多人认为这是由中国的改革开放政策允许西方现当代艺术被介绍到中国而引发的。其实，中国与西方现代主义之间的对话在一个多世纪以前就已开始，只是在1949年中华人民共和国成立后才中断。也由于这种断裂，对中国和西方艺术家在20世纪上半叶对话的学术研究一直很

欠缺。大多数这方面的材料也没有被发现或出版。在西方唯一探讨20世纪30年代中西交流的展览是2004年在德国慕尼黑斯托克美术馆（Museum Villa Stuck）举行的“上海摩登”（“Shanghai Modern”），由该馆馆长丹斯克尔（Jo-Anne Birnie Danzker）、不列颠哥伦比亚大学林荫庭教授（Ken Lum）和我共同策划。这也是上海市和慕尼黑市之间的合作项目，展览呈现了1930至1940年间西方现代主义与中国文化之间的对话，及其对中国艺术家实践的影响。

在三年筹备期间，我们在中国和欧洲对此课题进行了非常深入的研究。我们找到很多有趣的材料，展示了“二战”前东西方知识分子和艺术家之间的辩论。这些讨论提供了影响过去80年来中国艺术实践和对话的基本框架。

在19世纪与20世纪之交，个别中国学生开始到海外学习西方艺术。1949年以前，中国艺术院校的多数教师都曾留学欧洲或日本；大部分艺术院校的教学科目和教学方法自巴黎或东京的美术学院引进。

其中一位关键人物是刘海粟。1934年柏林普鲁士艺术院举办了由他组织的大型现代中国画展览，后来又相继在汉堡、杜塞尔多夫、阿姆斯特丹、日内瓦等城市展出。此次展览有297件作品，代表着20世纪前半期四种不同倾向的现代水墨画。柏林人种学博物馆东亚部主任威廉·科恩（William Cohn）称这次展览得到“整个德国媒体几乎一致的认可”。柏林国家博物馆收藏了其中部分作品，包括重要的画家黄宾虹、高其峰和潘天寿等的作品，并建立了第一个现代中国书画收藏室，后来这批藏品在1945年被苏联军队运往列宁格勒（今圣彼得堡），现存冬宫博物馆。

我们发现20世纪30年代的中西对话和交流是双向的，当时上海获取来自欧洲的文化信息十分迅速。希特勒夺取政权后曾大规模迫害知识分子，但在欧洲舆论普遍保持沉默，只有上海的文化界领袖如宋庆龄、鲁迅等人向德国驻沪领事馆递交了抗议信。德国外交部至今仍保存着这封

信的原件。德国驻上海总领事的办公室墙上也挂着赵延年创作的表现此一事件的木刻。

这次展览介绍了类似的许多未公开过的历史事件，展示了在当年文化对话中发挥显著作用的艺术家。展品除了油画和水墨画外，还有版画、摄影、电影、建筑、广告和服装设计等。

我将这个展览看作是探索中国当代艺术源流的第一个项目。

社会主义现实主义和革命艺术

1949年中华人民共和国成立后，中国政府开始在艺术院校推行由契斯恰科夫（Pavel Chistyakov）设计的素描教学体系。1952年采用这种教学措施，被许多人认为是政府“一边倒”外交政策在艺术领域的体现。实际上这个观点并不全面。契斯恰科夫严谨的写实绘画方法延续了欧洲学院派传统，而这种欧洲古典艺术的训练方法在社会主义中国艺术教育中得到了强化。20世纪五六十年代中国艺术学生还是花大部分时间在画室中描绘古希腊罗马雕塑的石膏和裸体模特。

最著名的案例是1955年莫斯科艺术家马克西莫夫（Konstantin Maximov）被苏联政府派往中国，在中央美术学院举办两年苏联式现实主义的油画训练班。他的教课很受欢迎，影响了整整一代中国艺术家。

与此同时，政府竭力推行社会主义意识形态和共产党的政策。1951年的一份文件规定，中国的艺术家各种形式的艺术创作必须为人民服务并与当前的社会斗争相结合。这反映了列宁的观点：艺术是革命的一部分，艺术应该成为革命和党的工具。

从1949至1969年大多数中国艺术家的作品都力求遵循社会主义现实主义的方向。它们往往被西方学者视为纯粹的“宣传”，没有美学价值，不值得学术研究。确实，所有的艺术创作都要求服从党的利益，个人自

由不受鼓励。但在此期间，包括“文革”中创作的艺术作品，数量巨大，不容忽视。纽约亚洲协会美术馆（Asia Society Museum）馆长招颖思（Melissa Chiu）认为：“不论是好是坏，这个时代的艺术代表了中国当时特殊的文化活动，不仅其自身的特色值得关注，而且还继续影响着中国的艺术和视觉文化。”艺术家徐冰说：“如果有人想深入探寻当代中国艺术的基础，必须考虑‘文化大革命’对我们这代人的影响，因为它是一个极其独特的经验。”

2002年我曾合作策划了一个名为“无产阶级‘文化大革命’的文艺创作”的展览，在温哥华不列颠哥伦比亚大学贝尔金美术馆（Morris and Helen Belkin Art Gallery）和多伦多发电厂当代美术馆（The Power Plant）展出。2005年起我与招颖思开始策划另一个项目，从更大的范围来研究中国革命，以及苏联社会主义现实主义对中国文化和当代艺术的影响。我认为这个历时四年筹备的展览是我探索中国当代艺术源流的第二个项目。

“艺术与中国革命”（“Art and China's Revolution”）于2009年9月在纽约亚洲协会美术馆开幕。此次展览汇集了“文革”前后的一些重要的大型油画、水墨画、雕塑、素描以及艺术家的速写本、版画、海报和日常物品等，许多都从未公开展示过。这是第一次比较深入地研究毛泽东的革命理想对中国艺术家和艺术创作所产生的巨大而复杂的影响。该展览成为自20世纪50年代亚洲协会美术馆成立以来观众人数最多的一次展览。

大众艺术和社会主义现代主义

大多数美术史家仍然继承着冷战时期形成的东西两大阵营的历史表述，将西方现代主义和革命的现实主义（写实主义）看作20世纪中国美术发展的两大潮流，随着时代的演变而互相递补。其实这样的看法过于简单化。今天的学者在很大程度上忽视了一个事实，即在这两大潮流之

间还存在一种中间群体或艺术趋势，我们不能把他们划入官方支持的主流现实主义，他们也不完全等同于西方的现代主义或具前卫色彩的当代艺术。

2011年斯洛文尼亚摄影家贝兹杰克（Roman Bezjak）将他五年来在原东欧社会主义国家所拍摄的一些建筑照片集册出版，取了个醒目的标题：《社会主义现代主义》。从东德的德累斯顿到阿尔巴尼亚的地拉那，从乌克兰的第聂伯罗彼得罗夫斯克到爱沙尼亚的塔林，摄影家镜头下这些具有现代风格的楼宇、桥梁或纪念碑大都建于1950至1980年间，今天正面临即将拆毁消失的威胁。2013年我刚去过波罗的海海岸静怡简朴的小城塔林。在耸立的层层教堂塔尖后面，还能看到不少苏维埃时期建起的方块楼房。

“社会主义现代主义”这个名词我们听来有点拗口，其实许多研究东欧文化的学者已经使用多年。冷战时期东西欧国家之间政治、经济、军事上壁垒森严，势同水火，但是它们的文化背景原来是相同的。20世纪艺术上出现的现代主义风格，并未因为东欧国家政体的改变和意识形态的更换，而在一夜之间消失。许多东欧艺术家可能接受了社会主义的价值观念，但他们的创作风格和艺术手法没有太大改变。这就给学术上的界定带来麻烦。

学术界曾出现过“*Sober Modernism*”这个名词。英文“*Sober*”常用于表示没喝醉的状态。所以我们或可译为“清醒的现代主义”或“严肃的现代主义”。在讨论东欧国家，特别是南斯拉夫和东德的艺术时，有的学者就使用过这个名词，企图使现代主义创作方法也能符合社会主义国家中要求艺术必须健康严肃的“政治正确性”。

近年来越来越常见人们采用“社会主义现代主义”这个说法，可能因为它更为清楚直白。哥伦比亚大学的西尔弗伯格（*Laura Silverberg*）在一篇讨论东德艺术的文章中写道：“这些社会主义者将现代主义技巧与他

们对社会主义的认识相结合的努力，打破了共产主义与资本主义、参与共事与持不同政见、社会主义现实主义与西方现代主义之间的分界。”

中华人民共和国成立后的20世纪50年代，政府和主流艺术界都全力推行社会主义现实主义，不仅挑选美术学生中的精英去莫斯科和列宁格勒留学，还专门请来苏联画家和雕塑家在中国开班授课。但是由于社会主义阵营之间的文化交往，也有少数青年人被小心翼翼地选派往东欧留学，例如去捷克斯洛伐克的罗贻，去东德的李德鸿、梁运清和舒传熹等。他们带回来的经验与方法，自然与留苏学生有很大不同。1962年，更有一位罗马尼亚画家博巴（Eugen Popa）根据中罗两国的文化合作协定来到杭州的浙江美院任教两年。博巴传承的是欧洲从后期印象派到表现主义一脉的绘画语言。为了减弱他带来的现代主义影响，校领导专门指派了一位政治上可靠的教授，每晚下课后来班上给学员“消毒”。

博巴、舒传熹和梁运清在20世纪60年代的中国艺坛上都相当引人注目。他们的许多学生也都继续尝试和摸索一种与社会主义现实主义不尽相同的艺术风格。当时曾用“罗派”“德派”来称呼这些另类画家，以与提倡写实的“苏派”相区别，但却刻意避开“现代主义”这个被视若禁忌的名词。

其实现代主义自20世纪30年代由西方介绍到中国，虽然在1949年后遭到批判围剿，例如在杭州推行的“批判新派画”运动，但也并不能说完全绝迹。老一辈画家如林风眠、倪貽德、关良仍长时期保持着他们原来的画风。有些不甘平庸的艺术家也在寻求突破千篇一律的现实主义模式的道路。我的老师董希文在中央美术学院第三画室的教学大纲中就明确提出“革命化、民族化和现代化”的原则，而且鼓励学生去研究国外一些并不能被纳入现实主义范畴的左派艺术家作品，例如意大利的共产党画家古图索（Renato Guttuso）和墨西哥的“壁画三杰”等。

说起墨西哥，就更证实了我们对这个问题探讨的必要性。早在1931

年墨西哥和中国之间的交流就已开始。鲁迅先生首次在左翼杂志《北斗》上介绍迭戈·里维拉（Diego Rivera）的壁画《穷人之夜》。1933年墨西哥艺术家柯佛罗皮斯（Miguel Covarrubias）曾访问上海，很快就变成了一群年轻的中国艺术家的良师益友。他的创作风格深深地影响了漫画、插图、壁画等大众艺术（popular art）样式在中国的发展。

20世纪50年代万隆会议以后，中国展开了与“不结盟国家”合作的外交路线，试图在冷战两个霸主的阴影下另辟天地，与第三世界国家的文化交流也成为积极的战略之一。1956年在北京和上海举办了大型的墨西哥画展。墨西哥艺术家试图将现代主义与民族民间文化相结合的努力给中国同行以很大的启发。墨西哥艺术家西盖罗斯（David Siqueiros）同年来访时，在北京一次座谈会上说：“我们这个时代的艺术界应该创造这个时代的新的艺术，……这种艺术需要吸收前人创造的一切优秀成果，包括现代西方各种流派的优秀成果。”

西盖罗斯曾是墨西哥共产党领导人，他说的话当时官方不便公开反驳，但在中国艺术家中却如一石激起千层浪，引发了几代人对社会主义艺术形式的思考。墨西哥艺术家的作品和他们的想法，激励和鼓舞了许多年轻的中国艺术家。许多学生都试图用这种新方法作画，以取代千篇一律的苏联风格。例如袁运生解释他为什么被墨西哥艺术吸引时说：“因为他们的政治理想和艺术的追求是完全一致的，他们也不是被迫的。”袁运生被打成“右派”学生并被送去农场劳动，只是因为他在毕业创作时力求找到自己的风格。

“文革”后的第一波当代艺术运动，就是以北京首都机场壁画为标志的。在张仃主持下，艺术家袁运生、袁运甫、肖惠祥、李化吉等人的创作，可以说是20年前西盖罗斯的新艺术主张的一次姗姗来迟的实践。

目前对前东欧国家艺术的讨论方兴未艾，我们今天也有必要重新梳理一下自己的历史。在过去半个多世纪中，中国是否也有一种可被称作

“社会主义现代主义”的艺术现象呢？近年来我也一直在搜寻这方面的资料以作为探索中国当代艺术源流的第三个项目，并正在策划一个这方面的展览。

在过去几年中，我曾经对许多艺术家和相关人士做过视频访谈，访问了中国和墨西哥的机构，组织了中国壁画家去墨西哥城和瓜达拉哈拉与墨西哥学者交流，同时收集和翻译了散布在各地的重要文献资料。

这项正在筹办的展览将是墨西哥、中国和北美美术馆之间的一次有意义的国际合作。我觉得这个展览的意义在于，它将力求通过自身的历史事实和逻辑来完整地呈现中国现代美术史。我不是说西方的标准和评价一无是处，但是，我们必须从中国本身的语境来研究艺术的趋势和变化，以更好地理解它的发展途径。正如我们在前几年的古根海姆美术馆亚洲委员会曼谷会议上所讨论的，对中国和其他亚洲国家的艺术史开展客观和全面的研究，已是当前不可忽视的课题。希望大家都能为此而共同努力。

(本文作者为 *Yishu Journal* [典藏国际版] 总策划，
温哥华美术馆亚洲馆兼任总监)

