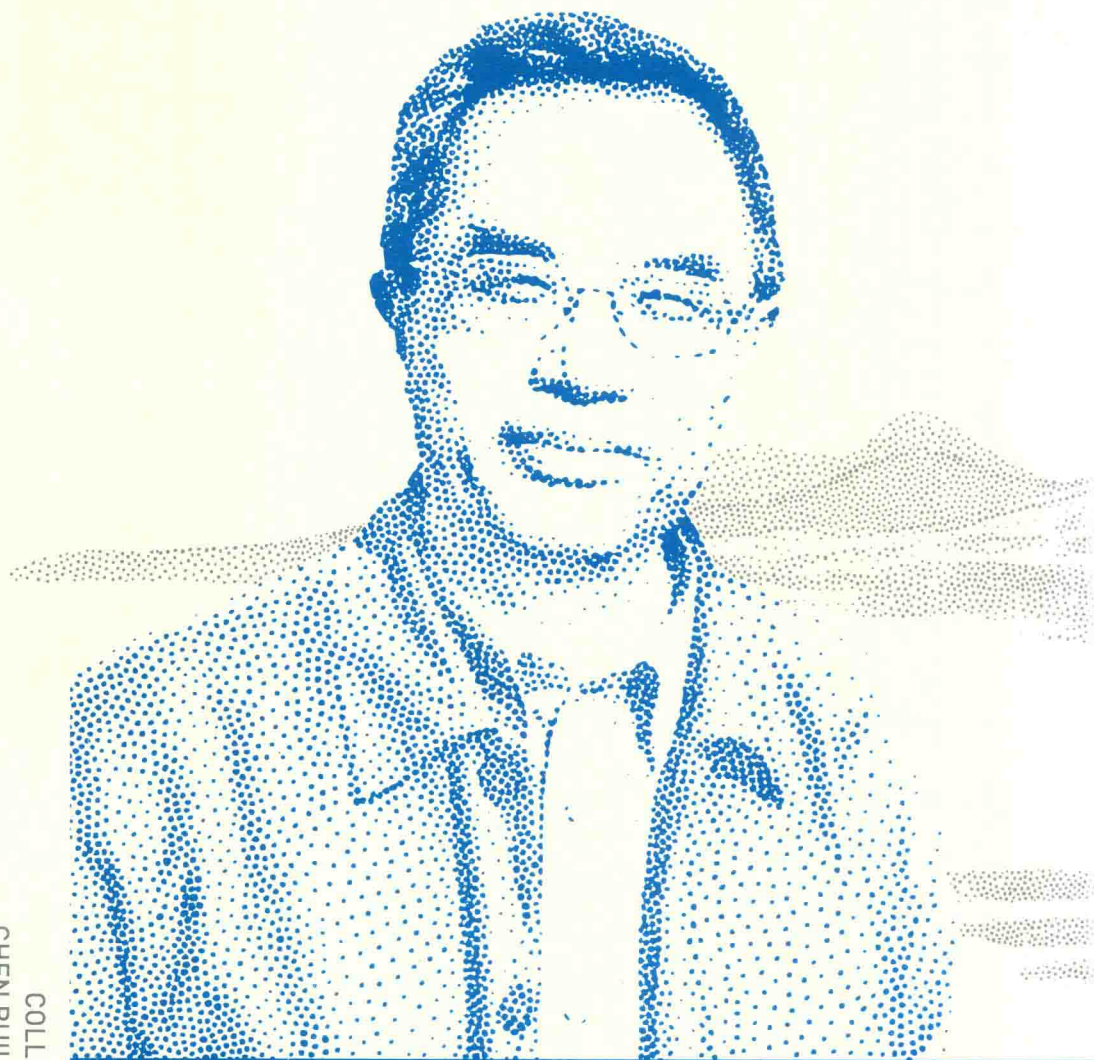


THE TRANSFORMATION OF
MODERNITY IN CHINESE ART

上

中国美术的 现代性转化



COLLECTED WORKS OF
CHEN RUILIN'S STUDIES ON
CHINESE ART HISTORY AND THEORIES

陈瑞林

陈瑞林 著

艺术史论文集

CBS | 湖南美术出版社
全国百佳图书出版单位

中国美术的 现代性转变

THE TRANSFORMATION OF
MODERNITY IN CHINESE ART

陈瑞林◎著

陈瑞林 艺术史论文集

上

COLLECTED WORKS OF
CHEN RUILIN'S STUDIES ON
CHINESE ART HISTORY AND THEORIES

CMS | 湖南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美术的现代性转化: 陈瑞林艺术史论文集 / 陈瑞林著.

—长沙: 湖南美术出版社, 2018.5

ISBN 978-7-5356-8376-2

I. ①中… II. ①陈… 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 120670 号

中国美术的现代性转化 陈瑞林艺术史论文集 / 上

ZHONGGUO MEISHU DE XIANDAIXING ZHUANHUA CHEN RUILIN YISHU SHILUN WENJI SHANG

出版人: 黄 啸

著 者: 陈瑞林

责任编辑: 孙冬梅 彭 勇

责任校对: 伍 兰 汤兴艳 侯 婧

封面设计: 刘迎蒸

版式设计: 饶博文

出版发行: 湖南美术出版社 (长沙市东二环一段 622 号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 长沙市湘诚印刷有限公司

(长沙市开福区伍家岭北新码头 95 号)

开 本: 710×1000 1/16

印 张: 49.5

版 次: 2018 年 5 月第 1 版

印 次: 2018 年 10 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-8376-2

定 价: 118.00 元 (共上、下两册)

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105

邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0731-84363767

前言：

回首向来萧瑟处——我的艺术史问学之途

很高兴有机会与各位交流。退休将近十年时间，没有重上学院讲台讲课，此次承系领导诚挚邀请，讲一讲我从事艺术史研究和教学将近四十年的体会，回顾我的艺术史问学之途，聊备芹献之意，望对在座各位有所裨益。

唐代诗人刘禹锡两首《玄都观》诗，颇符合此时我心中的感慨：“种桃道士今何在，前度刘郎今又来。”“光阴似箭”诚非虚言，当年共同筹建工艺美术史论系的师长，许多已经离开，我也从而立之年进入古稀之年。“玄都观里花千树，尽是刘郎去后栽。”看看在座的各位，以青年同学为多，如花开千树，春光大好，我们这些“刘郎”年已迟暮，未来中国的繁花似锦，须仰仗各位努力。

回望过去岁月，我感到命运的不可测，很多事情都可以说是“非人力，殆天数”，不是你想如何便能够如何的，然而个人的执着与努力不是毫无作用，否则人生下来听天由命便算了，又何必读书就业，奋发向上呢？我是改革开放的受益者。没有社会的改革开放，我这一辈子恐怕永远会在“黑五类”子弟“贱民”状况中度过。1977年大学恢复考试招生，是改变千百万人命运的一件大事，对我来说，却因为年龄限制，超过30岁不能报考，直到1978年恢复研究生招生，才算是圆了我的大学之梦。经过十年“文化大革命”，大学恢复考试招生，形成了全社会追求知识、尊重人才的良好新风气。20世纪80年代可以说是我一生经历的最好时代。程丛林画过一幅题为《1978年夏夜》的油画，画中密密麻麻的年轻人拥挤在教室内外，那种获取知识的无比渴望、改变命运的无比渴望，正是我们那一代人的生动记录。

招收的学生当中，有两代人同窗读书的，有夫妻兄弟姊妹同窗

读书的，携妇将雏上学读书的更是大有人在。当时中央美术学院招收的研究生中，有40多岁老之将至的中年人，亦有20多岁未脱青春稚气的幼子，年龄差距甚大。也不知主事者出于何等考虑，将美术史考生录取分为两类：研究生班和师资班。我进入的师资班只给予大学本科的待遇，今天来看，似乎是咄咄怪事，然而在一片“多出人才，快出人才”口号的当时，似乎也没有去深究，反正能够进大学，有了梦寐以求的学习机会，也就遂了心愿，感到满足，为人不要太贪吧。入学后不少同学向学校和文化部提出要求，要求给予研究生资格，我没有太积极去参与，后来因此带来了一些麻烦，比如对升职的影响之类，我也不去后悔当初的选择。

进入中央美术学院开始美术史学习以前，我曾在湖南省博物馆做过一段时间临时工，那是1966年，“文化大革命”即将爆发之际，时间不长，主要在长沙南郊的铜料厂挑选青铜器，有时馆里工作繁忙，也叫我上工地参加田野考古墓葬的发掘。馆领导安排蔡季襄先生指导我这个毫无专业经验的年轻人。当时蔡季襄先生已年近70，我们都称他“蔡公”。说起蔡季襄，那可是文物考古界的大人物，论及长沙考古和楚文物研究，他可以说无人不晓。因为“楚帛书”流失海外等历史问题，当时“蔡公”是被另眼相看的，安排指导我的业务，他也只是挂挂名而已，然而正是在湖南省博物馆短短时间的工作，使我最终走上了艺术史的问学之途，可说始料不及。近半个世纪过去，去年我回家乡参加湖南省博物馆“纪念马王堆汉墓发掘四十周年国际学术研讨会”，我在发言中回忆我与湖南省博物馆的这一段缘分，对馆领导和老师、同事当时予我这个“黑五类”子弟、临时工的照顾表示感谢，同时呼吁对蔡季襄先生的历史功过予以公正的评价。我想，在不久的将来，这个愿望一定能够实现。

长沙马王堆汉墓和楚文物的学习及研究成为我报考中央美术学院美术史的敲门砖，很长时间我仍然以中国古代美术史为研习重点。中国古代美术史尤其是明清绘画史的教学和研究是当时中央美术学院美术史系的强项，中国近现代美术史的教学和研究显得较薄弱。搞近现代美术史研究有不少困难的地方，中国近现代美术史与政治的关系密切，近现代美术史上的许多重要艺术家虽然已经过世，但

图1 《现代美术家陈抱一》
人民美术出版社 1988年



图2 《中国西画五十年
1898—1949》 人民美术出
版社 1989年



他们的家属、学生还在，构成了庞大的人际网络，从而形成了强大的话语场域甚至权力网络，搞中国近现代美术史研究很容易“触电”。相对而言，古代美术史研究材料要少一些，难找一些，近现代美术史研究材料丰富，但是也存在一个寻觅和筛选的问题，“少有少的好处，多有多难处”，事物的辩证法便是如此。当年我为编写《中国西画五十年 1898—1949》收集材料，在上海图书馆徐家汇藏书楼一待便是数十天甚至上月的时间，与图书馆的工作人员都交上了朋友。上海图书馆的张伟先生就是那时结识的，当时他还是一位小青年，热衷于研究文化史，如今已是上海著名的研究专家了。我们保持了二三十年的友谊，我有什么他感兴趣的材料便提供给他，直到今天，他还在源源不断地为我的研究提供帮助。当年我编《现代美术家陈抱一》，有一张罕见的田汉在陈抱一画室拍电影《到民间去》的照片，张伟需要，我便送给了他，他很高兴。

正是因为搞中国近现代美术史研究容易“触电”，当时愿意搞的人也就不多，我的老师王琦先生对此深有体会，他为中央美术学院美术史系的中国近现代美术史教学和研究做了不少工作，但后来还是全心全意搞他的版画去了。很小的时候我便喜欢文史哲，喜欢中国近现代文学，尤其对上海滩作家和作品感兴趣，搞中国近现代美术史研究依靠这点本钱起家。做人和做学问，我有一个癖好，便是“烧冷灶”，热门的东西，大家一窝蜂一拥而上的东西，我不大喜欢去凑热闹。当时搞中国近现代美术史研究，革命美术是大头，大画家如徐（悲鸿）、林（凤眠）、刘（海粟），研究的人也不少，我却把目光投向被认为“不革命”、“非主流”、长期以来沉潜埋没的一些西画家，像陈抱一这样的画家，简直像出土文物一样，然而在 20 世纪前期的上海画坛，他可是一位大有影响的人物。开始动手编写《中国西画五十年 1898—1949》，我便走到中国近现代美术史研究的领域来了。

年龄大我许多的朱伯雄先生，“文革”以前是朱丹先生的研究生，“文革”一来学习中断了，这时候到中央美术学院“回炉”。他和我们同住一个宿舍，别看老朱年纪不小了，心态却很年轻，人很活跃，他很愿意与我合作编写《中国西画五十年 1898—1949》。这本书

的主要工作都是我做，但是没有老朱的人脉，刚到北京、刚进入美术圈的我，是没有办法将书出版的。尽管如此，书稿在人民美术出版社还是放了好几年。完成于20世纪末的这本书，至今仍然有一定的影响，中外学者不少研究论文引用这本书的材料。《中国西画五十年1898—1949》的选题不错，找材料也下了大功夫，然而时过境迁，如今来看，我对这本书并不满意，它有不少错漏之处。每当有人恭维这本书的时候，我总是表示此书并不理想，无非是做得早一点而已，我总是希望有后来人接续，编写一本更好的东西出来。我也曾经有过重新编著，扩展为《中国西画一百年1898—1998》的计划，后来也搁置下来。《中国西画五十年1898—1949》的历史任务已经完成，我希望年轻一代艺术史学者搞出一本比它更好的著作，现在来看还没有发现这样的迹象，对此我颇为沮丧。看来，并非前行者有多么高明，而是后来人缺乏我们那样的执着与努力。

承老师邵大箴教授引荐，奚静之教授接收，1981年我进入中央工艺美术学院（以下简称工艺美院、中央工艺美院、工艺美术学院）任教，开设中国美术史课程。中央工艺美术学院的美术史教学以中国工艺美术史为主，美术史课程停停打打，始终处于可有可无的边缘状态。中央工艺美术学院的美术史教学和研究不可能像中央美术学院美术史系那样，教师各教一段，有研究专长，所以我去工艺美院必须教通史，一个人上下五千年包下来。我在中央工艺美术学院任教二十年，自认为处于“三边”的状态：我不是中央工艺美院的毕业生，来自中央美术学院，此为边缘一；我任教的中国美术史课程不是主课，此为边缘二；边缘三则是不合时宜的性格和为人了。处于这样的边缘状态，加上有一段时间学院甚至停开了美术史课程，我感觉到了危机，觉得如果还是搞中国近现代美术史那一套，在工艺美术学院就存在没有饭吃的危险，于是我尝试涉猎一些工艺美术和现代艺术设计的课程。开始时我曾经尝试研究中国服装史，投入了大量的精力，也在系里试着开设有关课程，但由于大量涉及古代的内容，与我的学术兴趣和学术基础不大相合。随着学院的教学方向从传统工艺向现代设计的转变，“艺术设计”成为热门的学科，我发现它与我搞的中国近现代美术史有不少重合之处，便在原有中国近现代美术史研究的基础上，开始了中国现代艺术设计史的研究

图3 《中国现代艺术设计史》
湖南科学技术出版社 2002年

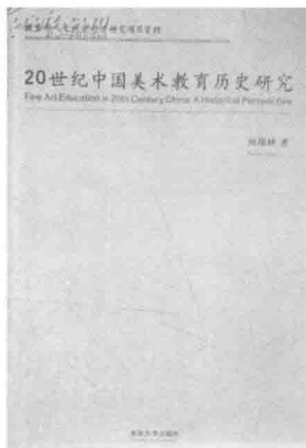


图4 《20世纪中国美术教育历史研究》清华大学出版社
2006年

和教学。

20世纪后期,随着中国社会的改革开放,现代设计兴起,广州美术学院处于潮流的前列。遵广州美术学院尹定邦教授之嘱,我将研究笔记与上课讲稿整理出来,编写成一本《中国现代艺术设计史》,列入尹定邦教授主编的“白马设计学丛书”之中。在这本书的基础上,后来我还编写了几本高等院校教材《中国现代艺术设计简史》。作为中国第一本《中国现代艺术设计史》,现在来看它似乎没有什么出奇之处,它的贡献在于构建中国现代艺术设计史研究和教学的基本框架,为满足社会尤其是高等院校开展前所未有的中国现代艺术设计史教学和研究的需求做出了努力。尽管由于当时视野的限制,书中的材料尤其是20世纪后期的材料还很单薄,往往局限在中央工艺美术学院的范围。但如前面对《中国西画五十年 1898—1949》的评述那样,对于《中国现代艺术设计史》这样一些研究成果,我往往持鲁迅在《随感录》中表示的态度:这些成果并非“宁馨儿”,我希望早日出现“炬火”和“太阳”,“倘若有了炬火,出了太阳,我们自然心悦诚服地消失,不但毫无不平,而且还要随喜赞美这炬火或太阳,因为他照亮了人类,连我都在内”。

新式美术教育在中国美术从传统向现代转型的过程中起到了重要的作用。从“洋务运动”到“五四”新文化运动,中国美术一步步脱离了传统,走向现代。在这一转型的过程中,为“殖产兴业”服务的“实业教育”是中国新式美术教育之滥觞。那种轻视工艺美术教育和设计教育的看法,只不过是“无知者无畏”罢了。这也是我做教育部人文社科研究项目“20世纪中国美术教育历史研究”的基本立场之一,先从实业教育说起。做学问我向来主张综合,主张打通,主张立体化、网络化,而不是平面化和线性化,不赞成将历史研究割裂成互不关联的碎片,平摊獭祭,而是主张厚积薄发,由博返精,就像撑伞那样,要放得开、收得拢,跨界、跨学科,吸收丰富的学术养料。有些看起来与美术史似乎没有什么关系,像科学技术史、商业贸易史的材料,最后还是可以归结到美术史的专业研究上来。将整体的中国美术划分为中国画、油画、版画、雕塑、书法、工艺美术、艺术设计、建筑诸多门类,往往是出于认识和研



究的方便，如同当下流行的什么“传统型”“现代型”“融合型”之类的划分一样，亦是为了认识和研究方便，如果真的以为现实便是如此，历史便是如此，彼此对立，不相往来，则大谬不然。世界上万事万物，往往是合中有分，分中有合，你中有我，我中有你。以往我们讲辩证法，更多的是讲“分”，讲“对立”，讲“斗争”，有意或者无意地忽视“合”，忽视“统一”，忽视“协调”与“和谐”，从而造成种种恶劣后果，今天我们要回归常态、回归常识。

这种“一分为二”而不是“合二为一”的认识偏差也反映在如何看待“外因”和“内因”，如何看待主和次这样一些问题上。中国社会从传统向现代转变、中国美术从传统向现代转变，固然有众多的内在动因，但西方的影响的确是重大的外在动因。正是强大的西方影响，一步步推动甚至裹挟中国社会、中国美术走出传统，走向现代。我以为，在20世纪的中国，几乎没有与西方绝缘的美术家，那种所谓的传统文人画家，只不过存在于我们的想象当中而已。中国近现代美术史研究中的西方影响研究是一个无法忽略的重大问题。由于这种认识，我翻译了苏立文先生的大著《东西方美术的交流》，在书末附录的《16世纪至20世纪西方美术对于中国美术影响的历史回顾——M. 苏立文〈东西方美术的交流〉译后》一文中，我认为：“M. 苏立文教授的《东西方美术的交流》是迄今我所见到的材料最为详尽完备，论述最为清晰准确，具有很高学术价值的，以东西方美术相互影响、东西方美术相互交流为研究课题的著作。”《东西方美术的交流》出版以后，引起了高度的重视，产生了较大的影响，不少学者在研究中参考这部著作，采用这部著作的研究成果。

苏立文教授是一位勤奋的艺术史学者，在西方世界，他较早重视和研究中国近现代美术。苏立文教授这一代学者的努力，改变了中国近现代美术和中国近现代美术史研究在西方不被看重的状况。2004年上半年我应安雅兰教授之邀，在俄亥俄州立大学艺术史系讲授半年的中国近现代美术史课程，我惊奇而欣喜地发现，在美国，中国近现代美术史研究的热潮日益兴起。这种状况的出现，与从苏立文教授、高居翰教授到安雅兰教授两代美国学人的努力是分不开

图5 《东西方美术的交流》
江苏美术出版社 1998年



的。苏立文教授长期在美国的大学任教，晚年回到英国，任教于牛津大学。苏立文教授人品高尚，我与他保持了近二十年的友谊，直到他96岁高龄去世。2000年我访问牛津大学，感觉对苏立文教授道德文章的推重可以说是有口皆碑。苏立文先生属于费正清那一代西方学者，对于中国近现代美术史研究，基本上还是采用费正清“冲击—反应”模式，与我的中国近现代美术史研究思维颇有相通之处。直到今天，我仍然不很赞同费正清弟子柯文“在中国发现历史”的理论。“在中国发现历史”的理论批判总结了西方世界，主要是美国20世纪80年代之前的中国历史研究，包括“冲击—反应”模式、“传统—近代”模式以及“帝国主义”模式，主张走出“西方中心”误区，“在中国发现历史”。柯文“在中国发现历史”的理论固然有其贡献和意义，亦难以避免陷入将“中国”与“西方”对立的误区，从而忽视西方的巨大影响，割裂中国与西方的密切联系，其实那样做并不可能真正了解中国。苏立文教授虽然接受费正清的影响，然而在他的《东西方美术的交流》等著作中，已经显现出了“全球化”的研究模式。对于苏立文教授的劳绩，作为后学者，我深为钦佩，深受教益，包括在此期间尝试开展“中日美术交流研究”“俄罗斯—苏联美术研究”，出版《俄罗斯先锋派艺术》一书，或多或少都得到苏立文教授的启发。

社会变革使中国的历史学研究呈现新的面貌，促使中国近现代美术史研究发生变化，20世纪80年代以后，由于“85美术新潮”的刺激，研究中国近现代美术史的青年学人越来越多，看看今天中国高等院校的硕士、博士论文，就可以知道，我们那时从事中国近现代美术史研究是何等的寂寥冷落，如今又是何等的热闹和抢手。在西方文化理论和历史研究的影响下，中国近现代美术史新的、多样的研究模式出现，并取得一定的成果。艺术与政治的关系一直是中国近现代美术史研究的重大问题，诸多政治禁忌阻碍了中国近现代美术史研究的发展，最直接的表现便是将历史包括艺术史简化成革命史，“革命”模式成为中国近现代美术史研究的基本模式。20世纪80年代以来，这种“文艺为政治服务”的“革命”模式被打破，接受西方学界“现代性理论”的影响，寻求中国美术现代性的构建，以“现代化”模式、“现代性与反现代性”来取代“革命”模式和“现

实主义与反现实主义”，开拓出了中国近现代美术史研究新的空间。

“现代化”模式颠覆“革命”模式影响下认定的所谓“近代”“现代”的分期方式。文学史研究最早提出“没有晚清，何来五四”，不再将“五四”看成百年中国社会变革的拐点，转而重视洋务运动开启的晚清民初中国社会现代化进程；改变历来认定的“五四新文化运动”的概念，将新文化运动潮流的兴起推移到洋务运动和晚清新政引发的思想文化变动；洋务运动和晚清新政引发的新文化潮流至“五四”形成高潮，“五四”之后新文化运动分流，激进与保守这两种不同走向泾渭分明，论争激烈。然而应当看到，即使到“后五四”时期，激进与保守这两种不同流向有相异的一面，也有相同的一面，这种共同性便是现代化和现代性的追求。在政治、经济、文化艺术不同领域，不同流向或正或鼓，或保守或激进，或守成或革新，都是在力图推进中国社会走出传统、走向现代。“你方唱罢我登台”，不同的历史人物在历史的大舞台上演出了一出又一出威武雄壮、动人心魄的戏剧。泾渭分明的不同走向，往往是你中有我，我中有你，既有矛盾斗争，又相通相融。以往的研究只是强调前者，有意或者无意地忽视后者，我却试图发掘出后者，尽可能地恢复历史的拼图，这种努力近年通过“岭南画派在上海”“国画复活运动与广东中国画”等研究项目取得了初步的成绩。

在尽可能恢复历史拼图的努力中，我改变了以往美术史研究“自上而下”看历史的方式，注重“自下而上”看历史。“自上而下”看历史将政治环境、将领袖和精英人物的活动、将重大的社会事件作为最值得关注的研究对象。而“自下而上”看历史则更多地关注普通人的日常生活，关注长期存在的社会深层结构与走势。“自下而上”看历史并非简单地对“自上而下”看历史的颠覆与否定，“自下而上”是对“自上而下”的重大改进，强调一种立场的调整。如果没有“自上而下”，对“下”就不可能有真正的了解，因此，“自下而上”是建立在“自上而下”的基础之上的。“自下而上”这种可称之为“草根史学”的历史研究并不意味着仅仅停留在对草根社会的关注，而是要从社会下层，从民众的角度和立场来重新审视国家与权力，审视政治、经济和社会体制，审视社会上层精英人物，

图6 《民俗与民间美术》
湖南美术出版社 1990年



图7 《中国民间美术与巫文化》新华出版社 1991年

审视历史事件与现象，包括文化艺术的变迁。这种研究从以往流行的“宏大叙事”中走出来，并不意味着只注意一些鸡毛蒜皮的生活琐事，像现在流行的历史研究“碎片化”。“自上而下”与“自下而上”看历史的最终目的是构成一种整合的、全方位的历史，这种所谓的“新史学”，或可如西方史学的年鉴学派所认为的那样，称为“总体历史”和“全史”，在中国，则有“五四”时期顾颉刚、钟敬文等人掀起的“眼光向下”的学术革命。

古人说：“高山仰止，景行行止，虽不能至，心向往之。”钟敬文先生是我景仰的前辈学者。我追随钟老十余年，钟老的治学为人给予我极大的影响。1987年，我约请几位民俗学研究专家和民间美术研究专家在中央工艺美术学院举办“民俗与民间美术”系列讲座，讲稿整理后结集由湖南美术出版社出版，86岁高龄的钟敬文先生在医院中为该书撰写了序言。我在《民俗与民间美术》编后记中写道：“民间美术是一种民俗现象，它包含着丰富的民俗文化价值，民间美术的产生和演变和社会历史文化有着十分密切的关系。要深入地研究民间美术，立足于民俗学研究的立场是十分必要的。中国民俗学研究从它的发端时期开始，就十分重视民间文艺的研究，其中便包括对于民间美术的研究。……但是，从四十年代开始对于民间文艺（包括民间美术）的态度却与本世纪初期新文化运动对于民间文艺（包括民间美术）的态度有着极大的差异。‘五四’新文化运动的参加者接受西方文化的影响，追求‘民主’和‘科学’，强调‘启蒙’。他们热情研究民间文艺，正是出于对传统旧文化的批判，并非对民间文艺简单地讴歌和赞颂。四十年代开始流行的‘民族化’理论和‘民间形式’主张，却是对于‘五四’启蒙传统的否定。……由于当时的历史环境，在革命和战争中要求文艺进行宣传和鼓动，政治的需要使提倡民间文艺‘旧瓶装新酒’成为十分重要甚至是首要的问题，从而压倒了‘五四’新文化运动‘民主’和‘科学’的精神批判地研究民间文艺（包括民间美术）的启蒙努力。1949年以来，我国对于民间文艺（包括民间美术）的研究沿着四十年代在延安解放区制定的这条强调与工农兵的一致和结合，对民间文艺形式予以高度评价，要求向‘民族化’的道路前进，实际上背离了‘五四’新文化运动参加者研究民间文艺（包括民间美术）的初衷。民间美



术的研究日益定型化和偶像化。不少同志躲在列宁的一个民族有两种文化的理论框架中，任意拔高民间美术，把民间美术说成是‘艺术创作的源泉’，从而违反了‘艺术来自生活’这一马克思主义的论断；他们把民间美术与非民间美术（如中国古代美术中的‘文人画’‘宫廷画’）截然对立起来，扬此抑彼，抹煞二者之间的共通关系和相互影响；他们大捧民间美术，以作为反对外来艺术，特别是西方现代艺术的手段……。在这里，‘民间美术’本身已经具有了某种远非文艺本身所必要求的政治价值，对于民间美术的研究已经超出了艺术研究的范围。这种延续多年的研究民间美术的旧有模式近年来已经有了新的改变，其中一个引人注目的现象就是一些研究者开始自觉地以民俗学研究的眼光来重新审视早已熟稔的民间美术现象，不再停留在以往那种用‘泥土芬芳’‘栩栩如生’之类的词句作一些肤浅表层的鉴赏式的评论，而努力采用科学的研究方法深入探索民间美术的历史文化深层结构。抛弃对于传统经典理论观点的教条式的理解，大胆地从更新的角度来研究民间美术，使得民间美术的研究出现了新的气象。”

在钟老的引导下，从“民俗与民间美术”入手，通过参与《民俗学概论》的写作，我加深了对“大众文化”的认识。我不满足于长期以来民俗学研究将农村文化、农民文化作为关注重点的做法，不满足于民俗学研究局限于民间文学的范围，开始将目光转向城市，转向城市的市民阶层，转向大众通俗美术，在探究社会“精英文化”与“民间文化”的分化和差异、探究“大众文化”穿越社会分层的统一性和共享性的同时，超越以往那种拘泥于文化的“二分法”“三分法”或者强调文化的“整体性”，进一步找寻导致分化和整合的原动力，并且深入分析这种原动力的复杂性。我以为在中国近现代美术史研究当中，这种原动力便是“现代化”和“现代性”，重视近代中国社会的工业化、商业化、城市化的历史进程，重视以往被视为“资产阶级文化”或“殖民地半殖民地文化”予以排斥和否定的城市文化，重新认识和高度评价城市文化与大众美术在中国美术现代性构建过程中的重要作用。

中国社会从传统走向现代，走向城市化和商业化，城市大众文

图8 “岭南画派在上海”
展览暨国际学术研讨会海报
岭南画派纪念馆 2011年



化主要是以市民为受众的商业文化，城市大众美术主要是机械复制的通俗美术。德国哲学家本雅明说过：“机械复制时代的艺术，使经典作品独一无二的韵味消失后，也使艺术由精英走向大众，技术复制取消了艺术的唯一性，却加大了艺术传播的广度和速度。”从19世纪后期到20世纪前期，广州、香港、上海这样一些现代城市陆续出现，营造出传统社会所未有的现代生活空间，以商业利益为目的、以印刷复制为手段、以市民为主要受众的通俗美术的影响远远超出了上层小圈子中流传的精英艺术家强调艺术性的、原创的、不可复制的高雅美术品。艺术成为一种供大众消费的文化商品。新的具有现代性的视觉图像的元素通过这种文化商品展露出来。正因为如此，少数精英艺术家简单、生硬甚至是幼稚地模仿和学习西方现代艺术的活动固然有着积极的意义，产生了一定的影响，然而较之大众美术，却始终没有能够成为中国现代美术的主流。用“现代性”和“现代化”的眼光来审视大众通俗视觉图像如何通过商业市场的机制，影响大众接受图像的能力，塑造大众的审美趣味，从大众通俗视觉图像探讨社会的政治、商业与文化，探讨城市市民的生活、心态，探讨艺术语言和艺术图式的转换等问题，超越中国近现代美术史研究长期纠缠不休的“政治—艺术”“东方—西方”“传统—现代”等主题，从而有了全新的面貌。

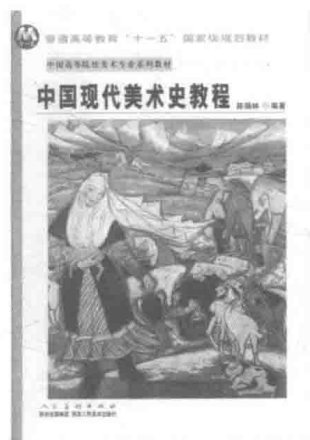
2004年，结束美国俄亥俄州立大学艺术史系的讲课访学活动以后，我应时任澳门艺术博物馆馆长、现任澳门特区政府文化局局长吴卫鸣先生的约请，协助澳门艺术博物馆开展以“从澳门出发——以澳门艺术博物馆收藏历史绘画、民间传统肖像画与月份牌画为案例，关于16世纪后期至20世纪前期中国美术外来影响与本土选择的初步研究”为题的项目，前后工作约5年时间，完成了以项目题为名的书稿，待正式出版。澳门的工作尚未全部结束，设在广州美术学院内的岭南画派纪念馆便与我签订合作开展研究的协议。从2009年到2011年，我主持岭南画派纪念馆“岭南画派在上海”研究项目，“岭南画派在上海”国际学术研讨会于2011年12月9日至11日在岭南画派纪念馆举行，会后《岭南画派在上海国际学术研讨会论文集》由岭南美术出版社正式出版。在此基础上，2011年到2013年，我主持岭南画派纪念馆“国画复活运动与广东中国

画”研究项目,“国画复活运动与广东中国画”国际学术研讨会于2013年12月11日至13日在岭南画派纪念馆举行,《国画复活运动与广东中国画国际学术研讨会论文集》后由岭南美术出版社正式出版。

广东是近代中国最早接受西方影响的地区,在从传统向现代转型的历史进程中,广东地区引领时代之新风。广东是中国近现代美术史研究的一块宝地,丰富的资源有待研究者去开掘。商业贸易不仅是物的交流,而且是人的交流,是文化和艺术的交流。广州作为近代中国重要的通商口岸,在中外美术交流的历史过程中起到了十分重要的作用。很早我便关注岭南研究,中央美术学院美术史系毕业后我接受陈少丰先生的邀请,有前往广州美术学院任教的打算。由于地理位置、语言风俗等缘由,我们对南天边陲的广东缺乏了解、缺乏研究,甚至存在浅薄的轻视。从退休前夕到如今,大约十年时间,我将粤港澳作为学术研究的基地,真是获益匪浅。在这里我要对澳门艺术博物馆的吴卫鸣馆长、香港艺术馆的司徒元杰馆长、广州博物馆的程存洁馆长,对曾经接待和帮助我的粤港澳各文博机构和研究机构的朋友表示最诚挚的感谢,由于各位同仁和友朋的慷慨相助,我得以饱览饕餮,直接掌握第一手的材料,我才有了一点对岭南文化、广东美术,对外销美术和岭南画派发言的资格。在国外,广州口岸与外销美术早已经成为热议的话题。在国内,外销美术是新的研究领域,正在引起广泛的关注。在中国美术包括建筑、绘画、雕塑、工艺和设计现代转型的研究中,在中国美术外来影响与本土选择的研究中,外销美术研究都有着极为重要的意义,以往由于缺乏“在地”的便利条件,即使是苏立文先生的大著《东西方美术的交流》,对外销美术亦着墨不多。外销美术研究涉及的领域十分广泛,包括宫廷与民间,精英与草根,政治、经济与文化艺术,因为大量的材料,包括文献和实物都在海外,涉及国内与国外,需要不同领域的研究者共同开展工作。

“岭南画派在上海”是继澳门之后我对广东近现代美术开展的研究。“上海画派研究”“岭南画派研究”“京津画派研究”等以地理区域为历史叙述轴线早已成为中国近现代美术研究的主流方

图9 《中国现代美术史教程》 陕西人民美术出版社等 2009年



式。应该看到,这种“区域”“流派”的研究,并非单纯的地理空间的构成,而是混杂着文化流动、时间变异、画风交集、观者认同等许许多多复杂因素的动态呈现。这种被称为“空间转向”的研究,虽然有其地理空间的根源,然而摆脱了将“区域”“流派”视为“死的、固定的、缺乏辩证性、不会移动的整体”的局限,研究的“地域”对象不再仅仅是“固定的地点”,而是一个有关认知理论、分类系统、历史形塑等诸多方面的整体。“区域”“流派”不能脱离地理空间,却不限于地理空间,而是同时与具体的地点以及抽象的位置有关的价值建构,随着时间、主体、观者等对象的改变而改变,有着边界模糊和流动不居的特性。经过长期努力,岭南画派研究,无论是艺术家的个案研究、回顾性展览,抑或是史料的系统发掘与整理,都取得了令人瞩目的成果。毋庸讳言的是,在取得丰硕成果的同时,岭南画派仍被误认为是囿于广东一地的绘画流派,岭南画派与其他地域画派的相互流动、相互渗透和相互影响,上海画派与岭南画派画家的互动、岭南画派美术活动辐射其他地域的历史事实往往有意或无意地遭到忽视,因而无法对岭南画派做出全面正确的评价。事实上,岭南画派画家的主要活动除广东之外,海内外其他地区如上海、南京、日本、印度等地亦是重要的活动区域。岭南画家在这些地区的超越艺术领域的广泛活动对于岭南画派的发生、形成和发展有着重要的意义。通过20世纪前期岭南画家在上海活动的研究,我们初步勾画出上海现代城市环境中岭南画家美术活动的历史场景,以求进一步还原这一时期中国美术的真实面貌。

继“岭南画派在上海”研究项目之后开展的“国画复活运动与广东中国画”研究项目更具体、更进一步体现出我的“分”和“合”的学术理念。19世纪末20世纪初,外来文化与本土文化的相遇、冲突、碰撞,激发了民族国家观念和民族主义思潮,“国粹画”“国画”等词语日渐流行。新文化运动兴起,“五四”知识分子激烈批判传统,传统中国文化、传统中国画面临前所未有的危机。然而现代化并非如某些人臆断的那样,必须以传统的灭绝为代价,在变革的大潮中传统的生命仍然存续,并且为现代化提供丰富的养料,传统为现代提供了众多的可能性,现代化亦极大地推动了传统的转型与变革。被视为“传统”“陈旧”的中国画与被视为“现代”“创

新”的西洋画彼此对立、冲突，亦相互渗透、交融。中国文化与西洋文化、中国画与西洋画的异同优劣不断地被审视和讨论，西方现代艺术与中国画艺术的相通、相连更促使中国画家对民族艺术和本土艺术有了更多的自信。在本土文化艺术与外来文化艺术的审视和讨论之中，在艺术创作持之以恒的探索之中，中国画家满怀信心，为中国画的建构做出了新的努力，取得了国内外公认的可喜成绩。

被称为“国画复活运动”的新中国画的建构以上海为重镇，辐射全国各地，不同艺术倾向、艺术追求的美术社团和画家群体纷纷出现，面对冲击中国画做出了积极的回应，上海、京津与广东成为推动新中国画发展最重要的地域。广东的岭南画派画家与国画研究会画家各持自己的艺术理想，他们大多关系友善，激烈论争并没有动摇革新旧中国画、建构新中国画的努力，尤其是岭南画派画家更做出了巨大的贡献。矛盾斗争中产生的张力和合力，促使各方互动、互补，不断纠正片面和偏颇之处。通过“国画复活运动”，一批优秀的中国画家和中国画作品涌现出来，为20世纪后期的新中国画建设开辟出路向、奠定了基础。

历史研究并不是为了找寻所谓“历史的客观规律”，历史学并非近代科学那样严格意义上的科学。历史学研究需要丰富的第一手的史料和具有独创性的新的观点，还需要不断吸收其他人文学科的成就，采用新的研究方法。杰出的研究成果应该是前人未曾使用过的材料，在生动诉说历史的过程中表达出研究者独创性的思想。根据数十年中国近现代美术史问学的体会，我以为从事中国近现代美术史研究，首先为学要有兴趣，有着浓厚的甚至是如痴如醉的兴趣，才可能“板凳要坐十年冷”，才可能有广博深厚的知识和材料的积累。在不断问学的过程中，研究者要有怀疑的精神。宋代学者张载认为“于不疑处有疑，方是进矣”，能够在大家都认为理所当然，没有疑义的地方产生疑问，学问才会有所长进。梁启超在《清代学术概论》一书中加以发挥，他认为：“盖无论何人之言，决不肯漫然置信，必求其所以然之故；常从众人所不注意处觅得间隙，既得间，则层层逼拶，直到尽头处；苟终无足以起其信者，虽圣哲父师之言不信也。”我将这些话奉为至理名言。“从来如此，便对么？”“大