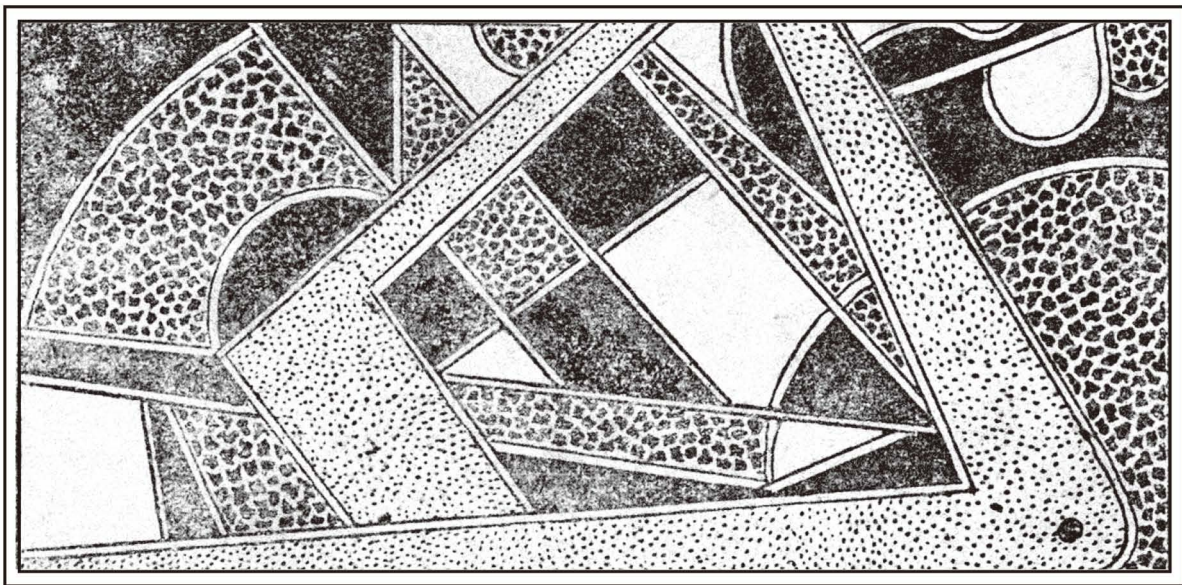




江苏高校优势学科建设工程资助项目(PAPD) 南京艺术学院学术著作出版基金资助

商
勇
著

艺术启蒙与趣味冲突

第一次全国美术展览会（1929年）研究

河北出版传媒集团
河北美术出版社

艺术启蒙与趣味冲突

第一次全国美术展览会（1929年）研究

商勇 著

河北出版传媒集团
河北美术出版社

策 划： 田 忠
责任编辑： 杨 硕
封面设计： 毛 茜
装帧设计： 曹天培

图书在版编目（C I P）数据

艺术启蒙与趣味冲突：第一次全国美术展览会（
1929年）研究 / 商勇著. -- 石家庄：河北美术出版
社， 2014. 4
ISBN 978-7-5310-3868-9

I. ①艺… II. ①商… III. ①美术展览会-研究-中
国-1929 IV. ①J120.96

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第047601号

艺术启蒙与趣味冲突——第一次全国美术展览会（1929年）研究
商勇 著

出 版：河北出版传媒集团 河北美术出版社
发 行：河北美术出版社
地 址：石家庄市和平西路新文里8号
邮 编：050071
电 话：0311-87060677
网 址：www.hebms.com
制 版：
印 刷：
开 本：
印 张：25
印 数：1-1000
版 次：2015年7月第1次印刷
印 次：2015年第1版

定 价：

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。

服务电话：0311-87060677



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

目 录

CONTENTS

艺术启蒙与趣味冲突

序 一	001
序 二	003
序 三	005
绪 论	作为事件路径的近代美术展览研究 007
第一章	美术展览会的先期与预流 029
第二章	全国美展筹办前的政治文化背景及 美术界的土壤与气候 049
第三章	蔡元培的美育实践及所遭遇的挫折 069
第三章附录	蔡元培在美术界的人际网络 087
第四章	国民教育和艺术启蒙——筹划全国 美展之动因探寻 097
第五章	全国美展首倡者探查及策办权易手 之原因考辨 111
第六章	法国沙龙展和日本“文展”“帝 展”对全国美展的借鉴意义 131
第七章	全国美展筹办过程中的经费问题 153
第八章	全国美展开办的时间、地点、人物 及开幕式过程 166
第九章	展览组织：展品的征集、审查与奖 励、评论及出版 176

第十章	展览过程：陈列品范围、参展美术家及其作品概览	192
第十一章	由全国美展今部之展评观照民初国画格局	220
第十二章	从全国美展看民初西画、雕塑、工艺美术、建筑、摄影之渊薮	242
第十三章	“惑”与“不惑”——趣味冲突的内在根源	262
第十四章	从全国美展参考品部考察民初书画金石鉴藏状态	276
第十五章	1929年教育部全国美展之后的中国美术发展走向	290
附录	1929年第一次全国美术展览会出品记录及美术家小传	307
主要参考文献		380
后记		395

序 言（一）

我们对美术作品的欣赏和陈列方式有过很多的误解。如果我们对艺术博物馆做出“集中式文化快餐”的负面评价可能会遭自许多方面的批评。其实，这样的评价并不是完全没有根据。因为，无论是在中国或西方，至少在17世纪以前很少有艺术品是专门为博物馆收藏创作的。它们都是量身定做，甚至为专门的家庭和专门空间而设计。特定的建筑场景和场景所生发出的氛围对艺术品的理解和欣赏有着特殊的意义。一幅在教堂里的基督像所产生的视觉和心灵冲击与在博物馆里是不一样的，事实上，博物馆式的集中陈列消解了许多阅读画作的密码。但不管怎么样，博物馆虽然对个体艺术品的阅读会有所削弱，但毕竟是文化史意义上的伟大进步，它按照时代、地区、流派、风格、画家和作品将艺术的历史集中地展示出来，使我们对艺术史的格局和脉络有了一个较为清晰的了解和认识，而以往那种分散的哪怕是深度的阅读也是很难做到这一点的。它至少帮助我们回答了高更的“我们从哪里来”的疑惑，一如许多哲学家所说的：看不清历史发展的线索必将找不到未来发展的方向，这就是历史的意义。

另一个艺术文化史上的进步就是18世纪以来法国艺术沙龙展的出现，虽然它自诞生之日起一直分分合合，在朝在野，争论不休，但毕竟它使许多艺术家和艺术作品真正地走向前台，走近公众，成为一种全民性的公共文化活动。尤其到了19世纪的下半叶，公众的参与热情空前高涨，那个时期曾被媒体称之为“民众涌向艺术的大时代”，巴黎俨然成为世界艺术的中心。在艺术沙龙展的这个平台上，无论你迎合它还是反对它，都涌现了许多的艺术大师，如席里科、德拉克罗瓦和库尔贝等。这不仅是艺术的进步，也是观念的进步，社会的进步。一年一度或两年一度的艺术沙龙展，从某种意义上来说也是一种集中式的文化快餐，但它所产生的时代已经发生了巨大的变化，历史的引擎缩短了它喘息的间隙，加快了前行的节奏，文化快餐似乎已经成为社会的需要，也成了人类的宿命。看看今天这个多媒体的网络信息时代，就不会感到太多的惊讶，文化快餐已经成为我们的习惯和性格，被很多人认为是最有营养的精神食品。在一切都“加快加快”的口号下，我们再来回顾法国的艺术沙龙展，它似乎已不再是一种文化快餐，早已升华为优雅、高贵的法国大餐了。

观念和样式的传播是极为迅速的，法国的艺术沙龙展传到了东洋就

成了“帝展”和“文展”，到了中国就成了“全国美术展览会”。只是在我们这个热衷于“华山论剑”的国度里，美展再也不是一个简单的展览会，而是成为了一个事件。美术界原本就不怎么太平的一池春水再次掀起了波澜。

商勇博士是我校的青年教师，他在南艺完成了从本科到博士研究生的学习并留校任教，对南艺在艺术史教学和研究方面的理念、传统和方法了如指掌，继承了南艺这所百年老校的学术基因。在本科阶段，他就表现出了善于思考、敢于怀疑的性格，这也为他后来的学术生涯奠定了很好的基础。他把举办于1929年的第一次全国美术展览会作为博士论文的题目，对它进行了深刻而又系统的研究。这篇文章的最大亮点就是作者没有把展览会简单地作为一个纯粹的展览会来进行一般的叙述，而是把它放置于大的社会背景中，从艺术史的视角把它作为一个事件来研究。这种由点到面，以小著大的学术视野和研究方法也成为他的学术性格。在这本著作中，商勇博士关注展览会这个舞台，但更关注的是在这个舞台发生的故事，而这些故事人物众多、情节复杂，冲突明显，影响重大，构成了中国近现代美术史重要的一个章节。一如作者自己所说的：“这是一部个案研究，但研究目的决不在个案本身。”

现在，这本书已经修改完毕，即将付梓，商勇博士作为我的学生请我为他写上几句，我欣然允命。我相信这本集学术性、史料性和趣味性于一身的著作作为我们走近那段历史打开了一个宽阔的通道。

是为序。

南京艺术学院院长 刘伟冬

序 言（二）

商勇自本科以来对于近现代美术史就较为关注，具有全面扎实的理论和实践基础，本科以优异成绩毕业，留校后在南艺学报工作，在专业和业务上经过了一段时间的磨炼以后，继续考取我的硕士研究生，研究方向也为近现代美术史。他的硕士论文选题为《从晚清到民国——近现代中国绘画的写实趣味研究》，其着眼点也是近现代美术史的研究领域，对近现代美术发展的写实化趋势做了较全面的阐发。

在博士阶段，他继续将兴趣点落实在近现代美术部分，但其方向有了较为独创性的变化，即开始关注近代美术体制的转变对于美术形态、价值标准所产生的影响。近代美术展览历史，与近代美术教育的历史一样，具有同等的重要地位。正如商勇所总结的：美术展览这一西方传入的艺术传播媒介，改变了中国人的视觉经验和中国绘画的欣赏习惯，也颠覆着中国绘画的特殊价值观与表达方式；20世纪20年代是美展在中国出现并蓬勃发展的时期，它潜移默化地改变了中国美术发展的趋势。当年他将美术展览的历史作为博士论文的研究方向时，尚没有人就其对20世纪中国画坛格局及绘画风格走向的影响进行深入细致的专题研究。这一研究成果可谓具有开创先河和填补空白的意义。他是通过展览研究，将展览视为一个坐标，以此标志中国绘画结束了千年文人把玩的历史。

他的这种以美术展览为历史事件，层层剖析挖掘的研究方法，以小见大，以一次展览为出发点，呈现整个画坛（美术界）的全貌，在史料的运用和驾驭上，见功见力，尤其对诸多历史细节的梳理和辨析，使读者有如置身于历史的现场。本著并非只是一个单面的美术史著作，他是站立在当时民国政治社会及经济的高度来观照美术的发展嬗变，是研究民国美术史方面十分优秀的著作，具有极高的学术视野。

作者的博士论文完成于2006年，在论文答辩中其选题的意义受到与会专家的一致肯定。当时因时间问题，许多线索并没有得到更为深入的阐发。2013年，作者在香港中文大学访学期间，收集整理了大量补充材料，对论文进行了深入的拓展，不仅弥补了当初的遗憾，更为可喜的是，将论题的学术水准做了相当大的提升。

了解他的人都知道，商勇的一系列研究具有一定的相关性。如其2014年所出的新著《中国美术制度与美术市场》，其中章节对近现代美术制度的嬗变做了翔实周密的讨论，可见作者是在研究美术展览体制的基础上，将研究的视野进一步推展到美术制度的层面，具有填补学术空

白、开拓研究领域的意义。两本著作，一为宏大叙事，一为精密的个案研究，均充分展示了他的研究能力、严谨态度及坚实深厚的美术史学养基础。

商勇为人敦厚，秉性耿直，多年来心无旁骛，一心学问。他的学术研究特点，与南艺的传统密不可分。这一传统重视对史料的全面占有，强调现代与传统之间的联系，此外尤其重视实践与理论的结合。作为近现代美术史研究领域新一代优秀学人，他秉承了这一传统，可谓克绍箕裘不坠家声。

华东师范大学艺术研究所所长 阮荣春

2015年6月8日

序 言（三）

商勇是南艺美术学专业高材生，本科，硕士和博士均在南艺攻读完成。在我的印象中，他个性耿直而温和，看问题有思考、有原则，多年来一直有自己的坚持和追求，有所为，有所不为。

他的这本著作，是在原有博士论文的基础上加工完成的，论文选择了全国第一次美展作为论题进行考察，这是一次并不能算完全成功的近代的全国美术展览会，被他当作近代美术史上的一次重要的美术事件，并以此为窗口，为视点，对处于传统与现代之交的中国美术界，做了深入细致的条分缕析。首先，他在材料收集上尽量做到详备完整，力求一网打尽，在研究方法上，他综合了近代史研究领域的新方法，有自己的创见与突破。在理论观念上，他善于吸收中西思想家的理论元素，并加以融会贯通，渗透于自己的研究之中，从而使该著的理论品格、眼界有别于一般的美术史学论著。

南京艺术学院的前身华东艺专，由上海美专、苏州美专和山东艺专合并而来，这些民国老校中的艺术先贤们，不仅是近代美术教育的奠基人，更是近代美术展览的开启先河者，如刘海粟早年是江苏美术省展的策划者，全国美展的积极倡导者；颜文樑是苏州美专的创办者，也是苏州画赛会的组织者；另外，如滕固、汪亚尘、俞剑华等，不仅是近代史上重要的美术理论家，更是近代美术展览的策划者，和美术展评的书写者。从某种程度上说，是他们改变了中国美术的基本形态，引导了美术史的发展新趋势。民国伊始，江苏美术家及美术理论家便具有了全国视野乃至世界视野，以刘海粟、徐悲鸿、颜文樑为代表的美术家群体，在这个历史舞台上竞相展露，驰骋才华，吞吐时代风云，纵览中西艺术精萃，从而奠定了今天美术事业的基础，确立了现代美术的一系列常识，建立了现代美术的教育体制和展览机制。商勇的研究，可以说是立足于本校、本学科，在对校史、学术史加以梳理的同时，将眼光拓展到整个中国美术界，整个大时代，以点击面，将转型时期中国美术新旧交替的相关细节一一展现，具有相当高的学术价值。

在该著研究中，吸引我关注的是当时这些美术界的弄潮儿，在社会制度、审美观念和艺术形态都在发生巨大裂变的时期，他们是如何看待中西方艺术价值和取向的。其中尤为值得深究的是对中国绘画的止境。其审美价值的判断和认知更值得我们探知。商勇的研究在前人研究的基础上，力求在更为充分翔实的材料基础上得出某些颇具新意的见解

和结论——表明当时人们的看法与后来80年代的一些相关争议，实际在思想上可谓前后贯通而衔接。只有了解了前者的理论视野，才可知晓后者究竟在思想上走了多远。艺术史究竟是在前进？还是在历史时空中依旧原地打转？同样，对“二徐”关于西方古典绘画和现代绘画争议的考察，也具有类似的情境。“二徐”的分歧在今天也依然以历史转换的奇异方式重演着昨天的故事，尽管都已物是人非，然而主题旋律仍在继续奏鸣……正是这样，商勇的研究就不仅具有历史价值，而且更具现实意义。他将大量精力投入到民国美术史领域的学术价值，正是由此而彰显。

研究中国的近代美术史，从某种程度上就是研究我们自己。我们似乎知道因果关系是出现在那儿的，甚至清楚其必然性；但是，我们待在这些事件的外边，对其内里的性质毫无所知。作为中国的艺术史研究者，对我们的前贤的行为，不仅要具有从外面看的认识；我们也应有来自内部的认知。“我们可以说是站在情境的后边而得以发现一个原因产生了它的结果的这一过程的最隐秘而深刻的性质。”（叔本华语）显然，这些历史的参与者和缔造者，他们的每个行为都有其动机，分析之，正是历史研究的趣味所在。商勇的研究可谓入乎其内，又能深刻体察其间的无穷趣味。所以你在阅读该著时，既可感知历史本身的真相，又能感觉到作者的兴味所在，更能体会到他在历史人物，事件思想周旋时的那种隐秘的学术喜悦和思想快感。

至于本书的其他优点，就不一一细叙了，例如体例的精正编排和构思、思路的层层递进，图片的相映成趣，以及注释中所包含的丰富信息。只有仔细阅读本书时才会真正领享之。我想说，对中国近现代美术研究乃是一个显学，而商勇显然将这一显学推向了一个更为精专、更为渊博的学术境界，他以全国第一次美展作为研究选题，并构建出如此煌煌史学大著，就是一个很好的明证。

南京艺术学院美术学院美术学系主任 樊波

2015年10月18日

绪论 作为事件路径的近代美术展览研究

一、研究方法史

1·本著是一部近代美术史研究著作，因此有别于一切展会史研究，亦非近代美术教育史研究。本著是一部专题研究著作，但亦具有跨界研究的特征；它是一个个案研究，但研究目的绝不在个案本身。

作为艺术史研究中的微观考察对象，1929年的第一次全国美术展览会近代中国美术发展史上极为重要的事件，但同时也是近代中国美术发展史中一段富有研究意义的横截面。在生物学上，观察分析载玻片上的细胞并非只了解细胞本身的结构和内容，而是要解答该细胞之来源生命体的发展演化状况；同理，深入研究艺术事件，着眼点是其时的艺术界、艺术观念、艺术风格流变等艺术史热点。

1929年美术全展^[1]从筹备、举办到后续影响，均具备相对的完整性和独立性，按照通常的说法，即具备时间、地点、人物、起因、过程、结果等要素，其参与群体具备清晰的社会边界，较容易从复杂的历史背景中剥离出来加以研究；但它又非封闭状态的“艺术事件”，而是具有巨大包容性的敞开事件，由此不仅可以看到事件背后多元错杂的民初艺术界的关系网络和文艺体制结构，而且可对这一时段艺术制度与思潮观念互为砥砺的动态过程进行探查。

20世纪早期的中国美术，在材料、制度、观念等层面上均发生着千年未有之深刻转型，这一转型至今仍在延续，乃至今天美术界亦有挥之不去的何去何从的文化迷惘。“我们是谁？我们要往哪里去？”解答这样的哲学追问，必须先解答“我们从哪里来？”中国美术关于“现代性”的困惑源自传统向现代转型的困惑，这种转型在20世纪一度因为战争及政治原因而被打断。20世纪以来，政府组织下的全国性美术展览会并非鲜见，但显然多数全国美展只见政治话语而未见艺术自律的发声，而1929年党化教育初期的全国美展却颇具自由主义色彩，并能充分体现转型期之中国艺术社会的生态全貌。研究历史方知未来，何况“中国既有独一无二的过去，它必将有独一无二的未来。”^[2]

2004年，著者将博士论文选题确定为《1929年的全国美术展览会研究》时，关于第一次全展的研究论文尚较为少见，其中通过美术展览会来研究美术史走向的代表人物是日本学者鹤田武良，他的《从全国美术展览会看中国现代绘画的动向》一文试图从参展画家的风格趋向透析中

* 近代史领域的事件研究大概有两种取向：一种把事件本身当作研究对象、实体、领域，力求对事件的发生、发展过程作出真实的描述，可以称之为“事件史”；另一种则把事件视为历史上群体结构的动态反映，试图挖掘出事件背后所隐藏的结构理路及其变迁线索，事件成了研究者透视历史的一种视角、一条路径，可以称之为“事件路径”的历史。参见李里峰：“从‘事件史’到‘事件路径’的历史——兼论《历史研究》两组义和团研究论文”，《历史研究》2003年第4期。

[1] “全展”之简称民初已属常见，为避免与“国货展”产生歧义，故本著中的简称不用“国展”。

[2] 参见费正清（John King Fairbank 1907-1991）的《中国新史》（China: A New History），1990年出版。

- [3] [日]鹤田武良、姚思奇译：《从全国美术展览会看中国现代绘画的动向》，林木编，《20世纪中国画研究现代部分》，广西美术出版社，2002年，第683页。鹤田武良：《民国时期全国性美术展览会——近百年中国绘画史研究之一》，东京国立文化财研究所美术研究部编：《美术研究》，1991年第3期第49页。该文为鹤田《近百年中国绘画史研究》的首篇论文，此外鹤田还编集了《民国期美术学校毕业同学录·美术团体会员录集成》、《中国近代美术大事年表》。
- [4] 李伟铭：《20世纪早期中国的美术展览会摭言》，《美术通讯》，1997年，第8期。
- [5] 台湾“中央大学”艺术学研究所学刊《艺术学研究》，2009年4月发表了日本学者五十殿利治的论文《文部省美术展览会的开幕与观众》，便是由陈誉仁与颜娟英翻译。论文原文：五十殿利治：《観众の成立——美术展·美术雑誌·美术史》，东京大学出版社，2008版，第36-82页。著者五十殿利治为日本筑波大学院人间综合科学研究科艺术专攻教授。
- [6] 万青力：《美术家、评论家、实业家陈小蝶（1897-1989）：民国时期上海画坛研究之一》海派绘画研究论文集，上海书画出版社，2001年，第9页。

国绘画的现代性方向。鹤田自20世纪70年代起便开始收集中国近百年的画家资料，以期理清近百年绘画的展开与动向，1991年3月发表了《在民国时期全国规模的美术展览会》^[3]一文。1997年李伟铭发表《20世纪早期中国的美术展览会摭言》^[4]，提出中国最早的美术展览会出现于20世纪初的香港。台湾学者对于美术展览的研究亦较早注目，其中具有代表性的论文如：颜娟英载于2002年《中央研究院历史语言研究所集刊》的《官方美术文化空间的比较——1927年中国台湾美术展览会与1929年上海全国美术展览会》，该文对台展与全展（颜文称“国展”）进行了比较研究，便指出其共同的时代尴尬。颜娟英对美术展览研究的关注或因得自日本学者的启发，因此在研究中较多关注日本帝展、文展以及法国的沙龙展对台展及全展的影响^[5]。受本土主义思潮的暗示，台湾学者比较重视台湾地区近代美术史的书写，其中美术展览史是重要组成，郑宇航的硕士论文《展示与观看：1927年-1930年台湾美术展览会活动研究》（“国立”台湾大学艺术史研究所，2004年）讨论了美术展览作为一种新的观看方式所造成的艺术观念的转变。大陆研究者在此前也有相关论文发表，或因受郎绍君《论中国现代美术》（江苏美术，1988年版）一书的启发，颜廷颂的论文《论“惑”与“不惑”——1929年关于西方现代艺术的一场战争》（《艺苑》，1993年第4期）基本是对郎著25-29页有关“二徐论争”的扩充性论述，尽管此论争因第一次全展而起，但文中对全展的论述着墨不多。香港大学万青力教授曾发表论文《美术家、评论家、实业家陈小蝶（1897-1989）：民国时期上海画坛研究之一》，通过对陈定山（小蝶）的个案研究，予民初美术批评、美术赞助以及美术展览的研究作了富有提示性的阐述。陈小蝶是与第一次全展颇有瓜葛的民国人物，万青力并不着墨于首届全展，而从陈小蝶入手，其小题大做以点击面的方法颇显功力。^[6]

进入新世纪后，因大量近代专业期刊成为可自由借阅的图书，于是民初美术展览的研究日益进入研究者的视野。2003年崔广晓发表论文《观念与实践——民国时期教育部主办第一、第二次全国美术展览之比较研究》（《美术学报》，2003年，第4期）；2005年孙瑜发表论文《1929年的全国美展——就进化史观、进步观念的个案研究》（《新美术》2005年第3期）；2005年张长虹发表论文“从第一次全国美术展览会到“国立”美术馆的建立”（《美术观察》，2005年第4期）。这三篇论文分别从不同角度对第一次全展作了较有意义的专题研究。

2006年5月著者通过博士论文《艺术启蒙与趣味冲突——第一次全国美术展览会（1929）研究》，论文的重要章节先后在相关学术期刊发表：2007年1月，《蔡元培与第一次全国美术展览会》（《美苑》，2007年第1期），2007年6月，《中国绘画的观赏方式与近代美展研究之必要》（《美术与设计》，2007年第2期），2007年9月，《第一次全国美展与民初国画格局》（《中国画研究》，2007年第3期，该文2013年6月被《书与画》转载），2008年2月，《20世纪早期的美术策展人刘海粟》（《中国美术研究》，2008年第1期）。

2006年后较为突出的研究论文还有台湾学者刘瑞宽的著作：《中国美术现代化：美术期刊与美展活动的分析（1911-1937）》（三联出版社，2008年），卢缓的硕士论文《从第一次全国美展看民国时期的全国美术展览机制》（2007年，中央美术学院）。此后关于此课题的相关文章则多为重复性工作。

至目前为止，与1929年全展相关的研究，除了鹤田武良的绘画史

研究动机和孙瑜的观念史研究动机而外，其他著者的研究均带有某种功能主义倾向，他们一般认为美术展览与美术馆及艺术博览会类似，是一个公共的美术展示平台，类似近代展会史研究中的一个特例。这正是本论与他们的根本差异之处。本论将1929年全展视为近代美术转型的重大“艺术事件”，事件史研究视角只是将事件作为一幅静态的图画，解析画面中人与人及人与物的关系；本论则力图将1929年全展视为“事件路径”，它不是静态的画面，而是一扇窗户，透过这扇窗户，著者力求还原一个真实生动的民初美术生态，并解析这一美术生态格局的前世今生，以尝试理清中国近代美术现代转型的潜在理路。

2、近代美术的学术研究其实开展得较早。因1929年第一次全展对美术批评及美术理论研究的促进，1930年初，上海的商务印书馆便在其学术期刊《东方杂志》上即专开“中国美术号”，分上下两期登载美术界的理论研究成果，其中关于近代美术研究的论文几乎占去三分之一的篇幅，相关文章有：1930年1月10日出版的《东方杂志》中国美术号（第二十七卷第一号）：婴行（丰子恺）《中国美术在现代艺术上的胜利》；向达《明清之际中国美术所受西洋之影响》；黄宾虹《近数十年画者评》；沈珊若《近代画家概论》。而在1930年1月25日出版的中国美术号（第二十七卷第二号）中，则有沙孟海《近代三百年的书学》；刘既漂《中国美术建筑之过去与未来》；孙福熙《中国瓷业之过去与未来》等专题论文。上期文章多为纵论，而下期文章多为专论。此时的研究文章写作，涉及具体人事多用传统史学评传式写作方法，而沙孟海《近代三百年的书学》则干脆是对梁启超《近三百年学术史》（1923年）的套用。尽管几无新式方法论的运用，但作者均为近代美术的缔造者，且多为1929年全展的重要见证者，故此他们的研究具有重要的学术价值。

民国时期，陈师曾、黄宾虹、潘天寿、傅抱石、俞剑华、郑昶、秦仲文、滕固等人对中国美术史学的发展皆做出了贡献。或因五四新文化运动以来文化拯救之时风的鼓动，美术家身份的研究者均渴望重建传统艺术的文化自信，一时间古代美术史的写作成为主流，其方法多为中国传统治史方法与日本及欧美美术史写作方法的糅杂，唯有留学德国的滕固引进了西方讲求风格学的美术史方法，他指出：“绘画的——不是只绘画，以至艺术的历史，在乎着眼作品本身之‘风格发展’（stillentwicklung）”。滕固同时认为：“某一风格的发生、滋长、完成以至开拓出另一风格，自有横在它下面的根源的动力来决定。”^[7]潘天寿《中国绘画史》中的附文“域外绘画流入中土考略”是一篇偶涉中国绘画近代性话题的论文，该文参酌日本人中村不折、小鹿青云在《支那绘画史》中以文化学的角度说明东西绘画之异的方法，通过考察中国绘画的发展以及中外绘画交流，阐发了中国绘画不同于西画的深层原因。他指出中西绘画是两个不同体系，“中国的绘画，被养育于特种文化之下，他所发展的根底，笔、墨、绢、纸等的材料，四周围不同的境遇，与西洋绘画大异其趣。因之东西画的沟渠，亦十分严厉，不能相越”，他甚至批评了以科学主义要求中国画的想法，认为“东方绘画之基础在哲理，西方绘画之基础在科学，根本处相反之方向而各有其极则。”进而得出中国画应独立发展的见解：“若徒眩中西折中以为新奇。或西方之倾向东方，东方之倾向西方，以为荣幸，均足以损害两方之特点与艺术之本意。”^[8]结合丰子恺（婴行）那篇《中国美术在现代艺术上的胜利》会发现，或因受日本东方主义思潮的影响，30年代初期对唯科学主义倾向之写实崇拜的批评以及对传统艺术的重拾自信，正日益成为一代人的

[7] 滕固：《唐宋绘画史》，上海神州国光社，1933年，第3页。

[8] 潘天寿：《中国绘画史》，上海人民美术出版社，1983年，附录：域外绘画流入中土考略。

新常识，这或是对20世纪20年代以来唯科学主义倾向之写实艺术的纠偏。

3、20世纪下半叶以来，近代史研究方法日益被近代美术史学者引进艺术史的书写。其中具有代表性的有四种方法：帝国主义模式、冲击回应模式、传统现代模式与中国中心观。

因经过马克思主义史学观的改造，以帝国主义模式写作近现代美术史的大陆学者颇为普遍，如李树声编写的《中国美术通史·近现代卷》（山东教育出版社，1996年），相比其早年的中国近现代美术史讲义，《中国美术通史·近现代卷》在观念上有了些许新意，但其方法论并无根本变化。

冲击回应模式是20世纪70年代以来西方史学界在中国近代史研究上的主流观念，这一主流观点认为“中国社会长期以来基本上处于障碍状态，循环往复，缺乏内部动力突破传统框架，只有经过19世纪中叶西方冲击之后，才发生剧变，向近代社会演变”^[9]。在美术史领域运用这一方法的主要代表是香港中文大学的高美庆，其博士论文《中国美术对西方的回应（1898-1937）》（China's Response to the West in Art: 1893-1937）（1972年，斯坦福大学）较为强调中国美术的近代演化所受外来因素的影响，这也是熟练运用冲击回应模式的西方近代史研究者的普遍认知。1983年，高美庆发表了论文《20世纪早期中国洋画的起源与教育革新的关系》（The Beginning of the Western-style Painting in Relationship to Reforms in Education in Early Twentieth-century China）（港中大，《新亚学术集刊4》，中国艺术专号），该文的研究方法大致是先前的继续。

冲击回应模式至20世纪晚期日益受到来自各方的挑战，尤其受柯文影响的学者们认为建立在西方中心观基础上的冲击回应模式事实上过于关注西学的冲击而忽视了中国艺术自身的内部演化。此后，研究者淡化了这种西方中心式的倾向，转而研究中国美术所受外来因素的影响，如周芳美、吴方正：《1920及30年代中国画家赴巴黎习画后对上海艺坛的影响》（收录于《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会摘要》台湾大学艺术研究所，2001年）。[日]鹤田武良：《留欧美艺术学生——近百年来中国绘画史研究六》（东京国立文化财研究所《美术研究》，1998年1期）。而另一类学者则强调面对西方“冲击”时，中国艺术界拿来主义色彩的主动态度，其视角也是冲击回应模式与中国中心观的某种结合。如朱青生、史耐德（Eckhard Schneider）的论文：《主动误取——关于中国绘画西化过程中的一个史实的研究》（《20世纪中国画：“传统的延续与演进”国际学术研讨论文集》，1997年）。

尽管同样是建立在西方中心观基础上，但传统现代模式是海外学者乃至本土学者乐于使用的方法，因为“传统”和“现代”均属中性，近代美术史研究的重点在于从传统到现代之间的变革与转型。具体到民初美术研究、传统现代模式的研究基本集中地以“美术变革”“绘画革新”为研究议题。李铸晋曾认为这类研究方法大体不离四种：一是时间性的，以变革活动发生时间序列来看全部过程。二是地域性的，以民初几个美术中心：北京、上海、广州等地，来看美术变革的发展。三是以变革活动为重心的全部过程。四是以理论为讨论的基干，看变革论争的过程。本土学者在中国美术现代性的讨论上，往往较为重视从这四个方面去探讨中国美术由传统向现代转型的变革之路，但其论述以综述为多，个案只是为总的论述方向提供必要的例证。代表著作如：张少侠、李小山：《中国现代绘画史》（江苏美术出版社，1986年）；郎绍君：《论中国现代美术》（江苏美术出版社，1988年）；阮荣春、

[9] 柯文著，林同奇译：《在中国发现历史——中国中心观在美国的兴起》，中华书局，1989年版。

胡光华：《中华民国美术史（1911-1949）》（四川美术出版社，1991年）；郑工《演进与运动：中国美术的现代化》（中国艺术研究院博士论文，2000年）；李松：《忧患奋斗的现代过程》（《近百年中国画选1893-1993》，天津人民美术出版社，2000年）；刘曦林：《古今转换与过度》（《近百年中国画选1893-1993》，天津人民美术出版社，2000年）。港台及海外学者也着力于这样的现代转型，但其研究无论时间段抑或研究对象多以个案为主，并力图以小见大。其代表著作如：姚梦谷：《民初绘画的革新》（《国史馆馆刊》，1979年）；林田寿：《由民初以来国画革新各派的创作理念试探国画开拓的途径》（易明，1989年）；李铸晋：《民初绘画的几种改革》（《中国现代美术国际学术研讨会兼论日韩现代美术论文集》，台北市立美术馆，1990年）；李顺霖：《从金城谈民初中国画的复古革新》（“国立”中央大学艺术史研究所硕士论文，1997年）。

将中国中心观^[10]运用于美术史研究的万青力在1993年提出的研究近现代中国美术史的“三原则”：一、必须以中国的（而不是西方的）、内部的（而不是外来的）标准看待中国的美术史，衡量中国艺术家；二、不能以西方现代艺术的概念规定中国现代美术史，也不能以西方现代美术史所经历的过程套用中国现代美术史；三、从人类文明史的宏观角度，既不以西方中心论，也不以中国中心论作为出发点，进行东西方美术史的对照研究，查验各自的人文内涵、价值观念以及发展趋向。在这一方法论基础上，万青力先后写作了《画家与画史——近代美术丛稿》（中国美术学院出版社，1997年版）；《江南的蜕变：19世纪至20世纪初中国艺术史一瞥》（《美术研究》，1998年4期）；《〈近百年中国画展〉感言》（《美术》，2001年第11期）；《南风北渐——民国初年南方画家主导的北京画坛》，《区域的新意涵——现代初期北京与上海绘画之比较》（两文收录于《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会摘要》，台湾大学艺术研究所，2001年，后文作者还有台湾学者石守谦）；《且领潮流三百年——中国商人中有影响的艺术家：1700-1948》（《东亚绘画史国际研讨论文集》，台北，2002年）；《并非衰落的百年——19世纪中国绘画史》（台湾雄狮，2004年）。万青力甚至对“文革”以后大陆的一系列近现代美术史的写作提出了批评：“以外来的、非中国文化的概念套用在中国绘画史的研究上，始作俑者，往往是中国人自己……70年代以后，有人写艺术史，把画家分为‘革新’‘保守’或‘开拓型’‘延续型’两大类，同样不符合中国艺术发展史实的简单化、概念化的方法。”^[11]万青力的方法得到本土学者如薛永年的呼应，薛永年在《并非衰落的百年——19世纪中国绘画史》一书的序言中同样对国内近代美术写作提出批评：“晚近绘画史的研究存在一个弊端，那就是套用社会学、历史学和文化学的既有结论，加以演绎，把一些似可说明这些结论的史料纳入先验的模式中，缺乏实事求是的工作，不善于从具体史实抽象结论。那既有结论的套用，又离不开晚清的国势衰微，及为振兴中华而效法洋人，更离不开以西方写实观念改造中国画的潮流……”^[12]薛永年的论文《民国初期北京画坛传统派的再认识》（收录于《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会摘要》，台湾大学艺术研究所，2001年）可视为其学术研究上的某种自我更新，但作为经历了“文革”的美术史家，更关注对“以论带史”“以论代史”乃至“儒法斗争美术史”的纠偏，其所重视的是“在美术史研究的三大资源（文献、作品、口述）中，作品真迹

[10] 中国中心观首先由费正清的弟子柯文提出，中国中心观的基本焦点在于力求摆脱“殖民史”的框架，从社会内部依照中国社会自身的观点探索其历史的进展，反对把非西方社会的历史树为西方历史的延续。参见柯文：《在中国发现历史——中国中心观在美国的兴起》。

[11] 万青力：《并非衰落的百年——19世纪中国绘画史》，绪论，广西师范大学出版社，2008年，第4页。

[12] 万青力：《并非衰落的百年——19世纪中国绘画史》，序一，广西师范大学出版社，2008年，第4页。

及其图像不仅是第一手资料，而且是进入过历史情景的原始资料。它保存了文献不足以取代的原生态的信息。”^[13]这恰是西方新史学与中国传统考据学在研究方法上的不谋而合。

4、在一些传统史家看来，历史学就是史料学，因为政治与历史原因，已成过去的20世纪距今时间最近，然至上世纪80年代，近代史料缺失成为包括美术史在内的近代史学研究的瓶颈。90年代以来，近代美术史料的编辑工作有了长足发展，不少研究者不吝长时间沉浸于原始史料的整理爬梳而为后来的研究者提供了极其宝贵的原典平台。如王靖宪、令狐彪编：《近代画家百人传》（台北：商务印书馆，1990年）；何怀硕编：《近代中国美术论集》（共6册，台北：艺术家，1991年）；鹤田武良编：《民国期美术学校毕业同学录、美术团体会员录集成》（大阪府和泉市久保物纪念美术馆，1991年）和《中国近代美术大事年表》（大阪府和泉市久保惣纪念美术馆，1997年）；许志浩编：《中国美术期刊过眼录（1911-1949）》（上海书画，1992年）和《中国美术社团漫录》（上海书画，1994年）；顾森、李树声编：《百年中国美术经典（1896-1949）》，深圳海天出版社，1998年）；赵力、余丁：《中国油画文献》（湖南美术，2002年）；徐昌韶：《上海美术志》（上海书画，2004年）；王震：《20世纪上海美术年表（1900-2000）》（上海书画，2005年），此外王震还编有《徐悲鸿年谱长编》《王一亭年谱》，王中秀编有《黄宾虹年谱》等。随着近代名家年谱如《刘海粟年谱》《丰子恺年谱》《汪亚尘荣君立年谱》等的出版，近代美术史文献日益充实丰富便能彼此互证。

现今的网络信息时代，《海外收藏的中国近代史珍稀史料文献数据库》《中国重要报纸全文数据库》《中国近代文献图像数据库》《中国近代报刊数据库》《大成老旧期刊数据库》等一系列数据库相继建立和使用，近代美术史研究不仅拥有了便捷获取海量研究信息的途径，且数据库研究方法也提供了一种全新的历史认知视角。

1929年的全国美展是中国历史上第一次由政府出面组织，在国内举办，且覆盖面极广的美术展览会。几乎所有美术门类、各艺术流派皆竞相登场，古今中外的艺术思潮碰撞交汇，各派系的论争经由新媒体的放大而播布广远。一般而言，历史事件均为单体，绝不可能重复发生两件完全相同的史事。以此类推，第一次全展与后来的全展不仅时间跨度大（第二次全展八年后方开），人员多数无重复，且其历史时段也具不可复制性；作为一个艺术事件，其为不可替代的研究对象。20世纪20至30年代之交，各类报章期刊上一些当事人对这一艺术事件均有不同角度的描绘与评述，但无论怎样详尽的记述，也不可能完整覆盖全部史实的各个层面，而且当事者利害关系，立场有别，其记述所见所思中的“罗生门现象”相当普遍。

本著将以“事件路径”的方法来考察甄别串联相关史料，并努力塑造“真相”，但“求真”，实际是“求其近真”，而非绝对坚信所述即真，这也是学术研究与主观臆测的区别。

二、研究缘起及目的

1 器与用

1937年以《钟馗像》参加第二届全国美展的李可染，开始意识到中国画在展览场所里的尴尬：当与西画、雕塑同时展出时，中国画的视觉

[13] 参见薛永年：《20世纪中国美术史研究的回顾和展望》，1999年12月香港中文大学讲座讲义。香港中文大学新亚书院钱穆图书馆藏。