

吕澎  
—  
著

M

A HISTORY OF  
MODERN ART  
IN CHINA

中国  
现代艺术史

# 中国现代艺术史

吕澎 著

---

### 图书在版编目(CIP)数据

中国现代艺术史 / 吕澎著. — 上海 : 上海书画出版社, 2019.8

ISBN 978-7-5479-2112-8

I. ①中… II. ①吕… III. ①艺术史—中国—现代

IV. ①J120.97

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第138922号

---

## 中国现代艺术史

吕澎 著

---

责任编辑	白家峰 夏清绮
审 读	曹瑞锋
技术编辑	钱勤毅
责任校对	朱 慧
装帧设计	简 枫

---

出版发行 上海世纪出版集团  
 上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050  
网址 www.ewen.co  
www.shshuhua.com

E-mail shcpph@163.com

印刷 上海文艺大一印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/18

印张 21.34 字数 450千字

版次 2019年8月第1版 2019年8月第1次印刷

---

书号 ISBN 978-7-5479-2112-8

定价 185.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

历史是有问题的烟云，艺术史也不例外。

## 前言

完全没有想到,《中国现代艺术史》和《中国当代艺术史》能够在今天经济不景气的时候出版。之前,非常浓缩和精简的《美术的故事》对19世纪以来的中国艺术史有过不断印刷的普及,然而,当我两年前给四川美术学院硕士研究生上课时,发现今天的学生(当然包括美术史专业的本科生)对过去一百多年的中国美术史知之甚少,到目前为止,各个美术学院对晚清以降的中国艺术史仍然没有设立系统的课程,遑论一般文科专业和其他学科,而在今天这个时代,艺术史应该逐渐成为人们的常识。

《中国现代艺术史》描述的是从晚清到1949年民国时期的美术发展史,由于19世纪中国与西方的遭遇和冲突异常特殊,传统艺术面临了从未有过的挑战。简单地了解艺术家的名字和他们的作品并不能理解文明的急剧变化,我们必须通过充分的历史语境并去观察那些被称之为书画家或者艺术家的言行,才有可能对艺术史有透彻的理解。互联网时代的确给予人们一些零敲碎打的艺术知识,然而在一个信息碎片化而大多数人每天的时间被不同事务占有的时候,懒惰和忽视知识的系统性是很有害的。举例说:你能够分清任伯年人物画的陈老莲趣味和写实风格的人物作品之间的知识差异究竟是什么吗?你真能够轻松地解释徐悲鸿、刘海粟、林风眠、颜文樑等留学欧洲的艺术家在艺术语言上与中国社会和传统艺术的关系吗?你能够将30年代那些具有现代风格的版画与当时的政治和社会问题进行历史关联吗?或者你清楚延安时期中国共产党领导下的艺术究竟意味着什么吗?这类问题需要我们了解更为详细的历史文献才容易去解答,较之简略的线索读本,《中国现代艺术史》和《中国当代艺术史》提供了能够让读者理解20世纪前后发生的具有充分上下文逻辑的文献,相信这会有助于读者艺术史知识的完整性与系统性。

《中国当代艺术史》的时间跨度从1949年到2000年,最后还有一个对新世纪第一个十年概括的叙述。即便1949年是一个转折的年份,但这段艺术的历史与之前民国时期发生的一切艺术现象仍然有着复杂的联系,例如毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话与1949年之后中国大陆的艺术创作的紧密关系;民国时期

的写实主义与现代主义艺术都分别与1949年之后描绘社会主义现实的绘画和80年代重新出现的现代主义思潮有着历史问题的关联；在含糊的“中国传统绘画”这个概念下，究竟如何去看待早年的海派和“改造中国画”之间蕴含的复杂问题？尤其是，在全球化的浪潮下，如何看待不同文明之间的传统形式能够相互对话和带出更为清晰的艺术史问题？所有这些都更需要我们了解更多的艺术历史，在尽可能充分地掌握资料文献的基础上，才有可能获得具有思考价值的知识。

数年前，中国美术学院出版社根据大学专门学校的教学习惯，将1949年为界，分别出版了同样书名的两本教材。这样的安排有利于对历史结构的划分，但是，我也将1949年之后台湾的重要艺术现象和艺术家放在了“现代史”中，原因是基于民国时期的艺术史的连贯性，并且，50、60甚至70年代的台湾艺术与之之前的“现代艺术问题”有着联系，从体例安排上看，这样更有历史的呼应与联系。所以，当读者在阅读《中国当代艺术史》的时候，也能够很轻松地走出一条连贯的艺术史线索。在最近若干年，关于中国当代艺术史的著作也有出版，可是，从1978年到新世纪的艺术历程与之前例如“文革”甚至“27年”究竟有什么关系？在《中国当代艺术史》这一卷里，能够看到历史的上下文，读者能够很清楚地看到当代艺术的历史针对性。

在中国，熟悉西方艺术史课程的学生自有体会：不少老师倾向于重点介绍艺术历史中艺术家的风格、语言以及形式主义的趣味，在近几年的当代艺术讲座里，观念的分析也比较流行。可是，一旦我们是面对过去一百多年的中国艺术史，就需要我们准备调整认识历史的角度和方法。艺术史的学习主要分为上下文（context）和形式分析（analysis of form）两个基本部分，了解“中国现代艺术史”和“中国当代艺术史”，应该高度重视上下文的历史内容，不同历史时期，中国艺术家都接受着不同西方艺术家——思想、语言、风格、形式——的影响，尤其是80年代，年轻的艺术家同时接受着从印象派、表现主义、达达主义、超现实主义、超级写实主义甚至观念艺术的影响，没有像西方艺术史那样，具有一种语言逻辑的层层递进。所以，针对中国的现代艺术和当代艺术，究竟在什么层面上看是特殊的、重要的和具有历史意义的，这需要我们慎重思考。

我的老师范景中曾经为我的《20世纪中国艺术史》初版写过一篇序言。多年来，范老师的知识、学问与人格力量对我始终影响不断，考虑到此次修订的范围也在这一百年范围内，故也将其放进拙著。

感谢上海书画出版社出版经过修订的《中国现代艺术史》和《中国当代艺术史》，这是一次可以让更多的读者完整而系统了解中国现当代艺术史的机会。

感谢徐可、吴蔚、白家峰的专业编辑工作，否则拙著是难以出版的。

吕澎

2019年2月21日星期四

# 作为时代之眼的艺术史

范景中

## 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—2005）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，理查德·菲利普斯·费曼（Richard Phillips Feynman 1918—1988）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，欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panovsky 1892—1968）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绾结的产物，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。因为这一百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成了作者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《15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，语言不过是附带的，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什么障碍的情境中，就更需要我们超越性地对艺术品做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 E.H. 贡布里希（E.H.Gombrich 1909–2001）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《15 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 Revolution of 1848*, 1973），克劳（Thomas Crow）的《18 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，这也许是本书的戛戛生辉之处。

## 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 heaventre 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，良有以也，因记之卷端，以为小引。

丙戌年第二个七夕日

## 导言

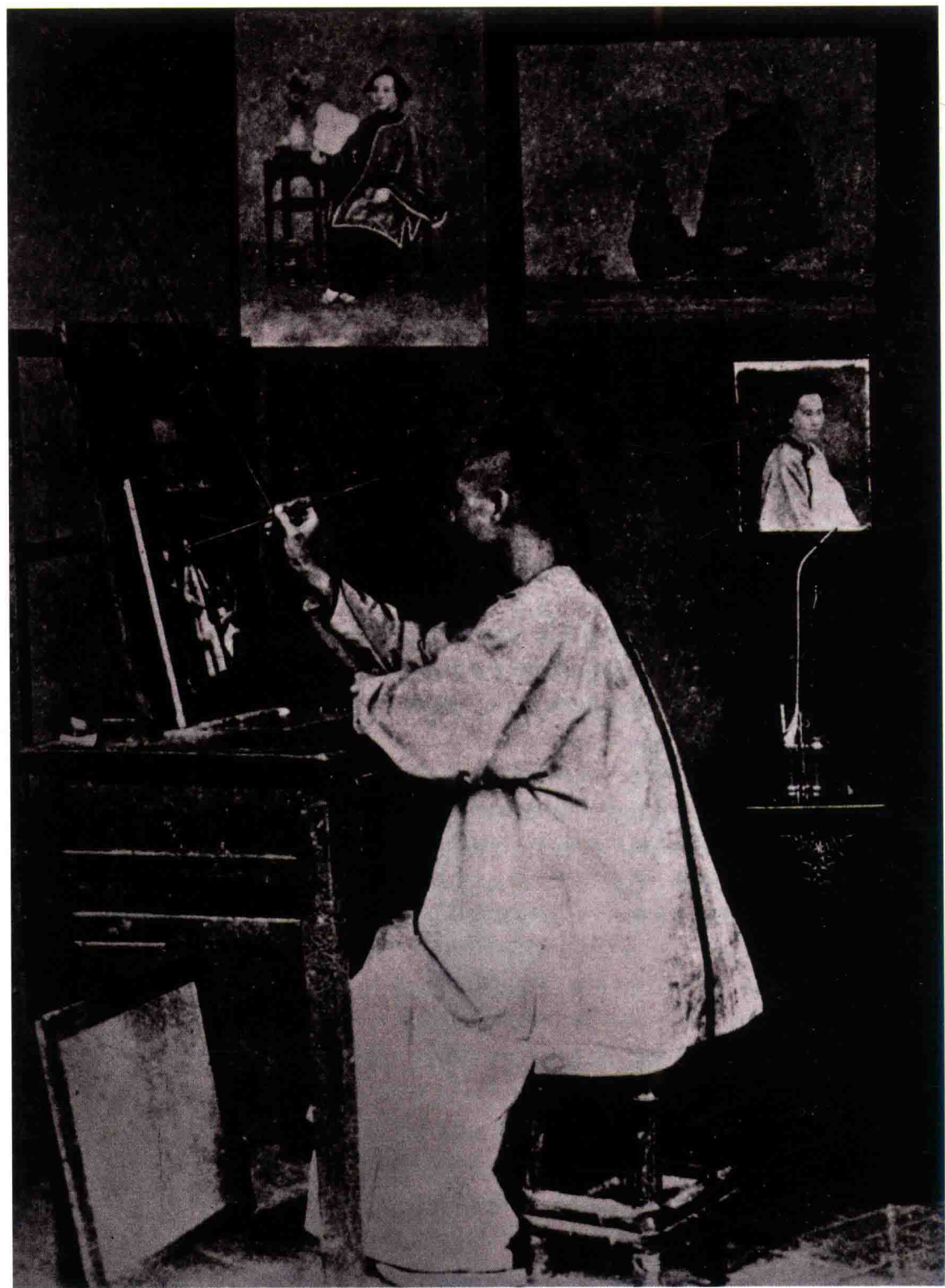
历史没有必然性，历史只会不断提供需要我们去不断思考的问题。从1900年到1999年的这个时间段落被称之为“20世纪”，发生在这个时期的艺术就是“20世纪艺术史”要研究的问题。然而，任何简单地翻阅过这一百年文献资料的人都会发现，希望从1900年这个西元时间点开始叙述这段历史会非常困难，事实上，这个时间点完全不适合作为研究问题的起点。1903年到1904年连载于期刊《绣像小说》，之后是载于报纸《天津日日新闻》的小说《老残游记》中有一段情景描述：

这船虽有二十三丈长，却是破坏的地方不少，东边有一块，约有三丈长短，已经破坏，浪花直灌进去；那旁，仍在东边，又有一块，约长一丈，水波亦渐渐浸入；其余的地方，无一处没有伤痕。那八个管帆的却是认真的在那里管，只是各人管各人的帆，仿佛在八只船上似的，彼此不相关照。那水手只管在那坐船的男男女女里乱窜，不知所做什么事。用望远镜仔细看去，方知道他在那里搜他们男男女女所带的干粮，并剥那些人身上穿的衣服。

晚清小说家刘鹗给我们描述了一幅充满危机的图画：大船破烂不堪，管帆的人各自为政，甚至有人敢于公开掠夺他人的财物。何以如此？我们的视线不得不扫向更远，扫向1840年，就20世纪这段历史而言，这年爆发的鸦片战争构成了一个影响深远的开端。

在很多明智的传统主义者的解释里，两千多年来的中国绘画也不是一成不变的，语言的不断丰富和变化证明了中国文化的开放性。可是，除了唐代接受印度佛教的影响被认为是中国绘画接受外来因素的一个典型例子外，长期以来的传统路线仍然是由两宋时期形成的格局，艺术家事实上基本上没有脱离这个传统。19世纪后半叶，传统艺术家的内心已经出现犹豫，他们在断断续续地看到了西方绘画——即便是宗教题材的圣像画——之后，开始了对人物形象朝着“逼真”“实写”或者是“相像”的方向描画，尽管他们的口中仍然是传统艺术思想的术语。这个时期，对人物的造型完全是为了表彰与纪念，而不是对罪恶与不道德的情形的记录。

的确，存在于中国文人知识分子中间普遍的观念是，艺术不过是在经世之余或者不能从事社会活动的情况下的顺心之“聊写”，所以，他们总是在吟诗作画的雅集过程中完成艺术，尽可能地在纸面或绢上保持诗、书、画“三绝”（广义的三种艺术形式）的统一，加上在山水、梅兰竹菊这类题材和主题范围内无休止的表现，这样，传统能够十分有力地得以巩固与持续。中国古人从来没有否认过聪颖的重要性，但是，如果智慧用在了画出令人不可思议的新图像上，是非常危险的。正如董其昌对米芾的



1. 约翰·汤姆森 《传统“影像铺”师傅为人绘像》 摄影 1865年

艺术表示了高度的警惕一样，如果创新的笔墨出自一个无名小辈，便难以得到肯定。这样，宋、元、明、清几个世纪延续和变异的“神韵”没有鼓励任何人对传统艺术采取颠覆性的措施——这应该是晚清的基本形势。

直至20世纪初的几年，人们还没有使用“艺术”或者“美术”这样的词汇，可是他们知道书画在传统文化结构中的重要性。细心的人会发现，如果将20世纪艺术的历史背景放在晚清以降，作为经典文化一部分的书画一直处在防御、抵抗以及失败这样的状态和形势中。这些术语也许不像是在谈论艺术，可是，只要我们浏览这个时期的艺术现象，就可以看到，画家们总是在自觉与不自觉的情形中小心地调整与改变自己笔下的形象世界。一个普通的画家完全可以不去顾及社会的变化，但是，当他在官场中的权力被剥夺之后，当他逃离家乡进入都市的时候，当他身处动乱的社会环境中，他的大脑与心境便不得不发生反应与改变。功名从来是那些文人知识分子所追求的对象——即便他是一个乡村的私塾教师，他们也总是要将自己的作品展示给自己的朋友阅读观看，以显示他们的清高与教养。儒家思想教导人们，道德高尚、品行优异的人会得到普遍的尊重，除非你是一个出家人，否则就离出人头地不远了。可是，在1840年以后，具体地说，在枪炮的攻击以及西方科学的侵入之后，一个看起来基本稳定的国家迅速发生了变化。这个变化不仅仅是一般的空间占领和交易的频繁，变化事实上开始在各个细节与局部发生，正是这种细微的渐变，影响着人们，也改变着用毛笔或者其他材料绘图写字的人。一开始人们对变化是没有自觉的，蒋梦麟——一个将自传写成了一部历史的著名知识分子在20世纪40年代于回忆中描述了这个初期变化的状态：

西方商人在兵舰支持之下像章鱼一样盘踞着这些口岸，同时把触须伸展到内地的富庶省份。中国本身对于这些渗透并不自觉，对于必然产生的后果更茫无所知。亿万人民依旧悠然自得地过着日子，像过去一样过他们从摇篮到坟墓的生活，从没有想到在现代化的工作上下工夫。一部分人则毫不经心地开始使用外国货，有的是为了实用，有的为了享受，另一些人则纯然为了好奇。<sup>1</sup>

无论是“实用”“享受”还是“好奇”，人们肯定为“新”所吸引。太长的岁月接触陈腐，只要有“新”就会本能地去接纳，19世纪末像林纾那样顽固的传统主义者，也翻译了大量影响整整一代新兴知识分子的西方小说，依据人的本性，他一定认为《巴黎茶花女遗事》中的情感与故事是动人的。在很大程度上，海派艺术就是在一种本能的心理状态下“为了实用”“为了享受”和“为了好奇”接受西方影响的，这种本能性表现在画家有时仅仅是将西洋的颜色用于自己的花卉描绘中，不过是为了好看一点，快感一点。可是，1895年甲午战争之后，由于国家的彻底失败，中国人开始真正将外界视为另一个需要特别对待的世界，中心主义的帝国观念彻底消亡。不久，

中国人开始将自己的书画传统重新表述，渐渐归纳为“文人画”“中国画”或者“国画”，似乎是想与西洋画或者西方艺术区分开来以明确其作为精英文化的立场，然而这种区分似乎表明了中国书画作为一种文明象征并不愿意与西方艺术发生积极的关系，而又不得不处于守势的情形。

将社会变革、政治变革以及文化变革作严格区分是20世纪末中国知识分子的学术看法，可是，在那个普遍衰朽的年月里，那些不同程度地吸纳了西方知识的精英知识分子阶层中，特别是有思想的人倾向于整体性的改变。他们举出了洋务运动失败的例子，说：中国的改变必须是政治上的，因为制度禁锢了人们的创造力；中国的改变必须是思想文化上的，因为儒家思想没有提供关于科学的思想与方法。即便具有深厚传统知识背景的知识分子，如果他们抱着拯救国家于危亡中的思想，也倾向于借用西方的工具——不管这工具是政治的、文化的、思想的还是科学的。大多数人相信：简单地学习技术无济于事，必须从思想与文化上改变中国人。新学、新道德与新政体构成了救亡的整体。不管今天的知识分子是否在学理上表示遗憾，在当时的知识分子精英看来，开始于“戊戌变法”，进而由“五四运动”推进的是一场将社会革命、政治革命与文化革命交织在一起的整体性革命。

这样的背景使得我们很容易理解当时那些政治、文化以及思想领域的知识分子为什么要参与到艺术变革的讨论中去。20世纪之前，我们能在文人士大夫的精英文化中找到涉及书画的思想，这个思想大致也就是宋代苏东坡以降所有舞动笔墨的人必须遵循的人生态度与修养。六朝时期的谢赫早就提示了一种需要不断领悟的境界，他的“气韵生动”虽然难以解释清楚却构成了教养的关键，像唐代张彦远这类书画史家的著作大多是文献编目，毕竟，所有书画家需要遵循的准则在儒家经典和老庄哲学中已经得到说明，书画家们也仅仅是在不同的境遇中表达对这些准则的理解与领悟，尽管其中还夹杂着太多的呆板与因袭。所以，在像徐悲鸿、刘海粟、林风眠以及其他一些接受西方艺术思想的画家和艺术家用文字表达他们的艺术思想之前，我们也就只能够在那些希望变革的思想文化界知识分子——康有为、梁启超、蔡元培、陈独秀等——的文字中找到不同于过去的艺术思想和观念。20世纪初，不管当时的人是出于怎样的考虑，新兴知识分子成为了鼓吹书画领域革命的批评家，在对这个“过渡”时期的具体艺术形式没有多少知识的情况下发表意见，<sup>2</sup>他们就是希望采用西方的新形式去革除清代“王画”的命，而这个时候的“王画”似乎已经成为僵死的象征。画家响应思想家的号召，他们用西方的材料、技法并采纳相应的观念在冲击传统书画领域的同时扩展更广阔的空间，这样，使用“书画”这类词汇就显得有局限性或者不合时宜了，在培养新道德、新人格的过程中，人们更愿意使用“美”或者“艺术”这样的词汇，于是，“书画”渐渐成为了“美术”或者“艺术”中的一部分，而失去了代表中国艺术

的唯一性资格。

接着，连大众都知道了，“摩登”是一种关于时尚生活的翻译新词，这个词在上海这样的城市特别富于感染力，任何人都明白它在日常生活中是什么意思。可是，一旦 modern 被翻译为中文“现代”，一旦“现代”这个词被用于学术与思想争论之中，混乱就产生了。20世纪初，我们可以在胡适这类知识精英的文章里读到“现代”或者“现代化”这样的字眼，而且大多数学者也深信：20世纪的中国艺术与整个社会的发展一样，总是交织着传统与现代化的冲突，很多关于中国20世纪艺术的文章著作也针对这样的问题进行展开。就视觉艺术领域而言，“现代”仅仅限于开始于印象主义，之后是立体主义、表现主义和未来主义的西方现代艺术，而当时那些精英知识分子所希望的“现代”却大都是“实写”或者“写实”，他们中间大多数没有将已经成为学院技术的“写实主义”与“现代主义”的关系弄清楚。正是在这里，尤其是在面对西方文字 modern、modernization、modernity 的时候，艺术家和批评家发生了持久的矛盾与争议。每个人都可以解释和规定这些词的内在含义，在非常时期，权力的解释还显得更为有力。无论如何，将这些解释和规定用于艺术现象被证明是非常吃力的，并且经常将人们引向茫茫的深渊。我们在了解这段历史的时候，应该使用还原的方法，我们应该通过作品以及当时的各类文献，凭借知识与想象力尽可能地退回到“当时”，特别是应该退回到文字的原始表述以及作品的原始事实，这样可以在我们的内心重新建立起关于这段艺术历史的评价知识，进而不会在“西化”“革命”“现代化”这类字眼中迷失。

可能还是早年梁启超的比喻容易让人产生正确的联想，他说：中国就像离开海岸进入中流的船，正处于“俗语所谓两头不到岸之时”。这个比喻直至今天也很容易让人产生伤感的趣味。人们乐此不疲地使用“中国画”与“现代主义”（西画）、“民族化”与“后殖民”“东方”与“西方”这样的两分法讨论中国20世纪的文化，评价发生在中国的艺术，即便是20世纪末，这种非此即彼的立场也没有太多的改变，有时出现的“中西合璧”这类表述更接近一种中国人所说的“圆场”。这当然容易使我们联想到徐悲鸿的改良措施，这是否同样也可以视为一种“两头不到岸”的状态？不过在当初，当受人尊敬的陈师曾为传统书画艺术给予优雅的辩护的时候，庆幸的范围仅仅局限在防御，他的“文人画”概念虽然保留了品质与教养，但却将书画的变化局限在了懒惰的心理领域。按照心理学的一般常识来看，人的思想与趣味是受他对未来的憧憬所引导的，因此，那些主张引入西方思想与方法的人在心理上不会去追求淡泊，而那些希望保持品行教养的文人，自然希望通过书画来陈述他所承认的精神世界，他们之间的争论从来没有结果，他们的立场也从来就没有一致过。

可是我们注意到，即便是思想最为激进的艺术家，他们对自然的理解仍然是富于



2. 1911年，上海各界欢送孙中山赴南京就职



3. 1932年，參加一·二八淞滬抗戰的十九路軍為陣亡將士祭奠