

11月17日至26日，“美在新时代——庆祝十九大胜利召开中国美术馆典藏精品特展”在北京举行。本次展览从中国美术馆馆藏作品中精选近现代名家大师作品200余件套，吸引了众多观众前往参观。在北京凛冽的寒冬里，在中国美术馆看展的队伍绵延数千米，其间还有许多老人小孩特意前来。由于太过火爆，本次展览将于12月择期再展，这次展览的盛况再次证明，真正的精品力作从来都不缺关注和掌声，那些“高原之上”的“高峰”之作永远都具有暗流深潜的力量。

活化经典 从中华文化中汲取力量

□吴为山

党的十九大胜利召开是党和国家事业发展史上的一个重大里程碑，是迈向中华民族伟大复兴的重要一步。以习近平同志为核心的党中央领导人民不忘初心，牢记使命，取得了举世瞩目的伟大成就。中国社会发生了历史性变化，中国特色社会主义进入了新时代，中华民族伟大复兴开启了新纪元。“文运同国运相牵，文脉同国脉相连”，这些深层次、根本性的历史变革也发生在文艺领域。习近平总书记自党的十八大以来，高度重视文艺工作，在文艺工作座谈会上的讲话中提出了要坚持以人民为中心的创作导向，为文艺创作指明方向。在第十次文代会第九次文教会上又提出文化自信是更基础、更广泛、更深厚的自信，更加坚定了广大文艺工作者的信念和追求。

中国美术馆是典藏美、展示美、传播美的中心，在新时代必须毫不动摇紧跟时代的进程，承担起历史使命。美术馆不仅要具备一般美术馆的这些功能，更要发挥新时代精神价值引领作用，勇立潮头，为社会树正气，为时代造像，为人民抒怀。美在新时代就是要全面深刻认识美术近现代以来发生的深层变革，梳理好百年来由美术革命到革命美术再到社会主义美术的发展演变脉络，认识民族艺术如何穿越世纪、在东西方文化碰撞激荡中顽强奋进以及发生在这个过程中的价值观念的变革、思潮的碰撞、生命理想的涌动和由此释放出的美术创造活力。美在新时代就是要对中国美术的发展道路有自信，对中国美术的理论和实践成果有自信，对中国美术的思想体系、文化价值有自信，对中国特色的美术体制有自信，更对美术家的创造力有自信。美在新时代就是要推动中国美术传统在当代的创造性转化和创新性发展，在世界多元文化的宏观格局中理性、辩证地看待传承与创新、民族与世界的问题，在凝视与对话中找准自身文化的坐标，坚定信仰和追求。

本次展览从中国美术馆馆藏作品中精选近现代大师名家作品200余件套，占用中国美术馆一层展厅。其中，一部分展厅从家属捐赠老舍、胡絜青藏画中的晚清赵之谦、何绍基作品开始，到民国初期海派任伯年、吴昌硕诸家承上启下的作品，到齐白石、傅抱石、叶浅予、李可染等从传统中开拓出花鸟、山水、人物画的作品；另一部分展厅则呈现了徐悲鸿、林风眠、庞薰琹融合中西，油画、国画双管齐下，传承与引进相结合，开宗立派建构学术体系，吴作人、吴冠中发扬各自传派，登上艺术高峰的局面。这些大师、名家都以高度的文化自觉在时代主题发生转变、古今中西艺术融汇激荡的语境下直面现代性的挑战，从传统正脉和中体西用的实践创新中重新鼓荡起中国美术的堂堂士气、振作起民族精神，为中国美术开辟了新的道路。这些中国美术的大师和精英无不底蕴深厚，并由深层的文化自觉和自信激发出弘道精神，无论在国画、油画中都体现出正大、至刚、至中、至正的精神品质，也表现了中国人亲近自然、赞美自然，发现美、创造美的精神。正如习近平总书记所说：“经典之所以能够成为经典，其中必然含有隽永的美、永恒的情、浩荡的气。”这些经典铸造了历史的辉煌，闪耀着时代的光芒。而活化经典，弘扬精神，激励创新永远是中国美术馆不变的初心。



叶浅予《凉山舞步》(国画)1964年



庞薰琹《背篓》(水彩)1946年



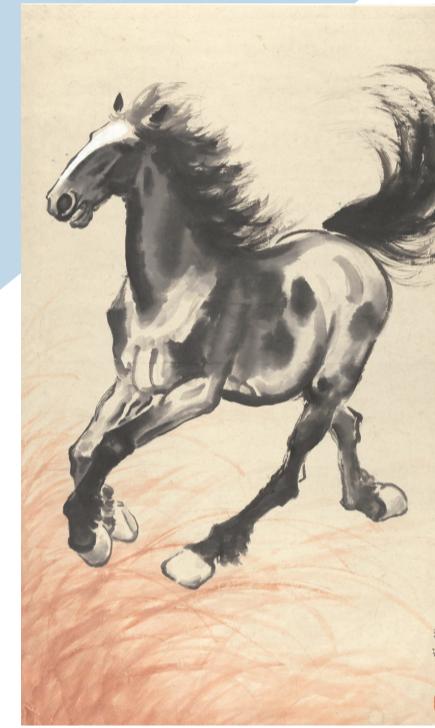
李可染《暮韵图》(国画)



齐白石《公鸡》(国画)1935年



陈师曾《花卉·山水扇面册之三》(国画)



徐悲鸿《奔马》(国画)1944年



林风眠《油灯花果》(水彩)1960年

关于中国美术史学的一点思考

□薛永年

虽然中国早就有编写书画史的传统，但美术史作为一个现代学科，是20世纪开始的。随着西学的引进，新文化运动的兴起，美术史正式列入政府的学科科目，发布在1912年教育部文件《师范学校课程标准》中。而在高等院校中建成第一个美术史系，是1957年设立在中央美术学院的美术史系。

中央美术学院第一个美术史系创建后的60年中，我是“文革”前的首批本科毕业生，“文革”后的首批毕业研究生，毕业后又留校任教，还在1987至1997年奉派主持系务。除去“文革”前后的13年，我在中央美术学院已经44年了，可以说见证了美术史专业的初生、发展、成熟、壮大的全过程，对母校母系自然怀有无比深厚的感情。

中央美术学院的美术史系，在历史的浮沉中有两次重大的沉寂。第一次是1957年反右斗争的扩大化，导致美术史系停办，学生星散，分别转校转系。第二次是1966年开始的“文革”，停课闹革命，师生饱受冲击，治学也受到了以论代史的“儒法斗争美术史”指令的波及，偏离了学术轨道。“文革”以前，是新中国美术史学科的开创阶段。我的老师们筚路蓝缕，在腾固等前辈的基础上，奠定了新中国美术史学基础，造就了最早的专业学者。后至世纪之交是中央美院美术史系在改革开放中发展成熟的阶段，承前启后，有所开拓，有所发展。新世纪初以来，也即人文学院成立和高校美术史年会开办以降，是美术史学科阔步前进和扩展延伸的时期，引领学科，影响日增。我作为老教师，已经基本退出了教学的第一线，杂事踵接，学殖荒疏，精力大不如前，然而正如蒲松龄所说“跛者不忘履，盲者不忘视”，积习难改，熟处难忘，经常被年轻学者的成就所鼓舞，在他们的观看和步履中得到启发，不免思考专业发展中遇到的新问题和新挑战。

自古及今，中国美术史学积淀了三大传统，一是书画史学为主的古代传统，比较重视作品的可信，风格与内涵兼顾，史与论结合，创作与鉴赏并重。二是近代引西入中为己有的传统，既与新史学、新美术和现代美术教育紧密连在一起，又把中国美术放到历史进程与世界范围中，在西方文化的冲击下，把美术的改革复兴奠立在文化自信、文化自觉的基础上。三是新中国和新时期古为今用、洋为中用的传统，以及在反思“文革”、尊重艺术规律的前提下开拓创新的传统。

三点思考的第一点是造型与图像，是怎样看

待和使用美术史研究的造型与图像。大家都说当下是图像时代，美术史有大量的图像资源，不仅可以用来研究美术本身，而且可以用于研究历史，研究诸多人文学科，以图证史。随着美术史中图像资源被广泛使用，美术史学也从边缘学科上升为当代显学。于是出现了两个问题，一个问题是怎样看美术史的学科任务，是研究美术的历史，还是用美术研究历史。2000年文化部艺术司与中央美院合办了一个研讨会，名为“回顾与展望——中国20世纪美术史学学术研讨”。在这个会上，北京大学的朱青生教授就和我讨论了这个问题。另一个问题是：美术作品中的造型形象，亦美术图像，是否等同于网络时代的影像。实际上，美术作品中的图像，或称艺术形象，或称艺术意象，或称造型形象，它是美术家个性化的创造，离不开特定的物质材料，离不开特定的艺术语言，也离不开美术家的造型观念，还离不开灵巧敏捷的双手，或者不似似之，或者妙在似与不似之间，虽然进入过历史，但并不是历史的被动记录。

无疑，美术的历史需要研究，用美术研究历史史也无可非议，关键在于正确认识美术图像的长处及其局限，不同美术图像在何种程度与何种意义上发挥美术图像的以图证史的举证和推理论证，是一个比较复杂的问题。由此我也想到，潘公凯先生召集的一次近现代美术史研讨，会上来自社科人文领域的专家说，大家都用图像搞研究，你们美术史家使用图像与我们有什么不同吗？或许，这是提问，也是鞭策。通过他的提问，我想到一个美术史家在研究上如何安身立命的问题，想到用美术史研究历史，代替不了研究美术的历史，善于研究美术历史的学者，有可能把握美术图像作为现实再创造的特点，既可以研究艺术规律，总结艺术经验，给艺术家提供历史的智慧，也可以审慎地发挥不同美术图像与视觉语言在研究历史人文方面的长处，补文献记载之不足，发挥美术史专家不具备的长处。

第二点是本位与跨界。是美术史本身的研究，还是跨越美术史边界的研究。先从高居翰提问题说起，上世纪80年代中，中央美院美术史系已经广泛开展国际交流，一次高居翰问我，世界上的美术史系普遍设在综合大学，为什么你们中国偏偏设在美术学院？中国的学者为什么不能离开画家而独立呢？对此，我专门访问了金维诺先生和其他老教师。他们说，当时有两种考虑，一种以江丰为代表，主张设在美院，另一种以北大的翦伯



中央美术学院美术学科创立六十周年国际学术研讨会现场

赞为代表，主张设在北大。最终报给上级，还是设在美院了。美术史系开始设在美院，说明决策者优先考虑的是美术史专业与培养美术人才的关系，可能与美术创作迫切期待理论指导的现实需要有关，也离不开20世纪上半叶的美术史学传统。20世纪上半叶的美术史和绘画史，绝大部分是通史，为美术院校开设课程而写，以便在宏观叙事中阐述有益的历史经验和探索中国美术前进的方向。

惟其如此，上世纪60年代，中央美术学院培养美术史人才，比较注意史与论的结合、创作与鉴赏的兼顾、理论与实践的互动。我考本科时看到的简章，就写明了培养美术史、美术理论和美术鉴赏人才。我读本科时，前三年每周都有半天美术实践课，以便在实践中理解艺术理论，培养视觉审美能力，锻炼直觉感知力，造就把握艺术品质的能力。这可能是当时老师的设想。新世纪以来，随着大美术概念的兴起，美术史学也发生了巨大变化。研究对象不再局限于纯美术、工艺美术，而是一切美术领域，甚至涵盖了全部视觉对象。美术史学正在成为以图像为媒介，深

入探讨社会人文种种问题的基础学科，成为一个以视觉形象为中心的各种学术兴趣和研究方法的交汇之地和互动场所，美术史系也不再仅仅设在美术院校，也成为综合大学的专业。作为人文学科的美术史，要求学者具备人文社科素养，不被专门的领域所局限，甚至以百科全书式的通才自立，是完全必要的，因为研究的对象是丰富生动的，处于各种复杂的联系之中，是多种学科的对象，因此通晓各相关学科的研究方法，是非常有益的。过去王逊先生、金维诺先生一直鼓励我们通晓文史哲，掌握有关学科的知识基础和研究方法，以便在没有相关学科的成果可以参照时，自己去研究。但目的不是跨出去而已，也还是要走回来。我想，在美术学院从事美术史研究，既不免要面对艺术学徒，也有深入研究艺术本体的条件。因此从本体和他律的连接上，既可以合理地打通跨越学科地处理二者的关系，也仍然可以把研究美术史学本身视为一种方向。如果说用图像研究历史是为了“究天人之际，通古今之变”，那么用图像研究美术史还可以“为天地立心，为生民立命”，安顿精神，提升心

灵，实现人文关怀。

第三点是自立与他山。也就是怎样处理民族传统、现实需要与借鉴外国的关系。在上世纪80年代初，西方美术史中赞助人的研究取向，被用于美国的中国美术史研究，也开始介绍到中国来。这种社会学的研究方法，只关注赞助人以经济力量影响画家的创作，但忽视了艺术家的独创性，对于研究中国古代书画鉴藏与创作的关系，在很大程度上并不适用。因为，中国古代的公私收藏，主要对象是历史上的经典作品，重要的功用之一是体现对传统的拥有、对文化的守护，获得阐释传统的视觉资源，没有按需订件那么简单。百年以来，中国艺术文化的发展，置身于中西文化碰撞与交流的历史条件下，又离不开中国传统，所以在美术史的研究上，一是采用外国的良规加以发挥，另一条路是择取中国的遗产，融合新机，既要借鉴他山，更要卓然自立，如果把一种引进理论方法脱离本身实际当成教条，就不是丰富了研究的工具，而是给自己套上了枷锁。西方的美术史家，包括西方研究中国古今美术的专家，他们对中国文化的热爱，他们钻研学术的精神，他们对中外交流的贡献，都应当给予充分评价。也应该看到，他们治史中的理论见解，有些反映了不同民族美术的共同问题，甚至揭示了客观真理的一些方面，并没有他者的局限。“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”苏轼的诗句提示我们，了解山外他者对“庐山”的观察，可以克服自己的局限。西方美术史家的“他者的眼光”，无疑也对开拓中国美术史的研究很有启发，何况实现文化自觉的一个重要方法就是在世界范围内重新审视自己的文化。

不过，历史的经验表明，美术史的建设在古与今的关系上，不能不以继承本民族的优良传统为基础，对西方学者所见不及的优秀民族传统，尤其需要珍视。在中与外的关系上，又不能不提倡学习借鉴外来文化而反对生搬硬套，关键在于消化吸收，在于保持民族特色与民族文化价值观，而不是丢掉本民族的好东西。10年前开始的首届年会，以“问题与方法：对20世纪美术史论研究的反思”开始，回顾以往；这一届则是“美术史在中国”，面向未来。美术史在中国，建立的第一个专业系已经60岁了，六十而耳顺了。学术不分新旧中外，记得巫鸿先生提出过一个让大家思考的问题：传统中国美术对整体的人类美术史做出什么最独特、也是最有价值的贡献。我想不妨转换成：中国美术史研究如何在融入国际学术的同时，以中国特色为全球化下跨文化的美术和美术史研究提供独特的经验和不可替代的贡献，这是需要我们在实践中探讨的。

(本文系作者在“中央美术学院美术史学科创立六十周年国际学术研讨会”暨“第十一届全国高等院校美术史年会”开幕式上的发言)