

2

陳瑞林

一 二 世紀中國美術的「西化」、「反西化」潮流

自 六世紀起始，中國社會劇烈變動，傳統社會垂老僵化的肌體醞釀變革勃勃生機。西方文化傳入推動中國傳統社會向現代社會轉變。在內因和外因結合力量推動下的社會變革進程至 二 世紀仍然繼續，規模和速度超過了前代。政治、經濟、文化和藝術諸多領域波瀾壯闊的變革，構成百年中國社會璀璨絢麗的歷史圖景。

在接受外來影響的同時，民族文化亦從自身立場出發抗拒外來文化的傳入。在「傳入」和「抗拒」的交流和互動過程中，民族文化實現創造性轉換，呈現出新的現代文化的生命光彩。古今中外不同民族歷史上文化「傳入」和「抗拒」的交流和互動屢見不鮮。通過這種創造性轉換，三世紀至 世紀的中國文化、 八世紀至二 世紀的俄羅斯文化、 九世紀至二 世紀的日本文化得以展現「民族的」和「世界的」風貌，為人類文明進步作出了重大的貢獻。

中國傳統文化以儒學為主體，中國人視本國為「天朝上國」、華夏為「禮儀之邦」，視夷戎蠻狄為化外之民。儒家文化「夷夏之辨」觀念深入人心，「以夏變夷」乃天經地義之事，「以夷變夏」則大逆不道、萬萬不可。這種以為「世界中心」的自大心態，在遭遇西方文化強大衝擊後往往發生扭曲，成為偏激的「西化」和「反西化」潮流的思想基礎。「西化」論者多看到西方資本主義文化的強勢和優勢，試圖將西方文化（包括意識形態、政治制度、文化藝術和科學技術等）全盤移植中國，以改變中國的落後狀態；「反西化」論者多看到西方資本主義文化的缺陷與不足，否認西方資本主義文化的先進性和普世性，以民族文化自詡，力圖「存亡續絕」，以儒家文化為主體的民族傳統文化來抗拒西方資本主義文化。這些由於救亡圖存現實選擇的需要而產生的片面認識，是二 世紀「西化」與「反西化」潮流洶湧澎湃的重要原因。

九世紀中期以來民族危亡的加劇使中國社會「反傳統」傾向日益強烈，不少主張變革的人物提倡「墨學」、「法家」等傳統文化中的邊緣文化或異端文化，以反對佔據傳統文化主體的儒家文化。此時的「反傳統」傾向並不等於「西化」。即使維新變法運動的激進派人物思想傾向也未能脫出「中體西用」的範疇，他們主張「一切制度，悉從泰西」¹、「唯泰西者是效」²，卻堅持「非廢我教而行彼教也」³，並不存在「文化認同」的困惑。二 世紀初，「五四」新文化運動帶來「西化」潮流的興起。新文化運動強有力地動搖了數千年民族傳統文化。新文化運動參加者站在徹底的、毫不妥協的「反傳統」立場，以明確的「西化」態

度，破傳統文化之「舊」，立西方文化之「新」，數千年中國第一次出現了「文化認同」的問題。「五四」新文化運動認同西方文化、否定民族傳統文化的破舊立新態度，激起「反西化」潮流高漲。

二 世紀中國美術的「西化」和「反西化」潮流，大致經歷幾個不同的歷史階段：

1911年辛亥革命推翻清王朝，結束了數千年封建專制制度，西方文化大量傳入中國，來自西方的民主共和觀念深入人心。西方美術亦在此時予中國傳統美術極大衝擊。正如俞劍華當年所說的那樣⁴：

海通以來，國人震於歐西物質文明之盛，而西洋畫亦相偕以俱來。西畫雖亦不廢臨摹，但以寫生為正規，國人之崇外心重得，以為凡洋必優，於是奉西畫為神聖，鄙中國畫為不足道。

袁世凱復辟帝制，封建政治制度倡狂反撲，與政治制度復辟相呼應，文化藝術領域湧動「尊孔復古」逆流。康有為等人成立「孔教會」，「請定孔教為國教」，揚言「國體雖更而綱常未變」，堅守封建文化，與西方文化對抗。在北京、上海、廣州一些城市，遺老遺少多以「傳統」、「國粹」相標榜，組織畫會社團，極力推崇以「四王」為代表的明清「文人畫」，鄙棄西洋畫為不倫不類。美術領域「西化」與「反西化」的鬥爭通過對待「西洋畫」與「中國畫」的不同態度表現出來。「五四」新文化運動標誌中國社會變革進入思想文化的深層領域，高舉來自西方的「民主」與「科學」旗幟的「五四」新文化猛烈衝擊標榜「綱常名教」儒家文化為主體的中國舊文化，通過「東西文化論戰」，「西優東劣」論戰勝了「東優西劣」論。「五四」新文化運動為來自西方的馬克思主義在中國的廣泛傳播奠定了堅實基礎，也為繼之而起的「全盤西化」思潮開闢了道路。

「五四」新美術運動提倡西洋畫，批判中國畫。新文化運動的主將陳獨秀倡言「美術革命」，矛頭指向以「四王」為代表的明清「文人畫」。「美術革命」揭開了新美術運動的序幕，新美術運動成為新文化運動的重要組成部分。「美術革命」推崇的西方寫實藝術觀念和表現手法，給予中國美術家以極大的影響。西方寫實美術開闢了中國現代美術的新路。陳獨秀倡言「美術革命」與胡適倡言「文學革命」相呼應，不僅是文學藝術形式的變革，強有力地動搖了傳統文化結構，改變了數千年中國文化的自大心態，影響了民族精神發展，第一次將「文化認同」問題引入美術領域。新美術運動對於民族傳統美術的否定、對於西方美術的認同，激起了民族傳統美術的強烈抗拒。「五四」時期中國各地仍然以傳統中國畫活動為多，「保存國粹」是當時美術領域的主流話語。北京為歷代都城，古老文化遺跡眾多，傳統文化底蘊深厚，全國各地的許多畫家、名流、學者雲集北京。1919年、1920年間，曾任北洋政府國務秘書和國會眾議院議員的畫家金城與周肇祥在當時北洋政府代總統徐世昌的支持下，聯合北京的中國畫家蕭孫、湯滌、林琴南、姚華、蕭俊賢、陳師曾、王夢白、賀良樸、胡佩衡、徐宗浩、陶熔等人，發起組織「中國畫研究會」。該會以「提倡風雅，保存國粹」、「精研古法、博取新知」為號召，要求保存和發揚「國粹」，與迅速擴展的西洋畫抗衡。畫會不少成員為美術學校的教師，同時在社會上組織青年學習中國畫，培養了一批掌握中國畫傳統技法的畫家，成為北方畫壇傳統美術的重要力量。1927年「中國畫學研究會」改為「湖社」，承襲「中國畫學研究會」的宗旨，直至1937年抗日戰爭全面爆發才停止活動。

1927年大革命失敗，是中國共產黨和共產國際在政治層面的失敗，從思想文化層面考察，大革命失敗也可以說是在中國傳統文化的極力抗拒下源於西方文化的馬克思主義的失敗。蔣介

石在南京建立國民黨政權後，強化思想統治，極力提倡傳統儒家文化，30年代中國興起「尊孔讀經」、反對「五四」新文化的逆流。「中國本位文化」與「全盤西化」的論爭從某種意義上可以說是「五四」新文化運動「西化」與「反西化」矛盾鬥爭的繼續。與「東西文化論戰」討論「東西優劣」的主題不同，是否認同「東西差異」、如何建設中國文化成為討論的主要問題。「西優東劣」已成難以辯駁的事實，「反西化」論者只能退而強調差別，強調不同，強調不可比，乃至強調西方今日之優乃源自古老的中國。「中國本位文化」論者強調中西文化的差異和對立，主張立足中國傳統文化來建設中國現代文化。「全盤西化」論者繼承「五四」激進思想潮流，強調中西文化的相同和相通，主張全盤移植西方文化來建設中國現代文化。儘管「全盤西化」論有著極大的片面性，理論表述很不完善，但是無論從政治態度或是思想認識、乃至表述方式，都要超過「中國本位文化」論者的水平。對於「全盤西化」論在當時歷史環境中所產生的積極作用應當充分給予肯定。「中國本位文化」與「全盤西化」論爭的波瀾，使「五四」以來關於「西化」與「反西化」的認識得以深化。

通過從討論「東西優劣」到討論「東西異同」的轉變，通過「中西美術比較」認識得到深化，中國畫擺脫了「五四」時期與西洋畫比較相對被動的狀況，不少中國畫家試圖「融合中西」，尋找中國現代美術建設的道路。革新中國畫成為大勢所趨，在北京這樣傳統文化勢力比較深厚的地區，中國畫革新亦顯露端倪。上海地區「西化」潮流洶湧澎湃，以油畫為主體的西洋畫藝術迅速發展，「海派」中國畫分化激烈。廣東作為資產階級民主革命的發祥之地，政治革命推動了美術革命的發展，不少「嶺南派」畫家與資產階級民主革命活動關係密切，「嶺南派」標榜的「新派畫」儘管有著種種不足和缺陷，革新的姿態卻給予南中國畫壇以巨大影響。大革命失敗以後廣東復古風氣熾盛，為對抗復古潮流，在廣東地區最早出現「全盤西化」論的明確主張。20 30年代廣東地區爆發新舊中國畫的爭論，以「國畫研究會」畫家為代表指責「嶺南派」畫家剽竊抄襲日本畫，從而否定「嶺南派」畫家革新中國畫的探索。「嶺南派」畫家則堅持「新派畫」的立場，以對抗「國畫研究會」畫家為代表的傳統派勢力。廣東地區新舊中國畫的論爭是當時「西化」與「反西化」潮流鬥爭在美術領域的反映。

二 世紀中國革命具有強烈的民族革命色彩，迫在眉睫的瓜分慘禍激起中國人民的警覺和反抗。日本帝國主義入侵是二 世紀中國最為嚴重的外來侵略，民族危亡促使民族情緒高漲。二 世紀40 年代中國思想文化發生重大轉變。國際反法西斯統一戰線形成，中國與英美諸國關係密切，中國與西方仍保持暢通的交往渠道。在重慶、昆明等國民黨政權統治的地區，「全盤西化」論仍有很大影響，「西化」與「反西化」潮流的對立和鬥爭沒有斷絕。由遷往大後方的北京大學、清華大學、南開大學組成的西南聯合大學內「西化」潮流此伏彼起，「全盤西化」的討論仍為思想界所關注。從總體上看，二 世紀初年興起、「五四」時期得到極大強化的「西化」潮流遭受遏制，「反西化」潮流逐漸居於主導地位。與此前不同的是，以儒家文化為主體的舊傳統文化已經喪失對抗「西化」潮流的力量，通過延安整風運動對中國共產黨歷史問題的總結，對「教條主義」進行清算和批判，通過「馬克思主義與中國革命實踐相結合」來實現「馬克思主義中國化」，毛澤東思想得以形成並確立在中國共產黨內的領導地位。從「民族形式」問題的大討論到毛澤東在《新民主主義論》中關於「中華民族新文化」是「民族的科學的大眾的文化」的論述，直至 在延安文藝座談會上的講話 將毛澤東具有相當濃重民族主義色彩和民粹主義色彩的文藝思想系統化、具體化，成為中國共產黨的文藝政策。具有新的內容、以新的面貌出現的「反西化」逐漸成為社會文化的主潮，並且愈來愈泛政治化。40年代以後逐漸壯大的「反西化」潮流將西方文化視為「腐朽的資本主義文化」，「西化」便是「資本主義化」，頗有「賣國」和「反革命」之嫌。強調「民族

化」和「大眾化」，傳統文化上層資源被拋棄，重視傳統文化的下層資源，重視民間文化，將傳統文藝形式、民間文藝形式作為創造中國現代文藝形式的重要來源。40年代延安「魯迅藝術文學院」的教育和創作活動，中國共產黨領導下抗日根據地美術家的新木刻、新年畫創作，深刻地影響了50—70年代的中國大陸美術，直到今天仍然構成中國大陸「主旋律」美術的基本框架。

中華人民共和國成立初期的「一邊倒」、「倒向蘇聯」，可說是一股特殊形式的「西化」潮流。50年代「西化」潮流表面看似乎聲勢浩大，其實並不如今天我們所想像的那樣具有深刻的、廣泛的意義。某些研究者所批評的那種「蘇化」，實際並不存在。來自蘇聯的「社會主義現實主義」與其說是藝術口號，不如說是一個政治口號，很快便被「革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合」所取代。中國共產黨提出「百花齊放，百家爭鳴」的「雙百」方針，有著糾正蘇聯「社會主義現實主義」文藝理論偏頗的內在含意。油畫「民族化」口號的提出，反映出中國美術家對於文藝創作和文藝理論「一邊倒」、「倒向蘇聯」的不滿和民族美術建設的探求。這種唯蘇聯馬頭是瞻特殊形式的「西化」潮流為時短暫，50年代後期中蘇關係破裂，中國大陸政治形勢日益嚴峻，面對國際帝國主義和「修正主義」的雙重壓力，中國共產黨內「左」的勢力成為主導的力量。60年代—70年代「文化大革命」接續了二—世紀20、30年代的「反西化」潮流，接續了40年代的「反西化」潮流，變本加厲地發揮「反西化」潮流的負面影響。在「文化大革命」，「破四舊」摧毀傳統文化的同時，傳統文化卻沉渣泛起。「反西化」的非理性極端傾向與「世界中心」的盲目自大心態造成了民族的文化悲劇。

「文化大革命」結束以後，中國共產黨「左」的政治路線改變，中國大陸走上「改革開放」的道路。社會是一個大的系統，文化是一個大的系統，並不能如某些人所想像的那樣「中體西用」，將經濟、科技與文化、藝術截然割裂開來。在西方物質文化猛烈衝擊中國的同時，西方的精神文化再次激烈衝擊中國。西方文化藝術得到了中國的知識份子、尤其是青年知識份子的積極回應。80年代「西化」潮流高漲，其規模和影響遠遠超過了「五四」。80年代「西化」潮流承繼了「五四」「反傳統」和「西化」的精神，亦與「五四」一樣，激進主義思潮不可避免地帶來負面影響。80年代末至90年代中國大陸政治形勢發生變化，「反西化」成為最具影響的社會潮流，一時「傳統」、「回歸」成為出現頻率最高的詞語。如何評價「五四」成為爭論的焦點，放大「五四」的缺陷和不足，貶抑「五四」的歷史功績，海外學者林毓生的著作《中國意識的危機——五四時期激烈的反傳統主義》被「反西化」論者奉為圭臬。美術領域90年代中國畫「筆墨」的論爭，實質上是文化的論爭、是「文化認同」的論爭，「筆墨」是否等於零為問題的表象。通讀一些堅持「筆墨至上」觀點的大文，「反西化」的心態躍然紙上。

台灣省作為中國不可分割的部分，同樣經歷了「西化」和「反西化」的對立和衝突。二—世紀40年代以後，台灣結束了半個世紀的日本殖民統治回到祖國懷抱，「西化」和「反西化」潮流激蕩尤為劇烈。關於台灣省和香港地區美術「西化」和「反西化」潮流，尚待今後作出深入的研究。

上述文字試圖勾畫出二—世紀中國美術的「西化」與「反西化」潮流的粗略輪廓，為篇幅所限，本文擬選取二—世紀20—30年代廣東畫壇的新舊之爭予以簡要評說，回顧歷史，總結歷史的經驗和教訓；百年來無數志士仁人為實現中華「走向現代，走向世界」的理想前赴後繼，從「西化」走向「現代化」歷史潮流不可阻擋。中國的「現代化」並不等於「西化」，無庸諱言中國的「現代化」與「西化」又有著密切的聯繫。無須將「西化」「天使化」，也

無須將「西化」、「妖魔化」。澄清長期以來對於「全盤西化」論的誤解，肯定「西化」潮流推動中國社會變革的歷史功績；超越「世界」與「民族」、「現代」與「傳統」二元對立模式，走出「西化」、「反西化」歷史迴圈的怪圈，尋求新時代中國現代文化藝術建設的新路。正確對待歷史，正確對待現實，是當下中國理論工作者、包括美術理論工作者應有的權利和應盡的義務。

二 30年代「中國本位文化」與「全盤西化」的論爭

1927年大革命失敗，蔣介石政權依賴軍事力量鞏固統治，加強思想文化控制以表明政權的合法性和維持政權的延續性，思想文化控制成為國民黨政權存在的重要支柱。國民黨政權思想文化資源稀缺，只能乞求以民族傳統文化、乃至民族傳統文化的糟粕，來對抗馬克思主義在中國的廣泛傳播和中國共產黨的日益壯大。國民黨政權指責馬克思主義是西方文化、中國共產黨是共產國際支部、工農革命是俄國革命的輸出，以民族主義情緒來爭取群眾，以民族主義文化來對抗外來文化。「復興民族文化」成為30年代國民黨政權文化「圍剿」的重要組成部分。1930年8、9月，國民黨政權加緊文化「圍剿」，查禁進步刊物，逮捕共產黨人進步文化人士。陳立夫下令取締左翼作家聯盟、自由運動大同盟、中國革命互濟會等組織，並且通緝魯迅等人。1934年2月，在蔣介石倡導下全國開展「新生活運動」，要求民眾將儒家「禮義廉恥」作為生活的準則。同年11月，中國國民黨中央常務委員會通過了「尊孔祀聖」的決議，請出孔夫子和關聖帝君的亡靈作為供奉的思想文化偶像。戴季陶、陳立夫等多位國民黨政權高官頻頻活動，發表談話和文章，鼓吹「復古」。1934年4月16日，陳立夫在南京市府擴大紀念周上發表題為「文化建設之前夜」的演講，他認為：「吾國自五四運動以來，大部分均係破壞工作，以致吾國固有之文化摧毀無餘。」⁵由此他提出中國文化建設的問題。同年10月10日，「中國文化建設協會」在上海成立，陳立夫任理事長，提出以發揚「民族精神」、「科學精神」、「統一精神」、「創造精神」為該會主旨。「中國文化建設協會」創辦《文化建設》月刊。該刊發刊詞宣稱：「以科學化運動檢討過去，以新生活運動把握現在，以文化建設運動創造將來，夫然後才有中國的民族復興。」⁶陳立夫在創刊號上發表「中國文化建設論」，讚譽傳統文化「光芒萬丈，無與倫比」，認為⁷：

我們要建設文化，須先恢復固有的至大至剛至中至正的民族特性，再以禮義廉恥的精神，以形成堅強的組織和紀律，再盡利用科學的發展，以創造人民所需關於衣食住行之資料，則民族之復興，當在最近之將來。

1935年1月10日，王新命、何炳松、武育幹、孫寒冰、黃文山、陶希聖、章益、陳高鏞、樊仲雲、薩孟武等 位教授聯名在《文化建設》第1卷第4期上發表「中國本位的文化建設宣言」。宣言認為「在文化的領域中，我們看不見現在的中國了」，「要使中國能在文化的領域中抬頭，要使中國的政治、社會和思想都具有中國的特徵，必須從事於中國本位的文化建設。」漢代以後中國文化停頓，「直到鴉片戰爭才發生很大的質的變動」，由於受外國侵略和文化衝擊，中國文化失去了本位的特徵。近代幾次文化運動，包括「五四」新文化運動，不但沒有解決中國文化存在的問題，反而造成了中國文化的失落。宣言要求「有中國本位的文化建設」，「此時此地的需要，就是中國本位的基礎」。徒然讚美或者詛咒古代中國的思想制度是沒有用處的，「必須把過去的一切，加以檢討，存其所當存，去其所當去」，「吸收歐美的文化是必要而且是應該的，但須吸收其所當吸收，而不應以全盤承受。」吸收的標準決定於現代中國的需要。「我們在文化上建設中國，並不是拋棄大同的理想，是先建設中

國，成為一整個健全的單位，在促進世界大同上能有充分的力。」宣言主張，我們的文化建設應是：不守舊，不盲從，根據中國本位，採取批評態度，應用科學方法來檢討過去，把握現在，創造將來。⁸

「教授宣言」發表以後引起了強烈反響，各種贊同和批評的意見紛至沓來。胡適在試評所謂「中國本位的文化建設」一文中認為：「『中國本位的文化建設』正是『中學為體西學為用』的最新式的化妝出現。」⁹面對各種意見，1935年5月10日王新命等六位教授發表文章《我們的總答覆》，認為：「我們所揭櫫的中國本位文化建設，在縱的方面不主張復古，在橫的方面反對全盤西化，在時間上重視此時的動向，在空間上重視此地的環境，熱切希望我們的文化建設能和此時此地的需要相吻合。」「中國此時此地的需要就是：充實人民的生活，發展國民的生計，爭取民族的生存。」¹⁰陳立夫則在同日發表文章《文化與中國文化之建設》，直接了當提出：「三民主義者，即以中國為本位之文化建設綱領也，故以如此之信仰建設國家，則國家得以生存，貢獻世界，則世界得其進化。中國本位文化建設之真義，其在斯乎。」¹¹將提倡「中國本位文化」是為了鼓吹「三民主義」、加強國民黨政權思想統治的底牌和盤托出。正如張熙若指出的那樣：「中國本位文化建設運動就是獨裁政制建設運動。」¹²直至1937年抗日戰爭爆發，關於「中國本位文化」討論延續不斷，進步知識份子揭露國民黨政權「三民主義文化統一中國」的真實意圖，討論發起者以「中國本位文化」強化思想文化控制的目的沒有能夠達到。

與「新生活運動」、「中國本位文化」討論相呼應，中國南北各地「復古」濁流滾滾。湖南、廣東等地軍閥將尊孔讀經作為加強反動統治的重要手段。當時有文章揭露：「總之，現在的湖南，與廣東的復古，真可說『無獨有偶』，但如果再同滿洲偽國相聯起來，又可說是『鼎足而三』了。」¹³「代表統治階級的正統守舊派——這一派的勢力在廣東最發達。的確，這一派勢力現在最大。他們居住在有槍有權的地位，而言論機關又操在他們的手裏。」

¹⁴廣東軍閥陳濟棠下令學校恢復讀經，先從他直接管轄的軍事政治學校開始，卑禮厚幣，聘請經師，講授《孝經》。陳濟棠在1933年重刊《孝經注解》的「自序」中認為：「竊謂欲弭今日之亂，必自正人心始。正人心必自尊孔孟，保持人人固有之道德始。」講經每小時薪額達50元，是當時大學講課每小時薪額的三倍。陳濟棠在「西南政務委員會」提出尊孔的議案，認為：「孔子為百世之師，關岳為忠義之表，以道德格民者，宜祀孔子，以忠義率民者，宜禮關岳。」他提議恢復祭拜孔子、關帝和岳武穆王的祀典，並且由廣東省的民政廳和教育廳會同訂立祭儀細目，呈准實行。

1924年大革命初期由孫中山創建的中山大學，至大革命失敗以後風氣改變。當年魯迅離開中山大學除人事上的原由以外，更加重要的深層的原由應當是魯迅敏銳地感覺到並為日後所證實的學校風氣的變化。30年代初中山大學國文系已經從大革命時期的新銳作風向復古蛻變。作為國民黨政權的國立教育機構，中山大學「樹起總理提倡恢復固有道德忠孝仁愛信義和平之教」，為陳濟棠「尊孔讀經」合理化製造輿論。中山大學黨義教師陳安仁1933年11月5日和6日在「黨報」《民國日報》副刊「現代青年」上發表長篇文章《從民族的觀點探討中國文化》，認為中國歷史悠遠，文化燦爛，「優美的民族性實為固有文化的胚胎」。中國文化衰落，是由於失去這可貴的民族性的緣故。要復興中國文化，必先復興中國民族，即必先恢復固有的優美民族性。同年1月30日陳安仁為辯答各方面的責難，在《民國日報》發表題為《中國文化的生路與死路》的文章，引證孫中山的民族主義講演，極力主張保存「文學、歷史、哲學、藝術、建築、飲食等等——中國固有的優美文化」。

1934年1月15日和16日的《民國日報》副刊發表了嶺南大學教授陳序經在中山大學社會學系的演講，針鋒相對地批駁復古的主張。陳序經在這篇題為「中國文化的出路」的文章中沒有正面批評廣東當局和國立中山大學的復古潮流，而是將「五四」以來討論中國文化出路的不同主張分為三派：復古派、「中學為體、西學為用」的折衷派和主張全盤接受西方文化的徹底派。文章主張徹底西化，認為是中國文化的唯一出路。文章發表以後引起了極大反響。報刊發表眾多支持或反對意見的文章，甚至在當時形成了珠江北岸的中山大學與珠江南岸的嶺南大學一南一北、隔江相望、一古一新的對峙。在極端復古和極端崇新的主張之間，亦出現了不同的意見。在1934年1月5日和25日的《民國日報》上，張謇發表「從社會的觀點探討中國文化」和「中國文化的死路」兩篇文章，反駁陳安仁「從民族的觀點探討中國文化」中提出的復古主張和陳序經「中國文化的出路」中提出的西化主張，認為中國文化正徘徊在封建文化與次殖民地文化的歧途，迷戀舊文化的骸骨固屬不可能，盲目接受西方近代資本主義文化亦必歸於幻滅。他主張努力推進經濟基礎，中國文化才有出路。1934年2月19日《民國日報》副刊發表何汝津的文章「文化問題中的幾個具體問題」，主張一部分人「整理國故」，西方文化中的自然科學可以移植到中國，社會科學則有待本國學術機構自由研究。何汝津認為中國未來的新文化既不是模仿資本主義的文化，亦不是模仿布爾什維克的文化，而是適應民族自身生存的社會主義文化。¹⁵

長期以來，胡適被誤認為最早提出「全盤西化」論的人物而備受批評。1929年，胡適在英文刊物《中國基督教年鑑》發表文章「中國今日的文化衝突」，文章使用Wholesale Westernization和Wholehearted Modernization兩個詞來表達文化觀點。潘光旦在英文《中國評論周報》發表書評，認為胡適文章中這兩個英文詞語具有不同的意義。Wholesale Westernization可譯為「全盤西化」，Wholehearted Modernization可譯為「全力現代化」或「充分現代化」。潘光旦表示贊成「全力現代化」，而不贊成「全盤西化」。雖然胡適取代陳序經成為「全盤西化」潮流最具有影響的人物，最早提出「全盤西化」的主張，並且成為30年代「全盤西化」論代表人物卻應首推陳序經。1931年，陳序經在《社會學刊》2卷3期上發表了「東西文化觀」一文，文中他首次用「全盤西化」來表達自己的觀點。陳序經後來回憶當年提出「全盤西化」的主張：「到了民國二二年間，我開始用了『全盤西化』這個名詞，『全盤迎受西洋文化』的字樣，在我們最初主張全盤接受西洋文化的時候，我既沒有發現這些字樣已經有人用過；而餘年來流行最廣的『全盤西化』這個詞卻是我用得最早，至少直到現在我還沒有發現有人用了這個名詞是較我為早的。」¹⁶

陳序經是海南島文昌縣人，1903年生，1920年入讀嶺南中學，1925年畢業於復旦大學，1928年獲美國依利諾大學哲學博士學位，同年受聘嶺南大學社會學系助理教授。1930年赴德國柏林大學進修，次年重返嶺南大學。1934年以後陳序經轉任天津南開大學教授。1949年後陳序經曾擔任嶺南大學校長，1967年去世。1925年陳序經在留學美國期間便萌生「全盤西化」的主張。1928年陳序經在嶺南大學演講，明確提出中國要「全盤採納西洋文化」的主張。1931年陳序經在《社會學刊》第2卷第3期發表文章「東西文化觀」，第一次用「全盤西化」這個名詞來表述他的觀點。1933年陳序經寫了《中國文化的出路》一書，在書中他從研究文化學理論入手，系統地提出了他的「全盤西化」理論。

與「中國本位文化」論對立，「全盤西化」論在二二世紀30年代形成了具有影響的社會潮流，出現了如胡適、陳序經等一批頗有影響的人物，發表和出版了一批宣揚「全盤西化」論的文章和著作，形成了比較完整的理論體系。特定的時代背景下形成的「全盤西化」潮流，思想內容豐富，主張「全盤西化」的人物從不同角度、以不同的理由和表達方式鼓吹「全盤

西化」論。胡適雖然不是「全盤西化」論的首創者，對於推動「全盤西化」潮流卻產生了很大的作用。1935年，胡適看到陳序經《關於全盤西化答吳景超先生》這篇文章以後表示：

「我是完全贊成陳序經先生的全盤西化論的。」¹⁷在胡適看來，「全盤西化」是一種態度、一種策略，是一種「矯枉必須過正」的手段。他認為「全盤西化的結果自然會有一種折衷的傾向」，「舊文化的惰性自然會使它成為一個折衷調和的中國本位新文化。」¹⁸「全盤西化」的最終目的是「成為一個折衷調和的中國本位新文化」，這便是陳序經在《關於全盤西化答吳景超先生》文中將胡適歸於「折衷派中之一支流」的原由。由於胡適具有比陳序經更大的社會影響，他將「全盤西化」改稱「充分世界化」，主張以「全盤西化」來達到建設「折衷調和的中國本位新文化」的目的，得到更廣泛的回應。在眾多「全盤西化」論者中，胡適逐漸成為最具影響的代表人物。

除陳序經等人激進的「全盤西化」論、胡適等人折衷的「全盤西化」論以外，還有張佛泉、張熙若等人接近「全盤西化」論的主張，這些形形色色的主張各有不同，但在思想本質上卻是一致的，都是反對「中國本位文化」論，主張以西方為標準，尋求中國文化的出路。「全盤西化」潮流並非如某些反對者所認為的那樣，僅僅源於鼓吹者對西方文化的傾慕，也不只是停留在「西優中劣」或「中西異同」的簡單比較，而是有著更加深入的理論思考。正是因為「全盤西化」並非情緒化的口號，而是具有深層的思想理論基礎，所以能夠產生廣泛的影響，至今不絕。¹⁹

三 20、30年代廣東畫壇的新舊之爭

國民黨政權建立思想文化統治的努力、一時甚囂塵上的「中國本位文化」論在20、30年代的中國美術領域亦有所反映。1935年2月10日鄭午昌在《國畫月刊》發表文章《中西山水畫思想專刊展望》，對「元教授宣言」提出的觀點表示贊同²⁰：

不盲從不守舊，為我們一貫的主張，此與最近何炳松等元教授在文化建設的宣言中提倡「中國本位」文化的旨趣，正相吻合。可知新中國文化的創造已為國人共同的目標，而元教授的宣言，就是代表國人的一致呼聲。

南京、上海等地興起「復興固有建築藝術」的潮流，國民黨政權重視產生重大社會影響的建築藝術，力圖使「復興傳統文化」、倡導「中國本位文化」通過「復興固有建築藝術」得以實現。1929年國民政府制定的南京城市建設《首都計劃》和上海市政府制定的《市中心區域計劃》，提出建築設計要採用「中國固有之形式」。國民黨政府採用行政手段強制和思想輿論引導，將改良的傳統建築作為樣板推行全國，這一時期各地出現了許多「復興固有建築藝術」的建築設計作品。

20、30年代廣東畫壇「國畫研究會」畫家和嶺南派畫家關於新舊藝術的論爭，雖然與「中國本位文化」與「全盤西化」的論戰沒有直接的聯繫，但是從論爭雙方所持立場，無疑可以感受到當時中國社會「西化」與「反西化」潮流的激蕩。二世紀20年代，以孫中山領導的中國國民黨革命派聯合中國共產黨人從廣東出發，展開了討伐北洋軍閥、重建民主共和政權的革命戰爭。廣東地區一時新風瀰漫。在政治風氣的影響下，廣東畫壇呈現出革新的氣象。以高劍父、高奇峰、陳樹人為代表的嶺南派畫家成為最具影響的革新力量。與嶺南派對壘的傳統派陣營的主要力量是以廣州為中心的美術團體「國畫研究會」。「國畫研究會」前身為

「癸亥畫社」。1923年黃般若、潘致中、趙浩公、盧振寰、姚粟若、羅良齋、鄧芬、盧子樞、黃君璧、何冠五、李瑤屏等畫家在廣州組織「癸亥畫社」，以復興中國畫藝為目的。畫社成立時向省署申請立案的呈文表明這一宗旨：「夫立國於世界之上，必有一國之特性，永久以相維繫，而後其國始能以常存。國畫關係一國之文化，與山川人物、歷史風俗，同為表示一國特性之徵。降至今日，士多鄙夷國學，畫學日就衰微，非急起而振之，恐文化蕩然，將為印度之續。某等有見於此，用是聯合同志，設立斯社，以研究國畫振興美術為宗旨。」1925年「癸亥畫社」擴充為「國畫研究會」。1926年「國畫研究會」向廣東省教育廳的立案呈文中表示：「見異思遷，數典忘祖，國粹之淪亡，不絕於縷，此關心國故者，所為咨嗟太息而不能自己者也。抑之一國之美術，為一國精神所默寄，非徒以表示國治之隆坊，正以考察國民之特性。」「國畫研究會」之宗旨為對於傳統中國畫藝術「討論之，整理之，以培養吾國之國性，而發揚吾國之國光」²¹。這種從傳統立場出發，以「存亡接續」「國粹」、「發揚吾國之國光」自任的態度，儘管再三申明「雖曰『復古』，仍以啟發新意為重」，與「嶺南派」畫家大聲疾呼「藝術革命」，主張「藝術是無國界，是世界的」²²，將接受西方影響的日本畫引入中國畫創作，雖然亦主張「折衷中西、融彙古今」或「繼承傳統、吸收外來」，明顯有著極大的不同。

「國畫研究會」從20年代成立直至30年代末，主要活動時間達 餘年，成員達數百人，廣東不少地方設立「國畫研究會」分會。「國畫研究會」的活動吸引了像黃賓虹這樣的畫家參加，將影響擴大到中國的其他地區。「國畫研究會」提倡在傳統上下功夫，與中國畫家顧麟士、馮超然、王偉、吳湖帆、黃賓虹等人在上海組織的「藝觀學會」遙相呼應，成為當時美術領域「反西化」的重要力量。「國畫研究會」的主要人物黃般若在主編的《國畫研究會特刊》上組發潘致中、李鳳公、張谷雛、黃賓虹等人的關於中國畫的文章，系統地闡發堅持傳統立場以發展中國畫的觀點。他們借重當時流行的「東西文化差異」的說法，強調中國畫的獨特性，以抵制「西化」潮流。有的文章則以「注重表現」、「張揚個性」的西方現代主義藝術興起為例，試圖證明文化藝術「東優西劣」或西方現代藝術的觀念在中國「古已有之」。1925年黃般若在 表現主義與中國繪畫 、 剽竊新派與創作的區別 等文章中，對中國畫陷於「窮途之歎」表示「失笑」，主張用西方寫實主義與印象主義來改造中國畫，是「吾國多數之思想界最大的謬誤，則為昧於近代各國畫學之趨勢，以為西方畫學仍在寫實主義之下」，「近代東方畫學是否失於學理，西方畫學是否羈於自然，趨重於精神是否為藝術之大障礙，此問題實為最有研究之價值。」西方藝術「自然主義在其自身的哲理上，已成一根本缺陷，而其作品受物質主義至上之影響，支配於自然科學宇宙觀，不知人性之價值與自由，徒束縛自然。若是則自然實為藝術進步之障害，摹仿自然，實足以促成藝術之屈服與滅亡」²³。

自20世紀初年開始，廣東畫壇新舊之爭愈演愈烈，最後爆發為「國畫研究會」與「嶺南派」畫家的論爭。1926年廣州開越秀山遊藝大會，美術部由潘達微任部長。同時高劍父在河南執信遊藝會發起新派畫大展，授意方人定撰寫 新國畫與舊國畫 ，自號創新，指責國畫會畫人「保守」、「守舊」。黃般若在潘達微、趙浩公授意下，撰文反擊，反對用「折衷」的方式改革中國畫，揭露高劍父等剽竊、抄襲東洋畫之行為。據後來方人定回憶²⁴：

1926年，我奉高劍父之命，寫了一篇 新國畫與舊國畫 （刊于《國民新聞》「國畫欄」），前段大意說國畫應如何改革，後段捧出高劍父三人。過幾天，國畫研究會（以溫幼菊為首設在六榕寺，會員百多人，盡是保守派）的黃般若寫文章駁我，首先聲明是潘達微要他來駁的，大意是反對改革國畫，說甚麼國畫不是重寫實，亂抄文人畫的一套

理論，最後說高劍父等的畫是抄襲日本畫的。

由此展開了一場中國畫的大論戰。廣東本地和外地不少中國畫家參與論爭，營壘分明，爭論激烈，成為中國現代美術史上的不容忽視的重大事件。

四 超越「西化」與「反西化」的二元對立

二 世紀中國美術的「西化」與「反西化」潮流，來自中國知識份子思想深層源遠流長、根深蒂固的「中」「西」兩分、二元對立、善惡分明的整體主義認識思維，百年中國遭受外來入侵、列強凌辱而激起的強烈民族反抗情緒往往使「反西化」具有廣泛群眾基礎，從而形成社會潮流，而「西化」主張卻只能在少數知識份子當中得到回應。「中」與「西」，並不如一些人所認為的那樣，是一種機械的、二元的事實存在，因而不可能、也沒有必要進行非此即彼的立場選擇。這種不可能的、也沒有必要的立場選擇，如果被情緒化、感性和意識形態化，將導致清明理性的喪失，導致盲目認同民族文化，拒絕外來文化，停留在激烈而淺薄的排外情緒上，盲目認同傳統文化，拒絕現代文化，「反西化」由之成為一種粗鄙化的「反西方主義」。這種「反西化」「反西方主義」的變化在二 世紀中國美術史上屢見不鮮。

對處於二 世紀大變革環境中的中國美術家來說，「文化認同」的確是一個無法回避的問題。由於「中西對立」的認識模式迫使中國美術家在「文化認同」時「不歸楊則歸墨」，在兩難處境當中作出抉擇：當古老的中國傳統文化瓦解以後，為了解決「文化認同」的急切需要，不少美術家否定中國傳統文化而轉向西方文化，將「西化」作為拯救中國美術衰落、實現現代美術創造的良方；或當西方文化的潮流洶湧澎湃之時，或當西方文化的美麗神話破滅以後，為了解決「文化認同」的急切需要，不少美術家否定西方文化而轉向認同中國傳統文化，他們往往將中國傳統文化藝術理想化，用一些如「天人合一」之類烏托邦氣味很重的詞語來描繪中國的傳統文化藝術，沉湎於「心造的幻影」之中沾沾自喜不能自拔。應當承認，由「中西對立」而引發出來的「反西化」潮流，在固守民族文化藝術，警惕和反抗西方強勢文化的壓迫和入侵，重新審視西方文化藝術，對「西化」的偏頗和缺陷的批判，對「現代化就是西化」的認識進行反思等許多方面，都是中肯而有益的，「反西化」無疑具有不可否認的正面和積極的意義。肯定「反西化」潮流所具有的正面和積極的意義，更要看到「反西化」潮流負面和消極的影響，從「反西化」潮流吸取的只是那些尖銳的、否定性的批判意識，而不是「回歸民族傳統」的正面結論。「反西化」論者往往力圖以民族傳統文化去對抗「西化」，不可能從傳統自身尋求發展與變革，並沒有找到一條真正通往現代的道路，缺乏認真的理論思考和現實說服力。與「西化」論比較，「反西化」論更多帶有傳統文化惰性和保守的負擔，往往被當政者輕易納入主流意識形態的範疇，成為鞏固政權、推行文化保守主義的工具。二 世紀20、30年代的「反西化」潮流，不論主張者的初衷如何美好，客觀上為國民黨政權的文化專制起到了推波助瀾的作用便是明顯的事例。「反西化」論者強加「西化」論以「民族虛無主義」的惡謔，在特定的歷史階段「全盤西化」甚至成為施行政治迫害的口實。二 世紀中國美術的「西化」潮流儘管有眾多的偏頗和缺陷，卻以充滿活力的變革和創造的姿態，推動中國美術由傳統向現代的轉變，從而成為推動中國美術發展的主導力量，成為二 世紀中國美術發展的主流。「西化」與「反西化」潮流這種優劣主從的態勢是任何人都無法否認的。

百年中國美術的歷史，既不是一部立足傳統「自發」走向現代的歷史，也不是一部單純由外來力量推動「西方影響決定」的歷史，外來美術引進中國不是簡單的嫁接，而是彼此複雜的

融合，從而使外來美術和民族傳統美術都發生形的變化和質的變化。百年中國美術的歷史，是一部以民族傳統美術為根基與外來美術交流、衝突、並存、融合的歷史。「西化」和「反西化」的對抗產生的張力，使百年中國美術出現生機蓬勃、多彩多姿的面貌。「西化」與「反西化」潮流促使對立鬥爭雙方交流、互補、互動和融匯，糾正彼此的片面與偏頗。「西化」與「反西化」潮流的激蕩，使不同傾向的美術家的視野得以開闊，認識得以深化，不少主張「西化」與主張「反西化」的中國美術家往往殊途而同歸。「反西化」的「中國畫學研究會」中不少畫家對於西方美術的認識並不如我們所想像的那樣狹隘。金城早年遊學歐美接受西方教育，回國後從事政治活動，曾參與北京故宮博物院前身「古物陳列所」的籌建工作。金城雖然強調傳統的重要性，卻認為不應泥於古法，應師化工，作畫當形似而不失規矩，重現實體驗。從金城等「中國畫學研究會」畫家的作品中可以感受到時代的新意。與金城和「中國畫學研究會」關係密切的陳師曾寫出《文人畫之價值》，文章接受日本學者的影響，對於傳統中國畫作出了理性、客觀、符合藝術實際的評述，從而肯定了傳統繪畫的價值，在「西化」潮流洶湧澎湃之時仍然保持清醒的態度。30年代江浙一帶畫家組織的美術團體，如潘天壽等人組織的「白社」和錢瘦鐵、陸丹林、賀天健、汪亞塵、孫雪泥、鄭午昌、謝海燕、俞劍華等人組織的上海「中國畫會」，傳統傾向相當強烈，藝術觀念卻比較開放，相當多數「反西化」的中國畫家並沒有將中西繪畫截然對立起來，逐漸打開了廣泛吸收的思路。即使是標榜「復興中國畫藝」的「癸亥畫社」和「國畫研究會」畫家，雖曰「復古」，仍以啟發新意為重，對於嶺南派畫家的藝術並沒有輕率地一筆抹煞。二 世紀前期中國美術領域「融合中西」的主張之所以出現並且獲得大多數美術家的贊同，無疑與「反西化」潮流對於「西化」激進主張的批判、又並不拒絕接受外來藝術的影響有關。

通過「西化」與「反西化」潮流的對立、鬥爭、互動與融合，一批「西化」傾向強烈的畫家態度改變，有的畫家「重新估定傳統的價值」，有的畫家「調和中西」。像林風眠、徐悲鴻、劉海粟這樣一些學習西洋畫的畫家拿起了中國畫筆，在將西畫法融進傳統筆墨，形成具有不同特色新中國畫。最早發表在北京大學《繪學雜誌》上徐悲鴻的文章《中國畫改良論》認為：「中國畫學之頹敗，至今日已極矣，夫何故而使畫學如此其頹壞耶，曰惟守舊，曰惟失其學術獨立之地位。」他提出「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之」²⁵。在「西化」風氣盛行之時，徐悲鴻的意見頗具見地、難能可貴。林風眠早年接受西方現代藝術的影響，在傾慕西方藝術的同時，畫家開始尋求民族傳統藝術的真諦，探索如何創造新時代的中國畫。1929年林風眠在《中國繪畫新論》一文中給予傳統中國畫以公允的評價，比較那些一味在「傳統」中討生活的畫家，林風眠真正走出了一條中國現代藝術的新路。畫家劉海粟雖以「藝術叛徒」自命，極力鼓吹西方現代藝術，1912年他在創辦私人美術學校時便提出了「我們要發展東方固有的藝術，研究西方藝術的蘊奧」的口號²⁶。30年代劉海粟致力研究傳統中國畫，他在《中國繪畫上的六法論》²⁷一書中，專門闡釋謝赫《畫品》一書中提出的「六法論」，深入研究傳統中國繪畫。劉海粟指出：「在創作方面，氣韻生動是他的極致或止境，而在批評方面，氣韻生動是最高準則」，突破了某些傳統中國畫家「唯筆墨論」的藩籬。曾積極參與廣東畫壇新舊論爭的嶺南派畫家方人定，至40年代對嶺南畫派的「新國畫」作出了深刻的反省。高劍父本人亦認為當年新舊論爭促使他認真學習和研究傳統文化的良好影響：「他們每罵我一次，我便刻苦一遭，立刻停止一切娛樂，連茶館也不去，來下死功夫。」²⁸歷史證明，有著自己的追求與努力創造的中國美術家，無論是立足傳統還是自辟蹊徑，都取得不同大小的成果，為中國文化藝術建設作出了貢獻。

「現代化」不等於「西化」，「現代美術」不等於「西方美術」，不同國家、不同民族包括西方國家和民族有著不同的現代化道路選擇，從二 世紀後期至今，世界的現代化已呈現多種模式並存和競爭的多元化格局，即使在西方世界，現代化也形成多種模式並存和競爭的多元格局，我們要借鑑包括西方在內的世界不同國家、不同民族的各種現代化經驗，走出一條本民族的現代化道路。「現代化」與「西化」又具有相當密切的聯繫。「西化」往往是後進國家和民族實現現代化的初始階段，甚至是難以逾越的必經階段。縱觀人類社會的發展歷史，歐美諸國的現代化進程也許是迄今最早、可以說取得了較大成功的進程。人類文明的歷史大致可分為傳統社會的歷史和現代社會的歷史。在人類歷史上所曾出現的偉大文明當中，只有西歐文明是最早、也是唯一沒有借助外來影響走上現代化道路的文明形態。在西歐文明率先進入現代化進程以後，其他地區的文明便步其後塵，先後進入現代化的歷史階段。人類社會的現代化潮流一旦出現，任何民族、任何文明想要抗拒現代化就成為絕不可能的事情。現代化是人類社會發展唯一的歷史道路，雖然不同民族、不同文明的現代化進程會出現種種不同的面貌、展現種種不同的特色，但那都只是現代化進程過程種出現的不同形式或不同風格，究其實質並沒有根本的區別。西方的「現代化」模式不具有絕對的普世意義，但具有相對的普世意義，這是難以否認的事實。要重視中國社會在現代化進程中所出現的種種不同的面貌、展現的種種不同的特色，但是不能因為中國社會在現代化進程中所出現的不同面貌、不同特色而否認人類社會現代化進程當中本質的相同，用所謂「特殊國情」來對抗現代化的潮流，企圖置身於人類社會的現代化潮流之外，其結果必會是阻滯和延緩中國現代社會的實現、阻滯和延緩中國現代文化藝術的實現。

我們需要建立一種開放的、現代的文化觀念，注重中國文化吸收外來營養來創造民族文化這種「以我為主」的能力，優秀的中國美術家要不僅能夠進入「有我之境」，還要能夠進入「無我之境」，不僅能夠「以夏變夷」，還要能夠「以夷變夏」，不僅要具備吸收和改造外來文化藝術的能力，還要具備接受外來文化藝術吸收和改造的能力，也就是匯入世界文化藝術潮流中去，但又能保持自身民族文化藝術品格的能力。在「全球化」日益嚴重的今天，西方和東方，世界和中國早已不像某些人所想像的那樣涇渭分明，文化交流與融合的「一元化」成為不可抗拒的大趨勢，日趨「一元化」的同時，「多元化」仍頑強地存在。即使是在西方現代文化當中，也依然保持多元的結構。西方文化不等於西方霸權主義。我們應當看到某些西方發達國家為了狹隘的「國家利益」所推行的文化霸權主義，也應當看到西方現代文化的多元結構當中，既有支援霸權主義的資源，也有抗拒霸權主義的資源。將西方霸權當作西方文化的有機部分、甚至是核心內容，並不符合西方文化的真實。我們沒有必要因為警惕和抗拒西方的文化霸權主義，也一併拒絕西方文化。那種立足「中西對立」的思維模式，用某種意識形態的內容來填充民族主義這一巨大而空洞的符號，以及由此而來的激烈而淺薄的排外情緒的宣洩方式是不足取的。

開放的、現代的文化品格不僅意味著對外來文化、異質文化的相容並包，全方位地借鑑，也要求民族文化內部的開放，容許內部不同藝術追求的自由、平等討論和發展。「定於一尊」的時代已經成為過去。如果我們不改變百餘年來幾乎是根深蒂固的「中西二分」模式和「中西對立」觀念，還在「民族與世界」之爭、「傳統與現代」之爭輾轉反覆，始終走不出「西化」和「反西化」的歷史迴圈，中國文化藝術在新的世紀自立於世界民族之林的理想便難於實現。二 世紀中國美術經歷向西方學習，經歷中西文化藝術從衝突到調和到超越的歷史進程，「西化」與「反西化」的潮流歷史反覆出現，雖然存在時間長短不一，潮流沖激的廣度與深度也不盡相同，影響卻 分深遠。對主張向西方學習、掀起「西化」潮流的先輩我們表示敬意，對主張堅持民族立場、以民族文化來對抗「西化」的「反西化」的先輩我們表示敬

意，總結歷史的經驗，吸取歷史的教訓，不再重複歷史，不再重蹈先輩的覆轍，讓我們以寬闊的胸襟和廣大的情懷，超越「西化」和「反西化」的對立，走出「西化」與「反西化」的歷史迴圈，大步邁向中國現代美術的坦途。

註釋

- 1 易鼎： 中國宜以弱為強說 ，《湘報》1898年第20號，中華書局影印本，1965年。
- 2 樊鍾： 開誠篇（三） ，《湘報》1898年第24號，中華書局影印本，1965年。
- 3 易鼎： 中國宜以弱為強說 ，《湘報》1898年第20號，中華書局影印本，1965年。
- 4 俞劍華： 中國山水畫之寫生 ，《國畫月刊》第1卷第4期，1935年2月10日。
- 5 陳立夫： 文化建設之前夜 ，《華僑半月刊》第46期，1935年5月10日。
- 6 《文化建設》第1卷第1期，1934年10月10日。
- 7 陳立夫： 中國文化建設論 ，《文化建設》第1卷第1期，1934年10月10日。
- 8 《中華文化通志 第一典 現代文化志》，上海人民出版社，2002年，第45-49頁。
- 9 胡適： 試評所謂「中國本位的文化建設」 ，《獨立評論》第145號，1935年3月31日。
- 10 王新命等： 我們的總答覆 ，《文化與社會》第1卷第8期，1935年5月。
- 11 陳立夫： 文化與中國文化之建設 ，《文化與社會》第1卷第8期，1935年5月。
- 12 羅榮渠主編：《從「西化」到現代化》，北京大學出版社，1990年，第458頁。
- 13 向長清： 湖南的復古（通信） ，1934年《華年》第3卷第16期。
- 14 天祝： 文化論戰中的廣州 ，1934年第3卷第12期，上海華年週刊社。
- 15 同註14。
- 16 楊深編：《走出東方 陳序經文化論著輯要》，中國廣播電視出版社，1995年。
- 17 胡適： 編輯後記 ，《獨立評論》1935年第142號。
- 18 同註17。
- 19 見張太原： 20世紀30年代的「全盤西化」思潮 ，《學術研究》2001年第12期。
- 20 鄭午昌： 中西山水畫思想專刊展望 ，《國畫月刊》第1卷第4期，1935年2月10日。
- 21 《國畫特刊》第2號，1928年8月，轉引自林木：《20世紀中國畫研究》第265頁，廣西美術出版社，2000年。
- 22 方人定： 國畫革命問題答念珠 ，1927年6月26日廣州《國民新聞》。
- 23 《黃般若美術文集》，人民美術出版社，1997年，頁21-25。
- 24 見《關於二 年代的方黃之爭》，載《黃般若美術文集》，頁185-93頁。
- 25 徐悲鴻： 中國畫改良論 ，原載1920年6月1日《繪學雜誌》，北京大學繪學雜誌社編輯。
- 26 劉海粟： 上海美專 年回顧 ，原載《中日美術》第1卷第3號，1922年。
- 27 劉海粟：《中國繪畫上的六法論》，中華書局，1931年。
- 28 于風： 讀<我的現代繪畫觀>斷想 ，《嶺南畫派研究》第一輯，嶺南美術出版社，1987年。

© 香港中文大學

本文於《二 一世紀》網絡版第二 四期（2004年3月31日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。