

# 미술대학 예술사 교육의 학술성과 중국미술 발전에 미친 작용\*

## School as a Genuine Academy-Point of View Based on Art Historians

홍재신(洪再新)

중국미술학원 미술사학과 교수

국제  
학술  
심포

현대중국미술의 역사를 돌아보면, 중대한 역사적 사건은 모두 미술학원에서 비롯된 것들이었다. 순수예술 측면에서의 신사조 운동이나 전통의 부흥이든지, 대중화된 측면에서의 미술혁명이나 민간의 창작이든간에, 미술학원의 교수와 학생들의 참여와 무관한 것은 없었던 것이다. 다시 말해 중국의 미술학원이 미술계의 새로운 사조의 흥쇠를 좌우했다고 할 수 있을 것이다. 이는 오늘날 세계예술계에서는 흔치 않은 일이다. 그 원인을 살펴보면 매우 중요한 현대미술교육 시스템이 작용하고 있기 때문임을 알 수 있는데, 곧 미술학원 내에 설치된 예술사 전공이 그것이다. 예술사 전공을 통해 미술의 창작과 학술적 연구가 동일한 교육환경에 놓임으로써 객관적으로는 미술학원의 교수와 학생들이 탐구에 매진하고 부단히 새로운 것을 개척하는 학술 분위기를 조성하게 되었다. 이러한 학풍으로 인해 사람들이 예술의 창작과 교육문제를 학술적인 문제로 간주하게 됨으로써 진리를 탐구하는 태도로서의 예술연구에 대한 인식의 수준 역시 높아졌다. 이러한 학술성 및 그것이 중국 현대미술 발전에 미친 작용에 대해 본문은 우리나라의 미술학원 체제 하 예술사 교육과정 및 연구 상황을 주로 본 학원의 상황을 예로 들어 구체적으로 고찰하고자 한다.

순수 예술사가의 입장에서 우리는 본 전공이 어떠한 성질의 학과인지에 대해 매우 분명한 입장을 가지고 있다. 곧 그것의 학술적 범주는 역사학과 같은 인문학 학과들과 같은 부류라는 것이다. 현대적인 의미의 예술사학은 독일어를 그 모국어로 삼는데, 그것은 처음부터 대학교육과 함께 연계되어왔다. 1813년 독일의 괴팅겐(Göttingen)대학에서 최초의 예술사 수업을 개설하였고, 그 뒤를 이어 유럽의 여러 유명대학에서도 잇따라 강의를 개설하기 시작하면서 예술사 부분의 걸출한 인물들을 배출하였다. 부르크하르트(Burkhardt), 웨플린(Wölflin), 바르부르크(Warburg), 파노프스키(Panofsky), 곰브리치(Gombrich)와 같은 대가들이 공동으로 노력한 결과, 미술사는 학술영역에서 새로운 인문계 학과가 되었으며, 철학, 역사학, 언어학, 문학과 동등하게 중요한 지위를 차지하게 되었다. 서방학자들의 관심영역에는 중국의 예술사도 포함된다. 금세기 중반 이래로 구미의 여러 대학들이 모두 중국예술사 전공을 개설하였으며, 이 방면 연구에 있어 주요한 전용이 되어왔다. 서방의 대학교육제도에서 예술사학은 인류문화 전체의 연구에 중대한 공헌을 하였다.

그러나 상대적으로 이토록 장관을 이루는 모습은 중국의 인문학 영역에서는 아직 나타나지 않고 있다. 심지어 우리는 아직 예술사학과를 갖춘 종합대학조차 찾아볼 수 없다. 중국의 특수한 원인으로 말미암아 예술사가들은 여전히 창작실천을 중시하는 미술 환경 속에서 연구와 교육에 종사할 수 밖에 없고, 그로 인해 미술사는 미술학원 내에만 한정된 채, 주로 예술창작의 보조수단으로만 기

\* 이 글을 쓰는데 조의강 교수로부터 비평과 가르침을 받았다. 이에 감사드린다.

능하고 있는 실정이다. 1928년 杭州에 국립예술원이 설립된 이래로 70년동안 예술사는 출곧 예술교육 제도 내에서 발전하면서 점차 고유한 체계를 갖추기 시작하였다. 예술사는 인문과학 내에서 응당 차지해야 할 지위에 대한 인식의 부족으로 인해 예술사는 미술계와 미술학원 내에서 모두 보조적인 역할에 머물러야만 했다. 그로 인해 예술사 교육과 연구 체제 역시 더디게 발달하였으니, 일개 필수과목에서 하나의 학과로 발전하는데만도 매우 복잡한 과정을 거쳤다. 여러 곳의 미술학원 중에서 문화부 직속인 두 학원, 곧 중앙미술학원(中央美術學院)과 중국미술학원(中國美術學院), 두 곳에서만 각각 1960년과 1985년에 미술사학과를 설립하였다. 그러나 어찌되었든 이러한 체제의 형성만으로도 예술사학과가 우리나라에서 발전하게 된 데는 큰 의의가 있다고 할 것이다.

예술사를 예술창작의 실천과 같은 맥락에 놓고 본다면, 중국예술사학의 발전사는 나름대로의 연원을 가지고 있다. 고대의 전통에서 예술의 실천과 학문연구는 결코 동떨어진 것이 아니었다. 대개 학술을 연구하는 학자가 예술적인 재질과 감상력을 구비한 경우가 대부분이었으며, 그 반대의 경우도 있었다. 이러한 전통 내에서 사람들은 예술사가들에게 공통된 기대를 가지게 되었는데, 오늘날의 우리들 역시 그러한 압력을 종종 받곤 한다. 이와 같은 중국의 학술사적 상황으로 인해 예술사가들은 예술과 학술이라는 두 가지 영역으로부터의 도전에 직면해야만 한다. 먼저 우리 예술사학과는 독립적인 인문학과가 되어야 하며, 마땅히 종합대학과 교류를 강화하여 각 학과의 인문학자들의 도전을 받아야 할 것이다. 이는 중국역사상 위대한 예술사가들도 추구하였던 경지이다. 당대(唐代)의 장언원(張彥遠)은 세계최초의 회화통사를 구상하였는데, 그는 그것을 『육경(六經)』에 맞먹는 것이라고 주장하였을 뿐만 아니라, 사마천(司馬遷)의 『사기(史記)』에 사용된 정사(正史)의 체례를 사용하여 예술사의 틀을 마련하였다. 고대 예술사학사에서 이러한 학술적 안목은 매우 탁월한 것으로, 매우 우수한 경지의 것이라고 할 수 있을 것이다. 우리 예술사가들은 현행의 학술체제 내에서 비록 서방학자들처럼 종합대학에서 전공의 연구에만 전념할 수는 없다 하더라도, 나름대로의 학술적인 성과를 통해 기타 인문학과들의 관심을 끌어야 할 것이며, 그로써 인문학과 내에서 예술사의 영향력을 확대시키고 끌어올려야 할 것이다. 또한 자기의 본분을 다하는 동시에 예술가들의 도전에 직면하여 당대의 예술창작 조류에도 관심을 가져야 할 것이다. 이와 같은 학술적 상황은 중국의 예술사학에 있어 장점과 단점을 동시에 가진다. 불리한 점이라면 예술사는 아직도 대부분의 미술학원에서 기초과목에 지나지 않는다는 것이다. 이는 독립적인 인문학과로 만들겠다는 목표에서 매우 떨어져있는 것이다. 유리한 점이라면 바로 미술창작의 실천현장에 위치하기 때문에, 예술사는 심미적으로나 기교 등의 방면에서 스스로를 풍부히 하고 또 충실히 할 수 있다는 점이다. 그리고 무엇보다 중요한 것은 학술적인 자율원칙으로써 미술학원의 모든 예술창작이나 교육을 학술화하려는 이상을 추진할 수 있다는 점이다.

이러한 이상은 미술의 학술적 가치에 대한 인정을 포함하며, 동시에 일종의 학술을 위한 학술이라는 정신을 체현한 것이기도 하다. 현대 중국의 위대한 사상가인 노신(魯迅)은 1913년 『미술보급 의견서 초안』에서 다음과 같이 말하였다: “무공과 문화와 교육은 시간이 흐르면 바래지만, 미술은 시간이 흐름으로 인해 보존된다.” 이는 미술이 인류의 문명사에서 어떠한 작용을 하는지에 대한 예리한 인식이며, 동시대 국학의 대가들의 견해를 대표한 것이라고 하겠다. 또한 서방의 예술사학자들이 미술의 학술적 가치에 대해 갖는 평가와도 합치한다.<sup>1)</sup> 이와 같은 인식에 근거하여 예술연구는

1) 영국의 저명한 예술학자인 John Ruskin은 다음과 같이 말했다. 위대한 민족은 세 부의 원고를 통해 자신들의 전기를 쓴다. 곧, 행동의 글, 뜻의 글, 그리고 예술의 글이다. The Works, ed E.T. Cool & Alexander Wedderburn, XII, p. 103 참조. 노신(魯迅)의 “무공”, “문화와 교육”, “미술”이라는 개념은 바로 이 글과 합치되는 것이다. 예술의 글이라는 문제에 관해서는 Francis Haskell History and Its Images에 토론된 내용이 실려있다. Yale Univ. Press, 1974, p. 3

채원배(蔡元培)와 같이 위대한 교육가들의 발의에 의해 순수한 학술연구로 여겨지게 되었으며, 그로써 중국예술의 발전에 영향을 미치게 되었다. 지난 반세기동안 미술사가 미술학원에 부설되어온 발전과정을 살펴보면 학술성이 미술사학과나 예술창작 조류에 어떠한 작용을 해왔는지 알 수 있을 것이다. 과거 70년간 본 학원의 미술사 교육연구 중에서 저명한 예술사학자 몇 분들의 작업만 보아도 그 특수한 학술적 영향을 알 수 있다. 그들의 노력으로 인해 미술학원의 교육체제 속에서 예술사학은 점차적으로 중서(中西)학술을 통털어 유리한 고지에 올라 학과의 앞날을 전망할 수 있게 된 것이다.

이러한 전망을 제일 처음 제시한 이들 중 대표적인 인물은 1938년부터 국립예전(國立藝專)의 교장을 맡았던 등고(藤園) 선생이다.

등고는 우리나라에서 보기 드물게 중서(中西)를 두루 섭렵한 예술사가이다. 초기에 그는 국학의 대가인 양계초(梁啓超)에게 사사하였고, 1925년 『중국미술소사(中國美術小史)』를 출판하였으며, 이후 『중국예술논총(中國藝術論叢)』의 편집을 담당하였다. 이 논총에는 중국의 철학, 역사학, 고고학, 문자학 및 미학 방면의 일류학자들이 쓴 논문을 게재함으로써 협약한 학과간의 경계를 허물어, 미술사를 전에 없던 광활한 영역으로 이끌었다. 등고가 펴낸 이 두 권의 책은 학술 영역에서 양계초와 더불어 사학의 대가였던 진인각(陳寅恪)이 주장하던 바를 예술사 영역에서 구체적으로 실현한 것이라고 할 수 있겠다. 1925년, 청화대학 국학연구원(清華大學國學研究院) 설립대회에서 진인각은 종합대학 내 미술사 교육의 중요성과 미술사가 사학, 문학, 사상사와 연계를 맺어야 할 필요성을 명확히 제시하였다.<sup>2)</sup> 등고의 『중국미술소사』는 당시 커다란 영향을 끼치고 있던 진화론의 각도에서 중국미술사의 나아갈 방향을 서술하였으며, 또한 그는 과학적인 태도로써 미술사의 발굴에 적극 참여하였다.

등고는 서방의 미술사 연구방법을 중국의 예술연구에 시험적으로 운용한 선구자이기도 하다. 그는 일찍이 현대 서양미술사의 근원지인 독일에 유학하여 독일의 예술사 박사학위를 획득한 최초의 중국학자이다. 그의 박사논문인 『당송회화사(唐宋繪畫史)』는 방법론상 당시 주도적인 지위를 차지하고 있던 형식분석학파를 방법을 차용한 것으로, 중국의 미술사 시기구분에 대해 견해를 제시하여 동서업(董書業) 등의 학자들에게 직접적인 영향을 주었다. 동시에 등고는 서양의 언어를 사용하여 중국의 문인화에 대한 논문을 해외에 발표한 최초의 학자이기도 하다. 그의 논저는 서방의 한학(漢學)에 적극적인 영향을 미쳤다.<sup>3)</sup>

문헌에 기록된 바가 부족한 관계로 그가 미술학원 재임시 미술사 공통과목 교육에 대해 실시한 구체적인 시책의 내용은 알 바가 없다. 그러나 당시의 학생 중, 후에 대북(臺北) 박물관 부원장을 역임한 이림찬(李霖燦)의 회고를 통해 당시 등고가 예술사를 중시하였음을 추론할 수 있었다. 이림찬은 원래 회화 전공이었는데, 1938년 국립예전이 항주(杭州)에서 곤명(昆明)으로 피난하였을 때, 등고 교장은 그에게 특별비용을 주면서 여강(麗江) 근처 소수민족들의 예술을 조사하도록 하였다.<sup>4)</sup>

이 우연한 기회가 그의 인생을 바꾸어, 그를 화가에서 전문 예술사가의 길로 인도하였다. 그가 『중국미술사고(中國美術史稿)』 첫장에 감개무량하게 “이 책을 등고 교장선생님께 삼가 바칩니다.”

2) 『우리나라 학술 현황 및 청화(清華)의 임무』, 『청화학보(清華學報)』 1925년, 제1권(卷), 제1책(冊) 참조.

3) 미국의 저명한 중국화 학자인 제임스 캐힐(James Cahill)에 의하면 그가 50년대에 중국 예술사를 접했을 당시, 중국 학술사가의 논저 중 서양의 언어로 번역된 것은 등고의 것 밖에 없었다고 한다.

4) 『新雪山盟』, 이림찬(李霖燦)의 『서호 설산에 깃든 옛 사람의 정(西湖雪山故人情)』에 수록, 雄獅圖書股份有限公司, 1991년, 35쪽.

라고 쓴 것도 무리가 아니다. 그러나 아깝게도 1941년 그의 『당송회화사』가 중국어로 출판되었을 때, 그는 병으로 세상을 뜨고 말았다. 당시 그의 나이 40세로, 예술사 교육 및 연구 방면에 커다란 손실이 아닐 수 없다. 본교의 70년사 기념집에서는 그에 대해 다음과 같은 평가를 내리고 있다.

“만약에 그가 오래 살았더라면 그는 틀림없이 20세기 중국 미술사연구 방면의 최고권위자가 될 수 있었을 것이다.”<sup>5)</sup>

과연 등고 선생이 존재했더라면 국립예전이나 종합대학에 예술사학과가 생기게 되었을지, 지금으로서는 알 도리가 없다. 다만 그의 이상이 우리 미술학원 예술사가들이 공통적으로 추구하는 바와 같았다는 것만은 확실하다. 교육제도적인 면에서 보건대, 우리 학원이 중앙미술학원에 이어 설립한 미술사학과에는 여전히 부족한 점이 많다. 예를 들면 각 인문학과들과의 교류, 박물관과의 연계 및 과학적인 분류방법을 통한 시각자료실의 운영 등을 들 수 있겠다. 또한 예술사학과에 학부와 석·박사 과정을 한 번에 육성할 것 등의 견의가 있는데, 곧 다양한 학과에서 다양한 학문을 학습한 학생들로 하여금 예술사 연구에 종사하도록 하자는 취지이다.<sup>6)</sup> 학부부터 석사, 박사과정까지를 하나로 통합하는 학제 외에도 더욱 중요한 것은 학과운영을 통해 학술연구 자체의 가치를 체현하는 일이다. 1982년부터 우리 학원은 학보의 편집장으로 있는 범경중(範景中) 선생의 주도 하에 계통적으로 서방의 예술사학 및 해외의 중국학술연구 성과를 소개하는 방대한 작업이 시작되었는데, 이는 학과를 설립하기 위해서 매우 중요한 학술적 차원의 준비작업일 뿐 아니라, 미술사학과를 추진시키는 동력이 되기도 한다. 80년대 초 각종 서방 미술의 번역작업에 비해 범경중 선생은 뚜렷한 착안점을 가지고 거기에 주력하고 있는데, 그 내용은 다음의 세 가지 방면을 포함한다. 첫째, 미술사는 인문학의 한 과목임을 알린다. 둘째, 외화내빈(外華內貧)한 학풍에 반대한다. 셋째, 국외의 중서(中西)미술 연구성과나 서방 미술사학사(美術史學史)를 소개한다.<sup>7)</sup> 이는 당대 미술의 소개가 자칫하면 지나치게 편협하거나 지나치게 광범위해질 수도 있는 한계를 뛰어넘은 것일 뿐 아니라, 미술사 외의 학과들에 있어서도 큰 충격을 주는 것이었다. 또한 그는 이러한 작업을 조직하면서 종서예술사와 문화사 연구라는 전체적인 개념을 그 학술적 원류로서 처음부터 끝까지 명백히 일관하였다. 학술은 전통을 통해 강한 활력을 갖추게 된다. 근 20년간의 노력 끝에, 우리는 드디어 본문의 앞부분에서 서술하였던 미술사의 장관을 이를 수 있게 되었다. 그런 의미에서 50년 전에 등고 선생이 작은 불씨를 지폈다면, 범경중 선생은 커다란 불을 활활 태우고 있다고 할 수 있겠다.

미술사의 세계는 매우 광범위하고 다양하게 변하고 있다. 이는 미술사 연구에 뜻을 둔 청년학자

5) 鮑景中, “국립예전 시기(國立藝專時期 1928-1949)” 『세기의 전수. 중국미술학원 70주년 기념화집(世紀傳薪: 中國美術學院七十周年紀念畫冊)』에 수록. 中國美術學院出版社, 1998년.

6) 설영년(薛永年)의 “최초의 미술사학과에서의 학습(在第一個美術史系學習)” 참조. 『강산에서 내대로 인재가 난다(江山代有才人出)』에 수록. 東大圖書股有限公司, 1991년. 221-232쪽. 설영년(薛永年) 선생은 “최초의 미술사학과에서의 학습”이라는 글에서 당시의 상황을 다음과 같이 서술하였다. “지난날을 둘어가 생각해보면 우리에게 강의를 해주셨던 선생님들은 대부분 학문이 깊은 일류 전문가들이셨다.. 이러한 유명학자들은 강의를 통해 어려운 내용을 알기 쉽게 설명하여 지식을 보급하였을 뿐만 아니라, 각 방면의 최신 학술성과를 간략하게 소개하기도 하였다 그러나 학생들은 당시에는 그들의 업적에 대해 잘 알지 못하는 경우가 많았다. 졸업을 하고 일을 하게 된 후에야 비로소 ‘하루 저녁의 말이십년간 익을 책과 맞먹는다’라는 것을 깨닫게 되어, 이후로 계속 그분들께 가르침을 청하며 끊임없이 지도를 받았던 것이다.

7) 조의강(曹意強)과 필자 공편, 『형상과 관념—범경중 학술논문선(圖象與觀念—範景中學術論文選)』 참조. 嶺南美術出版社, 1992년

들의 왜 미술사가 있어야 하는지, 진정한 미술사가란 어떠해야 하는지에 대한 진지한 고민을 더욱 격려하기도 한다. 올해 봄, 필자의 친구인 조의강(曹意強) 교수는 20세기 중국미술교육 토론회에서 “예술사의 의의와 예술사 교육 현황”이라는 제목으로 심각하게 현행 교육제도 중 예술사학의 문제를 반성하였다. 그는 이대로 나간다면 우리 예술사는 전체 학술계에 위대한 예술전통이라고 불리울 만한 공헌을 세울 수 없을 것이라고 예리하게 지적하였다. 현행체제의 개혁에 관해 그는 예술사학과에 학부를 없애고 대학원생부터 육성할 것 등을 건의했는데, 곧 다양한 학과에서 다양한 학문을 학습한 학생들로 하여금 예술사 연구에 종사하도록 하자는 취지였다. 이는 우리 학원이 몇 년 전 내놓은, 조형, 설계, 연구의 3개 학부를 분리하자는 총체적 구상과 매우 밀접한 관계를 가지는데, 이는 곧 제도 자체에 착안하여 예술교육체계 내에서 학술연구의 지위와 기능을 강화하자는 것이다.

우리 예술사학과의 발전전망은 본원이 개교할 당시 최초의 종지(宗旨)와 일치함이 확실하다. 1928년 채원배(蔡元培) 선생은 국립예술학원 개교일에 다음과 같은 훈사를 하였다. “학교는 순수한 학술기관이자, 신성한 땅이어야 한다.”, “대학원에 예술원을 세우는 것은 순수하게 사심없고 아름다운 창조적 정신을 제창하기 위한 것이다.”<sup>8)</sup> 중국 국립예술교육의 기초를 다진 사람으로써 채원배 선생은 1927년 『국립예술대학 설립제안』에서 이미 학부 외에 대학원을 설립할 것까지 고려하고 있었다.<sup>9)</sup> 그가 학술연구에 치중한다고 하여 당시 중앙미술학원 동인들은 크게 반대하기도 하였다. 채원배 선생의 훈사를 기록하였던 유개거(劉開渠) 선생(후에 우리 학원의 원장과 중국미술가협회 회장을 역임)은 『필기자의 말』에서 다음과 같은 내용을 강조하였다.

“기록자가 보기에 이 글에서 가장 주의할만하며, 앞으로 일반인들의 잘못된 관념을 교정 해줄 부분은 곧 학교란 순수한 학술연구기관이며, 단순하게 학생들을 가르치기만 하면 된다는식의 들어왔다 나가는 장소가 아니라는 점이다. 이제야 우리는 채원배 선생이 북경대학을 그토록 훌륭하게 만들었고, 북경대학이 중국의 문화를 전환시킬 수 있었던 까닭을 알 수 있을 것이다. 이는 모두 그가 북경대학을 학술연구기관으로 삼아 때때로 새로운 학술연구를 배출하여 사회적으로 새로운 역량을 발휘한 덕분이다. 사실 학생들 역시 이렇게 끊임없이 새로운 것을 연구하려는 분위기 속에서라야 진정으로 풍부한 지식을 얻을 수 있는 것이다.”

유개거 선생이 강조한 바로 그대로 채원배 선생은 북경대학을 통해 중국의 문화를 변화시켜놓았다. 이와 마찬가지로 채원배 선생은 국립예전을 설립함으로써 중국의 미술을 변화시켰다고도 할 수 있을 것이다. 채원배 선생의 위대한 구상은 역사적인 사실들을 통해 증명된다. 이 점에서 보면, 반세기 가량 이러한 제도하에서 부수적인 지위를 차지하였던 예술사 교육 및 연구가 중국예술의 발전에 윤활유와 같은 촉진작용을 했다고 본다. 구체적으로 말하자면, 예술사는 처음에 미술학원 내에 임시방편적으로 세워졌지만, 오늘날에는 미술학원 내 각종 학위제도 중에서 가장 완비된 제도를 갖춘 전공이 됨으로써 미술학원 내 학술적인 분위기를 강화하는 데 매우 큰 의의를 가지게 되었다.

이미 예술을 전공한 사람들을 포함하여 각자 다른 전공의 학문적 배경을 가진 사람들을 받아들여 예술사라는 미지의 영역을 연구하는 외에, 미술학원의 기초과정에 있는 예술사학자들은 더욱 자신의 연구성과를 통해 예술학과의 동료들에게 영향을 주고, 예술창작에 대해 학술의 자각성을 높일

8) “항주 국립예술원 개학식장에서의 연설사(在杭州國立藝術院開學式演說詞)”, 고평숙(高平叔) 편, 『채원배 예술교육론집 (蔡元培美育論集)』에 수록. 湖南教育出版社, 1987년, 196쪽.

9) 위의 글, 186쪽.

수 있다.

채원배 선생의 학원운영 방침이든, 등고를 비롯한 예술사학자들의 학술적 이상이든 반드시 지적해두어야 할 점은 그것들 모두가 두 가지 방면에서의 노력이 없이는 실현될 수 없다는 점이다. 하나는 구체적인 교학체제의 개혁이고, 둘은 예술사 교육을 담당하는 교원들 공동의 노력이다. 비록 미술학원의 공통과목이 모두 뜻대로 순조롭게 된다는 것은 불가능하지만, 교사들은 여전히 “간단하게, 학생들에게 수업만 해줄 뿐”이라는 태도를 버리지 못하고 있으며, 공통과목 교실은 여전히 “그저 들어왔다가 나가는, 별 참신한 의미 없는 장소”일 뿐인 경우가 여전히 남아있다. 그러나 상황이 이러할수록, 예술사 공통과목을 가르치는 예술사가들은 더욱 학술적인 자각성을 체현하고자 힘써야 한다. 비록 예술사 공동과목이 매 학년 72시간에 지나지 않지만, 그것만으로도 여전히 학술 숭상이라는 적극적인 작용을 일으키기 때문이다. 필자 본인의 수업경험을 예로 듣다면, 학생들로 하여금 문제를 발견할 수 있는 능력을 키워 예술사 교육과 결합한다면 예술사를 전공하는 학생들이 “틀에서 벗어난 생각”을 하게 되는 데 큰 도움이 될 것이다.<sup>10)</sup> 이러한 방식의 사유방식 훈련은 당대 예술창작에 매우 큰 의의를 가진다. 사실, 현행 교육과정제도를 바꿀 수 없는 상황이라 하더라도 예술사 교수들은 나름대로 인문학의 최신 학술성과를 유통하여 공통과목을 예술창작에 있어서 영감의 원천으로 만들 수도 있는 것이다. 특정한 시간과 장소에서 갑자기 특정한 사람들의 사유를 바꾸게 되리라고는 단정할 수 없다. 그러나 우리가 더욱 깊이있고 참신한 연구를 계속 수행하고, 현재에 안주하지 않는 인식을 견지한다면 결코 매년 획일적인 모습의 졸업생들을 배출하게 되지는 않을 것이다. 이러한 과정을 통해 각자의 개성을 갖춘 학년들이 매년 증가하게 되면, 전국적인 예술창작의 학술수준은 점점 제고될 것이다. 현실의 모습만 보면 예술사 교육은 매우 미약한 듯하다. 그러나 이론의 높이에서 보면 지금까지 미술계에서 일어났던 커다란 변화들이 사실은 모두 미술학원의 학술적인 준비에서 발원하였던 이유를 알게 될 것이다.

또 한 가지 지적할 점은, 예술사가들이 미술학원의 기초과목 교육에 미치는 학술적인 영향을 논할 때에 반드시 두 가지 예술사가들에 대한 잘못된 기대를 없애야 한다는 것이다. 곧, 예술사가들이 예술가들을 격려하고 그들의 나아갈 방향을 밝히는 지표의 역할을 담당해야 한다는 기대이다.<sup>11)</sup> 예술사가가 예술가의 도전을 받게 될 때, 그가 보일 수 있는 반응은 한 가지, 성실뿐이어야 한다. 성실이란 당대 서양예술사학계의 권위자인 곰브리치가 서술한 것처럼, 학자가 저야 할 유일한 책임이다.<sup>12)</sup> 그러나 안타깝게도 일부 예술사가들은 이러한 기본적인 책임감을 상실하여 주객이 전도된 현상을 보이고 있다. 그들은 누구도 이해할 수 없는 난해한 말로 예술가들을 당황시키고, 사람들로 하여금 도저히 종잡을 수 없게 한다. 아니면 지나치게 유행만을 쫓아 아직 검증되지 않은 것에 대해 무책임하게 과대선전을 하고 다닌다. 이러한 태도에서 탈피하지 않는다면 그들은 어떠한 도전에도 견뎌낼 수 없을 것이다. 성실한 예술사학자는 예술가들이 직면한 예술의 문제에 관심을 가진다. 그는 예술가의 창작에 대해 그가 인식하는 바의 장단점을 솔직히 표명하며, 어떠한 문제가 있다면 객관적으로 비판한다. 또한 예술가의 창작을 방해하는 각종 이론상의 잘못이 있다면 용감하게 그것을

10) 졸고, “예술사 교육과 문제발견의 능력(藝術史教學和發現問題的能力)”, 『미술연구(美術研究)』 1989년 세1기에 게재, 47-49쪽.

11) 상세한 내용은 조의강의 『예술사의 의의와 예술사 교육 현황(藝術史的意義和藝術史教學現狀)』에 수록된 토론과 친필 원고 참조.

12) 『에른스트 곰브리치정 자선스케치(恩斯特·布裏希博士的自傳速寫)』 중역본(中譯本), 『형상과 관념—美경중 학술논문선』에 수록, 93쪽.

제거하고자 하며, 학술연구 자신의 부족함에 대해 반성한다. 그는 원칙을 내버린 채 잉터리로 허풍을 떨지 않을 뿐 아니라, 스스로 고명한 척 하면서 월권행위를 하지도 않는다. 예술가와 교류할 때에도 그는 시종 예술사가로서의 학술적인 인격을 유지한다. 학술적으로 넓게 생각하고, 스스로를 비판할 수 있을 정도로 이성적인 정신을 가졌으며, 더불어 학술과 예술에 대해 끊임없이 탐구하는 열정을 가지고 있는 예술사가들이야말로 예술학원의 학술적 분위기를 정화시킬 수 있을 것이다.

한 층 높은 층면에서 보면, 예술사가와 예술가는 학술을 연구하는 속에서 공통된 사상과 인식의 기초를 공유하게 된다. 임풍면(林鳳眠), 황빈홍(黃賓虹), 반천수(潘天壽) 등, 국립예술학원이 배출한 대가들은 모두 평생동안 진리를 귀의처로 삼아 지극히 성실하게 “학술에 전념하는 마음”을 지녔던 사람들이다.<sup>13)</sup> 그들은 중국과 서양의 예술 및 예술사에 대해 독보적인 견해와 깊은 수양을 갖추었으며, 예술사는 그들이 예술과 인생의 문제를 탐색하고, 예술과 자아의 초월을 실현함에 있어서 반드시 거쳐야 하는 길이었다. 임풍면은 중국과 서양의 풍경화에 대해 깊은 식견을 갖추었고, 황빈홍은 명대 유민(遺民)화가들에 관한 사료 수집에 천착하였으며, 반천수는 중서 양대 회화체계를 광범위하게 고찰하였지만, 결국 그들의 일생은 모두 예술사가 예술가들의 일생에 얼마나 커다란 영향을 미치는가를 반영한다. 특히 두 차례나 본원의 원장을 역임한 반천수는 학술을 강직한 입신(立身)의 기본으로 삼고 있으며, 그처럼 회화를 학술적인 문제로 간주하고 연구할 뿐 아니라 그토록 밀접하게 실제적인 교육과 결합한 경우는 그 누구도 없었다. 그가 1957년에 제기한 중국화의 “분과 교학법(分科教學法)”과 “백묘조형법(白描造型法)”은 그 자신 예술사 연구를 통해 채득한 바에서 나온 것으로, 그는 결국 오늘날 우리 중국화가 세계로 비약적인 발전을 이룰 수 있도록 견실한 기초를 쌓은 인물이라고 할 수 있다. 황빈홍 등의 거장과 마찬가지로 그는 “학술에 전념하는 마음”으로 견실하게 전통을 수호하는 동시에 중국화의 진정한 혁신자이기도 하였다.<sup>14)</sup> 이와 같은 예술의 대가들이 창도한 미술학원의 학풍 속에서 서로 소통할 수 있는 행운을 갖게 된 것은 중국 당대 예술사가들이 매우 자랑스럽게 여기는 바이다. 오늘날 세계의 학술발전 상황을 보면, 서양의 현대예술사 조류는 완전히 예술작품의 연구에만 빠져버려 곤경을 겪고있는 반면, 우리는 중국의 예술교육제도를 통해 고도의 예술적 감수성을 지닌 당대의 홀륭한 예술가들로부터 계발을 받을 수 있으며, 또한 이를 통해 예술연구의 새로운 길을 개척해 나갈 가능성을 지니고 있다. 우리는 “예술서”를 읽을 때 그것을 단지 역사적인 자료로만 간주하는 것이 아니라, 옛사람들의 사상, 감정, 신앙, 희망, 고통 따위의 결코 소홀히 할 수 없는 사실을 깨닫게 된다. 나아가 우리는 고원한 예술과 학술의 경계까지도 얻어낼 수 있다.<sup>15)</sup> 이는 중국의 예술사학 전통과 예술교육제도가 우리에게 부여한 특수한 장점이다. 중국의 예술사학은 1천 2백년 전에 장언원이 마련한 것과 같은 전통의 기초 위에서 세계의 예술사학에 나름대로의 공헌을 할 수 있을 것이며 또한 그래야만 한다는 것이다.

13) 졸고, “학술에 전념하는 마음—반천수 예술에 대한 새로운 해석(學術之心—潘天壽藝術新解)”, 『신미술(新美術)』 1997년 제1기에 게재. 1-5쪽.

14) 조의강, “화동분원과 절강미술학원 시기(華東分院與浙江美術學院時期(一) 1949-1977)”, 『세기의 전수: 중국미술학원 70주년』에 수록, 1998년.

15) 오늘날 서방 미술사학발전의 대강에 대해서는 조의강이 기록정리한 『Baxandall의 구미예술사 연구 현황답(談)』 참조. 『신미술(新美術)』 1997년 제1기. 또는 조의강 등이 번역한 Baxandall의 『의도의 모식』 부록 참조. 중국미술학원 출판사, 1975년. pp. 166-174. 담화 중에 그는 중국예술사학전통이 우세함을 지적하였다.

# 從美院藝術史教學看學術性及其對中國美術發展的作用\*

洪再新(Hong, Zaixin)

中國美術學院美術史系 教授

回首現代中國美術的歷程，每一幕重大的歷史活劇都首先從美術學院開始。不論是純藝術的新潮運動或傳統復興，還是大眾化的美術革命和民間創作，無不和美院師生的參與有關。即是說，中國的美術學院左右着美術新潮的起落。這在當前世界藝術中是不多見的現象。究其原因，有一個很重要的現代美術教育機制在起作用，即在美術學院中設置的藝術史專業。它把美術創作和學術研究放在同一個教學環境之中，客觀上形成了有助于美院師生勇于探索，不斷開拓的學術風氣。這種學風能够激勵人們把藝術創作和教學問題當作學術問題來看待，以來真的態度，提高藝術研究的認識水準。對於這種學術性及其它在中國現代美術發展中的作用，本文擬從我國美術學院體制下藝術史教學和研究的狀況，主要以我院的情況為例，來作一具體的考察。

站在一個純粹的藝術史家的立場，我們很清楚本專業的學科性質，即他的學術範疇應與歷史學等人文學科同類。以德語為母語的現代意義上的藝術史學從一開始，就和大學教育聯繫在一起。在1813年德國的哥廷根(Göttingen)大學設立了第一個藝術史教席後，歐洲衆多的名牌大學紛起效仿，在藝術史領域產生了一批杰出人物。由於布克哈特(J. Burkhardt)，沃爾夫林(H. Wolfflin)，瓦爾堡(A. Warburg)，潘諾夫斯基(E. Panofsky)，貢布里希(E. Gombrich)等大家的共同努力，終於使美術史成為學術領域的一門新的人文學科，它與哲學、歷史、語言文學等，占據同等重要的地位。西方學者的視野也包括了中國的藝術史。本世紀中期以來，歐美許多大學都有中國藝術史專業，成為這方面研究的主要陣容。西方大學教育制度中的藝術史學，對研究整個人類文明史，做出了重大貢獻。

相比之下這麼壯觀的圖景並沒有在中國的人文學科領域中出現，我們甚至找不到一所綜合性大學設有藝術史系。由於中國的特殊原因，藝術史家仍然在實踐性美術環境中從事研究和教學即美術史僅僅局限在美術學院裏，主要成為輔助藝術創作的工具。從1928年最早之一的國立藝術院在杭州成立之時起，70年來，藝術史就一直是在藝術教育的制度下發展，逐步形成特有的體系。因為缺少對藝術史在人文科學中應有地位的認識藝術史在美術界和美術學院都祇是配角。所以藝術史教學研究的體制也是緩慢地發育起來的，從一門公共課開始，發展成為一個系科。經歷了復雜的過程。在諸多的美術學院中，祇有文化部直屬的兩所院校，即中央美術學院和中國美術學院，分別在1960年和1985年建立了美術史系。但不管怎樣，這一建制的形成對藝術史學科在我國的發展有着很大的意義。

將藝術史歸之於藝術創作實踐的系統，在中國藝術史學發展史上是淵源有自的。在古代傳統中，藝術實踐與研究學問並不分家，大凡研究學術的學者，通常具備才質和藝術家的鑒賞力，反之亦然。

\* 本文的寫作得到曹意強教授的批評指正，特此鳴謝。

象這種傳統也構成了人們對藝術史家的共同期待，直到今天，我們隨時都能感受到它的壓力。處在中國這樣一個學術史情境裏，藝術史家就需要面臨來自藝術和學術兩個不同領域的挑戰。首先，我們的藝術史學要成為獨立的人文學科，就應當和綜合性大學增強聯繫，接受各個學科人文學者提出的挑戰。這曾經是中國歷史上一些大藝術史家所向往的境界。當唐代張彥遠構思世界上第一部繪畫通史時，就提出書畫要和“六籍”同工的主張，并採用司馬遷『史記』的正史體例，奠定了撰寫藝術史的基本構架。在古代藝術史學史上，這一學術眼光是非常了不起的，可謂高屋建瓴。我們藝術史家在現行的學術體制中，雖不象西方同行那樣在綜合性大學能一門心思做專業的研究，但仍然要通過其學術成果引起其它人文學科的重視，以擴大和提高藝術史在人文科學中的影響。與此同時，我們在盡到自己的本分外，還必須面對來自藝術家的挑戰，關注當代的藝術創作潮流。這樣的學術處境對中國的藝術史學而言，的確有利有弊，不利的一面在於藝術史在大多數美術學院中依然祇是一門基礎課程，這和形成獨立的人文學科的目標還相距甚遠。而有利的一面則是，正因為處在實踐性美術環境，所以藝術史不僅可以在審美和技巧等方面豐富和充實自己，而且更重要的，是能够以學術自律原則，來推進美院整個藝術創作和教學學術化的理想。

這個理想既包含了對美術的學術價值的認同，同時也體現了一種為學術而學術的精神。現代中國的大思想家魯迅在1913年『擬播布美術意見書』中就指出：“雖武功文教與時間同其灰燼，而賴有美術為之保存。”這是對美術在人類文明史上的作用的精辟認識，代表了同時代一批國學大師的基本看法。并和西方藝術史學者對美術的學術價值的評價不謀而合。<sup>1)</sup>根據這樣的認識，藝術研究就被蔡元培等大教育家倡導為純粹的學術研究，由此來影響中國藝術的發展。重溫大半個世紀以來美術史附設在美院的發展過程，就可以看到學術性對美術史學科和藝術創作潮流的作用所在。在過去70年我院的美術史教學研究中，祇要看幾位著名的藝術史學者的工作，我們就不難體會其特殊的學術影響。由於他們的衝默和有遠量，使得美院教學體制中的藝術史學，能夠逐步從中西學術的制高點上，展望學科發展的前景。

最先展示這一前景的代表人物就是從1938年起擔任國立藝專校長的滕固先生。

滕固是我國罕見的學貫中西的藝術史家。他早年受業于國學大師梁啟超，1925年，他出版了『中國美術小史』，以後又負責編輯『中國藝術論叢』，這本論叢刊登了中國哲學，歷史學，考古學，文字學和美學方面的一流學者的文章，衝破了狹隘的學科界線，把美術史帶進了一個前所未有的廣闊天地。可以說，滕氏的這兩部書是梁啟超和另一位史學大師陳寅恪的學術主張在藝術史領域的具體體現。1925年，在清華大學國學研究院成立大會上，陳寅恪先生曾明確提出在綜合性大學教學美術史的重要性及其與史學，文學和思想史聯姻的必要性。<sup>2)</sup> 滕固的『中國美術小史』就是從當時影響巨大的進化論角度來描述中國美術史的進程的，而他又以科學的態度，積極參與美術考古實踐。

滕固是嘗試將西方美術史研究方法運用到中國藝術研究中去的先驅。他曾在現代西方美術史的策源地德國留學，成為第一個在德國獲得藝術史博士稱號的中國學者。他的博士論文『唐宋繪畫史』在方法論上借鑒了當時占主導地位的形式分析學派，并對中國美術史的分期提出了獨到的見解。這直接對童書業等學者產生了影響。與此同時，滕固也是最早用西文在國外發表關於中國文人畫的論

1) 英國著名藝術學者 John Ruskin 說過：偉大的民族以三部手稿撰寫自己的傳記：行為之書，言詞之書和藝術之書。見 The Works, ed. E. T. Cook & Alexander Wedderburn, XXIV, p. 103 魯迅的“武功”，“文教”，“美術”概念，正好暗合此說。關於藝術之書的問題，可詳見 Francis Haskell History and Its Images 一書中的討論。Yale Univ. Press, 1974, p. 3

2) 見『吾國學術之現狀及清華之職責』，『清華學報』1925年第一卷，第一冊。

文的學者，他的論著對西方漢學產生了積極的影響。<sup>3)</sup>

由於缺少文獻記載，我們不清楚他任職美院期間對美術史共同課的教育的具體措施，但從他的學生，後來任臺北故宮博物院副院長的李霖燦那裏，我們可以推知滕固對藝術史的重視。李氏原習畫，1938年國立藝專從杭州遷到昆明時，滕固校長撥了一筆專款派遣李氏去調查麗江么些族藝術。<sup>4)</sup>這個偶然的機會，改變了他的人生，引導他從畫家走上了專業藝術史家的道路。難怪他在其『中國美術史稿』扉頁上深懷感激地寫道：“謹以此書獻給滕固校長。”令人悲痛的是，1941年他的『唐宋繪畫史』中文版問世時，他却因病去逝，年僅40，使藝術史的教育和研究蒙受了巨大的損失。在我院70年校慶史志上對他做了如此的評價：“倘若天假永年，他無疑最有希望成為二十世紀中國美術史研究領域中的泰鬥。”<sup>5)</sup>

我們無法假設滕固先生倘若健在，是否會在國立藝專或者在綜合性大學創辦藝術史系。但他的理想確實成爲我們美術學院藝術史家們的共同追求，從教學建制上講，我院繼中央美院之後成立的美術史系還存在着很大的缺陷，如缺乏與各個人文學科的交流，與博物館的聯系溝通與兩個方面，中央美院美術史系利用其在首都北京的特殊條件，爲我們提供了成功的範例。<sup>6)</sup>除了健全一整套從本科到碩士，博士研究生的教學學制外，更重要的是通過辦系來體現學術研究的自身價值。從1982年起在我院學報主編范景中先生的主持下，一項系統介紹西方藝術史學和海外中國藝術研究的浩大工程開始了，它不但是建系的重要學術準備，而且也成爲把美術史系向前推進的動力之一。比較80年代初各種西方美術的翻譯工作，范景中所作的努力着眼點非常明確，它包括三個方面：一，宣傳美術史是人文學科中的一門學科；二，反對華而不實的學風；三，介紹國外研究中西美術的成果和西方美術史學史。<sup>7)</sup>這不但超越了那些或失之偏，或失之泛的當代美術介紹，而且對美術史以外的許多學科，也形成了強有力的衝擊。而且，在他組織的這項工程時，中西藝術史和文化史研究的整體概念，即它們的學術源流，一直被清晰地貫穿始終。學術通過其傳統而具有了強大的活力。經過近二十年的努力，我們終於能够認清本文在前面描述的那幅壯觀的美術史圖景。在這個意義上，如果說50年前滕固先生是點燃了星星之火的話，那麼，范景中先生則使我們看到了它的燎原之勢。

美術史的世界一旦變得宏大壯闊，就會激勵一部分有志于這項研究的青年學者去認真思考爲什么要有美術史，真正的美術史家應如何工作。今年春天，我的朋友曹意強教授在20世紀中國美術教育國際學術研討會上，以『藝術史的意義與藝術史教學的現狀』爲題，深刻地反省了現行教育體制中藝術史學的問題。他尖銳地指出，擺在我們面前的任務還極其難巨，如果滿足現狀，那麼我們的藝術史將無以對整個學術界做出與偉大的藝術傳統相稱的貢獻。在現行體制的改革中，他提出藝術史系取消本科，從研究生起培養等建議，旨在保證有各種知識背景的生源來從事藝術史研究。這和我院幾年前開始劃分造型、設計和研究三個學部的總體構架勢互爲表裏的，它試圖從制度本身，來強化學術研究在藝術教育體系中的地位和作用。

3) 據美國研究中國畫的著名學者高居翰(James Cahill)告知，他在50年代接觸中國藝術史時，能够從西文讀到中國藝術史家的論著，祇有滕固。

4) 『新雪山盟』，收入李氏『西湖雪山故人情』，雄獅圖書股份有限公司，1991年，35頁。

5) 見范景中執筆『國立藝專時期(1928-1949)』，收入『世紀傳薪：中國美術學員七十周年紀念畫冊』，中國美術學院出版社，1998年。

6) 參見薛永年『在第一個美術史系學習』，收入『江山代有才人出』，東大圖書股份有限公司，1991年，221-232頁。薛先生在先生在『在第一個美術史系學習』一文中記述了當時的情景。“追憶昔年給我們講課的校外老師，大半是學問深邃的一流專家……這些知名學者來系講課，不僅深入淺出地普及了知識、也提綱挈領地介紹了各方面最新的學術成果，同學們甚至不知道這些人的成就，可是畢業工作後，却產生了‘一夕話十年書’的感想，從而繼續向他們問學請益，不斷得到指引”

7) 參見曹意強和筆者合編的『圖象與觀念—范景中學術論文選』，嶺南美術出版社，1992年。

顯而易見，我們藝術史系的發展前景恰好和我院最初的宗旨是一致的。即1928年前蔡元培先生在國立藝術學院開學典禮日上的訓詞所言：“學校為純粹的學術機關，神聖之地，”“大學院設立藝術院，純粹是提倡此種無私的，美的創造精神。”<sup>8)</sup>作為中國國立藝術教育的奠基人，蔡先生在此前擬定的『創辦國立藝術大學之提案』中，已經在本科之外，考慮到研究院的規劃。<sup>9)</sup>他對學術研究的高度重視，當即就引起了美院同仁的極大反響。記錄蔡先生訓詞的劉開渠先生(後來曾任我院院長和中國美術家協會主席)，在他的『筆記者的話』中強調：“記者覺得這篇中有最值得注意，矯正向來一般人的錯誤觀念的一點，就是把學校看成一個純粹的學術研究機關，不是一個簡單的，專教學生就算完事的輪來輪去的場所。現在我們才知道蔡先生前幾年所以能把北京大學辦的那么好，北京大學所以能够轉移了中國的文化，全在把北大當成一個學術的研究機關，時時有新學術研究出來，在社會上發生新力量的道理。其實學生也要在這種日新不已的研究空氣中，才能真的得到豐富的知識。”

正如劉開渠先生強調的，蔡先生辦北大而改變了中國的文化。我們同樣可以說，蔡先生創辦國立藝專也將改變中國的美術。事實完全證實了蔡先生的偉大構想。從這一點上講，大半個世紀以來在這個制度中處于附屬地位的藝術史教學和研究，的確對中國美術的發展起到了“潤物細無聲”的催化作用。具體來說，藝術史從一開始作為權宜之計設在美院，到現在成為美院中各種學位制度最齊全的專業，對美院學術氣氛的強化，意義是十分明顯的。除了吸引具有不同知識背景的年青人，包括藝術學生來探索藝術史的未知領域外，藝術史家在美院基礎課教學中，能夠充分利用其研究心得來啟發影響藝術系的同學，提高藝術創作中的學術自覺性。

需要指出的是，不論是蔡元培先生的辦校宗旨，還是滕固等藝術史學者的學術理想，都離不開兩個方面的努力來實現之。一是具體的教學體制需要改革完善，二是要有一批致力于藝術史教學的教員共同奮鬥。盡管美院的公共課還無法都盡如人意，象教師中仍然不乏“簡單的，專教學生就算完事的”，公共課的教室可能也依舊是“輸來輸去”無甚新意的場所。越是這種情況，我們從事藝術史公共課教學的藝術史家，就越有義務去體現學術的自覺性。雖然藝術史的公共課每個學年不過72個學時，但他仍能發揮學術研究的積極影響。以筆者個人的教學實踐為例，把教授藝術史和培養全校學生發現問題的能力結合起來，對形成藝術專業學生的“非常規思維”是大有裨益的。<sup>10)</sup>這種思維方式的訓練，對當代藝術創作運動意義重大。事實上，即使是在不改變現有教學課程設置的情況下，藝術史教師照樣能夠運用來自人文學科的最近學術成果，把公共課變成啟發藝術創作靈感的源泉。我們不能斷定哪一次講座會改變那一個人的思維，但祇要我們堅持更深更新的向前研究，永不滿足已有的認識，那麼，一班一班學生畢業，就決不會是一模一樣的那么一套。如果這樣的課程，這樣的班級一年年增加，那麼，全國的藝術創作的學術水準就會一步步提高。從局部來看，藝術史教學似乎是微不足道的。可是上升到理論的高度我們才能看到為什麼所有大的美術流變，無一不發源于美術學院的學術準備。

還要指出的一點是，當我們在談論藝術史家對美院基礎課教學的學術影響時，必須要除去兩種對藝術史家的錯誤期待，即讓藝術史家來充當藝術家的吹鼓手或者是指路燈。對此，藝術史家必須非常明確，這是他沒有責任也沒有能力去做的事情。<sup>11)</sup>當藝術史家在面對藝術家的挑戰時，他必須做

8) 『在杭州國立藝術院開學式演說詞』，收入高平叔編『蔡元培美育論集』，湖南教育出版社1987年，196頁。

9) 同上，186頁。

10) 參見筆者『藝術史教學和發現問題的能力』，載『美術研究』1989年第二期，47-49頁；『崇尚學術與藝術創作教學』載『新美術』，1994年第一期，47-49頁。

11) 詳見曹意強『藝術史的意義和藝術史教學現狀』中的討論、手稿。

出的反應祇有兩個字，這就是誠實。這種誠實，正好象當代西方藝術史學泰斗布里希所描述的，是一個學者唯一的責任。<sup>12)</sup>遺憾的是，有些人喪失了這樣的基本責任感，出主入奴，要么編一些誰也廳不懂的名詞術語來嚇唬藝術家，讓人覺得高深莫測；要么尾隨名流時尚，做一些不負責任的廉價吹捧。這樣的敷衍是經不起歷史的檢驗的。對一個誠實的藝術史學者而言，他所關心的是藝術家面臨的藝術問題。他既要坦白地表明他對藝術家創作得失的認識，客觀地批評存的問題，又要勇敢地清除妨礙藝術家創作的各種理論誤導，反思學術研究自身的不足。他既不會放棄原則，胡吹濫捧；也不會自作高明，越俎代庖。在和藝術交往的過程中，他會始終保持一個藝術史家的學術人格。他的開闊的學術思路，自我批判的理性精神，以及對學術和對藝術孜孜以求的不懈熱情，這些都會淨化藝術學院學術的空氣。

從更高的層面來看，藝術史家和藝術家在探索學術上具有共通的思想認識基礎。象國立藝術學院涌現了一批大師，象林風眠，黃賓虹，潘天壽等，都是畢生以真諦為依歸，具有極其真誠的“學術之心。”<sup>13)</sup>他們對中西藝術和藝術史有獨到的見識和深厚的涵養，可以說藝術史成了他們探索藝術問題和人生問題，實現藝術超越和自我超越的必由之路。無論是林風眠對中西風景畫的深刻理解，還是黃賓虹對明代遺民畫家的史料勾沉探頤，或者是潘天壽對中西兩大繪畫體系的宏觀考察，都反映出藝術史對於藝術大師創作生涯的巨大影響。尤其是兩度擔任我院院長的潘天壽先生，把學術看作是生死剛正的立身之本，也沒有誰象他那樣把繪畫當作一種學術問題來研究和思考，并如此緊密地把它和教學實踐結合起來。他1957年提出的中國畫“分科教學法”和“白描造型法”，就來自他藝術史研究的心得，它最終為我們今天中國畫的勝飛和走向世界，打下了堅實的基礎。他和黃賓虹等巨匠一道，以“學術之心”堅決地捍衛了傳統，同時又成國畫的真正革新者。<sup>14)</sup>

有幸和這些藝術大師所倡導的美院學風相呼應，也是中國當代藝術史家的驕傲。

重要的影響，從當今的世界學術發展來看，就在西方的藝術史潮流完全陷入藝術物品研究的困境時，我們從中國藝術教育制度中却得到了具有高度藝術敏感性的當代藝術大師的啓示，并可以由此開辟藝術研究的新道路。我們在閱讀各民族的“藝術之書”時，不但可以把它們當作歷史的材料，當作理解往昔人們的思想，情感，信仰，希望和痛苦的不可或缺的實物，而且更有意味的是，我們還可以錘煉出一種高遠的藝術和學術境界。<sup>15)</sup>這是中國的藝術史學傳統和藝術教育制度賦予我們的一個特殊的優勢，中國藝術的史學在一千多年前張彥遠所創立的傳統基礎上，能够而且應該為世界藝術史學做出獨特的貢獻。

12) 參見『恩斯特貢布里希(Ernst Gombrich)身上的自傳速寫』中譯本，收入『圖象與觀念：范景中學術論文選』，93頁。

13) 參見筆者『學術之心·潘天壽藝術新解』，載『新美術』，1997年第一期，1-5頁。

14) 參見曹意強執筆『華東分院與浙江美術學院時期(一)1949-1977』，收入『世紀傳薪：中國美術學院七十周年』，1998年

15) 關於當今西方美術史學發展的概覽，參見曹意強記錄整理，『巴克森德爾(M. Baxandall)談歐美藝術史研究的現狀』『新美術』1997年第一期；又見曹意強等譯巴克森德爾『意圖的模式』附錄，中國美術學院出版社，1975年，166-174頁。在談話中，他指出了中國藝術史學傳統的優勢