

传统士人与现代艺术场域的相遇：黄宾虹的三次“被”发现

社会
2021·3
CJS
第41卷

宋淑敏

摘要：随着科举制的废除，传统士人开始与现代艺术场域相遇。通过对士人黄宾虹在现代艺术场域三次“被”发现过程的梳理，本文发现，中国近现代艺术发展呈现出与西方“审美自律性”不同的取向：在接受层面上，艺术场域受政治、学术、经济场域的影响；在艺术创作上，黄宾虹坚持“文以载道”的主张，以“超越性”的方式化解了西方艺术社会学在“审美自律性”与社会语境化之间的矛盾。士人艺术家完整而独立的人格使中国艺术场域呈现出不同于西方艺术场域的特征：首先，“败者为胜”现象根源于文化逻辑而非经济逻辑；其次，随着社会职业分工的发展，艺术场域尝试重构乃至窄化士人身份，但士人依然可以借助独特的中介者，在双向互动中影响中国艺术场域的发展。

关键词：士人 艺术场域 审美自律 发现 窄化

DOI:10.15992/j.cnki.31-1123/c.2021.03.003

The Encounter Between Traditional Scholars and Modern Art Field: Huang Binhong's Three Times of "Being" Discovered

SONG Shumin

Abstract: By combing through the process of scholar Huang Binhong's three times of "being" discovered in the field of modern art, this study finds that the development of Chinese and Western art presents different orientations in their transition from tradition to modernity. The West regards "aesthetic self-discipline" as the symbol of modern art, while Chinese art always emphasizes its sociality. For social acceptance, art arena is always subjected to politics, academic opinions, and economic interests. The three times of Huang Binhong "being" discovered, political, academic, and economic

* 作者：宋淑敏 北京大学社会学系 (Author: SONG Shumin, Department of Sociology, Peking University) E-mail: songshumin@pku.edu.cn

本文在撰写过程中得到了渠敬东、张国旺等诸位师友的帮助。在“第九届社会理论工作坊——艺术与社会专题”讨论会中，严俊、方军两位老师对本文提出了宝贵的修改意见，在此一并致谢。文责自负。

factors all play an important role that can not be ignored. The generalist and independent quality of Chinese scholar-artists marks the difference between the Chinese and the Western art field. First, Bourdieu's "loser wins" phenomenon would be seen by scholar-artists such as Huang Binhong as rooted in cultural logic rather than in economic logic in the West. Second, with the development of occupational specialization in modern China, the generalist quality of scholar-artists tends to give in to more specific professional identities such as "painter". Nevertheless, scholar-artists, with the help of unique intermediaries, continue to exert their influence on the Chinese modern art in a two-way interaction with the art field.

Keywords: scholars, art field, aesthetic self-discipline, discovery, narrowing

一、引言

1943年11月19日，坐落在上海西藏路的宁波旅沪同乡会大楼里一片热闹的景象，这栋已经举办过多场书画展览的大楼在5天时间里迎来了黄宾虹的首次个人画展，一百七十余幅作品布满了四层的展厅。五天内，共有六百余人在宾客簿上签名，约两千人观看了此次展览，并有多家中外报刊对此进行报道和评论。作为此次展览的策划人，傅雷（2006：521）在书信中向黄宾虹提及此次画展受到外文报纸关注的情形：“此历来画会所罕有，非迷信外人，实以彼辈标准高、持论严，素不轻易捧场如华报之专讲交情也。今日孔达女士偕其外子文德斐君莅会，道及吾公并云藏有尊作不少。”

1953年2月28日，像往常一样，黄宾虹早晨起来先到画室里拈纸挥毫，画了一幅山水画，接着题写了一首《九十自寿》诗：“和合乾坤春不老，平分昼夜日初长。写将浑厚华滋意，民物欣欣见阜康。”这天，中华全国美术工作者协会与中央美术学院华东分院（即现在的中国美术学院）联合举办了“画家黄宾虹先生九十寿辰庆祝会”。该院外西湖十八号陈列馆和大礼堂内均布置了黄宾虹的作品、藏品、著作。黄宾虹做完早课后神采奕奕地身着盛服到会答谢。浙江省省长谭启龙致辞，华东行政委员会文化局赖少其为黄宾虹颁发了“中国人民优秀画家”的荣誉奖状（参见赵志钧，2009：260）。

2017年6月19日晚，在嘉德2017春季“大观——中国书画珍品之夜·近现代”的拍卖会上，黄宾虹的作品《黄山汤口》从7200万元起拍，经过多轮激烈竞价，最终以3.45亿元的金額（加佣金）成交，成为黄宾虹个人作品中成交价最高的一幅，这标志着黄宾虹跨入了“亿元画家”的行列。¹

以上三段文字呈现的是黄宾虹人生中的三个历史性时刻，这三个时刻分别处于不同的社会历史情境。第一个历史性时刻发生在民国时期的上海，黄宾虹被学者傅雷称为中国艺术精神的代表，从此被推向上海艺术场域的前台；第二个历史性时刻发生在中华人民共和国成立后的杭州，黄宾虹作为统一战线政策下的老一辈艺术家，被华东人民政府授予“中国人民优秀画家”称号；第三个历史性时刻发生在2017年的北京国际饭店，黄宾虹在艺术拍卖市场被资本发现，成为“亿元画家”。

从中国艺术精神的代表到“中国人民优秀画家”再到“亿元画家”，黄宾虹作为“画家”的身份被反复建构，然而与这些历史现实相矛盾的地方在于，黄宾虹并不将自己视为“画人”。另外，黄宾虹也不愿意卖画，他曾在信中多次向朋友谈及他对卖画的态度：“拙画不愿鬻于市，分赠识者，略存见古法而已，可不寄还”（黄宾虹，2016）。然而吊诡的是，在黄宾虹去世后，他的声望反而是以他最不愿意见到的方式建立的。黄宾虹的士人身份已不再为人们提及，呈现在当今世人视野中的是“画家”黄宾虹以及在书画拍卖市场上“亿元画家”的身份。

黄宾虹“画家”这一社会角色的建构过程正反映了晚清及民国以来，“士人”这个具有整全性的社会角色向职业分工下的“画家”转变的趋势。晚清及民国以来，随着科举制的废除，传统士大夫群体逐渐向现代新式知识分子转变：传统士人接受儒家教育，以“学而优则仕”作为安身立命的方式，而科举制的废除和新式学堂的成立使得士人们失去了晋升之途，不得不凭借自身所掌握的文化资本，逐渐向近代职业分工下的文化精英转变。本文以黄宾虹为个案，尝试探究在近代以来社会角色由传统向现代转变的过程中，一个具有整全意义的“士人”如何被塑造成现代职业分工意义上的“画家”。

1. 参见：“黄宾虹3.45亿领跑，嘉德‘大观之夜’破亚洲拍卖纪录”，载《21世纪经济报道》2017年6月24日版（http://www.21jingji.com/2017/6-24/00MDEzODFMTQxMjY0OA_2.html）。

伴随着“士人”角色向“画家”转变的是中国现代艺术场域的兴起和发展以及与艺术场域相关的西方艺术社会学理论的引进。西方艺术社会学自20世纪初传入中国,其对“审美自律”与社会语境化之间的张力的分析也同时进入中国。在传统士人与现代艺术场域相遇的过程中,这些士人会有怎样的遭遇?这些遭遇体现了现代中国艺术场域的哪些特征?黄宾虹这样的士人画家如何认识艺术与社会的关系?在“为艺术而艺术”和“为社会而艺术”的文艺争论中,他们会有怎样的艺术观?他们的艺术观对艺术社会学理论具有怎样的启示?上述问题都值得探讨。

本文选择黄宾虹的经历作为分析个案,是因为其经历的时间、空间及社会交往范围的跨度较大。黄宾虹处于晚清及民国社会变革的关键节点期,他本身兼具新旧两个时代的特征。应星(2017:10)将1895—1926年间教育场域中的知识分子分为不同的世代:传统社会最后两代士绅、第一代新式学生(也称“辛亥革命一代”)、“五四”运动师生两代。传统社会最后两代士绅包括1895年时已进入上层队伍的“1895届上层士绅”以及1895年时仍处在下层地位的“1895届下层士绅”。黄宾虹属于传统社会最后两代士绅中的“1895届下层士绅”。他在私塾中完成启蒙,在书院中接受了较为完整的经史教育。父辈“学而优则仕”的科举梦想在这两代士绅的身上延续,而师辈经历了太平天国的战乱后又将“武力救国”等经世梦想传递给了学生辈。接受传统教育的他们在而立之年遇到了废科举、辛亥革命等一系列社会巨变,因此在经历社会变迁的过程中,这一群体要与“辛亥革命一代”和“五四”运动师生两代打交道。在古今中西的碰撞中,他们既有自身独特而稳定的文化“惯习”,又呈现出应对社会变迁的积极态度,在这一复杂的过程中呈现出社会学的丰富性,具有“迈向社会全体的个案研究”(渠敬东,2019)之特征。

二、艺术场域的兴起

晚清以来,随着科举制的废除,中国的社会结构发生了重大变迁。正如历史学者所指出的,科举制并非只是一项选拔制度,更是一项牵涉广泛而影响深远的社会制度(杨国强,2017;罗志田,2001:1-15;关晓红,2013:336-347)。在教育领域,废科举之后传统的“四部之学”逐渐向具有西方分类意义的“七科之学”转变,传统的“博通”之学也逐渐向专业化的学科转变(左玉河,2004);在社会结构层面,“四民社会”逐渐解

体，士人逐渐被在新式学堂中成长起来的学生取代（桑兵，2007：2）。与新式学堂教育相对应的是强调专业化的现代职业分工体系，作为接受传统“博通”教育的士人，黄宾虹不得不像当时的许多士人一样，在新旧交替的社会结构中寻求一种新的安身立命的方式。

1907年来到上海后，黄宾虹从事过各种与文化相关的职业。于是，像黄宾虹这样的传统士人因其被归类到各个不同专业分工下的不同职业身份而为后人所了解，例如报人、编辑、教师等。由于在绘画领域的突出贡献，黄宾虹作为“画家”被重新发现，因此，后人对黄宾虹的关注也逐渐聚焦到艺术场域。近代以来随着艺术场域的不断发展，黄宾虹也多次在其中被发现和塑造。那么，他是如何被现代艺术场域“发现”的，这种建构又折射出何种现代艺术场域的逻辑？这些问题都值得追问。

在西方现代艺术发展过程中，“艺术自律性”是一个关键议题。自韦伯以来，政治、经济、审美等各领域逐渐脱离宗教以寻求自身的“合理性”，韦伯（2004：527）将这种“审美自律性”的建立过程表述为：“一边是宗教伦理的升华与救赎追求，另一边则是艺术之固有法则性的开展，两者之间趋向一种日渐增加的紧张关系”。哈贝马斯继承了韦伯的传统，对艺术作为一个独立价值领域的形成过程进行了解释：美学领域将“自律性”作为区分现代艺术与传统艺术的关键，“正是因为艺术具有了自主的特质，它才与现代社会和文化构成了特殊的张力关系，这也塑造了现代艺术的独特面貌”（转引自周宪，2005：223、226）。同时，一大批西方艺术家参与到了“为艺术而艺术”的创作过程中（布迪厄，2001：9）。而阿多诺（1998）则认为“自律性”是资产阶级自由意识的产物，艺术具有自律性和社会性的双重本质。随着艺术社会学的发展，从外部考察“艺术场域”或“艺术界”的理论越来越丰富，对于“艺术”是否“审美自律”的分歧使得现代的西方艺术社会学陷入了“艺术”与“社会”的两难困境（卢文超，2018）。

在中国从传统向现代转变的过程中，面对严重的民族危机，知识精英们提出了“艺术救国”的主张。因此，中国艺术在近代以来面对的问题和发展方向似乎与西方不同，尤其是在“四部之学”向“七科之学”转变刚刚开始之时，中国传统文化中“艺进于道”的道德要求似乎很难瞬间消解。这使得在古今中西“艺术”观念和潮流的碰撞中，中国近代以来的艺术呈现出复杂的面向。正是在此种背景下，艺术社会学在20世纪20

年代被引入中国，主要围绕着艺术与社会之间的复杂关系展开讨论（Maksimow, 1928；佛里采, 1931；居友, 1933）。但是，在政治功利主义之外，在专业艺术院校任教的学者则坚持“为艺术而艺术”的审美自律性理想，如朱光潜的艺术心理学研究。身处如此复杂的现代艺术场域中，作为士人的黄宾虹如何理解艺术与社会二者之间的关系，他的艺术主张与西方近代以来“为艺术而艺术”的取向之间呈现出怎样的对照关系？

如果要探讨黄宾虹与现代艺术场域相遇的过程，那么对中国现代艺术场域的分析则是必不可少的。布迪厄的艺术场域理论对我们分析中国现代艺术场域的特征具有重要的启示意义。布迪厄、华康德（2004：134）指出，艺术场域是一个“社会小世界”，具有自身特有的逻辑和必然性。首先，艺术场域存在着“败者为胜”的逻辑，即艺术家在艺术市场上的经济失败反而会为艺术家带来声望，由此积攒的文化资本会使艺术家在艺术市场上取得更大的成功。其次，艺术场域存在着多元主体。布迪厄（2001：273）认为，社会学作为一门社会科学，除了研究艺术作品的直接生产者，也要研究围绕着作品展开的一系列因素和制度。这些因素既包括批评家、艺术史学家、出版商、画廊经理、商人、博物馆馆长、赞助人、收藏家、作品地位的认证机构、学院、沙龙、评判委员会，也包括主管艺术的政治和行政机构（因时代变化，相关部门设置并不相同，如国家博物馆管理处、美术管理处，等等）。此外，还有一些民间机构和成员也起着重要的作用，“他们促进生产者（美术学校等）生产和消费者生产，通过影响承担消费者艺术趣味启蒙教育任务的教授和父母，帮助他们辨认艺术品，也就是发现艺术品的价值”。豪泽尔（1987：31）将这些主体称为艺术“中介者”，他认为，在艺术被社会接受的过程中，中介者是非常重要的因素。无论艺术家如何自发地表现自己，无论他产生了何种无法抗拒的创作冲动，他总是需要解释者和中介者的存在，这样他的作品才能得到正确的理解和他人的欣赏；艺术场域并非是独立的，它也会受到经济场域、政治场域等其他“社会小世界”的影响。

同时，艺术在被接受的过程中也会受到社会历史条件的制约。艺术的生产过程并非仅到作者将作品完成并交出就停止了，它们不但继续呈现出新的特征，而且会被赋予上一代人不能理解且常常使其感到惊奇的意义。人们对历史的认知总是受到当下认识水平的制约，随着历史的发展，艺术活动与作品总在被重新组织和估价，艺术的价值也总是处

于不断被发掘的过程中。艺术的历史性和对其价值的再度认识和发现，成为艺术现象的一大特点（豪泽尔，1987:31），这使得对艺术场域的历史性研究显得十分必要。

以上理论对于本文具有重要的启发意义。本文试图通过梳理现代艺术场域对黄宾虹“画家”身份进行建构的历史过程，分析相关艺术中介者在其中扮演的角色，从而探究这一过程所折射出的现代艺术场域之特征及其在不同时代背景下的运作逻辑。同时，对黄宾虹与现代艺术场域相遇过程的观察，可以帮助我们了解在中国社会由传统向现代转型的过程中，艺术发展方向与西方的“艺术自律性”之异同。

三、“保存国粹”与黄宾虹的第一次“被”发现

黄宾虹的第一次“被”发现发生在1943年的上海。上海是中国现代艺术场域兴起较早的地方，1907年黄宾虹前往上海时恰逢艺术场域蓬勃发展的时期。在众多艺术派别与艺术思潮中，学者傅雷发现了黄宾虹作品的独特价值，遂竭尽全力为其举办个人画展，这些举动使黄宾虹画作的价值逐渐为公众所了解。

（一）成为“画人”之前

正如柯律格（2012）所观察到的，那些在今天被我们称为“艺术家”的中国古代画家，他们本身的社会角色是丰富的。在他们所生活的社会历史情境中，其身份可能是官员、士绅，等等。在当时，由于书画技艺是文人士大夫修养的一种，他们并不会因创作出书画作品而被世人定义为“画家”或“艺术家”。

黄宾虹即是如此。在30岁以前，他以“学而优则仕”作为自己的奋斗目标，五次应试后，终于在1886年成为廪生（王中秀，2005:18）。父亲去世后，黄宾虹遵守旧制，读礼家居。作为歙县的读书人，他得到地方官员的赏识，承担了董理当地荒废塌田的工作，同时恢复族中义田，兴办义学，在造福地方的同时也试图重振黄氏家族。甲午战争后，康有为、梁启超等人组织“公车上书”，黄宾虹在歙县亦写信声援康、梁等人，并在好友萧辰的介绍下与谭嗣同在北京安徽贵池夜晤，畅谈国家前途命运。随后谭嗣同在北京为维新献出生命，黄宾虹也成为歙县革命的第一批参与者。在黄宾虹的成长经历中，他的社会角色是秀才、“皖南名士”、革命者，“画家”并非他的身份标签。

(二) 进入上海艺术场域

从 1907 年因参与革命被告发而前往上海到 1943 年被傅雷发现,在这三十余年的时间里,黄宾虹身处正在形成的上海艺术场域中。

黄剑(2007:56-65)将上海现代艺术场域兴起的原因概括为几个关键要素:第一,画家云集;第二,美术社团林立;第三,美术学校的兴办;第四,美术期刊的兴起。黄宾虹则是这些要素的亲历者。作为海上画坛的一员,黄宾虹参加了各种美术社团,包括有众多晚清遗老参与的邑庙豫园书画善会、中国书画研究会及之后的海上题襟馆书画会,由南社成员李叔同等人发起的文美会,由年轻西画家组成的百川书画会,还有中国画会及中华全国美术研究会等。同时,黄宾虹还和宣哲共同发起以“保存国粹,发明艺术,启人爱国之心”为宗旨的贞社,并维持经营二十余年之久,直到 1926 年中国金石书画艺观学会成立。黄宾虹也曾参与创办美术学校,1928 年夏秋间,黄宾虹与叶恭绰、黄蔼农、吴待秋、刘贞晦等人商议创办以重振中国画学精神为宗旨的中国文艺学院。经过近两年的筹备,1930 年,中国文艺学院正式成立,黄宾虹被推为首任院长(徐昌酩,2004:288)。此外,黄宾虹不仅在《真相画报》《国画月刊》等多家美术期刊上发表论文,还创办了《艺观》画刊。

尽管黄宾虹参与了上海艺术场域的形成过程,但他在艺术场域中的声望并不高。在 20 世纪 20—30 年代,上海的美术展览逐渐增多。举办相关活动次数最多的 1934 年有 76 场展览,不少在美术史上颇具影响力的美术家在此期间举办了自己的首次个人作品展,如文人画家王一亭就在 1924 年 5 月 13 日举办了个人画展。不仅如此,学习西洋画的年轻西画家也先后举办了个人展览,如 1927 年就有三场年轻西画家举办的个人画展(徐昌酩,2004:244-245)。黄宾虹虽然活跃在艺术界,坚持每日作画,并有大量画稿存世,但他宁愿将画作分赠友人,却始终不愿举办个人画展。

黄宾虹认为,画学练习是士人“游于艺”的一种自我修炼,并非自我标榜的工具,因此他并不愿意举办个人画展。在八秩书画展之前,黄宾虹的大部分作品送给了友人,²少部分在报刊上发表及参加一些展览

2. 据《黄宾虹年谱》统计,黄宾虹的画主要是送给友人的,如 1909 年黄宾虹初到上海,送给蔡守《雪味厂图》、许承尧《檀干村图》、潘飞声《惠山访听松石图》《西泠泛樵图》、李可亭《浅绛新安山水图册》、高天梅《山水图册》、蔡守仿程穆倩枯笔《壶天阁图》(转下页)

会，³从未举办过个人画展。然而两年后，在傅雷的坚持与“怂恿”下，黄宾虹举办了生平第一场个人画展。

经过傅雷、裘柱常、顾飞等人近半年的积极筹划，并在上海友人的热情帮助下，黄宾虹八秩书画展于1943年11月19日—23日在上海宁波同乡会举办。这次展览共展出了160多幅作品，画作内容包括山水、花鸟和书法作品等。展览还展出了由友人提供的相关作品，以便观众对黄宾虹的创作生涯进行整体回顾。在五天的时间里，共有超过600人在宾客簿上签名，约2000人观看了展览。

《海报》《力报》等众多报刊都对此次展览做了报道。《力报》突出报道了画展之盛况：“八十翁黄宾虹先生，昨开个人画展于宁波同乡会，出品书画约二百件，观者云集，订购一空”（宋大仁，1943）。《海报》则盛赞黄宾虹的成就：“今日黄氏之融会古今，卓然成家，盖筑基于数十年之艰苦研究。初非投机取巧所能幸致，更非趋时媚俗可比。马公愚先生谓其足以□示中国画笔墨之正轨。当此艺坛风气败坏之秋，□大足发人深省”。⁴

通过以上报道，我们可以发现，八秩书画展意味着黄宾虹第一次在上海的现代艺术场域“被”发现。从不愿举办个人画展到接受傅雷的“怂恿”而举办首场个人画展，黄宾虹的转变是如何发生的，这种转变向我们揭示了现代艺术场域的何种逻辑？我们不妨从中介者傅雷的身上寻找这个问题的答案。

（三）傅雷作为中介者

傅雷是黄宾虹的发现者，亦是黄宾虹被艺术场域发现的“中介者”。正如豪泽尔（1987：152）所说：“无论艺术家如何自发地表现自己，无论他怎样感受了无法抗拒的创作冲动，他总是需要解释者和中介者，这样他的作品才能被正确地理解和欣赏。受者直接从艺术家那里接受作品的情况是非常少见的。受者一般需要一连串的中介者和中介工具，才能

（接上页）与《玄芝阁图》；1910年送给黄节《蒹葭图》、摹宋玉《探菀图》录《探菀曲》，等等（参见王中秀，2005）。

3. 报刊发表，如1912年5月在《神州日报》上发表《泰岱图》，1913年在《真相画报》上发表《山水册八开》，1926年在《艺观》画刊上发表《雨后游齐山》；参加展览会，如天马会第九届美术展览会、上海艺术协会第一届展览会、秋英会第一次展览会等。

4. 因旧报刊影印版字迹模糊，部分文字无法分辨，故用“□”代替。此段文字引自“黄宾虹画展观后感”，载《海报》（1943年11月20日）。

理解作者的意图”。作为中介人，傅雷为黄宾虹画展及画作的推介做了周密而详尽的策划。

首先，对于邀请哪些人参加书画展的问题，傅雷（2006：507、512-513）提出了中肯的建议。他建议黄宾虹联络在上海的旧友，“吾公知交旧雨中不乏隐逸朴学之辈”。在得到黄宾虹的同意后，傅雷书信联系了郑午昌、童大年、胡朴安、姚石子、王秋湄、高吹万等人，并亲自拜访陈叔通、高吹万、秦曼青等黄宾虹的老友。

其次，在宣传方面，傅雷筹划联系了一本杂志，为黄宾虹安排数十页的特辑，由其师友对其生平与艺术特点进行介绍。后因“杂志性质偏于通俗，不甚相宜，金主作罢，改出单行小册”，这便是后来的《黄宾虹八秩书画展特刊》。对于小册子的内容，傅雷（2006：514-515）也进行了全面的考虑，“由柱常夫妇合撰先生小传，甚盼吾公自撰简明年谱列入其中”。傅雷还花费了一个多月的时间撰写了《观画答客问》，以问答的形式向公众解答了在欣赏黄宾虹的作品时可能存在的因缺乏画学常识而产生的困惑。

此外，在展出件数、陈列方式、会场布置、光线配合、刊印目录、定价高低等各个细节方面，傅雷都有一定的考虑。傅雷建议，在会场布置上应“宁疏勿密”；同时，傅雷（2006：504-505）认为作品定价不宜过高，“海上诸公类多以金额定身价”的做法当然不可取，但也不可定价过低，以防被画商大量收购。

傅雷非常重视对黄宾虹及画作的推介，因此，从一开始就留心为黄宾虹出版画册。借着办画展可以见到真迹的机会，傅雷“拟联合默飞夫妇担任摄影，择尤精者一二十幅，先行拍摄留存，待事平日刊印画册，庶流传益广，影响更远”。

傅雷具有世界眼光，他更想让黄宾虹为世界艺术界所识。在商讨筹办此次画展的信中，傅雷向黄宾虹提到了自己的计划：“欲于战后重游西土，乘便在彼邦为吾公（一）办一画展，（二）印一画册集。公一生精品至少七八十件，冠以长序及研究文字，俾世界艺坛亦可受一大冲动。阳春白雪，当于海外求知，言之可慨”（傅雷，2006：504-505）。

从策划和组织画展的过程可以看出，傅雷举办黄宾虹画展不仅是出于现代艺术策展人的专业，更透露出他对黄宾虹的推崇。作为艺术策展人，傅雷之前也为好友张弦等举办过个人画展，但研究者发现，傅雷

“对黄宾虹画作宣扬显得尤为炽烈，所表现出的文化传播意念也是三次画展中最明显的”（许芳，2012:94）。

那么，傅雷为何会对举办黄宾虹画展表现出如此“炽烈”的热情？

（四）“傅黄共识”：笔墨与超越

我们可以从傅雷写给好友刘抗的一封信中，探知他对黄宾虹的真实态度。在信中，他毫不吝啬对黄宾虹的赞美：

以我数十年看画的水平来说：近代名家除白石、宾虹二公外，余者皆欺世盗名；而白石尚嫌读书太少，接触传统不够（他只崇拜到金冬心为止）。宾虹则是广收博取，不宗一家派，浸淫唐宋，集历代各家之精华之大成，而构成自己面目。尤可贵者，他对以前的大师都只传其神而不袭其貌，他能用一种全新的笔法给你荆浩、关仝、范宽的精神气概，或者是子久、云林、山樵的意境。他的写实本领（指旅行时构稿），不用说国画家中几百年来无人可比，即赫赫有名的国内几位洋画家也难与比肩。

（傅雷，2001:31）

这段书信内容对黄宾虹的评价是极高的，在中国山水画悠久的历史传统中，傅雷给予了黄宾虹“国画家中几百年来无人可比”的集大成者之位置。

黄宾虹则以“知音”之名来回应傅雷的赞美，“今以拙笔幸得大雅品题，知己之感，为古人所难，而鄙人幸邀之，非特私心窃喜，直可为中国艺事大有发展之庆也”（王中秀，2016:151）。

傅、黄二人的互相欣赏，不仅是艺术评论家与艺术家之间的趣味相投，从他们的书信往来中更透露出，在思考“中国艺术的将来”这个关键议题时，“为伊消得人憔悴”的两人“蓦然回首”时的惊喜。正如王中秀（2005:99）所说，“傅雷和黄宾虹走到一起，有宿命的色彩”。无论是坚信“艺术不但可以怡情悦性，也可以重整社会道德，挽救民族危亡”的黄宾虹，还是秉持“学术为世界公器”之信念而与黄宾虹探讨画理的傅雷，他们都以应对当时严重的民族危机为出发点，并最终发现只有坚持中国画的笔墨特性，才是真正实现“艺术救国”的有效出路。

傅、黄二人都认为折中派、全盘西化派所主张的艺术救国的道路走不通。傅雷（2006:499）直言：“一二浅薄之士，倡为改良中画之说，以西洋画之糟粕（西洋画家之排斥形似，且较前贤之攻击院体为尤烈）视为

挽救国画之大道，幼稚可笑，原不值一辩，无如真理渐灭，识者日少，为文化前途着想，足为殷忧耳”。而黄宾虹(2016:201)亦认为，“近来参法东西画，只得其皮毛”，又说，“新近世界画家，尽道‘艺术救国’，中国古今画，公论为世界第一流，然非学油画者所易知，亦非袭海外画家作风为改良”(王中秀,2016:193)。

傅、黄二人既不主张盲目学习西方，也不固守已经被康有为批得一文不值的“四王”文人画的传统。他们尝试在中西沟通的世界视野中，做到既传承和恢复唐宋元明以来中国士人画的真精神，又实现与西方绘画的沟通。

在中西绘画沟通的可能性上，傅、黄二人找到了共同的基点：中西绘画在“点、线”方面的异同。这个基点揭示了以往对中国画不如西方绘画“写实”“逼真”之批评的片面性。以往的批评其实是一种误解，并未找到中西绘画对话的切入点。所谓的“折中东西方”“折中东中西”以及全盘西化派的主张，基本都以这个误解为出发点去寻找中国绘画的出路，因此最终未能有大的突破。

傅雷(2016:1)在《观画答客问》中提到，“笔者，点也，线也；墨者，色彩也”，即是 将中国画的“笔”，理解为“点和线”。傅雷认为，中国画与西洋画最大的技术分歧之一是中国画的线条表现力丰富，种类繁多，非西洋画所能比。像吴昌硕、齐白石以至“扬州八怪”等画家所用的强劲线条，不过是无数种线条中的一种，而且还不是最好的。要想获得线条的力量与柔美，必须通过对唐宋名迹的“摹写”来获得，倘没有在唐宋名迹中“打过滚”、用过苦功，而仅仅因厌恶“四王”之柔靡就大刀阔斧地来一阵“粗笔头”，很容易流为“野狐禅”。⁵

傅雷对中国画线条的认识与黄宾虹的观点不谋而合。黄宾虹在给傅雷的信中说：“其(宋元明画)理论极与欧西吻合，如画笔重在点，曰起点，为章法之主；曰弱点，为无笔力；曰焦点，为无墨采，正是中国画言章法、笔法、墨法相同。近言线条美，曰积点成线，中国笔法秘诀言屋漏痕。古画笔法无不由点成线”(王中秀,2016:151)。多年后，黄宾虹(1999b:946)将这一观点发展为一篇专论，以说明中国画的点线关系，“中国绘画用线，相传很古，而线又是由点而来，这是有历史和科学根据的。如古代名画表现人们的物质生活及形态，莫不讲究线的表现。几何

5. “野狐禅”一词用以讽刺一些妄称开悟而流入邪僻者。

学里，更肯定‘积点成线’的说法”。黄宾虹甚至示范了两种“积点成线”的笔法，并分别用雨丝和行星运行的轨迹来做比喻和说明。这种关于中国画点、线的诠释其实可以看作黄宾虹“五笔”“七墨”笔墨观的一部分。黄宾虹所说的“五笔”为书法用笔之“平、圆、留、重、变”。其中，黄宾虹以“屋漏痕”的比喻来解释“留”，也就是说要有“积点成线”的笔画运动过程，笔才可以“留得住”，不浮滑。在黄宾虹看来，笔法和墨法二者相比，笔法是更为根本的，无笔法而求墨法是缘木求鱼。因此，傅、黄二人为中西绘画所找到的沟通之基点——“点和线”——是触及中国画之根本的，并且是中国画优于西方绘画的地方。黄宾虹认为，守好中国画的这个基点，对于世界艺术的发展都是有意义的。也就是说，中国画不必抛弃自身的笔墨传统，转而去学习西方绘画的写实技术。因此，回应康有为对文人画的批评，只需要通过纠正“四王”以来的文人画在笔墨方面的缺陷即可，没有必要完全抛弃中国的笔墨传统。

事实上，黄宾虹的实践也证明了这条路是行得通的。在60岁之前，黄宾虹基本上一直在探究传统山水画中的笔墨程式，从摹写董其昌入手，上追文徵明，继而上溯到吴镇等“元四家”，再到五代宋董巨传统，最后又转入启祜、道咸的金石画家之传统中。与此同时，他“搜尽奇峰打草稿”，游历于浙东、巴蜀、粤东、新安诸山水中写生，并在年近70岁时，将勾古画稿与游山画稿融成一片，形成了“浑厚华滋”的面貌。

1943年，当傅雷在顾飞处见到黄宾虹作品时，他惊讶于画面的“蕴藉浑厚”，“巨制不尽繁复，小帧未必简略，苍老中有华滋，浓厚处仍有灵气浮动，线条驰纵飞舞，二三笔直抵千万言”。傅雷甚至认为黄宾虹的作品与印象派绘画有相似之处，“彼以分析日光变化色彩成分，而悟得明暗错杂之理，乃废弃呆板之光暗法（如吾国画家上白下黑之画石法一类），而致力于明中有暗、暗中有明之表现，同时采用原色敷彩，不复先事调色，笔法亦趋于纵横理乱之途，近视几无物象可寻，惟远观始景物粲然，五光十色，蔚为奇观，变幻浮动达于极点，凡此种种，与董北苑一派及吾公旨趣所归，似有异途同归之妙”（傅雷，2006：498）。黄宾虹对于西方印象派以来的绘画风格自然是很了解的，但他并未对傅雷的这番评论做出任何回应。因此，黄宾虹对于董巨传统、本人画作及西方印象派之异同的见解，我们就不得而知了。但可以确定的是，黄宾虹注重钻研自己作品中“光线”的表现，他曾以“知白守黑”来解释作品中的光。

当学生问及画面黑白时,他曾说让学生观察自己的眼睛,眼睛中的黑瞳仁中亦有亮光,而画面的“知白守黑”即是类似道理。张宗祥(2016: 62)亦曾见到黄宾虹观察华山、黄山等地的风景照片,他还说自己在“研究树林后面透出光来的方法和山峰背面暗影”。“光线”是传统绘画中不曾涉及的因素,吴石伦曾在画中尝试光暗表现方法,但效果并不理想,“用湿纸临仿日本画本,完全一种人工强造,天趣汨没,甚于云阅派之凄迷琐碎,国画用笔用墨之法,全弃不讲”(黄宾虹,1999a: 470),相比之下黄宾虹自己在笔墨基础上进行的探索无疑要成功得多。

总之,黄宾虹在笔墨基础上对中国画传统的创造性传承,既实现了与西方绘画的对话,亦守住了“笔墨”这个中国画最为根本的基点,具有至关重要的意义。在民族危机空前严重的时刻,在各种“艺术救国”的主张都未能实质上使中国画摆脱失败命运的情况下,黄宾虹的作品以一种开放包容的心态和坚定的民族自信走出了一条独特的道路。

在摆脱了民族危机这一时代困境的今天,学者们可以从容地检视中国画的遗产,他们更加严谨地指出了黄宾虹和傅雷所提出的“点、线”概念可能存在的歧义。董中焘(1996)指出,“中国画为‘线与点的形象结构’的提法,似是而非,是一个带有实质性混淆的概念”。“点、线、面”是熟悉的西画概念;线与笔是两个概念,前者仅讲外形,后者兼及特定的美学要求,因此线不能代替笔。潘公凯(2016)则用“点、画”来表述中国画笔法中的这两个重要概念。我们今天对中国画的研究无疑更为严谨,也更想从中西绘画比较所产生的概念混淆状态中解脱出来,但在黄宾虹和傅雷所处的时代,这种在中西对话中找基点的思路无疑更为迫切,也因此具有不可磨灭的历史价值与意义。

除了在笔墨技法方面的共同认知,黄宾虹和傅雷的共同点还在于他们对中国画形成了超越性的认识。正如罗清奇(2015: 114)所说,面对“如何在一个急速变化的世界中令山水画艺术保有意义”这一所有山水画家共同面对的难题,黄宾虹和傅雷的答案是相同的。在被西方列强的坚船利炮打开国门,理性、科学、民主和共产主义等各种观念和思潮纷纷涌入的复杂局势下,面对着受压迫、受剥削,被暴力、饥饿与战争等折磨的人们,士人艺术并非必须直接针砭时弊,描绘现实,而是可以通过表达另一种境界的生活,间接、抽象地诠释当下的问题与创痛,以艺术

的方法来追问缺乏意义的现实。

罗清奇(2015)以现代艺术史学者的眼光,精准地把握到了傅雷与黄宾虹在艺术理解方面的共同之处。然而,还有一点需要进一步澄清:罗清奇的这个判断很容易使傅雷和黄宾虹的艺术观被误解成“为艺术而艺术”的一种,但很显然,傅雷和黄宾虹都不是对社会现实缺乏关怀的人。在20世纪混乱的社会情境与各种美术思潮中,既能保持对社会现实的关注,又能保持自身艺术的“超越性”是非常难得的。

为了说明具有超越性的中国山水画与拯救现实存在着的民族危机之间的关系,黄宾虹撰写了大量的画论文字。首先,黄宾虹论证的是山水画“致治以文”的社会功能。针对社会上通常将绘画视为不急之务的观点,黄宾虹以画史为例,论证了中国画“非徒隐逸之事”。

《老子》为治世之书,而画亦非徒隐逸之事也。孔子适周,老子谓之曰:君子得其时则驾,不得其时则蓬累而行。古之画者始晋魏,六代之衰而有顾、陆、张、展,五季之乱而有荆、关、董、巨,元季有黄、吴、倪、王,明末有僧渐江、释石谿、石涛之伦,皆生当危乱,托志丹青,卒能以其艺术拯危救亡,致后世于邕隆之治,其用心足与《老子》同其旨趣,岂敢诬哉!

图画者,文字之绪余,工艺之肇始,有关学术、政治,非泛泛也。(黄宾虹,1999b:394-395)

黄宾虹的观点正是国粹派“何以救国”观点在艺术领域的延续,代表着部分传统士人在面对民族危机时的远见。在晚清到民国时期的民族危机与由之而生的种种因应策略中,国粹派认为,民族危机与文化危机具有一致性,并且文化危机是更本质、更深刻的民族危机。他们认为,一个国家之所以能立于世界民族之林,不仅在于武力,更重要的是赖以自立的民族“元气”,这就是各国固有的“文化”(郑师渠,2014:35-36)。国粹学派将保存国粹的重心放在语言文字上,而黄宾虹则以其书画修养,试图从“书画同源”的角度,通过证明中国画的超越性,从而证明“书画同源”的中国之“书”,即中国“文字”具有更加不可取代的价值与意义。

然而国粹学派所代表的文化主义的观点并未成为社会的主流。但黄宾虹在国粹学派结束学术活动后,并未停止对“保存国粹”之方法的探索。他从保存中国文字入手,因书画同源又专意保存中国绘画。为了

证明书画同源,他不断探寻中国画的起源:一边进行画论的梳理,写成《中国画史馨香录》和《古画微》;一边通过对古画的“摹写”,创作了大量的“勾古画稿”,上溯中国山水画的传统,并通过“师造化”的方式形成自己的面目,赋予传统以当下的生命力。

所有这些努力的根本目的是保存国粹,也是作为士人的黄宾虹“致治以文”社会构想的体现。他的这种艺术理想被傅雷深刻理解和认同,因此,黄宾虹称傅雷为此生最大的知己。傅雷对黄宾虹的推崇,也正体现了他对黄宾虹士人身份的全面理解。

在傅雷为黄宾虹筹备画展的1943年,中国的民族危机格外深重。正如傅雷所说,一切都陷入了危机中。

现代中国的一切活动现象,都给恐慌笼罩住了:政治恐慌、经济恐慌、艺术恐慌。而且在迎着西方的潮流激荡的时候,如果中国还是在它古老的面目之下,保持它的宁静和安谧,那倒反而是件令人惊奇的事了。(转引自金梅,2012:11)

在这种恐慌中,傅雷开始反思民族危机的成因与可能的出路。有过留洋经历的傅雷将中国近代以来自我救赎的最大问题归结为一切照搬西方模式,而并未仔细探究西方文化产生的历史背景、精神状态与因果关系,因此对西方学说是否适合中国未能够进行深入思考(金梅,2012:19)。⁶

傅雷感受到了中国艺术在西方的冲击下,已经很难保持它自身的魅力及其对社会的正面影响。在中华民族内部已经发生的新旧交战中,“天真而幼稚的老民族,根本已失掉了自我意识,失掉了理智的主宰,它只有人云亦云地今天望东、明天望西的乱奔乱窜。这怎么能走出一条自己的路来?然而这正是现代中国的情形”(转引自金梅,2012:31-32)。

在民族危机突出地表现为文化危机的历史时刻,黄宾虹对中国画的探索实践显示出中国传统艺术的独特生命力和无限可能性。从黄宾

6. 傅雷在西方留学时,外国友人向他发问:“你们数千年的伦理、道德,比我们西方更优越的制度就此废弃吗?”“你们满含着哲理和诗意的美学为何把它一概丢了?”“你们是有那么美丽的传统的国画,何必来学我们的油画?”这些问题使傅雷对中西艺术的差异始终保持关注与敏感。傅雷曾总结中西艺术的差异,“中国艺术是哲学的、文学的、伦理的,和现代西方艺术分处于极端的地位”(转引自金梅,2012:17)。

虹的作品中，傅雷看到了他对西画的回应和对中国画笔墨精神的坚守，在一种开放包容的状态中展现了中国艺术的独立精神。正如陈寅恪总结的“独立之人格”与“自由之思想”，这正是傅雷所苦苦追寻的，也是应对民族危机所亟需的精神。于是，在1943年，士人黄宾虹“被”学者傅雷发现，推向了上海艺术场域的前台。

四、政治与黄宾虹的第二次“被”发现

新中国成立初期，国内政治环境复杂，政府对待知识分子的政策出现过一些阶段性的变化，黄宾虹的境遇也随着他与新政权关系的变化而变化。新中国成立之初，黄宾虹、潘天寿等传统山水画家在艺术院校被边缘化。随后，在文化统一战线政策的主导下，黄宾虹第二次“被”发现，其标志性事件为1953年黄宾虹在90岁生日当天被政府评为“中国优秀画家”。但是，黄宾虹的第二次“被”发现，更多是作为文化统一战线政策的“标志”而被推崇，其作为士人的文化价值并未得到官方的认可，通过对黄宾虹与齐白石二人的比较，即可看出这一点。黄宾虹去世后，其捐献的作品迟迟没有机构接收，更证实了这一点。

（一）新中国成立之初黄宾虹的处境

新中国成立之初美术界所面临的问题是如何用视觉的方式去理解、认识和表达新中国的形象（邹跃进，2002：导言）。中国共产党也参与了对这个问题的建构。1942年毛泽东（1991b：849）《在延安文艺座谈会上的讲话》指出了中国共产党对文艺工作的指导思想：首先，在立场上坚定地同无产阶级和人民大众站在一起，在态度上对统一战线中各种不同的同盟者，应该有联合，有批评。对于统一战线的原则，毛泽东（1991a：1012）在《文化工作中的统一战线》一文中有更详细的说明，“统一战线的原则有两个：第一个是团结，第二个是批评、教育和改造”。而统一战线的任务是，“联合一切可用的旧知识分子、旧艺人、旧医生，而帮助、感化和改造他们”。新中国成立后，美术界沿用了这一政策。在这一政策与复杂的社会现实的交织下，黄宾虹这批“旧艺人”便拥有了不同的命运。

新中国美术的指导思想是明确的，但是新中国美术界人员的构成却是复杂的，这种复杂性又是从民国时期延续下来的。新中国成立前夕召开的第一次中华全国文学艺术工作者代表大会（简称“文代会”）将五

大解放区的文协理事及候补理事列为当然代表,⁷“京派”等一批传统艺术家被排除在外,但这些艺术家的影响力依然存在(邹跃进,2002:3-4),同时,更有很多如何香凝、陈叔通等与中国共产党保持密切联系的民主党派人士是传统艺术的支持者,再加上中共党内人士对艺术的理解与兴趣存在差异,因此,一部分传统艺术家在既有体制中获得了来自这部分人士的援助。

黄宾虹就是这样一位颇具影响力的艺术家,他在1949年之前已经就职于杭州国立艺专。新中国成立之初,国家建立了以文化部为领导,由美协、美术院校、画院、研究机构、展览馆、美术杂志等各种文艺团体和文化机构共同组成的美术制度体系,在该体系之中的美术院校依照政策须进行相应调整。以黄宾虹任教的杭州国立艺专为例,作为院系调整的措施之一,国画系与西画组合并,采用集体教育的方法,以培养学生掌握相关绘画技艺来描写工人、农民的生活场景(王中秀,2005:514)。1951年,受中国山水花鸟画不适合反映新生活的思潮影响,作为传统绘画门类,山水画和花鸟画的教学活动被停止。新的院系鼓励学生学习现实主义人物画、宣传海报、年画和连环画,禁止学生观摩、研习传统旧画。在这种意识形态下,黄宾虹等国画教授备受冷落,其创作与教学热情被压抑。

很多民主党派人士在民国时期已经是艺术场域中的活跃分子,他们独立于新中国美术评价体系,1949年之后仍然与传统艺术家保持着密切的联系,并尽力为其提供生活等方面的帮助。处境艰难的黄宾虹此时正是得到了具有一定政治地位的老友李济深、陈叔通的帮助,生活状况才得以稍稍改善。

黄宾虹与李济深的交往始于20世纪20年代末。当时邓实体弱多病,无力支撑神州国光社的运营,遂通过黄居素向陈铭枢、李济深提议,由广东省政府出资盘下该社作言论机关。黄宾虹遂与黄居素一起办理了交接事宜,并担任美术部编辑(王中秀,2005:186),黄宾虹可能从此

7. 与会代表分为两类:(1)当然代表,包括五大解放区(华北、东北、华东、西北、中原)文协的理事及候补理事等;(2)聘请代表,包括解放区省、市一级以上文艺团体或文艺机关的主要负责干部以及从事文艺工作十年以上、“对革命有一定功绩者”。聘请代表由上述文艺团体、机关推荐,或由筹备委员会邀请。这意味着,那些不直接属于中国共产党领导下的文艺团体的艺术家在参加文代会时,需要经过考察、筛选和审核。

时开始与李济深等人往来。在李济深的藏品中有不少是黄宾虹赠送的山水画，由此可见，两人往来频繁。1950年，过旭初到北京向李济深转交了身处杭州的黄宾虹的赠画与书信。李济深从过旭初处得知黄宾虹生活艰难，立即回信给黄宾虹，“书画名家，其年事较高而生活困难者，政府应予以补助，以示尊重。此事已向有关方面提及，一俟决定，当与奉闻也”（王中秀，2005：520）。此信落款日期为9月13日，而在两个月前的7月15日，杭州艺专虽续聘黄宾虹为教授，但列入“暂不任课之教员”的名单中，同时要求其“按照学校所定办法进行业务研究与政治学习”（王中秀，2005：518）。此时，黄宾虹夫妻与儿子黄映宇一家共六口人住在栖霞岭19号的两间小屋内，空间十分狭窄，生活艰难。在李济深的关照下，黄宾虹一家人于1951年3—4月间搬入栖霞岭32号，生活境遇逐渐改善。

尽管黄宾虹已搬到新居，生活上也得到了改善，但在艺术场域中的遭遇却使他心灰意冷，萌生了返回故乡歙县的念头。夏承焘（1998：169）在1951年5月20日的日记中写道：“碧筠来久谈，谓在沪晤榆生、汪旭初。谓美专不许学生看旧画，彼亦不敢谒黄宾老”，更从侧面说明了老人此时的孤独处境。黄宾虹的学生石谷风也记得参加1951年夏季举办的中央美术学院华东分院画展的情况，“黄宾虹、潘天寿等教授的作品都放在不显眼的位置”，“黄宾虹先生作品正受到个别人的批评”。黄宾虹神情黯然地对石谷风说道：“现在他们不需要我们这套了，还不如回乡种地。”（王中秀，2005：525）

黄宾虹的另一老友陈叔通则关注到了对其艺术成就的认可问题，正是在他的努力之下，黄宾虹才有了被重新承认的可能。

黄宾虹与陈叔通在20世纪20年代前后就有交往。1921年，黄宾虹曾在时任商务印书馆董事的陈叔通推荐之下，担任商务印书馆的美术部主任。此后的数年间，黄宾虹与陈叔通保持着书信往来。黄宾虹曾多次向陈叔通赠画，如《听院校书图》《阳朔山水十二帧》等（参见王中秀，2005：158、469—470）。陈叔通（1943）在1943年黄宾虹八十大寿时作《寿宾翁诗》，表达了自己期待在“洗兵”（战争胜利）之时与黄宾虹“话沧田”之情。黄宾虹（2012：196）亦在1946年题赠给陈叔通的一首诗中，以“知己网天涯，数点霜叶红”表达了对为数不多的人生知己的相惜之感。除了书画往来，二人的通信内容大多是关于金石书画的学术探讨与收

藏心得(王中秀,2016:110、143、177)。

如果说李济深更多关注的是黄宾虹在生活中遇到的实际困难,那么作为知音的陈叔通除了关心时局日蹙下老人的生计问题,还关注老人的艺术成就是否得到公允的认可。1948年,陈叔通就曾写信给黄宾虹,关注其著述出版之事。在艺术成就上,陈叔通毫不吝啬地称赞黄宾虹“海内灵光,非君莫属”,认为“近来藏印家能自释,画家能自题,舍公外无第二人矣”(王中秀,2005:478、489、517)。但是,在特殊的历史情境下,黄宾虹的艺术成就并未得到公正的对待。

1951年10月,得力于李济深、陈叔通等老友的助力,黄宾虹作为特邀人士,参加了中国人民政治协商会议第一届全国委员会第三次会议。会议期间,黄宾虹与老友陈铭枢住在一起,并见到了邓颖超等友人。在会上,黄宾虹因年岁最长得到了毛泽东主席的问候,并在老友李济深、陈叔通的引荐下,通过旧日的关系网以及赠画的方式与新政权建立了关系。这为其后来被统一战线政策所接纳做了铺垫。

(二)黄宾虹获“中国人民优秀画家”称号

1953年2月28日是黄宾虹的90岁生日,中华全国美术工作者协会杭州分会和中央美术学院华东分院联合为其举办了一场庆祝会。浙江省人民政府主席谭启龙等前往祝贺,浙江省、杭州市的文化艺术界人士及黄宾虹好友约100人及中央美术学院华东分校全体师生参加了会议。在会上,赖少其代表华东行政委员会文化局授予黄宾虹“中国人民优秀画家”奖状。这个颇具象征意味的奖项,说明黄宾虹的画家身份得到了官方的进一步认可。

尽管得到了“中国人民优秀画家”的称号,但这并不代表黄宾虹作品的艺术价值被新政权真正认同。与同时获得“中国人民杰出的艺术家”称号的齐白石相比,新政权在对黄宾虹的画家身份进行认可的同时,更强调其作为“士人画家”还需要接受进一步的教育与改造。

1953年1月7日,齐白石度过了他的93岁生日,北京文化艺术界为其举行了庆祝会。在会上,李济深发表了讲话,周扬副部长代表文化部向其授予荣誉奖项,称他为“中国人民杰出的艺术家”,因为“他的精神劳动突出地表现了中国人民的艺术才能,因为他的创造性的精神劳动使人民的精神生活更丰富”(王朝闻,1953)。齐白石出身“劳动者”的身份被多次提及,“由于他出身劳动者,他的作品多取材于与一般人民

日常生活相接近的自然风物，具有健康、朴素的色彩。画家积极地拥护人民政府，最近还用他的作品参加了保卫世界和平的运动”。⁸ 晚间，中华全国美术工作者协会及中央美术学院举行宴会，周恩来总理出席（齐白石，2010:186）。

虽然在艺术成就上齐、黄二人并称为“南黄北齐”（张仃，1958），但在政府层面的荣誉认定上，二人却被区别对待。齐白石的荣誉由中央人民政府文化部授予，而黄宾虹的荣誉则由华东行政委员会文化局颁发。齐白石的荣誉称号为“中国人民杰出的艺术家”，而黄宾虹为“中国人民优秀画家”，“优秀画家”的评价显然要低于“杰出的艺术家”。

这种微妙的区分正是新中国美术思想的体现，即美术创作要“坚定地站在无产阶级和人民大众的立场”上，去描写工农兵群体的生活。显然，齐白石的花鸟题材更贴近劳动人民的生活，而黄宾虹的士人山水画那种“‘缅怀远古，皈依自然’的颓败情绪”（邹跃进，2002:38）则是要在后来的新国画运动中接受改造的。授予黄宾虹“中国人民优秀画家”的象征性荣誉，并给予其艺术成就低于齐白石的评定，代表着新政权在对黄宾虹等传统艺术家进行联合的同时对其士人身份的改造。

与此相应，黄宾虹也产生了拥抱新政权和在艺术创作上坚持士人山水题材的矛盾心态。在参加完全国政协一届三次会议后，黄宾虹对夫人宋若婴说道：“在开会期间，毛主席与我们一一握手，并要敬我们老人的酒。共产党的领导人待人很亲热，与旧社会里做官的人完全不同。”（黄莺，2007）在浙江省第一届各界人民代表会议上，他曾表示要“写一百幅对联来歌颂解放后的伟大成就”，精神十分振奋。对新政权的信心和对国画价值的坚持使他相信，政府对于艺术的政策是会变的。⁹ 因此，黄宾虹并未像叶浅予等画家在新国画运动中出现心态和艺术风格上的重大转变，¹⁰ 他作品中的“士人山水”题材始终未改。对此，罗清奇（2015:79）指出：“他在这个阶段追求的艺术风格，与新的共产主政权

8. 参见：“画家齐白石九十三岁寿辰，北京文化艺术界举行庆祝会”，载《人民日报》1953年1月8日版。

9. 据黄宾虹的夫人宋若婴回忆，当时有很多人来黄宾虹家座谈，有人提到部分官员不懂国画。黄宾虹说：“不懂可以学，会懂的。我们要按照政策办事，我们要多画，不画是不对的。”（黄莺，2007）

10. 叶浅予的创作风格从漫画到国画的转变反映了艺术家在新中国成立后调整艺术观以适应新的艺术场域的需求（邹跃进，2002:4）。

提倡的题材和意识形态都没有多少联系。他继续师法古人，并且到各地旅行。从四川、广西和故乡安徽，到他在杭州西湖畔的新居，都为黄宾虹的创作提供了灵感”。

也就是说，黄宾虹的士人面向并未因新政权的再度整合而消弭。在浙江省第一届各界人民代表会议上的讲话中，他仍然在陈述国画的价值，“本新民主主义大旨，原不以一年过去成绩为旧，然易生误会之处，就是认今后未来为新，甚至我中国古今人的画理、画法、画史、画评四种文字，置之不议不论。试思我国民族性，爱好我中国画，即是社会艺术，即是自然艺术。中国千百年过去绘画，虽未尽美善，取长补短，尤在后来创造，特过前人，非可全弃原有，而别寻蹊径”（黄宾虹，1950：568）。当主流舆论都在批评“缅怀远古、皈依自然”的士人山水价值观之时，黄宾虹仍然坚持国画传统，以一种独具士人风骨的方式，巧妙地对新中国成立后政治化倾向明显的艺术场域做出回应。

正是基于此，在1953年的90岁寿诞上，最令黄宾虹兴奋的并不是他获得来自政府的荣誉，而是悬在心中的一个愿望——为《画学篇》征集意见——即将得以实现。作为士人的黄宾虹始终关心中国画的传承问题，他将自己毕生的画学实践与认识总结成论画长诗——《画学篇》（未是草）。¹¹在庆祝会上，他委托校方向百余位与会嘉宾分发了未定稿的《画学篇》，并向文艺界广泛征求意见。经过几番修改与校订，黄宾虹终于完成了定本的制作，并寄赠各地文联的同志，实现了他此生最大的心愿。

作为传统“士人”，黄宾虹虽然被政府认定为新职业分工下的“画家”，但他依然努力保持自己“士人”人格的独立。做到这一点并不容易。据罗清奇（2015：79）的研究，在浙江省博物馆的收藏中有四幅黄宾虹在这个时期创作的人物画，它们完全没有体现出黄宾虹的艺术风格，也不是什么艺术杰作，反而突兀地展现了晚年的他在当时所经历的精神危机。不过，黄宾虹的“士人”人格使他平稳地度过了这一危机，并在晚年持续实现着自己在山水画境界方面的突破。此一时期的创作，如《黄山汤口》等多幅作品被认为是其晚年画作的精品。

11. “未是草”是黄宾虹为该诗加的说明，以示此稿为征集意见稿。本文引用意在说明黄宾虹有征集意见之举动，足见他对此事的重视。

（三）不被接收的捐赠

1955年3月25日，黄宾虹去世。在去世前，黄宾虹嘱咐家人将其所有收藏的文物捐公。在1955年3月27日举行的公祭活动中，黄宾虹家人宣布将其生前书画作品、手稿以及收藏的全部文献捐给国家。但在国画受冷遇的情况下，有关部门对这一捐赠态度并不积极。这批遗赠最先捐给黄宾虹曾经任教的华东美术学院，但被拒绝。数月之后，家属仍然未能找到愿意接收遗赠的机构，黄宾虹遗孀不得已向傅雷求助。

傅雷给浙江省文化局局长、翻译家黄源写信，代表黄宾虹的家属表达了希望政府理解黄宾虹成就的重要性及其艺术遗产之价值的愿望。傅雷在信中陈述了黄宾虹身后受到的冷遇，“过去宾老坟墓直至故后一年半方始建成，而美术院对捐赠书画亦只办到造具清册封存一点，纪念馆迄未着手筹备”。同时，傅雷对华东美院消极的接收态度表达了不满，“校方对黄先生遗留书画（包括创作及收藏）一方面极想罗致，一方面又无积极整理与公开展览的热情；与黄氏遗族捐赠本旨殊不相符（遗族之意是要将全部书画经常与群众见面，而非深扃严锁，藏诸箱篋）”（傅雷，2006：672-673）。

傅雷的信获得了期待的结果，在黄源等各级领导的关心下，1957年末，黄宾虹纪念馆正式对公众开放。1958年，黄宾虹的藏品正式由浙江省博物馆接收。

然而，由于时局的变化，不久之后黄宾虹又从人们的视线中消失了。在随后混乱的年代里，黄宾虹的作品和收藏品未经整理即进入了暗黑潮湿的仓库。20世纪70年代，外国人李克曼希望参观黄宾虹博物馆，然而博物馆却因政策原因被迫关闭。他的导游设法说服了浙江省博物馆的一位年轻策展人，允许他在特定的时间和地点观看黄宾虹的部分画作。在《中国的影子》一书中，李克曼描述了这段近似神秘的经历。

我们约好在市中心的一个艺术品商店见面。我按时到达之后，被带到店后面的一个小房间里，那位年轻的策展人带着之前承诺的十二幅佳作正在那里等我。它们被卷成一卷，由棕色纸包裹着。我们花了两三个小时展开并观赏它们。一些店员静静地走进小房间，加入到这个小小的仪式中。黄宾虹的山水，那气势磅礴的“对自然的抽象”，一幅接一幅地向我们展现它们的喜悦。……我们这个小型聚会始终保持着沉默，仿佛大

家都感到自己在参与一个秘密仪式。最多是某个人低声作出技法、日期或者其他细节上的评论。最后大家就跟安静地聚集一样,安静地散去。策展人重新用棕色纸卷起画作。(转引自罗清奇,2015:115)

李克曼的这段经历形象地勾画了受政治因素影响,在相当长的一段时间内黄宾虹的作品都处于沉寂状态的现实。正如邹跃进(2002:127)所说,从1949年至1976年,整个新中国美术都在“连续不断地沿着毛泽东的文艺路线和社会理想引领的方向构建新的美术形态和样式”,而这一过程在“文革”时期达到了顶峰。因此,1955年黄宾虹去世后其捐赠受冷遇以及画作在“文革”期间被雪藏,都与当时整个艺术场域的状况紧密相关。这种沉寂状态一直持续到1980年前后,直到国家文化政策调整以后才出现新的变化。

纵观黄宾虹第二次“被”发现的过程可以发现,1949年之后艺术场域受政治场域的逻辑影响十分明显。黄宾虹所遭遇的“冷—热—冷”的过程与政治生态对艺术场域的影响有着密切的关系:从新中国成立后在美术院系合并、课程调整中遭到冷遇,到被新政权评为“中国人民优秀画家”并举办个人画展,再到去世后捐赠的作品无人接收,黄宾虹的人生起落正对应着受政治场域影响的美术体系的每一次政策调整。

新中国成立后,艺术服务的对象是普通大众。整个美术体系为符合新的文艺路线而进行了改革,部分传统国画家亦自觉地加入了“再造山河”的“新国画运动”。黄宾虹作为士人画家能够“被”发现,在很大程度上是政治逻辑在起作用,即新中国需要团结传统艺术家以巩固人民政权。在统一战线政策的指导下,作为“统战对象”的艺术家,黄宾虹得到了官方的认可。但这种认可是有条件的,黄宾虹需要抛弃士人画家的身份,接受新的艺术创作理念(黄宾虹创作人物画的尝试正是为满足新的艺术创作需要而做出的努力)。因此,在黄宾虹第二次“被”发现时,他作为士人的身份是被再度整合的。但黄宾虹也有自己的坚持,他在创作上仍然以士人山水题材为主。究其原因,一方面,这与他的士人风骨以及他对传统书画艺术的信心有关,他始终相信新中国的文艺政策是会发生变化的;另一方面,也得益于友人的庇护。正是在多重逻辑的作用下,黄宾虹的第二次“被”发现呈现出复杂的面向。

五、学术、资本与黄宾虹的第三次“被”发现

进入 20 世纪 80 年代之后，随着国家政治、文化环境的改变，美术界也从以“再造一个中国形象”为目标的主旋律中走出来，逐渐多元化发展，具备深厚基础的传统绘画也逐渐焕发生机。收藏在博物馆的黄宾虹作品终于在新时期“被”重新发现，随着艺术建制和学术建制的逐步完善，对黄宾虹的研究也渐渐步入正轨。通过各种艺术中介者（艺术院校的师生、研究者、解释者和艺术批评家）的努力，黄宾虹作为士人画家的价值被重新发掘。进入艺术品市场后，资本巧妙地借用了学术场域对黄宾虹“士人画家”形象的发掘，以资本运作的方式不断强化这一形象。终于，在去世多年后，黄宾虹以“亿元画家”的身份重新“被”发现。

（一）黄宾虹作品的“亿元时代”

2017 年 6 月 19 日，黄宾虹作品《黄山汤口》在嘉德 2017 年春季“大观——中国书画珍品之夜·近现代”的拍卖会上，以 3.45 亿元（加佣金）成交。以该事件为中心，新闻媒体对黄宾虹画作价格的飙升进行了广泛的报道。黄宾虹的知名度由此突破了学术研究 with 艺术收藏等小众领域，在社会上引起广泛关注。人民网、中国新闻网等影响力较大的主流媒体都对此事件进行了报道。¹²

在此次事件中，人们关注的焦点在于黄宾虹作品价格“过亿”，如《21 世纪经济报道》以《黄宾虹亿元拍品的炼成》¹³为标题，对该事件进行了详细报道。研究者也曾预测，“近现代书画已经迈入一个亿元的时代，在齐白石、张大千、徐悲鸿、李可染、黄胄的作品都已经达到亿元价位的时候，反观黄宾虹的市场，远远未追上他的艺术价值、学术地位。多数资深业内人士认为，黄宾虹的价格上亿只是早晚的问题”（陈筱君，2016：167）。

相关文章将“过亿”作为讨论的焦点提示我们，在现代艺术场域，资本的逻辑发挥着巨大的推动作用，甚至可以说，黄宾虹是“被”资本重新发现的，而新闻报道对黄宾虹艺术价值的讨论，似乎只是对其作品价格

12. 参见：“成交价 3.45 亿、6 年涨近 3 亿，这幅画如何‘逆袭’？”，中国新闻网（<http://www.chinanews.com/cul/2017/06-20/8255531.shtml>，2017 年 6 月 20 日）。

13. 参见：“黄宾虹亿元拍品的炼成”，载《21 世纪经济报道》2017 年 7 月 1 日版（<http://www.21jingji.com/2017/7-1/xNMDEzODfMTQxMzAxNg.html>）。

攀升这一社会事实的补充说明。

纵观黄宾虹作品自民国以来的价格变迁,我们可以发现,高价从未成为其作品最突出的特征。尽管民国时期的艺术市场是自由的,人们也认识到了黄宾虹山水画的价值,然而“世人爱甜每憎辣,先生之画骇俗怕”,¹⁴其作品很难被一般的欣赏者所接受,从而无法在艺术市场上得到应有的认可。比较黄宾虹书画作品在民国、新中国成立初期及改革开放以后艺术市场上的不同表现,不难发现,黄宾虹作品跨入“亿元时代”并不是一件容易的事情。

民国时期,书画家们都很关注对自己作品的艺术市场的规范,明确作品的润例,许多书画家甚至在报纸或杂志中公开刊登自己的润例(齐建秋,2012:36)。据《近现代金石书画家润例》一书记载,在民国时期的上海,为自己订有润例的画家就达二百余人(王中秀等,2004)。

黄宾虹并未完全置身于这个艺术场域之外,他也曾为自己订定润例。1909年,黄宾虹刚到上海,为了维持生活,邓实便为其代订润例。《国粹学报》第59期刊载的《滨虹草堂画山水鬻例》显示,“堂幅每尺洋三大元,屏幅减半;琴条卷册每尺二大元,余照递加;纨折扇每件洋一元,青丝泥金加倍;篆刻石印每字洋三角”。1916年,黄宾虹自订了《滨虹草堂山水画格》,“扇册每件二元,青绿、双款加倍”。1923年冬日,黄宾虹又自订山水画启,“直幅四尺二十四元,五尺三十六元,六尺四十八元,八尺八十四元,横幅加倍,屏条六折,以上均照直幅为次,扇册每页十元,手卷每尺十二元,青绿泥金加倍”(王中秀,2005:163-164)。

齐建秋(2012:36)认为,民国时期书画名家的润例基本反映了其作品在市场上的真实价位。因此,从黄宾虹为自己所订润例可以看出,与同一时期的海派画家吴昌硕、王一亭相比,这一价位与吴昌硕相同而高于王一亭。

从1949年到1956年的社会主义改造阶段,书画市场情况和民国时期大体相同,私人画店依然存在,书画家仍可自由出售自己的作品。这一时期,黄宾虹出售的作品比较少。他在被聘为杭州国立艺专教授之

14. 出自高吹万题黄宾虹《松壑静读》:“先生读书破万卷,下笔不觉师造化。年过八秩画尤神,滇蜀归来游可卧。方今画匠徒纷纷,随波软媚风斯下。世人爱甜每憎辣,先生之画骇俗怕。冰清女士殊酸醜,论画目力非同凡。独珍此幅入骨髓,临摹叩拜焚香三。我交先生五十载,命我题句心所甘。诗成对画忽大笑,元气纸上犹沈酣。”

后，生活得到了较好的保障，卖画的需求比较小。此一时期，他的书画作品更多作为一种礼物赠送给朋友与学生。

“三反”“五反”以后，特别是1956年进行社会主义改造以后，中国书画市场发生了根本性的变化。首先，书画市场被纳入了计划经济的轨道，画店全部成了国营或公私合营的性质，书画的价格由国家有关部门确定，收购价格也由国家有关部门制定统一的参照标准。其次，书画市场完全由国营单位一统天下，不允许进行私下的买卖。这个时期的书画价格是近千年来最便宜的，从当时荣宝斋保存的货单上看，黄宾虹的作品在当年是不被市场认同的，价位很低，同三流画家处于同一个市场价格阶梯中（齐建秋，2012：57、76）。

那么，收藏范围如此有限，且价格也并不高的黄宾虹作品为何会在21世纪后逐渐“热”起来，并在2017年达到顶点？

（二）学术领域对黄宾虹士人身份的再发现

20世纪80年代，中共中央为贯彻第四次全国文代会精神，确立了文艺工作“百花齐放、百家争鸣”的方针。以此为转折，文艺工作开始多元化发展。

首先，博物馆、纪念馆等机构在新的时代背景下开始重新发挥作用。1988年黄宾虹纪念馆在关闭了13年后重新对公众开放。1984年，随着“以文补文”活动的开展，报社和出版社等文化事业单位逐渐恢复活力，对黄宾虹的纪念文章慢慢见诸报端（鲍义来，1980）。¹⁵

高等教育方面，随着美术院校教学与科研工作的恢复，对黄宾虹的研究也在高校中有序开展。黄宾虹曾任职的中国美术学院（原中国美术学院华东分院）于1980年创办了刊物《新美术》。1982年第4期的《新美术》集中发表了学生与友人回忆黄宾虹的文章十余篇，开创了中国大陆集中研讨黄宾虹及其艺术成果的先河（朱金楼，1982；王伯敏，1982；顾飞，1982）。

15. 在出版方面，黄宾虹的作品集（书、画、印）、画语录、诗文、书信集、年谱等作品大量涌现：作品方面，人民美术出版社的《黄宾虹精品画集》、上海书画出版社的《黄宾虹扶微画集》《黄宾虹书法集》《黄宾虹古玺印释文选》等30余部作品集相继问世；在画语录方面，王伯敏编《黄宾虹画语录》多次再版，汪己文编《宾虹书简》、赵志钧主编《黄宾虹论画录》等相继出版；诗文方面，《黄宾虹诗集》在香港出版；书信方面，《黄宾虹书信墨迹》《黄宾虹书信集》等先后出版；年谱方面，汪己文、王伯敏所编《黄宾虹年谱》《黄宾虹传记年谱合编》等先后出版。同时，1999年，上海书画出版社出版了《黄宾虹文集（六册）》，（转下页）

研究机构方面,1986年,黄宾虹研究会在北京成立。这一民间学术团体初期主要由黄宾虹弟子及其作品爱好者组成,后来逐渐吸引了部分年轻学者加入。研究会定期在北京、歙县、杭州、南京、萧山、上海等地召开年会,并出版了《墨海青山》《墨海烟云》《墨海波涛》等数部论文集,刊载论文几十余篇。该学术团体逐渐成为黄宾虹研究的中坚力量,对黄宾虹研究起到了推动作用。

随着研究黄宾虹的专著和论文的逐渐增多,研究者从黄宾虹的学生、朋友等逐渐扩展到黄宾虹艺术爱好者,研究的深度也逐渐由最初的行状、回忆等方面扩展到对其笔墨精神的探究。正如卢辅圣(2008:148)在“黄宾虹与笔墨问题”学术论坛的总结发言中所说,经过发生于20世纪30年代、50年代、80年代、90年代的四次论争,¹⁶“中国画保持自己独特性的,或者独立形态的那种生存方式已经不容怀疑了,我们不再去讨论这个问题了,只有这样,我们才取得了一个基点,才取得了真正研究的基点”。这个基点就是中国笔墨的独特性。而黄宾虹作为在他那一代的重要画家之中“最注重笔墨的一个”,也成为研究中国画笔墨精神的切入点。同时,黄宾虹一生经历丰富,其作为报人、古董商、鉴藏家等多个身份均被研究者进行了挖掘。例如,王宣艳(2011)对成为“画人”之前的黄宾虹的士人经历进行了研究,还原了他“济世”“进道”的面向。鲁明军(2011)通过对黄宾虹画论中“士习”“士夫”“士气”等诸概念的辨析指出,黄宾虹提倡“士夫画”及“士气”,背后隐含着对“道统”的坚守,而这种道统的自觉正是黄宾虹作为一个士人对近现代“意义危机”的自觉回应。陈振濂(2016)用与古典意义上的“文人士大夫”相对的“现代知识分子”概念来定义黄宾虹,但实质上仍是对黄宾虹士人内核的再

(接上页) 该系列分书画编、题跋编、诗词编、金石编、艺术编、鉴藏编、杂著编、书信编,全面整理了黄宾虹发表的报刊文章与手稿等作品,对推动黄宾虹研究向更深方向发展起到了较大的作用。

16. 关于中国画的讨论从“五四”新文化运动后已经开始,到20世纪30年代抗日战争全面爆发前,讨论的焦点是要不要以西画写实主义来改良中国画;20世纪50年代,“新国画运动”开展,美术界仍有人认为中国画不能反映现实,中国画笔墨至上的观念受到批评;20世纪80年代,理论界开始思考中国美术宏观发展方向,焦点在西方现代艺术和中国传统绘画两端,讨论中国画是否已走入“穷途末路”;20世纪90年代,围绕着“笔墨归于零”(吴冠中)和“守住中国画的底线”(张仃)的争论展开了新一轮关于中国画笔墨问题的讨论。对于这几次论争,于洋(2009)和刘曦林(2000)等有详细的讨论。

次强调。

作为黄宾虹研究的专家，王中秀(2017)对黄宾虹士人身份的发掘起了重要作用。王中秀以“学人”定义黄宾虹，并梳理出黄宾虹以笔墨为表现、以内美为核心的士人画特征。黄宾虹曾说：“艺术不但可以怡情悦性，也可以重整社会道德，挽救民族危亡。”(王中秀，2005：99)近年来，也有学者就士夫画如何实现“艺术救国”这一具有道德甚至政治意味的问题进行探讨。鲁明军(2019)认为，作为“最后一位士夫画家”，黄宾虹选择文人画作为一种表达的媒介，本身就蕴含着政治和道德实践的意味。与罗清奇的判断相似，鲁明军认为黄宾虹的“士夫山水”具有超越性，“不是不关心现实，而是不想被现实俘获，通过一种遗世独立的姿态和完全个人化的美学结构、伦理意识，更深地思考和介入现实的内在肌理”。

正如豪泽尔(1987:152)所说，“艺术作品的创作者是艺术价值的创造者，而作品的鉴赏家、批评家和解释者则是作者艺术声望的创造者。艺术家创造了作品的形式，中介者创造了关于他们的神话”。正是黄宾虹作品的出版以及在此基础上学术共同体对黄宾虹的深入研究，使得黄宾虹士人的面向被一步步发掘出来，并不断丰富和深化，黄宾虹的声望由此得以提高。

学术领域对黄宾虹的深入研究为其价值被艺术品市场所发现和认可提供了良好基础。世纪之交的“黄宾虹热”也由学术界扩展至收藏界，进而影响到拍卖市场，最后直接具体地反映在艺术品的市场价格上(查律，2007)。正如维尔苏斯(2017:233)所说，“在社会生活中价格的价值不能被低估：价格不仅仅是一种经济存在，同时也是社会、文化和道德存在”；“从传统经济学视角来看，价格上升可能是供不应求的信号，但对一位艺术家而言，可能更重要的意义是他的作品在艺术界中被接受了”。黄宾虹作品的市场价格节节攀升甚至跨入“亿元时代”，这标志着其作品在当下被艺术界乃至更广泛的社会所接受。

(三) 资本对黄宾虹士人价值的运用

改革开放以来，中国艺术品市场经历了大跨步发展。以书画市场为例，以1992年10月举办的“北京国际文物艺术品拍卖会”为标志，中国大陆正式开始恢复艺术品拍卖。拍卖公司的出现让艺术品的流通有了更多的渠道，由首批书画收藏人群形成的书画收藏队伍明显扩大。在这

一时期,书画的价格以成倍递增的速度迈上了一个新台阶。

1993—2003 年是中国艺术品市场的收藏时代。这个阶段主要以艺术质量和学术水平的高低作为艺术品是否值得藏购的标准,参与者大多有着较高的艺术修养、审美眼光和价值取向。在 2003 年下半年至 2005 年上半年间,优秀艺术家的作品脱颖而出并快速增值,价格开始与三四线的画家拉开距离,艺术品市场的投资时代到来。2003—2009 年,中国艺术品市场投资属性逐渐明显。尽管传统的收藏队伍依然庞大,但其主导地位开始动摇,一些民营、私营企业进入艺术品市场,企业家以雄厚的经济实力,创造和刷新了一个又一个的“拍卖神话”。正是在资本进入艺术品市场后,黄宾虹的作品逐渐从“千万时代”跨入“亿元时代”。

在雅昌拍卖数据库中,黄宾虹作品的成交量从 2003 年左右开始攀升,至 2011 年达到顶峰,共有约 900 条成交记录。这一变化与艺术品市场投资属性的增强有关。正是在 2003 年民营企业进入艺术品市场后,黄宾虹作品的拍卖成交数呈现大幅增长,作品的最高价也一次次被刷新。其作品的最高价自 2003 年以后逐步上升,2009 年开始大幅度波动上升,并在 2017 年成功破亿。

究其原因,是自 2009 年开始,巨额的资金涌入艺术品市场,金融机构带着金融工具和操盘技巧进入艺术品领域。艺术品市场出现了职业的庄家和专业化的运作模式,如短期投机、炒作包装、肆意吹捧和制造事件等方法。此时,对于黄宾虹的宣传逐渐多样化,除了投资黄宾虹相关出版物的传统做法外,拍卖公司还为其建设纪念网站,丰富拍卖资讯等。在这些宣传内容中,黄宾虹士人画家的身份被不断提及,人们开始从年谱入手,介绍其作为士人的曲折一生,宣传他一生对士人画的不断探索和实践,以此作为对其作品价值的辅证。黄宾虹 1953 年被授予“中国人民优秀画家”的荣誉,更被作为彰显其作品价值获得官方认可的一个表现。

与此同时,在政府鼓励文化产业发展的政策下,艺术品与金融快速对接,各地纷纷成立文化艺术品交易所,将艺术品当成股票进行份额化交易,艺术品质押贷款、艺术品基金、艺术品信托、艺术品回购等金融产品层出不穷(黄隽,2015:10)。企业也开始关注黄宾虹等近代士人画家的作品,将其作为重要的投资手段。黄宾虹的作品在拍卖市场上的价格

波动与资本涌入艺术品市场这一经济场域的变动有着密切的关系。

从黄宾虹作品收藏者的转变中我们亦可看到,黄宾虹的第三次“被”发现与资本之间存在紧密联系。如表 1 所示,黄宾虹的作品在 20 世纪 80 年代以前主要被学界道友、学生弟子、族人乡亲以及爱好者收藏,其中学界道友以广东人为多,如蔡守、黄节、潘飞声等;学生弟子包括顾飞、朱砚英、黄冰清等;族人乡亲包括老友许承尧、汪福熙、鲍君白、族侄黄树滋等。

表 1:黄宾虹作品收藏者变迁

时段	收藏者类型	收藏者
1909— 1980 年	学界道友	蔡守、黄节、潘飞声、高燮、傅熊湘、陈柱尊、黄居素、陈叔通、傅雷、唐天如等;
	学生弟子	顾飞、朱砚英、黄冰清、石谷风、夏承焘等;
	族人乡亲	许承尧、汪福熙、黄树滋等;
	其他友人	张海清、吴鸣
1980— 2003 年	私人收藏家	费彝民、陈景昭、莫伯骥、黄维熊; 吴公虎(《峨眉伏虎寺》); 雷君轼(《匡庐白云图》《花卉册》《山水册》); 钱学文(《挹翠阁》); 翁纫秋、罗国泉(《致翁纫秋山水》); 叶勃新(《黄山松谷纪游》); 池田幸子(《江南山水》); 陈子和、刘澐等(《溪山深处图卷》); 杨恺龄、邹馨棣(《放棹图》等)
2003 年至今	企业收藏	湖南电广传媒 ¹⁷ 新疆广汇集团(《山川卧游图卷》手卷) 山东雷丁汽车(《黄山汤口》等)

注:以上数据来源于《黄宾虹年谱》(王中秀,2005)以及雅昌拍卖网。

从 20 世纪 80 年代到 21 世纪初,黄宾虹的作品开始陆续在拍卖市场上出现,但拍卖数量极少,仍主要在私人收藏家之间递藏。这些收藏家包括香港《大公报》社长费彝民,香港著名收藏家、大雅古玩店老板黄维熊以及收藏了三百余幅黄宾虹作品的“百虹楼”主人陈景昭等。

自 2003 年企业收藏家进入艺术品拍卖市场后,黄宾虹作品出现了

17. 湖南电广传媒旗下的北京中艺达晨艺术品投资管理有限公司自 2006 年开始艺术品投资业务,以中国近现代大师的作品为投资重点,目前已收藏了齐白石、徐悲鸿、傅抱石、李可染、黄宾虹、谢稚柳、林风眠、张大千、吴昌硕、靳尚谊等中国近现代名家创作的 160 多件艺术精品(姚冬琴,2012)。

新的收藏者——民营企业。2011年，新疆广汇集团以5290万元拍下黄宾虹1952年创作的《山川卧游图卷》，刷新了当年黄宾虹作品的最高价。2017年，以3.45亿元拍下黄宾虹《黄山汤口》并推动黄宾虹作品在拍卖市场上跨入“亿元时代”的山东雷丁汽车集团同样是一家民营企业。新疆广汇集团的艺术品收藏已经具有相当大的规模，还专门创办了广汇美术馆，进入了收藏的制度化阶段。而山东雷丁汽车注册资本仅300万，却以3.45亿元的高价拍下黄宾虹的作品，由于目前还未发现该企业的其他艺术品收藏活动，因此猜测其收藏目的可能是通过艺术品投资实现资产保值。

黄宾虹作品的主要收藏者从学界道友、学生弟子、族人乡亲逐渐转变为20世纪80年代的私人收藏家，再变成2003年以后的私人企业，收藏目的从以艺术欣赏为主变为以资本保值为主，这一变化说明，在21世纪的今天，资本的逻辑正主导着艺术场域的运用。

在黄宾虹逝世的六十多年后，他以“亿元画家”的身份第三次“被”发现。在媒体发达的时代，即使公众不是专业的书画研究者，但他们亦可从“一幅作品被卖出3.45亿元高价”的新闻报道中推测出一位画家的声望。然而，吊诡的是，这恰恰是黄宾虹最难接受的方式。生前，他从未远离艺术场域，却也始终与艺术场域保持着适当的距离。黄宾虹终其一生都在以“致治以文”之志探索中国画创造性变革之路，这是他作为一个传统“士人”对“文以载道”艺术观的坚守。这种超越性使得他与占据时代主流的文化思潮始终保持着距离，尤其是晚清、民国以来，社会结构和文化语境发生了巨大变迁，传统中国画的艺术价值更难被人们轻松接受，作为中国画的门外汉，已经不再学习笔墨的人们很难欣赏中国画的笔墨语言，也很难读懂以文言写就的画论文字，更难以体会传统士人“抱道自重”的艺术情怀。在今天的艺术品市场上，黄宾虹作品价格“过亿”这一事实似乎更容易被人们理解。于是，黄宾虹的士人身份被异化为一个价格的标志，作为士人的黄宾虹的真正价值反而在资本市场的“黄宾虹热”中被隐去了。

六、结论

对黄宾虹与现代艺术场域相遇过程的梳理触及两个层面的问题：第一，中国现代艺术场域的变迁以及其中的各种力量对重构黄宾虹士

人身份的尝试；第二，黄宾虹的士人艺术观在现代艺术场域中的变化，即在面对重构其士人身份的各种力量时，黄宾虹有怎样的回应。这两个问题既涉及艺术社会学研究中的核心关怀，即艺术的“审美自律性”与社会语境化之间的关系问题，也涉及近代以来中国社会结构渐趋分化的趋势。黄宾虹的个案既否定了西方“艺术自律性”的框架，也无法用受政治、资本等外部因素影响的艺术语境化概念来解释。黄宾虹坚持“文以载道”的艺术主张，以“超越性”的方式实现了艺术价值与社会价值的统一，超越了西方艺术社会学在“审美自律性”与社会语境化之间的矛盾。这种超越性使士人得以在现代艺术场域中保持精神的独立，并在艺术场域中表现为与艺术品交易的距离和对经济效益的超越，由此催生了艺术市场上的“败者为胜”现象，但其依循的并非布迪厄所说的经济逻辑，而是一种文化逻辑。这种具有独立精神的士人画家角色是西方艺术社会学不曾关注的。不同于西方艺术家在传统向现代转变的过程中徘徊于“审美”与“社会”之间的犹疑不定，士人画家在中国从传统向现代转型的过程中，完成了由“通人”向“画人”转变的精神窄化过程，这种转化过程与中国近代以来职业分工逐渐细化的社会结构变迁相一致。同时，士人艺术家的独立人格使得他们不是被动地接受整合，而是通过与现代艺术场域中不同力量的互动，借助独特中介者的力量，共同建构了中国现代艺术场域。

（一）超越“审美”与“社会”

如果说西方以“艺术自律性”作为传统艺术与现代艺术的重要区分，那么黄宾虹的案例则说明，中国社会从传统向现代转变的过程恰恰是反对这种“艺术自律性”的。从艺术接受的角度来说，艺术不是“自律”的，在黄宾虹三次“被”发现的历史过程中，艺术场域并不独立，而是受到了政治场域、学术场域和经济场域的影响。

从艺术作品的创作理念来说，士人艺术家并未“为艺术而艺术”。关注黄宾虹笔墨发展历程的书画研究者亦注意到了这一点，“黄宾虹作为一个个体，与近代史的剧烈变革有着太多甚至是胶着的关系，这种关系又与他的艺术思想及实践有着无法分割的内在关联。以今人的某些观念立场看，黄宾虹的艺术理念以及他的艺术家生涯似乎并不纯粹”（骆坚群，2015：62）。这里所说的“不纯粹”即不只“为艺术而艺术”，因为传统士人始终秉持“文以载道”的艺术观念。然而，“文以载道”并不同于

“为社会而艺术”，也不支持用社会的或时代的要求去主导艺术创作。黄宾虹并不认同高剑父等岭南画派“艺术救国”的美术实践，不提倡在绘画中直接反映社会现实（如战争与死亡），或者在绘画中表露剑拔弩张的情绪。正如罗清奇（2015：114）所说，黄宾虹的士人艺术并不直接针砭时弊，而是通过描绘另一重境界（例如“荒寒”“浑厚华滋”）以拷问无意义的现实。这种迂回曲折的方式从表面上看似乎与西方现代艺术“为艺术而艺术”的观点不谋而合，但事实上，二者的逻辑是不同的。黄宾虹等士人仍以“道”作为艺术的最终目标，追求“艺进于道”。“道”既可理解为宋明理学的“理”，亦可理解为“自然”，总之是超越于即刻的现实的。正如王国维（2014：1）在阐释哲学家和艺术家的职责时所说，“夫哲学与美术者，真理也。真理者，天下万世之真理，而非一时之真理也”，黄宾虹是想通过艺术的训练，培养具有士夫精神的君子，并以君子的榜样力量安顿世道人心，从而稳定社会秩序，最终实现拯救民族危机的理想。

“艺进于道”主张的实现艺术本身是有严格要求的，中国艺术理想的最高境界是“中正平和”，而这种士人心性需要靠山水的“超越性”来养成。在中国画的发展史上，这种士人画的超越性也经历了一定的变迁：原本巨幛山水之“大物”，经由王维、苏轼到董其昌的转化，凝结为士人的“心画”（卜寿珊，2017），从“山水天地间”来到了士人“笔墨”的“一画”中。前者，如苏轼、黄庭坚这样“身在庙堂、心寄青林”的士人通过郭熙的山水而畅神，在儒家士人沉重的世道担当与个体的心灵自由之间保持着微妙的平衡；¹⁸后者则由董其昌对笔墨的强调开启，经金石学复兴及“以书入画”的高度发展，最终“笔墨”成为士人画所有超越性的凝聚。正如潘公凯（2017：410）在阐释中国画“笔墨”与“品格”的关系时所说，“写物”是为了“写心”，是为了在与前辈笔墨典范的比照、追慕与变革中提升自己的人格境界。而童中焘（2010：118）说得更清楚，“中国画的基点和高度可归结为‘超越’二字”。黄宾虹在中国从传统向现代转变的过程中，仍坚守了这样的价值选择。

黄宾虹在“文以载道”理念下进行的艺术实践无疑是成功的，他也曾明确表示，“我的画五十年后才有识者”。在他去世之后，他的作品穿越不同时代，历经重重劫难，再度回到人们的视线中。在 21 世纪的今天，其作品被画界学习，被学界研究，成为资本市场上的宠儿，正说明了

18. 参见：渠敬东，《山水天地间》（未刊稿）。

士人画所具有的深远生命力。

（二）“败者为胜”作为文化逻辑

通过观察黄宾虹作品价格的变化，可以发现一个有趣的现象：在黄宾虹生前，他的作品并不受艺术市场欢迎，而当他去世后，其作品价格反而不断飙升。这一现象似乎印证了布迪厄（2001：99）所说的艺术场域中“败者为胜”的游戏规则，即艺术场域是“一个颠倒的经济世界：艺术家只有在经济上遭到失败，才能在象征地位上获胜（至少在短期内如此）”。

从表面上看，黄宾虹作品价格在其生前身后的巨大反差似乎在一定程度上符合“败者为胜”的逻辑，但事实上，二者存在着内在的差别。对于布迪厄来说，艺术家选择成为经济上的败者是出于获得符号资本的目的，他的最终目标仍然是获得经济利益，本质上仍然是一种“经济逻辑”。而在黄宾虹的个案中，我们发现，黄宾虹的作品在其生前价格比较低，是他主动选择与艺术市场保持距离的结果。而黄宾虹之所以这样做，是由于其士人的人格。如韦伯（2004：230-231）所说，儒教“君子”具有经济上的非营利心态，职业上也以“君子不器”为理念而排斥“专家精神”。在不得不承担养家责任的情况下，黄宾虹仍然最大程度上保证自己的作品不会变成“商品”，而是通过类似礼物交换的方式，送到懂得艺术鉴赏的朋友手中保存。并且，他关心的问题始终不是作品的升值问题，而是中国传统艺术的传承问题。因此，他才会去去世前交待家人将自己的作品和收藏全部捐献给国家。而黄宾虹作品在近年来的不断升值，则说明随着社会历史的变迁，经历过各种各样的讨论和反思之后，人们逐渐在中国艺术的根本精神方面达成了共识。以“笔墨”为核心的“文人画”成为中国艺术精神的独特代表，而当人们深入探究文人画时，士人画家黄宾虹的成就逐渐展露在世人面前。因此，黄宾虹作品价格的不断飙升，并不是“败者为胜”的经济逻辑在起作用。换句话说，正是士人画家“君子不器”的坚守，才在现代社会等来了知音。

（三）士人的窄化

在现代西方的艺术社会学研究中，像黄宾虹这样的士人艺术家并未得到足够的关注，无论是“审美”取向还是“社会”取向的艺术社会学研究都忽视了中国这类独特的士人艺术家形象。而在艺术史领域，这类艺术家的士人面向则得到了较为充分的讨论。无论是白谦慎（2016）对傅山

的研究、柯律格(2012)对文徵明的研究,都在艺术家角色的基础上还原了后者作为士人进行社会交往和应酬的整全世界。然而这种讨论主要聚焦于明清两代士人艺术家,对清末民国的士人艺术家偶有涉及,对20世纪之后士人艺术家的命运则少有讨论。由于时间段的局限性,艺术史对士人艺术家的讨论也主要在传统社会框架下展开。近代中国经历了从传统向现代的艰难转型,黄宾虹是这个转型较为完整的亲历者。本文对黄宾虹的讨论涵括了其晚清时期“学而优则仕”的士人教育阶段,民国初期在上海从事艺术文化事业的阶段,1949年之后任教艺术院校的阶段以及在其去世之后作品在艺术市场上的被重新发现,从时段类型上拓宽了已有艺术史研究的范围。在“从传统到现代”的理论框架下,本文关心的是士人艺术家在中国社会从传统向现代转变的历史进程中的遭遇和命运。

通过对黄宾虹人生经历的长时段分析,本文发现,自晚清、民国以来,社会从传统向现代转变,社会“担纲者”也由以“博通”为主要特征的士人转变为在日趋精细化的职业分工体系下的专业领域从业者。这种转变伴随着一种主体精神被窄化的过程。类似的现象也发生在文徵明和傅山身上。柯律格(2012)通过检视文徵明生前及死后的文字记录,指出其成为“名书画家”是一个“删减描写”的过程。文徵明的各种身份并未随着时间而层层叠加,反倒是渐渐减少,从而使“名书画家”的声望逐渐凸显出来,于是士人文徵明变成了书画家文徵明。白谦慎(2016)则恢复了傅山作为“明遗民”的士人形象,而这种形象也被以往的研究者“删减描写”为“明代著名书法家”。晚清、民国以来,传统士人从“学而优则仕”的读书人转向“报人”“画人”等职业后,这种窄化的例子更是不胜枚举。黄宾虹的诸多朋友也面临相似的命运。例如,余绍宋被认为是“史学家”“书家”,但事实上,余绍宋“有着多重身份”:“他既是官僚遗老,服官晚清和民国政府,同时又是美术学校的书画教席”;他既是历史学家,又是中国艺学的奠基人(彭砺志,2018)。这些多重身份提示我们,余绍宋正是经史传统之下的士人。与黄宾虹论艺的陈柱尊亦为传统士人,却在现代学科体制下被纳入“国学家”或“史学家”等某个学科范畴中。在中国从传统向现代转变的过程中,这种士人被窄化的现象与职业分化的普遍趋势相呼应。但是,士人并不是被动接受这种窄化过程的,以艺术场域为例,作为士人的黄宾虹与正在形成中的现代艺术场域

是相互构建的。

（四）现代艺术场域的双向建构过程

黄宾虹的案例提示我们，现代艺术场域的建构并非单向的职业化过程，“士人”身份不会被单纯地抹掉，而是会被现代艺术场域整合、吸纳甚至是遮蔽。从这个意义上讲，士人与现代艺术场域的互动是一个双向建构的过程。当黄宾虹第一次“被”傅雷发现时，其士人的面向就被学者傅雷深刻而全面地认知，并向公众作了充分的介绍与展示。在“五四”以来的“美术革命”论争及种种“艺术救国”的美术思潮中，黄宾虹的士夫画显示出了传统士人“独立之人格”，也代表了作为“执拗的低音”的士人在面对民族危机时的自觉应对，其士人身份更被艺术场域完整接纳。在黄宾虹第二次“被”发现时，他被视为统一战线需要团结的老一辈艺术家，被授予“中国人民优秀画家”的荣誉而继续从事艺术创作。但是，他的创作内容需要符合“再造一个新中国形象”的要求，需要描绘人民群众的生活，其士人面向被新政权所整合。到了第三次“被”发现的时候，黄宾虹的士人面向则被学术场域重新发掘。但是在艺术市场上，黄宾虹的“士人面向”及“士人画”风格更多成为一种营销卖点，以推动作品市值的高涨。经济价值掩盖了士人画的精神价值，其士人面向可以说处于一种被遮蔽的状态。

然而，黄宾虹能够在被接纳、整合、遮蔽的状态下“被”发现，也恰恰从另一方面说明了士人精神在不同社会情境下的持续在场，士人画的超越性使他在不同的社会境遇中都能够“被”不同的中介者发现。无论时代对他的呈现是否如其本身的样子，无论理解或误解，他能够“被”发现，都是因为他身上凝结着一个传统士人的“独立之人格”与“自由之思想”。面对不同的时代处境，他从不怀疑自己的选择与坚持是否“不合时宜”，他始终能够以士人的自信和自如去应对复杂多变的社会现实。当然，我们也应该看到，黄宾虹并不是独自面对艺术场域的各种变迁，他只有借助一些学者和同为士人的艺术家或收藏家等中介者的力量，才能够实现与现代艺术场域的双向互动。

（五）独特的艺术中介者

在黄宾虹三次“被”发现的过程中，有众多主体的参与，其中，中介者起着至关重要的作用，而以往关于中介者的研究主要聚焦于画廊、拍卖行、收藏家、艺术评论家、博物馆、艺博会、双年展等制度化、组织化

的艺术建制(闻翔,2020)。在黄宾虹第一次“被”发现的过程中,学者傅雷作为策展人起了重要的中介作用;而在第三次“被”发现的过程中,学术研究机构起了重要的中介作用。以往对于这两类中介的研究已经比较丰富,例如贝克尔(2014)对市场上“专业化的中间人”的分析。但是,在黄宾虹第二次“被”发现的过程中,李济深、陈叔通等人则是一类比较特殊的中介者。这类中介者是以往的研究未能注意到的,他们更像是艺术家的朋友,但却在政府中身居高位;他们并不是“专业化的中间人”,而更类似于艺术家在政府中的庇护者。这种庇护关系像是费孝通(2013)在《论绅士》一文中所描绘的,居乡绅士维持与在朝为官的士大夫的关系,以获得一种“政治免疫性”。两者的不同之处在于,维系黄宾虹与李济深等人之关系的是士人之间的“知遇之感”,这种关系正如魏一鳌之于傅山(白谦慎,2016)。也就是说,在传统向现代转变的过程中,士人之间的交往仍旧以一种“游于艺”的方式保存下来,并在新的社会情境中持续发挥作用,而这种独特的士人中介者,也为艺术社会学的中介者研究提供了一个非常重要的视角。

参考文献 (References)

- 阿多诺,西奥多.1998.美学理论[M].王柯平,译.成都:四川人民出版社.
- 白谦慎.2016.傅山的交往和应酬:艺术社会史的一项个案研究[M].桂林:广西师范大学出版社.
- 鲍义来.1980.黄宾虹故乡拾遗[J].江淮论坛(4):94-96.
- 贝克尔,霍华德.2014.艺术界[M].卢文超,译.南京:译林出版社.
- 卜寿珊.2017.心画:中国文人画五百年[M].皮佳佳,译.北京大学出版社.
- 布迪厄,皮埃尔、罗克·华康德.2004.实践与反思[M].李猛、李康,译.北京:中央编译出版社.
- 布迪厄,皮埃尔.2001.艺术的法则:文学场的生成和结构[M].刘晖,译.北京:中央编译出版社.
- 陈叔通.1943.寿宾翁诗[N].社会日报(11月30日).
- 陈筱君.2016.黄宾虹作品的市场价值[G]//黄宾虹艺术研究文集.杭州:浙江大学出版社.
- 陈振濂.2016.观念与趣味——作为“现代知识分子”的黄宾虹[J].中国书法(1):24-41.
- 费孝通.2013.论绅士[G]//皇权与绅权.费孝通、吴晗,等著.北京:生活·读书·新知三联书店.
- 傅雷.2001.傅雷书简[M].北京:生活·读书·新知三联书店.
- 傅雷.2006.傅雷文集(书信卷)[M].北京:当代世界出版社.
- 傅雷.2016.观画答客问[G]//谈谈黄宾虹的画.张宗祥,等著.杭州:浙江人民美术出版社.
- 佛里采.1931.艺术社会学[M].胡秋原,译.上海:神州国光出版社.
- 顾飞.1982.回忆黄宾虹老师[J].新美术(4):42-43.
- 关晓红.2013.科举停废与近代中国社会[M].北京:社会科学文献出版社.
- 豪泽尔,阿诺德.1987.艺术社会学[M].居延安,译.上海:学林出版社.
- 黄宾虹.1999a.画学常识[G]//黄宾虹文集·书画编(上).卢辅圣、曹锦炎,主编.上海书画出版社.
- 黄宾虹.1999b.国画之民学[G]//黄宾虹文集·书画编(下).卢辅圣、曹锦炎,主编.上海书

- 画出版社。
- 黄宾虹.2012.黄宾虹诗集[M].桂林:漓江出版社。
- 黄剑.2007.美术场域“艺术家”角色的建构——对民国前期(1912-1937)上海美术活动的社会学研究[D].上海大学社会学博士学位论文。
- 黄隽.2015.艺术品金融:从微观到宏观[M].北京:中国金融出版社。
- 黄莺.2007.浙江省博物馆系年[M].北京:图书馆出版社。
- 金梅.2012.傅雷艺术随笔[M].上海文艺出版社。
- 居友.1933.从社会学地来看艺术[M].王任叔,译.上海:大江书铺。
- 柯律格.2012.雅债:文徵明的社交性艺术[M].刘宇珍、邱士华、胡隽,译.北京:生活·读书·新知三联书店。
- 刘曦林.2000.中国画三度论争的思考[J].美术(4):73-75。
- 卢辅圣.2008.本届学术论坛总结[G]//黄宾虹与笔墨问题文集.关山月美术馆,编.南宁:广西美术出版社。
- 鲁明军.2011.文士之辨:黄宾虹画论中的观念与世变——一个思想史的分析与探问[J].美术学研究(2):333-370。
- 鲁明军.2019.20世纪三四十年代的人文艺术与中国革命——以黄宾虹、郎静山及费穆为例[J].文艺研究(9):124-134。
- 罗清奇.2015.有朋自远方来——傅雷与黄宾虹的艺术情谊[M].陈广琛,译.上海:中西书局。
- 罗志田.2001.乱世潜流:民族主义与民国政治[M].上海古籍出版社。
- 骆坚群.2015.黄宾虹艺术进程之分期[J].中国书画(6):61-83。
- Maksimow.1928.艺术社会学的学术会议报告[J].冯乃超,译.思想(3):1-4。
- 毛泽东.1991a.文化工作中的统一战线(一九四四年十月三十日)[G]//毛泽东选集(第三卷).北京:人民出版社。
- 毛泽东.1991b.在延安文艺座谈会上的讲话(一九四二年五月)[G]//毛泽东选集(第三卷).北京:人民出版社。
- 潘公凯.2017.中国笔墨[M].北京:外语教学与研究出版社。
- 彭砺志.2018.从“经史之学”到“分科艺术”——余绍宋的中国现代画学贡献[J].中国书法(11):20-29。
- 齐建秋.2012.中国书画投资指南[M].北京:东方出版社。
- 渠敬东.2019.迈向社会全体的个案研究[J].社会(39)1:1-36。
- 桑兵.2007.晚清学堂学生与社会变迁[M].桂林:广西师范大学出版社。
- 宋大仁.1943.观黄宾老画展[N].力报(11月21日)。
- 王伯敏.1982.黑墨团中天地宽——论黄宾虹晚年的变法[J].新美术(4):28-32。
- 王朝闻.1953.杰出的画家齐白石——祝贺齐白石的九十三岁寿辰[N].人民日报(1月8日)。
- 王国维.2014.论哲学家与美术家之天职[G]//民国美术思潮论集.素颐,编.上海书画出版社。
- 王宣艳.2011.画人之前——作为士人的黄宾虹[D].浙江大学硕士学位论文。
- 王中秀.2005.黄宾虹年谱[M].上海书画出版社。
- 王中秀.2016.编年注疏黄宾虹谈艺书信集[M].北京:人民美术出版社。
- 王中秀.2017.学人黄宾虹——以“内美”为核心的艺术史观[J].美术观察(4):132-133。
- 王中秀、茅子良、陈辉.2004.近现代金石书画家润例[M].上海画报出版社。
- 维尔苏斯,奥拉夫.2017.艺术品如何定价——价格在当代艺术市场中的象征意义[M].何国卿,译.上海:译林出版社。
- 韦伯,马克斯.2004.韦伯作品集(V):中国的宗教·宗教与世界[M].康乐、简惠美,译.桂林:广西师范大学出版社。
- 闻翔.2020.艺术市场社会学的关键议题[J].江海学刊(6):99-109。
- 夏承焘.1998.夏承焘集(第七册)[M].杭州:浙江古籍出版社。
- 徐昌韶.2004.上海美术志[M].上海书画出版社。
- 许芳.2012.扬我中华美术——从傅雷为友人办画展谈起[G]//浦东傅雷研究.浦东新区政协学习和文史委员会,编.上海社会科学院出版社。
- 杨国强.2017.晚清的士人与世相[M].北京:生活·读书·新知三联书店。
- 姚冬琴.2012.中国企业收藏纵览[J].中国经济周刊(5):42-43。
- 应星.2017.新教育场域的兴起[M].北京:生活·读书·新知三联书店。
- 于洋.2009.新中国中国画论争的主题递变[J].美术观察(4):18-21。

- 查律.2007.黄宾虹画作的市场状况及走势[G]//盛世鉴藏集丛(二).陈振濂,主编.杭州:浙江古籍出版社.
- 张仃.1958.试探齐、黄[J].美术(2):32.
- 张宗祥.2016.谈谈黄宾虹的画[M].杭州:浙江人民美术出版社.
- 赵志钧.2009.黄宾虹题画诗集[M].杭州:中国美术学院出版社.
- 郑师渠.2014.晚清国粹派文化思想研究[M].北京师范大学出版社.
- 周宪.2005.审美现代性批判[M].北京:商务印书馆.
- 朱金楼.1982.兼容并涵·探赜钩奥——黄宾虹先生的人品、学养及其山水画的师承渊源和风格特色[J].新美术(4):21-27.
- 邹跃进.2002.新中国美术史:1949-2000[M].长沙:湖南美术出版社.
- 左玉河.2004.从四部之学到七科之学:学术分科与近代中国知识系统之创建[M].上海书店出版社.

责任编辑:田青
实习编辑:黄泽宇