

現代、上海與上海美專

——評鄭潔《美術學校與海上摩登藝術世界——上海美專 1913-1937》

● 范 楨

雖然上海美專在現代中國藝術史上的地位無比重要，但是現有的研究卻多只聚焦於該校的某個方面，少有針對該校本身的專門研究。官方校史通過標誌性的事件為我們建立了基本的歷史認知，但這並非上海美專的全部意義。



鄭潔著，孔達譯：《美術學校與海上摩登藝術世界——上海美專 1913-1937》（上海：上海書店出版社，2017）。

一 不止於校史

上海美術專科學校（下稱上海美專），原名上海圖畫美術院、上

海美術專門學校等，由烏始光、劉海粟、汪亞塵於1912年在上海創建，是中國最早和最著名的現代藝術學院之一。1952年，全國高校院系調整，上海美專遷往無錫，與蘇州美術專科學校、山東大學藝術系合併為華東藝術專科學校，後遷南京，現為南京藝術學院。

在上海美專四十年的辦學史中，許多現代中國藝術史上舉足輕重的人物均參與其中，如劉海粟、張大千、豐子愷、龐薰琹、倪貽德、潘玉良、陳澄波、傅雷、劉抗、俞劍華、木心等，以及更多我們已經遺忘的名字。他們或曾在該校任教，或曾在該校求學，或二者兼之。這些著名和非著名者，在上海美專一道推動了現代中國藝術史的發展。今天我們討論重要的現代中國藝術大師，或是回顧不同藝術門類在中國近代的發展，上海美專都是一個繞不開的話題^①。

然而，除了上海美專老人回憶口述^②與一部1992年八十周年校慶時官方組織編纂的《南京藝術學

院史》外^③，更為系統的資料整理與研究多是2012年前後、圍繞上海美專一百周年校慶紀念展開的，如劉海粟美術館、上海市檔案館編的《上海美術專科學校檔案史料叢編》，南京藝術學院校史編委會編的《南京藝術學院校史：1912-2012》，劉偉冬、黃惇主編的《上海美專研究專輯》、《南京藝術學院早期校刊校報研究》等^④。雖然上海美專在現代中國藝術史上的地位無比重要，但是現有的研究卻多只聚焦於該校的某個方面，少有針對該校本身的專門研究，上海美專的整體價值也因而未能浮現。

其中，1992年《南京藝術學院史》的寫作近於編年史，但將歷時十年的裸體模特事件單獨提出。2012年的《南京藝術學院校史：1912-2012》則延續了這種書寫偉大事件和偉大人物的做法，如着重對「上海圖畫美術院的創建與辦學」、「蔡元培對上海美專的扶掖與閱約深美校訓之確立」、「中國最早的美術學報《美術》的創刊與影響」等事進行敘述。官方校史通過標誌性的事件為我們建立了基本的歷史認知，但這並非上海美專的全部意義。藝術史學者顏娟英認為，研究上海美專的意義在於「此學校事實上繼承了上海地區自清末以來所發展的新美術傳統，同時不斷地適應社會的要求，修改教學內容，並配合畫壇的變化適時的吸收新師資，逐步演變成受到民間與官方認可的專業學校，如實地反映出現代美術發展的困境與具體成果」^⑤。

和以上有關上海美專的著作不同，鄭潔的《美術學校與海上摩登藝

術世界——上海美專1913-1937》(*The Modernization of Chinese Art: The Shanghai Art College, 1913-1937*，引用只註頁碼)將上海美專視為一所具有上海近代文化機構特徵的「美術學校」，首先從它所處的社會語境和它的機構功能——即教育——入手，以此統攝對上海美專歷史、藝術和藝術家的分析。本書透過上海美專的個案研究試圖回應的是藝術與社會的問題：「美術社會史學派的學者則把目光投向複雜的政治潮流，以及同時期的文學和哲學思想潮流……結果，對於傳統中國繪畫的認識就徘徊在作為社會進步的障礙和作為愛國主義的政治元素兩種觀點之間。」(頁1)在本書看來，直接影響及塑造傳統繪畫、西方繪畫和現代藝術教育與創作的是具有一定現代性的藝術機構，以及當地的社會環境，而不能僅作國家層面的「衝擊—回應」或民族主義的二元理解。因此，不同藝術形式在上海美專的出現有着多種面向，也有具體適應地方特定社會環境的形態。

作者鄭潔生於上海，先後畢業於復旦大學和香港大學，現任教於香港中文大學，是最早有系統地研究上海美專的學者之一。2016年，比利時魯汶大學出版社出版的《中國藝術的現代化：上海美專，1913-1917》(*The Modernization of Chinese Art: The Shanghai Art College, 1913-1937*)^⑥即是其2005年碩士論文的修訂版本。2017年，復旦大學文物與博物館學系孔達博士將該書翻譯並重核史料，由上海書店出版社出版中譯本。鄭潔的上海美專研究

鄭潔將上海美專視為一所具有上海近代文化機構特徵的「美術學校」，首先從它所處的社會語境和它的機構功能——即教育——入手，以此統攝對上海美專歷史、藝術和藝術家的分析。

不僅起步很早，而且一開始便在史料和研究方法上令人難望項背。在史料上，除了對上海美專檔案的系統查閱，作者還使用了報刊與口述資料（頁305）^⑦；在研究方法上，作者有效地回應了現代中國藝術史研究領域的核心問題，針對性地使用了當代社會學理論（如「場域」、「機構化」等）進行史料闡釋。

二 本書內容

本書內容分為三部分：「上海私立美術學校領域中的上海美專」、「上海美專的美術教育和美術」、「上海美專的美術家和美術」，每部分各分四章，合共十二章，從大到小描述了上海—上海美專—美術家三個清晰的層次（頁18，表1），勾畫了三者間的互動關係，並上下延伸到國家政治背景與美術家作品：上海美專通過對地方市場環境和國家政策的適應、追隨，形塑了近代的美術市場、美術教育和美術家，也塑造了其自身。

作者在第一部分第一章首先交代了上海美專產生的現代背景，指出它是為了回應清末上海通俗美術對本地商業美術專家的需求而出現的。上海美專的誕生首先是門生意，然後才是教育理想，並且在嚴峻的生存壓力下，受制於經營條件而對藝術與教育的理想不斷妥協。這為上海美專後來的多次炫目轉向提供了解釋基礎。

在接下來的三章中，作者根據上海美專一手史料的內在邏輯，

為1913至1937年二十五年間的早期歷史進行了分期，包括「在上海商業美術市場競爭中取勝（1913.1-1919.7）」、「美育時代（1919.7-1928.11）」和「學潮風波後的校園重建（1928.11-1937.7）」三個時期，分別對應商業美術培訓、追隨美育和綜合市場化生存三個階段特徵，區分界限的兩個標誌性事件則是：1917年開始上海美專對美育的追隨，以及1926至1928年的學潮風波。

1912年底建校後，上海美專首先追隨的是上海地方的商業藝術品味，1917年出任北京大學校長不久的蔡元培發表「以美育代宗教」的主張，敏銳的上海美專校長劉海粟迅速響應，博得蔡元培對該校的支持，形成了上海美專追隨美育教育的風氣，到1926年終於獲得教育部的備案認可，這構成了該校發展的第二階段的特徵。1926年11月22日，時任西畫系教授王濟遠與旁聽生郎應年衝突引發學潮，劉海粟拒絕了學生組織開除王濟遠、允許學生參加教務會議、學校財政公開的要求，學生遂發起罷課，劉海粟請求警察干涉，最終上海美專關閉，直到1928年春方才陸續恢復教務（頁95），開啟該校的第三階段。部分教師出走組建新華藝術專科學校，在1930年代成為上海美專的競爭對手。為了爭取校董及不同社會階層的支持，此時上海美專主推國畫，西畫類別的教育則因應各種籌款需要而搖擺不定，從而進一步凸顯上海美專實用主義至上的經營邏輯。在這種邏輯下，教育及藝術理想是相對次要的。

作者為1913至1937年上海美專的早期歷史進行了分期，三個時期分別對應商業美術培訓、追隨美育和綜合市場化生存三個階段特徵。1917年開始上海美專對美育的追隨，以及1926至1928年的學潮風波是兩次標誌性事件。

在對上海美專早期歷史進行分期的基礎上，本書第二部分第五至八章則分析在現代市場競爭邏輯下，上海美專不同教育項目的性質與影響，包括西方美術的大眾化和本土化、文人畫教育進入美術學校、應用美術與美術史研究、「創造力」的培養。

在第五章中，作者認為，上海美專最初的西方美術教育雖非正宗，但是卻在努力適應本地的需求和接受能力，主要教授偏於商業、接近中國畫的水彩。其後隨着市場、政府政策的變化不斷更換模仿對象，但當它轉向日本、法國美術時，前一階段的影響又有所保留，因而創造了一種最適合本土受眾的西畫教育模式。

第六章論述文人畫進入上海美專的美術教育，首先是為了遵從官方要求設立「中國畫一科」的指令（頁147），而非源於市場需求。與文人畫更為匹配的教育模式是上海職業傳統畫家的私人畫室，數量極豐。為了服從教育部的指令，上海美專的國畫教育不得和私人畫室的教學競爭。因此，一方面學校需遵從主流市場上以「四王」傳統為主導的美學原則及審美品味，從而恪守並積極宣揚傳統文人畫審美原理；另一方面則發揮機構教學的優勢，將文人畫技法標準化、可操作化，方便學生掌握文人畫技法。不過，學校受制於機構環境的特徵，因此在人文傳統內涵的延續方面顯得力不從心，文人畫也經過上海美專的標準化教學變成了中國畫——文人畫技法成為民族符號。

第七章分析上海美專在工藝美術、美術教育、美術史的研究和教材編寫，指出上海美專鼓勵教師出版著作，一批代表性的作品將西方藝術史的研究體例與方法運用到中國繪畫史，並且通過跨文化的案例比較，凸顯中國繪畫的獨特性，上海美專因此成為開啟近代美術研究的重地。該校的大量出版物如《美術》雜誌、潘天壽的《中國繪畫史》等，構成了其專業自主性的認知基礎和合法性來源。

第八章通過上海美專的案例，詮釋了中國社會環境中現代藝術創造性(creativity)的含義。作者指出，在上海美專，藝術創意有兩個層面的含義：在學校層面，響應新文化運動、提倡「創造力」的實現方法，在制度上給予寬鬆的環境，並在藝術表達上鼓勵張揚個性，將對學生實驗性創作的干擾降到最低；在以任課教授為主體的藝術教學層面，則與劉海粟鼓勵的個人主義不同，上海美專的藝術家堅持傳統文人畫的創新原則，即輕視技法，通過長期的刻苦學習、觀察、遊歷、臨摹，以期孕育學養，最後厚積薄發，形成個人獨特的藝術風貌。縱觀中國歷代大家，無不以古人為師，以自然為師，而上海美專的教授則將這一原則運用到包括西畫以及實用藝術在內的廣泛藝術範疇，以此提出了與徐悲鴻、林風眠等人融合中西技法截然不同的、面對西方繪畫影響的創新主張，即將文人畫方式運用於其他畫種的訓練，實踐強調精神表現而非技術融合的「新文人美術」（頁188）。此是本書的又一重要發現。

作者指出上海美專的藝術家堅持傳統文人畫的創新原則，以此提出了與徐悲鴻、林風眠等人融合中西技法截然不同的、面對西方繪畫影響的創新主張，即將文人畫方式運用於其他畫種的訓練，實踐強調精神表現而非技術融合的「新文人美術」。

在第三部分的第九至十二章，作者討論了上海美專影響藝術家與美術作品的方式。

首先，美術教育從私人轉向公共，學生被批量生產，教師需要注重教學技巧、改變教學心理並承擔一定行政職務，導致其教學方法迥異於私人畫室。與此同時，因為藝術家的公共角色，作品也出現了一些新的特徵，例如題材風格涉獵廣泛，精緻程度則略為遜色。

其次，上海美專改變了藝術家的收入來源，以及獲取經濟收益的方式。作者指出，上海美專為它培養的藝術學生提供了新的生存方式，賦予他們藝術家的資格以便從事教師、編輯等工作。但在上海美專為藝術家提供一定收入來源的同時，也因為工資低廉而迫使藝術家在更廣泛的社會領域，從事基於藝術技能的經濟活動，例如賣畫、組織展覽，以及商業藝術。

第三，上海美專改變了藝術家的成名方式。學校提供了一種品牌效應，令藝術家獲得專業身份，便於發展謀職以及發揮社會影響。同時，老少畫家相互酬唱，甚至通過代筆與推介的「合作」方式，創造了集體名人效應。而頻繁的展覽和出版，也提高了藝術家的公共曝光度。作者還指出，這種依賴社會活動多於藝術品質造名的現象，改變了現代美術的評判標準；觀眾「在藝術家名氣的壓力下，努力嘗試解讀其畫作的妙處」（頁244）。

最後，作者研究了上海美專公共領域中的女性藝術家。她發現上海女子私立美術學校甚至要早於

男子美術學校出現，但仍是出於培養傳統社會所謂「才女」的前現代動機。現代的女子美術教育則發端於五四前後，男女同校是重要特徵；男女同校後，上海美專所有課程男女通用，作者認為這是對五四運動的回應。雖然上海美專不追求培養賢妻良母，但大多數女生卻為此而來；雖然上海美專也成功培養出了女性藝術家，但打造出來更多的還是「男權世界中的美麗尤物」（頁257）。

特別值得一提，本書通過使用一手史料重審和釐清了有關上海美專的諸多史實爭議，如創校時間以及周湘和劉海粟之爭（頁34-38、51-53、61-62）、裸體模特事件（頁87-94）、劉海粟的剽竊行為（頁239-40）等。此前研究對這些事情的討論在考證事實後，多數只進行道德上的褒揚或批判，未能發現事件背後的底層邏輯。但作者並不僅僅停留在事實表面，而是追尋事件的底層邏輯，如認為烏始光、劉海粟等人脫離周湘自立門戶、創辦上海美專，不過是察覺到了商業美術的市場潛力，周湘的失敗則在於他受限於自身對商業美術和上海地方市場的認知，未能察覺到新文化運動與政府倡導的「美育」的意義。裸體模特事件的背後是劉海粟為了引起孫傳芳注意、接近權威政治人物的策略，是塑造自己「美育家」形象的一種方式。而所謂劉海粟的剽竊也不過是滕固、倪貽德、鄭午昌等人心甘情願為他代筆，他們作為劉海粟的班底，「共同締造了『劉海粟』這個偉大的名字」（頁240）。

本書使用一手史料重審和釐清了有關上海美專的諸多史實爭議，如創校時間以及周湘和劉海粟之爭、裸體模特事件、劉海粟的剽竊行為等。作者並不僅僅停留在事實表面，而是追尋事件的底層邏輯。

三 實踐現代的上海美專

本書除了有翔實有力的史事考證外，還有以下理論層面的貢獻。首先，本書按照上海美專發展的內在邏輯為它的早期歷史進行了有效分期。在1982年的《南京藝術學院史》中，與本書相對應的時間只簡單分為「迅速發展的十年(1912-1921)」和「擴大、提高階段(1922-1937)」兩個階段，雖然書中也以教育部的立案作為標誌性事件，但誤將1922年教育部的視察作為「新的里程」的開始^⑥。而在其他關於上海美專的個案研究中，則常常按照現在的畫科分工，分門別類地敘述不同系別的教學與成就，或以藝術家個人的視角為中心，難以注意其行為的邏輯。本書的分期則為我們對上海美專不同階段的個案研究提供了一套坐標系。

在中國藝術史的通史和斷代史寫作中，慣常的做法是按照大的政治事件進行分期。雖然被本書作者視作分期標誌的兩次事件也是外部政治變化的連鎖反應(新文化運動與北伐)，但從一個小範圍看，它們對於美專的影響是內在的，為後一時期機構行為的變化提供了動力和邏輯解釋。比如，1919年，張聿光(圖畫美術院時期的校長)離開上海美專，便是因為他與劉海粟對「美育」的不同認知和對藝術風格的不同選擇造成的分道揚鑣，這也代表了上海美專第一和第二階段的區別。更多的連鎖反應還包括其他提倡職業教育的商業美術家離職和「海歸美術家」的引進(頁60、74-78)、

校內各種學術的美術活動與團體展開(頁80-83)、校董會的成立(頁84-86)，等等。

其次，本書以「機構化」理論為討論框架，使用圖像學和風格分析的方法審視上海美專畢業紀念刊中「非著名」的學生作品。上海市檔案館藏上海美專檔案中保存了第十、十二至二十屆畢業紀念刊，相當完整地記錄了民國時期上海美專的辦學成果以及保存了學生的藝術作品，但因為一直未能出版^⑦，且大部分學生畢業後奉獻於基礎藝術教育和出版事業，所以除了極少數取得巨大成就的藝術家外，這些畢業生的作品難以引起研究者的注意。鄭潔運用相關檔案將這些作品視為上海美專機構特徵的表徵，使用藝術史的風格分析方法，通過作品觀察上海美專受到的多元影響。更重要的是，在上海美專「機構」的視角下，這些「非著名」作品也變得可讀了。

例如在觀察上海美專西畫的時候，本書先以教師薛珍、顧畸人對比商業布景畫畫家周湘、徐詠青的作品，發現地方商業美術品味仍在1920年代上海美專的西畫教育中佔有一席之地，同時發現少數學生也能掌握歐洲學院派的現實主義技巧，但畢業作品中佔最大比例的是後印象派和先鋒派風格的作品。作者比較了歐洲大師作品、日本模仿歐洲現代主義作品、上海美專前衛教師和學生的作品，得出近代中國現代主義藝術的探索受制於日本文化視野的結論(頁139-43)。而在論述上海美專的文人畫教育時，則又

本書為上海美專的早期歷史進行了有效分期。在中國藝術史的通史和斷代史寫作中，慣常按照大的政治事件進行分期，雖然被作者視作分期標誌的兩次事件也是外部政治變化的連鎖反應，但它們對於美專的影響是內在的。

通過分析學生章希之、陳緯華、梁凱世的作品對古代大師的繼承，強調美專遵循文人畫原則的一面（頁155）；而將教師和學生擁有隱晦、文雅、柔和民族符號的其他畫種作品，稱為「新文人美術」，用以概括上海美專特殊的、易被忽視的對藝術創造力的探索，以及對文人傳統的重視（頁188-94）。

第三，作者有意識地對在現代中國藝術史研究中佔主導地位的「衝擊—回應」理論進行了回應。費正清（John K. Fairbank）等學者採用的「衝擊—回應」理論在1950年代以來的美國漢學界佔據主流位置，它的影響也波及現代中國藝術史的研究，如高美慶、郎紹君和蘇立文（Michael Sullivan）的重要著作^⑩，這一理論直到最近依然在國內學術界佔有市場。「理論是灰色的，但生命之樹長青」，在作者看來，「衝擊—回應」理論雖不失其價值，但也遮蔽了諸如地方敘事、影響抽象化、接受平面化、將西方化等同現代化等問題（頁5）。本書的應對策略是：細讀史料，借用非中國研究領域的學術理論進行再闡釋。如作者在總結上海美專的西方美術教育時說：「上海美專創造了一種最適合中國的西畫教育模式，這種模式不屬於任何傳統，但卻吸收了不同系統的訓練方法，包括上海市場品味、歐洲現實主義風格訓練的等級模式，以及日本對現代西方美術的文化想像。」（頁124）這個結論乍看匪夷所思，但卻是有十足的史料支撐的。

例如，關於西方美術教育中的商業美術審美元素和上海市場品味，作者引述了上海美專《美術》雜誌的「函授部批語摘錄」對學員水彩畫的評價：「身體太圓、致失玲瓏之態」（頁124），「玲瓏之態」即商業市場對仕女畫的要求；關於歐洲現實主義風格訓練等級模式，作者敘述了上海美專逐步效仿並設置了法國學院美術教育的寫生、素描、木炭畫、速寫等課程；關於上海美專從日本轉譯的對現代主義西方美術的想像，作者比較了美專師生留學日本、法國人數和翻譯日、法美術著作數量的懸殊，這種懸殊也顯示在風格表現上，作者比較「那些留學法國和留學日本畫家的現代風格作品，發現差異非常有限……法國海歸派的作品並沒有充分地顯示他們直面法國藝術而來的獨特靈感」（頁133）。所以，針對這個個案，作者的結論是，上海美專的教育中不同文化、不同觀點相互交織，「在最大程度上滿足不同的需求和興趣」，「創造了一種非常適應上海市場條件的西畫教育大眾模式」（頁133、139）。

在這裏，作者使用「專業化」理論來解釋上海美專作為一所機構的運營實踐。上海美專一方面為了自身的生存和發展，積極順應政府的要求進行改革，加強「專業化」；另一方面也受制於所處的市場環境、傳統觀念和人員組成，只能以自身條件最大可能地適應身處各種環境，以「不夠專業化」的方式獲取最佳生存。「衝擊—回應」理論中抽象

作者有意識地對在現代中國藝術史研究中佔統治地位的「衝擊—回應」論進行了回應。本書的應對策略是：細讀史料，借用非中國研究領域的學術理論進行再闡釋。

的「西方」，在本書涉及的不同個案中，都被具體化為面目不同、傳播方式有異、混合傳統與本土因素的不同「現代」。但在作者看來，「現代」與其說是對現代社會的描述，不如說是一種事實追認——作為「現代」「專業」機構的上海美專是如何實踐它的藝術教育；同時，「現代」又是一種闡釋模型，用上海現代社會的語境分析上海美專的機構行為。

最後，本書為藝術史和史學研究運用社會科學理論提供了範例。社會科學理論進入史學研究是近年國內學術界討論非常熱烈的話題，作者使用了大量的社會學理論與概念，包括布迪厄 (Pierre Bourdieu) 的「場域」(本書中譯為「領域」)、「象徵資本」、「慣習」，從涂爾幹 (Émile Durkheim) 到吉登斯 (Anthony Giddens) 的「結構功能主義」，伯格 (Peter L. Berger) 與盧克曼 (Thomas Luckmann) 的「機構化」等。作者結合這些理論，有效地從材料中發現事實間的邏輯，同時構築出她關於上海美術「場域」多層次互動和上海美專「機構」影響的新理論。上海美術場域多層次互動模式解釋了上海美專不同社會影響的起源，以及它們影響美術家和美術作品的複雜過程 (頁 283)。

在作者看來，上海美術市場和國家教育政策是上海美專生存和參與競爭的重要場域，上海的市場環境為上海美專的創立和繁榮提供了必要條件，國家政策、新文化運動使其追隨西方文化，同時美術領域又有自己的自主規則和制度，被認

為是一個「獨立的社會宇宙」(頁 283)。這三個大小不同、互有交叉的場域，撕扯出了一個獨一無二的上海美專，因此能夠很好地解釋上海美專的諸種「專業化」行為。而上海美專又形塑了身其中的美術家及其作品：通過「機構化」的運作，使背景不同的美術家不得不按照上海美專的要求進行實踐，並逐漸「慣習化」，作品趨向於機構需要的技法和審美標準；同時上海美專又為美術家提供了教育、資歷、榮譽、身份等社會資本、文化資本和象徵資本，幫助他們融入社會、在更大的環境中成名。

四 結語

至此，我們可以發現，本書真正的野心不在於僅僅審視和釐清上海美專一些有爭議的歷史事實，更在於描述一種進入現代社會之初藝術教育的行為模式。作者分析上海美專行為模式的方法，不僅適用於上海美專，也適用於當時各種不同類型的學校，甚至當我們用來觀察當代教育機構的一些行為時，仍然可以有效解釋其行為邏輯。但上海美專作為一所延續至今的教育機構，其藝術教育、私立性質、個人色彩和市場化運營使之成為所有教育機構中相當特殊的案例，作者描述的多維層次打破了對現代性的一般理解。從這個角度來看，本書的目的甚至不在於還原歷史。歷史成為一種方法，用於打破我們對東西方藝術、對現代性的扁平理解。上

作者使用了大量的社會學理論與概念，有效地從材料中發現事實間的邏輯，構築出她關於上海美術「場域」多層次互動和上海美專「機構」影響的新理論。

海美專在近代中國史上的地位或許不僅僅在於其輝煌的校史，更在於它為現代中國藝術和現代中國教育提供的自我生長機制。

當然，任何著作都不可能十全十美，本書尚有瑕疵之處。如分析上海美專西畫教學的本地化時，引〈徐悲鴻啟示〉（《申報》，1932年11月3日，第5版）對上海美專的指責，腳註提到徐亦自陳曾「惑於廣告」而在上海美專學習兩月（頁123，註4），但此事並非說明徐悲鴻是否上海美專畢業生這麼簡單；王震曾有詳細考辨，作者未有在此引述，也放棄了徐悲鴻、劉海粟之爭的闡釋空間^①。另外，由於着力於論述上海美專的機構特徵和它身處的小場域，作者對影響現代中國藝術史的一些思想史背景探討參考不多，如「中國文藝復興」^②和「國畫復活運動」^③。但以上兩點均非關本書宏旨，它仍然是現代中國藝術史和教育史研究領域不可忽視的一部著作。

註釋

① 上海美專佔據較多篇幅的專題研究如 Xiaobing Tang, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement* (Berkeley, CA: University of California Press, 2007)；蔡濤：〈1938年：國家與藝術家——黃鶴樓大壁畫與抗戰初期中國現代美術的轉型〉（杭州：中國美術學院博士論文，2013）；洪再新：〈現代中國美術思潮的構成：以1930年代「左翼」文藝青年魏猛克為例〉，載范景中、曹意強、劉勍主編：《美術史與觀念史》，

第十五輯（南京：南京師範大學出版社，2014），頁275-332。

② 最近整理公布的重要口述回憶資料有樊琳整理：〈上海美術專科學校口述史〉（2012年11月2日-12月26日），上海檔案信息網，www.archives.sh.cn/slyj/ksls/201211/t20121102_37151.html；倪貽德、蔡濤：〈從創造社到決瀾社——倪貽德「文革」時期交代材料摘錄之一〉，《美術嚮導》，2014年第2期，頁58-70。

③ 參見南京藝術院校史編寫組：《南京藝術學院史》（南京：江蘇美術出版社，1992）。另外，《南京藝術學院學報》1982年第4期亦為七十周年校慶出版專刊，並整理一篇〈南京藝術學院簡史（1912-1982）〉（頁3-6），1992與2002年第4期亦為校慶專刊。較早的專門研究還有陳世強：〈私立上海美專變遷史略〉，《南京曉莊學院學報》，2001年第1期，頁35-41；顏娟英：〈不息的變動——以上海美術學校為中心的美術教育運動〉，載《上海美術風雲：1872-1949申報藝術資料條目索引》（台北：中央研究院歷史語言研究所，2006），頁47-117。

④ 參見劉海粟美術館、上海市檔案館編：《上海美術專科學校檔案史料叢編》，十卷（上海：中西書局，2012-2016）；南京藝術院校史編委會編：《南京藝術院校史：1912-2012》（南京：江蘇人民出版社，2012）；劉偉冬、黃惇主編：《上海美專研究專輯》、《南京藝術學院早期校刊校報研究》（南京：南京大學出版社，2012）。

⑤ 顏娟英：〈不息的變動〉，頁47。

⑥ Jane Zheng, *The Modernization of Chinese Art: The Shanghai Art College, 1913-1937* (Belgium: Leuven University Press, 2016)。

⑦ 遷校合併後，上海美專辦校四十年(1912-1952)的相關檔案最後由上海市檔案館收藏，包括上海美專校方與民國政府教育部、上海市政府的往來文書、教職工檔案、學生學籍卡、會議記錄、賬冊、畢業紀念冊、學校出版物等等，材料豐富、系統且完整。此外，除使用已發表的回憶口述資料，作者還訪談了十一位親歷民國上海美專的當事人或當事人家屬，包括榮君立、張聿光之子張修平等。

⑧ 南京藝術學院校史編寫組：《南京藝術學院史》(南京：江蘇美術出版社，1982)，頁10。

⑨ 《上海美術專科學校檔案史料叢編》只選編了畢業紀念刊的文字，如第二卷，頁335-446、465-71；第三卷，頁375-434；第四卷，頁397-456。紀念刊的作品只作黑白插圖出現，讀者難以確知它們在原刊中的位置與彼此間的關係。

⑩ 高美慶的論文要解決的是二十世紀西方藝術進入中國的意義、過程、路徑、選擇、反應等問題(參見Mayching Kao, "China's Response to the West in Art: 1898-1937" [Ph.D. diss., Stanford University, 1972], 7)。郎紹君則徑稱「包括美術在內的西方藝術，是現代中國藝術的主要參照系」(參見郎紹君：〈近現代引入西方美術的回顧與思考〉，載《論現代中國美術》[南京：江蘇美術出版社，1988]，頁1)。蘇立文介紹他的寫作原因是「兩種偉大傳統的相遇，已經為中國藝術帶來了難以估量的後果」，並試着回答東西方繪畫傳統的對抗和接受(參見蘇立文[Michael Sullivan]著，陳衛和、錢崗南譯：《20世紀中國藝術與藝術家》，上冊[上海：上海人民出版社，2013]，頁23)。

⑪ 王震編著：《徐悲鴻年譜長編》(上海：上海畫報出版社，2006)，頁8-10。徐劉之爭幾乎

是現代中國美術史上最知名的人事之爭，首先公開於1932年，劉海粟遊歐歸國舉辦展覽，相關報導稱徐悲鴻、林風眠等都是他的學生，招致徐悲鴻不滿並在上引之〈徐悲鴻啟示〉稱上海美專為「野雞學校」，劉海粟隨即反擊，形成一場筆戰；1953年徐悲鴻向時任文化部副部長周揚抗議劉海粟出任合併後的華東藝專校長。相對全面的綜述，參見榮宏君：《世紀恩怨：徐悲鴻與劉海粟》(北京：同心出版社，2009)。

⑫ 「中國文藝復興」主要是胡適的觀點。參見胡適：《中國的文藝復興》(北京：外語教學與研究出版社，2000)，頁151。相關研究參見格里德(Jerome B. Grieder)著，魯奇譯：《胡適與中國的文藝復興：中國革命中的自由主義，1917-1950》(南京：江蘇人民出版社，1989)；曹意強：〈「文藝復興」的觀念〉，載中山大學藝術史研究中心編：《藝術史研究》，第三輯(廣州：中山大學出版社，2001)，頁51-105；Cao Yiqiang, "A Silent Penetration: The Concept of the Renaissance in China (1917-1933)"，載中山大學藝術史研究中心編：《藝術史研究》，第五輯(廣州：中山大學出版社，2003)，頁87-125。

⑬ 「國畫復活運動」是最近興起的討論，晚於鄭潔對文人畫進入近代美術教育的分析。相關研究參見洪再新：〈展開現代藝術空間的跨語境範疇：探尋1920年代初上海的「國畫復活運動」的啟示〉，《美術學報》，2014年第2期，頁5-14；嶺南畫派紀念館編：《國畫復活運動與廣東中國畫》(廣州：嶺南美術出版社，2017)。