渐进式文化改良

——以民初北京地区传统派画家为中心的考察

Cultural Meliorism

A Survey of Early Republican-Era Traditionalist Ink Art Painters in the Beijing Area

杭春晓 著
Hang Chunxiao



安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

需要全本请访问 www.ertongbook.com

渐进式文化改良

——以民初北京地区传统派画家为中心的考察

Cultural Meliorism

A Survey of Early Republican-Era Traditionalist Ink Art Painters in the Beijing Area

杭春晓 著
Hang Chunxiao

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目（CIP）数据

渐进式文化改良 ：以民初北京地区传统派画家为中心的考察 / 杭春晓著. — 合肥 ：安徽美术出版社，2013.3
ISBN 978-7-5398-4367-4

Ⅰ. ①渐… Ⅱ. ①杭… Ⅲ. ①中国画－画派－研究－北京市－民国 Ⅳ. ①J209.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第041042号

渐进式文化改良——以民初北京地区传统派画家为中心的考察

Jianjinshi Wenhua Gailiang——Yi Minchu BeiJing Diqu Chuantongpai Huajia Wei Zhongxin de Kaocha

杭春晓 著

出 版 人：武忠平
责任编辑：张艳新
责任校对：司开江
责任印制：徐海燕
出版发行：安徽美术出版社(http://www.ahmscbs.com)
地　　址：合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14F　邮编：230071
营 销 部：0551-3533604（省内）
　　0551-3533607（省外）
印　　制：南京精艺印刷有限公司
开　　本：787×1092　1/16　印　　张：12.25
版　　次：2013年3月第1版
　　2013年3月第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5398-4367-4
定　　价：38元

如发现印装质量问题，请与我社营销部联系调换。
版权所有·侵权必究
本社法律顾问：安徽承义律师事务所　孙卫东律师

序

郎绍君

春晓初习文学，后入南京艺术学院读研，学美术史。2003年考入中国艺术研究院研究生院读博，主攻近现代中国美术史。毕业后留院做研究工作，成为美术史论界的后起之秀。春晓有很强的理性能力，思想敏锐，长于独立思考。他阅读广泛，除中外美术典籍，又涉猎美术考古学、历史学、哲学和文化批评著作。自读博以来，他还强化了对作品的鉴赏与研究，丰富了相应的感性积累，并在艺术与人事活动中更深地理解了社会和人生。

《渐进式文化改良——以民初北京地区传统派画家为中心的考察》是春晓的博士论文。论文考察民初北京地区传统派中国画家和他们的作品，并由此探讨了20世纪传统派中国画的变革方式、成果和意义。北京地区的传统派画家曾长时期被视为反对中国画革新的“保守派”。新时期以来，这种看法受到了学界的批评，以“中国画学研究会”“湖社”为代表的北京传统派画家也得到了相对客观的评价，但对于这些画家乃至整个20世纪传统派是“文化保守主义”的认知并没有从理论上加以有力地清理。

《渐进式文化改良》力图担当这一任务。论文认为，根据“以革命促进社会进步”的理念认定民初北京地区传统派画家为“文化保守主义”，是以社会、政治的判断取代了对文化本

身的判断，偏离了历史事实，没有看到中国本土艺术的特殊规律与自我变革能力。这种判断的产生，并不是“伴随历史自身的发生而自然产生的，它主要发生于建国之后”，并因获得权威性的话语权而得以广泛传播，成为人们“认知这段历史时常用的思维前提”和“熟悉化的历史经验”。论文从分析“熟悉化的历史经验”切入，以具体案例展开对民初北京传统派画家作品的分析，结合相关画论探讨他们怎样“精研古法，博采新知”，怎样“基于既有传统，在一定程度上吸纳西画新因素”。在作者看来，这是在传统内部寻找变革的资源与动力，也适当借鉴与整合异域文化因素的发展方案，“是一种温和渐进的艺术演进方式，对中国画具有普遍性价值”。论文还对渐进与激进两种方式作了比较，探讨了渐进与激进主张之间的互动关系，指出激进派往往以革命方式批判过去，迫切地追求现代化，“其呐喊有着醒人耳目、摆脱浑噩、给人以崭新的对未来的希望，但往往带有破坏性，缺乏建设功能”。传统派强调本土文化价值，以改良方式稳步求变，带有较强的建设价值。但传统派如果缺少了激进态度的刺激，“也容易产生自足心理而趋于守成”。

在当代，伴随着20世纪和当代艺术品在市场上的繁荣，对20世纪美术和当代美术的关注，特别是对“大家”、“名家”的关注也迅速成为“热点”。如果说主流意识形态一统天下的时候关注“大历史”的“宏观”叙述，其特点是“大而空”的“决定论”横行的话，近十几年的关注则蜂拥于能够激发收藏欲望的历史细节的“真实”，画家的老照片、私生活、逸闻趣事、奇遇与怪论等等，成为时髦的追逐对象，艺

需要全本请访问 www.ertongbook.com

术史出现了“细碎化”、“平庸化”的危险。而随着媒体掀起的“国学热”和文化界尊重传统艺术呼声的加强，狭隘的“民粹主义”历史观也屡屡现身。在这样的复杂情境中，春晓能够把宏大叙事和细微的图像分析结合起来，并特别指出对20世纪“渐进”、“激进”的讨论，不是为了给“传统派”做“平反”文章，而是为了反思曾被忽视的传统艺术的价值，使我们对这段历史的认知“接近历史的真实性”。这样的态度和方法，我是十分赞成的。

20世纪美术是一个大转折时代的美术，对它的研究是一个大课题，这个大课题涉及诸多领域、诸多层面、诸多纠结在一起的美术现象和精神现象，做这个课题的任何一个子课题，都需要发掘被忽略、遗忘、遮蔽和沉埋的历史碎片，也都需要在把握整体的同时以独特的视角发现问题、思考问题，并能够以恰当的方法进行理论分析。我深感自己这两方面能力的不足，因寄厚望于春晓这一代有为的年轻学者。

2011年1月15日

目录

001 第一章　导论
002 一、研究对象的概念界定与材料选择
008 二、课题研究现状评述

013 第二章　认知眼光与20世纪中国画“传统派”之命运
014 一、矛盾与简单——“熟悉化”之知识经验
017 二、强弱之变——认知心态与文化接受
024 三、真实与误读——民国时期的激进与传统
031 四、“熟悉化”经验之形成——建国后的传统派

037 第三章　图像的背后——博采新知而精研古法
038 一、关于图像分析方法之反思
044 二、两则临摹案例与画面之非传统因素
057 三、“略参西法”的图像——“博采新知”
068 四、“新知”背后的“传统”根基
080 五、尊重传统之渐进式改良——“精研古法”

095 第四章　温和与激进：两种文化姿态的形成
096 一、取道西法——激进革命之口号
108 二、激进之外的选择——渐进式改良
126 三、文化姿态的选择——温和与激进之分离
137 四、温和与激进观念异同之厘析
149 五、国粹思潮与绘画资源之开放

173 结论
179 参考文献
187 后记

第一章

导论

——20世纪中国画的发展并非简单直线式，而是藏匿于相对复杂、琐碎的历史现象中。但后世评者往往容易忽略这种丰富性，作出简单化判断，并时常遗忘、误读历史本身。具体而言，对历史的遗忘或误读通常表现为两种形式：一、将历史理解为简单的矛盾冲突，产生非此即彼、阶段性发展与进化的观点，而没有注意推动历史演变的矛盾多重性、交织性；二、将历史视作重大事件与重要人物的演进史，产生以少数现象指代整个历史的片面化观点，而没有注意到历史构成因素的多样性、互动性。

一、研究对象的概念界定与材料选择

现行关于20世纪中国社会的研究，多建立在“现代化”的一套语汇及概念体系之上。对此期问题的展开，也往往受制于这样的知识经验，基于“进步”论之逻辑得出判断或结论。如果将此种习惯贯穿于20世纪画史研究，那么本文研究对象则绝难成为“时代思潮”之主流。就今天常用词汇来看，他们往往被称为“国粹派”“传统派”“延续派”，甚至“保守派”，是与“现代化”的“进步”相背的一种力量。[1]然而，问题在于：我们今日的知识系统，与一个世纪之前中国人的精神世界大相径庭，用我们“过于熟悉”的方式不仅很难理解历史的前世姻缘，还容易发生格义附会的误读、错解。“传统绘画不可怀疑地属于旧的文化体系，它不可能适应时代精神的革新要求……尽管可以列举任伯年、吴昌硕、黄宾虹、齐白石等大师来填补传统绘画在延续过程中出现的越来越大的空白，也并不等于说这一时代的绘画的复兴能在他们身上找到希望。”[2]类似的虚无主义论调，在我们的生活中绝非鲜有。究其根源，是因为我们在20世纪“求变历程”中逐渐形成的关于社会进步的观念与思想。现行教育、宣传又多以此为源，并形成我们获知方式上的垄断性效果。这便使我们习惯于一种熟悉的思维前提，自然也就难以客观面对历史，尤其当它极度丰富、复杂之时。或许，正是基于此，近年来一些卓有思想的学者才提出了“去熟悉化”的理论主张[3]，以求摆脱现有知识经验来重审20世纪文化现象。

具体到本文，笔者认为应首先消减一些习以为常的关于“革命”“现代化”“中西冲突”之类的概念、词汇，在价值判断色彩相对淡化的方式下重新审视研究对象，并加以反思。当然，在展开此种审视之前，首先需要明确研究对象具体是什么——所谓“民国初期北京地区中国画传统派”，是指一个相对固定时空下的画家群的创作与体验。而对这个概念，笔者意欲指出以下几点加以明确：

（1）所谓民国初期，在本文中是一个时间概念，大致指从民国元年到民国十六年的“民初”阶段。当然，“民初”在时限上因论者研究议点不同而不尽相同，大体有五种说

---

[1]参见薛永年：《民国初期北京画坛传统派的再认识》，《美术观察》2002年第4期。
[2]见张少侠、李小山：《中国现代绘画史》，江苏美术出版社1986年12月版，第1—5页。按：此论承认任伯年、吴昌硕、黄宾虹、齐白石为大师，却又先验地强加一个“空白”的概念。笔者困惑于这样的“空白”概念意指为何？元明两季数百年也才出两个“四家”，那么，以该论逻辑推导，是否元明画史亦为“空白”？
[3]参见王汎森：《中国近代思想文化史研究的若干思考》，《新史学》（台北）第14卷第4期。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

法：一为自民国元年至抗战开始（1912—1937）[4]；二为民国元年至抗战胜利后国民党退守台湾（1912—1949）[5]；三是自民国前十年至抗战开始（1901—1937）[6]；四是自民国元年至民国十六年（1912—1927）[7]；五是自五四运动之后至抗战前（1919—1937）[8]。本文取民国元年至民国十六年北洋统治时期为民初阶段，原因有二：一、此间政权交替关系明确，由混战到相对稳定的变化清晰，社会发展存在着较为明显的转变。二、本文研究对象为中国画传统派，于1923—1927年发生一系列重要事件：如传统派领袖陈师曾、金城相继去世，中国画学研究会内部走向分裂，且林风眠等人相继回国推动新的中国画变革，使这一时间点前后变化较大，具有某种阶段划分的可行性。但是，这种时间上的确定并非绝对化，一些与此间有着某种联系的绘画活动，虽然时间可能稍晚，但亦可成为本文涉及对象。

（2）北京地区是指以北京为中心，一定程度上辐射天津的文化区域。此地位处全国政治中心，曾是元明清三代首都，有着六百多年文化中心的历史。在当时形成了有别于上海、广州两地的画家群体、风格面貌及理论主张，具有一定的区域集结性。[9]但由于民国初年北京地区的传统派画家多由南方迁移至京，其活动区域亦非局限于北京一地，故而与这些画家相关的其他地区的一些绘画活动，亦可能成为本文涉及对象。

（3）“中国画”这一概念从科学定义的角度看，并不科学。因为中国画在意指上可以涵盖所有中国的绘画，具有模糊性与不确定性。对此，水天中先生认为“中国画”有其语境

---

[4]认为民初年限自民国元年至抗战开始（1912—1937）者如李铸晋，见《民初绘画的几种改革》，载《中国现代美术国际学术研讨会兼论日韩现代美术论文集》，台北市美术馆，1990年版，第12-23页；万青力先生认为民初时期约至20世纪30年代，见《对民国初年北方画坛的历史思考》，载《民初十二家——北方画坛》，台北历史博物馆，1998年5月，第6-12页。

[5]认为民初民国元年至抗战胜利后国民党退守台湾（1912—1949）者如林田寿，见《由民初以来国画革新各派的创作理念试探国画开拓的途径》，易明，1989年5月，第9-17页。

[6]提出民初应上溯至民国前十年，理由有三：一是民国前十年左右已有留学风气，留学归国画家对画坛影响极大，民初绘画气质已俨然成形；二是1901年已进入20世纪，在世界政经文教潮流的概念上已进入新时代；三是民国前三年学人集会、公开论艺，对民初绘画风格有直接催生作用。见黄永川：《民初绘画对二十世纪中国水墨思潮的影响》：载《二十世纪中国水墨画大观》，台北历史博物馆，1999年8月，第7-16V页。

[7]参见郎绍君先生《20世纪山水画》，载《中国现代美术全集》（山水卷），北京，人民美术出版社，1998年版；另俞剑华先生于《七十五年的国画》一文中将抗战以前的民国绘画分为两期讨论，以民国元年（1912年）至民国十五年（1926年）为第一期，以民国十六年（1927年）至民国二十六年（1937年）为第二期，即流露出上述阶段划分之端倪，参见周积寅编：《俞剑华美术论文选》，济南，山东美术出版社，1986年。

[8]见薛永年先生《民国初期北京画坛传统派的再认识》，载《美术观察》2002年第4期。

[9]对于当时画家的区域集结，薛永年先生在《民国初期北京画坛传统派的再认识》中认为民初有三大绘画重镇：一为广州，二为上海，三为北京。而李松先生在《中国画发展一世纪》中也有类似看法，略有区别的在于他未把单一城市看作画家集结的坐标，而是指出三大区域：上海、苏州、南京、杭州三角洲区域；以广州为中心的华南区；以北京为中心，兼而影响天津、东北的北方区。见《近百年中国画选》，天津人民美术出版社，2000年版；亦见李松《二十世纪前期中国画家集群的地域分布及社团活动》，载《美术》1994第五期。

与意义的微妙变化，从“中国的绘画”广泛之意义，到明清转变成“中国画”的特殊意义，直至五四新文化运动之后，在讲求“国学”“国故”的风潮影响之下，以“国画”代替“中国画”[10]。刘曦林先生认为“中国画”或说是“国画”“国粹画”，皆指能与“西画”“洋画”“西洋画”相对应、相抗衡的绘画。[11] 郎绍君先生认为中国人用“中国画”而不用“水墨画”的原因并不在于他们不懂“科学概念”，而是用以表示中国传统绘画与西画的区别，这种区别不仅仅体现为绘画的工具性，更多地还体现为与传统艺术精神的某种恰当的联系。[12]本文中，中国画的概念取俗成之意，主要指当时以水墨、彩墨为作画材料，体现出传统绘画审美趣味而有别于西画的绘画作品。[13]

（4）所谓传统派，薛永年先生认为民国初年中国画存在着三种类型、两个派别：第一种类型为“引西润中”的水墨写实型，以徐悲鸿、高剑父等为代表；第二种类型为“融合中西”的彩墨抒情型，以林风眠为代表；第三种类型为“借古开今”的水墨写意型，以黄宾虹、齐白石、陈师曾等为代表。[14]前两种类型可称之为革新派、融合派或折中派，即引进西方的艺术观念和方法，以融合中西或折中中西的方式改造旧有的中国画；第三种类型可称之为国粹派、传统派或保守派，即保持本土文化的立场，以借鉴晚近失落的传统精华之途径更新旧有的中国画。[15]郎绍君先生则认为，20世纪中国画在发展与变革中，存在着三种类型：一为传统型，即坚持最基本的语言方式——笔墨方法[16]，以吴昌硕、黄宾虹、潘天寿等人为代表；一为泛传统型，指古典中国画的变异形态，如高剑父、高奇峰的“调和中西”，徐悲鸿、蒋兆和加入了素描因素的人物画，林风眠以水墨为主的仕女及花鸟，陶冷月的风景山水等；[17]一为非传统型，指中国画变异的极端形式，它介于中国

[10]水天中：《“中国画”名称的产生与变化》，载《中国现代绘画评论》，山西人民美术出版社，1987年，第54—57页。
[11]刘曦林：《古今转换与过度》，载《近百年中国画选1893—1993》，天津人民美术出版社，2000年，第19—31页。
[12]郎绍君：《水墨画：反省与展望（之二）》，载《现代中国画论集》，广西美术出版社，1995年，第444—445页。
[13]正如同光于《国画漫谈》中所述：“国画之名……之所由立，本系别于洋画而言，譬如有洋货而有国货之名，有洋文而有国文之名。”见《一般》，1926年，转引于郎绍君《水墨画：反省与展望（之二）》，载《现代中国画论集》，广西美术出版社，1995年，第444页。
[14]薛永年：《变古为今借洋兴中——20世纪中国水墨画演进的回顾》，载《美术研究》，1996年第2期。
[15]薛永年：《民国初期北京画坛传统派的再认识》，载《美术观察》2002年第4期。对于这两派的称谓，张少侠、李小山在其《中国现代绘画史》（江苏美术出版社1986年）中称前者为开拓派，后者为延续派。
[16]这里的笔墨方法不仅包括写意画的笔法墨法，也包括工笔画的“骨法用笔”以及相关的晕染法。
[17]此类画家广泛地借鉴西方绘画，突破传统媒材与笔墨方法的限制，手法自由、面貌多样，但却仍立足于中国画的根基，在材料工具、机巧画法和风格趣味上与传统风格保持着亲密的关联。

画与非中国画之间，是一种边缘形态，[18]如林风眠的彩墨风景与静物，赵无极、赵春翔、吴冠中、朱德群的抽象水墨与彩墨，刘国松的彩墨拓印与拼贴等。[19]本文中的传统派画家，是指一批民国初年活动在京津地区以余绍宋、金城、陈师曾为中心的画家群，他们以“宣南画社”“中国画学研究会”，以及各类美术学校为主要活动机构，主张立足于传统精髓，包容吸收其他“新知”，进而振兴中国画。[20]

当然，上述概念界定在具体研究中并非僵化的限定，因为历史现象的发生不是孤立的，而是与当时其他现象相互联系的。比如北京传统派画家很多来自南方，他们到北京后的活动也相对开阔，并未局限于单一地域。当时影响很大的“日华联合展览”是北京传统派画家重要的学术活动，但人员选择却非单一。从现有资料看，它几乎囊括了全国范围内活跃的画家。[21]这一现象表明，北京地区传统派画家与各地画家存在着较为广泛的联系，那么对这些画家的研究就不能仅局限于某一地区，而应以相对广阔的视野来考察他们，需要联系北京之外的一些现象加以解读。同样，时间上的界定亦然。1927年之后湖社与东方画会的活动正是此前北京传统派的延续，而之前的海派创作，又与此间传统派画家有着千丝万缕的联系，对我们理解1911年—1927年间北京传统派有着重要的参鉴作用，在深入研究中同样不可忽视。

对这批画家的活动进行研究，史料处理上存在着绘画作品与绘画事件两个范畴孰轻孰重的矛盾。这种矛盾在绘画史研究中，通常表现为有关历史的观看方式与审美思考方式之间的冲突。究其缘由，因绘画史所研究的对象是物质化的图像，在具体研究过程中会遇到物质性要求与精神性要求相对立的矛盾选择——也即我们是以图像本身的视觉历史为主，还是以图像背后的社会历史为主。正如Mimi Hall Yiengpruksawan曾提及：“整个1990年代，许多资深学者一方面囿于不合时宜的19世纪关于风格与审美价值的观念，另一方面

---

[18]此类作品保留或部分保留着传统中国画的材料工具，但作画观念、技巧规则和风格面貌大都借取于西方，与传统中国画的联系已微乎其微。某些作品已跨出中国画的边界，大略混同于水彩画、水粉画、丙烯画或综合材料画。它们大多抛弃了笔墨方法，或代之以其他画种（如油画）的技巧，或变为不拘一格的综合制作方法，或只把水墨媒材从笔墨传统中分离出来，将它“还原为单纯的材料”而随意用之。

[19]上述内容（包括注释）均见于郎绍君先生《类型与流派》，载《守护与拓进——二十世纪中国画谈丛》，杭州，中国美术学院出版社，2001年，第10—13页。

[20]需要明辨的是：此类传统派并非习惯上所理解的保守派，而是相对开放与包容的。他们的创作与晚清宗法四王的画风有着根本区别——虽然他们有时也学习四王，但其学习态度却是灵活的，而非因循守旧的。他们不反对其他新的视觉形式，甚至不拒绝吸收西画因素。对传统的精深研究，使他们学习的视野极为广阔。对于中国画的发展，他们是积极的推动因素，而非阻滞因素。

[21]根据东京美术学校出版的《第四回日华绘画联合展览会图录》看，入选的100多位画家遍布全国。详见下文。

又将艺术看作是精神或者民族的显示。”[22]针对这一问题，西方有的学者强调绘画史的研究，应该落实在艺术形态发生、发展的自身物质性上，排斥艺术形态之外的研究、探讨。固然，注重艺术对象本身的物质存在，对我们以往呈现庸俗化趋向的社会功能化研究，有着一定的启示作用——背离艺术本身的物质存在，过度指向艺术之外的社会文化，从本质上看，是在消解绘画史自身的意义、价值。因为绘画史的价值正是通过特定的视觉存在反映历史的，如果不通过视觉存在的物质性展开研究，那么也就不需要将研究局限于美术史的范畴内。但如果仅注重艺术形态自身的现象史，又在另一个层面上减弱了绘画史研究的有效性。因为艺术品在人类历史进程中，并非独立存在的社会现象，更不是能够脱离一定社会精神总和的纯粹物质方式，它的产生必然以一定的社会文化为背景。故而，其本身就是一种物质性与精神性相互交融的历史遗物。所以仅重艺术形态的物质性，仅探求这种物质性自身的现象史，在出发点上就背离了它存在的立足点——研究对象的双重性质。据此，笔者认为：绘画史的研究不能单纯以艺术自身的形态史为目标，而应在物质性形态发生的研究中，进一步探求此种现象背后的社会指向。那么，这便要求我们在史料上既要注重图像资料的收集，同时也不能荒废文献资料的考证。就此，针对本文所涉及的直接相关的历史材料，笔者大致作如下分类：

1、公开出版的报刊史料，多有当时画界活动的报道，如《申报》《晨报》《湖社月刊》《艺林旬（月）刊》《北大日刊》等；

2、代表性画家的相关著述或相关的文章汇编与传记资料，如《二十世纪中国美术文选》（郎绍君、水天中编，上海书画出版社，1999）《余绍宋书画论丛》（北京图书馆出版社，2003）《绘学杂志》（胡佩衡主编，北京大学绘学杂志社，1921）《中国文人画之研究》（陈师曾，中华书局，1922）《画学讲义》（金城，载于安澜编《画论丛刊（下）》，华正书局，1984）《中国画讨论集》（姚渔湘，立达书局，1932）等；

3、代表画家图录出版物，如《中国近代画派画集——京津画派》（天津人民美术出版社2002）《京津名家绘画选集》（长城出版社，2004）《中国当代已故著名书画家作

[22]Mimi Hall Yiengpruksawa，载《2001年日本艺术史：研究现状与关键》，《艺术通报》2001年3月，转引于方闻《心印——中国书画风格与结构分析研究》，陕西人民美术出版社，2004年，第245页。

品选集》（文物出版社，1989）《中国近现代绘画鉴赏图录近代卷》（中国商业出版社2001）《第四回日华绘画联合展览会出品目录》（东京美术学校，1926）《中国近代名家书画全集》（翰墨轩出版公司，1996）以及近年来各大拍卖行印制的“近现代书画”拍卖图录等。

二、课题研究现状评述

20世纪中国画的发展并非简单直线式，而是藏匿于相对复杂、琐碎的历史现象中。但后世评者往往容易忽略这种丰富性，作出简单化判断，并时常遗忘、误读历史本身。具体而言，对历史的遗忘或误读通常表现为两种形式：一、将历史理解为简单矛盾冲突，产生非此即彼、阶段性发展与进化的观点，而没有注意到推动历史演变的矛盾的多重性、交织性；二、将历史视作重大事件与重要人物的演进史，产生以少数现象指代整个历史的片面化观点，而没有注意到历史构成因素的多样性、互动性。如果以此参量考察民初北京地区的中国画传统派，结果是令人沮丧的。首先，将20世纪中国历史变迁的矛盾简单化，就是中国在外来冲击下如何学习西方来获得发展，“怎样向西方学习”成为思考20世纪中国史时一个自觉或不自觉都会流露出的逻辑前提。在这一点上，传统派相对“革新融合派”[23]无疑“落后”。这种“落后”不仅使我们遗忘了它在历史发展中所具备的某种积极性，甚至还会简单地将其误读为阻碍历史发展的障碍，从而加以批判。[24]其次，此期北京传统派没有产生足以代表历史的“伟人”。相对吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿，北京传统派画家的地位与影响似乎微不足道。所以，即使有人注意到传统派的历史价值时，也仅将目光聚焦于“大家”之上，而不会关注这样一个画家群体。于是，历史被删减为简单现象、简单判断与简单定位，从而走向对历史真实的遗忘抑或误读。正如郎绍君先生所述，“在20世纪画史上，遮蔽和遗忘具有普遍性。而遮蔽和遗忘又是整个美术史面对的重要现象，关涉美术史的客观性、研究方法与价值判断”[25]。为何对历史的“遮蔽和遗忘”会“关涉美术史的客观性、研究方法与价值判断”？因为历史真实绝非简单的某个矛盾推动下的演进与发展，更不是某些重大事件或重要人物所能完全体现。在历史看似简单的显现中，其实包容了各种现象极度的丰富性、复杂性。比如传统派四大家中的齐白石，虽然在我们今天的眼光中足以代表历史，但在当时的北京，却仅是来自湖南农村的一个不为人知的乡村画家，他的发展及后来的成功与当时北京传统派存在着某种必然关联。[26]脱离这

---

[23]参见前述薛永年先生对民初中国画类型与派别之论述。

[24]所谓“保守派”的名称，正体现出此种误读的价值取向——“保守”一词暗含了阻碍历史进步与发展的“反动性”，传达出一种批判的价值取向，这是20世纪在评价文化传统主义时常会采用的概念或判断。

[25]转引于沈宁：《南京美术专门学校史料钩沉》，载《荣宝斋》，2003年第1期。

[26]甚至从某种角度上看，齐白石本人亦可归入这一时期北京传统派画家群。齐白石此间与陈师曾的交往，是其

需要全本请访问 www.ertongbook.com