

浙江大学艺术学院

· 主编 陈振濂

· 副主编 金晓明

浙江大学美术学院文集

下卷

书学源流论

校《淳化阁帖》记

临池一得

论书绝句

文艺篇

书画题跋九十则

二王法书管窥

书法论

历代名家学书经验谈辑要释义

书画札记十七则

中国美术的优胜

评中国的画风

近世艺术教育运动

书法述要

题画诗词五十首

谈秦印

印学形成的几个阶段

古代书法执笔初探

两晋南北朝书迹的写体与刻体

书画札记四则

书法题跋三则

题画诗十首

敦煌造型艺术

楷书与古以后正字标准

敦煌艺术的源流与内容

古高昌石窟的分布情况

古龟兹石窟……



浙江大學出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学艺术学院 · 主编 陈振濂 副主编 金晓明

浙江大学艺术文集

下卷



浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

浙江大学美术文集 / 陈振濂主编. — 杭州: 浙江大学出版社, 2007. 4

ISBN 978-7-308-05261-0

I. 浙… II. 陈… III. 美术—文集 IV. J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 042962 号

浙江大学美术文集

浙江大学艺术学院

主编 陈振濂 副主编 金晓明

责任编辑 刘依群

封面题字 陈振濂

装帧设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 浙江大学出版社电脑排版中心

印 刷 杭州浙大同心教育彩印有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 56.75

字 数 1070 千

版 印 次 2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-05261-0

定 价 100.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88072522

目 录

绘 画 编

◎民国美术史研究

- 顾 平 20 世纪中国文化特征与中国画观念的不同选择 / 002
- 沈 玉 试论滕固现代绘画史学中的“德国模式” / 016
- 李小汾 论民国时期胡蛮美术史研究中的马克思主义倾向 / 024
- 段汉武 民国时期我国绘画史著研究方法与编撰体例刍议 / 034
- 郑敏惠 现代中国绘画史学体系的建构
——评民国时期三部绘画史著作 / 039
- 段汉武 论民国时期中国绘画史著述中的画论研究 / 044
- 胡志平 论民国时期书画润例语言形式的广告价值 / 049
- 郑利权 民国美术期刊的生态状况与原因探究 / 057
- 乔志强 近代绘画社团蜂起的文化因缘 / 067
- 乔志强 商务印书馆与中国近代美术之发展 / 078
- 顾 平 潘天寿中国画教育模式及其评判 / 090

◎两宋绘画研究与元明画史研究

- 贺文荣 从品第走向分科:宋代绘画批评观念的一个重要转换 / 110
- 张 黔 《宣和画谱》中的文人画意识 / 117
- 黄映恺 中国山水画论中的身体隐喻略论
——以五代宋间山水画论为主要视点 / 133
- 寿勤泽 临安府陈道人书铺刊刻宋代绘画史籍三种考论 / 142
- 吉春阳 “逸格”之“逸”——“米氏云山”之因果分析 / 149
- 沈 克 谈王祯《农器图谱》中图像的美术价值 / 157
- 寿勤泽 黄公望与浙江籍名士交游考 / 164
- 吉春阳 试论元明清绘画的“仿”“拟”现象 / 177
- 沈 克 中国古代百工图像在美术史研究中的价值 / 183

189 / 中国绘画史上色彩与水墨演变轨迹探讨	李小汾
195 / 画史札记二则	张建军
206 / 浅论中国古代科技文化对界画发展的影响	邱国良

书 法 编

◎书法学科研究与综合研究

212 / 20 世纪前叶中国“新学术”环境下的书学研究	徐 清
230 / 从“书学”“书法学”之语词内涵看书法学科意识的确立	黄映恺
237 / 20 世纪中国考古学与书法学之研究构想	徐 清
246 / 论书法丑学思想的两个审美维度	周 斌
254 / 古典书法理论术语中的“肥瘦”问题试析	姚宇亮

◎书法人物研究与流派研究

264 / 颜真卿书法研究现状综述	郑利权
278 / “抖擞”:对黄庭坚的误读	张传旭
283 / 关于 20 世纪 80 年代以来黄庭坚书法研究论文的综述	凌丽萍
289 / 朱熹的书法态度	姚宇亮
295 / 曾熙的书品、人品与审美情趣	冯文华
303 / 古镜照神——浅论沙孟海的书学理论研究	周 振
307 / 陆维钊书法篆刻教学研究	陈一梅
324 / 学院派书法成功原因分析	张 黔
329 / 从学院派书法研究引向对当代书法流派史研究方法的思考	史长虹 杨 清
336 / 《敦煌俗字典》的书法学价值	陈一梅

篆 刻 编

◎金石篆刻研究

344 / 论陈介祺的传古思想及西洋照相术的使用	胡志平
353 / 从《十钟山房印举》的编例看陈介祺对古玺的认识	贺文荣
359 / “金石书画家”概念的提出在西泠印社早期社史中的意义 ...	林 如
366 / 杭州西泠印社早期赞助人简考	沈 玉
376 / 历任社长对西泠印社现代转型的贡献	史长虹
383 / 苟能会通,道均一贯——文人篆刻刀法的三种取向	周 振
390 / 当代中国书画鉴定学派研究	林 如

附录:2001—2006 年浙江大学中国艺术研究所教学和科研资料汇编目录

汇编之一:首届全国部分重点综合性大学艺术学科建设发展 研讨会·目录	403
汇编之二:关于中国画笔墨问题论争的文本分析与讨论研究 报告·目录	404
汇编之三:当代书法创作流派与创作模式研究文献与解读· 目录·序	406
汇编之四:《西泠印社百年史料长编》课题研究资料汇编·目录	410
汇编之五:百年中国绘画史学史研究·目录·序	411
汇编之六:百年中国绘画(美术)史著年表·目录·序	418
汇编之七:中国书画鉴定研究文萃·目录·序	422
汇编之八:两宋绘画研究论文选编(1900—2005)·目录·序	429
汇编之九:日本关于中国两宋绘画研究文献编目(附《两宋绘 画大事年表》)·目录	434
汇编之十:浙江省高校公共艺术教育学术论坛暨成果交流会资 料汇编·目录	435

绘画编

◎民国美术史研究

20 世纪中国文化特征与中国画观念 的不同选择

| 顾 平

20 世纪中国文化的总体特征表现为矛盾的交织与对抗冲突。执守着不同追求的文化学者们依据自身的观念模式决定着他们的文化选择。这些文化选择又直接导致了他们各自对中国画的不同认识。因为文化学者的影响力,文化选择下所表征出的中国画观念对 20 世纪中国画创作与教育产生了巨大影响。探讨 20 世纪中国文化特征与中国画观念的不同选择,对于我们从深层次思考中国画创作及教育有着重要的意义。

一、20 世纪中国文化的基本特征

“五四”新文化运动前的中国,已经处于动荡状态。1840 年鸦片战争爆发,西方列强用“船坚炮利”打开了封闭几千年的中国大门,中国在空间上进入了世界史,在时间上跨入了近代。中国一次次被打,一次次抗争,在面临着民族危亡的关头,有志之士们都在思索着保国、救国的良策。现在回过头来看这些运动,他们都有着文化的性质,但对中国社会的真正触动并不大,究其原因,只有“五四”新文化运动才真正触动到了社会文化心理,从而引起人们本质意义上的思考。

社会文化是一有机的系统,这一系统呈现出层次的结构特征。在社会文化结构层次中,最外层的是物质形态层,也即是我们通常所说的“器物”层面,它涵盖了人类以物质形式所体现的文化,包括生产工具、生活用具以及一切数以千万计的与人的衣食住行发生关系的“物态文化”实体。其次是典章制度层,它涵盖了人类在漫长的历史发展中维护有序社会而创制的规则、体制和机构,是一种非物态文化。第三层是行为习俗层,它包括人的日常行为所蕴含的意义以及历时性社会的约定行为即习俗,它们显示的传统观念最为直接。第四层,也是文化结构最深层、即心理活动

层,它包括社会文化心理结构广泛的观念系统及认知智能活动。^①

我们再来对照地看这些运动。先是洋务运动,引进的是西方物质文化,意欲用器物来增强国力,以对抗欧洲列强。这次运动只触及文化的最外层,显然并不能真正带动中国思想文化的转变。后来又有维新运动,追求“君主立宪”,进行政治改良,辛亥革命推翻清王朝,实现政体革命,但它所解决的只是文化典章制度层面的问题,所以仍然不能解决中国本质问题。虽然这几次运动的主导目标都是明确的,且一次比一次深化,但最后都失败了。只有“五四”新文化运动,才触及到文化的最深层——社会文化心理,所以在中国产生了久远的影响。^② 因此,人们才最终认识到,中国所面临的危机,不仅是国力的落后,制度的落后,更是社会文化心理的落差。所以,20世纪我们的思想家们把改革的重点指向了真正意义上的文化——社会文化心理。

但是社会文化心理的转变,绝不是一蹴而就的,毕竟它既处在文化的最深层,也链接着文化结构中的各层面。在找到了参照对象,并有了对比之后不实现转化自然是封闭的表现。中国两千多年的变化是如此微乎其微,甚至长时段地循环往复或根本原地踏步,正说明了它缺少反思与转化的“资源”。^③ 但有了参照,又不能囫圇吞枣地全盘接受,对传统文化进行否定式改造。五四新文化运动,我们找到了“西方”这一积极有效的参比对象,但我们仍然没有解决中国根本问题。历史学家庞朴分析说:“事后看起来,这个任务(五四新文化运动)完成得并不好,原因之一是当时的人差不多都犯了一个毛病。这个毛病是:或者站在欧洲中心主义的立场上,或者站在华夏中心主义的立场上,提出了全盘西化论和中国文化本位论,而未能客观地对待中国文化和西方文化。”^④ 这正说明我们急不可待的心态,从而犯了偏执一端的错误。正是这一心态使20世纪前期中国文化总体特征未能超越三种指向上的偏颇,即西化派、国粹派与折衷派。

文化“西化派”坚持科学主义立场,同时又有泛化科学的作用,从而把科学推向了神圣的祭坛,使之成为一种“宗教”,以至于游离了科学的本质。“西化派”认为,中国的落后与衰败是传统文化内在生命力的散失,旧文化和旧的社会机制一样腐败无可救药,中国传统文化只能成为历史。现代是西方的现代,是科学的现代,中国的现代化只能是西方现代文化的异地移植,中国只有全盘西化,全体变革,全面推进,才能实现社会的包括

① 西方学者对此有各种各样的分类和分析。参阅 Roland Barthes 著 Elements of semiology, transl. A. Lavers and Colin Smith, Hill and Wang, New York, 1977, pp. 25~34.

② 庞朴:《文化的民族性与时代性》,中国和平出版社1988年版,第37页。

③ 吴冠军:《多元的现代性》,上海三联书店2002年版,第366页。

④ 庞朴:《文化的民族性与时代性》,中国和平出版社1988年版,第40页。

文化的现代化。这全然是“欧洲中心论”和“文化进化论”的立场,是“世界主义”与“全球一体化”的思潮。这种极端的思维方式不仅在 20 世纪前 30 年十分猖獗,后来的“文革”与 80 年代的文化热,某种意义上讲也是“西化派”思想的余绪,只不过“文革”的偏执,既对传统,又对西方。

文化“国粹派”,紧紧抱住中国几千年传统不放松,并标榜为“人文主义”,刻意怀旧,从而变得因循守旧。他们站在华夏本位主义立场,坚持中国传统文化本体的新旧交替与延续。他们认为中国文化内性有着一贯的恒定性,其价值观和社会文化心理有着内在发展的逻辑,因而中国文化的变革与发展既不需要外在的参照,更无须吸纳异族文化的因子。文化“国粹派”为平衡因西方列强的侵略而造成失败心理,千方百计寻找“天朝大国”的神圣,于是以“中源西流”来贬低西方,从而抬高中国,其本质还是其狭隘的文化眼光在作祟。^① 文化“国粹化”显然名义是在爱国,实际是社会文化发展及演变的绊脚石。这一思想余毒虽然并未能以“运动”的形式在 20 世纪后半期重演,但它有着根深蒂固的力量,在社会发展中产生负面影响。

文化“折衷派”表面上是“兼容并蓄”,似乎有着将中国人文传统与西方科学主义融合的倾向,但实际是基于中西文化二元对立的折衷,或各取一半,或各打五十大板。文化“折衷派”最终仍站在西方中心主义立场走折衷路线,所谓不中不西、亦中亦西,既未能真正吸收西方文化有益成分,也未能实现中国传统文化的创新性转化。

需要补充说明的是,20 世纪 30 年代之后这三种文化倾向被文化的“左”、“右”倾所取代或置换。30 年代之后,中国文化再度经历了战争的洗礼,先有抗日战争,后有解放战争。1949 年中华人民共和国成立,中国文化的特征表现为一元化倾向。文化的“左”、“右”倾现象一直延续到 70 年代后期,中国有了改革开放之后,文化才真正获得多元状态,但同时中西文化之争又被再度升级,民族化与全球化,传统与现代的对立冲突,又成为中国文化最突出的特征。

20 世纪中国文化的特征,我们在分析过程中更多地把它看成了“问题”,这期间不排除许多思想家对中国文化的发展与演进有过更为合理的看法与见解,但中国文化之现象清楚表明,它是以“问题”在各个时期产生着文化的辐射力。我们关注这些“问题”,正是为了更好地认清,它是如何对中国画与中国画教育产生辐射作用的。

^① “中源西流”的基本意思是,西方的事物、技术和思想、知识等原本为中国所有,乃从中国流传出去。中国现在再去学习这些东西,不过是中国文明自身的一种复兴,而非向西方求索,是取回本该属于我们自己的东西而已。近代名流如王韬、郑光应、陈炽、王之春、薛福成、康有为、章太炎等人均有此观念。

二、思想文化界的“领袖”们对中国画的主张

中国画作为传统文化的重要组成部分,在动荡的年代,它备受我们的文化改革家的关注,因为如果文化改革不触动这带有标志性意义的中国画传统,似乎任何改革都未能触及到问题的本质。同样,对中国画的认识与探索也直接牵涉到文化立场的选择与文化价值的判断。可以说五四前后的思想家们几乎没有不论及中国画的。另一方面,这些观点在中国画领域也有着举足轻重的作用,虽然他们不是中国画的创作家,甚至都不太全面理解中国画,虽然他们的出发点更多在于对中国文化的关注,但由于思想家们特殊的身份与地位,直接影响了艺术家们对中国画观念的新选择。这里我们仅选择三位特殊的人物,一位是陈独秀,他是新文化运动的旗手,在20世纪初叶的中国,其文化地位极为突出,而且他又多次谈及中国画;另两位是与当时在艺术界颇高声望的徐悲鸿、林风眠、刘海粟有着交往并显示出师生关系的康有为和蔡元培。

在三人之中,康有为出道最早,影响在先。康有为属于受地道“中学”教育成长起来的思想家与政治家,凭借其开阔的文化视野,他早年并不守旧,相反对西学还有着极大的兴趣。^①康有为的维新变法在政治上是有其现实意义的,它突破了狭隘的民族本位论的束缚,走出了洋务派的“中体西用”的羁绊,并有“中国今日之政,非西洋莫与师”^②的开放胸境。如果我们排除康有为在政治上从“改良”走上“守旧”的影响,在文化上他始终坚持积极引进西方的态度,这对于20世纪前夜闭关自守的中国文化是有划时代意义的。

康有为的书法家的身份,使得他在关注中国文化转型过程中,把视角自然也锁定在了中国画转型上。但他并非眼见西方“高远”而言辞见解过激,这与其政治上的改良似乎有着一定的血缘关系。康有为本应该坚守中国画传统而属于“国粹派”人物,但欧洲之行实在让康氏震动不少,当他亲眼目睹拉斐尔绘画的写实魅力之后,他的感触引起了他对中国画改革的思想倾向。这里有首七言古诗及题跋,颇能反映康有为当时的思想:“画师吾爱拉斐尔,创写阴阳妙逼真。色外生香饶隐秀,意外飞动更如神。拉君神采秀天伦,生依罗马傍湖滨。江山秀色图霸远,妙画才能产此人。”

① 康有为1884年曾买到一只仅300倍的显微镜,用它来看菊花瓣,长度有一丈多长,再看蚂蚁,长有五尺多,于是“适适然惊”,他便有了一篇《显微》的杂文:“由三百倍之显微镜视蚁,而蚁可为五尺。而推之它日制作日精,则必有三千倍之显微镜,视蚁,则蚁之大当为五丈,……若有三议倍显微镜观蚁,则蚁应百万兆倍于吾地球。”可见康氏对科学设备先进性的惊讶!见康有为《康有为全集》,上海:上海古籍出版社,1987年,第275页。

② 康有为:《康有为全集》,上海古籍出版社1987年版,第283页。

题跋为：“吾游罗马，见拉斐尔画数百，诚为冠世。意人尊之，以其棺与意之创业帝伊曼奴核棺并供奉堆翁石室中，敬之至矣。一画师为世重如此，宜意人之美术学冠大地也。宋有画院，并以画试士，故宋画冠古今。今观各国画，十四世纪前画法板滞，拉斐尔未出以前，欧人皆神画无韵味。全地球画莫若宋画，所惜元明后高谈写神弃形，攻宋院画为匠笔，中国画遂衰。今宜取欧西写形之精，以补吾国之短。……”^①

通过拉斐尔绘画之写实精神，自然联想到中国画的宋代风格，故有“宋画冠古今”之结论。由此，康有为更见出明清写意画的失之“形准”现象。1917年他在《万木草堂藏画目》序言中较为明确地提出了自己对中国画的主张，可概括为：推崇五代两宋绘画，贬斥元、明、清写意风格，推重形似之作。认为宋画“为十五世纪前大地万国之最”，而清朝以来则“衰弊极矣”。衰败之由，是文人画家对写意画的倡导，以及把元四家“超逸淡远”画风视为正宗的画论。他主张中国画应“以形神为主而不取写意，以着色界画为正而以墨笔粗简者为别派。士气固可贵，而以院体为画正法。”并预言中国画改革趋势必为“合中西画而为画家新纪元”。^②

由此，康有为对中国画的态度已十分明朗：中国画写实之路乃为坦途。20世纪初，徐悲鸿等坚持现实主义改造中国画的选择不能排除受康有为这一见解的影响。分析康有为这一艺术主张的源起，首先不能排除与其政治改良主张的一脉相承性，但有一点并不为人们所关注：康有为对于中国画乃至绘画的认识与见解并没有超出“票友”的水平！他虽精于中国传统书法，由此间及对中国画的理解，但理解的深度与具体创作家的体悟终究是两回事。在惊叹欧洲古典艺术之写实精微之后，那种普通人对自然形之“真”的认同，必然超出创作家通过对自然之体悟而搜妙所创之“真”，康有为并未超越“普通”的身份。“画得像”几乎成为所有的普通人品读艺术作品的一种恒常的标准！好在康氏毕竟不是一般的普通人，他有着深厚的传统文化之熏染，并由书法对中国画有所理解，故才会有这“合中西画而为画家新纪元”的论断。及至陈独秀，又完全两样了，其“革命”的偏执，非让“中国画”置至死地而后快！

陈独秀属于政治家兼思想家，它表现出的言行总是革命性大于思想性。陈独秀对艺术的见解完全服务于他的思想文化运动的需要，有其明确的政治目的性。

陈独秀对中国画的主张见于他在《新青年》上发表的《美术革命——答吕澂》一文。他认为：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为改

^① 刘海粟：《齐鲁谈艺录》，山东美术出版社1985年版，第86—87页。

^② 康有为：《万木草堂藏画目》，载1918年《中华美术报》。

良中国画,断不能不采用西洋画写实的精神。”这是陈氏在呼唤绘画中的“赛先生”。由此,他在画史上寻找这种写实的倾向:“中国画在南北宋及元初的时代,那描摹刻画人物禽兽楼台花木的功夫还有点和写实主义相近。”惟“写实”是举!因此他对元之后的写意画痛恨之极:“自从学士派鄙薄院画,专重写意,不尚肖物。这种风气,一倡于元末的倪、黄,再倡于明代的文、沈,到了清代的三王更是变本加厉。人家说王石谷的画是中国画的集大成,我说王石谷画是倪黄文沈一派中国恶画的总结果。”此文辞充满了“革命”的火药味!接着陈独秀不无号召地说:“像这样的画学正宗(四王),像这样社会上盲目崇拜的偶像,若不打倒,实是输入写实主义,改良中国画的重大障碍。”^①

陈独秀对于中国画本质东西也是知之甚少,显然他对中国画改良的主张中有许多康有为的影子,但他更为激进,这与陈、康思想上的差异有关。陈独秀的中国画主张名义上是改良,事实上已是全盘否定了,因为他的出发点是希望中国文化的发展应建立在对传统的彻底反叛上,以拥护他的“德先生”与“赛先生”,这是地道的科学主义泛化论。当然,客观上中国画的“四王”余绪在当时的京城影响也实在太太。可是,“四王”风格能全面代表“中国画”吗?同样,“写实”风格也不是西方绘画的全部,他的反“四王”扩大为反“中国画”,与学西方只引进“写实”风格的主张,这些都是极端片面的激进思想的呈现。

陈独秀这一文化主张,因其突出的地位和名望,格外受到人们重视。我们不排除陈氏文化主张在当时的启蒙意义,可是这一激进倾向性的余绪又不能不让人联想到后来的“文革”和80年代文化热中的反传统思潮。虽然它们之间没有必然的逻辑联系,但正如我在开篇所论及的,处于文化深层的社会文化心理在文化变革中举足轻重。陈独秀文化选择为许多人所接受,并触及了中国人的文化心理,这样在往后的日子中,一旦有外部因素的激发,便又重演一幕幕“闹剧”来。

相对于康、陈、蔡元培的文化选择以及对中国画的主张便显得较具学术倾向。这与其身份中的教育家、思想家因素有着直接的联系,当然更是其传统教育与欧洲留学的知识履历的一种折射。

作为教育家,蔡元培自然十分重视教育方针的拟定和教育目标的实现。其开放的眼光与广博的学识使其深悟:对于现实的中国,科学教育与“人”的教育均有着极重要的意义与迫切性。他说“行人道主义教育,必负有负于科学与美术”,认为“科学美术应为新教育之要纲”,主张以“美育”代

① 陈独秀:《美术革命——答吕澂》,载《新青年》,第六卷第一号(1918年1月15日)。

“宗教”，将“美育”视为自由进步的象征和人性的自我解放。^① 将“美术”提到与“科学”齐平的地位，并视“美育”为“宗教”。当然这里的“美术”是今天“艺术”的概念。这种对“美术”的偏爱，着实让当时的艺术家们甚为激动。20世纪前期的三位美术教育家——徐悲鸿、刘海粟与林风眠，无一不受其直接影响，也无一不受其关照与提携。某种意义上讲，蔡元培既是中国现代教育的奠基人，同时也是20世纪中国美术教育的精神“领袖”与文化导师，他的思想直接影响了中国现代美术教育体系的形成。

蔡元培重视美育与美术自然还有与他思想深处相关的更多东西，这些都是值得我们去挖掘的。但这里我们主要在于揭示他对中国画的想法，以及这些看法对当时美术教育家们的影响。蔡元培直接谈及中国画的言论不多，更没有关于中国画观念转变的具体见解。原因很简单，他虽然在当时许多美术教育家心目中是领袖、是导师，但学业有专攻，作为一名在学术领域已有相当建树的学者，他是不会象政治家那样随便“鼓吹”，从而产生本不该有的“号召”力，所以，蔡元培的中国画态度总是隐约地包含在他的演说与文章之中。

因对美术的偏爱，蔡元培对中西绘画之异同，他还是能见出其本质差异的。早期他较多倾向于对西方古典艺术的钟爱。1916年他在《华工学校讲义》中说：“中国画家，自临摹旧作入手。西洋画家，自描写实物入手。故中国之画，自肖像而外，多以意构，虽名山水之图，亦多以记忆所得者为之。西人之画，则人物必有规范，山水入有实景；虽理想派制作，亦先有所来，乃增损而润色之。”“中国之画，以书法为缘，而多含文学之趣味。西人之画，与建筑雕刻为缘，而佐以科学之观察，哲学之思想。故中国之画，以气韵胜，善画者多工书而能诗。西人之画，以技能及意蕴胜，善画者或兼建筑、图画二术。而图画之发达，常与科学及哲学相随焉。中国之图画术，托始于虞夏，备于唐，而极盛于宋，其后为之者较少，而名家亦复辈出。西洋之图画术，托始于希腊，发展于14、15世纪，极盛于16世纪。近三世纪，则学校大备，画人伙颐，而标新颖异之才，亦时出于其间焉。”^②1918年《在中国第一国立美术学校开学式之演说》中也说：“惟中国图画与书法为缘，故善画者，常善书，而画家尤注意于笔力风韵之属。西洋图画与雕刻为缘，故善画者，亦或善刻。而画家尤注意于体积光影之别，甚望兹校于经费扩张时，增设书法专科，以助中国图画之发展，并增设雕刻专科，以助西洋画之发展也。”^③1919年《在北大画法研究会之演说词》中开始提出中国画改革的宏观建议：“中国画与西洋画，其人手法不同。中国画始自临

① 蔡元培：《华法教育会之意趣》，载《蔡元培美学文选》，北京大学出版社1983年版，第9页。

② 蔡元培：《华工学校讲义》，载《蔡元培美学文选》，北京大学出版社1983年版，第53页。

③ 载《蔡元培美学文选》，北京大学出版社1983年版，第77页。

模,外国画始自写实。芥子园画谱,逐步分析,乃示人以临模之阶。……西人之重视自然科学,故美术亦从描写实物入手,今世为东西文化融和时代。西洋之所长,吾国自当采用。抑有人谓西洋昔时已采用中国画家者……彼西方美术家能采我之长,我人独不能采用西人之长乎?故望中国画家,亦须采用西洋画布景实写之佳,描写石膏物象及田野风景,今后诸君均宜注意。此予之希望者一也。又昔人学画,非文人名士,任意涂写,即工匠技师,刻画模仿。今吾辈学画,当用研究科学之亦法贯注之。除去名士派毫不精心之习,革除工匠派拘守成见之讥。用科学方法以入美术。”^①显然字里行间,有倾向于西方写实艺术的态度。

但是,不久之后蔡元培的看法发生了一些变化,他更看清了中西艺术各有所长,于是才有了更高见解的“融合”观点。这一见解不仅出现在对刘海粟艺术评价上提及了法国后期印象主义,并对之认可。^②1924年在《史太师埠中国美术展览会目录》序言中,蔡元培更明确地说:“中西美术,自有互换所长之必要。”这便正式提出中西美术应互换所长,认识到西画之长的同时也发掘出中国画长处之所在了。接着又说:“采欧人之所长以加入中国风,岂非吾国美术家之责任耶?”^③这里的“中国风”便是中国画应保留的长处,虽然蔡氏没有清楚点明这“风”的特征,但显然它是中国画传统的精华之处,是中国画优于西画古典风格的“传情达意”特征。蔡氏这一见解也许是由原来局限于西方学院的资源转向了对欧洲社会美术探索新动向的关注,尤其是法国后印象派对当时西方画坛的全力冲击;抑或是他从刘海粟、林风眠等中国艺术家油画作品中所表现的倾向和强烈的中国式个性获得启迪。总之,蔡元培对中西美术的看法发生了较大的转变,这一转变直接影响了林风眠及后来的国立艺专对中西画教育模式的探讨,同时也对刘海粟上海美专教育方针的拟定起着宏观指导作用。

如果说这三位文化界的领袖对美术创作与美术教育所产生的影响主要发生在20世纪前半叶,那么鲁迅与毛泽东文艺见解所产生的指导作用则在20世纪后半叶有着巨大的影响。不过,他们的主张较多“革命”色彩,艺术被从属于政治运动,艺术的个性品格被它的功利目的性所取代,艺术为战争宣传、艺术为工农兵服务、艺术为社会主义建设服务等一元艺术观使得艺术创作与艺术教育维系在一个统一的模式之下。因此,分析鲁迅与毛泽东对中国画的主张,颇有牵强之感。因为中国画独立的品格也被功利目的性所取代,画种淡化于它的宣传与服务意义。

① 载《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版,第81页。

② 蔡元培:《介绍艺术家刘海粟》,载《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版,第150—153页。

③ 载《蔡元培美学文选》,北京大学出版社1983年版,第165页。

三、重要美术教育家不同中国画观念的呈现

20 世纪中国画观念的呈现不仅与文化界的领袖们有着直接关系,而且他更充分地表现在美术教育家的言行之中。可以说,20 世纪中国画教育模式的形成,与这一时期一些代表性的美术教育家对中国画观念的选择直接有关。本节将选取 20 世纪主要的美术教育家,看看他们有过怎样的中国画观念。为了分析的便利,我们有意将观念相对接近的放在一起,并比较相近中的相异性。

1. 金城与潘天寿

金城 1878 年出生,潘天寿则为 1897 年出生,相差近 20 岁。在年龄上他们可算是两代人,但在“中国画”这一方阵地上,这一前一后两位“大师级”人物,共同守护着传统,前者偏于晋唐宋元,后者立定文人画传统而努力实现现代性演进。

金城成长的年代,处于鸦片战争后的洋务运动时期,显然金城的早期教育“中学”、“西学”已趋于对称,但“中体西用”仍是主流,故偏于“传统”的观念十分盛行。1902 年,金城 24 岁便赴欧留学,入英国铿司大学专攻法学,学成回国后一直从事与法律相关的政府工作。金城一生主要工作似与中国画没有任何联系,他之所以热衷于中国画,与其少时对丹青的雅好十分有关。金城竭力推崇传统,也致力于传统中国画的发展与演进。也许是他政府要员身份之故,并又得大总统徐世昌的鼎力支持,他创办了他乐于从事的“中国画学研究会”,网罗京城中国画名家,共同探讨中国画创作,挟掖后学,影响极大,故有民初北京画坛“领袖”之称。^①

金城对中国画的观念属于守成派,这与当时北洋政府“守成主义”文化态度、中日画界的频繁交流,以及金城个人趣味等都有一定关联。当时对西方的学习还主要是物质、技术方面的引进,“西潮”的文化性特征并不强,但在物质方面的触动下,人们愈加强对传统文化有着固守的心理,而且,北洋政府的文化态度极为明朗。金城作为政府要员,自然也有这一背景因素的存在。中日文化有着传统的渊源,日本更早地受到西方文化的冲击,他们已觉察到民族文化在当代文化建设中的重要意义,中日绘画的频繁交流从侧面启发金城等必须对传统进行再发掘。另外,金城个人兴趣上一一直倾心于传统中国画,后来他有了英国的五年留学生活以及 1910 年欧美国历时 10 个月的考察,通过放眼世界,对比中他找到了他所推崇的宋元传统,尤其是宋人工笔,其中也不无“科学”的因子,于是定为画学之“正

^① 关于金城的生平及中国画学研究会,参阅云雪梅:《中国画学研究会的美术教育》,载潘耀昌编:《20 世纪中国美术教育》,上海书画出版社 1999 年版,第 40—57 页。

宗”。

潘天寿早年虽也有“私塾”的经历,但更多接受的是民国新式教育,在启蒙思想影响下的潘天寿,虽然也有着“西方”的参照,但他没有选择“西化”之路,也没有折衷地“以西改中”,他愈加对传统热爱与执著,这与他独特的人生经历不无关系。^①只要是执守传统,必然更多地关注中国画中的“文人画”,因为这一“写意”特征最能体现传统的文化精神,也最具民族之特色。所以潘天寿在中国画观念选择上义无反顾地锁定了传统“文人画”一路,以显现其对“中国风格”的深爱。后来潘天寿也对“文人画”当代演进进行了长期不懈的探讨,尤其在图式的视觉张力拓展上,使其作品不再是纯粹意义上的文人把玩,而有了展厅效应,符合于现代人的欣赏要求,从而有了新时代的品格倾向,但其作品的本质趣味仍然是传统的,是中国的。

对比金城与潘天寿中国画观念,同是对传统的守护,同是对传统的再发现与现代演进,金城的现代性意识在传统本身中寻觅与提取,而潘天寿则在实现传统转化,因此表现出不同的趣味追求。因为金城更重发掘与提取,因此较少思考传统中国画的转化与出新,潘天寿十分重视传统的当下意义,并有意要演进与转化中国画传统,但把中国画传统局限在“文人画”一面,一旦“文人画”文化基础出现缺失,便就失去了演进与转化的前提,其当下意义便徒具“图式”的形态,而没有了“共鸣”的内涵,尤其是他对明清“文人画”传统的偏爱,而这一时期的“文人画”本身已是“图式”大于“意趣”。这些都是值得我们深思的问题。

2. 高剑父与徐悲鸿

之所以将高剑父与徐悲鸿放在一起叙述,是因他们都用“写实”的方式改造着中国画,只不过在“写实”来源的渠道上有所不同,以及改造产生的效果上存在差异而已,而这两种途径在20世纪中国画界的影响,却大相径庭。

高剑父,1879年出生,年少时就受过广东画家居廉影响,也从法人学习木炭画。后来去日本留学,深受日本画影响。日本画即是日本传统画与西画融合的产物。他从日本画中吸取了西洋写实因素与色彩表现,并与中国画笔线相结合,创造“岭南画风”。^②

高剑父中国画观念是典型的“折衷派”,所谓“集中外之大成,合古今而共治”的新国画,便是以保留中国画的工具材料为前提,用西方(更多是

^① 关于潘天寿的生平,参阅徐虹:《旧题新解:历史·环境与个性·风格》,载《潘天寿研究》,第二集,中国美术学院出版社1997年版,第171—188页。

^② 关于高剑父的生平事迹,参阅李伟铭:《高剑父与“复兴中国画的十年计划”》,载潘耀昌编:《20世纪中国美术教育》,上海书画出版社1999年版,第116—132页。