

On the "Orthodoxness" of Chinese Painting

国画《千里江山图》(局部)北宋 王希孟

中国画学“正宗”论

——传统的认定与批判之一

撰文 / 郑工

20世纪中国美术论辩是从对传统的批判开始的,同时也是对传统的重新认识开始的。传统是什么?是文脉,是一个民族的历史存在。对传统的认识,也是对自我历史文化的认识。1840年后,我们进入了沉重的历史反思,面对西方的“现代学术”,我国的学人也开始讨论自身传统文化的优劣与利弊。而作为现代形态的“美术”进入国人的学术视野,却有一个特别的途径,即在工艺制作的层面上,利用民众社会化教育的“知识”途径,触及传统的书画艺术观念^①,引发了当时知识界对传统的讨论。

最先触发中国绘画传统问题的是康有为(1858-1927年),尔后是陈独秀(1879-1942年),他们都围绕着清代以来中国画学的“正宗”展开批判,从而清理传统,追溯历史,提出宋元时期的院体绘画才是画学正宗,否定董其昌的南北宗论,提倡写实。这场批判迅速激起另一波的声浪,即肯定董其昌(1555-1636年)南北宗论,维护文人画“正宗”的历史地位,强调写意。这是20世纪关于中国传统绘画发展的第一次大论辩,无论是正方还是反方,都在中西文化中左右顾盼,在传统文化中前后瞻望,他们都力图在自身文化内部建立一个现代发展的机制,寻找传统的再生资源。因此,他们开始系统地整理中国美术的历史,力求建构一套话语体系,与西方对话。

毫无疑问,中国文化的正宗是儒学,宋代理学之后,儒学被重新规范,而至明末,中国传统画学也因董其昌的“南

北宗”论确认了文人画的正宗地位。20世纪初,中国知识界对儒学展开批判,美术界也开始对文人画的正宗地位及其品格进行质疑与批判,从而返回历史,重新讨论中国绘画的“正宗”问题。

一、康有为的“正宗”论

康有为是晚清维新派的领袖人物,原名祖诒,号长素,字广厦,广东南海人,幼时受儒学教育,后到上海、香港,转西学。1895年,康有为发动过“公车上书”;1898年,“戊戌变法”失败,康有为逃亡国外,游历欧美。正是在这之后,康有为发表了一系列关于美术方面的改革主张,特别是他的绘学“正宗”之说,直接针对画坛流行的文人画理论,启发并影响了不少画学中人。

什么才是绘学的“正宗”?康有为认为不是文人画,而是院体画。宋代的院体画,秉承了中国绘学“象形类物”的传统。1917年,他在《万木草堂藏画目》“序”中,引证了《尔雅》、《广雅》、《说文》、《释名》等书对“画”的释义,引述了陆士衡、张彦远等人对绘画功能特征的界定,认为绘画不是单纯的笔墨游戏,“非取神即可弃形,更非写意即可忘形也。”清代以来,画坛一味推崇文人画,摒弃形似,提倡士气,只写山川,间或花竹,简率荒略,以气韵自矜,不能精工专诣。故,康有为认为文人士大夫在游艺之余,未必能尽万

物之性。“然则，专贵士气为写画正宗，岂不谬哉？今特矫正之：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。庶救五百年来偏谬之画论，而中国之画乃可医而有进取也。”^②

康有为的绘学“正宗”论的基本观念，即绘画非游戏，而是一个特定的知识系统。此说在当时的知识界颇受推崇，因而也具有代表性。如1905年刚去日本留学的李叔同（1880—1942），忽忽逾月，辄有异想，遂拾日本画家柿山、松田之言，间以己意，成“图画修得法”一文，曰：“图画之范围甚广，非娱乐的一端所能括也。夫图画之效力，与语言文字同，其性质亦复相似。脱以图画属娱乐的，又何解于语言文字？”语言文字最大的功用是表达思想与感情，传递信息，相互沟通。然其亦有局限，不能穷尽情意性状，不若图画，能体会微妙，于无言之处表达意蕴。“图画者，为物至简单，为状至明确。举人世至复杂之思想感情，可以一览得之。晚近以还，若书籍，若报章，若讲义，非不佐以图画，匡以文字语言之不逮。”^③图画的符号功能被强调了，成了一套形式表意系统，可以被认知，可以被操作，可以被传授，进入“系统的训练”过程。图画，可以探究物之构成原理，分析构成部件，养成敏锐的观察力，增强记忆，健全判断，确实知识，高尚人品。当图画成为语言工具时，图画也就成为专门的技艺了，可以为社会服务，甚至与社会之发达相联系。故，图画亦有“进步”一说。从而以知识求品位，以科学求艺术，以工艺求装饰，以技术求审美。鲁迅说，“用思理以美化天物”者，美术也。思理，作者之思维；天物，自然之造化；美化，创作之原则。而雕塑、绘画与诗歌，属“拟象天物”一类，称“摹拟美术”，然其非实用主义者，认为美术的目的在于发扬真美，以娱人情，不若“今日国人之公意”，沾沾于用^④。

将绘画纳入一个特定的知识系统，并非意味着将绘画等同于实用的工具，而是强调绘画的图像特征，强调图像的社会功能与知识结构，将艺术与科学联系起来，寻求中国传统的绘画与欧洲绘画的传统相同之处。康有为发现了“象形类物”，正是中国唐宋绘画和欧洲文艺复兴以来写实绘画共通的造型理念——“遍览百国作画皆同，故今欧美之画与六朝唐宋之法同”^⑤。康有为很善于将西学纳入到中学的话语系统中加以叙述，如同他将进化论披上经学的外衣（以公羊学派的“三世”说形式出现），构筑“不中不西，即中即西”之学那样，如同他仿耶教兴孔教那样，试图在中国传统画学中也建立起一套能够与西方对话的知识系统，建立一套中国自己的话语谱系。在绘学上，他没有使用“写实”一类的现代概念，但却启用了“院画”、“界画”、“宣物”、“体物”、“存形”、“形似”等一系列传统画学中固有的概念，启用了“匠”与“士”这一对范畴，引申到现代批评的特定语境中，转换了原有的意义内涵，褒“匠”而贬“士”，实际上是褒“技术”而贬“才情”，重“操作”而轻“游戏”，认为“士大夫作画安能专精体物，势必自写逸气以鸣高”。又因西画重形

重色重彩，故其亦言着色界画，以其“留乎形容，式昭盛德”而与西画相应。

康有为批判文人画，推崇院体画，不仅仅是为了呼应西画。康有为明确地说，那是“以复古为更新”。康有为美学思想的基础有两方面，一是西学，偏向科学主义的美学观，提倡写实；一是中学，偏向“以天为本”、“以理为本”的儒家美学观，或者说，康有为的儒学倾向更多的是“理本体”而不是“心本体”。比如他在书学上重碑轻帖，在画学上，重院体之“行家”而轻文人之“利家”。也正因为这两者间的趋同，使他对中国美术的改良提出了“写实”的主张。康有为的政治基调就是“复古为更新”。在文化问题上，他也力主回到儒学的“天理”，回到自身的文化立场上，维护着传统文化的内在延续性。他很注重将中学的内容装进西学的框架中，而构成理论框架的基本概念与范畴，又转身拾取中学的传统资源——也许这就是“中体西用”思想在康有为身上的具体表现。这是一个内在思想趋向一致的康有为，还是一个矛盾分裂的康有为？康有为是保守的还是激进的？其实，康有为并不矛盾，康有为并不保守，康有为不是革命派，他始终坚持的是“改良”，坚持“变”，在“变”中求发展。就是这儒学中的变易思想，结合了西方的进化论，使康有为亲近了廖平（1852—1932年），成为晚清今文经学派的又一位代表人物。在《广艺舟双楫》中，他说：“盖天下世变既成，人心趋变，以变为主，则变必胜，不变者必败，而书亦其一端也。”在书学上，他尊碑，尊魏卑唐，就因为魏碑“隶楷错变，无体不有，综其大致，体庄茂而宕以逸气，力沉著而出以涩笔，要以茂密为宗”^⑥。茂密，为实。实者，在美学上是形制问题，即康有为所谓的“方圆之论”，从楷隶未分的刻法，由方笔转向圆笔（方圆并用）笔意，最为上乘。“中笔必折，外墨必连。转必提顿，以方为圆。落必含蓄，以圆为方。故为锐笔而实留，故为涨墨而实洁，乃大悟笔法。”^⑦汉魏碑版，皆方圆并用，高古浑穆。当时的变革思想有一流行的风尚，即“述古”——重新确认“传统”。如阮元（1764—1849年）从六朝碑版而倡变革，认为有隶意者方为古法，书法正统在北碑；如包世臣（1775—1855年）的北派传统论，祖述八分。康有为受包世臣影响很深，他的“茂密”说就从包世臣的“气满”说（包氏对六朝之书的评价就在“茂密”二字），他的画宗宋代，亦从包世臣（包氏以为宋以后之书，无士君子之风），他那“重北轻南”^⑧的倾向，更与包世臣如出一辙。他提倡“西学”，也是基于这种美学观，并不企图以此取“中学”而代之。在游历意大利时，康有为就认为秦汉古文明远胜于古罗马。中国有自己的文明传统，只是不善保存不易持久，但国画疏浅，应当变法。一个保存一个变，似乎矛盾，然康有为用返回的方式处理了，圆通了。康有为在美术上的“写实”观，就其本人而言，没有“颠覆”传统的意思，只是“托古改制”，只是“经世致用”，只是借他山之石以攻玉，对明清时期的正统文人书画有着一一种逆向性的反叛，或者说，它具有重新确立文化“正统”的新意向。康有为对文人画的批判



《弘历平安春信图轴》清代 郎世宁



《八骏图轴》清代 郎世宁

古人粉本，谬写枯澹之山水及不类之人物花鸟而已。若欲令之因建章宫千门万户，或长扬羽猎之千乘万骑，或清明上河之水陆舟车风俗，则瞠乎搁笔，不知所措。试问，近数百年画人名家能作此画不？以举中国画人数百年不能作此画，而惟模山范水，梅兰竹菊，萧条之数数笔，则大号曰名家，以此而与欧美画人竞，不有若持抬枪以与五十三生的之大炮战乎？盖中国画学之衰，至今为极矣，则不能不追源作俑，以归罪于元四家也。夫元四家皆高士，其画超逸澹远，与禅之大鉴同。即欧人亦自有水粉画、墨画，亦以逸澹开宗，特不尊为正宗，则于画法无害。吾于四家未尝不好之甚，则但以为逸品，不夺唐宋之正宗云尔。惟国人陷溺甚深，则不得不大呼以救正之。^⑨

立唐宋院体绘画为正宗，正在于那

时极尚逼真，与欧洲绘画中的“科学主义”接近，而明清文人画以写胸中丘壑为尚，崇写意之说，入谬写之途，了无生气，无法与欧美画家相比。故而在后文中继续批判：

中国画学至国朝而衰弊极矣。岂止衰弊，至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿，摹写四王、二石之糟粕，枯笔数笔，味同嚼蜡，岂复能传后，以与今欧美、日本竞胜哉？盖即四王、二石，稍存元人逸笔，已非唐、宋正宗，比之宋人，已同郗下，无非无议矣。唯恽、蒋、二南，妙丽有古人意，其余则一丘之貉，无可取焉。墨井寡传，郎世宁乃出西法，它日当有合中西而成大家者。日本巴力讲之，当以郎世宁为太祖矣。如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。国人岂无英绝之士应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎？吾斯望之。^⑩

他在中西问题上用一“合”字。合，即和，“君子和而不同”（《论语·子路》），“以他平他之为和”（《国语·郑语》），这是儒学思想中开放的一面。但在画学上，康有为却推举郎世宁（Giuseppe Castiglione 1688-1766），并以日本画界为例，令人深思。郎世宁是意大利的传教士，1715年入京，约于雍正元年（1723年）进入如意馆为宫廷画师，亦即皇家的画院画家。他曾帮助年希尧编著《视学》，介绍西方的透视学，但他也遵循当时利玛窦的传教策略，参酌中国画法，运用中国画的颜料和工具，结合中西画法，绘制一批画作。如《弘历御极朝服像》（1736年）、《弘历平安春信图轴》、《英骥子图轴》、《百骏图卷》、《八骏图轴》等，西画成分居多；另有《弘历观画图轴》、《弘历哨图轴》等，国画成分居多。乾隆前期是清官画院最为兴盛时期，也是中西画法第一次大融会时期。在清官画院中，西洋传教士画家有郎世宁、王致诚（Jean Denis Attiret 1702-1768年）、艾启蒙（Ignaz Sichelbart

动机，自然在于欧洲的写实绘画，在于欧洲的科学主义世界观，可其动用的批判武器却是儒学思想，如以画明善恶，著升沉，令人“见善足以劝，见恶足以戒”等。康有为的绘画美学观，是实用的，讲究功利的，讲究社会效用，与其“经世”思想相表里。所以，他反对抒写个人性情的文人画也成其为必然。或许，康有为提倡写实，反对明清的文人画风，与他保皇复辟的政治主张，是发生在两个不同范畴内却具有同一性的现象。

《万木草堂藏画目》成书于1917年7月。此时复辟失败，康有为正避难于北京美国公使馆，有了一个安心写作并修整的机会。这本画目，不仅收录中国自唐以来其私家藏画数百件，而且还收录他在海外流亡16年所得的欧美各国及突厥、波斯、印度等国的绘画数百件。画目中评论文字很多，可谓一篇绘画理论著作，但论争性很强。序言开篇即“中国近世之画衰败极矣，盖由画论之谬也。请正其本，探其始，明其训。”——以正本清源的态度强烈批判中国画坛的现状，且在后文中不断议论，时以欧洲绘画作参照：

中国自宋前，画皆象形，虽贵气韵生动，而未尝不极尚逼真。院画称界画，实为必然，无可议者。今欧人尤尚之。自东坡谬发高论，以禅品画，谓作画（以形）似见于儿童龄，则画马必须在北牡骅黄之外。于是，元四家大痴、云林、叔明、仲圭出，以其高士逸笔，大发写意之论，而攻院体，尤攻界画；远祖荆、关、董、巨，近取营邱、华原，尽扫汉、晋、六朝、唐、宋之画，而以写胸中丘壑为尚。于是，明清从之，尔来论画之书，皆为写意之说，撰写形界画，斥为匠体。群盲同室，呶呶论日，后生摊书论画，皆为所蔽，奉为金科玉律，不敢稍背绳墨，不则若犯大不韪，见屏识者。高天厚地，自作画囚。后生既不能人人高士，岂能自出丘壑？只有涂墨妄偷

1708-1780年)等,以郎世宁最为突出,而一批中国的宫廷画家也开始学习西洋画法,如焦秉贞^①、冷枚、陈枚、沈源、周鲲、丁观鹏、金廷标等,则未见康有为提出。尽管康有为将近代绘画之衰归罪于元四家,但并没有认为他们画的不好,就是对清初“四王”(王时敏、王鉴、王原祁、王翬)与“二石”(石涛、石谿),也只认为他们“非唐、宋正宗”,可还“稍存元人逸笔”,而对吴历(1632-1718年,字渔山,号墨井道人)、恽寿平(1633-1690年,初名格,字寿平,号南田)却加褒扬,何也?难道因为吴历、恽寿平一介布衣?还是因为吴历在精神上皈依基督教?没有评论。从上述文字上看,康有为说吴历之作“寡传”,可能未见;而说恽寿平“妙丽有古人意”,这“古人意”便是康有为评价的依据。清代方薰亦说:“恽正叔天趣超逸,写生设色有元人疏落之致”^②,且在作品上常题“摹北宋徐崇嗣法”、“仿徐崇嗣设色”等。徐崇嗣为五代徐熙之孙,画尚“没骨”,重写生且以彩色,但无作品传世。恽寿平亦以没骨法名世,惟能极似,与花传神,是写生高手,其设色能参用墨之法,浓淡晕化,以意出之。清代画坛对他的评价都很高,王翬说他“真能得造化之意,近世无与能者”^③,张庚说他“一洗时习,独开生面,为写生正派”^④,而其自言:“余故亟构宋人淡雅一种,欲使脂粉华靡之态,复还本色”^⑤由此看来,还是宋人的气息让康有为心仪不止,是写生的法则让康有为感觉生气。所以,康有为举例欧洲绘画中的水彩画(康氏言之“水粉画”)与素描(康氏言之“墨画”),认为这些绘画也以“逸澹开宗”,但不尊为正宗,从而不阻碍写实主义绘画的发展。尽管康有为也十分喜好元四家,“但以为逸品,不夺唐宋之正宗”。

受康有为“正宗”论影响最深的是徐悲鸿(1895-1953年)。1916年,徐悲鸿在上海广仓学会认识了康有为,并拜其为师^⑥,开始在中国画中参用西法。1917年12月,徐悲鸿便是持康有为给罗瘿公的介绍信到北京。1918年受蔡元培之聘请,任北京大学画法研究会导师,是年5月14日作一演讲,题为“中国画改良之方法”,即呼应康有为之论,一开口,即重复康有为的话:“中国画学之颓败,至今已极矣!”怎么办?深究对象,取写实之道。在当时进化论泛滥一时的情况下,徐悲鸿却取“退化说”,且认为中国画退化的原因在于文人画,更具体一些,在于广泛运用生纸,而“生纸最难尽色,此为画术进步之大障碍。”写意者,多用生纸,而写实者,善用熟纸、绢。多年来,国产熟纸、绢品质下降,不如日本,所以画艺亦不如也。徐悲鸿对纸的要求,实际上是对色的要求,是对写实状况的要求——“鄙意以为欲尽物形,设色宜力求活泼。”何谓活泼?即施明暗,且“暗处宜较明处为多。似可先写暗处,后以矿色敷明处,较尽形也。”徐悲鸿是画家,其见解也就落在操作技法上,看重工具材料及性能,提出“初制作之见难于物质者,物质进步制作亦进步焉!”^⑦院体画或职业画家,向来讲究制作之功。徐悲鸿将康有为的美术改良思想具体化了,并付诸实践。如1919年所作的《三马图》,就径取郎世宁的中西画融合法,

无怪乎有人说徐悲鸿“画拟郎世宁”,而他则辩之曰:“鄙人于艺,向不主张门户派别,仅以曾习过欧画移来中国,材料上较人略逼真而已。初非敢自弃绝,遂以浅人为师。且天下亦决无可以古陈人之撰造而拘束自己性能者。矧郎世宁尚属未臻完美时代之美,艺人谓可皈依乎哉!日后鸿且力求益以自建树,若仅以彼为指归,则区区虽愚自况,亦不止是幸!”这段话出自《中国画改良之方法》演讲稿的“附录”,刊登在5月23-25日出版的《北京大学日刊》上,而在1920年6月北大《绘学杂志》第1期转载时,却删去了“附录”,不知何故(1919年3月徐悲鸿离国赴欧,时《绘学杂志》由胡佩衡主持编辑)。在学习郎世宁的“中西合法”问题上,徐悲鸿何以为自己申辩?可能与北京大学画法研究会其他导师的观点相左有关^⑧。在这个问题,徐悲鸿没有进一步争论,而是做了退让,没有给郎世宁以更高的评价,甚至在言语中还附和文人画家,对其略有贬意,但主旨不变,即“古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方画之可采入者融之。”^⑨这里有许多“语焉不详”之处。如何谓佳与不佳?何谓垂绝者?何处未足?西画中何者可采入?依据徐悲鸿的意见,院画之写实功夫为佳,院画之写实功夫临近垂绝,现时陈陈相因的文人笔墨游戏者不佳,写实功夫不足,西画中科学的写实技巧可采。总之,一切均因“写实”而论。尽管徐悲鸿没有论及绘画传统中的“正宗”问题,但在康有为“画宗宋代院体”的观念下,徐悲鸿将“写实”性的绘画变革要求具体化了。

二、陈独秀的“正宗”论

“五四”时期的陈独秀是著名的革命论者。在政治与文化的根本立场上,与康有为常相对立,特别在康有为电请政府“拜孔尊教”后,陈氏奋起批驳,撰《驳康有为致总统总理书》(1916年10月1日)、《宪法与孔教》(1916年11月1日)等文;但面对中国绘画的传统,却和康有为的观点几近一致,即反对文人画,提倡写实主义。

陈独秀的文艺“革命”论始自1917年。那时,一篇《文学革命论》(刊载《新青年》第2卷第6号)引发了文艺界关于传统问题的大讨论。但“美术革命论”却姗姗来迟,在两年后的《新青年》第6卷第1号(1919年1月15日)“通信之七”,方刊登陈独秀《美术革命(复吕澂)》一文,文曰:

若想把中国画改良,首先要革王画的命。因为要改良中国画,断不能不采用洋画的写实精神。这是什么理由呢?譬如文学家必用写实主义,才能够采古人的技术,发挥自己的天才,做自己的文章,不是抄古人的文章。画家也必须用写实主义,才能够发挥自己的天才,画自己的画,不落古人窠臼。中国画在南北宋及元初时代,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。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,到了清朝的三王更是变本加厉。人



《百骏图轴》(局部)清代 郎世宁

家说王石谷的画是中国画的集大成，我说王石谷的画是倪、黄、文、沈一派中国恶画的总结束。……我家所藏和见过的王画，不下二百多件，内中有“画题”的不到十分之一，大概都用那“临”、“摹”、“仿”、“临”四大本领，复写故画，自家创作的，简直可以说没有，这就是王派留在画界最大的恶影响。倒是后来的扬州八怪，还有自由描写的天才，社会上却看不起他们，却要把王画当作画学正宗。说起描写技能来，王派画不但远不及宋元，并赶不上同时的吴墨井（吴是天主教徒，他画法的布景写物，颇受了洋画的影响），像这样的画学正宗，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，改良中国画的最大障碍。^②

陈独秀对文人画系统的梳理始自元末的倪瓒、黄公望，后及明代的文征明、沈周，近至清初“三王”，未提苏东坡，不提“元四家”和清初“四王”，不攻击“二石”，肯定扬州画派，而将批判的矛头直接对准王石谷（1632-1717年，名翬，号耕烟散人，乌目山人、清晖主人），否定王画为画学“正宗”，倡导的自然也就是两宋写实的院画系统。在“四王”之中，王翬是后辈，而正统派的领袖人物并居“四王”之首的是王时敏（1592-1686年），只因王翬后来的声誉盖过他人，王时敏说他“罗古人于尺幅，萃众美于笔下者，五百年以来从未之见，惟是石谷一人而已”^③，周亮工说他“天资高，年力富，下笔可与古人齐驱，百年以来，第一人”^④，吴梅村尊其为“画圣”，再者，王翬传弟子近80人，影响甚大。可为什么与王翬同学于王时敏的吴历，却没有受到康氏和陈氏的非难？陈独秀说了，因他受了西洋画的影响，能布景写物，出新意。所谓“写物”，就是写生，如《村庄归棹图》（故宫博物院藏）、《梅花山馆图轴》（台北故宫博物院藏）、《湖天春色图轴》（上海博物馆藏）、《白傅湓江图卷》（上海博物馆藏）、《枫江群雁图》（南京博物馆藏）等，在取景构图上显然有“写生”的味道。吴历自云：不将粉本为规矩，造化随他笔底来。故，有的画题虽言临仿宋元之人，亦能状写眼前之物。

王原祁（1642-1715年）对吴历的评价高于王翬，有“右渔山而左石谷”之说，并言：“迩时画手，惟吴渔山而已，其余鹿鹿，不足数也。”^⑤鱼翼云：“渔山踞伏海上，不屑屑争名，然其山水树木，荒远萧散，气韵高迈，实埒于石谷。”^⑥张庚对吴历的评价较低，认为其笔墨功力未及王石谷一半。清代画家及批评家的评判标准多在元人笔墨的样本上，而康有为和陈独秀同样都注意到吴历，注意到文人画系统中个别的活跃的变革因素，注意到了西方绘画观念对中国画的渗入，并将评价的标准转移到宋代绘画上，强调那描摹刻画现实事物的能力和功夫，尚肖物，即写实为上。

打倒“王画”是为了重新确认中国画的写实传统，为了输入西方的写实主义，改变中国画陈陈相因的创作现状。然陈氏之说，系吕澂（1896-1989年）的一封来信所致，而“美术革命”之说，却为吕澂所言，其并不针对文人画，而是对那些在西学东渐之时，“徒袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心”的现象，痛心疾首。特别是上海那些月份牌画，那些现代仕女图，画法上亦中亦西，不伦不类，不懂解剖，不知审美，“全从引起肉感设想”，思想卑鄙龌龊。那些私立美术学校，那些“似是而非之教授”，办刊物，发言论，一知半解，贻误青年，浅学武断，为害何限。——“呜呼！我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不极加革命也。革命之道何由始？曰：阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法（自唐世佛教大盛而后，我国雕塑与建筑之改革，亦颇可观，惜无人研究之耳），使恒人知我国固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。即以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非，而使有志美术者，各能求其归宿而发明广大之，此又一事也。使此数事尽明，则社会知美术正途所在，视听一新，嗜好渐变；而后陋俗之徒不足辟，美育

之效不难期。”^⑧吕澂提出的美术革命措施有四项,没有一项要反对文人画,只是第二项“阐明有唐以来绘画雕刻建筑之源流理法”,属于正本清源的建议,也是其对中国美术“正统”问题的观点所在。

吕澂贬斥的是那些低俗肤浅的所谓“融合中西”的市井绘画,贬斥那浓厚的现代都市的商业气息,倡导的是能振奋人的思想感情的纯真艺术,提倡美育,端正风气。具体而言,吕澂注重理论修养,注重从历史研究入手,明确中西美术的传统,把握世界美术的趋向——一种趋同性的发展方向,也就是力图把握中西美术传统的“共通性”。这种“共通性”被陈独秀直接解释为“写实主义”,并藉此调转笔头,批判注重写意的游戏笔墨的文人画。陈氏给吕澂的回复根本就不是什么理论对话,也不可能是“合谋发难”^⑨,只是借题发挥而已。所以,文章发表后,也不见吕澂呼应。吕澂的信写于1918年12月15日,那时他从日本学习美学回国不过两年,受聘于私立上海美术专科学校,所言自有针对性。而在北京的陈独秀,身处的文化环境不同,语境不同,其意旨自然相异。况且,陈独秀的革命论,就具有强烈的颠覆性,而正是这一点为吕澂所接应,如他所期待的《新青年》能成为意大利诗人玛黎难蒂氏(Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944年)所刊行的诗歌杂志之第二。F. T. Marinetti是意大利未来主义的创始人,1909、1910年及以后发表了一系列宣言,宣称要捣毁博物馆、图书馆、学院和过去的城市,赞颂革命之美、战争之美、速度和动力之美,世界的光辉通过一种新的美而变得更加丰富。未来主义者所攻击的目标,包括所有模仿的形式、所有传统的主题、所谓和谐高雅的概念(包括古典的裸女形象,如“一辆轰鸣的汽车,看上去像是炮弹似地在飞奔,它比萨莫色雷斯的胜利女神”要美的多)^⑩,或许,正因为有感于F. T. Marinetti的造反精神,有感于《新青年》的革命精神,吕澂才写信给陈独秀,才寄希望于《新青年》。

但在陈独秀的回信中,吕澂所提出的“媚俗现象”被忽略了。20世纪初,作为现代都市的上海和传统文化氛围深厚的北京所形成的巨大反差,在吕澂和陈氏之间的话语应答中暴露无遗。什么“谭叫天的京调,王石谷的山水,是北京城里人的两大迷信,是神圣不可侵犯的,是不许人说半句不好的”^⑪——陈独秀就要侵犯,就要说其不好!所以,陈独秀的话语就转移到传统与现代的问题上。

陈独秀的话语偏离是不自觉,因为其破坏性——破坏孔教,破坏礼法,破坏国粹,破坏贞节,破坏旧伦理(忠、孝、节),破坏旧艺术(中国戏),破坏旧宗教(鬼神),破坏旧文学,破坏旧政治(特权、人治)等,因为其强烈的革命倾向而导致对传统的批判。就在与吕澂通信发表的同一期刊物上,陈独秀还写了一篇《本志罪案之答辩书》,将这种种破坏性和革命的理由归之于所信仰的“科学”(Science)与“民主”(Democracy)——“要拥护那赛先生,便不得不反对旧艺术、旧宗教;要拥护德先生又要拥护赛先生,便不得不反对

国粹和旧文学”^⑫。又因为信仰科学,所以才提倡写实主义,将写实主义作为画学之正宗。1915年10月,其《今日之教育方针》一文,就明确提出欧洲的科学精神“磅礴无所不至:见之哲学者,曰经验论,曰唯物论;见之宗教者,曰无神论;见之文学美术者,曰写实主义,曰自然主义”^⑬。陈独秀与康有为不同的是,他并不强调回到宋元院体绘画而“托古改制”,而利用西方的科学和民主思想改造中国。因此,他用了一个词:“输入”——其面向的是外来的西方而不是自身的传统。打倒偶像,反对明清文人画的正宗地位,就是为现代写实主义的新观念清道,为社会的进化而除旧。1919年12月1日,陈独秀在《新青年》开设“本志宣言”专栏,其亦撰文曰:“我们相信世界各国政治上道德上经济上因袭的旧观念中,有许多阻碍进化而且不合情理的部分。我们想求社会进化,不得不打破‘天经地义’、‘自古如斯’的成见;决计一面抛弃此等旧观念,一面综合前代贤哲当代贤哲和我们自己所想的,创造政治上道德上经济上的新观念,树立新时代的精神,适应新社会的环境。”^⑭文人画是“旧”的,“澹然天真”的审美意趣是“旧”的,“临、摹、



《湖天春色图轴》清代 吴历

仿、樵”的作画观念也是“旧”的，古人文章，古人窠臼，一切都在造反之列，都是革命的对象。那么，什么才是“新”的呢？陈独秀又用了一个词：“综合”——综合古今贤哲的思想，适应新的环境，树立新的精神，才能创造新的艺术。陈独秀并不在意那些吸收外来样式并适应现代都市文化需要的“媚俗艺术”，虽然信末也带了一笔，说上海新流行的仕女画，“那幼稚和荒谬的地方，和男女拆白党演的新剧，和不懂西文的桐城派古文家译的新小说，好像是一母所生的三个怪物。”^⑧但那不是新文艺。他为那些不懂西方文艺美学思想而附庸者，放声一哭。

“破旧立新”是陈独秀革命观的思想基础，也是其进化论的理论根基。他在《文学革命论》一文中，言明革命者，乃革故更新之义，非中国所谓朝代鼎革。欧洲近代的文明史，正因为革命而新兴而进化。近代中国文化革命的任务是什么？陈独秀举其“三大主义”：一曰，“推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学”；二曰，“推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学”；三曰，“推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学”^⑨。贵族的、古典的、山林的，一概打倒，中国传统文艺的“正宗”不也全盘否定了吗？而新文艺的基础是什么？是国民的、写实的、社会的，概而言之，是社会现实主义。

社会现实主义文艺最显著的特征就是通俗性。因为通俗，所以写实；因为写实，所以会通大众；因为会通大众，所以作用社会。《国风》、《楚辞》，多里巷狠辞，盛用土语方物，为中国文学之源。骈文之韵语偶句，易于传诵，被王无生视为文章正宗^⑩。而宋之院画，本就是民间职业绘画之精良者，非贵族的非山林的，至于是否为陈腐而铺张之古典者，则另当别论。作为和文人画系统相异的院体画，那时并没有人很认真很系统地加以整理，不过这种呼喊，却为后来的中国现代美术史学研究唤起了追寻“古典”的热潮。譬如，1919年，朱启钤（1871—1964年）在江南图书馆发现宋之李诫的《营造法式》，后影印（即“丁本”）又校讎（即“陶本”），并创办营造学社^⑪，“凡彩绘、雕塑、染织、髹漆、铸冶、培植、一切考工之事，皆本社所有之事。推而极之，凡信仰传说仪文乐歌一切无形之思想背景，属于民俗学家之事，亦皆本社所应旁搜集远绍者”^⑫；1925年，梁启超将《营造法式》（陶本）寄给了远在美国宾夕法尼亚大学的长子梁思成（1901—1972年），1931年“九一八”事变后，梁思成最主要的工作就是通过《营造法式》破解中国古代建筑的语法，从明清上溯到唐宋，甚至两汉、周秦；滕固（1901—1941年）于1929年赴德国留学，1930年赴意大利考察，1931年有两篇文章：《意大利死城澎湃》[今译“庞贝”]与《关于院体画和文人画之史的考察》，1932年获美术史博士学位回国，次年即出版《唐宋绘画史》（上海，神州国光社1933年5月），一则破除董其昌“南北宗论”之迷信，二则系统梳理唐宋绘画，确立中国绘画传统中写实派的正宗地位^⑬。1940年，国民政府教育部组织西北艺术文物考察团，团长为王子云（1897—



《奔马》 徐悲鸿

1990年)，主要任务亦是考察汉唐美术^⑭。

当然，营造学社与梁思成、滕固等人的研究并不因为陈独秀的启发，而是一时风气所致。这风气中有进化论的影响，有科学观的作用，有普世伦理与大同思想，更重要的是当时中国学界普遍存在着应用西方的学术话语解读中国历史的倾向。这是一种“现代认同”（the modern identity），也就是在历史内在同一性的前提下，企图建立一个能够和西方学术体系对话的中国体系，同时也就建立和西方学术范畴相应的中国范畴。如“古典”的概念即是，而“正宗”论，其实就是 classic 的中国说法。

注释：

- ① 参见郑工《“新工艺运动”说辨》，《东南文化》2001年第9期，第48—53页，2001年9月。
- ② 康有为《万木草堂藏画目》，上海，长兴书局，1917年版。
- ③ 息霜（李叔同）《图画修得法》，《醒狮》第2—3期连载，1905年10月28日至12月1日。
- ④ 鲁迅《拟播布美术意见书》（1913年），鲁迅《集外集拾遗》第47—48页，北京，人民文学出版社，1973年版。
- ⑤ 康有为《万木草堂藏画目》，上海，长兴书局，1917年版。此处所谓“今欧美之画”非指欧美现代绘画，而指其游历意大利诸国所看到的文艺复兴以来的写实绘画。
- ⑥⑦ 康有为《广艺舟双楫》卷三“卑唐第十二”、卷五“缀法第

二十一”,1894年刻木版。

⑧书学上,所谓帖派,即简牍派的南朝行草风,从书谱,宗“二王”(王羲之、王献之),至清前期为书坛主流,为正统,称“南派”;所谓碑派,从北朝碑版,重楷,源流在汉隶,自清嘉庆后方盛,称“北派”。画学上,自明末董其昌始分“南北宗”,自唐之青绿山水及之后的院体画为“北宗”,自唐之王维及其后的文人画为“南宗”,视南宗为正宗。

⑨⑩康有为《万木草堂藏画目》,上海,长兴书局,1917年版。关于“元画”、“国朝画”中的评论。

⑪焦秉贞,山东济宁人,康熙二十八年(1689年)前入直内廷,其受西画之影响与郎世宁无关。

⑫方薰《山静居画论》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》第1486页,南京,江苏美术出版社,1986年版。方薰的基本观点还是在文人画一路,故从笔墨的角度论道:“世谓南田画格高于石谷,以其随意点笔,秀色可餐,一格而言。然闻南田自谓不及,岂非逊辞哉。石谷笔无巨细,一气而成。南田所造小幅特妙,往往而然,知己之力量不能大为之也。无巨细一气而成者,非学之而强能,即学之而能,亦为石谷所压矣。故自立一帜以拒之,所谓偏师亦可取胜焉。”以其眼光,真正欣赏的还是挥格那“乱头粗服,草草而成”的一种笔墨。(同上,1490页)又,王虚舟题云:“南田虽与石谷齐名,然石谷腹抄书卷,故其笔墨间工夫有余而乏天然之韵。南田以绝世之姿辅之以卷轴,故信手破墨,自有尘外远致,无所用意而工益奇正,恐石谷绝称力,未能攀仰也。”(引自叶钟进题识,挥格《南田画跋》卷第四,黄宾虹、邓实编《美术丛书》第2435-2436页,南京,江苏美术出版社,1986年版)

⑬王翬《清晖画跋》,转引自王伯敏主编《中国美术通史》第6卷第197页,济南,山东教育出版社,1988年版。

⑭张庚《国朝画征录》卷上,清乾隆四年(1739年)刻本。

⑮挥格《南田画跋》卷第二,黄宾虹、邓实编《美术丛书》第2419页,南京,江苏美术出版社,1986年版。

⑯参见《悲鸿自述》:“南海先生雍容阔达,率直敏锐,……老社所谓真气惊户牖者。乍见之觉其不凡,谈锋既启,如倒三峡之水。而其奖掖后进,实具热肠。余乃执弟子礼居门下,……相与论画,尤具卓见。如其鄙薄四王,推崇宋法,务精深华妙,不尚士大夫浅率平易之作,信乎世界归来论调。”(徐悲鸿《悲鸿自述》,《良友》第46期,1930年4月)

⑰⑱徐悲鸿《中国画改良之方法》,《北京大学日刊》1918年5月23-25日“画法研究会纪事十九”。

⑲1918年2月22日北京大学画法研究会成立时,聘请的导师有陈师曾、贺履之、汤定之、徐悲鸿、李毅士、钱稻孙、贝季眉(美)、冯汉叔等,1919年又聘胡佩衡等为导师。1919年10月,陈师曾辞去导师一职,而胡佩衡后来则主持编辑北京大学《绘学杂志》、《造型美术》。

⑳㉑㉒陈独秀《美术革命(复吕澂)》,《新青年》第6卷第1号,1919年1月。

㉓王时敏《烟客画跋》,李玉荣校本,上海,上海人民美术出版社,1986年版。

㉔周亮工《读画录》卷二,北京,中华书局(影印),1985年版。

㉕张庚《国朝画征录》卷下,清乾隆四年(1739年)刻本。

㉖鱼翼《海虞画苑略》,顾湘辑“小石山房丛书”第7册,清同

治十三年(1874年)刻本。

㉗吕澂《美术革命(致记者)》,《新青年》第6卷第1号,1919年1月。

㉘水天中认为陈独秀答吕澂一信,“他们二人对于美术革命的基本观点是完全一致的,书信往还是合谋发难。”水天中《中国画革新论争的回顾》(上篇),《美术史论丛刊》1983年第2期。

㉙转引自[美]H.H.阿纳森《西方现代艺术史》第207页,邹德侗等译,天津,天津人民美术出版社,1986年版。

㉚陈独秀《本志罪案之答辩书》,《新青年》第6卷第1号,1919年1月。

㉛陈独秀《今日之教育方针》(1915年),陈独秀《独秀文存》第17页,合肥,安徽人民出版社,1987年版。

㉜陈独秀《实行民治的基础》,《新青年》第7卷第1号,1919年12月。

㉝陈独秀《文学革命论》,《新青年》第2卷第6号,1917年2月。

㉞陈独秀并不认为骈体为文章“正宗”,只承认那是“雕琢的阿谀的辅张的空泛的贵族的古典文学”。陈独秀《文学革命论》,《新青年》第2卷第6号,1917年2月。

㉟张复合说营造学社创建于1929年。张复合《中国近代建筑史“自立”时期之概略》,《建筑学报》1996年第11期。

㊱朱启钤《中国营造学社缘起》,载《营造学社汇刊》第1卷第1期,1930年7月。

㊲滕固《关于院体画和文人画之史的考察》一文,开篇即言:“院体画与文人画,往往被人浑称为北宗与南宗,从明末莫是龙、董其昌辈,特别提出了这二者的对立关系后,迄于今日,凡秉笔述画史之士,犹依从其说,不敢稍加修正。”其后又言董其昌的“南北宗论”是暧昧的宗派论,反对将李(成)、范(宽)、董(源)、巨(然)、二米(米芾、米友仁)纳入南宗王维的一个系统之下,而把刘(松年)、李(唐)、马(远)、夏(圭)纳入北宗李思训的一个系统之下。又,据滕固自言,《唐宋绘画史》为1929年写的一篇旧稿,其着眼点“就是盛唐是如何来的,又如何进行过去的,又如何有了院体画的波折,而达于丰富复杂的。在绘画全史上,是整整地指出中世时期的生长与圆满。”所谓的“中世”,滕固划定为“昌盛时期”,(沈宁编《滕固艺术文集》第94-106、116-117页,上海,上海人民美术出版社,2003年版)

㊳王子云言,“为了抒发爱国热情,我毅然向国民党教育部提出:利用艺专毕业而无法分配工作的一部分学生,组成一个西北艺术文物考察团”。王子云《从长安到雅典——中外美术考古游记》(上册)第21页,长沙,岳麓书社,2005年版。另,据罗宏才云,1940年5月,王子云“向国民政府教育部递交建议书,要求迅速组建艺术文物考察团”,同年6月,国民政府正式决定组建艺术文物考察团,直属教育部领导,并训令王子云为团长。王璜生主编《抗战中的文化责任:西北艺术文物考察团六十周年纪念图集·叙述文版》第18-19页,广州,岭南美术出版社,2005年版。至于是否因为王子云的提议,教育部才组建西北艺术文物考察团,尚待其他材料证明。

(郑工:中国艺术研究院研究员、博士生导师)

责任编辑/刘国生