

衰败想象与革命意志

——从陈独秀“美术革命”论看20世纪中国画革新思想的起源

于 洋

陈独秀在1918年《新青年》上提出“美术革命”的口号，革命矛头直指以“四王”为代表的传统正宗，感叹中国画之衰败现状，试图以“革命”的姿态挽救中国画的颓势。作为“新文化运动”的构成链条，美术革命与文学革命、诗界革命、小说界革命、戏界革命等一样，是一个自上而下的系统工程。因此，“美术革命”思想与民初的民主政治思潮和文学革命的反叛意识有着千丝万缕的关联。本文认为，“美术革命”论的两面性在于，它一方面无力从学科本体性的角度完成建构现代中国画新面貌的任务，另一方面对于中国社会文化的历史惰性、与明清文人画中陈陈相因的消极因素具有唤醒、震荡的积极作用，客观上刺激了明清以降中国画陈陈相因的惰性，从而导出近代中国画自觉反思的热潮。

20世纪初期围绕中国画前途命运的讨论，作为新旧文化论战的一部分，其导火线“美术革命”论自提出之日起，便引发了无数的反响与争议。“美术革命”与20年代文化界的“科玄论战”，即围绕着要科学还是要宋明理学来作为人生观和信仰之问题的讨论，有着紧密的逻辑联系。其根基建立在社会革命理论体系之上，作为“新文化运动”的组成部分之一，根植于近代西方政治思想的土壤。从某种角度说，已成中国近现代美术史公案的“美术革命”论，在1918年一出现就为其后近百年来诸多画家的中国画观确立了一种“革命范式”，而中国画“衰败”、“革命”论在其后若干年间便间歇性爆发一次的现象，恰好证实了这种思维范式的牢固、持久与深刻。

一、作为政治运动链条之一的“美术革命”

“美术革命”是20世纪初期“新文化运动”的一个构成链条，也是“文化救国运动”的一部分。从“文学革命”、“诗界革命”、“小说界革命”、“戏界革命”到“美术革命”，是一个自上而下的、将政治社会革命和文艺美术革命作为一项系统工程加以施行的过程。

在今人的印象中,多因撰写时间的先后顺序以为康有为的国画“改良论”先为世人所知,之后陈独秀的“美术革命”论才揭竿而起。事实上,就在康有为《万木草堂藏画目》即将于1918年2月在上海长兴书局以石印线装本印行出版^①的十几天前,曾留学日本的画家吕澂给陈独秀的通信以“美术革命”为标题发表在1918年1月15日出版的《新青年》第六卷第一号上,陈遂以答信的形式提出“美术革命”的口号,捷足先登地抢占了“革命”的“先手”。

书信往来的发论形式在民初杂志报刊界是一个很常见甚至流行的现象,最为著名的一个“双簧信”公案就是与《美术革命》文章同年的有关“文学革命”的钱玄同与刘半农化名论争的讨论文章。但“美术革命”的提出与之不同的是,没有任何资料可以显示“美术革命”的两个发起人之间在此前有任何往来。显然,吕澂所提出的“美术革命”这个概念在笃信进化论思想和志在“全面革命”的陈独秀看来是非常受用的,加之他以往对于绘画的思考,早已将“美术”放进了他的革命计划中,“久欲详论,只是没有专门家担任”,于是对于吕澂的提议“不胜大欢迎之至”,竟然深为服膺地以同样的标题将回应文章发表于吕文之后。吕澂在这封书信的前段,征引了本始于文坛的“未来主义”在欧陆画坛的影响大过其文学影响的例子,说服《新青年》杂志关注美术上的革命,信尾又加以鼓励曰:“方今习俗轻薄,人事淆然,主持言论者,大率随波逐流,其能作远大计,而涉及艺术问题者,独见于贵杂志耳。贵杂志其亦用其余力,引美术革命为己责,而为第二之意大利诗歌杂志乎,其利所及实非一人一时已。”^②而陈的回应更是积极,二人仿佛一拍即合,找到了共同的志向,然而细读文章就不难发现,陈、吕二人的用意和出发点、主张是大不相同的。

从两篇同题书信文章中可以看出,吕澂提出革命的初衷是源于对因西画的引入产生的混乱局面的焦虑感,而陈独秀只是借吕澂的话题,以回应的形式提出“美术革命”的口号,但是措辞更为极端和尖锐,使整篇文章读来恰似一纸战斗檄文。蔡元培称陈独秀当年在《新青年》上发表的文章“大抵取推翻旧习惯、创造新生命的态度,而文笔廉悍,足药拖沓含糊之病”^③,这也是陈氏《美术革命》的语风特点。

从中国画内在发展观的角度,吕澂对于中国画本体的指摘仅仅见于对于画家身份的“两极性”的不满,提出“姑就绘画一端言之,自昔习画者,非文人即画工,雅俗过当,恒人莫由知所谓美焉”。此外,文章首尾均在阐释他对于“美术”概念的范畴与实质的认识。在吕澂看来,“阐明美术之实质与范围”才是这篇文章的首要目的。从社会文化政治的角度,吕澂慨叹在“西画东输”的环境之下,很多画家“徒袭西画之皮毛,以迎合庸众好色之心”。在这里,吕澂将“此类不合理之绘画”与社会伦理的效应联系起来,他提出的“美术革命”即是针对此种“习俗轻薄,人事淆然”之现象而发^④。他在文末已经将其主张归结得十分明晰:一是阐明美术的范围和性质特点;二是强调梳理中国古代美术(特别提到唐代佛教雕塑与建筑)的源流;三是把握欧美当今美术的发展趋势;四是通过研究中西美术的“是非长短”并在此基础上建构“美术正途”。

相比而言,陈独秀对于中国画本体的发难则更为直截有力,明确指出“首先要革王画的命”,并以洋画的写实主义来改良中国画。于是,同康有为的判断相近,陈独秀把带有写实倾向的宋代院画划出了他所打击的范围之列,认为“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”,而随即指出:“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。”最后他的结论是若不打倒“四王”,就无法输入写实主义,而改良中国画。

反对作为国粹的旧文学艺术的观点在《新青年》第六卷第一号(1919年1月15日)上,还有陈独秀的另一篇文章相呼应。陈在《本志罪案之答辩书》中说:

要拥护那德先生,便不得不反对孔教、礼法、贞节、旧伦理、旧政治。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。……我们现在认定,只有这两位先生可以救治中国政治上、道德上、学术上、思想上一切的黑暗。

在这里,陈将“旧艺术”和“旧宗教”共同列为输入科学的障碍。事实上,如果了解了他当时对于教育的主张,便不难理解他对写实主义和美术实用功能论的强调了。1917年7月,陈独秀在天津南开学校作了题为《近代西洋教育》的讲演,提出:

现代西洋之真教育乃自动的而非他动的,乃启发的而非灌输的,乃实用的而非虚文的,乃社会的而非私人的,乃直观的而非幻想的,乃世俗的而非神圣的,乃全身的而非单独脑部的,乃推理的而非记忆的,乃科学的而非历史的。——东洋式的旧教育,胥反乎此。欲求竞进,乌可得哉。^⑤

有趣的是,把这段话中的“教育”变成“绘画”,其意与《美术革命》如出一辙。他的“新教育”理念,在20年代初期应陈炯明之邀南下担任广东省教育委员会委员长期间得到了施行,在美术教育上体现为鼓励儿童的创造性,反对一切“‘填谱’的教育”^⑥。

把吕澂和陈独秀的两篇《美术革命》比较来看,吕文更强调“美术”概念的推行和绘画与社会道德秩序的关系,意在伦理,陈文则直指“王画”的因袭之弊,同时主张输入写实主义,意在政治。或者说,吕澂强调的是内在道德心性的规定,而陈独秀则将目光放在了外在现实的开创,二者思想存在着质的不同。两篇文章除了在针对当时画坛的衰败提出“美术革命”的意愿上相似之外,其他再无“所见略同”的观点,甚至没有共同的讨论话题,在《新青年》所刊以书信往来形式发表的文章中,这样的例子是较为少见的。

二、中国画“衰败”论辨析

在“美术革命”的“宣言”中,陈独秀的矛头直指“四王”,并将以“王画”作为正宗的当时画坛贬得一无是处,几乎同时康有为也喊出“中国近世之画衰败极矣”。然而,具有反讽意味的是,如果我们将目光继续向前追索,会发现,比他们更早喊出中国画衰败的,正是“四王”,且其“衰败”的想象模式与感叹方式都与康、陈相似。

王翬在《清晖画跋》中慨叹画道之衰和画坛流弊时写道:

嗟呼!画道至今而衰矣!其衰也,自晚近支派之流弊起也。……承讹籍舛,风流都尽。翬自韶时搦管,乞乞穷年,为世俗流派所拘牵,无繇自拔。大抵右云间者深讥浙派,祖娄东者辄诋吴门,临颖茫然,识微难洞。已从师得指法,复于东南收藏好事家纵揽右丞、思训、荆、董、胜国诸贤,上下千余年,名迹数十百种,然后知画理之精微,画学之博大如此,而非区区一家一派之所能尽也。^⑦

衰败作为一种落后、颓灭的征象,为什么从清代到民国,甚至一直到20世纪80年代都有人反复

地、不厌其烦地提出“每一轮衰败的慨叹又是源自于哪些不同的画坛现状与个人意志”？是否意识到中国画“衰败”的人都反对中国画的文人画主流传统？或者说，“衰败论”者的初衷是什么？这些问题都是值得进一步探讨研究的。如果将范围缩小到民国初期，不难发现这种衰败论背后明确的进化论思路，这一时期的“衰败”印象是在中西比照中产生的，是近于与“进化”相对的“衰退”概念。

陈独秀在其言论阵地《新青年》的“宣言”中即开宗明义地指出，新陈代谢的“进化”是一切社会形态的必然命运，不求进化即是停滞与落后^⑧。当这种判断上升为一种时代体验时便体现为：

世界之变动即进化，月异而岁不同，人类光明之历史愈演愈疾。十八世纪之文明，十七世纪之人以为狂易也；十九世纪之文明，十八世纪之人以为梦想也；而现代二十世纪之文明，其进境如何，今方萌动，不可得而言焉。然生斯世者，必昂头自负为二十世纪之人，创造二十世纪之新文明，不可因袭十九世纪以上之文明为止境。^⑨

一切因袭的现象，在陈独秀等进化论者看来都成为反动，尤其当他们意识到时代变化的加速度的时候，这种感觉来得尤为强烈。在《一九一六年》一文中，陈氏宣布“人类文明之进化，新陈代谢，如水之逝，如矢之行，时时相续，时时变易”。对于“新”、“变”的崇拜早已压过了一切理性的辨别，正如1907年的鲁迅在《摩罗诗力说》中所说“置古事不道，别求新声于异邦”的理想。对传统文化的失望，导致欲求以西方之美术、西方之科学、民主的思想来拯救沦落为“衰败”的中国美术。

虽然在此之前，尚有英国学者波西尔(W. Bushell)在《中国美术》中提出“有明末叶，美术寢衰，降至满清，已成一般衰颓之势”^⑩；美国学者费诺洛沙(E. F. Fenollosa)于1882年在日本发表的“美术真说”演说中提到“元明时代不过是长期模仿和颓废的时代”^⑪；以及岭南派画家高奇峰、陈树人在《新画法》的序和跋中分别提出“比者震旦万事零坠，……美术一旨，糟粕久矣”，“至今日而凋落于斯极”^⑫。但都未能就此作出详论，也未在中国画坛与文化界产生广泛的影响。故笔者仍将康有为、陈独秀列为最早提出并系统阐释“衰败论”者，自康、陈及吕澂近乎同时喊出衰败论之后，认同并附和此观点成为一种文化身份和一个阵营派别的识别标志。

从康有为在《万木草堂藏画目》序中提出“中国近世之画衰败极矣”^⑬，陈独秀将“四王”的画看成是“倪黄文沈一派中国恶画的总结束”^⑭，到刘海粟指责画坛“陈陈相因，以讹传讹，以致愈趋愈下”^⑮，徐悲鸿“式微式微，衰落已极”^⑯的扼腕叹息，再到林风眠向美术界鸣响“国画几乎到了山穷水尽，全无生路的趋势”^⑰的警钟，其后附议者不计其数。在那些提出抑或附和中国画“衰败”论的观点中我们会发现，盲目守旧与因袭临仿是“衰败论”者最集中的指责点。在这里，中国画的“衰败”是以一种文化自省与自我体认的态度提出来的，针对的对象多是明清以来的画界因袭之风，提出“衰败”的人也多是民初“新派”人士。反过来，“衰败”作为一种判断与态度，其产生的时代环境必定有一种“民主”、“自由”风气与争鸣的文化时尚。正如梁启超形容清末民初的学界时所说：“旧学派权威既坠，新学派系统未成，无定于一尊之弊，故自由之研究精神特盛。”^⑱敢于首先喊出“衰败”并加以系统分析其原因的康、陈，其可贵之处犹在于冒天下之大不韪的勇气，其后的附议者，价值和成份的判定就异常复杂了。

值得注意的是，革新派和传统派都发出过中国画“衰败”的慨叹，但二者的初衷却是完全不同的，甚至用意恰恰相反。革新派提出“衰败”，多意在趋新，显示出一种铲除旧文化的革命

心态,而传统派提出“衰败”,多力求返本,反映出民初国画界的“部分少壮精英,对当时画坛不满的矛盾心理”^①。在笔者看来,自康、陈祭出“衰败”之大旗后,20年代中期以后再提“衰败”、“衰颓”等词来贬斥中国画传统有违进化之原则,在很大程度上可以被看作是一种矫情和虚饰。做艺术文章言必称“衰败”在民国时期甚至其后很长一段时间里演变为一种文体格式,用来引出下文,以将自己的主张全部归源于某种“文化使命感”。

万青力在《并非衰落的百年——十九世纪中国绘画史》中同样将“衰退”论的开端定为康有为,他认为:“提倡写实主义绘画,原无可非议,提倡西方的现代主义,也无可非议。但是,以否定、攻击中国文人画在元代以后的巨大发展和成就为先导,实际上是艺术批评、艺术理论、艺术史研究的倒退。不幸的是,这种倒退的现象,却从康有为始,误导了中国艺术批评一百年!”同时也指出康氏的功绩,以及这种近世国画衰退论的巨大的辐射性影响:“其实,康有为对近代艺术发展,也有过促进之功,如他倡碑贬帖,虽偏激却顺应了清代书法及绘画发展的潮流。然而,对西方艺术的肤浅认识,却使他误以为学习欧洲文艺复兴以来的写实主义和恢复宋代的院体画,才是中国画发展的惟一前途,进而全面否定文人画传统,得出因文人画而使近世画学‘衰退极矣’的结论。康有为的这种观点,潜移默化地影响了几代人包括西方美术史家,至今阴魂不散。”^②至于康氏是否具有“误导了中国艺术批评一百年”、“至今阴魂不散”的如此之大的影响力和作用力,笔者持保留态度,但不容否认的是,正是“衰退”、“衰败”的呼声开启了中国画论争的序幕,继而引发了更大面积的文化自信的失落,这种心理阴影与自卑心理在中国画坛持续了很长时间,也在后来经历了几多复发。具有戏剧性意味的是,在如何拯治这种“衰弊”的问题上,后来的实践者依然未在观念和手法的要求上达成一致,可日渐“衰弊”的中国画却反而在世纪末重新焕发了生机。

三、陈独秀的政治革命观与“美术革命”的民主意识

在陈独秀《美术革命》一文对于“王画”的极力批驳中不难发现,陈氏的根据与勇气完全来自于他所过眼的“王画”的数量与质量:“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’^③四大本领,复写古画,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。”^④既然他不喜欢甚至是厌恶“王画”,为什么还会有丰富的家藏呢?从陈独秀的身世中,我们可以找到他思想充满戏剧性变化的根源,也可以在其充满矛盾性的人格中发现其“美术革命”观形成的必然性。

幼年丧父的陈独秀,随严厉的封建家长(祖父陈旭章)学四书五经,五岁时过继给无子嗣的叔父陈衍庶。陈衍庶一生酷爱书画,并以邓石如、刘石庵、王石谷、沈石田为师,斋名“四石师斋”,尤善王石谷风格的山水,教陈独秀读书的胞兄陈庆元也得陈衍庶亲传而善工丹青,其风格也授受“王画”衣钵。如此被“四王”画风所包围,陈独秀一方面对于“王画”的感性认识极为深刻,另一方面也在这个特殊的家世关系中很容易对“王画”产生某种逆反心理。从一个“王画”之家出身的政治家,后来不遗余力地批判“王画”,这是一个有趣的文化案例,同时也是清末民初那一代从传统学术中滋养品行、后来又用新学来打倒这个传统的典型的“宿命式”悲剧。从某种角度看,这是一种潜在的文化上“弑父情结”的实例。

事实上,这种早年经历与后来行为的矛盾性,在陈独秀身上并不鲜见,甚至可以说恰好反映出了陈氏的性格和叛逆习惯。最典型的另一个例子,即是陈独秀与康有为的亦师亦敌的复杂关系,而二人革命的原动力竟都来自对于科举制度的反思。就在《美术革命》发表同一年的5

月1日,陈给安徽著名教育家胡晋接写信说:“吾国今日教育界之现象,上焉者为盲目的国粹主义,下焉者为科举之变相耳。此先生所谓伪教育也。”^②陈氏对于国粹主义的反对,在其对于新式教育的思考中可见一斑,在《新教育是什么》(1921)一文中,他细心地论述了新旧两种教育观念的深刻差异,并为这个新教育描画了一幅理想蓝图^③,而这个蓝图的底色正是杜威的教育理论与思想。他虽然不是一个教育救国论者,但却是一个终身迷信教育功能的人,他对于杜威的实用主义的传播,同其好友胡适一样不遗余力。从1917年的文学“改良”与“革命”,到1918年的“美术革命”,都不难看出实用主义的影子。

从陈氏的文化身世中可知,他虽然没有接顺嗣父的家学成为画家,但却由小学而重视书法;虽然早年厌恶举子业,又遭遇求科举而不得的打击,却也熟读书经,考取了科举时代的秀才^④,国学根底颇深,擅长诗歌、汉文字学。19世纪末他在杭州求是书院学习英、法文,并接触西方文明和现代自然科学知识;20世纪的前十年中,他四次东渡日本,兴趣多在政治活动,也一度转移至文学艺术。初赴东瀛后,对法兰西文化产生的浓厚兴趣,对他后来以科学、写实的态度改造中国美术也有很大影响。从这些复杂、对立的事实,可以发现陈独秀本身即是一个文化的矛盾体。

由是,我们也就不难理解陈独秀对于“四王”的态度,虽然在《美术革命》中说得如此极端凶狠,但实际上其态度却是异常复杂暧昧的。事实上,他晚年亦有回归传统的极端表现,甚至对于王石谷表示出敬仰与好感^⑤。这显然与其早年家学熏陶濡染的个人记忆有着紧密的联系。可是,为了“革命”,陈氏毅然与“王画”划清界限,甚至贬损之而后快,称“人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”,其中的怨恨和仇意,也总带有些宿命的味道。

林毓生在对“五四”反传统主义的研究课题中分别考察了“新文化运动”的三位主要倡导者陈独秀、胡适和鲁迅的“全盘性反传统主义”的表现与实质,他认为陈独秀全盘性反传统的依据在于全面反“孔教”,他说“我们必须把陈独秀对孔教的整体攻击,看作他的整体性的反传统主义”^⑥。对于传统偶像的毁坏,是陈氏反传统主义的精髓。

联系前文所述陈氏的早年身世,不难判断《美术革命》这篇文章的实质目的,不在于回复吕澂的来信,不在于批“四王”,甚至也不在于提出“美术革命”^⑦,其目的指向仅仅在对于传统绘画“一尊”的毁坏。陈独秀指出“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”。在他看来,“四王”一脉的“复写”传统仅仅是在维护一个一成不变的秩序,从而塑造出一个“神圣不可侵犯”的偶像。陈氏对于传统派的攻讦当然引起了很多人的不满,林琴南就在《新申报》和《公言报》上发表文章,称蔡元培、陈独秀、胡适是“一帮放言高论、诋毁圣贤的新派妖魔”^⑧。

艺术与政治的关联,往往在权力面前凸显得十分明显。就在《美术革命》发表七个月之后的1918年8月15日,陈独秀在其文章《偶像破坏论》中发表了其破坏偶像的宣言:“世界上受人尊重,其实是个无用的废物,又何只偶像一端?凡是无用而受人尊重的,都是废物,都算是偶像,都应该破坏!”在这里,陈氏对于“四王”的批判,其初衷与欧洲历史上的“破坏圣像运动”无异,其背后是对于画学正宗的反叛和革命,欲打碎“四王”正宗的“统治”。正像他自己所说:“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。”与康有为以“据乱—立宪—升平”的三段式“共和”发展观想象自己正在发动的国画“改良运动”不同,陈氏是以“民主”、“自由”的思想策动了“美术革命”。在他的想象中,“画学正宗”相当于“封建专制”和“家长制”,而为了画坛创作的“民主”氛围、创造力的自由无羁,

革命的矛头必须指向画坛的封建“君主”——作为正宗的“四王”。

有学者指出,陈氏对于“四王”的打击、采用洋画的写实精神“仅仅是消除科学、民主的障碍的手段”,认为“关注个性解放、关注个人价值和尊重、发展个人的创造性才能……才是‘美术革命’理想的栖着点”^②。笔者承认这种分析固然有其合理的一面,但如果从其实质目的来看就未免太过浪漫了,即使这种结论的初衷可能是出于为长久以来遭遇不公批判的陈氏的辩护。事实上,对于画坛正宗的打击绝不仅仅是消除科学、民主的障碍的手段,这个举动本身就是文化领域的系列革命中树立科学、民主的过程,陈氏所真正关注的也并非艺术的创造性本身,而是破除原来的“偶像”、扫荡一切旧势力、重树画坛正宗这样一个在文化领域“弘扬民主”的事件。于是,陈氏要摆出一种从艺术的理想出发的姿态,以及推动中国绘画走向进步之途的使命感。陈独秀的进化观甚至比康有为更为激进彻底,这也成为从“改良”走向“革命”的标志。在陈独秀看来,“革命”是社会文化前进的必由之路,而近代中国的一切“革命”都来自惊醒后的觉悟。在陈独秀对于“革命”一词的政治叙述之中,更将“革命”看作是社会文化艺术发展前进的万能路径:

今日庄严灿烂之欧洲,何自而来乎?曰,革命之赐也。欧语所谓革命者,为革故更新之义,与中土所谓朝代鼎革,绝不相类,故自文艺复兴以来,政治界有革命,宗教界亦有革命,伦理道德亦有革命,文学艺术亦莫不有革命,莫不因革命而新兴、而进化。近代欧洲文明史,直可谓之革命史。故曰,今日庄严灿烂之欧洲,乃革命之赐也。^③

针对专制的产生,陈独秀在《新青年》创刊号的《敬告青年》一文里提出了有觉悟的青年的六条标准,第一条“自主的而非奴隶的”^④政治态度十分明确,他将欧洲资产阶级革命的成果作为进步的参照标准,强调了破坏君权寻求政治解放的目标,这一点在其“美术革命”中得到印证和反映。在谈到解放时,他使用了尼采的“奴隶道德”(Morality of Slave)这一概念,对忠孝节义进行了嘲笑,并解释说“谦逊而服从者曰奴隶道德”,他所提倡的是“破坏君权,求政治之解放也”。这些关于“奴隶道德”和破坏偶像的革命思维,使我们很容易联想到陈氏在“美术革命”中的潜台词。按照陈氏的逻辑,“王画”即是“奴隶道德”的一部分,不革除“王画”的命,中国画就不会走出“封建专制”而跨入民主、科学的现代世界。在这里,“美术革命”事实上已经直接指向推翻专制制度,而在陈独秀的揣度中,那些被传统文人所守持的趣味,理应随着专制制度的崩溃而一起烟消云散了。

革命本是政治事件和社会形态,当“革命”嵌入到非功利性甚至反功利性的艺术领域、尤其是以“游于艺”为初衷的中国传统书画之中的时候,就会产生某种奇怪的效应。当政治理想在美术革命中一一对应、一一兑现的时候,对于提出“革命”的政治家来说无疑是十分快慰的事情。在文化领域,提出“改良”、“革命”早已不是康、陈的独创,在陈独秀的“文学革命”之前,已有黄遵宪倡导的“诗界革命”,还有梁启超对此进一步阐发所提出的“小说界革命”。“革命”在文化艺术领域正成为一种屡试不爽的“前进”动力,成为了某种必要的刺激。正如陈氏自言:

我们虽不迷信政治万能,但承认政治是一种重要的公共生活……这种政治,确是造成新时代一种必经的过程,发展新社会一种有用的工具。……我们相信政治、道德、科学、艺术、宗教、教育,都应该以现在及将来社会生活进步的实际需要为中心。^⑤

从陈氏早年的家庭身世,到他青年时代政治思想的摇摆而最终成为“新文化运动”的旗手之一,“革命”、“民主”已经灌注到他的思维定势之中。“美术革命”即是这种思维的产物,当然,从效应及后果来看,陈氏虽然没有能够完成他的打倒“王画”的构想,但在客观上刺激、带动了画坛的革命风气。

四、从“文学革命”到“美术革命”

陈独秀提出“文学革命”与“美术革命”相隔不到一年,前者对于后者的影响是不言自明的,甚至引出问题的形式都至为相近,即两篇文章都是对于信函的回应。1917年1月1日,胡适于1916年从美国寄回的《文学改良刍议》在《新青年》第二卷第五号发表,一个月后,陈独秀扛起了“文学革命”的大旗。他把文学形式的变革,与题材内容的变革创新紧紧连在一起,也与改造国民性的“革新政治”^③捆绑在一起,从根本上突破了胡适在《刍议》中提出的“八不主义”,与《美术革命》一样地自说自话。在《美术革命》一文中,陈氏又拿来了文学的例子:“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,而不是抄古人。”他把文学革命之写实主义精神移植到美术革命中来,提出“画家也必须用写实主义”。稍经分析就可以发现,陈氏在此处是偷换了“写实主义”这个概念,他的所谓文学的写实主义,对应的是现实主义,偏重于题材上的规定性,而非技巧和风格层面的要求。陈氏所强调的是“不抄古人的文章”、“不落古人的窠臼”,是鼓励创造,反对因袭,这和“写实”、“写意”本是两码事,但陈氏却在概念的偷换之后马上将矛头重又对准了文人写意的风气,逻辑的转换不留痕迹。

陈独秀对“现实主义”是如此迷恋,以至于自信地将其作为万能钥匙去试图开启文学、美术两个领域的革命的大门,这当然和民国初年的唯科学主义与实用主义在中国社会与文化界的泛滥和流行有着直接的关系。对于客观世界的感知和表述,成为自清末民初以来学界“开眼看世界”的最高理想,也是用以反省以往“不科学”的传统的重要方法工具。在此前1915年《青年杂志》第一卷第三号发表的《现代欧洲文艺史谈》一文里,陈独秀对于左拉的自然主义给予了引进和推介,“诚实描写之有以发挥真美”和“发挥宇宙人生之真精神真现象”的理想,令陈氏心醉神迷,而将其一切传统文艺修养中的怡情抒怀与“发幽古之思”的快慰,涤荡得一干二净。显然,这也和当时陈独秀与林纾、刘师培、马叙伦等传统文人的学术矛盾的尖锐化有着直接或间接的关系。

从《美术革命》文末的批判话语中,更可看到陈氏在象征性地应和了吕澂对于“海上画工”的仕女画的斥责的同时,顺带对林琴南等传统文人进行直接攻击,将其与“上海新流行的仕女画、男女拆白党演的新剧”并称为“一母所生的三个怪物”^④。指桑骂槐地攻击“桐城派古文家”,也与他一年前提出的“文学革命”搭建了逻辑关联。他在《文学革命论》中将“桐城派”的“骈体文”和“西江派”的抒情文体斥为“国民应用之文学之丑陋”,“阿谀的、虚伪的、铺张的贵族古典文学”,将传统诗文贬斥得一无是处,并由此提出:“际兹文学革新之时代,凡属贵族文学、古典文学、山林文学,均在排斥之列。”正如前文对于陈氏文化心理的矛盾性的分析,在陈氏辛亥革命期间为数不多的史料中,仍可以发现“文学革命”与其文化经历的矛盾。1906至1911年期间,陈独秀写了大量的古体诗文,沉潜于当时宋诗派的潮流,还用旧体诗翻译拜伦、泰戈尔的诗,甚至翻译过美国国歌^⑤,而这距他喊出“文学革命”不过仅仅三四年时间。

如果说陈氏在文学史脉中找到了“七子之诗”、“桐城派”直至同时代的林琴南作为靶子的话,那么他在绘画中则以“四王”为革命的对象。“文学革命”与“美术革命”,同样的名号,同样

的运行模式,同样的科学、民主思想的灌注,如同一个流水线的作业。

如果将由二者分别启导出的自20世纪10年代末起始的文学论争与美术论争加以比照,可对其关系和特点得出以下判断:首先,文学论争带动了美术论争的开端与进程。从1917年“文学革命”的发端到1918年“美术革命”的提出,其共同的肇始者陈独秀构建了一个文化革命运动的系统工程。进入到20年代,文学界“语体文欧化”的讨论、新文学家与“学衡派”的论争、“整理国故”的讨论等一系列论战所关注的形式的西洋化、中国文化传统的现代转化等问题引领了时代风潮,中国绘画的中西之争也在同一时期,几乎围绕着同样的主题展开。到了30年代,革命作家与“新月派”的论争、“文艺大众化”讨论也与美术领域的“本位文化”论思潮有着紧密的关联。在论争的参与者中,陈独秀、林纾等都是文学、美术“两线作战”的斗士,梁启超、鲁迅等人也对于两个领域都产生了重要的影响。其次,二者之间的区别也很明显:文学论争以正面交锋的笔战为标志,美术论争虽也以观点相对的言论及创作为标志,但与前者相比更为“隐蔽”,且回应的观点具有延迟性、发散性的特点,不如文学论争来得迅即,观点上也较不集中。美术领域之“论争”的含义有其自我规定性,因为毕竟文学直接诉诸文字,而绘画诉诸图像。但从另一方面来看,画坛的论战语言更为感性、直截,这与画家的身份和性格特点有关。

李泽厚在《中国现代思想史论》中,将陈独秀比作“革命战士”,称“陈独秀在其同代人中的另一特征,是在组织、行动上的突出贡献和与青年一代的密切联系,同步前进”^④。从现实主义的移植,到对传统派的攻击,陈独秀在《美术革命》里体现出来的兴趣总是带有某种政治诉求的意味,这种味道当然吕澂会心有所感,所以这场轰轰烈烈提出的“美术革命”没有像有关“文学革命”的论争那样以《新青年》为平台一直持续到20年代,所产生的影响也与后者不可同日而语。

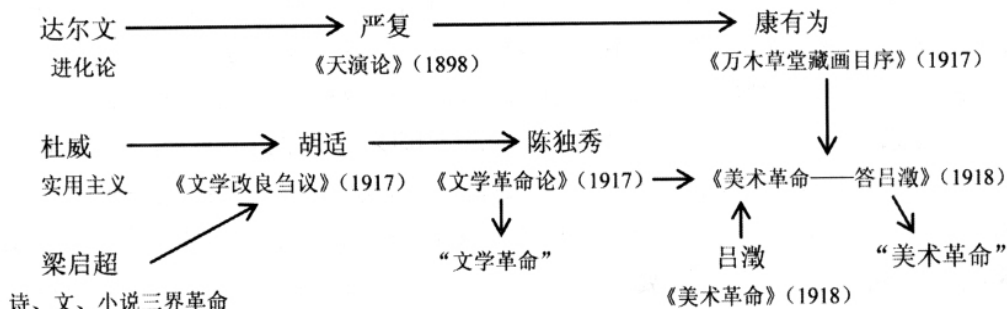
就在“美术革命”论发表的整整十年之后,“新文化运动”时期还远在美国哥伦比亚大学攻研哲学的邓以蛰,在其文集《艺术家的难关》中说出了一句耐人寻味的话:“文学是最狡猾的,纯粹艺术的大本营,不能给它留守的,因为它与人事的关系太密切了。”^⑤这句话从一个侧面揭示了为什么“文学革命”的运行模式及其效应未能成功地平行移植到“美术革命”的原因。如果以太过入世的、实用的角度来规诫艺术,或以文学领域的语言形式革新来揣度绘画艺术语言的演进方式,那将不会在社会上产生所期效应,但同时,来自于文学论争的原初理念的“美术革命”,这一小方笔底微澜又是如何在美术领域搅动、荡漾成轩然大波,则又是一个值得我们关注的问题。

结语:从“改良”到“革命”

在以往的中国现代美术史叙述中,中国画改良、“美术革命”的激进主张被多数美术史学者看作是引发中国画革新的原初动力,也有少部分学者不同意这种判断,认为康有为、陈独秀等在当时中国画界的影响微乎其微。对于康、陈之于中国画现代转型的意义,应从两方面来看:其一,中国画改良与“革命”的提出,在当时确实并没有立即形成一种画坛的实际力量,也没有在短时间内得到艺术实践的响应,这也是为什么“美术革命”在民初中国画坛中无法单独成为一个派别的原因。因此,以往过于简单化、现象化的判断,实际上或多或少地放大了康、陈的作用,从而为传统价值已经得到充分肯定的今日树立一个大大的靶子而已。其二,我们又不能不看到,康、陈在当时的言论对于中国画后来近百年走势的影响却又是绝对性的,虽然中国画的本体性演进并非他们真正关注的问题,但其产生的影响之大与辐射之广,却足以引起研

究者的重视和反思。

从思想资源的角度来看,笔者试将有关中国画改良论与“美术革命”的前后关系线索简单整理如下:



由此示意图不难看出,实用主义、社会功利性和政治诉求才是中国画的“改良”与“革命”得以萌芽的根本原因。而溯其源头都直接或间接得之于西方近代自然科学与社会科学的促动。

从康有为的“衰败改良”到陈独秀的“美术革命”,二者的变革对象都集中在中国画上,在价值判断上都是抬高唐宋、贬低明清,批判文人写意画传统,赞赏西洋写实风格。虽然当时两人政见不同,但是主张“宜取欧画写形之精,补吾国之短”的康有为,与认为“改良中国画,断不能不采用洋画写实的精神”的陈独秀不约而同地站到了一起。只是当时蜕变为保皇党不主张革命的康有为态度较温和,而作为“新文化运动”领袖的陈独秀则态度更为激烈、极端;或者说,在针对文人画的批判中,后者的“革命”要比前者的“改良”来得更为彻底。康氏仅是试图通过贬低文人画的“简率荒略”和“土气”来规劝画家“专精体物”,以此来修正中国画的发展方向,而陈氏则断然提出“首先要革王画的命”,从而对于中国画正宗主线全盘否定。

今日学界画坛谈及陈独秀的“美术革命”,多以批判态度,群起而攻之,对激进革新派作“缺席审判”,却少有理性分析其初衷与功绩者。当我们了解了陈独秀的知识构成和性格特点,一味地批判其“外行指导内行”,是否也有令人偏激和误读的一面呢?这足以提示今人省察,并反思自身的理性程度。诚然,从总体看来,由于其偏激的情绪化与政治改革的复合目的性,“激进派”对于中国画传统主线的破坏要大于建设,其政治空想性与缺少专业化的具体实践的支持,也使中国画的革命之路停留于“纸上谈兵”式的乌托邦。但是,陈独秀的激进主张在近现代中国画的发展史上担当着革新浪潮的“急先锋”的角色,对于中国社会文化的历史惰性与明清文人画中陈陈相因的消极因素具有唤醒、震荡的积极作用,因此无法抹煞其启蒙性功绩。

① 虽有文献可以证明该《画目》的手书本在1917年10月至12月间曾在几人手中辗转,但其正式出版是在戊午(1918)二月于上海长兴书局印行的。

②④ 吕澂:《美术革命》,载《新青年》第六卷第一号,1918年1月15日。

③ 参见《独秀文存》序,亚东图书馆1922年版。

⑤②②③⑥ 胡明:《正误交织陈独秀》,人民文学出版社2004年版,第131页,第130页,第146页,第55页。

⑥ 陈独秀:《新教育是什么》,《独秀文存》卷一。

⑦ 王翬:《清晖画跋》,沈子丞编《历代画论名著汇编》,文物出版社1982年版,第317页。

⑧ 陈独秀:《〈新青年〉宣言》,载《新青年》第七卷第一号,1919年12月1日。

⑨ 陈独秀:《一九一六年》,载《青年杂志》第一卷第五号,1916年1月15日。

⑩ 波西尔:《中国美术》,转引自陈辅国主编《诸家中国美术史著选汇》,吉林美术出版社1992年版,第367页。

⑪ 转引自刘晓路《芬诺洛萨热爱的东方艺术——从〈美术真说〉到〈东洋美术史纲〉》,《世界美术中的中国与日本美术》,广西美术出版社2001年版。

⑫ 语出陈树人译述、高奇峰校阅《新画法》之序、跋,上海审美书馆1914年版;另参见高奇峰主编《真相画报》第

一至第十六期(1912年6月—1913年2月)连载。

- ⑬ 康有为《万木草堂藏画目》,上海长兴书局1918年版。
- ⑭②③⑤ 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 刘海粟《参观法总会美术博览会记略》,载《美术》1919年第2期。
- ⑯ 徐悲鸿《惑》,《美展汇刊》,1929年出版。
- ⑰ 林风眠《我们要注意——国立西湖艺专纪念周讲演》,载《阿波罗》1928年第1期。
- ⑱ 梁启超《中国近三百年学术史》,《梁启超论清学史二种》,复旦大学出版社1985年版,第489页。
- ⑲ 万青力《美术家、评论家、实业家陈小蝶(1897—1989):民国时期上海画坛研究之一》,《海派绘画研究文集》,上海书画出版社2001年版。
- ⑳ 参见万青力《并非衰落的百年——十九世纪中国绘画史》,台北雄狮美术图书公司2005年版。
- ㉑ 原文此字为“樛”,音mó或mú,今《新华字典》等多不见此字,根据《康熙字典》的解释:古同“模”,意为模式,也通“摹”,意为照着样子画或写。此字自该文发表以后在20年代他人引用时即多被误写为“撫”,经白话文改造之后作“抚”,后以讹传讹至今。“临”、“摹”、“仿”、“樛”四字涵义接近但均有微妙差别,此不赘述。“樛”在古代文献中亦很少出现,清康熙二十二年(1683)重建武英殿时曾有“一切规樛殆依明制为之”之言。笔者认为,“樛”字在中国古代画论中应表示按照先前规条程式画,突出其“规则模式”之义。
- ㉒ 陈独秀认为就形式而言,旧教育是科举,新教育是学校;旧教育体现为主观的、个人的、教训的,新教育则体现为客观的、社会的、启发的(参见陈独秀《新教育是什么》)。联系到陈独秀对于“美术革命”的主张,我们可以找到其对于传统文人画批判的思想根源。
- ㉓ 有意思的是,陈独秀对自身“秀才”身份十分看重,甚至以此矜持得意,他一方面因为乡试落第而鄙薄科举,另一方面又以自己的传统学问功名为荣,这种复杂的心态在清末民初那一代文人、知识分子中普遍存在。
- ㉔ 一个不能作为根据但可供参考的资料是,刘海粟在80年代出版的回忆录中讲述了1921年底、1922年初蔡元培在东交民巷德国医院养病期间,对于陈独秀的印象“在医院,我还遇到了当时的新派人物陈独秀……这两位对新文化有功的人物,对美术的见解并不太深刻,独秀很尊王石谷……”(《回忆蔡元培》,《黄山谈艺录》,福建人民出版社1984年版,第56页)。
- ㉕ 林毓生《中国意识的危机——五四时期激烈的反传统主义》,贵州人民出版社1988年版,第119页。
- ㉖ 事实上陈独秀对于自己提出、发起“美术革命”一事并不在意,这篇议论只是陈氏批判旧婚姻、旧礼教等一切旧文化的一时兴起之时的延续。在文章的排版上,其原文只安插在《新青年》当期“通讯”栏目一个不为人注目的角落里,这篇文章多不见于有关陈独秀研究的年表中,甚至没有被收入《独秀文存》。从现有资料来看,陈独秀本人在后来也不曾提起此文。
- ㉗ 李伟铭《康有为与陈独秀——20世纪中国美术史的一桩“公案”及其相关问题》,载《美术研究》1997年第3期。
- ㉘ 陈独秀《文学革命论》,载《新青年》第二卷第六号,1917年2月1日。
- ㉙ 陈独秀《敬告青年》,载《青年杂志》第一卷第一号,1915年9月15日。
- ㉚ 参见《新青年》第七卷第一号,1919年12月1日。
- ㉛ 陈独秀对于“革新政治”的阐释见《文学革命论》。
- ㉜ 李泽厚《中国现代思想史论》,天津社会科学院出版社2003年版,第103页。
- ㉝ 参见邓以蛰《艺术家的难关》,北平古城书社1928年版。

(作者单位 首都师范大学美术学院)

责任编辑 陈诗红