

返本开新的选择

——以黄宾虹上海时期的画学思想为中心

于 洋

对于20世纪中国画“传统派”的讨论与辨析，历来是如何认知中国画的本体价值及其现代性的关节点。本文通过分析黄宾虹在上海时期(1907—1937)的画论思想，针对其“传统出新”论，以及“传统出新”论与“国粹”主义的差异进行反思。由此认为，这种强调从中国画传统内部萃取可供创造与转化之资源的策略，本着积极吸纳外来文化艺术养分的态度，既弥补了中国文化传统长期以来的积弊与缺陷，又激活了传统的情性，对于中国画的现代转型具有积极意义，同时对于今日中国画坛依然具有启示性价值。

当代语境中的中国画“传统派”这一语词，作为一种立场或对于一个群体的统称具有广、狭二义的区别：广义上所有主张维护传统的画家都可归入此派，狭义上的“传统派”与“国粹派”、“保守派”的语义接近，尤其是在其与“革新派”相对应时，这种指称更加突出了保卫与延续的含义。事实上，在偏于文化保守主义的“国粹派”之外，还有一批主张借古开今、守持传统但不排斥创新的一类画家，在其后的艺术之路上取得了更为重要的成就。与前者强调风格取向的“自在”层面所不同的是，后者更倾向于强调某种“自为”的自觉意识和理性成份。在20世纪初西方文化迅速涌入中国的时候，当中国画家的艺术道路出现多种可能性时，这些“传统出新”的代表画家“仍然坚持在继承传统的基础上走中国画自己的路，尤其是在后来中国画的生存发展受到严重压抑时，仍不改易，也就成了一种选择，一种主张，一种艺术观，甚至可以说是一种自我设计”^①。这种自觉守护传统而保持理性精神的态度，在黄宾虹等画家身上表现得最为明显。

老子《道德经》有言：“天之道，不争而善胜，不言而善应。”在20世纪20、30年代中国画论争正酣之时，以黄宾虹等人为代表的“传统出新”派正以这种“不争之德”回应了“改良革新”派与“中西融合”派的挑战。黄宾虹在上海寓居期间为各类美术杂志撰写了大量介绍、讨论中国传统书画、古玩的文章，虽少有与人争锋之言，但明确地表达出反对西化、融合的立场，这种面对

本文为国家社科基金艺术学项目“中国画现代转型理论研究：以20世纪上半叶中国画讨论为中心”（10CF094）阶段性成果

传统文化的危机境遇的自觉应对,对于今日画坛之浮躁风气具有可贵的提示性价值。

一、从黄宾虹与广东画坛的两段交往谈起

黄宾虹于1907年四十四岁时寓居上海,直至七十四岁(1937)那年才迁居北平,其前一年被聘为故宫古物鉴定委员,后兼任国画研究院导师及北平艺专教授。其间,他曾多次撰文谈及文化、艺术的新旧之别。1925年,黄宾虹撰《中国画学谈》一文谈到了广东画坛的新旧之争,认为“醉心欧化者侈谈国学,犹是无知无识,谬托风雅者也。鉴衡无定,趋向未坚,而歧悟亦甚,喜新厌故之积习,会凭耳濡目染为转移”,同时指出“所谓今日之新,明日为旧,而昔日之旧者,今又翻新。知新之由旧,则无旧非新”^②。我们可以认为,黄宾虹在20年代提出的这种“新旧互动”的辩证观点,与金城在同一时期提出的“画无新旧”论,共同构成了传统派“主流”的新旧观。

事实上,黄宾虹与广东画坛的交往可再往前追溯十年。当时黄氏与广东画坛交往最密切的恰恰是“二高一陈”领衔的“岭南派”。作为《真相画报》的重要撰稿人和参与者,黄宾虹曾在八十岁那年的自述中回忆了当年岭南高氏兄弟约他为《真相画报》撰稿及插画的经过^③。在1912—1913年,黄宾虹以“颀厂”、“滨虹”等署名在《真相画报》上发表了大量中国古代画史专题文章^④,这些文章堪称中国现代美术期刊上发表的最早一批论文^⑤。黄氏在该杂志第2期发表的《时评》中曾就国务院议定制服,对“专制之为危害大也”发表过政论,但此后就缄口不谈政治,只谈画史源流兼及古印玺,转向纯粹论学治艺了。这个转向的原因我们不得而知,但有一点可以肯定:此时的黄宾虹坚信倡导学术也是鼓吹革命的一种方式,是从更根本、长远的角度来唤起民众的民主意识。单就这一点看,民初的黄宾虹和康有为、陈独秀的策略倒很是相像^⑥。这也是黄氏与“二高一陈”虽然抱着不同的艺术旨趣,却能为以“监督共和政治,调查民生状态”^⑦为宗旨的《真相画报》携手共事的主要原因。

正是黄宾虹在1912年发表于《真相画报》上的十二篇古画史文章,启导出他在十余年以后发表于20年代中期的《中国画史馨香录》、《古画微》和《鉴古名画论略》^⑧等文。他关注现实的态度和强烈的社会参与意识,是通过以史为鉴、回潮历史的途径加以实现的。他的思考所展现出的是对于中国画作为一脉源流的历时性认识,这与“折衷派”所主张的“将来之绘画当以西式研究法为基础”^⑨的共时性判断形成了鲜明的对照。对于这种认识角度上的不同,我们可作如下三点思考与厘析:

第一,历时性与共时性两种视角所对应的不仅仅是“古—今”与“中—外”的纵横坐标维度,而更体现出对于中国画内在理路的认识差异。在民初社会与文化界西潮涌动的大环境下,当来自西欧与日本的艺术文化资源为中西融合之路提供多种可能的时候,对于中国画纵向历程的求索和延展同样是一种勇敢的选择。正是这种以我为主、“以不变应万变”的主题思路,与融合派以欧/日模式框定中国画前途的学说形成了巨大反差,走出了另一条不迎世风却绵延长久的道路。

我们仍以《真相画报》为例,陈树人的连载文章《新画法》与黄宾虹的古画史系列文章构成了该刊的两大学术支柱,前者“为社会所特别欢迎,刊未及半,读者求增篇幅,贾人怂恿成帙”^⑩,读者趋之若鹜;后者虽在当时并未引起很大的反响,却也在其后的海上艺坛深受景仰。颇值得回味的是,二十余年后,梁得所在《中国现代艺术史·绘画篇》中有意将黄、高二者并列在一起进行评价,对黄宾虹的评语是“黄氏画学,博古通今,鉴别的眼光为当代所推崇。作画笔调有六朝韵味,对于国画非经研究者,不易领略其妙处”,而对高氏二人的评价是“高氏兄弟同

出居廉之门,后赴日本留学,融汇中外美术,倡绘画革新,画风创成一派,很受观众拥戴”^⑩。世风之倾向与传统派、融合派在当时的境遇由此一目了然。

虽然同为《真相画报》效力,但黄宾虹与折衷派的分歧始终存在。1914年,黄氏在为陈树人的《新画法》成书作序时提出了与陈截然不同的新旧观:

然仆窃有进焉,尝稽世界图画,其历史记载,为因为变,不知凡几迁移,画法常新,而尤不废旧。西人有言,历史者,反复同一事实;语曰,“There is nothing under the sun”,即世界无新事物之义。^⑪

如此意味深长的进奉箴言,而且是直接引用《旧约》英文原句,这在黄宾虹的文章中实为罕见,在这样的场合亦令人深省。他在该文中更是明确提出“善因者深明所守,而善变者会观其通也”,将历时性与共时性两种画学研究视角各自的优势一语道破。

《真相画报》虽以宣扬“折衷派”的“新国画”为主,但仍刊登了黄宾虹与其金石家朋友收藏的古物图片以及为传统派所欣赏的金石家之书画,如桂馥的《古松图》、查士标的《山水图》等,由此不难看出黄宾虹在此刊的作用与地位;而从画报刊登此类文章图片的初期繁多后来稀少,也可见黄氏与岭南派的关系的变化。事实上,就在画报创刊的同时,黄宾虹与宣哲等人共同发起成立了以研究金石书画、保存国粹为宗旨的“贞社”,还在《真相画报》的第2—4期刊登了《贞社征集同仁小启》;有意思的是,陈树人亦是其“贞社”广州分社的创办人之一^⑫。从黄宾虹与“二高一陈”以不同主张进行合作的过程中可以看到,二者皆抱着“以学术鼓吹革命”的理念,却走出了完全不同的两条道路,这两条路径在《真相画报》停刊后彻底分道扬镳。

第二,在《真相画报》及其他民初杂志都在大谈中西融合的环境中,黄宾虹从对古代画史的探索入手,以历时性的研究展现了传统派的自觉意识。早在1907年黄宾虹初到上海,即参与了由广东人邓实、黄节等创办的“神州国光社”及“国学保存会”的工作,“国学保存会”以“研究国学,发扬国光,以兴起人之爱国心为宗旨”,主张“以存学而救亡”的思想,深合黄宾虹当时的政治热情。三十六年后,他在晚年的回忆中也提出,“专意保存文艺之志愈笃”是他当年参与“国学保存会”的初衷^⑬。另从王中秀编撰的《黄宾虹年谱》中,我们可以作一统计:从1907年至1937年黄氏的三十年上海时期,他公开发表于《国粹学报》、《时事画报》、《神州日报》、《真相画报》、《时报》、《民国日报》、《东方杂志》、《画学月刊》等报刊杂志上的文章多达一千一百余篇^⑭,其内容多从梳理探源的角度,对于玺印、篆法、陶器、图画等的鉴藏与史脉作整理分析。在民初的上海艺坛与鉴藏界,黄宾虹堪称在书画文物方面无所不知的国学大家,对于国粹的研究兴趣加上文化使命感,使他在中西融合的风潮中自觉选择了对于传统的内在理路的探寻。

第三,我们也应该看到,民国初期传统派中国画研究的“历时性”回溯的视角,与中国古代画论的总结式梳理的思路亦存在着明显的差别。这种差别表现在两方面:

首先,是强烈的现实针对性与借古论今的现代学术意识。如黄宾虹在《真相画报》第12期上发表《三代古玺附说》的释文时所发出的感慨,充满了对于现实的关注之情,从中亦可见出其支持“共和”的政治理想^⑮。黄宾虹在二十余年后,更是针对中国画的写实改良主张,撰《精神重于物质说》一文回溯了自黄帝、仓颉至当朝的图画功用,认为“院体细整之为,徒增奢侈”,“而孜孜于士夫之画,深至意焉”,“图画之用,以辅政教,载诸典籍,班班可考”^⑯。应该说,黄宾虹的这种文化整体观和强烈的社会参与意识,使他不同于一般的国粹守旧派,也不同于同一时期陈师曾的文人画进步论,他是从社会文化大局的角度来思考中国画发展的文化战略问

题,这种思考必然包含着现实观照的成分。

其次,在历时性视角之外兼顾共时性视角,寓共时性关注意识于历时性研究之中。从黄氏在《真相画报》上发表的十余篇中国古画史专题文章,到1925年出版的《古画微》,他始终试图从文人画的角度阐述中国画发展的历程,以充分揭示中国绘画不同于西画的文化属性。在此前发表于《时报》的连载文章《新画训》^⑧中,黄氏更是在与外国汉学家的切磋帮助下,以洋洋洒洒近万言,用文言文介绍了西方美术史,行文中时时可见中西绘画史的相互比较。由此可见,黄宾虹在“西学东渐”的潮流中也在寻找中西画学的相同之处,但不同于折衷派与其他主张中西融合者多从表层形态比较中西绘画之异从而扬西贬中的论调,黄氏更强调“温故而知新”的历时性价值观。如他在《新画训》中写道:“英有君士梯布(即康斯太勃尔)者,如中国画家之有荆、关、董、巨。”“马尼(即莫奈)其艺术所独至,亦非徒摹写目前之自然已也。……有如王维之画雪里芭蕉,六朝名人之画往往桃李荷梅桂合为一幅。”^⑨与其说这是中西比较,莫不如说它是一种“借洋说中”的借题发挥。

在黄宾虹一生的交流与合作关系中,广东人占据了较大比例^⑩。从与邓实、黄节创办“神州国光社”及“国学保存会”,同时为高剑父、高奇峰的《真相画报》撰文插图,到后来参与广东“国画研究会”的活动,黄宾虹一直坚守着保存国粹、揭示中国传统艺术渊源的理想,这种理想背后潜藏着源于中国文化自身的自觉意识,同时也反映出传统派与融合派不同的社会关怀方式。

二、“图”“画”之别与中国画社会功能论:黄宾虹与海上画坛传统派的声音

与20年代北京画坛传统派相比,上海画坛作为近代中国美术活动的中心,中国画社团、文人雅集、期刊杂志出版的情况更为繁盛,传统派画家的集团性规模也体现得更为明显。在对于中国画价值的分析方面,与陈师曾、金城乃至广东“国画研究会”从画家主体精神和中国画本体论角度进行阐释的出发点不同,在商业经济发达、市民文化勃兴、“得风气之先”的民初上海,传统派画家更强调中国画的社会功能,以之作为论据与革新派针对中国画的发难进行论辩。

与民初北京画坛为南方画家所主导的局面相似的是,近代上海画坛也得力于浙江画家的推动。从任伯年、吴昌硕到王一亭、黄宾虹,这些浙江画家在上海的寓居活动,在“精神”和“物质”两个层面深刻影响了海派绘画的走势。对于这一点万青垌认为:“以商贾为代表的新市民阶层并不仅仅扮演着艺术赞助人的角色(如盐商对扬州画家,徽商对新安画家等),而是走上前台,直接参与艺术创作,甚至成为开派人物或艺坛领袖。”^⑪北京画坛的金城、海上画坛的王一亭和陈小蝶都是这样的人物,他们在从事各种社会事务、经济活动的同时,还保持着中国传统儒商的风雅和深沉精致的艺术趣味,投入大量的财力与精力来扶植传统书画艺术,这在客观上使民国时期原本西潮汹涌的画坛在新旧“阵营”的势力对比上形成了某种制衡。

在民国时期中国画坛传统派与西画派争衡的舞台上,1929年大学院(教育部)第一届全国美展组织者的权力变更是一段耐人寻味的历史细节,最终以王一亭为代表的传统派接替了以林风眠、林文铮为代表的留法派,掌握了此次美展的组织权。王一亭作为上海影响力最大的书画家、收藏家兼上海总商会会董,正是依仗着其深厚的民国政权背景与雄厚财力,成功地抵制和阻击了西画潮流对于传统中国画的攻势,从而守护了传统。他们还通过美术展览等现代手段向海外推介中国传统书画,有力回击了清末民初甚嚣尘上的中国画衰败论,为中国画传统的拓展提供了新的可能性。

上海传统派画家在20、30年代创建的最重要的两个书画社团,黄宾虹均居发起人之列:一是1922年冬^②由王一亭、黄宾虹、陈师曾、吴待秋等人在上海发起创立的“中国书画保存会”,该会以“保存国粹,发扬艺术”为宗旨,会员达三百余人,几乎囊括当时居住在上海的名画家;二是1931年由叶公绰、钱瘦铁、郑午昌、贺天健、谢公展、黄宾虹等人发起组织的“中国画会”,该会规模、范围较大,系全国性的中国画团体,影响深广。其间,在1926年初,由黄宾虹发起的“中国金石书画艺观学会”创立于上海,宗旨为“保存国粹,发扬国光,研究艺术,启人雅尚心”,并创《艺观》杂志,共出十期,该杂志全面展现了黄宾虹在20年代的中国画学思想,其第1期上的所有文章几乎都是黄本人所写,只是用了不同的署名。

在1929年发表于《艺观》第3期的《美展国画谈》一文中,黄宾虹针对当年国民政府教育部举办的第一届全国美术展览会的情况,阐明了他对当时画坛面貌的认识。与他在《真相画报》的古画史系列文章一样,黄宾虹秉持了历时性叙议的言说风格,上溯六朝唐宋,提出“我邦书画同源,具详史志,流派变迁,重在笔墨,师承有法,千古不移”,对画展中卢子枢、余绍宋、吕季操、许徵白、郑午昌、俞剑华、冯超然、吴湖帆等人的师古画风加以赞赏,并再次强调“画不师古,未有能成家者”的定律,同时也指明了追摹与创新的先后关系^③。

从1912年到1937年这二十五年间,黄宾虹一直在编辑、收藏家与画家这三个角色间埋头工作。除了与广东画坛友人编撰杂志的合作,他还先后参加了《古学汇刊》、《美术丛书》和《南社丛刻》的编辑和撰稿工作,并在上海商务印书馆做了四年美编室主任,作为收藏家,黄在上海广泛收集金石、古籍、字画藏品,作为画家,他与张善子、张大千兄弟等组建了“烂漫社”画会,并在上海美专和国立暨南大学艺术系教授中国画。1934—1935年间,黄宾虹在上海中国画会主办发行的十本《国画月刊》上共发表了七篇文章^④,从数量上仅次于主编贺天健,可见黄的地位与学养在画会中深受认可。这些文章中学术分量最重的当数最后一期上发表的《精神重于物质说》,其现实针对性亦更为明确地指向融合派以西方绘画的写实技法来改造中国画的现状。值得注意的是,黄氏在这篇文章中对“图”与“画”作了区分,他首先认为作为“艺”的图画是一种“道”,根据是“道法自然”,而“艺之至者,多合乎自然”,在这个前提之下,“图”与“画”分别指向物质与精神:“艺有图画,图画者,文字之绪余,百工之始基也。文以载道,非图画无以明。而图谱之兴,尚不如画者,物质徒存,精神未至也。”^⑤事实上,这种“图”、“画”分论的观点,十五年前陈师曾在画论中已有论及。陈师曾在发表于《绘学杂志》第1期的《绘画源于实用说》中指出:

今通常所区别者,图与画为二。图资记述,画资玩赏,规画山川房屋式样,图也,非画也……古时图画相合,现世文明日甚,故区而为二,然古时玩赏画少,而实用多图,则可断言也。^⑥

20年代陈师曾在北京、30年代黄宾虹在上海皆将“图”与“画”分而谈之,无论是黄的“图不如画论”还是陈的“图画分离论”,其用意都是十分明显的,既然写实的“图”与写意的“画”在功能上不同,那么以写实来改造中国画,就是混淆了“图”与“画”的界限,将“画”蜕变成了“图”。“画”之有别于“图”,自然有其存在的道理和功用。黄宾虹敏锐地指出了西方唯物主义带来的弊端,强调了文人画作为“精神文明”的社会功用:

且谓物质文明之极,其弊至于人欲横流,可酿残杀诸祸。惟精神之文明,得以调剂而

消弭之。至于余闲赏览,心旷神怡,能使百虑尽涤,犹其浅也。志道之士,据德依仁,以游于艺。精神文明,与物质文明之用,相辅而行,并驰不悖,岂善哉,岂不善哉!^{②7}

由此,文人画即具备了调剂、消弭物质文明的极端所带来的物欲横流的功效,也获得了它在“现代社会”存在的合法性。这与陈师曾提出“古时图画相合,现世文明日甚,故区而为二”的理论,都在强调文人画作为“画”的写意性的一面,这无疑成功地传统派所主张的文人画在现代社会中找到了一个重要而恰当的支点。而在此之前,无论在力主改良、革命的康有为、陈独秀等眼中,还是在提出以西润中、调和折衷的融合派诸家眼中,中国画只是一个日趋衰败的、消极出世的“夕阳”画种,无任何实用的社会功效可言。

对于中国画的社会功能,一些30年代上海画坛传统派画家也从多种角度作了辨析,以回应革新、融合派对于文人画的轻蔑态度,其中较具代表性的是凌文渊、郑午昌和余绍宋。凌文渊作为一个具有较高社会地位的传统派画家,其言论的社会影响力较大,这从姚渔湘请他为《中国画讨论集》题写书名这件事可见一斑。在《国画在美术上的价值》(1932)中,凌氏将中国画的社会功能分为消极功效与积极功效两种,前者是“补道德宗教法律之穷”,后者是“拿这种美育来改造人类,使天下人类,尽成为有美德的人”。有意思的是,这位时任国民政府财政部代总长的民国政界要员,认为国画对于社会伦理规范的补救的重点对象乃四类人,“一是腐败官僚,二是土匪式的军阀,三是赌博性质的资本家,四是资本主义的知识阶级”,惟有国画的濡染才能感化、改善他们的品格^{②8}。

与这种“道德补救”论相似的是,郑午昌认为中国画具有感化人格、救济世风的功用。他以“我五代乱世之需要佛教之传入”作比,认为在中国乃至全世界范围内的战乱境况之下,“国画具有缔造世界和平的感化力,亟宜传播”,并提出:“倘吾人善自传播其具有和平淡泊精神的国画,则世界厌乱惧祸之人类,必能认识我国画之伟大而尊奉之。是实吾人对于世界人类精神上之救济所当负责者也。”^{②9}30年代中期以后,在中国社会已然进入到一个“五代式的民国”的混战时代,不论是融合派还是传统派,都已不能再平心静气地接受20年代的文人画可以养心遣兴的个人功能论^{③0},而多从社会功用的角度来重新认识中国画。在这种情境之下,文人画的主体精神便经历了某种来自于社会的外化转变。余绍宋在《中国画之气韵问题》(1937)中认为,在国难当头的时期,“盖局势既已紧张,又感到压迫与烦闷,则须有以调剂而缓和之,方是办法”,而中国画可达到“修养身心增高人格”之目的,反过来“若更以现代性及刺激性之艺术加之,不啻扬汤止沸抱薪救火”^{③1}。不论是认为中国画可以“补救社会道德规范”、“感化人格、救济世风”,还是“修养身心,调剂精神”,这些功能论的阐释,一方面可以看作是陈师曾提出的文人画价值论的自然延伸,另一方面也显现了社会的外在情境对于中国画内在本体的雕琢作用。

三、“传统出新”的文化策略

余英时在谈到中国文化传统的现代危机时提出,“现代”即是以“传统”作为主脉的有机延续,现代不在传统之外,而在于传统之中,这一观点打破了传统与现代二元对立、互不相容的思维模式。他这样分析中国文化认同陷入长期困境的主要根源:

知识分子一心一意以“西方”(不同的“西方”)为范式,并借助西方的“新思想”、“新方法”来重建中国。在这个过程中,中国的文化传统不但没有获得其应有的位置,而且愈来愈

愈被看作“现代化”的障碍，“现代化”每受一次挫折，推动者对于文化传统的憎恶便随之更深一层。这一心态的长期发展终于造成一种普遍的印象，即以为文化传统可以一扫而光，然后在一张白纸上建造一个全新的中国。^⑩

对于“西方范式”的态度的差异，决定了对于中国画之前途的讨论向内发掘还是向外探寻的歧路。“传统的现代化”，可以被看作是大多数传统守护论者的基本思路，这与中西融合派的以“外力”作用于传统而促成的“现代化”存在着质的区别。革新派对于传统不断加深的怨恨和憎恶，则成为传统派予以回击的原初动力。与革命者“憎恶”式的批判语气和融合派的急于建宗立派的初衷不同，传统派的反击语气多是儒雅而具有深味的，他们不断向内发掘传统的现代转化的依据，来证明文人画作为中国画传统主线的潜在生机，他们的任务不是“建造”，而是“发现”和“转化”，是实现沿着中国画内在文化理路踟躅前行的使命。

在以往线性思维之下，传统派与中西融合派常被安置在从“传统”到“现代”的时间序列之上，甚至往往对应着某种由“旧”到“新”的“进化”历程，“中西融合”被认为是通往“现代”之路，所以常被看作是“开拓派”，而“传统演进”被认为尚未跨入现代范畴，常被称为“延续派”、“保守派”。通过对于民初中国画论争中传统派代表人物的观点的梳理与思想来源的考查，不难发现这种论断的谬误。美术史家薛永年以“借古开今”一词来描述具有创新意识的传统守护者，这种概括准确而生动。“借古”是手段和方式，“开今”是初衷与目的，借而开之，今由古来。传统派在民初中国画论争中表现出的求新意识，主要体现在两方面：

第一，从传统派代表人物的知识结构与思想渊源上，中西知识的全面修养使他们避免了褊狭的态度，而不同程度地具有理性自觉的精神。陈师曾、金城等画家都有留学外洋的经历，而且所学专业均为西方现代自然科学与社会科学范畴，甚至可以说比主张以科学精神改造中国画的革新者更了解“科学”为何物，潘天寿虽未留洋学习，但其所在“一师”荟萃了多位中西之学兼备的名师，加之过人的悟性，形成了他在中西绘画主张上“求异”与“存同”并举的理性态度，黄宾虹早年激于时事，参与同盟会、南社等组织，后潜心文史学术，深研画史、画理，以博学著称于画坛。学养的全面、平衡，使陈师曾、黄宾虹、潘天寿这些画家对于新知新潮并无抵触情绪，而是抱着一种较为宽容的心态看待当时文化界与画坛的风潮、运动，虽然他们也向西化倾向提出过不同程度的批评和劝诫，但对于西方绘画本身并无成见。陈师曾与中西融合派画家交往密切，黄宾虹在外国汉学家帮助下以文言文介绍西方美术史，潘天寿撰长文考证“域外绘画流入中土”的历史发展脉络等史实，都从不同程度上证明了这些传统派精英的开放心态。

第二，从民初中国画论争的传统派代表人物各自观点的阐释方式与言说策略来看，都不同程度地吸取了近代历史科学的学术理路。陈师曾从进化论的角度以西途中，以文人画合乎进步之原则反驳康有为等人的中国画“衰败”论，而多位传统派画家有意识地强调中国画的人格修养，这种将论争焦点引向创作主体的“内趋转向”，作为一种策略调整也反映出传统派画家的战略智慧。此外，治史作为宣扬中国绘画传统之现代价值的重要途径，也被传统派精英广为采用，出版于20年代中期的陈师曾、潘天寿的《中国绘画史》，对于中国绘画传统作了及时的系统性梳理，黄宾虹在同一时期也看到了“历时性”地阐释中国画传统体系的必要性，发表了多篇画史文章。这些著述的意义不仅仅是开启了现代美术史学的草创期，更是在西画东渐后国人的“文化自卑”心理日涨一日的情境中，对于中国传统美术遗产的发掘与重拾，也从一个侧面回应了当时革新、融合派的民族虚无主义倾向。

当然，正如中国古代画论对于画家所作品次等级的划定那样，民初传统派阵营内部也具

有较为复杂的结构。在对传统派群体的结构问题的理解上,美国学者爱德华·希尔斯在《论传统》一书中谈到“传统的族类”时认为:“在任何社会和任何传统内,接受传统的准确性总是从中心向边缘递减。一种传统的大多数拥护者对他们所赞同的传统都只有一种模糊的认识。”^③希尔斯的理论为我们带来了有益的启示。或许我们可以这样认识:文化传统的精华部分带有一种天然的精英属性,将其主要的文化“基因”保留下来的那部分,我们称其为“传统主线”,如中国画自元代以来的文人画体系,以及董其昌通过“南北宗”理论的建构而推广的“南宗”流脉;虽然在其之外还有各种不同画派、风格的流传,但终究不能代表传统最精华的那部分内容与成就。虽然传统主线的外延也可能承袭传统的部分因素,却总是或多或少地模糊甚至削弱了传统“中心”的特质;即使他们也都以维护“传统”自恃,但过分保守的心态已经使其偏离了传统主线的指向——道理很简单,传统不是一条被冰冻凝固的河,而是时时流动的、具有新陈代谢功能的有机体,任何刻舟求剑的视角都可能导致对于传统的错解与误取。由此,我们就不难理解传统派中多样形态的形成以及传统主线的确立对于中国画演进路向的重要性。

“国粹守旧”论强调保存、延续传统“正宗”绘画样式,主张摹古而往往流于泥古,多极力持守传统文人士夫的生活方式与作风,以今语形容可称其为国画“原教旨主义者”。他们极力反对西画东渐的影响,在关于中国画革新的论战中措词激烈,伦理道德批判意识浓重,带有极端的民族主义情绪与保守倾向。这一派常作为革新、融合派的重点攻讦对象,被讥诮为“抱残守缺”、“食古不化”。关于这一点,“不是谨遵古法一派完全失去了欣赏价值,完全失去了传统精神,而是它没有创造力,没有与变革中国社会同趋的现代意识、现代感觉”^④。其最为典型的代表人物是林纾和广东画学研究会的部分画家;对民国北京画坛影响甚大的金城虽提出“精研古法,博采新知”的口号,但实际上还是有“以古代今”的“尚古”倾向。

“传统出新”论则更强调从中国画传统中萃取可供创造与转化的资源,但这种选择性的吸收并不妨碍其对于传统一往情深的痴迷。“传统出新”论者与“守旧派”的一个根本区别是,他们从来就不反对,相反却积极吸纳外来文化、艺术的因素,以弥补中国文化传统长期以来的积弊与缺陷,激活传统的惰性;他们所反对的是一味尚新、主张革除传统的所谓“新派”,而非“新”本身。他们所追求的“新”来自于传统内部的延展与生发,这种“借古开今”的倾向使他们对于传统抱持着一种研究性心态,而非仅仅出于保存之目的,这种对于传统的理性自觉的选择,在返本与开新之间找到了合适的切入点。诸如陈师曾、黄宾虹、潘天寿等人,他们具有对于传统的真正领悟、对于中西绘画之异同的敏感,并葆有对传统的自律性进程的自信以及对中国画发展策略的自觉。

① 潘公凯:《“传统派”与“传统主义”》,《限制与拓展》,浙江人民美术出版社1997年版,第378页。

② 黄宾虹:《中国画学谈》,广东国画研究会编《国画研究会特刊》,1926年。

③④ 黄宾虹:《自叙》,傅雷编《黄宾虹书画展特刊》,1943年。

④ 黄宾虹在《真相画报》上发表的十二篇古画史文章,连载于“论说”一栏,介绍讨论中国历代画史与画坛大家;此外,黄氏还在该杂志发表了《真理画报叙》、《古印玺附说》、《三代古玺附说》等文。

⑤ 许志浩:《中国美术期刊过眼录》,上海书画出版社1992年版,第2页。

⑥ 李伟铭在《谈中国美术的“现代性”》一文中也认为:无论黄宾虹之诗文、“书法本源”论,还是康有为之“尊碑抑帖”及“合中西而为画学新纪元”论,在逻辑上都持相同的原则,即中国美术的复兴必须从传统艺术的“原典”中寻求启发(载《美术观察》2000年第1期)。

⑦ 《真相画报出世之缘起》,载《真相画报》创刊号,1912年。

⑧ 《中国画史馨香录》发表于1923年上海国学研究社出版的《国学周刊》,阐释历代画史的流变及各派长短;《古画微》1925年上海商务印书馆以“小说世界丛刊”之一出版;《鉴古名画论略》连载发表于《东方杂志》1926年

22卷3号、17号、21号和1926年23卷4号。

- ⑨ 陈树人《图画教授法》载《真相画报》第7期,1912年。
- ⑩⑫ 分别参见高奇峰与黄宾虹的两篇《新画法》“序”陈树人译述、高奇峰校阅《新画法》,上海审美书馆1914年版。
- ⑪ 梁得所《中国现代艺术史·绘画篇》,上海良友图书印刷公司1936年版。
- ⑬ “贞社”广州分社的创办人有黄节、蔡守、陈树人等。分社的宗旨与总社相同,“以保存国粹,发明艺术,启人爱国之心为宗”(黄宾虹《贞社启》,《南社丛刊》第6集,1912年)。
- ⑮ 参见王中秀编著《黄宾虹年谱》,上海书画出版社2005年版。
- ⑯ 黄宾虹在该释文中写道:“十四年十一月。周召公、周二相行政,号曰共和。钵文系年月不系以王,且十四年亦与共和时代合。……不意今数千年,复见共和大钵尚存于世宙。吉金之寿,洵乎万年不濈矣。”
- ⑰⑳㉑ 黄宾虹《精神重于物质说》载《国画月刊》第11、12期合刊,1935年。
- ⑲ 《新画训》共分八章,从1919年8月26日首刊于《时报·美术周刊》第1号,至1920年4月6日《时报·文艺周刊》第52号续完,皆为译述与议论杂陈并存的中西美术比较文章。据王中秀考证,该文是不谙外文的黄宾虹在精通汉语、侨居上海的外国汉学家帮助下完成撰述的。
- ⑳ 黄宾虹《新画训》,《黄宾虹文集》,上海书画出版社1999年版,第14—15页。
- ㉑ 参见洪再新《鼓吹革命中的艺术真相——〈真相画报〉所示黄宾虹与岭南三家的关系》,载《朵云》1996年第4期。文中提到,不论从政治观点、诗文书画,还是谋划生计、赡养家小,黄宾虹后半生的活动都有粤中(包括港澳)友人相助。
- ㉒ 万青芳《江南蜕变——19至20世纪初中国艺术史一瞥》,载《美术研究》1998年第4期。
- ㉓ 关于“中国书画保存会”的创立时间有两说:一说1929年1月创立,同时编辑出版社刊《国粹月刊》,仅出一期(许志浩《中国美术社团漫录》,上海书画出版社1994年版,第99页);一说1922年冬创立,后于1929年1月创刊《国粹月刊》,出过四期(黄可《上海美术史札记》,上海人民美术出版社2000年版,第212页)。据笔者查找的相关原始资料,后者的说法更为准确,本文亦取之。
- ㉔ 黄宾虹《美展国画谈》,载《艺观》(复刊后)第3期,1929年。
- ㉕ 黄宾虹发表于《国画月刊》的七篇文章分别是:《致治以文说》、《画法要旨》、《画法要旨(续)》、《新安派论略》、《中国山水画今昔之变迁》、《论画宜取所长》、《精神重于物质说》。
- ㉖ 陈师曾《绘画源于实用说》,载《绘学杂志》第1期,1920年。
- ㉗ 凌文渊《国画在美术上的价值》,姚渔湘编《中国画讨论集》,立达书局1932年版。
- ㉘ 郑午昌《中国的绘画》,载《文化建设月刊》创刊号,1934年。
- ㉙ 与民初上海画坛传统派对于中国画社会功能的阐述形成对比的,是北京画坛传统派的“怡情长寿”论。如胡佩衡在《中国山水画气韵的研究》中引古训指出“学画山水,可以养性情,除烦闷,释躁心,迎静气,多享大年”,还举出董其昌和“四王”都活到七八十岁的例证(胡佩衡《中国山水画气韵的研究》,载《绘学杂志》第2期,1921年)。
- ㉚ 余绍宋《中国画之气韵问题》,滕固编《教育部第二次全国美术展览专刊》,1937年。
- ㉛ 余英时《现代危机与思想人物》,三联书店2005年版,第48页。
- ㉜ 爱德华·希尔斯《论传统》,傅铿、吕乐译,上海人民出版社1991年版,第354页。
- ㉝ 薛永年《变古为今 借洋兴中——20世纪中国水墨画演进的回顾(下)》,载《美术研究》1996年第3期。

(作者单位 首都师范大学美术学院)

责任编辑 陈诗红