

# 对西画与民初画坛思想演变之关系的反思

徐习文

**摘要:**民初画坛思想演变的一个重要表征是西方外来语汇如“美术”“写实”等逐渐取代中国传统画论的“图真”“气韵生动”等,与此相关的是“美术革命”“复兴中国画”、现代艺术运动等艺术思潮涌动。这种思想演变植根于中西绘画优劣论,因而也是中西文化矛盾的凸显和文化竞争的重要组成部分。但是,西画在竞争中是有备而来的,中国画则逐渐认识到“争辩”之重要性,从而在无意识中堕入西画思维方式,导致中国画失去文化立足点,加上更多层次的心态紧张而步入激进化的轨道。随着艺术革新的变化,中国传播西画的角色逐渐由西方传教士过渡到中国画家,中、西绘画间形成一种层累堆积的胶着,最终民初画坛的西画思潮也成了“中国画”的一部分。

**关键词:**西画;民初画坛;美术;写实;现代主义;思想演变

**作者简介:**徐习文,东南大学艺术学院教授,博士生导师。

**中图分类号:**J202 **文献标识码:**A **Doi:** 10.3969/j.issn.2095-042X.2016.05.014

西画对民初绘画思想的影响一直是学界关注的热点之一,许多学者在这方面进行了探索<sup>①</sup>。这些研究多从民初画坛的文化背景出发,注意到话语建构,对本文很有启发,但这些观点的深层逻辑是“西画刺激——中国画反应”或“在中国画内部发现演变的历史”,本文认为以此来解释民初画坛的思想演变可能还不够全面,因为西画和中国画本身都是变量,双方都有各自的内在发展理路。本文所要探讨的是,为什么19世纪以前中国士人认为“虽工亦匠,不入画品”的西洋画,在民初却被认为是改良中国画的“科学”的“写实主义”?何以民初画坛的美术思潮,无论是革命派或保守派还是现代派都是以西画为参照?西画思潮在民初画坛思想演变中具有怎样的功能?这些构成本文的问题域。

## 一、民初画坛的术语:从“美术”到“写实主义”

语言是思想的表征,民初画坛思想演变的一个重要现象是“美术”“美术革命”“科学”“科学方法”“写实”“写实主义”“写实精神”“进步”等外来词汇逐渐成为画坛描述新的艺术现象的术语,而中国传

① 如有学者认为“美术革命”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,参见于洋《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》,载《文艺研究》2010年第3期,107-117页;有学者已经指出,由于历史的复杂变化,民初画坛的“美术”“美术革命”等,也是一个历史性的词汇,正是晚明以来的西方文明的影响,逐渐改变了中国人的观念,并以新的词汇来表述他们对新的艺术现象的看法,参见吕澎《历史上下文中的“美术”和“美术革命”》,载《文艺研究》2007年第9期,114-125页;牛宏宝则认为,中西艺术交互凝视中形成的跨文化语境使西画完成在中国画坛的合法性地位,同时激起“国粹派”自我身份建构的话语建构,参见《心与眼:中西艺术交互凝视中的自我身份建构和知识形成——“新文化运动”到1937年中国美术现代化进程的“跨文化语境”的分析》,载《哲学与文化》,2008年7月,410期,37-54页。

统绘画的语汇，如“图真”“形似”“神似”“写意”“气韵生动”“画品”等逐渐淡出。吕澂以“美术”术语取代了传统绘画。陈独秀提出“写实主义”这一词汇：“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。”<sup>①</sup>中国画法研究会本是承继传统绘画的团体，提倡“美术”“以美育代宗教”的蔡元培在此研究会上倡导学中国画要运用西洋画的写实和科学方法<sup>②</sup>，而摒弃传统绘画中逸士高人的“逸笔草草”和工匠的“刻画模仿”两种极端，表明“写实”“科学方法”“美术”等已经在民初画坛成为常用的语词。1922年4月，梁启超在北京美术学校进行了一次关于“美术与科学”的讲演，他认为在对自然的观察中不仅要聚精会神，而且应该“取纯客观的态度”，“真正的艺术作品，最要紧的是描写出事物的特性”，“科学的根本精神，全在养成观察力”<sup>[1]23</sup>，他把“美术”的客观摹写与“科学精神”结合起来，取代了传统画论中的“迁想妙得”、“外师造化、中得心源”的冥想，以“描写事物的特性”取代了“气韵生动”，改变了传统绘画的创作方法和评品标准。由此可窥见民初画坛思想的演变，这些术语和知识体系反映了民初画坛士人的思维方式。

那么，民初画坛中国士人的思维方式何以发生这样的变化？通常认为，是清末民初中国积贫积弱造成被动挨打，从而向西方寻求真理，中国画也是文化的重要分支，所以要从西画中寻找真理。但是，中国士人的思维方式并不是西方的从“器物→政制→文化”的递进模式，而是认为器物的优劣并不能说明文化的高下，而且，这也是“西画刺激—中国画反应”的逻辑思维。西画作为外来的思维方式只是改变中国传统绘画思维方式的外在因素。因此，民初画坛中国士人的思维方式更应该回到中国画传统思维方式本身，即中国画观念是如何脱离传统，接受西画思潮；这种思维逻辑又如何使一代人的思维发生遽变？从哲学层面看，作为社会主要思潮的阳明心学发展到了万历中期已经开始衰落，至明清之际为经世致用的实学所替代。实学反对心学的“空”“无”，讲求务实，重视生产和商业，以及自然科学，兴起了考据之学。哲学思潮的变化逐渐辐射到绘画观念上，从程朱理学到阳明心学都融合了儒、道、佛思想，重视心性的养成，追求超越实用的精神层面，因此宋元以后的传统画主要是精英士大夫阶层业余时间以笔墨的挥洒抒发情性，讲求神韵的文人画，这种传统到了清末“四王”已经发挥到了极致；传统文人画的超尘脱俗、颐养情性的精神追求在实学思潮下则逐渐发生转迁，明代中后期的文人画家注重商业和实用，与职业画工的界限逐渐模糊，他们出售书画，倾向于民间审美趣味，到了清末民初已经形成了商业赞助人支持的一些地域画派，如扬州画派、海上画派等。吴昌硕、任伯年等文人画家“弃儒从商”，绘画重色彩和形似，其审美趣味也趋向于民间画工。这种绘画的观念在民初画坛的商业广告画、月份牌等也有了明显表现。另外，民初画坛在延续了几百年的文人画传统发展到高峰之后，如何走向创新，也是引起对传统绘画标准反思的原因，加上民初新文化思潮的兴起，民间文化受到重视，传统的精英文化遭到边缘化，绘画的评判标准也脱离文人精英阶层的话语体系，而倾向于民间工匠画。由此，民初画坛的传统文人画观念在实学思潮影响下已经开始出现重色彩、形似，审美趋向于世俗趣味的转化，而这些特点恰恰与长期边缘化的民间绘画相契合，也与西画的写实、科学精神有相似之处，从而当民初画坛的中国士人逐渐脱离传统文人画的评判标准，其绘画观念转变的内在因子在西画外来刺激下找到了契机。但是，这种绘画观念转变并不是简单地、直线型地改变了整一代人的思维方式，而是经过复杂、曲折的历程，西

① 陈独秀：《美术革命—答吕澂》，《新青年》第六卷第一号，1918年1月15日，86页。荆浩《笔法记》中提出“度物象而取其真”，“真”是“气质俱盛”，与张彦远的“自然”相似，是技巧和精神的完美结合，决不是简单地写实主义。当然，陈独秀所说的“写实主义”的涵义与西方也有区别，可参见曹意强《写实主义的概念与历史》，载《文艺研究》2006年第7期，108-118页。

② “中国画与西洋画，其入手方法不同，中国画始自临摹，外国画始自实写。芥子园画谱，逐步分析，乃示人以临摹之阶。此其故与文学、哲学、道德有同样之关系。……故甚望学中国画者，亦须采西洋画布景实写之佳，描写石膏像及田野风景……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，当用研究科学之方法贯注之，除去名士派毫不经心之习，革除工匠派拘守成见之讥，用科学方法以入美术。”引自高平叔编：《蔡元培全集》第三卷，北京：中华书局，1984，207-208页。

画思潮影响中国士人的思维方式应该回到中西文化之争上。

西人在文化竞争中是有备而来的,他们持“器物与文化”不可分的观念,来劝诱、说服中国士人,出版物就是重要的媒介,如1833年郭士立在出版一份月刊时说:“旨在通过向中国人传播我们的文化、科学和原理……以事实来说服中国人,使他们认识到,他们还有很多东西要学。”<sup>[2]</sup>说明西人是以奇巧工艺、船坚利炮的事实来说明其文化的优越,这比中国士人仅以典籍说明自身文化的优越时,要有说服力得多,因为典籍不能证明自身优越。意大利传教士画家郎世宁(1715—1766)立足西法,援用中法,以华丽工细、极其逼真的风格赢得以皇帝为首的上层集团的支持,而其培养了一批宫廷画家,如焦秉贞,则持续地对中国画坛产生影响。这些西画进入宫廷、民间就会潜移默化地改变中国人的观画方式和思维方式。尽管这些西画主要还是作为“他者”的身份进入中国画坛,而欣赏者大多持猎奇的心理,但是,猎奇者就会被影响,正像贡布里希所说:“视觉象征符号何以如此经常地吸引着寻求神奇的人。这些人觉得象征符号比理性说教传达了更多的东西,又比它隐藏了更多的东西。”<sup>[3]</sup>只要中国人在看西画,西画就会逐渐地改变中国画人的思维习惯,首先在如何“看”上,约翰·伯格(John Berger)说:“我们观看事物的方式,受知识与信仰的影响。……我们只看见我们注视的东西,注视是一种选择行为。”<sup>[4]</sup>有学者雄辩地指出,西方圣教画的单视点改变了晚明以来的中国画的观看方式,17世纪以来的中、西出版物中的插图重塑了中西观看的实践、方法和思想<sup>[5]</sup>。可见,西画改变了中国士人的观画方式。

西方画家和传教士不仅携带精美工艺品到开埠,出版宗教画,而且在中国办学堂,招收学生学习油画技术、传授颜料制作知识。陆伯都在土山湾画馆开办讲堂,收留孤儿并教其水彩、铅笔、钢笔、擦笔、木炭和油画技法,题材大都与宗教内容有关。画馆还临摹欧洲油画,生产彩绘玻璃画,用于出售。这样,西画不仅传播宗教精神,并以精美工艺介入实际生活,而且培养中国的西画家。1898年传教士利德(Archibald Little)已经自信地写到:“西方思想方式(在中国)取得控制地位的日子一定会来到。”<sup>[6]</sup>一个明显的例子是,康有为也认为,国家强弱系于物质工艺之学兴盛与否,而且把绘画与物质工艺联系起来,这是西人的“器物与文化”不可分的思维方式<sup>①</sup>。

民初时期,中国士人也借用出版物来介绍、传授西画技法,如1912年4月1日的《太平洋报》上的“太平洋文艺版”连载《西洋画法》,也是迄今为止所能见到的国内最早、最专业的一篇介绍西洋画法的文献,有学者考订其著者是李叔同<sup>[7]</sup>。同年,岭南画派的陈树人在《真相画报》上发表了介绍西洋美术史及绘画技法的译著《新画法》。1912年刘海粟创办的上海图画美术学院主要教学西方的透视学、色彩学、木炭画技法,1914年后又添置写生用的各种模型,西画教学步入正规。这样,随着西画改变了中国士人的观看方式和思维方式,并且为中国画坛自觉地介绍和学习时,西画优越性地位的确立就只是时间问题。当民初画坛传播西画的主角也由西方人转变成了中国的画家时,西画的优越性已经完全确立。

通过三种途径,西画逐渐改变了中国士人的观画方式和思维方式:第一、西画通过宗教传播到中国;第二、通过在外埠兴办洋学校,培育中国人的西画思想观念;第三、中国人自己开始办学校,传播西画。从中西文化融合层面看,西画进入民初画坛是通过与中国画的对话、交流,潜移默化地改变民初画坛的思维方式和观看方式而实现的,但是这种文化交通并不是平等意义上的对话,从而彼此尊重而又相互借鉴,而是西画借助现代科技物质文化优势的强势话语来推动的,带有文化霸权的意味。从思想活动层面观之,民初画坛中国士人思维方式的转变,是实学思潮引起的中国画传统观念自身演变以及西画对中国画坛进行渗透的外在推力共同作用的结果。在不同时期的政治文化影响下,中国士人对西画态度发生了转迁。明末清初,西方传教士携带西画作品来华主要在宫廷和民间产生影响,传统文人画在面对西画的挑战时产生新奇和焦虑并存的态度,一方面对西画的透视光纤、色彩感到新奇,但认为长技只是西方的物质层面的科技、算法、天文等,并不包括文化精神层面的绘画。因此,清人松年在《颐园论画》中表

① 参见康有为. 物质救国论 [M]. 上海: 广智书局, 光绪三十四年二月, 第78页。



示：“愚谓洋法不但不必学，亦不能学，只可不学为愈。”<sup>[8]</sup>还在讨论是否学习西洋画法，说明士大夫还没有把西画放置在与传统画相平等的地位。随着洋务运动的兴起，学习西方技术成为士人的共识，视西画的技法为长技，如邹一桂认为郎世宁西洋画的光影、远近法虽然达到了逼真的效果，也只是“虽工亦匠”、“笔法全无”，不入“画品”<sup>[9]</sup>。尽管坚持传统文人画的标准，说明在中国士人心里西画与中国画平等。甲午战争之后，中国士人认为应该从文化制度上来反省自己，中国传统的思想与信仰世界已经无法维持它自己的自我更新和自我完足，“很多人开始废弃传统旧学而转向追求西洋新知”<sup>[10]</sup>。中国士人认为西方有长技还有学问，西画在中国士人心里已经与传统画完全平等；当中国士人对西画从承认到倾慕时，绘画标准也已经从传统文人画转换到西画立场，如康有为认为，若以只会“模山范水，梅兰竹菊，萧条之数笔”的中国画“名家”与“欧美画人竞，不有若抬枪以与五十三生之大炮战乎？”<sup>[11]</sup><sup>24</sup>非常清楚地以西画标准来审视传统绘画。1919年，陈师曾在北京大学画法研究会上作演讲，也以西画作参照对传统中国画进行批评，认为中国画不如西画：“我国山水画，光线远近，多不若西人之讲求。此处宜采西法以补救之……如树法云法，亦不若西法画之真确精似。”<sup>[12]</sup>。可见，随着时局的变化，传统的文化优越感逐渐失去，中国士人对西画的看法也发生变化，由此，民初画坛也就成为西画思潮的演练场。

## 二、民初画坛的思潮：从“美术革命”到“现代主义”

民初画坛思想演变的另一个现象是，“美术革命”、“复兴中国画”、现代艺术运动等众多美术思潮交织在一起，纷繁驳杂、多姿多彩，构成民初画坛一道靓丽的景观。

民初画坛在“文学革命”思潮的背景下，出现了“美术革命”思潮。先是游学日本的吕征针对西画可能给民初画坛带来的恶果，如“俗士骛利，无微不至，徒袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心”<sup>[11]</sup>的现状提出“美术革命”，主张以西方美学思想使中国画走向正途。陈独秀在《美术革命——答吕澂》一文说，“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。”<sup>[11]</sup>像一篇讨伐中国画的战斗檄文，康有为也攻击中国画的弊端，提出“以复古为更新的改良中国画”论。这些不同态度的“激进派”与以陈师曾、金城为代表的“温和改良派”，分别属于“新”、“旧”两大阵营的论争，形成了“美术革命”思潮的理论起点。激进派的陈独秀、康有为以西画的“形似”为标准，认可宋元院体画注重写形，描摹刻画人物、楼台、禽兽、花木的精确性，与西画的写实主义相近；温和改良派的金城则认可的是宋元严谨、缜密的画风。“新”派强调的是以宋院画的写形方法来理解西画写实主义，“旧”派则是从传统绘画精神层面来强调宋画，落脚点都在宋画上。尽管激进派和复古改良派在出发点和立场上不同，但是解决的方案是相似的，那就是“共尊宋画”<sup>[12]</sup>。当面对西画的外来挑战时，采取向西画学习或者从传统画中吸取资源是同一行动的一体两面，宋画中有似曾相似西画的某些特征自然成为宋画被士人选择用来激活传统文人画的资源，这就是“共尊宋画”的原因。

面对西画的竞争和激进的“美术革命”思潮，20~30年代的民初画坛出现了与国学研究相对应的重估中国画价值，复兴中国画的热潮<sup>[13]</sup>。这股思潮主要是保护、培养国民的爱国心，因而带有政治、文化色彩。林纾以传统文化捍卫者身份，论画坚守师古、摹古，推王石谷为“前清第一”，倡古意从书卷中来，其艺术观点影响很大。从日本游学归来的陈师曾则改变了以前认为中国画不如西画的观点，提出“美术者，所以代表各国国民之特性，其重要可知矣。但研究立法，宜以本国之画为主体，舍我之短，采人之长”<sup>[14]</sup>的“中画为体”的观念，并重新阐释文人画的价值，“文人画是进步的”“文人画首重精神，不贵形似”“观古今文人之画，其格局何等谨严，意匠何等精密，下笔何等矜慎，立论何等幽微，学养何等

深醇,岂粗心浮气轻妄之辈所能望其肩背哉!”“文人画不求形似,正是画的进步”<sup>①</sup>。这些观点前后判若两人。刘海粟也在上海美专增开设国画课,与此同时,全国各地兴起了一批声势浩大的国画展览、创作、研讨的社团,如1919年,金城在北京的“中国画学研究会”,随后又以“提倡风雅,保存国粹”为宗旨成立“湖社”,出版《湖社月刊》;黄宾虹就在上海成立的“广仓学会”、广东的“国画研究会”等等<sup>[15]</sup>,以复兴中国画、弘扬传统为宗旨,声势浩大。

与复兴国画热潮相左的是现代艺术运动在30年代的民初画坛如火如荼地展开<sup>[16]</sup>。如庞熏栾、倪貽德等发起成立的决澜社,梁锡鸿、赵兽等人发起中华独立美术协会等具有前卫色彩的西画社团,这些有艺术理想的青年醉心于形与色的世界,追求纯粹的艺术,把西方现代艺术思潮如立体派、印象派、表现派、野兽派、超现实主义等在民初画坛进行了试验,但是由于时局的变化,这场勇猛激进的现代艺术运动仅仅是昙花一现,并没有得到多数人的理解,但它对中国艺术的影响极其深远,因为正如傅雷所说:“我们现在要认识他人与自己,以怀疑的精神去探索,以好奇的目光去观察,更要把各种不同的思潮,让我们各人的内心去体味。”<sup>[17]</sup>这些现代艺术思潮为反观西画传统、中国画提供了参照。

这些绘画思潮并不是线性的,而是交织在一起,并与西画思潮相关联。“美术革命”思潮作为“文学革命”“政治革命”的一部分,无论是激进派还是温和派,尽管在出发点、立场上不同,其方法是以写实方法革新中国画的写意传统。而复兴中国画的热潮则是面对西画的竞争,最后成为捍卫民族文化、建构文化身份的战斗。形形色色的西方现代主义艺术思潮在民初画坛的上演,既说明西画本身是一个变量,也是中国画面对西画的竞争而进行的新实验。如激进派的陈独秀在《新青年》上说:“要拥护那德先生,便不得不反对礼教、礼法、贞节、旧伦理、旧政治。要拥护赛先生,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”<sup>[18]</sup>。那么,什么是旧艺术,旧的为什么与不好联系在一起?因为民国已还,中国已出现一种对“新”的崇拜,形成了新即是善,旧即是恶的价值判断<sup>[19]</sup>。因此,只要是旧文学、旧戏剧都是恶的,当然也包含“文人画”在内。但是,文人画也不是一个固定的概念,而是不断发展的。胡适因此说:“今日所谓有主义的革命,大都是向壁虚造一些革命的物件,然后高喊打倒那个自造的对象。”<sup>[20]</sup>这种几乎谩骂的、缺少学理分析的思潮却在民初画坛影响很大,这是当时画界面对西画有备而来的冲击,而陷入思想悲观转而走极端的反映。20世纪初,国粹派邓实描述民初“尊西人若帝天,视西籍若神圣”,余英时指出,在1905—1911年间,“西方理论代表普遍真理的观念,已深深植根于中国知识分子的心中”<sup>[21]</sup>。也可以说明西画在民初画坛强势地位的确立除了西画劝诱、改变了中国人的观看方式外,也与中国士人深信西方理论代表普遍真理的观念有关。钱穆认为,晚清中国思想界正由专重经典转向积极入世,此时西方积极入世思想进入本来容易与中国相契合,但积极入世在知识和思想上都应有更多准备,“自己没有一坚明确的立脚点”,在西潮猛烈的冲击下,“产生种种冲突阻碍”,“反而由此激起思想上的悲观而转向极端与过激”<sup>[22]</sup>。这也可以解释民初画坛思想容易走极端的原因。

民初画坛的中国士人学习西画的目的是要超越西画,加上政治上捍卫民族文化血统的本能导引出复兴中国画热潮。梁启超从1919年3月起,以一系列文章向国人报导了欧洲人的观点。梁启超把中国人学西方比作沙漠中追逐幻影,而今幻影已经不见。“欧洲人做了一场科学万能的大梦,到如今却叫起科学破产来。这便是当前世界思想的一个转折点。”<sup>[23]</sup>正当中国画坛学习西方古典透视艺术时,西方却在借鉴东方艺术,1930年的《东方杂志》中有学者撰文描述了这种状况:“近半世纪以来美术上忽然发生了奇怪的现象,即现代西洋美术显著地蒙上了东洋美术的影响,而千余年来偏安于亚东的中国美术忽一跃而雄飞于欧洲的新时代的艺术界,为现代艺术的导师了。”<sup>[24]</sup>这是西画思潮自身在变。复兴国画热潮不仅是民族

① 陈师曾《文人画之价值》,此文最初发表于《绘学杂志》,后来经修改,和大村西崖《文人画之复兴》合在一起,以《中国文人画之研究》为名,1922年在上海中华书局出版。

自信和身份认同的表征，对于中国画家而言也轻车熟路，所以卓有成效。另一方面，在民初思想相对自由的氛围里，从法国、日本学习西方现代绘画的热血青年，对纯艺术的执着，跟随西画潮流，在民初画坛进行现代艺术的实验，民初画坛成了西画的实验场。

拉康的“凝视”理论认为，主体的观看并非主体自身的看，而是借助他者对主体的观看得以确立，他者的凝视是推动主体发生改变的外在压力，主体在他者的凝视中得以确认自己的主体身份。借用此意来说明民初画坛的中西画之间的关系，一方面，在民初画坛，西画作为他者，其写实主义以及不断推陈出新的绘画思潮是推动传统文人画思潮逐渐转变的外在压力，同时传统文人画在西画凝视中也发现了自身主体身份和艺术精神价值，因此在西方现代主义绘画思潮在民初画坛开展的同时，也出现复兴中国画的热潮。另一方面，西画在传统文人画的凝视中也在不断发生改变，出现由写实向抽象表现方向的转迁，在某种程度回归中国传统文人画的写意传统。可以说，民初画坛上演的各种思潮实际上属于中西美学观念的相互凝视的结果。在西学涌入中土的潮流下，民初画坛思潮的迁转受制于两个层面：一是当时西方哲学思潮影响下的西画观念自身的变迁，二是中国传统绘画美学面对西方美学思潮之冲击所作的反应。拉康的“镜像”是指镜中的虚幻之影像。自我是无法认识自己的，只能通过镜中的影像才得以认同。西画自身的演变历程从民初画坛的中国画思潮的变迁的影像中得以找到自我认同；中国画的思潮转迁从偏离传统的绘画标准，向西画方向转迁，最后又发现西方也在向类似中国画的抽象写意方向演变，也是从西画的影像中看到自身。这两个层面互为“镜像”，由此民初画坛引入西方新的美学观念的同时，也给西画的美学观念以反观自身的契机，从而推动中、西绘画美学观念彼此竞争的同时又有相互融通的可能。一旦，中国士人接受西画的思维方式，最后就只能跟着西画走，结果，西画思潮也成为了中国画的一部分。

### 三、西画思潮也成了“中国画”的一部分

西画在民初画坛取得话语的主导权，西画的传播者也主要由最先的西方传教士转移到中国的画家，标志着中西绘画优劣论有了明显结论，也说明这次延续近百年的中西文化的竞争以中国文化的失败而告终。中国士人对西画的态度发生了转变，从“虽工亦匠”“不能学”“不必学”到“以本国之画为主体，舍我之短，采人之长”，到中国士人在传播西画，而且西方现代艺术都在民初画坛重演，民初画坛思想界成了外来思想的天下，也做了西画的战场。民初画坛的论辩如1923年开始的“科学与人生观”的大论战、民初的美术论争、国画研究会关于新旧艺术的论争，是围绕“西化”与“反西化”来辩论的；1929年在上海举办的第一次国民政府官方美展上的徐志摩和徐悲鸿论争，实际上都是“西与西战”。20、30年代以高剑父、高奇峰、陈树人等为代表的岭南画派提出“艺术无国界，折衷中西、融会古今”的艺术主张，一方面折衷中国传统的文人画和院体画，一方面折衷中国传统绘画和西洋绘画，强调相互取长补短，兼容并蓄，旨在“建立现代国画”。由此，西画观念如写实主义、色彩、科学观察以及西画的观画方式和思维方式逐渐被中国画思想所吸收、融合，这也使传统中国画思想发生转迁，如西画观念中的色彩、造型、光影等融入传统文人画，形成新的中国画风貌。西画思潮在民初画坛被复制成现代艺术，西画观念在民初画坛成为绕不过的话题，因此西画思潮成为民初画坛中国画思想的重要组成部份。这也表明民初画坛的西画思潮在解构中国传统绘画的同时，也成为建构“中国画”<sup>[25]</sup>的元素，这是西方传教士们在中国传播西画时所始料未及的。因此，西画思潮并不是独立于“中国画”之外，而是成为其中的一部分。

甚至有些原本是西画的思维方式也被误认为是“中国画”的传统观念。如绘画的优劣论本是西方的观念。中国传统是崇让不争，以德服人，不以成败论英雄，《春秋谷梁传》说：“人之所以为人者，让也。”中国画品评讲求“气韵”，而“气韵”取决于“人品”的高下，宋人郭若虚说，“人品既已高矣，气韵不得不高”，所以中国画重在“人品”的修养，意气的养成，元人说，“故论画之高下者，有传形，有



传神。传神者,气韵生动是也。”<sup>[26]</sup>画之高下也主要是在传形和传神的区别上,即使有“贵古贱今”的论述,也是针对某一画科及特定的时期,并不存在山水、花鸟、人物等画科之优劣,明代文征明总结说:

余闻上古之画,全尚设色,墨法次之,故多用青绿;中古时嬗变浅绛,水墨杂出。故上古之画尽于神,中古之画入逸,均之各有至理,未可以优劣论也。<sup>[27]</sup>

西方优胜劣汰观念传入,国人渐重优劣论争,因此,民初画坛的绘画优劣论实际上是西画的思维方式。陈师曾讲中国画是进步的、是优秀的,实际上也是西画的观念,说明“西画”的观念已成为建构“中国画”思想的一部分。这样多次往复就会形成一种层累堆积,一些原本是西画的思想,被中国画摄入,而被当成中国画的传统,形成一种“被发明的传统”<sup>[28]</sup>。

这种中西胶着也会导致中西绘画的角色倒置。民初画坛一个诡论性现象是,中国人像康有为、陈独秀、徐悲鸿等在批评中国画,但外国人却在提倡中国传统画。如日本的大村西崖就认可文人画的价值,陈师曾翻译他的文章并作一篇《文人画的价值》一起出版。还有一个事实是,创导复兴中国画的画家并不排斥西画,甚至学习过西画,如1912年创办“上海图画美术院”的刘海粟把西方的模特写生引入中国,只开设西洋画,到1923年增设了中国画科,1924年发起了“古美术保存会”,他大倡国画,一改崇拜西方之旧习,研究、创作中国传统画,这之后,刘海粟一直致力于中国传统绘画的研究。徐悲鸿、林风眠、庞熏栾等也是从学习西画转到中国传统绘画,并借用西方的方法融入中国的传统绘画中。

陈师曾说:“东西洋画理本同,阅中画古本,其与外画相同者颇多。西洋画如郎世宁旧派,与中国画亦极相接近。西洋古画一方一方画成者,与中国手卷极相似。”<sup>[29]</sup>如果说陈师曾以西画与中国传统绘画价值相符合的成分,作为对西方绘画的一种自觉或不自觉的主动认同,那么,作为西画传播者的刘海粟则认为西方现代艺术精神,中国传统绘画早就有之,刘海粟写道:“现今欧人之所谓新艺术新思想者,吾国三百年前早有人浚发之矣。吾国有此非常之艺术而不自知,反孜孜于西欧艺人之某大家也,某主义也,而致其五体投地之诚,不亦嗔乎!”<sup>[30]</sup>前者是中国绘画成为学习西画的“前理解”,以西画为参照;后者则是站在中国传统绘画立场上来看西画的,以中国画为参照,视角不同,立场一致。由此可见,西画的观念已经深深植入中国传统绘画的思想,成为中国画权势话语结构的一个组成部分,这种思想观念虽然是隐形的,但对中国画思想发展影响深远。直到20世纪80年代,还出现一些关于“中国画穷途末路”、“笔墨等于零”、“中国画的现代化”等的争论仍然是以西画思潮作参照。所以,今天谈中国画传统,实应包括西画思潮在内,因此西画思潮也成了“中国画”的一部分。

借用接受美学理论,其“期待视域”指接受者原本的各种经验、趣味、素养、理想等综合形成的对艺术作品的一种欣赏水平和要求,以及对艺术品持有的一种潜在审美尺度。社会学家布迪厄的“场域”指一个构型中的不同位置之间的关系网,每个位置的变动都会影响到整个场域结构,每个场域都有自己的特殊运作法则。那么,作为他者的西画之所以能够进入民初画坛同中国画竞争,并影响到清末民初的绘画创作和评判标准,实与当时中国绘画界的“期待视域”和“艺术场”有关。这里“期待视域”指民初画坛中国士人关于文人传统画的知识体系和思想观念,如观画方式、审美趣味、艺术观念等综合形成的对中西绘画的一种欣赏要求和审美标准。中国传统文人画自宋元以来大盛,至清末“四王”画派成为集大成,中国画要有创新则需要有新的参照,不同于中国画观照方式和创作方法的西画迎合了民初画坛的心理诉求和期待视野,因此民初画坛为西画的话语传入提供了生发的艺术心理条件。此处“艺术场”指中、西绘画思潮在民初画坛中的不同位置和关系网,如中西绘画在画坛中处于或中心或边缘地位,以及艺术家、艺术品、赞助人、画廊和批评家等之间的关系网络形成对中西绘画价值评判的信仰空间。而民初的绘画“艺术场”则为西画的传入准备了联接内、外因的条件,布迪厄把文学场视为“一个遵循自身的运行和变化规律的空间,内部结构就是个体中集团占据的位置之间的客观关系结构,这些个体或集团处于为合法性而竞争的形势下。”<sup>[31]</sup>这对于民初画坛也适用,西画进入民初画坛之后就“占据”位置并为合法性与中国画竞争,中、西绘画在“艺术场”中的位置关系既构成了相对稳定的结构,又持续地冲

击这种关系结构，推动它的变化，民初画坛也就呈现动态结构的特征，因为中、西绘画在“艺术场”中进行的争斗与双方的权利和力量不平衡有关，这种不平衡的表现就是双方的文化、价值、艺术观念在随着占位行为而不断地调整或此消彼长，在中西绘画美学交叉的民初画坛出现美学观念的混融就是自然的，由此可理解民初画坛思潮的变迁以及西画思潮被涵化为中国画的一部份。

## 四、结论

民初画坛出现了一些以西方翻译词汇来描述新的艺术现象，与之相关则是民初画坛的美术思潮涌动。中国画受到西画的冲击是不争事实，以此而言强调民初绘画思想的变迁与西画无关的本土主义立场是反历史的。但是就此借用“刺激—反应”理论模式来解释民初画坛的复杂性也很偏颇。因为西画刺激必须通过中国画的内在基因起作用，外在刺激和内在基因之间的中介就是“艺术场”，而且这三者本身都是变量。如果说民初画坛是中、西绘画思潮各种力在此争斗的关系网络和空间关系的话，那么可以说，民初画坛是中西绘画美学互补性对话和相互凝视的时空场域，这个时空场域是一个包括政治、经济、文化、艺术等方面的动态结构体系，这也表明：民初画坛思想迁变远非简单的“西画刺激—中国画反应”这个线性逻辑所能解释，它需要有对民初画坛的“艺术场”的认识，包括赞助人制、市场制、文化语境等艺术体制等，而这个艺术体制规范着民初画坛场域内的艺术创作、接受、交流等艺术实践的方式。艺术体制又受制于在场域内的中西绘画背后的文化权利的消长。西画影响中国画是通过逐渐改变中国士人的思维方式来实现的。西人持“器物与文化”不可分的思维方式来劝诱、说服中国士人接受他们的思维方式和观画方式，不仅转变了中国士人对西画的态度，也改变了中国传统绘画的评品标准，由此产生的中西绘画优劣的比较有了明显结论。民初画坛所涌现的“美术革命”、“复兴中国画”以及现代主义的美术思潮，都是针对中国画内部的缺陷而发生的，反映了中国画在走向现代的历程中所经历的痛苦与挣扎。但是在中国画的立场上，采取自我否定中国画的做法，并不意味着照搬西画的模式；而直接挪用西画的观念，只能使中国画脱离自己的历史。因此，民初画坛思想的纷繁驳杂也是中国画面临强势的西画冲击时所采取的“抵抗”姿态，但并不是“刺激—反应”模式中的一种“反应”表现，而是既要反传统的中国画，又要反对西画的霸权同时并存，由此可以理解民初画坛思想的代表人物在不同美术思潮中的角色错位现象。而由实学影响下的中国画内部的自我否定力量，才是催生中国画走向现代的真正动力，以西画的入侵为媒介而再造传统的过程开启了中国画走向现代的历程，但是西画思想同样被中国画以自我否定方式解构并被结构到中国画的现代之中，西画思潮也成了“中国画”的一部分。由此而论，以“西画冲击——中国画反应”或者在“在中国画内部发现演变的历史”的模式，尚需要进行深入研究。

### 参考文献：

- [1] 郎绍君，水天中，二十世纪中国美术文选：上 [M]，上海：上海书画出版社，1999.
- [2] GUTZLAFF C. Prospectus [J]. The Chinese Repository, 1833 (2): 187.
- [3] E H 贡布里希，图像与眼睛—图画再现心理学的再研究 [M]，范景中，译，杭州：浙江摄影出版社，1988：187.
- [4] 约翰·伯格，观看之道 [M]，戴行钺，译，桂林：广西师范大学出版社，2005：2.
- [5] PURTLE J. Scopic frames: devices for seeing China in 1640 [J]. Art history, 2010 (33): 54-73.
- [6] LITTLE A, Gleanings from fifty years in China [M]. London: Cambridge University Press, 1910: 37.
- [7] 王中秀，《西洋画法》：李叔同的译述著作 [J]，美术研究，2007（3）：80-85.
- [8] 卢辅圣，中国书画全书：第14册 [M]，上海：上海书画出版社，1993：716.
- [9] 卢辅圣，中国书画全书：第2册 [M]，上海：上海书画出版社，1993：127.
- [10] 葛兆光，中国思想史：卷2 [M]，上海：复旦大学出版社，2000：683.
- [11] 吕澂，美术革命 [J]，新青年，1918，6（1）：85.
- [12] 杭春晓，“共尊宋画”背后的经验、立场之差异—民初画学“激进”与“温和”之辨析 [J]，文艺研究，2010（3）：118-125.



- [13] 林木. 二十世纪二三十年代中国画坛的国学回归潮 [J]. 文艺研究, 2005 (12): 112-117.
- [14] 陈师曾. 陈师曾讲演对于普通教授图画科意见 [J]. 绘学杂志, 1920 (1): 10.
- [15] 朱万章. 从“癸亥合作画社”到“国画研究会” [J]. 文艺研究, 2008 (12): 129-136.
- [16] 杜少虎. 独立画家群的“新方位”——民国时期超现实主义美术的引进和传播 [J]. 文艺研究, 2009 (8): 109-120.
- [17] 傅雷. 我们的工作 [M] //傅敏. 傅雷文集·文学卷. 合肥: 安徽文艺出版社, 1998: 313.
- [18] 陈独秀. 本志罪案之答辩书 [J]. 新青年, 1918, 6 (1): 10.
- [19] 罗志田. 变动时代的文化覆迹 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2010: 22.
- [20] 胡适. 我们走哪条路 [M] //胡适作品集: 第18册. 台北: 远流出版公司, 1986: 16.
- [21] 余英时. 中国知识分子的边缘化 [J]. 二十世纪 (香港), 1991 (8): 23.
- [22] 钱穆. 中国思想史 [M]. 2版. 台北: 学生书局, 1988: 282.
- [23] 梁启超. 欧游心影录: 梁启超游记 [M]. 北京: 东方出版社, 2006: 20.
- [24] 婴行. 中国美术在现代艺术上的胜利 [J]. 东方杂志, 1930, 27 (1): 1.
- [25] 水天中. “中国画”的名称和变化 [J]. 美术, 1986 (2): 8-11.
- [26] 周积寅. 中国画论辑要 [M]. 南京: 江苏美术出版社, 1985: 214.
- [27] 文征明. 衡山论山水画 [M] //俞剑华. 中国画论类编. 北京: 人民美术出版社, 1986: 710.
- [28] 埃里克·霍布斯鲍姆. 传统的发明 [M]. 顾杭, 译. 南京: 译林出版社, 2004: 16.
- [29] 陈师曾. 徐悲鸿赴法记 [J]. 绘学杂志. 1920 (1): 66.
- [30] 刘海粟. 石涛与后期印象派 [N]. 时事新报, 1923-08-25.
- [31] 布迪厄. 艺术的法则 [M]. 刘晖, 译. 北京: 中央编译出版社, 2001: 262.

## Reflections on Relationship between Western Paintings and Ideological Evolution of the Painting Circle in the Early Republic of China

Xu Xiwen

**Abstract:** One significant feature of ideological evolution of the painting circle in the early Republic of China is that traditional Chinese painting theories like “true figure” and “vivid tone” were replaced by western expressions like “arts” and “realism”. Similarly, there emerged some artistic ideological trends like “fine arts revolution”, “revival of Chinese painting” and modern art movement. This ideology lied in the theory of good and bad about Chinese and western paintings, which was the main display of contradictions between Chinese and western cultures and also an important part of cultural competition. However, western paintings were more prepared in the competition. Chinese paintings gradually realized the importance of “argues”, so they unconsciously followed the western thinking mode. As a result, Chinese paintings lost their foothold and with multi-level psychological stresses, they stepped into a radical track. With changes of artistic innovation, the role of spreading western paintings transformed from western missionaries to Chinese painters. The accumulated ankylosis formed between Chinese and western paintings. Finally, the western ideology of the painting circle in the early Republic of China became a part of “Chinese paintings”.

**Key words:** western paintings; the painting circle in the early Republic of China; arts; realism; modernism; ideological evolution

(收稿日期: 2016-06-30; 责任编辑: 沈秀)