

二十世纪初期的美术改良论述评

李所期

(广州美术学院, 广东 广州 510260)

摘要: 二十世纪初期, 中国文化界和美术界对美术改良各立新说, 派别纷起, 政治改良派的康、梁的美术批评起到了积极直接的启蒙作用, 鲁迅和陈独秀等革命激进派对美术的功能作了深入的论述, 林风眠和徐悲鸿等美术大师以自己的中西结合的美术理论和实践, 奠定了中国新美术的基础。

关键词: 二十世纪初; 美术改良; 中西调和; 新美术

中图分类号: J205

文献标识码: A

文章编号: 2095-414X(2015)05-0046-03

二十世纪初期的美术改良理论家, 大致分为三类, 一是以康有为、梁启超为代表的保守派, 他们带着对旧制度的眷恋来批评旧的美术, 新旧思想总是纠缠在一起。二是以鲁迅、陈独秀等人代表的激进派, 他们对社会的弊病看的比较清楚, 对旧文化痛恨入骨, 强调美术改良的社会作用, 理论难免偏颇。三是以林风眠、徐悲鸿为代表的务实派, 他们都是在先入国画之后, 再接受西学影响的“中西合璧”的艺术家, 代表了当时中华画坛的最高水平。因为有坚厚的实践基础, 他们的画论更有真知灼见, 奠定了新的中国画和画论的基础, 而也并非没有那个时代的“艺术救国”、“文化救民”的思想火花。这篇小文只是想以三类人的美术理论入手, 探讨这个时代美术理论的弊病和亮点, 借以连起一条基本的思考和学习线索。

一、政治改良派画论的启蒙作用不可低估

不管是改良派、激进派还是务实派, 他们对于二十世纪初以及元明以来中国美术思想和美术创作都是不满的。康有为在他的《万木草堂藏画目》一文中就劈头一句: “中国近世之画衰败极矣, 盖由画论之谬也。”认为近代画作的失败, 起源于画论指导的不法。康有为藏画甚丰, 《画目》一文, 历数了中国历代画作的得失, 往往一语中的。他认为中国画风的颓废, 已历三代, 至“国朝”, 画家除了临摹以外, 绝无佳作, 因此国画的改良已经势在必行。但是他对传统国画并非一概否定, 力倡“欧美之画与六朝唐宋之法”结合, “以复古为更新”, 提出了美术改良必向西方学习的明确观点。“它日当有合中西而成大家者……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”。在说到美术的功用时, 他强调美术与生活、生产的密切关系, 说“今工商百器皆藉于画, 画不改进, 工商无可言”。^[1]

梁启超自认为是“不懂美术的人”, 鉴画修养不及康有为, 作为一位热衷于政治改良的思想家, 他更侧重于阐明美术对于国民人性的改良功能。他索性将画跟生活和科学联系了起来, 他说, 西方文化是从文艺复兴演进而来。“现代文化根底在哪里? 不用我说, 大家当然都知道是科学; 然而文艺复兴主要的任务和最大的贡献却是美术”。于是推而广之, 作出了“美术可以产生科学”的结论。^[2]在《美术与生活》的讲演中, 他提出美术教育的主要任务是培养“美术人”。他说美术教育的任务是两个, 一个是培养懂得艺术创作的“美术家”, 一个则是培养能够欣赏美术的“美术人”。培养这种能够审美的生活的“美术人”是国民改造与建设的需要。他说一个人审美情趣的麻木就使一个人成为没有趣味的人, 而一个民族审美情趣的麻木就使一个民族成为没有趣味的民族。而美术的作用就是将这种麻木的审美情趣恢复过来, 使没趣变成有趣, “明白这个道理, 便知美术这样东西在人类文化系统上该占何等位置了”。梁氏提出培养能够享用美术的“美术人”正是美育的任务所在。^[3]梁启超可以说是我国美学史上第一个试图将专业艺术教育与普通艺术教育加以区别的理论家。他对于普通艺术教育培养“美术人”的特殊任务的提出与论述, 时代特征分明, 意义重大。

从康梁二人看, 有两点是一致的, 第一, 他们都有改革现实的希望; 第二, 他们都对美术改良寄予重望, 把美术改良当作他们的社会改良的一个部分。虽然他们的社会改良思想带有很大的保守性, 也没有直接走入美术界, 但十九、二十世纪之交的康梁学派的影响绝对不可轻视, 以上所及的他们对古代中国画的得失评价、中西结合的必要性、美术的功用等言论, 对上世纪初的美术改良实际上起到了直接的启蒙作用。

二、犀利的激进派的美术功能对美术改良的激策

作为中国共产党的创始人之一的革命家陈独秀，不能算作真正的艺术家，但是他却以一个革命家的襟怀和眼光居高临下地评价美术，往往一针见血，痛快淋漓。1918年，佛学家吕澂，在陈独秀主编的《新青年》第六卷第一号上发表了题为《美术革命》的文章，批评了当时低级庸俗的美术，提出“美术革命”的口号^[4]，陈独秀也以《美术革命》为题回应吕澂，痛斥了“清初画圣”王石谷的画作和思想，认为他“大概都用那‘临、摹、仿、樵’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。”主张绘画要破除对古人的迷信，主张创新，鼓励“自家创作”而表现自我。^[5]虽然，作为美术门外汉，陈独秀的观点不免偏颇，但是矫枉难免过正，揭之不深，批之不痛，则美术改革必不可深入。

鲁迅快人快语，他认为美术有三个功能：表见文化、辅翼道德、救援经济。他说：“凡有美术，皆足以征表一时及一族之思惟，故亦即国魂之现象；若精神递变，美术辄从之以转移。此诸品物，长留人世，故虽武功文教，与时间同其灰灭，而赖有美术为之保存，俾在方来，有所考见。”他强调美术对国民的思想情操的熏陶作用，说：“美术之目的，虽与道德不尽符，然其力足以渊邃人之性情，崇高人之好尚，亦可辅道德以为治。物质文明，日益蔓延，人情因亦日趣于肤浅；今以此优美而崇大之，则高洁之情独存，邪秽之念不作，不待惩劝而国寢安。”^[6]这些观点，自然与同时的蔡元培“以美育代宗教”^[7]的性质近似，但却比蔡说高明了许多，已经和今人的美育思想十分接近了。

鲁迅的美术功用观远不停留于此，在和风细雨的环境下，艺术的功能似乎就如上文所讲的那样，但在国难当头之时，美术的作用就不是那么回事了。在《当陶元庆君的绘画展览时我所要说的几句话》中，他借美术的评论直接抨击中国旧文化，表露了他强烈的忧国忧民之情。他说陶元庆的画“其中仍有中国向来的灵魂”，这个灵魂就是“民族性”，他说：“世界的时代思潮早已六面袭来，而自己还拘禁在三千年的桎梏里。于是觉醒，挣扎，反叛，要出而参与世界的事业。”^[8]这就是反映了在特定的历史和国度之中，美术的另一种功能：表现民族的精神，与旧的文化抗争和决裂，发挥鲁迅所说的“投枪”作用。

接着，鲁迅又提出了美术为大众服务的口号，他在《在全国木刻联合展览会专辑·序》中，极大的提高了木刻这一大众艺术的地位，认为：“它乃是作者和社会大众的内心的一致要求”，“是现代社会的魂魄”，而且说，这一在唐代已见的艺术，现在却呈现了未曾有过的境界，“是在还有更光明、更伟大的事业在他的前面”。^[9]在上层贵族艺术之

外，木刻应该是最为接近人民大众、最易于为大众所掌握和欣赏的艺术形式之一。这些观点，步步渐进，如果站在当时的历史平台上来评介，无疑都是有着极大的现实指导意义和激励作用的。

对于在那个被鲁迅称为“铁屋子”，被闻一多称为“死水”的时代里，可以想见，鲁迅、陈独秀的这类观点会引起什么样的社会作用。他们的激进的美术价值观，虽然有点偏激，但是切中时弊，振聋发聩，实实在在地刺激了当时的社会和艺术界，激励了艺术家们去直面民生，走进民众和现实，变革旧的艺术思想和艺术方式，功劳至巨。对于清代“王画”的贬斥，陈独秀和康有为的观点是一致的，有人说，一代大师徐悲鸿就是受了这种思想的影响而走出了自己的新的美术道路。

三、务实派中西结合的理论 and 实践奠定了中国新美术的基础

林风眠和徐悲鸿的美术道路一致，都是在青少年时期，接受了中国传统文化和国画的教育之后，有感于国画学习的困惑而流学西洋，受中西方画作和画论的影响都很深。二人也都是在学成归国，致力于民族的美术事业，都可以称为新中国美术事业的奠基人，两人都是新一代画家和理论家的代表和领袖。

林风眠和徐悲鸿等人的美术改良的起点与康梁鲁陈等人是一样的，都是出于对近代国画的鄙视，林风眠认为，现在的中国“没有真正创作的艺术品”，“逼得国内艺术家不得不走向无望的死路”。^[10]所以在后来的北京艺术大会上，他提出的口号是：“打倒模仿的传统艺术！打倒贵族的少数独享的艺术！打倒非民间的离开民众的艺术！”徐悲鸿的言论同样激烈，他说：“中国画学之颓败，至今已极矣。凡世界文明理无退化，独中国之画在今日，比二十年前退五十步，三百年前退五百步，五百年前退四百步，七百年前千步，千年前八百步。民族之不振可慨也夫！夫何故而使画学如此其颓坏耶？曰惟守旧，曰惟失其学术独立之地位……要之以视千年前先民不逮者，实为深耻大辱。”^[11]

至于如何改良中国美术，林风眠在任国立艺专校长时，给艺专定下了“介绍西洋艺术，整理中国艺术，调和中西艺术，创造时代艺术”的校旨。他自己也在不断地进行东西方绘画调和的理论探索和实践。他认识到在对待中国画如何走向现代化这一变革的问题上，不能一味地泥古不化，更不能完全照搬西方的绘画，而是要寻求一条适合中国画发展的变革求新之路。因此他提出了中西方绘画应取长补短，把中国传统绘画与西方的现代绘画艺术风格融为一体的艺术主张，并逐渐形成了“中西调和”的绘画思想，开拓了创新中国画之路。^[12]

徐悲鸿的“中西调和”的理论和实践与林风眠完全一致，他说：“欲振中国之艺术，必须重倡吾国美术之古典主

义。”同时,又强调:“欲救目前之弊,必采欧洲之写实主义。如荷兰人体静物之精,法国摩尔贝、米拖、勒班习,德国莱柏尔等构境之雅。”^[13]“有人喜言中国艺术重神韵,西欧艺术重形象;不知形象与神韵,均为技法;神者,乃形象之精华;韵者,乃形象之变态。能精于形象,自不难求得神韵。希腊两千五百年前之巴尔堆农女神庙上浮雕韵律,何等高妙!故说西洋美术无韵,乃不通之论。”^[14]

歌德说过:“理论都是灰色的,而生命之树常青。”正如徐悲鸿所说,“建立新中国画既非改良,亦非中西合璧,仅直接师法造化而已”。美术修为要终身艰苦的积淀,主张“读万卷书,行万里路,或为一艺术家之需要”,而“草草了事仍无功效,必须有十分严格之训练,积稿千百纸,方能达到心手相应之用。”^[15]这个观点深深地影响了之后几十年的中国艺术,写实成了美术创作的最高法则。实际上这也是徐悲鸿、林风眠等人的真实写照。以林风眠、徐悲鸿等人为代表的一代画人和美术理论家的成就,不仅仅是他们的画论,更重要的是他们一生的美术实践,阐明了中国画新生和成长的巨大论题。

四、小结——百川归大海,殊途而同归

自变法维新以来,中国文化界和美术界,对于中国美术事业忧心忡忡,各立新说,派别纷起,但是所有派别,尽管立场不同,艺术风格不同,走过的都是一条相同的道路:出于强国富民的社会责任感,他们检讨了上下数千年的传统文化,缅怀历史强盛时期的传统艺术,对元明以来颓废艺术深恶痛绝,因而明确了美术改良的迫切性,再进而寻找美术的出路,最后,不约而同的,诸多艺术家都走上了古今并蓄、中西结合的道路。其中有艺术的结晶,也有民族的脊梁。在中华民族最危险的时期,不可能有独立世外的艺术,美术家们也不会那么温文尔雅,不独是鲁迅、陈独秀等阶级斗士,连徐悲鸿、林风眠等画人的言论,往往也可见慷慨激昂、偏激独近,有时不免越出了美术的边界,这是特定时期的产物,而这也正是在中华民族最为贫

弱艰难的时期,几代怀着救国、救民、救艺术的爱国之士留给我们的宝贵财产。

参考文献:

- [1] 康有为. 万木草堂藏画目[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 21.
- [2] 梁启超. 美术与科学[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 93.
- [3] 梁启超. 美术与生活[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 88-91.
- [4] 吕澂. 美术革命[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 26-27.
- [5] 陈独秀. 美术革命[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 29-30.
- [6] 鲁迅. 拟播布美术意见书[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 176.
- [7] 蔡元培. 以美育代宗教说[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 15-19.
- [8] 鲁迅. 当陶元庆君的绘画展览时我所要说的几句话[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 176.
- [9] 鲁迅. 在全国木刻联合展览会专辑·序[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 374.
- [10] 林风眠. 致全国艺术界书[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 155.
- [11] 徐悲鸿. 中国画改良论[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 38.
- [12] 吴颂华. 试论林风眠“中西调和”理论的当代价值及现实意义[J]. 美术学刊, 2012, (7): 41.
- [13] 徐悲鸿. 美的解剖——在上海开洛公司讲演辞[N]. 上海时报, 1926-3-19.
- [14] 徐悲鸿. 当前中国之艺术问题[N]. 天津益世报, 1947-11-28.
- [15] 徐悲鸿. 新国画建立之步骤[A]. 二十世纪中国美术文选上卷[C]. 上海:上海书画出版社, 1999. 716-717.

Review on the Theory of Fine Arts Improvement of the Early Twentieth Century

LI Suo-qi

(Guangzhou Academy of Fine Arts, Guangzhou Guangdong 510260, China)

Abstract: In the early twentieth century Chinese cultural and fine arts circles established a new theory on Fine Arts improvement respectively and they were divided into many schools. Political reformists Kang and Liang's art criticism plays an important role in active and directive enlightenment. Revolutionary radicals such as Luxun and Chen Duxiu have conducted in-depth discussion on the function of fine arts. Fine arts masters such as Lin Fengmian and Xu Beihong have laid a solid foundation for new Chinese fine arts with their own Chinese and Western combined theory and practice on fine arts.

Key words: the early twentieth century; fine arts improvement; Chinese and western combined; new fine arts