

《绘学杂志》与民国初期北京画坛的“写生观”

王广维

(上海大学上海美术学院, 上海 200444)

[摘要] 20世纪20年代,北大画法研究会会刊《绘学杂志》将“提倡美育,发扬画法”作为创刊宗旨,并刊发丰富的理论内容和艺事资讯。透过《绘学杂志》既可管窥当时北方画坛中国画教学教育的基本面貌,也让该刊成为众家阐述自我观点的“学术阵地”,见证着中国美术转型的开端。而关于“写生”,是《绘学杂志》所刊内容里被集中讨论的主题之一。重新整理与此相关的各家言论,并析纳出当时北京画家们如何看待“写生”,又如何构筑起自我阵营的写生观内容,是值得思考的问题。

[关键词] 《绘学杂志》; 中西论争; 写生观; 美术革命; 话语权

[中图分类号] J209.9 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1671-1696(2023)04-0014-06

自清末至民初,面对西方思潮的涌入,中国在政治、经济、文化等诸方面均面临着不可回避的危机,中国传统绘画自然也涵盖其中。西学的洪流态势、社会的巨大变革,使得传统美术既有的发展语境发生掣变。从康有为“中国近世之画衰败极矣”的呐喊,到陈独秀的“美术革命”论,再至后来者的不断附议,二十世纪前期,关于中国传统绘画的前途命运之讨论可谓占据交锋主位。一方面,传统主义书画家们纷纷集群而行,重新扛起挽救中国画学传统于存亡危势的旗鼓;另一方面,倡导西化的改革者们亦提出用西方“科学的精神”来改变中国传统绘画的衰败颓势。他们或坚守精研古法、或倡导融合改良,为解决中国画学的时代危机而奔走呼喊,两种思想派别的不断交锋,共同促成了民国初期画坛思想多元化的对峙局面。

1917年末,由蔡元培、陈师曾开始筹备的北大画法研究会,至1918年2月正式成立。作为民初众多美术社团中的一员,其存在时段

正值中西文化交锋的激烈期。加之创立于“兼容并包”“思想自由”空气下的北京大学,因而它被赋予了更为复杂和深刻的内容。事实上,作为中国近代史上较早出现的、以研究绘画艺术为主的综合型美术团体,北大画法研究会在传承画学、普及美术教育、增进艺术交流等方面,都发挥了重要作用。同时,画法研究会的出版刊物《绘学杂志》也不断刊发陈师曾、徐悲鸿、胡佩衡、金城、郑锦等人的文章,扮演了画学思想阐发、观点论争的“学术阵地”之角色,反映了基于特殊历史背景下,画家们的思想状况,对打破此时期北京美术界的沉闷状态,也起到了重要的推动作用。

而对于此时中国画发展状况的研究与讨论,人们往往集中在“改良派”与“革命派”的关注上。相较于此,面对当时中国画“穷途末路”的境况,画家队伍内部的变化,还缺乏更进一步的细化讨论。本文即从《绘学杂志》的刊发内容出发,试图析纳出当时北京画坛画家们如何看待国画“写生”,又如何将对“写生”

[收稿日期] 2023-06-12

[作者简介] 王广维,男,山东聊城人,上海大学上海美术学院博士研究生。

进行合理化的阐释,从而构筑起自己论争阵营的基础内容。

一、作为“学术阵地”的《绘学杂志》(1920—1921)

北大画法研究会以发展美育、“用科学方法以入美术”为创办宗旨,在教学上实行中西两部独立教学,不仅集结了陈师曾、贺履之、汤定之等为代表的传统画家,还聘请徐悲鸿、李毅士、盖大士等为主体的西画导师,一定程度上形成了对中西教学理念的集中观望。因此,在北大画法研究会的导师阵营中,更能显而易见地看出当时北京画坛的思想动向,各数画坛代表人物开始将北大画法研究会作为开展美术教育的平台,他们的学术观点或画学观念也开始陆续在《绘学杂志》上刊发传导。

许志浩于《1911—1949 中国美术期刊过眼录》中记载,《绘学杂志》共刊出四期,并于1921年11月停刊^[1]¹³。但现今我们从《绘学杂志》出版实刊的页面显示,其第三期的刊出时间,明确为“中华民国十年十一月出版”,可以推想,《绘学杂志》第三期的时间就已为1921年11月。因此,许志浩所记时间当有误。也就是说,《绘学杂志》自其创刊以来,所发行的期数为三期。虽然时间短暂,但在这三期的内容中反映出了当时北方画坛对中国画发展的讨论状态。

《绘学杂志》的创办宗旨定位在“提倡美育,发扬画法”之上,其中所收录和编辑的内容也由此出发,涉猎广泛。《绘学杂志》的内容分类总共九门:“一,图画;二,通论;三,专论;四,画诀;五,讲演;六,史传;七,纪实;八,杂俎;九,诗词。”第一期(1920年6月1日)刊发有“通论”部分的蔡元培《美术的起源》、钱稻孙《何谓美》、丁肇青《美术片谈》、胡佩衡《美术之势力》、冯稷家《书画同源论》。“专论”部分有贺履之《中国山水画谈》、陈师曾《清代山水之派别》《清代花卉之派别》《绘画源于实用说》、徐悲鸿《中国画改良论》、李毅士《西画略说》。“画诀”部分有胡佩衡《中国山水》、盛博宣《绘画略知》。第二期(1921年1月1日):“通论”部分有蔡元培《美术的起

源》、费仁基《原画》;“专论”部分有陈师曾《文人画的价值》、胡佩衡《中国山水画气韵的研究》、孙福熙《初等学校图画教授》、胡锡佑《论王石谷》;“画诀”部分有盛博宣《花卉略知》(续)。第三期(1921年11月),“通论”部分有蔡元培《美术的进化》《美学的进化》《美学的研究法》《美术与科学的关系》、钱稻孙《画形》、俞锷《艺术谈话》;“专论”部分有陈师曾《中国画是进步的》、胡佩衡《中国山水画写生的问题》、张威廉《机械的写生》、俞宗杰《写生的我见》、徐则安《速写活动的“人体”动物谈》、龚宝贤《绘画底根本观》、杨朴之《美术家之修养》;“画诀”部分有胡佩衡《图案画略说》。

从《绘学杂志》的本身板块构成及刊发列举的文章来看,一方面,杂志本身并未表现出宣导“美术革命”的工具性特征,或者刻意去主推画坛论争的某一派别,而是遵守其创刊之本旨,注重各板块之间的搭配和谐,普及艺术原理、美术史,介绍西方美术史知识,发挥艺术教育功能,纪录发生在研究会内的艺事内容;另一方面,各家之言集聚其中,也充当了其时学者发表自己观点的“学术阵地”之角色。

二、西法与科学:改良派画家的“写生观”认知

当我们将《绘学杂志》置于20世纪初期的中国美术史中来看时,杂志中的文章刊发,多发生于“美术革命”的场域范围内,这本身就已将北大画法研究会和《绘学杂志》纳入了论争的漩涡之中。

1918年蔡元培在北京大学画法研究会上的演讲中提及“此后对于习画,余有二种希望,即多作实物的写生及持之以恒二者是也”^[2]。在这些文字中,他十分明显地指明了他所希冀的绘画方式,即采纳实物写生的方式。而这种观念的面向又是基于西方绘画的创作方式得来,他指出,“中国画与西洋画,其入手方式不同,中国画始自临摹,外国画始自写实”^[2]。并强调要“除去名士派好不经心之习,革除工匠派拘守成见之讥,用科学方法以入美术”^[2]。可见,蔡元培对当时中国画的发

展也表露出了不满情绪,只不过他并没有像陈独秀那般激烈。更进一步,蔡氏又将他所认为的科学的方法予以具体,他说“望中国画者,亦须采用西洋画景写实之佳,描写石膏像和田野风景”^[3]。蔡元培的言说和观点,实则代表了当时一众人的共识。

徐悲鸿同样是持这种写生观的继任者之一,他所持观点的前提是“中国画学之颓败”“退步说”等。而之所以颓败、退步,是因为清代以来临摹、复古之风的盛行,毫无新意所致。徐悲鸿自诩不主张派别之争,这也是他“西方画之可采入者融之”主张的侧面体现。对于如何改良中国画,徐悲鸿从写生的角度进行切入,从“学习”“物质”“破除派别”三个方面展开论述。其中的“学习”即是指学习“写实”,这主要体现在他论述“肖”与“妙”的关系上。“然妙或不肖,未有妙而不肖者也。妙之不肖者,乃至肖者也。故妙之肖为尤难。”^[4]¹²而要达到这种“妙之肖”,就必须首先通过写生的手段,也即写实之技法。可见,徐悲鸿的写生观中,来自西方绘画传统中的写实方法和写实精神,才是能够打通“肖”与“妙”的前提手段,也是能够突破中西绘画之差距,使中国画获得新生而须要采纳的关键。

对于中西绘画的比较,析出其中原因也是民初时期画家、学者们所乐于讨论的。前文所述蔡元培和徐悲鸿将此原因归结为中西绘画各尚“临摹”与“写生”的区别,而郑锦则进一步对这个问题进行了新的丰富。他在论中西绘画之差异时指出:

我国绘画自发明迄今,其经过之途径,虽不无进步可数,然为历代帝王所利用,恰为一家之私有物,为发展上一大障碍。

我国近已变革数千年之国体,进专制而为共和,于学术思想界开一新纪元,即画法亦应打破历代帝王御用物之谬见,而不复为旧法所束缚,自由发达,共策行进,取各国之所长,补向来之所短。其道固自有在也。^[5]

首先郑锦将中国画落后于西画的原因归

结为历代帝王私藏,以至画家们无法择取所长,进而导致绘画无甚发展。进一步,他又更详细地归纳了我国绘画不能发达于西方,未能早臻美满之域,从而“凌轹寰区”的原因有三:一,绘画起源与西洋之异趣;二,绘画发达与西洋各国之殊途;三,研究方法与西洋根本上之不同。对于第三点,是他认为较为重要的一点,即中西画法中对临摹与写生的各重而造成。这点与蔡氏、徐氏都是统一路径的。

我国画法当仿古入手,必先从事临摹,限以十余种之皴法,俾学者殚精竭虑,以专攻其某一种。至所学既成,心手相应,然后可以杂取旁收,自具炉冶,熔铸诸家而自成一派。又极注重风神与气韵,此为我国特有之教法,亦即我国之所长,而与西洋诸国完全相反者也。彼忌临摹,尚写生,画法极为自由,适己意者即表见之。例如同一事物,而各人所画不同,易以显著其人之天才,而便于标新领异。^[5]

郑锦的不同之处在于他将中西绘画所崇尚的两种方式进行了较为客观的分析。在他看来,当时的中国绘画未能长于西方绘画。虽然中国画由仿古可习得前人精华,并能够通过自我熔铸、自成一派,进而得绘画之风神气韵,但这种方式一直存于对前代绘画的临摹研究基础之上,并不能像西方绘画那般直入自然进行写生,讲求自由的画法,传达更加自在和个体化的意识。这点看来,郑锦对于“写生”的言说与观点,既代表了当时改良派画家的主要看法,也在很大程度上对其内部逻辑进行了梳理和阐说。

此外,俞宗杰在《写生的我见》中也十分明确地指出了中国画的弊端,这也是他倡导西方写生之法的原因。他说:“中国画往往用莫名其妙的符号,实在为损于西洋画的大原因。”“找不到一个实境”“绘画上的典型实在绘画进程的大障碍,这种毒根,应该早日铲除干净,可以使绘画在自由诸路上进行”^[6]。他认为中国画之所以落后和退步,就是因为画面中意象性、典型化的符号太多,从而导致画家不遵从所绘对象的自然实貌,这也就导致绘画

不能创造出一个可供人们审美的实境,所以其落后与退步也就有因可循了。而对于“写生”的介入,他说:

写生画不像那些典型画用各种符号连缀起来,配置一幅意象的绘画。他是以自然的形态为主,用诚挚活泼的手腕描写自然的空气和光线。

在描写以前,并不先存一个想象的概念,他是由物体的形态,位置,光线和色彩的总和,完全成了一个印象。

中国绘画向来缺少一步写生的功夫,故弄得图画自图画,自然自自然,就是有几幅描写自然的,也失于呆板,……这种算不得真正的写生。^[6]

虽然俞宗杰并未直言西方写生之论,但从其描述来看,“写生”要以自然形态为描绘的主体,要关注自然状态下物象的环境因素(空气、光线、色彩等),才不至于绘制的呆板、失于自然。可见,俞氏的写生观是出自西方的写生之模式,要遵从描绘对象目之所见的形态,并要对其环境进行严格的把握。

三、“写生”亦当重其意:传统派画家的阐释

民初时期的传统派画家栖身在中国画与西画对抗演绎的场域中,当他们面对改良派画家力推西方写实技法,并已开始将西方写生技法大力推至中国画创作中去的局面时,不同于传统意义上他们对文人画写意之风的强调,他们开始重拾对“写生”的再度阐释,而这种阐释又往往建立在对中国传统写生观的解释及其合理性改良的强调上。

北大画法研究会主干来焕文在其《绘事随笔》中写道:“欧风东渐,群趋写真,点抹图改,笔力全失。图猫形狗,必对观而绘,物态随异。欲得其真,亦非易事。舍死观生,岂不更胜乎?”^[7]透过来焕文的记述,我们可以知道,在欧风东渐的境遇之中,有很多画家开始趋向写真之法。但在来焕文眼中,这种点抹图改毫无笔力,而且所观之物是随时变换的。想要如实的表现,本身就是一件难事,况且还要传其生动之处。因而,来焕文更加注重的是要表现

物象之“生”,即生意,而不是单纯刻画出物象的一种姿态——这即是“死”——要舍死观生,才得绘画之真谛。事实上,这种对“写生”的阐释及肯定,又已然回到了中国传统绘画理论中的“写生观”框架内。

北大画法研究会将“用科学方法以入美术”作为创会宗旨,本身就已经具有了鲜明的改良意识。画会导师胡佩衡就十分明了其中意义,他在《中国画写生的问题》中说:

目下教育部立了一处美术研究会,为的是参著西洋的新美术,改良中国的旧美术。并不是把外洋的尊为神圣,把自己的说的一个钱不值。所以我们原意改良中国山水当注重写生。^[8]

可见,胡佩衡也是支持通过“写生”来改良中国绘画之弊端的。但也应该看到,胡佩衡所认为的“写生”,并未就是蔡元培、徐悲鸿等人所持有的写生观之内容。所以,胡佩衡又在他的文章中,对中国自古以来即存在并且通过写生业已获得高度成就的历史,进行了简要的梳理:“一般没有看见过唐宋山水画的朋友,以为外国风景画有写生的办法,中国山水画没有写生的办法,这是大大的不然。”^[8]由此,他从唐代吴道子意写嘉陵江山水,到李思训所图禁中山水烟霞,再到宋代李成、李伯时、郭熙、马远等人的对景造意,得出了“唐宋的山水画家大半全由写生”的结论。最终,他将画家不重写生的时况归结为他们“把古人写生的法子失传了”。而如何去重拾并改良中国绘画既有的写生传统,胡佩衡认为:

中国各地方山水的形势不同,绝不当叫古人拘住,也不可将古法抛弃,只要像真景,合理法,用古人所长的笔法去画,自然是美观的;不必拘定宗派固守成见了。明朝的唐伯虎他的山水有地方用南宗画法,有地方用北宗画法,并非他故意倒乱,不过他看见的风景与何人的画法相近,就用他的法子作画,不但有古雅的气味而且合乎写生的原则,我们也可以照他这样办!虽然是改良的,写生的却不至染上日本的习气。^[8]

胡佩衡并不主张全盘舍弃中国传统的写生观念和写生方式,而是要坚持古人所留存下的写生真理,重点是要“像真景,合理法”,不拘于宗派成见。同时他还提出要符合“美观”的原则,运用我法,这样才能创作出具有古雅韵味和合乎写生法则的作品,赋予作品生命力和感染力。这种对于美感的强调,也非仅胡佩衡一人。杨朴之在《绘事外评》也说:“然美感之作用,中法实有出西法之上者焉。何则?盖实物未必能尽美感之极。意匠有时夺造化之能,若必须迫真势,必流于滞板。西法于认识实物,观察机能,实有特别之功用,非中法之所能。而于发动美感,恐未若中法超乎神韵也。”^[9]在这里,胡佩衡、杨朴之其实就已经开始逐步与蔡元培、徐悲鸿等人的西方写生概念拉开距离。他们意欲回归到中国传统意义上的写生观,并且重拾元代以前,尤其是唐宋时期的写生内涵,强调中国传统写生所具备的优越于西方写生方式的内容,以此来缓冲“改良派”论者将西方写生纳入中国画创作中来的冲击力。

以上诸人之外,张威廉对于写生的看法也值得我们关注。他在《机械的写生》一文中说:“近今多数主张写生之画家,其一种论调,似觉趋于极端,长此以往,不能得艺术上之大进步。”^[10]他将一味追求写生的论调,视为极端之法,认为这样反而是没有办法得到艺术之精进的。过于崇尚西式写生之法,要求绝对写真,忽略画家主体所应具备的理想化和随意进行变化的创作自由,这种带有“强制性”的取纳,反而将写生当成了一种依赖的习惯,这也即是被动的、机械的。因此,张威廉主张要进行“自动的写生”,“余尝倡‘自动的写生’,即写生时可以自由改更对象之位置,冀得完美之图画”^[10]。其意也甚为明显,他不是拒绝中国画的写生,而是反对拘束于“写生”的概念内容,受制于概念式内容而来的艺术创作,终归不会成为真正的艺术。

结语

民初“美术革命”论调盛行的北方画坛,画家和学者们针对如何提高中国画的地位以

及竞争力,于“写生”问题的阐述和接纳上,分流出了两种极具差异化的路径。一方面,蔡元培、徐悲鸿等人因于中国传统绘画在明清以来少于创新而多事临摹所形成的弊端,主张以西方写生、写实的方式,“科学”地进行中国画的改造,其实是意欲创造出一种不同于传统中国画面貌的新式绘画语言和图像;另一方面,胡佩衡、俞宗杰等人,则依然从中国画本身出发,上溯至唐宋时代中国绘画发达的历史事实,得出用古法写生的基本概念,并且认为存在于传统之中的意韵、意境等能够带来“写实”所无法给予的美感感受。因而他们是通过传统“写生”概念和内涵的再度阐释,进而分析出中西绘画双方的优劣,并以此为角度对中国画进行改良。

同时,我们也能看到,传统派画家们所言“写生”,还多出自中国传统的写生理论框架,徐悲鸿等人所谓“写生”则更多的指向建立在西方绘画体系中的写生方法。二者有着迥异的差别。所以也在其所执力推行的目的中,产生了别样的内容。关于这点,学者杭春晓指出,“民初提倡‘写实论’之旗手多非画界中人,他们提出‘写实’‘写生’之类的概念,但并没有将它深入到画面本身的具体改造中。这便导致新提出的‘写实’‘写生’概念具有一定的含混性,可以被传统派‘改造’地理解”^[11]。

而在北京之外的上海等地,对于西方写生的接纳实则早就开始。1919年上海美专寒假之时,刘海粟已经带领学生开始了第五次西湖写生之行。他在《寒假西湖旅行写生记》中即记载,意欲通过写生来“供人观览,俾吾人得以交换知识,此于美感教育、社会教育均有绝大关系”^{[12]22}。1920年丰子恺在《忠实之写生》一文中也认为,学习西洋画倘若“不习写生,皆非真正研究美术”,写生应该作为学习一切绘画的基础,“绘画之种类……必以写生为基本练习,且必以忠实写生为基本练习……故有志真正之美术者,必当以忠实写生为要务”^{[13]6}。因此,这里又涉及一个“概念”和“目的”的区分。刘海粟和丰子恺所言“写生”,在很大程度上是推广西方绘画教育,是为了更为

纯粹地促使西方绘画和其艺术理念在中国的传播,并未过于强调犹如前文所论之人意欲改良中国画、守成中国绘画传统的愿望。

[参 考 文 献]

- [1] 许志浩. 1911—1949 中国美术期刊过眼录 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1992.
- [2] 蔡元培. 蔡校长演说词二 [J]. 绘学杂志·演讲, 1920(1): 1-4.
- [3] 杭春晓. 重读蔡元培“实物写生”论 [J]. 新美术, 2006(4): 32-40.
- [4] 王震, 徐伯阳编. 徐悲鸿艺术文集 [M]. 银川: 宁夏人民出版社, 2001.
- [5] 郑锦. 郑裳裳讲演录 [J]. 绘学杂志·演讲, 1920(2): 1-2.
- [6] 俞宗杰. 写生的我见 [J]. 绘学杂志·演讲, 1921(3): 11-17.
- [7] 来焕文. 绘事随笔 [J]. 绘学杂志·杂俎, 1920

- (2): 4-7.
- [8] 胡佩衡. 中国山水画写生的问题 [J]. 绘学杂志·专论, 1921(3): 3-7.
- [9] 杨朴之. 绘事外评 [J]. 绘学杂志·专论, 1921(3): 27-30.
- [10] 张威廉. 机械的写生 [J]. 绘学杂志·专论, 1921(3): 16-17.
- [11] 杭春晓. 温和的渐进之路——以民初北京地区中国画传统派画家为中心的考察 [D]. 北京: 中国艺术研究院, 2006.
- [12] 朱金楼, 袁志煌, 编. 刘海粟艺术文选 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1987.
- [13] 丰陈宝, 丰一吟, 丰元草, 编. 丰子恺文集·艺术卷 (1920.4-1930.3) [M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 浙江教育出版社, 1990.

(责任编辑 南山)

(上接第 6 页) 徐文华继油画作品《晨》获 1979 年第五届全国美术展览会银奖之后, 宣传画《拼搏, 胜利》获第六届全国美术展览会银奖(图 6)。以上两幅作品都以富有时代气息的女性形象来表达。



图 6 《拼搏, 胜利》徐文华
上海人民美术出版社 1983 年

四、余论

宣传画中女性形象的变迁并非是线性发展的, 而是充满着回溯、多元的特征, 宣传画对

于女性社会角色的确认, 一方面是唤醒女性自我意识, 另一方面通过其表现的美感, 有效地传达了作品的主题思想, 更加增强了作品的宣传鼓动作用。就“增补”读解的意义而言, 它不仅仅只是增加或补充了信息, 实际上是一种对于宣传画作品理解的延伸, 或者说是在更加广泛的社会背景中来读解宣传画表现的女性形象的价值, 所以增补之后是期待可能出现的更多的增补, 其意义在不断地增补过程中也变得越来越丰富。

[参 考 文 献]

- [1] 张旭东. 批判的文学史——现代性与形式自觉 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2020.
- [2] 梁庄爱伦. 20 世纪早期上海月份牌与视觉文化 [M]. 王树良, 巴亚岭, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 2023.
- [3] 黑格尔. 美学: 第一卷 [M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1979.
- [4] 谭云森. 宣传画的不景气状应该引起注意 [J]. 美术, 1980(9): 38.

(责任编辑 南山)