

УДК 821.581.09

透视法、“写实精神”与视觉装置的再构筑
— “美术革命”与“文学革命”的交集及其意义—

王中忱

【摘要】1919年1月，在提倡新文化运动最为积极的《新青年》杂志第6卷第1号上，刊载了陈独秀（1879—1942）和吕澂（1896—1989）的问答通信，作为杂志的编者，陈独秀特意提取通信的主题“美术革命”作为栏目标题，但这次通信并没有像此前陈独秀和胡适（1891—1962）于“文学”的通信那样引发出一场“革命”，故长期被研究者忽视。本文重提这一“事件”，是拟以此为线索，考察二十世纪前期文学革命与美术革命的交集过程，分析透视法和写实原则在此过程中的发现与确立，以及由此导致的视觉装置的变革。

【关键词】美术革命；写实精神；视觉装置。

一、文学革命中的“美术革命”

1919年1月，在提倡新文化运动和“文学革命”运动最为积极努力的《新青年》杂志第6卷第1号上，刊载了陈独秀（1879—1942）和吕澂（1896—1989）的问答通信¹，作为杂志的编者，陈独秀特意提取通信的主题“美术革命”作为栏目标题，并在答信中说：

本志对于医学和美术，久欲详论；只因为没有专门家担任，至今还未说到，实在是大大的缺点。现在得了足下的来函，对于美术一特于绘画一项一议论透辟，不胜大喜欢迎之至。足下能将对于中国现在制作的美术品详加评论，寄赠本志发表，引起社会的讨论，那就越发感激了。

如所周知，早在1916年，远在美国留学的胡适（1891-1962）致信陈独秀讨论中国的²“文学改革”问题，后又在此信基础上发展为《文学改良刍议》³一文，公开倡言“文学改良”，并提出具体着手的路径。陈独秀不仅把胡适的来信和文章发表在《新青年》杂志上，并亲自撰写《文学革命论》呼应胡适的主张，掀起了一场轰轰烈烈的“新文学运动”，此次如此热烈地回应吕的来信，应该也是有意识重复“文学革命”的战略，企望由此掀起一场同样热烈的“美术革命”。而作为通信的另外一方，吕澂似乎也有相近的愿望，但他想到的先例是意大利的未来主义艺术运动。他说：

十载之前意大利诗人玛黎难蒂氏刊行诗歌杂志，鼓吹未来新艺术主义，亦但肇端文词，而其影响首著于绘画雕刻。今人言未来派，至有忘其文学上之运动者。此何以故？文学与美术，皆所以发表思想与感情，为其根本主义者唯一，势自不容偏有荣枯也。我国今日文艺之待改革，有似当年之意，而美术之衰弊，则更有甚焉者⁴。

不过，陈独秀、吕澂提起的“美术革命”在《新青年》杂志上并没有形成广泛讨论的话题，连吕澂本人也没有按照陈独秀的建议，通过评论“中国现在制作的美术品”去继续推波助澜。有研究者因此将陈、吕的这次讨论称为“一场未遂的革命”，并将“未遂”的原因归结到陈、吕的“革命”构想与艺术观念的差异上⁵；还有研究者更明确地说：陈、吕虽然共提“美术革命”，但其“用意和出发点、主张是大不相同的”；吕澂的“革命”目标主要在于“阐明美术之实质与范围”，而陈独秀提出的“革命”对象则直接指向“王画”⁶，“吕文更强调‘美术’概念的推行和绘画与社会道

¹ 关于刊载吕澂、陈独秀《美术革命》通信的《新青年》第6卷第1号的出刊时间，有些著述的记述颇为混乱，如潘公凯主撰《中国现代美术之路》（北京大学出版社2012年10月）第225页注（1）所记该号出刊时间为“1918年1月15日”，但在226页的图版说明却记为“1919年1月15日”。而产生这样混乱的原因其实在《新青年》杂志本身，该刊第6卷第1号目录页标记的出刊时间为：“一九一八年一月十五日，民国八年一月十五日”。“一九一八年”当为误植。

² 胡适：《寄陈独秀》，载《新青年》第2卷第2号，1916年10月。

³ 胡适：《文学改良刍议》，载《新青年》第2卷第5号，1917年1月。

⁴ 文中提及的意大利诗人玛黎难蒂，今通译为马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti，1876—1944）。

⁵ 参见胡荣《1919年〈新青年〉与一场未遂的“革命”》，杭州：《杭州师范大学学报》2009年第4期。

⁶ 即清初四位王姓画家：王时敏、王鉴、王翥、王原祁。

德秩序的关系，意在伦理；陈文则直指‘王画’因袭之弊，同时主张输入写实主义，意在政治。”概言之，吕、陈“除了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”⁷。

如此看来，确认陈、吕二人在通信里所表现出的观点究竟是仅有“革命意愿”的相近，还是有更多的应和共鸣？如果二者之间确有分歧，其焦点何在？都成为考察这次“革命”之历史意义的关键。而要进行这样的确认，首先需要重新阅读陈、吕通信的文本，分析吕澂在信里提起“美术革命”的动因和他所追求的“革命”目标。吕信开篇首先夸赞《新青年》“以改革文学为宗，时及诗歌戏曲，青年读者，感受极深”，然后建言：“窃谓今日之诗歌戏曲，固宜改革；与二者并列于艺术之美术，尤极宜革命。”表明他之所以提起“美术革命”是因为受到了“文学革命”的启发和刺激。吕还对“美术”一词做了解释，说明他所说的“美术”专指“空间艺术”如绘画建筑雕塑⁸。而他所欲实施“革命”的目标则主要是绘画。在此基础上，吕澂指出了当时中国画坛存在的问题：

近年西画东输，学校肆业；美育之说，渐渐流传，乃俗士莺利，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。国至今日，言绘画者，几莫不以此类不合理之绘画为能。（海上画工，唯此种画间能成巧；然其面目不别阴阳，四肢不成全体，则比比是。盖美术解剖学，纯非所知也。至于画题，全从引起肉感设想，尤堪叹息。）

很明显，吕澂所批判的并非“西画东输”，而是“西画东输”之后被徒袭皮毛者扭曲为“不合理之绘画”。迄今为止的先行研究似乎很少注意吕澂对这种画作“不合理”特征的描述：“面目不别阴阳，四肢不成全体”，其实由这种反面描述，恰好可以看到吕澂的正面期许。他把建立在“美术解剖学”基础之上“面目”可辨“阴阳”、“四肢”合理构成“全体”的画法视为“合理之绘画”，显然是把欧洲文艺复兴以来确立的以明暗法、透视法为根基的绘画当作了标尺。如果这样说难免有对吕澂通信过度解读之嫌（因为信中的只言片语确有语焉不详的感觉），那么，我们可再结合吕氏其他有关绘画及美术的论述来进行综合考察。

作为中国的现代学者，吕澂后来主要以佛学研究知名，他早期所从事的绘画艺术研究和教育活动尚未得到充分研究，相关记述颇多错讹⁹，近年刊出的吕澂写于1959年的一份自述提供了重要信息，可以订正以往的一些误传。据这份自述，吕澂少年时期因兄长吕凤子（1886-1959）影响而“对美术理论发生了兴趣”，1917年10月赴日本“补习日语文”时亦“兼自习美术”；1918年5月回国，9月曾“任徐州第十中学图工课教员”，同年年底给《新青年》写了那封讨论“美术革命”的信。创办上海美专且自任校长的新锐画家刘海粟（1896-1992）正是读到这封信后“很有同感”，力邀吕澂“去美校共谋改革”。吕于1920年9月出任美专教务长，“创立了专校的规模，并开讲《美学概论》和《西洋美术史》”，同时主编该校的《美术》杂志。1921年8月，吕应欧阳渐之邀赴南京筹办支那内学院，志趣、精力都渐专注于佛学，但仍在《民铎》、《教育杂志》等刊物上发表美学、绘画艺术的论文多篇，且在南京美术专门学校、江苏省立第一中学兼授美术理论、美学课程，大约在1925年至1926年间，才“放弃这一方面的研究，不再写作”¹⁰。

从以上勾勒的吕澂行迹可以看到，在提起“美术革命”之后，他虽然没有在《新青年》上接续发表相关文章，但对美术的思考和讨论仍在继续。而细察吕澂此一时期的文章著述，可知他探究“美学的原理”和“美学思潮”的热情更高，从美学的视野

⁷ 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》，北京，《文艺研究》2010年第3期。

⁸ 吕澂通信：“凡物象为美之所寄者，皆为艺术Art，其中绘画建筑雕塑三者，必具一定形体于空间，可别称为美术Fineart，此通行之区别也。我国人多昧于此，尝以一切工巧为艺术，而混称空间时间艺术为美术”

⁹ 如吕澂逝世时《法音》杂志1989年第9期发布的消息《著名佛学家吕澂先生逝世》云：“1916年（从日本留学）归国后即被刘海粟先生聘为上海美术专科学校教务长，在此期间，撰写了《美学概论》、《美学浅说》、《现代美学思潮》、《西洋美术史》及《色彩学纲要》等多种专著”；“1918年，经欧阳渐先生再三邀请，乃随着出版支那内学院”，所述时间及相关事件皆有错讹，却常被后来学者引以为据。

¹⁰ 参见吕澂《我的经历与内学院发展历程》，写于1959年8月6日，刊于《世界哲学》2007年第3期。另参见高山杉《从艺文美学到梵藏玄言》，《东方早报》2010年3月28日第B06版。

论及美术，是吕澂美术论的一个显著特点¹¹，这和他给陈独秀的信里所设想的“美术革命”途径是一致的，即“以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非”¹²。不过，就吕澂所论及的美术范围看，主要集中于西洋绘画，也就是他所说的“阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相”，至于他所构想的“阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法”，亦即整理中国美术史的工作，并没有实际着手去做，更不必说“印证东西新旧”了。这自然是由吕氏当时的学术志趣与知识准备所决定的，从中却可看出他当时的主要关心所在。而我们分析吕氏的美术观，则不能只看他的宣言和构想，更应该把他已经做了的工作作为考察对象。

那么，在有关美术的著述里吕澂表露了怎样的观点？首先看他的《西洋美术史》。这是吕澂唯一一部专门讨论美术的著作，因是在学校讲义基础上整理而成，且因书前《述例》明确交代此书以法国学者 S.Reinach 等人的著述做底本¹³，故常被视为编译之作。但《述例》也说：“至于文中贯缀，述者时出己意”，表明此书并不限于“译述”，也有出于“己意”的“论”，而纵观“贯缀”全书的叙述主线，则可看到，著者基本是以欧洲文艺复兴时期的“写实主义”美术为坐标来叙述“西洋美术史”的“进化”路程的。这首先表现在《西洋美术史》的章节安排，全书总计二十六章，论文艺复兴时期的绘画及建筑即占了八章，显然是整体叙述的枢纽所在。其次，追溯文艺复兴之前的美术，亦颇重视“写实”潮流的走向，如在描述“希腊美术的原始特质”时，特别强调其“第一义之写实精神”¹⁴，而在描述从罗马到文艺复兴时期的艺术谱系时则说：“昔人多谓罗马艺术不过绍希腊之余绪，其性质纯属颓废的，其实亦不尽尔。……纪元后一世纪顷，罗马艺术中有一派写实主义起，虽未能久，但中世纪间其势再盛，而与拜占庭美术相对峙，至十四世纪更接触佛朗多之写实主义，遂启文艺复兴之新运。其流所及，乃有近世之写实主义”¹⁵。最后，更值得注意的是此书叙及二十世纪美术，在缕述印象派以后的表现主义、未来主义，各“新派”之后做了这样的预测：“今后之美术倾向如何，推往知来，亦有可得略言者，即舍客观之写实而趋主观之写实”¹⁶。要言之，在《西洋美术史》里，吕澂不仅讲述了西洋“写实”美术发展的故事，也认为这故事的未来指向在于“写实”。

再来看陈独秀《答吕澂（美术革命）》的主张。陈氏认为：“绘画虽然是纯艺术的作品，总也要有创作的天才，和描写的技能，能表现一种艺术的美，才算是好”。而在在他看来，中国自宋代以后，“专重写意，不尚肖物”，尤其是“到了清朝的三王”，一味“复写古画”，遂使“自家创作”全失，为此，陈独秀说：“要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”参照前面所述吕澂的观点，可知“洋画的写实精神”是他和陈独秀共享的资源，希望以此救治中国美术的流弊则是他们共有的思路。他们之间的差异或分歧，与其说表现在对“写实精神”认同与否，毋宁说表现在如何界定“写实精神”。从“美术革命通信”看，陈抨击王石谷（1632-1717）以“复写古画”代替创

¹¹ 此时期吕澂发表的文章主要有：《柏格森哲学与唯识》（《民铎杂志》第3卷第1期，1921年3月）、《晚近美学说和美的原理》及《晚近美学说和美的原理（续）》（《教育杂志》第14卷第2—3期，1922年2月—3月）、《美术发展的途径》（《美术》第3卷第2期，1922年5月）、《艺术和美育》（《教育杂志》第14卷第10期，1922年10月）、《康德之美学思想》（《民铎杂志》第6卷第4期，1925年4月）；出版的讲义和著作主要有《西洋美术史》（上海：商务印书馆1921年）、《美学浅说》（上海：商务印书馆1923年）、《美学概论》（上海：商务印书馆1923年）、《现代美学思潮》（上海：商务印书馆1924年）、《色彩学纲要》（上海：商务印书馆1926年）。

¹² 吕澂通信的结尾一段文字是这样的：“我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不极加革命也。革命之道何由始？曰：阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法（自唐世佛教大盛而后，我国雕塑与建筑之改革，亦颇可观，惜无人研究之耳），使恒人知我国固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。即以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非，而使有志美术者，各能求其归宿而发明光大之，此又一事也。使此数事尽明，则社会知美术正途所在，视听一新，嗜好渐变；而后阻俗之徒不足辟，美育之效不难期”。

¹³ 该书1921年由上海商务印书馆出版，书前《述例》云：“述者年来在上海美术学校及上海师范专科学校讲授美术史，即取此为蓝本，详略之间尚觉适用，故更加订正刊行，以便学者”。引自收入上海商务印书馆万有文库之《西洋美术史》，1933年，第1页。

¹⁴ 吕澂：《西洋美术史》上海商务印书馆1921年初版，引自同馆万有文库之《西洋美术史》，1933年，第23页。

¹⁵ 吕澂：《西洋美术史》，上海商务印书馆1921年初版，引自同馆万有文库之《西洋美术史》，1933年，第41页。

¹⁶ 吕澂：《西洋美术史》，上海商务印书馆1921年初版，引自同馆万有文库之《西洋美术史》，1933年，第165页。

作，抨击“把王画当作画坛正宗”的画家们以临摹王画为要务，表明他所推重的“写实”，是要求画家直接面对所要表现之物，发挥“自由描写的天才”，这颇近于他在《文学革命论》中主张的“目无古人，赤裸裸的抒情写世”。陈独秀曾经考察过欧洲文艺思想“由古典主义（Classicalism）变而为理想主义（Romanticism）”“再变而为写实主义（Realism）”之过程¹⁷，但从他把“写世”、“肖物”、“描写”与“抒情”、“天才”并举的表述看，他的“写实”并不排除而是混合了一般所说的浪漫主义（Romanticism）¹⁸，其着眼点则主要在于建立作家/画家与描写或表现对象之间的“赤裸裸”的直接关系。

比较而言，在“通信”里，吕澂所主张的“合理之绘画”虽然属于建立在“透视法”基础上的“写实”范围之内，但他的关心似乎更在画家要通过怎样的中介实现“写实”的效果。吕澂不像陈独秀那样把画家/艺术家和描写或表现对象想象为直接的关系，这在两人仅有的那次“通信”里已露端倪，在此后的著述里，吕澂不仅在《西洋美术史》里留意分析美术家与描写或表现对象的复杂关系，亦在其他美学理论著作里进行了探讨。如在《美学浅说》里，吕澂把包括美术在内的“空间艺术”从“直接取材于自然”的意义上定义为“再现的艺术”，并进而谈论此类艺术品和自然的关系，认为“艺术品上面的自然只表白得他所能表白的一种生命意义，所以那只是当时‘美的态度’里静观所得的自然”，还说：

从前学者特称艺术品上的自然做“假象”，分别它和实际所见的不同。可在“美的态度”里，原是实实在在辨别得这样的，又有什么假不假？这倒不如称它做“美的实在”，更觉切当。作家感得“美的实在”，具体的实现出来，这样的态度纯可谓“写实的态度”。虽也有人将艺术品上的自然和一般认识所得的去比较，以为两者关系更直接些便是写实的，两者关系间接些便是浪漫的。其实从作家方面去看，所谓浪漫，先有种种不同的感受，另构成了境界，在他“美的态度”依然实在。那样的实现，可还不是“写实的态度”¹⁹？

在上面引录的论述里，值得特别注意的是吕澂对“自然”概念的审慎使用。虽然他把“直接取材自然”作为界定“空间艺术”的前提，但在进入“艺术品与自然”关系的具体分析时，却不再提及一般所说的实际存在的“自然”，而是把人的“实际所见”或“一般认识所得的”“自然”作为和“艺术品上的自然”相对的概念进行讨论，这固然与此一时期吕澂的美学观特别是立足于唯识论的佛学思想有关，同时也表明，他所标举的“写实的态度”，与陈独秀所主张的“赤裸裸的抒情写世”有所不同，指的是作家把以“美的态度”感知到的“美的实在”，“具体的实现出来”。很明显，吕澂所描述的作家/艺术家与描写或表现对象的关系更为复杂而曲折。在此意义上，应该可以说，陈、吕通信所提起的“美术革命”并非一闪即逝的偶发事件，其基本精神此后也在吕澂的一系列著述里萦绕回响，尤其是作为“美术革命”之焦点话题的“写实主义”，更经由吕澂而得到了深刻独特的阐发。

二、美育论、中国美术史书写与透视法的再发现

如果不把“美术革命”仅仅局限在陈独秀和吕澂通信这样一个个别“事件”，而是将其理解为从美术界到文化界广泛存在的有意识的变革运动，那么，这场运动的开端也许应该追溯到19世纪后期。事实上，一些有关现代中国美术史的著述就是这样处理的。如英国学者迈克尔·苏立文（Michael Sullivan, 1916-）的《20世纪中国艺术与艺术家》“中国的艺术革命”一章，便从19世纪60年代有关西方绘画技巧的书籍被翻译成中文以及被引入学校的课程开始讲述²⁰；潘公凯（1947-）主撰的《中国现代美术之

¹⁷ 陈独秀：《现代欧洲文艺史谈》，《青年杂志》第1卷第3号，1915年11月。

¹⁸ 陈独秀《文学革命论》（《新青年》第2卷第6号，1917年2月）结尾提及他所推崇的欧战思想家、文学家，把“虞哥”（雨果）和“左喇”（左拉）、“狄铿士”（狄更斯）和王尔德并举，也可说明他所主张的“新鲜的立诚的写文学”并不限于狭义的“写实主义”。

¹⁹ 吕澂：《美学浅说》，上海：商务印书馆1923年初版，引自同馆万有文库之《美学浅说》，1933年，第31-32页。

²⁰ 参见迈克尔·苏立文（Michael Sullivan）：《20世纪中国艺术与艺术家》第64-79页，陈卫和、钱岗南译，上海人民出版社2013年5月。该书英文原作题为Art and Artists of Twentieth-Century China, The Regents of the University of California.

路》虽然把“中国现代美术的开端”放置于“五四”新文化运动时期²¹，但仍用了相当篇幅描述1840年代以后中国所发生的包括“美术”在内的“近代”转变。潘著把“近代”和“现代”两个概念都归纳到“现代性”范畴之中，主张把“现代性事件”视为“一个整体”而非“某个局部的事件”²²，无疑是一个可以展开更为广阔讨论的思路。

而在把“美术革命”视为一个相对长时期的社会文化运动之一环的意义上，蔡元培（1868—1940）所起的作用无疑更具有特别的意义。这位在科举制度中获得拔擢的传统知识精英，在1898年经历了戊戌变法失败之后，因痛感当时清政府的保守无能而决意放弃官职，投身民间兴办新式教育的活动，并转而成为志在推翻清王朝的革命运动的领导人²³。1907年蔡元培留学德国，1908年秋至1911年间在莱比锡大学学习哲学、美学、美术史等，且游览各地的博物馆、美术馆²⁴。此一时期的学习经历和艺术“开眼”，对蔡元培的思想显然产生了相当的影响，1912年他出任中华民国临时政府教育总长后发表《对于新教育之意见》，提出五项内容作为“新教育”的方针，其中被其本人特别推重的“美育”，亦即“美感之教育”的“美感”概念的内容规定，即来自德国哲学家康德（1724-1804）的学说²⁵。

蔡元培所说的“美育”的内涵，当然不像曾经被误解的那样仅仅指称“美术”²⁶，“美术”无疑是其中的重要内容。1917年蔡元培就任北京大学校长不久，即发表演说，阐述包括绘画在内的“各种美术”已经“渐离宗教而尚人文”的演化趋势，明确提出“以美育代宗教”的构想²⁷；此后，他不仅在北大设立画法研究会，积极支持中国第一所国立美术学校——“北京美术学校”的创设²⁸，还对在上海创办私立美术学校的青年艺术家刘海粟关爱有加²⁹，有力地推动了绘画艺术与新式教育的汇合。1919年，当以蔡元培所主持的北京大学为基地展开的新文化运动热烈展开之际，他又发出呼吁：“文化运动不要忘了美育”，并明确表示了对当时“美术的教育”状况的不满：“我们现在除了文字界，稍微有点新机外，别的还有什么？”³⁰很明显，蔡急切希望把以文字为媒介的文学之外的其他“美术”种类（当然包括绘画）也纳入到新文化运动之中。此文发表在陈、吕通信之后，也可视为“美术革命”的持续呼声。

蔡元培的上述活动无疑都对现代中国美术的发展起到了重要作用，很多美术史著述把蔡描述为“现代美术”运动的倡导者和赞助人，原因盖出于此。当然，这样的描述其实意味着把蔡视为非专业人士，这也是蔡本人认可的³¹，但或许正因为如此，蔡元培

²¹ 该著认为：“直到这时，作为整个社会变革一部分的美术才真正被纳入现代文化的视野之中”。参见潘公凯主撰《中国现代美术之路》第213页，北京大学出版社2012年10月。

²² 潘公凯主撰《中国现代美术之路》第198页，北京大学出版社2012年10月。

²³ 1898年10月蔡元培弃官离开北京后，先后担任绍兴中西学堂监督、上海南洋公学特班总教习等职，1902年在上海组织中国教育会并当选为会长。1904年11月在上海发起创立反清政治团体光复会，任会长；1903年加入孙文创建的中国同盟会，任上海分会会长。

²⁴ 参见《蔡元培美学美育活动简表》，文艺美学丛书编辑委员会编《蔡元培美学文选》第225页，北京大学出版社1983年4月。

²⁵ 蔡元培《对于新教育之意见》（此文先后刊载于《民立报》1912年2月8-10日，《教育杂志》第3卷第11号、1912年2月10日，《东方杂志》第8卷第10号、1912年4月）所提出的“新教育”五项内容为“军国民主义、实利主义、德育主义、世界观、美育主义”，而在论及“世界观”教育时，蔡认为不可以施之于简单说教，而应该通过“美感之教育”来实现，并说：“美感者，合美丽与尊严而言之，介乎现象世界与实体世界之间，而为津梁。此为康德所创造，而嗣后哲学家未有反对者也”。引自中国蔡元培研究会编《蔡元培全集》第二卷第13页，杭州，浙江教育出版社1997年3月。

²⁶ 蔡元培在《以美育代宗教》（《现代学生》第1卷第3期，1930年12月）一文中说：“我向来主张以美育代宗教，而引者或改美育为美术，误也。我所以不用美术而用美育者，一因范围不同，欧洲人所设之美术学校，往往只有建筑，雕刻，绘画等科，并音乐文学，亦未列入；而所谓美育者，则自上列五种外，美术馆的设置，剧场与影戏院的管理，园林的点缀，公墓的经营，市乡的布置，个人的谈话与容止，社会的组织与演进，凡有美化的程度者均在所包；而自然之美，尤供利用。都不是美术二字所能包举的”。

²⁷ 参见蔡元培《以美育代宗教说》（1917年在北京神州学会讲演词），北京，《新青年》第3卷第6号，1917年8月。

²⁸ 参见蔡元培《国立北京美术学校开学式演说词》（1919年4月15日），载《北京大学日刊》1919年4月18日。

²⁹ 参见蔡元培《介绍艺术家刘海粟》，载《北京大学日刊》1922年1月16日。

³⁰ 参见蔡元培《文化运动不要忘了美育》，北京，《晨报副刊》1919年12月1日。

³¹ 如蔡元培在邀请刘海粟代替自己为北大画法研究会讲授美学时便说：“再者你的画笔会说话的。我不会画，都在讲美学，你遇到说不清楚的时候，可以用笔来说”。参见蔡元培《与艺术家刘海粟的谈话》，此次谈话时间为1921年冬，记录在刘海粟《忆蔡元培先生》，引自中国蔡元培研究会编《蔡元培全集》第4卷第500页，杭州，浙江教育出版社1997年10月。

把绘画作为“美育”和“美术”的论述才更为广泛地反映了当时社会文化界的普遍观点；换言之，蔡元培的绘画艺术论正是在“美育”论的脉络里超越了绘画专业领域，才成为了更具普遍性的思想观念。

那么，在20世纪前期，蔡元培是怎样展开自己的绘画艺术论的呢？据现在所能见到的文字史料，蔡元培最早比较完整讲述绘画艺术的言论，是他1916年在法国华工学校师资班上课的讲义，其中第三十二节“图画”开篇这样说：

吾人视觉之所得，皆面也，赖肤觉之助，而后见为体。建筑、雕刻，体面互见之美术也。其有舍体而取面，而于面之中，仍含有体之感觉者，为图画。

体之感觉自何起？曰：起于远近之比例，明暗之掩映。西人更益于绘影写光之法，而景状益近于自然³²。

在这段话里，蔡元培首先认为，所谓绘画，就是在二维空间的“面”里表现三维空间的“体”——亦即立体的感觉，同时指出这种“体之感觉”是由运用“远近”、“明暗”对比关系的画法造成的。很明显，蔡元培是把欧洲文艺复兴时期确立并予以强化的以透视法为根基的绘画的特征，当作了一般绘画的特征，或者说是将其当作了界定绘画之所以为绘画的标准。而蔡所持的这种观点，则来自他对“西人之画”与“中国之画”的分析和判断。在同一部《讲义》里，蔡说：“中国之画，与书法为缘，而多含文学之趣味。西人之画，与建筑雕刻为缘，而佐以科学之观察，哲学之思想”³³。比较而言，蔡元培无疑更看重“科学”对绘画的作用。在早于《华工学校讲义》的一次讲演中谈及中国古代教育和艺术时，他曾不无遗憾地指出：中国的“美术”（艺术）如“图画书法饰文等，亦较为发达，然不得科学之助，故不能有精密之技术，与夫有系统之理论”³⁴。

前面已经谈到，出任北京大学校长之后，蔡元培有感于当时的大学过于偏重“学理”而轻视“技术”，把一些所谓属于“专门美术学校”范围的知识排除在大学学科之外的状况，推动校内教员、学生组织文学会、音乐会、书法会、画法研究会等组织，以图补救，而他本人也根据自己的爱好和专长，多次就“美术”问题发表文章和演讲。此一时期蔡有关绘画艺术的观点，仍然延续了他在法国时形成的思路，在一次题为《美术的进化》的讲演中，他说：“中国的图画，算是美术中最发达的，但是创造的少，摹仿的多。西洋的图画家，时时创立新派。而且画空气，画光影，画远近的距离，画人物的特性，都比我们进步得多”³⁵。为什么中国画和西洋画有这样的差别呢？蔡在另外的场合分析说，这是因为“中国画和西洋画，其入手方法不同”所致，他说：“中国画始自临摹，外国画始自写实”；而在蔡元培看来，外国画的入手特点，与外国人重视自然科学有关：“西人之重视自然科学，故美术亦从描写实物入手”³⁶。基于上述这样的考虑，蔡元培对北大画法研究会的“习画”方法提出了这样的要求：“望中国画家，亦须采用西洋画布景写实之佳，描写石膏物象及写实风景，今后诸君均宜注意”。并特别呼吁：“今吾辈学画，当用研究科学之方法贯注之”。“用科学方法以入美术”³⁷。

综上所述，在蔡元培的论述里，传统的中国绘画被视为美术“进化”链条上落后的一环，但是否可以据此把蔡的美术论归为以欧洲为中心的进化论式叙事呢？事情也没有这么简单。蔡确实多次讲述过西洋画“进步”和中国画“落后”的故事，但他的讲述目的却是为中国美术变革的实践提供动力。其实，蔡元培也注意到西洋画对中国

³² 蔡元培《华工学校讲义》先于1916年6月起在《旅欧杂志》上连载，同年8月编印成书。此处引文引自文艺美学丛书编辑委员会编《蔡元培美学文选》第53页，北京大学出版社1983年4月。

³³ 文艺美学丛书编辑委员会编《蔡元培美学文选》第53页，北京大学出版社1983年4月。

³⁴ 参见蔡元培1916年3月20日在巴黎自由教育会所举办的华法教育会的演讲，后以《华法教育会之意图》为题收入《旅欧教育运动》，世界社编印，引自文艺美学丛书编辑委员会编《蔡元培美学文选》第10页，北京大学出版社1983年4月。

³⁵ 蔡元培的《美术的进化》（在湖南第二次讲演），载《北京大学日刊》1921年2月15日。

³⁶ 蔡元培：《在北大画法研究会之演说词》，载《北京大学日刊》1919年10月25日。

³⁷ 蔡元培：《在北大画法研究会之演说词》，载《北京大学日刊》1919年10月25日。

画技法的借鉴和吸收,谈及“意大利文艺复兴时代,人物画后加山水,识者谓之中国派。法国路易十五时,有罗科科派,金碧辉煌,说者谓之参用我国画法”,还曾指出法国画家“谟德”(今通译马奈[1832-1883])的画作“近于吾国画派”,但蔡没有以此来做“国粹”的骄傲,也没有去追究西洋画如何采用中国画的技法,而是以此为例,对中国的艺术家提出这样的诘问:“彼西方美术家能采我之长,我人独不能采用西人之长乎?”³⁸ 此时的蔡元培在国际政治层面提倡“互助的进化论”³⁹,在美术层面他似乎也秉持近似的进化观。

这当然也使蔡元培失去了透过西洋画的视镜反观中国画的契机,而主动捕捉到这一契机且有所发现的代表人物,则可举出当年被蔡隆重聘请为北京大学画法研究会导师的陈师曾(1876-1923)。陈此一时期的美术论特别是有关中国文人画的论述近年颇得美术史研究者的重视和评价,甚至被作为对抗蔡元培“美术革命”派的文化保守主义代表加以褒扬⁴⁰,但在“革命”与“保守”,“中国”与“西洋”的对立图式里,不仅会把蔡、陈的关系简单化,也会把陈师曾的美术论简单化。而如果细审陈的美术论著,则不难看到,其独特之处与其说是在对“传统”的“保守”上,毋宁说更表现在借助西洋绘画的“他者”之眼,重新“发现”中国画的“传统”,如在被称为“文化保守主义的精神灵魂”之作的《文人画的价值》里,陈即以西洋绘画从写实派到印象派、立体派的变化为例,论证中国文人画里“形似”与“神似”的辩证关系⁴¹。而陈著《中国绘画史》⁴²对中国绘画里“透视法”或曰“远近法”的特别关注,也属同样事例。该书第三章(《宋朝之绘画》)第四节谈及“李成之山下仰画飞檐,即与后世透视法相符”;“郭若虚谓‘状物平扁,不能圆浑,谓之板’,即明暗法之要领”。皆流露赞赏口气。而追溯到“王维《山水论》中有谓石有三面,而远人无目,远树无枝,远水无波”,亦夸赞其“远近法早已参透”。今日的研究者如果循此线索,探究陈师曾一代先行者如何参照中西画史尝试对“透视法”进行再阐释,或许会收获更具学术生产性的成果⁴³。

三、结构、描写的强调与风景画读法

如前所述,陈独秀和吕澂的通信谈及“美术革命”时都以“文学革命”做比喻,蔡元培呼吁“文化运动不要忘记美育”,亦以文学的新机和美术的沉滞进行对比。“美术革命”和“文学革命”的不断交集与交汇,不仅体现在运动口号上,更深潜在理论与创作实践之中,如同前者致力追求的“透视法”不能仅仅视为绘画技法问题一样,“新文学”特别是有关小说的理论批评对“描写”、“结构”的强调,也不能仅在技巧层面理解,而与这一时期对文学的写实主义推重有关。

限于篇幅,仅以“新文学”早期最著名的倡导者胡适为例略作考察。近年许多研究已经指出胡适提倡“新文学”,是以“进化论”为依据、以“科学”为标准的,对此无须赘述。在此有必要特别指出的是,胡适提倡“白话”的“写实”小说时,对“结构”和“视点”的重视。发表《文学改良刍议》(1917)时,胡适曾对当时的中国文学做了考察,认为“今日之文学,其足与世界‘第一流’文学比较而无愧色者,独有白话小说(我佛山人、南亭亭长、洪都百炼生三人而已)一项”。他的立论依据是:“

³⁸ 蔡元培:《在北大画法研究会之演说词》,载《北京大学日刊》1919年10月25日。

³⁹ 参见蔡元培《欧战与哲学》,《新青年》第5卷第5号,1918年11月。此文谈及“进化论公例”包含“竟存与互助两条假定义”,但包括达尔文本人在内都过多强调前者,蔡元培结合欧战(第一次世界大战)的教训,呼吁施行后者即“互助主义”。

⁴⁰ 参见高昕丹《陈师曾与北京大学画法研究会》,《新美术》2008年第5期。另见胡健《朽者不朽——论陈师曾与清末民初画坛的文化保守主义》,北京大学出版社2012年,第279—287页。

⁴¹ 参见陈师曾《文人画之价值》(文言体),收《中国文人画之研究》,大村西崖、陈师曾著,上海:中华书局,1922年5月。

⁴² 陈师曾《中国绘画史》由其门人俞剑华、苏吉亨依据陈遗留的讲稿整理成书,济南翰墨缘美术院1926年印行。

⁴³ 陈振濂曾所指出,陈师曾《中国绘画史》是以中村不折、小鹿青云所著《支那绘画史》(东京,玄黄社,大正二年十一月)为底本编著的(参见陈振濂《近代中日绘画交流史》第204—208页,合肥,安徽美术出版社2000年10月),但陈振濂主要考察的是陈著与中村、小鹿著作在章节安排方面的相似,而如果细加比对,则可以看到,陈师曾著作里有关透视法的考察,可在中村、小鹿著作第二篇第三节中找到相对应的文字。沿着这一线索,探讨“透视法”在日本、中国的“移动”和再构筑的过程,应该也是一个有意思的课题。

此种小说皆不事摹仿古人，（三人皆得力于《儒林外史》、《水游》、《石头记》。然非摹仿之作也。）而惟实写今日社会之情状，故能成真正文学。”此后，经过与钱玄同讨论，胡适又发展了自己的“写实文学”论，特别提出小说须要有“美好的结构”，他说：“适以为论文学者固当注重内容，然亦不当忽略其文学的结构。结构不能离内容而存在。然内容得美好的结构乃益可贵”。胡适没有深入探究小说的“结构”和“写实”之关系，也没用说明，为何“实写”“社会之情状”的小说一定需要“美好的结构”，但他就何谓“美好的结构”发表了看法。胡适首先举出反面例子，认为清末一些秉承《儒林外史》余绪的长篇小说如“皆为不连属的种种事实勉强牵合而成。合之可至无穷之长，分之可成无数短篇写生小说，此类之书，以体裁论之，实不为全德”⁴⁴。但他认为吴趼人（1866-1910）的《二十年目睹之怪现状》与这些缺少“结构”的小说有所不同，“此书以‘我’为主人公。全书种种不相关属之材料，得此一个‘我’，乃有所附着，有所统系。”⁴⁵ 概言之，胡适之所以对《二十年目睹之怪现状》中的主人公“我”另眼看待，主要是从“我”在小说结构布局方面的功能着眼的，即认为因为有了“我”作为线索，小说的整体情节才有了一个前后贯穿的确定视点。在此意义上，胡适的“结构论”和“美术革命”论者推崇的“透视法”显然不无相通之处。

胡适讨论小说的“写实”深度与“文学技术”的关系，更为关心的还在“风景”的描写技术。他高度称赞刘鹗的《老残游记》“描写风景的能力”，认为这“是《老残游记》在中国文学史上的最大贡献”⁴⁶。怎样才能达到对风景的“深刻的描写”呢？在胡适看来，首先是作者要有对“实物实景的观察”，其次，是用“活的语言”，而不是因袭既有的陈词滥调。作为白话文学的倡导者，胡适把“口语体”视为表现“实物实景的观察”的透明的媒介，当然不足为奇。但他所赞扬的“深刻的描写”，即使是作者对“实物实景的观察”，也一定是透过某种“视觉装置”获得的观察。如胡适“最喜欢的”《老残游记》第十二回所写在黄河上打冰之后的一段：

抬起头来看那南面的山，一条雪白，映着月光分外好看。一层一层的山岭却不大分辨得出。又有几片白云夹在里面，所以看不出是云是山，及至定神看去，方才看出那是云那是山来。虽然云也是白的，山也是白的；云也有亮光，山也有亮光，只因为月在云上，云在月下，所以云的亮光是从背面透过来的。那山却不然，山上的亮光是由月光照到山上，被那山上的雪反射过来，所以光是两样子的。然只就稍近的地方如此，那山往东去，越望越远，渐渐的天也是白的，山也是白的，云也是白的，就分辨不出甚么来了。

这段文字写小说中的人物“老残”眼中的风景，很明显，“老残”的观察观点是确定的，并且是按照透视法的规则由远及近或由近及远而移动的。胡适称赞说：“只有精细的观察能供给这种描写的底子”，可能不仅仅是从文本阅读中得出的结论，应该也包含着对刘鹗经历的了解。因为在《老残游记·序》里，胡适曾对刘鹗的生平做过考证，对其参与治理黄河的经历有所了解。尽管他当时还不知道刘鹗曾经写过测量、绘制河图的文字，对透视法有相当深入的了解⁴⁷，但胡适的朴素直觉确实是很敏锐的。

不过，胡适对《老残游记》的风景描写也有不满，他说：

《老残游记》里写景的部分也有偶然错误的。蔡子民先生曾对我说，他的女儿在济南时，带了《老残游记》去游大明湖，看到第二回写铁公祠前千佛山的倒影映在大明湖里，她不禁失笑。千佛山的倒影如何能映在大明湖里呢？即使三十年前大明湖没有被

⁴⁴ 胡适：《再寄陈独秀答钱玄同》，《新青年》第3卷第4号，1917年6月。另可参见《钱玄同来信》，《新青年》第3卷第1号，1917年3月。

⁴⁵ 胡适：《再寄陈独秀答钱玄同》，《新青年》第3卷第4号，1917年6月。另，在《五十年来中国之文学》（1922年，《申报》五十周年纪念册）一文里胡适对此有过更详细的阐述：“吴沃尧曾经受过西洋小说的影响，故不甘心做那没有结构的话柄小说。他的小说都有点布局，都有点结构。这是他胜过同时一班作家之处。《怪现状》的体例还是散漫的，还含有无数短篇故事；但全书有个‘我’做主人，用这个‘我’的事迹做布局纲领，一切短篇故事都变成了‘我’二十年中看见或听见的怪现状，即此一端，便与《官场现形记》《文明小史》不同了。”

⁴⁶ 此处以及以下有关小说《老残游记》的引文，均据该书1925年亚东图书馆印行新式标点本，该版本载有胡适写的《序》，此处及以下所引胡适对《老残游记》的评价，均据他写的这篇序言。

⁴⁷ 参见刘鹗《恭录进呈三省黄河图奏稿》、《述意十二条》，载《刘鹗集》，刘德隆整理，吉林文史出版社2007年12月

芦田占满，这也是不可能的事。大概作者有点误记了罢？

胡适批评的这段文字，在小说里是这样的：

到了铁公祠前，朝南一望，只见对面千佛山上，梵字僧楼，与那苍松翠柏，高下相间，红的火红，白的雪白，青的靛青，绿的碧绿，更有那一株半株的丹枫夹在里面，仿佛宋人赵千里的一幅大画，做了一架数十里长的屏风。正在叹赏不绝，忽听一声渔唱，低头看去，谁知那明湖业已澄净的同镜子一般。那千佛山的倒影映在湖里，显得明明白白，那楼台树木，格外光彩，觉得比上头的一个千佛山还要好看，还要清楚。这湖的南岸，上去便是街市，却有一层芦苇，密密遮住。现在正是开花的时候，一片白花映着带水气的斜阳，好似一条粉红绒毯，做了上下两个山的垫子，实在奇绝。

此处提到的“宋人赵千里”值得注意，这是一位南宋时代的画家，以金碧山水画知名于世，刘鹗提及这位画家，似乎暗示了他在这里实际上是以中国传统山水画为范本，对大明湖风景进行了再构筑，这在以“风景画”为标准的胡适看来当然是一个“错误”。这一颇有趣味的事例提示我们，即使像刘鹗这一位深通近代测量法和透视法的作家，在写作中也会调动自己的传统文化底蕴，交错使用“山水画”与“风景画”的笔法，作为解读者，如果固执某一种读法，则难免削足适履，重复胡适的错误。

«Арт төңкеріс» және «Әдеби төңкеріс»: даму болашағы, «реализм», қабылдаудың өзгеруі

Ван Чжончен

өнер магистрі (Салғастырмалы әдебиет), Цинхуа университетінің гуманитарлық ғылымдар мектебінің қытай тілі мен әдебиеті департаментінің профессоры. 100084 Қытай Республикасы, Пекин, Цинхуа университеті. E-mail: zhongchenwang@aliyun.com.

Түйін. 1919 жылдың қаңтарында La Jeunesse газетінде «Жаңа мәдени қозғалыстың» айырықша белсенді жақтастары Чэнь Дусю (1879-1942) мен Лу Чен (1896-1989) арасындағы хаттар жарияланды. Чэнь Дусю журналдың редакторы ретінде, хаттар жарияланған бөлімнің тақырыбы ретінде «Арт төңкеріс» деген атауды таңдап алды. Алайда, оған оқырмандар аса елеңдей қоймады, Чэнь Дусю мен Ху Ши (1891-1962) арасындағы «әдеби төңкеріс» тақырыбындағы хаттардай болмады, «төңкеріс» тумады.

Мақала авторы бұл жазбаларды XX ғасырдың басында орын алған «арт төңкеріс» және «әдеби төңкеріс» үдерістерінің өзара әсерін түсінуге мүмкіндік беретін кілт ретінде қарастырады.

Түйін сөздер: арт төңкеріс; әдеби төңкеріс; даму болашағы; «реализм»; қабылдаудың өзгеруі.

«Арт революция» и «Литературная революция»: перспектива, «реализм», изменение восприятия

Ван Чжончен

доктор искусств (Сопоставительной литературы), профессор департамента китайского языка и литературы школы гуманитарных наук в университете Цинхуа. 100084 Республика Китай, Пекин, Университет Цинхуа. E-mail: zhongchenwang@aliyun.com.

Аннотация. В январе 1919 г. в газете La Jeunesse была опубликована переписка между Чэнь Дусю (1879-1942) и Лу Ченом (1896-1989), наиболее активными сторонниками «Нового культурного движения». Чэнь Дусю, как редактор журнала, в качестве заголовка раздела, в котором была опубликована переписка, выбрал тему «Арт революция». Однако, публикация не привлекла должного внимания, не вызвала «революции». Какую, например, повлекла за собой переписка на тему «литературной революции» между Чэнь Дусю и Ху Ши (1891-1962). Автор статьи рассматривает эту переписку как ключ для понимания процесса взаимодействия между «арт революцией» и «литературной революцией», которые имели место в начале XX века.

Ключевые слова: арт революция; литературная революция; перспектива; реализм; восприятие.

**«Art Revolution» and «Literary Revolution»:
perspective, «realism», change of perception**

Wang Zhongchen

Doctor of Art (Comparative Literature), professor Department of Chinese Language and Literature School of Humanities in Tsinghua University. 100084 Republic of China, Beijing, Tsinghua University. E-mail: zhongchenwang@aliyun.com.

Abstract. On January 1919, the newspaper La Jeunesse published the correspondence between Chen Duxiu (1879-1942), and Liu Cheng (1896-1989), the most active supporters of «New Cultural Movement». Chen Duxiu, as the journal's editor, gave the name of «Art Revolution» to the column, which contained the correspondence. However, the publication neither attracted enough attention, nor caused «revolution», as it was with the correspondence on the theme of «literary revolution» between Chen Duxiu and Hu Shi (1891-1962). The author views this correspondence as the key to understanding the interaction between «art revolution» and «literary revolution» that took place in the early twentieth century.

Keywords: art revolution; literary revolution; perspective; realism; perception.