

温故知新——金绍城的传统绘画观

■余雅汝(浙江人民美术出版社)

在中国近现代美术史上,金绍城是以传统主义者的面目出现的。金氏自谓“我曾经到西国学过画,而今仍守着中国画”(《中国画学》),纵观他的一生,虽然处于革命思想日趋渗入美术领域的时代,且自小成长于开明洋化的家庭,并曾两度游历西方,长期接触西洋绘画,但无论个人的绘画实践,还是艺术活动(如倡议古物陈列所、创办中国画学研究会、发起中日书画联展等),他始终站在守护者的立场,不遗余力地坚守、弘扬传统绘画。

金氏身上所呈现的矛盾,固然由于传统文化的深厚影响力,而更主要的则应从其画学思想探源。金氏的画学思想,集中体现于《画学讲义》《北楼论画》《藕庐诗草》《十八国游历日记》等论著,涉及传统画学的方方面面,大致可用中国画法研究会的宗旨“精研古法,博采新知”来总结,而这种主张的形成,主要肇基于他的传统绘画观,即对传统绘画的认识

首先,金氏对于传统绘画的认识是基于传统艺道观的。在其看来,绘事不仅是文人游戏遣兴的工具,是个人情思才智的反映,还是“载道”的途径,能够起到教化生民、改良社会的作用,这与前人看法一脉相承。所不同的是,金氏处于清末民初,面对西方异质文化,更能深刻理解传

统绘画或国画寄寓传统文化精神、保存国粹精华的价值。这也是它的特殊精神之所在。正因为具备这种特殊精神,传统绘画才能因时代所趋而光明而进步,历经数千年而未消亡,且始终占据正统地位:“凡百事业,既在社会上有一种地位,必然具有特殊之精神,始能磨练而光大之。否则以口舌之长,宣传鼓吹无真实之精神,未有能历久不败者。”(《画学讲义》)由此,金氏提出应保存、发扬国粹,批判了以“艺术革命”“艺术叛徒”之名,争奇竞新,抛弃传统绘画的做法。

其次,金氏对于传统绘画的认识,是置于中西比较的视野之中的。金氏长久游历英法,兼研究洋画,发现“泰西艺术倾向于物质至上主义,确信不及东方理想之高深”(渡边晨宙《悼词》),而且世界各大重要博物馆与美术馆,莫不以收藏中国文物为尚,可见“吾国数千年之艺术,成绩斐然,世界钦佩”(《画学讲义》),认为国人应该深具自信心。在参观欧美各大博物馆、美术馆的过程中,他观察到“中国诗画家长于别择,西人诗画家长于包容”的区别,认为中西画各有所长。而在画法上,金氏看到了西画精工的一面,认为“西法之油画实开中国画学中未有之境界”,另一方面也注意到西画有汲取东方美学,渐朝着简易淡远的方向发展的趋势:“新画日趋

淡远一路,与从前油画之缜密者不同,特与中国之画相近。”“新者皆以粗枝大叶见长,甚或以模糊取致,如八大山人、石涛和尚一派者,盖一变从前精湛严整之习。”(《十八国游历日记》)金氏认为,按照艺术进化论的观点,中国画是进步的,故而国人不必有“见西人油画之工动诋中国之画”的偏执之见。此外,从非本体论的角度,中国画品装置轻便,易于移动携带,便于赏玩,且随时进步,较西洋画装置更胜一筹。基于以上种种认识,金氏对于中西绘画的总体态度是:“西画固不可不知,但不必去仿效。”(《中国画学》)

最后,金氏对于传统绘画的认识也打上了时代的烙印。首先,他用“美术”的观念对传统绘画进行阐发。“画,美术也,应从美字着想。”“美术二字,顾名思义,其为术也,舍美外何所求?”(《画学讲义》)接着论述了美的古茂、苍润、秀逸、荒寒的四种境界。众所周知,“美术”属于全新的话语系统,它来自于清末有识之士对日本翻译词汇的借用,随着西方思想以及西画急速进入中国,而被希望重新解释艺术的知识分子运用。金氏将传统绘画置于美术的视野,显示他对新知的一种接纳。此外,对于当时流行的美术改良社会的观念,他也是认同的。如他曾在《十八国游历日记》中写道:“(严又陵)又谓‘中国社会程

度之低,美术之不发达亦其原因之一。……如广设美术学堂以诱掖之,于改良社会实有裨益,而知者盖鲜’,予深服膺斯言。”严复这一言论与蔡元培后来《以美育代宗教论》有异曲同工之处,都主张用美术教育民众、改造社会。金氏的“服膺斯言”,正体现了其传统艺道观的时代转化。其次,金氏对传统绘画史做了重新清理。他一改前人按着一个一个画家叙述的方式,根据绘画的变革情况,将画史分为三个时期:第一为上古至汉,画无所见;第二为晋至于元,为画学全盛时期,其中尤以宋元为登峰造极;第三,明代及今,画道衰落,渐至于末流。(《北楼论画》)金氏对绘画史的这一梳理,主要与民初史学思想进步,重新认识与清理文化与艺术问题有关。当时受日本学者研究影响,国内先后涌现了一批绘画史著作,如姜丹书《美术史》(1917)、陈师曾《中国绘画史》(1922)、潘天寿《中国绘画史》(1926)等。金氏的绘画史分期,虽然较简略,但也可视为时代风气影响下的认识突破。而根据各时期绘画发展的不同特点,金氏提出了取法乎上,以宋元工致严谨一派为正脉的主张,试图用宋元的优秀传统以矫正明清以来中国画学出现的弊病,谋求中国画的更好发展,以抗衡西方绘画的冲击。

折枝花鸟画随想

■王林燕(中国美术馆)

折枝花鸟画,是以一段花卉草木,或配以禽鸟而形成的一种花鸟题材的传统绘画方式之一,与“清供”“丛艳”“全景”其它花鸟画形式同时存在。在两宋时期,折枝花鸟画形成了其独有的固定体式,继而上升为一种“既有图式”,最终成为一种文人“状物写心”的程式。而折枝的程式本身对中国花鸟画的传承具有一定的价值和意义。本文尝试从美术史的角度讨论折枝花鸟画的出现、发展,后走向多元的演变过程,以及在这个过程中折枝花鸟画所呈现出来的不同形态和形态背后蕴含的原因、背景。

文中借宋代理学中“理一分殊”这一命题来阐述折枝花鸟画中“以小见大”的审美观念。“画者,文之极也”,在中国绘画史中,大部分文化形式体现着文人精英的参与和创造。对于出现在唐代,兴起于宋代的折枝花鸟画来说,便是如此。作为一种绘画的经典图式,它承载着绘画的“图式”功能,文人画家一方面在这个图式上“雕刻真实”,同时又借以锤炼心性,达到对“道”的体认。所以,折枝花鸟这一图式,它既是具象的内容,又是意象的形式。换言之,折枝花鸟画家,在其描写现实世界之前,已然在画者心中构成了约定俗成的图像表现形式,已然在其头脑中先选择了折枝这种方式,以此为出发点,用现实中和心目中的真实不断修正这个图式,而同时,这个图式又兼具“以小见大”“比德观”等艺术精神的内容。

中国花鸟画在明清高度发展,折枝花



南宋 佚名 折枝花卉图(局部) 故宫博物院藏

卉这个图式扮演了重要的角色。一方面,清初“没骨”折枝花鸟画的风行,创造性地恢复和发扬了宋代折枝花卉的图式,它一方面承载着精英开创的文化观念和审美风尚,又将其通过器物接入百姓生活,从而形成整个社会的观念和审美格局。另一方面,文人画家的主体意识高涨,他们藉“折枝花鸟”这个体式,创造了绚烂的笔墨世界。从元代的“随形赋状”到明以后的“水墨之兴”,笔墨获得了完全的解放,形成了独立的形式语言,而折枝成为了他们“直抒胸臆”“独抒性灵”的绝佳手段。加之折枝花鸟画在“扬州画派”及“海派”金石之风的影响下,其原始的“折枝”之形逐渐消解为笔墨的类字符,进入到另一派水墨气象之中。在不断重复的个性化的文化符号转换为极具笔墨个性化的艺术形象期间,折枝花鸟画形成了特有的程式法则——画谱,完成了“折枝”从内容向纯粹形式的转变。“折枝”在与“笔墨”呈现出“体——用”关系的同时,已然承载了中国花鸟画艺术的生生不息的传承。

二十世纪是中国绘画的巨大变革时

期,对于花鸟画的创作已经不仅是所谓的士大夫情怀的一种体现,绘画的功用和目的的转变得使得艺术与生活关系得到进一步强化。具有现实主义的全景式花鸟画逐渐取代了折枝花鸟画而成为主流。与此同时,花鸟画的绘画语言也发生了转换,中国传统的全景花鸟画也在与西方的绘画的透视、取景以及素描方法相结合,“经营位置”与西方的构成因素相结合,在与西方绘画的碰撞之中几乎不自觉地使绘画的形式及语言推向了创作前沿,而作为传统花鸟画形式之一,折枝花鸟画的创作方法和理念逐渐变得遥远。在这样一种情形下,在一种多种文化并存时期,对传统经典图式的回顾显得尤为重要,因为未来中国的绘画既是非大一统的状态,也不应是仅限于西方绘画的模式,而应是一个多元的、有机的整体。而且,折枝花鸟画在历史进程中形成了它特有的绘画程式法则,从对程式的临摹为起点,并在对程式不断演绎变化的基础上赋予其丰富的笔墨个性,这是中国传统绘画传承的要旨。虽然目前这种程式法则正在被西

方的古典主义、西方现代、后现代观念逐渐消解,但是折枝花鸟画有它的辉煌的时期,对当今的花鸟画的创作仍然具有借鉴的价值。

经历了文人的笔墨实践,折枝花鸟画逐步上升为一种绘画程式法则。最早出现了“竹谱”及“梅谱”,若将画谱的程式熟记于胸,画家将不需要借助客观物象就可以进行创作活动,甚至可以“振笔直遂,以追其所见”;后来竹梅画谱又带动了其它杂花折枝画谱,例如成书于清代的《芥子园画传》的折枝花鸟部分。它作为一种古典规范,体现了中国绘画传承的独特性,西方绘画主要是模仿现实,中国绘画则是在似乎模仿程式中创造高度提纯加映心象的艺术语汇。然而,折枝花鸟画也有其局限性,迷信画谱的结果会使“折枝”逐渐丢掉了多方面文化的信息,成为了一种僵化了的程式,康有为曾说:“国民只有涂墨妄偷古人粉本、谬写枯淡之山水及不类之人物花鸟。”因为文人画折枝花鸟画往往通过笔墨个性的发挥以表现自己的才情,或在“比德”的观照下对自我道德和精神的一种激励,但是在这个过程中,折枝花鸟画却失去了对于客观世界新鲜的感觉,李可染先生曾说过,到公园里写生时,要假装刚睡醒,一切都是新的。这体现了中国传统绘画主要以固有程式为自身发展的特点与时空的变迁中文化的转换所产生的矛盾,这是整个中国画所面临的问题,也是未来从事中国画研究者和创作者需要解决的命题。