

民族性与时代精神

——常书鸿的现代主义艺术理论

刘晓毅

内容提要：常书鸿在1934年撰写了多篇关于现代主义艺术与装饰艺术的论文，他不仅看到现代艺术的“叛逆”性与“时代”性，还分析了现代艺术在西方发生的原因，在于科技进步所引发的资本主义工业化，并提出以“民族性与时代精神”为中国新艺术创作的轴心。

关键词：现代主义艺术；反叛；工业化；时代性；民族性

欧洲19世纪中期肇端的现代艺术萌芽，在20世纪初爆发，各种艺术流派与理论层出不穷。从克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱提出形式主义美学思想，形式主义便成为现代主义的理论基础与行动导向。与形式主义相配合的，是西方新艺术运动的设计理念。过去认为素描是一切造型艺术的基础，而现在平面化的装饰风格已与它平分秋色，这极大改变了人们对艺术的认识。包豪斯尽管在1933年被反对现代主义艺术的希特勒政权关闭，但影响早已远传至欧陆以外。许多美术学院都逐渐接受了它的原则，一部分演变成独立的美术设计学校。形式主义艺术与现代装饰理念共同构成了现代主义艺术景观，不仅对西方传统的艺术观念产生了巨大冲击，模仿自然的艺术观念变为形式主义的泛滥，将以前贵族化繁琐而费时的装饰艺术变为简洁而实用的大众化产品，而且对其它民族与地区的传统民族艺术也产生了重要影响。现代艺术导入中国，与早期留学日本与欧洲的艺术精英们有很大关系，他们翻译、撰写了大批文章，介绍西方的传统与现代主义艺术，常书鸿便是其中重要一员。众人所知的常书鸿，是著名的敦煌学家、文物保

护者，但他为20世纪中国油画艺术民族化所做的贡献，尤其是他的现代艺术理论研究却鲜为人知。

常书鸿的现代艺术理论，主要体现在发表于1934年《艺风》杂志上的多篇文章，主要是对现代主义艺术与现代装饰艺术的理解。他谈到：“如果我们承认艺术是创作的话，那么艺术进行的动向应该是前推的，离心的，是一切破坏力的原动轴，是时代改造的前驱者！”[1]这种思想与当时中国美术界大部分人对现代主义艺术的认识相似，而对于“叛逆”性背后原因的深刻认识，则凸显出常书鸿的理论水平：首先，对于引导现代主义叛逆性的社会主体，他认为，越是文明、越是上流阶级的人，反抗传统的意志亦越坚决。这与西方现代主义理论家对于现代主义“叛逆性”的分析异曲同工，即，资产阶级是现代主义“叛逆”的主体。其次，对于现代主义艺术叛逆发生的根源，他认为在于现代科学技术的发展，“现代的人类是生存在科学全盛的空气中，自然已失去了固有的色相，一切出了轨，变了形，不是前世纪人所能幻想得出的东西，如今也就是艺术家的新题材了。”[2]这种观点也正是西方美术史家不断探讨的现

代艺术的本源——现代科技带来的“人类的异化”。

然而，常书鸿并不只是看到现代主义出现的合理性，同时也看到它在欧洲风起云涌的异化之处。首先，他对某些现代主义理论简单否定艺术传统的方式加以探讨：“实际上，完全要摒弃旧有的形式，蔑视前时代创作者的努力也是很没有理由的事情，因为只有在前时代作品中才可以知道代表时代的艺术的必要条件与实际的可能性，从而启发我们创作的精神。”[3]其次，现代艺术的致命后果，便是很大程度上艺术作品可辨识特征的丧失，这种丧失导致艺术创作的大众化倾向：“在巴黎，男男女女、老老少少，差不多可以说每一个人都能执笔绘画。记得巴黎一个名为ABC函授图画学校的广告上说：‘不能执笔绘画与不能执笔写字一样，不是文明人，不是近代人！’于是人们可以知道有多少的艺术家在这个大都市里！”[4]这种大众性，实际上也包括他所称的“投机分子的介入”和现代艺术突出的商品化特征。他在文中谈到：“这种倾向产生了两种新的现象：第一是投机分子的介入，第二是绘画的商品化。如今，艺术家、画商、收藏家、艺

术批评家的四部合奏曲已成。所谓现代艺术的基线即在于此”。[5] 在1930年代,他并未陷入当时国内美术界对于现代主义艺术的表象化认识,而是既看到现代艺术出现的合理因素,对现代主义发生的本质原因与现代主义的美学特点都作了分析,也指出现代主义艺术所带来的消极后果,对现代主义发生本源的科技论与现代艺术的商品性特征的提出,在同时代理论中非常突出。常书鸿的现代艺术理论,也表现在对现代装饰艺术的研究上。19世纪晚期兴起的西方新艺术运动,反对以往陈旧、繁琐的装饰风格,而提倡附合新时代的、简洁单纯的装饰风格。曾系统学习过装饰艺术的常书鸿也敏锐地注意到这一点,撰写了《法国近代装饰艺术运动概况》、《近代装饰艺术的认识》等文章。在这些文章中,他系统探讨了近代装饰艺术产生的原因,首先在于时代的不同:“一个新的动向与观念就开始在工作。这时候新的社会在它特殊的外观中形成它特殊的母线。科学的发明不但改变了实际生活,而且习俗人情都已换了新的格式,无论如何,我们现代人所习惯的生活,与前时代的已深切地不相同了。”[6] 另外,常书鸿认为现代社会工业化的进步,促使了近代装饰艺术的产生:“旧的技巧在保持不传秘诀的老工匠死后逐渐失传的时候,受了新发明的机械创作的一个重大打击,于是乎减省人工,在机器动轴的辗转之下,把技匠的生命完完全全地毁灭。从此一切含有个性的艺术制作,就交给机械的动轴,所谓惟一的工业制品”。[7] 他还对工业化造成的与前时代的差异进行了分析,认为这种繁琐与简洁的风格差异的原因体现在几个方面:1、心理问题,即由



《莫高窟后院》 29.7×44.6cm 水粉
1948年 敦煌



《静物花和葡萄》 53×45cm 1985年
东京

于极度的现代化,人们生活日益紧张与烦扰,迫切需要简单的装饰形式,“我们因为生存在这个速率所激荡、为紧张的情绪所挤逼、动的烦扰的世界上,所以极需要一种内在的安定……我们不想碰见一个玩弄聪明的繁杂的装饰对象,而是需要一个简单的业绩的形式。”2、关于社会的,即现代社会制度冲击了人们的思想观念,追求集体化性质的工业生产,使繁复与精细的风格无法实行。并且,随着人们生活水平的提高,对卫生条件的要求也相应提高,这也需要简单风格的施行。因此,“现代装饰中是绝不容许那些堆积尘埃与滋长微生物等一切与扫除洗濯有所妨碍的边缘与雕刻的饰物。这个近代卫生的顾虑,不但在近代装饰艺术的‘形’的方面,而且连装饰品应用的‘原料’方面都有极显著的改变”。[8] 3、经济问题的:资本主义社会的商品性使得装饰艺术品更考虑它的较小的成本,以获取较高的利益,即“在小

资产阶级的社会中,不能拿百十倍的货价来购一件日用物品,……正在限制精制品的产出”。因而产生出现代装饰艺术的形式。

由此,常书鸿也提出了发展中国新时代艺术的方式,第一,不能因循守旧,“我们绝不能够承认拖辫子、缠小脚、横卧在乌烟榻上的前世纪的死人为现代中国民族!我们不能倚老卖老地在过去的典型中埋葬新中国的灵魂!”。[9] 同时,也不能因为现代主义的冲击而完全否定传统艺术的价值:“艺术家应该去寻找一个适合于当代需要与趣味的解答,但绝不能完全否定代表过去人类思想主体的传习。……以过去的形式做基础、用近代思想去创造新的艺术。”[10] 第二,他认为中国创造新时代的艺术,最根本的方式就是表现民族性与时代性:“现代中国人的灵魂在艺术上的显现,不是少壮不努力的抄袭,不是国画的保存,也不是中西画的合璧。只要能够表示民族性,只要能够表示时代精神、艺术家个人的风格,不论采取洋法或国法都还是中国新艺术的形式。……要创造中国新艺术的形式不能太在表现方法上顾虑,而要艺术家个人本能特性的显示。我以为中国艺术家具有中国人的脑袋、中国人的思想、中国人的习俗风尚,所谓个人本能的特性应该就是全民族的特性……所以我们需要一个深切的了解,这里无所谓洋画与国画,无所谓新法与旧法。我们需要共同地展进我们新艺术的途径、一个合乎时代新艺术的产生”。[11]

将常书鸿的现代艺术理论置于1930年代的国内美术界,便知其可贵之处。现代主义艺术的支持者,更多注意到现代主义艺术对西方美术传统的叛逆精神,形成了“美术革命”论的重要理念武器。但现代

主义艺术反叛性发生的社会原因及如何在中国发展,却并未得到阐述。国内艺术界对现代艺术的观点,大致可分三类:一是盲从,出现了空洞口号的激情宣泄之下对现代西方艺术暴力式的照搬,决澜社便明显受到未来主义、达达主义的影响,在《决澜社》宣言中宣称“我们厌恶一切旧的形式,旧的色彩、厌恶一切平凡的低级的技巧。我们要用新的技法来表现新时代的精神。”不可否认决澜社对中国现代艺术发展所做的贡献,但其主张过分绝对,更忘记了艺术只是社会的一部分,其发展必须与当时社会的状况相吻合。其纯形式的艺术探索与当时中国所面临的民族存亡的时代要求很难一致。二是极力排斥,强调“以写实主义来改造中国画”的徐悲鸿,在《艺术之品性》中谈到:“苟有人赴罗马西斯廷教堂,一观拉斐尔壁画,雅典派之《圣祭》。或见荷兰伦勃朗之《夜巡》,虽至愚极妄之人,亦当心加敬畏。反之倘看到马蒂斯、毕加索等作品,或粗腿,或直胴,或颠倒横竖都不分之风景,或不方不圆的烂苹果,硬捧他为杰作,当然俗人之情。畏难就易,久之即有志气之人,见拆烂污可以成名,更昧着良心,糊涂一阵”。[12] 这一派竭力主张美术改良论,却对现代主义大加鞭挞,他们倡导美术革命,却对西方已经发生了的美术重大革命(现代主义)视而不见,他们并未对现代艺术的发生原因进行深入的分析研究,因而只能是表面化地对西方现代艺术全盘否定。三是一定程度的接受,基本有两大方向,一种是将现代主义艺术与中国传统文人画作比较,抛弃了康有为、陈独秀、徐悲鸿对中国文人画的贬损,认为西方现代主义艺术与中国传统

文人画的实质都在于精神世界的表现,因而实质上是对文人画的重新肯定。如黄般若所讲:“事国多数之思想界,最大之谬误,则为昧于近代各国画学这趋势,以为西方画学仍在写实主义之下。而以祖国之艺术,离自然太远,所描景物,远近之距离亦不能表明,而多臆造幻想,趋于游戏,遂生轻忽之心,反而醉诸已成过去写实主义与印象主义。”“今是东西方画学,已不谋而合”;[13] 另一种是强调现代主义艺术的“叛逆”性特征,这与反对复古的“中西融合”论有一定关联,刘海粟说:“现代欧洲美术的根本精神是怎样的呢?可说就是野兽派的精神”。[14] 意图将这种叛逆性运用于中国新时代的艺术创作。

对比之下,常书鸿的现代主义艺术理论显示出其独特性。首先,不流于表象,而是从根源入手,从正反两方面分析事物的优劣。其次,理论更开放,注重与实践相结合,对西方现代艺术与中国民族传统都抱着分析与借鉴的思想,这也体现在他油画作品的民族风格上。常书鸿这种“无所谓新法与旧法”、“民族性与时代性”思想的提出,在当时的“全盘西化”论、“本位文化”论、“中西合璧”论中,没有狭隘的偏见或私心,没有陷入空泛的争吵,而是抓住了艺术之为艺术的特质——民族性与时代精神。在20世纪早期世界艺术变革的激情与杂乱中,他看到了西方艺术的原始化与异域化的时代趋势,看到了中国艺术能够或将来能够屹立于世界民族之林,正是得益于本民族的文化特征,但这种民族性不是僵死的,而是要有时代性,这彰显出他作为一名优秀油画家的理论水平,更对我们现今的艺术理论研究与实践具有极强的借鉴与参照意义! □

注:

- [1] 常书鸿《雷诺阿的胜利》,原载《艺风》,1934年第2卷第9期,引自敦煌研究院编《常书鸿文集》,甘肃民族出版社,2004年8月第1版,第11页。以下所引用常书鸿文章,皆出自此版本。
- [2] 常书鸿《意大利未来派中的天空画家》,原载《艺风》,1934年第2期第8卷,引自《常书鸿文集》,第14页。
- [3] 常书鸿《法国近代装饰艺术运动概况》,原载《艺风》,1934年第2卷第8期,引自《常书鸿文集》,第21页。
- [4] 常书鸿《现代艺术运动的基线》,原载《艺风》,1935年第3卷第8期,引自《常书鸿文集》,第60页。
- [5] 同[4],第59页。
- [6] 同[3],第22页。
- [7] 常书鸿《近代装饰艺术的认识》,原载《艺风》,1934年第2卷第8期,引自《常书鸿文集》,第65页。
- [8] 同[3],第26页。
- [9] 常书鸿《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》,原载《艺风》,1934年第2卷第8期,引自敦煌研究院编《九十春秋——敦煌五十年》,甘肃文化出版社,1999年10月第1版,第34页。
- [10] 同[6],第23页。
- [11] 同[9],第43页。
- [12] 徐悲鸿《艺术之品性》,引自王震《徐悲鸿艺术随笔》,上海文艺出版社,1999年5月第1版,第63页。
- [13] 黄般若《表现主义与中国绘画》,《国画特刊》,1926年。
- [14] 刘海粟《野兽派》,见《欧游随笔》,中华书局,1935年。

刘晓毅
甘肃省天水师范学院美术系副教授
741000
(本文责任编辑 张 鹏)