

石涛的“民国声誉”

——基于全球视野的知识考察

杭春晓

摘要 石涛在清代并不具备今天的崇高地位,甚至被认为“名不出扬州”。他之所以成为今日之“石涛”,源于民国时期的画史认知。本文以徐志摩、刘海粟的通信为线索,梳理石涛之民国声誉的建构,进而讨论画史认知的内在转向。在此基础之上,重点辨析该现象背后的民族主义话语与创造话语,指出“石涛”作为画史知识的生产对象,得益于民国时期的新生话语。其中,刘海粟、吕澂、汪亚尘等人的交往构成了一张互动的认知网络,交织着欧洲、日本乃至中国本土的知识生产,成为塑造石涛之民国声誉的重要力量。这表明在20世纪中国艺术史的显性经验中,存在着诸多隐匿状态的“全球化实践”。

本文为国家社会科学基金艺术学项目“二十世纪传统派画家的‘文化心态’与‘主体建构’研究”(批准号:19BF076)成果

1926年,刘海粟在准备《海粟近作》的出版时,将画作图片寄与徐志摩,请他代为题字。徐志摩认为在每张作品上题字“近乎复古”,所以“决意写一封信来替代”。徐氏之信以赞许的口吻分析了刘海粟的作品:“这次你寄来的,虽则只是原画缩印,却使我得到深刻的印象。《西溪》的布局,《秦淮渡舟》的配置与色感,都显出你的特长。最应得赞赏的是那幅《南高峰绝顶》;在我看来这是你的杰作。在这里,第一、我觉得你的笔力,那是原来强的,得到了充分却又有节度的施展,这显出你的功夫的纯熟;第二、我感到通体节奏(Rhythm)的纯粹,从地下的泥土到枯树的末梢,没一点不表出艺术的匠心周密,没一点不激荡切题的情感;这是一首画着的诗;第三、我不能不惊你的色感的兴奋,你能用这多强烈的色彩,却不让色彩的强烈带了你走,这真不是偶然做得到的。这是一个灵感;一个意境的完全的表现;这是艺术。我不能不表示我的敬意!”^①

徐志摩提到的作品都收录在《海粟近作》^②中。这几张油画的印制堪称精良,皆单独缩印后再贴附于单页之中,应该就是徐志摩所谓之“原画缩印”。值得指出的是,《海粟近作》的前半本为国画,后半本为油画。油画部分的第一张就是《南高峰绝顶》(图1),其后依次

为《秦淮渡舟》(图2)、《西溪》(图3),再往后才是徐志摩未曾提及的作品。由此推知,刘海粟在画册编排时重视徐志摩的看法。三件作品中,《秦淮渡舟》与《西溪》多用中间色,画面显得灰暗些,虽有笔触痕迹,但轮廓与“色块感”更为明显。而《南高峰绝顶》用色大胆,敢于使用纯色,画面较为明快,笔触在流动与组合中体现出了徐志摩所谓的“通体节奏(Rhythm)的纯粹”。显然,这三张油画不以再现、写实为目标,都强调绘画的语言与形式。客观而言,刘海粟作品风格并不统一,甚至有些稚嫩。或因如此,一批留欧归来的画家与其并不亲近。但徐志摩是美术活动参与者而非画家,对画面质量并不敏感,面对刘氏别具一格的艺术效果,他不能如留欧美术生那样做出自己的判断,而是从形式主义理论中寻找认知通道。在他充满赞赏的口吻中,我们很容易找到“节奏”“笔力”这样有关绘画形式的概念。在徐志摩看来,这种风格正是中国彼时之“后印象派”：“你有的是力量,你已经跑到了艺术的海边,你得下决心绷紧了腰身往更深处跑,那边你可以找到更伟大的伙伴:梵高、石涛、梯青、塞尚。”^③

一、“热”在民国的石涛

在徐志摩的期许中,石涛与塞尚并置是一个饶有趣味的看法。今天看来,石涛为理所当然的清初大师,与塞尚并列无须大惊小怪。然而,进入历史现场,我们会发现石涛并非一向有着如此声誉。虽然他在清代文献中常被关注,但并非身处神坛且不可回避^④。郑板桥认为石涛之名不出扬州:“石涛画法千变万化,离奇苍古,而又能细秀妥帖,比之八大山人,殆有过之无不及处。然八大名满天下,石涛名不出吾扬州,何哉?八大纯用简笔,而石涛微茸耳。”

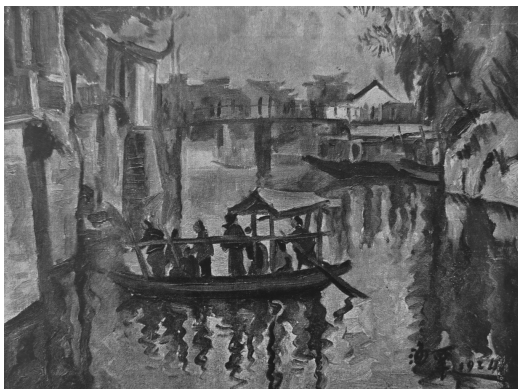


图1 刘海粟 南高峰绝顶

图2 刘海粟 秦淮渡舟

图3 刘海粟 西溪

且八大无二名,人易识记,石涛弘济,又曰清湘道人,又曰苦瓜和尚,又曰大涤子,又曰瞎尊者,别号太多,翻成搅乱。”^⑤乔迅对此有过辩护:“这部分实为误解。虽然石涛的画在18世纪的扬州普受欢迎(因他持续受到徽州商人家族的喜爱),但他绝不止有地方性的名声而已。当郑燮在18世纪20到50年代提出以上论调的时候,石涛影响了张庚、华岩、李方膺和高凤翰等非扬州本地画家。”^⑥乔迅之所以纠正郑板桥的误解,是因为“石涛于1707年辞世之日,已是中国声名最著的画家之一,此后,其作品无时不受推崇”^⑦。他例举的华岩、李方膺和高凤翰,虽非扬州籍,却是“扬州八怪”名单的入选者,这恰恰佐证了郑板桥的误解,故而“名不出扬州”应该较为真实地呈现了彼时石涛的历史名声。因此,郑板桥对石涛并无偏见,其题画文字甚至就是为石涛打抱不平。其实,石涛在当时是否具有今日之声望,并不影响乔迅的讨论——“在石涛生活及其时代的语境中去诠释其大量作品”^⑧。或许,在乔迅看来,石涛一直以来就是一位声名显赫的画家,这有助于奠定石涛研究的合法性。

石涛的声望在清代中晚期有了一定提升,但仍未及现行的画史地位。民国时期是石涛成为“石涛”的关键阶段。1933年,林风眠言及:“清代四王无意中创立了一派,于是中国画家就有很多的人自命为四王嫡派;最近是石涛八大时髦起来,于是中国画家就彼也石涛,此也八大起来!”^⑨所谓“石涛八大时髦起来”,指当时画坛于“四王”之外开始注重清初一批非“四王”画家。从某种角度看,民国画坛对“四王”流弊的检讨,不仅有陈独秀等激进派的奋力而为,也是秉承传统的画家的命题。显然,在中国画内部选择非“四王”之画学资源,宋画及清初“四僧”成为重要选项,自然包括主张“我用我法”的石涛。1921年,陈师曾便有拟石涛风格的山水作品《仿石涛山水》^⑩(图4),为信笔小品,题“仿苦瓜和尚,辛酉冬十月师曾画于都门”,阔笔敷彩虽有一些石涛笔意,但仍以自身体验为主,可谓意临之作。除此之外,萧谦中、陈半丁等传统画家多有临习石涛笔法以求变者。但受石涛影响最大乃至反向推动石涛接受的是张大千。张大千之于“石涛热”的关系,俞剑华曾明确指出:

自民国十六年(一九二七)至二十六年(一九三七)。这十年期间,北平的画界已日渐消沉,虽有湖社之组织,然大势已去,无能为力。上海方面则于吴派消沉后,代之而起的是石涛八大派的复兴时代。石涛八大在四王吴恽时代,向不为人重视,亦且不为人所了解,自蜀人张善孖张大千来上海后,极力推崇石涛八大,搜求遗作,不遗余力,而大千天才横溢,每一命笔,超轶绝伦,于是石涛八大之画始为人所重视,价值日昂,学者日众;几至家家石涛,人人八大。^⑪

俞剑华的观察展现了石涛如何超越“四王”的历史场景。较之陈师曾,张大千的以假乱真,

在公众层面对石涛的推动,确实可能更为有效。综合俞剑华的看法与林风眠的表述会发现:石涛的被广泛重视发生于近世。这一看法并不少见。1928年,正在北京大学哲学系读书的乌以锋(后以“乌以风”之名行于世)在《湖社月刊》上发表《石涛画语录解》时,便直言:



图4 陈师曾 仿石涛山水
1921年 纸本设色 34×
47cm 北京市文物公司藏

正统派外。不乏别宗。其人高洁。其品不羈。其画超脱。其行特异。则有清湘老人在。然而二百年来其名反恶于诸人。盖时有好恶。运有穷达。金碧辉煌。易俗眩目。笔墨单浑。世鲜真赏。供职朝廷。名依势盛。超世远俗。人所难知也。然吾侪知画论画。乌可以穷达而定高下者乎。胜清末造以迄今日。绘风转变。西学东输。破昔日传统之思想而趋公开研究之途。由是湮沉百余年之清湘老人渐亦为世所注意。而当时难与四王抗衡之作品今亦洛阳纸贵矣。^⑫

乌以锋与胡佩衡相交,“今胡师佩衡。嘱余撰稿”^⑬。他从在场者的视角,将石涛之命运逆袭娓娓道来:从“二百年来其名反恶于诸人”到“今亦洛阳纸贵矣”。同时也指出石涛研究的相对空白:“行为奇脱。不为世累。故其事迹。载藉不详。生卒年月。尚待考证。平生论著。亦多散佚。”^⑭直至20世纪30年代傅抱石的研究,石涛基本信息的考证及相对详实的年谱才逐渐丰富起来。这从一个侧面说明“石涛热”作为历史现象是20年代的新风尚,以至相对完备的知识谱系尚未建立。然如乌以锋所谓之“时有好恶”“运有穷达”,在民国初年的语境转换中,石涛获得了被重新建构的机会。贺天健亦曾回忆:“接着来的便是粗豪放逸的一种阔笔气派画,就是石涛、‘八怪’等在上海的抬头……后来我到美专授课,学生皆喜欢大笔挥挥,一提到工细而规矩的画,就有多数人认为风格不高,不肯学习它,而我却因此有些忧虑了。”^⑮

民国时人描述的这番“石涛热”,在第一届全国美展的国画部分有所体现。陈小蝶观展之后,撰文将受石涛影响的作品称为“新进派”,并列于“复古派”之后加以评述:

新进派此派以石涛为主。辅以髡残八大。盖髡残善于用笔。八大善于用墨。而石涛善用青赭。丹青敷色。最易俗赖。惟石涛用色如墨。绝与吴门娄东不同。故二三新进画家。皆薄乾嘉。而宗黄山。其实乾嘉一派。以二百余年之栽植。根深蒂固。物极求新。则黄山实为应运而生。若谓遂可夺席。亦徒兴项籍(籍)之叹耳。且诸家取径。多出梅瞿山。^⑯

陈小蝶细致描述了“新进派”在石涛、梅清、髡残、八大之间的取法,最终认为他们受梅清的影响更大。陈氏关于诸多画家的分析,采用直言体会以为判断的传统论画之法,存在可供商榷之处。但他对“四王”到“石涛”之时风转换的看法,颇具史家眼光:“其实乾嘉一派。以二百余年之栽植。根深蒂固。物极求新。则黄山实为应运而生。”这一表述,以中国画的美学周期解释了“四王”画风遭遇风格迥异者挑战的内在逻辑。或可说,林风眠、俞剑华、贺天健与陈小蝶等人,对“石涛热”的观察多基于如此视野——从中国内在发展脉络中审视风尚之变。然而问题在于,“石涛”在这一时期的异军突起,还有无其他原因?前引徐志摩将石涛与塞尚并置的提法提供了新的视角。

二、刘海粟与石涛

徐志摩何以将石涛与塞尚并置?这种看法是个人认知,还是受他人影响?徐志摩致刘海粟的信函为我们敞开了一扇门,通往20世纪20年代正在崛起的“石涛”。作为这封信的

预设读者,刘海粟与信中看法有无关联?贺天健美专授课的相关回忆似乎委婉地给出了答案。贺氏曾在上海美专、无锡美专、南京艺专任教,以上海美专的影响最大,他提及的“美专授课”,很可能就是上海美专。且刘海粟主持上海美专,风尚恰如贺氏所谓之“大笔挥挥”。陈小蝶对“美专派”曾有总结:“刘海粟自号艺术叛徒。立美术学校。于是粗枝大干。深红惨绿。色调的恐怖。随美专学校而漫遍于全国。”^⑩那么,贺天健回忆“石涛热”时所说的“美专授课”,是不是暗示了刘海粟也是“石涛热”的积极推动者?若是如此,贺氏回忆与徐志摩的期许,恰好形成了逻辑互证。

刘海粟与石涛有着怎样的关系?1921年毕业于东京美术学校、回国出任上海美专教授兼教务主任的汪亚尘,或能为我们提供线索。1922年,汪氏在《东方杂志》发表了名为《近五十年来西洋画底趋势》的文章,介绍西洋绘画近五十年的发展。这篇文章看似谈“西”,实则论“东”,基本看法是近世西画受到了东方绘画的影响。从印象派到后印象派,乃至表现派等等,莫不如此:“在五十年前,法国巴黎曾举行大博览会,其时有中国画和日本的版画陈列,从中国画上很惹起当时画坛的惊异。因为受了这个刺激,就生出一种所谓新的画派。”^⑪汪亚尘所言的博览会,今日已无从考证。但就欧洲对东方绘画的接受史看,他称“中国画”在这个博览会上产生重大影响,应该不准确。20世纪之前的欧洲,对中国艺术的接受多止于器物。基于自身写实传统,在宾雍(Laurence Binyon)等学者展开中国画研究之前,西方世界对中国画不仅缺乏认可,还多有鄙夷之评:“中国人画了许多画,但统统缺乏规则设计。其人物丑陋而不合比例,其构图漏洞百出。总之,一切都比平庸之作还要低劣。他们只用轮廓再现人物,以色彩填补各个部分,不用加暗色调……这使其画看上去扁平。他们更是缺乏透视知识。他们惯于画人物侧面像,结果单调不堪。”^⑫黄映玲有关宾雍的研究也指出:“十九世纪九十年代末,宾雍开始接触渗入英国社会中上层文化生活中的日本艺术。正是在这一背景下,他首次见到了维多利亚时代备受青睐的日本彩色印刷的木版画。此时,由于西方世界对中国认知的有限以及所见中国艺术杰作的匮乏,中国绘画几乎被西方人忽视。”^⑬就此而言,汪亚尘描述的五十年前中国画在欧洲的影响,应与事实有所出入。不过,汪氏所说日本版画之风靡欧洲,却是事实。日本艺术不仅渗入维多利亚时代的中上层文化生活,还曾广泛影响当时的艺术家,如梵高等。

汪亚尘出于中国人的立场,为这场“东风西渐”增加了“中国”。我们无意评判汪亚尘的“篡改”,而更关心他试图讨论什么?汪氏依次描述受到东方影响的印象派、后印象派和表现派,随后指出:“要晓得他们自用了五十年来从暗中摸索的试验,不过刚才到了我国数百年前南宗画的出发点。总之,南宗画在东方的迟早,暂且不拘,从世界的观察起来,却是一种最新的东西。”^⑭汪亚尘对日本“南画”概念与中国“南宗画”概念,并无区分。混合使用的结果,使欧洲的“日本热”自然地佐证了中国画具有世界最新之价值。继而,汪氏转而批评“四王”以来的中国画:“南画的成形,是假物体的形式,注意在精神方面,精神的表现,第一要有创造的能力;现在的中国画,都是一种因袭的东西,绝对说不起创造两个字,把自家思想的表现,都丢得干干净净;仿,摹,临,抚,算是画家的本领,这是南画最失望的地方,也就是堕落的一个主因。”^⑮

汪亚尘绕了一个很大的圈子,论证中国传统在当时世界的最新价值,同时批评了彼时最大的问题:因袭临摹而缺乏创造。针对这一现象的反思,汪亚尘与民国初年中国画坛内部的“自我反思”并无区别。于是,他也将目光投诸非“四王”:

但是在清朝一代中,有轻视因袭,专依自己的感想来描写的。如清初八大山人,石涛,后有石溪,渐江等,他们都是出家人,脱离尘俗,胸襟确是不同。他们的作品,我想研究中国画的作家,总有得见过,他们确是追求到南宗画思想表现的原则上面了。^②

汪亚尘之所以选择“四僧”,是因为他们“追求到南宗画思想表现的原则”,这恰是西洋画近五十年来“最新的东西”。如此表述,将“四僧”与“后印象派”加以并置;如此逻辑,使“四僧”不再局限于中国画的内部变革,而成为世界性艺术发展的趋势。这一观点极有可能影响了刘海粟。因汪亚尘早在留日之前就与刘海粟相识,参与创办上海图画美术院(上海美专前身),担任函授部主任兼教员。1919年,刘氏访日期间,汪氏还是陪行者。完全有理由相信,他们的密切联系可以带来认知上的沟通。事实亦然,汪文发表后第二年,刘海粟便在《时事新报·学灯》发表了一篇文章——《石涛与后期印象派》。

刘海粟功利而又敏锐,对“以新事物确认自身价值”向来都是积极的。1919年9月,他前往日本考察美术,回国后立即编写了《日本新美术的新印象》,并在《自序》中宣称:“我们生活在新文化新思想演进的现代,要求从事美术运动,那是一定要晓得世界各民族的美术运动怎样,方才能有一种彻底发展的方法。”^③这无疑是一种能力——能快速在纷杂的信息场中,找到有价值的新目标。与之相应,他对新知保持着持续的开放性,日本的短暂旅行,可以带来认知改变,与汪亚尘的交往,也成为他吸纳新知的有效途径。1920年4月《美术》第2卷第2号,预告刊物下一期的目录,其中有署名“刘海粟、汪亚尘合述”的文章——《日本之帝展》。当时,汪亚尘在日本留学,所以“日本帝展”的信息大概率来自汪氏而非刘海粟。这似乎说明他们彼时共享了相关的艺术资讯。更让人惊讶的是,这篇文章在1920年8月《美术》第2卷第3号发表时,改名为《日本美术院》,署名竟仅有刘海粟^④。文章介绍了“帝展”的西洋画倾向:“共九十余件,多倾向于新印象主义New Impressionist及未来派Futurist,概括看起来,都是一班革新的主将。”^⑤其实,刘、汪联名介绍“日本帝展”,1919年《美术》第2卷第1号就曾出现过,因此他们的认知交流是持续性的,而文章署名由两人变成一人,似乎说明了他们当时的友好关系与密切程度。当然,这篇文章仅是泛泛而谈的介绍性文字,涉及“新印象主义及未来派”的内容,不能显现作者就相关课题进行过深入研究,但简短的措辞却表达了某种立场:竭力向革新的方面开拓。

将这一看法比较于汪亚尘,我们发现,汪、刘二人不仅分享相关资讯,还共享了“创造”“个性”之类的批评话语。抑或因此,刘海粟在《近五十年来西洋画底趋势》后发表《石涛与后期印象派》一文,便可能存在某种认知关联。诸如,汪亚尘以“创造”一词批判“现在的中国画”,进而推崇“四僧”;刘海粟也以相似的逻辑评价后印象派:“后期印象派之画象为表现而非再现者也。再现者,如实再现客观而排斥主观之谓,此属写实主义,无创造之地位。表现者,表示主观人格于客观,非写实主义也,乃如飞机之翱翔,一任天才驰骋。”^⑥继而,刘氏将“表现而非再现”述诸石涛,得出两者艺术精神“完全契合”的结论:

观夫石涛之画,悉本其主观情感而行也!其画象皆表现而非再现也。观其画者,更不能有现实之感而纯为其人格之表现也……在三百年前,而其思想与今世所谓后期印象主义,表现主义者竟完全契合,而陈义之高且过之。呜呼!真可谓人杰也已!至其论调,与现代之所谓新艺术思想相证发,则有过之而无不及。^⑦

刘海粟对石涛的分析虽然缺乏中国画史自身的话语逻辑,是个人化的主观套用,但这不影响他为审视石涛提供了新视角。较之汪亚尘,刘海粟从“四僧”进一步锁定石涛,明确指出“其思想与今世所谓后期印象主义,表现主义者竟完全契合”。显然,刘氏之论比汪文基于“南画”的讨论,更清晰地表达了一个观点:中国传统即西方现代。之所以进一步选择石涛,或是因为石涛有一本观点鲜明的《画语录》。习惯用口号制造话题的刘海粟,援引“我用我法”的画论,比分析画面更容易表达观点,也更为直观。于是,在《石涛与后期印象派》中,我们看到的不是刘海粟针对石涛画面展开的风格分析,而是大段《画语录》的文字引用,以证明“石涛之创造精神,尤非他人所能及”^⑨。

在汪亚尘、刘海粟的文章中,“创造”一词是用于确认艺术价值的重要概念。或可说,“石涛”的崛起,与作为价值话语的“创造”有着莫大关系。大村西崖《中国美术史》曾言:“凡清代画人之中,轻视技巧,直写己之胸臆,人物,花卉,山水,皆出人意表,全脱作家之窠臼者,唯金冬心与大涤子,无能出其右矣。”^⑩该书之日文原著,1910年由日本审美书院出版,1928年商务印书馆出版了中文版。大村西崖之“无能出其右矣”者,是较早从断代史角度予石涛以定位。其理由是“皆出人意表,全脱作家之窠臼”,即石涛的创造性。而将石涛与创造联系起来的刘海粟,认知线索恰是留学日本的汪亚尘。因此,在刘氏看似惊人的判断中,隐约显现了来自日本的影响。这向我们展现了一张充满互动趣味的认知网络:刘海粟对一位中国古代画家的认定,交织了欧洲、日本乃至中国本土的知识生产。

三、民族主义话语下的石涛

民国时期有关石涛的学术关注,深受日本影响。万新华指出:“实际上,现代石涛研究肇始于日本。1921年,以研究元明戏曲驰名的青木正儿(1887—1964)在《支那学》杂志第1卷第8号发表论文《石涛的画与画论》,开启了近代石涛研究之先声;1926年,南画家桥本关雪(1883—1945)出版专著《石涛》,虽有所失误,仍具筚路蓝缕之功。他们较早地为画家和鉴藏家提供了一个较为完整的、立体的石涛形象。留学日本的傅抱石受其启发,有感于当时国内石涛研究基本处于一片空白之现状,在日人研究的基础上开始了其十余年的石涛研究之路。”^⑪这表明石涛在20世纪初的整个东方世界得到了重新审视与建构。之所以产生如此现象,除日本南画及传统国画内部的风格转向,还有其他诸多原因,甚至不排除革命与民族主义的背景。诸如,陈小蝶所撰的《明清五百年画派概论》(1928)言及:“黄山一派。悲壮淋漓。拔剑击石。寄其兴亡。当时移鼎。文网森严。虽有遗臣孤客。相赏于深山茅屋之间。而庙堂朝市。则方粉饰承平。讴歌雅颂。虽有奇才。不敢登献。此体隐伏民间二百年。直至光宣之际。始随革命潮流澎湃而起。人谓清社之屋。此兆先机。不知士气激扬。艺术亦居功首。黄山之盛。岂谓无因。”^⑫

陈小蝶将画风选择结合晚清民族主义的革命浪潮,以建构清初遗民画家在民国初年的合法性,可谓独具视角。但此说在20世纪20年代却显得过于主观,因光宣之际,崇尚石涛之人鲜有革命者,引导张大千学习石涛的曾熙、李瑞清反而是清朝遗民。有趣的是,陈氏之论在30年代“抗日救亡”的背景下获得了合法性,此时的石涛形象因抗战之民族主义思潮被再次“编辑”。1939年5月,傅抱石出版《明末民族艺人传》,节选并编译了日人本梯二郎、纪成虎一合撰之《宋元明清书画名贤详传》。从傅著书名可知,其出发点与原著“名

贤”视角不同,持一种民族主义视角。傅氏《自序》直言选编原则:“至兹编之作,其质稍变,欲以行事先艺术,完全以民族性为主,故钱牧斋(谦益)王觉斯(铎)之流不录也。”^③基于此,他将石涛列入书中。郭沫若对此深表赞同,并在序言中说:

夫崇祯甲申前后,为异族蹂躏中土一大枢机,明祚之亡,其痛源何在?见仁见智,虽各不同,而北京破后,直至清顺治初期,若干书画家在异族宰割下之所表现,窃以为实有不容忽视者,如文湛持兄弟、黄石斋夫妇、史道邻、傅青主乃至八大、石涛诸名贤,或起义抗敌,或不屈殉国,其人忠贞壮烈,固足垂千古而无愧,其事可歌可泣,一言一行,尤堪后世法也。^④

将石涛列入“忠贞壮烈”之群体,与真实的石涛确有出入^⑤,但不影响我们考察彼时石涛的形象建构过程。在抗战期间的傅抱石、郭沫若等人看来,石涛与其说是真实的历史人物,不如说是基于现实需要而有所改编的形象。改编的发生机制,或有因史料缺乏而导致的想象,主要还是出于民族主义视角的主动选择。对此,张长虹揭示了一个历史细节:傅抱石对发现《客广陵平山道上接驾恭纪》一诗的反应^⑥。应该说,恭迎清朝皇帝的石涛显然无法加持“忠贞壮烈”之光环,傅抱石一开始“力辩其伪”,后无法否认则言“未可知也”“无伤日月”,来加以模糊、淡化,以避免石涛成为“钱牧斋(谦益)王觉斯(铎)之流”。当石涛还俗进入世俗社会,与满清贵胄交游,甚至恭迎大清皇帝时,想不到会给数百年后的研究者傅抱石带来阐释之惑。因民族危亡,傅抱石所需要的“石涛”必然符合他的现实要求:“深感诸名贤伟大之民族精神,实我国数千年来所赖以维系之原素。”^⑦在郭沫若的序中,这一点表达的更为明确:“兹民族危难,不减当年,抗战救国,责在我辈。”^⑧

在郭氏宣称“抗战救国,责在我辈”之时,出现一个吊诡的历史场景:民族主义的立场与世界主义的现实被交织于《明末民族艺人传》的编辑与出版之中。作为民族主义者,傅抱石早在出版《中国绘画变迁史纲》(1931)时就表现出激昂的爱国情绪:“隔壁老二虽多,日本是最厉害的一个!我们都是中华民国的老大哥,低头去问隔壁的老二是丢丑!是自杀!”^⑨出版是年,他结识时任中央大学艺术科主任的徐悲鸿,获得出国深造的机会。然因经费不足无法去往法国,改赴日本师从金原省吾学习美术史,由此开启了自己的学术生涯。但稍显尴尬的是,试图激发抗战中“伟大之民族精神”的《明末民族艺人传》却源自日本学者的研究,民族主义与世界主义这对看似矛盾的意识形态纠缠在了一起。或许,撰写序言的郭沫若对此未曾想到;亦或许,他已习惯了这种基于世界网络来建构民族主义理想的纠缠。

从某种角度看,现代民族国家概念的普及与传播,就是19世纪至20世纪全球化的认知产物。它不同于中国古代社会之血缘种群,以及基于儒学秩序的家国天下。如此语境中的傅抱石、郭沫若,自是无法跳离这一时代性的认知框架——在全球化资源的补给下滋养自身的民族主义。甚至可以说,中国的现代民族主义思潮恰是20世纪全球化进程的伴生物。基于此,《明末民族艺人传》中隐含的民族性与世界性,仿佛20世纪中国历史宿命的一种隐喻:在全球化浪潮中不断地自我确认。于是,石涛背后萦绕的民族主义话语,与创造概念下的“石涛”一样,存在着非本土的认知流动。如前所述,即便站在中国画系统内部审视石涛热的乌以锋,也敏锐地察觉到“西学东输”乃彼时“昔日传统之思想”发生变化的

重要原因,也是画史认知中“石涛”现象出现的内在原因。这恐怕是清初之石涛无论如何也想不到的后世境遇:他的声望在民国时期的崛起,竟得益于看似与他毫无关联、甚至可能根本不为其所知的“西方”。

四、基于创造的石涛形象

石涛之所以与后期印象派并列,并非出自严谨的史学研究,而是刘海粟直觉化的表达。对刘氏而言,将无关联的中、西方艺术家并列,目的也不是展开有关他们的研究,而是突出自己的判断逻辑——基于创造的艺术价值,以佐证自身之合法。他在《石涛与后期印象派》一文的结尾表示:“或曰:君其尊石涛与后期印象派至矣,尔所画者,莫非即其法乎,尔之主义,莫非即石涛与后期印象派之主义乎?余曰:不!不!吾画非学人且无法;至吾之主义则为艺术上之冲决网罗主义,吾将鼓吾之勇气,以冲决古今中外艺术上之一切网罗;冲决虚荣之网罗,冲决物质役使之网罗,冲决各种主义之网罗,冲决各种派别之网罗,冲决新旧之网罗,将一切网罗冲决焉,吾自有吾之所有也!”^⑩《石涛与后期印象派》的重点显然不在石涛与后期印象派,而在于有关自身艺术的结尾。亦如拿塞尚的“形式风格”类比自己的“涂涂画画”,刘海粟将石涛与后期印象派并置,试图在中西之间找到他认为的“非他人所能及的创造精神”之例证,从而赋予“冲决网罗主义”以合法性。虽然大村西崖判断石涛“全脱他人之窠臼”,已有肯定石涛之创造性的倾向,但明确将石涛与创造话语联系起来,刘海粟是最早的践行者之一。自此,创造与民族主义成为石涛在民国时期全面崛起的两种理论依据。

有趣的是,“创造”一词虽在汉语中早已出现,但作为文化演进的思考范式却产生于近代。与民族主义一样,创造也存在着彼时全球化的生产网络。创造本指制造前所未有之事物,在传统中国不为正统意识形态所接受,只是偶尔显现于王艮、龚自珍等人的异端思想中^⑪。进入20世纪,创造作为一种价值观越来越深入人心,从物质领域转入思想范畴,甚至还超越了派别、思潮等诸多对立与区隔,成为带有普遍性的观念。高瑞泉指出:“临近上一世纪之交,中国知识精英的世界观发生了巨大的变化:以康有为、严复为代表的思想家接受并且开始传播进化论;标志着进化论的形态之下的‘进步’观念开始在中国确立。按照达尔文的理论,竞争是进步的原动力;按照社会向善论的进步机制,只有不断创造,才能符合‘日新、日新、日日新’的发展轨迹,也就是说,创造是社会进步的另一层动力。因此进化论为了‘创造’价值确立了世界观的背景。”^⑫就此而言,创造在意识形态上成为新的价值观,是伴随着进化论的引进而产生的。

刘海粟使用“创造”概念时,或许不曾意识到上述背景。但他判断石涛与后期印象派具有相似精神,确已身处巨大且整体的认知之网,其中不仅有西洋或东洋的知识,也有因介入世界而本土化的价值观。诸多因素混合成潜在控制力,与个体欲望发生互动性生产。刘海粟为自己的艺术寻找价值点,为所谓“冲决网罗主义”确认合法性,便找来石涛与后期印象派,用“创造”连接他们与自己。殊不知,自觉冲决一切网罗的艺术叛徒,仍受到所在场域之认知网罗的控制,成为被塑造的时人。当然,后世研究基于材料与视野,可以相对容易地感知这种塑造过程,却也不能因此忽略他们在被塑造的同时,还具有一种反向生产,诸如刘海粟将石涛与创造联系起来,这种“联系”便成为石涛在20世纪崛起的内在

逻辑之一。

郑拙庐出版的《石涛研究》(1961)明确指出:“应该学习他的创造革新精神。他不迷信古人,不满意前人已经有的成就,独以造化为师。他面对自然,创造出种种表现的技法,因此无论取景构图,树法皴法,用笔运墨,水墨设色,都有新的创造,突破前人,使中国画的表现技法,又向前提高了一步。”^④对比清人钱杜之评:“石涛师下笔古雅,设色超逸,每成一帧,辄与古人相合,盖功力之深,非与唐宋诸家神会心领乌克臻此……余旧见其《清明上河图》,自云师张择端,颇得神似,而用笔之细秀古拙,当在择端上。”^⑤差异不言自明:虽然他们都提及石涛的用笔,但钱杜以“古意说”为基础,认为石涛“每成一帧,辄与古人相合”,所谓“用笔之细秀古拙”乃以神似为基础;郑拙庐以“创造观”为前提,强调石涛“不迷信古人”,其笔墨形式也都是突破前人,“有新的创造”。郑拙庐的看法显然是从创造话语提取石涛之进步价值,这恰恰源自20世纪20年代的刘海粟。

当刘海粟使用“创造”话语分析石涛时,该概念在中国也才兴起不久。访欧归来的梁启超正是重要的推动者之一。在《欧游心影录》中,他引进柏格森的“创造进化论”,在中文语境中重构了“创造”一词。柏格森的“创造”与生命冲动带来的“进化”紧密相连:“由生命冲动所引起的进化是创造性的进化。‘进化是一种不停顿的崭新创造。’每一种进化都意味着一种新质的出现。这种新质的出现是突发的、绝对的,没有量变的积累。因此,无论在动物界或植物界,每一新种都具有绝对的新质。生命冲动是永不停滞的,由其所产生的创造的进化也是永不停滞的。”^⑥出于中国积弊亟需改造的现实,梁启超将柏格森的“创造”引入了功能主义的文化进步论:“这些生灭,都是人类自由意志发动的结果,所以人类日日创造,日日进化。这‘意识流转’就唤做‘精神生活’,是要从反省直觉得来的。我们既知道变化流转就是世界实相,又知道变化流转的权操之在我,自然可以得个‘大无畏’,一味努力前进便了。”^⑦

“创造”作为一种话语,对于彼时中国力求变革的时代主题,不啻为一剂“丈夫再造散”^⑧,它由此成为新文化运动中被广为传播的观念之一。杜威在中国的忠实推广者胡适,基于人化之“实在”本质上是由人创造的意义世界,亦强调人的创造。1919年4月,胡适在《新教育》上发表《杜威哲学的根本观念》,指出:“他常说思想能使经验脱离无意识的性行为;能使人用已知的事物推测未知的事物;能使人利用现在预料将来;能使人悬想新鲜的目的,繁复丰富的效果;能使经验永远增加意义,扩张范围,开辟新天地。所以杜威一系的人把思想尊为‘创造的智慧’(Creative Intelligence)。思想是人类应付环境的唯一工具,是人类创造未来新天地的工具,所以当得起‘创造的智慧’这个尊号。”^⑨杜威哲学批判传统形而上学之抽象的本体世界,转而探讨“实在”的在世经验——由人赋予意义的过程。这使胡适在看待真理时,更注重真理的适用性,强调通过人的创造推动真理之变。在“批判旧文化,创建新文化”的时代脉动中,如此之创造显然是极为有效的思想武器。于是,“创造”也成为胡适批判传统时的理论话语之一:“因为从前这种观念曾经发生功效,故从前的人叫他做‘真理’;因为他的用处至今还在,所以我们还叫他做‘真理’。万一明天发生他种事实,从前的观念不适用了,他就不是‘真理’了,我们就该去找别的真理来代他了。譬如‘三纲五伦’的话,古人认为真理,因为这种话在古时宗法的社会狠有点用处。但是现在时势变了,国体变了,‘三纲’便少了君臣一纲,‘五伦’便少了君臣一伦。还有‘父为子纲夫为妻纲’两条,也不能成立。古时的‘天经地义’,现在变成废话了。”^⑩在胡适看来,

创造意味着革除旧的“天经地义的废话”，去“找别的真理来代他”。唯有如此，“无论知识的生活或行为的生活，我便都是创造的。实在的名的一部分和实的一部分都有我们增加的一分子”^⑨。

作为革新话语，“创造”概念被胡适接受并不奇怪。问题在于，它同样也被胡适眼中的保守派梁漱溟所接受。梁氏在山东乡村建设研究院的讲话笔录被整理为《朝话》，其中便有“人生在创造”：

宇宙是一个大生命。从生物的进化史，一直到人类社会的进化史，一脉下来，都是这个大生命无尽无已的创造。一切生物，自然都是这大生命的表现；但全生物界，除去人类，却已陷于盘旋不进状态，都成了刻板文章，无复创造可言。其能代表这大生命活泼创造之势，而不断向上翻新者，现在唯有人类。故人类生命的意义在创造。^⑩

不同于胡适用创造批判传统，梁漱溟的创造指向了传统的自我更新^⑪。因此，创造话语述诸传统，显现出两种相悖的效应。梁氏针对创造的讨论集中在20世纪30年代，晚于胡适等人。这似乎说明，创造作为一种观念，在20年代具有某种思想发酵的过程，逐渐成为超越了派别之分的普遍话语。而看似对立的思想群体都热衷于创造，说明当时以求变唤醒中国的进取者，并非新派之独有。新旧之间并非简单的革命、保守之二元对立所能厘清，其分歧不是变与不变，而是如何变。基于此，在20世纪思想谱系中，新旧问题显现为纠缠盘结之势，难以简单划分。罗志田指出：“新旧总是隐喻着中西，而中西也常被转换为新旧。在整体上新压倒旧的同时，新旧本身又始终是相对而非绝对的——静态时旧中有新，新中有旧；动态中新化为旧，旧化为新。”^⑫新与旧，在时人及后人眼中作为绝对之价值判断，总难免遭遇新、旧流动性的逻辑诘难。“创造”话语的广泛流行，恰是这样一面镜子，照出了历史深处的“纠缠”。更复杂之处在于，新旧问题往往和中西问题相缠绕，成为首尾乖互的思想难题。“中西的情形稍不同，以西的步步进逼和中的一再退让为大趋势。清末提倡西学为用还要以中学为体作挡箭牌，入民国后尊西更盛，不仅要西化，还要全盘西化。西学更加名正言顺，而早已不能为体的中学，只能借助西来的民族主义，变身为名不正也言不顺的‘国学’，挣扎求存。”^⑬罗志田所谓国学之名不正言不顺，指的正是这类现象。而解决这一难题的方法，只有跳离中西对立的思维框架，以全球化视角审视此间之思想动向。对此，“创造”概念的使用为我们提供了一种微观检测的可能。因为“创造”作为古已有之的语词，在20世纪被重新定义并流行，本身就是全球化的产物。

梁漱溟以创造讨论文化问题较晚，但他接触这一概念的时间却是20世纪20年代初，思想源头亦如梁启超、胡适，来自非本土的知识系统。梁氏晚年接受艾恺采访曾回忆：“英国的罗素写过一本书，好像叫《创造……》（此处声音模糊，疑为罗素的《社会改造原理》。——整理者）是不是？（艾：噢，对！）那本书是讲，他把人类分成三样，一样叫作占有冲动，还有一样叫作创造冲动，但是还有一个第三，它叫灵性。我起初在《东西文化及其哲学》里头，引了他的话。我不同意他的三分法，我说是……（此处声音模糊）者，一个是理智，一个是本能。起初我是这样，后来在多元化趋势出版之后，我才明白，明白他的第三个叫灵性的这个，也是有所指，不是一句空话。我承认他的三分法，不是二分法。”^⑭这段回忆中，梁漱溟谈的虽是对“灵性”概念的接受过程，却无意透露了他与罗素之“创造”概念的接触。

《社会改造原理》(1916)是“一战”后罗素的反思之作,强调体现创造性之解放的国家、宗教、婚姻等内容,主张以创造本能战胜占有本能,认为这是政治与经济改革的基本原则。就此而言,我们发现:创造成为文化价值观,俨然与柏格森、杜威、罗素等欧美思想家有着千丝万缕的联系。更有趣的是,1919年4月,杜威来华进行了长达两年多的巡回讲学;1920年10月,罗素来华开始了一年左右的巡回讲学,两人均受到中国文化界的广泛关注。可以说,“一战”后的中国社会,柏格森之生命进化的创造、杜威之思想智慧的创造,乃至罗素之社会改革的创造,众多创造思想一时间蜂拥而至。创造与彼时中国求变之现实发生共振效应,进而形塑了其成为价值话语的文化场域。

那么,1923年以“创造”话语解释石涛的刘海粟,与这一文化场域有无联系?自视艺术叛徒的刘海粟,身处上海这样的信息交汇之地,当然不会与新思潮擦肩而过。1920年10月的《改造》杂志,刊登了刘海粟为罗素画的一张素描肖像^⑤(图5)。此时罗素才刚刚抵达中国。可见刘海粟对罗素的中国行不仅关注,且反应堪称神速。1921年10月,上海文明书局印行的一本《罗素评传》也值得重视。这本小册子有一篇吕澂所撰序言,表述了艺术之“创造”如何与罗素发生关系:

罗素以为最好的社会必定是创造冲动占着最大部分,占据冲动占着最小部分的。这和他喜欢引用的老子“生而不有”一类的话正是相类。从这上面我便联想到艺术一方面去。艺术可不是从一种创造冲动发生的?艺术的世界可不是个纯粹创造的世界?艺术家因着创造冲动不得不出于制作,制作完了,便像婴儿离了母体一般,完全独立,自有他完全的生命,无论是谁要占有他再也不能,所以这里面占据冲动是活动得最少。^⑥

虽然此文今天已经鲜为人知,但吕澂彼时恰为上海美专教务长,与刘海粟交往密切。吕序落款为“十年五月十六日在上海美术学校”,是因1921年7月初,上海美术学校方才更名为上海美术专门学校(上海美专)。而且,在吕澂为《罗素评传》撰写序言的同时,刘海粟《日本新美术的新印象》亦由商务印书馆出版。这本书的序言也出自吕澂,开篇便谈及艺术之创造:“法人哥更有句话说得最好,他说,‘艺术里不是革命,便是盗窃’。革命和创造,盗窃和模仿是一样的意义;艺术里原只有创造一条大道,那模仿便是歧途。这并不在方法上分别,要看那作品的实质是怎样。如果因著自内的创作欲,不得不来制作,表现自己,方法尽管和别人相同,却还是创造。不然,就免不掉模仿。”^⑦当“创造-模仿”等同“革命-盗窃”时,吕澂向我们展现了一种在中国逐渐得到认可的价值观:艺术的发展基于创造性的革命。

刘海粟、吕澂、汪亚尘等人在1921年前后的交往显示,艺术领域中的创造观存在一条隐匿的认知脉络:欧美思想家与日本艺术现象的各类资讯,在上海美专的师资队伍中逐渐汇聚,并使“创造”成为艺术批评的重要话语。与当时整体文化环境中的创造



BERTRAND RUSSELL

图5 刘海粟 罗素像

一样,艺术领域的创造观,也是基于如此之世界性认知网络方才出现^⑨。因此,《石涛与后期印象派》认知源流的全球化路径似乎清晰可见,看似突兀的话题也成了合乎逻辑的结果。应该说,刘海粟善于将新事物纳为己用:吕澂关乎创造的转述,汪亚尘关乎“四僧”与后期印象派的链接,为刘海粟塑造比肩世界艺术的石涛提供了思想补给。他将石涛表述为创造性画家,进而判断:“后期印象派之画家确是艺术家,后期印象派之太祖高皇帝石涛,尤其是大艺术家!”^⑩虽是为了佐证“冲决网罗主义”的合法性,却也为20世纪石涛形象的重塑提供了新的维度。显然,这一看法得到传播,以至徐志摩写给刘海粟的信中,将石涛、塞尚并置以表达他对刘氏艺术之殷殷期盼。

值得进一步思考的是,当徐志摩接受刘海粟的观点时,一张交织往复的全球化知识之网徐徐展开:这一看法的产生,源自世界性认知之网,其接受也同样如此。留学归来且与“后期印象派”概念的缔造者罗杰·弗莱交好的徐志摩,认知经验也恰是全球化实践的产物。或许,1920年的一个精彩瞬间为此提供了生动注脚:当刘海粟为罗素创作素描肖像画时,他未来的好友徐志摩正从美国转学英国,目的即是追随罗素。这种巧合看似离奇,却又合乎逻辑。亦如明末清初的石涛,想不到后世之中国青年,因穿梭于世界之网而获得全新视野,进而选他作为新价值观的代表人物。石涛因此成为20世纪中、西之间知识折叠的节点,并以“创造”之名与诸多西方现代主义大师并列。

①② 刘思训编:《海粟近作》,上海美术用品社1928年初版,1932年再版。

③ 韩石山编:《徐志摩全集》第6卷,天津人民出版社2005年版,第17—18页,第18页。

④ 石涛在历史上的“形象塑造”,张长虹有较为集中的讨论。参见张长虹:《三百年来石涛的社会形象研究》,《艺术探索》2015年第4期。

⑤ 张素琪编注:《板桥题画》,西泠印社出版社2006年版,第100页。

⑥⑦⑧ 乔迅:《石涛——清初中国的绘画与现代性》,邱士华、刘宇珍等译,生活·读书·新知三联书店2010年,第424页,第xiii页,第xiii页。

⑨ 林风眠:《我们所希望的国画前途》,《前途》第1卷第1期,1933年1月10日再版。

⑩ 《陈师曾书画精品集》上,人民美术出版社2004年版,图一二二。

⑪ 俞剑华:《七十五年来之国画》,《申报》1947年9月21日。

⑫⑬⑭ 乌以锋:《石涛画语录解》,《湖社月刊》1928年第一册至十册合刊(即半月刊第一期至第二十期),第137页,第138页,第137页。按:该期合刊封面注明时间为“民国十八年一月一日”,据其实际发行时间,应为“民国十七年一月一日”之误印。

⑮ 邱陶峰编:《贺天健画山水自述》,上海人民美术出版社2009年版,第9页。

⑯⑰ 陈小蝶:《从美展作品感觉到现代国画画派》,《美展》第4期,1929年4月19日。

⑱⑲⑳ 汪亚尘:《近五十年来西洋画底趋势》,《东方杂志》第19卷第3号,1922年2月10日。

㉑ 约阿希姆·冯·桑德拉特(Joachim von Sandrart)在其百科全书式的“Teutsche Academie”中对中国画的评价。转引自逸弓:《欧洲对远东艺术的欣赏:一个历史纲要》,《新美术》1997年第3期。

㉒ 黄映玲(Michelle Ying-Ling Huang):《〈女史箴图〉流失始末》,王倩译,(台)《美成在久》2017年第5期。

㉓ 袁志煌、陈祖恩编:《刘海粟年谱》,上海人民出版社1992年版,第30页。

㉔ 1907年6月,首届日本文部省美术展览(简称“文展”)举办后,一些激进的艺术与文展决裂,成立院展、二科和国展等团体。1919年9月,日本公布“帝国美术院新规程”,文展改由美术院主办,更名帝国美术院展览,简称“帝展”。帝国美术院,即刘文中的“日本美术院”,是今天日本艺术院的前身。由此推知,《日本之帝展》与《日本美术院》实为同一篇稿子。

㉕ 刘海粟:《日本美术院》,《美术》第2卷第3号,1920年8月。

㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 刘海粟:《石涛与后期印象派》,《时事新报·学灯》“艺术”,1923年8月25日。

㉜ 大村西崖:《中国美术史》,陈彬和译,《诸家中国美术史著选汇》,吉林美术出版社1992年版,第852页。

㉝ 万新华:《傅抱石之石涛研究的考察》,《美苑》2007年第6期。

- ⑫ 小蝶:《明清五百年画派概论》十一,《新闻报》,1928年5月4日。该文从《新闻报》1928年4月10日起开始,分十一期连载。“黄山一派”,在作者看来正是以石涛为源的遗民画派——“宗黄山者,必宗石涛”(小蝶:《明清五百年画派概论》七,《新闻报》1928年4月21日)。该文的部分内容曾署名“蝶野”发表于《美术生活》1934年创刊号,故“小蝶”即陈蝶野(又称陈小蝶),与《美展》1929年4月19日第4期上发表《从美展作品感觉到现代国画画派》的小蝶(陈小蝶)为同一人。关于陈小蝶生平,参见万青力:《美术家、企业家陈小蝶(定山,1897—1989):民国时期上海画坛研究之一》,《美术研究》2002年第1期。
- ⑬⑭ 傅抱石:《自序》,《明末民族艺人传》,商务印书馆1939年版,第1页,第1页。
- ⑮⑯ 郭沫若:《序》,《明末民族艺人传》,第1—2页,第2页。
- ⑰ 石涛与清政权的关系,并非“遗民”概念可以囊括。乔迅揭示:“石涛回到清廷统治下的世俗商业社会与他重新拥明遗民社群,乍看之下似乎相当矛盾,但若看他从此化身名为流‘亲王画像’的现象,就不觉得矛盾了。与此相呼应,在扬州的最后这段时期,石涛对明遗民职业身份的经营并未切断他与清朝官员及满族贵胄的联系。相反地,他甘愿继续为这批人作画,并毫不尴尬地署上承认清朝政权的年款。”(《石涛——清初中国的绘画与现代性》,第2页)
- ⑱ “后来石涛的《客广陵平山道上接驾恭纪》七律二首被发现,有‘去此罕逢仁圣主,近前一步是天颜’、‘圣聪忽睹呼名字,草野重瞻万岁前’之类受宠若惊的话。由此证明石涛并非遗民,傅氏的结论无法成立。傅抱石起初曾‘力辩其伪’,以维护自己的结论。但‘后于《清湘老人题记》见之’只能承认,又曲解说:‘上人此举或藉博氏(尔都)介绍,未可知也。然亦无伤日月也。’”(《三百年来石涛的社会形象研究》)
- ⑲ 傅抱石:《中国绘画变迁史纲·导言》,《中国绘画变迁史纲·中国的人物画与山水画》,上海书画出版社2017年版,第6页。
- ⑳ 高瑞泉:《创造与传统——简论“创造”价值之确立与演进》,《学术界》1998年第4期。
- ㉑ 高瑞泉:《论创造之价值》,《开放时代》1999年第1期。
- ㉒ 郑拙庐:《石涛研究》,人民美术出版社1961年版,第77页。
- ㉓ 钱杜著,赵辉校注:《松壶画忆》,西泠印社出版社2008年版,第170页。
- ㉔ 刘放桐:《法国哲学的现代转型》,《西方哲学前沿——刘放桐先生从教60周年师生文集》,上海人民出版社2015年版,第198—199页。
- ㉕ 梁启超:《欧游心影录》,商务印书馆2014年版,第25页。
- ㉖ 语出梁启超:“这些见地,能假把种种怀疑失望,一扫而空,给人类一服‘丈夫再造散’。”(《欧游心影录》,第25页)
- ㉗ 胡适:《杜威哲学的根本观念》,《新教育》第1卷第3期,1919年4月。
- ㉘⑤① 胡适:《实验主义》,《新青年》第6卷第4号,1919年4月。
- ㉙ 梁漱溟:《朝话·人生在创造》,中国文化书院学术委员会编:《梁漱溟全集》第2卷,山东人民出版社2005年版,第94页。
- ㉚ 有关创造与传统文化的关系,梁漱溟不认为创造是用以否定传统的方式,而认为创造是民族传统得以更新的机会:“从大处说,是我们国家民族的新转机一个关键所在。在这个时候若能持之以恒,不被摧毁,那就有大成功了。因为他决不是民族生命得以维持延续而止,而将是人类文化的新开辟。”(梁漱溟:《朝话·谈应付难关》,《梁漱溟全集》第2卷,第113页)
- ㉛⑤① 罗志田:《守旧的趋新者——梁漱溟与民初新旧东西的缠结》,《学术月刊》2016年第12期。
- ㉜ 梁漱溟、艾恺:《这个世界会好吗? :梁漱溟晚年口述》,生活·读书·新知三联书店2015年版,第306页。
- ㉝ 刘海粟:《罗素肖像画》,《改造》第3卷第2号,1920年10月。
- ㉞ 吕澂:《序》,陈适生编译,吕秋逸、谢介子校阅:《罗素评传》,文明书局1921年版,第1—2页。
- ㉟ 吕澂:《序》,刘海粟编:《日本新美术的新印象》,商务印书馆1921年版,第1页。
- ㊱ 世界性认知网络中的知识传播,在“全球化”尚未成为理论自觉前,即已广泛出现在人类文明的交流中。对此,可称为“全球化实践”。

作者单位 中国艺术研究院美术研究所

责任编辑 王伟