

從上海美專到柏林中國美術展 ——劉海粟與蔡元培交往研究

◎ 李安源

在民國藝術史上，劉海粟與蔡元培的交往，堪稱佳話。至於劉海粟何以得蔡元培如此器重，顯然由多方面的因素促成。從其個人素質而言，劉海粟的藝術家個性頗為典型，無論是在藝術上還是在辦學上，充滿激情，具有敢冒天下之大不韙的叛逆與開拓精神，膽子大，敢於對抗舊勢力，執意更新藝術思想，有很強的社會責任與歷史使命感，這些都是蔡元培所欣賞的品質。我們知道，蔡元培在思想上極為包容極為開放，尤其對具有叛逆精神的後進刮目相看，這在北大時期他對有「文學叛徒」之譽的胡適的提攜亦可體現出來。¹從上海美專到柏林中國美術展，二人經歷了從吸引西方美育資源到向西方世界推廣中國傳統藝術的合作過程，表明了二人是以西方藝術教育「佈道者」與中國文化「輸出者」的形象進入歷史的。而在科學主義、人文主義、民族意識糾纏交錯的時代，教育思想路線、藝術旨趣的一致與文化選擇上的默契，則是促使蔡元培與劉海粟走到一起的根本緣由。

一 「佈道者」說

民國初年，作為教育現代化基礎的主要命題是：隨著帝制的崩潰，舊秩序已經無可挽回的失去作用；中國必須著手建立自己的新的教育制度；以及——「科學」和「科學方法」將證明是新制度得以建立的最堅固的基礎。劉、蔡作為美術教育實踐者，在新美術運動的背景下，無疑是以佈道者的形象站在最前沿，將西方藝術中以「科學」為核心的教育方法引入中國，企圖實現中國的教育現代化轉型。

在宏觀上，對於美育的理由，劉、蔡說法不同，精神旨趣卻一致。在蔡，是「以美育代宗教」，這個極具蠱惑力的口號在民國知識界影響之大，可以想見。在劉，是實現兩個宏偉的目標，一為引領「中國之文藝復興」，二為「藝術革命」以救國。青島問題的失敗，引發了五四愛國風潮，劉氏以藝術家慣有的天真呼應：「救國之道，當提倡美育，引國人以高尚純潔的精神，感發其天性的真美，此實為根本解決之問題。」²但不論是「美育代宗教」還是「藝術革命」，抑或是實現中國的文藝復興，落實到藝術的具體實踐中，在劉、蔡看來，「科學主義」是唯一的救藥。顯然，打著「科學主義」旗號來進行藝術改革，也的確是最為順捷有效的途徑。在二十世紀初葉，科學救國已經成為幾乎所有中國人的共識，但在文化藝術上，卻始終存在著爭論。而劉、蔡堅定地以「科學」改造中國藝術的教育策略，其目的並不在於藝術需不需要科學，而是中國社會確實需要科學精神，需要西方先進的學校教育方法，宣傳以科學改造傳統繪畫，並非權宜之計，而是攸關現代美術教育在中國的生存問題。

首先，劉、蔡默契一致就表現在藝術改革的宗旨上，上海美專在創辦時，劉海粟就定下了這

樣的宏旨：「第一，我們要發展東方固有的藝術，研究西方藝術的蘊奧；第二，我們要在殘酷無情、乾燥枯寂的社會裏盡宣傳藝術的責任。因為我們相信藝術能夠救濟現在中國民眾的煩苦，能夠驚覺一般人的睡夢。」³這個宣言的精神，頗得蔡氏肯定，⁴它明確指出該校的教育是中西並行的路線，這與蔡元培創立畫法研究會與北平藝專的初衷如出一轍。⁵而藝術教育的目的，是撫慰民眾的疾苦，這顯然也是蔡元培「美育代宗教」思想的翻版，充滿了理想主義者的激情。

其次，在教學實踐上，對於以科學理念革新繪畫的見解，劉、蔡在觀點上表現出高度的一致性。1918年4月15日，在北京大學畫法研究會上，蔡元培闡述創辦畫法研究會的教育主旨：「本會畫法，雖課餘之作，不能以專門美術學校之成例相繩。然既有志研究，且承專門導師之督率，不可不以科學之精神貫注之。」⁶同年10月22日，蔡元培在畫法研究會的一次演說中提出了更加具體的教學舉措。他首先指出中國美術衰落的原因：「吾國人重文學，文學起初於造句，必倚傍前人，入後方可變化，不必拘泥。吾國人重哲學，哲學亦因歷史之關係，其初以前賢思想為思想，往往為其成見所囿，日後漸次發展，始於已有之思想，加以特別感觸，方成新思想。吾國人重道德，而道德自模範人物入手。三者如是，美術遂不能獨異。」⁷

此後幾年裏，西畫的進步，國畫的落後，成了蔡元培掛在嘴邊的論調。1921年，他撰寫〈美術的進化〉一文，說：「西洋的圖畫家，時時創立新派，而且畫空氣，畫光影，畫遠近的距離，畫人物的特性，都比我們進步得多。」⁸光影、空氣、遠近透視、人物的結構，這些無疑是中、西藝術的分歧所在，在五四時期，科學與進步是個同義詞，所以在蔡看來，中國畫是落後的，西洋畫是進步的，中國畫要想走出困境，只有融入進步的科學主義。直到1924年，蔡元培的融合論主張還是相當堅定，即便在該年的旅法中國美術展覽會上，⁹蔡元培仍然堅持科學在美術中的價值：「文化史上，科學與美術，總是同時發展。美術家得科學家之助力，技術愈能進步；科學家得美術之助力，研究愈增興趣。」¹⁰

顯然，民國初年對於西畫認知多數僅限於科學與寫實的觀察。知識份子是以文化革命的觀點切入，企圖除舊佈新，舊者所指的是清代延續下來的「四王傳統」，新者則專指西方傳入的「寫實技法」，當時他們所認知的西洋美術精華，即利用科學原理，表現光影與焦距，相較之於中國線條及平面式的隨性之作，形成了鮮明的對比。蔡氏提倡科學美育，認為中國必需以研究科學的精神來關注美術創作，尤其嚮往西方在實物描寫方面的準確性，以及對雕刻、建築等體積感與量感的掌握，這些都是西方藝術特長，中國必須酌情採用，在某種程度上左右了包括劉海粟在內的早期藝術家的藝術教育導向。

由劉海粟宣導科學的寫實主義畫風，似乎是有悖其意願的事。因為，劉氏並未接受過嚴格的學院體系訓練，在寫實能力上遠遠不及同時的顏文樑、徐悲鴻，¹¹但劉氏幸得蔡元培的啟發，早早地定下了印象派的格調。由是劉氏一生，言西畫必稱梵高、塞尚，言國畫必稱八大、石濤，這既有個人藝術趣味之必然，也不能排除其有為自己護短之嫌。即便是有千萬個不情願，但在科學主義思潮的影響下，劉海粟還是從大處出發，在論調上保持著與蔡元培的一致，為科學主義搖旗吶喊：「吾人宜乘此將亡未亡之際，師歐美諸國之良規，挽吾國美術之厄運。」¹²

特別是在對於傳統繪畫問題的認識上，劉海粟也是從反對因襲摹仿的傳統國畫中認識到寫實

的必要性，「愚以為西洋畫固以真確為正鵠，中國畫亦必以摹寫真相，萬不可摹前人之作。」在劉氏看來，「昔之名家，均能以寫實自立，即如清代王石穀之山水，惲壽平之花鳥，均得真理，有氣韻，即近時之任伯年亦以寫生為主，故得自立也。」¹³而「返觀吾國之畫家，終日伏案仿前人畫派，或互相借稿仿摹以為研究張本，並以得稿之最多者為良畫師焉。故畫家之功夫愈深，其法愈呆；畫家之愈負時譽者，畫風愈糜，愈失真美。」¹⁴因以上之故，劉氏發出「此不特不能促進畫學，真破毀畫學也」、「國畫之衰敝至今為極矣，豈止衰敝，且將絕矣」¹⁵的吶喊。

在蔡元培的「寫生實物論」影響之下，劉海粟秉持蔡氏「科學方法以入美術」的思想，進一步在教學中推動「石膏物像及田野風景」寫生，並在著眼於推廣西畫的美術教材編寫中繼續提倡「寫生為本」，推究「實寫之次序及理法」，批評當時的「臨畫之流弊」。¹⁶劉海粟將寫生作為突破口，尤其是在人體寫生上，劉海粟是以維護學院教育體系的殉道者的姿態出現在世人面前。1918年12月7日，劉氏到法國總會參觀英國畫家數十人的風景、人體寫生和肖像作品後，為文指出人體寫生是西洋畫的基礎，國人應予以提倡。西洋肖像畫開始較中國為晚，但後來者居上，其學理性卻遠為中國畫深入肯綮：「如解剖學、生理學、色彩學等無不加以精深之研究，其藝術之精妙，宜在我國傳神之上矣」、「今吾國之西洋美術尚在萌芽時代，學者僅習皮毛，摹稿也，臨攝影也，期腦筋中於人體寫生數位，恐多未能了了……歐西各國美術學校，無不以人體寫生一科為主要；即如日本之東京美術學校，亦須木炭人體三年，油畫人體寫生一年。」¹⁷劉海粟著重強調系統的訓練，實際上也就是在造型上提倡一種嚴格的科學態度。學院既然要強調寫生，而人體又是西方繪畫中表現難度最高的，劉海粟以身家性命來堅持這個信念，這就無可爭議地使他成為了「實物寫生論」的一面旗幟。

即便是這樣，在更多的場合下，劉海粟認為的科學主義與「歐美諸國之良規」，除了大量的關於人體模特寫生的遊說之外，並無太多的西方傳統學院派的寫實主義話語，更沒有、也無意建立像徐悲鴻那樣井然有序的素描造型體系，而是將蔡元培推許與其作品暗合的後期印象派的色彩、光影與表現力視為圭臬。同時，劉氏在自己的作品中找到了藝術教育的核心——個性與表現力。在20年代前期，在林風眠以及「決瀾社」等受西方現代派薰陶的畫家們回國之前，劉氏的藝術，確實是走在時代前沿的先鋒派代表。

劉氏的作品中強烈的個性與表現性，也在一定程度上轉移了蔡元培的審美視線，他也似乎從中看到了中西藝術的互為長短與共同性，於是從一味推崇寫實主義而轉向更為開放的「融合」論。這一見解最早體現在他對劉海粟繪畫的評價上，1922年1月，劉海粟在北京創作了一批風景寫生，並在蔡元培的幫助下舉辦了自己生平的第一次個展，蔡氏對其畫中強烈的色彩對比與特立的個性寫照稱賞不已，在〈介紹畫家劉海粟〉一文中，蔡氏指出：「劉君的藝術是傾向於後期印象主義，他專喜描寫外光。他的藝術純是直觀自然而來，忠實的把對於自然界的情感描寫出來，很深刻的把個性表現出來，所以他畫面上的線條結構裏色調裏充滿著自然的情感。他的個性是十分強烈，在他的作品裏處處可以看得出來。他對於色彩和線條都有強烈的表現，色彩上常用極反照的兩種調子互相結構起來。」¹⁸

蔡元培對劉海粟藝術的認定，已經不再受寫實主義觀念所囿，而是為其色彩的強烈與個性的感情宣洩所吸引。誠然，在蔡元培看來，劉海粟的藝術在造型上不拘泥於「描頭畫角的家數」，但其色彩與後印象派的切合卻也體現出色彩科學原理在繪畫中的運用，這與其科學美育教育旨趣並無抵觸。當劉海粟在第一次歐游回國時，較之早期作品，其技法已經大有長進，但其油畫的後印象派風格取向依然沒變，蔡元培再次為之喝彩：「海粟先生之畫，用筆

適挺，設色強熾，頗於Gauguin及Van Gogh為近，而從無摹仿此二家作品之舉。常就目前所接觸之對象，而按其主觀之所劇感，縱筆寫之，故縱橫如意，使觀者能即作品而契會其感想。」¹⁹

此時，可見蔡元培已經跳出了寫實的窠臼，但對科學與藝術發展的互為關係的認識並未改變，這也正是蔡元培融合論的基礎。蔡元培中西藝術融合思想漸漸成熟，在許多場合時有提及。1924年在《史太師埠中國美術展覽會目錄》序言中，蔡元培指出：「中西美術，自有互換所長之必要。歐人之所以加入中國風，豈非吾國美術家之責任耶？」²⁰蔡氏這一變化，也許是由原來的局限於西方學院的資源轉向了對歐洲美術新動向的關注，尤其是注意到了法國後印象派對當時西方畫壇的全力衝擊。蔡氏藝術思想的這一變化，對劉海粟在上海美專教育方針的擬定具有直接的影響，同時也決定了此後國立西湖美專的藝術教育導向。

劉海粟的辦學作風，其起點即立足於中西繪畫的並行發展，這一融合創新的主旨，在當時不僅僅得到蔡元培等的認可，也得到康、梁等知識精英的贊許：「劉海粟開創美術學校，內合中西。他日必有英才，合中西成新體者其在斯乎？」²¹其時，國中畫界認識多與康有為類似，引西畫目標在「合中西成新體」。在劉海粟堅守學院人體寫生陣地時，梁啟超亦致函表示聲援：「世俗固極陋極，不可以為伍，則唯有鬥之斥之，以警其陋。海粟豪爽，盍興乎來共作戰矣！」²²

在20年代前期，劉、蔡在藝術教育上的主要精力在於撒播西方繪畫的種子，而西方學院教育體系的核心問題——科學方法，在蔡氏是「實物寫生」，在劉海粟這邊是「裸體寫生」，共建上海美專就是二人在維護學院體系權威方面所作的一致努力，也是二人攜手共進的重要前提。同時，我們也應看到，二十世紀提倡寫實主義風氣並非個人影響所致，在科學主義的衝擊下，西方寫實主義必然對東方有所衝擊，這自然由文學而影響到藝術，知識份子代表中除蔡元培以外，陳獨秀、呂澂、康有為等皆對西方寫實主義仰羨不已。

總之，劉、蔡在藝術教育主張上的一致性，無疑是二人在攜手打造上海美專的理論基礎。如果沒有這個基礎，即便是劉、蔡交往再頻，關係再好，也無法展開更深的合作。同時，由於這個理由的實際闡述，也涵蓋了二人教育合作的意義所在：在中國現代美術教育的草創時期，劉、蔡二人融合中西的教育主張使中國現代藝術從一開始就具有現代意味，劉海粟受蔡元培「相容並包」的治校方略啟導，並不強制推行某種藝術風格，以海納百川的胸懷來吸納人才，在上海美專集中了當時中國最優秀的藝術家、最龐大最雄厚的師資隊伍，這就使得上海美專的教育體系並不像其他藝術學校那樣陷入單一而僵化的模式之中。

二 「文化輸出」之理路

如果說，劉海粟、蔡元培在民國前期上海美專的教育建構上體現的思想路線是以科學主義為核心，即從西化到中西融合的轉變過程的話，那麼，他們的藝術思想的嬗變並沒有就此打住，二十年代後期，隨著國內形勢的變化，二人的藝術觀再一次發生了根本性的改變。這個改變，在學理上也正構成了二人合力打造柏林中國美術展的理由。

20年代後期，在文化領域，中國早已度過了「學問饑荒」的克難期，科學主義的熱潮漸漸冷卻，代之的是人文主義的反思，即對自身的傳統文化的反省，這使整個新美術運動開始了向民族化運動的轉化。在藝術界，對傳統中國畫的價值重估成為一時風尚。實際上，民族化運

動是國粹派與西化派撞擊後的一股合流。1919年前後的新文化運動，對傳統文化展開空前的批判，對傳統文化價值重新估量，既造成民族文化的認同危機，又掀起民族意識的覺醒浪潮。當批判的聲浪掩蓋一切之時，新美術以革命者的姿態出現在歷史的舞台，傳統繪畫自然退守。在不到10年裏，歐美的現代藝術對自身傳統的批判，又引起了中國美術家對科學與藝術的關係的重新思考，重建現代人文，藝術開始出現民族形式的復興浪潮。實際上，儘管劉海粟與蔡元培在美術教育方面表現出來的姿態是惟科學是從的態度，但是，在關係到中國傳統繪畫的國際地位時候，二人則又會作出截然不同的反應，那我們就來看看劉、蔡是如何走出科學藝術觀的藩籬，走到科學美育觀的反面的。

20年代，上海畫壇隨著西方後印象派、野獸派、表現主義和立體畫派的傳入，國畫界相應興起了「石濤、八大」的熱潮，這是對西方現代藝術的積極回應，是民族繪畫內省與外化交錯的必然結果。在這次民族化國畫運動中，劉海粟堪稱先鋒性人物，又一次吹響了第一聲號角。實際上，早在1921年，在對待傳統繪畫的態度上，劉氏對科學與藝術關係即產生疑慮。該年，劉海粟從日本美術中受到啟發，撰寫了〈日本新美術的新印象〉一文，發現「國民教化的發達，如果有智的傾向，能表白民族有強健的思想；但從智性所產生的藝術卻令人感覺有冷淡的性質。科學以理智為最上的權威，藝術卻不然。他是以超越理智、能髮露本來的美性為貴。」²³向感性的轉移須由理論的支持，首先由蔡元培在給以輿論上的竭力宣傳，認定劉的繪畫是重印象的，這就給劉海粟在寫實主義的困惑上解了套，進而劉氏在表現說上找到了支撐點，尤其通過比附後，他在八大、石濤身上找到了與西方後期影響派的共同性，為自己的藝術找到了理論基礎。

1923年8月，劉海粟撰寫了一篇重要的文章〈石濤與後期印象派〉，此篇文章，可以認定為中西繪畫比較的開山之作，劉氏在文中寫道：「觀夫石濤之畫，悉本其主觀情感而行也，其畫皆表現而非再現，純為其個性、人格之表現也。其畫亦綜合而非分析也，純由觀念而趨單純化，決不為物象複雜之外觀所窒。至其畫筆之超然脫然，既無一定系統之傳承，又無一定技巧之匠飾……」²⁴劉氏此文的深意，不在石濤是否印象派，也不在自己是否印象派，而是為自己的非寫實藝術開脫，為自己藝術中的表現性正名。尤其重要的是，當劉氏在為自己的藝術正名同時，也為他對中國傳統國畫的價值的態度作出了修正。他稱頌石濤繪畫「畫筆之超然脫然，既無一定系統之傳承，又無一定技巧之匠飾」，這與學院派科學寫實觀完全是背道而馳的。劉氏甚至認為：「觀石濤之《畫語錄》，在三百年前，其思想與今世所謂後期印象派、表現派完全契合，而陳義之高且過之。嗚呼，真可謂人傑也！其畫論，與現代之所謂新藝術思想相證發，亦有過之而不及。」²⁵在劉氏比較之下，石濤的藝術是比西方現代派還現代，那麼也就是說，中國畫並不遜於西洋畫，尤其在精神境界上，甚至還要凌駕於西畫之上。

頗足玩味的是，這個號稱「藝術叛徒」的畫家已經從早年的鄙視傳統走向了以傳統「發揚國光」的回歸之路。事實上，即使在早年藝術革命最狂熱時期，劉海粟對故鄉常州歷史上的兩位大家——王石谷、惲南田皆推許不已，而王石穀恰恰是美術革命思潮中眾矢之的四王之一。同時我們也注意到，劉海粟幼年即熟讀古書，臨顏柳二家法帖，摹《芥子園畫譜》，已經打下了傳統文化的深深烙印。自20年代初隨康有為學書法開始，傳統藝術的再次浸潤，其藝術趣味已經漸漸受到潛移默化，此後在西畫上基本沒有太大的進展，他的藝術創作重心偏向傳統繪畫的一邊。可見在劉海粟的思想底層，傳統畫學思想已根深蒂固。從1912年至1933年不過20餘年時間，正如劉自謂「尚未入西洋畫之堂奧」的藝術界，在傳統繪畫上就取得了多大的突破性成果嗎？如果沒有，昔日被他認為「衰微之極」的國畫恰恰就是此次藉以

柏林中國美術展發揚國光的國粹。

劉海粟的確是那一代人中最早回歸傳統的西畫家，在二三十年代，在西畫家中像劉海粟那樣對中國畫作出系統研究的人絕無僅有，他先後發表了〈中國畫派之變遷〉、〈中國畫的特點〉、〈何謂氣韻〉、〈中國畫家之思想與生活〉、〈中國畫與詩書〉、〈中國畫之精神要素〉、〈院體畫與文人畫〉、〈中國繪畫之演進〉、〈中國繪畫上的六法論〉和〈中國畫學上的特徵〉等大量的理論文章，通過對傳統藝術精神的進一步體味，劉海粟最終徹底走到了寫實主義的對立面：「譬如歐洲封建社會藝術末流的學院派的風格，不問其是否合乎中國前代藝術的特質，就盲目移植過來……所以，你無論如何吸收、模仿，並對中國藝術毫無助力的，這其實是對於自己民族藝術的本質沒有認識的緣故。」²⁶

如果說是對傳統繪畫的深省是驅動劉海粟不畏艱難地去策劃柏林中國美術展的話，那麼，蔡元培的全力參與也同樣反映出他的傳統回歸情結。1926年8月，蔡氏借論劉海粟之藝術，談到中西藝術之弊端之同一性，「吾國畫家，有摹仿古代作家之癖；而西洋古代美術家，亦有摹仿自然之理論，雖摹仿之物件不同，而其為輕視個性則一也。」進而認為「近代作者，始漸趨於主觀之表現，而不以描寫酷肖為第一義，是為人類自覺之一境。」²⁷而他以為，劉海粟的作品「按其主觀之所劇感，故縱橫如意，使觀者能即作品而契會其感想。」²⁸可見此時的蔡元培，已漸漸走出寫實主義的藩籬，對藝術中的科學精神已不再一味跟進。

使人感到驚訝的是，隨著時間的推移，蔡元培最終徹底顛覆了自己的科學美育觀。1930年，蔡元培在回答《時代雜誌》記者問時說：「我以前很費了些心血去寫過些文章，提倡人民對於美育的注意。當時許多人加入討論，結果無非是紙上談兵。我以為現在的世界，一天天望科學路子上跑，盲目地崇拜物質。」蔡氏認為，美育的見效甚微，其咎正是在於自己昔日不遺餘力地推崇的科學主義與「物質的發達」。而科學與藝術之關係，在蔡氏眼裏，已非昔日之唇齒相依，而成為水火不相容的兩極了。「科學愈倡明，宗教愈沒落；物質愈發達，情感愈衰頹。……我們提倡美育，便是使人類能在音樂、雕刻、圖畫、文學裏又找見他們遺失了的情感。」²⁹

「科學美育觀」的幻滅，將蔡元培拉回到中國傳統藝術精神的原點上，1932年，蔡氏在觀察西方當代藝術的趨勢時指出：「其在視覺上的美術，自寫實派而印象派，而綴點派，而立體派，趨於利用科學之極端，轉而為未來派等，則漸由具體而抽象，舍形似而求神似，乃與東方之美術相接近焉。」³⁰蔡氏此說，無疑將中國傳統藝術「舍形似而求神似」的精神視為藝術之終極追求，進而痛惜：「……自國勢凌夷，凡百衰落，一時學者醉心歐化，一切的一切，悉惟歐人是師，抑若吾國數千年來竟無一人足取者，此種觀念，實太妄自菲薄也。」³¹

顯然，劉、蔡在中西藝術觀上的前後差異，也正折射出二人在文化選擇上的時代烙印。中國與近代西方的接觸非常早，接受西畫的過程也是漸進的，但接受外來的影響的前提是必須先認定外來事物為自身所缺乏，並肯定外來事物具有自身認同的價值，故在任何時刻都不曾有全盤移植的問題，因為這個接受的過程也是有選擇性的，這就產生了「中體西用」與「西體中用」的糾纏與困惑。表現在繪畫上，科學的寫生再現是西方繪畫的核心事實，並不必然導致它在中國畫中的核心地位。因此，無論是早期的美術革命論還是融合論，其最終結果並不是輸入一個畫種那麼簡單，而是陷入了以一個畫種取代另一畫種的怪圈，這就自然會引起文化上的衝突，民族文化審美心理差異的相互排拒不可避免。

而這一點，蔡氏亦早有意識，他是民國致力於中、西文化交流之關鍵人物，曾多次表達了他對東方文化輸出西方的必要：「加以中國學者，近亦鑒於素樸之中國學說或過度之中國哲學譯本，均不足以表達東方文化真相於歐美人。」³²文化輸出的基礎，必須是立足於本民族文化的優越性，所以當1924年蔡氏在法國考察期間，即與林風眠、林文錚等留法學生籌辦旅歐中國美術展覽會，儘管此一時期蔡氏還是力主學術與「民族間的調和」，但是他已經意識到「吾中國之美術，自四千年以前，已有其基礎；至於今日，尚能保其固有精神而不失。」

³³所以即便是提倡中西融合，其前提仍然是「以固有之文化為基礎」。而柏林中國美術展的主旨，「民族性」更成為蔡元培強調的主題，在該展國內預展開幕式上，他指出：「對於每一民族之文化，必先考索其最純粹之一方面。」³⁴

柏林中國美術展覽會成功舉辦所產生的影響，劉海粟總結為：「實開國際文化史之新紀錄……（一），改變歐洲學者以前之錯覺。（二），此次播揚藝學增高中國國際地位。」對此，蔡氏評價更高：「在柏林展覽後，使歐人明瞭吾國藝術尚在不斷的前進，一邊歐人以前之誤會：因其他方面，對各國宣揚藝術，以東方藝術代表自居；吾國以前則未及注意。此次畫展之後，移集歐人視線，此固吾全國藝術家之力量所博得之榮譽……」。³⁵

劉、蔡都是處於西方文化對中國文化擠壓下的知識份子代表，他們一方面對西方繪畫讚不絕口，另一方面，民族自尊心與文化自覺性又迫使他們不時地回過頭來眷顧傳統國粹，期望中國文化得到西方的認可，這個共同的信念才是他們攜手一致的深層原因。蔡元培、劉海粟在吸納西方文明圭臬的同時，並沒有放棄對中國傳統國粹的保護與對外宣傳，當劉海粟目睹日本繪畫在西方大有取代中國的東方藝術形象之勢，使他認識到文化輸出的迫切性，柏林中國繪畫展，就是在這樣的背景下誕生的。儘管此事在籌備過程中，二人還是受到了來自各方面的壓力，如其時也在上海的魯迅就很不屑於這種展覽的「一路掛過去」。³⁶1933年11月，魯迅在致《木刻創作法》的編譯者白危函中，不無揶揄的寫道：「『劉大師』的那一個展覽會，我沒有去看，但從報上，知道是由他包辦的，包辦如何能好呢？聽說內容全是『國畫』，現在的『國畫』，一定是貧乏的，但因為歐洲人沒有看慣，莫名其妙，所以這回也許要『載譽而歸』，象徐悲鴻一樣。」³⁷中國傳統文化在遭受歐風西雨洗刷下，已經漸漸的淡出國人的視線。大多數知識份子（以魯迅、胡適為代表）也恨不脫之為快，而劉、蔡二氏卻不棄不執，以其一貫的相容態度，為傳統文化的保護不遺餘力，可以說是眼光深遠的。

劉、蔡在藝術上所作的「文化輸出」之努力，其背後已隱約有一個內在理路，即呼喚現代理性之啟明。回過頭看，國勢危亡令人反思振作的關頭，從傾向西化到呵護傳統圭臬，蔡元培、劉海粟確實是比較冷靜地把握到了歷史之內在理路。鄭工認為，在20年代後期以及30年代，「民族化運動的特徵是從民族美術的獨立意識走向價值獨立，即默認世界文化一體化原則，在中西比較中確認自身的價值。」³⁸民族意識與傳統知識結構使劉、蔡又具有清醒的反思理性，促使他們在進入西方藝術審美境界的時候，發現了東西方藝術精神的殊途同歸，轉而產生了一種傳統回歸的情結。既然發現東方藝術之圭臬，進而向西方國家輸出傳統文化，可謂水到渠成之步驟，余英時指出：「在社會大轉變時代，文化認同並沒有捷徑可循，無論是個人還是民族集體，都必須在長期嘗試和不斷調整的過程中才能找到適當的方向。」³⁹

在民國歐風西雨正熾之時，柏林中國美術展，可以被視為中國知識份子對傳統文化的一次理性審視，也是中國傳統藝術第一次通過官方組織正式與西方世界進行接觸。柏林美術展的官方身份，使之成為二十世紀中西繪畫交流史上最為重要的一件大事。從這個角度而言，劉海

粟、蔡元培在特定的歷史時期，對於傳統中國畫的特殊關照無疑是具有前瞻意義的。歷史意識使劉、蔡認識到文化、藝術之特殊性，各民族歷史的不同，必然導致其文化、藝術個性的差異，就這一點，就不存在甚麼相容性。勿庸置疑，在劉、蔡的文化認同中，綜合了很多西方現代的價值，如學術獨立、思想自由、男女平等之類，然而即便在引進西學的階段，他們並沒有對「中國固有之文化」失去信心。事實上，從蔡元培、劉海粟開始，中國文化人心中的傳統國粹的地位已經不可能恢復其遠初的光輝了。也就是說，在二十世紀，文化認同對於個人而言都是如莊子所謂「鼯鼠飲河，不過滿腹」而已，就這點而言，劉、蔡二人在文化輸出上的努力，對於岌岌可危的中國本位文化地位的保護，可謂彌足珍貴。

三 結 語

清末民初以來，在西潮的沖刷之下，中國社會開始了由傳統向現代的轉型。當西方繪畫作為一種非我異己的形象出現在國人面前，它便成為了人們理解並確立中國文化自我形象的一個既定參照系。在此過程中，出於不同的感受和心態，人們在這方面的認識和努力表現出種種差異性，造成了西學東漸史上多彩多姿的一幕。蔡元培與劉海粟，就是這一社會歷史背景下文化與藝術領域的啟導者。藝術轉型的重要特徵之一，是中西藝術的相容並蓄與中西藝術價值觀的混雜；中西繪畫歧異的文化載體之衝突，突出地表現於早期藝術拓荒者在中國與西方藝術趣味的選擇中。在不同時期，劉、蔡二人基於前瞻而清晰的歷史與民族意識，對中西藝術進行深刻的內省與認知，並作出基本一致的判斷與選擇，從而在教育與文化上，展開了一系列的合作與播布，這是非常難得的歷史際遇。

從劉、蔡二人的交往線索來看，二人的教育心路是由前期的引進西方科學觀念向後期的輸出中國傳統文化發生轉變。二人在平衡中西文化方面的努力，可以被視為中國知識份子對於自身傳統文化價值的覺醒。劉海粟與蔡元培留給後人的精神啟迪正在於其理想境界，即以冷靜的理性思維，應對中西文化碰撞，擇善而從，使國人匯入世界潮流之中，在多元文化的氛圍裏求得本國固有文化的再生。劉、蔡畢生努力於此，二人交誼亦由此展開，這一現象正是現代中國藝術教育界整體追求的一個縮影。

註釋

- 1 民國時期有三叛徒之說，劉海粟為「藝術叛徒」，胡適為「文學叛徒」，陳公博為「政治叛徒」，三叛徒之間交情皆非同恒泛，與蔡元培也過從密切。
- 2 劉海粟：〈救國〉，《美術》，第2期，1919年7月。
- 3 劉海粟：〈創立上海圖畫美術院宣言〉，朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》（上海：上海人民美術出版社，1987），頁16。
- 4 蔡元培對上海美專辦學宣言的肯定，詳見蔡元培：〈二十五年來中國之美育〉，《蔡元培全集》，第6卷。
- 5 1918年，蔡元培在國立美專開學典禮上演講謂：「甚望茲校於經費擴張時，增設書法專科，以助中國圖畫之發展；並增設雕刻專科，以助西洋之圖畫發展。」蔡元培：〈美術學校開學記〉，載《繪學雜誌》，1920年第1期。
- 6 蔡元培：〈北大畫法研究會旨趣書〉，《蔡元培全集》，第3卷，頁157。
- 7 高平叔撰著：《蔡元培年譜長編》（北京：人民教育出版社，1996），第2卷，頁714。

- 8 蔡元培：〈美術的進化〉，《蔡元培全集》，第4卷，頁18。
- 9 1924年5月，由蔡元培與旅法畫家林風眠等發起組織的一個以華人留學生為主的畫展，該展分三類：即中國固有之美術、完全歐化之美術、參入歐化之中國美術。見《蔡元培全集》，第4卷，頁485。
- 10 蔡元培：〈旅法中國美術展覽會招待會演說〉，《蔡元培全集》，第4卷，頁483。
- 11 劉海粟在寫實技巧上的弱點，也正是劉之敵人籍以攻擊其的話柄。
- 12 劉海粟：〈組織美術研究會之緣起〉，《申報》，1918年10月6日。
- 13 劉海粟：〈參觀法總會美術博覽會記略〉，《美術》，第2期，1919年6月。
- 14 劉海粟：〈畫學上必要之點〉，《美術》，第2期，第6頁，1919年6月。
- 15 劉海粟：〈參觀法總會美術博覽會記略〉，《美術》，第2期，1919年6月。
- 16 劉海粟：《畫學真詮》（上海：商務印書館，1919）。
- 17 劉海粟：〈參觀法總會美術博覽會記略〉，《美術》，第2期，1919年6月。
- 18 蔡元培：〈介紹畫家劉海粟〉，《蔡元培全集》，第4卷，頁141。
- 19 蔡元培：〈題〈海粟近作〉〉，《蔡元培全集》，第5卷，頁85。
- 20 蔡元培：《蔡元培美學文選》（北京：北京大學出版社，1983年），頁165。
- 21 劉海粟：〈憶康有為先生〉，《齊魯談藝錄》（濟南：山東美術出版社，1985），頁87。
- 22 劉海粟：〈憶梁啟超先生〉，《齊魯談藝錄》，頁131。
- 23 朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，頁209。
- 24 《時事新報，學燈》，1923年8月25日；又見《國畫月刊》，第10期，1936年10月7日。
- 25 《時事新報，學燈》，1923年8月25日；又見《國畫月刊》，第10期，1936年10月7日。
- 26 劉海粟：〈兩年來中國之藝術〉，雷震編：《中國新論》，四、五合刊，1937年4月25日。
- 27 蔡元培：〈題海粟近作〉，《蔡元培全集》，第5卷，頁85。
- 28 蔡元培：〈題海粟近作〉，《蔡元培全集》，第5卷，頁85。
- 29 蔡元培：《蔡元培全集》，第5卷，頁521。
- 30 蔡元培：〈六十年來之世界文化〉，高平叔撰著：《蔡元培年譜長編》，下（1），頁636。
- 31 《申報》，1936年7月2日。
- 32 蔡元培：〈東西文化結合〉，《蔡元培全集》，第4卷，頁52。
- 33 蔡元培：〈旅法中國美術展覽會目錄序〉，《蔡元培全集》，第4卷，頁484。
- 34 蔡元培：〈柏林中國美術展覽會展品在國內展覽開幕詞〉，《時事新報》，1933年11月12日。
- 35 蔡元培：〈歡迎劉海粟由歐展覽回國餐會上演說詞〉，《申報》，1935年7月22日。
- 36 魯迅說：「還有幾位『大師』們捧著幾張古畫和新畫，在歐洲各國一路的掛過去，叫做『發揚國光』。」魯迅：〈「拿來主義」〉，《魯迅全集》，第6卷（北京：人民文學出版社，2005），頁39。
- 37 魯迅：《魯迅論美術》（北京：人民美術出版社，1982），頁245。
- 38 鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》（南寧：廣西美術出版社，2002），頁163。
- 39 余英時：《現代危機與思想人物》（北京：三聯書店，2005），頁42。

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第六十八期（2007年11月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。