

以复古为革新

——艺术演进的一种方式

郎绍君

内容提要 “以复古为革新”指的是艺术演进的一种方式——渐进的而非断裂的方式，以古代艺术为主要资源、以复兴古代艺术为旗帜的革新方式。这种演进与革新方式主要体现于传统艺术或传统类型的艺术，而不是以突变、激烈否定为特征的现代艺术，典型者如传统中国画、古典诗词、京剧、芭蕾舞、西方古典音乐等。这种演进方式不是杜撰出来的，而是艺术史的普遍事实，且有规律性。这一认知对理解艺术史和现代艺术革新具有重要意义。

关键词 以复古为革新 艺术演进 断裂式 渐进式

作者简介 郎绍君，1939年生，中国艺术研究院美术研究所研究员。

“以复古为革新”，这是康有为的一句话，我把它视为艺术演进或曰革新的一种方式和策略。

艺术创新、演进有多种途径。但主要是两条，一条强调原创、突变，但也兼承前人的经验。所谓原创，不可能从零开始，它也是在传统基础上出现的。以原创为主兼承前人经验的创新主要是现代艺术的经验，而不是或主要不是古典艺术的经验。现代、后现代艺术都推崇原创性，极力求取前人没选择过的材料、没产生过的观念、没采用过的形式。它们重视对传统的批判态度，努力从否定中寻找出路。强调区别、新异，强调反叛既定规范与古典理性原则。至少从毕加索以来的现代艺术大师，都追求这种原创性。但他们也无一例外从前人的经验中吸取东西，从异域艺术、异类艺术寻找借鉴，而不是从零开始。与强调原创不同的另一条途径，是强调继承，渐

变。“以复古为革新”，就是这样的方式。它并不否定创造，但首先要求认真承继前人的经验，在看懂、读熟传统的基础上推进，循序渐进，而不是断裂、突变。后者是艺术史上更为普遍的现象，古典艺术的变革演进大抵属于这条途径。在西方艺术史上，文艺复兴就是典型的“以复古为革新”。贡布里希谈到文艺复兴特别强调它是“恢复”与“再生”。这种再生、恢复以古希腊、罗马文化为目标，开始于语言领域，继而扩展到史学、艺术及其它领域。美术史家温克尔曼，跑到罗马、意大利去考古发掘，从对罗马艺术的发掘当中建立起他的美术史的原则、美学的原则以及对美术史全面的叙述。他就强调“不是要去发现什么，而是要去拾取我们丢失的东西”。所谓“丢失的东西”，对他来说便是古希腊古罗马的艺术。当然，“以复古为革新”的途径也会产生问题和困难，如复古主义、不敢大胆创造等。温克尔

曼就对新古典主义如贝尼尼提出过批评，说他的雕刻过于浮华，或流于单纯的模仿。从西方文化史、艺术史著作如布克哈特的《文艺复兴的文化》、丹纳的《艺术哲学》中我们都可以看到对“以复古为革新”这类现象的叙述与研究。

“以复古为革新”本质上不是复古，而是以复古为旗号、为途径的推进与创造。中国传统中国绘画千余年来的演进尤具此特点。当然，近百年来，由于时代环境的不同，西方艺术的大量引入，中国画的革新变异已有所不同。即它和它的样式、形态多样化了。我把当代中国画分为三种类型：第一类为“传统型”，基本上延续了传统中国画的规范，坚持以笔墨为主要语言方式（包括材料工具以及对材料工具使用的基本方法、技巧）。传统型中国画不存在现代转型问题，因为它本质上不是现代艺术，而是古典艺术。像西方芭蕾舞、中国京剧那样，都属于古典艺术的范畴，它们的特点也就在于古典形态。传统型中国画应维持传统规范与形态，否则它就失却了自己的特色和价值。第二类为“泛传统型”。此类型吸收了西方绘画的因素，又保持了许多传统的东西，虽有点亦中亦西，不中不西，仍不同程度地保留着传统中国画的基本要素。但非典型的传统型，故称“泛传统型”。从20年代至70年代的各种“新国画”，大多可划入此型。第三种为“非传统型”，从绘画语言到绘画风格，都与传统中国画有了深刻不同，但又保留或部分保留了传统中国画的媒材尤其是水墨材料。近几十年在海内外兴起的以抽象形态为主要特点的“现代水墨”、“实验水墨”，当属此类型。创造此类作品的画家，决心与传统绘画拉开距离，更多更大胆地吸收西方现代绘画的观念和方法，对传统绘画的所取，大体限于水墨或宣纸材料。有些作品，甚至连水墨材料也不要了。一些老画家如林风眠的许多静物画、风景画，也可以算作“非传统

型”，因为这些作品虽用了毛笔、宣纸和墨，但主要语言方式是光与色。而光色方法主要借鉴于印象主义。我曾借用“西体中用”这个人们熟悉的词汇来概括林风眠绘画的融合性特征，意思说他以西为体，以中为用，即其基本构架源自西方传统而非中国传统，尽管他的画也有中国艺术的神韵。但林风眠的另一些作品如花鸟（白鹭、秋鹜等）、古装仕女等，又基本采用传统语言方式，应是“泛传统型”的。

这三种类型是客观存在，画家可以不在意分类，理论家、史家必须借助于分类才能对它们作具体的认识，学术的分析，以及价值的判断。上半年我给《中华读书报》写过一篇短文，题目叫《中国画的类型与批评》，对这三种类型作了初步讨论，大意说三种类型是历史和艺术演进的产物，我们必须面对它；承认它们是不同的构成，有不同的思想和艺术资源。分开对待它们，分开看它们的成就，用不同的标准去衡量它们。既不用“传统型”的标准去衡量“泛传统型”和“非传统型”，也不用“泛传统型”和“非传统型”的标准衡量“传统型”。这正如不能用现代舞衡量芭蕾舞，也不能用芭蕾舞衡量现代舞一样。但是，各类型中国画之间确实又联系着，这主要是它们都源于、系于一个根，这个根就是中国艺术传统。中国艺术传统走到现在，变化不大的或者说没有本质性变化的是“传统型”。“传统型”没有死亡，它还有生命力，有变化与革新。50年代有人问梅兰芳：“您对中国京剧改革有什么看法？”他说了五个字：“移步不换形”。“移步”就是要革新演进，“不换形”就是不改变它的基本特色。如果京剧变成了歌剧，那就换了形，不是京剧了。梅兰芳这句话也可以借以概括传统型中国画，传统型中国画也必须“移步不换形”，如果它成了油画、水粉画，就换了形，就不是传统型中国画了。“泛传统型”不同，它“移步”，还可以“换形”，但这个“换”要

有个度，还要与传统保持较为密切的关系，在不同程度上保持传统形态。“非传统型”走得更远，它不仅“移步换形”，甚至可以走出边界，变成非中国画。当下被称为“现代水墨”的作品，大多在边缘状态，有些已跨出边界（约定俗成），可以不叫中国画了。有些甚至已从二维进入三维，如上海王天德做的水墨装置，不只走向三维，还走向实物了，“中国画”“水墨画”这样的概念已包容不了它。将它们请出中国画范畴，不是忽视或抹杀它们，只是要从别的角度、用别的标准去概括、去衡量它们而已。任何学术研究包括价值判断，都必须先确定自己的范围前提、分类前提，否则就没有了目标，没有了规定，没有了原则，没有了与同行进行对话的基础，也就没有了学术本身。谈中国画也如此，你必须首先确认它是不是中国画，是什么语境下的中国画，是怎样的中国画等等，然后才有可讨论它的历史情状、演进转化、高下优劣以及成就意义之类。这是学术研究最起码的限定，我们的许多文章、著作，喜欢把不相干的范畴、对象、概念扯到一起，玄秘晦涩，深冥如夜，却对这些近于常识的规范弃而不顾，真是奇怪的事。

我们再回到刚才的题目。中国美术史上，魏晋南北朝是中国艺术大变革的时代，推动这个变革的，从思想上讲是魏晋的玄学，有了玄学才有了魏晋士人做人的理想与标准，才有了不同于前人的魏晋艺术。玄学是在魏晋兴起的对于古代老庄思想的重新解释。其代表人物，前有何晏、王弼，后有竹林七贤，如嵇康、阮籍。他们质疑儒学，反对名教，以“复古”的形式形成自己的哲学。当然，人物品藻、相术、文学、诗歌，还有佛教和佛教艺术的引进，都影响了魏晋绘画，但最核心的是玄学对古代经典的“现代阐释”，是“以复古为革新”形式的思想演进。唐代兴起的“古文运动”大体也是如此，这个运动持续到宋代，以

韩愈、柳宗元、欧阳修、苏轼为代表的“唐宋八大家”，便是这场以复古为革新运动的主将。他们反对齐梁文学的新传统，主张恢复“文以载道”的老传统。齐梁文学是讲究音韵、对仗，形式华美而独立的文学，后来却演变成内容空泛、充满脂粉气的形式主义，唐人讲究文以致用，于是打出复古的旗帜，要求回到古代朴实的有“文”有“质”的传统，不仅要讲究形式，尤要讲究有内容。但在历史上，齐梁文学是在反对只讲礼教内容而不讲艺术形式的背景中产生的，曾经是文体独立、“文的自觉”的标志，是一大进步。后来忽视了内容与致用，渐渐滑入形式主义的泥坑。这样才有了唐宋“古文运动”。唐代又是书法发展的重要时期，唐书的最大特点是“法”的建立，所谓“唐人尚法”。欧阳询、褚遂良、颜真卿、柳公权、张旭、怀素、李北海这些大书家，完善了中国书法的规范，成为后世书法家尊崇的准则。可是，唐书的规范是在尊崇二王的前提下完善的。唐人推崇“二王”。李世民和初唐四大书家全是崇二王、学二王，通过模仿与改造二王书，来建立他们的书学理想与个人风格，并进而确立了唐代书学的特点与地位，这个过程，充满了以复古为革新的味道。

到元代，中国绘画尤其山水画发生了一场深刻的变革，这变革也是以复古为革新的途径实现的。这场变革的领袖人物赵孟頫，以“古意”二字概括其变革主张。他批评刚刚过去的南宋传统，认为南宋绘画狭促，格局小，没有北宋和唐人画那种朴古大气。所以提倡舍近求远，以古为新，直承北宋和唐人传统。他本人的书法和绘画，虽与南宋也有关系，但更多地师法五代或北宋人，如董源、巨然、李成、郭熙的山水，李公麟的鞍马人物，文同、苏轼的枯木竹石等。他的书法也是从学二王到学唐宋人，最后形成他自己风格的。赵孟頫影响了元代的李郭派如唐棣、朱德润，也影响了大致承董巨派衣钵的元四家。元代山水画的

三支文脉——董巨派、李郭派、马夏派，走的都是以复古为革新的路子，不过所取的古对象不同，对综合古人加以创造的策略与成果不同罢了。

到明代前期，是以戴文进、吴小仙为代表的浙派、江夏派天下，浙派和江夏派的多数画家来自福建、浙江一代，多是南宋灭亡后逃离杭州到闽浙去的画家的传人，明初成为宫廷画与浙派的主力。他们虽没明确的复古理论，却有着以马、夏为代表的南宋山水画为风格基调的创作倾向。明代中期，吴门派起来，强调学习元人，他们批评浙派没有文化，笔气霸悍、刻露，而寻求一种文人书卷气的、比较含蓄静谧的风格，他们找到的古代榜样主要就是赵子昂、元四家和董巨。这也是以复古为革新，选择对象不同而已。五四以来，画界长期把董其昌视为中国古代美术史上最大的复古主义者，徐悲鸿就把他骂得一无是处，还说他是“乡愿”“资产阶级”。新时期以来，对这段历史进行了反思，尤其经过两次大的国际研讨会，学术界改变了看法或提出了新看法，改变了对董的评价。如有人把董其昌比作塞尚——认为董其昌第一次以笔墨风格论美术史的演变，在中国艺术史上有划时代的意义。董其昌把笔墨的价值提到空前高度，用新词儿说，就是强调“形式自律”，而他的笔墨形式“自律”，是以元四家和董巨为衣钵正宗。他的南北宗论为清代山水派别的对立消长局面拉开了序幕，也在一定程度上导致了“四王”山水独尊天下的局面。所以董其昌也是以复古为革新的大将。后来的四王末流一味摹古，丢掉革新，走到反面，不能说与“以复古为革新”的方式无关，但绝不能单纯归罪于它。

清代从阮元到康有为，尊碑抑帖，尊魏鄙唐，造成倡扬写碑的书学新潮流。这是一场推崇古代金石碑版书法的运动，追求书风的自由开张，博大雄强，完全是以复古为革新为

战略策略。18世纪中叶以来的著名书家如邓石如、伊秉绶、吴让之、何绍基、赵之谦、沈曾植、吴昌硕、李瑞清、康有为、于右任等等，都是尊碑或受益于碑学的。碑学还对绘画产生了巨大影响，从金农、郑板桥到奚冈、陈洪绶再到赵之谦、吴昌硕等等，都大受益于金石书法。正因为吴昌硕一生写石鼓大篆，才练就了圆劲苍拙、动静自如的笔法，成就了其作品浑重拙大的风格，尽管他也学习了从徐渭到李复堂到任伯年等人的绘画。

20世纪是充满激变与革新的世纪，外来文化蜂拥而入，出现了断裂式的艺术革命。但是，“以复古为革新”仍然是一条大路。清末民初，在上海、北京、广州各地出现了很多书画艺术社团，这些社团几乎都以保存国粹、研究传统画学为指归。北方最大的社团“中国画学研究会”，是在北洋政府“文治总统”徐世昌的支持下，以金城、周肇祥、陈师曾等为首创立的，以后又从中分离出湖社，会员达数百人，分别出版了《艺林月刊》《湖社月刊》，在北方影响很大。为画会建立宗旨的金城，视宋代以来的工笔为画学正宗，写意为别派，提倡学习与恢复宋元传统，过去许多人把金城视为“复古派”，并不确切。著名画家王一亭有八个字的评价，曰“新旧治溶，故步不封”，似乎比较准确——有一位研究生作关于金城的学位论文，就用这八个字为题目。金城的主张对北京天津画坛产生了深刻的影响，胡佩衡、秦仲文、吴镜汀、刘子久、陈少梅、徐燕孙、刘凌沧、张其翼、田世光、何海霞、梁树年、启功等一大批画家，大多依循这一原则。陈师曾更看重古代文人写意传统，具体选择有所不同，仍是以复古为革新的路数。这一系画家的最大不足在于处理“复古”与“革新”的关系上有偏颇，缺乏现实关怀，摹古有余，新变不足。南方画家在基本路径上与北方画家没有大区别，如冯超然、吴观岱、吴征、吴湖帆等等；另一些画家在研究古近传统的同时，相对重视写生与

个性风格的创造，如贺天健、潘天寿、张大千、傅抱石等。一代大师黄宾虹，65岁前一直在临摹与研究古人，65岁后才漫游写生，晚年确立个性风格，卓然成一大家，而体现其主要成就的笔墨创造，采取的主要也是“以复古为革新”的方式。

上述例举，旨在说明“以复古为革新”这种方式的某种普遍性，并不意味着否定或贬低强调原创的途径。这里想指出一点，即不能简单笼统说哪种方式更好或不好。两种方式都可能成功与失败，出现好结果与不好的结果。对具体实践经验与成果，只能进行具体的分析。作为两种不同的方式和途径，还是并存、互补，艺术家自由选择最好，惟其如此，才能构成艺术和艺术史的丰富多彩。

现在总结一下：

第一，所谓以复古为革新，实际上是强调用复古的手段、名义所追求的一种新生和再生。这种追求源于对当下艺术的不满，也植根于传统有过的辉煌（像美国这样的国家就缺乏这样的“根”）。能不能“恢复”那辉煌是一回事，有没有这样的追求是另一回事；打出这样的旗号是一回事，能否借着这个旗号推进艺术的良性演进是另一回事——虽然它们之间有联系。

第二，“复古”往往真假参半，或者是穿古人衣冠演现代戏剧。东西方艺术概莫能外。在复古旗号下作出的一切，绝非原封不动地

复制古人，而单纯复制的态度肯定不会得到好的结果。

第三，对古代的重新研究必定包含着重新发现。传统会因时过境迁被遗忘，只有人们重新记起它，它们才变成真实的历史存在。出于人们的现实需要，重新发掘、汰选那历史存在，才发现和赋予它们以价值和意义。不断被埋没和遗忘，又不断重新挖掘发现，是一种规律性现象。古代艺术的价值，总是有待后人去开掘、发现和赋予。

第四，古代传统是革新者思想、技术、材料各方面不可缺的资源。能不能获得以及怎样运用这些资源，往往对艺术革新与演进的成败起着关键的作用。

第五，每一次“以复古为革新”都出于现实需要，因而都有自己的目标、标准、形态、手段乃至结果，它们或许有相似之处，但不会是完全一样的。对于它们的评价，必须从历史与现实、偶然与必然的关联中求得。

第六，“以复古为革新”方式对书法、水墨画、京剧这样的传统艺术有更大的必要性和可能。它强调渐进，强调文化积累，强调形式的完美与精致，强调坚持特色和特长。原创式的革新，很难以复古为革新的途径达到。以“原创”方式对待像书法、水墨画、京剧这样的艺术就意味着它和传统断裂，无异于窒息它们。

责任编辑 陈诗红