

美术学与设计学

广州美术学院2003届美术学、艺术设计学毕业生论文集

广州美术学院教务处编

黎 明主编

湖南美术出版社

江南大学图书馆



90737328

美术学与设计学

广州美术学院 2003 届美术学、艺术设计学毕业生论文集

主编：黎 明 副主编：吴卫光 何 争



湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术学与设计学: 广州美术学院 2003 届美术学、艺术设计学毕业生论文集 / 广州美术学院编. —长沙: 湖南美术出版社, 2004

I. 美... II. 广... III. 美术—文集 IV. J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2004) 第065366号

美术学与设计学

广州美术学院 2003 届美术学、艺术设计学毕业生论文集

主 编: 黎 明

副 主 编: 吴卫光 何 争

责任编辑: 邹建平 吴海恩

责任校对: 徐 盾 彭 进

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市雨花区火焰开发区 4 片)

印 刷: 长沙化勘印刷有限公司

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 24.75

版 次: 2004 年 7 月第 1 版

2004 年 7 月第 1 次印刷

字 数: 78 万

印 数: 1-1500 册

ISBN 7-5356-1983-5/J · 1844

定 价: 120.00 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,
请寄回本社市场营销部调换。

湖南美术出版社

目录

美术学

明末清初妓女绘画初探	陈小超(3)
新时期中国历史画浅探	周昌南(12)
从中文资料中探询唐朝与萨珊朝的海上陶瓷贸易	
——兼谈唐朝与萨珊波斯王朝相互之间的陶瓷风格影响	邱洪添(19)
珠海市宝镜湾岩画文化阐释	杨建培(30)
赵孟頫及其书法艺术再探	华国清(40)
30~40年代国统区与解放区新兴版画中的女性形象比较(初探)	蔡春智(47)
艺术意志的贫困	朱锐楷(56)
汉代玄武及相关问题的研究	叶丽娟(66)
探讨明清时期缠足风俗与性文化的相互影响	黄春清(72)
由莲花的生殖崇拜看佛教中的莲华化生	
——兼谈佛教的传入对中国莲文化的影响	赵璐莘(85)
试谈如何通过摄影的纪实性来达到新闻摄影的真实性	李凌(92)
对西汉南越王墓玉器的分类及研究	叶佩露(103)
剖析“冷月”	
——关于陶冷月的研究	苏锦秀(113)
简论十竹斋水印木刻的复制性	林帆(124)
雅俗观·笔榜·艺术理想	
——谈在扬州艺术市场中郑板桥的价值取向	蒋南南(135)
鲁迅与凯绥·珂勒惠支	
——鲁迅竭力推荐珂勒惠支版画的原因及其影响	胡美芳(143)
死亡与美的象征	
——罗塞蒂《贝亚塔·比阿特丽斯》释读	陈瑶琪(156)
气韵分析	
——以北宋李成画作为个案	郭燕冰(165)
试论《清明上河图》“清明”的准确含义	吕春华(176)
早期西方绘画进入广州的研究	梁慧(186)
广东美术馆资源网络整合设计及思考	刘剑钊(196)
中国古代莲纹瓦当考略	谢岚(206)
河南巩县石窟北朝乐人浮雕研究	
——以广东美术馆藏拓片为中心	冯碧(216)

敦煌壁画之色彩探讨	李满佳(225)
全球原始艺术一体化探析	李泽满(232)
试论张祯麒 1978 年以前的版画	刘伟强(243)
浅析拉康“镜像”等理论与现代影视	唐 昊(249)
谢赫“六法”结构论	林佩玲(257)

设计艺术学

浅论模块化设计	梁颖宁(269)
联想品牌战略浅见	林惠玲(274)
浅谈太阳眼镜的设计	何嘉贤(280)
从“模仿”看广东工业设计发展	岑佩雯(286)
浅析网络游戏策划	王俏婷(291)
从结构与内容的关系论书的本质	陈洁莹(298)
探讨电脑游戏的崛起	黄金达(303)
论“T”恤的文化属性	吴瑞君(309)
国内首饰行业开发系统化	何丽贤(315)
探讨包豪斯教育思想的实践性	张宝财(321)
绿色设计之废物利用	陈慧敏(327)
浅谈产品的情感化设计	莫典微(331)
浅谈中国商业网站中界面设计的现状	郭 琨(339)
产品交互界面设计初探	张晓东(343)
中国工业设计再思考	王锡斌(348)
公共用椅设计之我见	黄绮璘(353)
论卡通拟人化产品设计	李珍妮(359)
批量定制和虚拟化 ——小议网络化时代产品设计的新发展	宋 琦(364)
DIY 的消费趋势对产品设计的影响	洪钟声(369)
国内时尚饰品企业开发推广之我见	万 雷(374)
浅谈掌上电脑人类工程学评估	肖机灵(380)
从意大利现代家具设计探中国现代家具发展趋向	饶锦锋(385)

美术学

明末清初妓女绘画初探

作者: 陈小超
专 业: 美术学
指导教师: 李公明

摘要: 明末清初,作为中国封建社会的一个重要时期,不仅其思想文化领域出现了异常的变化,在绘画领域,妓女绘画也呈现出了繁荣的局面,而其绘画中的写意因素也由此成为一个令人关注的焦点。

因此,本文由这个基点出发,结合前人的研究文献和相关的资料,试图对明末清初时期妓女绘画的生存状况及其中的写意因素进行确切的论述。当然,由于资料的限制,以及笔者的学识所限,文章必然会存在某些疏漏。因此,笔者把题目定位为“初探”,旨在抛砖引玉。

文章分为“关于妓女”、“明末清初的社会文化状况”、“关于妓女绘画”、“写意因素在妓女绘画中的定位及其根源”、“结语”五大部分。这样的框架构思为笔者提供了一个比较充分的论述背景,逐步深入文章的关注点,做到论述充分,条理清晰。在这个基础上,本文综合分析了明末清初时期妓女绘画的发展脉络及其与社会风气、文人名士等相关因素的联系,尤其是写意因素,从中提出新的视角,希望能在今后对这方面的研究有所启发。

关键词: 妓女;青楼文学;理学;女性价值;遣怀

导言

中国绘画史上,明清不仅作为一个辉煌的时期而存在,同时,它又是中国传统绘画逐渐走向衰微的一个重要标志。而明末清初这一时期,社会的改朝换代,思想文化的杂家百出,还有绘画领域的各呈风貌,无一不体现了隐藏于其中的动荡不安的因素。

就妓女绘画而言,画史上所言甚少,甚至连一些重要的绘画史著作也极少提及。除了历史上一些较有名气的妓女,以及她们所遗落的少数画迹外,妓女绘画在绘画领域中几乎可以说是一片空白。即使是在相关史料记载女性画家稍多的明清时期,它也仅仅是作为以男性为中心的古代、近代绘画史中的点缀品而已。直至当代,学者李湜、陶咏白等才开始对妓女绘画进行研究,而这一段空白才逐渐被填补。

下面笔者想就妓女绘画这一课题对前人的研究状况作一简单的回顾,由于学识、阅历所限,史料之齐备

可能有未尽人意之处,但无论如何,这些史料都将作为本文进行论述的一个基点。

一、专论著作类

1. 李湜、陶咏白《失落的历史——中国女性绘画史》,湖南美术出版社,2000年6月第一版。书中作者从中国女性绘画的渊源说起,针对各个朝代各个时期的女性绘画的存在状况进行综合的阐述;而对妓女绘画这一主题,作者也做了比较详细全面的论述,尤其是明清这段时期;并以闺阁绘画为对象,比较阐述妓女绘画;但是,作者并未因此进行深入的研究,因而没有形成一个独特的研究视点。

2. 李湜《李湜谈中国古代女性绘画》,吉林科学技术出版社,1998年5月第一版。书中作者以访谈作为叙述方式,全面论述了中国古代女性绘画的情况,从闺阁女子到历史上的名妓,作者都进行了个案性的阐述,但这样的阐述也仅停留在介绍说明的意义之上。其中明清时期占了很大一部分内容。

气、文人名士等相关因素的联系,欲尝试弥补妓女绘画在中国古代绘画史上的重要缺环。

二、发表论文类

1. 李滢《明清时期闺阁画家人物画创作的题材取向》,载于《美术研究》1995年第1期。文中作者主要针对明清时期闺阁绘画中人物画的创作题材取向问题进行了论述,其中涉及了闺阁女子的社会状况,闺阁女子与妓女所存在的差异,以及在男性话语中所受到的影响等内容;与妓女绘画相比,闺阁绘画在题材的选取上有明显差异,但又有同一性,这无疑又形成了研究妓女绘画的一个独特的影射面。

2. 李滢《明代名媛名妓绘画艺术的比较》,载于《美术史论》,1992年第1期。文中作者对名媛画家和名妓画家进行了恰当的区分,进而比较她们的异同;作者不仅从题材、表现手法上进行比较,甚至就她们画作上的题跋,也极为关注,进一步说明女性绘画与男性绘画之间的微妙关系。

3. (美)艾伦·约翰斯顿·梁《妻子、女儿和情人——三个明代女画家》,李滢译,载于《艺苑》1991年第3期。文中作者对明代三个女画家的社会生活环境、个人绘画趋向等问题进行了比较详细的论述,尤其是针对她们或同或异的身份差别,揭示了女性绘画在社会上的角色或社会对其的态度。

4. 陶咏白《女娲们的义旗》,载于《美术观察》1995年第1期。文章总的论述方向是女性艺术,从而也间接地牵涉到妓女绘画这个主题。文中尤其对女性在历史上的位置及其发展作了简要论述。

综上所述列举的研究文献,笔者发现,这些研究文献对妓女绘画这一主题的论述都有一个显著的特点:要么是对历史上的妓女绘画作一简要、概括的论述,要么就是以妓女绘画和闺阁绘画或男性绘画做出简单的比较研究。而且,由于绘画史上关于妓女绘画的论述是少之又少,即使有所提及,也仅仅是一笔带过,这可能也成为一些学者在论述妓女绘画时所遇到的困难之一。笔者也有此同感。但在翻阅相关资料的过程中,笔者还发现了妓女绘画中的另一特点,即是写意因素。无论是相对于闺阁绘画,抑或是占主流位置的男性绘画,妓女绘画中的写意因素的形成是有其独特原因的。它与妓女所身处的社会阶层有关,与当时社会上的审美风尚有关,甚至,在与文人名士交往的过程中,也会受他们的影响。有感于此,笔者便有意对这一发现进行更为深入的发掘,以期从中有所启发。

因此,拙文从查考现存的明末清初时期妓女绘画作品和有关史籍入手,结合前人所做的研究成果,综合分析明末清初时期妓女绘画的存在状况及其与社会风

一、关于妓女

中国的妓女史,可远溯到春秋战国时期。自封建王朝建立之始,妓女一这阶层便也随之兴起。这其中既有经济方面的原因,也有政治干涉的因素。无论如何,妓女这一阶层一直在历史长河中扮演着一特殊的角色。随着封建社会的更替,这一特殊阶层也呈现出不同的特征,时而兴盛,时而衰微。一般说来,人们总习惯于把妓女和卖淫联系起来,烟花风月,对酒调情往往成了与妓女密不可分的定向联想。其实,妓女的魅力不仅在于她们的姿色容貌,与此同时,有的妓女还必须刻苦于笔墨技法的练习和各种技艺的培养。故在漫长的风尘史上,便涌现出了大批文化修养较高并以画艺见长的妓女画家。这一点在明末清初表现得尤为突出。

明代之前的妓女,其身份一般来说都较为低下,素质不高,在为男性所撰写的历史记载中也不多见。但到了明朝,尤其是明末清初,随着手工业和商业的日益发达,出现了萌芽状态的资本主义生产方式。由此,上层建筑不仅受其影响,社会上各种学术思潮也不断涌现。在明中晚期,终于萌发了妇女个性解放思潮,而这种思潮的出现又对唤醒女性自我意识有着极大的影响和冲击。许多具有先进思想的文人,在妇女问题上都不同程度地提出反对封建礼教、赞美女性才智的新观点,从而也由此引发了社会对女性价值重新审定的新趋向。而另一方面,随着各种社会思潮的发展及其传播,女性的自我意识也在逐步增强,部分知识女性如柳如是、李因、黄媛介等已不再甘于沦为社会的“第二性”,而是追求男女平等。在这样的社会背景下,妓女绘画在明末清初这一时期呈现出一种繁盛的局面便成为可能。

妓女绘画当属于青楼文化中的某一个特殊的部分,但无论从其社会功能还是从其审美追求上讲,青楼文化归根结底还是属于一种“士”的文化。因此,妓女绘画的产生与发展必然与“士”这个群体不可分割。至明末,由于朝代的更替,外族入侵,明王朝的衰落不振,在这种背景之下,士人一方面对明王朝的无效抵抗感到痛心,另一方面又对外族的入侵感到无可奈何甚至产生思想上的抵制。为此,明末的士人多选择了“逃避”这条道路。有的归隐山林,潜心做学问,更多的却沉醉于青楼妓院等烟花风月之地,放纵自己。这样,士

人越来越多地沉迷青楼之地,妓院这个行业的生存与发展也由此而获得了更多的空间。当然,原因不止于此,妓院在明末的突然兴盛还与当时社会上流行的纵欲风气有关,也与明末社会动荡有关,这些问题后面会一一论述。总之,多方面因素的影响与刺激使一个庞大的妓女群终于在明末形成了。

由于青楼文化的日益发达,妓女的数量也随之增加。因此,妓女之间的竞争也变得十分明显。在明末,文人名士沉醉于妓院不仅是为了满足生理上的需要,更重要的是在与才貌双全、聪慧乖巧的烟花女子讨论文化、游戏文采时能得到精神上的享受。因此,妓女除了讲求外貌服饰之外,更要注重文化技能方面的培养,这不仅为她们步入高层次的文人圈子提供了极大的方便,甚至,在不经意间,也提高了她们自身的文化素质水平。

可以这样说,在明代,妓女的艺远比色重要。故此,妓院老鸨们也出于营利的目的,对于入院的妓女要先评其才艺,然后才教以吹拉弹唱,琴棋书画。以现代的意识看来,这种妓院中的教育,多少带有一点艺术普及的性质。^[1]也只有通过这样一系列的才艺培养,妓女在文人名士的心目中才会处于一种审美观照的位置,这样,文人名士才心甘情愿地抛洒千金沉醉于青楼。通过这样的培养,在青楼烟花之地也产生了许多历史上有名的妓女,如柳如是、李因、顾眉、马守真之类名妓,她们不仅外貌艳丽,甚至文采技艺都不同于一般的妓女。在明末的社会小说中,关于名士与名妓交往的故事佳话是被描述得比较多的一个主题。这也从侧面说明了在明末清初这个时期,名士与名妓这两个不同阶层的关系非同一般,它所引发的影响也在妓女绘画中间接体现了出来。

妓女作为社会上某个特殊的阶层而存在,她们不同于深居闺阁的大家闺秀,妓女要靠自己的力量谋生。对于社会来说,她们是一个开放的社会群体。漂泊、竞争的生活,还有动荡的社会变革都使得她们必须为自身的生存忧虑。因此,在绘画层面上,她们为符合八方来客的需要,还须迎合客人的趣味来进行绘画创作。实质上,绘画不仅是她们赖以谋生、竞争的手段,又是她们借以消除内心积虑的工具。清陈惟崧《妇人集》中评顾眉的兰画言:“顾夫人识局明拔,尤擅画兰蕙,萧散落托,畦径都绝,固当是神情所寄。”^[2]这无疑在当时评价妓女画家的一个真实凭证。

但是,无论如何,妓女绘画在明末突然兴盛,也总有其独特的社会文化背景。如果忽视了这个特殊的社会文化背景的存在,那一切的研究与论述都只能是空

谈,没有一点实际意义可言。

二、明末清初的社会文化状况

自明王朝建立之始,社会风气总体上是趋于俭朴的。由上至下,莫不以勤俭为贵,这种风气的形成与明初社会生产力尚未全面恢复、社会财富匮乏不无关系。^[3]但除此之外,更为重要的还是政治与制度上的制约作用。明太祖朱元璋在建国之初就说过:“人之害莫大于欲,欲非止于男女、官室、饮食、服御而已,凡求私便于己者皆是也。然惟礼可以制之。先王制礼,所以防欲也。”^[4]从一开始,统治者就注意到了人欲的张扬势必导致统治秩序的崩溃,由此,明初的律法不仅在物质生活上对不同的阶层有不同的限制,更在精神生活方面严格要求人的各种行为规范。这样一来,社会的整体风气就变得淳朴,社会秩序整肃,而道德思想则整齐划一。

另一方面,明初的学术界也一扫元末以来诸家学说争鸣的学术风气,呈现出惟以程朱理学为尊的一种保守的文化特征;宣扬妇德,为贤妇、烈女树碑立传,以达到“诱民衷而树世防”^[5]的目的。但是,伴随着手工业和商业以及海外贸易的日益发达,各种学术思潮也日趋活跃,终于在明中晚期萌发了妇女个性解放的思潮。

1. 纵欲思潮的泛滥

可以这样说,纵欲思潮的泛滥是随着明朝社会经济的发展而萌动的。明人沈德符在其著作《万历获野编》中对这种流变有着精妙的论述:“国朝士风之敝,浸淫于正统而糜溃于成化……至宪宗朝万安居外,万妃居内,士习遂大坏。万以媚药进御,御史倪进贤又以药进万,至都御史李实,给事中张善俱献房中秘方,得从废籍复官,以谏诤风纪之臣,争谈秽媒,一时风尚可知矣。”^[6]不仅官场如此,社会上各种奢侈之风也开始形成,文人名士都在热烈地追求放纵的生活方式,追求个人欲望的最大满足。正德以降,崇尚新异、寻求刺激、纵情逸乐的风气在社会普遍泛滥,尤其是从嘉靖直至南明王朝这段时间,整个社会侈靡相竞,人欲横流,纷纷视纵欲为风流之举。

经济的发展和安稳的社会生活,是明末清初纵欲风气产生的最基本原因,但对于明末的文人名士来说,其最直接的影响却是来自思想界。

程朱理学发展到明代,尤其在明初到明中叶,曾一度成为官学,在社会上产生过重大的影响。但明中叶以后,社会经济的繁荣进一步激化了封建社会的基本

矛盾,而日渐趋向于僵死、思想活力全失的程朱理学便遭遇到了冷落,其流弊也日益显见,为士人所厌倦与反感。在这样的思想氛围下,阳明心学便应运而生了。

阳明心学是明人王守仁所创,他吸取了陆象山“心即理”的学说,认为世界的本源在于心,“心之本体无所不该”,“天下无心外之物”,从而提出:

外心以求理,此知行之所以二也;求理于吾心,此圣门知行合一之教。

心即理也,此心无私欲之蔽,即是天理,不需外面添一分。以此纯乎天理之心,发之事父便是孝,发之事君便是忠,发之交友治民便是信与仁。^[7]

这样具有活力的学说在程朱理学陷入僵死的背景下产生,对整个社会来说无疑是一种强大的冲击。尤其是对于思想界而言,不啻是清醒明快之一击。虽然阳明心学也沿袭了程朱理学中“存天理、灭人欲”的观点,但在思维方式上,却给晚明的广大士人打开了一扇天窗,使之得以从封闭沉闷的思想桎梏中解放出来。

正是因为这样的一种思想背景,明末清初的纵欲思潮便日益泛滥开来,而在其发展、深化人心的过程中,文人士人的学说宣扬是不可忽视的。其中,活动得最为活跃的是李贽。阳明心学发展到李贽这个时期,已经发生了很大的变化,中间又产生了几个不同的流派。而李贽正是沿袭了阳明心学中思想解放的一面,刻意求其新异,以达到振聋发聩的效果。他认为世人所普遍谴责的人的私欲,其实只是一种平常而自然的现象,“势利之心亦吾人禀赋之自然”,“虽圣人不能无势利之心”:

穿衣吃饭即是人伦物理,除却穿衣吃饭,无伦物矣。世间种种,皆衣与饭类耳,故举衣与饭,而世间种种自然在其中,非衣食之外,更有所谓种种绝与百姓不同者。^[8]

事实上,李贽的思想已经成了对理学的公开反叛,同时也把人欲提高到“天理”的地位,而传统的那个必须通过“灭人欲”才能获得的“天理”,则被李贽作为“异端”给抛弃了。

在明末,李贽这种出儒入佛的思想方式无疑是对思想界的一大震撼,使得许多鼓吹人性解放的著名士人都把李贽奉为精神上的领袖,尤其是对社会上纵欲思潮而言,受之影响不可谓之不深。由此,晚明士人大多追求人性的解放,崇尚自然,对自由的生活方式推崇备至。与程朱理学不同,在情欲这一层面上,他们一反过去保守的传统道德观念,尽情追求享乐的人生价值观和情欲放纵的生活方式。当时著名文人徐渭对“情”一字就有很恰切的论述:

睹貌相悦,人之情也。悦则慕,慕则郁,郁则有所宣,则情散而事已。郁而无所宣,或结而疹,否则或潜而必行其幽,是故声之者,宣之也。^[9]

这段话与弗洛伊德关于性压抑的论调如同一辙。这里有必要强调的是,中国古代所谓的“情”,很大部分指的是情欲,与性有很大关系。

随着纵欲思潮的极度泛滥,士人愈多地纵情于声色、烟花之地,而妓院也随之而兴盛,同时,妓女绘画在其中也避免不了遭受这种思潮影响的命运。实际上,晚明士人所提倡的对女性重新认识的观点,很大程度上也为妓女提高自身的地位提供了一定的空间和可能。而在绘画这个领域里头,妓女不仅频频涉及,甚至在与文人名士交往的过程中,绘画还成为一种有用而必需的工具。这个工具不仅是妓女谋生的一种手段,更是成为妓女步入文人圈子的一块敲门砖。

2. 青楼妓女与名士风流

明初宣德年间,官方曾有一次娼妓制度的大改革,它的主要内容是废除唐代以来的官妓制,严禁官员挟妓宿娼。明王骥在《寓圃杂记》卷一中说到官妓之革:“唐、宋间,皆有官妓诼侯,仕宦者被其牵制,往往害政,……我太祖尽革去之。官吏宿娼,罪亚杀人一等;虽遇赦,终身弗叙。”^[10]虽然在明初这条禁令曾起到过一定的威慑作用,但实际上,这一禁令却并未真正实行过。在明代,不仅大小官吏狎妓,就连皇帝也未能例外。如王世贞在《风洲杂编》中记载:“景帝时召妖妓李惜儿入宫,武宗时狎晋阳妓刘氏,号刘娘娘。”^[11]如此一来,禁令就几乎成了一纸空文,尤其是到了明末,禁妓之令更是受到了纵欲思潮的冲击,上至皇帝官吏,下至士人百姓,都可以随便进出妓院,毫无律法上的限制,甚至有的还把狎妓作为风流的象征,相竞成风。这样的事例在明末的野史笔记中随处可见。明沈德符的《万历获野编》卷二中的《宋士吏狎妓》说道:“今上辛巳壬午间,聊城傅金沙令吴县,以文采风流为政,宋亦廉洁,与吴士王百议厚善,时过其斋中小饭,王因议名妓于曲至,酒酣出以荐枕,遂以为恒。”

癸未甲申间,临邑邢子愿侗以御史按江南,苏州有富民潘壁成之狱,所娶金陵名妓刘八者亦在议中,刘素有艳称,对簿日呼之上,谛视之,果光丽照人,因屏左右密与订,待报满离任,与晤于某所。遂轻其罪,发回教坊,未几邢去,令人从南中潜窜入舟中,至家许久方别。二公俱东省人,才名噪海内,居官俱有惠爱,而不矜曲谨如此。”^[12]

从以上史料中可以看出,至明末,妓禁可以说是并不严的,不但在律法上有空子可钻,甚至妓女还可以利用

自身的优越条件从中获得某种权利。同时,这也从侧面反映出了当时的妓艺兴盛情况。

如果说,官员为了政治上的前途还不得不有所顾忌的话,那么,相对于没有职位的文人名士、庶商贾农已普遍地以狎妓为风流了。这个方面在晚明的人情小说中反映得最为详尽,不仅作品数量十分可观,内容也相当丰富,范围极广。这还可以反映出妓女数量之多,而且遍布各地。谢肇淛《五杂俎》里记载:“今时娼妓布满天下,其大都会之地动以千百计,其他穷州僻邑,在在有之。”^[13]尤其是明末江南如金陵、扬州、杭州等地,妓院行业达到中国历史上少有的繁盛局面。“妓家名门户,争妍献媚,斗胜夸奇。”^[14]而正是在这些地方,多才多艺的名妓与风流倜傥的文人名士相聚在一起,纵情声色,游戏笔墨。名妓如马湘兰、董小宛、柳如是等都积极投入到社会生活之中,与名士深相期许,在社会上产生了不可低估的影响。而士人也普遍以与名妓交往为荣事,纵情青楼,被时人视为风流的标志。

三、关于妓女绘画

上面所谈到的两个问题都只是作为本文的一个论据支撑点,也为本文所要论述的主题——妓女绘画造成一个真实可信的社会文化背景。只有具备了这样一个前提,笔者才有可能对妓女绘画以及它的写意因素进行较为精确的论述。

关于妓女绘画,如前所说,史料记载并不多见,绘画史上的记载亦甚少。就狭义而言,妓女绘画主要指的是历史上比较有名气的妓女的绘画创作活动。如果把研究范围扩展到广义上,那么,对于史料的充分与齐备,那是值得怀疑的。因此笔者在本文中所谈到的妓女绘画主要针对历史上的名妓而言。

在明末清初这个妓女行业已经发展到繁盛局面的时期,名妓的出现较之前的朝代是比较多的。如上面提到过的马湘兰、柳如是、董小宛、顾眉等,她们不仅因其色貌闻名于史,更由于她们所遗留下来的画作为我们一一呈现了妓女绘画的特色。在历史记载中,关于她们的史料也相对多一点,这样就为研究者提供了一个较好的基础。下面,本文拟将以一些名妓画家的作品作为参照点,有个案地对妓女绘画的风格特色进行阐述,这其中,包括对她们所所处的社会背景以及与社会上一些文人名士交往的情况。

1. 马守真

马守真(公元1548—1604年),字玄儿、月娇,号湘兰。金陵(今江苏南京)人。因同胞姐妹四人,她为最

小,故人称四娘。马守真的长相一般,但性格好,文采尤其出色。钱谦益所著《列朝诗集小传》里对她有过这样的描述:“姿首如常人,而神情开条,濯濯如春柳早莺,吐辞流盼,巧伺人意,见之者无不人人自失也。”^[15]马守真作为金陵名妓,与封建社会妇女仅能在家庭的狭窄天地中生活不同。名妓是属于社会开放型的阶层,她们所处的环境通常都是与文人雅士的聚会之中。一旦离开文人名士这个氛围,她们的生存状况就不会有什么独特之处了。在联系名妓与名士之间的这条纽带,名妓的色虽然在一定程度上起了很大的作用,但就前面说过的,名士沉醉于妓院并非完全是为了生理上的满足,这样,名妓的绘画创作就成为了与名士交往的一个重要维系。

就马守真来说,当时与马守真交往最为密切的是当地著名的风流才子王樾登。王樾登(公元1535—1621年)号半偈庵,江阴人,移居吴门,擅书法篆、隶。在与马守真交往的过程中,两人始终保持着一一种亲密的联系,马湘兰曾有意委身于王樾登,但事终不如人料,竟未如愿。但他们之间的真挚情感却一直维系到马湘兰逝世之时。当王樾登听闻马湘兰逝世的消息之后,悲痛不已,亲自为其作传,并赋挽诗:“歌舞当年第一流,姓名赢得满青楼。爱情未了身先死,化作芙蓉也并头。”由此可见,他们之间的友谊之真挚,感情之深厚。

当然,名妓与名士的交往总免不了要吟诗作赋,赏玩丹青。在这个意义上,名妓与名士的交往就不仅仅停留在普通狎妓的意义上,更多的是一种图画与文字上的精神娱乐与享受。因此,他们之间相互题诗酬唱,或共赏乐舞,是常有的事情,而画艺的切磋又往往贯穿于谈笑游戏之中。

在马守真的作品中,很大一部分都是与一些文人名士互题共绘的。这样的情况一般是由名妓趁兴作画,而后文人名士又在画的一旁题跋赋诗。也有的是在名妓作画完毕之后由文人名士补充几笔甚至是一个局部。如“斐景福《壮陶阁书画录》记,马守真画了幅《水仙图》送给王樾登,王樾登看后,提笔在图上补画了湖石,以与水仙相佐。又关冕钧《三秋阁书画录》记,马守真画毕《梅竹艺兰图》卷,王樾登、俞琬纶、张伯起等文人立刻在画卷的尾纸处题诗作跋。”^[16]由此,名妓的画不仅是交往中的赏玩对象,也可以作为礼物赠于士人,从而达到交际的目的。

马守真善于画白描兰、没骨兰,其画兰之精、之专在当时是闻名遐迩的。这与她的号十分相称。我们可以从其《兰竹石图》卷中略窥其风格之一斑。《兰竹石

图》卷在马守真的作品中是比较大幅的一个作品,卷尾有跋,后钤二方印“湘兰”、“守真玄玄子”,图绘起伏不平的坡地上,丛兰与竹石相伴而长,纵横错落,蕴涵着无限生机。此画的构图随意而巧妙,险夷互映。由兰、竹、石等从右往左形成四组画面,其中野生兰充满着自然荒朴的气息,苔草聚散相生,甚至连石头也信笔勾勒,线条飘逸,与兰、草相配十分和谐。无论是从用笔、用墨,还是构图,此卷都极为随意,多是乘兴而作,但其意境却独有风韵。

2. 薛素素

薛素素(生卒年不详),名薛五,以字行;又字润娘,号雪素。在众多的妓女画家中,薛素素是很特别的一个。她不仅色貌美好,而且文武全才,在诗文、书画、箫、弈、马术、刺绣等方面无所不通。当时文人李日华曾这样称赞她:“薛素能挟弹调箏,又善理眉掠鬓,人间可喜可乐以娱男子事,种种皆出其手。”^[17]当然,从这句话里头也可以看出,士人始终都是妓女的服务对象,她们的姿色和擅长的一切技能都只能是为男性服务的。即使她们有极高的文化修养和才艺,也始终无法逃脱以男性为中心的社会圈子。但是,有一点是不可否认的,那就是她们色貌的美丑和才艺的高低对于能否进入男性文人圈子却是非常关键的。

薛素素虽然身世坎坷,但也正因为这样复杂的经历使得她不同于其他妓女画家。就她的绘画而言,当时的文人就有很高的评价。“胡应麟《甲巳剩言》言她‘尤工兰竹,下笔迅扫,各具意态,虽名画好手,不能过也。’”^[18]

与马守真相比,薛素素的画中更多地表现出一种女侠的气质,这与她善于武术不无关系。同时,她所作的画都是以写意为主,信笔所至,不事雕琢。这样不仅使得她在用墨上产生丰富的色调变化,而且意境更趋同于文人画。这从《溪桥独行图》扇中可以窥其一二。《溪桥独行图》为扇面画,因此画幅不大。画面构图分左右两部分。左半部绘嶙峋山石,其上杂木疏散,枯荣相生;其下有静水盘山而绕,意境无穷。扇右半部绘一木桥横架两岸,岸上一女子正静思独步。此画为水墨写意山水,在妓女绘画中,这类的题材是极少见的。在薛素素这幅画作中,其表现的不仅是典型的文人山水画题材,而且在行笔设墨之中有着很浓的文人氣息。由此看来,这幅画不应是对景写生,而是依文人趣味而作,借以画胸中丘壑。

四、写意因素在妓女绘画中的定位及其根源

写意,在中国传统绘画里头是一个十分重要的因素。自宋以后文人画的兴起,写意画更是成为文人雅士所推崇的创作画种。在写实画与抽象画之间,写意画只能算是一种半抽象式的绘画方式,它强调绘画的自律性和重视内在美。当然,它的产生也与中国传统的哲学精神有关。^[19]

可是,在妓女绘画中,写意却是一个十分奇特而又不可忽视的因素。它既不能归类为文人雅士在闲暇之时消遣时光抒发意趣的一种手段,也不能仅仅作为急促、疏松等简陋笔法的简单描述。惟一的解释只能是,它与妓女这一独特的身份有关,与妓女的生活方式有关,也与妓女作为一种特殊女性的审美趋向有关。由此,下面就这写意因素借用明末清初的一些名妓画作作一简要的论述。

1. 名妓画家与名媛画家

按照汤漱玉《玉台画史》中的分类,中国古代女性画家可以分为四大类:宫掖、名媛、姬侍、名妓。而在明代女性绘画中,名妓与名媛的绘画成就是最为突出的两类。如果要把两者进行比较的话,两者的绘画方式的确有很多不同之处(学者李湜在她的著作或论文中有详细的论述),但两者的绘画所表现的不仅是作为两种不同身份与阶层的划分,更标明了两者在创作态度及风格上的分野。

从文献记载及作品的流传看来,名妓画家的成就显然高于名媛画家。作为一个名妓画家,她能从封建社会妇女的狭隘天地走出去,进行社会生活中的交往,所接触的范围与名媛画家相比是比较广的;其两者交往的对象也不一样。名妓交往的对象主要是时下一些有名气的士人、画家,而名媛生活的天地只能在闺阁与家庭的环境里,接触的男性都是自己的父兄,或者是父兄的一些好友亲戚,范围是极其狭窄的。这样一来,名妓的视野就显然比名媛的开阔。

当然,作为同时代的女性,不管处于哪一种文化环境下,她们都逃脱不了以男性为中心的文化氛围。要想自己的才艺得到社会的承认,在创作态度及表现手法上都要以男性的绘画意识为转移。她们所创作的画也只能为愉悦男性所作。

妓女绘画中的写意因素很大程度上是受与之交往的士人影响。当时沉醉于青楼的士人都是对官场失望或受纵欲思潮的影响,其绘画很大一部分也都以写意为主。尤其是在与名妓交往的过程中,诗文图画更是随兴而作,寥寥几笔,道出无数意境。同时,妓女画家

的生活方式也训练了其创作的速度。每天接待的客人不同,创作时又要乘兴而作,而不是像名媛绘画那样,有更多的空闲来沉思作画。另一方面,名妓画家与名媛画家的身份差别巨大,其创作的态度必然是有区别的。如名妓喜欢率真、豪放的用笔,表现其性格之开放,而不必像名媛画家受到封建礼教与道德伦理的束缚。这样,名妓绘画中的写意就与名媛绘画中的写意区别开来了。而这一点又集中体现在题材的选取上。

虽然名妓与名媛画家都喜欢以兰石竹草作为题材,但两者所画出来的意境却是不同的。名媛画家画的是幽庭雅境中的闲花野草,如文俶的《萱花图》扇,“绘怒放的萱花一朵,居于画中,左边衬以玲珑坚硬的湖石,左侧配以向左绽放的萱花,扇面给人以稳重端庄的感受,表现出一种与世无争、淡泊平和的文娟气。”^[20]而名妓画家多画荒坡野岭中的香花野石,如马守真的《竹兰石图》卷,“在起伏不平的坡土地上,丛兰与竹石相伴而生,纵横错落,生机无限。……显露出一种不畏环境险恶,奋力抗争的精神。”^[21]

从题材的对比中,我们可以基本得出一个这样的结论:名妓画家以遣怀的态度创作,而名媛则以自娱居多。名妓绘画中没有一点女画家的脂粉气,在题材的选取上也较趋向于男性画家的趣味,但在其作品中寄寓的却是自己特殊的情怀。这个问题也是笔者的关注点所在。无论是区别于闺阁画家的自娱绘画,抑或是与男性画家在题材、审美趣味的异同比较,妓女绘画最终所表现的都只能是自己的内心情感。毕竟,身份的不同和所处环境的差异所导致的结果是不一样的。在明末这个社会动荡不安、学术思想杂乱的时期,妓女更是作为一个特殊的群体而存在,这不仅在文学作品中有体现,就绘画领域,我们首先关注到的也是她们为娱乐男性所创作的画作。

2. 名妓画家与男性画家

如前所述,明代是中国传统绘画兴盛的时期,派别林立,画家的创作风格也呈现出多样性,且名家辈出。其中著名的有董其昌、戴进、沈周、文徵明、唐寅等人。如果把名妓与名媛画家看做是女性画家的代表,那么在明代画坛上,董其昌这些名家就是男性绘画的主要代表。而这里所说的男性绘画在明代尤其指的是山水画。山水画在明代曾显露出一派兴盛的局面,这里面的原因也与出现了这么多的名家不无关系。可是,尽管明代的山水画声势这么浩大,但在很长的一段时间内却并未对妓女绘画产生过比较重大的影响,这一点,却是十分值得注意的。^[22]况且,名妓所交往的对象多以当时艺林高手居多,要么是以诗文见长,要么就是画坛

中的大家,如吴伟、唐寅、冒辟疆、钱谦益等人。而且,他们之间的交往也极为密切。但为什么后者没有对前者形成一种较大的影响呢?这我们还得从妓女生活的社会环境出发,对两者的创作方式进行阐述。

在创作选材上,男性画家的取材面显然要比妓女画家的宽。妓女画家主要集中于花卉画中的兰、石、竹,而对于山水这一类却很少触及。前面已经说过,明代的山水画尤为兴盛,这也与男性作为一个全面开放的社会阶层有一定关系。这样,男性就有更多的机会游历名山大川,以山水为乐,也以山水为题材,触景生情,激发创作的灵感。另一方面,男性用山水题材作画,更多的是想以此明志,抒发胸中意趣。虽然妓女画家比闺阁画家有较大的社会交际面,有较多的机会接触大自然,但相对于男性画家而言,她们又仅是山水间的过客,缺少与大自然的亲融性,故对山水题材始终淡漠而远之。^[23]同时,由于长期处于封建礼教的影响之下,尽管妓女比闺阁画家自由的多,但她们毕竟还是以一种女性的身份出现在社会上。在中国古代历史中,女性的地位是可以想见的,她们始终都处于一种由男性主宰的思想话语里边,她们优越于闺阁女子或者其他女子的只是她们可以不受封建礼教的约束,有更多的自由,但不可否认,她们对男性的服从却是无法逃脱的。因此,妓女画家对于山水画题材的极少涉及必然也与女性这种身份有关。

当然,在绘画技巧这个层面上,以兰、石、竹、草等等这些介质为题材的创作较之以山水为题材的创作是比较容易的,况且,妓女画家通常都以写意的方式进行创作,时间之短,速度之快,这样的创作方式在山水画中除了小品画,一般都较为少用。山水画的创作一般而言画幅都相对比较大,也需要一定的技巧才能达到一定的效果。而花卉的创作,由于随处可见,结构也不繁杂,这样,创作的时候就能迅速下笔,效果也能快速地得以体现。另外,妓女之所以选择兰、石、竹、草这些小的介质作为创作的题材,还有一个因素就是上面提到过的“抒发自己特有的情怀”。

妓女,无论在哪个朝代,无论是处于一种兴盛或衰微的状况之下,她们作为一种身份的象征是不可改变的。尤其是在中国古代传统的体制之下,她们的命运并没有得到多大的改变。即使在历史中享有名气,她们的名字也只是伴随着男性而出现在史册之上。由于自感身份的低下,妓女在绘画创作的过程中难免流露出一种自身的情感,或借画言志,或以画抒发内心的感受。这些都成为妓女绘画中产生写意因素的原因之一。

由于妓女是依附于男性而存在的一个特殊阶层,她们的喜怒哀乐、生活习性等都要迎合男性的趣味,因此,在绘画中,她们的画作也多少流露出文人的痕迹。同时,在交往的过程中,男性还可以成为妓女在绘画方面的师长,共同品评画作,探讨画理。在这个意义上,体现在妓女绘画中的写意同男性文人画中所追求的高逸静雅的审美情趣是一致的。同样,在表现形式上,晚明的文人画大多表现社会动荡、朝代更替等因素所带来的郁闷之气,以抒心中意气,在大自然中寻求一种自由的解脱。这样的一种心境与妓女是非常相似的,只不过男性面对的是一个大的社会,而妓女面对的是以男性为中心的小社会。男性喜好山水,借以明自己不屈之性格,而妓女画家则喜欢梅兰竹石,用以寄怀言志。如马守真的《兰竹图》扇,“笔下的兰,讲求飘逸野趣,毫无脂粉味。……苔草信笔点染,大小间杂,聚散相生,充满勃勃生机。”^[24]此外,妓女画家在创作中同男性画家一样,注重诗文书画相结合,以能品书论画作为更高境界的追求。

从上面的论述中可以知道,妓女画家并不专爱使用艳丽、鲜亮的色彩,也没有开创出富有女性情感的绘画主题。而在其画作中所表现出来的写意与女性天生具有的柔情与细腻无关,更多的是她们都只能作为男性画家审美情趣的追随者而存在。从这点上讲,妓女绘画中的写意因素就一定离不开以男性绘画为中心的社会文化这个大的背景,最起码,在很大程度上,他们之间的关系是不可分离的。

结语

妓女绘画发展到清代,已经开始呈现出衰败之势,原因之一是清政府对妓业的不支持,甚至在律法制度上实行严厉的控制。无论是清早期顺治年间,还是清中期雍正年间,清政府均采取了一系列的禁娼政策,有效地制约了官妓的发展,这无意中亦削弱了妓女绘画的发展。^[25]妓女绘画由明中期开始兴盛,发展到清初的衰微,时间不很长,与中国历朝男性绘画的发展相比,就更显得无足轻重了。当然,中国古代历史是以男性为中心的历史,是为男性所撰写的历史,女性在其中所占据的位置是极其少的,而对于妓女这一阶层而言,她们几乎毫无地位可言。这种意识也在无形之中体现在中国古代的绘画史上。妓女画家名不见经传已是常事,她们的画作更是为世人所忽视、埋没。这一方面与她们的身份有关,但主要的原因是她们同闺阁画家一样,没有形成自己独具特色的艺术风格,当然,更没有

形成一派一别的传承。在她们的画作中,随处可见的是真实情感的流露,以及对自身生活状况的抗争,而这些却是男性绘画所不能替代的。

就女性价值而言,妓女作为一种特殊的女性身份,与她们朝夕相处、紧密联系在一起的是文人名士之辈,在中国古代社会中更是如此。这样就导致了妓女绘画必然受到男性审美趣味的影响与制约,其特征也是显而易见的,一般都弥漫着洒脱豪放之气,或叹喟人生,或笔墨遣怀,借绘画方式从中得到一点慰藉。如果把明末清初的妓女绘画看成是从男性话语中分离出来而转向对自我价值的探寻,这显然是夸大言辞。因为当时的妓女绘画仍然从属于男性的话语底下,况且她们并没有形成自己的风格流派。但是从她们的画作中,却可以看到,在当时的社会背景下,她们的自我意识已经开始觉醒,并开始了思想上的抗争。

妓女绘画在明末清初这个时期出现并不意外,它伴随着资本主义的萌芽,伴随着绘画史的发展走向,也同样伴随着女性作为社会第二性的自我觉醒。但是,这只能是一个现象,正如昙花一现。无论如何,妓女绘画还没有脱离以男性为中心的社会文化背景,没有脱离它的创作者所独具的身份限制。这种种因素都使得妓女绘画牺牲在对男性的取悦与迎合之中。否则它的创作者便会因此失去知音,而失去创作的意义。如果把中国古代男性绘画作为一笔丰厚的遗产,那么,妓女绘画留给历史的则是悲剧性的。

注释:

[1]参考陶咏白、李湜《失落的历史——中国女性绘画史》,第一版,湖南美术出版社,2000年6月出版,第45页。

[2]引自陶咏白、李湜《失落的历史——中国女性绘画史》,第一版,湖南美术出版社,2000年6月出版,第61页。

[3]参考朱浒主编《中国风化图史》(12—16,第一版,吉林摄影出版社,2001年8月出版)中的第二章,第247页。

[4]引自朱浒主编《中国风化图史》(12—16),第一版,吉林摄影出版社,2001年8月出版,第247页。

[5]转引自《失落的历史——中国女性绘画史》,第一版,湖南美术出版社,2000年6月出版,第29页;原引于《宋学士全集》卷十一《周贤母传》。

[6]引自朱浒主编《中国风化图史》(12—16),第一版,吉林摄影出版社,2001年8月出版,第248页。

[7]引自朱浒主编《中国风化图史》(12—16),第一版,吉林摄影出版社,2001年8月出版,第253—254页。

[8]引自朱浒主编《中国风化图史》(12—16),第一版,吉林摄影出版社,2001年8月出版,第262页。

[9]引自朱浒主编《中国风化图史》(12—16),第一版,吉林

摄影出版社,2001年8月出版,第267页。

[10]引自[明]王诤《寓圃杂记》卷一《官妓之革》,第一版,中华书局,1984年6月出版,第7页。

[11]转引自吴存存《明清性爱风气》,第一版,人民文学出版社,2000年6月出版,第78页;原引于《凤洲杂编·上幸妖妓》,《丛书集成初编》第2810册。

[12]转引自吴存存《明清性爱风气》,第一版,人民文学出版社,2000年6月出版,第78—79页;原引于《万历获野编》卷二八,第713页。

[13]转引自吴存存《明清性爱风气》,第一版,人民文学出版社,2000年6月出版,第79页;原引于《五杂俎》卷八,第25页,中华书局,1959年版。

[14]同上。

[15]引自李湜《李湜谈中国古代女性绘画》,第一版,吉林科技出版社,1998年5月出版,第11—12页。

[16]引自李湜《李湜谈中国古代女性绘画》,第一版,吉林科技出版社,1998年5月出版,第14页。

[17]引自李湜《李湜谈中国古代女性绘画》,第一版,吉林科技出版社,1998年5月出版,第18页。

[18]同上。

[19]参考《国画家》1997年第1期中张之光发表的论文《简论写意画的形式定位和思想根源》,第30页。

[20]引自《美术史论》1997年第一期中李湜发表的论文《明代名媛名妓绘画艺术的比较》,第76页。

[21]同上。

[22]参考陶咏白、李湜《失落的历史——中国女性绘画史》,第一版,湖南美术出版社,2000年6月出版,第46页。

[23]同上。

[24]引自陶咏白、李湜《失落的历史——中国女性绘画史》,第一版,湖南美术出版社,2000年6月出版,第65页。

[25]参考李湜《李湜谈中国古代女性绘画》,第一版,吉林科技出版社,1998年5月出版,第10—11页。

参考文献:

1. 陶咏白、李湜《失落的历史——中国女性绘画史》,第一版,湖南美术出版社,2000年6月出版。

2. 李湜《李湜谈中国古代女性绘画》,第一版,吉林科技出版社,1998年5月出版。

3. 吴存存《明清性爱风气》,第一版,人民文学出版社,2000年6月出版。

4. [明]王诤《寓圃杂记》,第一版,中华书局,1984年6月出版。

5. 谢国桢《明末清初的学风》,第一版,人民出版社,1982年6月出版。

6. 欧阳洁《女性与社会权力系统》,第一版,辽宁画报出版社,2000年2月出版。

7. 孙绍先《女性与性权力》,第一版,辽宁画报出版社,2000年2月出版。

8. 朱浒主编《中国风化图史》(12—16),第一版,吉林摄影出版社,2001年8月出版。

9. 张之光《简论写意画的形式定位和思想根源》,载于《国画家》1997年第1期。

10. 李湜《明代名媛名妓绘画艺术的比较》,载于《美术史论》1992年第1期。

11. 李湜《明清时期闺阁画家人物画的题材取向》,载于《美术研究》1995年第1期。

12. [美]高居翰著,漠及编译《写意——晚期中国画衰落的一个原因》,载于《艺苑》1987年第1期。

13. [美]艾伦·约翰斯顿·梁著,李湜译《妻子、女儿和情人——三个明代女画家》,载于《艺苑》1991年第3期。

14. 单国强《明清绘画的社会文化内涵刍议》,载于《美术研究》1995年第3期。

15. 李燕《写意画浅论》,载于《朵云》1982年第4期。

16. 陶咏白《女媧们的义旗》,载于《美术观察》1995年第1期。

17. 格里塞尔达·帕罗克《女性主义者涉足艺术史,1988》,载于《新美术》1997年第1期。

新时期中国历史画浅探

作者:周昌南
专业:美术学
指导教师:李公明

摘要:本论文探讨了新时期我国历史画的创作状况。论文分为六个章节,第一章是对建国初期坚持现实主义创作原则的历史画和文革时期的历史画创作走向主题先行的误区甚至出现伪历史画现象的简单回顾;第二章论述了“文革”结束后历史画的创作,此时的历史画没有一下子扭转“假”的风气,但是出现了回归现实主义创作原则的历史画,随后的“文革”反思历史画更是以批判现实主义对“文革”的历史进行了政治的和民族的反省;第三章论述了历史画创作困境的社会背景和历史等原因,政府对历史画的扶持的政策态度是明显的,一定程度上缓解了历史画的困境,但是历史画退出时代主流的现实却是不争的事实;第四章论述了当前历史画创作多风格的现象和深入挖掘历史境遇中人性的真实的创作特征;第五章重点论述了我国历史画创作繁荣的东北地区,举了历史画家赵奇为例子深入分析;第六章论述了历史画创作中军人形象的特点和众生形象的特点,略涉及了当前历史画创作的不足之处。

关键词:历史画;真实;人性;东北画家

导言

在各种艺术期刊中,鲁迅美院院刊《美苑》对历史画的评述较为丰富,贲庆余先生发表在1995年第3期的《美苑》上的《抗战美术与鲁艺传统》从历史渊源的角度分析了鲁美艺术家对历史画创作的执著,夏硕琦先生的《中国近代史的形象回顾——评“纪念黄遵宪先生当代书画艺术国际展览”》史论结合地分析了画展的许多作品,特别提出了历史画的真实性问题,指出对历史人物应辩证对待;其他艺术期刊也有不少专家学者对历史画进行过论述,郑朝先生发表于1996年第3期的《新美术》上的《中国历史画走势一瞥》从历史画的历史说起,评述了“孙中山与华侨国际美术展览”许多风格各异的作品。通过整理零星散布在各美术期刊上的评述,本论文较为系统地对新时期历史画的创作情况进行了探讨,对历史画创作的现状、新特征、社会背景等进行了浅显的探讨。

历史画的题材常常是一个民族普通老百姓所熟知

的大事,常常有民族英雄的出现,多运用理想化、典型化的手法去表现主要的人物。在历史画中,由于历史画负有“成教化,助人伦,穷神变,测幽微”的作用,而人物的形象就是起这个楷模的作用的,因此人物往往成为最重要的部分,是画家挖空心思去表现的对象。历史画常常受到统治阶级的重视,成为进行爱国主义教育的重要形式,也是统治阶级进行舆论控制的手法。

一、从建国到“文革”结束时期的历史画创作的简单陈述

建国以来,我国的历史绘画创作遵循着现实主义的创作手法,注重客观地观察社会,通过典型环境、典型人物和细节的描绘,创造出民族的英雄形象。这种现实主义的创作方法并不是照相式地再现生活,画家进行调查研究,掌握历史题材的文字资料和形象资料,对素材进行提炼、概括、深化才创作出生动的历史画面。历史画作为一种政府力主普及的艺术,为了为群众所喜闻乐见,也由于前苏联的影响,自然选择了现实主义的创作手法。早期的历史画有罗工柳的《地道