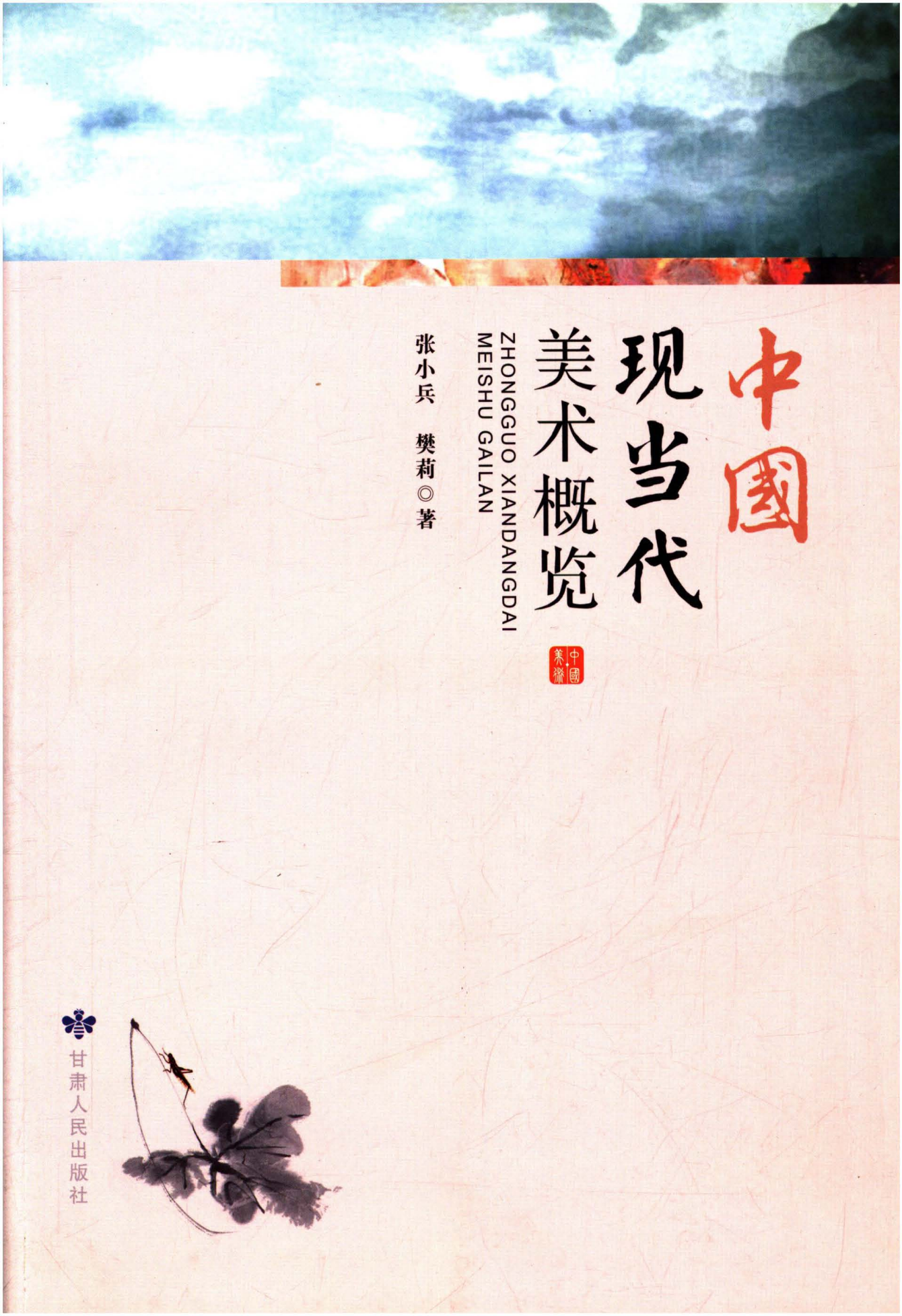




中國

现当代

美术概览

ZHONGGUO XIANDANGDAI
MEISHU GAILAN

张小兵 樊莉◎著



甘肃人民出版社



中國

现当代

美术概览

ZHONGGUO XIANDANGDAI
MEISHU GAILAN

张小兵 樊莉◎著



甘肃人民出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国现当代美术概览 / 张小兵, 樊莉著. -- 兰州:
甘肃人民出版社, 2013. 6
ISBN 978-7-226-04463-6

I. ①中… II. ①张… ②樊… III. ①美术史—中国—现代 IV. ①J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 131671 号

责任编辑: 马 强

封面设计: 苏金虎

中国现当代美术概览

张小兵 樊莉 著

甘肃人民出版社出版发行

(730030 兰州市读者大道 568 号)

兰州大众彩印包装有限公司印刷

开本 710 毫米×1020 毫米 1/16 印张 19 插页 2 字数 320 千

2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

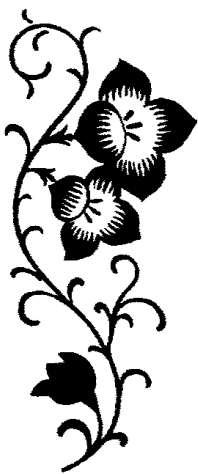
印数: 1~1 000

ISBN 978-7-226-04463-6 定价: 38.00 元

序 言

近一个世纪以来,在我国专业艺术教育体系的创立和发展过程中,建立与之相适应的、中西结合的、系统科学的规范性专业艺术教材体系,一直是各个高校和艺术教育家孜孜以求的奋斗目标。如果说20世纪上半叶我国艺术教育者们为此已进行了辛勤探索,有了丰厚的积累,只是尚欠系统的话,那么在50年代全国编制各艺术专业课程教学方案和教学大纲的基础上,于1962年全国文科教材会议之后,国家已有条件部署各项艺术专业教材的编写和出版工作,并开始付诸实施。可惜由于接踵而来的十年“文化大革命”动乱,使这项工作被迫中断。

新时期专业艺术教育的迅猛发展对教材建设提出了新的要求,1997年文化部教育司正式成立了“中国艺术教育大系”的总编委会,并开始编写各卷教材。但是美术的现当代部分没有被列为编写教材之列,该课程的系统性教材基本空白,各个院校都使用的是自编教材。甘肃民族师范学院美术专业升本后,“中国现当代美术”课程开设,但可选用的教材很少,鉴于此种情况,我们经过近两年时间的努力,完成了《中国现当代美术



概览》教材的编写工作。

本书稿共七章内容,以鸦片战争为时间起点,以时间顺序为主线,综述了中国一百多年来美术的发展变化以及出现的各类美术现象,同时根据现代学生阅读的习惯,把教材的可读性和图版资料互动的形式结合起来,力争以最好的图书形态克服以往理论类图书呆板的面孔。七章内容张小兵完成第一、三、七章的撰写,樊莉完成了第二、四、五、六章的撰写。

由于时间紧张,更因自身水平有限,该教材的编写可能存在很多不到之处,请老师和学生给予批评和指正。

张小兵

2013年6月6日

目 录

CONTENT

第一章 辛亥革命前的形势与美术(1840—1911) / 001

- 第一节 “海派”及其象征 001
- 第二节 晚清政治背景与早期留学画家 013

第二章 民国时期的艺术(1911—1937) / 021

- 第一节 新艺术思想的产生和发展 021
- 第二节 新时期“美术”的改造与变迁 023
- 第三节 中国画——传统主义画家及其问题 030
- 第四节 新国画——岭南画派及其画家 043
- 第五节 写实主义及其画家 051
- 第六节 艺术家——从印象主义到超现实主义 062
- 第七节 现代主义——思想境遇与政治倾向 075

第三章 抗日战争时期及其之后的艺术(1937—1949) / 089

- 第一节 延安艺术 089
- 第二节 国统区的漫画艺术 093
- 第三节 国统区的画家与雕塑家 096

第四章 社会主义建设时期和“文化大革命”时期的艺术 (1949—1976) / 107

- 第一节 社会主义建设时期的艺术(1949—1958) 107
- 第二节 苏联社会主义现实主义的影响与向“两结合”的
过渡 114
- 第三节 改造国画与国画家 123



第四节	“阶级斗争”时期的艺术(1959—1965)	141
第五节	“文化大革命”时期的艺术(1966—1976)	145
第五章 “新时期”的艺术(1976—1989) / 157		
第一节	“伤痕”艺术及“生活流”	157
第二节	形式革命、“星星”事件与现代主义	171
第三节	’85思潮与群体现象	182
第四节	重要的团体与艺术家	194
第五节	“大灵魂”的滥觞	211
第六章 90年代的艺术(1989—1999) / 217		
第一节	盲流艺术与圆明园艺术村	217
第二节	新艺术及其艺术家	223
第三节	女性艺术	251
第四节	新文人画与实验水墨	261
第五节	行为与观念艺术	269
第七章 新世纪的艺术(2000年至今) / 277		
第一节	新绘画的展开	277
第二节	新世纪的艺术	287



第一章

辛亥革命前的形势与美术(1840—1911)

第一节 “海派”及其象征

一、历史背景

鸦片战争后,清王朝长期闭关锁国的大门,被帝国主义用枪炮轰开,中国社会沦为半殖民地半封建社会。在帝国主义和封建主义双重压迫下,中国人进一步觉醒,从洋务运动,变法维新到举起辛亥革命大旗,这是一个中国人苦难与斗争的历史时期,也是中国两千多年封建社会发生根本变化的时期。这些重大事件与画家没有任何直接关系,但是,对于一个生活在信息灵通的上海、以卖画为生的画家来说,却能产生复杂的心理影响。

1897年至1898年期间的形势对于任何一个关心国家命运的知识分子或者士大夫来说都是难以简单言明的,在他们的文字里,经常出现太多类似“山河已割国抢攘”(康有为)、“遂渐渐摧落失陷”(梁启超)、“天涯何处是神州”(谭嗣同)这样的悲愤情绪。社会的机理在太多的知识分子看来已经彻底腐朽,就像晚年在被押赴新疆的路上还惦记着家里的倪云林的山水画,刘辑在他的小说《老残游记》第一回的标题所表述的那样:“土不制水历年成患,风能鼓浪到处可危。”所有使用文字来描述这个时期社会状况的文人知识分子,已经不太可能有心绪将那些表现逍遥与淡泊心境的文辞用于对现实的描绘。

艺术家的工作与实际的社会现实也许不应该有直接的关联,或者说艺术有着自身独立生长的逻辑,画家总是曲折地而并不是直接地反映他所处的社会背景。但是,在一个发生关乎每一个人未来命运大变化的历史时期,仅仅只有孤芳自赏。尽管这种“孤芳自赏”具有深厚的教养或者至多满足市民商贾趣味的图像泛滥,多会使人心生厌倦和严重不安。事实上,这样的厌倦和不安早在鸦片战争

之后的画家内心中就早已非常明显地表现出来了。

二、《点石斋画报》

绘画的题材与形象内容通常来自画家生活的环境。当那些云集上海希望谋得机会的各地画家看到出现在大街小巷的各类奇异而陌生的情景与形象时,他们会有什么样的反应?他们真的有能力在一个充满刺激的都市环境里保持内心的淡泊与宁静?所以,当人们看到了吴友如表现在《点石斋画报》里的生活场面时,表现出极为浓厚的兴趣。从1884年开始在上海出版发行了14年之久的《点石斋画报》事实上是一份图画时事报,创办者弗吉德里克·梅杰的目的很可能就是这样:如果不去报道那些杀人放火的城市案件,似乎不足以吸引读者的注意,这样的结果,促使吴友如尽可能地勾画发生的事件和人物,包括一些外国发生的事情。我们不知道在人群中有多少文人与画家,但可以肯定的是,如实报道的图画受到了非常普遍的欢迎,人们更愿意接受真实反映的新闻图像。

因为《点石斋画报》而卓有名声的吴友如(?—约1893)来自吴县。他一定看过很多传统书本插图,熟悉线条的运用。尽管他早年效法改琦、任熊的人物画法,不过看来更明显的影响来自英文报刊或者像土山湾书籍那样的教会资料里的西方插图,吴友如很轻松地适应了透视与相关方法,尽管他也经常保持平行线的使用。读者的确希望了解每天发生的时事,不仅从文字,也从图像中获取信息。正如报纸中的内容非常杂乱一样,吴友如的图画题材包罗时事新闻、市井生活、民间故事以及国外传奇。对于这些图画的品评采用传统的画论方法无从下手,人们更多的是将其作为新闻或者故事来看待。读者关心时势,在那个不断有西方人出入的城市里倘若不知晓每天的情况,也许根本就无法有效地生存。显然,民众不可能通过似是而非的形象去了解时事,他们需要明白无误的内容指引。所以,吴友如通过文字配合的图画仅仅是一种类似说明书的通俗读物:没有幽雅生趣的树木花鸟,更没有气韵生动的笔墨。生活在传统宅院里的落魄文人或者衰败家族里的遗老对于这样的绘画是一点也不认真的,但是他们却依赖于这样的新闻报刊与传媒资料了解外面的世界,无论他们对于所看到的内容作出怎样的反应。

画报的产生不仅仅是因为有了石印技术这样的条件。事实上,道光时期,澳门、广州已经出现石印所;光绪年间,外来的天主教会通过石印技术印制宣传品。真正的促进因素来自商业化的社会要求。五口通商与太平天国导致的江南





地区的动乱,迫使不少江浙富商贵族迁移上海,在租界区域寻求保护,这样,租界区域的治外法权虽然对中国政府官员的权力有所限制,却为租界区内的商贾提供了优势,依附外国势力的中国商人的地位获得了提高。值得注意的是,在租界区域的生活不同于过去,毕竟西方人的生活习惯和工作方式构成了重要的影响。这样,报纸、书刊、画报以及其他娱乐活动应运而生,当然,那些传统的地方节目也完全混杂其中。由于有了新的读者市场,画家的需要不仅增多,而且对艺术的表现方式也提出了社会功能化的要求。

三、画会

画会社团的产生表明了这个时期书画家在自然经济解体过程中自由身份的确立和面临的生存问题。除了保留着传统文人雅集的生活方式与趣味以外,寻求类似行业公会的团体力量的支持以保证在这个变动的社会中有效生存是重要的原因。这样的结果是,涉及画家利益的条文就成了画会社团章程中的重要部分。

晚清之前的文人结社不过是趣味与政治观点的相近,远有东晋南朝时的“竹林七贤”,已成为纯粹知识分子的楷模。直至康熙二十五年(1686年),官方明令革除社学,“雅集”始终在文人士大夫不同圈子中间频频举行。可是,当一部分书画家通过参与者认同的宗旨、规章、组织程序甚至办事机构来构成他们聚会的理由时,“雅集”就成为一种具有功能目的和策略性的社团。一开始,书画家聚合在一起的目的是赏景应节、消闲联谊,参与者在笔墨交错中具有感情、思想和技艺交流上的纯粹性,人们很容易联想到宋代王诜的“西园雅集”,或者明代董其昌等的“画中九友”,这类“雅集”在中国书画家和文人中间非常频繁。

同光之际出现于豫园得月楼的“飞丹阁书画会”,开始了一种趣味与利益集团的风气。在这个画会里,先后有王礼、吴庆云、胡远、倪田(墨耕)、杨伯润、任预、张熊、蒲华、吴昌硕、吴友如等重要人物。丹青绘事在此处成为工商行会。飞丹阁是客栈、销售点,因为来自不同方向的利益的复杂性,以致“飞丹阁书画会”虽存传统雅集的性质,却有经营操作的功能。这类行会很多,如1889年设立并在1893年起开始代理经营书画的“徐园书画会”。1900年,由张楠(小楼)、李叔同、许幻园发起的“海上书画公会”的中介与推展书画的性质推动了书画家的职业化。在复杂的社交活动中,交易并为提升书画作品价格所进行的各种努力,成为区别于过去雅集的特征,尽管人们从表面上看到的是文人书画家之间的戏

谑与寒暄。例如汪亚尘幼年“每晚同(陈)汉甫到文明雅集看许多上海画家当场挥毫”，“自入文明雅集以后，每夜必到，差不多就是研究中国画的场所”。

这类社团是在商业发展中自然形成的、以知名人士与商业精英如汪洵、哈少甫、王一亭、李平书等为领袖的利益集团，趣味固然是核心凝聚力，可是一旦行会成立，那种堂会讲解、前呼后拥的场面就给人以难以攻入的特殊江湖圈子的感觉，同时跨越不同社团的人物——如改琦、杨逸、吴昌硕、王一亭——更是有指鹿为马的能力，表明了他们在市场中的影响力。成员会费、中介费以及公款利息都成为社团得以存在的最根本的条件。

1840年后，具有商业与利益集团性质的画会有：飞丹阁书画会（同治至宣统年间）、海上题襟馆金石书画会（光绪中叶）、海上书画公会（1900年）、文明书画雅集（光绪宣统年间）、豫园书画善会（1909年）、宛米山房书画会（1909年）、上海书画研究会（1910年）、青漪馆书画会（1911年）、上海文美会（1912年）、贞社（1912年）、振青社（1914年）、东方画会（1915年）、广仓学会（1916年）。

四、海派画家

“游寓”队伍在不断壮大，开始于宋代文人士大夫的“文人画家”这个主体身份在晚清不仅面临严重的挑战，而且很快就难以为继。重要的不是画家卖画，而是，只有通过卖画，那些拥有自由身份的画家才有获得未来的可能性。这样，主顾的要求变得非常重要，而新贵与市民的趣味显然是不同于具有传统教养的贵族世家的，像任伯年这样的著名画家并不认为依照主顾的要求作画有什么不妥。清高与淡泊继续存在，但是，如果不是因为经济条件的许可，那也是一类在公开场合中临时应付的体面。回过身去，贫困的文人画家总是焦虑有加。西方商业制度的影响，消除了文人画家的清高与出世的传统，市民趣味导致书画的商品化趋势进一步发展。对类似“气韵”、“古意”的要求除了仅仅是一种鉴赏过程中的文字描述外，真正“远离人间”的内在性变得不重要了。“海派”一词最初不过是一种随意的颇有轻蔑意味的称谓，指称在上海的画家，尤其是那些不顾传统趣味的“游寓”画家。对于那些习惯于超然淡泊，继续主张“避世”的人们来说，表现世俗题材、色彩鲜艳的作品缺乏依据与教养。但是，金钱与时尚似乎不太理会陈规陋习，很快画家们对于自己是“海派”中的一员就感到不是什么问题了。

艺术史家对晚清的绘画倾向做过细分，例如金石派、受西洋影响的画家、海派以及仕女故事画。不过，无论什么倾向和题材的画家，也仅仅是在顺从市民趣



味的过程中不自觉地成为时尚趣味的表现者,他们的艺术在面对传统的标准时缺乏一以贯之的内在性,在与同时和稍后出现的受西方艺术直接影响的画家相比又缺少新颖的视觉观点,传统精英的境界与市民要求构成的折中趣味正是这个时代的象征。不论有多复杂,我们对“海派”这个概念仍然可以做出简洁的表述:海派在时间范围上不出晚清民国初期,区域仅限于上海;虽然不同画家的风格多少有些不同,但是他们的艺术都有市民化倾向,在艺术手法上不同程度地接受西方艺术的影响,“去文人士大夫化”是海派书画家的共同特点。

海派只是一段历史时期的艺术现象或风气,将其视为严格意义上的流派是不适合的。此外,尽管书画家赵之谦(1829—1884)是早期海派代表画家,他在绘画中对书法印章技法的应用被看做是对海派的早期贡献,但不必要一定将他说成是“开派”人物。赵之谦在金石入画这个路线上的确影响了吴昌硕,他的近乎写生的作品启发了不少画家,当那些犹犹豫豫的画家看到赵之谦的《积书岩图》时,对他大胆而抽象的构图和书法化的笔法表现出异常的吃惊和赞叹。的确,赵子谦在上海画家中最早使用艳丽的色彩,并且“以金石书画之趣作花卉”(潘天寿语),赵之谦的这些先行之举构成了他在海派艺术中的重要地位。

1919年之后,书画家面临着全新的社会与文化氛围,新文化运动的形势决定了海派风气中微妙的新因素已经失去影响力,甚至成为一种病态的文化现象,海派艺术的作风基本上只能属于传统农业社会开始崩溃过程中的开放现象,那些最著名的海派画家在观念上仍然没有进入到现代社会。不少的艺术史家爱使用“雅俗”二字分析海派画家的作品,而我们已经看到,这总是那些被称之为“海派画家”的共同特点。他们各自作品中的文人趣味与市民爱好究竟轻重孰谁,是依据画家的修养与品行而定的,例如前述虚谷也许是海派中一个保持教养与品味的范例。轮船与枪炮带来了速度,以至速度构成了文人山水迅速消失的重要原因——花鸟不仅富于装饰性,关键是容易挥笔而就,迅速成为送出去的礼品;商贾市民更多地具有民间杂艺的趣味背景,所以钟馗、八仙、仕女以及历史人物故事成为购买者不断要求的题材;色彩鲜艳,构图简洁,用笔轻率活泼,与这个时期的奇异繁荣和社会心理能够发生对应;至于西方手法不同程度的运用,则不仅迎合了世风,也表明了画家在复杂的需求中开始修正文人的绘画习惯,所以“海派”也意味着复杂与衍生。从画面的普遍效果上看,“海派”象征着传统绘画语言系统的崩塌,尽管海派艺术家通过笔墨的传统、材料以及残存的文人趣味与古代精英保持着明显的联系。

涉及海派书画家前期有“三熊”(朱熊、张熊、任熊)、“三任”(任熊、任熏、任颐)之说,后期有“海上双璧”(吴昌硕、王震)、“上四大家”(赵叔儒、吴湖帆、冯超然、吴待秋)、“三吴一冯”(吴待秋、吴子深、吴湖帆、冯超然)和“三铁”(“苦铁”吴昌硕、“冰铁”王冠山、钱瘦铁)之说,这类浸染传统江湖习惯的表述形式给学习艺术历史的学生有提示性的作用,例如学生容易从“铁”字上体会这“三铁”艺术家在篆刻艺术上的工夫,不过表述的形式也很容易让人感受和联想到画家经常出入、四处能够听到劝酒猜拳的早期市井茶楼里的空气与文化趣味,并且表现出20世纪最早的艺术市场的广告观念。能够罗列的知名海派艺术家还有:费丹旭、王礼、胡公寿、沙馥、蒲华、杨伯润、钱慧安、陆恢、胡锡圭、胡璋、何维朴、吴谷祥、吴石仙、程璋。这些艺术家都有擅长和特点,他们的艺术均成了海派艺术丰富的奇观。

晚清海派的早期代表任熊(1823—1857)在他即将辞世时完成的《自画像》里,就有了这类不安心理的告知,尽管画中的人物显得有力而健壮,但是,这种力量的方向似乎没有任何明显的提示,看上去,人物的状态仿佛表现出一种心理上的茫然与矛盾。任熊习画受惠于陈洪绶,但世俗社会的变化对任何一个人,尤其是事实上退出自然的画家将有决定性的作用。画中的人物已经脱离了传统的描绘,只是这种变化没有改变人们非常熟悉的传统笔法,而且这样的笔法与表现对象之间的关系本身就是一种矛盾的象征。

任熊应该是海派早期最有影响力的人物之一,他的早年经历表明他接受的是传统教育:古典诗文、骑马射箭、训练武艺,这些背景没有告诉他任何新奇的事物。在人物画方面,他尽可能从陈洪绶那里获得技艺以及传统文人的体会。可是,他笔下的人物没有使用任何古拙、复杂、蜿蜒的线条,他也许是本能地抛弃了传统文人画中表现韵律的线条,代之使用的是简洁明确的表现。同时,这些线条已经不完全是为了一种自娱的需要,相反,画家希望能够将所描绘的对象尽可能准确地表现出来。有艺术史家提到了任熊在表现人物的性格特征,产生这样的印象可能是由于画家的作品表现出一种希望接近视觉真实的愿望。任熊经常放弃悠然自得的环境,他尽可能地突出人物,与陈洪绶的画面不同,任熊笔下的气氛丝毫也不轻松,画家似乎感觉到了一种完全不同于过去的气氛已经来临。任熊对传统的反叛心理在他的风景画和一些册页作品里也表现得非常清楚。我们使用“风景”而不是“山水”这样的词汇来表述任熊的绘画是因为他的作品明显放弃了文人画的“山水”概念,他开始将自然的因素在一个更易于理解的



构图中来处理。1848年起大约有三年的时间,他在朋友周闲的范湖草堂居住作画。他的《范湖草堂图》尽管画卷较长,描绘的却是乡村小景。透视虽然是凭借感性处理的,画家尽可能地压低视平线的努力表明他希望画面接近视觉经验,而不是文人传统的境界要求。任熊没有将人们习惯的高逸瞻远放在心上,他关心的是绿树成荫、生机盎然的景象。画家将注意的焦点放在感官与视觉方面,这个情况在他的《十万图》中表现得非常明显,他甚至不去顾及谨慎的文人趣味,也难以照顾到真实的风景,他干脆将山石、丘壑以及溪流单独表现,集中精力在装饰性的趣味上。《十万图》是在金签上所作,给人最为强烈的印象是,华丽富贵是画家想要追求的目标。这样的趣味与那些购买他的作品的商人的要求是一致的。任熊的绘画题材范围涉及人物、山水、历史传说、花鸟以及小景,只要有人要求和喜欢,他并不在乎自己是否应该守住传统的趣味。当他觉得“纤禽烟翥下,小草菟丝多”可以提示一种情趣,就在不顾及章法的情况下将其表现出来——无论构图还是竹帘的处理方式都是那样地不合规范。这个时候,文人境界已经不重要了,关键是视觉上的愉快。任熊的兄弟任熏(1835—1893)在趣味上与之相似,他同样不以超然与忧郁的情绪象征为基础,而是更为关心笔墨间特殊的视觉效果。所以,在表现花卉的时候,色彩艳丽,落笔轻松没有情绪负担,甚至在同一落笔中,笔锋与笔腹的色彩和浓淡变化都成为画家与顾客兴趣的中心。他的人物画仍然走陈洪绶的路线,不过,他笔下的人物大致祛除了古怪的趣味,在环境设置与树木花卉的表现上更为清新。过去的、尤其是扬州等城市的商贾有更多的传统规矩与欣赏习惯,他们仍然视清淡野逸为趣味



图1-1 任熊《自画像》 1856年 纸本水墨
设色挂轴 177.4×78.5cm 故宫博物院藏

的内容。现在,富丽与繁华成为大都市里的商人的趣味,在星星点点的西洋图像和物品构成的更为实用的社会环境里,画面里饱和、健壮、富丽以及强烈的效果,都是受到欢迎的。

五、任伯年

30岁就已在上海获得名声的任伯年(1840—1896)笔下的题材的确远离了作为整体的自然,他几乎只关注花鸟、人物、历史故事。画家经常出入茶馆、鸦片馆的生活方式使他很自然地沾染了城市平民的趣味,那些使用不同手法表现的作品反映出画家对程式的忽视。任伯年在1864年已经开始与任熏交往,从后者那里继续接受不甘因袭的影响。1865年,任伯年已经在开埠城市宁波卖画。在这个城市,他与任熏交往频繁,直至1868年他们共同去了苏州。他在同年冬天去了上海,之后,任伯年大多数时间就在这个大都市作画卖画。年少时期受父亲的传授,任伯年用非常流畅的白描手法去描绘周围的朋友,以后是任熏的影响,他大胆的勾勒颇为接近对象,请他作画的人络绎不绝。不过,当我们把画家于1868年完成的《横云山民行乞图》同1872年的《凭栏赏荷图》相比较,可以看出上海这个城市已经有的西方形象资讯很快就对画家产生了影响。在之后的几年完成的人物画中,画家明显地表现出对人物结构与比例的考虑,在使用轮廓线时,画家首先尊重的是被画对象,而不是毫无顾忌的抽象线条。画家于光绪十三年完成的《高邕之像图》中的人物形象反映出画家尽可能地将人物脸部结构画得接近真实的对象,提篮中的物品纸、墨、笔、砚和书卷几乎成为以卖画为生的画家高邕真实生活状态的提示。

《仲英五十六岁小像》和《以诚五十一岁小像》非常接近准确的人物写生。徐悲鸿对任伯年的《仲英五十六岁小像》的赞赏表明了任对人物形象与特征的把握,以及他使用的笔墨方法在表现对象时的精湛之至。这里,传统的意义存在于兼工带写的技法的熟练程度之中,笔墨虽离传统人物表现很远,但是我们完全可以将这个本来是希望刻画人物的笔墨分离出来欣赏。

在后人看来,任伯年的绘画与传统并不遥远,但是,生动的人物与故事以及富于灵气的画面处理毕竟开始脱离传统绘画的根本性——内在的“气”与“韵”。陈半丁说任伯年的画“超脱有余,古拙朴厚不足”,可是,画家周围的人,尤其是那些熟悉这个环境的购画者对“超脱”出传统的内容与表现风格更感兴趣,或者说富于内在性的“古拙”在那些每天能够阅读不同报刊、有条件就去参加赛马场



盛会的商人来说,已经变得不那么重要了。任伯年的人物画受到普遍的欢迎,他甚至将生活的一个瞬间也作为他的题材并给予富于活力的表现。1888年的夏天,画家以在上海谋得一小官的吴昌硕的形态为参照,用简单的笔墨完成的人物画在当时是“超脱”于传统的,人们很容易将画家的表现与传统人物画的方法区分开来,因为那些淡彩泼墨的手法是没有太多章法的。可是,观众喜欢活泼的、与过去的人物画比较起来甚至更加接近“真实”的形象,手法如果有利于表现就不会成为欣赏的障碍。当然,城市平民本来就缺乏传统的教养,他们喜欢通俗或可以叫做“时尚”的趣味,日常生活的丰富多彩构成了新趣味不断衍生的土壤,因此,色彩的大胆使用以及对笔法的自由发挥,将传统的含蓄、稳重以及程式讲究抛在了一边。太多的人喜欢上任伯年的通俗中国画,以至当时的市场上没有人能够像任伯年那样受到如此广泛的肯定。那些坚持传统教养的画家因为没有画出超越古人的画来,所以,社会或者市场也就只有以从众的时尚为标准了。事实上,任伯年绘画的超越性在于他多少使用了西方绘画的手法,画家的敏感性使他将关注点放在了素描关系、笔法的灵活以及色彩的漂亮运用上。在以后的中国画变化的进程中,这样的趋势引发了非常世俗的装饰绘画倾向,但是,在19世纪末,受到西方影响的中国画表现出画家对传统的怀疑与退出。与任熊一样,任伯年早年受陈洪绶的影响,他以工笔见长,可是在他以后的改造中,传统的工笔被流畅但缺乏内在教养——“古拙”的另一种表述——勾勒给替代了。人们可以用“生动”、“明快”或者“清新”这样的词汇来表述画家的艺术,但是,这些词也表明了任伯年更接近大众而不是精英的趣味。传统对于熟悉传统的人来讲是一种很安全的教养,它本身具有深深的诱惑力而让认同者不能自拔,但对于生活在市井环境中的画家来说,如果希望获得认可,他必须顺应流行的趣味进而逐渐退出这样的传

天竹簪髻大髻帽,其字畫長卷,無不備。天下今無畫師能繼任伯年者。其畫人物,如高邕之像,其筆墨簡潔,其神態生動,其衣紋飄逸,其背景虛空,其構圖新奇,其意境深遠,其氣韻貫注,其神采奕奕,其風采逼人,其魅力無窮,其影響深遠,其地位崇高,其成就卓越,其貢獻巨大,其影響深遠,其地位崇高,其成就卓越,其貢獻巨大。



图1-2 任伯年《高邕之像》 1888年 中国画 北京故宫博物院藏

统。任伯年在年轻时参加过太平军,这个经历似乎与他以后的人物画有所关联,从小就参加太平军而没有去接受系统的传统知识训练,这本身就是画家市民化的基因。到了上海,任伯年的花鸟画因为自由甚至轻率的笔法而受到普遍的欢迎是不难想象的,因为他的顾客不再是优雅而富于传统教养的文人士大夫。我们从画家题材丰富的作品中可以清楚地看到,任伯年生前获得的名声来自他对不同趣味的适应性,而这样的适应性却是以丧失“正宗的”传统趣味为代价的。山水题材为花鸟和人物所替代,这说明来自更复杂阶层对作品的购买,导致画家对市民社会环境的适应与无尽头的依赖。环境发生了根本的变化,精英们所要维护的教养知识已经抵挡不了市民社会日常生活的侵蚀,所以任伯年的艺术题材非常庞杂:远古英雄《女娲补天》、民间生活《送子观音图》与故事《群仙祝寿》、文人故事《羲之爱鹅》等等。任伯年需要应付的社会关系可以被称之为“三教九流”,而正是这样的社会关系,阻挡了画家继续落入对传统的津津有味的模拟。

六、吴昌硕

与任伯年几乎是一种师友关系的吴昌硕(1844—1927)对艺术的爱好来自本能,尽管他的家世有诗书艺术的传统。他的家庭早年经历了太平军的动乱,全家颠沛流离,混迹于难民中四处漂泊。直至21岁,吴昌硕与父亲重逢,开始了相对稳定的生活。1875年,他已经出现在上海,在此之前,吴昌硕获得的所有知识与大多数文人秀才没有什么区别,之后也没有任何资料表明吴昌硕对已经能够见到的西方西洋画片有什么兴趣。他结交的朋友不是传统艺术的收藏者如吴大澂、吴云、潘祖荫,就是传统伦理的守持者如郑孝胥、沈曾植。画家的交友能力让人吃惊,这为他中年之后获得普遍名声奠定了基础。画家本人对自己的朋友圈也有过记载,不过在类似《石交录》罗列的名字中没有一个是那个动乱时代新思想的敏感者,他们保持着对高洁、渊雅的文人风范的敬仰,他们在一起谈论的是诗书画印的历史与精英趣味。这样,当吴昌硕真正进入绘画领域时,也就只能在传统的山水、花鸟题材上做文章。吴昌硕年轻时期在金石、书法方面的功底令人印象深刻,他在上海游历时,受到赵之谦的影响,后者在书法和绘画中大胆的色彩运用给予吴昌硕以激励。此外,在探讨如何学画时,任伯年干脆提示吴昌硕以金石的经验入手绘画,这样可以产生个人的风格。这个提醒非常关键,在很大程度上讲,金石书法的进入,彻底完善了传统绘画的疆域。