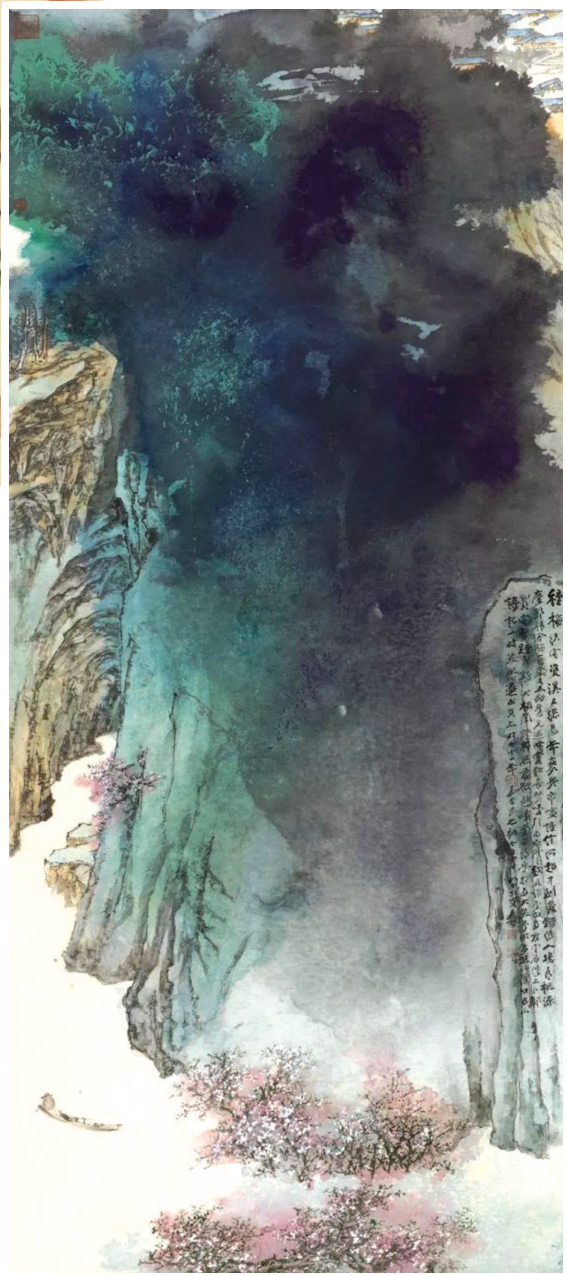




陈佩秋《桃花鸳鸯》
张大千《桃源图》



陈佩秋及她这一代国画名家如何影响了艺术史的走向

汤哲明

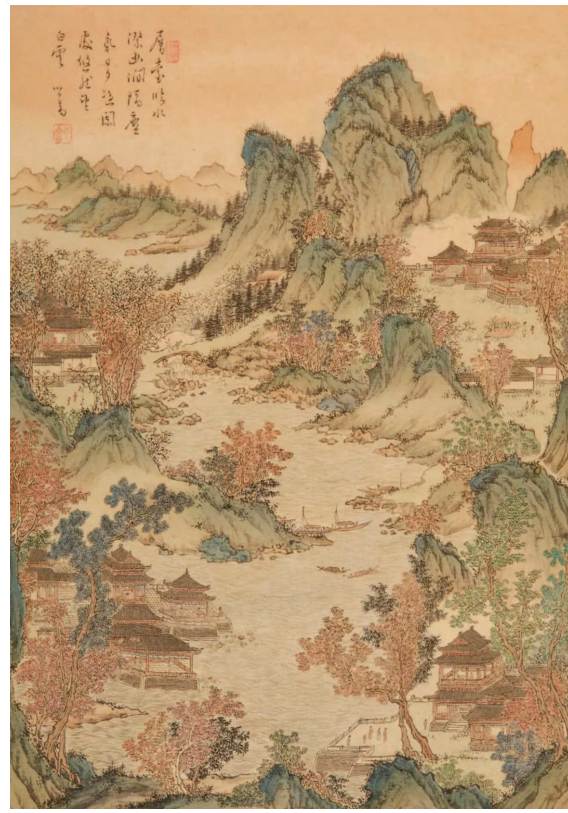
普通人往往认为画家的历史地位取决于画得好不好,殊不知艺术史上的坐标,或者说是否领风气之先,才是决定一个画家历史地位的根本。

画得好固然要紧,但对于画家的历史地位而言,有时却未必如人想象的那么重要。艺术史上的大家,主要体现在其改变了历史的走向,对于引发艺术风尚变迁的画家,人们称之为大师。举个极端的例子,历史上有许多画得很好的画家,连名字也没留下来,倒是有一些不善画甚至不太会画的画家,却成了历史上绕不开的人物,比如宋代的苏东坡和米南宫……

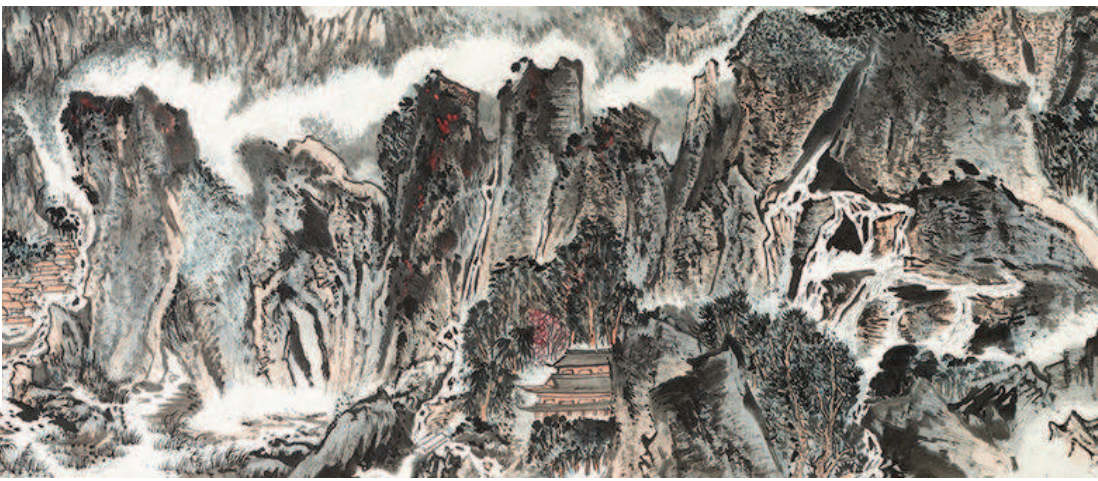
前不久故世的陈佩秋先生,与她的伴侣谢稚柳一样,都称得上是影响艺术史走向的画家。当然,他们非但具有划时代的意义,而且画得非常出色。本文要说的,就是陈佩秋包括谢稚柳,是如何影响了艺术史的走向。

元明以后以文人画为代表的中国画醉心于笔墨,导致造型能力衰退而难以表现现实,借助西画的写实主义来改造国画的思潮应运而生

要说明这个问题,必须先对中国画史稍加阐述。



溥儒《层台临水》
陆俨少《雁荡山图》局部



最近,因疫情而沉寂了几个月的艺术展览不仅复苏,而且扎堆,热度如气温般节节攀升。某些展览中呈现的艺术家新作却让我在观后内心毫无波澜。这些作品分别来自好几位不同年龄、地域的艺术家。说是新作,却其实完全可以叫它们做“老朋友”——从题材到方式,似乎只是在简单地重复自己。由此带来的审美疲劳,或许就是让我激动不起来的原因。事实上,这也正是当今艺坛令人忧心的一种现象。

我不由想到曾经的一个笑话:上世纪80年代末90年代初,有老外来中国看画展。他对着偌大的展厅向陪同的人感叹,你们的画家太努力了,居然能画出那么多画!这个老外以为展厅中的作品都是出自一人之手,因为它们实在太像了。这当然只是对其时刚刚开始复苏的艺术界的调侃。当下艺术越发多元化,人也更加崇尚自我和个性的释放,像这样的千篇一律毕竟少了许多,加之抄袭越来越被诟病,有些人便开始重复自己。从前在与几位朋友闲聊时,有人提

中国绘画史从晋到唐宋是一个阶段,以画教教体裁的人物画为主,适合精准表现人物形象与衣纹的双钩技法,就成了这一时期的主流,形成了线描与彩绘的艺术高峰。用谢稚柳的话来说,这是着色画的时代。所谓的着色画,应对的就是后面要讲到的水墨画。

从东晋到元,因士大夫寄情山水成为风尚,山水画迎来了发展高潮。适合表现山水的水墨画,从五代到元渐渐发展成了画史的主流。宋元以后,“水墨为上”成了中国画坛的主流观念,水墨画也成为此后中国画的代表。

山水画史上艳称的宋元究竟是什么关系?简单说宋乃基础,元是在宋基础上的升降变化。

宋画的特征是形与笔墨兼重,完成了用笔墨来表现自然的几乎所有任务,元画则更直接地追求表现笔墨自身的美感,甚至因此不再像前人那样关注形象的表现。明清人顺着元人的方向继续演进,从吴门的沈文直到后来的董其昌、四王,将元画视为典范,元明清因而形成了完整的系统,四王正统派亦深深地影响了近代画坛。由于对典范的模仿与反复体认成为时尚,明末清初的画坛形成了摹古之风,也造成了千人一面的公式化,导致至明清之交,画坛又出现了新变——原来崇尚元画的画人一分为二,专注摹古的正统派之外的另一群画家,在继承元画传统的同时拥抱自唐至南宋一直潜在的禅宗写意画,借此挑战正统派的公式化,开辟了个性鲜明的写意画新局面,亦深刻地影响了近代绘画。

近代绘画循此两大潮流而下,绝大多数画家不是继承四王吴恽的正统派,就是步武由青藤、八大、石涛振起的大写意,或者说野逸派。

如果没有近代巨大的社会变革,也许中国画会在由正统派与

野逸派构成的文人画小圈子里依然故我。然而,社会的激烈变革造就了新文化运动的风起云涌,传统文艺的远离现实,招来了革新主义者的猛烈抨击。元明以后以文人画为代表的中国画醉心于笔墨,导致造型能力衰退而难以表现现实,故有激进者必欲废之而后快,就不难理解。因此,借助西画的写实主义来改造国画的思潮,也应运而生。

陈佩秋、谢稚柳包括陆俨少等人引发的艺术史转折,在于重新接续起复兴唐宋元绘画的潮流,引导着人们完整地理解中国画传统

20世纪上半叶由于社会的剧烈变革与科技的迅猛发展,画坛出现了另一大新变——清宫秘藏的古画随着清王朝的崩解重见天日,交通与传播技术的空前发展,让一些人有机会率先看到了高古时代的中国画。

了解古画传统,不难理解中国画曾经拥有过不逊西画的造型能力,只是到元以后被醉心笔墨的文人画家人为忽视了。恢复这一传统,使中国画重新具备表现现实的能力,而不必仅仅乞灵于西画的思路,便应运而生。正是在这样的时代背景之下,1920至1940年代,画坛由北而南,出现了复兴唐、五代两宋绘画传统的思潮。

陈佩秋与谢稚柳,及其同时代南方的张大千、吴湖帆、陆俨少,北方的金城、溥儒、于非非、陈少梅,都是上述这股复兴唐宋元绘画潮流里的主力。

按下更早接触唐宋元传统的北方画家不表,南方画家从师承上来说,张大千与谢稚柳更偏向于唐、北宋及元的传统,陈佩秋则集中于南宋与元的传统,而吴湖帆、陆俨少则偏向于宋元特别是元画的传统……

这股复兴古代中国画传统的思潮,因故宫博物院的开放,于1930至1940

年代由北而南影响了全国。新中国成立后,由于学习苏联绘画的写实主义成为主流,也由于曾作为画坛风向标的张大千渡海,复兴宋元的思潮一度式微,以北方更甚。相对而言,在南方,因陈佩秋与谢稚柳包括陆俨少持续不断的努力,这股思潮,如幽涧潺湲般绵延至改革开放,于1990年代至新千年前后又重新迸发出了活力。

复兴唐宋元绘画虽在1920至1940年代形成过潮流,但影响尚未普及便因风气的切换而渐趋黯淡。明清正统派在新中国成立后则因脱离现实的公式化弊病,虽知者甚众,却不为时人所重。相对而言,明清形成的大写意为普通人所熟悉,甚至一度被认为是中国画的典型代表。清末直至20世纪上半叶从赵之谦至吴昌硕,影响巨大,1950至1980年代更是风靡海内,从新中国成立后健在的齐白石、黄宾虹,到其时正当年的傅抱石、潘天寿,大师名家亦层出不穷。

正统派延续至20世纪上半叶其实也孕育着新变,其传人如吴湖帆及其弟子辈的陆俨少等,在1930年代宋元画重见人间后,迅速转向师学宋元。新中国成立后,四王吴恽在相当一段时期成为非主流,后陆俨少应潘天寿邀去浙江美术学院执教,改革开放后影响日益巨大,此一风气,亦开始转变。陆俨少的意义,实际上是在南方的浙江美术学院率先复兴了元画传统,随之亦引导了明清吴门派与正统派的复兴。故宋元传统1990年代在南方的复兴,是以元画和之一脉相承的明清山水为先导的。

元画的率先复兴,除了陆俨少执教浙美的契机,还因为明清与元属同一系统,人们并不陌生,只是自四王与董其昌在新中国成立后的三四十年内曾为人所弃。相比而言,唐宋元传统要令人陌生得多,这主要是因为画风太古,作品太少,范本难见。1990年代前,印刷技术虽较以往已有改善,但相对今天来说仍不发达,故古书画的普及程度始终不曾解决,陈与谢关注的许多问题也不曾引起人们重视。

新中国成立后谢稚柳长期从事鉴

定工作,厘定了元以前古画的基本脉络,其中对北宋画史的判定,贡献尤大。新中国成立后至1980年代,谢稚柳编辑出版了为数不多但却影响深远的介绍与推广宋画的书籍画册,但在当时却仍属阳春白雪。附带说明,陈佩秋晚年做的古画鉴定与断代工作,成果与贡献同样集中在两宋。这是两人一以贯之的兴趣所在,只是陈佩秋到晚年才倾力于此。在其绘画创作之外,这些研究工作无形中强化了他们的大宗师地位。也说明了这类画家,包括此前的张大千与吴湖帆,所以善于鉴定、收藏古画,痴迷于研究古画,是与以往复古开新的先贤如赵孟頫、董其昌等,一脉相承,他们的着眼点,其实更在创作领域,惟曲高和寡,知音殊少而已。

约至1990年代中后期,改革开放后技术的进步与艺术市场的报复性反弹与飞速发展,令古书画过去不为人们了解的情况发生了巨大的改变。2000年后,国内博物馆特别是谢稚柳曾经供职的上海博物馆率先举办一系列高古书画大展,更震动了国内的艺术界与收藏界。

陈佩秋与谢稚柳,包括张大千及其背负并率先倡导的唐宋传统,至此开始被人们重新认识与熟悉。1990年代后期,谢稚柳虽然作古,陈佩秋却以其精深独特的画风震动了画坛,2000年之后更声名远播,几成画坛绝无仅有的传统派大师,影响日甚,更带动了世人对两宋绘画传统的认识。1990年后至今,随着宋元包括唐人画风,开始在江南成为人们师学的热点,风尚也渐影响北方。

如上所述,便是陈佩秋、谢稚柳包括陆俨少等人引发的艺术史转折。在半个世纪之后,他们重新接续起20世纪初复兴唐宋元绘画的潮流,引导着人们完整地理解中国画传统,影响至今仍在持续之中。

色彩成为中国画创新的一个重要突破口。无论张大千的泼墨泼彩,还是谢稚柳的落墨法,都曾在色彩上寻求突破……陈佩秋绘画色彩的独特性在于积墨积彩,层层积厚,墨上加彩

借此一并介绍陈佩秋绘画的独创及其艺术观。

陈佩秋以唐宋绘画的观念为其根本,取两宋绘画笔墨与造型并重的手法,强调写生,亦吸收清代八大的大写意笔墨,丰富其表现手法。在观念上,她

不认同西画在造型上优于国画的观点,认为唐人人物、宋画鸟兽,造型绝不逊于西画,而她本人亦自在写生上痛下功夫。这一观念,建立在对中国画传统坚实而深刻的理解之上,故亦与同时代很多论者大相径庭。

然而陈佩秋从未否认西画之长,她认为西画的优势在于色彩,她本人的绘画也循此创造出了独特的面目。

色彩是近代中国画家在创新上的重要领域。中国画在20世纪初之前以文人画为主,以水墨为主,故至近代,色彩成为中国画创新的一个重要突破口。色彩亦西画之长,也为中国画的创新带来了灵感。无论是张大千的泼墨泼彩,还是谢稚柳的落墨法,都曾在色彩上寻求突破……陈佩秋绘画色彩的独特性在于积墨积彩,层层积厚,墨上加彩,基础是南宋山水画的水墨苍劲一派,墨上加彩则源于宋人的重彩花鸟,概括起来就是在墨底子上积叠重彩,其特色是厚重响亮。色调上则多取印象派莫奈等人的意趣,开创了自独特而全新的面目。

陈佩秋强调中国画传千年的特长,在于用笔,这是陈佩秋高于普通按部就班的美术史家之处。

强调笔墨,如前所述,是自宋至清形成的传统观念,难以涵盖唐宋时主流的双钩传统。如今仍旧流行的将中国画的特点仅仅视为水墨、生宣与笔墨,包括写意画优于工笔画之类似而非的观点,其实都源于对史实的混淆与误解。中国画迥异于西画的特色,或者说国画之长,在于用笔,既是陈佩秋的经验,更是其洞见,合乎“骨法用笔”的理念,彰现了其大方之家的本色。

陈佩秋是秉承六法的大家,始终强调六法并臻,乃成其为艺术。换言之,她不接受肯定儿童、动物作画之类的白左观念。她强调与求索的,是正常人的健康向上之美。就我个人的体会,我不反对上述的这类观念,也承认其中有合理性,只是觉得执着于此,过于迂腐,属超以象外却未得其真。换言之,我觉得艺术应服务于人,人却不应受制于艺术。我认为,陈佩秋的艺术观差近于此,而这,我觉得正是她所以用“健碧(健康自然)”与“高花(积极向上、大器晚成)”命名本人与画斋的原因。

(作者为美术史论家)

艺·思

艺术家,请突破那个圈

黄一迂

出“占山头”的论调,意思是搞艺术要独创一种范式,一种语言,像“占山头”一样,把这种形式作为自己的标签,让人一看就知道这样的作品是谁的,然后就能站稳脚跟。这固然有一定的道理,未尝不是鼓励艺术家拓宽思路,钻研自己独门绝技的好方法。因为已经被占的“山头”除非你能爬得更高,不然还是另辟蹊径为佳。一些展览上的作品,反映出不少画家成功地“占”上山头之后,市场的良好反响,主观上的懒散,或者是客观上的瓶颈,成为了他们再开发“山头”的绊脚石。这也可以理解,因为“占

山头”本身不仅消耗体力、脑力,还要花费大量的时间、精力做“画外功夫”,毕竟“爬山坡”不能完全依靠技术上的精进。但如果只满足于一个山头,躺平了享受爬坡后的红利,总有一天要坐吃山空。某一种狭隘的形式或某一类专门题材的作品成为一位画家的符号,短时期内来看值得称道,从长远计,却未必是一件好事。

历史上好些艺术名家都不止一种“拳头产品”。齐白石善花鸟、虫鱼、山水、人物,黄宾虹晚年仍不甘寂寞地探索变法。求新求变,是一个画家的保鲜

剂,体现了他的艺术活力和作品的新鲜感。毕加索经历了早年的“蓝色时期”“粉红色时期”,盛年的“黑人时期”“分析和综合立体主义时期”,到后来的“超现实主义时期”等等。风格丰富多样,后人用“毕加索永远是年轻的”的说法形容毕加索多变的艺术形式。这样的例子古今中外,不胜枚举。

那么有没有例外呢?答案是肯定的。比如近年来越来越被大众所熟知的画家乔治·莫兰迪。虽然他曾经短暂地尝试过立体主义、未来主义,追寻过形而上画派脚步,但1920年以后的几

十年里,莫兰迪的画风明显地非常一致——采用灰、啡、粉白为主的暗色调,以桌上的瓶子、花瓶和水壶为主角的静物画,成为了他的标志。他的每幅画看似非常相像,仔细比较时又能发现画面在光线的角度,物体位置的摆放,组合的方式上呈现出许多微妙的差异变化。莫兰迪1950年代早期的作品,画的依旧是这些瓶瓶罐罐,但风格更趋抽象,他刻意淡化了各个颜色区块之间的过渡,让物件、桌子以及后方的墙身之间的关系都变得模糊不清。所以,虽然在描绘对象上不断重复自己,我们还是能

从画面中读到莫兰迪在创作中试图解决空间、构成等等诸如此类的问题,也正是如此,才让他的作品看似雷同,却不单调。蒙德里安、巴尔蒂斯、吴冠中……从西方到东方,从具象到抽象,也有大师在不断或者说着经常重复自己。但他们并非机械的重复,而只是在某种程度上某种意义上的重复。更精确的说,他们是在研究标志性元素的不同形态,以及在情境、题材等等变化的条件下这些元素发生的“化学反应”。

每个人的能力、知识都是一个圈,每个人都会碰到瓶颈和限制。问题就在于,我们是待在这一亩三分地里固守,还是不断尝试接近、碰撞乃至突破这个圈。就艺术而言,前辈大师们告诉我们,即便占了“山头”也不要止步于此,而是需要不断开发新“山头”。找到个人符号或元素,又能将它们和变法进行有机结合是其中的关键。

(作者为美术学博士,上海大学青年教师)