

## 论早期海派绘画由传统到现代的嬗变

宋 眉<sup>1,2</sup>

(1. 浙江科技学院 艺术设计学院, 杭州 310023; 2. 上海大学 影视艺术技术学院, 上海 200072)

**摘 要:** 早期海派绘画在社会历史文化情境和经济形态背景下,呈现出由传统到现代的嬗变。其“现代性”一方面体现为“偕俗性”制约下生成的“新特质”,另一方面体现为对“自由”的主体精神的追求与形式上的自律。此外,这种“现代性”同时也反映为对传统的继承与开拓。在这些因素的共同作用下,早期海派绘画实践着由传统向现代的转型。

**关键词:** 早期海派绘画; 传统; 现代性; 偕俗性; 自律性

中图分类号: J209.9

文献标志码: A

文章编号: 1671-8798(2013)04-0280-05

## Thinking of transformation from tradition to modernism of early stage of Shanghai school paintings

SONG Mei<sup>1,2</sup>

(1. School of Design, Zhejiang University of Science and Technology, Hangzhou 310023, China;

2. School of Film and TV Arts and Technology, Shanghai University, Shanghai 200072, China)

**Abstract:** The early stage of Shanghai school paintings showed the transformation from tradition to modernism under the formulation of social historical cultural background and economical form. On the one hand, the “modernism” of it shows the “new character” under the formulation of “common custom”; on the other hand, it shows the chasing for “free” subjective spirit and the self-discipline of form itself. Moreover, the “modernism” of it shows the succession and exploration to tradition. Under all of these factors, Shanghai school paintings practiced the transformation from tradition to modernism.

**Key words:** the early stage of Shanghai school paintings; tradition; modernism; common custom; self-discipline

早期海派绘画处于中国社会由封建帝制转向民国体制,由近代转向现代的过渡阶段,同时民族绘画也经历着由旧到新的变革和转型的过程。艺术总是生成于具体的社会文化根基之上,从艺术家的主体意

---

收稿日期: 2012-12-06

作者简介: 宋 眉(1978— ),女,湖北省荆州人,副教授,博士研究生,主要从事艺术学理论、书画及影视美学研究。

识形态、审美观念,到艺术作品的形式、风格,都呈现出时代语境下的社会现代性诉求在审美实践中的折射。这种审美实践集中呈现了社会现代化进程中的文化思潮的变迁,同时凸显了由于主体意识不断强化而形成的与社会文化语境之间的张力——无论是面对新生审美文化的要求所作出的回应,还是面对传统审美文化作出的积极调整,都显示出这一时期的艺术家以其个体意识参与并融入社会整体文化结构之中的自觉性。

## 1 早期海派绘画中蕴含的“现代性”因素

上海得天独厚的社会文化与经济形态背景为传统绘画的生存和发展及其向现代的转变提供了“地利”。早期海派绘画通过“雅”与“俗”的融合,拓展了传统艺术的审美功能,使其获得了强大的生命力,在促成传统内部的裂变和新特质生成的同时,也使海派绘画具有了转向现代的内在因素。早期海派绘画的“现代性”特质中的重要一面就是艺术创作的“偕俗性”,以及艺术作品所具有的商品属性。在此基础上,又进一步生发出在艺术家主体意识等其他方面呈现出的现代性趋向。

从社会学意义上看,艺术家生存于其中的经济形态对其精神形态、生存形态、价值观及审美趣味和从艺方式都起着制约作用。一方面,这种相对独立的经济选择和自由的经济形态为实现艺术发展的自律性要求和艺术家的创造精神提供了支撑和保障;另一方面,它又促成了海派画家对传统文化及文人理想人格精神的“离异”。这种“离异”表现为:在“偕俗性”影响下的理想人格不再以狭隘的阶级观念封闭自我,不再以理学教条禁锢自我;在内容上更强调艺术悦情怡性的审美功能,而非仅仅将之作为承载伦理纲常的教化工具;在情感的传达上自然也从种种理性束缚中解脱出来,敢于直接表现真实生活中的喜怒哀乐。

随着近代社会商品经济的崛起,以及文人画家身份与从艺方式的改变,艺术创作从传统的关照自然、澄怀味象式的个体精神诉求下的产物,转变为新兴市民和工商阶层品赏收藏的消费品,其对现实生活的关注与对欣赏和愉悦功能的重视,改变了传统儒道哲学思想主导下的主体人格精神和美学观念,也改变了传统艺术的体味方式和审美趣味。这一时期的海派绘画出现了由承继吴门传统向浙派画风的递嬗,其社会原因在于:明代前期,由戴进创始的浙派和吴伟建立的江夏派……均主宗南宋马、夏水墨苍劲画风,有较一致的笔墨风格,如简练、粗劲、富有动感和气势……浙派大多数画家均是置身院(官廷院体)外、浪迹江湖的职业画家,以卖画为生;他们比较了解下层社会,关注现实生活,取材广泛,注重写实,作品具有世俗气味和市民意趣;创作不受拘束,笔墨趋于放纵,富真率、阳刚之气<sup>[1]48</sup>。

随着上海日趋稳固、成熟的商品经济形态,以及日益开放、活跃的中外文化交流氛围的形成,艺术家获得了更为开阔的视野和更加丰富的艺术资源,同时也进一步激发了艺术家的创造性思维,强化了艺术家的主体意识。正是在这样得天独厚的条件下,海派画家能够在民族文化与外来文化、文人画传统与民间艺术中广采博取,创立独特的风格。对海派绘画“恶劣不可注目”的讥评,实在是因为其部分艺术创作既缺乏主体的人格精神与创造性,又没有真正把握传统“外事造化,中得心源”的精髓与内涵,忽视对生活的真实感受,独取视觉感观之“似”与“俗”,违背了“真”(源于生活的真实情感和彰显主体精神的自由追求)与“韵”(艺术的魅力与格调)的艺术本体要求,最终既丧失了文人艺术的人格精神,又失去了民间艺术的清新自然。

同时,早期海派绘画对传统艺术精神的张扬、对传统精髓的挖掘与开拓,以及于传统之中不断激发出的巨大潜力,也为中国艺术的现代性价值的建构提供了宝贵的思想财富和经验,这对于研究人员全面地把握民族艺术的当代特质,以及审视和反思艺术发展的内在规律是十分重要的。传统是一个沿着自身线性逻辑轨道、随着时代而不断生长的生命体,并且具有极大的包容性、拓展性和可塑性。而“现代性”是基于传统基础之上、对传统的反思与观照。一批兼有深厚的文人学养和笔墨功力及良好的审美尚趣感悟力的海派画家,既能够继承传统之精髓,又积极地以民间美学资源弥补传统之不足,以新的精神内涵和艺术观念不断对传统加以改造,最终促使传统积极地转向现代形态。他们不仅能于雅、俗之间找到平衡点,更能于传统之中“温故而知新”和“吐故纳新”<sup>[2]</sup>。早期海派绘画虽然呈现出转向现代的种种特征,但仍旧处

处体现出蕴道德情感之“真”和以艺进道之“真”于物象之中,并注重意象与意境的传统审美品格。中国传统艺术精神和文人精神中的合理内核被保留下来并发扬光大,转化为早期海派绘画的艺术新精神的构成部分。

## 2 “偕俗性”制约下生成的“新特质”

作为早期海派绘画的开创者与领军人物,赵之谦、任伯年等画家能于时代脉搏之中,深入传统、博取众采,最终开创一代画风。赵之谦具有深厚的文化素养,其画风倾向于具有文人画气息和士流画格调的写意画派,体现出海派初期的风貌,同时其在艺术创作发展过程中也不断体现出倾向于现实的平民化的精神与意念,在保存写意画的气韵、内涵与境界及抒情性和意象性的前提下,尝试对传统进行变法,以兼工带写的技法将深厚的笔墨功底和古雅的金石趣味与市民化的审美倾向结合起来,创立了雅俗共赏的新风格。这种风格对于前海派而言,其开创性意义在于由文人画传统对“俗”的否定与排斥转变为肯定与接纳,为封闭、守旧的文人画观念和形态,转向开放、多元的现代性文化艺术观念及形态奠定了基础,也为海派绘画提供了基本的创作思维态势与创作方法。正如有研究者得出结论:扬州八怪以入世的心态反映了艺术的大众化,其审美标准仍然倾向于雅;只有海上画派实现了对传统的转换,以一种雅俗共赏的审美方式体现着艺术的商品化形态<sup>[3]143</sup>。

从中国画的发展历史来看,这种创新使嘉庆、道光以来的画道中落的态势得到了缓冲与改观,为清末画坛的崛起和兴盛提供了契机与动力。赵之谦以篆刻刀法入笔,又以“颜底魏面”的沉雄书风题跋,在任熊以青藤之恣肆泼辣改造宋人清丽细劲遗韵的基础上,进一步削弱文人画之清逸萧散的特征,以其雄浑古拙的金石画风为后来的“金石画派”的出现奠定了基础<sup>[4]</sup>。此外,赵之谦在色彩上的大胆出新和题材上的“偕俗性”倾向也都昭示着前海派绘画对传统的离异,以及由传统转向现代的尝试。与赵氏同时期的海派其他主要画家,也都开始显示出这样一种自觉的取向与追求。例如对前海派绘画具有重要启示意义的朱偁,在构图上已不拘于写实,以抽象性的意味改造传统花鸟画之理格法度,而其在造型上的夸张和越出传统藩篱的设色及侧锋用笔都显示出主体创造性与“偕俗性”之间的结合。另一位重要画家任熊,除了以“双勾法”改造陈老莲之“铁画银钩”之外,还从民间年画中吸取营养,集中代表了这一时期职业画家的成就,而朱、任二人画风中的“变异”因素成为其后任伯年所代表的前海派中期花鸟画风格的基石。

任伯年的创作集中体现出继任熊、任薰以来,融深厚的传统、全能的画艺和精湛的造诣为一体的典型海派主流绘画的特征,也展示了海上职业画家这一崭新的创造群体所具有的商品意识和从业能力,标志着海派绘画的时代高度及真正意义上的“新特质”的形成,也使海派绘画真正成为了在中国近代艺术史上的重要流派,并由此形成了清末中国画的新格局<sup>[5]</sup>。这种具有“集体意识”形态的创造思维态势依赖于海派绘画市场的运作机制和海上整体文化圈的文化生成机制。正是在这种“海派文化艺术圈的优化作用”之下,海派绘画终于与之前的华亭画派、扬州画派和金陵画派形成了本质上的差别和“新”与“旧”的分界。正如有学者指出的那样:正是在这样一个群体性的互补与个体性的突破中,形成了任伯年那种典雅绚丽、富美清新、雅俗共赏的风格,是海派书画实现了历史性的嬗变和交替性的更新,从而标志着海派书画商品形态化和市场对象化的真正形成<sup>[6]44</sup>。

在“偕俗性”制约之下,任伯年自觉改造了陈洪绶奉行的文人画“宁拙勿巧,宁丑勿媚”的艺术信条和刻意作古的形式追求,使之与“偕俗性”更为协调。任氏吸取了陈洪绶的用笔方式及线条排列组合的特点,又刻意削弱陈氏用笔之严谨、稳重,于轻率中见生动,同时更加注重线条的变化与形式美,画面的动势也更强于陈氏,创造了合于时代要求和受众需要的清新流畅、雅俗共赏的新风貌。任氏还直接从民间工艺中寻求“写真”的灵感和审美资源,通过从事紫砂茗壶制作和摩挲立体雕塑实践,培养出由笔端贯彻至形体内部的造型感觉,而且也有助于在线条和笔墨气韵中形成一种自然的、毫不做作的灵动感。同时,任氏的绘画也体现出对传统元素的融合与改造。他在用笔上既保留了传统工笔画劲挺匀熟的规范,又吸取了书法用笔的灵活性与多样性,最终形成“笔无常法,别出新机”的笔墨风格。在技法上,任氏早期的双勾

技法除了受到陈洪绶古艳之风的影响外,也从任熊和任薰那里吸取了不少源自晋唐的双勾填彩传统,在此基础上将陈氏之双勾改为勾描与晕染相结合,大大丰富了对物象质感的呈现。之后又深受恽南田及文人画传统的浸染,画风转而清新明丽且富有民间意趣,技法上也进一步由较费工夫的勾勒敷色转变为效率更高的勾勒与点写式的没骨相结合的画法,并领悟出“套笔”的特性。

在人物造型上,任氏彻底改变了传统人物画“必须正襟危坐如泥塑”的状态,回复到状写对象各自神情意貌的“写真”传统,也可以看作是对中国美术传统中的优秀资源和传统精髓的时代性的阐发与诠释。对于“写真”传统的重新诠释,其意义和价值首先在于纠正了文人画对于“真”与“似”的认知上的偏颇,使这对中国绘画中的重要范畴在新的语境下更好地展现出积极意义与有效价值;其次,以此为先机,继而使许多本来就存在于传统之中,但一度为文人画所忽视的技法因绘画本体的需要而重新回到了画家的视野中,成为新特质的一部分;再次,使近代中国画从形式的禁锢中解脱出来,从而再次激发出绘画本体的生命力。

### 3 “自由”的主体精神追求与形式的自律

随着海派绘画市场的运作机制和海上整体文化圈的逐步成熟,海派绘画获得了实现其审美本质要求的契机,进而也激发出艺术家的主体创造精神和对“自由”的追求。这种“自由”,内在地呈现为艺术家创造思维的自由,外在地表现为艺术形式上自觉的观念化趋向,由此显现出现代艺术精神特征。从赵之谦之朴茂古艳、任伯年之生动明丽、虚谷之冷峻超逸,再到吴昌硕之雄浑苍厚,早期海派画家正是以其个性鲜明的艺术风貌呈现出充满生机的时代气息、自由的主体精神和艺术形式上的自律性。但这种对于“自由”的追求,不同于丰子恺的“绝缘说”和刘海粟与决澜社的“自我性灵”追求,亦不同于西方现代艺术之绝然超功利、审美纯粹化及追求绝对个体自由的取向。早期海派绘画呈现出的主体精神一方面从“童心说”和“性灵说”发展而来,另一方面又同直面社会、直面人生的观照态度融为一体,通过对现实生活的审美实践和感受,进一步开拓了形式创造的资源与渠道。

反思中国画自明以降的复古之风所造成的恶劣影响,一方面正在于对现实生活的审美实践和感受的忽视,另一方面,僵化的程式与日渐衰微的创造精神束缚了主体精神的自由,使之演变为一种文人群体专有的狭隘的“集体意识形态”,进而由寻求形式上的“意味”转而固守程式并加以简化,以致“意味”全失,最终只能是固步自封、作茧自缚<sup>[7]</sup>。在王阳明“心本体”、李贽“童心说”,尤其是袁宏道“性灵说”的影响下,明中期以后的画坛出现了重“意趣”和“本色”的艺术追求。这种“趣”,是一种自然而然的从具体物象情态之中体现出来的“意味”,同时,只有于理格之外抒发自身的真情实感,才是“真性灵”“真趣味”“真本色”的艺术。应该说,这种追求既体现了艺术本体的自由特征,又体现了中国艺术传统精神“觅真”与“进道”的本体特质和精髓,因此,为中国画由传统转向现代提供了契机。

以吴昌硕及金石画派为例,他们自觉地将赵氏画中的古拙霸悍之金石气及刻意“丑怪”之文人气与世俗审美之生机灵动的要求相结合,实为经济形态背景下的必然趋势;同时,这种雄肆刚强之风又契合了当时奋发图强、顽抗不屈的民族精神,继而自然而然地转化为艺术家宣泄精神情感的语言特质,实为偕俗性与独创性、个体性与社会性相互平衡的典范。与赵之谦相比,吴昌硕在用笔上更强调变化,主张“吾谓物有天,物物皆殊相,吾谓笔有灵,笔笔皆殊状”,将金石书法笔意与物象融为一体;在造型上,吴氏从石鼓文篆书字体的间架结构之中汲取审美因素,对物象的体态形貌进行变化与组合,又能兼顾对象结构的合理性;在以物象传达情感意趣的同时,也注重体现物象的个性体貌特征和生活气息,将绘画之观赏性与主体精神、书卷气与市民情趣更为紧密地融为一体,做到“奔放处离不开法度,精微处照顾到气魄”。从整体上看,吴氏的作品一方面增强了“偕俗性”因素,反映了随时代而变的审美趣味,其风格变赵氏之崇高冲突之霸气为和谐明朗之神气;境界上能于古拙中见生动,于雄健中见烂漫。

在构图上,吴昌硕及其所代表的金石画派通过在书、画、印系统整合上的拓展和绘画语言符号化与抽象化的倾向,使海派绘画更加明确地体现出现代绘画的精神理念,因而呈现出现代性的趋向。从赵之谦

到任伯年,再到吴昌硕,体现出这种趋向不断强化的过程。赵之谦之笔意、线质、构图、气势上的意趣已显出主体意识强化和绘画语言符号化的迹象;任伯年利用线的疏密、长短、曲直、繁简等对比和排列组合,使画面于丰富的局部之中趋于单纯和整体化,其用笔之丰富、复杂和多变也大大拓展了线条的审美特性;吴昌硕则借鉴篆隶、草书的结体及篆刻的章法对物象进行了整体上的造势和细节上的取舍与概括,已全然不似赵、任之较为如实地呈现物象的真实形态、生长规律和结构特征,其对笔墨形质和精神意蕴的追求已经超过了造型而居于主要位置。

值得注意的是,这种“现代性”同时也反映为对传统的继承与开拓。吴氏于金石之外亦重视“写”的文人画传统,既以篆隶笔意写松针、梅枝,又能以狂草笔意写葡萄、葫芦、紫藤,可谓由碑学向“碑帖合一”的开拓,充分显示出传统自身的韧性与可塑性<sup>[8]</sup>。但同时,吴氏提出“苦铁画气不画形”的主张,其对“气”的强调已不同于赵氏之在笔墨、线条、画面意趣上引入“金石气”,而是将“气”视为统揽全局、融主客观为一体的具有现代艺术观念意味的艺术思维态势。这种思维的成果集中体现在对传统“写”的创造方法的拓展,以及图式化的现代构成意味上。

综上所述,在艺术他律性与自律性因素的共同作用中,早期海派绘画于社会历史文化情境的要求和经济形态背景的规定下,不断对传统进行开掘与拓展,将优秀的传统资源进行了合理的整合,同时以其艺术形式上的观念化趋向和主体精神的凸显实践着由传统向现代的转型。

#### 4 结 语

就早期海派绘画所处的具体历史文化语境来看,整体上尚未全面进入之后“中西对话”的整体视野中,其对西方艺术的借鉴主要在于技法层面而非本质层面,其对绘画的观照也更倾向于在线性框架之中视传统为延续发展的过程,但这些并不影响其对中国文化艺术精神及“现代性”问题上的认知,而且不乏对民族文化融合规律的深刻而富有前瞻性的理解。民族性和世界性虽然不是考察前海派绘画的主要维度,但也不能轻视其在对待民族文化及传统的立场与态度上对反思民族文化的现代性的价值和意义。虽然这种“现代性”与海派中期特别是后期呈现出的“现代性”不可同日而语,但其中不断孕育和生发出的现代性因素与契机为其后的艺术发展奠定了基础,同时以其宽容、开放的文化形态氛围为传统向现代的转型及后期与西方文化艺术的对话提供了土壤,并由此展开了传统向现代转型的轨迹。

#### 参考文献:

- [1] 王朝闻. 中国美术史明代卷[M]. 济南: 明天出版社, 2000.
- [2] 顾伟玺. “前海派”绘画研究[M]. 上海: 上海大学出版社, 2009.
- [3] 惠剑. 论海派绘画对传统绘画题材与审美观的发展[J]. 徐州师范大学学报, 2009(6): 142-144.
- [4] 张小庄. 赵之谦研究[M]. 北京: 荣宝斋出版社, 2012.
- [5] 孙淑芹. 任伯年人物画艺术论[M]. 上海: 东方出版中心, 2010.
- [6] 王琪森. 海派书画: 百年辉煌背后的人文精神和经济形态[M]. 上海: 文汇出版社, 2007: 44.
- [7] 王伯敏. 近代画史分期的一个焦点: 评海派绘画[J]. 中国花鸟画, 2005(4): 73-76.
- [8] 舒士俊. 试论海派笔墨的历史性[J]. 中国花鸟画, 2009(2): 78-80, 82.