

论以“艺术界”理论研究海派绘画的方法

宋 眉^{1,2}

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

摘 要: 文化主义方法对于海派绘画研究是十分及时而迫切的。海派绘画之于中国美术史中的地位和价值长期以来没有得到客观而充分的阐释, 缺乏对建构其意义和价值的合法性依据自身的探讨。通过“阐释”把握海派绘画的“意义”, 以“艺术界”理论为视域对海派绘画进行研究的价值, 在于促成人们对海派绘画与其外在历史文化语境之间关系的整体性的把握, 进而更加客观而深入地探讨海派绘画的本质特征, 揭示其在中国艺术发展历史中的价值与意义。

关键词: 海派绘画; 艺术界; 阐释; 意义

中图分类号: J2-3

文献标志码: A

文章编号: 1671-8798(2013)02-0108-05

Exploring Shanghai school paintings by “the art world” theories

SONG Mei^{1,2}

(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 method of culture is very prompt and urgent for studying Shanghai school paintings. The position and value of Shanghai school paintings to the history of Chinese fine arts have not been explained objectively and abundantly, and the significance of construction and the legitimacy of value have not been explored. By “explaining” the “significance” of Shanghai school paintings, the value of exploring Shanghai school paintings though the method of “the Art world” theories is to promote the assurance of the whole relation between Shanghai school paintings and the external background of history and culture, as well as to explore the essential character of Shanghai school paintings, and reveal its value and significance in the development of history of Chinese arts.

Key words: Shanghai school paintings; the Art world; exploring; significance

海派绘画因其在中国画由传统转向现代的过程中具有举足轻重的作用和价值,因此在近年来颇受学界的关注,也取得了较为丰硕的成果。总的来说,对海派绘画的批评视野基本可以划分为从艺术作品的“外结构”(艺术作品产生的文化情境)和“内结构”(艺术作品本体)两个维度,它们为考察早期海派绘画的形态特征和历史文化价值提供了基本的框架。就研究方法而言,或是从社会学、经济学的角度对海派绘画所处的社会情境及在作品中呈现出的世俗性因素进行剖析;或是从中西文化碰撞的文化语境出发研究海派绘画之对西方异质因素的借鉴,来审视海派绘画在由传统转向现代过程中的种种现象,在不同程度上体现了对文化语境的重视。尤其是以陈振濂为代表的学者提出以社会文化学的方法对海派绘画进行研究的必要性和可能性,充分肯定了这种研究方法的价值。但这种研究仍有待于方法上的创新和视野上的开拓,以期获得更为丰硕的成果,其中以“艺术界”理论来评介和阐释海派绘画正是立足于此的一种尝试。

1 以“艺术界”理论对海派绘画进行研究的价值

正如美国当代著名艺术哲学家阿瑟·丹托(Arthur C Danto)所说:“把某物看作是艺术需要某种眼睛无法看到的东西——一种艺术理论的氛围,一种艺术史知识:这就是艺术界^{[1]46}”。艺术界不仅是艺术品得以呈现的外在场所,也是赋予作品以艺术品资格的活动所发生的体制性环境,这使艺术界具有规范性和建构性的特征。自丹托“艺术界”理论问世之后,有关何谓艺术的讨论便转向了艺术界体制、理论、批评和行为者的分析。换言之,何为艺术并不简单地取决于艺术品本身的特质,而是更多地依赖于艺术界中的各种体制性因素和行为者如何赋予物品以艺术品的“资格”。乔治·迪基(George Dickie)对“艺术界”的类社会学理解,直接继承了丹托艺术界理论的思路——“解释为什么一件艺术品是一件艺术品”,即主张在一个复杂的历史语境——艺术界中讨论艺术品资格何以获得的问题。如前所述,有批评者从社会学、经济学、文化学的角度对海派绘画所处的社会文化情境进行宏观评析,但在总体上缺乏深入、系统的探讨及对相关艺术现象的剖析,而这正是目前在研究海派绘画的过程中十分缺乏的。同时,对于海派绘画本体发展的内在规律和生成机制的研究实际上也常常局限于艺术作品的“内结构”,脱离了“外结构”的视野。

必须承认,“艺术界”理论最初是用来分析西方现代艺术现象的。由于海派绘画在具体文化情境及艺术家的主体意识上都与西方现代艺术有较大差别,“艺术界”理论中的某些具体观点可能并不适用于海派绘画这一特殊的艺术形态,例如对西方现代艺术中的“现成品”现象的阐释等。但是,“艺术界”理论作为一种富有人文主义向度的文化研究方法,因其注重艺术本体的复杂、多元体系架构及艺术形态在社会历史文化情境中的发展规律,所以在某种程度上具有一定的普适性。特别是在海派绘画转向现代的过程中,无论艺术作品本体特征还是其存在的实践环境都出现了相对于传统的变异,而这种变异是在中国近现代文化历史文本中展开的。因此,可以运用这种方法将海派绘画所处的新的艺术实践语境置入更为广阔的社会文本之中进行全面、深入的考察,这能更好地促成人们对海派绘画与其外在历史文化语境之间关系的整体性的把握,从而更加客观而深入地探讨海派绘画的本质特征,揭示其在中国艺术发展历史中的价值与意义。

此外,文化主义方法对于“重写”海派绘画史是十分及时而迫切的。海派绘画之于中国美术史中的地位和价值长期以来没有得到客观而充分的阐释,或者说缺乏对建构其意义和价值的合法性依据自身的探讨。正如艺术哲学家诺埃尔·卡罗尔(Noel Carroll)所说:“对艺术的特有反应,就是努力地弄清并界定它们在传统中,或在历史发展中或在特殊艺术形式或流派的传统中的位置。这暗示了我们与艺术品互动的重要方面严格地说不是指向对象的,而是致力于关心对象以外的问题”^{[2]18}。上海得天独厚的社会文化与经济形态背景为传统的生存和发展及其向现代性的转变提供了“地利”。这使得海派绘画在整体生存语境上具有了不同于传统的新特征。这种特征的重点在于,与传统相比,它更依赖于与历史情境之间的相互关系,更直接地体现出社会文化的结构及其功能对艺术的影响。在这样的艺术实践语境中,艺术家生

存于其中的经济形态对其精神形态、生存形态、价值观及审美趣味与从艺方式都有制约作用。而这一切最终导致了海派绘画在整体艺术形态上对传统的离异。因此,从某种意义上讲,海派绘画的“现代性”正在于从整体文化情境中建构了自身的本体性特征,对海派绘画的“阐释”需要在这种新的语境中展开,才能对其在中国艺术史中的“意义”做出真正具有人文主义向度的、符合历史事实的价值判断。而对“艺术界”理论方法的借鉴则在于从艺术“之外”的因素中剖析作用于艺术的机制。

2 新的艺术实践语境对“阐释”途径提出的要求

具体而言,海派绘画的“新”特质中的重要一面就是艺术创作的“偕俗性”及艺术作品所具有的商品属性。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,使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,其对于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之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。鉴于此,一些批评者从社会学、经济学的角度对海派绘画所处的社会情境及在作品中呈现的世俗性因素进行了剖析。

以任伯年为例,其创作集中体现出继任熊和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的海派主流绘画的特征,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^[3]。从任伯年的人物画来看,早期主要师承陈洪绶,而陈洪绶已经自觉地背离了当时以董其昌为代表的文人画传统专师元季水墨山水的理路,不仅复兴了晋唐时期的彩绘人物、青绿山水及宋代的白描人物,又从通俗艺术中吸取营养,采用民间题材作画。与陈氏相比较,任氏虽在画境之高古、立意之深邃上有所不及,但却能更加贴近时代和生活,贴近绘画的受众群体。任氏吸取了陈氏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^[4]。在这种新的要求之下,任氏自觉改造了陈氏奉行的文人画“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。

从任伯年的艺术成就来看,其价值不仅体现在对传统的继承与开拓上,更主要的是展示了海派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。这种具有“集体意识”形态的创造思维态势又依赖于海派绘画市场的运作机制和上海整体文化圈的文化生成机制。正是这种特定的社会文化与经济环境的共同作用,促使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^[5]。正如有些学者指出的那样: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,使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^{[6]139}。并将任氏的成就归功于“海派文化艺术圈的优化作用”^{[7]79}。

但是,这样的研究仍具有不足之处。一方面,它仍未脱离传统阐释方法对作品本体的重视;另一方面在为其寻找合法性依据的过程中也过于显示出对传统的依赖,即过于强调传统中国画学批评理论已经建立的叙述程式或者阐释途径。这种历史叙事在关注从过去获得合法性的同时,却相对淡化了当下叙事如何建构自身价值判断的问题。虽然各种阐释不乏其有效性,但并非过去每种对艺术进行欣赏的模式永远都是有用的,因为模式本身体现了具体文化情境下的各种关系——创造者与对象、创造者与作品、欣赏者与对象、欣赏者与作品、创造者与欣赏者,以及创造者和欣赏者与文化情境之间的关系等。因此,如果以“艺术界”理论为方法,将会越出传统绘画史发展的惯性逻辑,将关注点转移至任伯年的绘画何以因为艺术生产机制的本质性变化而生成全然不同于之前(包括“扬州八怪”)的“世俗性”特征;而任伯年绘画中的“世俗性”特征又如何反映了与受众审美尚趣之间的密切关联,成为这种艺术生产机制的典型例子。当艺术本体形态自身发生变化时,“阐释”的途径和模式都应该发生相应的变化。对于艺术的“阐释”,实质上

必须以对关系模式的理解为基础,才能对不断衍进着的艺术形态做出客观的价值判断。艺术品的“意义”表面上看来是依靠形式语言体系来建构的,实际上同时也反映了特定历史阶段的文化所规定的艺术家与审美对象之间的关系模式。或者说,艺术家所做的就是以一种创造性的方式具体地表达了这些关系^[8]。

3 以“艺术界”理论为方法对海派绘画的“意义”的“阐释”

随着当代美学的文化主义发展,以艺术品本体为中心的内结构分析逐步转向为对艺术品资格与外在文化结构之间关系的外结构分析。在卡罗尔的理论中,界定艺术这一形式本身再次成为美学所质疑的对象。他强调“我们正在讨论的是辨别艺术,而不是对艺术的定义”^{[2]157}。即强调理论家的一种识别行为,而不是艺术品本身所具有的因素。通常,艺术哲学家提出一个艺术定义,它突出了某些革新的艺术公开凸显的特征,接着试图说明这也是以前得到承认的艺术的必要特征。艺术哲学的一条普遍方法是叙述这些程式的连续性,使后继的定义不断得到调整,以保持新兴的变化被辨别为艺术品^{[2]162}。这种途径借助了定义叙述程式的普遍性形式而遮蔽了它对历史性的依赖。在各类美术史与美术理论著述和文章中,对海派绘画本质的理解,常常以看似合法的程式来遮盖其历史语境的意义。比如,人们惯用的视角是从对传统自身线性发展的轨迹来审视海派绘画对传统的承继与开拓。在此视角下,自然会从对传统笔墨语言的审美特性的拓展来审视金石画派的出现;从对传统文人画的衰败来审视世俗性特征的价值等。但是,却很少反思这种视角本身对于阐释海派绘画历史价值的有效性。

与西方现代艺术对“艺术是什么”到“某物为何是艺术品”的转型(即由“艺术品本体”向“艺术品资格”的转型)相类似,对海派绘画“艺术品资格”的探讨重点不是区分日常物与艺术品,而在于如何确立其艺术品资格,或者说如何对之进行价值判断。这同样取决于人们的某种“看的方式”,或者说进行“识别”的方式,即丹托所说的:“有关生活和世界的理论影响了我们对世界作出反应的方式”^{[1]35-36}。艺术界理论的独特意义则在于揭示出美学中一直潜藏着的“看的方式”,而且力图将这种“看的方式”还原到社会文化发展史和艺术形态史之中加以考察。艺术理论氛围、艺术史知识——“艺术界”,作为一种“话语”,其对艺术品的“阐释”作用正是在识别和建构这种“看的方式”的过程中实现的。总之,“阐释”在“构成”艺术品的过程中扮演了核心的角色。通过阐释,作品获得了成为艺术品所需要的“意义”。因此,“阐释”本身的视野、向度、方法成为了关键性因素。

艺术本体的文化特性决定其与社会文本之间的多维关系,形成了复杂、多元的“艺术界”话语体系。这种话语体系对于考察复杂的、变动不居的艺术现象,尤其是表面上与整体文化趋势“错位”的艺术现象十分有意义。例如,金石画派在某种程度上呈现出不同于其他职业绘画的特殊性。从金石画派的创造主体来看,他们具有相对较好的文化素养,在对传统艺术文化的传承及对艺术形式的探索上都显示出较强的主体意识和自觉的创造精神,在形式语言上既承继了笔墨的意象性与抽象性,又以其雄强浑厚之风格及构图、色彩等方面的创新彰显出“建构性”的价值。值得思考的是为什么在表现同样的题材时,金石画派的作品会迥异于传统文人画?同样是表现主体精神,为何又不同于扬州画派?以“艺术界”理论为视域来加以考察,首先需要将之置于海派绘画的总体文化语境之下,视之为特定时期上海整体文化体系建构和公共美术领域中的一部分,由此可以理解世俗性和与之相关的视觉性特征仍在其艺术形式上有所投射和反映。其次,从形成其艺术形态的关系模式来看,“艺术家”这一社会身份本身就是在一一定的文化语境中获得的。艺术品的社会历史文化价值的实现仍旧受制于“创造者”(“参与者”)和“观看者”之间的特定关系及二者在文化结构之中的位置。尽管那些极富创造性的艺术家一面游刃有余地适应那些规则,另一面力图冲破欣赏者的期待视野,以“陌生化”的审美实践强调艺术的自律性价值和艺术家的特权,但最终艺术品是在艺术界和艺术体制的制约下真正“完成”而呈现其“意义”的^[9]。这种“意义”就是艺术家意识的具体化,其本质是社会性的。正是这种“意义”,使之与传统文人画和扬州画派有着本质上的区别,同时使之真正具有了现代性价值取向。

就海派绘画而言,艺术家的主体意识已从澄怀味象式的个体精神诉求转变为对艺术市场的自觉参与,这种“世俗性”已从根本上改变了艺术家的创作理念。如果说扬州画派还在一定程度上呈现出传统文人画的痕迹,那么可以将其置于中国画传统发展框架之内,从语言和审美观念等方面考察其在传统本体性特征上的拓展和离异,力图将传统视为具有自身发展逻辑规律的动态过程和不断生长着的有机整体。但在考察海派绘画时,则不能无视其所发生的文化情境特征的整体性转变,无视海派绘画本体发展的内在规律和生成机制对传统绘画发展轨迹本质上的离异,正是这种“转变”和“离异”从“外因”和“内因”两个方面构成了海派绘画的种种“新”面貌。在对艺术家个性风格的阐释上也同样需要依据这种文化主义的方法。即便是看似为个人的情感,如爱、敬畏、悲伤等,只要它们在通过作品传达出来时,就应视为对这种意义和关系的具体反映(当然,因其“具体”,所以也是各有不同)。新的艺术生产机制不仅生产着新的艺术创作观念和审美观念,同时也生成了与这种机制相适应的艺术家,或者说主体意识,这种意识渗透于创作过程的各个环节之中,贯穿于创作活动的始终。迪基提出,社会生活与艺术品之间的“关系属性”的特殊之处在于它(关系)把“文化身份”赋予了艺术品。也就是说,社会生活作为艺术品得以存在的“体制”环境,不仅影响着作品的意义,也决定了艺术品的生产、接受、理解等整个过程,决定着确立艺术品价值的依据^[10]。在此视角下,艺术品是作为一种特殊的文化产品,而不是某种审美对象被加以分析。对艺术创作活动的阐释从某种意义上说,就是对其“文化身份”的确立。因此,批评者对艺术现象的“阐释”话语必须在“艺术界”的视域内才能建构自身的有效性。

4 结 语

长期以来,人们习惯于“看见”作品中“美”的品质,而忽略了作者试图通过作品想要表达的东西,继而忽略了作者看世界的方式,而决定这种方式的是特定文化情境中的各种关系属性及由这些关系属性共同构成的“体制”。这种隐藏在审美现象背后的、不可见的关系属性成为迪基提出艺术“体制”理论的契机。由于“体制”理论并非本文探讨之范围,故不在此展开。但值得一提的是,迪基的艺术“体制”理论作为艺术的本质主义路径的一次复兴,也理应成为研究海派绘画的视域之一。

参考文献:

- [1] 丹托. 艺术的终结[M]. 欧阳英,译. 南京:江苏人民出版社,2001.
- [2] 卡罗尔. 超越美学[M]. 李媛媛,译. 北京:商务印书馆,2006.
- [3] 金丹元,宋眉. 从传统到转向现代:中国“海派绘画”的现代性取向[J]. 艺术百家,2012,128(5):155-158.
- [4] 孙淑芹. 近代海上画派的商业运作模式探究[J]. 郑州大学学报:哲学社会科学版,2012,45(1):138-142.
- [5] 顾伟玺. “前海派”绘画研究[M]. 上海:上海大学出版社,2009.
- [6] 孙淑芹. 任伯年人物画艺术论[M]. 上海:东方出版中心,2010.
- [7] 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.
- [8] 殷曼婷. “艺术界”理论建构及其现代意义[M]. 北京:社会科学文献出版社,2009.
- [9] 迪基. 当代美学[M]. 邓鹏,译. 北京:光明日报出版社,1986.
- [10] 匡骁. 文化社会学视角下的艺术体制理论[J]. 文艺理论研究,2012,48(6):101-106.