

彩墨之光把现实照亮

——从杨之光的成名作看新人物画的诞生

冯 原

20世纪50年代的“彩墨画困境”，以及如何解决这一困境，是杨之光创作《一辈子第一回》的潜在原因。同时，通过图像分析，我们还可以从这一看似单纯的人物肖像中，读解出诸多复杂的因素。其中，“人—物”转换与“复数叙事”是理解那个年代人物画状况的有效路径。本文试图通过这样一种分析，还原以杨之光为首的那一代艺术家所面对的实际情境。

《一辈子第一回》是杨之光创作于1954年的彩墨^①人物画，此画以当年的全民普选这一重大事件为题材，成为一幅以传统形式表现宏大现实生活的成功作品。纵观画家漫长的创作经历，《一辈子第一回》虽然并不能算是其最佳作品，但是，作为他的成名作，以及被公认为新中国美术史上的新人物画的开山之作的地位来看^②，个人角度的“成名作”与历史角度的“开山之作”正好显示了一种相关性，它为我们研究革命现实主义创作方法的形成过程提供了一种类型学上的参照。所以，本文打算就此幅作品为中心来分析和讨论如下几个问题：20世纪50年代初期彩墨画的基本处境是什么？杨之光在用彩墨表达现实题材上做了什么改进？他又是如何做到这一点的？最后，我将会论及《一辈子第一回》在新中国的现实主义美术类型学上的示范意义。

一、彩墨画困境

首先，让我们从20世纪50年代初彩墨画的处境谈起。这里我想强调，讨论彩墨画的初始处境^③，其实并不是要从内部来梳理传统水墨画的源流史，恰恰相反，以50年代作为一个社会转型期的大环境来看，我想要讨论的是一个画种在特定年代中的外部社会条件问题。

50年代新中国的社会转型首先是发生在政体和社会性质上的。从延安时代就已形成的文化艺术政策到了新社会阶段，富有效率的意识形态相当积极地重组和干预全社会的文化领

域。这种做法与“旧社会”在意识形态上的懈怠形成很强的对比。不过,新的意识形态虽然力图去清洗旧文化,推进新的文化类型,但是,在社会转型之初不大可能马上制造出与之相匹配的文化艺术类型。现实的条件只能是这样,各种在新旧社会形态交替过程中存在的艺术类型都将面临新的意识形态的重新考核。在新的社会条件下,起码有四种具有可识别特征的视觉艺术类型,我把它简约地概括为“左、苏、延、国”^④。我之所以把它们称为艺术类型,是因为它们在媒材、技术、传承和创作理念上都有所区别。站在画家的立场来看,每一位处在新中国初期情境中的画家都应该能体认到这四者的不同,而且,要么他们本身就出自于其中一种类型,要么就得决定进入到哪一个类型中去,又或者,在类型之间尝试个人创新和改进,这些改进当然也涉及到新的艺术类型的演化。

问题在于,新社会意识形态极欲创造新的社会文化的内驱力作用在这些艺术类型之上,对于处于某一类型之中的画家来说,这种驱动力表现为外部的社会条件。联系到特定的社会情境,讨论这些社会条件的作用要好过于单纯从艺术的角度来讨论艺术类型之间的优劣短长。起码,我们从演化的机制——外部条件和内部适应的相互性上面来观察视觉美术的历史,就能够发现演化过程中的一些重要的突变因素。这样,我们就把类型学上的变化与个人的独创性联系到一起考察,比如杨之光在《一辈子第一回》中的创新和中国画的新人物画类型。我相信,作用于艺术类型之上的社会条件也会在具体的画家身心中发生作用,最终会产生新的创造和适应,以至于影响到艺术类型的演化路径。

新中国初期的社会政治条件派生出一种对于艺术生产的压力机制,这个机制的通常定义是以革命现实主义命名的创作美学,实际上,它涉及到一系列艺术工具化的措施和对策,我把这个机制归纳为一种用艺术干预现实的倾向性。在可量度的意义上,哪一种艺术类型在干预现实倾向上的力度愈大^⑤,就愈是能够得到意识形态的重视,成为占有优势的类型,反之亦然。据此我们也可以观察到,四种既有的艺术类型并不是相互独立或被平等对待的,以意识形态的偏好为基准,它们之间呈现出一种等级差序。这种差序起码有两个项量是可以测量的。首先,干预现实以及艺术工具化的倾向性(也可称为题材优势),在这一项量中,“左、苏、延、国”中的力量排序应该是“延、苏、左、国”;其次,艺术反映现实的技术性含量(技术优势),在这一项量中,排序则可能改变成“苏、左、延、国”。从中我们不难看出,无论从题材优势还是技术优势出发,传统水墨或彩墨画都是一个处在劣势的艺术类型,因此,也是一个亟待改造的“问题画种”。

新中国初期的“彩墨画困境”可以在杨之光的自述中找到证据^⑥。彩墨画之所以是个“问题画种”,原因在于它在表现生活的技术性上不如油画(不如苏联艺术和左翼美术),在表达意识形态偏爱的现实题材上不如版画(延安艺术)。甚至,从画种的分类来说,它在表达时效性题材上不如宣传画……各种情况都证明,彩墨画是个远离现实生活的“老古董”。许多当年的学生都重油画不重彩墨,这种选择其实间接地证明了彩墨画这个“老古董”前途不大,当然,也正因为存在着这个“彩墨画困境”,它才为后来敢于进行改良的人预设了创新的可能性。

二、“彩墨—宣传”的边界融合

郎绍君把杨之光的艺术道路划分为三个阶段,学艺之初的1943年到1953年为奠基阶段,而把1954年定为他的创业阶段的起始。这个划分不仅是因为杨之光在此前一年进入了中南美专任彩墨画教师,可能更多是因为他的成名作《一辈子第一回》就在这一年问世。从杨之光的



一辈子第一回(草图 1)

早期经历来看,他的教育背景虽然很有些跳跃性,但是大致上可以归类到“左”和“国”这两个类型之中。不过,他在中央美术学院的三年学习正逢“左、苏、延”汇流的时期,按道理,他应该有条件做出更有优势的选择。也许选择以彩墨画为业有着现实性上的缘由,可杨之光的过人之处在于,当许多同学放弃彩墨画转而投奔油画等更有前途的画种时,他却能够认真地把目标放在了如何改良彩墨画的题材与手法之上。从个人际遇和社会条件这个互为作用的关系来看,杨之光的《一辈子第一回》就包括了两者之间诸多的相关性在内。

要放弃油画而坚持彩墨画的形式,就不得不面对前述那个“彩墨画困境”。而要消除这个困境,最好的办法莫过于把彩墨画用于表现现实生活的实验。如前所述,“彩墨画困境”显示了在题材性和技术性这两个项量上的弱势,杨之光的解决之道就是从改变这两个项量入手。简单来说,一个是题材改良,另一个是手法创新。在第一个项量上,杨之光为他的彩墨画创作选择了一个有时效性的重大事件题材,即1954年的全民普选。

要了解美术作品与重大事件的时效关系,我们不妨把当年的《人民日报》的相关报道看成一个重大事件的参照系,再对照那个年代的宣传画作品,就不难观察到两者之间的契合关系。显然,从美术内部的分类法来看,与时效性的匹配度最高的画种类型是宣传画,但是从美术史自身的场域出发,处于这个美术金字塔顶端的类型却是离宣传画最远、最不具时效性的历史画。尽管宣传画和历史画两者都处于意识形态严格掌控的范畴,不过,由于存在着宣传画与历史画之间的“价值距离”,我们仍然不能简单地把美术生产归于对政治效用的依附关系,还应该看到专业性的价值对政治效用的提升。换句话说,以宣传画和历史画为两极,以干预现实的程度为指标,题材选择上的变量规律在于:选择偏向宣传画的时效性题材,将会获得更多的政治许可,但不易获取专业资本;选择偏向历史画的宏大题材,不仅能获得政治许可,还能获得大量的专业资本。

毫无疑问,全民普选是1954年的一个重大事件。因此,以这个事件为题材的创作其实很接近于宣传画的一极。我们可以参照50年代的宣传画的图式,想象出要表现普选的宣传画的画面来,通常是一个美术字的大标题加上画面。仅仅想象一下标题吧,我们大致上不难猜想到这类标题的句式,比如,“选民光荣”、“让我们参加选举去”、“选举是公民的责任和义务”等等。然后,让我们尝试一下把这种图式转换成传统彩墨画,五十多年前摆在杨之光面前的难题就出现了。因为,传统彩墨画的笔墨、程式和章法都与宣传画的图式感大相径庭。而且,起码就50年代初的状况看来,用彩墨画的形式画现代人物都还是一个不太成熟的题目。那么,杨之光选择了一个通常应该用宣传画来表现的“时效性”题材,这样为难自己的“好处”在哪里呢?

回到当时的语境中,杨之光的选择无疑是要挑战传统彩墨画不能、或难以表达现实生活这在当时一备受认同的定评。还没有证据说杨之光是否真地受到当时流行的宣传画图式的影响,不过仅从《一辈子第一回》的画面来推断,他的题材选择显然是要在彩墨画和宣传画之间创造一种新的临界状态。两者间确实存在着相关性。在《一辈子第一回》取得巨大的声誉之后,该画在“彩墨—宣传画”上的临界性并非没有被察觉出来,甚至也引发了一些批评^⑦。有意思的是,批评的焦点正好位于前述的“宣传画—历史画”这个“价值表尺”之内。我们不能说杨之光的这种选择是完全没有损失的,不过很显然,杨之光把彩墨画这个“问题画种”纳入到教育宣传的总体框架中,大大提升了这一画种参与现实的力度,也在总体上增加了该画种的现实认同。两相比较,个人和画种共同体所获得的总体收益要大大过于对于传统彩墨画程式的破坏,实际上也促成了“新人物画”从彩墨画的阵营中分化出来。关于这一点,我们留待最后一节

再谈。

三、“人—物”转换与“复数叙事”技术

按照革命现实主义的题材优先原则，杨之光一旦选定了全民普选这个重大事件为题材，他就必须从技术上入手来解决“彩墨画困境”中的具体问题。我们可以根据绘画的运思规律，把构思、构图和创作的过程分解成一个问题集合，例如：1，用彩墨画来表现全民普选；2，将全民普选转换成一个具体叙事；3，叙事主体的选择，单个人物或是多个人物；4，人物与场景组合，是突出主体还是人景交融……当然，上述的这些步骤最终必须通过笔墨颜色的掌控，以形成那个完整的画面。由于我要解析的是个人创造与社会条件的相互关系，而这种关系更多体现在画家的构思过程和创作的叙事模型之中，所以不打算详解分析笔墨颜色等手法创新这个项量的问题，而是把要点锁定在第一个项量——叙事模型的建构和选择之上。

要找到一个重要的有一定时效性的题材并不难，只要养成每天读报的习惯，就能形成对政治动向的敏感性。但是，报纸也许能够提供大事件的重要性索引，但来自报纸的信息却很少、或不太可能为画家提供具体的“形式导引”。这就是说，就算画家选中了一个重大题材，他也必须运用某种艺术构思来对事件的概念进行转化，由于这个转化过程，画家就从重大事件的“场域”转到现实主义美学的“场域”之中。基于这个道理，我们的分析焦点就应该从事件—题材关系转入到画面—视场关系中来。美术工作者毕竟得面对着画面来工作。在这里，我想引入一个视场逻辑的概念。从绘画反映或表达现实的假设出发，这个假设建立了事件与画面的对称性，在对称的意义上，我们就能找到分别从属于两个场域的逻辑性——从属于事件的现实逻辑与从属于画面的“视场逻辑”^⑧。现实主义的美学正是让我们相信，某画反映某事，两者间会形成某种互证关系。就这种互证关系而言，现实主义美学提炼了一个衡量美术作品的成功率的简单公式：1，视场逻辑大于现实逻辑^⑨，这就是既要表现生活，又要高于生活；2，视场逻辑等于现实逻辑，这就是照搬生活，没有提炼；3，视场逻辑小于现实逻辑，在特定的语境中，这种做法等于歪曲了生活，从历史现象上来看，此类作品大约只能成为反面教材，它们的“成功”之处正在于它们受到批判。

有了以上的评价系统，我们就可以具体来分析或重组一下杨之光的构思过程，我们可以尝试运用一套视场逻辑的推理法来描述这一个构思的选择与排除的进程。

1. 叙事的基本模型——单人还是场景。要表达现实生活，首先涉及到对人物和场景的选择。全民普选的题材可以用很多人的场景来表现，也可以用典型人物——人民的单个形象来表现。在1954年之前，用彩墨画来表现现实生活的宏大场景也并非没有先例，蒋兆和的《流民图》应该是用彩墨画形式表现众多人物场面的代表作。但是，《流民图》以长卷的形式所呈现的人物场景依然不能形成一种场面的聚焦，若要从严格的意义（或以油画的标准）上比较，《流民图》只能是多个单一人物的集合体，还不能算是真正意义上的场景叙事。

场景叙事在表达重大事件题材上的好处是很明显的，而这一点正是油画的强项和彩墨画的弱项。1954年以前，杨之光就曾经用彩墨画的形式临摹过列宾的鸿篇巨制《萨波罗什人给苏丹王写信》，这个举动暗示了他试图用传统彩墨画建构宏大场景叙事的实验目标。但是，杨之光虽然已经有过临摹上的成功尝试，却并没有为《一辈子第一回》选择多人物的场景叙事，也没有去模仿前述的长卷人物形式，而是选择了形式难度较低的单一人物叙事。关于这一点，画家本人在自述中提供了自己的解释^⑩。我们的问题是，只画一个人物，虽然在形式上降低了难



一辈子第一回(草图 2)



一辈子第一回(草图 4)

度,但对于表达重大事件来说则是有问题的(这在另一个方面又等于加大了难度)。所以,选择单一人物叙事必须有充分的技术理由,这层理由就涉及到如何组织和提炼画面的视场逻辑。

2. “人—物”符号——选民与选票的双重转换。放弃场景叙事,就等于排除了表现普选场面的可能性,就普选这个全民事件而言,这种选择无疑是加大了表达现实的难度。画家的自述透露了一个相当关键的构思来源。起初,他作为选民中的一员也拿到了选民证,并小心翼翼地把它锁在抽屉里。从心理分析的角度来看,这一举动只能说明他是个性格谨慎、行事小心的人,自身的行为还不能构成画面以组成与普选事件相对称的视场逻辑。倒是另一位同学的生活经验加深了他对选民和选票的认识,这位同学的母亲曾经留学美国,平素不太关心政治的她却相当珍视参加普选时拿到的选票,她用纸把选票包好后放进了存放贵重物品的首饰箱里。从自身经验到他者经验的“换位思考”让杨之光获得了表达宏大事件的最小叙事模型:一位老妇人,把选票当成珠宝一样爱惜……在这里,杨之光选择了一个人物(选民的意指符号)和一张选票(普选的意指符号),并用爱惜选票的行为来凸显普选事件的宏观意义。

然而,此时杨之光的构思发生了一个重要的转向。要解释这个转向,我们必须把这个初始模型重新置入50年代的社会语境中加以还原。初始模型有两个敏感的问题,一是老妇人的旧贵族身份,饶有意味的是,老妇人对选票的重视显然来源于她的留美经验,而在新社会的阶级分层中,老妇人的留美背景即使没有构成大的政治疑问,也不能代表新社会的典型选民身份;另一个问题是她的首饰箱,它是老妇人的旧贵族身份的物证符号。我们可以想象一下,如果如实对初始模型进行表现,画面中应该是一个身着旗袍的优雅老妇,正在把共和国的选票放进资产阶级的珠宝盒里,这样的画面,无论如何也不能表达新社会关于人民的政治理念。

所以,接下来的问题是,怎样才能通过两个单独的意指符号构成的行为与意识形态的需要进行对接,要做到这一点,画家必须对新社会的“美学政治”有着敏锐的直觉。杨之光显然具有这方面的敏感性,他灵光一闪,把另一种经验置入到初始模型的结构中,这种经验来自于他自己对太行山农妇的观察,山区的农妇在赶集前把钱整齐地叠放在手帕里。于是,初始模型中的旧贵族妇人把选票当成珠宝一样爱惜的情节,就被改造成符合政治要求的“改良模型”——山区的农妇把选票当成钱财一样包在手帕里^⑩。在这里,主体身份的转换等于把旧贵族的经验置入到人民群众的经验模式之中,这样,重新组织过的视场逻辑也就实现了全民普选中的全体人民参加选举的政治正确性。

3. 无我、无景——单人叙事的复数化。即使实现了前述的符号双重转换,这也只能确保政治上的大方向,但仍然不能消除单人叙事在表达重大事件上的局限性。怎样才能通过一个典型人物来表现千千万万普通群众的共同意愿呢?如果做不到这一点,我以为《一辈子第一回》不太可能取得后来的历史地位。而这幅作品的巨大声誉反过来证明,杨之光一定找到了某种方法,并成功地解决了单人叙事的局限性。怎样做才可以表达和放大这个重大事件的“事件性”?有关这个问题,我沿用方慧容针对革命现实主义文学研究中的一个概念,把它称为事件的“复数化”^⑪。在视觉艺术中,我们必须把作品的标题与画面看成是一种组合结构,才能认识到单人叙事如何通过一种命名的联想发生“复数效应”。

无论是旧贵族妇人还是山区农妇,在画面上只能是一个人物。但是,适当的命名可以扩大或倍增观众对于人物主体的认同和联想。在杨之光的这幅成名作中,我们就不得不佩服他在选择命名上的文学能力。首先,让我们考虑一下主体的时间问题,“一辈子第一回”这个命名出现了两个时间概念,在50年代之初,一个老妇人的一辈子不言而喻地处于两个社会的转折点上,那时,跨入新社会也就不过四五个年头。而对“第一次”的强调则把新社会的全民普选与旧

社会中的所谓选举完全区别开来了,并暗示了新社会的四五年完全不同于旧社会的若干年。然后,再让我们思考一下命名中的人称指代,这里透露了更加关键的细节。按照现实逻辑的推定,单一人物的画面必须界定出身份主体,即现实中的“我”或“他”,画家才能引导或强化观众的主体认同,并藉此来获得画面中视场逻辑的合理性。但是,也正因为现实逻辑中存在着“我”或“他”的身份界定,也就限制了视觉艺术中用单一人物表现重大事件的可塑性。

然而,杨之光通过两个“无”之境消除了单一人物叙事的局限。第一是“一辈子第一回”的无我之境——人称指代的省略具有相当重要的修辞学含义。如果把题目改为“我这一辈子的第一回”或“老区人民的心愿”,无疑会把第一人称或第三人称的指代置入到视场逻辑中,从而也就限定了单一人物的“复数化”规模。“一辈子第一回”的命名却暗示了从旧社会走到新社会的整一代人的共同际遇,从单一个人到所有和这个单一主体相类同的人民,人称指代的省略等于把单一人物的叙事承载力发挥到最大限度。第二是无景之境——画家在自述中说,原来在画面中是有村庄群众作为背景的,后来有些同志提意见把背景省略掉,他承认“果然效果好得多了”^③。不过他并没有解释是什么原因使得省略掉场景人物之后会好得多。实际上,与取消人称指代的标题修辞学一样道理,取消掉画面中单一人物身后的背景和衬托性人物,就等于取消了限定人物时空的定语,从而对单一人物产生超时空的“复数化”带来巨大的好处。

四、彩墨之光把现实照亮

《一辈子第一回》所获得的广泛赞誉奠定了杨之光在新中国美术领域中的地位,这个结果是有着充分缘由的。

正如前面对该画构思过程的分析,《一辈子第一回》建构的叙事模型不仅满足了意识形态的要求,甚至在视场逻辑的组织上创造了一种新的模式,我可以把这种模式的特征简单归纳为:画种虽老,直指现实;人物虽少,事件很大;行为很小,意义深远;画中一人,画外万人。

在远离五十多年前的社会情境的今天,重新评价这幅名作,话虽说得容易,但我们不应该忘记,要在当时的情境中做到这些可绝非易事。在某种意义上,杨之光的创作与新中国艺术的紧密关系已经超越了美学或艺术的范畴,说到底,杨之光的重要性既在于他的画,更在于它有助于我们重新去回顾新中国艺术的演化进程,这个进程不仅渗透了画家的个人选择,它还是总的外部社会条件作用在艺术领域中的结果。因此,我也非常认同杨小彦对杨之光所下的“其意义怎么评价都不为过”的中肯评语^④。

杨之光在20世纪50年代初的实践,成功地提升了彩墨画干预现实的表现能力。当然,无可否认的是,当彩墨之光把现实照亮之时,从现实主义模式中获得的政治认同的增量同时也多少损害了传统彩墨画本体的专业价值。所以,合乎情理的结局就是这样,当《一辈子第一回》从传统彩墨画中脱颖而出之后,它也就不再属于这个传统了。郎绍君把这一作品判定为新人物画的“开山之作”,其论证事实上也等于在类型学上重新界定了新人物画类型和传统彩墨画类型之间的异同。从《一辈子第一回》之后,一种在新社会的条件下演化出来的“新人物画”艺术类型与“旧彩墨画”或“旧人物画”逐步分野,走上了不同的演化之路。

① 关于彩墨和水墨的定义问题,有诸多说法,在本文中,我大体上根据杨之光的自述和上世纪50年代的语境来使用“彩墨”一词。

② 郎绍君:《杨之光与新人物画》,《杨之光画集》,岭南美术出版社2002年版。

- ③ 这里所说的初始处境是以新中国的诞生为界限的。
- ④ “左”是指国统区的左翼美术,“苏”是指50年代引入的社会主义艺术的样板——苏联艺术;“延”是指在延安时期发展成形的解放区艺术;“国”是指没有受到新社会意识形态规训的传统水墨艺术。
- ⑤ “干预度”的意思既可以是指题材上的选择,也可能指在表达现实的技术含量上,在本文的意义上,更多是指后者。
- ⑥⑩⑪⑬ 杨之光《关于〈一辈子第一回〉的创作经过》《杨之光四十年回顾文集》,岭南美术出版社1995年版。
- ⑦ 见郎绍君《杨之光与新人物画》,某位老先生曾批评《一辈子第一回》“取半身的构图不是中国画的特点,而是宣传画”。他觉得像宣传画也没什么不好,便用国画形式创作了一幅题为《耐心教,虚心学》的宣传画作为回敬。1956年夏,杨之光的写生作品因吸收水彩方法而引起争论,有人提出“杨之光的画到底算不算中国画”的问题。他回答说:“如果说杠杆的两头一边是‘生活’,一边是‘传统’,那么,我的态度肯定是侧重在‘生活’。”
- ⑧ 参见冯原《正面照相机与挡路者的影子》《美术批评论文集》,河北美术出版社2009年版。
- ⑨ 按照现实主义美学的通常说法,现实逻辑就是“生活”,视场逻辑就是“表现”。
- ⑫ 见方慧容的《无事件境与生活世界中的“真实”》,载于《空间、记忆、社会转型》,上海人民出版社2001年版。
- ⑭ 杨小彦:《杨之光的意义》,《杨之光四十年回顾文集》,第77页。

(作者单位 中山大学传播与设计学院)

责任编辑 金宁

·书 讯·

《版画先驱刘岷》

王人殷 著

中国水利电力出版社 2009 年 8 月出版

《版画先驱刘岷》为“中国美术馆文化名人系列丛书”之一部。作为中国 20 世纪现代版画艺术的先驱,刘岷自 1932 年开始创作木刻直到 1990 年 9 月生命的最后一刻,一生创作了数千幅木刻画,成为鲁迅先生倡导的中国新兴木刻运动的先驱和开拓者之一,为中国的版画艺术事业创立了不可磨灭的功绩。

本书作者系刘岷的女儿。她通过五十年生活在父亲身边的亲历,动情地书写出父亲的身世、经历和不平凡的创作道路,真实地描写了刘岷对版画艺术孜孜以求的探索精神和独到的见解,以及艺术风格的形成。该书第一次将刘岷的坎坷命运做了披露。

本书还翔实地记载了刘岷与鲁迅、茅盾、郭沫若、叶圣陶等人的交往,以及与毛泽东的接触。

本书采取第三人称叙述,文字与画作相配合,将刘岷一生的创作与中国社会、时代变迁紧密结合,既有艺术评品又不乏历史深意。由于出于女儿对父亲的感情,行文如数家珍,自然亲切,情理兼具。该书分别由中国美术馆馆长范迪安教授、中国美术馆原研究部主任、著名美术史学者刘曦林作序。