

学术空间

半新不旧斋话

## 商业文化中的现实主义绘画

——以梁又铭为例

今年正值中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利70周年，值此契机，在中国国家博物馆推出的专题展览中，大陆民众得以接触到国民革命军中的“军旅画家”梁又铭在抗日战争期间创作的一批珍贵画作。此次展出的梁氏作品不仅砥砺人心、凝聚共识，且其独特的艺术形式、艺术价值，又展现出美术史研究的全新视角。梁又铭擅长人物画、漫画，又以画羊闻名，抗日战争期间作有抗战题材绘画二百余幅及速写一百余幅。关于梁又铭的现有研究，基本集中于北伐战争、抗日战争，及国民政府东渡台湾之后，而有关梁氏何以学有所成，何以学以致用，现有研究均一笔带过。

近年来，随着海派绘画的深入研究，包括月份牌年画在内的上海商业画，已经被纳入到海派绘画中。虽然尚没有发现有关梁又铭早年创作的商业性绘画的作品或相关文献，以证明其习画的目的是进行商业画创作。但早在1925年，19岁的梁又铭便成为上海“艺海美术公司”美术主任。如此少年英才，能在竞争激烈的上海广告业站住脚跟，除天资聪慧以外，也足以证明作为早期月份牌名家的梁鼎铭对弟弟梁又铭的美术教育包含了商业画方面。而与梁鼎铭毕业于南洋测绘学校，且游历欧洲不同，除商业文化下的海派绘画之外，梁又铭并没有系统接触其他艺术的途径。

对于已有的“月份牌”研究而言，凡论及月份牌的时代气息，则以画作所涉人物、事物之摩登为主，而涉及民族、国家、社会等问题时，也就是如何运用已有的形式、技法为人民、社会、国家服务的问题时，基本都归结为“三大改造”之后的计划经济的确立以及商品经济的完结。

但是，并非所有的月份牌年画家都是在20世纪后半叶才形成艺术为国家、为人民的政治觉悟的。早在1925年，梁鼎铭就因忧患于民族、国家的前途而放弃了在旧上海报酬优厚的画师工作，南下广东投身革命。1926年，应梁鼎铭之召，两个孪生胞弟梁又铭、梁中铭也放弃了在艺海美术公司的膏腴之职，以画笔投身革命。梁氏兄弟除担



义卖队(国画) 1939年 梁又铭

任画报编辑以外，更创作了大量的现实主义题材画作。

通观梁又铭的所有画作，有以下特点可以体现其画理与“海派绘画”之间的关系：其一，梁又铭早年受训于西洋素描，人体比例准确，同时，在处理中国画的人物形象方面，他以线条勾勒，再略施粉彩，大大地减弱明暗关系，体现了明显的中西融合风格。其二，如《风雨归牧》、《归牧图》中的牧女，《农耕》中表现使用机械耕种的产量倍增的农妇，都是文静典雅的女性形象。而这种通过面容姣好的女郎表现当下的风格，同样体现在抗日题材中，如《杀敌归来》、《义卖队》等等。不管是以往女推广用农业机械，还是以仕女表现对抗战的支持，俨然就是月份牌年画，这是梁又铭重视消费文化对宣传作用的表现。但这种融合商业美术的意识，并不始于政治的要求，而是出于“自觉”——从商业性绘画过渡到现实主义绘画。其三，梁又铭是一位全才的画家，画作多元化，如表现女性形象时，并不一味地塑造仕女形象，比如表现日军凶残的《劫后哀鸿》等，都是真实

的、痛苦的女性形态；又如表现国家需要巾帼英雄的《不闻爷娘唤女声》，则是目光坚毅、体格健硕的女性形象，而这种变化，则是其“艺术为社会”的画学思想使然。

梁又铭从没有明确地提出某某主义，或倡导某某主义的画学理论，但其画作属于现实主义绘画。徐悲鸿是现实主义绘画中最重要的标杆之一，梁又铭所作“正气歌”系列(1939年)正如徐悲鸿所作《愚公移山》(1940年)，都是采用以古喻今的手法激励全民族抗日，比对两者的异同，更便于我们理解梁又铭的艺术思想。目前尚没有任何资料可以论证梁又铭与徐悲鸿存在任何交集，而唯一的共性则是二人都在上海从事过商业美术的创作。

大陆有关徐悲鸿与现实主义的现有研究几乎全部集中于“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”。也就是现实主义下的中西问题，但学界并没有重视商业文化对其现实主义艺术理论的影响。究其原因，一方面，徐悲鸿创作的商业画数量很少，且相

■ 陈都

关图式资料于2014年底才披露出来；另一方面，徐氏并不重视这段经历，不曾明文将其纳入到自己的画学思想中，他甚至鄙夷月份牌年画。正如他所说：“上海月份牌，浅人视之美。”然而，纵使徐悲鸿对以月份牌为主的商业画持否定的态度，但其系统学习西画的经历，却并没有让他像其他“权威”一样漠视民间美术和艺人。从徐悲鸿对泥人张的盛誉，以及与齐白石的莫逆之交，则足以说明，徐悲鸿对民间艺术是存在认同感的，而这种西画“科班”与民间“草根”的对立统一，除来自于他青年时随父辗转乡间卖画，以及在上海创作商业画的经历，并无其他来源，也就是类似于“海派文化”意义下的“从俗”。

这种“从俗”的海派特性，在梁又铭的画论中也有所体现。梁又铭没有关于画论的专门著作，也极少著文发表艺术见解，仅散见于画册及报纸中，目前已知最早的文论见于《健康日报》1944年3月14日第四版的《记梁氏兄弟论画片》。文中的要点有四：一、作画最难的是表现习以为常的事物；二、古人的穿着、出行与今人的穿着、出行，无关乎雅俗之别；三、元清的文人画表现唐宋明遗风及不写实的景物等等，与汉人受到压制有关，是寄情与追思；四、绘画应该表现当下，应该“成教化，助人伦”，“化民成俗”。

上述四点，是梁又铭一以贯之的艺术思想，简言之，用群众喜闻乐见的事物表现当下的时代精神，若结合梁又铭从事商业性绘画的经历，则完全是借助艺术(月份牌)促进相关商品取得更好销量的政治翻版，这充分体现了海派绘画的“从俗”思想，所以，不同于徐悲鸿在现实主义框架之下，对各种艺术形式不贵贱地兼容并蓄，梁又铭是在“化民成俗”，也就是艺术为社会、为人民的框架下，对各种表现对象不分雅俗地兼容并蓄，而现实主义只是梁氏达到这一框架的手段。

不管梁又铭在政治上如何“站队”，不外乎受时代精神、地域文化、家训之精忠报国的影响，而梁又铭首先作为一位爱国艺术家，其绘画成就应该被整个中国社会认可。

## 文人和画

■ 杨福音

文人和画，两者的关系甚为密切，可以说是一个事情的两个方面。作为一个中国画家，必得通文学，否则，这个画家便根基不牢，创作的生命不会长远。

宋代苏轼是个绝顶的文人，加上他天赋的才子气，故他拿起笔来作画，便在中国绘画史上占了一个重要的地位。

明代董其昌提倡文人画，就有了清四僧的浙江、石溪、朱耆、石涛和后来的扬州八怪。这些人也无不通了文学上的事，才以文人作画的姿态面世。像扬州八怪之首的金农，他在文字和诗上的建树也留有重要的一笔。

早些年，国内出现新文人画，我就有点怀疑。当然，新文人画出来以后，有些搞理论的人用所谓陈旧、过时、延伸传统走到现代来否认新文人画，这种讲法我是不赞成。但我认为的新文人画，既不是旧文人画的翻新，也不是时下的新文人画。我所强调的并非指一种绘画形式，而是画家自身的文化修养。新文人画这个概念，可分为三个部分，即新文人画一画。也就是说，作为一个中国画家，要跨越文人的行列，要有一个新的面目。如果用这样的标准来衡量，作为这些年的中国画家，便很少有人称得上文人，更不要说称得上新文人了。为

什么这样说呢？因为作为当代的文人画家，总得对先秦文学、唐诗宋词元曲、明清笔记小说以及鲁迅以来的现代文学和时下的文学状况有一个大致的了解。否则，无法称其为文人。

新文人说，很可能会有些朋友不高兴，怪我从根本上打击了一小片。但这是没有办法的事，我只能把真的情况摆出来。试问，国内的美术院校，凡开有中国画系的，有谁把文学上的事摆到了重要的地位，中国画系毕业的学生有哪几个对中国文学的事有一知半解。再则，几十年来，客座上耽迷了许多时间，中国画家来不及全面地做功夫，能坚持画画的入算是很不错的了。再加上时尚已不看重中国画家做文学上的事。这也怪不得我们画画的。

说现在的中国画家中难得有文人，未免也讲得太绝。我看黄永玉就很值得中国画家学习，他的诗他的散文都是很纯正的，与一些在唐诗宋词里寻章摘句然后题在画上便号称有文气的画家真是有天壤之别。

作为一个中国画家，必须要过“文人”这一关，然后好的作品方可出现。这除了要有天生的才气外，后天的读书至关重要。中国新文人画出现之日，便是中国绘画发展之时。我有这样的期待。

(作者为画家)

## 艺坛三题

■ 范一直

人不知而不愠

阿根廷著名作家博尔赫斯长期在图书馆任职。他说：“那时我已经是一个有名的作家，只是图书馆的人还不知道。我记得有一次，一位同事在一本百科全书上看到了‘豪尔赫·路易斯·博尔赫斯’这个名字，发现那个人的名字生辰跟我的完全相同，他感到很惊讶。”同事之孤陋寡闻反衬出博尔赫斯“真人不露相”的低调和沉潜。这正如陈丹青在某演讲中说：“国外很牛的人站在你面前，害羞得要命，明明弄了四五十年这个专业，他拼命躲，不讲，我才知道：原来教养是这个样子。但我们这边不是。”他感叹当下国内很多搞艺术的人，喜欢自我标榜和显摆的风气：“我发现真有人会说……我是艺术家，我是雕刻家，我是诗人，我是作曲家……我听了，好害臊。”笔者曾见过本地“北漂”的书画家，名片上一长串头衔，正印印下还还背背。而被誉为“作家的作家”的博尔赫斯，却坦然于同事不知他是个大作家。

孔子说：“人不知而不愠，不亦君子乎？”而书画界有些以名人或成功者自居者，自我感觉好得一塌糊涂，如别人“不知”自己则愠。凡沾沾于兹于头顶上名衔或光环者，大抵是浅薄之辈。古人说：“方为一事，即欲人知，浅之尤者。”而“人不知则愠”，正是“浅之尤者”。

“未学人事”

抗战时陆俨少在成都想开画展，有人对他说：“你要开个展必须去见一下四川省教育厅长。”陆就带了一张画去了。厅长看画后说：“画可以，但在成都开画展人事第一，作品第二。”陆老回忆：“我这个人有脾气，不通世故，回答他说：‘我二十年学画未学人事。’他说：‘这样画展是开不好的。’我也知道人事第一，但我这个人不会人事、不会交际，直到现在还是不会。”陆老一辈子不会的事，如今有些人太会了。

有人出书画作品集，前面三分之一篇幅是上级别的领导、在书画协会中任要职的达人或圈内所谓名人的各类题词。在京城某个人名义的艺术馆中，各路名人祝贺或捧场之作，数量多于馆主作品。书画界那些急功近利之徒，很懂“人事第一，作品第二”之混世术、盗名术。

陆俨少历来主张并践行“三分作画、三分写字、四分读书”，将十分心思用在艺术本身和相关文化修养积累上，并对“现在有些画家是三分作画、三分写字、四分社交”的现象极为不屑。陆老强调“学画不能太重名利”。那些将大部分时间和精力花在“宣传、社交”上，信奉“人事第一”者，正是“太重名利”。白石老人也说：“夫画道者，本寂寞之道。其人要心境清逸，不慕名利，方可从事于画。”信然！

陆老生前自述有“三怕”与“二不怕”。一“怕过生日”，北师大要给他办九十岁生日活动，后改为祝其从教七十周年研讨会和书画展。二怕沾上“皇家祖荫”，故隐其本姓“爱新觉罗”(其先祖是雍正之子，乾隆之弟)。三怕丧妻后别人给他说话，心中只有亡妻一人。“二不怕”是“一不怕病，二不怕死”。其“三怕”中前两“怕”，不妨说是怕被“示众”。当年央视“东方时空”下的《东方之子》栏目想采访陆启功。拍摄方与他联系时说：“我们这个栏目档次高，采访的都是知名的专家学者、社会精英，故

国家艺术基金2014年度传播交流推广资助项目

百年巨匠  
Century Masters

中国艺术研究院、中央电视台、中央新影集团、  
中国民生银行联合出品

2014年1月开馆，隶属于商务印书馆，展厅面积600平方米，展馆位置优越，展厅设施精良，适宜举办各类书画展及文化交流活动。

百年艺术文化传播  
银杏艺术馆  
银杏谷文化会馆

联系电话：62800798 13901095243

刘锁祥书画展暨书画思想研讨会

展览时间：2015年9月10日—9月18日

2014年1月开馆，隶属于商务印书馆，展厅面积600平方米，展馆位置优越，展厅设施精良，适宜举办各类书画展及文化交流活动。

地址：北京王府井大街36号商务印书馆二一层  
电话：010-85117605 65258899-542/544

## 《桃花鸳鸯图》轶事

■ 万君超

南京博物院藏宋人佚名《桃花鸳鸯图》轴，绢本设色，尺寸为105.3厘米×49厘米。南京博物院收藏宋元书画不多，在中国古代书画鉴定组编《中国古代书画目录》(第五册)中此图的编号为“苏24-0006”。这是一幅工笔设色花鸟画，画的上半部分画四五株白色而略带浅黄的桃花枝，花下岸边卧有两只彩绘鸳鸯，右下角为几棵双钩蒲草和野花。从整幅画面的构图笔墨来看，技法精湛，设色雅逸，有明显院体画的风格特征。又从绢质的老化系数判断，将此图断代为南宋中期左右的院画作品，应该可以接受。此图为单幅轴，幅阔49厘米，南宋中期绢质的幅阔可达80至100厘米之间。但此图极可能已非原貌，左右两侧似有过裁割，尤其是右侧部分的图像疑似不全。

《桃花鸳鸯图》原为吴湖帆旧藏，裱边上有其两跋。此图曾在吴湖帆《吴氏书画录》卷一中著录：

南宋院本桃花鸳鸯图长三尺零八分，阔一尺四寸七分。无款。

桃花鸳鸯图立轴。项氏天籁阁藏。旧签一行，审出梁蕉林相国手笔。

南宋院本桃花鸳鸯图一幅，旧签题云“项氏天籁阁藏”，惜无著录可据。余如笔致工丽，恐世传徐、黄真迹不是也。

此画虽无款识，不知出何人手笔，而渲染之工、敷色之丽，崔白、赵昌而外殆无可及，洵古美术中无上神品也。据故宫藏宋人遗迹之富，能如此精美绝伦，亦不数见耳。

据高江村《消夏录》卷二《五代黄居寀桃花鸳鸯图》，依宋尺度之，高三尺八寸半，宽二尺，则此本祇存一尺八寸半耳。审画意，两边似有被裁之据，且无江村印，或因它故同遭剪裁矣。抑此本为宋院中所摹，亦未可知。

吴湖帆上述文字的大致意思是：题签“项氏天籁阁藏”审为梁蕉林(号蕉林)手迹。可惜未见著录。但笔墨工



宋人《桃花鸳鸯图》(南京博物院藏)

丽，传世的徐熙、黄筌的富贵野逸派花鸟画也不过如此。此图渲染、设色方面，除了崔白、赵昌之外，无人能及。就算是故宫博物院藏宋人作品中，能够如此精美绝伦者，也属少见。吴湖帆据高士奇《江村消夏录》中著录的黄居寀《桃花鸳鸯图》的尺寸认为，《桃花鸳鸯图》可能经过剪裁。或许高氏所藏也是宋代院画中人临摹之作？

虽然吴湖帆在上述文字中不无自由心证和竭尽溢美之词，但在字里行间也可看出他对《桃花鸳鸯图》珍爱之情。每一个鉴赏家都难以避免时代和个人的局限性，后人无需为之大惊小怪，也不应过于苛责。以我的浅见，吴

尔雅楼随笔

知世论人，当需了解之同情，因为世上绝大多数人在某种特定的环境下，首先考虑生存才是第一位的。

从某种意义上说，每一件艺术品的背后大多隐藏着鲜为人知的事情。但或许只有极少数的鉴赏者或研究者，才能够发现其中的“秘密”。

湖帆在《桃花鸳鸯图》的断代上没有较大的误差。如果再稍微“严谨”一点，此图的下限或可到南宋末及元初。它是标准的院体画风格，图上的折枝桃花尤为明显。

杨仁恺著《中国古代书画鉴定笔记》(辽宁人民出版社2015年1月版)第四册中的宋人《桃花鸳鸯图》条目下有按语说：“无款印。有吴湖帆两题。吴氏送与周鍊霞，经谢(按：即谢稚柳)购入给南京博物院。南宋。绝精！”但《桃花鸳鸯图》是何时赠送给周鍊霞的？吴湖帆弟子张守成(字子靖)有此图临摹本，画左上侧有吴湖帆题云：“宋院本桃花鸳鸯图。梅景书屋藏真迹。及门张子靖对临自存。壬午春吴湖帆题。”壬午即1942年。说明此时《桃花鸳鸯图》仍为梅景书屋珍藏。

我翻检手边吴、周两人的相关书籍，未见有此图赠送周氏的记载。我的推测是：吴湖帆在上世纪50年代初、中期，将《桃花鸳鸯图》赠送给周鍊霞。周早年擅画小写意花鸟或仕女等，但并不画工笔鸳鸯。而她画工笔鸳鸯始于上

(作者为书画鉴赏家)