

# 当代的 自己的 世界的

◆ 林明杰

## ★ 林距离

最近蓬皮杜艺术大师作品展在上海举办,又引起了一些艺评家对当代艺术的批评。其实蓬皮杜的这些作品大多属于现代艺术范畴,其中不少艺术家用中国的历史来划分,都可以算作“清朝画家”了。不过许多国人习惯将这些画得不太规矩的画及其他奇奇怪怪的玩意儿,都称之为“当代艺术”。更贴切说,其实是新潮艺术。我认为这倒不重要,名可名,非恒名;道可道,非恒道。重要的是,我们要了解艺术究竟是怎么回事,有什么作用。

有一种观点把当代艺术看成是一个捣蛋鬼。我也认为当代艺术是个捣蛋鬼,也确实有某些国家曾利用当代艺术在别的国家捣蛋过。但当代艺术这个捣蛋鬼本质上不是给别的国家捣蛋的,而主要是跟自己国家和民族的固有艺术思维惯性捣蛋的。法国和中国一样,都是拥有优秀传统文化艺术的国家,其卢浮宫、奥塞宫享誉世界,并影响了世界艺术的发展。但蓬皮杜为什么会顶着当时法国国内舆论的巨大压力,坚持为这些连当时大多数法国人都难以接受的东西,建造一座艺术宫殿呢?

我认为,这正是深爱传统艺术的蓬皮杜对未来艺术趋势的高瞻远瞩。我们常说,意识形态形成于经济基础之上。蓬皮杜正是看到工业革命给人类社会带来的物质巨变,也势必巨大地改变艺术的格局和形态。他认为艺术是大天使的神剑,迟早会刺穿我们固步自封的观念。他主动为新锐艺术搭建了举世瞩目的平台,不仅无损于法国文化艺术之传统经典,更进一步有力地保持了



■ 正在成为国内外当代雕塑荟萃地的上海静安雕塑公园

本报记者 胡晓芒 摄

法国这个时尚之都的地位,并与迅猛崛起的美国新锐艺术潮流分庭抗礼。如果法国当年对新锐艺术采取了相反的政策,今天法国在世界艺术格局中给世人的观感可能就是“过去曾经阔过”了。

前些年,中国“当代艺术”被西方某几个庄家恶炒的时候,我倾向于发出预警,向读者揭示其炒作的手法,提醒国内艺术界在新艺术发展上要有主动作为,而不是把话语权操控在不负责任的西方艺术品炒手中。如今,这场由西方庄家操控的炒作基本歇菜了,他们出货获利,甚至公然声称掉头去别的国家寻找新的猎物了。我却要提醒,我们不要倒洗

澡水把孩子也倒掉。

在当代艺术领域,我们应该主动出击,而不是被动地由西方某些庄家来拣选。我们应该主动为本国乃至世界上具有创新意识和才华的艺术家提供具有魅力的舞台,鼓励艺术家创新,鼓励有创新意识的艺术家来中国寻找机会,这样,已在经济上受到世界关注的中国土壤上就有希望生长出可以影响未来世界的艺术之花。有作为才有地位,中国在世界艺术的话语权不是靠固步自封地防御,而是靠真正的魅力辐射。

我们既要了解自己的传统,又要了解世界的文明,否则不是数典忘祖就是夜郎自

大。“当代艺术”不过是如今的一种说法。以达芬奇为代表的意大利文艺复兴美术在当时难道不是“当代艺术”?以莫奈等为代表的印象派在当时的法国难道不“当代”?它们都是跟当时所在国或地域自己的传统艺术观念“捣蛋”的,这种“捣蛋”催生出了人类艺术的新篇章。

在中国艺术史中同样一直不缺乏这种“捣蛋鬼”。以清代为例,八大山人、石涛、扬州八怪等就是当时的“当代艺术”,它们是跟以“四王”为代表的正统派绘画“捣蛋”的。

“捣蛋”的“当代艺术”与所谓“传统派”“主流派”艺术,其实都是艺术的不同侧面,都是人类探索艺术的不同阶段和路径,并非不共戴天的敌人。我国对待“当代艺术”,在文化战略上的包容性是值得赞许的,譬如,国家画院开设当代艺术中心,上海双年展也从边缘境况转为政府资助支持,上海还建立了官方主办的上海当代艺术博物馆……这种政府对当代艺术的主动介入和支持,值得称道。

艺术的发展可能会让我们一些人看不懂,不习惯,但很多新技术包括电脑技术的诞生,也都曾经甚至依然让我们看不懂,不习惯。

目前,中国艺术以及艺术市场的走向,是世界关注的焦点。世界上几乎所有伟大的新艺术,都是在经济壮大、观念转型的国度诞生的。中国这个世界第二、并迅猛上升的经济体,这个正在重大转型中的国家,会迸发出怎样的崭新艺术火花?它会怎样影响世界艺术史的进程?真正的中国当代艺术,应该是自己的,也是世界的。

从这个角度来看,当代艺术不应该是狭义的“捣蛋鬼”,它更应该是我们克服自身局限性的开拓进取精神。这种“捣蛋”可以防止人类文明患上“老年痴呆症”。

## 留在安吉吴昌硕纪念馆的遗憾

——对名人大师纪念馆的一些思考

◆ 王琪森

### ★ 不同艺见

近赴浙江安吉参加“吴昌硕与中国印学”研讨会,有幸参观了吴昌硕纪念馆,建筑宏伟、设施先进,颇有气派。但观看了安吉吴昌硕纪念馆的陈列布展内容后,感到有不少令人遗憾之处,有的甚至是明显的硬伤。出于对一代艺术大师、海派书画领袖吴昌硕先生的尊重,也是对一些人文史料抢救性的记录及如何提升当代吴昌硕学术研究的层次需要,故不揣陋陋,略述如下:

#### 一、史料差错 史实有误

如安吉吴昌硕纪念馆(以下简称纪念馆)中云:“宣统三年(1911)夏,吴昌硕始脱离苏州公职,举家迁至上海吴淞定居。”实际上是1911年12月上旬,吴昌硕托友人为儿子吴东迈在上海吴淞货捐分局谋得一差事,爱子心切的吴昌硕送东迈来就职的,其时他的太太施酒则从苏州去了老家安吉。《吴昌硕尺牘集》中就有吴昌硕这个时期写给他的好友沈石友的信:“弟于初七日为迈儿扯往吴淞住数日(内子赴安吉),风声垒垒,又同至沪上,始住后马路同泰棧,因该棧有人满之患,再移居爱而近路……”

“初七日”即农历十月初七,阳历12月上旬。当时上海正值光复起义后一月余,社会还不很稳定,因此是“风声垒垒”。吴昌硕当时仅是带着儿子到吴淞货捐分局报了到,为了安全起见,住到了市内后马路的客棧,因人满而移居爱而近路(今安庆路)。至于吴昌硕何时举家迁往上海?应该是1912年5月。我曾专门写了《海派书画领袖定居上海考——纪念吴昌硕定居上海一百周年》(载《文汇报》2012年5月21日)写此文前,我曾于2007年10月5日下午,在上海吴昌硕纪念馆执行馆长吴越兄的陪同下,采访了其父、吴昌硕的孙子

吴长邨先生,吴长邨明确地讲:“据我父亲(吴东迈)讲:吴家全家搬到上海,是民国初年(1912)的五月间。”

另一谬误则是但“纪念馆”却将潘天寿剔除在吴昌硕弟子外,说:“也有虽非弟子但受吴昌硕艺术影响,而自开一派的如齐白石、潘天寿、吴非之、潭建丞等。”这是与史实有极大出入的误传。吴昌硕为近代艺术史做出的伟大贡献之一,就是他整整培养了一个大师团队,从而支撑起了中国书画艺术百年精英之门。其中著名的弟子有赵云壑、陈半丁、陈师曾、徐星洲、诸乐三、潘天寿、钱瘦铁、赵古泥、沙孟海、王个簣、河井仙郎等,而公认的“缶门三杰”为陈师曾、潘天寿、沙孟海。

1923年初春,时在上海美专任教的潘天寿,在其美专同事、缶翁的亲戚诸闻韵的介绍下叩响了吉庆里缶庐的大门,从此列为缶门弟子。老人亲切地称潘天寿为“阿寿”,潘天寿则恭敬地称吴昌硕为“先生”。吴昌硕除了书赠对联“天惊地怪见落笔,巷语街谈总入诗”给潘天寿外,还写下了那首著名的艺术诫勉诗《读潘阿寿画山水障子》,特别针对潘天寿急于开出自己面目的创作倾向告诫道:“只恐荆棘丛中行太速,一跌须防堕深谷,寿乎寿乎愁尔独。”正是在吴昌硕的耳提面命下,潘天寿如醍醐灌顶。为此,潘天寿在《回忆吴昌硕先生》一文中,深情地写道:“那时候,先生的年龄已近八十了,身体虽稍清瘦,而精神却很充沛,每日上午大概作画,下午大概休息。先生和易近人,喜谐语。”缶翁是念念不忘地“寿乎寿乎”,潘天寿是口口声声地“先生先生”,但为何如今却被开缺了?

#### 二、图片不对 张冠李戴

杨岷(1819~1896),晚清著名的经学家、书法家、诗人、学者。上海老城隍庙大殿两侧就镌刻着他的隶书对联:“做个好人,心正身安魂梦稳。行些善事,天知地鉴鬼神钦。”他是吴昌硕交谊终身的艺友。吴昌硕曾想拜杨

岷为师,还备了门生帖,杨岷却诚恳地讲:“师生尊而不亲,弟兄则尤为亲矣,一言为定,白首如新。”以至杨去世13年后,吴见了他的遗像依然旧情难忘。但纪念馆中陈列的杨岷照片却是冒广生的!杨岷颇清瘦,没有冒广生富态。冒广生(1873~1959)是中国近代著名的学者、教授,冒辟疆之后。毛泽东、周恩来、陈毅等对其相当尊重,称其“是一条道路上的人。”

类似在图片上的张冠李戴现象,在纪念馆中还不止一处,如在吴昌硕的学生照片中,有的就是错放了。

#### 三、学术观念 有待商榷

纪念馆自称“是目前国内资料最为齐全的吴昌硕艺术研究中心”,但仅就其布展内容的评判、史料推介的考量、陈列谱系的多元及不断更新的效率上,尚不尽如人意。

吴昌硕他决不是一个单纯的艺术大师,在书画篆刻方面成就卓然,而是一位艺界领袖及文化巨擘,对社会各方面多有担当,对时代各层面多有贡献,特别是他自1912年(69岁)正式定居上海,直至1927年(84岁)归道山,这十五年间是吴昌硕一生中最高光、最有建树的时期。如1925年5月30日,震惊中外的“五卅惨案”发生了,为了声张正义、资助工友,尽管吴昌硕此时已年届八二,且体弱多病,但依然慷慨捐画,正是在他的带领下,上海一批奋斗级的书画家康有为、章太炎、曾熙均闻风而动。是年秋季,湖南水灾严重,尤其是湘西辰沅一带,饿死者触目皆是,海上书画家们紧急动员,办展助赈,吴昌硕又抱病参加,提供了平时不多画的山水及巨幅中堂,令人为之动容。

吴昌硕不仅有崇高自觉的社会道义精神,而且对民国初期的文化艺术建设多有引领,如他和王一亭一起,从1921年至1926年,先后组织领导了四届中日两国联合美术展,其规模至今没有超越。他还为新版版的

《小说月报》作了12期封面画,以支持新文化运动。特别是他于1927年11月29日逝世后,前往吊唁的国内外人士不下数千,上海各报刊作了报道,如《申报》1927年11月30日即以《吴昌硕逝世》做了专题报道,这些堪称重大或重要的史实,在“纪念馆”中均成了空白或缺席。

整个展览的学术观念也有待进一步梳理提升,更严谨到位。如在介绍开埠后的上海,特别是辛亥革命后的现实,仅是“上海重构了江南的经济秩序和人文秩序,开始从传统向近代蜕变。”这种观念真是令人惊讶的“古董级”标本。1912年后的上海,仅倒退到明代资本主义萌芽时期。实际上从上海1843年11月开埠后,随着中外交融、西风东渐、租界设立等,上海已成为“江海之通津,东南之都汇。”特别是1912年以后,由于远东金融中心的形成,近代工业的发展,社会商贸的繁荣,国际交流的频繁等,“为民国初年的资本主义经济进入较大规模发展的‘黄金时代’开辟了道路。”(白寿彝总主编《中国通史·近代前编》)而正是上海成为整个中国乃至东南亚最大的都市及经济上的崛起,为整个海派文化圈(首先是海派书画)的兴盛作了市场化的铺垫和社会化的奠基。也正是在这个历史背景与时代契机中,吴昌硕定居上海,与这个“黄金时代”相邂逅,不仅完成了他从一位艺术大师向艺界领袖的华丽转身,而且促进了海派艺术从高原走向高峰的转变。如果真如“纪念馆”所言,那时的上海仅是对“江南经济秩序和人文秩序”的重构,那无论如何是不会出现“吴昌硕现象”的。

另外,还有一个问题也值得商榷:大家知道吴昌硕身高仅1米60出头,且多年病体,身材瘦小,而如今“纪念馆”的吴昌硕塑像却是形象高大壮硕,膀粗腰圆,如一彪形大汉,不像一文弱书生。

一个当下的名人大师纪念馆,无疑在展览宗旨、陈列取向、史学观念及学术立意等方面,要具有时代精神的体现与文化理念的引领,从而与现实的社会认识相接轨与科学的人文精神相对应,这也从根本上反映了“文化的自信”。而类似问题在全国各地的一些名人大师纪念馆中,均不同程度地存在,这是应该引起我们重视的。