·本土化与中国学术转型·

DOI:10.20004/j.cnki.ujn.2023.05.003

中西绘画形式的融合与裂变

尚莲霞

(南京大学 艺术学院,江苏 南京 210093)

[摘　要]合笔画是中国绘画创作的一种形式,早在五代时期民间就已经出现,文人画兴盛以后出现了题诗画,至明清时期供职于画院的画家常常采用合笔创作的方式完成作品,这种合作方式不仅存在于中国画家之间,也出现在中西画家之间。西方传教士画家与中国画家的合笔画是中西绘画交流和碰撞的结果,由此产生了一些新的绘画形式。导致这种新绘画形式产生的因素主要有两种,其一是迎合中国皇帝的审美喜好,其二是中西画家自主探索与交流融合的成果。在民国美术社团中的合笔画更具有社会意义和多元化形式,新中国成立初期出现的政治性命题的集体创作体现了文学艺术为人民服务的宗旨。

[关键词]合笔画;近代绘画;融合;裂变

[中图分类号]K825.7　　[文献标识码]A　　[文章编号]1671-3842(2023)05-0028-07

中国自古以来文人喜好雅集,一起品茗、饮酒、赋诗、作画,这是文人交流思想与增进感情的方式,也体现文人的闲情逸致与超凡脱俗的品格。文人雅士通过这种自由随性的方式进行交流创作,留下了大量千古传颂的名篇佳作,例如《醉翁亭记》《滕王阁序》《兰亭序》等。在这种相互切磋、互相唱和的过程中,也产生了一些合作作品,具体合作形式有同行之间的合作,也有跨行之间的合作,例如出现了题诗画、合笔画等。早在五代时期民间已经出现合笔画,至宋代,如图1中《柳鸦芦雁图》卷中《柳鸦》和《芦雁》分别由宋徽宗赵佶和另一位年轻画家完成的。长期以来合笔画并没有出现兴盛或被否定的局面,一直处于顺其自然的发展状态。



图1　赵佶《柳鸦芦雁图卷》纸本设色 34×223cm 北宋 上海博物馆藏

一、传统文人交往中"自主、雅趣式"的合笔画

隋唐时期兴盛的佛教壁画大多由吴道子师徒共同完成,其创作壁画以粉本为媒介,师徒创作的过程也成为早期美术教育的史实。在张彦远的《历代名画记》中载录:"翟琰者,吴生弟子也。吴

[基金项目]本文系国家社会科学基金艺术学项目"中国红色主题雕塑史研究"(项目编号:22BF083)之阶段性研究成果。

[作者简介]尚莲霞,南京大学艺术学院副教授、硕士生导师。

生每画落笔便去，多使琰与张藏布色，浓澹无不得其所。”[①]壁画中的构思和主笔多由吴道子负责，至于随类赋彩等工作由弟子完成。五代以后由于绘画分科越来越细致，画家往往专攻一科，在完成画作时常常请另一画家为之补作。如李成传世之作《读碑窠石图》中的人物为王晓所作，山水部分是李成完成，这样的合笔体现一种和谐互补的关系，合作者虽有先后创作之分，但在整体风格和格调上是一致的。画家会自主地寻找合作伙伴，一方面是弥补自身创作的不足，另一方面也会考虑到双方的趣味相投，维持一种对等和谐的合作关系。北宋时期随着文人画的兴起，题画诗成为文人士大夫之间艺术合作的重要形式，往往以诗歌的形式表达自己对绘画的理解，体现其价值判断和审美思想。宗白华先生讲：“在画幅上题诗写字，借书法以点醒画中的笔法，借诗句以衬出画中意境，而并不觉其破坏画景（在西洋油画上题句即破坏其写实幻境），这是中国画可注意的特色。”[②]诗画相通并达到相得益彰的效果，正如苏轼评王维的诗与画云：“味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗。”[③]苏轼另一诗篇《书鄢陵王主簿所画折枝二首》堪称题画诗的翘楚之作：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏澹含精匀。”[④]诗中所倡导的诗画关系及形神等观点标志着宋代绘画审美理论的成熟，文人在好友画作上题跋成为时代的风尚。北宋元祐元年（1086）阳春三月，李公麟、苏轼、黄庭坚三人合作完成《竹石牧牛图》：“先苏轼画丛竹和怪石，李公麟画牧童骑牛，意态横生，黄庭坚题诗其上，遂构成诗画双佳杰作。”[⑤]这段文字记载了当时雅集中合笔作画的情景，《竹石牧牛图》由苏轼、李公麟合作的画，本身就是画坛奇观，而配以黄庭坚题诗，堪称诗书画三绝。当时的文人画家们在寄情山水、以画会友之余，也标榜了一种文人意趣，宋元时期合笔作画大多是在自主自娱的状态下完成并见证风雅情操和深厚友谊。直至清代康雍乾时期，宫廷内合笔画达到全盛阶段，一批供职于清廷的西方传教士画家带来了西方写实画法，在与众多宫廷画家合笔创作过程中，推动了中国传统绘画的变革。“据记载郎世宁曾与多位中国画家合笔创作，甚至与乾隆皇帝也曾有过合作，《清代帝后像》画册中有乾隆皇帝自绘的《临项圣漠雪景》，画中的人物就是由郎世宁画的。”[⑥]院画家们为了迎合帝王的审美趣味，各自发挥所长进行分工合作，其目的是让作品达到最佳的视觉效果，同时也能提高完成速度。古代合笔画形式多样，有肖像画、流水作业、文人笔会、中西合璧等，其创作动机不外乎文人雅集、政治需求和商业行为。近代随着中西文化交流和贸易的发展，在美术社团和外销画行业中的合笔画更具有社会意义和商业价值。新中国成立初期出现的政治性命题集体创作体现了文学艺术为人民服务的宗旨。

二、宫廷合笔画中的迎合性和策略性

明清时期艺术在自身发展的同时也迎来了西方艺术的介入，西方传教士来华带来的西洋画风，虽然没有改变整个中国绘画的大传统，却为中国美术发展打开了一片新视界。在众多西洋传教士画家中，郎世宁（Giuseppe Castiglione，1688—1766）是影响最大、时间最久、成就最高的画家。他不仅将西方绘画的“透视法”“阴影法”及色彩等传入中国，同时也学习中国画技法及书法，成为中西融合技法的开拓者。郎世宁来华服务五十一年，历经康雍乾三朝皇帝，他在适应清廷皇室审

①（唐）张彦远：《历代名画记》，俞剑华注释，南京：江苏美术出版社，2007年版，第229页。

②宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社，2005年版，第209页。

③游光中：《经典散文名句》，成都：四川辞书出版社，2018年版，第680页。

④于民：《中国美学史资料选编》，上海：复旦大学出版社，2008年版，第284页。

⑤卢盛江：《中国古典诗词曲选粹·宋诗卷上》，合肥：黄山书社，2017年版，第255页。

⑥江滢河：《清代洋画与广州口岸》，北京：中华书局，2007年版，第106页。

美趣味的过程中,吸取中国传统绘画的长处,并促进中西画法融合,一时间中西绘画材料互相参用的风气逐渐兴起并盛行。在郎世宁及其追随者们的共同努力下,一种融合中西绘画技法的新绘画形式逐渐形成,在这个过程中皇帝是重要的推手。清初众多中西方宫廷画家在皇帝的要求下各尽所长地参与了合笔画创作,雍乾时期合笔画被重视并得到发展。据《清档》记载:雍正九年(1731)6月17日传旨着高其佩、唐岱、郎世宁画风雨景山水画一幅,其中郎世宁负责采用西法绘制风雨,唐岱以灵秀的山水补缀背景,高其佩则采用其擅长的泼墨法,并能与郎世宁的画法相得益彰。在完成合笔画搭档中,郎世宁与唐岱合作最多,他们合作的另一幅实景图《羊城夜市图》是对广州实地考察后回京凭记忆绘成。在画中郎世宁采用西方技法如实描绘月光下渔船的倒影,街市高楼以明暗透视的手法表现逼真,唐岱则用山水来补景,整幅画面场景开阔又有东方神韵,堪称中西合璧之力作。唐岱(1673—1752)字毓东,号静岩,满洲正白旗人,曾师从王原祁,早年以画技"名动京师公卿",康熙特御赐"画状元"的称号。唐岱与汉族文人士大夫有师承关系,清朝皇室重用他,体现了清初皇帝认同汉族精英文化的政治倾向。

郎世宁在雍正时期曾按照皇帝的要求画过少量合笔画,如《百骏图》(图2)《岁朝图》《元宵图》等,或者具有舆图性质的大型景观图。作品《弘历辛酉哨鹿图》描写了1741年乾隆哨鹿的情形,画中弘历31岁时的"御容"、十二近臣等人物肖像及马匹均为郎世宁手绘,八旗官兵由画画人或画画柏唐阿执笔,宫廷画师王幼学、张为邦、戴正、丁观鹏等参与了畜兽的绘制,山水树木由唐岱、沈源等负责执笔。这幅画是由郎世宁主持、其他宫廷画家参与完成的合笔画。乾隆十六年(1751)秋天乾隆帝巡幸塞外行宫避暑山庄,蒙古王公献一只喻意长生不老的瑞兽——白麅,乾隆帝十分高兴,谕令郎世宁绘《瑞麅图》,画中白麅为郎世宁亲笔所绘,背景由宫廷画家姚文瀚补成,是一幅先绘动物,后补背景的合笔画。乾隆帝还作诗并御笔亲题于画上[①]。



图2　郎世宁《百骏图》绢本设色 94×776cm 1728年 中国台北故宫博物院藏

清宫廷中西画家之间的合笔画体现的是帝王的旨趣,融合了传统中国画的意境和西法的写实,从而达到扬长避短的效果,具体而言分为三种类型:一、共同完成一项系列作品,如请九位画师共同完成一件九扇屏风画,每位各负责一扇,整体上做到和谐;二、共同完成室内壁画,如一位画师画宫殿北墙,另一位画南墙等;三、共同完成一幅作品,依据各人所长分别负责人物、花卉、树石、山水、背景等。供职于如意馆的画家们除了几名外籍传教士之外,中国画家大多为地方保荐进入造办处行走,称为"画画人"。画画人一般无官秩,为皇帝服务,从而得到固定的报酬或临时的恩赏。乾隆朝画院有欧洲传教士画家郎世宁、王致诚、艾启蒙、安德义、潘廷璋、贺清泰等,中国画家唐岱、陈枚、沈源、丁观鹏、余省、周鲲、余稚等。郎世宁在创作静物写生画中,以降低明暗对比度、减弱高

①赵琰哲:《长发其祥:清代乾隆朝祥瑞图像的绘制》,《中国书画》,2019年第10期。

光和黑影的方法来符合中国的审美方式，如《聚瑞图》《午瑞图》《海西知时草》《洋菊图》等景物写生画都具有立体感，但又没有浓重的阴影和刺目的强光，光线柔和。乾隆对于这种新形式非常欣赏，经常亲临绘画现场并提出修改意见，经过反复修改后，画师们为帝王及皇后创作的肖像也越来越符合中国人审美习惯，例如用强光、弱光来表现出人物面部的明暗，突显出帝王的庄严安详、威严英明，又极具写实表现风，总之，这种新画法还处于初探阶段，其优点和不足都显而易见，在创作过程中中西绘画材料的兼用，线条和色彩兼施，既富于立体感，又突出了线的作用，既取得中国工笔画的效果，又有西洋画色彩的优势。

三、美术社团中合笔画的职业化和社会化

清末至民初，随着中外经济贸易的发展以及留学热潮的兴起，合笔画从宫廷转移向民间，出现在不同的领域并呈现出多元化形式。一方面在广州、香港、上海等通商口岸产生的外销画行业中大量出现集体绘制画作的现象。这种具有浓厚的商业气息的创作形式以集体创作、流水线作业为主要特征。外销画前前后后兴盛了近两百年之久，又称贸易画、开埠绘画，产生于18世纪中期，19世纪中叶达到高潮并发展成熟，至20世纪逐渐衰败，在中西方绘画的交流和发展中产生了重要影响。外销画家们经营画店，通过一套流水线工场模式来提高生产效率，从而满足海外市场的需求，具体绘制过程是由多名画师合作完成一幅画，画师们有固定的分工，有明确的任务，要求在统一的风格下完成。外销画可以看成是明清以来宫廷合笔画的发展，体现了适应商业世俗性需求，成为早期西风东渐的艺术载体，促进了西方绘画理念和技法对中国近代艺术的启蒙和影响。

另一方面在西方文化强势而入，中国传统艺术日趋沉沦的刺激下，一批接受西方影响的新式知识分子在北京、上海、广州等地创建美术社团，举办展览与交流，企图复兴中国传统美术，一时间各地社团大量涌现，形成民国时期社团现象。书画家们结社而行，共生共存，社团也成为他们与商业市场沟通的桥梁。社员们定期交流心得体会和技艺，合笔创作作品，共同维护集体利益。北京以传统的金石书画社团为主，这些社团仍延续传统文人雅集模式。齐白石曾描绘参加社团的情况："北京旧有一种风气，附庸风雅之人，常常召集画家若干人，在家小饮，预先备好了纸笔画碟，请求合作画一手卷或一条幅，先动笔的，算是这幅画的领袖，在报纸上发表姓名，照例是写在第一名。"[①]近代绘画社团历经雅集模式、协会模式以及编辑部模式，是中国美术从传统向现代转型的重要载体，也是现代学校美术教育的有益补充形式。美术社团有着自己的宗旨，背负着社会责任与义务，画家个人的风格往往也受到群体意识的影响，折衷成一种更好的方式或达成共识的理念。20世纪30年代初，在国立中央大学艺术系任教的老师们经常合笔创作，一次张书旂画梅，柳子谷画竹，徐悲鸿补画松树并题"竹翠梅香松傲雪，岁寒三友各千秋"[②]。随后，又将此图合作复制各存一帧。另一幅《鹤竹相依图》中张书旂画鹤，柳子谷补竹石，徐悲鸿题句，他们泛舟玄武湖，高声欢唱、对湖写生，顷刻间完成一幅长卷草图，命名为《玄武湖泛舟图》。新中国成立初期，由岭南画派画家关山月和傅抱石接受政治命题合笔创作人民大会堂巨幅山水画《江山如此多娇》，毛泽东亲自题词，周恩来、陈毅、郭沫若等人都提出了意见。整幅画卷表现北国风光和南方秀丽山川，歌颂伟大祖国壮丽河山，傅抱石和关山月在创作中扬长避短，画面既体现各自艺术风格，又做到整体上和谐统一。傅抱石在《北京作画记》文章中讲道："我们力求在画面上，把关山月的细致柔和的岭南风格，和我的奔放、深厚为一体，而又各具特色，必须画得笔墨淋漓，气势磅礴，绝不能有一点纤弱无

①张次溪：《白石老人自传》，北京：人民美术出版社，1962年版，第75页。

②郎绍君：《守护与拓进——二十世纪中国画谈丛》，杭州：中国美术学院出版社，2001年版，第443页。

力的表现。”[①]美术社团合笔画一般以展览、学术交流、社会服务等为目的,从创作目的到画面效果体现了统一性和协调性,新中国成立之初的“命题式”合笔创作,政治主题明确,特别是完成重大题材主题性创作任务时,画家的立意初稿、素材收集到调整修改都是严格地按照程序完成。

四、近代中西绘画形式的融合与裂变

由于东西方艺术的审美习惯和标准一直存在很大的差异,导致两种绘画形式的不同。中国绘画以线造型为主,注重平面性以及符号化象征表现。例如在中国画中常常不画背景,因为在中国人的思维方式中背景是可以在想象中出现的,鸟在空中飞,鱼在水里游都可以不画出真实的空气和水。而西方绘画则不同,西方人以一种客观的视角去描绘世界,因此要在画面中如实的表现天空和水。当中西方文明相遇产生碰撞之后,双方绘画形式发生了融合与裂变,在整个变化发展的过程中,始终贯穿着中西融合这条主线。具体而言,经历了从郎世宁等宫廷画师开创新绘画形式到岭南画派的折衷主义变革再到新文化运动时期的美术革命,以徐悲鸿、林风眠等为代表的新型艺术家们通过创作实践和美术教育等活动,试图探索出中国现代绘画新形式。

郎世宁等西方画家来到中国后,将西方技法进行调整来适应中国的审美标准。例如,中国人物肖像画中人的面部都是干干净净的、平面的,西方绘画中阴影的表现在中国人看来是“阴阳脸”,是一种不吉利的象征。郎世宁对此进行了调整,将暗部调子减弱,使物象处在一种平光的照射之下,但其画面色彩明暗仍然可以表现光感、空间感。他将中西技法调和的尝试应用在山水、花卉、鸟兽等多种题材画的创作或写生,完成后的画作多用于室内装饰,如皇宫内的屏风画、壁画等,还有肖像画以及画金胎掐丝珐琅器物的装饰图案。郎世宁非常勤奋和兢业,在经年累月的完成宫廷绘画和建造设计任务的过程中,逐渐形成了一种新的绘画形式,并且涉及的题材广泛,传播的范围越来越大。他将这种新画法传授给他的中国弟子及中国画家,也为后续的西方宫廷画家树立了标准画法。西洋画师王致诚、艾启蒙等步其后尘,中国画家丁观鹏、王幼学等也学习这种新画法。焦秉贞、冷枚、陈枚等中国画家工人物、山水,他们绘制楼观时参用西法,当时内廷称焦点透视为线法,线法因画稿中各种景物对象引向焦点的密集细线而得名,线法最适合用于工笔界画中楼宇和街衢等题材的表现,并配以人物、鸟兽、树木、花卉等景物,以增加室内的层次感和深远感,对于这种新绘画形式,东西方都从自身的立足点进行了截然不同的评价。乾隆皇帝对于西洋画法持兼容并蓄的态度,他在郎世宁与金廷标合作的《五马图》作品题跋中指出,西洋画法的长处在于着色精细入毫末,然而却是“似者似矣,逊古格”,他希望能结合西方写实与中国的神韵于一体。由此可见,在乾隆眼中,郎氏作品形似,但未达到中国传统的形神兼备之境界。清代士大夫对西洋画的技巧持客观态度,但也表示其气韵格调不高。邹一桂等中国画家一方面肯定西洋画法的阴阳凹凸的科学性,认为可以采用一二,另一方面却认为太过写实会导致缺乏神逸,毫无笔法可言。一些西方来华的使节观看了郎世宁新画法创作的作品后评价道,“笔触细腻,然过于琐屑”[②],“既不守透视法之规则,于事物之远近亦不适合”,“所作画纯为华风,与欧画不复相似,阴阳远近俱不可见”[③]。这一观点将郎世宁的新画法从西方绘画中排除,归属于“纯为华风”。凡受命所作和进贡之作都比较工整严谨而稍显滞板,在色彩上鲜艳富丽而略欠典雅,很明显地体现了清宫廷院体画的风气。

随着郎世宁在中国生活时间的延长,与中国画师交流、交往的增多,中西双方画师在合笔创作过程中,都尽力去观摩和学习对方的笔法和技能,并极尽所能地发挥各自的长处,避免对方的短

①傅抱石,叶宗镐:《傅抱石美术文集》,上海:上海古籍出版社,2003年版,第479页。

②李福顺:《中国美术史》(下卷),沈阳:辽宁美术出版社,2000年版,第21页。

③杨伯达:《清代院画》,北京:紫禁城出版社,1993年版,第131页。

处，最终达到画面表现的最佳效果。中国画家及皇帝通过西洋艺术的启发，他们对世界的认知以及艺术审美思想也发生了较大改变。这种转变体现了清廷出于政治、文化的不同目的，综合不同绘画技法和形式为我所用的思想，不是单纯的科学原理和艺术原则的因素，归根结底体现在“用”。画家们在合作完成一幅画的过程中，会依照皇帝的审美趣味不断地加以调整和修改，因而西方画家也会不断地吸收中国画技法，甚至中国儒家的中庸思想。受郎世宁影响的中国宫廷画家，也是合笔画的作者们，如陈枚、唐岱、邹一桂、冯宁、缪炳太、罗福旻等画法渐呈中西相合之风。这些画家在吸收西方绘画技法的同时，也对中西画法进行比较并著书立说。清人年希尧研究透视原理，于雍正七年（1729）完成中国最早的透视学著作《视学》，该书序言中指出：“尝谓中土绘事者，或千岩万壑，或深林秘菁，意匠经营，得心应手，固可纵横自如，淋漓尽致，而相赏于尺度风裁之外。至于楼阁器物之类，欲其出入规矩，毫发无差，非取则于泰西之法，万不能穷其理而造其极。”①

鸦片战争后，清政府被迫门户开放，通过外交官员出使欧洲以及贸易往来等商业活动，西方美术名作及美术观念传入中国。中西方艺术在交流碰撞之中催化了新绘画形式的进一步发展和成熟。在广东沿海一带盛行的外销画作为合笔画创作的延续，其目的由原先为政治服务转向适应商业发展和经济贸易的需求。随着晚清商埠中心从广州向上海转移，洋行的贸易开始在上海租界兴盛，随之而来的贸易文化、绘画形式和技法也影响了上海等江南一带。据记载，1855—1880年，粤籍画工周呱曾在上海开设画店经营外销画维生。外销画在艺术形式上是在租界文化环境下西方绘画技艺的移植，反映了外来艺术逐渐本土化的过程，其创作生产的流程体现了流水线商业活动的特征。参与绘画合作的主体由两类画工构成：一类是以外籍画家和侨民画家为主，另一类以本土画工为主，后者“间接地利用西画的写真之术，实施着以自身的传统修养和审美意识对之变格，以顺应开埠通商的商业宣传需要”②。外销画是近代西画东渐过程中一种独特的绘画形式，有别于之前绘画艺术发展服务于宗教、服务于政治的目的，而是服务于商业贸易发展，凸显了世俗化目的，以一种世俗艺术形式存在和发展。由于外销画从业人员的身份属性，决定了外销画是下层百姓用以谋生的手段，还未能进入上层文人士大夫阶层，导致外销画在18世纪一直未被关注。“几乎消失在中国画坛，要不是西方博物馆中存有大量外销画，我们压根就不知道”③。19世纪以后，外销画逐渐产生对文人画的影响，并随着粤籍画家们的行动轨迹和课徒授业等活动将外销画和西方绘画技法传播到上海等地。中国传统的连环画式的插图、白描勾线式的笔法以及画中所表达的文人意境都融入其中，又保持西方透视学元素，形成一种新的绘画形式，这些新绘画形式销往海外也受到关注和欢迎。在近代中国的通商口岸、沿海城市，外销画的出现构成了中、西绘画交融和裂变并自成一格的文化现象，在中国近代美术史上具有重要意义。

广东地区一直是近代中国维新思想的启蒙地与革命运动的摇篮，“高剑父、高奇峰和陈树人所主导民初广州国画革命运动的新方向，中西折衷和改造传统成为这个新型画派的主要任务”④。他们将在日本留学期间学习的西洋技法融入中国画传统技法，探索出一种新的绘画形式，也被称为“新国画”。当时的社会背景是极力打破传统美术体系，倡导建立新的绘画体系，具体到语言层面来讲，即“将素描、水彩与笔墨画法相融合，且参以光影、空间透视所展开的革新尝试，同时也是在中西艺术相互交融交锋的过程中，对西画（古典绘画）从形式语言到空间结构再到艺术观念的一次参照与借鉴”⑤。蔡元培是学贯中西的大家，具有世界性眼光与格局，在民国时期身居要职，他对中

①林京海：《清代广西绘画系年》（上册），桂林：广西师范大学出版社，2017年版，第61页。

②李超：《上海油画史》，上海：上海人民美术出版社，1995年版，第10页。

③阮荣春：《中国绘画通论》，南京：南京大学出版社，2005年版，第185页。

④李公明：《广东美术史》，广州：广东人民出版社，1993年版，第640-642页。

⑤葛玉君：《新中国“新国画”概念及其话语建构》，《美术研究》，2022年第5期。

国近现代美术事业的大力推进影响了徐悲鸿、林风眠、刘海粟等新一代美术家,他们在融合中西艺术,开创中国绘画新形式、新路径的道路上不断求索。徐悲鸿留法归来先后执掌国立中央大学艺术科、北平艺专及中央美院,推行西方学院派写实主义观念和技法,以“素描为一切造型艺术的基础”的思想改造中国画和指导教学活动。抗战期间他的写实主义体系适应抗战宣传需要而受到重视,20世纪50年代他的艺术主张与新中国文艺政策相契合得到大力推广,徐悲鸿学派成为20世纪最主要的艺术流派。强调写实造型能力,用素描改良中国画尤其是人物画的创作,对促进传统绘画适应时代和社会发展以及大众需求具有重要意义。20世纪50至70年代期间,徐悲鸿写实主义体系与苏联现实主义方法相结合,“写实水墨画”成为符合时代潮流的新绘画形式,以蒋兆和、李斛等为代表的美术家在水墨人物画方面作出了成就。在新中国成立初期的主题性宣传画中也出现了形式多样的合笔画作品,伍必端与林岗在合笔作品《中朝人民军队并肩作战痛击美国侵略者》中,将国画的工笔重彩与水彩画技法相融合,是一种新型年画形式的尝试。1961年靳尚谊与伍必端合作创作《毛主席和亚非拉人民在一起》是油画与国画的跨界合作,体现创作者试图将年画中的元素融入到油画中,从而达到油画民族化的目的。同样留学法国的林风眠在改良中国画、开创新形式的道路上与徐悲鸿不同,他选择西方现代主义艺术,提出“调和中西艺术”“创造新的艺术”等口号。林风眠彩墨画的材料工具、形式语言等方面都体现了“西体中用”,“将印象派的光色、表现派甚至立体派的结构方法、汉唐绘画的线描、民间艺术的造型结合起来”[①]。林风眠做到了将西方的光色表现与中国传统艺术的诗意表达相结合,是融合中西艺术最具深度和感染力的艺术家。吴冠中是当代形式派彩墨画的重要代表,其风格明快灵秀,着重表现点、线、面、墨、色的形式组合,是林风眠西体中用路线的继承者。另一位现代新绘画形式探索者傅抱石早年留学日本,是一位具有浪漫气质、学者修养的画家,他的山水画汲取了水彩画和日本画的特征,又对中国传统艺术精神和水墨技法有独到的见解,最终形成别具一格的“抱石皴”表现手法,显示了一位天才画家对传统的继承与突破。

[责任编辑:马晓雪]

①郎绍君:《守护与拓进——二十世纪中国画谈丛》,杭州:中国美术学院出版社,2001年版,第21页。