

老街的画像

徐克舰



时下，人们有期待肯定性词汇的习惯，因为肯定性词汇往往与知名度和影响力联系在一起。令这种习惯失望的是，对于我们将要评论的这些油画作品及其作者，只能用否定性词汇：这些作品不是名作，其作者任倬汉，一位舞台美术设计师，没有知名度，也没有影响力，从各方面来说，都像是一位契科夫笔下描述的小人物。但是，并非小人物的作品就一定不值得一提，正如现代派诗人波德莱尔所说：好东西并不都在拉斐尔那儿，也不都在拉辛那儿，小人物也有优秀、坚实、美妙的东西。¹

这些油画作品作于上世纪七十年代，确切地说，是在1973年夏天到1979年春天之间。1979年是具有艺术史意义的一年。当时，历史性的转折已过去两年多，非理性的狂热逐渐消退，人们已从“中世纪的睡梦”

中醒来。“星星画会”，那为开启艺术自由的努力，那要“用自己的眼睛，认识世界，用自己的画笔和雕刀参与世界”²的真诚决心，出现在这一年的秋天。而西方现代艺术浪潮的冲击，还需要等待一些时日才能到来。因此，这些作品中尚保留着在社会环境从封闭走向开放的前夕艺术家对于西方艺术的思考和张望。

这些油画作品是一些小幅的风景写生，多数取材于沉淀着复杂历史情感的青岛老街，它们构成了一幅老街的画像，同时也展现了作者的心路历程和作品风格的发展轨迹。这些心迹的表露是无意识的和多侧面的，并且隐藏在一些不易被察觉的细节中。这些作品显示了那个特殊时代的艺术家对于艺术真实性的一种理解，更重要的是，这些作品在某种意义上显示了时代因素对于舞台美术设计师这类画家的影响。

青岛得名于前海的一个小岛，是一个在中国近代史上具有特殊意义的城市，1897年被德国人占领，1914年又被日本人占领，1922年收回，1938-1945年间又落入日本人之手。标志着中国近代史转折点的

¹ 夏尔·皮埃尔·波德莱尔，《现代生活的画家》，郭宏安译，杭州：浙江文艺出版社，2007，第1页。

² 此为“星星画会”的口号。

“五四运动”，即是因青岛而起。

从历史的维度来看，德国人对这座城市的影响更为深远。青岛老城区遍布着风格各异的欧式建筑，但是，德国建筑占主导地位。德占时期的建筑物虽然有些因年久失修或城市改造已被拆除，但主要的建筑物基本上还留存着。这个号称德国在远东的“样板式殖民地”，是当年作为德国文化使者的建筑设计师们展示才华的试验场；美丽的德国建筑使得整个老城区既像是一个宏大的“德国文化博物馆”，也像是德国“城市设计艺术展览会”。³ 1913年《香港每日新闻》对青岛有如下报道：

从海上眺望青岛城，只见其坐落在一片旖旎风光中。其建筑整齐美观。重重红色屋顶跃动于层层翠绿之中，令人心旷神怡。这景色简直像是德国的一个小小的剪影，这剪影在移植过程中变得愈加完善。⁴

康有为曾将青岛概括为：红瓦绿树，碧海蓝天；德国学者华纳则进一步概括出了青岛特有的五种颜色：“红瓦屋顶，黄色的海滩和建筑立面，绿树；湛蓝的天空，碧蓝的大海。”⁵

德国人在对青岛进行整体规划时，遵循着保留自然环境的原则，在设计上利用青岛的地形起伏来勾勒城市空间，从而导致了青岛道路的复杂性。其中，放射型道路规则是青岛街景的首要特色，这是近代欧洲城市道路建设的常用形式，也是以一种根深蒂固的方式保留下来的罗马帝国时代的痕迹——“在一个统一的网络中将所有地区统一起来”。⁶ 青岛的优美不仅是由于洋房的美丽，也是由于这些不规则几何曲线的蜿蜒，德国人相信直线会抹杀如画般的和不经意间看到的风景。不过，最能显示德国人道路景观设计理念的是对景手法，即将主要的建筑物置于道路的尽端。

“德国式的建筑是青岛的‘场所精神’。”⁷ 德国人独特的城市设计方式使得青岛老城区充满西式的浪漫、优雅和舒适，就像 T. J. 克拉克笔下的巴黎一样：

一座拥挤、不完善、不宽敞的城市，但是却风景如画、变幻莫测，充满了魅力和回忆。我们走几步就可以到散步之处，每隔一两步就有我们喜爱的小道和风景，这一切是多么的融洽！我们可以和家人来一次短途

游：这是多么美妙啊！……散步不会让你筋疲力尽，而是无比欢畅……它曾经是一个有专业、判断力和精神的世界，一个充满了卓绝的智慧和独特的品位的世界。⁸

虽然，后来新建的那些千篇一律的楼房已经模糊了青岛的城市个性，但是，这座老城的许多地方的西式风韵依然不减。德国平面设计大师冈特·兰堡到青岛后兴奋地说：“这是在现今的德国都难以见到的如此完整的‘德国式’城市！”⁹ 一个循着先辈的足迹前来青岛的德国人曾经这样写道：

漫步于青岛的街道之间，只有来往的人群才可以看到一些东方的痕迹……走在广西路上，仿佛就像在柏林的一条街道上。街道是德国式的，房屋的风格以及许多的树木和植物也都是德国式的，让你感到惊异的只是，怎么会有这么多亚洲人的面孔……¹⁰

我们的这位作者就是生活在这样的城市里。上世纪七十年代，他沿着青岛老城区的街道画下了他的主要作品。现在，不妨让我们以这些作品为导向，来一次穿越历史的老城区短途游，看一看这个往日

³ T. 华纳，《德国建筑艺术在中国》，Ernst & Sohn, 1994, 第 13 页。

⁴ 转引自：T. 华纳，《德国建筑艺术在中国》，Ernst & Sohn, 1994, 第 195 页。

⁵ T. 华纳，《德国建筑艺术在中国》，Ernst & Sohn, 1994, 第 15 页。

⁶ 卡特琳·古特，《重返风景：当代艺术的地景再现》，上海：华东师范大学出版社，2014，第 75 页。

⁷ T. 华纳，《德国建筑艺术在中国》，Ernst & Sohn, 1994, 第 19 页。

⁸ T. J. 克拉克，《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰、诸葛沂译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013，第 73 页。

⁹ 转引自：李楠，《青岛建筑(1897-1914年)色彩分析与研究》，山东大学硕士学位论文，2008。

¹⁰ 转引自：王栋，繁华落尽的“欧人街”，载：《斑斓的老街·别册》，青岛市市南区政协编著，青岛：中国海洋大学出版社，2015，第 66 页。

的“城市设计艺术的展览会”以及作者留下的记录。这有助于我们尽可能以艺术家面对问题时的相同条件和视点，将问题呈现于我们面前。¹¹也有助于我们洞悉决定作者观看方式的心理状态。

老城区的主街道是南北向的中山路，长约 1.5 公里。1978 年春天，作者在中山路与湖南路交界处绘制了《春雨》，路口坐落着作者画过多次的胶澳旅馆，这是一座由红砖砌成的美丽的欧洲罗马式建筑。沿着作者的视线北去，下一个路口是与湖北路交界处。交界处的西北角是一座顶部带有灰绿半球状塔楼的德式建筑，它出现在《春雨》中。作者还画过东北角的黄墙红瓦且有着似方尖碑的塔楼的德国海军俱乐部旧址，以及湖北路西头的德国警察署旧址，这是一幢德国文艺复兴式复古风格的建筑。¹²继续往前走就到了与肥城路的交界处。交界处的东南角为拐角顶部有着蓝绿色四棱桃形尖顶的砖红色克罗格公寓楼，东北角是优美的海恩大楼，西北角是希姆森公寓楼，西南角则是中国实业银行旧址。肥城

路东段，即在克罗格公寓楼和海恩大楼之间，是一段长约 150 米坡度较大的马牙石路，坡顶上耸立着雄伟的天主教圣爱弥尔教堂，¹³这是一座混合了哥特式和罗马式风格的建筑，外形与德国维尔茨堡教堂完全类似；教堂左右分别为斯泰尔修会圣言会会馆和圣心修道院旧址。在这个昔日中山路最为优美壮丽的十字路口，作者画了《中山路细雨》等作品。过了这个十字路口，右边有罗马式建筑交通银行，左边有西式建筑日本高桥写真馆等，然后到达德占时期欧人区和华人区的分界点“三角地”。从三角地续行，即到达一个丁字路口。如果继续直行可达大窑沟，作者在那里画了《大窑沟汽车站》等作品；如果沿丁字路口右拐，则是东西向的上坡，走两里多路就到达与江苏路的交叉路口。路口的西南角是罗马风格的圣保罗教堂，¹⁴教堂西南是观象山。作者在这一带画了《波螺油子》、《岛城》、《爱弥尔教堂远眺》等等。从交叉路口沿江苏路呈 S 形弯曲南行两里多路即到达另一个三角地。三角地东通信号山，山南麓坐落着堪称青岛建筑奇葩的德国总督官邸旧址，作者在东南面画了《总督官邸远眺》和《深秋》；三角地南面山包上坐落着德国罗马风青年风格派的基督教堂，¹⁵作者在信号山上画了《基督教堂远眺》。沿着洋房林立的道路继续南下即到达前海，对景是海上的小青岛。沿海为东西方向的太平路，西去中段有与青岛路相交的丁字路口。青岛路长百米左右，北去正对着依地势而建的庄重威严的文艺复兴风格的德国总督府旧址。¹⁶总督府前，左手有英国领事馆旧址、德国海军营部大楼旧址，右手有帝国高等法院旧址、路德公寓旧址；以总督府为中心，放射出六条弯曲的道路，东通基督教堂，西通爱弥尔教堂。沿太平路西行还有美丽的亨利王子饭店旧址和太平路大楼，最后到达中山路最南端的青岛俱乐部旧址，这是一座德国青年派风格建筑。中山路南端对景是伸向大海的栈桥及其回澜阁。北行就到达绘制《春雨》的地方。

这一回环是青岛老城区主要的商业区和行政区。其中最重要的地带是与太平路仅一街之隔的广西路，这条路上有亨利王子理发厅、侯爵庭院饭店、德国领事馆旧址等等，路西头正对着德国公共建筑风格

¹¹ 亨利·福西永，《形式的生命》，陈平译，北京：北京大学出版社，2011，第 98 页。

¹² 该建筑主体为二至三层，立面采取以塔楼为中心的东高西低非对称设计，上端结合屋脊四面起阶梯式小山墙，黄墙附以外露红砖砌花纹设计作为装饰，大坡度屋面，辅以红陶瓦。

¹³ 该教堂于 1934 年竣工，由德国设计师毕娄哈设计。教堂平面呈十字形，正面 30 米处设有平台。两侧有两座对称的红顶钟塔，高度为 60 米，塔内上部有 4 个大铜钟。教堂墙体为米黄色，屋顶覆盖舌头红瓦。

¹⁴ 该教堂由俄国建筑师尤里甫设计，整个由红砖砌成，由教堂、塔楼和教会楼三部分组成，其中塔楼呈方柱造型，上部两层，每层每面各有三个拱形大窗，用罗马柱间隔。

¹⁵ 该教堂建于 1909 年，由德国建筑师罗克格设计，其平面呈不规则矩形，入口置于南侧，墙面为米黄色波纹状粉刷抹面，檐口采用粗糙花岗岩石镶嵌，局部转角又设置石块垂挂，屋顶附以红瓦。左端塔楼为四方柱体，上端檐部两面起山墙，绿色尖塔底座为正方，前后有钟表，然后过渡为曲线状八角尖顶。

¹⁶ 该建筑竣工于 1906 年。建筑平面布局为“凹”字形，主体四层，立面形式采取文艺复兴时期的三段构图法；中部及两侧略外突，墙面皆为花岗岩砌筑，南立面入口附设 33 级台阶直达二层门庭。

的青岛火车站，车站广场东南角是欧式建筑车站饭店旧址。两个较大的富人居住区是在这个回环以东的小鱼山和八大关与太平角沿海一带。那里有海滨旅馆、现代主义建筑“东海饭店”和最富盛名的欧洲古堡风格的花石楼¹⁷等等。作者在那里画了《闪烁的浪花》、《花石楼落日》、《第二海水浴场》、《八大关一角》等等。

一些自然的问题涌上心头：作者为什么这么钟爱洋房母题？作者究竟在表达什么？作者是如何表达的？

与中国其他古老的城市不同，青岛几乎没有多少前殖民地历史，基本上是德国人把一片村舍零落的半岛变成了一座现代化的城市。整个老城区的排水系统是德国人建造的，生活在这里的人们至今仍受益于这个排水系统的有效性，不管下多么大的雨，马路上从不会像其他城市那样积水成灾。这个城市的生活方式留有殖民地痕迹，建有跑马场、多个海水浴场和体育活动场所，还有著名的啤酒厂，等等。这里的文化艺术虽没有深厚的历史底蕴，但是，普及程度恐怕是很少城市能与之相比。从这里走出去了诸多电影演员和音乐家；上世纪七十年代，在青岛台东区的一条很短的街道上，居然会有几十位绘画爱好者，可见其稠密性。国画方面有大画家张朋，以及画家梁天柱等，篆刻方面有杰出的篆刻家苏白，书法则受到了康有为的影响；西画方面，虽然油画爱好者众多，但或许是由于青岛多湿润天气的原因，青岛画家似乎更热衷也更擅长于影响力较小的画种——水彩。总的来说，热爱艺术在青岛具有普遍性，这大概是受到了德国文化的影响。我们的作者就是在这样的城市环境里哺育着他的艺术梦想。

作者出生于1940年，出身于一个生活殷实的小康家庭，从父辈开始就一直居住在中山路西边与中山路平行的河南路属华人区的北段。家住临街两层楼，楼下为店铺，楼上为居家，距中山路三角地不过200多米。一个人的景观概念和审美倾向往往与他在一定区域里的移动方式以及看到的事物有关。作者自童年时就一直生活在这个美丽的城市中，每天上学的路上，不是经过爱弥尔教堂和基督教堂，

就是经过圣保罗教堂，或者穿行于观象山上夹在密集的洋房间的弯曲小道。童年时期的记忆是决定性的，因为这个时期的大脑记忆建构往往会对成年时期的神经网络结构产生巨大影响。

现代神经学告诉我们，“观看牵涉到记忆。通过观看某个外形或物体，我们会启动神经网络，不断重复观看活动，神经网络就会变得越来越强。通常强化会加重我们寻找这样一个物体的偏好，……”。¹⁸而神经具有可塑性，即我们的神经网络在对经验做出回应时会逐渐形成特殊功能，这种神经可塑性使得“我们越是经常看到某个形状，大脑中就会有更多支持这一观看行为的神经细胞被激活，这样，我们会更容易看到这个形状，……”。¹⁹因此，青岛老城区的画家有画洋房的癖好，甚至去年还专门组织出版过一本老街和洋房的画集，²⁰就有着神经学上的依据。作者喜欢画洋房也就不足为奇了。

绘画是一种审美活动，画洋房显示了一种审美的注意力，作者的母题偏爱或许受到西式建筑风格的影响。实际上，中国北方大部分民居的造型比南方建筑简单，色彩也比较单调，屋顶多为灰瓦，青岛则红瓦较多。青岛老城区的华人区店铺，除了个别名气较大的店铺有西式装饰外，基本上就是《江苏路口》中所画的那个样子。青岛市内中国古式建筑不多。这些古式建筑结构和色彩上复杂一些，但是，无论是建筑结构还是建筑色彩变化的丰富性都受到架构方式和材料的影响。事实上，中国古式建筑以斗拱为根本的木材“架构制”，使得建筑“高度无形受到限制，绝不出木材可能的范围”，²¹也使得中国建筑通常比较矮小，平面分布平展舒张。建筑

¹⁷ 该建筑墙面全由花岗岩砌筑而成，大门两侧设有立柱，门窗均为券拱式并附以蘑菇石窗套，墙体上半部采用细纹粗石处理方式，底部和转角均为凸蘑菇石。

¹⁸ 约翰·奥尼恩斯，《神经元艺术史》，梅娜芳译，南京：江苏凤凰美术出版社，2015，第42页

¹⁹ 同上，第200页。

²⁰ 《斑斓的老街》，青岛市市南区政协编著，青岛：中国海洋大学出版社，2015。

²¹ 林徽因，论中国建筑之几个特征，载：《林徽因讲建筑》，西安：陕西师范大学出版社，2004，第6页。

赋色是模式化的，立柱和门窗漆以红色，屋顶常为黄色琉璃瓦，“檐下阴影掩映部分”，如林徽因所说，“主要色彩多为‘冷色’，如青蓝碧绿，略加点金”²²。中式建筑似乎格外适合用色域较窄也颇为含蓄的中国画来表现，或许一个民族的绘画风格与这个民族的建筑风格和色彩偏好之间有着某种关系。

西方人喜欢用形状和色彩来张扬激情。相比之下，西方建筑不仅高大雄伟，而且造型变化多端，色彩也千变万化。事实上，西方的高矗式‘砌拱制’或者西欧‘垒石’建筑，不需要因材质而考虑承重问题，而且“垒石”结构也使得建筑形状比较自由，设计起来比较随意；建筑色彩方面，西式建筑物的墙体可以随意赋彩。因此，我们才能在青岛看到那么多形状各异丰富多彩的建筑。有高大雄伟红顶黄墙的爱弥尔教堂、红砖砌方形圣保罗教堂、米黄色波纹状粉刷墙面红舌瓦绿塔楼的基督教堂、有着新巴洛克风格尖顶的胶澳皇家邮局、欧洲中世纪田园式公共建筑风格的海滨旅馆旧址、欧洲田园式风格的绿色公主楼，还有采用不对称多折坡且主体为等腰三角形尖耸塔式的粉色白氏住宅，等等，可谓数不胜数！这些建筑格外符合画家们的口味。

因此，作者一定是在洋房中感觉到了形状的多样性和色彩的丰富性，感受到了在中式建筑里感受不到的美；对于作者来说，对洋房的喜爱意味着被一种美所吸引。但是，仅限于这种笼统的分析，会有过于简单化的危险，再说，美也并非艺术的唯一目的。我们还必须探究母题选择的更深层的原因，需要发现那些在一个既定的个案中发生影响的因素。

²² 同上，第38页。

²³ T. J. 克拉克，《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰、诸葛沂译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013，第200页。

²⁴ 同上，第325页。

²⁵ 臧杰，沈凡口述：搞创作就要跟别人不一样，《良友》，第13期（2014）。（内刊）

²⁶ 转引自注释8的文献中的译后记，第468页。

²⁷ 吴冠中，《吴冠中话语录》，燕子主编，北京：人民美术出版社，2009，第32页。

艺术史学家 T. J. 克拉克说：寻找一种风景，就是在选择或接受一个地方。²³ 因此，画一座洋房，就是在表达一种特殊情感，而这种情感的背后隐含着对母题隐含价值的接受。也就是说，这不仅仅是绘画本身，一个没有所指的能指的在场。因此，母题的选择是一种价值“隐瞒”，与此同时，也展现了这类隐瞒得以发生并成为“必需”的那个真实的社会环境。²⁴

作者的职业是舞台美术设计师。上世纪七十年代中期之前，工作单位青岛市京剧团位于爱弥尔教堂北面的平度路上，布景绘制的工作场地则在北面大窑沟的沧口路上。作者每天穿过“三角地”，往返于河南路、平度路和沧口路上的这些虽已开始破旧但却依然“风景如画、变幻莫测，充满了魅力和回忆”的弯曲街道，每天都在进行着“短途游”。但是，作者经历了性质完全不同的时代，童年时在朦胧中见过1949年以前的青岛老城原貌，后来又亲历过老街的各种变化，视觉对象的变化不断地威胁着记忆对象的稳定性。

那个年代舞台上演的主要是“样板戏”，舞台美术必须符合一定的惯例和标准。正如舞美设计家沈凡先生所说：让你怎么搞你就得怎么搞。²⁵ 正所谓，“艺术不是自律的，而是与一些社会因素有着复杂的联系，……一个社会对待艺术的态度总是事先决定了艺术家们工作的那个语境”。²⁶ 也就是说，艺术家们只能在符合规定的语境中工作。另一方面，在那个连颜色本身都与意识形态相联系的年代，著名的绘画作品都是人物画，而风景画，作为一种艺术事业，是附属性的。正如吴冠中说：“风景画当时不受重视，不提倡，甚至可以说被瞧不起。”²⁷ 洋房自然是个“崇洋媚外”的异端母题。但是，颇具戏剧性的是，写实风格的样板戏布景的特殊需要，无论是从精神上还是从物质上，都出人意料名正言顺地鼓励了舞美设计师的风景写生。作者曾在样板团“山东红嫂剧组”工作过，风景写生是一种正常业务训练；1973年夏天回到青岛，工作条件类似。作者正是在这样的社会背景前提下在这样的特殊的社会形态中画下了大量的洋房写生。因此，洋房母题的选择本身就颇具隐喻性。



任倬汉：《波螺油子》，1976，纸板油画，42.5×34cm



任倬汉：《八大关一角》，1979，纸板油画，44×34cm

那是一个特殊的年代。作为小康家庭出身的作者，性格颇为内敛，有时，理想与现实的冲突会带来心理压力和概念的模糊性。因此，作者在工作和生活里的言谈和举止各个方面都格外地谨慎，生活中很少有过往甚密的朋友，内敛的性格则加剧了对人际交流的拒绝。

母题的选择是一种表达方式的选择，情感不同的表达方式往往会显露不同的价值取向。虽然，作者始终小心翼翼地遮蔽着对城市的艺术体验中内

心情感变化的秘密，但是，“人们对城市的艺术体验，……最微妙的心境都交织着最迅速的感觉变化。”²⁸ 这些心境——这些被小心翼翼的外表隐藏着的情感变化的秘密，却在他召唤感觉力的形式的努力中，从他诸多作品所记录的错综复杂的感觉变化中，不经意地泄露了出来。

作者笔下的街道，与十九世纪七十年代莫奈、毕沙罗、雷诺阿笔下熙熙攘攘人群密集的巴黎街道不同，有着一种冷静注视的阴郁气氛。街道上或是行人小心翼翼地走着，或是形单影只，或是干脆无人行走，人似乎是一个被遮蔽的因素。《春雨》中路边行人在忧郁中缓慢而行；《波螺油子》的上半部残阳夕照，下半部大面积的阴影中，行人沿着墙边唯唯诺诺静静地移动着，没有声响，没有喧闹；《第二海水浴场》中的海水浴场更衣室是一种的闲置状态，好像从来没有人使用过似的；《岛城》、《基督教堂远眺》和《爱弥尔教堂远眺》中，不仅没有人迹，而且连可供人站立的地面也没有，完全是一种悬浮状态；《八大关一角》明媚的草地上空无一人，草地的远处，在建筑物院墙外的小树枝上，毫无道理地晒着几件衣服。谁会把衣服晒在这个奇怪的地方？同样的现象也出现在《石村路》中，在这人口密集的穷人区，通常应该是车水马龙，人声嘈杂，但是画面上却人去巷空，黑糊糊的门窗紧闭着，好像从未打开过，在这个没有人迹的地方却不合逻辑地晒着几件刚洗过的鲜亮的衣服。

这些作品暗示着对世界对人际社会的疏离，作者似乎不喜欢人群的密集性，也不关心这个城市是怎么运转的。虽说青岛画家有画洋房的习惯，但是，

²⁸ 转引自注释 8 的文献中的译后记，第 472 页。

如果我们将这些作品与同时代具有不同生活背景或不同性格的其他青岛画家的同时期类似母题的作品做横向比较,这种疏离性就愈加显得个人化。例如,在王笃正的《大窑沟》²⁹中,马路上的人,有行走的,有推着自行车的,也有骑车飞奔的;路边的人,有密集成群的,也有独自观光的。王庆平的《失去塔尖的德国建筑》³⁰是与作者的《大窑沟汽车站》在同一个时代(前者时间稍早)画的同一个景,只是取景角度略有差异。在王庆平的作品中,楼房沐浴着暖融融的霞光,路上的人符合常理地行走或骑着摩托车,路边的人有点拥挤,熙熙攘攘,一片热闹景象;而在作者的这幅作品中却只有一个孤零零的骑自行车者,很不合逻辑地骑行着,因为显然自行车马上就会撞到停在汽车站上的公共汽车尾部,显示了人与景物的不相容性。概言之,在王笃正和王庆平的画中,似乎有一种亲切的互动感在召唤着观者的参与,似乎观者也是路边一员,甚至观者的位置是可测定的;而在作者制作的忧郁冷静的气氛中,画面是自足的,独立自主无视观者的,观者的位置是不可测定的。

常常会有不只一种动机推动着母题的个人化疏离性表达。画面上有时是剧烈的物理性冲突,有时是一片忧郁的平静。《东海饭店》和《闪烁的浪花》几乎画于同一个位置,但朝向相反。在前者中,沙滩上洒着无名的阳光,浮雕般的用笔像推土机推搅一样的粗狂,像是要通过油彩的堆积来实现三维性,显示了狂放的激情和内心的躁动;而在后者中,一座有着浅黄灰屋顶的浅蓝色海边木制洋屋坐落在伸向灰蓝色海面的灰色坝堤上,阴天里,海面上微微的



任倬汉:《东海饭店》,1977,纸板油画,39.5×27.5cm



任倬汉:《闪烁的浪花》,1978,纸板油画,38.8×26.8cm

浪花在细小破碎的笔触下闪动,在一片忧郁的平静中呈现着内敛阴柔的和谐之美。而《老巷》则在疏离中暗示了作者细腻的感觉中的恻隐面。该画画的不是洋房,而是大窑沟穷人区的一个胡同,房屋破旧,却阳光酷烈。同样的现象还出现在《石村路》中。从穷人区里放射出来的酷烈阳光与悠闲舒适的洋房四周的阴郁优雅的光线形成了鲜明的对比,甚至光线的明度与色彩的丰富性之间似乎存在着一种反比关系。虽然,这有着绘画形式上的理由,但似乎还有着情感上的原因,显示了作者内心情感的复杂性。

对于人际社会的疏离暗示了作者对周围世界的

²⁹ 见:《斑斓老街》,青岛市市南区政协编著,青岛:中国海洋大学出版社,2015,第1页。

³⁰ 同上,第5页。

态度，暗示了作者内心深处的一种塞尚式的孤独，³¹以及对基于人际沟通的拒绝。沟通会表露内心情感，“表露一个人的情感会泄露他所属的阶级”。³²这是作者拒绝的。但是，正是这种拒绝却在不经意中暗示了作者的母题所指：对于“在纯粹的沉思和平静中享受世界”的向往。这是对生活方式的选择。

但是，社会的变迁总是伴随着艺术的变迁，尽管社会的变迁并不必然规定着艺术作品的基本原理和特殊形式。如果做一下纵向比较，就能看出作者情感变化的时代特征。上世纪七十年代中期，笔者见过作者的一幅如今已丢失的作品《梯路》。这是一幅约4:1的竖幅长条画，画的是观象山坡上楼群间的一个非常狭窄陡峭的小巷，小巷由四段细长的阶梯构成。画面上空无一人。2009年7月，作者在此处又画了一幅几乎完全一样《梯路》，狭窄细长的阶梯上竟出现了三个等距的行人，走在最上端的女人身着粉红色连衣裙。同样，2015年作者画了《爱弥尔教堂》和《爱弥尔教堂广场》。前者没画地面，仅有半截教堂和两边建筑物，画面大部分由广阔无际的多云天空主导，取景仰视，像是在表达一种希望；而后者画的是以斯泰尔修会圣言会会馆旧址为背景的教堂前的广场，广场上人群密集熙熙攘攘，一片幸福生活的活泼景象。这两幅作品显然是在没有任何生活压力的闲逸状态下绘制的，笔下完全没有七十年代的忧郁和惆怅。

很明显，作者七十年代的作品中有一种剧烈的对立冲突。一方面，作品中弥漫着一种小心翼翼的忧郁惆怅气氛，另一方面，毫不迟疑的笔法又显示出一种难以遏制的激情和无所畏惧的果敢。可以说，这些作品是忧郁和激情、惆怅和果敢对立的产物。实际上，作者的这些作品是在家庭生活正历经着难以置信的困难的状况下完成的，这愈加使我们感悟到：艺术不是为了消遣的，艺术是对人格的考验，对艺术的忠诚具有与命运抗争的力量。

作者的七十年作品中人迹稀疏的画面呈现了一个自足的、自主的、无视观众的世界，这暗合了迈克尔·弗雷德关于绘画中“反剧场性”的描述：

绘画中的人物孤零零出现在世上（或者换一个说法是，绘画的世界呈现为自我充足

性、自主性，是一个独立于观众的世界，在这种意义上，也可以说是一个无视观众世界的封闭的体系）。……即只有通过以这样的方式制作一幅似乎无视或否定观众，或对观众视而不见的绘画，画家才能实现他的最终目的——把真正的观众带到画面前，是他们在一种想象性的投入中，神情恍惚地站在那里出神。³³

因此，用弗雷德的话来说，作者通过洋房母题表达的疏离性——对于人际交流沟通的拒绝，实际上表达了一种“反剧场性”。对于这种“反剧场性”情绪的深入理解溯及作者的舞台美术设计师背景。

号称“革命的现实主义和革命的浪漫主义”的现代京剧是传统京剧与话剧的一种结合，其中既有传统京剧的程式化表演，也混杂着一些写实表演。但是

现代戏写实倾向，导致了舞台美术对写实化造型的追求。景物中的一树一石、一草一花、房屋建筑、桌椅道具，都要求更多地贴近生活，越真实越好……《杜鹃山》的台上“种草”，《沙家浜》的立体茶馆，《红灯记》小火车的真实模拟……³⁴

³¹ 塞尚画风景、静物，也画人物，甚至也搞人物创作，但是，塞尚的风景画中可以说是没有人物的。据笔者统计，塞尚一生画过368幅油画风景（或许有的作品已经丢失），其中仅有两幅中出现过人物，分别画于1867年和1876年。（参见：John Rewald, *The Paintings of Paul Cezanne, A Catalogue Raisonné*, Vol.2, The Plates, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1996.）这说明，孤独中的塞尚一旦走出画室，在面对风景——客观世界时，他是拒绝明确地表达人际的。夏皮罗认为，塞尚的静物画具有一种“有产者家庭的秘密氛围”（参见：夏皮罗，《现代艺术：19与20世纪》，沈语冰等译，南京：江苏凤凰美术出版社，2015，第23页）；同样，上述数据表明，塞尚的风景画在表达人际方面也具有一种类似的氛围。

³² T. J. 克拉克，《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰、诸葛沂译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013，第325页。

³³ 迈克尔·弗雷德，《艺术与物性》，张晓剑、沈语冰译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013，第60页。

³⁴ 张连，《中国戏剧舞台美术史论》，北京：文化艺术出版社，2000，第214页

这种写实的舞台美术使得京剧演员从描摹景物、交代环境的唱词、念白的传统中解脱出来。³⁵结果是，在京剧舞台上，像话剧一样，演员面对着真实的布景。

我们感兴趣的问题是：演员与布景道具之间是什么关系？为此，我们将舞台美术与极简主义艺术相比较。显然，舞台美术和极简主义艺术是完全不同的东西，但奇怪的是，两者之间却有着诸多形式上的相似性。

首先，写实的布景道具和极简主义作品一样，都是实在的物体，但却既不是绘画也不是雕塑；其次，极简主义作品的尺寸“定位于物品与纪念碑之间，大约是人体的尺寸”，³⁶而布景道具，特别是硬片和道具，也是人体尺寸的因变量；再者，极简主义作品没有界限，“你没有办法给它加上框”，³⁷同样，对于演员来说，与观众的视角不同，布景道具是不能“加框”的；从时间、空间、地点的角度来看，在极简主义艺术的解读中，时间和空间具有不可分离性，³⁸观者“退回了此时，……受到激发去探索在一个既定地点的某个特别的介入所造成的知觉效果”，³⁹同样，演员与布景道具也具有时空的不可分离性，演员的体验是在既定的地点——舞台上进行的；从与人的关系上来看，观者面对极简主义作品，如同演员面对布景，都是在体验人造物。更重要的是，这两种体验，尽管或许不尽相同，却都不是纯粹的

观赏，而是一种“共谋关系”。实际上，正如弗雷德所表述的（弗雷德将极简主义贬称为实在主义）：

实在主义的感性……首先它关注观看者遭遇实在主义作品的实际环境，……在过去的艺术中，“从作品中得到的东西，严格地位于作品内部”，而实在主义艺术的经验则是对一个一定情境中的对象的经验——而这种情境，就其定义来说，就包括观看者在内。⁴⁰

也就是说，极简主义作品没有形式自主性，它产生于身体和世界的联系，因此，本质上它需要包括观看者，需要观者身体的参与和体验；观者不是纯粹的观赏，而是通过夺取一种具有“共谋关系”的体验，以最终实现作品的完整性。同样地，布景道具也没有形式的自主性，从根本上来说，它是包含演员的，离开了演员，布景道具本身没有意义。⁴¹换句话说，布景道具需要演员的身体参与，演员需要在舞台布景构筑的环境氛围中进行共谋式的体验。在现代京剧的舞台上，演员确实不是在观赏，舞台表演逻辑使得演员必须“生活”在布景之中，布景的真实性对演员的表演是有影响的。实际上，舞台上的演员，在一个假设为真实的空间里，面对写实布景，明知是假的，但是，在表演逻辑的推动下，一旦“真挚地生活于角色之中”，就会处于忘记却又记得，记得却又忘记，无休止地纠缠不清状态。⁴²例如，在《沙家浜》里，当刁德一用望远镜望天幕上烟波浩淼的芦苇荡时，他显然知道那不是真实的芦苇荡，而是幻灯片在天幕上的投影。但是，一连串受意志支配的舞台动作会激发不受意志支配的舞台情感。⁴³所以，当他转身对胡传魁说新四军没有走，指着天幕说新四军就在芦苇荡里时，情感的变化会使他产生瞬间“忘记”，在他忘记自己是在表演时，芦苇荡就具有一定的真实性，但他在“忘记”的同时却又“记得”，而在他记得自己是在表演时，芦苇荡就是假的，因此天幕上的芦苇荡刹那间在真实与虚假之间闪动。正是这种“忘记却又记得，记得却又忘记，无休止地纠缠不清状态”，实现了演员与布景之间的“共谋关系”。其实，作为极简主义艺术后继的装置艺术，正是让“观众仿佛走进舞台布景中，然后发觉自己跟随者作品的召唤，对那些神秘未知的表演遐想万千”。⁴⁴因此，我们认为，现代京剧舞美中内置着

³⁵ 同上，第 214 页。

³⁶ 哈尔·福斯特，《实在的回归：世纪末的前卫艺术》，杨娟娟译，南京：江苏凤凰美术出版社，2015，第 59 页。

³⁷ 同上，第 61 页。

³⁸ 同上，第 52 页。

³⁹ 同上，第 48 页。

⁴⁰ 迈克尔·弗雷德，《艺术与物性》，张晓剑、沈语冰译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013，第 161 页。

⁴¹ 大概仅有毕加索是例外，他为俄罗斯芭蕾舞剧《巡游》所画的巨大的悬垂幕布，成为独立的艺术品。

⁴² 傅柏忻，《演技教程——表演心理学》，北京：世界图书出版社，2014，第 4 页。

⁴³ 同上，参见第 2 讲。

⁴⁴ 简·罗伯森，克雷格·迈克丹尼尔，《当代艺术的主题：1980 年以后的视觉艺术》，匡骁译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013，第 179 页。