

追求“生命真性”文人画的程式化问题

朱良志

文人画,是唐代王维以来产生的独特的绘画传统,是中国艺术的伟大创造。文人画中一些大师之作,有一种难以以语言描绘的纯粹之美,或许只有宁静高贵的希腊雕塑、深沉阔大的欧洲古典音乐能与之相比。日本京都学派创始人之一的内藤湖南在20世纪初就说,中国的文人画(他称之为“南画”)是一种非常高雅的艺术,一种能够代表中国这个世界至为灿烂文明文化精神的艺术,必将在未来的人类文明进程中发挥更大的作用。

何谓“文人画”

文人画,又称“士夫画”,它并非指特定身份者(如限定为文人)的画作,而是具有“文人气”(或“士夫气”)的画。“文人气”,今人称为“文人意识”,主要指具有一定的思想性、丰富的人文关怀、特别的生命感觉的意识,一种超越政治或道德从属而归于生命真实的意识。一定意义上可以说,文人画就是“人文画”——具有独特人文价值追求的绘画。

因而,“生命真性”的追求,是文人画根本旨归。绘画是以图像反映世界的艺术。但在文人画看来,有两种真实,一是外在形象的真实,一是生命的真实,绘画作为表现人的灵性之术,必须超越外在形象的描摹而反映生命的真实,即“真性”。

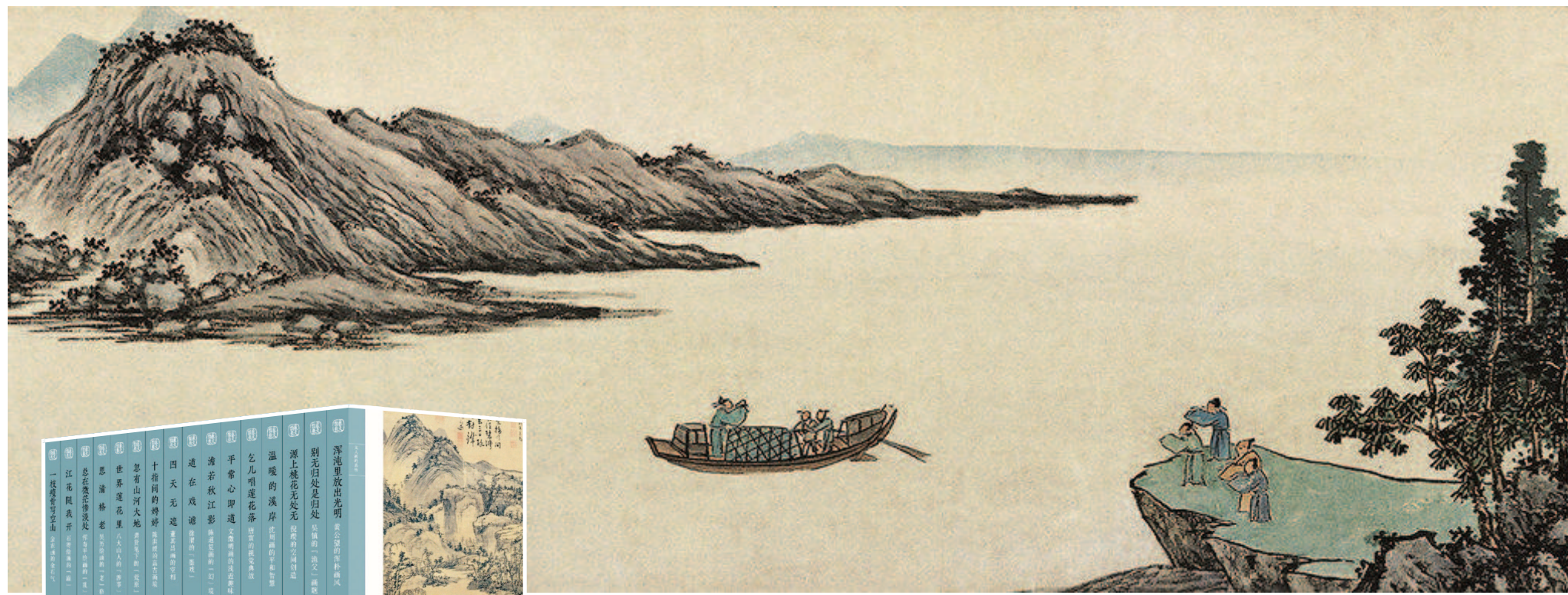
老子所言“为腹不为目”可谓文人画的纲领。就文人画总体发展来看,它不是对“目”而是对“心”的。也就是说,它不是让你视觉上看,而是要让你体验并融入其中而获得生命的感悟。文人画所创造的,不是简单的视觉空间。八大山人那幅著名的《孤鸟图》,一只孤独的鸟落在枯枝的尖端,颤颤巍巍,但鸟儿的眼神却充满安宁。我们不能停留在视觉上看这幅画,如果那样,就会将有着丰厚蕴涵的作品看作一幅鸟图。

文人画的程式化问题

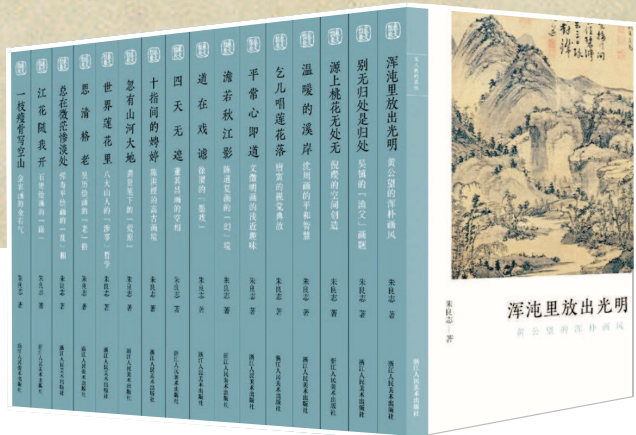
程式化,是文人画十八般武艺中最为关键的招式。艺术是个性的化,而程式化的根本特点是标准化、秩序化、定型化。艺术中的程式化,特指在艺术活动中,艺术家利用长期延传中形成的可供交流的具有规范、标准意义的符号所进行的创造,从而服务于表达的需要。艺术家对“程式”的利用,是“化”程式为心灵的符号,而不是使艺术变成标准化的作业。

文人画中的程式化,突出三点:一是标准化的基础。程式中潜藏着在一定区域中人们可以交流的“密码”,它是在长期使用中“约定俗成”的,由繁杂到简约,在简约符号中蕴含着被一定区域、阶层人们所认可的复杂信息。如画家画寒鸦枯木,出现在画面中的这些符号,并非强调物象本身,它与一只黑色的鸟、一段无生命的树枝并无多少关系,这些符号中包含着“还乡”的期盼和孤独的情怀。尚简,就是传统艺术程式化的过程中,被强化的创作原则。

二是它的“表演性”,这也就是传统艺术程式化常由戏剧谈起的主要原因。看戏看“角儿”,看的就是这样的表演。



▲(明)沈周《京江送别图》卷(局部) 故宫博物院藏



《文人画的真性》(丛书)共十六本 朱良志著 浙江人民美术出版社出版

演。戏剧中一些独特的概念,如“起霸”表示大将出场,“扬马”表现骑马,“走边”表现夜闻疾行。将军骑马,并无马在。一个骑马跨马式就是上马;鞭子一扬,就是策马前行;在舞台上转一圈,如疾行千里,正所谓“六七人可当千军万马,转一圈可走四面八方”。舞台上那永远的一桌两椅,暗示的是一个人活动的空间。场景程式化,动作程式化,唱念做打,在不同的标准中,做着个性化的创造。程式是固定的,手中捧着的剧本是大体相同的,但演出是新颖的、特别的、唯一的,无法重复的。关键在于“角儿”,在于创造者,在创造者的“表演”。

三是它的虚拟性。被凝固的简约符号,是包容宏富的“能指”,这种符号在呈现意义时的主要方法,就是它的虚拟性,化繁为简,转实为虚,虽不说而代说,虽无马,一个招式,就意味着千军万马在焉。如在绘画中,是要画“物”的,没有物象,何来绘画!然而,八大山人说:“画者东西影”——绘画是造型艺术,不能不画“东西”,真正有价值的艺术必须超越“东西”,绘画呈现的“东西”,只是一个“影子”,一个内在化的真实世界(真性)才是它应该呈现的对象。所以,文人画的程式化,就是将“东西”虚化,作为物存在的实用性特点(物)虚化,作为具体存在(形)的特点也虚化,由此表达它最需要表达的“真性”。

程式化语言的建立,不是文人画趋向保守的标志,所反映的是绘画由外在描绘走向内在心灵呈现的必然结果,是中国画重视“表演”——独特生命体验(真性)的必然结果。

程式化的四个层次

文人画的程式化大体有四个层次:一是构成语言。枯木寒林,溪桥柳细,远山近水,空亭翼然,梅兰竹菊,隔溪渔舟,怪石嶙峋,荒村篱落等等,都属于程式性语言,它不同于人们常说的“题材”,一切入画的内容都可称为“题材”,而只有具有特定指谓、特定意义的符号,才是程式化的构成语言。唐宋以来,中国画表现的领域在扩大,由人物到山水,由山水到花鸟,但所画的对象却在缩小,渐渐固定为一些程式性的语言。如枯木寒林,在唐代绘画中并未形成确定的语言,而至董源、巨然、李成、郭熙之后,渐渐固定化。北宋李成专以枯木寒林为其画中说理手段,苏轼以枯木和怪石组合成一个独特的世界,传世的一些摹本,或文献中的记载,他一生似乎只画枯木怪石。到了倪瓒,枯木寒林,再加上那永恒的亭子,就构成他的常规世界——程式性的空间。

说到倪瓒的亭子,其地位简直可与京剧舞台上那永远的一桌两椅相比。倪家山水的孤亭,空空荡荡,中无人迹,总是在萧疏寒林下,处于一幅立轴的起手之处,那个非常显眼的位。云林的亭子,就是屋。但在中国古代,亭与屋是有区别的。亭者,停也,是供人休息之处,但不是居所。亭或建于园中,或置于路旁,体量一般较小,只有顶部,无四面墙壁,是“空”的。云林早期绘画中还有屋舍的出现,后渐以亭代屋,晚期作品中亭子便失去了踪迹。如其中晚期画中所画的高(安素斋、容

膝庐)、庐(蓬庐)、阁(清阁阁)、居(雅宜山居)等,都是人的住所,云林将这些斋居凝固成孤独的小亭,以亭代屋,有意混淆亭与屋的差别。这反映出他独特的生命体验和宇宙观念。云林的“亭”语言,影响后代的艺术发展,沈周、八大山人、龚贤等画中的亭子,就是对云林亭子语言的模仿。这甚至影响到园林艺术,亭子语言的程式化,是明代中期以后文人园林的重要现象。

二是笔墨语言。笔墨是传统绘画的主要表现手段,是绘画空间得以成立的途径。这也是决定它在程式化的表现上与戏剧不同的根本原因。如山水画中,其基本意义单元可分为三个层次:笔墨——丘壑(指画面中的空间形式,即美学中所谓“意象”世界)——气象(或称气韵、境界,乃一幅画最终价值的形成)。清王石谷说:“以元人笔墨,运宋人丘壑,而泽以唐人气象,乃为大成。”笔墨、丘壑、气韵虽可分而为三,但终究是一体。以笔墨写山川形势,通过山川形势达气象境界,笔墨是一幅画意义世界形成的基础。

文人画的发展伴随着笔墨语言的探讨过程,积墨、宿墨、焦墨等墨法的形成,兰叶描、高古游丝描等笔法的出现,笔墨方法越来越丰富,表现手段越来越复杂,绘画所呈现面貌的可能性更向多元方向发展。在此探讨的过程中,便强化了笔墨的程式化倾向。如皴法,作为呈现山体的笔墨方法,渐渐形成多种呈现的途径,如卷云皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、牛毛皴、乱柴皴、芝麻皴、金碧皴、玉屑皴、弹窝皴、矾头皴、没骨皴等等。不同的画家创造并熟练使用某一种或多种皴法,最终形成风格样式的程式化。如董源模式,是一套裹挟着批麻皴、江南山水特征、空灵的世界等内容的传统模式;米家山水是以水晕墨染、落茄点、体现空朦迷离视觉效果的一套模式;夏圭山水又是包括拖泥带水皴、侧锋运笔、半边构图的山水模式。笔墨被程式化,是中国画程式化的决定性步骤。

三是空间语言。无论亭子还是枯

木寒林等,这些题材语言都是组成空间的基本符号,只有当它被编织到具体的空间形式时,才具有形式意义。构成语言,如同汉字中的笔划,而空间语言,就如同汉字的字型结构。在中国画中,通过寒林枯木、近山远水等组成的特别空间形式,或隐括某种曾发生过的历史故事,或表现即兴所至的特定世界,或隐喻理想中的生活范式,等等,成为绘画形式的意义载体。

大致到北宋时期形成的“潇湘八景”,就是这种特定的“空间语言”。它是画题程式化的反映。山市晴岚、远浦帆归、平沙落雁、潇湘夜雨、烟寺晚钟、渔村夕照、江天暮雪、洞庭秋月,这些牧歌世界同样的旋律。像渔村夕照、山市晴岚等,其中包含了浓厚生活情调。远浦归帆这样的画题,又注满了理想的企慕。

四是境界语言。这是文人画独特的传达意义的途径。如荒寒境界,自北宋以来便成为文人画着力表现的气韵特点,云林的寂寞,也成为明清画人追模的程式。境界的程式化,是中国画民族特色形成的关键,观画观气象,气象境界是决定一幅画意义的基础。中国画在长期发展中凝定的一些具有“程式性”的境界,为艺术表现提供了更广阔的世界。

在这四种程式语言中,构成语言是画中的基础元件,笔墨语言是运用构成语言组成绘画视觉空间的手段,视觉空间语言是用来创造绘画独特精神境界的载体,绘画气象境界的形成,乃是一幅画意义价值的实现。

程式中活的“表演”

文人画如此重视程式化,最根本

的因素是程式化具有不同寻常的表现力。程式性语言是一种浓缩的方式,它最终约定俗成成为相对固定的视觉形式,供人们交流。它们如同一个个密码符号,熟悉这套符号的人们,在交流过程中,通过有限符号达到丰富而深远的意义传递。这也是中国画这样的形式,对不同文化背景的人,传播有相当难度的根本原因,因为“他者”无法分享其中的“密码”。这也构成一些西方研究中国艺术史专家理解中国画的障碍。随着文化环境的更替,对于现代很多国人来说,这些密码也在不断“丢失”,渐渐“读不懂”这样的艺术成为常态,又何说是完全不同文化背景的西方学者呢!

文人画中,程式化不代表固定重复,也不是几个固定物象的不同组合,那种几何组合式的联想完全不适合解释这样的艺术。中国画中的程式化,关键不是如何组合,而在于画家在程式中的活的“表演”。因此,“表演”是程式化意义实现的命脉。程式意味着标准化、固定化,是死的,而“角儿”的表演则是活的。每个成功的、有影响的画家都是卓越的“表演艺术家”,他们化腐朽为神奇,变僵硬为活络,就像徐渭“袖里青蛇”小印所表达的,我从袖里放出这条宛若游龙的精灵,使物象变成有意义的生命。程式化意味着宇宙的。画家“表演”的成功与否,就在于是否能成功地运用“虚拟性”的符号。文人画的“真性”传达,就落实在这独特的“表演”中。文人画强调当下直接的创造,所谓“只在临池间定”(石涛语),说的就是这样的“表演”性。

文人画在元代以来特别重视“仿”,其实是利用程式而进行创造的一种方式。它一方面表现对前代大师的敬慕尊敬,另一方面利用程式所创造的“虚拟意义空间”,创造表面上具有相似性,实质上“脱胎换骨”的艺术世界。《文人画的真性》丛书,就是通过元代以来16位画家的观照,来看文人画对生命“真性”追踪的内在轨迹。(作者系北京大学哲学系教授)

“安全”策动的近代历史

邹贻韬



什么塑造了“近代”历史?这或许是史学界最能投入激情却永远无法取得共识的话题。历史学家的“近代”与“古代”之间绵延着一望无际的深沟险壑,仿佛每段穿过“近代”上限的力量都夹带着变革力。虽然“什么塑造了近代”终无定论,但只要稍稍放低目光,发问“什么策动着近代”,我们便可跳脱“公婆各有理”的怪圈。

史学界公认政治替替、经济交融、文化转轨皆能“策动近代”,但这真的已是全部营力?“安全”概念旧时多指“身体健康”“事业保全”,至近代泛化

出“无威胁”词意。领土国粹、工厂运行、日用饮食的“安全”是近代中国突出的公共话题,也是近代中国“筑梦”的历史策动。近读章斯睿新作《塑造近代中国牛奶消费》,对“安全如何策动近代历史”这一话题有了更深的思考。

《塑造近代中国牛奶消费》对乳牛改良着墨较多,相关内容透澈呈现了“安全”需求刺激乳业全方位变革的历史样貌。“安全”概念确实与乳牛“引种”“保种”如影随形。水牛之所以被乳业淘汰,关键在于产乳时间短、品控成本高,无法满足上海牛奶消费群体对牛奶的“安全”诉求。而替代水牛的舶来良种能得到行政、厂商无微不至的关注,其原因还是“安全”需求——良种乳牛是上海新乳业的“立命之本”。若其“安全”无着,则上海乳业好比“绝壁建屋”,随时面临断供或重大卫生风险。若抛开“安全”概念,这些事例并非

“说不通”,但将“安全”概念纳入这些本“说得通”的解读,着实把“说得通”的故事在逻辑上“说到了位”。日下学界对“研究再出发”津津乐道,引入“安全”概念,把经济史、医学史、生活史“说得通”的事实继续“说到位”,何尝不是一种近代中国历史研究的“再出发”?

1924年,上海工部局设立“纯净牛奶委员会”。工部局修订相关规则时,经常参考该委员会提交的报告。“纯净牛奶委员会”议案塑造了老上海的牛奶等级制。委员会作为“安全”知识生产者,对牛奶“安全与否”最有话语权。牛奶等级制一类品控体系,本质上就是执行知识权威意见的“器”,掌控其运行“算法”的“安全”知识才是真中核。“安全”知识的扩展始终激励着老上海乳业巩固“底线”,行业发展风险因此有所消解——1930年代A.T.T(结合菌素检验)牛奶“发明”,以及盖瓶

机、奶瓶消毒机广泛“进厂”,都是乳业在“安全”知识促进下迈向“安全”牛奶的前进脚步。作者对此感言:“卫生知识”升级成了“卫生制度”。“安全”知识也使近代乳业获得了“广有受众”的宣传语料——好似“天降绳索”。晚清奶品促销只夸赞牛奶含“乳糖、脂肪、灰质、蛋白质”,1911年维生素首次被识别和提取后,牛奶厂商迅速转变宣传策略,以“维生素是一种重要营养成分”为由头大行鼓吹。“维生素广告”的生成有赖牛奶消费者迫切的营养“安全”诉求,这一“概念焦虑”显然随着医学、生活方式“近代化”而渐次增强。

当然,“安全”知识并非全依乳业所愿,甘为乳品推广“做脚注”。近代中国“母乳与代乳”之争,曾就“谁更安全”吵得不可开交。老上海乳业一面抨击母乳“污浊不可靠”,以此拉拢摇摆

顾客;一面也饱受舆论批评,被诟病“服牛奶小儿其抵抗病之力,远不及服人乳者”。可见,近代日益增长、权重变大且快速铺开的“安全”知识,亦对乳业发展设立了或隐或显的“天花板”。

从“底线”经“绳索”直至“天花板”,“安全”知识起头连尾,从上到下、自洋而华地深度参与了近代乳业变革,大有“主宰者”之感。“安全”知识对乳业的近代生产、生活的潜移默化,大抵也是如此“以辟立通”吧?

《塑造近代中国牛奶消费》完成了自“安全”视角“温故”近代社会巨变的

一次有益尝试。不论是“安全”概念刺激乳业日趋成熟,还是“安全”知识提携又调节着乳业前进步伐,“安全”视野对近代中国研究的重要性已然呈现于我们面前。综合其他史实,或可得出一个方向性结论:近代中国的历史演化,亦可被描述成一段“知不安全而进的

过往。

概观近代中国,主要社会变革活动往往是“安全”概念“浮出水面”,主导改良进程的历史转折点。“清末新政”期间,“安全”现身舆论的频次猛然升高,词意集合逐步扩大。彼时问世的《农学报》《国际播音》一类新知刊物上,消毒、育种、飞行器设计等“维新”文章都曾宣扬“安全”,将谋求“安全”视作进步准绳。在近代中国另一社会改良运动——“新生活”运动期间,“安全”的曝光度也“直线”上升。1934年,《平绥铁路作业须知》甚至在其封面印刷了硕大的“安全第一”字样,足见“安全”对铁路业而言的理想分量与现实意义。1936至1937年,南京连续开展两届“交通安全宣传周”,试图以此缓解“随都市发展而增益其严重性”的交通安全流弊,“安全”被视为社会治理重要指标,与“模范都市”营建挂钩。当近代中国人意识到“安全非小事”,“安全”在近代中国促成了多少大事!

所谓“好历史”,是那种“给人讲故事,使人自明而后共鸣”的历史。《塑造近代中国牛奶消费》充分激活了近代中国的“安全”话题,相信读者会似笔者一般,认定这是一部“好历史”。

(作者系上海大学历史学系硕士)