

一场古代书画艺术中的文学之旅

——观上海博物馆书画常设展人民广场馆“告别展”

段莹

“求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也，而况能使了然于口与手者乎！是之谓辞达。”

苏轼《与谢民师书》，为文论史上的经典之作。元符三年（1100），苏轼从儋州内调，途经广州，为谢举廉（民师）作此书札。孔子云：“辞达而已矣。”《与谢民师书》贯穿了苏轼对于为文理念的总结。“言止于达意”，洞察物性，脱去繁丽，实现文字的明白畅达，实是对文章的最高要求。幸运的是，这一千载之下沾溉历代学者的名篇，以墨迹的形式流传至今，在上海博物馆的新展中再度面世。此卷作于其去世的前一年，为苏轼极晚笔。笔意苍率，墨气淋漓，与文辞同摄人心。文学与古书画的交汇，随同此卷徐徐展开。

在经过数月的期待后，上海博物馆书画馆最近再次开幕。因馆区主体即将于年底搬迁至浦东新馆，故而此次书画常设展是在人民广场馆区的最后一次展出，也因此被称为“告别展”。上博书画常设展自1996年开设，27年间展出了数百件古书画精品，承载着万千观众的集体回忆。此次展览展出的苏轼《与谢民师书》及夏永《滕王阁图》、清初“四王”仿古山水册等，都是难得一见的珍品。而巧合的是，在此次展出的古书画作品中，也包含了众多文学名篇，辞翰与书画之美的交相映衬，更为展览增添了别样的文化意蕴。

文学经典名篇在古书画中多有呈现。以曹植《洛神赋》为题材的书画作品，在艺术史上即颇引人瞩目。传顾恺之所绘的《洛神赋图》存世即有数本，藏于故宫博物院、辽宁省博物馆、弗利尔美术馆等。宋高宗赵构有草书《洛神赋》，赵孟頫亦多次书写此篇，书于大德元年、四年，现分别藏于普林斯顿大学和天津博物馆的行书《洛神赋》，圆转姿媚，颇能体现“翩若惊鸿、婉若游龙”之态。《陋室铭》《岳阳楼记》等名篇亦均在历代书家的作品中不断得以呈现，成为寄托性情、挥洒志意的佳制。同时，古诗也得到书画家的钟爱。鲜于枢传世书法中，即多以韩愈、王安石等唐宋人诗文为题材。而陶诗、杜诗尤得书画家推重，宋赵葵、清王时敏等都作有杜甫诗意图，关于陶渊明诗歌与事迹的作品更是不胜枚举。

夏永《滕王阁图》即是一例。该画出自唐王勃《滕王阁序》，绘江山楼阁，远渚归帆，衣冠者多人，或倚卷题诗，或围坐举觞，或登楼远眺，各具情态。线条细如毫发，极其精密，体现出王振鹏一派元人界画的高度。画面左上方以极小字书《滕王阁序》全文，字划精微，目力几不能至。夏永字明远，画史载其能以发绣为画，“细若蚊睫，侔于鬼工”。技艺的出神入化，足令观者“逸兴遄飞”。

赵孟頫《秋兴四首》则是取材杜诗的经典之作。该卷约书于至元二十年（1283），时赵孟頫约三十岁，“匡”字尚避宋讳，为其传世最早的书法作品。杜甫《秋兴》原为八首，赵孟頫在自识中亦

▼张渥《九歌图》是以《楚辞》为题材的元人白描佳作。张渥累举不得志，放意于辞章，画中笔意的刚健灵动，恰是籍楚辞对个人情志的抒写。图为张渥《九歌图》局部



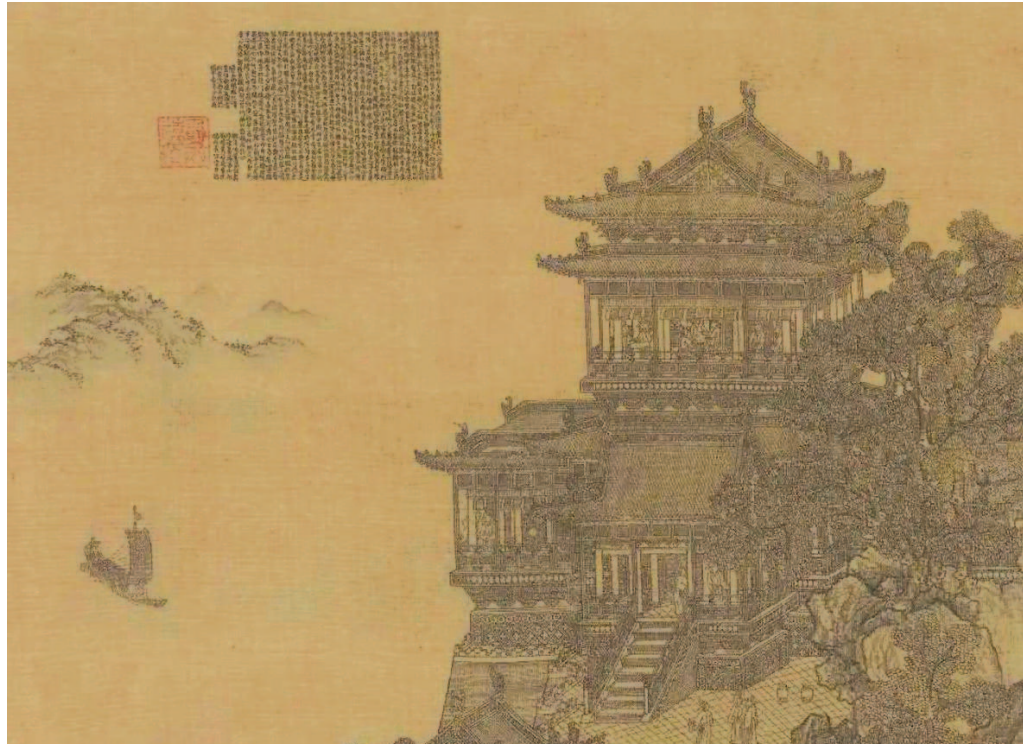
所須惠力法雨望字就本不善作大字強作終不佳工冊中局迫難寫未能如鼓然則方過修江當往遊焉或僧有所欲記錄當為作數句留院中懸左右舍親之幸今已到峽山寺少留即去愈遠惟方

提到是应请而作，“此纸短，仅得其四耳。”子昂早年书学赵构，字画丰肥，此卷较之大德时期的圆美流转，虽尚显稚嫩，但出规入矩，法度谨严，步步皆有雍容之态，笔触富于灵动变化，诸多成熟时期的特色，此时已经凸显出来。是时宋亡仅数年，与《秋兴》诗意不谋而合。“夔府孤城落日斜，每依北斗望京华”，追思全盛而伤感于乱离，杜诗的沉雄壮阔与忠厚蕴藉，也渗透到赵孟頫的笔意中。从点划的中正道美、蓄势深稳处，正可体会其中所蕴含的微妙情感。

李公麟提出：“画如骚人赋诗，吟咏情性而已。”张渥《九歌图》即是其影响下以《楚辞》为题材的元人白描佳作。张渥字叔厚，为元末文人，

博学多才。《草堂雅集》载其“时用李龙眠法作白描，前无古人。”其《九歌图》取法李公麟，衣纹用铁线描，人物面容生动，毫发毕现。张渥累举不得志，放意于辞章，画中笔意的刚健灵动，恰是籍楚辞对个人情志的抒写。贝琼《书九歌图后》云：“今叔厚又即其辞以求其象，使玩其象以求其心”，李公麟在画中所寓的寄兴之法，显然得到他的汲取。卷中又有吴睿篆书录九歌各章，笔精墨妙，与绘事相互生发。

“九畹断魂招不得，墨花夜泣楚江春”，《楚辞》以香草比拟君子的兴寄传统影响深远，而南宋至元代的水墨花卉创作，更凭借这一文学内涵成为文人高洁情志的一种表达。赵孟頫《三友



图》，以墨笔绘松竹梅三枝一束于小团幅上，别有生趣。赵孟頫为宋宗室，好古博雅，善画梅兰水仙竹石，其墨梅承扬无咎一派而来，作有《梅谱》二诗，对墨梅的源流和技法予以阐述。元代赵孟頫《兰竹石图》卷则作于大德六年，卷中绘篆石丛篁，石畔兰花数枝，花叶挺拔，姿态横生。以《秀石疏林图》为代表的赵孟頫竹石，将书法用笔运用其中，对竹画予以大力发展，而从此卷则可看出其身作为南宋王孙、继赵孟頫之后对南宋墨花传统的继承。另一件藏于上博的《兰竹石图》轴，自署“为心德作”，为其晚年笔。

杨维桢《游仙词册》书于至正二十三年（1363）。册中所书诗为道人余善和张雨小游

仙诗，诗语甚奇幻，得到“性癖耽奇”的杨维桢的欣赏，其言：“读至‘长桑树烂天鸡死’，客绕床三叫，以为老铁喉中语也。又如‘一壶天地小于瓜’，虽老铁无以着笔矣。”因此欣然为书之。游仙诗充满想象的奇异风格与铁崖书法的奇崛恣肆恰相呼应，反映出元末士人精神和心态变化在艺术上的投射。姚绶《拜张雨墓诗》、文徵明《金焦落照图诗》、王宠《草书自书诗》、徐渭《草书杜诗》等，均以情性贯穿于辞章翰墨间，通过这些作品，得以细细品味艺术与文学交融的永恒魅力。

（作者为故宫博物院副研究员）

热艺冷观

以创新来拒绝艺术展览的同质化

傅军

观点提要

美术馆扮演不仅仅是一个知识生产的机构，更重要的是一个推动和引领观众自我成长的平台。

要为海派文化注入和扩充更具当代价值的精神内涵和表现形式，才能在原有的基础上不断地冲破既有之藩篱，不断地推动创造和更新，从根本上抵制各种形式的同质化和内卷化。

近期，西方美术史上彪炳千秋的艺术大师，纷至沓来，密集地登陆上海。继“从波提切利到梵高：英国国家美术馆珍藏展”之后，又几乎同期推出了“西方人物绘画400年：东京富士美术馆藏精品展”“波提切利与文艺复兴”“六百年之巨匠：来自提森-博内米萨国立博物馆的杰作”等等。这些大型艺术特展，均号称展示横跨数百年的史诗级艺术珠宝，让观众一饱眼福。

不过，需要未雨绸缪的是，如果接下来的展览都采取这样的策展思路，观众的审美疲劳恐怕不可避免。以为能引发一波又一波的观展热潮。事实上，来自媒体和观众的普遍反映，大家似乎感到一种审美疲劳。高度的同质化和重复化，让大量观众逐渐失去了观展的热情。

很多时候，艺术的体验感是来自于它的特殊，它的陌生，它的异质性。西方古典艺术对于中国观众来说，是异质性的存在，难免有好奇心和求知欲，所以常常会引发轰动效应，但再怎么强烈的好奇心也经不住接二连三的狂轰乱炸呀！异质的东西一再重复，也就成为一种同质化的现象，正在透支和慢慢消蚀观众对于文化艺术的热情和兴趣。

上海目前是中国美术馆数量最多的城市，数量之上，在全球也是首屈一指的。那么如何在美术馆数量越来越多的年代，在艺术展览越来越成海量趋势的当下，避免越来越严重的内

卷、避免同质化竞争现象的出现，成了眼下迫切需要面对的现实问题。近期，笔者认为有两个展览案例在策划的理念上富有创新性，具有启示意义，拿出来与各位分享。

前不久，在第八届影像上海艺术博览会（PHOTOFAIRS Shanghai）开幕的次日，法国摄影师、电影导演雷蒙·德巴东在中国的首个大型个展“现代生活”，在上海当代艺术博物馆开幕。如果说，作为专注于影像艺术媒介的国际平台，“影像上海艺术博览会”让我们得以有机会从宏观层面了解和观看全球当代影像艺术发展的现状，那么“雷蒙·德巴东：现代生活”，让我们通过一个具有代表性和影响力的艺术家个案的引介，其中包括近百幅作品及一部主题电影，让我们得以更为深入、更具体精微地探究和理解当代摄影演进的发展轨迹和内部革新。这种宏观与微观、全景与特写、艺术市场与学术研究的相遇和互补，或许只是凑巧，不是两家主办方的刻意安排，但却在客观上为观众建构了一个既有层次，又有历史脉络，还具有当下性与现实性的观看维度，无疑拓展了广大观众对于当代影像艺术认知的观念与视野。

文化艺术最忌单一性和同质化。在雷蒙·德巴东之前，国内摄影界绝大部分都是法国另一位摄影大师卡蒂埃·布列松的拥趸者和追随者。上世纪50年代，布列松提出的“决定性瞬间”理论，很快成为欧美各国乃至世界现实主义摄影

家及新闻摄影记者共同遵循的金科玉律与美学经典。事实上，“决定性瞬间”是要将形式、设想、构图、光线、事件等诸多因素完美地结合在一起才能实现，难度是非常大的。这种具有戏剧性的高光时刻，在日常生活和我们漫长的人生中间其实是不可多得的。那么我们如何用镜头来面对日常那种平淡、琐屑、缓慢的微弱时刻？雷蒙·德巴东可以说作了一个有效的示范。他对法国农村生活的展现，抛弃了现代都市人惯用的审美滤镜，既没有田园牧歌式的诗意，也一扫无病呻吟式的陈词滥调与浮光掠影，回避戏剧性和轰动效应，又远离了奇观，但它反而凸显出生活的质感，以及作品的思想性。

如果说布列松“决定性瞬间”的意义和价值更多是依赖于图像本身，以及由图像引发的思考。那么雷蒙·德巴东的“微弱时刻”，图像本身只是生活的切片，没有太多可说的情节，其意义和价值更多的是图像背后所承载的作者的观念和思想，所以雷蒙的摄影属于当代艺术探讨的范畴，摄影只是他表达思想和情感的工具与媒介，其侧重点不是图像本身。也是在这个意义上来说，雷蒙的“微弱时刻”可以说是对布列松“决定性瞬间”的深度颠覆和革新。因此，对“雷蒙·德巴东：现代生活”的引进和推介，呈现的其实是西方近半个世纪影像艺术的发展轨迹与学术脉络，也体现出当代影像文化的包容性、开放性和多样性。对于上海的观众来说，相信也是对他们观看视野的一种开阔和拓展。在这里，美术馆扮演不仅仅是一个知识生产的机构，更重要的是一个推动和引领观众自我成长的平台。

第二个案例，是西岸美术馆联合蓬皮杜中心推出的“本源之画——超现实主义与东方”。与之前“时间的形态”“万物的声音”等单纯的引进展不同，这个展览开始重视文化艺术在引进时的在地性策略，从而获得了上海观众更强烈的文化认同感和内心共鸣。西岸美术馆与蓬皮杜中心的这种在地性策略，其实从上一个展览“她们与抽象”已经初露端倪，这次更是以全新

的视角看待“超现实主义”这场西方艺术史上先锋的艺术运动，希望揭示并呈现东西方文化在这场运动背后深层的勾连。尽管这样的尝试目前从展览的呈现与学术的阐述上，还缺乏深入、严谨和系统的比较学研究作为学术支撑，但这样的学术探索 and 策展理念无疑富有创新意义，尤其是对超现实主义与中国书法之间的内在影响，已经有了比较扎实的学术梳理和案例积累。需要看到，展览与观众的期待，与主题所宣扬的思想内涵，还是存在一定距离的。包括如何协调两种不同样式艺术作品的展陈方式，也都有很多值得商榷的地方的。

尽管有一些不尽如意的地方，但让人非常欣喜的是，西岸美术馆与蓬皮杜中心，没有停留在2019年开馆之初的合作模式上，而是在不断深化和推进交流与对话，并将这种交流与对话体现在展览的主题设定，呈现在展览的作品构成中。当然，笔者更加期待，未来在这样的合作展中，中国艺术家和艺术作品能改变陪跑者的角色，真正做到与外国艺术平起平坐。

这两个展览案例的启发在于：首先，艺术展览的引介，不是单纯地迎合普通大众的喜好，而是要弥补观众们视野与认知的不足，不断突破他们原本的审美和眼界，不断激发他们的求知欲和想象力，帮助他们建构更为全面完整、开放包容的欣赏维度。

其次，艺术展览的策划与引进都要强调它的创造性，创造差异化的文化产品和服务。随着社会的不断发展，我们需要面对的现实是，观众越来越趋向于圈层化，其结果就是观众的需求越来越趋向于多元化和个性化。所以，艺术展览也应该是多元和丰富的，才能有效满足观众的需求。一窝蜂的结果只能是两败俱伤，美术馆收获不了期待的效果，实现不了艺术展览应该有的社会价值与意义。当然，观众也会索然无味，收获不了更多审美和文化层面的精神滋养。

其三，要极其重视展陈设计与制作。艺术展览的水准要实现质的提升，除了策展创意之外，

展陈设计与制作十分关键，它是一个展览得以精彩亮相最为重要的环节和物质保障。“雷蒙·德巴东：现代生活”展览中，为了能让摄影作品和电影放映自然有机地结合，主办方对展厅的地面作了很好的规划与设计。展览打造了一个倾斜度很低的斜坡，让人在不知不觉观展过程中，脚下的地面渐次起高，待到最高处，巧妙地转换成为观影的台阶。而“本源之画——超现实主义与东方”展览，是将整个展厅分割出很多个既相对独立，又具有一定通透感的空间，并且让几乎每件重要作品都有一面独立的展墙。这样的展览现场带给观众的体验感既是美好的，又是独特的，还是难忘的。实际上，对于国内美术馆行业来说，起到了标杆和示范作用。

应该说，如果我们每一家美术馆都有自己的学术定位、社会责任和历史使命，以及不同的发展目标与成长策略，那么就会找到自己的生长空间。一个繁荣活跃的大都市文化，一个健康良性的美术馆生态，它必然是复杂与多元的，是一个综合的构成性存在。同时它又是一个多声部复调结构，只有这样的结构，才能表现文化意识形态的多样性和丰富性，才能跟不同思想形态进行富有针对性的对话，才能引领观众尊崇文化艺术的多元性、差异性和可能性。

很多时候，异质的东西其实才是有生命力的，原因就在于它的不同的，它的不可替代性，它所带来的新鲜空气，能源源不断地激发观众的好奇心和兴趣。更为重要的是，异质的元素常常能激活我们现有的文化资源和文化传统。上海一直以开放和包容的海派文化著称于世，在当下，笔者认为要为海派文化注入和扩充更具当代价值的精神内涵和表现形式，才能在原有的基础上不断地冲破既有之藩篱，不断地推动创造和更新，从根本上抵制各种形式的同质化和内卷化，以确保我们能顺利走出这么卷的时代。

（作者为艺术评论家、上海油画雕塑院美术馆馆长）