

■ 中华优秀传统文化系列谈

苏东坡为中华传统美学贡献了什么

沈荣均

苏东坡书画正在形成一个热点,并且渐从业内走向大众。正在举行的中国美术馆建馆60周年系列展览,就以苏轼《潇湘竹石图》打头阵;亮相上海图书馆东馆的新展“游目骋怀——北宋书家的人文之旅”,有14件碑帖作品与苏轼有关;“你好苏东坡”沉浸式宋韵艺术展正于长沙巡展;四川博物院前段时间举办了“高山仰止 回望东坡——苏轼主题展”;再往前追溯,三年前故宫博物院举办的“千古风流人物——故宫博物院藏苏轼主题书画特展”更是轰动一时。

苏东坡最以文学成就家喻户晓,人们却未必知道,这其实也是中国书法史、美术史上绕不开的一个名字。

——编者

艺术史公认,苏东坡是制定文人书画规则的第一人:书法开“尚意书风”,列“宋四家”蔡襄、黄庭坚、米芾等人之首;绘画创“士人画”(“文人画”),对宋元明清士大夫绘画的审美取向影响甚大。

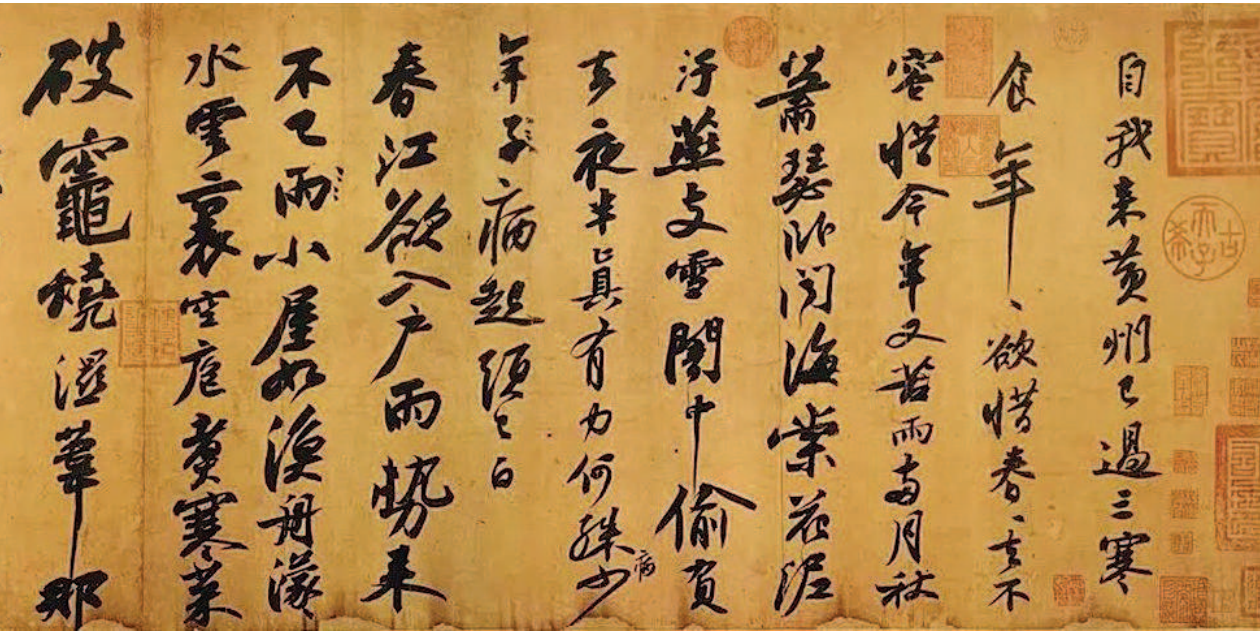
苏东坡的书画拒绝手段和超越形式,注重日常应用的艺术逻辑,更强调不拘一格的趣味与灵魂。创作者个体的生命与“尚意书风”“文人画”共生,高度抽象地诠释了一个伟大人物的人生走势与人际生态。这也是苏东坡对中华传统美学的重大贡献。

“东坡情绪”:以笔墨替代语言的抒情叙事

在宋以前,中国书法日常应用多以“二王”(王羲之、王献之)为标准。王羲之《兰亭集序》居于行楷之间的“美”,公认具有“自然美”与“人工美”的普遍意义。山水不因人而存在,然山水之美却因人的呼应而传世,两者又高度契合与协调。王羲之的结构和章法,更多反映了眼睛与自然的美好关系,书法的形式,于此成为自我荡涤、与世无争的某种表现主义。

以苏东坡为代表的“宋四家”的出现,时间蓦地显得重要了,书法终于迎来革新时代。线条是时间的流动,章法是流动的铺陈。时间不是被运用,而是被表现——直接反映了艺术家灵感生发到升华的履历。其特别强调进程。主宰进程的一般理解为情绪。情绪又因“我”的秉性而大放异彩。人们开始对于王羲之的“普遍意义”审美疲劳,喜欢上了别别扭扭的“东坡情绪”:向右上倾斜,像个患有严重风湿肩周炎的老年患者,“颠倒”“不安”“别扭”,颠覆了“均整”“安定”“和谐”的美学,俨然士大夫们新的时风——在完善中抗争,在抗争中权宜。

苏东坡的“尚意书风”,可从《西楼苏帖》《桤



木卷帖》《海棠诗卷》《寒食帖》中观之。

《西楼苏帖》最早问世于南宋乾道四年(1168年),由苏轼的粉丝信州玉山人(即江西玉山人)汪应辰(1119年—1176年),在四川制置使、兼知成都府任上,在成都府治西楼所镌。《西楼苏帖》收录苏轼行、草、楷诗文和信札共30卷60余篇,时间跨度从苏轼29岁到66岁,是第一部苏轼书法丛帖。其中盛名的有:《表忠观碑》《黄楼帖》《北游帖》《次韵秦太虚见戏耳聋诗帖》《天际乌云帖》(部分)……《西楼苏帖》整体表现出苏轼深厚的唐人楷书基本功,仅止于古法,又如何能够?于是他又独辟蹊径,造出一套“尚意”的理论来。比如:“作字之法,识浅、见狭、学不足三者,终不能尽妙,我则心、目、手俱得之矣。”(宋·李昭玘《乐静集》卷九《跋东坡真迹》)引苏轼论书语)三分功夫,两分学养,一分技艺。苏轼这么说,其实是谦虚,低调,鄙视炫技。“学不足”好理解,欲抵达“识浅”“见狭”,需要哲学层面的修养。比如,苏轼极力推崇的书法之“意”或者“道”,并非玄学——它其实是与点画提按、行笔章法,始终随行,浑然一体,绝不可分述,作等而下解读的。

《桤木卷帖》,又名《书杜工部桤木诗卷帖》,原藏台北兰千山馆,现藏藏台北故宫博物院。手卷正文抄写杜甫《堂成》一诗。杜诗大概是说蜀中“桤木”因实用而招人喜爱。手卷正文后面还题有十二行一百零三字跋文。跋文又录杜诗《觅桤栽》两句诗眼,加了些说明,松散的闲笔,不过把桤的实用性质,又重复了一遍。这件作品,诗意和书艺是融合的,杜诗和苏文是融合的,两个生命体是融合的。字体章法的形式,倒是其次的东西。

“乌台诗案”之后,苏东坡谪居黄州,书艺随表意书风渐入佳境。

《海棠诗帖》,即《寓居定惠院之东,杂花满山,有海棠一株,土人不知贵也》。墨迹失传,现在能看到的是日本早稻田大学拓本。此帖代表了东坡“涣涣如流水”(宋·李之仪《姑溪居士集》

卷十七《庄居阻雨邻人以纸求书因而信笔》之三)的成熟书风。这段节点的苏轼,正在调整自己的状态,尽管惊魂未定,想来握笔也是不大稳的,但肯定未曾迟辍,就像春水涣涣,逡巡而来,一点点盈满斗方。他需要在平复心跳中迂回落笔,在屏息静气里调整由行到走的加速潜行,在寻思和否定中突破笔的管制和墨的困顿。

《寒食帖》在书法史上有着显赫地位,因为苏轼以其命名并设计了“尚意”的规则——以笔墨替代语言的抒情叙事。读《寒食帖》,往往会谈到其内容(文本)的叙事性(语境),与形式(纸本)的情绪性(书境),两者高度统一,并以作者和读者的共鸣实现。尚意(写意)的追求,与历代书法主流不太一样——它的价值显著地有着苏轼本人道德文化的加持印迹。《寒食帖》选择了以性灵做诗和书帖,它的生命力是中世纪的苏轼,面对苍苍和人生的无声呐喊,沉重而鲜活,以“帖”的表面形式(物)存在,但此帖不仅是“物”,俨然新的生命体——复合了苏轼的生命个体和美学理解,以及千百年来人们的共鸣与共识。

《寒食帖》书写于元丰五年(1082年)三月,把苏轼人生低谷的悲剧性审美,升华到了一个现代性的高度。

第一个收藏《寒食帖》的人,叫张浩,蜀州江源(今四川成都崇州江源)人,河南永安(今河南巩义)大夫。张浩的收藏事迹,记录于诗帖的题跋。题跋者系张浩的一个堂孙,南宋文人张缜。张浩谒见黄庭坚,求取题跋的时间为元符三年(1100年),地点在蜀地眉州青神。黄庭坚是苏轼的门生。是时,黄庭坚刚刚获得朝廷的特赦,由戎州(今四川宜宾)到眉州青神,看望姑妈张氏。黄庭坚见到苏轼诗帖的时候,苏轼刚好也获特赦,正辗转于北归途中。黄庭坚的草书跋文,清晰可见,历来被公认为苏轼寒食诗帖不可或缺的连接知音,逆境中彼此关怀,虽隔千里,一样演绎着高山流水的千古传奇。

《寒食帖》是东坡先生在元丰年间不可或缺的唯一可能性,它挑战了先生自己的生活、情绪和想象力,也挑战了今天我们的接受度——我们不可复制,是因为我们无法与先生感同身受,不仅我们不能,先生自己也不能,因为先生不可能在下一个“寒食”,再回到《寒食帖》的那一个寒食午后,也无可能踏进《寒食帖》的“那同一条河流”。

“士人画”:人格与画品的叠印与加持

苏东坡和他的半个老乡文同(字与可)共创画竹一派——“湖州竹派”或“湖州画派”。

元丰二年(1079年)四月下旬,苏轼刚从徐州到湖州(今浙江湖州吴兴)。在此之前,还沉湎于文同新逝的悲情里。精于画竹的“竹痴”文同,是先生的表兄。湖州的夏天,令人莫名地烦躁。苏轼翻出书画晒晒,一眼就看到了文同赠予的竹画。迎风的枝叶曲而不折,梅雨蒸出来

▲在书法史上有着显赫地位的苏轼《寒食帖》局部,台北故宫博物院藏

►苏轼和文同共创画竹一派——“湖州竹派”或“湖州画派”。图为苏轼《传》《墨竹图轴》,纽约大都会艺术博物馆藏



的霉点并不影响淡淡渲染的干净。晒着屋里的书画,忽然见着了文同的墨竹,睹物思人,不禁潸然……于是有了《文与可画筼筻谷偃竹记》。文章借文同竹画,抛出了“成竹在胸”的文人写意见,后来也多作画论来读:“故画竹必先得成竹于胸中……”“成竹在胸”,一般视为其开创“士人画”(“文人画”)的观点,和“尚意书风”一样,强调书画一体、书人一体、人画一体与形神兼备。苏东坡爱竹到痴,自己也画竹。苏轼画竹,师出文与可,却颇多出入。最大的不同,则是他的竹,悄悄塞了画者似是而非的私货——“主意”,还能从中读出时间的流动来。

除了画竹,苏轼还画枯木和怪石。苏轼最有名的两幅传世画作,都画有竹和怪石,一张《枯木怪石图》,一张《潇湘竹石图》。民国时期,《枯木怪石图》流落日本。2018年,现身佳士得香港秋拍“不凡——宋代美学一千年”晚间专场,以约4.6亿港元成交,创下苏轼作品拍卖纪录。英国著名艺评家 Alastair Sooke,认为此画令艺术家的内心世界成为重要的艺术主题,是苏轼“为艺术史带来的贡献”。《潇湘竹石图》,为邓拓所得,赠予中国美术馆收藏至今,被誉为中国美术馆镇馆之宝之一。

《枯木怪石图》,在竹和怪石之外,多出来一个主体:枯木。《潇湘竹石图》,放大了竹,隐去了枯木。其间有着怎样的深意,不得而知。它们都给了我深刻的印象。石不像石,像“黑洞”。木不像木,像“龙卷风”。竹也被严重地弱化,即便《潇湘竹石图》那样突出“竹”,竹在绘画者的笔下,也是柔软纤细弯曲的,像百折不挠的枯草,更像在营造某种困境。有了困境,才有突围,曲线和墨色为走出困境提供可能——曲线和墨色螺旋而进——日常的态度和过程。

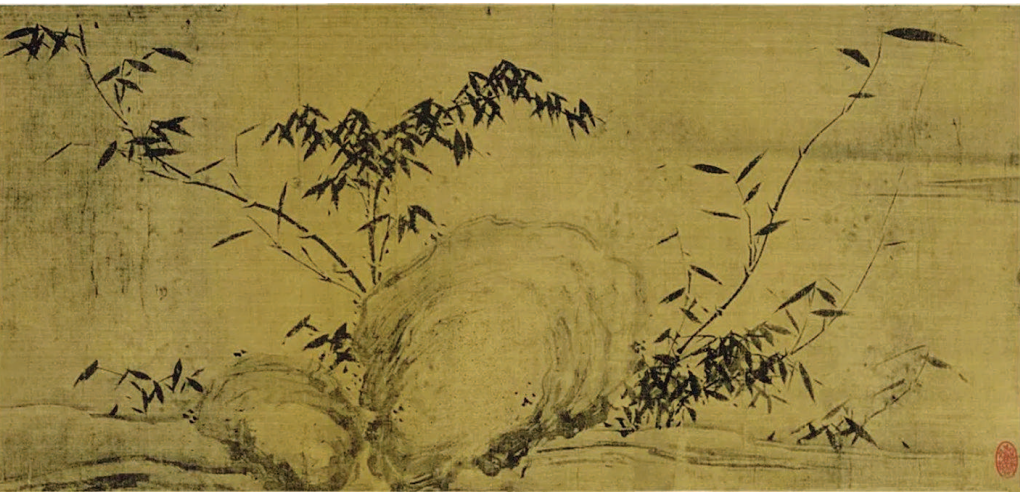
苏轼把对“竹”的个性化理解彰显到极致,甚至将葱绿的竹子给变了色,画为赤红。突破水墨画竹的规矩,施以与北宋的天空不太协调的重色,描画出千年后的今天,我们看起来仍然不显过时的现代派“红竹子”。欣赏“红竹子”,需要时

间慢下来,需要时光回流,需要内省和折射的力量。这些都与肌体和心志承受“内压”痛苦的品质有关。

以朱砂写竹,是东坡形而上的发明。而“枯木”更像某种与公共话语体系不太合拍的“情绪”。苏轼开始关注“枯木”的意象,最早或在赴任徐州的时候,而不是在乌台诗案之后的黄州蛰伏。苏轼路过济南,与友李公择等人游槛泉(趵突泉),赏梅插梅,还在槛泉亭墙上留了一枝水墨的枯木。“熙宁十年(1077年),东坡先生过济南,写枯木一枝于槛泉亭之壁”(清·冯云鹞《济南金石志》卷四)。亭主叫刘詔,收藏了此画,并在元祐年间刻石。石刻后来“流浪于别馆”。金大定二十九年(1189年),禹城王国宝徙石刻置远尘庵,常山李彦文记之,后又移植儒学大成殿左壁。明初靖难之役,笔迹遂失,禹城石刻尚存。世人慕名传拓众多,县中小吏不胜烦扰,投石于井,碎为数段。一年后,禹城学官再次将碎石,从井里捞出,拼接置原处。明嘉靖年间,福建王姓教谕将石刻抛弃。自此,苏轼的枯木墨迹,湮灭人世。现在看到的《枯木怪石图》,据说就是那件作品。可惜无画者的名款和确凿作画年份。我更倾向于那张无名的枯木作于黄州,因为枯木、怪石和竹,三位一体的审美,更符合先生的黄州涅槃:“所作枯木,枝干虬屈无端倪。石皴亦奇怪,如其胸中盘郁也。”(宋·邓椿《画继·轩冕才贤》)

竹、枯木和怪石,被苏东坡赋予了特别的符号寄托,人格与画品的叠印与加持——竹、枯木和怪石三位一体。它们不只是竹、枯木和怪石,也是极端抽象的意念和人格榜样,是中国传统士大夫的美学立意和态度。从苏轼讨论文同的竹画始,到“论画与形似,见与儿童邻……诗画本一律,天工与清新”(苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》),中国画的价值观有了根本性的转变。开创者苏轼,自此开创了一条叫“士人画”或“文人画”也叫“南画”的先河。

(作者为艺评人)



▲被誉为中国美术馆镇馆之宝之一的苏轼《潇湘竹石图》局部

艺·见

“神来之笔”还是“皇帝新衣”

——从卡特兰的《喜剧演员》看后现代主义艺术

黄一迁

意大利雕塑家卡特兰名为《喜剧演员》的作品,近来又引起了关注。所谓《喜剧演员》,实际上就是一根被银灰色胶带固定在墙上的普通香蕉。前不久,这件作品在韩国展出时,被一名“观众”从墙上取下并当众吃了。

这已经不是《喜剧演员》第一次被吃了,早在2019年该作品第一版亮相于迈阿密巴塞尔艺术展时,就曾被“观众”吃掉过。而卡特兰也并非第一次展出类似的稀奇古怪的作品了,在“香蕉”之前,还有18K金打造的名为《美国》的马桶,臀部对着观众而没有头的马标本……这同样也不是后现代艺术第一次被质疑了。早在杜尚的《泉》登上大雅之堂时,就已经掀起讨论的热潮,至今仍有人大呼看不懂。

对后现代艺术公众们的态度褒贬不一,那

么它们到底是“神来之笔”还是“皇帝新衣”呢?

当你第一眼看到这类作品时,想必定是一头雾水,认为艺术家根本就在愚弄观众。比如《喜剧演员》这件作品中的主要角色——香蕉,只花了卡特兰大约0.3美元,而《喜剧演员》卖出了12万美元的高价!听起来就像是赤裸裸的欺骗。从小便池到金马桶,从透明甲醛箱里的动物到粘在墙上的香蕉,大多数观众掉到现成品艺术的陷阱中时,总显得不情不愿。但在调侃作品或报以不屑之余,如果我们愿意站在它们前面打开脑洞,细细品味,或许这些“皇帝新衣”中的开放性会使之呈现另一种截然不同的姿态。

一直以来,我们都以作品是否具有令人尊敬的品质,作为考量其成为艺术品的判断标

准。比如写实主义者要让艺术体现真实和美,所以达·芬奇的《蒙娜丽莎》是艺术品,安格尔的《泉》是艺术品,再比如表现主义者要求艺术应该能传情达意,去表现些什么以及怎样去表现,因此,蒙克像骷髅一样的《尖叫》是艺术品,波洛克看起来随机的颜料涂抹也是艺术品。形式主义者则只想得到形式结构精美的物件。但后现代艺术则是多元的,摒弃了以艺术为尊的唯一性。在这里,“杰作”不是优秀或有价值的作品,而是它因为具有社会效应才被认为是杰作。

和表现主义类似的是,后现代艺术在博物馆展现作者的观点和态度时,也采用了隐喻性的省略,这种省略需要观众的参与。不同的是,后现代艺术更含糊,更具争议性,因此,观众的

“二度创作”显得更为重要。卡特兰无疑在作品中注入了其荒诞、幽默的态度,名为《美国》的马桶,嘲讽、戏谑之情溢于言表。并且它还被装在古根海姆博物馆的厕所里,可供使用。排着长队体验黄金马桶的观众们,延展了作品的解读空间,更深化了它的隐喻。《喜剧演员》也一样。两位吃香蕉的人,都不是普通观众,他们一个是艺术家,一个是艺术专业的大学生。吃的过程也被全程录下,前者取名为“饥饿的艺术家”,成了一桩行为艺术。该艺术家表示,自己完成了卡特兰没有完成的部分。后者也被解释为对作品的解读。毕竟,被吃掉的只是实物香蕉,再替换一根也无妨,真正体现《喜剧演员》价值的是作品的“想法”。

不过,现在的当代艺术并不都像《喜剧演

员》或《泉》那样值得被肯定。很多情况下,无非就是艺术家们在故弄玄虚。事实上,从某种程度而言,那些被艺术史认可的诸如杜尚、卡特兰之流的艺术作品,或多或少地,都有些哗众取宠的意味。并且这样极端的成功案例,在艺术史长河中并非普遍。而那些没有深度的作品,必定也永远成为不了真正的艺术品。

“神来之笔”也好,“皇帝新衣”也罢,现在唯一可以肯定的是,《喜剧演员》的话题度仍在持续。更多的人开始关注它,解读它,甚至对它进行“二度创作”,这或许正是后现代艺术所要达到的目的之一。

(作者为艺术学博士、上海大学副教授)