

刻画金石岂小道

郭奕华

今年正值海派艺术大师吴昌硕(1844—1927)诞辰180周年,上海吴昌硕纪念馆、海派艺术馆、浙江美术馆等纷纷推出纪念特展。吴昌硕是海派艺术中拥有诗书画印“四绝”美誉的艺术大师,其书法线条尤为独特,不单美,更以“金石气”在绘画上开一代之新风。

碑学之兴

我们总喜欢用“金石气”来形容吴昌硕的书法。“金石气”是一种怎样的书法?“金石气”所对应的是“书卷气”,也就无法绕开书学中的碑与帖。

书学分为碑、帖二派。碑指铭功纪事的石刻,著名的《张迁碑》《曹全碑》《龙门二十品》《九成宫醴泉铭》《多宝塔感应碑》等都属于这一类。汉碑之前的先秦时期在石头上刻字,因刻石形如鼓,故称为“石鼓文”。而铸刻在青铜器上的铭文,称为“金文”。石碑、石鼓文和钟鼎文等统称为“金石”。

帖指书写在布帛、纸张上的墨迹,最著名的有王羲之的《兰亭序帖》,王献之的《鸭头丸帖》、王珣的《伯远帖》,颜真卿的《祭侄稿帖》和苏轼的《寒食帖》等。但布帛纸张容易损毁,为了让文字更加长久地保存,后人便把它们摹刻在石版或木板上,然后通过拓印的方式流传下来,这类被称为“法帖”,著名的有《淳化阁帖》《停云馆法帖》《三希堂法帖》等。久之,专事法帖的书派称为“帖学”,在宋、元、明至清代经久不衰;而专攻碑刻的书派称为“碑学”,至清中期以后兴盛起来。

以二王为代表的帖学正宗,一直是后人临摹的范本。但二王真迹甚少,这才有宋太宗下令为历代法书真迹勾摹刻版制作的《淳化阁帖》。它确立了王羲之的“书圣”地位,也开启由宋以降至元明的“帖学”天下。至清代,受文字狱等影响,文人转而投小学和考据。恰逢金石的出土,以金石考据为缘由的学术活动蓬勃发展。彼时帖学已出现极其严重的程式化倾向,尤其是台阁体、馆阁体更加速了帖学的僵化。清中期,“馆阁

体”甚至成为帖学的代名词。

是需要出现一种新书风了。以八大山人、石涛、郑板桥和金农等为代表的一部分文人把目光投向了碑学,开始追求书风的转变。与帖学所推崇的法度、精致、唯美不同,碑学更崇尚自然、古拙和质朴。这一股清新之风,刮来迥异的审美意蕴。阮元在《南北书派论》和《南帖北碑论》中指出南北书风的分野,并认为“南派乃江左风流,疏放妍妙,长于启牍,减笔至不可识”,而北派则“中原古法,拘谨拙陋,长于碑榜”。之后,康有为在《广艺舟双楫》中大谈碑学的渊源和审美,提出魏碑的“十美”,基本确立了碑学的审美特征,也拉开了与帖学的审美距离。在这股碑学热潮中,书法名家如邓石如、伊秉绶等人的探索实践加上碑学理论不断创新,基本确立了碑学独立的审美体系,完成了自唐以降书法美学领域的一次重大突破。

“古人为宾,我为主”

吴昌硕正是在碑学兴盛的时期开始书学之路。他从刻印起步,并研习篆书。26岁时赴杭州

俞樾学习金石学和诗词,后又结识众多专事碑学的文人和收藏家,逐步打开视野。而立之年始学《石鼓文》,并与其结下终身之缘。

一件《临石鼓文手卷》,是吴在1886年(43岁)时所写。落款写道:“金石刻画年复年,锲不能舍笔渐劣”。60岁临习时还落款道:“临阮翻刻天一阁本石鼓文字,虚实处未能兼到”。正是年复一年的临习和钻研,终得“石鼓篆书第一人”的称号。可以说,吴昌硕的“金石气”离不开《石鼓文》的浸润。

被康有为誉为“中华第一古物”的《石鼓文》到底有何魅力?在唐代初年发现的石鼓共有十块,因形似鼓而得名,石鼓上的刻文被称为“石鼓文”。一般四字一句,记录了秦国贵族阶层的游猎活动,又称“猎碣文”,具有刻石表功的性质。字体雄浑浑厚,布局均匀,结构严谨,方整圆融,笔力遒劲。韩愈写《石鼓歌》有云“鸾翔凤翥众仙下,珊瑚碧树交枝柯。金绳铁索锁钮壮,古鼎跃水龙腾梭”,大赞其神韵气势,以呼吁朝廷的重视与保护。

秦始皇统一六国,令“书同文字”。李斯以三代、战国的秦文字为基础,创造了统一的文字——小篆。在此之前的甲骨文、钟鼎文和石鼓文则称为大篆。《石鼓文》的书体为大篆体系,介于金文和小篆之间,属于一种过渡性书体,在书法史上起承前启后的作用。相比金文,石鼓文摆脱了图像化的倾向,结构更讲究对称平衡,布局更加端庄凝重,但仍保留了金文活泼生动的的一面。

吴昌硕在《石鼓文》的滋养下,笔力日趋凝重稳健,渐显古朴雄浑之美,也就是世人所称的“金石气”。正如他自己所说“古人为宾,我为主”,他临习《石鼓文》并未停留于形似,而追求神似,且融入新的审美趣味。他突出字体的纵势,增加线条的流畅感;摆脱平整圆滑的形态,更突出其雄壮厚拙的一面;改石鼓文的细劲为饱满遒劲,在苍劲之中融入节奏感;结体端正,讲究整体气势与图像感。布局上避免横平竖直,追求自然古朴的趣味,又增添画面的错落感。墨色上,早期用墨均匀,后期以浓湿为主,常枯湿参差,

尽显老辣豪迈之感。

60岁之后,吴昌硕的书风开始确立,笔墨技巧炉火纯青,线条变化得心应手,出神入化。如沙孟海所说:“虽尺幅小品,便自有排山倒海之势”。尤其独创以草入篆,以篆隶作狂草,自创一格,突破时代的审美局限,开时代之大格局,对后来之书风产生重要影响。

“金石气”与“海派”

吴昌硕是海派书画界中独有“四绝”的艺术大师。他本人曾说:“我金石第一,书法第二,花卉第三,山水外行”。理解这句话,就明白了书法在他艺术生涯中的核心地位。尤其是开拓出“以书入画”的新路径,打开了新格局。吴昌硕的“四绝”贵在一个“通”字。这也是他在中晚年才开始学画,却获得极高艺术地位的重要原因。他曾说“作画需借一股气”,这“气”正是出自篆刻和书法中的“金石气”。

这股“金石气”融入海派大写意花鸟画,开一代之新风。细赏吴昌硕的写意花卉,无论是枝干纵横的红梅,交错攀缘的紫藤,还是随风横写的竹叶,都是以篆籀之法入画而求“金石”趣味。再看吴的题诗,“诗文书画有真意,贵能深造求其通”“苦铁画气不画形”“画当出己意”“古人为宾我为主”“画之所贵贵存我”等都是他关于艺术创作的思想表达。

吴昌硕的“金石气”赋予海派艺术更多的审美广度和理论厚度。一方面,它带给海派艺术一种新的审美趣味,为当时的娇柔甜媚趣味增添一种自然和古朴之风。另一方面,“四绝”所开启的艺术汇通理念,打开传统书画的现代之风。所谓“画气不画形”,指的是吴虽不擅造型的表达,但是他通过绘画所传递的“气”将海派大写意花鸟画提升到新的高度。

从篆刻、书法出发的吴昌硕,在一条看似不宽的书路上,却越走越宽,越走越远。吴从石鼓文中提炼出一种碑学的语言,让“金石气”彰显其独特的审美价值,并将其运用到书、画、印中,创造出碑学的一种新面貌和新气象。他以实践发展了“以书入画”的理念,上承徐渭、陈老莲和八大山人的笔墨意趣,下启“四绝”汇通的创作手法,拓宽了中国传统笔墨的图像表达。

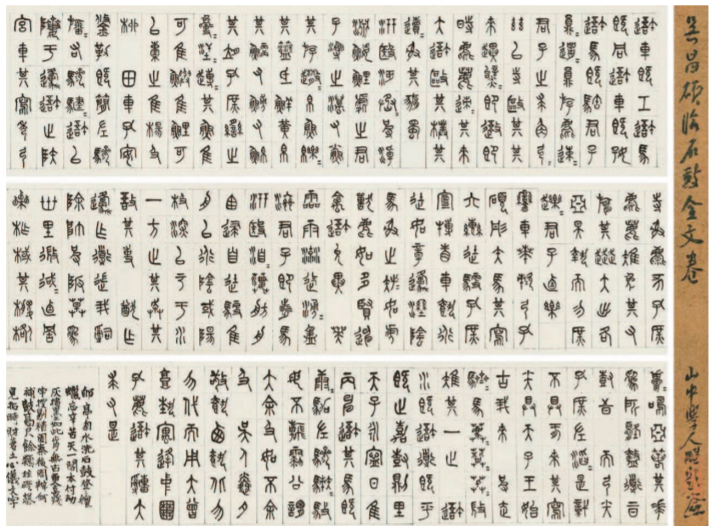


▲吴昌硕《红桃图》

吴昌硕对传统笔墨的创造性转化和创新性发展不仅奠定其海派艺术一代宗师的地位,也开启海派艺术的新局面,打开了中国传统书画的新图景。

(作者为上海艺术研究中心研究部副主任)

▲吴昌硕临石鼓全文卷局部



我们为何如此迷恋霍珀

来颖燕

由美国桂冠诗人斯特兰德叙写的关于20世纪美国画家霍珀作品的画谈《寂静的剧场》,看似是一本对于绘画作品的解读,却很难被纳入某个确切的河道——是对霍珀画作单向度的阐释吗?这些文字分明是诗人心理图式的投影。是斯特兰德的吃语吗?一切又都有着精准的源自画面的入口。但这种胶着,正是不同艺术门类间的互相对立、矛盾、支离乃至成全的理想情态。

这本书曾有另外一个译名:《深度寂静》。这一次,译者没有变,但译名的转变是一种暗示和预示——越来越多的“我们”被吸引到了属于霍珀和斯特兰德的剧场里,舞台背景是霍珀的画,画外音是斯特兰德的声音,但是,这出戏没有第四堵墙,在台下身为观者的我们随时可以翻身上台。

译者光哲本就是一个诗人,以诗解诗的格调,是靠近原作最浑然恰切的方式,但我喜欢这个译本,更因为光哲即使葆有斯特兰德的诗性,却并不迷醉,他很冷静地面对这本画谈,就像斯特兰德冷静地面对霍珀的画:“斯特兰德更多是‘如是,如是’的原始指点,经常只是画面重讲一遍。不知道的,就会以为太简单,以为是浅显,浮于表面”,但是“重述一开始,便有一个选择,一有选择,便有人意。而一些人念兹在兹的深度,往往并不在别处,恰就在那表相之下”。斯特兰德看似云淡风轻的精准解析,反而扩展而不是穷尽了霍珀的世界——他抵达的是霍珀画作中不可言说之处,那里神秘、安宁地令人悄然陷落,以沉默无语承受着对于世界的敏感。这种敏感神奇地在不同的频率触动无数个我们的神经。

只消看一看霍珀的取景框,我们就会发现他描绘的场景是那么日常、具体,像是对生活不经意的一瞥。街边小酒馆里的几小聚,邻里在阳台上远眺,房间里独自沉思的女人……曾听一位画家在谈论霍珀的代表作《夜游者》时的感慨——“画里的那个地方,我好像在上海也曾经路过嘛,就是那个感觉。”有一刻,我想问那是不是什么感觉,但很快自省这会多余。在画作或是文学中遭遇的怦然心动,常常这样近,又那么远。霍珀的画“诱惑”我们,又“拒绝”我们,它敞开背景,给人一种平易的错觉,可一旦踏入其中,又会觉出它的克制和冷漠——“每幅画都邀请观者参与,却又指示出一种阻力,阻止观者的继续前行”。

这两端的拉扯在霍珀构图和设色时就开始了。霍珀似乎钟爱斜边的梯形构图。这注定会有一个透视焦点的消失处,但这个“灭点”会被遗弃在画框之外。著名的《夜游者》是典例。画面的前景是一个奇异的梯形,“梯形的两个长边彼此相倾,却又永不相交”。斯特兰德意识到夜深的小餐馆里那三个顾客被封闭于此的心境——走出去,也不想走出去,走出去也寻不见去处……跟随斯特兰德,三人的情绪底色与夜色合一,无奈,无聊,彷徨。霍珀的用色是经过



▲霍珀《科德角的早晨》,1950

调和的深绿,正是这介于灯影扑朔间的复杂的绿,显出夜和夜色里的众生在黑暗中的挣扎和落寂。他的画中还总是出现窗户或门,远方的世界永远在召唤,但是时间静止,我们的滞留遥遥无期。

当然,霍珀的画不总是这样的暗色调,画中心人的情绪也不总是指向黯然的调性——《四车道路》里的老人坐在阳光里,一个女人的头从他身后的窗户里探出,看表情,那是他的妻子吧,看口型,一定是在询问日常的琐事吧,可是老人依然一动不动凝望远方,滋生出一种日常的幽暗,每个人都在认真地沉溺在自己的角色里,不愿意被映在《阳光里的人》中,人们一排排地整齐地坐在阳光里,穿戴齐整地朝着相同的方向凝视远方。为什么要如此正襟危坐地看往那个方向?在看什么呢?斯特兰德在此刻的空气中看到了神秘、滑稽与悲凉的混合。《旅馆房间》里那个读着信的女人,轮廓如此明晰,在室内的灯光下,一种无言和无情在干净利落的房间里蔓延,通往窗外的夜的深处。斯特兰德竟然将这个房间视作了“这个女人听天由命的写照”。

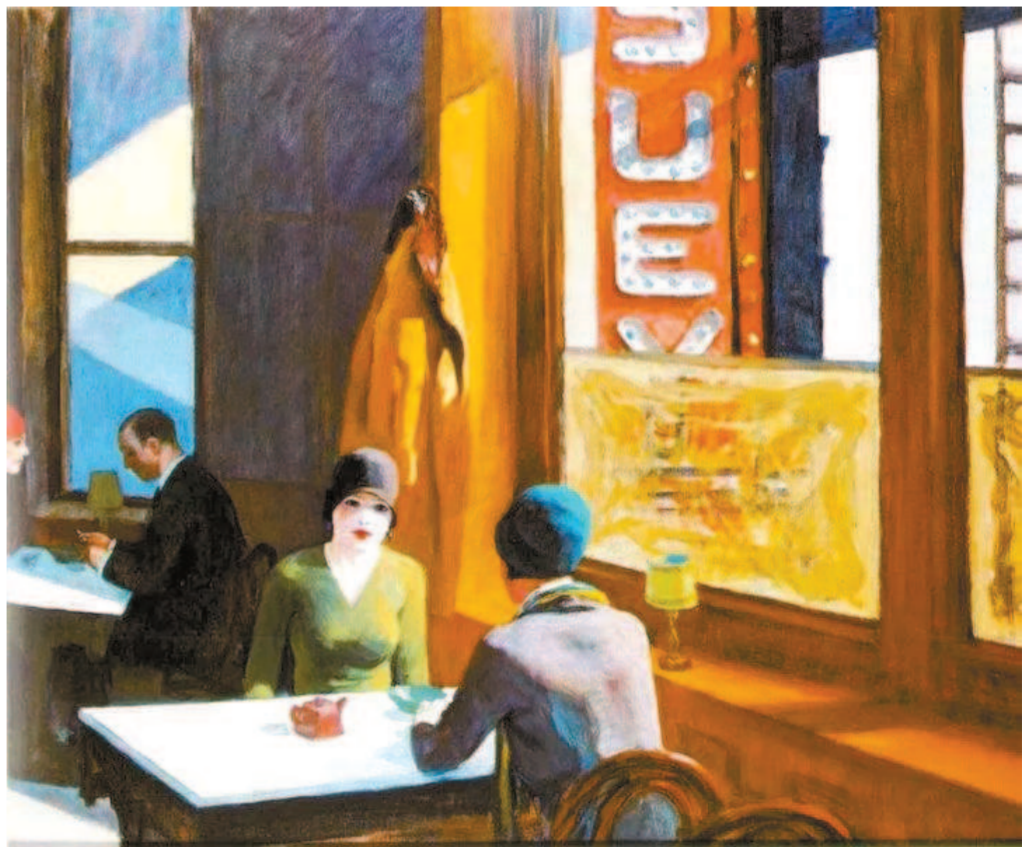
属于我们的生活的五味杂陈,被霍珀一言一中,而斯特兰德的每一篇简短的画谈,都在拉开一个舞台的帷幕,他摆出跟我们一样追寻画

中故事的姿态,但又提醒我们,这一切“是一种写意而非写实的呈现”——“霍珀的画超越了现实的表相,将观者抛置于一个由情绪和感源所主导的虚像空间”。

这个空间里,细节肆意流淌,但经过了思想的滤镜,它们不再只是生活中的尺寸,如同他画里的光。

光似乎是霍珀的画与生俱来的主题,尽管在西方绘画中,光是作为让物象显形的外在条件,但是在霍珀这里,光不再充斥在大气之中,而是存于意念之中,超越时间的。在集子的最后,斯特兰德有意选择了将《海边房间》与《空房里的光》并置。它们初看是如此相似,因为几乎一致的空荡荡的房间里,光是唯一吸引我们目光的主角。但是前者有一种令人愉悦的开阔性,不正因为画面的门框外的大海召唤,更因为错落的房间主色调是隐去了尘烟的蓝色,将要发生的一切是未知又是可期的。但在《空房里的光》里,“不再有什么来安抚这光了”。斯特兰德领受的是“光”如何跌落在房间的墙壁之上,这过程已经不再需要我们参与其中,“其自身身凉凉的述说,已近尾声”。他同时标明,这是完成于1963年的霍珀的最后一幅杰作。我们随之陷入更深的沉默。

虽然斯特兰德一早就意识到,霍珀的画总



▲霍珀《杂碎》,1929

是击中我们,不是因为它的社会学动力(譬如霍珀本身的特立独行,以及难以自弃的时代和社会氛围),而是因为它在绘画上的审美支点。但离奇的是,这种审美支点,并不需要我们具有太多的绘画专业背景。虽说斯特兰德对此有着丰富的积累,他的解读基于此之上,但是他的感性和冷静,又同时消解了这种专业性。他触碰到霍珀画作中的礁石,是因为他跟霍珀的频率相同。霍珀于他,不只是一个被阐释的对象,而是一个释放自己心性的容器。

他在一次访谈里谈到,一首诗释放自己,使自己神秘,这个过程一定是缓慢的。这应和了霍珀在画中传达情绪的过程和节奏同样有着延迟,因此才会成功地先诱惑我们进入,然后再将我们遗弃。布鲁姆曾经评价说斯特兰德的诗“找到了自己的视觉”,这几乎是对于斯特兰德与霍珀之间关联的隐喻。正如此,斯特兰德才能成功地揭示出霍珀是如何将自己的绘画意识建立在了一种叙述性与空间几何学的平衡点上。这也是身为普罗大众的我们会为何愿意追随斯特兰德进入霍珀的世界——他利落地让我们靠近霍珀的画,而这看似条条缕缕的解读实现了自我建构:他最终的意图是诱使我们感知到一种空间态势,其中的情感色调是让人无可遁逃的孤独感。这孤独从现实中来,却清晰地

游离于现实,构成了一个替代性的世界。

苏童在谈到判断好的文字的标准时,曾言其一是要具有“突袭感”。在平淡的、琐碎的、不经意的日常之间,突然将人击中,让人“一麻”。站在霍珀的画前,会在艺术的另一维空间里遭遇这种“突袭”——而斯特兰德一直示范着自己如何在直觉的层面被这种孤独感“突袭”。

所以,我们为什么会迷恋霍珀呢?正是因为越靠近他的画,我们会越构建起自己孤独的壁垒。我们突然发现,被这个世界排斥又无法遁逃的情绪,在每个人生活的不同层面不时地探头。甚至于“我们”一词也疑点重重——这其中暗示的“非我”的群类,似乎更深刻地暗示着,领受孤独的永远只能是个体,“我们”也是一个无法被集结的群体。奥地利导演古斯塔夫·德池曾在2013年拍摄实验电影《雪莉:现实图景》,用一个名叫雪莉的美国年轻女子的经历和社会现实将霍珀的十三幅名作串联成电影,成全了霍珀画那些未知的前世今生。但是这样的框定,愈加凸显出静止的霍珀画在叙事性上的迷人:他选定的时刻总是处在此后会发生什么和此前发生过什么的“火山口”,是一种介于已知和未然的“现在进行时”。这个时态的完型填充充满动态的可能,最终只能由我们自己来完成。