

乱云深处听流泉

——范曾的美学人物与新文人画

沈 攸

不执于物的精神写实

——评大型史诗纪录片《黄帝》

秦 毅

清明节前夜,6集纪录片《黄帝》在央视9套纪录频道开始播出。作为中国首部讲述炎黄子孙共同祖先的纪录片,该片的开播自然引发了广大观众的关注和品评,因为这不但是首次将5000年前的广漠与缥缈浓缩在以展现真实为本质的特征的纪录片中,而且对于类似的文化探源类影片如何具象化人们头脑中既有共识又有差异的人文概念有着很好的参考作用,毕竟“人文初祖”距离现在的摄影镜头远得需要用神话和传说来调焦。

映像黄帝,关系着占世界人口五分之一的炎黄子孙的情感认知,难度之大,可想而知,更何况还要用“不虚美、不隐恶”、有“镜头史书”之誉的纪录片的形式来展现!否则,也不至于直到今天才姗姗迎来《黄帝》的诞生。笔者认为,《黄帝》精妙的艺术构思和处理之法来源于对“写意”与“写实”的掌控和取舍。

从写意的角度来看,5000多年前的人们包括黄帝在内,长什么样子、穿什么衣服、留什么发式,我们的镜头是无法原样复原的。以总导演周兵为首的,执导过《故宫》、《敦煌》等纪录片的创作团队则在对遥远细节的处理上,大胆地采用了写意式的“取真”模式。如在第一集《出世》中,在讲述黄帝究竟是怎样的一个人时,先以淡雅的山水画为背景,打出《史记》对黄帝的描述字句,再以博物馆中陈列的纹鱼盒等物件为依托,展示真实的根源,然后通过合理想象模拟出原始部落的生活场景,最后加以专家学者的讲解。这样,既有了唯美的画面,又像读书一样,为读者留下了二次创作的空间。而这潜入观众脑海中的二度创作,巧妙地用写意的方式勾勒出了真实的黄帝。

在声画兼容的纪录片视听空间里,除了画面留给观众的意象空间外,意味深长的解说词也是该片的一大亮点。如在第六集《永生》中,有这样一段话:“我们可以想象,在5000多年前的某一天,黄帝回想着自己曾经走过的一生。或许,黄帝的心头也曾掠过对未来的畅想,但今天的世界应该是他无法想象的。更让他无法想象的是,他和他的那个时代会以另一种生命形式,在世界东方的这片土地上——永生。”

作为一部以学术的视野打量、洞察的文献纪录片,《黄帝》在讲述国人精神家园的过程中强调的是认同感,关注的是凝聚全球炎黄子孙的文化“磁石”效应。从写实的角度来看,传达价值观的真实性远

胜于对遥远细节的全息投影,这里的写实强调的是文化、精神上的高度认同。《黄帝》的写实,就是要充分展现华夏民族薪火相传、生生不息的创新精神和一脉相承的崇尚道德、追求和谐的文化内涵;就是要在崇德敬贤的历史长河中,增强对中华优秀传统文化的认同,用文化之魂魄增强民族的认同感,为实现中华民族的伟大复兴而肩负起我们作为炎黄子孙应有的责任。这也正如该片的出品单位陕西文化产业投资集团总经理王勇所说的那样,“这不仅是对先祖文化做一次顶礼膜拜,更重要的是对中华民族精神的一次挖掘和思考。”

《黄帝》不同于一般意义上的纪录片,它介于史实与传说之间,其意象化的电脑画面或许会让不少人摇头质疑。但笔者认为,其不执于物的精神写实式的艺术处理方式,对于浩瀚的文化探源类作品的拍摄是有借鉴意义的,更何况那些虚化的影像也是建立在史书和当代考古实证的基础之上的。这正如世界电影先驱、前苏联导演谢尔盖·爱森斯坦在表述什么是好影片时所说:“它是一部表演出来的故事片还是一部纪录片,不重要。一部好电影要表现真理,而不是事实。”

观点摘编

谍战剧须有审美突破

《潜伏》、《风声》、《旗袍》等一系列谍战剧或者电影就像一道永不消逝的电波,一直占据着收视率。谍战剧经过了 5 年的发展,无论从故事、桥段还是人物都已经被挖掘得差不多了。谍战剧中出现的几个特务机构大同小异,历史背景为抗日战争以及解放战争时期,不管是创作者,还是观众,都应该该具有一定的历史知识。而对于创作者而言,不但要保持谍战剧的节奏性以及原有的故事性,更要关注故事以及场面背后的东西,不能为了血腥而血腥,甚至为了暴力而暴力,为了收视率而降低创作的要求。

总之,在谍战剧越来越热门的时期,观众的审美疲劳也在急剧加重。要想突破审美疲劳,那么谍战剧首先既要好看,又要向上;按照电视剧的规律来做,充分尊重规律,才能取得成功,取得审美突破;在创作上也要讲究品质、讲究质量,可以把传统元素做一下新的挖掘和整合,用到极致,另外,从运用技术的角度看,整个基调的把握上可以是光比反差比较大的一种方式。这些,都有效地形成审美突破。

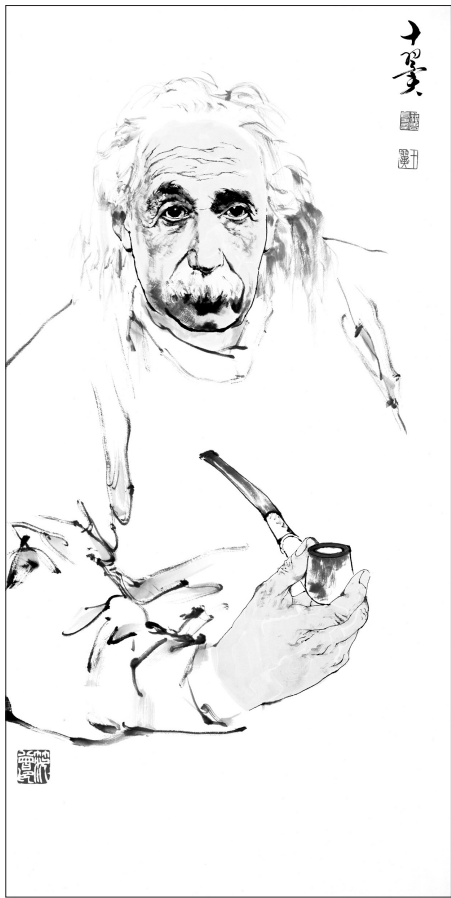
——黄曼青:《浅谈谍战剧的审美突破》,原载《电影文学》2012年第3期

动画电影更具艺术表现力

动画电影正在全面崛起,迅速扩大其在整个电影版图中的势力范围。这不仅意味着动画电影在未来电影的创作、生产将会运用更多的动画元素、动画技术,甚至可能导致未来电影总体的动画性。这种动画性使电影具有独特的真实性,这种“完全的无中生有”之所以比传统真人电影的“物质现实复原”、“以真实表现虚构”更具有艺术表现力,对观众也更具有艺术魄力,

是因为它突破了所有限制,比如演员的限制、场景的限制、摄影机的限制;而当演员、场景、摄影机都被突破以后,动画电影作为艺术具备了无所不能的表现力。由此或有可能带动人类想象力和创造力的空前释放,从而进一步划清了电影与戏剧等相关艺术的界限,强化了提升了电影的本质特征——表现性。

——盘剑:《动画与未来电影》,原载《文艺研究》2011年第9期



《爱因斯坦》(国画) 范曾



《高平出美》(国画) 范曾



《黄宾虹造像》(国画) 范曾

脉保持不坠。假如没有家族所传承长达千年的临川之学的滋养,汤显祖和《牡丹亭》就成了无本之木,无源之水。从举世闻名的四大书院,到遍布乡邑的私塾,家学所承担的文化传播使命,并未稍减。承平之世,官方的训导,春试秋试的奖掖,今天下的读书人趋之若鹜,一旦遭逢离乱,兵匪起劫祸生,家族之教,几乎成为文化传统唯一可以托付之所。

四

范曾出身于南通范氏家族,其曾祖范伯子(肯堂),乃江苏梧桐城之学者中之巨擘,有诗文集名世,钱仲联《南通范氏诗文世家序》称其“世执吟坛牛耳”“高据诗界昆仑之巔”,非虚言谰词。徐昂在《范伯子先生文集后序》中说,“先生论文,意求雅适,境尚平淡,义贵含蓄,法重包蕴,讥诮而有敬慎之心,恢嘲而有渊穆之气。”这几句看似平常的话,决非泛泛之言,亦不是普通作家可以当之。阅读范伯子手批范钟诗稿影印本,在稿本之末页,赫然写着“音节亦间有合者,以云可存则未也”。这显然是对于诗稿的总评,不仅没有一句赞词,严厉的判断竟毫不留情,其对于族内子弟在诗学追道上要求之严,可见一斑。评者在诗艺上精益求精,标准很高,不以亲亲可得而私也。

在今天举世皆以白话为文自由体作诗的时代,范曾孜孜不倦地下苦工夫吟诗作赋,若无此种家学家教的指引,是不可理解的。

“古人所以传者,天地秘藏之理,泄而为文章,以文章浩瀚之气,发而为书画。”(清周二学《一角编》)

五

董其昌之后,大力提倡并弘扬文人画者是陈师曾。他不仅撰文《文人画之价值》,分别以白话和文言两种文体发表,还翻译了日本人大村西崖所著《文人画之复兴》并出版。陈师曾对齐白石的提携已广为人知,他与鲁迅交情很深,不仅是当年矿路学堂的同学,后又为教育部的同事,曾多次赠画赠印给鲁迅。鲁迅的艺术爱好,与陈师曾的影响是分不开的。陈师曾认为,“文人画之要素,第一人品,第二学问,第三才情,第四思想,具此四者,乃能完善。盖艺术之为物,以人感人,以精神相应者也有。有此感想,有此精神,然后能感人而能自感也。”

陈师曾 1894 年娶范伯子之女孝嫦(菊英)为妻,陈范两家结为姻亲。1917 年,陈师曾应蔡元培之请,在北京大学建立“中国画法研究会”,1923 年师曾谢世后,这一机构竟不存。2010 年,范曾被聘为北京大学中国画法研究院院长,文人画在陈、范两家之传承,终成佳话。

范曾的家学和家教,不仅体现在他的文章辞赋上。在访谈中他说,“一个男子,一个纯粹的男人,一辈子只许哭两次,一次是母亲将死,你可以痛哭于床帏之前;国之将亡,你可以痛哭于九庙之外。其他的时候都不值得哭。我祖国需要男子汉的铁肩,需要的不是眼泪。这是我经常勉励自己的。”

“一个人从十七岁开始,一直到今天,每天五点起来读书,到现在已经白发苍苍,习惯不改,很少和人交往,名利场从来不去,什么笔会等热闹场面,你们看不到我。”

这不是家教是什么?

六

范曾笔下的人物,令人想起宋代郭若

虚《图画见闻志》中的一段名言:“六法精论,万古不移,然而骨法用笔以下,各法可学而能,如其气韵,必在生知,固不可以巧密得,复不可以岁月致,默契神会,不知然而然也。尝试论之,窃观自古奇迹,多是轩腕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探颐钩深,高雅之情,一寄于画,人品既已高矣,气韵不得不高,气韵既已高矣,生动不得不至。”

傅抱石《中国绘画变迁史纲》将文人画的特点概括为五:“一、注重水墨渲染。二、主观重于客观。三、挥洒容易。四、有自我的表现。五、平民的。”读者可以此标准,去衡量范曾的创作。

李长之认为,“只是儒家思想,不过单走到‘闲适’,充其量,不过走到‘雅’,和佛、道的思想成了合流,便成了顺势而下的走到‘逸’了。所谓闲适者,只是对于有实际利害的生活忘怀得失而已,雅便是对于有实际利害的生活能够超越了的光景了,到逸乃是有实际利害的生活实行游离了,到这里也就是士大夫所受的文化教养不能再进的地步了,于是成了士大夫的人格的理想境界,也成了中国画的最终极目的。”

“兴到为之,不计其有无耳。”(《石渠宝笈》卷六)

“画家写意,必须有意到笔不到处,方称逸品。”(清查礼《画梅题跋》)

黄公望所谓“画一窠一石,当逸笔撒脱,有士人家风,才多便人画工之流”。(《写山水诀》)

七

在当代,传统意义上的文人正迅速绝迹,文人画将何往?

陈师曾百年前说,“或谓文人画过于深微奥妙,使世人不易领会,何不稍卑其格,期于普及耶?此正如欲尽改中国之文辞以俯就白话,强已能言语之童而学呱呱婴儿之泣,其可乎?”

“欲求文人画之普及,先须于其思想品格之陶冶,世人之观念,引之使高,以求接近文人之趣味,则文人画,自能领会,自能享乐。不求其本而齐其末,则文人画终流于工匠之一途,而文人画之特质扫地矣。”

令人惊叹的是,范曾的画非常有市场,是雅俗共赏最为成功的范例。

传统文人画在范曾手里,生机勃勃。在大众的趣味和文人的修养之间,范曾似乎找到了一个相当好的平衡,产生了非凡的社会影响,自然也引发了一些争议。作为一位严肃画家,范曾有自己几十年的绘画道路和独特的艺术追求。任何艺术家有探索个人艺术道路的权利,这一权利理应受到社会大众和批评家的尊重,对于艺术家在艺术上的成败得失,批评家可以坦率表达自己的判断和评价,但前提是尊重艺术家个人的自主性和选择的权利,特别是尊重艺术家的无怪。

在理有有据的艺术批评与肆意无稽的攻击之间,批评话语会不自觉地倾向于后者,因为后者更容易做出,也更容易吸引公众的注意,但后者对于艺术的伤害却是巨大的。批评的自由与创作的自由性质不同,创作的试验假如失败了,除了艺术家本人外,伤害不到别人,但批评却关涉侵犯他人的自由,不可不慎重,这要求批评家需要高度自律。

中国的文人画,从总体上讲处于困境当中,根本原因在于,传统的文人正在消失,他们的诗词素养、襟怀趣味也将随之而去。范曾的画,乃是他个人对这一时代难题的一种解答,回答得好好,要留待后人去评价。

李长之说:“严格地说,中国画没有写生。

一

文人画的称谓,由明代董其昌提出,此前有在朝在野、南宗北宗之分,他把在野的南宗的称文人画。他说,“文人画,自王右丞始,其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿,皆从董、巨得来,直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭,皆其正传。吾朝文、沈,则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年,又是大李将军之派,非吾曹当学也。”

千年以往,文人画在题材上大致趋同,以山水、花鸟,尤以梅兰竹菊为主。虽有明末陈洪绶,清末任伯年之例外开拓,但未在人物画上专意进取。顾恺之曰:“凡画:人最难,次山水,次狗马,台榭一定器耳,难成而易好,不待迁想妙得也。”吴仲圭认为文人画乃“墨戏之作,盖士大夫词翰之余,适一时之兴趣”。泼墨山水,不求形似,写意花鸟,重在神韵,人物画却需形神兼得,离形得似的工夫,在这里恐怕不敢应用。俗语画虎不成,反类其犬。

陈师曾说,“宋元明清文人画颇占势力,盖其有各种素养、各种学问糅合得来。”各种的素养和学问,不能凭空而来,陈衡恪以世家公子(陈宝箴之孙,散原之子)留学日本,深具传统文人深厚的诗词修养,且以现代学者的眼光和方法整理古代的史料,不仅是大画家,亦且著有《中国绘画史》,与王国维《宋元戏曲史》、鲁迅《中国小说史略》皆为一时之名著。梁启超评价他“在现代美术界可称第一人,无论山水、花鸟、人物,皆能写出他的人格,以及诗词、雕刻种种方面,许多难以荟萃的美才,师曾一人皆能融会贯通之。”惜其年未五十而亡,对于文人画传统的总结和弘扬,遂半途而废。

范曾,幼承家学,禀赋特异,集诗人、学者、书法家和画家于一身,早年中中央美院,师从蒋兆和、李苦禅、李可染诸大师,得以专门之训练,以人物画传承古老的文人画之命脉,此天意也。

二

陈师曾《文人画之价值》云:“试问文人之事何事耶?无非文辞诗赋而已。文辞诗赋之材料,无非山川草木、禽兽虫鱼及寻常目所接触之物而已。其所感想,无非人情世故,古往今来之变迁而已。”如今材料和感想俱在,但文辞诗赋已不存。舍弃了文辞诗赋的文人,还能算得上文人吗?胸无点墨,何以成竹,徒以形貌之似为能事,文人的神采、襟怀从何而来?

范曾讲过中国画的八字箴言,强调中国画“以诗为魂,以书为骨”,这里所指,其实就是文人画。文辞诗赋包括书法,本为文人的正业,正业深厚,业余才能精彩,如今正业已普遍荒废,欲求文人画之延续,其可得乎?

范曾对于当代新文人画的批评,可谓一针见血,“现在的新文人画家,他本身不是文人。”“过去的文人,往往是在翰墨之余,砚台里有剩墨,因着自己的修养,随性之所至。”

范曾所言“以书为骨”,意即一个人书法不行,终究不能成为大画家。古人讲书画同源,书法和绘画所使用的笔墨纸砚同,用笔的方法亦同,所追求的艺术风格、神韵境界亦无不同。范曾称“诗魂”和“书骨”在绘画中具有一种内在关系。

三

李长之写于 1936 年的《中国画论体系及其批评》一书认为,“在主观上,中国人对于画所要求的,是三点,一是要求男性的,二是要求老年的,三是要求士大夫的。”所谓意气写兰,怒气写竹,很少悲观色彩,反对琐屑,反对闺阁气。他说“中国画不重色彩,不事绚烂,纯粹诉之于一种淳朴,单纯,庄严的壮美感者”,反对脆弱,要求苍劲,老到。

他说,“这不但是技巧上的一个要求,乃同时是内容上的一个要求。”“中国画里反对匠气,反对凡气,反对市井气,反对俗气,同时,反对院工,反对作家,反对北派。”以这些美学原则,质之于几十年后范曾的绘画,无不契合。

李长之在读书的结论中道,“我觉得中国画是有绝大价值,永久价值的,然而同时我觉得它没有前途,而且已经过去了。”他甚至认为“这种艺术是决无法继续的了”,他说这番话的时候,范曾一岁。那是一个祸深寇急的年代,在社会的剧烈变动中,中国画的特色和价值,包括它的形而上学,通过什么途径往下传承呢?

许倬云《中国文化的发展过程》认为,“在南北朝时代,‘国家’的功能若断若续,而大家族负起教育与训练人才的任务。儒家的学问留在大家族的家学里面,在国家教育不克发挥时,家学是最后一个可以培训高级人才的园地。”

宋代之后,许氏所说的那种家族彻底衰落了,但仍有一些诗书传家的士人,艰难地传承着他们的家学和家教,虽然规模非前代可比,但仍奋力地使其精神血