

视角分享

“乱花”
渐欲迷人眼

白泽

最近,正在西湖美术馆展出的“越地宝藏:一百件文物讲述浙江故事”特展,是浙博年度策划的重磅展览。该展汇聚了浙江省内各大博物馆的100件文物精品,不少展件哪怕在馆藏地亦不轻易展陈,此番得以齐聚一堂,争奇斗艳,堪称全省的文博盛事。

从展览标题看,不难发现其从两大现象级文化事件中吸收的养分。其一为电视节目《国家宝藏》。“越地宝藏”的定名与之一脉相承,在选择展品时,兼顾艺术性及背后的文化内涵,体现出打造明星展品的意识。其二便是这两年红遍京沪的“大英百物展”。该展以大英博物馆馆藏的一百件文物为切口,试图“以小见大”,串联起一部深邃而广袤的人类文明史,使观众对文明的丰富性和多样性产生直观认识。“一百件文物讲述浙江故事”即借鉴了这一思路,将浙江省内不同地点、不同历史时期的文物精华加以排列,一方面顾及浙地7000年文明史的时间顺序,一方面又对其中代表性时代和代表性文物有所强调。

此展很见野心和用心,但是,要兼顾“精品式解读”和“历史性叙述”谈何容易?浙地文化跨度大,纵深广,涉及的门类多,策划这样一个展览极见功力。眼下,浙博的做法是将各地各类文物先大致分成六大类:远古考古、青铜、陶瓷、佛教文物、金银丝绸、书画,再从中选择精品文物,以“类”带“史”,大略勾勒出从史前到明清一条时间线。

这样做,优点和缺点都非常明显。优点是每类文物都相对集中,方便观众快速进行同类比较,把握每类文物的特性,相对应的生产关系和社会背景。缺点则是一旦以大类区分,意味着每个时代都被同一类文物“代表”,以致对“同一时代”的丰富性有所忽略。毕竟陶瓷、佛教文化、丝绸、金银器、书画都是在一个极漫长的历史长河中不断变化发展着的,晋唐的确是越窑烧制的高峰,但这并不意味着宋以后浙江陶瓷工艺就此止步。以此类推,如果没有唐宋笔墨开拓实践,自然也不会有明清书画量产的高峰。

可以感受到,策展方已经尽了最大的努力挑选每个时代最精致的门类进行展示,并且制作了大量的展板、展牌进行介绍,但在梳理文化演化和递进的历史时间线上未免顾此失彼。

像这样全类别、井喷式灌输的展览对观众要求也高。想要读懂这个展览,并在其中有所收获,需要对浙江文物及考古史有全盘的把握,甚至对每种艺术门类都有一定量的研究,能够做到在各种艺术门类间迅速跳接。否则,纵然奇珍满眼,到后来,亦难免在花草丛中迷失方向,只觉其丰沛,却找不到重点、要点。

如上文所述,“越地宝藏”展未必没有向文化事件致敬的意思,求精求全固然是满足人们日益增长的文化需求的一种尝试,只是要做到“完美”毕竟不容易。就博物馆的教育功能来看,一股脑儿地“填鸭”,还不如将类别分解做细,后续以每大类文物系列展形式徐徐跟进,或许能使观众更加受益。

艺谭入门

华美与深厚
——读孟晖《古画里的中国》

路来森

古画,许多人都能看,甚至喜欢看,但能否看懂,则又是另一回事。

这需要人生阅历,需要文化修养,需要人的识见能力。特别是古典文化修养,诸如,特定的历史文化、人物背景、风俗特点、生活情状等,以此为基础,你才能生发出“识见”能力,才能于细微处,审视一幅画,鉴赏一幅画。

从另一个角度看,古画画面,所彰显的内容,又能对你的古典文化修养起到一定的印证、丰富作用。譬如,一幅古画里,所蕴含的历史背景、事件,风俗概貌、细节,画家所要表达的内心情感、思想内容,等等;而你对一幅古画理解得对否、深浅,则又检验着你的“识见”能力。

孟晖的《古画里的中国》,就是这样一本书:作者引导你从一幅幅古画里,看古代中国;同时,我们又从孟晖的分析鉴赏中,认识孟晖的“识见”能力。

当然,孟晖的侧重点,在前者。

孟晖鉴赏古画,有一个基本的思路:常常是从一幅代表性的画作入手,然后旁及其它的相近或者相似的画作,目的大概是起一种互相补充、印证的作用。当然,仅仅如此是不够的,还必须要其它的材料,来解读、印证画面的内容,或者说来印证自己对画面内容的理解。

“其它的材料”,内容就相当丰富了,诸如史书的真实记载、古典诗词的描述、文人笔记的记载,以及相关材料的佐证,等等。

《残香犹暖绣熏笼》一章,是通过古画来认识古代的一种取暖、熏香工具“熏笼”的。在此,孟晖是从陈老莲的名画《斜倚熏笼图》入手的,他在分析画面内容的基础上,引用了南北朝时期范静妻沈氏的诗《咏五彩竹火笼》,来说明“熏笼”的制作方法;又引用南朝诗人谢朓、萧正德,唐朝诗人元稹,宋朝诗人晏几道等人的诗,说明了“熏笼”的用途;为了更加形象而又充分地让人了解“熏笼”的用途,和所彰显的民俗风情,孟晖还引用了《芥子园画谱》中的“斜倚熏笼图”、清·吴友如《点石斋丛画》中的“斜倚熏笼图”、清·吴友如《百美图》中的“蔡文姬斜倚熏笼形象图”,作为比较、映衬。相互辉映、印证之下,就让人们比较充分地认识到了古人对于“熏笼”使用的普遍性和广泛性,同时,也了解了彼时的一些风俗特点,和人们的生活习性。

当然,除了这样的基本思路外,还需有想当的“鉴识”能力——那就是从“细节”入手。

这样的“细节”鉴识,在书中比比皆是,我们不妨试举一例:南宋画家李嵩的《货郎图》,画面上的货郎,肩挑一副担子,担子上的货物,横排竖插,琳琅满目,甚至于帽顶、后颈上,都插满了货物;面对画面,真给人一种“眼花缭乱”之感。但孟晖,却能于货郎后颈上所插的“簪子”上,深加辨析,看出了货郎在彼时,已经成为了一种“时尚传播者”的形象——“货郎们从‘官巷花作’等城市中的首饰集中生产地,拿来这些饰物,把它们带向四方的时候,也在同时,把大城市中不断变化翻新的流行时尚带到了社会各个角落”。

那么,孟晖从古画中,究竟看到了些什么?可谓多多,且有层次,它不仅看到了“现象”,更看到了“现象”之后的“本质”。

他从汉人“轻纱飞扬”的衣饰中,看到了汉代衣着的流行风尚;从两晋南北朝的“左右扶凭”中,看到了彼时的病态的审美情趣;从《维摩诘问疾品》中,看到了佛教题材画的世俗化;从“职贡图”中,看到了民族文化的交融;从《昭陵六骏图卷》中,解读了李世民独有的个性特点;从《清明上河图》中,看到了宋代的古建筑特点,和宋代的民俗风情……不一而足。

在这样从“现象”到“本质”的古画解读中,孟晖更具有独具只眼的“辨误、纠误”能力。

宋代理学盛行,所以在人们的印象中,似乎宋代的妇女应该是穿着种种甚至重重禁忌的。而事实又是如何呢?孟晖通过对宋代妇女“衣饰”(日常女装样式,通常是直领对襟上衣,这种长上衣里所衬的服装是一种抹胸——女性的脖颈和部分前胸都会从襟领口中露出来)的分析,证明宋代妇女远非像人们所理解的那样,而是有着相当的“自由、开放”程度的,她们可以穿着时尚,可以自由露面、活动,恰如《梦华录》中所记载:“向晚,贵家妇女纵赏赏赌,入场观看,入市店宴饮,贯习成风,不相笑讶。”

这就是孟晖的“古画里的中国”;同时,在孟晖带着我们“古画里看中国”的过程中,也看得出孟晖深厚的古典文化修养。