朝花周刊

文化沉思录

诗书画:大化流转中的人生觉解

汪涌豪

同源共体,反映最深彻的理想与情感

亲近传统诗书画的意义在哪里?它们能给今人带来怎样的好处?这样的疑问,不少从事文史研究的专门家和大学教授都提出过。一般人则因生活中另有许多重要的应知应会,而对其抱一种遥尊的态度:或有感于它富专诣之境,饶美之质,非师匠高、揣摭博者不能臻其极而对其敬而远之;或有感于它讲究尊体因格,以入门不差为第一义,最忌肆口横出、乱绪别创,并以此为妄诞、为野体而对其望而却步。至于自己试着认真学、认真作的就更少了。

但另一方面,东方卫视文化赏析类节目《诗书画》,自2019年元旦开播以来,不长的时间,赢得了无数观众。人们表现出的对传统诗书画的喜爱,以及欲一探其究竟的热情,足证它真实地被当代人需要着。

只是许多时候,说不大清楚这种需要究竟意味着什么。因为我们所身处时代的资讯太过碎片化,同质度又高,以致人们很难凝聚起意见共识、又能用足够个别性的语言来表达一己真实的感受。更要命的是,这个时代的物性高度发达,以物性衡裁社会发展程度的通常认知,很大程度抑制了人性,进而更遮蔽了诗性,这无疑对人的精神空间构成了挤迫。因为后者,人们常不免感到匆忙、焦虑与紧张,没法有充分的余裕,用宽展的心态去顾恋自己留在大地上的劳绩;又因为前者,即使暂时让自己慢下来,也很难有时间回光内鉴,去找寻自己的过往,在热闹而纷扰的世界,有疗救个人心底的荒凉。甚至人们会有这样一种感觉:当自己最想说话的时候,往往不知道说什么和怎么说。有时你说得越多,越觉得空虚;你走得越快,离自己越远,并感到越孤独。

这个时候,你就需要有真知己来陪伴真实的你。艺术的意义和价值正因此而被照亮,被凸显了出来。传统诗、书、画从来同源共体,如古人所谓"点画清真,画法原通于书法;丰神超逸,绘心复合于文心"。因为它们是一体性地反映个人最深彻的理想与情感的,往里投托着个人孤高、失意或苦闷等各种主观意绪,隐蓄着一己的情感经历和人生感慨;往外联通着宇宙天地和世道时运,涵示着对更具超越性的客体存在与生命意义的究问,故每每具有跨时空的穿透力和非凡的感染力。

抛弃生活的浮屑,契近生活的本质

千百年来,人们的生活方式和所处社会形态虽多有改变,有时甚至如沧海桑田,但由喜怒哀乐构成的人的生存困境和起伏顺逆构成的基本人性及其变异状态,从本质上来说并无太多变化。当今人进入由古代诗人、书画家辟出的艺术空间,看他们如何周行冥思,然后以一管之锋,拟万象之态,或舒缓优雅,或痛快淋漓,将种种复杂的意绪凝定为澄明的艺术,就会觉得其所摹状与呈现的外部世界和内心世界,与夫对山川草木、风来月度的体悟,对四时佳节、天意人情的歌咏,无往而不构成一个与自己的日常世界相对待的艺术世界。显然,这是一个能让时间慢下来,让自己静下来,让心灵得以滋润,让日渐荒败的情感得以复活生机的审美化的世界。而且,与所秉承的自来的传统相契合,你会觉得自己和它有着父与子一般的亲和关系,故有时才吟数行,已能默识心通;相对无言,居然心照不宣。

《诗书画》节目所解读《姑苏繁华图》(局部)

我们说,人要完成认识世界、审视内心这两大任务,光靠自己是不够的,光靠实用性知识的学习也不够,还需借助更高明的智慧,尤其是古人经长久摸索、淬炼积得的超越性艺术所呈现出的智慧。这种智慧经过岁月的加持,最为宝贵,也最可体味。要之,以物济物,哪有止限;以物质救精神,不啻缘木求鱼,这就是今人自觉不自觉地会如此需要艺术,亲近诗、书、画的原因。它俨然构成了当下中国人生活的一部分。雷德蒙·威廉斯曾用"一个群体某个时期特别的生活方式"来给文化下定义,当下中国和中国人对传统诗、书、画的喜爱,生动地诠释了这一点。

今天,中国社会的丰富性已非过去可以想象,但某种程度上说也充斥着喧嚣与骚动。正是通过亲近传统,亲近诗、书、画,许多人才得以确认,正如索尔仁尼琴所说,人原本就无须知道得那么多,相比于那种无所不知,他实际更期待可以拥有某种"不知情权",为其"意味着高尚的灵魂不必被那些废话和空谈充斥",而"过度的信息对一个过着充实生活的人来说,是一种不必要的负担"。当然,这样说绝不意味着传统的艺术创造与真实的生活隔着山海,而毋宁说它们抛弃了日常生活的浮屑,比人所经过的生活更契近生活的本质。

不是陌生的古人,而是更真实的自己

以节目推出的三个主题而言,聚焦十二时辰、二十四节气和传统节日,从中就在可见中国人最自然素朴的生存样态和精神世界,是怎样经过的市声与烟火的熏染,成为今人了解自己祖先最真实的形象指南。当然,经由诗人和书画家的演绎,其特异性本质也得到了最大限度的呈现,其背后所承载的文化也得到了最形象生动的表达。

如果稍做展开,回到这些诗人和书画家生活的时代,可以说古代中国基本上是农耕型社会。这种生活形态决定了人必须对环境、气候等自然因素有充分的尊重与顺应,由此造就悠久的岁时文化。所谓"四时成岁,每岁依时",据学者考证,"四时"及"十二时辰"早在西周时就已经形成。以此为基础,以后又有表征时间、空间和农事相配伍的"月令",再有"十二纪"和"二十四节气"。由于古代先民并无意于对一年的时间做简单的物理划分,而好将其与阴阳的移转相挂连,且挂连的目的在风调雨顺、五谷丰登,如《国语·周语下》所谓"气无滞阴,亦无散阳。阴阳序次,风雨时至。嘉生繁祉,人民和利。物备而乐成,上下不罢",这就造成其不仅与天文、历法等古代科学暗合,更具有极强的人文内涵。在此基础上,脱胎于早期"率人以事神"的祭祀活动,以及此后因"嘉事"而展开的娱庆活动的传统节日,也最终得以形成。

从某种意义上说,较之西人有强烈的空间意识,中国人最关注时间,最知道子在川上慨叹"逝者如斯夫"之所以触及人心,在于其道出了人在时间中占据的地位,要远比他在空间中所占的地位重要得多。所以,莱布尼茨的《中国近事》会说中国人的时间哲学要远远胜过西方。并且严格地说,时间在中国人这里从来不只具有客观性,不是一种等人去利用和研究的客体,他们不像西人那样,将时间看成"标志物质运动连续性的哲学范畴",而更多视作与每个人生活感受连成一体的生命意识的共现,并且越到后来越注意突出它的主观性。

当然,西方文化也有对主观性时间的描述,但这个由客观到主观的变化发生场所与中国有所不同,基本是在抽象的思辨领域中进行并完成的。在西方的传统里,时间的观念发展自古希腊的理念世界,然后是中世纪专注于神及永恒的基督教世界。由此在它们的哲学和宗教中,多可见到对人类生灭与存续问题的讨论,从奥古斯丁的《忏悔录》第十章,到柏格森的《时间与自由意志》,再到海德格尔的《存在与时间》,无不如此。中国人则不如此,不好作客观分析而更重视主体的感受,更注意突出作为一种逃无所逃的度量与界限,时间之于人的生命存在的深刻影响。因此,在那个时代发生的由客观到主观的变化,常常是在现世的生存领域中进行并完成的。这一点从《诗经·豳风·七月》,到《吕氏春秋·十二纪》《礼记·月令》《管子·四时篇》《逸周书·时训解》中都可以看到。并且,不同于西人将之更多地与哲学、宗教相挂连,它更多地与诗和艺术结合在一起。唯此,法国作家尤瑟纳尔才由衷地感叹,中国文学对时间的感叹,对人生无常的感叹,是西方文学少有的。其实不只是文学,作为将"空间意识时间化"的书画艺术,也同样如此。

所以,经由对反映上述主题的诗、书、画的赏会,人们不仅可以对传统中国人的日常生活,以及表达这种日常生活的艺术有初步的了解;如果够用心,还可进一步增进对其背后所蕴蓄的中国人的传统,以及中华文明的基本特质的认识,知道古人之所以关注四季阴晴,摹状雨丝风片,并流连名山,啸傲林泉,非为游赏,或非仅为游赏,其最想发抒的,其实是对这个生生不息、新新相续的大化流转中人生的整体性的觉解。相对应地,他们重视"体调""气格""神韵"和"风骨",以为上述诸事之于诗、书、画的展开无一不可缺。诗赖玄心妙会,但仍当以法度为主。书画也如此,出入处须见本源,起讫处必有章法。而综括三者,又应区分善用与不善用。善用法者,如美人天成,虽铅华妆饰,而丰神体态与骨肉色泽无不匀整,至于浑沦一片如锦绣之段丝理秩,难一一寻其出处,非摹形临状者可以幸致;不善用者则事事反,欲有长进,必当于多读书、多看勤作中求之。最怕才识之无,便欲伸纸,一如乱发垂鬟,不加膏沐,斩芦断竹,以充笙簧,是断无可能成就真正的诗与艺术的。

总之,传统诗、书、画是人的灵气的自由往来,它胎息于天地而无可捏造,"其用法取境亦一,气骨、间架、体势之外,别有不可思议之妙"。前者指有一段必须遵循的古法,制作入彀而不能不烂熟于心,后者指神而明之,全赖人各依性分,悉心体悟。你或许觉得,它们因此比较不易识读和看入,更难仿效与学成。那么我想说,人从未毁于让自己感到困难的事情,而常常毁于让自己觉得非常舒服的无意义的嬉戏与闲暇。康德说有空气的阻力,鸽子才能飞翔;维特根斯坦说有地面的摩擦,人才能够行走。所有的难度,其实都是引渡你飞升向高远的通道。这方面,中国古人在谈艺论文时说了许多,多到不胜枚举。总结他们的意思,没有格律,诗歌与口水何异;不谈笔墨,书画与涂鸦无差。正是格律,赋予诗以自由;正是运笔用锋的回藏与力行,才造成书画既力透纸背,又能气韵婉转,格调高古。所以,初入门和尚未入门的读者、观众,要努力啊!这样,你们日后在诗书画中遇到的,就不再是陌生的古人,而是更真实的自己。

聚焦上海电影节

"有如走路的速度"的电影,深邃而波澜不惊

任 明

在本届上海国际电影节上,日本导演是枝裕和首部"外语片"《真相》将与中国观众见面。而不久前,是枝裕和在中国B站的直播首秀,在影迷中掀起了一场不大不小的波澜,一度有16万人同时在线。直播中,是枝裕和对影院观影与网络观影的区分及对前者的期待,唤起不少影迷的同感;对《刺客聂隐娘》的推崇、对影迷提问的回答,坦率中透着独到观察——正如他那些"有如走路的速度"的电影。如果看过是枝裕和迄今为止的17部电影,会发现他并非一位只关心、只会表现亲情的导演,他的影像风格也并非一直是平淡温馨的。在其前后期那些影像风格与情绪堪称迥异的电影中,如果说有什么一以贯之的话,那就是他不仅关心故事,更关心真相。

追问生活的真相

是枝裕和1995年的电影处女作《幻之光》,大胆而忧伤,影像黑暗、散发着孤独而寒冷的气息,与后期明亮温暖的影像有很大不同:影片中,由美子的丈夫在一天深夜突然自杀,深爱丈夫、婚后生活幸福的她,在邻居的介绍下改嫁到遥远的小渔村,但再婚后平静和谐的生活弥补不了她对前夫突然自杀的疑问。在《下一站,天国》(1998年)中,当年36岁的导演,通过一个颇具想象力的故事,继续追问生命与情感的真相,其中有着对付出的情感在生命中的沉淀的领悟:"50年后我才知道,我是别人的幸福的一部分。"该片对生命与情感、生命与记忆的哲思之深,表现手法之自然与从容,至今令观者感佩。在柏林电影节上向观众推荐该片的李安,对影片的评语是:"非常特别,非常安静,非常干净。"

《距离》(2001年)这部曾获金棕榈奖提名、但很少被提起的影片,通过当事人的回忆与闪回,反映了一起造成100多人死亡、8000多人中毒的恐怖事件给世人与当事人家庭所造成的伤害,其中既有对人性脆弱与孤独的揭示,也有对那些与制造罪行的人有着紧密关系的人的提醒与诘问:在将自己打造成"受害者"的形象的同时,自己对犯下罪行的人又有过多大程度的换位思考呢?影片中对妻子堕胎两次全无知晓的丈夫、在丈夫回家寻找最后的救赎时将其赶出门的妻子,在某种程度上都承担着作者无言的、诘问的目光。

从2004年在戛纳获得金棕榈奖的《无人知晓》开始,是枝裕和的影像不再昏暗和带有实验意味,开始将悲哀、伤痛与勇敢编织进日常的明晰与质感之中。被妈妈为再嫁而抛弃的12岁的明,带着弟弟妹妹在公寓楼的出租屋中艰难求生,最小的妹妹因意外死去。这是发生在东京的真实社会事件。是枝裕和通过表现事件中的大人如"孩子",而明、京子、茂、小雪四姐弟如同"成人"般的坚忍,谴责了自私而不负责任的大人在社会中制造的悲惨。2006年的《花之武者》是是枝裕和首度挑战古装片的作品,这部田园牧歌般的武士复仇故事,所表达的却是对"武士道"精神的否定。"我想樱花之所以能平静地凋谢,是因为知道来年还会再次开放;否则的话,它不会甘心死去的。"这一珍惜生命的话语,在影片中由一个疯傻的人物讲述出来,不啻是对武士道精神的一种双重否定。由2008年的《步履不停》所开启的家庭温情叙事——与之相接续的是在2015年中连续推出的《海街日记》和《比海更深》,都以近乎没有"故事"的家庭琐事,描写失意的主人公与家人的互动,以及在这种互动中所感受到的情感、在彼此生命中留下的印记。

形式与风格的探索

大概与此类作品对现代人所具有的疗愈效果有关,这几部影片成为影迷心目中是枝裕和的标志性作品。其实这一时期他也表现过其他主题,并且在形式与风格上进行了新的探索。

譬如,《奇迹》(2011年),通过父母离异的儿童对"奇迹"的企盼,表达新的铁路线给人们带来的希望,堪称巧妙。2013年的《如父如子》,以充满现实感与人性化的笔触,探讨了血缘与亲情的关系,看完以后令人感到温情满怀,是对亲情与人性美好的一曲赞歌。在看多了东野圭吾等日本作家的推理小说的观众看来,2017年的《第三度嫌疑人》的悬疑度大概近乎无,但役所广司的精彩表演堪称值回票价。深受观众喜爱的偶像明星精彩演绎"天生"具有犯罪因子的罪犯,这一大胆之举为影片增添了微妙的人性深度。2018年获得金棕榈奖的《小偷家族》,重返对血缘与亲情的辨析,但对底层生活的残酷与"被抛弃感"进行了暗藏波澜的表现,暗合日本当下贫富差距不断加大、社会阶层隔离所造成的普遍弥漫的挫败情绪。

2019年是枝裕和远赴法国拍摄的《真相》,是其所热衷于探讨的家庭问题的"法国版本":强势而自私的母亲,母女之间的互相不理解与互相伤害,然而借助文化差异,是枝裕和慷慨展示了女性存在的另一种可能性:强大、自我、对人生充满掌控感。

人物的"真实可感"

2018年9月15日,与是枝裕和10年间合作了6部电影、被称作"日本国民奶奶"的树木希林因病去世。2005年得知自己罹患癌症之后,树木希林曾多次公开谈论死亡,她说:"如果人死后会成为宇宙的灰尘,至少要变成一颗美丽且发光着飞舞的尘埃。那个,是我最后的欲望。"其顽强不屈的生命力,与其在电影中所扮演的角色如出一辙。是枝裕和电影中的人物,大多具有这种融演员的生活实感与角色的生命力为一体的感觉——譬如阿部宽在《步履不停》《比海更深》中所扮演的失意的儿子与父亲的角色;福山雅治在《如父如子》《第三度嫌疑人》中所扮演的表面强硬、内心无助的精英分子;中川雅也在《如父如子》《海街日记》《小偷家族》中所扮演的不求上进但对家人充满爱心的平凡男人的形象;井浦新在《下一站,天国》《距离》《空气人偶》中所扮演的沉默青年的形象等;这些人物,很容易在不同阶层与背景的现代人中唤起共鸣。

其电影中的女性形象也很具有代表性:拥有丰富生活智慧、对下一代充满爱心的"奶奶"与"外婆"(树木希林所扮演的几个角色);爱心充沛、自身毫无所求的独立女性(《海街日记》中的大姐幸);"高攀"精英阶层但保持着独立平等的女性判断力的家庭主妇(《如父如子》中的野野宫绿);在残缺家庭中夹缝求生,坚强忍耐、成熟懂事的少女(《海街日记》中的浅野铃)……这些形象在电影中的光彩都超过了男性。在是枝裕和看来,人,比故事重要,这也是他的电影常常波澜不惊、却总是能打动人心、唤起共鸣的原因。

这些人物的动人之处,在于他们是芸芸众生的代表,是生活中真实存在的人物。通过人物的"真实可感"来打动观众,是一种诉诸"同理心"的创作方法。在其早期作品中,是枝裕和采取的是一种梦境般、呓语般的表达方式,对电影主旨的传达近乎隐晦。《幻之光》中,女主角对前夫之死的感受直到片尾才真正表达出来,她对现任丈夫所说的"你那样爱她,怎么可能爱我",所表达的正是人生情感的难解与丰盛之处;在《下一站,天国》中,渡边先生选择了与妻子坐在公园里的那个安闲的下午作为自己最幸福的记忆,而妻子选择的却是与在战争中死去的未婚夫坐在公园里时的记忆……李安说他第一次观看这部影片时,对是枝惊为天人。从该片在简陋的拍摄环境中所营造的质感与氛围来说,导演确实堪称才华横溢。片中的主人公年轻、朴素而性感,恰好是青春的美好与生命的脆弱的象征。

天地有情。是枝裕和说这是他最尊敬的侯孝贤导演常常写在色纸上的一句话。和侯孝贤一样,是枝裕和相信"作品也好,感情也好,早已蕴含在世界之中"。

在他的电影中,观众可以感受到冬天海风的湿冷(《幻之光》)、与世隔绝的湖边所萦绕的安静与危险的氛围(《距离》)、炎夏中独自在家的孩子被遗弃的小兽般的气息(《无人知晓》)、夏日山坡上蝴蝶飞舞的美好(《步履不停》)、雨滴落在指尖上的清凉感(《空气人偶》)、火山灰落入家中的厚重感(《奇迹》)、吃煎饺与和牛火锅时不同的热度与滋润感(《如父如子》)、在一座靠山而年代久远的大房子里流动着的空气(《海街日记》)、未带睡衣在妈妈家洗完澡后的感觉(《比海更深》)、春天的可乐饼与夏日的凉面(《小偷家族》)……这些是具有"灵韵"的时刻;在电影结束之后,它们常常与观众自己的人生融为了一体。

这种天地有情、万物有情的柔和与信念,使得是枝裕和虽然是一位思想堪称深邃的导演,但其作品中的一切却总是显得那么波澜不惊。他不希望观众从他的电影中学到什么,而是希望观众在看完电影以后,能够以一种新的眼光去看自己的人生。

而这新的眼光到底是什么,是枝裕和其实是不在意的——"恰恰在所谓的主题之外,方才存在着电影的丰富性"。

特约刊登
上海文艺评论专项基金