

风雅的底气是勇气

林明杰

前些天的一个夜晚，“海上吴门邀师友——吴昌硕师友书画艺术展”策展人李晓峰教授在吴昌硕纪念馆举办了个雅集，有香，有茶，有琴，还有昆曲，更兼清风明月，确是风雅。

我想，这份风雅，恐怕是当年吴昌硕先生也难以享受到的。

隔开了时空，我们看吴昌硕的书画，风雅冷然。但当年吴昌硕到上海，与任伯年等一众“新上海人”一起，开创出海上画派的新天地，可以说吴昌硕们是为自己，也是为传统文化在新时代新环境的生存，杀出一条血路来。

吴昌硕作为传统文人，本来的人生规划走的应是仕途。但生逢清朝及其旧体制摇摇欲坠的时代，当了一个月的“寒酸尉”，难以继，生活艰难，遂“下海”卖字画印章谋生。现在能卖字卖画为生，会被视为令人尊敬艺术家，但在当年是很没面子的事，尤其对一个秀才出身本该走仕途的人来说。

他六十多岁从苏州移居上海。上海与他过去生活的环境有着巨大的差异。看人挑担不吃力，试想，在我们六十多岁的时候，到一个新的地方开始自己的事业和生活，要有多大勇气？古代的中国，书画之技艺只有成为文士阶层修养的标配时，才是高大上的，次之则是服务皇家的“待诏”，而在民间则归为类同倡优的工匠。开埠后的上海，市民社会兴起，商业都市形成，市民对文化消费的需求和能力跃居全国之首，书画家成为一种自由职业，改变了过去低人一等的地位。市场的机遇来了，但保守的观念依然强大。吴昌硕面对全新的社会生活是以积极的心态面对并投入，创作出大量充满生机活力、既有传统底蕴又有时代气息的作品，但这些作品被保守的北方画坛讥为“艳俗”。艺术家最大的压力和羞辱不是来自贫困，而是来自同行的不解和蔑视。吴昌硕依然以其非凡的勇气顶住了，最后他创造的新画风风靡全国，北方的画坛领袖陈半丁、陈师曾、齐白石等都是学吴昌硕等的海派风格。在把自己的作品大量推向国际市场方面，吴昌硕也领风气之先。

我回想当年海上画坛先辈，总会自然地联想到当下的上海美术界。时代的机遇已然放在面前，我们如何作为呢？或许，现在的我们比过去的他们过得还风雅。但，真正的风雅，是要有底气的，而这种底气离不开勇气。

林距离

从吴昌硕的“朋友圈”看海派胸怀

王琪森

艺言堂

一个人，归道山已有九十年了，人们依然缅怀着他。一个人与他的一群师友，远行已近一个世纪，但岁月还是惦念着他们。那么，这个人他的一群师友一定是“海内存知己，天涯若比邻。”世承真情，道缘相守，人文永恒。

九月，为纪念海派书画巨擘吴昌硕逝世九十周年，吴昌硕纪念馆举办了《海上吴门邀师友——吴昌硕师友书画艺术展》，丹青溢彩，翰墨飘香，金石流芳。

整个展览以吴昌硕的书画金石为领衔，其他则有任伯年、翁同龢、沈曾植、曾熙、王一亭、张謇、蒲华、杨岷、冯超然等人的精品力作，因而弥足珍贵。确切地讲：这是一次货真价实的海派书画领袖们的高峰艺术展，更是一次笔墨丹青的时代巡礼。正是这群师友以群体的践行，不仅共同打造了海派书画的辉煌，而且为日后诞生像张大千、刘海粟、徐悲鸿、潘天寿、沙孟海、钱瘦铁、陆俨少等这样一批大师团队，孕育了适宜的环境和土壤。观澜溯源，振叶寻根。这也是本次展览所彰显的深层的人文经典意义和艺术传承价值。

海派书画发轫于上海开埠，崛起于清末民初。历史为海派书画提供了一次高端发展的契机和创造开拓的平台。而吴昌硕与他的师友们，以变通的精神、开放的理念、精深的造诣，融古纳今、推陈出新，开创了瑰丽多姿、气象正大的海派书画流派。这个新型流派的可贵是不局限于一家一派、不恪守于一门一户、不囿于一招一式，而是“海纳百川，有容乃大”。本次吴昌硕师友们就为我们生动展示了这种笔墨形态和流派风貌。“老缶画气不画形。”吴昌硕奇崛雄健、笔墨酣畅的金石画风与任伯年笔触细腻、



任伯年、吴昌硕、王一亭合作《墨竹缶翁图》

敷色考究的精工画风相映成趣、互为媲美，从而形成了海上艺苑的两座高峰。十九世纪末吴昌硕初到上海时，曾想从任伯年学画，友善的任伯年就先请吴昌硕画几笔看看，当吴昌硕落笔后，那勃勃强悍的金石气令人相当震撼，不仅大加肯定，而且在张子祥、胡公寿、高邕、蒲华、

虚谷等当时海派书画家中大加赞扬。大师间的这种互相推崇、互相欣赏、互相尊重，正是“和而不同”“海派无派”的流派精神体现和艺术理念佐证。唯其如此，海派书画当年才能展示出至今令人向往的那种大气象、大格局、大气派。

徜徉在吴昌硕师友展中，大师们互赠作品、互相题跋、丹青承缘、翰墨结谊、金石传情，弥散出如此和谐、协作的群体精神和互补、包容的团队意识，留下了那么温馨、友善、互助、提携的人生记忆，这是一份相当宝贵而值得弘扬的人文资源，这也正是海派书画作为一个流派软实力的展示。吴昌硕作为海派书画的领袖，不仅具有宽广的胸怀，而且具有谦和的雅量。作为一个大书画流派的“群主”，他在“朋友圈”内礼贤下士、广结善缘、尊老助少，因而被情在师友间的杨岷称为“能交天下贤。”晚年的沈曾植贫病交加，他以八十多岁的多病之身亲临“海日楼”拜望老友，给予资助。青年才俊王个移从南通初到上海，生活没有着落，是缶翁把他请到家中做家庭老师，并传其书画衣钵。特别是展览中有一幅《缶翁肖像图轴》，更是见证了海派三杰的师友情缘。画上气势轩昂的翠竹的肖像是王一亭补画，趣记出于缶翁之手：“一亭，余友也。先生（任伯年）在师友之间也，道所在而缘亦随之。”当年的海派书画家群体正是凭借着这种道缘相随、同舟共济、相濡以沫的团队协作者友善精神，从而把一个艺术群体的创造能量发挥到了极致，把一个精英群体的历史效应提升到了峰值。当今的美术界在呼唤大师、呼唤振兴，《海上吴门邀师友》是会给我们多方面的启迪和思考的。

他山之玉

齐白石之“不似”非古人之“不似”

刘传铭

在齐白石的诠释空间中，吸引了众多诠释者的方位是文人画：“齐白石是中国文人画的集大成者，是文人画金字塔的尖顶。”不少艺评家喜欢如是说。

说到齐白石与文人画的真实关系，李蒲星认为：齐白石之所以伟大，并非因为他是文人画的集大成者；集大成者只不过是继承者的另一种说法，是伟大不起来的。恰好相反，将齐白石推上历史地位的不是他继承了文人画的什么，而是他的“去文人画”创造。他的“去文人画”既延续了文人画最后的余晖，也终结了文人画的历史。笔者同意这个结论。只是此时不想以此去讨论文人画的历史变迁和齐白石继承了什么、去掉了什么，而是想聚焦于那句名言“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”。

“似”与“不似”的讨论，自文人画兴起以来，就没有停止过。最有代表性的是宋代苏东坡所说：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。”元代倪云林进一步发挥为“逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”。他们的本意并不是完全排斥形似，而是反对一味追求形似，强调画家的主观因素，强调对自然物象“神”的感悟和意趣的抒写。应当说这是对前人“以形写神”“应物象形”理论的一种文人式的理解和发展，也是对当时某种“匠气”倾向的反驳。

到明代，讨论有所深入，出现了很有辩证

意味的“不似之似”论。最先提出的是明初王绂，他在《书画传习录》中阐述苏东坡上述诗句时，发挥道：“东坡此诗盖言学者不当刻舟求剑，胶柱而鼓瑟也。然必神游象外，方能意到环中。今人或寥寥数笔，自矜高简；或重床叠屋，一味颓颓。动曰不求形似，岂知古人所云不求形似者，不似之似也。”这似乎又是对另一种不良倾向的反驳。既要“不似”，又要“似”，就是反对那种表面逼真，貌合神离的形似，而要追求情真意浓的神似。

“不似之似”论对明清文人写意画颇有影响。齐白石敬仰的青藤、八大、石涛都曾说过类似的话。徐渭就曾在《百花卷》题诗中写道：“葫芦依样不胜楷，能如造化绝安排。不求形似求生韵，根拔皆吾五指栽。”又题画蟹图：“虽云似蟹不甚似，若云非蟹却亦非。”石涛也在题画中再三说：“天地浑溶一气……不似之似之。”“不似之似当下拜。”

以上这些说法，是古代文人画家们的表述方式，明显地带有各自时代和身份的烙印。齐白石作为一位出生于农村、由“画工画”进入“文人画”领域的20世纪画家，他与古代文人画家既有千丝万缕的联系，又有着根本区别。伴随他毕生的儿童情结、农民情结、民间情结，决定了他的诗文书画虽“雅”亦“俗”。用淳朴、晓畅却又耐人寻味的语言，表达独到的理念和情怀，是他的特色。

“作画妙在似与不似之间”是典型的齐白

石语式，这种表述既避免了“不求形似”说可能被曲解的片面性，也避免了“不似之似”说的学究气和含糊性。具有通俗易懂、深入浅出的特点，而且拓展了更为广阔思考空间。对于白石老人来说“似与不似之间”其实是一种艺术境界，一种审美理想，只不过一般人往往将之导入“形神论”的窠臼。在较新的关于齐白石的研究中，马鸿增将“似与不似之间”提到中西绘画的界线高度的看法，是颇具眼光的。

在人类的童年期，即原始社会时期，无论中国还是西方，原始艺术的创造者们由于认识水平和表达水平的限制，作品都处于自发的“似与不似之间”状态。形象简略，夸张，突出大的动势，具有“天然去雕饰”的美感。在那一时期，中西绘画的差异几乎察觉不出来。

但在其后的发展历程中，国家、民族的形成，不同地理条件，不同政治、经济、文化背景，自然而然地造就了审美观的差异性，也就是人们通常所说的民族性、地域性。讨论中西绘画分野的论著很多，无需我赘言。我只从“似”与“不似”的角度来说，西方绘画古典写实主义将“逼真”和“镜子”的功效发挥到极致，而到19世纪后期20世纪初，又出现了完全脱离自然客观对象的抽象主义。从极端的“具象”到极端的“抽象”，西方自有其内在的文化逻辑，我们不必妄加评论。

我要强调的是，纵观中国画发展史，从未

出现过如西方画史的两极，而始终处于两极之间的“意象”状态。这种“意象”游走活动的空间开阔，大体上有两种表现形态：一种是侧重于借物写心，以文人水墨写意画为代表；另一种侧重于装饰意趣，以工笔重彩画为代表。从根本上说，它们都属于“似与不似之间”。

以上问题还可以继续延伸。当“似与不似”被视为对立两极时，对“之间”的理解便成了这句话整体精神的关键。《论语》第九章“子罕”篇中有句：“子曰：‘吾有知乎哉？’无知也。有鄙夫问于我，空空如也；我叩其两端而竭焉。”孟子衍生其意：“执中无权，犹执一也”。一般人据此以为齐白石说的“似与不似”是两极（端），“之间”是“中间”，那么绘画可似可不似。更有等而下之的是以此来为自己无技无艺，无造型能力，只语“怪力乱神”瞎涂乱画而辩护，其实是忘了白石翁此语还有“妙在”二字。不知“执中无权，犹执一也”的“中”不是一般意义上的中间状态，而是“执中”（此处可解为一语中的的[音重]）。即是把握了轻松的精准，把握了“似与不似”的本质，把握了“神”才是最关键的。如何才能做到这些呢？应该是避免“执中无权”，即不知“权变”，不知“似与不似”之间的微妙关系。《中庸》中说“舜执其两端用其中于民”，是这种中国智慧之用于政，齐白石所言“作画妙在似与不似之间”，则是此一思想用于艺、通于中国审美，这正是白石翁的高明处。