

国家艺术杂志

“趋古步今”刘一闻作品展正在上海海派艺术馆展出,本刊特邀上海市书法家协会主席丁申阳撰文,评述刘一闻的书法和篆刻艺术。

以刀代笔,以笔捉刀

再来谈谈刘一闻先生的书法。刘先生在下海上海书坛是一位名副其实的高士,故而其书法作品简约朴素,刚柔并蓄,清丽平和,在淡雅里流淌着一股清流之气。其实刘一闻先生早期的书法颇有谢稚柳先生的行草韵味,用笔简约轻灵,线条使转自如,颇具魏晋风度。进入新世纪,他的作品形式多以对联为主,字形、用笔也随之变化。一般人以为他的用笔好似“刀削”,实则他的这种书风来自碑学之美,书法用笔一般以中锋圆笔为主,而侧锋方笔同样可以展现汉字书法之美,并大大丰富了书法艺术的多重性、多样性。刘一闻先生曾说,清代中期后,由于人们借鉴了碑学书法之美,使书法创作在帖学走向程式化的末路上有了新的转机,特别是金农、伊秉绶二人,皆是在碑学上成功借鉴了古人之笔,而又另创风格、自立面貌的典范。然而刘一闻先生没有直接去模仿金、伊两家的用笔和结体,而是巧妙地绕开了“简单摹写”的路径,在字形上楷、隶、行相结合,线条上以方带圆,特别是在墨法上以润取妍、浓淡相宜,使其书法作品更具名士雅士之风。

由此,我们可以看到刘一闻先生与那些仅偏重于碑学用笔的方式拉开了距离,他的书写并不是简单归结为在篆刻的边款上脱胎而来,实质是以晋韵为主,加上用笔的变化和出于简帛书法的字体融合而成的独出机杼的刘氏风格的字体。这种看似与传统不合的用笔之道,却恰恰体现出他对于书法艺术的自信,也说明他完全打通了刀笔之间的界限,将走刀和运笔融合,心手双畅。书法讲究笔法、章法、字法、墨法,只要有了这四法的精研,一切皆为上品。真正的书法家、篆刻家是可以赋予古人范本新的生命力的,所谓“师古而不泥古”也就是这个道理,他们必须坚定地去履行自己的审美情趣,追求自我的精神自由。一旦手握住了毛笔、刻刀,便是笔墨和印石的王者。

古代书论中曾评说书法的两种境界,一为有的作品初见如花,再看便是没有生命力的假花。二为有的作品初见甚丑,再视则如钟鼎,充满了古意神韵。当我们去审视、评判一件好作品时,要从时代性、个性、共性三者相结合的角度去观照。如果我们简单地停留在共性的审美而忘了个性的存在,也许会妨碍书法篆刻艺术的发展。我想,刘一闻先生正在努力地朝着这个方向去做。他作为书法和篆刻的复合型艺术家,正以刻写时代的足迹,行走海派艺术不断发展的道路上,他以刀代笔、以笔捉刀的创作手段,将会在新海派书法篆刻艺术中留下深深的印记。

镜头拉回到1988年的夏天,在当时虹口区业余大学的书法篆刻班上,有一位儒雅的老师正在为大家上课,那标准的普通话和充满磁性的嗓音,不紧不慢的语调和话语间偶尔透出的诙谐,一下子就赢得了学员们的喜爱。这位先生便是刘一闻。打那时起,我便与刘先生结下了不解之缘。

篆刻有法,妙处在于人

书法有法,篆刻也有法,但妙处在于人。我记得在当时我学书法的课堂上,刘一闻先生常给大家讲的就是“为艺要活,做人要真”。他对于一些不良现象往往会直言反对,看不惯的决不惯着。但刘一闻先生对于学问,对于艺术,对于志同道合者却又谦逊和善,谦谦君子。

再说“美”,每个人的审美观各自不同,但基本的做人要素才是第一的。其实审美就是一个人的品位,中国人讲究“品”,生活有品,艺术有品,书法篆刻更有“品”。审美观的高低决定了这个人的品位、学识、涵养。无论是个性也好,风格也好,根本问题是审美。在我看来,“上品”之作,皆因格调高、风格强而超凡脱俗;反之格调低则显得落入俗套。而以文字为载体的书法、篆刻又特别容易因为文字的普及被大众审美“俗化”,从而阻挡了一些审美认识上的进步。其实,审美始终有时代之分,雅俗之分。所谓时代审美可以在书法史上来区分,从二王到龙门二十品,再到颜柳欧赵,每个时代都会有大家推崇和喜欢的书体,当然经典永远是被大多数人推崇学习的,也可能只是少部分人去追求的。专业审美和普通审美负责艺术的雅俗之分,专业审美往往以主体艺术标准去欣赏,以古代经典来衡量,从专业的角度考量艺术品的各个方面;而普通审美则是“大众化”的,是稀稀专业审美价值后面普通观众对于艺术品需求的,其实就是“俗”化的“雅”。当然“俗”也不是毛病,艺术有了“媚俗”才是悲哀的。

值得一提的是,当下书法篆刻审美中,大部分人似乎仅习惯于结构方正、匀称,笔画横平竖直来衡量作品的优劣,却往往不知道,在浩如烟海的中国书法篆刻作品中,有大量或“古”或“雅”或“欹侧相间”的精品存在,而刘一闻先生的篆刻,早已超越了简单的规整和机械的对称,体现出其横溢的才思和超然的审美意识。

词清墨雅 铁笔柔情

丁申阳

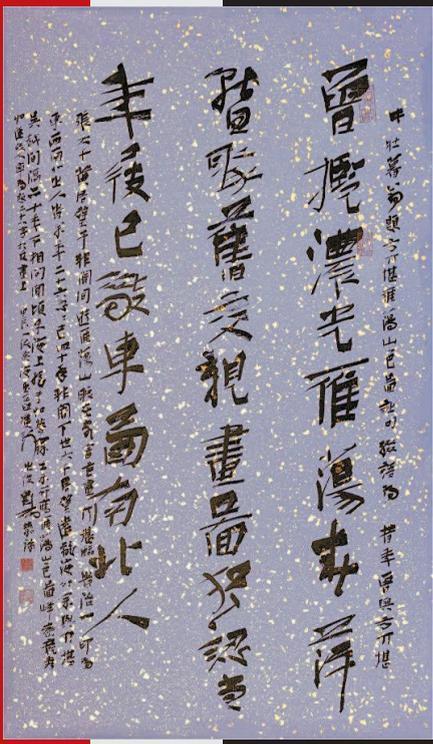
行书壮春翁题方介堪雁荡山色图立轴



篆刻 既为海曲将军别部司马且复阳乐侯相 临溪亭长犹自可喜
古贤诗意图竹石图轴



▲ 隶书宁独辞高联



为什么说吴昌硕与上海互为成就

王琪森

《海上明月——纪念吴昌硕诞辰180周年艺术大展》将于2024年12月31日在中华艺术宫开幕。此展是迄今为止国内外规模最大的一次吴昌硕艺展,足可称为“史诗级的缶翁大展”。应当确认,海派书画正是随着1912年吴昌硕定居上海,出现了一个大师荟萃、群贤毕至、精英辈出的鼎盛期,开拓了海派书画的从艺地图,从老城厢扩展至整个大都市,实现了中国书画现代性的转变,成为上海城市化进程中重要的文化现象。

《海上明月展》是以历史的维度、策展的角度与学术的向度,首次聚焦于吴昌硕定居上海。一个人与一座城,是上海成就了吴昌硕,为他构建了艺术的大平台与都市的大空间。而吴昌硕也以传承开拓的理念、创新包容的意识、开宗立派的气度及家国情怀的追求,真正把海派书画从高原推向了高峰,使海派书画艺术呈现出一种新形态、新业态,从而形成了新生态。这也就是从“何谓海派”到“何止海派”,既为上海城市整个文化功能的

转变提供了新的人文精神与艺术取向,也为海派大文化圈的建设作出了卓越的社会贡献和高迈的时代建树。

吴昌硕入住的吉庆里,日后走出了“缶庐三杰”:陈师曾、潘天寿、沙孟海,及一个书画大师团队:陈半丁、赵云壑、赵古泥、王个簃、钱瘦铁、诸乐三、诸闻韵等,还有日本弟子,也属大师级的河井仙郎、长尾甲等。受其艺术影响与笔墨启迪的还有:王一亭、齐白石、刘海粟、朱复戡、高剑父、梅兰芳等。为此,齐白石有诗为证:“青藤雪个远凡胎,老缶衰年别有才。我欲九原为走狗,三家门下轮转来。”从而使吉庆里成为培养艺术大师团队的摇篮,支撑起了中国艺苑近现代百年的大师之门。中国艺术教育史上的“吉庆里现象”,是值得专题研究的。

不少日本著名的书画家、诗人、收藏家等,如日下部鸣鹤、水野疏梅、富冈铁斋、内藤湖南、桥本关雪、中村不折、儿岛虎次郎等,他们都相当崇拜吴昌硕之艺,凡来上海,必到吉

庆里拜访,从而使吉庆里成为传播中国文化艺术的基地,产生了广泛的国际影响。

1912年吴昌硕定居上海后,他具有鲜明的经济意识,为了吃上一口“肉饭”,他作为主要推手使海派书画市场经济迅速构建,润格飙升,连鲁迅也感叹吴昌硕的“润格如是之贵”(《论照相之类》)。从社会学意义来看,人的经济状态对人的精神形态、价值形态、生存形态有着极为重要的影响。如果没有经济上的相对独立和基本保障,艺术家的精神生产和从艺方式就缺少了必要的、基本的社会物质保障和创作条件。这不仅使海派书画家的创作条件及物质生活有了很大的改善,而且为一个城市整体的文化发展提供了经济推动力与从艺保障性。从而使上海成为近现代意义上全国最大、最先进的创作繁荣之地与艺术繁花之都。

吴昌硕在1914年有一本记载全年销售书画的账本《笔墨生涯》。当时订购吴昌硕书画群体主要有三大类,一是笈扇庄(类似

后来的画廊)及古董店;二为个人和收藏家;三是日本画商、书画家等,从而为了解、研究海派书画家的经济形态和从艺生活,提供了一个弥足珍贵的城市经济样本和市场营销实录。

吴昌硕的晚年,充分发挥了可贵而自觉的公共精神。1915年,他创作了巨幅“芝仙祝寿图”,应邀参加了在美国旧金山举办的“太平洋万国巴拿马博览会”。波士顿博物馆还收藏了他的“与古为徒”石鼓文匾。吴昌硕积极参加当时各种慈善赈灾活动,1921年,为抢救国宝汉三老石而到处奔走作画义卖。1925年,震惊中外的“五卅”惨案发生后,他不仅支撑起病体作巨幅大画义卖援助工友,并连夜写了长诗《五卅祭》,愤怒控诉帝国主义殖民者的血腥暴行。另外,他还支持刘海粟创办艺校,支持女子美术教育,支持创办浦东医院等,并亲自主持了四次规模盛大的中日书画家交流展,充分践行了一位艺界领袖的时代使命、社会责任、担当精神与家国情怀。