

## 在汪曾祺家抢画

□ 陈建功

过去我家离汪曾祺家很近，大概还不到一站地。离得近，且共同的话题不少，有时专程去看他，向他请教，有时在自由市场就碰上了。有一天清晨，在自由市场看到他在巡视，问他所为何来，他说：“找牛尾汤呢，中午想喝牛尾汤了！”类似这种场合，请教的，就是关于“牛尾汤”的问题了。当然，生活方面的问题，还有喝酒、品茶。汪老是品味生活的大师，讲起来，不光头头是道，而且津津有味。他知道我亦有此好，时不时也提携我一下，比如某日批评家何镇邦率领某位美籍华人女作家杀上门去，汪老亲自下厨煎炒烹炸，没忘了来电邀我前去大啖，遗憾的是，那次我家也有客人，只好辞谢。向汪老请教的问题，也有文学的，比如我问过他：“您作品的语言节奏怎么拿捏得那么好？”他笑道：“别无它法，多读而已。我曾把晚明小品熟读于心，读到最后，内容可能都忘记了，节奏倒留在潜意识里了。写文章写到某处，多一字必删，少一字则必补，不然永远觉得系错了扣子，一天过不舒坦……”短短数语，即令我如醍醐灌顶，豁然开朗。

我和汪老混得这么熟，竟未能求得一幅他的字画，不能不说是一个极大的遗憾。每到文友家中，看见他们把汪老的书法或水墨写意悬于堂上，总是提醒自己再见汪老时一定莫忘求字求画，然而直到我搬了家，也没好意思张口。

大约是1996年春节过后的一天晚上，张锐来电话相约去看望汪老。那时我已经调到中国作协来工作，因为俗务忙碌，也的确很久没有看望他了。听说他搬了家，且曾对北京作协的朋友“骂”我：“建功这家伙忙什么呢，这么久没跟我联络了！”汪老的家搬到了虎坊桥附近，即他儿子所在单位的家属房里。既是出谷乔迁，是不能不参观一下的。没想到张锐和我随着汪老看他的新居时，还是几位陪同前来的年轻同志发现了宝贝——他们从汪老的字纸篓里找出了几团宣纸，抹平，若获至宝地跑过来道：“汪老！您画废了的，我们可要了！”汪老还是一如往常的神态，先是很平和地瞟去一眼，随即粲然地笑起来，说：“哎呀，都是烂纸，你们真能翻！”他不再说什么，走到画案前，从一个角落里掏出一卷纸来——大概都是他近期的画作。年轻人有足够的机敏，他们竟欢呼起来，一张一展张看时，这个说：“汪老，我要这张！”那个说：“这是我的！”我这才恍然大悟，原来汪老是让我们挑画。张锐乐呵呵地说：“你们这哪是挑画？你们这是抢画来啦！”嘻嘻哈哈中，每人各执所爱，请汪老一一题签。我选中的，是《升庵桂花图》——虬曲而上的枝丫顶部，盛开着黄灿灿的桂花，环绕画面的，是汪老的题诗：“桂湖老枝发新枝，湖上升庵旧有祠。一种风流谁得似，状元词曲罪臣诗。”诗后加注曰：“升庵祠在新都桂湖环湖皆植桂 1996年新春 是日雨加雪 持赠建功 汪曾祺”。四川新都的桂湖公园我是去过的。这里是明代杨慎（升庵）的故居旧址。杨升庵于明正德间高中状元，授翰林修撰。嘉靖时因“议大礼”而罹祸，贬戍云南永昌，流放终生。据《明史》载，明世记诵之博，著作之富，推慎为第一。诗文外，杂著、散曲，皆有成就。“一种风流谁得似，状元词曲罪臣诗”之感喟，即由此而发。据说，现新都桂湖，“环湖皆植桂”之桂，即为当年升庵所植也。8月时节，桂花盛开，香气袭人。品画赏诗，当时便与汪老相约，何时随他新都重游？汪老莞尔一笑，说：“你太忙。”

2005年岁末，我再游新都桂湖时，汪老已经去世了。新都区政府在桂湖公园碑林举行了一个作家和读者见面会，川外作家有王蒙、舒婷、叶兆言和我，成都作家有魏明伦等出席。主办方请我主持会议。从北京起程时得知这一消息，我特意带上汪老所赠画卷与会，主持之始，即先行展示之。

此时回想起当年抢画情景，不由得你不感叹唏嘘。

几年前，文学馆编辑出版了一本书叫《文人的另一种交往》。书中收文不足百篇，却有三篇写到汪曾祺，而且都与画有关：一是《汪曾祺的画》，二是《汪老赠画》，三是《在汪曾祺家抢画》。三篇文章分别出自邓友梅、张抗抗、陈建功三位著名作家之手，所记均趣谈珍闻，读之饶有兴趣，诚如主编陈建功作序“序”所言：“在历史的沉浮与人生的跌宕中，文人们留给历史的，并不仅仅是著述，还有无数鲜活的个性呈现、无数美好的交往佳话。本书正是从一些具有纪念意义、堪可回忆的物品入手，选取发生在作家与作家之间、作家与艺术家之间以及作家与读者之间的感人故事，从中应可看到现代中国作家们立德立功立言的身影，更可领略作家们情感之深厚、友谊之坚贞、为人之方正、个性之独特。”

汪曾祺的丹青功夫，完全是自学而成。有家学渊源垫底固然重要，但天资才华与机遇自然更是不可或缺。邓友梅说过，汪先生的画缘，始自被“错划”后发配东北一家农场劳动时：“农场要编本有关农作物的通俗教科书，领导给他个改造机会，叫他为那本书画植物标本。每种作物叶子什么样，花什么样，果实什么样，都照原物一笔一画地描下来（就像《本草纲目》里的插图）。”邓先生推测，“他就是那时才发现自己的绘画天才，并从此养成了画画的习惯”。从工作需要出发，而后成兴趣成爱好成专长。一切都似在顺承自然不曾意之间，又一切都能克艰克难水到渠成。不想成名却成了名，没想成家”也成了“家”。汪先生的艺术生命之路，实在是既平凡又伟大！

遗憾的是文学馆藏品中似乎没有汪曾祺的画（起码2000年以前的账目上未见登记），所以《馆藏珍品大系·书画卷》中只收录了由臧克家先生捐赠的他的一幅字，写的是他的一首七律“旧作《岁交春》：“不觉七旬过二矣，何期幸遇岁交春。鸡豚早办须兼味，生菜偏宜簇五辛。薄禄何如饼在手，浮名得似酒盈樽？寻常一饱增惭愧，待看沿河柳色新。”字幅上除钤有“汪曾祺印”外，还另盖一闲章“岭上多白云”。这幅字写于“1996年冬”，距其1997年5月16日辞世只有半年左右时间，但诗中却看不出一点日薄西山老之将至的凄清与落寞，而是充满了生活的兴致与热情。汪老是诗人又是美食家，所以有本事把食材变“诗材”——鸡、豚、菜、饼、酒、辈，荤的素的吃的喝的上一个齐全不说，就连葱、蒜、生姜等佐料（“五辛”）都没落下。信手拈来的诗句诉诸信笔挥洒的书法，相得益彰，相映成趣。读其诗品其字，最触动心弦的，是那种柴米油盐喜怒哀乐

书法的传承得以体现文化的传承。书法的“文脉”在体现书写者的思想和智慧层面的同时，又通过书写者的具体书法作品形式表达出来。书法不同形态的传承一方面是对“传统”规范的“接着讲”，而另一方面是对“传统”意义上的生发生成，也即“创新”。正是这样，书法“文脉”才得以薪火相传。被学界誉为“中国最后一个士大夫”的作家汪曾祺的书法作品所承载的书法文化精神正体现了书法“文脉”的这种生生不息的延续与发展。

—

汪曾祺出生于江苏高邮一个旧式的地主家庭，家庭文化氛围浓厚，其祖父汪嘉勋是清朝末年的拔贡，喜爱收藏古董字画，汪氏从小就受到中国传统书画艺术的熏陶。对中国传统书画的感知，深刻地影响了汪曾祺的艺术气质和审美趋向。汪曾祺的父亲汪菊生多才多艺，温文尔雅，琴棋书画无所不通。汪曾祺把看父亲画作为美感对象去感受、体察，变为自己的艺术库存，从而为他以后从事国画创作打下了良好的基础。童年时，汪氏就显示其聪明过人的天赋，仅凭着对艺术的悟性，在小学时就有画名。

汪曾祺走出高邮之后在昆明度过了7年。其中在中文系生活的4年里，影响他最大的人是沈从文先生。汪曾祺认为自己从沈先生那里学到很多东西，“比读了几十本文艺理论书还有用”，并认为“沈先生对学生的影响，课外比课堂上要大得多”。沈从文很早就对历史文物有很大兴趣，在楷格和章草书法艺术上也有独到的造诣。汪曾祺经常带着文稿到沈先生家请教，同时则可趁机观看沈收藏的文物、工艺品等。汪氏还常陪沈从文老师去昆明遛街，看市招、赏鉴古董、欣赏字画。汪氏在与老师沈从文的接触中，不仅学其写作的方法，还跟他学习了包括书法艺术在内的诸多文物知识。

二

大凡有志于书法家，必以前人为师，以古法为宗，从临习经典书法碑帖开始，这是研习书法的基本途径。汪曾祺认真地临习过一个时期的字帖，有书法童子功。十多岁的时候，大字临习过裴休的《圭峰碑》，小字写过赵孟頫的《闲邪公家传》。因为汪曾祺写字用功，得到祖父奖励的一块圆形的猪肝紫的端砚和十几本初拓的字帖，其中有颜真卿的小字《麻姑仙坛》、虞世南的《夫子庙堂碑》、褚遂良的《圣教序》等。后来，汪曾祺师从一个擅长书写魏碑的韦子廉先生学习桐城派古文，并临习颜真卿的清秀一路的楷书《多宝塔》。为了能够使字有骨力，汪曾祺遵命临习《张猛龙碑》，每天要写满一张二尺高、尺半宽的纸张。这使他终身受益，他的字的间架用笔还能看出师法该碑痕迹。

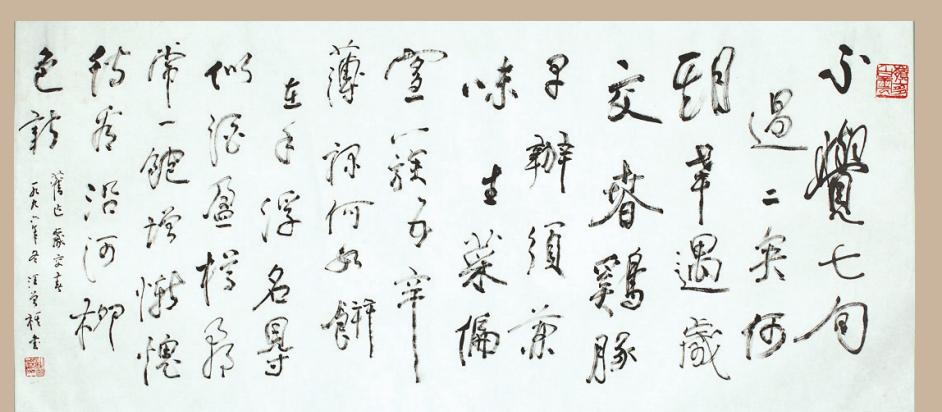
汪曾祺认为，写字除了临帖外，还需“读帖”。他认为读帖首选“真迹”，可以看出纸、墨、笔之间的关系，尤其是“运墨”；在真迹不易得见的情况下，则可看看珂罗版影印的原迹；再其次，就是最好看看古拓石刻的初拓本。汪曾祺比较喜欢《张黑女》字，认为“《张黑女》属北书而有南意，并以为是从魏碑到二王之间的过渡”，此非虚言。他看《兴福寺碑》，认为“赵子昂的用笔也是很硬的，不像坊刻应酬尺牍那样柔媚”。读影印的颜真卿的《祭侄文稿》后，他才知道颜真卿的书法流畅潇洒，用笔并不都像《麻姑仙坛记》那样见棱见角的“方笔”，并对颜书从二王来之说很信服。他喜读宋四家的书法，认为“宋人字是书法的一大解放，宋人字的特点是少拘束，有个性”，并同意学界的“米字不可多看，多看则终身摆脱不开，想要升入晋唐，就不可能了”的观点。汪曾

祺的书法中有米字趣味，加之《圭峰碑》《多宝塔》和《张猛龙》的书法功底和其他书家作品的影响，最终形成了具有自家风范的一种行楷字体。他曾自评所写的字，认为“书字解规矩，少逞意作姿态，当得少存韵致不至枯拙如老径生否耶”。确为的评。

## 经典作家

2013年6月26日 星期三

8



## 汪曾祺与书法文化

□孙晓涛 李继凯

祺的书法中有米字趣味，加之《圭峰碑》《多宝塔》和《张猛龙》的书法功底和其他书家作品的影响，最终形成了具有自家风范的一种行楷字体。他曾自评所写的字，认为“书字解规矩，少逞意作姿态，当得少存韵致不至枯拙如老径生否耶”。确为的评。

三

历代书画家多与酒的渊源深厚。在酒的助兴与滋润下，书画家的豪情在乘兴挥洒中得以宣泄和表现。汪曾祺也喜欢微借着点酒劲儿，在半醉半醒、半人半仙的状态中挥洒书画。他认为“书家往往于酒后写字，就是因为酒后精神松驰，没有负担，较易放得开”。汪曾祺喜欢喝酒，在身体生病时，偶尔也会喝点。他曾对家人说过，如果让他戒了酒，就是破坏了他的生态平衡。“那样活得再长，有什么意思！”汪曾祺一生与酒为伴，酒“使他聪明，使他快活，使他的生命色彩斑斓”。他在大理酒后写了一副对子“苍山负雪，洱海流云”，字大径尺。因字少，用的是隶篆字体混杂的“破体书法”。汪曾祺认为写此幅书法作品时喝了点酒，字写得“飞扬霸悍”，亦是人生一大快事。

汪曾祺的书法作品和国画题字中较多采用了“破体”书法形式创作。相较于“篆隶楷行草”五体书法的定体书法而言，破体书法是一个具有艺术创新魅力的关键词。不破不立，书法创作尤其如此。书法学者彭砾认为“破体主要是以书体观念形成后，对相关定体及与这些定体直接联系的书家风格所进行的变革”。破体创新，可使得书法作品创作永葆艺术活力。汪曾祺的破体书法创作，运用娴熟。汪曾祺曾为高邮市文联主席姜文定题匾名“半心居”，楷篆杂糅，“心”为篆字书写，“半”、“居”为楷。题赠实秋“大道唯实，小圆有秋”联，楷、篆、隶杂糅，落款为小行楷，很有特色。此外，“有酒学仙无酒学佛、刚日读经柔日读史”八言联，也采用了“篆隶行楷”四体杂糅的创作手段，此幅作品足可成为汪曾祺“破体”书法创作的代表作。1987年4月，汪曾祺的画作《李长吉》的款识“李长吉”、“李”、“长”用的是篆书繁体字，“吉”用楷书，款识日期用的是行楷书题写，题画书法与画面抽象的线条相得益彰，并增加了线条的厚重感。

四

中国传统书法非常讲究书家的人品、道德及其学识修养与作品相一致的问题。汪曾

祺认为从“人品和书品的关系”上来评价蔡京、赵子昂、董其昌等书家的书法艺术，太简单化，有失公允。汪曾祺认为写字能放得开并不容易，蔡京“字的好处是放得开，《与节夫书帖》《与官使书帖》作品即可为证”。

汪曾祺认为“自古以来很多文人的字是写得很好的”，但也有文人的字写得不好，汪氏见过司马光的作品，“字不好。……但他的字有味，是大学问家的字。大学问家写得不好的还有不少，如龚定庵。他一生没当过翰林，就是因为书法不行。他的字虽然不好，但很有味。这种文人书法的‘味’，常是职业书法家所难达到的”。（《文人与书法》）可见，艺术修养深厚的汪曾祺对文人的字自有审美标准，他点评古今书法名家，也很到位，他认为“苏轼的字太俗，黄山谷的字做作”。汪曾祺认为启动的字书生气重，不适宜放大，放大易单薄。陈叔亮字功力深厚，虽枯实腴，但其用笔少瘦，喜作行草，但于招牌不甚相宜。

汪曾祺认为招牌字写得美观很重要，若写得“愤愤不平的大字，也许会使顾客望而却步”。他欣赏“清雅无火气”的字，认为“在招牌上骨力强劲而并不霸悍的大字”，是虚中有实，但这些空白处并非真正的无，而是虚中有实，以实生虚，计白当黑，无画处皆成妙境。汪曾祺谈到的小说“留白”艺术，与绘画艺术的留白一样，符合人们所崇尚的“虚”与“实”的辩证统一。汪曾祺的文学创作深得绘画艺术之神韵，对绘画技巧的借鉴和融通，拓展了他文学创作的表现空间，如汪氏在《岁寒三友》中对平民画匠靳彝甫的描述；《鉴赏家》里对果贩叶三和大画家季陶民的描写，因较强的可视可感性，增强了文学艺术魅力的同时，使读者从中领略到了文学与绘画艺术交叉融合而获得的相得益彰的效果。

五

除写字外，汪曾祺还擅长画画。汪曾祺画画没有真正的师承，主要受其父亲画写意花卉影响，而领会到绘画的用墨、用水、用色等方法，还学会了画花头，定枝梗、布叶、钩筋，收拾、题款、盖印等技巧。汪曾祺喜欢徐渭、陈淳、李鱣的花鸟画，但临摹的不多，故受他们的影响不大，汪氏的花鸟画多“以意为之”，并信奉齐白石的“太似则媚俗，不似则欺世”。汪氏认为不是自己有意求其“不似”，而“实因功夫不到，不能似耳”的缘故。汪氏希望自己的画能“似”的。他认为当代“文人画”多有烟云满纸，力求怪诞者，若以齐

白石的话来作为衡量标准，则为“欺世”。

汪曾祺说自己的画不中不古，不今不古，真正是“写意”，带有很大的随意性。他认为“中国画本来都是印象派”，他常有意识地把后期印象派方法融入国画。他曾画过一幅紫藤，满纸淋漓，水气很足，几乎不辨花形。他给这幅画起名“骤雨初晴”。朋友说此画很有意思，“能看出彩墨之间的一些小块空白，是阳光”。

汪曾祺认为“国画画还有一种乐趣，是可以在画上题诗，可寄一时意兴，抒感慨，也可以发一点牢骚”。汪曾祺认为题画应有三要：一要内容好，内容要有寄托，有情趣；二要位置得宜。题画虽无一定格局，但总要字画相得，掩映成趣，不能互相侵夺；三最重要的是，字要写得好看一些。字要有法，有体。汪氏作书作画不守旧法而变化多端，诗、书、画在他身上融为一体，随手拈来的诗词、书法、绘画佳作，灵动别致。他的书画题跋，一改平时书法创作的字字独立的安排，字与字之间的牵丝引带，题字与画面的和谐统一，字体圆润生姿。

书画创作，实际上也是一种表达，和文学表达是一样的东西，也是创造一种格局。汪曾祺的书画艺术修养，在丰富其小说创作的同时，也得以让他在落魄的暗淡时期享受到了几分悠闲的快活时光——一下放农科所的时候，汪曾祺因擅长美术能独自画马铃薯的标本，而免于下地干活。绘画性思维在汪曾祺的文章中表现得很典型，如《天山行色·天山》一文，则运用了中国山水画的术语皴擦等绘画技法名词进行了描述，“天山大气磅礴，大刀阔斧”。一个国画家到新疆来画天山，可以说是毫无办法。所有一切皴法，大小斧劈、披麻、解索、牛毛、豆瓣，统统用不上。天山风化层很厚，石骨深藏在砂砾泥土之中，表面平平浑浑，不见棱角。一个大山头，只有阴阳明暗几个面，没有任何琐碎的笔触，天山无奇峰，无陡壁悬崖，无流泉瀑布，无亭台楼阁，而且没有一棵树——树都在“山里”……”

汪曾祺不仅擅长国画，还谙熟中国传统画论，他将“留白”这一绘画术语引入到他的文学论中，说：“中国画讲究‘留白’，计白当黑”，小说也要“留白”，不能写得太满。”

（《思想·语言·结构》）“留白”是中国传统绘画艺术中的术语，意即在画面上有意留出一些空白，但这些空白处并非真正的无，而是虚中有实，以实生虚，计白当黑，无画处皆成妙境。汪曾祺谈到的小说“留白”艺术，与绘画艺术的留白一样，符合人们所崇尚的“虚”与“实”的辩证统一。汪曾祺的文学创作深得绘画艺术之神韵，对绘画技巧的借鉴和融通，拓展了他文学创作的表现空间，如汪氏在《岁寒三友》中对平民画匠靳彝甫的描述；《鉴赏家》里对果贩叶三和大画家季陶民的描写，因较强的可视可感性，增强了文学艺术魅力的同时，使读者从中领略到了文学与绘画艺术交叉融合而获得的相得益彰的效果。

在深厚的中国传统文化熏陶下的汪曾祺，把儒家的“入世”、道家的“出世”与释家的“境界”一并纳入自己的艺术思想的文化体系中，构成其精神内核，实现了儒道释的和谐统一、圆融无碍。汪曾祺一直把画画、习字当成是“遗兴自娱”的文章余事，但其文学创作与传统书画美学相互生发，构建了一片令时人难以企及的文学艺术天空，而这片天空已随着汪氏的逝去而逐渐黯淡。当今是一个人文精神式微的时代，各行业分工愈加精细，琴棋书画则已成了专门家才独擅的技能。而探究汪曾祺的艺术思想和书法文化，能给予我们诸多启示。

车走，那他可能一齐走。他大概会谈起听昆曲，因为会谈起卞之琳，谈起卞之琳听游园。有些话是我告诉他的。不过我后来又想还是不要多谈卞之琳的“检讨”的事吧，因为我们知道得不全面，断章取义的可能不好。

昨天那个晚会好极了，是新疆、西南、内蒙、吉林延边四个少数民族文工团联合演出的，超过了北京和全国的歌舞水平，所以要是昨天没有走，他一定也会谈起的。

听说您下月要来？确么？

曾祺  
十月十七日

以上三例信函，应以致巴金的一封为最早。之所以将其放在最后，是想介绍一点它的背景：1949年9月，巴老翻译的《六人》由文化生活出版社初版。1950年5月，汪曾祺由武汉调北京市文联工作，在图书馆里看到了这本书。让他“觉得很难过”的，应该是巴老在《后记》中的这样一段话：“三年前开始翻译这本书，工作时断时续，到今年五月才译完最后一章。这本小书的翻译并不需要那么多的时间。事实上我执笔的时候并不多。我的时间大半被一个书店的编校工作占去了。不仅这三年，近十三年来我的大部分的光阴都消耗在这个纯义务性的工作上面（有那些书，和那些书的著译者和读者给我作证）。想不到这工作反而成了我的罪名，两个自以为很了解我的朋友这三年中间就因为它不断地攻击我，麻烦我，剥夺我的有限的时间，甚至在外面造谣中伤我，说我企图霸占书店。我追求公道，我举事实为自己辩护，我用工作为自己申冤。而在那些朋友中间我始终得不到公道，始终争不到一个是非。这本书的翻译就是在这种朋友的长期的折磨中进行着的。”

汪曾祺一贯追求的是和谐的生活情调与人生境界，巴老的沉重诉说，自然令他痛心，于是赶紧致信问候。好在就在同一篇《后记》中，巴老还写了下面一段文字：“译稿发印以后我去北平住了一个多月。我过了四十天的快乐日子，看见了许多新气象。我摆脱了三年来压得我几乎透不过气来的那种梦魇的‘友情’。因为我在北平得到了真正友爱的温暖。”这段文字，想来是能让汪老的“难过”有所缓解的。由此想到文学馆编辑的《文人的另一种交往》，如果汪老在天有灵，肯定会为书中所写那些发生在文人间的“美好的交往佳话”而回眸慰笑吧？

## 汪曾祺的一幅字与三封信

□许建辉

