

腹有诗书气自华

——梁江书画略识

尚 辉

好的作品，是能沁入灵府的。“纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。”这是苏轼《赤壁赋》里的文字。近日得观学者梁江书画作品，心中惟余此想。这一“苇”，恰似梁江手中随心适性的一支笔，穿越苍茫，览阅旷远，引观者跨入书画天地作逍遥之游。

苏东坡《赤壁赋》一文，深获赵孟頫、文徵明等历代书坛大家之赞赏。历代所留书迹，或盈润秀雅，或俊朗爽利，各有妙处。梁江也钟爱书写《赤壁赋》，他显然下了工夫揣摩过法帖名迹，但并没有在前代大家门下亦步亦趋，能做到不逾规矩而无拘无束，神清意定且气脉贯通，因而别具一种风情。在他历年所书诸作中，《岳阳楼记》、《桃花源记》着力尤多。据他说，之所以几十年反反复复书写这两篇名作，乃在于这两篇名文最为恰切地表达了中国历代知识分子“人世”与“出世”整合一体的精神世界。这固然是他作为一个人文学者的独特解读，另一角度看，这又何尝不是他以书明志、借古言今呢？

梁江学书，早年上追二王，又学欧、虞、褚、陆，兼及赵孟頫、董其昌等大家。善隶、篆、行、草诸书，功力颇深。历数十年埋头磨练，能取法诸家而又不着痕迹，化各家之

长变而为人风格，终得以显露出浓重的个性色彩：大气朴质，酣畅劲健。其所作楷书，端庄明健，深合规矩法度却不沾板滞之气，一如其为人之内敛厚重。然最引人注目的，还是他以各种书体创作的行草书。他推崇以“书”写胸中真趣，书法力求流畅自然，甚至不妨使性任情。日积月累，他终得以形成了一种迥异于他人的书艺特色。其书风绰约多姿，或舒展流丽，或纵横恣肆，或苍劲率性，结字布局聚散得当，点画使转笔力深厚，通篇字幅每每彰显着一种强劲的生命力。

苏轼论评陶潜诗，有“质而实绮，癯而实腴”之语，借用于形容梁江驾轻就熟、式样多变的书迹，也是再贴切不过了：表面质朴率性，实则雅致流丽。笔意劲秀迟拙，内涵充盈丰厚。陶潜诗中“暧暧远人村，依依墟里烟”的山野村居意象，寄寓着挣脱世俗羁绊、回归自然境地的向往。梁江的书风，透着学者的充实和睿智，随心所欲，生动流畅，有如陶潜诗一样让人领悟到天然的气息和蓬勃的生机。

梁江早年在广州美院学习，作画是科班出身。后来，他一边钻研美术史论，一边习字，且喜作写意山水、花鸟。他有人文学者的丰厚素养，有职业评论家的敏锐眼光，且多年在笔墨技艺上涵养磨砺，工夫自是非同一般。西画的坚实功

底，使他对色彩和明暗有特别的敏感。书法的功力，使他在笔法的点画使转中透着扎实和灵动。学殖深厚，识见不凡，故而所书和所画的格调气韵起点也高。他的花鸟画注重生活感悟，很多内容都是随手拈来，题材多样，技法多变，清雅生动中透着书卷气，让人看了感到亲切和可爱。他所作山水画，也是变化多多，或偏重轻快灵动，或追求沉稳厚重，或着眼本质原貌，或强调直观感悟。而在笔墨技法和造型语言的运用上，更是呈现了出人意外的丰富性。据说，曾有人问梁江先生，是否一定要通晓十八般武艺才算好画家？他答曰：不须这样苛求，一般画家术有专攻擅长某一兵器也可。但是，作为负责任的研究者或批评家，专业要求更高，若没有切身的尝试体验，所发议论很可能只是隔靴搔痒。

有如神农尝百草，实践体验与史论研究相辅而行，相互促进。他

在历年书法、山水花鸟作品中，之所以费力尝试了众多笔法，营造各种体格，原因正在于此。这让我不由想起了陶渊明另一首《归园田居》诗：“种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。”真正的学问，永远是没有不劳而获的。梁江曾在教学中拿这首诗来提示研究生，其实这也很好地诠释了他历经的治学及修行之路。梁江先生多年来投身美术史论研究、创作批评和教育事业，著述颇丰，声名远播。他在人文领域所获得的丰硕成果，他在书法绘画上举重若轻的洒脱，与他数十年来勤学精思、严于要求而获得的深厚学殖息息相关。

胸藏文墨虚若谷，腹有诗书气自华。梁江书法和绘画上呈现的才情和个性特征，来自于他的学者本色。

“情怀岭南——梁江书画展”近日在广东岭南美术馆举行首展，展出中国美术馆副馆长、学者画家梁江近年所作书法和山水、花鸟作品100余件。梁江致力于美术史论研究，著有《中国美术鉴赏史稿》、《美术概论新编》、《广东画坛闻见录》等，在业内颇受好评。



行旅图(国画) 梁 江

字，当发挥毛笔的书写特性，“写”与“画”虽一字之差，却谬之千里。

古人书法重实用，今人书法讲创造。沈鹏先生在精英班上给我们提出“想象力比知识更重要”，进而提出原创性的思想。我理解想象力不是空穴来风，而是建立在对书法创作规律把握基础上自我认识的升华和能动性的发挥、化古为我的个性创作；原创性也不是照搬一些稀缺少见的书法资料，而是将个性融于共性中，在共性中展现个性。

当下书法作品追求形式至上，作品面目极大丰富，然大多失之于表面化，形成所谓展览体。如东施效颦般的竞相粉饰、拼凑画面，个性的缺失导致作品空洞、做作和雷同。如今社会浮躁是通病，作为东方文化核心的书法艺术，本应给人提供高雅、隽永、深刻的精神享受，而不是炫目和花哨的表象，也不是炫耀技巧和画面堆积。真希望有一天书法展出的全是清一色素纸，看谁的表现力更强，那才叫真本事！

北京是个大舞台，所有人都能找到适合自己的发展空间。算起来我来北京已经5年多了，5年来在这个舞台上经历了风风雨雨，也因此历练得更加成熟、执着、自信和坚定。



气结殷周雪，天成铁石身。万花皆寂寞，独俏一枝春。 高庆春 书

画如其人 文如其画

——读《天生是个审美的人》

来颖燕

我曾经读过不少记述艺术家艺术人生的著述，却常觉得书本这样的平面出版物很难真正体现出艺术家的气息和精髓，因为他们的历程往往鲜活立体而无法规约。但所谓一叶知秋，毕竟这些著述是让读者了解和接近艺术家的一种不可或缺的平台，而这个平台的高下之分不在于能体现这个艺术家的全部特质，因为那样反而会疏漏空洞，而在于能得其要领地凸显出艺术家的最大特点。

这本《天生是个审美的人》就是个成功的范例。画如其人，文如其画，掩卷的第一印象，何多苓是个性情中人，细腻感性，却又执著坚毅。

虽然从体例上而言它无出既往同类专著之右分为何多苓的自述、访谈和诸学者对其的评论，但读完却可以明晰地了解何多苓的艺术从哪里来又往哪里去的脉络。它首先勾画出何多苓的艺术人生中最具代表性的要素他对绘画技巧的迷恋，对架上绘画的钟爱，对绘画性的强调，他的画风形成和转变的过程，为何会选择女性为其作品的主要意象，又怎样去尝试融合东西方绘画的特点……这些细致微观的要素，被看似不经意地排列在一起，实则却有勾连，因为每个要素都映射出何多苓对自我的内省力和对艺术的感知力，有着各自独立却统一的内在脉络。于是，统观这本著述，它从更为宏观和抽象的层面追寻着何多苓艺术生命的前世今生，更彰显出何多苓其人其画的整体风貌诗性的，坚持自我的，执著寻梦的……

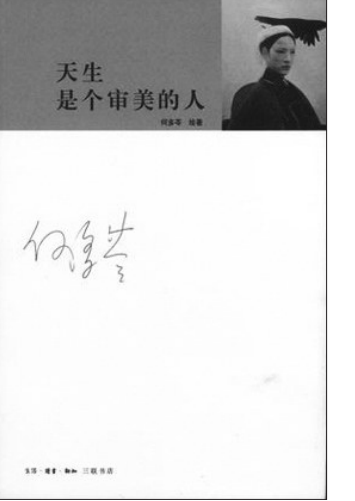
这就像是让我们绕到后台，看看在何多苓画作的背后有着怎样的故事和精神追求，支撑着他这么多年在风云际会的中国现代艺术的激流中寻得属于自己的一方天地。从这个角度而言，《天生是个审美的人》确实有的放矢地准确把握了何多苓艺术命脉的特质。

然而，除却内容上的一针见血，这本著述里的行文风格（无论是出自何多苓亲手还是他所选择的评论或是访谈的篇目）更是可圈可点。他的自述娓娓道来，却率性天然；而访谈和评论部分，虽

然各篇风格迥异，有的犀利，有的平实，但言辞之间却都没有一种吹捧炒作或是浮夸之感，而是以真诚的态度去直面许多具有争议性却又极富意味的问题。想来，何多苓会择这些文人书，也是经过思忖的。因为他本人最为深层的特质就是真诚不欺，在艺术上如此，面对人生亦然。

所以，他“天生是个审美的人”即使在最艰苦的知青岁月里，他依然会以审美的眼光去看待陌生的异地风景；所以，他不仅是个画家也是个天生的诗人，他的画与他的文字，都充满着诗意，相合共融，仿佛是他艺术修为的根基上结出的两个不同的果实，互为注脚，却同根相连；所以，在激进而令人炫目的现代艺术潮流中，他始终保持着自我，不属于任何艺术活动，也不为潮流所制造；所以，何多苓从1982年“记忆”的方式书写到现今以“沉浸”的方式书写，始终坚守自己的灵魂和精神家园，并且正越来越走向自己的心灵深处。

因为“天生”，所以真诚；因为真诚，所以坚守。这本著述看似朴实自然，却多方契合了何多苓的特质，它仿若是面三棱镜，层层透射出何多苓的气息，让我们能如此立体且真实地亲近他的世界，也让我们明白，真正的艺术是出自人的本能需要，所以，“天生”便是至高的境界了。



《天生是个审美的人》 何多苓著 生活·读书·新知三联书店2011年10月版

“跨界”一词，最近几年出现的频率非常高。我们经常会听到周围某某人士跨界了，或是画家客串做了演员，或是诗人开始画画，或是歌手写起小说，或是演员从事艺术设计……仿佛一时间又回到了艺术通感的时代，许多人都成了文艺全才。这与后现代理论提倡的“人人都是艺术家”有些关系。但抛开这些理论背景和个人才华，多数人的跨界行为还是由于利益驱使，源于商业竞争，是希望分享更多利益。

其实，文艺创作本无界可言。之所以有跨界，还是因为社会发展以后，职业分工形成了彼此的隔膜，跨界就是要打破这些屏障，去寻找相互的联系。如果回到中国的传统社会，跨不跨界都是无中生有的事情，因为文艺在过去是不分家的，诗书琴画，均是文人墨客必备的修养。所以，在传统中国，我们既能够看到诸如王维、苏轼、唐寅那样的文艺全才，也能够找到“诗画同源”等相关学说。究其原因，就是因为传统中国没有今天这样明显的职业分工，而是以农耕为基础，文人墨客主导着文化形态。尽管那时候也存在所谓的七十二行，充其量只能算是各取不同的谋生手段而已。

近代社会打破了这样的格局。首先，西方价值的引入，动

摇了天朝的中心论基础，尤其是西方启蒙主义以来的平等思想，摧毁了传统中国的宗法制度与金字塔结构，更扰乱了原有的社会秩序；其次，从沿海逐渐影响到内陆的商业市场兴起，导致乡村中国向城市化全面转型，也由此将中国农民从土地中解放出来，催生了一系列与市场相关的职业。这就是李鸿章说的“三千年未有之大变”。大变带来的结果，就是传统的精英社会不复存在，文人

会发现分门别类从社会职业上升到文化形态，恰恰也是在世纪。正是在那个时候诞生了最早的学院，而今天我们大学里面的多数专业，在那个时候就已经出现了雏形。所以，我们不能把中世纪割裂来看，而应该视其为欧洲历史的某个发展阶段，既有上承，又有下启。从中世纪的大学发展出来的专业分类，后来被越来越具体地变”。大变带来的结果，就是传统的人想进去，城里的人想出

谈 跨 界

杨 卫

去”，这句法国谚语揭示出的城邦概念与边界意识，正是形成后来术业有专攻的认识基础。

19世纪以前的中国人，绝少有这样的边界意识。但经过被动挨打以后，中国人的天下中心观崩塌了。于是，伴着“师夷长技以制夷”的理想，中国人开始逐渐跳出自我，去认识西方，并越来越意识到他们不仅与我们价值观不同，而且在许多方面还强于我们。所以，只是表面上做文章，单纯向其借鉴所谓先进技术还不够，需得深入他们的价值系统，学习他们得以强大的人文知识。这正是1905年左右张之洞等人上奏

废止科举、兴办新式教育的原因。中国走向专业治国，从人才培养上明确分类正是从这个时候开始的：一方面依托着城市兴起、商业市场出现的背景，另一方面则是受到了西方的影响，是融入世界的一个文化步骤。

当然，1949年以后的专业分工与职业分类是另一回事，那是源于计划经济制度，为的是抽离各种专业背后的思想，将其变成不同技术为一种意识形态工作。如此一来，所谓的

李叔同，即弘一法师，很多人可能都知道。他不仅是中国话剧的开拓者之一，同时在音乐、书法、绘画和戏剧等方面都颇有造诣。可尽管李叔同涉足的领域众多，但万变不离其宗，创作上始终是围绕着仁爱的主题，以至于后来刚发为僧，专事佛禅，这个仁爱主题被他发展为大慈大悲。从李叔同身上，我们能够看到传统中国文人心忧天下的高贵品质。

活跃于民国时期的王一亭，则更具时代特征。因为他是伴着上海开埠以后较早发达起来的商人，富豪身份很吻合现代人的向往。然而，虽然王一亭富甲一方，可他并不迷恋于财富，资助过大批艺术家，而且自己也勤于作画，一直试图恢复文人画的传统。从王一亭身上，我们也可以看到传统文人的精神自觉。从事商业活动，不是为了谋取更多财富，而是在传统的文人世界解体之后，希望通过市场来为其开拓新的存活空间。

可以说，李叔同和王一亭，他们的跨界都不是为了一己私利，而是有着更高的精神诉求，为的是能够在大变革时代承接传统的薪火，并将其扩散到文化创新的各个领域，我想，艺术的跨界，应该要有这样一种人文追求与价值底线，否则，跨来跨去只是过眼烟云，虽然显示了自己的才能，也有可能得到各方面的利益，却留不下什么精神的痕迹。