

与春小识

# 写作是未竟之事

■ 许江

我出身的家庭可以称是教师之家。我父母一生都在教室岗位上辗转，虽生涯波折，颠沛流离，却始终诲人不倦。大约三岁的时候，我已经会背唐诗百首。那时有客人来，常拉我当场测试。幼年的强记与模仿，总是父母脸上的光彩。但和许多少年一样，我对这类读书并无多少兴趣，唐诗百首很快忘却，读书的习惯也未养成。直至我11岁那年，正值“文革”大批斗时期。有一天我放学回家，发现家里正被红卫兵查抄。我低头站在一旁，目睹愕然而至的劫难，发现地上有两本小书，是“朝花文丛”一类的小读本，一本是中国的短篇小说集子，一本是都德的《柏林之围》。我抬脚把小书踢到床底。待红卫兵走后，我把书找了出来。

我跑到山腰的竹林中，独自把书读完。这两本小书正是日前父亲让我阅读的，我却懒得动，但此刻我充满着渴望。家为什么被抄，我不知道，但这两本几乎失而复得的小书却让我的生命第一次懂得珍惜。抄家的羞辱令我伤心，我不知道自己是否已成“坏人”，唯有这两本书却成了灭顶之灾来临时的渡筏。我开始读这两本小书，如同饥渴者吮吸着甘露，一边带着现实的感伤，一边又被书中的世界所感动。清代名儒周颐说：“吾听风雨，吾览江山，常觉风月江山之外有万不得已者在。”我生平第一次认真地阅读，竟是这般万不得已。那两本小书给我印象最深的是茹志鹃的《百合花》中的小战士和都德的《柏林之围》中的老军人。两个受过战火洗礼的人最有故事。多少年后，我在柏林塔尼亚艺术中心驻地创作的时候，每天晚上行走在柏林的大道小街，我都会想到那位固执而骄傲的老军人。这是我关于世界想象的初历，它让我在那场风雨中多少都获得了一丝信心。

“文革”催生了我初次的阅读，并赋予某种神奇的色彩，同时，也让我在心灵深处感受到书的力量。我把书看得很高，把写作看作一份了不起的心灵工作。所以，尽管我在“文革”中（尤其在知青之时）读过大量小说，尽管在中学和大学时期我也写过不少自由诗，尽管我在上世纪70年代中期就进行美术创作并不断争取参展和发表，但我从未想过要出书。这主要是因为我内心的怯懦。初次阅读的万不得已让我从此把书看作一份拯救，把阅读看作一种自救的历程。我始终怀疑，自己可能写好这样一本书吗？

2000年，我在筹备上海双年展的过程中，遭遇诸多上海往事。那届上海双年展的主题是“海上上海”，正逢上海美术馆迁往过去的上海跑马厅。中国半封建半殖民地的历史给上海打上国际都会的沧桑烙印，作为太平洋西岸最大的移民之城，上海充满了传奇。往昔殖民者的马会俱乐部成为城市的美术馆，那历史的记忆思痕斑驳，格外令人揣想无限。那几年，我画了一系列的大上海的历史风景。我仿佛从历史的苍穹俯望这座大城的往昔，从曾经的城市地标和肌理中感受岁月云烟，并用硅胶制作的手掌与手背表现某种历史的博弈。双年展过后，我把绘画和阅读的感受写下来，自费出了一本小册子，题为《上海履痕》。我写下了对于上海今昔的扑朔迷离的感受，那文字也同样记录了我书



《葵望》  
许江著  
中国青年出版社2014年2月版

写的怯懦犹豫之感。直至今日，我都怀念这本小册子。那时黄浦江东岸的楼群远未如今日这般稠密而高耸入云，浦西的高楼也未能在外滩的天际线上重构成一道城市轮廓，上海世博会更是遥远之事。筹备双年展的过程中，我有机会登上南京路和外滩的几座名楼，从窗口亲见过去在老照片中反复看到的景观。我仿佛站在历史的天空，见证这座城市历经磨难的气息，并在那里重复和反省曾经的目光。我领悟到真正的写作与绘画一样，永远是个未竟之事。我们一边书写这个世界，这个世界也总以自己的方式书写历史，并把每一个人描绘其中，让我们从中领悟历史的命运。

后来几届上海双年展都与城市母体的命运变化相照不宣。持续数十年的双年展如若书写，它一边描绘这个世界，另一边又被世界的变迁所描绘着。作为双年展的策划者，我始终站在双年展中，我已然在这种历史的写作中。

于是，我有胆量出书。从2005年《一米的守望》和《视觉那城》出版至今，我已经陆续出了8本文集，《葵望》已是第9本集子了。这本集子分6个部分：“说葵”选辑了我数次个展的画册前言，倾诉一代人的心绪；“葵殇”收录我以绘画感受力为核心的数篇文章，忧患与挑战兼备；“致葵园”则专门刊出我作为中国美术学院院长从2009年开始每年毕业典礼与开学典礼的讲话，所讲俱是肺腑之言；“远望者”辑集数篇文化思考的文章，尤以上海双年展的反思为主；“霍风”选用了几篇随笔，希望全书的笔性有所轻盈，调子不至太重；最后的“群葵”，是我为众多师长友人所写文字的首选。葵在我的画笔下是一代人的化身，我把诸多文字系在葵园之上，正是以葵心自许。葵望，葵园大地的远望，正可以借喻一代人的心灵瞻望，也可比兴一个绘画者的精神守望。

《葵望》会是怎样的一本书呢？这本身就是一份扰心的瞻望。无论如何，写作作为未竟之事，总让我们与世界之间从这里不断地出入往返，交相眺望。葵的收获与担当只在寄望未来，这是葵园大地年年岁岁的真消息。

（作者为中国美术学院院长，本文为其新作《葵望》序，略有删节。）

# 与书：谁将一石春前酒

■ 秦燕春

前日收到杨友吉先生亲刻藏书章。先生以印名家，任职湖南文史馆特聘馆员，系出“湘潭三杨”一门——袁世凯口称的“旷代逸才”杨度乃其伯祖，湘中女诗人杨庄为其姑姑，谭延闿认为“八分书或称民国第一”之杨均则为其亲祖。东北大学教授刘朴著《清文学史》，认为三杨之学“承湘绮之正统”。湘绮即清末民初湖南大儒王闿运之号。友吉先生偶见拙作《乱世洁净身》事关白心草堂主人（杨均号），于“学问之道”尚论“不能客气”，务必求真，文缘因此而立。那日收章同时，更收老人一条短信，劈头第一句是：“书，圣物也。”

难得夕阳艳艳的京师午后，这来自知音未谋面的湘省老人的简单四字，让我半晌未敢轻言写。我相信此“书”，既是著述，也是书写。

同样清末民初为经学重镇的余杭章太炎先生，有言告其弟子黄侃：“轻著书，妄也；重著书，吝也；妄不智，吝不仁。”

如今我们当然沦落在了一个虐待书迹与书写的时代。

但谁真有资格无视书迹与书写中曾经栖居、寄托的神圣与仁智、精神与灵性、人格与世风？

极其偶然拾起伍鑫甫（1900—1992）先生旧著《名画家论》，再读竟无法辍手，齿颊间如咀嚼梅花。释卷之时则不胜感慨：是书序于1986年4月，东方出版社初版于1988年11月，我购买的是1996年再版。——怎的不到三十年时间，坊间即难得再觅著述中这份沉稳、雅静、节制、雍容？

伍鑫甫先生同样系出名门，其父伍光建是卓越的外国文学翻译家，伍先生本人曾就读伦敦大学，历任上海复旦大学教授兼文学院院长、外国文学系主任，二十世纪三四十年代还兼中国公学、暨南大学等聘为外文系教授，并曾任黎明书局副总编辑，主编《世界文学》杂志双月刊，主持编辑出版《西洋文学名著丛书》。殊为难得的是，伍先生本人又精通绘事（北京故宫博物院聘为顾问，兼职上海画院画师），被推认为岭南画派创始人之一，高剑父赞誉其国画“雅得石涛之旨，能从北苑（董源）中写出自己个性来”。这是学界少有能够实至名归“学贯中西”、才艺双全的人物。所以《名画家论》第一难得在技法分析之精到入里，全是自家书作体验，少有云遮雾绕不着边际渲染情绪。

然此尚非其书三十年后犹胜坊间新著之根本原因。三十年后若及《名画家论》中诸种美学观点尤其中西比较，反不必细读深究，是书动人处，内行家语之外，便是“士气”犹存，故其下笔坦荡，落墨沉静，不仅斥“作家气习”能掷地有声，非突赵孟頫之“官笔”、石涛之“复杂”、王蒙之“肉麻”，他其有底气与心得。胸中有真丘壑，庶几能够清而不寒，不以狂野为士气，不以甜俗为精工，犹如风流贯气竟得五湖之心。这点“真人”气象，可是罕见于今日文坛学苑。

这一段“士气盎然，经久不衰”（伍先生论元代绘画语，见《董源论》）啊。



茅斋论道图 清 吴昉

这一段“士气”根本还是蓄养丰足，学问扎实。所以，其行文挥洒幽默，从容不迫，论华亭画派笑王原祁恭维董其昌“仙矣”为“胡扯”，全是铁板文书口吻，精神十足。

苦瓜和尚（石涛，1642—1718）《画语录》反复了又反复的“一画之法”，也凸显精神：

作书作画，无论先草后学，皆以气胜得之者，精神灿烂，出之纸上，意懒则浅薄无神，不成书画。

何止“不成书画”，一个“精神”不振的时代，定事事不成模样。但这精神得是“真精神”。“兴之所至，落笔为快”并不定就是精神灿烂。精神需要的恰恰是凝练、熔铸，至于“中和宁静”之美。甚至“使气”的石涛，数百年之后都被黄宾虹先生笑称为“天子呼名，将军长揖，图成百美，花写四季，和光同尘，不甘沉寂”，较之同时代另一位画僧渐江（1610—1664），犹称“其笔尚有粗俗气”（希祖语）。气性设若太盛，时而成狂热。

然何能轻易苛责今人或厚诬古人？年少时我并不懂“一代有一代之

文学”（王国维语）意欲为何，以为两汉大赋、六朝民歌、唐诗、宋词、元曲、明杂（剧），有清专称“四大奇书（白话小说）”……仅仅指向一种文体形式的流变，非关心性。那时不懂同样“一代有一代之学（问）、（艺）术”。

苦瓜和尚干呕还痛陈了“一代有一代之笔墨”：

笔墨当随时代，犹诗文风气所转。上古之画，迹简而意淡，如汉魏六朝之画。中古之画，如初唐、盛唐，雄浑壮丽。下古之画，如晚唐之画，虽清丽而渐薄矣。到元，则如阮籍、王粲矣。倪黄辈如口诵陶潜之句，悲佳人之屣沐，从白水以枯松，无复佳者矣。

一个刻露躁动的时代未必有蕴藉闲静的学问、艺术，只是很难成为“风气”，而只能流为“个案”。于是南宋院体的待诏们偏安临安（今日杭州），同样一片江南，笔底湖山却无复董（源）、巨（然）深稳厚朴，一裹冷寂萧条中总掩饰不了即将覆灭王朝残山剩水的困迫仓皇。明末而至清初的画坛薄暮，同样脱不开一个时代的集体心性，或干脆就说是“共业”。少

所谓“全气”也。老莲画“全气”求古真，缶翁书“全气”求古朴，牧甫印求“全气”求古洁，各真其味也。

（62）余曾于高邮东后街读书，常至西后街王氏父子故居，得知石雁曼卿文字训诂之学嘉惠士林。王氏父子无意于书，而多书卷之气，为学人之清雅飘逸者。后之语言学者亦能书，多以简体入书，故周公祖谈夫子传古风，最为平和工秀也。

（63）书学语汇源自实践之抽象或形象，若“势”“意”“气”，物象也；若“骨”“媚”“肥”，形象也。东汉崔瑗《草势》，蔡邕《篆势》多赘辞描述，未成气侯。东晋南朝后方有专门品评术语系统，虽不及文学发达，然自有特色。品评语汇历代亦不断拓展，内涵亦愈加丰富。今人论艺则无边无际，滥用语汇如气韵生动之类，良可叹也。探究历代艺术品评若干语汇之发展，实有必要。

（64）梁任公云研究国学有二途：一曰文献之学，一曰德性之学。中国艺术



伍鑫甫（1900—1992），著有《名画家论》等，精通绘事（北京故宫博物院聘为顾问、兼职上海画院画师），被推认为岭南画派创始人之一。

数得大智慧者，能在例外，保持天真，归于平淡——然这少数人却往往不得不“（元人）用笔生，用意拙，有深义焉。善藏其器，惟恐以画名，不免于当世”（顾颉远），需要有心人耐心发寻与倍加珍惜了，“谁将一石春前酒，漫洒孤山雪后坟”！

单论绝及天资或曰条件，赵孟頫（1254—1322）何尝不佳？元仁宗所称道他人“七不及”者，曰“帝王苗裔；状貌秀丽；博学多闻；操履纯正；文词高古；书画绝伦；旁通佛老之旨、造詣玄微”。伤痛易代而黄冠终身的明末傅山却力主“作字先作人”，痛斥赵书“浅俗”，根本追问同样指向“学问”：“只缘学问不正，遂流软美一途，心手之不可欺也如此。”这里“学问”二字实则正如邓椿《画继》中称道“其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也文，虽有晓画者寡也”。此“文”当作“天地文章”乃至礼乐仪制解，所谓“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下”（《易·贲》）。甚至就是美德本身，例如文德之人（参见《尚属·文侯之命》）。自不同于孙复始论董其昌之“笔力本弱，资地未高，究以学胜”之学，一味模拟复古技法。“笔笔求好，反少节奏参差；过于矜持，没有纵逸之趣”（伍鑫甫论赵孟頫语）的高法倾向缘于“不足于内”而不得不“辄重于外”的倾斜。这个“内外”问题日于董其昌之徒有其名甚至败坏其名的“文人画论”中又上演一次——因为此际“文人”已经失却最初的意涵！犹如赵孟頫的“忍向卷中攀旧事，彩笔王孙弗忆家”。

任何一种专业能力习之久远而不成“习气”，那份不因程式化而流为率意的朴厚天真，当然首先缘于修养、德行、品行——犹如伍鑫甫先生那句千辛万苦的话：“怎样以学养实践法，乃是一切有出息的画家毕生之事，同时也是每个时代绘画艺术成就的关键。”（《王蒙、吴历合论》）——尽管此语一出就显得“虚”，“器以载道”才对。法中见理，以理运法。犹如伍先生这生本沉稳端静的旧书一样——他特意以一位富有宗教情感而颇受非议的清初画家吴历结束这石春酒，“笔墨之道，非有道者不能”（《墨井画跋》），宁为无意之书耶？

（作者为中国艺术研究院中国艺术研究所副研究员）

# 艺事微语（四）

■ 朱天曙

（43）板桥用印或为情性，或自况生平，甚有意味。以天得古，见其重天资，得古意；游思六经，结想五岳，见其重读书游历；青藤门下牛马走，见其笔底来路；二十年前旧板桥，见其天倪；康熙秀才，雍正举人，乾隆进士，见其生平；扬州兴化人，见其念乡。或俗或雅，皆得风流。

（44）友问板桥齐心如何？余曰：板桥俗中见雅，下里巴人；冬心冰清玉洁，阳春白雪。康长素云此两公为“欲变而不知变者”，谬矣。板桥以新铸古，冬心以古出新，皆通古知变者。

（45）细察白石印，左下方常有留红处，形成一片，与白处对比，聚处更聚，空处更空，此白石白文之法也。此留红法得力于赵悲庵，亦得于秦汉碑刻及汉器金文布白也。

（46）书画之学有两轨：一曰史学，一曰图学，不应偏废。史求其理，知兴替；图求其形，知笔墨。

（47）渔洋《香祖笔记》载观前浩山

水悟诗家三昧：远人无目；远水无波；远山无皴。诗家三昧者何？神与意耳。所谓“略具笔墨，不着一字，尽得风流”也。

（48）语言与书写天然关联。西汉扬雄《法言》中《问神》之“言，心声也；书，心画也”语出，书籍之“书”渐演为“书法”之书，若北宋郭若虚《图画见闻志》，米友仁《题画》，清刘融斋《书概》一拓展，书面之语转为书法之义矣。此论既能演变如此，亦有其内在关联，语言，书法皆关乎心也。融斋云“书也者，心学也”是明的论，远胜包安吴“书者，心学也”高明。今人视书仅为造型之学，实为陋见也。

（49）今人论书，常以年老少评书之优劣，谬矣。功力固关年岁，然首在得法。唐孙虔礼云“通会之际，人书俱老”，此“老”非关年岁，当指端庄、通达、精密之美审美内涵之“老”也。

（50）古今艺事，皆从自然中来，从笔墨中来，从学问中来，从游历中来，从灵府中来。

（51）今人作画多喜傅色着彩而忽略墨之色。应知墨色乃中国画之主体，无墨不成画。

（52）燕郊观山，雄健苍浑，又有郁郁葱葱，知清湘老人诸景之来历，非惟临古可得苍秀者。临古画与观实景，皆不可废也。

（53）文字在使用中常有讹变，京邸见得“住宿”二字已变为如此。从篆到隶，从隶到楷，常从繁到简，从正到俗，讹变，简化，实用，文字诸形体也愈加丰富，艺术加工也愈有可能。

（54）竹斋师曾有“灯前且作校书郎”印相赠，教我重校书之学。此学开于汉，六朝无之，宋刘敞等复开。吾扬王引之博通此学，陈援庵尤其学，吾于此学用力尤多，同学于冬青书屋及智超师，获益良多。吾之《楮园全集》及《皓琦亭集批注》等皆涉艺事，校书之学实亦艺术之基也。

（55）陈寅恪老论史有“古典”“今典”之说，于艺事亦有此两类也。古典出于

旧籍或古画，今典即书画家当日之时事心绪。借“古典”，识“今典”，以过往之史迹，发一己之情怀，为艺者之手段。归去来辞，文君琴心，昭君琵琶，莺莺待月，秋兴八景等皆如此也。

（56）宗炳《画山水序》曾论卧游山水贵在畅神，道尽玄北之灵矣！即所谓闲居理气，应目会心，披图幽对，坐究四荒者。概言之，山水之玄，玄在万趣而融神思也。

（57）迹有巧拙，以巧入拙不废巧，以拙得巧不废拙；艺无古今，以古开今不废古，以今观古不废今。巧拙因人而生，古今皆生新色。

（58）《历代名画记》曾著录海陵张怀瓘论论探微画“笔迹劲利，如锥刀焉”，此所论唐人论画中所含“金石气”也。秀骨清像，生动神明，缘自下笔如刀也。此论亦古人书画印相融之一例也。

（59）梁任公云研究国学有二途：一曰文献之学，一曰德性之学。中国艺术