

梁 花
崎 鸟
部 分
绘 分

荣宝斋书画谱



一七六

北京人民出版社

荣宝斋书画谱

花 鸟 部 分
梁 崎 绘

荣宝斋出版社

荣宝斋画谱 （176） 花鸟部分

作者：梁崎
编辑出版发行：荣宝斋出版社 邮政编码：100735
地址：北京市东城区北总布胡同 32 号
制版：北京慕来印刷有限公司
印刷：北京市华审彩色印刷厂
经销：新华书店总店北京发行所

开本：787 毫米× 1092 毫米 1/8 印张：6
版次：2005 年 6 月第 1 版 印次：2005 年 6 月第 1 次印刷
印数：0001—8000 定价：22.00 元

图书在版编目(CIP)数据

荣宝斋画谱，176，花鸟部分 / 梁崎绘. —北京：荣宝斋出版社，2005.6
ISBN 7-5003-0805-1

I . 荣… II . 梁… III . 写意画：花鸟画—作品集—中国—现代 IV .J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 047942 号

榮寶齋畫譜題詞

畫譜的刊行，我們拍掌歡迎。
近代作畫的不讀芥子園畫譜
是例外，好像作詩詞的不讀唐
詩三百首和白香詞譜是例外
一樣。古人說：不以規矩不能成
方圓。這話講出了個真理。就
是我們搞任何學問要老實，
先搞基本訓練，討便宜走捷徑
是不能成為大器。的。榮寶齋
畫譜保留了中國歷代畫家的傳
統，又照顧到各時代的流派，且
着重具有生活氣息而製作精
者，又係現代名手，所以肯定說他
的水平大大超過舊譜以上。
值得歡迎，值得介紹，祝譜
學新生，祝畫學大發展！

陳叔



一九六二年一月



梁崎（一九〇九——一九九六）字砺平，号贲叟，别署幽州野老、燕山老民、钝根人等。回族。出生于河北省交河县，一九四五年移居天津。生前为中国美术家协会会员、天津画院画师、天津文史研究馆馆员、广西石涛艺术学会名誉理事等。

擅长大写意花鸟、山水、蔬果、人物、走兽及书法。其指画、指书更独辟蹊径，自成一格。对诗文、画史、画论均有精深的研究。其书画格调超逸，用笔雄健老辣，墨色酣畅淋漓，意境古雅幽奇，充满浓厚的书卷气息和传统文人的艺术特质，具有强烈的艺术个性和鲜明的民族风格。作品多次参加国内外展览，并在多种刊物上发表，许多作品被国内外一些重要场馆及收藏家收藏。出版有《梁崎画集》《梁崎书画作品选》《梁崎书画集粹》《荣宝斋画谱·山水部分》《守研庐画余随笔》等。

梁崎与传统派

薛永年

二十世纪八十年代中叶，继『八五』新潮之后，中国画坛出现一道引人瞩目的风景线。这就是一些湮没不彰的传统派画家受到空前关注，先是两位已故的传统派大家陈子庄和黄秋园被德高望重的画坛师首与学界名流郑重推出，接着几位艺高而运蹇的传统派画家被陆续发现，其中包括天津的梁崎、江西的陶博吾、安徽的黄叶村、南通的尤无曲等等。他们由边缘进入主流，由默默无闻而声名远播。透过他们的艺术，民族传统中久已遮蔽的部分重新焕发出夺目的光彩，人们从中看到久已失落的光辉，引发了对深层传统的思考与追寻，开始了对传统的重新解读。因此可以说，在新时期美术史上这些传统派画家的发现是一个划时代的大事，对二十年来中国画的发展走向造成了不可低估的影响。

一

多能兼擅的梁崎（一九〇九——一九九六），不但精于笔画，而且妙于指画。其笔画和指画的成就，既表现在山水画中，也体现在花鸟画里。人们较多注意他的花鸟画，其实他的山水画同样值得重视。从二十世纪三十年代发表在《湖社月刊》上的扇面即可看出，梁崎的山水画已从学习元人入手，由摹古走向自运，表现出较高的造诣。六十年代以后，他的山水画面貌日益强烈，到晚年个人的笔墨意境愈益鲜明：笔墨苍厚而恣肆，意境沉酣而超逸。在新时期到来之前，人们评论山水画，往往着眼于题材是否新颖，景象是否接近实景，作品是否反映了社会变革与自然改造，但是梁崎的山水画，殊少显现时代的变化，人物着古代衣冠，建筑是老房子，因此被主流话语有意地忽略了。然而恰是这些被忽略的作品透露出作者对中国画传统和民族艺术精神不同流俗的理解。

梁崎的山水画，多画秋景，偶尔也画冬景，善于表现静谧之美，而且往往有题诗，个别是自己的诗，多数是唐诗。有些唐诗一题再题，如首句为『远近秋山千万重』者，即分别题于《秋山幽隐》《秋山云涌》等多幅。从其中，可见他的山水画殊少描绘眼前实景，无意为山河立传，也没有表现改天换地的变化，而是用以寄托精神遐想。在诗画的结合中，他构筑了四种情境，表达了四种精神需求。一种是陶情于自然的精神逍遥，如《野径寻荒图》，上题：『兴来无远近，欲去寻芳菲。写唐人诗意。古树参天，野径漫漫，山翁扶筇独步，饱览云容山色，觉心旷神怡，有超然尘外之趣。』另一种是对田园生活的追慕向往，如《闭户著书》，上题：『闭户著书多岁月，种松皆作老龙鳞。王维辋川句也。右丞以宦途坎坷，乃隐居辋川。辋川近终南，世风淳朴，人民力耕自给，唯混迹渔樵之中，耳不闻兵戈之声，门无车马之喧，忘情世虑，著书以终。』第三种是自然景观和人文景观引发的沧桑感，如《江岸人家》，上题：『几家新住处，昔日大江流。写杜工部诗意。虽笔墨无多，不胜沧海桑田陵谷陆沉之感。』第四种是古人诗意引发的普遍感受，如《巫峡帆影》，上题：『无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。写杜工部诗句。恍似泛舟三峡惊涛怒浪中也。』这四种情境，都无意表现个人的具体感受，而是挖掘古人诗意中超越时空的文化意蕴，表现关于人生、岁月与自然关系的普遍感悟。前两种则集中反映了日新月异的时代人们对已渐失去的精神家园的向往，显现了构筑天人合一的生存环境以及实现精神自由的梦想。

如果说，他的山水画情调是宁静的，那么他的花鸟画则多一点静中寓动的机趣，多一些活活泼泼的生机。就取材而论，虽然不出前人范围，但不像文人画家那样用特定的题材标榜自己的品格，也不像多数宫廷画家和职业画家那样以特定的花鸟象征一定的立意，而是发扬诗画结合的传统，借助诗句表达独特意趣。独特意趣的表达有两种方式：其一，就所画对象的形色特点驰骋想象，生发趣味。如所画《石榴》，老皮干裂，珠玑外露，上题『莫嫌面目浑如铁，腹内还藏无限酸』。所画《枇杷双雀》，上题『鸟疑金弹不敢啄，忍饥冻向林间飞』。其二，以丰富的历史文化学养，把所画花鸟与神话或古代诗文里的人物事件联系起来，引发观者生动的联想与无尽感慨，如所画《玫瑰》色彩浓丽，上题『不向月宫闲处种，只恐颜色妒姮娥』。所画《芍药》风姿绰约，上题：『绰约娇姿谁得似，天风吹下卫夫人。』所画《牡丹》形态娇柔，上题赞美杨贵妃的李白诗句：『侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。』所画《水仙》轻盈飘逸，题句讴歌曹植赋中洛神的风姿：『雨窗慢吟陈思赋，闲情时写凌波姿。』所画《海棠》含露欲滴，题句由海棠想到西施的病态：『笑靥临风都不见，于今唯记捧心时。』所画《葡萄》莹晶如玉，题句则发抒蔺相如完璧归赵的感慨：『当时何用相如璧，始换西秦十五城。』所画《松兰》一刚一柔，上题『虬髯红拂 各有千秋』。他由松树的孔武和幽兰的柔劲，联想起风尘三杰的相得益彰。所画《赤松黄石》，上题『黄石传经友赤松，雄心虎踞与蟠龙。由来带砺山河事，不出烟露顾盼中』。题诗表明，梁崎画的表面是木石，实质是在讴歌影响张良一生的黄石公与赤松子。从这些作品中可以看出，梁崎的花鸟画善于运用古诗的比兴手法，发扬了传统花鸟画的拟人化传统，以丰富的历史文化内涵赋予作品以『得之于象外』的审美意蕴，因而可以给观者以『神游千载 视通万里』的审美享受。

如众所知，艺术既有其『明劝戒，著升沉』的认识教育作用，又有其『怡悦情性』、『畅神』的审美功能。一般而言，人物画更适于前者，山水花鸟画较宜于后者。特别是二十世纪五十年代以来，主流画坛致力于开发山水花鸟画的认识教育功能，确实取得了前所未有的收效，应该予以肯定。但在充分发挥古代诗文资源，以丰厚的文化积淀陶冶性情，使各行各业或升或沉的观者在『神与物游』中得到精神的驰骋和文化的陶冶方面，并不是做得很多。其实这对于个体观者，接受集体记忆，接续历史文脉，形成文化归属感，都是不可或缺的，而梁崎的山水花鸟画恰恰起到了这种有益于文化认同和社会稳定的作用。

二

如上所述，梁崎的山水花鸟画都着力于『象外意』的表现，他的『意』不是情绪发泄式的自我表现，也不是一时一事的具體感受，更不是古人画意的重复，而是借助丰厚的文化素养生发个人的观感，升华为一种精神境界。在这种境界中，有自己的独特感受，又与从古代历史、古代诗文提纯出来的文化意蕴交糅在一起，因而悠远深邃使人玩味无尽。至于梁崎画中的『象』，已不是物象的模拟，更不是写实的再现，而是一种意象。特别在他的山

水画中，这种意象总体上距实际物象较远，同传统观察表现方式较近，离作者心灵尤近。他的画不直接来源于对物写生，而是先从继承前人的图式笔墨入手，按照自己的个性，综合贯通，斟酌损益，以适合自己的气质性情，形成自己的家法。

梁崎山水画的图式笔墨，是从临摹元人入手的，但上追五代北宋，下及明清各家各派。从他的题画可知，梁崎学习的范围包括董源、巨然、李成、范宽、赵大年、米芾、高克恭、黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒、方从义、马琬、陆广、曹知白、王绶、沈周、文徵明、唐寅、董其昌、程嘉燧、程邃、杨龙友、李流芳、朱耷、髡残、石涛、浙江、王时敏、王鉴、王翬、王原祁和华岳等等，但他最服膺的是元人，特别是其中的黄公望。不过自三十年代至六十年代，梁崎学习黄公望，主要借径于集古人大成的清代四王，故而打下了精熟运用元人丘壑与笔墨的基本功。

七十年代他已由元人上溯五代北宋的董、巨，但得益于宗法董、巨而另辟蹊径于米芾、高克恭和方方壶。在当时的题画中他写道：『余于历代名笔酷嗜五代董北苑，北宋僧巨然，元高房山、黄大痴、方方壶诸家，而于元三家妙迹尤为心折。』他还写道：『方方壶——山水祖述董巨，熔铸襄阳，兴酣之作，烟云变灭，气象万千，在黄、王、倪、吴四家外，另辟蹊径，亦一代冠冕。余于元人中最服膺方壶、彦敬二家。』他之钦佩宋代米芾、元代高房山及方方壶，恰恰在于这三家学古能变，自出手眼，使画法由工而畅，使作品更为气韵生动。与此同时，他亦旁收博采，吸收程嘉燧的『笔墨简古，韵味隽永』，程邃的『干笔皴擦，信手拈来，自成天籁，真气弥漫』，从而刷新了自家的面目。不过，这时他的作品仍偏于秀润，未彻底摆脱古来江南画风的影响。

八十年代以后，他因接受清初四僧与担当的影响，画风转向奇险与简古。他在题画中指出：『石涛画奥境奇辟，自与人异。水际不能出峰处，忽奇峰岸然。万山不能置屋处，忽危亭翼然。石谿则否，制局阴沉，似人迹罕到，幽人往来其间，令人生入山之想，此是石谿高处。余论画以奇到石涛而极，幽到石谿而极。明清四僧，绘事之妙，各自千秋，至二师画境奇辟险绝，雪个、渐江，未能方驾，余无论矣。』『无法而法，乃为至法。绘事之妙，数语尽之。求前代画家能参透此中真谛者，唯苦瓜、担当二僧，其笔墨高古，丘壑奇辟，至夺造化之席。』『四僧绘事，禅余戏墨，多不经意，而意境独绝者，犹之松风泉韵，杳然无音，天趣焕发，非恒流所能梦见。』题画说明，此时梁崎画风的大变，在于吸收了四僧及担当出奇制胜的创造精神和无法而法的透脱见地。至九十年代，他更于董、巨中融入关仝、范宽，强化气势，简化笔墨，凸现精神，表现北方山水的伟岸雄壮，做到了『笔愈见而气愈壮，景愈少而意愈长』。

八九十年代梁崎的山水画，已形成了强烈的个人风格，意境于雄奇静穆中见生机勃勃，丘壑林木虽胎息古人却自成图式。比如：披麻皴、荷叶皴与斧劈皴糅合为一即来自黄公望小块三面石中的『Y』字形，改成了『T』字形；画树干挺枝少，松树变鳞皴为点皴，笔墨则老辣雄劲，苍莽浑厚。他的笔墨，善于以淡求浓，由浅入深，极尽钩皴擦渲染之能事，最后于山间石隙着一二焦墨醒之，画龙点睛，顿分明晦，使人觉烟云缥缈中有墨如漆，光彩耀目。这时他的山水画大体分为水墨、深绛和小青绿三种。水墨山水，势状雄强，笔迹遒劲，墨润而笔苍，浑厚而磅礴。小青绿山水是在深绛山水中点缀石膏石绿，浑厚瑰丽，生气勃发。深绛山水是梁崎开创的山水画新样式，这种画法把表现山岚阳光的淡赭变为浓赭，发展了始于黄公望的浅绛，变淡墨轻岚为浓墨重彩，遂使洒满秋日艳阳的山山水水在红树青山的映衬下倍觉灿烂夺目，把萧瑟凋零的秋景描绘得生机奕奕。

梁崎花鸟画的图式笔墨，渊源于儿时耳濡目染的大写意花鸟画，入手便仿八大山人、青藤和白阳，因习指画，亦不无高其佩的影响。后来则广泛涉猎各家，明代如沈石田、周之冕，清代如石涛、华新罗、李复堂、金冬心，近代如吴昌硕、齐白石，终于以八大和青藤为主熔铸各家，形成了豪纵简括情态天然古拙别致的面目。中国的花鸟画的一个重要传统便是具体而微地表现花情鸟态，为了在简练概括的大写意花鸟画中发扬这一传统，梁崎十分注意从小写意花鸟画中吸取营养。正如崔锦先生所称：『（他）喜画大写意花鸟，但他正式临摹却从华岳、周之冕入手』，从作品看，直至二十世纪五十年代，他仍从周之冕、华岳的精于体物的小写意画中多所取法，至七八十年代才贯通大小写意画法，完善了强烈的个人风格。此时，他的大写意花鸟画亦有三种面目，一为水墨，一为水墨淡色，另一为水墨重色。无论画哪一种，他都在综合古人成就的同时直接观察自然，在八十年代一幅《鹭鹭》上即题道：『去岁游江南，每于水滨沙际见此景物，写此记游。』这些正说明了这一点。

唯其如此，梁崎大写意花鸟画中的木石禽鸟，从来不以重复前人的图式为满足，而总是描绘得准确生动，情态动人，别饶天趣。梁崎画中飞禽走兽的准确，并不是写实主义的准确，总是有着恰到好处夸张变形，比如他不仅本着化圆为方的原则强化造型的骨力，而且往往根据所画禽鸟的不同夸张不同部位，画鹰则头小身大，画啄木鸟则大头小身，画鸡则大爪，画八哥则大喙。在这一点上，我以为他深得八大山人的启示。八大对大写意花鸟画的突出贡献之一，便是在极为精简的布局中实现了单纯而丰富的笔墨与意象造型的完美结合以及花情鸟态与人的感情互为表里。梁崎更去掉了八大笔下鱼鸟的孤愤冷逸而代之以生机勃勃，改变了八大石头的头大底小飘忽不定，而突出了石分三面的嶙奇磊落。那石分三面的画法，往往亮面留白，明暗交界线勾勒，暗部则以皴法加重，显然在保持中国画笔墨的前提下适当吸收了西法。

梁崎的大写意花鸟的笔墨，有三个值得注意的突出特点。第一，他通过研究前人的艺术，充分发扬了以书入画的传统。他曾指出：『从吴昌硕和齐白石的紫藤可看出二者之书法渊源。吴昌硕从石鼓入手，画中枝条藤蔓，形如结字，苍劲雄浑。白石山翁由天发神谶、姜寿、夏承入手，而藤条枝蔓，穿插平稳，刚劲峻拔。』他自己的书法，早岁虽从二王起步，但稍后即行行草书上取法明末清初书风的新理异态，尤得益于傅山、戴明说的千变万化纵逸天真，更上溯唐代的颠张醉素，以草入画。在一次性顺势完成的大写意花鸟画中，他借助长锋羊毫发挥渴笔与渍墨相反相成的作用，可能来源于他对石涛、八大的深入研究。他说：『石涛善用枯笔，润之以墨，秀气生发。八大山人善用湿墨，而苍骨内含，韵味天成。』第二，梁崎叹服的李复堂曾经指出：『水为笔墨之介绍，用之得法，乃凝于神。』李氏虽然抓住了写意画用水对发挥笔墨的关键作用，但讲得不够透彻，梁崎则悟出了使大写意画笔墨千变万化的破墨在于用水的奥秘并加以运用。他说：『破墨之法，不外笔墨相破。即干笔破湿墨，湿笔破干墨。墨墨相破，即浓墨破淡墨，淡墨破浓墨。色墨相破，即以色破墨和以墨破色。然破墨之精髓全在一个『水』字，不可不知。』第三，在擅长大写意花鸟画的前辈画家中，兼长指画的为数寥寥，梁崎则不但精于指画，而且敏锐地指出：『指画用指蘸墨作画，受条件所限，蘸墨不多，也不易控制，是其短处，也是其妙处。这样的线似断非断，似直非直。如屋漏痕，如锥画沙，艺术效果不同凡响。』他以指画的效果融入笔画，从而取得了非一般骨法用笔所能取得的简练生拙意味。

梁崎作为传统派中卓有成就的画家，他的艺术既是传统的，又是当代的。他常说：『创新必先识旧，无旧无以言新。此二者相辅相成，相克相生。』他正是在『识旧』的基础上创新的。他的『识旧』，主要是深入认识文人画的文化传统和艺术传统，其艺术传统即古来有创造性的文人画家创造意境、发展图式、精求笔墨的传统，其文化传统即在诗书画的结合中从人与自然相和谐的关系中感受万物生机勃勃营造使精神得以自由栖息的精神家园之『畅神』传统。表面看来，这精神家园似乎古今无异，但在二十世纪工业化进程迅猛而终极关怀欠缺的历史条件下，却有着非同寻常的现实意义。他的创新，并不在题材，也不在视觉方式，而在于笔墨意境，尤其在于笔墨情味与笔墨个性。他曾引用石涛的话说『石涛云：「笔墨当随时代」。乃艺术创作不二法门，不明此理，难以言画』。他作品中笔墨风格的气势磅礴、雄健淋漓、静穆超逸、浑厚苍郁与浓郁的书卷气，正是既感受到风虎云龙的时代脉搏又敢于淡泊自持保持内心一片宁静的真实写照。

梁崎的成就离不开他独特的艺术道路。像二十世纪老一代传统派画家一样，他从未进过美术变革的中心——美术学院学习，甚至也没有严格地从师学画，但由于出生在河北交河一个富于书画收藏的书香门第，当地写意花卉画家安佩兰常住其家，祖母的娘家又是一个绘画世家，舅祖刘恩溥且善指画，因此自幼对绘画产生了浓厚的兴趣，也具备了从临摹入手学习书画的条件。实际上，梁崎学画的启蒙范本正是外曾祖刘光第赠给他的《古今名人画稿》和《十竹斋画谱》，后来他又临摹家藏的八大山人《松鹿图》以及徐青藤、陈白阳的画作，进而在临摹名家原作的同时，广泛收集珂罗版影印名画集，扩大视野，多方借鉴，以集古人之大成的方式进行创作。在抗日战争中，因南行避乱和赴京游鲁得以观察自然，感悟历史，逐渐走上了先师古人后师造化师古而化自成一家道路。

在基本功训练上，梁崎同二十世纪的水墨写实派的画家相比，不是那么重视与所谓科学地把握世界相联系的写生，而是高度重视便于在锻炼基本功的同时领悟中国文化精神的临摹。值得深思的是，他在临摹的过程中注意了两个关键。一是鉴别。他说：『学画当先鉴别，能鉴别古画，虽不学画，而论画亦必精确，故不学则已，学则易超越常人。盖目有古画，胸有古画，只手生耳，苟日日讲习，久之，必有可观。』对于从临摹入手的学画者而言，面对大量真伪优劣混杂在一起的作品，只有具备鉴别的眼光，才可能通过真迹精品去认识优秀的传统。这是有成就的传统派画家绕开弯路和陷阱的必由之路。二是读画。他说：『读画是学习前人经验之捷径。然读之有法，以六法绳之，方能窥其妙处。先从气韵生动入手，追寻妙处何来？从经营位置，看作者良苦用心。从骨法用笔，随类赋彩，领悟作者的笔墨技巧，从应物象形，转移摹写，学习作者表现自然的功夫，从中学到不可言传之妙。万不可未穷其理，成见先生，走马看花，评头品足，到头来终使一无所成。』这里讲的读画，也就是在鉴别的基础上对作品『成功之美』的深入分析。这种分析研究，是理论结合实际的，所以有利于对传统艺术规律的理解和掌握，有利于对前人成就的消化和吸收。

梁崎像其他二十世纪的没有较早崭露头角的传统派画家一样，在五十年代至被新时期眷顾的漫长岁月中，一直没有处于专业画家的位置，而是一名业余作画的画家，加上他的淡泊自持，不急于事功的为人，绘画在他并不是谋取任何功利的手段，而是一种自得其乐的生活方式，这也使得他较少受到时风的左右，能够潜下心来按自己对中国画传统和艺术本质一个方面的理解，在诗书画文史哲的联系中，把绘画既作为当随时代的创造又作为精神游息之所去踏踏实实实地追求，因而他的创造是在他所理解的传统至高点上的创造，其艺术创造的方式是与传统紧密相连中国式的语言方式，是在高度限定中发挥创造的方式，不能说丝毫没有一点外来的因素，但是已经完全化洋为中了。因此，重新回顾梁崎的艺术成就与艺术道路，对于深入而全面地认识传统艺术的历史经验，高视阔步地迎接二十一世纪西方文化的挑战，不仅是有益的，而且是必要的。

最后，还有一个值得深思的问题摆在我们面前：包括梁崎在内的传统派画家，为什么迟至改革开放的新时期才被发现？深入思考这个问题，便不得不看到整个二十世纪主流话语对传统的认识。远在十九与二十世纪之交西方强势文化凭借经济与科技实力汹涌东渐，古老的中国已处于内忧外侮之中，为了挽救危亡，振兴中华，各界仁人志士纷纷向西方寻求真理，在这种情势下，绘画发展一直与社会变革和革故鼎新的文化运动紧密联系在一起。此前，中国画里的一支已在传统基础上按自己的方式走向未来，但是另一支则陈陈相因，明显衰败。看到后者而忽略前者的社会改革家和美术改革家，则以引进西方写实主义改造中国画，通过开办美术院校培养人才，开创并发展了水墨写实的新风格。这种水墨画在训练上重视写生，在创作上重视艺术的经世致用效能和群体意识的表达，在艺术语言上以西方写实主义的观点融合传统的师造化精神和水墨写意技巧，适应了启蒙和救亡的时代需要，在抗战之后特别是新中国建成以来成为了中国画坛的主流。丝毫不应低估在近代艺术教育培植下得以发展的水墨写实绘画的重要历史作用，尤其是水墨写实人物画的成就，也应看到在提倡水墨写实绘画的理论中，却夹杂了以西方价值观念看待中国艺术传统包括艺术教育传统的偏见，甚至错误地认为中国画的现代形态只能是水墨写实一种。唯其如此，就传统派中国画而言，尽管不时得到朝野有识之士的重视，但在『中国画落后』、『中国画不科学』、『改造中国画』等主流话语下，只能『在挤迫中延伸，在限制中发展』（潘公凯语）。除去齐白石等少数早有定评的画家或不同程度接受写实观念的画家之外，传统派画家多数被边缘化了，梁崎等人的命运多舛隐而不彰。是否恰恰说明他们对传统有着自己的信念，对于传统如何发展有着不同时风的看法。

在水墨写实成为主流的条件下，人物画特别是当代题材的人物画得到突出发展，山水花鸟画则相形见绌，一些被肯定的画家主要是在艺术院校中成长起来的画家，一些被肯定的作品，若非趋近现实题材，便吸收了写实观念，甚至描写了在工业化进程中人们为自身利益对自然的改造。然而梁崎并不出身于艺术院校，甚至并未从师学习而是自学成才的画家。他虽然也画人物，但主要是山水和花鸟，其山水画几乎没有旧貌变新颜的景观，花鸟题材同样是前人画过的，艺术观念更几乎毫无写实主义的影响，完全是传统写意的。对于新时期以前只着眼于艺术经世致用的功能或视觉方式变化的人们，很难超越历史条件地发现梁崎艺术的价值。只有历史掀开了新的一页之后，大家才可能在历史的反思中在全球艺术多元化发展的全局中，在充分看到二十世纪水墨写实派革新功绩的同时，前所未有地发现传统派艺术家梁崎的艺术及其艺术道路一度被掩盖的特有光辉。

目 录

一	哺雏图 吉祥万代	二七	芙蓉白鹭
二	棕榈鹓鸪 春江水暖鸭先知	二八	翠栖苍鹰 荷清香远
三	寒梅栖禽 野趣	二九	双安图 秋荷白鹭
四	化为天下春 仙池引幽禽	三〇	红蓼双鸭 观泉图
五	远瞩 荷塘漫语	三一	清夏图 留得残荷听雨声
六	抱香怀古意 桐阴清话 英风	三二	雏趣 古韵
七	玉簪	三三	双寿图 相逢不忍轻离去
八	清谷幽兰	三四	日长如小年 天趣图
九	群鹰图	三五	松鹤延年
一〇	一览群山小 秋实	三六	秋趣 珍羽幽鸣
一一	墨染娇姿 观物之生	三七	葫芦双雀 荔枝喜鹊
一二	清阴 心定菜根香	三八	独闻其香 芙蓉鸳鸯
一三	野塘栖禽 棕榈小鸟	三九	翠阴鸣禽 祖国万岁
一四	莫认风流学道装	四〇	英风千秋 荷塘清趣
一五	雨后 枇杷双雀		
一六	独有信天翁		
一七	蕉阴小憩 秀色秋来重		
一八	残荷听雨 红蓼游凫		
一九	双鹰图 雨后		
二〇	花鸟条屏（一——四）		
二一	莲花深处		
二二	幽香淡淡		
二三	疏柳野凫 郊趣		
二四	闲来静听太古音 清白图		
二五	东篱佳色		
二六	藤萝小鸟		

写意花卉肇始于五代宋初，明沈石田先生尽其妙，徐天池、陈道复继之，更探骊得珠，益臻神化。入清高且园先生崛起辽东，易颖以指，虽一花一石之微，信手拈来，无不妙趣横生，自鸣天籁。雍乾时金冬心、懊道人、汪巢林、郑板桥诸先生寄寓扬州，或山林逸士以寄情书画，或失意宦途借此自娱，纵师承流派各殊，而笔墨意境之清新幽静之趣，异曲同工，无分轩轻，允称大家。（书中梁崎画论为曹恩祥提供。）

哺雏图



吉祥万代





棕桐鸛鵒



春江水暖鸭先知（指画）

前人作指画，题款多为毛笔，鲜见指题，皆因不事指书之故。余致力探讨，辟指书之艺。指画之款识，倘若以指书相题，画面笔触的节奏韵律感更为和谐统一，气韵通达，款画颇能珠联璧合，相得益彰。

指书以指代颖。其运笔法与笔书笔意相同，然字之笔画贵简意丰。字画起笔处宜圆，收笔处宜方。用笔既要流畅自然，又要遒劲稚拙。学指书乃必先学好笔书为妙。

花鸟泊乎五代，名家迭出。蜀之黄筌父子、南唐徐熙祖孙、崔白、赵昌、宣和李迪，尤称宋代巨擘。花木、竹石得笼烟浴露之姿，幽禽、虫鱼有飞鸣逐波之势，匠心独运，巧夺天工。元明而后子固、雪个、新罗、复堂突破前人法度，别辟町畦，或淋漓酣畅，或疏秀淡雅，似虬髯红拂，神貌虽殊，各有千秋。迄于近代风流未泯，前辈如吴缶庐、陈半丁，余如王雪涛、李苦禅，均神与古会，媲美往哲。

寒梅栖禽



野趣



野趣

癸酉仲夏与浣幽州果崎率八十五岁画并题



化為天下春



仙池引幽禽

大，
 题画之字体，定要与绘画风格相吻合，配合默契，否则貌合神离。古之青藤、白阳、八
 大，
 今之吴缶庐、潘天寿，画、款相融得休，意气贯通，连绵不绝，使人回味无穷。

『师古人，不如师造化』，此言不尽然。要知古人也是师造化的。不然，历代画家焉有众多之面目？董源『淡墨轻岚』的江南山水，范宽『峻厚峭拔』的陕关秦陇，米家父子的镇江『云山烟雨』，黄公望『浑厚华滋』的富春山色，倪瓒『平远空灵』的太湖风光，这些不都是画家一生师造化的结晶吗？而我们师古人，应师古人之心，师古人师造化之法，万不可只师古人之迹，不然真会千古一面了。

远瞩



荷塘漫语





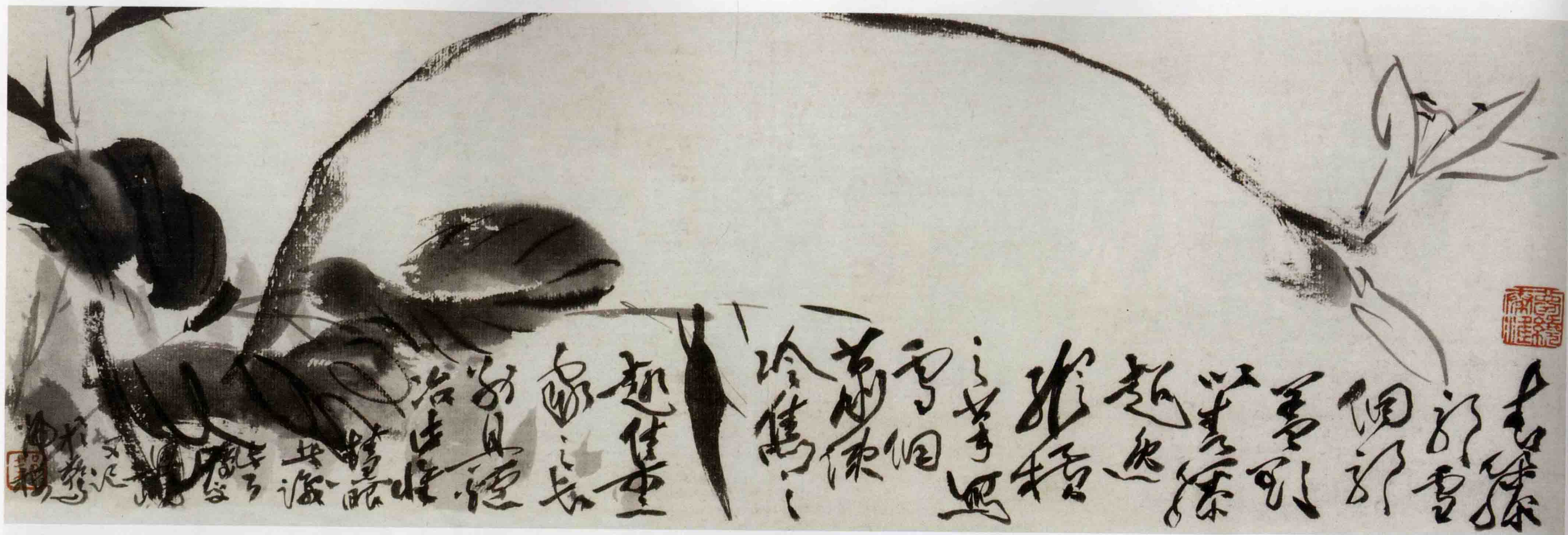
抱香怀古意（指画）



桐阴清话



英风



明徐天池才华横溢，放荡不羁。文宗两汉，顷刻万言；书学颠僧、长史，有出蓝之誉。偶写山水、花鸟、人物，别辟町畦，不落恒蹊，虽遗墨流传，已如曙后孤星。然玩其笔意，似三峡倒泻，似渴骥奔泉；又如壮士驰骋疆场，叱咤风云，有横扫三军之势。当时陈道复又以笔墨淹润，名噪江南。而徐天池则以笔墨纵逸，独擅胜场。盖借笔墨以抒块垒，非其人难为画也。余于画最服膺二家。偶效为之，有时略得仿佛。究属新丰之似楚，虎贲似中郎也，终非似也。貌似之似，去神远矣。（题《拟徐青藤墨花卉卷》）

