



简介

梁江,广东罗定人。毕业于广州美术学院油画专业,后考入中国艺术研究院获硕士、博士学位。现为广州美术学院中国近现代美术研究所所长、中国美协理论委员会副主任。

曾任中国美术馆副馆长、中国艺术研究院美术研究所所长。中国美术馆、中国国家画院、中央文史馆书画院研究员,国家近现代美术研究中心专家,博士研究生导师。中国画学会理事,中国美协七届理事,中国书协会员,东南大学、肇庆学院特聘教授等。受聘担任国家社科基金艺术学项目评委、文化部高级职称评委,北京大学、清华大学和中央美院博士答辩委员,2016巴西奥林匹克美术大会评委和论坛召集人,2012伦敦奥林匹克美术大会主任策划委员等。

近30年来,作为主要执笔者参与《中国美术史》《中华艺术通史》《黄宾虹全集》等多项国家重点科研项目撰写工作。已出版《中国美术鉴赏史稿》《广东画坛闻见录》《美术概论新编》《美术学探索》等多种个人专著,编著《我看冰兄》《学术与人生》等多种书画画册,发表学术论文400余万字。

书法、绘画创作和学术研究相辅而行40年,作品曾在中国美术馆、炎黄艺术馆、中国国家博物馆及国外展览,被中国美术馆、梅兰芳纪念馆、清华大学、山东大学等机构收藏,近年多次举办个人书画作品展览。

“梁江书法展”在广东新石湾美术馆举行

本报讯 2月23日,由广州美术学院、广东省美协主办,广东新石湾美术馆、广东省民营美术馆协作为方阵承办的“梁江书法展”在广东新石湾美术馆举行。

广州美术学院院长李劲堃担任学术主持,中国书协主席苏士澍题写展标。展览共展出80余件作品,涉及篆书、隶书、楷书、行书、草书诸体书作,擘窠大字、蝇头小楷、牌匾报刊题字、端砚刻石图片等,内容丰富,可见梁江几

十年勤奋习书、广汲博取的行程。

梁江的书法,尊崇传统,沿续文脉。在讲究法度、广汲博纳的基础上,十分注重个性特征的表达,下笔灵动率性,苍劲厚拙,气势迫人,彰显出一种强劲的生命力。作品所体现出的沉拙劲健、灵动自如且富于书写性的气质,既包含了深厚的传统功力,又具有鲜明的个性特征。

梁江是当今中国文艺界的著名学者和艺术活动家,他曾参

与多项国家重要科研著述,在艺术史和理论研究上成绩斐然。他策划、组织的“中国美术馆50年捐赠作品大展”“黄宾虹国际学术研讨会暨系列展览”“广东美术百年大展”等大型学术项目都产生了广泛影响。近年来,梁江的书法和绘画作品不断在中国美术馆、炎黄艺术馆、中国国家博物馆、中国艺术研究院及国外各种展览露面。

(广东新石湾美术馆)

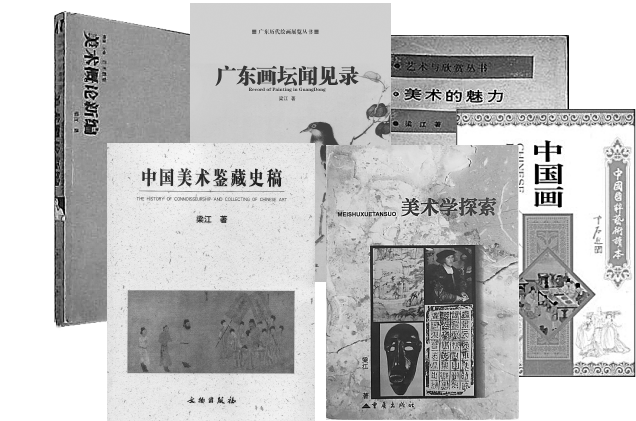


展厅掠影

关于艺术的思索与独白

□ 梁 江

观点



梁江部分学术著作

一、笔墨对谁等于零?

吴冠中是个好画家,甚至是极好的画家,但肯定不是大家,不是20世纪画坛大师级人物。能堪称大师头衔的人,固然应在艺术上有风格独胜、傲立于世的成就和过人造诣,更重要的是,他应当标示出一个时代,能够体现出这个时代的艺术品格和审美特征。他必须在艺术观念和艺术手法上有所突破和发展。换句话说,他一定要比前人多提供一点新东西,比同时代的人多迈进一步,至少也得半步。

谁才能不辱20世纪大师的头衔呢?塞尚、毕加索、黄宾虹以及20世纪同行们90年的林风眠,相信都是没有疑问的。

很明显,吴冠中是一个形式美的高手。他自认为是艺术上的“混血儿”,几十年寻寻觅觅,坚持“风筝不断线”,这一切都很值得我们敬重。然而在艺术观念、艺术实践以及实际的贡献上,我们并没有看到他有任何超出他的老师林风眠之处。

美术界一个引人注目的话题是“笔墨等于零”。按照吴冠中先生的解读,其含义应为“脱离了具体画面的孤立的笔墨,其价值等于零”。而笔墨者,技巧也。这说法虽然已明显从吴先生当年着力张扬“形式美”的立场上后退,但本身尚无大的漏洞。问题在于“笔墨”如此诠释,轻易就与可多可少、可轻可重的“技巧”画上了等号,未免失之于简单,而且一定会引致种种误解。张仃、关山月等诸位先生纷纷起而争辩,原因只在于此。不过,气氛看似煞是热闹,无他,误导引出了误解而已。

何谓笔墨?一般人都会知道,这事实上是中国传统绘画技法的总称,是中国画得以存在、赖以安身立命的形式语言体系。任何一种艺术门类的形式,都包含着艺术传达的结构规则和语言系统,没有笔墨,安有中国画?过去多年,都让中国画的笔墨(或者说形式)小心翼翼地侍候“内容”(也即阐释政策),让

不少画家吃了苦头。后来的矫枉过正,说“形式”可以独立出来,可以高于一切,这其实也不对。然则,现在说“笔墨”就是“技巧”,类似雕虫之小技,这就对了吗?

在我看来,笔墨之于中国画,之于中国画的艺术特质和精神内涵,是一张白纸的两面,一根直线的两端。对于一个真正的中国画家,笔墨就是他的生命热力,就是他的艺术灵魂,怎么会是零呢?

二、“转型”转到何时?

“转型”这个词在20世纪末流行得很。大凡什么东西一不小心变成了时尚,就不仅仅光艳逼人,更常常带上了一种老虎屁股摸不得的莫名神圣。这么多年来,“转型”的含义到底如何竟没人深究。

我属于孤陋寡闻一类,以往只粗略知道有“文化变迁”“文化整合”或美国文化人类学家J.H.斯图尔德的“文化生态学”之类,“社会转型”“转型期”等时髦词,似乎都是从改革开放后的报纸用语变为文化人的口头禅。按字面揣测,“转”是方向或情势的改变。至于“型”想来就是样式、形态、类型之谓了。

这样一考究,反而更令人疑惑。洋务运动仿效西方近代生产技术,办起了中国第一批军用民用工业,输入近代科学技术,翻译外国书籍,改革书院学堂,使中国的文化、教育、科学各方面起了变化,从而揭开了近代生产方式的序幕。这说转型恐也不为过。1911年辛亥革命时,李叔同在上海首开女学,设图画、音乐课之先例,国外的毕加索正忙于举行纽约的首次个人画展,接下来的两年,鲁迅先生先是在教育部演讲《美术略论》,接着又发表了《拟播布美术意见书》。

再具体一点,是林风眠在20世纪30年代即连续发表《致全国艺术界书》《东西艺术之前途》等文,主张艺术要随时代而变化,“给予中国绘画以一个光

明的前途”。他曾任北京、杭州的艺术专科学校校长,无论在宣言、创作还是艺术教育上的所作所为,都可说“转型”吧。

这样的事例说起来会有一大串,不再饶舌了。究其实,自晚清到“五四”、中华人民共和国建立,又改革开放30年,有过多少剧烈的变动,有哪一段不在转型?又何时听说过有一种什么型转完了?

静下心来一想,问题就不简单了。天天喊“转型”,其实转的哪门子型,该用什么法子转,转到哪里去,况且转到何时才算,心里还是糊里糊涂的。这还不打紧,当下有些脑子灵光却没有羞耻感的人,更为种种上下其手,坑蒙拐骗的事都找到了一个既体面又时髦的遁词。当你听到他们也能随时脱口而出“转型”一词时,该何感想呢?

三、思潮与运动不等于“现代艺术”

回望20世纪,此起彼伏而且总是夹杂着激烈论争的现代艺术思潮,堪说是最引人注目的风景了。围绕着中与西、体与用、孰长孰短、何去何从而展开的种种话题,分明凸现着一条百年思想史的主线。

许多人都知道,伴随着20世纪初的种种争论,已有过现代主义艺术在中国产生了相当影响的历史。在20年代中期至40年代的油画界,现代主义所占比重业已超出了半壁江山。1921年的广州已有胡根天、冯钢百等人组织的“赤社”。1925年从日本归国的丁衍庸曾与蔡元培一同创办中华艺术大学,他一直追随野兽派画风……历史历历在目。

这些事例透露出一点真实的信息——迄今为止所有在中国横贯过的现代艺术,无一不是正宗的进口货。不应忽略的是,它们全都经由海关放行,绝无走私嫌疑。试想,从古至今,如果不是门户开放,国外的文化艺术能钻空子进来吗?不过好像还没有谁认真比较过20世纪二三十年代与七八十年代两次大规模引进西方现代艺术的差别。我们本可以从中获得更多启示。一个不争的事实是二三十年代更为直接和坦率,不怕说是照搬或模仿,不妨坦白为“拿来主义”。后来的引进呢,对于版本和出处就常常闪烁其词了。截取一段,改头换面乃至纯属模仿顶多说是借鉴。更有一些批评家,一直都把“现代艺术”“当代艺术”“现代主义艺术”这几个内涵外延风马牛不相及的概念混为一谈,把所有艺术无一例外都应具备的革新和创造特质据为己有,然后出场宣布说,

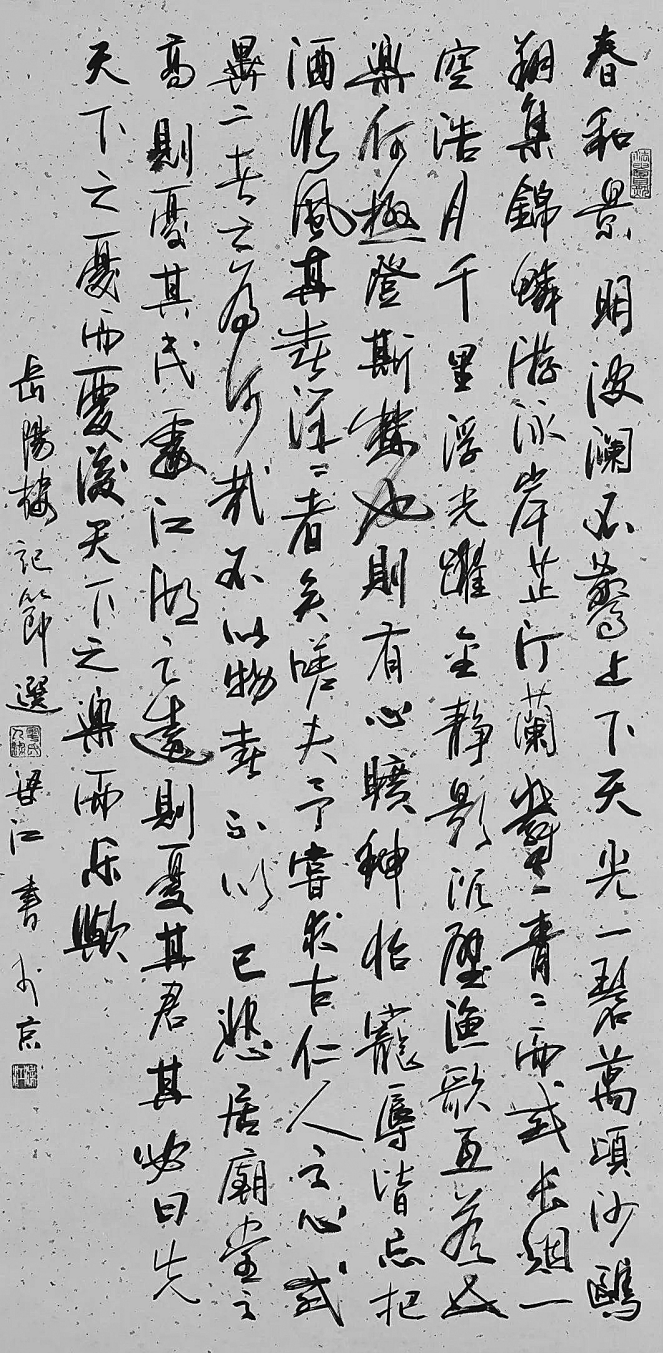
是他们引领了当今的中国艺术。

无待多言,现代主义本来是19世纪末兴起于西方的一种国际性思潮。尽管文化背景、哲学观念和社会土壤不同,尽管现代化是否就是西方化属于另一个尚可继续讨论的题目,但引进来、移植、杂交或做其他试验,肯定是有必要的。对于这些有助于中国艺术发展的种种努力,理应获得鼓励与支持。可问题在于,愿望并不等于结果,现时已有过的思潮与运动,毕竟与现代艺术本身是两码事。而且它们所起的作用、所造成的影响,远比舆论鼓吹得要小。我很欣赏张晓凌先生的一句话,他在编完《当代中国美术现象批评文丛》后慨叹其“成就之微小,几乎可以忽略不计”。

这说法当然尚属婉转。说得更直白一点,如果说的是现代主义艺术,则我们至今仍在追赶和模仿西方,遑论自创的成就。

倘若不再沿用西方标准,只是谈论中国的现代(或当代)艺术,按这样时间空间的界定又将不得不容纳各种流派和风格,显然这便与一些批评家本来的想法大相径庭。撇开这些不谈,平心而论,中国艺术家有价值的试验和成果还是有的。譬如徐水、吕胜中一系列不失原创性的作品,就颇令人感兴趣。不过这样的作品能从中国的文化背景中抽出,有必要或者有可能找上西方艺术的理念、标准与价值尺度对号入座吗?

这么多年来,人们高估了外来艺术和西方思潮在中国本土的实际影响。事实上,左右当今中国艺术的,一直是经济和政治这两只手。至今,人们已经更清楚地看到,即便再热闹的思潮和运动,也扶不起“现代艺术”。大凡一种什么东西能够生存了,必定已有了符合条件的气候,同时也找到了适合它生长的土壤。



梁江书《岳阳楼记节选》

展览序言

我与书法

□ 梁 江

我的童年是和乡下连在一起的。小学时弄到一册没有封面的习字帖,便照猫画虎对着学起来,后来才知道这是唐代欧阳询的《九成宫》。欧体楷书硬朗方正像宋体印刷字,从欧体入手宛如练武术的扎马步,这个开头很不错。后来眼界渐开,偏爱王羲之、杨凝式、米芾、赵孟頫、董其昌、龚贤等人的书法。中学阶段,曾崇拜过郭沫若、费新我等现代人的写法,以为这样有个性了不起,而对于颜真卿、苏轼等肥厚的字形和柳公权、赵佶、文徵明等人瘦削的笔画,虽也不时揣摩比较,而于临习则不太感兴趣。回想当初,这样学书有如顺着口味挑食,深究起来是没道理的。

没人催促我练字,只是一直读书,写作业,做笔记,字迹工整清爽,自己看了也提神。班级、学校常有考试排名、写字评比竞赛之类,我一直争取做最前列的优胜选手。这不仅因为潜藏的虚荣心,更有用的是,再没人能小看我这个交不起学费的穷同学。就这样,几十年一直走下来,练字成了生活的一部分。

写字、作画和做学问,这是我倚重的三板斧,此外都不是自己的长处。论身份,自己的定位是“学人”。所谓学人或学者,乃是以学问为职业者,类如工人、农人、手艺人,行业不同,术有专攻而已,没有尊卑之分,却有做得好与不好的区别。由于兴趣与职业的关系,多年以来,写字、作画以及学问之于我,是相辅相承的,三位一体、互为基础、互作支撑,一直觉得哪一项都缺不了,弱一点都会受制约。由于这一缘故,我从未宣称自己是书法家或画家。

林语堂说过,“不懂得中国书法及其艺术灵感,就无法谈论中国的艺术。”梁启超在清华大学演讲时则说过,“各种美术,以写字为最高。”说过类似观点的还有邓以蛰、沈尹默等。书法是中国艺术的极致,不仅蕴涵着至高之境,而且难度极大。试想,一管笔、一张纸,如此简单的工具这般逼仄的空间,几千年历代无数书家,各种书体都已有人登峰造极,学习和守成已大不易,遑论发展和出新?我向来认为,写字难于作画,写字无暇思索,好坏与否全凭直觉和潜意识。更难的是,诗文、书法都是有品格有气味的。锤鍊论诗,说:“使味之者无极,使闻之者动心,是诗之至也。”气味、品格莫可端倪,非言语能描述,既不可教也无法学,除了个人修为和悟性,只能看天意了。

书法之难,远不止于技艺。广东人叶恭綽曾写过一篇文章,题为《写字的修养》,他强调“无精神之修养者,非真正的书法艺术”“能融会学问、志趣、品格于书法之中,其艺术之成功乃大。否则,小成而已,或不完备而已”。前辈方家心得之言,信焉!

岭南近代书坛出了康有为、高剑父这样的大家,那种雄强、恣肆的内核和舒展、大气的风貌,是我多年心仪手追的。这里的展品是多年习书练字所得,也是不同阶段之兴趣和情性的实录,只可说是习作。攒拢一起在这里展示交流,或望得到观众方家的改进建议。研习书法数十年,方得些许收获,足见书法大不易也。“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索。”

2018年2月10日于广州

名家点评

►我觉得要形容梁江先生的书法,最好的词语就是“知行合一”。他熟知书法理论,曾写过一系列书法理论相关的论文,对书法艺术的性质、结构要素、艺术形式因素、书画相通以及写字和书法的差别等问题进行了深入的阐发。然而“纸上得来终觉浅,绝知此事要躬行”,他自幼研习名家法帖,多年来未曾懈怠,这才是他对书法的理解既有理论的深度,又有实践的高度的原因。

——赵兴:中央美术学院博士
广州美术学院艺术史论教师

►梁江在师法前贤的基础上,取精用弘、渐入佳境。其书法,兼擅行、草、篆、隶诸体,于行草更得心应手。所写篆、隶,不拘成法、用笔挥洒、纵横捭阖,并无篆隶者常见之拘谨习气;所写行草,或飞扬跌宕,或纵笔取势,在自由自在的运笔中,可见其不落俗套、不为法囿的气势。

——朱万章:中国国家博物馆学术中心研究员

►好的书法,书写的就是自我,是自由天性的最高意趣。学养丰厚方能对书写内容有更深层体味,才能在格调 and 气韵上超越俗格。梁江先生为人宽厚、个性鲜明,故书写时能收能放,着力处内敛厚实,舒展处张力四溢。宛如走南闯北的丰富阅历,他对于笔迹墨痕的掌控自有心得。

——黄继谦:中央美术学院现代艺术与批评博士,艺术史论副教授

►梁江自幼临习名家法帖,书法造诣颇深。取诸家法,化各家之长,融会贯通。毫无疑问,他的书法和绘画相互影响,相得益彰。细观其画,多是“写”来,笔笔见笔,笔笔分明,如读其书;再看其书,纵横捭阖,苍劲质朴,具强烈艺术个性,毫无疑问也受到了绘画的影响。他的理论功力滋养了他的书画艺术;他的书法滋养了他的绘画,绘画也滋养了他的书法;他早年打下的深厚的西画功底,对于他形成目前的面貌,也发挥了重要作用。

——张演钦:《羊城晚报》艺术研究院执行院长