

张

桂

铭

答
篇

主 编

龙
瑞

河北美术出版社

一画口从书 画口从书

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 旻 王婍娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目(CIP)数据

画品丛书. 张桂铭/龙瑞主编; 张桂铭绘. —石家庄:

河北美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②张… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第137937号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社

(石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071)

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司

深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1~1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套(144册) 总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

张桂铭 简历

1939年9月生。浙江绍兴人。中国美术学院中国画系毕业。1997年任上海刘海粟美术馆副馆长、一级美术师，中国美术家协会会员，上海大学美术学院兼职教授。



在“符号”建构中超越自我

□ 文/潘公凯等 · 陈瑛辑撰

20世纪60年代中期，张桂铭毕业于浙江美术学院中国画系人物画专业。当时，浙江美术学院的中国画教学在注重写实教育的前提下，还非常重视在写实教育中融入传统中国画的笔墨、格调与意境等方面的内容。这就与当时其他美术学院一味提倡素描造型，仅仅将毛笔和水墨看成是材料工具的观念有所不同。张桂铭就是在这样的环境中成长起来的，而“85美术新潮”到来以后，他又是以欢迎的态度来迎接它的。所以，他今天能形成较新锐的绘画风貌，不是偶然的。潘公凯先生曾写过一篇评张桂铭先生的专论，题为《意象·形式感与水墨画张桂铭的当代审美阐释》。在文章中，潘公凯先生以真切而朴素的语言，对张桂铭先生绘画风格形成的内在原因做过认真的分析与研究。潘公凯先生说：“在我的印象中，张桂铭是一位性格比较内向的画家，不大爱说话，但有一种谦和的文人气质。”“85新潮”以后，他的新画风在中国画坛引人注目，而且直至今天，这种引人注目仍然持续着。“85新潮”以后，“创新”成了一种风气，因此“新”不是什么稀奇的事。几十年来，各种观念和风格花样的翻新十分频繁，然而能留得住的却并不多。因此，能够在这里面显得突出，并且多年来一直出着，就是一件不容易的事。因为，这不是光靠一个“新”字能维持的，在这里面必定有一些经得起时间考验的东西。我觉得，在张桂铭的画里就有那种实在的、有看内在发展逻辑的、经过反复锤炼的东西。”为了更清晰地表现潘公凯先生对张桂铭先生艺术成就的探讨与研究，现将潘公凯先生的言论转录如下，潘公凯先生如是说：

张桂铭是“新浙派”出身。他20世纪60年代中期毕业于浙江美术学院中国画系人物画专业。浙美的中国画教学与其他美术学院相比有相当大的不同，他非常重视中国入画的传统，重视研究和发展中国画自身的个人一套注重意境和格调的画理、画论和表现方法，与当时提倡的强调写生造型，将毛笔和水墨仅仅看成是材料工具的认识拉开了距离。当然，大背景还是“文艺为工农兵服务，表现现实生活”的文艺政策，对国画创作的要求也是以人物画为主，走比较写实的路线。一边是传统的价值标准，一边是社会实践的要求。很多画家就在这不矛盾的极两端之间寻求着平衡。“新浙派”人物画的特殊风格也就是在这两方面的共同作用下形成的。其特点是经过改造的西式造型基本功与中国写意笔墨语言的结合。在这种结合中，笔墨语言似乎是一件外衣，值得注意的是，有些画家在研究这件外衣的时候，还注意去寻找、去接触这件外衣所包裹的身躯，去感受这身躯中的灵魂。因此，在他们的画中，在富有厚重蕴藉或灵动的笔墨之外，流露出一种富有传统文脉底蕴的气息，张桂铭就曾经是其中的佼佼者。

在50年代末以后的20年中，“新浙派”人物画家的那个风格基本上都统一在一种基调中，并且他们在创作中所面临的问题，所要解决的矛盾也是共同的。改革开放以后，“政治任务”突然之间消遁了，而西方思潮一夜之间涌了进来，反传统的呼声再次高涨……也就是说，“新浙派”本来所立足的两块底



「作家」



「教授图」1982年



「记画师」1983年

板仿佛忽然被抽掉了。优秀的艺术家必然是敏感的，面对新的情境，他们不可能无动于衷。新一轮的探索就此拉开了序幕。于是，“新浙派”人物画家开始呈现出非常多样的个人风格。

张桂铭是其中走得较远的一位。他巧妙地避免了浙派人物画家以往所面临的那种矛盾，尽管对有些画家来说，这种时代烙印是难以抹平的。他甚至在人物画中走了出来，走出了一条非常新颖的路，那是道路的墨线和强烈的色块的交响。在他的画中，花鸟、人物都失去了原本的造型要求，成为一种半抽象的符号。花瓶、八大山人图式中的游鱼、一枝梅花几颗樱桃，都仿佛以中世纪的镶嵌玻璃窗的格式加以组合，但分明又有着中国画的空灵和老辣。从表面上看，这种画风和他早年的画风是截然不同的，但我觉得，其中还是存在着一种内在的推演关系。那就是，

他将传统笔墨定成了内核，而将形式感很强的西方式的平面构成拿来作为包裹这一内核的外衣。线是他牢牢抓住的一条根。他在其中贯彻了“以书入画”的古典原则，所以他的线既有变化、有内涵、有力度，能够支撑得住以鲜艳的原色一遍遍积染而显得明丽、沉着而强烈的色块。近年来，我觉得他的画风更加厚实，也更加成熟了。

从潘公凯先生上述言论中，我们不难发现，由于在20世纪60年代以后，张桂铭在研究“新浙派”人物画创新实践中，不仅能够认真研究探索经过改造的西式造型基本功与中国写意笔墨语言的结合，而且还在这种结合中注意“去寻找、去接触这件外衣原本所裹着的身躯，去感受这身躯中的灵魂”。所以，这就为他在20世纪80年代以后借鉴西方现代主义绘画元素奠定了坚实的基础，他的绘画，虽然对西方现代主义艺术样式的借鉴，但却仍能保持传统中国画的最基本的文化特征。

二
乍看张桂铭先生的画，似乎有莫蒂里安尼、克利的影子，也有些毕加索。他的绘画作品确实具有表现主义和抽象表现主义的影子，但事实上，他不仅对西方现代派有过认真地研究，而且对中国的文人画和中国民间绘画的一些形式因素都有所学习和借鉴。但他的绘画的最核心的东西还是从中国传统文化中引申发展出来的。譬如，对于画面的精神气和笔墨性品格的把握，就因其体现了一种只有中国文化中才能够显现出来的雍容、华贵、高雅和大气，而使他一贯追求的对中国古典的审美范极为鲜明地表现在他的作品中。许多画坛大家都推崇张桂铭先生那浑厚、灿烂而充满现代感的画风，既体现了他走出古代绘画形式语言与现代生活环境不协调之困境的智慧，也表现出这种智慧会当代艺术带来新的生机与希望。

如前所述，在艺术道路上，张桂铭先生走过的是一条渐变的路，早年他以高超的写实的手法作画而著称，画过很多“具象”作品。1984年出访欧洲后，在德国看到许多西方艺术大师们的作品，那些强烈的色彩对他触动很大，但他并没有刻意去模仿西方艺术大师们的原作，而是立足民族文化传统，画出了具有东方味道的意象性表现的绘画。2004年5月5日上午，著名陈子燕的学者曾对张桂铭进行过一次访谈，现将访谈摘要于下，以便我们对张桂铭的艺术创作及其美学思想有一个更深入的了解。

陈：美术学院的专业教育，对您几十年的艺术实践起到什么样的作用？

张：我们在读书的时候，有这么一个共识：“头一口奶很重要”，也就是说，学校教育，首先要看给学生的是什么，如果根基不正，不管在以后的艺术实践中，遇到什么干仗，学生是有“免疫力”的。所以美术学院的基础教育，应该多教给我们民族文化传统中优秀的东西，先把传统中的精华输入给学生，提高学生的见识，这样面对外来文化的侵袭时，我们就有分辨力和判断力，就可以正确地吸纳，借鉴，而不至于迷失自己。过去世界上的四大文明古国，只有中国文化至今不倒，这是值得研究和思考的，西方画家毕加

看到中国的艺术后，称赞不已，我想他可不是随便讲讲的，他的许多作品中同时吸收了许多东方的东西，他知道什么东西好，所以说，西方、东方文化都有自身的优势，关键看你怎么看待。

陈：从您近期的画里面，总会让人联想到西方的米罗，想起抽象派，您的兴趣似乎在表现线条的印象，色块的印象，是这样吗？

张：我走过的是一条渐变的路，我以前的画大多很“具象”，或者说，是用写实的手法表现对象，现在在我比较注重画面自身的写意性，是在一种比较轻松的心态下来完成的，“意象表现”可能更加符合我最近几年的一些想法吧。我在用色方面主要受民间木版年画、皮影、农民画等的影响，西方的作品我也喜欢看，但并没有具体学谁的样式，我1984年出访欧洲时，在德国看到许多西方艺术大师的原作，那些强烈的色彩对我触动很大，从那时以后，我开始画一些意象性表现的东西，但我很注重书写性。

陈：谈到书法，我注意到您多用穷款，但您的造型的点线颇具书法意味。

张：我一直比较重视书法的练习，临了不少字帖，早年对赵孟頫、怀素等行草临过，对他用的毛笔也有些体会，因为行书草书是书法中最具变化的形式，同时也最显抒情性。

陈：现在很多画家为了追求大气，把画幅做大，好像画大幅画就大气了，这是一种误区。文人画是比较讲境界的，强调水墨至上，但对色彩的运用比较单一，主要是讲求墨的自身变化，现在如果在色彩方面有突破，不容易。

张：色彩丰富的，不一定是色彩缤纷，用繁了，并不好就俗。用色最重要的是有格调，不可混浊，所以我在用色上趋向于色彩的纯粹性；但是，假如颜色太温和，又不会没有气象，显得柔弱，这是一种矛盾，如何将矛盾统一起来，是我们的一个课题。这些年我在技法上做了很多尝试，包括在图式和构成上进行了一些探索，想尽量把它做得丰富，做得好。我认为中国画的精妙主要体现在“写”字上，因为“写”是抒发情感的最好方式，在水墨和色彩的关系上，我觉得应该把色彩与水墨并重。虽然这样做在绘画语言上不容易统一，但可能出现一种新形态的，有时代特性的写意画，这种新形态的写意画我称之为“写意重彩”。

陈：近些年，很多画家在中国画的色彩方面做了许多有益的尝试，您也是一位开拓者。但您在对色彩的探索 and 认识上，明显有别于其他人，从您的画里能够体味到白石老人的简括、率真的用笔用色方式，也有民间年画中的图式趣味，另外还吸收了平面构成因素，既有传统绘画的书写性和笔墨趣味，又有强烈的时代感，非常符合现代人的审美要求。

张：这本来就是一种中国画现代性的探索方式，中国画既要民族特有的审美习惯，还要兼容现代社会带来的时代性，这是当下画家们的共同课题。

陈：能具体谈谈您在绘画上的追求吗？

张：我觉得画本身就是在营造一种图式符号、一种形式语言。就谈黑白石，他是从民间工匠置身于文人画范畴，但一切都是在自然变化中过来的，也没有特别勉强，是很自然的；而林风眠的艺术，是从西洋的语汇进入到中国画而炼化出来，他们在两条路上都成功了，都值得我们去研究，我觉得中国画的现代形态，需要把形式上的吸取和精神层面上的幻化结合



与刘向晖先生亲切握手



与刘向晖先生在一起

起来，把中国画特有的“工、写”手段加以有机合理性的结合，同时需改变写意画“重水墨、轻色彩”的传统观念，在保持书写性的前提下，加重色彩的量，使画面更加响亮，以体现现代人的审美观点，这也就是我前面提到的“写意重彩”的含义；在造型语言上，我认为“似与不似之间”是中国画最核心的造型观念，这个是要坚持和发扬的，但在造型表现手段上，如何体现“现代”意味，也是一个不容忽视的课题。

从以上的文字中，我们不难看出张桂铭先生艺术的文脉来源及他目前艺术追求，这对于我们理解张桂铭的独有的艺术形式语言和风格不无裨益。

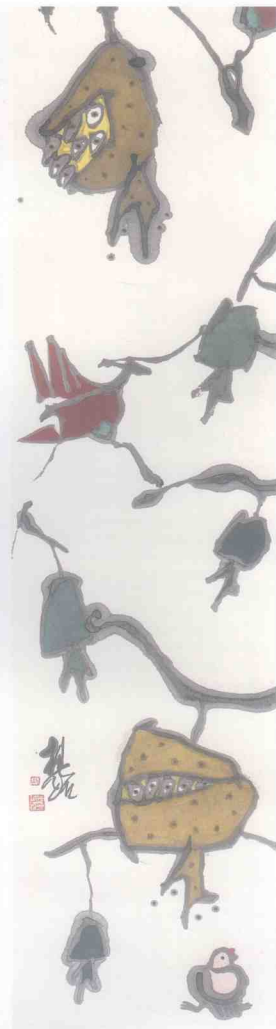
三

郎绍君先生在《张桂铭的超越》中，对张桂铭并于20世纪写实绘画，也不同于古代绘画的风格进行了详细而中肯的研究与分析，郎绍君先生如是说：

毕业于浙江美院的张桂铭，原本属于浙新派人物画家，有扎实的造型能力和笔墨功夫，创作过《齐白石》（1984年）等出色作品。20世纪80年代中期，他从人物转向花鸟画。但这“转向”，不是走传统花鸟画的路子，而是通过花鸟题材闯一条新路，张杨个性，追求现代感。

这样的探索从三方面展开：以平面构成取代对三维空间的追求，以夸张变形取代写实，突出色彩而淡化水墨。经过多年的艰辛劳动，他获得了成功，一个新的张桂铭出现在人们面前。

当然，促使张桂铭变革的还有环境因素，20世纪80年代前期，思想解放运动方兴未艾，“85新潮”席卷全国，而他长期生活工作的上海更有敏于接受新事物，勇于标新立异的传统。张桂铭在探索中大胆借鉴了西方现代艺术，有人说他受了米罗的影响，他自己则说“对马蒂斯印象更深刻”。也许重要的不是借鉴了什么派，什么人，而是借鉴了他们的什么，是否把这种借鉴变成了创造。新时期以来，中年画家从西方近现代艺术中采取借鉴者多矣，但成功者并不算多。50、60年代



《山泉》（局部）1987年



图3 三鱼图 1995年

毕业于美术学院的人，都接受过严格的写实训练。但那时的社会创作环境却很沉闷，久而久之，就养成了一种“唯写实才能接受”的思维定势与技术习惯。

张桂铭的创造性收获，在于平面构成框架中的物象变形、色彩表现和它们的有机关联。其做法是，把全景、截景或折枝的结构打碎，将花、鸟、枝、叶等造型原素加以变形和装饰化，重新编织成一种新结构。在这个新结构里，形象被简化、几何化了，但它可以清晰辨认。就是说，艺术形象在平面化的同时也可以“符号”化了。但这是近于原始艺术和儿童艺术、单纯而简洁的具象性“符号”，而不是抽象符号。换言之，张桂铭走到了具象艺术的边缘，在抽象艺术的门前停住了。之所以如此，是他不想也不愿意放弃并只有在其艺术中才能充分展现的中国画特色。

在张桂铭的作品中，色彩最具感召力。他以厚重、纯净、浓艳的矿物性颜色为主，用填画法。张桂铭说选择填画是受了潘天寿先生的影响。但潘天寿的填画（如《雁荡山花》）与骨力强劲、近于精密的笔线相配。而张桂铭的填画则随意散淡，近于涂画的笔线相配，效果完全不同。而且，他突破“随类赋彩”的局限，根据画面需要任意配色，可以称之为“随意赋彩”，但这个“意”只钟情于明亮鲜艳，强调对比和对比中的和谐，而远离沉闷灰暗。

总之，张桂铭作品中的对比强烈而能和谐，与画面上的大量留白有关。平面构成中留白与一般水墨画作为虚似形象的空白（天、水和云等）不同，它们还被还原为纯粹的，可以谓之一切强烈色彩的白色。此外，张桂铭的作品在色彩构成方面，即其在色块有机组合方面形成的节奏和韵律，能够达到音乐般的和谐。这也感性于理性，随机与设计的和谐。

邵绍君先生以上文章写于2004年11月，是对张桂铭的艺术创作及其美学思想的最具权威性的概述。

四



图4 20世纪90年代

张桂铭的绘画作品，并不是简单模仿西方的抽象表现主义的产物，也不是简单挪用构成主义原则的变现，而是充满了中国画的“形”的“形式”生命的、富有艺术魅力的创造。他努力赋予这个创造出来的单纯而纯粹的“形式感”以生命，并使之显现出自由的灵魂。理论家马欣忠先生也曾对张桂铭的艺术创作及其美学思想进行深入的分析、研究，他的这个分析、研究可以视为上引邵绍君先生的研究性文章的互补，现将马欣忠先生的文章摘录如下，供研究参考：

一、从米罗的作品谈张桂铭的图像演变

米罗应该是最亲近于张桂铭情感敏感和审美理念的艺术大家，可以肯定，米罗不会把毛笔、宣纸、水墨看成什么遮蔽了几千年文化传统的审美圣物，更不会知道中国人为了“笔墨有来归”，“点画质皆有出处”所付出的毕生的代价；更不会知道中国人在观看水墨作品之时由深厚的文化传统积淀而成的心理素质。因此，两种的界限对米罗不存在。他喜爱东方艺术的自由奔放，那种造型上的在于形而又舍于形的灵感自由的张悟，这大概应该说米罗看到了中国艺术里的“透气”和“透笔”吧！他用墨，也用

纸，更用毛笔，画出了类似儿童画的稚拙般的杰作。它的杰出在什么地方？为什么西方人会如此推崇米罗？

那是因为米罗的作品指示了他的“心灵指彻底解放”，他用他的漫长人生的体验涤尽了灵魂的污浊，留下了让心灵进入净上的视觉空间，这里没有“大词”，没有“宏大叙述”，唯有心灵的喷发般的起步留下的一串串足迹……我想张桂铭一定在这儿得到启迪，得到勇气，得到鼓励。于是，他便开拓了他的图像深度。但是，张桂铭不是米罗，张桂铭也不是生活在西方的视觉文化环境，张桂铭的职业素质和专业训练以及审美积淀决定了他的叙述，这就是他不是模仿西方的抽象表现主义，也不是简单挪用构成主义的原则，而是充满了中国画“写”的“形式”生命的魅力。他努力赋予这个“形式感”以生命的单纯而纯粹的自由灵魂。

二、形式感、色彩、空间感与水墨画的当代审美东方式的“形式感”是张桂铭当前艺术创作所探讨的主要方向。如前所述，张桂铭不再躲避“透”、“神韵”、“似与不似”，而是纯粹形式。但是这种“纯粹形式”又非康定斯基或马列维奇意义的，而是水墨意义上的。张桂铭深知这一点。

为了保持这种文化形式是从中国文化资源里生长出来的，张桂铭围绕四个方面进行他的艺术探索。其实，张桂铭的“形”的道路是一个以“意象”的描绘逐渐减弱，逐渐纯化以至创作后完全变为没有具体的物象承载的形，但线的变化，节奏和韵律又充满了书写性。这里有一个现实的当代性问题，传统意义上的不论是书法还是中国水墨画的书写性都是因式读的。通过线、对墨的浓淡、厚薄的运动方向的细读去感受线的节奏，去体会其中的文化感和书卷气以及其中的人格精神。显然，这种形式感是不适宜于当代的审美观看方式。钢筋混凝土的建筑，硬的直线横线分隔出的空间会把这种形式的律动完全消解掉。当过很长一段时间后美术馆馆长张桂铭，当然会明白这种观看方式和观看空间对水墨画的当代性的要求。他的做法是：彻底消解形的物象承载功能，把线还原为纯粹的表情的运动轨迹。昂扬的奋进的猛烈而上，然后又汇成清细流，涌动、融合，如巨浪击岸，跃出无数激愤，或又如女人的柔媚的面线，凝聚了心的跳动，血液的循环，每一个音符回音都敲着那么多的诗意的温馨和快乐。

所以，我说，张桂铭的形虽然还是抽象的，没有确定的物象承载功能，但它们是植物、鸟类、充满生命的运动人体的线的提炼和深化，是对所有有生命的对象的线的提炼。

于是，也就是在如上意义上，张桂铭作画做到了“以色当墨”。何谓以色当墨？一方面，他的色块是抽象色彩的开垦，填画在随意和偶然的面线间隔填色。但他要让色有墨的“韵”，即所谓润透、所谓透明。所谓水性，所谓随机性和偶然性。于是，从绘画的叙述上说，中国画的特征一应俱备，但线已从毛笔的叙述转化为书写的建构从物象的承载功能拓展成了时间性的节奏、动态的凝聚；从色彩的表述上又充满了水墨的水性和对宣纸材质的感悟，这是充满了东方的时间感和节奏性的水墨。

总之，张桂铭先生的艺术成就表明：水墨画的当代性还有巨大的审美空间。问题是根据张桂铭先生肇路蓝缕的艺术探索所取得的高度成就，后来者怎样走

和如何走？张桂铭先生的艺术是极具启迪与借鉴价值与意义的。

五

综上所述，张桂铭的艺术，是传统水墨在新的文化时空中的视觉变现。他的绘画形象作为情感载体，应当被视为是在另外一个时空，即它是一个属于人的精神心理时空中的“它在之物”之变现——在我们看来，在张桂铭的观念中，那个“它在”的“精神心理时空”，即是他的审美观念中具有超以象外属性的“寰中”，正是这个寰中，能以一体多元的方式会和古今中外的一切优秀的视觉文化遗产。对张桂铭的绘画艺术，我们应当作如是观。

一言以蔽之，如果我们立足现代阐释学立场，我们就会在面对张桂铭的作品时，看到他的作品中，有对西方非理性先驱尼采、索绪尔、弗洛伊德、海德格尔和拉康等人的学理的观照。虽然这种观照是以艺术家特有的直觉方式进行的，但从他的作品中，我们可以看出，如张桂铭这样的作品，一定对尼采的批判精神和对酒神精神的推崇；有从索绪尔那里批判地吸收来的符号理论；有从弗洛伊德那里借鉴来的无意识和心灵书写的理论；此外，从海德格尔那里，我们还可以看到他对存在之“无”的重视；而从拉康那里，我们还可以看到他接受了其漂浮的能指和滑动的所指理论。但重要的是，通过张桂铭的这样的作品，我们将看到，这样的作品的血肉中、骨子里、灵魂里，应是属于中国文化的。

总之，面对张桂铭的作品，我们是把这样的艺术视为先于语言思想传播意义上了解中国文化与异质文化融合的窗口。于是，也就是在我们对他的作品的审美品鉴、研究及其与他的作品的话语中，我们将在对这类作品的观照中完成对自己固有思想的超越。于是，鉴于此，我们认为，张桂铭的艺术向着当代人的“精神符号”方向滑动是合逻辑的必然。



张桂铭 2005年



张桂铭 2004年

题 目 画家齐白石
创作时间 1984年
尺 寸 132cm × 68cm
材 质 纸本



题 目 八大山人造像
创作时间 1984年
尺 寸 132cm × 68cm
材 质 纸本



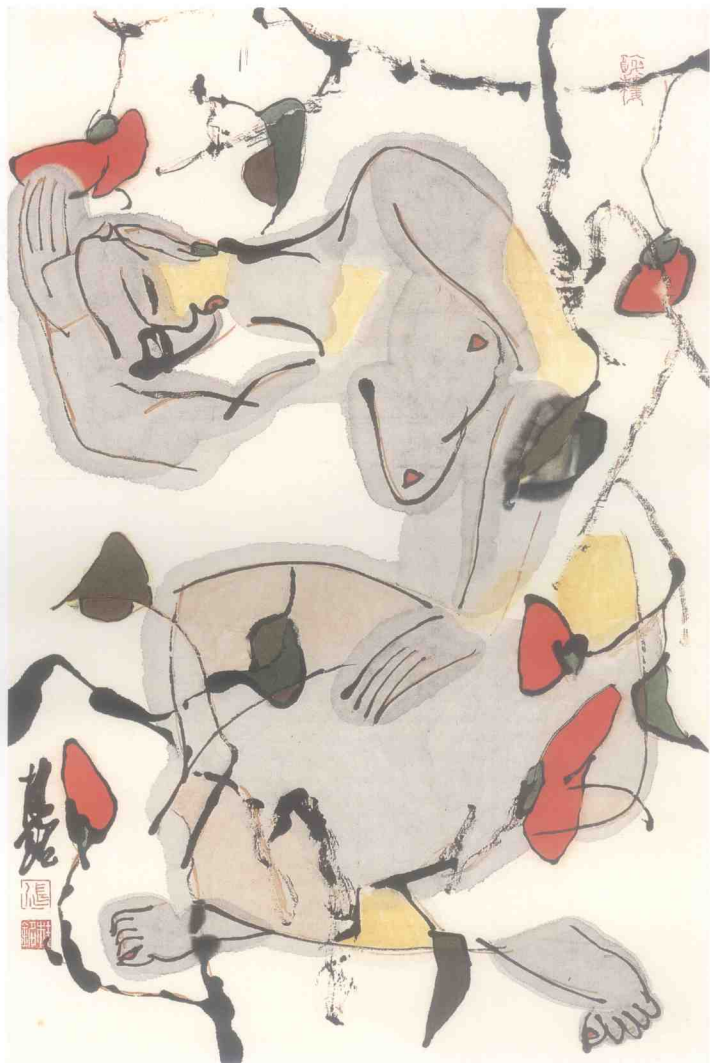
题 目 朝艳
创作时间 2002年
尺 寸 68cm × 132cm
材 质 纸本



题 目 金秋
创作时间 2002年
尺 寸 68cm × 132cm
材 质 纸本



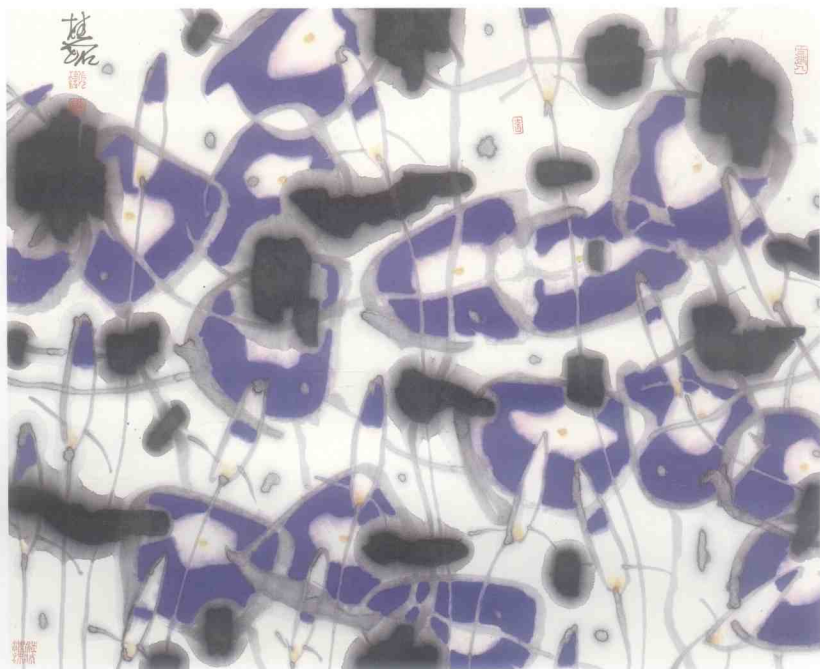
题目 葡萄
创作时间 20世纪90年代
尺寸 99cm × 68cm
材质 纸本



题 目 聚禽
创作时间 1998年
尺 寸 100cm × 120cm
材 质 纸本



题 目 蓝色的朝霞
创作时间 1998年
尺 寸 100cm × 120cm
材 质 纸本



题 目 荔枝
创作时间 2002年
尺 寸 100cm × 240cm
材 质 纸本



题 目 夏塘
创作时间 2002年
尺 寸 100cm × 240cm
材 质 纸本

