

美术与设计教学档案
——张骅骝卷

江苏高校优势学科建设工程资助项目 苏州大学艺术学学术文库 苏州大学出版社



美术与设计教学档案

张骅骝卷

江苏高校优势学科建设工程资助项目 苏州大学艺术学学术文库

苏州大学出版社



图书在版编目（C I P）数据

美术与设计教学档案. 张骅骝卷 / 张骅骝绘. — 苏州: 苏州大学出版社, 2013. 3

(江苏高校优势学科建设工程资助项目苏州大学艺术学学术文库)

ISBN 978-7-5672-0416-4

I. ①美… II. ①张… III. ①油画—作品集—中国—现代 IV. ①J221

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第051895号

苏州大学艺术学学术文库编委会

主 任: 田晓明 熊思东

副主任: 王家宏 李超德 张建初

编 委: 张朋川 姜竹松 吴 磊 沈爱凤 徐海鸥 许 星 黄 艾 冯 芸
朱栋霖 倪祥保 陈 龙 周 秦 李 正 卢 朗 薛华强

主 编: 李超德

副主编: 张朋川 沈爱凤 徐海鸥

江苏高校优势学科建设工程资助项目 苏州大学艺术学学术文库
美术与设计教学档案 张骅骝·卷

责任编辑: 方 圆

出版发行: 苏州大学出版社

地 址: 苏州市十梓街1号 邮编: 215006

网 址: <http://www.sudapress.com>

印 刷: 苏州市深广印刷有限公司

版 次: 2013年3月第1版

印 次: 2013年3月第1次印刷

开 本: 787mm×1092mm 1/8

印 张: 18.5

字 数: 166千

书 号: ISBN 978-7-5672-0416-4

定 价: 168.00元

苏州大学版图书若有印装错误, 本社负责调换
苏州大学出版社营销部电话: 0512-65225020

序

艺以载道

（一）

人类艺术史是世界文明史的一面镜子。因此，原始人的石器在世界各地的博物馆和美术馆里是被当做艺术品来陈列的。原始人从打磨石器、狩猎当中体会到了人的本质力量和形式力量，所以我们讲，艺术的起源和人类的起源是紧密结合在一起的。人类的欲求、思维、情感、想象和其他活动与艺术共同成长。

在当下的学术语境中，艺术作为学科门类，包含了美术、设计、音乐与舞蹈、戏剧与影视及艺术学理论。单从美术和设计的历史看，它们本是同源，都是造物文化的分合离散所致。因此，它们之间存在着亲密关系是不言而喻的，有些人将美术与设计看做是同类也就不足为怪了。但是，美术从技艺中分离出来走上一条独立发展道路以后，就成为依附于物质载体的精神文化创造行为，是艺术家个人感情的外化和物态化。工业革命以后，造物文化词汇中的“design”成为一个既是语义丰富的名词，又是包涵广泛内容的活动过程的动词。现代设计作为人类运用创意智慧和科学技术的造物活动，从拉斯金和莫里斯的手工艺运动，到1919年在德国建立第一所现代设计学校，直至今天信息时代追随后现代人性化设计的一百多年中，设计的最终目的就是不断探索怎样满足人的最优化的需求，强调的是满足他人的需要，突出的是“我们”。

当然，设计活动中充满着艺术的基因。除了形式因素外，设计中的文化指向，即设计师按照人的要求、爱好和趣味设计产品，又与艺术活动和社会生活紧密相连。有品位与艺术才华的设计师所设计的不仅仅是产品，而且是产品与人之间所形成的某种和谐关系、情态和生活状态。因此，设计师直接设计的是产品，间接设计的是人和社会。为他人而设计，为他人的生活方式而设计是设计的物质功能中包含精神因素的真正目的。

艺术进入现代人的生活以后，成为人类精神生活不可或缺的重要方面。艺术作为人类的创造性文化活动，它的第一要义是精神性的，它的宗旨是感应人的心灵、表达人的心灵、启迪人的心灵，它赋予了人类思维领域的创造性本质。艺术之所以能够引起人们的思想共鸣，引发人们的遐思，就在于艺术家在作品中展现了独特的个性，突出的是艺术家思想深处的“我”。

然而，如果“艺术是我”嬗变为“艺术是我们”，这样的艺术就缺乏个性，成为某种工具，很少具有真艺术。

“设计是我们”如果混同于“设计是我”，这样的作品必然是没有使用价值的伪设计。

因此，如何回答上述问题，面对艺术创作、设计行为的物化成果和实践形态，需要我们做出理论的总结、归纳与研究，这是我们编写出版这套文库的初衷之一。

（二）

艺术升为门类以后，遭遇了艺术学科分类和学术评价的大讨论。传统意义上的“学”，又有了新的释义。

传统意义上的艺术学科，学与学科似乎是分离的。所谓“学”，是人类思想和知识产生与发展的总结。所谓“学科”，则是对于相关专门知识、技能、技巧的分类归纳。“学”是思想和精神文化领域人类知识财富与智慧的贡献，而“学科”却是学术制度建设层面的归类。

我们通常理解的艺术学是大人文学科的组成部分，是一门研究艺术现象及其规律的科学，艺术流变、艺术理论、艺术批评是它的主要研究内容。当下，由于艺术升为门类，艺术门类下设一级学科相平行是否有必要再设艺术学理论？门类艺术学之上到底还有没有一般艺术学这个概念？不需要有一个独立的“艺术学理论”？对于这些问题学术界存在着重大争论。我个人认为，由于学术界各位专家的学术背景不同，研究问题的逻辑起点自然不同，得出的结论也就不同，诸如此类的争论会在相当长的一段时间里一直持续下去。

其实艺术升为门类之后，相关争议很多，不能因为有争论，研究工作就不展开。以“美术学”为例，它的名词表述颇具中国特色。有专家认为，在欧美大学的学科设置中，其实不存在与所谓“美术学”相对应的英文词汇，只有“美术史”的概念。在欧美，美术史研究多为历史与哲学研究所包括。而国内美术史学研究往往从史料和经验出发，以时代背景、作品、作者、风格特征这样的研究程式，用考据的方法去解读美术发展流变。中国的美术史从陈师曾、俞建华、黄苗子到王伯敏等都是用此方法来做研究。进入20世纪80年代以后，许多学者不满足于此。首先，研究现代美术的理论家们试图从弗洛伊德、叔本华、尼采那里寻找到图形背后的思想根基与创作激情。而后，具有黑格尔语言特征的李泽厚的美学著作，用其特有的美学套路俘获了一批青年艺术家、艺术学生的心，并以此解释艺术史和艺术发展流变的现象。《美的历程》一书，普及了另外一种了解艺术史的常识。“审美积淀论”、青铜器所凸显的“狰狞之美”，深深地烙在了年轻艺术家和史论工作者的心里。然而，“审美积淀论”和所谓“狰狞之美”的论断，也遭到了后来者的诟病。进入20世纪90年代以后，潘诺夫斯基和贡布里希艺术史研究的方法论，被越来越多地介绍进中国。这一学术研究方法论秉承了人文主义的态度，为我们开启了艺术创作和作品参与两扇大门，即物质的现实世界和自己的感觉世界。尽管，这本质上是从康德那里借来的研究视角与概念，但已经成为潘诺夫斯基强调“作为人文学科的艺术史”理论研究的基础。在贡布里希的眼里，以再现为主的古代绘画与现代视觉艺术如此不同：“通过电视屏幕和电影，通过邮票和食品包装，现实世界的种种面貌在我们眼前。绘画在学校里教授，也在家里演习，或者作为一种疗法，或者作为一种消遣之计，许多普通的业余爱好者也掌握了一些技法，那些技法会被乔托（Giotto）惊叹为地地道道的魔法。大概连我们在早餐食物盒子上看到的那些粗糙的彩图，也会让乔托那个时代的人目瞪口呆。我不知道是否有人以此得出结论，认为食物盒子比乔托的画更高明。我不是那种人，但是，我认为再现技术的成功和庸俗化向艺术史家和艺术批评家两方面提出了一个问题。”贡布里希力图唤醒人们对用线、形、色呈现的“图画”视觉现实神秘幻想的惊奇感。既然一件艺术作品属于自己的感觉世界，艺术史就必须创作一种先验的范畴，用

它来讲述艺术作品。“艺术作品既属于现实的，又属于它自己的感觉世界。”因此，必然存在着两种对待它们的方式。

在西方的大学里，美术史学研究实际上是借美术的外壳，承载的任务却是社会文化的历史内容与含义。就学科设置而言，他们大多拥有独立的系别，哈佛大学、哥伦比亚大学、剑桥大学，这些知名大学均有美术史研究的专业，而且各有所长。以我曾进修过的马里兰大学为例，他们的美术与美术史专业是设在人文与艺术学院中的，而且以亚洲艺术史，特别是日本及东亚艺术史研究见长。有的美术理论、美术批评学科，又常设在哲学系美学专业之中。总的来说，国外并不存在一个包括史、论、评含义的美术学概念，似乎也不存在一个学科概念上的美术学。

我们今天重新讨论艺术学与美术学科如何定义，恐怕具有更大的现实性。怎么理解“艺术作品既属于现实的，又属于自己的感觉世界”，对于我们今天重新定义美术学具有重要意义。因此，美术学作为人文科学研究视野中的概念，“学”当然包括了人类思想和知识的产生及其发展的总结。美术学顾名思义，就是人类美术发展流变的思想与智慧的总结和归纳。但是，如果这样认为，学科概念又是狭窄的，这个“学”还应该包括艺术作品的实践创作，因为它也是艺术家通过积极的思维活动，用实践的方式表达自己的感觉世界。新的一级学科——美术学的二级学科如何划分的讨论也说明了这一点。其实“美术学”无法找到对应的英文词汇也不为怪，因为这种划分本身是中国式的。美术学与美术学科在当下的语境中，又有一些含混的意味。“学”应该包括学术、学问，甚至创作。美术学又有学科归类的意思。所以我们现在划定的一级学科美术学，美术学已经不单是美术史学，它必然包括创作理论和创作实践。美术学更不单单是美术理论与博士点建设，它必须要有宽阔的学术视野来认识美术学所承载的研究内容，它既有人文领域思想的总结，又有学科归类管理的任务。这与后面论证美术学科的学术之争有着逻辑关系。以美术举证，说明的是整个艺术门类。

艺术活动和艺术作品始终伴随着艺术家深沉的学术思考，作品中不可能不透露着艺术家的学术思想，内容和形式是艺术家思想的承载。而关于其学术评价则是另外需要讨论的问题。

面对这一系列理论问题，我们需要作一些理性的思考，这是我们编写出版这套文库的初衷之二。

（三）

将艺术活动置于学术视野下进行研究，我们不难发现，看似技能化和物质外显的艺术，实际上积淀了很深的文化哲理。俗话说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”道与器构成了中国哲学的一对基本范畴。社会分工我为师者，师者又分为两种，即从道与从器。从道与从器虽不能说什么高下，但从道者即研究道，而道与器又不能分开，道器相辅相成，互为关系。有的地方又将“器”解释为“艺”，器艺不分，或者说“器”“艺”有着大致相似的东西，要看处在什么状态下说器或说艺。“道”是无形象的，隐含着规律和准则的意义；“器”是有形象的，明指具体事物或名物制度。道器关系实是抽象道理与具体事物之间的关系问题。

宋代理学大师程颐、朱熹等认为“道”超越于“器”之上。朱熹曾说：“理也者，形而上之道也，生物之本也；气也者，形而下之器也，生物之具也。”（《朱文公文集》卷五《答黄道夫》）“道”与“器”相对，所谓“道器”；“道”亦与“德”相对，所谓“道德”，意指法则。《老子》曰：“有物混成，先天地生……可以为天地母。吾不知其名，强字之曰道。”道又成了宇宙万物的本源和本体。道还与一定的人生观、世界观、政治主张和思想体系联系在一起。《论语·公冶长》曰：“道不行，乘桴浮于海。”《论语·卫灵公》的“道不同，不相为谋”指的是道义。当然，所谓“道”，还兼有方法、区域、道路、治理、说词等含义。

中国历来重“道”而轻“器”。晚清曾追随过李鸿章的改良主义学者郑观应在他的《盛世危言·道器篇》中认为“道”（封建伦理纲常）是中国的好，“器”（西方科学技术）是西洋的好；“道”是本，“器”是末。从中可以看出，西方工业革命的辉煌成果已经将世界彻底改变之时，中国近代有国际眼光的知识分子还如此说，可见中国学术界“厚古薄今”和重道轻器之积习有多深。数年前，我在郑州古玩城购得一本由清末柘城知县郭藻抄录的《老气横秋》，其中数篇文章都是讲西学之辩的，甚至还有要求拿办张之洞等洋务派的奏章。其中“中西格致源流论”“电报”“中外化学名词异同考”“富强当求本源论”“应变须才论”“论倭事为中国之福”等都是围绕保守与改革而阐发的言论。源于《大学》的格致说，在晚清这一变革的时代又成为时髦的话题。面对列强的侵略，图强图变以及洋务运动产生的影响，知识分子内心在挣扎，他们思考“道”与“器”的问题，对自然科学的认知开始有了新的变化。其中有一篇钟天纬的《西学古今辨》，虽说是抄本，但让我第一次接触了晚清知识分子面对西方科学技术的发展，重议“格致”说的言论。这对我以后关于设计艺术的“术”与“学”的认识具有非常大的启发作用。

钟天纬曾出使德国，对西方科学技术有感性体会，回国后入盛宣怀幕府，又应张之洞之招，任鄂矿务学堂监督，属于洋务派人物。即便有着这样广阔背景的钟天纬，仍然不能摆脱文化根基的制约。他认为：“中国重道而轻艺，故其格致专以义理为重；西国重艺而轻道，故其格致偏于物理为多，此中西之所由分也。”（钟天纬《格致说》，《陈编》卷11，学术11，格致下）所谓“格致”，即“格物、致知”的简称，为穷究事物的原理而获得知识，原出于《大学》“致知在格物，物格而后知至”。到了清朝末年，“格致”又成了对声、光、电等自然科学的统称。在钟天纬的思想里，“格致”的物理与义理已经分开，但钟天纬认为中西“格致”的差异只是侧重点不同，因而声称：“苟稍分制艺之精神专究格致，不难更驾西人而上之。”（翰亭抄本《老气横秋·西学古今辨》）虽然钟天纬已经认识到西方对“艺”的青睐和“艺”的重要，但以中国的学术传统和文化视角而言，道和艺（器）仍不是地位完全平等的学问。

1886年，上海格致书院季考出了一题，名曰“格致之学中西异同论”，有一位名叫彭瑞熙的学生以《中西格致异同辨》一文夺得第一名。他在文章中说：“世有求格致者，以道为经，以艺为纬，则中西一贯，亦何异之有哉。”（彭瑞熙《中西格致异同辨》，《陈编》卷10，学术10，格致上）说的是儒家知识分子只要对“艺”多重视一点，中西格致之间的差别就会消失。湖南学者葛道殷也认为道与艺之间的差别不大，“格致之理固无不同，而格致之事各有详略精粗不同”（葛道殷《中西格致本原论》）。西风东渐，尽管有王国维等一批学者要为中学而“独上高楼，望断天涯路”，但西学的进入使儒家传统文化经典对所谓“格致”的认知框架面临着巨大的挑战。西方学术对格致的解释由于有了应用与现实的优势，儒家的道就显得苍白无力。然而儒家学术的强大体系仍然操控着人们的思维。李鸿章甚至说：“西学格物之说，不背于吾儒。”他的潜台词是，西方科学技术要为人所接受，必须首先融入儒家的思想体系。

儒家学术由于其关注的是社会伦理问题，甚至将其归为实现“诚正、修齐、治平”的治国手段，格致也成了为此服务的附属之技。正如《大

学》所说：“古之欲明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身；欲修其身者，先正其心；欲正其心者，先诚其意；欲诚其意者，先至其知；致知在格物。物格而后知至，知至而后意诚，意诚而后心正，心正而后身修，身修而后家齐，家齐而后国治，国治而后天下平。”一个轮回，又回到治天下。晚清知识分子关于道器（艺）和格致的讨论反映了他们面对西学东渐的现实迷途：一方面认识到西方科学技术的重要，另一方面又固守儒家的道。在一种无奈的境地中，人们将西方的格致之学纳入儒家的道器范畴，并被列为器数之末。究其原因，在现实面前人们注意到了西方技术的应用价值，而对其背后的抽象原理懒得关心。但是科学技术的发展使得19世纪末的儒家学术越来越不能包容发展着的西学格致之术。儒家的格致与道器因为“厚古薄今”之风而越来越不能包容发展中的社会现实，儒家之道也就成了“玄学”。而西方的格致则有了独立于传统格致架构之外的倾向，学问分科越来越细。

人文与自然科学的历史变迁促进了人的认知变迁。彭瑞熙的“以道为经，以艺为纬”的论述给了我启示。艺术作为门类还可以有细分的学科，自然有其道，也有其艺，道艺交织，互为经纬。其实，有关“道”不能离开“器”而存在的理论早在明清之际就有思想家王船山提出了“无其器则无其道”的命题。王船山认为：“尽天地之间，无不是气，即无不是理也。”（《读四书大全说》卷十）“气”是物质实体，而“理”则是客观规律。他批评了程、朱关于“理气”的唯心主义观点，强调“天下惟器而已矣”，“无其器则无其道”（《周易外传》卷五）。从“道器”关系方面建立了他的历史进化论，反对保守退化思想。

由此可见，艺术在形式表象的外显之中，内含的是道。理论研究对于艺术实践的重要性不言而喻。艺术之器和艺术之道相辅相成，互为彼此，这是我们编写出版这套文库的初衷之三。

（四）

苏州大学作为国家“211工程”重点建设高校，是一所拥有112年建校历史的高校，她见证了中国现代高等教育的变迁和发展。苏州大学艺术学科发端于早年美术教育家吕凤子、音乐教育家刘雪庵等开创的艺术教育，有着很深的艺术传统和历史积淀。

江苏省人民政府于2010年设立“江苏省优势学科建设项目”，以巨大的财政支持，重点建设江苏高校国内一流的学科。经过数轮评审，苏州大学艺术学院名列其中，这不仅倾注着苏州大学112年建校历史的人文积淀，更是艺术学院建院52年来，几代人共同努力的结果。苏州大学艺术学院的前身是创建于1960年的苏州丝绸工学院工艺美术系，1997年6月，原苏州丝绸工学院与原苏州大学合并，重新组建了新的艺术学院，目前已发展成为师资力量雄厚、专业方向比较齐全的综合性艺术学院。学院现在拥有美术系、染织艺术系、服装艺术系、视觉传达系、环境艺术系、音乐系、艺术学系、设计基础课部等8个教学单位、10个专业方向。现拥有校级“非物质文化遗产研究中心”，院级艺术设计研究所、创意产业与设计研究所、金太阳纺织设计研究中心、梦兰设计研究所、艺术教学实验中心、中国美术家协会苏州粉画创作中心。学院设有艺术学博士后流动站，拥有设计学博士和设计学硕士、美术学硕士、音乐与舞蹈学硕士、艺术学理论硕士、艺术硕士（MFA）和工程硕士学位授予权。同时，艺术设计专业现为教育部批准的首批全国艺术教育类人才培养模式创新实践区，“十五”期间江苏省重点学科、江苏省特色专业、2010年度江苏省品牌专业。纺织与服装设计实验教学中心为国家级实验教学示范中心建设点，艺术设计实验教学中心现为江苏省实验教学示范中心。

苏州大学艺术学院的设计艺术专业办学历史悠久，门类齐全，师资力量雄厚，为我国设计产业输送了大量人才。1983年和1989年率先创办服装设计和服装表演专业，举办首届全国高校服装设计师资格培训班，填补了服装高等教育的空白。有300多位设计专业毕业生在包括清华大学美术学院和中国美术学院等在内的264所本科院校担任教学工作。鉴于对中国服装设计教育做出的贡献，苏州大学艺术学院被评为1998年全国“最具影响力的服装设计学府”和2002年“服装设计功勋奖提名”院校，并获服装文化奖。毕业生中有著名设计师王新元、马可、赵伟国等11人次被评为“全国十佳服装设计师”。2005年《中国纺织报》评出的“对中国服装设计教育产生重要影响的十位教授”，苏州大学艺术学院毕业生和在校教授占4位。2000年以来，涌现了诸如吴洪、马可、邱昊、李伦、何平等具有国际声望的设计师。特别是马可，她多次应邀赴巴黎时装周作专场发布，并在法国文化部长的个人城堡展示她的服装艺术作品。何平由于出色的设计才华，2009年在英国获得了杰出华裔青年的提名。吴洪作为深圳大学设计学院院长，成为第一位受邀赴米兰时装周主场发布时装的中国设计师。服装表演专业学生在校期间有3人获得“新丝路模特大赛”亚军，多人获得中央电视台模特大赛十佳，多人获得“世界小姐大赛”中国区冠军等奖项，特别是熊黛林、孙菲菲等已经成为国际名模。在武书连中国大学学术排行榜上，苏州大学艺术学院服装设计专业多次名列第一。在校本科生吴莹莹等一批同学获得国际插画大奖赛金奖、服装设计最高奖“新人奖”等数百个奖项，多位同学的作品入围第11届全国美展。

长期以来，我们一直坚持理论研究为先导，立足于本民族的文化艺术土壤，对设计艺术历史、艺术理论、艺术实践与方法论进行深入研究，形成了良好的学术风气和明显的学术特色与优势。特别是设计理论研究方面，我们立足于本民族的文化土壤，放眼于国际设计理论前沿，凸显其现实性、理论性和前瞻性。近几年来，我们出版了大量学术著作。许多教师主持了多项国家级、省部级和市厅级科研项目。在文化遗产研究方面，我们立足苏州，放眼全国，以工艺美术考古资料为基础，采用多学科交叉的研究方法，挖掘非物质文化遗产的宝贵财富，加强传统手工艺历史的技艺研究，收获了一批令人瞩目的科研成果。

这是我们编写出版这套文库的初衷之四。

温克尔曼说希腊艺术精神是“高贵的单纯、静穆的伟大”。我们身处中华民族伟大复兴的时代，艺术创作和创意设计的大发展必将推动艺术与设计理论研究的大繁荣，但愿我们做出的努力能够为这个激荡的时代增添理论的力量，彰显中国艺术的高贵品质和伟大精神。

是为序。

李超德
2012.10



个人简介

张骅骝，男，汉族，1956年出生于山西太原，1984年毕业于山西大学美术系，1993年毕业于中央美术学院技法教研室研究生课程班。现任苏州大学艺术学院副教授、硕士生导师。中国美术家协会会员。



目录

自序	1
吟诵生命的图像，淡泊空灵的画境——品读张骅骝的油画	4
张骅骝和他的“太湖风景”系列	6
人物创作	8
光影的用意	20
风景系列	22
人体系列	124
静物系列	130
艺术简历	133
索引	135

自序

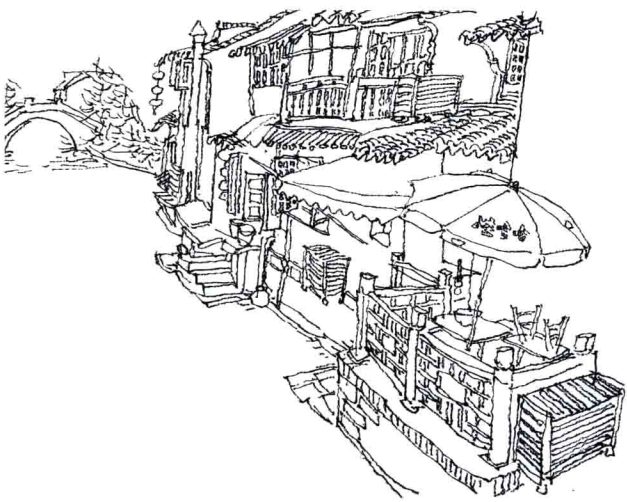


我学画画应该是从学史开始的，尽管当时对美术史的发展阶段、支流脉系一无所知，但很小就有幸见过一些大师绘画的印刷品，像明信片一样大小的画面勾起我对古代画家生平轶事的探求。可能理解得支离破碎，但这种有益的开始便引导了我最初的起步，影响到以后投师的选择。从此，有了开篇后的朗朗心歌，然后便与许多大师的名字难解难分。随着学识的增长，当把那些模糊的概念归位后，那种单一僵硬的认识才有了弹性，懂得如何去拥有一个背景。正是这种有益的铺垫，促成以后的发展方向，在或直或曲的行途中，完成了自身艺术发展的“过去”与“现在”。

对于绘画中诸多问题的总结是近几年才开始的思考，可能与语言成熟、形式完善、载体适当等有关，我开始想到构成艺术表现的整体意义，渐渐敏感于画面的气氛和画面结构。那种过去常常显示的异常复杂的、太过于具体的观察与体验，正在慢慢隐去，行为和思维的分离已逐步开始统一，能够静心地培养内心对于视觉现象中各种变化的基本反映，在自己力所能及的领域中积累属于自己的个人经验，潜心体验构成艺术更加本体的各种因素，没有具体纠缠的画面在不同状态的感知中越来越近，愈加安静，愈加单纯。

我喜欢把自然现象作为表现的主体，以所处的地域文化为背景，把视觉体验转换成或“浓”或“淡”的文化符号，以可见的形式表现出不可见的现象，表现造化与现实中的生活轨迹和对自然现象的向往、崇拜以及超越现实的种种虚幻。

出于对自然的感应，以视觉现象为视觉体验为基础，常常让我引发出超越常规的、已经“视觉化”了的奇思异想。其奇，是将现实理想化，寻找一种能宽慰自己愿望的表达方式，



来弥补现实中的点滴不足；其异，是将理想化的世界加上一层如梦的神秘，在有限的生命中关照一下自己需要告慰的心愿，在寻求新的艺术表现的方式中寻找一切理由。

“艺术是文化中的精灵，即最不守常规者。”在艺术已呈现多级发展的当代社会，现代艺术思潮使绘画产生了各种各样的形式语言，新的形式语言使艺术的真实被赋予新的命题，充满着实验和探索过程，艺术家在完成一系列作品中，把一些不太可能的东西通过自己的智慧和独特的理解方式展现新的视觉方式，既有概念，又能打破概念。一个好的艺术家应该有着这样的思维：既能在“当下”的艺术发展中，体现自己的把握能力，又能在未来的发展中有预测性，形成自身发展的“上文”和“下文”。

我们看待一个画家的意识行为，首先要分析画家对于物象空间所持的态度，这种态度，作为一个根本体现着画家对于视觉空间的组织方式，所呈现的不只是视觉的表面，更重要的是它的后面。这种深厚的积累，是以创造性思维为核心的各种能力的综合。

在我们无尽深远的发展中，得到的和付出的，不过是我们想得到的和我实际得到的之间的比例。如果只关注结果，就不能保持平和、纯粹的心绪，归顺各个阶段的“时代”精神。无论能力方面还是智慧方面，都不应该是外部得来的结果，而是出自深藏着的自我。



吟诵生命的图像，淡泊空灵的画境

——品读张骅骝的油画

我与张骅骝师兄有缘。大学同窗四载，毕业时骅骝以优异成绩留校任教。我则被分配到师范学校教书，同行，同处一城。20世纪90年代初，我们又不约而同地在中央美院研修，骅骝矢志不移，坚守油画，我则弃“笔（画）”从文，学了美术理论。在新世纪的曙光升起的时辰，骅骝被“引进”江南，任职于苏州大学。而我又被骅骝“忽悠”，几经反复也来到苏州谋生，俩兄弟又相聚一城。像是故事，而又是实实在在的情谊。

回想当年的骅骝，俊朗儒雅，长于思考。记得当时的艺术高考，除了素描、色彩外，还要考创作。大清早入考场时看到密密麻麻地站了一操场的人（事后得知当年报考的美术生有3000多人），我有点底虚。我知道，只录取15人。创作考试交卷时，同考场的一位英俊青年的画作使我惊叹——比我画得还好！我自以为创作应该是我的优势。入学报到时，这位帅哥出现了——张骅骝，身着国防绿，英姿挺拔。后来得知，骅骝是当过兵的军人，当年是以特长招入军营的文艺兵。怪不得，他有守时、守信的良好作风，与我们懒散的“社会青年”两种作派。

以创作见长，是我们这一代习画者的优势。入学前大都在农村、工厂或部队里搞宣传、画海报、画连环画，以能搞创作为荣，不像现时的青年学生只会画素描头像和色彩静物，不知创作为何。和现时的艺术教育相较，我们这拨人算是“野路子”出身，也就是以速写入手，靠临摹连环画起步，大多没有画过长期的石膏像。所以，老先生们常告诫我们，要补上“素描基础”这一课——长期而深入的素描。在大学期间，骅骝和我们都属于要“恶补”素描这一类的大龄青年，而我班上年龄偏小的同学，大都“基础过硬”，石膏像画得“当当响”。但毕业创作时，我们这些具有生活阅历的老青年就凸显了创作上的优势。这也应了当时一句流行的文艺行话：“艺术源于生活。”虽然我们在当时还不能完全理解这句话的含义，但插队农村和在基层工作的“生活”积累，确也为艺术创作提供了多样的素材和对人生的思考。

骅骝对艺术的追求、对艺术的思考，也完全源自于他对生活的思考、对生命的体悟。他的作品大致可分为两个时期：北方时期和江南时期。

北方时期的《天上块陨石》（入选中国油画双年展，获“学院奖”）、《月食》（入选第二届中国油画展）以及《阳光·形·影录》（入选首届中国油画学会展）等作品都显示出他对人生及生命的追问与反思，表达了当代人在精神上的迷惘与困惑，揭示了生命个体在某种特定环境中的诉求。我特别注意到，他这一时期的作品，不仅在形式上吸收和借鉴了西方象征主义和原始主义流派的艺术语言，而且在作品的思想和精神方面欲超越外部感性的表征而深入带有哲学意味的层面上。我们知道，象征主义的本质在于“为理念披上感性的外衣”，以视觉形象表达神秘与隐蔽的感觉。它试图通过细致复杂的一瞬间的感觉，来探寻人的心灵深处潜藏着的情感密码。

骅骝是一个情感丰富而细腻的人。他待人处事的周全与细微，苦思冥想的深沉，以及对生命的感悟都不期而至地和象征主义相遇。象征主义艺术家皮维希·德·夏瓦纳认为：“和每一项清晰的观念相对应，都存在着一种能加以转述的图像思想。”骅骝在这个时期即是将自己对社会、对人生、对生命的细致而复杂的感受与情感，以瞬间的敏锐和近乎荒诞的图像表达了当代人情感的恍惚与精神的裂变——物质的世界与精神的世界，有限的世界与无限的世界，屏蔽的世界与可视的世界，是彼此转换和融通吗？艺术表现上的朦胧以及难以琢磨，也是艺术家本人由对生命的追问而延伸到对社会伦理、民族心理以及历史与现实、权力与金钱等诸问题的忧虑与担当。

不难看出，骅骝北方时期的作品，仍在受20世纪90年代中国艺术创作总体趋势的影响，即由宏大叙事转向对生命个体的追问，由主题性绘画转向了观念性绘画。虽然他的作品还不是纯粹意义上的观念艺术，但他有意识地将现代艺术语言运用于对生命体悟的“形式”上。我们也可以感到，骅骝这一时期的作品，就技术层面而言，也处在极度的矛盾与焦虑之中，既难以摆脱学院的束缚，又向往现代艺术的形式法则——在语言上游离于传统与现代之间。此间的游离与徘徊，在成就他图像思想的同时，也表露着艺术家在金钱物欲横流的现实面前精神的困惑与迷惘。这种现象正如易英先生在《学院主义的黄昏》中所言：“力求反映这个历史转变时期人的精神价值和矛盾的新进艺术则又在自言自语的苦苦支撑着，这似乎是一种合理的格局：获得名誉与金钱的同时失去了艺术。追求艺术的则备受

寂寞与贫寒。”

在即将跨入新世纪前夕，中国油画学会为了促进中国油画的健康发展，特别组织了具有学术研究能力与文化责任的中青年油画家赴欧洲研修考察，骅骝有幸去了意大利博洛尼亚学院访学。博洛尼亚学院是意大利，也是欧洲第一所“正统”的美术学院，所谓“正统”也就是有理念、有规范、有方法的教学。所以，史学家们把它视为学院艺术（或学院派）的鼻祖。但它的发展并没有按创始人16世纪意大利著名画家卡拉奇兄弟的意愿走到底。意大利现代绘画大师莫兰迪曾就读于这所学院。而莫兰迪的艺术并没有被博洛尼亚学院所“规范”。显然，骅骝在博洛尼亚学院有过精心而缜密的考虑——西方油画艺术的传统与新进艺术之间的文化联系与变革。

旅欧考察，不仅使骅骝在油画语言与艺术品格方面具备了自信与升华，更为重要的是，在游览了欧洲艺术的演变与发展的路径后，他逐渐明晰了一个重要课题：如何在油画艺术实践中体现中国文化精神与文化内涵。也许是一种巧合，也许就是艺术使命的召唤——邀约江南苏州，这也正是他所寻求的具有典型传统文化生态与艺术生长的土壤。江南，无疑是中国画的故乡。在这烟雨朦胧、秀润叠翠的吴越大地，曾孕育了“吴门画派”“虞山画派”等为代表的中国水墨画艺术，能否将带有异质文化基因的油画，移植到表现“江南”这个固属中国画领域的审美对象，无疑是中国油画本土化探索的重要命题，也是骅骝在亲历的东西文化比较中获得的“真知”与文化自觉。

骅骝在江南时期的作品，大都是以多幅系列展开。如《太湖风情系列》《苏州·平江路系列》《东山·陆巷系列》等。在这批画作中，我们可以看到他一改北方时期的雄浑神秘的象征语言，在对江南自然环境的写照中，寻求表达人文江南的审美境界。诚然，要以油画表达中国人心目中的“水墨江南”，其难度正如尚辉先生所言，是“需要进行油画语言上的文化品质的转换，或者说，油画江南不仅需要寻找与发掘表现烟雨江南自然气候中的色彩体系，而且不能囿于描绘眼中所见，更为艰难也更为重要的是在油画中体现江南文化的审美品质与人文情调”。骅骝在这个精神品格与人文情怀的历练中，以写生的方式感知自然江南，感知文化江南，他与“西花桥油画艺术工作室”的几位朋友一道不间断地在苏州的古桥小巷、太湖岸边、老宅民居等地反复写生与创作，体味形与色、线与面、实与虚、墨与白之间所传达的“气”与“韵”，体味着在江岸湖泊、小桥流水、山峦起伏、碧绿叠嶂的灵动中唤起心灵的“意”与“境”，也体味着舶来的油画在与中国水墨画的博弈中如何“外师造化”而“中得心源”。我还不能完全肯定骅骝江南时期的作品是否受到中国山水画艺术，尤其是“吴门画派”艺术那种平淡、静谧、空灵气韵的感染，但他的这批画作，可以使我们看到图像中所表达的基本信息：宁静淡泊、空灵清澈。这也意味着他在油画艺术的探索中，实践着中国油画本土化的文化意义。

记得多年前，张明远教授曾撰文《能走远路的人》评论张骅骝的人与画，此短文应是张明远先生的续文。

郑英锋
2011年中秋于苏州石湖



女青年 70cm X 35cm 2007年



东山陆巷 40cm X 50cm 2009年



太湖风情 110cm X 55cm 2007年

张骅骝和他的“太湖风景”系列

从作品上就可以直观地看出：张骅骝是位快乐的画家，他愉快地观察、想象和创作。有点令人诧异的是，北方汉子张骅骝却选择了南国少女式的题材——她们就是披着粉色朦胧春装的太湖。

张骅骝的不凡之处就是使太湖的风景更具有平民的特点，那些遍布湖边的桅杆、小船、电线杆、小工厂、古民居，在画家的笔下成为了太湖的平民标志。张骅骝把正在变化着的时光和风景完美地固定在绘画空间里，成功地表现出流逝着的伤逝和空灵的幻想。张骅骝不屑于采取时下流行的印象派手法，描绘出阳光的光感，而是把江南的柔美用东方写意的笔调表现出来。那些平光的画面设计非但没有损害他的艺术，反而能够因为意味性十足而熠熠生辉。

画家另一个无可争辩的特点是表现在他的太湖油画中的诗性隐喻，我们仿佛可以看到风景背后缓缓走动的文字、诗歌或者散文；他的作品都具有清新的色彩、模糊的轮廓、轻轻舒展的动势和节奏的特点，是艺术真实和自然真实的完美结合。画家通过构图、线条和颜色，直接向我们转达他的观察、他的感情、他的热爱。

每位画家都有自己占主导地位的颜色，而对于张骅骝来说，它就是黑色和绿色。这是画家自己独创出来的色彩。可能是因为太湖，因为南方，因为那幽美朦胧的美丽，我们会被画布上那些粉色、绿色和黑色——那些被分割的巧克力一般的黑色和闪烁着宁静之光的绿色深深打动，这就使得张骅骝那些颜色淡雅的油画作品具有原始清新的感觉。张骅骝善于在各种色调的细微变化之中，努力保持自己颜色的独特性，他精巧地控制着颜色微妙的变化，只用很少几种色调，但却呈现给我们一个生动丰富的世界。

但张骅骝的太湖不是我们常识中纯粹柔美的太湖，他那些充满明媚娴静情调的太湖风景油画作品中其实悄悄散发出一股压抑不住的寒意，一种淡淡的北方的冷峻和寂寞，从而平添了几分深沉清冷的人文意境。这也正是这位北方画家的南方风景中的不同凡响之处。

苏旅
2011年11月18日写于大岭草堂

太湖风情 70cm X 100cm 2007年



