

张江舟

艺术与生活

ZHANG JIANGZHOU YI SHU
YU SHENG HUO



安徽美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与生活.张江舟/张修佳主编.-合肥:安徽美术出版社,2008.1

ISBN 978-7-5398-1749-1

I.艺… II.张… III.①中国画-作品集-中国-现代
②中国画-艺术评论-中国-现代 IV.J222.7 J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 200856 号

艺术与生活

策 划:何加林

主 编:张修佳

责任编辑:马 涛

装帧设计:大 可

安徽美术出版社出版

(合肥市政务文化新区圣泉路 1118 号 14 层 邮编:230071)

网址: <http://www.ahmscbs.com>

全国新华书店经销

浙江新华图文制作有限公司

杭州恒兴彩色印刷厂

开本: 889mm × 1194mm 1/16 总印张: 34

2008 年 1 月第 1 版

2008 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5398-1749-1

定 价: 256.00 元 (全套八册, 每册 32 元)

(发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换)

张江舟

艺术与生活

ZHANG JIANGZHOU YI SHU
YU SHENG HUO



安徽美术出版社

ISBN 978-7-5398-1749-1



9 787539 817491 >

定价：256.00 元

(全套八册，每册 32 元)

张江舟

艺
术
与
生
活

安徽美术出版社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

张江舟 1961年出生于福建漳州市，祖籍安徽定远。现任中国画研究院院长助理、院艺术委员会委员、一级画家。系全国青联委员、中国美术家协会会员。





作为画家的张江舟，其实还长于理论思考，这种思考似乎主要集中于当今的文化发展和导向上。而且他的思考，一方面固然见诸文章形式，但另一方面，他主要是将这一思考带入到具体的绘画创作中，从而深刻地影响着他的 人物画题材对象的选择和风格建构。我们看到，张江舟的思考之倾向乃着眼于当下城市文明的批判和对淳朴的、带有原始意味的生存状况的关注。这样，他就很自然地将艺术目光投向了中国的西部地区，那里的民俗风情激发了他的创作灵感和思绪。他早期的一大批作品如《伴侣》、《老伴》、《夫妻》、《圣途》就是上述思考和创作的产物。张江舟乃绘画科班出身，在造型上具有扎实的功底，这从他大量的人物写生中即可见出。从画法渊源上，张江舟大约传承了徐悲鸿、蒋兆和的人物画体系，不仅注重对人物结构的把握，而且还在运用水墨语言中将西画的明暗光影之法带入其间。张江舟对我说，中国绘画传统是发展变化的，徐、蒋的人物画乃是 20 世纪以来产生和确立的一种新的传统。对于这一传统的美学价值——如能比古代人物画更加充分地刻画和表现对象，能够更加贴切地传达出时代气息等，我们不仅要加以肯定，而且还要进一步发扬光大。所以我们发现，张江舟这一时期的人物画（当然并不止于张江舟，还有一批画家亦有类似的艺术取向）能于徐、蒋之后再度别开生面，在保持人物造型的严谨和准确之中，又能将笔墨的抒写性充分强调出来，而且人物形象作适度的夸张、变形处理。这里我想补充说明的是，现在有人一听到夸张、变形的字眼，就联想到西方的现代艺术，联系到某些怪诞的绘画语言形态。这是一种误解。中国古代人物画家大都深谙此法，如贯休、梁楷、丁云鹏、陈洪绶，他们笔下的人物形象都具有夸张和变形的意味和特点，他们的人物画

成就在很大程度上是与这种夸张、变形手法相联系的。当然，夸张和变形有自身的审美原则：即突出表现对象的某些部位，使其从隐而不显的状态中彰显出来。从这个意义上讲，夸张、变形就是一种审美发现。正是由于这种发现并诉诸形式表达，所以绘画形象就与现实对象产生了一定的差距，产生了某种“陌生感”。应该说，夸张与变形还有一定的“度”，这个“度”就是不能完全违背人们对现实对象感知的视觉经验，好的夸张、变形不仅不违背之，而且还使人们对对象有着更为深刻、有力的理解和把握，并进而产生某种新鲜的美感。我想张江舟的人物画即可作如是观。通过这一手法，张江舟早期的人物画呈现出一种拙而涩的面貌，加之他喜用浓重而有变化的墨色，所以整个画面笼罩着一层沉郁而带神秘感的氛围。我认为，这是张江舟人物画的第一个系列，也是他人物画的风格初创形态。尽管他后来的人物画发展已然超越了这一形态，但其基本的语言因素依然保留在他的新的风格构造中。

大约是在 2000 年初，张江舟人物画画风实现了一次重大转变。这一转变乃是伴随着他的文化思考进展亦步亦趋的。在张江舟看来，人们固然可以以批判的眼光来看待现代文明以及在这种文明条件下的人的生存状态，但批判不等于回避，人们特别是艺术家毕竟要直接面对这一文明现实。按照张江舟的说法，这是“置身于当代都市文化的无奈”，他的创作乃是在“矛盾困境”中的“艰辛突围”。这样势必要“引动语言方式和语言结构的转化和重组”。于是我们就看到了张江舟人物画的第二个系列。他将这一系列的创作称之为“水墨新作”。的确，与其前期作品相比，这里的新作，“线”的形态似乎被弱化了，“墨”的表现功能则被大大强化了，但人物造型却并没有“解构”，相反，在大块的墨色铺

笔酣墨润 意气清和

樊波



写中呈现出更为完整而凝聚的结构。应当说，画家似乎更突出地加强了人物形体的“塑造感”。为了获得这种“塑造感”，在人体结构某些部位和衣着转折处采用“排”、“刷”之笔，从而大大丰富和拓宽了中国画语言的表现力。相对于他早期画风，这里的作品中的人物造型与现实原型似乎更是拉大了距离，人物面部特征刻画似被有意模糊了，不再完全是依物象形，而更多的是按照某种文化理念来塑造这些形象和组织画面的，人物肢体或呈硬直而支离的形态，或于多种弯曲形体的交织中呈参差之象，整个作品由此而散发出一种焦灼、激昂的气氛。我们从他的《壬午记忆》、《人·物》、《状态》、《热风》等作品中可以明显地看出这一点。有的学者指出，张江舟的画作在墨色分布上往往表现为一种非中心状态，实际上他的人物造型安排在整个画面中，也呈现出一种非中心状态，每一个形象之

间形成了多重视点的空间关系。这样一来，造型结构自身的完整性就与画面非中心状态形成一种内在的张力，使作品充溢着一种紧张、冲突的视觉效应。张江舟说他的这一批“水墨新作”在语言结构上的重组是为建立一个新的当代艺术形态。在我看来，张江舟这一批作品乃是对当下文明状态的一种艺术化隐喻或象征，他那些似乎偏离现实原型而加以重新组合的人物形象在一种支离、交错和多重视点的营构中表现了画家对文明条件下人的生存状况的一种艺术反思和解读。应当说，无论是在艺术手法上，还是在思想意蕴上，张江舟这一时期的作品都是对前期的超越和提升。

很显然，从张江舟一开始的早期作品到他的“水墨新作”，都相应拥有比较鲜明的风格特征：一者为沉厚苦拙，一者为排奁激放，而且这两者都带有画家文化思考的烙印。但是我们看到，张江舟却并没有停

在画室



止他的风格探索和演进，近一个时期以来，他又发展出另一种令人瞩目的人物画风。我将这一画风描述为“笔酣墨润，意气清和”。此乃他人物画的第三个系列。不过人们只需细心考量起来，就会发现，在他这一风格转化的过程中，尚存在一个过渡性的阶段。这主要是以《女人屋》、《女人河》、《雕塑西部》等作品为其标志。这些人物画一方面在造型上延续了第二个系列的基本方法和特点，而另一方面则又恢复了早期（即第一系列）人物画那种偏于写实的倾向，由文化理念所支配的那种夸张的、带有隐喻意味的形象组合，以及画面中的内在张力和冲突感仿佛消失了，取而代之的

乃是现实人物和场景的直接而生动的写照。不过尽管延续了第二个系列的画风，尽管还是以“墨”代“线”，人物造型也依然显示出一种坚实的雕塑美感，但其间已有一种自由通透的笔调仿佛脱颖而出，那种在心手掌控之中自然生发而出的节奏似乎要逸出坚实的形体而欣快地吟唱，那排奭如风的刷笔也似在渐渐内敛成锋，凝聚为线，那渗透于画面及造型中的深厚的墨色在虚虚实实的变幻中略略卸去了浓重的衣钵——这一切都预示着一新的画风即将诞生。

张江舟人物画第三个系列的主要作品有《守望都市》、《逐光者》、《惠风》、《边地阳光》、《边地红云》、《边地细雨》、《日落秋色远》、《秋山霞色》、《轻风玛曲》、《春醉图》、《玛曲阳光》等，从作品的名称即可知晓，画家笔下的人物题材已然具有了比较明确的指称对象，这表明他在创作这一批画作时似已摆脱了那种困扰着思绪的种种抽象的文化理念，但只凭着一种审美直觉去感受生活本身，去体贴那洋溢着生命活力的各种人群。当然，这并不是说，张江舟前一时期的文化思考在这里全然失去了意义，实际上，上述作品如《守望都市》、《惠风》等依然体现了画家惯有的文化思致。只不过是那种难以释怀的艰涩的反思倾向在此已转变为一种悠然超脱的审美情怀，因而投注于题材之中不再是某种既定的理念，而是一种豁然开朗的热情，这种热情虽是源于生活直感的，但却不是纯然简单的冲动，而是经过一番文化反思之后的心灵觉解，是从这种觉解中涌出的巨大的喜悦。从性情上看，张江舟就是一位乐天欢地的人，这使他不可能长期冥思于本属于学者所探究的种种问题，那些文化思考只使他的自然性情增添了一种思想光泽，使他对生活的热情多了一份回味的蕴藉，进而也赋予了他的作品具有

深入生活





在宁夏矿区



在宁夏沙坡头

一种思维品格，但主导着他这一时期整个创作倾向的乃是直感和直觉，是由热情所充盈起来的艺术敏感和审美情怀。

从笔墨语言上看，张江舟这一系列的人物作品也似乎回转对现实生活的直感上来，有些作品甚至保持着人物写生的那种鲜活而生动的意趣，但在造型和构图上显然比写生之作提升了一大步，形象完整自足，布局错落有致而富匠心。更重要的是，那种铺写的墨色进一步收聚为“线形”表达，这种“线形”在运笔的正、侧、翻、转、点、刷之间显出丰富多变的意态，画家那份在文化反思之后，由生活点燃的热情不仅在人物造型中，而且在这种“线形”意态中淋漓尽致地展露出来了。张江舟这一时期的人物画，造型上具有一种特别的风致和情味，尤其是女子的形象，体态婀娜，面相丰腴，且“巧笑倩兮，美目盼兮”，这是他从生活原型中提炼和创造出来的令人心仪的美的样式。应当说，这种美的样式与其笔墨语言是相协调的，那富于风致和情味的人物形象不仅从其“线形”意态中婉转而出，而且还弥散出一种通透的清气。张江舟长于用墨，前期（第一个系列）人物画那种沉郁格调的形成显然是与他用墨偏于浓厚相关；后来（第二个系列）他的人物画几乎以墨代线，且整个墨色在画面中形成了一种非中心的“灰色”状态。而这一时期（第三个系列）的人物画，则由灰色转变为清气，或者说这种清气正是对灰色的化解，如同阳光对积雪的化解一样。

我们说张江舟人物画的三大系列，但却不能说他的人物画具有三种截然不同的风格类型。而只能讲他在人物画风格建构上具有一种善于探索的精神。正是这种探索精神使得他的人物画三大系列在保持着一种贯通性的同时，还呈现着一种跳跃性和超越性，而且在我看来，张

江舟实现这种跳跃和超越，既不是那样刻意人为，也不是一种什么长期积累之后的突变，而似乎是怡然畅达的自由转换和提升。促成这种转换和提升的缘由，可能是他在不同时期的文化思考不断调度着绘画语言风格的取向。此外，他那豁达的性情和充满灵性的艺术禀赋也使他几乎难以满足于任何一种固定的语言（或风格）样式。在上述三大系列中，依我之见，其第二、第三个系列，乃可代表着张江舟人物画探索过程中的、具有较高艺术水准的阶段风格标志，而第三个系列似更符合和贴近他的气质和才性，那种由笔酣墨润中所流淌而出的清和虚旷的风调，在当今人物画坛虽不能说是空谷足音，但也却如天籁悠响，令闻者自有“濠、濮之想”也。

中国人物画自魏晋达到审美自觉和确立，在唐宋时期再现辉煌。然元明清以来却渐次陷入靡顿状况。“五四”以来，以徐悲鸿为代表的一批画家力求打破这一局面，他们变革传统，合璧中西之法，开辟了中国人物画之新境。新中国成立之后的人物画，在很大程度上正是在徐悲鸿等人的影响下成长和发展起来的。但我认为，这一时期（即1950年以

写生途中



来)的人物画在思想意蕴和艺术语言上出现了某种程度的歧异现象,即一方面一大批人物画家直接继承和延续了徐悲鸿的变革化的新的语言样式(同时亦在一定程度上保留着传统绘画的某些因素),这种新的语言样式与新的时代生活是相吻合的,并且是具有较高艺术水准的。这一时期杰出的人物画家像石鲁、方增先、黄胄等人,更能于徐悲鸿画风之外另辟蹊径,直接从现实生活中提取和锤炼出极具新鲜品质和个性的艺术形式,至今依然不失为一种美的典范。但是另一方面,当时的意识形态在为人物画审美内涵注入了某些积极的思想因子的同时,由于它自身的局限也给当代人物画创作带来了一定的束缚,甚至是损害。这就造成了人物画在艺术语言与思想意蕴两者之间出现某种歧异——在“十年动乱”期间,这种歧

异就更加突出,以至演变到一种荒谬的境地。正是这样,尽管这一时期人物画在特殊的年代创造出了特殊的、无可否认的艺术成就,但从总体上看,它毕竟尚未回归到自身的审美本体上来。这种情况只是在20世纪80年代初才得到扭转和改观。在经历了一番曲折之后,中国人物画终于可以按其审美本体自由地发展了。从这个意义上看,像张江舟这样一批中青年画家真是很幸运了。然而这里需要说明的是,回到审美本体是一回事,而要在此基础上达到应有的审美高度则是另一回事。前辈画家在歧异的状况中尚能取得可观的成就,那么如今画家潜其心,养其气,感应时代,笔锋下决出新的生活,从而将中国人物画推向一个新的艺术高度,更是在情理之中了。对此,不知江舟是否亦有很好的思量?



在西双版纳写生

作为“60”一代都市水墨画的重要探索者,张江舟不断挖掘、尝试着中国画固有材料所能表现出的适合现代人审美趣味的新形式,其所取得的成绩有目共睹。在探索新形式的同时,他也一直理性地思考着处于现代文化体系中的传统中国画,如何面对都市文化的冲击而能够保持新鲜的活力,并真正地融入到当代人的文化生活之中。傅京生作为中国画史论研究的资深学者,他与张江舟的对话,对于探索传统中国画如何向现代转型,无疑具有一定的启发意义。

笔墨的诱惑

张江舟(以下简称张):我始终感觉,谈论当前中国画创作的现状也好,谈论中国画未来的发展方向也好,有一样东西不能忽视,那就是我们成长过程中的全部积累和我们现在面对的文化环境对我们的影响不能丢弃。这很重要,如果抽离开这个东西,可能会流于空谈,中国画也不可能称其为具有文化属性的东西,尤其是我们这一代人,整个学习、积累的过程,阅读的范围是很庞杂的,既有马克思、列宁的书,又有毛泽东的理论,我们对传统的认识是以批判的方式开始的,后来又读了大量西方现代的著作。我们对中国画的学习,是从已经异化了的传统进入的,也就是从我们称之为新传统的“徐蒋体系”。目前的主要精力又在民族经典的再认识上。我们这一代画家,已经是一个具有多重素质的综合庞杂体。

目前面临的主要问题就是如何将我们自身所具备的各种资源盘活。我一直在考虑如何充分发挥自身的潜能,将自己所具备的东西整合出一种样式,一种能够充分表达自己审美理想的样式。知识结构的庞杂并非坏事,这恰恰暗含了成就一个当代艺术家所应具备的多重潜质。

傅京生(以下简称傅):这实际上是一个比笔墨还重要的问题,笔墨的问题争论了很长时间,至今没有一个理想的学术结果。笔墨实际上是一个技术性很强的东西,同时,笔墨中又含有一定的精神气息,但是笔墨与现代人的文化精神的关系问题,仅仅靠争论笔墨问题是无济于事的。

张:笔墨中的精神气息无所不在,这也是中国笔墨的高超之处。用笔的快慢、光涩,用线的长短、方圆,用墨的干湿、浓淡等等,都能传递不同的审美感觉。但精神气息不仅仅存在于笔墨当中,章法布局的传承开合,设色的艳素、轻重等因素同样也能传递出不同的精神信息。西方绘画的笔痕、笔触、色彩等形式语言之中,也含有大量的精神信息。以印象派的作品为例,它的那些笔痕(笔触)、色彩语言中有没有精神信息?无疑也有大量的精神含量。我们看凡·高的画,有炽烈的情感在流淌,有声嘶力竭的精神呐喊,其中扭动的笔触、对比强烈的色彩起到了重要的作用。

傅:中国的笔墨与精神意象有关,西方绘画作品中没有笔墨,但也有精神意象,譬如夏凡纳的《贫苦的渔夫》、米勒的《晚钟》,都有能够久久萦回于人心的意象魅力。人类文化中有许多共同的东西,不然就没法通过艺术进行情感和心灵的交流。有人说艺术是和平的使者,这是因为艺术中蕴涵着可以无障碍交流的思想、情感、意志和愿望,如果仅仅是形式、手法、趣味(即技能高超与否)的交流,那么,这样的交流的意义就是有限的。

张:西方不讲笔墨,而讲笔痕、笔触。包括抽象绘画,都有大量的精神含量,这更能说明问题。当然,笔墨非常重要,其承载的精神性是不言而喻的。中国画没有笔墨,就什么

把自己变成自己的主题

张江舟、傅京生对谈录