

CHINA ART

中国水墨[®]

开拓传统艺术·呈现笔墨精神 | 张宏宾卷 |



J222.7
Z110.1

张其成

CHINA ART
中国水墨

(第二编)

北京燕山出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国水墨.第2辑.张宏宾卷/张宏宾绘.—北京:北京燕山出版社,2005

ISBN 7-5402-0839-2

I.中... II.张... III.水墨画—作品集—中国—现代
IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第100159号

中国水墨—张宏宾卷

主 编:赵海嘉

责任编辑:李海滨 陈果 谭云 杨燕君

设 计:易瑞东 王淑萍 李锐润

出版发行:北京燕山出版社

地 址:北京市东城区灯市口大街100号(100006)

出 品:北京顺发堂文化艺术中心

邮购电话:86-10-61765765 81458958 81458968

联 系 人:董保建

经 销:各地新华书店

制版印刷:金秋彩色印务有限公司

开 本:850×1165 1/16

字 数:6.5千字

印 张:7.75

版 别:2006年1月北京第1版

印 次:2006年1月北京第1次印刷

ISBN 7-5402-0839-2

总定价:960元(全二十册)

内附作者传、创作经历、设计说明。

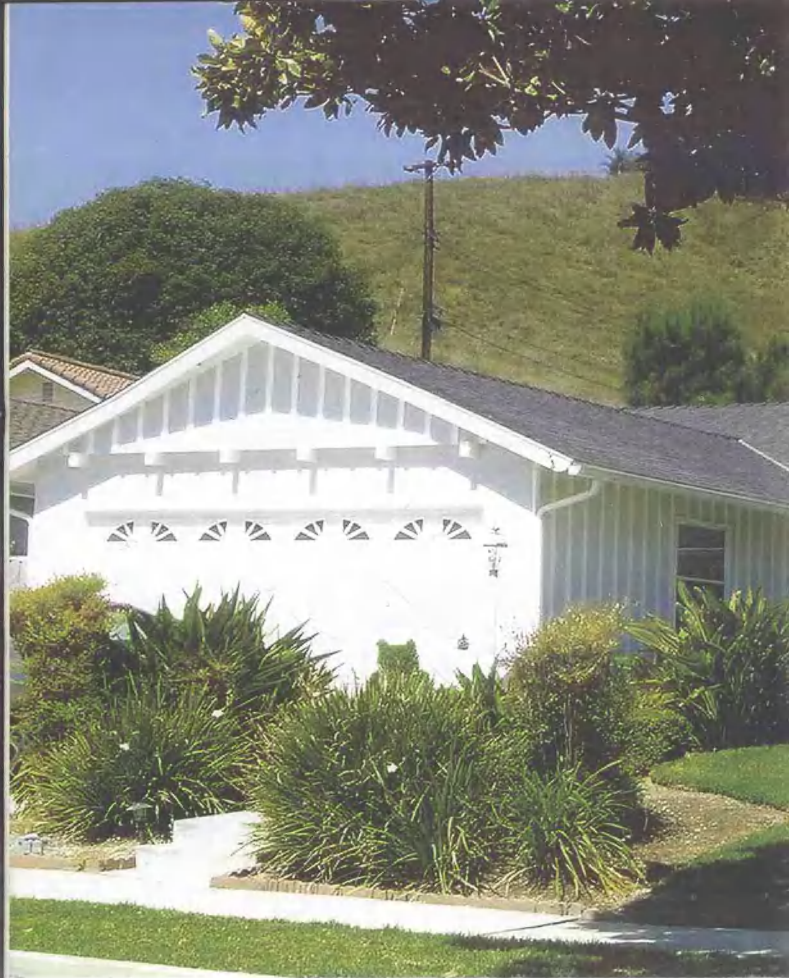
燕山路9号,国家邮政750013邮编。

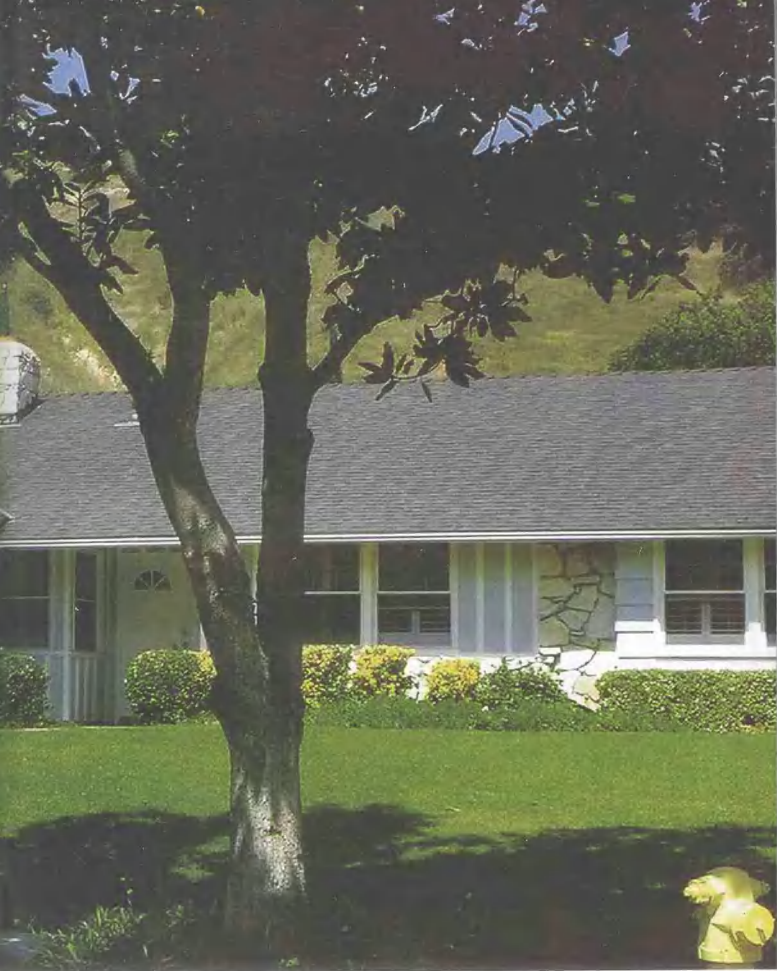
张宏宾可以视为继上述先辈大师之后,中国第二代向西方艺术学习,以求建立绘画新风的探索者。正是在上世纪八十年代后期至九十年代,张宏宾曾多次赴美国考察、讲学,举办画展,同时又在日本等地多次举办画展……这一切都在他的画作中留下鲜明的印记。

张宏宾,1942年生于北京。
1960年,毕业于中央美术学院附中。
1965年,毕业于中央工艺美术学院壁画专业。
1976年,在山东师范大学任教,担任教授、系主任,并成为中国美术家协会会员。
1987年,应邀到美国旧金山州立大学讲学,并为该校人文学院绘制壁画“自然之歌”。
1988年,去美国加州麦赛德学院讲学,同年,在美国出版“春之歌”等丝网版画。
1990年——1992年,应日本画界邀请,在日本东京、大阪、广岛、京都、奈良、横滨、佐贺等地举办“世界人气作家展”及个人巡回画展。
1993年,以“国际杰出画家”身份定居美国。
1994年——2000年,在旧金山、洛杉矶、凤凰城、棕榈泉、拉斯维加斯、波士顿、新奥尔良、克罗拉多等城市举办个人画展联合展览,并入选历届纽约、洛杉矶的国际艺术博览会。
2000年,被国内多所艺术院校聘为“特聘教授”,并在北京、山东、四川、深圳等地举办画展。
国内外出版有“张宏宾的艺术世界”、“宏宾彩墨”、“张宏宾画集”等。
现为著名旅美画家,中国美协会员,美国加州旧金山州立大学教授,山东工艺美术学院特邀教授。













色彩斑斓 意态万方

——张宏宾彩墨人物的审美探索

文〇樊波



在上个世纪初,中国画的发展似乎遇到了前所未有的困境。面对这一困境,象康有为、蔡元培。陈独秀和徐悲鸿相继从思想和绘画理论层面上作出了强烈的反应,他们从不同侧面对元明清以来的中国画传统流弊进行了抨击。我们看到,这些抨击具有一个重要的学术背景——这就是西方绘画的审美体系。当然,具体来看,西方的绘画体系在当时中国画家心目中并不完全相同,如徐悲鸿所效法的西方古典绘画,刘海粟所推崇的西方现代绘画。尽管有此分歧,但在以西方绘画来变革和改造中国画的见解上却是大致如出一辙的。如蔡元培就呼吁当时的中国画家要采用西画的“实写之佳”;陈独秀说要“改良中国画家”,须“输入写实主义”。徐悲鸿则强调中国画必须借鉴西画,“凭实写,乃能惟肖”。如此等等。我们看到,伴随着这种思想理论上的反应乃是当时一大批画家纷纷出国,以希能够探得西方绘画的“真经”。象徐悲鸿、刘海粟、林风眠等人正是经历出国、研习西画之后,其画风才真正跳出当时中国画因循相袭的桎梏,呈现出一种富于现代品格的崭新的审美风貌。应该说,他们乃是中国第一批向西方学习的艺术探索者,他们的绘



画成就以及作为二十世纪绘画大师地位的确立显然是与对西方绘画的吸纳不无关的。

回顾这段历史，乃是我们考察和评价张宏宾绘画及其成就高下的一个不可回避的参照。我们不妨说，张宏宾可以视为继上述先辈大师之后，中国第二代向西方艺术学习，以求建立绘画新风的探索者。正是在上世纪八十年代后期至九十年代，张宏宾曾多次赴美国考察、讲学、举办画展，同时又在日本等地多次举办画展……这一切都在他的画作中留下鲜明的印记。应当看到，与二十世纪初的先辈相比较，八十年代的张宏宾远赴西方进行艺术求索，其文化情境已然大不相同。这主要表现为如下几个方面：一是，尽管二十世纪初的中国还相对封闭，但无论是上流社会，还是下层人士，包括艺术家在内，对西方文明和艺术并不是完全陌生和隔阂的。如果说得远一点，从清王朝开始到鸦片战争直至二十世纪四十年代末，中西方文化的相互交流——不论这种交流是商贸方式还是战争入侵方式，皆未中断。正是这样，对于艺术家而言，他们大都具有一种自持而宽裕的心理空间来从

容地看待和消化西方艺术的精华。然而二十世纪八十年代的中国,由于长期封闭,国门一旦洞开,包括艺术家在内的国人在面对西方文明和西方艺术涌来之际,则带有很大的盲目性和盲从性。虽然有不少有识之士(他们恰恰对西方文化和艺术比较熟悉和了解)对文化和艺术之民族特征的强调,但因隔阂而造成的对西方世界探知冲动,一时间将关于民族文化和艺术种种说法统统排挤到身后去了,这似乎是八十年代中国思想界和艺术界的一种普遍情况。而事实上,一个失去了自身文化和艺术支点的人最终只会是茫然失措,也无法从西方那里得到借以创造的、真正有价值的东西。二是,二十世纪初中国艺术家大都留学和出访法国(包括德国),在那里集中了当时西方最杰出的画家,在卢浮宫中也保存着西方古典绘画最精妙的作品。因而与他们所照面的西方绘画艺术也相对单纯,学术理路清晰可辨:一者为古典艺术,一者则为现代艺术。于是他们能够依据各自的艺术立场和旨趣来参取西方绘画的审美资源,如徐悲鸿对古典艺术的研索;刘海粟、林风眠对印象派和野兽派的涵纳。而上世纪八十年代的中国艺术家所遭际的西方文化和艺术却相对混杂,既有古典艺术,又有现代艺术,还有后现代艺术。而且在一个时期内,中国的思想界和艺术界对现代和后现代的异同关系及其学术理路根本没弄清楚,而是囫圇吞枣地实行了“拿来主义”,这样就为中国画家的艺术选择和借鉴带来了很大的困惑——尤其是对从事中国画创作的画家而言,他们不仅感到困惑,而且甚至感到固有的艺术生存理由都受到了置疑。今年我去法国巴黎考察访问,在蓬皮杜展览中心看到了不少后现代艺术作品。其实当今世界文化和艺术中心已早由法、德移至美国,后现代艺术的真正重心也在美国。如此来看,和中国许多艺术家一样,张宏宾所参取的西方文化和艺术背景与二十世纪初的先辈大师已大相径庭,可谓“千岩万壑路不定,迷花倚石忽已暝”,其困惑和迷茫乃是可想而知的。三是,二十世纪初的中国画家参取西方艺术从形式语言上看,无非是造型和色彩这两个方面。在造型上,徐悲鸿可以说是丰功至伟;而色彩上,主要是刘海粟和林风眠,堪称巨匠手眼。而这两个方面恰恰是中国画固有传统语言体系中相对薄弱的环节——或者至少可以说与西方绘画相比,显然有其不足之处。徐、刘、林为克服这些不足,从而汲取西画之长并将之十分自然妥帖地融入到中国画的语言体系中——其变革意义和学术高度对后来中国画家既是启示,又是设置了一种艺术标尺。特别是刘海粟、林风眠对西画色彩的融合运用,同时又不失中国绘画的笔墨深度和审美格调,实如中国画发展的现代历程中突起的异峰,令后人高山仰止。

凡此种种,我旨在表明,对于张宏宾这样一批在二十世纪八十年代走向西方的中国画家来说,他们要想真正成功地实现中西融合,将中国画重新推向一个审美高度,并能超越前辈先师,是极为困难的。

对于这种困难,我想张宏宾当年是不会也不可能有所知觉的。他大约是带着一种急切而惊异的心态来到大西洋彼岸。在这样一个全新的环境时空中,作为一名已然颇有成就的中国画家,张宏宾首先需要做的,乃是从事美观念和技法及材料上进行调整。按照他的自述:“初到美国,我创作过许多现代重彩画”,“着力探求中国画与西方现代绘画技法的结合,以高丽纸进行绘画。”“制造一种既水墨淋漓又斑驳灿烂的效果”。应该说,这种调整和探求可能在一开始并非着眼于学术本身,而主要是与美国文化和艺术趣味相对接,正如张宏宾所说,是为了“能近距离审视美国公众的审美取向,并通过绘画和美国社会有了切身的接触。”这种对接的结果颇见成效:“这种画风在美国一经推出,就吸引了美国公众注目。”我们看到,张宏宾在八十年代后期创作的一系列彩墨人物,如《远方的呼唤》、《少女与花》、《母与子》、《孔雀姑娘》、《在林中》、《夏之歌》、《琴声》、《牧牛图》、《彩陶》等。正是这种探求和对接的产物,这些作品当然具有不可否认的艺术价值和审美贡献,人物形体的适度夸张,富有装饰意味的语言构造,明快、热烈而和谐的色彩效果,以及作品所流露出来的东方南国的风情和意趣,它不仅吸引美国公众,而且继而又在中国大陆引起了不小的反响。不过依我个人浅见,张宏宾上述作品似不能作为他真正富于独创性的艺术建树,从中我们可以看到当时留美的中国画家(如丁绍光)所擅长的、时尚而类似的手法。更重要的是,这些作品尽管带有浓郁的中国情调和旨趣,但在很大程度上乃属于一种与美国文化和公众趣味相对接的、权宜之计的艺术形态——换言之,它还不能视为中国画家一种自觉而主动的审美选择,而是美国文化和时尚趣味所支配的一种被动的、适应化产物,是一种穿着中国民族衣装的、却由洋人他者“看”出来的绘画样式,而洋人是不太了悟中国绘画的审美内涵和笔墨精神的。因而,这种绘画样式在多大程度上背离中国绘画传统的内涵和精神,那么就决定了在多大程度上会被洋人所接受,而且真正考究起来,一方面,它与中国绘画的传统乃是渐行渐远,而另一方面,则它实质上只是停留在美国一般的艺术时尚眼界之内,而与美国主流文化和审美追求(如后现代艺术)还是相脱节的,这样就使得它不可能——无论是在美国还是在中国,拥有很高的学术品位。在这方面,象丁绍光和张宏宾在内的一批八十年代留美的画家与当年刘海粟、林风眠还是无法同日而语的。这是因为刘、林两人既有传统的家底(不论这种家底是明清的笔墨还是民间艺术的遗产),又能切入当时西方现代艺术(印象派、野兽派)的经脉,同时又能在中国艺术的审美视域中加以融合,创造——虽然,张宏宾以及留美画家一再声称受到林风眠的影响,但是他们这一时期的创作并没有能在新的时代条件下延续林风眠(包括刘海粟)的艺术课题,林、刘建构起来的中西融合的境界及其艺术高度,他们还远远未能达到。

但是张宏宾这一时期的探索还是有着不可忽视的价值,这毕竟为他后期真正



富有建树的绘画创造提供了一个重要平台：

首先，从人物造型上看，张宏宾原本就具有很强的功底。这从他早期的一些油画作品以及姿态生动、传神精妙的人物速写中即可见出。在这一点上，他与这一时期的许多画家一样，乃直接受惠于西方绘画（包括俄罗斯绘画）的影响，人物结构的把握以及明暗光影的处理，作为视觉艺术的造型法则从一开始就得以很好地解决了，而不必象徐悲鸿等人当年那样为了挣脱中国传统绘画的种种束缚，从审美观念和语言手法进行变革所要经历和克服的重重障碍。这也使得张宏宾（包括与他具有类似艺术背景的画家）与西方绘画相遇合时能够较为顺利地通达对方的语言体系。从张宏宾早期人物画的造型构成来看，既有西方古典绘画的“写实”因素，又有西方现代绘画的“表现”成份——而这一成份，在我看来，从艺术来源上却又恰恰并非得于西方现代艺术，而是中国绘画的“写意”传统自然赋予的一种造型品格。换言之，西方现代绘画的“表现”性与中国绘画的“写意”性就具有内在的相通之处。正是这样，当张宏宾来到美国，进入到西方艺术语境中



时，其审美倾向显然就会偏于具有“表现”特征的“野兽派”（如马蒂斯）——西方有的学者将马蒂斯的画风与印象派和立体派相联系，但其实马蒂斯只是采纳了印象派的某些色彩因素和立体派的形式构成手法，从而将之仍然纳入到他自己独特的、充满机智而优雅的语言形式中，这一派画风虽不象德国“表现主义”那样带有强烈的主观倾向，但大胆的夸张、变形的造型意识和空间观点的自由安排——一种符合形式美感规律的经营构，这一切显然透露出“表现”的情致。张宏宾无疑被这种画风打动了，尽管他在一开始是以“云南画派”的面貌呈现于世的——我想说的是，这只是一个平台，在这个平台上，张宏宾在把持着东方艺术情调的同时，更多的乃是从西方现代艺术（野兽派）中汲取“形式美”构成的营养，在一种富有装饰趣味的艺术形态中锤炼着具有理性痕迹的“表现”语言——但“平台”终究是有限的，当“表现”被制约时，当“形式美”不能充分表达时，突破“平台”转向新的艺术追求将是必然的。

其次，从人物的色彩上看，张宏宾从西方现代绘画中获得更多的启益。我们

从他的《少女与花》和油画作品《咖啡》中，可以看到马蒂斯色彩的斑斓以及在富有意味的形式编织中对色彩的精到安排，饱和明快的色块，大面积的单纯平涂和色阶的巧妙搭配，显示了画家对西方绘画语言把握上的修养和造诣。与造型相比，张宏宾对色彩的运用似乎从一开始就不为“云南画派”所局限，因而是既盘桓于“平台”之内，又超越“平台”之外的。在这方面，他的“色彩”原则是主导着“造型”的，或者说，张宏宾是以色彩的审美兴趣将其造型带入到现代绘画的范畴的。然而需要补充的是，正如他的人物“造型”从中国“写意”绘画传统中得到某些形式因素，而他的人物“色彩”的本源则可能缘于中国传统壁画。我曾在拙著《中国人物画史》中指出，魏晋时期的一些大型壁画作品在表现手法上（就线条与色彩关系来讲），大约有两种形态：一种是以“线”统色，一种则是以“色”笼线——在后一种形态中，壁画人物中的色彩表现显然占据了主导地位，“线条”则退居到次要地位，有的人物形象干脆完全是以色彩语言描绘的，“线条”已然被色彩取代了。而且这些壁画作品色彩单纯，饱满，具有很浓厚的装饰意味和表现力，构成了中国绘画的一个重要传统，只不过在后来（尤其宋元以来的文人画）的绘画发展历程中，色彩的作用逐渐被高雅的水墨趣味所消解，从而成了中国画的一个薄弱环节——二十世纪以来的绘画变革——如林风眠、刘海粟以及岭南画派的高剑父、高奇峰，无一不从色彩着手，遂使这一沉抑的传统重新发扬光大，并与西方现代绘画（如印象派、野兽派）相嫁接，使其获得了新的艺术生命和审美价值。在这一点上，张宏宾与这些前辈先师乃是一脉相承的。他后来的人物画成就在很大程度上是与其色彩上的探索和贡献是分不开的。

再次，从笔墨上看，张宏宾的人物画一方面从壁画的传统中抽取某种语言因素，大都劲劲见长，类似铁线，且与色彩相混融，亦能做到两不相碍而彼此映发。但这一类人物画的笔墨（主要指线条）在他后来成熟风格的作品中并没有直接显露出来，而是以化解的形态加以超脱了。然这一时期所铸成的骨力显然蕴含于内，是自不待言的。另一方面，早年学习工艺的经历，使他的人物画的“线条”语言常与平面构成相结合（主要是一些以“马”为题材的作品），在作品中，线条的组织是按照平面构成的形式法则进行的，凝练、沉着而见稚拙之趣。相对于前一种线条形态，这里的笔意明显趋于松动，从中可以感受到画家心与手之间的掌控已达到了那种制作方式无法拘系的自如境地。从技法上看，这一类作品的笔墨性状可以视为张宏宾成熟风格的一个先秦。此外，张宏宾尤擅速写，他将速写的作风引入人物画的作品“语言”中。当然这一做法，乃是有利有弊，就“弊”而言，这往往会影响到作品的完整性，而就“利”来讲，则能打破固定的成法，使作品拥有一种直接源自现实对象的鲜活审美品格。与上述诸种笔墨形态相比，速写的笔调更见自由而灵动的意趣，可以说，张宏宾敢于参用“速写”的语言使之成为他人物画风格建树中的重要有机因素，力求从早期的“平台”水准中摆脱出来，可谓独具匠心。