

当代中国画 文脉 研究

Cultural Vein Of Chinese Traditional Painting

◎总主编 殷双喜 陈 政 本卷主编 杨 涓

“文脉”，即为一文化发展之脉络，有前承芳古、彪炳当代、后拓来人之意。是故，当代中国画文脉研究，旨在清理当代中国画发展之脉络，以期在历史语境中考察当代中国画的文化意义。

张桂铭 卷

当代中国画文脉研究

Cultural Vein Of Chinese Traditional Painting

© 总主编 殷双喜 陈 政 本卷主编 杨 涓

张桂铭 卷

江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代中国画文脉研究. 张桂铭卷 / 殷双喜, 陈政主编; 杨涓分册主编.
—南昌: 江西美术出版社, 2010.9
ISBN 978-7-5480-0397-7
I. ①当… II. ①殷… ②陈… ③杨… III. ①中国画—艺术评论—中国—现代
IV. ①J212.05
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第182758号

总策划 / 韩 峰 郑洪明
总主编 / 殷双喜 陈 政
本卷主编 / 杨 涓
执行主编 / 郑洪明
责任编辑 / 王大军 陈 东
美术编辑 / 刘 建

当代中国画文脉研究 · 张桂铭 卷

出品 / 陈政
出版 / 江西美术出版社
地址 / 南昌市子安路66号江美大厦
经销 / 全国新华书店总经销
印刷 / 北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开本 / 787mm × 1092mm 1/16
印张 / 10
版次 / 2010年12月第1版 第1次印刷
书号 / ISBN 978-7-5480-0397-7
印数 / 1-5000册
定价 / 38元

赣版权登字—06—2010—215

■版权所有, 违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: 010-84828663

总 序

作为中国画史上第一部真正意义上的绘画史著作，唐代艺术史家张彦远的《历代名画记》反映了作者的广阔视野和深刻的艺术史意识。这种艺术史意识体现在张彦远对于绘画的发展具有一种在历史空间中观察其流变的卓越眼光。在《历代名画记》中，第一章是“叙画之源流”，第二章是“叙画之兴废”，第五章是“叙师资传授南北时代”，体现了一种鲜明的文脉意识。特别值得注意的是第五章，张彦远在这里讨论了对绘画的鉴赏与收藏，必须了解画家的师承传授，南北地域差异以及古今不同时代的风物，结论为“若不知师资传授，则未可议乎画”，“精通者所宜详辨南北之妙迹，古今之名踪，然后可以议乎画”。

然而在今天的中国画界和收藏界，多有不知画之源流兴废，师资传授，南北之辨，古今之异的自以为是者，指点江山，纵横画坛。在当代中国画坛一片繁荣景象的背后，其实对中国画的传统和当代中国画家的传承缺少研究。这就造成了当代中国画的一种奇特现象，某些欺世盗名的画家往往混迹于真正优秀的画家群体中，良莠并存，借助媒体广泛传播，对于中国画的欣赏收藏和传播带来了很大的困惑。

一位优秀的中国画画家的价值在于何处？他是如何学习、思考、继承、发展中国画传统的？他的艺术语言有何特征？他对于中国画的历史有何贡献？所有这些，都激发起我们对优秀的中国画画家的生活、学习、创作乃至行旅交友的浓厚兴趣。而一批这样的优秀画家，则在整体上展现了当代中国画的主流面貌，有助于我们以更为宏观的眼光了解和判断中国画的发展。

有鉴于此，我们组织国内专家，多方搜求，编辑出版了这套《当代中国画文脉研究》丛书。试图以一种历史性的眼光，在一个较为长期的历史时段中，展示当代优秀中国画画家的整体面貌，为读者走近画家和他的工作室，走进画家的生活和思想提供真实而全面的视野。尽力解读他们对于当代文化的建设性意义，同时也力图将诸位画家的作品与艺术思想，向关心中华

文化发展的人们做一个整体性的展示。

所谓“文脉”，即为文化发展之脉络，有前承芳古，彪炳当代，后拓来人之意。是故，当代中国画文脉研究，旨在清理当代中国画发展之脉络，以期在历史语境中考察当代中国画的文化意义，确立中国画的当代文脉。

而一个时代的画家既要接续历史，又要开创新，便只能依靠自身的艺术创造力。这套丛书选取了当代中国画创作中具有代表性的名家，将他们放在历史的长河中来呈现当代中国画的时代精神与历史意义，同时，面对一个开放的、全球化的时代，我们更要在纵向思考之时将他们置身于这个世界的语境之中横向考察，以此建立起思考我们这个时代的艺术坐标。

一个艺术家的创造力，一定和他自身的文化背景有关，同时也和他所处的时代有着不可割裂的联系。当他们的创造力在今天得到认可之时，他们也将顺理成章地成为中国绘画史在这个激动人心的时代的代表，以个体的艺术创造接续中华民族的文化传统，开拓中国文化的未来。

《当代中国画文脉研究》的编著，着眼于将丛书所收录画家的艺术面貌特别是近期的创作态势整体地做一个阶段性的展示，突出学术性、史料性、可读性。编辑重点：一是着重分析画家的水墨语言，对画家的笔法、墨法和结构图式进行分析。二是在中西文化碰撞的大背景下，梳理中西文化两大艺术文脉对当代中国画家创作的影响。三是在当代语境中，探讨艺术家作品的独创性以及创作主体对今天中国画创作的建设性意义。四是以视觉欣赏的角度为主线贯穿画家作品，增强文字与作品的互相生发。最后，本书除编者论述画家作品图式的文字外，还部分收录画家文稿，整理画家代表性的艺术观点辑成语录，同时整理重要理论家对画家的辑评。不知如此编辑理念能否得到读者认可，敬请诸位方家阅读指正。

是为序。

殷双喜

2009年3月3日于中央美术学院

| 目录 | Contents

总 序

第一章 革故鼎新 继往开来 / 1 ——张桂铭绘画风格之生成

第一节 风格之于艺术家的意义 / 4

第二节 张桂铭绘画文脉与源流 / 20

第二章 张桂铭艺术的图像学解析 / 51

第一节 化整为零的章法布局 / 54

第二节 形与色的交融变奏 / 68

第三节 张桂铭绘画在当代语境下的归属 / 80

第三章 张桂铭研究辑要 / 85

第一节 艺术风格概述 / 86

第二节 风格渊源与文脉 / 99

第三节 形式感及笔墨语言分析 / 113

第四章 越庐摘记 / 127

——张桂铭画语摘录

第五章 对话与论画 / 137

——张桂铭访谈

第一章

革故鼎新 继往开来

——张桂铭绘画风格之生成

◎引言:

在中国现当代花鸟画中,张桂铭的风格可谓独树一帜,那种沉郁、华美之风在中国当代花鸟画中犹如一枝奇葩,散发着独有的魅力。

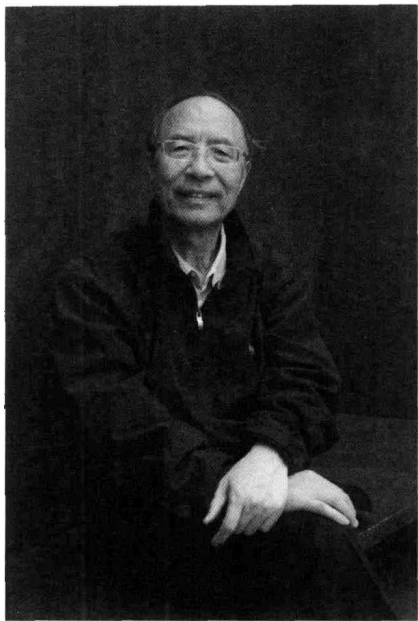
风格的形成一般是艺术家成熟的标志,借此就能够实现对其艺术符号的辨认。沃尔夫林曾经提出“无名的美术史”(art history without names)这个重要论点,他将艺术作品的形式构成作为美术史研究的基本元素,而这些形式在整体上都体现着一个时代的艺术目的和风格。他说,美术史关心的不是一件作品是谁画的,或艺术家的个人意志在艺术创作中的作用,而是通过具体的形式分析来实证时代风格的整体趋势。当然,面对上世纪80年代以来纷杂的现实,我们不能够武断地说张桂铭的风格是一个时代的典型。但是通过张桂铭的作品我们却能够管窥“一个时代的目的和风格”。诸如中国画的形式感、色彩、审美趣味这些根本问题,它们是中国画现代语言转向的基本构成。而张桂铭的探索也始终围绕着这些方面展开,而且他已经分别对这些问题进行了自己的解答和处理,从这个意义上讲,张桂铭的风格也是具有典型性的。

张桂铭的绘画具有独特的面貌和风格,这尤其表现在他1990年代以后的创作中,虽然说他的风格独特,但他并不是凭借偏僻少见的题材取胜,如他最擅长的荷花系列就是一个最常见的种类,但是如果我们去欣赏他张桂铭的《晨韵》、《五彩夏塘》、《宋人词意》等作品,其中透出的气息却全然不同于他人,那些浓郁的色块碰撞组合在一起的画面具有极强的形式感和视觉冲击力,此处荷花与否显然已不重要。艺术家已经即使重新回到人物画创作,如张桂铭画的女人体系列也早已和早期的风格大相径庭,其中基于变形而形成的趣味性同样充满着这些画面,它们展示了张桂铭对笔墨、题材那种无拘无束地、游刃有余地驾驭能力。李小山曾经用“特立独

行”来形容他，也是因为他的艺术始终充满着大胆的探索与实验精神。我们要追问的是，这种特殊的艺术图式是如何形成的？张桂铭的探索是不是一种孤立的个体艺术家的行为，他的主动求变（风格转向）又是在怎样的情境下促成的？

张桂铭艺术中的探索与实验与20世纪中国画发展的中心命题可谓亦步亦趋。因此，研究张桂铭的艺术，实际也是从一个艺术家的个案中去反映普遍存在的问题。首先从艺术家本身来说，艺术家如何对待和处理传统？如何面对西方艺术的影响？如何探索自己的艺术风格？其次需要进行价值判断，艺术家的某种探索价值在哪里？他解决了什么问题？通过对这些问题的回溯和追问，一方面始终把20世纪中国画的发展作为一个大的背景（历时性），另一方面则要将艺术家与同时代的人联系起来（共时性）。这样我们便能够为一个艺术家在艺术史中建立坐标。

张桂铭曾经说过，当看到其它作品时，有时候会吃惊于和以前绘画的相似之处。他的大意在于说，尽管艺术家都是在进行独立的探索，但是不管是外表看起来再特立独行，如果细细分析，其中一定有迹可循。而这种痕迹正是我们所说的“文脉”这个概念，因为个体艺术家的创作总是离不开特定的背景。艺术家从来都不是随心所欲地创造，他只能在特定时代所规定的历史情境中来利用某些“视觉的”可能性（沃尔夫林语）。这个历史情境包含的内容极广，一方面从画家自身来说，包括其学习的背景，他对于某一门艺术技能和艺术传统的掌握程度；另一方面是审美趣味的积淀和新因素的发生，包括在特定时代之下对于传统的态度以及对创新的需求。这些要素都会对个体艺术家的探索形成影响，反过来，要实现对一个艺术家的定位，又必须要借助于这些参照系。



第一节 风格之于艺术家的意义

1. “风格”的界定与定义

“风格”(genre)本身是一个抽象的艺术理论范畴的概念,但是只要我们明白其指向的内容,它实际并不复杂。

在《艺术风格学》开篇,沃尔夫林举了一个例子:路德维希·里希特曾在其回忆录中提到,他年轻时在蒂沃利,有一次同三个朋友外出画风景,四个画家都决定要画得和自然不失毫厘,然而,虽说他们画的是同一画题,而且各人都成功地再现了眼前的风景,但是结果四幅作品却截然不同,

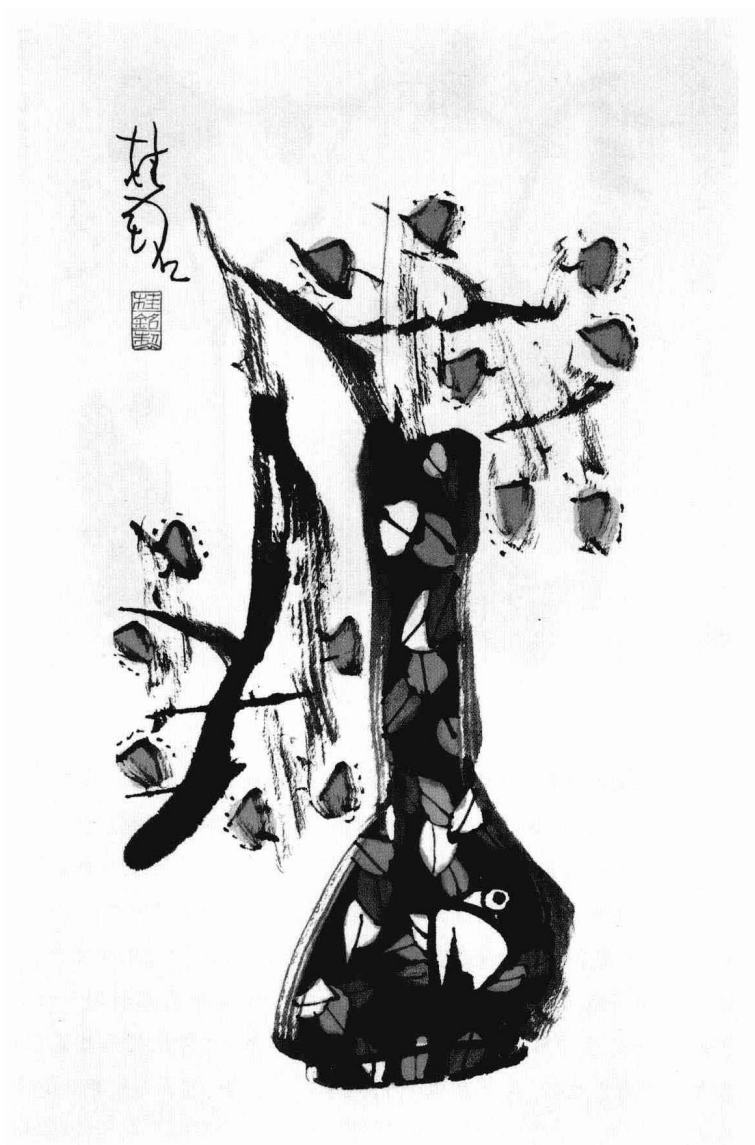
就如四个画家有截然不同的个性那样。述者由此得出结论，根本不存在什么客观的视觉，人们对形和色的领悟总是因气质而异的。这里涉及到了两个概念：“客观视觉”与艺术家的“气质”，而后者是风格得以形成的决定因素。如果说这种西方化的语汇还不足以让人心领神会，那么用中国画论中的一句经典就能够阐释个中道理，即“外师造化，中得心源”（张璪）。风格是“因气质而异”的结果，而“风格”作为一种外化的结果本质上源自艺术家的内心。石鲁也将“风格”和“个性”联系在一起阐述，他认为在艺术创作上，个性是风格的主要因素。任何时代，任何阶级，值得赞美的个性，都是部分代表着全体的意义。在艺术理论中，对“风格”一词这样解释：是一个从整体即各部分之间的有机联系中把握作品总体倾向的艺术学范畴。它虽然与作品的形式与内容都有关系，但从根本上说，它是使形式与内容以特定方式统一起来的一种核心力量。

艺术理论中的风格不仅是作为一种静止的符号性的结果，风格在这里表现为一种活跃的“使形式与内容以特定方式统一起来的一种核心力量”，是思维感知方式和创作技能的合体，它们体现了动态的过程。

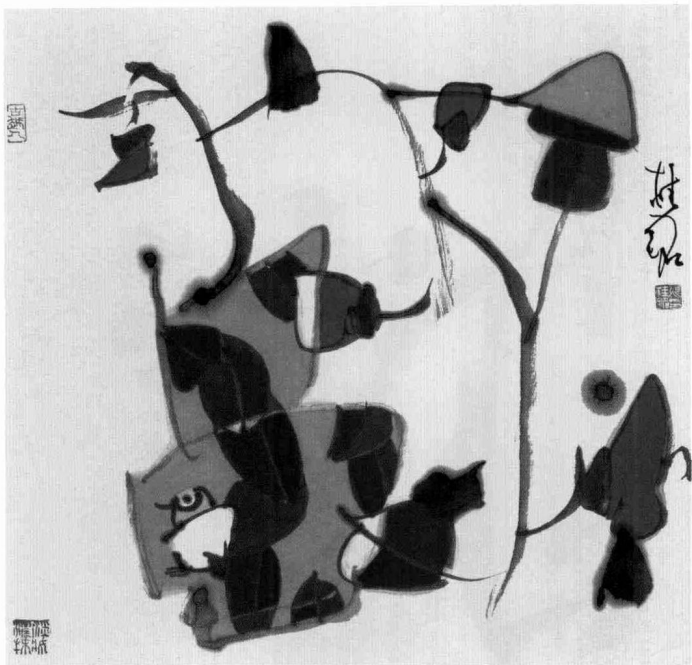
怎样才能形成艺术家的个性和风格呢？古代学者刘开讲：“非尽百家之美，不能成一人之奇；非取法至高之境，不能开独造之域。”（刘开《与阮元论书文》）所谓“一人之奇”和“独造之域”，讲的固然就是画家的个人风格和面貌，就是一个艺术家真正找到了表达自己感情的方式，表达自己感情的独特语言。他在此也明确了达到这种境界的途径。对此，艺术理论中对此也进行了详细地阐述：美术家个人风格的形成是一个艰难而又困苦的过程，涉及众多方面的因素和条件。从美术家的主观方面看，他的审美趣味、生活经验、文化教养、艺术修养和个性等都

对其风格的形成有着直接的影响,从这个意义上说,美术家的艺术风格,就是他的全部人格的体现。从客观方面看,一定历史时期的社会风尚、政治、经济、文化方面的倾向,以及由此而形成的对传统的态度也会对美术家的个人风格的形成起一定的作用。虽说美术家个人风格的形成是一个过程,但它一旦形成,就具有稳定性,反过来对艺术家的创作起到指导作用,或者说,它具有那种把艺术家的各种才能导向一个既定目标的力量,通过这种力量,艺术家就会有观察和体验生活的独特视角,构思和创作美术作品的特定形式。前苏联美学家鲍列夫把风格视为贯穿于作品与形式之中的“基因组”,从艺术家的个人风格看,这个“基因组”不仅体现在艺术家的一幅作品中,而且体现在他的某一个时期,某一类型的众多作品之中而成为一种相对稳定的因素。这同时意味着,美术家一旦获得这个“基因组”,他也就能从一个被动的学习者、摹仿者成为一个主动的创造者,一个揭示生活中新的意义和价值的主体。所以,从艺术家的角度讲,美术作品的风格就是它的一个在艺术上真正被客观化、社会化的自我。他也因此而有可能以艺术的名义获得社会认可,他的作品,也因其风格的独创性而成为人类文化传统中的一部分。

一部中国近现代花鸟画史可谓浩浩荡荡,但是不能进入史册的画家又何止万千。但凡能够“青史留名”总是需要充足的理由,而且这种历史性的“过滤”与“筛选”大多还是客观公正的。当衡量一个艺术家在创作上是否成熟,一个很重要的标志就是他是否形成了自己鲜明独特的风格。我们说一个美术家在艺术上是成熟的,这实际上就是说他已形成了自己的艺术风格。然而,一个艺术只是画的和别人“不一样”并不足以称具有自己的风格,也不能成为艺术史书写的评判标准,艺术家如何能够进入艺术史写作?美术批评家鲁虹在《艺术史写作与价值判断》一



【冬花】 68cm×33cm 2003年 张桂铭作品



【瓶花】 68cm×68cm 2006年 张桂铭作品

文中的这段话很有代表性：

“第一、由于我一直把艺术史理解为不断出现问题与不断解决问题的历史，因此，我在写作过程中总是努力寻找导致艺术史发生转折性变化的主导性问题后，再去寻找与此相关的重要艺术家、作品与事件。至于那些继续在解决传统艺术问题的艺术家，我是基本不予以关注的，顶多也只是作为背景加以介绍。在这里，一个根本性的标准是“效果历史”的原则。也就是说，我比较注重挑选那些在过去历史中已产生深刻影响的重要艺术家、作品与事件。因为我觉得“效

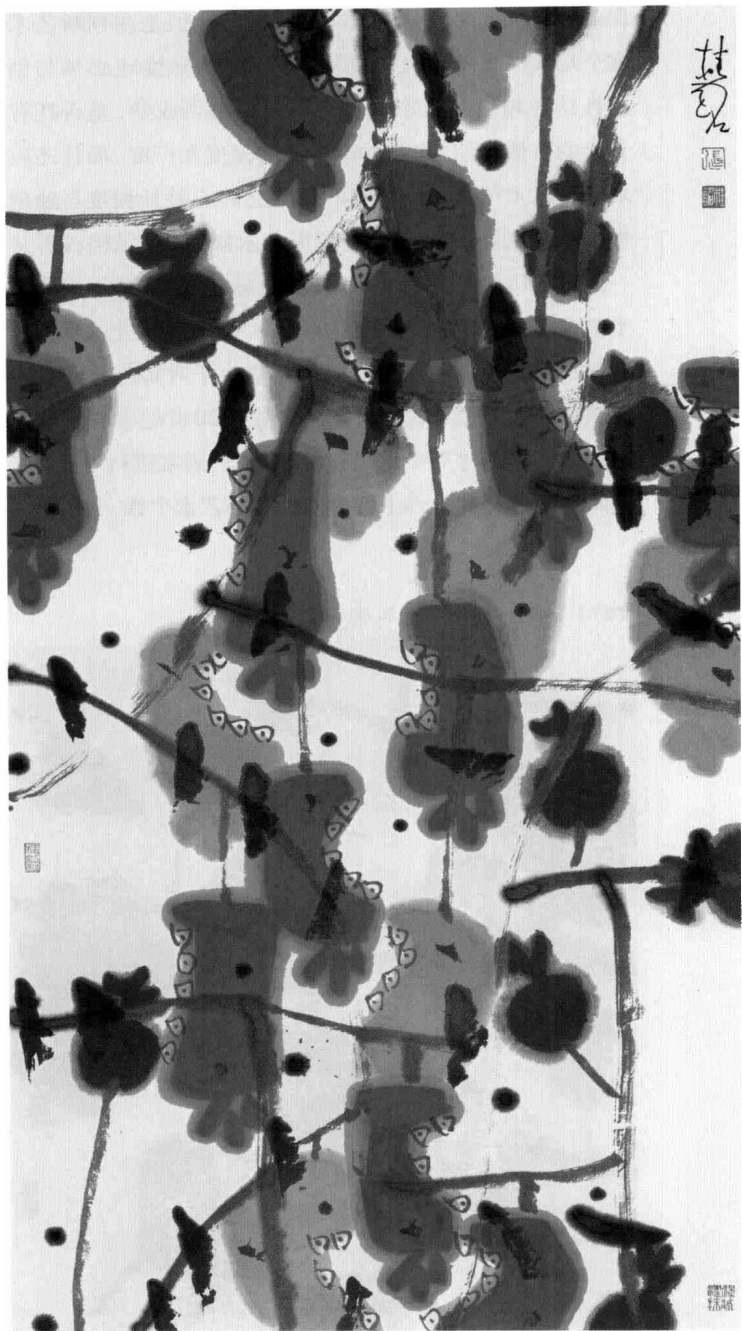
果历史”已经预先规定了那些值得我们去加以研究的东西，这比我们预先从概念出发去寻找材料更接近问题的本质。……只有注重艺术史的上下文关系，意即注重新的文化情境与过去的文化情境，还有新艺术问题与过去艺术问题的关系，才能把握那些真正有艺术史意义的人物、作品与现象。我们决不能由于历史的发展就以今天的标准简单地否定过去的一切。”^①

这种选择的标准实际是对艺术家提出了最高的要求。尽管确定美术

作品风格特征的一个基本原则是差异,但是在判断艺术家个人风格与流派风格是否成熟时,差异性还必须与创造性结合起来。也就是说,艺术风格是否成熟,是否具有美学的价值,不仅考察作品本身的深度和广度,而且还应从它与艺术传统中已经有的风格之间的差异程度与独创性的程度来衡量。可以说,如果艺术家个人的风格或者某一流派的风格是非常有意义的,它就能承上启下,成为人类美术历史发展过程中独立的一个环节。如同上文所言,对艺术家地位的权衡很大程度上取决于对其艺术风格的价值判断。而这就需要将艺术家置于20世纪中国画或者花鸟画发展的序列中,并且和同时代的画家进行对比,在这种历时性和共时性中把握他独有的艺术个性。

【嘉实】 100cm×68cm 2009年 张桂铭作品





【硕果】 179cm×95cm 2002年 张桂铭作品

2. 张桂铭的艺术风格

张桂铭的绘画具有独特的面貌和风格。我将张桂铭的艺术风格归纳为以下几点：首先，张桂铭的绘画具有极强的写意性。张桂铭的绘画又透露出和传统写意画完全不同的审美趣味。同样是借助变形，但是张桂铭的变形并没有太多古代文人画那么沉重而浓厚的情感承载，张桂铭的变形显得轻松而毫无强求和造作之感，如他的《硕果》、《瓶花》、《争艳》，尽管你觉得这种变形已经超乎常理，极大地挑战了观者对于寻常事物“秩序”的惯常思维，然而正是在这种超乎寻常的物象中显出了无限趣味。这也许就是张桂铭艺术气质的体现。我们经常会有一个体会，艺术很多时候就是要不按常理出牌，四平八稳之于艺术可能是无缘和无益的。其次，张桂铭的花鸟画给人以浓重而缤纷的视觉感受。那些明度和纯度都极高的色块在画面上碰撞、交织，最终合成了一杯浓烈的佳酿，张桂铭的画不是无关痛痒的轻唱低吟，他的厚重、浓烈、妖艳都带着一种力量感。《五彩夏塘》、《晨韵》、《翻波》，画面中那些粗狂的线条在浓郁的色块中翻滚、隐没、出现，如同和鸣的交响。再次，张桂铭的绘画经常游刃有余地将各种题材揉进一幅画面之中，他是一个能力全面的艺术家，如他经常命名为《人体》的多幅画作，你能辨别这究竟是属于花鸟画范畴还是人物画种？他运用丰富的想象力和高超的掌控力打通了题材之间的界限，从而不断丰富着自己的艺术。

张桂铭之所以形成这样的特点与他创作历程的独特性分不开。在题材上他从人物画转向花鸟画，他是正宗的学院派出身，在创作初期的人物画作品可以看出张桂铭对于传统的研磨，他浸润于传统之中却并没有让其成为阻碍自己的沉重包袱。尤其是上世纪80年代的特殊环境促