

张谷旻篇

主编 龙瑞

河北美术出版社

中国书画函授大学

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 旸 王婢娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目(CIP)数据

画品丛书. 张谷旻/龙瑞主编; 张谷旻绘. —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137943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。

张谷旻 简历

1961年生，杭州人。1988年毕业于浙江美术学院中国画系，1997年考入中国美术学院山水专业硕士研究生，获硕士学位。现为中国美术学院中国画系教授，西泠书画院副院长，中国美术家协会会员。



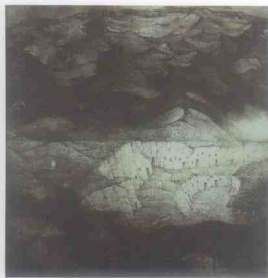
流动的意识

——关于张谷旻的水墨山水

□ 苏高宇

很多人都自称或称他人的画是诗，充满了诗意。每次听到这样的议论，我一期以喜，一期以惧。究竟什么样的画才能被称为是诗？什么样的诗意才能放进画里？心里一点儿数都没有。坦率地说，我对这种说法是持疑义的。我已经不太容易相信这样的事情，只固执地认为这是某些人在自作多情。嗯，今天的空气里怎么还会漂浮着诗的气味？但是后来，应当是最近，读到张谷旻的一批山水画之后，我改变了看法，忽然觉得原来有一种画是可以称之为诗的，这种画本身就是以作诗的方法在作画，每一根线、一小块墨，都像是从情绪的池子里刚捞出来似的，便高兴得不行，并且很想在这样的情境里多待一会儿，让眼睛和心好好地浸一浸，也净一净，也静一静。然后，认真写一篇读后记。但是时间照顾不过来，只好想起一点说一点。

张谷旻的画是诗。是谁的诗？我想觉得，觉得应该是王维。如王维的绝句，而非律诗。不过总不是“独坐幽篁里，弹琴复长啸。”（《竹里馆》）这样



《西城漫道》1994年

的人生情调；张谷旻没有这么幽独，早早地用带点儿退休矣的心情摒弃世事。其次，他结庐在孤山之侧，似乎也用不着向谁去打听“来日绮窗前，寒梅著花未？”（《杂诗》）比较了一下，我觉得“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。”（《鹿柴》）这样的意境好像是可以贴近他的画境的；或者如“荆溪白石出，天寒红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。”（《山中》）亦可爱。我无端地觉得张谷旻的画境是滋润的，轻轻的欢畅，流动着人的气息，一阵一阵的，为温暖的人境。我不赞成（很表面地）把张谷旻的作品内部的精神指向说成是凭虚御风，不知所止，或遣世独立、羽化登仙。这听起来太可怕了。张谷旻放着好端端的中国美院教授不当要去天上做什么呢？“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”。天上不好玩儿，没有人的地方都不好玩儿。如果说张谷旻是在有意图地为我们营造尘寰中一片心灵空间里的微茫惨淡的妙境，而且，“以虚淡中含意（但并不含古怪的隐逸思想）多耳！”（李日



《和燕友们在香雪湖山

》宁国市 1999年





「和画友们的相聚台北士林」



「晚村山色 1995年」



「秋夜归舟 1996年」

华)这是对的,并且吻合艺术创作的规律。甚至可以说,张谷曼的作品是继其外、内蕴丰赡。“使人任摇曳荡漾的律动与谐和中窥见真理,引人发无方的意趣、幽渺的思想”(宗白华《论中西画法的渊源与基础》),并无不可。实际上,一个山水画家只要有人对他;你的画可以给我带来一点儿宁静和温暖。这就够了。失而复得。不知道张谷曼同不同意我的意见。

布封说过:“风格即人。”是这样的人和人不一样。王叔明既不能为倪元镇的天真淡朴,倪元镇也能为王叔明的苍拙朴郁。虽然元四家一例地以董、巨为模范,又同以秀润为风尚,且各人皆士气俊发,结果依然是雄者自雄、秀者自秀、风格各异。有时候我也想:人,天天在自己的海洋里泡着。久而久之,会不会失去了自己的气味、声音和身影呢?不会。“世间亦有千寻竹,月落庭空影随长”,影子再长,还是自己。人是应该认识自己的,认识了自己,就会有头有脸地和自己的影子走在一起。“我与我周旋久,宁作我。”这是很美的境界。

以张谷曼的年龄(他才40岁出头),我觉得他的灵敏,首先是体现在很早就认识了自己,发现了自己安静、从容、淡淡(深沉的淡淡)的身影,缭绕着如王维诗里的意绪,然后低回、久味,他就成就了他自己。

二

张谷曼曾把他走过的路列分为三个阶段:一、1980-1987年。“学得较广”,涉及的题材也较多,表现方法变化也较大”;二、1987-1993年。“寻找一种能表现西部雄浑、整肃和神秘的意境与方法……构图饱满,追求整体的意蕴”;三、1993-2004年。“追求平和、自然、天真、生趣之景象,并着力于将传统笔墨融入现代人的话语情境中”。(参见郎绍君《回到江南——张谷曼的山水画》)

第一阶段。“学得较广”。学什么呢?学古人。张谷曼有个特殊的情况,他是杭州人,影子一直被映在浙派的墨迹里,清静幽幽。气味是不一样的。亲近传统,盖天性也。另外一种情况,他读的大学是浙江美院(现中国美院)。浙江美院有自己一贯

独立的教学主张,像敬重老人一样地关爱传统。张谷曼到了这里,事实上等于为自己找到了一处能够科学、系统地师法古人的幽雅所在。董巨、二米、元四家、董香光、二石、龚紫文……时都成了他笔下追踪的对象。“美院四年期间,我们都用功,基础打得较扎实,十件大作品基本都临过。”而且,“当时要求很高,……原大……面面俱到。”(毛建波、张谷曼《冥想 梦幻 山水——张谷曼访谈》)“面面俱到”不就是要求“下真迹一等”么?这对于二十多岁活泼好动的手指是一种注重训练的训诫。后来的张谷曼落笔之所以能够多一些意趣、情致和法则,并且与他那幽幽婉婉的诗人气质深相吻合者,以此。

先师古人,后师造化(同或两难),这是传统的学习方法;先入生活,后拟古法则为现代学院制的教学模式(并且那种“拟”,不是一往情深地向传统的怀抱,而是带着类似人道主义的情怀来缅怀那么一会儿,像清明节时的“上坟”。平时没事儿)。二者之间,孰先孰后,对于一个画家笔性的养成是不一样的。

第二阶段。师造化(为“寻找一种能表现西部雄浑、整肃和神秘的意境与方法”)。1987年,到了准备毕业创作的时间,张谷曼带着三年的希望,一腔的激情(他从风光照片上看到了很有诗意的西域),跨进了西部山水。

身临其境,张谷曼觉得意外。想象不到,脚底儿实打实踩着的土地是这般的荒凉,苍茫而孤独。就像小说里说的,戈壁滩多的是狼,这里的狼还会敬礼拜,是一个真正遗世独立的地方,这里没有滋润。

“很沉重,不能想象有这样的地方,出乎意外,能够引起你对画面以外一些现象的思考,对生存价值、人类自身价值等的思考。在江南一般很少会有这些念头。”(毛建波、张谷曼《冥想 梦幻 山水——张谷曼访谈》)是的,把自己用在这样的地方,带给张谷曼的是对画面以外一些现象的思考(在江南一般很少会有这些念头),很沉重。他的笔亦随之产生了对画面以外一些现象的思考。很沉重。因为沉重,人的感觉有时候反而变得不具体,细碎而凌乱;有时候,并且飘忽忽忽,捉摸不定。留在纸上的也只是一团感觉的痕迹,飘飘忽忽,朦朦胧胧。比如《宁静高原》(1990年作)。

《宁静高原》里的高原是一块宁静的洼地,谁也叫不出这块洼地的名字,不认得窑洞里干枯的人家。张谷曼的描写是很投入的。但是他又想竭力遏止自己的感情,想和陌生的地方保持距离,结果,就画了夜幕下的宁静的草原,把高原上搭了一层密密的雾纱,高原在他的脚底眼皮下躺下了。

……

于是,心目中的西部山水变成了一个符号。张谷曼画了八年的西部山水,最后都变成了一个符号。这个符号以创作于1994年的《西域遣迹》为代表而画上了句号。

《西域遣迹》是诡秘的。扑朔迷离,莫名其妙。一些说不清道不明的气流、气味自窍孔的八方顺了过来,混混沌沌,苍苍茫茫,跌跌宕宕,踉踉跄跄地扑



张谷旻 2000年



快乐家园

北京，半雄浑、半温厚；李青禅自山东奔来北京，则先飘洒（李青禅三十岁前后的风格是比较灵动的，不像后来一味的厚重、浑朴、刚正），后磅礴……如此这般，有何不可？

张谷旻初涉足西部山水，目的是为了“追求一种厚重、沉稳、雄强的美”。（毛建波、张谷旻《冥想 梦幻 山水——张谷旻访谈》）但是当他后来觉得西部的山水太荒硬，传统的墨汁渗不透这样的土壤，遇到了文化上的水土不服之后，他就返回了故乡，亦是情理中事。

一个画家的风格，是取决于他的性格的。性格不可能像血型那么纯粹。谁也不可能利用现代医学的定性分析方法将性格里的聚集原和凝聚素进行划分，然后列出几种不变的性格类型来。性格如水，而且流动，行到曲处，即飘浪花，时缓时急，姿态横生。

一个成熟的画家，必以风格示人。但不会永远以一种不变的风格示人。一方面，我自为我；另一方面，法无定法。这样，就成为一个新鲜的成熟的画家。不然，如一枚奇形怪状的果子，一生只为一熟，熟则熟矣，我软软地躺在枝头上，连鸟也不便顾一下，烂掉了。

一个成熟的画家，要成熟得有滋有味，有声有色。对于既成的风格所表现的态度，最好是：提得起，放得下；而不是：既归归止，却又还止？不必缠绵！

张谷旻在模仿西部山水里的那股厚重、沉稳、雄强的劲头时，有一阵子，曾经用了许多特殊的技法，包括制作“肌理”效果、密墨里掺进材料（广告色）等等，用他自己的说法简直是“不择手段”。一俟脱离了那种环境、心境和艺术样式之后，又松松快快把原来四处择来的手段像扔个包装盒（哪怕上面贴了一个外国的商标）一样扔了。

回到江南的张谷旻，情调变得轻快、自由、怡人了。“取舍由心”（张谷旻语），不费事。往昔的踟躇在西部山水里的“典型景物”已为一些温情脉脉的村庄、院落所替代，已隐隐约约地感觉到晃动着线条里的画家的身影，看到从墨团中滴出的生命的意趣。张谷旻的心变了，变得又素、又简、又面（还细腻腻的），特别是面。我老家时常把一些煮好的藕根，板栗拿来吃时第一句话就说“好面”。我想，同为南方人的张谷旻是一定会体会“面”的意思的。这意思不仅仅体现在他的造型、色彩（他几乎是纯一色的水墨，但是“墨分五彩”）等方面，而在画面的意蕴上尤其饱满，几颗倒心人：如：《抛种山

倒，在遗迹上，熙熙攘攘，穿梭不停。遗迹的灵魂于是益显，益寂，益无助，益悲怆。遗迹一动也不动地则来着。遗迹会被人遗忘吗？

曾经有人问过张谷旻，“为什么你画的陕北是湿润的，陕北怎么会湿润呢？”他反问别人：“陕北为什么非得干巴巴的呢？我印象中的陕北就是湿润的。”（毛建波、张谷旻《冥想 梦幻 山水——张谷旻访谈》）

第三阶段。可能是担着几管笔，一颗心，有了八年的西部之旅，需要歇一歇，自1993年之后，张谷旻突然兴致盎然地徜徉在“平和、自然、天真、生趣之景象”间，回到江南。

突然么？

张宗子《跋徐青藤小品画》云：

“唐太宗曰：‘人言魏徵傲，朕视之更觉驯耳。’倔强之与妩媚，天壤不同，太宗合而言之，余蓄疑颇久。今见青藤诸画，离奇超脱，苍劲中姿媚跃出，与其书法奇崛略同。太宗之言，为不妥矣。”（《琅嬛集》）不突然。

倔强之与妩媚；雄浑、整肃、神秘之与平和、自然、天真、天壤不同，皆可合而言之。融合为宜，别是一体。

以往有很多的画家都有一些违背常例的风格。吴昌硕、潘天寿是浙江人，人以为柔媚，但是独立雄浑健拔之体；王雪涛乃正宗的燕赵人民，自当豪放，偏工小巧灵妙一格，“俏”绝古今。齐白石从湖南移民



「武陵天月峰」 2002年



「九华百步宫」 2003年

庄》(1995年作)、《秋霖》(1995年作)、《秦川记游》(1998年作)、《牧归》(2000年作)。

实际上,张谷曼并不是一个作家气很重的画家,他重感觉,一直是跟着感觉在走。他的感觉有时候我们可以感觉到,如《溪山春深》(2002年作)、《诸葛村一隅》(2002年作)、《低回禅寺》(2003年作)、《九华天台顶》(2003年作)、《九华百步宫》(2003年作);有时候就显得闪烁一些,忽晦忽明,如《武陵天月峰》(2002年作)、《宝光寺》(2003年作)、《太行洪谷图》(2003年作)、《山庄云起图》(2003年作)。有人以为像《宝光寺》、《太行洪谷图》这类的画法是离奇的,怪模怪样,对于物象的安排以及光的处理似乎主观意识过于强烈。说实话,刚开始我也不习惯。瞅着别扭,后来琢磨琢磨,就看出点儿什么来了。看出点儿什么来了?看出了张谷曼的意识是滚动的,他对于画面的时空处理极其自由。一朵云、一个屋子,或者几棵树,到了张谷曼手里,好像跟玩戏法似的可以随便地丢来丢

去。我在猜测:“狡猾”的张谷曼是不是把文学里的“意识流”移到了他的宣纸上来做?诚如是,则张谷曼就完全进入到一种自主的创作状态。谁也不能阻止他的意识在现代的时空里飞行。

三

我见过一张张谷曼在野外写生的照片,是直接执起毛笔在对景写生。这是一个令人陶醉的镜头。是的,指头里勾着一根毛笔,对着景(不管是一个人还是两棵树),就只能“写生”,表现自然,抑或表现人生。表现线条扶着书法的抑扬顿挫所显示出来的莫可名状的快感,一种典雅而蕴藉的中式的旋律。“描摹”是不“自然”的,在毛笔和宣纸这个不好驯服的媒材面前。很多老先生在走出家门的时候都是主张用一根毛笔去感受自然,如黄宾虹,叶浅予,黄胄……

直接以毛笔去感受自然的画家已经越来越少。

张谷曼作品的意境离不开他的笔墨,一如离不开他个性化的感觉和诗的气息。他曾经有板有眼地临抚过传统,比较传统和自然的关系;从他画里的气氛以



「溪山春深图」 2004年

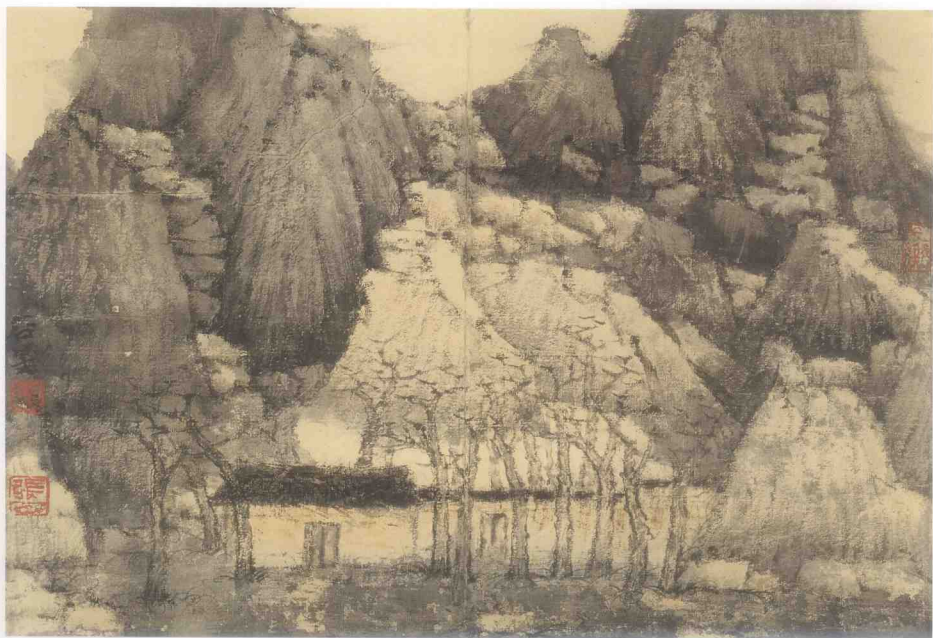


「在野外写生」

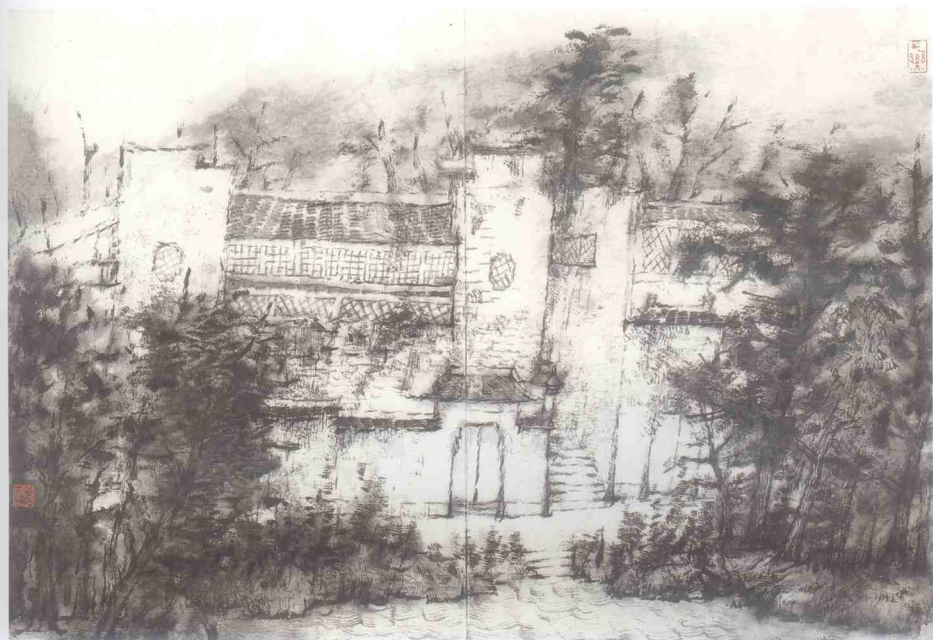
及某些树木的造型来看,他甚至怀疑离他最近的通天寿和底临至少也一度成为他描摹的对象。但是,他最后落到了一个点上:“还是要有自己的感受!”(张谷曼语)

而今,他的笔墨是受意识在驱动,为“感受”而设,在时代的环境里转换。所谓传统,不就是累积着一代又一代独立的意识和成果?

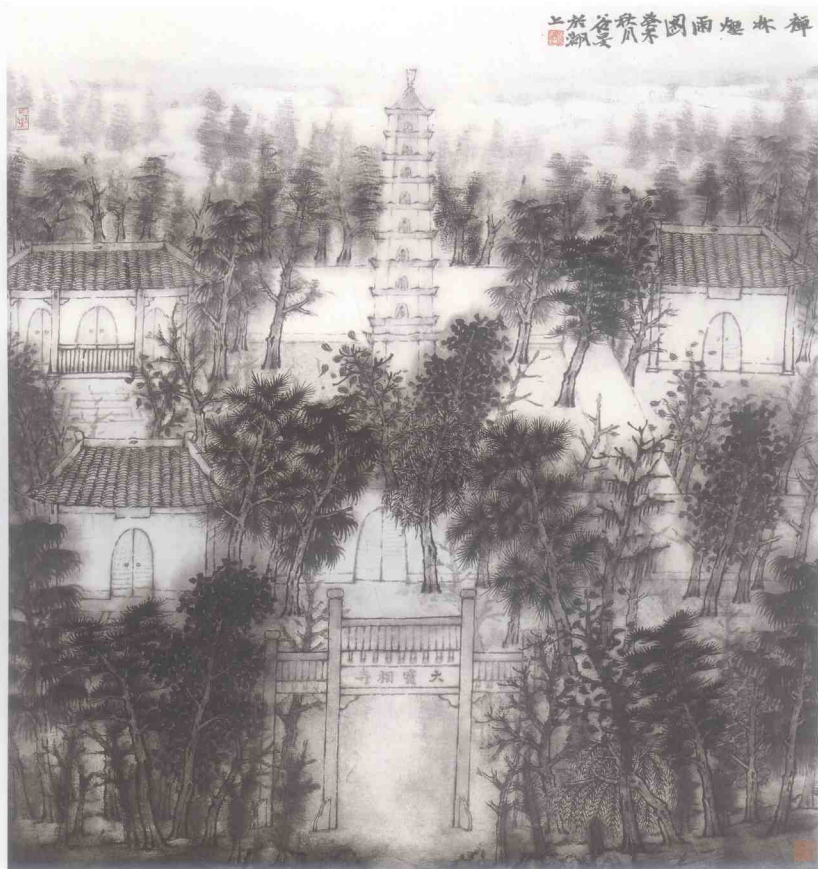
题 目 秋霁
创作时间 1995年
尺 寸 38cm × 50cm
材 质 纸本



题 目 诸葛村一隅
创作时间 2002年
尺 寸 38cm × 50cm
材 质 纸本



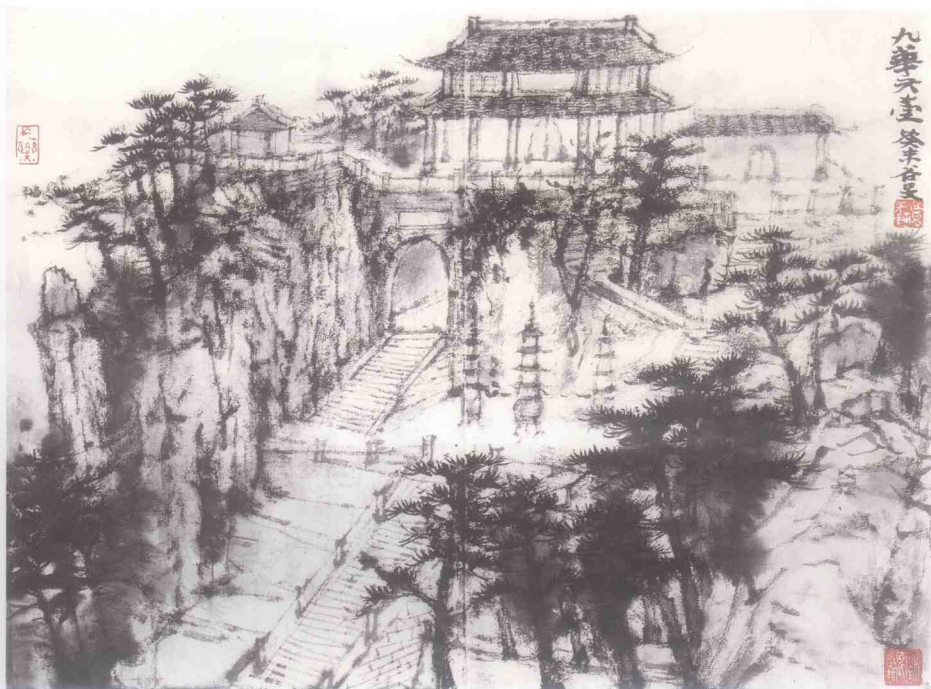
题 目 禅林烟雨图
 创作时间 2003年
 尺 寸 96cm × 93cm
 材 质 纸本



题 目 禅院深深
创作时间 2003年
尺 寸 42cm × 56cm
材 质 纸本



题 目 九华天台
创作时间 2003年
尺 寸 42cm × 58cm
材 质 纸本



题 目 溪山烟雨图
 创作时间 2003年
 尺 寸 186cm × 96cm
 材 质 纸本



题 目 峰高如有色
 创作时间 2003年
 尺 寸 186cm × 96cm
 材 质 纸本

朝雲定出巖窗曉露空
 翠葉落光清樹如鏡影
 翠霞成翠好水色有如
 萬峯



题 目 太行峡谷图
 创作时间 2003年
 尺 寸 186cm × 96cm
 材 质 纸本



题 目 溪山疏雨图
 创作时间 2003年
 尺 寸 68cm×68cm
 材 质 纸本

