

# 张立辰

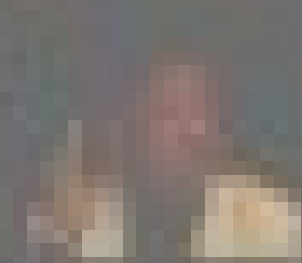
## 中国画理法讲习录



人民美術出版社

张其成

中国古典文学名著丛书



中国古典文学名著丛书

# 张立辰中国画理法讲习录

胡萍 唐书安 编

人民美術出版社

### 图书在版编目(CIP)数据

张立辰中国画理法讲习录 / 张立辰著. — 北京: 人民美术出版社, 2008.8

ISBN 978-7-102-04406-4

I. 张… II. 张… III. 中国画—技法(美术) IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 134432 号

## 张立辰中国画理法讲习录

---

出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号 100735)

网 址: [www.renmei.com.cn](http://www.renmei.com.cn)

责任编辑: 陈 林

装帧设计: 陈 林

协助整理: 刘健林

责任印制: 赵 丹

制版印刷: 北京图文天地制版印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

---

2008 年 9 月第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张: 11.5

印数: 1-3000

ISBN 978-7-102-04406-4

定价: 38.00 元

# 目 录

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| 第一：坚持中国画的文化立场、“拉开中西绘画距离” .....     | 1   |
| 第二：中国画意象造型观及艺术表现 .....             | 37  |
| 第三：中国画的笔墨结构暨“技”、“道”合一的“中国功夫” ..... | 57  |
| 中国画的笔墨结构和一笔造型规律 .....              | 59  |
| 中国画笔墨结构中需要注意的关系：黑白、气势、虚实、浓淡、强弱等 .. | 62  |
| 中国画章法布局规律 .....                    | 66  |
| 中国画的功技训练——兰竹训练 .....               | 70  |
| 中国画的笔、墨、纸、砚、题款和钤印 .....            | 73  |
| 第四：“师古人”入堂奥法门不二 .....              | 83  |
| 第五：“师造化”夺天工“度物得道” .....            | 93  |
| 第六：“得心源”化笔墨泻胸中块垒 .....             | 101 |
| 理解中国画写意精神 .....                    | 103 |
| 明了中国画意象造型规律——笔墨结构 .....            | 104 |
| 化笔墨泻胸中块垒 .....                     | 107 |
| 关于中国画的题林创新 .....                   | 118 |
| 关于创作中的“变形”问题 .....                 | 122 |
| 中国画用笔 .....                        | 128 |
| 中国画用墨 .....                        | 131 |
| 中国画用色 .....                        | 132 |
| 第七：画外功促高格不可或缺 .....                | 139 |
| 第八：潘天寿先生经典作品解析 .....               | 149 |

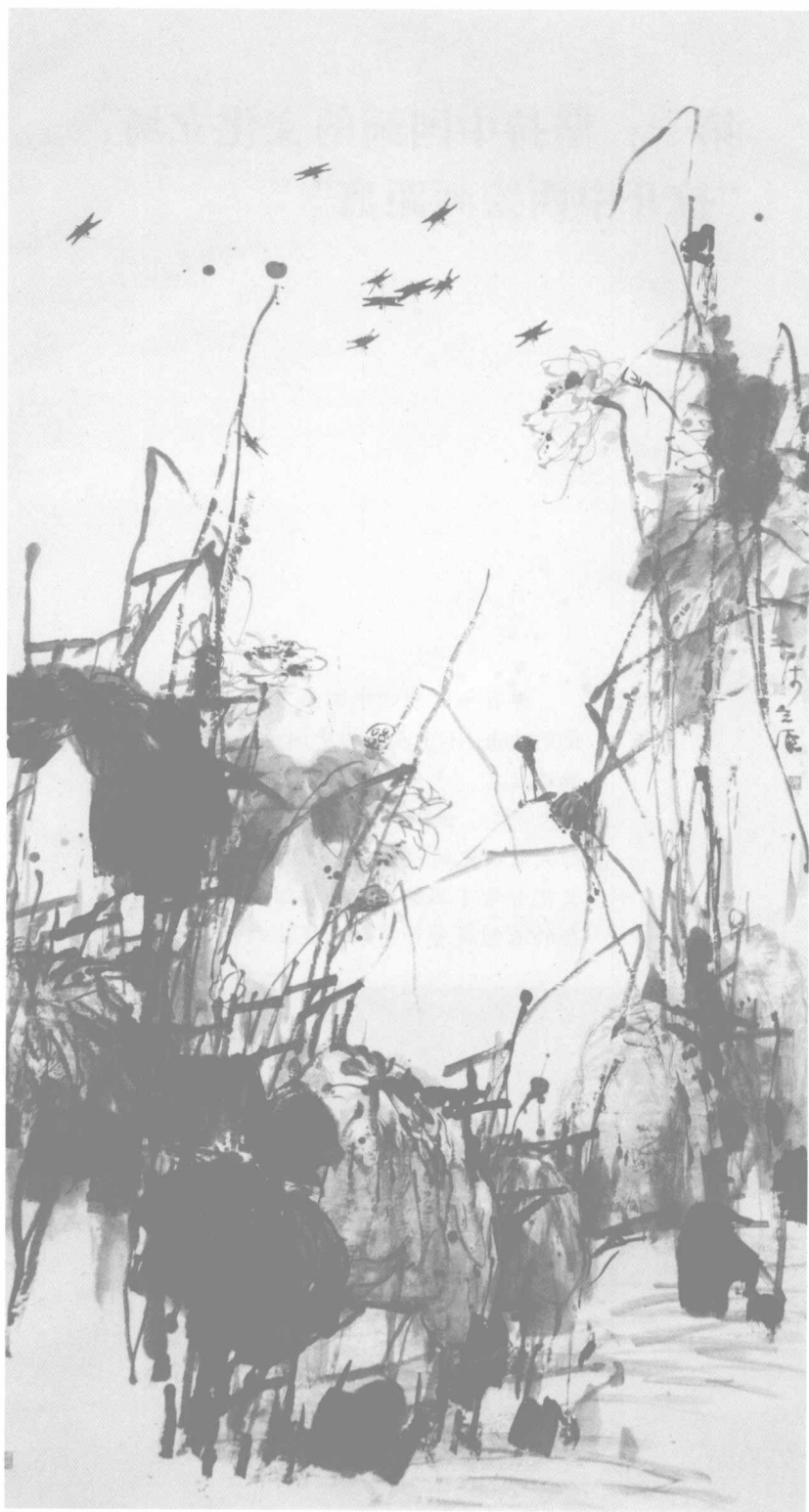
## 第一：坚持中国画的文化立场、 “拉开中西绘画距离”

近百年以来的中国画，由于受到西方文化的冲击，不少人认为中国画不科学，欲以西画挽救之，于是中国画创作日渐脱离了意象造型观念，出现了工艺制作化、造型素描化、形式表面化的倾向。然而，数千年以来在中国文化背景下不断发展的中国画，有其自身完整的造型观念和艺术表现法则，是世界上独



一无二的意象绘画体系，与西画成为并行的两大艺术高峰。为了这两大艺术高峰的良性发展，应该沿着各自的艺术体系、坚守文化立场，借鉴它山，找到自

我，只有拉开距离，才能够明确方向，走出自己的创新之路，为各自的高峰增高增阔。



张立辰《秋塘》

学习中国画，首先要站稳文化立场，在学习中本着“学高不学低”的原则先把与中国画有关的中国文化以及中国画本体进行深入细致的研究，用心揣摩，自然进入中国画的大道。对自身文化不了解，又盲目学习片面的西方文化，结果只能走入歪门邪道。（1999年11月4日 与国画系花鸟画工作室讲课）

“中国画”这个称谓是近现代才使用的，并不是为了排斥其他中国人画的画。过去在我国没有外来如此多的画种，原来就叫“绘画”或简曰“画”，为了对应外来画种才叫“中国画”。改称谓以来一直没人理会过，可到了20世纪八九十年代，新思潮群起攻击中国画的时候，却有人极为有兴趣地争论起“中国画”了，有的说：“中国人画的画就叫中国画”，“中国画”这个名字就局限了它的范围和发展，还有的说中国要开放，叫中国画有禁锢之感等等，很多人主张用“水墨画”来代替。说西方油画是用油调色画的画，用水调色画的画叫“水彩画”，中国画用水调墨画的画就应该叫“水墨画”，这说法似乎顺理成章。而且从此人们真的叫起“水墨画”了，许许多多展览、出版的书刊叫“水墨某某”或者“某某水墨”，大有代替中国画的意思。这样一来确实带来了不少值得思考的问题：

①：中国绘画，在世界上别具一格，有特定的内涵和中国精神，“水墨”二字难以涵盖，中国画中的水与色不就叫水彩吗？在20世纪四五十年代曾用“彩墨画”亦未能持久。世界上的绘画都以材料命名实在简单化。

②：“水墨画”的指向太宽，只要用墨与水画的画都为水墨画，此意，中国画也在其中了，还可包括任何不以中国画观念、法则所作的水墨画，“实验水墨”之类及吴冠中的画等，有鱼龙混杂之感。因此模糊了中国画的界限，亦降低中国画的审美标准和精神性。

③：“水墨画”的用意正与潘天寿先生所主张的“中西绘画要拉开距离”相反，实现了中西绘画的“零距离”，这恰恰不利于中国画的发展，其好处是绘画多样了。

综上所述，我不赞成改“中国画”的名称，或许将“中国画”与“水墨画”分开，却又存在两者划分的界定问题，请关心中国画发展的同道们进一步的思考。

现在画界存在着拿中国画工具“水、墨、色”画“油画”、“素描”、“水墨”的人很多，走这条路不等于不行，只要画得好，作品也符合美学的要求，符合人的审美要求，也可以称之为好的艺术作品。（2004年给高研班学生讲课）

我在浙江美术学院上学期间很幸运，因为遇到了潘先生、吴茀之、诸乐三、陆维钊等一批非常有修养有造诣的老师，潘天寿作为院长还亲自为我们上了入学后的第一单元

书法课，还为我们绘画专业加强了文学课和书法课，潘院长把杭州大学的陆维钊先生专门调来上文学诗词和书法课。再者，当时的教学是五年制，当时是1960年，也正是在反“民族虚无主义”之后，所以是国画和书法教学恢复得最好的年代，潘先生及其他老先生的教学思路也非常清楚，潘先生许多大作都是在1960年前后创作的。应该说，这几年是浙江美院教学成果最突出的几年，被后来称之为创作教学辉煌的60年代。但其后不久，“文革”开始了，我被下放到湖北，十几年没拿毛笔，毛笔被抄的一枝不剩，“文革”时候也有时画画的，但画的都是宣传画，大多数是画家集体合作，还不允许画家个人署名。自“五七干校”回城后，可以画点画练练笔墨，但也不能明目张胆，只能在家偷偷翻看潘先生等老师的讲课笔记，然后再从兰竹基本功训练开始，慢慢恢复绘画技法，兴致高了，往往整夜不睡觉，基本上都练到晚上二点才睡，公园不去，电影不看，也不逛街，当时心里就只想着恢复画画，把过去浪费的时间赶回来。（1997年9月8日在中央戏曲学院给中央美术学院国画系进修班讲课）

近百年来，中国的政治、经济、文化变化复杂，造成这复杂的原因是由于西方文化对中国固有的文化造成的冲击，现在流行叫“中西结合”或叫“中西碰撞”，由此，也在绘画上形成了多种混乱理论。五四以来，志士们提倡以科学救国、民主救国，这属于政治范畴。当前社会也是倡导科学技术是第一生产力，但是科学技术与文化艺术具有不同的概念，不能混为一谈。中国近二十年的美术现状比较浮躁，思想混乱、朝三暮四，今天画“现代”，明天找“传统”，来回折腾，而时间也就折腾没了。一个人穷尽一生的精力去弄明白一个问题本就不容易，经历这来回的折腾，怎么能对一个问题有深入了解呢？而中国画学习最要求持之以恒，明画理，练笔墨，穷尽一生才能有所收获。倘若现在还不能明白中国画学习应该从何入手，再经过这朝三暮四的思想折腾，等你老年明白过味来，早就没有时间来弥补错过了。发展到现在，许多中国画家处于困惑状态，讲究传统中国画笔墨多一些，会说这画太旧，反之，强调西画所谓的写实、视觉张力，又觉得无根，不像中国画，没有中国画味道。

黄宾虹为什么会成为近代中国绘画大师？黄宾虹中年时期也正处于“五四文化”运动鼎盛时期，照理，他应该会在思想上有所变化，或者应该扭转思路以“西”救“中”，但是黄宾虹先生并没有受这些影响，反倒与邓实在上海编辑出版《美术丛刊》，将先秦以降直到清末的中国画学理论辑成丛书。这套丛书对后来了解中国绘画理论有很大影响，后来南京俞剑华编著的《中国画论类编》就是在此基础上编撰的。黄宾虹先生在20世纪初的“新文化”运动中并没有随波逐流，反倒立定脚跟，深入研究中国画学理论，以及古文字、篆刻等传统国学，也正因此，才成就了黄宾虹辉煌的一生。

就油画而言，中国人画油画也就近百年的历史，最早由西方传教士传入中国，后来有徐悲鸿、刘海粟、林风眠、吴作人、颜文樑先生留学到西方学油画，时间也不过几年时间，在我们无法看到西方艺术经典作品的时候，还认为国内有些油画家画的还不错，可等到有机会到西方各大博物馆亲眼目睹那些原作，不得不承认，我们的油画家们不论从

写实功力，还是色彩运用、表现技法上，都大大不西方如，这不是贬低国内油画家的水平，而是客观分析的结论，毕竟到西方留学才数年时间，不可能深入到西方油画的传统里，并学到他们的精髓。更何况目前国内的油画家还是跟随徐悲鸿先生学习过的学生学油画，其学习结果自然可以想象。

就目前的学习条件，要比“五四”时期方便多了，大量的西学美学、哲学译著、画册传入中国，也比较方便到国外去参观、欣赏西方经典作品原作，但这还只是相对而言，大多数国内的艺术学习者，还只能靠老师传授和参考出版的画册，问题是西方艺术进入中国，并不是将经典作品、准确的艺术观念引入，而是一股脑进入，由此造成泥沙俱下的现状，如何在这些泥沙俱下的艺术潮流中找到“金子”，需要慧眼，但学子们没有任何正确地西方艺术史概念，如何去有区别地加以选择？有的老师还模棱两可，学生在学习中也只能囫圇吞枣。由此回到先前讨论的问题：两端既不能深入，中西融合只能是片面而浅薄。（1997年在中央美术学院进修班讲课）

对于艺术中的“中西结合”，这条路可以走，一个中国画家画出的作品既有中国画的味，色彩也好，可不可以呢？当然可以。像林风眠先生的作品就很有代表性，林风眠先生是“中西结合”类型中的艺术家里最为突出的代表，他的作品以西画的表现形式为主，但他对于中国画以及中国文化的理解很深，他不是形式上的“中西结合”，而是从精神上把握中西绘画各自的精神内涵。除林风眠先生之外的“中西结合”派画家，大多数是在形式上作表面功夫，用中国画材质画西画的构图，正如中国油画民族化中所体现出的用油画材料画中国年画一样。因此，对于“中西结合”之路，艺术家也要历史地分析，吸收成功经验，摒弃失败经验，才能有所突破。至于学习的步骤是先传统后西方，还是先研究西方艺术再深入研究中国绘画传统，这都可以。就我自己创作绘画而言，我把自己归入“传统派”，但我也对西方艺术感兴趣，毕竟我初学艺术时学的西方素描、色彩，在美术学院接受的也是西画教育，但后来在潘天寿先生的引导下，对中国传统绘画研究的多一些，也逐渐深入。但我现在并不是不对西方艺术加以研究，我也想深入研究西方艺术的色彩规律究竟是怎样的？再进一步想研究西方绘画古典写实主义的艺术规律到底是什么？什么是技术？什么是艺术？素描技术成分多，艺术成分少，色彩也是如此，到后期的印象派，浪漫主义时期绘画则艺术成分多，技术成分少，主观感性成分多，客观理性成分少。到现代主义，则是艺术家个人感情的发泄，到后现代主义，艺术手段就更是多种多样，不单纯是绘画的表现手段了，后现代主义就是反艺术，反生活，反政治，破坏主义。中国绘画从一开始就是“意象”艺术，从工艺制作到雕塑都是“意象”表现。中国艺术的独特表现跟中国文字有极大关系，中国的文字就是“意象”表现，字体变化多样，汉字字体造型丰富，正因为中国文字丰富的“意象”特征，决定了中国绘画的多元发展，这是有因果关系的。这一点，也正是区别于西方艺术的关键所在。宋元以后“书画同源”理论的提出，对于中国绘画的发展至关重要。元以后到明清时期，写意画充分发展就是在“书画同源”理论指导之下不断发展成熟的。我想，今后的中国画发展依然

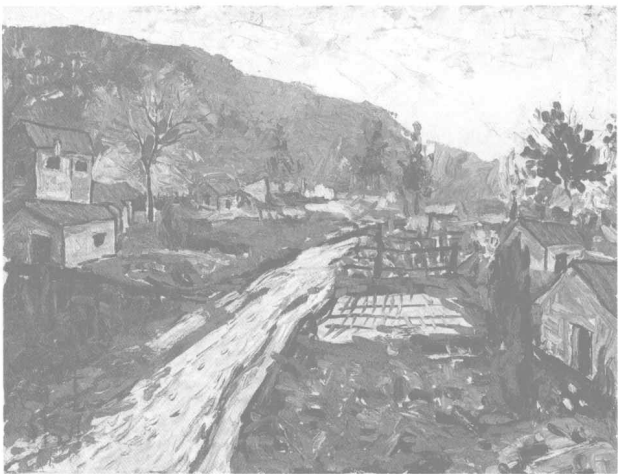
会将“书画同源”作为理论依据，然后再参照西方艺术精神和中国民间艺术形式加以吸收融合，舍此立场和思路的，就不能称作“中国画”，可以允许多种艺术探索，但要坚定立场，没有立场的理论将会是混乱的理论，思想无立场，艺术创作自然无根基。（中央美术学院进修班讲课 1997 年）

不同艺术门类必须具有各自不同的艺术体系，才能够持续发展，西画（油画）的艺术体系就是光、面、色彩；中国画的艺术体系就是由点、线、面组合形成的笔墨结构；二者都在各自体系之下发展成为两座不同的高峰。（2006 年 3 月 27 日在中国画研究院上课）

学习艺术，首先得站稳立场，学中国画就得站在中国画立场去深入研究中国画的造型规律，学西画就得站在西画立场充分认识西画的造型规律，不能模棱两可。林风眠先生是中国人，他的艺术创作走中西融合之路很成功，但因为他学的是西画，他就站在西画的立场来借鉴吸收中国画的笔墨造型特点，还吸收了中国瓷器彩绘造境的观念，从而形成他的艺术表现形式，但他的作品中某些造型法则基本上还是西画的体面观念表现，比如，他作品里面仕女的脸，画的还是圆鸡蛋素描造型，只是没有特别强调。其风景作品基本上是以油画色彩感觉和方法画，有些鸟的造型用了一些比较流畅的线。因此说，他的作品是在体面造型基础上加进一些中国画的“平面表现”。哲学思维决定艺术思维，受西方哲学思维影响多的艺术家，其艺术创作倾向形式感；受中国哲学影响多的艺术家，艺术创作在精神内涵上更为注重。也有中西哲学都受影响的艺术家，但立场还是有所侧重，比如，近代画家林风眠，他是中国人，小时候受中国文化影响多，后来到西方学



林风眠《仕女图》



沙耆油画

油画，其艺术创作就站在西方艺术立场为主，兼有中国艺术影响的艺术家。中国画家站在西画立场画画的不少，但能够达到西画艺术高度的画家很少。（1999年4月15日与学生谈艺）

中国有一个油画家，画得非常地道。他叫沙耆，是沙孟海先生的堂弟，在比利时留学学油画。以前我不知道这个画家，后来到浙江看到他的一些画作，非常惊讶沙耆先生居然有如此地道的油画作品，色彩丰

富，造型也好，将他的作品挂在西方博物馆与那些大师级作品相比，毫不逊色。这也改变了中国人画不好油画的观念，但同时又说明了只要中国人真正深入到西方油画传统一步步研究，也能取得同样的成就。（1997年在中央美术学院进修班讲课）

西方油画，也不都是“体面造型”，如果都按照古典主义时期油画造型一直画下来，也会相当死板。德国的表现主义，法国后期印象派到毕加索、马蒂斯、米罗等等大家的油画作品，也都具有平面表现因素，他们也都比较多地运用了线条来组合画面，希勒作品里的线条非常好，甚至比我们有些国画家的线条还好些。（1999年4月15日在国画系进修班讲课）



希勒作品

当前的中国画坛到了“火烧圆明园”的状态，但许多国画家并未就此觉醒。一个民族的消亡最终体现在文化消失上。文化不灭，民族不亡。（2001年5月31日在天津塘沽中国美协主办的中国画创作班讲课）

中国画发展需要不断借鉴、吸收别的艺术营养，但不能一提到“发展、创新”就把眼光放在西方艺术观念和表现形式上，中国几千年来所形成的、多样丰厚的文化艺术传统同样有许多营养值得中国画家借鉴、研究。从书法、篆刻、雕刻、版画、雕塑、陶瓷、染织及民间艺术等方面，都可以吸收不少有益的营养来丰富中国画的表现形式。吸收外来艺术，还有非洲、南美、中亚等；非洲木雕就很有意思，和中国艺术很近，除了简括、

夸张变形外还有它将形体往往变成线加以穿插编织组合，其节奏韵律与中国画的线意识有共同之处。（1997年10月27日在国画系花鸟画工作室上课）

我们的眼睛不能死盯着西方的艺术形式为参照，以为学点西方的表面形式就叫创新，就是现代了。这些年，一些人提出“中国画穷途末路”论，实际是“五四”时期思想文化运动的畸形延续，以为要“挽救中国画”必须要用西方艺术理念和形式来拯救。其实，是这些人对于中国画传统的认识不深所致，有的是文化立场站错了，几千年积淀下来的中国画传统，总的来看是优秀的，其核心思想很正确很伟大。我的意思：中国画创新，不要依赖于西方，要依靠本民族的文化脊梁和中国精神，在博大精深的传统艺术资源里深入研究挖掘，比如三代鼎彝文字、秦汉古印、汉代雕塑画像砖石等等，都可以从中借鉴有益的元素。就清代八大绘画而言，很具现代意味，他画面里面方圆线条的结合，虚实空白的处理，都很讲究，笔墨亦来自古代金石元素。西方的画家米罗据此吸收了不少东西，法国印象派除了色彩的绚烂之外，线条也富有节奏韵律，很具有中国艺术特色，虽然我们没有从文字上考证他们是否受中国画影响，但从画面上能清楚地感受到这一点，假如说他们受了日本浮世绘影响，那还不是间接的传播。如此看来，既然西方的印象派和现代派艺术很有中国画所强调的线意识特征，为什么就认为他们是现代的，我们是落后的呢？这不是本末倒置吗？再一个现象，以日本艺术发展为例，日本民族发展到现在，其经济、政治文化主要得益西方政经体制，而文化则要源于中国，近年来，随着他们国力的强大，在世界上的地位和影响也越来越大，他们也不仅仅想成为一个经济强国，也想成为文化大国，因此不断塑造属于他们自己的文化形象，比如茶道、相扑等，就艺术来讲，他们抛弃了中国画固有的线条艺术魅力，而是借中国画的材质以西画的色彩块面来表现，形成日本的当代绘画风格。但就这些年他们发展的情形看，实际上在抛弃了中国画固有的这些审美特征之后，已经日渐衰落了。这也正好以实践证明了中国画走西画表现之路是没有前途的。从理论到实践充分说明，我们不能舍弃中国画固有的优良传统去降低自己而迎合西方艺术。西方艺术好的方面，比如色彩运用，它有科学的法则。但我们有自己的审美哲理。这些都需要深入研究，学习不能浅尝辄止。我讲这些的目的，是要求你们深入挖掘研究中国绘画固有的优良传统，这是根本。当然，中国众多学艺术的人中，部分人因为个人兴趣要研究西洋艺术，这无可厚非，但先要做到“一端深入”，大部分学艺者应该抱有深入研究本民族优良的绘画传统的理念，并在此基础之上有新的发展与突破。这应该成为中国画学习者的共识，或者是一种民族文化战略。这种共识，不只是一种口号，仅仅在口头上重视，在实际行动上也要有措施、有步骤、讲方法，去整理、挖掘和研究，要善学。可以从八大作品里找到现代艺术的形式感，从徐青藤作品中找到真实的情感表现，从宋元明清绘画中找到中国画的基本规律、法则。举例说明：宋代的绘画在表现技法上，由工到写，都有比较全面的体现，是中国绘画艺术发展的辉煌时代。宋画从院画的工细到梁楷的大写意，以线条和湿笔表现为主，到元代，出现渴笔、干湿笔墨互补，到了明代，草书、篆隶、魏碑等笔法的进入，出现了大泼墨、大写意，使

得写意画发展更加成熟，这是环环相扣发展而来。中国画发展自唐末的文人画兴起以来，开始更加重视画家个人情感的抒发。到宋代更是提出了“书画同源”同道的理论，元代赵孟頫画跋中写到的：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同”（《秀石疏林图》题跋），更加明确提出了“书画同源”理论，由此导致明清写意画的大发展。绘画本身因素，文化的滋养，书法的互参，相互融合形成中国绘画博大精深的独特艺术形式，它不是孤立存在与发展的。现在许多人提出的“新文人画”概念，它到底是文，还是在画方面有突破？对照历史，许多弊病就能很明显地能看清楚，古人所讲“因文而明道”、“鉴古知今”的确很有道理。对待西方艺术，我们也同样要有这样的认识，要想学习它，就得首先了解它的底细，底细不清怎么学习？（1997年在中央美术学院进修班讲课）

综合看，中国绘画艺术的内涵在全世界绘画艺术形式中是最高的。但中国画近几十年的发展，经历了一段曲折之路，自提出“以素描改造中国画”，并一直沿用苏式美术教育模式以来，目的就是为了能够更好的为现实大众服务。在解放战争时期，许多美术界的领导认为，传统的中国画形式不能反应轰轰烈烈地革命现实生活。他们的艺术理解还是抗战时期艺术为大众服务的宣传功能，当时就是为政治服务，比如要宣传打倒日本帝国主义，就得用艺术手法画一张宣传画来告知民众，这实际上是必要的，因此，他们认为传统的中国画不能为政治服务。认为中国画的弱点就是造型不准，流于墨戏，因此中国画的社会功能就比较弱。的确，中国画不是简单的宣传画，中国画早期的宣传功能体现在人物画方面，就是“成教化、助人伦”，但中国画最主要的功能还是文人雅士寄情怡志的审美功能，抗战时期，把中国画宣传实用功能放在首位，当然会觉得弱点突出。这里有认识错位的问题。然而正是因为近现代中国美术教育把中国画的实用主义上升到首要地位，因而认为非要借西画的写实主义来“挽救”。此种观点延续到当代，正是因为人们要求能把中国画看懂，慢慢就越来越迎合大众审美心理，加上经历“五四”、“文革”以后传统文化的断裂，文化素质日趋变化，人们去欣赏中国画的时候，大多停留在“像不像”、色彩“艳不艳”的层面，媒体报刊、电视、拍卖会上也充斥着低俗的中国画。国人也就越来越认为中国画就是这样子。其实这些都是对中国画认知的误导，到了今天，我们应该充分理清这些误导，重新深入研究中国画的历史与现状，真正分清中国画作品的高低，才能真正让中国画在当代取得更好的礼遇和发展。（1997年在中央美术学院进修班讲课）

**某某老师：**张先生先南下求学吃了第一口奶，毕业后北上工作又得到北方的滋养，因此他的作品所体现出的大气磅礴，跟有些人的作品味道是不一样的。有些人的作品表面看也很大气，实际上不耐看。但张先生的画，除了大气之外，经得住看。这跟他在南方求学所打定的基础、吸收的营养有关。艺术中阳刚之气实际上是很难获得的。

**张先生：**南北艺术教育（特指北方的中央美术学院与南方杭州的原浙江美术美院）。

在保持各自教育优势的前提下需要多交流。中央美术学院中国画教学现状目前是不容乐观的，因为近几十年来（从20世纪50年代到现在）中央美院国画教学思想一直“以素描改造中国画”为主，传统观念不够也不稳定，这种现象对中央美院国画教学的生存与发展是一个很大的障碍。刚才唐勇力先生让我谈谈中央美院国画系的教学队伍，近期实际情况不容乐观，正处在一个青黄不接的状态，像我这样同龄的老先生，在两三年之后几乎全部到退休年龄，40—50岁之间的中青年教师几乎没有，40岁以下到30岁的中青年教师有少数几位，30岁左右的青年教师多一些，都面临着急需专业进修和业务提高，山水、花鸟老师已面临缺乏状态，人物画师资稍多一点。自中央美院搬家以后（中央美术学院搬到万红西街），我着手主持国画系工作，立即向院领导提出中国画系教师危机问题，两年多的时间过去了，师资问题不可能根本改变。国画师资培养速度不像油画师资那样快，油画系学生本科四年之后，好的，还能基本摸清些门道，而国画系学生本科四年之后，基本上学不到多少东西，何况在这四年间除掉周六、日和重大节日，实际学习时间只有三年，再去掉一、两年学素描的时间以及一年的毕业创作时间，国画系学生四年间真正拿毛笔、学基本功的时间连一年都不到，画点工笔还可以，写意画基本上学不了，学制和有关条件不允许。但从教学大纲的要求，师生努力利用可能条件为写意画的发展打下初步基础还是有可能的

**某某老师插话：**正因为没时间研究什么是真正的写意画，所以许多画家都胡乱画，都认为自己的作品是写意画。

**张先生：**对，的确存在这问题，对写意画不了解，反倒觉得写意画容易，看齐白石那样几笔就是一张画，以为很容易。

**某某老师：**现在许多人也都说自己是书法家，以为写字很容易。

**张先生：**是，现在不少人包括一些领导能拿毛笔写几笔，就有人吹捧他是书法家了，不搞书画专业的人写写画画、作点诗文是提升文化的雅事，对美术教育有好处，只是不要乱吹为是。

浙江美院（中国美术学院）学生学习绘画，要么很传统，要么很现代，比中央美院学生还现代，像谷文达等。现在怕的是既不传统，也不现代，两头够不着，很尴尬。当前美术学院教学研究中很重要的一点我认为：如何将中国古代经典绘画作品里的“现代感”与西方艺术作品的现代感相沟通、相比较是一个很重要的思路，但由于对东西方传统了解的不深入，导致此种教学研究不够深入。在这种情况下，一提倡多研究传统，许多老师就开始反对，因为有些老师的传统基础就薄弱，比如有些国画系老师的书法基础不好，写的像钢笔字，在这种现状下，提倡教师和学生从传统中挖掘营养的局限性就比较大，基础理论知识和基本功挡道。当然我的教学思路不是一味地恢复传统，重走老路，还是需要借鉴一些新的营养，但没有传统根基做基础，也确实是空中楼阁。我认为传统基础很重要，但因为年龄关系，都觉得补课似乎来不及了，因为我们这个年龄段的人经历了太多事故，浪费了不少时间，我从浙江美院毕业后就遇上运动，十几年都没摸过毛笔。北京是一个政治、经济、文化中心，兼容性很大，各种思想最先在这里产生、碰撞，

什么样的人都能在这里“混”，因此首先要弄明白：在中央美院国画教学中，深入研究传统的目的是什么？现在为什么思想混乱呢？我个人认为：有的美术评论家不是站在民族文化的立场上来分析、探讨、研究中国画。“不是站在中国画的立场上来评论中国画”，由此使得许多人对中国画的认识产生了混乱，这是很突出的问题。他们的文章、观念包括很多词句都是套用西方概念来评中国画，有的文章看好几遍都不知所云。在这种评论风潮中，许多固有的中国画概念和观点变得模糊，而这种观念的混乱，就使得许多中国画家在创作的时候产生了怀疑，这样画行吗？有例子为证，第六届全国美展在南京开展的时候，有一部分老画家和中年画家想要创新，但不知道画的是什么。到现在，虽然有些画家觉得这样创新也不是目的，开始回归，还有些画家在继续“创新”。美院学生也因此受到这些风气的影响，在北京尤其乱。美院学生也很迷惘，国画系学生也开始抱怨：一年级强调基础课，主要是画素描，到二年级学技法，拿起毛笔却不知怎么画，因为进美院以前基本没拿过毛笔，到大二直接分到山水、花鸟、人物画室，拿起毛笔心里没底。学生拿起毛笔，脑子里全是“体面”、“明暗”三度空间、黑白灰等西式艺术概念。我认为：当前中国美术教育存在一个重要问题，是把“素描”当作所有艺术的造型基础这一观念，打破和消解了中国画原有的造型规律系统。中国画其实有一套独立完整的笔墨造型规律，作为中国的美术学院教育，尤其是国画教学，应该是在既有的中国画规律基础上，有鉴别地吸收西方的艺术教学观念，而不应该全盘否定，另起炉灶。

徐悲鸿先生作为一个美术教育家，对中国美术教学有很大贡献，这点毋庸置疑，在他1919年出国留学前提出了“中国画改良论”：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采用者融之。”又说：“借助它山，必先自有根基”，他主张以素描改造中国画的观点的同时还说“不得其正焉知其变，不懂形象，安得神韵”，都说明他对传统的理解及以形写神的重要意义。他针对清末以来中国画尤其人物画形象刻画问题，以素描来改造是可以理解的，是有其现实意义的。不过，中国画笔墨结构造型观与西方素描造型观是两种不同的根系。理似乎相通而法则不同，相对独立的艺术语言规律，欲融之，必须有一个艰苦的转换，而且必须如徐悲鸿先生所言的“得其正”，也就是以中国画笔墨为正，将素描的理转化到中国笔墨的理法中。遗憾的是当初从理论到实践都没有明确的提出，这块石头一直摸到现在。有幸的是浙派人物画在这两种造型观念的转化上卓有成效。继而到20世纪70年代末80年代初，卢沉、周思聪先生出现突变，醒悟到“素描是不是画多了？”现代北派人物画大家蒋兆和先生的研究生马振声先生也提出：我现在不明白中国人物画，创作中到底是造型第一位，还是笔墨第一位的发问，以上几位在中国画发展的关键时期的发问极为



徐悲鸿《马》

宝贵，是智者的觉醒，是艺术走向自觉的标志。的确的时候了，徐悲鸿等前辈提出的改造中国画的初衷，几代人为之不懈努力，也不断陷入误区，如20世纪50年代末到60年代，美术教育界权威性提出“素描是一切造型艺术的基础”，因此局限了中国画专业基础训练的课程。中国画教学失去了规范（当时浙美在潘天寿院长的主持下好一些），几十年来有得有失，到底得失殊大？大家现在心中似乎有数了，我以为，如此我们付出了沉重的代价，现在应是梳理总结的时候，应共同思考以下几个问题：

- 1，以拉开距离的思想思考中西绘画造型观念到造型法则的各自特征、规律和属性；
- 2，以中西融合的观念，思考两者从观察方法到表现语言形式的异同如何统一融合？谁向谁转化？还是替代？
- 3，以改造中国画的观念出发，中西两者的关系是平等还是主客？
- 4，在中西绘画的碰撞中，艺术的科学和科学的艺术应以谁为主？
- 5，现在看，中国画的发展一定要走以西画来改造的途径吗？

（1997年在中国美术学院聘请张先生为中国美术学院荣誉教授，并与中国美术学院国画系师生座谈）

素描造型在表现比较复杂的对象上有一定作用，它对中国人物画创作会产生一些积极影响，历代以来的中国人物画由于造型能力偏弱，因此许多作品以写意方法表现，强调点线造型，到任伯年时期，才稍微注意到人物的体、面关系。这与创作者的思想观念和社会背景有关。中国人物画创作以前强调“成教化、助人伦”，实际上是为政治宗教服务，因此唐以前的人物画许多画的是帝王将相、忠臣良将、释道人物。而宋代之后兴起的文人画思潮，主张绘画要更多体现画者内心的高蹈情怀，他们觉得山水、花鸟更能体现天人合一的自然境界，因此宋代以后的山水、花鸟画得到空前发展，人物画相对就弱一些，这与中国的哲学思想、政治、社会等多种因素有关。自20世纪50年代以来，中国的高等美术学院在教学上强调“素描改造中国画”，以便使艺术更好地为社会服务，人物画取得了很大发展，但是以此观点强加到山水、花鸟画创作，而丢掉中国画原有的艺术规律，这是不对的。为什么八大、徐青藤、齐白石、黄宾虹、潘天寿、李可染及明以后的山水、花鸟画都出现了大师级画家，他们的作品达到了化境，而人物画在明代以后就很少达到化境呢？即是当代提出“素描改造中国画”观念以后，人物画创作确实出现了前所未有的发展，尤其写实的表现力大大增强了，但恰恰又束缚了笔墨语言的高度发挥，这里存在着素描立体、明暗观向笔墨结构平面表现观（含立体效果）转化的难关，对素描的依赖而使笔墨因素得不到充分发挥。（1999年4月15日在中央美术学院花鸟画工作室）

**同学问：**谈谈当代中国大写意花鸟画的现状以及发展趋势？

**张先生：**在20世纪末、21世纪初的中国画坛，存在着中国画的笔墨元素及写意精神越来越少的现状，而大写意花鸟更是少之又少，这种状况很让人担忧。这是我在参加第