

An abstract ink and wash painting featuring dark, swirling, and textured forms. A prominent vertical stroke runs down the center, creating a sense of movement and depth. The composition is dominated by dark, expressive brushstrokes, with lighter areas providing contrast and highlighting the texture of the ink.

张
安
治

J222.7

661

中国近现代名家画集

张 安 治

人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

张安治 / 张安治绘. — 北京: 人民美术出版社, 2005.1
(中国近现代名家画集)
ISBN 7-102-03282-X

I. 张... II. 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 (2004) 第 056163 号

中国近现代名家画集

张安治

编辑出版发行 人 民 美 术 出 版 社

(100735 北京北总布胡同 32 号)

责 任 编 辑 于瀛波

特 约 编 辑 张 晨

总 体 设 计 李文昭

设 计 于瀛波

摄 影 张英才

责 任 印 制 丁宝秀 赵 丹

制 版 印 刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2005 年 3 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 27

ISBN 7-102-03282-x

定价: 300 元

版权所有 翻印必究



张安治 (1911-1990)

岱岳还留一片云

——张安治师中国画集书后

薛永年

张安治先生是20世纪著名的画家、诗人和美术理论家。我最早知道张先生的名字，并不是因为阅读他的美术论著，而是在刊物上看到他的山水小品。记得其中一幅描写苏州石湖，画得简洁生动，题诗尤为清逸晓畅，以至事隔多年我还能默诵出来。诗曰：“才过横塘景又殊，上方山色绿模糊。云中塔影随风隐，微雨春深过石湖。”这件小品作于1957年江南写生之际，我还是十几岁的少年，不过已经喜爱诗画了。也许由于这个印象深深嵌在心中，所以“文革”后报考研究生的时候，我便拜在张先生的门下。

从攻读研究生到留校任教，我一直处于张先生的爱护关怀之下，他既在美术史论的研究上继续指导，也在诗书画上不时点拨。我担任系主任之后，一次去看他，说起筹划奖学金不果，张先生立即表示由他来想办法，我说“是不是老师带头组织个义卖”，他说“不必，我想最有效的办法是出让我珍藏的古画精品。”不久张师去世，师母和张晨师弟即按遗嘱落实了捐献奖学金事宜。十多年过去了，这项奖学金已颁发多年，泽被了无数后学。我常想，张先生为什么不选择义卖的方式赞助美术史奖学金呢？联系平素与老师的交谈，我知道那是因为多年的教学行政工作和美术史论教学研究，不仅花去了他作画的时间，而且也掩盖了他的画名，这时张先生正处于书画的新变中，他需要积累一批重现画坛的新作。

令人欣慰的是，随着历史掀开新的一页，人们对20世纪画坛的了解，已经由浅入深，由点到面，对张师的认识，也渐渐由美术史论研究扩大到诗书画，特别是他的绘画创作。确实，张先生既是一位画家中的学者，也是一位学者型的画家，他的绘画在20世纪美术史上具有无可取代的独特价值。20世纪初以来，中国的自强，西学的东渐，彻底改变了神州大地画坛的格局，不仅油画、水彩画、水粉画和版画引进国门，落地生根，而且传统的中国画也在变革中有了划时代的发展。张安治先生是一个学贯中西的全能画家，素描、油画、水彩、版画、中国画无所不通，但较长时间从事的还是中国画，而且画出了个人特点，走出了自己的路子。

出生在扬州的张安治先生襁褓失父，自小由外祖母携往南京抚养，故所受外家影响为大。其外祖父与舅父均系前清秀才，舅父亦善书画，常约梁公约、凌文渊、李瑞清等书画家来舍雅集，张师耳濡目染对传统绘画书法与诗词兴趣日浓。考入江苏省立第四师范后即主修国文图画科，学画于兼课于此的谢公展，打下了中国画的基础。丹徒画家谢公展，似受扬州八怪和海派的影响，擅长写意花鸟。张师随他学画，画路是写意，方法是临摹，保存至今的《荷花》与《墨梅》，均临自谢公展，前者浓厚新艳，后者挺劲淡雅，表现出很好的传统功力。17岁张先生考入中央大学艺术科，主要从徐悲鸿学西画，同时选修吕凤子的国画课和汪东、吴

梅的诗词。虽然写诗多为通俗晓畅的旧体，被汪东评为“清逸可学香山”，但作画却从此走上了水墨写实的道路，观念趋于写实，画法近于写意，习作重于写生，创作关注人生，风格接近徐悲鸿。张师自17岁入中大至35岁赴英国深造这十余年间，艺事日进，先后担任中大艺术系助教、协助徐悲鸿筹建桂林美术学院和设于重庆的中国美术学院，任中国美术学院首批副研究员兼该院秘书，在民族危亡中，以画家的正义感和责任感，积极投入美术界抗战活动，不仅成了徐悲鸿画派的骨干，而且当了徐悲鸿的助手，形成自己的艺术主张：“培养真善美的心灵，以实现真善美的社会。”（1938年为广西省艺术师资训练班题词）“崇刚健之德，尚朴素之美，习精严之法，依自然之理。”（1937年篆刻座右铭）这一时期他画得最多的是人物画，主要中国画作品如《劫后孤女》（1940）、《避难群》（1940）、《运木工》（1941）、《担草妇》（1942）、《拉猪》（1946）、《雨中船夫》（1946）、《石工》（1946）等。这些作品属于为人生的艺术，均以入世的情怀描绘现实生活，或揭露日寇侵华给普通百姓带来的深重灾难，或表现劳动人民日常生活。《劫后孤女》以简约的写实造型，洗练生动的笔墨，显示投影的近距离空间，刻画了一个孤苦无靠的少女，手挽空篮，在垃圾箱旁倚墙而立。墙上脚下的投影，更加衬托出她稚弱的身影和失神的目光，控诉了日本侵略者给中国人民造成的无尽苦难和心灵创伤。《担草妇》则以焦点透视的构图，灵活运用光线体面的水墨写实手法，描写担草途中小憩的几名农妇，或向或背，或正或侧，准确而生动地表现了不同年龄的身姿神态，讴歌了劳动者的朴素自然之美。

山水画也是三四十年代常画的题材，所画山水比较接近西方的风景画，多以写生为据，用视觉幻象的技巧，摈弃古人的树法石法，笔墨设色时有融渗，表现一定的光感，人物较小而具体生动，极富身临其境的现场感，但也有不同于一般西方风景画之处，那就是多有“象外意”，或有所寄托，或有所抒情，这与传统中国画追求的“画中有诗”，与张先生的诗人情怀（此时他的诗才亦得齐白石称赞并引为同调）和他少年时代接受的山水画传统存在天然的联系。主要作品有《阳朔道中》（1941）、《青城银杏》（1943）、《都江堰工地》（1943）、《相思江上》（1944）、《黄叶渡》（1945）、《匡庐秋色》（1946）、《嘉陵江水》（1946）等。如果说《阳朔道中》在构图上多少还带着从古人脱胎而来的痕迹，那么《青城银杏》已像徐悲鸿的山水画一样刷新了山水画的面目，空间处理不但使用了焦点透视，而且以具有视觉冲击力的布局，夸大人树比例的手法，遒劲淋漓的笔墨，把历尽沧桑的古树画得威武壮健，而顶天立地，虬枝怒生，如龙腾蛇舞，大似明末清初项圣谟注入深厚感情的《大树风号图》。此时抗日战争方酣，感时抒怀的张师并没有去表现“青城山下幽”的惯常认知，而是寄寓了民族精神旺盛不衰的永恒活力。与此相仿，《都江堰工地》更以俯视的构图，透过老干虬枝的穿插掩映，同样歌颂了众志成城的伟力。至于《黄叶渡》，画法虽然写实，却通过古树黄叶溪边泊舟的情景，道出了抗战中漂泊陪都者“扁舟一叶归何处，家在江南黄叶村”的感触，古意今情，别有寄托。这一时期他的花鸟画不多，《三友图》和《荷花》分别代表了两种取向，前者师法徐悲鸿的写实作风，摆脱古人成法，以笔墨直师造化。后者上承扬州八怪，恣情写意，笔墨豪放。

1946年35岁的张先生，由徐悲鸿先生推荐派往英国研究考察，在英国的三年中，张先生不仅广泛考察、进修艺术史，而且演讲、办展、著文，自觉弘扬中华文化。他说这是因为：“予研修游学欧洲之时，有感于西方人对神州文艺传统精神之仰慕痴迷之深，远非国内所能想象，更遇西洋有识之士，于东方文化极高评价，——此更激发我对传统文化的深入思考与研究，以及弘扬民族绘画书法艺术，并使之不断创新，立于世界艺林之信念。”（《自述》）认识上的自觉，导致了他的写实水墨画亦在意境笔墨上向传统回归，从山水画《海德公园之冬》（1946）、《绿蕉之梦》（1947）、《山中风雨故人来》（1948）、《山水》（1949），人物画《人像》（1948）、《墨笔速写》（1949）可以看出，这种回归，并没有回到古人的老路上去，而是以写实的造型和焦点

透视的空间为基础,发挥笔墨之美并在强化“传神”和“写意”。《墨笔速写》所画裸女,十分准确生动,但用笔线造型代替了体面造型,那洗练流畅而亦有轻重顿挫的线条特有的笔法美,成功地显示了来自李公麟的文脉。《海德公园之冬》画异国的实景,属于王国维所说的“写境”。近景老树以讲求笔势的焦墨突显其遒劲与活力,积雪的地面和远景的丛树小亭则施以淡墨体现其惨淡与清寒,表达了独特的感受。《山中风雨故人来》写想象中的景色,属于王国维所说的“造境”。作画时中秋刚过,张先生远离家国,“怀人特甚”,故所画云山草房与雨中丛竹和策杖来人均是故国传统山水画中的情景,画法风格也颇近于家乡先贤石涛的作风。他以不知不觉地用传统的“写意”来“漫笔忘忧”了,只是这种写意风格在五六十年代因国画改造运动而中断,直到“文革”后的新时期才得到全新意义的发展。

新中国建成的喜讯,徐悲鸿被委以美术学院院长重任的信息,使张先生深感:“醒狮一吼惊天地,古国新生胜汉唐。行看人民真做主,笑随妻女计还乡。”(《漓江吟—英伦闻人民政府成立》)50年代初他怀着兴奋的心情毅然回国报效。回国以后,他先后在北师大美术系、北京艺师美术系和中央美院中国画系任教并担任教学领导工作。虽然教学行政工作繁重,张先生仍然坚持了史论研究与绘画创作并进,发表了许多研究传统的论著、论文与评论,创作了很多绘画作品。他的中国画创作,由于史论研究与艺术实践的互动,表现出既沿着徐悲鸿开创的水墨写实道路与时俱进,又日渐增多地融入清逸的诗人情怀和传统的写意笔墨。从50年代到60年代中,他的中国画较致力于人物风景写生,一些创作也是在写生的基础上加工而成。人物画相对较少,60年代尤少,画法继续着水墨写实的路线,略加疏简放松,或水墨设色,或墨笔白描。现存作品属于写生人像者有《治淮劳模甘彩华》(1951)、《剪纸艺人张永寿》(1957)、《徐水谢坊工程师梁洛文》(1957)、和《滑冰爱好者》(50年代)等,多带有速写或即兴描绘的特点,准确生动而不拘谨,形神兼备而栩栩如生,工程师的实干多思、滑冰少女的健美朴实得到了恰切表现。属于创作者有《五一游园》(1956)、《涿鹿民歌》(1958)、《太湖船女》(1957)、《饲鸡》(1957)、《晨风笛声》(50年代)、《洞庭果农》(1957)和《白皮松下》(1961)等。前两件作品真诚地讴歌工农兵的幸福生活和精神风貌,在题材内容和画法风格上,时代特点非常明显。《五一游园》描绘节日游园观花拍照的情景,以近大远小的开阔空间,突出了工农兵大众的形象,刻画了儿童的天真活泼,虽属生宣纸上的彩墨画,但单线平涂的手法,热闹欢快的气氛,都表明来自当时提倡的年画的影响。《涿鹿民歌》描写“大跃进”中修建水库的近景,着重刻画青年男女民工的气宇轩昂和壮健体魄,上题民歌:“扁担不长三尺三,箩筐不大柳条编。你甭小看这玩艺,昨天担走两座山。”人物画法十分近似徐悲鸿的彩墨画,与《愚公移山》一脉相承。后几件作品则以青年劳动妇女为描绘对象,在平凡的生活中挖掘动人的诗意。《太湖船女》表现太湖之晨,渔家少女摇橹出工,微风吹面,燕子随舟,远处白帆点点,青山隐隐。其上自题一诗:“太湖三万六千顷,朵朵轻帆似片云。燕子自随柔橹舞,晓风吹乱鬓丝轻。”诗画相生,诗意盎然。《白皮松下》画高山之巅两株白皮松下,一名少女对远山写生。高大的松树,低矮的视平线,造成了境界的开阔,令人心旷神怡。上世纪50年代,人们普遍看到传统中国画的消极面较多,为了表现新生活,“改造中国画”的主张一度左右了画坛,主张改造者几乎均提倡“以科学的方法整理遗产”,而“西洋画科学,中国画不科学”的说法造成很大影响,学贯中西的张先生不但没有以谙熟西洋方法自傲,而且指出:“不少人用来衡量祖国绘画遗产的所谓‘科学方法’,不过是西洋画中所运用的一些科学知识,如透视学、解剖学以及光和色彩的原理等等。”“不从中国画本身的特点和规律来进行研究,而用西洋画的技法来衡量中国画,这一种办法本身就不科学”,“用这种‘科学方法’来整理遗产,必然会感到格格不入,乃至把中国画全盘否定。”(《用科学方法整理我国绘画遗产问题》)正因为他有这样的清醒认识,所以他的人物

画虽也融入了西法，但特别讲求照搬西法者忽略的中式艺术概括与富于诗意的抒情性。

张先生这时的山水画，既以写实观念纠正了晚清八股山水的空疏，又以创造情景交融的“意境”充实了写实山水的精神内涵。五六十年代，他多次赴华北、江南各地写生，所画的山水画远比人物画为多。他不但发扬了徐派写生山水画的传统，摆脱了古人笔墨图式的空泛，在透视体感光影方面参以西法，又立意新颖，取境别致，表现了充满诗意的真情实感。一些描绘历史古迹、名山胜境与城乡风光的作品，分别从立意、取景、选材、意境和画法等不同方面有所突破，如《景山远眺》（1952）吸收水彩画法表现落日余辉的夺目；《北京民居一隅》（1954）以老树参天、衣物晾晒点染生活气息的浓郁；《秋郊》（1960）对青山横卧玉米花开之田园美景的讴歌；《晋祠唐槐》（1955）用白描“吴装”画古建唐槐之借鉴古人的巧妙；《晋祠石工》（1955）在人景互动中对维修古建的歌颂；《黄洋界揽胜》（1964）用高远法与平远法的结合在云山缥缈中对革命征程的崇仰；《茨坪革命先烈纪念塔》（1964）之寄托高山仰止之情于巍巍长松与塔影阳光；《苏州雨》（1957）和《文徵明手植紫藤》（1957）对诗意的开掘和历史的遐思；《庐山白鹿书院碑廊》（1963）和《天都云海》（1960）的清幽萧散与奇秀高旷，莫不如此。《村居一曲》（1954）更是一件饶有余味的小品。画中只见铺满阳光的乡村房顶，上面是休憩进食的鸽群，还有一个侧面房山的投影，衬景是广阔的蓝天白云，上题：“几日秋晴稻粟肥，村居常得沐朝晖。鸽群亦有丰收乐，呢语梳翎村上飞。”有识者不难看出此图画法的“洋为中用”，却未必注意到同时的“古为今用”。须知这时张先生正着力研究宋代宫廷绘画，特别是马远、夏圭与宋人小品，那种剪裁精粹的边角之景，画意诗情的融合无间，实际上亦为此图取法。

同时的不少作品描绘江南风光，描写长江太湖一带江南名城的胜景。这是张先生青少年时代生活工作过的地方，是他远别多年后魂牵梦绕的精神家园，因此在意境的开掘上更有创获。《湖上清晨》（1957）、《太湖船》（1957）、《扬州春郊》（1957）、《瘦西湖上》（1957）、《瘦西湖之春》（1957）、《雨中瘦西湖》（1957）、《柳堤之春》（1957）、《南京玄武湖》（1957）、《重见玄武湖》（1957）、《镇江雨》（1957）、《太湖山色》（1957）和《绿遍江南》（1957）等等，虽然针对实景写生，却注入了情怀意绪，所画平湖烟柳、细雨微风、桥亭帆影、丽日长天，无不融入了浓郁的诗人情怀。其中的《重见玄武湖》，以鸟瞰的视角，画广阔的湖面上，湖光潋滟，苇滩泊船，远处轻帆点点，山色空朦，石城逶迤，给人以无尽的回忆。《瘦西湖上》，以近处葱郁的竹树和巍峨的殿顶，掩映如在梦中的湖光塔影，表达了“轻舟不载韶年梦，一片乡心系绿云”的乡情。

至60年代，张安治先生对画史的研究已从宋代的宫廷绘画扩展到明代文徵明、清代恽寿平的文人画，对中国画的优秀传统文化的认识也囊括了更广泛的领域，其中即包括中国画技法语言的继承问题。他明确指出：“不掌握优秀的传统技法就要走弯路。”（《什么是新，如何创新》）“用笔、用墨和运用色彩的技巧，对于山水画艺术性的高低，也起着很重要的作用。”（《山水画欣赏杂谈》）他的一些山水画作品在进行艺术提炼和笔墨发挥上也迈开了新的步伐。《黄山雾》（1961）、《泰山旭日》（1962）、《古木逢春》（1962）和《山雨欲来》（1963）都是别饶意境的笔精墨妙之作。《黄山雾》以坚实灵动的笔墨表现了雾里黄山的雄奇灵秀，《泰山日出》则以生动的泼墨在夜山的比衬下呈现出彤云急驶雪浪轻翻旭日东升的壮观景象。60年代中叶的《攀登雪山》（1965）和《东方第一峰—贺核试验成功》还以浪漫主义精神与笔歌墨舞相结合，在表现举世关注的重大主题上进行了有益的探索。

“文革”十载，把本来是革命动力的人们，推向了被革命的位置，张先生也不例外，他的绘画创作和研究被迫停顿，只留下了一些诗歌和写生。“文革”结束以后，他被聘到美术史系指导首届研究生，拨乱反正的形势，教学研究的需要，出国讲学的感受，促使他对中国古今画史画论进行了积极的反思。像徐悲鸿一样，

张先生以往也是提倡“画家画”而批评“文人画”的，这时他既身不由己地成了学者中的业余画家，又面对照搬西方现代后现代艺术的盲动，于是重新思考了半个多世纪以来被遮蔽的文人画传统。从《论文人画》一文可以看出，张先生这时对文人画的认识，已突破了五四新文化运动以来的片面否定，在不忽视其局限的同时，把握了文人画之区别于画工画的有益因素，诸如：较全面的文艺修养，以画为抒情遣兴之需，自觉表现感情个性，选择较单纯适合表现的题材，重视自然美与情景交融，大胆创新不受传统技法束缚，应用书法技巧于绘画，笔法精炼富于节奏变化，把诗文书画印结为一体相得益彰等等。他就此深刻指出“文人画既是中国历史、文化的必然产物，也是中华民族文化艺术辉煌的广博领域中的一个重要组成部分”，“在当前的中国画创作活动中，仍显示其生命力并必将有所发展。”

基于上述认识，张先生在他担任美术史研究生导师直至去世的12年中，他不仅继续写诗，诗风更加老笔密思理深情壮，亦更加着力于书法，书风亦由胎息李瑞清、徐悲鸿转增黄山谷的奇正相生纵横遒劲，至于投入尤多的绘画创作则由水墨写实向传统的水墨写意回归并在创造新写意风格上迈出了更大的步伐，开始时作写意花卉，后来多作写意山水，偶作小写人物，其写意山水花卉取得的成就尤为引人瞩目。“文革”以前，他的写意花卉如题有“春风一阙”的《月季》（1960），表达的是观者的同感，此时则把自我的感受和寄托投射于对象，表现了自己眼光发现的美，同时也从直接来自写生发展为驰骋想象，因此更多迁想妙得的诗意。《一串红》（1978）、《冰窗花影》（70年代末）、《墨芍药（花魂月下逢）》（1979）、《墨芍药（长驻春光）》（80年代初）、《犀牛》（1981）、《绿云十里卷西风去》（1982）和《松梅》（1987）等等都具有上述特点。《一串红》以新颖的题材入画，点墨叶勾红花，花红夺目，题诗亦别有所见：“黄菊含苞色未浓，残荷经雨贻莲蓬。秋庭留得明霞驻，更有佳名一串红。”《墨芍药》舍形而悦影，以浓淡墨作花影摇曳，如浴月光，题词亦以浓淡墨为之：“笔下匆匆，墨影无踪，难得花魂月下逢。”幽情美思，令人玩味无尽。

这一时期他创作的大量写意山水，达到了毕生的最高点。他虽先后重游川、桂、宁、鲁各地，足迹亦至黄山、广东、杭州，但作品已脱离了实地写生的拘泥，放弃了写实造型的刻画，扬弃了焦点透视的局限，提炼了景色，创造了妙在似与不似之间和亦形亦影之间的自家图式，突出了笔墨千变万化和节奏韵律的形式美，强化了感受，在追忆和想象中，在把握自然规律的同时，注入了雄秀浩荡之思，或超逸高远之情，提升了作品的境界与意境。遍观这一时期的作品，除去妙想偶得的《冰窗画意》以外，大略可以分为三类。一类表现名胜引发的强烈感受，景象经过主观选择与高度加工，笔墨或苍辣、或浑厚、或缥缈、或疏宕，题诗则唤起想象，抒发感受。《莲花峰》（1980）、《盘龙岭上》（1980）、《重游黄山》（1980）、《散花坞前》（1980）、《玉屏楼之晨》（1980）、《天都云海》（1981）、《黄山云》（1981）、《匡庐秋色》（1984）和《太湖诗意》（1984），可为代表。其中以黄山景观为题的作品，大多化实为虚，着力表现云烟变灭中山川的奇秀，在空间处理的视点游动上和笔墨丘壑的互动与渗透上，借鉴古人画法但已融会贯通。《黄山云》题词自称“试用石涛法”，却不惟墨韵浑成，又多石谿苍辣。《散花坞前》似取法于新安派皴法的枯淡，然而已不见该派的冷寂荒寒，只见风云变幻的生动。《太湖诗意》以开阔的湖面把对岸的云山树影推得很远，但见一叶轻舟，烟树迷离，云山缥缈，似乎是在画梦中的神游。

另一类作品皆是拟人化的高松古柏，阅尽沧桑，雄奇壮健，势若龙蛇，笔如曲铁。这类作品有《黑虎松》（1980）、《卧龙松》（1983）、《千秋古柏》（1984）、《南京六朝松》（1984）和《九松图》（1986）等。《九松图》巨幅通景屏，是集黄山松、泰山松和南京六朝松之大成的力作。从长篇题诗可知，画家的创作思想来自唐代张璪的“中得心源”，并以势如九龙的九松象征铁骨铮铮、万古不磨、自由无碍的民族精神，应该说它是把

文人画中人品象征升华为民族象征的积极探索。第三类作品亦不画某处实景，总是在若忘若忆中，借助平生积累的胸中意象，以意“造境”，表现经由个人思想感情陶冶的第二自然。因为多自“漫兴”而来，是“脱胎于山川”的，是“借笔墨写天地山川而陶咏乎我”的，故情随笔转，构图更加恣意，笔墨也更加奔放自由。这类作品有《雪后寒林》（1987）、《峡谷云飞》（1988）、《罡风深谷》（1988）、《晴窗漫笔》（1988）、《晨曦》（1989）、《晴窗峰影》（1989）、《峭壁秋林》（1989）、《秋林飞鸟》（80年代）和《云涛松海》（80年代）等。《雪后寒林》略略取法倪云林，以若断若连方中带圆的淡墨点线，点染出雪满高山寒林积雪的神奇景色，笔短而意长，墨淡而神清，有倪氏的淡远而无云林萧瑟，充满了悠远的诗意，一如题诗所云：“珠峰雪影天涯梦，淡墨云林月下诗。”《晴窗峰影》乃忆写昔年所见楼窗反映的一抹明霞，不仅奇思妙想，令人惊叹，其笔墨之纷披，晚霞之明艳，亦足以发海市之遐思，实为不可多得之作。晚年张先生的这类作品，已经把西画的技巧不落痕迹地融入到讲求诗心书魂的写意画中，为整合古代和近代的中国画传统做出了不可替代的贡献。他的题画诗总结了宝贵经验：“诗述心中意，画写意中形。有法或无法，理中亦有情。几行歪倒字，天外断云横。”（《漓江吟—偶得漫题》）本来，张师晚年打算以毕生大量写生画稿于创作，遗憾的是，病魔过早地威胁到他的生命，没有能充分实现自己更多创作的愿望，也不再精力著书总结自己独特的艺术道路了。

人们普遍认为，20世纪中国画的发展在新的历史条件下形成了两种取向。一是前所未有的“融合中西”，以徐悲鸿倡导并身体力行的水墨写实画风影响最大。二是更加自觉的“借古开今”，以齐白石、黄宾虹等家所代表的水墨写意画名著中外。这种概括，应该说抓住了大势，把握了要点，但却遗漏了另一种出入于写实与写意之间的画家。张安治先生恰恰属于这一类画家中的佼佼者。张先生出入两大取向之间，其实也是一种笼统的说法。他一生中的国画历程长达六十余年，在不同时期对两大取向的依随或选择，并非始终如一，而是处在发展与深化中。大致如上文所述，他早年从写意传统入手，青年时代走向水墨写实，中年以后融会两大取向，在水墨写实中逐渐增多了写意的成分，至晚年则形成了奇正相生的新写意风格，确立了自家面貌。我以为要想深入全面地总结历史经验，思索中国画未来的去从，同时也研究张先生这类具有另一种代表性的画家，显然已提到议事日程上来。作为张师的学生，谨著此文聊做引玉之砖。

2004年7月17日

长驻春光在素笺

——张安治先生的中国画

郎绍君

张安治先生擅长油画、水彩画、素描，是美术史论家、诗人。但其创作历程最久、作品最多、思考最勤的，还是中国画。^①

20—30年代的作品，今见5件。其中《荷花》、《墨梅》（1926），均为临摹谢公展之作。谢公展（1885—1940），江苏丹徒人，曾任教于江苏省立第四师范艺术专修科、私立南京美专、上海美专和新华艺专，擅写意花鸟，风格纵放而挺拔。张安治是谢氏在省立第四师范时的学生。两幅临作，《荷花》浑厚浓艳，《墨梅》清劲淡雅，已见相当的笔墨功底。《盲童》和《拾煤者》（30年代）可称之为毛笔速写，是张安治到中大艺术专修科接受了西画写生训练后的作品，所用明暗法、勾染画法和题字的书法，可以看出徐悲鸿的影响。从师从谢公展到追随徐悲鸿，是张安治艺术道路的转折性变化——从中国画转向西画，从传统中国画转向中西融合的新国画，从临摹转向写生，从花鸟画转向现实人物画。

40年代，张安治创作了很多中国画作品。其特点，第一，多画现实人物和具有现场性的风景；第二，多为写生或在写生基础上的创作；第三，多人物、风景结合的“风景人物”画。这三个特点，都与徐悲鸿的艺术主张和画法风格有直接关系。

在人物画中，《避难群》、《劫后孤女》、《运木工》、《担草妇》、《石工》和《拉猪》都取材于现实生活。《避难群》（1940）为巨幅三联画，作于桂林。题：“廿九年初夏，写桂林空袭中之避难群”。原作已失，从印刷品可看出，避难的人群成侧面，扶老携幼，肩扛手提，有秩序地前行，表情沉重，但没有惊慌之状。整个作品用介于工写之间的勾勒染色法，背景留白，突出人物重叠交错的形体，只以简略的单线勾画脸部，情态真实，风格质朴。此画在1943年广西全省美展展出时，曾引起强烈的反响。《劫后孤女》（1940）亦作于桂林。刻画一个穿破旧衣服的女孩，手挽空篮，站在垃圾箱旁。阳光把她清瘦疲倦的身影投射在大墙之下，那双怯生生的大眼睛充满悲情。战时的桂林，少不了逃难的人流浪街头，画家捕捉的这现实之一瞬，揭示了日本侵略者给中国人民带来的深重苦难。《运木工》（1941）、《担草妇》（1942）和《石工》（1946），分别描绘了在山中运送木材的农民，担草途中短暂休息的农妇和雕凿石块的石工。人物形象都来自写生观察，而不是对古人的临写——这正是徐悲鸿写实主义中国画的本质特征。《拉猪》（1946）是根据在桂林东郊的写生稿创作的，描写一壮年农民牵猪下坡，一男孩手持小木棍助威，画面洋溢着浓郁的生活气息。作此画时，张安治正在办理去英国进修的手续，他的愉快心情，也流露在作品中。

这一时期的彩墨风景，多描写他经历的桂林、阳朔、成都、重庆、扬州、苏州等地风光。这里称之为“彩墨风景”而不称“山水”，是因为这些作品在空间、色彩、笔墨和趣味上不同于传统山水画——它们直接、间

接产生于对景写生，取焦点透视，在一定程度上融进了光影或光色，有清新的现场感，放弃了传统山水画的超然意境和程式性笔墨。这无疑也是接受了徐悲鸿的影响，其中某些具体画法——如墨勾与色染相湿接的方法，直接源自徐氏彩墨画。不过，徐悲鸿多以人物、花鸟和动物为题材，张安治多以风景特别是风景人物为题材；徐悲鸿多寄寓感时伤世之情，张安治多抒写对时光流逝、人事变迁和历史沧桑的感喟；徐悲鸿忧国忧民，有时流露出英雄落魄的苦闷；张安治细腻内秀，常在婉约的抒情中渗入浪漫的憧憬。这些不同，源于个性的区别，也与彼此年龄、经历和学养的差异有关。

《枫下读书图》(1942)，画秋天，一青年倚身在参天的枫树下读书。阳光清丽，红叶如霞。题曰：“南国多芳草，深秋尚若春。老枫堪荫读，落叶不惊人。”在战时的桂林，能以如此安详的心态刻画如此静谧的境界，透露出画家个性中的诗心和散逸。画面的主角不是人物，而是人物所处的环境，尤其是逆光中独立于旷野的高大枫树。作者用浓墨刻画了它的粗壮和浑厚，用艳色刻画了树干上斑驳的阳光，以及枫叶在光照下的灿烂和美丽。

《青城银杏》(1943)，近景描绘一株顶天立地的古银杏，老干皴裂，绿叶如织，生命力旺盛。有两个老人坐在树下聊天。作者题跋说，他把这千年银杏视为“中华民族的象征”。1943年夏，徐悲鸿在重庆创建中国美术学院，张安治被聘为首批兼职副研究员，并于当年夏在青城山写生聚会。“喜看芒鞋堪涉水，独携藤杖上青城。”②以“天下幽”而闻名的青城给张安治留下了深刻印象，他作了许多写生。回到桂林作成此图。与《枫下读书图》相比，《青城银杏》把作为主体的大树安排在画面中间的位置，将它拉得更近——上不见树梢，下不见树根，只见正面耸立的主干，旁伸侧出的新枝，以及阴影中的婆娑绿叶。在画法上，墨色交融、水墨淋漓的特色也发挥得更为充分。③

《都江堰工地》有两件，结构与描绘基本一样。1946年所作有“三十一年重写都江堰”款，另一件无款，当是更早之作。张安治《题都江堰工程》诗云：“伏龙真胜境，神话亦千秋。树若蛟龙舞，江分内外流。二王传妙策，群力补金瓯。明日青城去，登高一放歌。”伏龙观是都江堰的标志性建筑，但画家避开对它的描写，而是以俯视的角度描绘有“若蛟龙舞”的古树，透过古树看到的水面，以及远处的筑堤工地，视域辽阔，场面宏大。以这种人物风景的形式表现都江堰工程，别具一种抒情特质。

《相思江上》、《嘉陵江水碧》、《风雨故人来》等作，抒写个人情怀的特征更浓。《相思江上》(1943年)作于阳朔，画一年轻姑娘，头戴斗笠，赤脚，背坐在竹排上，望着江水沉思。题：“相思江上水悠悠，枫叶初红人更愁。欲把一篙随水去，恐遗深恨在芳洲。”诗有点像文人笔下的竹枝词，画则塑造了一个朴素的人物，一种美丽而幽怨的情境。《嘉陵江水碧》作于1946年2月，正是画家要离开重庆返归扬州故里的前夕。画面近景是碧色江水，中景有一小洲，远景画一只木船，数船夫摇橹，一客人坐于舱后。题：“嘉陵江水碧，日暮客愁新。又逐潇湘梦，难忘冰雪盟。思归瘦羽重，厌乱众心凝。一曲斜阳里，滩声和独吟。”表达了作者经历八年抗战，急欲还归故里的心情。但这里没有胜利者的欣喜和战士般的豪情，而只有似箭的归心和对它的委婉倾诉。画面简洁空灵，小船急速前行，耐人寻味。《山中风雨故人来》作于英国。题曰：“1948年中秋后二日，怀人特甚。漫笔忘忧，安治时独客英伦。”画面写风雨交加，丛竹倾伏，一扶杖老者向着竹间小屋走去。去国二年、“独客英伦”的张安治，在中秋佳节怀念故国和亲人，但“漫笔忘忧”岂能将忧愁忘掉？“徘徊又涌相思，亭空路僻，小池凝暗影，更秋蛩唧哑，残萤明灭，彷彿漓水边城，旧时梦境。念伊人想湘皋月下，应亦触景伤怀，别情重省，恨云山千叠，困厄千重……”这首词亦写于英国，同为“怀人”之作。词意缠绵而风格婉约，与笔意恣纵、风格奔逸的画作，从不同侧面反映出张安治的诗人气质和心灵世界。由此我

们知道,张安治虽深受徐悲鸿的影响,但他的气质个性,他所接受的教育,他的深厚的诗词修养,都使他在接受徐氏思想和画法风格的时候大打折扣,而表现出独立的趋向——凸显其清婉的艺术个性,更加亲近传统艺术。

50—60年代,张安治的工作与生活相对安定,创作了大量中国画。其中多数为山水风景及人物写生。北戴河、大同、洛阳、西安、太原、南京、镇江、苏州、扬州、无锡、太湖、泰山、庐山、井冈山、茅坪、瑞金等地,都留下了他的写生足迹。这些作品描写更具体,具有更强的纪实性质,典型者如《古树庭院》、《剥玉米》(1954)、《晋祠》、《晋祠唐槐》(1955)等,大都为现场落墨,有一种若身临其境的真实感。1957年,他回到家乡写生,创作了一批很有诗意的作品。“湖上春酣柳色新,五亭桥畔百花明。轻舟不载韶年梦,一片乡心系绿云。”——画家离开江苏十年,旧地重游,思绪翩翩,写诗作画都格外有情。特别是《瘦西湖一景》、《镇江雨》、《重见玄武湖》诸作,烟雨柳色,迷离悠远,令人难忘。

1962年,张安治带领学生到泰山写生。泰岱的崇峻和众多的文化古迹使他激动不已。“南天门上白云回,飒飒天风涤壮怀。明镜八方皆水库,连山千叠送青来。”画家的兴奋之情,都化作诗画。归来后,还在《大公报》上发表了《泰山写生散记》。泰山写生作品标志着张安治的第二次转折——从彩墨风景回归到水墨山水。1963年后的江西写生、黄山写生,这一趋向得到了更加鲜明的体现,典型作品如《井冈山岭郁葱葱》、《茨坪革命先烈纪念塔》、《湘赣丹峦》、《黄山天都峰》、《丈人峰》、《文殊院》等。回归不是偶然的。他晚年所写《自述》说,对传统艺术的重新认知,始于游学欧洲时期。^④50年代以后,他加强了对中国画的理论研究,在文章中多次强调研究与继承传统的重要性。如在《什么是新,如何创新》一文中说:“要求创新,却不能忽视技法的继承性,不掌握优秀的传统技法就要走弯路。”在《山水画欣赏杂谈》一文中,更指出“不能拿西洋画构图的方法和原理来衡量中国山水画”,强调“用笔、用墨和运用色彩的技巧,对于山水画艺术性的高低,也起着很重要的作用。”这种认知,与他的中国画创作是大体同步的。

这一时期的人物画,远比山水风景少。所见十几幅,也多为写生或写生加工之作,如《治淮模范甘彩华》、《滑冰女孩》、《青年号手》、《太湖船女》、《洞庭东山所见》、《机械工》、《裁云手》、《养鸡女》、《剪纸艺人张永寿》、《徐水土工程师梁洛汶》等。大都描绘普通的工人农民和他们的劳动场景。画法有白描、水墨和水墨着色三类。主题性的创作,仅见《五一游园》(1956)、《涿鹿民歌》(1958)和《白皮松》(1961)。《游园》描绘工农兵在公园时观花、照相的情景,正面表现新中国初期城市的安定生活。《涿鹿民歌》是根据河北涿鹿民歌“扁担不长七尺三,箩筐不大柳条编。你甭小看这玩艺儿,昨天担走两座山”创作的,刻画修水库的场面,记录了1958年“大跃进”的历史性场面。《白皮松》画一女孩站在高坡的树下写生,画面主角是一株巨大的白皮松,视平线很低,有一种登高望远的开阔感,是一幅寓情于景的佳作。其抒情特质让人想起40年代的《枫下读书》,与宣传画式的《涿鹿民歌》迥异。1961年,中国正处于“三年困难时期”,时代氛围和人们的心态与近于狂热的1958年完全不同。《五一游园》、《涿鹿民歌》和《白皮松》三幅作品,恰好记录了处在巨变时期的新中国现实与精神的变化。

“文革”期间,张安治被下放到部队劳动改造,很少作画。70年代末期,转到美术史系任教,作画亦不多。进入80年代,他的心情舒畅,在指导研究生、著述写作的同时,创作热情也空前高涨起来。约十年中,他重游或新游了江浙、黄山、桂林、重庆、成都、从化、乐山、峨嵋、肇庆、西樵、蓬莱和长岛等地,作品之多,大大超过前述各时期。这些作品的特点是:增加了花卉和书法,回忆性、随机性的“漫笔”之作增多,回归传统的幅度更大。

花卉梅竹作品，多为泼墨折枝。大都姿致绰约、风格灵秀、每画必题，皆为抒情写志之作。如《松梅图》，画一松枝横穿梅丛，题“不是寒梅清彻骨，老松何必醉横枝。”与寓寄清高人格的传统文人画艺术一脉相承。《墨芍药》，全以水墨泼写一枝临风摇曳的芍药，题：“姹紫嫣红芍药妍，几人惆怅落花天，何妨泼墨留清影，长驻春光在素笺。”另一幅《墨芍药》则题“笔下匆匆，墨影无踪，难得花魂月下逢。”对素美、淡泊的这种亲和态度，也是传统士人审美取向的一大特点。张安治在内心深处潜藏的文人情怀，只有到了80年代，才放笔直干，大胆抒写出来。

诗画结合的“漫笔”“漫兴”之作，在同时期的山水松石作品中有更充分的体现。所谓“漫笔”“漫兴”即自由抒写，乃“写意”二字之本旨。其中有单纯咏颂自然生命的，如《山水芭蕉》，泼墨画芭蕉，以花青藤黄点染野花和远山，题“殷勤一夜芭蕉雨，赢得山中万卉春。”有以自然对象隐喻崇高人格的，如《巨干盘石》、《古柏千秋》，画松柏巨植，独立山巅，题“巨干依盘石，天风响碧琴”“高松伴高崖，千载长千尺。”一类诗句。1986年所作巨幅6连画《九松图》，画山间九株老松，有“严冬积雪铸虬枝，朝露浥露染颜色。高岸盘石自相亲，云海波涛相抚拂”的题句。画家显然在追求一种雄强博大的风格，颇为少见。不过，他似乎更擅长以平朴的笔致描写细腻的人生感触，如《水乡春色》，描绘春色迷离，杨柳依依，题：“长堤柳色弄春晴，远会归来只独吟。万里江山一枝笔，三间冬屋百年情。”从远方开会回来，吟诗作画，想自己手握一管笔，走遍万里江山，居所虽简而寒，却承载了百年的恩爱深情，深感自慰。画作秀丽淡冶，与直抒胸臆的诗歌相得益彰。

在80年代，张安治先生已把彩墨风景完全转化为山水画。在空间上，由相对严格的焦点透视转化为传统山水画以“散点”为主、更为自由的空间处理，如平远、高远、深远、迷远、阔远等等。即不仅视点“散”了，还像传统山水画那样以虚实变幻处理空间的变化。在造型上，不再特别强调形似，而突出了意象性、程式性的“不似之似”，这在山形、山石的刻画上尤其明显；在形式表现上，突出了笔墨的独立性，放弃了光色方法。不妨说，张安治摆脱了对徐悲鸿绘画模式的模仿，回到了传统模式。但他并没有丢弃徐氏重视写生与创造的精神。在回归传统的同时，仍坚持对个性风格的追求。

体现这一倾向的，以描绘黄山的作品为最典型。1980年，张安治重游黄山，攀奇峰，探幽曲，“观瀑楼前凝望眼，慈光阁内问遗踪。”归来作了《黄山云》、《云海波涛》、《云涛松海》、《始信峰》、《散花坞》、《梦笔生花》、《黑虎松》、《莲花峰》诸多作品。这些作品或水墨，或水墨淡色，时而勾，时而皴，时而泼，笔法自由，墨色淋漓，具有很强的写意性。它们有的强调刻画山势，有的强调描绘山形，有的强调表现云雾，但都追求笔墨的变化与质量，追求传统品格与个性感受的统一。《黄山云》题“试用石涛法写黄山云，不知能稍得其墨韵否？”这种对古代画家笔墨技巧的敬重与虔诚学习态度，是过去少见，也是徐悲鸿学派的画家所少见的。

如果说近百年有为人生的艺术，为艺术的艺术，为政治的艺术，为金钱的艺术，那么，张安治始终徜徉于为人生和为艺术之间，坚守着一个艺术家的真诚。青壮年时倾向为人生而艺术，晚年倾向为艺术而艺术。在“风云多变识惊涛”的政治环境里，他以“常师鲁迅甘低首，愿学陶潜不折腰”的态度从容自处，^⑤坚守着一个正直知识分子的良知和对艺术的真诚。“晴窗独坐丁香放，握管何须博利名。”“淡泊羞谈争席事，辛勤岂逐乱鸥鸣。”（《偶成》）这是晚年的诗句，表达了淡于纷争世事的心态。淡泊处事更接近张安治温厚、守静、内秀的本性，也与看破世事的老年人心态相一致。

注 释

- ① 张安治幼年丧父，在南京的外祖母家长大。他的母亲、舅父都擅画，著名书画家李瑞清、凌文渊等有时到舅父家雅集，即席挥毫。他受到濡染，亦喜弄笔。在考入江苏省立第四师范后，主修国文图画科，师从花鸟画家谢公展。17岁至28岁的十余年中，他转向西画的学习、教学与创作，但他并没有放弃中国画，在中大学习的三年，他选修了吕凤子、汪采白执教的中国画课。他对徐悲鸿的追随，也包括向他学习画中国画。大约1939至1940年间，他在创作、研究和教学上就转向中国画了。与他《自述》说的“1937年前多作油画、水彩，后多作国画山水、书法”相一致。（《中国社会科学家自述》，上海教育出版社，1997年。）
- ② 张安治《灌县赴青城道中》，《漓江吟》江苏广陵古籍刻印社出版发行，扬州，1999年。
- ③ 《青城银杏》共作多幅，此为首幅。1946年作于扬州的一幅，与此大体相同。并有“卅五年夏，三写青城银杏”的题跋。
- ④ 《自述》说：“予研修游学欧洲之时，有感于西方人对神州文艺传统精神之仰慕、痴迷之深，远非国内所能想象。更遇西洋有识之士，于东方文化极高评价……此更激发我对传统文化的深入思考与研究，以及弘扬民族绘画书法艺术，并使之不断创新，立于世界艺林之信念。”《中国社会科学家自述》，上海教育出版社，1997年。
- ⑤ 张安治《农场道中》，《漓江吟》第86页。

学者的艺术家素质

——忆我的老师张安治

李维琨

我经常觉得，张安治先生是属于他的同辈人当中，艺术天赋比较高的一位。他聪慧敏捷，平易近人，循循善诱，举手触目仿佛皆可与艺术相关。在80年代初文化部核定的首批博士生导师之中，是为数仅有的兼擅创作与史论的学者之一。因为搞艺术，便离不开天赋。尽管强调“成功等于天才加勤奋”，人们却往往不敢看轻天赋。有时甚至会极端地觉得，天赋的高低或者有无，竟然就是可以决定一个从艺者成就的高低或者有无的根本因素。

我所认识的先生比较高的艺术素质，既反映在他对艺术的执著、痴迷；又可见于他对艺术的敏锐感觉与透彻体悟上。这两个方面，都包容在人们常说的文人“性情”之中。张先生的这种性情，既有天赋的又有教养和习惯的因素，他的个性魅力自然离不开知识学养的底蕴。

像同辈艺术家一样，自30年代起，张安治先生就经历了抗战、解放、知识分子改造和“文革”浩劫……虽历经沧桑坎坷，其立志献身民族艺术事业的壮心始终坚定不移。他在24岁时就撰文写道：“爱好它（艺术）的更爱同生命，它是灵魂的努力，也是灵魂的好友”。“没有伟大的人格一定没有伟大的创造，所以美术在人类文化中占有一席之地……现在的中国不但要赶造飞机大炮以争求国势的强盛，更要创造新的龙门云冈的石刻、北平故宫的瑰宝，以唤起民族的自信，恢复我们祖先智慧的光荣！”（1935年，《美术的效用》）他学艺甫成，便创作了大幅油画《群力》（1936）和《后羿射日》（1937），自觉地担负起激励民众、宣传抗战的使命。他热爱祖国的艺术宝库，崇仰古代优秀的艺术家，曾经撰文提到，（五代荆浩）“极爱画松，并曾作过十分深入的观察研究。‘方如其真’的‘真’字，我们不能用写实酷肖来理解，因为中国古代杰出的山水画家，绝不是纯客观的‘写实主义者’。这个‘真’字应该是指松树特殊的性格和它独有的美。”（1990年，《读梁树年兄新作》）张先生本身也爱画松树，从青年时代黄山归来所作的《蟠龙松》（1938）到耄耋之年的《九松图》（1986）画屏，画幅巨细或异，而盘曲苍劲、龙飞凤舞的枝干确像其题画诗云：“擎云舞雪飞不去，千年峭壁战长风”，象征着豪气与壮志的“特殊的性格和它独有的美。”对于张安治先生的画艺，唐德刚先生认为，那是将徐悲鸿“半个世纪前所开始的结合中西、增以现代的魅力之路发扬向一个新高度。”而他的一位画家朋友说：“张教授是位多才的人，在中国传统上，他属于一种有特殊教养的人。”继承了优秀的传统，追求的境界“像自然在运行，他从不寻求新，而自有天趣，甚至有意外的奇特……而且，像自然一样，从不着意炫耀或丝毫满足，却时刻准备为理解他的人服务。”（王少陵《我所认识的张教授》）

有的艺术家或因为时世、机遇，成了某种显要或者大小头脑，便自命不凡，满足起来。殊不知，这不仅

不会给自己增添什么秉赋，相反倒可能失之千里。由于不能正确对待，无论日常言行或者搞创作，尽管也可能使了力气、下了功夫，但总让人觉得缺了什么。对了，是一种慧悟，一种艺术的灵气，也就是国人常说的“气韵生动”。所以在各式各样的美术展览上，见到的多半是大同小异、工于制作的东西，而与艺术素质相关的想象、幻想、意境等创新性之类，则一概阙如。更谈不上大作、力作了。

张安治先生17岁就考入中大，问学于徐悲鸿、吕凤子、宗白华、汪东、吴梅门下。自英伦游学归国以后，先后担任过美术设计师（政务院典礼局）、绘画教师（北京艺术学院）、中国画教授（中央美术学院国画系）和艺术史教授（中央美术学院美术史系）。曾亲手操执过设计尺、油画笔、中国笔墨与钢笔。后来，到晚年才将更多的精力投放在中国艺术史论的教学与研究上。正值此际，我得以亲炙先生门下。既感叹有如此博学多艺的严师庭训，又庆幸得这位素养极高的学者耳提面命。先生的专著《中国画与画论》、《中国画发展史纲要》、《墨海精神——中国画论纵横谈》及其诗集《漓江吟》业已问世。张晨兄于先生身后整理的两卷本《张安治美术文集》近年也得以陆续出版。这些丰富宝贵的学术遗产，在此难以一一列述。然而，先生长期不离诗书画艺创作实践，又学贯中西、有着深厚的文史功底和美学修养。概略地说来，其研究和写作大致有如下的成果：一，系统研究和教授了中国美术史。他认为，美术史要告诉人们审美的历史、从美学的、分析的、鉴赏的角度，把古代人们的思想感情、审美方式和作品精华介绍给今人。特别要把其中带有规律性的东西发扬光大。二，对“文人画”的独到见解。既看到中国文人画有“若干发展阶段”，又看到它与民间绘画、宫廷绘画的异同，具有1）作者修养全面，有感而发；2）突出表现个性和情感；3）学古人又勇于创造；4）以书入画，笔法精炼化和；5）诗书画印相结合等特色。虽存有“轻视画工”、“鼓吹生而知之、忽视生活与技巧磨练”等不足，其主张的“不似之似”却有着世界性的意义。这是继陈衡恪之后，就此问题钩玄抉微的全面阐述。三，根据近年丰富的美术考古成就，辨证了历史上的“书画同源”之说。四，研究总结古代中国画论体系。对中国画的美感规律（如“形与神”等）、形态法则（“置陈布势”等）和鉴赏标准（如“气韵生动”等）进行了细致深入的整理和探究。五，诸多成功的个案典型，历史名作如《清明上河图》、《韩熙载夜宴图》、马王堆帛画；画家如郭熙、李唐、文徵明；画派如明代吴门、清代扬州、海派等等。

张安治先生不是那种“不知有汉，何论魏晋”的书斋型学者，他还作有诸多关注美术现状、品鉴当代艺术的时评。这类写作，充分体现出张先生的艺术素养，也可藉此看出其艺术敏感与体悟对于史论写作的重要性。还是以他1990年所写的《读梁树年兄新作》一文为例。先生先以诗意化语言形象地描述了梁先生的新作：“或群峰出没于云涛之中，或茂密的青松而伴以大块白石，或密其上而疏其下，或浓其近而淡其远，或四周密而中空，或浓中有淡，淡中有浓。”接着又分析了用笔、用墨和用色：“其笔法或壮健苍劲结合以轻灵飘渺；古木繁枝，配合以奇峰隐约；用墨或深沉厚重、结合以纯白空灵；或长皴挥洒，配合以坚凝点笔；或浑溶浓墨，展现雨中峰峦……用色淡染者亦仍以墨笔为主，或稍染青碧，以显春、夏草木之苍翠；或染淡赭，愈显浓墨之深沉。或稍点红叶，以显秋光之明丽。”经过上述层层分析，使得画面的视觉形象在读者脑海中构成生动具体的图画。关键在于，所有这些描述，都是为了说明文前所示“运用空白和色调的浓淡变化，正是中国画构图的大节奏和全图气派形成的要点。”因为“任何一种艺术最难做到的是给欣赏者留有自己想象的余地。”所以，作者再引用白居易的诗句“此时无声胜有声”提醒你，“在中国山水画中的空白部分也大有文章。”

如此深入浅出、娓娓道来的赏析妙文仿佛欣赏指南，既使读者如沐春风，增添亲近之感；又能为观众指点津迷，一一度其金针。至于拈出华岳用墨染新月、晕天映雪的“黑月无涛雪迷岭”（《题“寒驼残雪图”》）和“草丛双鹿跃惊蹄”的妙笔（《题“秋风掠野烧图页”》）；揭示苏轼书《黄州寒食帖》富有“静夜无声涌巨