

The image shows a highly textured, orange-brown surface, characteristic of aged paper or a book cover. The texture is uneven, with numerous small, dark spots and larger, lighter, irregular patches that suggest wear, aging, or perhaps a specific type of paper like vellum or parchment. The lighting is somewhat uneven, with a slightly darker area towards the top and a lighter, more yellowish-orange area towards the bottom. There are no discernible patterns, text, or figures on the surface.

當代中國畫家叢書

張善平

出版發行 河北教育出版社 石家莊市友誼北大街330號

責任編輯 潘海歐 孟保青 張子康

裝幀設計 史 勇

特約設計 張墨隆

攝 影 戚永安

印 製 深圳當納利旭日印刷有限公司

製 版 星輝電腦分色（深圳）有限公司

開 本 787 × 1092 1/8 21印張

出版日期 一九九八年十一月 第一版 第一次印刷

統一書號 ISBN 7-5434-3336-2/J·108

定 價 人民幣叁佰元正

當代中國畫家叢書

張善平



作者三峡写生照

王朝聞先生致醉山張的一封信

善平同志：

很抱歉，來時正夢周公。畫展開幕我已離京。初讀你的畫冊，得到的一個初步印象，是你先學油畫後來從事中國畫，前者沒有成為後者擺脫不脫的束縛；相反，前者有助於後者在水墨的無色中見有色，以至意象中的有色積極作用於好像無色的水墨渲染。然而，這不是中西不同方式的相加，而是堪稱自然的融合。我覺得《松鼠圖》畫松對濃墨和枯筆的結合，不祇把松幹表現得很生動，而且使我深受蒼松勁撥風神的感染。也許有人會按題從畫面尋找松鼠，又因難於找到而引起困惑。我雖能隱約看見松鼠，但我不以為它是畫中的重要角色。畫中的重要角色——人的高尚品質才是你不明說而含蘊於樹幹與樹枝整體中的主角。如果要我挑剔的話，我以為《熱海驚濤》和《東瀛瀑嘯》等作品對自然景色的表現也很動人，不過，似乎油畫的筆墨對中國畫的筆墨佔了壓倒優勢，不如《松山圖》、《江峽

喜雨》、《勁松圖》等作品那麼顯得西畫中國化的自然，《十五的月亮》分明不同於一般中國畫的造形方式，但是前景中的樹的畫法既新穎又不脫離傳統。

過武漢時再見面談，匆匆草此，祝你的畫展成功！

王朝聞

一九九〇年七月三十一日

情 識 膽

——醉山張的繪畫美學思想與藝術道路

湯 麟

燕趙多慷慨悲歌之士，亦多詩文俊秀之才。

善平兄古趙人也，早年隨大軍南下，僑居三楚，已逾五十春秋。其精於繪事，於蒼山之逶迤，雲夢之浩渺，無不洞然領悟，并傾諸筆端，每有佳作，誠一方之畫首也。

善平嗜酒。從藝後先習油畫，後專工山水花鳥，別號「醉山張」，解衣般礴，恍若入仙，真畫師也。現將其藝術作一初探，當否，一家言也。

醉山張的美學思想

藝術在於以感性的、具體的、形象的方式去認識、去描述客觀世界。在給人以審美享受的同時，默化人的主觀世界，進而在客觀世界中發揮其應有的作用。作為對人最具普及性的視覺藝術中的繪畫更為如此。醉山張的藝術之所以如

此受到群眾和專家們的喜愛與肯定，正因為他在這一關鍵問題上，不祇有着生動的把握，更結合自己的創作經驗，將其提到美學的高度作了深刻的回答。他認為「美」來自實踐，由於每個人的社會實踐不同，對客觀認識和感受的不同，所以「美」具有因強烈主觀而帶來的審美差異。面對太行山健勁的參天古松，荆浩作出的是「不求千澗水，止要兩棵松」的咏嘆；郭熙則以「天遙來雁小，江闊去帆孤」抒發着對大自然的審美感受。醉山張嘗言：「美，祇可意會，不可名狀。欣賞時，美，模糊而明確，朦朧而清晰；創作時，美是情、識、膽三者的有機統一。」

「美是情、識、膽三者的有機統一」是對中國古典美學思想多種觀點概括選擇後，在繪畫上的移植和排列組合。如果不妄自菲薄，說是對中國繪畫美學「形神論」具有創意的詮釋和發展更為準確。

情，即情感。中國畫歷來非常重視審美中的情感作用。「形神兼備」中的神，往往與情通用，李嗣真的《續畫品》常把神稱之為情，贊展子虔「動筆形似」、「畫外有情」，閻立德、閻立本「備

得人情」。劉勰《文心雕龍》的《情采篇》說：五情發而爲辭章，情者，文之經，主張爲情造文。認爲，繁采寡情，味之必厭。醉山張對劉勰的話作了心理學的靈活的運用。他在對學生講述自己作畫的經驗時說：繪畫如色彩和線條的迷宮。色彩有着冷暖兩極，情感也有着冷暖兩極。暖的一極是愛，冷的一極是恨。祇有把感情的兩極：愛與恨，滲透到線條和筆墨之中，才能使人們在這個「迷宮」中，得到具有深度的審美感受。情要濃，也要有着劉禹錫「東邊日出西邊雨，道是無晴却有晴」詩意的含蓄。

醉山張的美學觀和西晉陸機提出的「詩緣情」說基本一致。他認爲「情」是創作的本原；祇有畫家有着對客觀世界的敏感，得到喜怒哀樂的感情，纔能「慨投篇而援筆」。祇有在創作時灌入了真誠深厚的感情，纔能使作品得到「淒若繁弦」的藝術魅力。所不同的是，陸機沒有把情與生活實踐作必然的聯系，醉山張則明白無誤地指出了情來自人的生活實踐。因而，齊白石的《枇杷》、《白菜》的驅動力是情，徐悲鴻的《田橫五百士》的驅動力是情，李可染的《江南

小鎮》的驅動力也是情；他筆下的《武當觀奇》、《江峽喜雨》，壯闊無垠的長空，清靈碧透的山山水水，之所以能有「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」的意境，其驅動力當然也是來自他遠涉長江大河、夜宿土家山寨的濃濃詩情。

醉山張繪畫藝術的美是「情、識、膽」三者的有機統一，在排列上「識」在「情」之後，決不是把「識」放在了次要的位置。他認爲：畫家要掌握繪畫的知識，這是肯定了的，但對「識」不能祇作一般意義上的理解。不對《舊唐書》中的「才也，學也，識也，謂之三長」以及《文選》中的「識，心之別名，湛然謂之心；分別是非，謂之識」有所領悟，就會把「識」引向歧途，喪失其在繪畫美學上的價值。

醉山張美學思想中的「識」，包括兩個方面：一、有關繪畫的物質手段和技巧；二、從生活實踐中得來的高尚的文化素養、品德情操、審美層次、欣賞品味以及藝術的敏感和悟性。二者相比，前者是硬件，後者是軟件，後者更爲重要。沒有後者，繪畫就如同失去了靈魂的冢中枯骨。他談到，有位頗爲前衛的同志，在宣紙上，大筆

刷上了一、兩筆墨，潑上自以為頗具「氣勢」的一團黑墨，就以爲有了「氣韻」。暫不談這位「前衛者」的那兩筆，是否真正有了「氣勢」，即今是有了「氣勢」也不等於就有了「氣韻」。「氣勢」是外在現象，「氣韻」是天機與靈府的統一。識，前承情，後聯膽。沒有美學上的知識，就分別不出什麼是藝術的誇張和虛張聲勢的誇大，什麼是藝術的變形和歪曲人類的畸形。要用正確的知識爲人們建造一座通向審美的橋梁。

「美是情、識、膽三者有機的統一中」，「膽」所涉及的對象是在「必然」中捕捉到的「偶然」，是在平凡中發現的神奇。醉山張常說：「創者，第一次也」，「膽者，敢也。」要敢於創造第一次出現的東西，儘管其中有好的也有不好的。要在好與不好的矛盾中，促進着欣賞者的鑒別能力的提高和藝術向多樣化發展。王維的雪中杞蕉，蘇軾的朱砂竹，齊白石的「不齊之齊」，潘天壽的「造險而破險」，醉山張訪日寫生的《熱海驚濤》、《青山浮雲》，都是符合藝術規律，具有傳統中國畫美學思想的創造。唐代前後一直講求爲政教服務，注重社會效果。到元代文人

畫纔真正成爲中國畫的主流，在畫上由不題詩到題詩，由不題款識到題款識。倪瓚公開宣稱自己的畫「不求形似聊以自娛」的純主觀性，都應視爲具有膽的成就。畫的美源於情，智慧源於識，創造源於膽。膽必須有識，沒有識的膽是野性與粗魯，識必須有着情的驅動，情、識、膽是套套連鎖的金色的光環，失去一環就會失去其作爲整體的燦爛。

醉山張的創作方法

藝術的創作方法，又稱藝術方法，是藝術家在創作藝術形象時所必須遵循的認識生活、反映生活的美學原則。

醉山張認爲：我們談創作方法，一直沿用的是西方的理論體系，把創作方法分爲現實主義和浪漫主義兩種。雖然有的作品兼而有之，也祇是側重於現實主義，或側重於浪漫主義而已。西方在這問題上討論來，討論去，至今仍衆說紛紜，莫衷一是，得不出共同的結論。其實這個問題在中國早已解決，這就是從先秦就已萌芽，在

一千六百多年前東晉顧愷之完成的形神兼備、以形寫神并加上「遷想妙得」的「形神論」觀點。

如果說，西方藝術反映生活的美學原則，是絕對唯物的摹仿論和形式邏輯的推理，在於「以物對物」的「祇許你看到這些」，那麼中國畫的「形神論」則是「意態天然」、「使你不祇看到這些」的「不似之似」。中國畫早就講求人與自然的、自然與人的渾然一體。西方也講人與自然的和諧，但却始終擺脫不了對物質的絕對依存；哪怕是羅丹、畢加索這樣成就卓著的大家，在面對自然時，似乎也顯得軟弱無力。「形神論」認為，不論畫種、題材和風格，都應把對象納入特定的時間和空間，「寫載其狀」、「曲得其情」。因而醉山張既能為《高山流韻》狀貌，也能為《東瀛瀑嘯》傳神。他重視對現實生活作客觀感覺的再現，更重視對現實生活作主觀感受的表現。他認為，「理有常理」，「畫無常法」。理無常理，則亂；畫有常法，則匠。理，應循社會之大理；畫，應循以自然之法為法，我即自然，自然之法即我之法。在西方和中國不同的藝術方法之間，他選擇的是：從中國古典美學的「形神論」出發，以

「美是情、識、膽三者有機的統一」的美學觀為基礎的，形神兼備、文質并重的創作方法。

醉山張的藝術道路

藝術道路是具體的也是抽象的，是藝術家對自己前途的選擇和決定，也是藝術家自己的審美理想、藝術傾向、生活態度以及對歷史責任的嚴肅反映。

醉山張先攻油畫，具有造型藝術之基礎，後轉而從事中國畫繪事，深得通向大自然之奧秘。在對待古今、中外繪畫傳統與創新的關係上，他推崇徐悲鴻大師所言「古法之佳者得守之，垂絕者繼之，不佳者改之，西方繪畫可采入者融之」的具有辯證法的科學態度。醉山張認為徐悲鴻先生所言「西方繪畫可采入者融之」的「融」字，比之人們所說的「中西合璧」有着更深刻的意義。「中西合璧」雖然不錯，却祇是物質技巧的生拼硬湊，沒有精神心靈的內涵。「合璧」與「融之」雖祇二字之差，但「合璧」是沒有主次的二者同等的「量」的共存。「融之」則是以

「中」爲主的，汲其菁華、弃其糟粕、化西爲我的質變。真正的藝術新意大都與傳統有關，蘇軾的「天涯何處無芳草」就是來自《離騷》「何處獨載芳草兮，又何懷乎故宇」感時的抒懷。

在社會大變革、大進步、大選擇的偉大時代，那種認爲中國畫正在萎縮，對傳統一概否定，主張全盤西化的論調，決不是中國繪畫可予追循的金光大道。

醉山張不在學校任課，却是培養了大量美術人才的教育家；醉山張不是文學家，却寫了不少感人的文章和詩篇；醉山張不是道德的宣講者，却有着堅定的意志，不論是在什麼環境之中，他都忠於自己的信仰和藝術理念，滿懷着對國家前途的信心。在「牛棚」，他寫道：「花落花復生，來年花更紅」，這正是他人品藝品的生動寫照。他欽佩表里一致的人們，憎厭三國時魏明帝筆下那些「變形易色，隨風東西」的群小。

正因如此，他的作品纔得以有着「智者樂之，美者仰之，君醉青山，我醉君山」，爲人民喜愛的客觀效果，達到審美客體與審美主體的和諧與統一。作爲一位有成就的藝術家，祖國的

尊嚴，時代的使命，社會的責任，人民的需要，這就是醉山張的追求和藝術道路。

善平老師二三事

王 瓊

在文藝圈子裡，大凡能形成某種氣候的，除了作品本身底蘊和審美價值外，就是作者心理的、文化的素養所決定的品格力量了。

關於醉山張（善平）老師作品的藝術品位，見諸報刊雜誌的專家評論很多了，而我對繪畫專業所知甚少，真是隔行如隔山，說不出什麼道理來，祇知道他的作品既像民族傳統的樣子，也含有西洋畫的味道，這與他先畫油畫後改畫中國畫有關，也可能是形成自家面貌的直接原因。

剛剛改革開放的八十年代初，武漢作家協會組織慰問解放軍空軍代表團，張老師作為特邀代表來到當陽空軍駐地，我們有幸認識了。在空軍駐地裡，他給模範人物畫像，同美術愛好者談藝術，是個活躍人物。記得另一特邀代表、大書法家吳丈蜀先生很贊賞他的「有情、有膽、有識」的藝術見地，專門賦詩一首送給他。他喜歡飲酒，戰士們對「醉山張」這名字就發生了興趣。

其實呢，是「醉翁之意不在酒，在乎山水之間」；是山醉人，醉了畫山；山醉人醉，山和人溶為一體了。

我有幸隨團同游神農架。在參觀的日子裡，張老師常常單獨活動，不停地揮動畫筆，畫樹、畫花、畫草蟲，靜下來則凝視撲朔迷離的流動般的雲山。相比較，作家們顯得輕鬆多了，嘻嘻哈哈地議論着，或為幻變的自然景象弄得唏噓不已。張老師見我陪同他爬山，以為我愛好美術，其實我更喜歡文學。他在稍息的空隙裡，很鄭重地評價我對文學的向往。要我下苦功打基礎，要我觀察社會，觀察人，觀察大自然的奧秘，把感悟的東西記錄下來，並說記錄本身既是知識的積累，也是文字上的修煉。他指着岩前一棵古松說，這株老松少說也有百年的歷史了，你不但要能夠從枝幹和整體風貌上寫出它飽經風霜的年齡，還要寫它面前聳立的雲山；把松山兩者空間關係描繪得體，松的精神就會躍然紙上了。為反證這種功夫的必要性，他舉某些小說作品對環境寫得單調乏味為例：寫晴朗的天空就是「瓦藍瓦藍的」；寫到水就「碧綠碧綠的」；寫山的秋色

就『滿山遍野黃澄澄的』。著名詩人徐遲能從明暗度的演變、色彩的冷暖對比的分析來描寫日出的進程，可以說是作家中的高手。由此可見，他對景物的觀察是多麼細膩而深入啊。他講得很認真，我聽得很入神。他『啊』了一聲說，這草地上坐着一位凝思的少女，多難得的神態，我要帶來油畫工具，一定請你做兩小時模特兒。他講得很坦誠，我也沒感到有什麼不好意思。

幾天過去了，他留給我的印象十分深刻，特別是始終不渝的敬業精神，更加感人。在文藝領域，至少在畫界，他是位既活躍又冷靜的領導者。他對於中西各種藝術流派，抱定取長補短，以有利於弘揚和發展民族繪畫為宗旨。他認為祇有堅持這個宗旨，纔能保持藝術同人民的聯系，纔符合時代審美的要求。看來，他的敬業精神的核心，還是心繫祖國和人民；他也以此為動力，推動自己磨煉技巧和學習畫外功夫。根據我的了解，凡是經歷過『等閑平地起波瀾』，並遭受沖擊的有抱負的藝術家，比一般人更加珍惜時間，更加渴望追回十年浩劫失去的東西。他熱忱幫助青年一代，努力把握住改革開放以建設

為中心的祥和環境和造就人才的機遇，艱苦拼搏。他已年近七旬了，但壯心不已。當別人還沉浸在夢鄉的時候，他已踏着晨露去領略五彩繽紛的晨曦了。在山野裡啃着冷饅度過一天，又踩着薄暮中的草徑趕回宿地。這就應驗了『天道酬勤』的古訓，他的許多作品，都給人耳目一新的感受。在一般人的印象裡，他已經是功成名就了，該享點清福了，可他仍謀求不斷超越自己。在一篇『硯邊絮語』文章裡，他寫道：『重復古人可悲，重復洋人可悲，重復自己也可悲。』敬業精神，使他進入了『眼界高時無礙物，胸襟開處有清泉』的境界。

十四年光景匆匆過去了，由於種種原因我難圓自己的作家之夢，當我告訴張老師關於自己下海從商的消息時，他贊許說：『做個商海弄潮兒有什麼不好？』並要我當個『儒商』。要經得住風吹浪打，要一竿子插到底；不要怕人議論，要把諷喻當成動力。他沒有忘記我當年的夙願，並希望我能嘗盡人間酸甜苦辣，晚年再圓作家之夢。這些熱情的話，我一直銘刻心頭，把它當成前進的動力。

現在《醉山張畫集》即將面世了，我很高興。
多年難忘情誼，促使我寫了以上的話，並作為祝
賀。

一九九七年歲末於常青花園寓所

作者簡介

張善平，號醉山張，河北滄州人。1928年11月生，1949年4月隨軍南下，1953年9月畢業于中南文藝學院美術系。1956年調任中國美術家協會武漢分會主任，1984年選任武漢美術家協會主席、省美協副主席。

60年代初，師從中央美院教授、副院長羅工柳，專攻油畫。所作史畫《收回英租界》、《聲援二七大罷工》、《攻打麻城》等獲湖北省暨武漢市美展一等獎，分別為中國革命博物館、二七紀念館等單位收藏。70年代末，轉習中國畫，《有魚圖》、《江峽雲戀圖》、《神農迷霧》、《霏雨催春》、《醉山圖》分別為中國美術館、天安門、文化部對外展覽公司、湖北省博物館等單位收藏。1980年，中國美協組織北京、上海、天津、湖北畫家寫生團，任團長，赴葛洲壩深入生活月余，并在北京作了匯報展出，《美術》專版介紹了此次活動。

1987年與1990年分別在武漢美術館、北京

「當代美術館」舉辦個展，并出版了《醉山張畫選》。

1987年應邀赴日本大阪研討《雪舟》藝術并講學《藝術家成功之路》；1996年率湖北書畫團赴澳大利亞作藝術交流活動；1997年應邀赴泰國游覽寫生。

現為中國美術家協會和中國湖北書法家協會會員，國家一級美術師，湖北省及武漢美術家協會顧問、名譽主席，湖北書畫院副院長，武漢市藝術教育委員會副主任。

王朝聞先生が

醉山張への一通の手紙

善平様：

来た時はまた寝ていて、画展が始まった時は私はもう北京を離れて、恐縮です。はじめてご画帖を見てからの初步的な印象は、あなたの先に学んだ油絵は後に学んだ中国画の束縛とならず、前者はかえって後者の水墨の色のないところで色を見せることに役立って、頭の中の色が積極的に色のなさそうな水墨に作用することになりました。ところが、これは東西の違った方式をたすことではなく、自然的な融合です。『栗鼠図』で松をかく時に濃い墨と枯れ筆との結び付けは松の干をいきいきと表現してきただけでなく、私もその力強くそびえている青い松にすっかり心を打たれました。その絵の題目にしたがって画面から栗鼠を捜して、そしてわかりにくいのに迷った人があるかもしれません。私は、ぼんやりと栗鼠が見えるが、それが絵の中の重要な役柄だとは思わないのです。絵の中の重要な役柄——人の高尚な気品こそあなたの干と松全体に含まれているほんとの主役です。けちをつけると言うと、『熱海大波』と『東瀛瀑鳴』などの自然の景色に対しての

表現もとても美しいですが、中国画の筆法より油絵の筆法のほうが圧倒的な優勢を占めそうで、『松山図』、『江峡慈雨』、『強松図』などの西洋画が中国化する自然性に及ばないので、『中秋明月』は一般的な中国画の造型方式とまったく違います。『前景の木のかきかたは新奇だし、伝統からも遊離していないのです。では、武漢に着く時にまた面談しましょう。草草で、ご画展の成功のためにお祈りします。

王朝聞

一九九〇年八月一日の直前

情 識 胆

酔山張の絵画美学思想と芸術道路

湯 麟

中国古代の燕と趙は慷慨悲歌する者が多く、亦詩文の俊才も多い。兄の善平は昔の趙人で、大軍につれて南下し、三楚に住んで五十年も越したが、絵画のことに精通して、大山のくねくねと続いているさま、また雲霧の広広としたさまは紙上に躍如たるものがあって、まことに一地方の画界権威者だ。

善平は酒が好きだが、大酒を飲んであばれることはしない。まず油絵を習い、それから山水花鳥を専攻して、別号は「酔山張」だ。凡俗を超越し、あたかも仙人のようで、ほんとの絵師である。今はご芸術作品に対して初步的探求を行い、適當かどうかは別にして、一家言である。

酔山張の美学思想

芸術は感性的、具体的、形象的な方式で客観的な世界を認識し、描写することにある。人に審美享受を与えることと同時に、人の主観的な世界を黙にして、さらに客観的な世界の中でそのあるべき作用を發揮する。人にとって、もとも普

及的な視覚芸術の中の絵画としては言うまでもない。酔山張の芸術が群衆と専門家たちに愛され、肯定されるのは彼がこの肝要な点では融通をきかせて把握するだけではなく、また自己の創作の経験と結び付け、美学の高度で深刻な答えを出すからだ。「美」が実践から出てきて、人人の社会实践が違い、客観のことに對して認識と感銘も違うから美が強烈な主観から来る審美の相違があると彼は思っている。太行山の雲をつく松を面して荆浩は「千の川を求めず、二つの松だけ求める」と詠嘆したが、郭熙は「空遠く来る雁小さく、江広く去る帆孤独」という文で大自然に對しての審美の感銘を詠み上げた。酔山張がそう言ったことがあるが、「美、以心伝心によるほかはなく、言葉で伝えることはできない。鑑賞する時、美はぼんやりまた明確、朦朧またはきり。創作する時、美は情・識・胆の三者の有機的な統一だ。」

「美は情・識・胆の三者の有機的な統一」は中国の古典美学思想の多種多様の観点に對して概括、選択してから、絵画の上の移植と組み合わせだ。むやみに卑下しないと、中国の絵画美学の「形神論」についての創意的な解釈と發展だと言える。と正確だ。

情、すなわち感情、中国画は昔から審美の中の感情の作用を非常に重視する。「形神兼備」の中の神がしばしば情と通

用する。李嗣真の「続画品」はときどき神を情と称し、展子虔の「筆をとると形が似ている」「画外は情が有る」ということを、また閻立德・閻立本の「人情を備える」ということを賛嘆する。劉勰の「文心彫龍」の「情采篇」はこう述べたが、もろもろの情を出すと辞賦や文章となり、情というものは、文の筋で、情のために文を作ること主張する。そして、言葉のあやが多く、情が少ないと味わ。たら必ずうんざりと思っている。醉山張は劉勰の話を心理学の融通をきかせて運用した。学生に自分の絵をかく経験を言う時、次のように述べた。絵画は色彩と線の迷宮のようだ。色彩は冷と暖の両極を持っているように、感情も冷と暖の両極を持っている。暖の一極は愛で、冷の一極は恨みだ。感情の両極―愛と恨みを筆墨の中に注ぐ以外には人人に深みのある審美の感銘を受けさせることができない。情は濃厚だけではなく、劉禹錫の「東辺日が出る西辺雨、晴れ①が無いと歌うが晴れが有る」のような詩趣の含蓄もなければならぬのだ。

醉山張の美学思想は西晋の陸機が提出した「詩は情から出る」という言い方とは基本的には一致している。「情」は創作の元だと思っているが、画家が客観的な世界に対しての敏

①の「晴れ」は実に「情」をさしている。中国語では「晴」と「情」は同音である。

感を持ち、喜怒哀楽の感情を受けるかぎり、気前よく筆を報ることができる。また、創作する時に心からの深い感情を注ぐかぎり、作品に人心を震撼させる芸術的な魅力を得させることができるのだ。違。たところは、陸機は情と生活の実践を必然的に結び付けないのに対して、醉山張は情が人の生活の実践から来ることを明白に指し示した。したがって、齊白石の「枇杷」、「白菜」の駆動力は情で、徐悲鴻の「田横五百士」の駆動力は情で、李可染の「江南小鎮」の駆動力も情だ。彼の書いた「武当観奇」「江峽慈雨」はかぎりなく雄大な空、青青としている山水が、「登る山たり情が山に踐ち、見る海たり意が海に溢れる」という画鏡を持っているのは、その駆動力が彼の江河などまで遠出して、トゥチャ族の山寨に泊まるという作詩の興味から来るのだ。

醉山張の絵画芸術の美は「情・識・胆」の三者の有機的な統一だ。順序の上では「識」は「情」の後で、これは決して「識」を副次的な位置におくのではない。画家としては絵画についての知識を身につけなくてはならない、これははっきりしているが、「識」に対しては一般的に理解できない。「旧唐書」の中の「才たり、学たり、識たり、三つの長所と称する」、また「文選」の中の「識というものは心の別名で、明瞭は心と称して、是か非かを明らかにすることは識と称して