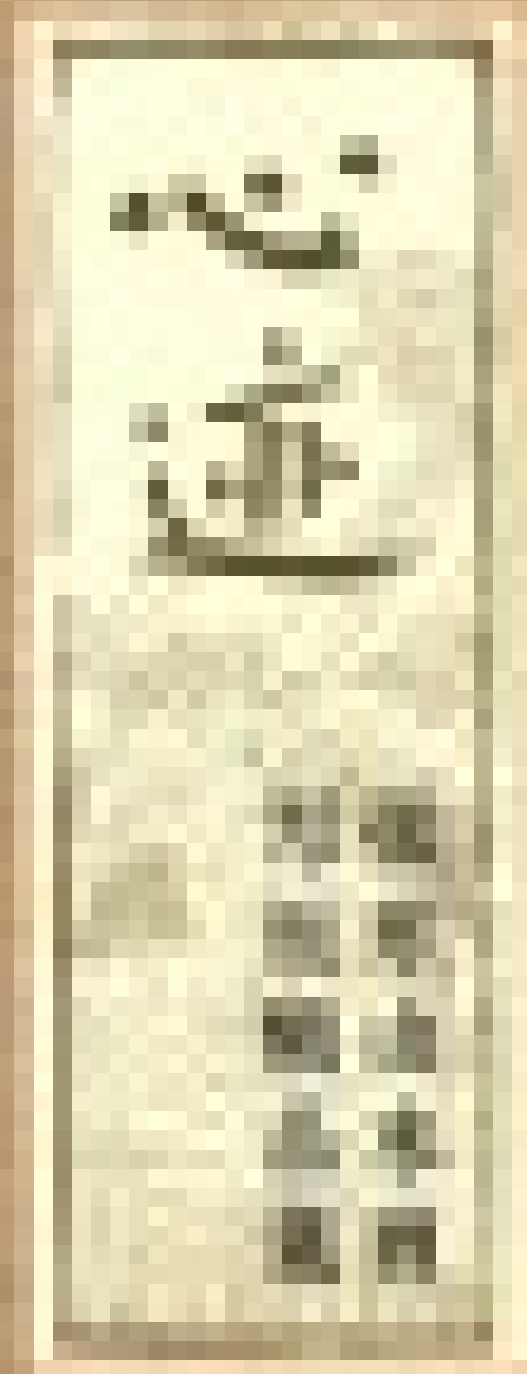


心迹

张东山水画
写生精品集

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社



心迹

张东山水画写生精品集

天津出版传媒集团

 天津人民美術出版社

图书在版编目（C I P）数据

心迹：张东山水画写生精品集 / 张东绘. -- 天津：
天津人民美术出版社，2013.9
ISBN 978-7-5305-5657-3

I. ①心… II. ①张… III. ①山水画—写生画—作品
集—中国—现代 IV. ①J222.7

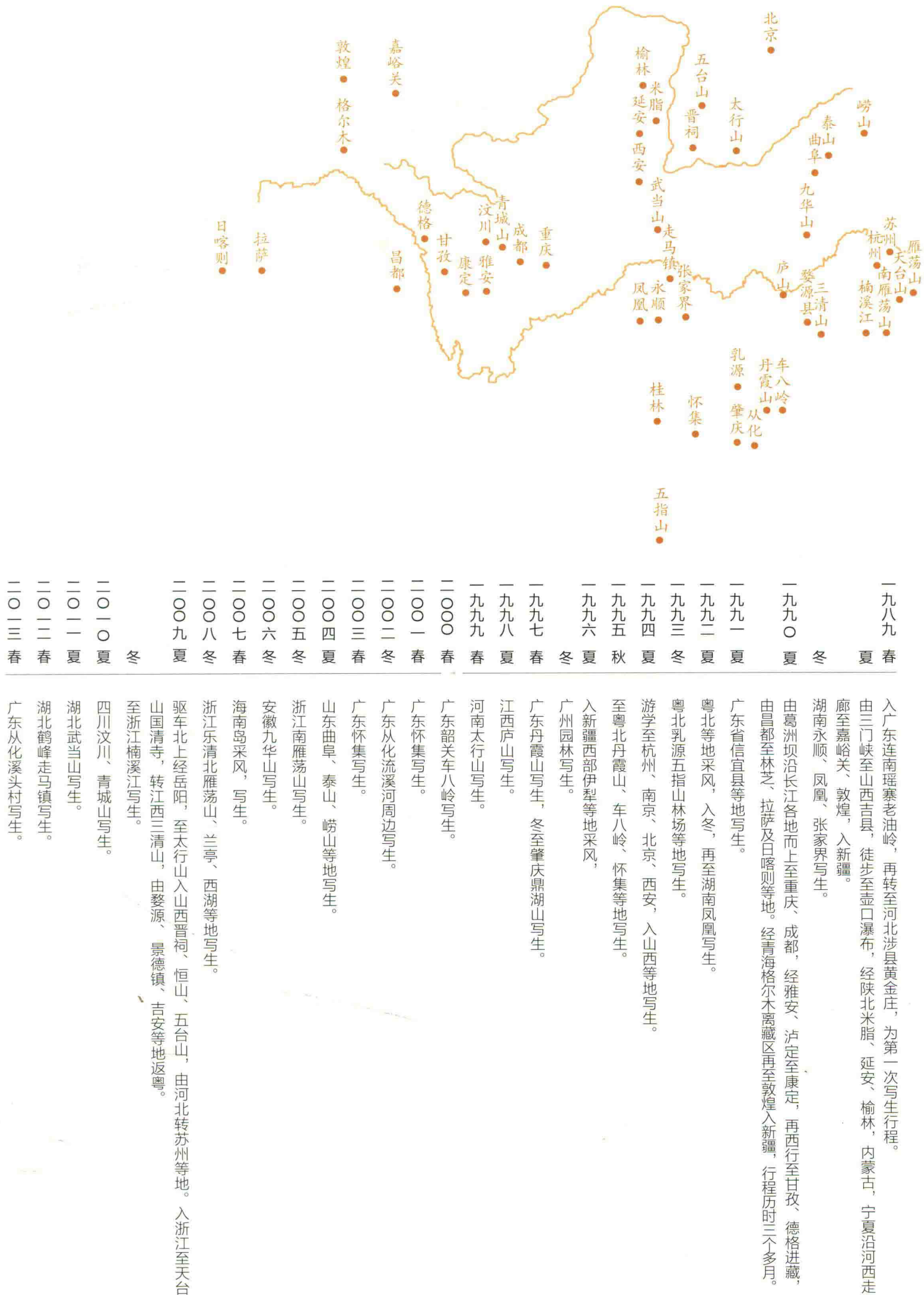
中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第221884号

心迹 张东山水画写生精品集

出 版 人：李毅峰
责任编辑：田殿卿
技术编辑：李宝生
出版发行：天津人民美术出版社
地 址：天津市和平区马场道150号
邮 编：300050
电 话：022-58352900
网 址：<http://www.tjrm.cn>
经 销：全国新华书店
制版印刷：雅昌文化（集团）有限公司
开 本：787mm×1092mm 1/8
印 张：28印张
印 数：2000册
版 次：2013年9月第1版 第1次印刷
定 价：360.00元

版权所有 侵权必究

张东写生行程年表



张东

一九七〇年出生于广东信宜。一九九六年广州美术学院中国画系山水画专业研究生毕业，获硕士学位。现任教于广州美术学院中国画学院山水画工作室，现为广州美术学院中国画学院副教授、硕士研究生导师，中国美术家协会会员，广东省青年美术家协会副主席。



文章目录

P02	既贵有所承，又贵能跋扈（代序） ——谈张东的山水画创作
P05	另一种岭南风格 ——读张东山水画近作
P06	造化与心源 ——关于山水画写生的若干话题
P16	写生游记节选

文章目录

P02	既贵有所承，又贵能跋扈（代序） ——谈张东的山水画创作
P05	另一种岭南风格 ——读张东山水画近作
P06	造化与心源 ——关于山水画写生的若干话题
P16	写生游记节选

既贵有所承，又贵能跋扈（代序）

——谈张东的山水画创作

■ 文\邵大箴

人们在讨论当今广东地区中国画家的作品时，常常冠以“岭南画派”的称号，实际上几十年前的画派划分，诸如京派、海派、岭南画派等，已经很难再适用于当代。因为随着时代的变迁、交通的便捷和信息的广泛传播，艺术家们频繁地东来西往，南北交流，特别是人们艺术观念的变化，地域性的绘画风格不仅很难纯粹，而且缺乏应有的凝聚力。当然，受历史文化传统和自然环境的影响，绘画的地域性会永远存在，只是很难形成统一的画派了。

在一个时期，地域画派的形成和它所坚持的艺术主张，有其特定的时代和文化背景，有其存在的理由，当然也不可避免地有其历史局限性。例如岭南画派在国画问题上主张以西补中的中西融合，反映了当时人们对处于封闭和保守状态下的文人画变革的诉求，有不容否定的积极意义，在艺术实践上也取得了积极成果。但因受当时追求“艺术进步”大思潮的影响，在对待传统文人画的态度上也有失之于过激和片面之缺失。近几十年来，岭南地区的中国画面貌已经发生了很大的变化，而变化的重要标志便是突破岭南画派的某些局限，转向对传统的认真研究和某种复归。但这并不意味着对岭南画派创新精神的否定，而是做超越传统文人画与岭南中西融合体画风的努力，创建新的具有传统文化精神和个性的体貌。不用说，

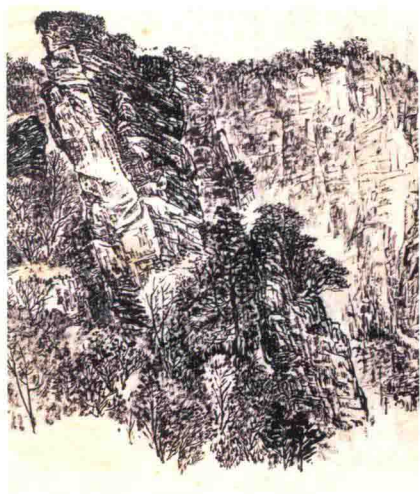
这些作品仍然流露出岭南画派的某些影响，这是很自然的。在这股超越思潮中，张东在山水画领域的探索，值得我们关注和研究。

张东的绘画之路是从学习岭南画派起步的，他在接受学院教育之前，已受黎雄才先生影响而学习其山水画技法。在广州美术学院中国画系他接受了七年教育。四年本科后三年的研究生学业，专攻山水，师从岭南画派新一代艺术家林丰俗等诸位先生。显然，张东谙熟岭南画派的艺术观念和技巧，只是他在学院学习期间的上世纪90年代，中国画的教学内容和方法已经在原来的基础上有了更大的改变，传统经典作品临摹的内容进一步得到了充实和加强，中国画的人文精神内涵受到普遍的重视。读研期间，在导师的指导下他做了对青绿山水和树石法两项课题研究。前者，他临摹了展子虔的《游春图》和王希孟的《千里江山图》；后者，他对从顾恺之到黄宾虹画作的树石进行了系统的临摹，研习其技法，体会其时代特征和精神，从而对传统山水画有了更真切的理解和认识。他在研究中很注意如何表现山水生命状态的问题，例如他发现郁郁葱葱的岭南森林，在以中原地区为主要表现对象的传统文人画中便没有得到真切的表现。这驱使他投入很大的精力，在这方面进行新的探索。张东逐渐产生一种文化自觉性，那就是以传统中国画的文化精神为傍依，画有特

色的岭南山水。至于具体的技巧、技法，可以借鉴古人、前辈诸家，也可以从客观自然中获得启发。他认为，画，不论中西，唯具有精神境界的高度才为上品；画，在艺术上也不应该有岭南和非岭南的区别。对画家来说，最重要的是表达客观自然的真实美和自己内心的感受。从这个角度看张东的画，他有自己独立的追求，他认真研究传统，强调对传统要“吃透，要深入进去”，“对每个时代某家某法的风格特征、技法以及精神特质要能够明确区分……要完整地看待笔墨功夫、造型、画论所构成的国画精神体系”。但他没有走传统文人山水画的路，没有模仿古人。他尊重岭南画派先驱们的革新精神，但认为“现在已无高剑父他们那时候面临的问题并且所处的根基都不一样，现在是需要重新定位和建设的时候了”。他更进一步指出：“当代的岭南画坛要慎谈对传统的抵制，慎重考虑革命，经过这么多年的剧变，我们连立命的东西都没有了，还怎么革命？”他遵循师法古人、师法自然的原则，灵活地将古人的经验与自己对客观自然的体会结合起来进行创作。他辩证地看待写生与创作的关系，认为写生也是一种创作，主张写生不应受自然景观的约束，写生时既要看到眼前之景，心中又要装有笔墨技法，还要有自己对自然的独特体悟。

这样说来，张东的山水画是他艺术修养的综合表现。我读他的作品，感觉到他对传统山水精神体会最深，把握得心应手的是处理真实与虚幻的关系。

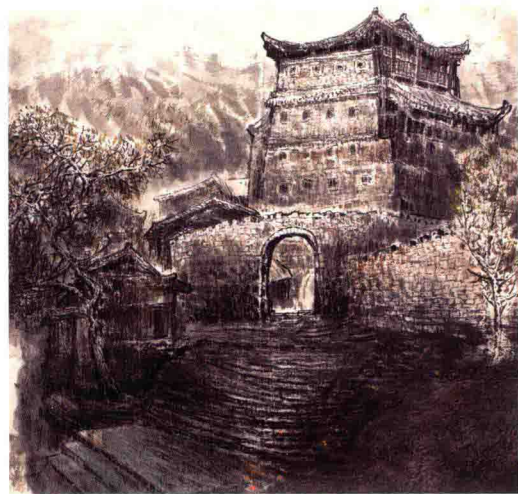
他善于把客观自然的真实景象加以剪裁，巧妙取舍，重新组合，构成有新意味，有宏大、雄奇感的画面。他的树木、山石、云雾、流水、房舍的笔墨技法，以及构图、章法，依稀有人古人的出处，但境界和意味却独出机杼，我自我在，自成一格，落落大方，旁若无人。中国传统文艺理论主张创作要“酌奇而不失其真，玩华而不坠其实”（刘勰《文心雕龙·辨骚》），“须是虚实相半，方为游戏三昧之笔”（谢肇淛《五杂俎》），认为写境与造境“二者颇难分别”（王国维《人间词话》）。张东的作品从岭南真山水中获得灵感，用自己创造的、富有张扬格调的新体貌，承载着传统中国画的文化精神。我认为，可以借用潘天寿评论诗词的一句话“既贵有所承，亦贵能跋扈”来形容他的创作成果。当然，如何在“所承”和“跋扈”之间求得更为完善的统一，正是勤于和善于思考的张东正在深入探索的课题。



张家界 1989 年



张家界 1989 年



凤凰古城 1989 年

另一种岭南风格 ——读张东山水画近作

■ 文 \ 李伟铭

不知从什么时候开始，中国画艺术中出现了一种“岭南风格”。用文字语言来描述，这种风格排拒冥冥中的玄想，以在写实主义语言结构中充分地展现大自然直观的美感为特征。在许多人看来，成熟的“岭南风格”既是维系岭南文化认同感的标志之一，当然，也是所有渴望自由的岭南艺术家必须跨越的第一道门槛——张东就是这样一位青年山水画家。

张东在广州美术学院中国画系接受了从本科到硕士研究生课程的系统教育，而后又留系任教。在他身边，既有根深叶茂的“岭南风格”的浓荫和德高望重的师长，又有稔熟师门心法、技巧的师兄弟。然而，在我看来，张东努力的成效已经证明，他已成功地逾越了“岭南风格”的第一道门槛。

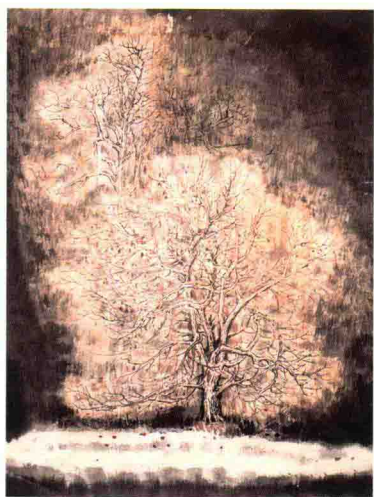
张东艰难跋涉的历程是从“写生”开始的。这种严格的训练培养了他从纷繁复杂的外部世界中学会如何将所有那些无关紧要之物排除在外，从精心择选的对象中进一步获得笔墨的暗示和意境的升华的能力。所谓“神遇而迹化”，用一个时髦的说法，可复述为从“制作”到“匹配”的过程。具体来说，这个过程的完成，是在他非常称职的导师林丰裕教授的指导下实现的。

张东本质上是一个规行矩步者，但在他的新作中，看到的却是源自“写生”，复经解构、组合的虚拟空间：砌石堆山，铺云布雾，浓敷重彩抑或薄施水墨，横亘在尺幅之中的那份“截断”感，分明融入了如真似幻令人错愕的感觉。我想，强调视象的“奇迹感”，应该是张东走过而立之年进入人生另一个梦境的驿站。

张东说：“我开始有了家庭与事业的压力，理想与现实是那么遥远。我常常感叹生命脆弱如飘浮的游丝，牵连理想与现实的两岸，那是我真实的生命体验。”

哲人说，个体存在有三重悲哀：生老病死、受控于群体支配、历史与伦理悲剧性的二律背反，因此，人活着必须追求自由，人生的意义可谓苦中作乐，喜从悲来。

乐在其中而不知乐何以乐——换言之，放弃了“悲”的体验，停驻流烟逝水，来去无痕，当然也是一种境界。难得张东有一份自觉的悲情，是少年心事强说愁，还是为人夫父之无奈感？我不清楚，他感到压力，这就是个体存在的宿命。我祝福他。我想，绘事也是人生的一种历练，正是这份悲情，使我有份从他的笔下看到另一种“岭南风格”。



张家界金鞭溪 1989 年



陕北榆林 1989 年



敦煌古城 1989 年

造化与心源

——关于山水画写生的若干话题

时间：2013 年 8 月

地点：心远草堂

对话：林丰俗、张东、王艾

以下林丰俗简称“林”，张东简称“张”，王艾简称“王”

王：写生是一个永恒的话题，希望两位老师可以从写生对中国画的意义出发，从历史的原因、画面的构建以及教学方面等等各种角度谈谈自己的想法。譬如写生对现在的年轻人有什么启示，可以讲一些对他们的建议。写生的概念，对于我们三代人来说，应该都有一些不同。

张：在我看来林老师这一辈人作品中写生的运用，是从历史的沿革到达真正成熟的一个阶段，可以说是写生的一个转接期吧。接着就再转到我们当下这个状态，但是我们当下的写生该何去何从？似乎不像林老师那个年代有着那么多的典型作品。

林：这是艺术的普遍现象，到了成熟以后就会转化，接着走下坡路，到了高峰肯定就会往下滑。所以我们可以看到 20 世纪山水画重新重视写生之前的山水画，也是循着这个脉络——山水画传而统

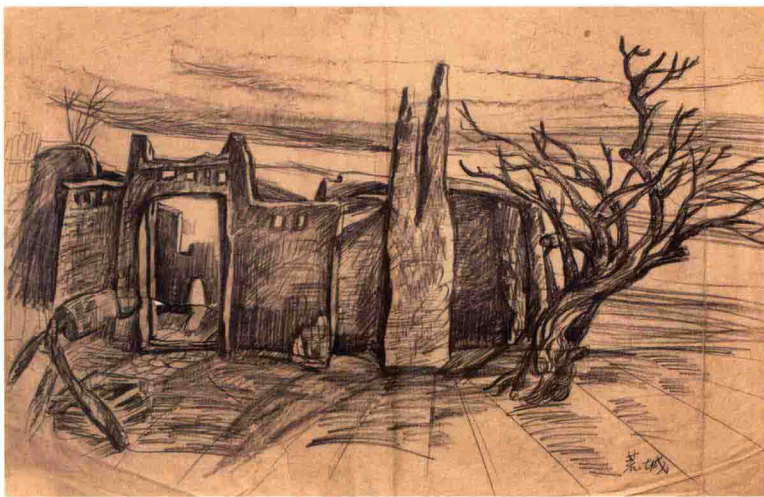
之有了规律，便成了画谱，自从山水画有了明确的画谱以后，反而不是走向高峰，而是陈陈相因成为停滞不前的局面。因为大家有了画谱就有了方法，只依赖方法，它的结果就是如此。切断了艺术的源头，把最要紧的东西忘了。忘了什么呢？一是忘了人是宇宙中的一部分，这个部分不是孤立存在。中国文化讲天人合一，自然与人是一个整体，中国人认为人和自然是分不开的。跟西洋人不太一样，西洋人可能因为他们的宗教思想，认为人和自然有很大的区别。而中国人是认为人与自然是合一的，只有人游弋于自然山川之中才有体验和感悟。

张：这不是一种中国哲学的模糊性因素而决定了艺术的取向呢？

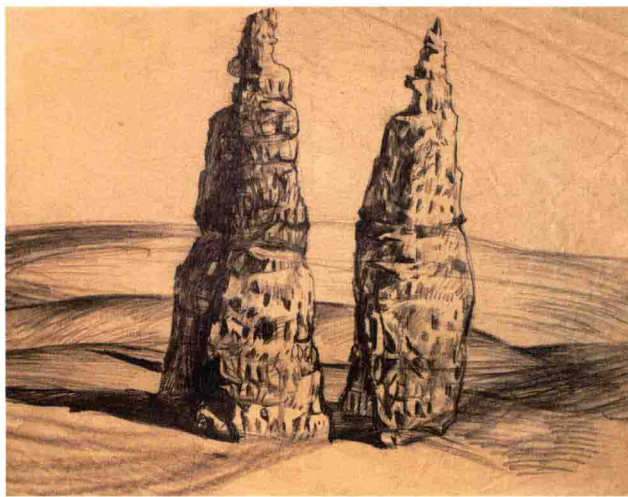
林：就是这个模糊性，才形成中国文化中最珍贵的部分。充满想象，充满感情。

张：它一开始就不是以逻辑性为主的。它具有抽象的象征性意义，更提倡直觉的感悟，而不是分析。比如说太极图代表中国文化的一种图腾，它就是圆的。再看西方的十字架，它是坐标性的，这两种形式就有着明显的区别。

林：你这个说法很有意思。



敦煌古城 1989 年



敦煌莫高窟塔林 1989 年

张：我想起以前学数学的函数，如果你要找一个点，通过坐标轴就可以很精确地把这个点定位。可是中国的很多文化，犹如太极图一样没有绝对的定位——它是随时会运转的。

林：西方的构图方式是讲直线、几何，他们后来的抽象画也是几何形风格。中国人讲弧线，所以赵无极他们即使创作的是抽象风格的作品，也是犹如太极图那条弧线。西方的风景写生，曾经也就是创作，但这是特定时间段内的状况。西方的风景画的出现相当于元代的时候，在文艺复兴时期从宗教那里解放出来。那时他们才有风景画，而我们对人与自然关系的发现就早了，我们从晋代就从玄学解放出来，有了山水诗包括田园诗，后才有了山水画。我们现在面临一个问题：要不要明确山水画和风景画之间的区别？我的想法是可以同时存在，但我们还需要山水画。因为现在世界的信息都非常发达，交通非常发达，如果你愿意花一天的时间，用飞机绕地球一圈是没问题的。这种信息、交通是对山水画的促进，还是让它产生了一点变化呢？我想，这是个值得认真探讨的问题。

张：对外部世界的探索，对现代人来说已经到达一个巅峰了，相对应的是往内心世界的探索。像林老师刚才说的西方风景画，有

个特点就是它在很长一段历史中都带有很强烈的社会功能性，它们和社会功能性是分不开的。比如说文艺复兴时期的那些作品，本身就带有社会功能性，像造像、记录等等。但是中国艺术从很早就开始走了一条功能性和艺术性完全分开的道路，图与画是两个概念，图是生活中用到的图式，画是另外一种东西。但到了上世纪 60 年代，图与画、写生和社会功能也有了紧密结合，按我的理解，这是不是就正好是一种契机，促进了图像和现实的融合呢？

林：所以说艺术和科技不一样，艺术不能说在进步，要说它的功能是什么，别的我先不说，艺术有一个共同点就是审美需要，这个审美东西方都是共同的。我总觉得中国山水画不只是关于形的问题，也是一种意象，尤其是象的问题。象的偏向是内心与空间，没有什么太复杂的理论。我好像以前也说过，就是研究画，还是张璪那两句话：外师造化，中得心源。心源与造化这两者同样重要，没有孰轻孰重。正如刚才所言中国人注重天人合一，没必要强调哪个是主，哪是附属。明人董其昌还说：“造化在乎手，笔下无非生机。”这其实是说意象是随情随性的东西。

张：对于心源与造化的问题，当然我们讨论的也是个鸡和蛋的



河北涉县农家 1989 年



内蒙古乌审旗草原 1989 年

问题，到底是心源排在第一呢，还是造化呢？这是回到艺术本体的问题，到底是服从心源为主，还是造化为重，美术史上似乎有不同的侧重，“四王”看来更多地服从于来自对绘画模式的解读，而少了一份直接面对自然的情怀。那么在绘画的转换中，从自然转换到我们认识的这一部分，我们就从技术层面应该注意什么东西呢？

林：应该是选择的视角。山水画是中国艺术中非常有代表性的一个画种，从形成、发展到今天，已经非常完整。它从形成、发展、成熟、衰落，到现在走了个圆圈，涅槃了。涅槃不是完蛋了，是酝酿着新的生命。更新的审美观念又要诞生了。

张：从您这一辈，再到我们这辈，时空的转移是很大的。你们那个时候社会生产力与艺术的关系结合很紧，比如说表现现实生活、生产场景的需求，像《武汉防汛图》，那时候表达这种生活场景是扣得很紧的。这无形中促成很多很好的作品。我们现在写生的社会功能性少了，缺少了某种文化取向的动力，这是不是写生面临的新问题呢？

林：恐怕是这样。每个人生活的时间段他都有其特定的意义，但是我们不能用一样的心灵状态进行分析，我们要放到那个年代来解释。正如 20 世纪东方艺术吸收西方艺术的原因一样，在“四王”

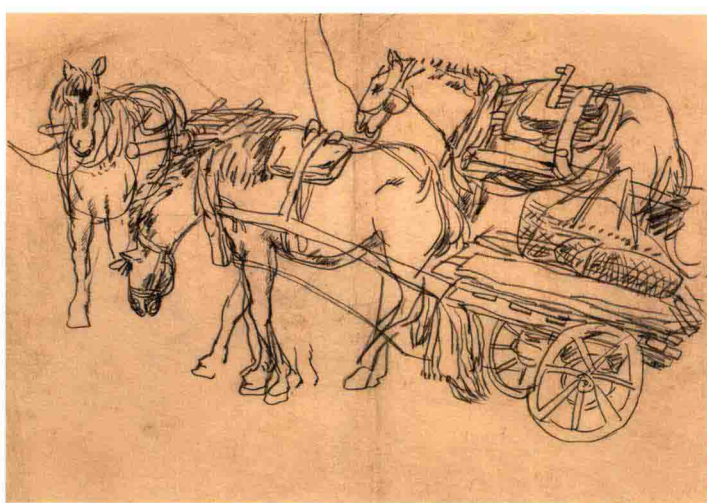
的系统强调“心源”的因素，使“造化”变得非常淡薄的时候，它肯定就会缺乏生命力。而西方的思想传入后，中国画又回到大自然中，回到造化，所以出现了写生。当然先辈画家自己有着深厚的东方文化积淀，结合原来的艺术表达手段，所以他们所说的写生和我们现在所说的写生有点不一样，至少表达的不一样。关注点不一样。但归根到底，他们的艺术功底好，将古今、东西的种种因素融汇得十分成功，而且从审美角度来看，也多姿多彩。

王：怎么去看待 50 年代以后、80 年代以前的写生作品？如果我们把这个阶段的写生作品当做标准来看，肯定与现在的生活有所脱节。但是如果因为时代价值不同而否定之前的东西，那我们就犯了个错误，没有站在那个时代的角度去看这批写生。先辈们写生解决了那个时代中国画所面临的问题。而我们现在的中国画究竟面临什么问题，是我们今天要去探讨的？

林：其实应该说以五四运动为界，我们接触西方的各种文化。其实这个求变早就有人讲了，石涛和尚，他的时代是明末。明末是一个东西方交流很频繁的时期，当时石涛就发现了问题。但后来由于种种原因，这条脉络就断了，没人再提起。其实在石涛之前的王



甘孜 1990 年



湘西马车 1992 年

履的《画华山图》的那篇文章也讲了。他们都努力在探求艺术的本源。但是那时提倡的一种艺术审美格式化的潮流非常强大。一种潮流形成积沉已久，要改变是很困难的。辛亥革命，尤其五四运动摧枯拉朽地促成它产生急剧的变化，但是一直没成熟。所以每个历史时期有其特定的作用。到了 1949 年以后提出要表现生活，要深入生活，这个时代由有文化智慧的人去思考。这样就出现了一个新的东西，就是对景写生，我们所说的那个时代的写生应该只是对景写生，即使不要对景，也与真实景物有关。古代有没有重视造化自然？当然有啊，否则就不会出现宋画那种风格。我们看荆浩的《笔法记》，虽然没明说拿着笔对着松树画，但我看了《笔法记》后我想这主要是象，不是形，是造像。否则怎么能“画松万本”？画的过程是提炼、概括和塑造。只有画了很多，才能把松树的神采表现出来。那样的“画松万本”是消化的过程，经过感情、思想和修养的过滤，才能出现那一种松树的形象。也许我们今天画中松树的形象就与荆浩有关。无论是“真”是“假”，它具有典型代表性，所以把当年的审美带到了今天来。

张：这是中国文化的一个特点，不管中医、中国画、中国武术、

中国文学都是讲究各种元素之间的关系和调和，而不是说具体的方法。就像中医把人当做一个整体的系统来调理，而不是说具体的数据指标是多少。那么刚才老师您说的中国画的形和象可能也就是这样一种关系。

林：中国文化里面一些概念，比如天籁，声音、音乐最高境界就是天籁了，分不清是人做的还是自然的。包括诗歌这一类也是这样，我们重视的就是这种天人合一的感觉。但是有什么毛病呢？就是不可以控制，没办法系统化。它的传承有很大的主观性。而明代画谱的出现，就是把这种主观性变成可以具体化的东西，这就形成画谱了，给你规定了很多方法，说明这个时候到达了顶峰。到了顶峰带来的麻烦就是这个，现在很多画家的技法非常熟练，三两下就把一幅画画出来了，但总感觉他不新鲜、没生气，笔墨再高，整体也高不起来。为什么会不高？就是他的感情因素、心理因素和修养因素给固定格式消磨掉，极难在画面中体现出来。

张：林老师您以前去过广东省连县写生，在您的写生中我看到的一个是“情”，另一个是“景”，这两个字。这是在您的写生里面融合得最多的。比如说“情”，就是你在这个地方融进去的情感，