



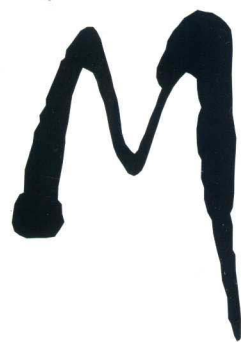
The Chinese Contemporary
Mainstream Art

张 晖 著

ainstream

中国当代主流艺术·静守净土

辽宁美术出版社



The Chinese Contemporary
Mainstream Art

张 晖 著

ainstream

中国当代主流艺术·静守净土

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

静守净土 / 张晖著. — 沈阳: 辽宁美术出版社,
2014.12

(中国当代主流艺术)

ISBN 978-7-5314-6491-4

I. ①静… II. ①张… III. ①写意画—花鸟画—作品
集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第220246号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳市博益印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/8

印 张: 18

字 数: 60千字

出版时间: 2014年12月第1版

印刷时间: 2014年12月第1次印刷

责任编辑: 林 枫

装帧设计: 范文南 洪小冬 彭伟哲 童迎强 苍晓东 林枫

责任校对: 李 昂

ISBN 978-7-5314-6491-4

定 价: 205.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http: //www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

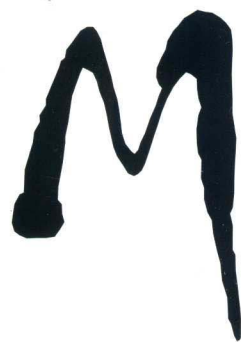
目录

虚心劲节	017	触石惯作狂	037
孤鸾舞镜不作双	018	飞鸣不相离	038
戏为幽兰一写真	019	竹响风雨至	039
藤花倒影试新妆	020	叶落满庭秋月冷	040
东风几何时	021	风约雨修	041
鸟惊午睡浓	022	小园半亩称幽居	042
怜惜	023	引蔓牵竹	043
清香早向鼻尖来	024	长鸣天过午	044
醉风	025	倡条冶叶自颠狂	045
泉岭秋声	026	依情	046
四围云气荡吾胸	027	夏雨	047
珠玉可依	028	须候五更啼	048
闲对数竿心自足	029	窗外几竿斜	049
秋来一架藤	030	啼醒诸君日又西	050
日暮倚修竹	031	烦嚣不到林木稠	051
落叶知秋凉	032	刷雨依晴晖	052
西风飒飒竹生寒	033	此竹数尺耳	053
谁在絮语啾	034	步虚昨夜到瑶台	054
疾风知劲节	035	风撕雪打性不曲	055
渴思谷口浆	036	一瓣几寒秋	056

墨随竹舞	057
若教转盼一回首	058
墨君石友	059
徜徉沐清风	060
清晓清风	061
似有布谷声	062
是节都不苦	063
疑从翠间来	064
竹恋石	065
酷似不相思	066
浑疑昨夜雨	068
一痕花景深	069
竹石萧疏腹已饥	070
雨过新梢	071
何事立枯枝	072
竹枝向天开	073
回首青山半是云	074
有酒还当醉	075
暮归溪谷	076
瘦骨谁怜直节	077

两竿修竹五月风	078
一鸟飘颺荷	079
渡尽擎波莫回首	080
闲云流水净无尘	081
横斜临峭	082
不逐时芳品自斟	083
繁音入细听鸣弦	084
晴光淡弄春	085
风声入云涛	086
幽梦	087
风枝弄秋妍	088
习习馨香来	089
风知春已深	090
香草谁收	091
王孙当归何处	092
翠风	093
相看总不疑	094
飞琼散天葩	095
云动苍石间	096
根生乱石间	097

醉颊为谁红	098	竹亦眠	118
孤芳自赏	099	幽兰一品香	119
石蕖苔滑不可上	100	怕多笔墨恼春风	120
好当四时风	101	香心淡染清华	122
山寂无声	102	闻香初过雨	124
何须更待秋风至	103	同心语	125
只须啸咏林中	104	山气凝寒雨不开	126
空谷	105	风动红衣淡淡香	128
谁将方寸地	106	只在苦心中	129
洁身敢言称君子	107	墨雨见心香	130
绿蹬烟林亦从容	108	水底新妆	131
遗香散丛中	109	徘徊九秋晚	132
难期亦天真	110	冷摇烟雨淡摇秋	133
青山和雨入微茫	111	小石丛兰别样清	134
谁识荷花有苦心	112	听取清音入梦寒	136
是花还是非花	113	莫遣秋风到画图	138
莫言四海皆兄弟	114	万里归迟总梦乡	139
数茎幽谷草	115	最爱闻香初过雨	140
相伴住清虚	116	烟霏朝夕来	142



The Chinese Contemporary
Mainstream Art

张 晖 著

ainstream

中国当代主流艺术·静守净土

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

静守净土 / 张晖著. — 沈阳: 辽宁美术出版社,
2014.12

(中国当代主流艺术)

ISBN 978-7-5314-6491-4

I. ①静… II. ①张… III. ①写意画—花鸟画—作品
集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第220246号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳市博益印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/8

印 张: 18

字 数: 60千字

出版时间: 2014年12月第1版

印刷时间: 2014年12月第1次印刷

责任编辑: 林 枫

装帧设计: 范文南 洪小冬 彭伟哲 童迎强 苍晓东 林枫

责任校对: 李 昂

ISBN 978-7-5314-6491-4

定 价: 205.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http: //www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227



序

中国古代花鸟画与人物画、山水画并列为中国绘画的三大画科。花鸟画是一个晚熟的画科，它经历了较为漫长的历史积累过程。自唐始，花鸟画才成为一个独立的画科，经五代、宋代的大发展时期而渐趋成熟。然而，以水墨写意花鸟画为主要艺术表现特征和审美追求则是花鸟画走向发展高峰期的标志，这是明、清以及近、现代的事。明徐渭，清八大山人、吴昌硕，近、现代齐白石、潘天寿、李苦禅等诸大家为其主要代表人物。

一个画科的形成、发展并走向成熟，它的内在成因极为复杂。不可否认，它与中国独特的文化背景和人文精神有着密切的机缘关系。写意花鸟画的出现丰富了中国绘画的科目，开启了艺术表达的新“语境”，并充实了传统人物画、山水画难以尽意表达的艺术内涵，创造出了追求本体性的“格调”艺术。它融合了用笔、用墨、用色、造型、章法等绘画技巧手段，在“写”的艺术表达中，将花鸟画推向抒怀畅神的尽情写意中。今天看来，这种艺术的高超与美妙之处在于它文化的涵容性，技巧的超然性，是艺术家自我性灵与真趣完美契合的全面体现。可以说，中国写意花鸟画艺术所显露的不是表象的题材（物）与无生命“意味”的艺术符号（形式），而是文化精神、艺术品格与心象、视觉的完美综合体。由对客观自然的描绘而进入内心的省悟；由小生命观其大宇宙，追求朗达、简远的审美情思。它充满了人文情怀的艺术表达，折射出人格的精神取向。这一艺术品格的建构不仅谱写了写意花鸟画的辉煌历史，而且营造了博大的艺术创造天地，为今天的艺术探索提供了更多的发思求变的途径。

张晖深悟中国传统文化与艺术发展的脉络，熟悉写意花鸟画发展的空间。他怀师古之情，追慕先师之迹，研究徐渭、八大山人、郑板桥、吴昌硕、齐白石等诸家之法，得其艺术精神之要谛，以自我天资与绘画才情在写意花鸟画的天地间勤奋地创作、探索。此识、此行可赏也。

今人研习传统写意花鸟画应寻其正道门径，并以开阔的胸襟继承传统与突破传统。正如李可染先生所言：“以极大的勇气打进去，以极大的勇气打出来。”这句话，从事写意花鸟画者可鉴，对从事其他绘画艺术者也同样有启发。张晖正是凭着这种勇气，在继承传统写意花鸟画艺术的基础上，敢于突破古人窠臼，创新立异，并取得了可喜的成果。

审视与判断中国写意花鸟画的艺术价值，我认为不应忽视以下几点：一是艺术的独特性。具体体现出画家技与艺之独特、非凡的功力，以及作品合乎其艺道“意味”的艺术表达的“纯粹性”；二是写意精神所展现的主体人格的“纯真性”。从今天多元的艺术样式中去反思当代艺术，写意花鸟画这种重“格调”本体性的视觉与心象表达的独特艺术形式是其他艺术形式难以比拟和替代的，它具有当代的意义；三是所成就的高格作品具有丰富的想象力与艺术创造力，充分展示出艺术家的胆识与魂魄，即艺术的创造与实验探索精神。这种创造性与实验性所体现的价值不言而喻。我想，张晖的艺术创作过程也伴随着诸多创造性与实验性的探索，所以，他的作品本身就具有较高的艺术价值。

写意花鸟画贵在“写意”二字。古人云：“画，心也；心，画也。”“心画”是“写意”旨之所在。而得其“写意”与“心画”须见笔、见墨，更见“心”。近年来，张晖力求在写意方面有所突破，以书入画，尤为篆、隶之法写“心画”，以中国传统意象理趣造型物象。他笔下的物象在“写意”中求其灵性与气韵，形成了特有的面貌。这与他大量的实验探索与苦研是分不开的，非常难能可贵。

今天，在快节奏的社会发展中，尤其是在文化生态诸方面并不尽如人意的境况下，张晖能淡泊名利，静守一片净土，这正是一位真正艺术家的执著与尊严。相信张晖以此为开端，在艺术的不断实践与探索中能创造出更多、更好的作品奉献于世人，他的艺术之路会走得更高、更远。

以此序，并贺《张晖画集》出版。

书子申 庚寅仲秋于鲁美

作者：中国美术家协会副主席，鲁迅美术学院院长

技 进 乎 道

——从张晖画想到的

杨抱朴

“与天为徒”、“与古为徒”，认同这种理论的画家不少，但真正能够做到神追古人、与大自然妙合者则少之又少。在我接触的画家中，张晖教授的确是善于继承古人传统、以自然为师而又闯出一条属于自己路子的人。

张晖出生于冰城哈尔滨，在那里度过青少年时代。也许是白山黑水的钟灵毓秀，青少年时期的他对美术便有着浓厚的兴趣。如同练武伊始要尝试十八般兵器一样，张晖初学绘画也是兴趣广泛，山水、人物、花鸟无不涉猎。1982年，张晖以优异的成绩考上了心仪已久的鲁迅美术学院国画系，迈出了艺术人生的重要一步。良好的绘画天赋、孜孜的不懈努力，青少年时期的张晖便小有佳绩。

张晖的本科和研究生都是在鲁美国画系读的。高校毕竟是正规教育，张晖受到了良好的教育，亲炙季观之、郭西河、王盛烈、许勇等先生的风采，沾溉良多。在鲁迅美术学院他打下了丰厚的绘画基础，技法更加纯熟，同时也系统地学习了绘画理论。他也由过去的散兵游勇而成为正规军，他总是游弋于书海之中，驰骋于水墨世界。在读研期间，张晖的绘画才能更加凸显，很快就成为当时水墨领域的领军人物，其毕业作品被鲁迅美术学院收藏，张晖的本科和硕士研究生毕业论文均作为优秀论文在鲁美学报《美苑》发表。但是当时的鲁迅美术学院重视创作，强调写生、素描的课很多，而忽视了对中国画传统的教育。这也与当时绘画界否定传统有关，画坛有人提出“中国画穷途末路”说，一时掀起轩然大波。善于思考的张晖对此很苦恼，中国画论告诉他，不学传统便没有根基，他心里的天平已倾斜于传统一边。

真正改变张晖艺术观念的一件事是1994年12月底至1995年1月初，观看故宫博物院举办的明清名家画收藏展。那是全国第八届美展开幕式的时候，张晖被友人邀请去故宫博物院看馆藏的明清画展，那是一些一流画家的作品。张晖被那一幅幅看似平

淡、实则魅力无限的大师的作品震撼了，鬼使神差般地一连看了一周。而八届美展只在开幕时看了一上午便草草了事。有比较才有鉴别，张晖认为美展的作品是模具，而古人的作品则是真人；今人重形，古人重神，高下自是有别。从那时起，张晖真正感受到传统国画的魅力，传统画像磁石一样深深地吸引了他。像宋代的马远，明代的徐渭，清代的八大、石涛，高其佩，现代的黄宾虹、齐白石、傅抱石等，张晖无不沉浸其中，含英咀华。操千曲而后晓声，观千剑而后识器，从此，张晖的艺术之门顿开。

观念上的变化带来了艺术上的提升，自此，张晖已不再斤斤计较于形似。张晖认为，技法再高明也不过是绘画的一个因素罢了，绘画更重要的是要偏重于画面整体意境的把握，注重神采和神韵，要笔笔见精神。张晖的画也在试图践行他的观点。

这部《张晖画集》所收入的作品从题材上分为两大类：花卉和动物。花卉主要有兰、竹，动物主要有猴、鸡、鸭等。兰、竹与梅、菊并列，是有名的花中四君子，“梅花雪中来，箭兰幽谷藏；竹林风吹过，紫菊飘淡香。”梅、兰、竹、菊在中国传统文化中象征着高洁、清逸、气节和淡泊，亦即不媚俗。在十分强调人品的中国传统画中，这四君子象征人品，这也是一种道德观。在这四君子中，张晖尤其喜欢画兰和竹，画兰的有“何须更待秋风至，萧艾从来不共春”、“春雨春风写妙言，幽情逸韵落人间”、“年来空谷半霜风，留得遗香散丛中”等，这些兰花虽逸笔草草，但兰之精神、兰之品格都被淋漓尽致地表现出来了。画竹的有“虚心劲节”、“竹报平安”等，或笑傲风霜，或劲拔挺立，借以表人的气节和虚怀，也都是人格的写照。

如果说张晖的兰、竹还关注技法的话，那么他画的猴则更侧重形而上的东西，关注的是艺术规律，是道。张晖喜欢画猴，但他不注重猴的外形，他笔下的猴有的像石头，有的像树，有时又像顽皮的孩子，可谓千姿百态。笔者曾问张晖为什么喜欢画猴，

他说：“只是偶然罢了，就像八大画鸟，齐白石画虾，黄胄画驴一样。”猴在张晖笔下只是一个概念，或是一种媒介，张晖只是借以表达喜怒哀乐的对象，正如杜甫《春望》：“感时花溅泪，恨别鸟惊心”一样，完全是一种移情。张晖不仅把动物当植物画（如前文提到的猴子像树），有时还把植物当动物画，如画兰、竹，有时就像蛇在翩翩起舞，有时如兔起鹘落，有时如情侣顾盼。这种不顾及物之形的做法，正是表达作者的感觉，也是一种变相的物我交融。

国画与书法一样，最终是靠修养和学问来支撑的。有学问支撑，下笔自然不俗。在绘画之余，张晖并没有放松学习和研究古代画论以及传统文化。他曾在《美苑》发表《论中国画中的非理性因素》《中国画发展过程中的一个怪胎——评新文人画》等有分量的论文。此外，张晖对儒家、道家乃至禅宗都有过深入的研究和思考，这些都有助于他艺术理念的提升。理论与创作是一位真正艺术家的双桨，哪一个都不可或缺。实践、技法是形而下的“器”，理论是规律，是“道”。掌握了道，创作时就能高屋建瓴，随心所欲。

张晖的国画从技法层面上看，笔道功夫非常扎实。这得益于他深谙画理即书理。古代画家不少人都论述书画的笔法相通，董其昌《画旨》说：“作画当以草书隶书之法为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵俨然成格，已落画师魔界，不复可救药矣。”董其昌是书画大家，他强调用笔的劲健。郑板桥《题画诗》亦云：“要知画法通书法，兰竹如同草隶然。”郑板桥认为画兰要用草书笔法，画竹要用隶书笔法，盖一婉转一劲健而已。

从《张晖画集》收入的作品看，他在用笔方面是得益于书法的。以书入画虽然是师法前贤，然而张晖也有自己的追求。他力求中锋用笔，笔锋居中，笔势逆行，八面圆足。这样笔道就有了厚度，有了力感，换言之，笔道就有了鲜活的生命。如

果多用偏锋和侧笔，笔道就飘、薄。再过一万年，笔道飘也不会被认为美观。从绘画与书体的对应上来看，张晖画兰、竹叶用草书笔法，竹竿则有篆书笔意，以强其骨；画猴是以篆、隶笔法，强调其骨感，尾巴则纯用篆法，方圆兼施，这也是张晖的发明，他是否受到赵之谦的以篆隶书法画松的启发，则不得而知。

董其昌《画禅室随笔》云：“画家以古人为师，已自上乘，进此当以天地为师。”“以古人为师”就是学习传统，“以天地为师”则是师法大自然，师法造化。“以天地为师”并非是对大自然的简单描摹，而是需要艺术家在似与不似之间的匠心独运。张晖说绘画是“外师造化，中得心源”，也就是物我为一，物我两忘。张晖也是在大自然中搜遍奇峰打草稿，从中获得感悟，进而物化为艺术理念。

纵观张晖的绘画，的确给人一种自然天成之感，他不刻意地去表现什么，而是把物象安排好后自然而然地流露出所要表现的东西。张晖师法前人让你看不出痕迹，犹如米芾的“集古自成家”，进入一种化境。也就是说张晖的画已不是以技胜，而是超过了技的东西，就像《庄子·养生主》说解牛的庖丁“进乎技矣”，即技进乎道，是进入了超越“技”这一层面的“道”的境地。

古代禅宗大师青原行思讲过参禅的三种境界：“参禅之初，看山是山，看水是水；禅有悟时，看山不是山，看水不是水；禅中彻悟，看山仍是山，看水仍是水。”画也与禅宗相通。青原行思说的第三种境界并非是对第一种境界的简单重复，而是对世间万事万物大彻大悟，是认识的最高境界。张晖的绘画已经达到“有悟”的第二种境界，我们期待张晖在不远的将来达到第三种境界，亦即对绘画的大彻大悟。

（本文作者系沈阳师范大学教授、艺术文献学硕士研究生导师，书法文献学博士）

笔墨何以当随时代

——张晖访谈录

访谈时间：2010年6月23日

访谈地点：鲁迅美术学院《美苑》编辑部

访谈者：王秋凡 鲁迅美术学院《美苑》编辑部编辑

朱萍 鲁迅美术学院美术史论系研究生

受访者：张晖 鲁迅美术学院国画系副教授、硕士研究生导师、中国美协会员

在一个夏日宜人的傍晚，我们与国画系张晖教授相约在《美苑》编辑部，就他即将出版的画集等问题进行了访谈……

王：听说您最近正在研究《石涛画语录》，能谈谈有何心得吗？

张：从齐白石、潘天寿、傅抱石、黄宾虹等一代大师把中国画推向又一个高峰之后，迄今中国画的后继者乏善可陈，无论绘画能力、学养、画品、水平一落千丈，不仅没出大师，连宗师都不够。这是为什么？我在思考，我把目光转向石涛，作为中国现代绘画之父，他不仅把中国画推向一个高峰，他的绘画、绘画理论对他同时代及近现代的中国画产生了重大的影响，直至目前信仰混乱、门派林立的中国画界仍公推石涛，把石涛的绘画思想作为自己实践的重要指导思想。那么究竟是石涛的实践与理论有问题，还是我们把石涛的经念歪了？回答是很简单肯定的。如果石涛有问题，齐白石、潘天寿、傅抱石、黄宾虹等深受石涛重大影响的大师门受其蛊惑误入歧途，肯定出不了这样伟大的业绩。那么，我们也推崇石涛，坚信不疑，身体力行为何结果很糟？结论出来了：我们没有深刻认识，完整领会石涛思想，恰恰曲解、片面、误读了石涛，并付诸实践，因而导致现在中国画的状况距离目标越来越远。目前这种趋势还在蔓延，在发展！

王：您认为当代人怎样误读了石涛的思想，可以谈一谈吗？

张：这是一个综合原因导致的结果。通过分析会找到当今中国画问题所在。

方向问题的误读：我研究了石涛的作品和专著，他的核心思想是“借古开今”。石涛从没有提出过创新中国画，或走中西结合的创造之路。他的文集没有谈到过西画问题。1641—约1718年，石涛生活的年代，那时，马可·波罗、利玛窦已经把西方文化传播到中国，从生活用品上的绘画到《圣经》绘画，西画已非常广泛地渗透到社会各个阶层，石涛肯定见过大量的西画，为何在他的文献中未见，有两种可能，其一，石涛是学者，对他了解不多、研究不深的事物不妄加评论，这是一个学者严谨治学精神的体现；其二，是对西画有很深的研究，凭借其对中国文化的精通，在诗、书、画方面达到了很高的成就，对中国画从物质到精神的解读，举一反三，高屋建瓴地提出中国画是不可以走中西合

璧的道路，石涛画语录讲的就是如何达到中国绘画高水准、高境界的秘诀。我的观点是第二种比较可信，随着研究深入，这个问题会越来越明确。

困扰中国画的发展方向问题迄今是从1919年新文化运动开始的，对中国画的方向问题，始终有三种观点的学者，画家在身体力行地付诸实践。

一、否定论。从康有为开始，显然，这种文化虚无主义，抽刀断水的做法是建立在对历史、对事物发展的客观规律认识的无知导致的荒谬的命题。很典型事例是20世纪80年代，“中国画穷途末路”说，本来这是一个无知的一喊，竟然引起轩然大波，连呐喊者本人都没想到，这一喊成就了一个“学者”，一个文化“名人”。中国画连绵不断发展了五千多年，源远流长生命文化的存在是民族的精神物化，它的存在、演进符合事物的发展规律，不是谁金口玉牙一说就兴旺了，或衰败了。这一喊，当时无论是支持的，高声叫好的，还是反对的，起来怒骂的人都是对中国文化的无知，表现反应敏感，焦躁不安，相当的不自信，因为迷则惘。反过来我们看当时健在的艺术大师们，没有一个出来论战的，皆缄默。为什么？他们认为如果为这种无知、荒谬的简单常识性错误论题进行讨论，太无聊了，对话不在一个层次上，不可对牛弹琴。说了这些人也不懂。因为他们无须靠此事件出人头地，且他们已经站在中国文化山峰的高点上，读通了中国文化的内涵、精髓，也蕴涵中国文化的历史及未来。这种自信来源于他们站得高，通则明。我们是否应该再喊一次，把中国的股市喊升一万点，造福中国人。当代人怎么了，竟然会产生如此荒唐的事？

二、中西合璧说。迄今为止，持这一观点几乎占据了中国画界的主流，典型代表为林风眠、徐悲鸿等。徐悲鸿的著名语录：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西画之可蹈入者融之。”这是一个理想的、似乎完美的解决方案，所谓取各家所长，补其所短。一百多年来，直至现在，应该以几十万计志士仁人全身心投入这一创新的艺术主张中，身体力行，矢志不移。问题出来了，这么多年，这么多人，出来人才了吗？没有。只有剩下林风眠、徐悲鸿，而且林风眠是因为他首先提倡中西结合，创新中

国画，是因教育家、改革家而出名的，而功不是在他的中国画上，他的画作水平有目共睹。徐悲鸿的成就在油画、素描和教育家。

为什么，因为这一命题在哲学上是错误的，而且是常识性错误。命题错了，所以实践不会有好的结果。错在哪里？

因为事物由阴阳构成，阴和阳是互为存在的前提，你把事物的缺点抽掉，同时它的优点也不存在了。优点越大，其相对应的缺点也越大，恰恰是大缺点铸就了大优点，比如山越高，阳面越大，同时它的阴面也相应变大，如果试一下把山的阴面缩小，是什么样的结果？优点和缺点是相对的，是有条件的，在不同的条件下会相互转化，在这个系统里是优点，换到别处就不是了。怎么能机械地搬移优缺点？俗话说：“狗肉贴不到猪身上。”这不是常识性问题吗？中国画是一个完整的互为因果人文生命系统，抽取掉一个因素，整个系统就都不存在了，西画也是同理。中国画就如同是一座高山，它垒起的越高，其阴影越大，我们欣赏高山仰止，也容许阴暗面的存在，即是容许优点的存在，这才是科学的认识。如果消灭阴影，只有将它夷为平地。所以一百多年来，所有过去的和现在的人们依然在坚持做着这样一个美好且永远达不到目标、夸父追日般的白日梦。这不是中国画的悲哀，而是我们当代人愚蠢的悲哀，因为人可以弘道，道不能弘人。

三、石涛借古开今说。几乎所有的业内人士均推崇。但对石涛思想准确、完整地理解认识的问题，却有很大的误读，导致艺术实践进入一个误区。

1. 关于对西画的认识及中西融合的问题

石涛从没有提出过创新中国画走中西结合的创新之路。石涛生活的年代，我认定石涛肯定见过大量的西画，并有相当深的研究认知与把握。请看此文：“世人形似尔，竹也萧萧，水也迢迢，似则似尔，美则美尔，然究其竟，乃无灵魂也。人之身心为像所拘，画沦为徒然形色之具。一画之弊也。”从上述文字可以看出石涛虽然没有明确指向，但态度已表明其对西画的评价与认识。他认为西画的写实风格对尚意的中国画来说是缺点，画啥像啥，也很美，但缺精神的融入，画家模拟照抄物象表面，为像所拘泥，把画变成物象的面具。这里石涛与苏东坡的论画观点相一致。是站在文化的高点上思考的，这源于对中国文化的精通，所以在他的文章里见不到直接评论西画的内容，更谈不上中西融合的问题。

2. “笔墨当‘然’时代”而不是“笔墨当‘随’时代”，这是我们理解石涛的最根本的误区。

笔墨当随时代的“随”，石涛的本意是说笔墨因时代而不同，也就是笔墨具有时代性，重点强调：“不为古法所拘，不为外形所限，不为先人的理性控制，不为他人风格所围，我手写当下之我。”石涛的思想核心：“画随性起，性随画生，无古无今，无山无水，无人相，无我相，在纯粹的体验中创造。”“天生自有一人执掌一人之事”（个性），因而他的“随”是具有的意思，是不看古人，也不看今人，“画随性起”，不是“跟随”。本来时代是跟

不了的，石涛本人绘画实践也恰恰一反清初四王的因循守旧，复古风气，走出一条属于自己的路，他自己也没有“跟随”时代。

而如今业内同行都喊中国画要“笔墨当随时代”，“追求时代性”，这对吗？错了！这也是一个常识性的错误，提出这口号的人们目的是标榜思想领先，要与时俱进，初看没错，但行不通，为什么？请问时代性能追吗？当下时代在哪里？谁能代表时代？时代的划分是后人定的，当代人是看不清的，随谁跑都是模仿，都失去“自我”。反过来看，谁又能够超越时代？当代人能画出宋画的感觉，当代人本身就拥有当代性，你往哪里追？就如同我们说“我要努力追求我是中国人”一样矛盾。人为地去追求所谓“时代性”，即丧失了自我，恰恰违背了石涛的思想。

笔墨自然和时代是脱不开的，但它随不了。随，是一种跟随或追随，与抄袭无异。你的画追随任何风格、流派及人都会死掉的，必然是假的，虚的臆断的时代性。因为别人的感受代替不了你。当下都在追求个性，追求与众不同，追求所谓的新，但我们全都忘记了追求一种不夹杂任何知识、欲念、情感的纯然之受，对本性的洞见，“随转随注，出乎自然，画随性起，性随画生，无古无今”。这才是真我的个性，真正的与众不同，真正的新，真正具有时代性。

“画家以古人为师，已自上乘，进此当以天地为师。”

石涛在这里指明了画好中国画的唯一道路。近现代吴昌硕、齐白石、潘天寿、傅抱石、黄宾虹、李可染等一代大师的成长无一例外地走的是这一条路。

当代人误读石涛是对传统的认知。石涛提出的“一画”论，批评食古不化，强调注重个人感受都是告诫后人师古不拟古，目的是强调师古的重要性。为什么？是强调专业性，我们知道随着人类文明的进步，分工越来越细，各行业越来越专业化，强调专业性，只有专业化才能使行业越来越进步，达到高精尖。如果一个行业要靠业余从业人员来振兴，可想而知结果如何，因为业余与专业没有可比性。判断是否专业的标准：看其是否拥有“传承”。越成熟，发展越高级的行业表现得越突出。百年老店为何好？法国波尔多红酒为何强于长城红酒？原因只有一个，拥有传承。如果没有传承，即使一个人从小做到老，勤奋一生做一个专业，也是一个业余的，不能叫专业的。因为，仅凭人生短短几十年时间摸索实践与整个历史长河积淀传承PK，显得微不足道。我们当代绘画领域的倒退恰恰是由于专业业余化、业余更业余化造成的。目前这种趋势扩大化，普遍化（中国古代许多画家画画是业余的，但他们是专业的，因为他们拥有传承）。

当今最典型的例子是“著名”画家范曾，专业科班，几乎努力打拼了一生，人也聪明，其言必谈八大、石涛，但八大、石涛的笔墨精神在范曾的画里一点儿都没有体现出来，这说明他根本读不懂八大、石涛，更不通传统。他的画作水平迄今为止，近五十年不仅原地踏步，还在倒退，其根本原因就是没有传承，他是一生从事中国画专业的业余画家。

评判是否拥有传承，不能看其是否毕业名校，不能简单看其临摹了多少幅古画来判断，也不是看其是否对古文、画论能够倒背如流，也不是看他的师父是大师、名家他就自然拥有传承，更不是看他学了多少年传统。而是看是否通过各种学习手段，领会、掌握了传统的精华与本质，掌握了正确的中国精神表达方式以及领悟中国画的基本美的规律，把传统变成自身能量，而不是程式，在其作品不管以任何形式出现，但一定能体现出中国画的精神内涵，运用高超技能准确表现出自我感受。所谓万变不离其宗，即石涛所说的“一画”、“无法之法”的境界。

至于石涛批评的两种情况：①食古不化，是由于没有学懂，停留在照猫画虎、机械照搬阶段[如目前的“烂”（仿）黄宾虹，“烂”（仿）黄胄，“烂”（仿）齐白石现象等]；②没有传承，走马观花，蜻蜓点水式地学习了点儿皮毛，也等于没有传承（例如范曾）。

产生这些问题不是传统的错误，而是个人的悟性问题。

对石涛创新的误读，石涛本意是根据自我感受，发现属于自己独到感受的表达方式方法，核心点是“感受”、“个性”，而当代人误读成“创新”。石涛追求的是在中国画系统里的内在、本质的个性差异的发现与创造，而不是离开感受，只为追求表面形式的不同，或离开中国画系统的所谓创新：“某家就我，非故我为某家也，我自发我之肺腑揭我之须眉，纵有时触着某家，是某家就我也。”石涛这里已明确指出是在系统里的发现、创造，而不是离开。他强调感受，发现自我，只要从真实感受出发，充分发掘个性，并表现出来，因为是在一个系统里，偶尔有形式上相近或相似是正常的，别害怕，那是表面的，其本质是不同的。就如同中国人是黑头发、黄皮肤，即使偶尔有相近或相似，但人与人之间内涵、本质是不一样的，没必要担心重复、雷同。

当代人的“创新”中国画背离了中国画精神与物质系统，其本质是一种离开，与中国画没有任何关系了。离开山容易，向山上攀登难。其理论指导思想：“强调个人化，追求与众不同的风格，追求符合现代视觉欣赏的习惯，谓之真正的艺术。”问题出来了，问题是个性与风格是在完成了的作品中附带的，换句话说，它没有独立存在的价值，风格与个性本身没有好坏标准。它是随着作品水平越高越好，其个性与风格才相应与之提升。好作品怎么来的：它是作者把真实情感、感受，运用恰当语言形式准确地表达出来。光有情感、感受，没有高超的技能，也不能把感受物化，表达到作品中，因而也不是好作品。所有创新的个人建的“土包”（与中西画的两座山相比）都有一个共性特征：①作品水准低下，技能浅薄，概念重复，机械，不耐看，空洞乏味，千篇一律。②没有前途，无发展空间，碌碌一生依然原有水平。③确实与以往不一样。表面风格与个性是编造的，编造出来的与个人真实感受无关。④没有技能，思想深度，后来的人很容易学，往往一两年就能掌握，人人皆可的根本原因是由于无感受、无传承。

如果真的存在一种“现代人视觉欣赏习惯”所谓的“时代性”，那么石涛思想“画随性起，性随画生，无古无今，无山无水，无人相，无我相，在纯粹的体验中创造”、“天生自有一人执掌一人之事”（个性）就错了，他的思想指导不了当今的绘画实践。为何我们至今还在推崇石涛思想？为何至今仍然还是看前人的画好？矛盾了？把前人作品与当今诸“土包”比较一下，我们会马上得出一个结论，尽管艺术具有时代性，具有时代审美取向的偏好，但“一画”美的规律是超越时空的，水准高低也是可以比较的。因为任何一个时代都离不开感受的真实，离不开能够把感受成功表达出来的高超技能。离开这两点，没有好的作品，也没有好的风格和真实的个性。所以不存在“现代视觉欣赏习惯”。“现代视觉欣赏习惯”是我们当今误读石涛，导致绘画水平低下的重要理论误区，也是我们画画不好找的一个心理平衡，也是一个可怜的借口。此观点背离了“一画说”的本质，把事物的现象当成本质去追求，你说好得了吗？

如果离开了中国画系统（精神物质一体，谓之系统），有传承也等于没有，因为系统没有了，其传承没有意义。如同法国波尔多酒厂转而生产箱包，不也变成业余的了么？他的传承指导不了怎样生产箱包。当代人由于误读了石涛“创新”的本质内涵，纷起走上“创新”之路，也就都成为了无根的浮萍，漂来漂去，成为标准业余的画家了。他们离开中国画这座大山，堆起了无数小“土包”，皆声称在创新中国画，是自己一个错觉，实际上与中国画毫无关系了。土包要成为山，需要至少几十代薪火相传、沥沙淘金的过程，才能达到一定高度，请问哪个“土包”能传承下去？从1919年到现在，一百多年来，无数所谓创新者建立了漫山遍野的土包，都灰飞烟灭了。因为他们违背了事物发展的客观规律，取法乎上，才得中，谁能去取法乎下？后人学习时比较一下都会去山上取法，谁也不可能把“土包”当大学的常设教材去上临摹课。所以所有“土包”没有人能往下传承，因为它太矮。而我们如今又在重复当年的矛盾实践：大学还在取法乎上，但到了社会则到处堆“土包”，都要显示一下自己的价值，其结果可想而知。人类有一个现象，就是不断重复历史已经证明的错误，先贤指出的常识性问题，当今依然在群体性地犯错，一万年后依然会有这种现象，因为每个个体的人区区几十年经历，如果没有传承，处在相同知识水平的人，犯的错误也相近，古今会犯一样的错，以后也是，这与时代无关，不是时代发展了，人类就不犯以往的常识性错误了，依然如故，而且一代一代相当惊人的相似，这是人类的发展认识规律。对“新”，只有站在山顶才能发现在中国画这个系统里具有无限的发展空间，不会埋没任何有才能的人，只有在山顶才能领略到无限的风光。

中国画依然在发展，看前人都是高山仰止，很正常。每代人都是在面对前人感叹无望，悲观中却柳暗花明。每个时代的辉煌都是中国画发展的一个阶段，相互不可替代。在感叹汉、唐的

雄浑壮伟无法企及，却又发展产生了宋画，在感叹宋画的神逸高妙，几乎途穷末路，却又产生了明清的辉煌，在齐白石不停地念叨甘当走狗，自叹不如徐渭、八大、石涛的登峰造极时，却又产生了吴昌硕、齐白石、潘天寿、傅抱石、黄宾虹等一代大师，铸就了近现代的辉煌。当我们在感叹前辈的高不可攀时，依然会产生下一个辉煌，有难度，才会有高度。不要躲避、回避困难，离开是没有希望的。柳暗花明只是时间的问题，五十年，一百年，甚至更长。路在脚下，看谁能走出来。因为历史是不会停止的，中国画也是在发展的。目前我们首先要把自己做成专业的，这才是最基本的条件。

王：您认为一幅优秀的国画作品应具备的最重要的元素是什么？

张：国画最重要的是要有精气神，大千谈画录：“物理、物情、物态”。谈的特别好！物理是基本结构，物情是每个事物都有性有情，物态是指每个物象都有自身的个性神态。这就看你能不能发现这种美感，你的画能不能把它表现出来，最好的画要有理、有情、有态、有意、有精神、有气韵、有美感。形式在准确表达感受时才是好的。把物象的神韵和自己的审美加进去，物我相融，既不是完全的模拟自然，也不是完全的空想杜撰，而是在物我交流中找一个点，运用恰当的手段表现出来。

笔笔要见精神，有仪态，有气韵，讲章法，起承转合，有主有次，虚实相生。风格不是追求出来的，画家应该尊重感受，专注追求画出高水准的作品就可以了。风格是含在作品中的附属产品。作品好，风格与形式自然好；反之，作品不好，其风格与形式不可能好。风格与形式本身无优劣之分，但离开感受，不能准确地表达精神，内容的风格与形式是空洞没有灵魂的，更是没有价值的。

王：那可不可以这么理解，就像唐诗一样，它已经达到一个顶峰了呢？

张：唐诗达到了顶峰，但还有宋词元曲呢，这个顶峰不是一个终极的，可能会换一个角度。角度很多，但一定要有传承支撑它，要有前人一层一层地积淀堆积，我们为什么和前人的差距这么大？西方艺术也是走专业业余化的路，把专业简单、平民化了。实际就是没有传承了，门槛太低了，任何人都可以从事这件事。目前学科的发展是越来越专业性了，越往高走对专业性要求越高，很难想象业余选手能拿世界冠军。非专业性现象只在美术方面表现突出，其他行业没有这种现象。把以前的文化积淀拿掉以后去做，就没有底蕴了，不可能有厚度，深度。宋词为什么能达到高峰？恰恰是因为唐诗作为它的文化底蕴，同理，徐渭、八大、石涛也是作为吴昌硕、齐白石的底蕴。吴昌硕、齐白石等也将成为我们的文化底蕴，铸就我们的辉煌。

王：张老师，你这兰、竹、猴三个系列是什么时候开始创作的？

张：去北京看全国第八届美展，朋友带我去看故宫收藏的明清或更早一点儿的一流画家的作品。在故宫连续看了三天，全国美展就再也没进去过，两者的比较用一句话概括，美展的画是模具，而

古画是真人。绘画美的规律是超时空的，它不受时空限制，存在于任何时代，尽管每个时代有各自风格和审美取向。那次故宫之行对我触动很大，改变了我的绘画观念。

王：中华民族是一个非常优秀的民族，中国人的审美超越了西方简单的象形，主张传神。

张：对心物感发，古人把一些造型的美加进去了，你感觉他们的画蕴涵一种文化，很有气韵、神采，造型也很有美感。

王：我的体会是现代人都用相机拍下来，而古人在山上一待就要一两个月，能看到树的成长，飘落的叶子，他想把这些景色通过这一幅画面都表现出来，所以就承载了比较多的内容。

张：这些大师的画不是简单的自然，而是人文的自然。郑板桥说，画竹“一根少，两根够，三根凑，四根就”。我就奇怪他为什么这么说？当我到竹林里观察后才明白很有道理。自然的竹林，竹叶多，太乱，写生很难入画，但为什么郑板桥画的竹子就不乱？比真竹子好看？前人很智慧的，三根搭配的不好看，四根搭一下就好看了。后人为什么怎么画都超不过石涛、板桥？他们已经离开物象、表象，进入了意象造型。而且他们写生的方式跟我们还不一样。中国美术馆外面，竹子打在墙上的影子跟郑板桥的画很相似。

王：是不是郑板桥偶然发现竹子的影子映在粉墙上了？

张：当然了，他肯定研究过，而且研究得很到位。后人不理解他，在这里隔一点加一笔再加一笔，这就完了，肯定画不好。而当明白了他的含义后，不像他那么加也能达到同样的效果，这也是好画。后人学郑板桥的竹子，画得很像他，进到他的系统里去了。就像现在所有学齐白石的人一样，白石创造了一个样式，他的同化力太强，气场太大，别人进去之后都变成他的影子了，所以他说：“学我者生，似我者死。”

为什么有的作品不管时代如何改变，它永远是经典？因为它符合视觉规律，既有形象又有人文个性，最好的画家是个性与自然的结合，作品是个性精神的一种物化。齐白石的画就是把他自己融进去了，画一定要把自己和物象结合得非常好，才富有生命力。

王：绘画是贴近生活真实感受形神兼备的，但绘画并不单纯是有士气，同时还带给人们生命的热情。还有一个问题是我们这个时代所特有的，现代艺术之后，人们才开始思索艺术的另一个功能，也就是中国绘画观念最初的出世思想，而八大山人有一种入世的情感，有的人批评中国画对现实介入的太少，您怎么看待这一问题？

张：绘画是视觉，具有直观性，区别于文学、音乐，作用于视觉，功能互相不能代替，画面内容及容量有限，没这么大的功能去承载与视觉无关的内容。实际绘画很简单，没那么复杂，试图加入故事，变成文学的图记或变成哲学的思想，则背离了绘画的本质。

绘画作品作用于视觉，文字作用于逻辑和想象，每个人的文化程度、理解能力等是不同的。文字与绘画是无法相互代替的，

作用于两个感觉器官。用文字表现一幅画面，用绘画表现哲学思想，是无法保证每个人都用同样的思维去感受这段文字和画面，只能见仁见智。因而沟通渠道不会畅通，这种做法对绘画、文学都是勉为其难。

王：政治只是绘画的一个粗浅功能，它还具有批判功能。

张：这是社会赋予绘画的一个功能，只是它的一个类别，可以具有批判功能，但同时又要画得很好。珂勒惠支的作品有批判功能，同时她的画也非常好。你可以加一些入世的功能，但画本身要做得好一些。水有解渴的功能，加入些维生素C、橙汁、茶叶这很好，但最后落脚点是要符合人们需要它的基本功能上。同样，绘画也不能背离它的美感，为什么宋画非常好？实际它不是照抄自然的写实，而是一种文化的自然，宋画非常协调，它是个性、物象、文化相融合的。宋徽宗的《瑞鹤图》就加入了吉祥、天下太平等象征含义，但这不影响画面的美感，他最后的落脚点是把个性和自然美结合起来，这幅画把文化、深度、美感、个性，形式都做得很完美。

中国艺术提供的美感是内敛的修身养性，不是剑拔弩张的美，你需要一点点发现它，不是搞这行的可能一生都无法与之交流。好多东西都蕴涵在里面。所谓内美，中国画和世界交流较慢，它已慢慢变成一个专业性很强的艺术，非大众的，这就是很大的局限性。

王：文人画的这种局限性可不可以理解为源于他的清高？

张：文人画是有文化的画家画有文化的画。有文化不一定都清高。文人一点儿也不清高，相反，挺俗的。清高是饿死也不卖画，文徵明、董其昌、八大山人、石涛等，他们都大量卖画，也追名逐利。扬州八怪都是以卖画为生的，他们一点儿都不清高。徐渭是“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”。他也很想卖，但是卖不出去来气了。曲高和寡，太专业了。齐白石也是为了卖画才变法的，清高是人们对文人的一种误解。

朱：后人评价倪瓒很清高，您怎么看呢？

张：倪瓒的画非常好，冷峻，空灵，简约。画的简约是一种智慧，就像别人写长篇小说，而他把长篇小说变成诗了。他用很精的笔墨表达了很深厚的内容，笔简意赅，能把好多东西抽象概括出来，出神入化，同时也很有美感，画得很有智慧，有深度。画面的布局安排都很有想象力。

王：您觉得应该怎样配置画面构成呢？

张：这和画家的感受力、想象力都有关系。中国画大师的高明之处在哪？就是能把一个粗俗的台灯、令人厌恶的老鼠画得可爱而非常有美感。潘天寿画的树叶、石头就很有想象力，令人非常激动。我去过他写生的地方，很平常，你感觉它不可能入画，但潘天寿的画就比实景好看。

王：我觉得你的设计布局体现出你对画面的把握和对事物的理解，并传达出你的情感。

张：必须专注感受。每幅画都是一个整体，它得有起承转合、有开有合、有主有次、有强有弱，它一定是一个人，身上任何部分

都不能重复。那些名画为什么画得那么好？就是他的画拆不开，添一点儿则多，减一点儿则少，已经达到恰好的程度了。“人做到最高境界是本然，艺做到最高境界是恰好”。你试着往董源的《潇湘图》上加点儿山或减点儿山，无论你怎么做都达不到那种开阔的感觉。我到凡·高住的精神病院参观过，那里还保持着凡·高住院时的原貌。我就坐在他写生的位置，拿着他画的画片观察，看他是如何组织画面的。精神病院中间是一个花坛，上面是个二层阁楼，太平凡了，但凡·高画的却是那么美，那么感人，这是照相技术无法做到的。中西方绘画到这个时候精神就合了，都不是抄袭自然了，妙在似与不似间，纯抄物象那是媚俗，苏东坡早就提出：“论画与形似，见与儿童邻。”凡·高的思想就和苏东坡的思想完全吻合了。中国画几千年一直这么走过来，西画最后到19世纪，凡·高、高更这批大师一下子就走到中国的思维方式来了，西斯莱、米勒的画就是物我相融了，他们的画能感动你。

俄罗斯的画很写实，侧重文学性，忽视绘画的本体意义，不太感人，他们是偏重模仿自然，技术很好，表现人文精神不够。

王：我发现这个画集中猴子的眼睛都看向别处，您是想传达些什么吗？

张：我很喜欢八大山人画的鸟的眼睛和齐白石画的老人、狗，傅抱石画的人物的眼睛。他们不是集中表现脸部表情的微妙神态，而是把面部符号化、概念化。主要是借助于肢体表达形象特征。我认为这是一种简化的处理方式，不想让猴眼睛的局部变化太多，眼神复杂化，而把它变成一种符号样式。我画的并不是猴的概念，而是一种物象，没有刻意把它放在猴的感觉上，就是避免把它画得像人。在动态方面，我让它们的肢体语言丰富些，和周围环境形成一种自然的联系，猴在画面中很重要，但它不是全部。

实际上水墨动物画最难画出骨感来，因为一笔下来是解决不了的，既要有墨的变化，还要照顾整体，画碎了不好看，画整体了就容易成一张猴皮了。我想在这方面有所突破，以篆书笔法入画，刻意强调猴的骨感，包括它尾处的骨感，这一点是所有画猴的画家都达不到的。在整个墨色的处理变化上，我吸取了许多八大山人和齐白石的处理方式。至于猴子能不能在竹林里并不重要，这几个题材我还是比较熟悉，石、竹、猴的结合，我也有经验。

王：这可能还收到了意外的效果。

张：对，因为到目前为止还没有这么画的。表现方法都是我自己研究出来的，我在构图时一直在想如何才能把画面布置得更协调些，并没去想别人是如何构图的，所以肯定和别人不一样。我感觉自己没走弯路，迅速找到这个结合点就走下来了，这批画也就是近十年画的。以前感觉不错的画都扔了，但很幸运的是，我前面做的是为后面打了个底，没走弯路。

王：谢谢。

张：谢谢。

2010年7月19日