

中 國 当 代 国 画 家

張寬武畫集

陝西人民美術出版社



张宽武画集

ZHANGKUANWUHUAJI

图书在版编目 (CIP) 数据

张宽武画集 / 张宽武绘. — 西安: 陕西人民美术出版社, 2006.9
ISBN 7-5368-2033-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 (2006) 第 108749 号

张宽武画集

作 者	张宽武
责任编辑	李 丹
装帧设计	王学俊
出版发行	陕西人民美术出版社
经 销	新华书店
印 刷	郑州新海岸电脑彩色制印有限公司
开 本	889mm × 1194mm 1/12
印 张	9
版 次	2006 年 9 月第 1 版
印 次	2006 年 9 月第 1 次印刷
印 数	1—1 000
书 号	ISBN 7-5368-2033-X/J · 1580

定 价	98.00 元
-----	---------

版权所有·请勿擅用本书制作各类出版物·违者必究
地址: 西安市北大街 131 号 邮编: 710003
发行部电话: 029-87262491 传真: 029-87265112



张宽武 1961年9月生，中国美术家协会会员，2003年中国写意人物画研究生毕业，同年获美术学硕士、享受政府津贴拔尖人才，现从事高等院校美术教学、创作与研究工作。作品及论文发表于《美术》、《美术观察》、《国画家》、《美与时代》、《水墨研究》、《中国文化画报》、《东方艺术》、《美术报》、《西北美术》等学术性刊物，其美术作品多次参加全国性主流画展并有作品获奖，多幅作品编入全国各种大型画集。出版有《张宽武毛笔速写集》、《艺术院校速写教程》、《张宽武国画人物作品集》等。

序 生命精神的现代“图腾”——张宽武的人物画 page1. 文论 从“六法”看中国人物画的创作观念
page3. 作品 page9. 文论 笔墨：在传统与现代之间 page99. 物理世界与“灵的空间”——论中西绘
画中的时空意识 page104. 后记 page108.

生命精神的现代“图腾”

——张宽武的人物画

■徐恩存 / 文

知道张宽武，是因为看了他那充满阳刚之气的人物画创作。尤其是在画坛盛行“游戏笔墨”情调的今天，张宽武以强悍、雄健的气魄和西部特异的文化氛围形成的抒情风格而引起我们的关注与瞩目。

解读他的作品，发现他从本性上是一位诗性极强的“史诗型”画家，从个性上讲，他偏爱厚重悲怆的人文精神；从气质上讲，他激情充沛且沉稳含蓄；从追求上讲，他向往着沉雄苍凉的崇高感。因此，他始终关注身边的生活现实，感受生命存在的艰窘，由衷地讴歌生命的欢乐和价值，艺术的主题直指生命精神。

所以，宽武以直率地感受、用笔墨表现了黄土高原曾经的沧桑和今天的喜悦，追忆逝去的岁月和呈现现实的生动；可以说，宽武作为画家，其唯一的主题，就是表现生命，以及环境对生命的历练，他视这一主题作为一种艺术信仰，当他面对生命主题进行思考和创作时，源于体验而产生的情绪感受就转化为艺术创造的冲动和激情。

对此，他持之以恒、始终不渝，历史给了他机遇，使他成为抒写生命画卷的艺术家。他醉心于表现他所熟知的父老乡亲，他近乎偏执地在黄土地上寻找灵感，发现素材；而那些生活在他身边的人们，在他的笔下成为顽强生命的象征、精神的“图腾”。因为，作品中形象的选择、表现都超越了具体人物的逼真模拟，而是一种生命本质的符号浓缩和象征性的凝聚，个体一己的情结被艺术地转换为生命画卷的整体语境中，且具有自我反省与现实思考的深度。

这样，当我们审视宽武的作品——《故乡的云》、《雪山之子》、《九九重阳》、《圣途漫漫》、《红旗渠组画·开山意象》、《柿树沟的笑声》、《重托》等，便不难看出支撑作品内在结构的精神关注点——把对生命的理解、认识理想化，赋予其平实而朴素的气息，自信而达观的氛围，消解了写实绘画作品的贯于夸张藻饰的弊病，力求凝重而精练，把生命形态的丰富性与精神表现的本质性融会在一起，勾勒出当代人的命运巨变和心路历程。

这一切，表明宽武是一位关注生活本质的现实主义人物画家。因为，他的作品总体的展示为对黄土高原生命精魂的祭祀，表达了一种关于人生、关于现实的理想。

就表现手法与形式结构的运用而言，宽武的作品都算不上“新锐”和“时尚”，但是，只要从总体上作解析和研读，便会发现那种崭新的、拓宽了的历史感，以及时间、空间的即刻统一性，在相对稳定、平衡、和谐的人物意象组合中，又注入了变化、非永久性和不稳定的因素，使宏阔的画面中有明晰的起、承、转、

合和开、阖、聚、散，并形成特定的语境，作品的整体因而就获得浑然无间、大气流贯之势，使之成为一种体现理想的绘画范式。可以明显地看出，宽武的作品，其时间过程都被进行了提炼、剪裁、处理，最终体现为一种浓缩和稳定的特点。

一个明显的事实是，宽武始终在现实生活的沃土中，寻觅艺术的灵感和激情，寻觅不朽与永恒的生命精神符号，以铸造理想中的生命精神的“图腾”，《黄土后辈》、《净》、《高原之子》、《圣途漫道》等作品，都显示了他在艺术上的“形而上”意味的追求和精神层面的表现。

当然，宽武的人物画创作，是一种现实主义范畴中的渐变，作品表明，他不满足于对现实主题具体情节、场景的叙述性表现，而是力求从生存世界的种种表现中，提取具有普遍意义的、本质性的意象，传达一种关于生命和精神的共识，这或许就是宽武作品的生命精神的意义所在。

从作品风格、意蕴及特定气息去看，宽武的作品中洋溢着强烈的中原文化情思和浓郁的乡土色彩。不同的是，他告别了中国画人物创作的古典模式，把目光聚焦在现实生活和生存境遇，以及生命精神的层面上，使主题脱去了即时性的叙述方式，直入深层，给以深沉、饱满的表现，使形式和内容在尽可能的完美中和谐一致。

因此，宽武的作品流动着一种沧桑感——这是一种地域性的时间积淀的结果，飘荡着一种悲凉的气息——这是民族文化精神的内在传承，洋溢着特有的苍茫之美——这是一种艺术境界和美感高度；它们综合作用于画家的作品之中，形成一种坚定的艺术取向和精神信念，表达着画家对人生、对艺术的理解和认识；唯有如此执著地关注着生命、人生的画家，才能用艺术的方式建立不朽的精神支柱。

宽武作品的全部主题，是以“人”为主展开其丰富的内涵的，并演绎出视觉的诗情；在他选定的目标中，他永远是一位不倦的跋涉者，也是一位坚忍的支撑者和实践者，他以思考和睿智去洞悉当代“人”的含义，从精神的意义上超越个体的物质存在，用自己的艺术关怀着生命的存在，并收获了丰硕的果实。

一个出生在黄土地上的画家，一个在父老乡亲关怀中成长起来的农民儿子，他不能不对自己的故土做出情感的承诺，他对质朴与诚恳的态度，怀着崇拜与敬畏的双重情结，构筑着乡土人们的生命景象，这是他永远的“图腾”。

这就是画家张宽武。他在黄土地上继续着他的耕耘，收获着他即将成熟的艺术。



■张宽武 / 文

从“六法”看中国人物画的创作观念

在中国古代众多的画论里，南齐谢赫的《古画品录》占有举足轻重的位置。谢赫有别于前人的地方在于，他在前人特别是顾恺之所阐述的绘画美学思想基础上提出了绘画的“六法”美学原则。“六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。”

“气韵”是“六法”的核心，指艺术形象整体效果即美感力量，是衡量画家作品的最重要的尺度。比之顾恺之，他更重“神似”。他把虽弱于“形”但能以“神”胜的画家列为第一品（如卫协）。画家顾骏之“精微谨细”，但弱于“神韵气力”，被列入第二品。“气韵生动”在很大程度上近于“传神”的含义，即要求画家以鲜明生动的形象充分表达出人物内在的精神气质特征。如何达到“气韵生动”这个理想，他提出五条途径。第一是“骨法用笔”，指能够成功地显示形的意义的用笔方法。这不仅是线条勾勒是否得体的问题，还在于用笔技巧方式是否与客观精神面貌的表现相联系。其次是“应物象形”。他虽重神轻筋，认为过度地追求“形似”会反更失真，但“形”在其批评论里仍然有一定的地位。他要求的“应物象形”，是指能够传达物象之“神”的形。第三是“随类赋彩”，指作品色彩的应用和提炼是否合乎实际物象在色彩上的审美特征，是否有助于感情神韵的表达。第四是“经营位置”，即后来所说的“布局”、“章法”、“构图”。最后是“传移模写”，指提高艺术表现力的方法，含义有二：一是临摹前贤的作品，二是指对现实物象进行写生。“六法”论由“气韵”统率而互相依存。在运用这个理论进行艺术批评时，他能够注意到画家所处的历史地位，并把它放在绘画艺术历史发展的进程中来评价，还能够考虑到画家个人的某些特点而不求全责备。

“六法”论产生于人物画时代，后来逐渐被运用到后起的山水、花鸟等所有中国画领域。历史的理论研究和创作实践更加丰富和发展了这套理论，对“六法”的理解和诠释愈来愈周详完备，以致于被一些人认为是无所不包的美学原则。尽管后人论“六法”有失谢赫本旨，但基本上是沿着“六法”本身的体系加以生发的结果。因此，理解“六法”论即等于取得研究中国绘画美学思想的钥匙，《古画品论》被认为是中国美术史上最重要的绘画理论著作。

关于“六法”今人也是仁者见仁智者见智，有人认为除“气韵生动”一条外，其他五条讲的都是绘画的技巧。如骨法用笔讲的是笔致，应物象形和随类赋彩讲的是写实，经营位置讲的是结构，传移模写讲的是模仿，并且“气韵生动”是统率全局的最高准则，是各个要素的复合。还有人认为应物象形、随类赋彩、经营位置是我国绘画艺术表现技巧的三个方面，骨法用笔为我国绘画的造型技巧，气韵生动为我国绘画的现实主义原则。但不管怎样，“六法”确实从形而上和形而下两方面深刻地揭示了中国人物画的创作规律。

中国人物画的发展到魏晋南北朝，随着社会和文艺的

发展进入了一个新的历史时期，不再像在此以前，只重视人物外在体态的生动，对人物内在只作共性的表现，而开始要求刻画人物内在的心理活动，刻画人物的性格特征了。为此，顾恺之要求把握在特定的时间空间中的心理状态，有时还根据作者的审美意识赋予人物某些外部特征，借以诱发出人物心灵世界的显现。有一次他为谢鲲画像，把谢鲲画在岩石之间，人问其故，回答说：“谢云：一丘之壑，自谓过之。此子宜置丘壑中。”给裴楷画像，颊上加上了三根毫毛，使得神气更胜。在长久的艺术实践中，画家们知道了眼睛与性格的关系，要传神必须注意对眼睛的描绘。据说顾恺之画



人物完成后，有时几年还不点眼睛，人问他为什么，他说：“四体妍媸，本无关妙处，传神写照，正在阿堵中。”“阿堵”为晋代俗语，义即“这个”，顾恺之“这个”指的是眼睛。一幅画画成后，是“画完了”，但创作的全过程并未完成，数年不点睛，正是他仔细揣摩对象内心活动，性格变化，追求如何才能写心取神，继续创作的过程。

从以上的若干引证中，我们可以看到我国人物画在谢赫以前发展的一个粗略轮廓，也可以体会到气韵生动之所指。由惟肖其画，到有善恶之状，到要表现人物社会身份的尊卑贵贱，到要求生动地刻画人物的性格特征，突出人物的性格。为此，甚至作者必要时可以摆脱形的相对束缚，按着作者的艺术素养和审美意识而刻画人的精神面貌：要求写心而取神，使人物能从静止的平面画幅上活动起来，立体起来，对观众来说，不只具有物质的直观，更应有着精神对流的感染魅力。明乎此，对什么是气韵生动就迎刃而解了，我们认为所谓气韵生动的全部涵义也就在于此。简言之，我国的人物画，到了谢赫的时代，已是有要求画出作为生物性的人，自然的人；画思维的人，社会的人的基础上，更进一步画出具有各自独特性格、个性和心理活动的人。

《古画品录》的六法，说是画品，其实通观对二十七人分为六品的评语，不难发现，谢赫是在把评画与品人结合在一起的，从艺术学的观点看，“风格即人”，这种作品与作者的相结合也可以说就是风格，所以，气韵生动除了要求写心

取神刻画对象的性格心理之外，还要求作家的作品有自己独特的风格。因而，谢赫在对每一个画家做出肯定或否定的评论时几乎是以能否“创新”、“跨迈”、“新意”、“巧变”、“独见”为标准的。比如他评陆探微是“穷理尽性，事绝言象，包前孕后，古今独立”；评卫协是“凌跨群雄，旷代绝笔”；评顾骏之是“变古则今，赋彩制形，皆创新意”；评姚昙度是“画有逸才，巧变锋出……雅郑兼善，莫不俊拔，出入意表”；评毛惠远是“出入穷奇……超迈绝伦”；评戴逵是“情韵连绵，风趣巧拔”；评陆杲是“体致不凡，跨迈流俗”；评刘绍祖是“笔迹历落，往往出群”；评宗炳是“明于六法，迄无适善，而含毫命素，必有损益”。

由此可见，谢赫在六法中所表现的思想不是墨守成规，而是大胆创新。他欣赏的是画家在画中所表现的不凡气象。他的思想在对张则和顾宝光的评语中，有着系统而全面的反映，对敢于不断创新的张则，评语是：

“意思横逸，动笔新奇，师心独见，鄙于综采，变巧不竭。”

对没有独创，只会牙牙学语的顾宝光的结论，近于挖苦，也很形象：

“全法陆家，事事宗禀，方之袁蓂，可谓小巫。”

风格意味着独创，风格也意味着人格。南北朝时期对于人物风度和品格的品评称为一时之盛。对于不同人物和作品的风格的鉴赏在谢赫的画品中作了很深入全面的阐述。

因此，研究六法，绝不能脱离“人”这个主体，如果仅满足于训诂探源，那不会看见画家的艺术创造。

《古画品录》成书，约在公元532年（梁武帝中大通四年）至公元549年（梁武帝太清三年）之间，正是我国历史上的南北朝时期。南北朝时期特别就南朝而论，是一个乱中有定，继汉开唐，政治经济相对稳定繁荣的时代。由于关陇和中原士大夫的大规模南迁，江南已经形成了中国的文化中心，魏武为扭转社会习尚，提倡讲求实用，轻贱名节的旷达不均，居止放纵，通脱流风，再加上曹丕认为“文以气为主”的见解，此时更加发展了人的个性。如果说，在此以前，我国的文学艺术是一个“文以载道”重视文艺的伦理政教的时代。那么此时则是一个思想解放，重视个性，注意文艺本身规律，

强调文艺审美作用的“文学的自觉”时代，它实际上也是人的自觉时代。知道了这一点，便可理解谢赫为什么如此强调巧变、新意、超越、穷奇、出群的原因了。

六法，一方面强调个性风格的独创，个性对人物画的决定作用，一方面对作为视觉艺术的特殊规律也十分重视。在我国绘画史上，谢赫是第一个重视绘画艺术这一特殊规律的人。六法中的应物象形、随类赋彩、经营位置，实际上就是色彩、线条、质感、量感、结构等形式美诸要素的归纳和运用。作为一个系统的完整的美学著述来看，谢赫的应物象形、随类赋彩、经营位置决不是孤立的三、四、五的排列，而是在气韵生动的总要求下与创造风格、刻画人物的内心活动，表现的技巧……相联系的，决不能把它简单化。以随类赋彩为例，随类的“类”，除必须作为“客观对象”来理解外，似还可以就中国绘画中的主要手段“线”，以及线的变化与色彩的关系中去领会谢赫所指的“类”的另一种涵义。这样，才能真正按照中国画的美的规律创造中国画的形式美。我国人民自古就非常喜欢色彩。已故的傅抱石先生在《中国的人物画和山水画》一书中论六朝时代的美术时谈及色彩时说：“在表现形式和技法上有一点值得注意，那就是不管怎样鲜艳、复杂的色彩，在画面上必须接受线的支配和线取得的高度调和，即色彩的位置、分量，一一决定于线（多半是墨画的）。试就顾恺之《女史箴图卷》研究，它突出的遒劲有力和所谓的“春蚕吐丝”般的线和薄而透明的色彩，为了不致线的负担过重，色彩被处理得淡而大部分采用胶性水解的颜料。这样，画面更富





于恬静柔和的气氛……这是中国绘画优秀传统的基本的特征之一——线和色的高度调和。”这段话对我们是应有所启发的，既要依对象的色彩而赋彩，也要按照“线”的变化，主题的要求，给现实的固有色以艺术的解释和再调和。否则，就谈不上绘画艺术必须具有的形式美，也就很难达到人物画的最高审美标准，心灵世界的挖掘——气韵生动。

六法中强调的“气韵生动”，主要是指画家不仅要在形上下功夫，最重要是在传达人的精神上下功夫。因此，“传神”就成了中国画最高的原则。而这一点又恰好涉及人物画创作的一个关键问题。也即形似和神似的问题。我个人认为形神二者的关系应该是：神是依附于形的，通过形似，才能传神；做不到形似，便达不到神似，这是尽人皆知的事

实。由于历史的发展，本来正常的形神关系，有时会颠倒过来。有些论者认为形神既密不可分，只要神似，形似即在其中，这是可以理解的。然而有人提出“传神可以遗形”的说法，来肯定走了形的画，岂非把形神割裂开来、孤立起来了么，另一些人认为神是不可捉摸的东西，是主观想象，不是客观存在，即使有神，不过是形的一些反映，所以主张：“只要形似，神似自在其中。”而传神遗形论者有力的论据是苏东坡的论画诗。诗云：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定知非诗人。”他认为以形似取画是幼稚的。下二句论诗的话以之论画，便是“作画必此画，定知非画人”。斤斤于形似的人，一定是不懂画的人。苏东坡的朋友晁以道发现东坡的诗有片面性，马上和了一首：“画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。”作了补充。金朝人王若虚也出来为苏东坡辩解，他说：“论妙于形似之外，而非遗其形似；不窘其题，而要不失其题，如是而已耳。世之人不本其实，无得于心，而借此以为高。”批评那些不求形似的人借苏东坡的诗来抬高自己。

对艺术造型的要求，现代画家齐白石主张“妙在似与不似之间”，他认为“太似为媚俗，不似为欺世”。他还告诉我们怎么做到“似与不似之间”，他的原话说：“善写意者专言其神，工写生者只重其形，要写生而复写意，写意而后复写生，自能形神俱见。”这是实践家的经验总结，最有说服力。由



此可知齐白石的主张和“形神兼备”或“形神统一”的历史传统是一脉相承的。在这个基础上，齐老又提出“不似之似”的理论，可以理解为“具有神似特征的形似”，也可以理解为“形似之极，妙在神似”。这是从形神关系这个角度来理解“似与不似”的。重要的是要从“生活现象”和“艺术现象”之间的关系来理解：这“不似”是指艺术形象，“似”是指生活现象。着重地说明艺术真实和生活真实的关系。艺术真实来源于生活真实，而高于生活真实，要求艺术家在表现生活时强调“不似之似”，也就是高于生活的“似”。

从六法的气韵生动到后来的形神兼备，中国绘画观念日趋成熟。但是，看似简单的理论概括，却是画家和理论家长期实践和思考的结果。中国绘画美学中的“六法”，对于人物画的创作尤其具有重要意义。如果说，六法还只是在人物画方面有所侧重，那么，后来这一美学原则又发展到山水画、花鸟画等领域。因此，《古画品录》被认为是中国美术史上最重要的绘画理论著作是当之无愧的。

参考资料

1. 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2001年版。
2. 陶明君：《中国画论辞典》，湖南出版社，1993年版。
3. 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年第1版。

This is a Chinese ink and wash painting depicting a group of Tibetan people. The style is expressive, with bold ink strokes and a limited color palette. In the foreground, a woman is shown in profile, wearing a white headscarf and a dark, patterned garment. She is holding a small object in her hands. To her right, another woman is seated, wearing a white headscarf and a dark garment with a red and white striped sash. She is holding a small object in her hands. In the background, a man is visible, wearing a red hat and a white garment. The painting is signed and dated in the bottom right corner.

008 / 009 ○—————





草原情深

180 × 100cm 2002



盼归 180 × 90cm 2003