



任  
性  
的  
绘  
画

REN  
XING  
DE  
HUI  
HUA

河北美术出版社  
主 编 骆庆明

通变  
任性的绘画  
REN  
XING  
DE  
HUI  
HUA

河北美术出版社  
主 编 骆庆明

策 划：田 忠  
责任编辑：杨 硕  
装帧设计：吴旋  
图文设计：国中印务

图书在版编目（C I P）数据

《任性的绘画》当代表现性绘画作品集 / 骆庆明,  
周刚主编. -- 石家庄 : 河北美术出版社, 2015.8  
ISBN 978-7-5310-6713-9

I. ①任… II. ①骆… ②周… III. ①绘画—作品综  
合集—中国—现代 IV. ①J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 194570 号

《任性的绘画》当代表现性绘画作品集 骆庆明 主编

---

出版：河北出版传媒集团 河北美术出版社  
发行：河北美术出版社  
地址：石家庄市和平西路新文里 8 号  
邮编：050071  
电话：0311-87060677  
网址：[www.hebms.com](http://www.hebms.com)  
制版：嘉兴日报社印刷厂  
印刷：嘉兴日报社印刷厂  
开本：787×1092 1/12  
印张：29  
印数：1-1000  
版次：2015 年 12 月第 1 次印刷  
印次：2015 年 12 月第 1 版

---

定价：300.00 元



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。

服务电话：0311-87060677

## 通古今之变，判雅俗之别

黄河清

在今天的中国绘画界，相当普遍有一种“时代论”的思维方式。就是说，到了现代、当代，绘画应当有一个新发展、新面貌，应当与时俱进，与时俱新。确切地说，这是一种“时代崇拜”和“新之崇拜”的思维方式。追根溯源，时代崇拜来自两百多年前产生于西方的进步论。而新之崇拜，是一种革命、革新、决裂、破旧立新……的价值取向，属于西方现代性的根本特征。

这种思维方式，对今日中国画家发生着深刻的负面影响。本文试图探讨这种“时代论”对中国绘画界的影响。

对于许多中国画家，“时代”两字像一条高悬的鞭子，不停地抽打着他们，让他们在决裂、创新、革命之途上疲于奔命，苦不堪言。他们只知绘画必须要创新、革命，而不知中国文化和中国绘画应对时代的根本法则是通变。应对创新的最高价值标准是雅俗。

通变不是革命，不是与过去、传统“决裂”，不是将现今与过去、现代与传统截然对立起来，然后以现代之名义否定传统（时代崇拜），而是在同一个文化源流里既“通”又“变”，既因又革，既承传又出新。

西方现代意义的创新、革命，只强调“变”而不讲“通”，只追求彻底破旧立新，“旧世界打个落花流水”（tabula rasa），而不知温故知新，推陈出新。其逻辑是只有断祖绝宗，才能创造新世界。创新、革命成了价值，成了目的本身（新之崇拜）。这是一种将古今新旧割裂、割断、断绝“不通”的时间观和时代观。

令人悲哀的是，这种“不通”的时间时代观，主导了相当一部分画家的思维方式。他们不知创新、革命只是手段，“通”才是最终目的。通是什么？通就是通达，与穷相对。穷是“不通”，或《易经》说的“不济”。王维《酬张少府》诗最后两句：“君问穷通理，渔歌入浦深”，这里的“穷通”，就是指成功通达和穷窘不通达。

中国文化讲通变，把通字放在变之先。首先是通，然后才是变：通决定了变。可谓通是“第一性”的，变是“第二性”的。通变也常与“变通”相联。但通变是总法则，变通是手段和结果：由变而通。这是中国人的高明！这才是中国文化艺术应对时代的最高智慧之所在！

其实，通变的概念，可谓与中国文化与生俱来，诞生于中国文化最古老、最原初的源头——《易经》。易曰：“易，穷则变，变则通，通则久。”（《易经·系辞》）这话把中国人对待事物变化的法则，从一开始就讲透讲绝了。中国人从来就讲变，但首先更讲通。可是现代中国人往往只讲变，而不讲通，更不知久。这也是今日中国绘画界常常呈现浮躁浅薄之态的深沉原因。

《易经》里还有大量谈通变之句，随手拈出：

“极数知来之谓占，通变之谓事，阴阳不测之谓神。”

“圣人有以见天下之动，而观其会通。”

“一合一辟谓之变，往来不穷谓之通。”

“化而财之存乎变，推而行之存乎通……”

这些句子把通变大义说得很清楚。我不想在这里作细节的诠释，而希望有心的读者自己去读读原文。

如果说《易经》是在中国文化宇宙世界观和人生观意义上给通变之说给出总定义的话，那么南朝刘勰的《文心雕龙》则把通变概念，推作文学艺术演变的准则。《文心雕龙》第二十九章的标题就是通变。

刘勰看不惯当时文坛讹诞新奇、崇尚现代(“竞今疏古”)的风气，强调用通变来守“常”：“夫设文之体有常，变文之数无方。”文章体裁“有常之体”而不变，文辞则可以无穷变化：“文辞气力，通变则久，此无方之数也。”数可以变，体则应守常不变：“体必资于故实……数必酌于新声。”两者不可偏废。

通变之理，在乎“参伍因革”。因是继承，革是出新，两者必须“参伍”错合才行。刘勰并不否定革，承认“文律运周，日新其业”，但也强调“参古定法”。如此，才能“凭情以会通，负气以适变”，通变而变通。

历代画论里一点也不排斥变和革新。沈颢称赞董源“孤踪独响”“非因袭”(《画麈》)，恽南田赞许王石谷“涤荡陈趋，发挥新意”(《南田画跋》)，还有“独立门户”、“独辟蹊径”、“自家面目”等用语，都说明中国绘画肯定革新。但这些革新都是相对的，属于通变。董其昌号称“与宋人血战”，不过夸张之语。他力主“南北宗”之说，贬低北宗，其实是为了“通”向王维一路的南宗。

中国历代画论里的革新口号，都不是西方现代性的革命之义。西语“革命”(revolution)，本义是“剧烈的变化”，一种对过去传统彻底的决裂和否定。而中国画论里的革新，就是通变本身。通变是一种相对创新，而不是“革命”的绝对创新。

王世贞说：“山水画大小李将军一变也，荆关董巨又一变也，李成范宽又一变也，刘李马夏又一变也，大痴黄鹤又一变也。”(《艺苑卮言》)虽然这里有那么多的“一变”，但没有一变是革命，没有一变是绝对创新或“剧烈的变化”，皆通变尔！

石涛所谓“笔墨当(大概)随时代”，有一点点与时俱变的意思。变在中国绘画是相对的表象，而“守常”“不易”显得更为根本。今日中国艺术批评家时髦使用西方概念，而不再使用“通变”这个语言概念，其实是遗忘、失落了这个中国文化的伟大智慧。

雅俗的概念，其实是通变的标准。刘勰说：“斟酌乎质文之间，隐乎雅俗之际，可与言通变矣。”就是说，通变要按雅俗标准去矫正(“隐括”)。合乎雅的变，是通变。而不雅的变，则沦为“讹浅”、流俗甚至恶俗。

雅的概念，也起源于中国文化最古老的源头。《诗经》由风、雅、颂构成，有小雅、大雅之篇。

雅的本义，意为“正确”。所以，雅首先是正确的标准，然后才引申出高尚、美好诸义，以及一系列与雅相联的品评：风雅，古雅，文雅，高雅，清雅，闲雅，还有雅赏，雅玩，雅兴，雅致，雅士……等等。

孔子的言论是“雅言”。让孔子听了三月不知肉味的《韶乐》是“雅乐”。永嘉太守谢灵运穿着木屐登山临水，观览风景，可谓“雅致”。书圣王羲之在兰亭召集一帮文人骚客曲水流觞，饮酒赋诗，可谓“雅集”。王子猷雪夜访戴逵，一夜舟行，至戴家而不入，掉转船头回家，称“乘兴而来，尽兴而返，何必见戴”，可谓“雅兴”。像“闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒”的宗炳，或“林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉”的郭熙那样的中国画家，可不称为“雅士”乎？

整个中国画的“通变”史，是有变有不变。“变”者，乃历代绘画的形式和风格；不变而“通”者，正是这种一脉贯通的雅文化精神。

清代横山先生叶燮论诗有言：“诗道之不能不变于古今而日趋异也。日趋于异而变之中有不变者存。请得一言以蔽之曰：‘雅’。……所以平、奇、浓、淡、巧、拙、清、浊无不可为诗而无不可以为‘雅’。诗无一格，‘雅’亦无一格，惟不可涉于‘俗’。”（《已畦文集》卷九）中国“画道”也完全如此。

“雅”是一个最宽泛的总标准。对于中国的审美概念，人们所见更多的是静、淡、远、清、空、闲、逸，幽、简，“平淡天真”（董其昌语）、“澹远幽微”（陈衡恪语）等，而不那么直接用雅。

司空图二十四“诗品”姑不提，黄钺的二十四“画品”为：“气韵，神妙，高古，苍润，沉雄，冲和，淡逸，朴拙，超脱，奇辟，纵横，淋漓，荒寒，清旷，性灵，圆浑，幽邃，明净，健拔，简洁，精谨，俊爽，空灵，韶秀。”这些审美概念就是构成中国上下贯“通”千百年的“核心文化精神”，都是雅的具体体现。

古代所有中国画论中煞有介事的“个人表现”说法，如石涛高喊“我之为我，自有我在……我自发我之肺腑，揭我之须眉”（《苦瓜和尚语录》），不过意思，与西方现代表现主义不能相提并论。中国艺术从没有像西方现代艺术那样张扬个性（逻辑导向“怪力乱神。”），而以“虚静”“中和”为尚。中国艺术也主张有“我”，但这个“我”确切地说是佛家意义上超脱“法执”“我执”的精神性的“大我”，而不是现代个人主义意义上的“小我”。

因此，中国绘画里没有西方意义上的“革命”和绝对创新。中国绘画中的创新求变，都是以雅为限度。创新而又不逾度，称为“逸品”，是创新的最高境界，也是通变的极致。稍有过之，便落入“狂怪”、“墨猪”、“纵横习气”。那种不顾“雅正”的一味求新，历来不为中国画家所认可。牧溪的粗率，石涛的“万点恶墨”，在古代

画评中并无好评。原因是他们有些地方超逾了雅，变太过了。牧溪就被人斥为“粗恶无古法，诚非雅玩。”

可见，雅俗在中国历来是用作评判一个画家和一幅画的价值标准。而西方现代艺术则把“新旧”作为价值标准：“新”即是价值，是目的；“旧”（传统）即是无价值、负价值和禁忌，形成一种新之崇拜或拜新主义。为了求新，现代艺术家竭尽狂怪、挑衅乃至暴力之能事。这样的新之崇拜，很快就会走到极端，陷于“不通”绝境，虚妄之极。

而这种新之崇拜重合于“时代崇拜”，在当今绘画界占据主导地位。人们习惯于以新旧论成败，不知以雅俗判价值，只以创新、革命为目的，不知以“通变”为法则，令人忧虑。

事实上，当今中国绘画在繁荣的背后，潜伏着一种“文化内涵虚脱化”或“文化断代”的病症。如果文化内涵“虚脱”殆尽，遭遇文化断代，则中国绘画的“国”字，将“国将不国”，将沦为西方现代艺术意义上纯形式的笔墨游戏。

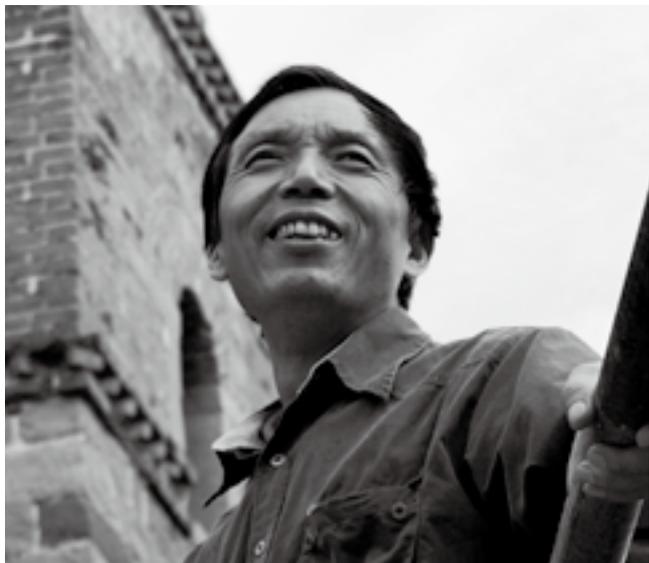
当今绘画遭受的“文化虚脱”，首要原因显然是“五四”以来几代中国人，欠缺中国古典文化的教育。人先虚脱了，其笔下的画，自然也虚脱甚至断代。中国画家的文化底蕴是画家诗文修养的自然流露。庄子曰：“且夫水之积也不厚，则其负大舟也无力。”（《庄子·逍遥游》）如今画家文化修养不厚，如何能负载这艘在中国文化源流里浮泛了千百年之大舟？唐代邓椿有言：“其为人也无文，虽有晓画者寡矣。”（《画继》）画家“无文”，便与画匠为伍，所作“众工之迹”，“虽曰画而非画”矣。

既已先天不足，后天还不思进补。许多画家并没有意识去主动补修国学诗文，反而在一种时代崇拜的贻误下，认为中国传统文化已过时，不合时代。他们觉得，如今是“现代”了，“当代”了。现代国画家无须修习传统诗文。如今已进入“都市状态”了，“笔墨当随时代”。甚至有人宣告中国画不合“现代”，已“穷途末路”。

其实，中国文化核心意义上的“雅”永不会过时。中国人对于自然的那份热爱，已内化到整个民族心理之中，并不会因为“都市化”而消退。

今日中国绘画的表现形式已比过去大大丰富，可观可赏。但中国当今绘画中的雅文化精神不能淡出。

今天这本《通·变——任性的绘画》中的14名中国画家们，在当今主要绘画形式的国、油、版、彩中既承续中国文化之“雅”，又表达当代独具个人主义的“任性”，不以拜新、革命为目的，而以通变古今为天职，希望这些中国当代有点任性的画家们，以及所有中国的画家们能够有一种承续中国文化的使命感，和一种对于中国“文化虚脱”的忧患意识，努力深厚自己的国学修养，奉通变之理，行雅俗之辨，不断创作出承传中国文化精神的“通变”之作。







张立柱 ZHANG LIZHU、池沙鸿 CHI SHAHONG、任惠中 REN HUIZHONG、杨参军 YANG CANJUN、陈 坚 CHEN JIAN  
张敏杰 ZHANG MINJIE、白羽平 BAI YUPING、周 刚 ZHOU GANG、李晓林 LI XIAOLIN、张新权 ZHANG XINQUAN  
孙海峰 SUN HAIFEN、黄 骏 HUANG JUN、孔国桥 KONG GUOQIAO、康建飞 KANG JIANFEI

作品图版





张立柱

# ZHANG LIZHU

1956年 生于陕西武功  
七七级西安美院国画系本科暨研究生

中国国家画院画家，研究员、一级美术师，陕西省美协副主席、中国画学会理事、中国美协会员，毕业留系任教，后调入陕西国画院从事专业创作，曾任陕西国画院院长。作品曾获全国美展金奖。

11

REN  
XING  
DE  
HUI  
HUA

任性的  
绘画

## 笔底长吼 墨里秦腔

——观张立柱近年作品

刘骁纯

关中汉子站在塬上扯着嗓子一声长吼，没有节奏、没有旋律，却极痛快。对于世世代代在黄土地上顽强生存的农民，这种失声之吼无疑是对郁结心底的无名情绪极直捷而又极原始的宣泄方式。秦腔，可以视为大塬长吼的声律化。张立柱近年来的大幅水墨画，有如笔端泄出的长吼、墨海奏出的秦腔。

张立柱是陕西国画院的一级美术师，可他自己却打心底里“不敢认可，总觉得自己是个农民，是个硬挤进城里又入不了城的农民”。<sup>①</sup>的确，若让他在西部片中扮演农民，他几乎不需要化妆。

他生在农村、长在农村，学画后画的还是农村。但看他的艺术道路，农村在他笔下却在不断变化，这种变化有一种清晰脉络，即由侧重于农村风情的再现性，到侧重于生命抒发的表现性。近几年，他的画风发生了又一次巨变，画幅越来越大，笔墨越来越浓重酣畅，乡土风情在解构中重组并越来越成为精神表达的符号，关注重点越来越远离农村问题而趋近生命问题。

这种越来越强烈的表现性，可以视为石鲁的表现主义画风的延续，但区别是明显的：石鲁是文人式的书愤，张立柱却是农民式的悲歌。张立柱在不断发掘自己心灵深处的精神积淀时，逐渐发现了一种深深镌刻着农民集体无意识的自我，这引发了他对农民顽强生命力的敬畏、感叹，并由此上升为对生命的普遍追问。

浓重酣畅的笔墨运动，是张立柱的生命状态在纸面上的直接展开。他的笔墨，润墨为主，润中求苍；浓墨为主，浓淡冲突；以染为主，染必见笔。他坚信“中国画路是饱含感情的笔墨之路”。

“乱中求治”“大乱求大治”是表现性艺术的共同特征。张立柱的笔墨如乱云飞渡，他自己概称之为“拖泥带水”，事实上拖泥带水中杂着破柴乱草。他运笔施墨，恰如农民掺草和泥，时而如举锹出泥，力拔千钧；时而如挥锹削泥，势如破竹；时而泥水滑润，如划春水；时而草屑混杂，干裂秋风。

在他的画中，浓笔重墨形成了前冲感，而淡墨和留白则形成无限渺远的局部空间。在某些局部空间中，常出现一些意境悠远的牧归、汲水、纺纱、喂鸡、背柴等乡土风情的碎片，似乎在乱棒重槌的锣鼓和苍凉激越的唢呐

声间奏出的几曲悠扬牧笛。这些田园牧歌在紧张的现代笔墨冲突中似乎在远去，而它的远去又使依托于浓笔重墨的现代灵魂更加显得不安。

张立柱对画坛某种专重辞藻而精神苍白的颓局深恶痛绝。为此他时时提醒自己尽力避免形式、技法上的“套语”和“老习惯”，以至作画时常会直吼一阵，在不顾节奏、不顾旋律的笔墨挥扫中寻找那种更原始、更痛快、更直接的心灵宣泄。对于笔精墨妙之得，一旦使他产生了流行套语之嫌，便会觉得满身的不自在，“硬是把那种滋润墨色和多趣线条弄得笔不‘精’、墨不‘妙’了，甚至画脏画死才心安理得”。

张立柱“真诚得感受、率真成语言”的主张，颇得“长安画派”先师之神髓。但在“长吼”和“秦腔”之间，我还是不敢鼓励立柱部分作品中“长吼”的倾向。张立柱说秦腔“极适我心性”，并常从秦腔中“感悟画理”，我认为这十分重要。张立柱水墨艺术的真正难点在于创建最恰当表现自己气血的新的笔墨格律、造型方式和框架结构，或曰创建自己笔墨纸砚中的“秦腔”，力求达到“在不尽顺耳的‘大土’背后深藏‘大雅’，达到“辣、厚、浓、正、醇”。从这个意义上说，我更偏爱他《困营》《囤土山》《金沙滩》等一批在“乱”中更能见出“治”的作品。

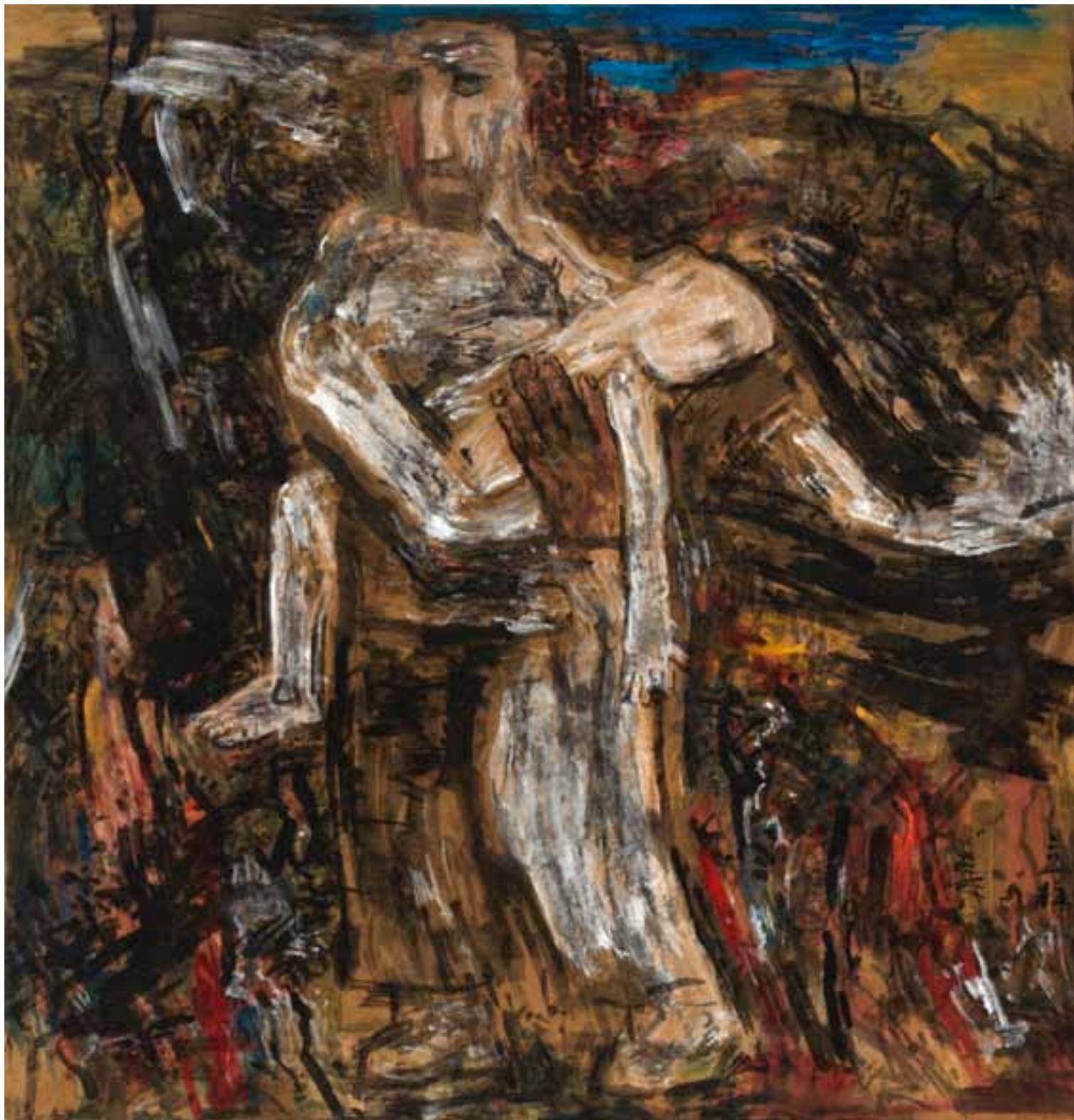
从张立柱的画中看，建立他的个人规范意味着：1. 创立现代笔墨规范。传统文人画有一整套笔墨规范，其核心是书法用笔。现代水墨叛离了这套古典的集体规范，但绝不等于信笔涂抹，而是要在摸索中创建起严格的非文人系统，即非书法用笔系统的个人笔墨规范。2. 创立大乱求大治的规范。粗略地说，乱在笔墨、治在结构。细致地说，乱中求治即在放纵挥毫中见出严谨的笔墨格律，在特异造型中见出严谨的形体塑造，在奇险布局中见出严谨的画面结构。对张立柱而言，便是把拖泥带水的笔墨推向无懈可击的极端，创建朴拙有力的张氏造型，形成自己的大起大落、大开大合的整体结构。3. 结构第一，结构比笔墨更重要。这不仅指大块构造的地位重于局部趣味，还指在表现性绘画中一笔一画的精妙毫无意义，“笔墨”即笔墨关系、笔墨结构。笔墨、造型、大局，结构一以贯之。4. “笔墨”一语首先意味着在运笔施墨、勾皴点染过程中精神投入的深度和文化积淀的厚度，以及在随机运动过程中对笔墨的控制力度。控制什么？控制结构。

长安画坛后继有人，张立柱颇有希望。

<sup>①</sup>注：本文引文，均摘自张立柱寄给笔者的自述。







金沙滩 133cmx128cm 设色纸本

秦汉 155cmx161cm 设色纸本