

中国美术

丛书

第三辑 (上)

CHINA ART



封面人物 张道兴

张道兴的水墨人物画
谢天赐的写意“荷花”
赵善君的山水画

德国艺术家波依斯
马远和他的山水画
亨利·摩尔《国王与王后》

新华出版社



张道兴

渔唱

纸本设色

135 × 68 厘米

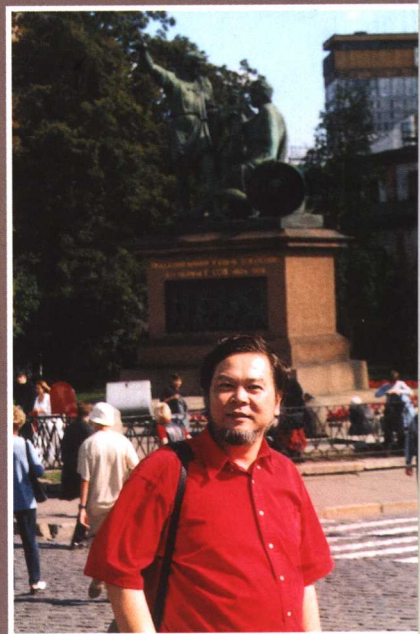
2000 年



枇杷 纸本水墨 34×34厘米 1996年

何水法 艺术简历

1946年8月出生于杭州，1980年毕业于中国美术学院中国画系花鸟画研究生班。现为中国美术家协会会员，浙江省美协理事，浙江省花鸟画家协会副主席，杭州师范学院美术学院名誉院长，泰国泰华艺术协会首任海外顾问，澳洲东方艺术家协会名誉画师，中国美院客座教授，浙江画院艺委会委员，国家一级美术师。享受国务院特殊津贴专家。被中国文联、中国美协评为“中国画坛百杰”（1997）、“中国百杰画家”（1999）。荣获美国科学、技术、人类协会、视觉艺术国际理事会授予“中国画大师”称号（1998）。



何水法近照

当代
学术
文献

中国美术 丛书 第三辑（上）

2005转型

名誉主编 冯 远
孙志钧
主 编 徐恩存

新 华 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

中国美术丛书. 第3辑 / 徐恩存主编. —北京: 新华出版社, 2005. 11

ISBN 7-5011-7272-2

I. 中... II. 徐... III. ①绘画—艺术评论—中国—古代②画家—生平事迹—中国—古代
IV. J205.2 ② K825.72

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第127089号

总策划: 首都师范大学美术学院
名誉主编: 冯 远 孙志钧
艺术总监: 姚民和
学术顾问: 何水法
编委: 张道兴 尚 扬 田黎明
范 扬 马国强 戴成有
李 翔 杜世禄 张修佳
徐 里 何奇耶徒
主编: 徐恩存
副主编: 孟庆谷 刘进安 邵力华
编审: 邢士珍 曹 无
编辑: 马硕山 李广南 樊志萍 王一明 张建华
王昕煦 刘 静
编务: 孙丽红
监制: 航佳集团

中国美术丛书 第三辑

(上、下册)

主编 徐恩存

*

新华出版社出版发行

(北京市石景山区京源路8号 邮编: 100043)

新华出版社网址: <http://www.xinhupub.com>

中国新闻书店: (010) 63072012

新华书店经销

深圳市精雅文化传播有限公司印刷

*

889毫米×1194毫米 16开本 上下册16印张

2005年12月第1版 2005年12月深圳第1次印刷

ISBN: 7-5011-7272-2

定价: 80.00元

目 录

1 当代名家文献	张道兴访谈录	徐恩存	8
2 学术关注	此岸向彼岸的过渡 ——谢天赐的写意“荷花” 说善君	徐恩存 蒋世国	27 36
3 艺术论坛	写意——贯通古今的文化命题 艺术实验的园地 ——798与当代艺术家的生存模式	何水法 张晓军	43 45
4 视野·文本	平和与耐心 ——中国当代艺术的思考 白伯骅作品 读周晚峰的画 在色彩中寻找自我 ——读张跃油画作品 点派水彩的探索者 ——记岭南水彩风景画家梁根祥 形神关系之我见 澳大利亚艺术家关伟 朴素,单纯是精神 ——读李锐墨竹作品 吴宝德作品 写生去,过过画家日子 大海波涛 盖势周天 ——记中国民族画院院长、著名大海画家周智慧先生	詹保国 田黎明 倪振民 林海 郭兴华 金沙 徐恩存 韩方春 王蔚伟	48 52 55 60 66 70 72 75 85 90 92
5 院校巡礼	首都师范大学初等教育学院教师作品选 对高等师范院校向综合性大学转型过程中 视觉艺术学科体系建设与调整的几点思考 具象写实绘画及其在教学中的位置 艺术化的军事主题 ——写在解放军艺术学院2005届本科毕业作品展之后	郭磊 史峰 袁武	96 99 102 105
6 他山之石	玛丽·洛朗斯 德国艺术家波依斯	李江涛 朱延波(编译)	116 119
7 历史回眸	马远和他的山水画	薄松年	122
8 经典重读	亨利·摩尔《国王与王后》	邵力华	127

《中国美术》编辑部地址:北京西三环北路105号
首都师范大学美术学院内
邮编:100037
电话:010—68981318 68980661
传真:010—68981318
电子信箱:zgms2004@tom.com



画家 张道兴

张道兴 艺术简历

1935年4月26日出生于河北沧县。现为海军政治部创作室专业画家，国家一级美术师，享受国务院特殊津贴。中国美术家协会理事，中国画艺术委员会副主任。长于中国画、书法及篆刻。1962年以来，曾多次参加全国美展、全国书展及国外书画交流展，多次获奖或为国家收藏。其中国画作品参加全国第四、五、六、七、八、九届美展，首届中国画展，首届中国画人物画展，纪念香港回归中国艺术名家展，中国画百年展等。中国画创作的代表作品有：《茶岭春》、《让路》、《不尽长江滚滚来》、《脚踏着祖国大地》、《春雨江南》、《喜鹊叫喳喳》、《茅山听雨》、《儿子》、《待发》、《大秧歌》、《帅晚》、《海的容颜》等。其中《脚踏着祖国大地》获第二届中国人民解放军文艺奖（即八一大奖），《儿子》为第八届全国美展优秀作品展获奖作品。《待发》获解放军全军文艺新作品奖二等奖。书法作品参加全国第二、四、五、六、七届书展，首届篆刻展，20世纪书法名家大展。1990年在香港大会堂举办《张道兴书画展》、1991年在中国画研究院举办《张道兴中国画新作展》、1994年在马来西亚举办《张道兴画展》、1995年在北京中国美术馆举办《张道兴书画展》、1997年参加澳大利亚新南威尔士洲美术馆举办的《中国新文人画展》、1998年参加美国哥伦比亚大学举办的《中国书画展》。注重传统与创新，摆脱固技。得益于书、画、印的通学与互补，扩充与拓展线的方意识，注重笔法，墨法，色法构成的结合，注重书写性与塑造性的结合，努力把握创作分寸感，以寻求艺术个性的综合提升。

老

女

潘

淡

鏗

極

入

五

秋

之



道





大秧歌
纸本设色
171 × 170 厘米
1995 年



闲遐时刻

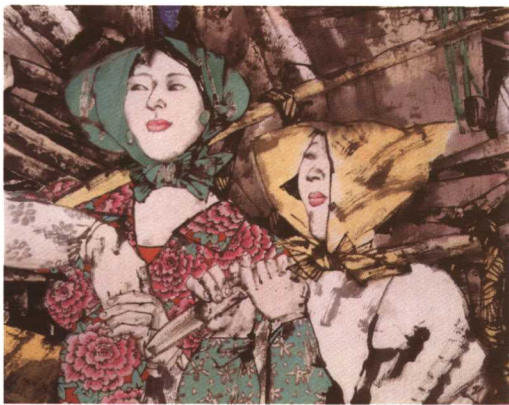


赶海 纸本设色 175 × 175 厘米 1996 年



闹海 纸本设色 115 × 115 厘米 1992 年

张道兴访谈录



赶海(局部) 纸本设色

徐恩存(以下简称徐):您是怎么走上绘画道路的。

张道兴(以下简称张):当兵以前对画有兴趣,上学以前,刚记事的时候,对小人书兴趣很大,什么三侠五义啊,那里头的一些英雄侠客,看着好看就拿来往墙上画,有那么点最早的印象。父亲对此坚决反对,那时候的老人认为画画的路子好像很不可取的。1950年当兵倒是有了一个合适的环境,那时候的兵不像现在的兵任务这么重,这么紧张。国内和平了,战争也基本停止,海南岛还没有解放。战争停止以后的状态就是军队建设,但是正规化的口号没有体现那么快,到后来才正规起来。开始还有不少空余时间,干什么呢,我开始了画画报头、写写美术字、写写标语,营区离南京不远,可以经常到南京去看看展览。特别是到新华书店去看图片,当时苏联的油画印刷品进来的很多,其他国家的东西也有,但很少,像英国保罗·霍加斯的速写,那时候就见到了,是最早见到的速写,最早速写可能是从霍加斯开始的,那是五几年的时候。后来接触黄胄他们的作品就晚了一些,那是1958年,他们在北京有个展览,后来跟黄胄出过差,才真正看到速写是怎么画的,过去在展览会上看作品跟看人家怎么画这中间差别是很大的,直接看到的那种感受非常深刻,应该说学画速写是从这两人开始的,一个是保罗·霍加斯,一个是黄胄,一东一西。保罗·霍加斯画的是平民生活,他心情比较沉重的。黄胄他面对生活去表现一种激情,去贴近生活,当时给我的印象是很深的。还有三个人的速写,一位是邵宇,一位是陆志庠,一位是黄胄。这三个人的展览当时影响很大,因为邵宇他是画时事速写,当然他也有些风情速写。陆志庠的那种面目,那种情调很像30年代的文人风格,有一种特别的味道和很强的表现性,而且主观因素很多,他造型的夸张,对生活的那种捕捉带有很大的主观性。

徐:线好像有点哆哆嗦嗦的那种感觉。

张:对,很有形变的味道,在当时觉得看不太懂,但是觉得那种画法还是很有味道的,很有表现性的。黄胄的速写是很生活化,他非常敏锐的抓住生活中很多东西,捕捉人的情感瞬

间、情节瞬间、生活瞬间,捕捉的惟妙惟肖,而且是难度很高的东西,在瞬间里表现的很好。他很多速写本身就是目的,他不单单是把速写当做素材,实际上他将速写尽量表现的完整,从构思、抓生活、控制住表现的细节、构图的完美、线的结构能力,这一切手段都用来完成这件速写,这就是目的了。那一次速写展览对我影响很大,觉得很可取。因为我绘画的手是从速写开始,我虽然没有进学校,完全是自学的路子,但是,自以为我走过来的这个路子还不是很偏,周围的朋友和我接触,我去看人家的东西,在这样的环境之下,基本上是按照院校的路子走过来的。素描,我就是买石膏像搬回来自己抠,没有指导。但是这个学法较正规训练距离很大,自学弯路必定是要走的,走的不准,走的不对,有点弯路也是少不了的。

徐:有利有弊。

张:对于造型,可能一开始就带着主观,这是没有办法的办法,在缺少外援、缺少指导的情况下,找些偏法,可能对后来创作有利,我没有完整的一套院校正规的训练方法,须把很多自己主观的因素带了进去,这便形成了基本属于自己的一些创作方法,现在看,也不是没有好处。

徐:对,有利有弊,把你直觉的东西和本身的东西保留下来了,没有被学院派把你磨掉。文革后就是那张《脚踏着祖国的大地》,那是哪一年创作的?

张:那是80年代初吧,1984年前后。

徐:那是还在炮兵的时候吧?

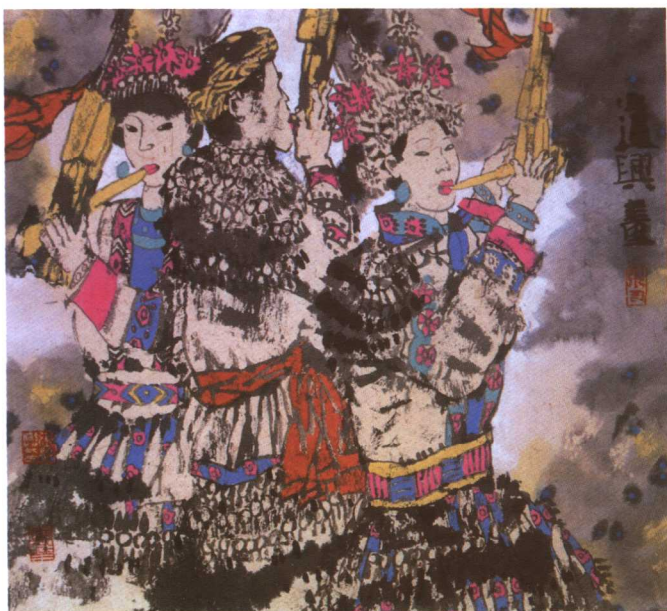
张:调过来了,我1983年调过来的,调到海军创作室,1983、1984年开始画主题画,在调来海军之前也画过几张,画陈毅让路啊,等等。黄胄他们在颐和园里面办了一个研修班,组织了不少人,在文革以后当时想全面补补课,还借了不少任伯年的一些原作对临,他当时的想法就是要补补课,要认识认识传统,之前老不敢说。

徐:收获大了,都有那种感觉。

张:收获还是不小的。我没有别的上学的条件,只是参加



儿子 纸本设色 175×165厘米 1992年



笛声悠远 纸本设色 40×40厘米 1995年



晴晨 纸本设色 68×68厘米 1993年

了一些班，一个是参加这个班，一个是在这之前，70年代文革没有结束的时候，总政在济南还办了一个班，也花了两个多月的时间，那是集中部队的一些人。要说接受训练就在这两个班。

徐：后来是王华祥的班。

张：对，王华祥的素描班，都是很有用处的，按照这个时间顺序也就这么过来的。第一个班还在文革后期，第二个班是在文革刚结束，王华祥的这个素描班在我看来也很有必要，因为这是抓到部队画家的一个薄弱环节。部队中有些是院校毕业，是经过正规训练的，实际上很多人是在自学和半自学的状态下完成创作的，特别是在造型上深入不了，那么这个班呢，它就是触摸生活，将自己的眼、手通过纸和笔的接触，把很简单的东西让它复杂化、精微化，让它体面起来、深刻起来。实际上人物画，不管是西画还是国画，如果放弃了忽略了对造型的理解和认识或者深刻化，可能就容易雷同、容易表象、容易一般化、容易概念化。文革期间的画，它就是把人画“对”，这个“对”，也就是概念的“对”，它并没有很深刻的东西，认识的深度、情感的深度、情结的深度，在技法上达不到。当然，文革期间也出现了一些好作品，有些历史题材的作品还是好的。

徐：缺少形式意味和那种表现性。

张：在这个班以后，我看了一些作品，表明这个班对部队的创作还是很有推动的。

徐：这三个班，虽然时间都不是很长，但是我觉得对绘画起着一定的作用，也不能说起全部作用。因为你是一个绘画理念比较成熟的画家，包括对个人经验的总结也很成熟，对自己的短处也很清醒。所以这三个班呢，它只是一种补充，供你去选择。

张：通俗的说法叫充电。

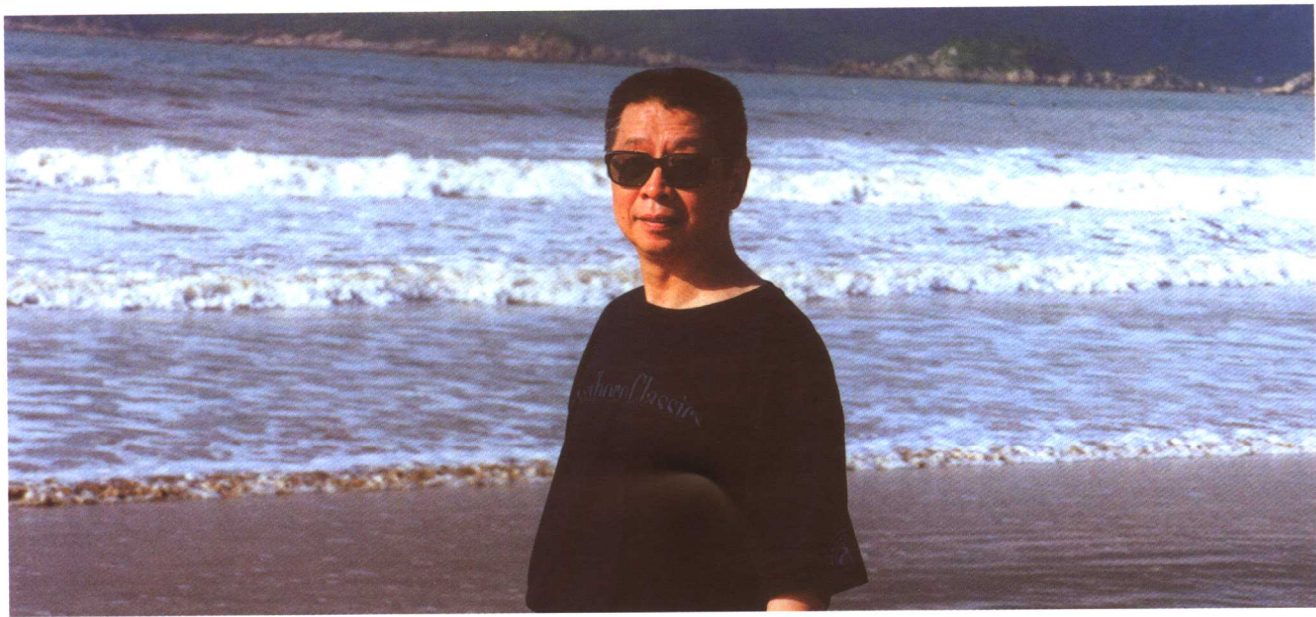
徐：对，同时在这个阶段呢，对你形成自己绘画理念有一个补充作用，有一个参照。通过这几个班下来，最后你总结了

方圆世界，黑白人生，深化了这个主题的概念。

张：实际上院校的教学法它也是归纳总结了历代画家成功的一些经验，通过教学继承下来，发展起来，也是这么积累起来的。美院的三段法，关于传统、写生、创作，这三段是很可行的，因为它承上启下，你必需对传统有一定认识，通过摹、写、临，通过临摹来认识。第二段呢，你要通过作业和课堂的训练，哪怕从素描开始，然后到完成色彩、水墨来解决造型，完了再下去体验生活，最后是创作。这三段，它是揉在一起的，有的时候同时进行，有的时候颠倒进行，它可能先去写生了，写生不行，不行他也去找个模特在课堂上解决点什么问题，他不一定是按照这种秩序画，但是这三个环节是不可缺少的，基本上还要按这个做，这个做法呢，不是个人行为，不是愿不愿做。这种训练方法是符合绘画规律的，你不认识不去训练这三个环节，你想完成作品、搞好创作是不可能的。对此不能当成一种单纯的技法训练，实际上这是按照绘画规律来进行的，所以这些带规律性的作法我们不要违背。它不仅仅适合于院校内，出了学校门也适用。

徐：一个好的画家和一件好的作品，恐怕就是通过这三点孕育出来的。像那个《脚踏着祖国的大地》按照咱们说的应该是第一阶段的代表作。

张：对。在那之前，脑子里没摆脱主题、情节、表现（相对正确的表现），当然我现在并不排斥主题，主题还是很必要的，情节也需要。情节只不过是以往把情节用烂了，在大跃进以前的一些作品已经烂用了情节，烂用了不对，必要的用的好还是很好。再一个就是造型，那时候的造型应该说还是有笔墨，但是受西画影响很大，太讲究光影、体面，远近关系的那种处理，都是依赖于西洋绘画多一些。真正把中国画从传统中拿过来的东西用进去的较少。那算一个阶段吧。后来呢，是从哪一张开始呢，画到《儿子》这件作品就感觉到表现性多一些、好一些，人物有一定合法夸张，但是也保留了人物刻画上的新意，避免雷同，避免概念，尽量贴近人物的状态，把自己所要



张道兴在海边

表现的东西表现出来。

徐：《儿子》这件作品个人的语言特点开始鲜明了。

张：运用了传统的浓破淡、淡破浓，这样就开始主观起来了，原来这种意识不强。用重墨人物包围起淡墨人物，彼此比较，这样就加强了画面的冲击力和透明感，让水墨透明起来，这个意识多是通过一些小作品的实践之后，在画大画的时候就比较理性地、自由地加进来了。

徐：这是80年代后期？

张：对，这个时期有几个东西我开始明确，刚才说了浓破淡、淡破浓这种艺术处理，我多数作品里面都开始用了淡破浓，这便是淡在前头，重在后头，尽量地解决中国画表现两个层面的关系，通过这样反复实践，慢慢的就归纳出来了。中国画所谓三远法，讲透视，这个透视和西方的透视绝对不是一类，它有很独到的一面。我认为中国画实际是解决一个空间处理，空间不是说近处要大，远处要小。它是一个比例，中国画讲比例讲空间，实际上不太讲透视，讲空间就是常用浓破淡、淡破浓这种关系，咱们看龚贤的山水，包括宋元山水很多都是这样做的，它把山的体面，层次关系表现的很充分，但是它不是说近处这个山头大，后面那个山头小，绝对不是这种关系。比如说一个画面上，出现人物，人物站在桥上，桥要比人大，山肯定要比桥大，树是在山里，树绝对不会比山大，不能把麻雀画的和老鹰一样大，在画面上麻雀在前面，麻雀是很小的，山是很大的，画中国画脑子里应该装着这样一个比例。

徐：直觉比例，不是理性比例。

张：不是在这个透视关系上的比例，它是按照物体本身大小的这种关系，去摆关系、摆比例、摆空间。我开始在认识到这一点之前还有些马虎，总觉得这个东西近处要大，远处要小啊，拿笔在纸上比划比划，把胳膊伸出去拿铅笔按着透视画，这是受西方教学的影响。他们这种比例的办法透视的办法在绘画上是很落后的，中国画应该说在处理刚才说的这种比例关系空间上是领先的，所以中国画的山水画在世界上是领先的，比

西方的风景画要领先得很远很远，它很早就明白了这一套，它很自由，另外中国画特别是山水画很早就知道把人的情感、性情、精神带进作品里面，这一条在中国绘画里面非常明确。

徐：这是第二阶段。

张：第三阶段，也就是现在还在摸索，还不能叫阶段。其实我现在还在延续第二阶段的一些作法，后来就进一步明确了两点。第一点，我们认识传统是不可忽略的，如果不继承那就很遗憾，因为它是很领先的一些艺术成果，笔墨是经过了一千几百年的历史形成的。在这之前也有笔墨，再早点应该说在新石器时代彩陶上就是笔墨，它已经出现了笔，出现了墨，有了黑的颜色。几千年延续下来的笔墨成就，在发展过程中这种笔墨意识不要放弃，我觉得还是对的。对于这种成就我个人很喜欢，我觉得有必要把它捡起来。

第二点就是色彩，色彩的应用，其实我这里很简单，我无非从潍坊杨家堡木版年画拿来过一些色彩，我得到启发是从它的门神、灶王爷这上面来的。民间色彩从早期出土漆画来看已经把色彩赋予了一定的内容含意，赋予了主题，赋予了象征性，就是什么色彩代表什么事物和情感。它也是跟《易经》有联系，我没有专题研究过。但是我只是重视了对民间色彩的应用，刚才说的潍坊年画里民间木版画的色彩，瓷器上的粉彩。这个粉彩咱们远的看的不太多，但是同治年代的就见多了。再看蔚县民间的剪纸色彩的运用，它们之间都有一定的联系，都是几个色彩放在一个平面的对比着应用，虽然它不讲调子，也不形成调子，但是它那种强对比和弱对比也能造成一种气氛，一种色彩倾向。我把民间色彩捡下来，用在了水墨里面，本来是墨、色相抵触的，冲突的，我想办法把它谐调融合起来，当然现在用的也不算成功，仅是作为一种探索。在这个探索阶段，我觉得这两个方面有可以继续结合的地方。比如说我们现在回忆到历代的一些庙堂画，也就是壁画，如敦煌壁画，它们很少勾染，大部分是勾填法。向墨线里面填充色彩，平铺彩色。这些都是些矿物颜色，像敦煌壁画里面也有粉彩意识，而且



月上歌墟
纸本设色
68 × 68 厘米
1991 年



山里的歌
纸本设色
170 × 150 厘米
2001 年



渔唱三更 纸本设色 39×65厘米 2001年

浓淡是靠颜色本身的深浅来解决的，可以产生很好的表现性。我以为把民间色彩拿过来，放在传统水墨里面应用，是可取的，是传统艺术样式里很有吸取价值的，所以我把这两块拿起来，一个是笔墨、一个是民间色彩。民间色彩我们可把它应用为粉彩，可以叫它水墨粉彩的结合，应该说这是做了一次适于自己创作需要的探索。

徐：从《疾风》包括《待发》，到《儿子》这一阶段，是塑造形的。从《秧歌》开始我觉得注意到笔墨、色彩，这两者比较突出。

张：《秧歌》它有水墨与色彩共同的写意性，是色彩和墨的演化与交融。我在其它有些小作品里面也多是应用了勾填法，比如《秧歌》里面也有勾填法，裤子、衣服、花布都是勾填，也有一部分不是勾填，是演化，把它写意化互相并泼墨泼彩，互相交融交融，这两个办法都用了，主要我用勾填多一点，是有意识的多用这个办法。

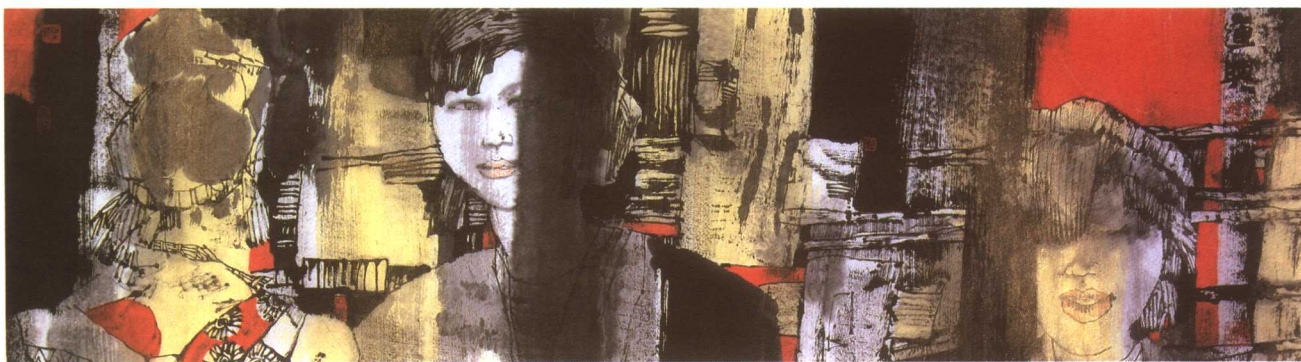
徐：第三个阶段恐怕主要就是面对艺术本质，回归到艺术本身是更加自觉的。

张：现在我更注意到艺术成功的三个因素，一个是智能、一个是技能、一个是体能，缺一不可。刚才我说技能很多，比如我们对造型的一些手段，对笔法能力墨法能力色法能力等等这些都算绘画中物质的形而下的基础层面的东西，但是这些又无一不是跟情感、跟情绪、跟所要表现的状态联系在一起。所以我脑子一直在想，要特别注重把技能、把物质的、把可见的这种形而下的东西要和形而上的精神的情感的东西交融在一起进行，其实这种东西它不可能是完全分开的，不是说在课堂我画素描的时候麻木不仁，对对象、对客观、对自然毫无认识、毫无理解，处在麻木状态中进行复制，而是对它产生一定的情绪，一定的状态，一定的感悟，然后把这揉在技术里面完成作品如果说这是第三阶段，那么这个阶段恐怕要一直保持到最终，我们在艺术道路上就是要把握这一点。把技巧、技术层面

的东西和精神层面的东西相交融在一起进行，我认为这是规律，任何一种绘画如果完全放弃精神状态，它可能就变成一种简单的实用性的东西，或者一块花布、或者一个器物、或者一个小物件。即便就是小物体、就是块花布它也带有视觉情绪，何况绘画？绘画更是应该把物质和精神结合起来完成一件作品。我也在这一期间通过对一些传统技巧做了些归纳。在几年前我为自己提出了重视“飞白”的问题。我不是说飞白没有人应用，飞白在很古老的年代就有人在做，飞白是人们早就认识的。我为什么要提出飞白哪？那是针对我自己说的，如果在书法和绘画中放弃飞白它就完全实了、刻板了，飞白是黑白灰因素中的一种调和剂，它可以在黑白之间兼容起来，活跃起来，生动起来。

徐：它属于中间调。

张：如果你过分的强调黑和白，中间不要这个飞白因素过渡就会出现生硬、呆滞，有了这个因素效果就会好。所以我是把米芾的字挂在画室有五六年了，就是这幅信札给我的印象深刻，后来我就悟出一个“造黑造白造飞白”的道理，米芾他就成功在这方面，米芾他也是个画家，在书法上，好多人评价他会“造白”，“造白”就是留空、留白，行距字距的“空”，就是这种“大空”、“小空”，这都是“造白”。“造白”又是让白的节奏、白的明度、白的结构在书法中起作用，这个话从反向推理，首先应是“造黑”。他造黑笔画间的线条看起来里面已经很密集了，有些地方几乎就贴在了一起，远远看去像似很多黑块，这便是米书的造黑。但很多线条走着走着它就是“飞白”了。“飞白”便在米书中应润而生。有时候几个字，十几个字的飞白书连在一起，它有许多作品都是这样书写的。通过米书给我的启发就是书法创作一定要解决这个“造黑造白造飞白”的问题。我最早画《脚踏祖国的大地》的时候，我的笔法上还是中锋多，“方”意识上还不强，是从画《儿子》这些作品以后，我在书法训练上有了从帖到碑的转化，后来又



春影 纸本设色 34×135厘米 1999年

接触一些墓志，这样就把笔法从原来颜真卿的中锋，转入了北碑的侧锋方笔，虽偶尔不自觉的还出现一些中锋，但是这里面主体应该说是“方”起来了。书法从中锋到侧锋到方笔的转换，这对于绘画的推动也是很大的，由此形成一些个性样式，所以绘画慢慢就转入从局部的线条的“方”影响到形体、轮廓，整个构成样式也渐渐方了起来。

徐：这就是意象意识。

张：对，社会进入现代是一个系统思维的时代，所谓系统思维就是任何事物的形成、发展在现代社会里面不是单独能够解决的了，而是一个很大的综合。现代化程度越高、综合性越强。艺术形态进入现代社会，也是这样，它不管你是抽象还是具象，是半具象还是半意象的，都不能是过去那种我会画一个什么就叫“个性”，这个时代已经不存在了。咱们过去分析一些人个性特征，会画个什么就觉得是这个人的面目了，这种解释不准确。好像徐悲鸿就只画马，人家主要不是画马。李可染画牛，黄胄画驴，这个解释肯定是不对。黄胄画驴他跟我说他是从笔墨训练开始的，当然身边有这个生活，但他主要的目的不是这个。他画的很好，画的很生动，画的史无前例，在他来说，他原来的出发点并不是把这个作为主要的创作。所以不能解释说会画一两样东西就是他的面目了，或者就叫个性了。个性需要综合建立，评价个性，也须综合、系统的分析。

徐：对，对。

张：应该说任何一个画家的成功，他的表现都是不受任何局限的，齐白石的成功也不是画虾，是一个综合能力。你说过它需要一个秩序，需要一个表现的秩序，一个语言的秩序。所谓秩序就不是一件事情能够完成的，对技术层面的把握，对生活创作的把握，对精神层面的注入，这些因素都是需要综合调整的。现在看，就是咱们说的越现代越综合，越现代越需要系统注入，看来就是这个道理。我们现在生活在社会的转型期，我们考虑的东西还应更多，为什么思路要往这儿走呢？绘画进入到现在，不要老追求原创性，应该把重点放在怎么系统的调整自己。你有了系统的综合能力，你才能够建立自己的体系。就是说从技术到你对创作的把握有了体系。我们不是为了追求体系，最终艺术还要完成从思想观念、一直到它的技巧、到各种表现样式，综合成一个东西，这才是作为一个画家需要关注的。而不是把重点放在我原创一个什么东西，我自己发现一个什么东西。

当然有的创作本身就是一种发现，有发现因素也有延续和

继承的因素，因为多数情况还是在艺术实践基础上的一种添加，而且应该把自己冷静的放在一个状态下面，才能做到心平气和，在这个心平气和的状态下才能不断的有所调整、发现。所以，我现在大概是处在这么一个心态，发现一些问题就慢慢积累，一砖一瓦的往上添，在绘画上调整。近期我强调了一下“飞白”，从“点”“线”“面”关系上注重了一个“体”，一种体面、一种体积。前面咱们说过大画是需要塑造，小作品呢，小范围里头可能用勾染、勾填，用意笔，用书写性就能完成任务。可是完成主题性的大作品你就需要塑造。所以“点”“线”“面”后面应该注重一个“体”，“黑、白、灰”后面应该注重一个“飞白”。

我从基础层面的调整做了一些实践，在传统的大家认同的带规律性的表现形式上面，加上点想法也是必要的，这样有助于不断的把自己的想法补充到规律里面，留住我们点滴的发现。但是把全身心的精力都放在发现上是不可能的，绘画几千年过来了，它本身已不具备更多原创性，多数情况下是在原创基础上不断去实践、去补充、去完善，应该是做后面的一些工作。我这一阶段的想法就是这样的。

徐：我看了一篇文章叫《意象之门》，比较强调意象和造型。这个意象实际上是中国艺术的一个很核心的东西，懂得用意象去营造画面，我觉得这是掌握了艺术规律和艺术本质。我觉得你第一阶段实际上带有写实的表现性，比如《脚踏着祖国的大地》。第二阶段还是表现意象，第三阶段到《秧歌》是真正写意意象，意象写意。

张：注重了意象。

徐：层层递进，接近艺术的真谛是往这方面走的，包括书画的用笔，包括结合一些画的感觉，我的直觉就是这种“黑、白、灰”的关系，包括你用“飞白”，实际上它造成的是一种浑茫苍茫的效果，这种碑的效果，就是那种机理上的感觉，这种结实的用笔，画面参差的“飞白”。都有一种很沉稳、很沧桑的感觉。后期不管是小品也好，是创作也好，都体现出了你对意象、对笔墨、包括色彩的理解，而这个时期的作品我觉得更主要的是什么呢？接近我们所谈的那个中国画本身是什么，虽然还有一些是情节的或者是主题性的，但是通过这些小品，特别这些非主题的东西看的更明确了，它是彻底的性情化、个性化了，它的语言比较纯粹了，后期我觉得是这样一种。你有四方印，一方是“方圆世界”一方是“黑白人生”，然后是“泛飞白”，然后是“造黑造白造飞白”，就这方面再谈谈。