

谷旻

张修佳 主编

YI SHU YU SHENG HUO

艺术与生活^④

张谷旻

ARTTIME
时代出版

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

艺术与生活·第4辑·张谷旻/张修佳主编. —合肥:
安徽美术出版社, 2009.12
ISBN 978-7-5398-2132-0

I. 艺… II. 张… III. ①中国画—作品集—中国—现代
②中国画—艺术评论—中国—现代 IV. J222.7 J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第202416号

艺术与生活·张谷旻 ④

主 编: 张修佳

责任编辑: 马 涛

责任校对: 司开江

装帧设计: 大 可

出 版: 安徽美术出版社

(合肥市政务文化新区翡翠路1118号14层 邮编: 230071)

网 址: <http://www.ahmscbs.com>

经 销: 全国新华书店经销

制 版: 浙江新华图文制作有限公司

印 刷: 浙江兴发印务有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 36

版 次: 2010年1月第1版

印 次: 2010年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5398-2132-0

总 定 价: 288.00元 (全套九册)

谷旻

张修佳 主编

YI SHU YU SHENG HUO

艺术与生活^④

张谷旻

ARTIME

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社



艺术与生活

张谷旻的作品以清灵秀逸见长，但又融入浑厚、深邃的意境，显得清雅厚重，既有宋画的严谨，又兼元画的潇洒，秀逸中显出厚实，灵动中透出严谨，没有一般江南绘画过于秀美，偏于薄弱的弊病。很显然，他的作品在审美品质上既不同于传统的浙派，也与陆俨少以及他们的老师辈拉开了距离，他的作品事实上已经开辟了浙江山水画审美的新境界。其次要强调的是：他们的作品体现出浙江国画界“重传统、重基础、重修养、努力创造”的学术选择。

ISBN 978-7-5398-2132-0



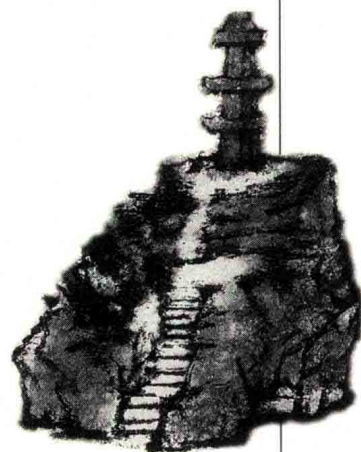
9 787539 821320 >

总定价：288.00元
(全套九册)

4.1 69

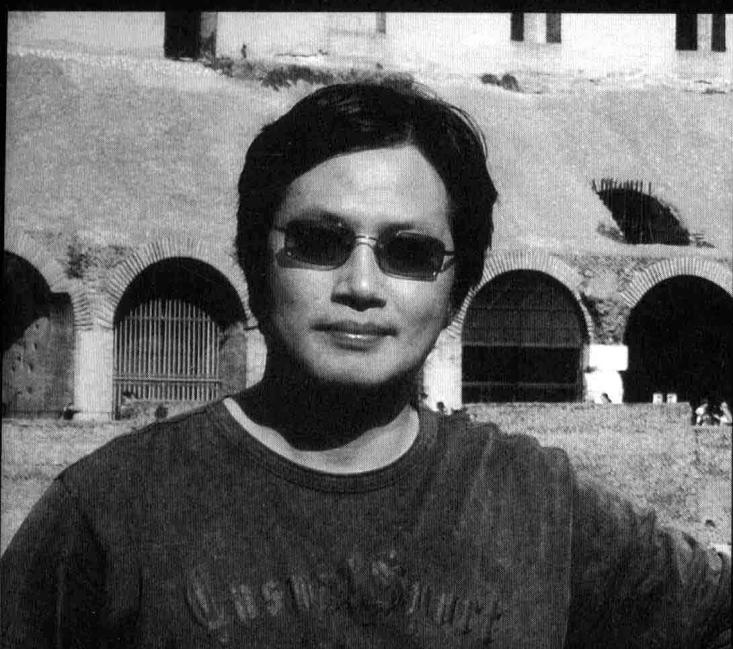
艺术与生活 ④

张修佳 主编



【张谷旻】

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社



张谷旻

1961年生，杭州人

1984年考入浙江美术学院中国画系山水专业，获学士学位

1997年考入中国美术学院山水专业，获硕士学位

2003年考入中国美术学院中国画创作实践与理论研究生班，获博士学位

现为中国美术学院中国画系教授、硕士研究生导师

西泠书画院副院长、中国美术家协会会员

回到江南

——张谷旻的山水画

郎绍君

张谷旻把自己画山水的历程分为三个阶段，即：1980~1987年、1987~1993年、1993~2004年。第一阶段“学习较广，涉及的题材也较多，表现方法变化也比较大”。第二阶段主要画西部题材，力图“寻找一种能表现西部雄浑、整肃和神秘的意境和方法……构图饱满，追求整体的意蕴”。第三阶段主要画江南景物，多写生，“追求平和、自然、天真、生趣之景象，并着力于将传统笔墨融入现代人的话语情境中”。

第一阶段赶上“’85新潮”，他学传统的同时，也接触了“西方几何分割、平面装饰”等，但主要功夫在传

统方面。浙江美院本科的四年，他认真临摹了董源、巨然、范宽、二米、黄公望、倪云林、王蒙、董其昌、龚贤等的作品。校园内外是轰轰烈烈的现代美术运动，教室里却是安安静静、一丝不苟的临摹。在接受现代艺术洗礼的同时，也坚持了对传统艺术的学习。这对他的影响是决定性的。

第二阶段，他带着由新潮美术激起的热情与憧憬，投入西部主题的创作。他多次西行写生，足迹遍及西北、西南的广大地区如陕西、甘肃、新疆、西藏、青海、云南和贵州。其中三次到新疆，十次到四川，围绕西部主题的创作，历时八年。一个杭州人，如此专注





1988年，浙江美术学院山水本科毕业留影

于西部山水的探索，源于什么动机和动力？“85新潮”前后，出现了艺术上的“寻根”现象，许多人从对“文革”的批判进而反思历史。一时间，丝绸之路成为画家考察写生的热点。1987年，张谷旻因毕业创作到西北写生，受到很大的震动，于是对西部的考察与创作就一发而不可收。这种坚决而有韧性的行动，与他要“追求一种厚重、沉稳、雄强的美”有密切关系。对厚重雄强有内在要求的人，与荒凉恢弘的西部景观相共鸣，生出要表现它的冲动，合乎情理。在山水画史上，因气候、语言、习俗、区域文化传统的不同，形成过山水风格上的“南宗北宗”、“南派北

派”。但南方人也有性格强悍、喜欢博大风格者，北方人也有性格纤柔、喜欢秀美风格者。近代吴昌硕、潘天寿、沙孟海等等，就都是以雄强博大风格见长的南方艺术家。张谷旻对西部主题与雄大风格的追求，并不奇怪。

但绘画和绘画风格的追求必须有形式、技巧和表现“语言”的保证。张谷旻画西部山水遇到的大难题，就是用什么样的技巧方法表现眼中心中的西部意象。他说：“我对画戈壁、沙漠有一种强烈的冲动，但是……没有现成的技法可资借鉴，传统的笔墨摆不进去，搞皴擦，搞小丘壑，不行。”这是一项具有拓荒性的工作。他经过多年实践，探索



2005年，本科同学再聚首

出一种结构方式把典型景物如城关、楼阁、洞窟等，安排在辽阔的天空、云烟或群山的背景之中，造成空茫高远的境界。典型景物在画面上占一个小位置，但描写具体，是实象；天空、群山占据大部分画面，但都适当平面化、装饰化，是虚象。恢宏而静穆的西部形象凸现了。但这种突出结构、形象与空间境界的作品不免限制笔墨的独立表现，笔墨须潜隐于形象之中，被淡化和弱化。如《都江堰》、《西域遗迹》、《西域雄关》、《藏魂》、《五台净地》等作品，以细笔造大景观，结构性、整体性是第一位、决定性的，必须适当扼制笔墨的随机性与自由书写性。这些作

品，约略借鉴了全景式的北宋山水画，但没有宋代山水画那种“山光水色与人亲”的特点，而是弥漫着一种宗教般的神秘气息。神秘感来自画家的西部意识及相应的艺术处理，如宏伟的空间感、忽明忽暗的神秘光照等。西方风景画有丰富甚至神秘的光照描写（如德国画家弗里德里希、英国画家康斯坦布尔的作品），古代中国山水画没有这样的传统。张谷旻用光或许受到了西方绘画的启示，却没有明显的借用痕迹，看上去仍是中国的、水墨画的。

1993年，张谷旻结束了西部主题的创作，转向他更加熟悉的江南山水。他说：“西部山水固然有其价值，但遗憾



的是，笔墨在此却得不到自如的伸展、发挥。”这话似应理解为，不是西部山水而是他选择的西部山水图式不能使笔墨“自如的伸展、发挥”。张谷旻所熟悉的是元代以来文人画家的笔墨，即主要由南方画家创造的笔墨方法与笔墨风格。他用功临摹过的董、巨、二米、黄、倪、董、二石等，都是南方文人画家。他要发挥笔墨之功，自然应回到江南山水。此外还有两个原因，一是对江南的乡情，这乡情随着年龄的增长而日益强烈；二是崇尚文人绘画传统、重视笔墨表现的杭州艺术氛围的影响。事实上，他从来没有放弃江南山水的某些特色，即使他的西部山水也有江南山水

画的因素，如空灵、精巧、滋润等，所以有人说他的作品“是南方人画的西部山水”。

近十年的作品，如《春江系列》（1993年）、《西湖系列》（1995年）、《九华山系列》（1996年）、《江南系列》（2003年）等，都围绕江南主题，而且大都是小幅写生。一些大型创作如《虎丘》、《禅林深深》等，也都源于这些写生。它们再不像创作西部作品那么苦心经营，也再没有那样的宏大场景和神秘意象了。他感到得心应手，“画起来很轻松，成功率很高……不像原先那么局限，很自由。”这里试从四个方面分析这些作品的特点：

第一结构

江南作品仍然是重视结构及其完整性。无论全景式构图还是截取式构图，大都以楼阁、亭台、寺塔、院落为中心或重心。建筑是人的空间，也集中体现着人的心理空间和特定的历史文化空间。画家如何描绘建筑，与他的历史文化态度相关。张谷旻不画现代建筑，只画传统建筑，即那些被山林、小路环绕，弥漫着土地湿气的园林、古塔、村居、寺庙等。它们的和谐性，它们所具有的历史感和文化符号意义，它们被现代化的水泥森林以空前速度挤迫和取代的命运，牵动着他的心。在这个高度物质化的社会里，他反而更怀念原先的小农经济社会里的一些感受，因为人失落了许多，要在绘画中寄托一些东西。思考现代化的“失落”，借绘画以“寄托”这思考和情感，表现了一个当代艺术家的艺术良知和文化责任感。

第二境界

境界是山水画的灵魂。张谷旻江南山水的境界特点是幽寂。画中总没有人，没有车马喧嚣，也没有飞鸟和风动，有的只是寂静的院落、山石、树木、台阶、小桥以及或阴或晴的天空。幽寂让人感到时间的漫长和“远”，但



这漫长和“远”是心里的。画家的西部作品也幽静，但那幽静有些古远和荒茫，而不同于这些作品的亲近而空寞。面对不同的地域空间与历史空间，他的感受是不同的。类似的幽静境界也存在于何加林、张捷等人的作品，但何加林作品清奇而多变，张捷作品恬淡如桃花源。张谷旻的作品，好像有更多的凝视，更多沉淀的感觉和理性的沉思。

第三笔墨

张谷旻的笔墨以厚重为主要特色。但这“厚重”不是肆无忌惮的厚涂（当代山水画中的这类厚涂何其多也）。它是讲究笔墨质量与格调的厚重——落笔沉实有力，方法多样，富于节奏和统一性，用墨有厚重感、透明感和层次，有浓淡干湿、阴晴显晦的变化。而且这厚重含蓄而不外张，用水很多、很润，但不乏苍劲。许多人以为追求厚重就可以放弃笔墨技巧和必要的程式，就是“傻大黑粗”、“糙枯死硬”，那无异是对笔墨的阉割。笔墨的厚重感，内源于画家的个性与趣味，外根于他拥有的技巧与艺术习惯，个性与趣味出自天性和学养，技巧与习惯是学习和作画实践的结果。

能厚重也能清逸，厚重也兼空灵，是张谷旻笔墨的另一特点。《九华山系

列》大多是厚重而空灵的。画林木烟岚墨气厚重，画院落房屋笔意幽淡。两方面形成对比，又和谐统一。《抱朴山庄》、《西泠印社》、《湖山清晓》、《山庄清凉》等扇面作品，以渴笔淡画西湖园林，结景严密。画法精致而淡雅，含倪云林之清逸而无其孤峭，近王蒙之毛厚而无其繁密。在山水写生（或写生性创作）中能如此自如地运用传统笔墨进行写生，是对现代中国画写生的一个超越。我在谈何加林写生作品时也曾论及这一点，认为这是中国美术学院中国画教学和浙江青年画家的创造性成果。20世纪是强调写生的世纪，但大多数山水写生跳不出一相相反却难以相成的二元状态：或者始终摆脱不了传统笔墨程式的束缚，面目仍然陈旧；或者脱不开西方风景写生模式，笔墨无用武之地。李可染写生是一个突破，童中焘以及何加林、张谷旻等的写生把这个突破提升到一个新层面，其标志就是笔墨更加丰富、更具有表现力，也更具传统性格。

第四光感

在江南作品中，光仍然是一个重要角色。一般说，作为结构中心或重心的房屋、院落或通往房屋院落的路，都明亮如照，反射着白光。树木、有云的天空、近处或远处的山体，有波纹的水



2009年，于美国大都会博物馆

面，大都掩映着不知何来的暗影。神秘的光感消失了，而化之以月照般柔和、幽淡的光感，这在《九华山写生册》中尤为显明。这不是林风眠或李可染式的借自西画的逆光，与传统的“平光”、“阴阳面”也不同。这种光感，可以任意调整明暗与对象的关系，不受光源或“阴阳面”的限制，能更自由地达情造境。典型者如九华山写生册中的《祇园禅寺》，近景的树木以相对深重的墨色勾染，远景的山林则用深冥的泼墨表现，作为中景的门、墙和殿堂建筑，几乎一片灰白，朦胧而明亮。似乎是烟雨欲来而未来，直可用“元气淋漓障犹湿”的名句来形容。画面令人神往之处，显然是掩映在林木之中、迷离而又泛着白光的寺院建筑，这“白光”淡化了它们作为宗教空间的神圣性，突出了它们作为江南寺庙园林这一特定文化空间的诗意性，以及画家对他们的独特感

受：空寂、落寞感。

从西部回到江南，张谷旻的画法风格高度成熟了。特别像《武夷山图》（2002年）、《溪山疏雨图》（2003年）等大型作品，其结构的完整与和谐、笔墨的精到丰富，都超越了西部作品，代表着张谷旻山水创作的新水平。但西部作品中那种激情、强烈的精神追求与创造欲望，江南写生作品的那种新鲜与生动，在这些完整的创作中似乎有所减弱。艺术灵魂、艺术创造性必然是沿着起伏迂回的曲线前行。但对于在艺术上达到一定高度、开始步入中年、社会与家庭负担日重的画家，如何保持纯静的艺术心态，如何应对声名和随之而来的应酬、笔会、展览和艺术市场，如何解决风格化与自我超越的矛盾等，确是不容忽视的课题。我想，张谷旻是清醒的，相信他驾驭的艺术航船会破浪向前。

『笔墨』浅析

张谷旻

中国画在20世纪二次西风东渐时屡遭责难，80年代中期关于中国画“穷途末路”之论已由中国画自身的多样性拓展而显得立论浅薄，90年代关于中国画“笔墨”的争论，则涉及中国画如何生存的本体。但提出对中国画“笔墨”异议的却是油画家吴冠中先生，源于1991年吴冠中先生在香港与香港大学艺术系教授万青力先生在席间就笔墨问题的争论，1992年写就《笔墨等于零》这篇不足千字的短文，发表于香港《明报月刊》，吴冠中先生认为：“笔墨只是奴才，它绝对奴役于作者思想情感的表达。情思在发展，作为奴才的笔墨的手法永远跟着变换形态。脱离了具

体画面的孤立的笔墨，其价值等于零，正如未塑造形象的泥巴，其价值等于零。”万青力先生于同年撰文《无笔无墨等于零》对吴文作了反驳，万青力先生认为，“笔墨不仅仅是抽象的点、线、面，或是隶属于物象的‘造型手段’，笔墨是画家心灵的迹化、性格的外现、气质的流露、审美的显示、学养的标记。笔墨本身是有内容的，这个内容就是画家的本人”。这场发表在香港刊物上的“笔墨”论争，在当时并未引起中国画界、理论界的关注和重视。1997年《中国文化报》转发了《笔墨等于零》一文，而此时，中国画坛由于写实刻画、肌理制作等画风盛行，引起人

们对传统中国画在现代发展过程中所存在的现象和问题进行深入思考和反思。1998年，张竹先生在“油画风景画·中国山水画展览”的学术研讨会上，宣读了《守住中国画的底线》一文，批驳了刘国松“革毛笔的命”、吴冠中“笔墨等于零”的论点，认为：“一幅好的中国画要素很多，但是基本的一条就是笔墨。笔精墨妙，这是中国文化慧根之所系，如果不想消亡，这条底线就必须守住。”由此揭开了20世纪末的“笔墨”论辩。由于两位老画家的社会地位和影响，论辩迅即引起反响。

今人谈笔墨，以为用笔用墨为“笔墨”，谈论的多在这一层面。“笔墨”在吴冠中先生眼里，开始是“表现手法”，进而把“笔墨”比为雕塑用的“泥巴”，又成了“材料媒体”，可见对“笔墨”的涵义、要义认识并不全面，且自相矛盾。其实笔墨的要义和内涵很多，第一层面，直指笔与墨，为中国画的工具材料；第二层面，用笔与用墨，为中国画表现方法，包括技法、结体、结构、程式、法度等；第三层面，更多倾向于画家个人审美追求和艺术精神的形式表现，所谓“由技进道”，通过气韵、格调、意趣、风格而显现。笔墨在当下虽然是个敏感的话题，但并不是所有的画家对它都给予了足够



中日友好条約締結30周年記念

現代絵画展

Contemporary Art Exhibition

2008年11月5日〈水〉

富士美術館

| 偉 楊沛璋
| 金貴 張国民

外交学会
大使館 中国美術家協会
富士美術館
社 東京画派

2008年于日本富士美术馆