

走 近 画 家

张立辰



天津人民美術出版社

走近
畫家

张立辰

天津人民美术出版社



张立辰

男, 1939年10月出生于江苏沛县, 号渔人, 别署老九(兄弟排行第九), 紫苑居士, 荷衣渔童, 画室渔人草庐。

1960-1965年就读于浙江美术学院国画系, 从学潘天寿、吴弗之、陆维钊、诸乐三、陆抑非等名师。毕业分配至人民美术出版社就职。1977年应聘中央美术学院任教。曾任中央美院艺术委员会委员, 中国美术学院荣誉教授, 文化部高级专业职称评审委员, 全国美展中国画暨金彩奖评选委员。

丛书总编: 岳增光 责任编辑: 沈 深 封面设计: 刘庆和 封底篆刻: 陈 平

图书在版编目(CIP)数据

张立辰 / 张立辰绘; 梅墨生等编著. —天津: 天津人民美术出版社, 2001.10

(走近画家)

ISBN 7-5305-1661-2

I. 张... II. ①张... ②梅... III. ①中国画—作品集—中国—现代 ②中国画—艺术评论 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 070940 号

走近画家 张立辰

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平

北京百花印刷厂印刷

2002 年 1 月第 1 版

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 3

ISBN 7-5305-1661-2/J · 1661

新华书店天津发行所经销

2002 年 1 月第 1 次印刷

印数: 0001-3050

定价: 22.80 元

前言

中国画的发展寄希望于现在的中青年艺术家。他们从20世纪走来,迎着新世纪的朝霞,怀着对未来的憧憬与期望。上世纪的社会动荡与激烈变革,以及在此过程中中国画所遇到的挫折,它所受到的洗礼,还有它获得的难得的发展机遇,都给现在的中青年艺术家们以深刻的体验与印象。这是承上启下的一代人,他们在先辈们成就的基础上,克服各种困难与阻力,为中国画的革新付出了自己的艰辛。他们选择的创作过程相互有差异,有的偏重传统,走“以古开今”的路;有的偏向于“中西融合”,在融合中寻求创造的新机,同样是借鉴外国艺术经验,有的侧重于西方古典艺术,有的则侧重于现代;但是,他们的大方向是一致的,那就是为创造有时代感的现代中国画而努力。他们都怀着虔诚的心情学习传统,他们更怀着巨大的热忱面向现实生活,注意观察、体验现实中的人与自然。他们在一切外国艺术经验前面,头脑冷静,取分析态度,把认为对自己有用的东西吸收过来,为新的创造服务。20世纪末的中国画面貌,正是由这些中青年艺术家们的创作构成的。

综观这些艺术家的创作,有一点使我们得到启发,那就是,凡是能感动人的作品,必然首先是感情真挚的。感情的真,是绘画必具的重要品格。绘画中的感情的真来源于作者对生活、对艺术的真诚感受。来源于作者的素质与修养。其次是对技巧的重视,形成技巧的因素是脑、心、手的统一,绝不是像有些人所说的那样,绘画技巧仅仅是手工技艺,是没有观念与思想的。其实,即使是纯粹的“手艺”,艺术家们也不应歧视,殊不知要真的掌握一门技艺,也是需要付出毕生精力的。我所以说上面一段话,是因为有人至今还散布鄙视中国画的言论,以为现代艺术崇尚观念,有了观念就有了一切;以为在现代化的社会,用手绘出来的、写出来的中国画已无存在的价值与意义。其实,中国画是最有人性、最能真切传达人的感情的艺术表达方式。它的观念通过含蓄而有诗意的笔墨语言传达出来,在高科技社会,在重物质的新时代里,它以其丰富的感情内容和特有的精神性,感染和熏陶人的视觉与心灵。它有广阔的发展空间,这是毋庸置疑的。

《走近画家》丛书所介绍的中青年画家,都已有自己独立的艺术面貌,有的在艺坛享有盛名。他们的作品,他们的艺术经历,他们的艺术主张与观念,肯定都是人们,特别是热爱艺术的人们所关心的。相信这套丛书的出版,会受到社会各界的欢迎。

蓮



雄浑劲健与淡宕空明

——张立辰的写意花鸟画

在当代中国画界，张立辰先生的写意花鸟画独树一帜，颇为世重，其画风有如词中苏、辛豪放派，充满一派阳刚之气，气象博大，令人过目难忘。同时，其画又备淡丽简净一格，生面别开，从不同侧面形象化地展示了中国文化的精神意蕴，具有传统品格，又有现代意识，开拓出一种审美的新境界。

中国的写意花鸟迄于近现代概分两流。其一为赵之谦、吴昌硕、任伯年、蒲作英、虚谷为代表性画家的“海派”一脉，用色艳丽，风格或繁茂或冷峻或清灵或严谨；其二为陈师曾、齐白石、姚茫父、王梦白为代表性画家的“京派”一脉，墨多于色，风格庄重朴拙。在本世纪中叶以后，地域性渐次被打破，画家的生活与艺术交流愈其复杂而呈多元态势，有利于进行艺术研究。生逢本世纪上半叶的张立辰，生活不幸，艺术幸，恰值艺术大师潘天寿的艺术高峰期就学于浙美，沾溉浸淫，已属难得，何况一大批名家师长之教，因此说，张立辰花鸟画是直接透过乃师潘天寿而上求于海派巨擘吴昌硕等。他的水墨淋漓的墨竹便闪烁着蒲作英与石涛的气韵，而他主要的法乳却是吸吮于潘天寿以及影响过潘

天寿的吴昌硕，那些屡屡画之而新变迭出的荷花，还有那些葫芦、梅花、葡萄、兰花、枇杷等作品可为证明。另一面，他在大约70年代北上以后，又有缘广泛地向许麟庐、李苦禅、李可染、王森然、崔子范等北方绘画名家问津，就又从北派写意画传统中获得了大量营养，更加丰厚了其艺术的底蕴。严格以论，张立辰花鸟画接受的师法就其骨法与章法而言，多在于潘天寿、吴昌硕，而较少李苦禅、齐白石的影子；就墨法而言却流露出徐渭、李苦禅、吴昌硕以至石鲁的影响。

80年代以来，张立辰逐渐确立了强烈的个性风格，这主要是因为他善于择取诸家花鸟画大师的长处，吞而有吐，吐纳古今，化育自我，风格刚健雄浑，有一种“吞吐大荒”之气概境界。

然而，张立辰对于绘画美的感受与追求并不是单一的，他没有在一种成熟风格中僵化住，像许多很有功底与才能的画家那样，自我结壳，固步自封。这需要勇气与胆略，更需要才能与智慧。当80年代初的“张立辰冲击波”渐趋平缓，他的艺术进入稳定成熟阶段以后，他的新脚步仿佛又开始了。作为一种理



写兰难 96cm × 49cm 1997年

性的追求，我以为却要推迟到80年代后期，而其成熟却要在90年代初期，创作于1991年的这阶段的作品《欲雨》、《杨万里诗意》、《晓雨含烟》、《残荷疏雨》、《初霜》等堪为代表，集中体现了他新的美学追求：淡宕空明、虚灵自然。相比于雄浑劲健的动态美作品，这类画风显然崇尚的是静态的美，或说是静中之动、动而静定的美，笔墨相对弱化其表面冲突，布局渐为开阔，体现出画家的新观念与新探索的可贵。这些静态类绘画与动态类作品的强化笔墨视觉相反，从形式上看是一种弱化——淡化，但在实际上，这种表面风格的变异，恰恰其价值显现于一种新境界的开拓与悟创上。表现为主体品格的张立辰绘画的这一跨越或谓新发现不可谓不非常。从极重表现——强化视觉内容、笔墨感转换到又重超逸的表现——弱化视象、淡化笔墨感——以至于偶或尝试追寻“无笔墨痕”的程度，如不是美学思想观念的变化与深化，显然是不可能的。“无笔墨痕”的“无”字是弱化、淡化、虚化的意思，是标榜“自然无为”、“化境”的夸张语，其深在其意就在于反对做作，反对霸气、火气，反对纵横外露而显现浅薄浮躁。



1998年澳大利亚画家乔琪来紫苑访问，并与紫苑主人合作《寻源图》



与孩子张弓、张弦在吴作人先生作品展览会上

本世纪以来，具有学术头脑的画家们无论是搞西画的，还是搞国画的，都不同程度地试图在东西古今之间寻找自我的栖身地，张立辰亦不例外，他在风格、意境、形式各方面试图开拓出新的空间，其具体显现尤在于对视觉形式美——笔墨结构语言的新尝试上，他的《秋霜昨夜过短墙》就在传统笔墨的模糊美与“无笔墨痕”追求中大胆吸取了西方绘画的色彩技法，他对于中国画的笔墨美的理解首先建立在从学院与名家手底培养而成的扎实的笔墨功力与造型能力这对基础上，他是通过可视内容——笔墨材质性能的理解把握而进一步追求不可见而可感的内容——笔墨美与意趣美的，他因而能够较为自如地驾驭笔墨这一“形而下”之物去表达他对于“形而上”之物——“不可思议处”的发现、寻找和追求。他在徐青藤的水晕墨彰的大写意画中看到了西方油画的灰色块与黑色块，他在印象派的光影斑驳中看到了中国画的笔墨、肌理与特殊的质感美，如果说《雪里含翠》较为传统的话，而《指墨葡萄》则极为抽象而现代，甚至让我们联想到西方的波洛克的泼彩画。《夏日荷塘》、《洁无俗累》等墨荷一类作品中，画家力图把笔墨的表现力丰



与著名美术史论家薛永年在画展上



挪威王后宋雅（右）Dronning Sonja 访问张立辰画室——紫苑

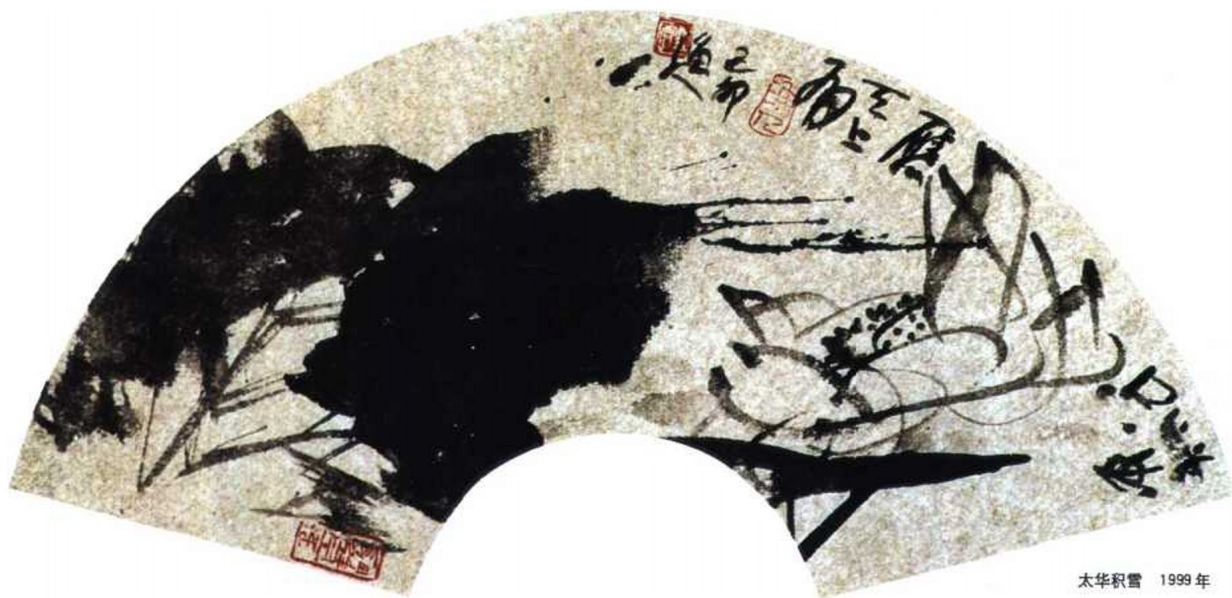
富化、新异化，甚至拓印、擦刮、揉纸、冲渗、泼点以及利用胶水、矾水、涮笔水、米汤水形成的种种特殊肌理感来丰富“抽象的笔墨美”——可是，那抽象从来也没有脱离具象的表现要求而孤立存在，这正是齐白石“不似之似”论的成功实现。大写意绘画离不开笔法、墨法、水法，而水法之运用对于水墨画之审美创造而言自然最为重要，张立辰精擅此道，一定意义上把传统写意花鸟推向了一个笔墨语言的新境地。

张立辰是享誉当代画坛的大写意花鸟画家，他朴实真诚的心境、奔放浪漫的才情，淋漓恣肆的笔墨，在大写意花鸟画的创新方面独标新举。有人论之曰，他对传统大写意花鸟画的笔墨结构作了尽兴的发挥；有人赞其作品为传统笔墨与现代构成的完美结合。我以为，那仅是张立辰在绘画创作和理论建树勇猛奋进过程中的一个阶段。从其近年创作和教学中一再阐释的《黑白韬略论》，我们似乎可以看出，这是渔人张立辰继70年代末80年代初期提出中国画的《笔墨结构论》以后又一次在创作和理论上的飞跃，而这次飞跃则证明了张立辰的美学追求在坚实的物质基础之上向更高

的精神世界的自由王国迈进了。

张立辰认为，黑白是物质世界的基本色彩，看似简单的黑白中包含了自然界的万紫千红，中国古代哲人正是体悟了这无限丰富的黑与白，才赋予了中国绘画最主要的元素——即笔墨或在粉壁或在绢素或在纸上运行而出现的黑与白。虽然古代的书画家早已提出了“计白当黑”，但这一智慧的火花并没引起后人足够的注意。

张立辰进而指出：黑白既然是中国绘画给人们提供的最直接的视觉语言，那么，就完全可以从小白关系上去处理反映画面内容的各种形式之间的结构与组合，从而产生了一个以全新的角度、更宏观的范畴去对待中国画的创作与欣赏。固然，这种视觉语言是由具体的笔墨形态和空白组成的，这些形态和空白在画面中是具体的、个体的，如花鸟画中的梅兰竹菊中的一笔而就的一干一叶，山水画中皴点的一树一石，人们往往先考虑这些具体因素，才由这些因素组合构成，这样画家往往重视细节，忽视整体；其次，长期以来，人们往往习惯于主动布黑，被动布白，或者以黑为主，以白为辅，这样往往失去了白在画



太华积雪 1999年

面中的重要作用。张立辰以为：把一幅画的创作在语言形式上定位于黑白关系，这种关系就构成了事物内部矛盾着的两个方面，即使点墨落纸，这个矛盾就已形成，黑白关系就产生了。因为矛盾着的两个方面地位不同，所起的作用有异，一幅画的黑白关系可以以黑为主，也可以白为主，如石涛、黄宾虹以黑为主堪为精妙，其中少的空白尤为可贵，如“一炬之光，通体皆灵”。八大山人朱耷，大颐寿者以白为主，空白充实得体，黑处笔墨简赅，强悍严整，如天马行空，收放自如，气宇宏大。在考虑画面整体关系时，不仅要主动布黑，更须主动布白，这种对黑白阵势黑白关系的把握，立辰先生谓之曰“黑白韬略”。“韬略”者，兵机也，从用兵的角度去处理画面的黑白关系，不仅是常规战争，甚至是现代化立体全方位的多兵种联合

作战，更如对弈，争斗中的黑白双方，置阵布势，占边占角，做眼打劫等等。

我以为，张立辰的黑白韬略论较为注重把握以下几个方面：

一是一张画，在一张不论大小或形状的纸素上是从以最简的笔墨分割出最多大小形状各不相同空白开始的，其整个创作就是在追捕造境意识、寻求审美造型中逐步深入处理空白的过程。实际上作画也就是以严格执法的，又是极度自由的笔墨手段“破坏”各种空白的过程，使其以或去或留、或大或小、或虚或实及形状多变、层次丰富、以白显黑，从而实现形神兼备的主题表达。

二是主次。一幅画上除题材内容的主次之外，其黑白关系的主体定位是至关重要的。即以黑为主还是以白为主，也就是画分繁体和简体。若以黑为主，如何处理黑，如以白为主，如何处理白，



暗香 40cm × 40cm 1999年

应先从总体上把握黑白对画面整体气势境界的决定意义，况且画面上的黑白形体中各有主次，主黑次黑，主白次白，在处理好主宰画面黑与白的同时必须关注相对应的“少数派”黑和白的可贵性。

三是虚实。中国画的特点以线为主，以墨为主，因其重虚实，尤善用虚，黑白实虚互为突显，一般首先将黑当做实，白当做虚，在分黑布白的同时将三度空间通过虚实处理变成了平面的笔墨结构表现，而实现了造型造境与笔墨虚实、

与黑白结构的统一，常常因白而布黑，所以才从老子的“知白守黑”又到了“计白当黑”说，因此，笔墨虚实黑白的对比转换成了中国画意象境界的交响曲。

四是黑有虚实，白也有虚实。中国画对虚实理解已远不止黑实白虚了，诸如笔墨有虚实，形体结构有虚实，前后高低有虚实，轻重有虚实，浓淡有虚实，整碎有虚实等等对比关系外，空白本身更具虚实之分。此含意有二，一是空白(包括空虚处)有景，有所指，为虚



中央电视台、中央美院中国画学术讨论会上

中之实。另是在形体之外无所指的空白。这类空白又分为两种,即有虚有实,虚者是被点线破解开而不完整的空白,则眼光不易透过,反之,形整而空洞的空白,眼光易穿透,此空白为实实在在的空白,往往它决定着画面的整体感和气势的走向,此种空白不能允许任何笔墨误入境内。另一种虚空白则使形体空灵多变,空而不空。据以上道理,落笔有法,添枝加叶,点苔皴擦,误笔求生,有时要用抽象笔墨破解空白,无不入理微妙出奇得意,才可谓“作画乃画空白也”。

五是画面的构图、节奏、动静、起伏都要靠主要黑白的布局结构造成。这是中国画以笔墨结构造型外大的造型观念所在,因此,一张画中的主黑主白起着主导作用,尤其是那主要的实空白将画面上的黑按主次走向,分割圈界成形,而产生气势韵律。这种实空白一幅画上应有三个以上。

六是黑白在一幅画上的多少,是在以最少的黑分割出最多的白的基础上要求简练的。空白也不是越多越好,多一笔墨而会造成若干白,即导致琐碎,少一点也必将造成实空白的多余而使画面

呈现平均单薄或松散。因此,中国画不论繁简工写均为省黑而求丰富多变的白。

将上述具有特殊意义的战略付诸于具体的运用,属于黑白韬略论的战术部分。张立辰认为,既然是兵机的运用,兵家就必须掌握尽可能多的军事力量及先进的现代化武器,这样用兵布阵才能得心应手,游刃有余。因而他把画面中的长线、短线、断线、块面等构成的形势、气宇分别看做一场攻坚战中的用兵,黑的布势放收、白的张弛气度,构成了画面的冲和开合,表现了极大的张力和视觉冲击力。

张立辰先生着重指出:人们往往习惯于从一个角度和较少的层面上去看待中国画的构成与组合,而实际上具有叛逆和创新精神的石涛、八大等已经发现并着力经营整个画面的黑白关系。石涛山水中结构的纵横捭阖、八大花鸟中的竹荷石鸟都使画面出现了静动、实虚、点线、方圆、奇偶等多种黑白变化,只是后人很少从理论上加以总结研究。“五四”新文化以后,刘海粟、徐悲鸿和林风眠等有感于中国画中的落后,故负笈欧美,探寻西法以改造中国画。而稍



1996年6月6日巴塞罗那市市长(中)会见中国画家代表团并出席画展开幕式(左)邓林(右)张立辰



新南威尔士大学美术学院教授院长爱恩·霍华德来访



中国美院教授院长潘公凯(中)中国美院客座教授日本东洋美术学校中国画科主任教授关乃平(左)在张立辰画室



中国美术学院副院长冯远(左)中国画系主任童中焘(右)代表中国美院授予张立辰荣誉教授称号



紫苑秋色 137.5cm × 68cm 1997年

后的潘天寿先生在西风东渐以后，则深刻、系统地研究了中国古代文化特别是对中国传统绘画及其理论抉微探赜，发其精义。为中国画，特别是大写意花鸟画建立了较为准确的理论框架。他对“开阖”、“虚实”、“气息”及“空运”的论述，实际上都跳出了传统的构图、章法、笔墨，而有了很多现代构成的意味。潘天寿认为，中国画的表现形式，“黑白二色为五色中之主彩”，他甚至指出：离开了黑白，中国绘画“即不成画矣”。特别是潘天寿先生对画中之“白”的妙解可以说大大发展了中国画的理论。张立辰清楚地记得，潘天寿在一次交谈中，语重心长地告诫他们：“一张画不论大小，用最最少少的笔墨分割成最多最多的空白，而空白的大小、形状各不相同，这是真正的画家应终生追求的东西。”

渔人张立辰不仅是一个中国画家，作为中央美术学院的教授和学科带头人，他甚至无法回避一个美术教育家的职责，故而，当西风临窗，中国画受到空前未有的挑战之时，他似乎也有过短暂的彷徨，但却没有半点的盲从。70年代他摸索中国画的用水问题，并进而扩展到中国画的纸笔等物质材料的探讨，



仙骨凌波 2000年

走近画家·张立辰

从而形成其水墨淋漓、恣肆烂漫的绘画风格。80年代，他对中国画笔墨构成进行了详细的解析，提出了中国画的“笔墨结构论”，揭示了中国画千年以来的不传之秘。而“黑白韬略论”则是近几年他随着创作的不断深入而精研传统、多次地巡游欧亚，将中国画放在世界艺术的参照系中进行对比研究的结果，是他在黑白世界中辛勤耕耘和传道授业中的参悟和探索。品读他近年的作品，还是那些花竹藤蔓、鱼荷石鸟的题材，但分明可以看出，张立辰出于对生活的挚爱和古沛人那楚汉雄风般的个性，其作品正演示着深层次的中外古今的哲理变奏，在那看似愈来愈简的笔墨中，蕴含着兵机的黑与白，给人们带来的是更加奇妙的世界。

当笔者问及黑白韬略的最佳运用是什么，已似兵家的张立辰信口而出“不

战而却敌之兵”，吾惊诧而不得所以，他又莞尔一笑曰：不战何来关系，其意就在用最少的笔墨表现最丰富的黑白。笔者顿悟，这与中国古典美学的“不着一字，尽得风流”，这与乃师潘天寿先生对他的谆谆教诲，甚至与人人皆知的“以少少许胜多多许”的审美主张都达到了契合一致，但张立辰的贡献在于，他以理论化、系统化的美学见解使中国画的创作和审美再开生面。

■ 刘曦林

写意·随机·严整

——张立辰花鸟画赏记

走近画家
● 张立辰

与画家张立辰谈绘事，他总是说，在诸种绘画中，中国画最难；在中国画中，又以简笔花鸟画的写意最难。细思之，确如此。就简笔花鸟而言，有青藤、雪个、缶庐在前，白石每叹其难，甚至表示“我愿九原为走狗，三家门下转轮来”。如今青藤谢世400年，此间大师林立，佳构无计，笔墨也似乎发挥到极致，奢言简笔花鸟为易事者实乃小儿语。张立辰深知民族艺术历史积淀之厚，亦深知中国画功力、修养之艰深，但亦深明事物无限之理，孜孜于简笔花鸟一途数十年。

张立辰何以言写意最难？我以为，写意之难首先难在对“写意”的理解。①一般人或以为笔简即为写意，或以为逸笔草草不求形似者为写意，窃以为均属误读，或以为“书画同源”，以书入画。字要写，画亦须写，这只说对了书写性的一面。其实，写意之写，初意乃宣泄、倾泄、排遣、发散之义。写意之意，乃情感、胸怀、意境、文思，为胸中块垒之真诚表现。尚意，是中国文学艺术的美学观、不斤斤于形而下的器，着意于形而上的道。用器而不为器用，以言外之意、画外之画为旨，更以如倾如泻的

文法和笔法来宣泄自己的情怀，便产生了写意之说。因此，写意是整个中国文学艺术的美学概念，而非画体概念。从画体的角度而言，与工笔对应的应是简笔，还有半工半简语体，以“写意”为语体总不确切。②只是由于中国画的笔墨使艺术的抒泻性得以更直观的表现和更充分的发挥，写意便几乎成了中国画简笔一路的代名词，由美学概念转换为画法、语体概念。这误会大约肇自元代，以迄至今，好像是约定俗成了，但许多人以为不妥，尤其习惯于工笔、半工半简语体的画家认为工笔、半工半简同样具有写意意识。予意此后以工笔、简笔、半工半简名之中国画语体，能被画界认可，当为幸事。那么，回过头来谈张立辰的简笔花鸟画越画越难的感慨也就较易理解。简笔花鸟，往往以高简之笔、意象之形完成意的抒发，其笔墨是否完美，其意是否深湛，能否以少少许胜多多许，能否使每一点划、每一空间经得起考验，难度已在不言之中。所以许多画家到了一定的阶段，感慨的不仅仅是笔墨，更感慨的是修养，是文思。况古人于斯已有高度成就，今之简笔花鸟画家视青藤、雪个，犹如今日以平仄为业

者视李、杜也。故简笔花鸟画的写意美学的现代把握之难自不必饶舌。

面对着花鸟画创新的难题，张立辰是位知难而进的艺术家的。他高度尊重传统，并通过精研古代画史、画论、画迹，求索艺术的规律，更从他的业师潘天寿那里得到了许多高层次的教诲。他常常引用潘天寿关于艺术乃“文中之文”的观点，从深层把握写意之真谛。潘天寿认为：“天有日月星辰，地有山川草木，是自然之文也。人有性灵智慧，孕育品德文化，是人为之文也。”并进一步指出：“人系性灵智慧之物，生存于宇宙间，不能有质而无文。文艺者，文中之文也。”“然文，孳乳于质，质，涵育于文，两者相生而相成。”^③正是潘天寿关于“自然之文”、“人为之文”、“文中之文”的见解，深深地植根在张立辰的心里，引领他去修行和奋进；正是质与文的辩证关系，指导他怎样认识自然和艺术的关系，怎样从事造型基础和笔墨结构的训练，怎样把握“文”在艺术中的主导地位。张立辰认为，在花鸟画的特殊领域里，决定艺术高低的不是题材，而是情和意的艺术表现，花鸟画的创新不独是题材的变换，更重要的是新的艺



墨葡萄 138cm × 68.5cm 1988-1996 年



风露送香 2000年

术内涵和新的笔墨结构的统一。当简笔花鸟画被认为是“游戏笔墨”的偏见依然流行的时候，他坚持着磨练笔墨，并操守着中国画尚意重情的美学品格，甚至于在一般人认为无以超越古人的梅、竹、荷、蕉等传统题材里力求抒发出新的情怀，创造出新的笔墨样式。他始终拥抱这些古老题材的创作冲动。而目前的花鸟画，在表面繁闹的深刻的危机，不仅是艺术语言不到位，更重要的是笔下无文，无文意，无文思，无修养，没有藉鸟兽草木之名比、兴的创作冲动。

张立辰是位感情爆发型的汉子，诚待客，喜豪饮，演说滔滔似悬河流泻，画兴勃发时挥墨如疾风骤雨，最是“写意”的性子。1982年作三峡游，两岸山色醉煞人，惟恐失之交臂，运笔嫌迟，急中以盘代笔，倾水冲涤，方适其意。他敢用墨，敢用水，有时直接用水管子来冲，大冲大破又何其快哉！他喜画风竹、雨竹，夜半窗外电闪雷鸣与其挥毫节奏最谐。其题画诗，如“最忆潇湘风雨时”，

“笔颯润竹风声起，墨倾绢素卷云烟”，自是其个性和作画气势的生动说明。但他又从不以挥洒为最终使命，在纵横倾泻的笔势间，在浓淡枯湿的墨色里，是意境的创造和情思的表现。那叶如伞、花如盆的大荷，作为他的艺术符号，是“五七干校”时代这位“渔人”的意外的收获，也是在艰苦窒闷的岁月里这位“老九”对生命和美的信念。那富有跳动感的墨鱼，是“出渊多为新雨后”的生活感受。而那些憨憨的黑蜻蜓，则多是孩提时代戏水的“伙伴”。在这“洗脸不洗脖的黑老婆儿”的形象里有着童年生活的美好回忆。他不仅仅从虚心劲节这种传统的审美角度着迷于墨竹的诙谐，更热衷于以大片的竹叶表现临风沐雨的整体气势，这大概是风雨人生、凛然不屈的人格写照。他曾经以墨朱一笔即在墨竹与朱竹的交融中表达他对光的新鲜感受，也许这又是风雨过后骄阳迸射点燃了他心中的一团火光。他不满足于只从“出污泥而不染”这一种情思塑造