

踏遍青山

Zhang Fuxing

张复兴

TABIANGQINGSHAN

中国山水画十家写生作品集

Chinese landscape painting Painting Journal

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

踏遍青山/满维起主编.—北京: 文化艺术出版社
2009.1
ISBN 978-7-5039-3627-2

I. 踏… II. 满… III. 山水画—作品集—中国—现代
IV. J222.7
中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第196173号

踏遍青山

绘 者	张复兴
主 编	满维起
责任编辑	齐大任 秦 洁
责任校对	方玉菊
封面设计	蔡 葵
图文设计	周圣迪
出版发行	文化艺术出版社
地 址	北京朝阳区惠新北里甲一号 100029
网 址	www.whyscbs.com
电子邮箱	whysbooks@263.net
电 话	(010) 64813345 64813346 (总编室) (010) 64813384 64813385 (发行部)
经 销	新华书店
印 刷	北京青云恒业印刷有限公司
版 次	2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷
开 本	889×1194毫米 1/16
印 张	3.4
字 数	200千字
书 号	ISBN 978-7-5039-3627-2/J.988
定 价	480.00元 (全套10册)

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

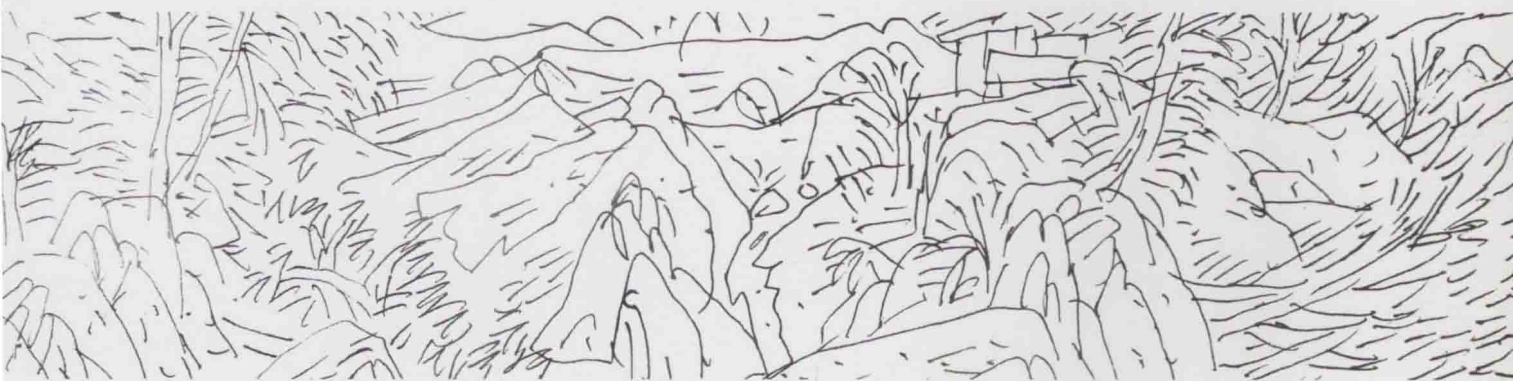
目 录

3	8	22	24	28	30	32	37
葳蕤繁茂 秀妍华滋——张复兴的山水艺术	评张复兴先生之画	张复兴写意山水画艺术	山苍树秀 水活石润——读张复兴之画有感	法无定向 气概成章	山水之音 清亮高远	我来说我	张复兴佳作欣赏
文 曹玉林	文 朱留心	文 彦涵	文 愈中益	文 杨悦浦	文 徐家锁	文 张复兴	

张复兴

Z H A N G F U X I N G

张复兴，1946年生，天津人，祖籍山西。中国艺术研究院美术创作院研究员，一级美术师。广西美术家协会荣誉副主席，桂林画院院长，中国美术家协会会员。



张复兴

ZHANGFUXING

文曹玉林

蔚蕤繁茂 秀妍华滋

张复兴的山水艺术

上个世纪之初至目前的新世纪伊始，是中国画从传统型向现代型转换的关键性时期。这种转换表现在中国画各画科之间是不尽相同的。一般来说，人物画变化最大，其转型也较为成功，花鸟画次之，而山水画则显得较为落后和被动。其原因是山水画表现性较强，而再现性较弱，却又有利于笔墨的发挥，成就了文人画家“进技于道”的升华之路。故而自宋元以降，便始终一科独大，而花鸟画和人物画则常常只能居于附庸和陪衬的地位。纵观画史，不论是文人画家还是非文人画家，皆大多选择山水作为其主要的创作母题，对山水画投入最大的热情和最多的关注。然而令人遗憾的是，凡事有一利亦生一弊，这是事物演化的内在法则，山水画昔日的幸运，却酿成了今天的不幸。这是因为大凡一种受本体性局限的事物，其形态愈是完美，发展的余地便愈是狭窄；积累愈是丰厚，改变起来便愈是困难。山水画的形式经历了一千多年来文人画家和非文人画家的共同努力，几乎已经尽善尽美，但同时却也近于凝固僵化，重重叠叠堵死了其通往现代性目标的转型之路。而如何在坚持中国画种姓原则的前提下，突破历史的重围，使山水画重新恢复艺术创造的活力，便无意成了当代山水画家们的共同课题。在这一方面，著名的山水画家张复兴，以自己卓有成效的努力，交出一份十分出色的答卷。

出生于上个世纪40年代的张复兴，是广西画坛的领军人物。多年来情系桂北，性移山川，以其蔚蕤繁茂、秀妍华滋的明丽画风，构建了自己独具面目的山水意象，与古人陈陈相因、重复蹈袭的做法明显地拉开了距离，呈现出笔墨精神与山川造化相映成趣，文化内涵与视觉张力兼而有之的现代色彩和美学特征，令人刮目。不过，与那些与传统文化和传统艺术沉潜不足，而对西方现代观念和现代艺术却顶礼膜拜、情有独钟的画家有所不同的是，张复兴的山水画决不是在所谓“解构”和“重构”的口号下，对传统的反叛和颠覆，而是在有选择地对传统沿袭和继承的基础上，对传统进行个性化和富有现代审美趣味的发展和改塑。张复兴在《我研习传统的一点体会》一文中曾经这样写道：“我有选择地借鉴着传统。我师法传统但不追求古意，敬仰先贤却不迷信成法；倒是时时告诫自己





左起：姚思敏、林容生、曾先国、满维起、于志学、石峰、范扬、张复兴于四川海螺沟。

贴近现实生活，注意与古人拉开距离。”这段言简意赅的文字，高度概括了张复兴对待传统的正确态度，为我们提供了一个绝佳的观察视点。透过这个观察视点，我们可以清晰地看到张复兴山水画创作的艺术追求和演变脉络。

首先，我们可以发现，张复兴对山水画传统的精髓，有一个较为全面而又清晰的认识。我们知道，传统是一个动态的、涵盖面极为广阔的历史概念。故而，任何狭隘的和单向度的理解都是错误的。即以山水画为例，便既有宋之传统，又有元之传统；既有奇峰绝壁、谨严刚硬的“北宗”传统，又有萧散简远、淡雅柔逸的“南宗”传统；既有对主客观有机整合的“外师造化，中得心源”的传统，又有偏于一端的“因心造境，以手运心”的传统；既有以造化为师的“搜尽奇峰打草稿”的传统，又有唯前人马首是瞻的追求“笔笔有来历”的传统，等等，不一而足。因此，所谓对传统的继承和改塑，首先面临的一个问题，便是如何把握对传统的选择和熔铸。张复兴在这方面无疑是十分睿智的。张复兴说：“我年轻时喜欢黄子久的严密和秀致，之后又喜欢他的繁复和浑厚，今天则喜欢他的散淡和天真，这是自己师古心绪发展的轨迹，也是不同时期体味传统的不同收获。”由于对传统有全面的理解和深入的体味，所以张复兴对古人能够不拘一格，转益多师，而不是有所偏废。用张复兴自己的话说，是极喜欢宋画的严谨，又喜欢元画的恬淡，同时也欣赏清代王原祁那样的精笔妙墨，并且在这种广撷博取、含英咀华的过程中，对这些传统中的精华进行巧妙的熔铸，使之尽可能地成为自己今天创作中的滋养物。因此，我们对照张复兴的画作，可以发现这样一个有趣的现象：即在张复兴的画作中，虽然可以明显感受到传统的精神、气息和韵致，但却很难与古代某一位具体的画家相联系，更无法予以一一确指。这种对传统吸纳的模糊性，可谓是学习传统的最高境界，与那些食古不化，对古人亦步亦趋者相比，是绝对不可同日而语的。

当然，沿袭传统的本身并不是目的，而只是催化、提升自己创作的一种手段，或换言之，先进其“法”的本身不是目的，而只是为了显示后舍其“法”的一种手段；深入传统的本身不是目的，而只是为了实现超越传统的一种手段。这一点很重要，若不懂得这一点，便会本末倒置，成为前人成法浅薄的掂拾者，而迷失了自我。清季“四王”余绪作茧自缚，为法所拘，深陷所谓的“画学正脉”而浑



然不察、难以自拔的不幸事实，便无情地昭示了这一不进则退、物极必反的客观规律。为了有效地克服这一弊端，使自己的创作能够在传统的基础上继续精进，不但能有独特的艺术个性，而且能有自己的精神体温，张复兴分别从以下几个方面做出了自己的努力：

张复兴有意识地加强对造化的师法，将目光从昔日文人山水画所框范的思维定势中拉出来，力求借自然界这一充满生机与活力的本源客体，对传统的笔墨程式进行大胆地突破和改塑，唯求其弊，并进而来构建自己的语言体系和图示法则。

众所周知，传统的山水画截至宋元时代，原本是十分重视绘画描写对象的，反谓“外师造化，中得心源”，便是这种主客体互为作用、相互映发的概括和总结。检阅这一时期的画史，大凡是有作为、有成就的山水画家，几乎很少有不以造化为师的。如范宽作画“览其云烟惨淡，风月阴霁难状之景，默与神遇，一寄于笔端之间。”（《宣和画谱》）。黄公望作画注意写生，“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之。”（《写山水诀》）。而到了明代，尤其是董其昌提出“南北宗”论之后，文人画定于一尊，对笔墨趣味的过度迷恋，却一时遮蔽了对丘壑造化的应有重视，使得原本主客体平衡互补的格局发生了倾斜，以致追求“与古人同鼻孔出气的”观点，反成了很多画家津津乐道的主臬。这显然是违背绘画创作规律的，也是造成清季道咸以降画风卑靡堕颓的一个重要原因。张复兴通过认真的思考，深切地认识到继承传统的精华，并非意味着要按照过去的那一套笔墨程式，如各种皴法、点法去硬套生动活泼、千变万化的大自然，而是要以造化为师，将对真山真水的内心感受，与笔墨情趣和写意精神相结合，从而创作出新的更有生命力的图式和意象来。古人所谓：“董巨峰峦，多属金陵一带；倪黄树石，得之吴越诸方。米家墨法，出润州城南；郭氏图形，在太行山右。摩诘之辋川，关荆之桃源，华原冒雪，营邱寒林。江寺图于希古，鹤华貌于吴兴。从来笔墨之探奇，必系山川之写照。”（笪重光《画筌》，即道出了这种画家生活的地域环境与其笔下所创造的笔墨图式之间的内在联系。张复兴通过对古人绘画经验（包括作品与画论两方面）的研究，尤其是通过对黄公望《写山水诀》和《富春山居图》的研究，受到很大启发，决定将目标锁定在自己所熟悉的桂北山区，坚持“在浑厚苍凉、重峦叠嶂的越城岭中，在千峰竞秀、云缠雾绕的百回漓江间苦苦寻找我的感受，织造我的图画。（《我研习传统的一点体会》）。





张复兴的努力获得了成功。我们看张复兴的画作，给人的第一印象便是葳蕤繁茂，满眼绿色。在张复兴的作品中，不论是巨幅大障，还是斗方小品，皆以葱郁苍翠的林木为其主要意象，这显然是桂北山区的典型风貌。我们知道，桂北山区地处亚热带边缘，气候潮湿，雨量充沛，密林丛篁，风草茂棘，有着极好的植被，在一些人迹罕至的大山深处，甚至还保留着不少原始森林。这种地形和地貌上的特点，不但有别于“峰峦浑厚，势壮雄强”的北方山水，而且也有别于“溪桥渔浦，洲渚掩映”的江南山水，有一种别样的风情和韵致，张复兴在创作中紧紧地抓住了这一特点，反复观察、归纳和提炼，终于创造了一套既能体现出这种地形地貌的特点，而又富于中国画的笔墨趣味和写意精神的语言与图式。这种语言和图式概括而言，有三大特点：其一，是以树木为画面构成中的主要元素。在张复兴的作品中，树木不但表现为自身的形象，而且覆盖了大部分山体，显现出整个山体的形态和气势，甚至不妨可以这样说，在张复兴的作品中，山的形态往往是以树的面目出现的。其二，是张复兴的山水画大多是采用物象密集的满构图。这种以树木的“群像”与流泉、飞瀑、茅屋、山路相结合的满构图，不以某一单株的树木或某种单项的景物作为致力的重点，而以众多树木、景物的相互烘托、穿插、映衬为致力的重点，从而形成了整体上的气势和规模上的效应，其间充满了富于变化的韵律感。其三，是张复兴的山水画以笔线为主，但也不排斥墨法的运用。张复兴的作品

中，尤其是诸如《秋日纳远风》、《伺乡秋高》、《葳蕤图》等，纵横交错的线条繁复丰富，舒卷自如，摇曳多姿，既有着强烈的动感，又有着婆娑纷披的美感，以致于成为张复兴山水画中的典型符号。从某种意义上说，张复兴山水画的艺术成就，正是通过上述对桂北山区景物的个性化描绘，而得以彰显和凸现的。不过需要指出的是，张复兴对造化的师法决不是浅表化的对景写生，更不是西方式的那种受“形”的制约，被局限于“形”的牢笼之下的风景画，而是对造化进行多侧面、多层次、多角度的审美观照，使造化的形神与画家的情感成为有机的整体，即张复兴之所谓：“造化蒙养得灵气，对景写生得形象，愉情悦意得趣味，游山历水得丰富，观察品味得启发。”（《黄子久山水画探微》）一句话，通过与山川形象的直接对话，将对大自然的真切体验和独特感受转换为心灵的思绪，然后再诉诸于有意义的语言和图式，破译为相应的物化轨迹。可以说，正是由于张复兴对师造化有着如此深刻的理解，所以张复兴的山水画才能够做到既是“景语”，又是“情语”；既为写实，又为写意；既非常具体，又十分诗化；情景交融，秀妍华滋，令人赏心悦目，达到了笔墨美、形神美与意境美三者兼而有的极高境界。

张复兴说：“作为现代人，与古人太多的不同使我可以更自由更自信地追求自己的审美理想。”因此，“恰当地融合现代意识，也是我在创作中考虑得较多的问题”（《我研习传统的一点体

会》)。所谓“现代意识”，对于山水画而言，主要体现在结构、色彩、空间感、视觉效果等方面。张复兴对此进行了反复探索，取得了不少成功的经验。例如：张复兴在画面的结构方面，虽然采取的是一种物象丰富的满构图，但却满而不板，密而不塞，十分注意层次和变化，利用多种不同的手段来疏解间透，巧妙地处理线条与块面之间的关系，通过村寨和树木的交织穿插、回环掩映、有序铺陈，使得画面具有一种虚实相间的多层次的纵深感，这种纵深感既不同于西方绘画的焦点透视，又与中国传统山水画的“以大观小”之法和“三远”法有着一定的区别，而体现出某种现代意识和现代趣味。另外，张复兴在色彩的运用方面也有自己的独到之处。由于张复兴作品中树木较多，以桂北山区葳蕤繁茂、四季常青的植被为主要山水意象，所以张复兴在设色方面以小青绿为主。这种小青绿苍翠秀润，葱茏鲜亮，充满了勃勃的生机，与桂北山区的景色十分吻合，很好地起到了烘托画面、深化题目的作用。当然，如果一味使用青绿，缺乏变化，却也不免有些单调，故而张复兴有时也使用浅绛（浅绛在张复兴的作品中主要用来表现秋色，另外在一部分描绘太行山风光的作品中，张复兴也多选用浅绛）。青绿与浅绛，和水墨一样都是中国画在色彩运用方面的主要体格，带有一定的程式化性质，它们不像自然界中的固有色相那样纷繁和驳杂，而是以单纯来表现繁复，是十分高明的。从这一点上来看，张复兴的作品与传统有着割不断的血缘关系。但是，由于张复兴精心设计并有意强

调留白，注意冷暖之间的色差和过渡，使笔墨的表现与画面色调进而的具体物象一致，却又在一定程度上化解了这种程式化的缺陷，并进而在整体上造成了一种具有现代意味和现代色彩的视觉效果。这种视觉效果饱满、浑厚、丰富、松秀，既有着内在的运动节律，又有着很强的随机性和自由度，的确做到了如张复兴自己所说的，“与古人拉开了距离”，是“一种新的，有难度的，不同于传统、有益于他人的视觉形象”。

总之，综上所述，作为一位当代的山水画家，张复兴对传统有着较为全面的认识，对“现代”更有着正确的理解和把握，并且在其实践的过程中，将这种认识、理解和把握，一一诉诸于个性化的视觉形象，创造出既属于时代的，又属于自己的；既符合中国画艺术本质的，又贴近生活，符合今天新的审美取向的山水画新体格，这无疑值得称道的。而更值得称道的是，张复兴特别善于将生活中的那些平凡景物采撷入画，通过出人意表的生发和改造，使之平中见奇、画中见妙，体现出了艺术的创作中最为可贵的无意于佳乃自佳、不唯求奇而自奇的精神。这种精神，不论是对当代的山水画创作而言，还是对整个中国画创作而言，都是具有普遍意义的。如今张复兴正当盛年，还在力求突破、力求超越（在张复兴近期的创作中，已有了某种加强笔墨内涵和表现力的倾向）。我们相信，随着时间的推移，张复兴目前的这种葳蕤繁茂、秀妍华滋的山水画风，一定会更加成熟和更加完美。让我们拭目以待。



评先生之画

文/朱留心

当今中国画坛，群星灿烂。他们共同创立了以多种形式表现多种意境的多元化格局，开辟了一个个崭新的审美领域。在艺术的天地里构筑了一道百花齐放、百家争鸣的亮丽风景线。

他们是民族的精英，是新时代的使者，是人民的代言人。

他们几十年来辛勤耕耘，成就斐然。

将他们的艺术品中独特的技法、独具的风格解析出来，可以使后学作为从艺的参考，从中得到启迪和感悟。

将他们艺术品中深刻的思想内涵解读出来，仔细品味，可以帮助我们进一步领悟中国文化的博大精深，使我们更加坚信民族的文化具有强大的生命力，而这种生命力是靠一代又一代人用时代的创造不断地注入的。创造时代精神的是一个群体，他们的伟大贡献永远铭刻在时代的丰碑上。在这个群体中，有一位德艺双馨的艺术大家，他就是本文要推介的对象——张复兴先生。

一、张复兴先生的绘画意境和构图

打开张复兴先生的画卷，眼前是一片赏心悦目的诗意山水。但见：岩石静踞，林木葱郁，空蒙静谧的莽莽林海之中，野草闲藤的掩映之下，有一条蜿蜒曲折的小路向远方延伸，小路不知从何而来，更不知向何方而去，小路旁的石阶仿佛有行人留下的脚印，但又不见行人的踪迹，这时，你会想起唐朝大诗人王维的名句：“空山不见人，但闻人语响”。画中幽静平添了无限神秘。慢慢地闭上眼睛，仔细体会诗的意境之后，再看眼前的画中之景，就会发现，原来，诗中有画，画中有诗。诗画是如此的融为一体。忽然，你会真的听见有什么声音在这密林深处回荡，一会儿轰鸣奔腾，铺



天盖地，席卷而来，仿佛万马嘶叫一般，让人惊悚震颤；一会儿又涓涓淙淙，仿佛有人窃窃私语，缠绵悱恻，一往情深。顺着声音望去，原来画中有急流飞瀑，泻于茂林修竹之间，浪花溅石，化作跳珠，卷起缕缕轻烟，泉瀑九曲回肠之后化为小溪，溪流晶莹澄碧，一尘不染，清新可掬，令人顿生濯足濯缨之心。顺着小溪往上看，偶尔有一条木桥或石栈，横卧曲溪烟水，水之滨，杂草丛生，迎风恬然而立，草从之中，有三五鱼鹰在船头小憩，它们懒散地半合双眼，一任水波荡漾。透过密林，向远处眺望，只见长岭横空，绵延百里之迥；孤峰耸立，雄峙一川之间；白云渺渺，盘绕山林之外；瓦舍参差，掩映古木之中。山中气氛宁静祥和，瓦舍民风浑厚淳朴。这就是张复兴先生的绘画意境。他通过表现佳木丛丛、溪流淙淙的良辰美景，极力抒发了把酒临风、喜气洋洋、寄情山水、荣辱皆忘的宽阔的人文情怀。通过表现依山傍水、毗邻而居、舂米煮黍、摆酒宴客的山寨和谐之景，抒发了对当代新农村的安居乐业、无忧无虑生活的赞美之情。张复兴先生的画是一首现代山水诗，诗中的意境宁静而安详，它将带动人的思绪随着奔腾的溪水产生无限遐想；张复兴先生的画是一首歌，歌中的旋律和美华滋，它将承载着人的情怀伴着温蕴的春风向广阔的大自然飞翔。

张复兴先生的绘画为什么会有如此的魅力呢？要想解答这个问题，首先从他绘画之中的构图谈起。

在张复兴先生的绘画之中，将群山万壑有机地排列而无松散脱节的现象，是其一大特点。换句话说，他的画有一种强烈明快的音乐节奏。众所周知，中国山水画家在观察物象时，采用的是散点透视方法，这种方法不同于西画的焦点透视，在散点透视的过程中，画家一面走，一面看，将不同时间、不同地点看到的東西组合在一



起,形成心象,化成墨象。这种散点透视的方法有不受时空限制的优势,但毋庸讳言,也有罗列烦琐,彼此缺乏呼应,不能一气贯之的弊病,但是张复兴先生却将这个问题很好地解决了。这个解决方法的取得途径,就是得力于对宋画严谨的体悟。许多人对宋人之丘壑往往津津乐道,其实,宋画之精髓还是章法整齐、经营合理、虚实得当。古人将万象以一线妙织,如天女织锦似的浑化之理被他领悟,于是,他将古人的这种不传之秘演绎成自己的手法,那就是:将起伏群山的那些无穷无尽的层次人为地压缩,缩小空间感,将中景、近景、远景用简洁的几笔微妙地过度,将万象不留痕迹地溶化在一起,就避免了画面的散与碎。如果说,他的画是一个有机的整体,那么,这个整体的每一部分是独立的,而这个整体的各个局部又衔接得天衣无缝,这就叫匠心独运。这样做,有两大好处:一是增加了视觉冲击力和艺术感染力。由于画面中表现的是一个主题,所以,极能吸引人的视觉,这种整齐的画面给人以苍茫博大、气象峥嵘之感。二是由于将各种物象有机地结合在一起,所以,画面又显得大而不空,厚实之中又内涵丰富。看他的画如看沙场秋点兵,在排山倒海的大气势之中,有一个个威武雄壮的士兵,挽手昂首阔步、高歌猛进,不知有多少人马,那威势真个震撼人心。这是大手笔的运作方法,如果将他笔下的物象比作排列有序的战阵,那么,指挥这场战役的他,就是一位运筹帷幄的大将军。他的画,物象的有机结合,靠的是本体的内部联系,这种内在的联系表现为一种律动的韵致。而其中的高低起伏、长短快慢所形成的节奏,正是音乐的节奏。这种节奏,源于自然,得之于心,是在和谐的交响乐中产生的。这是一种无声的音乐。庄子说:“无声之中,独闻和焉。”对于这种无声的音乐之和,庄子进一步解释说:“得之于天,谓之天和,得之于人,谓之人和。”天和与人 and 的完美结合,就是天人合一。在张复兴先生的画中,这种天人合一的美,处处体现得淋漓尽致。我们不妨做一个实验,将他的任何一幅画,采撷其中一部分独立地看,所得到的同样是一幅完美的画。与原画相比,尽管尺幅大小不同,但美是一样的。这是什么原因呢?这是因为完美的艺术品,它的每一部分都是完美的。在物象之间相互穿插过程中,其理暗合于老子《道德经》之言:“高者抑之,下者举之,不足者补之”。这种辨证的思想统一在画面之中,具体表现在以下几个方面:

1. 他追求统治画面的凝练纯化语言和一种只可意会不可言传的神秘力量,竭力将内美充塞画中,为画赋予一种精神的主题,这是立意,是他先追求画外的东西,先定画外之画和画外之意。他作画时,总是意在笔先,也就是说,不是先画画,而是先立意,是把思想从画外向画内推移。

这个过程是表达个人的寄托和心语,是个人请山川代言的含义。它是一种抽象的语言,有时,作者的情感通过山川来表达,

山川不能诉诸于语言,必须由读者解读,这就涉及艺术理解问题。由于读者文化底蕴不同、思想境界不同,理解方式和结果也不尽相同。艺术理解的多层次性会使画面显得更加扑朔迷离。而这正是画面内美产生的主要原因。

2. 他追求绘画语言的丰富。如果说,绘画之中有一种神秘的力量是因为绘画语言内涵深刻的话,那么,绘画语言的丰富则是其外延的宽泛。这种宽泛的语言是靠什么来表现的呢?我们知道,电视、电脑能够全面地传播声音图像,是靠复杂的集成块来完成的。张复兴先生的画之所以有一股神秘的力量,也是靠这么一个复杂的集成块来传输的。显然,他绘画之中,那层层叠叠的物象就是他传输绘画语言的电路集成系统。庄子说,万象都可以发出声音。张复兴先生的画也是这样,每一个物象都可以代表自己表达情感,他的画中,四季常青的植被中有一股爽朗的清气,这是一种情感的表现方法,而被树林掩映的村寨之中有一种古朴之风,又是一种情感的表现方法。再往上看,又一个村寨,又一层植被……又是另外几种情感的表现方法。这种用相同物象表现主题并不是机械地罗列,而是有目的地、有节奏地安排在不同的地方表现。表现的东西越多,内容越丰富,趣味也越浓。张复兴先生的绘画就是通过这种繁纷复杂的物象来体现自己的情思,画中的物象是无限的,他的情思也是无限的。

在构图,虚实得当是张复兴绘画的另一显著特点。这一特点具体表现在如下几个方面:(1)在整个画面中,局部强调留白与大面积的物象措置形成对比,以虚破实,实中又有虚。物象的阳面,线条坚挺稀疏,相对为虚,而物象的阴面,则在勾线的基础上,用墨笔皴擦、点染、渲染,这样做的目的,既可使物象有空间感,立体感,又可使物象朴厚而具有质感。(2)在局部的虚





中，不是虚空无物，而是用模糊的笔触点几下，使之似云，似水，似草，似树。或什么都似，或什么都不似，至于是什么，或不是什么，凭观者自己根据相似的物象去判断，推理和猜测，这种做法，正是老子所言：“恍兮惚兮，其中有象，惚兮恍兮，其中有物。”在恍惚中将具象引向抽象，使画面增加了一种非此非彼，亦此亦彼的朦胧之感，从而引发一种诗意的畅想。（3）以墨色对比显示虚实又是一种创造。通过墨色的明暗对比，将画面的空间延伸、拓阔。墨有外涨的作用，色有收缩的作用。二者相对应，一收一放，画之中的界面自然而然的扩大。（4）动与静的结合，既增强了画面的灵动，打破了宁静，又增加了虚实对比。这种以动破静，以虚状实的手法是欲实反虚的意匠表现，它起到一举三得的作用。首先，它表现一个浑厚的山脉，表现层峦叠嶂的意境，采取的不是现代流行的一些反复积墨的方法，而是以云水从反面去显映的方法。有云的地方山自然突兀峭拔。古人说：“山欲高，尽出之则不高，须烟云锁其腰乃高。”古人之言不欺人，但到了他的笔下，除了显示山的高大之外，又多了一层显示山的雄浑之意，这是他在前人的基础上的一个创造，比较一下前人和他对画中有云雾出没地方的描述方法可以看出，古人画山，多数是将山头用墨皴得浑厚，但在云与山交汇处，则是用稀疏的线条，以显其被云雾障的状态。而他的画中山体，多是在云与山交接处，用浓墨染得浑黑。也就是说，古人表现云，在山头着力，张复兴先生表现云，在山脚着力。这种和古人反其道而行之的方法，收到了意想不到的效果。云与山对比十分强烈，虚空的云将朴茂的山势衬托得更加巍峨雄壮，从而使一股浩然之气扑面而来。其次，他特别喜欢在画的右下角用云来烘托气氛。他往往将左边的画面拓实，显然，这种被拓实的画面尽管出现在左边不起眼的地方，但仍然会使左边过于迫塞。这时，他巧妙地用一条山溪来破其迫塞。动感和虚感于是就同时出现了，这还不是作者匠心独运的充分体现，那么，作者匠心独运之处体现在哪个地方呢？这是我们要探讨的最后一个重要问题。那就是他画出了水的速度和声音。那一溪空明澄碧的清水从远处流直下，给人以爽心悦目的感受，仰望这条蜿蜒的山溪，会把你的胸中积垢洗得干干净净，闭上眼睛，仿佛一股清凉的水汽扑面而来，你会情不自禁的去擦拭溅在脸上的水珠。如果你是一个情怀浪漫的人，你会脱口吟出古人的诗句，或许是“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”，或许是“万山不许一溪奔”，或许是“在山泉水清，出山泉水浊”等。总之，相信不同的人会有不同的感受，至于什么样的含义是他的初衷，我们就不得而知了。他从结构



上以溪水破实，使画面两边和谐相称，又用溪水增加了山的质感，最重要的是以溪水抒发了自己的情怀，这种作法，不正是顾恺之所推崇的“迁想妙得”的结果吗？

二、张复兴先生的绘画用笔、用墨

张彦远说：“夫物象必在形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”石涛说：“夫画，形天地万物者也，舍笔墨何以形之哉？”张复兴先生的画，在用笔力度上，沉着强劲，阳刚之气充盈而无霸悍之蛮；古朴厚拙，雄壮之势感人而无固执之迂；英姿飒爽，豪迈高旷而无桀骜之骄，洒脱飘逸，滋润氤氲而无柔媚之弱；秀色可餐，甜美怡人而无妖艳之俗。动如大将掠阵，有拔山扛鼎之概而无躁厉焦灼之失；静若处子卧榻，有天真可爱之姿而无呆板刻滞之态；在用笔方向上，高视阔步，自信肯定之中而又饱含灵动，随时因势而变；漫不经心，自然率真而又不激不厉，处处自成风规。以作于2005年的《早春三月娇》中几株大树为例：老干挺直向上，昂扬之势逼人，旁枝穿插，但又呼应主干以成气象。一枝一干，尽态极妍，多枝多叶，刚柔相映，此画虽有千万笔，但笔笔力度不同，方向不同，长度不同，粗细不同，所形成的姿势不同，带来的视觉冲击效果更不同。但是，却极为协调，一张一弛，开合有度，仿佛自然天成，绝无雕琢之痕。这种匠心独运的高难度用笔方法，非一朝一日之功，是千锤百炼的必然结果。《芥子园画谱》说：“千岩万壑不难一挥而就，独于看家本树大费经营”，此言不虚，因树分四歧，而四歧因需向各个方位生发，这就要求写树时，用笔既要肯定，又要不断改变方向。下笔不肯定，树枝不能立在纸上，虚浮无力，如春日瓜秧，如草绳丝线。但是，只肯定而无变化，树枝之间穿插无序，彼此之间不灵动，不呼应，各行其势，紊乱失序，杂而无章，恰如乱麻错杂，让人看时眼花缭乱，毫无情趣可言。因此，画树必须在力透纸背之时，不断改变用笔方向，方可使树枝之间和谐。张复兴先生在这方面无疑是高手，他把树枝之间的关系处理得十分恰当。画树当以他为典范。在画石时，他往往寥寥几笔，就将石的阴阳项背勾勒出来，线条既苍茫老辣又流畅利索。用笔，不仅关乎画有无内美，而且关乎画之成败。就中国画而言，用笔是第一要素。张复兴先生的画画得好，主要是他善于用笔。用笔的根本目的，在于使笔充分发挥运载作用，恰



当地将墨施之于纸，形成自己理想的物象，达到图画江山抒情写意的目的。

如果说，张复兴先生善于用笔，那么，也可以说，他同样善于用墨。考察绘画的用墨与用色，不仅可以看出一个画家功力的深浅，而且可以看出画家的才华、心智、审美水平的高低以及人品的雅俗程度。

愈是审美水平高的人，笔下的物象愈有趣味和情思。这就是从画中可以为画家定雅俗的原因。张复兴先生的画中，墨色清润，文雅，松灵，恬静。浓、淡、干、湿、枯、焦、宿，相互掺和，相辅互破，交相辉映，同生神采，烘托出一股清新高雅、浩荡苍茫的丛林之气。看他画中的墨痕，自然晕化，浑然天成，不垢不滞，当浓则浓，当淡则淡。浓时，如黑云遮地；淡时，如轻烟散空。至于何处当浓，何处当淡，则随机应变，无一定成规。正如岳飞所说：“运用之妙，存乎一心。”总之，是根据所描绘物象以及画中意境来随时调整。在他的画中，往往薄施颜料，但却起到渲染气氛、画龙点睛的作用。

中国画用色无疑是一大难关，历来被视为畏途，用的颜色太多，则腻则俗；用的颜色过亮，则火则躁；用的颜色太少，则灰则薄。所以，古人说：“事父母，色难，作画，亦色难。”张复兴先生的画中，常将墨色混用，冷色以植物颜料花青渲染，暖色以矿物质颜料赭石点缀。由于矿物质颜料覆盖力强，对纸的分子之间的结构有填充的作用，所以相对用的少一些。这种巧妙的运用色彩的手法增加了画面的内涵和运动的韵律。使画面墨中有色，色中有墨，色不碍墨，墨不碍色，墨色互为依托，色借墨而沉着，墨借色而明朗，从而达到墨色交相辉映，共同构筑了一个典雅清新、浑厚苍茫、气象万千的世界。

三、张复兴先生的绘画艺术风格及其成因

张复兴先生在长期的艺术探索中，形成了自己独特的绘画艺术风格，这种绘画艺术风格概括地说就是用灵动机变的笔墨语言表现繁茂、和谐的山水气象，以此抒发自己“志于道、据于德、依于仁、游于艺”的新时代人文情怀。

在他的艺术风格中，首先体现出自己独具个性的笔墨语言。他笔力表现物象的骨气，墨彩间表现韵致，笔墨间真力充沛，畅而不浮，极具内美而耐品。其次，生动的笔墨之间表达的力量、气势、意

趣、韵味共同构成了美的境界和品位，体现了画家浓厚的情感和深刻的思想。

他的这种绘画风格的形成，有传统的根基，有生活的感悟，有时代的气息，有情感的倾吐。

他在绘画上卓然成家，迥异时流，独标高格，并非一蹴而就，而是经历了一段漫长的艺术探索过程。这个过程可以分为以下几个阶段。

第一阶段：师古人，学传统，择其善者而从之，不善者而舍之。

中国传统文化是一个蕴藏无限丰厚的露天宝藏。

传统的山水画发端于秦汉，肇基于魏晋，具雏形于隋唐，成熟于宋元。张复兴先生遍观古画的同时，重点对宋画下足苦功，他对于五代宋初的荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽及北宋的郭熙、张择端、王希孟和南宋的李唐、刘松年、马远、夏珪的山水画反复琢磨，他喜欢宋画的严谨构图，钟情于宋画中“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动；墨者，高低晕淡，品物浅深，文彩自然，似非因笔”的有笔有墨的传神之作。在张复兴先生的画中，我们看到的是灵动而又严谨的构图，不能不说是受宋画的影响。

如果说，学宋画得之于严谨是他的一大收获之外，那么，师元人的洒脱则又是他的另外一个大的收获。

众所周知，元代山水画在中国绘画史上有着无与伦比的地位，元画极具人文精神的笔墨技巧千百年来影响了无数个画家，今天，多少个画家在倾心的同时努力地去攀登，能得皮相者便可名世。可见，元画的光辉照耀中国画坛一千多年仍然眩人之目，元季黄公望、倪雲林、王蒙、吴镇四家是四座无法逾越的高峰，备受后人推崇。四家之中，黄公望为一时之冠。像许多画家一样，张复兴先生最倾心的也是黄公望。他说：“我取法黄的散淡为我的疏朗，黄的古典为我的新颖，黄的平和为我的醇厚，黄的苍茫为我的师出。”读他的这段话，便知他对黄子久的研究已经升堂入室了。但细审他的山水画便知其为谦虚之词。他的画疏朗有致、从容不迫、高贵华美、气象雍容，这种特质绝不同于黄子久的散淡。散淡和疏朗是两重不同心态的体现。张复兴先生祖籍山西，长于天津，工作于桂林。在他的身上，有山西人的勤劳智慧、朴实憨厚的谦恭之质，有天津人雄视六合、博闻多见的大度气质，有桂林人脚踏实地、务实勤勉的崇文精神，南北文化在他身上交汇，所以他自信、执著、睿智、奋发、平和。他的画中也同样有种文质彬彬的特质。孔子说：“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”他本身是一个谦谦君子，所以他的画充分地体现出他为人的一种旷达和大度，而具有旷达和



大度的人绘画之中是不会出现窘迫、促狭笔迹的。他认为黄子久笔迹是散淡的，也的确是精见。黄子久自幼学道，目睹异族入侵，山河易主，苍生涂炭，草木悲号的冷酷现实，自觉无为，乃终日在荒山乱石中行走，故其笔迹散淡，这是黄子久心迹的反映，后人难以企及。在用笔上，他师黄子久而有所鉴别，师其心而不师其迹，师其心又师其参悟造化之心，而未师其无为之心，此可谓学古人正挠着痒处，这正是他的善学与善取。这个过程极为重要，非一般人所能做到。他认为自己取法黄子久的古典为自己的新颖，此话值得玩味，黄子久的笔墨是元代的时代精神，在元代是新颖的，在今天是古典的，如果仍然将元人的帽子戴在现代人的头上，则显得滑稽可笑，所以，要变古为新。古人说：“周虽旧邦，其命唯新。”又说：“苟日新，又日新，日日新”，只有不断地推陈出新才能画出反映现实、具有时代新鲜气息的作品。如果事事必以古人为圭臬，那么，时代又如何进步呢？今天的笔墨仍然是过去的笔墨，可表现的主题却发生了变化。难道现代的山水风貌还是过去那么悲感荒凉么？显然不是，而是一种郁郁葱葱、绿满平川的和谐之象，再用古人的情调表现今日的山水风貌显然不合时宜。以黄子久为例，假如其复生，也绝不可能再作昔日的《富春山居图》。他一定会表现今日的富春山气象。白居易说：“文章合为时而著，诗歌合为事而发。”那么，作为绘画要不要合为时而表现，答案是肯定的。不反映时代精神的绘画不仅没有生命力，而且价值也不大。创作和复制的根本区别是加入了个人情感。张复兴先生研究黄子久、师法黄子久，但不泥于黄子久，更不为其条条框框所束制。能独辟蹊径，自创家法，独树一帜，创建门户，在绘画史上并不多见。他把黄子久的平和之象拓深为憨厚之象，这主要是他大胆使用阔笔与浓墨而得到的结果。黄子久用笔松灵而中和。他画《富春山居图》用了三年多时间，可谓惨淡经营。张复兴先生绘画反其用笔之法，以中锋勾勒，但节奏加快，其用笔如狮子搏象，全力以赴，取其生涩、老辣、苍茫之效果。又在近景山脚以浓墨渲染，这种沉着、痛快、氤氲、华滋之象，正如杜甫论画所形容：“元气淋漓障尤湿。”也达到了石涛所说的境界：“墨团团里黑团团，黑墨团中天地宽。”这种扛鼎之力、恣肆之墨所产生的效果当然是爽畅利落、熠熠生辉了。黄宾虹在论画中说：“淡墨灵动，可得苍茫之意，浓墨秀润，可成雅润之姿。”黄子久用淡墨，故苍茫无际，笔迹如天际行云，飘忽空灵。张复兴先生用浓墨、湿墨，故其笔如江河奔流，一泻千里。

其画如春雨润苗，秀润有风标。黄子久画中笔干，空疏自见，张复兴先生画中笔湿，故其画雅秀、润致。一个是干裂秋风，一个是润含春雨。审美取向不同，故所得结果也不同。

张复兴先生说取黄子久的天真为自己的师出，此言不虚。天真是人的本性，自然率真是人的良好心性。做人天真一些才好，老谋深算，玄虚莫测未必有人激赏，而天真烂漫却能得到大多数人的欢喜。做人如此，作画亦如此。庄子说：“法天贵真”、“反其性情而复其初”。作画无天真之意，必然满纸矫情，做人无天真之意，则入魔道。一言以蔽之，他取法黄子久，却迥异于黄子久。试看他的画，哪里有半点黄子久的影子这？恰如蚕吃桑叶，吐出的却是丝一样。张复兴先生从黄子久的画中汲取营养，成就了自己的面目，其画之所以可贵，道理就在于此。在经历了学习宋画法度谨严的过程、对自己的笔墨进行锤化之后，张复兴先生又吸收了元画的恬淡平和，对原来的矩度进行放弛。这么一严一宽、一紧一松，一收一放，他的画已颇为人注目，但他仍以为未能炉火纯青，又做了一个别人不敢做的反潮流的大胆之举，那就是对“四王”的笔墨进行吸收。

从继承传统的程序上来说，他从宋元走来，到明清，理所当然地是一条由远及近，循序渐进的正确道路，但是，从学习的对象来说，却不是这样，因为，今人往往以推举清四僧变法而贬“四王”墨守成规为话题。自“五四”运动以来，学“四王”的人日渐稀少。诚然，“四王”以临摹为主，不求创新的做法固不可取，然就笔墨而论，“四王”的功力非常人所能企及。在学习传统的过程中，是一概地否定，还是辨证地吸收，这是一个哲学范畴的问题。恩格斯说，在事物的发展进程中，我们就是要同传统的观念实行最彻底的决裂。这是毫无疑问地。但是，恩格斯同时指出，对于传统的东西，必须像倒洗澡水一样，但不能连同澡盆中的小孩一同倒掉。就绘画来说，任何一个在当时以艺术名世的画家无不有其过人之处。“四王”之画其意境可推崇者不多，但用笔的力度、精度以及在行笔速度收放自如上，时人多有不及。绘画学习“四王”，主要学其用笔。黄宾虹说：“中国画法自书法来，从真、草、隶、篆中得来。”“四王”的绘画笔力可以将真、草、隶、篆的迹象充分地表现出来。黄宾虹曾经高度推崇“四王”的用笔用墨。在学习“四王”的问题上，是需要一些胆略和方法的。人常说：“师古人之心不师古人之迹”，那么，在学习“四王”的问题上，这句话应该颠倒过来。就是师其迹而不师其心。“四王”的因循守旧、

