

The background of the entire page is a light beige, textured surface. Overlaid on this are several large, expressive black ink strokes. In the upper left, there is a thick, horizontal stroke that curves slightly. To its right, a long, vertical stroke descends from the top edge. Further down, another horizontal stroke is visible. On the right side of the page, there is a very thick, vertical stroke that runs from near the top to the bottom. These strokes have a rough, textured appearance, suggesting they were made with a brush on a similar material.

张竹画室·焦墨山水长卷

Zhang Ding

河北教育出版社

HUASHI · JIAOMOSHANSHUICHANGJUAN

焦墨山水长卷

张仃画室

HUASHI · JIAOMOSHANSHUICHANGJUA

ZHANGDING

河北教育出版社



序言

张仃素描

王鲁湘

张仃先生属蛇，生于一九一七年，照北方民间虚两岁的习俗，先生今年九十岁了。乙酉年春节，我们给先生拜年，祝他又长了一岁。先生端起酒杯，幽了我们一默：『我怎么没看见呢？』老人的机敏，逗得大家哈哈大笑。我品味着他的话，看着他，想起一副古联：『沧海六鳌瞻气象，青天一鹤见精神。』这个老人，现在越活越天真了，有时候，甚至还很任性。比如说，每天写完字后，就是不想落款。问他为什么？他就赌气地说：『天天重复写那两个字，我不愿意！』完全是个老小孩。只有当他手捧一册鲁迅，坐在窗前静读时，你才能从他敦实的剪影看出沧海气象。每天上午，他都在画室写字，气闲神定。那些曲里拐弯的籀篆，小的如拳，大的如斗，浓黑处如漆似晴，飞白处干裂秋风。满篇写完，往墙上一挂，嗨，动静顾盼，风骨玄远，近看似尊尊佛像，静穆端庄，远望如云鹤游天，超然飞动。先生满头银发与焦墨辉映，此时此刻，你看到的就是一天一鹤。

有看相的人对我说，张仃有龙龟之相。动如龙，静如龟。龙腾雨霁，龟息吐纳，事业与寿命都很长远。我不谙此术，不便置喙。不过，在我观察，张仃先生更像一只老虎。首先，他喜欢山林。每次外出写生，就像老虎归山，只往山高林深处行走，两眼放出光芒，四下搜寻猎物，腿脚落地有声，『咚咚』响彻山谷。一

次在蓝田玉山之下，见一小村很可入画，便忽地跃过一条小溪，惊出我们一身冷汗，那年他已七十六岁，还有这样的好身手。其次，每见先生提笔向纸，那神情和姿态确实如饿虎扑食。两只大手放在桌上，怎么看怎么像两只虎爪搭在猎物身上。静听毛笔在纸上行走，『唰唰』之声，一会儿近，一会儿远，如虎行林中，踩着满地枯叶。所以，我给香港一家刊物写文章时，就用过一个题目——《张仃这只黑老虎》。

张仃先生耳背，言语不多，坐着的时候，像一口古钟，虽然无声，但你知道，只要一撞，肯定声震屋瓦。上个世纪八十年代，『中国画穷途末路』的说法甚嚣尘上，先生只轻轻说了一句：『没有中国画的危机，只有中国画家的危机。』闻者便心中一凛。九十年代，『笔墨等于零』的妄语搅得画坛人心惶惶，先生振臂一呼：『守住中国画的底线。』于是人心底定。当然更多的時候，张仃先生是站着。他的站功很好，常常一站就是半天。外出写生，端着老厚老重的册页，站着，画了一张又一张。从未听他说过手酸腿胀。在画室，从来都是站着作画写字，一张六尺大画，或一幅丈二篆书，肯定一气呵成，中间不作停顿。他作画精力弥满，积健为雄，与他的站功好有相当的关系。他站着的时候，似泰山岩岩。这般气象，传导至他的作品，开张如天岸马，奇逸若海中龙，不知者以画来揣度，都以为张仃是一条

东北大汉。六十多年前张光宇第一次在上海见到张仃就很诧异，没想到画出那些像坦克和大炮一样孔武威猛漫画的作者，竟然是一个「小赤佬」！的确，张仃先生个子很小，但不管在什么场合，只要他往那一站，或者一坐，你看到的就是一座大山。从他身上焕发出来的气息，既风神俊朗，又磊落坦荡，极具魅力和精神张力，无法言说。历史上有许多小个子，都有这样慑人的魅力，亚历山大大帝、拿破仑、列宁、蒙哥马利、邓小平都是小个子，我没亲眼见过。吴祖光、黄苗子、丁聪、刘迅，这些张仃先生的好友，也都是小个子，个个都有魅力，我都见过，也都喜欢。但张仃是这群可亲可敬的小个子中最出色的，除了形象好，气质也更绅士，所有摄影家见了，都忍不住要给他拍肖像，而所有漫画家见了，也忍不住要给他画漫画——因为那颗智慧的大头，只要几笔就可以画出，最复杂的东西往往可以最简洁地表达。韩羽、阿达都画过，一个画得憨，像个慈眉菩萨，一个画得酷，像个怒目金刚。他们看到的各是一面，都画得对，也都画得好，不过画得最到位的还是张仃先生自己，真的只有几笔，连嘴和下巴都没画，简到不能再简，却是我见过的神情最微妙、表情最复杂、内涵最丰富、精神最超逸的人物肖像。

说到画肖像，手法有两路，一路是写实的，比如说列宾画托尔斯泰，徐悲鸿画泰戈尔，吴作人画齐白石，

一路是变形的，比如说莫蒂里阿尼和毕加索画的男男女女，漫画肖像当然也是变形的，在变形中将最本质的精神揭露出来。很多人都不知道张仃是个变形高手。他上世纪三十年代画的日本强盗，四十年代画的蒋介石，五十年代画的美国大兵，七十年代画的江青「四人帮」，都是一些艺术上极其成功的典型形象。日本强盗的丧心病狂，蒋介石的委琐虚弱，美国大兵的趾高气扬，江青的骄横做作，在张仃笔下都是寥寥数笔便勾勒出其灵魂。这种本事在设计动画片《哪吒闹海》时再次显示出来，哪吒的嫉恶如仇，龙王的奸滑卑鄙，三太子的恶少嘴脸，家仆的忠义厚道，仙道的超凡脱俗，夜叉的外强中干，都是用干干净净的几根线条，便白描出角色的形貌与性格。不过，这种冷眼热肠的漫画眼光，有时候也给张仃带来麻烦。比如他初到延安，便用这种眼光来看延安的文艺界，用漫画笔法画了一批延安文艺界的名人，还张贴到墙报上。就有人出来冷冷地说：张仃什么意思？为什么丑化延安的革命文艺战士？画得跟上海滩斜眼吊膀子的男女一般模样？吓得张仃只好跟漫画说拜拜。到了六十年代，张仃又止不住技痒，在云南采风时，受少数民族奇特风情与漂亮装束的诱惑，又画了许多大胆变形的人物画。《苍山牧歌》中那个吹木叶的白族女孩，穿草鞋的脚画得比较粗壮，芭蕉叶下那个傣族姑娘，大概是绿叶反光，于是脸上也就

画上了些绿色；那个背着钢枪的哈尼族女民兵，脖子特别强劲，肌肉也就画得比较发达。到了『文化大革命』，大麻烦来了：社会主义新社会却画得白族女孩脚那么粗，是不是讽刺得了水肿病？傣族姑娘脸是绿的，是不是讽刺面有菜色？女民兵脖子那么大，是不是讽刺得了大脖子病？天晓得！谁叫六十年代初中国大饥谨，百姓多饿死呢？遂叫人产生这么多荒唐可怕的联想。张仃举着《女民兵》跪在桌子上，在东坝接受大批判。四周用绳子挂着他画的变形的装饰画。野蛮无知的红卫兵背后，这时有高人点拨：为什么《洋油灯》里没有油？是不是讽刺中国是贫油国？为什么向日葵要插在彩陶罐里？知道彩陶罐是干嘛用的吗？是装死人骨头的！这不是咒红太阳毛主席死吗？为什么把公鸡画得这么好斗？难道不是呼应赫鲁晓夫说毛主席是好斗的公鸡吗？张仃越听越恐怖，批判会一完，他就设法通知友人，把已经转移至陕西乡下的二百多幅装饰画塞进炉灶当柴火烧了！世界上的事总是苍黄反复。没成想这批拿去批判的『黑画』反倒保存下来，『文革』后发现扔在工艺美院地下仓库的墙角里。那张好斗的《大公鸡》做了中国第一张鸡年生肖邮票，成为集邮爱好者的抢手货。

有很多画家给曹雪芹造过像，大多数把曹雪芹画得高大魁梧，手握毛笔，满腔悲愤，仰首朝天。张仃先生

也给曹雪芹画过像，那是一九六三年，为纪念曹雪芹逝世二百周年。画很大，雪芹白袍青带，圆颅丰颊，天庭饱满，地额方圆，踞坐于一方顽石之上，头顶斜插过来几根树枝，两三片红叶在秋风中瑟瑟作响。这个曹雪芹，五短身材，个小神伟，双眸精光逼人，没有任何夸张的肢体动作和面部表情，却有着凛然不可冒犯的尊严和在精神世界俯视红尘的高贵气质。其他画家笔下总是流露出的那丝寒儒气息，在张仃笔下是全然不存在的，他塑造的是一个精神的王者，而不是一个愤世嫉俗的破落贵族子弟。这幅曹雪芹造像，与十年后发现的清人陆厚所绘雪芹白描小像，形象姿态完全相同，神情体格一般无二，真是奇哉怪也。熟悉张仃形象的人看画之后都会在心里说，这明明是张仃的自画像嘛！难怪张仃会在后来所绘的又一帧雪芹造像的题跋中写下这样的句子：『余不文，但与金玉缘作者有书画缘耳！』岂止有书画缘，一九七四年夏秋之交，被打成黑帮扫地出门的张仃，竟然只能在北京西山一处荒废的农舍栖居下来，与曹雪芹当年写《石头记》的老屋毗邻。二百年前，那位精神的王者在这里写成了他对封建社会大厦将倾的预言式小说；二百年后，又一位精神的王者在这里开始了他的焦墨生涯。他们都是黑暗中的舞者。黑暗想击败他们，他们却在黑暗中发出了闪电。

张仃本是个红色画家，一生中也很喜爱红色。小时

候帮母亲在过年的馒头上打红点，成为他最早的艺术实践。这一点之美后来发展成哪吒眉间赤红的一竖。上个世纪五十年代某年春节，中央工艺美院的教授们齐聚一堂举行新春笔会。笔会以红为题，张仃提笔饱蘸洋红，画了一株鸡冠花，并用朱笔题上三个字：红到底。就是这个要红到底的画家，在一九七四年困居西山时，突然见了红色就开始呕吐，以至于家人不得不把被单都翻过来。他变得厌恶颜色，却对黑色着了迷，从此成了一个焦墨山水画家。这是阅读张仃时不好解释的一次突变，我写过一篇长文《黑色文化的极品》，试图从文化、时代以及张仃个人的性格诸多方面揭开这个谜，但还是觉得无法说清。张仃喜欢黑色，这是一贯的，他的漫画就很黑，因而很悲壮，很有力。《收复失地》中那个手举大刀跨过长城的中国士兵，俨然一尊大黑塔。他设计的全国政协徽章，那齿轮就是黑色的！一九五六年他主持设计巴黎国际博览会中国馆，一个最大胆的创意，就是在丝绸厅的一面墙上，用黑色大理石刻金线，把唐代张萱的《捣练图》放大，展示效果简直酷毙了！他的装饰绘画，大红大绿，大蓝大紫，色彩浓烈狂野，但大量使用黑墨来画线条，线条粗重、峭厉、劲挺，显然，即使是在大量使用色彩时，黑色在张仃心目中仍然是帝王，色彩不过是臣仆。那么，一九七四年秋天在香山，到底发生了什么，使张仃那么坚决地走上焦墨之

途并一往无前再没回头呢？艺术上的原因是他本来就喜欢黑，政治上的原因是厌恶『文革』红海洋，生活上的原因是当时弄不到像样的颜料和纸张。最重要的原因是心情。哀莫大于心死，悲莫痛于伤心。那时的张仃，家破了，儿女们有的打入死牢，有的远放江西、云南，自己是黑帮，『千里归来人事改，十年犹幸此身存』。九死之余，只能把全部的抑郁、愁怨发泄到色彩上。你全国山河一片红，我败叶纷纷草木秋！情到不堪回首处，一齐分付与焦墨。因此，当张仃每天拿着小墨盒在西山沟壑林泉中写写画画时，他也许没有意识到，在那个完全没有私人话语空间的年代，他开始了『文革』中真正的个人化创作。他不必去顾及为工农兵服务，无须主题先行，更不要考虑高大全、红光亮，他只需要为自己而画，想画什么就画什么，想怎么画就怎么画。他完全回到了自我，这是张仃一生中从未遇到过的大解脱、大自由。没有政治，没有观众，没有批评家，也没有市场，画画的目的变得如此纯粹，那就是为画画而画画，张仃第一次感觉到卸掉使命感的轻松，由此轻松而带来的心境的惬意舒畅，不知不觉，焦墨释放了他的抑郁，宣泄了他的焦虑。虽然『城廓人民半已非』，却是『山河风景原无异』。大自然不动声色地把他的厌世倾向和恐世心理化解了，而焦墨那绝俗的高贵和形而上的气质又无异于安魂剂，其深远微妙、幽昧冲默的表

现力逐渐被张仃发掘出来，他的灵魂与生命，便栖息在这个黑色世界而无法自拔了。

假如要用一幅抽象画来表现张仃，我会用红与黑两个色块。红把张仃联结到革命与民间，是他生命的一种基调，也是他艺术的主要色相；黑却把张仃引到文化与自然，这同样是他生命的一种基调，和艺术的主要色相。红色的热烈、激情、入世，黑色的沉静、肃逸、出世，两极互补，才是张仃。我见过中国民间有一种太极，阴阳鱼是一红一黑缠绕在一起，这就是我所理解的张仃色相。当他投身于红色时，我们会发现黑色在制约他，他始终忠实于艺术，不以牺牲格调来做投机，并隐隐地与主流保持一点距离；当他沉潜于黑色时，我们会发现红色在影响他，使他富有责任感，不以故作清高来自我标榜，始终关注人类的处境。这就是张仃的艺术人格，表面上看似矛盾，骨子里有着深刻的统一。这种矛盾统一，正是二十世纪中国文化的性质。所以我说，要在中国画家中找一个表现二十世纪文化的基调与色相的人物，不是吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿，也不是徐悲鸿、林凤眠、傅抱石、李可染，而是张仃。

张仃先生是个很摩登的人，这大概与他出生的东北颇有日俄洋风有些关系。他小时候给舅舅的算命摊画十二生肖，打洋伞穿裙子的鼠小姐就很摩登。后来在北平、南京、上海给报纸和杂志搞广告设计，画时代漫

画，接触的都是我称之为「中国吉普赛画家群落」的自由艺术家，生活浪漫而新潮。西装、礼帽、呢子大衣、吊带裤，这是当年照片中张仃常常穿戴的行头，精干，帅气，洋派，前卫。他到了延安，一开始与这里的土气很不谐调，与塞克、杜矢甲并称延安三大怪，三大怪的穿着就很洋派：塞克像个哥萨克，张仃总穿双马靴，他还用麻毡给杜矢甲裁制了一件披风。试想，这样三个人走在一起，不要说在延安，就是在巴黎也是顶摩登的啊！张仃想用他的摩登活跃、丰富延安。他亲自设计了作家俱乐部，还在进口处搞了个小酒吧，让肖军的爱人当垆卖酒。他还在俱乐部开化妆舞会，连毛泽东、江青、林彪都来这里跳舞。所以艾青当时就说：『张仃到哪里，摩登就到哪里。』不过浪漫的光景不长，还是延安最终改造了张仃。新中国成立后，张仃又摩登起来，因为他老要出国，去东欧，去西欧。看他与毕加索在一起的照片，西服革履，很少有亚洲人穿得有这么体面，合适，连毕加索都盯着他看不够，那目光似乎在说：这东方小个子咋这么精神哩！在当时知识分子惟恐不工农化的年代里，张仃穿西装，戴贝雷帽，抽烟斗，还手拿一根『斯踢克』，这派头的确很扎眼，更其主要的，他身上散发出的气息，大艺术家，相由心生，天生素质加上后天修养使然，反映出他特立独行、我行我素的性格。然而这个摩登洋派的艺术家的，又对中国民间又土又

俗的玩艺儿分外着迷。他在延安是第一个系统收集整理陕北民间剪纸的文化人，在东北是最早到屯子里同农民一起创作新年画的画家。在北京，面人汤沿街叫卖，无人待见，张仃亲自把他请到家中敬为座上宾，后来又把他，还有泥人张、皮影陆都请到中央工艺美术学院，给他们成立工作室，配助手，让他们给学院的老师和学生讲课。在他家里，沙发是木制的，绷着粗麻布，门帘是湘西的蓝印花布，茶几上摆的是中国各地还有外国的民间粗瓷碗，画室里最醒目的是一把华北农村的柳木圈椅，白茬铁皮，木头本色，相当古朴大气。书架上摆的都是民间玩具，有灰陶狗、泥泥猴、牵线木偶、西府彩塑面具和胶东布老虎。如此摩登洋派的艺术家的生活，在这样一个由民间乡土艺术包围的空间里，自在自得，优游从容。华君武曾戏称张仃的装饰绘画是『毕加索加城隍庙』，其实，张仃整个人，还有他的艺术人格，何尝不是『毕加索加城隍庙』！这两种文化、两类气质，很多人没有看到它们的相通性，更无法在自己身上兼容，而在张仃身上却不仅相容，而且相融，可以说是大化！连饮食他都土洋结合，中外一家。早餐是面包片涂奶酪，加一杯咖啡。下午是一杯上等的绿茶或乌龙茶，晚餐是小米粥或包谷碴子粥。长年如此，自自然然，了无痕迹。他是最早发现中国民间艺术同西方现代绘画气质相通的人，他知道如何从西方艺术吸收营养以

壮健自己的身躯，他也知道如何守护好中国艺术的家当以建设新的文化。有人认为张仃的漫画和装饰绘画是很前卫的，而他的山水画是比较保守的，换句话说，他的漫画和装饰画是很洋派的，因而是新锐的，但他的山水画是传统的，因而是向老旧的东西回归的。这种观点我不敢苟同。张仃漫画和装饰画的前卫性是在语言层面，当然很容易看出来。他的山水画同样是前卫的。比如说，上个世纪五十年代的水墨写生，在那个年代就是前卫，它是向明清以来的山水画观照方式挑战，在语言上扬弃所有传统程式和皴法，没有任何流派和家法的师承痕迹，但它有中国气派和中国气韵。七十年代以后的焦墨山水，向清代程邃和近代黄宾虹有语言上的借鉴，但是，焦墨作为一种绘画语言，从来未曾在『水墨为上』的中国画传统中居于重要地位，而焦墨山水，前人也只是偶一为之，是一种非常边缘的游戏之作。张仃把焦墨单挑出来，发掘其艺术表现力，使其发展到能够创作宏篇巨制并足以与水墨相颉颃，这本身就是一种巨大的创新能力。让国人看惯了水墨和彩墨的眼睛接受焦墨，适应并欣赏这种黝黑如炭、行笔艰涩、用墨枯槁的绘画，需要冒很大的风险，如果没有相当的审美勇气，又怎么可能一意孤行。在艺术商品化的时代，许多画家迎合大众趣味，画得越来越水、越来越甜、越来越色，张仃却反其道而行之。当别人端出汽水和可乐的

时候，他端出的是普洱和苦丁茶。喝汽水和可乐的人也许永远是多数，但喝茶的行家都知道，普洱和苦丁，是饮料的终结者。焦墨之酷（cool），焦墨之萨（sharp），一旦接受，便『曾经沧海难为水』，这种审美趣味的超拔与孤高，难道不是很前卫吗？再者，张仃的焦墨山水，一方面发展西方风景写生的再现眼前实景的传统，这需要坚实的状态取貌的能力，来不得一点投机取巧；另一方面，又延伸了中国山水造境的表达胸中丘壑的传统，这需要视通万里的想像力，『宇宙在乎手』的经营气魄，没有这样的文化心胸，自然无法营构那些山重水复的大山大水。张仃的焦墨山水，自由出入于这两个传统，当实则实，当虚则虚，近以写生取其质，远以写意取其势，风景乎？写生乎？造境乎？胸中无此芥蒂，笔底漫卷烟霞。此种手眼，又是何等胸襟和气度，岂是某些画地为牢观念先行的理论家和作茧自缚以图式自娱的画家所能望其项背！一个在写实主义、现代主义和中国笔墨三大传统中大进大出且运斤成风的画家，在当今世界主义的大文化背景中，难道不是很前卫吗？

张仃是一个在二十世纪中国激进的历史语境中真正称得上革命者的艺术家，但他同时又是一个甘于寂寞、淡泊处世，在名利上与世无争的纯粹艺术家。当美术圈在市场经济氛围下变成一些精明者的名利场时，

当某些画家热衷于炒作，得意于被官员和商人前呼后拥的虚荣感时，张仃却反倒表现得空前沉默。他开始离群索居，与二三素友相与论道谈艺，只要有机会，便不顾年迈而深入山川。他有许多画作之名，便是这种心境的写照：《涉泽求蹊》、《将入深谷》、《天山难问》、《雪谷独居》、《丘壑独存》，等等，等等。就其一生来说，他的艺术紧密关注人类命运与民族兴亡，晚年的焦墨山水画，贯穿着人与自然既抗争又和谐这一基础主题。可以说，他是中国山水画史上最富家园意识的画家。他画漫画是在保卫家园；他扶持民间艺术是在呵护家园；他创作山水画是在表现家园。他的一生，就是一个家园守望者。他走遍中国，在各种地理环境中寻觅一方水土与一方人的互动反馈关系，寻觅中华民族在各种复杂的地理与气候环境中诗意栖居的智慧与美感。他甚至把这种寻觅拓展延伸到世界，在韩国、新加坡，在欧洲的山水中发现人类相通的栖居文化。他的山水，既非山野山水，亦非隐逸山水，而是家园山水。他的山水画因了这种人性的关注而洋溢着温馨朴实的家园情愫。最近一年来，他常给朋友书写『故园不可思』『故园风雨』『故园多少路』以及『故园情』这一类的词句，揭示了他内心深处对家园的忧患。我常说，后人关于家园的记忆，也许只能在张仃的山水画中寻觅了。他极其鲜明地拓展和张扬了中国山水画

人文内涵中固有的家园意识。如果把他的作品连缀起来，我们看到的将不只是一条壮丽的山水长廊，更是一条温馨的家园长廊。它们组成了一条记录我们生存命运的长河。披图澄观，何人不起故园情！这故园，是我们所有情感的起点和终点，也是我们命运之舟启航与归来的港湾。

张仃的一生，总是在寻觅属于自己的风景，由雄强激越而日臻素净、肃静、清静、恬静，最后，安详而达观地栖息于自己的精神家园。走进他的家园，你就会接近那颗凛然不可亵玩，拒绝一切媚俗与做秀，却又那么朴实平和的高贵心灵。我敢说，在当今中国画坛，论精神的孤迥、纯粹与格调的孤拔、峭直，惟有张仃焦墨。

张仃的一生，有风雨，也有彩虹；有大悲，也有大喜。我们很难体味一个有着如此绚丽人生的老人在回顾历史时的那种心境，或许如弘一法师所书『悲欣交集』？或许如东坡居士所唱『亦无风雨亦无晴』？有一点是可以肯定的，他始终忠实于时代，忠实于生活，忠实于自我，忠实于艺术。在中国生存，坚持做一个真实很难，张仃先生被改造过，被蒙蔽过，被利用过，被扭曲过。他也曾随波逐流，但绝不不同流合污；他也曾和光同尘，但绝没有丧失自我。在中国，能活得像张仃先生这样真实，已经很不容易了。以诚对时代，以诚对生活，以诚对艺术，以诚对朋友，以诚对自己，他做到了。

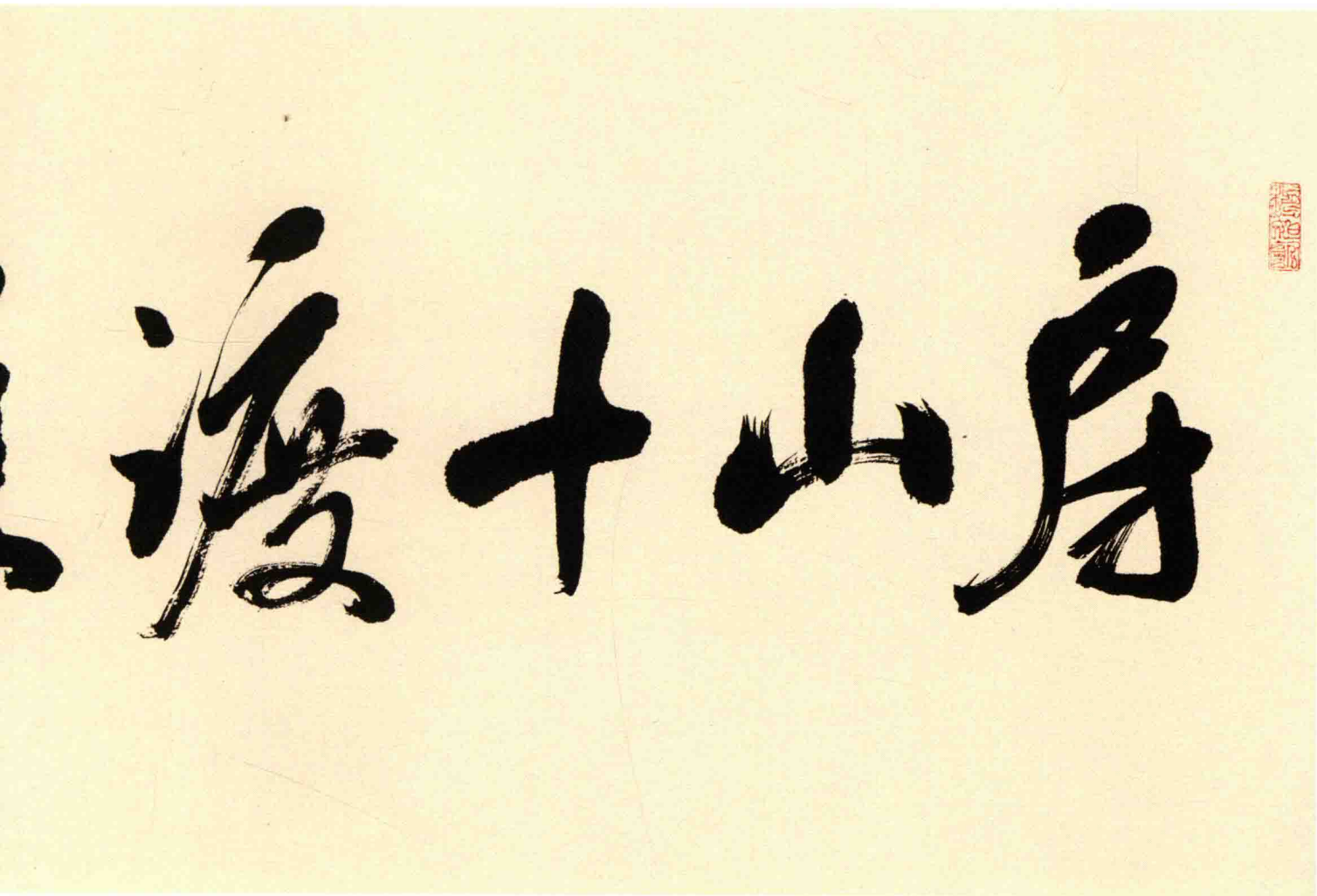
他晚年喜作冰雪山水，常题『诚无垢』、『霜华净碧空』、『素雪净乾坤』、『洗心』、『净土』，以冰雪明心志。

二十世纪中国的历史天空，电闪雷鸣。许多人成为祭坛上壮烈的牺牲，更多的人成了无辜的祭品。张仃这样性格的人能够生存下来，并在每一次命运大转弯的时候不被抛下战车，只能说是幸运。从一个孤苦伶仃的东北流亡少年，到一个左翼漫画的猛将；从一个只身投奔延安的热血青年，到解放区时尚生活的设计者；从山水画革新的前驱，到新中国首席形象设计师；从最前卫的现代装饰绘画实践者，到当代壁画运动的组织者；从独步画坛的焦墨山水大师，到守卫中国画底线的卫士，张仃七十年的艺术生涯，有过许多次不得已的人生大转弯，每一次都充满风险，每一步都踩着陷阱，但每一次他都扼住了命运的咽喉，每一次都在险境中开出生面。于是，我们才能在二十一世纪的阳光下，看到这位老人安详地坐在他那并不宽敞的『它山画室』中，为人们书写『春秋阅尽』、『阳关唱彻』、『心在天山，身老沧州』这样的字句。

王鲁湘：香港凤凰卫视总策划、美术评论家。

目 录

010 / 房山十渡焦墨写生	093 / 武夷山九曲溪揽胜
018 / 赵伯驹江山秋色焦墨摹本	115 / 武夷山九曲溪
026 / 长江万里图稿	128 / 泰山纪胜
044 / 避暑山庄文津阁图卷	144 / 天游
051 / 避暑山庄沧浪屿	150 / 苍岩奇秀图
054 / 克孜尔千佛洞写生卷	157 / 清奇古怪
066 / 克孜尔千佛洞	160 / 泰山朝阳图
074 / 庐山锦绣谷焦墨	162 / 西岳夕照图
078 / 巨木赞	164 / 长城万里图
081 / 燕山八品叶途中	165 / 燕山长城图
084 / 燕山莲花池长城遗迹	166 / 山鬼故家
087 / 石庙子公社	169 / 苍岩奇秀图
090 / 兴坪渔家	172 / 昆仑颂



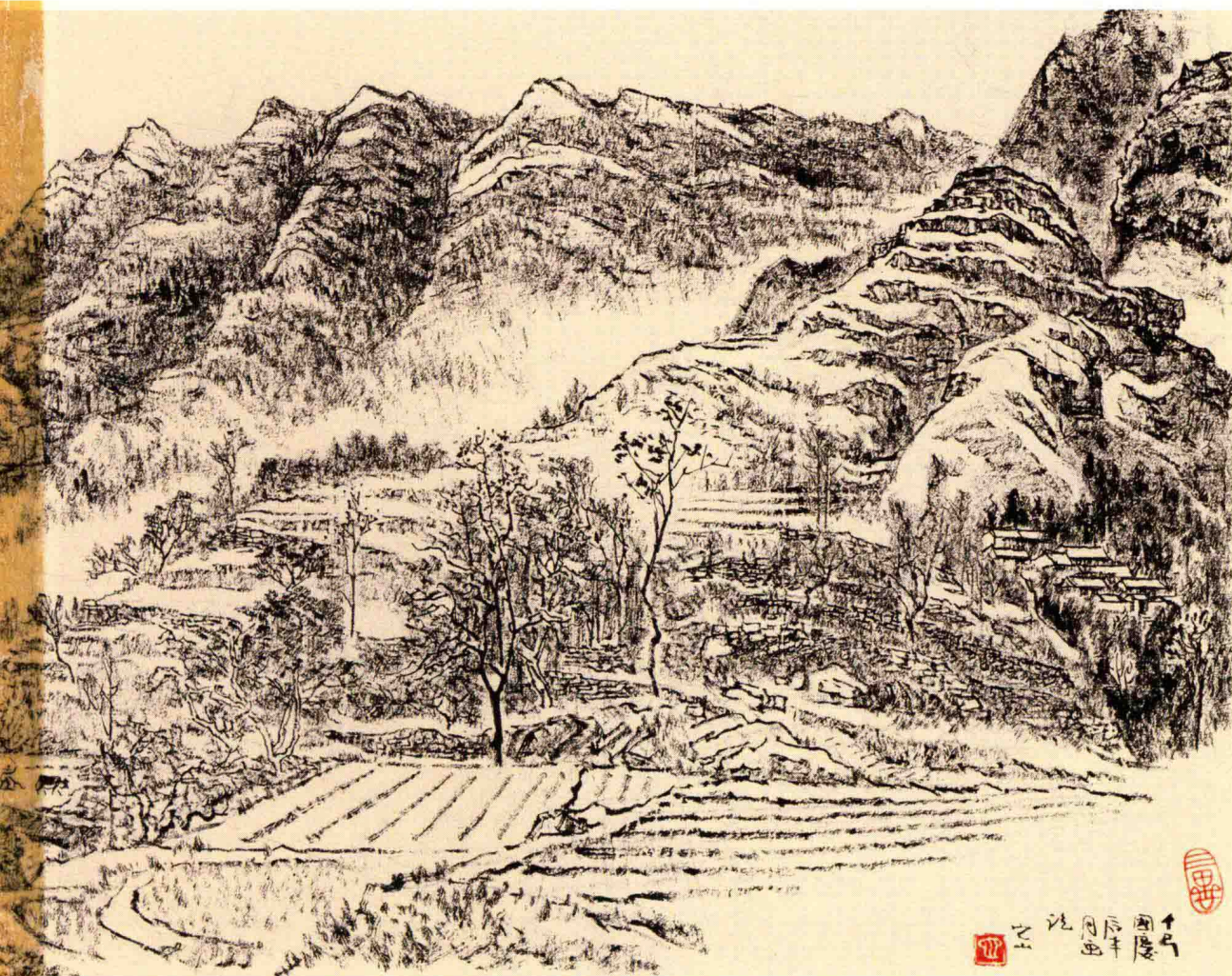
作品名称：房山十渡焦墨写生 / 尺寸：425 × 42cm / 创作年代：1977 年

生寫墨魚

張竹同志屬

陸殿少欽





明
中
歸
隱

明
中
歸
隱
年
方
八
三

