



张仃

总主编 翟墨

编著 剑武 李梅

任何国家人民艺术的全貌，都要包括古典的和民间的两大部分，民族优良传统的继承关系，也是两个方面的：漏掉任何一方面，都是严重的缺陷。一切艺术只有在这个基础上提高、创造，并适当地吸取外来的进步的因素，才能向前发展。

张仃

河南人民出版社

张

仃画论

20

世纪

中国大师
画论精萃
纵观百年画论简史

世纪中国大师画论书系

世纪中国大师画论书系

张

20 世 纪

仃 画 论

中国大师 画论书系

横看大师画论精萃

纵观百年画论简史

总主编 翟墨

编著 剑武 李梅

河南人民出版社

张

仃 传 略

他是一挂长虹,七彩缤纷,分而纯净,合而辉煌。

他是一株老树,历经沧桑,却依然横枝窜叉,浑厚朴茂。

他更是一座耸立于现当代中国画坛的为数不多的人云丰碑,你可在上面读到以真、草、隶、行、篆书写的一部属于人生底蕴的诗章。

他更是一座泓透映着现当代中国艺术数十年风云变幻的清澈秋水,你可以把其中的每一滴水珠视为音符,演奏一部属于历史品性的乐章。

如果说一个人是一个世界,一个艺术家是一个世界,那么,张仃的世界是由几个巨型板块组合而成的——在 65 年的艺术生涯中,

他在漫画、年画、壁画、书法、中国画、宣传画、装饰画、艺术教育、民间艺术、艺术批评等领域驰骋。

板块之一

1932 年夏天,不满 15 岁的张仃从故乡辽宁只身流亡进京,考上了张恨水为校长的北平美术专科学校国画系。

每一个人的一生总要面临几次选择,在张仃的一生中,选择异乎寻常的多。有趣的是,他总是选择难题,人生的难题,艺术的难题。选择难题,然后解决难题,由此而构成张仃独特的人生品格与艺术品格。

进入美专不久,张仃便面临选择:美专的课程设置很不对张仃的心意。一天接一天地临摹,画大公鸡,画隐士、宫娥,真让人憋气。受新文化运动和鲁迅的影响,张仃总是不能忘怀身旁的百姓和面临的现实:国破家亡。不久,张仃和同学在当时的艺文中学举办了《新国画展览》:城市贫民,一般市民,乃至三教九流,占据了往日为仕女闲士充斥的画面,技巧虽然难免幼稚,却仍给人以新鲜的感觉……

美专的刻板生活无法忍受。于是,张仃开始了漫画创作:抨击社会的黑暗,抨击人间的不平,矛头直指卖国政府和日本侵略者。以笔为戎,以身报国。在民族危难之际,在社会沉寂之际,漫画是枪,是剑,是战斗的号角。

《焚书坑儒图》以地狱的传说为题材,控诉国民党反动派迫害进步作家:阎罗蒋介石凶神恶煞地追杀着鲁迅,铁笼子里囚禁着丁玲。

《玩偶大观》以民间玩木偶的方式,揭露日寇的侵华暴行、国内官僚资产阶级的荒淫和国际法西斯的猖獗:日本侵略者在东北“玩”满洲国傀儡,国内买办官僚在“玩”女人,国际战争贩子在“玩”法西斯。



1931年,张仃全家合影,左起第一人为张仃

在美专校庆两周年展览会上,张仃展出了 30 多幅漫画,引起了强烈反响,《京报副刊》对他作了专门介绍。共产党地下组织也派人找张仃,让他筹建北平左翼美术家同盟。从此,张仃离开了校园,一边从事进步学生运动,一边继续搞漫画创作。

1934 年 4 月的一天,张仃和几个进步青年聚会,商量筹建北平左翼美术家同盟事宜时,国民党宪兵三团将他们逮捕。不久,张仃被判处三年半徒刑。因为只有 16 岁,张仃被关押在苏州反省院。在监狱里,他巧妙利用狱方让他办“自新”画报的条件,创作了一批漫画。

翌年,经过同学奔走,张仃被苏州电影制片厂保释出狱,他带着在监狱中创作的几十幅漫画回到北京。在艺文中学,他和同学张振仕、周维善举办了一次漫画展。听说张恨水在南京,他又赶到那儿。经张恨水推荐,他给当地的几家报纸投稿。不久,他进入《扶轮日报》专事时事漫画。几十年以后,叶浅予回忆说,“张仃这个名字在 30 年代漫画界初露头角时,漫画刊物的编者们好像发掘到一座金矿,舍得用较大篇幅发表他的作品”。

1936 年,全国第一届漫画展在上海举行,张仃有 3 幅作品

入选。展览移至南京时,组织者又让他赶制了4幅大幅漫画参展。1937年,叶浅予在上海发起成立的抗日漫画宣传队到了南京,张仃便投身其列。在汉口,成立了全国漫画作家协会战时工作委员会,张仃为15个成员之一。1938年元旦,刚刚创刊的《抗战漫画》,把张仃的作品《兽行》刊登在封面上。这是他在南京大屠杀之后创作的。

1938年秋天,张仃投奔延安,在延安鲁迅艺术学院美术系教授创作,那年他21岁。当时的延安,物资极端匮乏,张仃一边带着学生写生,一边继续着漫画创作。第二年,他画了一批肖像漫画——丁玲、舒群、萧军等,在鲁艺展出后,被一些人指责为“丑化革命作家”。其时,张仃已经调离了鲁迅艺术学院,先后在延安文艺界抗敌协会和五省联防军政治部工作。1942年,张仃应邀参加了延安文艺座谈会,听取了毛泽东著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》。一方面是因为这篇《讲话》中尖锐地批评了批评延安的文学倾向和接踵而至的整风扩大化,一方面是因为到了新的单位,新的任务接二连三,张仃有好几年很少画漫画,直到1946年。

1945年夏天,张仃带着妻小,随军离开延安。第二年来到东北,担任《东北画报》社总编辑,他又一次画起了漫画。

国内战争时期,他的创作题材是抨击国民党和美国政府的对华政策,歌颂人民解放战争。如《到敌人后方去》、《拆东墙补西墙》、《城头变幻大王旗》、《上海·冒险家的乐园》、《屈膝的代价》、《解放道路上的障碍》等。新中国成立以后,其笔锋所指,是国际风云。这些漫画多发表在《人民日报》上。和他30年代创作的漫画比较,这个时期的作品主题大多来自相应的新闻作品,在一定程度上缺乏自己独到的认识。值得注意的是,他在1956、1957年期间,创作了这样几幅作品,如:1956年的《今日巴黎》,这是画家当年在巴黎工作、访问的印象记录。虽然其中夹

杂有一定的偏见与误解,但较多地是画家亲身的感受与这种感受的准确表达,并因此而使那些受时代影响导致的偏见与误解变得无足轻重。1957年发表在《漫画》月刊上的《伤春篇》、《赐福天官》和《孙悟空跳出老君炉》,则别有意味。前两件作品是对社会不良现象的讥讽,后者是对官僚主义与僵化机制的批评。它们是对毛泽东“百花齐放,百家争鸣”的响应。遗憾的是,刚刚跳出老君炉的孙悟空,不久就被迫跳了回去。1957年,张仃为《全国漫画展览会》设计的会标是一幅装饰漫画:一只拟人化的大公鸡,圆目怒睁,剑拔弩张,它手持一杆笔,直指毒蛇、蜈蚣等小爬虫。张仃的漫画在30年代即以装饰性为特征,这幅漫画则是体现其风格的代表作之一。尤其值得注意的是,此后不久,张仃开始了装饰画创作。因此我们可以说,这幅作品是张仃装饰艺术的端倪,或者说他是从装饰性漫画向装饰性绘画过渡的标志。

虽然反右斗争没有断送张仃的艺术生涯,却几乎断送了他的漫画创作生命。从此,这个把民族命运、国家前途、人民甘苦视为第一生命,并为之捶胸顿足、呕心沥血的艺术家的漫画创作生命,只好缄默不语,最多是曲度衷肠。漫画是断断不可再画了!

1976年10月的一天午后,一阵阵震天的锣鼓声、鞭炮声把张仃从依旧缠身的恶梦中惊醒过来,“四人帮”倒台了。元凶虽去,小鬼尚在,张仃依旧是不肯改悔

的走资派,依旧被人监视着,中央工艺美术学院当时的领导人不



1935年,张仃经保释出狱,
回故乡辽宁,与弟弟合影

让他看有关“四人帮”的文件、材料,不让他参加批判“四人帮”的大会。然而,这胜利能让人忘乎所以,他突然间萌发了画漫画的念头:“四人帮”的所作所为,小丑般在他的眼前晃动——狰狞的嘴脸,荒诞的行径,可耻的下场。如此而有了一组《立此存照》,但它们是成于“地下”,传于“地下”,直到 1979 年北京市美协为他举办“平反”个人画展时,才得见天日。

作为张仃 65 年艺术生涯起步平台的漫画,人们不仅可以从中看到近几十年中国社会的风云变幻,也可以看到中国知识分子艰难的心理历程,它们是中国社会的晴雨表,更是中国政治的晴雨表。令人遗憾的是,每当社会最黑暗的时候、政治最黑暗的时候,也就是最需要漫画出来或为民请命、或激昂人心的时候,漫画却常常是无能为力,绅士般耸耸肩头,转身蹒跚而去。但是,我们不能因此而谴责漫画艺术家,他们如同我们一样,也是无辜的。更何况像张仃这样的艺术家,从一开始就把自己的命运、自己艺术的命运和祖国、民族、人民的命运联系在一起。虽然不能说他们没有计较过个人的得失,更不能说他们没有计较过艺术的得失,但他们的确没有计较过他们的艺术之于社会的得失。

受墨西哥壁画家珂弗罗比斯的影响,受毕加索的影响,受民间艺术的影响,受中国画大写意花鸟的影响,张仃的漫画极富装饰性,造型夸张,几近几何形体,用笔简练,减至不能再减,和他天生的浪漫气质结合,使他的作品极有煽动性,又有艺术性。

中国漫画史醒目地记载:张光宇和张仃开创了中国漫画的装饰风格。

板块之二

确切地说,张仃的年画创作开始于 1945 年以后。但是,别人把他的作品当做年画,却是在他五六岁的时候。当时,亲戚邻

居把他画的《南极翁偷桃》和猴子当做高档年画挂在家里。

民间美术与他的关系,建立于他的孩提时代,而且越来越紧密,越来越融洽……他是我国当代民间美术创作的主要支持者、倡导者和研究者。我们可以说,中国民间美术因为他和同仁的不遗余力的推动而登上了大雅之堂。

张仃所接受的家庭教育里,没有丝毫的艺术成分。但是,点在馒头上的一点胭脂,殡葬队伍里的纸人纸马,却把他引上了艺术之途。

1932年,张仃入学不久,在学校举办的一次展览会上,他的一幅作品引起了一阵哄笑:丈二宣纸,罗汉鬼怪张牙舞爪,全然是民间的传说。本来,绘画是无所谓文野,只是因为社会出现了上等人,出现了有闲阶级、有钱阶级,绘画才由一种偶然得来的和偶尔为之的东西成为了一种职业,一种爱好,一种被一些人视为神明、被另一些人视为玩偶的东西。不过,从此,民间美术每况日下,尽管文人墨客总在穷途末路时偷偷从中汲取养分。但是,张仃从不隐讳自己对民间美术的爱好与依恋。他曾经说过,在他的客厅里,宁愿有蓝印花布,但绝不要团龙锦缎。

1938年,张仃在延安鲁迅艺术学院教授创作时,经常带着学生走村串户,一边写生,一边收集民间艺术品。新中国成立后,由荣宝斋木版水印的我国第一本剪纸作品集《西北剪纸集》,就是张仃根据这些年的收集编就的。

1946年,根据中共东北局的指示,张仃和朱丹、刘迅、古元、苏辉、安林等一同发起了新年画运动。关起门来,大家画了一批年画。但是,这些到底是不是农民所需要的年画呢,大家心里没有把握。于是,作为《东北画报》社总编辑的张仃,带着两个记者到了离哈尔滨200里的靠山屯,组织了“靠山屯年画座谈会”,逐幅征求农民的意见。“靠山屯年画座谈会”在当时得到了充分的肯定与宣传,认为它是文艺为工农兵服务的一个榜样。今天看

来,这种肯定较多的是政治意义上的。但从艺术市场学的角度看,它也是值得肯定的。年画本来就是一种社会学意味多于艺术意味的画种,没有老百姓喜欢,没有千家万户张贴,年画就不是年画了。

民间美术之于张仃,是土壤,是天空,是提供无穷营养的根。在他所从事的各种艺术门类里,都可以看到民间艺术的影响:

漫画——“掇大要,去芜杂,方笔圆笔交错运用,笔线减至不能再减,使造型接近几何形体,却不是抽象的几何形体,而是极度概括的具象形体。这种造型方法表面看来好像是夸张之极,其实是概括之极。”(叶浅予)

装饰画——张仃的装饰画“都是在此以前 60 年代初期所作,那一阵他画了许多这样的画,那是富于幻想和勇于呼吸的时期。他是在中国的北方土生土长的,他热爱乡土上世代农民所喜爱和创造的艺术,一个涂彩的泥塑玩具、一块木雕的饅饅(糕饼)模子、驴皮的皮影戏人形、纸扎的风筝、舞台上的脸谱、木板刻印的门神年画、少数民族的刺绣……许许多多精灵古怪的东西,都从他所储藏在箱底和心底的魔盒中飞出来”。(郁风)

壁画——看了张仃给首都国际机场设计的壁画《哪吒闹海》,吴冠中说了这样一句话,“我要补充华君武给张仃艺术提出的数学公式:毕加索+城隍庙(指民间艺术)=哪吒闹海”。

中国画——“对民间艺术特殊的情感和造诣自然也渗透到张仃的国画创作中……张仃的艺术气质使他总是迷恋于那些生气勃勃、新鲜质朴、天然未凿的对象。张仃笔下的山、石、松,可称三绝,还有石头上的青苔,活灵灵的仿佛就会掉下来;那些村落、民居、古道、牲畜,永远充满着朴野自然的情趣而又生机盎然。假如画家没有那种与民间生活亲密无间的感情和对民间艺术趣味的爱好和精通,大概是画不出这样的作品来的。”(李兆忠)

.....

作为中央工艺美术学院的负责人,作为我国工艺美术教育的开拓者之一,张仃数十年如一日大声疾呼:抢救民间艺术!弘扬民间艺术!

早在 50 年代,张仃就建议把在街头卖艺的泥人张、画人汤、皮影陆等民间艺人请进中央工艺美术学院,使民间艺人的艺术获得了新生,登上了大雅之堂。

从 1957 年担任中央工艺美术学院第一副院长始,张仃对出差到外地的师生都提出“采风”的要求。中央工艺美术学院现有的大量珍贵民艺作品,便是如此得来的。一次,一位朋友出差到山东,看到当地老乡把旧的年画木模当柴烧,便写信给张仃。收到信,他立即让人买下了这批模具。前些年,日本、美国的客商要购买我国民间木版年画,山东省有关方面就是用这批模具复印的。

1959 年,中央工艺美术学院建立壁画工作室,正式招收学生。从一开始,张仃就要求这个专业的师生深入民间,培养对民间艺术的真情实感,而不是猎奇。

在张仃的著述中,民间艺术始终占有重要一席,其涉猎极为广泛,如玩具、家具、蜡染、刺绣、剪纸、陶瓷、皮影、彩塑、饰物、舟船、用具、民居、面具、编织,乃至农民画、儿童画等等。他主张从研究民间艺术品的功能、形式以及它们所体现的地方的、民族的和制造者个人的特性入手,寻找值得当代工艺美术乃至美术创作继承与发展的带有规律性的东西。近几年,他每到一地,总要抽出时间考察民俗、民艺。对各地从事民间艺术研究的同仁予以道义上的支持和艺术上的指点。对各地工艺品的设计、生产乃至销售,予以帮助。许多人私下说,他在引导着一个默默无声的、一定范围的、群众性的民间艺术运动。

张仃有这样两个观点很值得我们深思:

民间艺术从来就是艺术的弃母。

忽视民间艺术的艺术家决没有出息。

板块之三

张仃第一次接触毕加索的艺术是 1934 年。那年,在一个同学家中,他见到了毕加索的几本画册,一下子被毕加索艺术的强悍气质、奇特语言震慑。



1937 年抗日战争爆发后,漫画界抗敌宣传队在上海成立。途经上海,张仃即投身其列。图为张仃正在创作漫画

同年秋天,张仃被捕入狱。狱方让他参与办一份小报,以促进“犯人”悔过自新。张仃在这份报纸上发表了許多宣传抗日的漫画。有一期,他还根据记忆,复制了毕加索的作品《小丑》。关于这幅作品,毕加索的传记作者罗兰特·潘罗斯曾经这样分析:“毕加索笔下的小丑……可能喜欢插科打诨,但说的却是真理……他能够改头换面,扮作另一个人。他的这套把戏却别有一番雄心:这就是要跟既定的社会秩序比一比力量。”在国民党的监狱里,介绍毕加索的这样一幅作品,可见张仃他们的战斗情怀是何等激

越,方式又是何等巧妙。

在张仃这个时期的作品中,我们可以看到毕加索艺术的影响。如《春耕》,占据画面 2/3 的,是一头用近似分析立体主义手法描绘的耕牛。

七七事变以后,张仃参加了漫画界的抗日宣传。他创作的宣传画《打回老家去》,以白山黑水、大豆高粱为题材,形象地反

映了当时风行全国的流亡歌曲《我的家在东北松花江上》的主旨。这幅宣传画人称“整个抗日战争期间一幅具有思想深度的宣传画”。

解放战争末期,张仃创作了《在毛泽东的旗帜下》。北平解放时,这幅宣传画贴遍了全城。后被苏联东方博物馆收藏,成为该馆收藏的我国第一件宣传画。

1956年,张仃主持设计完巴黎博览会中国馆,便随中国文化代表团在法国各地参观访问。根据他的提议,代表团拜访了艺术大师毕加索。

这时的毕加索已经在法国生活了整整56年。然而,他还是一个西班牙人,虽然他的祖国在全世界推崇他的时候还无视他的存在。西班牙的明媚阳光与浓重阴影的对比,酷热与严寒的反差,肥沃与贫瘠的共存,西班牙人的强烈友爱和残酷并蓄,大悲与大喜的同在,诞生了西班牙的独特文化传统:隽永、豪放、极富装饰性,且带神秘性。这些便是毕加索艺术的精魂。不管他怎么离经叛道,千变万化,都不离其宗。

毕加索如此,张仃也如此。在张仃65年艺术生涯中,在他接受的外来影响中,毕加索的影响是最大的。他说:“我对毕加索十分佩服,这倒不仅仅是他的艺术作品本身,因为中法两国的历史、文化渊源不同,而主要是对他的艺术探索的勇气、丰富的想像、创造的精神。”

张仃也是以多面手而著称于中国画坛、享誉世界的:30年代的漫画,40年代的年画与宣传画,50年代初的水墨写生,50年代末、60年代初的装饰画,70年代末以来的壁画、书法和焦墨山水画……

在这次访法期间,张仃考察了印象派、后期印象派、立体主义等西方现代画派。此后,他又访问了意大利。在佛罗伦萨、米兰、那不勒斯、威尼斯,他遍访了各大艺术博物馆,考察了欧洲古

典主义造型艺术,在波提切利、达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔和提香的世界里神游,吞吐,思索……东西方文化的神灵,又一次在他的体内冲突,渗透,融合,从而形成了张仃创作的一大特点:民族性与世界性的统一。

中西结合,几乎是近百年来我们这个民族文化发展的情结,一个理论上曾经纠缠不清、实践中至今纠缠不清的结。

如同我们拥有黄河长江、四大发明、唐诗宋词一样,我们拥有光辉灿烂足以与西方古典美术媲美的艺术家和艺术品。在相当长的一段时期里,中国美术,乃至中国文化,不用高呼走向世界,因为世界不是在我们的左右,就是在我们的后面。

清代数百年,中国文化,如同中国的经济与政治等,处于睡眠状态。到清末民初,逐次苏醒的中国文化人突然痛心地发现:人家在我们前头。从此,我们有了中国美术……走向世界的宏愿。

此后,一方面是中国古典美术品“走向世界”,成了人家博物馆的收藏;一方面是中国美术家走向世界,由老师降为了学生。总是世界美术走向我们,走向中国:

——20 世纪初,大批怀抱“破碎山河谁收拾”雄心壮志的美术青年,如李叔同等,留学海外,给中国引进了西方古典主义绘画与油画、水彩与水粉等新的画种。

——二三十年代,逃避战火的一些美术青年,如林风眠、刘海粟等远渡重洋,给中国引进了西方印象派、后期印象派和野兽派等。

——50 年代,在“向苏联学习”的热潮中,走来了列宾、苏里柯夫,走来了契斯恰柯夫教学法,苏俄绘画成了中国美术改造与发展的蓝本。

80 年代以来,西方现代绘画各种流派整体性地被引入中国,从而形成了众说纷纭的“85 新潮”等等。

这一切,对于艺术家来说,对于具体创作来说,最终都落实为:中西结合。

张仃便是高呼之、力行之的先驱者之一。

30年代,他和张光宇借鉴墨西哥壁画家珂弗罗比斯的笔法,创造了中国漫画的装饰风格。40年代,他的漫画里,融入了毕加索的立体主义技巧。50年代初,他和李可染、罗铭开展水墨对景写生,把西方绘画的写实手段引进了中国画。1957年,张仃从中央美院国画系调任中央工艺美术学院第一副院长。他和张光宇一起,“提倡新的装饰艺术观,在装饰绘画领域打开了一片新的审美天地”。(白梵)

1958年,他带领研究生去云南写生,回来举办汇报展时,他推出了一组装饰画:《苍山牧歌》、《集市傣女》、《哈族女民兵》、《洱海渔家》、《傣族立雕写生》等。毛笔,宣纸,传统的骨法用笔和夸张的现代构成,绚丽的印象派色彩和东方绘画的盎然诗意——东西方艺术的巨大板块,漂移,相撞,轰然……诞生了一个陌生的世界,一个神奇的世界,一个灿烂的世界。

展出期间,许多青年教师在现场临摹。而另外一些人却在一旁嘀咕:张仃为什么要搞变形?这不是在搞流派吗?

“文化大革命”开始,这种嘀咕被政治放大器扩充为嚎叫。不久,中央工艺美术学院办了一个张仃个人“画展”,供“革命同志”批判参考,一连串罪名强加在他的头上。张仃成了“反动学术权威”、搞流派的“黑后台”、“崇洋媚外的元凶”……批斗,抄家,劳改,身心备受摧残,珍藏洗劫几尽。70年代末,有人在中央工艺美术学院的地下室里,发现了他的几张装饰画,上面还打着黑“××”。

更令人惋惜的是:“文化大革命”刚开始,张仃把几年时间画的200多张装饰画转移到一个朋友家,朋友又将它们转移到自己亲戚家。越来越紧张的政治空气,迫使他让朋友销毁了这批



1940年，从延安到重庆，与老朋友们合影。左起为特伟、张仃、丁聪、胡考、张光宇

画。从前，有人为此而遗憾时，张仃还不以为然：我还能画出来！最近几年，一旦有人提及此事，他便缄默不语，黯然神伤。

……什么也填补不了张仃 65 年艺术生涯中的那一段空白，什么也填补不了中国装饰艺术史上的那一段空白，什么也填补不了中国当代美术史的那一段空白。

十年“文化大革命”仅仅因此而将被人世世代代诅咒！

板块之四

刚刚离开国统区，刚刚还在慷慨陈词、痛斥当权者的张仃，进入延安后，便连连受挫：

——延安不希望他留下来，因为他“在国统区作用更大”，而真正的原因谁也没说，也许是他蹲过国民党的监狱。靠毛泽东的一封特批信，他才进了延安鲁迅艺术学院。如果他当时拆看了毛泽东的这封信，他就不会进鲁艺，也不会留在延安，是熟知他脾气的妻子陈布文女士先接到信的，看完，她便将信封了起来。张仃告诉笔者：“当时听说不让我留在延安，我愤慨已极。

一气之下，便给毛泽东写了一封信。我说，我好不容易才来延安，你们却让我回去。我不同意。毛泽东便给我回了这封信。如何措词，我已经忘了，但它的大意我还记得：张仃同志政治上没有被审查过，但他坚决要求留下来，请周扬同志给他安排工作。毛泽东同意我留在延安是很勉强的，所以，在鲁艺时，我享受专家待遇，也就是说，我只是革命的同路人。”像张仃这样的遭遇，笔者听许多老延安说过。他们在国统区，被人怀疑是共产党；在解放区，他们又被怀疑是国民党。对于历史，这也许只能算是一段谐谑曲，对于他们个人，这就是一出悲剧了。

——在鲁艺，张仃是有名的“三大怪”之一。他们的怪，无非是个性鲜明，衣着特别（穿着从国统区带去的衣服，而不是粗布军服），直言直语，不装腔作势。刚到延安时，张仃用自己的钱请几位朋友吃了一次牛肉，多次遭受批评。在一次小组会上，又有人因此向他发难。他终于忍耐不住了，甩手就走。他一走，作曲家杜矢甲便起立唱起了《跳蚤之歌》，并因此而挨批。第二天，吃饭的时候，张仃碰到他，便竖起大拇指说：“杜矢甲，你真够朋友！”不满虽然表达了，但心中的不平并没有消除。不久，张仃便悻悻然离开了鲁艺，到了陕甘宁边区文艺界抗敌协会。

——调到“文抗”以后，肖军让他筹建作家俱乐部。在简单的账目面前，不少艺术家等于一个白痴，张仃就是这样的人。他带着一个木匠，没日没夜地干，刚刚把作家俱乐部建成，便有人在背后说：“张仃的账目不清楚。”于是，张仃又给毛泽东写了一封信，反映了一些情况，并提出想离开延安。不久，毛泽东给他回了信。信中说：张仃同志，你的信收到了。我劝你还是不要走。个人和集体的关系，总是要经过一段长的时间，才能协调。几乎没有人例外，我本人也是如此。过去，我也和集体搞不好，彼此不了解。我认为，边区的大环境对你来说，还是好的。毛泽东的这封信，使张仃的心理得到了平衡，也使他在难以幸免的