

TSINGHUA
ARTS

清华美术

卷6

主编：杜大恺 副主编：杭间

清华大学美术学院院庆50周年纪念

中央工艺美术学院与现代主义艺术

张光宇的艺术精神

漫画上海：谈张光宇先生的早期艺术

“庞薰琹先生诞辰100周年作品展暨艺术教育研讨会”发言

一代宗师：纪念庞薰琹先生诞辰100周年

民族性、装饰性和现代性：庞薰琹与中国现代装饰艺术

“祝大年作品展暨艺术教育研讨会”发言

艳花高树——重彩画家祝大年

浓妆重彩 独树一帜——祝大年先生的绘画世界

“张仃艺术作品与艺术教育研讨会”发言

青天一鹤见精神

横墨数尺，体百里之迥——读《我为什么画长卷》一文有感

“吴冠中2006年新作展暨艺术教育研讨会”发言

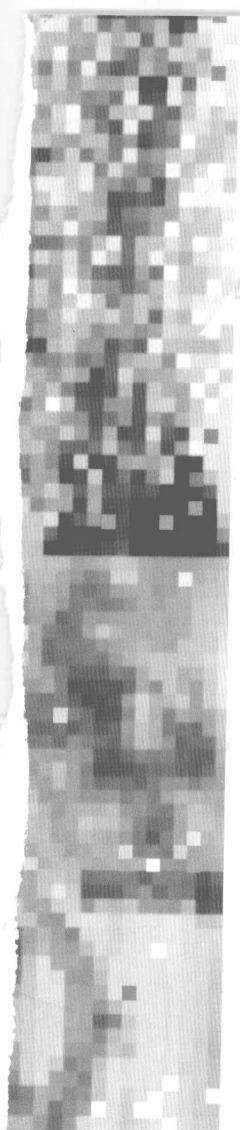
走向未知——吴冠中水墨画艺术思想探微(1986-1990)

“袁运甫作品展暨艺术教育研讨会”发言

再读袁运甫绘画之美

袁运甫先生访谈录

清华大学出版社



TSINGHUA
ARTS

卷 6

清华美术

主编：杜大恺 副主编：杭间

本期学术主持：苏滨 尚平君 曾晓航

清华大学美术学院院庆50周年纪念

清华大学出版社
北京

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13501256678 13801310933

图书在版编目 (CIP) 数据

清华美术. 卷 6, 清华大学美术学院院庆 50 周年纪念/杜大恺主编. —北京: 清华大学出版社, 2008. 1
ISBN 978-7-302-16554-5

I. 清… II. 杜… III. ①美术批评—世界②清华大学美术学院—概况
IV. J051 J-40

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 184259 号

责任编辑: 甘 莉 宋丹青

责任校对: 王风芝

责任印制: 孟凡玉

出版发行: 清华大学出版社 地 址: 北京清华大学学研大厦 A 座

<http://www.tup.com.cn> 邮 编: 100084

c-service@tup.tsinghua.edu.cn

社 总 机: 010-62770175 邮购热线: 010-62786544

投稿咨询: 010-62772015 客户服务: 010-62776969

印 刷 者: 北京鑫丰华彩印有限公司

装 订 者: 三河市春园印刷有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 210×285 印 张: 15.75 字 数: 544 千字

版 次: 2008 年 1 月第 1 版 印 次: 2008 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 1~4000

定 价: 59.00 元

本书如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题, 请与清华大学出版社出版部联系调换。联系电话: (010)62770177 转 3103 产品编号: 027664-01



祝大年 玉兰花开 工笔重彩 700cm×350cm 1976



庞薰琹 背篓 纸本水彩 40cmx30cm 1946

2006年11月1日清华大学美术学院(原中央工艺美术学院)建院50周年,学院决定为学院发展有重要学术贡献的老先生举办系列作品展暨艺术教育思想研讨会。这是学院建院以来第一次举办这样的活动。2006年8月29日是祝大年先生诞辰90周年,因此这项活动从祝大年先生开始。作品展为期2周,9月14日开幕式的当天召开研讨会,所有活动都在学院进行。开幕式与研讨会的主角是学院的师生和校友,包括已经退休的老师。学院没有邀请相关专家和相关媒体,不剪彩、不设花篮,活动很简朴,甚至简单,这是一项面对自己的活动,一张张熟悉的面孔依然充满真情。祝大年先生之后,依序是庞薰琹先生、张竹先生、吴冠中先生、袁运甫先生。整个活动持续了5个月,直至2007年1月7日才告一段落。虽如此,人们仍感到意犹未尽。

对学院发展作出重要贡献的远不止上述诸位先生,他们还有张光宇先生、雷圭元先生、陈淑亮先生、吴劳先生、阿老先生、高庄先生、卫天霖先生、郑可先生、柴扉先生、程尚仁先生、梅健鹰先生、尚爱松先生、奚小鹏先生、田自秉先生、王家树先生、潘昌侯先生、袁迈先生、邱陵先生、常沙娜先生、李锦璐先生、何燕明先生、陈若菊先生、温练昌先生、陈汉民先生、余秉楠先生、

奚静之先生、滕凤谦先生、乔十光先生……还有很多,我们无法一一列举了。50年里,学院从无到有、从小到大的过程中发生的一切事情都在不同时间、不同层面、不同领域、不同程度上,与他们中的这一位或那一位有这样或那样的紧密关联。他们影响了学院的生存状态,影响了学院的学术追求和学术理想,一句话:他们塑造了这所学院,与此同时这所学院也塑造了他们。他们自身的生存状态、学术追求和学术理想也接受了学院的影响,他们与学院是命运共同体,50年里他们与学院经历了共同的顾盼与瞩望、沉郁与亢奋。他们都是先驱者,没有他们不仅没有这所学院,中国20世纪以来的艺术史、艺术教育史也是不完整的。这段漫长的历史中的许多重要开端与转折是他们中的一些人完成的。他们不仅是历史的开拓者,其后续的历史情景亦多半与他们的思想和作品的影响有关。他们并未成为过去。21世纪的今天,细数那些最为生动、最充满激情、最富挑战性、最具历史蕴藉的部分,依然是他们中的一些人在扮演主要角色。

他们究竟做了什么?我们不妨粗略地梳理一下:

1931年成立的“决澜社”在中国提出现代艺术的命题;

肇始于20世纪30年代的漫画运动将艺术与革命、与国家存亡联系在一起;

从红色延安时期开始对民间艺术的肯定与弘扬改变了中国艺术数千年的价值格局；

身体力行地以写生重新建构中国山水画的历史，拉开了中国现代艺术设计与现代艺术设计教育的帷幕，创立了中国图案学；

即使在最困难的时候也从未搁置对世界艺术尤其是印象派以及之后的现代艺术的公允评价；

以北京十大建筑的装饰设计为契机走出中国公共艺术的第一步；

动画片《大闹天宫》的造型设计彰显了中国动画的中国气派；

最先推介并实行包豪斯艺术设计教育体系；

对艺术作为一种语言系统的自觉并持续进行科学的深入研究；

成功完成首都机场壁画创作，揭开了改革开放后中国艺术以至中国文化新的一页；

引发内容与形式的关系的讨论是中国艺术的自主之始；

提出“大美术”的概念，联结了艺术大众化的时代情结；

“笔墨等于零”与“笔墨是中国画的

底线”的论辩将传统与现代的主题延续至 21 世纪。

.....

这只是一部分，虽然只是一部分，但倘若没有这部分，20 世纪以来的中国艺术就会是另样的存在。如果能够公正地面对历史，一所学院曾经在这么长的时间里这么广泛、这么深刻地影响一个国家的艺术以至一个国家的历史，是超乎想象的。

所有纪念活动无例外的都是精神的盛宴。学院举办的这次系列作品展览暨研讨活动，即使这般简朴，还是凝聚了为万千思绪包裹的回忆与期待，但它们毕竟已成为过去，今后的 50 年，学院能够为中国、为世界奉献什么？也许是学院举办这一活动的真正目的，尽管未来是什么，没有人能够回答。面对未来，我们需要多一份使命、多一份锐勇、多一份睿智、多一份宽容、多一份担当，总之，我们需要更多的先驱者。这是一个沉重的话题。写到这里，不知为什么，我的心里陡生一丝茫然，也许面对一段十分凝重的历史时刻时，无论对于谁，这种心境都是难以避免的。

目 录

C O N T E N T S

中央工艺美术学院与现代主义艺术	/包 林	1
亚洲的骄傲	/张 仃	4
光字, 光字, 光照寰宇	/杜大恺	6
永远的旗帜	/袁运甫	8
张光宇的艺术精神	/黄苗子	12
漫画上海: 谈张光宇先生的早期艺术	/唐 薇	17
张光宇年表		25
张光宇绘画作品选		27
自述	/庞薰琹	36
“庞薰琹先生诞辰 100 周年作品展 暨艺术教育研讨会”发言	/本刊记者: 苏滨	38
回忆庞薰琹	/[英] 苏立文	45
从“决澜社”到工艺美术教育	/包 林	47
一代宗师: 纪念庞薰琹先生诞辰 100 周年	/刘巨德	49
民族性、装饰性和现代性: 庞薰琹与中国 现代装饰艺术	/周爱民	54
庞薰琹年表		60
庞薰琹绘画作品选		64
自序	/祝大年	73
“祝大年作品展暨艺术教育研讨会”发言	/本刊记者: 尚平君	75
艳花高树——重彩画家祝大年	/吴冠中	82
天地有大美而不言	/杜大恺	83
取精微 抒广大	/刘巨德	84
不曾凋谢的玉兰	/包 林	85
清晨, 微熏中的身影——观“祝大年美术 作品展”有感	/何燕明	87

浓妆重彩 独树一帜——祝大年先生的绘画世界	/乔十光	88
成长中的记忆	/祝重华	89
众家谈祝大年		91
祝大年年表		94
祝大年艺术作品选		95
张仃话语录		107
“张仃艺术作品与艺术教育研讨会”发言	/本刊记者：尚平君	110
青天一鹤见精神	/王鲁湘	117
这样的战士——张仃与鲁迅	/李兆忠	121
横墨数尺，体百里之迥		
——读《我为什么画长卷》一文有感	/杜大恺	126
绚丽之极归于单纯	/包林	127
回忆受业于张仃先生的点滴	/丘挺	129
自圆的神话与创造的真实——记张仃先生的		
彩墨山水画的时间背景	/胡应康	132
众家谈张仃		134
张仃年表		136
张仃绘画作品选		137
自序	/吴冠中	149
“吴冠中 2006 年新作展暨艺术教育研讨会”发言	/本刊记者：曾晓航	150
走向未知——吴冠中水墨画		
艺术思想探微(1986—1990)	/刘巨德	160
嫁接与变异	/包林	171
吴冠中年表		173
吴冠中绘画作品选		181
自序	/袁运甫	202
“袁运甫作品展暨艺术教育研讨会”发言	/本刊记者：曾晓航	203
阳光灿烂的日子	/包林	214
再读袁运甫绘画之美	/倪军	216
袁运甫先生访谈录	/记者：郭秋惠、王丽丹	220
袁运甫年表		227
袁运甫绘画作品选		230

中央工艺美术学院与现代主义艺术

包 林 (清华大学美术学院教授、副院长)

中国的 20 个世纪 80 年代是一个不同观念对撞的动荡时期,它直接影响着后来的文化生态,在这个时期,中央工艺美术学院(现清华大学美术学院)在中国的现代艺术思潮中发挥了重要的作用。而在 80 年代以前,向苏联学习过来的现实主义艺术一直是新中国的主流模式,但现实主义的艺术传统在这个特定的阶段已经失去了批判精神这一内核,相反,这一模式在体制中承担着宣传、固化意识形态的系统性角色。

源自 19 世纪西方的现实主义艺术是在突破古典主义的宏大叙事中产生的,尽管同属三维空间的表现样式,但它的伟大之处是将人们的目光从天堂转向了现实世界,以关怀和表现芸芸众生为己任,在观看的角度上,属俯视他人;而后产生的现代主义艺术却又将三维空间的再现无情地挤压为二维平面,鼓励人们的眼光刺透表面,触摸人类自我解放的理想,将抽象的、大写的“人”字放在原来属于上帝的位置上,挣脱地心引力,这是对“超人”的仰视;而当下,艺术又再一次将我们的目光吸引到了现实世界,但与上次不同的是:这是具体的、真实的个体存在的世界,艺术家不再将自己的眼睛假设为全人类的眼睛,将自己信奉的真理确定为全人类的普遍真理,将自己的审美夸张作为全人类的普遍审美。当代艺术已经形成一个分散性的、日常性的并可真实触摸的存在物,是近距离的你、我、他面对面的对话,第一次将我们的目光定格在个体之间的平视与交流。

实际上,作为社会发展进程的衍生物,现代主义艺术的产生与科技理性的发展密不可分。经过启蒙哲学和工业革命洗礼的西方现代主义建立在对人类未来的进步和对客观真理的信仰之上,强调艺术的自在自为性,主张艺术的内在创新,回避对艺术之外的内容指涉。由此,西方现代艺术在逻辑上是对传统的一种反叛,从蒙德里安、康定斯基开始,这种反叛在形式语言上的创新越走越远,最终演变为纯视觉的点、线、面符号,艺术家与科学家一样,不再表现这个世界,而是要通过一系列符号重新阐释这个世界。

现代主义思潮之于中国,在于“文革”结束后人性意识的觉醒,现代主义艺术据此也担负着形式解放的使命。而之前,我们每一个个体都是卑微的,是共同的内容或共同的使命支撑着无数细小差异的表面,由此应该将自己的一点一滴融进深邃的大海,透过水滴,现实可以映射出特殊材料构成的、不食人间烟火的“红光亮”、“高大全”……因此当某种艺术样式一旦在为一个消失了活力的概念服务时,它就面临着被突破,这是现代主义的宿命。在现代主义艺术看来,无论现实被描绘得如何惟妙惟肖、栩栩如生,如果我们无法由此获得本质的东西,这只能归结为矫饰的现实主义;因为眼前的真实已经不再真实,或者仅仅是表象的假真实。

这些现代主义艺术的特质,深深吸引着中国的艺术家,他们在经历了特定的精神贫困时期之后,渴望着向另一种美学价值偏移。

现代主义艺术在中国曾经有过昙花一现。庞薰琹、倪貽德等人在 20 世纪 30 年代初的上海成立了“决澜社”,所发表的宣言慷慨激昂,有如现代艺术的国际歌。因为抗战,他们在举办了数次展览之后便偃旗息鼓。客观而论,现实主义艺术在一个民族救亡图存的危难关头,作为再现性的艺术手段,可以整合民心,提携斗志,是一种无须训练观众、无须过多知识准备的传播形式,因而具有天然叙事情结的大众观看基础。而“决澜社”的现代绘画却显得曲高和寡,因此注定要经历孤芳凋零和漫长的等待。

50 年以后,中国的现代主义艺术在特定的改革开放年代又梅开二度,但没有颠覆现实主义的任何图谋,它由一群历经沧桑的老教师在中央工艺美院的艺术教育中逐渐催化形成。当时,“解放思想、实事求是”的号召已成为各行各业的行为指南。其实在这一点上,中央工艺美院没有思想包袱,因为在中国的艺术教育体系中,中央工艺美院的建院方向是 50 年代毛泽东、周恩来等领导人定下来的,实用美术教育面对的是经济基础,首先是实用、经济,然后才是美观,属于生产力范畴,而非上层领域的意识形态。因此,中央工艺美院一直归属轻工

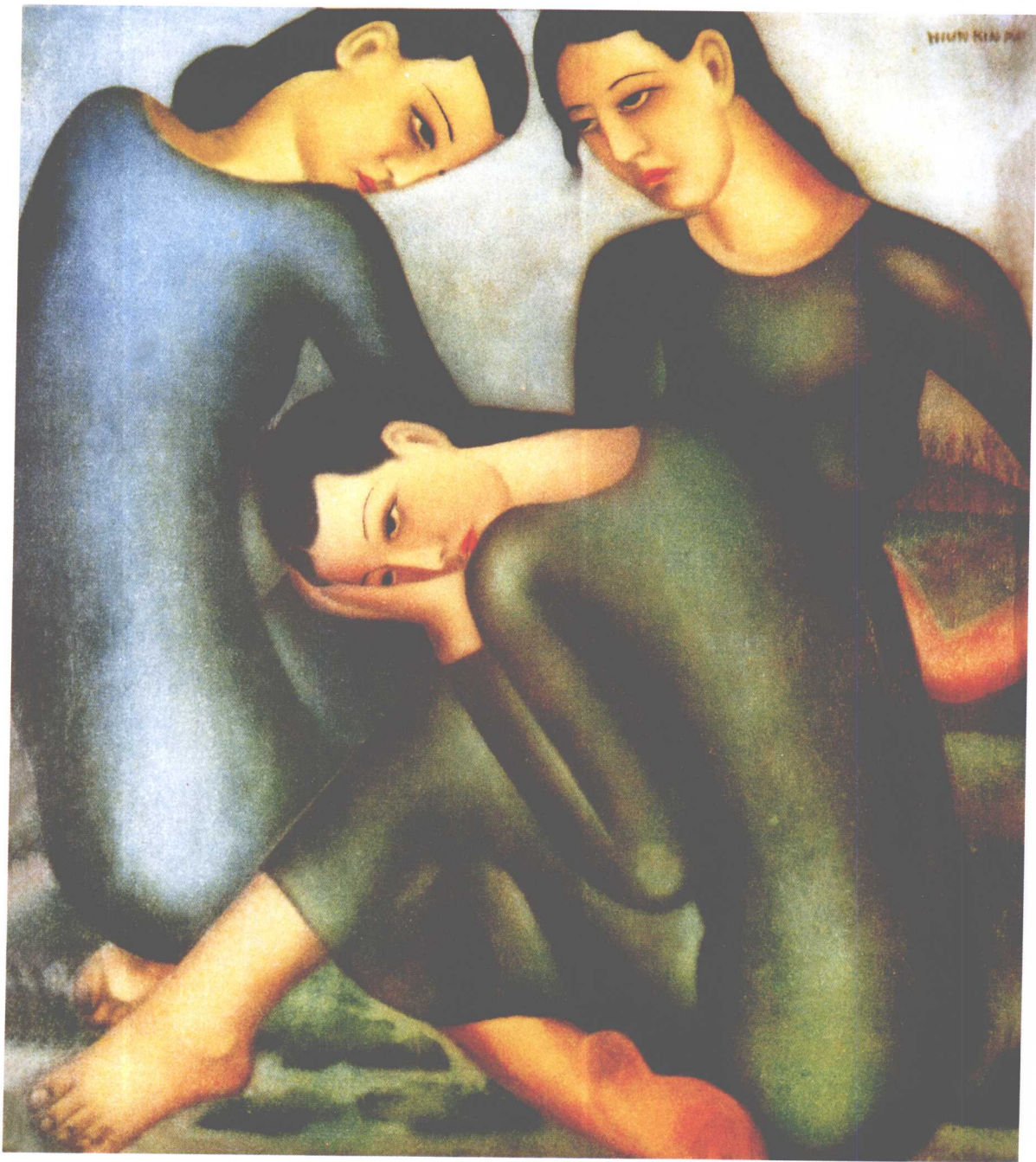
部管辖，与文化部无实质性关系，这是中央级艺术院校的一个例外。在当时这样一个行政体系的归属下，中央工艺美院成为全国唯一的一所为各种器物 and 空间进行造型或装饰的教学和研究机构，形式自然成为学院合法化的学术研究目标和艺术创作对象，1958年《装饰》杂志的创刊早已标志着这所学院的学科定位。进入80年代，当时的中央工艺美院几乎就是包豪斯的中国版，“形式美学”的探索如火如荼：各种关于民间艺术、西方现代派艺术的讲座、展览被举办；大量有关西方印象派以后的外文图书被购买；各种有关形式构成的课程被开设；许多西方现代艺术家和设计教育家也接踵而至，传授新观念，展示新成果。这样，这所学院在艺术教育上形成了两条并行不悖的主线：一是现代艺术思潮在学院师生中的自由讨论和传播，二是中国传统民间艺术在学院教育中被呵护和执守，以机场壁画为代表的一批作品则成为了当时中央工艺美院办学理念在这两条主线上互融而产生的重要成果。以至于这个时期的中央工艺美院成为当时中国艺术教育的一个标杆，教师思维活跃，创作旺盛，到后来气候成熟，更是有语惊四座，骇俗八方的事情产生，许多教师由此深受学生拥戴，甚至许多考生以第一志愿报考中央工艺美院为荣。事实上中央工艺美院在中国当时的艺术系统之外，在为老百姓衣食住行服务的道路上找到了一个上下都能接受的突破口，在仍然一统天下的苏式教育体系的边缘地带获得了广阔的空间和自由。回顾这段历史，可以说中央工艺美院在中国的现代化转型时期以其得天独厚的条件为社会提供了一种全新的美学理念，或许在今天看来，这是从另一个角度推动了艺术对社会发展的参与，它既反映了现代艺术在中国产生的特殊性、复杂性，又反映了那个时代对艺术本体的执著和向往。但我想，艺术的本体性从来都是脆弱的、模糊的，甚至是因时因地而异的。艺术家从来不会钻进象牙之塔后不愿出来，艺术的象牙之塔只是个体的阶段性现象而非整体性的精神诉求，只有当一种模式成为既定程序之后，我们的精神陷入呆滞、麻木和惯从之时，物极必反，有人才会揭竿而起，借助某种手段实现突围，而途径大概只能是通过一种语言的使用来摆脱或者淡化另一种语言的束缚。张仃先生的座右铭是“它山之石，可以攻玉”，这或许就是中央工艺美院现代艺术教育的“阳谋”。中央工艺美院幸运地躲过条条框框的束缚，轻装上阵，客观上也为后来的“85美术新潮”作出了理论和实践的铺垫。这个时期中央工艺美院的杰出人物很

多，庞薰琹、张仃、张光宇、郑可、吴冠中、祝大年、袁运甫等等。需要指出的是，这是一代具有现代主义意识的艺术教育群体，他们从来就没有将设计看成是独立于现代艺术之外的一个学科领域，设计恰恰是最好的载道之器，它近可激发艺术的普世精神，远可传承“五四”以来艺术救国的理想。他们这一代人的特点是好实践、喜交叉、求突破，厌恶画地为牢。我们今天能够欣赏吴冠中先生的勇气和执著就是在当时中央工艺美院的特定环境中产生的，他认为“艺术不讲形式就是不务正业”，但在自身的文化土壤中还须“风筝不断线”；张仃先生曾主持学院的整体工作，他的艺术追求则被称之为“毕加索+城隍庙”，这也形象地概括了彼时中央工艺美院的学术理想；而在集大成者的袁运甫先生看来，艺术最终仍是一项必须介入公共领域的辉煌事业，只有视野开阔，兼收并蓄，方“有容乃大”。归纳起来，他们的共同点都是艺术不设防，有海纳百川的气度，再加上人本主义的精神诉求、知识分子型的公共介入，还有就是在学术观点上的大鸣大放，善于用大量的文本为自己辩护，用一次次的展览来证明存在的合法性，这一切也就造就了中央工艺美院历史上的第一个辉煌时期，第一座学术高峰，有力地推动了学院艺术教育的整体性发展，并影响了一代代年轻学子。

如今，中央工艺美院和20世纪80年代的现代主义艺术及其思潮都成为过去，历史只钟情于名人，群体则可忽略不计。但我认为中央工艺美院作为一个精英群体在那个激情燃烧的年代作出了特殊的贡献，这是新中国艺术教育变革进程中不可缺少的一环。新世纪以来，我们进入了一个多元文化的生态时期，当代艺术已经不再执守现代主义的理想，转而重新寻找本体之外的语境和意义，这样，艺术与政治、艺术与科技、艺术与媒体、艺术与消费、艺术与资本的关系已经成为一个个越来越令人关心的问题。特别是中国的当代艺术从来没有像今天这样吸引世人的关注，中国的艺术家从来没有像今天这样兴奋和躁动，中国的艺术教育生源也从来没有像今天这样呈爆炸式增长。而当下的学院情境是：在众多外力的牵扯下，我们的艺术教育明显感到尴尬和力不从心，甚至在没有做好回答这些问题的知识准备以前，曾经是学术中心的高等学府也不得不聆听来自当代自由艺术家群体的声音，正视来自这一群体的精神活力，而他们曾经也处在一种边缘地带，历史证明恰恰只有边缘地带才可能成为活力的温床。

后之视今，亦犹今之视昔。正好学院到了“知命之年”，举办上一代艺术教育家的展览和研讨会，回顾这段历程，回眸这曾经群星璀璨的天空，从他们的艺术理想和人格魅力中寻求启示，这无疑有助于学院办学理念的重建。因此我想不仅仅是缅怀，更重要的是通过反思来提示我们当下的艺术教育状态以及我们当下的责任。不管科学如何解释“当

下”这一时间概念，我认为当下就是发生在我们眼前的斗转星移、四季交替。至少，时间在我们的文化中并不是线性的，一去不复返的，时间的轮回意味着生命的轮回，我们所做的一切就是见证我们的生存状态，见证当下轮回的价值。而只有每个进入“当下”的视野有机连接在一起时，才能勾勒出一所学院的生命轨迹。



庞薰琹：《时代的女儿》，布面油画，刊于1934年，失于1937年

亚洲的骄傲

张 仃 (清华大学美术学院教授)

1936年我17岁，因参加进步活动入狱，刚从监狱出来，一无所有，靠画谋生，但屡被一些刊物退稿。当时的上海作为中国的文化中心十分活跃。我在北京见到张光宇画的《十日谈》，凭直感相信他是一个富有正义感的艺术家。他的漫画政治性很强，专攻打偶像，主要矛头直指蒋介石和日本人，很有勇气。手法模仿珂弗罗皮斯，丑化对象好极了，很有装饰性。与张光宇思想和趣味投合的自我感觉，使我开始向张光宇办的漫画杂志投稿一试。我将《买卖完成了》和《春劫(节)》两幅漫画配上一篇短文一并寄给他后，也并没把握。一天，我在南京的开架书店里偶然见到这些画出现在张光宇办的杂志上。张光宇为这组画制了铜版，并加标题列在“全国漫画名作选”内。张光宇一次给我15块银元的稿费是我给报馆画画的月收入的总和。我敲开了张光宇的门。叶浅予即是看了这组漫画后知道我的，我们在南京偶遇便一见如故。鲁少飞也来信约我为他主编的《时代漫画》画封面。继我的《皇恩雨露深》和《同志》等作品之后，我在“时代派”的杂志上又陆续发表了一些漫画，竟有30块银元的稿费存在张光宇处。抗战爆发后，我到上海，由同学韩烽陪同找到时代图书公司。张光宇一见到我，就从里屋高兴地迎出来说：“小鬼！我还以为你是东北大汉，原来是个小张学良！”当晚他打电话约来叶浅予、鲁少飞、胡考等人相聚通宵。当时张光宇是时代图书公司的经理，更是中国漫画的奠基人，很有名望。第一次见面，他却是这样平和爽快。

后来，我加入了“漫画宣传队”。张光宇的时代图书公司倒闭，所有的刊物也停了。漫画宣传队由叶浅予领队，成为坚持在上海的鲁少飞所办一份小报的当然撰稿。几年后张光宇从香港到重庆的消息，是我在延安知道的。我和胡考正商量出一本《新美术》，觉得应该有张光宇支持，就从延安赶到重庆投奔张光宇。尽管从延安去的人都带有某种“危险性”，张光宇并不避嫌，热情地接待我们，对出《新美术》推动美术事业的想法也很支持。不想此时“皖南事变”，形势开始紧张，周恩来派新华社的一



张光宇(右起第一人、叶浅予、张正宇、丁聪、糜文焕等人在20世纪40年代的香港

个联系人来嘱我与罗烽、艾青等决定回延安的人动身。我跟光宇不辞而别。张光宇又去了香港，与在港美术家成立了“人间画会”。广州解放时，他组织“人间画会”画了一幅十余米高的巨幅毛主席像。《这是一个漫画时代》也是他在香港编辑出版的。

1949年以后，我才第三次见到张光宇。他有几方面的重要贡献。一是参与了国徽设计。他参与提出的一些设计意见，如不同意梁思成先生以“璧”为基本形象而坚持以天安门为基本形象的构思，直接得到周总理的支持(编者注：见于中国人民政治协商会议全国委员会1949年10月23日起至1950年6月17日止目录号“50”之原始文件，其上庄重地印着“设计者：张仃；提供艺术意见者：张光宇、周令钊；助理绘图者：曹肇基”的字样。该文

标题为“清华大学营建系关于中华人民共和国国徽设计、制造说明书；张仃关于国徽图样说明书”。内容包括“设计人”就关于国徽主体形象；关于写实手法问题；关于承继美术历史传统问题和关于色彩处理问题，针对梁思成质疑的逐条具体陈述。显然，“设计人”即是张仃先生本人。采访中，张仃先生对这项伟大的贡献似乎不愿作些许渲染，继续保持他多年的沉默，只是因为涉及张光宇，又有“铁证”，他才承认了这一事实，并一再强调文件记载且被正式采用的意见，很多是张光宇提出的。张光宇、张正宇后来还参与了《人民画报》和《人民日报》的改版工作。我到中央美术学院后，逐渐对图案系僵死的“写生变化”及因袭法、日、苏的洋教条不满，希望能在教学中输入民族、民间艺术的活力，支持者寡。幸好张光宇等一批艺术家应廖承志之召从香港来到北京。张光宇受聘做了中央美院的教授，给我精神上莫大的支持。他与我果然志同道合，也认为应该强调中国画的基本功和民族、民间艺术的修养。可是这方面并没有教材，我们便决定采用“直观教学法”，利用北京文物集中且丰富的条件，把学生直接带到故宫、五塔寺、法源寺、法海寺等地去上课。我决定把面人汤、皮影陆、泥人张请进大学讲台，张光宇也举双手赞同。当时，文化部为筹建工艺美院拨款十余万元，我们用部分经费从西湖营、鲁班馆等地购得大量明式家具和民间刺绣，补充了工艺美院的资料。基于对民族、民间艺术的共同热情和趣味，张光宇和我在参与组织第一届全国民间工艺美术展览会时，合作得很愉快。工艺美院（中央工艺美术学院，现清华大学美术学院）成立时，我在莱比锡。张光宇名义

上已转到工艺美院，但他和周令钊、黄永玉、夏同光很久未去报到。1958年，文化部派我到工艺美院。张光宇也来工艺美院报到了。他提出要办一份杂志，弘扬中国的装饰艺术。支持者有徐振鹏。这份杂志即是《装饰》。第一期张光宇亲自为封面设计了标志和刊名字。在中央美术学院的教学改革和中央工艺美术学院的院系调整中，张光宇始终以他的声望和影响，发挥着积极的作用。当时我就知道，搞壁画很有出路。壁画实际上就是装饰艺术。张光宇很支持这个想法，我们便成立了壁画工作室。他曾为政协礼堂画过一张壁画稿，是反映“大跃进”的，有三四米长，可以说这是最早的一幅现代装饰壁画。

1963年，张光宇到青岛后患了脑溢血，中风不起。我从云南写生回来带作品给他看，他还关心地说：“张仃呀，你也不怕被批判呀！”张光宇由重病到逝世，造成美术事业的巨大损失。这首先反映在学院曾由他操持过的工作上。

张光宇从事的方面很多。他不仅是漫画的奠基人，在插图、黑白画、电影美术、舞台美术上有很深的造诣，他也是搞色彩的一位了不起的大师。全世界都知道《大闹天宫》，却不知道人物造型的创作者是他。他在美术领域的方方面面播撒了装饰艺术的种子，开创了装饰艺术的学派。丁绍光等人在国际上取得的成就说明，这一学派在世界范围的影响和发展。我个人认为，如果我们中国画可以因为有李可染先生而荣幸，那么，张光宇先生的装饰艺术则是亚洲人的骄傲。

（原载《装饰》，1992（4），略有调整）



上海半淞园之合影，左至右为周柏生、郑曼陀、潘达微、丁悚、李摹、谢之光、丁云先、徐咏青、张光宇

光宇，光宇，光照寰宇

杜大恺（清华大学美术学院教授）

一

1965年，光宇先生病逝，隔了四十余年，我们仍在纪念他，无论作为一个人，还是作为一个艺术家，光宇先生都可以欣慰了。

并不是所有活过的人都能载入历史，只有极少数影响过历史进程的人，才会获得历史的纪念。我们今天纪念光宇先生，不单是恋友怀旧，追慕长者，其中，更为直接的原因是因为光宇先生的一生，对于寻找和创造中国艺术新世纪的我们，依然是一面旗帜，在我们心里，光宇先生是活的导师。

导师，代有其人，一个时代有一个时代的选择。20世纪的导师大致都应具备国际性的特征，他的追求、他的成就应不仅属于一个国家、一个民族，亦应属于整个时代、整个世界。就追求而言，光宇先生虽无期待却成功地使自己成为20世纪有代表性的中国艺术家；就成就而言，光宇先生完成了一个迄今仍然可谓前卫的合于时代的样式。近百年来，在中国、在艺术领域，同时实现了这两个方面并被尊为导师的艺术家并不很多。光宇先生去世后的四十年里，中国艺术发生了很多变化，许多变化可能是光宇先生始料未及的，然而，作为导师的光宇先生的追求和成就对于我们竟然依旧具有示范性，这不能不说是一个奇迹。

张仃先生曾经这样评价光宇先生，他说“生于中国的光宇是整个亚洲的骄傲”，张仃先生以自己驰骋艺坛半个世纪的经验，如此动情地称誉光宇先生，可以相信绝不因为他与光宇先生有相濡以沫的私交，张仃先生未曾以同样的评价称誉光宇先生以外的任何人。

历史的纪念冷静、客观，未曾被其忘却的，一定真有价值。

二

活着的光宇先生似乎很平常，不像一般对历史产生过影响的伟人那样充满戏剧色彩，他的一生如同行云流水，舒缓有致，依情上下，随风行止。曾经与光宇先生有过交往和聆听过光宇先生教诲的人



20世纪30年代张光宇在缅甸写生

都还记得光宇先生寡于言辞，从不汲汲于历史的旋涡中心，在持续百年之久关于中国艺术何去何从的争论中，我们几乎听不到光宇先生的声音。然而，只要你面对光宇先生那一副永远笑容可掬的面孔，你就会感到所有智者都不缺少的谙于世事的通达。光宇先生，固有谦和，因而透澈古今；固有明哲，因而心志弥远。他默然踏出的一条路，终于是持久的昭示，磁石般吸引着接踵而至的后来者，应验着老子所谓“大音稀声”，那有生命在便不失为真理的论断。

光宇先生始终是以建设的姿态站在历史的前沿的。光宇先生表面上看去并无特别亢奋的行为倾向，当然不能说与光宇先生的性情无关，但是，每个人影响历史进程的方式不能绝对地被认为是个人选择的结果。新秩序的建立，需要破坏，也需要建设，作为两种必然经由的影响历史进程的行为倾向，无所谓哪一种更为合理。历史进步的过程中，可能有时候需要破坏多一些，有时候则需要建设多一些，实际运作的时候，更经常是破坏之中有建设，建设之中有破坏，从历史进步的意义看，甚至很难确定破坏与建设的界限，历史进步的秩序自有历史必然的逻辑。探讨光宇先生的行为倾向，并不意在特别肯定光宇先生的行为方式，而是希望这种探讨会从一个侧面认识光宇先生是一个怎样的人，

进而认识光宇先生的艺术。

三

光宇先生是一个十分特殊的艺术家，与他同时代的艺术家中，几乎找不到可以与他类比的人。

他当然不是通常所谓的中国画家，他当然不是通常所说的油画家。他从十二岁开始学艺，五十年漫长的艺术生涯中，他所接触的艺术领域广泛得难以令人相信：广告设计、书籍设计、舞台美术、电影美术、漫画、黑白画、壁画、月份牌画，以及他所想象的始终梦寐以求的“一个焦点”——被他称作“新中国画”的“装饰绘画”。身世的特殊性，进而成为艺术的特殊性，使光宇先生不是在一个领域，而是在许多领域影响了中国艺术的现实和未来。

光宇先生的艺术经历是不能重复的，今天的中国已不可能造就与光宇先生同样类型的艺术家。光宇先生的每一次选择，都有时代的印痕。他一直是紧紧地依循历史的需要塑造自己的，也许正是这种多少并不情愿的艺术遭遇，锤炼了光宇先生探求和把握历史机遇的敏感，坚定了光宇先生对人生与艺术的判断，使他有可能从一个现实的而不是空想的角度确定自己的目标，使他的每一次努力都成为确

有价值的历史存在。人们很难相信，光宇先生所从事的众多类型的艺术创作，不仅每每成为当时的高峰，而且至今为止仍不愧是那些领域的经典之作，经历了半个世纪之久的时间考验，即使用今天的最苛刻的标准挑剔，依然精美得无懈可击。光宇先生的创作有经久不衰的魅力，这个事实造成一种现象，一种并不经常出现的现象，仅仅属于光宇先生的现象。也许这种现象，以及这种现象何以不常出现对于今天的我们尤其值得深思。

近代以来，有无数中国艺术家在殚精竭虑地寻找中国艺术走向现代的出路，他们之中的许多人也许并不缺乏对中国艺术的了解，也似乎并不缺乏对西方现代艺术的了解，似乎多数人已经觉悟，中国艺术的现代化离不开对中国传统艺术与西方现代艺术的继承和借鉴，但是遵循这样的模式成功地使自己成为有资格代表现代中国艺术的中国艺术家诚然太少，光宇先生是其中的一个。直到光宇先生生命垂危的时刻，他自己仍以为“新中国画”的“装饰绘画”，抑或不仅光宇先生自己以为的中国现代艺术，正是最有生命力的样式。

任何伟大的艺术家也是有局限的，光宇先生以为模糊的“新中国画”，最终没有通过他的手变成现实，他没有来得及以确定的形式更为直观地影响他身后的继承者。他留下了一个谜，那个谜犹如一种启示，指向一个愈来愈清晰、愈来愈深刻的目标。我们不能苛求光宇先生，作为一个人他已经做得很多，因有这些，已足以使光宇先生不朽。

四

光宇先生已经去世近三十年，比较光宇先生对中国艺术的贡献，我们对光宇先生的纪念是不充分的，这不只是一种遗憾，也是一种损失。许多年轻的艺术家的，明明实践着光宇先生的启示，明明继续着光宇先生“新中国画”的梦，但他们之中却很少有人知道光宇先生是谁。可以确信，活着的光宇先生不会计较这些，但是，我们纪念光宇先生，并不仅仅为了给光宇先生一个公正的历史评价，而是为了中国艺术的现在和未来。应当出版张光宇先生艺术全集。

光宇，光宇，光照寰宇。

（原载《装饰》，1992（4），略有调整）



1957年张光宇绘《孔雀姑娘》工作照

永远的旗帜

袁运甫（清华大学美术学院教授）

张光宇老师是中国 20 世纪最具重要影响的杰出艺术家之一。

他是一位土生土长、宽容博达又具个人强烈艺术风格的艺术家。特别是他适应时代的需要，在当代中国装饰艺术和工艺美术社会化发展过程中作出了涉及广泛领域的杰出贡献。虽然他在世仅仅 64 个年头，然而他留给后人的每一件大大小小的艺术创作与设计作品，几乎无一例外地具有永恒的楷模意义，它不仅仅包含了他所特有的睿智与真情，体现了他所具备的高超技巧和创造力，同时深深地体现了他一贯对待艺术的态度——严肃而精心。在他看来既然出于自己的手笔，就要倾注自己全部真情，使之富有艺术生命的魅力。他为人宽厚，而艺术上决不随和；他善于助人，而艺术上从未任意施舍。我认为光宇先生这种对待艺术的严厉的态度，正是他的艺术具有永恒性的重要原因。

20 世纪 50 年代末，他曾为《光明日报》“东风”副刊设计了一个小刊头，但他放大了几倍精心推敲，数易其稿，在以天安门广场及和平鸽为主题形象的画面中，运用广角镜的平视效果使画面宽阔舒展、意象万千，造型精美入微。20 世纪 50 年代，世界上多少著名画家都画过和平鸽，50 年之后留在我的记忆中最为深刻且富创意的画家只有三位，这就是张光宇、齐白石、毕加索。历史是无情的，这种永恒的价值多么严厉。直至他的晚年，也就是在“文革”前夕，他所完成的《大闹天宫》美术片的造型设计，可以说是他最后的巨鸿宏制。如此众多的人物造型和场景设计，光宇先生极为周到而充满浪漫主义的精心刻画塑造，使之成为不愧为人类艺术文化的杰出代表作品之一，受到举世公认。他的创作真是小大由之，皆成楷模，这一点有许多大画家是十分难以做到的。

当今的中国，社会审美消费呈激增之势，装饰艺术欣逢其时，我们倍感研究、学习、倡导光宇老师艺术精神的重要性和迫切性。

光宇老师离开我们已经四十多年了，但他的为人、他的治艺精神、他的作品永远是我们这些后学者的榜样，他永远活在我们的心里。20 世纪 50 年

代初期，在中央美术学院，我主要受业于光宇老师，后跟随他从艺三年，在他亲自指导下，几乎走访了他的大部分同道画友。我整理过老师从 18 岁始发表于各报刊杂志的作品达数百件之多，极可惜的是“文革”中均被抄盗并视为邪恶。但我认为真正可惜的是光宇老师早故，年轻人失却了接触与学习的机会。不少艺术青年对张光宇的艺术极为陌生，真是憾事。

下面是我学习、研究光宇老师艺术的几点体会，其中也有不少立论和学术观点是直接由光宇老师口授于我的。谨此整理出来以求教于同行，并供青年同志以进一步探讨之参考。

张光宇老师 1900 年生于江苏无锡，父亲和祖父都业中医，祖父兼长中国画。光宇老师自幼酷爱美术，晚年仍回忆着儿时跟随祖母在佛堂里用梅红纸剪鹤梅、猴戏、大公鸡、双喜字的情景。乡土艺术的熏陶、江南风情的感染，孕育了他的艺术。13 岁时，外祖父为他安排了一个进入实业界的计划，但这不能改变他对艺术的钟情，他只当了一年钱庄学徒，终于在读完高小后到上海拜在张聿光门下学画。

张聿光先生除国画外，兼擅月份牌画，又在当时上海以演新戏闻名的“新舞台”任布景主任。光宇老师就在戏院里学画布景。传统京剧的服饰、功架、色彩、唱腔的艺术处理深深吸引了他。记得上个世纪 50 年代初他给我们上装饰画课或美术字课时，总是喜欢在讲台上连唱带做地表演京剧武生亮相的功架，以此强调装饰造型的构成骨架，五十多年过去，至今仍然历历在目，令人难忘。他不善言辞，总是用自己的实践和形象的比喻去说服学生，但却能把一些本来也许是平淡的说教引申到美学和哲理的高度，言简意赅，令人深信不疑。

光宇老师早年就搜集、研究中国民间美术。1935 年他在画集自序中说：“我除涂涂抹抹之外，还喜欢收藏一点民间美术的书本和几件泥塑木雕的破东西。从别人的眼光看来，藏一点民间艺术算得了什么，多么的寒酸相，也配得上说‘收藏’吗？在我却津津有味，认为是一件极好的寄托，我从这里面看出艺术的至性在真，装饰得无可装饰便是拙。