

张仃
文萃

它山画跋

张仃 著
李兆忠 编

山东画报出版社

张仃文萃

它山画跋

张仃 著
李兆忠 编

山东画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

它山画跋 / 张竹著; 李兆忠编. — 济南: 山东画报出版社,
2011.4

(张竹文萃)

ISBN 978-7-5474-0247-4

I. ①它… II. ①张… ②李… III. ①绘画理论—文集
IV. ①J20-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第023506号

责任编辑 徐峙立 怀志霄

装帧设计 王 芳

项目完成 徐峙立工作室

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476(传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

规 格 165毫米×230毫米

12印张 32幅图 90千字

版 次 2011年4月第1版

印 次 2011年4月第1次印刷

定 价 33.00元

如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换。

走进张仃的世界

——《张仃文萃》序言

李兆忠

张仃先生离开我们已经一周年了。

眼前这套即将付梓的《张仃文萃》令我感慨万千。前年秋天，张仃先生受脑肿瘤与肾功能衰竭的双重夹击，在301医院与病魔抗争，半年之后，与世长辞。正是在那段令人不安的日子里，应山东画报出版社之约，我夜以继日、全力以赴地编《张仃文萃》，原本希望先生在世的时候能够看到这套书，可惜这个愿望没能实现。先生逝世后，清华大学与美术界开展了一等系列纪念追思活动，不断地深化着我对他的认识。后与山东画报出版社约定：在张仃先生周年祭时推出这套书。以后的日子里，我一边重温先生的谈艺文字，一边扎到图书馆里搜寻钩沉，打捞历史，在故纸堆里发现先生的佚文若干篇，使我欣喜若狂！现在回想起来，整个工作过程沉浸在一种身不由己的气场里，所感之强烈，所思之深邃，超过此前编《它山画语》（人民文学出版社）、《它山文存》（河北教育出版社），也许是冥冥之中有先生的神力相助吧。总之，编这套《张仃文萃》，对我个人来说具有一种不同寻常的意义。

张仃作为一位杰出的艺术大师，人们已经耳熟能详，作为一位思想者和艺术批评者，许多人或许还很陌生。然而，张仃之所以成为杰出艺术大师，与思想者的深邃、艺术批评者的敏锐，是分不开的。正是思想者的深邃，艺术批评者的敏锐，再加上艺术家的激情与灵性，造就了艺术巨匠的张仃，造就了 20 世纪中国美术史上这座绝无仅有的“立交桥”。这套四卷本的《张仃文萃》，以图文互证的方式，令人信服地展示了这一切。

艺术守望者

张仃的艺术批评可以追溯到上世纪 30 年代后期。《谈漫画大众化》是迄今发现的他最早的一篇论文，写于 1938 年冬，其时张仃二十一岁，正带领着一支抗日漫画宣传队，颠沛流离在内蒙古伊克昭盟大漠中。作为一名自学成才的左翼漫画青年，其思想起点之高，审时度势之准，不能不令人惊异。文中指出：一个中国作家的作品，必须表现出中国人的民族性，抓住中国人的典型，要有大陆气候，闻出黄土的气息来；还指出：大众化不是无原则地标新立异，也不是庸俗化，使艺术降质，而是用现代绘画技巧描写工农，同时在民间艺术中吸取养分，经过创作实践，使欧化艺术与民间艺术发生变异，化为中国老百姓喜闻乐见的民族形式。这些观点经受了时间的考验，堪称中国现代美术史论的黄钟大吕。

张仃后来到了延安，进鲁艺当教员。具有反讽意味的是，在这所以他最崇拜的人——鲁迅的名字命名的学院中，他成了另类。刚到延安时，张仃技痒，给鲁艺的文化人画了一批漫画肖像，手法比

较夸张，结果被认为是“丑化革命干部”而受到批判，为此只好离开鲁艺到文抗改行搞起美术设计。后来延安文艺界展开漫画问题的讨论，张仃撰文《漫画与杂文》，旗帜鲜明地指出：“夸张和变形是漫画杂文的两件法宝。有了这两件法宝，漫画杂文便‘一身是胆’；如果取消，就等于解除武装，漫画就只剩下了‘画’，杂文就只剩下了‘文’，像士兵丢掉了子弹和枪支，只剩下光杆一个‘人’一样。”张仃如此地捍卫夸张与变形，视其为漫画杂文的基本艺术规律，有特殊的语境：当时延安盛行一种观点，认为革命根据地只能歌颂，不能暴露；夸张和变形属于暴露的范畴，只能用于敌人，不能用于人民。在张仃看来，这种看法未免狭隘，因为“人类社会有矛盾，有笑，有泪，就有讽刺，有谁能认识客观真理，不怕真理，也就不怕反映客观真实的含有真理的讽刺。”“讽刺的本质，在于透彻地认清真理，对于敌人无情地攻击，对于自己严正地批评。”这些观点中包含着超越性的普世价值。为了证明讽刺的价值，张仃援引瞿秋白评价鲁迅杂文的文字和苏联漫画家、讽刺作家的作品，援引鲁迅肯定讽刺的观点及其名篇《这样的战士》，可谓不遗余力。值得一提的是，此文发表的时候，正是延安文艺座谈会召开期间，艺术家们的独立意志、自由思想为革命领袖收编，统一到“为工农兵服务”的革命工具论之下，而此时张仃仍一意孤行地维护漫画的艺术规律，并且以鲁迅笔下的“这样的战士”自勉，其艺术家的真性情彰显无遗。

然而，张仃最终也被整合到革命的机器中，成为红色政权中分管美术的成员之一。这一政治身份的确立无论对张仃个人还是对中国当代美术，意义均不可小看。就前者而言，它给张仃提供了广阔

的发挥艺术才能的舞台，奠定了未来宏大的艺术格局；就后者而言，由于有了这顶“保护伞”，中国当代美术焕发出一种活力。上世纪五十年代，受东西方冷战的影响，中国文化思想的主潮由“全盘西化”转向“全盘苏化”，俄式的“社会主义现实主义”占据统治地位，庸俗的写实主义，将中国美术引入狭窄的死胡同，引起有识之士的警惕与反抗是必然的。在这个博弈的过程中，张仃扮演了重要的角色。1954年美术界爆发中国画问题的大讨论，张仃发表了《关于中国画创作继承传统问题》一文，对虚无主义和保守主义分别作出批判，呼吁画家深入生活，发展传统技法，创造出反映时代精神的新中国画。值得强调的是，张仃对虚无主义作了更为严厉的抨击，在他看来，时代发生根本的变化，中国已是一个独立的主权国家，文化上的复兴任重道远，工作的重心由“破”转为“立”；保守主义历经扫荡，消极本质人们已看得比较清楚，相比之下，虚无主义以激进的姿态和时髦的理论装饰，更具蛊惑人心的力量，对艺术具有釜底抽薪的消解作用。张仃在反驳虚无主义对中国画“落后”、“不科学”的无知之论后，这样写道：“虚无主义者，假借反保守主义，以反封建的姿态给人以‘左’的进步印象，并有成套的‘先进技法’之类的‘理论’，很容易以粗暴的手段对民族绘画优良传统加以破坏，对处于困难阶段的中国画创作加以摧残。……其实，中西画不应该对立，而是可以互相借鉴的，而虚无主义者，却把西洋画看作是与中国画‘势不两立’的。”值得强调的是，张仃并非纸上谈兵，就在此文发表前一年，他与李可染、罗铭结伴南下，尝试中国画对景写生，创作出一批具有新意的中国画，疏通了中国画与自然的血脉，

以实际行动澄清了保守主义与虚无主义对中国画认识上的误区。

1962年1月13日《光明日报》发表了张仃的《谈“一点”之美》，这是当时仅持续三天的关于形式美问题讨论的收场之作。这篇短文依今天的眼光看，或觉得所谈不过是一些美学常识，在当时却有石破天惊之功。中国文艺界自1949年经过多次政治批判运动尤其是反右之后，到六十年代已是噤若寒蝉，万马齐喑，只剩下虚张声势的政治标语口号。张仃此举，看上去是在探讨“形式美”，其实是对愈演愈烈的庸俗社会学的反抗。文章从艺术形式美最微小、最基本的“一点”出发，广征博引，证明形式美有相对的独立性，这对庸俗社会学以革命的大义名分消解艺术是一次巧妙的狙击。这种反抗，在张仃的艺术实践中有更为惊世骇俗的表现，差不多同一时候，张仃推出了一批被人称作“毕加索加城隍庙”的彩墨装饰画，将中国民间绘画与西方现代绘画有机地结合到一起，大胆的变形，绚丽的色彩，自由放纵的笔墨，在当时的中国画坛可谓空谷传响，“文革”时给他带来了灭顶之灾。

“文革”结束，中国迎来改革开放的新时期，思想获得解放的同时，又带来了空前的混乱，其中较为突出的，是民族文化虚无主义在新历史条件下的再度泛滥。作为历史的过来人，经过“文革”的炼狱，张仃的立场更加坚定，文思更加深邃。上世纪八十年代，受西方现代主义潮流的裹挟，画坛冒出危言耸听的“中国画穷途末日”论，张仃针锋相对地提出：“没有中国画的危机，只有中国画家的危机。”在《从头学起》、《我看河山画展》、《全面展开对黄宾虹的研究》等文里，张仃达观地指出：民族艺术传统，正经受历史的严峻考验，其程度要超过五四以来任何一个阶段，但毋须悲观，中国文化有悠

久的传统，中国画从汉唐至元明清，一直在持续地发展，中国文化自成体系，从未中断过，它善于吸收外来文化，对外来文化采取补充、借鉴、融合的态度。对于当时的画坛，起了正本清源的作用。

上世纪末，著名画家吴冠中提出“笔墨等于零”的观点，引起张仃的关注。在过去庸俗社会学猖獗的年代，张仃一直是吴冠中“形式美”探索的支持者、维护者。出于艺术观的不同，吴冠中著文《笔墨等于零》，鉴于此种观点有相当代表性，张仃发表了《守住中国画的底线》、《关于“笔墨等于零”》两文，站在人类文化多元互补共存的高度，对中国画“笔墨”的文化渊源、美学内涵及其特征作了精辟的阐释，反对吴冠中提出的“笔墨”等于“毛笔加墨汁”，等于“未经雕塑的泥巴”的看法，呼吁守住“笔墨”这一道中国画的最后底线。张仃的观点在美术界引起强烈的反响，至今不衰。

2006年冬，九十高龄的张仃在京郊门头沟自己设计的石头房“大鸟窝”里，应记者采访发表对“软实力”的看法，认为：软实力是历史积淀，非短时所能成就，更不可全面与外国接轨；不固步自封，不全盘西化，东洋西洋，好的全部借鉴，其实就是软实力的最好标志；一个缺乏软实力的民族是不可能被别人看重的，好比一个人发了财之后，以暴发户、经济动物的面目出现，遭人鄙视一样；软实力不仅是一个民族，同样也是个体人尊严的证明和保证。张仃这番话绝非空穴来风，对于当下中国社会偏倚“硬实力”、虚骄浮躁的心态，极具有清凉之功。

通过对张仃长达七十年的艺术批评实践的回顾，人们可以看到：张仃不仅是一位杰出的艺术创造者，一位多才多艺的“大美术家”，

也是一位先知式的艺术守望者，每当中国美术出现危机，文艺思潮发生倾斜，艺术本质受到异化时，他总是挺身而出，发出自己的声音，力挽狂澜，起到中流砥柱的作用。他是中国现代美术的守望者。

通家风范

读《张仃文萃》可以发现：艺术个案的评论占了相当篇幅，其中不仅有鲁迅、张光宇、黄宾虹、齐白石、李可染、潘天寿、毕加索、东山魁夷那样的艺术大师，有成长中的中青年画家，有名不见经传的艺人，甚至有儿童画家。我敢肯定，中国当代大师级画家中，张仃先生是为他人写评论最多的一个；同样，这些评论涉及的艺术门类之多，也是绝无仅有的，其中有漫画家、国画家、油画家、壁画家、摄影家、设计家、民艺家……读着这些文字，人们在感受一个艺术守望者虔诚与敬业的同时，亦可领略一个艺术通家的胸怀与气度。

艺术史上素来多出名家，少出大家，尤其是通家。所谓通家，由丰沛的艺术天赋、超常的生命能量与质朴的人格合成，古与今、中与西、民间与古典，学院与草根，还有艺术门类的壁垒，都不足以限制他；他凭直觉把握对象，敏锐准确，不会走眼。张仃正是这样一位罕见的通家，体现在谈艺上，就是“杂”与“精”的统一。张仃几乎在所有的视觉艺术门类（漫画、装饰画、壁画、水墨、焦墨、油画、农民画、儿童画、岩画、漆画、雕塑、蜡染、木偶皮影、木版年画，乃至民间玩具）都有很深的造诣，对西方现代美术也是轻车熟路，从康定斯基、梵高、毕加索、多米埃、乔治·格罗斯、东山魁夷，一直到前苏联东欧的绘画都了然于胸；同样，张仃的文

学修养也很不一般，出众的语言天赋和讲故事的才能当年就深得著名诗人徐迟的赞叹，唯其如此，他才能写出《鲁迅先生作品中的绘画色彩》（1942）这样的妙文，如今已成为鲁学研究中的一篇经典之作。在康定斯基的色彩理论刚刚传到中国，很多人还莫名其妙的时候，张仃已了然心胸，对它的质疑也相当到位；从《阿Q正传》中阿Q与小D相殴，“在钱家的粉墙上映出一个蓝色的虹形”的影子，张仃读出了鲁迅的西方现代绘画修养和“印象派”的色彩感觉，因为只有在印象派的色彩感觉中，“影子”才会是蓝色而不是黑色的。张仃的这一发现非常重要，证实了鲁迅与西方现代绘画的关系，对于鲁迅研究中的庸俗社会学倾向是一种有力的质疑。

正是通家的学养与才情，使张仃的谈艺言简意赅，举重若轻，笔锋常带感情，发人所未发。在《试谈齐、黄》里，张仃独具慧眼，以生花妙笔，对齐白石、黄宾虹作了精到的解读。其时黄宾虹的价值尚未为世人认识，张仃却将他与齐白石相提并论，称为“南黄北齐”，其中这样描述——

齐白石先生的笔墨，简到无可再简，从一个蝌蚪、一只小鸡到满纸残荷、一片桃林，都是以极简练的笔墨，表现了极丰富的内容。

黄宾虹先生的笔墨，繁到不能再繁，尤其到晚年的时候，越是画兴高、画意浓、画到得意处，越是横涂纵抹。近看似乎一团漆黑，退几步看看，真是玲珑剔透，气象万千。在极繁复的画面上，令人感到处处见笔，笔笔有情，单纯而统一。

这是何等精到的论述！堪称字字珠玑。同样，在《张光宇的装饰艺术》一文里，张仃首次从中国装饰绘画发展史的角度，给艺术大师张光宇以定位。文中这样论述张光宇装饰艺术的放收之法：“艺术贵于能放能收，收放得宜。如长江入海，源出于昆仑，经高山峻岭，迂回曲折是其收；既出三峡，一泻千里是其放。有些画家，终生苦于能收不能放，或能放不能收；或失败于宜放不放、宜收不收。装饰艺术可贵之处，在于收时分毫之间，都要认真推敲，如京剧身段的尺寸，甚至要作到近于刻板，放时则天马行空，随心所欲不逾矩。张光宇抓住了装饰艺术的基本规律，平时极注意后台基本功，一笔一划之间，要求极严，而在创作时，又要求大放特放，丢掉任何框框。他的构图经验是先放后收，起笔时，可在画面上纵横驰骋，充分表达内心的感受与幻想，一泄无余，然后渐渐地把构图肯定下来，形象凝固起来，直到一笔不可多，一笔不可少的精确的程度。”这无疑知音之论。

张仃是毕加索的知音，他的“毕加索加城隍庙”的艺术实践，演绎了20世纪中国美术史上可歌可泣的一幕。在张仃的文章中，谈毕加索的只有一篇，却是极有分量的一篇。1983年毕加索的原作首次来华展出，美术界沸沸扬扬，众说纷纭，人们想起了张仃，几家报刊竞相约稿，张仃几经推辞，终于写了《毕加索》一文，从多个角度对毕加索的艺术语言进行了翻译。出于某种原因，张仃在一定程度上把毕加索纯净化了，然而，作为毕加索的真正知音，他为中国人走进毕加索的世界，提示了可靠的路标，其中这样写道：“毕加索不论怎么变形和夸张，总能从他的作品中找到生活形象与时代脉搏。虽然，他的作品中有大量的抽象规律，但我认为，他始终是个

具像大师。他从未凭偶然的灵感爆发来进行创作，他的创作，每一笔都来源于生活，都有现实根据，他是非常勤奋，非常谦虚的人。”对于刚从“假、大、空”误区中走出，又倒向西方现代派的中国美术界，不啻是一副极好的清凉剂。张仃推崇毕加索，学习毕加索，实际上是通家对通家的惺惺相惜。

张仃一直自谦不善逻辑思维。确实，他的谈艺看上去很浅显，没有什么高深的学理，但细细咀嚼，却是意旨深远，句句切中肯綮，这难道不正是艺术大家谈艺的特点吗？比如：“我宁可看八大山人的几根线，也不愿看郎世宁画得那么的圆满”；“我宁可欣赏一块民间蓝印花布，而不喜爱团龙五彩锦缎”；“没有中国画的危机，只有中国画家的危机”；“当一种艺术开始模仿另一种艺术时，这种艺术就开始僵化；当一种艺术拒绝向另一种艺术学习的时候，这种艺术就开始没落”；“没有一个大艺术家是不关心人类命运的”，这种深入浅出的话语，才是谈艺的极品。

画跋的魅力

不能不谈一谈张仃的画跋。在张仃的谈艺文字中，最见性情的，我以为还是他的画跋。

张仃画跋始于“文革”后期，在此之前作画从来不题跋。题跋原是中国传统文人画不可缺少的要素，有悠久的历史，是抒写画外之意，彰显画内之旨，书画呼应、相得益彰的重要艺术手段。近代以降，西风东渐，传统的文人画遭遇革命，不能不殃及题跋。张仃早期的水墨画从不题跋，与此应当有关。“文革”后期，饱受凌辱、

身心受到巨大创伤的张仃，栖息在京郊西山废弃的农舍，与山林为伴，抚今追昔，迷茫感慨，而与黄宾虹的焦墨山水小册页的朝夕相处，日日观摩，不经意间，审美趣味也得到一次升华，这便是张仃晚年焦墨山水的由来。也就是从这个时候起，张仃开始在画上题跋。1973年，张仃首次在《书画缘》上题长跋，叙述十年前在没有资料参考的情况下绘下的曹雪芹肖像，竟与新发现的清人陆厚笔下的曹雪芹白描小像完全相同，欣喜之情溢于言表，称“余不文，但与《金玉缘》作者有画缘”，夫人陈布文的旁题进一步挑明题旨：“吁嗟，有缘时间空间无所用其阻力，屈原、李白、石头以至迅翁诸巨匠，意到形灰，似曾相识”，此中表达的意趣，是传统文人士大夫特有的风骚之意。值得一提的是，十年前画的曹雪芹孔武魁伟，英气逼人，几乎占据整个画面，并无题跋，而十年后的曹雪芹比例大大缩小，退居远处，苍老了许多，平添几分沧桑感。

张仃在画上题跋，某种程度上可以看作是对传统文人画的回归。然而，民间草根的趣味，革命者的精神气质，加上“大美术家”的艺术背景，使他的画跋与新旧“文人画”有本质上的差异。

1981年冬张仃在焦墨巨作《巨木赞》题下一段惊天地、泣鬼神的长跋。此画依据画家该年秋赴新疆采风在南疆戈壁滩中遭遇的一片古木林创作而成，阳舒阴惨，气势逼人。其中这样题道：“一七二四年大地震毁城，古木亦罹难，有拔地而出，有断裂为二，枝杆触地而复生。经数百年风沙雨雪，尚余数十株，高五六丈，腰十余围，或俯或仰，扭曲变形，折钗股，屋漏痕，旷远绵邈，岩岫杳冥，既不堪为栋梁，亦不能制舟车，其状如狮如象，如龙如虎，如金刚，

如厉鬼，如问天之屈子，如乌江之霸王，吾徘徊终日，不能离去。夜宿牧场，次日再访，适遇秋雨，怅怅而返，但巨木幽灵，绕我不去……想巨木受日月之光华，得天地之正气，因生命之渴求，不屈不挠，或死而复生，或再抽新条。风雷激荡，沧海桑田，念天地之悠悠，实为中华大地之罕物，民族精神之象征。太史公为豪杰立传，吾为巨木传神，人画松柏以自况，吾为杨柳树丰碑，使千载寂寞，披图可鉴。”《巨木赞》无疑就是张仃的自画像，其感人至深的跋与回肠荡气的笔墨，准确地演绎了中国画“气韵生动”、“天人合一”的内涵，堪称千古绝唱，对于理解张仃晚年的心路历程及艺术追求，有着极重要的价值。类似的意境，在《清奇古怪》、《万古长青》、《腾格里沙枣树》的跋中有相应的表达。

张仃的画跋，内容丰富，不拘一格，最常见的是游历感怀与创作心得，其中充满着现世关怀、草根气息，洋溢着丰沛的人文精神与家园意识，这在《石庙子公子》、《燕山莲花池长城遗迹》、《苍岩奇秀图》、《山鬼故家》、《高山仰止》、《丽江老街》、《秋到居庸关》、《统万城》、《无定河》、《禹门口》、《太岳石屋图》、《天梯》、《老井》、《山深春到迟》、《同乐堡古榆》、《红石峡》、《座岩口晨光》等的跋中有相应的表达。由于具备高超的文学素养与古文功底，这些跋写得言简意赅、回味无穷，如《太岳石屋图》：“太行多石屋，石灶、石坑、石桌、石凳，泉鸣如石琴，山民实如石，厚如石，坚如石，昔年造石雷以御敌，此为辉县八里沟一石村也。”堪称一篇微型的美文；再如《老井》：“壬申岁始，走访杨家岭。瞬间半世纪，旧地重游，群星殒落，石屋尚存，井台冰封，泉水喷涌，可煮小米粥果腹，可烹茶论艺。

寒冬已过，将有雁群飞鸣长空，大地复苏。它山张仃于京华。”一个革命艺术家的风采，呼之欲出；再如《秋到居庸关》：“余多年画燕山长城，慕田峪、莲花池、八达岭皆为我师，庚午秋与友人再至居庸关，仍觉匆匆，人生亦匆匆，造化深不可测，欲达天人合一，须终身求之。”张仃对艺术的敬畏与虔诚，由此可见一斑。还有更绝的，在《庐山锦绣谷焦墨》里，画家这样题道：“吾伟儿插队十年，伐木采茶，不择衣食，不计荣辱，遇假日只身入谷，仰卧石上，望流云与飞鸟。吾思吾儿，亦思庐山久矣。辛酉盛夏有艺人讲学会之举，吾欣然应邀。会毕留山数日，四访锦绣谷，于烈日下写此卷，以慰吾儿，并以自慰。”一位大艺术家的舐犊之情，跃然纸上。张仃不以别的，而以亲临儿子插队之地写生这种艺术之举，来表达对儿子的抚慰之情，并且自慰，堪称绝无仅有！这是一位大写的人，也是一位大写的父亲，而非世俗意义上的好爸爸。

张仃的跋是他的画不可缺少的注释，也是他艺术思想最美妙的载体。读了张仃的跋，再来体会他一贯倡导的“写生”、“深入生活”的理论，就能获得立体的、栩栩如生的感受，相信这是颠扑不破的艺术真理。

编这套《张仃文萃》给我带来极大的精神愉悦，先生留下的丰富的精神遗产为我的工作奠定了坚实的基础，因此我深深地感谢张仃先生，并以此告慰先生的在天之灵。

2011年2月21日

目 录

它山画跋	1
它山画语	130
张仃年谱	154