

清华美术

主编：张 敢

卷 1

Tsinghua Arts

当代抽象艺术

仰望星空 致意大师——纪念张仃先生

抽象艺术在中国的概念和认识误区

抽象艺术与中国艺术精神

抽象艺术在上海

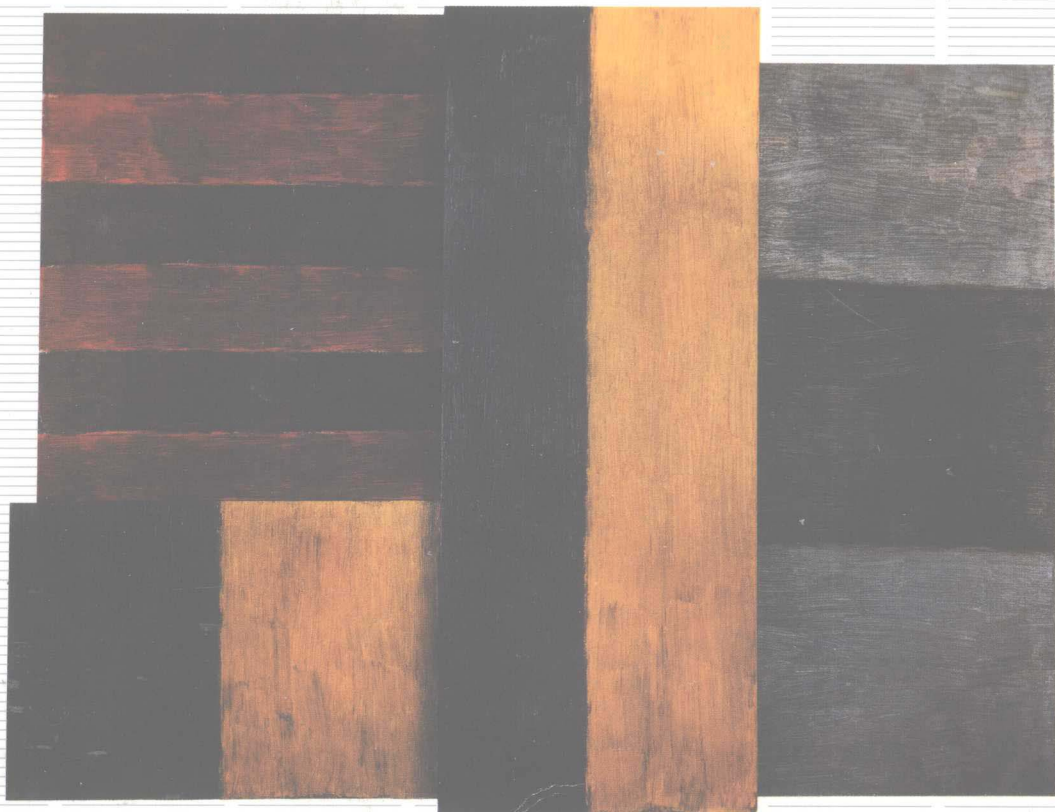
论抽象绘画与本质直观

全球化与抽象艺术

纵横有象——谈谈我所关注的几位抽象艺术家

尼古拉·普桑、亨利·马蒂斯、肖恩·斯卡利：艺术家风格的寻得与演变

论日本美术的抽象性及其对西方的影响



清华大学出版社

清华美术



卷11

主编：张 敢

当代抽象艺术

Tsinghua Arts

清华大学出版社

北京

顾 问（按姓氏笔画排序）

冯 远 白雪石 吴 劳 吴冠中 邵大箴 张 仃 袁运甫

编委会（按姓氏笔画排序）

王宏剑 包 林 王 敏 石 冲 白 明 刘巨德 刘 临 杜大恺
忻东旺 张 敢 李象群 李 睦 杭 间 陈岸瑛 宗俊峰 陈 辉
赵 萌 袁 佐 程向君 郝海飞 曾成钢 蒋智南

主 编

张 敢

学术主持

尚平君 王雪芹

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目 (CIP) 数据

清华美术. 卷11, 当代抽象艺术 / 张敢主编.

—北京: 清华大学出版社, 2011. 1

ISBN 978-7-302-23882-9

I. ①清… II. ①张… III. ①美术批评—世界②抽象—艺术理论

IV. ①J051 ②J0

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第 183266号

责任编辑: 甘 莉

装帧设计: 赵 健

责任校对: 王凤芝

责任印制: 王秀菊

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

社 总 机: 010-62770175

邮 购: 010-62786544

投稿与读者服务: 010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈: 010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 刷 者: 北京鑫丰华彩印有限公司

装 订 者: 三河市兴旺装订有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 210×285 印 张: 9.5 字 数: 333 千字

版 次: 2011 年 1 月第 1 版 印 次: 2011 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 1~4000

定 价: 38.00 元

产品编号: 039808-01

前

言

张 敢

《清华美术》自2005年面世，已经出版了10卷。在杜大恺先生的主持下，《清华美术》以严谨的学术面貌博得了同行的尊重和喜爱，在学界逐渐确立了威望。去年，我突然被告知要担任《清华美术》的主编，事后得知是杜老亲自举荐的，这让我觉得肩上的担子骤然重了。这种压力其实来自一种思维的惯性，那就是继任者一定要比前任做得好，否则就难免受到诟病。

正在纠结中，突然得到张仃先生离世的噩耗。2010年2月21日上午10时，94岁高龄的张先生驾鹤西游，他不仅带走了一段珍贵的历史，更宣示了一个时代的终结。张仃先生对《清华美术》是寄予厚望的，他曾以篆、隶两种书体为之题写了书名。当我满怀崇敬地凝视张先生的两幅遒劲有力的书法时，突然感到释然了。毕竟，有那么多前辈和同道关心和支持着《清华美术》，我该感到欣慰才是，为什么总想超越呢？艺术世界随时代而变，用不同的视点，同样的努力，为人们呈现纷繁的面貌和观念，这就是价值和意义所在。今后的《清华美术》，将会继续保持其学术性，探讨国内外美术界的热点问题。同时，它还会为当代艺术家留有更大空间，使之成为展示艺术家风采的园地。

2010年3月8日，美国画家约翰·沃克(John Walker)教授的作品展在清华大学美术学院美术馆开幕。在开幕式上，袁运甫教授热情洋溢地致了开幕词，由衷地赞美了这位坚持抽象绘画创作的艺术家。这个展览和本书想要讨论的内容不谋而合，那就是当代抽象艺术。最近几年，抽象艺术在中国艺坛开始逐渐活跃起来，相关的展览和讨论层出不穷。但是，对抽象艺术做学术上的梳理和研究的文章并不多。与其将这

个西来的概念泛化，认为抽象艺术中国古已有之，或者另起炉灶发明新的名称来生硬地对中国与西方的抽象艺术加以区分，不如回到这个概念原始的含义。

在西方现代艺术的发展过程中，存在着三种相互交织的潮流。第一种是强调艺术家主观情感表达的表现主义(Expressionism)潮流；第二种是专注于表现艺术家内心和想象中的事物的幻想(Fantasy)的潮流；第三种也是最重要的就是抽象(Abstraction)的潮流。今天，我们所说的抽象艺术，就是指在第三种潮流中出现的拒绝对自然进行再现的艺术形式。它不等于艺术创作中从自然或对象中进行抽象和概括的过程，而是一个有着完全独立的美学基础的纯现代现象。其起源可以追溯到19世纪的象征主义艺术对绘画的纯形式特征的强调。1890年8月，年仅19岁的法国纳比派画家莫里斯·德尼(Maurice Denis)在《艺术与评论》杂志上发表了一篇题为《新传统主义解说》的文章，提出了一个著名的定义：“记住，一幅画在成为一匹战马，一个裸女，或某些逸事之前，实质上是用各种色彩按一定的秩序覆盖的一个平面。”¹在这里，他将形式从绘画的描绘性功能中独立出来，为20世纪抽象艺术的诞生做了准备。

抽象艺术的形成和发展受到多方面因素的影响。比如，首先，人种学博物馆的开放为艺术家展示了其他文化和文明的艺术形式，这促使艺术家将自己从传统的再现方式中解放出来，日本艺术曾经影响了印象主义和后印象主义画家，立体主义的探索则明显受到非洲艺术的影响。其次，19世纪德国的唯心主义哲学传统对艺术家的影响，最显著的例子就是瓦西里·康

1 H. H. Arnason, *History of Modern Art*, third Edition, Harry N. Abrams, New York, 1986, p.64.

定斯基 (Vasily Kandinsky)、弗朗西斯科·库普卡 (Frantisek Kupka) 以及稍晚的彼得·蒙德里安 (Piet Mondrian) 都在神智学理论的基础上发展出自己的抽象绘画。通常，我们将康定斯基在 1910 年创作的一幅抽象水彩画看成是第一幅抽象绘画，而他的《论艺术中的精神》则成为影响广泛的理论著作。再有，就是 19 世纪科学理论的影响，罗伯特·德劳内 (Robert Delaunay) 就深受米歇尔-欧仁·谢弗勒尔 (Michel-Eugene Chevreul) 和奥登·鲁德 (Ogden Rood) 光学理论的影响，而德劳内的作品进一步影响到了青骑士社艺术家弗朗兹·马克 (Franz Marc) 和奥古斯特·麦克 (August Macke) 等。

20 世纪 20 年代，由于艺术家社团、学校和期刊的涌现，抽象艺术的理论和实践得以迅速传播，如荷兰的风格派、俄罗斯的构成主义、德国的包豪斯和法国纯粹主义艺术家创办的《新精神》杂志等。后来由于政治原因导致大量艺术家从德国和苏联聚集到巴黎，使那里成为抽象艺术的中心。在 30 年代，巴黎还成立了抽象-创造社 (Abstraction-Creation)，其成员包括阿尔普、德劳内、库普卡、凡·杜斯伯格等。但

是，此时影响更大的是超现实主义，抽象艺术不过是诸多艺术形式中的一个。直到 40 年代中期，西方艺术的中心由于战争的原因从巴黎转移到美国纽约，抽象表现主义的出现使抽象艺术的探索达到了顶峰，远远超越了其他艺术形式。此后，极少主义、后绘画性抽象、硬边抽象以及光效应艺术都可以看做是抽象表现主义之后，西方形式主义探索的极端发展。到 20 世纪 60 年代末，各种抽象和再现性艺术之间的界限模糊了，国际性的观念艺术也可以看做是抽象艺术的一个重要发展阶段。直至今日，在西方艺术世界中，仍然活跃着像约翰·沃克和肖恩·斯卡利这样的抽象艺术家。

事实上，中国的抽象艺术接受的就是来自西方的传统，这个概念的主体是非常清晰的。理论家们探索中国独特审美语言的热情和努力是值得肯定和尊重的，但是一定要避免故作姿态的无病呻吟。我们要对本民族的文化有信心，但也别畸形发展成认为中国文化无所不包。就像当年喇叭裤刚刚流行的时候，马上有人出来论证说，此裤中国古代即有，以画像石为证。

2010 年 4 月

目录

- 001 仰望星空 致意大师——纪念张仃先生 / 卢新华
- 006 张仃先生二三事 / 王鲁湘
- 009 关于张仃晚年停止作画的解读 / 李兆忠
- 012 美的信仰——吴冠中抽象美解读 / 刘巨德
- 018 袁运生创作中的自由精神 / 倪军
- 024 自然的观念化与视觉的仪式化——浅析尚扬的《董其昌计划》 / 何桂彦
- 030 关于王怀庆的一些想法 / [英] 迈克尔·苏立文 文 (Michael Sullivan) 王田田 译
- 035 抽象艺术在中国的概念和认识误区 / 朱其
- 049 抽象艺术与中国艺术精神 / 周爱民
- 059 抽象艺术在上海 / 李旭
- 062 论抽象绘画与本质直观 / 王林
- 065 全球化与抽象艺术 / 彭锋
- 070 尼古拉·普桑、亨利·马蒂斯、肖恩·斯卡利：艺术家风格的寻得与演变 /
[美] 大卫·卡里尔 文 曹程 译
- 074 论日本美术的抽象性及其对西方的影响 / 潘力
- 083 纵横有象——谈谈我所关注的几位抽象艺术家 / 倪军

T
S
I
N
G
H
U
A
A
R
T
S

- 090 将观念悬置的绘画——评约翰·沃克的小幅风景写生油画 / 包林
- 095 时代的潮汐——约翰·沃克先生绘画作品展 / 袁佐
- 097 中国画艺术的架构因素 / 陈辉
- 101 我的远足游记 / 袁佐
- 105 白明自述 / 白明
- 108 超越漆性——程向君的艺术 / 程征
- 112 梁铨自述 / 梁铨
- 116 谭平自述 / 谭平
- 120 李磊诗性抽象艺术述评 / 龚云表
- 124 天人之间——周长江艺术断想 / 殷双喜
- 128 纯化语言的“公案”与孟禄丁的绘画 / 高名潞
- 132 解读抽象 / 丁乙
- 136 色彩的姿态：关于唐承华 / [德] 贝阿特·莱芬塞德 (Beate Reifenscheid)
- 140 还原抽象艺术 / [法] 方索
- 143 中美基础艺术教育比较调研报告 / 李木

仰望星空 致意大师

——纪念张仃先生

卢新华 清华大学美术学院

我们的老院长张仃先生悄然地走了，无法挽留地走了。

仰望星空，苍穹丹青璀璨，致意大师，艺海翰墨悲雨。

他无悔地走了，他完美地走了。他给我们留下了与现代中国波澜壮阔的史诗休戚相关的艺术人生，留下了宝贵的艺术作品和创新的探索精神，留下了高远的人格风范。

他经历了“九一八”事变、华北危机、抗日战争、解放战争、社会主义建设和改革开放的时代，亲历了中国现代文艺思潮和中国现代美术重大事件的演进。他的艺术作品、艺术思想和艺术活动无法回避地与中国现代艺术史紧紧连在一起。他是一位优秀的革命艺术家，是中国现代美术事业发展的一位重要参与者和见证人。追思他传奇的艺术人生，解读他众多的美术作品犹如打开一幅幅历史画卷。

一、20世纪30年代中国漫画的“金矿”、“潮流”和民族解放的艺术先锋

“九一八”事变，亡国的枪炮声打破了少年张仃的纯真之梦。15岁的张仃从故乡流亡北京，投身北平美术专科学校国画系学艺。他崇拜鲁迅，拿起漫画、宣传画这种出手快、主题鲜明、思想犀利的艺术形式作武器，揭露日本帝国主义的暴行和社会的黑暗，吹响救国救民、奋起抗战的号角。1934年他发起组建北平“左”翼美术家联盟，正式加入党领导下的革命组织并担任联盟领导工作，因此被反动政权迫害入狱。在艺专同乡的帮助下，苏州电影制片厂将他保释出狱。

抗日战争全面爆发，他投入“抗日漫画宣传队”，以思想的战斗性和艺术的前卫性活跃在民族解放运动阵线的前沿。他是全国漫画界抗敌协会战时工作委员会成员之一。他携带漫画宣传队的作品在西安等地巡回展出。这个时期他的漫画《买卖完成了》、《春劫》、《同志》、《乞



张仃先生

食》、《野有饿殍》、《年午夜》、《打回老家去》、《日寇空袭贫民区》、《世界和平阵线的公敌》、《收复失地》、《蹂躏的体无完肤》等，反映了“一·二八”战后流落街头的伤兵和灾民以及连年内战和水灾的悲惨生活。这些作品分别在当时的南京《扶轮日报》、《中国日报》、《新民报》和上海的《时代漫画》、《中国漫画》、《漫画界》等刊物大量发表。特别是他在抗战初期创作的宣传画《打回老家去》这幅作品，深刻地反映了《我的家在东北松花江上》这首流亡歌曲的主题思想，是整个抗战时期最具有代表性的作品。

他的漫画弱化了幽默感，强化了时代性和战斗性，主题鲜明、深刻，思想敏锐，既具有宣传画的视觉冲击力，又有漫画的夸张意味。他的作品一开始就具有鲜明的民族风格和通俗性，自成一派。无论是在“敌占区”、“国统区”，还是在“抗日根据地”，他都有着广泛的影响，被誉为20世纪30年代漫画界的“一座金矿”、“潮流”和民族解放的艺术先锋。

从抗日战争开始他的第一幅漫画作品到1976年他最后的封笔之作，他的漫画创作跨越将近半个世纪，他的名字在漫画领域叫得很响，享有很高的学术地位。

二、延安的“摩登” 优秀的“大美术”家

1938年，张仃来到延安。毛泽东批示周扬安排他在延安鲁迅文学艺术学院任教。如火如荼的革命生活，理想主义和浪漫主义的激情，朴素单纯的陕北民间艺术，使他看到艺术创作的活水源头。

在延安，他活跃的艺术思想，出众的才华，直爽的性格，激情四溢、富有挑战的个性，引起了大家广泛的关注。他一边从事美术教学，一边从事年画、宣传画和装饰画的创作，同时还从事舞台美术、服装设计和大生产运动展示等实用艺术设计。在他身边有一批艺术的崇拜者，如现在的追星族一样追随着他。诗人艾青形象地说，张仃走到哪里，“摩登”就到哪里。

他是鲁迅研究会的美术顾问、陕甘宁边区美术家协会主席。可以说，他是延安美术界的多面手、艺术活动家。他的艺术设计因地制宜，实用与审美结合得十分紧密，创意和形式前卫，得到人们的喜爱，凸显了他的艺术设计才华。如当时为配合延安的抗战宣传，他创办的延安《街头画报》雅俗共赏，备受欢迎。他在延安文艺界抗敌协会期间，就地取材，利用当地木材、土陶、土毡，设计和组建了别具一格的作家俱乐部，并任俱乐部主任。俱乐部不仅是延安文学艺术家聚集的地方，也是毛泽东和周恩来等延安中央高级领导人经常与文学艺术家联系和聚会的地方。今天来看，这个作家俱乐部就是新中国作协或文联的前身；他担任主席的陕甘宁边区美术家协会，无疑是现在的中国美术家协会前身，他是其重要的开创人之一。

在延安生活期间，张仃还聆听了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。他以自己独特的艺术创作实践走在时代的前列，将前卫的艺术思想注入新生活，开拓新的艺术境界。作为优秀的“大美术家”，注定他要在多种美术领域为祖国美术事业做出杰出贡献。

三、开国的首席艺术设计家 全国政协徽和国徽的设计者

1949年，新中国即将宣告成立，一个新的中国形象将屹立在世界的东方。张仃作为优秀的艺术设计家奉命急速从东北解放区赴北京，承担具有历史使命的开国系列的艺术设计和这项工作的组织及领导工作。他以革命艺术家的崇高境界和卓越的艺术才华，出色地承担和完成了《三年解放战争》大型画册的编辑，全国政治协商会议的艺术设计，全国政协徽设计，第一届全国政协会议纪念邮票设计，全国人民代表大会的美术设计，并

领导国徽设计小组工作和亲自参与国徽设计，以天安门作为新中国国徽的主体形象就是出自张仃的创意。负责中华人民共和国开国大典美术设计工作，天安门城楼和广场大会会场设计，中南海怀仁堂、勤政殿的改造设计，第一批开国大典纪念邮票设计……这一切，都使他无愧于新中国开国的首席艺术设计家之美称。这些具有历史性意义的艺术设计已成为共和国的历史华章，人们永远不会忘记。

今天，如果我们翻开新中国开国的艺术设计历史档案细细看去，便可见到他，作为一个革命文艺家，在新中国形象设计和重大展示设计中表现出的敏锐的政治思想、深厚的艺术修养和严谨的学术作风。特别是在翻阅国徽设计的历史档案时，不仅可以看到他的设计思想准确体现了新政协常委会公布的国徽设计要求：中国特色、政权特征、形式庄严富丽，而且还可以看到他敢于坚持自己学术观点的学风。

张仃主持的开国系列艺术设计以及全国政协徽和国徽的设计，不仅结合了各阶层的智慧和思想，而且也展现了一大批杰出艺术家的学识、才华和艺术境界。

四、新中国展示艺术设计的开拓者 国际文化艺术交流的使者

张仃完成开国系列艺术设计工作后，组织上原拟成立国家典礼局，要他留在中南海负责这项工作，他向组织要求回到业务单位，于是他又回到了中央美术学院。一开始，他受命与革命文艺家胡一川、王朝闻、罗工柳、王式廓组成五人小组接管旧国立北平艺专。中央美术学院成立，他被任命为实用美术系主任、教授。国家为了解决国内外展示和重大活动的艺术设计、制作的承办机构，在原华北大学美工队的基础上成立了“美术供应社”（即相当于现在的国家广告公司），这项工作也由他负责。

他以旺盛的创造力、高度的使命感，一边从事教学和管理，一边继续从事国家的重大艺术设计和制作的组织领导工作，如“建国瓷”、“人民英雄纪念碑”两个设计委员会的工作。这期间，更为突出的是，他任总体设计和领导完成的国家大型国际博览会和专题展览会先后在苏联、民主德国、法国、捷克、波兰、意大利、瑞士等国家展出所产生的影响。他主持的展览设计、制作突出了中国文化精神和气派，将新中国的政治、经济、文化、农业、轻工业、重工业等发展情况在西方生动地展示出来，在国际交流中独树一帜。他以自己的智慧和深厚的艺术修养，设计和制作了别具一格的中国馆，展示形式让西方人刮目相看。这些

富有中国独特文化内涵的展览和形式提高了新中国的国际地位，传播了中华民族的文化艺术。

他是新中国成立后，打破经济、文化封锁，第一个饱览西方艺术精华，并将中国近百年优秀绘画作品介绍给西方的艺术家。他第一个结识了西方现代派代表人物毕加索。他与毕加索的对话，代表了新中国的艺术与西方现代艺术交流的开始。这是现代中国美术史的一个重要历史事件。他显露的艺术才华和风骨，让西方现代派大师毕加索那样迷惑地瞧着他，瞧着新中国。

五、传统艺术的拯救者 现代中国画发展的里程碑

新中国成立初期，新旧两种思想意识形态展开了激烈的博弈。反映在文化艺术界，特别是美术界，极为突出的是民族、民间传统艺术的继承与发展，生活与创作的关系，保守主义与虚无主义的矛盾等问题。1954年中国美术家协会就此展开了中国画问题的大讨论。中央美



术学院作为新中国的最高美术学院，国画系便是这次大讨论的思想交汇之地。正在此时，张仃从实用美术系调入中国画系。他所具有的敏锐艺术思想和深厚的艺术修养，使他成为这次思想狂潮的中流砥柱。他反对保守主义，也反对虚无主义，他既要继承和发扬民族传统艺术精神，吸取精华，弃除糟粕；又要吸取和借鉴西方现代艺术的精华，开创无愧于新时代的艺术新境界和新风格。

他将自己的《中国画继承传统与推陈出新》发表在《美术》杂志上。随后，他便与挚友李可染、罗铭等一起到江南深入生活，深入传统，在生活中寻找传统的生机，提升笔墨境界，赋予笔墨以新的时代精神，创作出一批面貌新、气息新的中国画作品。他以艺术创作的实践和作品回答大讨论的理论问题，证实自己的观点，以理论创新的思考推动艺术创作的超越，拯救中国画面临的危机，拯救传统艺术和艺术思想的危机。

他们的理论思考和艺术实践，引起全国美术界很大反响。接着他在《人民画报》撰文介绍黄宾虹；在《新观察》、《人民画报》又介绍李可染的中国画写生；在《美术》杂志发表《试谈齐、黄》、《关于国画创作继承传统问题》。后来在全国美术界掀起的“一手伸向传统，一手伸向生活”的创新之风无不受到他的学术思想影响。我们回顾这段历史时，都会感到他在现代中国画发展的重要历史关头所起的作用和具有的里程碑意义。

在拯救传统主流艺术的同时，他始终不忘扶植和抢救民间美术。他带领学生向民间美术学习，整理、挖掘民间美术宝藏，向国内外介绍中国优秀的民间美术，保护民间艺人，奔走呼吁抢救濒临失传的民间美术品种，创造条件和支 持民间美术的创新和发展，并以自己的作品所吸收和借鉴的民间美术的艺术语言和审美形式，来诠释艺术的继承和创新关系，艺术的源与流的关系，以及民间美术的继承与发展对于认知一个民族文化艺术精神的意义。他是民族文化遗产抢救的先行者。

六、新中国的艺术设计教育家 中国壁画艺术复兴运动的举旗人

1957年，他被组织从中央美术学院调出，任命为中央工艺美术学院（现清华大学美术学院）第一副院长。这是为复兴我们民族辉煌的工艺美术事业，提高人民物质与精神生活水平，于1956年11月成立的新中国第一所艺术设计学院。

学院创办初期的学术领导人是庞薰琹先生。1957年“反右运动”中，庞薰琹先生等一批有才华的艺术家和学者不幸落难。张仃的到来无疑是临危受命，无疑是要他举起学术的领军之旗。

他舍弃了个人在中国画探索上取得的学术成就，将全身心融入这个新的学术团队，忘我地投入新中国艺术设计教育事业中。他一方面完善学院创办初期确立的办学理念；另一方面按照国家经济建设和文化建设的发展需要以及艺术设计教育的规律，探索、创建新中国艺术设计教育体系和思想。

中央工艺美术学院在初创的十年中，基本形成了一种注重继承和发扬民族、民间优秀艺术传统，吸取西方现代艺术设计教育精华，注重理论联系实际，创作设计与实践、实用与审美紧密结合的学风，基本形成了适应社会主义建设人才需要的办学思想和教学结构、课程体系，以及团结协作、集体创作的风气。由他播散的中央工艺美术学院一代艺术设计的装饰风，早在20世纪60年代就在全国悄然兴起。

正当学院的事业蓬勃发展，1966年的“文化大革命”这场厄运从天而降。他经历了妻离子散、牢狱的不幸之灾。但执著的艺术追求使他度过了不幸的岁月。

从学院创立直到“文化大革命”前，学院的第一任院长一直由国家高层干部国家手工业管理局局长邓洁担任。“拨乱反正”后，恢复和发展中央工艺美术学院，张仃复任第一副院长，后被任命为第二任院长。他一边主持清理整顿和恢复教学秩序，一边组织和调动师生创作和研究的积极性，迫切期望迅速将学院从十年破坏和停滞的状态，带入一个新的发展时代，为民族的艺术设计事业做出更大的贡献。

1979年对于他和他所领导的中央工艺美术学院来说，是一个历史性的机遇。新建的北京首都机场即将落成，室内大型壁画创作又降任于中央工艺美术学院。他举旗挂帅出征，从全国和学院调集“精兵强将”，组成机场壁画创作组。张仃的《哪吒闹海》、祝大年的《森林之歌》、吴冠中的《北国风光》、袁运甫的《巴山蜀水》、袁运生的《生命的赞歌》、肖惠祥的《科学的春天》等作品奇迹般地在新首都机场落成亮相，为艺术与科学的春天增添了一道新奇的文化景观。一时间，媒体争相报道，充满审美饥渴的民众争相传闻，以先睹为快。

这些壁画一改“文化大革命”十年艺术创作题材、形式、风格的概念化和公式化，而以独特的艺术语言和形式挑战僵化的“极左”艺术思想，呼唤审美思想的解放。由此，“极左”、“僵化”、“保守”与“开放”、“自由”、“创新”的两种思想展开了激烈的争论，也引发了以后美术界关于形式与内容的论战，打破了美术界沉闷的学术僵局。

首都机场壁画群的诞生，催生了中国文艺春天的提前到来，把艺术家和人民大众从“极左”的审美桎梏中解放了出来，一个多元的文化艺术创造环境和审美取向回到艺术家和人民大众身边。

首都机场壁画装饰与象征、变形与夸张的意味和形式作为多种艺术样式和风格，迎来一代创新之风。张仃在这一时期的代表作动画片和壁画《哪吒闹海》几乎家喻户晓，成为一个时代的经典。谈壁画和装饰，必言及中央工艺美术学院和张仃。“文化大革命”十年沉寂的中央工艺美术学院在恢复和发展之际声誉大振。直到今天，一说到中国壁画艺术的复兴，都会脱口而出：举旗人——张仃。

七、艺术大师的境界 永恒诗意的探寻者

张仃先生无论从事漫画、年画、宣传画、装饰画、壁画、水墨画、焦墨、书法创作，还是从事艺术设计或美术教育的领导工作，都独领风骚，开一代新风，是当今美术界的一代宗师。像他这样涉猎、探索如此广阔创作领域的艺术家是极罕见、极特殊的。

按张仃为中国现代美术发展所做的杰出贡献，信手拈来一样，就有他享用终生的“资本”和光环。但在他那永无止境的艺术探索之途，他把一切成就和光环都只看成过程。

他从艺术设计教育家的领导岗位走下来，又回到他从艺寻梦的初衷，走进了曲高和寡的焦墨山水世界。

焦墨在中国画领域之所以曲高和寡，是因为焦墨的纯粹诗性最集中地体现了中国艺术精神的最高境界，大化自然的根本之道。它要求艺术家以诗意的智慧和体悟，将焦墨这个纯“一”，用诗性的笔意创生出“黑与白”、“阴与阳”、“虚与实”、“刚与柔”……的“二”来，在这“二”的笔墨相抱相拆、互动互生的万千变化的舞动中创造万物和生命的境界。这是通过笔墨的纯粹诗性，探寻生存和存在的终极境域“道”的诗意的形而上境界，这境界便是笔墨的纯粹诗性朝拜不止的精神殿堂。因而，撇开笔墨的功夫和难度不说，它绝非是一般艺术修养及境界的人敢走近的，也绝非是一般人能够一眼就读懂的。

你瞧，鹤发童心的他，踏遍祖国的名山大川，搜尽奇峰，阅尽沧桑洪荒，用一支毛笔，一罐焦墨，抒尽情怀，写尽心画。他以笔墨诗意，把黑白推向极致，以诗性将万物化为永恒。

你看，那山水草木，古刹庙宇，荒郊野渡，乡村故道，山隅一角，沟壑一瞥，那莽莽昆仑，巍巍太行，奇峻华山，巴山蜀水，云贵高原……在他富有诗意的笔意统领下，如春蚕吐丝不断，气韵相连；那以白计黑，以黑计白，笔笔刚柔相济，虚实相生，墨的光，光的光，似秋风干裂，似春雨润泽……这笔意的诗意构架与心路历程，尽精微，致广大，活跃着大千世界的幽幽之情，万物造化的昭昭之理。他笔下的景物已不再是单纯的自然对象，它们是诗意的窗口，向我们呈现出存在的终极的永恒诗意。

一个时代造就一位艺术大师，一个时代却又难以诉尽一位艺术大师艰难的思想历程和精神境界，但历史却以它的诗性将一切告诉未来。

我们为中国美术界拥有张仃这样杰出的艺术大家而骄傲！

别了张仃，你一路走好。

中国人民不会忘记你，美术界不会忘记你。

参考文献：

- 1 《张仃山水》文图，1995年11月，上海，书画出版社。
- 2 张仃：《战争年代与解放初期的展示活动》，载《装饰》，1996年第3期。
- 3 赵晋华：《国徽设计者到底是谁》，载《中华读书报》，1998年2月6日第9版。
- 4 全国政协《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》，1949年10月23日至1950年6月7日的专项档案。

张仃先生二三事

王鲁湘 中国国家画院

2010年2月21日上午10时，张仃先生驾鹤西归。中国20世纪美术史上一位标志性的人物谢幕。尽管5个月来早有思想准备，但还是觉得恍惚，一个我追随了23年的可爱的老头，真的就不在了吗？难道以后我去门头沟他的“大鸟窝”看他，那张帆布摇椅上就真的空无一人了吗？任由我们随意聊天，那个兀自翻着《书法大字典》的老头再也不会突然抬头冷不丁说一句：“鲁湘你今年多大了？”

张仃先生长我40岁，认识他是在1987年夏天，先生正在中国画研究院（现中国国家画院）办焦墨写生山水画展。我刚从北大分配到首都师大工作，一路之隔，便常去看展。先生和夫人灰娃临时住在研究院的小青砖楼里，于是相识。先生皓发银髯，不怒自威，声名早就如雷贯耳。交谈中我不免有些诚惶诚恐。他非常认真地听我说了观感，随即点燃烟斗，话题一转，向我问起有关弗洛伊德精神分析学的知识。这让我大感意外。我在北大读书时翻译过有关弗洛伊德精神分析学和美学的文章，专业上不生疏，于是精神放松，侃侃而谈，不觉已到掌灯。先生一直静静地听着，时不时吧嗒几下烟斗。我当时吃惊的是年岁这么大的老艺术家怎么会对弗洛伊德学说有兴趣，并为老人的好学和不耻下问而感动。几年后我才知道，原来有批评家认为他的焦墨山水画是一种深度生命焦虑的宣泄。当我深入到张先生焦墨山水创作的原点时，我确实震惊了。那是1974年深秋，已被扫地出京的张仃先生和前妻陈布文先生回京养病，托学生在西山卧佛寺旁的樱桃沟找到一间废弃的农舍，草草收拾一下就住下了。这一年先生57岁，胡须头发全白，身如槁木，心如死灰。一个一辈子同色彩打交道的画家，却开始厌恶颜色，尤其见红就晕。家人不得已，连床单被罩都统统翻过来。终日枯坐无事，就把随身携带的一本巴掌大的册页拿出来翻翻。那是1954年江南写生回京，在荣宝斋买的黄宾虹焦墨写生山水册，“文革”造反派抄家时，藏在身上躲过一劫。就这么翻着看着读着，

忽然心有所动，向村里学童借来笔墨纸砚，起身向萧瑟的秋林走去，越走越深，直至西山深处。一张张浅黄色的元书纸上，香山的古寺、断桥，樱桃沟的山石、流泉，镶红旗的村落、农舍，一一落诸焦墨。其中一张速写上题着：“记于11月7日六级大风中。”摧枯拉朽，林木震荡，天寒地冻，个头小小的先生兀自一人，独立寒秋，手握管锥，面对大风起兮的莽莽群山，那是怎样一种孤独、超拔、寥落、微茫的心境啊！那个大红大绿热热闹闹的装饰画家张仃涅槃了，一个寂寞清绝的焦墨山水画家张仃出世了。因此，谈论张仃焦墨山水，永远不要以为这是一种语言的设计，一种美学的追求，或者，一条方便机巧的捷径，一种为风格而风格的安排。不，它绝对是灵魂的挣扎和生命的自我拯救，从地狱的劫火中爬出来，带着灼伤，也带着疗救的痕迹。正因为如此，时隔13年，张仃先生会向一个初次见面的北大研究生询问弗洛伊德学说。1990年一个春日傍晚，在红庙中央工艺美院宿舍，我第一次看到了这本把先生从炼狱之火带向清凉世界的小册页，随即写了一篇文章《焦墨缘》，发表在台湾地区的刊物上。

从1990年起，我常陪张仃先生去各地写生。山水写生，在今天的美术界不仅不时尚，而且莫名其妙地常遭诟病，好像写生是艺术的原罪。先生不理这一套，每年都出去，利用一切可以利用的机会。他所去之地，有著名的山水胜地，更多的是穷乡僻壤或谓之穷山恶水之地，有时就吃住在老乡家里。记得有一次在山西中条山区连续几天写生，突然觉得全身乏力，腿都迈不动了，也不知道是什么原因。后来老乡煮了几个鸡蛋，吃下去力气就恢复了，原来是缺营养。先生出生于辽西北镇医巫闾山下，命中注定与山水结缘。他对山水的喜爱不只是因为其可观可游可居，在我观察，似乎有一种准宗教情怀的敬畏。只要进山，他就兴奋莫名，精神头儿几倍于常人。在山里，所有跟随先生的人都比他年轻，却全都跟不上他的节奏。每天清晨，总是他拿手杖来敲大家

的门，而此时他可能已在周边转了一圈，画了几幅速写了。晚上，我们都累得早早歇下了，先生却还要整理收拾白天的写生稿，有时还要给当地写书法。上路时，司机旁的副驾座永远是他的专座，视野好，可随时见景停车。70多岁的老人，只要上车，绝无困意。我就从来没有看见他在车上打过瞌睡。当一车人都鼾声如雷时，他依然目光炯炯，像一个机警的猎人搜寻他的猎物。但他会照顾人，只要多数人在睡觉，他不会轻易叫停车，只是在大伙儿都醒来后轻轻说一句：“刚才几处好景你们都错过了。”先生看景的眼光与一般山水画家不同，重点在近景的村落与农舍，对耕耘的土地尤为热爱，我称之为人文山水。一定要本色，人、建筑、生产、生活及

其环境，要浑然一体。我想这一定同他的童年记忆有关。我陪同先生回过辽宁黑山县芳山镇老家，东北辽阔的土地，犁出的深深的田垄，安详的屯子，背景是远处的群山——这几乎成为一个图式，无论在哪里，只要见到这样的景致，先生都会驻足眺望，那眼神，就像在回忆自己的故园和母亲。他不是单纯地摹山范水，他所画的山水都是生活化的山水，是以人为本的山水，是以人的生活场景为中心的山水，是对人类栖息环境的诗意赞美。感动他，使他忽然心动并专注的对象，都烙印着人类抗争命运的痕迹。他对太行山情有独钟，从1992年到1997年先后6次深入太行；他对西北山水一画再画。都是因为这样的环境中，人的命运格外悲怆，人与山水



007 张行《晨耕图》水墨 68cm×68cm 1992

环境缔造出生命的史诗，朴素而辉煌，平淡而深刻，一如他的焦墨山水画的艺术品质与格调。

1992年春节，张仃先生和夫人灰娃回陕北访旧，我带一个摄制组跟随采访。在榆林，我们找到了张先生当年率抗日艺术小分队住过的老屋，老屋主人还有印象。在榆林，抗日艺术小分队除了印刷、张贴汉蒙两种文字的抗日漫画，最轰动的一件事就是参与了国民政府的成吉思汗陵迁陵大典，从鄂尔多斯迁往更内地的甘肃榆中。迁陵大典的美术设计都是张先生搞的，迁陵队伍前面抬着的巨幅成吉思汗画像是张先生就地取材，画在一块大门板上，水粉再刷桐油，俨然一幅油画标准像。张仃先生一定预料不到，以后很多这类大典的美术设计会落到他头上，比如中华人民共和国开国大典。在佳县黄河边的桃花渡，我们同乡亲们一起点燃萝卜灯，一起转九曲黄河阵。在延安，我们居然找到了灰娃当年住过的窑洞。桥儿沟鲁艺所在的教堂做了仓库，先生徘徊良久。当年初到延安，革命队伍对这个不经任何组织介绍而来的国统区文艺青年有点冷淡，傲气十足的张仃愤怒地给毛泽东写了一封信，毛泽东随即回信，让张仃持此信找周扬，在延安鲁艺安排任教。因此，张仃先生在革命队伍的第一份工作，是毛泽东亲自介绍安排的。在延安，张仃先生最好的朋友是萧军、艾青，还有塞克、杜矢甲。萧军是东北同乡，身上有胡子气，又是鲁迅的年轻哥们儿，俩人性格投缘。萧军比张仃还狂，他公开对延安的中共领袖说，我萧军是一支笔管两个党，一边管着国民党，一边管着共产党。艾青是几年前一道在苏州反省院坐牢的狱友，又是1942年周恩来在重庆亲自交给张仃，由张仃利用尚未失效的国民党护照，一路带到延安来的。艾青喜欢张仃先生艺术风格中的现代气息，到处给张仃做广告，“张仃到哪里，摩登就到哪里”。应该说，艾青这句影响深远的广告词，对于张仃走上装饰、装帧、装潢的艺术道路，起了很大的推动作用，以至于欲罢不能。延安所有机构，不管是政治的、军事的、生产的、文艺的，只要有需要设计的活儿，首选就是张仃。张仃的摩登设计，出现在延安青年剧院的牌楼上，出现在文抗协会俱乐部的装修上，出现在化妆舞会上，出现在大生产运动的陈列会上。土得掉渣儿的延安黄土高坡，因张仃而时尚。灰娃告诉我们，塞克、张仃、杜矢甲，是延安著名的“三大怪”，穿着奇特，性格怪异，行事不同于革命队伍中的大多数人，但孩子们都特喜欢他们。“三大怪”经常结伴散步，也是延安一道风景，塞克像个哥萨克，张仃穿着大皮靴，杜矢甲披件羊毛毡大氅。有时行至某首长窑洞前，卫兵照例大喝一声“干什么的？”张仃火气最旺，跨前一步揪住哨兵大喝一声“你他妈干什么的？”就是这么一位特立独行、脾气火爆的自由艺

术家，在延安的革命熔炉里，被反复淬火，锻打成革命机器上的一颗螺丝钉。延安文艺座谈会是中国革命文艺的大事件、大转折，张仃先生参加了这次座谈会。座谈会所在的杨家岭礼堂院子里有一口水井，井台上结满厚厚的冰。先生伫立良久，思有所忆，心有所感，遂作《老井》一图，题曰：“壬申岁始，走访杨家岭，瞬间半世纪。旧地重游，群星陨落，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，大地复生。”礼堂外面有一幅放大的老照片，是毛泽东、朱德同参加延安文艺座谈会的文艺人士的合影，没有官本位的排座次，大家随便站坐。在人堆中，我们找到了穿青色衣服的张仃先生，一个毛头小伙子。

这次陕北之行，激发出一个老战士的情怀。满目河山，先生似乎回到当年抗日烽火的金戈铁马。一道时间的闸门打开，所到之地都能唤起他的回忆。有趣的是，这次陕北之行的作品全都是焦墨设色，用色非常浓重，感情极其充沛，所有题记也都染上了当年的时代风云，以至于这批描绘陕北的山水作品具有了不同寻常的历史内涵。

那年的陕北是异常寒冷的。无定河与黄河都千里冰封。在无定河边写生时，气温是零下23℃，从冰河上刮来的寒风如刀般割着裸露的皮肤。张先生坐在河边画着童家山的窑洞。我把绒帽给他套上，灰娃又找来个塑料袋套在他头上，这样，张先生坐在那儿就显得很滑稽。可还是冷得不行，几分钟就得起身跑步暖和身子。如此多次，坚持画完。在《无定河》题记中先生写道：“抗战爆发，余赴内蒙曾经此河。河边岩石竟一片殷红。匆匆已过半世纪，又值‘九一八’事变六十周年，居安思危，但愿历史悲剧不再重演。”

在陕北转了一大圈回到关中，又进秦岭，正月十五登秦岭主峰太白山，途中阻于积雪。张先生于积雪中安放下他的小马扎，掏出本子开始写生。我站在他身后挡风，感觉今天老人的呼吸不正常，比平时粗急。伸手一摸额头竟然烫手。糟糕，发烧了！立即下山回西安住进医院，急性肺炎！这一住就是40天，好险！这年夏天，先生铺开一张六尺大纸，画下了他的代表作之一——《太白奇峰，万古积雪》。题记是这样的：“壬申早春探秦岭太白山主峰，天寒路滑，未能览其全貌。时至盛夏，以意为之。”对自己发着高烧雪中写生这事只字未提，却还在遗憾“未能览其全貌”。这就是张仃，一位真正的大山之子。

纸短言长，这样的故事还有很多。谨以此文沉痛悼念最可爱的人张仃先生。

关于张仃晚年停止作画的解读

李兆忠 中国社会科学院

晚年张仃给人留下的一个最大的悬念，就是停止了作画。

这件事发生在张仃身上，显得特别的不可思议，不亚于太阳打西边出来。如果把4岁时在自家的大黑门上画热闹的出丧场面也算在内，张仃的画龄已逾八旬。他因绘画而成名，因绘画而受难，也因绘画而得救。除了绘画，他没有别的爱好。

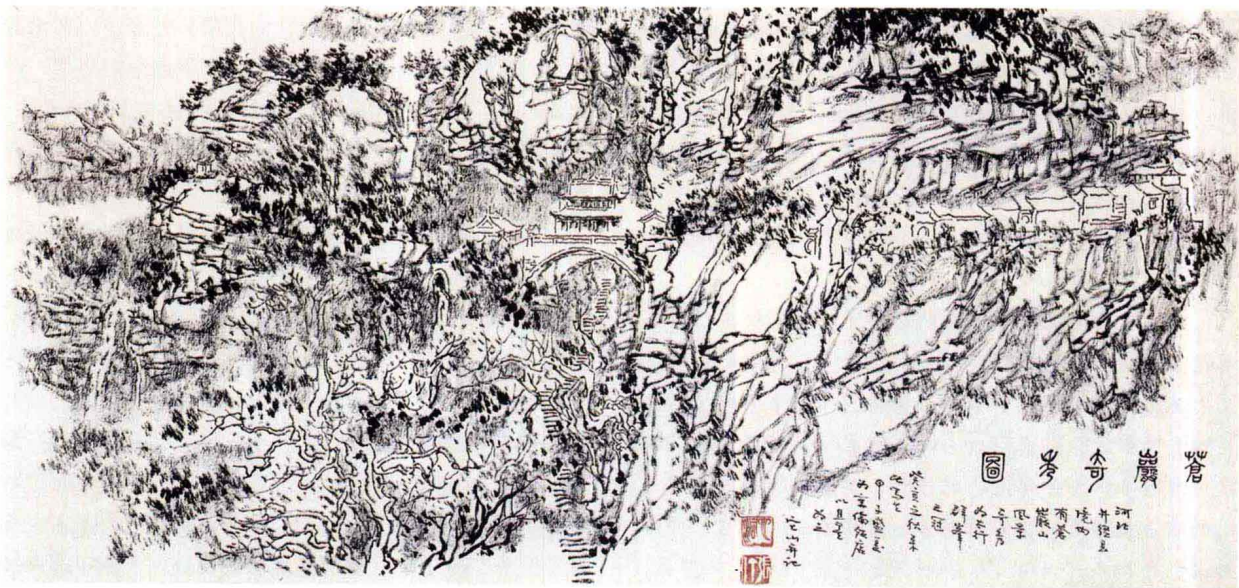
据说毕加索临终前两天还在作画，雷诺阿在去世那一年，用绑在手腕上的笔画了许多浴女图，齐白石、黄宾虹、林风眠，都是坚持作画直到生命的最后时光。作为他们的同道，张仃没有像他们那样，将绘画进行到底，不能说不是一件令人扼腕的事。

中国画有“衰年变法”的独特传统，许多艺术大师在生命的晚年，融合毕生的功夫、修养与智慧，完成最后的冲刺。张仃是中国当代美术界公认的通才，尤其是

他的焦墨山水，经过二十多年的修炼，已入佳境。然而，就在人们期待他百尺竿头，更进一步的时候，他却放下了画笔！

惊异之余，人们不免疑问：究竟是什么，使得张仃放弃了作画？作为张仃的忘年交、研究者，长期以来我一直对此事困惑不解。

这里有必要交代一下背景：1996年夏天，张仃偶感头晕，去医院检查，发现脑中长了一个鸡蛋黄大小的肿瘤，虽为良性，却有潜在的危险。鉴于张仃已是80高龄，医院采取保守疗法。按照医嘱，张仃最好在家里静养，不能过于劳累，更不能出远门，去现代医疗条件不具备的地方。然而张仃并没有当回事儿，一出院，就踏上赴甘肃采风的旅程。此行意犹未尽，第二年夏天，张仃再赴甘肃，历时20天，行程5000公里，甘南肃北，河西走廊，祁连山的高原牧场，腾格里的沙漠柳林，拉卜楞



寺的金顶，马蹄寺的石窟……处处留下张仃不知疲倦的身影。随行的人当时谁也没有想到，这是老先生最后一次对大自然的礼拜。

后来去医院复查，得知张仃不遵医嘱，仍在野外奔波，医生十分严肃地与灰娃谈了一次话。从那以后，灰娃不敢再让张仃出门了，张仃只好待在家里，每天读书写字画画，只是画画渐渐地少了，后来干脆不画了。灰娃觉得很奇怪，就问张仃，张仃说：“没有在真山真水里的激动，光是耍笔头子有什么意思？没有激情，我是画不出画来的。”为了这件事，老两口没少争执。说实话，作为诗人，灰娃最喜欢的一件事，就是陪张仃到自然中去，十几年来他们就是这么过来的。自1986年与张仃结为伉俪以来，灰娃陪张仃六进太行，两赴陕北、甘肃，登泰山、上黄山、临昆仑，入贺兰，下苗寨……跑遍了大半个中国。可事到如今，灰娃不敢再违背医生的叮嘱，她必须对张仃的生命负责。每次争吵不了了之。结果，之后的三年，张仃一直没有作画。

眼看张仃在“衰年变法”的关键时刻停止了画画，光阴又是如此之宝贵，灰娃与周围的友人焦急万分，想尽各种办法，想让张仃重新拿起画笔。在灰娃的劝说下，张仃在2001年又拿起画笔，根据过去的写生稿画了一批小画。画完这批画，张仃从此歇手，无论友人怎样劝说，雷打不动。

一个对中国画深度迷恋，几十年来笔耕不辍的人，因不能临场写生而放弃作画，这种事情听起来就像天方夜谭。在一般人心目中，一个国画家，尤其是上年纪的老画家，在家里挥毫弄墨，抒发胸中逸气，是极平常的事情。然而事情到了张仃身上，却变得不可能。个中原因，探讨起来意味深长。

追溯起来，张仃也是学中国画出身的，1932年考入北平私立美专的就是国画系，然而张仃不喜欢传统的文人画，对文人的“戏墨”更是反感。在《我与中国画》里，张仃这样回顾自己的学画经历：进了美术学校之后，他才知道有所谓西洋画、中国画之分，而中国画中，又有所谓文人画、匠人画之分；经过一番努力，他对文人画的笔墨趣味虽略能领会，却不能得到完全的满足。然后张仃这样写道——

因为在幼年的时候，喜欢画猴子，直到现在，虽然看过了不少画家的名作，并不能得到完全的满足，仍然念念不忘幼年的时候，从名人画谱上描下来的猴子、母亲纸剪的猴子、药店门口石柱上蹲着吃桃的石猴子，以及许许多多江湖画家笔下的猴子，尤其是蹲在山东卖艺人的肩上穿着古旧红衫的猴子。这些片断的印象，糅合起来，才构成了活跃的、闪光的、完整的猴子的形象，而且有色彩、有生命、有诗意。

这番话对于我们理解张仃的中国画创作十分重要，它表明：民间美术是他从事中国画创作的原点。在同一篇文章中，张仃表示：“总想能将那些激起自己童年情感的民间艺术，作为酵母，并采用中国画的工具和表现方法，通过写生，锻炼表现能力，逐渐能够创作一些带时代感情和民间风格的中国画。”——这是张仃理想中的新中国画。这个背景，使张仃的国画创作不仅与老国画家有本质性的差异，与同辈的画家，比如李可染、朱屺瞻，也拉开了距离。

张仃并非出身书香门第，而是来自一个有工匠背景的小康之家，自幼生活在浓郁的中国北方民间艺术的环境氛围中，与民间艺术有一种宿命性的母体连带关系。这样的出身背景，加上严峻民族生存危机与时代潮流的影响，决定了张仃与传统文人画的疏离。在北平美专读书时，张仃就对学校脱离现实，只知临古的教学方法强烈不满，并以自己独特的方式进行反抗：在美专一周年校庆的展览会里，以丈二宣纸，画了几张罗汉鬼怪之类，结果遭到先生和同学极大的嘲弄。

由于上述因素的制约，张仃对中国画笔墨的领悟，从时间上讲是比较滞后的，但由于悟性好，修养高，一旦领悟，便直入堂奥。“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，与黄宾虹的焦墨山水小册页朝夕相处，观摩体味，精神上得到抚慰的同时，不经意间，审美趣味也得到一次升华，由此引发一次新的艺术实验。这便是张仃晚年焦墨山水创作的由来。张仃后来这样回顾：“我年近花甲之时，决心从小学生做起，纯以焦墨写生，犹如对自然‘描红’，练眼、练手、练心，促使眼、手、心合一，从实践中悟到，石涛的‘一画’说并非玄虚，联系到从赵孟頫到董其昌的‘书画同源’论，重视以线为造型手段。经过不断实践，有所收获。不知不觉十几年又过去了，艺术劳动，可能也有惯性，每觉得以焦墨写生愈得心应手，愈欲罢不能了。”这番话表明，张仃对传统文人画的看法，较之过去有了变化和调整，他已充分领会了“文人画的笔墨趣味”。

然而，这并不意味着张仃的艺术观念发生了根本性改变。也就是说，尽管张仃某种程度上回归了古老的文人画传统，但并没有脱离以民间艺术为核心的“大艺术家”的艺术立场。他的焦墨山水融合了中国民间绘画、西方现代绘画和传统文人画的元素，便是最好的证明；而其艺术的核心，是师造化，用张仃自己的老生常谈，就是“深入生活”，由此派生的创作方法，就是写生。然而这时的写生与40年前的主张已有微妙的差别，前者主要作为一种创作的手段（即积累素材，突破古老的中国画技法，以笔墨歌颂新的时代），而现在，手段与目的合而