

关注人类命运与前途的艺术家

——张仃先生访谈录

舒 怡

张仃,号它山,辽宁黑山人,1917年生。1932年入北平美术专科学校国画系。1938年赴延安任教于鲁迅艺术学院,后到文艺界抗敌协会任陕甘宁边区美术家协会主席。1949年设计全国政协协会徽与第一届全国政协会议纪念邮票,负责和参与开国大典、全国人民代表大会美术设计工作,设计改造怀仁堂、勤政殿,设计天安门广场大会会场和新中国第一批纪念邮票。1950年任中央美术学院实用美术系主任、教授,参与国徽设计。从1951年至1957年,多次担任莱比锡、布拉格、莫斯科、巴黎等城市的世界博览会中国馆总设计师。1955年参与中央工艺美术学院筹建工作,1957年调任中央工艺美院第一副院长,1981年任中央工艺美院院长,后离休。1999年担任清华大学美术学院美术系第一工作室博士生导师。历任中国美术家协会常务书记、中国美协常务理事、中国美协壁画艺委会主任、中国文联委员、国务院学位委员会第二届学科评议组成员、中国工艺美术学会副理事长、中国国家画院院务委员、中国黄宾虹研究会会长等。曾负责设计动画片《哪吒闹海》,为首都机场创作巨幅壁画《哪吒闹海》,为北京长城饭店设计并创作大型壁画《长城万里图》,北京地铁西直门站壁画《大江东去图》、《燕山长城图》。焦墨国画代表作品有《巨木赞》、《蜀江碧》、《房山十渡写生》等。张仃七十余年的艺术生涯,跨越诸多艺术门类,取得杰出艺术成就,成为解读20世纪中国美术史的一个经典文本,被称为20世纪中国的“大美术家”和20世纪中国美术的“立交桥”。

2010年2月21日,著名美术家、教育家、清华大学教授张仃先生辞世,享年94岁。本刊曾委托中国传媒大学广告学院艺术设计系副教授、清华大学美术学院史论系博士生舒怡,于2006年11月采访了张仃先生,现根据当时录音整理出这篇访谈录,作为对张仃教授的深切怀念。

舒怡 张先生,一开始我主要是通过您著名的焦墨国画了解您的,也知道您与吴冠中先生的笔墨争论。研究过程中发现,您的涉猎面非常广泛,您的人生经历在艺术界具有相当的传奇性,容量远远超出了我原来的预想。您十五岁流亡到北京,十七岁被捕入狱,二十一岁辗转到延安。作为一名进步青年,您曾组建了北平左翼美术家联盟。在当时的社会环境下,您主动投身革命,请谈谈您是怎样走到

红色艺术道路上的?当时坐牢您是和艾青关在一起吗?当时艾青在狱中创作出他具有影响力的诗作《大堰河——我的保姆》,您当时在狱中也办了一份报纸《自新报》。我觉得这样一段经历对年轻的您来说,是一种人格的锻造。第二年在同学的帮助下,您才被保释出狱。

张仃 对,跟艾青关在一起是在苏州“反省院”,当时还有很多人,像匡亚明,后来的南京大学

校长 陈白尘 大作家。一批人,因为他们都是左翼的,国民党抓的就是左翼。当时我的政治态度应该说更强烈,这跟国破家亡有一定的关系,因为我有切身感受。“9.18”事变,东三省被日本人占了,东北沦亡以后,我成了流亡青年,知道当亡国奴是什么滋味,知道被侵略者占领地区的人怎么受屈辱。所以对当时统治者批判的锋芒可能更加强烈。

灰娃 他几次都这么说:“我认为最伟大的艺术家,成就最高的艺术家,都是关注人类命运,关心人类前途的。如果他是个真正艺术家,他就有关关注世界、关注人类的胸怀,创作出来的东西就不一样。”另外呢,他受鲁迅的影响最深,鲁迅的影响压倒一切,一辈子他都在看鲁迅的书,现在还看。

舒怡 我看过张先生早年有篇题为《鲁迅先生作品中的绘画色彩》的文章。您的思考和对人生的态度、立场可能决定了您受鲁迅思想的影响比较深吧。请谈一下在上世纪40年代初的时候,您在延安写这篇文章的背景。

张仃 我在美专读书的时候,就喜欢看鲁迅的杂文。后来因为学习画漫画,漫画主要批判时政,我从鲁迅先生的杂文里头得到了启发,他也批判时政。那个时候我住在南京,经常跑上海,有些搞木刻的人经常到鲁迅先生那儿去,我当时不想过多打扰鲁迅,因为他的时间很宝贵,所以放弃了很多机会。我有些朋友是搞木刻的,像力群呀,胡一川呀,他们都是认识鲁迅先生的。我受鲁迅先生的影响主要是看他的作品。当时的国民党非常腐败,我画漫画来讽刺他们,还有就是因为我是流亡青年,我一直要求抗日。我就是这两条,所以我一直在看鲁迅的作品。

那时候延安有个鲁迅研究会,负责人是萧军,我当时是鲁迅研究会的艺术顾问。鲁迅研究会出版一些刊物,我帮着设计封面。后来我一个老朋友叫舒群,是东北的作家,他在《解放日报》当编辑,他约我给《解放日报》写文章,当时我就写了一篇《鲁迅先生作品中的绘画色彩》。因为鲁迅先生不仅文学素养高,对美术也很关心,所以我在那篇文章里主要写鲁迅先生在美术上的修养。在《阿Q正传》里头,写阿Q跟小D两个人打架,两个人揪着辫子,有个弧形的、蓝色的影子在赵家的白粉墙上。鲁迅先

生当时就已经了解印象派的色彩,一般写影子颜色都是黑色的,不会写成蓝色的。我当时就关于这个问题写了这篇文章,说明鲁迅先生在绘画方面的素养,说明他的眼光非常锐利。我就是从这个细节发现了鲁迅先生对西方现代艺术的造诣。不光是《阿Q正传》,后来鲁迅写的几篇小说,如《女娲补天》,那里面描写女娲走到天河里去,里面的色彩都是外光派的色彩,鲁迅研究过绘画中的色彩问题。

李兆忠 这篇文章成为鲁迅研究史当中的一篇,张老是在延安、在革命文艺为工农兵服务的背景下提出这样的观点。《东北文艺》还为这篇文章写了一篇论文。那时他在鲁艺讲课的时候都讲这些非常现代派的东西。

舒怡 我看张先生的文章,十分提倡毕加索,是在延安鲁艺的时候就提倡毕加索。

张仃 我当时在绘画上比较喜欢毕加索。我们鲁艺的一个同事,他是系里的领导,他最反对毕加索。有一次,他在杀鸡剥鸡头,他说这就是毕加索,毕加索的作品我一天能画几十张。他们都反对毕加索。因为我后来不仅喜欢毕加索,还喜欢中国民间的东西,华君武就开我的玩笑,说我是“毕加索”加“城隍庙”。20世纪30年代,第一次看见毕加索的画作,我就喜欢,很喜欢那种抽象艺术。

舒怡 张仃先生当时欣赏西方的抽象艺术,还有民间艺术中很本真的东西。1942年毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话,提倡革命文艺,反对资产阶级和地主阶级文艺观,据说您当时列席了会议。

张仃 延安当时是先进的左翼知识分子的向往之地,大量的青年往延安走,把延安当作一个非常自由民主的地方。外面的这些进步青年都是拥护中国共产党的,都是地下党员,要不就是外围组织。当时日本侵略中国,许多中国人处于饥寒交迫状态,全中国人民需要团结起来,把大家的意志统一起来,因此这也是当时社会的需要。所有的艺术家都说抗日,没有不抗日的,愿意当汉奸的太个别了,那么你对抗战出什么力呢?如果一个人画兰花去能有什么用呢?所以说当时的版画、漫画才是有战斗性的。它们到现在也没有像油画、国画那么红火地进入市场卖钱,可以说,版画和漫画在革命和建设的历史中完全是义务地尽了责任。

李兆忠 当时对艺术非常执著的人都是赞成的,没有人反对。因为民族的解放是首位的,对于艺术价值的探讨是第二位的。在民族生死存亡的关键时刻,毛泽东拿文艺作为一种凝聚全国人民精神的工具,这决不是在亵渎艺术,我觉得是在抬高文艺。当时,如果一个民族的生存都谈不上了,那还谈得上民族的艺术吗?生存是第一位的。

舒怡 张仃先生1954年作为五个代表之一接管了中央美院,即当时的国立北平艺专;1956年又主持了新中国参加国外博览会的设计工作;1957年来到中央工艺美术学院,担任第一副院长。当时中央工艺美院建院的时候,是一种什么情况?

张仃 那个时候社会经济、文化以及人的思想都处于欣欣向荣的上升阶段,谁知我们国家以后又逐渐出现了一些极左倾向,这是大家都没有料到的。

灰娃 开始建院的时候他不来,想留在中央美院国画系,他已经在国画系上课,后来组织上一次一次叫他来,为什么叫他来?1957年还没有正式开学呢,那里的领导都被打成右派了,所以组织上坚决让他来,三次谈话,他才报到。为什么?他想画画,他一辈子都想画国画,想做个画家。那时候他刚好是中国画改革小组的主任,在中国画上刚刚探出路来,他画中国画的劲头是很足的。那时候中央工艺美院的领导班子中有庞薰琹,很多人,后来都被打成右派了。

舒怡 张先生服从了革命工作的需要。

张仃 国家建立这个学院的初衷是想让工艺美术与工业结合起来,制作一些与轻工业有关的产品。国家看到外国人喜欢中国的一些工艺,是那些特种工艺,应该赚外汇。国家建立这个学校就是要搞些特种工艺,所以中央工艺美院隶属于轻工业部。

灰娃 他本来就喜欢外国现代派,原来就喜欢毕加索、马蒂斯。建国初期,建立这个学校,他仍想的是艺术。特艺系就是特种工艺系,为了把“特艺系”改名叫“装饰艺术系”,差点把他打成“反党分子”。他还派学生去留学,到东欧社会主义国家,主要是东德、捷克这些国家去学服装设计、染织设计、书籍装帧设计等。

舒怡 上世纪80年代初,中国兴起新壁画运动,首都机场的壁画已被美术评论家看作是中国文艺界思想解放的号角,国际影响也很大。当时组织了一批优秀的艺术家参与这项工作,由张先生主持。当时袁运生先生画的“泼水节”,有人体艺术在里面,是很新颖的,还有肖惠祥的“科学的春天”。

张仃 一件艺术品经过那么费心费力产生是很不容易的,你要否定它可是很容易,一句话就否了。工艺美院重视艺术,才能更好地为国家服务。这个学校跟以前其他美术院校都不一样,过去各个院系都是孤立的,这个学校的一个办学思想就是把各门类打通。你得理解别人,从别人那儿去借鉴好的东西,你也要了解一下别的门类。学了绘画能提高艺术的修养,因为绘画有很多境界方面的东西。特别是中国画,需要的艺术修养非常高。一个门类的艺术如果太靠近另一个门类的艺术的话,就会面临死亡;但是如果你完全不从人家那里吸收好的东西,运用到你的艺术创作里面,就会走向没落。

舒怡 张先生艺术经历是比较特殊的,您在艺术上面没有受过太多科班的训练,您开始是在美专学国画,后来以画漫画崭露头角。但是我研究50年代张先生和李可染、罗铭先生在中国画写生运动的那批充满新时代感的作品,里面有透视光影的变化,用王鲁湘先生的话说您就是无师自通。然后您在60年代又开始装饰画的探索,抽象变形追求形式意味,风格面貌迥异于从前。70年代您困居西山时转向用毛笔画焦墨山水,后来足迹遍及祖国的山川,形成了一种较为阳刚大气的、个性鲜明的山水画风格。这之间的变化跳跃,您能谈谈吗。

张仃 国画从晚清开始衰落,在我读美专的时候中国画都临古,没有生命力了。老国画家说不能动国画,就这样了,不能改了。当时也有人主张要取消国画,保守主义和虚无主义是两个极端。怎么样挽救国画,表现现在的生活,就说我们写生去。国画为什么衰落,因为脱离了生活,实际上就是脱离了自然。所以我请假三个月,跟李可染、罗铭他们三个人提出来试一试去。你说为什么照着客观的去画呢,咱们叫做“写实”,其实国画严格说那不叫做“写实”,不像油画,油画那叫“写实”,国画那叫“写意”。就是走出去我面对真山真水去画,我不是临古人。

我就是要画这个山,看能画出什么气息。要反映真实的自然,我不要照猫画虎去抄古人的画,我要画真的山,所以就要出去对着山画。黄山就是黄山,泰山就是泰山。严格说来,中国画都是写意的,这次写生很有意义就在这个地方,不是写实的问题,古人也写实。当时大家把它称为“新中国画”。有人说古人画出的泰山不也是这一个山头吗?不一样,那是不懂画的人。懂画的人看,里面表现的气息是现代人的,是用我们的感情看山。古人是非常静的,出世的,我们是入世的。同样的形状,你画成这样我也画成这样,但是里面传达出的细腻艺术气息是不一样的。我很喜欢外国的现代派艺术,画装饰画主要是从艺术出发,我喜欢,那个时候就是想画这种画。焦墨画法的形成一方面是条件的限制,另一方面是当时很苦闷,对色彩反感、厌恶。我有一本在荣宝斋购买的黄宾虹的小册页,都是用焦墨画的,很小,巴掌大,因为它像《毛主席语录》,才没被红卫兵抄走。再看它的时候,我就觉得焦墨太有意思了,而且觉得还有潜力可挖,这个是主要的。是黄宾虹的作品引发我对焦墨的思考。此外它需要的工具材料也很简单,就是小学生的墨盒、一支毛笔、小学生写大字的纸,在香山小学那儿就能买到,这也不需要更奢侈的条件。

舒怡 各方面的因素综合起来,其中主要是您对黄宾虹册页的朝夕揣摩,把您推到一个焦墨的道路上去了。您在艺术上的风格发展是跳跃式的,并不是一个连贯的发展,在美专的时候就爱画罗汉、鬼怪的一些题材,20世纪50年代又拿国画来临摹油画,临摹莫尼格里阿尼、毕加索的作品,做了一些艺术上的尝试和创新。可见您的艺术道路是很宽的,有点像毕加索,变化多,想变就变了。

张仃 1956年我从法国回来以后到60年代初,用毛笔意临毕加索、博拉克、马蒂斯、莫尼格里阿尼,其中对毕加索的临摹是最多的,基本上是以毕加索为主的,算是对西方现代派艺术的一个翻译。我喜欢西方现代派的艺术,把它吸收运用到自己的艺术创作中,但它绝对是中国的,主体是中国的。西方艺术家用的是另一种工具:刷子、油画颜料,可是我用的是中国这一套,完全跟西方不同:毛笔、墨汁,画在宣纸上。我用我们的工具试一试,在临他们

那些画的过程中,我是体验大师的美感经验。但是没有走下去,刚刚开了个头就被其他工作打断了,1957年就到工艺美院了,就去搞装饰画了。后来搞装饰画,像线型呀,色彩方面呀,透视呀,这都是西方画在讲求,中国画不讲求,可是一画出来的画面都是中国气息的。我们毛笔有弹性,特别有韵味。

李兆忠 当时没能走下去,但张老是很想走的。另外张老又有民间这一块,所以接近西方现代艺术,出发点则是中国的民间艺术,这一点是非常明确的。张老跟留洋归来的刘海粟、庞薰琹他们不同,学西方艺术出发点是不同的,他基本上是属于“中体西用”,所以画出来的画,包括大公鸡呀,也是变形得很厉害,属于有某种构思的东西。他还有一幅模仿毕加索画杰克林的绘画肖像,画的是灰娃夫人,这些变形画,仔细品味它的情调和线条的趣味,基本上是中国画的风格了。林风眠早期的作品,几乎跟西方当时同步的,就是表现主义的绘画。庞薰琹当时留法时,也学习了立体派、表现主义的东西。中国现代美术吸收西方现代艺术的一些元素有两条路径,一条就是跑过去学,学人家原汁原味的,就像林风眠、徐悲鸿、庞薰琹,但是回来以后这些东西不见得能移植过来,不具有可持续性,跟中国现实好像脱节的,所以他们回国以后画风就变了。还有一个路径就是完全在中国的本土,用本土这个熔炉,把西方艺术拿进来融化,张老就是走的这个路径。他没有出国留学,凭着对民间艺术的悟性,能够理解并站在中国的立场去消化西方的艺术,创作的“大公鸡”也是中国人民喜闻乐见的东西。从这个意义上讲,张仃先生是以张光宇为首的中国本土艺术家这个群体的代表之一,是植根于中国自己的民间土壤,一直坚持中国的民族、民间艺术,把西方的艺术跟中国民间的东西融合起来,是中国东西的现代气派。所以张老是“中国的现代性”,虽然学外国的东西,可是气息都是中国的,学习外国只是借鉴。这在他中国画的焦墨画中得到一个深层次的飞跃。

张仃 我们中国文化的特点,讲究有韵味、有味道。我们东方的体系很独特,但是我们不现代,我们还落伍,把现代的艺术因素借鉴过来以后,使得我们自己的东西现代化了,我们要有原则的。当时

在上海有一个墨西哥的漫画家叫科普罗皮斯,他对张光宇影响非常大。张光宇有一个阶段的漫画就是学科普罗皮斯的。我也受了影响,但是张光宇后来把中国的线拿出来了,中国的线比西方的好,这个就是真正的中国现代性,你必须植根于民族的土壤。艺术和文化不能跟外国全面接轨,你是你,他是他,体系是完全不一样的。林风眠先生的早期作品基本上可以跟西方早期的表现主义作品相提并论,很地道。但真正代表林风眠面貌的是他后来创作的很多仕女画、戏曲脸谱等,这可能就是艺术的一个基本规律。

灰娃 他到了艺术院校,也反感人家的讲课,他是无师自通。他反感那些学生拿着一些二三流的临画家的稿子,还保守珍藏不给人家看。有一个老板看中了张老的艺术潜力,佩服他的艺术才华,出钱让他去法国留学,他不去。他说中国人现在处于水深火热之中,快亡国了,我们怎么能到人家那儿去呢?其实我觉得他没有留学,未尝不是塞翁失马,他参与到自己国家的命运中去了。延安对他非常重要,他如果没到延安去,解放以后就没有这样大的艺术发展空间。

舒怡 张仃先生是张光宇先生的入门弟子吗?张光宇非常博学,是一个杂家,您的艺术路子也非常宽,眼界也很开阔。

张仃 他在艺术上的眼光很敏锐,很多人认识不到张光宇的价值,可是夏衍和我都认识到他的价值。所以说张光宇是我们中国人的骄傲,是我们亚洲人的骄傲。艺术是很高雅的东西,张光宇的东西太好了!有人问我20世纪你印象最深的是哪几个人?我印象最深的,第一黄宾虹,第二齐白石,第三张光宇,这是我认为的中国最优秀的美术家,就这三个人。

灰娃 那时很多人认识张光宇,比张仃先生的接触亲密得多。就是说他们的悟性,以及他们的成长经历,有相当的类似性。张仃先生不是学院里出来的,张光宇也不是学院出来的。张光宇某种意义上也是无师自通的,他先到南洋烟草公司去画广告,后来又又到一家剧院里帮人家画舞台,什么都干过,他的风格跟学院的不一样,他们是根据现实需要去创作。抗日战争需要漫画,那我就画漫画,是中

国本土需要这个东西。有的人是中文没学好跑到国外去,一口流利的外语,回来以后他的中国话就说不好了,他就不能为中国人很好地服务。他连翻译都不能好好翻译,你光会外文,中国的东西不懂,怎么能很好地传达中国的思想。这等于你没有创造性,你拷贝别人的,就不是创造。

舒怡 在张仃先生研讨会上,我记得王鲁湘先生说,张先生与齐白石,还有黄宾虹都有过亲密交往,可以算是弟子辈的。齐白石和黄宾虹作为大师,其影响力和地位,与张仃先生这种不断的宣传、推进有关他们的学术研究,是不是有很强的关联性?

张仃 1949年以后,我经常去看齐白石,是在李可染先生的引荐之下,因为他是齐白石的入室弟子。当然我把齐白石、黄宾虹都看成自己的老师,但是因为共产党员不能行磕头礼,人家要拜师一定要行磕头礼。我写过几篇关于他们的文章,推崇这三位人物,不是我一个人,可以说有些关系,齐白石是大家推崇的,我是黄宾虹研究会的会长。齐白石在美术界的地位确立得比较早,黄宾虹在中国画笔墨上的造诣,可以说是前无古人的,而且到目前为止还是没有人能企及的。

李兆忠 张老在推介黄宾虹和黄宾虹的艺术上是不遗余力的,在推动黄宾虹的研究上,是起过比较大的作用的。从历史上看,就有两个人,一个是傅雷,一个就是张仃。黄宾虹在当时的中国画坛是不被接纳的,很多人都看不懂,说黄宾虹不会画画,张老对黄宾虹是非常敬佩的。张光宇、黄宾虹是两个完全不同类型的大师,黄宾虹是一个中国传统文化的集大成者,张光宇基本上是代表中国城市和现代性的画家。他们的路线完全不一样,一个是从深厚的传统当中打进去再打出来,一个是从现实生活的需要出发,吸收很多外国的和民间的东西。张老是把他们几个人作为崇拜的老师,说明他的脑子包容的东西非常广。

舒怡 据说毕加索接见的中国画大师有两个,一位是张大千先生,一位就是张仃先生。

张仃 那是通过法国共产党,因为毕加索是法共。当时法国跟中国没有建交,他们派两个人监督我们这个代表团,这两个人一听说要去见毕加索,就觉得根本不可能。结果就通过法共,后来团领导

也同意了,中央也同意了——由于毕加索是共产党员,所以就都同意了。不过因为翻译的问题,我们不能很好地交谈。我本来给毕加索准备了一对门神作为礼物,属于民间的木版年画,政工人员说不行,说门神代表封建迷信。我还有本齐白石的水印木刻画册,几乎可以乱真的,印得好,当时国家有个礼物,是景泰蓝什么的,那时领导就提出来,你那本画册能送,但是要作为国家的礼品来送,我说我自己送。如果毕加索要见了我那对门神,就会被震惊了:中国民间有这么好的艺术!

李兆忠 张大千是晚一个月过去的。民间艺术不能简单说是迷信,里面包含着群众的信仰、追求。张老对毕加索的理解主要是从真善美的角度,毕加索也有狂野的一面。他通过中国的民间艺术将张光宇、毕加索某些东西结合起来,我用立体交叉桥比喻张先生,就是立足于民间的土壤,即学院的、古典的、中国的、现代的、理论的、实践的,四通八达都是流通的,不是单一的。在上世纪30、40年代的民国时期,出现了一些大师级的人物,他们对西方、东方艺术都是有高度修养的。

舒怡 焦墨是在一种局限中追求自由,很多人说张先生追求的是一种“大美术观”。张先生执著于焦墨极端化的、局限的艺术语言,始于生活和艺术上的顿悟。而且焦墨山水的美感不是柔美、甜美、精美,是阳刚力度之美,集中体现了先生的“大美”、“朴拙”的艺术观念。黄宾虹的“干裂秋风、润含春雨”是否也是张先生对于焦墨笔墨艺术张力的体会呢?即在矛盾冲突中协调统一,在追求极致中获得超越和自由。张仃先生对艺术界的“公案”怎么看——当年和吴冠中先生的笔墨之争。吴冠中先生说“笔墨等于零”,您一直身体力行地倡导中国画的革新,同时也深感守住中国画的底线的必要,您曾在文章中谈到中国画是一个文化的概念,其内核和本质就在于笔墨,笔墨又不仅仅是一个“毛笔加墨汁”的问题,还在于哲思、禅意、修养、品格和境界。文化杂交、品种改良需要一个过程,中西文化的融合与矛盾冲突是一个巨大命题,已经经历了几代学者的努力与完善。所以先生不提倡特技,您现在还赞成这些中国画的边缘化的探索吗?

张仃 对,任何一种艺术都有它的局限,但是你把局限突破了,突破就是提高一个境界。一个民族只有普及而没有高度的东西,那不是太落后了吗?我从小就受到家庭环境的熏陶,我父亲的字写得很规矩。张光宇、黄宾虹他们的字也都很好,都很有特点,所谓书画同源。中国画一定书法要好,书法不好,画就难好,因为中国画是用线造型嘛。你看齐白石的荷花梗画得多有意思,好像有生命似的,那是一笔隶书。笔墨是中国画的灵魂,没有了笔墨就没有了中国画。吴先生否定的依据,基本上是运用了西方绘画的观念,其实中国绘画和西方绘画是有一定差异性的。中国画是用毛笔画的,就是毛笔、宣纸、墨,这些材料对中国画的形成具有一定直接的、正面的作用。我们应该承认各个民族的艺术都有他自己的特殊性,这个特殊性是由其民族传统积淀形成的,我们不能随便去否定它,因为它是客观存在的。“笔墨”两个字并不是指具体的笔和墨,而是指一种文化,一种人文的修养。你要有笔墨才是中国画,你画的几条线就能看出这个人的修养是什么,就能从你的点、线中看出你的美学追求是什么,这是中国画最根本的灵魂。中国人画画,内行人看的就是这个,不是看这人像不像,这棵树像不像,那个花红不红。废弃了笔墨就不是中国画了,可以说是水墨画或者是水彩什么的。你的修养有多少,在你的作品中都能表现出来。黄宾虹就说我们中国画讲内美,好比我们说这个人心灵美、气质好。一方面你要普及,一方面你也要把中国的艺术提高,要使我们中国的艺术往高走。我们中国的文化,文学也罢,戏剧也罢,都有一个特点,全都有一个规律,就是“台上一分钟,台下十年功”。文化不是多的问题,不是多就好,文化的事是少而精,一定要精彩,不精彩就没意思。

注:由于2006年张仃先生年事已高,行动不便,语言困难,所以有十分熟悉张仃先生情况的灰娃夫人和好友李兆忠先生在场,帮助张仃先生回忆。我比较忠实地记录了他们各自的语言,灰娃夫人和李兆忠基本上也能代表张仃先生本人的观点。

责任编辑 山木