



编者按：

四川美院七七、七八级油画班作为中国当代艺术的主力军，开创了中国油画‘伤痕美术’的先河，推动了“批判现实主义”绘画在中国的发展。而后发展至“乡土写实绘画”，达到了高潮。在中国油画史短短的几十年间，涂下了浓墨重彩的一笔，成为了中国艺术版图上不可或缺的一部分。

他们中走来了：罗中立、张晓刚、叶永青、何多、高小华、程丛林、周春芽、杨千、秦明、朱毅勇……他们在没有毕业时，就已经掀起一阵又一阵浪潮，现在他们也在书写着油画拍卖市场上一个又一个天文数字。

为什么四川美院七七、七八级油画班会集中出现这么多对当代艺术有影响力的艺术家呢？他们的大学时光是怎么度过的？他们又走过了怎样的奋斗历程？那些“天价”艺术作品又是怎样一步一步的构思，完成的呢？或许只有跟随艺术家的思绪穿越回到那个时期才能揭晓答案。

艺术史创造者与见证者——罗中立 张晓刚访谈

The Creators and Witnesses of Art History - Interview with Luo Zhongli Zhang Xiaogang

追忆那个年代的毕业创作

1. 张晓刚：那个年代某些东西救了我们几个

张晓刚（以下简称“张”）：我们那个年代学习条件很是艰苦，一个星期只有一个下午可以去储藏室看画册，老师进储藏室要洗手，戴着手套，才能接触书本，然后翻给学生看。那个年代，有某种东西救了我们几个。

罗中立（以下简称“罗”）：回忆在当时班里跟不上的，那群相对来说自卑的一些学生在另外的地方找到一些榜样，比如美术史上的一些大师的风格都是过硬的，那个时候就根据自己的情况去选择，刚儿（张晓刚）的毕业创作受到高、后印象等流派画家的影响。画册在那个年代显得特别珍贵，刚刚改革开放的中国，信息量很少，但是信息可利用的比例极高，一本书可以影响无数的人，而如今在铺天盖地的信息爆炸年代，反而看不进去，能够影响你的信息少之又少。这个就像一个人在营养不良的时候，一杯牛奶救活一个生命，现在的人奢侈到洗澡都用牛奶了，反而贬低了牛奶的价值。

张：当时日本的《世界美术全集》是可以进去看，另外有一套是新来的书，只有一本，不能借给某一个人看，只能分别锁在三个玻璃柜，一

天翻一页，我就每天去临摹一张。这些画现在还留在身边。

罗：我也临摹了那本书，手稿至今保存。

张：我们每天去临摹的其实就是修拉，德加这些人的作品。

2. 罗中立：学习的时候就是互相竞争

罗：回忆起当时临摹的场景现在还历历在目，冬天空气寒冷，那些看画册的学生，脑壳围着玻璃，不一会儿就什么也看不到了，玻璃都被雾气笼罩了，“赶远点儿，赶远点儿……”有人喊，可是不一会儿又回来了，又骂又闹的才能完成临摹。而且要提前抢位子啊，挤脑壳，凑过去又被挤回来。那时班上风气很好，疯是疯，打打闹闹，戏玩耍，但是学习的时候就是互相竞争。

张：我们的四年大学可以当作十年来用。

罗：那是我最幸福，最愉快的四年。

张：高度兴奋，高度亢奋，那时放假了，并不想回家，回家就很失落，假期的时间大把大把的空着，着实觉得可惜，一开学，学生都很兴奋，在走廊上欢呼。

张：因为互相之间会比，比学习，比创作。

罗：比哪个起的早，比哪个创作多。

张：我们这一届年龄差距大，相差十多岁，年龄大一些的就会带动年龄小一些的，互相帮助。后来就像叶永青那一届就没有这种学习氛围，因为他们那一届年龄接近。而且他们的头上永远有我们班的光环压着，老师去他们班上课就是：“你看人家七七级的怎么怎么样……”感觉很是压抑，他们就说：“又来了，又来了，又是七七级的。”



#1

3. 张晓刚：入学之初，整整一个学期的绝望

张：我记得我进入美院的第一天晚上，基本上遭到了摧毁性的打击。我进入寝室一看，当时就吓坏了，第一个进去看的就是程丛林的寝室，画的是素描，当时就很惊讶地问：“这个是你画的呀？”得到肯定的回复后，心里觉得：完了，完了；再进第二个寝室是高小华的，心里更是紧张；最后一个，再跑过去看，是何多，当时心里彻底的绝望了，看到他寝室很小的一个素描稿，像插图一样的，黑白灰画的极好！我回去就和叶帅（叶永青）写信：“我们班上同学画的太好了，我与他们差距太大。”我们那时候崇拜的是陈延龄等画工农兵形象的画家，他们比这些人画得更好。我这么描述，叶帅不信，我说：我们班里有个叫何多的画的就和谢罗夫一模一样。这样的环境下简直就是绝望，整整一学期都是绝望的。

罗：刚开学的时候，我去北京看展览去了。

张：后来罗二哥来了之后，还有陈安健，我们互看对方的素描，觉得还可以接受，心里有些许安慰。

罗：我画油画的兴趣真正是从“野草”展览开始的，画的就是现代派的风景，表现主义的，小幅的很多，这是因为原来画连环画的原因。程丛林当时去写哲理去了。

张：我当时参加“野草”展览画的是一张藏族的女子。

罗：晓刚，实际“野草”画展是当时我们班里出来的这群艺术家的实战演习，1980年，因为这个展览当时没有经过审查，所以很多思想和观念没有被束缚。观念的开放就为后来参加“全国美展”打好了基础。

[附背景资料：1980年“野草”画展在追求自我表现以及重塑艺术自身所具有的批判功能方面具有重要意义。因为“野草”处于一个有太多情感需要抒发，太多疑问需要解答的时期，一个痛定思痛，理性觉醒，追求文艺自由和个性表现的时期，一个既伤感又兴奋，既沉重又轻松，既幻灭又期待的历史转折时期。画会坚持艺术民主，充分尊重艺术家个人创作意愿，把追求真、善、美的艺术世界和艺术家的社会道义感放在首位，断然摒弃强权、虚伪和邪恶。艺术追求自由，重回人性本身。]

4. 班里渐渐消失的同学们，原来都躲起来秘密搞创作了

张：后来在搞创作的时期，有些同学得到了讯息之后就消失了，我说怎么这些人突然之间都不在了呢？

罗：最初的时候，是何云给高小华的消息：可以画一些对文革反思的题材（也就是后来“伤痕美术”的诞生）。高小华得到这个消息之后，只给程丛林一个人说了，然后他们两个就消失了，第一次得到信息就是他们两个，然后把这个消息吃掉了，并没有给班里的同学讲。

张：这就像商场上，把信息掌握了，然后吞



#2



#3

噬信息。

罗：当时是商业机密。第二年的时候“全国美展”公开征稿。

张：当时，有些同学就神秘秘的躲起来画画，学校规定：只要你的手稿被通过了，学校就可以给学生提供创作的教室，得到钥匙的人就是有特殊待遇的人，学校发材料就可以搞创作。或者几个人合作一张，或者单独画画。我记得那个时期罗二哥（罗中立）也画了好几张《彭德怀》、《孤儿》、《忠魂曲》，《孤儿》那张是和杨千他们合作的作品。当时我的脑壳是浑的，那个时候喜欢读书，看画册，后来突然觉得班里的人怎么一个一个都不在班里了，素描和色彩课基本没人在教室，都躲起来搞创作。过一段就有新东西出来了。

本刊编辑部（以下简称“本刊”）：当时你没有作品出来吗？同班里还有哪几个没有在这样的冲动之中？

张：我当时没有参加，班上就剩下我和安健（陈安健），罗晓航还有几个女生。李珊和莫娘娘（莫也）、罗群都躲起来了，画的那个《豆年华》，全是女大学生，很多。参加“青年美展”。那个时候罗二哥在创作《父亲》。

本刊：那个时候你们只有几个人在教室里上课？

张：对啊，上课没有人了，但是有时候会碰到他们，打个招呼，鬼鬼祟祟的就跑了……问起他们，比如说杨千：“你们干啥子去了啊？”“……啊……，我们有点事！”

罗：当时都不说，所有的人都在搞创作，程丛林和高小华最早开始躲起来的。他们当时什么题材和消息都知道，然后偷偷躲起来自己画，而当时我们几个创作的时候实际上是按照感觉在画，不晓得所谓的信息。

张：也是，就是说，其实躲起来创作实际是需要安静的环境。只是过惯了集体生活之后，突然之间上课没有人了，就觉得特别的失落，这样的情况持续了一个学期，“伤痕美展”一次，“青年美展”一次。

罗：第一次是“全国美展”，第二次是“青年美展”，两个全国性的美术展览挨在一起。

张：这就是良性的神秘主义的体现，还是很感人，因为你不知道过程的时候，就会有期待，大家在下面就会摆龙门阵讨论，当时和叶帅（叶永青），我们就一起讨论：听说哪个哪个画的什么？

罗：那个时候的同学互相之间是有点带竞争似的学习，要保密，之间画出来什么，是不和别人讲的。

张：我们会对某几个同学的创作特别的期待，会猜想他们将要画出来什么样的作品。等学校开始审稿了，大家一摆出来，哎呀，压力很大。当时创作露面只有两次：一次是素描审稿，一次是成品。

罗：大家都很努力，现在回过去看那些画，也还不错。

张：不但不错，甚至有些比现在画得还好，因为那种创作状态是找不回来的。这次我去看何多的展览，《春风已经苏醒》那幅画现在看到，还是觉得很感人。现在估计都画不出那个时候的感觉。想一下那个时候何多大概三十三岁左右，罗二哥画《父亲》的时候也只有三十三岁。

[附背景资料：“伤痕美术”产生背景：1978年8月11日，上海《文汇报》发表卢新华的小说《伤痕》，引起读者普遍反响。这篇具有伤感情调并表达对“文革”不满的小说能赢得读者的普遍反响，是因为它背离了文艺只能描写光明的一面这个“延安座谈会讲话”原则。小说向中国的读者提供了人的悲剧经历和情感挫折。

艺术领域里的“伤痕”倾向最早表现在反映“四五运动”的作品中，如尹国良的《千秋功罪》等，1979年第8期《连环画报》发表连环画《枫》是一件典型的“伤痕”艺术作品，1979年，“文革”之后的首届全国美展“建国三十周年全国美展”在中国美术馆举办。与之前人们熟悉的“积极”和“健康”的作品不同，观众在展出的几位四川美术学院的学生作品中看到了悲剧性的主题和灰暗的情绪。高小华的《为什么》（1978）、程丛林的《1968年某

#1 四川美术学院七七级毕业照片

#2 七七级外出写生照片

#3 罗中立大学时代在集市上收集画《父亲》的素材



月某日·雪》(1979)、王亥《春》(1979)给观众带来的震惊,被称之为“伤痕美术”的现象彻底凸显出来。在1980年,美术评论界提出“艺术要反映理想的生活,但不能要求艺术家用一种规定的方法去观察生活、认识生活、表现生活,使艺术只可以捕捉理想,并把这种理想作为‘样板’强加给艺术家。”评论家邵大箴也反对把文学、戏剧的情节观念移植到绘画中来,忌用说明性、解释性的细节来表达故事和情节。有不少题材主要在倾诉悲剧的情怀。伤痕美术,作为一场思想解放运动,率先反叛了30多年来粉饰生活的假现实主义,对人的命运的关注对后来的艺术发展起到了决定性的影响。]

5.那个年代的创作

罗中立:你必须时刻处在思考的状态里,才能产生灵感。

张:他画《父亲》的时候基本是等于公开了。

罗:那个时候是美协组织看稿子,学校组织给房子,给材料。所以后来我得到中国美术馆收藏《父亲》的450元收藏费,其中有50元是回来交给学校的材料费。

张:这些细节我们都不晓得了。我原来记得领导来看稿,在学校的会议室,全部都在听他的发言。

罗:讨论《父亲》要不要加“圆珠笔”一事。

张:而且我还记得你看到一张图决定画《父亲》那天晚上的情形。我忘记了具体是在谁的寝室了,但是寝室的构图我现在都能画出来,有我,千儿(杨千),罗二哥是最后走进来的,说着说着,开始看着玩,一下看到了一幅摄影照片,黄背景,一个黑人,罗二哥很敏感,一直看着那幅作品,一下就不说话了,我们还在摆龙门阵。

罗:当时在想资料。

张:当时罗二哥就说:“恩,就是要这个效果。”我们没听懂:什么意思啊?就是要这个效果。罗二哥就说了句:“给我了哈。”拿起就走了。

罗:当时那个资料是谁的?想不起来了。不是我们班上的,是七八级一位同学的。

张:不是在我们的寝室。

罗:不是,是七八级一位版画系同学的。那个时候七七、七八级住在同一层楼,互相串寝室。

张:记的太清楚了,是一个杂志上的照片,彩色的,一篇刊登了好几张图,什么什么摄影作品选之类的。很小一张国外的摄影作品,逆光的像,背后是黄颜色,褐色之类的。

罗:对,是逆光效果的,但是照片中人物脸上的高光细节非常好,是个年轻人。

张:拍得是个非洲人吗?色彩很强。

罗:黑人。

张:过了一段时间之后,他就画出来《父亲》。

罗:其实这样都可以看出来那个时候的创作状态,每个人都在选作品,脑壳都想得冒尖了。所以一看到什么,一提到什么马上就会和自己的创组资料和思想挂钩。所以我在体会“灵感”就是在一种状态里,因为某一点把你在偶然间就接通了。

张:如果没有看到那张图,说不定《父亲》会画成什么样子呢!不可预知。

罗:我当时就觉得要把色调画重。

张:但是并不敢把脸画黑。

罗:对,我当时想的效果是黑白背景,亮的背景和人物重色的肤色相对比,使人感觉画面感很强。素描效果强化。

张:你现在还有没有那张照片了?那张珍贵的照片资料。

罗:没有了,那时候都是乱甩,何多的画都是分了的,他画的好,画一出来大家都争着说:“这张是我的,那张是我的。”很多都有他的作品。我有一张《父亲》的稿子,当时就两块钱一张卖了,当时还很高兴。

张:现在回忆起来,觉得好像很偶然,其实是日积月累起来的,你要是没有具体的构思,看到这张图也不会有这么大的触动。

罗:那是在一个状态里面,某一点突然就把这些思想点燃了,完整了,成形了,我觉得这个就是灵感。如果你一直处在一个浑的状态里,就是资料你看了很多年,也未必可以触动你的思想。

[附:罗中立的大幅油画《父亲》创作于1979年夏天,它在1980年的数次展出中是如此有力地打动了观众和批评家,以至于作品在1981年被发表在官方《美术》杂志上,并在当时获得了“第二届全国青年美术作品展览”的一等奖。作品中,画家不仅采用了近似领袖画的尺寸及形式,而且在借用超现实主义艺术手法的基础上,十分真实地刻画了一位勤劳、善良、朴实而贫穷的中国农民形象。采用人道主义关怀的角度,与其他“伤痕美术”艺术作品一道引发了关于形象的真实性和典型性的讨论。当时中国一般观众,尚没有听说过诸如超级写实主义或克洛斯(Chuck Close)这一类名词,他们站在这幅巨大而细致的油画前,对这张饱经沧桑的脸感叹不已。《父亲》和超级写实主义之间的确存在着某种联系,画家罗中立这样描述:

技巧我没有想到,我只能想尽量细,愈细愈好,我以前看过一位美国照相写实主义画家的一些肖像画,这个印象实际就决定了我这幅画的形式,因为我感到这种形式最利于强有力地传达我的全部感情和思想。东西方的艺术从来就是互相吸收,借鉴的。形式与技巧等仅是传达我的情感,思想等的语言,如果说这种语言能把自己想说的话说出来,那我就借鉴。

然而,在一篇题为《创作·欣赏·评论——读〈父亲〉并



与有关评论者商榷》的文章里,作者邵养德对罗中立的创作冲动和目的表示了怀疑。邵说:罗中立要为这守巢的农民喊叫“完全是多余的,甚至是莫名其妙的”,他指责画家在这位农民“身上没有注入任何崇高的革命理想”。他认为画家在这位社会主义的农民脸上抹黑。邵养德的这种观点表明了这样一个事实:在1979年和1980年,中国的许多人仍然在政治谎言的阴影笼罩之下,仍然不愿意看到或承认问题中的现实。这就自然使得罗中立《父亲》对于当时的僵化思想具有强烈的批判作用,这种对真实农民形象的渲染和刻画,向那些还试图维护长期的政治谎言的人(不管他是批评家或是宣传家)提出了挑战。这个端着破瓷碗,日晒雨淋的枯黑脸上刻满了苦难皱纹的人,这个长着“苦命痣”,只剩一颗牙,明显营养不良的老人,这个真正的劳动阶级代表,与“有崇高理想的”新农民的形象相去甚远,他的存在本身,便是对之前的历史的控诉。有意思的是,根据罗中立自己所说,《父亲》为了获得展览的机会,在“一位领导同志”的建议下,在原来的基础上增加了一点“社会主义制度新农民的特征”——在头像的左耳方夹了一支圆珠笔。以一支圆珠笔来表现社会的进步或社会的优越性。——节选自吕澎著《美术的故事——从晚清到今天》]

张:罗二哥那个时期的几张作品我都能记得其中的故事。《孤儿》的灵感是来自一张照片,是在茶馆里照的,一个女孩子抬起头看着天,他们几个合作的,罗二哥构思的稿子,杨千起草的稿子,雷虹等几个人合作的。这一代人精彩,紧挨着的七八级,我们只差了一个学期。

本刊:你们班上人的素质普遍高,而且是互相影响,人才聚集在一起的好处。当时明星就是何多,程丛林。这给当时的中国文化带来了非常好的气氛,因为在此之前,中国绘画大都依附于权力,言不由衷。

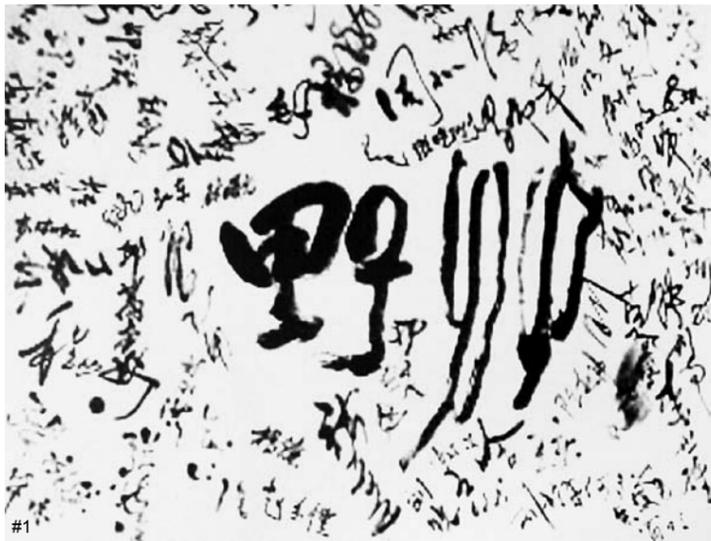
张:还有程丛林,当时我就画一张创作的构图,就寻思着让谁帮我改一下,我就找了何多帮我改的,那张画基本上何多帮我改完了,我现在还留着。但是当时我仍然处在最边缘的地方。罗二哥不介入这些事情,他在班上的形象是一个经常开玩笑的人,活跃气氛。当时的名星就是何多和程丛林,就像罗二哥说的,全靠创作带动了班上,甚至全校的艺术。何多和程丛林一画出来,一下差距就拉大了。程丛林画的《1968年某月某日·雪》用了一个月的时间,他在画的过程中我都知道,他画了很多素描稿子,他说要画同学。程丛林对我最有帮助的地方是,他有什么创作的想法时,他会给我说,和我交流。虽然我根本没有办法和他对话,当时差距太大了,但是我想找一个人说,他会将他准备画什么,人物都是干什么的,都很详细的说给

#1 创作讨论会

#2 1981年 罗中立、程丛林、高小华、周春芽于北京全国青年油画家座谈会

#3 1981年 北京全国青年油画座谈会中,罗中立、程丛林、王川、王嘉陵、王亥、杨千等四川青年画家与江丰在北京合影

#4 八十年代张晓刚、叶永青等在工作室创作交流



我听。他就要开始写生，说：“我要画你”，会告诉我将要把我画成什么样子，在画面中的角色是什么样？《1968年某月某日·雪》中以我为原型的形象是一个知识分子，抱着手臂，别人打并不反抗。其中的人物每个形象都是写生，画很多稿子，不同的姿势，最后选取一张。他要分析这个人在画里，是什么性格，什么角色，班上哪个可能像。画里面每一组人物之间的关系。女一号是成都的一个女孩子，是个很神秘的人物，也可能是综合了他心目中的女神的形象。其他人全部是同学。包括后来他的《1978年夏夜》也是个写生。程丛林和我交流的很细致，何多是个大才子，他看画不会说很多，只会说几句，点到为止。我们在何多面前一直很紧张，像和大师在一起的感觉，深怕说错了什么，他说的每一句话要反复的想还有什么别的意思？这是表扬吗？批评吗？回去要自己想半天。

6. 一个时代产生一批人物

本刊：你们那一届给四川美院带来的财富直到今天仍然存在。开创了四川美院与艺术史的对接关系的一代，包括对文化，对艺术史都发生了根本性的转变。今天的人还享受着那个时候的你们带来的智慧和知识财富。后来也有一部分同学十分努力并延续这一传统，但都未像你们七七，七八级把四川

美院带到一个和社会发生关系，和艺术史发生关系的语境当中来。

张：对，是一个特殊的时代产生了一批人物，到后来，我觉得四川美院是因为种种原因没有把握好，新一代是郭伟，忻海洲，沈晓彤，张斌等，他们几个当时办的一个展览叫“一代新人”，他们这一代人跟我们这一代之间严格来说并没有直接的关联，包括八一级，在美学上还是能够延续，而到后来就没有了。郭伟是八五级，他们班当时画的东西闪现的一个东西出来，当时我和叶帅看了有点激动，他们几个思路完全不一样，当时强大的主流是“乡土”，所以不会引起太大的影响。而且马上毕业就走了，只剩下张斌、沈晓彤、郭伟、忻海洲三个都去成都了。其实他们的时间段比方力钧还早，比方力钧还大，你可以从方力钧那里看到他们同代人的很多影子，而且沈晓彤、郭伟、忻海洲他们三个的作品思想都很超前，就是自我意识，日常性，普通人的日常生活。有新的美学思想产生，但其实他们是不自觉的。

本刊：其实这个时候就可以意识到，艺术怎么和文化的传播构成关系，艺术的传播方式及形成的文化效应已经悄悄地和过去发生了变化。我们如何适应，这就需要艺术家在跨学科的学习中，总结出更多的认识，来重新面对自己的创作。

张：到后来就是郭晋，何森，钟等，再到卡通。

本刊：熊力钧，朱海，惠欣，沈娜，他们实际上遇到一次千载难逢的艺术机遇，遗憾的是知识储备不够，又太年轻，更困难的是，他们要面对资本这个折磨人的东西，他们再坚定一些，再知识份子一些，也许就会真正改变我们的创作认识。

7. 《1968年某月某日·雪》——创作思路解析

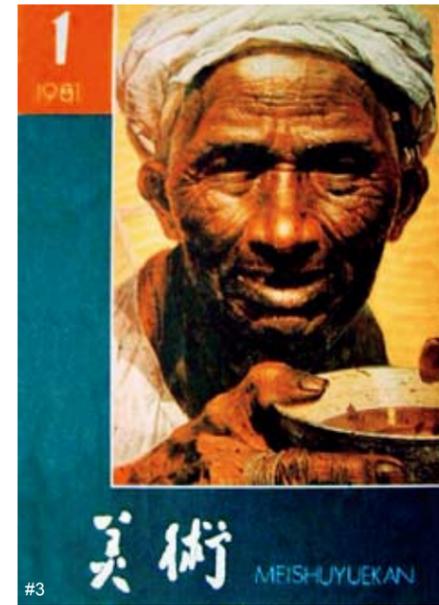
张：故事中的原型：画面左半部分的中间靠着台子站着的，穿军大衣的原型是叶帅，他眼神斜视看着女主角，两个人是情人关系，这个女主角是个反动权威的女儿，长得很漂亮，是教授的女儿，革命分子把她的头发也剪了，衣服也剪了，撕开露出肩膀，感觉也被强暴过，光着脚在雪地上走，她是教授的女儿，知识分子的象征，这也是程丛林构思的时候说的。她和叶帅为原型的这个人是情人关系，这个人也是知识分子家庭的人，但是他害怕革命，就叛变了，但是内心很内疚，所以他的眼睛就看着女主角。两个人中间的这个人带着牌子是一个被打成反革命分子，而实际上这个人是个混混，左边背对着观众的这个穿红背心的青年是个非常纯朴的工人阶级，为他包扎的这个女的是个最坚决地革命者，当时是以

工艺系的女生为原型画的，他们在包扎伤口，这两个形象是程丛林设计的画面里面最单纯的为革命献身的人，他们没有思想，全身心的投身在革命中，右边这个穿球衣的原型是高小华，这个角色是个很好斗的人，但是他们这一派失败了，他被抓起来了，负伤；后面那个正在被抢打的人是这派中大哥级的人物。当时以我们班里的周大哥（周明祥）为原型，健壮的人别人打他的时候，他要用头反抗。旁边这个就是我，在这张画女主角的正后方，光着膀子，带个眼镜就是以我为原型创作的形象，代表不会反抗的迂腐的知识分子，臭老九，知识分子，很胆小，很怕。在叶帅为原型的后面带着眼镜的是罗二哥，躲在画面的角落。画面右边这个小孩子就是程丛林，是他本人小时候的一张照片，他目睹了这一场悲剧，旁边这个是他的母亲，故事里面她是个老教师，打扫卫生的，她目睹了这一群无知的青年，悲剧的情节。程丛林想的很细，他主要的学习对象是苏里科夫，这张画主要根据苏里科夫《近卫军临刑的早晨》，他安排人物从上面走下台阶，之前学苏里科夫还画过一张《情与法》，还在学校的政府大楼里挂过一段时间。我认为这幅画应该被中国历史博物馆收藏，现在是被国家美术馆收藏，回忆这幅画的社会美学背景：整个中国的绘画都是“红光亮，高大全”，突然出现这种作品，简直就是震撼。

【附背景资料：程丛林——《1968年某月某日·雪》会使我们想起苏里科夫《近卫军临刑的早晨》或《女贵族莫洛卓娃》。在一场武斗刚刚结束的悲剧场面中，我们看不到武斗后面真正的操纵者，只有一方自信/骄傲的“胜利者”——他们有的在押送“失败者”，有的在搬运战利品，有的在包扎伤口，有的在用武器暴打“失败者”，有的在用相机记录下“辉煌的一刻”，另一方表情坚毅，“大义凛然”的“失败者”有着“为真理而战，宁死不屈”的信念。由此，人们不但可以想象到刚才发生的战斗情况，而且还可以从中看出这一代青年对政治阴谋的盲从和无知。】

8. 张晓刚：四川美院应该有一本自己的教科书

张：四川美院为中国当代艺术史作出这么大的贡献，怎么连本自己的教材都没有呢？中央美院的教材里面，四川美院的画家都变成了二流画家。除了教委统一教材之外，四川美院应该有本自己的教材，美术史的课堂里面应该特别介绍这段历史，因为这段历史是中国当代美术从零开始，是一次巨大的革命，但是它的意义最终在教材里面的呈现却被遮蔽了。有时间，我来美院做个讲座，一个关于美术史的讲座，比如说从这幅画开始讲，然后把时间表列出来，程丛林在画这张画的时候，中央美院都是哪些人创作了什么，横向时间的对比，一下就比较出来了。比如说在



画《茶馆》的时候，方力钧，刘小东在干什么？这样历史就一目了然了。不要单线的说事情，就像中国的美术史，都是单线的说事，就把有些时空概念模糊了，可以把一些事情说得很重要，另一些说得很小，但是你要是十字形的比较，一个时间段内大家都做了些什么？客观来看，历史是什么东西，当时社会是什么情况。

如果资料丰富的话，这个讲座任何人都可以讲，很多人可以讲，比如说哪个时期，谁最了解，谁就来讲述这段历史，或者到了八五级，郭伟，沈晓彤他们来讲述，把这些一本书整理下来，很多事情一下就清楚了。社会学在艺术的范围内呈现，如果你做更细的工作，可以将诗歌，文学，音乐，电影在当时的社会历史状态融入进去。

本刊：与文化的线性逻辑构成联系。这需要美院有好的研究者，同时需要转变长期我们面对艺术市场产生的功利主义，艺术实际上是个人对创作的向往及热爱，接下来的是扩展你对知识有更深层次的了解和学习，这样我们才不会仅仅地把艺术作为简单的手艺。

张：对，这些对于艺术特殊价值观的塑造。对于现在的中国人来讲，中国的美术史比西方的美术史更重要。中国美术史是一个不完整的历史，甚至是一个被歪曲的历史。

本刊：历史到了最后，都是选择有效的历史，通常情况下，被梳理并整理的第二历史，历史只有当时发生的时候才是最真实的，但是这种真实的记录到了最后都会面临问题，还有书写历史人的立场和对史应该在这方面有所作为。

张：趁经历了这些重要事件的人物都还健在，资料很容易找（例如《与历史同行》整理四川美术学院七十年的历程），你把自己放置在全国性的美术环境中来看，就会发现四川美院在不同阶段都会有不同的问题，不同的贡献。要客观地来看，来反省。就会很清楚，一是树立四川美术学院学生的信

- #1 1979年 “野草”画展签名
- #2 1979年 罗中立、李德虹、邓庭良、朱毅勇在“野草”画展第一次筹备会上
- #3 1981年 罗中立《父亲》在《美术》杂志第一期封面
- #4 1981年 何多《春风已经苏醒》在《美术》杂志第十二期封面



心。历史的记录就是需要一个理性，客观的态度。可能有时候很残酷，但是在学术的范围内，很有意思，比如说谁受了谁的影响，才产生了这个作品，这个过程对于今天的人，对于未来的人才才会有有一定的作用。是我的一个个人历史观，我可以提出来，你也可以从你的角度展开论述，比如说，我们谈论七级的美术，都要放在一个全国的背景下来讲，比如说“伤痕”等。到了后来就变成四川美院自己的事情了，“八五美术思潮”前后就出现这种现象了。

9. 渐渐堕落的“乡土绘画”

张：在罗中立创立了“乡土绘画”以后，在我的观点里，是一个很堕落的时期，就是从“乡土绘画”到商业绘画这个时期，台湾的林明哲先生起到了推波助澜的作用，他给大家带来了利益，同时也使四川美院很多艺术家水平弱化了，使创作枯竭。本来“乡土现实主义”从开始创立就是带有批判现实主义的延续，罗中立画出的《父亲》为什么感人，是因为中国是个农业大国，农民的父亲象征中国的问题，思想和基础都是批判现实主义的延续。到后来乡土的绘画基本上就是一个矫情的，民俗化的乡土。过去我们对民俗的理解就是少数民族那些漂亮的东西去表达。那个时候出卖的“伤痕”是苦难，是落后。就像老栗（栗宪庭）说的“小苦旧”，当绘画成为一种商品可以贩卖的时候，大家就拼命在农村找题材，什么背个箩筐，后面有



一个小狗，一个地平线有个什么彝族之类的，这些绘画已经完全背离了艺术本身的东西，已经完全变成了一种商品。我们暂且不论其好坏，但是从艺术本身的角度来说，实际上是把罗中立开创的这一代“乡土现实主义”庸俗化，商业化，肤浅化了。中间零零星星也有好的艺术家的出现，但是直至八五级郭伟、沈晓彤他们这一代才有一个新的美学的出现。很明显的显现出来：个人化，都市化，反乡土的东西，但是当时整个社会主流还是乡土艺术，致使后来乡土全国泛滥，非常矫情，非常做作，非常媚俗。完全背离了《父亲》的初衷。乡土媚俗化的开端应该是从朱毅勇《山村小店》，那张画的起因本来是一种朴素的阶级感情，表现一个农村的姑娘有爱美之心，表达的是一种朴素，唯美的情感在里面，但是却隐藏了另外一个东西，就是刚才提到的风俗化的倾向。它和《父亲》的美学思想，美学原则是不一样的，它的副作用就是导致了商业化美学，“贩卖落后”这种艺术的出现，就像张艺谋《大红灯笼高高挂》这一类电影美学的出现，它的卖点就是比较落后的中国文化，这并不是一种新的美学的诞生，实际上是把一种旧有的美学根据西方人的喜好强化出来，贩卖旧的美学形式。

当时的“乡土”有两条线：比如说：朱毅勇《山村小店》；另外一条线是何多《春风已经苏醒》，何多的艺术变成了一种象征性的艺术。

[附背景资料：“乡土写实绘画”二十世纪七十年代末~八十年代初期（1980—1985年）生活流绘画着重表现现实中人物的美好人性。“生活流”又被称为“乡土写实主义绘画”因为绘画中的人物与场景，几乎全是在边疆及穷乡僻壤。包含的精神实质，是“伤痕”艺术所具有的那种人道主义情感的延续和发挥。艺术家热切关注人民的日常生活，发觉和表现平凡生活中的人性之美，“生活流”从1980年到1985年的发展，正是“伤痕”艺术揭露和批判历史与现实的一个逻辑结果。如果追根溯源的话，“生活流”受启于西方“生活流”小说，淡化传统的情节性与典型性，真实地呈现对象与文革时期美术“理想化”的创作模式完全不同。代表艺术家以及作品：罗中立——《父亲》、陈丹青——《西藏组画》等。]



张：我谈的这些也是经过我这么多年的思考。尤其这次在北京中国美术馆展览时采访我让我谈谈四川画派，川美现象，我说我不想谈。因为心目中我只认同艺术那部分，不认同商业那部分，但是现在川美包含两个含义的，既包含艺术那边也包含商业那边。所以我不想谈川美现象。我认为四川画派已经早就结束了，罗中立他们以后就结束了，已经没有了。后来这些都是商业艺术，虽然卖了很多钱，也被人说到川美现象里面，但在我心目里面他不是四川绘画灵魂的东西，那是灵魂的副产品的庸俗内容，我觉得是这样，所以到后来。2005年开始以后，市场经济起来以后，四川美院再度让人吃惊，相比艺术上的成功没有商业上的成功意义这么大。冷静的看，仔细的想一想，表面上看起来很繁荣，留下了几个艺术家，留下了几件能够代表这个时代的好作品。我当时印象特别深，2006年看完四川地区的创作，我觉得很悲哀，我觉得七零后的年轻人都把个人气质放到一边，好多人都去找小技巧，每一个人有个小技术，这个技术是保密的，他怎么画出来都不一样。大的方面没有个人的东西，都是统一的，从美学上来讲都一样，如动漫美学。但动漫美学是日本的，日本的东西到你这里，有多少是属于你自己的，处理了多少部分。

为什么我们说七级很厉害呢？程丛林的画《1968年某月某日·雪》用了苏里柯夫的方法，这也是外来的东西，但是他加进了自己的感情。罗中立的《父亲》也是超级写实的方法，但是他加入了很多人文的东西，所以它感动人。它有自己的美学价值。后来的动漫美学，个人的感觉还是少，但市场价值就非常大了。来不及去体验去思考。现在很多人挣了很多钱，日子过得好了，但大多数都卖给了那些炒家和二流的画廊，一流的这些还是真正的好作品。所以造成了个假象：



大家都觉得我们成功了，从而忽略了对自己艺术的探索。等到市场危机一来，这些都是值得反省的。好好想想问题出在哪。是出在市场还是出在我们自身创作上。我觉得如果大家能够客观的去反省，去构思去分析，肯定会得出一个不一样的结论。

- #1 彭德怀 布面油画 1978年 罗中立
- #2 忠魂曲 布面油画 1978年 罗中立
- #3 父亲第一稿——守粪的农民 手稿 1978年 罗中立
- #4 父亲第二稿——粒粒皆辛苦 手稿 1978年 罗中立
- #5 父亲第三稿——生产队长—转业军人 手稿 1978年 罗中立
- #6 父亲第四稿——生产队长—转业军人 手稿 1978年 罗中立
- #7 天上的云 手稿 1981年 张晓刚
- #8 天上的云 布面油画 1981年 张晓刚
- #9 山的女儿 布面油画 1984年 张晓刚



#1



#2



#3

10. 《春风已经苏醒》、《再见吧！小路》、《春》伤痕美术中透露出各不相同的艺术观念

本刊：何多的绘画有一种资产阶级知识份子的感伤，这对苦难过的中国或许是极有帮助的，他让我们体验到一种文字式的生存状态里，心怀理想。

张：他的绘画是一种雅气的，唯美的，伤感的艺术形式。解放以后，中国的艺术形式是排斥伤感的，是不允许有情绪化的忧郁和伤感出现的，和何多开始把这些情绪带出来，我觉得何多最伟大的地方就是在《春风已经苏醒》里面将人最伤感的情绪还给了艺术，这种 昧的情感。从美学的角度来说，他提供了一种人文关怀。他的贡献是还原给艺术伤感，优雅，唯美。

可惜的是，后来他也是给林明哲老先生画了很多异族。我只是客观的描述。其实，我特别喜欢他画的《小翟》，这实现了他的一种人文情怀，其实我们把他的这张画与王亥，王川的画放在一起就明白了，他们三个人画的是同样的情绪，一种怀旧的伤感，一种 昧的情感，但是他们三个是完全不同的方向，王川是一种人文关怀，《再见吧！小路》画的主要的情感是对人生一种思考过程中复杂的情感，“我”走过的这条路，

“我”的价值观，“我”所受的苦难以及美好的东西，全部都在画面里呈现，这是一种人文关怀。王亥的《春》画的是在苦难中，还保持着人性之间最美好的东西，它是一种歌颂性的情怀，歌颂一种青春，但是把它放在苦难的背景下表现。何多和他们画的都不一样，他关心的问题和这些社会学的东西没有关系，他关心的是人和自然，和人性之间这种复杂的情感，比如说他看到天空似的忧郁，何多传达的和诗与音乐有关，抽象，象征性。他把人的一种复杂的情绪诗意化。“春风已经苏醒”读起来就像诗。他不是一种批判现实主义的，也不是一种对社会的关注，也不是想要表达一种艺术语言上的东西，他主要想表达人的一种莫名的情感，莫名的忧郁。所以他就画得出《1978年夏夜》这种画，他最欣赏的爱情也是 昧的，他要画带阁楼的房子。

《1978年夏夜》给人的震撼都是 昧的情感，一个艺术家在一个岛上遇到美女后产生了 昧的情感，小说里面他最喜欢的就是这个类型的，如阿波利奈尔，徐志摩这类的情感，很伤感，唯美，忧伤，莫名的情感。

本刊：他给我讲说：世界上很容易忽略契夫的小说，契夫有三篇最好的小说，一个是《带阁楼的的小屋》，一篇《新娘》和《草原》，堪称世界小说的经典，他说他喜欢杜拉斯。他把文学家对情感的隐秘放置在自己的作品当中，整理出我们对绘画理解的细节非常迷人。

[附背景资料：何多苓——《春风已经苏醒》是在二十世纪八十年代初怀斯被介绍到中国后出现的，怀斯艺术的人道主义，人情味和注重艺术境界的做法启发了何多苓，描述这种乡土画风，并用抒情的写实主义表现“文革”那段生活经历，取得很大成功。该画取材于艺术家的知青生活，画面上。细致描绘的枯草地，若有所思地农村少女，卧地的水牛和仰视的小狗，逼真细腻的写实描绘流露出中国怀斯式的感伤情调。在荒凉，寂寞的画面中传递着坐着对人生的思考。

王川《再见吧！小路》也在1980年的“全国青年美展”上亮相，这也是一件打动观众的作品。王川是这样解释他的构思经过的：

在这样一条艰深而苦痛的小路上，我感见（原文如此）了这十年浩劫的一本陈旧历书，这里面有我们多少甜美的笑，又有多少悲伤的歌，这使我开阔了创作视野，使我看见了千百万青年勇敢地告别了过去的的生活往前走，但我仍感到了一个孤独的心灵的彷徨、悔悟。她没有勇气去向她过去的的生活告别。她期待着未来去呼唤她。她深深地受到过去和现在的折磨，她没有发现喜悦和欢乐。我体验着一种深刻的内心激动，深感自己有责任，把社会的道义感和艺术良心放在首位，来为那些追求美好命运而又如此不幸的青年作一种热情的辩护。我面对命运和现实的冲突，我选择了在迷茫的不安中追求光明的精神挣扎这一主题，来向观众传达并讴歌这样一个真、善、美的艺术世界，只有痛苦可以换来的心灵的美。我开始画了。”对于当过知青的人来说，那段不平凡的生活的确是值得回忆的。在那远离城市的农村里，他们显



#4



#5

然受到了种种磨难，但同病相怜的集体和与自然的接近却在一定程度上构成了田园般的诗意。

王亥《春》在四川成都的首次展出中获得了很大的成功。但《春》在展览会筹备审查时，差点被取消展览资格。《春》的构图非常简单，一个女知青站在农村的一个简陋的屋门口，她一旁的地上放着一盆仙人掌。除了她手中拿着的一把普通的梳子，墙壁上画了两只燕子和挂有一顶草帽外，便没有更多的东西了。《春》的真正魅力是它没有一个明确的主题。它迫使观众不得不放弃长期以来形成的欣赏艺术品的模式：从对作品的主题的简单判断到对主题的形象图解的验证。按照多年来的审查模式：艺术品应该充分表明艺术家思想态度，他是歌颂什么，暴露什么，必须态度鲜明。然而《春》打破了这种思维方式。不仅如此，作者也完全不顾及人们习惯了的“红光亮”，而在画面上采用了灰色的基调。它反映出作者以及同代人的一种潜在的情绪。]

- #1 为什么 布面油画 1978年 高小华
- #2 1968年某月某日·雪 布面油画 1979年 程丛林
- #3 春 布面油画 1979年 王亥
- #4 再见吧！小路 布面油画 1980年 王川
- #5 青春 布面油画 1984年 何多