

水天中 著



穿越四季

学人文库

新华出版社

水墨画 油画

林风眠 石鲁 吴冠中

柏林 慕尼黑 科隆

煦园 麦积山 花海子

0100759

J05-53

1

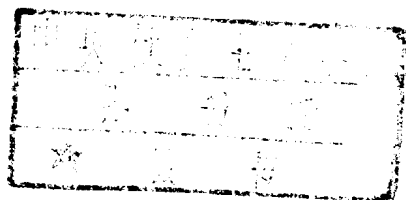
学人文库



201007597

穿越四季

水天中 著



新华出版社

图书在版编目(CIP)数据

DA168/27

穿越四季/水天中著. - 北京:新华出版社,1997.10

(学人文库/王学泰主编)

ISBN 7-5011-3654-8

I. 穿… II. 水… III. 美术-文集 IV. J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 20245 号

学人文库
穿越四季
水天中 著

*

新华出版社出版发行
新华书店经销
新华出版社印刷厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张 8 字数 196000
1998 年 1 月第一版 1998 年 1 月北京第一次印刷
印数 1—6000

ISBN 7-5011-3654-8/Z·451 定价:14.80 元

主 编 的 话

“文库”这个词现在到处可见，实际上中国古代并没有这个词，却有与之相反的“武库”，而且用它形容“文”，以比喻一个人的学识才具和文章风采。晋朝有“左传癖”的杜预因远见卓识、精明干练被誉为“杜武库”；写《崇有论》的裴颢由于博学稽古，人称“武库”，言其胸中“五兵纵横”。由此，产生了王勃《滕王阁序》中的名句“腾蛟起凤，孟学士之词宗；紫电清霜，王将军之武库”。“武库”蕴涵丰富，地位重要。两汉、魏晋等朝的武库都在皇宫之侧，宫城之中。无怪人们把“武库”视为学问、才能、技艺的象征。但“武库”一词毕竟已成过去，如本丛书名曰《学人武库》，不仅滑稽可笑，也有自吹自擂之嫌，令人联想到装满了刀枪剑戟的兵器库，甚至会想到那可以毁灭地球几次的核武库。

“文库”相对“武库”来说是无足轻重的。但与以分裂人群、甚至分裂地球为目的的“武库”不同，“文库”是联系人群的，其长远的目标是要建立一个具有完整的精神的地球。当前流行的“文库”一词，大约是舶来品。本世纪初，日本就有《立川文库》、《新潮文库》等问世，后又诞生了著名的《岩波文库》。风气传入中国，则有了《万有文库》之类。这些文库的编辑大都以普及学术为目的，为人提供从内容到价格都易于接受的书籍，使读者能更广泛地接受人类创造的精神文化。融汇了全人类所创造的精神文化的文明才会提供使人们聚合在一起的条件。从这点上来说，自有人类以来，先圣时贤创

造的所有的精神财富就是一个大“文库”。

我们编纂这套丛书的目的也是营造储存精神文化的仓库。虽然它还远不能与那些无所不包的“大文库”相比,但以涉及问题的广泛和外观的朴素,在编辑立意上是与“大文库”有一致之处的。在这座“文库”中,我们要把一些社会科学、人文科学工作者的研究成果,以大家所乐于接受的形式储存进去并推荐给广大读者。

以读书、写字、搞考证、做论著为职业的人们,面对人生、涉足社会、融合自然时自有其感受。这些感受每每和其所从事的专业研究有所关联,所谓“三句话不离本行”者也。因此本“文库”所收虽为随笔、小品性质,但却带有一定的学术性,也可称之为学术随笔、小品、短论。可以使读者在阅读这些短小轻松、通俗流畅而富于趣味的文章时,受到学术的熏陶,获得一定的知识。这种工作也是我们的前辈学者所不弃且非常重视的。如梁启超、鲁迅、胡适、顾颉刚、闻一多、吴晗、邓拓等人创作的学术随笔,往往比他们的专著影响更大、更深远。前辈学人的优良传统是应该继承和发扬的。

本丛书第一辑的作者有从事文学、戏曲、文化、风俗、美学、美术史、历史、经济、社会学、哲学、建筑学、饮食文化以及在国内刚兴起的农民社会学研究的。这些学人在作品中既传播了知识,也阐明了学理。我们的编纂原则是在不违反党的基本方针的前提下,要言之有物、言之有味。“有物”指能阐明某个学理或生活准则;“有味”指写的生动、覃覃有味,读之令人忘倦。当然,要真正做到这两点很不易,但它是我们奋力求的。

我们希望本丛书能像春天无声的细雨般去滋润渴望新知的心田。“小楼一夜听春雨,深巷明朝卖杏花”似乎比“腾蛟起凤”“紫电清霜”更美丽,更温馨。

王学泰

自序

我年轻时一边学画，一边学美术史。后来经历了一段很平常又很艰难的日子，那时候我所忙碌的事也可以说与艺术有关吧，但与纯粹的美术创作，与纯粹的美术史研究毕竟不是一回事。直到70年代末，才算是完全归入到美术史研究的行列之内。这种经历和背景，使我很难像一生专注于理论研究的学人那样严谨和纯粹。我经常有一些与美术史无关的“闲念头”，而且挥之不去。这样便经常出现一些“闲言语”，既非纯学术论文，又非纯文学作品。但我对时下所谓“学科化”艺术史论文的格式缺乏好感，自以为这类“闲”文章还是有存在的价值的。这里收辑的是近年所写的这类文章，其中写到的人和事涉及古今中外、寒暑炎凉。于是便以其中一篇文章的题目（那是一幅画的标题）作书名——《穿越四季》。

回想那些太冷或者太热的日子，我常常感受到亲近或不亲近的人给予我的温暖和清凉，使我俨然“形若无事”。

我的妹妹水天光(1939—1976)曾经不无诧异地说：“为什么你在那里都能碰上对你那么好的人？”言下充满了一种羡慕。其实她自己就是最能关心和理解我的人之一，有一段时间里，她几乎成为我的作品仅有的观众和读者。而在地羡慕我总能遇到对我“那么好”的人时，正是她濒临绝境的时候。但我竟然不能给她一点她所

渴望的支持和援助！

每当想到这些，便对我自己的生存价值连同自己的种种“信念”、“感情”产生了疑问。

她是在 20 年前的“批邓、反击右倾翻案风”运动中被迫害致死的，死后被抛在洮河里，那里的水清且浅，长满了芦苇的绿芽。就是在初春的这个时候，在 20 年之后，我奉上这本小书，作为我对妹妹的纪念。

水天中

1997 年 4 月 5 日于北京

目 录

风云际会一百年·····	(1)
水墨画变革的世纪·····	(6)
中国油画的孕育和成长·····	(18)
现代中国人物画刍议·····	(27)
关于 20 世纪中国肖像的思考·····	(32)
油画肖像百年·····	(41)
写实、具象和梦幻——七届美展油画印象·····	(47)
走向现代文化的中国油画·····	(54)
岁月·乡土·性情·····	(62)
从艺术选择看创作趋势·····	(66)
传统价值与创造精神·····	(70)
“中国画”名称的产生和变化·····	(72)
“国际惯例”与上海双年展·····	(79)
“前卫艺术”及其他·····	(86)
谢赫、印象派及其他·····	(90)
凡高在中国——纪念凡高逝世 100 周年·····	(93)
德国绘画泛览——访德散记之一·····	(99)
活着的文物——访德散记之二·····	(114)
林风眠的人格美·····	(129)
林风眠的人生道路·····	(134)

玉泉话旧——忆访林文铮·····	(143)
仁寿来的“冯老弟”——追访石鲁早年行迹·····	(147)
中国现代美术史上的吴冠中·····	(159)
奥蹟深邃 清新流丽——看朱德群新作·····	(171)
红烛和白石——论闻立鹏·····	(174)
穿越四季·····	(184)
叙河南四人画展·····	(189)
身在“桥”上——许江作品论·····	(192)
沉思的土地·····	(197)
山水意境·····	(200)
幽寂的空间·····	(204)
雷双画花·····	(208)
煦园·····	(211)
从麦积山到花海子·····	(228)
热闹与孤独·····	(244)
清凉的梅雨·····	(246)

风云际会一百年

这几年,海内外从事中国美术史研究的学者对中国现代美术史的兴趣越来越大,在国内,20世纪中国美术也成为美术界议论的一大话题,一些美术史著作也正在撰写之中。曾经有当代不宜写史之说,从中国史学传统看,这是一种陋见。隔代修史,是史学的颓靡。20世纪的美术史,首先要由20世纪美术的亲历者来写,这才是史学的正道。

平心而论,即将结束的这个世纪,与中国美术史的其他阶段相比,并不显得平庸。这100年的美术家留给后代的,是一笔丰厚的艺术遗产,其分量绝不亚于已经远去的若干世纪。特殊的历史条件,更使20世纪中国艺坛风云际会,显现前所未有的独特风采,这些不同于其他历史阶段的特点,应该是观察中国现代美术史的关键。略举数端,希望大家讨论。

20世纪美术的一大特点是艺术与社会现实的靠近。虽说我们的美术有“成教化,助人伦”的传统,但从13世纪蒙古贵族入主中原以后,有个大的趋势,是美术日渐远离社会现实,这表现在美术作品和美术思想上,也表现在美术家的生活方式和创作方式上。这种大趋势到19世纪末出现重大转折,首先是在知识分子中出现了赋予艺术以社会、历史使命的呼声。他们一反传统艺术观念,以对

科技、工商、教育、军事的改革思路,思考中国的艺术,得出中国绘画亦当变法的结论。辛亥革命后 20 年,虽然有“为人生的艺术”和“为艺术的艺术”之争,但艺术家理应关心和了解现实生活,艺术作品理应表现当代普通人的思想、感情的观念已经深入人心。与此同时,脱离社会现实的艺术道路,被大多数人看作是不合时宜的错误选择。正是在这个大趋势之中,20 世纪中国美术成为 600 年所不曾有的贴近现实社会的美术。

与此相关的问题之一是对世纪之初革新倡导者的评价问题。在我们充分肯定本世纪前期潜心追求传统绘画形式完美的绘画大师的同时,出现了对革新倡导者的责备,我认为这种责备是轻率和非历史的。如果倡导艺术革新的思想家不以他们的忧患意识寻求有助于救亡图存、复兴民族文化的艺术出路,转而关注笔墨、金石、人品、才情……又当如何?

在 20 世纪行将结束的时候,可以看到,对艺术远离社会现实趋向的扭转,其积极意义远远超出这种扭转的矫枉过正带来的负面影响。

另一个大特点是对外来美术的吸收。这也是中国美术史上前所未有的,至少在广度和深度上前所未有的。它与前面所说美术与社会现实的靠近有直接关联。向西方学习,是鸦片战争以来中国社会的全局性潮流。向西方学习的浪潮,在整个 20 世纪中虽有将近数十年的中断,但它的势头却丝毫不见减弱。如今想来,我们从思想信仰到日常生活,无处不受某种欧洲模式的影响。美术虽然也受欧洲影响不小,但它仍然是现代中国社会中保留传统因素最多的一个门类。在各个历史阶段,在一个个美术家的艺术历程中,以对传统的叛离开始,以向传统的回归告终的事例层出不穷。这也为美术史家提出了有意义有趣味的话题。20 世纪 90 年代的今天,从未未受西方艺术影响的中国美术家,几乎已无从寻觅,各个美术门类都有外来艺术的痕迹。但值得注意的是,我们的艺术仍然保持着浓重

的民族特色。可以说,百年来西方美术的冲击主要造成艺术形式的变异,而不是民族精神的代换。对于醉心于外来艺术的美术家,大可不必目之为“虚无主义”。当然,也应该冷静地评估倡导学习西方美术的人物在美术史中的地位。他们在变革传统美术时的胆略与他们本人艺术创作成果的高下,毕竟是两回事。

美术教育的大发展对20世纪中国美术具有决定性影响。中国现行美术教育脱胎于西方(包括模仿欧洲的日本)美术教育系统。无论是中小学的美术(图画)课,还是专业美术学校的教学内容、教学方式,都与中国历史上曾经有过的美术教育绝少类似处。慈禧太后于本世纪开始时颁令各省州县设学堂,采用外国教材,延请外籍教师,此后历经北洋政府、国民党政府,直到中华人民共和国成立,美术教育一直是中国教育体系的一环。一代又一代人接受新式美术教育的薰染,绝大多数美术家从这种环境中成长,而当代中国美术的接受者,即观众,更是由受新式美术教育的公民所构成。

虽然学者们一直在探讨现代中国文化中“中西、古今之争”,1949年以前的历届政府在人们心目中总有保守、落后于时代潮流的印象,但当时的政府也不是没有顺应时代潮流的举措。例如“五四”运动之后,北洋政府通令各级学校采用白话文课本。这一行动曾令当时的大部分知识分子感到愕然,几千年通行无阻的之乎者也突然变成“上学了,上学了”,“大狗叫,小狗跳”……其轰动效应,其深远影响,堪称无与伦比。与此相仿的便是采用欧洲美术教育模式进行各级学堂的图画教学。50年代以前,各地美术院校虽然没有统一的教学模式,但西方美术的传授却是各种各类公私学校教学的主流,美术教育成为推广外来艺术的基地。

50年代以后,美术教育开始注意民族传统美术的继承。但这方面的思路和实际动作不稳定,真正注重中国传统美术的继承,应该说是80年代以后的事。从整体形势看,如果说本世纪前期美术教育的主流是推广外来艺术,本世纪后期美术教育的主流则是推广写实

主义艺术。由美术教育孕育、衍生的当代主流艺术，必然带有母体遗传的印记，我们所看到的美术作品，是整个作为系统现象而存在的当代美术的一环，而美术教育则是这一系统中的重要方面。

美术思想论争和“大批判”潮流的消长，是20世纪中国美术独有的历史现象。与历史上的美术界相比，20世纪中国美术界的特点之一是言论多于作品，观念大于本体。从19世纪后期开始，中国知识分子对西方文化开始有新的看法，随即产生了学习、追随的愿望。这种对外来文化的主动吸收态度，源于一种自我批判意识，这种批判意识预示着中国传统文化的新生机，而与自我满足、排斥异己预示传统文化的停滞，形成历史的冲突和对比。本世纪初期美术界论争的文化背景便是这样，将论争的主题概括为“中西、古今之争”，基本上是合乎事实的。

50年代以后，美术界的领导干部强调深入群众，深入生活，为工农兵服务。号召美术家改造思想，以适应“新的群众的时代”。对此并没有产生正反两方的争论。即使在批判“新派画”和“资产阶级形式主义”，批判传统文人画思想的过程中，也并没有出现不同声音的争论。不论这中间有诸多复杂的原因，本世纪后期的大部分时间，中国美术界是以批判代替了论争。50~70年代的美术家，往往记不得创作了哪些作品，但对经历过哪些批判运动，则记忆犹新。伴随批判而来的是灌输性的“学习”和“检查”，这一类事占据了极大的时间和精力。前面谈到，亲历者最有资格写史，但历史编撰需要反省精神，需要勇敢的面对事实。我们有必要总结，多少年来用于开展批判、应付批判的精力和时间与培养人才、发展创作两方面，哪个更大些。美术社团、部门的领导者，更应该反省，他们的心思和才华的倾注以及随之而来的后果究竟都是些什么。

从1957年的“反右派运动”开始，美术界的批判形成一套完整的模式。经历过那些批判运动的人，至今仍可在恶梦中重温当年胜概。到所谓“无产阶级文化大革命”时期，批判运动进入“集大成”阶

段。而它的衰落，是在1979年，即党的十一届三中全会之后。它的终止，是在邓小平南巡讲话之后。

数十年批判运动，虽有花样翻新的名目，但基本主题则总是“无产阶级与资产阶级在美术领域内你死我活的斗争”。批判运动的基本策略是把艺术问题转化为政治问题。美术界的大批判往往是政治大批判的延伸，或由于政治运动的需要，在美术领域寻找批判目标。这种批判之不同于正常的学术批判，在于它的目的不是为了弄清某个学术问题，而是要达到某种政治目的；它总是“剑及履及”，以“组织处理”宣告批判的结束。不知道是乌鸦的聒噪引来了灾祸，还是灾祸引来乌鸦的聒噪，反正批判总是处罚、处分的先声，或是为处分、处罚寻求理论根据。

美术界批判运动的全部历史证明，所谓大批判，是运用逻辑和经验之外的主观随意性设置的一种圈套，其起点和终点都在艺术之外。批判的组织者和热心从事这类活动的人，根本无所谓理论，无所谓信念，无所谓原则，有的只是手段和随着眼前目标而变换的方向。但批判运动是有动力的。一方面，政治运动的声势和可以预料的后果，使许多善良的人做了违心的事，说了违心的话；另一方面，当某种社会环境使批判和迫害成为特权的标志时，就会有人去争取这种特权；再一方面，每一次批判运动都是利益的再分配，大批判意味着权利的大改组，有人乐此不疲，自是意料中事。很长时间里，我们不是按艺术规律对待艺术，而是跟随批判运动对待艺术。因此，研究20世纪中国美术史而有意无意地忽略或无视各种批判运动的真相和结果，就不可能把握真实的历史。

我所举出的这几点，当然不能涵盖20世纪中国美术的所有重要方面。但这几点确实是20世纪中国美术不同于其他历史时期，也不同于其他地域、国家美术的独特史实。20世纪中国美术在这几方面的推动和牵制下向前发展，得失弃取，自会有不同的意见。但如果想严肃地对待历史，是不应该忽略这些方面的。

水墨画变革的世纪

20 世纪中国画坛最重大的发展,是西方绘画的涌入和中国画革新浪潮的激荡。本世纪有关中国画的创作、论争、破坏、建设,一切有关中国画的活动,都是在传统绘画的“革新”这一大背景下展开的。虽然从艺术本身的自律发展而言,新陈代谢规律万古不移,但如此规模、如此自觉地议论和实行一种艺术变革的现象,却为 20 世纪中国画坛所仅见。因此,可以将中国绘画史上的 20 世纪称之为中国水墨画革新的世纪。

在 20 世纪行将结束的时候,有必要也有可能对近百年中国水墨画的革新做历史的评估。

一. 中国画革新的历史、文化背景和它的实际内容

19 世纪晚期的中国,在政治、经济、军事、文化各方面,都面对西方列强的挑战。满清王朝腐朽的政体、古老的农业——手工业经济、落后的武装力量和缺乏生气的文化,在以工业——科技为基础的西方文明的压力下,呈现出全面溃败的危殆局势。在外来压力之前弃旧图新,成为我们民族存亡续绝的唯一出路。托古改制已被证明为不切实际的幻想,留给中国人的机会是向我们的对手学习。

近一百年的历史还告诉我们，虽然在各个领域，基于各种不同的理由，诸多志士仁人不甘心追随西方文明的足迹，想出各种伟大的方案以图另辟蹊径，但历史却使这些具有强烈民族主义色彩的试验，成为走不通的死胡同。

这样，传统水墨画作为中华文明躯体上的只鳞片羽，必不可免地卷入改造、革命、革新的历史大潮之中。

从这一角度看，我们今天对本世纪初革新倡导者的责备，是轻率和非历史主义的。

传统水墨画早在 19 世纪以前，已经成为高度成熟的艺术形式。经过千余年无数天才、大师的锻冶、调理、择取和重组，留给今人的发展余地已极其有限。水墨画已经成为高度程式化的艺术系统，它的高度稳定性程式，对外界变化的反应，降低到极微小的程度。希望传统水墨画担负起呼唤国民灵魂重任，表现中国人的现实生活和理想的人们，在反顾传统水墨画数百年发展状态时，对它自身可能出现巨大变化的可能性，几乎都持悲观态度。这使他们将希望寄托于西方绘画，但传统绘画毕竟有着绚烂的历史，于是“合中西而成画学新纪元”的主张应运而生。

从前述背景可以得知，革新传统绘画主张之提出，主要不是从艺术自身的发展着眼，而是从救亡图存的民族大义，从中西文化的对比差距着眼。这是 20 世纪中国绘画革新浪潮异于历史上曾有过的其他创新立异、融合借鉴之处。可以说，传统绘画革新的倡导者们，在艺术上并没有共同的、明确的目标。唤起革新的动力是对现状的不满，这种不满由于西洋绘画的对照而变得异常强烈。

因此，20 世纪初期，作为新文化运动一个方面的传统绘画革新，它的实际内容也与整个新文化运动的取向相同，它是一个向欧洲文化学习的运动。传统水墨画革新的各种主张、各种试验，实际上都围绕这一内容展开。这为传统水墨画的革新铺设了切实而非玄虚的基础，但无容讳言，这也限制了革新者的思路，潜伏了某种

危机。

经过将近一百年的曲折行进，今天的人们会感到 19~20 世纪之交倡导革新者贬抑了晚清画坛的成绩，忽视了作为两种不同文化体系之内的中国绘画与欧洲绘画从观念到形式的根本差异，并从本世纪前半期一些水墨画大师（如齐白石、黄宾虹、潘天寿等）的艺术道路总结出中国水墨画不走学习欧洲绘画一途，仍然可以日新又新的结论。这当然是茹古含今之说。但我们如果历史地对待革新倡导者的思路，就会发现，他们并不是无视或有意忽视这些事实而简单化地将传统绘画的出路归结为向西方学习，而是当时的历史环境对当时的知识分子提出了更为迫切的文化课题。他们以革命先哲所谓“顺乎时代之潮流，合乎人群之需要”为前提，以极大的紧迫感寻求有助于救亡图存、民族复兴的艺术，清除 250 年间形成的奴性文化，以达到“迎头赶上”欧亚列强的目的。我们今天读清末民主革命先驱者的诗歌檄文，就会感受到那种如闻战歌，如鸣鼙鼓，时不我待的紧迫激昂。显然，吴昌硕、齐白石、黄宾虹等，他们所思考和解决的课题，如画家的人品才情学问修养，作品的纯朴天真、深厚华滋，书法诗文、金石入画……根本与革新倡导者们所关注的不属同一范畴。作为艺术思潮看，这似乎含有偏执与疏漏，但作为特定历史环境下的历史人物，是不是应该要求他们，将关注的重点转向另一边呢？

对于倡导革新的思想家，是不能以他们主张的“全面”、“准确”来衡量其意义的。重要的是他们的忧患意识和敢于向旧文化挑战的勇气。后代也许会觉得启蒙者自身有幼稚的一面，但不能忘记，伴随着“幼稚”的，是他们“先天下之忧而忧”的严肃的热情。

二．传统水墨画革新的目标和手段

虽然倡导传统绘画革新的思想家，在对明清文人画的批判和