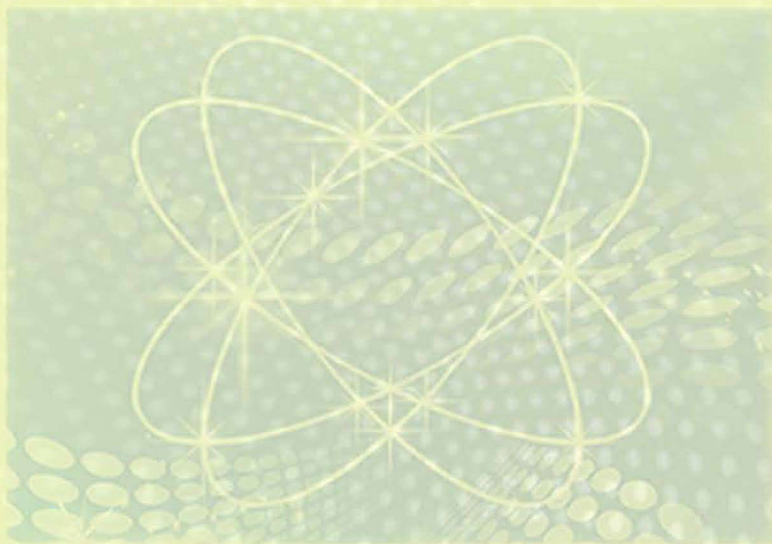


附：苏天赐研究

苏天赐文集三

主编：刘伟冬 副主编：李立新 邬烈炎 凌青为

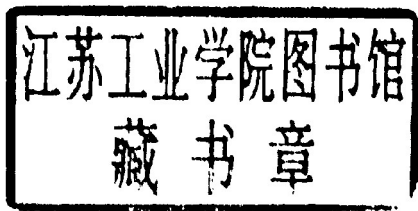


东南大学出版社
· 南京 ·

附：苏天赐研究

苏天赐文集三

主编：刘伟冬 副主编：李立新 邬烈炎 凌青为



东南大学出版社

• 南京 •

内容提要

《苏天赐文集》共分三卷:卷一著述画论;卷二书信日记;卷三附:苏天赐研究。著述画论卷是苏天赐先生艺术探索的文字纪录和总结,书信日记卷收录了苏先生致亲朋好友近 200 封信件,包括与林风眠先生的往来信件,并收录了苏先生 20 年所记日记,其中有许多他对于艺术创作的心得与体会。卷一卷二的字里行间表现出苏天赐先生对于西方现代艺术、对于恩师林风眠先生、对于母校杭州国立艺专、对于终生为之献身的艺术教育事业独到的论述和发挥,见解深刻、感情真诚,体现出苏先生的艺术文化理念和重建中国艺术语言和审美价值的信心。卷三苏天赐研究是近 20 年来研究苏天赐先生的文章结集,对于苏天赐先生的生平、艺术、教育及思想均有全面深入的讨论和评述,可加深我们对苏天赐先生艺术及思想的理解。

图书在版编目(CIP)数据

苏天赐文集/刘伟冬主编. —南京:东南大学出版社,

2009. 9

ISBN 978-7-5641-1857-0

I. 苏… II. 刘… III. ①苏天赐—文集②油画—艺术评论—文集 IV. J213.05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 163777 号

东南大学出版社出版发行

(南京四牌楼 2 号 邮编:210096)

出版人:江 汉

网 址:<http://press.seu.edu.cn>

电子邮件:press@seu.edu.cn

全国各地新华书店经销

印刷

开本:787mm×1092mm 1/16 印张:45.25 字数:935 千

2009 年 9 月第 1 版 2009 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5641-1857-0

定价:160.00 元(共 3 册)

本社图书若有印装质量问题,请直接与读者服务部联系。电话(传真):025—83792328



2005 年在上海参加意象油画学术研讨会



“东方意韵——苏天赐艺术回顾展”开幕式于 2008 年 10 月 10 日在北京中国美术馆举行



在上海参加意象油画展,发现楼上一层的招贴画展,竟有一张展出苏的早期招贴画



1997年在古林公园



使他十分感动的圣母圣子的塑像下

1994 年 12 月在新加坡开艺术家画廊画展时接受记者采访



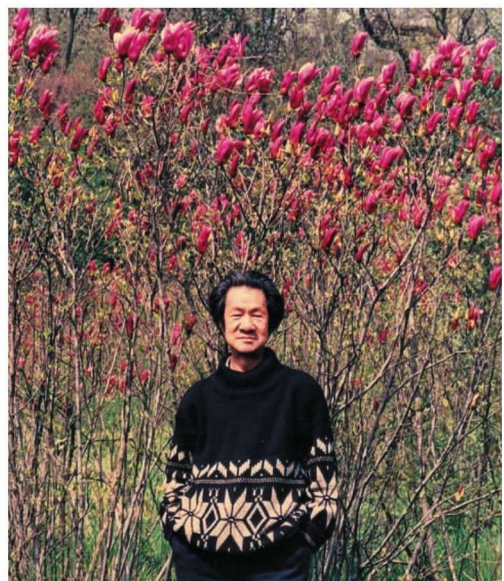
2001 年熊秉明先生来访,在南京家中



1999 年在杭州参加“林风眠百岁诞辰纪念活动”



1987 年于巴黎国际艺术城举行
苏天赐油画展时的海报



在大自然中

在冯健亲家与来访的老同事马承铨合影



1987年2月摄于巴黎赵无极画室

苏天赐文集三
附：苏天赐研究

目 录

001	西方的缤纷 东方的空灵——谈谈苏天赐的画	熊秉明
003	论苏天赐	曹意强
010	《苏天赐》画集序	冯健亲
014	读《我站在画布面前》	冯健亲
018	“东方意韵——苏天赐艺术回顾展”致词	范迪安
020	元气淋漓障犹湿——致苏天赐先生艺术展	许 江
021	苏天赐，你听见我们的声音吗	吴冠中
022	对大自然深深的依恋	禾 兴
025	接过天赐留下的心灯	何燕明
026	自然·艺术·生命——苏天赐的历程	刘伟冬
036	沁人心脾的诗性油画——赞苏天赐的油画艺术	朱伯雄
038	生命的律动与震颤——简论苏天赐先生的油画艺术	刘典章
041	沉寂的天才：访我国著名油画家苏天赐教授	裘 沙
043	青年苏天赐	刘伟冬
046	“文革”前的苏天赐先生	邬烈炎
049	“文革”中的苏天赐先生	冯健亲
052	改革开放时期的苏天赐先生	沈行工
054	苏天赐先生晚年的艺术活动	苏 凌
057	关于苏天赐老师的写生	冯健亲
061	简约明净 意境隽永——苏天赐教授的油画艺术	沈行工
065	追忆导师苏天赐	丁 方

068	黑衣女像——苏天赐的肖像画艺术	漠 及
071	黑衣女像	钱大经
073	无尽春晖留人间——感怀苏天赐先生	惠 蓝
081	缤纷与空灵——纪念著名油画家苏天赐先生	龚云表
083	在油画民族化的道路上迈进——谈苏天赐油画的艺术风格	陈积厚
086	远去江南的精魂——怀念著名油画家苏天赐先生	邱春林
089	苏天赐油画艺术风格成因研究	赵思有
093	忆苏天赐师	盛梅冰
098	最后一课	吴维佳
101	一生的老师	吴 翦
102	深情的追念——忆采访苏天赐先生的前前后后	薛桂荣
104	苏天赐油画风景画的艺术特色	赵思有
108	苏老师永远活在我们心中	黄春娅
112	无尽的怀念	杜 璞
114	精神之旅	聂危谷
117	霜叶如丹——忆父亲	苏 凌
121	苏天赐先生逝世周年感怀	舒 卫
124	艺术的见证	舒 卫
126	“东方意韵——苏天赐艺术回顾展”学术研讨会纪要	刘 震
145	苏天赐年谱	李立新

西方的缤纷 东方的空灵

——谈谈苏天赐的画

熊秉明

2001年10月在南京时，拜访了苏天赐先生，看了他不少作品。临别送了我一本画册，带到巴黎后，再三翻览，不能不又一次想到艺术家的创作生活在历史动荡中的顺逆、吉凶、得失，令人怅慨。

画册中的图片目录记有作品的年代，最早的画作于1948年，最迟的作于1992年，其间1955—1977的25年间只收入3幅。1980、1990年代的画最多。早期的画尚见林风眠的影响，间接有马蒂斯的影响，但是这风格是切合苏先生的气质的，1979年之后的画是这风格的引申、发展和成熟，而完全是他自己的面目了。画面上出现了更明净、清新的恬静与空润。我玩味了《鱼塘》一幅：色彩不多，前景主要是土红色与草绿，在节节远去的透视中交融、变幻，由蓝而淡绿、淡紫而泛红为晓色的烟霭……在构图上，平行的堤埂有抽象极简的微妙组合……满幅水光游漫，又是天光的反映，是天光与水光的协奏……我曾有意把我的体会写下来，但试了几页，终于放弃。原因是：用文字的概念阐述造型的微妙是困难之至的，严格地说是不可可能的。而且画的最后表现的意味，画家自己已经说得很好：“东方的意趣，西方的实感；西方的缤纷，东方的空灵。”在开放之后，20年间，他能够畅快地、酣醉地开拓了自己的意境，实在值得我们为他庆幸，他也可以得到满足和自慰。

但是我还愿意谈到另一幅画。在画集中与其他的人物、静物、风景完全异趣的，也许在他的整个画风发展中是一偶然发生的旁枝，就是1953年的《黑媛》。那当然是受到当时政治空气影响的作品，但是如果把这幅画比作好酒，那么当时的政治空气也像当年的阳光、雨露，早已混入此刻的醇味之中了。这是一幅农村少女的肖像，是不是社员并不重要。主调是土红和深蓝——大地的土壤的颜色和中国农村衣着最普遍的靛蓝；次要的颜色是白和黑，白的头巾，黑的头发，头巾上点缀着简单的图案，也是红和蓝，然而淡淡的，在日晒水洗中褪了色。少女的脸型、肤色、表情……充盈着壮苗年轻的生命，同时有一种含蓄和深沉。一只手半藏着，露出结实的腕部、两条辫子从头巾下面垂下来，粗而短，黑得郁艳，发着青色，也都散布着同样的情调。画中的气氛有一种生命的密度。一种朴质的真实感被画出来，不是用文字所能传达的。这种生活气息似乎是中国民族所特有的、中国乡土所特有的。我看到这幅画，联想起在国外第一次听到郭兰英的歌声，高亢而浓烈的土腔使游子的心被剧烈地搅动了。我也想起1949年，我们一群在国外学艺术的留学生，那时我们30岁上下，曾彻夜讨论回国工作的事。大家热烈地推测社会主义国家艺术的道路和前景，设想每一个人自己创作的道路和前景，有信心也有疑虑；更多的是信心和希望。我们想象未来的艺术必定是民族风格的，负载着历史，又是展望着的、乐观的、壮阔的。现在50年过去了，我今天看到《黑媛》，仿佛当年所模糊向往的艺术就是这一类型：写实的、深沉的；有深根，又充满未来；无虚晃、不造作、无教



《黑媛》1953

条。今天看到他在 50 年前画出了这样的画,实在高兴。像这样的画,他画了多少? 存留下多少? 当年主张政治挂帅的艺术理论家怎样评价? 今天视艺术品为商品的艺评家又如何说? 也许有人认为,像我这样远离故土半个世纪以上的老人,当然对这样的画特别偏爱。也许有道理。但是我仍愿把我的激动写下来,说出在政治的锣鼓之外,市场的喧嚣之外,我所听到的生命与艺术的另一种声音。

刊《中国美术家》,2002 年第 7 期

论 苏 天 赐

曹意强

I

油画自明末清初传入中国后,或隐或现地改变了我国画家的思维和表现方式,至20世纪,如何参合中西以创造新的中国绘画,成为中国艺术家不可避免的关键问题。徐悲鸿、林风眠坚信,中国艺术的出路在于融合中西,并以创作实践验证其信仰,连被誉为中国传统最终卫道士的黄宾虹都毕生想搞清西欧绘画理论,其华滋浑厚的宿墨山水实验,在精神上与法国印象主义的笔触和光感表现不无共鸣之处。潘天寿提出中西拉开距离说,在表面上似乎要强调两种艺术的对立,实质上也是在思考中西艺术融合的策略,并无矢口否定中西艺术两极之间相互流通、相互启迪的可能性,他生前画室中悬挂的唯一作品即是罗马尼亚画家博巴的油画,便可说明此点。可以毫不夸张地说,20世纪中国艺术家的成败全赖于中西融合实践的得失。正因为如此,油画成了我国现代绘画的主要媒介,从李铁夫到颜文梁等第一代中国油画家们致力于摹绘欧洲油画,而第二代油画家便踏上了探索富于中国独特意蕴的油画征途。



20世纪70年代的苏天赐

苏天赐即是从事这一探索的突出代表。中西融合显然是一位艺术家终其身而难以企及的目标,仅是一种理念而已;在实践上,它要求艺术家对中西双方悠久的艺术史和庞大的创作技法系统进行深入肌肤的研究,而任何有限的生命都无法触及这冰山一角。林风眠融汇中西的远大抱负只将其目光投射到欧洲现代派绘画与中国传统瓷绘等民间艺术之上,以这两种语言要素构建空灵的意境。苏天赐沿着其师林风眠开启的路途,继续“拓荒”。诚如他在生命垂危之际反思自己的历程时所说:“商周铜器、汉墓壁画、画像石、白描、敦煌……波提切利、拉斐尔、安格尔、马奈、凡·高、莫迪利亚尼……有如茫茫丛莽,我在其中穿行,若有所得;全凭直觉,如何出入于东、西方之间而又能融合在一起?我选择从线入手,从西方边线与形体的相依到东方借用笔以传神的韵味。”

追求东方的韵味是苏天赐与其师共享的目标。当林风眠以中国绘画材质表达东方韵味时,苏天赐坚持借助油画载体抵达同一境界。欧洲油画传统大致呈现出两种发展倾向:一是以线塑形的优雅,二是以块面造型的博深。前者从波提切利经由安格尔而至马蒂斯、莫迪利亚尼,而后者从莱奥纳尔多·达·芬奇、提香、伦勃朗、委拉斯克斯直至印象主义。色彩是贯穿这两条线路的枢纽。苏天赐受林风眠的启示而取径前者。他作于1949年的《黑衣女像》即是佳例。优美的人物造型带有马蒂斯的影子,纤长的双手来自莫迪利亚尼,深蓝而透明的服饰及其背景的色彩处理令人想起埃尔·格列科。然而,当观者的目光聚焦于形体边线时,这些异文化成分顿然神奇地转化为某种亲和力,抑扬顿挫的线条起着画龙点睛的作用,钩沉出独特的中国意趣。

中西融合的尝试处处是陷阱,简单地将中西不同的图像符号、题材内容、笔触色彩参合的做法就是常见之例。苏天赐的探索从未停留在此类表面现象上,更没有将中西艺术对立起来:“如果说西方文化重智力开发,东方则重在心灵的提升。对于客观的物质世界,两方的应对方式有如加减两极。加者入世,所以充实,所以贴切,所以步步发展;减者出世,所以概括,所以疏离,所以物以神游。前者所以具体、丰满、雄奇,后者所以净化、空灵、大气,却不免会陷于故步自封。两方会有此消彼长,却并不势同水火,这就给互相取长补短,互相融合,提供可能。”从理论上说,苏天赐这段论述尚未摆脱通俗的偏见,笼统地以物质与精神的对抗界定中西艺术的区别。艺术史的事实告诉我们,欧洲文艺复兴的世俗化写实艺术恰恰旨在表现出世的精神,19世纪自然主义艺术家如科罗的风景画传达出空灵的气氛,而惠斯勒的风景不能不说是“减法”的结晶。同样,中国宋代的绘画如黄筌的作品不就是描绘客观的物质世界的“加法”之典型么?范宽和李唐的山水不如西方巨作“丰满、雄奇”吗?尽管如此,这段话的意义在于其结论,借用林风眠的话来说,即是相信“绘画的本质是绘画,无所谓派别,也无所谓中西”。

一切界线在这开阔的视野中消失了。中西融合的方式并不是艺术品质的标准,更不是创造不朽的新艺术的保障。不论中西,绘画有相通的价值标准,否则我们永难理解双方,也就谈不上融合了。富有成效的中西融合只能建立在对两者的深刻理解的基础上。就油画艺术而言,首先要尊重其特性。由于不明此点,中国油画普遍缺乏“油画味”——笔触和色块的韵味,形体的触感,色彩的音响,往往与用其他媒介如水粉所画的作品没有什么区别。

苏天赐非常重视油画自身的表现力。他虽晚至1980年代才有机会赴欧洲,直接接触西方名作,但从他探究油画之初,就与欧美现代绘画观念声息相通。现代主义绘画的

理论喉舌格林伯格认为,绘画应回归其平面性,因为平面性是其本性。苏天赐的早期作品,如他1948年为林风眠父女所画的肖像,十分符合格氏现代主义绘画的标准。上世纪五六十年代,在前苏联社会主义现实主义绘画主宰中国画坛的年代里,苏天赐到苏北农村写生,尽管用更具三维错觉的手法作画,但与同代油画家相比,其平面处理的特点显而易见。《苏北姑娘》是一幅逼真的写生油画,人物形象犹如米勒笔下的村姑一般质朴厚实,但这厚实的画面却以相对平面化的形体构成,而这种平面化处理为笔触和色彩的自由发挥留下了更大的空间,画面背景纵横涂抹的大块笔触以及灰白、灰蓝、土黄、镉黄的交织渗透,颇有点德·库宁的抽象表现意味。



2006年在养龙山庄画室

当苏天赐于1980年代第一次走进,见到马奈的作品,他感到验证了自己的实验,即绘画应力求发挥二维平面所允许的表现潜力。在观看了从卡拉瓦乔、伦勃朗至库尔贝等再现三维错觉的杰作之后,他见到马奈的《奥林匹亚》时,顿觉欧洲绘画“突然转了一个大弯,从三维转化回二维,回归了平面的展示”。他进而感到“舒了一口气,好像从库尔贝的累累重负中一下子解放出来,轻松多了。本来绘画的天地太宽了,(为何)非得要在一条道上走到底呢?”这一条道,指的是西方的写实传统。苏天赐早就意识到,死守此道,“只注意技法”,因而造成对西方“太多的误解”。此处我难以苟同他的观点,我认为中国油画的困境恰恰在于一直没有切实解决具体的写实技法问题。油画媒介的发明与使用,其目的就是为了获得更好的写实效果;这种媒介允许覆盖刮擦,有利于塑造栩栩如生、仿佛能呼吸的形体与触感,也有利于丰富的色彩表现。连现代抽象画的生命也奠基于这个再现性传统所积淀的形、色的触感。人们对技法总有错误的估价,以为关注技法就会损伤表现力。其实,唯有当技巧转化为表现之时,才能产生真正的杰作。诚如我国古人所云:“境界已熟,心手已应,方始纵横中度,左右逢源……率意触情,草草便得。”灵感产生于这一当口,我们所谓从有法到无法的过程即是从技法到表现的转化。苏天赐本人的创作即是研究这种转化过程的极妙案例。在此,苏天赐也没有摆脱对欧洲绘

画技法的偏见,他说自己曾“向西方的写实传统低头,试图以文艺复兴时期那种古典风格的方式来练笔。画了一幅《拟古风的肖像》。画完以后,觉得此路不通,因为这是勉强而为,因为它已有标准在,走下去是技术的完善和精湛的完美,但它没有生命。”这段论述无疑把技法的价值与一味讲究传统技法那种泥古不化的倾向混为一谈了。

然而,联系苏天赐富有表现力的抒情油画创作,我们再一次地感到他与欧美现代绘画观念的暗合。前述误解,不独中国画家有之,西方人也不例外。20世纪初,英国著名艺术批评家弗莱深感文艺复兴以来的绘画在追求科学写实方法时牺牲了绘画应有的表现力。他竭力为后印象派辩护,并呼吁从东方艺术,尤其是中国绘画中寻求表现灵感,以创造他所谓的“有意味的形式”。可见中西融合在20世纪是一个世界性的课题,而弗莱对欧洲写实艺术的偏见与苏天赐对之的“误解”都对绘画实践产生了积极的作用,它们重新把绘画的表现力,亦即心灵的表达提升到艺术灵魂的高度。

II

艺术家心灵的表达无不是个人与传统和自然对话的结晶。法国自然主义作家左拉断定,艺术作品由两个要素构成:第一个要素是自然,第二个要素是个性。前者是艺术家参照的对象,固定不变,对每个人都公平存在,充当着共同的尺度。而后者则千变万化,世上找不出两个相同的个性。艺术作品之所以高于现实,高于摄影,是因为它是创作者“心灵的生动表达”。左拉由此得出著名的艺术定义:一件艺术作品是经由个人气质而观察的宇宙一角。黄山谷早已论及此理:“天下清景,不择贤愚而与之,然吾特疑端为我辈设。”王国维进而补述艺术家个性的作用:“抑岂独清景而已,一切境界,无不为诗人设。世无诗人,即无此种境界。夫境界之呈于吾心而见于外物者,皆须臾之物。惟诗人能以此须臾之物,镌诸不朽之文字,使读者自得之。遂觉诗人之言,字字为我心中所欲言,而又非我之所能自言。此大诗人之秘妙也。”诗画本一律,王氏所论艺术家与自然、自然与作品的关系与左拉异曲同工。曾被指责为形式主义者的林风眠用更朴素、更直接的语言表述了左拉的理论:“爱好自然,忠实自己。”

苏天赐始终铭记恩师这一教诲,一方面将自然视为“触发激情的因子”,从中“寻求情感的共鸣和激励”,另一方面不断探求最适合自己的独特的艺术表现方式。苏天赐对家乡、对江南的景色怀着赤诚的童心,而作画之于他,是“一种纯粹的快乐,单纯而质朴”,同于法国新古典主义大师普桑所说“绘画乃愉悦”。

正是出于对自然、对绘画、对自己的忠实,从不刻意追求风格的苏天赐却形成了独一无二的油画风格,从不奢谈油画民族化的他却真正创造了具有鲜明江南意趣和中国特色的油画。他把油画的本色韵味与中国诗画的意境美妙而自然地融为一体;在他的风景画中,洋溢着柯罗和惠斯勒油画的抒情笔韵,在他的花卉静物中隐含着象征主义画家雷东色彩的神秘,而其作品的意境在我们心灵中呼唤出表述中国艺术最高境界的评语,诸如秀润、冲和淡远、澄淡精致、意高笔简。略举数例,可见苏天赐的油画充满中国的诗情画意。观看他的《皖南秋色》或《霜晨之二》,立刻把我们带入了“寺多红叶烧人眼”的诗境,而《雪下清流》或《雪后池塘》令人诵咏“水北烟寒似雪梅,水南梅闹雪千堆”的诗句。这两幅画清淡简远,茫茫白雪中,插入枯树一二,点缀红叶数片,传达出寒碧暖红的对比意境。