

国家社会科学基金艺术学项目

徐悲鸿论稿

华天雪 著

山东画报出版社

卷一百一十五

一

徐悲鸿论稿

华天雪 著

山东画报出版社

图书在版编目(CIP)数据

徐悲鸿论稿 / 华天雪著. — 济南: 山东画报出版社,
2014.7

ISBN 978-7-5474-1295-4

I. ①徐… II. ①华… III. ①徐悲鸿(1895~1953) —
人物研究 ②徐悲鸿(1895~1953) — 中国画 — 绘画评论
IV. ①K825.72 ②J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第109084号

责任编辑 郭珊珊

装帧设计 王 芳

主管部门 山东出版传媒股份有限公司

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476 (传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团

规 格 160毫米×230毫米

25.5印张 420千字

版 次 2014年7月第1版

印 次 2014年7月第1次印刷

定 价 45.00元

如有印装质量问题,请与出版社资料室联系调换。

建议图书分类: 绘画理论/传记

目 录

遮蔽的形成——从徐悲鸿研究谈及方法问题（代序）	/1
徐悲鸿的一九四九年	/11
关于徐悲鸿致松亭的信函	/119
一段确定与不确定的历史——徐悲鸿在星马	/132
尚付阙如：关于中央美术学院历史上的“第八分班”时期	/163
齐白石的知己：徐悲鸿	/194
关于徐悲鸿与傅抱石的相识问题	/210
徐悲鸿的日本“观光”之旅	/220
关于一篇徐悲鸿有所参与的文章：	
《我们对北平各界代表会议感想》	/228
作品释读	/236
徐悲鸿南洋时期年表	/257
后记	/404

遮蔽的形成

——从徐悲鸿研究谈及方法问题（代序）

对每个历史人物，都会因各种原因而造成不同程度的遮蔽，因此，追求历史真实既是历史研究的目标，也是永远无法完全实现的理想。

历史遮蔽的形成，大致说来，一源于客观上材料的限制，一源于主观观念和认识支配之下的对材料的利用和解释。我们对历史真实的追求，一是不断发现新的线索，二是不断揭示被遮蔽的部分。二者都需要付出极大努力，但相比之下，后者更为艰难和复杂。

另外，虽然遮蔽是普遍存在的，但具体到每一个历史人物和事件，其形成遮蔽的具体原因又是各不相同的。总结遮蔽形成的具体原因及过程，为今后的历史研究提供借鉴，是学术研究的重要部分。

在近百年中国绘画的一流大家中，徐悲鸿几乎是被遮蔽得最多、最久的一个，他更多的是一个偶像、一面旗帜，在他身上存在着典型的“仿佛熟悉实际陌生”的现象。对这种遮蔽过程的探究，既有助于我们接近徐悲鸿个人的历史真实，也有助于我们思考和反思整个20世纪中国绘画史的相关问题。

一、浓厚的意识形态色彩

徐氏生前特别是19世纪30至40年代，其评论者面对的是徐悲鸿本人和他的作品，属于同代人的评价，无论赞扬还是批评，都是即时性、现场性的，加上没有政治和意识形态的强力干扰，其言说是自由和感性的。这个时期的谈论多集中在他的作品上，其中对其写实功夫、绘画才能和一贯的主张给予了充分的、高度的肯定。但在左翼文艺和抗战宣传成为强大潮流的背景下，对他作品中的偏重历史题材的、“脱离现实”的倾向的批评也不乏其人。总的说来，这一时期还没有将他视为一个历史人物，也没有出现具有学术规

范和深度的著述。

徐氏身后就不同了。1953年9月26日，徐悲鸿在中国文学艺术工作者第二次代表大会期间辞世，周恩来、郭沫若、茅盾、周扬等前往吊唁；9月28日，文代会代表和各界人士一千余人，为徐悲鸿举行公祭；12月中旬，中国美术家协会、中央美术学院联合举行“徐悲鸿纪念会”和“徐悲鸿遗作展览”，周总理在展览会上指着徐悲鸿所书的对联“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”说，“徐悲鸿就有这种精神”，并赞扬他“真正有点硬功夫”，“有骨气”^{〔1〕}；次年，徐悲鸿故居被辟为徐悲鸿纪念馆，周总理题写了“悲鸿故居”的匾额；1957年5月，周总理在北京中国画院成立大会的讲话中谈到继承古今中外优秀艺术遗产问题时，说徐悲鸿的中国画，能融合中西，是继承民族优秀传统和吸收西洋科学技术的范例，应当向他学习，称誉徐悲鸿是他生活年代的一位大师^{〔2〕}；不久，周总理在审查“齐白石遗作展”时，指示要同时展出徐悲鸿的代表作品^{〔3〕}；1961年，毛主席称赞徐悲鸿的中国画作品《逆流》“很有思想”；1963年10月，文化部、中国文联、中国美协、中央美术学院、徐悲鸿纪念馆联合举办“画家徐悲鸿逝世十周年纪念画展”；1964年，毛主席作关于模特儿问题的批示时说：“中国画家，就我见过的，只有一个徐悲鸿留下了人体素描，其余如齐白石、陈半丁之流，没有一个人能画人物的”^{〔4〕}；1967年7月，周总理讲：“不论在西洋画、中国画，有气节、有正义感的还是徐悲鸿。徐悲鸿就是没有向国民党屈服”；8月16日又讲：“在画家中，徐悲鸿是政治上过得硬、站得出来的。”^{〔5〕}

新中国是意识形态一体化的时代，政治领袖的言论和态度不仅决定着文化人的地位，也决定着舆论的方向与基调。领导人对徐悲鸿的政治肯定，具有无可置疑的、盖棺定论的性质，成为文革前评价与研究徐悲鸿的重要背景。从此，徐悲鸿赢得了比以前更高的地位，更大的声誉。在中国，关于徐悲鸿的评论进入了一个只有颂扬、没有批评的阶段。这样，他也就被迅速而强有力地遮蔽了。时至今日，要真正越过这个既定基调的“高墙”，去真实、全面地评价他，也还需要相当的勇气和努力。

〔1〕李松著《徐悲鸿年谱》P119，人民美术出版社，1985年。

〔2〕李松著《徐悲鸿年谱》P121，人民美术出版社，1985年。

〔3〕同上。

〔4〕李松著《徐悲鸿年谱》P122，人民美术出版社，1985年。

〔5〕同上。

“文革”前关于徐悲鸿的重要文章主要是徐氏学生、生前同事和朋友所写，发表于历次报道徐氏逝世周年纪念日的全国性重大报刊。文章多不长，偏重于概括性介绍，常从徐悲鸿的经历中抽取一些典型事例，用当时的主流话语进行解说，多有拔高和辩护的倾向。如将1934年徐氏到欧洲巡展最后选择经由苏联返国一事，与1936年徐悲鸿的赴广西公开反蒋联系在一起，解释成“徐先生从新的光明世界里回来，另一个黑暗的世界对他几乎不能忍受的。他不可能同流合污，他就不能不离开这个泥坑”^{〔1〕}等。

这个时期的徐悲鸿评论失去了以往的自由度，已经很少有公开而独立的个人见解，有的只是群体、主流的看法，是大致统一的调子，诸如“忠诚于美术事业”，“创作勤奋”，“热忱培养青年美术工作者”，“对中国近代美术和美术教育的发展起了很大的作用”等等。此外，这些评论还密切联系着当时文艺界的提倡现实主义、批判形式主义、保守主义的“实际”，把徐悲鸿进一步英雄化和理想化。如吴作人说：“三十几年来，他以深恶痛绝的心情，不断地向贩运西方形式主义艺术的倾向作斗争，向中国的公式主义和文人画作斗争，提倡师自然、师造化，坚持写实的作风。与反对形式主义同时，他介绍了西方现实主义各时期的优秀艺术，很早就介绍了俄罗斯流动画派的美术作品到中国来。”^{〔2〕}这类主义化的评说是那个时代普遍的言说形式，其特点是把复杂的现象简单化，把文化和精神现象一概视为被政治决定的东西。这样的评论方法，不仅会失去对人物准确性的把握，忽略他们思想和行为的复杂性，也会失去艺术家、艺术行为和艺术现象的种种感性的、活生生的东西，将它们变成一个抽象、僵硬而空洞的政治符号。徐悲鸿就是这样被不断概念化、符号化、旗帜化，直至变成一个神圣高大的空壳。

徐悲鸿的政治态度在这个时期被一再强调出来，而强调的方法则主要是把徐氏赞扬苏联的油画和版画，拒绝为蒋介石画像，去广西和南洋支援抗日，赞扬古元的木刻，参加反对内战的和平签名，决心把国立艺专办成一个“左”的学校，劝说傅作义和平解放北平，拒绝离开大陆以及解放后认真学习《讲话》，积极参加土改，带着病弱的身体深入到山东水利工程工地体验生活，为英雄模范画像等事例抽取出来，简单地罗列在一起，得出徐悲鸿的艺术观、世界观特别是政治思想一贯进步的结论。艺术家的创作活动和社会活动，的

〔1〕王震编《徐悲鸿的艺术世界》P81，上海书画出版社，1994年。

〔2〕王震编《徐悲鸿的艺术世界》P85，署名亦人，上海书画出版社，1994年。

确离不开社会政治的大背景，特别是作为杰出的艺术活动家、艺术教育家，与政界上层人物有着广泛联系的徐悲鸿，有时对一些政治问题表示出自己的态度，是很正常的。对他的政治态度和社会活动进行分析、评说，无疑是徐悲鸿研究的必要部分。指出徐悲鸿拥护新中国、对新时代充满希望等等，也是符合事实的。但言说者明明知道徐悲鸿也曾经与诸多国民党政界高层人物（如李宗仁、白崇禧等）有过密切交往，知道徐悲鸿称赞苏联绘画和古元木刻纯粹出自艺术而不是政治的原因，知道徐悲鸿对毛泽东《讲话》的赞同是有选择和有限度的，却都有意无意回避这些方面，忽视他的思想的丰富性与复杂性，只寻找一些事例来证明预设的结论，这种丧失客观、偏离历史本来面目的态度和方法，只能造成对徐悲鸿和历史的遮蔽。

这一时期的文章还很重视对徐悲鸿作品题材内容的解释，这种解释也有浓重的意识形态色彩——偏重“挖掘”徐作的思想性、人民性和革命性，而不是对作品进行尽可能全面的真实阐释。如冯法祀在《现实主义画家徐悲鸿》一文中说，“在他的有些画中非常强烈地表现了被压迫人民要求解放的现实，表现了被压迫人民要求解放的意志和愿望。油画《蔡公时被捕》、《徯我后》和《愚公移山》等，就是反映这种意志和愿望的有力作品”^{〔1〕}。在那个年代，说“被压迫人民要求解放”，一般是指现代的人民大众渴望社会革命，把《徯我后》、《愚公移山》也含糊地纳进来，不免牵强。李桦《纪念徐悲鸿先生》一文说：“徐悲鸿先生的绘画之所以具有时代特色，主要表现在下列三个方面：首先，他排斥封建文人画的清闲高雅，避世脱俗，自满于笔墨游戏的艺术思想，而是以愤世嫉俗，充满民族感情和个人抱负为主要内容；其次，它表现了浓厚的爱国思想，不论是精心巨制，或是抒情小品，都或显或隐地表露着作者热爱祖国的感情；再其次，它同情在黑暗社会中的被压迫者而诅咒社会的寄生虫与特权阶级，在当时的政治条件下，用讽喻的手法曲折地表达了心底的憎恨。”^{〔2〕}这些话当然有正确之处，但笼统地把徐氏作品套进阶级论的框架，把他“排斥”什么、“憎恨”什么、“同情”什么、“表现”什么绝对化，显然也是不恰当、不符合事实的。再如，说《田横五百士》和《徯我后》两件作品表达了“人民群众坚强不屈，勇往直前，反抗压迫的民族气概，表现出这一代人民的心声”^{〔3〕}；说花鸟画《逆风》表现的是“在国民党黑暗统

〔1〕王震编《徐悲鸿的艺术世界》P108，上海书画出版社，1994年。

〔2〕王震编《徐悲鸿的艺术世界》P137—138，上海书画出版社，1994年。

〔3〕王震编《徐悲鸿的艺术世界》P135，上海书画出版社，1994年。

治下，不怕任何风险，奋起疾飞的爱国者的精神，也是徐悲鸿先生的自我写照”；说《鲁迅与瞿秋白》反映了“无产阶级思想的胜利”；说《群鹅》是“讽刺那些趋炎附势、高高骑在人民头上，吸食民脂民膏的贪官污吏”；说《自写》表现的是画家“对民族灾难的忧虑和对社会黑暗的憎恨”，表达着画家“要随着时代步伐行动起来的心愿”等等^{〔1〕}，也都有类似的倾向。不妨说，那一时期对徐悲鸿的评说，无形中形成了大致统一的模式和方法，大家追求的是“正确”而不是“真实”，为了“正确”可以不顾“真实”。徐悲鸿的作品，直接间接地表达着他对现实的看法以及他朴素的正义感、爱国热情和民族责任感，但是作为一个艺术家，一个不熟悉也不热衷于政治的人，其作品的精神内涵是多方面的，有意强调某些因素而回避和忽视另一些因素，都是对受众的误导，都会造成对徐悲鸿不同程度的曲解和误解。徐悲鸿作为一个以人物画、寓意性动物画见长的画家，对其作品的题材内容的解读是一个有待深入研究的大问题，解读作品的方法、途径虽然可以多种多样，但都离不开认真的求证、冷静客观的分析和真诚的体悟。而这，恰恰是“政治决定论”的时代所缺乏的。

另外，徐悲鸿多选择历史、神话题材而较少现实题材，也是这个时期的评论者所特别关注和解释的问题。这些解释都从徐氏思想的变化和发展中寻找答案，如说他“早期多数取材于经史，后期多数取材于现实生活”^{〔2〕}；徐氏自己所说的“我虽然提倡写实主义二十余年，但未能接近劳苦大众”^{〔3〕}被一再引用，以作为其思想认识转变的一个重要标志，认为这是“一个诚实艺术家的深切检查”，一个“新的觉醒”，这一转变的原因是“他的眼界为光辉的毛泽东文艺思想启开了，进一步认识了人——看到了创造历史的劳动群众，并把他们作为阶级斗争的人来加以描写了”^{〔4〕}。徐氏的“眼界”是如何被“毛泽东文艺思想启开”的，他又是如何把人“作为阶级斗争的人来加以描写”的，并没有被论述者证明，也许这是“无须证明”的，因为只有这样说在政治上才是“对的”。

总的来说，上世纪50至70年代的评论者面对的是已经作古并已经成为

〔1〕王震编《徐悲鸿的艺术世界》P138—140，上海书画出版社，1994年。

〔2〕王震编《徐悲鸿的艺术世界》P159，上海书画出版社，1994年。

〔3〕徐悲鸿写于1949年的《介绍老解放区美术作品一斑》，《徐悲鸿艺术文集》P539，宁夏人民出版社，1994年。

〔4〕王震编《徐悲鸿的艺术世界》P164，上海书画出版社，1994年。

历史人物的徐悲鸿，属于后代人的评论。他们的言说几乎完全被环境决定，成为意识形态一体化的一边倒式的言说。为了适应政治的需要，徐氏的主张和创作被按照当时的主流思维逻辑重新梳理和解释，经过这样重新的装扮和塑造，徐悲鸿成为被意识形态化、被曲解的一个符号、一面旗帜或一尊偶像。徐氏学派（乃至传人）也相应成为时代的宠儿，而一些曾经与徐悲鸿有过不同学术见解的艺术家如秦仲文等，则被长期蔑视，被视为是由“国民党特务”所支持的保守甚至“反动”的文人。在这样的背景下，真正的学术层面的研究也就无法实现了。

当然，从新中国成立到“文革”结束的三十年间，是个被意识形态统驭和钳制的时代，是个极端和特例，身处其中的每一个人都无法超越它。我们上述的列举也绝没有指责评论者的意思，而只是想说明，在一个学术独立性完全丧失的时代中，历史的偏差所达到的程度；而方法的使用，也已经不是单纯的方法问题了。虽然那样的时代也许会永不复返，但是否我们今天的学术研究就没有任何障碍了呢？我想，如果说那个时代的障碍浓缩于意识形态，那么我们这个时代就是将这种障碍分化了——分化为意识形态的、某个利益集团的、市场的、人际的等等，而这其中任何一种因素的作用都会使学术研究不同程度地背离价值中立、实事求是的宗旨。虽然今天克服这些外部的障碍不会像那个极端年代那么艰难，甚至要冒着生命危险，但真正清除所有的障碍也绝不是轻而易举的事；另外，与过去障碍的突出、明确相比，今天的障碍大多变成了一种潜规则。隐隐的压力一直存在，这是我作徐悲鸿研究十年来的一点切身体会。

二、惯性思维的延续

新时期以来的近三十年，政治化、意识形态一体化迅速式微，但在对徐氏的言说中，却依然存在着延续 20 世纪 50 年代以降的思路、方法与观点，力图维护作为“定论”的徐氏形象和徐氏学派形象的潮流。

艾中信编写于 1979 年的《徐悲鸿研究》是一部有影响的著作，是作者以“学生的角度”将自己历年来（早自 20 世纪 50 年代徐悲鸿刚去世）所写有关徐氏文章“整理归纳”而成^{〔1〕}。经历了“文革”中徐氏墓碑被砸毁、徐悲鸿纪念馆一度被关闭、馆藏作品险些被销毁，面对着新时期对“写实”的反思和质疑，作为徐悲鸿的学生又时任中央美术学院副院长的艾中信，其写

〔1〕艾中信著《徐悲鸿研究》P180，上海人民美术出版社，1984 年。

作动机中，明显有重新确立徐悲鸿及其写实体系地位的“拨乱反正”之意。全书13万余字，分“此心耿耿”、“悲天悯人”、“真宰上诉”、“尽微致广”、“取精用宏”、“困而知之”、“大师之门”7个部分，力图对徐悲鸿及其艺术做全面的论述。作者有近距离追随徐悲鸿的经历，在介绍徐悲鸿教学方法、作画意图、作画过程、作画习惯、对人对事（包括对政治）的真实看法等许多细节方面，有力地加深了我们对徐悲鸿的具体认识。这是一般研究者写不出来的。另外，此书最早提出了“徐悲鸿学派”的概念，并十分恰当地将之限定在美术教育范畴，有益于推动对徐悲鸿及20世纪美术教育的研究，有着重要的现实意义。

不过，从整体看，《徐悲鸿研究》延续了“文革”前主流意识形态对徐氏的评价观点与评价方式，并加以系统化和完整化。全书对徐悲鸿忧国忧民的爱国主义思想、对新中国的热爱与期盼、对艺术特别是写实艺术的真诚追求、在美术教育上的杰出贡献、艺术作风的刻苦与严谨等方面所作的肯定，都是我们所赞成的。但作者的肯定，仍然笼罩着“文革”前的政治化、简单化色彩，带有维护徐悲鸿“正面形象”的姿态。从某种程度说，此书集中反映了意识形态一体化的20世纪50至70年代徐悲鸿评论与研究的基本倾向、态度与方法，有许多牵强的、似是而非的、不合史实的内容。我们不是要求一个与徐悲鸿有亲密关系的作者在“文革”刚刚结束的时候与过去的时代、过去时代的思维习惯一刀两断，立刻做出富有学术深度的研究成果，只是想指出《徐悲鸿研究》中所存在的这个基本事实。它让我们通过一本书看到了一个历史时期论说徐悲鸿的诸多问题——那不是艾先生一个人的思想意识和谈论方法，而是被强力规定着的、在艺术评论界甚至广大社会中得到广泛认可的思想意识和谈论方法。譬如说，书中用“批判现实主义”和“革命现实主义”来概括徐氏解放前与解放后的写实主义^[1]，因为在那个时期，“批判的现实主义”高于“现实主义”，而“革命的现实主义”又高于“批判的现实主义”。至于是否适用于评价徐悲鸿，并不深究。再如，用“悲天悯人”和“人定胜天”来概括徐氏写实主义作品的精神内容^[2]，也是因为前者属于“民主思想”，后者则是“马克思主义”，这样就把徐悲鸿艺术思想的发展体现出来了，至于徐悲鸿早年还深受孔孟之道和侠义思想的影响，晚年对马

[1] 艾中信著《徐悲鸿研究》P30，上海人民美术出版社，1984年。

[2] 艾中信著《徐悲鸿研究》P36—56，上海人民美术出版社，1984年。

克思主义和毛泽东思想究竟有多少理解，则避而不论。而用“战斗作用”或“为人民服务”这样的词汇来描述徐氏作品的社会功能，既有益于徐悲鸿形象的高大，也符合时代的要求。再如，笼统地说徐悲鸿“以坚韧的精神参与了向帝国主义文化和封建文化的英勇进攻”^[1]，但何谓“帝国主义文化”、“封建文化”，徐悲鸿是怎样向它们进攻的，并不作具体解释；再如，把古代典籍中的“绘事后素”解释成中国自古就有素描，来支持徐悲鸿“素描为一切造型艺术的基础”的主张^[2]；从创新的需要反驳非议徐氏作品缺少笔墨的观点；从反虚无主义的角度谈徐氏对传统的重视，又从反民族主义的角度谈他对西画的融合；站在形式主义的立场谈他对画面形式感的重视，又站在写实主义的立场谈他对形式主义的批判；以体现“双百方针”为理由为徐氏在中国画改良上遭受非议的主张辩护，甚至说徐悲鸿的思想“有不少地方和毛主席所提出的‘批判继承’‘古为今用’‘洋为中用’‘推陈出新’以‘百花齐放’的文艺方针相吻合”^[3]等等。总之，作者为我们塑造的就是时时处处都正确、高大光辉的徐悲鸿形象。历史事实可以不顾，观点必须“正确”，结论是现成的，举一个事例就行了，不必作什么求证。对于这一类的结论和“研究”方法，今天的我们应当有一个清醒的认识与反思了。事实上，在出版于2005年12月的一本徐悲鸿研究、纪念文集《世纪丰碑》，乃至最近的2013年6月版的《徐悲鸿奖：新世纪第二届徐悲鸿学术研讨会论文集》中，这种惯性思维的作用不仅不乏其例，而且依然是主调。

三、另一种极端

与上述“维护”的基调不同，新时期以来还陆续出现了一些不同和相反的声音，出现了批评、否定或部分否定，这既是出于对徐氏本人的认识与反思，也是出于对那个时代的思想与批评的反思与批评。这种反思与批评有学术层面的，也有非学术层面的；有客观的，也有激进与极端的。

1986年出版的张少侠、李小山合著的《中国现代绘画史》^[4]，用了相当的篇幅谈论徐悲鸿。在谈到美术教育时，他们把徐悲鸿与刘海粟作比，说徐悲鸿“能根据自己的见解引进一套系统而又不乏科学性的学院式教育也是具有一定积极意义的”，但这种教育“久而久之势必导致学生的目光狭窄，

[1] 艾中信著《徐悲鸿研究》P15，上海人民美术出版社，1984年。

[2] 艾中信著《徐悲鸿研究》P82，上海人民美术出版社，1984年。

[3] 艾中信著《徐悲鸿研究》P24，上海人民美术出版社，1984年。

[4] 张少侠、李小山合著《中国现代绘画史》P61—73，江苏美术出版社，1986年。

扼杀了他们独创性的艺术才能”。刘海粟办学则是“无体系之体系，是凭借着个人对艺术的天才见解而施行教学”并“随着他本人艺术的不断成熟和见解的愈趋深刻而‘不息的变动，不息的改造’”。对于徐悲鸿与刘海粟的中国画创作，他们也以对比的方式提出了不同于往昔的看法。他们认为刘是一位“天才”，“他的勾线运笔，点染泼墨都达到了炉火纯青的地步。但从观念上说，他的国画没有偏离传统，可以称得上是‘正统’的国画。而油画也是‘纯粹’的油画，两者集于刘海粟一身，同时都有所建树，实在不是简单的事”。但是，“徐悲鸿在中国画创新上并不是成功的典范”，“强求的所谓‘真实’往往削弱了中国画特有的表现力，徐悲鸿企图以西画写实精神改造中国画的做法是一种不祥的开端。……所谓写实的要求，不仅不能发展中国画，而且还强迫中国画扬短避长抛弃自己的优点”。至于徐氏的油画，“他过分追求古典油画的表现方式了，以致在他缺乏对色彩和形体的深刻感受的情况下，硬以粗糙的理解去拼凑成灰暗的画面”。将徐、刘这一对“冤家”进行这样一褒一贬、一扬一抑的对比，是以往所没有过的。这是单纯的学术看法，还是带有学派或地域背景的言说，我们不得而知。虽然这种“绝迹”了三十多年的不同声音的出现，对于打破一家言的高墙，推进学术的自由讨论，有它的作用，但其观点的片面和偏激则是一目了然的。

林木所著《20世纪中国画研究·现代部分》^{〔1〕}之第二章“现代著名中国画画家评传”的第5节为“徐悲鸿”专论，是继张少侠、李小山之后对徐悲鸿进行更加激烈的批评否定的著作。林木承认徐氏“有很多长处”，诸如“写实才能”，“爱国主义热情”，“反映现实生活的倾向”，对美术教育事业的忠诚，“在中外交流、美术活动组织方面所付出的精力”等。他对徐的批评也不乏敏锐的观察和敢于挑战权威的勇气。但长达5万余言的文字，更像是一篇情绪化的檄文；他也用“材料”，但不是全面冷静的归纳与解读，而是带有强烈主观倾向性的选择性地使用；许多断语都过分随意和偏激，如说徐悲鸿是“西方文化中心论者”、“民族虚无主义者”、“机械唯物论者”，“传统知识幼稚贫乏”，“善于在国共两党政要间巧妙周旋”，“坚决地反传统”，以及徐氏中国画改革是“素描加线条”，是“幼稚而简单”的“拉郎配式的拼接”等等。此外，还应用了简单化的一抬一贬的论说方法，如认为在由西方本位观向民族传统的回归中，林风眠、高剑父、刘海粟等采取了“睿智的

〔1〕林木著《20世纪中国画研究·现代部分》P304—378，广西美术出版社，2000年。

中西融合的态度”，黄宾虹、潘天寿、傅抱石等“捍卫了民族传统的纯洁性”，张大千则是“豁达大度与世无争的民族主义者”，齐白石能“寂然自处”，唯有徐悲鸿义无反顾地坚持着民族虚无主义。在谈及“徐悲鸿着力最多的人物画”时，林木认为，建国后的水墨人物画坛可以有蒋兆和派、黄胄派、程十发派和浙派群体，就是“没有徐悲鸿的位置”，而其动物画既找不到继承人，这个画科本身也是“极不起眼”并“缺乏影响力”的。至于徐氏的油画，则“根本没有想过该让自己的油画具有一点东方民族的意味”，在油画民族化方面甚至不如一大批二、三流画家等等。这种偏激的批评，失却了起码的理性态度和对20世纪画坛的基本价值判断，较之他所鄙夷的当年徐悲鸿的偏激，有过之而无不及！总之，林木的徐悲鸿专论，是继张少侠、李小山《中国现代绘画史》之后对徐悲鸿批评否定最为激烈的，他走向了另一种极端。当然，这种极端的形成，与被遮蔽了的徐悲鸿的虚假有关，与这种遮蔽的坚固性有关，但这种极端也造成了另一种遮蔽。这再一次提示我们：对于批评家来说，怎么看待一个画家、一个艺术现象也许并不是十分重要的事，重要的是如何对待历史，用什么态度和方法去看历史。

我想，保持学术的独立性，保持价值中立、实事求是的学术态度，用材料说话，应该是任何一个时代追求历史真实、去除历史遮蔽的共通原则吧。

徐悲鸿的一九四九年

去留之间：一个命运的节点

1948年9月新学期开始，国立北平艺专一切如旧，还没有明显的新旧交替的气氛。

9月9日徐悲鸿在复广西学生卢巨川的信函中，还在很有兴致地评论卢氏的画作，鼓励其继续努力^[1]；9月17日，徐悲鸿还在为学校因误诊而死的教员齐振杞出庭作证^[2]；9月底至11月初，张大千作北平之游，徐悲鸿不仅请其为《八十七神仙卷》作跋，还与齐白石、刘凌沧、张伯驹、于非闇、叶浅予、王雪涛、李苦禅、吴镜汀、胡佩衡等陪同其宴饮、品鉴、交游^[3]；10月，徐悲鸿将其“至宝”《八十七神仙卷》重付装裱；从学校一方来看，有10月18日致中央地质调查所函：“为图案科搜集教材数据借用贝壳51支作为参考，用完即还，派孙昌煌教授前往接洽”^[4]；同日，又有致静生生物调查所函：“为图案科搜集教材数据借用蝴蝶51支作为参考，用完即还，派孙昌煌教授前往接洽”。可见，徐悲鸿的生活状况无波动，学校秩序依旧井然，教学在正常进行，没有人能够预知，他们正在度过的是国民政府统治下的最后一个学期！

随着辽沈战役的逐渐明朗，国共两党也逐步开始了相关城市的“迁校”与“反迁校”的较量。大约在10月（很可能是10月下旬），徐悲鸿开始面

[1] 王震编《徐悲鸿年谱长编》P306，上海画报出版社，2006年。

[2] 同上。

[3] 同上。

[4] 本文未加标注的引文均出自中央美术学院档案室。

临个人与学校双重角度的“迁校”抉择，但并不十分紧迫，他除了有兴致重装《八十七神仙卷》外，还为学生黄养辉的画集撰序，在给海外友人的信函中一如既往地交待着人际往还的琐事^[1]，显得足够从容。

《徐悲鸿年谱长编》（以下简称《长编》）中称，徐悲鸿在10月便已经与学校的“进步师生”“站在一起”拒绝迁校了^[2]。但另据中央美术学院档案室的《综合材料整理》：“解放前国民党曾派专机来接他南飞，当时他有些犹豫，后经进步教授进行解释，又因其对艺专有些留恋，及自己藏画很多，不便搬走，最后决定留下。”——即徐悲鸿应该也是有过动摇和犹豫的，而从时间和局势来看，这个动摇、犹豫期应该主要是在11月份，不应该在10月便明确地拒绝迁校了。

所谓“对艺专有些留恋”，留恋什么呢？美术教育事业还是身份、地位？所谓“不便搬走”的家当，是他的挚爱，也是负累么？若“走”，走向哪里？是蒋介石的台湾、“孤岛”香港、“文化沙漠”的南洋，还是像张大千那样四处“化缘”、飘零？世俗如张大千，贪美食、恋美色、嗜收藏、精造园，天下之地能满足他的不知凡几；少谙生活享乐的徐悲鸿，爱教育、重收藏（且又是为建立国家博物馆而藏），两者均需倚重国家的力量，而普天下变幻莫测的政权中，哪个又是他可以依托的呢？但，若“留”，他能确定还保有这一切么？

留还是走？多少人徘徊过？他们又经历了怎样各不相同的心理纠结？“有些犹豫”不应该是徐悲鸿和同类人非常正常的态度么？未来难料，简直像一次赌博。无论走还是留，那个时刻都是人生的一个节点。

11月2日，林彪、罗荣桓所部的中共东北野战军全面占领东三省，在辽沈战役结束的同时，平津战役如弦上之箭，一触即发，整个华北局势陡然紧张起来。11月21日，国民党在北平、天津、唐山等地实施了总戒严。

在国立北平艺专校园内感受到局势紧张的，大约是从1948年11月25日左右开始的，当日有布告称：“北平警备总部函开：‘预防奸匪潜伏活动，责成警局严加清查户口并飭局会同军宪合组北平户口检查突击小组，将采取突击方式，随时抽查。’准此，凡经本处指定三处住宿生，尚有未报领国民身份证者限于三日内来处登记（随附二寸半相片三张），逾期取消其住宿资格，

[1] 王震编《徐悲鸿年谱长编》P309，有给新加坡陈笃山以及赴美办展的汪亚尘、王少陵信函，上海画报出版社，2006年。

[2] 同上。