

# 学派与体系

——从国立北平艺专、中央美院聘任的中央大学艺术系弟子谈起

曹庆晖

---

本文从调查国立北平艺专、中央美院聘任的中央大学艺术系弟子入手，梳理“徐悲鸿美术教育学派”的发展脉络，特别是将其放在自身主导建构的“写实主义”美术教育体系和参与创建的“现实主义”美术教育体系中进行观察，探究它与各家各派合作形成“写实主义”美术教育体系的前提原则和粗放特点，进而审视它在文艺“二为”方针下，与“延安学派”、“苏派”以及其他各家各派共建“现实主义”美术教育体系中的起伏变化，并由此分析建国后十七年中央美院在实践中摸索形成的“现实主义”美术教育体系的兼容性和局限性。

---

“徐悲鸿美术教育学派”，是在近现代中国美术的具体情境中，酝酿于国立中央大学、聚集于国立北平艺术专科学校、内化于中央美术学院的一个具有艺术共识性的教育实践与艺术创作群体。其正式命名出现甚晚，主要得自徐悲鸿、吴作人的学生艾中信在20世纪80年代对徐悲鸿及其追随者进行的总结性阐释，是艾中信在“徐悲鸿学派”、“徐悲鸿教学体系”的认识上，针对这个群体的基本特点给予的命名和定位。不过，“徐悲鸿学派”、“徐悲鸿教学体系”这样的称呼，也并非艾中信首创。1953年后，江丰接任去世的徐悲鸿作为一把手主政中央美院，与王曼硕等院领导和教学骨干规划建设彩墨画科时，就在要不要学素描、怎样学素描的问题上，以“徐悲鸿学派”、“从徐悲鸿到李斛就是传统”为凭借，打压过当时彩墨画科针对“三大面”、“五调子”——一种综合了“徐悲鸿学派”和俄罗斯“契斯恰柯夫教学法”的分面造型认识，提出以线描造型为基础的素描教学改革。当然，那个时候讲“学派”，基本还停留在感性和争鸣层面，谈不到将其作为研究对象进行美术史意义上的研讨。直到“文革”结束后的1981年，上海人民美术出版社出版艾中信《徐悲鸿研究》，才意味着开始将“徐悲鸿学派”、“徐悲鸿教学体系”纳入20世纪中国美术的具体情境中进行历史思考和价值判断，后来艾中信又在1985年纪念徐悲鸿诞辰九十周年之际，郑重提出“徐悲鸿美术教育学派”并予以专门研讨。然而，随着这一具有强烈自觉阐释特征的概念性说法的提出，美术界实际并不真正在意艾中信对“徐悲鸿学派”给

予教育学定位的判断和用心,而依然习惯从宽泛与狭窄并存、庸俗与偏执同在的层面使用“徐悲鸿学派”一词,这样,对它的附会、剪裁、曲解和质疑也就如影随形。凡此种种,都与在近现代中国美术的具体情境中怎样探究“学派”的存在及存在关系,以及欠缺深度研究和学理支撑有关。为此,笔者不揣浅陋,以“学派”与“体系”为立足点,斟酌研讨“徐悲鸿美术教育学派”在北平艺专、中央美院的历史存在及存在关系,以求教于方家。

—

1927年9月初<sup>①</sup>,徐悲鸿结束八年留生活回国后,将“写实主义”视为铲衰除弊、使中国文艺得以复兴的良策而加以标榜,将相当精力投放在需要大爱和牺牲、关乎人才培养的美术教育事业上,其中尤以中央大学为其传道授业、哺育人才的艺术摇篮。徐悲鸿在此虽未长期以主任之职主其事,但他胸怀抱负,责任自持,以爱才识珠、有教无类、教而无私之德,栽培提携后学,其恩泽往往令受教者没齿难忘并愿随时听其调遣,以至于1942年徐悲鸿筹组中国美术学院、1946年重组国立北平艺术专科学校、1949年与华北大学三部美术科合并组建中央美术学院之时,所延揽者中就有不少出自中央大学艺术系。根据笔者调查,自1946—1966年,先后被北平艺专、中央美院聘任的中央大学艺术系旁听生、毕业生共计22人,他们是:王临乙、吴作人、张安治、李文晋、萧淑芳(女)、黄养辉、陈晓南、夏同光、冯法祀、孙宗慰、文金扬、艾中信、康寿山(女)、齐振杞、梅健鹰、宗其香、李斛、戴泽、万庚育(女)、张大国、韦启美、梁玉龙。

依照在中央大学的求学时间,并考虑抗战国难条件下中央大学迁变等因素,这批弟子大概可以分为以下三期:

第一期,20世纪20年代末30年代初,包括王临乙(旁听生)、吴作人(旁听生)、李文晋、张安治、萧淑芳(旁听生),他们是徐悲鸿1928年春在南京履任中央大学教育学院艺术专修科教授后,最早栽培的一批弟子。这一时期是徐悲鸿执教中央大学比较稳定的一段时期,除了1928年11月15日—1929年1月底履职北平大学艺术学院院长七十余日之外,徐悲鸿基本在岗执教。这一期的弟子中,除李文晋、张安治为同届正式学历生外,王临乙、吴作人、萧淑芳都是慕名追随徐悲鸿的旁听生,虽然他们真正作为旁听生跟随徐悲鸿学习的时间并不很长,但徐悲鸿的人格魅力、教诲和帮助却实实在在影响了他们的一生。当年,也正是得益于徐悲鸿的鼎力扶持,王临乙、吴作人和张安治才能够先后跨洋渡海到欧洲留(游)学。实际上,这几人中除李文晋外都有留洋背景。其中,吴作人1935年回国后,即随徐悲鸿任教于中央大学,因此后期弟子中也有不少是吴作人亲授过的学生。抗战胜利后,吴作人被徐悲鸿聘为北平艺专教务长,王临乙也在1949年开始代理艺专总务主任,两人在辅佐徐悲鸿与华北大学三部美术科合并为中央美院以及中央美院建国初期的教学、行政运行中出力甚多。

第二期,20世纪30年代初至抗战初期,包括黄养辉(半工半读)、陈晓南(半工半读)、夏同光、冯法祀、孙宗慰、文金扬。这一时期大体上是中央大学教育学院艺术科的教学发展时期,有明确的教学方针和详细的课程设置,也是徐悲鸿继李毅士、汪采白、唐学咏之后,于1935年—1936年5月短暂出任科主任的时期。不过,这一时期徐悲鸿已经比较忙碌。其中,1933年1月28日—1934年8月17日,差不多有一年半的时间徐悲鸿是在欧洲举办中国近代画展。1936年5月18日,徐悲鸿又因家庭纠纷离开南京,到1939年1月4日赴新加坡之前,忙碌的徐悲鸿在中央大学授课已不太稳定,间或兼课而已。因此20世纪30年代初期到1933年赴欧洲办展之前,以及1934年从欧洲回国到1936年离开南京之前,这两段时间是徐悲鸿这一时期在中央大学执教的

稳定期。黄养辉、陈晓南、夏同光、冯法祀、孙宗慰、文金扬与徐悲鸿的关系,就是在这两段稳定的教学时间中建立起来的。其中除陈晓南、夏同光外,皆无留洋经历。

第三期,抗战初期到40年代中后期,包括艾中信、康寿山、齐振杞(旁听生)、梅健鹰、宗其香、李斛、戴泽、万庚育、张大国、韦启美、梁玉龙等,主要是抗战爆发后在内迁到重庆的中央大学师范学院艺术学系就读的一批弟子。由于徐悲鸿1939年初到1941年底在南洋、印度,1946年7月31日又赴北平,因此,这一期弟子与徐悲鸿的接触主要在1942—1946年。其中像艾中信在当时已经留校充任助教,协助徐悲鸿上课,对徐悲鸿教学要求的了解也就深入一层。这一期弟子中,只有梅健鹰曾经留学美国。

从某种程度上讲,有没有留学经历对他们在建国后对外汲取的热情和理性还是有影响的,未曾留学的人后来显然更积极更热情地希望通过苏联了解和掌握西方写实造型方法中的有益因素。

由于这22人不完全是中央大学艺术系的学历生,其中亦有部分是徐悲鸿的旁听生,因此本文笼统地以“弟子”称之。而在“弟子”名下,并不否认他们与中央大学艺术系其他教师之间的转益多师关系。实际上,他们中多数首先是中央大学艺术系弟子,其次才是“悲鸿弟子”。这些弟子除个别籍贯北平,绝大多数是南方人,且生源总体上呈现出随中央大学由南京内迁重庆、沿长江流域自东向西分布的特点,而尤以籍贯江苏者为多,比例几近半数,与徐悲鸿有天然的乡土情谊。因此,当其中绝大多数弟子在1946年至50年代初先后因徐悲鸿召唤而进入北京时,无疑进一步强化了北京画坛在20年代就形成的由南方画家主导的格局。其中,曾被国立北平艺专先后聘任的有15人,他们是:王临乙、吴作人、李文晋、萧淑芳、黄养辉(1912—2001,江苏无锡人)、夏同光、冯法祀、孙宗慰、艾中信、康寿山、齐振杞(1916—1948,北京人)、宗其香、戴泽、万庚育、韦启美。此后,被中央美院先后延聘、增聘的共有后列的20人。

1. 王临乙(1908—1997,上海人,任教于雕塑系)
2. 吴作人(1908—1997,江苏苏州人,任教于油画系)
3. 李文晋(1907—1983,江苏高邮人,1951年调离)
4. 张安治(1911—1990,江苏扬州人,1964年因北京艺术学院合并撤销而调入中央美院)
5. 萧淑芳(1911—2005,广东中山人,任教于中国画系)
6. 陈晓南(1908—1993,江苏溧阳人,任教于版画系,1961年调任广州美院版画系)
7. 夏同光(1909—1968,江苏南京人,任教于版画系)
8. 冯法祀(1914—2009,安徽庐江人,任教于油画系,1961—1979年曾调任中央戏剧学院舞台美术系)
9. 孙宗慰(1912—1979,江苏常熟人,任教于油画系,1955年调任中央戏剧学院舞台美术系)
10. 文金扬(1915—1983,江苏淮安人,任教于技法理论教研室)
11. 艾中信(1915—2003,江苏川沙人,任教于油画系)
12. 康寿山(1917年生,湖南衡山人,任职于出纳组,1953年调任清华大学建筑系美术教研组)
13. 梅健鹰(1916—1990,广东台山人,任教于实用美术系,1956年随实用美术系合并到中央工艺美术学院)
14. 宗其香(1917—1999,江苏南京人,任教于中国画系)
15. 李 斛(1919—1975,四川大竹人,任教于中国画系)

16. 戴 泽(1922年生于日本京都,四川云阳人,任教于油画系)
17. 万庚育(1922年生,湖北黄陂人,任职于出纳组,1955年调任敦煌文物研究所)
18. 张大国(1921—1986,四川永川人,1964年因北京艺术学院合并撤销而调入中央美院)
19. 韦启美(1923—2009,安徽安庆人,任教于油画系)
20. 梁玉龙(1922年生,湖南长沙人,任教于油画系)

这些弟子当年在中央大学这所综合性大学接受的是艺术师范教育,其艺术科1933年的课程标准,已明确将“培植纯正坚实之艺术基础以造就自力发挥之艺术专才”、“养成中学及师范学院之各种艺术师资”、“养成艺术批评及宣导之人才以提高社会之艺术风尚而陶铸优美雄厚之民族性”作为教育方针<sup>②</sup>,所列课程强调基础训练,重视中西兼修,又不忽视专与博的辩证统一,因此受教于此的学生在日后的艺术生涯中,大致呈现出以教育为职业、艺术实践上一专多能的共性。其中吴作人、张安治、夏同光、孙宗慰、文金扬、艾中信、康寿山,还都有在中央大学艺术系工作的经历。不过在就任北平艺专和中央美院期间,中央大学艺术系弟子并不全都承担专业教学,像李文晋是国文副教授,康寿山和万庚育则是出纳组职员。

在考察北平艺专、中央美院聘任的中央大学艺术系弟子时,笔者注意到,另外还有几位教员如宋步云、李瑞年、蒋兆和、叶正昌,虽非“中央大学艺术系弟子”出身,但他们的履历或与“中央大学艺术系”相关,或与“弟子”相关,也不得不令人定睛观瞧。留学比利时皇家美术学院的李瑞年(1910—1985,天津人)、留学日本东京大学艺术科的宋步云(1910—1992,山东潍坊人)、自学起家的蒋兆和(1904—1986,四川泸州人),都有被中央大学艺术系聘任及与徐悲鸿同事的经历,他们在与徐悲鸿的交往中建立了友谊,形成了比较密切的关系。蒋兆和尊徐悲鸿为“良师益友”,宋步云将徐悲鸿的艺术教诲视为个人“始终遵循的铭言”,李瑞年也认为他的艺术生活、教学观点受惠于徐悲鸿较多。徐悲鸿重组北平艺专时,聘李瑞年为教授、宋步云为副教授,蒋兆和为兼任教授。叶正昌(1909—2007,四川铜梁人)是徐悲鸿在上海南国艺术学院教过的学生,他被徐悲鸿聘为副教授兼校长秘书。这几位教员中,宋步云因处事有方、忠心耿耿而被徐悲鸿委以艺专庶务组主任并代总务主任,在艺专购置教工宿舍、搬家帅府园、反“南迁”、发起“北平美术作家协会”方面立下汗马功劳,是徐悲鸿重组艺专时极为得力的行政助手。但是到1949年,宋步云却受到原因不明、虽经徐悲鸿努力也无济于事的不公正对待,被迫离开了学校。叶正昌1949年后因受聘于西南人民艺术学院美术系而离开北京,1953年10月西南人民艺术学院和成都艺术专科学校的美术系科合并成立西南美术专科学校(四川美术学院前身)时,受聘为教授兼校务委员、绘画系主任。李瑞年则在1952年追随他的老师卫天霖,调任北京师范大学美术系教授,后来该校演变为北京艺术学院,李瑞年担任美术系主任。只有蒋兆和始终没有离开中央美术学院,由墨画教研组、绘画系彩墨画科、彩墨画系到中国画系,这么一路教下来,成为中央美院发扬徐悲鸿以西润中艺术之路的主力,故而有学者谓之以“徐蒋系统”或“徐蒋体系”。

上述弟子、同道,大多数得到过徐悲鸿的提携惠助,或积极斡旋外派留学,或诚挚邀请揽于麾下,或慧眼识珠评论揄扬<sup>③</sup>。他看重吴作人西北写生透露出的中国文艺复兴曙光,推崇黄养辉以美术眼光绘建设工程开中国绘画新境界,褒扬冯法祀以急行军作法对抗战题材的把握,标榜孙宗慰走向西北开拓胸襟眼界的抱负,支持文金扬准谡学理的教学法研究,引蒋兆和为开辟新国画之豪杰,赞艾中信多产质优而寄以极大希望,鼓吹宗其香、李斛以中国纸墨运西法写生表现明暗光影为中国画之创举,期许戴泽、韦启美百尺竿头更进一步。而这些人亦服膺徐悲鸿艺为人生之信念、融合中西艺术之求索、改良中国画之抱负、素描为造型艺术基础之训



练, 以及其勇猛精进、嫉伪如仇、礼贤下士之人格, 常年追随者有之, 召之即来者有之。特别是徐悲鸿在筹组中国美术学院、重组国立北平艺专、兴建中央美院时, 王临乙、吴作人、冯法祀、孙宗慰、艾中信、宗其香更是徐悲鸿连续聘任的人员。可以这样说, 如果没有徐悲鸿, 这些人的艺术人生或许将是另外一番样子, 同样, 如果没有这些人, 徐悲鸿在 20 世纪中国美术史中的位置和影响可能也不是现在的局面。因此, 艾中信说徐悲鸿“在二十多年持续不断的教育工作中, 他培养了五辈人才, 绵延至于今日, 实际上形成了一个人数众多的美术教育学派……他们大多数兼教学和创作, 推动并发展了中国的美术事业, 首先是美术教育事业”<sup>④</sup>。

## 二

艾中信从美术教育的视角对徐悲鸿策动的共识性实践群体的基本思想和方法予以分析和归纳, 张以“徐悲鸿美术教育学派”之目, 是最为切近这一群体的事实特点及其在近现代中国美术演进中所扮演角色和所担当作用的一种定位。从以上被北平艺专和中央美院聘任的中央大学艺术系弟子来看, 他们不仅是受益于徐悲鸿及中央大学艺术系的学生, 而且多数也是参与徐悲鸿毕生为之奋斗的“写实主义”事业的主力, 在这种师生关系和艺术目标下, 不能否认在北平艺专、中央美院逐渐形成了以徐悲鸿为先导、以中央大学艺术系弟子为主体的这一批人, 对造型艺术富有共识性的教学理解和导入方法。其中最能说明这一点的, 是他们在造型基础教学上的持续推进和日渐系统。

30 年代, 徐悲鸿在素描教学上就已经形成以“尽精微、致广大”为原则、以“新七法”为定则、以“三宁三毋”为要求的教学方法, 它的进一步综合性应用则直接联系着“构图”课, 而从“素描”到“构图”的自觉引带在同时期其他美术学校的课程表里反映得并不如徐悲鸿明确。

40 年代后期, 执掌艺专的徐悲鸿与反对素描改良中国画的守成渐进派画家论战, 摆明“素描为一切造型艺术之基础”的观点, 高倡“师造化”, 得到众弟子呼应。不过有一点要注意, 北平艺专此时的素描教学源于法国、比利时、日本, 教法与作风并不划一, 因此作为“一切造型艺术基础”的那个“素描”, 并非建国后一度以俄罗斯“契斯恰科夫教学法”为指归那般单一。

50 年代初期, 徐悲鸿亲自辅导中央美院及华东分院油画教师进修小组并参加座谈总结, 集思广益, 形成对“绘画基本练习上的几个问题”的共识性看法。参加此次进修和座谈的艾中信认为: “这个总结在一定程度上体现了徐悲鸿学派在绘画基础教学上的某些主张, 若干年来是行之有效的, 解放以后的三四年中, 又有一些新的发现, 如总结中提出的关于技术的思想性, 应该说是学习了马克思主义文艺理论以后的初步收获。”<sup>⑤</sup>

50 年代末 60 年代初期, 深得徐悲鸿艺术思想浸染的吴作人、艾中信建立了油画系吴作人工作室, 在循序渐进地传授一般技能的基础上, 强调技术表现的简练、含蓄, 特别将有画意、能动人、别出心裁作为业务要求。如果联系徐悲鸿“不尚琐碎”、“但求简约”、“以求大和”、“惟妙惟肖”、“贵明不尚晦”的要求和主张, 不难发现, 吴作人工作室和徐悲鸿在教学上一脉相承的内在联系。

当然, 除此之外还有其他线索也能够说明以上问题。如蒋兆和、宗其香、李斛的中国画写生教学实践与徐悲鸿的影响, 经由王临乙、陈晓南、文金扬在雕塑、版画、技法教学方面所体现的徐悲鸿美术教育主旨等等。就此, 本文认为, 将徐悲鸿及其传承弟子与在美术教育实践中产生的具体而富有历史逻辑联系的教学案例与经验, 总体概括和归纳为“徐悲鸿美术教育学派”, 在中央美院是完全成立且富有历史根据的。

## 三

“徐悲鸿美术教育学派”不仅包括对徐悲鸿本人的思想阐释和方法归纳,也包括对以此为基础的群体性实践经验与智慧的总结。在1953年徐悲鸿去世前,这主要对应徐悲鸿及其在北平艺专布局的中央大学艺术系弟子对写实主义理想的粗放教学建构。1953年徐悲鸿去世后,则主要对应两方面:一方面是悲鸿弟子在新体系下重新定位、继续实践产生的成果;一方面是悲鸿弟子对导师人生、思想、作品持续性的回顾,这不仅是了解徐悲鸿艺术的材料积累过程,同时也是另一种形式的彰显“徐悲鸿美术教育学派”实存的过程。

可以这么说,“徐悲鸿美术教育学派”在20世纪中国美术史上的显现,既与徐悲鸿建国前团结才俊在美术事业上的筚路蓝缕有关,也与他的艺术思想与方法在建国后不断地被作为阐释对象用之于实践、讨论和总结有关。更为重要的是,这种阐释以及阐释性影响并不只限于悲鸿弟子,艾中信曾说“徐悲鸿教育学派之所以获得成效,团结好优秀教师是大前提”,而这些优秀教师在艾中信看来,“他们的思想和主张,和徐悲鸿有共同之处,也有不同之处”,“实际上属于不同派别的著名画家”。

值得注意的一点是,艾中信以个人经验——相当程度上也可以说是众弟子群体经验的代表——对徐悲鸿的基本原则、创作思想、基础教学、教学体制等内容进行浓墨重彩的诠释时,间或使用“徐悲鸿教学体系”一词,而且在不同的上下文中具体所指也不相同,如素描教学体系、学分制、画室制等等,但从总体上说,艾中信所说“徐悲鸿教学体系”没有超出“徐悲鸿美术教育学派”的范围,也就是说它并不涉及“和徐悲鸿有共同之处,也有不同之处”的其余各家各派在体系建构中的特殊性,这和本文所论徐悲鸿招揽弟子、延聘名家、团结众人,在北平艺专为写实主义张目而构建的体系——不妨暂称之为“写实主义教育体系”——在范围内容上有所不同。

明确这一点至关重要,否则我们难以探察“徐悲鸿美术教育学派”和其余各家各派在构建“写实主义教育体系”中求同存异的合作。合作必须有前提,这个前提是徐悲鸿高调主张的“素描是一切造型艺术的基础”吗?表面上看似如此,而实际上并非如此。

长期以来,美术界对徐悲鸿存在太多脱离近现代中国美术具体情境的简单化理解,把徐悲鸿和素描捆绑得结结实实,将方法等同为原则就是一例。实际上,徐悲鸿谈艺、论画、选才并非从素描出发,而是有更基本的原则,这说起来也不复杂,即“惟妙惟肖”。徐悲鸿二十三岁时就已经明白“画之目的曰:‘惟妙惟肖。’妙属于美,肖属于艺。故作物必须凭实写,乃能惟肖。待心手相应之时,或无须凭实写,而下笔未尝违背真实景象,易以浑和生动逸雅之神致,而构成造化,偶然一现之新景象,乃至惟妙”<sup>⑥</sup>。其实,以素描规模真景物的实写只是徐悲鸿个人为实现“惟妙惟肖”所择定倡导的入门手段,富有朴素辩证法思想的“惟妙惟肖”才是他用以反对古今中外一切程式因袭的“写实主义”精神原旨。

因此,如果对方能够惟妙惟肖地呈现形象和境界,徐悲鸿才不在意他会不会西洋素描、是不是言必称古呢,必将热情拥抱而抬举之。齐白石、张大千不就是被他奉为座上宾、到校示范即给教授干薪、与西洋素描不搭界的朋友么,秦仲文、陈缘督、李智超等人的作品不也被他评为精能、天成、老到么,即便以素描入中国画的蒋兆和,能让他摒弃嫌隙聘其为兼任教授,不也是凭着《流民图》惟妙惟肖的表现么,至于他赞叹漫画先锋叶浅予拥有“造型艺术之原子能”,欣赏国立艺专新秀李可染“独标新韵”地将明人徐渭花鸟画中的放浪气度转化到人物画之上,

称赞新兴木刻闯将李桦水墨人物《天桥人物》刻画入微、传神阿睹,欢喜吮吮敦煌艺术营养的才俊董希文的作风纯熟,其实都是从“惟妙惟肖”出发给予的认定,而他的赏识邀聘以及这些名家的回应最终也促成了他们的合作。兼任教员秦仲文、陈缘督、李智超公开反对他以素描改良中国画而罢教走人,其中当然有学派方法上的冲突,但引起矛盾激化的深刻原因却主要在别处。换言之,未罢教的也不见得全都是“素描是一切造型艺术的基础”的忠实拥趸,但他们对“惟妙惟肖”这一源自中国画理论中的普适性审美原则,则基本没有异议。这样,徐悲鸿、“悲鸿弟子”和其余各家各派在北平艺专各就其位,共同参与了“写实主义教育体系”的粗放建构。

之所以说是粗放,一是结构粗放,二是教学粗放,三是时间不足。所谓结构粗放,是指两年素描学习后与国画教学的衔接基本处于自发联系的状态;所谓教学粗放,在叶浅予看来就是教师各教各的,互不通气,在艾中信看来就是心里有那么个“谱”,按徐先生的想法上课就是了。因此,即便是造型基础课木炭素描,各家各派之间也并无定规约束,反倒也自由活泼。不过叶浅予“互不通气说”应该只是自己的感觉,实际上悲鸿弟子和志同道合的同盟者之间时有聚会,吴作人没去英国避难前不就自发地在洋溢胡同邀集同仁举行晚画会么?而所谓时间不足,主要是说提供给徐悲鸿办一所“左的学校”、实现写实主义理想的时间不够,从1946年8月北平艺专重组,到1949年11月和华大三部美术科合并,满打满算也就三年,这还不算高涨的民主运动、学生运动给正常教学带来的影响。但不可否认的是,就在这样一个有思想主张而无教学定规、粗放而自由的“写实主义美术教育体系”搭建过程中,围绕在徐悲鸿周围的中央大学艺术系弟子实际上已经自发形成团体模样,北平美术作家协会、一二七艺术学会里的中央大学艺术系弟子就不在少数,他们以徐悲鸿为精神核心,履行并丰满着徐悲鸿的主张,逐渐形成虽未自觉标榜但已经心里有数的体系与学派雏形,而他们对“写实主义美术教育体系”的主要贡献应以“素描”和“构图”两门课程为突出,这也是当年受教于北平艺专绘画科学生印象较深的两门课程。

至于其他各家各派,也在这种参与和建构中付出一己之力,他们会什么就教什么,至于怎么教——是临摹为主还是写生为主——完全是个人的事,徐悲鸿并不干预。比如李苦禅教他的荷花、鹰,边画边讲,留下画稿给学生临,叶浅予来校后添了一门速写课,和学生一起画穿衣模特儿。不过,相对于徐悲鸿及其弟子来说,各家各派在当时作为“派”的意义主要表现为艺术出身和艺术擅长的差别,而非思想、方法的自觉。这种自觉——如董希文的油画民族化探索、李可染的中国画改造实践等——主要是在建国后的历史条件里才呈现出来的。因此,北平艺专写实主义美术教育体系的建立,最终体现为以“徐悲鸿美术教育学派”奠基,各家各派在“惟妙惟肖”的基本共识下自由生长的粗放格局。

#### 四

真正与“徐悲鸿美术教育学派”构成群体性对应力量,抑或可以称为“派”的力量,出现在建国后,即出身“鲁艺”的解放区革命美术工作者群体,以及面向苏联提高造型艺术技巧的美术工作者群体。对于前者,版画家力群曾名之为“延安学派”,和“徐悲鸿美术教育学派”一样,它也带有事后追溯归纳的特点。对于后者,美术界往往约定俗成地呼之为“苏派”,但在20世纪下半叶中苏两党、两国关系变动的影响下,这一称谓也不可避免地夹带着高低起伏的历史情绪。实际上,接受苏联美术教育的中国美术工作者,并不满意也多不接受这样的称呼,本文只是在方便归类而非价值判断的层面上使用“苏派”一词。



众所周知,新中国成立后,社会各方面发生翻天覆地的变化。在美术方面,知识分子精英在20世纪上半叶出于救亡图强的自觉意识而采取的不同艺术策略以及取得的宝贵艺术经验,比如像徐悲鸿倡导的“写实主义”及其教育实践,在建国后被快速整合到为建设社会主义新中国而努力的国家文教策略上来,统一到为满足人民群众生产生活和革命斗争实践需要的“现实主义美术教育体系”构建上来。周扬在1949年7月召开的中华全国文学艺术工作者代表大会上,已经向与会的七百多名文艺工作者宣告:“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺方向,解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向,并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确,深信除此之外再没有第二个方向了,如果有,那就是错误的方向。”<sup>⑦</sup>这样,40年代在延安作为政党文艺理论灵魂的文艺为工农兵、为政治服务,迅即成为整个国家文教建设遵循的基本精神,在《讲话》精神鼓舞下产生的“延安学派”及其歌颂现实主义的、富有民族形式的表达方式,即刻成为整个美术界改造旧文艺、建设新文艺的主要力量和示范楷模。而此后不久,在“一边倒”外交方针下形成的“苏派”及其社会主义现实主义的、摘掉“土”帽子的表现方式,也很快成为当时条件下“向先进的苏联美术学习”的艺术成果。在国内百废待兴、既需要加快建设又需要警惕反动复辟,在国际冷战格局、既需要同盟支援又需要反帝防修的特定时期和多重矛盾中,与国家文教战略相适合的教育主张和经验受到维护和发展,不相适合的则受到批判和处理。公立、私立多种形式的教授自主办学时代已经过去,取消私立,归属部委和地方厅局,由党委领导办学的时代随之来临。

1950年留学回国被中央美院聘为讲师的吴冠中曾回忆说,当初董希文动员他留在北京别回杭州时,他还以“脑子里仍保存着以往美术界宗派关系的印象,对董希文说:‘徐悲鸿是院长,他未必欢迎我的画风,我还是回杭州较自在些吧。’董希文说:‘老实告诉你,徐先生虽有政治地位,但今天主要由党掌握政策,你就是回到杭州,将来作品还是要送到北京定夺的。’”<sup>⑧</sup>。正是由于党的文艺工作者掌握政策,所以在教学中强调自我感受、感情独立和形式法则的吴冠中,在不久后来临的文艺整风中被批为“资产阶级形式主义的堡垒”,甚至连个征求意见的问询都没有,一个电话就被通知从中央美院绘画系调到清华大学建筑系,这样的结局与其说是吴冠中受到“延安学派”和“徐悲鸿美术教育学派”的排斥,还不如说是他受到当时党的文艺工作者所执行的文艺政策的处理更准确。

本文之所以在此插播这样一个细节,是想说明在建国后无论是谁,当然也包括徐悲鸿本人,都是党的文艺工作者——在文艺界具体表现为由“鲁艺”出身的延安革命文艺干部组成的各级党政领导核心——继续在合作中考察的对象。他们以所掌握的文艺方针、政策和所形成的文艺经验为依据形成的考察标准,虽然和徐悲鸿团结各家各派到北平艺专图谋写实主义“大放灿烂之花”的“惟妙惟肖”相关,但不同的是,党更强调的是在什么阶级立场和生活基础上、怎样惟妙惟肖地反映什么形象与境界。徐悲鸿1949年4月参观老解放区美术展览后发出“我虽然提倡写实主义二十余年,但未能接近劳苦大众”的感慨,其实已经触及这个问题。这就是徐悲鸿在无明确阶级意识的“为人生而艺术”策略选择下的“写实主义”和党有明确阶级观念的“二为”策略选择下的“现实主义”之间的最大差别。这样,所有进入中央美院的艺专教师其实都需要在新体系、新标准前重新改造和适应,不止是吴冠中。徐悲鸿从1950年1月投入全力创作油画《毛主席在人民中》,不也因为把毛主席表现在了知识分子中而不是工农兵群众中,未通过赴苏展览的审查而郁郁寡欢么?他以希腊罗马艺术传统作为中国发展新艺术之借鉴的文章,不也因与《讲话》主调不大切合而被《人民美术》辗转退稿了么?

建立在解放区美术教育经验之上的新美术教育体系的核心课程首先是“创作”,这对徐悲



鸿及其中央大学艺术系弟子而言不能说全然陌生,因为在他们的课程表里,意在培养观察自然和画面表现能力的“构图”课一直是重要的必修课,不过,在有一整套思想体系和实际经验支撑、生活气息浓厚、艺术力量感人的解放区美术创作面前,他们还是感到兴奋和惶恐,所谓“人心惶惶,觉得自己太不行了”,从而自觉而迫切地要求深入生活、联系群众去搞创作,由此在1949年10月11日的北平艺专校务会议上决议将“构图”课改为“创作实习”课,这意味着将从注重单纯的绘画能力训练转变为突出思想改造和政策宣传的绘画能力训练。显然,擅长“构图”的徐悲鸿及其弟子在这方面并不“专业”。在随后开展的为时四年的“年连宣”普及美术教育中,“延安学派”顺理成章地成为执行“创作”课的主力团队,北平艺专“徐悲鸿美术教育学派”和其余“留任”各家各派,则顺理成章地被安排在辅助创作实施的技术基础课程——素描、色彩、勾勒课上,而当他们认识到这是新的教学体系,认识到这是一场文艺革命,也就心安理得了。

不过,随着文化部门开展各项创作运动——新年画、革命历史画创作——的促进,创作质量的提高直接要求造型基础能力的提高,除了北平艺专国画、油画师资班底给予的技术支持外,这在奉行“一边倒”外交政策的50年代只能通过向苏联“派出去”和“请进来”获得解决。因此,像“延安学派”和“徐悲鸿美术教育学派”中没有留学经历的罗工柳、冯法祀等人,此时积极要求提高,争取到在列宾美术学院和中央美院马克西莫夫油画训练班的学习机会,转而成为经由俄罗斯、苏联引进西方造型艺术写实方法的骨干。由于50、60年代中央美院前前后后大约有二十余人受益于在列宾美院、马克西莫夫油画训练班及克林杜霍夫雕塑训练班的学习,“苏派”之称也就不胫而走。相当吊诡的是,美术界往往将“苏派”与“契斯恰科夫教学法”、“三大面、五调子”混为一谈。实际上,1955年7月文化部在中央美院召开“全国素描教学座谈会”,将“契斯恰科夫教学法”奉为“惟一能透彻理解客观形象构成的科学方法”时,用“三大面”、“五调子”概括“素描的科学规律性”时,中央美院尚无一名派赴苏联的留学生毕业回国。那时虽然马克西莫夫已到中央美院执教,并且在全国素描教学座谈会上为阐述一般造型规律也引用过会议发放的契斯恰科夫教学法文件,但却从未见他在中央美院和油画训练班内举办过“契斯恰科夫教学法”的任何讲座记录,他的翻译也从来没有马克西莫夫到处宣讲“契斯恰科夫教学法”的任何印象,甚至也听不到该班学员以精通了“契斯恰科夫教学法”为荣的任何回忆。因此,不能把在学苏热潮中理解上有偏差、推广上有问题的“契斯恰科夫教学法”,以及由此造成的造型不得要领、画法机械单一的局面,简单归咎于“苏派”了事。此中迷局错乱,尚需深入调查,在此不赘述。这里只想说明的是,通过向苏联学习,“苏派”主要是将整体联系地观察对象内在构造关系的“结构”观念,而不是契斯恰科夫“任何一个立体形均由多数互相联系的透视变形的平面组成”的观念引进了素描教学,主要是将注意色调冷暖变化的“外光”观念,而不是契斯恰科夫服从对象本质的“中间色调”观念引进了色彩教学,而这两处的引进不仅丰富了“徐悲鸿美术教育学派”的基础教学,同时又紧密关联着怎样具体而真实地反映工农兵群众生活的现实主义创作实践。

这样,若从表面看来,在“延安学派”挺进和“苏派”崛起的20世纪50年代,“徐悲鸿美术教育学派”在“现实主义美术教育体系”构建中的位置——从基础教学到创作教学——似乎有被边缘化的趋势。但一方面,如果打破宗派桎梏,从目标、方法和要求去观察,可以说这一时期也是原本就强调“以人物为第一”、“以素描为基础”、“贵明不尚晦”的“徐悲鸿美术教育学派”,主动认同和接受“延安学派”的群众路线、创作经验并部分借鉴苏联社会主义现实主义造型艺术经验,在“现实主义美术教育体系”建构中获得富有时代烙印的升级和内化的时期。在这期间

虽然徐悲鸿于1953年去世了,可他最喜爱的弟子吴作人在1953年和1958年连升两级,成为继徐悲鸿、江丰之后中央美院的第三任院长,学院中军“油画系”也一直由徐悲鸿的弟子冯法祀、艾中信相继主持,吴作人《齐白石像》(1954)、艾中信《通往乌鲁木齐的公路》(1954)、冯法祀《刘胡兰就义》(1957)等脍炙人口的代表作也都完成在这个时期。另一方面,如果看到了50年代初普及教育时期“延安学派”的挺进,也看到了50年代中后期正规化建设时期“苏派”的崛起,那么就应该相应地看到在50年代末60年代初的巩固提高充实时期,表现为吴作人油画工作室的“徐悲鸿美术教育学派”在油画教学实践上的进一步推进,表现为蒋兆和素描教学改革“徐悲鸿美术教育学派”在联系素描基础教学和中国画人物画专业教学之间的搭桥努力。否则,将会妨碍对50、60年代中央美院“现实主义美术教育体系”的全面理解。因之,也应该看到,被邀请到北平艺专与徐悲鸿及其弟子共同参与“写实主义美术教育体系”构建的叶浅予、李桦、董希文、李可染诸家,在建国后中央美院“现实主义美术教育体系”建构过程中,在与“延安学派”、“苏派”、“徐悲鸿美术教育学派”的合作中(当然也有不同程度的对抗与妥协),特别是在50年代末60年代初物质高度匮乏但精神相对舒畅的时期,他们作为各系学术带头人,在油画、版画工作室制和中国画分科制的教学实践中,自觉于艺术规律思考、艺术新风探索以及教学经验的总结,为“现实主义美术教育体系”构建所贡献的艺术智慧。像董希文工作室立足于油画民族化的目标和思路,特别是对西方艺术的择取范围——“文艺复兴之前、印象派之后”、“乔托之前、塞尚之后”——超越了具体历史条件下可能的开放度,因而也和吴作人工作室所代表的“徐悲鸿美术教育学派”拉开了距离。又如中国画系主任叶浅予,一向不苟同徐悲鸿用素描改良中国画的主张,在重视素描训练的三个群体派别接踵汇聚到中央美院之后,他依旧在妥协中尽力维护着线描在中国画教学中的作用。1956—1962年,叶浅予着力从线描、色彩、构图、透视等方面逐一钻研中国画自有的艺术规律,提出“八写、八练、四临、四通”的人物画基本功,恰与同期人物画科主任蒋兆和试图建立适合中国画视觉文化的、以白描为骨干、兼以西洋素描解剖透视因素以及适当的结构性皴擦的人物造型方法“现代国画人物写生法”构成了互补关系。

## 五

如果说当年徐悲鸿亲率弟子、邀请名家,为写实主义理想而在北平艺专尝试建立的美术教育体系尚属粗放,在教学思想方面最终体现为徐悲鸿“写实主义”主张的一枝独秀,那么,在建国十七年间党的“二为”和“双百”文艺方针下确立的“现实主义美术教育体系”,则拥有了相对稳定的教学体制、系统的教学内容和严格的教学方法,并且在相对宽松的历史时期还短暂呈现出各家各派教学探索多样化的倾向,一时体现出出作品、出人才、出智慧的局面。实际上,在统一的文艺方针之下,为这个体系建构共同出力的群体性力量——“徐悲鸿美术教育学派”、“延安学派”、“苏派”,以及在这三元汇聚的格局中与之共生的其他名家教学,它们之间的相关相融性远大于相异相斥性。逐渐地,你中有我,我中有你,共同内化为影响至今的教育整体——“现实主义美术教育体系”。

需要指出的是,由于50、60年代政治与艺术之间的紧张关系,使得各家各派都难以尽情发挥各自的艺术热情和智慧,因此若冷静地看,这一时期中央美院“现实主义美术教育体系”的建构具有深刻的局限性,这是包含“徐悲鸿美术教育学派”在内的各家各派无法超越却又必须为之承担责任的。对这种局限性,卢沉在1988年主持中国画系第一画室教学时有非常清醒的

认识。虽然他谈的是中国画基础教学中存在的问题,但窥斑见豹也能看出这种深刻局限性的普遍存在,它主要表现在:1. 受外国的影响,迷信素描,迷信写生训练万能;2. 忽视艺术语言、形式感、形式法则的研究,忽视学生的艺术想象力和创造能力的培养;3. 知识结构狭窄,只强调传统,不了解西方,多少有点排斥现代的倾向;4. 传统也没有认真地吃透<sup>⑨</sup>。这些问题的产生,尽管不能否定有“十七年”政治因素甚至是强大的政治运动在起作用,但各派自身及各派综合构成的局限性也不能纯然排除在外。比如对写生的强调、对“现代主义”的排斥、对传统的批判地继承,原本就历史而富有文化针对性地存在于“徐悲鸿美术教育学派”、“延安学派”之中。但问题的关键,不是通过认识体系建构的局限性而否定学派及其历史作用,而是希望结合历史经验与教训,在自觉平衡或者克服局限性的时代进程中,逐渐发展出开拓、推动美术教育的新学派。新学派与新思维的涌现,是美术教育体系向深广推进的必要条件。在新世纪探索有中国特色的美术教育道路上,这个问题值得我们深思。

① 本文有关徐悲鸿艺术活动的具体纪年,均源于王震编著《徐悲鸿年谱长编》,上海画报出版社2006年版。

② 《国立中央大学教育学院各系科课程标准·艺术科课程标准》,载《国立中央大学教育丛刊》1933年第1期。

③ 本文有关徐悲鸿对学生、同道的揄扬评论,主要参考王震编《徐悲鸿文集》,上海画报出版社2005年版。

④ 艾中信:《关于徐悲鸿美术教育学派的研究——纪念徐悲鸿老师九十寿辰》,原载《艺术教育》(内刊)1985年第6期,收入郭淑兰、赢枫编著《艺坛春秋》,浙江美术学院出版社1988年版。

⑤ 艾中信:《徐悲鸿研究》,上海人民美术出版社1981年版,第108—109页。

⑥ 徐悲鸿:《中国画改良之方法》,原载《北京大学日刊》1918年5月23—25日,收入王震编《徐悲鸿文集》。

⑦ 周扬:《新的人民的文艺——在全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店1950年发行,第71页。

⑧ 吴冠中:《我负丹青——吴冠中自传》,人民文学出版社2004年版,第157页。

⑨ 卢沉:《第一画室的教学主张及探索》,载《美术研究》1988年第1期。

(作者单位 中央美术学院人文学院)

责任编辑 陈诗红