

## 序

2006年5月是秦宣夫先生百年诞辰。秦老的家属捧着先生的遗稿来,要我为即将付梓的《秦宣夫文集》作序,这却令我不胜惶恐。秦先生是我国美术界的先驱,论学脉传承,应是我辈的先师。以我晚辈之资而序前贤之作,真可谓“藐予小子,何敢赞一言”!

我其实并未见过秦宣夫先生的面。在我调入南京师范大学美术学院的前几年,先生已经故去了。然而,对于先生的名字,却是从少年学画时便知道的。那时因从一些美术报刊上见过秦宣夫的画作与文字,依稀知道他是一位前辈画家和美术理论家。至于秦先生的生平事迹,当时却并不十分了然。乃至调来南师后,由于工作的关系,渐渐接触到有关秦老的一些文献史料,又听到一些年长的教师忆及他的言行轶事,秦老的音容笑貌才在我的印象中日益明晰、鲜活起来。再捧读他的文字与画作,便有了“如晤其人”的不隔之感。

在近现代中国美术家群体中,秦宣夫先生似乎是个迥异于他人的特例。他生于1906年,卒于1998年,一生经历了辛亥革命、五四运动、留学法国、抗日战争、新中国成立、“文化大革命”,以及改革开放等各个历史时期,几乎纵贯了整个20世纪;他所涉及的领域则包括美术创作、美术教育和美术史论研究,是一位学者型的艺术家或艺术家型的学者。就个案而言,无论是其纵跨历史的长度,还是其涉及领域的广度,都要大于他同时代的许多艺术家,因此对秦宣夫的研究便具有重要的艺术价值和史学价值。

秦宣夫1906年生于广西桂林,1925年考入国立清华大学外语系,1929年毕业。清华就读期间,他深受当时的导师梁启超、王国维、陈寅恪、吴宓等国学大师的影响,同时清华的校风以及大师们提倡的“严谨求实”、“中西汇通”的学术研究思想也对他以后从事美术史论研究起到了决定性的导向作用。出于对绘画和西洋美术史的强烈兴趣,他于清华毕业的当年便去了法国,考取了法国国立高等美术学校,并在吕西安·西蒙(Lucien Simon)教授的油画工作室学习素描、油画,同时在卢浮学校(Ecole du Louvre)、巴黎大学艺术考古研究所学习西洋美术史。留法期间,他创作的油画《卡邦齐夫人像》、《宫女》、《快乐的旋转》先后入选法国巴黎春季沙龙和独立沙龙,为中国艺术家争得了荣誉。1934年,秦宣夫学成回国,先后在北平艺专、清华大学、国立艺专、中央大学艺术系任油画和西洋美术史教授。1952年起,他任南京师范学院美术系油画和西洋美术史教授,后任系主任。此外,他还曾担任中国美术教育研究会副理事长、中国美术家协会理事、江苏省美术家协会副主席、《辞海》和《中国大百科全书》美术编委,直至1998年去世。

作为中国油画的开拓者之一和杰出的老一辈画家,他以“抱住人生、搂定自然”的精神,

一生创作了大量反映现实生活和描绘大自然的绘画作品。由于他早年在旅欧期间打下了深厚的艺术理论基础,具备了渊博的美学修养和熟练的绘画技巧,其画作得到同时代许多大师的嘉许。例如,徐悲鸿先生称其画为“学者之画”,傅抱石先生誉其“先读鸿篇而后画而精者也”,“才华四射,独具典型,知非先生不能也”。纵观其一生的绘画创作,早期(赴法留学至1949年建国前)画风受欧洲古典绘画影响,朴实、严谨,显示出坚实的造型功力,所作人物肖像及主题性创作(如《母教》、《食为天》等)尤为引人注目。中期(1949年建国后至1965年“文革”前)他以饱满的热情投身于新中国的建设事业,用画笔热情讴歌新的时代与新的生活,创作了许多大场面、多人物的作品。其题材虽取自现实生活,但技法上却糅以印象派的笔调与色彩,画风奔放,色彩明丽,在写实的基础上已带有写意的浪漫旨趣。晚期(“文革”后至逝世前)其画风变得更加自由、率真,在媒材上除油画、水粉、水彩、丙烯之外,还尝试着做了大量的独幅版画(Monotype),反映出他毫无顾忌的自由心境和“返朴归真”的童稚之心。

2000年,中国油画学会在北京举办了“20世纪中国油画展”。在展览的“后记”中,组织者称:“我们根据改革开放以来研究工作取得的新成果,一方面对公众已经熟知的如徐悲鸿、刘海粟、颜文梁、吴作人、王悦之、董希文等艺术家,集中新发现的作品见诸于众,一方面将曾经活跃于画坛但由于种种原因几近被历史湮没的前辈画家如李铁夫、李叔同、秦宣夫、沙耆、关良、常玉、赵兽等以及十分知名的林风眠、吴大羽等过去鲜为人见的油画作品,这次也历尽艰辛,从海内外一一挖掘出来……”这番话既是给秦宣夫在20世纪中国油画史上一个中肯的定位,同时又指出他那“由于种种原因几近被历史湮没”的命运遭际。就此而言,秦宣夫的艺术就更值得我们重新认识与研究。

秦宣夫先生不仅在绘画艺术上做出了杰出的贡献,而且在美术史论研究方面著述甚丰。早在1945年,徐悲鸿在为秦宣夫写的画展序言中就指出:“宣夫先生固以画名世,但彼尤为吾国卓绝之西洋美术史家。”实际上,在20世纪30年代赴法留学的艺术家群体中,像秦宣夫这样不仅在绘画技法上成绩优异,而且对西洋美术史作过认真研究者,为数甚少。我们从对秦宣夫求学与从艺经历的考察可知,他之所以能够在美术史论方面做出成就,决非偶然,而是与他青年时代的浓厚兴趣与知识积累分不开的。早在清华读书期间,他就系统地学习过西洋文学史,其中包括古希腊罗马、中世纪、文艺复兴、18世纪、19世纪以及现代等各阶段的文学历史知识。这些知识使他对于西洋文化的历史发展了如指掌,并为他后来从事美术史论研究提供了一个重要的知识架构。此外,清华外语系的学习经历还使他较为熟练地掌握了外国语言技能,这也为其后的研究提供了一个有力的工具。留法期间,他除了学习绘画以外,同时还在卢浮学校和巴黎大学艺术考古研究所学习外国美术史,此后又前往英国、西班牙、意大利、苏联(今俄罗斯)等地的博物馆观摩西方艺术大师的名画原作,考察西方美术史。为了获得第一手资料,他还专程赴枫丹白露,考察米勒、柯罗的故居;专程赴欧维尔小镇,拜

访加谢医生(梵高的朋友)之子保罗·加谢,以深入了解梵高当年作画的情形……正是这些“田野调查”的功夫与亲睹亲为的经历,为他日后从事美术史论研究积累了可靠的素材,奠定了坚实的基础。

总体来看,秦宣夫的理论研究成果大抵包括三个部分,即:美术批评、西洋美术史及美术史论中的个案研究。

### 一、美术批评

秦宣夫在美术理论方面的才能展现最早是由美术批评开始的。早在1933年他在法国留学时,适逢徐悲鸿先生携中国近现代名家的画作赴巴黎,举办“中国绘画展览”。秦宣夫在细细观赏后,与李健吾合写了一篇两万字的长文《巴黎中国绘画展览》,对展览作了详尽的分析与精辟的评论。文章用形式分析的观点,着重对作品的形式语言进行剖析,体现了作者对艺术语言本体的关注,以及对西方美学体系的方法论的自觉运用。尤为难能可贵的是,秦宣夫以坦率而诚挚的态度,对许多名家的画作进行了批评,甚至对徐悲鸿也是直言不讳,体现了一位批评家的客观立场和学术良知。他在严肃指出徐悲鸿某些作品在艺术上的欠缺(如人物比例的欠妥,构图及色彩的失当等)后,又对徐悲鸿的新作《九方皋》作出了这样的评价:“这幅象征着一种新的上进的倾向。路是对的,失败也是真的,徐先生不必失望,更不必灰心,不断的试验是成功的根基。”令人欣慰的是,徐悲鸿并没有因为秦宣夫的批评而心存芥蒂,反而因其理论上的洞见与批判的勇气,对秦更加器重,日后引为同志与好友。我想,这种批评者的良知与被批评者的襟怀,都足堪为今日学术界所借鉴,并引为楷模!

在20世纪三四十年代,秦宣夫曾多次在各种报刊上撰文,对国内各种大型美展进行批评。这些评论文章或针砭时弊,或反思传统,在当时那个年代常常体现出一种超前意识,并能在慷慨陈词之时,保持着怀疑、求真、客观的科学态度。我们从这些评论文章中,不仅能看到作者对中西文化背景的谙熟了解,而且能看出作者在使用“批判的武器”时所遵循的“描述—解释—规范”之原则,体现出作者的深刻洞见与良好的学养。这些文章在当时为传播美学知识,促进中西文化交流,匡正时人谬见等方面,起到了积极的、建设性的作用。

除了对画展的评论外,秦宣夫的批评文章还包括对画家的画评,主要有《评王济远画伯的画》、《吕斯百先生的艺术》、《回忆吕斯百先生》、《漫谈胡善余的油画》、《中西合璧,意境新颖——吴冠中画展观后》等。由于秦宣夫对西方美术史有着深入的研究,因此他的画评文章总是能把握住画家的师从渊源;又由于他自己亦是个精通技法的油画家,故其文章又总能从实践者的角度切中肯綮,显得入木三分。

### 二、西洋美术史

就总体情形而言,截至20世纪70年代,中国对西方美术史的研究是十分薄弱的。美术史学者吴甲丰先生说:“从十九世纪末到本世纪三十年代,我国不断有人到日本和法国学习

西方美术,但他们主要是去学习油画和雕塑的技法,去学习‘西方美术史论’的人却寥寥无几,仅有的二三位回国后也不能充分发挥其特长,傅雷就是一例。他写了一册《二十讲》,又精心翻译了丹纳的名著《艺术哲学》(其实是一册西方美术通史),做的贡献真不算小,但毕竟也和蔡元培一样不能遂其初志。前面提到的秦宣夫先生(现在八十余)曾留法习油画,兼修美术史、论,回国后主要致力于教学。……我看到过他写的一册西方美术通史讲稿,洋洋数十万言,资料丰富而精确,论述有独到见解,可惜至今无法出版。这里还得提一下丰子恺先生。他早年曾留日,归国后成为著名漫画家。他学识广博,也从事写作,方面很广。他撰写了好几册介绍西方美术史知识的书,如《西洋美术史》(译本)、《西洋画派十二讲》、《西洋名画巡礼》等,都曾出版流传。当时除他以外,介绍西方美术知识的作者和读物并非没有,但影响都不如他大。因此可以说,在三十年代以后,国内青年知识分子大多由于读了丰子恺写的书,才获得一些有关‘西方美术史、论’的基本知识。”(引自吴甲丰:《对西方艺术的再认识》,北京中国文联出版公司,1998年5月,第493~494页)

吴甲丰先生的这段话基本上概括了20世纪上半叶我国西方美术史研究领域的大致情况。他提到秦宣夫先生写的那本“洋洋数十万言”、“至今无法出版”的西方美术通史讲稿,就是延至今日才收入这本文集的《西洋绘画史讲义》。有学者(例如南京的吉春阳先生)在对秦宣夫先生作专题研究时,将秦的《西洋绘画史讲义》与傅雷、丰子恺的相关论著作作了比较,指出秦稿与傅、丰二人的不同之处及其优良特点。由于傅雷与丰子恺的著作成书年代较早(出版于20世纪30年代),其文献资料及学术观念皆不免受着时代的局限。例如,“以通史面貌出现的丰子恺的《西洋美术史》却没有明确的观念以及研究方法的表述。从这个角度说,丰子恺的《西洋美术史》是一部删繁就简的西洋绘画简史,对于艺术家和艺术现象只作一般性的描述,对于作品也只就风格进行简单的概括性的叙述,没有解释艺术现象产生发展的原因和过程,属于普及性的读物或教材。”(吉春阳:《秦宣夫研究——美术史论研究的贡献及其画风演变》,南京师范大学博士学位论文,第63页,2005年4月)而傅雷的《世界美术名作二十讲》“从年代上说,是从十二、十三世纪(文艺复兴的初期或‘前奏’)讲到十九世纪中叶,大约跨越五百多年。”(吴甲丰)既非通史,自然没有完整的“史”的框架;更兼其旨趣重在名作的鉴赏,对现代史学的观念及方法论之类更很少提及。所有这些,都是与秦宣夫的《西洋绘画史》无法相比的。

与傅、丰二人相比,秦宣夫的《西洋绘画史讲义》成书相对较晚,影响也较小。然而,由于秦宣夫自20世纪30年代至80年代一直从事西方美术史的教学和研究,在长达半个世纪的时间跨度中,无论文献资料的积累,还是现当代最新学术信息的传布,都对他的研究产生了重要的影响,并导致其史学著作在观念与结构上发生改变。我们在对秦宣夫长达半个多世纪的治学经历的考察中发现,随着研究工作的深入,他在反思传统的研究方法和体味西方学

者的研究成果的过程中,逐渐体会到在美术史研究中引进科学系统方法的重要性。例如,在早期的著述中,秦宣夫主要侧重于对作品的形式分析;20世纪60年代以后,他的思想更多地接受了辩证唯物主义历史观,并能将之自觉运用到史论研究中去,在评述画家与作品时,便不再止于形式分析,同时能将政治、经济、历史、文化等因素纳入自己的视野,并能以辩证的眼光,分析作用于画家与作品的各种矜持及其相互关系,既不失对历史事件及其运动规律的宏观把握,又能在实证的基础上对画家与作品给予具体入微的分析。所有这些,都体现出作者对现代史学观念与方法的自觉运用,以及他在史学研究上的深厚功力。

此外,秦宣夫的《西洋绘画史讲义》在叙事风格上也与傅雷有着明显区别。虽然秦、傅二人都是依据外文资料翻译而来,但由于傅的《世界美术名作二十讲》重在美的鉴赏,故其表述中往往带有较浓的主观情感,其修辞也往往因为情感的渲染而易流于夸饰。相比之下,秦宣夫的《西洋绘画史讲义》则重在客观史实的描述与阐释,其行文态度冷静,语言直白,风格朴实,结构严整,是一部建立在科学理性与实证基础上的相对严谨的信史。

### 三、美术史论中的个案研究

秦宣夫美术史论中的个案研究主要包括《论安格尔》、《关于文西〈最后晚餐〉》、《关于米开兰哲罗的评价问题》、《法国农村风景画展观后》、《佛罗伦萨的美术》、《从后期印象派到抽象派》、《法国艺术实况》等文章。虽然他的此类文章不多,亦未成体系;但文章的学术价值却不容低估。有些篇章至今看来,仍然是经得起历史检验的佳作。从某种意义上说,个案研究亦是对通史中未能充分阐发的某些重点章节的一种补充。

如前所述,由于秦宣夫早年在清华就读及留学法国时期打下了较为扎实的学术功底,又能于旅欧期间赴各地博物馆亲睹大师原作,考察美术史实,更兼其本人精通绘画,深谙画理、画法及各种媒材的性能特点,因此,他的个案研究文章便具备了较强的说服力和较高的可信度。这些都是他人难以企及的可贵之处。例如,1936年巴金先生与朱光潜先生就达·芬奇的壁画《最后的晚餐》是油画还是胶粉画的问题展开论争,双方各执一词,互不相让,但又都拿不出权威的足以服人的证据来。面对这场争论,秦宣夫觉得有必要提出科学依据,辨明事实真相,并借此机会宣讲西方美术史知识。他凭借当年旅欧的风闻与积累的知识,又引证了英文与法文原版资料,对相关的概念术语作了精确的阐释,并对壁画中使用的媒材作了详尽的介绍,给出了令人信服的答案,从而结束了这场学术之争。又例如,建国以后,我国曾在很长一段时期内与西方艺术界中断了交往,国内学术界对西方美术史的研究也相对寂寞。然而,秦宣夫却在这样的时代背景下,于1962年发表了《关于米开兰哲罗的评价问题》。文章运用辩证唯物主义的历史观,对西方学术界在该领域的研究成果(包括罗曼·罗兰、瓦萨里与古贝尔等人有关米氏的著述)进行了梳理,并提出了自己的商榷意见,其文论证严谨,见解深刻,引起了学术界的高度重视。1978年,由于“文革”以来国内的长期封闭,加之建国以来

政治上的极“左”思潮对艺术领域的干预，国人对西方印象派或知之甚少，讳莫如深；或心存偏见，视为异类。是年，秦宣夫于《法国 19 世纪农村风景画展》来华展出之际，写下了评论文章。文章在重点介绍 19 世纪法国巴比松画派的同时，还指出了它与印象主义画派之间的关系，并对其中一些代表性人物作了介绍与评点。该文发表在 1978 年的《文汇报》上，这对于封闭多年、国门初开的中国画坛，无疑是十分珍贵的信息资料。联系到早年（20 世纪 30 年代）他在《我们需要西洋画吗》等文章中对西方美术的评介，其在传播美术知识，沟通中西方文化方面所做的努力，实功不可没。

此外，自 1963 年起，秦宣夫还受上海之邀，担任《辞海》编委会的编委，具体负责撰写有关外国美术的词目。在当时中文资料极其匮乏的情况下，秦宣夫凭着他的外文及外国美术史论的功底，主持并完成了这项工作，并在此后十几年中，多次参与了《辞海》的修订工作。这些辞条也从另一个角度反映出他的知识面之广和治学精神之严谨。

对于秦宣夫先生的史论研究，邵大箴先生曾撰文说：“在三十年代一大批留洋的艺术家当中，只有为数不多的几位就西洋美术史作过认真仔细的研究，而秦宣夫是其中一位。笔者有幸于 1963 年于北京新侨饭店，参加当时文化部组织的西洋美术史教材的审读研讨会，聆听过秦先生的许多意见，深深为他掌握史料之详实，见解之深刻所折服。……凡是听过秦先生美术史课程的人，莫不为他对历史的深刻调查，对艺术的精辟分析以及对艺术创作的充沛热情所感染。”（邵大箴：《抱住人生，搂定自然——秦宣夫的艺术》，载台湾《艺术新闻》1999 年第 9 期）这段话应是对秦宣夫先生的中肯评价。今天，在纪念秦宣夫先生诞辰百年之际，他的文集终于在沉寂了多年之后得以出版了。这不仅可以告慰秦先生的在天之灵，同时亦是我国美术史论界的一大幸事。它令我在慨叹沧桑之余，又不禁想到 20 世纪之初那些如普罗米修斯一般的盗火者们。我想，老一辈先驱们为中西文化交流所做的贡献或许不过是一点微弱的火种，在当时也称不上灿烂；但那熠熠的光芒却委实照亮过 20 世纪的那片星空，并预示了新世纪的光明。我想，仅此一点，便足以令我们心生感激与崇敬之情了。

李向伟

2006 年 2 月

（作者为南京师范大学美术学院院长、教授、博士生导师）