

历史铸就的一代人——高小华访谈

The Generation Molded by History - Interview with Gao Xiaohua

俞可（以下简称“俞”）：昨天与张晓刚交谈，张晓刚说了一句话我觉得很值得我们认真思考，他说我们忽略了一个非常重要的工作，就是对艺术创作及艺术教学缺乏梳理和总结，很少去研究我们培养学生中存在的缺失。上个世纪七十年代末，八十年代初，你们一样有野心，有革命自觉，有相互攀比的一群学生，从根本上用自己文学，社会，历史对艺术创作的独特见解，建构了西部与中国文化进程之间的关系。使这个普通的美术学院成为了内地最具影响力的专业院校。而随着时间的推移，几十年过去了，我们仍受惠于你们这群老“哥萨克”的建树，这不是一种遗憾，还是历史充满了一种川美自身所应总结的警醒呢？如果作为一种前车之鉴，回到历史，去寻找今天我们失落的激情，或者说回到某种文化自觉，想必这就是七七，七八级的你们被邀请回母校的原因。

高小华（以下简称“高”）：晓刚的提议特别好，母校是到了应该认真系统客观地梳理自己当代艺术发展历史的时候了。我亦在多个场合说过：“四川美院浓缩了一部完整的当代中国艺术史”。的确，没有哪一个美院敢这样宣称的，由此看来十分可贵且意义非凡。不过问题是应该怎样去梳理？像三十年前的那种弄法（即弄出一套所谓“四川美院油画创作教学经验”）肯定是不行的，它既不真实亦不严肃更不能服众。为此，我曾于20年前就在撰文《回忆·自省与批评》中质疑过。

1982年由于四川美院学生创作的突显，引来了文化部和教育部在川美召开“全国高等艺术院校素描及创作教学研讨会”，江丰先生亲自带队把全国艺术院校的代表都召集到了重庆。会后江丰还特意接见了川美部分青年画家并一起合影。这张照片很珍贵，因为这是江丰生命的最后阶段与四川画家们的唯一留影。听说他返回北京不久，在一次会议上由于情绪激动，一拍桌子当场昏倒，后来就再也没有醒过来……听到这个消息，我们都很难过，记得为此我与罗中立感慨谈论了许久，觉得中国美术界痛失了一个伟大的人物。想想看，他是中央美术学院的院长，他竟然能够关心四川美术学院的创作并



#1

大力扶持我们这帮青年学生的成长，那是怎样的一种胸怀呀！现在还有这样的人么？

就是从那次会议之后，一个“四川美院油画创作教学经验”就在全国各地传播开来。“在美院，具有中国特色的教育体系还属初创阶段，尽管如此，能够在短短三、四年中把一批批仅有美术初步知识的年轻学生培养成在艺术上有所造就的新人，这也充分显示了社会主义制度的优越性。”（摘自《当代美术家》1984年创刊号张方震文）。的确，最早的一批“伤痕美术”和“乡土绘画”兴起于四川美院，川美的学生开创了“四川画派”，然而，这是否就一定顺理成章的等于是“四川美院的油画教学成果”？原本由于种种复杂的历史巧合因素而产生的这批新人，被简单且概念化地弄成了所谓的“教学成果”。甚至成为“社会主义有别于资产阶级学院派和现代派的蓬勃生气”（引自张方震文）之类的意识形态教材，是否得当？实在值得商榷。对于这个“成果”历来不乏质疑：四川美院何来如此强悍的油画教学实力？又如何实施的教学？以及何以能在如此短暂的时间内培养出一大批超强的学生创作队伍？

我想质疑应该从以下三个方面：

一、教学师资

四川美院之前身属抗战时期的“西南美专”，当时校龄五十余岁。其中有像李有行（国画）、沈福文（工艺）、刘国枢（油画）、江牧（版画）等老资格画家。特别是雕塑系还有像叶山那样的大师坐镇；更值得一提的是以赵树同、王官乙、伍明万等为主的雕塑家于六十年代就创作了著名的雕塑群像《收租院》。诚然，学院的资历不浅，历来有成不虚，但在七十年代末在学生油画创作突显之前，川美油画整体的形象鲜为人知亦属事实。

纵观该校当年油画专业的全部“师资”合计老辈新手最体面者应是：曾短期受训于外国专家的魏傅义和夏培耀二位先生，前者赴北京中央美术学院的苏联专家“马克西莫夫油研班”。后者参加罗马尼亚画家“勃巴油画班”，地点于浙江美

院。但因种种缘故“文革”后真正令学生们青的倒是两位家传弟子——六十年代毕业留校的高材生马一平和杜泳。总之，比起央美、浙美、鲁美和广美（这些美院均有出国留校或全国著名的油画家）川美油画的“师资”显然实力并不雄厚。

二、教学条件

中国大陆的美术教育自1949年之后，差不多都是基于苏俄“契斯卡柯夫教学法”，全国各美院大同小异，沿袭至今。当年的川美单就“教学大纲”来看亦不过在力图恢复前“文革”的同时修改补充添加部分内容而已，还谈不上有多少别出心裁、超凡独创的“教学方法”。

三、教学时间

应该说最可质疑的还是在教学时间上即：当年的那几幅在全国深具影响力、已经成为中国当代美术史中里程碑式的学生油画代表作品，大多是出自一、二年级：

1978年，高小华《为什么》、《我爱油田》。

1979年，程丛林《1968年某月某日·雪》、王亥《春》、罗中立《忠魂曲》、何多、杨千等人合作的《我们曾经唱过的歌》及《孤儿》等。

1980年，罗中立《父亲》、周春芽《藏族新一代》、朱毅勇《父与子》、王川《再见吧！小路》等。

纵观以上的三个方面（师资、教学和时间），川美怎么可能将这样的一大批人才如此神速而突然地造就出来？更何况有些油画作者根本就不是出自油画专业（如版画专业的周春芽、王亥，国画专业的王川等）。人们当然不会否定四年之后川美是出了不少的新人、佳作，然而，不可否认的是：真正打开川美油画知名度的代表作品显然并不是产生在施展教学的后期而是之前——这就是我们为什么会质疑“油画教学成果”的原因所在。

值得我们注意的问题还包括：川美最早的一批学生创作（1981年“全国青年美展”之前）根本就不是在得到学校支持的情形下产生的，那么总结出像这样一套“教学经验”究竟有何实际意义？

记得有人曾对我所提出的“质疑”做过辩驳：“高小华作为一个学生，并不了解上面（校方）是如何抓创作教学的，当时，我们是组织过



#2



#3

#1 1982年春 江丰和川美七七级部分同学

#2 1978年 高小华与罗中立等同学去川西南油气矿区写生

#3 1978年 高小华与他的油画创作《为什么》

看稿子、发放过创作经费的嘛。随后我们也调整和增加了创作课时，在这方面就是比其他院校优越、有特色！”我想这些都是不错的，从1981年全国青年美展前后的情形看确实如此。不过在中国美术界的“看稿子”（审查作品、草图）、发放经费之类早已是行之多年的文艺政策，是官方抓文艺创作的具体步骤，而非四川美院的创举。更何况要争得那笔创作经费，必须审查合格在先。

实际情况是：最初学生的几幅“凶险”作品（指1978年开始出现的“伤痕美术”）是很难在学校内部被审查通过的，从校方来看除了作品题材本身的问题之外，主要的担心可能是因为个别学生的创作行动会引发更广泛的连锁反应，有碍美院的正常教学。后来那些作品都是通过别的渠道创作完成或直接送入美展的。——对于这段历史，鲜为人知（川美总是乐意去谈1981年前后的青年美展创作活动），更从未见有谁（院方）就此主动表达过任何的歉意。

如今可以理解的是，在结束了一个造神的年代之后，中国向何处去？横在所有人的面前没有答案，人们只有“摸着石头过河”，启动各自的触角试探着往前走。在面对一群急不可耐，来势凶猛的学生创作热情的冲击下，必定会影响到常态的教学计划，有些课程被迫更改或取消；亦有从未尝试过创作的学生乘火打铁，跃跃欲试，甚至有其他专业的学生也在凑热闹，要同油画专业的学生看齐，那是一场由下往上施压的局面，对刚启校门、欲重振校威，恢复常态次序的美院来说确实是一个非常棘手的问题。从后来的情形看，美院是顺应了这股历史潮流的，不管是被迫的支持也好，还是尝到了之前学生创作的甜头也罢，反正在川美学生创作的“第二波浪潮”（1981年青年美展）时，院方一改之前的不合作姿态，主动参与并因势利导。在“为四川美院再争光夺魁”的口号中掀起了一阵相当活路亢奋的创作热潮，虽说那总会令人想起官方一贯发动群众搞运动的老章法。

我们都安然、幸运的度过了一场措手的不及的“混乱”，并获益良多，此乃皆大欢喜！然而，我始终不以为那是一个能够产生于常态之下并可施展于实际之中的“教学经验”。我很想知道，那些坚持认为创造了一个“具有中国特色的教学体系”的人，在总结出这套“教学经验”之后，是否能再创奇迹？恐怕历史的好戏不再会反复重演；总之，人才的教育、培养不是机器零件的制造：一经定型成模，便可成批生产的。事实上，那是一个特殊的年代所涌现的一批特殊的人才，压根儿就不是按照某个教学单位的计划和意志培养出来的。

实话实说不一定好听，但面对历史的真相亦不可能实话不说。时至今日，虽然那样的“质疑”对母校会显得有些冷酷无情，对某些师长们亦会显得不恭不敬，然而想要“梳理”历史就必须真实！在此，我向所有受到委屈但仍然以开放的心态接受历史的诸位深深地鞠一躬！

俞：在过去，一个人的生长经历也许是他艺术理解的非常重要的背景，这个背景不但让你用人文关怀的态度去重新审视你周围发生的一切，有时，因为你的敏感而成为一个叛逆者。

高：川美辉煌的历史是一部群星灿烂的历史，而一部群体的历史，就是许多个体史的总合；对于川美当代美术历史的研究分析与梳理最终落实到细节，也就是每一个画家的成长史：当年那批学生究竟是什么样的人？他们为什么会那样做？他们究竟有着怎样不同的思想与人生经历？

我曾在《川美七七级油画班的故事》一文中抛砖引玉地撰写过班里几位有特色的同学的小故事，希望以此引出更多更生动更深入而真实的个人历史。就在此文之中，我亦介绍到我这个七七级油画班第一任班长的由来和自己独特的生活经历：“——我们班入校时都通过了‘政审’，全都‘合格’，唯令支部书记感到遗憾的是缺少‘党员同志’，我被指派为班长，可能是因为其‘良好’的‘出身’并且本人又当过兵的缘故？可信、可靠——

组织上很看重这一点。不过我肯定是令他们失望的：首先我不遵守教学次序，领头画起了政治上很悬的‘伤痕美术’，其次又策划了至少两次以上的‘不安定事件’：一次是为了争取学生看画册的权利组织‘请愿’罢课、罢饭；二是为了反对校方的‘独裁’，维护民意选举学生领袖的权利与自由，而发起了一场全院范围内的学生民主‘公投’活动，结果我被众人推举为‘全国学联’的代表，并以公费去北京开会。”

1955年我生于南京，因为父母都是军人所以自幼便随其迁移：顺着长江西行，初抵武汉小住，终落脚于重庆，在此一待十多年。其中有七年（1969—1976）我曾一度离川远游：先是跟随父亲去到上海再下放至湖北襄樊接受“劳改”。后独自参军闯荡，继而北上中原河南洛阳两年，然后又转往南下鄂省武汉近四载。那是我生命中成长的重要时期，曾经历过“文革”的动乱、下乡务农及军营生活——那是一个的岁月伴随着个人的奋斗历程。

其实我五岁就喜好画画（当然只是涂鸦），真正得以启蒙并励志朝绘画发展的还是在日后的岁月里。我十四岁那年作为“狗子”，随我“走资派”的父亲流放到湖北襄樊的一个“劳改”农场，本是该进中学读书的年龄，却因父辈的不幸同受牵连，生活的波折悲苦，倒是摧其生命的早熟：以出色的劳动表现“洗刷”着出生不洁的“污名”，求得换取生存条件的改善——那是一种本能的“思变”心理，继而萌生于苦命挣扎中的幼小心灵。

1970年冬天，我以自己的血汗换来一个“模范知青”的称号而被选送去当兵（这是“文革”期间国内青年所向往的最佳出路）我亦尝到了平生第一次奋斗的果实。那是命中注定的一个转折点，而给我带来希望的竟是自己童年时代的一个梦——美术爱好。时逢文革，军队号称“毛泽东思想大学校”为其“政宣”之需四处网罗文艺人才，提拔笔杆子；从十六岁起我的作品就曾二度入选全国性美展（1972年套色木刻《野营路上》、1975年水粉画《数九练千枪》），因此我被调离基层连队步入上层机关；我先后在军中做过电影放映员和美术工作者。十七岁被提拔到大军区政治部报社作美术编辑与摄影记者。正是在这个军队高层的将领机关，我结识了一拨中共元老的女儿们。我在《中国现代美术史中的“伤痕绘画”》一文中写到：“京城的‘高干子弟’确实了得！见多识广、能言善辩、优越感十足，许多人虽已成了‘狗子’但仍霸气犹存。——那是一个特殊的‘圈子’，它不仅仅只是一种精神‘特权’的象征，更是当时鲜为人知的‘内部消息’的源头。以今天的视角再来分析自己的成长

过程，除了自己的出生背景和种种的遭遇之外，我能于十七岁就接触到这样一个特殊的‘圈子’实属难能可贵。就是通过这条‘渠道’使我增长了许多见识并及时地了解到当时国内外的信息，以及所发生的许多重大事件的真实背景。可以说这种‘影响’不仅仅直接促成了我最初的‘伤痕美术’作品的产生，更成就了我日后的事业与人生。的确，一个人童年少年的经历将成为他一生的资源！”

俞：当时怎么做创作？怎么去面对过去？作品为什么有这么强的针对性？

高：都说今天是一个拜金的时代，似乎有钱就可以买到地球上的一切，但是买不到历史。历史上的那一刻你在做什么？怎么做的？都留在那里。我想，在历史的恶浪中我和部分同代人都是幸运的，在那个艺术无价，阳光忽然暗淡，大家都不知所措的日子里，自己一不留神就画了一张被称其为开“伤痕美术”先河的油画《为什么》。忆当年，没有今日的沉稳与淡然，只有年少粗糙的生命力及旺盛的荷尔蒙，亦没有什么哲学美学和理念观念的缠绕，有的只是志在必得的轻狂与傻乎乎地生猛。眼见今日已然老去的同代人，愈感青春瞬息即逝，回望昔日的大好时光，管他三七二十一，斗胆一搏，何乐而不博？其实人生可博的时机并不多，走过了才知道，想想，值！

当年敢于斗胆做那样的创作肯定是会遭遇许多的麻烦，压力来自各方，猜测与谣言满天，吐沫都可以让人窒息，但真想要挑战社会走在时代的前沿，就必须克服自身的懦弱与胆怯。在那个枪打出头鸟的年代谁有胆量挑头？谁能预见未来？考验着每一个打算去冒险的人性。千万别用三十年后的今天已经富裕而自信的人心去分析历史、想象历史——那时的国人底气并不十足。历史不是文学更不是科幻，千万别去添加太多不着边际的“理论”。梳理历史就必须还原那些当时的“语境”及“生态环境”亦必须坦然面对那些并不体面但却真实可信的过去。

如今对“刺儿头”和“尖子”都有个新的“雅号”叫做：“带头人”或“领头羊”，那么，作为川美当年的“带头人”之一的我，当年的创作“动力”与勇气从何而来？我以为应该来自包括前面所谈到的好几个方面：有自身特殊且苦难的经历所产生出来的创作冲动而“迫不及待”；有当兵时的两次参加全国性美展的“少年得志”；有苦学油画后急欲表现的“跃跃欲试”；亦有来自家庭出生背景的优越感而鼓起的“胆大包天”……。

总之，我想艺术家得有足够的敏感、勇气与自信心还得增加三个基本的条件才能一往无前：



1979年春 高小华与程丛林、李珊去上海途中在“东方红号”轮船（经三峡时）

首先是天赋与爱好，再有是努力与坚持，其次就是把握机遇。应该说我们这拨人是幸运的，所以能一直走到今天。当然，没有人能够真正预见未来，且不说“走”到这一步的不易，可没有这一步又哪知下一步？“生命的印迹”不会步步都精彩，但不去“走”就肯定不会有精彩。

俞：据说最早涉及伤痕题材的是你和程丛林，而这一切又与中国敏感的社会环境形成联系，只有那些不怕死的年青人才敢做这样的事，尤其是那个时候，有多少人才能获得我们的文艺尺度呢，信息又那么的闭塞。当时你为什么能一个人躲起来进行这样叛逆活动呢？是不是灵光乍现，而班上其它同学也随之群起而画之，转换了你们班的文化角色。从而你们班也进入了艺术史。

高：当时川美七七级的同学总共就50人，绘画系的人最多，都住在一座危楼（两年后拆除），吃住行整天在一起，谁要是有点动作几乎都知道。我画稿子的时候是在寝室里，利用无课或休息时间进行，只是稿子完成后需要更大的空间时我才找系里老师提出了让我进行创作的请求，但遗憾的是竟遭到了拒绝！这就是身为班长的我为什么会为了创作《为什么》而带头“逃课”，躲在家里完成油画的原因；同时亦是我为什么日后会去思考川美的创作与教学关系的原因。

提起当年与油画《为什么》同时入选全国美展、获奖并为中国美术馆所收藏的油画《我爱油田》其实最初只是一张“课堂作业”。记得1978年的冬天，我们七七级油画班被指定去到四川自贡山区的油气井队体验生活。在那里，有不少的退伍老兵，当见到城里女大学生来井队时都色迷迷的坐立不安。我当过兵能理解那种心态，男人嘛！确实，伙子们体魄健壮，精力旺盛。朴实憨厚且略带压抑性的羞色，十分令人疼爱的。我们聊天：“为啥不找一个？”，“这里苦，哪个愿往这里嫁？”伙子们不好意思的回答，语气中含着自卑感。“前段时间，我们队长的媳妇就跑了”，“为啥不追去？”“舍不得离开，大家相处久了，有十多年，当兵那会儿就在一起……”我心里酸酸的很不是滋味，我明白，在这轻描淡写的背后隐藏着多少难以名状的无可奈何的悲哀；在那个党的利益高于一切，全然不可宣泄自我意识的“集体主义”年代，神州大地的每个角落每时都在出现着“保尔·柯察金式”的悲剧英雄。（保氏是苏联“十月革命”时代中自我牺牲的典范）同时亦可体见到在那个共患难之中的人与人之间的关系，以及由于同命相连而产生的真挚的关爱与友情。我反感歌功颂德，然而，面对像那样

愚朴憨实的人，我是难以无动于衷的，出自本能的同情与一种人道意义的感怀，再加上不可推卸的课堂作业，我开始很努力地认真地构思创作这幅画。我想那一切何尝不是一种违反了本性的人性？画中的人原本是没指望有什么超越，我更是没得本钱去超越我自己。难于驾驭自己的命运、超越其所限的时空，是我人类的悲哀，更是以为能够轻易超越者的悲哀！总之，不管别人如何评价，本人一直视《我爱油田》为对人性礼赞的悲情系列篇——这是我原本的创意所在。

俞：为什么你会把创作纳入到一个社会转型的思考里面？受到了伤痕文学的影响么？那个时候伤痕文学已经非常火了，大家看得泪流满面。

高：所谓“伤痕”一词是来自当时流行的一部卢新华所写的小说《伤痕》，之后被藉以称谓七十年代末大陆美术中所兴起的一批反思文革为题材的绘画。不过，长期以来在许多的理论文章里都将“伤痕美术”说成是受到“伤痕文学”的影响所至，这几乎已成了一种固有概念。而这样的“概念”其结果必定导致的是另一个荒谬的结论：就是“伤痕美术”的作者是从阅读“伤痕文学”的故事后才受到了启发并获得了创作的灵感？这完全是忽略了画家们自身的社会责任感和“文革”的经历及成长的背景！其实在那个邓小平形象地称之为“摸着石头过河”（大家都没谱）的年代，文学也好，美术也好，应该说是同时产生于中共十届三中全会及中央公开否定“文革”之前的那场“思想解放运动”，它自下而上，不受任何领导，全然自发，有别于历次的政治“运动”——它始于一批知识分子和艺术家的自我觉醒和有感而发。当然，离不开“文学”的“美术”肯定是有，譬如插图画和连环画（如《枫》、《伤痕》等就是最典型的例子）——那倒是另外一个话题了，但千万别混为一谈。

在众多的“文革”题材之中，我为何选择“武斗”作为绘画？“伤痕美术”为何总是以“武斗”题材绘画作为重要的代表？我以为：“文革”中的“武斗”其实质是从1949年以后，国内所遭受的一场严重的动乱——虽为时短暂，但其影响深远；在那个公然打、砸、抢的无政府状态下所表现出的是民心的失控；它对国土的破坏、对人心的摧残直接导致了后文革时代的“三信危机”。还有“文革”何与“武斗”相干？那是一个自相矛盾又难以自圆其说的历史，因此，只有揭露“武斗”的真相才能彻底反思与批判“文革”。事实证明：作为绘画的语言（而非文字创作）“武斗”血腥的图像与视觉冲击力远远超越其他：“把触目惊心的欺骗、阴谋、愚昧、悲剧暴露人们面前，让人们觉醒，让人们深思”（栗宪庭语）。

当然，画家自身的“文革”经历才是最直接的创作动力与资源：回忆少年时期的重庆给我留下的印象是：硝烟血迹、野蛮贫穷。我是在文革酷烈的武斗平息后的第二年（1969）离开重庆的。此后的很多年里，我都会恶梦连连——梦见些恐怖的惨景与奇形怪状的死人……因为，我的母亲是个军医，许多在战乱中遭遇不幸的人都在我住过的那所陆军医院里急救治疗或死去（当时不少地方医院因战乱之故被迫关门）而那个军队医院恰又处在被两派人马拼命争夺的是非之地上（那是一处交通要道），紧张的对峙，激烈的战斗，断垣残壁，像似今天风火战乱的中东地区——那是中国当代城市战争的试验场。还记得，武斗初始，有门路的人都抢先举家逃离灾祸之地，投亲靠友避之他乡，而我是无路可逃，父亲是个“走资派”已被隔离审查，母亲“待罪”工作终日在外难见身影，我因是个“狗子”被红卫兵开革之后只好同姐姐护着仅只三岁的妹妹，全然处在朝不保夕的惶惑与悲苦之中……那倒使我情愿或不情愿地饱览了一场辱没人性的战争。

文革中的重庆为何成为闻名全国的“武斗之冠”？因为这是一座近百年历史的中国兵器工业重镇，为文革“武斗”的疯狂杀戮奠定了丰厚的物质基础；1967年初夏，“山城第一枪”（指当时第一次的枪杀人命案件）开启了“文革”中动用真枪实弹搞武斗的先河。持续数月之久的战况惨烈、伤亡

无数，若非亲眼目睹，难以置信。由于那些杀人武器的制造，发行都始于工厂，工人成为掌控军火的第一主人。许多新型的武器刚刚生产出来，就被造反派们抢先物尽其用了。记忆中常看到的武器有：当时中国最新型的坦克、装甲战车及各种反坦克武器；有火力凶猛的四联炮（越战中常用于打飞机）以及AK47自动步枪等各式新旧轻重军用装备应有尽有。还记得在攻防战术之中，造反派们绞尽脑汁使出各种毒招——将高压电线接通埋于道路下的钢板来整治坦克；据说很灵，被电上的坦克外表无，但里面的人已经全部烧焦……真可謂是现代城市战争的一大创举。另外，还有些因素使得武斗更加规模化、专业化，因为武斗后期的指挥官，大多是具有丰富的实战经验的退伍军人所为。——十年后，这段经历调合着颜料涂进了我的第一幅油画创作之中。是同情也好，思也罢，正当懂恍中的少年对周围所发生的一切更多的还是好奇，只是日后的反思才然使我感叹自己竟能安然逃过一个惨绝人的年代。

正是有那段刻骨铭心经历，在一个相当长的时间里都不可救药的折磨着我，使其难以“安乐椅”式的方法去进行“纯艺术”活动，那时候在我的调色板上更多流淌着的是血和泪……除此种种，还有其他一些刺激我去创作的元素：如对某种绘画方式的热衷执迷，以及作为一所地方美院的学生欲出人头地、自尊好胜发奋图强的心理等等。由此看来，画家亲身的经历足以构成一部鲜活的“伤痕美术”，哪里还用得着受“文学”的影响并从中获取创作灵感？

俞：这就纠正了过去的有些说法：高小华为什么去画这种画，是因为他有对文化大革命的深切体验，有这种体验以后他对这场运动有自己的态度。你当时对什么样的艺术风格感兴趣？

高：比起众多历经“文革”的国人我是幸运的，在那个信息闭塞的年代，我能在军队高层的那个“圈子”里，幸福的阅读到不少当时被禁的所谓的“内部读物”或是“供批判所用”的名著名画——它让我这个没上过中学的孩子受益匪浅。当然，比较今日，我们的眼界毕竟十分有限，除了十九世纪的俄国就是前苏联的，接触其他艺术的机会并不多，能看到瑞典油画的原作展览已经是大开眼界，不得了的事情了。不过，当时我还是更喜欢苏联后期现代一点的艺术家如：科尔热夫、特卡切夫等等，他们的这些作品在七十年代末的国内画界还是很新鲜的。我曾在《回忆·自省与批评》一文中写到：“我辈大陆油画家的起点，多是建立在源自欧洲，后被苏俄发扬光大的现实主义基础上发展而来的。以我们当时所能受到的影响和兴趣最大的还是苏联现代

派画家科尔热夫的画风。他在《巴黎街头艺术家》、组画《前赴后继》、《战争—母亲》等油画中所表现出的卓越的写实才能富有现代人的气质，那种粗狂笨拙的笔触，斑沉着的色彩及厚重丰实的肌理效果近乎浅浮雕，有一种粗糙的美感。此种油画技法，曾一度为后文革时代大陆画家短期效仿过。（之前很长时间，大陆油画界普遍风行的是苏联画家马克西莫夫和梅尔尼科夫的画法——就是那种跳跃帅气的笔触和漂亮的银灰色调的画风。）最早见到仿效痕迹的是文革后的陈逸飞、魏景山合作的油画《蒋家王朝的覆灭——占领南京总统府》及后来的《农机专家之死》（邵增虎）还有罗中立的《父亲》等作品。故然，科氏并非美术史中的大师之辈，其画风亦谈不上什么标新立异，但作为阶段性与探索中的中国油画的一种‘参照系’还是有其特殊的历史贡献。”

俞：还有个问题，程丛林为什么要画武斗？画中人物，大都是你班的同学，这是否是暗示，还是因为当时画画时必须的真实认识，绘画的真实性是否代表着真诚。

高：不清楚，但我想同代人都有相似的生活经历与各自的创作理由，亦肯定会在一个适当的条件下表达出来。当然，普遍的说法是油画《为什么》的出现和我的行为启示并带动了川美最早的一批“伤痕美术”作品的产生，单从前后发展的时间顺序上来看的确如此。

提起那段历史，我至今记忆犹新；1979年春天，油画《为什么》已经在四川美术界有些影响了，人们都在议论说川美有个学生画了一幅文革武斗的“凶险”作品，我本人亦被美院众人以破天荒的民主自由的投票方式推选为学生会领袖并同时当选为“全国大学生第十九届联合会”的代表准备去北京参加会议。以此同时，正好有一个“瑞典油画展”来中国将分别于上海和长沙两地展出。那是一个求知若渴的年代，同学们各个兴高采烈，跃跃欲试，谁都不想放弃这样的机会，纷纷商量着如何前行，但由于处在一个贫困的年代，多数的同学都囊中羞涩，只能选择就近去长沙参观，为此听说还有同学卖掉手表等个人物品去筹措路费。我从小居住过上海，母亲的家亦在那里，于是我就开始计划想来一次“重温之旅”：乘轮船走长江（这是我自幼多次往返渝沪的路线）先去上海参观再赴北京开会。也不知从哪里得到信息的程丛林和李珊找到我希望能加入同行。想当年，在班里我与程丛林比较接近，相互尊重，谈得拢，虽不见他有什么创作，但他学习刻苦、功底扎实又喜好钻研艺术理论且十分健谈。于是我们三人就乘“东方红号”轮船顺水而下大江东去。记得当时我买的是有床位的四等船



票，程、李二人买的是五等底舱票，不过一上船我就与程丛林彻夜长谈而毫无困意，索性将我的床位让给李珊睡去。结果我就与丛林裹着席子（五等舱的“床位”）在船甲板上到处“流浪”，海阔天空，随遇而安。那是一次浪漫且难忘的旅行，亦是我俩艺术生涯的一个转折点。

“东方红号”轮船一直东行，过了三峡后的第一站就到了武汉，那是我当兵的地方。在码头上见到了我已分别多年的老朋友、当时颇有名气的军队才子刘柏荣。船行一周后抵达上海，三人都住在我姨妈家中并安排好在上海的行动计划：先看瑞典油画展，再去拜访陈逸飞、陈丹青等上海知名画家。还想去趟杭州“朝拜”浙江美院。记得，当上海的诸位画家看到我的《为什么》画作照片时都相当的惊讶与赞赏“以前只是听说，四川的武斗当真有这么厉害？”陈逸飞说“这幅画很棒、很有震撼力！”同时还鼓励到：“肯定会在全国打响的！”……在此，我引一段十年前陈丹青应邀参加川美“再看七七、七八级研讨会”上的一篇题为《以青春的名义》的发言：

“——我第一次认得四川画家，是在二十三年前，1979年的春天，中越开战，我正在美院上课。我是不喜欢上课的，为了逃课，就跟了所谓中央慰问团去广西劳军，回程经过上海老家，一天中午刚出门，正好赶上陈逸飞同志带着两位四川的哥儿们来找，说其中的一位是四川美院的高小华，画了一幅武斗的画，很棒，介绍完了，他就离去，我带着两位哥儿们又折回家里，要了高小华的油画照片看，那幅画就是日后著名的“伤痕美术”的开山作《为什么》。我们谈了好一阵，高小华头发，脚都很长，站着时一条腿叉开，频频抖动着，我大概自己也喜欢没事儿抖腿吧，所以至今记得。秋天，

#1 我爱油田 手稿 1978年 高小华

#2 我爱油田 布面油画 1978年 高小华



赶火车 布面油画 1981年 高小华

我收到了一封来信，还有一张放大的黑白照片，照片上又是一幅描写武斗的油画《1968年某月某日·雪》，我拆开信读，属名程丛林，他说，他和高小华一起在上海我家见过面。我立刻想起他，戴眼镜，卷头发，坐在那里一言不发。我仔细看画，对这幅苏里科夫式的历史画感动了。我记得坐在火车上给丛林回信。”

我们在上海分手后，我就去北京参加全国学联代表大会。当我返回重庆不久，五月的一天，程丛林神秘的告诉我他也准备画一幅文革题材的作品，问我是否愿意参与？我是答应了的，尽管我正在与何多 弄一套《保尔·柯察金》的连环画并着手与周春芽合作搞一套题为《血染的早晨》（根据四川大学《锦江》文学杂志的一篇武斗小说改编）的连环画，但是我认为这是可以同时进行的两件事情，因为都是关于文革武斗题材的创作。为此我将先前创作油画《为什么》的时候所收集的资料、道具等实物都奉献出来，并热心地参与了包括画草图、收集资料、寻找模特儿和拍摄冲洗照片等工作，甚至还亲自做过模特儿充当画中的某个角色——这就是后来出现在《1968年某月某日·雪》之中前景正面右侧身穿短裤背心，搀扶战友的那个青年（画得很像）。后来那稿子渐渐成熟，程丛林没有再来找我，他悄然离开了学校，（就像我先前画《为什么》时的那种干法）回到成都家中独立完成了油画并直接送进当时正在最后选拔的“建国三十周年全国美展”四川省预展之中。此画的公展即刻震动全国画坛。我以为，一个青年学生，能在那样艰难的环境与条件下，以如此惊人的速度、勇气和自信心完成这样的历史大作实在是值得钦佩！那亦确实达到了作者想“一鸣惊人”的效果。

俞：罗中立画《彭德怀》和画《忠魂曲》的时候是什么情况？

高：我至今还清楚的记得罗中立的《彭德怀》，那是张竖构图的素描，画的是彭德怀走在四川乡下的水稻田坎上的情景，那 蜿蜒 的水田分割形成了一个大大地问号，十分醒目印象深刻。记得这幅画与罗中立其他的一批“文革”系列小油画都参加了在重庆沙坪坝公园举办的“野草画展”，引起过不小的轰动。《忠魂曲》是一幅油画，也入选了1979年的“建国30周年全国美展”亦成为川美“伤痕美术”时期的代表作品之一。

俞：伤痕美术当时是谁提出来的？这样的归类，或许说是给你们贴上这个标签，你们的反应是什么？

高：不清楚，是栗宪庭？是高名潞？还是其他什么人？但是我知道最早接触、支持并力推“伤痕美术”的人是栗宪庭。不过在“伤痕美术”提法之前我们把这类题材的画称之为“暴露现实”或“凶险题材”，知道弄不好是要坐牢的，可没想到后来那批画竟然入选了全国美展、获了奖还“得逞”了！那真是始料未及的。

不过，说到老栗最早接触“伤痕美术”，还有这样一段鲜为人知的故事：那是1979年的春天，我去北京开全国学联代表大会期间，在《美术》杂志编辑部第一次见到栗宪庭，当时我们俩都显得有些激动，握着手站在那间狭窄的编辑室办公桌前，聊了好半天才想到要坐下来慢慢谈。他说终于见到了《为什么》的作者，没想到会那么年轻（当时我只有23岁，川美大二的学生）。其实老栗也很年轻，小伙子一个，但显得十分沉稳，他说去年（1978年）的秋天就收到了我寄去的稿子（《为什么》一画的素描稿照片）和信，他很关心我是否画成了油画？我当即递上已经完成并拍成照片的油画《为什么》给他看的时候，他显得兴奋起来！他说《美术》杂志很想发表这件颇具争议的作品，为此编辑部曾多次讨论过，但意见很多、阻力很大。不过他很有把握地分析道：“现在《为什么》的油画已经完成，效果很好，发表的可能性就更大。再说目前中央的宣传口径已越来越松动，在北京也有更多的人越来越敢于讲真话了……”他接着说，他正在负责处理这个稿子，争取以“编者按”的形式加上作者的文章与画作一道“隆重推出”，估计届时将会引起广泛的关注和更大的影响。临分手时，他希望我回去后写一篇创作感想并能将油画《为什么》拍成彩色反转片并很快寄给他。记得当时我一边点着头，一边想：到哪里去拍彩色“反转片”哟？

的确，直到最后我也没有为老栗弄到一张他想要的彩色反转片，那是怎样的一个年代？生活在偏远山区的艺术学生能为自己的作品拍一张黑白照片已是奢望的年代！而对我来说，当年还有比拍一张“反转片”更重要的事情——那就是担心《为什么》能否“存活”下来？

又过了好几个月，《为什么》终于发表了，就在《美术》杂志1979年第7期上，但是规格十

分的“低调”（没有“隆重”的“编者按”，只有留给老栗的那张黑白照片和随同1978年寄去的书信编辑而成的一篇短文：为什么画《为什么》）。很显然：老栗先前打算以“高调”推出的计划严重受挫！后来得知：《为什么》能如此“试探性”地发表出来，已经是相当不容易了，据说编辑部对此十分审慎，目的是想看发表之后的社会“反应”。当然，时过境迁，我们今天回头再去想想：在那样一个连党中央都未下令否定文革的非常时期，《美术》杂志竟然率先登出这样一件“反动的”作品，其“行为”是何等地“前卫”！数月之后油画《为什么》入选了全国美展并且与四川另外两件“伤痕美术”作品：《1968年某月某日·雪》和《春》一起获了奖，这等于是官方已经公开地接受与承认了这类作品的“合法性”并为国家美术馆所收藏。

同年底，老栗与我联系，说想到四川来走走看看，了解一下其他四川青年的创作情况。我估计，此时敏感的老栗似乎已经清晰的预感到：在四川这块人杰地灵的土地上，将会生长出一批又一批的现代艺术！

1980年初的某日，我在重庆菜园坝火车站接到了老栗和他的同事张仕增……从此，中国西南地区的现代艺术就在这位“教父”的直接关怀和影响下一步步地发展起来。许多年之后，张晓刚对我说，老栗告诉他：第一个把他引到四川的人就是高小华。

俞：乡土绘画你觉得是以什么样的图像确定的，这是不是意味着，你们又开始有了新的创作想法？你认为“乡土绘画”比较突出的有哪些？而后来也存在着另一种说法是：乡土绘画迎合了市场而转换成献媚的绘画也叫“乡土绘画”

高：记得好像是1980年的某一天。全国美协副主席华君武忽然亲临重庆川美与我们几个之前参加过全国美展的青年学生座谈，他说：“四川美术学院的青年学生在刚刚过去的“建国三十周年全国美展”中表现非常突出反响很好！中国美术家协会已决定在明年搞一个“全国青年美展”，35岁以下的青年人都可以参加，这是专门为年轻人搭建的平台，希望四川的青年画家们能够继续努力再带一个好头。我要和四川美院的领导及四川美术家协会谈一谈，这是全国美术界的一件大事，希望他们能给予你们大力的支持……。”就这样，随后川美全校总动员，在“向七七级油画尖子们学习”的号召下，全校停课搞创作，为“全国青年美展画画”、为四川美院争光！——这亦成为了川美历史上的一道非常美丽而奇特的景观。

我在前面谈到：四川美术学院浓缩了一部完整的中国当代美术史。它从最初的“伤痕美术”

到“乡土绘画”再到之后的当代艺术一路走来，一个都没有少，这在全国亦是绝无仅有的。尽管对后来部分已蜕变为矫情甜俗的“乡土绘画”多有微词，但并未因此而影响到对早期“乡土绘画”革命性意义的定位和评价。同“伤痕美术”一样，早期的“乡土绘画”具有强烈的批判现实主义和人道主义的意义，它一反过去的高、大、全、红、光、亮的所谓“新农民幸福生活”式的样板画，重回现实；它同样推动了中国当代艺术的发展。

从最初的“乡土绘画”至今走过了三十年，我依然认为还是罗中立的《父亲》和《大巴山》系列最具代表性。在此我想起了1979年和程丛林一道，去杭州“朝拜”浙江美术学院时看到的一幕：一大早我们来到西湖边上厕所，那公共厕所真干净！如同自家的厅堂。忽然眼前的一个情景我俩万分吃惊而至今难忘：只见一个老头，趴在厕所里手拿抹布，旁边放着一桶水，正在认真地擦着厕所的每个角落……，浙江人太讲卫生了，这在四川是不可想象的！随同这个记忆又想到：当年四川的那批油画拿到北京展览的时候，京城的画家们很纳闷：你们是怎么画出那么具有乡土气息的油画来的？我说你们没有到过重庆，所以就没有那种感受，重庆就是个大码头、大乡镇。在那座山城里，摩登女郎穿着高跟鞋会走在田坎上；农民亦会挑着粪桶走在城里的柏油马路当中，那是一座城乡混杂而奇特的城市。所以在四川画家的骨子里原本就带着一种浓浓的乡土气和泥巴味儿。因此那种对泥土的感情会很自然地流淌并体现在他们的艺术创作当中。

俞：为什么张晓刚和叶永青他们在那个时候没有作品呢？你认为是什么原因？

高：什么叫“作品”？其实他俩在那时亦画了不少的作品，只是想法不同，兴趣不同，做法也就不一样；譬如，晓刚当时的“藏女”系列、永青的“云南民族风情画”等等都在艺术的形式风格与表现方面做了不少的探索和尝试；再有，在后来他们的画中所关注和表现出来的政治历史信息又何尝不是一种受到当年川美人直面现实和历史精神的影响与发展？当然，这只是我个人的看法，对当时还年轻的他们可能正在为将来做着准备，于是就有了九十年代后的“中国经验”，有了中国当代艺术与国际的“接轨”，亦有了一拨接一拨的中国当代艺术界川美人的“半壁江山”，——这岂不更好？