

中國美術教育

1995

增刊



纪念孙悲鸿文集

张静文

主编 张连玉

8111003

主办者：国家教委委托南京师范大学主办

编辑、出版者：《中国美术教育》编辑部

印刷者：河海大学印刷厂

发行者：南京市邮政局(全国各地邮局订阅)

国内邮局代号：28—66

国内统一刊号：CN32—1300

国际标准连续出版物号：ISSN 1005—6300

江苏省期刊增刊许可证 19510141 号

一九九五年九月三十日出版

定价：6.50 元

序 言

南京师范大学美术系的前身是中央大学艺术系，是悲鸿精力最旺盛时期的工作之地。他自 1927 年从法国留学归来，不久便应聘执教于此，长达 19 年。直到 1946 年，他任北平艺术专科学校校长，才不得不离开。十九年中，他以现实主义的教学方法，建立了严谨的教学体系，强调过硬的基本功训练。提倡艺术应穷造化之奇，探人生究竟，描写生活，反映时代。他以极其负责的精神，因材施教，因此人才辈出，许多学生成为驰骋于中国艺坛的美术家和教学骨干，为中国美术的发展作出了巨大贡献。这一时期我国国难深重，帝国主义残酷践踏和侵略中国国土，悲鸿以强烈的爱国热情，用作品抒写悲愤，并远走南洋各地，举办义卖画展，全部捐献祖国。他的爱国行动，也教育了学生，艺术系许多学生步他的后尘，纷纷投入抗敌救亡的洪流。悲鸿留给南师大美术系的精神财富是如此丰硕，至今美术系仍保留着徐悲鸿的影响。今年徐悲鸿百年诞辰之际，南师大塑造了悲鸿的胸像，底座镌刻了悲鸿生前手书的“复兴中国美术”六个大字。这是悲鸿生前的信念和壮志，他为此而尽瘁终身。同时，南师大还举行了隆重的纪念会和徐悲鸿学术研讨会，这不仅仅是对悲鸿个人的追怀，也是对中国美术的回顾和鞭策。

我曾多次从遥远的北方来到南京，来到南师大美术系，情不自禁地回顾悲鸿当年在南京的生活和工作情况，为他当时的艰辛和遭受的种种打击而潸然落泪。他工作得多么勤奋！生活得多么沉重而坚强！他义无反顾，不改初衷，始终以复兴中国美术为己任。

他过早地去世了，在他逝世已 42 年的今天，南师大即将出版纪念悲鸿的文集，我为之感动。希望南师大美术系的后继者能发扬悲鸿精神，为繁荣和发展中国美术事业而忠诚地为人们工作，这将是出版这本纪念文集的真正含意。

廖静文

1995 年 12 月 27 日于北京



前排左起：

江苏省教委副主任 葛锁网

南京师大党委副书记 王球

文化部副部长 潘震宙

江苏省政府副省长 张怀西

江苏省人大主任 沈达人

中共江苏省委常委、省委宣传部长 王霞林

徐悲鸿纪念馆馆长 廖静文

中共安徽省委宣传部副部长 沈培新



纪念会场一角



研讨会会场



徐悲鸿铜像 揭幕仪式后校系两级领导及雕像作者一起合影

目 录

- 1、冯法祀 徐悲鸿艺术思想和教育体系初探
- 8、徐庆平 我对父亲“写实主义”主张的理解
- 11、章文熙 时代的呼唤 历史的选择
- 17、谭 勇 继续发扬徐悲鸿大师的现实主义艺术精神
- 22、范保文 徐悲鸿大师现实主义艺术观和写实主义艺术风格对中国画改革之贡献
- 26、张连玉 悲鸿精神与高师美术教育
- 30、左庄伟 论徐悲鸿的艺术
- 37、罗剑钊 徐悲鸿与现代美术教育
- 40、陈传席 徐悲鸿的画论
- 46、徐力孙 名人谈徐悲鸿
- 49、范 扬 关于徐悲鸿美术教育思想的形成
- 55、陈荣华 徐悲鸿美术教育思想探微
- 59、林逸鹏 徐悲鸿的现实主义与写意人物画教学
- 65、陆 苇 略述悲鸿大师素描线性之美
- 68、潘金玲 徐悲鸿的教学方法分析
- 73、尹少淳 说长道短
- 78、张小鹭 试论徐悲鸿的美术教育思想与方法及其现实意义
- 84、张广才 真诚的态度 科学的方法
- 98、刘小岑 徐悲鸿大师的形成
- 102、陈瑞林 徐悲鸿与 20 世纪中国美术变革之路
- 108、邓福星 徐悲鸿与中国的现实主义绘画
- 110、李树声 徐悲鸿的写实主义观
- 115、刘曦林 徐悲鸿的中国画观
- 118、萧淑芳 忆念我师徐悲鸿
- 122、黄养辉 纪念徐悲鸿大师诞辰一百周年
- 124、华 夏 以火一般的热情对待现实、对待艺术、对待培养新人
- 127、薛祥林 一代巨匠 艺坛大师
- 130、吴让农 师泽永存
- 133、甫 艾 培 民 中国现代美术史上最具“中华精神”的典范

139、朱白亭 一代宗师 名垂青史

142、马忠贤 承前启后 继往开来

徐悲鸿艺术思想和

教育体系初探

——纪念徐悲鸿老师诞辰 100 周年

冯法祀

徐悲鸿与美术教育

一代艺术大师徐悲鸿，不仅是杰出的画家，又是卓越的美术教育家。他在造型艺术上有巨大成就，对中国美术教育作出了重要贡献。徐悲鸿一生在艺术创作和美术教育方面的活动，是中国“五四”新文化运动的重要组成部分，他是中国新美术运动的旗手、奠基人。

本世纪二、三十年代，中国美术呈现一派颓败、混乱状态。新美术尚在孕育、萌芽之中，那时中国画受董其昌、四王末世文人画影响，其势披靡，处在毫无生气、陈陈相因的习气中。鲁迅先生对当时美术的情况，概括为两句话，一是新艺术毫无根底，二是还拘禁在三千年陈旧的桎梏里。徐悲鸿应运而兴，他的艺术志愿和理想，一开始就和民族的盛衰、国家的兴亡、人民的苦难连在一起。他看到中华民族文化原有光荣之历史、辉煌之遗产，只是近八百年不重视人物画，和近三百年因袭摹仿之风盛行，不思进取而倒退，令绘事日益颓败，长此下去，具有光荣历史和辉煌遗产之中华文化，大有濒临绝灭的危险。出于对华夏文化的热爱，对民族兴衰和祖国人民命运的关心，他发宏愿，矢志扭转这种败局。他在《中国画改良论》一文中说：“中国画学之颓败，至今日已极矣。……民族之不振可慨也夫！……今吾东方画，无论其在二十世纪内，应有若何成绩，要之以视数千年前先民不逮者，实为奇耻大辱。”他把中国艺事之衰落，归结于脱离时代、固步自封、复古守旧，认为它们是艺术前进和发展的大敌。对八股和因循守旧者，恨其冥顽不灵，落后蜕化。并说：“若此时不再振奋，起而师法造化、寻求真理，则中国虽不亡而艺术必亡，则文化顿将暗无光采。”

早在“五四”运动以前，不少革命先驱提出了各自的国画变法和改革中国画的主张，岭南派画家高剑父、高奇峰曰：“现代国画离不开现代革命的需要”，“绘画系为着社会，为着大众，并不是为着自己，因之不能远离吾人生活真实而摹拟着古人的思想”。徐悲鸿受到他们的思想影响，但对改革中国画的方法和途径则有自己的独立见解，提出中国画改良之主脑：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之。”徐悲鸿对民族传统采取了正确的态度而非完全否定。对借鉴西方，则采取了为我所用的态度，而非全盘西化。后来他经过创作和教育

实践,更明确地提出了:“建立新中国画既非改良,又非中西合璧,仅直接师法造化而已。”

徐悲鸿不但在艺术创作上很有成就,而且在艺术理论上也很有卓识,他把自己丰富的艺术实践和理论认识紧密结合起来,通过理论指导着自己的实践,通过实践丰富自己的理论。他在青年时代提出了改良中国画的完整主张,就是以其丰富的艺术实践为基础的,因此他的论著与同代人相比较,更具分析、比较系统,论断精辟,更有实践意义。

徐悲鸿深知改良中国画,创一代新风,绝非一、二人之力可为,必须培养一支庞大的艺术新军,经过几代人的努力,始可完成这一艰巨之历史使命。为此,他将毕生主要精力用在革新美术教育事业上。他在确立美术教育目的、创建教育体制、实施教育方法、编制教材等方面均有特殊建树,培养了几代有实学的教育和创作人才,为中国美术教育事业作出了卓越贡献。

徐悲鸿为中国美术教育奠下的基础,在于他一贯主张以人物为主的严格的素描写生练习,并坚持忠实于对象的写实精神。他认为“素描是一切造型艺术的基础”,有了坚实的素描功力和熟练的写生技巧,在创作上才有可能达到随心所欲、得心应手的程度。他主张以人为为主的素描训练,目的是为了能够反映人民生活,描写时代精神,也就是他经常讲的:“穷造化之奇,探人生究竟,别有会心,便产杰作。”他的教学思想不仅重视素描基础训练,更重视培养具有现实主义创作能力的美术家。他认为人物画的兴败是一个民族盛衰的象征。

徐悲鸿对于素描问题具有卓越见解,而这显然与他的高度的素描修养是分不开的。他说,“艺术家应与科学家同样有求真精神。研究科学,以数学为基础;研究艺术,以素描为基础;科学无国界,而艺术为天下之公共语言。吾国凡受过教育之人,未有不学数学的,却未听说学西洋数学;学素描当然亦同样情形。但数学有严格的是与否,而素描到中国有严格的是与否,却自我起,其历史只有二十年,但它实在是世界性的”,“素描是世界性的方法”。

徐悲鸿在素描教学中重视观察、分析与比较,要求观察入微,曾说过:“观察苟不入微,罔克体人情意。”他对于无所用心看、漫不经心的涂很反感,认为那样是学不好的。在观察研究对象时,尊重自己的感觉和感受,绝不依赖别人的任何条条杠杠,完全用自己的眼睛认真观察、分析和比较。

徐悲鸿的素描训练方法不同于西方世纪末的院体派和俄罗斯契斯恰柯夫的素描教学法。在他逝世前的五十年代初,看到学生们手中抓着一大把削尖了的铅笔作画,甚为担忧,他认为这是浪费时间,事倍功半。并拿出很多这类图片,企图说服学生,不要追求谨毛失貌的效果。徐悲鸿要求素描练习必须忠实于对象,但坚决反对“依样画葫芦”的自然主义手法。他认为素描写生解决了“形、光、色、质”的问题,还要进一步提高,追求艺

术的“内生命”，即作者的主观意图，通过“形、光、色、质”的表现，获得强烈的吸引力和感染力，才能产生不朽的作品。人物素描写生，除了要求落幅、比例、明暗、结构等精确外，更重要的是表现出对象所具有的特性，达到传神的境界。为了达到上述要求，写生时力求简炼、概括，抓住要害，反对磨蹭、死抠。分面造型时力求摆脱繁琐的造型方法。他在素描工具使用上，主张用木炭条、炭铅笔作画，认为木炭作画，特别是在较大篇幅上作画，能放能收，能粗能精，能够迅速地抓住整体与局部的关系，并能深入细部。他提出的“致广大、尽精微”，既指习作的要求，也是对创作的最终要求。即在观察对象时首先是宏观，要眯起眼睛观察对象，寻找大块的形体比例和黑白关系，继而进入微观，看到对象形与色的细微差别。这样，当完成一幅作品时，才能达到“远看惊心动魄、近看奥妙无穷”的效果。从他的积稿盈千的素描习作看，它们既是为现实主义创作打基础的习作，也是具有欣赏价值的艺术精品。

徐悲鸿为素描训练制定的课程内容、教学方法和体制，主要是从他自己高度的素描造诣出发的。他素描上的造诣，如上所述，作画主要依靠感觉，而敏锐的感觉是从认真的观察和比较中锻炼出来的。在刻划时又有独到的方法：他着重明暗交界线（Ondication）、半调子（Demiton）和关节（Articulation）部位的刻划，放松、减弱和省略其他部分的描摹。他对明暗交界线与关节两个部位同时并重，认为这是形体要害部位，是决定形体和质感的关键。徐先生的人体、肖像素描在明暗交界线、半调子和关节部位表现得最具体、最精确、最充分，毫不含糊。

徐悲鸿对黑白分面塑造形体，要求“但取简约，以求大和，不尚琐碎而失之微细”，主张提炼取舍、简约概括、突出主要，省略不必要之处，力避繁琐，使作品立体感、重量感和空间感强，光感、质感也很突出，形象十分生动。

徐先生对初学者常讲“三宁三毋”，即“宁方毋圆”，“宁拙毋巧”，“宁脏毋洁”，这几对矛盾都是对立统一不可分割的。欲圆必先方，欲巧必先拙，不要为了追求画面的光洁而丢掉塑形的多面因素。

徐悲鸿素描具有中国民族风格，由于他自幼接触中国传统绘画，对之下过切实钻研功夫。他从书法艺术中吸收丰富营养，他运用国画的线描勾勒之传统技法于素描中，其线描勾勒如春蚕吐丝，连绵流畅，灵活多变，气韵生动，与西洋画中的线条不同。即使有些画虽无线描勾勒，但其边缘仍有线的节奏感，使线条与明暗兼用。他的素描形体结构明确，符合中国人民传统的欣赏习惯，为人民喜闻乐见。他的明暗处理颇有中国画渲染的意趣，有诗意、具韵味，达到了至善尽美的境界，具有浓郁的民族风格。

徐悲鸿对于固守陈法、不思改进的人，曾说他们是到了用电灯的时代，却仍坚持使用豆油灯。徐先生说：“素描写生师法造化者，比作电灯；取法乎古人之上者为洋蜡，所谓仅得其中。而今乃有规摹董其昌、四王作品，自鸣得意者，岂非洋蜡都不如的光明？当然，在停电的时候，豆油灯亦

是好的。”难怪齐白石大师晚年悟出这个真理，曾感慨地说：“我若晚出生二十年，必定跟徐悲鸿学习素描。”

为了加速素描训练的进程，设置默写与速写课，这也是徐悲鸿素描教学的特点。默写课是在每张作业完成后，背着对象默画自己的作业，默完后必须对着自己的作业校对，用粗而黑的线条，纠正默错的部位，以加深印象。徐先生认为这样做一遍，顶得画三张写生，并且能培养凭记忆和想象作画的能力。

速写课，徐先生认为速写实为简写，写生时用笔要慢，简单扼要地抓住对象的要害。他鼓励学生去动物园写生，到生活中作画。徐先生极为重视构图课（即创作课）。为了培养学生构图和想象作画的创作能力，他命题作画，曾出过《秦琼卖马》、《牛郎织女》等一类题目，“艺专”时期还出过《掠夺》、《抢劫》、《捡煤核》等画题，企图促使学生到生活中去，进入社会作画。三十年代“中大”时期四年制学程，他就安排了每学期为时二至六周的旅行写生课，让学生与社会接触，到大自然中感受，写生作画。其中有两个学期，他曾亲率学生，到天目山、黄山，“面向自然，对景写生”。徐先生对构图课的安排，主要通过命题作画、旅行写生、陈列古今中外名家作品的精美印刷品，供人欣赏，提高审美素质来进行。

徐先生对基础课与创作课（即构图）的关系在其二期论中，体现得较明显。他说：“吾最服大批评家 Toine 之言，曰艺人之致力，恒分二期，初期实为真之感觉，逮经验丰，则由意造，而真意漓。”意即初期为习作训练阶段，忠于对象的写实，力求真感，等到技艺成熟，过渡到可以意造的创作阶段，此时则真感与意造相互渗透。又说：“画之目的，曰‘维妙维肖’。妙，属于美；肖，属于艺。故作画必须凭实写，而下笔未尝违背真实现象，易以浑和生动逸雅之神致，而构成造化偶然一现之新景象，乃至维妙。”由此可见，由写实而达到的肖似，并非艺术创作的最终目的，还应追求超出肖之上的艺术妙境。由肖似达到妙境，即真感进入意造之妙境，真感与意造相互渗透，情景交融，才是创作的最高目的。

徐悲鸿提倡素描写生，师法造化，反对守旧泥古，而不反对临摹古人之佳作。他说：“写生是观察研究自然现象，临摹是借鉴前人的方法，二者不可偏废。”艺专时期的教育体制为五年学程。徐先生认为五年学程中，两年极严格之素描仅达到观察描写造物之静态。三年专科（中国画）“须学到十种动物、十种翎毛、十种树木以及界画，能做到应付方圆曲直成象之工具已备，对任何人物、风景、动植物及建筑，不感束手”。

徐悲鸿的教育思想源于他的艺术观和世界观，他的美术思想概括起来就是反伪求真。他曾说：“艺术是维护真理的，它本身也须体现真理。”他反对一切“伪”：“乡愿馆阁体之可鄙，以其伪也。四王山水之陈腐，亦以其伪也”。他反对“中国八股”，也反对“洋八股”——学院派，更反对“风行新派，投机艺术”，即鲁迅所说的“世纪末的怪画”。他反对“怪僻”、“矫揉造作”、“矫情立异”、“文过饰非”等一切不真之风。当中国艺术处在颓败

垂危之时,兜售形式主义,不是雪中送炭,无异雪上加霜。

“美术之所以能安慰吾人者,乃在其自身之健全,故需求一智之艺。Artsavant(博学的)。”“智之艺”即他常说的“追求真理,广博知识”,或曰“求真倡智”。他说:“穷造化之情者,恒得真之美,探人生之究竟者,则能及乎真之善。”不难看出徐先生的艺术目的是伸人间之正气,造宇宙之奇美。

徐悲鸿艺术创作的巨大成就

徐悲鸿中国画的重大成就,在于他继承民族优秀传统、吸收世界各国人民文艺创作中的精华,与新的时代精神契合,创造了形象生动、真实感人、富于时代气息和民族特色、具有独特风格的杰出作品。

关于绘画上应当如何对待我国传统的问题,毛泽东同志对徐悲鸿有过很高的评价。毛泽东同志在谈到音乐上中西结合的问题时,就特别举了徐悲鸿在绘画上的成就作为范例。

徐先生创作了很多中国画杰作,堪称划时代的中国文化瑰宝。他的大型人物画巨构《九方皋》、《愚公移山》、《漓江船户》、《巴人汲水》、《在世界和平大会上听到南京解放》,以及众多的山水、翎毛、花卉、动物画,充分反映了那个时代的精神,令人振聋发聩,惊心动魄!真正使得濒临绝境的旧国画走出死胡同,为中国文化增添辉煌灿烂的光芒。他的人物画突破传统格式、题材,摆脱了墨守陈规和摹仿古人的习气,创造了独特的风格,开创了中国画创作的一代新天地。《愚公移山》和《漓江船户》都是运用全裸体的形象,表现作者的构思和意想,取得了前无古人的成效。徐先生曾画过《六朝人诗意》巨幅人物画,1934年在莫斯科展出,令苏联美术界和广大劳动人民震惊,他们认为传统中国画很少画劳动者,而徐先生的人物画中出现了汗流浹背的推车汉。徐先生的人物画创作题材,大都取自经史或传说,借古喻今,表现强烈的时代精神,但《漓江船户》则是直接表现现实生活中的劳动者激流拼搏与英勇奋进的精神。《巴人汲水》也是一幅反映现实生活中人民艰辛的作品。

徐悲鸿先生是中国现实主义油画的开拓者、奠基人。中国油画得以繁荣昌盛,为当今世界所瞩目,与徐先生在油画上的造诣与成就是分不开的。

徐先生旅欧攻研油画,冲破资产阶级学院派的藩篱,认真学习研究欧洲艺术的优良传统,融会中国传统绘画技法,与中国现实生活相结合,开创了中国油画蹊径。徐先生的油画是建立在严格的素描基础之上的,他所作素描数以千计,而油画人体习作竟超过二百余。在油画训练中,他于写生之外,也重视临摹前辈大师的作品,正规而系统的油画训练方法,勤奋刻苦的学习态度,使他油画技术迅猛提高,追踪前辈大师的足迹,望其项背,堪与欧洲鼎盛时期的油画相媲美。

徐先生油画的精湛技艺,在于他继承西欧古典艺术严谨而完美的造型传统,并汲取印象主义对光、色的发现,使之完美地结合。他的油画基

基础训练是通过大量的人体写生进行的,油画人体习作,造型严谨精确,动作姿态典雅优美,显出这位大师掌握了形体运动的优美规律。光和色的巧妙安排和运用,象诗一样富有音韵感与乐律的节奏感。为了探求人体上微妙的色彩变化,他解开在人体上运用紫色和绿色的难题,使他的作品色彩斑斓,栩栩生辉,进入崇高的艺术境界。他不仅做到裸体模特儿外表的肖似,还深入到皮下和肌肤里层描写,显示脉络和血液的流动,赫然画出有血有肉有生命的躯体。他继续探求,倾注画家的意想和情思,在他笔下的人体,表现出安谧、寂静、深沉、含蓄、隽永、柔和、刚劲等美的意境,体现大自然造化之奇,具有很高的艺术价值。徐先生的油画,以其形象的生动性、具体性和鲜明性,动人心魄。由于他重视主观感受与客观造物的高度统一,作品富有强烈的生活气息、时代感受和创新精神。

徐先生的油画色彩上的造诣和特色表现在:其一,能洞察物象暗部色彩的微差,突破古典油画以棕色或素描深浅表现的局限,能画出景物的丰富细致的色彩感和响亮的透明感,他的色彩能发出共鸣与响声。其二,真正打开自己的眼睛观察世界,因此,其色彩能够随千变万化的对象而变化,时有发现,时有创新,而不是以不变应万变,这是通向创造与更新最可贵的技巧,是现实主义最基本的过硬功夫。他掌握了这套真本领硬功夫,将油画这一外来品种移植到中国土壤,与中国时代精神相结合,为油画民族化开辟蹊径。其三,徐先生在油画色彩的探求中,始终与严谨而完美的造型相结合,攀登油画技术高难度的高峰。其四,能够敏锐地区分物象明暗交界线过渡到半调子之间的色调塑造(Modeiey parton),而不是涂抹。最后,他的色域宽广,在人体肤色中,能够大胆使用普蓝、深红、桔黄、柠檬黄等一类烈性颜色,这是罕见的。徐先生使用这类颜色画人体,控制得法,仍能收到协调、和谐、璀璨生辉之效,具有强烈的表现力。

高超而精湛的技巧固属可贵,但崇高而精深的艺术造诣,取决于他的正确而认真的艺术观和庄严肃穆的人生观。徐先生认为,“真感是一切艺术的根源”,真正的艺术应是“真宰上诉,感应上苍,惊天地而泣鬼神”,笃信“艺术上未历苦境之人恒乏宏愿,世界上最大艺术家,多为最坚强之人,故能立大德,造大奇,为人类申诉”。

徐先生的油画艺术价值,在于他的作品与时代的脉搏息息相通,与民族安危、人民祸福和艺术兴衰休戚与共,他以坚韧不拔的毅力,为之奋斗终身,故有歌颂高风亮节的《田横五百士》,渲泄人民渴求解放的《徯我后》,激励人民抗战意志和决心的《愚公移山》,伸张正气的《蔡公时殉难》等作品问世。徐先生油画题材宽阔、形式多样、作法深刻,既创作了气魄雄伟、气势磅礴,洋溢着时代精神、人间正气的作品,又创作了抒情即兴、哀婉动人之作。雄伟悲壮、动人心弦的如《田横五百士》,悲天悯人、感应上苍的如《徯我后》,脱颖清新、沁人心脾的如《玉簪花》,深沉哀怨、发思乡之幽情的如《箫声》、《月夜》,画风景,苍莽浩瀚的如《黄山之秋》,明丽清澈的如《桂林山水》,瑰丽奇幻的如《喜马拉雅山》,画肖像如《诗人陈散原》、

《黄震之像》、《孙多慈女士像》等则维妙维肖、栩栩如生，极尽传神之能事。不论是宏伟巨构，抑或是雅逸小品，均能焕发画家的爱国、爱民、振兴中华的高贵精神。

我对父亲“写实主义”

主张的理解

徐庆平

父亲一生提倡真、善、美的艺术，作为爱国的艺术家，他始终以复兴中国美术为己任，为之呕心沥血，奋斗终身。在谈到自己的艺术主张时，他有时使用“现实主义”，也有时使用“写实主义”一语。但无论是现实主义还是写实主义，都绝非照搬 19 世纪欧洲的写实主义艺术，而是蕴以中国独有的内涵，使之具有明显区别于库尔贝、米勒的特色。在 1947 年的《新国画建立之步骤》一文中，他一针见血地指出：“建立新中国画，既非改良，亦非中西合璧，仅直接师法造化而已。”这便点到了中国画趋于衰败的症结所在，即抛弃了“外师造化、中得心源”的优秀传统，陷入陈陈相因、摹仿抄袭、不可自拔的境地。他振聋发聩地呼叫中国画的改革，义无反顾地开创融会中西之路，目的都在于从根本上扭转颓势。事实证明，中国艺术的巨变和发展，它的突飞猛进和步入现代，正是由“师法造化”开始的。

父亲对东西方艺术的研究细致而深入，在悉心比较东西方艺术美学原则、表现手法的同时，找到了每一个民族在从逆境之中奋起，发展自己艺术时真正之所需，它不是去模仿时髦的某家某派，而是用自己的眼睛，立足于自己民族特有的环境，去发现属于自己的美。针对中国美术在当代最大的敌人——囿于成法、完全丧失创造能力，他提出“要之以视千年前先民不逮者，实为奇耻大辱”，“征诸国家之需要与学生之志愿，皆愿摹写人民生活，无一人愿意摹仿古人作品为自足者”。他选择了中国画最薄弱的人物画作为突破口，创作了大量优秀作品，甚至将大量激烈运动的人体引入中国绘画，造成空前的力度和艺术感染力，如《愚公移山》、《船夫》等作品，它们对革新中国画所起的作用和造成的冲击实属空前。

父亲提倡的“写实主义”与 19 世纪法国现实主义的区别，具体地体现在他提出的艺术准则上，那就是“尊德性、崇文学、致广大、尽精微、极高明、道中庸”。他把“尊德性”作为对画家的首要要求，他曾经说过，“美术虽是小技，但可以现至美，造大奇，为人类申诉”，“画家的责任在于穷造化之奇，探人生之究竟”。他的优秀之作上盖有《真宰上诉》的印章。作为画家的德性，首先就是无比诚实地对待自己的艺术，所以他对在任何一点上超越了前人的，都加倍地给予赞美，而对没有创造性的艺术从不作溢美之词；对于以抄袭剽窃中外古人为能事的无耻之徒，一旦发现便给予无情揭

露。这种鲜明的爱憎,对艺术的赤诚,不慕时尚,不舍己以循人的精神是中国历代人品、画品统一论的发扬光大,也是今日中国艺术进入新时期时画家可贵的品德。

在西方,崇尚文学是摆脱了古典主义艺术的浪漫主义画家的特点。他们大量取材于感人至深的文学作品。德拉克洛瓦的画有相当数量是取材于文学名著的。父亲极重画家的文学修养,而他的作品也把中国“画中有诗、诗中有画”的特点,把寄情、托兴的手法发挥到极致。即以他的马为例,既非中国历代对于马的如实描写,又非德拉克罗瓦、籍里柯那种多少加些想象力的马的生活场景,而是使用拟人手法,在骏马身上寄托了自己对于光明、自由的全部渴望和对于祖国、民族振起的憧憬,成为一种时代精神的象征,得到中国乃至世界各地观众的一致赞赏。作为浪漫主义绘画特点之一的骏马从此具有了深刻的象征的寓意。也正是由于这种对于文学的崇敬,使他在创作《巴人汲水》、《贫妇》、《在世界和平大会上》、《泰戈尔》、《船夫》等取材于现实生活的杰作的同时,也非常重视从中国优秀的文学作品中汲取灵感,纵情抒写中华民族在历史上可歌可泣的伟大精神。见识高超、捕捉本质的《九方皋》取材于《列子》;歌颂“富贵不能淫,威武不能屈”的《田横五百士》取材于《史记》;《徯我后》取材于《书经》;《国殇》、《山鬼》取材于《九歌》。可以看到,他的写实主义对于文学素养的要求和其宽广的范围,他把描绘中华民族各个时期可歌可泣的英雄作为画家应该承担的历史责任。

“致广大、尽精微”不仅是指艺术造型的手法和效果,更是从艺术精神上给予的总结。父亲性格极为刚烈,他曾在米开朗基罗《哈隆之死》一画旁写道:“吾生平爱此幅,以为强劲之至。”他一生爱画猛兽,尤其是既猛又威的雄狮。“水墨淋漓障犹湿,真宰上诉天应泣”的宏大中国气派便是他期望的“致广大”的意境。这种宏伟气魄乃是“尽精微”的前提,这样的“尽精微”才能既不似是而非,空泛无物,又不溺于工细,失之琐碎。在作画时,他对人物,特别是历史人物的装束、服饰、习惯均作详细的研究、分析,毫不马虎。他那“尽精微”的功力不仅来自数千幅人体素描,也来自对于对象的科学态度,它是在深入认识对象基础上运用超凡技巧的,而这一技巧又包含了对于古今中外一切能够为我所用的优秀成分的吸收。因此,它是站在中国立场对现实主义手法给予的概括。

“极高明、道中庸”鲜明地体现了徐悲鸿的写实主义与欧洲艺术在审美上的不同。这里的中庸是指在处理任何矛盾时,不因高明而走极端,而是找到达到至善尽美的最佳结合点。应该说,在绘画艺术中,画家自始至终处于矛盾之中,自始至终地寻找最佳的位势,在线与面、颜色与素描、虚与实、繁与简、写实与写意、形与神的关系上寻找美之所在,使司空见惯的事物,经高明之手,出人意表地获得更高层次上的“大和”。这种恰到好处的把握分寸,乃是多年学养、素养的积累,标志着画家诸方面才智的总汇聚。在这个意义上讲,徐悲鸿的写实主义代表了中国绘画在近代发展的