

中国西洋画百年珍藏系列

主 编 李 超

副主编 徐明松



勇猛精进

中央大学艺术系的西画实践

 上海锦绣文章出版社

中国西洋画百年珍藏系列

勇猛精进

中央大学艺术系的西画实践

主 编 李 超
副主编 徐明松

上海锦绣文章出版社

图书在版编目(CIP)数据

勇猛精进:中央大学艺术系的西画实践/李超主编,
徐明松副主编. —上海:上海锦绣文章出版社, 2008.11

(中国西洋画百年珍藏系列)

ISBN 978-7-5452-0192-5

I. 勇… II. ①李…②徐… III. ①美术-高等学校-概
况-南京市-民国②油画-作品集-中国-民国 IV. J-40
J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第180638号

“中国西洋画百年珍藏系列”由上海文化发展基金图书出版专项基金资助出版

主 编 李 超

副 主 编 徐明松

编写组成员 白家峰 姚 笛 徐 春 秦瑞丽

谢明星 王卓然 林佩佩 张金霞

策 划 王 刚

责 任 编 辑 宋建社

装 帧 设 计 一步设计

技 术 编 辑 李 荀

勇猛精进—中央大学艺术系的西画实践

主编:李 超 副主编:徐明松

出版:上海锦绣文章出版社
(上海长乐路672弄33号)

发行:全国新华书店

印刷:上海精英彩色印务有限公司

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:7

版次:2009年1月第1版第1次印刷

书号:ISBN 978-7-5452-0192-5/J.135

定价:58.00元

目 录 | Contents

一、艺术专论部分	1
二、艺术文献	20
1. 相关美术活动纪略	21
2. 相关历史评论及文献	31
三、艺术作品	43
徐悲鸿	44
吴作人	53
吕斯百	59
潘玉良	65
蒋兆和	68
孙多慈	73
顾了然	77
孙宗慰	80
艾中信	84
秦宣夫	90
冯法祀	95
董希文	99
吕霞光	104



艺术专论部分

勇猛精进——中央大学艺术系的西画实践

(1) 李毅士《卖画》，《中国美术会季刊》第一卷第二期，1936年6月1日出版。

1 20世纪前期，写实美术教育作为一种“绘画之术”，在本土已经出现了若干发展的态势。此如李毅士所言：“现在欧化东渐，国人多效法西俗，绘画之术，国中已设专校传授，画家亦以绘画为专业，无所谓文人画家与画匠之分矣。”⁽¹⁾而将写实



1929年部分在南京的南国社成员在中大校园合影，
左起谢寿康、俞珊、田汉、吴作人、蒋兆和、吕霞光、徐悲鸿、刘艺斯



1929年吴作人、吕霞光、刘艺斯等因故一起被逐出中央大学，徐悲鸿疾愤之余，鼓励他们赴欧留学。1930年3月，南国画会为他们三人在上海举办画展壮行。左起吴作人、刘艺斯、吕霞光

(2)《节录徐悲鸿君由法来信》(习艺)，《晨光》第一卷第一期，1921年6月1日出版。

(3)徐悲鸿《美的解剖——在上海开洛公司的讲演辞》，《徐悲鸿文集》，第13页，上海画报出版社2005年9月出版。

主义作为的学院派主导体系建立，应该首推徐悲鸿的有关美术教育的思想和实践。继早年北京大学画法研究会等教育实践以后，徐悲鸿进一步确立了以写实主义作为科学法则和造型基础，在美术院校内系统推行和严格实施。

1921年，通过留学法国的艺术历程，徐悲鸿已经明确了西方学院派体系之中写生教育的“习艺”脉络所在：

“欧人之专门习艺者，初摹略简之石膏人头及静物器具花果等，次摹古雕刻，既准稿，则摹人。盖人体曲直线极微，隐现尤细，色至复，而形有则。习艺者于此致其目光之所及者，聚其腕力之足追随者，毕展发之。并研究美术解剖，以详悉人体外貌之如何组织成者。摹人自为主，摹人外更须出风景及建筑物。复治远景法，以究远近之准何定理。又治美术史，藉证其恒时博物院中观览之古人杰作之时代方法变迁。治美学，以研究人类目嗜之殊，治古物学所以考证历史者。故艺人既知美术于社会，于人类，于历史，于幸福，种种之关系，其造作之品，有裨群体可知也。”⁽²⁾ 回国以后，徐悲鸿反复强调美术教育中写实主义思想和实践的社会意义和价值。他认为：“欲救目前之弊，必采欧洲之写实主义。”⁽³⁾

1927年国立中央大学艺术科的诞生与创立，赋予了徐悲鸿实现其写实主义的贯彻和推行的一个重要艺术舞台。此与蔡元培的直接支持和关心密切相关。蔡元培在担任南京国民政府大学院院长时，决定在最高学府设立艺术教育机构。中央大学艺术科主持人选，正是刚从法国留学归国的徐悲鸿。在徐悲鸿的主持之下，中央大学艺术科同样体现出“中西融合”教育思想，但其教育的侧重点与国立艺术学院不同且自有特色。艺术科最初称为艺术教育专修科，设绘画、音乐、手工三个组。1936年《中国美术会季刊》刊登《国立中央大学艺术科概况》，其中曾经将该科教育“设置方针”概述为：

甲，培植纯正坚实之艺术基础，以造就自力发挥之艺术专材；乙，养成中学及师范学校之各种艺术师资；丙，养成艺术批评及宣传之人才，以提高社会之艺术风尚，而陶铸优

(4) 卓庵《国立中央大学艺术科概括》，《中国美术会季刊》第一卷第二期，1936年6月1日出版。该文中另记：“国立中央大学艺术科，在民国十六年秋，由前江苏省立第四师范艺术专修科改组为艺术专修系，分设图画、音乐、手工三组，学生亦皆由前四师艺专转来，毕业期定为二年，或三年，嗣以毕业期限过短，举凡艺术理论之研究，技巧之锻炼，均非短时间所能速成，又以环境与地位关系，不容不延长毕业年限，以资深造，乃于十八年度起改系为科，定名为艺术教育科，毕业期为四年，分设国画、西画、音乐、手工四组，二十年手工组停开，并改科名为艺术科，凡分国画、西画、音乐三组，毕业期仍为四年，二十四年国画与西画两组合并为绘画组，故今日之中大艺术科为绘画与音乐二组所组成，毕业时期，均为四年，隶属于教育学院，毕业后得给学士学位。”

(5) (6) 吕斯百《艺术学系之过去与未来》，《国立中央大学艺术学系系讯》第1期，1943年出版。

美雄厚之民族性。⁽⁴⁾

1935年，艺术科中的国画组和西画组合并为绘画组。1937年后，艺术科改称为艺术系。在此期间，徐悲鸿多方面召集人才，使得艺术系的师资力量迅速发展扩大。随着中央大学艺术科的事业发展，徐悲鸿逐渐在中央大学艺术系，建立了一股中国写实主义的艺术势力和人才中心。在西画方面，此地培育并汇聚了一批如吴作人、潘玉良、吕斯百等杰出的艺术家。

1937年代理科主任，1940年起担任系主任的吕斯百，曾经这样回忆道：

我们开始接受徐先生的教育，就是“非天才主义”的教育。徐先生在学生时代自己是忍苦主义者，他到中大施教，原则很简单，就是：“若要工夫深，铁杵磨成针。”自然徐先生奋斗的精神，实足以感情愚鲁，而警惕天才的。至于本系同学，无论已毕业与未毕业，在技巧上的修养，即或稍有成就，未尝敢自夸自大。“学无止境”、“好学不倦”，这是为学精神的维系与传统。⁽⁵⁾

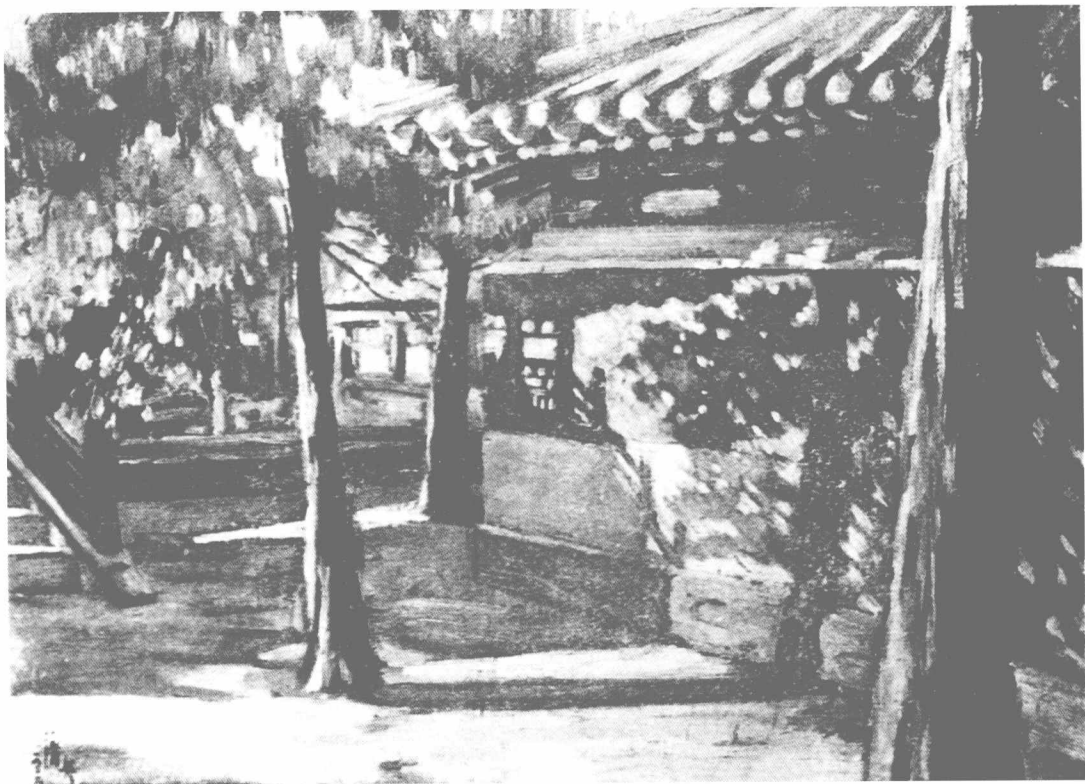
通过这种“为学精神的维系与传统”，徐氏致力于把学院主义教学体系移植到中国，把“形似”作为造型的根本任务，以画石膏像、静物、人体作为艺术创作的必经途径。面对其他不同的观念、流派及形式，徐氏始终坚持自己应有的

蒋兆和素描（潘思同赠），《时代画报》第十一期，中国美术刊行社1930年10月1日出版



潘思同

蒋兆和素描

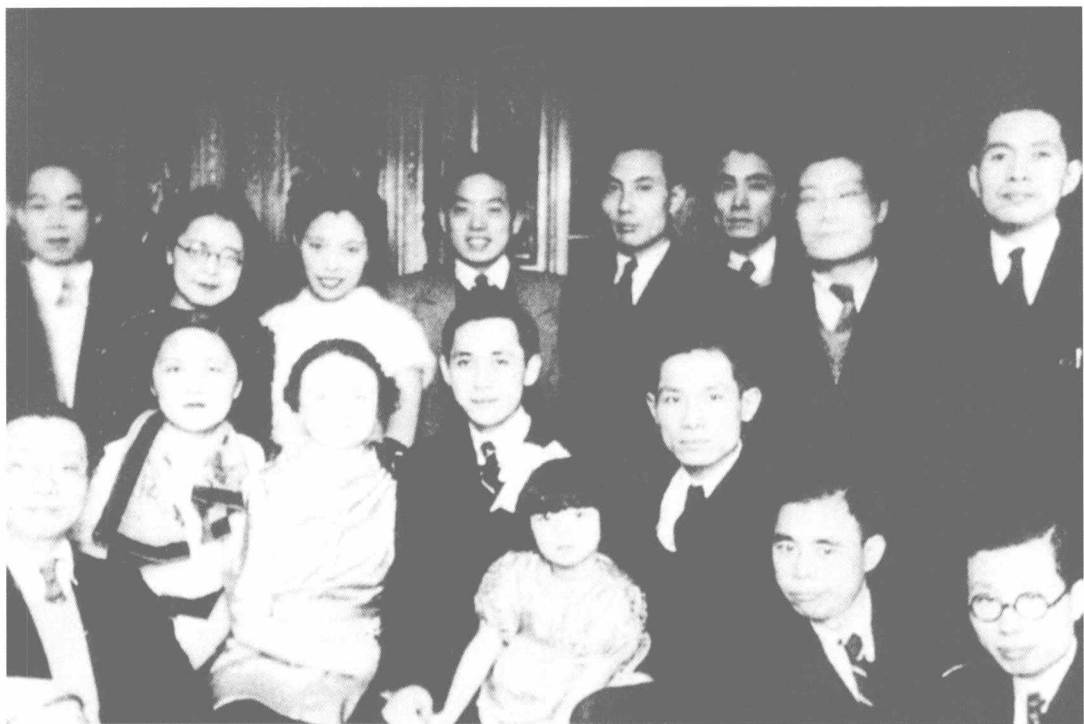


《北平风景》 张倩英 1936年

立场、风格和艺术哲学。他一向主张形似，“惟妙惟肖”，以西方古典主义之“科学法则”——比例、解剖、透视、准确性，取代中国传统文人画的“似与不似之间”、“离形得似”的原则。徐悲鸿为该艺术科的建设打下了重要的学术基础。他不仅为该学科筹划教学设备，而且以自己严谨不苟的作风，树立了良好学术风气，他以“尊德性、道学问、致广大、尽精微、极高明、道中庸”为求学的训诫，“使学校的教育方向一直沿着认真、刻苦，以求发展民族绘画的目标前进。”⁽⁶⁾

“艺事之美，在形象而不在色彩，取色彩而舍形象，是皮相也。米开朗琪罗有曰：‘佳画必近乎雕刻。’故务尽形之性，庶足跻乎华贵高妙之诚。……”⁽⁷⁾ 徐悲鸿对中国现代美术的重大影响，在于他把西方的古典主义绘画，作为艺术形式的样板移植到中国，由此创立了中国学院派的写实主义体系。显然，中央大学艺术系在美术教育中推行的写生

(7) 徐悲鸿《美术联合展览会记略》，《时事新报》1927年9月13日。



1937年吕霞光由法国回国时,与给他送行的中国画家合影

体系,是以写生途径的贯彻,形成一系列以造型艺术科学法则为基础的“形似”原则,严格地完成从石膏像、静物到人体的艺术创作的必经途径。不难看出,中央大学艺术系师生在其历次的相关展览会上,都已经鲜明地体现了这种从对象写生手法中训练出严格而完美的逼真造型的能力,藉此提高社会之艺术风尚。同样通过他们的中西教学体系的合并和兼容,却显示了与国立艺术院所不同的艺术融合旨趣,是将西画的写生语言风格化,重新调整和改良传统文化的形似和神似的再现方法,并实施现实主义的有益探索。

2

1926年2月初,徐悲鸿曾自法回上海稍作停留,在接受记者访问谈论法国艺术近况时,极力推崇达仰之伟大。他将西方各类的画派简分为“写实派”和“写意派”,而达仰的训练是从“写实派”入手,等技术更加熟练又能更加了解艺术,才渐渐转向“写意派”⁽⁸⁾。其间,徐悲鸿曾在上海开洛公司发

(8) (9) 徐悲鸿《美的解剖——在上海开洛公司的讲演辞》,《徐悲鸿文集》,第13页,上海画报出版社2005年9月出版。

(10) 李寓一《教育部全国美术展览会参观记(一)》,《妇女》第五十卷第七号,教育部全国美术展览会特辑号,妇女杂志社1929年7月发行。



吴作人在欧洲留学时期,在法国巴黎罗浮宫临摹原作的出入证



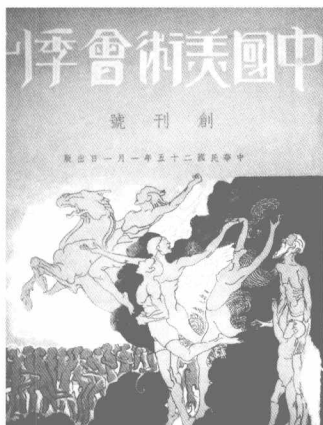
去香港时徐悲鸿与王少陵 《艺风》第四卷第四期 1936年4月1日出版

表演讲辞《美的解剖》。其中提到:

美术上之两大派,曰理想,曰写实。写实主义重象。理想派则另立意境,惟以当时境物,供其假借使用而已。……欲振中国之艺术,必须重倡吾国美术之古典主义,如尊宋人尚繁密平等,画材不专上山水。欲救目前之弊,必采欧洲之写实主义,如荷兰人体物之精,法国库尔贝、米勒、勒班习,德国莱伯尔等,构境之雅。美术品贵境贵工,贵满贵足,写实之功成于是。吾国之理想派,乃能大放光明于世界,因吾国五千年来之神话、之历史、之诗歌,蕴藏无尽。⁽⁹⁾

这里徐悲鸿提到了美术上的两大派,一为写实,另一为理想。结合20世纪前期的中国现代美术教育实践,我们发现,其中写实的“重象”和理想的“意境”,是根据本土化的文化需求,而显现出各自不同的理解方式和体现过程的。以徐悲鸿、颜文樑为代表的美术教育构想和建设,是偏重写实中心的;而以林风眠、刘海粟为代表的美术教育构想和建设,是偏重理想中心的。这表明所谓“写实”和“理想”两派,基本构成了中国现代美术教育中的两大文化移植的重点。所谓“写实”,就是采用欧洲的写实主义体系,在中国本土通过美术教育加以移植,以恢复和形成具有中国唐宋绘画风范的“古典主义”;所谓“理想”,就是结合中国传统文化在意境表现,将写实主义、印象主义和表现主义的多种表现手段加以融合,在我国文化丰富的“蕴藏无尽”的资源中,寻找不同的表现途径和方式。——这是中国油画自20世纪初期即已经打下的文化烙印,这是新文化运动过程中显现的西学东渐的文化情境所决定的。

在20世纪20至30年代,随着洋画运动的发展,在一大批留日画家归国活动并产生影响以后,大批留学欧洲的中国画家陆续回国,使得写实油画的队伍阵营有所强大,形成了一种学院主义风范。“近廿年间,受日本之影响最大。日本所提倡之后期印象派画及玛提斯一流人物,得耳濡目染。但近三数年留欧回国者多,受西洋院体之习练,多注意于写实之一途。青年画家亦受洗礼,画风又一变”⁽¹⁰⁾。在1929年第一届全国美术展览会中的西画部分,就有“倾向写实主义”之



《中国美术会季刊》创刊号，1937年1月1日出版，由蒋兆和设计封面

(11) 颂尧《西洋画派系统与美展西画评述》，《妇女》第五十卷第七号，教育部全国美术展览会特辑号，妇女杂志社1929年7月发行。

(12) 徐悲鸿《美术联合展览会记略》，《时事新报》1927年9月13日。

说。论者指出：

“写实主义” Realism 乃写实物如真之一种主义，其应用之于绘画上范围本甚广。实际之应用，则以肖像与人像为多。在此时能下工夫者，有徐悲鸿、李毅士、李超士、王远勃、潘玉良、江小鹣等。⁽¹¹⁾

在这“写实主义”方面的优秀“工夫者”中间，徐悲鸿无疑是继之前的写实先驱们之后代表画家，而且徐悲鸿的艺术影响，远远不止于他个人的艺术范围，而是通过持续兴旺发展的写实主义学派加以推广和发展的。

事实上，徐悲鸿对中国现代艺术的最大影响，在于他把法国的古典主义绘画，作为艺术形式的样板移植到中国来。他一向主张形似，“惟妙惟肖”，以西方古典主义之“科学法则”——比例、解剖、透视、准确性，取代中国传统文人画的“似与不似之间”、“离形得似”的原则。徐悲鸿创立了影响力较大的学院派写实主义体系。其核心在于“尽形之性”。

艺事之美，在形象而不在色彩，取色彩而舍形象，是皮相也。米开朗琪罗有曰：‘佳画必近乎雕刻。’故务尽形之性，庶足跻乎华贵高妙之诚。……⁽¹²⁾



1934年11月1日出版的《美术生活》第8期，刊登徐悲鸿《在全欧宣传中国美术之经过》，图米兰皇宫中国美术展览之前的M.Zanon、蒋碧微、沈宜甲、徐悲鸿合影。



20世纪30年代中央大学艺术系教职员合影

事实上，徐氏致力于把学院主义教学体系移植到中国，把“形似”作为造型的根本任务，以画石膏像、静物、人体作为艺术创作的必经途径。面对其他不同的观念、流派及形式，徐氏始终坚持自己应有的立场、风格和艺术哲学。并就重写实与重表现的问题，曾与徐志摩发生过著名的“二徐之争”。他以他的模式培养数以百计的新一代画家，他的古典主义思想通过其学生和传人，贯串成为左右中国美术教育模式的主导之一，由此形成中国油画史上举足轻重的徐悲鸿学派。

1934年王均初所著《中国美术的演变》，在其中“现代重要的画家”部分，作者这样评价徐悲鸿：

徐悲鸿——西欧学院主义的工夫甚深……所描绘之人物，动物（尤其画马），极合解剖与透视，明暗色光亦寓于中国固有之‘浓淡法’中，笔法骨力，俱为讲求，为中国墨笔水彩，开一条表现社会的现实与思想的道路。^{（13）}

这是民国时期关于徐悲鸿的一段重要评论。表明了徐悲鸿在20世纪30年代已经确立了其写实主义影响和地位。徐悲鸿师承着法国画家达仰、高尔蒙的古典主义写实技巧，以坚持不懈的努力，在中国推行写实主义的画法，把“惟妙惟肖”作为追求的目标，为写实主义油画在中国的发展，奠定

（13）见王均初《中国美术的演变》中“现代重要的画家”部分，1934年出版。转引自朱伯雄、陈瑞林《中国西画五十年》，第239页，人民美术出版社1989年12月出版。

徐悲鸿为常书鸿画展作序的手稿



了技巧技术与观察方法的基础，并用它改造了传统“不似之似”的中国画。

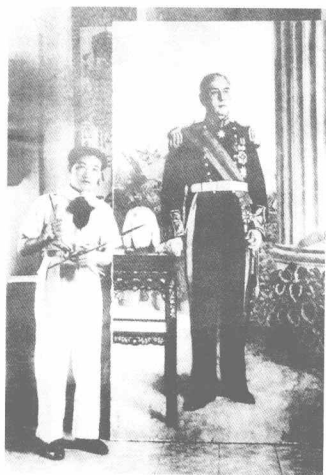
1931年1月16日出版的《时代画报》第二卷第三期，对于徐悲鸿的专栏介绍如下：

硬制住了自己天才的爆发去求技巧上深湛的研究；终于惊人的天才得到了能自由地完美地去表现的工具，这是我们徐先生的成功。他留欧研究绘画十余年，最后的三四年入法国当代大画家让氏门下。曾以作马小姐画像陈列在大让氏室中，人皆以为大让氏亲制。二十七年归国，在上海开过一次展览会，极为时人赞扬。现任国立中央大学教授，门墙桃李，成绩斐然。

徐先生在绘画的成功，可以说完全是得力于基本工作的吃苦，素描根底的坚固。他的线条准确而不呆滞；细致而又



徐悲鸿于1938年为中央大学艺术系学生题：“勇猛精进”



抗战期间徐悲鸿在新加坡

(14)《时代画报》第二卷第三期，中国美术刊印社1931年1月16日出版。

(15) 1937年，日军逼近南京，中大艺术系随中大迁往中央大学艺术系就随学校迁到重庆沙坪坝。学校渐渐积累的设备与用具因庞大和难以搬运被遗弃。教学用具与绘画材料匮乏，以至徐悲鸿和中大艺术系的师生们用自制的猪鬃笔替代油画笔。师资中有黄君璧、吕凤子、陈之佛、许士麒、庞薰琹、李瑞年、秦宣夫、谢稚柳、费成武、艾中信。战争中，当教师们看到废墟上空空如也的破陋教室和那些跟随的学生，伤心之致，为寻求资金重振艺术教育事业是徐悲鸿之后前往南洋的重要原因之一。1943年，艺术系教具增加，停办六年的音乐科恢复，学生增至一百多人。抗日战争结束后，艺术系随学校从四川回到南京。

强壮：是一个美人同时又是一个英雄。我们一看他的人当可以确信“画如其人”这句老话：他是快近四十岁的人了，但是望去还似二十余岁的青年。他的举止温柔，他的性格豪爽。他在平日笑谈的时候声音决不高；但是在讨论一个问题的时候，却真有声震屋宇，山岳皆惊之势。

他现在正在计划着要画许多以列子的神话故事作题材的油画，尺寸均极大。最近将从事绘制的，据说是“愚公移山”一幅，全画结构已在胸中，只等动手了。⁽¹⁴⁾

值得注意的是，徐悲鸿的多幅油画创作，已经将欧洲的古典写实进行了变通，使得徐氏本人的创作，并不多是严格的写实主义，赋予了其艺术风格之中本土化的历史寓意。

《田横五百士》、《徯我后》、《愚公移山》等著名作品都取材于历史，而非现实真相的展示和描绘。就其总体的创作倾向而言，他更多保持了传统的“泛爱众”思想和传统文人画艺术的表现方式——借古以喻今、借物以象征。在美术教育中，徐悲鸿始终如一地坚持把素描作为一切造型艺术的基础，要求学生进行严格的素描基本功训练。这样即培养了一种写实主义的观察方法和思维方法——尊重客体对象，以求形神兼备。这和传统的教育方法是大不相同的。对于这种美术教育的功过成败，曾引起几十年来多次的论争。徐悲鸿对中国现代艺术的最大影响，在于他把法国的古典主义绘画，作为艺术形式的样板移植到中国来。他一向主张形似，“惟妙惟肖”，以西方古典主义之“科学法则”——比例、解剖、透视、准确性，取代中国传统文人画的“似与不似之间”、“离形得似”的原则。

3 从1937年底开始，随着抗战形势的变化，中国油画的中心逐渐从上海向西部转移，在重庆先后汇聚了来自各地的油画群体，他们主要集中在中央大学艺术系、国立艺术专科学校、私立武昌艺术专科学校等机构和部门。在这些油画队伍中，以徐悲鸿为代表的中央大学艺术系油画群体抵渝的时间最早⁽¹⁵⁾。1937年10月，吴作人、吕斯百等油画家，随南京中央大学迁渝，不久，徐悲鸿从桂林来到重庆，接着中大又相继聘请了

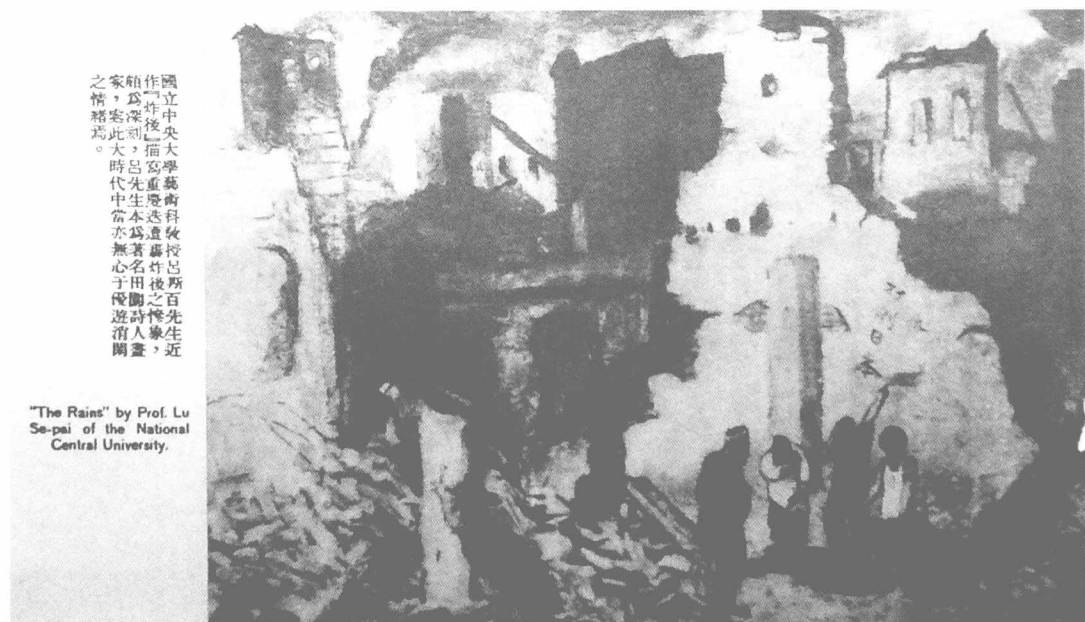


1939年上海《良友画报》设立“悲鸿专栏”，介绍徐悲鸿于抗战期间在香港、新加坡等地举行画展的情况。其中刊登徐悲鸿期间创作的油画《放下你的鞭子》、《王莹女士像》。

或选留了李瑞年、孙宗尉、陈晓南、艾中信、黄养辉、费成武、张倩英等人担任西画教师。1939年徐悲鸿前往南洋和印度进行为期三年的募捐艺展和艺术考察，于1942年回到重庆后，筹备成立了中国美术学院，中大艺术系的年轻油画家和远在桂林的张安治等徐悲鸿的弟子，分别被聘为该院兼职研究员、副研究员和助理研究员，使徐悲鸿学派体系得到了扩充和发展。

徐悲鸿学派在抗战的特定年代里得以显著发展，形成这一局面的缘由，除了徐悲鸿所具有的“以提携后辈为己任”的信念和其自身的艺术感召力外，也与抗战时期美术观念的转换，社会对写实性绘画的特殊需求有着直接的关系。众所周知，徐悲鸿一向倡导写实主义绘画，主张美术必须求真求实，坚决反对不务实际，徒求形式，不看现实，空谈神韵的做法和想法。他在教学中不遗余力地实施素描第一，以求惟妙惟肖的写实主义教学原则。即使是在抗战的艰难条件下，他仍要求学生们锤炼素描的基本功，坚持模特儿、静物的写生。因而，在那个时代关于徐悲鸿的学院主义美术教育，曾经受到特殊的关注和讨论。

关于徐悲鸿学派的发展，无疑是围绕中央大学艺术系的



抗战期间吕斯百创作的油画《炸后》

(16) 吕斯百《艺术学系之过去与未来》，《国立中央大学艺术学系系讯》第1期，1943年出版。该文另记：“惟其我们严格地采取学术的立场，无门户之见，所以能融全国各家各派于一洪炉。过去我们聘请教授，没有放过一位艺坛巨擘：吕凤子先生、汪采白先生、高剑父先生、潘玉良先生、张大千先生（曾一度讲学）、张书旂先生、唐学泳先生、马思聪先生、庞薰琹先生等，力量何等雄厚。至今学生融会贯通，各尽其长，影响所及，能不感谢！”“至于现任教授：徐悲鸿先生、陈之佛先生、吴作人先生（在假）、黄君璧先生、傅抱石先生、黄显之先生、李瑞年先生、谢稚柳先生、许士骐先生、费成武先生、周崇淑先生、王孝存先生、何作良先生。助教：曾宪七先生、艾中信先生、倪则和先生、康寿山先生，更用不到再介绍。他们来中大不是为了束薪，而是为了学术上的共鸣。”“十六年来本系在创作方面，不论绘画、音乐和雕刻（本系虽没有雕刻组，但亦有研究雕刻的），都不无贡献。而且大多数毕业同学还是在美术界与音乐界服务，他们的热心奋斗与成绩永远成正比。虽则人数不到二百，服务的范围遍及全国，今后在数量上当然会不断地陆续增加。”



徐悲鴻籌賑畫展

建设而展开的。这方面，长期在中央大学艺术系负责教学工作的吕斯百，在1943年曾经撰写《艺术学系之过去与未来》一文，他的有关的回忆是具有说服力的：“在欧洲的艺术教育上，有所谓‘学院派’，这是中大艺术学系往往被人误解指摘的名词。其实我们虽然受之有愧，倒亦不愿加以否认。就如法国学院派乃凭长时期严格的传统，在欧洲艺术教育上至今未失去重要的地位。‘学院派’可以说是在学校里有一种严整的作风，不是落伍者所做的抄袭与因循，我们向后者宣战而嗤之以鼻。又有一批人对于比较工整的艺术作品往往加以‘古典派’的头衔，而恭维草草不恭的作品为‘新派’。艺术创造的趋向，固然随时代而变迁，可是艺术品的价值，并不在作品头衔的新旧。本系平时注重基础的培养，顺个性的发展，无所谓派，更无派别。”⁽¹⁶⁾

无疑，这种“严整的作风”在徐悲鸿学派的建设中，起到了关键的建树作用，但是，在写实主义的发展中，特别是在国难当头的社会情境之下，学派艺术和现实生活的关系，自然会引起足够的思考和反思。徐悲鸿于1942年冬，赴青城山勘查中国美术学院院址。过成都时，受到文艺界的欢迎，应邀演讲《造型艺术之发展及其出路》，并强调“人物活动”之口号，是改革中国艺术的必由之路。其演讲要点如下：

中国造型艺术家，无论雕塑绘画，皆忽略人物活动而只