



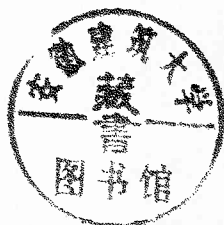
# 徐悲鸿的中国画改良

华天雪 著

上海书画出版社

# 徐悲鸿的 中国画改良

华天雪 著



● 上海书画出版社

---

图书在版编目(CIP)数据

徐悲鸿的中国画改良 / 华天雪著. —上海: 上海书画出版社, 2007.7

ISBN 978-7-80725-562-8

I. 徐... II. 华... III. 徐悲鸿 (1895~1953) —中国画—艺术评论 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 075966 号

---

责任编辑: 黄 剑

技术编辑: 钱勤毅

封面设计: 潘志远

责任校对: 倪 凡

---

徐悲鸿的中国画改良

华天雪著

©上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: [www.shshuhua.com](http://www.shshuhua.com)

E-mail: [shcpsh@online.sh.cn](mailto:shcpsh@online.sh.cn)

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 890 × 1240 1/32

印张: 6.5 字数: 220 千字

版次: 2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月第 1 次印刷

印数: 0,001-3,500

书号: ISBN 978-7-80725-562-8

定价: 20.00 元

## 求真

——读华天雪的《徐悲鸿的中国画改良》(序一)

李松

华天雪所著《徐悲鸿的中国画改良》，是在郎绍君先生指导下完成的博士学位论文，其中部分章节曾在《美术研究》、《艺术》、《文艺研究》等刊物发表并受到学界重视。我在阅读这篇论文和参与其开题报告及论文答辩过程中，曾默默地对照自己以前写过的有关徐悲鸿研究的书和文章中的种种不足、偏颇以至错误之处，惭愧“老夫亦在皮毛列”，由此而深感年轻学者的锐气，他们在治学精神、治学方法和学术成果上，都有很多值得自己学习之处。

现今人们常慨叹时下人心浮躁、学风浇薄，这也不可一概而论，也有不少人是在踏踏实实地做学问。正如当年法国老师达仰所劝勉徐悲鸿的要不慕时尚、不甘小就，华天雪就是在很困难的环境条件下，最有成效地利用了这三年的攻读时间，很好地完成了学业。《徐悲鸿的中国画改良》可以说是跨世纪的徐悲鸿研究具有突破意义的学术成果。

读《徐悲鸿的中国画改良》，有几点印象颇深：

首先是选定的研究课题目标明确，能够一超直入。华天雪原先设想是对徐悲鸿作全方位研究，后来感到摊子不宜铺得太大，于是改以徐悲鸿的中国画改良思想与实践作为研究的突破口，而将原来的设想作为下一步的研究课题。作者认为20世纪美术界“造成最大影响也最具争议性的画家，莫过于徐悲鸿，而影响与争论最集中的问题莫过于中国画的‘改良’”，“徐悲鸿的所有重要的行为和言论大都是围绕着‘改良’中国画这个理想进行的”，深入剖析其中国画改良思想，是开启徐悲鸿研究的一把钥匙，其意义又不仅限于徐悲鸿个人，也是20

世纪中国画乃至中国美术发展进程中的一个众所关注的焦点,贯穿于整个世纪的几番中国画大论战,莫不与此直接相关。

其次,华天雪为了深入研究这一课题,作了艰苦的准备。20世纪之中有关画家的生平与艺术的记述、回忆文章,以徐悲鸿为最多,争议也多,华天雪所涉猎的就有七十多种专著、八百余篇文章、四十余种画册。那可不是泛泛浏览,为着从中寻章觅句,而是下工夫读过、品味过,对其中重要者加以记述、评鹭,以此构成论著的第一部分“徐悲鸿研究的研究”,为整个课题研究铺下一方坚实的基石,进而提升为对于当代文艺批评之批评,指出了不同时代环境下,有关徐悲鸿研究文章中所反映出的得与失以至时代流弊。华天雪总结前人在徐悲鸿研究领域最有价值的成果是资料性著述,“它们与理论方面的成果一起,是继续研究的必要前提”。其不足有四:一是尚缺乏对徐悲鸿及其艺术的全面系统的研究著作;二是多数研究者尚未走出建国初期所塑造的徐氏形象的阴影;三是对徐悲鸿的思想和艺术还缺乏在材料基础上的、有深度问题意识的研究成果;四是研究方法还比较陈旧。正是基于这样的看法,她选择了“徐悲鸿的中国画改良”这一课题,期望有所突破和新意,而对时代、对历史的反思,助成了她的这一愿望。

除了看书、读文章、采访,华天雪还在中央美术学院花了一个月的时间翻检尘封多年的档案材料,其所得种种信息虽直接用在论文中的不多,但为作者全面、多角度地理解和把握徐悲鸿的思想发展变化轨迹提供了丰富、信实的参照,从而使她的论著具有全息观照的特点,从一斑可窥全豹。

华天雪对徐悲鸿中国画改良这一研究课题的论述,从三个方面展开,即:重评画史——徐悲鸿中国画改良的认知基础、精神世界——对中国画题材内容的改良、形式语言的改良。在宏观的把握、论述中有许多充满辩证思维的深刻论述,例如在“徐悲鸿中国画改良的认知基础”一章的结语部分,有几句讲得很客观、很有分寸,也很辩证:

“作为一个有很深西画背景的画家,徐悲鸿对中国画史和中国绘画传统的重视是少见的,但这种重视主要表现在他的激烈的批判态度和选择态度上,而这种批判与选择态度又是与其中国画改良的目标分不开的。当我们看到徐悲鸿对传统的不恰当否定时,不能忘记他的这一态度和目标;当我们强调他的创新和贡献时,也不能忽视他在对待传统时的近于虚无主义的偏激。”



“徐悲鸿的极端和偏激有个性的因素,也有社会环境与时代背景的作用,我们对他应当有‘同情的理解’,但也要以理性的态度给以公正的批评,因为这不只是研究徐悲鸿的需要,也是研究 20 世纪画史的需要。”

不能以史论家的标准来要求画家徐悲鸿,也不能要求他是时时处处都正确的完人,更不是为了批判他或贬低他的历史地位,“无论如何,他都是 20 世纪中国画史中成就和影响最为卓著的画家和美术教育家之一。我们的目的只有一个,就是要以尊重历史的态度研究历史,尽可能客观、恰当地认识他。因为只有这样,才能真正总结出他及他那一代人留给我们的经验和教训,才能对今天和未来的中国画发展起到真正的借鉴作用”。

华天雪还注意到一个值得研究的现象,就是“徐悲鸿的画史主张带有激烈、极端的特征,他的中国画改良实践却比较重视中国画特点,比较温和折中”,这正是论文中关于徐悲鸿对中国画题材内容的改良和形式语言的改良两方面所着重分析论述的。

对于《九方皋》、《傒我后》和《田横五百士》等几幅历史题材作品的剖析,也很能见出华天雪之独到见解。她不赞成一些缺乏实证的评论文章将这些作品与当时的具体历史事件所做的想当然的联系,认为这难免会曲解历史,“是按照某种意志‘塑造的徐悲鸿’,而不是对徐悲鸿做尽可能真实的解读”。她分析当时所处的内忧外患的社会环境,认为强烈的家国意识应是其最终选择《田横五百士》和《傒我后》为其首次大型油画创作的动因之一,“但这个动因当中,主要是以朴素的富有激情的爱国主义为主要内容的,而不包含任何政治主张或倾向(包括赞成共产党、痛恨国民党等倾向)”,像他在 1927 年夏创作的《革命歌词四章》中所表达的“饱满的情感和愤怒的激情”,才应该是“《田横五百士》和《傒我后》的创作背景和精神根源”。

循此思路,她分析了徐悲鸿继承传统文人画寄寓与象征方式的动物画与彩墨风景,虽不同于他那些情节性、群像式的大型人物画创作,“但都能小中见大,表达情感更直接,艺术上也相对丰富和细腻……其中最突出的是把他对时局的关注、看法、感叹与这些花鸟动物类作品联系起来——作品的题材和形式是传统的,在文人画中是常见的,但诗文题跋和象征寓意的具体内涵却是现代知识分子才有的,所表达的是对现实的深切关怀。这是近现代一般继承了文人画传统的画家所没有的,从这个意义上说,是对文人写意精神表征的突破”。

徐悲鸿的爱国情怀在其艺术创作中表达得最充分、最鲜明,他最具历史分量的作品是创作于抗日战争时期的那些直接或间接表现抗日救亡主题的作品,其中包括论文中所述及的《蔡公时被难图》,这是徐悲鸿直接表现抗日救亡这一现实题材的最早的一幅。

事件发生于1928年5月3日晚。为了阻止北伐,日本军人不顾国际法,冲入济南外交机构,捆绑了外交人员,制造了“济南惨案”。当时担任战地政务委员会外交处主任的蔡公时用日语提出抗议,竟被日军割掉耳朵和鼻子。蔡公时热血洗面,向随员喊道:“惟此国耻,何日可雪!”日军又把他的眼睛和舌头剃掉。日军进而将与蔡公时一起的外交人员一并杀害,并焚尸灭迹,幸亏勤务兵带伤逃脱,这一滔天罪行方得公之于世。日军的暴行引起举国震惊和义愤,杭州市民冒雨悼念死难同胞,冯玉祥将军愤恨交集,作《五三惨案歌》,令部队习唱。中国军队撤出济南后,日寇大肆搜杀,中国军民死伤六千余人。

徐悲鸿应邀为福建省教育厅作《蔡公时被难图》,距事件发生仅两个月,他用了与《田横五百士》约略同大的幅面画此图。书中所用的是此画的草图,是具有纪念肖像性质的画面,而《徐悲鸿年谱》的记述则是:“蔡烈士背影面对两个日本宪兵,地上翻倒着一个箱子,背景画一长桌,构图巧妙。”实则哪里是“构图巧妙”,那血淋淋的残酷场面,谁能忍心、又如何去正面表现呢!很难想象,写过“毒焰披猖逼眉睫”、“男儿昂藏任宰割”那样愤怒诗句的徐悲鸿,此时此刻面对眼前的国家民族之奇耻深恨,会是以何等激愤的心境提笔作画的。虽说属于应邀之作,但很难说作者没有主动的成分和创作激情。只是时势变化很大,这一作品在当时未得到充分报道,后来又下落不明。徐悲鸿也于作画之后回南京,不久应聘出任北平大学艺术学院院长,《蔡公时被难图》未能如后来作的《放下你的鞭子》那样得以保全并在公众中广为流传。但后者正是《蔡公时被难图》创作思路的延续和发展,对研究徐悲鸿特定时期的创作面貌具有重要意义。

与这一时期徐悲鸿的艺术生涯有关的一件重要事情是1938年4月应邀参加政治部第三厅政治宣传的过程。“三厅”成立后,郭沫若出任厅长,田汉主管负责艺术宣传的第六处,他聘请徐悲鸿当第三科科长,主管绘画、木刻。

徐悲鸿接到邀请,兴奋地前往武汉准备就任。他向人表示自己是个艺术家,不会搞行政工作,画一些抗战的画还可以。这说明他是准备投入抗战救亡绘画宣传活动的。不巧他在三厅找错了门,在陈诚的衙门口坐了几个小时冷板

凳,一气之下拂袖而去。郭沫若在《洪波曲》中讲到这件事说:“我揣想,悲鸿是可能受到了侮辱,‘革命’衙门的气事实上比封建衙门的还要难受。”“请也不容易请来的人,请来了,却又被一股怪气冲跑了。”假如没有遇到意外挫折,在三厅,徐悲鸿周围会形成包括王式廓、力群、王琦、李可染、卢鸿基等人在内的新的艺术圈,会创作不少直接表现抗战内容的作品,呈现在当代艺术史上的会是又一种面貌。当然,此后他也并未脱离开抗战救亡的洪流,他是以自己的方式,依照自己的思维惯势和创作经验,本着一颗爱国心,推进自己的艺术创作,也为中国画改良积累着新的经验。

徐悲鸿将“求真”作为自己的理想目标,求真的意义则不限于写实。

研究徐悲鸿的中国画改良思想与艺术实践,也是一个求真的过程。华天雪在她的论著中努力向人们阐释了一个真实的徐悲鸿,热情肯定了他在 20 世纪中国美术史上的大师地位,也不为尊者讳,目的是在前人实践的得失中,寻找当代美术发展的最佳路径。

华天雪在此书后记中讲了一句感慨颇深的话:“我体会到,真正拥有一颗‘学术之心’并不容易。”

诚然如此。

2007 年 3 月于北京安外



## 实与是的探求(序二)

郎绍君

《徐悲鸿的中国画改良》是华天雪的博士论文。读博之前,她在中央美术学院美术史系读了学士和硕士学位,又在中国艺术研究院美术研究所工作了九年,在史论根底、知识面和艺术眼界各方面,都有了相当的积累,在专业方向和学术写作上,也做了不少尝试和思索;读博后,她很快调整并坚定了自己的学术目标——拒绝时下的浮躁学风,从个案切入,在材料上下功夫,以解决有意义的艺术史问题为鹄的。在论文写作中,她始终保持一种紧迫感,并把这种紧迫感化作一股拼劲——在完成副研究员工作量和繁重家务劳动的同时,要读完博士课程、写好论文,只能选择拼搏。

博士论文首先遇到的是选题。关于徐悲鸿,已有许多书籍和文章,人们对他的主要作品和事迹耳熟能详,可参考的东西比较多。但未见有人以此为题作博士论文。也许是人们要回避“熟题”,以免流于重复和一般化,也许是徐悲鸿在美术界有崇高地位,还受着权力话语的“保护”。总之,要突破约定俗成的评价,需要学术的勇气和能力。我支持华天雪做这个题目,一是着眼于徐悲鸿研究的重要性,二是认为“熟题”更有重新思考的必要,三是当下有了超越的可能——在客观方面,学术环境已经比较自由,且不少学者在对资料的搜集、开掘和整理方面做出了巨大努力,有了丰硕成果;在主体方面,华天雪有悟性、胆识和较好的文字能力,做事执著,也积累了一定的生活经验与研究经验,有条件在前人基础上做出突破。

以画家为题作博士论文,不能全面开花,只能抓住一个比较适中、有意义、有较大开掘可能的问题,作深入的探讨。“徐悲鸿的中国画改良”这个题目,是

经过多次反复才确定的。它虽然只是徐氏研究的一个方面,却可以带动全局,涉及徐氏艺术、艺术思想和相应文化语境的各个方面,还与20世纪的中国画改良运动息息相关。这是一个检验认知力的问题,需要对徐悲鸿的写实主义主张、艺术史观、改良思想及其成因、影响做出有说服力的分析;这又是一个检验鉴赏力的问题,需要解读大量作品,从题材、精神和形式语言各个层面透析徐氏中国画改良的实践。革命和改良,是20世纪中国社会的主潮,也是20世纪中国画的主潮。它们是怎样发生和进行的,它们给中国画带来了什么,给我们提供了哪些经验教训?都可能透过“徐悲鸿的中国画改良”这样的个案,获得有益的认识和成果。

在美术界有崇高地位的徐悲鸿,也是一个有争议的人物。在相当的一段时间内,这争议受到了话语环境的抑制,长期的话语压抑形成了遮蔽,争议和批评逐渐被遗忘。新时期以来,不同声音重新出现,且带有激烈的、矫枉过正的特点。论文作者知道,既往众口一词的称颂,当下尖锐的批评否定,都必须经过审慎的辨识和检验。被遗忘的简短言说可能包含着真知灼见,意识形态化、神圣化、情感化的大量论说可能掩盖真相,激烈的“翻案文章”难免从一种遮蔽转向另一种遮蔽。论文通过对徐悲鸿研究的学术史性质的回顾梳理,对类似问题作了认真的思考和回答,也由此进一步明确了自己的论述目标和方略。

历史人物是复杂的,特别是像徐悲鸿这样的人物,经历了从乡村到大都会,从国内到国外再到国内,从社会下层到社会上层,从晚清到民国再到新中国等等如此众多而重大的变化,他的生活、思想、人格和对待事物的态度,不可能是单一的。但过去的研究和评论,大多只看到他的某一方面,忽视他的多面性。徐氏对待中国画的改良,也存在着思想主张的矛盾、主张与实践的矛盾,这些矛盾又与改良本身即以西画改造中国画的内部矛盾密切联系着。只有正视并恰当分析这些矛盾现象,才可能揭示出一个相对真实的徐悲鸿,恰当认识中国画改良这一文化现象的复杂性。论文通过对徐氏大量言论和作品的分析,指出徐氏全力推行以写实主义改革中国画,个人创作呈现的却是一个“古典浪漫的世界”;他慷慨激昂挾伐文人写意画传统,自己的作品却与文人写意画有着千丝万缕的联系;他一再强调素描的重要性,认为笔墨无足轻重,但他的中国画创作,并没有以素描取代笔墨;他尖锐批评画坛的“守旧”与“封建”,但他用以进行批评的语言却总是使用拗口的文言……诸如此类。看到并努力解剖这些矛盾复

杂特征,是个案研究走向深入的标志之一。

长期以来,20世纪艺术的研究总是脱不出政治决定论和历史决定论,脱不出这类决定论的宏大叙事套式,一种艺术现象,一个画家,一旦被纳入这个套式,那些原本丰富的历史、原本生动的人生、原本微妙的艺术都变成了简单因果关系的产物,都平面化、脸谱化、口号化了。政治决定论和历史决定论与特定的政治和政治环境有密切关系,但这并不意味着政治与政治环境改变了,这种决定论就会自然而然地消失。新时期以来,思想界虽然批评和检讨了这种决定论,但在具体的研究领域,它作为一种思维定势、叙事方式,还有广泛的影响,这在徐悲鸿研究中也很明显。关于徐悲鸿的材料——不管是文献材料还是图像材料,已经出版很多,但多数论著对它们熟视无睹,不是对这些材料进行系统的梳理、研究并从中发现问题,而仍然依循决定论的逻辑,根据人们所熟知的“正确”结论寻找一些“例证”。这篇博士论文,主要不是靠对新材料的发现,而是靠对已有材料的反复梳理、研究,结合对前人论述的反复评量,而提出自己的新观点、新解释的。这一经验,对于20世纪画家特别是像徐悲鸿这样著名大家的研究,具有重要的意义。对于这些“熟悉”的大家来说,发现和挖掘新材料当然十分重要,但充分利用、梳理、归纳和研究现有的材料,从中发现新的问题、新的认识,也是非常重要甚至是更为重要的,如何看待与处理材料,如何从材料的研究中发现问题,是检验论文写作能力的一大关键。

画家研究,在相当程度上是作品研究。能做整体把握而不流于空泛,能微观透析而不失之琐碎,有生动的感性描述也有恰当的理性分析,熟悉中西绘画,对构图、造型、色彩、笔墨都有切实的感受和清晰的理解,可以解读题材与精神,也可以剖析风格与形式,还能够从历时性、共时性、地域性各个方面进行比较,都是作品研究所需要的。缺乏这些方面的基本功和经验积累,是一个普遍的现象。学校的美术史教学,主要借助于画册、幻灯、投影仪和光盘展示图片,极少有机会看到原作,教师与学生即使熟悉了书本知识,也还是缺乏鉴赏力,不能分辨作品的真伪优劣。对艺术史教育的这一严重缺憾,学界还缺乏应有的认识。华天雪的直觉很好,在从中央美院到中国艺术研究院的十几年中,接触了不少作品,读博以来,凡重要展览(包括拍卖展)她都不放过,而且都认真看,使自己的鉴赏力和理解力有了很大提高。她对徐悲鸿作品大量细致具体而有说服力的分析,正得益于此。这一经验,对年轻学者应有借鉴意义。

当代美术史研究的基本倾向,是研究范围逐渐扩大,做跨学科的题目,把考古学、社会学、人类学、文化学、心理学和文化批评的眼光、议题和方法融入美术史,使美术史研究呈现多元趋向。这一趋向与现代艺术的综合性、多元化以及各种跨学科研究方式的迅猛发展有密切关系。一些敏感于时代潮流的年轻学者采取跨学科的综合方式研究中国艺术史,必将把中国艺术史的研究推向一个新的阶段。但与此同时,我们不应该忽视传统的作家研究、经典作品研究和作品的鉴赏,冷落对材料、技巧和风格的分析。唐代以来的中国美术史主要是卷轴画史,卷轴画主要是文人或不同程度文人化的画家们创作的,作品、画家、画派和相应的流传、市场、雅集、鉴藏、著述等等的研究,仍然是艺术史学最为重要的研究对象,而相应的方法如史实的钩沉、真伪的辨识考证、年谱的编写、画家个案的研究、作品的精神内涵与形式语言的研究等等,依然是中国美术史研究最为重要的内容。这也就是说,像《徐悲鸿的中国画改良》这样的课题和相应的研究方法,仍有着不可替代的意义。

不待说,对于徐悲鸿研究,这篇论文只是一个良好的开端。由于某些掌控机关的资料封锁等原因,作者对徐悲鸿资料的掌握还有局限;一些重要而有争议的问题(如美术教育)还未能进行讨论;已经做了初步探讨的问题,也需要进一步修改和完善;随着新材料的发现,还会提出一些新问题和新的思考。把这一课题坚持下去,向深广方面扩展开去,就一定会有更大的收获与升华。

2007年2月4日晚

## 目 录

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 求真——读华天雪的《徐悲鸿的中国画改良》(序一) 李 松 ... | 1   |
| 实与是的探求(序二) 郎绍君 .....             | 7   |
| 引言 .....                         | 1   |
| 第一章 徐悲鸿研究的研究 .....               | 3   |
| 第二章 重评画史——徐悲鸿中国画改良的认知基础 .....    | 41  |
| 第三章 精神世界:对中国画题材内容的改良 .....       | 63  |
| 第四章 形式语言的改良 .....                | 151 |
| 余论 .....                         | 187 |
| 主要参考文献索引 .....                   | 189 |
| 后记 .....                         | 191 |



就词义而言,“改良”是指“去掉事物的某些缺点,使它更适合要求”的态度和方式。“改良主义”一般是指中国近代史上康有为、梁启超等提出的一种政治主张,即采取与清政府合作而非暴力革命的方式实行君主立宪制。<sup>①</sup>在19世纪末20世纪初,“改良”一词被普遍使用,泛指对一切不合理、不合时之事物的改革、改进。吕澂、陈独秀发表于1918年的以《美术革命》为题的通信中所说的“美术革命”、“中国画改良”,也都是“改革”即“改良”的意思<sup>②</sup>。徐悲鸿写于1918年的《中国画改良之方法》,其“改良”二字也是如此,其中被后人称作徐悲鸿中国画革新纲领的“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”,正是对中国画“改良”的一种概括。徐悲鸿为这一“改良”进行了毕生奋斗。20世纪的中国画坛涌现了许多出色的艺术家、教育家、改革家,但当我们历数这些叱咤风云的人物时,不得不承认,在美术界造成最大影响也最具争议性的画家,莫过于徐悲鸿,而影响与争论最集中的问题,莫过于中国画的“改良”。

徐悲鸿的所有重要的行为和言论,大都是围绕着“改良”中国画这个理想进行的:为了获得“西方画之可采入者”而去留法,为了给“改良”建构理论框架而“重评画史”,为了培养“改良”人才而从事美术教育,为了体现“改良”的成果而创作各类作品等等。那么,徐悲鸿为什么要“改良”中国画?他进行这种“改

良”的思想依据是什么？他是如何进行这种“改良”的？为了“改良”中国画，他对中国画历史与现状做了怎样的研究，提出了哪些新的看法？他留下的大量中国画作品是如何体现其改良意图的，对它们又应该如何解读？他的“改良”对中国画造成了哪些影响？他为我们提供了哪些有益的经验 and 值得总结的教训？如何给他一个恰当的评价？……选取“徐悲鸿的中国画改良”这样一个题目，就是试图探讨和回答以上问题，并通过这一探索思考中国画革新的世纪性经验。

### 注释：

① 参见《汉语大词典》，汉语大词典出版社，第五卷（上）第398页“改良”、“改良主义”、“改良派”等条目。

② 参见郎绍君、水天中编《二十世纪中国美术文选》，上海书画出版社1999年版，上卷，第26—30页。

## 第一章 徐悲鸿研究的研究

“徐悲鸿研究”在这里泛指对徐悲鸿的评论、回忆、研究文章,包括资料性、论说性的文字。对这些研究做一次较为系统的回顾,是探讨“徐悲鸿的中国画改良”的基本前提。

迄今为止,我接触到约七十种著述、八百余篇文章、四十余种画册。为了叙述的方便,我将它们分为“生前”、“身后”两大部分,每部分再分为若干阶段。总的说,这些著述或是应时性的随感和评论,或是有关的回忆文字,内容多有重复,严格意义上的学术著作很少。本文重点钩沉和梳理各类有价值的观点,并对它们作简要的评述,目的是通过学术史性质的回顾引申出论文的写作动机与研究主题。

### 第一节 徐悲鸿生前的有关研究(约1915—1953)

#### 一、早期(约1915—1925)

徐悲鸿的绘画才能,很早就引起了一些人的注意。他们的只言片语,对于了解徐氏早年的艺术,具有一定意义。

徐悲鸿在上海的患难之交黄警顽,在《记徐悲鸿在上海的一段经历》一文中记载了周湘在1915—1916年间对青年徐悲鸿的评价:“表现技法已经具备成功

的条件,只要再下苦功,在不久的将来,一定会成为一鸣惊人的画家。”<sup>①</sup>曾经游学德国的周湘最早在上海创立了“布景传习所”,是中国现代美术教育的先驱,他的话差不多是徐悲鸿得到的最早的来自画界的肯定。《悲鸿自述》中还记载了1916年初,上海审美书馆的主持人、著名画家高剑父对其《奔马图》画稿的评价:“虽古之韩幹,无以过也。”<sup>②</sup>1917年5月徐悲鸿赴日,康有为题“写生入神”及“画天才”以作为赠别之言,<sup>③</sup>表达了康氏对徐悲鸿早期艺术的评价。1919年1月1日北京大学画法研究会干事陈邦济在欢送徐悲鸿留法的致辞中,称其为“我国美术界难得之人才”。著名画家陈师曾则说:“希望悲鸿此去沟通中外,成一世界著名画家。”<sup>④</sup>

留法前的徐悲鸿“初出茅庐”,还没有在艺坛造成影响,艺术界也没有对其艺术的研究和讨论,上述评价只是一个“前奏”,反映了有西画背景或能够理解写实绘画的文化人对徐悲鸿的欣赏和期望。

## 二、中后期(1926—1953)

从1926年2月3日转道新加坡返沪探亲并举办画展开始,徐悲鸿受到广泛关注,这种关注与他积极地举办画展、发表文章、发表演讲、出版画集等有很大关系。在此后不到三十年的时间中,他一方面努力于画家的本职,用作品为自己争得席位,一方面积极介入美术界的论争,频繁发表极具个性化的言论,并大力将自己的艺术主张贯彻到美术教学中。在20世纪,徐悲鸿是属于那类观点鲜明、成就卓著、声名显赫、表现欲和领袖欲也十分强烈的艺术家。他赢得了名誉和光环,也招来了外界对其艺术以及艺术之外的各种非议。

这时期,关于徐氏的评论文章大多是见之于报端杂志、跟踪他的画展或其他活动的时评,比较感性、具体,褒贬相对客观;作者中既有记者、徐悲鸿的朋友和学生,也有他完全不相识、就画论画的人。他们对徐悲鸿的肯定与称誉,包括说他“是中国艺术界中一颗灿烂的巨星”<sup>⑤</sup>，“他的名字,已经与世界各国的大画家共垂宇宙”<sup>⑥</sup>，“悲鸿之素描东方第一”<sup>⑦</sup>，“难得的完美到一点缺陷都没有的艺术家”，“不仅为中国之画家，实世界之画家也”<sup>⑧</sup>，1940年的新加坡报道中甚至将他称为“画圣”<sup>⑨</sup>……这些称誉所形成的舆论，对徐悲鸿在美术界地位的确立起到了重要作用。

对徐悲鸿的具体肯定，首先集中于他的写实能力和准确造型上。如佩鏞在1926年2月21日的《梅花会纪盛》一文中说：“徐君之画，沉着深刻，人物为多，