

艺
术
大
师
丛
书

徐悲鸿

徐建融 / 著



古吴轩出版社

图书在版编目(CIP)数据

徐悲鸿/徐建融著. —苏州:古吴轩出版社,1999. 6

(艺术大师丛书/陆衡策划)

ISBN 7-80574-430-0

I. 徐… II. 徐… III. 徐悲鸿—评传 IV. K825.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 27014 号

策 划:陆 衡

责任编辑:洪 芳

装帧设计:唐伟明

责任校对:施曙华

责任印刷:蒋家宏

■书名:艺术大师·徐悲鸿

■著者:徐建融

■出版:古吴轩出版社

苏州憩桥巷 9 号 215002

■发行:江苏省新华书店

■印刷:常熟市印刷厂

■开本:787×1092 1/32

■印张:5 插页:8 字数:60 千

■版次:1999 年 6 月第 1 版 第 1 次印刷

■印数:1—5000 册

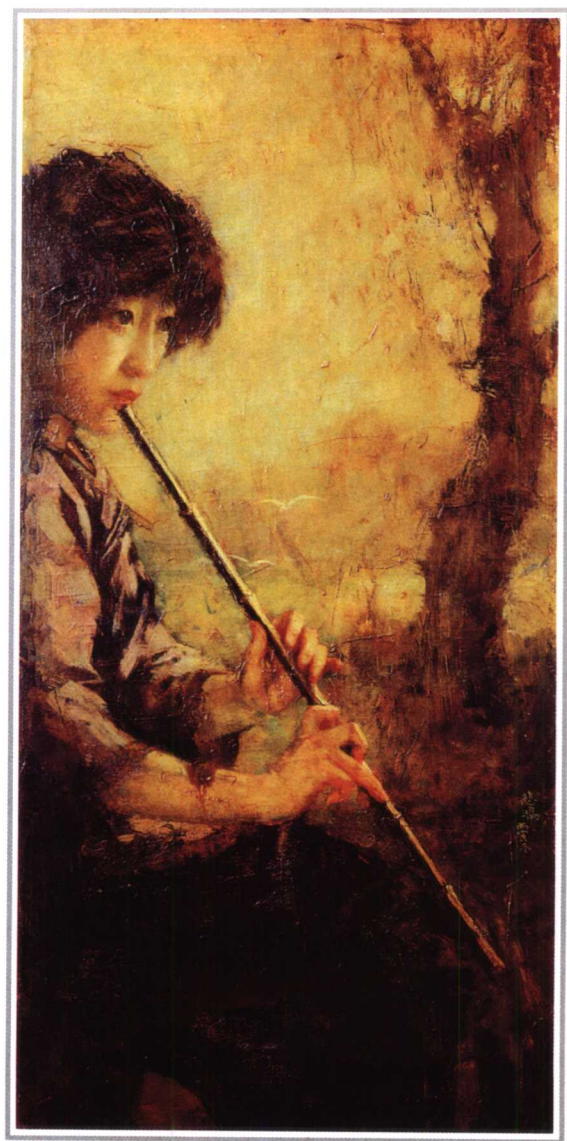
■书号:ISBN7-80574-430-0/J·333

■定价:10.00 元



徐悲鴻





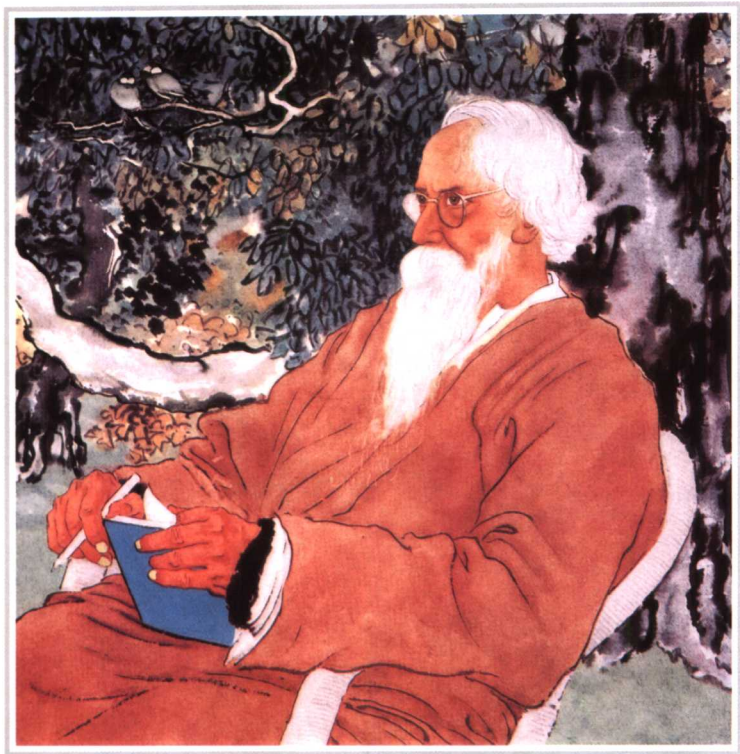
箫声 1926年



田横五百士 1930 年



风雨鸡鸣 1937 年



泰戈尔像 1940 年



奔马 1941 年



灵鹫 1941 年



猫 1943 年



梅花 1944 年

目 录

1/合中西而为画学新纪元

1

2/美术教育是第一位的工作

37

3/现实主义的创作风格

64

4/悲悯关怀的承当精神

100

附录一/徐悲鸿作品的鉴定

114

附录二/徐悲鸿年表

124

1

合中西而为画学新纪元

在二十世纪的中国画坛，徐悲鸿的地位是与林风眠、刘海粟相当的。他们都是融合中西的艺术倡导者和实践者，开创了中国画学的新纪元。适应这一新的艺术方向，他们还都是中国当代美术教育的先行者。但是，就具体的成就而论，三人又各有不同。在美术教育方面，刘海粟虽然是最早的创始人之一，但除了人体写生课程的设置，在教育体制方面并无太大的建树；林风眠的美术教育主张，同样缺少特色，而且始终没有得到顺利的贯彻，所以收效亦微；而徐悲鸿在美术教育方面的贡献和建树，则是众所公认的，迄今中国美术学院的教学几乎都是以他的体系为基础。在这方面，能与徐悲鸿相媲美的只有潘天寿，二家体系的共同点都是具有可操作性，而且适合中国的国情。但是，徐悲鸿的体系是融合中西的，而且是涉及整个美术教育的，至于中国画的教学，只是作为被纳入到整个美术教育体系之中的一个部分；而潘天寿的体系则是纯粹传统的，而且局



学贯中西的艺术大师徐悲鸿

限于中国画的教学，在其他画种的教学方面并无多少建树。在融合中西的艺术实践方面，林风眠的成就最为显著，刘海粟、徐悲鸿则稍次，尤以徐悲鸿的局限性更大。撇开美术教育不论，试就融合中西的艺术实践来分析，林风眠、刘海粟都是从印象派之后的西方现代艺术思潮入手，寻求与中国传统绘画，主要是明清写意画传统的契合点，而徐悲鸿则是从印象派之前的西方古典艺术思潮入手，上溯唐宋的写实传统，力矫明清写意画传统的弊端。我们知道，印象派之后的西方现代艺术思潮，主要是受东方艺术的影响，使绘画的侧重点，由客观写实的再现转向主观写意的表现。因此，它与传统绘画，尤其是明清写意画的融合也就容易取得认同，获得成功，而印象派之前的西方古典艺术思潮，主要是在一种与东方文化迥异的氛围中发展成长起来的，它与传统绘画的融合也就有较大的困难性和局限性，而且，即使就中国传统绘画本身而论，唐宋的写实传统比之明清的写意传统，对于二十世纪的中国画家也已经更加疏远了。这样，徐悲鸿的美术教育方向，其困难和局限更显而易见，而其成就，无疑也更能可贵。其次，林、刘的美术教育方向，纯属于个人的，而徐悲鸿则是面向社会大众的。今天，社会大众对于徐悲鸿艺术的认同之广泛，远在林、刘之上，道理正在于此。再次，林、刘的方向，都是建立在对中西绘画对等的认识基础之上的，如林风眠在1926年以《中西艺术之前途》为题的论文中提到：

西方艺术是以摹仿自然为中心，结果偏向于写实一方面，东方艺术是以描写印象为主，结果倾向于写意一方面。艺术之构成，是由人类情绪上之冲动，而需要一种相当的形式以表现之。前一种寻求表现的形式在自身之外，后一种寻求表现的形式在自身之内，方法不同而表现在外部之形式，因趋相异，因相异而各有所短长，东西艺术之所以应沟通而调和便是这个缘故。

在这里，并不牵涉到中西艺术孰优孰劣的问题，中西的融会，对于中国画家来说固然是必要的，而对于西方画家来说，应该同样是必要的。然而，徐悲鸿的方向，则是建立在乃师康有为“中国画遂应灭绝”的危机感基础之上的，认为西方的绘画，尤其是古典绘画比之中国的绘画，尤其是明清写意



少年徐悲鸿(徐达章绘)

绘画要来得先进,来得高明。因此,中西的融会,也就只是中国画家的当务之急,西方画家则似乎并无此举的必要。

毋庸置疑,中西美术的交汇交融,是二十世纪中国美术界的一件大事,尤其是二十世纪中国画所赖以发生、发展的一个基本背景。无论以林风眠、刘海粟、徐悲鸿等为代表的融合中西的画派也好,还是以黄宾虹、潘天寿、吴湖帆为代表的恪守传统的画派也好,都不能逃脱这一基本背景的制约。但是,需要说明的是,这一背景本身,并非二十世纪所独有,而不过是“古已有之,于今为烈”;其次,对这一背景的自觉认识,则完全可以作为中国画进入“新纪元”的一个重要标志。

综观中国绘画史,大规模的中外美术交流运动大体上有两次,一次是汉魏六朝隋唐时期,伴随着“丝绸之路”的开辟,西域的佛教美术广泛地传入,在传统绘画的题材内容和技法形式诸方面均引起了一场大变革,促使了民族绘画的圆转成熟并放射出辉煌的光彩;另一次是明清之际,以西方传教士为纽带,带来了文艺复兴前后写实逼真的画风,却在士大夫“虽工亦匠,不入画品”的同仇敌忾的反对声中终归夭折。二十世纪的情况,不过是明清的继续而表现出更加多元的倾向,在林风眠、徐悲鸿等人的努力下,终于取得了卓越的成果,开创出了中国画学的“新纪元”。

撇开二十世纪的情况暂且不论,仅就汉魏六朝隋唐和明清之际这两次中外美术交流的结果而言,在学