

徐悲鸿的艺术批评

王文娟

【摘要】徐悲鸿的艺术批评是针对公共领域的画家评论,以现代纸媒方式传播,具有鲜明的批评立场、勇气、视野及批评品格,服务于他写实主义的绘画主张和启蒙精神。徐悲鸿视素描为一切造型艺术的基础,故而对由西洋素描而来的写实主义画家作了至高评价,对非由素描起家但能生动传神的画家,他也同样给予了肯定。他虽和不同意见者有过激烈论辩,但也能从善如流。徐悲鸿的艺术批评与他的绘画实践、美术活动、教育事业同时展开,对当代美术建设不无积极的意义。

【关键词】徐悲鸿;艺术批评;写实主义;徐悲鸿样式的复合式素描

【作者简介】王文娟,中国人民大学艺术学院教授。

【原文出处】《美术》(京),2018.10.109~113

徐悲鸿一生撰文评论提到了大约不下60位同时代画家和其他门类的艺术家(据笔者不周之统计)。在《国立北平艺专美展评议》中,他评议了20位画家、雕塑家、陶瓷专家^[1],在《介绍几位作家的作品》里他提及43位画家、雕塑家、工艺美术家^[2]。徐悲鸿评议的这些艺术家日后不少是现代美术上举足轻重的人物,足可见出他的评论眼光和对中国现代艺术评论先驱式的贡献。

—

徐悲鸿赴法留学8年,这个时候的巴黎高等美院遵循的是18世纪以来延续下来的入校传统,这个传统是狄德罗时代的法国树立的。^[3]这个传统之一即是公共领域的自由评论之精神,徐悲鸿熏染浸淫不少。这种传统不仅仅只体现在校内,“徐悲鸿也正是吉恩·唐普特(Jean Damppt)的下午茶会上得以与达仰结识。那是一群画界老友的聚会,其中有达仰的知己居斯塔夫·库图瓦(Gustave Courtois)等一些有着辉煌过去、在巴黎世界博览会中崭露头角的画界名流。说到底,徐悲鸿每周日都会在大师位于讷伊谢希街的居所兼工作室里,身处一种迷人的‘往日情怀’中”。^[4]这种“往日情怀”正是徐悲鸿的法国老师所接续持有的法兰西传统,当然包括自由评论之精神。理想主义又刻苦勤奋如徐悲鸿者,一生所持两

支笔,一支画笔,另一支文字笔,一方面废寝忘食、积画稿数千盈万,另一方面写了相当数量的中外画史画论及艺术评论的文字。

徐悲鸿的艺术评论虽有文学描述的成分,有即兴随手而来的中国传统古老式画评直觉点评的成分,但他是针对公共领域里的画家评论,并以现代纸媒方式传播(杂志、报纸发表),是当代的现实批评,而且具有鲜明的批评立场,即服务于他写实主义的绘画主张和启蒙精神的积极倡导,故而他的艺术评论是现代意义的艺术评论无疑。

徐悲鸿选择写实主义的逻辑起点和原因是五四精神洗礼的自由民主与科学之追求,他是应国情之所需、化西方文明精神之所用的美术革命,改造国民性,改良中国画。他除了自己身体力行坚持写实主义的绘画实践之外,也对写实主义的画家作了至高而中肯的赞誉、鼓励和评价。

徐悲鸿十分欣赏有素描写生功夫的蒋兆和,对他的油画乃至中国画由衷赞叹:“蒋兆和之人物已在中国画上建立一特殊风格,其笔意之老练与墨气之融和,令人有恰到好处之感,惟其负孩之幅,人之上部尚多空五寸白纸,当尤为美满也,但其画之本身则无可非议。”^[5]

蒋兆和小徐悲鸿9岁,不是徐悲鸿的学生,但受

徐帮助鼓励甚多。徐悲鸿看好蒋之才华,让贫困的蒋兆和两度在家借住3年多,并为蒋开放画室,让其尽情饱览他从欧洲带回的世界美术名作的复制品和大量国外画册,开阔眼界,也曾为其赴法留学争取经费而为福建省教育厅长黄孟圭画肖像。^[6]蒋兆和除了画素描和国画油画外,也写书法、做雕塑,这和徐悲鸿产生共鸣,蒋的人物画把素描的明暗法与传统重结构线描的方法结合^[7]得较为成功,这才使得徐悲鸿不由得慨然赞叹。或许蒋的作品事实上更趋近徐悲鸿改良中国画的初衷和期盼的效果。新中国成立后,蒋兆和任教于中央美院,继承了徐悲鸿致力于中国人物画教育和拓展的使命,又相对调整了徐悲鸿的教学计划,使之更接近于徐悲鸿发展人物画的教学原则,^[8]遂有中国画发展史中的“徐蒋系统”说^[9]和“徐蒋体系”说^[10]。

除了蒋兆和,徐悲鸿还提携相助了不少美术青年。当时穷困的傅抱石,就得到了徐悲鸿争取的留学名额和以官费出国的深造机会。徐对傅的作品,十分喜爱,撰文评论:“抱石先生,潜心于艺,尤通于金石之学,于绘事在轻重之际(古人气韵之气)有微解,故能豪放不羁。石涛既启示画家之独创精神,抱石更能以近代画上应用大块体分配画面,于是三百年来谨小慎微之山水,突现其侏儒之态,而不敢再僭位于庙堂,此诚金圣叹所举‘不亦快哉’之一也。抱石年富力强,慨更致力于人物、鸟兽、花卉,备尽造化之奇,充其极,未可量也。大千、君璧之外,又现一巨星也,非盛世将至之征乎?”^[11]

徐悲鸿独具慧眼,看到了傅抱石告别中国300年来画坛的谨小慎微、侏儒之态之山水,用所通的金石之学,彰显“豪放不羁”之势,用“大块体分配画面”,犹如徐悲鸿赞颂的范宽“如椽的大笔,雄伟的气魄”^[12],乃“盛世将至”之表征。傅抱石果然非同凡响,创造了独特的“抱石皴”和矾水法,形成了烟笼雾锁、潇洒淋漓、声势飞动、苍茫雄奇又灵活多变的艺术特色,^[13]是现代中国最出色的人物画家之一。

对赵望云的写生艺术徐悲鸿亦大加推崇:“赵先

生所写山水,笔法生动,无八股气味,遂心志之。于是留意赵君通信写生,大公报之首创也。去年赵君奉命赴江西,写战后残迹,过都下见访,始首次相识,因勉赵君,倘得佳题,必精写之成巨幅,俾永久流传,成一代史征,赵君以为然。年余以还,在其平日通信工作之外,竟能聚精会神,成多量巨制,触目惊心,使人兴起……赵君画格,昔已真切近情,此又亲赴其地,与共生活且盈年累月,寝贵于是之所积,中国势笔能画者,不下三千人,而能为如此工作者,舍望云先生一人而外,未闻有继起者也。衰亡之国运,乃伟大之艺术时代……望云先生,庶几其人矣!”^[14]

赵望云是用中国画描绘农村、边疆生活的先行者,他的作品单纯质朴,真挚动人,他走出象牙塔,走向“十字街头”,走向民生的艺术锻造,深合徐悲鸿批判文人画末流之柔靡人造山水,关注民生而艺术兴国的脉搏,故徐的评论直抒胸臆,沉着痛快,见血见性!赵望云坚持致力并带动西安画家们开拓西北写生创作,成为“长安画派”的重要奠基人。^[15]

徐悲鸿非常注重团队力量,这也是他在法国美术史上看到的实例:“法国上世纪之印象主义作家,如马奈、莫奈、敢方当、拉都、毕沙罗等,实具有不屈不挠之精神,勇往直前、义无反顾之气概,故起初虽受社会抨击,终能取得最后胜利。”^[16]只是徐悲鸿的团队是写实主义的一群,这个团队的中坚力量是他的学生。作为坚持现代性启蒙精神的徐悲鸿,他的美术教育不是贵族象牙塔式的,他自己的画作面对现实固然常存有采用隐喻和象征的间接手法而不是直接描摹的一面,^[17]但他总是鼓励学生到鲜活的生活里去。吴作人到康藏高原画出了《负水女》《青海市集》等诸多作品;孙宗慰跟随张大千到敦煌临摹了很多壁画,画了很多反映藏族生活的作品;齐人在盘溪画了反映华北敌后抗战的《门帘战》;冯法祀画了《长沙大火组画》《捉虱子》;陈晓南到抗日前线画了很多抗日军队的速写;张安治画了《一夫当关,万夫莫敌》;黄养辉画了《桂林大撤退组稿》;艾中信画了《枕戈待旦》等,^[18]徐悲鸿对这些弟子的写实主义

力作给予了诸多肯定鼓励,撰文评论,撮要如下:

“吴作人之《青海市集》,塞上人一见即证画中之真实气氛,其写中国中亚细亚人熙来攘往,各族人之性格与其披挂,浓艳之服饰与晴空佚荡辉映,成极明媚而活跃之画面,不足更缀以铜器买卖,此为中国油画史上重要杰作,故当大书特书者也。”^[19]

“艾中信之《枕戈待旦》幅……成于抗战期间,不特题旨警惕,而作风尤沉着深厚,与作者平时情调不同。画面阴沉,写出待旦光景,试以作者近作之《溜冰》合观,何其清快明丽。”^[20]

“孙宗慰在十年前,即露头角于南京。抗战之际,曾居敦煌年余,除临摹及研究六朝唐代壁画外,并写西北蒙、藏、哈萨人生活,以其宁郁严谨之笔,写彼伏游自得、载歌载舞之风俗,与其冠履襟佩、奇装服饰,带来画面上异方情调。其油画如《藏女合舞》、《塔尔寺之集会》,皆称佳构。”^[21]

徐悲鸿的这些学生是受了他严格的以素描为基础的写实主义绘画功夫训练的一班学生,这些学生毕业后大多齐聚老师麾下,为新中国的美术事业作出了巨大贡献。

徐悲鸿十分重视素描,视“素描为一切造型艺术的基础”。^[22]把素描作为他倡导的写实主义绘画的命脉来推崇。徐之素描得法国学院派画家的真传,有别于俄罗斯“契斯恰科夫教学法”的素描法,是充分融汇通约了中国画白描,具有了中国画意味,并综合各姊妹艺术共同滋养的扎实宽博而兼容并蓄的徐悲鸿样式的复合式素描。^[23]

二

曹庆晖也注意到了徐悲鸿的宽博性和矛盾性,他认为:“徐悲鸿谈艺、论画、选才并非从素描出发,而是有更基本的原则,即‘惟妙惟肖’……”^[24]这句话里的素描应是指人们通常认为的法国传的狭义素描,打破这个狭窄化绑定,推崇艺术的生动传神、“惟妙惟肖”,想必能看到徐悲鸿的更大评论(也是艺术生长)空间。譬如对没有西洋素描但其画面生机无限的齐白石,徐悲鸿就这样隆重盛赞:“白石翁老

矣,其道几矣,由正而变,茫无涯矣。何以知之?因其艺致广大,尽精微也。之二者,中庸之德出。真体内允,乃大用然腓,虽翁素称之石涛,亦同斯例也。具备万物,指挥若定,及其既变,妙造自然,无断章取义。”^[25]

齐白石曾在20世纪20年代定居北京,初至时,徐悲鸿曾三请齐白石去北平艺术学院授课。^[26]徐悲鸿十分推崇齐白石的作品。徐悲鸿不仅为齐白石撰写评论及画册序言,也收藏(且带动朋友圈一起收藏)了多幅齐白石的画作,为多少被北京画坛所不见容的野气十足的齐白石正名,白石老人感激半生,遂成莫逆。

对同样不是西洋素描起家的张大千,徐悲鸿亦击节赞叹:“大千以天纵之才,遍览中土名山大川,其风雨晦冥,或晴开佚荡……皆与大千以微解,入大千之胸次……盖以三代两汉魏晋隋唐两宋元明之奇,大千浸淫其中,放浪形骸,纵情挥霍……生于二百年后,而友八大、石涛、金农、华岩,心与之契,不止发冬心之发,而髯新罗之髯。其登罗浮,早流苦瓜之汗;人莲塘,忍剜朱耷之心。其言谈嬉笑,手挥目送者,皆熔铸古今;荒唐与现实,仙佛与妖魔,尽晶莹洗练,光芒而无泥滓……壬申癸酉之际,吾应西欧诸邦之请,展览中国艺术。大千代表山水作家,其清丽雅逸之笔,实令欧人神往……为现代绘画生色。”^[27]

徐悲鸿感怀大千先生放浪形骸的洒脱情怀和跌宕淋漓、雅逸清丽的泼墨烟云,赞“五百年一大千”,并在1936年3月,与校长罗家伦一起聘张大千为中央大学艺术科教授,徐悲鸿未曾妄言,张大千在20世纪30年代就声名远扬,与齐白石、溥儒齐名。40年代又去敦煌石窟临画,画艺飞跃。后移居海外,把西方艺术元素引进中国之多之大胆,达到了中国画所能承受的极限,^[28]终成现代中国画之大家。

对以线描传神的叶浅予,徐悲鸿亦十分看好:“浅予笔法轻快,动中肯綮,此乃积千万幅精密观察忠诚摹写之结果!率尔操觚者决不能望其项背,此又凡知浅予之忠勤于艺者,不可忽视之观点也……中

国此时倘有十个叶浅予,便是文艺复兴大时代之来临了!”^[29]又具体分析叶之作品:“此次出陈如《负荷之苗女》之天然轻盈不假修饰。藏女舞蹈,长袖盘髻,设色隐艳,不必想像唐朝人。四川两位‘南格劳止’神情活现,令人发笑。而最具讽刺意味者,为一大汉之改装花旦,此不需任何词句解释,画之本身便痛快说明一切,惟画之风格颇有取乎旧日纸马,一看不觉,再看则情调大变,出人意外,不但好笑,且令人吃惊,真杰作也。”^[30]

徐悲鸿曾在他“新七法”里所说的要点诸如位置得益、比例正确、黑白分明、动态天然、轻重和谐、性格毕现、传神阿堵^[31]即在说明着他期望的绘画的具象、真实、形神兼备和“惟妙惟肖”的活力和生命力,齐、张、叶的画还真能称合得上。

徐悲鸿的开放、宽博、团结凝聚了一大批绘画人马,给日后的中国画发展延伸了空间。徐悲鸿对被评者的赞赏十分符合他的中国画改良方针:“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。”^[32]这一极富开放性的主张贯穿徐悲鸿一生的努力,不仅观照激励了他同时代的人们,也依然可以指导在今天而焕发着强大生命力。

三

徐悲鸿的艺术批评宽容丰富,但其批评立场却旗帜鲜明,绝不模棱两可,对此他曾慨然直言:“人家往往批评我誉人太过,但是我心中却有分寸;如一人或一物不值得赞美,我就不响,如有一人怀一艺达到前无古人,我便喜欢加重语气赞扬他……我讨厌温吞水的评奖,反正我的言论我自己负责。”^[33]这是1950年的徐悲鸿给剪纸艺术家陈志农先生写评论时说的话,这时候的徐悲鸿55岁。

事实上,徐悲鸿对欣赏的画家夸赞起来不遗余力,对他认为不值得赞美的,他也不是一直都一声不响。譬如1937年,他42岁经香港北还,应香港大学之请举办画展,在接受记者采访谈对我国近代艺术的意见时,他批评广东画家“忽略了生命表现”,认为

“从来没有一位作家能把广东精神描摹出过来”。^[34]这招致广州画家的哗然,他们支持香港青年画家、《珠江日报》的校对员任真汉,“弹他一弹”。任少年义气,撰文批评徐悲鸿《广西三杰》《田横五百士》《九方皋》,^[35]徐悲鸿当时有无反应,似乎未见史家记载。倒是任真汉自己撰文,说两年后接到了徐悲鸿的约见。他忐忑前去,徐却蔼然宽厚,握手笔谈(任乃失聪之人),对任再对他提的《山鬼》一画之意见,徐也“连忙合掌称是”,并邀请任参加他的几人联展,任感动不已,也是在那次画展中,任看到了徐的《巴人汲水》,大为称赞,堪认杰作。^[36]

这次批评与反批评事件,徐悲鸿处理得宽容低调。至于是否听进了批评调整画艺是另一回事(任真汉说徐悲鸿的《广西三杰》“没有画出杰的内容”,“作为一张呆照也差不多”,言辞虽然激烈,但确实看到了徐悲鸿历史人物画所具有的“矫饰”和“摆拍”的痕迹。这种矫饰或许来自于徐悲鸿的法国老师所代表的法国学院派的末端气息,如果徐悲鸿当年真正注意到任真汉的这一说法,给予适当克服当最为理想),^[37]但团结对立面成朋友而艺术共进,倒是一种气度。这个态度同样表现在1939年徐悲鸿在新加坡办展遭陈振夏的撰文批评。陈认为其《田横五百士》中的“人物衣着形貌乃竟与时代相左如此”^[38]。这次徐悲鸿当即作了回应,撰文《历史画之困难》与陈认真讨论,阐明自己的观点,指出“大抵艺术品之产生,皆基于想象。考据自不可忽,但止于相当深度……既考必须全套,便只有束手不画”。徐未曾指责争执于对方,而是阐明自己的观点后亦友好谦逊于陈:“倘陈先生肯定画中人应穿何种衣服,具图具色见示,更所欢迎。”^[39]

徐悲鸿一生有不少矛盾的地方,一方面高标“独持偏见,一意孤行”,但又信奉着“极高明而道中庸”的古老中国哲学,这就在他凌厉决绝的态度或者激烈言辞后面亦有温和、协调的弹性和可能。

基于对写实主义的强力提倡,徐悲鸿对西方现代派艺术总体是激烈批评且反对的(遂有著名的“二

徐之争”),有他在当时语境即中国现代美术思想史的特殊背景中的合理性和积极意义,但也不可避免地具有着个人和时代的局限性。^[40]但与之论争的徐志摩却难得地看到了徐悲鸿对待现代派画私下也有所肯定的一丝丝缝隙。徐志摩看到徐悲鸿也较为肯定毕加索早期作品,也不反对莫奈、凡·高和高更,他看到了徐悲鸿作为艺术家讲“活的感觉,不是死的法则”的一面。^[41]在对同时代走现代艺术一路的画家,徐悲鸿的态度也是有区别的。他对刘海粟的态度众所周知,激烈相对,终生不睦。徐刘之争,缘由不啻艺术风格和绘画崇尚,牵涉其他诸多方面,超出艺术批评的范围,本文不做讨论。

因为有现代派艺术的介入,徐悲鸿虽参与了1929年第一届全国美展的组织工作,但拒绝参展。但他似乎未对中国走现代艺术之路的画家提出确切的批评,只是笼统地在说要反对形式主义。他与当时现代艺术团体“决澜社”里的重要成员还有些来往。1946年,徐悲鸿曾邀请决澜社的发起人之一,即具有超现实主义和立体主义画风的庞薰琹北上北平,只是庞选择去了广州。^[42]早在1927年,徐悲鸿就曾拜访过具有现代画风的陈抱一,且是陈江湾画室的座上客。1936年徐悲鸿还和陈抱一、汪亚尘、潘玉良等人发起成立过默社,并举办过画展。^[43]徐是写现实主义的倡导者,陈是决澜社的支持者,这种做客和结社便饶有意味。

更有意味的是,1940年12月19日,徐悲鸿在新加坡应邀出席了华人美术研究会第五届青年画展。大家请他对每个参展会员的作品加以批评指导,当走到画面具有现代气息的刘抗面前时,他说:“你才是马蒂斯的老师。”^[44]这是徐悲鸿艺术评论中不可不驻足的一页。但这绝不意味着徐悲鸿不是坚定的写现实主义的倡导者。只是他肩扛的写现实主义的大旗,在那个时段,抑制了他向现代艺术的靠近。但作为深谙中西艺术史的大师,徐悲鸿当然知道写现实主义是绘画流派之一种,他是为了“治病”而最积极地倡导它,但他并没有把写现实主义要顽固当作中国画坛

永远的唯一。“写实主义太张,久必觉其乏味”。^[45]1943年他在《新艺术运动之回顾与前瞻》中无限期望:“写实主义,足以治疗空洞浮泛之病,今已渐渐稳定。此风格再延长二十年,则新艺术基础乃固。尔时将有各派挺起,大放灿烂之花。”^[46]这是多么美好的百花齐放的艺术愿景!

徐悲鸿的艺术评论是其美术生涯的重要组成部分。当然那个时代对艺术批评(及美术史)的注重,不止徐悲鸿一人。譬如田汉^[47]以及谢冰莹、铁髯、杨晋豪等对于徐悲鸿的评论^[48],林文铮对于林风眠的评论,^[49]傅雷对于张弦、庞薰琹、黄宾虹的评论,^[50]李宝泉对于庞薰琹、陈抱一的评论^[51],都是现代艺术批评史上的好文章。

四

徐悲鸿的评论在今天来看,有文学描摹成分多、一些篇章不够深入之嫌疑,但是瑕不掩瑜,徐悲鸿的评论文风之美,^[52]以及他的批评意识、批评勇气、批评视野及品格都殊为难得。他以一位坚持写现实主义主张的画家所难有的宽容和气度,以一位业余评论家的智慧,也以一位人文知识分子平等蒿然的关怀态度,给众多在当时出名与不出名的画家写了评论,不分党派、地域地给予肯定和鼓励,并从善如流地对待反对意见,给后世各派艺术挺起留下了发展空间。

不分党派、地域,只要是写实高手徐悲鸿都有赞誉。无论是延安的古元还是国统区的李桦,都在徐之赞颂之列:“毫无疑问,右倾的人,决不弄木刻(此乃中国特有之怪现象)。但爱好木刻者,决不限于左倾的人。我在中华民国三十一年十月十五日下午三时,发现中国艺术界中一卓绝之天才,乃中国共产党中之大艺术家古元……古元以外,若李桦已是老前辈,作风日趋沉练,渐有古典形式……古元之《割草》,可称中国近代美术史上最成功作品之一,愿陪都人士,共往欣赏之。”^[53]

这些艺术评论配合徐悲鸿的美术活动、教育事业,配合他写现实主义美术主张全面坚定地蓬勃开展,不仅奖掖了后进,关怀了同道,也鼓励了他年岁大

得多的诸如齐白石这样的大师。这种同仁共进,“群策群力,以向一光明之鹄的迈进与展开。其业既立,成功可期”,^[54]以促美术之繁荣、文化之昌盛的公共关怀精神,当是中国现代艺术评论发轫伊始的公共空间之建设。

另外,徐悲鸿不仅关注绘画,还关注其他姊妹艺术,除了前文提及的他为雕塑和工艺美术家所作评论外,他还为书法家写了《题呼延生书法》,为民间雕刻艺人写了《泥人张感言》,为剪纸艺术家写了《剪纸艺术家陈志农先生》,为戏剧家写了《民族艺术新型之剧宣四队》,为话剧写了《张道藩先生近作话剧〈自误〉》,为摄影家写了《〈舒新城美术照相习作集〉序》等。^[55]徐悲鸿对京剧亦十分喜爱并有研究及评论文字。

对姊妹艺术学科群的重视和评论,表明了徐悲鸿现代艺术思想之体现,而不是单打一的中古作坊式教学,他率时代之先锋,并对当代美术建设有着积极的启示意。

参考文献:

- [1]徐悲鸿,著.王震、徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994:495-496.
- [2]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:48-52.
- [3][法]埃玛努埃尔·施瓦茨.两次大战期间的巴黎高等美术学院[A].大师与大师——徐悲鸿与法国学院大家作品[C].北京:中华世纪坛·世界艺术馆,2014:20.
- [4][法]菲利普·杰奎琳.徐悲鸿和他的法国老师们:一段杰出的艺术历程[A].大师与大师——徐悲鸿与法国学院大家作品[C].北京:中华世纪坛·世界艺术馆,2014:30.
- [5]徐悲鸿,著.王震、徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994:526.
- [6]蒋兆和.我和《流民图》[A].文化史料丛刊第二辑[C].北京:文史出版社,1981:128-129.;刘曦林.徐悲鸿与蒋兆和[A].王文娟,主编.全球化与民族化:21世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展[C].北京:中国人民大学出版社,2014:51.
- [7]薛永年,主编.邵彦,编著.中国绘画的历史与审美鉴赏

[M].北京:中国人民大学出版社,2000:486.

[8]刘曦林.徐悲鸿与蒋兆和[A].王文娟,主编.全球化与民族化:21世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展[C].北京:中国人民大学出版社,2014:63.

[9]刘晓纯.论蒋兆和[J].美术史论,1993(2).

[10]马鸿增.“徐蒋体系”的精神内涵与现实意义[A].现实主义与人文关怀——纪念蒋兆和诞辰100周年文选[C].成都:四川大学出版社,2009;马鸿增.“徐蒋体系”的再认识[A].王文娟,主编.全球化与民族化:21世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展[C].北京:中国人民大学出版社,2014;刘曦林.徐悲鸿与蒋兆和[A].王文娟,主编.全球化与民族化:21世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展[C].北京:中国人民大学出版社,2014.

[11]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:137.

[12]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:65.

[13]薛永年,主编.邵彦,编著.中国绘画的历史与审美鉴赏[M].北京:中国人民大学出版社,2000:467;江西政协文史资料研究委员会.傅宝石[M].南昌:江西人民出版社,1992.;傅抱石研究文集[M].北京:人民美术出版社,1994.;张鹏.傅抱石抗战客蜀时期六朝题材故实画内蕴发覆[J].文艺研究,2017(11).

[14]徐悲鸿.专写民疗之赵望云[A].沈宁.闲话徐悲鸿[C].台北:台湾新创文锐,2013.

[15]陕西省文史研究馆.赵望云研究文集[M].北京:人民美术出版社,2012.

[16]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:142.

[17]王文娟.吾负藤花——徐悲鸿精神的现代性阐释[M].北京:人民美术出版社.2017:128.

[18]卢开祥.徐悲鸿先生谈艺录[A].王震编.徐悲鸿的艺术世界[C].上海:上海书画出版社,1994:453.

[19]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:150.

[20]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:150.

[21]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:141.

[22]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花

文艺出版社,2000:79.

[23]王文娟.吾负藤花——徐悲鸿精神的现代性阐释[M].北京:人民美术出版社,2017:121-125.

[24]曹庆晖.徐悲鸿美术教育学派刍议[A].王文娟,主编.全球化与民族化:21世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展[C].北京:中国人民大学出版社,2014:230.

[25]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:127.

[26]徐悲鸿,著.王震、徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994:560.

[27]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:135-136.

[28][38]参阅薛永年主编,邵彦编著.中国绘画的历史与审美鉴赏[M].北京:中国人民大学出版社,2000:466.参阅巴东.张大千研究[M].台北:国立历史博物馆.1996.

[29]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:145-146.

[30]徐悲鸿,著.王震、徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994:525.

[31]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:38-39.

[32]徐悲鸿,著.王震、徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994:11-12.

[33]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:156.

[34]徐悲鸿,著.王震、徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[M].银川:宁夏人民出版社,1994:335.

[35]任真汉.三论徐悲鸿艺术[A].王震编.徐悲鸿的艺术世界[C].上海:上海书画出版社,1994:204-205.

[36]任真汉.三论徐悲鸿艺术[A].王震编.徐悲鸿的艺术世界[C].上海:上海书画出版社,1994:207-209.

[37]任真汉.三论徐悲鸿艺术[A].王震编.徐悲鸿的艺术世界[C].上海:上海书画出版社,1994:204-209.

[38]陈振夏.《田横五百士》之我见[N].(新加坡)星洲日报,1939-04-17.

[39]徐悲鸿.历史画之困难[N].(新加坡)星洲日报,1939-04-20.

[40]王文娟.吾负藤花——徐悲鸿精神的现代性阐释[M].北京:人民美术出版社,2017:156-163.

[41]徐志摩.我也“惑”——与徐悲鸿先生书[A].王震、徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[C].银川:宁夏人民出版社,1994:107-111.

[42]藏杰.民国艺术先锋[M].新星出版社,2011:166.

[43]藏杰.民国艺术先锋[M].新星出版社,2011:166-169.

[44]杨作清、王震,著.徐悲鸿在南洋[M].新疆人民出版社,1992:39.

[45]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:61.

[46]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:86.

[47]田汉.我们的自己批判——我们的艺术运动之理论与实际[A].王震,编著.徐悲鸿年谱长编[C].上海:上海画报出版社,2006:60-63.

[48]王震、徐伯阳,编.徐悲鸿的艺术世界[M].上海:上海书画出版社,1994.;王文娟.吾负藤花——徐悲鸿精神的现代性阐释[M].北京:人民美术出版社,2017.

[49]林风眠百岁诞辰纪念画册文集编辑委员会,编.林风眠之路[M].中国美术出版社,1999.

[50]傅雷.我们已失去了凭藉[N].时事新报,1936-10-15.;傅雷.与刘抗谈美术[A].傅雷谈美术[C].湖南美术出版社,2002.;傅雷.薰琴的梦[J].艺术旬刊,1932(1:3);傅雷文集·书信卷(上)[M].合肥:安徽文艺出版社,1998.

[51]孙春苔、李宝泉、华林,等.庞薰琬绘画座谈[J].文艺谈话,1932(1:3);李宝泉.走出艺风社展览会以后[J].艺风,1934(2:9).

[52]李福顺.徐悲鸿艺术批评风格一解[A].王文娟,主编:全球化与民族化:21世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展[C].北京:中国人民大学出版社,2014.

[53]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:69-90.

[54]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000:142.

[55]徐悲鸿,著.徐庆平,选编.奔腾尺幅间[M].天津:百花文艺出版社,2000.王震,编著.徐悲鸿年谱.上海:上海画报出版社,2006.