

徐悲鴻中國畫改良之探析

第一章 緒論

第一節、 研究動機與目的

徐悲鴻(1895-1953)是近代現中國繪畫史中關鍵性人物。二十世紀初中國的藝術工作者，正處於西風東漸的年代，徐悲鴻大力提創中國繪畫的改良，引入西方繪畫方法，將寫實技巧融於中國水墨畫之中。因為摻入大量西方繪畫的元素，使其作品呈現了不同於傳統的中國水墨畫。對於徐悲鴻的水墨畫藝界評論不一，褒貶皆有，如 John Clark 說「徐悲鴻和吳作人只是二流畫家，但他們卻形成了一個足以影響全中國的繪畫王朝。」¹；蔣勳認為「徐悲鴻為中國新繪畫的起點」²、蕭勤則認為「徐悲鴻的錯誤藝術思想把中國藝術思想拉回了四十年。」³；大陸學者艾中信認為「徐先生的中國畫比油畫的成就更大」⁴、郎紹君則認為「他的中國畫的改良，存在著思想的矛盾、實踐的矛盾。」⁵。對於自 1920 年至 1950 年代，在中國大陸水墨畫界獨領風騷的徐悲鴻，其水墨作品的成究是否真與其中國畫改良的觀點一致？他在實踐與理論二者之間是否相符？何以他的作品評價與其歷史地位有極大的落差？這些疑問引發筆者研究的動機。而目前有關徐悲鴻的研究多著墨於徐悲鴻致力於中國繪畫改革，本研究將以徐悲鴻的水墨畫為研究基礎，由作品本身所呈現之特點，來探討徐悲鴻水墨畫是否實踐其《中國畫改良論》⁶之內容？是否提昇了水墨畫的美感？又如何承續中國水墨繪畫的發展？

第二節、 文獻回顧與探討

¹ John Clark〈中國繪畫的現代性問題〉，《中國現代繪畫發展素描》（台北：台北市立美術館，1986年）頁 133。

² 謝里法、蔣勳：《徐悲鴻：中國近代寫實繪畫的奠基者》（台北：雄獅圖書，1980年）頁 5。

³ 《時報雜誌》18 期，（1980年）頁 26。

⁴ 艾中信：《徐悲鴻研究》，（上海：人民美術出版社，1981年），頁 161。

⁵ 郎紹君：〈序二 實與是的探求〉，華天雪：《徐悲鴻的中國畫改良》（上海：上海書畫出版社，2007年07月01日）頁 8。

⁶ 1918年5月14日下午五時，北京大學畫法研究會請導師徐悲鴻在本會演講〈中國畫改良之方法〉。到有會員十五六人，由五時直講到七時半畢。1918年5月23日至25日《北京大學日刊》在〈畫法研究會紀事十九〉一文中發表了演講的全文及悲鴻〈附錄〉，1920年6月北大《繪學雜誌》轉載該文時，改為〈中國畫改良論〉，並刪去〈附錄〉。

本研究之參考文獻分爲「五四新文化運動對中國繪畫之影響」、「徐悲鴻生平與繪畫歷程」、「關於徐悲鴻中國畫改良與其水墨畫之議題」三部分。前二項爲史料參考，第三項除參考外並稍加探討：

一、五四新文化運動對中國繪畫之影響的文獻回顧

1919 年五四運動發生之前，中國的一些知識分子已經展開了新文化運動，反對封建文化和舊禮教、舊道德，提倡「科學與民主」。在五四運動時發展成一股新思想、新文化的強大潮流，給古老的中國帶來極大的衝擊，對整個舊文化做了徹底的挑戰，藝術也在這波風潮中產生了新面貌。有關五四的論述極多，除了以中國近代史爲背景研究，並參考周策縱《五四運動史》爲主。對中國繪畫影響的文獻參考有李鑄晉、萬青力著《中國現代繪畫史·民初之部》、《中國現代繪畫史·晚清之部》及萬青力著《並非衰落的百年·十九世紀中國繪畫史》。此部分以參考史料，以瞭解當時的時空背景爲目的。

二、關於徐悲鴻生平與繪畫歷程研究之文獻回顧

此部分之用書爲深入瞭解徐悲鴻生平與繪畫。圖版採用徐悲鴻紀念館館藏，由劉建平、穆美華所編，天津人民美術出版社於 1996 年出版之《中國近現代名家畫集·徐悲鴻》；與徐悲鴻紀念館主編，北京出版社於 1987 年出版之《徐悲鴻畫集》爲主。

- (一)、台北市立美術館：《中國—巴黎 早期旅法畫家回顧展專輯》（台北：台北市立美術館出版，1988 年 3 月）。
- (二)、徐悲鴻紀念館主編：《徐悲鴻畫集》（北京：北京出版社，1987 年）。
- (三)、施香沱收藏：《巴黎歲月—徐悲鴻早年素描》（台北：藝術圖書，1988 年）
- (四)、陳傳席：《巨匠與中國名畫 徐悲鴻》（台北：台灣麥克股份有限公司，1997 年 1 月）。
- (五)、廖靜文：《徐悲鴻一生》（北京：中國青年出版社，1984 年）。
- (六)、劉建平、穆美華：《中國近現代名家畫集 徐悲鴻》（天津市，天津人民美術出版社，1996 年）。

三、關於「中國畫改良」與其水墨畫議題之文獻探討

- (一)、艾中信：《徐悲鴻研究》（上海：上海人民出版社，1981）。
- (二)、李渝：《族群意識與卓越風格》（台北：雄獅美術，2001年）。
- (三)、卓聖格：《徐悲鴻研究》（台北：台北市立美術館，1988年）。
- (四)、徐悲鴻：《徐悲鴻講藝術》（北京：九州，2005）。
- (五)、徐悲鴻著，徐伯陽、金山 和編：《徐悲鴻藝術文集》（上）、（下）（台北：藝術家出版社印行，1987年12月）。
- (六)、華天雪：《徐悲鴻的中國畫改良》（上海：上海書畫出版社，2007年）。
- (七)、謝里法、蔣勳：《徐悲鴻:中國近代寫實繪畫的奠基者》（台北：雄獅圖書，1977）。

由上列的參考文獻中各家對徐悲鴻的看法不一，以下將謝里法、蔣勳、艾中信、卓聖格、華天雪等「徐悲鴻專書研究」中對徐悲鴻水墨畫及中國畫改良的觀點做討論。（依著作出版年代排序）

評論者	評論重點	筆者看法
蔣勳	我們還一直在「復古」與「西化」兩個大泥淖裡醬不開。我們也依然看不到比徐悲鴻更好的、站在發展中國自己繪畫立場上的、把握住了新時代社會主流的、成功的繪畫工作者。 ⁷ 《徐悲鴻:中國近代寫實繪畫的奠基者》	當時主張以「中西融合」即主張學習西方美術的精神和方法來改良中國畫的除了徐悲鴻還有劉海粟和林風眠等，他們都有留學海外的經歷，並都擅長於用中國傳統毛筆水墨的材料創作，都在中西繪畫上卻取得了各具風格的藝術成就。但是，在「中西融合」的藝術語言和風格上看，徐悲鴻、劉海粟是「中體西用」，即學習西洋畫傳統造型技法（素描）來「發揚」中國傳統的文人畫精神；

⁷ 蔣勳，謝里法：《徐悲鴻:中國近代寫實繪畫的奠基者》（台北：雄獅圖書，1977）頁 58。

		<p>而林風眠是「西體中用」，即以學習西洋繪畫的精神為根本，加上中國畫的筆墨技法來「改造」中國畫。具體說：徐悲鴻把西方的「寫實精神」的素描方法與中國文人畫的寫意精神結合起來，形成了具有強烈的時代精神的現實主義藝術；劉海粟把中國的筆墨手段與西方的印象派精神結合起來，形成了具有印象派特色的大寫意藝術；林風眠則把中國的筆墨材料與西方現代派結合起來，以西方的線性與東方的媒材、任由自己強烈的風格來「改造」中國畫，形成更自由、更自在、更具魅力、且有人文趣味、前所未有的新風格水墨畫。徐悲鴻在西潮來襲的當時，他受蔡元培等當政者的重視，予以重任。在天時人和與地利的因緣際會下，推出以西畫技法與中國畫融合的改良方法，確實給傳統的中國畫注入了新意。但這也免不了是「時勢造英雄、英雄造時勢」的機緣，賦予他在繪畫史上的地位，並非是因為他的繪畫水準比其他人更高。</p>
--	--	--

謝里法	<p>「西方繪畫可采入者而融之。」</p> <p>「融之」之道，在徐悲鴻的水墨畫裡很明顯的可以看出，它並非「中西合併」後所產生的另一種新形式繪畫，他只是將西洋西洋畫家掌握到的寫實觀和技法，嘗試注入於中國畫裡，以圖挽救其垂危的命脈，僅此而已。⁸</p> <p>《徐悲鴻:中國近代寫實繪畫的奠基者》</p>	寫實技法只是一種傳移摹寫的訓練，是改革水墨畫的手段，而不是目標。
艾中信	<p>徐先生在從事中西繪畫的實踐中，形成了他自己的造型技巧。在他中國畫的筆墨技巧中，我們可以明顯的看到他融合了西洋素描法。他的素描又有我國傳統的造型技巧，其用線勾勒和明暗的處理，既能表現明確的結構，又符合中國人民傳統的欣賞習慣。⁹</p> <p>《徐悲鴻研究》</p>	徐悲鴻的素描技巧放在水墨畫中，只能使其在造型上力求「形似」。亦即宋代黃復休謂之「能品」，與其它同是以寫實入手的水墨畫家，如李可染、林風眠，都已超越過形似「能」品，由能而神，進而得「意」忘形，而達到妙逸境界。此形而上的境界，正是傳統文人美學所推崇的；反觀徐悲鴻重視造型形似的、形而下的範圍裡打轉，並不符合中國人民傳統文人美學的欣賞習慣。
卓聖格	<p>綜觀徐悲鴻的水墨畫作，有時雖然因過於追求形似，而使用筆用墨過於拘謹；或者在風格上過於洋化；或在手法上不夠圓熟。然而他在傳統中國畫的基礎上，能</p>	徐悲鴻的寫實技法採用的是古典寫實的寫生，對物象的外形盡可能準確的描繪，但缺乏對物象觀照的內在精神。他痛斥元代以降的山水畫，強調要以人物畫為

⁸ 蔣勳，謝里法：《徐悲鴻:中國近代寫實繪畫的奠基者》（台北：雄獅圖書，1977）頁 121。

⁹ 艾中信：《徐悲鴻研究》（上海：上海人民出版社，1981）。

	<p>打破題材的禁忌；在技法上推陳出新，不啜食古人筆法，不落古人窠臼；能吸收西洋繪畫的許多優點，巧妙的融入我傳統繪畫裡，豐富了中國畫的內涵，開展了更大的視野。這種求新的精神，皆足為後世師法。¹⁰</p> <p>《徐悲鴻研究》</p>	<p>改良的目標。實際上，徐悲鴻對人物、走獸的素描能力，遠超過他對山水表現的能力，所以就特別重視人物畫，也因而影響了當時及後世創作的題材。</p>
<p>華天雪</p>	<p>對於徐悲鴻來說，不存在要不要筆墨，而只存在要什麼樣的筆墨，以及其形態與質量如何的問題。概括的說，徐悲鴻對筆墨的繼承和運用主要表現在兩個方面：一是勾勒法、二是沒骨法。他對筆墨的改良，也主要體現在這兩個方面。</p> <p>徐氏筆墨有很高的和諧性、統一性、有高明的虛實濃淡處理、講究墨韻。從整體說，幾乎找不到西畫的痕跡。¹¹</p> <p>《徐悲鴻的中國畫改良》</p>	<p>徐悲鴻的水墨畫，除了人物的容貌及肢體是素描寫生的形式，其它飛禽、走獸、花石畫法，如同華天雪言：「一是勾勒法、二是沒骨法」皆是古人筆法，並無新法與新意。然其風景畫中，畫山石故意不用皴法，而以水彩畫法渲染，即使有虛實濃淡，也只是單薄的層次，與中國畫中「墨分五色」的墨韻不同，豈能說他的中國畫幾乎找不到西畫的痕跡。</p>

其它有關中國的水墨畫論著中，提及徐悲鴻的水墨畫有如下的看法：

李渝：徐悲鴻的水墨畫表現出「時態概念化、人物典型化、不中不西、又古

¹⁰ 卓聖格《徐悲鴻研究》（台北：台北市立美術館，1988年）頁135。

¹¹ 華天雪《徐悲鴻的中國畫改良》（上海：上海書畫出版社，2007年）頁158，159。

又今。視覺語法的混淆，證實了技術的不成熟和觀點的無力。¹²

吳超然：徐悲鴻在民國初年所倡議的國畫改良都是對於傳統文人畫美學的反動。文人畫所標學的「平淡天真」、「蕭淡隱逸」肯定無法在一個民族主義盛行的騷動時代獲得激進改革者的認可；與「平淡天真」、「蕭淡隱逸」美學相應而生的筆墨技法也隨著從歐洲輸入的素描寫生而逐漸失去傳統的地位。然而從徐悲鴻在1919所倡議的〈中國畫改良論〉迄今已近百年。所謂的「西方寫實技法」的輸入，對照於這近百年來服膺他理念的創作者，也頂多強化了畫家的造型能力，卻無法在美學的實質內涵上提出一個足以和傳統文人畫等量齊觀的深度。囿於歷史格局的限制，徐悲鴻等人不但無法透視到文人畫裡的深刻本質，甚至更想進一步利用繪畫來解決國族的政治、文化危機。問題是，徐氏所倡議的方法不但不能用來解決國族的危機，反而進一步將中國水墨畫帶入形式化與空洞化的危機。」¹³

由於學者們不同的立場產生不同的觀點，對本文探討徐悲鴻水墨畫是否實踐其《中國畫改良論》之內容的研究有諸多的幫助，尤其是對徐悲鴻水墨畫的表現，各家都留下獨到的見解。本研究對文獻已討論過的議題做引證外，主要重點是分析徐悲鴻水墨畫在中國畫改良的實踐上是否相符或有落差，以及其對中國畫發展的影響。

第三節 研究方法與名詞界定

一、本論文的研究方法為

- (一)、文獻資料比對法—前第二節對謝里法、蔣勳、艾中信、卓聖格、華天雪等專書研究中之徐悲鴻水墨畫及中國畫改良的觀點做討論。
- (二)、風格分析法—以19世紀法國寫實主義（包括現實主義、自然主義及田園派的寫實主義）、古典寫實主義與文人美學的角度來分析。所謂文人美學亦即從「逸」的觀點，由筆墨性格來看胸中塊壘；把形而下的筆墨上升

¹²李渝：〈從俄國到中國—中國現代繪畫裡的民族主義和先進風格〉《族群意識與卓越風格》，（台北：雄獅美術，2001年），頁58。

¹³吳超然：〈台灣當代水墨的可能性〉，靜宜大學藝術中心講座（台中：靜宜大學，2002）。

<http://www.lib.pu.edu.tw/artcenter/12-03-02/>

到形而上的精神，由同時代其它以文人美學表現的藝術家，來對照對徐悲鴻的水墨作品，做風格分析。

- (三)、歸納法—將徐悲鴻水墨作品依性質分類歸納，並以中國繪畫之特質與精神，透過徐悲鴻之水墨作品與其《中國畫改良論》理論做比較分析，以期探討徐悲鴻本身在「中國畫改良」方面的實踐情況。

二、名詞界定

- (一)、中國畫—以中國傳統的媒材與技法繪製的山水、花鳥、人物等繪畫。
- (二)、法國寫實主義—十九世紀下半葉在法國所形成的寫實主義，包含了現實主義的、自然主義的、與田園派的寫實主義。
- (三)、文人美學—陳師曾提出中國「文人畫四個要素」，即第一人品，第二學問，第三才情，第四思想，並且「具此四者，乃能完善」¹⁴。文人美學即畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味，即從「逸」的觀點，由筆墨性格來看胸中塊壘，不在畫中考究藝術上之工夫，必須於畫外看出許多文人之特質。
- (四)、寫實（繪畫）—依據自己的評價，將自己的思想、外觀、社會環境、時代風俗正確、忠實地描繪出來。它也泛指自貧困階層的日常生活中取材，描繪低收入者的生活或凡夫俗子的活動。繪畫上指藝術的創作方法及藝術的寫實手法。法國 19 世紀的寫實主義繪畫中兩者兼而有之。
- (五)、寫意—中國畫傳統的畫法之一，相對工筆畫而言，用豪放、簡練、灑落的筆墨描繪物象的形神，抒發作者的感情。寫意畫在表現物件上是運用概括、誇張的手法，豐富的聯想，用筆雖簡但意境繁邃，具有一定的表現力。它要有高度概括的能力，要有以少勝多的含蓄意境，落筆要準確，運筆要熟練，要能得心應手，意到筆隨。

第二章、 徐悲鴻的生平、繪畫學習歷程

¹⁴陳師曾〈文人畫之價值〉，劉夢溪主編：《中國現代學術經典·陳師曾卷》（石家莊：河北教育出版社，1996）頁 818。

第一節、 家世與成長背景

徐悲鴻，原名康壽，十九歲父親過世後改名悲鴻。清光緒二十一年即 1895 年 7 月 19 日，出生於江蘇省宜興縣屺亭橋鎮。徐悲鴻的父親徐達章，字成之，是一名民間畫師，自幼喜愛繪畫，亦精通於詩文、書法、篆刻。當時學習繪畫是以摹仿四王或是《芥子園畫譜》入門，因為他家貧未受過正式的教育，徐達章並未受到臨摹訓練的影響。

徐達章因描繪技術細膩而聞名鄉里，以此課徒、鬻字和賣畫維持家計。尤其他擅長逼真的肖像畫，其造型準確、刻畫細膩、逼真於物象的技巧，給年幼的徐悲鴻留下了極深的印象。徐達章的畫作，乙巳年（1905）的〈松蔭課子圖〉（圖 1）畫中有年幼的徐悲鴻坐於案前，而徐達彰則持扇於後，畫中人物肖像不同於當時一般的人物畫，觀察寫實而畫風細膩。



圖 1 徐達章 松蔭課子圖 1905

徐悲鴻認為父親的畫風可能受到了任伯年的影響：

「有一日先君入城歸，仿伯年『斬樹鍾馗』一幅，樹作小鬼形，盤跟錯節，蓋在城中所見伯年佳作也，是為吾知任伯年名之始。」¹⁵

徐悲鴻之子徐伯陽及其友人金山敘述徐達章也說：「其寫意花卉，很受明朝

¹⁵ 徐悲鴻：〈任伯年評傳〉，《徐悲鴻藝術文選》（台北：藝術家出版社，1984年9月號），頁605-606。

徐渭與早期的任伯年影響，筆墨瀟灑、簡練。」¹⁶（圖 2，3）。任伯年的創作都來自對現實敏銳的觀察，反應出當時的社會變動；在技巧上學習了任熊、任薰的嚴謹用筆和豐實飽滿的色彩，形相準確（圖 4，5），並對於人物的內在個性藉著外形的精準描寫，而達到內在精神內涵的傳達，筆法靈活多變，這些繪畫特性，都和徐達彰有部分相似。徐達彰對於徐悲鴻的教育上，把這樣的藝術觀影響了徐悲鴻。自此，徐悲鴻與書畫結下不解之緣，並將自己的一生毫無保留地交給了繪畫。¹⁷



圖 2 任伯年〈鍾馗〉(1880)



圖 3 任伯年〈酸寒尉像〉(1888)

¹⁶ 徐伯陽 金山合編：《徐悲鴻年譜》，1 頁（台北：藝術家出版社，1991 年 6 月）。

¹⁷ 楊欽智：〈徐悲鴻「中國繪畫改良論」之析探〉，《造形藝術學刊》（2003），頁 18-19。



圖 4 任熊〈自畫像〉(1856)



圖 5 任熏〈人物圖〉

第二節、繪畫學習歷程

徐悲鴻繪畫學習歷程可分為三個階段：

第一階段為 1904-1912 年，可說是傳統的啓蒙與自學時期。徐悲鴻自幼隨父徐達章讀書習字學畫，承家學。1904 年(9 歲)他讀完《四書》、《詩》、《書》、《易》、《禮》、《左傳》，開始隨父學畫。每日課後，便臨摹一幅吳友如〈點石齋畫報〉¹⁸

¹⁸ 《點石齋畫報》是中國第一份以時事新聞為主的大型綜合性畫報，內容有科學新知，民間風俗、時事新聞、市井瑣聞四個方面，一事一題，一題一圖，對晚清社會的形態民情，描述甚為生動。由中國近代著名畫師吳友如創辦的「點石齋石印書局」創刊於 1884 年 5 月 8 日，旬刊，

上的界畫或人物畫。1908年（13歲），因家鄉（宜興）連年水災，與父親在鄰近各縣流浪賣藝，漸成宜興知名畫家。

第二階段為 1912—1919 年是師徒傳承非學院派的美術教育。1914 年（19 歲）父親去世。徐悲鴻決定去上海尋找半工半讀的機會，未果，只得返回宜興。1915 年（20 歲）再赴上海，以畫插圖和廣告維持生活，並開始賣畫。作品《馬》得到高劍父、高奇峰兄弟的讚賞。1916 年（21 歲）考入震旦大學攻讀法文，課餘乃勤奮作畫。因倉聖大學哈同夫婦介紹，因此得識康有為。康有為見徐悲鴻多材多藝又努力上進特別收他為門下弟子並在康有為的指導下，開拓了對中西繪畫的眼界，並接受了康氏以西洋寫實來拯救衰弊的中國畫之觀念。1917 年（22 歲）在康有為的安排下東渡日本研習日本新美術，留學半年。1918 年（23 歲），又由康有為推薦赴北京，認識了蔡元培。蔡元培希望藝術家能多畫一些有關歷史文化的題材來表現國家的精神，這與徐悲鴻的觀念相近，被蔡元培聘為北京大學畫法研究會導師，積極投身五四前夕的新文化運動。

第三階段為 1919—1927 年。1919 年（24 歲）在康有為與蔡元培爭取下，得教育部以公費派往留學法國，受學院洗禮，思想大受啓發。經法國巴黎留學，在徐梁畫院進修，艱苦勤奮學習素描、油畫。1920 年（25 歲）考入巴黎美術學校以弗拉孟為師、校外從達仰習畫。六月在北大《繪學雜誌》發表〈中國畫改良之方法〉（又名〈中國畫改良論〉）。1927 年（32 歲）回國後，任南京中央大學藝術系教授。大力提倡素描寫生的訓練及由寫實入手改良中國畫。1928 年（33 歲）年底赴北平，歷任北京大學藝術研究院院長、中國美術學院院長、北平美專校長、中央美術學院第一任院長、大陸全國美協主席等職。1953 年（58 歲）9 月 23 日腦溢血症復發，9 月 26 日逝世於北京。

附屬《申報》，並隨《申報》發行。1898 年底終刊。總計發表的畫近 6000 幅，今藏上海市歷史博物館。葉曉青：《點石齋畫報中的上海平民文化》，《二十一世紀》創刊號（1990 年 10 月）。

第三節、 小結

徐悲鴻 23 年的繪畫學習生涯，以接觸對象及環境來分可分三期，第一期（1904—1912），活動的範圍僅限於他的出生地，宜興及附近城鎮。所能接觸到的學習對象也極為有限，影響最大的是他的父親徐達章及清末風俗畫家吳友如。第二期（1912—1919）徐悲鴻 17 歲（1912）第一次到上海起至他出國留學前為止，活動的範圍也較廣，包括上海、南京及日本東京。這時他開始有機會接觸到當時著名的畫家及思想家，如康有為。也因此有機會觀覽許多我國古代傑出畫作；並接受康有為賦予他「合中西以開創畫學新紀元」使命赴歐留學。第三期（1919—1927）在歐洲長達 8 年西洋傳統繪畫的學習。這個時期活動的範圍除了法國巴黎及德國柏林外，還到過歐洲許多國家。他的老師弗拉孟、寫實主義大師達仰們都給過他很大的影響，使得他對歐洲的寫實繪畫傳統，有了深入的瞭解，對他畫風的完成，提供了最好的基礎。

第三章、 徐悲鴻〈中國畫改良論〉的理念

第一節、 徐悲鴻〈中國畫改良論〉理念之形成

一、新文化運動對傳統的批判

於清末民初興起的新文化運動，是古老的中國在西方列強環伺下，尋求文化的自我蛻變與新生的一場變革運動，它標示著一個「傳統」與「現代」的巨大分野；中國美術也在此風潮下，進入全新的紀元。面對此一「五千年來未有的大變局」（梁啟超語），其思變的路徑頗為分歧，藝術創作者均企圖在困境中為自我、也為族群美術尋得一條寬廣的出路¹⁹。

當時畫論界的各派主張簡單歸類如下：

（一）主張輸入西法

1、變法派：

代表人物是康有為（1858-1927），他主張繪畫：「以形神為主而不取寫意，以著色界畫為正，而以筆墨粗簡者為別派；士氣固可貴，而以院體為畫正法。庶救五百年來偏謬之畫論。」「以復古為更新。」他反覆強調作畫必須形準，那種棄形而寫意的畫，他認為是中國畫衰敗的根源，他強調要恢復六朝唐宋傳統。他親往歐洲考察繪畫，帶回文藝復興之仿作；排斥「四王」、「二石」，摒棄以禪入畫，力倡以寫實為主。徐悲鴻、劉海粟都是他的學生。

2、革命派：提出「美術革命」的口號。

代表人物是呂澂和陳獨秀（1880-1942），但以陳獨秀的作用和影響最大。

（1）呂澂：主張借鑑西法和恢復古法，已達到「美術革命」之目的。

（2）陳獨秀：主張「輸入寫實主義」，「採用洋畫寫實的精神」。他認為：「若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。...畫家也必用寫實主義，才能發揮自己的天

¹⁹ 蕭瓊瑞：〈王悅之與中國美術現代化運動----從「融合中西」角度所作的觀察〉，《台灣美術期刊》68期第17卷，（2007），頁10。

才，畫自己的畫，不落古人的窠臼。...自從學士派鄙薄院畫，專重寫意，不尚肖物，這種風氣，一倡於元末的倪黃，在倡於明代的文沈，到了清朝的三王更是變本加厲。...王石谷（王翬，1632-1717）的畫是倪、黃、文、沈一派中國惡畫的種結果。...像這樣的畫學正宗，像這樣社會上盲目崇拜的偶像，若不打倒，實是輸入寫實主義、改良中國畫最大的障礙。」之後畫界則興起打倒王畫的熱潮。陳獨秀的「美術革命」論在當時產生了巨大的影響。

3、改良派：

代表人物為徐悲鴻（1895-1953），他早年倡言「改良論」，力主作畫要「惟妙惟肖」，繼之提出「寫實主義」。後期更提出「素描為一切造型藝術之基礎」，再之又提出「僅直接師法造化而已。」他的理論在當時產生了最廣泛及重大的影響。

4、調和派：

代表人物都是廣東人，都承認中西畫各有長處，應互相吸收。其中又分為兩派，一派是以高劍父（1878-1951）和高奇峰（1889-1933）兄弟為首，主張在技法和技巧，即繪畫形體上中西結合。；一派是以林風眠（1900-1991）為首，主張中西畫的長處，畫家可在繪畫的精神上調和。

（二）主張守舊不變，力排西法：

5、國粹派：代表人物金城（1878-1926）、林紓、陳衡恪（1876-1923，字師曾）。

他們堅持守舊，以保存「國粹」為己任。這一派以金城吉、林紓影響最大，其堅持古法，反對藝術革命和輸入西洋畫法。陳師曾先是主張借鑑西洋畫法，但後來受「國粹派」影響而改變其觀點。他在1921年寫了〈文人畫之價值〉一文，認為文人畫才是最有品、足以被稱為藝術的畫。

二、「中西融合」理論的啓發

清末最大的時事插圖畫家吳有如，作品風格從古代人物、仕女圖、花鳥圖、至近代民情風俗、市井小民、當時新興工業科學皆盡心描寫，作品由上古自今可以說是無所不畫的地步，畫風多呈現寫實的表現技巧，並在畫面中融入西方科學

的透視法。徐悲鴻自幼摹吳有如界畫人物，吳有如主編的《點石齋畫報》（圖 6、圖 7）則成爲徐悲鴻的藝術啓蒙教材。徐悲鴻甚至認爲：「吳友如爲世界古今最大插圖者之一，亦中國美術史上偉人之一²⁰。」「近代畫之巨匠，故當推任伯年第一，但通俗之畫家必當推蘇州之吳有如。²¹」可以見得徐悲鴻對於任伯年、吳友如的藝術技巧極爲讚賞，而且對於任、吳不以「仿」、「臨」，即能對自己所觀察到的畫出來，這樣對物寫生的藝術觀念是徐悲鴻所推崇的。



圖 6 吳友如《點石齋畫報》



圖 7 吳友如〈新式汽球〉

嶺南畫派高劍父、高奇峰兄弟於光緒三十二年（1906）先後留學日本，正值日本畫受到西方繪畫的影響有所改革，因而產生一種「新日本畫」。如關東的橫山大觀、菱田春草等第一代新日本畫家運用西方光線、空氣等表現方法，創造朦朧體，建立了浪漫主義新風。關西的竹內棲鳳則在京都融合西方寫實手法和日本情趣，繪製了栩栩如生的作品。高氏兄弟因而領悟到一條合參中西繪畫的途徑，回國之後，即在上海成立審美書館、出版《真相畫報》致力於美術教育，大力提倡中國繪畫的現代化，名重一時。有著東方繪畫的與西方藝術的憧憬的徐悲鴻，初到上海，對於高氏兄弟所提倡的折衷東西、融合古今的藝術觀念，極爲認同，自然成爲徐悲鴻當時學習的典範。

徐達彰、任伯年、吳友如一生都未接受過正式的西畫教育，他們所表現的一部分「中西融合」的實踐，是受當時社會環境所影響產生的。他們對於徐悲鴻「中西融合」的啓發是屬於潛移默化的、間接的；而高劍父、高奇峰兄弟或許就是影響徐悲鴻「中西融合」理論體現的開端；康有爲與蔡元培則是徐悲鴻〈中國畫改

²⁰ 徐悲鴻：〈新藝術運動之回顧與前瞻〉，《徐悲鴻藝術文選》，頁 429。

²¹ 徐悲鴻：〈論中國畫〉，《徐悲鴻藝術文選》（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月），頁 361。

良論〉真正的推手。

三、留學日法得到的新視野

1917年5月徐悲鴻接受倉聖明智大學的哈同夫婦贊助赴日本進行考察。日本自明治維新1868年之後，推行西化運動，帶來的新興文化的融合發展。徐悲鴻與當時借用西畫技法表現東方內涵浪漫主義的中村不折、竹內栖鳳結識（圖8）。在日本傳統繪畫中，以融入西方繪畫的理想主義和自然主義為其當時兩大主流。理想主義引入西方歷史題材以及強調畫面中的光感、體感、以及空間；自然主義則是注重於西洋寫生的觀念。



圖8 竹內栖鳳〈大獅子圖〉1902

1918年徐悲鴻經過對日本藝術的考查之後回到北京，受到北大校長蔡元培的賞識，雖年方23歲，仍聘他為北京大學畫法研究會導師。當時新文化運動中著名人物如陳獨秀、蔡元培、魯迅、高劍父等人發表了許多關於美術的言論，對徐悲鴻產生了深刻的影響，猶如一場觀念上的「美術革命」。也許是延續康有為

抨擊寫意畫，這些有識之士對中國畫的現狀不滿而大聲疾呼改革，呼籲繪畫要借鑒西方寫實主義；蔡元培也呼籲藝術家要透過歷史人物故事繪畫喚醒民族意識。徐悲鴻置身於這場中國新文化運動的行列，深覺中國畫的薄弱，主要在於人物畫的衰微，與蔡元培的想法不謀而合。因此，為振興中國美術，必須倡導寫實主義的美學思想，從系統嚴格的素描入手，生動地反映社會生活。他發出了革新中國繪畫的新觀念，成了這場新文化運動中繪畫革新派的重要代表人物。徐悲鴻雖然借鑒西畫，但他的動機是為出於延續和發展中國畫而學習西方繪畫，他甚至說：「我學西畫就是為了發展國畫。」²²因此徐悲鴻才能提出著名的「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方繪畫之可采入者融之」為核心的著名的〈中國繪畫改良之方法〉，1920年改稱〈中國畫改良論〉²³。

1919年3月（五四運動發生之前），徐悲鴻帶著尋找中國藝術發展途徑的使命感，他前往巴黎留學，考入法國最高美術學府——巴黎國立高等美術學校，刻苦研習素描、油畫，又以法國現實主義偉大畫家，以描繪神話經典故事與現實生活中的小民享譽歐美的達仰（Pascal Adolphe Jean, Dagnan-Bouveret 1852-1929）為師，深入地學習歐洲優秀繪畫傳統的技巧與精神。他在八年之中遍游歐洲各大美術館，臨摹了拉斐爾、委拉斯蓋茲、德拉克羅瓦、林布蘭等各派大師的名作，精通西方藝術的精華。1927年，他送交法國全國美展的9幅油畫全部入選，以中國畫家的卓越才華和獨特的東方韻味享譽法國畫壇。徐悲鴻帶著復興中國繪畫的決心回國，參與創辦上海南國藝術學院，以培養「能與時代共痛癢，而又有定見實學的藝術運動人材，以為新時代之先驅。」²⁴

²² 陳傳席：《徐悲鴻》（河北：河北教育出版社，2003），頁99

²³ 1917年5月14日下午，徐悲鴻在北大畫法研究會講演《中國畫改良之方法》，全文發表在5月23日至25日的《北京大學日刊》上。1920年轉載於《繪學雜誌》，題目改為《中國畫改良論》。

²⁴ 徐悲鴻：「南國藝術學院創校招生公告」徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》上冊（台北：藝術家出版社，1987年12月），頁84。

第二節、徐悲鴻〈中國畫改良論〉理念之析探

一、中國畫為何需要改良

主張輸入西法中變法派的康有為為清末一時政要，大力提倡西化，以西方精神救中國，因戊戌變法失敗流亡海外，1902年在文藝復興時期名畫前感慨的說：「吾國畫疏淺，遠不如之，此是亦當變法。」²⁵康有為在《萬木草堂藏書目》中更明確提出：

「中國近世之畫衰敗矣！……若夫傳神阿堵象形之迫肖云爾，非取神即可棄形，更非寫意即可忘形也…中國畫學至國朝衰弊極矣，至今郡邑無聞畫人者。其遺留二三名宿，摹寫四王、二石之糟粕，枯筆數筆，味如嚼蠟，起復能傳後，已與今歐美日本盛哉？…如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕，國人啟無英絕之士英運而興，合中西而為畫學新紀元者，其在今乎？吾斯望之。」²⁶

由此可知，康有為認為繪畫應是以「神形兼備」為主，對於清末繪畫成為當時文人雅趣，一時興起之作，極力反對。清末繪畫的仿古風氣，畫作不求真實，只知摹寫而自視為藝術創作，他認為已是槁木死灰，和當時世界各國藝術無法相提並論。而希望有朝一日能有英才之士「合中西」，開創新紀元的中國繪畫。²⁷

「中國美學之父」蔡元培認為中國藝術不能只是在書齋中以抒發心中意境的隨筆之作，應把西方藝術中科學作畫方式，引入中國畫之中，這樣「汲西潤中」的一種做法，才能以更嚴謹的科學精神面對藝術，也才能振興中國畫。蔡元培對於清末四王摹仿之風的看法皆和康有為相同，而康有為推崇宋法，也是因為宋代繪畫是以客觀描寫，以形傳神，和蔡元培所倡以科學方法以入美術，也有部分相似之處。

徐悲鴻在觀念上受康蔡二人影響頗深，他認為當時國畫之弊病在因襲前人，不思創新，不論文人畫或職業畫家之作，終將走入徒具面貌而無精神的死路。在這新文化運動的浪潮衝擊之下，他已經確定中國畫改良方向，曾對畫法研究會

²⁵ 康有為：《歐洲十一國遊記·義大利遊記·公園中畫院》，（湖南人民出版社，1980年）頁78。

²⁶ 郎紹君、水天中編：康有為：《萬木草堂藏書目》，《二十世紀中國美術文選》上卷（上海書畫出版社，1999年11月），頁24。

²⁷ 楊欽智：〈徐悲鴻「中國繪畫改良論」之析探〉，《造形藝術學刊》（2003），頁19-20。

的學生說：

「中國自明朝末年以來，三百多年，便處在這種毫無生氣的積習中。期間，雖然出現過少數優秀的畫家，但整個國畫界是守舊……如何在我國古代繪畫的傳統上吸取一些西方繪畫的優秀技法。」²⁸徐悲鴻認為中國畫藝衰落，都因古人主張氣韻，不求形似，而落入理想主義之窠臼，抄襲因循，遂導致畫事中衰。若能引進西方優秀的技法與觀念將中國畫加以改良必能為中國畫另闢新途。

二、〈中國繪畫改良論〉的主旨

（一）、繪畫要有科學求真的精神

徐悲鴻認為缺乏科學務實的繪畫技巧是當時國畫最大的危機。1947年11月28日他指出「藝術家應與科學家同樣有求真的精神，…若此時再不振奮，起而師法造化，尋求真理，……藝術必亡。」²⁹在徐悲鴻看來，藝術與科學其本質都是一樣，都是對客觀之「真」的表達。

（二）、「改良」的真義

「改良」是指「去掉事物的某些缺點，使它更適合要求」的態度和方式。「改良主義」一般是指中國近代史上康有為、梁啟超等提出的一種政治主張，即採取與清政府合作而非暴力革命的方式實行君主立憲制。在19世紀末20世紀初，「改良」一詞被普遍使用，泛指對一切不合理、不合時之事物的改革、改進。呂澂、陳獨秀發表於1918年的以《美術革命》為題的通信中所說的「美術革命」、「中國畫改良」，也都是「改革」即「改良」的意思。徐悲鴻寫於1918年的〈中國繪畫改良之方法〉，其「改良」二字也是如此，其中被後人稱作徐悲鴻中國畫革新綱領的「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可采入者融之」，正是對中國畫「改良」的一種概括。³⁰

徐悲鴻為了「改良」中國畫、為了獲得「西方畫之可采入者」而留學歐洲；

²⁸ 廖靜文：《徐悲鴻一生》（北平，青年出版社，1982年），頁42-43。

²⁹ 徐悲鴻：〈當前中國之藝術問題〉，徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊（台北：藝術家出版社，1987年12月），頁533。

³⁰ 華天雪：《徐悲鴻的中國畫改良》（上海：上海書畫出版社，2007年07月），頁1。

爲了給「改良」建構〈中國畫改良之方法〉；回國後又以畢生的時間推動「改良」：培養「改良」人才而從事美術教育；爲了體現「改良」的成果而創作各式水墨作品，在 20 世紀後半葉的中國美術界造成極大影響與具爭議。

（三）、以寫實主義爲基礎

徐悲鴻所尊崇的 19 世紀法國寫實主義，倡導者一致摒棄學院派矯揉造作的古典主義和浪漫主義，認爲藝術作品必須是當代的才可能是生動的。他們試圖描繪中下階層、凡夫俗子、卑微小民及樸實百姓的生活、外貌、習俗、困境和其他大大小小的遭遇，而的確他們也忠實地重現出當代生活和社會中所有遭忽視的層面，包括當時的心理狀態、真實環境和物質條件等。而徐悲鴻所提倡的寫實主義有範圍上的限制，不只反對不加選擇的照抄，也同時帶有理想的成分。但有時他又「因心驚造化之奇，終不願犧牲自然形貌，而強之就吾體式寧屈吾體式而曲全造化之妙。」寧願照實描寫。所以徐悲鴻所謂的寫實主義是十分錯綜複雜的，它綜合了西洋自古希臘到文藝復興的寫實傳統，及古典主義、浪漫主義、寫實主義等畫派；也包括了部份的自然主義、印象主義等。³¹

徐悲鴻從比較中西繪畫的媒材，站在寫實的立場推論出：

「畫之目的：曰「惟妙惟肖」。妙屬於美，肖屬於藝。故作畫必須憑實寫。乃能惟肖。待心手相應之時，或無須憑藉實寫，而下筆未嘗違背真實景象，亦以渾和生動雅逸之神致。而構成造化，偶然一現之新景象，乃至惟妙。」³²

要達到惟肖惟妙則「研究藝術，以素描爲基礎」。所以「以素描寫生爲基礎，師法造化」是徐悲鴻改良中國畫的大目標。

1、素描—

徐悲鴻主張歐式學院的訓練，在創作前必先經過精細素描草稿，從實物寫生入手。受其師達仰（圖 9）（圖 10）（圖 11）的影響他強調默背的訓練，也就是

³¹ 卓聖格：〈第四章 徐悲鴻的中國畫改良運動〉《徐悲鴻研究》，（台北，台北市立美術館，1989）頁 73-74。

³² 徐悲鴻：〈中國繪畫改良之方法〉（1918 年），《北京大學日刊》，收錄於《徐悲鴻藝術文選》（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月）39 頁。

能將物象的特徵與要點部位牢記在心待「心手相應之時」即可落筆成畫，「所得愈堅實」³³。他特別重視人物畫中臉部、肢體肌肉的變化；動物素描則著重骨骼結構。他曾臨摹過林布蘭的人物畫作，也在動物園素描或速寫過許多動物稿，可見他在素描方面確實下過不少工夫，也可說明他為何如此重視素描。

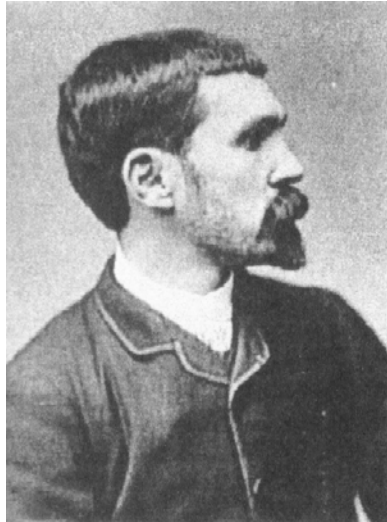


圖 9 Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret



圖 10 Marguerite au Sabbat 瑪甘淚³⁴



圖 11 〈Horses at the Watering Trough〉 1884

³³ 徐悲鴻：〈中國繪畫改良之方法〉，原載於 1918 年 5 月 23 日至 25 日，北京，《北京大學日刊》，收錄於《徐悲鴻藝術文選》，頁 41。

³⁴ <http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=18>

2、形似一

徐悲鴻認為畫之目的是：「惟妙惟肖。妙屬於美，肖屬於藝。故作畫物必須憑實寫，乃能惟肖。」簡單的說徐悲鴻所謂的「惟肖」就是「畫的像」，繪畫要能將對象畫的像，猶如學習工藝技術，「畫的像」要靠不斷的寫生、素描和重覆練習。

3、神韻一

徐悲鴻明白的指出，「肖」是作為一位畫者必須在下筆之時盡力去描寫所見之事物，是屬於客觀的技術層次，「肖」即為「形似」，而「妙」則是屬於對於審視自然中，對於事物主觀增減而所得，是較接近主客觀相互參透的層次，則「妙」接近「神韻」，他認為「形象」與「神韻」均為技法；神者乃形象之精華，韻者乃形象之變態。能精於形象，自不難得神韻。³⁵北宋·蘇軾認為，繪畫中如只是單純的講求物體的形似，捨神論形，是十分的庸俗的³⁶，而清·楊晉：「寫生家以神韻為上，形似次之；然失其形，則亦不必問其神韻矣。」³⁷

4、形似與神韻一

1928年徐悲鴻曾對學生說：「自然主義是泥坑，形式主義也是泥坑。」又說：「不得其正，焉知其變，不懂形象，安得神韻，」³⁸精闢的闡明瞭藝術作品既要講究造型，又要以形寫神。他在《新藝術運動之回顧與前瞻》³⁹中寫到：「中外之藝術家，或窮造化之奇，或探人生究竟，別有會心，便產生傑作。」此意是貼近自然，深入生活，以心造境，以情感人，⁴⁰不落入形式泥坑，賦予情感於形，方得神韻。

³⁵ 徐悲鴻：〈當前中國之藝術問題〉（1947年），（天津：《益世報》），收錄於《徐悲鴻藝術文集》下冊，藝術家出版社（1987年12月），頁535。

³⁶ 北宋蘇軾：「繪畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定知非詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。何如此兩幅，疏淡含精勻。誰言一點紅，解既無邊。」，北宋，蘇軾，《疏為陵王主簿所畫折枝》二首之一，收錄於《中國畫論輯要》，（江蘇美術出版社），頁163。

³⁷ [清]楊晉：《跋畫》，收錄於《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1998），頁201。

³⁸ 徐悲鴻：〈當前中國之藝術問題〉（1947年），（天津：《益世報》），收錄於《徐悲鴻藝術文集》下冊，藝術家出版社（1987年12月），頁536。

³⁹ 徐悲鴻：〈新藝術運動之回顧與前瞻〉（原載於1943年3月15日，重慶，《時事新報》），收錄於《徐悲鴻藝術文集》下冊（台北：藝術家出版社，1987年12月），第427頁。

⁴⁰ 鹿耀世：〈徐悲鴻：中國現代畫聖〉刊登於《紀念徐悲鴻誕辰110週年書畫作品集》，（北京：中國文聯出版社2006年4月），扉頁。

徐悲鴻亦提出：「然肖或不肖，未有妙而不肖也。妙之不肖，乃至肖者也。故妙之肖由為難。」⁴¹由此可以說明「形似」與「神韻」是屬於相輔相乘，缺一不可，繪畫上的「形似」與「神韻」並非不能分隔，例如有著良好的藝術技巧（形似），但是缺乏情思（神韻）的感知，所表現出來的將是生硬、毫無美感的，那也終究是一位「匠」，倘若有許多豐富情境想要呈現（神韻），但藝術技巧不足，也無法把心中所想的呈現出來，所以由徐悲鴻言：「因為有寫實工夫，方作得到空而能靈，否則便成空虛。」⁴²由此可以知道，徐悲鴻對於繪畫的要求首重「肖」，而後方能「妙」。

5、新七法

1932年徐悲鴻在「畫苑」序文中提出具體的改良方法，即重寫實的「新七法」：

「一位置得宜，二比例正確，三黑白分明，四動態天然，五輕重和諧，六性格畢現，七傳神阿睹，所謂傳神者，言喜、怒、哀、懼、愛、厭、勇、怯等等情之宜達也。」⁴³

「新七法」對圖畫的佈局結構、用筆設色有清楚的解說，其中最重要的是畫人物要傳神真實，顯現畫中人的情緒性格。

「位置得宜」即不大不小、不高不下、不左不右、恰如其位。

「比例正確」即毋令頭大身小，臂長足短。

「黑白分明」即明暗明確。

「動態天然」意指描繪物象姿態除自然外，寧過無不及。

「輕重和諧」乃指畫面全幅，布置章法需上下聯貫、左右均衡、疏密和諧。

⁴¹ 徐悲鴻：〈中國繪畫改良之方法〉（1918年），《北京大學日刊》，收錄於《徐悲鴻藝術文選》（台北：藝術家出版社，1987年12月）41頁。

⁴² 徐悲鴻：〈答楊竹民先生〉，收錄於《徐悲鴻藝術文選》（台北：藝術家出版社，1987年12月）頁612。

⁴³ 徐悲鴻：〈畫苑序——新七法〉，徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》上冊，（台北：藝術家出版社，1987年12月），頁173-174。

「性格畢現」對描寫的物象，該方即方、該圓則圓；該白即白、該紅即紅，不失其性。

「傳神阿睹」即物象之情緒表情，均能透過畫筆呈現，尤其是眼神的表達。

在 1932 年之後徐悲鴻多篇文章提到「寫實」。徐悲鴻所謂寫實不只是技法寫實，也涵蓋了繪畫內容的寫實，徐悲鴻認為繪畫應實寫人類活動，他說「藝術應當走寫實主義的路，寫自己所不知道的東西既是騙人，又是騙自己」。⁴⁴徐悲鴻提倡寫實技法，但作品須有現實表象以外的內涵，「以現實為方法，不以現實為目的」。⁴⁵

（四）、由「改良」到「復興」

徐悲鴻認為明清以來「吾國繪畫上於此最感缺憾者，乃在畫面上不見『人之活動』」⁴⁶。要表現「人的活動」，自然要以「人」為繪畫題材。1947 年 4 月在〈世界藝術之沒落與中國藝術之復興〉一文中徐悲鴻說：「我所謂中國藝術之復興乃完全回到自然，師法造化，採取世界共同法則，以人為主題，要以人的活動為藝術中心，捨棄中國文人畫的荒謬思想，獨尊山水。」⁴⁷

此時徐悲鴻捨棄了「改良」一詞而揭示「復興」，受過傳統國畫和西方學院繪畫薰陶的徐悲鴻終究承認傳統，但因他最喜愛且專長於人物素描，所以仍堅持繪畫內容應以人為主體：「吾人努力之目的，第一以人為主體，盡量以人的活動為題材，而不分新舊，次則以寫生之走獸花鳥為畫材，以冀達到宋人水準，若山水亦力求不落古人窠臼。」⁴⁸

1947 年 11 月另發表〈新國畫建立之步驟〉中他似乎已對 1920 年的〈中國繪畫改良論〉「以西法改良國畫」有所調整，他說：「建立新中國畫即非改良，亦

⁴⁴ 徐悲鴻：〈中國藝術的貢獻及其趨向〉（1944），徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月），頁 457。

⁴⁵ 徐悲鴻：〈中西畫的分野在新加坡華人美術會講話〉（1939），1939 年 1 月 8 日徐抵新加坡舉辦籌賑畫展，本文原載 1939 年 2 月 12 日新加坡《星洲日報》，徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊，（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月），頁 376。

⁴⁶ 徐悲鴻：〈新藝術運動的回顧與前瞻〉（1943），徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊，（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月），頁 430。

⁴⁷ 徐悲鴻：〈世界藝術之沒落與中國藝術之復興〉（1947），徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊，（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月），頁 522。

⁴⁸ 徐悲鴻：〈復興中國藝術運動〉（1948），徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊，（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月），頁 549。

非中西合璧，僅直接師法造化而已。」。1948年在〈當前中國之藝術問題〉文中：「吾本欲以建立中國之新藝術為題，只因吾國藝術原有光榮之歷史，輝煌之遺產乃改易今題。所謂復興者，乃繼承吾先人之遺緒，規模其良範，而建立現代之藝術。」。1947年10月在〈新國畫建立之步驟〉中他重申注重素描的嚴格訓練，提倡師法造化，反對模仿古人。徐悲鴻繼承了中國古代畫論中關於「師法造化」的優良傳統，又強調了藝術家的追求真理、探究人生，見出藝術是真善美的統一，這是他對寫實主義美術理論的貢獻。

徐悲鴻並不完全以西方角度思考對於中國畫學的改良，而是以回復中國繪畫美學思想範疇為最主要的藝術思想。由於中國古代繪畫原本即是以師法造化為基本，唐宋繪畫所表現的便是眼、心、手的密切結合，中國固無素描之名，確有「觀察」、「寫生」之實，師造化、師心源即是完整的研創體系，重要的是要「師古人之心」，而非止於古人之跡。⁴⁹

第三節 小結

五四運動的改革訴求，在美術界也掀起改革的聲浪。徐悲鴻在康有為、蔡元培等改革之士的提攜栽培下，擔任起拯救中國畫的重任。他認為中國畫的衰頹來自因襲摹古，要改良就需從寫實入手，同時要加強人物畫的素描寫生訓練，以求「形似」，再得「神韻」。在1920年提出的〈中國畫改良論〉時，文中有「中西融合」的意識，但到了1947年發表的〈年新中國畫建立知步驟〉與1948〈復興中國藝術運動〉時，顯然做了修正。從側重西洋、中西合璧，到肯定自我、師法自然，將「改良」中國畫提升到「復興」中國畫。二十年間觀念上有這樣的轉變，是否是在自我實踐的過程中慢慢產生的體悟，終究歸向傳統的寫意水墨的灑脫快意，酣暢淋漓。

⁴⁹ 楊欽智：〈徐悲鴻水墨作品中的中西繪畫元素析探〉（國立臺灣藝術大學，造形藝術研究所碩士班，指導教授蘇峰男，2006）

第四章、徐悲鴻水墨畫與〈中國畫改良論〉之對映

第一節、徐悲鴻水墨畫風格

一、題材與精神

徐悲鴻使用許多媒材來創作，如碳筆、鉛筆（素描）、毛筆（水墨、書法）、油畫筆（油畫）等著稱，可說是位全能型的創作者。

徐悲鴻的作品最大的特色是「寫實」，多以人物、動物作為繪畫題材。他在巴黎學的是人物的古典繪法，回國後又受到推展「藉古寓今」繪畫題材的蔡元培的重視，因此他畫了不少巨型的歷史人物畫。如水墨畫〈九方皋〉（1931）（圖 12）⁵⁰、〈愚公移山〉（1940）（圖 13）⁵¹，油畫〈田橫五百士〉（1930）（圖 14）⁵²、〈徯我后〉（1933）（圖 15）⁵³等都是從先秦詩歌散文至漢代歷史經典為取材範圍，影射現實的主題性創作。如〈九方皋〉（1931）寓意人才難得，識人之不易，更在譏諷當權者不識人材。〈愚公移山〉（1940），是年日本侵華，在民族生死存亡的時刻，以愚公堅韌不拔的精神鼓舞人民堅持抗戰。油畫〈田橫五百士〉（1930）在表現橫田威武不屈的高節，藉以諷刺一些趨炎附勢的時人。〈徯我后〉（1933）則藉畫言志，百姓引頸盼望有德的王師如大旱之望雲霓。徐悲鴻在創作這系列的巨型繪畫，其愛國的熱情與畫面構思的用心是不言而喻的。

⁵⁰ 《列子·說符》《諸子集成》所載，秦穆公尋良馬，伯樂薦擔柴者九方皋求馬，九方皋善相馬，能見皮相之外的美好品質，「牝牡驪黃」，「得其精而忘其羸，在其內而忘其外」。《列子·說符》第八，（台北，中華書局，1954）頁 0094。

⁵¹ 《列子·湯問篇》，《諸子集成》，（北京，中華書局，1954），頁 0055。

⁵² 《新校本史記三家注》《史記卷九十四田儋列傳卷三十四》記載田橫領五百人避漢王軍隊至海外小島，劉邦招降田橫，田橫率二人往洛陽，於途中自刎，島上五百將士聞之集體自刎殉節。頁 2643。

⁵³ 《孟子·梁惠王下》：齊人伐燕，取之。諸侯將謀救燕。宣王曰：「諸侯多謀伐寡人者，何以待之？」孟子對曰：「臣聞七十里為政於天下者，湯是也。未聞以千里畏人者也。《書》曰：『湯一征，自葛始。』天下信之。『東面而征，西夷怨；南面而征，北狄怨。曰：奚為後我？』民望之，若大旱之望雲霓也。歸市者不止，耕者不變。誅其君而弔其民，若時雨降。民大悅。《書》曰：『徯我后，后來其蘇。』今燕虐其民，王往而征之，民以為將拯己於水火之中也，簞食壺漿以迎王師。若殺其父兄，係累其子弟，毀其宗廟，遷其重器，如之何其可也？天下固畏齊之強也，今又倍地而不行仁政，是動天下之兵也。王速出令，反其旄倪，止其重器；謀於燕眾，置君而後去之，則猶可及止也。」見清，阮元，《十三經注疏》，藝文印書館，頁 0043



圖 12 〈九方皋〉(1931)



圖 13 〈愚公移山〉(1940)



圖 14 〈田橫五百士〉油畫(1930)



圖 15 〈後我倭〉(1933) 油畫

其動物花鳥作品畫過非常多的題材，如走獸（獅子、老虎、馬、牛、豬、鹿、狗、貓、兔、松鼠）、禽鳥（鶴、麻雀、八哥、雞、喜鵲、老鷹、禿鷹）。這些作品也往往具有一定積極的意涵及一定的主題思想，他筆下的動物都寄託著畫家自己的精神，具有強烈的時代感情是畫家的寄興與自況。他喜寫威鎮百獸的雄獅，〈新生命活躍起來〉（1943）（圖 16）以「新生命活躍起來」的題詞點出自己熱望的民族覺醒與奮起。在國家遭到侵略。人民遭受到蹂躪之時，他作的則是怒目欲眈的〈負傷之獅〉（1938）（圖 17）。他畫的駿馬充滿氣魄和活力，飲水思源，哀鳴思戰，天涯萬里尋芳草，不載虛偽親善人，以馬來象徵懷才不遇的賢士，賦予馬為個人對國家深沈的感情和厚重的時代精神，如〈立馬圖〉（1940）（圖 18）表現戰馬「秋風萬里頻回顧，認識當年舊戰場」的姿態，實則表達自己身在國外，聽聞國內戰事激烈，心憂如焚的心情。〈顛預〉（1934）（圖 19）值日軍入侵中國東北、華北，中國軍隊不僅不奮起抵抗，甚且寄望國際調停。當權者以「顛預」為上策，對國難視而不見，因他們已慣於「顛預最上策，渾沌貴天成；生小嬉愒慣，安危不動心。」。〈逆風〉（1936）（圖 20）畫小麻雀逆風而飛，是歌頌並鼓勵小人物在困境中益發努力奮鬥、面對挑戰。〈風雨雞鳴〉（1937）（圖 21）

⁵⁴原為懷人之作，後被借喻勉勵氣節之士處風雨如晦之境，常以雞鳴不已自勵。這些都反映了徐悲鴻關注現實、為人生而藝術的藝術觀和憂國憂民的情操。⁵⁵



圖 16 〈新生命活躍起來〉(1943)

⁵⁴ 《詩經·風雨》：「風雨如晦，雞鳴不已。既見君子，云胡不喜。」。

⁵⁵ 盧賢生：〈一代宗師徐悲鴻先生〉，世界華人藝術家群像

http://www.lingnanart.com/chineseMaster/Master_XuBaihong_Articles_ch.htm



圖 17 〈負傷之獅〉(1938)



圖 18 〈立馬圖〉(1944)



圖 19 〈顛預〉(1934)



圖 20 〈逆風〉(1936)



圖 21 〈風雨雞鳴〉(1937)

二、表現形式

(一)、造型構圖

1、人物畫：歷史故事人物畫與肖像畫

(1)、在歷史故事人物畫中如〈愚公移山〉(1940)、〈九方皋〉(1931)，油畫〈田橫五百士〉(1930)、〈徯我后〉(1933)可明顯看出他在日本短期遊學與在巴黎接受西方繪畫的影響。這些作品構圖嚴謹，人物眾多，場面恢宏，刻畫深入，以戲劇化形式表現了主題。其構圖布局主次、虛實、開合相得益彰，人與獸造型嚴謹，衣冠器物設色古雅質樸。如林布蘭〈夜巡〉(圖 22)。



圖 22 林布蘭〈夜巡〉油畫 1642

(2)、〈九方皋〉(1931) 是徐悲鴻較早的一幅有半裸人物的作品。中國自古以來畫人物很少有裸體，然而徐悲鴻此畫中的人物胳膊、腿、甚至上身多半裸露，證明他擁有極為卓越的造型能力。只是這種新畫風招來守舊派的攻擊，當時很多人批評徐悲鴻破壞國畫傳統，使他非常憤怒，乾脆提出「素描為一切造型藝術之基礎」的論點，在此同時，他已經徹徹底底地將他自己的新國畫進一步地素描化了。

(3)、在〈愚公移山〉(1940) 中，工作的壯丁赤膊裸體，臉上表情極盡氣力張力，骨架堅實，肌肉結實。這幅作品忠實地描繪了裸體人物，為的是表現人物筋骨的勁力，在當時卻是驚世之舉。

(4)、人物肖像最能顯現徐悲鴻的藝術主張，徐悲鴻認為傳統人物畫，不能準確的表現解剖結構以及運動和表情，這種現象需要改變。「……吳道子迷信，其想像所作之印度人，均太矮，身段尤無法度，……陳老蓮以人物著者也，其作美人也，均廣頰，或者彼視之美耳。吾人則不能苟同。……後人願拋棄良智而死學之，與彼何與哉！……此倘不改正，不求進，尚成何學？」⁵⁶〈黃震之像〉(1926-1930 間) (圖 23) 是他自法回國後所作人物畫中較佳的一幅。與〈李印泉像〉(1943) (圖 24) 從造型上看，已達惟妙惟肖之境，因為融入了西畫技法，結構與組織關係都表現得十分精準，這一點在中國畫史上是前所未見的。

⁵⁶ 徐悲鴻：〈中國畫改良之方法〉，徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》上冊，（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月），頁 44。



圖 23 〈黃震之像〉(1926-1930)



圖 24 〈李印泉像〉(1943)

(5)、徐悲鴻巧妙地使西洋的素描技巧和中國畫的線描相結合，使畫面的空間感、體積感、量感和質感表現得非常充分，人物栩栩如生，開中國人物畫之先河。

2、走獸畫

1922 年徐悲鴻在德國柏林動物園畫了許多猛獸，他每天作畫十幾小時，因此他的水墨畫中的獅子是中國畫中鮮有的題材。他最愛畫馬，1915 年，二十歲時的作品〈馬〉曾得到高劍父、高奇峰兄弟的讚賞，認為「雖古之韓幹，無以過也」。徐悲鴻早期畫馬循宋人工筆加上素描技法，如早期的素描（圖 25）與〈三馬圖〉（1919 年）（圖 26），後用潑墨寫意或兼工帶寫，塑造了千姿百態、倜儻灑脫的馬，有的回首長嘶，有的騰空而起、四蹄生煙。〈奔馬圖〉（1919 年）（圖 27，28）。徐悲鴻早期畫的馬外形逼真，中後期作品神態雄健，給人以躍動的感覺，而他借馬的形象所表達的高尚情操和他在藝術作品中所寄託的內涵更成為鼓舞人們奮進的精神力量。

徐悲鴻也畫了不少貓的作品，嬌小的貓與雄偉的獅子雖為同科動物，但動作姿態卻不完全相同。徐悲鴻曾畫了許多獅子的素描，甚至還有腿部去皮後內部肌肉筋骨的素描（圖 29，30）、〈奴隸與獅〉素描稿（1924）（圖 31）可見他對寫實的執著。



圖 25 〈馬素描〉（早期）



圖 26 〈三馬圖〉（1919 年）



圖 27 〈奔馬圖〉(1929 年)



圖 28 〈奔馬圖〉(1941 年)

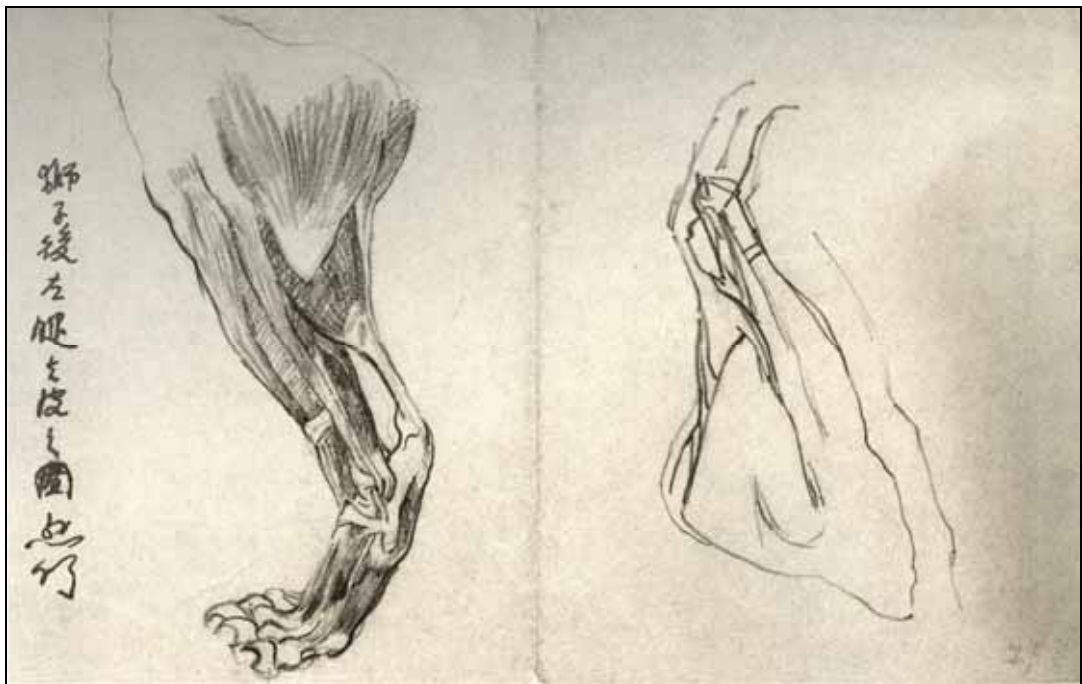


圖 29 獅子後腿去皮圖素描 早期



圖 30 獅素描 1923

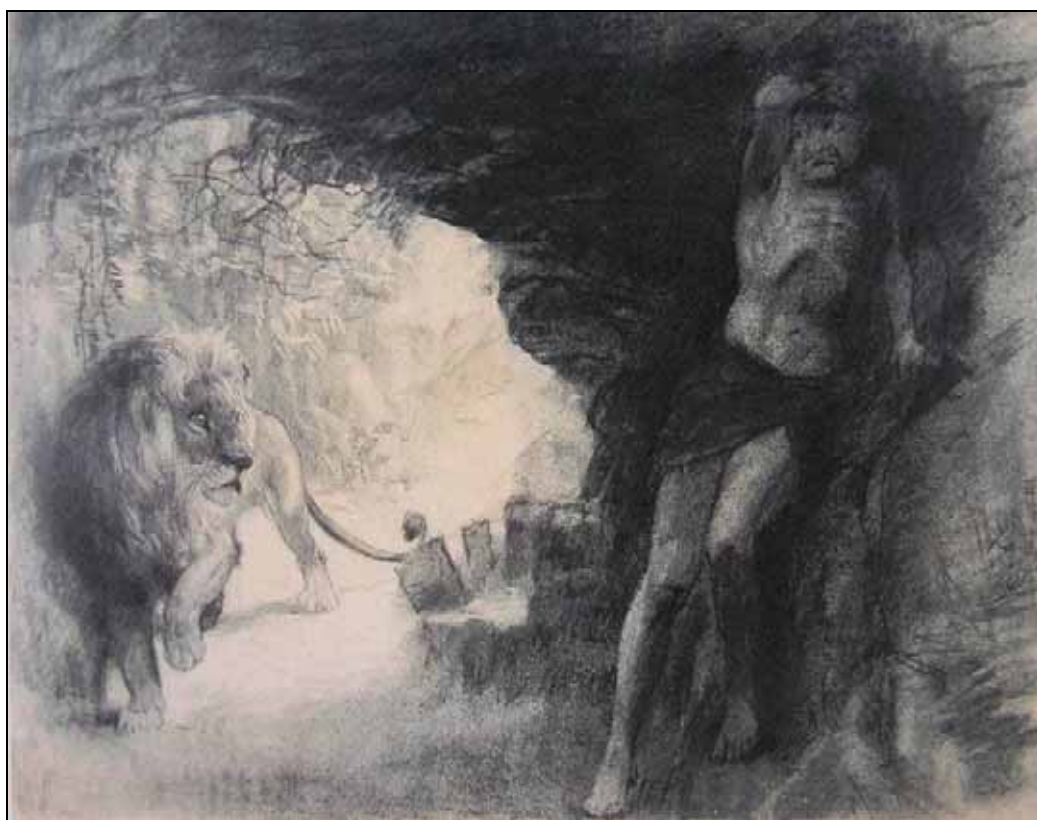


圖 31 〈奴隸與獅〉素描稿 (1924)

3、風景畫及花鳥畫

徐悲鴻反對傳統水墨獨鐘山水，他稱「山水畫」為「風景畫」。他的山水畫不多，如早年的〈晴峰翠嶂〉〈西山古松柏〉（1918年）（圖 32，33），是日本遊學後的作品，似乎受了徐悲鴻所推崇的清朝畫家沈銓的日本學生圓山應舉〈雪松圖〉（約 1790 年）（圖 34，35）「前縮法」構圖的影響⁵⁷，在構圖與筆法上與中國傳統的畫法不盡相同。山水有時是為人物畫做陪襯，如〈諸老圖〉（早年）（圖 36）、〈自寫〉（1938）（圖 37）。徐悲鴻的花鳥畫除了採用傳統的題材，如雞、鶴、麻雀，也以禿鷹與老鷹等猛禽入畫。背景多配以竹石花木，與傳統花鳥畫的布局相類。如〈松鶴圖〉（1942）（圖 38）、〈竹雀圖〉（1943）（圖 39）。



圖 32 〈晴峰翠嶂〉（1918 年）



圖 33 〈西山古松柏〉（1918 年）

⁵⁷ 吳超然：〈水墨與書法〉《台灣當代術大系》，（台北：藝術家出版社，2003 年），頁 17。



圖 34, 35 圓山應舉〈雪松圖〉局部 (約 1790 年)



圖 36 〈諸老圖〉 (早年)



圖 37 〈自寫〉 (1938)



圖 38 〈松鶴圖〉（1942）



圖 39 〈竹雀圖〉（1943）

三、技法與特點—線條、色彩、形狀、量塊、質感、動感與空間

徐悲鴻在人物素描上，多著重肌肉的變化（如臉部、手），省略了對衣服的处理。應用在油畫、水墨亦是如此。以白描加素描、以工筆、工寫的勾染法，再以濃淡的色彩暈染，如〈愚公移山〉（1940）（圖 40）以此方式強調人體明暗凹凸的感覺，這完全是借助素描手法。同年所繪〈泰戈爾像〉（1940）（圖 41）與〈印度婦人像〉（1940）（圖 42）皆是國畫素描化的作品。〈九方皋〉（1931）設色淡雅穩重，人物以細筆線條為之，馬的毛色則以濕筆染成。臉部手部多以寫實的手法而衣著則類寫意般的逸筆草草。〈山鬼〉（1934）（圖 43）⁵⁸「山鬼若有似無的憂思和美好神秘的形態以新鮮的方式呈現。設色濃豔，充滿神秘感，徐悲鴻大膽地以裸體人物描寫女體，自然又是驚人的嘗試。」⁵⁹

⁵⁸ 《楚辭·九歌·山鬼》：「若有人兮山之阿，被薜荔兮帶女羅……既含睇兮又宜笑」。

⁵⁹ 宋千儀：〈文本互釋—新文化運動潮流下的文藝理論與實踐〉《傳統中國文學電子報》216 期（2005/12/09）<http://www.literature.idv.tw/news/n-216.htm> 傳統中國文學電子報



圖 40 〈愚公移山〉局部（1940）

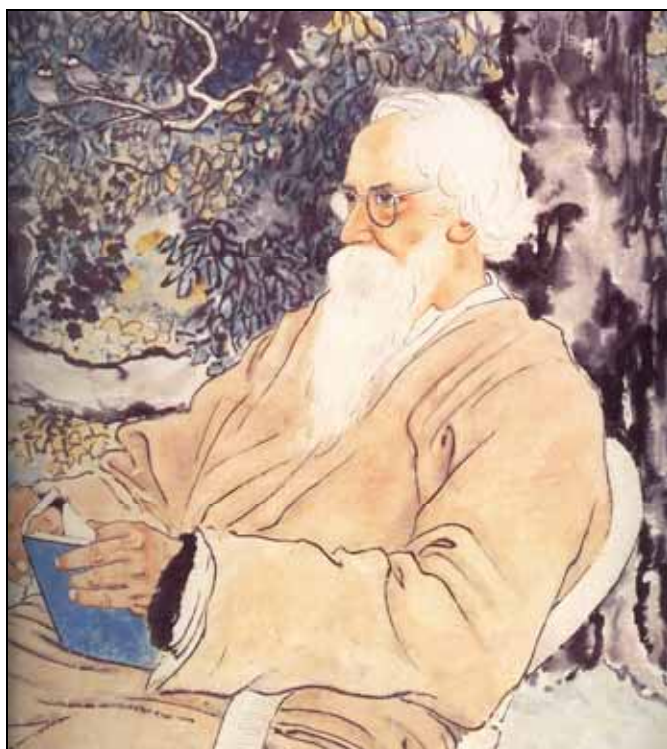


圖 41 泰戈爾像（1940）



圖 42 〈印度婦人像〉（1940）



圖 43 〈山鬼〉(1934)

總而言之，徐悲鴻的走獸花鳥畫，多以濕筆表現溫潤渾融的氣氛，不似北宋畫院的嚴謹工筆形式，而多為工寫合一。他對動物做過很多素描，所以在水墨畫中，對動物的描繪較為工整，結合沒骨與勾勒的筆法；而周邊的環境背景就以寫意的方式處理。在風景畫（山水畫）方面幾乎都是大筆濕潤的色塊暈染，幾無傳統的皴法，可說是挪用了西方水彩畫的技巧。「整體來說，徐悲鴻水墨畫中以人物畫最好，他巧妙地使西洋的素描技巧和中國畫的線條相結合，使畫面的空間感、體積感、量感和質感表現得非常充分，人物栩栩如生，開中國人物畫之先河」⁶⁰。

⁶⁰盧賢生：〈一代宗師徐悲鴻先生〉，世界華人藝術家群像
http://www.lingnanart.com/chineseMaster/Master_XuBaihong_Articles_ch.htm

第二節、 徐悲鴻水墨畫與〈中國畫改良論〉的實踐

徐悲鴻的水墨作品極多，以人物為最，動物花鳥次之，風景最少。他在水墨畫中如何實踐其〈中國畫改良論〉，試以下列幾方面來檢驗：

一、空間取景與構圖：運用西畫之構圖原理

(一)、大型歷史故事人物畫以舞台劇的形式表現，有壁畫的氣勢，如〈愚公移山〉(1940)(圖 44) 類似林布蘭〈夜巡〉(圖 45)，每個人都有其安排的位置。



圖 44 徐悲鴻〈愚公移山〉(1940)



圖 45 林布蘭〈夜巡〉(1642) 油畫

(二)、常採斜角構圖，如〈愚公移山〉(1940)及水平垂直構圖如〈九方皋〉(1931)
(圖 46)。



圖 46 〈九方皋〉(1931)

(三)、偶爾用到西方繪畫的透視法處理空間。如〈諸老圖〉(早期無年款)(圖
47)。



圖 47 〈諸老圖〉早期無年款

二、主題的表現

(一)、主題安排於畫面中間明顯的位置，符合視覺理論。⁶¹符合「新七法」之「位置得宜」。如〈孔子講學〉(1943)(圖 48)。



圖 48 〈孔子講學〉1943

(二)、主題的重要部份，如眼睛，會特別強調，重寫實技法。人物畫中臉部的肌肉、骨架、表情、明暗都以寫實的描繪，以表現體積感與量感。動物畫以早其動物素描為基礎，如〈獅素描〉(1923)(圖 49, 50)、〈會獅東京〉(1943)(圖 51)，符合「新七法」之「比例正確」。如〈泰戈爾像〉(1940)(圖 52)。

⁶¹ 王秀雄：〈第三章 畫面之構成〉，《美術心理學》(台北：台北市立美術館，1991)。頁 209-231。



圖 49・50 〈獅素描〉(1923)



圖 51 〈會獅東京〉局部 (1943)

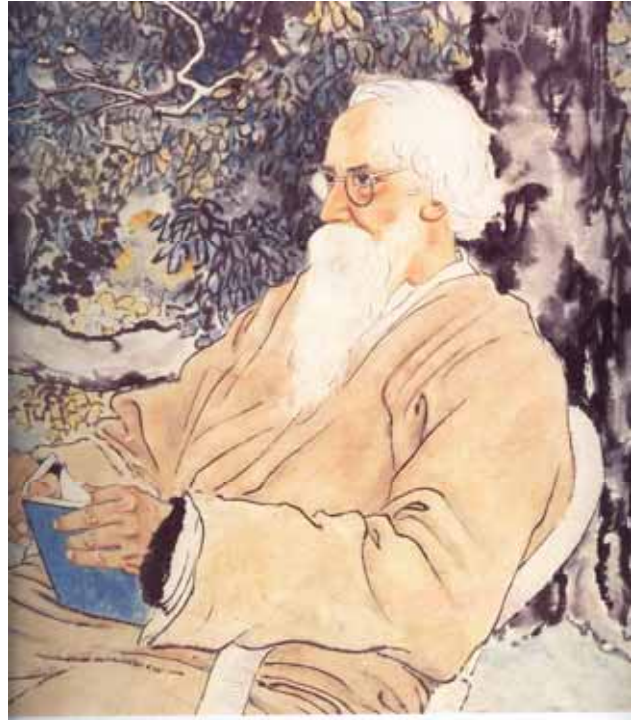


圖 52 〈泰戈爾像〉(1940)

(三)、以流暢的線條營造體與面的關係、描繪出輪廓，再以粗細、濃淡、方圓、剛柔、徐疾的線條來表現物體的體積感、量感與動勢。大都符合「新七法」之「動態天然」。如〈三仙圖〉(1944)(圖 53)。



圖 53 〈三仙圖〉(1944)

(四)、特別喜愛將焦墨施於中國人標誌的黑頭髮、黑眼珠。特別是眼珠，他總是留在最後才畫，以最濃的筆墨、最強烈的感情，集全力畫龍點睛。符合「新七法」之「傳神阿堵」。如〈夫人像〉(1943)(圖 54)



圖 54 〈夫人像〉(1943)

三、背景的表现

(一)、花鳥畫仍以傳統水墨的花草木石為背景，如〈烏雞木槿〉(1957)(圖 55)。

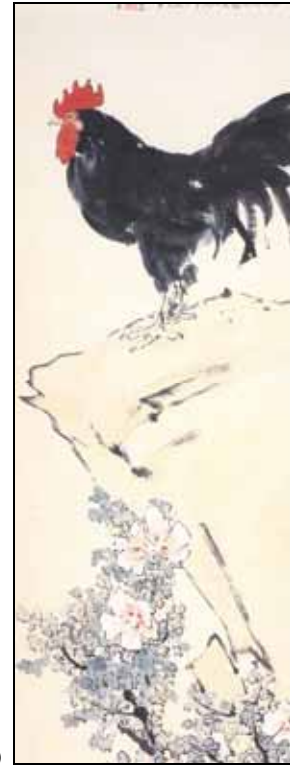


圖 55 〈烏雞木槿〉(1957)

(二)、人物畫之背景較寫實，或沒有背景，或以西方裝飾性的花草處理。如〈山鬼圖〉(1943)(圖 56)



圖 56 〈山鬼圖〉(1943)

(三)、畫馬常沒有背景。如〈奔馬〉(1948)(圖 57)

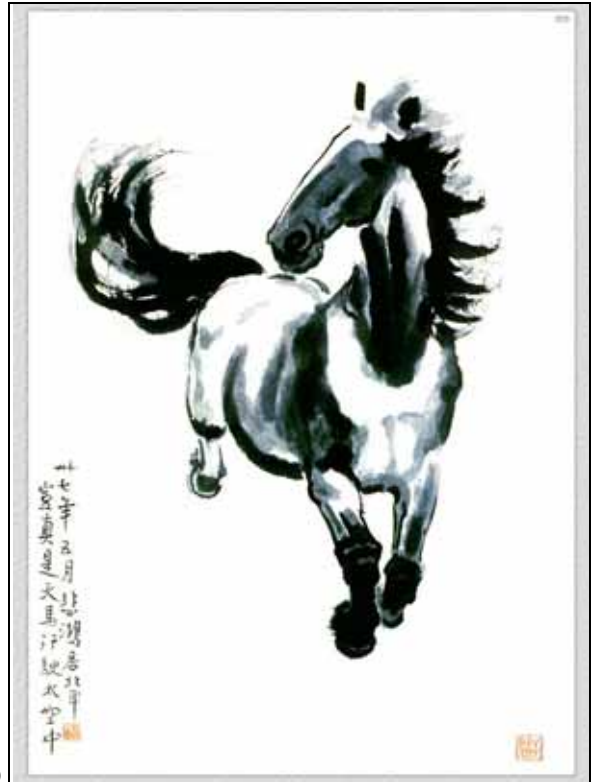


圖 57〈奔馬〉(1948)

四、造型的表現

(一)、人物題材在容貌與姿態上是以寫生為本，以淡墨擦染，強調人體明暗凹凸的感覺，這完全是借助素描手法，較符合其寫實理念。如〈愚公移山〉(1940) (圖 58)、〈李印泉像〉(1943) (圖 59)。

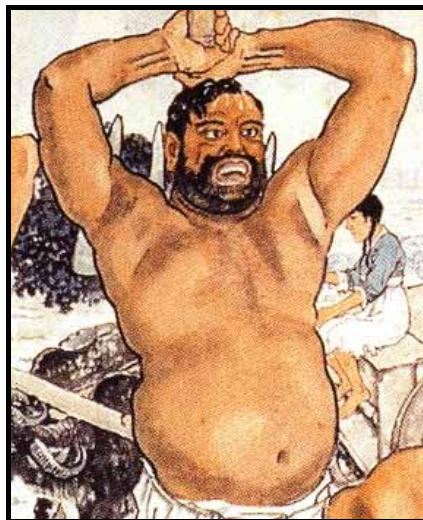


圖 58〈愚公移山〉局部(1940)



圖 59〈李印泉像〉局部(1943)

(二)、自古以來畫人物很少有裸體，然而徐悲鴻畫中的人物胳膊、腿、甚至上

身多半裸露，證明他擁有極為卓越的造型能力。

(三)、走獸禽鳥題材在素描稿上一定是先精準的寫實素描，再轉為水墨。如〈靈鷲素描〉(1942)(圖 60, 61)。



圖 60, 61 〈素描與靈鷲〉(1942)

第三節、 徐悲鴻水墨畫與《中國畫改良論》之落差

一、由寫實到寫意

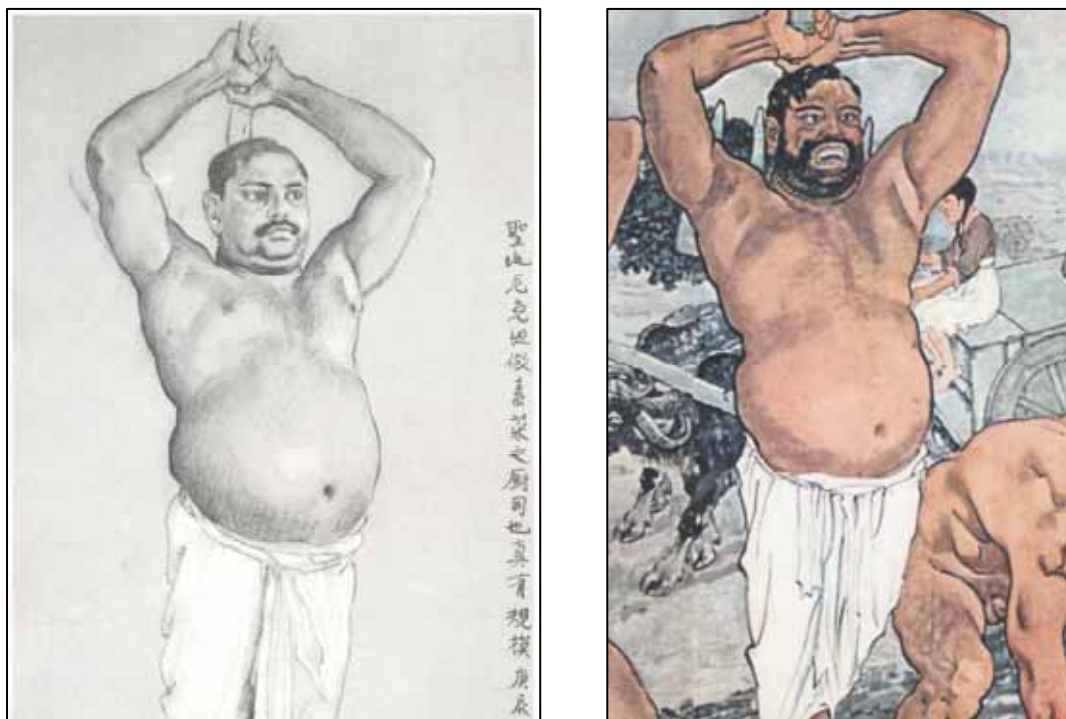
徐悲鴻完整的繪畫觀乃是「惟妙惟肖」與「窮天地之象」⁶²，要達此目的，需透過寫生與素描的訓練來完成，同時他認為中國畫的改良首先要從人物畫著手。但在徐悲鴻的水墨畫中，經常是寫實與寫意並陳，主題「人的面容」有較為細膩的描繪，衣著與環境背景則以寫意方式帶過。其它主題如走獸鳥禽畫，亦是如此。

山水畫除早期有對景工筆寫生外，後來幾乎全是簡筆寫意。

(一)、以〈愚公移山〉(1940)、《九方皋》(1931)為例：主題具有故事性，畫中人物面容是栩栩如生的寫實，但從造型看來，除了愚公、小孫兒與鄰家婦人外，工作壯丁面容五官與髮鬢頗似印度人、姿態也不太自然；《九方皋》中間牽馬者亦是如此，此正是徐悲鴻 1938-1940 年到印度遊歷時在國際大學以學生為模特兒

⁶² 卓聖格：《徐悲鴻研究》〈第四章 徐悲鴻的中國畫改良運動〉(台北：台北市立美術館，1989)

所畫的的寫生稿移植過來。畫中其它人物，尙見中華人物體貌，而唯此數人有「非我族類」之感，與畫面中其它人物的容貌顯得格格不入。將不同的人種、不同的衣著、在同一空間畫面中出現，讓人有時空錯亂之感。列子的〈愚公移山〉寓言是戰國時代的事，比天竺人在漢朝才隨佛教遷入中國早了三四百年，雖然無法確定戰國時代中國有無天竺人種，而徐悲鴻對畫中有「異族」出現的解釋讓人難以接受。他說：「藝術但求表達一個意念，不管那個人，都是老百姓。．．．北山愚公，我也不知什麼樣，孀妻也只好穿件黑衣裳。．．．以印度人為模特兒，這樣大的畫，不作人物寫生畫不好，所以叩石墾壤的都是外國人。」⁶³（圖 62-1-2-3-4-5-6-7-8）。他曾說「藝術應當走寫實主義的路，寫自己所不知道的東西既是騙人，又是騙自己」。⁶⁴如此將印度人形貌衣飾，不加修飾的挪用到中國歷史畫面中，不僅未實踐自己所說，也不符寫實精神。〈九方皋〉右方的三個人物姿態（圖 63）顯然也是由素描稿轉用拼陳，使得畫面上的人物間難以產生自然的互動。



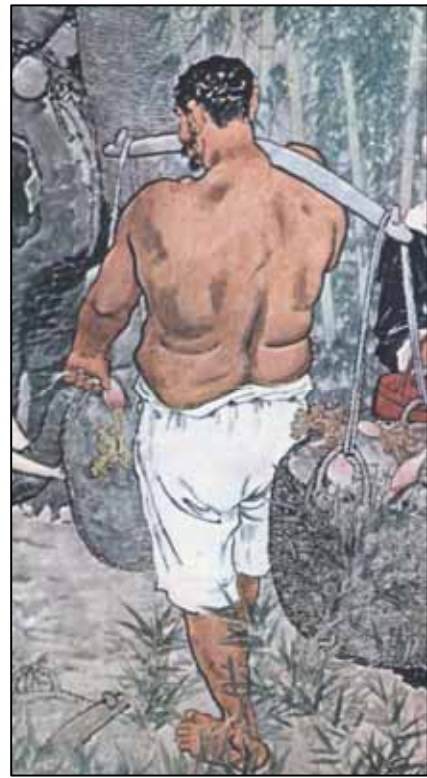
〈愚公移山〉素描稿與完成圖對照（局部）（1940）62-1-2

⁶³ 艾中信：《徐悲鴻研究》（上海：上海人民美術出版社，1981）頁 48。

⁶⁴ 徐悲鴻：〈中國藝術的貢獻及其趨向〉（1944），徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月），頁 457。



〈愚公移山〉素描稿與完成圖對照（局部）（1940）圖 62-3-4



〈愚公移山〉素描稿與完成圖對照（局部）（1940）圖 62-5-6



〈愚公移山〉素描稿與完成圖對照（局部）（1940）圖 62-7-8



圖 63 〈九方皋〉局部

（二）、上述兩幅畫中人物的面部及裸露的肢體以寫實技法，顯然是受到古希臘至文藝復興時期裸體藝術影響。在中國傳統繪畫中極為少見有大量的裸體者，元代趙孟頫的〈浴馬圖卷〉（圖 64）畫的市水中活動，因此是以半裸方式呈現，以線條勾勒敷淡彩，較為平面化，不似徐悲鴻畫的人物寫實，有體積感與量感。〈愚公移山〉（圖 65）中穿著黑衣的寡婦與愚公的衣物，只是概念性的式樣，用線條勾出輪廓，稍加設色，並未使用真正的寫實技法來表現。



圖 64 元代 趙孟頫〈浴馬圖卷〉局部



圖 65 〈愚公移山〉局部

(三)、在花鳥走獸作品中，雖先有精準的寫實素描，再轉為水墨。而一旦轉為水墨，比例結構往往略為失準，且無法達到惟妙惟肖，讓人覺得徐悲鴻缺少對動物細微的觀察。如：貓的眼睛與姿態，在各個時期的作品中所呈現的神情姿態大多一致；貓的骨架姿態與獅子差不多，尤其是將柔軟優雅的貓足畫成強健的獅足，並未依貓的形態寫實呈現。足形，老鷹在飛時的爪子、姿態，獅、馬的結構與姿勢，都流露出寫意的效果，不太符合「新七法」之「比例正確」。如〈貓〉(1935, 1938, 1943)(圖 66, 67, 68)，〈側目〉(1939)(圖 69)與〈貓〉(1940)(圖 70)。



圖 66，67 〈貓〉局部（1935，1938）



圖 68 〈貓〉（1943）



圖 69 〈側目〉（1939）



圖 70 〈貓〉（1940）

再提出徐悲鴻赴日遊學時認識的竹內栖鳳所繪的絹彩〈大獅子圖〉(1902) (圖 71) 及〈斑貓〉(1942) (圖 72)，竹內以傳統日本畫的工具，加上西方的寫實技法，栩栩如生的捕捉了雄獅君臨天下的神態，與貓兒梳理皮毛的自然動作。與徐悲鴻的獅圖、貓圖較之，無可諱言的，徐悲鴻的水墨技法似乎還不夠精鍊，對動物細節的觀察仍然不夠仔細，以致未能完全做到寫實或形似，也難掌握其神韻。



圖 71 竹內栖鳳 大獅子圖 1902 絹彩



圖 72 竹內栖鳳 斑貓 1942 絹彩

(四)、缺少了對動物與環境之間的觀察：鳥、雞等禽類在不同的地方所站立的位置，爪會因地形的不同（如地面的凹凸）而有所改變。猜測徐悲鴻在畫雞時，只是在平地上作寫生，再將雞以想像的方式直接與背景做結合，並非實地的觀察雞在凹凸的土坡所站立的姿態；先畫好雞再補背景，以致雞的姿態與環境無法自然融合，不符合「新七法」之「位置得宜」。以〈壯麗之日憶〉(1937) (圖 73)，〈風雨雞鳴〉(1937) (圖 74)，〈群雞〉(1939) (圖 75)，〈竹石雄雞〉(1942) (圖 76) 為例，因為地面與岩石畫得過於草率寫意，以致雞無法穩穩的站立。再以鷹圖為例，因為徐悲鴻早年對鷹常做素描所以鷹的形態尚為準確，但是也因對週遭的背景草率著墨，使主體與環境間的融和並不順暢。如〈松鷹〉(1933) (圖 77) 的樹幹，沒有立體感與量感，只是渲染的平面，因而成為畫面的敗筆。



圖 73 〈壯麗之日憶〉(1937)



圖 74 〈風雨雞鳴〉(1937) 局部



圖 75 〈群雞〉(1939)



圖 76 〈竹石雄雞〉(1942)



圖 77 〈松鷹〉(1933)

(五)、徐悲鴻或許是因為對掌握物象太過自信，隨手畫出的動物，忽略了最重要的一「動物的個性」即「神韻」。畫面中的動物只是個物體形象，看不出動物的靈動。既不能「寫實」出「神韻」，所以也不符合「新七法」之「性格畢現」。以〈鬥鷹〉(1939)(圖 78)，〈虎〉(1935)(圖 79)，〈新生命活躍起來〉(1943)(圖 80)為例。兩隻飛翔的鷹有如紙鳶一般僵硬、而虎如病犬、跳躍的雄獅猶如布景前的皮影，無法顯現鷹虎獅的生猛威武。



圖 78 〈鬥鷹〉(1939)



圖 79 〈虎〉(1935)



圖 80 〈新生命活躍起來〉(1943)

試與高奇峰、齊白石、或更早的郎世寧等所畫的松鷹圖相較之（圖 81、82、83），徐悲鴻的松鷹在寫實寫真的細緻度上不如郎世寧；在神韻的流露上比不上前輩高奇峰與同輩齊白石。齊白石畫的松鷹，雖是傳統水墨，但其線性、造型、下筆的勁道，已把鷹的雄風與松的堅挺，表露無遺。



圖 81 郎世寧 嵩獻鷹芝圖 1724



圖 82 高奇峰 松鷹圖 1930



圖 83 齊白石 松鷹圖 1935

再試看同時期張善孖〈巖澗雙虎圖〉(1929)(圖 84)，母虎舐仔的親愛模樣，固無虎虎生風，但也絕非弱貓狀。與同時代劉奎齡的〈瓜蔭群雞圖〉(1932)(圖 86)以寫實形似來看，顯然劉奎齡更工於物象的準確。



圖 84 張善孖〈巖澗雙虎圖〉局部 (1929)



圖 85 劉奎齡〈瓜蔭群雞圖〉(1932)



圖 86 〈風雨雞鳴〉(1937) 局部

二、背景の構圖由繁到簡

徐悲鴻水墨畫的背景構圖大部分來自於他對自然觀察的經驗，早期重視畫面的完整與充實，對背景做了仔細的描繪。中期後對背景の構圖益趨簡化，較強調主題。尤其在 1940 年後，受盛名之累，求畫者眾。為應付畫債，他在構圖上開始趨於簡化，逸筆草草，以求速效，早已失去了寫實精密且繁複的構圖。如早期的〈三馬圖〉(1919)到中後期的〈立馬〉(1936, 1940)(圖 87, 88)及〈黃震之像〉(1930)(圖 89)，〈張采芹像〉(1944)(圖 90)為例，可看出徐悲鴻的水墨畫愈來愈遠離寫實寫生，愈來愈向寫意靠攏。徐悲鴻應是體悟到，中國畫的媒材還是適合以線條、墨色、水分的隨意性和偶發性去表現，所以在 1947 年才修正提出「復興」中國畫之論。



圖 26 〈三馬圖〉(1919 年)



圖 87 〈立馬〉(1936)



圖 88 〈立馬〉(1940)



圖 89 〈黃震之像〉(1926-1930)



圖 90 〈張采芹像〉(1944)

三、構圖與造型的複製

(一)、徐悲鴻畫禽鳥和馬的題材常出現造型重複的構圖，產生呆板又突梯滑稽的效果。如〈鵝鬧〉(1942)(圖 91)每隻鵝的姿態完全一樣，有如用同一張圖案重複拼貼。



圖 91 〈鵝鬧〉(1942)

再看〈四喜圖〉(1942)(圖 92)，其構圖與〈雙喜圖〉(1942)(圖 93)與〈紅梅喜鵲〉(1946)(圖 94)有類似的形式。這樣重覆相似的構圖，與其要求寫生、師造化的理念，不太符合。



圖 92 〈四喜圖〉(1942)



圖 93 〈雙喜圖〉(1942)



圖 94 〈紅梅喜鵲〉(1946)

(二)、徐悲鴻一系列取材自杜甫詩作的仕女圖，構圖相近、容貌相仿，有時將構圖左右顛倒，如此的重覆，實便宜行事，如〈天寒翠袖薄〉(1943 及 1944)(圖 95)(圖 96)。



圖 95 〈天寒翠袖薄〉(1943) 圖 95 〈天寒翠袖薄〉左右翻轉 圖 96 〈天寒翠袖薄〉(1944)

(三)、為籌措與蔣碧薇離婚的贍養費，為大量快速的「製作」作品「求現」，徐悲鴻甚至在桌面上放數張畫紙，「五馬同桌」。⁶⁵同時畫完幾匹馬，難免會重複同樣的構圖，而且為求快，便無法慢工出細活，以寫實方式細膩的描繪，這些作品已呈現出「功利性」而無法表現出「藝術性」。如〈立馬圖〉(1943)(圖 97)(圖 98)及〈奔馬圖〉(1943)(圖 99)(圖 100)(圖 101)。

⁶⁵ 唐德剛：〈陳其寬畫學看記〉《藝術家雜誌》111 期，(台北：藝術家出版社，1985 年)，頁 79。



圖 97 〈立馬圖〉(1943)



圖 98 〈立馬圖〉(1943)



圖 99 〈奔馬圖〉(1943)



圖 100 〈奔馬圖〉(1943)



圖 101 〈奔馬圖〉(1943)

四、媒材的轉換產生失調

(一)、使用炭筆、油畫筆與使用水墨毛筆的媒材性質不同。尤其毛筆水墨畫有一次性、無法塗改的特質。徐悲鴻有紮實的素描訓練，炭筆素描畫的極好。但不同的媒材，運筆的方式與限制，使得顯現的效果也不一樣。

(二)、徐悲鴻擅於用硬筆素描寫生，但對柔軟的毛筆易於暈染，難以雕琢的特

性，顯然較難駕馭。他由硬筆的素描稿轉換成毛筆畫時，物象的造型有時會產生比例失準的情況，以致連他所推崇的宋法工筆的水準也未能迄及。

五、以水彩畫的渲染法取代皴法，反而顯現不出物象的質地肌理。

(一)、徐悲鴻稱「山水畫」為「風景畫」，在 1918 年的〈中國畫改良之方法〉中他說：「中國畫中，除松柳梧桐等數種樹外，均不能確定指為何樹？中國畫所作之樹節均凹癩者、無癩凸者，樹狀全失。」⁶⁶。中國山水畫中近景老樹並非如徐悲鴻所言「樹節均凹癩者、無癩凸者，樹狀全失。」如宋代郭熙〈早春圖〉(圖 102)、〈窠石平遠圖〉(圖 103) 中的樹節與徐早年所畫之樹節無甚差異。在徐悲鴻的風景畫中常出現松柏，他對北京西山的古柏情有獨鍾，1947 年〈當前中國之藝術問題〉中提及北京市郊之「奇古雄壯之古柏巨松，從未在國畫上出現(除了他在 1918 年畫過)，自遼金元明以來，董其昌、王原祈皆服官北京甚久，而他們所畫之樹皆是不到三十年之嫩枝，此足證明他們夠不上稱藝術家。」⁶⁷。徐悲鴻其早期水墨風景尚能以工筆寫實，中期後未能以工筆方式精密描繪物象，他反對用勾勒而用烘染，所以他的風景畫看不出物象的質地肌理。試以徐悲鴻 1918 年的〈晴峰翠嶂〉(圖 104)〈西山古柏〉(圖 105) 與文徵明〈古柏圖〉(1550) (圖 106)〈虞山七星檜圖〉(1532) (圖 107)、溥心畬〈西山老松〉(圖 108)〈鶴壽松齡圖〉(圖 109) 作一比較。

⁶⁶ 徐悲鴻：〈中國畫改良之方法〉《徐悲鴻藝術文集》，(台北：藝術家出版，1987 年) 頁 43

⁶⁷ 徐悲鴻：〈當前中國之藝術問題〉《徐悲鴻藝術文集》，(台北：藝術家出版，1987 年) 頁 534



圖 102 宋 郭熙〈早春圖〉(1072)



圖 103 宋 郭熙〈窠石平遠圖〉(1078)



圖 104 徐悲鴻〈晴峰翠嶂〉(1918)



圖 105 徐悲鴻〈西山古松柏〉(1918)



圖 106 文徵明 〈古柏圖〉(1550)



圖 107 文徵明 〈虞山七星檜圖〉局部 (1532)



圖 108 溥心畬 〈西山老松〉



圖 109 溥心畬 〈鶴壽松齡圖〉

徐悲鴻在 1918 年由日本回國繪的〈晴峰翠嶂〉與〈西山古柏〉，主要以寫生手法描摹其壯碩的枝幹，與溥心畬以傳統筆法畫的〈西山老松〉、〈鶴壽松齡圖〉，二者相較，溥心畬畫的柏樹更顯蒼勁；再看明代文徵明〈虞山七星檜圖〉中，遒勁奇譎的筆墨線條，生動的表現出虯轉槎枒的老樹幹，比西法寫實的畫法更為動人。所以「氣韻」並非完全源自「形似」，更非完全源自寫實，可能是來自造型、筆墨及內涵的質地。

(二)、徐不用傳統筆墨的皴擦，而用水彩畫的渲染法來表現山川的明暗向背。他在〈中國畫改良論〉中說：「中國畫之地最不厚，以紙絹脆弱不堪載色也。古今寫地最佳者莫若沈南蘋，南蘋工寫土石，醇厚有氣味。蓋彼固得力乎寫生者也。」⁶⁸沈南蘋（沈銓）(1682—1760 年)，清代浙江湖州人。善畫花卉、翎毛，用筆工致流暢，形象生動，設色豔麗。雍正年間，他應聘到日本授畫，留海外三年，他的花鳥畫很受日本人重視，學的人很多，而以圓山應舉最為著名。其〈柏鹿圖〉（圖 110）可看出他具有深厚的寫生功力。另舉清代郎世寧的〈百駿圖〉（圖 111），其河岸、土坡、山石都以寫實手法寫之，表現手法比沈銓更為真實。



圖 110 清 沈銓〈柏鹿圖〉局部（1746） 圖 111 郎世寧〈百駿圖〉局部（約 1715-1723）

⁶⁸ 徐悲鴻：〈中國畫改良之方法〉，徐伯陽，金山：《徐悲鴻藝術文集》（台北：藝術家出版，1987 年），頁 43

「吾國寫山水者，恒喜寫雪。不知雪中可遊而樂，最不宜寫而觀者也。若必欲逞逸興，亦須點染得法。從物之平面上積雪，毋從不積雪處漫積之斯得矣。遠山尤宜注意。中國畫不寫影，其趣遂與歐畫大異。然終不可不加意，使室隅與庭前窗下無別也。」⁶⁹而徐悲鴻的〈喜瑪拉亞山〉（1940）（圖 112）（圖 113），雖有明暗之別，但無論近坡遠峰皆無層次與厚實感，也看不出地貌，不似沈銓與郎世寧的工寫紮實，也缺少傳統筆墨的線條層次墨韻，既非完全寫實亦非水墨，而是水彩畫的畫法。



圖 112 喜瑪拉亞山 1940

⁶⁹徐悲鴻：〈中國畫改良之方法〉，徐伯陽，金山：《徐悲鴻藝術文集》（台北：藝術家出版，1987年），頁 44



圖 113 喜瑪拉亞山 1940

(三)、徐悲鴻在水墨畫中並不擅長山水的主題，他的山水作品中並未使用中國畫的散點或聚焦，也無西方的透視原理，經常顯現著空間的混沌、前後關係的模糊、位置的錯亂與平面化的空間。由西方學習對空間透視的手法，在他的山水畫裡未能完全發揮，既失去了中國傳統水墨山水的「心境」，也未能為中國水墨山水創出「新境」。在〈山林遠眺〉(1935)(圖 114)與〈老杜詩意圖〉(1936)(圖 115)中，除了以寫意取代寫實的畫法，樹木之間的前後遠近關係並不明確；樹根與地面之關係，處理的有些草率。與〈光岩〉(1938)(圖 116)、〈山水〉(1942)(圖 117)圖中坡地山石，同樣的沒有體感量感，也無明暗向背、難辨遠近。



圖 114 〈山林遠眺〉(1935)



圖 115 〈老杜詩意〉(1936)



圖 116 〈光岩〉(1938)



圖 117 〈墨筆山水〉(1942)

第四節、 小結

徐悲鴻創作人物畫作時，結合了傳統國畫的線條表現，以及西方油畫的立體光影效果，使得畫面上個個元素具有飽滿的實體感。同時以裸體描繪人物，表現人體肌肉之豐實和運動之張力；以明暗有別的筆法描寫臉部筋肉眉目，畫中人物面部表情生動。徐悲鴻在敘述中國歷史故事時，融合了西洋的寫實技法，正切合他在〈中國畫改良論〉主張的「西方畫之可採入者融之」。〈愚公移山〉〈九方皋〉都是取材自上古時代的文學、歷史、傳說，內容以人為主，正如徐悲鴻所言「宇宙萬物，切身景象」，而其中心則是「人的活動」。儘管繪畫技巧融合西洋技法，繪畫題材卻是絕對中國的而且是古典的，在這些畫幅中，徐悲鴻極有創意地以西洋技法傳述了復古的題材。將他自己的新國畫進一步地素描化了。

徐悲鴻以裸體人物描繪上古故事，都是企圖「引西潤中」的表現。但其水墨畫的構圖、造型、線條都不能通過美學的考驗。西方學者蘇利文(Michael Sullivan)以「尷尬」一詞形容徐悲鴻的〈愚公移山〉⁷⁰，但是新文化運動時期的文學與藝術學者在此尷尬中顯示了時代環境的真相：在中國，二十世紀初期根本就一個中西文化衝擊與新舊取舍的矛盾年代，當時的知識份子對西方文化的引用是具選擇性的，當時的文化特色是新舊雜陳、並非完全揚棄傳統的。

徐悲鴻的動物花鳥風景畫，幾乎都是寫生兼寫意、或完全寫意、甚或水彩化的。他能掌握動物的型態，卻又拙於精確描繪自然風景中的山川木石，以致他的風景畫不僅不能超越前人，也失去了風景的真實性。這種既少筆墨，又不夠真，亦缺神逸的風景畫法，實難「改良」或「復興」傳統的山水畫。

「徐悲鴻在人物畫、花鳥動物畫的改良方面已用了極大的精力，作出了傑出的貢獻。他沒有深涉山水畫，其所畫彩墨風景畫嚴格說來談不上是對山水畫的改良。他不屑於、也沒有在筆墨上下功夫，甚至沒有真正弄懂中國山水畫和筆墨，是可以理解的。但他偏偏對山水畫發表了一系列偏激而武斷的批評，把他對山水畫和筆墨的無知暴露無遺。」⁷¹

⁷⁰ 李渝：〈從俄國到中國－中國現代繪畫裡的民族主義和先進風格〉《族群意識與卓越風格》（台北：雄獅美術，2001年），頁60-61。

⁷¹ 華天雪《徐悲鴻的中國畫改良》（上海：上海書畫出版社，2007年）頁165

由前述題材與造型的表現來看徐悲鴻的水墨畫法的演變，可簡單的分成寫實→寫實兼寫意（工寫合一）→寫意。徐悲鴻的水墨畫隨歲月而逐漸的遠離寫實的「惟妙惟肖」目標，而以「寫意」的快意方式表現，與其《中國畫改良論》的理論相對照，只能以「概念化、典型化」來形容徐悲鴻水墨畫的特色。他原想以水墨將繪畫對象模擬再現，求形似亦求神韻，但終究因為他對山水畫筆墨的無知、受媒材的限制、技術的不成熟、與年少時受傳統水墨的影響，最後仍然走回了傳統水墨的「非素描也非完全寫實」的寫意技法。

第五章、徐悲鴻《中國畫改良論》對中國繪畫的影響

第一節、徐悲鴻改良中國畫之真正動機

一、對自我文化的重視與珍惜

徐悲鴻生平一再的說：「我學西畫的目的是為了發展國畫」。⁷²他滿懷使命感，除了極力「汲西潤中」或「中西融合」的從事「改良」到「復興」中國畫外，也努力的在水墨畫中自我實踐，想把西洋和中國的傳統銜接起來。他也以大多數的收入用來購買了古今中外名家字畫和藝術品，一生中有許多珍藏的中國古畫，可反應出徐悲鴻對中國水墨畫的珍視態度。著名的唐人《八十七神仙卷》（圖 118）、宋人《朱雲折檻圖》和宋無款畫《羅漢圖》、《佛像》以及陳洪綬《仙侶圖》、金農《風雨歸舟》等都曾是徐悲鴻的藏品，他認為這些作品不僅寫實而且「至妙」。他還在《八十七神仙卷》上蓋上「悲鴻生命」以示珍惜。



圖 118 唐人《八十七神仙卷》

⁷² 蔣兆和引徐悲鴻口述。見蔣兆和：〈懷念悲鴻先生〉（北京：美術研究季刊，1983年第三期），頁16

徐悲鴻一生夢想要建立一座美術館，以利美術教育。這個願望直到他去世後才實現，在北京成立了「徐悲鴻紀念館」。他的遺族捐出他所有的收藏及自己的畫作，其中中國歷代名家名畫就將近五百幅，外國畫一百多幅，由此可見他對傳統水墨的珍視程度。

二、承續傳統與開創新局

徐悲鴻雖然借鑒西畫，但他的主要動機是為出於保留和發展中國畫而去學習西方的繪畫。因此徐悲鴻才提出「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可采入者融之」的理論。徐悲鴻為了展現改革中國畫的決心，親自實踐其所提之理論。在才華能力的因素下，不論是否完全達成理論的目標，對後來的中國水墨畫確實產生了積極的改革作用。

第二節、徐悲鴻〈中國畫改良論〉對中國畫的影響

一、正面的影響

(一)、把中國繪畫由臨摹的窠臼提昇到對景物寫生的層面

中國繪畫「臨、摹、仿、撫」為基本功，一般泛泛之輩鮮有創作。因此畫中世界的人物山水、花鳥走獸，大都是透過臨摹習得。五代黃筌還畫了「寫生珍禽圖」供畫院弟子臨摹。清末民初摹仿因襲的風氣熾盛，上焉者臨摹四王，下焉者抄學芥子園畫譜。徐悲鴻認為「西洋的素描是一種科學，因為它能夠非常寫實地反映客觀真實，在這一點上它比我國的傳統造型技巧完備而先進」、又說「學畫必須從人物入手，且必須能畫人像，方見功力。」在這些改革派的推動倡導下，引進西方繪畫的原理技巧，增廣了後學者的繪畫能力。

(二)、加強西式的美術教學，奠定中國學院式的美術教育。

徐悲鴻強調寫實技法與重視寫生、素描之能力，二十多年的教育生涯，為中國建立了完備的、學院式的藝術教育基礎；教育方面，提倡寫實主義，主張以造化為師，以達到客觀確實的表現真象之目的，他認為素描是一切造型藝術的基礎，視素描為進入繪畫必學之課程；因此增強了後代畫家的造型能力，培育了不

少的藝術人才。徐悲鴻的藝術主張，剛好符合當時毛澤東「革命現實主義」之提倡，徐悲鴻學派與之後的蘇維埃社會寫實主義，對於大陸近代寫實畫家有深遠的影響，培養了很多具有寫實造型能力、筆墨靈巧的水墨家如關山月〈老石匠〉（1943）（圖 119）、李斛〈關漢卿像〉（1962）（圖 120）等。

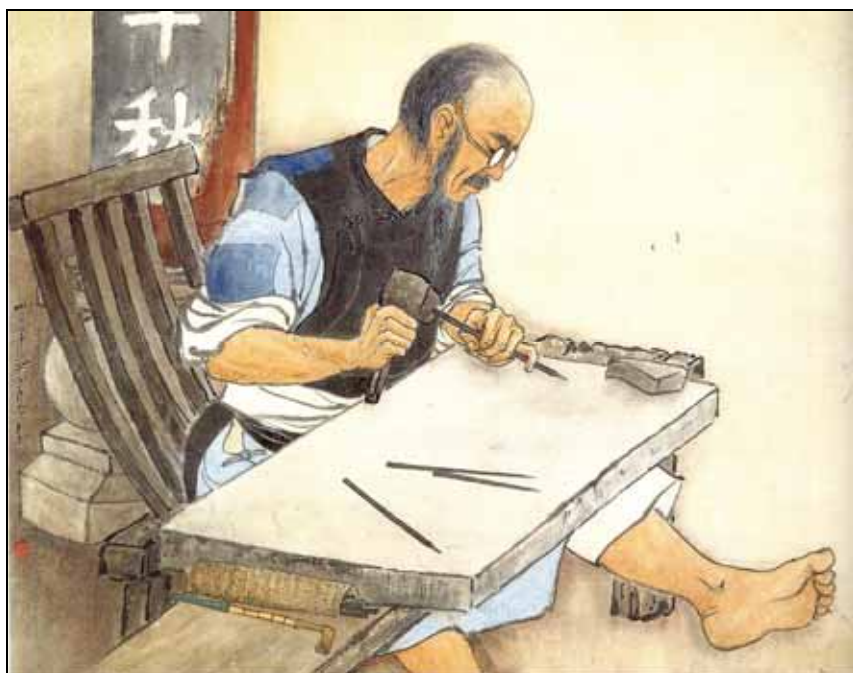


圖 119 關山月〈老石匠〉（1943）



圖 120 李斛〈關漢卿像〉（1962）

(三)、重視人物畫，改變了中國人物畫的表現形式

徐悲鴻：「我所謂中國藝術之復興乃完全回到自然，師法造化，採取世界共同法則，以人為主題，要以人的活動為藝術中心，捨棄中國文人畫的荒謬思想，獨尊山水。」⁷³

歷代中國畫都有人物畫，知名的人物畫家如東晉顧愷之；南北朝張僧繇、陸探微、曹仲達；唐代閻立本、張萱、周昉、吳道子；五代周文矩、顧闓中；宋代張擇端、蘇漢臣、劉松年、李嵩、李公麟、李迪；元代趙孟頫、劉貫道、．．．，都是知名的人物畫家。元代以降，在避世心態下的文人畫，在題材選取上趨向山水、花鳥、四君子等傳統的題材。文人畫家大都重視山水畫，將心靈寄托於山水之間。一直到清末，長久因襲的文人畫成了隱逸山林、不食人間煙火、虛幻飄渺、自我空靈的「書齋山水」（徐悲鴻稱之為「人造自來山水」⁷⁴）。文人畫中有時也有小小的人物點綴其間，即使是人物畫，也多用白描勾勒、敷彩暈染。明代曾鯨的人像受西畫影響，墨骨烘染數十層再著色（圖 121）；陳洪綬版畫式人物畫另闢格局（圖 122），在這幅畫中人佔有較大的比例，且畫中主角以直視的眼神逼視著觀者，改變了之前人物只是作為山水畫中小小的點綴的傳統。

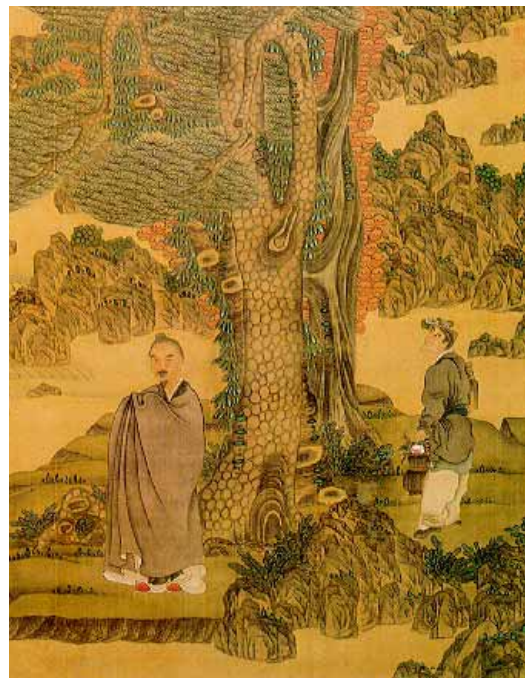


圖 121 明 曾鯨〈顧夢遊像圖〉(1642) 圖 122 明 陳洪綬〈喬松仙壽圖〉(1635)

⁷³ 徐悲鴻：〈世界藝術之沒落與中國藝術之復興〉（1947），徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊，（台北：藝術家出版社，1987年12月），頁522。

⁷⁴ 徐悲鴻：〈復興中國藝術運動〉《徐悲鴻藝術文集》，（台北：藝術家出版社，1987年）頁548

清代宮廷畫家焦秉貞的〈耕織圖〉(圖 123)精細嚴緊；西方傳教士郎世寧，以西法融合繪製不少帝王聖像及敘事畫(圖 124)。民間畫家有受過西洋畫法影響的黃慎(圖 125)、錢慧安(圖 126)、齊白石(圖 127)等，都能融西法繪人像。海上畫派的人物畫家，任熊、任頤皆為人物畫之翹楚(圖 128, 129)。他們對現實人物的肖像畫，把握著對象的氣質精神，融合了文人畫的筆墨、民間的寫真、西畫的寫生、以及雕塑的造型。清末民初以西法融入人物像技法，已悄悄的在民間流傳，如關天培像(圖 130)。由此可推想，在 1919 年的五四運動前，在整個大環境下，民間對西方先發展國家的文化心嚮往之，民心思變已是普遍心態，待徐悲鴻等改革者登高一呼，自然形成了中國畫改革的轉捩點。



圖 123 清 焦秉貞〈耕織圖〉(約 1689~)



圖 124 清 郎世寧〈萬樹園賜宴〉(1775)



圖 125 清 黃慎〈捧花老人圖〉



圖 126 清 錢慧安〈烹茶洗碗圖〉(1871)

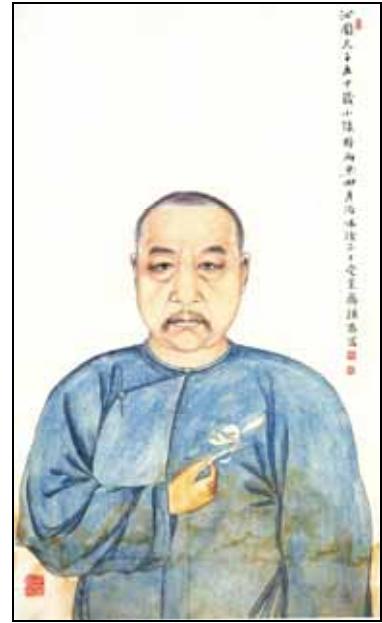


圖 127 齊白石 胡沁園像 1896



圖 128 任熊〈自畫像〉(1856)



圖 129 任頤〈酸寒尉像〉(1888)



圖 130 清末 佚名 關天培像

1895 年任頤去逝後，中國畫壇的人物畫一時沉寂。到徐悲鴻提倡中國畫改良，重視人物水墨畫的表現，確實改變並提升了後繼者繪人物畫的能力。如李樺（圖 131）、吳作人（圖 132）、艾中信（圖 133）、葉淺予（圖 134）、李可染（圖 135）、蔣兆和（圖 136），其中李可染的人物畫最為生動有趣，但卻不是寫實手法，此幅 1947 年的〈搔背圖〉為他早中期作品，其人物意態、表情、構圖頗有奇趣，線條墨染亦為隨興，神韻與墨韻交融，逸趣橫生；蔣兆和的〈與阿 Q 圖〉則寫實又兼具筆墨的線條表現，在徐悲鴻的影響下，他集中國傳統水墨技巧與西方造型手法於一體，在寫實與寫意之間架構全新的筆墨技法，由此豐富了中國水墨人物畫的表現力，使中國的水墨人物畫由文人士大夫審美情趣，轉換為表現人生、人性、表達人文關懷、呼喚仁愛精神的載體。



圖 131 李樺〈天橋人物 賣子圖〉 1948



圖 132 吳作人作品



圖 133 艾中信作品



圖 134 葉淺予〈印度婆羅多舞〉1962



圖 135 李可染〈搔背圖〉1947



圖 136 蔣兆和〈與阿Q圖〉1938

(四) 拓展並豐富了後世創作的題材

徐悲鴻的人物畫拓展了之後中國畫的題材，如重振漢唐的歷史經典故事人物畫（圖 137），也開始將社會生活民間百態入畫（圖 138），戰亂年代的苦難人民（圖 139）、激勵民心的愛國勵志畫（圖 140，141）、邊疆風情的風俗畫（圖 142）。但因隨著政治局勢的發展，在 1940-1990 年代間，中國大陸繪畫的題材漸趨政治性或愛國主義的狹隘範疇。雖經之後的改革開放時代，西方文化藝術訊息大量湧入，繪畫題材與形式因而產生極大的變化，但有關二十世紀下半葉的政治歷史題材，至今仍有賣點。例如 1968 年在西方國家發生的左派學生運動，延伸了中共 1966 年文化大革命的潮流。當時搖旗吶喊革命的青年今天已是西方社會中有資產、有地位的中年菁英份子，他們對當代中國藝術家以「毛主席」為題材的創作，頗有興趣與收藏，因為這類創作勾起了他們年少輕狂、熱血沸騰的共同記憶。



圖 137 許勇 鄭成功收復台灣 1957



圖 138 李樺 天橋人物 耍猴圖 1948



圖 139 蔣兆和 流民圖 1943



圖 140 王盛烈〈八女投江〉(1957)



圖 141 楊之光〈礦山新兵〉(1971)



圖 142 黃胄 叨羊圖局部 1983

二、負面的影響

(一)、影響了二十世紀中國大陸繪畫的發展

徐悲鴻的人物水墨畫以歷史故事為題材、以素描方式呈現人物容貌。畫面中人物多、有場景、有故事等特色，影響了 20 世紀的中國大陸的繪畫發展，在技巧的「能」與造型的「形似」上，有長足的進步。尤其是大陸的藝術學院在接受蘇維埃社會主義寫實的繪畫系統後，更是變本加厲，造成文革前後大陸的繪畫，長時期在造型與內涵上以「紅、光、亮、高、大、全」⁷⁵為繪畫的基本原則；以農工兵為主要題材。當西方藝術已不斷邁向探索之路時，中國大陸的繪畫仍停滯於「徐悲鴻歷史記事繪畫式」的繁複構圖與極端寫實的形式中。直到 85 年鄧小平改革開放之後，才一下子跳入「後現代」，甚至直接與當代藝術接軌。簡明言之，在繪畫史的進程中，中國大陸的繪畫因現實主義的羈絆，未曾參與現代主義時期的歷程。如徐悲鴻〈在世界和平大會上聽到南京解放〉(1949)(圖 143)的「時事宣傳畫」，1949 年 3 月，徐悲鴻參加了以郭沫若為團長的新中國代表團，赴布拉格出席保衛世界和平大會時聽到南京解放的消息。在四月回北京後立即繪製了這幅〈在世界和平大會上聽到南京解放〉的「時事宣傳畫」。徐悲鴻也發表了〈漫談山水畫〉一文，他指出：「藝術需要現實主義的今天，閒情逸致的山水畫，儘管它在歷史上有極高的成就，但它不可能對人民起教育作用，並也無其他積極作用；其中傑作，自然能供我們閒暇時欣賞，但我們現在，即使是娛樂品，頂好亦能含有積極意義的東西，……現實主義，方在開始，我們倘集中力量，一下子可能成一崗巒。同樣使用天才，它能使人欣賞，又能鼓舞人，不更好過石溪、石濤的山水嗎。」⁷⁶徐悲鴻的這篇文章反映了 50 年代初期有關傳統國畫的出路問題，以現實主義的大旗統帥藝術創作的思想，至此得以明確，因此也失去了藝術的純度。繼而才有爾後 30 年間大陸的「工農兵繪畫」，如錢松喆〈治螟圖〉(1950)(圖 144)、關山月〈喜得解放又豐年〉(1950)(圖 145)、李琦〈農民與拖拉機〉(1949)(圖 146)、盧沉〈機車大夫〉(1964)(圖 147)、李斛〈女民警〉(1960)(圖 148)。

⁷⁵ 林惺嶽著《中國油畫百年史》(台北：藝術家出版社 2002)，頁 300。

⁷⁶ 徐悲鴻：〈漫談山水畫〉(1950)，徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》下冊，(台北：藝術家出版社，1987 年 12 月)，頁 581。



圖 143 徐悲鴻

〈在世界和平大會上聽到南京解放〉(1949)

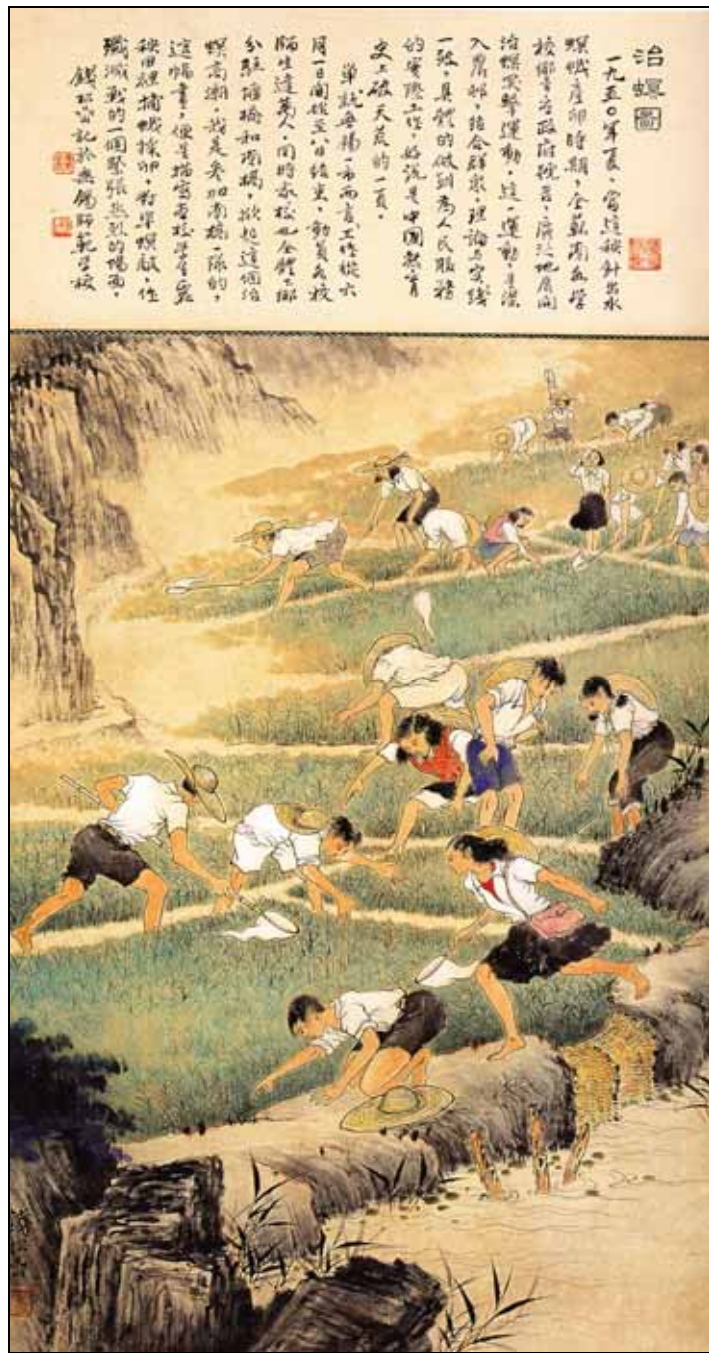


圖 144 錢松喆〈治螟圖〉(1950)

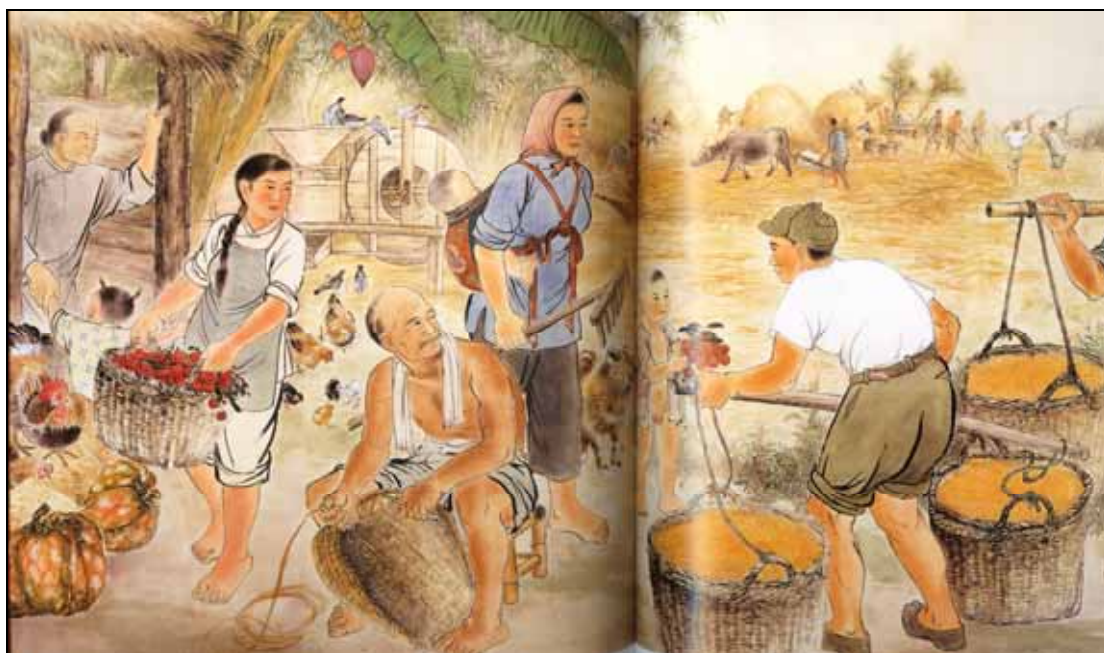


圖 145 關山月〈喜得解放又豐年〉(1950)

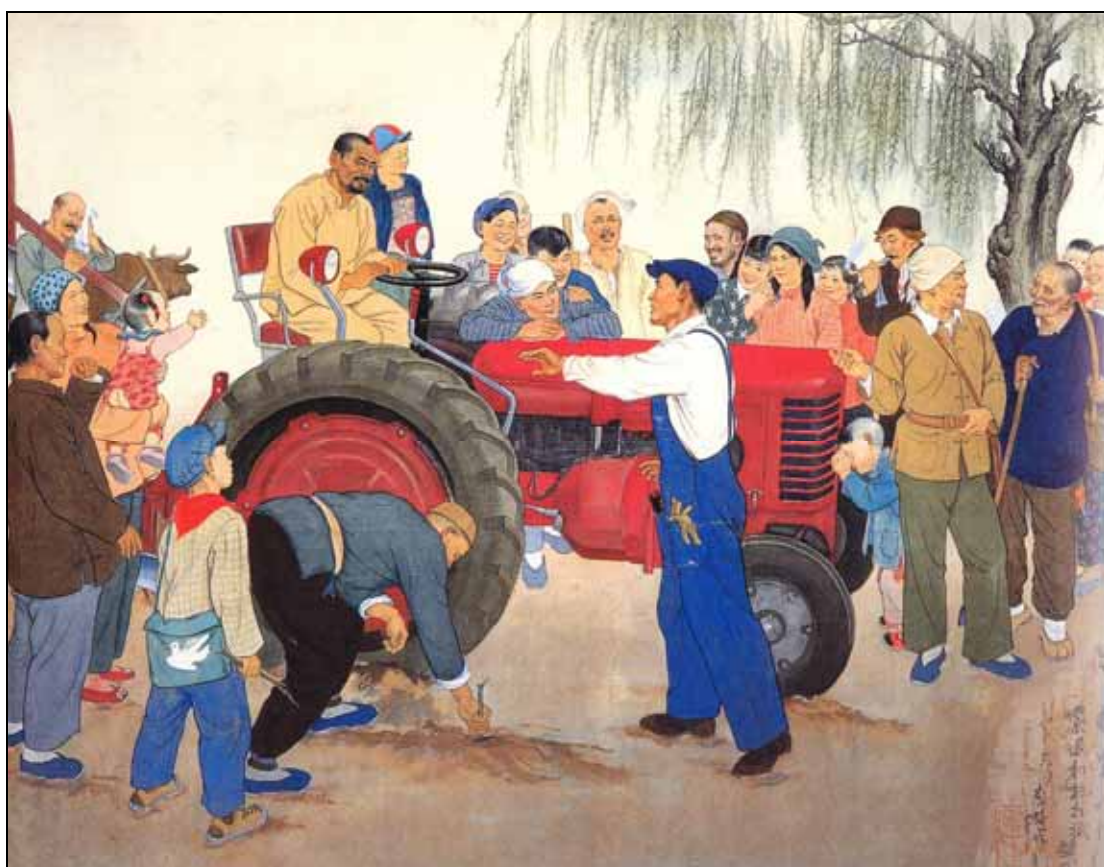


圖 146 李琦〈農民與拖拉機〉(1949)



圖 147 盧沉〈機車大夫〉(1964)



圖 148 李斛 女民警 1960

(二)、被迫把藝術當成政治服務的工具

1950年徐悲鴻在中央美術學院大門口掛上親筆寫的條幅：「缺乏藝術性的藝術品，無論政治上怎樣進步，也是沒有力量的。」⁷⁷強烈的表達他繪畫的初衷是「非政治性」的。然而早在1942年5月2日，毛澤東在延安文藝座談會上的講話引言，及5月23日的結論中，一再強調「列寧還在1905年就已著重指出過，我們的文藝應當『為千千萬萬勞動人民服務，為工農兵而創作』」。⁷⁸當時任教於中央大學並籌備成立中國美術學院的徐悲鴻，在創作的題材上不得不順應黨政當局的呼籲，為喚醒民族意識而繪製政令宣導畫，同時也訓練養成了不少有能力繪製的學生。在政治緊張的氛圍下，在權力角力的過程中，健康情況不佳的徐悲鴻，至死未能有餘暇和餘力，在中國畫改良上做美學的深入探討。1953年12月12日周恩來在參觀徐悲鴻遺作展時曾說：「悲鴻的畫是和政治緊密相連的。」，道出徐悲鴻繪畫中的政治性大於藝術性。徐悲鴻晚年由江豐接手領導地位，主張完全拋棄中國畫的傳統理念。自此，在1950年代以降的大陸畫家，在題材上儘是偉大的工農兵、壯麗的山河、國家建設的成就、親切又偉大的領袖，在左派的藝術評價中成了護身符。為了保命求生，藝術為政治服務的失格現象，使藝術家成為政治的傳聲筒；甚至是阿諛奉承、歌功頌德、造神崇拜的「馬屁繪畫」，充斥於大陸畫壇將近五十個年頭，著實阻礙了大陸繪畫的發展，也扭曲了美學價值的定位。如楊之光〈一輩子第一回〉(1954)(圖149)、湯文選〈說什麼我也要入社〉(1957)(圖150)、關山月〈武鋼工地〉(1958)(圖151)、錢松喆〈一定要拿下〉(1958)(圖152)、石魯〈轉戰陝北〉(1953)(圖153)、李琦〈主席走遍全國〉(1966)(圖154)、劉文西〈知心話〉(1975)(圖155)、趙益超與張明堂〈東渡黃河〉(1978)(圖156)、周思聰〈人民和總理〉(1979)(圖157)。所幸到了1991年，劉大為繪〈晚風〉(圖158)鄧小平像時，已無50年代那種濃厚的政治氣息，不再將人神格化，而是以一種平常平凡的語彙和細膩寫實的筆法，來描寫一位勇於改革開放的領導者。

⁷⁷ 艾中信：《徐悲鴻研究》(上海：人民美術出版社，1981)，頁157。

⁷⁸ 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話·引言〉(1942)，《毛澤東選集》第三卷，(北京：人民出版社，1991年)，<http://big5.cctv.com/special/559/3/26772.html> 中央電視台新聞頻道延安文藝座談會60週年紀念



圖 149 楊之光〈一輩子第一回〉(1954)



圖 150 湯文選〈說什麼我也要入社〉(1957)

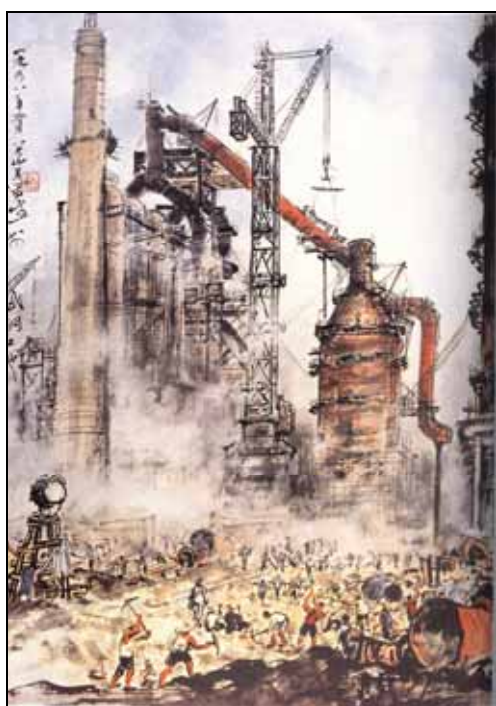


圖 151 關山月〈武鋼工地〉(1958)



圖 152 錢松喆〈一定要拿下〉(1958)

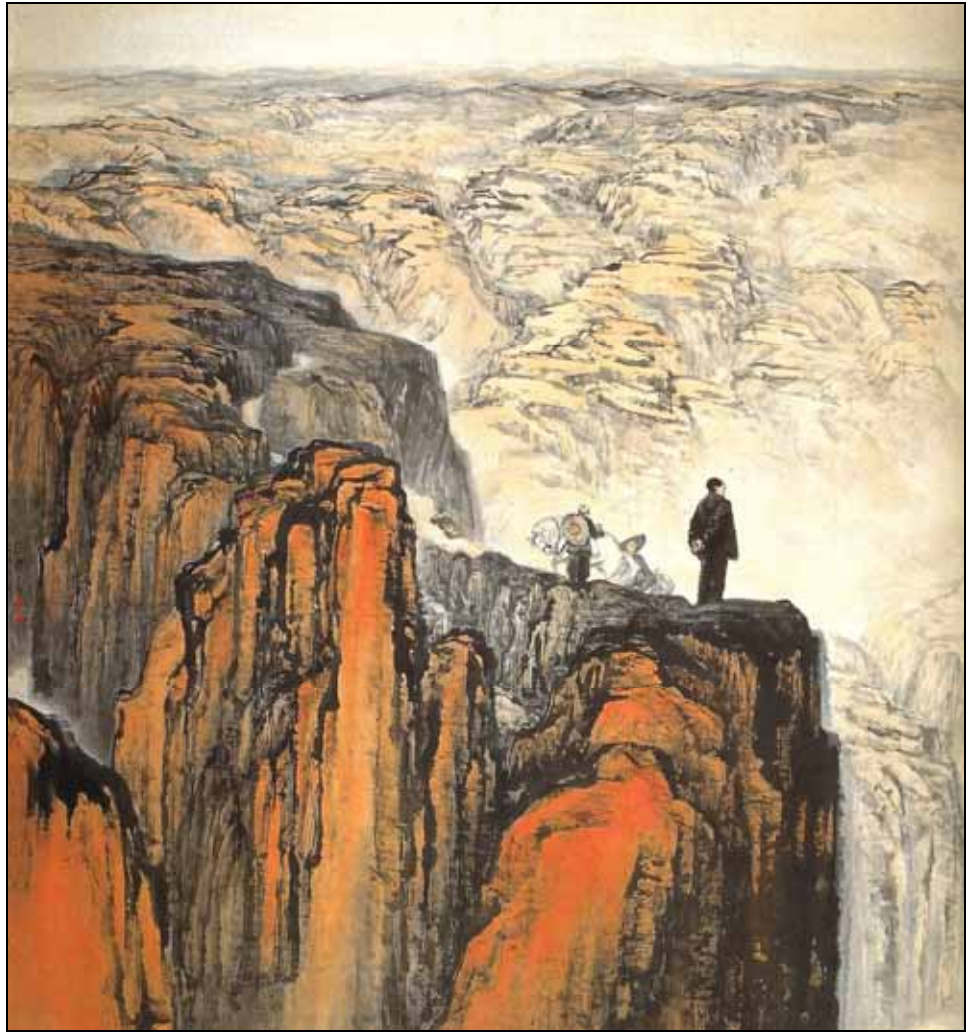


圖 153 石魯〈轉戰陝北〉(1953)



圖 154 李琦〈主席走遍全國〉(1966)



圖 155 劉文西〈知心話〉(1975)



圖 156 趙益超、張明堂〈東渡黃河〉(1978)



圖 157 周思聰〈人民和總理〉(1979)

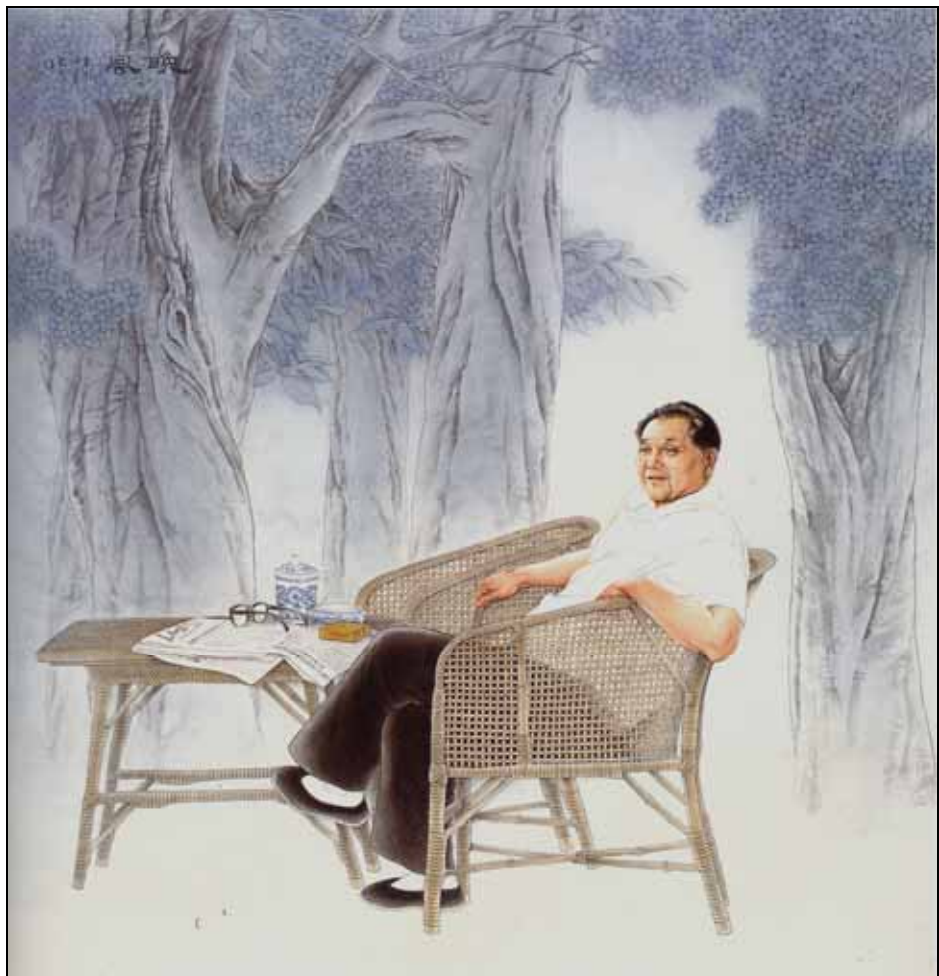


圖 158 劉大為〈晚風〉(1991)

(三)、以素描寫實技法融入水墨畫並無法提昇美學價值

在民初一片改革的風潮下，也有些知名的畫家仍以明清以來的寫意方式作畫，如與徐悲鴻同輩的林風眠、齊白石；學生輩的李可染，他們以「非寫實」「非素描」的寫意畫，與徐悲鴻的改良式水墨相較之，不僅毫不遜色，在藝術性、精神性及美感上更有過之。以「牛」的主題的畫為例，徐悲鴻寫實式的牛就少了點神韻與逸氣，不如其他三位來得有趣生動。所以以中國水墨畫的筆墨、意境的觀點來看，徐悲鴻的改良式水墨，除了「形似」的程度較精準，只達到「能品」的水準外，餘如「神、妙、逸」的境界之美，是無法只靠寫實技法達到的。試以四人水墨作品相較水墨的趣味與美感。如徐悲鴻〈印度牛〉(1942)(圖 159)、齊白石〈水牛圖〉(1921)(圖 160)、李可染〈水牛贊〉(1985)(圖 161)。徐悲鴻的印度牛，是由寫生素描轉換過來的。(圖 162)(1939)雖然造型較為準確，合乎「形似」，但卻不如齊白石的水牛，簡單數筆，濃淡有致。同樣的有量感、體積感，更有一股臨風自在的逸氣。李可染的水牛贊，其筆墨的層次、厚重、水牛的樸拙憨態、畫面的動勢，似比徐畫較為生動有趣。



圖 159 徐悲鴻〈印度牛〉(1942)



圖 162 徐悲鴻〈牛素描〉(1939)



圖 160 齊白石〈水牛圖〉(1921)



圖 161 李可染〈水牛贊〉(1985)

再看徐悲鴻的〈雞與鳳仙〉(1934)(圖 163)、齊白石〈家雞〉(1920 年代晚期)(圖 164)、林風眠〈烏雞〉(1950 年代)(圖 165)。三幅畫中，以一般人的說法，是徐悲鴻畫的雞最像、最「形似」，然而也較無生趣。雖有環境背景搭配，卻未增添畫面的韻味，反而曝露出對山石處理手法的無力感。齊白石以濃淡、沒骨、寫意的筆法，表現出羽翼賁張、雙足雄踞有力、目視雛雞的公雞，護雛的眼神自然流露，讓人感動，有無背景，已不重要。林風眠的畫法是「具象的抽象」⁷⁹，雄雞獨步，昂首自得，意在象外，更勝一籌。

⁷⁹ 倪再沁：〈水墨藝術之抽象性〉《水墨畫講》，(台北：典藏藝術家股份有限公司，2005) 頁 78。



圖 163 徐悲鴻〈雞與鳳仙〉(1934)



圖 164 齊白石〈家雞〉(1920)



圖 165 林風眠〈烏雞〉(1950)

再比較徐悲鴻〈松鶴圖〉(1942)(圖 166)與林風眠〈覓〉(1956)(圖 167)。徐悲鴻在畫面中再度的表現出「造型的複製」,以及樹幹缺乏寫實要求的立體感。仙鶴的姿態單調,松樹的平面化,在在說明了徐悲鴻無法在水墨畫中做到真正的寫實。再看林風眠飄逸的線條,濃淡的墨色與留白,畫面中朦朧的夜色下,有風的流動,彷彿可聽到小魚游動的聲音。反觀徐畫,一片靜寂,猶如剪影。



圖 166 徐悲鴻〈松鶴圖〉(1942)



圖 167 林風眠〈覓〉(1956)

最後看徐悲鴻〈回頭馬〉(1943)(圖 168)與林風眠〈馬〉(1988)(圖 169)。馬是徐悲鴻畫的最多的題材,也最受世人稱道的作品。徐悲鴻的馬,真的能表現出他素描與默背的功力。運用墨色顯現立體與明暗,在結構上、造型上頗為生動。再看林風眠的馬,只有線條的勾勒,其它全無。但是寥寥幾筆流暢的線條,卻生動的表現出馬在休憩時的閒適,不需刻意寫實,即能讓人感受到氣韻。由此可見,水墨畫不走寫實路線似乎更有餘韻,這也促使徐悲鴻後來逐漸走向寫意。



圖 168 徐悲鴻〈回頭馬〉(1943)



圖 169 林風眠〈馬〉(1988)

(四)、使中國水墨畫走入形式化而少了精神性。

「中國山水畫、文人畫都不是寫生的，都是若有所感而畫出來的。經過精神性的過濾，表達出來。當徐悲鴻至巴黎進入非常傳統的逸術學院，回國後在國內提倡寫生，表面模仿。將表現明暗方式帶入國畫中，打翻了水墨畫的意境，沒了內涵意義和特質。若只看造型和視覺方面，很容易會忽略精神性方面。就像西方宗教畫同一主題，但每位藝術家表現的方式都不同，這就是每人內心的感受使然。⁸⁰」。

西方的寫實方法，掌握客觀對象造型的準確，本身並無問題；而中國畫歷來講究通過筆墨來傳達畫家主觀的心性。中國畫中的筆墨精神，貫通著每一個畫家最為內在的人文精神。畫家們藉由筆墨，傳達著自身的內在精神與內涵，在畫面上流露著與眾不同的個人性之自我展現。當筆墨只是用來摹擬物象、以線條描繪造型，此時筆墨只是依附於形象的技巧，而失去了精神。徐悲鴻極仰慕庫爾貝〈奧南的葬禮〉(1849) (圖 170) 中人物內心的表現，而他在〈愚公移山〉中的布局採用素描稿拼湊的手法，只有整體的構圖與個別的造型，而無自身個性的展現與

⁸⁰ 蕭勤：〈創作理念和創作過程〉，國立台灣藝術大學藝術講座（台北：國立台灣藝術大學）
<http://web.tnua.edu.tw/~museum/oldfiles/art/speech/03.html> 轉載台灣藝術大學藝術講座

緣情寫意的筆墨精神，使得每個人物都像失去了靈魂。



圖 170 庫爾貝 Gustave Courbet 〈奧南的葬禮〉(1849)

第三節、 小結

站在時代浪潮峰頂的徐悲鴻，大膽的汲西潤中，並從繪畫技巧的基礎訓練上力圖改變中國水墨畫因襲的沉痾，的確對後世產生了很大的影響。在強調素描與寫生的美術教育上，使中國的繪畫愛好者具備了與西方藝術溝通的繪畫語言；但在傳統水墨畫瀕於老朽巨木的身影下，他的改良方法無法成爲化育的沃土，反而成爲砍伐巨木的鏈鋸。

第六章 結論

第一節、 徐悲鴻〈中國畫改良論〉的理論與落差

一、徐悲鴻〈中國畫改良論〉的理念目標

徐悲鴻在青年時期，留學法國，致力於素描與油畫，且因五四運動倡導的理念，將他在法國學得的人體解剖跟寫實技法，移植至他的水墨作品當中。

徐氏認為中國畫藝衰落，都因古人主張氣韻，不求形似，而落入理想主義之窠臼，抄襲因循，遂導致畫事中衰。

徐悲鴻深以為「畫之目的：曰『惟妙惟肖』」，所以學畫者，應該摒棄抄襲古人的惡習，一一按照現世已發明的技術，將繪畫對象模擬再現，形有不盡、色有不盡、態有不盡，均應深究之。

他發明「新七法」⁸¹講究寫實—「一位置得宜，二比例正確，三黑白分明，四動態天然，五輕重和諧，六性格畢現，七傳神阿堵，所謂傳神者，言喜、怒、哀、懼、愛、厭、勇、怯等等情之宜達也。」。

二、徐悲鴻水墨畫在中國畫改良實踐上的落差

徐悲鴻的新畫風招來守舊派的攻擊，當時很多人批評徐悲鴻破壞國畫，使徐悲鴻非常憤怒，提出『素描為一切造型藝術之基礎』的論點，在此時，徐氏徹徹底底地將自己的新國畫進一步地素描化了。

徐悲鴻所提出的「新七法」講究寫實，但他的水墨畫造型不及西畫嚴謹，用筆不及中國傳統水墨畫精練，意境的追求也不及傳統繪畫那樣氣韻生動、含蓄雋永。對於徐悲鴻在「新七法」實踐了多少，的確存在許多質疑的空間。

1919年興起的五四運動，當時的知識分子在憂國憂民的焦慮心態下，對西方文化過於嚮往與崇拜，以致對中國傳統文化全面否定。在對西方文化未能深入瞭解

⁸¹ 徐悲鴻：《徐悲鴻講藝術》附錄：《畫苑》序——新七法

的情況下，斷章取義的將部分西方文化（如科學與民主）視為權威，當做改革口號，然而卻導致中國傳統人文消弱或崩解。我們應該經由認真的實驗、思考、反省、辯證，而非僅是一昧的以「口號」為最高領導方針。⁸²徐悲鴻反對「文人畫」，中國傳統水墨畫是否應完全捨棄「文人畫」之精神，而以西畫的形式表現？「文人畫」有「個人主義」的精神，就徐悲鴻所主張的中國畫改良方法而言，只求「科學求真的方法」來畫的「唯妙唯肖」，實在已失去了創作的「個人獨特性」。加上後來 1950-1980 年代的中國追求的是「國族集體主義」藝術在此時失去了個人主義的表現儼然只是「形式主義」的追求。而徐悲鴻倡導的「寫實」與「造型準確」都不是藝術追求的目標，反而影響中國美術的發展，延宕了半個世紀。

第二節、 結語

一、研究心得

徐悲鴻的中國畫改良，在中國水墨畫的發展上佔有其歷史性的關鍵地位，但就其本身的水墨作品而言，既未完全實踐其寫實之論調；以寫意來觀也未能盡寫意法之瀟灑快意脫俗之韻味。徐悲鴻的水墨畫離中國水墨畫的高境界還有一段距離，也許是他的改良折衷中西藝術的觀念與過渡有問題，產生嫁接的生硬感。其繪畫成就以技法論之，仍是以素描功力最高，油畫水彩次之，水墨再次之；以題材論之，則以人物畫最嫻熟，花鳥動物畫次之，山水畫略遜前二項。綜合而論，徐悲鴻夠得上一位改革者，若就中國水墨畫而論，如以大師的高標準而言，他離這個標準還有一段距離。

徐悲鴻身處由從晚清到民國再到中華人民共和國之革命動盪的年代，經歷了從鄉村到大都會，從國內到國外再回國內，從社會下層到社會上層等等如此眾多而重大的變化，他的生活、思想、人格和對待事物的態度，造成他思想與創作上的多面性和矛盾。他的中國畫的改良，也存在著思想的矛盾、實踐的矛盾。誠如郎紹君所論：徐悲鴻全力推行以寫實主義改革中國畫，個人創作呈現的卻是一個「古典浪漫的世界」；他慷慨激昂擯伐文人寫意畫傳統，自己的作品卻與文人寫

⁸² 林毓生：〈中國人文的重建〉，《聯合月刊》第 14 期（1982 年 9 月）。

意畫有著千絲萬縷的聯繫；他一再強調素描的重要性，認為筆墨無足輕重，但他的中國畫創作，並沒有以素描取代筆墨；他尖銳批評畫壇的「守舊」與「封建」，但他用以進行批評的語言卻總是使用拗口的文言...。⁸³

然而站在歷史發展的觀點，從 1868 年日本的明治維新到 1919 年中國的五四運動，儒家文化的亞洲國家受到西方列強強行入侵，西化已是無法抗拒的潮流，改革是必經的路程。在這樣的時空中，藝術必無法置自身於其外。時勢所趨，因緣際合，使得徐悲鴻在那個時代做了該做的作為，試圖用西方的藝術理論架構來改造水墨畫，困難程度更是可想而知。遺憾的是外表穿著西式的外衣終究無法完全擺脫骨子裡流動的傳統文化，再加上本身在水墨畫基礎能力的不足，使得徐悲鴻的水墨畫處於眼高手低的狀態，無法強而有力的彰顯〈中國畫改良論〉中的寫實訴求。不過，放眼當時的台面人物，也只有這位使用多種媒材、多種技法、學貫中西的徐悲鴻，能擔當起中國畫改革的重任。對於他在水墨技法上的表現、作品氣韻的有無，後世的藝評（包括本文），針對他在水墨畫改革的自我表現上「實不符名」，多加撻伐，其實有欠公平，至少他對中國畫改革的決心與努力是昭如日月的。徐悲鴻早年為改革中國畫而留法學習西方繪畫藝術，其水墨畫創作採用了中西結合的手法。以他的能力要融中西繪畫於一體實非易事，但是徐悲鴻在中國畫史上有承先啓後之功，尤其是辦美術教育，培養了許多繪畫人才，實在是中國美術教育史上劃時代的一代宗師。

二、尚待研究的方向

徐悲鴻一生對中國水墨畫的改革運動有其歷史上的意義，但其本身在水墨畫的表現上卻是讓後人評價不一，尤其在大陸與臺灣的水墨畫壇更是有南轅北轍的褒貶。此現象的產生，基本上與兩岸政治的發展、國家的體制、教育的方式有絕對的關係。原本源自同一歷史文化脈絡的中國水墨畫，在海峽兩岸有著明顯不同的發展，對水墨畫的賞析也有不同的觀點。回顧近二十年來水墨畫在中國大陸八五新潮後由於地域的關係已形成了表現性水墨、實驗水墨、新文人畫、都市水墨、

⁸³ 郎紹君：〈序二 實與是的探求〉，華天雪：《徐悲鴻的中國畫改良》（上海：上海書畫出版社，2007年07月01日）頁8。

水墨裝置等現代水墨類型。不同的風格走向，都在以各自的表現方式，探索著水墨進入現代的種種可能性；都在探索著水墨藝術現代轉型的方法與途徑；都在用水墨表達著對當下的看法。在彈丸之地的台灣，也因學院的門牆而發展不同的水墨畫風格。在中國水墨畫的悠遠長河中誰才是主流？誰才是正統？該不該改革？要不要有臨摹的基礎訓練？要不要加入西方技法？要不要嘗試實驗技法？要不要繼續保持文人精神？都值得後續探討。

七、 參考文獻

(一) 引用專書

1. 王秀雄：《美術心理學》（台北：台北市立美術館，1991年）
2. 台北市立美術館：《中國—巴黎 早期旅法畫家回顧展專輯》（台北：台北市立美術館，1988年3月）。
3. 台北市立美術館：《中國現代繪畫發展素描》，（台北：台北市立美術館，1986年）
4. 艾中信：《徐悲鴻研究》（上海：上海人民出版社，1981）。
5. 李渝：《族群意識與卓越風格》（台北：雄獅美術，2001年）
6. 卓聖格：《徐悲鴻研究》（台北：台北市立美術館，1988年）。
7. 吳超然：〈水墨與書法〉《台灣當代術大系》，（台北：藝術家出版社，2003年）。
8. 周策縱：《五四運動史》（台北市：桂冠圖書，1993年）。
9. 林淑心 高玉珍 主編：《徐悲鴻畫集》（台北：國立歷史博物館，1994年6月）
10. 施香沱 收藏：《巴黎歲月—徐悲鴻早年素描》（台北：藝術圖書公司，1988年10月）。
11. 徐悲鴻 著，徐伯陽、金山 和編：《徐悲鴻藝術文集》（上）、（下）（台北：藝術家出版社印行，1987年12月）。
12. 倪再沁：《水墨畫講》（台北：典藏藝術出版，2005年）
13. 張玉法等編：《中國現代史論集》（台北：聯經出版公司，民69）。
14. 陳傳席：《巨匠與中國名畫 徐悲鴻》（台北：台灣麥克股份有限公司，1997年1月）
15. 陳傳席：《徐悲鴻》（河北：河北教育出版社，2003年）。

- 16.舒衡哲(Vera Schwarcz)著，劉京健譯：《中國啓蒙運動：知識份子與五四遺產》（臺北市：桂冠，2000年）。
- 17.華天雪：《徐悲鴻的中國畫改良》，（上海：上海書畫出版社，2007年）。
- 18.萬青力、李鑄晉：《中國現代繪畫史 晚清之部、民初之部》，（台北：石頭出版社，2001年）。
- 19.劉建平：《中國近現代名家畫集 徐悲鴻》（天津：天津人民美術出版社錦繡文化企業，1996年10月）。
- 20.黎東方：《中國近代史》（台北市：復興書局，民56）。
- 21.謝里法、蔣勳：《徐悲鴻:中國近代寫實繪畫的奠基者》（台北：雄獅圖書，1977）。

（二）期刊文章

1. 《中國巨匠美術週刊—中國系列》〈009、013、014、019、026、116期〉（台北：錦繡出版，1989）。
2. 王林：《從寫實到新寫實繪畫-大陸當代畫壇趨向之二》（台北：《藝術家》，1988年12月）。
3. 王受之：《中國現代美術史》，雄獅美術月刊，第206期（1992年7月）
4. 徐悲鴻：〈悲鴻自述(上)〉，刊載於《藝術家》第89期（台北：藝術家出版社，1982）頁150-158。
5. 徐悲鴻：〈悲鴻自述(下)〉，刊載於《藝術家》第90期（台北：藝術家出版社，1982）頁150-158。

(三) 學位論文

1. 何佳珍：〈徐悲鴻美術教育思想之研究〉(華梵大學，工業設計系研究所碩士論文，指導教授熊宜中，2007)。
2. 徐碧君：〈五四運動與民初中國美術的新變〉(國立高雄師範大學，美術系研究所碩士論文，指導教授盧福壽，2004)。
3. 〈中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析(1911-1937)〉(國立臺灣師範大學，歷史研究所博士論文，指導教授王爾敏；黃光男，2003)。
4. 楊欽智：〈徐悲鴻水墨作品中的中西繪畫元素析探〉(國立臺灣藝術大學，造形藝術研究所碩士論文，指導教授蘇峰男，2006)

(四) 網路資料

1. <http://www.icm.gov.mo/exhibition/beiHong/text3C.asp>
2. <http://www.ep-china.net>
3. 百度百科 <http://baike.baidu.com/view/275457.htm> (2008/3/5)
4. gg-art 中華博物
http://www.gg-art.com/draw/fcollection/more_b.php?exhibitionid=77 (2008/3/11)
5. Art Renewal Center
<http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=18> (2008/1/25)
6. 國立台灣藝術學院藝術講座
<http://web.tnnua.edu.tw/~museum/oldfiles/art/speech/03.html>

(五) 圖版出處

1. 王秀雄：《日本美術史》，(台北市，歷史博物館編譯小組，民 87-89)。
2. 任伯年：《任伯年繪畫作品圖錄》(天津市，天津人民美術出版社編，2007)。
3. 何恭上主編：《海上畫派》(臺北市，藝術圖書，1985)。
4. 何政廣主編：《庫爾貝》(臺北市，藝術家出版，民 88)。
5. 吳友如：《點石齋畫報精選集》(臺北市，遠流，2005)。
6. 李松主編：《中國現代美術全集》(香港：錦年出版。台北市，錦繡發行，1997)。
7. 林淑心·高玉珍 主編：《徐悲鴻畫集》(台北：國立歷史博物館，1994 年 6 月)。
8. 郎紹君：《巨匠與中國名畫 林風眠》(台北：台灣麥克股份有限公司，1996 年 1 月)。
9. 郎紹君：《林風眠》，(台北市，台灣麥克，1996)。
10. 郎紹君：《李可染》，(台北市，台灣麥克，1996)。
11. 徐悲鴻紀念館主編：《徐悲鴻畫集》(北京：北京出版社，1987 年)。
12. 高玉珍主編：《齊白石畫集》(台北：國立歷史博物館，1996 年)
13. 張安治：《文徵明》，(上海市，上海人民美術出版社，1979)。
14. 張安治：《郭熙》，(上海市，上海人民美術出版社，1979)。
15. 李松主編：《中國畫一人物 上、下》，《中國現代美術全集》(香港：年錦出版；台北：錦繡發行，1997)。
16. 陳傳席：《巨匠與中國名畫 徐悲鴻》(台北：台灣麥克股份有限公司，1997 年 1 月)。
17. 陳履生主編：《中國人物畫 清代卷》，《金羊毛家庭珍藏圖庫》(南寧：廣西美術出版社，2000 年 4 月)。
18. 陳驥龍, 穆美華編：《溥心畬》(台北市，錦繡文化，1993)。

- 19.萬青力、李鑄晉：《中國現代繪畫史 晚清之部、民初之部》，(台北：石頭出版社，2001年)。
- 20.廖靜文，徐慶平：《徐悲鴻藏畫選集》(徐悲鴻紀念館供稿，天津市/人民美術社，1991)。
- 21.趙春堂編：《齊白石》，(天津市，天津人民美術出版社編，1998)。
- 22.劉奇俊：《竹內栖鳳》(臺北市，藝術圖書，1983)。
- 23.劉建平、穆美華：《中國近現代名家畫集 徐悲鴻》(天津市，天津人民美術出版社，1996)。
- 24.劉華、金濤 主編：《中國人物畫全集 上下卷》(北京：京華出版社，2001年9月)
- 25.劉華、金濤 主編：《中國花鳥畫全集 上下卷》(北京：京華出版社，2001年9月)
- 26.盧秀英編：《高奇峰畫集》，(台北市，臺北市立美術館，民75)。
- 27.聶崇正：《郎世寧》，(家莊市，河北教育出版社，2006)。
- 28.顧祝君：《中國近現代名家畫集 林風眠》(台北：錦繡文化企業，1996年10月.)。
- 29.Christopher White 著，黃珮玲譯：《林布蘭》(臺北市，遠流，民84)。

附錄

一、徐悲鴻重要事件年表 1895-1953（58歲）⁸⁴

- 1895 一歲。七月十九日，徐悲鴻生於太湖之濱的江蘇省宜興縣屺亭橋鎮。父徐達章是當地著名畫家，精詩書篆刻。他不慕功名，獨喜描繪日常所見，在人物、山水、花鳥畫上均有很深造詣。母魯氏是位樸實善良的農村婦女。徐悲鴻是家中長子，下有弟妹五人，在「半耕半讀半漁樵」的生活中，徐悲鴻渡過了他的童年。
- 1901 六歲。開始隨父讀書習字，便想學畫，父親不許，他便悄悄描畫屋畔河邊的雞鴨貓犬，自得其樂。
- 1904 九歲。讀完《四書》、《詩》、《書》、《易》、《禮》、《左傳》，開始隨父學畫。每日課竟，便臨摹一幅吳友如的界畫或人物畫。吳友如是清末最傑出的時事插圖畫家，他的《點石齋畫報》成爲了徐悲鴻的啓蒙教材。父親還教他作人物寫生，畫弟妹及鄰人肖像。一次徐達章外出歸來，聞何人來過，徐悲鴻將來客肖像默畫在掌心，使父一目了然，表現出捕捉人物特徵的非凡才能。
- 1905 十歲。隨父乘舟赴溧陽，他即景成詩：「春水綠瀾漫，春山秀色含，一帆風信好，舟過萬重巒」。
- 1908 十三歲。由於宜興連年水災，徐悲鴻與父親赴鄰近各縣，畫翎毛、花卉、山水、人像、刻圖章、寫春聯，開始了流浪賣藝的生涯，養成了筆不離手的習慣。
- 1912 十七歲。由於父親重病而返回故鄉。徐悲鴻已成爲宜興知名畫家，在宜興女子師範學校、彭城中學、始齊小學三校任美術教師。
- 1914 十九歲。父親去世。向父親摯友陶麟書借錢埋葬了父親之後，徐悲鴻決定去上海尋找半工半讀的機會。但由於找不到工作，他只得返回宜興。

⁸⁴ 新竹師範大學藝術數位教學網 <http://www.aerc.nhcue.edu.tw/8-0/twart-jp/html/ca-670a.htm>

- 1915 二十歲。再赴上海，以畫插圖和廣告維持生活，並開始賣畫。作品《馬》得到高劍父、高奇峰兄弟的讚賞，認為「雖古之韓幹，無以過也」。該畫由上海 審美書館印出，為徐悲鴻發表的第一張畫。
- 1916 二十一歲。考入震旦大學攻讀法文，課餘乃勤奮作畫。三月，哈同花園建立明智大學，徵求倉頡畫像。徐悲鴻以巨幅水彩倉頡像中選；被明智大學聘請作畫和講學，因此得識康有為等著名學者。康有為視徐悲鴻為藝苑奇才，請他為自己、亡妻何旃理及朋友們畫肖像，盡出所藏碑帖供他觀覽，並一一講解。徐悲鴻以康有為為師，在其指導下遍臨各碑，因得崇碑派真髓，廣聞博見，書藝精進。
- 1917 二十二歲。得明智大學稿酬，東渡日本研習美術。康有為贈橫幅題額《寫生入神》為他送行，旁注小字：「悲鴻仁弟於畫天才也。」徐悲鴻飽覽日本美術藏品，覺日本花鳥畫家能脫出舊習，但尚少韻味。又結識日本著名書畫家、收藏 家中村不折，得見中國流失的許多珍貴碑帖。中村不折將他所譯的《廣藝舟雙楫》託徐悲鴻轉交康有為。
- 1918 二十三歲。赴北京，以充滿生氣、力圖變法的作品嶄露頭角，被蔡元培聘為北京大學畫法研究會導師，積極投身五四前夕的新文化運動。他在畫法研究會開學典禮上提倡吸收西洋繪畫之長，創造新的風格，並為《繪學雜誌》撰文，指出中國繪畫在該時代的陳腐頹敗，號召畫壇有志之士奮起革新。他在《中國畫改良論》中還明確提出：「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方繪畫之可採者融之」，成為中國畫家中革新派代表。
- 1919 二十四歲。在蔡元培、傅增湘的幫助下，徐悲鴻得赴法留學的公費。船到 英國，他在大英博物館驚嘆希臘巴特農神廟殘柱的精美華妙。十月五日，到達巴黎，居索姆拉爾路七號，先到各大美術館研究西方藝術之長，然後入徐梁畫院學 習素描兩月，又考入巴黎國立高等美術學校，入弗拉芒格畫室。課餘，則到陳列 古今藝術瑰寶的羅浮宮和盧森堡美術館臨畫和比較各派異同。古代大師中最喜提香和里倍拉，近代大師中則喜庫爾貝、米萊、德拉克洛瓦、巴里。
- 1920 二十五歲。識法國大畫家達仰。達仰早年學於十九世紀大師柯羅之間，後來成為法國國家畫會的領袖之一。他尤擅描繪布列塔尼漁民和農民的生

活，其《祝福的麵包》、《壯丁》、《飲馬》等畫早使徐悲鴻傾心不已。從此，徐悲鴻每 星期天都持作品到希基路六十五號達仰畫室求教，並參加該派畫家在該處的茶會，在與梅尼埃、貝南爾等的交談中受到極大教益。

- 1921 二十六歲。徐悲鴻因整天參觀法國國家美展，流連忘返，閉館時才知天降 大雪。他饑寒交迫，得了嚴重的腸瘻病。在當時留下的素描上，他寫道：「人覽吾畫，焉知吾之爲此，每至痛不支也。」國內政局動蕩，斷絕學費。徐悲鴻赴柏林，居康德路畫室，問學於柏林美術學院院長康普。

- 1922 二十七歲。徐悲鴻感到在法所見雖廣，仍有侷限。杜勒、荷爾拜因、門采爾、塞岡蒂尼皆令他讚嘆不已。他每天作畫十幾小時，在博物館臨摹了倫勃朗的作品，並到柏林動物園畫了許多猛獸。

- 1923 二十八歲。返巴黎，繼續在巴黎國立高等美術學校學習，並在達仰指導下 精研素描，在蒙巴納斯各畫院以油畫《老婦》第一次入選法國國家美展。移居巴黎弗利德蘭路。

- 1924 二十九歲。爲中國領事趙頌南夫人寫像，從容不迫，力求簡約，造型設色得心應手，已胸有成竹地預見畫完時的旨趣。苦學五年已見碩果。有佳作《撫貓 人像》、《簫聲》、《馬夫和馬》、《遠聞》。

- 1925 三十歲。赴新加坡，爲僑領陳嘉庚及創辦的廈門大學作畫。冬盡，回到中國。

- 1926 三十一歲。春，爲康有爲、黃震之寫像。在上海展出歷年所作，引起文化 界極大關注。康有爲稱讚徐悲鴻作品：「精深華妙，隱秀雄奇，獨步中國，無以 爲偶」。回國三個月後，重返歐洲，以深入對於全歐藝術的研究。先赴比利時布魯塞爾臨摹約爾丹的作品，又赴安特衛普觀盧本斯傑作，驚其天才之大，尤喜芒興博物館《希臘人戰阿馬戎女騎士》的奔騰活躍，妙麗動人。

- 1927 三十二歲。赴瑞士欣賞荷爾拜因和勃克林之作，尤喜荷爾拜因融匯安格爾 與丟勒之長。在瑞士及專赴蘇黎世，觀看萊茵河左岸印象派代表霍德勒之作。遍遊義大利名城。在達芬奇《最後晚餐》、拉斐爾《雅典派》、波蒂切利的巨幅壁畫、米開朗基羅的西斯汀天頂畫、提香的《聖母升天》前長久徘徊。不

忍離去。該年，徐悲鴻送選的九幅作品全部入選法國國家美展，以精湛的技巧和獨特的東方韻味獲巨大成功，享譽法國畫壇。帶著復興中國繪畫的決心，徐悲鴻回到久別的中國，居上海霞飛坊，參與創辦南國藝術學院，以培養「能與時代共痛癢，而又有定見實學的藝術運動人材，以為新時代之先驅。」

- 1928 三十三歲。居南京丹鳳街，名其居為「應毋庸議齋」。任南國藝術學院美術系主任和南京中央大學藝術系教授。開始創作取材《史記》的大幅油畫《田橫五百士》。暑假，赴福州作油畫《蔡公時被難圖》。在上海，與任伯年之女雨華 後人吳仲熊過從頗密，吳仲熊將伯年父女遺作未裱者數十幅贈與徐悲鴻，為徐悲鴻生平最快意事之一。年底，赴北平擔任北平藝術學院院長。

- 1929 三十四歲。在北平藝術學院努力進行藝術教學的革新，聘齊白石任該院教授，但遭到保守勢力的重重阻撓。作中國畫《六朝人詩意》。在美國匯刊上發表文章，推崇和宣傳現實主義藝術。應摯友蘇州美專校長，著名油畫家顏文樑邀請，前往講學。

- 1930 三十五歲。在良友雜誌發表《悲鴻自述》，以自己的坎坷經歷鼓舞有志青年。經過兩年的工作，完成油畫力作《田橫五百士》，歌頌「富貴不能淫，威武不能屈」的高風亮節。

- 1931 三十六歲。在法國里昂和比利時布魯塞爾舉行徐悲鴻畫展。完成大幅中國畫《九方臬》，以抒寫發掘人才的渴望。到天津南開大學講學。訪傑出的民間藝人—天津泥人張和南昌范振華。撰文《對泥人張感言》，盛讚其高超的技術，認為他們均與世界著名的藝術大師相提並論。

- 1932 三十七歲。由南京丹鳳街遷入傅厚崗六號，取名「危巢」，以經石峪字集聯「獨持偏見，一意孤行」懸於畫室。作《雄雞一聲天下白》、《沈吟》。與顏文樑舉行聯合畫展。編《畫範》，以中外美術佳作供教學參考借鑑。並撰寫《新七法》：（一）位置得宜，（二）比例準確，（三）黑白分明；（四）動作或姿態天然，（五）輕重合諧，（六）性格畢現，（七）傳神阿睹。

- 1933 三十八歲。完成取材《書經》的大幅油畫《徯我後》，表現被壓迫人民渴求得到解放的迫切心情。為提高中國繪畫的國際地位，作赴歐宣傳中國

藝術的籌備工作。五月至六月，在法國國立外國美術館舉辦中國繪畫展。徐悲鴻以《九方皋》、《古都回憶》、《顛預》、《枇杷》、《雄雞》、《湖畔》、《鴨》、《六朝人詩意》、《水牛》、《廬山五老峰》、《馬》、《獅》、《群鵝》、《南京一多》、《貓》共十五幅作品參展。《古都回憶》一畫尤受到法國報紙的讚美。其柏樹被稱為「堪與巴比松畫派大師盧梭的橡樹相媲美。法國文豪保爾·瓦洛里專門撰文介紹畫展，名畫家沙巴、貝南爾、德尼、朗杜斯基均參加畫展組委員會，各界著名人士三千人出席了開幕式。應觀眾要求，展覽延長十五天，目錄印至三版。法國政府從畫展中選購十二幅，於巴黎國立外國美術館成立中國繪畫展室，成為中國繪畫在歐洲影響最大之事。畫展期間，徐悲鴻為貝南爾作了速寫像。隨後，徐悲鴻赴比利時布魯塞爾舉行個人畫展，並遊荷蘭海牙、阿姆斯特丹，訪林布蘭故居。」赴義大利米蘭舉行中國繪畫展覽，紀錄片在全義放映，被稱作馬可·波羅之後最重要的義中文化交流。

- 1934 三十九歲。應德國柏林美術會邀請，到柏林和法蘭克福舉行徐悲鴻畫展，獲巨大成功。五十多家報紙雜誌發表了讚譽文章。經希臘赴蘇聯。途中，遊雅典巴特農神廟遺跡，為平生快事。五月至七月，在莫斯科和列寧格勒舉行中國近代畫展，盛況空前。成為「在蘇聯舉行的最成功的外國展覽」。徐悲鴻的《六朝人詩意》大受觀眾喜愛。與蘇聯著名藝術家交換了作品。回國，作《新生命活躍起來》、《顛預》。
- 1935 四十歲。帶學生去黃山寫生，作油畫《彩霞》、《黃山》。赴廣西，作國畫《漓江野渡》、《魚鷹》、《墨豬》、《桃榔樹》、《虎與兔》。促成在南京和上海的蘇聯版畫展，並為展覽言。
- 1936 四十一歲。離南京，再赴廣西。居桂林、陽朔，放舟於漓江之上。作具有強烈時代感情的《逆風》，以及嚮往和平寧靜生活的《雪景》、《牧童和牛》、《村歌》。
- 1937 四十二歲。在香港、廣州、長沙舉行徐悲鴻畫展。從香港一位德籍夫人手中購回中國人物畫瑰寶《八十七神仙卷》。在桂林創作了大寫意山水《漓江春雨》和嚮往光明的中國畫《風雨雞鳴》。隨中央大學遷重慶，作表現人民疾苦的《巴人汲水》、《貧婦》。

- 1938 四十三歲。暑期，主持廣西全省中學美術教師講習班。作《失浴》、《光 岩》、《負傷之獅》、《象鼻山》。
- 1939 四十四歲。赴新加坡舉行徐悲鴻畫展，將賣畫收入全部捐獻祖國災民。以著名街頭劇為題材，創作油畫《放下你的鞭子》。
- 1940 四十五歲。在印度國際大學和加爾各答舉行徐悲鴻畫展。泰戈爾盛讚其作品旨高奧的形象及有韻律的線條和色彩獨具民族風格。為泰戈爾作油畫、素描、速寫十餘幅，並創作著名中國畫《泰戈爾像》和《群馬》。由泰戈爾介紹，為聖 雄甘地作速寫肖像。有大量傑出的速寫作品：《河畔》、《野食餘興》、《課餘 》、《妝》、《大吉嶺》、《喜馬拉雅山之林》等。居喜馬拉雅山大吉嶺，用油 畫、水墨盡情描繪雄偉壯觀的群山。在大吉嶺完成氣勢磅礴的中國畫巨作《愚公移山》，在民族生死存亡的時刻，以愚公堅韌不拔的精神鼓舞人民。離印前，為《泰戈爾畫集選畫》。
- 1941 四十六歲。作巨幅奔馬，寄托對祖國奮起的渴望。在檳榔嶼、怡保、吉隆 坡舉行畫展，收入仍全部捐獻祖國難民。
- 1942 四十七歲。從雲南回國，在昆明舉行畫展，全部收入捐獻勞軍。返重慶中 央大學任教。居沙坪壩，開始籌備中國美術學院。作國畫《雞足山》、油畫《雞足山廟宇》、《靈鷲》、《六駿圖》。在《全國木刻展》一文中，熱烈讚揚解放區的木刻家。
- 1943 四十八歲。居重慶磐溪中國美術學院。暑假，帶學生赴青城山，在天師洞道觀作《紫氣東來》、《孔子講學》，以九歌為題的《山鬼》、《國殤》，以及《杜甫詩意》、肖像畫傑作有《廖靜文像》、《李印泉像》，風景畫有《銀杏樹》、《青城山》，中國畫有《群獅》、《雙飲馬》、《梅花》、《鷹揚》。
- 1944 四十九歲。有傑作《天寒翠袖薄》、《日暮低修竹》、《月色》、《飛鷹》問世。夏末，患嚴重的高血壓和慢性腎炎，住醫院半年。
- 1945 五十歲。病漸癒，身體虛弱，但仍為中央大學藝術系的學生上課。

- 1946 五十一歲。從重慶經南京、上海到達北平，就任北平藝專校長。聘請了一批有影響、有能力的藝術家到校任教，建立了完整的教學體系，並擔任北平美術作家協會名譽會長，推動現實主義藝術運動。
- 1947 五十二歲。迎擊腐朽、保守勢力，為闡明藝術主張而向各報記者發表題為《新國畫建立之步驟》的畫面談話，提倡直接師法造化，描寫人民生活。在教學中規定各科學生都學習兩年極嚴格的素描，然後學十種動物、十種花卉、十種翎毛、十種樹木與界畫，以達到對人物、風景、動物及建築不感束手，離開學校後能自覓途徑發展。秋，遷於東受祿街十六號，名之為「靜廬」及「蜀葵花屋」。在上海舉行徐悲鴻畫展。
- 1948 五十三歲。撰寫《中國美術的回顧與前瞻》書稿。
- 1949 五十四歲。作為中國代表，出席布拉格舉行的第一屆世界保衛和平大會。被任命為中央美術學院院長，當選為全國美術工作者協會主席。為許多傑出的學者和文學藝術家作了素描肖像，如田漢、丁玲、洪深、張奚若、鄭振鐸、翦伯贊、鄧初民、馬寅初、蕭三、戈寶權等。
- 1950 五十五歲。作油畫《邵喜德像》、素描《苟富榮像》、《戎冠秀像》、《李長林像》。完成《魯迅與瞿秋白》的素描稿。發展讚揚民間藝術家的文章《剪紙藝術家陳志農先生》為《任伯年畫集》撰寫《任伯年評傳》。
- 1951 五十六歲。赴山東導流整沂水利工程工地體驗生活，收集素材。作《工程師張像》、《農民任繼東像》、《勞動模範呂芳彬像》。準備創作反映新時代人民改天換地精神的《當代愚公》，不幸在構圖時患腦溢血。
- 1952 五十七歲。臥病在床，但一直關心國內外的藝術活動和中央美術學院的教學工作，並計劃編寫《愛國主義教育掛圖》，擬將歷代重要藝術珍品集中編印。
- 1953 五十八歲。漸能起床活動，便到美院為畢業班學生講課和指導教師油畫和素描進修班。作《首之瞻處即光明》和《剷盡崎嶇大道平》奔馬圖。九月二十三日，擔任全國文藝工作者代表大會執行主席，腦溢血症復發，於九月二十六日二時五十二分逝世，享年五十八歲。應美院師生的要求，徐悲鴻的遺體在

中央美術學院大禮堂停放，讓來自全國各地的文藝界 代表和各界人士一千人進行悼念，然後，由他們護送，安葬在八寶山革命公墓。十二月，中國美術家協會、中央美術學院聯合舉行徐悲鴻紀念會和徐悲鴻遺作展覽。展出油畫、國畫、素描、粉畫共二百二十六件。觀眾為失去這樣偉大的畫家而感到痛惜。家屬根據徐悲鴻的遺願，把他的作品一千二百多件，他一生節資收藏的唐、宋、元、明、清及近代作家的作品一千二百多件，圖書、圖片、碑帖等一萬 多件，全部貢獻給國家。次年，徐悲鴻故居被闢為徐悲鴻紀念館，展出有關他的 生平和藝術活動的資料以及各個時期的代表作品。1983 年建於北京新街口北大街五十三號的徐悲鴻紀念館新館落成,並長期對國內外開放，受到觀眾的熱烈歡迎和讚賞。

<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/8-0/twart-jp/html/ca-670a.htm>

二、徐悲鴻：〈中國畫改良之方法〉

中國畫學之頹敗，至今日已極矣。凡世界文明無退化，獨中國之畫在今日，比二十年前退五十步，三百年前退五百步，五百年前退四百步，七百年前千，千年前八百步。民族之不振可慨也夫！夫何故而使畫學如此其頹壞耶？曰惟守舊，曰惟失其學術獨立之地位。畫固藝也，而及于學。今吾東方畫，無論其在二十世紀內，應有若何成績，要之以視各年前先民不逮者，實為深恥大辱。然則吾之草此論，豈得已哉。

一、主旨與例

凡美之所以感動人心者，決不能離乎人之意想。意深者動深人，意淺者動淺人。以此為注腳，庶下之論斷，為有根據。例如下：中國畫山水，西人視之不美。西方金髮碧眼之美人，中國老學究視之不美。劉洪升之歌譚迷深者不之美。王蒙倪迂等之畫文人視之美。北碑怪拙吾人能得其美。上海月份牌淺人視之美。歐洲之名畫，中國頑固人，意中以為照相，則不之奇。西方畫有絕模糊者，吾人能解其美。凡寓意深遠，藝復卓絕者，高等人類視之均美。吾今特以下列各例，充吾論之主腦：古法之佳者，守之；垂絕者，繼之；不佳者，改之；未足者，增之；西方畫之可採入者，融之。

二、學之獨立

夫畫者，以筆、色、布、紙，幾微之物，而窮天地之象者也。造化之奧蹟、繁麗、壯大、纖微有跡象者，于畫彌不收。故須以慧根人竭畢生之力研究之。中國畫在美術上，有價值乎？曰有。有故足存在。與西方畫同其價值乎？曰：以物質之故略遜。然其趣異不必較。凡趣何存，存在歷史。西方畫乃西方之文明物，中國畫乃東方之文明物。所可較者，惟藝與術。然藝術復須藉他種物質憑寄，西方之物質可盡術盡藝，中國之物質不能盡術盡藝，以此之故略遜。顧吾以此難施人力之物質，而欲窮造化之奧蹟繁奇，人三年而藝成，我則須五年焉。人作一畫五日可

成，我則需八日，或十日焉。而所形容萬物之情，無少異。則中國畫尚為文人之末技，智者不深求焉。其有足存之道哉！

三、改良之方法（學習·物質·破除派別）

畫之目的，曰"惟妙惟肖"，妙屬於美，肖屬於藝。故作物必須憑實寫，乃能惟肖。待心手相應之時，或無須憑實寫，而下筆未嘗違背真實景象。易以渾和生動逸雅之神致。而構成造化偶然一現之新景象，乃至惟妙。然肖或不妙，未有妙而不肖者也。（前曾作《美與藝》，可參閱之）妙之不肖者，乃至肖者也。故妙之肖為尤難。故學畫者，宜屏棄抄襲古人之惡習（非謂盡棄其法）。一一案現世已發明之術，則以規模真景物。形有不盡，色有不盡，態有不盡，趣有不盡，均深究之。中國畫通常之憑藉物，曰生熟紙，曰生熟絹。而八百年來習慣，尤重生紙。顧生紙最難盡色，此為畫術進步之大障礙。而熟紙絹則人以為易為力，復不之奇。又且以為絹壽只八百，紙只二百年，重為畫惜。噫！異矣。夫人習畫，于生紙絹也成需六七年，且恐未必臻乎美善。熟者五年，色與形已俱盡。徒矜憑物之難，不計成績之工拙，則戴白而舞耳。焉用之！且斤斤于紙絹壽之長短尤愚可哂。不知物之不良，已無保存之價值。八百年後存在問題，又鬚鬚早籌。此與鴉片煙鬼，偃起之求長生者同一陋見也。（按中國絹紙，至今日均壞極。紙則繭制者已無，絹亦粗糙光滑不可用，倭制甚精，故其畫日進彌已也）筆與色尚足用。今筆不乏佳制，色則日漸粗矣。鄙意以為欲盡物形，設色宜力求活潑。中國畫中凡用礦色處，其明暗常需以第二次分之，故覺平板無味。今後作畫，暗處宜較明處為多。似可先寫暗處，後以礦色敷明處較盡形也。人類于思想，雖無所不至，然亦各有其性之所近。故愛寫山水者，作物多山水。愛人物花鳥者，即多人物花鳥。性高古者，則慕雄關峻嶺長河大海。性淡逸者，則寫幽岩曲徑平樹遠山。性怪僻者，則好作鬼神奇鳥異獸醜石癩丐。既習寫則必有獨到。故吾性之何近者。輒近於何作之古人。多觀摹其作物以資考助，固為進化不易之步驟。若妄自暴棄，甘屈屈陳人之下，名曰某派，則可恥熟甚。且物質未臻乎極善之時，其製作終未得謂底于大成，可永守之而不變。初製作之見難於物質者，物質進步製作亦進步焉。思想亦然。巧思之人，必不能為簡單之思想所繫動。矧古人簡約，必有囿于見聞者。

今世文明大昌，反挾明塞聰而退從古人之後何哉！擷古人之長可也。一守古人之舊，且拘門戶派別焉不可也。

今以各類畫應改良之點述之如次。

四、風景畫之改良（雲·樹·平地·房屋；餘論山·石·雪·影）

天之美，至詭奇者也。當夏秋之際，奇峰陡起乎雲中。此剎那間奇美之景象，中國畫不能盡其狀。此為最遜歐畫處。雲貴縹渺，而中國畫反加以勾勒，去古不遠，此真無謂，應必作烘染。中國畫中，除松、柳、梧桐等數種樹外，均不能確定指為何樹。即有數家按樹所立之法，如某點某點等，終不若直接取之於真樹也。尤宜改節，因中國畫中所作之樹節，均凹癩者，無瘦凸者，樹狀全失。允期必改。其餘如皮如枝，均當一以真者作法。中國畫之地最不厚，以紙絹脆弱不堪載色也。古今寫地最佳者，莫若沈南蘋。南蘋工寫土石，小雜野花，且喜點苔，故覺醇厚有氣味。蓋彼固得力乎寫生者也。宋人界畫，本極工，但只有兩面。若作斜面，則遠近高低如一，去理太遠。近中人吳元和改正之。今已無守古法者，雖為可喜，實則今已無工界畫者矣。

吾國古今專講求山水，故于山石各家皆有獨到處。但各家胸中邱壑逸氣均太少耳。如李思訓寫北宗之山，必層巒疊嶂，直造紙末。王蒙亦如之。倪雲林則淡淡數筆，遠山近樹而已。為邱壑者必疊床架屋，滿紙邱壑，不分遠近，氣勢蜿蜒，直到其頂，胸中直具邱壑。為逸氣者，日向水渚江邊立，兩眸直隨帆影沒，而無雄古之峰，鬱拔之樹。夫峰也樹也，豈有礙逸氣哉！直遁辭耳。（倘登泰山觀滄海，而從側面作一圖，舍山乎抑舍海乎？兩不可舍為技不已窮乎！）吾國寫山水者，恒喜寫雪。不知雪中可遊而樂，最不宜寫而觀者也。若必欲逞逸興，亦須點染得法。從物之平面上積雪，毋從不積雪處漫積之斯得矣。遠山尤宜注意。中國畫不寫影，其趣遂與歐畫大異。然終不可不加意，使室隅與庭前窗下無別也。

五、人物畫之改良

嘗謂畫不必拘派，人物尤不必拘派。吳道子迷信，其想像所作之印度人，均太矮。身段尤無法度。於是畫聖休矣。陳老蓮以人物著者也，其作美人也，均廣頷。或者彼視之美耳，吾人則不能苟同。其作老人則侏儒，非中國之侏儒也，乃日本之侏儒。其所服則不論春夏秋冬，皆衣以生絲製成之衣。雙目小而緊鎖，面孔一邊一樣，鼻傍只加一筆。但彼固非立法者也。後人願拋棄良智而死學之，與彼何與哉。

夫寫人不準以法度，指少一節。臂腿如直筒，身不能轉使，頭不能仰面側視，手不能向畫面而伸。無論童子，一笑就老。無論少艾，攢眉即醜。半面可見眼角尖，跳舞強藏美人足。此尚不改正，不求進，尚成何學！既改正又求進，復何必雲皈依何家何派耶。

〈附錄〉：

近人常以鄙畫擬郎世寧，實則鄙人于藝，向不主張門戶派別，僅以曾習過歐畫移來中國，材料上較人逼真而已。初非敢棄絕，遂以淺人為師。且天下亦決無可以陳古人之撰造而拘束自己性能者，矧郎世寧尚屬未臻完美時代之美，藝人謂可皈依乎哉！日後鴻且力求益以自建樹，若僅以彼為指歸，則區區雖愚自況，亦不止是幸！同志諸君察焉，悲鴻謹啟。

（選自北京大學繪學雜誌社編輯的《繪學雜誌》第一期，1920年6月出版。原載1918/5/23-5/25《北京大學日刊》）

註：1918年5月14日下午五時，北京大學畫法研究會請導師徐悲鴻在本會演講〈中國畫改良之方法〉。到有會員十五六人，由五時直講到七時半畢。1918年5月23日至25日《北京大學日刊》在〈畫法研究會紀事十九〉一文中發表了演講的全文及悲鴻〈附錄〉，1920年6月北大《繪學雜誌》轉載該文時，改為〈中國畫改良論〉，並刪去〈附錄〉。

