

茶道論壇



搜索

[jǐ 搜索网络](#)
[jǐ 搜索拙风主页](#)
[jǐ 搜索拙风论坛](#)
[拙风文化网](#) > [美术频道](#) > [美术-美术史话](#) 正文

关于徐悲鸿、写实主义及其论争（上）

作者：吕澎 来源：拙风文化网

内容提要：在20世纪，写实主义这个概念一开始是与向西方学习科学和民主的潮流相伴随的，观察、分析以及如实地再现客观对象成为普遍的风气。作为写实主义绘画的重要代表，徐悲鸿强调写实与素描的重要性，他的目的是希望用写实绘画重新树立艺术的观念，再现社会现实，表现历史与社会理想。徐悲鸿事实上将西方学院艺术与写实主义运动的精神混淆了，这就给写实绘画开辟了一个功利主义的方向。可是，无论如何，对于长期以文人画传统为背景的中国画家，写实绘画的基本方法是他们接近现代社会的必要课程——这也正是徐悲鸿的历史意义。

关键词：写实主义 科学主义 徐悲鸿

1929年4月10日，国民政府教育部在上海举办“全国第一届美术展览”。展览会总务常务委员有徐悲鸿、王一亭、李毅士、林风眠、刘海粟、江小鹑、徐志摩。展览组织出版了由徐志摩、陈小蝶、杨清馨等人编辑的美展汇刊。徐志摩在《美展弁言》里充满自信地将美展的意义放在了艺术对人生的影响和对现实的反映上：“我们留心看着吧，从一时代的文艺创作得来的消息是不能错误的。”^①显然，这次由政府主办的全国美展也是辛亥革命之后在文化领域里向西方体制学习的一部分。我们从颂尧的《西洋画派系统与美展西画评述》了解到，参展的354件作品中包括写实主义、式样主义、浪漫画派、印象派、后期印象派、未来派等风格分类的西画作品^②。展览中，冯钢百、李超士、汪亚尘、王济远、司徒乔、丁衍庸、林风眠、朱屺瞻、潘玉良、张弦、吴大羽的作品都以不同的表现方式构成了对中国观众的视觉冲击。事实上，这次展览中国画作品数量仍然居多，陈小蝶的《从美展作品感觉到现代国画画派》将展出的国画分为六派：复古派（顾鹤逸、冯超然、吴岱秋、黄晓汀）、新进派（钱瘦铁、郑午昌、张大千、许徽白）、折衷派（高剑父、陈树人、何香凝、汤建猷、方人定）、美专派（刘海粟、吕凤子、王显韶）、南画派（金城、萧谦中、齐白石）与文人派（吴湖帆、吴仲熊、陈子清、郑曼青、狄平子），之后写出“终清一代三百年中，而未尝有画”的陈小蝶^③，又在其中使用“粗枝大干深红惨绿”的文字描述了以刘海粟为代表的美专派，突出了展览中的新倾向^④。

在这次展览中，人们还可以看到50件表现人像和动物的雕塑作品。例如江小鹑的《青年学生头像》，岳化的《老人全身像》，王静远的《总理半身像》、《美国人半身石膏像》及张辰伯的《东坡诗意》等。作为一位女雕塑家，国立艺专雕塑系的教授王静远甚至展出了四件作品（另外两件是《悲怆女人全身石膏像》、《狗石膏像》），接近真人形象的雕塑也让当时的媒体非常吃惊。

可是，当徐悲鸿发现整个展览中的作品有太多的现代主义倾向时，他拒绝将自己的作品送展。徐悲鸿似乎觉得在全面引进西方艺术的过程中，现代主义是极其有害的，他没有满足于与徐志摩进行的口头争论，而干脆将他们的论争写成了题为《惑——致徐志摩公开信》的文章，于22日发表在《美展》第5期上。徐文的开端让人吃惊：“中国有破天荒之全国美术展览会，可云喜事，值得称贺。而最可称贺者，乃在无腮惹纳（Cezanne）、马梯是（Matisse）、薄奈尔（Bonnard）等无耻之作。”^⑤徐悲鸿对法国现代主义的愤怒达到极点，所以他能够说出这样的话来：

若吾国革命政府启其天纵之谋，伟大之计，高瞻远瞩，竟抽烟赌杂税一千万元，成立一大规模之美术馆，而收罗三五千元一幅之腮惹纳、马梯是之画十大间（彼等之画一小时可作两幅）。为民脂民膏计，未见得就好过买来路货之吗啡海绿茵。在我徐悲鸿个人，却将披发入山，不顾再见此类卑鄙昏聩黑暗堕落也。^⑥

在一个无论如何需要破除旧画藩篱的时代，人们获得的工具是关于科学的思想与与科学相呼应的“写实主义”。

热门文章

广东美术创作史略

美术概论：走进原始美术的世界

历代白描人物画概说

美术发展史话：水彩画——微熏薄醉的感受

西洋绘画史话八：罗可可时代

美术发展史话：油画——真实人生的体现

西洋绘画史话六：巴洛克时代

美术发展史话：壁画——登堂入室的绘画

美术发展史话：雕塑——造形艺术的殿堂

美术发展史话：国画——超然物外的表现

从历史演进看人物画发展

1945年以来的西方雕塑（一）

推荐文章

《历代名画记》评介（连载之二）

唐代山水画风略论

在中西碰撞中走出自己的路——百年中国油..

百年中国画的四次大争论

79—99年水墨创作20年回望

中国画传统概况

1945年以来的西方雕塑（二）

西洋绘画史话二：古典时代

关于古代春宫画的研究

世界文化视野中的楚美术

美术概论：刻在砖石上的美丽画卷

佛教与中国绘画

realism这个术语的含义在艺术史和艺术批评领域复杂而多义。在20、30年代的中国，这个词的翻译更多地是适合于“写实主义”，林文铮也注意到了浪漫主义之后的写实主义“甚且名为自然主义”^⑦。在西方艺术史研究领域，如果“r”被大写的“R”所替代，则专门指主要发生在法国的艺术运动。作为写实主义运动，这个术语的范围并不宽泛，它的目标就是严格地、真实地、客观地、不加任何修饰地再现现实世界。其基本特征是反叛传统的历史题材、神话与宗教主题以及所谓的英雄史诗，而将目光放在现实的、非理想化的普通生活上。就其基本的含义而言，这个术语仍然与自然主义地描绘感觉世界更为接近。“模拟”、“逼真”、“再现”是涉及到写实主义经常使用的词汇。写实主义绘画运动的代表是库尔贝（Gustave Courbet）。写实主义运动所处的位置是很有趣的，前面是浪漫主义，继后是象征主义。徐悲鸿注意到了这个位置关系，他非常有兴致地列举了“普吕动（Prud'hon）之高妙，安葛尔（Ingres）之华贵，特拉克罗利（Delacroix）之壮丽，毕于维史（Puvis de Chavanne）之伟大，薄奈（Bonnat）、爱耐（Henner）之坚卓敏锐，干连（Carrière）之飘渺虚和，达仰（Dagnan Bouveret）、白司姜勒班习（Bastien Lepage）及爱倍尔（Hebert）之精微幽深，谷洛（Corot）之逸韵，倍难尔（Besnard）之浑博，薄特理（Baudry）之清雅，吕特（Rude）之强，骆荡（Rodin）之雄，干尔波（Carpeau）之能，米莱（Millet）之苍莽沉寂，穆耐（Monet）之奇变瑰丽，又沉着茂密如孤而倍（Courbet），诙诡滑稽如陀绵（Daumier），挥洒自如如穆落（Morot），便捷轻利如特茄史（Degas），神秘如穆罗（Moreau），博精动物如排理（Barye）”^⑧。但是从他的这个罗列和陈述可以看出，他对写实主义的认识是模糊的。

问题的复杂性不在于从19世纪后半叶开始的印象主义以及之后的现代主义在20世纪20年代已经构成了西方艺术史的一个合法部分，事实上，徐悲鸿的内在气质以及他的艺术理想与发端于写实主义的现代主义没有关系。也许是一种理想主义的偏执所驱使，徐悲鸿想说的是：这个时候的中国需要什么样的西方主义？

徐悲鸿（1895—1953）的父亲徐达章是位在宜兴当地有些名气的民间画师，家里挂满的字画对徐悲鸿有耳濡目染的影响。“九岁即毕四子书，及《诗》、《书》、《易》、《礼》，乃至《左氏传》，先君乃命午饭，日暮吴友如界画人物一幅，渐习设色”^⑨。他十三岁开始跟着父亲鬻字卖画谋生。早年贫困及父亲1914年因病去世使徐悲鸿对生活的艰辛留下深刻印象。1915年，徐悲鸿因在上海难以找到工作几乎绝望，直至他获得了为中华图书馆出版的一套《谭腿图说》画体育挂图的工作。在朋友的经济支持下，徐悲鸿进入了法国天主教学校震旦大学。他为犹太富商哈同和他的中国妻子罗迦陵的哈同花园绘制过仓颉的画像。期间他认识了康有为，我们能够设想这位对拉菲尔赞不绝口的改良主义者对徐悲鸿的影响。1918年初，徐悲鸿受北京大学校长蔡元培邀请在“北京大学画法研究会”担任导师。5月，徐悲鸿在该会讲演《中国画改良之方法》。尽管这个时候离徐悲鸿去法国留学还有近一年的时间，但是，由于蔡元培的直接影响，以及从各种印刷品所得到的西方写实绘画已经引导出了他天赋的写实本能与趣味。徐悲鸿一开始就告诉学生和同人：“中国画学之颓败，至今已极矣！凡世界文明理无退化，独中国之画在今日，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，七百年前千步，千年前八百步，民族之不振可慨也夫！”^⑩

徐悲鸿使用的强烈的词汇让人想起康有为和陈独秀。徐悲鸿在文章里提出改良中国画的要旨在于：“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。（12）”但是，他在后面具体开列的方法和举出的例子表明了他对写实方法的个人趣味。他举例说，在夏秋之际奇峰从云端中陡然出现时的瞬间是一种奇观，可是“中国画不能尽其状，此为最逊欧画处”（12）。尽管我们可以在两宋时期找到类似的观察，但就整个中国山水画传统而言，徐悲鸿的这个表述是离题的，因为是否能够“尽其状”与水墨纸绢下的山水不一定有什么关系。徐悲鸿还大胆地怀疑了所谓来自自然的许多传统笔法的有效性，“中国画中，除松柳梧桐等数种树外，均不能确定指为何树，即有数家按树所立之法，如某点某点等，终不若直接取之于真树也”（13）。可是，为什么要将真树如实地描绘下来呢？这个问题很早就被中国文人士大夫给回绝了，古人坚持的是作画贵在“意气”，正是“意气”、“逸气”或者不可名状的“气韵”的重要性，将对物理真实的要求给消除了，以至虽然画家们不断地使用“外师造化”这样的句子，他们还是相信“中得心源”的重要性，何况从来就没有人去检查自然的物理真实性究竟有什么问题。

徐悲鸿还用界画来说明古人的问题，他提示了宋人的界画虽然花了工夫——这样的工夫很可能与写实的工夫有相似之处，但是，界画“只有两面，若作斜面，则远近高低如一，去理太远”（14）。徐悲鸿在这里使用的“理”不是理学的“理”，而是透视学的“理”，可是早在

宋代，科学家沈括就对李成作品所使用的这个“理”给予了批评，而沈括依据的是整个文人士大夫儒家思想的“理”，直至20世纪初，视觉经验的“理”还没有成为艺术批评的基本依据。

在讨论到中国画的人物画描绘时，徐悲鸿几乎从人体比例、面目特征以及姿态和表情方面都给予了批评，在那些经常所见的人物画里，“臂腿如直角，身不能转使，头不能仰面侧视，手不能向画面而伸。无论童子，一笑就老，无论少艾，攒眉即丑，半面可见眼角尖，跳舞强藏美人足”（15）。徐悲鸿能够对中国画里这样的现象给予批评，显然是受这个时期知识分子精英们赞成科学、提倡写实的思想鼓舞的结果，所以，关于中国传统绘画理论对这类现象的解释他就不太去理会了。以后，徐悲鸿不断指出传统书画中人物画的问题，“最美之品为花鸟，山水次之，人物最卑”（1926年《大同大学演说词》）。显然，徐悲鸿是针对传统中国人物画缺乏解剖学和正常比例知识的角度来谈的。一般的画家对这样的问题难以论说，因为他们习惯了中国画论中的含糊其词的表述。现在，既然有了康有为、陈独秀以及蔡元培对写实主义的鼓励与主张，徐悲鸿自然会富有信心地推广来自西方的写实绘画，不管这些写实绘画的题材、趣味、风格、思想和观念背景与中国传统绘画究竟有什么差异。当然，精英知识分子希望写实的方法在对现实的表现中有具体的针对性，对于他们来讲，改变社会仍然是主要的。所以，人们很容易将写实绘画与社会功利主义相联系。既然科学主义成为一个普遍受到支持的方法论，写实的能力也因此成为衡量画家水平的重要标准。

1919年3月，在蔡元培的推荐与帮助下，徐悲鸿和蒋碧薇登上了留学的海轮。相信是出自本能的兴趣，徐悲鸿在欧洲关心的正是西方写实艺术的传统。在伦敦，他参观了大英博物馆、英国国家画院以及皇家画会展览会。古希腊巴底隆神庙的浮雕让徐悲鸿惊叹不已，委拉斯贵支、康斯泰勃尔以及透纳的作品给他留下深刻印象。在法国，徐悲鸿的老师是历史画家弗拉孟，由于弗拉孟年老多病，很多课是由曾获罗马大奖的科尔蒙（Fernand Anne Piestre Cormon）教授代授。徐悲鸿反复念叨的老师是写实画家达仰，达仰又是热罗姆（Jean Leon Gerome）和柯罗（Corot）的学生。

文献表明，徐悲鸿在留学期间刻意回避了当时欧洲的现代主义潮流。他除了关注学院写实和历史画家的作品，临摹如伦勃朗的作品外，没有任何文献记录他对印象派以降的现代主义有丝毫的关注。徐悲鸿对写实绘画近乎偏执的信念可以从1921年上海《晨光》第1卷1期刊登的他从法国的来信得以证实。在信中，他非常自信地向国内的同行介绍了“世界今日之美术界并其美术家”，“吾既以艺为业，其第一二三流之著者，自应知其人，识其画”，“兹举其最著艺人健在者如下，至新出之Cubists并德国之Expressionists无足称者，不著”。1921年的法国，在艺术领域里的激进主义者正在向超现实主义方向进发，毕加索已经离开了他于1907年开始的立体主义进入了新古典主义时期；在德国，1911年臻于顶峰的德国表现主义的主要代表马尔克（Franz Marc）、马克（August Macke）死于第一次世界大战之后，奥托·迪克斯（Otto Dix）和格罗兹（George Grosz）保持了表现主义在形式上的夸张，并正在向着新客观主义的方向演变。1921年的法国和德国的确完全不同于1921年的中国，但是徐悲鸿因坚持他的写实主义信念给国内的同行开出的名单仍然属于个人观点。

徐悲鸿有意无意间在中国艺术家心目中调整西方艺术的实际情况，他几乎是本能地在重新书写他认为合理的西方艺术史，尽管徐悲鸿的意图对于需要科学、进而需要写实方法的中国是善意的和有针对性的。

1928年夏，徐悲鸿应福建教育厅长黄孟圭邀请去福州绘制历史画《蔡公时被难图》。这件描绘“五卅惨案”中被日本军阀杀害的烈士的作品反映出画家在欧洲染有的历史画情结和道德立场，他要告诉人们的是：艺术就是秉承良心与正义去反映现实。

现在，我们了解了徐悲鸿的秉性及其基础。回到他在1929年的文字，我们自然知道了徐悲鸿愤怒的缘由。他的《惑》文字很少，在很大程度上，这篇文章仅仅表达了画家笼统的写实绘画的立场，他似乎认为像塞尚那样的艺术本身是没有什么必要给予学术上的讨论的。可是，我们从文字以及其他文献里没有看到徐悲鸿对19世纪写实主义运动的思想与观念背景的真正理解。

1861年，库尔贝在他的《宣言》里陈述过：“绘画，就其根本而言，是一种具体艺术，因此它只能涵盖真实与实际存在的事物的表达。它是一全然物质性的语言，这语言中的每个字都涉及可见可触摸的物体；如果一种物体是抽象的，是看不见、不存在的，那么它就不该属于绘画的范围。”（16）与浪漫主义者德拉克洛瓦相信想象比知识更重要一样，库尔贝相信眼睛比漫无边际的想象更容易获得真实。徐悲鸿所熟悉的米勒与巴比松画派的成员事实上反感学院派的程式表现，他们认为：那些古典主义者或者过分热情的浪漫主义者没有理解到眼睛本身的重

要性，他们受传统观念，甚至主要是贵族趣味的约束，真实的人物事实上不是安格尔——这也是徐悲鸿喜欢的法国画家之一——笔下的那样，至少，现实中的普通人形象与之截然不同，尽管很多习惯了学院绘画的人将写实主义绘画中的人物看成是丑陋的和不真实的。

基本说来，徐悲鸿也完全没有注意到受库尔贝的影响之后马奈等人对眼睛的进一步信赖所产生的绘画革命。他几乎是本能地不喜欢印象主义的“眼疾”，他没有理解从印象主义发展开来的现代主义其实与库尔贝等人的思想有关：既然绘画依赖视觉判断，就应该同意每个画家通过自己的眼睛来指挥自己的调色板。事实上，徐悲鸿的写实观念基于在学院里教授的基本造型原则，他甚至更关心在美术馆和画册里看到的英雄主义的史诗。因此，徐悲鸿的写实绘画与库尔贝的立场不是一回事。在很大程度上，徐悲鸿的写实绘画来自欧洲学院派，是一种需要叙述、修饰以及做精神提升的理想主义的造型艺术。

无论如何，将那些具有不同意义的重要画家和一些更次要的画家不可思议地罗列在一起，表明了徐悲鸿仅仅认可“写实”的基础方法。就在1929年的一月，与徐几乎同时留学法国的林文铮已经向中国艺术界介绍了写实主义的历史。作为曾在巴黎大学学习艺术史的学生，林文铮已经有了理性分析：

由十八世纪末叶之写实主义而有十九世纪初期大卫之古典主义；由德拉克洛瓦之浪漫主义，而有库尔贝诸家之写实主义；由毕沙罗、莫奈等之印象主义而有塞尚之表象主义；到了立体派和未来派等可以认为现代艺术最热烈的变迁了。综观这百年来欧洲艺坛之沿革，其派别虽如何复杂，归纳起来，不过是理想精神和写实精神之互相倾轧，亦即是情感理智之上下而已。……

近代艺术之巨变，完全是受了社会思潮之影响，因为艺术演化之步骤，是和社会思潮之变迁一致的。例如大卫之作风，是和孟德斯鸠的学说及拿破仑朝代之精神很吻合的；德拉克洛瓦之作风，是和卢梭、夏多布里昂之文学同志趣的；库尔贝的作风，是和孔德实验主义相辉映的；莫奈、雷诺阿的作风，是和罗帝之散文、魏尔伦之诗相近的；塞尚的作风，是和柏格森之哲学有同样的倾向；可见艺术与时代思潮之密切关系了。（17）

法国写实主义强调艺术家必须面对“此刻”。“此刻”的结果使得记录失去了“整体性”与“完整性”，眼前瞬间就是真实。所以波德莱尔将现代性界定为“短暂性、随意性与临时性”。这里，历史绘画的永恒观念与道德价值被完全忽视。左拉在1867年一次评论马奈的作品时所说的话，的确让人联想到胡适对实验主义的翻译。左拉说：“由于科学强调的是实证，要求的是‘拿出证据’，因此过去不受质疑的事物如今都受到怀疑。所有的知识范畴，一切的人为努力，都得找到明确、一致的事实证据才能够成立。”（18）我们知道，这个时代的孔德与穆勒都是致力于将人类经验作为实证科学的论题的哲学家。观察与实验成为判断所有问题的基础。所有这些都，似乎没有在徐悲鸿的思想留下印记。

作为《美展会刊》的编辑，徐志摩以《我也“惑”——与徐悲鸿先生书》为题目同时发表在第5期的《美展》上，他希望通过罗斯金（John Ruskin）对惠斯勒（J. A. M. Whistler）艺术错判的历史，提醒徐悲鸿不要犯趣味偏见上的错误：

风尚是一个最耐寻味的社会与心理的现象。客观地说，从方跟丝袜到尖跟丝袜，从维多利亚时代的进化的乐观主义到维多利亚后期的怀疑主义再到欧战期内的悲观主义，从爱司髻到鸭髻，从安葛尔（今译“安格尔”——引者）（19）的典雅作风到哥罗（今译“科罗”——引者）的飘逸，从特拉克洛洼（今译“德拉克洛瓦”——引者）的壮丽到塞尚“土气”再到梵高的癫狂——一样是因缘于人性好变动喜新异的现象。我国近几十年事事模仿欧西，那是个必然的倾向，固然是无可喜悦，抱憾却亦无须。是他们强，是他们能干，有什么可说的？妙的是各式欧化的时髦在国内见得到的，并不是直接从欧西来，那倒也罢了，而往往是从日本转贩过来的，这第二手的模仿似乎不是最上等的企业。说到学袭，说到赶时髦（这似乎是一个定律），总是皮毛的、新奇的、肤浅的先得机会。（你没有见过学上海派装束学过火的乡镇里的女子吗？）主义是共产最风行，文学是“革命的”最得势，音乐是“爵士”（爵士——引者）最受欢迎，绘画当然就非得是表现派或是漩涡派或是达达主义或是立体主义或是别的什么更耸动的啞死木死（主义——引者）。

徐志摩在这个时尚年月使用的翻译词与之后80年代接近统一使用的词汇不同，但是，这位现代主义诗人所描述的情景，与80年代颇为相似。我们看到，从20年代到30年代这段时间里，中国艺术家关注的仍然是“美”、“审美”以及“绘画”这类事实上属于古典艺术范畴的问

题，后期印象主义或者马蒂斯以及德国的表现主义在西方现实中所处的地位以及20世纪艺术语言上的转型几乎没有进入徐悲鸿关注的视野。然而，几乎所有年轻艺术家都知道，即便是蔡元培提倡写实，也没有像徐悲鸿那样否决西方的现代主义。

参与讨论的画家还有李毅士，他的知识背景仍然是学院派的写实绘画，他表示了一种礼貌的公允，但还是本能地不希望他的儿子去学习塞尚和马蒂斯——他举例说。李毅士似乎想通过对中国现实的特殊性的提醒来帮助徐悲鸿的观点做一个注脚：

不过我现在拿社会的眼光来看，即使悲鸿先生的话是不确，塞尚和马蒂斯的表现，都是十二分诚实的天性流露；但是我还觉得要反对他们在中国流行，万一种下不利于社会的种子，因为我以为在中国现在的状况之下，人心思乱了二十多年，我们正应该用艺术的力量，调剂他们的思想，安慰他们的精神。像塞尚、马蒂斯一类的作品，若然盛行在中国，冲动了中国的社会，我知道这祸患不浅哩？！（20）

谁也不能对没有发生的事情作让人信服的推论。可以看到的是，这里已经涉及到了究竟什么样的艺术才是合适的或者艺术应该以什么样的状况呈现于中国。

每个人都有自由地追求艺术的权利，可是谁有合法的权力主持这样的历史，就像当初的激进主义者决然否定“四王”的绘画艺术一样？曾经极力鼓吹新文化、提倡写实主义的蔡元培、陈独秀在这个时候已经将他们的注意力转向了政治操作，对艺术的发展究竟应该沿着什么样的方向前进的考虑自然暂时交回给了艺术家。可是，艺术家之间的争论没有结果，在不同流派不同风格层出不穷的时期，究竟哪一种艺术态度和立场更为有效，还取决于其他因素。人们再一次将眼光转向了社会，转向了政治：艺术的功能正等待着新的发掘，写实主义的学理背景对于中国画家来说并不重要，重要的是要让人们看到艺术与生活现实的直接关联——这就是1930年前后左翼美术产生的真正背景。结果，这次关于写实绘画与现代主义的讨论不仅涉及到中国的一般文化现实或者趣味的传递，也与艺术的社会与政治处境有关。

有关“惑”与“不惑”的讨论是小范围的，没有更多的人参与进来。当然，争论也没有任何结论性的成果，讨论本身表明了没有谁来维护艺术的丰富性，艺术需要引导，但这个引导者不是艺术家，而是那些与社会和政治发生直接关联的人。就此看来，徐志摩的解释较之徐悲鸿和李毅士反而显得书生气：

如其在艺术界里也有殉道的志士，塞尚当然是一个（记得文学界的弗禄贝尔）。如其近代有名的画家中到有死卖不到钱，同时金钱的计算从不曾羸入他纯艺的努力的人，塞尚当然是一个。如其近代画史上有性格孤高，耿介澹泊，完全遗世独立，终身的志愿但求实现他个人独到的一个“境界”，这样的一个人，塞尚当然是一个。换一句话说，如其近代画史上有“无耻”、“卑鄙”一类字眼最应用不上一个，塞尚是那一个人！（21）（待续）

共有 0 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

关于徐悲鸿 | 写实主义 | 科学主义的文章

- 关于徐悲鸿、写实主义及其论争（下）（作者：吕澎）
- 西洋绘画史话九：帝政和革命时代（作者：相良德二）

发表评论

用户名： 密码： 匿名发表： [注册新用户](#)

评论：

