

体系与学脉：抗战时期中国美术学院研究团体的构成研究

System and Academic Context: Research on the Composition of the Research Group of China Academy of Art during the War of Resistance Against Japan

李新颖 Li Xinying

摘要：抗战时期的中国美术学院是徐悲鸿在重庆筹建的一所新型美术研究机构。本文从该机构研究员的构成结构入手，通过对其学缘结构、创作结构、活动结构三方面分析，探究了中国美术学缘在人员聘用方面的学术考量，分析该机构的研究员在学脉和美术观上与徐悲鸿的内在联系，从而考察了建立该机构的初衷和学术选择。

关键词：抗战时期，重庆，中国美术学院，写实主义

1937年7月7日卢沟桥事变，标志着抗日战争的全面爆发。在抗日战争的进程中，艺术创作中心的空间格局和美术创作的内在性质都发生了迁移、转变。1937年起，在历史轨道的促使下，众多的美术学校及研究机构、美术团体和名师名家迁徙汇集于重庆，形成了以重庆为中心的西南大后方美术阵地。其中中国美术学院的筹办正置于此语境和背景之中。1942年，在时任教育部长兼中英庚款委员会董事长朱家骅支持下，徐悲鸿着手筹建了具有研究性质的中国美术学院，作为发展美术事业、促进艺术创作和带动现代美术教育的新型美术机构。中国美术学院以聘任制的方式，不仅聘请了当时具有一定成就的画家作为研究员，如张大千、吴作人、李瑞年，同时在此期间，也成长起一批卓有成就的青年艺术家，如冯法祀、孙宗慰等，形成了以徐悲鸿院长为核心的艺术创作群体和研究团体。1946年中国美术学院迁至北平，虽然作为研究机构逐渐落下历史帷幕，但中国美院的研究员们成了中国现代美术创作和教学的骨干力量。当然，从中国美术学院研究团队的构成结构切入，可以进一步窥探到这一机构的筹备初衷、学术定位和价值意义等。

一、中国美术学院创作团体的缘起与形成

抗日战争爆发后，徐悲鸿于1937年来到迁至重庆的中央大学艺术科任任职教，

Abstract: During the War of Resistance Against Japan, the China Academy of Art was a new art research institution founded by Xu Beihong in Chongqing. Starting from the structure of the institute's researchers, this paper explores the academic considerations of the China Academy of Art in the recruitment of staff through the analysis of their source, creation and activity structures, analyzes the internal relationship between the institute's researchers and Xu Beihong in terms of their learning background and art view, and thus examines the original intention and academic choice of the establishment of the institute.

Keywords: the War of Resistance Against Japan, Chongqing, China Academy of Art, realism

1937—1942年期间，多次前往印度、新加坡、马来西亚等地开办画展和卖画筹款全部捐献用于抗战前线。1942年1月，南洋筹赈结束返回重庆。同年6月29日，重庆中央大学艺术系举办了欢迎徐悲鸿归国的仪式，但他并没有继续在中大艺术系任主任，继而由吕斯百担任艺术系主任。1942年10月，徐悲鸿在当时担任教育部部长兼中英庚款委员会董事长朱家骅的提议和促成下，用“庚子赔款”筹建了这所以研究性质为主的中国美术学院，这所研究机构主要以交流美术创作和艺术研究为主，并不对外招收学生和开设课程，每月活动经费一万元，工作处设立于重庆磐溪石家花园，是一种新型的美术机构。中国美术学院的研究员主要采用聘任制的方式，徐悲鸿在聘任研究员时提出了明确的标准：“1、须有可见人之作品五十件以上。2、文笔流畅。3、须有利人之事实，至少与人知其倾向。应聘以后，更有详细之义务及权利规定，不欲国妄费一钱，亦不加任何不合理之束缚于艺术家。”^[1]聘任的研究员主要分为三种，教授兼研究员、副研究员和助理研究员，需每年缴纳作品。由此可见，对该机构研究员的聘用在艺术创作水平、艺术创作的活力方面都提出了较高要求，同时也在战时的背景下，为艺术家们的创作打造了一处自由之地，促进美术创作的发展，切磋画技，探讨艺术的发展。后来在徐悲鸿的

邀请和聘任下，不仅聘请了在当时极为成熟和知名的画家作为研究员，例如齐白石、张大千、吴作人等。同时还聘请了很多青年艺术家为副研究员或助理研究员，其中包括孙宗慰、张安治、黄养辉、张蓓英、冯法祀、费成武、沈福文、宗其香、齐振杞等人。这些研究员们多聚集在石家花园，全力开展美术创作，探索中国现代艺术的发展方向。

1944年，徐悲鸿发表了《中国美术学院筹备志感》，虽然这篇文章的写作背景是为了配合“中国美术学院研究员作品展”的举办，但从字里行间中，也鲜明地表达了在战时重庆建立这所研究机构的初衷、契机和目的。首先，徐悲鸿在文中指出艺术在社会系统和文化系统中仍然处于边缘的位置，在具有20万人的城市中，除了各类学校、医院、养老育幼的设备及场所较为充分之外，艺术创作机构相对较少，艺术家也没有合适的创作的工作场所。同时，由于当时政府又制定了相关入学要求和规定，例如，提出只有高中毕业才能学习音乐等艺术科目，一系列的举措在某种程度上阻遏了艺术的发展。由此可见，当时的艺术创作和艺术教育是被忽视和压制的，抑或是被边缘化的，缺少培养艺术家的适当平台和有力制度。徐悲鸿认为艺术虽然被边缘化，但其所产生的作用是不可忽视的，他曾说“艺术之于天下，亦犹药之一。”^[2]正值朱家骅先生为宏

奖学术的提议，促成研究院的成立。由此可见，中国美术学院的筹建其一弥补了社会系统中艺术机构较少的问题，同时也成了艺术教育、艺术创作、艺术研究的聚集地和生发地。其次，中国美院的筹备具有鲜明的学术定位和学术目的，是继中央大学艺术系之后，徐悲鸿推行写实主义创作路线的又一重要阵地。徐悲鸿受到西方古典写实绘画的影响，不仅展开了对中国传统绘画中注重对于大自然的观察这一弊病的批判。同时，传统绘画中忽略对于人民生活状态的描绘，而更重视山水和花鸟的表现，也成了徐悲鸿对传统中国画创作的诟病之一。在美术革命的语境下，面对用写实主义改良中国画抑或是通过多元化的现代主义的方式，针对这一分歧，1929年，由第一次全国美展所引发的“二徐论战”中，就体现了西方写实主义绘画和现代主义绘画的激烈碰撞，而在《中国美术学院筹备志》中，徐悲鸿又再一次明确了写实主义美术观和创作方法。而从中国美院研究员们的学缘结构、创作结构和活动结构中，均显现出师法造化、以人为本、艺为人生的创作路线和审美倾向。

二、中国美术学院创作团体的结构分析

抗日战争时期，国内多所重要的艺术院校内迁至重庆，伴随着学校的内迁和新建，也汇集了当时美术界重要的艺术家们，使得重庆成了战时美术教育、美术创作的中心。1937年，国立中央大学西迁至重庆，校本部选址在沙坪坝松林坡，1939年由于学校人数激增，后下发了关于在柏溪建立分校的通知，在磐溪附近增建校舍。1940年，国立中央大学教育学院艺术科改为艺术系。同年，内迁至昆明的国立艺术专科学校迁入重庆璧山。1942年，国立艺专迁至重庆沙坪坝磐溪，租借郭（果）家园为校舍，校本部设立在“黑院墙”的四合院内，与中国美术学院相毗邻，距离仅1公里左右，同时与中央大学隔江而望。国立中央大学、国立艺专和中国美术学院的校址、院址相距较近，不仅可以共享教育资源，同时三所机构的人员也形成了交叉聘用的面貌，开启了艺术创作、艺术教育、艺术研究的全新时期。基于此，从中国美术学院研究员的组成和构成看，徐悲鸿聘请的研究员其不仅与国立中

央大学艺术系、国立艺专有着极多的人员交叉或具有承担着双重职位，同时在学脉、学缘，创作路径与方法等方面有着千丝万缕的联系，从成立后组织的活动中也可见一斑。

（一）学缘结构

1942年，徐悲鸿筹建的中国美术学院采用聘任制的方式，聘请了有艺术影响力的艺术大家和部分青年艺术家担任研究员、副研究员或是助理研究员。通过研究发现，研究员的构成，与中大艺术系的教师和学生存在着交叉性，同时他们与徐悲鸿无论是在日常交往还是学习创作中都有着密切的联系。

首先，中国美院的研究员中大多数就来自中大艺术系的学生（包括旁听生），他们多数都接受过徐悲鸿的授课，并在此过程中受到了他的创作思想的影响。1928年至1932年，徐悲鸿受聘担任中央大学艺术教育专修科教授，主要教授西画。1935年，国画和西画合并为绘画科，徐悲鸿担任系主任。不仅聘请了国画大师张大千、高剑父教授国画，同时还聘请了吴作人、吕斯百等人教授西画。在1928—1937年徐悲鸿在南京中央大学任教期间，主要培养了张安治、李文晋等人，而吴作人、王临乙因为崇拜徐悲鸿的艺术，所以以旁听生的身份一直跟随学习。1937年，中大艺术系迁至重庆，教学体制由原来南京时期可根据自己的兴趣对国画和油画进行选修调整为国画、素描、油画等都要进行学习，这也为徐悲鸿践行以西方写实主义来改良中国画提供了有力的条件。形成了以中央大学艺术系为核心、中国美术学院为新平台的写实主义阵地。通过笔者调查，自1942—1946年，中国美术学院从筹建到迁至北平的阶段，先后聘请了20余位研究员，其中17位都是中央大学艺术系毕业的学生，后来又留至中大艺术系任教。他们是吴作人、孙宗慰、张安治、黄养辉、张蓓英、冯法祀、费成武、沈福文、宗其香、齐振杞、艾中信、李瑞年、沈逸千、陈晓南、文金扬、王临乙、吕斯百。

根据这些研究员与徐悲鸿的交往线索来看，可划分为两个阶段，一是在1928—1936年，徐悲鸿分别在南国艺术学院、北平大学艺术学院、南京时期的中央大学任教，在此期间培养了一批杰出的艺术人才。1928年徐悲鸿的写实美术教育在上海南国艺术学院展开，同年他也受聘担任中央大学

艺术教育专修科教授。其中吴作人可以算是中国美术学院团体中最早跟随徐悲鸿进行学习的学生之一。吴作人在1928年考入南国艺术学院，在徐悲鸿主持的美术系学习，同年转入南京中央大学艺术系学习，1929年在徐悲鸿的帮助下前往巴黎留学，1935年，吴作人又被徐悲鸿聘为中大艺术科西画讲师，1942年成为中国美术学院研究员。除此之外王临乙、张安治、吕斯百也是徐悲鸿初到中大教育学院艺术专修科任教时的学生。王临乙，1928年在中央大学艺术科以旁听生的身份跟随着徐悲鸿学习，次年在徐悲鸿的推荐下前往法国里昂国立美术学院学习。张安治，1928年考入中央大学教育学院艺术科就读，受教于徐悲鸿、吕凤子等人，1935年在中央大学艺术科担任助教，1943年聘为中国美术学院副研究员。吕斯百是中大艺术系的首期学生，在徐悲鸿建立的现实主义道路，写实主义绘画方式中进行了为期一年的学习，在1928年10月大学肄业，后在徐悲鸿的推荐下，与同学王临乙一起得到福建省政府的庚款公派法国留学的机会，学习法国学院的绘画训练；1934年回到中大艺术科担任讲师，推行写实主义教学体系和训练方法；1944年在中国美术学院展览举办期间，还在“中央日报”上发表了《中国当代艺术家的责任》一文宣传现实主义的创作思想。1929年，黄养辉到南京拜徐悲鸿为师并跟随其在中大艺术系以旁听生的身份的学习，由于家庭贫寒，所以黄养辉采用了半工半读的方式进行学习，后来成了徐悲鸿先生的秘书，协助处理日常的工作；1942年被聘为中国美术学院副研究员。陈晓楠也是采用半工半读的形式在中大学习，后来在1942年跟随徐悲鸿创建了中国美术学院。费成武1930年考入南京中央大学艺术系，1934年毕业，抗战爆发后追随徐悲鸿迁至重庆并任中央大学艺术系副教授，后被聘为中国美院研究员。1932年，张蓓英考入中央大学艺术科，1936年毕业，成为徐悲鸿鲜有的女学生之一。同时张蓓英在艺术创作中赓续着以徐悲鸿为首的写实主义风格和写生的创作手法，1942年被聘为中国美术学院副研究员；后在徐悲鸿的支持下申请了英国文化协会奖学金获得了留英的机会，进入到英国的斯莱德美术学院学习。冯法祀1933年考入中央大学艺术科，



1. 孙宗慰，《蒙藏生活图之对舞》，纸本彩墨，108×111cm，1943，家属收藏
2. 冯法祀，《捉虱子》，布面油画，151×114cm，1948，中央美术学院美术馆藏

由于其专业课和文化课十分优秀，那一届只录取了他一个人，1937年冯法祀毕业后开始跟随抗敌演剧队四队展开了多年的抗战宣传，在此期间也创作了很多描绘战争一线的作品，1942年被聘为中国美术学院副研究员。冯法祀是徐悲鸿最得意的学生之一，无论是在油画创作的造诣上还是创作的路线中都得到了徐悲鸿的肯定。孙宗慰在1934年考入中央大学艺术科，1938年毕业，同年得到徐悲鸿赏识推荐留任在中央大学艺术系，1942年受聘担任中国美术学院副研究员。与孙宗慰同年考入中大艺术科的还有文金扬，他在校期间，正值徐悲鸿从欧洲举办巡展回国，直接受到了徐先生的很多指导和教诲。艾中信在1936年考入南京中央大学艺术系；1940年毕业，1941年留校任一年级助教，1943年受聘为中国美术学院副研究员。进入中国美术学院之后，他仍然坚持着写生等走出去的创作方法，1943年中国美术学院集体去青城山写生的活动中，创作了代表作品《蜀山隆冬》。

第二个阶段为1937—1946年中大艺术系抗战爆发后内迁至重庆培养的学生。宗其香1939年考入重庆中大艺术专修科受教于徐悲鸿，1944年中大艺术系毕业，同年成为中国美术学院的助理研究员，在1945年，宗其香应聘了美军OSS心理作战部，徐悲鸿仍然为其保留了中国美院的研究员职位，抗战胜利后，宗其香又返回到中国美术学院继续进行创作研究，在此期间创作了

《山城夜色》等作品，也进一步展开了对于国画语言现代化的探索。

中国美术学院的研究员除了绝大部分来自中大艺术系的学生外，特别聘请了社会知名的画家和非中大但受到徐悲鸿赏识的青年艺术家。其中齐白石和张大千都是中国美术学院聘请的研究员，在当时已经是极为成熟和知名的画家。徐悲鸿与齐白石的相交可追溯至北平大学艺术学院，徐悲鸿于1928年11月15日接任北平大学艺术学院院长，后三顾茅庐邀请齐白石到艺术学院教授国画，但聘请齐白石时，他并未在重庆。张大千1936年任中大艺术科中国画教授，后被聘为中国美术学院的教授研究员。李瑞年在1937年被中大艺术系聘用的教授，1942年，经过吴作人介绍，徐悲鸿与李瑞年相识，同年10月被聘为中国美术学院副研究员。除此之外，1943年春齐振杞被聘为中国美术学院助理研究员，虽然齐振杞并不是徐悲鸿中大科班的学生，但经陈晓南介绍，在创作上也受到了徐悲鸿的指点。

其次，从留学结构看，在聘请的研究员中，绝大多数都有出国留学的经历，主要集中在欧洲，形成了严谨理性的写实主义的造型体系。例如王临乙和吕斯百1929年在福建省的庚款资助下，前往法国里昂高等美术学院学习，王临乙转向学习雕塑，吕斯百继续进行绘画的创作，他们也是徐悲鸿回国任教后最早推荐出国留学的学生。1933年由吕斯百、王临乙等人成立了“中国留法艺术

学会”，不仅汇集了当时留法的学生，同时也是一个纯粹的艺术团体。吴作人于1930年考入法国西蒙画室和比利时皇家美术学院巴思天画室。阿尔弗雷德·巴思天的绘画主要继承的是弗兰德斯画派的写实主义，同时糅合了浪漫主义的浓厚的色彩和印象派光色的表达，这给吴作人的创作带来了深刻的影响。李瑞年1933年留学比利时皇家美术学院，入学后李瑞年就首先进行了系统的素描学习，研究人体的结构，这样的学习为期2年，也为李瑞年的写实功底打下了坚实的基础。徐悲鸿曾评价他的基本功是最为深厚的，后来1935年，因为经济的困难，获得故宫官费，便转学到法国巴黎选修了两年的博物馆学，同时也去巴黎高等美术学院西蒙画室进行了学习。1946年，费成武、张安治、陈晓楠、张蓓英在徐悲鸿的帮助下，申请了中英庚款资助下的英国文化协会奖学金，后远赴英国留学，张蓓英在斯莱德美术学院就读，张安治入学英国伦敦大学科塔艺术研究研究研修，费成武就读于英国坎伯威尔与科陶德学院，1947年受邀到伦敦大学艺术学院进修。

综上，从学缘结构分析，中国美术学院的研究员大多数都是从中大艺术科培养出来的学生，他们不仅在学脉上贯穿着徐悲鸿写实主义的创作理念，在中大艺术科的教学过程中，徐悲鸿制定了明确的教学内容和目标，无论是学习油画还是中国画，都必须先训练基础素描，坚持素描是一切造型的基础的创作理念。同时在创作中坚持写生，注重生活与艺术的紧密联系，让艺术立足于生活，扎根于人民，创作出真正表现和反映社会生活的优秀艺术作品。在中国美术学院研究员的聘请中，表现出鲜明的学术趋向和共同的艺术理念，使得中国美术学院成为徐悲鸿写实主义学派的又一次扩充和发展。中国美术学院的研究员们在创作中也不余力地锤炼素描的基本功，坚持外出写生，表现真实的社会和人民，将写实主义的方法践行在自我的艺术创作之中。

（二）创作结构

徐悲鸿在1942年发表了《新艺术运动之回顾与前瞻》和《西洋美术对中国美术之影响》，在文中提到了抗战背景下，只有写实主义才是唯一正确的道路，只有写实主义才能治疗中国绘画在晚期呈现的空洞造作的

弊病。而在中国美术学院研究员的创作面貌中更可以窥见他们求真写实的精神。这种创作面貌和结构的显现主要表现在其题材的选择和艺术风格上面。他们以“艺术战士”的身份直接进入抗战第一线，或者着眼于重庆风景、少数民族风情的刻画，同时将视线转向现实生活中普通人民，以绘画展开底层叙述。总体来说，他们的创作结构仍然彰显出以徐悲鸿为首的写实主义创作路线和现实主义的思想。

1. 直击抗战第一线

徐悲鸿曾在《中国美术学院筹备志感》中就表明了对于现代主义艺术的厌恶与排斥，以及对中国画中摹古之风的批判，强调应该将表现的目光聚焦于对民族生活和人民的真实写照。抗日战争的全面爆发，改变了创作的方向，徐悲鸿曾在《新艺术运动之回顾与前瞻》一文中写道：“抗战改变吾人一切观念，审美在中国而得无限制开拓。”开始使得写实主义站在历史舞台的中央，将艺术的视觉聚焦在人民群众的生活和社会面貌中，徐悲鸿也积极鼓励研究员们投身到抗战第一线去表现抗战现场。其中冯法祀放弃了留学的机会，积极投身于抗日宣传队伍之中，在抗敌演剧4队创作了大型壁画《军民合作驱日寇》，后在抗敌演剧5队创作了他的代表作《捉虱子》（图2），这件作品描绘了中国远征军在中缅边境战壕中捉虱子的场景，真实地表现了前线战士的艰苦。在冯法祀的作品中人物采用了写实的方式，没有过多的细节刻画，较为概括地将前线战士的艰辛表现了出来，真正做到了直面战斗现场。被徐悲鸿聘为中国美术学院副研究员后，徐悲鸿仍鼓励冯法祀留在一队，扎根于生活继续创作。除此之外，冯法祀还创作了《被炸毁的大桥》《演剧队的晨会》等都是对抗战题材的表现，如实地表现了社会的真实面貌，对战争进行了控诉，从而更进一步激发了民族斗争的精神。吴作人、孙宗慰、陈晓南、文金扬等人组成了“中央大学战地写生团”前往第五战区前线进行抗日宣传，建立了战地写生的抗日宣传阵线，深入一线，创作了一系列表现前线的作品，例如吴作人的《搜索》《不可毁灭的生命》《战壕》《赴战前夕》《重庆大轰炸》等，真正开始了写实主义的创作手法和抗战题材相融合的艺术面貌。除此之外，齐振杞的《冲

锋》《负伤》，副研究员沈逸干的《太行山防军的生产运动》《火线上押下来的俘虏》等一大批艺术家都真实地反映了战斗一线的真实场景。积极发挥着绘画在抗战时代中的作用，取材于现实，直击抗战最前线，脱离为艺术而艺术，践行艺术为人生的创作原则。通过抗战的题材，用手中的画笔彰显了人们的抗战决心。

2. 以写生扎根本土风貌

对本土风貌的描绘和刻画也是中国美术学院研究员的创作结构之一。其中主要体现在两个方面，其一是对重庆景象的描绘。其中，宗其香尤善于画重庆夜景，开启了以水墨塑造夜晚光影明灭的视觉效果，用传统水墨去写生夜晚表现了光影感，捕捉了黑暗中丰富的光亮，完全打破了传统山水画中不能表现光的局限，发展了国画原有的技法。起初宗其香的作品以墨色为主，后开始逐渐加入色彩，步入到彩墨的探索之中。代表的作品有《重庆夜景》《山城之夜》。在《山城之夜》这件作品中，通过吸收西方绘画对光和色的表达，利用水对光的反射，以及光的明暗变化，巧妙地留白，成功实现了在中国画中表现出不同层次的明亮闪烁的灯光。当然，宗其香通过夜景也表达了忧国忧民的情怀，他的夜景画既脱离了中国传统山水画强调的天人合一、追求自然之道的意味，同时也并非西方再现性、娱乐性的风景画，而是一种具有现实主义意味的绘画。除此之外，还有齐振杞的《吊脚楼下》、吴作人的《凤凰山》《嘉陵春泛》、艾中信的《蜀山隆冬》都是对重庆本土景象风貌的表现。从中大艺术科教学体系的建构来看，徐悲鸿就极为强调写生的创作方法，通过写生来锻炼学生们的观察能力与造型能力，更为准确地把握事物的形体和精神，反对闭门造车。而后他的学生也将写生贯穿在艺术创作之中。除了对重庆景象的描绘，在创作结构中还有对少数民族地区风土和人民的刻画。吴作人在1943年开始了西北地区采风写生之行，他途经敦煌、青海等地，描绘了少数民族生活的真实面貌，例如作品《青海市场》《祭青海》《戈壁神水》。孙宗慰在吕斯百的推荐下，跟随张大千前往敦煌考察，这为孙宗慰开启对西北蒙藏地区少数民族生活面貌的描绘提供了重要的契机。孙宗慰开始用中国绘画中的线条和色彩，再结合西方素描造型的

方式创作出了具有民族风情的系列作品，例如《蒙藏生活图之对舞》（图1）《西域少数民族服饰册》，画面造型具有速写性，通过线条的变化来塑造形体，具有浓郁的西部少数民族的气息。

3. 普通人形象的建构

为了推进艺术的大众化，中国美术学院部分研究员开始自觉将创作视野转向了现实生活中的人民群众，开始着力描绘普通人的形象，使得艺术开始走进大众，走进生活，走进现实。在画面中塑造了很多农村、工人、建设者等普通人的形象。将艺术创作从宏大叙事中解放出来，用写实主义的手法对朴素的、具有生活气息的现实生活展开了描绘。例如徐悲鸿的《巴人汲水》《巴之贫妇》《洗衣》三件作品都是徐悲鸿对重庆当地劳动人民的真实写照。其中《巴人汲水》描绘了重庆劳动人民挑水的日常生活，由于重庆特殊的自然地貌，用水十分困难，而这件作品以朴实的语言表现了衣衫褴褛的老者十分艰辛的取水状态。《巴之贫妇》是对一个身背竹篓，饱经风霜的贫妇的直接刻画，画面运用了科学严谨的素描手法，并采用了国画技法，画风朴实生动，以真挚的情感再现了普通民众劳苦艰辛的形象和生活。而在徐悲鸿的创作乃至中国美术学院各个研究员的创作路线中，都坚持着这种写实主义的方法，通过普通人的形象彰显出民族文化精神，直面民众和现实。例如吴作人《擦灯罩的工人》是一幅全身肖像的作品，描绘了一个在擦灯罩的工人，人物形象生动自然。这个工人正在聚精会神地端详着灯泡，仔细观察是否还有污垢，营造了劳动人民专心致志的工作面貌，造型结实形象朴实生动。吕斯百在1938年创作的《农民肖像》，手法极为朴实，画面中的农民满脸皱纹，眉头紧锁，流露出来一种真诚朴实的沧桑感，并传达出丰富的内心世界。除此之外，还有宗其香《嘉陵江上》、黄养辉的《石工》、冯法祀《铁工厂》、齐振杞的《双人肖像》都表现了在艺术家的创作中，开始运用大众化的平实有力的表现手法，去表现社会中普通人的生活，从而也彰显出在现代美术发展中以底层叙事的逻辑，写实的技巧，平实的语言，现实的题材表现对底层民众深深的同情与关切。当然，这也是对徐悲鸿在创建中国美术学院时初衷的彰显。在《中国美术学院

筹备志感》中，徐悲鸿就曾明确强调要描绘民族生活的状态和人物，而中国美术学院的研究员们在后期创作中也不断践行着带有底层叙事的写实主义创作方法与路线。

（三）活动结构：从写生到美术作品展

中国美术学院展开的活动主要有两项：一是在1943年6月18日，徐悲鸿带领中国美术学院成员到灌县（今都江堰市）青城山写生。二是1944年2月17日至2月21日在重庆中央图书馆举办了中国美术学院筹备处研究员第一届美术作品展览。从这两次活动可以看出有关中国美术学院的两个关键词，“写生”和“新写实主义美术”。一同去青城山写生可以说是中国美术学院的第一次集体性活动，写生也是徐悲鸿所倡导的艺术创作路径。在聘任研究员时，他就鼓励大家积极扎根于第一现场，进行写生。他在《中国美术学院筹备志感》中也明确地强调了要用写生来清除一味摹古的毒瘤，绘画的老师并不是前人的范本，应该是实物。“中国三半年来之绘画，承《芥子园画谱》之弊，放弃人天赋之观察能力，惟致意临摹摹仿，视自然之美如无睹，其流毒之深。”^[3]所以徐悲鸿认为写生是避免创作脱离现实和把艺术从摹古中解脱出来的重要方法，所以他十分重视在教学、研究和创作时写生的重要性，他认为写生是科学的基础，更有利于训练学生的观察能力，激发学生的创造精神，开阔视野，能更为清晰准确地把握物象的造型和形体。同时也彰显出徐悲鸿在艺术创作中强调直面现实生活的现实主义创作思想。以写生替代中国画中过分摹古的风尚，也为中国画的改良提出了明确的方向，为中国画的创作增添了新的气息和生机。所以前往青城山的写生活动，鲜明地体现出徐悲鸿及研究员们的艺术理念。

第二个关键词为“新写实主义”。“新写实主义”区别于“写实主义”。中国美术学院筹备处研究员第一届美术作品展中的作品便是践行着新写实主义的路线和创作风格。此次展览共展出了150余件作品，包括徐悲鸿的《山鬼》《赛马》、冯法祀的战地写生、孙宗慰的西北少数民族题材的作品。从展出的作品来看，总体面貌仍呈现出写实主义的创作路线，但这种写实主义区别于西方的写实主义，而被定义为新写实主义。黄宗贤曾经分析到新写实主义的特征主要集中在

三个方面：大众化、科学化、民族化。这种“新写实主义的内涵”立足于抗战的语境中，从现实出发，扎根于人民群众的生活，在绘画中创造出鲜活现实的景象，这标志着写实主义的方法开始中国化和现代化。1944年2月吕斯百在中央日报《中国美术学院筹备时期美术作品展览会特刊》上发表了《中国当代艺术家的责任》一文，在文中提到：“过去的面目是超现实的，而现在需要的是现实，过去是偏于主观表现的，现在却尽量表现客观的实在。由超现实到现实，由主观到客观，在艺术上是一种转变，亦可以说是一种革命，这是时势所要求，艺术家应有领导时代的地位，同时亦是不可避免的人物。”^[4]我们从中便可以窥探到中国美术学院这个学术研究团体所秉承的写实主义和现实主义共同纲领。

三、结语：中国美术学院创作团体的多重角色

中国美术学院于1942年在重庆筹建，该学院的建立区别于中央大学和国立艺术专科学校等教学单位，它是一所新型的美术研究机构，这在当时是绝无仅有的。不仅成为徐悲鸿推行其写实主义的重要阵地，同时也是中国美术现代化过程中的重要实践和探索。中国美术学院的研究员们多由中大艺术系的学生构成，除此之外，还有知名的画家。他们聚集在一起，以艺术为武，以人生为艺，用艺术直击现实，表现了在抗日战争背景下，以艺术“救国”的决心。在特殊的语境下，研究员们具有多重的身份，不仅是艺术创作的坚守者，也是艺术教育者，更是一名艺术战士，用自己的画笔作战，走上了救亡图存的道路。所以在他们的绘画创作中，不乏对于战争的描绘，美术家的任务和责任开始更加聚焦在以社会为己任，以人生为己任的道路上，为抗战服务，为人民服务，为现实生活服务。例如冯法祀、吴作人、陈晓南等人积极地参与到抗战宣传队伍之中，奔往战地进行写生，也有孙宗慰对少数民族人民的真情刻画，也有吕斯百、齐振杞等对普通人的细腻刻画。虽然中国美术学院在1946年迁至北平后逐渐落幕，但这个团体创作的作品都成为中国现代美术史中的经典。中国美术学院的研究员们在重庆聚集，形成了前所未有的创作黄金时期，同时伴随着抗日

战争的胜利，公、私立美术学校由重庆开始外迁，研究员们也伴随外迁继续在各地践行着以徐悲鸿为代表的写实主义美术观，耕耘在美术教育和艺术创作的领域。从以上分析中，也看出中国美术学院在人员聘用方面具有鲜明的学术定位和学术选择，这与徐悲鸿写实主义的美术观有紧密的内在联系。

作者简介：李新颖，四川美术学院美术馆，硕士研究生，研究方向：艺术学理论。

注释：

- [1] 王震编：《徐悲鸿文集》，上海：上海画报出版社，2005年，第122页。
- [2] 王震编：《徐悲鸿文集》，上海：上海画报出版社，2005年，第123页。
- [3] 同上。
- [4] 《中央日报》“中国美术学院筹备时期美术作品展览会特刊”，1944年2月22日第四版。

参考文献：

1. 司开国：《徐悲鸿拟参加民国第四届全国美展考释——兼论抗战胜利后“中国美术学院”的建设》，《美术研究》，2022年第5期，第6—12页。
2. 华天雪：《徐悲鸿的抗战时事画》，《群言》，2022年第8期，第43—45页。
3. 郭芸芸：《艺为人生：徐悲鸿西南美术家弟子的文化抉择与传播实践研究》，西南大学，2022年。
4. 张楠木、周瑾：《抗战时期中央大学艺术教育模式研究》，《美术研究》2022年第1期，102—109页。
5. 周瑾：《抗战时期中央大学艺术教育模式研究》，重庆大学，2021年。
6. 张楠木、周瑾：《抗战时期中央大学艺术系师生面向现实的转型》，《美术》，2021年第4期，第93—98页。
7. 韩婧：《抗战时期徐悲鸿的写实主义团队和重庆中国美术学院》，《艺术生活—福州大学学报（艺术版）》，2019年第2期，第57—61页。
8. 左小康：《抗战时期“中国美术学院”的若干史实考证》，《美术研究》，2019年第2期，第79—83、96页。
9. 崔晓蕾：《国立中央大学教育学院艺术专修科的西画教学研究（1928—1937）》，中国艺术研究院，2013年。
10. 曹庆晖：《学派与体系——从国立北平艺专、中央美院聘任的中央大学艺术系弟子谈起》，《文艺研究》，2011年第2期，第110—120页。
11. 黄宗贤：《抗战时期大后方美术中心的成因》，《西南师范大学学报（人文社会科学版）》，2001年第3期，第107—112页。
12. 黄宗贤：《关于抗战时期大后方美术研究》，《美术观察》，1999年第4期，第56—60页。
13. 黄宗贤：《大忧患时代的抉择——抗战时期大后方美术研究》，重庆：重庆出版社，2000年。
14. 王震编：《徐悲鸿文集》，上海：上海画报出版社，2005年。

项目总策划
曾勇
庞茂琨
申小蓉
焦兴涛

策展人
唐勇
刘惠

学术支持
李川
何桂彦
尹丹
李敏敏
魏东

学术顾问
李振华

策展执行
张翔
张海超
胡滔
邓川
彭岷
袁亚楠
汤振坤

文献出版
杨光影
李扬帆

视觉设计
谢文芹

宣传
陈昱辰
韩杨

执行团队
陈昱辰
韩杨
沈博文

主办单位
四川美术学院
重庆市美术家协会
电子科技大学

协办单位
华熙LIVE·鱼洞
华熙国际投资集团

承办单位
四川美术学院实验艺术学院
四川美术学院造型艺术学院
四川美术学院设计学院
重庆市新媒介美术创作重点实验室
四川美术学院视觉艺术中心
四川美术学院研究生院
电子科技大学大学生文化素质教育中心
电子科技大学教务处
重庆时代美术馆

2022年四川美术学院美术学学科建设项目

无边·新生

BOUNDLESS DRIFT

跨域连接 / 方法生长 / 数字生活

Transdisciplinary Connectivity
Method Growth
Digital Life

02.25 开幕时间
2023

16:00

02.26 展览时间

03.19

重庆 展览地点
时代美术馆

