

缥缈寻踪 :关于陈宏及其 绘画的初步调查报告

李伟铭

陈宏是20世纪20年代初年留学法国学习美术的中国画家,20年代中期回国,曾先后在上海、广州、香港等洋风大都市从事美术教育和艺术创作,30年代初期进入广西赓续其艺术事业,1937年5月在广西溺水身亡。陈氏的艺术实践,涉及在其生活的年代现代西洋画教育及其传播在中国大陆面临的困境、艺术家的生存空间以及地缘政治对艺术价值观和艺术表现形态的影响诸多问题,具有重要的研究价值。本文以京都国立博物馆所藏陈氏作品的释读为契机,兼以相关的原始文献和图像资料的收集、整理,在此基础上,试图重现陈氏在中国现代艺术史中所扮演的角色的变化及其内在意蕴。

在20世纪20年代留法归来的国人中,陈宏(1898—1937)是一位特别耐人寻味的艺术家。可惜除了日本学者西上实在其整理编辑的《须磨笔记——中国近代绘画编》中约略呈现了陈氏的绘画风格外^①,目前尚未出现正面研究陈氏的学术成果,陈宏生前活动的上海、广州,半个多世纪以来编撰出版的几部大型专业辞书,甚至没有相关的辞条^②。因此,关于陈宏的生平和绘画实践在其所处时代中的位置,迄今仍然模糊不清。

陈宏的生平行事,比较概括的官方记录,最早见诸《陈宏先生墓碑记》:

……毕业于广东高等师范学校,民国十年赴法留学,专攻艺术。初入圣德天美专校,旋改入巴黎美术学院,十四年冬学成归国。历任上海美专西洋画系主任,广州市立美专教授。慕本省建设及风景,二十年来桂服务。今年为省政府专科视察员,四月抵雷平,邑有黑水河龙渚潭,飞瀑奇绝,偕简师美术教员邱君往观,将从事实际写生,不幸失足堕水,竟以



《良友》第12期(1927年1月)所刊陈宏作品《村翁》



《良友》第12期(1927年1月)所刊陈宏作品《人像速写》

身殉,春秋三十有九……其画法融会中西作风,独创一格,尤注重社会写生,为一平民化艺术家。个人作品历在沪、港、粤、桂、越南各地展览,大博中外人士好评……桂林各界闻讯,以陈君逝世,艺术界受巨大损失,由省政府教厅同人发起公开追悼,哀联盈场,益见君艺术高于一切……雷平县长刘善觉敬撰,中华民国廿六年十二月一日。^③

陈宏原名肇宏^④,1898年出生于广东省海丰县海城东笏社一个大家族,叔父陈伯华是留美的教育学博士,父亲陈月波,是清末秀才,有文名,人称“月波教师”^⑤。陈宏的叔父和几位堂兄弟,曾先后留学美、德、法,譬如堂弟——中国现代高等音乐教育的创立者之一陈洪(1907—2002),就是在陈宏的影响下选择学习音乐并留学法国^⑥。关于陈宏赴法求学及其“学成归国”年期的判断,上世纪80年代末期以来先后出版的几部关涉中国西画发展史的著作均与上述“墓碑记”大同小异^⑦。陈宏的“横死”曾在广西引起各界的强烈反应,见于报刊的悼念文字很多,相信该碑记即综合当时桂中所见各种资料或传闻撰写而成。

《申报》1926年12月22日增刊第7版和第8版刊广告“画家陈宏将开个人展览会”：“西洋画家陈宏,前在巴黎国立美术专门校研究绘画,勤奋过人,成绩优美,极得其师鲁塞·佛拉蒙·西门等之赞许。两年前回国后,担任西洋画教席,颇著声誉。现因暇晷甚多,兼循友人之请,拟将其作品一部分,在霞飞路三百一十二号汉黎洋行楼上展览八天,计自本月二十四号起,至新年一月三日止,时间每日上午十时起至午后八时止云。”^⑧由此推断,陈宏之归国,比碑记所说的“十四年冬”要早。在1925年2月1日发行的《时事新报·学灯》附刊《艺术》第88期中,已见陈氏当年1月21日夜写于“上海美专”的短文《艺人的感觉》,而且,1924年11月,刚归国的陈宏已被聘为上海美专西洋画科和高师科“人体画教授”^⑨。

陈宏究竟是在何时赴法,在哪一所美术学校接受教育?现在仍然有不少悬疑之处。倪貽德在其“文革”时期所写的回忆材料中曾提到陈宏“是我过去上美同学”。查倪氏1920年春天作为插班生进入上海美专西洋画科,1922年夏天毕业留校工作^⑩。但是在目前所能接触的有关上海美专的“同学录”中未能发现陈氏的资料。陈宏多次提到他曾在法国与徐悲鸿、李金发同学^⑪,但在徐、李的相关资料中,似乎还没有发现他们言及这位陈姓同学^⑫。20年代中期,陈宏在上海活动的时候,与徐悲鸿有多次接触^⑬,后者在当年所写的《美术联合展览会记略》中对陈氏作品曾有如是评语:“陈宏君之西湖云水是真色,静物两幅,亦见用色之敏。”^⑭前述展览会广告提到的陈氏业师“鲁塞·佛拉蒙·西门等”,可能西文转译误植,应是巴黎国立高等美术学校校长弗拉孟(François Flameng)和吕袁·西蒙(Lucien Simon)。徐悲鸿于1919年抵法,初入朱利安画院(Académie Julian)学习素描,1920年考入巴黎国立高等美术学校,弗拉孟即其业师。考虑到徐氏于1921年7月至1923年春曾因德国马克贬值而移居德国接近两年,而且,《良友》第12期(1927年1月15日)在刊出陈氏的三幅作品的同时,在题为《陈宏君的绘画》这则短文中曾经提示:“陈君粤人,现任上海美术专门学校教授,曾留法五年,专攻美术,并赴德游学,故艺术精新。”如果倪氏与陈宏乃“上美同学”之说属实,且确曾“留法五年”,则陈氏之赴法,最早当在1920年春。当年在法国留学者如李金发、林风眠曾多次转换学校,期间甚至像徐悲鸿一样曾到德国留连经年,陈宏是否也在这个时期“赴德游学”,不能遽断,而同校却错过认识的机会或因为趣味有异而没有深交,也有可能吧^⑮?

在1929年3月5日由天成印务局于广州印行的《广州市市立博物院成立概况》的图版部分,曾选刊陈宏当年捐赠该院的风光画《公园》。关于作者的履历,这份材料是这样写的:“法国巴黎美术专门学校毕业,历任上海美术专门学校教授、新华艺术大学西洋画科主任。现任广州市

立美术学校教务主任、教育部全国美术展览会征集委员。”时为广州市立美术学校教授的丁衍庸在广州市市立博物院筹备委员会中担任常务委员兼美术部主任，在其执笔的《美术部报告书》中，特别提到1928年11月15日向广州方面的美术家发出征集作品邀请函之后，立即得到包括广州市立美术学校校长司徒槐及教务长陈宏的积极反应^⑩。

1926年11月上海美专发生的“学潮”延续至第二年10月才结束，在此期间，部分师生离校另组“新华艺术学院”，陈宏或许就在离校教师之列^⑪。不过，有确凿的材料证明，1928年1月26日，他曾受聘为田汉担任院长的“南国艺术学院”绘画科教授，同年2月26日与绘画科主任徐悲鸿等出席了该院的开学礼^⑫。因经济困难，南国艺术学院仅维持半年即停办^⑬。可能在1928年秋天，陈宏应广州市立美术学校第三任校长司徒槐之聘，南返广州，担任该校西画科教授兼教务主任^⑭。不久，因学校出现所谓“易长风潮”^⑮，公开支持学生的陈宏，包括图案系主任陈之佛、西画系教授倪貽德被迫辞职，丁衍庸则被革职。时间应在1930年夏天^⑯。

陈宏离开学校后可能在广州和香港呆过一段比较长的时间，才正式到广西工作。1934年春，开始在南宁广西省立一中担任图画教师^⑰，不久调任广西省政府教育厅艺术科视察员，负责全省各地中等学校艺术教育的调查指导工作。4月与沈樾、张家瑶等在南宁发起成立广西美术会，第二年12月又与当时在省教育厅工作的音乐家满谦子等发起成立广西音乐会^⑱。

二

陈宏短暂的一生，就其艺术活动而言，大略可分为巴黎时期（1920—1924）、上海时期（1924—1928）、广州、香港时期（1928—1932）和广西时期（1933—1937）。

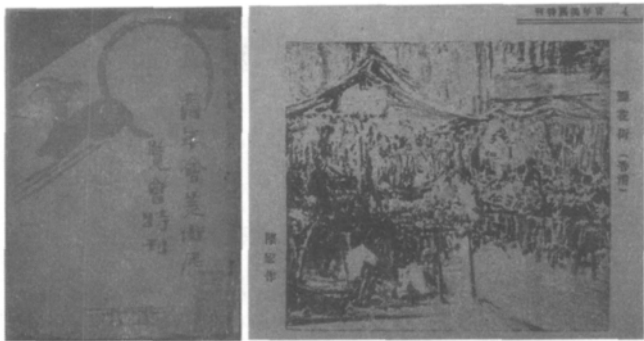
不言而喻，笔者很难对陈宏的巴黎时期进行有效的描述。陈宏仅提到其巴黎时期的同学和老师，对当年画界佩服的同行，似乎只有校友徐悲鸿。目前所见陈氏的早期作品，可以辨认年期者，是《良友》第12期“美术之部”刊载的作品，其中侧面油画肖像画《村翁》，款识标明完成时间为1924年，可能是巴黎时期的习作；同时刊出的另一件铅笔画《人像速写》以及参加第一次全国美展（1929年）的《欧妇》，或许也在留法时期完成。据说，陈宏回国初期面世的作品，有不少是在国外完成的习作^⑲。有限的几件印刷品，呈现出他倾向于“感性”的轻柔的明暗调子和流畅的线条节奏，与徐悲鸿强调坚实的结构体积的“知性”刻画，明显大异其趣。

根据周芳美、吴方正的研究，当年巴黎国立美术学校的教学方式主要是工作室制，绘画工作室只有三个，上课的形式相当松散，工作室主任每周两次巡视学生作品，因此，学生在校外另寻私人画室学习也是常事。如徐悲鸿初到法国时选择的便是达仰（Paul Adolphe Dagnan）的画室^⑳。徐氏对达仰这位“新传统主义者”的推崇景仰以及后者对徐氏艺术的深刻影响，早已成为中国现代艺术史的常识。陈宏以哪种方式度过留学生涯现在还不清楚。在归国初期发表的言论中，他也提到素描训练和“长期的修养、刻苦的研究”的必要性^㉑，但是，相对于学理的执著和技巧的磨炼而言，显然他更珍视直觉与情感的表现。在《艺人的感觉》这篇短文中，陈宏写道：

艺入正好比孩童一样，他在生活中时时刻刻有灵敏奇异的感触，所以包围着他的宇宙万象，不歇地变化。艺入的心灵也跟着不歇地流动，忽生忽死，或歌或泣。万物皆有情



《广州市市立博物院成立概况》（天成印务局，1929年3月5日，广州）所刊陈宏捐赠作品及其简历



《青年会美术展览会特刊》
(1931年2月,香港)封面及
内刊陈宏作品《摆花街》



陈宏《欧妇》(又题《一个波兰女子的肖像》,刊《美展》汇刊第10期,1929年5月4日,上海)

爱,皆有痛恨离散,皆有生命;只要触着艺人的眼耳,即能于他的心弦上,弹出各种哀乐不同之音调……艺人更与科学家不同,因为他认识自然,并不要拿什么知识,去把自然用几何、化学的法则分析起来,艺人之认识自然只是为着情爱!所以自然就是艺术家的恋人,在她荣枯生死万千变相中,都有艺人的心灵在里头共同哀乐,而在艺人片时悲欢的感觉中,即可见自然活泼的命运。^③

这种“艺人”的角色认同感,与徐悲鸿“独持偏见,一意孤行”的襟怀抱负,以及林风眠归国初期试图以艺术改天换地的宏大社会使命感,当然有所区别。

陈宏的“上海时期”,也是上海西洋画艺术从鸿蒙混沌时代进入遍地开花的时期。各种私立美术学校、美术展览会(其中包括国外艺术家参展者)以及新闻出版业的迅速发展,使上海成为东北亚地区最引人瞩目的摩登大都市^④。差不多所有留日、留欧归国的艺术家,都以上海作为重返大陆的第一码头。虽然,其中不乏十里洋场的匆匆过客,但也有不少人执著地把这里当作实现梦想的终生舞台。作为一名留法艺术家,陈宏在这里顺利地完成了从学生到教师的身份转化,并且,迅速地进入了沪上“洋画家”的核心圈子。

1924年圣诞节前夕,以上海美专画家为核心,“天马会同人联合新近从海外归国的名画家数人在沪上举行联合展览会”,其中即有陈宏的作品《一个波兰女子的肖像》^⑤。在此后近四年中,除了前述霞飞路汉黎洋行的个人画展,沪上绝大多数重要“洋画”展览会,均有其作品参展。如:1925年4月5日至12日在上海法租界三洋泾桥安乐宫二楼举行的“洋画家春季联合展览会”^⑥;同月24日至29日中国科学艺术社在黄浦滩六号举行的“第二回春季艺术展览会”^⑦;1926年元旦至6日在安乐宫举行的“上海洋画家联合展览会”^⑧;同年12月24日至28日在老靶子场福生路俭德储蓄会举行的“中华艺术大学兴学展览会”^⑨;以及1927年9月10日至14日举行的大规模“美术联合展览会”^⑩等等。在离开上海美专之后,1928年6月24日,陈宏曾与张聿光、丁衍庸、陈抱一、朱应鹏、俞寄凡、梁得所等发起成立旨在“联络情谊,共谋中国艺术之发展”的“上海艺术协会”^⑪,并与徐悲鸿、陈抱一、关良、丁衍庸、宋志钦、谭华牧、周天初、郭谷尼一起被推举为该会第一届展览会审查委员会西画组审查员^⑫。1928年6月,大学院艺术教育委员会推举陈宏为全国美术展览会指导组委员^⑬。同年8月14日《申报》增刊第5版刊出大学院美术展览会函请沪上名家张聿光、丁衍庸、陈抱一、朱应鹏、俞寄凡、梁得所、周勤豪、陈宏出品全国美术展览会函件,中称“夙仰先生当代名流,艺术先进,敬敢函征求出品,望祈多赐名作”。从1929年刊行的《教育部全国美术展览会出品目录》中可以看到,陈宏参加这次展览的作品一共四件。

上述琐屑的行迹罗列,或许约略呈现了陈氏上海时期的艺术活动空间及其在画坛所处的位置。特别要指出的是,陈宏归国初年,曾在隶属于上海美专的“艺术学会”主办的《艺术》(《时事新报·学灯》)周刊上连续发表了多篇文章,畅述了他对艺术的形式美和情感及社会生活的内在关系的认识^⑭。其中颇为耐人寻味的是《白色与黑色》这篇文章:

……我们普通所看见的白色既然都不是纯白,我们究竟在那里可看见它呢?这个也十分容易,在各种圆滑的物体上,如玻璃银器等,当它们受了光线反射出来的集光点,我们在那上面便常常可以看见白色。但我以为最著的纯白色,莫如太阳体上那种令人不可迫视的猛烈的光辉。括言之,凡所谓“纯白”就是比它没有更白,没有更完全的白色,它也

可以说是“非颜色”。

“纯粹黑色”我们更不容易看到，它也是“非颜色”。至于我们普通所看到的黑，它有许多种类，不但有程度上的差异……

普通标准的黑色，为三种基色(亟)量的均平所混合，这基色若有更丰富的彩度，则所混成的黑愈近暗，换言之，则黑的彩度愈高强。一个善于用色的画家，在他灵妙的感觉中，可以用许多美丽的颜色，写出无尽的各种黑色……

在一幅颜色富丽的画面上，作者表出许多调子高低不同和变换的白和黑色，或是它们都很清晰，或是近于灰暗，或则这白和黑色在画面上，全不有显明的踪迹而只有躲藏的势力，再在它们的作用来说，这白和黑或是用来休息视觉，或是用以提醒，或用来使人沉醉，或用以增进全画的声力，或是用以轻减众色的光辉，或用以助长它们的神秘。种种情景作用虽大不相同，但除了些特例外，普通用白色是要使别色和暖，而黑色则低冷之……^⑩

在这篇文章的最后，陈宏告诉我们他在巴黎的读画经验：“我在巴黎时，每逢星期日，常往露佛宫看画，在得拉克罗亚(Delacroix)所作的《但丁的船》(Da barpue du Daute)那幅画上，觉得这位大艺人暗用的黑色，已尽量告诉了我们，人生的恐怖，黑暗，神秘与悲哀，包围着一切，暗力在那个(Vlrgle)的袍边忽现一线白光和远远天边余晖相映，又像渺渺人生的旅路上一个如何可怖的警告！它是沉沉黑夜中一个惨烈的呼声，使我们警绝，使我们希望，更使我们努力，在生的愿望和死的寂寞中。”显然，陈氏的色光分析包括对色彩的直接反应，折射出一个受所谓“外光派”的色彩理论影响的中国画家的视觉经验，他所欣赏并为之激动不已的得拉克罗亚，正是以其超凡的艺术想象力和大胆的绘画实践感染、鼓舞了印象主义和后印象主义画家譬如塞尚和凡·高的浪漫派大师。

如果想增进对陈宏上海时期艺术生活的了解，不能不读倪貽德写于30年代中期的《南游忆旧》中的相关文字：

……陈宏，就是在上海时过从最亲密的友人。陈宏在最近的艺坛上虽然很少有人说起他，然而有过一个时候，他是颇为一般美术青年所信仰的……最初看了他的作品，也使人像是换了一种口味的样子。原来在当时上海的许多洋画家，他们大都受了印象派的影响，在画面上爱涂鲜艳夺目的色彩，以示外光的强烈，而陈宏的画却完全有相反的灰色调子。他常常用细小而轻松的笔触，组成以鼠色为基调的画面，而在这灰色调子中，偶然有一二处地方，涂着一些冷而艳的淡红或浅绿，远看过去好像是一幅素描的着色画，他画中的女性，都好像是带着一种感伤的忧郁的神情。你如果说他的作风是像西洋名家中的哪一个，那么我可以说是有些像法兰西的梦幻画家加里埃尔(Carrère 1849—1906)的。……你若对于那些浓紫艳红的印象派风的作品看厌了之后，再去看看他的作品，便能把你的因刺激而感到疲劳的眼睛重新清新起来，而感到安静和平的趣味。虽然这样的画多看了也容易使人沉闷……他虽然处在艺术空气非常薄弱的环境里，却是没有一天和画笔颜料离开的……就这样的每天作画……在不调和的环境中，度着他独自的艺术生活。一直到他回返广州，也还是始终如一地奉行着。他可以说是一个最忠实艺术信徒吧。^⑪

而早在20年代中期，倪貽德就已强调过他对陈宏的另类才华的“偏爱”：



陈宏《人体素描》(《时事新报·学灯》附刊《艺术》第97期，1925年4月5日，上海)



陈宏《自画像》(油画，《时事新报·学灯》附刊《艺术》第89期，1925年4月12日)



陈宏《自画像》(素描，《美术杂志》第1卷第4期，1937年6月1日，上海)



陈宏《山人肖像》

陈宏氏的艺术,在国内可说是一个特出的人才,他的作风显然与一般的作家有不同的倾向。而且我觉得他那画面上所用的寒冷的色彩与沉静的调子,在这大红大绿者滔滔皆是也的青年作家里,确是一服炎热中的清凉散。在这次展览会里……《冬之无言》、《雨余春色》这两幅是抒情的作品,他的结构与用色都能将那时的情调恰好的显出。而我对于这两幅画特别喜欢的原故,也许因为有一种偏爱的原故。他在这两幅画内所表现的情感,可以“沉默”二字说尽。^⑫

在这篇题为《安乐宫观画述感》的文章中,倪氏以大量篇幅发泄了他对当年沪

上风行的“空洞”、“高调”的现代艺术时尚的不满^⑬。而《南游忆旧》忆及的“旧人”,则都是其广州市立美术学校时期的同事——陈宏、丁衍庸、陈之佛。陈宏是进入忆旧视野的第一位艺术家。倪贻德以生动的文学笔法,勾勒出一位充满活力的理想主义者——“艺术信徒”的肖像。60年代,倪氏在厄运中提及这位“上美同学”的时候,仍然记得他“喜运动,勤画画”。



陈宏《参拜的老妇》

民国年间,“洋画家”除了为权贵绘制肖像,以卖画谋生的机会微乎其微。因此,投身教育便成为纷纷所趋的选择(上海美专的招生广告,就经常以该校历年毕业生如何在美术教育方面担任要职为诱饵)。不过,同样是沿海大都市,广州毕竟比上海小,公共文化空间更显逼仄,但是,偌大的上海,艺术界人才济济,居然没有一所公立美术学校。于是,早已高度商业化的“海派”绘画和后起的现代美术教育的“产业化”,便构成了民国时期上海画坛的奇异景观。规模不同、形式各异的私立美术教育机构和美术研究所,朝立暮散者司空见惯。为争夺生源以保障经济效益而演化成各种利益群体在各种场合互相吹捧互相攻讦甚至肢体冲突者,令人眼花缭乱。这或许是陈宏、丁衍庸等选择离开上海到广州工作的原因之一。因为,广州市立美术学校毕竟是公立教育机构,而且据说校长还是一位从法兰西学成归来的美术家^⑭。

然而有趣的是,广州市立美术学校从成立到随着广州沦陷消失于无形(1922—1938),居然连续换了五位校长,除了第二任校长胡根天顺利接了第一任校长许崇清挂名之职,以后的每一次“易长”,都引起广州画坛的轩然大波^⑮。因此,陈宏等进入这所公立美术学校,从一开始也许就意味着没有什么好的结局。

1930年5月3日至4日,陈宏、丁衍庸和日本“洋画家”小林守材(生平不详)在广州沙面广东戏院(一说“群英会”)举行“中日三人绘画联展”(日支画会主办)^⑯。这个据时任日本驻广州总领事须磨弥吉郎说“得到好评”的展览却受到了广州市立美术学校毕业生吴琬极尽刻薄的抨击。吴氏攻击的目标不止于“两个负盛名的中国洋画家给日本一个第八、九流的作家利用了来作他为自己宣传的陪伴”,而是对丁、陈在广州市立美术学校的的教学成绩包括他们最基本的绘画修养——色彩、构图、题材等等,都作了全面的否定,吴氏甚至怀疑,陈宏那些在时间上有可能是完成于留欧期的作品(这些作品在吴氏看来尚有可取之处)是否出自其本人之手^⑰。陈宏对这次经历的反应如何,不清楚。丁衍庸在离开广州重返上海之后所写的《自述》中曾愤愤地指出:“……广州艺术界空气的贫弱,出乎我意料之外……艺术界连有常识的人都不见得多……流氓无赖一切都冒艺术家的美名,混迹其间,把广州艺术界弄得糟透了……”^⑱这虽然不一定是专门针对所受攻击的回应,但至少反映了丁氏对广州之行沮丧失望的情绪。1931年2月,陈宏应香港《青年会第二次美术展览会特刊》之约所写的《几句话》中称:

谁要开展览会,便开了吧!有美术品陈列着给大家看已经很满足,又何必必要另印什么

特刊,这未免节外生枝太多事了。若说要借它来宣传艺术,在我个人看起来是很不中用的……真正的艺术是用不着宣传的……在现代投机的社会上,尤其是在我们中国社会里,一切虚伪成为习尚的,无论谁要宣传什么的一件事情,那事物就立刻要被人怀疑的。那末,我们若要宣传艺术,岂不是也会得到相反的结果吗?……凡是真正的艺术是独立超脱的,最少对着创作者来说,它已经过了一个绝对境界,而有绝对的价值,所以有人看见也好,没人认识也罢,它用不着怎样去宣传。⁴⁹

在这篇文章的开头,陈宏还这样说:“许久没有执笔了(不是画笔),连平时书信也少写的我,不是因于忙碌和懒惰,也不是因于爱默和畏烦,只是自家觉得拙于此道吧。”与回国初年在沪上勤奋著述的状态比较,这种对抗“虚伪习尚”的消极心态,与倪貽德指称的“最近的艺坛上”已经“很少有人说起他”,大概不无关系吧?

或如李育中在悼念陈宏的文章中所说:“他什么欲望也没有,只有艺术的欲望。他是一个真够淡薄的人……”⁵⁰换言之,陈宏不会因为某种挫折而放弃自己的画笔。当年日本驻广州总领事须磨弥吉郎收藏的中国绘画中,就有九件陈宏完成于广州、香港时期的油画⁵¹。这些作品除了三件目前不明下落外,其中六件已由须磨的后人捐赠给京都国立博物馆,按照捐赠目录,它们是《升龙山人裸体像》(布面,49.8×60.3cm,1930)、《香港拱廊》(布面,46.3×37.7cm,1932)、《香港花市》(布面,37.9×45.4cm,1930)、《香港长堤》(布面,51.1×37.6cm,1929)、《参拜的老妇》(布面,46×38.1cm,1932)、《羊城图》(布面,38.2×46cm,1930)。需要说明的是,须磨笔记提到的作品名称与捐赠目录和原件框背墨书略有不同。目前下落未明的三件作品应是《花子肖像》(80×120cm,1930)、《暴风雨前夕》和《静物》。

京都国立博物馆藏品是目前所见陈宏传世的全部油画,理所当然成为我们了解画家20年代末期至30年代初期的艺术风格最重要的实物依据。根据须磨氏的记录,《花子肖像》是1930年晚夏在广东沙面日本总领事馆露台上完成的作品,在所有九件作品中尺寸最大,须磨认为,虽然整体上还存在生硬之感,但色彩——尤其是绿色的巧妙运用,是这件作品最突出的优点。“升龙山人”是须磨的雅号,《升龙山人裸体像》在笔记中题为《山人肖像》,这件作品也在差不多同一时间完成,体现了娴熟的写实技巧。《参拜的老妇》则以凝重的笔触和偏暗的冷色调强调了对对象静穆虔诚的心境。而最能够体现陈宏色彩素养的作品,可能是其中的风景画。譬如描绘广州市区珠江北岸的高楼大厦和沿江街景的《羊城图》,以细碎而又敏感的笔触和丰富的色彩表现了南国盛夏太阳底下的街市情境,特别是白色的运用,闪烁着夏日灼人的炎热气息;《香港花市》也有类似的色彩效果。稍为不同的是,前者体现盛夏的印象,后者则是早春花市葱茏的氛围。《香港拱廊》纵深的透视感和天窗玻璃白色的透光是对于一个明彻而又幽寂的空间的把握——类似这种取景方式,在同一时期的中国“洋画家”作品中似乎很少发现。须磨在其笔记中特别强调陈宏的留法背景,认为其明亮的色彩和笔法“完全可以匹敌马奈等人”,是一位真正具有天才气质和最有可能成为艺术家的艺术家。

须磨收藏的陈宏作品留给我们的色彩印象,无疑与倪貽德的描述存在明显的偏差。虽然,“细小而轻松的笔触”仍然是陈氏这一时期的技法特点,其色彩薄涂法甚至在不少地方留下了布面的底色,但相对倪氏所说的类似加里埃尔的那种“一看是只有浓淡明暗,而没有色彩”的“灰暗”调子而言⁵²,陈宏这一时期的作品与印象主义画家毕沙罗的风景画似乎更为接近。因此,30年代中期,梁得所在列举当代画坛的著名“洋画家”的绘画风格的时候,特别指出陈宏“作画善用绿色,一片清新,轻妙而不沉浊”⁵³,是有道理的。



陈宏《香港长堤》



陈宏《香港拱廊》



陈宏《牧牛图》

三

广西处于西南边沿地带,近代文化发展明显滞后。广西当局与南京中央政府之间微妙的权力紧张关系,客观上营造了前者相对宽松的言论空间,“九·一八事变”以后,桂系主张抗战的政治策略,陆续吸引来大批具有爱国思想的知识分子包括左翼青年艺术家。陈宏正是在这一背景下进入广西——一个对他来说不仅政治、经济和文化氛围而且自然风光全新的生活环境。换了环境,换了心情,也换了一种趣味和抱负,对于已经厌倦名利纷争的陈宏来说,也就不足为怪了。

1936年2月26日,陈宏回港探亲,因病住院期间接受记者采访时谈到:

桂省僻处边隅,一切文化本较他省低落,然近年来,该省上下一心,锐意图治,交通日便,人才颇众,故文化建设,亦蒸蒸日上……关于绘画运动,则本人初抵桂时,即亟注意。前岁秋季,联合南宁同志成立广西美术会……计美术会曾举办画展凡三次,现第四届美展,当在本年秋季举行。至于音乐运动,桂省文艺界人士,亦已感觉有迫切之需要,至年冬间,由音乐家满谦子、徐孟平、张碧如及乐群社韦总干事等,发起组织广西音乐会,满氏、韦氏,及本人皆被推为该会首届理事……吾等同人,素志在推倒一切萎靡亡国之淫乐,盖欲复苏中华民族灵魂,实非藉此康健真正之艺术不为功也……查最近一两年间,外省名家到桂开画展者颇不乏人,如徐悲鸿、黄宾虹等……总之,桂省人士,现正以一种诚意热情接收一切新文化,以为复兴民族之准备,故外处艺术家,欲往广西公展作品或创作者,皆所欢迎,惟省会南宁之文艺批评阵线,亦颇严整统一,其基本态度乃筑于忠实两字与文艺大众化之立场上……有深远之理解,及严正之批评,方可造新中国艺术之生命,亦即中华民族之新生命也。^{⑤4}

在这里,陈宏不仅明确地表白其“文艺大众化”立场,而且以“主人翁”的姿态,向香港读者以及“外处艺术家”推介广西“锐意图治”的社会气象。换言之,陈宏在广西获得新的艺术视野的同时,也实现着艺术价值观的转化,他已经有了新的志同道合者——譬如1937年初,就与刚从广州来到桂林的青年摄影家沙飞结下了深厚的友谊^{⑤5}。又如下列表格(此略)所示,陈宏先后举行了近二十次画展,其艺术活动空间,不止于广西,而且扩大到广西比邻的法属越南内地。

在刊于1937年2月18日《桂林日报》第8版的《陈宏越南画展集评专号》的个人画展一览表,中可以看到,仅在1936年,陈宏先后举行了十三次个展,当然,其中有不少展览只是场所的变化——譬如在越南内地举行的六次展览,就是当年5月在南宁举行的个展的延伸,其中不排除添加旅途所画的个别新作,但内容大体应该不变。1936年4月20日,香港《工商日报》在报导陈宏第八次个展(香港告罗士打行,1936年4月)时曾对其“作风转变”作了充分肯定:

……查陈氏在我国艺术界,早已富有声誉,近年旅居桂省,作风转变,独创一格。据陈氏本人称,彼本人之作品,实深受广西清明政治纯朴风气,及其奇丽之自然界所影响。基于此点,则是次陈氏之画,亦可代表桂省艺术之新姿态与国际人士相见。全部出品,共五十幅,以描写广西山水、民间及本港大众生活占多数,各点结构,均能笔触强健,用色朴

素。综观陈氏艺术倾向,似已逐渐舍弃其昔日之华丽外观,而惟内在生命之探求,其特点在能应用西方技法,以创新中国画,同时复基东方情调,为西画另拓境界。至其所取题材,能紧握现实,表现地方色彩,尤为可贵。

关于这次香港个展,前揭李育中文持类似观点,但对陈宏的艺术实践说得更具体:“他用西法来写类似的中国画,用的是中国纸,极爱用淡的墨渲染画面,但是完全不像岭南三画家的折衷写法的,他画得很轻逸,手法是他自己的,他用的却是西洋画笔。画的题材多取自桂林山水,还有许多是写街头市集的。”不过,对陈氏这种“转向”,李育中的看法是:“能够用到大众的题材,是一种对于他的新鲜的希望。但我却不以为然,对于群众场面他是无法处理的,他虽然热心,也就成为徒然,他不是一个写实的画家,更不是一个通俗的画家。”

陈宏不仅创作热情空前高涨,同时,他的努力也获得广西同行的理解和热烈支持。《桂林日报》编辑(洪)雪村在《陈宏越南画展集评专号》的刊头语中指出:

我想,艺术家是用不着去打算向左或向右的,倾向的问题,只好让给政治家去研究。至于艺术家,他只有一个条件:不要忘记了他所处的时代和环境……陈宏先生,一直到现在为止,他永远是最忠实于广西的一位杰出的艺术家。他的大部作品,都是表现了广西的生命的。陈宏先生,他并不以艺术家自居,他不想把自己封闭在画室里,去构造一些脱离现实,而于广西也毫无益处的“挂图”。他永远以广西一公民的资格,潜沉在广大的民众之间,去呼吸民众所呼吸的空气,去学习民众所表露的情态,去听取民众所呼喊的声音。就因此,陈宏先生的画幅里所表现的东西,才更真是广西的……^⑤

如果说,洪雪村有意淡化政治色彩的立论仍然体现了“广西的”地缘政治立场的话,在同期“专号”刊出的越南报刊有关陈宏画展的评论,则展示了作为法属殖民地的越南的独特文化视角:

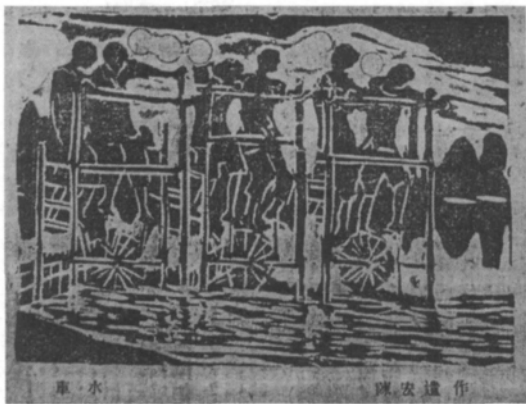
逐一地欣赏着,我们又觉得那画面神奇地混合了欧洲的线条和气韵,包含着西方艺术的体积、笔触和变化,这确正留给我们一种直透过东西两大不同传统文化奇特的印象。但这原来不是陈氏个人的本质,这是他在完成了五年法兰西美术教育之后,再回来他那富于原始古风的故国,经过一个长时期的探讨而成功的……他极力避免通俗的束缚与纠缠,可是他却是个忠实的画家,企图在一切学派规范之外,自己孕化而创新的。(卡特昂 Francis Gattegrn,西贡公报L'Opiain,1936年8月8日)

另一篇题为《一个奇迹》的文章也认为:

……东西两大精神的混合,乃产生出来陈氏个性的一种魅力惊奇的表现。这样创造出来的技法风格,所给与绘画上效果如何,是很需我们去研究的。陈氏的水彩画,完全是包含着一层轻盈的空气,呈现出异常微妙的品格,又用了最低限度的线条和色彩,几乎要靠着想像哪。然而一当人们在那画幅之前,稍为停久注意,或者了解作家对于物质的轻蔑,立即就会看见活跃的光辉。



陈宏木刻作品《被光明所摒弃者》



陈宏木刻作品《水车》



《青年界》第8卷第5号
(1935年12月,上海)所刊陈宏作品



遗憾的是,陈宏广西时期的作品,目前能够看到的只有一幅《牧牛图》(纸本,水墨设色,30×38cm,家属藏)和两幅黑白版画。据陈宏的后人说,《牧牛图》是一幅当年遗弃不要的作品,从整体上来看,它具有上述各家描述的风格特征,更准确来说,是一种介于铅笔速写与水彩、水墨之间的表现风格。可以肯定,真实再现不是陈氏所要追求的目标,因此,在这里他无须炫耀他的写实技巧。这种没有经过严格的理性过滤的表现风格,恰好切近陈宏和谐地融入当地生活的随意性,与其归国初期在文章中强调的“艺人的感觉”,在逻辑上并不

矛盾!特别要强调的是,在融合东西画法这一点上,陈宏并非首开其端者,很多留日包括留法的艺术家都在从事类似的探索,但明显不同的是,陈宏没有像丁衍庸或关良甚至徐悲鸿、林风眠一样执著地去传统的语言资源中寻找可以综合利用的元素,直接来自生活的感受,对他来说也许更为重要!

如所周知,从30年代初期开始,版画艺术就被那些激进的左翼青年艺术家看作艺术大众化的先锋。陈宏在广西的时候,当地已有个别青年艺术家选择这种形式作为介入当代生活的媒介。1938年10月武汉、广州相继失守以后,桂林作为大后方,已成为抗战文艺包括版画艺术家活动的大本营^⑤。陈宏去世前两个月——1937年3月1日雨夜,曾在桂林为《钟惠若木刊集》作序,这本徐悲鸿题签封面的画册,很可能是中国现代版画史上在桂林出版的第一本版画集^⑥。对木刻在绘画艺术的各种视觉样式中所具有的社会功能,洪雪村曾转述了陈宏的看法:“物以稀为贵,贵了就和大众脱离关系。在绘画上,他以为水彩画比油画更接近大众,而铅笔画又比水彩画更接近大众,漫画和木刻画则几乎是属于大众的了。”陈宏也想尝试这种形式,但可惜还没有真正开始就不幸去世^⑦。现在可以看到的这两件版画作品——《被光明所摒弃者》和《水车》刊载于广州现代版画会主编的《现代木刻》第34期,据称是陈宏的“处女作”。正如编者(很可能是李桦)所说,“这两张木刻,刻得如剪影画似的,倒别具风格,可见陈宏先生的前途正远大,忽而夭折,真是木刻界的一大损失了”^⑧。

必须承认,在20世纪20年代至30年代前期的中国艺术舞台上,真正扮演主角的是那些具有西学背景的艺术家的。20年代中后期,正是这些艺术家“学成归国”的高潮期。如倪貽德所说,这些艺术家“大致可分为两大支派,一派是从法国研究回来的,大半倾向于写实主义的作风,还有一派是从日本回来的,大抵出入于印象派和后期印象派之间”^⑨。这种风格分类当然适合某种总体倾向的把握,在这里我想指出的是,正像我们所看到的,在归国时间上明显滞后的留法艺术家在正规的公立美术教育机构中占有更重要的主导地位,特别是从20年代末期开始,杭州国立艺专和南京中央大学艺术科已成为留欧艺术家集中的两大营垒,他们不仅拥有可以支配的国家财政资源(尽管经常捉襟见肘),而且,在人脉上,获得了那些在政府上层机构担任要职的同窗、学友的关照。1934年8月在孙福熙主编的《艺风》第2卷第8期(中国留法艺术学会专号)上公开的“中国留法艺术学会”的成立和展开经历表明,“留法”已经成为中国知识分子在公共交往中既具有体面的教养同时也拥有更大的话语权和优越感的身份标志。

在某种形式上,陈宏也分享了这种“利益”,但是,在留欧知识分子在中国社会文化结构中开始形成某种利益集团的时候,他明显已经被边缘化,相反,与那些从日本学习回来的青年艺术家,他倒是保持着更密切的微妙联系。虽然陈宏也曾在上海、广州、香港等洋风大都市留连,并且在那里延续着他在巴黎的生活习惯——譬如爱上咖啡馆聊天,但他毕竟是匆匆过客。陈

宏之到广西，与他的“同学”徐悲鸿之到广西的背景、动机包括所建树的功业，也显然不同^②。如其桂中友人所说，陈宏乃是“因贫而仕”——教育厅艺术专科视察员是一个薪水微薄并且毫无权力的公职，调查和推行艺术普及教育是其主要职能，因此，他“情愿终年过那种荒村雨露跋涉的生活”^③。而恰恰正是在其“平民化”过程中，陈宏找到了自己的艺术语言和生命的归宿，同时，也在中国现代艺术史中——在被政治和经济的锋刃切割成碎片的历史时空中——构建了一处意味深长但由于种种原因还没有真正进入我们视野的角落！

毫无疑问，地缘政治与艺术的关系以及陈宏的选择和留法艺术家的分化是一个有待展开深入讨论的有趣的命题。在匆匆结束这份报告的时候，我想追问的是，作为一位特别勤奋的艺术家，除了少得可怜的那些我们有缘看到的作品，陈宏大量的画迹究竟在哪里？对于一个研究者来说，这是一份梦魂萦绕的悬念。

* 本文为提交京都国立博物馆主办“近代绘画的国际研究交流学术研讨会”（2009年12月16日至17日，国立京都国际会馆）论文，在资料调查和撰写过程中，得到“日本文化厅平成21年度美术馆、博物馆活动基础准备支援事业”的支持和京都国立博物馆学艺部部长西上实先生、学艺部研究员吴孟晋先生的帮助，蔡涛、陈莺、陈建华、覃振华诸君和吴健、黄大德先生提供若干资料，特此致谢！发表时有删节。

- ①⑤ 参见须磨弥吉郎记述、西上实编《须磨笔记——中国近代绘画编》三，《学丛》第二十七号，京都国立博物馆平成十七年五月。
- ② 比如谢文勇《广东画人录》（修订本，广州美术馆1996年）、《上海美术志》（上海书画出版社2004年）。
- ③ 何农林主编《足迹》，广西大新县博物馆文物管理所内部资料汇编，2006年5月印行，第69—70页。
- ④ 曾少非在1937年6月写于桂林的《中国绘画史之新纪录待编——为桂林文化界追悼陈宏先生大会特刊而写》一文的结尾有一个“附记”（全文载《广西日报》1937年6月27日《追悼陈宏先生并举行遗作展览大会特刊》），特别提到陈宏原名肇宏。这个提示很重要，因为在1926年至1927年上海美专学潮时期见于上海报章的美专教职工对风潮的反应消息，经常出现“陈宏”或“陈肇宏”这两个姓名，很容易让人误认为是不同的两个人。
- ⑤ 参见《海丰县志》，广东人民出版社2005年版。
- ⑥ 关于陈洪，参见俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社2008年版。
- ⑦ 如李超《中国现代油画史》（上海书画出版社2007年版）认为陈启程赴法时间为1922年，1925年回国。
- ⑧ 《桂林日报》1937年2月18日第八版《陈宏越南画展集评专号》刊出“陈宏画展举行目次”表明，至1937年2月，陈宏已先后举行个人画展二十次，但目次系第一次个人画展（霞飞路）于1925年，显系误记。
- ⑨ 《申报》1924年11月10日增刊报导。
- ⑩ “1968年6月倪貽德回忆材料”（家属藏）。倪氏姓名见《上海美术专门学校同学录》（1921）“西洋画科三年乙级”（鹤田武良编《民国时期美术学校毕业同学录·美术团体会员录集成》，和泉市久保惣纪念美术馆，1991年）及“历届毕业生名录——西洋画正科（十一年一月毕业）”（《上海美术专科学校二十五周年纪念一览》）。
- ⑪ 《申报》1926年12月31日增刊刊出署名“青骑”的专题访谈文章《陈宏个人展览会》有云：“据他自己说，他的画风确实没有一点中国气味，这句话连中国人都是承认他的，当他在巴黎求学的时候，曾经和徐悲鸿君同学。”李育中在《对于画家陈宏的忆念》中也提到陈曾告诉他“到过法国，李金发、徐悲鸿曾经是他的同学”（《美术杂志》第1卷第4期“美展批评特辑”，1937年6月，上海）。
- ⑫ 譬如徐悲鸿《致晨光美术会》（《晨光》第1卷第1期，1921年，上海。收入王震、徐伯阳编《徐悲鸿艺术文集》，宁夏人民出版社1994年版）提到当时留法习美术者多人，可惜没有涉及陈氏，陈厚诚编《李金发回忆录》（东方出版中心1998年版）也没有一字提及陈氏。另外鹤田武良的论文《留欧美术学生——近百年中国绘画史研究之六》（《美术研究》第三百六十九号，东京国立文化财研究所，平成十年）掲載的《中国留法比瑞同学会总会同学录》，收罗资料颇广，但也不见有关陈宏的记录。
- ⑬ 如据《申报》1928年2月28日报导，2月26日，陈宏和徐悲鸿等作为田汉担任院长的南国艺术学院教授曾出席该学院的开学典礼。
- ⑭ 《时事新报·学灯》，1927年9月13日，上海。
- ⑮ 关于当时法国美术学校教育及徐悲鸿在法学习的情况，参见周芳美、吴方正《1920、30年代中国画家赴巴黎习画后对上海艺坛的影响》，收入《区域与网络——近千年中国美术史研究国际学术研讨会论文集》（台湾大

学艺术史研究所,2001年)。

- ⑩ 《广州市市立博物院成立概况》第14页。有关丁衍庸在广州市市立博物院筹备过程中所扮演的角色和发挥的作用,参见拙文《丁衍庸与广东早期美术馆事业——丁衍庸研究之一》,收入《图像与历史——20世纪中国美术论稿》,中国人民大学出版社2005年版。
- ⑪ 关于上海美专及其学潮的相关研究,参见颜娟英《不息的变动——以上海美术学校为中心的美术教育运动》,收入颜娟英主编《上海美术风云——1872-1949申报艺术资料条目录索引》外篇(中央研究院历史语言研究所,2006年)。陈宏曾列名《申报》1926年12月9日第1版刊载《上海美专教职员对于学潮一事之启事》。《申报》1927年2月7日第11版刊《上海美专之新气象》还提到“新聘教职员”中有陈宏,职位是“西洋画实习教授”。关于“新华艺术学院”的历史沿革,参见新华校友郑镜台、荣君立、林家春《在学潮风暴中产生的新华艺专》,收入王震、荣君立编《汪亚尘艺术文集》(上海书画出版社1990年版)。
- ⑫ 上海《新闻日报》1928年1月31日。据《申报》1928年2月28日报导,南国艺术学院于2月26日举行开学礼,出席者有该校教授徐悲鸿、欧阳予倩、徐志摩、洪野、陈宏、陈抱一、叶鼎洛、孙师毅等。
- ⑬ 参见《上海革命文化大事记》,上海书店出版社1995年版。
- ⑭ “1968年6月倪貽德回忆材料”称其在1928年11月间接到陈宏从广州寄给他的信,聘请他到广州市立美术学校任教,月薪120毫洋,他是1929年1月去广州的。
- ⑮ 参见安潮(赵世铭)《市美易长风潮的解剖》,原刊《青年艺术》第3期(1928年7月25日,广州),收入黄小庚、吴瑾编《广东现代画坛实录》,岭南美术出版社1990年版。
- ⑯ 1931年刊行《广州市立美术学校校刊》“本校教员一览表”(十九年度第二学期),已不载上述各位教员姓名,教务主任一职则由黄君璧担任。
- ⑰ 参见述堂《忆画家陈宏》,载《中山日报》1937年7月,张家瑶《从广西的绘画艺术说到陈宏先生》,载《广西日报》1937年6月27日。
- ⑱ 参见《画家陈宏在港留医谈桂艺术运动近况》,载香港《工商日报》1936年2月27日,杨益群编著《桂林文史资料》第30辑《抗战时期桂林美术运动》,漓江出版社1995年版。
- ⑲⑳ 参见青骑《陈宏个人展览会》。
- ㉑ 参见周芳美、吴方正《1920、30年代中国画家赴巴黎习画后对上海艺坛的影响》。
- ㉒ 《时事新报·学灯》附刊《艺术》第88期,1925年2月1日,上海。
- ㉓ 有关这一时期上海的美术发展的研究,近年出版的最重要的工具书是《上海美术志》、王震编《二十世纪上海美术年表》(上海书画出版社2005年版)以及颜娟英主编《上海美术风云——1872-1949申报艺术资料条目录索引》。
- ㉔ 《时事新报·学灯》附刊《艺术》第82期所刊“艺苑杂记”,1924年12月10日,《时事新报·学灯》附刊《艺术》第83期刊载《上海洋画家联合展览会出品目录》,1924年12月21日。
- ㉕ 参见《时事新报·学灯》附刊《艺术》第97期《上海洋画家联合展览会特刊》,1925年4月5日。
- ㉖ 参见《时事新报·学灯》附刊《艺术》“百期纪念特刊”,1925年4月26日。
- ㉗ 《申报》1925年12月27日第10版报导,《申报》1926年1月3日第10版、增刊第1版报导。
- ㉘ 《中华艺术大学兴学展览会开幕通告》(《申报》1926年12月8日),《申报》1926年12月22日增刊广告《中华艺大兴学展览会定期开幕》。
- ㉙ 参见《申报》1927年8月12日增刊第3、4版,9月7日第7版以及9月10日第5、7版,11日第7版等所载相关报导、广告。关于这次联展的评论文章很多,恕不赘述。
- ㉚ 《申报》1928年6月30日第17版报导。
- ㉛ 《申报》1928年9月21日增刊第5版报导。
- ㉜ 《申报》1928年6月5日第12版报导。
- ㉝ 目前笔者所见陈氏上海时期的文章均刊于1925年《时事新报·学灯》附刊《艺术》版,计有:《艺人的感觉》(1925年2月1日)、《幻境之留恋》(1925年2月15日)、《罗丹与其时代之背景》(1925年3月15日)、《艺人是一个怎样的一个?》(1925年4月12日)、《直线美》(1925年4月26日)、《美的社会性》(1925年5月3日)、《关于音乐表情的一段谈话》(1925年5月24日)、《白色与黑色》(1925年8月30日)、《艺术杂谈》(1925年12月26日)。由于笔者所见《艺术》缺期不全,可能还有其他文章未曾发现。
- ㉞ 《时事新报·学灯》附刊《艺术》第114期,1925年8月30日。
- ㉟ 倪貽德《南游忆旧》,载《青年界》第8卷第5号,1935年12月,上海,收入《艺苑交游记》,上海良友图书印刷公司1936年版。
- ㊱ 慨歌声(倪貽德)《安乐宫观画述感》,初刊《时事新报·学灯》附刊《艺术》第99期(1925年4月19日),收入倪貽

德《艺术漫谈》, 光华书局1928年版。

- ④③ 关于当年沪上洋画圈的艺术时尚, 参见周芳美、吴方正《1920、30年代中国画家赴巴黎习画后对上海艺坛的影响》。
- ④④ 譬如, 丁、陈名义上在1929年4月举行的全国美展筹备委员会中都兼有一职, 并且最后有作品参展, 但实际上他们早已淡出围绕筹备全国美展出现的名利、人事之争的乱局(有关这次美展的研究, 参见颜娟英《官方美术文化空间的比较——1927年台湾美术展览会与1929年上海全国美术展览会》, 收入《中央研究院历史语言研究所集刊》第73本第4分, 2002年12月, 台北)。
- ④⑤ 参见胡根天《记全国最早一间公立美术学校的创立和发展过程的风波》, 收入广州市文史研究馆编《胡根天文集》, 2002年, 广州。
- ④⑥ 参见日本外务省外交史料馆藏“展览会关系杂件”第10卷, B0501602500, 在广东总领事代理须磨弥吉郎《关于日支画会在广东主办展览报告, 昭和五年六月》。
- ④⑦ 吴琬:《看过中日三人绘画联展》, 连载于广州《民国日报》1930年5月10日、17日、24日, 收入吴瑾校勘《吴子复艺谭》, 岭南美术出版社1994年版。
- ④⑧ 摩社编辑部编《艺术旬刊》第1卷第7期, 1932年11月1日, 上海。
- ④⑨ 《青年会美术展览会特刊》, 1931年2月, 香港。
- ⑤⑩ 《美术杂志》第1卷第4期, 1937年6月1日, 上海。
- ⑤⑪ 陈宏在20年代中期发表的《罗丹与其时代之背景》中, 曾特别提到加里埃尔的绘画实践给他留下的深刻印象。
- ⑤⑫ 梁得所:《中国现代艺术史》, 良友图书印刷公司1936年版, 第39页。
- ⑤⑬ 《工商日报》“本埠新闻”, 1936年2月27日, 香港。
- ⑤⑭ 参见王雁《铁血见证: 我的父亲沙飞》, 社会科学文献出版社2005年版。
- ⑤⑮ 《桂林日报》, 1937年2月18日。
- ⑤⑯ 关于抗战时期桂林版画运动的研究, 参见泷本弘之、奈良和夫、镰田出、三山陵《中国抗日战争时期新兴版画史的研究》, 研文出版, 2007年, 东京。
- ⑤⑰ 参见《钟惠若木刊集·后记》。钟惠若, 广西人, 时在桂林初级中学工作, 早年在广州市立美术学校求学, 后来转学上海新华艺术大学, 1930年4月5日入读日本东京美术学校西洋画科, 期间因病休学, 1933年11月16日因滞交学费被除名(参见吉田千鹤子《东京美术学校的外国学生(前编)》, 收入《东京艺术大学美术学部纪要》第33号, 平成十年三月, 东京)。
- ⑤⑱⑲ 参见洪雪村《忆陈宏君》, 载《广西日报》1937年5月11日。
- ⑥⑩ 《广州市民日报》, 1937年6月14日《现代木刻》。
- ⑥⑪ 倪貽德《美术联展之回顾》, 刊《申报》增刊《艺术界》, 1927年10月7日。
- ⑥⑫ 有关徐悲鸿在桂的活动, 参见王震编著《徐悲鸿年谱长编》, 上海画报出版社2006年版。

(作者单位 广州美术学院国画系、艺术学研究所)

责任编辑 金宁