

An oil painting depicting two women. The woman in the foreground, on the left, has dark hair and is looking upwards and to the right with a contemplative expression. She wears a blue garment with a white collar. Behind her, a younger woman with dark hair and bangs looks in the same direction. The background is composed of soft, blended colors, suggesting an interior setting. The overall style is realistic with visible brushstrokes.

徐悲鸿

油画集
Paintings

XU BEIHONG

徐悲鸿油画集



徐悲鸿油画集

冯法祀编

人民美术出版社出版

(北京北总布胡同32号)

责任编辑：游允常

设计：陈允鹤

图版摄影：肖顺权 敖乃梅

郭青

人民美术出版社印刷厂制版印刷

新华书店北京发行所发行

1988年2月第一版第一次印刷

ISBN 7-102-00239-4/J·215

定价：32.60元

冯法祀编

人民美术出版社出版

扉页图：裸女（素描）



徐悲鸿（1895—1953）自画像

徐悲鸿油画赏析与研究

(代序)

中央美术学院教授 冯法祀

油画是外来品种，移植到中国，大约始于本世纪十至三十年代。当时正是现代形式主义诸流派思潮流行的时候，鲁迅先生曾对之作过一针见血的抨击。他说：其中“……较好者，则好大喜功，喜看‘未来派’，‘立体派’作品，而不肯作正经的画，刻苦用功。人面必歪，脸色多绿，然不能作一不歪之人面。”（《鲁迅书信集》上卷524页）这种作品没有被三十年代受苦受难的中国人民所接受，也没有赢得八十年代广大的中国人民的欢迎，实践经验的证明就是如此。也有一些受学院派影响较深的画家，他们只知陈陈相因、模拟、抄袭，死循一定程式作画，不能反映现实生活。

徐悲鸿学习油画则是坚决摆脱了上述影响，他认真研究欧洲艺术的优秀传统，比别人下更大功夫掌握了绘画基本功，并把它们用来反映中国的现实，为中国人民服务，开辟了中国油画蹊径，奠定中国现实主义油画基础。

学习西欧油画优秀传统技法的成就

徐悲鸿在油画艺术上成就之卓越、造诣之精深，和他的艺术修养及技术锻炼分不开。他在欧洲前后花费八年的时间，攻习西欧油画技术。他的油画修养和技术达到的水平，堪称典范。

就象攻研自然科学的人必须以数学为基础那样，徐悲鸿断定研习造型艺术必须以素描为基础，油画更不例外。西洋传统的素描，是以人物的研究为主体，通过人物造型的研究，从而掌握千变万化的客观世界。徐悲鸿曾说过：“世无遁形”，就是说世界上千变万化的有形之物，只要被画家看见，就不能逃脱于画家之手。徐悲鸿为了获得这种无遁形的本领，在素描上下过极深的功夫，不仅在数量上以千计，质量上达到的水平在当时世界上也是少有的。由于素描造诣的精深，为他的油画打下坚实的基础。

他的油画，在构图方面是卓越的，早在习作阶段，就已注意到这方面的修养。他提出的“位置得宜”，在油画方面也是恪守不渝，绝大部分的习作，都注意到模特儿放在画面最适当的位置，没有多余或浪费的空间，更不使主体画出画面而出现残缺不全的现象。由于在习作中养成严格要求的习惯，因而获得构图的素养和能力，在创作上，就能运用它们充分体现自己的创作构思和意图。他在人物创作画中关于构图方面的才能，得到最大的表现，画面的均衡和空间的利用恰到好处，如果任意裁剪或增添画幅的高度或宽度，即使是一公分的距离，也会因此感到不足或多余而遗憾。人物的组合、穿插，应视为构图能力的体现，这种能力的获得，也是从人体习作入手的，在习作中，他就十分注重形体运动的规律以及形体之间的关系，使之达到优美自然。他提出的“比例正确”、“动作姿态天然”的法则，是他画过千百幅人体习作的经验总结，他画的人体习作，动作姿态确实达到自然天成的境地，绝没有僵硬、呆板令人生厌的感觉。不仅做到了

“比例正确”，而是达到精确完美的境界。这种美绝非追求表面的浮浅的光滑细腻、投人俗好之美。由于他对男女老幼各种不同类型的人体，做过深刻的观察和研究，在表现它们时，不是简单地再现对象，而是去粗取精、简略概括，使人体作业达到很高的艺术水平。

徐悲鸿在油画艺术上的卓越造诣，在于他吸取西欧古典艺术的严谨而完美的造型传统和印象主义对光、色的新发现，并使之完美结合，达到高度水平。他把欧洲的四个绘画艺术高峰——希腊、罗马时期、文艺复兴时期、欧洲十九世纪（包括巡回画派）时期的精华和优秀传统，认真地学到手，然后运用这种修养和技术，与中国民族和现实生活相结合，创作了中国人民喜闻乐见的作品，取得了历史性的成就。

他的油画中的素描关系，精确完整、无懈可击，色彩上吸收印象主义的特长，加之他在感觉方面的训练有素，艺术上的修养、造诣高深，使他的某些人体作品，摆脱了凝滞和腻味的缺点，较之欧洲古典主义画家的某些作品，更具活力与新鲜感。

人体作品的艺术价值

徐悲鸿的油画人体作品，其所以具有很高的艺术价值，是由多方面的因素组成的，首先是人物造型严谨、精确，动作姿态典雅、优美。他画的人体造型的精确性可以经受最严格的透视、解剖的科学检验，他严格要求做到不能有一线之差，他没有停留在精确上，进而达到神似。他画的人体动作姿态自然而优美，完全显示出这位大师掌握了人体运动的规律。光和色的巧妙安排和运用，使他的作品进入美妙的诗境，象诗一样富有音韵与乐律的节奏感。他善于处理站在逆光下的模特儿，女人体因之而柔和缥缈、如梦似幻，男人体因之而雄壮有力、击节有声。《浴》、《湖畔》和《男人体》、《男人体背面》等作品中，体现了这种境界。为了探求人体中微妙的色彩关系，他曾研究过普吕东（Prud'hon），临摹他的作品，从而解决在人体中运用紫色的难题，因此，他在原有基础上，既能运用绿色又能运用紫色，使他的作品彩色斑斓、焕然生辉，进入崇高的艺术境界。顺光下的人体作品，体积感、质量感和空间距离感是没有瑕疵的，充分显示他的绘画功力。色彩的运用，既达到物象固有色的饱和度，又表现了条件色的灵敏度，确切地表现了因肤色、





种族、年龄的不同而产生的差异。在布光与设色上绝无重复与雷同，做到欧洲古典艺术所达到的最严格的标准。当他做到裸体模特儿外表的形似，他从不终止进一步的探求，他已经深入到皮下和肌肤里层的描写，显示脉管和血液的流动，赫然画出有血有肉、有生命的躯体。他继续探求，注入画家的情思，在他笔下的模特儿，表现出安谧、寂静、深沉、含蓄、隽永、柔和、刚劲。这种崇高的、美的艺术境界，对我们并不生疏，在欣赏大自然的美景中，曾见到过，在我们生活的旅程和现实社会生活中，也曾见到过，可贵之处在于这种多种多样复杂的感情和境界，能够在人体作品中体现，这就可以理解美术史上的人体作品因何具有崇高的艺术价值，也是徐悲鸿的人体作品具有崇高的艺术价值之所在。

徐悲鸿油画的笔法

徐悲鸿油画的笔法是变化多端的，选印的作品可以看到它们的差异。表面平整、光滑的厚涂法，是吸收西欧古典的油画技法，几乎看不出用笔的痕迹，由于这种技法表现的效果均匀、平整、光滑、完整统一、无懈可击，受到广大群众的喜爱。《箫声》少妇面部皮肤的质感细腻、润泽，是这类技法的代表。获得这种表现的技巧，难度较大，需要对形体知识的全面理解，且需具备熟练的表现能力，对油画来说，更需具备识别色彩的能力，即在对象前面鉴别色彩块面形状的差别、色相及色的冷热差异，徐悲鸿常常用“运用色调渲染”（Modeler par ton）这句术语，晓喻运用色彩塑造形体的奥秘。由于对形、体、面、色有明确的认识，放到画面上的每一笔颜色，都是有确实的依据，绝不含糊其词。选印的作品：《坐椅的女人体》（1925）、《女人体》（早期），表面平整、光滑，几乎看不出用笔的痕迹，其效果与一般的平涂、扫刷貌似而实质迥异；与月份牌美人式的光滑有本质的不同，绝不是简单无内容的表面光滑，而是经过细致丰富分解、准确完美综合而成，即所谓致广大尽精微。制作上他是将调色板上调配好的颜色，用笔撮起来放到画面上，而

不是在画面上扫刷。使用颜色的厚薄是均匀的,每画一笔,用同等厚度的颜色摆到画布上去,全幅画画满以后,在强光下从背面透视,看不出缝隙,每一笔颜色的调配是依据精确的观察和判断,力求准确。这种处理的方法,画面色彩均匀、厚重、完美,具有浓郁的油画风味。

即使象天空、水面一类均匀平滑的对象,也不使用平涂、扫刷的笔法,而是用深浅近似的不同色调,一笔笔地摆上去。在人体的极为圆润光滑的部分,也是运用这一画法。这一画法,便于掌握因色调细微的差别而体现的空间深度,以及主动控制的能力。他的风景画中的天空,大都使用这种画法,增强了空间深度和浑厚凝重的感觉。在人体明暗转折的部分,明暗调子的递加或递减是微弱的,他也是采取分面造型的方法进行分析,根据不同的形状和色调,一笔笔摆上去,严格控制形的变化和色调的变化,达到充分表现对象的目的。《浴》中站立女人体的背、臀明暗转折的部位,可以看到这种迹象,在胯骨部位,尤其表现出躯体低洼的起伏、皮下骨骼的隐隐欲现和肌肉的厚薄,到达微妙的境界。在《柱棍老人》的明暗转折处,可以清楚地看见色调的层次和分面塑造的痕迹。他极其勤奋,严格认真地进行观察、分析,尽最大努力,争取控制形体和色彩的主动权,在油画上,他就是这样脚踏实地的用色彩塑造形象,做到了他所说的“无遁形”、“无遁色”。

他塑造的人体,从不重复,对于不同的肤色和质感的差异,都有敏锐的反应,同一模特儿处在不同的环境和光线下,均能反映它们的差别,他确实做到象罗丹说过的那样:“……大师的眼睛,从不戴上别人的眼镜。”这种真实地、准确地反映客观事物的本领,不是每一个画家都能做到的,是作为一位大师应当具备的必要的技术条件。那种千人一面、千山一象的通病,是不可同日而语的。

第二,徐悲鸿油画的笔法注重“写”。正如中国的书法一样,油画用笔也很讲究“写”。徐悲鸿油画采取“写”的笔法,不胜枚举。他的“写”是在“摆”的基础上的发展。《田横五百士》握剑者的臂部,宽阔放纵的笔触,明显易见,由于男子的肌肉隆起,使用明显的笔触,容易和形体结合,在《女人体》的胸部,使用长条的笔触以表现圆润、细嫩的肌肤而收到完美的效果,则更是难能的。《女人像》(早期),运用宽阔流利的笔触,挥写出精微细腻的肖像,实为艺术精品。豪放、痛快淋漓的笔触,难能可贵之处在于它能和形体结合,在于它能准确地反映体积、空间、色彩等造型因素的关系,在于它简约概括、写形传神,那种漂浮于形象以外、虚张声势、不能表现任何造型诸因素关系的笔法,是不足称道的。(与书法艺术有别)

假使说“摆”的笔法是一种加法,则“写”的笔法是一种减法。“加法”尽状物之能事,穷造物之变化,深入分析研究,是造型艺术不可缺少的基本功,犹如建造万丈高楼,必须向下深打基础,所谓钻之弥深,仰之弥高。“减法”是在“加法”的基础上,简约概括,申自然之神韵,抒人类之正气,是艺术创作必然的趋向。由“摆”到“写”是有法到无法的必由之路,也就是画家经由必然王国进入自由王国之时,此时状物写情,达到游刃有余之境地。油画中的“写”,难以做到笔笔有形、笔与形相结合,徐悲鸿的油画,有很大一部分作品是写出来的,他在书写的过程中,胸有成竹,有计划有步骤地对整个形体进行分解与综合,懂得先画什么后画什么,运用大小不同、形状各异的笔触,一气呵成,一挥而就。他运用的笔触,既是物象之一部,又有笔触独立之形状,笔锋劲健、阔大雄强,有时埋藏在柔和细腻的形体之中,难以察觉,更显出用笔的节奏感与韵律感。作于1924年的《老人像》,明显而苍劲的笔触,恰到好处地表现了老人的形象和性格特征。《抚猫人像》面部、手部皮肤细嫩的质感,是写而不是描出来的。猫的头、爪和尾,挥写自如的笔触,不失皮毛的质感。

“写”与“摆”相结合的手法,使他的油画笔触豪放而不失之松散,轻捷而不失之单薄。他对于组织面以塑造形体的功夫很深,由于他擅长组织面以塑造形象,他画的形体结实、逼真,确凿可信。他塑造形体的能力,可与西欧鼎盛时



期大师们的作品媲美。他发展了这种塑造形体的技巧，运用笔触，挥写而就，使塑造形体的技术更具先进的水平。这种表现力水平的提高和另一个重要的因素相联系，才产生力量，那就是色彩方面的修养。

徐悲鸿油画色彩上的特点

徐悲鸿油画的色彩是丰富的，是绚丽多彩、灿烂生辉的。他的色调苍劲浑朴、深沉有力、铿锵有声，深沉中有逸韵，苍劲中见秀拔。在他的用色中看到古典艺术中的典雅、沉着、古朴、浑厚，也看到印象主义艺术中的阳光灿烂、明媚、艳丽、轻捷、活跃、曼妙、虚和。他真正吸收西欧油画艺术最优秀的传统，采百家之长，融会贯通，不仅达到了世界的油画技术水平，而且有超越之处。《玉簪花》的清新出尘。《箫声》的逸韵、脱颖。《抚猫人像》、《孙多慈女士像》、《披大衣的女人体》的富丽、华贵。《喜马拉雅山》、《男人体背面》的苍劲、浑朴。《浴》的缥缈、虚和。《黄山之秋》的苍莽浑厚、浩瀚溟濛，具见其用色之功力与造诣。

徐悲鸿用色的方法

徐悲鸿油画用色具有鲜明的个人特点，他的调色板上的色种不是很多的，他善于使用鲜艳的（笔者称之为烈性的）颜色，如柠檬黄、卡黄、深红、普蓝、桔黄一类颜色去画人体。这些颜色，对于他是不可缺少的，他能够在温暖的肤色上使用上述颜色，收到既鲜艳而又和谐的效果。不论是画西洋白皙皮肤的女人体，或是画东方黄色人种的皮肤，他都是用普蓝与深红相调配的紫色，或是用普蓝与柠檬黄相调配的绿色勾线打草稿，当皮肤的温暖色与这类颜色相接触，立即产生透明的灰色。土黄、土红、赭石一类比较接近肤色的颜色，也是他不可缺少的颜色。当他画人体或肖像时，他把它和白粉调配，使之产生不同的明度，以备应用。作画之前，紫色与绿色必须事先调好，调配的方法是用刮刀（调色刀）取出普蓝与深红，分置两端，再取出白粉，置于两色之间，用刮刀一抵，使之产生深浅冷暖不同的紫色条带；绿色的调

配方法，也是如此，不同之处是普蓝与柠檬黄相调。不同深浅和不同冷暖色调的紫和绿，徐先生称之为听用色，当他给学生授课时，一旦发现谁的调色板上没有准备这两种颜色，他会十分气恼。徐悲鸿习惯在涂了脏颜色底子的画布（或木板）上作油画，脏颜色是他在每次作画结束后剩余或废弃的颜色，徐先生视之为珍宝，稍加白粉和其他的颜色调配，刮到画布上，勿令其调得太死，使之产生各种颜色的深浅冷暖。虽然他曾一再告诫过他的学生，在作画之前，应画一准确完整的素描稿，但是，就我们见到他示范的时候，总是用绿或紫在干透了的有脏颜色底子的画布上勾线，掌握准确的形，标志明暗交界线和关键部位的记号，随即着手上色。从未见过他在画布上先作一完整的单色素描稿。他着手上色时，从明暗交界线开始，再画暗部，东摆一笔，西摆一笔，寻找它们之间的色调深浅和冷暖的关系，待到掌握一定分寸时，他就从局部入手，用色调塑造形象，既寻找色彩又寻找形，务使形、色相结合，达到局部的完成。由于他事先计划、步骤严密，胸有成竹，致广大在前，尽精微于后，很少出现局部脱离整体，首尾不相接应的失误，他练就了手眼准确、心手相应、得心应手的真功夫，很少出现涂改或和泥的现象。

普蓝一类具有强烈性质的颜色，犹如具有剧毒的药物，驾驭得当，可奏奇效。徐悲鸿的色域是宽阔的，色感敏锐、丰富而强烈，这和他善于控制上述烈性颜色有关，我们可以称这类颜色是禁区，而他敢于闯禁区、临绝境。

徐悲鸿总结他的用色经验时曾说过，一幅油画，百分之七、八十是灰色调，而鲜明的颜色仅占百分之一、二十。他使用的涂了脏颜色的画布底色，就是一种灰色调，当他着手上色，寻找色调，迅速找到不同色相的深浅冷暖关系，为进一步深入刻画局部做好准备。他运用色调掌握全局的关系，犹如下棋时布子一般，东摆一笔，西摆一笔，全局在胸。在解决局部关系时，采取包围或是剥笋的战术，步步包围、层层剥落，最精彩的一笔留在最后画，以收画龙点睛之效。他说过：“画画如吃食，最好吃的一口留在最后吃，最精彩的一笔留在最后画。”在他的人体作品中，特别是明暗交界线与半调子衔接处，可以看到层层色调的变化，绝不含糊其词。由于他对于用色调塑造形体，曾下过如此深刻的功夫，后来他升华到简略概括的笔法，是那样挥洒自如、坚实有力，而又言之有物。

透明灰色的运用，堪称是他的绝招。人体上的透明灰色，使用得当，起着决定整个作品成败的作用，人体上带有紫色或是绿色倾向的透明灰色，起着烘托并使画面响亮的作用，古典油画中有数的色彩大师，始能掌握这种灰色调，而在印象主义以前的古典油画作品中，暗部的色彩往往是单调的，仅有深浅层次的素描关系，几乎没有什么颜色。徐悲鸿人体画的暗部，特别是逆光下的人体画中，可以看出它们的色彩差别，他能够在暗部表现色彩关系，用色彩塑造暗部的形体，而不是用油画画素描。

他在百分之八十的画面上，布下了透明的灰色调，剩下的百分之二十运用鲜明而响亮的色调，对比之下愈显其特点。他使用鲜明而强烈的颜色，为何不感到生硬、火气？这和他的使用颜色的方法有关，由于他避免用画笔直接触到那些烈性颜色，而是采取间接的使用法，即将那些烈性颜色调配适量的白粉，形成深浅冷暖不同的色带，如普蓝与深红加白粉相调配，或是普蓝与柠檬黄加白粉相调配，形成深浅冷暖不同的紫色或绿色条带，当画笔触到这些调配好的色带之中，就不致于象直接触到普蓝、深红或柠檬黄时产生不可控制的后果。

处理脏颜色的绝技

脏颜色的使用，也是他另一绝招。前面说过的，用脏颜色涂在白底干净的画布上作为底色，是一种方法，另一种是利用脏颜色填补在即将完成的作品上，包括人体和肖像画这样精致细腻的作品上，而不污损画面，则堪称一绝。往往看到他在一幅人体或肖像作品行将结束之前，将调色板上剩余的脏颜色，用调色刀刮起，再用画笔把它们撮起来，仔细审



视和选择适当的部位，把脏颜色堆上去，使画面衔接而臻完美。其所以有良好的收效，由于这种脏颜色是多种复合色，不是举手可以调配出来的，它们是正在进行中的作品的媒介色，便于衔接和调和。困难之处在于作画人必须有严密的计划与步骤，否则，章法既乱，也就无从下笔。

形与色的统一与结合

色彩与形的统一、结合，是徐悲鸿油画技法卓越的地方。古典油画因受时代的局限，对光与色的认识是有限制的，而印象主义对光（特别是外光）与色的发现，虽有创新，但放松了形的要求。致力于色彩与造型完美相结合的画家，虽不乏人，但取得卓越成就者，毕竟寥寥无几。徐悲鸿油画色彩上的造诣表现在：其一，能够洞察物象暗部色彩的差别。如上所述，古典油画的暗部色彩是有局限的，一般都是棕色，或是仅有素描深浅，徐悲鸿的油画，在这方面有明显的突破，因此，他不但能画处在顺光的、色彩鲜明的物象，更擅长画处在逆光下的人体和月光下的景物，处在上述光线下的景物暗部的色彩，极难分辨，即使看出它们的微弱差别，表现起来也是不易的，徐悲鸿画出了它们的丰富的细微的色彩感和响亮的透明感。早期创作的《坐椅的女人》、《男人体背面》、《拄棍老人》、《浴》等作品中人物的暗部均可看出色彩的细微差别，因此，它们显现的光感，不仅是素描关系，而是有色彩的共鸣与和声。其二，不戴着别人的眼镜观察对象，不重复别人的语言，不用老一套的、一成不变的眼睛观察世界，因此，徐悲鸿的色彩，能够跟随千变万化的对象而变化，有所发现，有所创新，而不是以不变应万变。他决不因循守旧、墨守陈规，这种能够跟随万变事物而变化的本领是通向创造和更新最可贵的技巧，是现实主义最基本的过硬功夫。他的数以百计的人体作品，没有一幅画的色彩是雷同的，他锻炼的这一套本领、硬功夫，为他后来将油画这一外来品种移植到中国土壤，使油画民族化，做了良好的开端。其三、徐悲鸿在油画色彩的探求中，始终与严谨而完美的造型相结合，一刻也不令色彩脱离形，不是为色彩而色彩，不卖弄色彩而使之脱离群众，不叫人看不懂，不象某些人的画，甚至到了荒诞的地步。形与色

的完美结合，其高难度的系数是很大的，由于难度大，避难趋易，避重就轻的人往往急于求成，寻找捷径，如若试图攀登油画高峰，则是望尘莫及了。其四、能够区别物象的明暗交界线过渡到半调子之间的色彩变化，一般的油画是反映不出这个地带的色彩变化的，只能反映色彩深浅层次的不同。由于这个地带的转折变化是微妙的、柔和的，几乎看不出它们的细微块面变化，而这个地带又是光线转折的脊骨，是决定物体质感和色感的关键部位，如不对之认真地观察研究、分析综合，下一番很深的功夫，既不能察觉也不能表现出它们。最后，他的色域宽广是一大特点，在人体肤色中，如此大胆使用烈性颜色：普蓝、深红、桔黄、柠檬黄，这是罕见的。一般都是用土黄、土红、棕等比较接近人体肤色的颜色来画人体，徐悲鸿虽不排斥这种一般用色的方法，他是在这个基础上，将上述的烈性颜色埋伏妥当，然后用一般的肤色压上去，使之透出来，或是用最鲜明的颜色点在扼要处，使之产生璀璨生辉的效果。特别需要警戒的，在使用这些颜色时控制不当，容易产生重复、雷同以及过火、火气的毛病，可是，在徐悲鸿的人体作品中，没有出现过这种现象，一张画一个样，一幅画一个调子。

使徐悲鸿的油画艺术达到如此高水平，手、眼和感觉上的刻苦锻炼，固属重要，但也不完全取决于技术上的得失，他在艺术上的素养、对东西方艺术的了解、广博的文化知识，以及对现实生活的积极态度密切相关，限于篇幅，不能在此一一论述。

为油画民族化开辟蹊径，奠定中国油画基础

徐悲鸿认真研究了欧洲的艺术传统，掌握了精湛的油画技法，继承了西方古典油画的优良传统，吸收了印象主义的色彩，融合中国传统技法，为中国油画民族化开辟了蹊径。

早在二十年代初期，他就尝试，运用西方油画这一特有工具和技巧，表现中国的人物而取得惊人的成效，代表作品有：《箫声》、《抚猫人像》。这些作品，不仅体现了高超的西欧传统的油画技巧，更为可贵的是同时体现出中国风格的情调。在我国运用西方的油画技巧表现中国人物的尝试，并不乏人，但往往避免不了带有某些外国味道，这和技术没有学到家，只会用有限的一套办法去套某些事物的表现方法有关，也和艺术修养差、不熟知中国的传统文化和欣赏习惯有关。徐悲鸿真正用自己的眼睛，看到了中国人、中国现实生活中存在的那些美的东西，并且懂得将中国传统技法揉合进去，创作了第一批真正的中国民族形象和风格的油画。如肖像创作：《诗人陈散原》、《黄震之像》是这个时期的精品。

二十年代末三十年代初期，他创作的《田横五百士》、《徯我后》，则是具有显著民族气魄的中国油画。取材于历史，或取材于中国现实生活，表现中国人民，固然是油画民族化必备的先决条件；能够画出中国人民喜闻乐见的形式和熟悉的思想感情，则是问题的核心。

《田横五百士》的主题思想，是借历史题材，歌颂中国人民“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的高风亮节。它在三十年代初问世，具有深刻的现实意义，这种道德风范和高尚品质是为世代称道的，是该画在思想内容上的成功之处。形式上，他将西欧古典传统的构图法与中国长卷式人物构图相融合，使人物顶天立地，最大限度地利用有限空间，画面充实、均衡，气势雄浑夺人。他在人物与背景的处理上，发挥中国画线描的特长，色彩上具有浓厚的东方和中国情调。与此同时，他在造型的体积感、质感、空间距离感以及光感与色感方面，充分发挥了西欧传统油画的特性，可以说是一幅融会中西而又有强烈的民族气魄的中国油画。

《徯我后》虽取材于《书经》，实际是表现中国的劳苦人民望治有若大旱之望云霓的心情，借古喻今，反映现实生活的画。人物描写，有浓厚的农村生活气息，造型结实，设色浑朴丰富，用笔流畅，大大发展了中国传统技法。更值得

一提的是他在运用油画表现中国人黄色皮肤上，既能画出它的特征，又能表现它的美。二十年代某些留欧学画者，当他们留学时期，画欧洲白色皮肤的人物时，画得很好，有特征，很美。当他们回国后，面对着黄色皮肤的中国人，则无能为力，不是用画白色皮肤的颜色套用，就是画不出黄色皮肤的特征和美，这种运用某一套方法去套在变化了的事物上的方法，既不能反映中国的现实，又怎能使外来的油画在中国土壤上扎根？又怎能奢谈油画民族化？诚然，油画民族化是由多种因素促使其发展的，不独取决于技法的得失，但是，作为创作需要的基本功，如若不能正确地、真实地反映现实，甚至是否曲现实，又怎能促进民族化的发展呢？

徐悲鸿精湛的油画技巧，不仅正确地、真实地反映了中国人民形象，而且深刻地刻划了人物性格和时代特征。《箫声》创作于“五四”运动时期，画家旅居异国，对祖国和人民的安危，寄予深厚的感情，他借用画中少妇思乡之情犹如箫声悠远，寄托自己思念故国的深情，写情传神，耐人寻味与深思，时至今日，仍能焕发我们对那个时代的深思冥想，是一幅不朽的传世佳作。

巨幅油画《田横五百士》、《徯我后》，是他使油画民族化走向纵深发展的早期代表作品。画家凝聚着对祖国和人民强烈的感情，呼唤出人民强烈的愿望，这种对民族命运的安危，对人民的急切希望，对时代的责任感，应视为创作的灵魂，是最高精神境界，是民族化的主要部分。至于他在中国传统文化方面的修养，更是不容忽视的。

结 语

徐悲鸿的油画，数量上也是可观的。抗战时期毁于战乱的新加坡之精品四十余件，散失海内外及私人手中的藏品，不可胜计。库存于“徐悲鸿纪念馆”之作品，仅及百余件。此次选刊的作品，多出自库存，仅少数出于私人藏品，远不能反映其油画全貌。虽然，就刊印之作品而论，其油画技巧之精湛，艺术造诣之高深，对中国油画事业影响之深远，可见端倪。

徐悲鸿于二十年代初（1919—1927）攻习油画，将西欧优良传统的油画技法学到手，使之在中国扎根发展，抵制了现代西方形式主义的泛滥，提倡现实主义，为中国油画民族化开辟蹊径，奠定中国现实主义油画基础。今日中国之油画，在此基础上有了长足的进步，获得广泛的发展，油画水平有了明显的提高，在国际上享有声誉，实属学有渊源可寻。

重新温习、研究徐悲鸿的油画，从中汲取营养，对于发展我国的油画事业，把中国的油画事业搞上去，使它赶上和超过世界油画艺术曾达到过的最高水平，是有必要的。

编印的作品，囿于种种原因，远不能反映全貌，所见又异常浅陋，甚或有错误和遗漏之处，尚希识者赐教。不过，借此诱发同好者的兴趣，进一步开展对徐悲鸿油画的研究工作，收抛砖引玉之效，促进中国油画事业的发展，实为笔者之初衷和夙愿。

1984. 6. 29 于北京

（文中插图均为徐悲鸿素描作品）

目 录

徐悲鸿油画赏析与研究 (代序)	冯法祀
1 田横五百士 (197×349cm)	1928—30
2 傒我后 (230×318cm)	1930—33
3 读书 (88×66cm)	早期
4 持扇女像 (73×53cm)	1920
5 女人像 (24×14cm)	早期
6 老妇像 (34×26cm)	1922
7 女人体 (80×65cm)	早期
8 男人体 (68×34cm)	早期
9 拄棍老人 (68×50cm)	1923
10 女人体 (120×64cm)	早期
11 希腊神话构图 (76×51cm)	早期
12 河畔风景 (36×50cm)	1923
13 坐女人体 (47×60cm)	早期
14 石膏立像 (38×20cm)	1924
15 老人像 (34×25cm)	1924
16 自画像 (23×17cm)	1924
17 抚猫人像 (65×53cm)	1924
18 临普吕东《西风神劫走普赛克》 (81×65cm)	1923
19 披大衣的裸女 (90×60cm)	1925
20 坐椅的女人像 (74×54cm)	1925
21 临约丹斯《丰盛》 (87×69cm)	1926
22 浴 (95×62cm)	早期
23 黄震之像 (84×54cm)	1926
24 任伯年像 (51×39cm)	1927
25 诗人陈散原 (73×60cm)	1927—30
26 箫声 (80×39cm)	1926
27 蜜月 (94×118cm)	1925
28 睡 (51×40cm)	1926
29 熟睡的小孩 (71.5×60cm)	1928
30 男人体背面 (73×39cm)	1927
31 男人体 (73×55cm)	1927
32 米开朗基罗石膏像 (36×26cm)	1927
33 自画像 (100×70cm)	1931

- 34 卧女人体 (81×59cm) : 1927 .
- 35 背卧女人体 (102×59cm) 1934
- 36 蒋碧薇女士像 (148×89.5cm) 1930
- 37 坐女人体 (44×26cm) 1927
- 38 湖 畔 (110×93cm) 1935
- 39 霸王别姬 (58×46cm) 1931
- 40 月 夜 (90×97cm) 1932
- 41 卧 女 (75×44cm) 1935
- 42 黄山之秋 (67×77cm) 1935
- 43 三 孔 桥 1936
- 44 孙多慈女士像 (132×107cm) 1936
- 45 桂林风景 (51×66cm) 1936
- 46 印 度 牛 (66×68cm) 1939
- 47 印度国际大学一角 (27×29cm) 1940
- 48 印度风景 (27×35cm) 1940
- 49 喜马拉雅山 (60×71cm) 1940
- 50 喜马拉雅山 (95×59cm) 1940
- 51 读 (101×61cm) 1943
- 52 背坐女人体 (84×79cm) 1943
- 53 玉 簪 花 (66×48cm) 1943
- 54 徐夫人像 (67×54cm) 1947
- 55 欢迎解放军 (草稿) 1950
- 56 骑兵英雄像 (88×63cm) 1950
- 57 战斗英雄像 (87×63cm) 1950
- 58 海军战士像 (87×63cm) 1950
- 59 战斗英雄郭俊卿 1950

徐悲鸿油画集