



中國美術分類全集

中國現代美術全集

油畫

2

中國美術分類全集

中國現代美術全集

油 畫

2

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集
中國現代美術全集

油畫 2

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 艾中信
本卷副主編 劉建平
責任編輯 馬鳳林
審校 劉時權 王正余
版面設計 馬鳳林
圖版攝影 馮煒烈 馬家吉 支養年
技術編輯 李寶生
出版者 天津人民美術出版社
(天津市和平區馬場道 150 號 300050)
發行者 天津人民美術出版社 聯合發行
新華書店總店
製版者 深圳興裕印刷製版有限公司
印裝者 利豐雅高印刷(深圳)有限公司

1997年9月第一版第一次印刷

ISBN7-5305-0691-9/J 0691

國內版定價: 340圓

版權所有 翻印必究

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分為繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，各分若干卷。
- 三 本卷為油畫部份的第二卷，內容包括自1949年至1976年間有代表性、在油畫史上有價值的作品，大致以作者出生年代為序，其作品相對集中編排。
- 四 本卷內容分三部分：(1) 論文，(2) 圖版，(3) 圖版說明。

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙
主任 劉玉山
副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平
委員 (按姓氏筆劃爲序)
王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華
吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹
常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟
靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武
鍾涵

本卷主編 艾中信
本卷副主編 劉建平
編選委員 吳甲豐 清白音 詹建俊 靳尚誼
鍾涵 邵大箴 朱乃正 蕭鋒
宋惠民 聞立鵬 水天中 陶咏白

總體設計 呂敬人

光輝而 曲折的歷程

——1949—1976

年的中國油畫

邵大箴

1949年10月1日，中華人民共和國宣告成立。不久之後，中國領土除臺灣、香港、澳門外，都統一在五星紅旗之下。中國由此進入了一個新的歷史時代。

新中國成立伊始，美術作為文藝的一個門類，作為意識形態的一部分和被當作“團結人民、教育人民、打擊敵人、消滅敵人”的武器，得到黨和政府的扶植和支持。來自延安和其他革命根據地的美術家和原來在國民黨統治區從事藝術活動的美術家，團結在“為政治服務，為工農兵服務”的文藝方針之下，為發展新的美術事業開始新的航程。對待民族遺產和外國文藝的方針，確定為“古為今用，洋為中用”和“推陳出新”，並推行“在普及的基礎上提高，在提高指導下的普及”的發展文藝的措施。1956年毛澤東同志提出了“百花齊放，百家爭鳴”的繁榮文藝方針。除國務院所屬的文化部領導管理文化藝術事業和藝術教育外，還於1953年9月成立了中國美術家協會（在此之前作為中國美協的前身，於1949年7月21日成立了“中華全國美術工作者協會”）。中國美術家協會是在中國共產黨領導下的群眾社團。它及其在各省和直轄市的分會肩負着聯合和團結全國美術家的任務，開展包括研究和指導美術發展方向，組織美術展覽，推動對外美術交流在內的各項活動。

美術教育事業得到發展。經過恢復、調整和充實，逐漸形成布局較為合理的美術教育網絡，建成幾座有影響的美術學院。它們是設在北京的中央美術學院（由原北平國立藝專於1949年12月與華北大學第三部美術科合併，1950年4月正式成立中央美術學院）；設在杭州的浙江美術學院（原為國立杭州藝專，1950年改名為中央美術學院華東分院，1958年改名為浙江美術學院）；設在瀋陽的魯迅美術學院（在1953年成立的東北美術專科學校的基礎上於1958年擴建而成）；設在重慶的四川美術學院（在1953年成立的西南美術專科學校的基礎上於1958年組建，1959年定名）；設在廣州的廣州美術學院（在1953年成立於武漢的中南美術專科學校的基礎上擴建，1958年遷至廣州，1959年定名）；設在西安的西安美術學院（在1957年成立的西安美術專科學校的基礎上於

1958年改建)。此外,在許多省、市和自治區的藝術院校、師範大學或師範學院也設有美術系或繪畫系。各個美術院校先後設置油畫教研室(組)或油畫系。各藝術院校和師範大學(學院)的美術系中,也先後設置油畫專業。

從50年代初起,油畫就得到了政府和有關文化部門的應有重視。在全國性的美術展覽和與工業、農業、交通、貿易、軍事有關的展覽中,油畫均佔相當的比重。1958年建立的人民大會堂、中國革命歷史博物館和中國革命軍事博物館,也都把油畫作品作為重要的陳列,有關部門還組織油畫家進行創作。各省市文化宮(館)在普及油畫方面也做了許多工作。在廣大人民群眾和美術界中,油畫甚至比傳統水墨畫的影響和作用還要大。分析其原因,大致是:一、油畫的寫實語言比起傳統的文人寫意水墨畫來,比較接近生活,更適合為政治服務,為工農兵服務的需要。也有可供借鑒(從歐洲特別是從當時的蘇聯)的描繪現實生活和表現革命歷史的語言手段;二、“五四”之後的美術普及運動,着眼於作品明白易懂,欣賞美術作品的觀眾一般是從這個角度來要求繪畫的。文人寫意水墨畫一度處於被“改造”的地位。在畫壇和人民大眾的輿論中,有一種普遍讚賞寫實油畫的氣氛。三、在美術界有居於領導地位,懂得油畫的意義和價值,主張大力發展寫實油畫的權威專家。如在30年代即開始從事革命美術運動,在延安魯迅美術學院任美術部主任,1951年先被任命為中央美術學院副院長,後又被任命為代理院長的江豐;如一貫堅持寫實風格,其藝術成就受到黨和國家領導人毛澤東、周恩來高度評價的著名畫家、任中央美術學院院長的徐悲鴻。四、50-60年代前蘇聯文藝對我國文藝的影響。在各類文藝中,包括油畫在內的美術,有較為迅捷和流行的大眾傳播媒介,大量前蘇聯油畫印刷品在中國畫界傳播,對中國油畫的發展起着重要的推動作用。

西方的寫實油畫自19世紀末、20世紀初在中國傳播之後,除30年代有短暫的一段時間提供了較為有利的發展環境外,抗日戰爭和國內戰爭期間,沒有獲得發展的機會。1949年之後,國家的統一和社會的相對穩定,給油畫的發展創造了較為理想的條件。

20-30年代留學歐洲和日本的油畫家以及30-40年代在中國接受美術教育的油畫家，大都在新中國的油畫教學和創作中起骨幹作用。他們是吳作人(1908-)、王式廓(1911-1973)、董希文(1914-1973)、呂斯百(1905-1973)、秦宣夫(1906-)、方幹民(1906-1984)、楊秋人(1907-1982)、陽太陽(1907-)、胡善餘(1909-)、李瑞年(1910-1985)、胡一川(1910-)、黎冰鴻(1913-1986)、羅工柳(1916-)、艾中信(1915-)、吳冠中(1919-)、莫樸(1915-)、馮法祀(1914-)等。比他們年長並為中國現代油畫事業奠定基礎的徐悲鴻、林風眠(1900-1991)和劉海粟(1896-1993)，以及油畫界的先驅人物顏文樑、衛天霖，對油畫的發展有很大的影響力。

徐悲鴻於1950年4月被任命為中央美術學院第一任院長(1950-1953)。他為建立中國新的美術教育體系和來自延安的江豐、胡一川等進行了卓有成效的合作。他們把引導師生深入生活作為學院教學和創作活動的重要內容。徐悲鴻以滿腔熱情投入《毛主席在人民中》等表現時代內容的油畫創作，但因身體不佳和對這一題材不夠熟悉等原因，未能獲得理想效果。同一時期他創作的戰鬥英雄和勞動模範的畫像，仍然保持了他們的油畫藝術嚴謹的寫實作風。

林風眠也是以積極和熱情的態度迎接中華人民共和國的成立。可是，因為他的藝術觀點和藝術風格一時不能為一些人所理解而不能施展自己的才能，並造成了令人遺憾的後果。1951年，他被迫辭去中央美術學院華東分院教授的職務，定居上海，從事美術創作。50年代初期，他創作了表現上海城市生活和海濱漁民勞動場景的油畫，試圖把立體主義的塊面結構運用在寫實油畫之中，而且還有意識地加強物象的輪廓綫，融合民間藝術語言的因素。50年代中期之後，林風眠主要從事彩墨和水墨畫的創作。

劉海粟繼續運用他喜愛的後印象主義技法，從事風景畫的創作。他也在50年代中期之後，以主要精力畫水墨畫。

顏文樑(1893-1988)在50年代任中央美術學院華東分院副院長。他在一貫堅持嚴格寫實作風、強調精緻入微地描繪客觀物

象真實感的基礎上，進一步關注油畫語言的情韻。

衛天霖(1898 - 1977)，1949 年後，先後任北京師範大學美術工藝系系主任、北京師範學院副院長、中央工藝美術學院教授。他的油畫是在接受印象主義、後印象主義畫風的基礎上，吸收野獸主義形、色和結構因素，融合中國傳統繪畫和民間美術的造型法則，繪畫風格有鮮明的個性。他講究構圖，筆觸淋漓酣暢，在厚塗與透明法交替使用中表現光影變化和空間感。作品充滿着生命和律動。

關良、吳大羽、關紫蘭、呂斯百、胡善餘、李瑞年、楊秋人、陽太陽、許幸之、秦宣夫等原來留學法國或日本的油畫家，在 50 - 60 年代，均有佳作問世。他們當中有人曾經大膽嘗試表現現代生活的題材，取得一些可喜成果；而他們的主要成就，則表現在用已經成熟了的風格和嫺熟的技巧，描繪他們所熟悉的人物、風景和靜物上面。

關良(1900 - 1986)既擅長油畫，又精於水墨。他先後在杭州浙江美術學院和上海交通大學任教。他把中國京戲情調引入油畫創作之中，採用單綫平塗法，兼用薄油、厚油，注意用刮刀造成色調斑斕的效果。

吳大羽(1903 - 1988)任教於杭州藝術專科學校，在西畫系創建“吳大羽畫室”，1960 年後，曾任教於上海美術學校，後任上海畫院副院長。他在油畫教學和創作中強調表現對象的生命力及作者的主觀感受，強調藝術語言的自由性和天然之趣，主張中西藝術交融。他創作的作品含蓄而有詩意，用筆着色凌厲而簡練。

關紫蘭(1903 - 1986)仍然繼續以她接近野獸派的畫風創作，追求具有表現性的單純和洗練。

呂斯百在 1949 年後，先後擔任蘭州西北師範學院和南京師範學院美術系主任，他注意觀察和體驗新生活，歌頌新事物，創作了如《蘭州卧橋》、《長城》和《北道上》等有生活氣息的作品。他仍然保持早年雄健渾厚和樸素雅致的油畫風格。

許幸之 1954 年到中央美術學院任理論教研室主任兼油畫系教授。他除了在美術史論教學和研究領域做出成績外，還先後創

作了《巨臂》(1957)、《天高不可攀》(1960)、《銀色協奏曲》(1962), 以及《紅燈柿》(1977)等作品。許幸之的畫風平實、細緻, 有裝飾趣味。

從 50 年代起一直在浙江美術學院任教的胡善餘、倪貽德和先後在中央美術學院、北京師範大學和北京師範學院任教的李瑞年, 長期在廣西藝術學院任教的陽太陽, 在中南美專和廣州美術學院任教的王肇民、徐堅白(女), 在湖北美術學院任教的楊立光, 在西南美專和四川美術學院任教的劉藝斯, 在上海美專任教的周碧初, 在南京師範學院(後改為南京師範大學)任教的秦宣夫, 都為油畫教學作出了貢獻, 並且在油畫創作上有所建樹, 奉獻出不少好作品。1957 年從香港回到廣州從事美術創作的余本, 在 50 - 60 年代也在油畫語言上作了可喜的探索。

二

在油畫教學和創作中, 50 - 60 年代影響較大的畫家是吳作人、王式廓、董希文、艾中信、羅工柳等。吳作人是一位有全面修養的藝術家, 他的西學和中學的造詣均很深厚。1951 年後, 先後擔任過中央美術學院教務長、副院長、院長等職務, 主持該院油畫系第一畫室工作。他力倡藝術家“師造化, 奪天工”, 把主客觀有機結合起來; 他重視學生的基本功, 特別是素描基礎訓練, 強調培養學生敏銳的觀察力和把握客觀物象本質的能力, 強調創作者的主體修養和發揮創造能力。他還主張中西融合, 在油畫作品中力求滲透中國人的審美趣味和情調。吳作人在 50 年代創作的《齊白石像》、《三門峽》、《鏡泊飛瀑》等, 是他解放之後的代表作。其中尤以《齊白石像》最為精彩。這幅作品中人物刻畫得寫實傳神, 油畫語言凝煉生動, 體現了作者豐厚的藝術學養和在油畫中融合民族傳統繪畫精神的高超本領。

和吳作人一起忠實執行徐悲鴻教育主張的還有艾中信。他在中央美術學院任油畫系主任、教務長和副院長期間, 努力貫徹油畫教學和創作中百花齊放的方針。60 年代初他主持油畫系工作時, 建立了吳作人、羅工柳和董希文三個畫室, 為中國現代油畫學派的形成作出了貢獻。艾中信創作的《紅軍過雪山》(1955)、《東渡黃

河》(1959),構圖宏大,氣象壯麗,境界開闊。在質樸寫實的油畫語言中,追求抒情的詩意美。和吳作人一樣,艾中信是學者型的藝術家,他在油畫評論方面成績卓著。60年代初發表的《油畫風采談》等文章在引導油畫創作和欣賞方面,起了重要作用。

1950年,吳冠中從法國巴黎留學歸來。這位個性鮮明、學識豐富、感情強烈的畫家,先後在中央美術學院、清華大學、北京藝術學院任教。他更多承繼了林風眠藝術作風,對在中國油畫中堅持古典寫實路綫持保留態度。他更注意從西方藝術特別是現代藝術中吸收養料,重視個性表現,並堅持寫生。他在50-60年代創作的許多風景油畫已經開始吸收民族繪畫營養,並探索抽象美,注重形式感。他在探索油畫的現代性上所作的努力和取得的成就,在青年畫家中產生較大影響。

50-60年代,由於政府的扶植和一些有威望的美術活動家的提倡,我國現代革命歷史畫得到了較大的發展。許多油畫家都涉獵這一題材,其中王式廓、董希文、羅工柳是這一領域內有重要影響的人物。

王式廓(1911-1973)1935年畢業於上海美術專科學校,1936年考入日本國立東京美術學校,1938年到延安。早在延安魯迅藝術學校執教期間,王式廓就對革命歷史和現實生活極為關注。在50年代,他繼續創作描繪農村土改事件的油畫作品。1949年之後,他根據自己的生活體驗和在農村畫的大量寫生,着手創作大幅油畫《血衣》。可惜這種人物衆多、場面宏大,以深入刻畫人物內心世界為特點的作品,只停留在素描(1949)和畫稿階段,未能最後完成。但《血衣》素描稿和油畫稿所體現的現實主義創作方法,在50年代中國畫界引起強烈反響,對以人物為主體的歷史畫和風俗畫的創作具有引導作用。王式廓於1950-1973年任中央美術學院教授。他的其他作品有《參軍》、《井岡山會師》、《秋夜》、《毛主席在十三陵水庫勞動》、《發明者的夜晚》、《轉戰陝北》(畫稿)等。

50年代最具創造活力、成就最顯著的油畫家當推董希文。這位經吳作人推薦到北平藝專任教、才華橫溢的畫家,頗得徐悲鴻的器重。1949年之後,他又得到主持中央美術學院工作的江豐的青

睽，委以重要的創作任務。他滿腔熱情地用油畫筆描繪新題材，創造新場面，在形式語言上繼續油畫民族化的探索。50年代他創作《開國大典》（1952 - 1953）、《春到西藏》（1954）、《紅軍過草地》（1956）。1960年創作《百萬雄師過大江》。他幾次去西藏體驗生活，除有大量寫生畫稿外，還創作了《喜馬拉雅山頌》、《雅魯藏布江之歌》、《千年土地翻了身》等作品。《開國大典》構思宏偉，氣派非凡，造型和色彩都富麗堂皇。這幅既重視結構又重視色彩平塗和裝飾效果的大幅油畫，顯示了董希文探索油畫民族風的崇高理想。《紅軍過草地》用鮮明的色彩對比和富有感染力的筆觸，造成動人心魄的藝術效果和創造史詩般的悲壯氣氛。在色彩上，董希文強調要“遠看驚心動魄，近看奧妙無窮”。他的畫確實既有遠瞻的大效果，又有值得細細品味的魅力。董希文在中央美術學院第三畫室的教學中，注意因材施教、鼓勵創新；對印象派之後的西方油畫藝術採取有分析地吸收的態度。這在當時是難能可貴的。

在革命歷史畫創作上，做出成績的還有羅工柳、胡一川、黎冰鴻、馮法祀等。羅工柳、胡一川都曾在延安魯迅藝術文學院任教。1949年入北平藝術專科學校（1950年後改建為中央美術學院）任教授。在1949年以前，他們的藝術活動都以版畫為主。1949年之後主要從事油畫創作。（關於羅工柳的創作，本文將稍後述及。）胡一川1953年受命籌建中南藝術專科學校，任當時的校長（1958年學校遷至廣州，改稱為廣州美術學院，任院長）。50年代他創作的《開鐮》、《前夜》、《挖地道》等革命歷史畫立意鮮明，藝術語言厚重質樸。黎冰鴻曾任浙江美術學院教授、副院長。他在50年代創作的《南昌起義》也是一幅真實感較強的革命歷史畫。1942年創作了油畫《捉虱子》，以現實主義作風而受到藝壇注意的馮法祀，在50年代創作了大幅油畫《劉胡蘭》，試圖在革命歷史畫方面作出新的貢獻。

三

50 - 60年代，我國美術特別是油畫教學和創作，明顯受到前蘇聯油畫的影響。前蘇聯提倡的社會主義現實主義創作方法，基本上和我國當時的文藝主張相吻合。前蘇聯的美術在歌頌社會光

明,表現勞動生活之美,謳歌社會主義建設成就方面所做出的成績,也確實給面對同樣課題的中國藝術家起了榜樣的作用。中國藝術家對前蘇聯藝術的崇敬與讚賞,固然和我國政府的提倡有關,但更重要的是前蘇聯藝術作品確實具有很高的藝術水平,尤其是在西方藝術普遍遠離生活、背離現實的情況下,它在現實主義領域所取得的成就,就更為可貴。

中國文化藝術界從 30 年代起就接觸到不少俄羅斯及前蘇聯作家的文學作品。也是從 30 年代起,魯迅即着手介紹前蘇聯和俄羅斯的美術,不過多以版畫和文學插圖為主。魯迅介紹蘇俄美術的目的,在於用寫實的藝術來革新包括寫意文人畫在內的中國美術。在美術界,最早熱烈讚揚前蘇聯現實主義美術並把它介紹給中國觀眾的是徐悲鴻。他於 1934 年帶着中國美術展覽作品到前蘇聯展出,回來之後著文熱情洋溢地介紹前蘇聯美術館和美術界的情況。1936 年,徐悲鴻在《蘇聯美術史前序》中,盛讚俄羅斯的民族精神和藝術才能,說 1917 年十月革命後的前蘇聯美術“其異人之處,僅具一重要條件,即新鮮而已”。他說的“新鮮”,就是生活氣息濃。他用前蘇聯美術的這一特點來批評中國 30 年代美術之“陳腐”。他說:“新鮮而遇新鮮,固有優劣之判,獨陳腐遇新鮮,乃並無較量之資格。”1949 年,徐悲鴻再次訪問前蘇聯,回來後讚美蘇聯美術“社會主義的內容,民族的形式,現實主義的作品光輝的表現,使我感到極大的興奮”。“以現世界而言,恐無一國可與之相比。”

社會主義現實主義的創作方法,從 40 年代起,就已傳到中國。延安的文藝界自不用說,國統區的文藝界也有不少人接受這一主張。中華人民共和國成立之後,社會主義現實主義的前蘇聯美術被視作新中國美術的楷模。1955 年,在北京、上海舉辦了大規模的前蘇聯美術展覽會,展品中既有十月革命前俄羅斯的經典作品,也有十月革命後美術名家的作品。中國美術界人士特別是青年一代,在幾乎沒有任何可能接觸外國油畫原作的情况下,對這類展覽會反映之熱烈是可想而知的。與此同時,大量介紹前蘇聯油畫的畫冊在中國銷售,大量的前蘇聯美術理論和美術史的文章被譯成

中文,成為美術界如饑似渴的學習資料。

在這樣的氣氛中,文化部在江豐等人的建議力促之下,採取了兩項重要措施來引進前蘇聯美術的經驗和成果。第一,請前蘇聯專家來中國講學。50年代中期,由文化部出面,在中央美術學院組織了由前蘇聯專家執教的油畫進修班(1955-1957)和雕塑進修班。主持油畫進修班的是在莫斯科蘇里柯夫美術學院任教的俄羅斯聯邦功勳藝術家康斯坦丁·馬克西莫夫(К. М. МАКСИМОВ, 1913-1993)。他是一位很有才能的油畫家,他的一幅油畫《拖拉機手》曾獲全蘇美展獎。他更是一位出色的教育家,有豐富的教學經驗。馬克西莫夫還十分尊重和熱愛中國文化和中國藝術。

被選送到馬克西莫夫油畫進修班的,主要是已經受到過高等美術學院訓練或已經有一定創作經驗的青年教師和創作人員,如侯一民、王流秋、俞雲階、秦征、王德威、高虹、何孔德、詹建俊、靳尚誼、任夢璋、諶北新、魏傳義、武德祖、汪誠儀、袁浩、王恤珠等。進修班的學員在兩年期間精心鑽研油畫,從油畫基礎到油畫創作,得到了有效的訓練。油畫基礎,即比較科學的、循序漸進的寫生造形和色彩練習,還有筆觸效果和構圖技巧;油畫創作,主要是如何觀察、體驗生活,收集素材,醞釀、構思草圖,畫小稿,最後到完成思想性與藝術性相統一的作品。馬克西莫夫同時兼任中央美術學院顧問。在他的關心和幫助下,1956年文化部藝術教育部門先後在北京召開了素描和油畫教學會議。在會上發言的除馬克西莫夫外,還有我國的美術教育家。他們聯係中國美術教育的實際狀況,就基礎教學、深入生活和寫生、創作等問題,展開了學術討論。為油畫教學會議撰寫的文章,如吳作人的《對油畫的幾點芻見》、董希文的《從中國繪畫的表現方法談到油畫中國風》等都有很高的學術水平。兩次會議對於中國油畫事業的發展起了推動作用。

1957年馬克西莫夫油畫進修班結業。這個班許多有才華的青年畫家展示了自己的學習成果。應該說,這是中華人民共和國成立後培養出來的第一批有較高藝術修養的青年油畫家,他們的油畫技巧雖然還不够成熟,但是很有創意和生氣。在學員們結業的作品中,應該提起的有王流秋的《轉移》、王德威的《英雄小姐

妹》、秦征的《家》、諶北新的《晨》、詹建俊的《起家》等。在進修班學習的油畫家詹建俊、侯一民、靳尚誼、高虹、何孔德等很快成為我國油畫界的中堅力量。

向前蘇聯派遣留學生學習油畫是我國政府採取的另一重要措施。從 1952 年到 1962 年，被選送到前蘇聯留學的畫家有羅工柳、李天祥、林崗、蕭鋒、全山石、鄧澍、郭紹綱、馮真、李駿、張華清、徐明華、蘇高禮等。除羅工柳等進修生外，其餘均為六年制的大學生。他們赴蘇留學之前，已經在國內的藝術院校任教。他們在列寧格勒（現在的聖彼得堡）列賓美術學院學習。這所學院建於 1757 年，是俄國歷史最久、師資最雄厚的高等美術學府。這批年輕的油畫家受到嚴格的學院訓練。他們在前蘇聯各大博物館不僅能觀摩俄羅斯及前蘇聯油畫杰作，而且能領略西歐各國大師作品的風采。他們在學習期間把前蘇聯油畫教學的經驗以及他們學習的心得體會及時溝通給國內美術院校，為 50 年代的中國油畫教學體系的建立起了推動作用。他們學成歸國之後，分別在北京、杭州、南京、廣州幾所美術院校任教，為培養油畫新人奉獻力量。他們在前蘇聯博物館臨摹的傳統大師的作品，也為國內藝術家提供了借鑒和學習的資料。他們在 50 - 70 年代創作了一些水平較高的革命歷史畫，如林崗的《崢嶸歲月》（與他人合作），蕭鋒的《辭江南》、《拂曉》，全山石的《寧死不屈》、《井岡山上》、《婁山關》，李天祥的《江岸慘案》、《寒凝大地發春華》，張華清的《蔣家王朝覆滅》，李駿的《劉胡蘭及七烈士就義》、《白樺頌》。在風俗畫創作中郭紹綱的《女大學生》值得注意。其他如全山石的新疆寫生，徐明華的靜物，油畫技巧熟練，有概括力，在色彩上很有特色。

前蘇聯油畫提倡寫實主義，注意表現革命歷史和現實生活，在色彩上善於用灰調子，這對我國 50 - 70 年代的油畫影響很大。在留蘇的畫家中，對我國油畫界起了重要作用的是羅工柳。羅工柳曾參加中央美術學院的創建工作，1953 年任該院繪畫系主任。50 年代中期留蘇之前，即已創作《地道戰》和《整風報告》。它們以其真實的再現性和樸實的藝術處理手法，在我國油畫史上佔有一席之地。1955 - 1958 年，羅工柳在列賓美術學院進修三年，回國後

繼續任教於中央美術學院。留學前蘇聯期間，他的一些課堂作業和野外風景寫生，以及臨摹的列賓的油畫《伊凡殺子》，顯示了他油畫技巧的純熟。代表羅工柳 60 年代油畫創作成就的有《毛澤東同志在井岡山上》、《井岡山》、《上井岡山》、《前仆後繼》等革命歷史畫，還有《姊妹倆》等帶有肖像性質的風俗畫。在這些作品中，他有意識地加強綫和點的作用，更多地運用黑色調，注意色彩的韻律感。這表明，他試圖把中國水墨的寫意方法與西方古典寫實油畫相結合，開闢油畫表現語言的新途徑。

羅工柳在 1958 - 1965 年曾主持中國革命歷史博物館的美術創作和陳列。為推動我國革命歷史畫的創作起了重要的作用。1960 - 1963 年，他在中央美術學院主持了油畫研究班，並主持了油畫系“羅工柳工作室”的教學。參加油畫研究班的青年油畫家，都是來自各地的很有才華的教學與創作骨幹。在他的指導下，經過三年的潛心研究，油畫技巧和創造能力，都有很大提高。其中成績突出的有馬常利、聞立鵬、李化吉、妥木斯、杜鍵、鮑加等。

引進前蘇聯油畫的經驗，對於還處在初級發展階段的中國油畫界來說，無疑起了有益的推進作用。當然，也毋庸諱言，我國油畫界在借鑒、學習前蘇聯繪畫的過程中，也出現了一些問題。那就是對前蘇聯繪畫中的一些缺點（過分的描述性和情節性等）也一古腦地引進過來；前蘇聯美術界一些“左”的觀念（如全盤否定西方現代主義美術）也被視為正確的理論搬用過來。不過，這些問題的產生說到底根子還在於我國自身藝術政策和藝術理論的偏差上，或者更準確地說是在“以階級鬥爭為綱”的政治思想路綫上。50 年代，我們對藝術本質和規律的認識還帶有相當的片面性，加上文藝政策偏“左”，致使我們在學習外國經驗時不可避免地帶有某些盲目性。

60 年代初，有鑒於我國油畫教學和創作的單一與不够多樣，我國文化部曾邀請羅馬尼亞著名畫家博巴（EUGEN POPA, 1919 - ）來華講學，委托浙江美術學院具體組織由博巴教授任教兩年期的油畫訓練班（自 1960 年 9 月至 1962 年 7 月）。學員來自各美術學院和個別畫院的 14 名青年油畫家。博巴強調素描的結構造型

和後印象主義的色彩觀念，強調藝術創作的個性。這無疑是對“蘇派”油畫的一個補充，對我國油畫的多元探索起了推進作用。

四

這裡需要指出的是，在馬克西莫夫油畫進修班受訓練和被派到前蘇聯留學的畫家中，多數人都具備相當的生活功底和業務基礎。年紀較長的、已經是中央美術學院教授的羅工柳自不用說，其他年齡較輕的，也大體具有一定的藝術修養，很多人並不是對前蘇聯藝術採取盲目追隨的態度。如詹建俊(1931-)原來在中央美術學院學習和留校任教期間，一直受到董希文的影響。他堅持全面研究包括俄羅斯、前蘇聯繪畫在內的歐洲繪畫遺產，並結合中國繪畫傳統加以對照和借鑒。在訓練寫實能力的同時，他注重繪畫語言的表現性和抒情性。如果說他的早期作品《起家》(1957)多少還流露出前蘇聯情節畫風痕迹的話(這種痕迹在50年代許多青年人的作品中均有所表現)，那麼1959年的《狼牙山五壯士》，則表明他的創作已經趨向成熟。這幅畫充滿激情，很有氣勢，形式感很強。在這之後，詹建俊逐漸在油畫中融合傳統的審美趣味和技巧，並更多地從後印象主義和表現主義中汲取養料，加強油畫語言的表現力，從而在70年代作出更大的突破，創作出個性更為鮮明獨到的《紅衣少女》、《高原之歌》等作品。

又如侯一民(1930-)、靳尚誼(1934-)等，在參加馬克西莫夫油畫進修班之前，就曾受教於徐悲鴻、吳作人等。前者對中國傳統藝術和民間藝術有濃厚興趣，後者對西歐古典油畫語言的嚴謹和創作手法的縝密細微懷有崇敬的心情。他們的寫實技巧，除了借鑒俄羅斯、前蘇聯油畫的經驗外，還得益於對中國古代壁畫的考察和臨摹。侯一民在深入生活和收集素材的基礎上，於1961年創作革命歷史畫《劉少奇與安源礦工》，作品以構圖宏大和塑造眾多真實感較強的人物形象出眾。從70年代開始，他有意識地在油畫創造中探索民族風采，用加強輪廓綫和采用平塗的色彩，以求畫面的裝飾效果。靳尚誼多年來在肖像畫中耕耘。在《十二月會議》中通過人物的形象成功地表現了特定時代的歷史風雲。顯然，從50年代起，靳尚誼就開始潛心研究如何更精確地掌握寫實油畫語言技