

中國現代美術全集

油畫 (一)



中國美術分類全集

中國現代美術全集

油 畫

(一)

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 (一)

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 劉建平 張金星

審 校 鄭士金

版 面 設 計 張金星

圖 版 攝 影 馮煒烈 馬家吉 支養年

技 術 編 輯 李寶生

中國現代美術全集編輯委員會

天津人民美術出版社 聯合授權在臺灣出版發行

出 版 者 錦年國際有限公司

地 址 香港九龍官塘開源道五十五號

開聯工業大廈A座三樓十六室

發 行 者 錦繡出版事業股份有限公司

發 行 人 許鍾榮

地 址 臺北市松江路五十號三樓

電 話 (02)218-2218

郵政劃撥 05496667錦繡出版事業股份有限公司

出版登記 行政院新聞局局版臺業字第二〇八五號

製 作 香港利豐雅高印刷集團有限公司

一九九七年十一月出版

ISBN 957-720-306-X(第一冊：精裝)

有著作權 侵害必究

國家圖書館出版品預行編目資料

油畫／艾中信主編．--香港：錦年出版；臺
北市：錦繡發行，1997[民86]
冊；公分．--(中國美術分類全集)(中
國現代美術全集)

ISBN 957-720-306-X(第一冊：精裝)．--
ISBN 957-720-307-8(第二冊：精裝)

1. 油畫 — 作品集

948.5

86011008

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問	鄧力群		
主任	王忍之		
副主任	吳作人	龔心瀚	于友先
	劉忠德	房維忠	劉積斌
常務副主任	許力以		
委員	啟功	廖井丹	高明光
	張德勤	謝辰生	邵宇

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總 編 輯 邵 宇 啟 功

常務副總編輯 陳允鶴 趙 敏

副 總 編 輯 楊 瑾 劉玉山 龔繼先

委 員 (按姓氏筆劃為序)

于永湛	王朝聞	王樹村	王 琦	王伯揚
古 元	艾中信	朱家緝	邵 宇	沈 鵬
李學勤	李書敏	宋鎮鈴	金維諾	周 誼
林瑛珊	吳士餘	吳 鵬	馬承源	段文傑
俞偉超	姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁	孫振庭
奚天鷹	啟 功	寇曉偉	張 仃	常沙娜
許力以	清白音	楊伯達	楊牧之	楊 瑾
楊純如	趙 敏	趙志光	趙貴德	鄧 白
樓慶西	劉玉山	劉振清	劉建平	樊錦詩
謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先	

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一卷，內容包括自16世紀末油畫開始傳入中國至本世紀中葉，350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。
- 五 為使海外讀者了解中國大陸現代美術原貌，本書內容未作任何更改。

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 (按姓氏筆劃為序)

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

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了衆多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物。

的直觀挿圖。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不“勝讀十年書”！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種、角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓功

一九九七年一月

中國油畫藝術 發展概論

艾中信

油畫是世界性畫種，中國是油畫大國。全球大多數國家和地區都有自己的油畫家，在我國則數以萬計，旅居海外者為數也不少。據 1988 年不完全統計，僅中國美術家協會及地方協會所擁有的四萬餘會員中，油畫家約佔五分之一。他們的藝術水平普遍較高，作品普及全國城鄉、工礦。自改革開放以來，中國的油畫發展日益迅猛。80 年代中期，僅就組成各地小群體的 35 歲以下青年油畫家計，就達 3500 之衆，他們曾進行上百次的藝術活動，被稱為“八五新潮”。人才輩出，派別紛呈，出現審美觀念的多元化和藝術個性的大解放，作品展示出前所未見的多樣化局面。

油畫傳入中國近四百年，被國人有意識地主動移植到本土，還不到一百年。它以充滿民主精神的寬廣而活潑的思想內容，嶄新而生動的藝術樣式以及近代的造型技術和先進的材料工藝，博得我國有識之士的青睞，成為嚮往西洋畫的青年學子追蹤學習，揣摩研究的對象。這個與中國的傳統繪畫迥異，在欣賞習慣上大異其趣的西洋畫種，在將近一百年中便受到人們的喜愛，且在中國的土壤中扎下了根。目前，固然還難於和根深葉茂的傳統中國畫平起並論，但就其社會效應來看，在為人民服務，為社會主義服務的大道上，差可謂並駕齊驅，有時且超出一頭，其豐碩成果為世人所矚目。

我國自古以來十分重視外域文化，對一切優秀的藝術無不採取學習借鑒的態度。借他山之石，攻本土之玉，汲取其精華，化為自家的骨肉，使得華夏藝苑更加繁榮多姿。萬物皆備於我，匯百川，歸大海，是建設中華民族文化的抱負和氣概。從漢唐盛世的美術史，便可看到這種博大的胸懷和對異域美術的吸收及融會能力的改造創新精神。佛教美術在中國的演化、衍變就是範例之一。佛教美術自東漢初年傳入中國，經過約五百年的浸染、融會，到隋

唐而攀登世界高峰。許多佛畫在不同程度上反映着時代的思想現實，曲折地體現着人間生趣，使宗教觀念向着慈愛人性的方向轉移；佛學本身也融入了道家的哲理和儒家的倫理，這種批判吸收外來文化加以改造為我所用的精神，對建設有中國特色的油畫，當可有所啟發。

油畫有獨特的性能和非凡的感染力，執西方繪畫的牛耳，在歐洲有輝煌的歷史。它最早傳入中國的年代可上溯到 16 世紀中葉，相當於明代萬曆年間。此時正是歐洲文藝復興油畫燦爛興旺的盛期，天主教耶穌會反對宗教改革，遂向東方滲透，由傳教士帶來了宗教畫。利瑪竇曾以天主、聖母像進獻萬曆帝，遭到禮部的拒絕。大約一百年後，清代的康熙、雍正、乾隆三朝，相繼接納了一批耶穌會傳教士，其中以意大利人郎世寧為代表的身兼畫家者，得到了朝廷的禮遇。郎世寧任清廷畫師達 50 年，在中國畫和西洋畫的結合方面作了不少努力，但因缺乏東方文化素養，畫得板滯、表面。這些傳教士曾在如意館訓徒作油畫，但活動僅限於紫禁城內，並未進入社會，更未接觸群眾。傳教士之能畫者，並非專業油畫家，郎世寧位居宮廷侍奉，其藝術水平並不高，其他的傳教士且在其下，授徒傳藝的作為不大。反對宗教改革的傳教士，當然不具備人文主義思想，其影響也不會好。

1840 年，鴉片戰爭打開了中國封閉的大門，從各通商口岸舶來洋貨的同時，也輸入了西洋畫及其印刷品。在廣州、廈門、上海等地又開設畫館、畫坊，臨摹風景畫，製作肖像畫。這是油畫作為商品流傳民間的開始，但此類商品沒有條件發展開去。從現在留存的作品來看，有些風景還看得過去；廣州關喬昌所作肖像畫較為典雅，他曾師事英國畫家喬治氏，掌握了厚實的寫生能力；有些肖像雖然使用油畫顏料，但作法仍屬傳統重彩，因循着固有的審美習



香妃戎裝像
郎世寧



清朝官員像
佚名



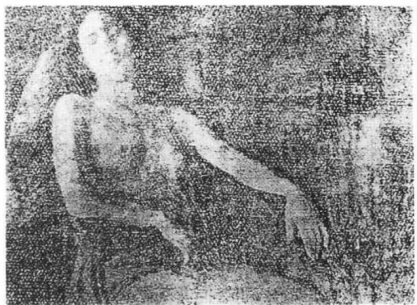
上海土山灣孤兒圖畫院

性,因此缺乏油畫味道。儘管如此,油畫總算進入了市民階層,在社會上產生了一些影響。

1852年,另有一些傳教士在上海徐家匯天主堂設立了土山灣孤兒圖畫院,傳授素描、水彩、油畫及透視學等基礎,所培養的一百餘名生徒中,有周湘,他後來到日本和歐洲研究西洋畫,回國後創辦上海油畫院,劉海粟就是從這個學校培養出來的。上海油畫院揭開了中國人自己進行油畫教學的第一頁,但沒有留下較多足資探尋的雪泥鴻爪,所可查考者,衆多生徒中有的在上海這個“洋場”照着相片畫肖像和製作商業廣告畫,逐漸形成擦筆炭描肖像和月份牌年畫,月份牌是半殖民地商品經濟社會的產物,從傳習水彩、油畫演變出一個品種月份牌,是始料不及的。

大凡外域藝術的傳入而被接受,最後被融化,總要經過有識之士主動地把它移植於本土,這才是有意識的引進,移植要有一定的條件,首先必須通曉其藝術實質,同時掌握它的技法、工藝,通過傳播到人民中間,被一定範圍的群眾所理解、所接受,方能在本土扎下牢固的根基。在這個過程中,文化治理工作是否得當至關重要。佛教石窟藝術之所以能發展到如此宏大的規模,是因為它不但是頂禮膜拜的殿堂,同時也是商賈集市的場所,而且是群眾集會娛樂的去處。建設一種文化,總要有得當的策劃、得力的領導和廣大群眾為基礎的。月份牌的產生,且在美術商品市場獨領風騷,是承應市場經濟,迎合市民欣賞趣味的結果,由傳教士在宮內傳習油畫,既無社會的支持,又脫離群眾的生活和要求,所以注定是要流產的。

1898年中國發生以康有為為首的改良主義的資產階級政治改革——“戊戌變法”,在其主要內容中包括學習西方先進技術,提倡科學文化。康有為深感傳統繪畫到清代因循守舊,“衰弊極矣”,



女裸
李叔同

提出“合中西成新體”，要“與今歐美、日本競勝”。在變法維新的浪潮中，我國年輕的美術家紛紛出國求學，多數去日本，少數赴歐美。早在 1887 年，李鐵夫即赴美國從 J·S·薩金特學習油畫，他是第一個受到外國名畫家培育者，油畫造詣堪稱“科班”水準，但因久留域外，對國內無大影響。本世紀初最早赴日本學習的李叔同，在上海南洋公學求學時，曾是蔡元培的學生，在日本東京美術學校，從師黑田清輝。他多才多藝，在日本還研究音樂、戲劇，回國後於 1915 年任南京高等師範學堂美術主任時，率先採取風景和人體寫生，是我國正規美術教育的最早奠基者。留學國外者回國以後，大都從事美術教學，在當時開辦的不少師範學堂任教。

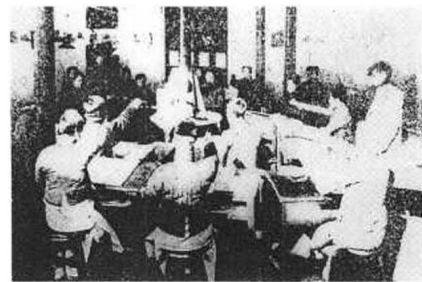
1919 年，中國發生了由革命知識分子領導的反帝、反封建的“五四”新文化運動，它高舉“民主”、“科學”的旗幟，對建設近代新文化起了極其重大的推動作用。在這個運動中作出巨大貢獻的是中國第一位提倡美育的教育家、當時任教育總長的蔡元培。他早年留學德國，受到歐洲近代文化的洗禮，在主持教育領導工作時，提出“以美育代宗教”並力主學習西洋藝術，“兼收並蓄”，他的主張和措施對我國油畫的建設影響較大。油畫作為一門美術學科，由中國人系統地從歐洲學習，並建立起自己的教育體系，確切地說是在“五四”運動中發軔的，到 30 年代初具雛形。在“五四”運動中成長起來，而在油畫及其教學上發揮重要作用的代表性畫家和美術教育家徐悲鴻、林風眠、劉海粟都曾受到蔡元培的培育和提携，徐悲鴻、林風眠到巴黎高等美術學校學習，劉海粟則是赴歐洲考察訪問。他們回國後都長時期從事美術教育。劉海粟早在 1912 年就與烏始光、汪亞塵、丁悚創辦了上海圖畫美術院，後改制為上海美術專科學校。他的辦學主張是“發展東方固有藝術，研究西方藝術的蘊奧……”，教學上強調思想自由，兼容並包，曾聘請不同流派的



音樂家
李鐵夫



女人體
徐悲鴻



上海圖畫美術院
靜物寫生課



鄉村小學
林風眠



自畫像
潘玉良

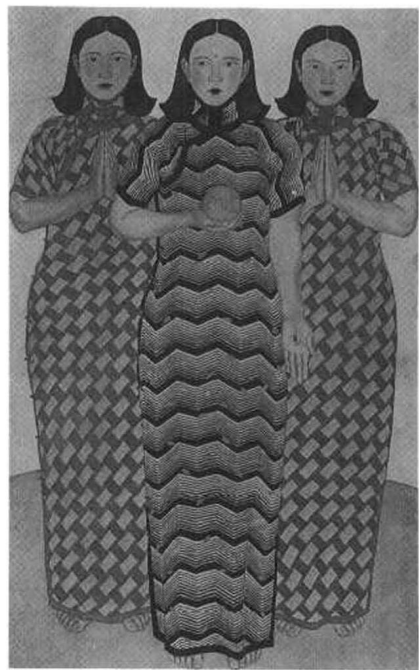
畫家倪貽德、王濟遠、關良等到上海美專任教，他個人的油畫風貌也比較多樣。林風眠擔任首任院長的國立西湖藝術院，後改制為國立杭州美術專科學校，成立於 1928 年，他的辦學宗旨是“介紹西方藝術，整理中國藝術，調合中西藝術，創造時代藝術”，在教學上比較開放。杭州美專開設不同風格的油畫工作室，指導各工作室的教授有林風眠、常書鴻、吳大羽、方幹民等。1929 年間，一度聘請法國畫家克羅多氏任教。林風眠本人創作實踐，始終循着中西結合的意向，早期油畫，有巨幅《人道》、《人類的痛苦》等。常書鴻畫了出色的肖像與人體，屬於新古典主義；吳大羽的大構圖《岳飛》，大刀闊斧，氣勢凌厲；方幹民的巨構《孫中山之死》是最早的一幅中國革命歷史畫。徐悲鴻主持國立中央大學教育學院藝術系時間最長，該校建立於 1927 年，按其體制，屬於師範性質，繪畫只是藝術系的一個科，油畫只是繪畫科的一個組，後來取消了組，油畫成為繪畫科的一門共同課程。1935 年間，藝術系也曾開設以徐悲鴻和潘玉良兩教授分別指導的工作室。抗日戰爭中，音樂科停辦，從此，藝術系實質上是美術系。中大藝術系規模很小，但教學很嚴，設備較齊。徐悲鴻明確提出“只有寫實主義足以治療空洞浮泛之病”，所以對素描非常重視，力求打好造型基礎，反對在習作中強求個人風格。他秉承法國 19 世紀學院教學的技術傳統，而以著名畫家 C·科羅的學生 B·達仰的寫實觀念為宗旨，形成了一個以吳作人、呂斯百、黃顯之、李瑞年、張安治、顧了然、馮法祀、李斛、韋啟美、戴澤等為骨幹的教學學派；董希文、李宗津是從杭州美專和蘇州美專匯入這個學派，起了很大作用的。從中大藝術系一直延續到北平藝術專科學校，以迄中央美術學院，徐悲鴻所建立的寫實體系，成為我國美術教學中一個最嚴謹的基礎教學學派。50 年代王式廓任教中央美院，對素描教學有很大建樹。蘇州美術專科學校

的顏文樑、武昌藝術專科學校的唐一禾等，基本上同屬這一體系。徐悲鴻的油畫作品，早期有巨製《田橫五百士》、《徯我後》等；呂斯百早期的代表作有《過去時代》；顏文樑的《廚房》（色粉筆畫）有中國特色；吳作人此時創作了《出窯》、《玄武湖風雲》；張安治有《群力》、《后羿射日》；顧了然創作了《守望》。這些作品都曾在第二屆全國美展上展出。

在實施素描基礎教學上作出很大貢獻的顏文樑，從法國舶進原大的巨型石膏像《奴隸》、《阿波羅》、《米羅維納斯》等多件，充實了教學基本設施，使各所美術學校受惠。這些從世界名雕原件上直接翻製的不失真的石膏模型，在國外也是很稀罕的。我國擁有的是原模第二次翻版，亦屬珍品，至今還在全國美術院校發揮着重要作用。

臺灣的文化，自古以來是中國文化的一部分，近現代油畫情況與大陸近似，但因被日本帝國主義統治長達半個世紀，其發展趨勢有所不同。臺灣的油畫家赴日本留學的居多，寫實派結合印象派的油畫風貌及印象派之後畫風較為流行。光復以後，現代派的各種樣式亦很時尚，表現出對社會現實的憤懣情緒。王悅之（劉錦堂）早年留日學油畫，學成回國後於1924年回北京創辦私立北京藝術學院，後又應林風眠之邀，任當時西湖藝術院教授，其作品反映着對故鄉人民的懷念與同情。徐悲鴻的弟子孫多慈一九四九年後赴臺灣師範學院任教，中央美術學院畢業的龐均於1988年赴臺灣藝術學院任教，自20年代以來，兩岸在油畫及其教學上，幾度溝通着相互聯系。

在“五四”運動的浪潮中，龐薰堯、倪貽德、陽太陽等在上海組織了“決瀾社”，宣言“厭棄一切舊形式”，“站在時代之前，用狂飈一般的激情，鐵一般的理智，來創造我們色、綫、形交錯的世界”。關



臺灣遺民圖
王悅之



“決瀾社”成員合影

良、丁衍庸等組織“中華獨立美術協會”，也引進西方現代主義美術。各種畫會如雨後春筍般興起，但多數並未久存。傳播油畫的展覽會，也蓬勃而起，如 1919 年至 1933 年每年舉行的“蘇州賽畫會”極一時之盛。中國的油畫事業，在 20 年代末，30 年代初，可謂風起雲湧，可惜大多數作品沒有能流傳下來。

1929 年在上海舉辦第一屆全國美術展覽會期間，發生了一場以徐悲鴻為首的寫實派與徐志摩所代表的現代派之間的大筆戰。這場寫實主義與形式主義之間孰是孰非的爭議，實質上是關於藝術的社會功能與審美效應孰重孰輕的辯論。徐悲鴻強調藝術的教育、認識功能，從內容決定形式的現實觀點出發，反對只顧表現形式的弊病，主張藝術要“追求真理，追崇自然”，“或窮造化之奇，或探人生究竟，別有會心，便產杰作”。一貫追求藝術真、善、美統一的徐悲鴻，觀點是明確的，可是少年氣盛，在爭辯中不免措辭尖銳，或有片面失當之處。



後我
徐悲鴻

現實主義精神是一種審美情感，寫實派的作品未必都體現現實主義精神，形式主義也未必都是“為藝術而藝術”的唯美派。從開放的審美觀念來觀察，有些表現派也體現着現實精神，有些作品且是現實的深化。印象派對現實世界的描繪，是通過對光色作用的深刻認識，強化了自然美，從而創造第二自然。至於被以為是“新畫派”的林風眠，往往被歸在現代派一邊，可是他早期的油畫還是以探究人生、追求真理為題材內容的。他吸收西方現代派的油畫語言與中國民間藝術相融會，調和中西，創造了清明幽雅的新風格。融合中西，創造民族新美術是寫實派、新畫派和現代派共同的信念，但是選擇的道路各不相同。現代派普遍追求藝術形式的審美效應，探求別出心裁的新穎語言，這些都應肯定，但是把它作為藝術創造的唯一目的，未必妥當。形式主義者把形式說成就是藝

術的內容，造成概念上的混淆。有些現代主義者執意表現自我，完全脫離了群眾的審美愛好，甚至以醜為美，引起指摘是難怪的。

二三十年代，中國多災多難，國力十分薄弱，在這嚴峻的時代，由於“五四”運動的推動，產生了相當矯健的藝術新姿態，不同風貌的油畫走向了社會，派別之間又展開了針鋒相對的學術爭鳴，這一切都是可喜的正常現象。然而中國油畫還只走出了第一步，無論創作上、教學上、理論上，都還存在着不成熟不完善的缺點。

1937年爆發了抗日戰爭，爭取民族解放的強烈願望，促使許多油畫家轉向社會現實，投身於抗日救亡的洪流。他們有的奔赴前綫，有的到了解放區，不少油畫家拿起了木刻匕首，更多的人爬到牆頭作宣傳畫。當中華民族處在水深火熱、生死攸關的時刻，文藝的革命性品質是絕對神聖的，反映廣大群眾的願望、激勵革命的意志，是文藝的當然使命。美術的社會功能與審美效應之爭，自然暫告停止。抗戰時期，我國對外開放的渠道幾乎堵塞，油畫的物質供應又告匱乏，有的油畫家轉向中國水墨畫，有的走向民間去探尋鄉土文化，或者遠去敦煌研究民族傳統藝術。一切事物總是辯證的，有得必有失，有失必有得。深入社會實際，從事美術宣傳工作，探尋民間美術和研究古老悠久的藝術傳統，都給油畫的發展種下了中國化、民族化的種子。

中國油畫在八年抗戰中相對比較沉寂，油畫教學也難於順利推進。全國性的美術展覽只有1942年在重慶舉辦的第二屆全國美術展覽會；1938年曾赴蘇舉辦中國藝術展覽會；1939年在重慶舉辦了抗戰美術展覽；1945年林風眠、關良、趙無極等在重慶舉辦了新派獨立畫會展覽會。由於日本侵略軍的狂轟濫炸，這個時期的油畫很少能保存下來，現在只能看到少數幾幅反映抗日內容的作品，如司徒喬的《放下你的鞭子》和唐一禾的《七七號角》及莊言



“七 七”號角
唐一禾



放下你的鞭子
莊言