

中國現代美術全集

速寫



中國美術分類全集

中國現代美術全集

速 寫

中國現代美術全集編輯委員會

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 (按姓氏筆劃爲序)

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 鵬	吳士餘	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》的重要組成部分，亦是《中國美術全集》60 卷古代部分的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為繪畫編的速寫卷。
- 四 速寫卷內容分三部分：(1)論文；(2)圖版；(3)圖版說明含作者簡歷。
- 五 本卷圖版按作品創作年代為序，入選多幅作品的藝術家以其創作年代最早的一幅為準。
- 六 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 李路明

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

的直觀插图。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

二十世紀中國速寫

李路明

速寫在中國本世紀的發展演變并非一種直綫鋪展的狀況，為了方便人們相對準確與全面了解速寫在 20 世紀中國的基本面貌，本文不打算以純粹編年史的方式來陳述它，而是在編年的基礎上偏重于類型的角度來進行觀察。同一藝術家可能在不同類型的描述中被再次提示，那是由這類藝術家的速寫在意義上具有描述的多重性所決定的。

速寫與寫生由于兩者的模糊性而難以給予明晰的界定，就像素描與速寫也從來不是兩個并行的藝術學科，它們的交叉性是一個基本事實。這種模糊性在本世紀初的中國藝術家身上尤其是運用傳統水墨媒介進行創作的藝術家身上體現得更為充分。

我們首先來觀察齊白石的作品。在齊白石的觀念中，肯定沒有我們今天所持有的有關“速寫”的定義。但是以較短的時間面對實物進行寫生却是他一貫的作法，而且正是這種藝術態度的堅持纔使他後來能有氣魄來改良傳統花鳥畫。寫生活動是他成為一代大師不可缺少的基礎，例如他那些富有生命活力的田蛙、河蝦與螃蟹均是他不倦觀察寫生的成果。齊白石的不少作品我們的確無法排除它們的“速寫”意味，尤其是他大量的運用大寫意手法來寫生實景實物一類作品。與齊白石相類似的是同時期的黃賓虹，這位山水畫家的杰出之處恰恰是他擁有長時期山水寫生的經歷。黃賓虹對運用傳統筆墨來描寫“真山水”有一種極為執著而堅定的信念，在這個當時看來是非凡的信念的支持下，畫下了大量的速寫式的山水寫生稿。這些精彩的山水寫生稿與創作的界限相當模糊，有些速寫性的作品實際上便是一幅完整的作品，這也是黃賓虹藝術創作的一大特征。從他的寫生作品中我們可以觀察到，藝術家對自然的信念乃至崇拜促使其創造了一種簡約華潤而富有生命能量的真山真水，他正是依托對山水大量速寫的基礎，從而打破了“四王”（指清初畫家王時敏、王鑒、王翬、王原祁）山水的泥古陋習。



與此同時，更多的藝術家由于本世紀初西方文化的大規模介入而擁有了明確而獨立的“速寫”觀念。他們的速寫與我們今日的速寫在觀念與手法上幾乎沒有區別，速寫作為一個藝術家應當擁有的經常性的創作輔助手段，成為一種較為普遍的現象。中國的速寫在齊白石、黃賓虹等藝術家身上如果看作是一種古典形態的話，那麼，在高劍父、李鐵夫、劉海粟、徐悲鴻、林風眠等藝術家那裏，則非常明確地轉換成了現代形態。速寫與創作的分野也日益清晰。

在本世紀初各種新式美術學堂的教學宗旨與實踐中，對西方藝術教育體系中的對實物寫生的造型原理所進行的介紹與學習，是一種非常基礎性的工作，目的在于掌握西式的寫實造型體系，以強化再現物象的能力，這是一條有效的途徑。通過這條途徑可使年輕一代藝術家有能力去表現現實生活，去顛覆傳統文化中陳腐與衰敗的一面。

本世紀初，一大批有志于藝術革命的青年紛紛出國留學，企圖借用另一文化圈的因子來叛離中國藝術中舊的秩序與體系。速寫的革命性變化便產生在新式美術學堂的興起與留學群體中。這種革命的背景是十分明確的，鴉片戰爭失敗後，至辛亥革命前後，中國知識分子中的精英群對自身文化體系的信仰已經動搖，因而積極向西方尋求救國革新的途徑。在此過程中，文化乃至藝術的改造是一個重要的目標。

在美術方面最早留學的是東渡日本的學生，他們之中的高劍父是一個突出的代表。他在從事推翻帝制的革命活動的同時也積極從事藝術革命，藝術家強烈的革命意識導致藝術上同具革命性，這種藝術革命的結果便是以改革中國畫為己任的“嶺南畫派”的產生。“嶺南畫派”確立了以寫生為基礎來對抗以臨古為基礎的傳統國畫，所以，速寫便是高劍父極為重視的一種手段。在“嶺南畫派”之前，中國藝術家更多地是對默寫的重視，哪怕是一些奉行“師法自然”的藝術家那裏，如前面提到的齊白石、黃賓虹等人的對景寫



峨眉山仙峰寺 · 陳樹人 1938



搶救傷員 · 張樂平 1938



下層人的場合・陸志庠 約 30 年代

生也并非為其最重要的基礎功課。在高劍父留下的速寫中，我們可以看到他極為重視光影與透視諸西畫因素的運用，同時速寫的獨立性也從他那裏脫穎而出。

留學美國的李鐵夫的油畫與水彩速寫是他留給我們須認真對待的遺產，他向我們證明了中國本世紀初的速寫在受到西方寫實體系的規範之時便不是生硬的，而擁有一定的吞吐消化能力。如李鐵夫的油畫速寫，既吸取了薩金特的藝術精髓，又一定程度地融入了中國傳統藝術的筆意趣味；其水彩速寫以豪放的筆觸抒寫出景物生氣蓬勃的印象也得益于薩金特，但其枯筆濁色所傳達的蒼勁之美却源自藝術家對中國書法與水墨的理解。

在稍後的一批藝術家的速寫中，李鐵夫式的將西方體系寫實性描繪與中國自身遺產整合的意向一直是他們為之努力的基本方向。如徐悲鴻、劉海粟、林風眠、吳作人、顏文樑、劉錦堂等人無一不具備這種融合中西的藝術態度。

徐悲鴻的速寫是建立在其素描基石之上的，“盡精微，致廣大”的藝術宗旨在他的速寫中也同樣有完滿得到實現，富于流動感的灰色調與綫面的自然結合是他速寫作品的視覺主因。徐悲鴻的水墨速寫體現了他整合東西藝術的成就，書法性的綫條與枯濕筆觸的得體結合，使每一個筆痕同時具有了動勢與結構描述的功能，其中表達的生動性與機智程度是一般藝術家所難以達到的。劉海粟在藝術氣質與趣味上傾向于印象派與野獸派，並努力與東方藝術體系達成溝通，他的速寫成就主要在于油畫速寫中，畫面中恣肆狂放與富于節奏感的用筆，突兀的冷暖色塊的并置轉換，使藝術家對自然的激情作了成功的表述。在林風眠的一系列水墨速寫中，我們可以體會到民間青花藝術對林風眠的影響力度，他從中發展出一種活潑自由的表現樣式，從而有效地清理了傳統文人畫中的陳腐氣息。綫的自由處理與東方意味的再造使得水墨畫的現代形式有了開創性的進展，在東西方藝術夾縫中走出了一條具有突破性的



人圖・胡一川 1942

路子，從而成為中國現代繪畫史中最具意義的藝術家。

吳作人在速寫方面整合中西所達成的程度顯然也超越于同代人之上，一種純粹中國式的現代速寫在他筆下有了完整的呈現。吳作人在速寫中特別重視“綫”的表達性探索，着力于物象結構上的表現性的“寫意”，側鋒與卧筆的自由運用使其速寫更具一種東方式的格局。吳作人在速寫工具材料上喜用方棱形的炭精條，并大量借用毛筆的運筆方式，如中鋒、側鋒、卧筆、波折、順逆等等，手法變化萬千，從而取得一種剛柔相濟的效果，且高度洗練含蓄，成就了一種中國式的現代速寫，這種風格後來在不少藝術家那裏獲得進一步的展開，幾乎成了一種經典手法。

速寫語言的別致表達在此時期以劉錦堂最為突出。他作為一個有着強烈社會批判意識的藝術家，同時也十分關注形式的實驗。在他 20 年代后期所畫的一大批水彩速寫中，極為單純而透明的色彩與純粹的輪廓綫條結構出西湖一帶別致奇異的景物造型，呈現出一種新鮮的富于個性的速寫面貌。

有了本世紀初至二三十年代這一代藝術家在整合中西的道路上對速寫這一藝術樣式鋪墊的相當結實的基石，速寫的表現手法研究在一些後來者身上自然而然不再居于主導地位。此時，速寫本身的功能受到高度重視，藝術家們由于藝術目標的差异也使我們在下文中可以偏離編年的方式而進行分類描述。

藝術是屬於時代的，因此，更多藝術家的速寫是直指他們所處時代的。這些藝術家認為藝術應該為群眾所喜聞樂見，更可以對人們的思想與行動產生影響力，這也是他們從事藝術的動力。所以他們的興趣中心往往是眼前正在發生的現實事件，傾向于對社會問題的關注。在三四十年代這個民族存亡的關鍵時期，藝術界有一批力行“為人生而藝術”的藝術家，他們在與“為藝術而藝術”的藝術



東京田町船塢・王盛烈 1943



石村廟抓來了俘虜・吳耘 1944



暗野草・司徒喬 1946

家陣營的對壘中，有權利去質問那些沉醉于象牙之塔的藝術家，如果忽視當今正在發生的重大社會問題是一個藝術家的失職，尤其是藝術家在那種炮火籠罩的特殊的戰爭年代，不能局限于藝術形式的探求，而應當超越個人的藝術興趣去直面社會與人生。

在抗日戰爭時期，速寫在一批懷有滿腔熱血的藝術青年那裏，成了一種輕便的戰鬥武器。在極艱辛的戰時條件下，青年戰地藝術家們用簡陋的紙筆，記錄了士兵與人們的戰時活動，同時又迅捷地將速寫變成小型木刻，印在戰地報刊與宣傳品上，增強了人們抗戰必勝的信念。速寫在此階段的貢獻是其記錄功能被大大強化與盡情利用。在解放區藝術家群中突出的有古元、胡一川、彥涵、力群、吳耘、胡考、邵宇、涂克等。

從胡一川的延安時期的速寫中，我們可以看到藝術家對戰事所做的簡潔的記錄，如《耕地》一作是中國現代版畫史上《牛犍變工隊》的直接素材，其用筆質樸坦率，造型十分整體，它們能歷經解放戰爭的戰火獲得完整的保留，足可視為中國現代社會演進的寶貴形象文獻之一。吳耘在緊張的戰時生活中，找到竹筆這種能在短時間內擁有豐富表現力的工具，強化了速寫的表現性意圖。像他的《平毀敵雕堡》生動記錄了抗戰的人們平毀日軍雕堡的情景，《戰爭中成長》一作則平實地記錄了戰爭中軍人子弟在馬背上的搖籃中成長的事實。胡考在40年代也作了不少記錄當時戰時生活的速寫作品，他的這類速寫有一種天然的樸素，綫與影調的結合方式干淨獨特，而且他並不像許多藝術家那樣在速寫中依賴于自己固有的習慣性表現手法，而十分注重每幅作品的創造性表達。與胡考同時期的涂克的戰地速寫，也能在極短時間內完成一種簡練果敢的表現。



和田羊戲之四・葉淺予 1950

這些戰地藝術家的速寫大都是典型的報導性作品，它們在及時迅捷與生動樸實兩方面受到人們的廣泛歡迎。

而且，在戰時的解放區那樣一種充滿危機的特殊環境中，文藝

居然成了一個受到不同尋常重視的領域，不但成立了專門的學校——魯迅文學藝術院，作為培養藝術戰士的搖籃，而且毛澤東還專門抽出時間來思考文藝在當時的作用與它的問題，作了長達幾日的著名的《延安文藝座談會上的講話》，直接影響了戰時一大批藝術家的創作導向。並且它作為文藝的基本原則，影響長達半個世紀。直至今日，這個《講話》的一些基本原則仍可成為下個世紀中國新藝術的活力之泉。

速寫的社會學功能在三四十年代國統區藝術家群那裏，也同樣形成一種普遍的認同。這時期不少國統區的藝術家傾向於選擇藝術作為社會學剖視的利器。他們的共同傾向是運用速寫直接表達抗戰救亡的主題；同時，又站在人道主義的立場，對下層人們在戰爭中苦難的狀況寄予深切的同情，着重於民間疾苦的描寫並有效地傳達出民衆的希望。作品大都內容尖銳，對抗性強。其中突出的有蔣兆和、司徒喬、符羅飛、葉淺予、唐一禾、張樂平、陸志庠、丁聰、汪刃鋒等藝術家。

唐一禾 1934 年從法國留學歸國後，見到國家破衰，人們生活在困苦之中。由此他堅定地選擇了“到民間去”從事創作活動的道路，力求反映民衆的苦難與抗爭，為此，他常去漢口沿江碼頭去用速寫記錄工人的生存狀況，為他的巨幅油畫《偉大的行列》準備了大量有價值的素材。在三四十年代因創作《三毛流浪記》連續漫畫而被譽為“三毛之父”的張樂平，他的速寫更多地是關注都市中市民階層的生存狀態，並投以深切的人文關懷與同情。造型趣味與其漫畫造型取向一致，高度概括又見剖析力度，從另一側面豐富了救亡主題的表達。

在水墨畫領域裏融合中西而有根本性突破的蔣兆和，擁有一種直接面對人物作大幅水墨速寫的能力，在他的這類作品中，水墨表現功能的優越性獲得充分發揮，對象的全部社會屬性與造型結構均得到可信的記錄。同時，在題材的選擇上，藝術家的人文傾向



農會代表們深夜在活動 · 符羅飛 1951



磨包谷 · 陳白一 1955



陝北人 · 石魯 1962

與對社會問題的關注表達也是一目了然的。

司徒喬以切入現實的速寫著稱于三四十年代。他的着眼點大多落在下層勞動者的身上，抒寫他們的苦難與憂憤，是一個充滿人道主義精神的藝術家，因而在 30 年代獲得魯迅的大力激賞與推重而名重一時。魯迅曾描述他是“不管功課，不尋導師，以他自己的力，終日在畫古廟、土山、破屋、窮人、乞丐……”他的許多場景速寫其獨立性與藝術力度一點也不亞于許多同類題材的大幅創作。符羅飛的生涯則是典型的鬥士生涯，這種鬥士精神對他成為一個杰出的藝術家不無幫助。他的速寫尤其關注中國社會的熱點問題，且其體量的堅實與氣氛的渲染均是十分突出的，尤其是那種樸實厚重的表現性造型頗具視覺張力。

速寫在一些藝術家看來是具有非凡魔力的，這種魔力甚至使得這些藝術家一定程度地放棄了其他媒介的創作而將速寫作為他們藝術的主要表達方式，為速寫藝術走向生活的現場進行了終生的努力。如葉淺予、邵宇、黃胄、顧生岳等藝術家在這個領域的表現。

葉淺予作為一個通過自學取得成功的藝術家，自 1935 年起開始畫速寫，從此一生不輟，為我們留下了大量的速寫作品。同時又努力于將速寫的要素導入水墨畫的創作中，從而形成一種非常個人化的水墨藝術風格。葉淺予是中國現代藝術史上為數有限的幾個形成個人速寫體系的藝術家之一，他的速寫給我們的突出感受是在瀟灑自如中擁有一種天然的簡潔樸素，這種簡潔樸素的美學品格當來自藝術家對外部世界直觀感性的認知。邵宇作為一個重要的藝術出版家，同時又以速寫著稱于世。他的速寫簡約犀利而活潑新鮮，展示出一種質樸的提示性描繪。邵宇的代表性作品準確地記錄了建國初期那個時代人們樸素的熱情與理想。黃胄的速寫也是中國現代美術史中不能省略的研究個案。他的速寫產量之大，恐



今日上學 · 潘世勛 1964

怕在本世紀的藝術家中也祇有葉淺予纔能與之相提并論。黃胄的速寫具有十分強的獨立性，多采用分析性的復性綫條對描繪對象的要點進行精到準確的表述。他與葉淺予一樣也是直接將速寫的基本元素導入國畫人物創作中，產生了一種自由度更大的新的國畫形式。其示範性的影響，也導致了相當一批藝術家選擇了同樣以速寫作為改良中國畫的突破點。另外，稍晚些的顧生岳在速寫方面同樣有過不同尋常的貢獻。他對速寫一直有着極大的熱情，曾出版了三冊個人速寫專集和一本專門論述速寫理論的書。他提出的情（動情）、意（立意）、活（活畫）、速（求速）的“傳神四字訣”，在學院速寫教學中產生過重要影響。其速寫作品有效地證明了他在速寫方面達到的高度，一套完整的個人性的速寫手法已經趨于成熟。顧生岳的速寫在 70 年代所形成的廣泛影響，甚至一時蓋過其水墨畫創作的影響。

正是上述藝術家的努力，對速寫在中國本世紀的發展、推衍起了重要作用，並影響了不少青年藝術家，他們的藝術工作無疑有效地提高了速寫在藝術中的重要性與影響力。

在中國 20 世紀速寫作家群中，始終有一批關注兄弟民族的藝術家在活躍着。他們對兄弟民族母題所懷抱的熱情與主動性，既有學術上的原因，更有他們與生俱來的對未被破壞的原生狀態文化的渴望，企圖把行將消失的文化特質用速寫的形式加以記錄與整理。如葉淺予（他在三四十年代的速寫曾尖銳地指向社會批判，建國後專注于兄弟民族母題）的大量有關兄弟民族生活的速寫，我們從中領略到的不僅僅是其精到而神速表現的速寫優勢，重要的在于一些富有民族學價值的材料的記錄與呈現。由于藝術家十分在意展示兄弟民族人們生活的本來面目，因而着重表現的是對未被污染的文化美德的欣賞與對其固有生活方式的肯定。由于這種主觀上偏向對原始狀態肯定的藝術需求，所以對現代文明實際上已



看“戰果”·楊之光 1964



山水速寫·傅抱石 約 60 年代



耕耘者 · 趙宗漢 1971

不可回避地滲入兄弟民族居住地的現實，這些藝術家也往往不由自主地加以回避。于是，真實記錄的就不僅僅是他們現存的生活，而往往是從他們傳統生活的角度來追溯他們的形象，藝術家們認為這纔是其文化的價值。所以，這一類題材的速寫往往存在着浪漫的想象。少數藝術家用獵奇的眼光去採樣在這類速寫中也是一個基本事實，甚至兄弟民族與自然苦鬥的艱苦狀態也演化成了一首首富有詩意的牧歌場景。在這方面韓樂然是一個典型，蒙古族與藏族的奇特民俗與原始的生活狀態使他十分着迷，甚至使他遠離了抗日戰火的硝煙，淡漠了社會的主流狀況，一直專注于這兩個民族生活狀態的表現，并且形成了一種在淡淡的炭筆筆痕上罩以清淡水彩的頗具個人風格的速寫體系。作品中的平和意境在那個民族存亡沖突激烈的時代是不常見的。

這兩位藝術家速寫題材的選擇影響了以後直至今天的一大批藝術家，他們對這個領域表現出一種持久的熱情，如董希文、黃胄、潘世勛、李煥民、肖惠祥、劉秉江、羅爾純、孫景波、陳丹青、董克俊、蒲國昌、吳長江等等。正是通過這些藝術家不間斷的工作，兄弟民族生活纔成為速寫領域中一個歷久不衰永不厭倦的母題。

儘管是同一個母題，不同的藝術家在不同時代的文化背景下對它作出了不同的演繹。藝術家往往從少數民族生活中提取出預定的帶有目的性的素材加以描繪。我們可以通過觀察一些共享這一母題的典型藝術家的速寫來發現他們的異同之處。

在董希文的油畫速寫中，我們發現兄弟民族生活狀態的表現似乎並不是他的主要目的，他在這類題材中致力的是所謂油畫民族風格的探索。油畫的寫意性是這位藝術家一生著意追求的理想，愈到他藝術生涯的後期，這一藝術追求愈加執著，這點在他 60 年代一系列西藏寫生作品中更有充分的表達。潘世勛的速寫對象也大多是西藏風情，他從 60 年代以來曾 5 次赴西藏，畫下了大量樸素自然的速寫作品。他的西藏速寫所展現的淳厚自然與其西藏素



倆女孩 · 蒲國昌 1973