



民族化再探索

——1949至1966年中国油画的重要实践

李昌菊 著

清华大学出版社



民族化再探索

——1949至1966年中国油画的重要实践

李昌菊 著

清华大学出版社

北京

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目（CIP）数据

民族化再探索：1949至1966年中国油画的重要实践/李昌菊著. --北京：清华大学出版社，2012.6

ISBN 978-7-302-27308-0

I.①民… II.①李… III.①油画—绘画评论—中国—1949~1966 IV.①J213.052

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第235295号

责任编辑：宋丹青

封面设计：张小龙

版式设计：KITE

责任校对：王凤芝

责任印制：王静怡

出版发行：清华大学出版社

网 址：<http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址：北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编：100084

社总机：010-62770175 邮 购：010-62786544

投稿与读者服务：010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈：010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 刷 者：清华大学印刷厂

装 订 者：北京市密云县京文制本装订厂

经 销：全国新华书店

开 本：170mm×240mm 印 张：13.25 字 数：194 千字

版 次：2012 年 6 月第 1 版 印 次：2012 年 6 月第 1 次印刷

印 数：1~3000

定 价：36.00 元

产品编号：043723-01

油画民族化与文化自觉

现在已很少听到“油画民族化”的讨论，无论学者，抑或油画家，面对此议，似乎都打不起精神来。有趣的是，与理论上的缄默相反，近年来中国油画的“东方性”、“本土味”却日益浓厚。且不说油画家着意在传统哲学、禅宗那里寻找精神资源，也不论他们如何苦心孤诣地发掘中国特色的题材，单就语言本土化实验一途而言，已有自成一派的气象。说中国油画已心智成熟，长大成人，似不为过。在自我命名上，中国油画也刻意撇清与西方的关系，在“中国味”上下足了工夫，新近出现的“意象油画”、“写意油画”、“意派”、“东方魔幻主义”等词，皆有灼见。这些命名，虽不提“民族化”，却是“民族化”

在当下最为生动的表述。这种情景，颇令人感慨：经过数百年的探索与积累，中国油画终于有了独立门户，且自我命名的家底了。

早在1993年，我策划“中国油画双年展”时，曾提出构建油画的本土语言体系，进而形成油画的“中国学派”之构想。专程来参加研讨会的德国著名批评家毕佑莱克对此论甚为赞赏，并认为展览中许多东方风格的作品可作此论的注脚。话虽如此，但限于当时的条件，“中国学派”之论虽有些意思，响应者却寥寥，不久便搁下了。及至2000年，“中国学派”一说在中国油画学会的研讨会上又浮出水面，再度热议。从中似可看出，油画的“民族化”、“本土化”，乃至自成学派，并非油画家、学者们的谰言妄语，而是中国油画数百年来自身学理传统和发展规律所致。仔细想想，“民族化”虽几度沉浮，始终以不同的名目、方式成为中国油画发展的主脉。当然，这一过程中的缺憾也是明显的，其中重要一点，便是理论准备的不足。近年来，中国现代美术史的研究屡有斩获，唯油画历史经验的梳理与归纳，尚无系统性的著作。也许抱憾于此的缘故，近日读李昌菊的新作《民族化再探索——1949—1966年中国油画的重要实践》就有了些许的兴奋。通读全篇，直接的感受是，书中的见识，不仅对百余年来中国油画的民族化历程作了准确的估价，而且为当代油画的本土化探索提供了一个文化方位。其成果，套句老话说，有补白之义。

油画的发明权，中国学者曾依据文献力争。我的看法是，虽然中国绘画使用油作调和剂远早于欧洲，但作为从观念到语言、技术的完整性画种，油画发源于文艺复兴时期的欧洲，应为定论。有人便据此认定油画的“欧洲标准”具有普世性意义。所以，“民族化”主张一经提出，便有人站出来诘问：

油画难道还有一个中国标准？在这些人心目中，“欧洲标准”犹如神谕，不可或改，有些像希腊神话中恶魔的床，被抓来的人要以床的尺寸为标准，或被拉长，或被截短。这种把戏，虽然让人哭笑不得，却是食洋不化一伙最喜欢干的。实际上，在欧洲各国，油画从来没有统一的标准。油画被发明出来后，迅疾被欧洲各国、各民族、各地区“民族化”。文艺复兴余波未绝，便出现了若干不同的门派、样式、风格与标准。各门派之间甚至还相互看不起，比如，意大利人就不大看得上丢勒的作品，法国人也从来不正眼看英国的油画。可见，一旦回复到历史的实际情形中，哪里有什么统一的“欧洲标准”。这是我想说的一点。另一点，相关于文化谋略，不妨以美国为例。“二战”后，美国从文化侏儒到文化帝国主义大国，仅用了不到 20 年的时间。秘诀何在？简单地说，就是在欧洲之外另起炉灶，另立标准。1950 年代出现的“抽象表现主义”、“波普艺术”算是美国“民族化”的正宗品牌，以此确立的新游戏规则，让美国油画从欧洲的跟班摇身变为世界的主人。以上事例，无非说明，油画的民族化不仅是油画天生的品格，是它在不同民族中生存的秘诀，更为重要的，它还是不同国家油画自立于世界的根本。

很自然，油画一经在中国登陆，也即刻面临“民族化”的问题。以士大夫审美趣味为正宗的中国文化，在面对西画东渐时，态度可谓一分为二：在“技”的层面上猎奇，在“道”的层面上不屑。康熙、乾隆帝是典型代表。二人均迷恋西画的透视法、明暗法，但私下里又以为西画：“似则似矣逊古格。”在皇帝的主导下，宫廷洋画师郎世宁、王致诚以曲意迎合的方式创造了油画为本、中法为辅的新画法，诞生了中国油画最早的“民族化”作品。就此而言，康乾可谓油画民族化的首倡者，而郎世宁、王致诚则可称得上油画民族化（中

国化)的第一批实践者。只是他们的民族化实验囿于宫禁之地,未能产生太大的影响,算是一个隐秘的序曲。油画民族化的真正开端,应始于赴欧、美、日求学的第一、二代留学生。其中卓著者,有王悦之、关良、常玉诸人。王悦之被西方学者称为“中国西画民族化第一人”,常玉的作品则“渗透着一种伤感的东方格调”。这两代留学生,除李铁夫作品较接近于西方纯正的古典传统外,其余人多多少少都带有东方味道。这个特点,经师徒相授,薪火相传,遂积累为中国油画的民族化样式及传统,而这一传统的煌煌硕果,便是董希文新中国成立后所作的《开国大典》。

从油画史的角度看,油画民族化上升为国家的主导性文化思潮,虽然有意识形态色彩,却也是独一无二的文化景观。昌菊著文的研究对象,正是这一特殊景观。对于中国油画而言,这是一个关键时期。为何关键?在于两点:其一,1956年“双百”方针提出后,美术界在反省过度苏联化及民族文化虚无主义思潮的同时,将油画民族化这一命题推向民族文化主体重建的高度。这一转变,既有文化战略抉择之意,又充满文化理想主义色彩;其二,在这一思潮中,国家文化意识形态与个人的民族化风格追求,在文化自觉层面上达到了高度一致。这一现象的深文大义,令人咀嚼,以此作为研究对象,充分表现了昌菊的学术敏感。在她看来,剖析这一现象,不仅有廓清文化遗产之义,而且还将为中国当代油画的走向提供思想资源。

算起来,从西画登陆中国本土到新中国成立后“油画民族化”的提出,也有三百余年了。其间,油画或堂皇荣耀,或沉沦跌宕,其现象复杂繁颐,头绪进退揖让,诸多材料,已成逝水,爬梳起来,颇费周章。昌菊多年浸馈其中,披沙拣金,开篇即梳理出油画民族化思潮的历史脉络,这一成果,依

我看，意在呈现隐匿不彰的事实，即油画在本土拓展与推进的历史，究其本质，就是油画民族化的历史。

分析油画民族化由个人的文化自觉上升为国家的文化自觉，由个人兴趣上升为国家的文化策略，由个人的艺术实验上升为国家的主导性文化思潮，是昌菊论文的浓墨重彩之处，也是全文的核心。在行文中，昌菊以缜密的思维，严谨的逻辑，朴实的笔法，层层剥笋，节节推进，着重探讨了油画民族化与新中国文艺政策、文化体制、艺术家思想改造运动、现实主义创作方法、“双百方针”之间一系列复杂的关系。细读下来，不由得感叹：这真是一次关于新中国艺术政治学的复杂解读。让我侧目，更令我心动的是，即便铺陈如此宏大的历史叙事，昌菊的著文也未流于粗疏的现象描述，相反，昌菊往往将历史叙事落实在微观的个人思想与小型事件层面，以艺术家鲜活的个性、独到的见解，以及他们在教学、创作中所发生的讨论、激辩，来建构油画民族化的历史叙事。这样的叙事，读起来亲切、可信，有阅读的快乐，其出新的见解，也令人信服。

说到见解，有一点让我特别有兴趣，即昌菊以非常简练的语言概括了油画民族化在形式上的特点，即装饰性色彩、平面化空间、意象性造型、韵律感线条、写意性笔触和抒情性意境。就现有的研究成果而言，这几点，算得上切中肯綮之言，也是油画民族化语言的系统性总结。其言灼灼，其理铮铮，值得回味。

从“华化”、“东方化”到“民族化”、“本土化”，再到“中国学派”的提出，三百余年来，中国的帝王、士大夫、学者、画家关于中国油画本土化的想象与实践，可谓不绝如缕，既构成中国文化现代性的重要景观，也产生了

中国美术现代性的积极成果。作为历史依据与思想资源，它在今日中国油画自立于世界的追求中，依然有效，这或许是李昌菊等学者执著于此的根本原因。为昌菊写这篇短序时，已是凌晨3点，四周一片寂静，喧嚣的都市竟如婴儿般地睡熟了。这样的时刻，历史会神奇般地进入思想。的确如此，在倦意与恍惚中，昌菊的文字仿佛复活起来，其迷离的意象片断地，若隐若现地回转而来，似乎触手可及，又倏忽即逝。我暗自惊讶，这或许就是油画民族化的历史精灵吧？

张晓凌

2012年2月29日

目 录

引言	001
第一章 早期油画民族化现象初探	005
第一节 20 世纪上半叶油画民族化探索	005
第二节 新中国成立初期的油画民族化实践	016
第二章 新中国文化艺术道路与转向	023
第一节 文艺必须为人民服务	023
第二节 转变身份 改造思想	030
第三节 艺术语言规范：现实主义	033
第四节 学习苏联 技法引进	041
第五节 “百花齐放 百家争鸣”	050
第三章 “油画民族化” 学术讨论	057
第一节 话语确立与导向：两次重要会议	057
第二节 观点论争与传播：《美术》推波助澜	074
第四章 油画教学的创新举措	087
第一节 执意求新：罗工柳与“油研班”	087
第二节 顺水推舟：董希文工作室	102

第五章 油画民族化的实验路径	114
第一节 装饰性色彩	114
第二节 平面化空间	120
第三节 意象性造型	126
第四节 神韵感线条	134
第五节 写意性用笔	141
第六节 抒情式意境	147
 第六章 余论	155
第一节 80 年代以来的后续发展	155
第二节 17 年油画民族化的特征与价值	161
 附录 1949—1966 年油画民族化重要记事	167
参考文献	179

引言

中西文化交融是 20 世纪中国最重要的文化现象之一，对西方文化的学习、吸收与融会，体现于中国文化各个领域，艺术中的油画便是突出一例。油画是西方代表性的艺术形式之一，17 世纪随西方传教士进入中国，到 20 世纪初，油画更是作为科学的先进的文化形态被引入本土。作为外来艺术的油画，在中国这个特定的文化环境中，经历了一个世纪不断的融会发展后，逐步消除和淡化了陌生的外来色彩，被我们亲切地认为“中国油画”。

中国油画的形成过程，离不开持续的油画本土化的实践，离不开油画家自觉的民族化努力。可以说，油画民族化的探索在 20 世纪 20 年代便已开始，

油画家采用着融合中西的手法，力图使作品从视觉上符合本民族的审美习惯，在表现上赋予油画以中国传统艺术的特点和审美特性。

这种艺术实践的取向，贯穿了 20 世纪中国油画史的大半部分。20 世纪 20 年代油画民族化初现身影，30、40 年代艺术实践比较多见。新中国成立初期，油画民族化的个体探索仍在继续。1956 年“双百”文艺方针提出后，油画民族化更是得到了美术界的明确提倡，在艺术创作领域涌现出群体的实践，在理论领域艺术家各抒己见，在教学方面则出现了明确的探索。油画民族化成为该时期中国油画发展史中不可忽视的重要现象。

将油画民族化作为一个专题来研究，见于一些新近出版的美术史。如邹跃进的《新中国美术史 1949—2000》（湖南美术出版社，2002 年），在“民族化”这一小节中，作者对油画民族化讨论的问题进行了简要归纳，介绍和点评了董希文、吴作人、艾中信、罗工柳的民族化观点和作品，简评了吴冠中、王文彬、伍必端、靳尚谊等有民族化特点的作品。陈履生在《新中国美术图史 1949—1966》（中国青年出版社，2000 年）“油画的民族化”的章节中，视早期留学生绘画中的融合现象为民族化的初始阶段，指出颜文梁、常书鸿、关良等画家为民族化先驱人物，强调 1956 年“油画教学座谈会”提出了风格问题，将民族化提出原因归结为艺术风格单一化和前期民族化探索遇到问题这两方面，并简要分析了董希文、吴作人、艾中信、罗工柳的民族化观点，认为当时民族化的探索主要从题材和形式两方面进行了努力。刘淳在《中国油画史》（中国青年出版社，2005 年）中，对这一时段美术期刊上的讨论文章有所关注，评述了董希文、吴作人、倪貽德的民族化观点，关于民族化特点的作品则重点介绍了常书鸿、吴冠中、苏天赐。李超在《中国早期

油画史》(上海书画出版社, 2004 年)中指出, 新中国成立后的民族化与 40 年代油画中国风有内在联系, 对 1958 年在浙江美术学院举办的“关于油画的民族风格问题”的会议进行了描述, 对论争焦点进行了归纳, 总结了民族化创作中的基本特点。除以上对“油画民族化”现象的研究外, 关于民族化的艺术家个案, 近年也有研究者关注。龚产兴的《董希文》(广西美术出版社, 2001 年)和周功华的《“油画民族化”: 董希文的理论与实践研究》(中央美术学院博士论文, 2005 年)是对画家董希文的个案研究, 两位作者考察了董希文关于油画民族化的理论观点与绘画实践, 有助于我们深入了解该画家的学习、观点、创作等各方面。从以上著述与研究可了解到, 油画民族化已经引起了美术史研究者的注意, 他们不仅关注油画民族化的初始阶段, 更集中研究 50、60 年代的油画民族化现象, 他们对油画民族化的提出原因、观点讨论和实践探索都有各自的观察、介绍与分析。不过, 油画民族化的外因、油画教学中的民族化倾向、具有民族化特点的油画作品特征、油画民族化的后续发展等, 还有待补充、细化, 如何在现有研究成果的基础上, 使该命题研究走向全面、系统和深入, 是本文努力的方向。

本文主要研究油画民族化在新中国前 17 年中的延续发展, 力图揭示油画民族化与国家文化方针、路线的联系, 阐述本阶段油画民族化的政治诱因、学术基础, 呈现油画民族化在自身实践与理论领域的探求状态与成果。

本文围绕以下四个方面对新中国油画民族化现象展开研究。第一, 初步理清了油画民族化现象的学理脉络, 回顾了 20 世纪初以来的油画创作中的融合中西现象, 然后对 50 年代初的自觉的油画民族化探索展开研究。第二, 将油画民族化与新中国的成立、新中国文艺政策、艺术家的改造与编制、现实

主义的确立、对苏联油画技法的学习、“双百”的提出对文艺界的影响等政治与艺术领域的因素联结起来，考察新中国油画民族化思潮出现的历史原因。第三，针对此时油画民族化在不同领域（观点、教学、创作）的表现进行分别的研究。国家文化道路的民族化转向激发油画民族化在三个方面的表现与行动。一为观点的争鸣与交流。会议的讨论与文章的接续发表说明，油画民族化在话语空间中被正式地有组织地加以讨论，专家的参与深化了也扩大了该命题的影响。二为教学之中的油画民族化提倡与初步实践。其中最见成效的是中央美术学院的油画教学，如罗工柳带的油画研究班（1960—1963年）和以董希文为主导教师的第三画室（1959—1964年），他们在教学中坚持多样化、民族化倾向，开拓了新的教育思路与教学方法，产生了较为突出的教学成果，滋生和培育了新的油画力量，强化了学员的油画民族化创作意识。三是创作领域产生了一批特征鲜明的油画作品，艺术家从题材、形式和精神气质等各个方面，对中国传统艺术表现资源中的装饰性色彩、平面化空间、意象性造型、韵律感线条、写意性笔触和抒情式意境等进行了挖掘与采用，开创出这一时期中国油画的新风貌。第四，余论部分对80年代以来的油画民族化延续发展给予了描述，并阐发50、60年代油画民族化的价值与意义。

总体而言，五六十年代的油画民族化延续了中国油画发展中的中西融合道路，它既受制于强力的政治，也蕴涵着艺术家的志趣与理想。它拓展了现实主义的表现方法，虽带有一些时代局限，但仍开拓了以本土文化为主体的融合外来文化的中国油画发展思路，强化了中国油画的本土文化建构意识，从而推动了中国油画本体的发展。

第一章 早期油画民族化现象初探

油画民族化在 20 世纪不同时段因社会、政治、文化变迁而呈现出不同的探索面貌。如果我们仅将其截断在 50、60 年代的时空中加以理解，而不将其纳入整个 20 世纪这个具体而极富变化的历史情境中加以认识，则难以理清它的学理脉络，从而有可能把它视为一个前所未有的仅始于 50 年代的创作取向。事实上，油画在引入本土后，艺术家或出于迎合需要或出于改造意图，已在绘画创作中显现了中西合璧的多种尝试。在 20 世纪 20 年代，艺术家更是从本土的文化方位开始思考，创造出油画民族化的早期形态，这种自觉的探索一直延续到新中国成立后。

第一节 20 世纪上半叶油画民族化探索

油画作为西洋画的一种，在明代万历年间随西方传教士流入中土。最初，油画只是传教活动的副产品。1601 年 1 月 25 日，意大利传教士利玛窦携带贡品赴北京接受万历皇帝的召见，“利玛窦所呈献天主像一幅、圣母像两幅作品，都是意大利著名的油画彩色刻印图片，这是中国皇宫最早出现的西画”^[1]。由此，油画开始进入国人的视野并在中国局部空间内传播（传图 1-1 为利玛窦所绘油画）。清朝皇帝出于对油画的喜爱还曾经御用了一批传教士画家，如朗世宁、王致诚、潘廷章等人，值得一提的是，“朗世宁在清朝宫廷的逼迫下，和欧洲伙伴与中国画师一起，开创了一种中西合璧的新画种”^[2]。（图 1-2、图 1-3）南方广州口岸则因经济的发展与日渐频繁的文化交流，形成南方通商口岸油画现象（图 1-4）。清代同治年间，上海天主教徐家汇土山湾画馆诞

[1] 王淳. 中国油画史 [M]. 北京: 中国青年出版社, 2005 (7): 11.

[2] 王淳. 中国油画史 [M]. 北京: 中国青年出版社, 2005 (7): 17.

生,成为当地西洋画教育的摇篮。以上明清时期的西画东渐现象,构成了中国早期油画的基本形态,不过,其影响是局部发生的,生发原因也多因外来刺激。从绘画作品来看,绘画主体显然还缺乏文化建构意识,但是已经开始出现一些融合中西两种表现方法的特征,它们是中国油画中融合中西的最早尝试。



图 1-1 (传)(意大利)利玛窦 《野墅平林》(屏风) 约 17 世纪初期

真正大规模地开始对油画的学习,并自觉而主动寻求一条新的文化之道与表现途径,始于 20 世纪初的留学潮。19 世纪末,西方资本主义势力大肆入侵中国,中华民族处于生死存亡的危急关头,险峻的情势激励着中国知识分子寻求变革之路,他们



图 1-2 (传)(意大利)郎士宁 《慧贤皇贵妃像》 53.5cm×40.4cm 约乾隆初年



图 1-3 (法国)王致诚 《罗斯和硕亲王达瓦齐》 70cm×55cm 约 1754 年