

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



A1031034

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

張德勳 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	朱家驊	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	趙貫德	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	(按姓氏筆劃爲序)				
	王伯揚	朱乃正	朱秀坤	李路明	周紹華
	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	閻立鵬	水天中	陶詠白

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；從廣闊的面積來講，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，恐怕勝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藝術品的人，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收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笑話。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，但從中華文化中文術類的全部來說，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提要介紹，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



清高官員像
佚名



上海土山灣孤兒園畫院

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園畫院，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，是適應市場經濟，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 年就和烏始光、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

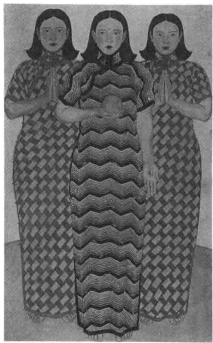
畫家倪貽德、王濟遠、關良等到上海美專任教，他個人的油畫風貌也比較多樣。林風眠擔任首任院長的國立西湖藝術院，後改制為國立杭州美術專科學校，成立於1928年，他的辦學宗旨是“介紹西方藝術，整理中國藝術，調合中西藝術，創造時代藝術”，在教學上比較開放。杭州美專開設不同風格的油畫工作室，指導各工作室的教授有林風眠、常書鴻、吳大羽、方幹民等。1929年間，一度聘請法國畫家克羅多氏任教。林風眠本人創作實踐，始終循着中西結合的意向，早期油畫，有巨幅《人道》、《人類的痛苦》等。常書鴻畫了出色的肖像與人體，屬於新古典主義；吳大羽的大構圖《岳飛》，大刀闊斧，氣勢凌厲；方幹民的巨構《孫中山之死》是最早的一幅中國革命歷史畫。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》、《徇我後》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》；顧子然創作了《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、線、形交錯的世界”。關



臺灣青年美術會
上張之



“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。



徐悲鴻
《老農》

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。他們有的奔赴前線，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
司徒喬



延安軍馬房
莊言

的《延安軍馬房》等。此後在四年解放戰爭中，油畫的情況並無明顯改變。戰爭年代的生活流離失所，作品蒙受戰火及遷徙的損失，現存在的有《清算》（莫樸）、《捉虱子》（馮法祀）、《騎樓下》（楊秋人）、《沙灘上的船》（陽太陽）等。

新中國成立後，油畫進入了大發展時期。人民政府實施毛主席制訂的為人民服務、為社會主義服務的文藝方針，文化工作得到了有效的治理。“在普及的基礎上提高，在提高的指導下普及”，這一辯證發展規律，實踐證實了它的正確性。由於當時的油畫家大多數注重現實主義，或靠近現實主義，美術領導者認為油畫的寫實技巧對描繪現實生活有較強的表現力，且易為大眾所理解而樂於接受，因此有利於普及，所以油畫在50年代前期得天獨厚，受到了格外的重視，在創作上得到了太力扶持，在教學上加強了各方面的措施。

普及美術的工作從各方面着手，最基層的推准是普遍建立各級文化館，它既是展覽的場所，又是進行輔導的機構。在幾年、幾十年後，文化館培植的學員中成為油畫家的很不少。有效的傳播渠道是舉辦各種展覽。50年代初，在專題性展覽如軍事展覽、物資交流展覽、工業建設展覽中都採用了油畫。最得力的措施是有領導、有組織地為中國革命博物館和中國革命軍事博物館創作成批的油畫。這些提供博物館陳列的美術品，迅速受到人們的歡迎，至今還是大眾文化生活的重要組成部分。從藝術水平來品評這些油畫，大多數還不能說是高水平的，有些還被稱為“土油畫”，但是通過革命歷史畫首先把油畫普及到大眾中去，使人們在接受革命傳統教育中接受油畫啟蒙，從而對它產生感情，無疑是發展油畫的切實步驟。

用於博物館陳列的歷史畫，藝術上的要求一般不同於國家美

術館的藏品，但在中國，不少革命歷史畫却代表著當代油畫水平。不能認為凡是旨在普及的油畫，藝術上就不會高，畫家無不力求在創作中發揮其所長。只是創作博物館展品時，自然較多考慮群眾的喜聞樂見，因此有意識地克制自我欣賞的情緒，這也許有損於某種藝術性，然而對油畫的大眾化、中國化倒是有好處的。只要創作得法，不會妨礙產生佳作。高水平的油畫完全可以在普及——提高一再普及——再提高的循環往復中逐漸形成。《開國大典》就是率先脫穎而出的佳作。董希文成功地汲取了我國唐代壁畫的富麗色彩，又借鑒歐洲文藝復興時期的典雅風範，以金碧烘托慶典的輝煌，泱泱大國，莊重吉祥，風和日麗，喜氣洋溢。五六十年代產生了較多優秀的革命歷史畫，其中在生活體驗、情節構思、語言風貌等方面藝術上有獨到之處的，可舉《血衣》（大型素描，王式廓於70年代作成油畫）、《開鑿》（胡一川）、《地道戰》（羅工柳）、《狼牙山五壯士》（詹建俊）、《少奇同志和安源礦工》（侯一民）、《決戰前夕》（高虹）、《枕戈待旦》（何孔德）、《延安火炬》（蔡亮）、《延安大生產》（靳之林）、《在戰鬥中成長》（秦大虎、張光劍）等，不一列舉。到七八十年代，又產生了《崢嶸歲月》（林崗、龐塘）、《蔣家王朝的覆滅》（陳逸飛）、《戰鬥在羅霄山上》（邱瑞敏、宋勃、蕭鋒）等。革命歷史畫的變體有《紅燭頌》（閻立鵬）、《先驅》、《創傷》（沈加蔚）、《路漫漫》（李天祥、趙友萍）和新型的靜物創作《五月花》（林崗）等。

以油畫製作的圓景畫，一般歸在壁畫類中，實則是一種綜合性藝術，特點是以雕塑及實物作裝置，以燈光幻映，又以音樂伴和，使展覽廳產生生活實感，博得了大眾的欣賞。我國的圓景畫僅有《遼瀋戰役》、《蘆溝曉月》兩館，還待今後發展。可以設想，革命博物館和革命軍事博物館未來的發展，可適當吸收圓景畫及其裝置的優點，並加強展覽建築及其環境的空間設計，突出油畫、壁畫、圓雕、



開國大典
董希文



延安火炬
蔡亮



血衣
王式廓



齊白石像
吳作人



戴紅帽的女青年
郭紹明

牆雕等展品，提高其藝術水平，向着美術館靠攏，形成一座社會主義藝術“神聖殿堂”，使千萬觀眾進入堂奧，便感到震撼心靈，肅然起敬，在革命傳統教育中同時受到高品位藝術的美育熏陶，從而振作精神，提高思想境界。

50年代和60年代前期，是中國油畫的中興時期，還有不少人物畫、肖像、風景、靜物佳作問世，初步顯示出百花齊放的景象，在一定程度上滿足了人們多方面的欣賞需求。人物畫中有《金色季節》（朱乃正）、《天安門前》（孫滋溪）、《文成公主》（李化光）、《稻香蔗甜》（馮玉琪）、《到祖國最需要的地方去》（葛維墨）等；肖像畫有《齊白石像》（吳作人）、《巴金像》（俞雲蔭）等；風景有《三門峽》（吳作人）、《巨臂》（許幸之）、《扎什倫布寺》（吳冠中）、《黃山溫泉》（劉海粟）等。呂斯百畫了一組樸實的陝北風景，衛天霖、胡善餘、王肇民、周碧初、劉藝斯都鍾情靜物，其作品各具風采，徐堅白也畫了出色的《魚》。縱覽這個時期的油畫，題材有所擴大，風格也較鮮明，呈現蒸蒸日上之勢。

有一批美術幹部經過油畫訓練班（馬克西莫夫指導）和油畫研究班（羅工柳指導）的培訓，在結業創作中產生了《起家》（詹建俊）、《劉胡蘭》（馮法祀）、《家》（秦征）、《在激流中》（杜健）、《延河邊上》（鍾涵）、《三千里江山》（柳青）等佳作，令人刮目相看。中央美術學院油畫系於1962年間設以吳作人、羅工柳、董希文教授分別指導的三個工作室，在畢業創作中產生了《奔歌》（王文彬）、《四個姑娘》（溫葆）、《出海》（高泉）、《漁島姑娘》（王霞）等作品；畢業創作中首次出現了以風景為題材的油畫《白洋淀上》（王路），以靜物為題材的油畫《打麥場上》（史雲曼），突破了某些局限。

這個時期，我國對外開放受到很大制約，一方面是主觀上為防範西方文化的某些不良影響而保持一定距離，另一方面是帝國主

義的封鎖在客觀上驅使我國對外政策向一面倒。美術工作包括美術教育，都以前蘇聯馬首是瞻，派赴那里的留學生，形成“五四”以後向國外學習的又一次高潮，但因都是公派，人數受到限制。蘇聯油畫專家馬克西莫夫兼任中央美院顧問，在他的指導下召開了素描和油畫教學會議。重視社會主義現實主義的創作方法，深入社會生活的體驗和對着生活寫生並進行創作，在大約十年內確實把我國油畫及其教學提高了一步，但路子畢竟不寬。羅馬尼亞專家博巴在浙江美院指導，強調了素描的結構造型和後印象主義的色彩觀念，稍稍打破了油畫格局和教學大綱的機械劃一，但佔主導的仍然是俄羅斯18、19世紀的油畫傳統和契斯恰科夫教學法。西方學院規範的素描基礎教學和光色油畫訓練統率着全國範圍的美術院校，師範學院美術系也不例外。由於當時美術領導的藝術觀念的偏頗，無論在創作上、教學上，還是在學術上，非但沒有真心實意地執行“雙百”方針，甚至對它有抵觸情緒，因此造成了欲放又收的局面。只有60年代初期實施“調整、鞏固、充實、提高”的方針中，油畫面貌有所改觀，學術空氣開始活躍起來，但霎時間“左”的路線佔據統治地位，文藝界的一時寬鬆又告吃緊。

到1966年，極左路線猖獗，“四人幫”篡權，“文革”發難首先針對文藝和教育，中央美術學院早在1964年的“社教試點”中就首當其衝，油畫系被列為批鬥重點。10年“文革”大災難，使得文藝園地一片荒蕪，油畫則出現了“假、大、空”“紅、光、亮”的畸形。

1977年間為悼念周恩來總理逝世，不少油畫家懷着對總理的無限崇敬之心，用悲憤的激情創作出一批抒發真情實感的油畫，如《不可磨滅的記憶》（杜健、高亞光、蘇高禮）、《雨》（高潮）、《十里長街》、《東渡》（林崗）等。他們冒“四人幫”的大不韙，和着血淚夜以繼日地趕畫出這些發自肺腑的油畫，和天安門緬懷總理的詩海一起，



一九六八年×月
×日雪
程叢林



父親
羅中立

在廣大人民的精神上樹立了一座凝重而透亮的心碑，巍然與日月同輝。悼念總理的油畫創作，自發地滌蕩了“文革”期間一時風靡的虛偽矯飾，回復了正氣（有些作品於70年代的後期加工完成）。

物極必反，否極泰來。“四人幫”垮臺後，一大批青年在十一屆三中全會提出的解放思想，追求真理，撥亂反正的號召下，掀起了一次自發的創作浪潮。他們中間有的是美術學子，有的只是油畫愛好者，但是都經歷過“文革”的苦難，現在痛定思痛，結合着自我反省，發出了警世的吶喊。他們多數在頭腦里有許多問題，被稱為是“思考的一代”，其才智在相當程度上是依靠自己從蒙昧中釋放出來的。於是陡然興起了所謂“傷痕文藝”，在美術上，油畫的創作表現最為突出。傷痕文藝不是哪個人發起的，它是生活本身和文藝本性在一定歷史條件下的產物，是一個時代的呼聲。這些青年抱着強烈的願望追求真理，力圖形象地演繹一個哲理，體現着非常可貴的現實精神。程叢林的《一九六八年×月×日雪》是開宗第一篇章，它以悲劇的體裁和古典的格式，揭示了一場觸目驚心的“文攻武衛”和令人迷茫的心底創傷。這些油畫言之有物，沒有無病呻吟之弊，感情真摯，發人深思。佳作甚多，如《無知與有知》（李斌、陳宜明）、《那時我們正年輕》（張紅年）、《再見吧，小路》（王川）、《靜靜的小河》（王亥）、《農機專家之死》（邵增虎）等。

80年代舉辦了第六屆全國美術展覽和兩屆全國青年美術展覽，以羅中立創作的油畫《父親》為標誌，掀起了又一次新浪潮。被有些評論家認為是照相現實主義的《父親》，實質上是一種新寫實主義。這幅油畫在創作中參考高度放大的照片，使得幅面很大的頭像產生視覺逼人的效應，確有特殊的語言感染作用。論者或指出《父親》的形象不典型，實則是社會主義現階段某類農民的鮮明典型，很有現實感，博得了大眾的讚譽。廣廷潯的《鋼水·汗水》則

是反映現代產業工人的代表作。陳丹青自己說他的《西藏組畫》是自然主義，實質上倒是排除主觀臆想，認真地觀察客觀現實，從切身的生活體驗中汲取的形象，充分體現了現實主義的精神。在新寫實主義浪潮中，還涌現了《孺子牛》（葛運波）、《春風已經蘇醒》（何多苓）、《荒野的歌》（艾軒）以及所謂干預生活的主題畫如《午夜》（劉志鷹）、《晚年》（孫志遠）等。《丹青不知人已老》（李菊生）、《伯樂》（王懷慶）、《不盡黃河古今流》等蘊含哲理的作品，為當代青年所熱衷，也是很可喜的。

改革開放不斷地溝通中外藝術交流的渠道，世界範圍的油畫以各不相同的風貌拓開了我們的視野。壯年畫家詹建俊在第六屆全國美展上展出的《潮》，開風氣之先，吸收西方現代油畫的色彩造型，結合傳統的寫意手法，抒發了畫家對中國農村改革的傾心嚮往。從《高原的歌》到《遙遠的地方》，他的總趨向是更多着眼於油畫用色、用筆的性格化和抽象效應，熱情奔放。前輩畫家吳冠中追索抒情寫意的形式美，從半抽象走向點、綫、面的純抽象，然而他的抽象形式自律分寸是“風箏不斷綫”。劉迅的不少作品，善用繪畫抽象表達音樂抽象，譜寫出纏綿、和諧的生命之歌。龐琦的《爵·罍》似是幾何抽象，實與幾何具象結合，以抽象形式勾勒出青銅器的造型及其紋樣之美。吳大羽的《公園的早晨》在抽象中綽約着具象。孟綠丁的《生靈》是有標題的純抽象作品。

靳尚誼一貫遵循古典風範，他的肖像作品如《塔吉克新娘》、《高原情》、《醫師》等，灌注着現代情感，借古開今，是我國當代的新古典主義。孫為民、楊飛雲、王沂東都受到他的熏陶。頗有浪漫氣息的《國魂》是朱乃正的情致變通，沉鬱而逸放。鍾涵浪迹黃河，畫出船夫之歌《密雲》等系列。前輩畫家中不斷更新觀念，富有創新精神的章敬美，在各個階段時出佳作，以《小蜜蜂》、《講座》等充分



潮水·作水
廣廷濤



初夏之晨
吳大羽



塔吉克新娘
潘世助

顯現着現代性。蘇天賜的《雲臺夕照》是有現代意味的抒情風景詩。潘世助從 60 年代的《我們走在人路上》到 90 年代的《游牧在帕米爾高原》等，以扎實而多彩的筆調開掘着藏族同胞的生活風情畫，他還是我國在油畫上結合使用丹培拉技法的第一人。曾善慶的《曉》和《海》、姚鍾華的《啊，土地》、曹達立的《峇厘魂》、李秀實的《過去、現在、將來》、閻振鐸的《集市》、劉小東的不少人物構圖，都有較為鮮明的個人風采。詹鴻昌、費正則在鄉土美術中汲取了營養。羅爾純刻意變形，激化色相，求得詭奇異趣。吳小昌的意象小品，筆底頗有意蘊。朝戈的《大氣》不愧是一幅很有氣魄的女裸體創作。

在我國民族大家庭中，年齡最長的油畫家常書鴻是滿族，已屆“從心所欲”之年的侯一民（蒙古族）和詹建俊（滿族），他們對發展中國油畫和油畫教學有承前啟後之功。蒙古族妥木斯和官其格是“知天命”的一輩，他們畫出了一系列反映草原生活的詩畫，風貌時有變易，回族馬長利的《草原上》則是一首嘹亮的高原之歌。土族青年鄂土俊的《迎新娘》洋溢着歡樂的親情。維族哈孜·艾買提在 60 年代就創作了大幅主題畫《罪惡的審判》，後起之秀克里木·納思爾丁的《麥西來甫》散發着濃郁的維族藝術馨香。中央民族學院及地方民族學院美術系持續培育着新人，在地區性展覽中還涌現出不少兄弟民族新秀，油畫已在全國許多民族中播下了種子。1987 年在上海舉辦的“中國油畫展”是 80 年代後期比較集中的一次檢閱，但因展品容量有限，很難囊括全貌。中國油畫在發展中雖有這樣那樣的波瀾和挫折，到此時終於碩果累累，蔚為大觀。本文為了敘述發展概況，列舉其中若干作為例證，限於篇幅，只是蜻蜓點水，無疑掛一漏萬，且讀本書各卷所選刊的圖片及專題論文，當可作較為全面的了解。



哈孜·艾買提
罪惡的審判

到80年代末，中國當代新文化運動後浪推前浪，其中出現了一大批青年油畫家，他們是最積極的“普羅米修斯”盜火者，凡是他們看到的西方現代、後現代諸種派別，有的雖游離於繪畫之外，一概都想把它拿過來，又掀起了一股天外狂飈。青年們想通過種種嘗試，攫取新鮮的體驗，急於從中寄托自己的理想與願望，這種心情可以理解，但在行動上不免失之急躁。欲速則不達。藝術工作固然要有一股子熱情，但也要冷靜地思考，才能穩步前進，少走彎路。藝術永遠在前進，静止便意味着衰退。從本世紀五六十年代的情況看，我們應當總結出這樣的經驗教訓：企圖與西方世界的現代文化避免或減少接觸，以防受到不良浸染，其結果反倒削弱了自身的建設。就提高民族文化而言，汲取從上古以迄現代的中外一切優秀成分，是處在當今開放世界文化發展特殊環境中所要采取的必由之路。保守是絕對不利的。問題是要善於吸收，去粗取精。這句話說起來容易，做起來可不簡單，重要的是先從思想上認清一些道理，以求在行動中減少失誤。

目前，我國文化正處在轉型之中，怎樣轉，轉成什麼樣，一時難於把握；從文藝的特徵看問題，到能够把握之時，也不宜抓死。所以當前發生新舊混雜、美醜不辨的情況，既是難免，也是必然。對這個問題，也只能“摸着石頭過河”，這並不是提倡盲目性，而是必須慎重行事，細心地探索前進的每一步子。隨着國民經濟的快速發展，油畫也進入了市場競爭機制，藝術性、商品性，何去何從，怎樣調控，以求其統一，不是三言兩語所能說清的。同時，油畫家有了充分自由進行着更為廣泛的，乃至無邊無際的藝術試驗，令人眼花繚亂，目不暇接。對他們的試驗品沒有一定的研究，也不能隨便發言。現階段油畫界發生的矛盾，錯綜複雜，它是伴隨經濟體制改革進程派生出來的棘手問題。疏導之法，必須在兼容並包、多元互

補的態勢下逐漸求其制衡協調。理論總是落後於實踐，誰也沒有先見之明，暫時的混亂，可以看作是前進中不可跳越的一步。我們要有點耐心，在觀察事物的發展中因勢利導。藝術的創新要試探，切忌狂躁；藝術的治理要把穩，切忌武斷。等到問題的症結逐漸明朗化，問題自然會一個個解決的。

然而，在文化治理工作中，至少有一點是已經明白的。這就是對待傳統和現代化的關係上，必須要有辯證的觀點。新文化的衍變轉型，決不能離開傳統的淵源，決不能數典忘祖。對傳統文化，包括西方的傳統油畫，我們了解得太不夠，決不能老是安於“半瓶醋晃蕩”的狀態；只有了解傳統深透，才能做到實事求是，切合國情，使中國油畫在現有的基礎上更加茁壯地成長。傳統藝術，包括傳統油畫，它只會老，卻不會死。文化固然沒有永恒性，但其中卻蘊含着傳之久遠的因素，說它是內核或遺傳因子也是可以的。正如中國佛畫一樣，中國油畫完全可能在中外兩個傳統的相互融合中產生“雜交優勢”，成為富有民族特色的中國化的油畫。博采衆長，批判吸收，融會貫通，獨創新格，這是改革開放的恢宏氣度和有志氣的創新精神。

西學東漸

——1949年前的中國油畫

鍾涵

本卷是中國油畫的首卷，選入的油畫是我國油畫發展初期階段的作品。這個階段應包括16世紀末油畫開始傳入中國至本世紀中葉，凡350年之久。如此之長的時間跨度，正表明接受這種外來文化樣式之不易。在這個艱難的過程中出現了一些顯著的特點。

油畫作為中國美術家族中新起的成員，並非古已有之。把它在我國的起源上溯至戰國和漢代的傳統漆器彩繪沒有什麼意義，因為那與後來的油畫不同。西方油畫最早大抵由耶穌會傳教士携來。據記載1583年利瑪竇等到廣東肇慶建教堂“仙花寺”，曾供聖母像，後來逐漸傳入內地，於1601年1月的明萬曆皇帝進貢的獻禮中有“天主圖像一幅、天主母圖像二幅”，時人顧起元等均有記述。①那時極有限的宗教油畫，特別由於技法上使用明暗而得到平面上的立體造型的真實為國人所驚異和注意。近年來在福建莆田發現的一幅“木美人”——漢裝西方女像本版年畫傳為更早的作品，其可靠性還有待研究。②清代前期，康、雍、乾三代不但有更多的各國傳教士繼續傳入油畫，而且他們作為畫家在宮廷裏受到供奉，有郎世寧、王致誠、艾啟蒙、賀清泰等人。清宮在如意館專設畫室，並且遣滿漢子弟學畫，油畫活動的實迹和記載都有留傳。我們可以把這些外來畫家的業績也作為中國油畫史的篇章來看，因為他們長期在華服務，接受了皇室的恩護與任命。但他們本來非專業畫家，又只被允許按聖意貢獻一點西法“寫真”技能，限制在圖繪帝后肖像、犬馬珍奇，記錄武功慶典之類方面。1793年英使馬戛爾尼來華使團中有畫家兩人，禮品中有包括雷諾茲肖像作品的油畫。時人以西畫與中國畫比較，認為前者“氣韻全無，雖工亦匠，故不入畫品”。③雖然不無道理，但寡聞鮮見，自不能公允。處於封建末世宮廷的直接掌握及其保守主義政策之下，沒有也不可能有對

西方近代藝術輸入的真正自覺性。油畫只被當作域外奇技，其影響所及極有局限。不過儘管如此，這種外來樣式畢竟在中土留下了最初的痕迹。本卷從至今已很稀少的歷史資料中選了若干早期此類宮廷油畫。

18世紀末，在廣州洋行與畫店里已有油畫。^④鴉片戰爭以後，在“西學東漸”的新潮中，油畫經過多種民間渠道越來越多地傳播過來，在沿海中外通商的地方進入中國市場和社會。英國畫家欽奈瑞^⑤曾活動於香港、澳門、廣州等地，從他習畫的關喬昌等已在商埠有了畫名。上海徐家匯教堂設立土山灣圖書館培訓生徒。更重要的是，在先進的中國知識分子積極接受西方文化的風氣中也開始有人注意到了油畫藝術對於中國精神文化變革的價值。1890年薛福成作《巴黎觀油畫記》，1904年康有為在看了羅馬梵蒂岡美術館內拉斐爾等的傑作後發回信息，都驚異於油畫的光彩，不但看到了生動逼真的寫實技巧，而且更感嘆油畫內容對於振奮民族精神的價值。辛亥革命前後，李鐵夫、李叔同、李毅士等率先留洋，攻習油畫。至1919年以前到日本和西洋的美術留學生至少有45人，其中大多從事油畫。^⑥同時，自1916年南京兩江師範學堂設圖畫手工科開始，我國有了西式的美術教育，這種教育直接間接與油畫有關。這是對於薛、康等人在前發出呼聲的回響。這樣，油畫在中國這塊古老的土地上的傳播移植逐漸有了一定的社會基礎。誠然，油畫不如西學中的《天演論》等思想學說作為社會變革的精神武器那樣有力；油畫的難度、審美作用的潛移默化又使之不像《點石齋畫報》、月份牌畫那樣迅速地在社會大眾中活躍起來。然而，它作為新學的文化氣息已經可喜地注入了中國社會的藝術生活之中。這個時期商業性質的油畫作品原件已難以搜求，本卷着重選用了油畫界前輩先行者們的代表作品。

辛亥革命本身還不足以作為一種新文化的標誌，所以不宜以它當作中國油畫發展史上分期的依據。從1919年“五四”運動開始到1949年中華人民共和國成立之間這30年，才使油畫在中國初步扎下根來。本卷以這個時期各地各派油畫家的作品為主要部分。到這時，油畫發展的步伐比以前大為加快。尤其是全面抗日戰爭爆發以前。30年間西畫，包括油畫在內在新文化運動的大浪潮中逐漸佔據於畫壇的優勢地位，這個變化是巨大的。據尚不完全的統計，出國留學的美術家有150多人，全國各地美術專業院校達48所，成立了許多包括油畫的西畫團體。油畫傳播的直接對象，已經擴大到主要大中城市的知識分子和一部分市民中間，間接影響則通過書刊畫冊，如豐子愷等譯著，而更廣泛地散及全國各地。回國的油畫家大多都以學校為活動基地，從事教學，培育人才，這成為中國油畫界的一種職業特色，一直影響到以後的時期。其所以如此，是由於中國還缺乏新的藝術市場，油畫家靠賣畫為生的條件還未形成；同時也由於畫家們對於壯大民族油畫力量的熱情。蔡元培雖然本身不是畫家，但正是他在北方和南方首創建立了兩所美術院校，兩校後來對中國油畫力量的生長作用巨大。在中國現代美術史上致力於新美術事業的三位主要藝術家也都是藝術教育家。劉海粟在上海參加創辦上海美專前身——上海圖畫美術院，林風眠擔任過北平藝專和杭州國立美術院院長，徐悲鴻先後主持了上海南國藝術大學美術系、中央大學美術科和北平藝專，還有顏文樑主持蘇州美專等。這樣，就像“滾雪球”一樣成批地造就出油畫人才。依靠着海外歸來的油畫家和國內成長的衆多油畫家的各自選擇和共同努力，油畫在20—30年代曾出現了可觀的局面。以1929年第一次全國美展為例，其中有西畫354件。畫家的風格比較多樣，既有多數遵循西方傳統的寫實方法和寫實主義，又

有不少畫家接受西方現代主義的諸種流派，如突起於 30 年代上海的龐薰棻、倪貽德等組織的“決瀾社”和廣州一度出現的“中華獨立美術協會”，還有不少畫家已經注意到中西風格與方法的結合的嘗試。重要的是，不管選取和推動何種風格方法，中國油畫在這初成氣候的時期，它的主要傾向都清楚地把油畫當作一種區別於從古老傳統中遺留下來的繪畫的陳舊習氣的新趨向，追求更新鮮活潑的、具有時代精神的創造。而在這種時代精神的創造中，主導的是“為人生而藝術”的主張，反映社會現實，追求光明理想，高揚民族意識，呼喚救亡。有的油畫家參加了“中國左翼美術家聯盟”，具有更加鮮明的革命意識。在抗日戰爭和解放戰爭時期，由於物質條件困難和戰爭環境的動蕩，油畫受影響而相對減弱，一些畫家改操其它畫種，在抗日根據地和解放區的油畫家多從事木刻、年畫。由於實際生活的體驗，不少畫家的畫風更趨向於面向現實。戰爭環境使得許多畫家離開大城市而流向內地城鄉，以致遠走西南西北邊陲，反而使他們的藝術獲得了來自生活的剛健清新的氣息以及民族特色。中國油畫家在國外研習的業績曾經常常在彼邦展出獲獎，在國內努力的成果，也曾經多次出國展覽，例如抗戰時期赴蘇、赴美的畫展等。即是說，從西土傳來的藝術已經反饋到國外，在交流中初顯出中國油畫的年青風采。

為什麼油畫在中國扎根要經過如此漫長的過程？猶如移植花木於新土，是否能夠成活與生長，要看它本身的適應性與新環境接受的可能性這樣兩方面相關的條件。油畫不僅是一種繪畫技法，而且是經過在西方文化環境中長期歷史演變與積澱而來的具有豐富人文內涵的藝術。它來到東方中國這個地域廣闊，而又自有悠久文化傳統的古老社會土壤上，在適應與接受之間會有種種矛盾。如果說連西方近現代的科學技術及其物質產品來到東土都受到過

抵制，經過曲折，那麼涉及人的精神生活領域的藝術移植，顯然就更困難得多。從晚明到清前期，走向沒落的中國封建社會無法認識文藝復興後的油畫的價值，在有所接觸的時候最多視之為“奇器淫巧”一類的東西。到帝國主義列強的重炮轟開我們閉關自守的國門以後，背着沉重歷史負擔的先進的中國人才主動向西方文化學習，也才開始注意到“洋畫”的社會功能，但這是在民族關係不平等條件下學習的。在後30年中，更清醒的啟蒙意識和更緊迫的救亡要求二者相結合，使中國人更廣泛地更自覺地接受西方進步文化。所以最根本的一點在於，是中國社會的急劇變化加速了油畫在中國落戶的進程。這一段歷史留下了一些極有意義的特色。

首先，油畫必須滿足近代和現代中國社會的精神需要，落後的中國處在民主革命的艱苦鬥爭中，需要強有力的精神武器，促進人民的思想解放。在藝術方面，舊時中國畫的精神品格在總的傾向上（不是全部）已經十分消極沒落，不經改造不足以完成這種任務。這時，以油畫為主的“西畫”以它古典的人文主義精神，浪漫主義的革命精神，現實主義精神以及民族意識等，使國人之有志於此者受到鼓舞，急切地需要“拿來主義”。中國藝術家主要地、不約而同地接受了油畫中“為人生而藝術”的傳統。蔡元培的“以美育代宗教”，魯迅自喻為普羅米修斯盜火，徐悲鴻等的南國藝社，林風眠等的走向十字街頭，許幸之等左翼美聯的大眾方向，唐一禾的《七七號角》，司徒喬的《放下你的鞭子》等等……在總體上都是這種變革中的精神需要的表現。看不到中國歷史上如此空前深刻的精神變革在新起的油畫藝術中的審美表現，哪怕是帶有新事物都不可避免的幼稚性，那就會對中國油畫這個階段的性質談不上瞭解。一位當代理論家寫道：“嚴峻的歷史賦予剛剛起步的中國畫家以深廣的憂患意識和歷史使命感，從長遠的發展看，艱辛的起步毋寧說是

中國油畫發展的福祉。”⑦

其次，幾乎直接由於上面的原因，這時中國油畫主要地採取了寫實方法，相當多的作者努力追求現實主義。油畫自從在西歐出現以後至19世紀末，大體上循着畫法的寫實一路而發展、變化和深化，然後在兩個世紀之交出現了猛然的轉折，反叛傳統的現代主義諸流派紛紛登場，以致成為本世紀西方繪畫的主潮。中國正是在這種畫風轉變的情勢下敞開來移植油畫的。前後兩種畫風在中國都有熱心者，這表明了選擇的多樣性，彼此之間常有友誼的爭論，例如第一屆全國美展時引人注目的“二徐論爭”。作為藝術方法與風格的寫實，即以具象再現的真實性為基礎，與非寫實，都有各自的審美特色與價值，問題不在這裏的短長。事實上新派在中國當時曾經更難發展，而從事寫實的畫家佔多數，接受者（即使在城市知識分子中間）也佔大多數。為什麼這樣呢？這是時代的、歷史的客觀選擇。因為處在災難深重之中爭取解放的中國，迫切需要文藝作為開發民智、振奮民族精神、認清社會現實和解放道路的工具，作為“生活的教科書”。而寫實方法是現實主義一般技法的前提，再現的形象真實性有利於一般大眾欣賞者的認知與接受。正是在八年抗戰中和人民解放戰爭高潮中，不少原來從事新派研究與實踐的油畫家，自己轉到寫實的路子上來。不僅在抗日民主根據地和解放區的畫家自覺地與工農兵相結合而尊重群眾的喜聞樂見，大後方和敵佔區的廣大畫家群也日益現實化。中國油畫的寫實傾向，看起來是一種似乎接上西方傳統的尾聲而與西方現代傾向相異的現象，這不是任何個人或社會集團提倡而能決定的，而是社會的時代要求所致。倘若不這樣，油畫就會被社會所棄置。中國初期油畫的這種寫實性特色為形成後來的油畫面貌準備了條件。當然，這個問題也有它在藝術上的負面，這需要在後來形勢變

化時才能解決。

再次，油畫這個外來的新畫種面臨着一個如何處理好跟傳統中國繪畫的關係問題。在發生碰撞的時候，站在民族保守主義的立場排斥西畫和站在民族虛無主義立場，輕視自家傳統的傾向一直有過。這除了封閉觀念與崇洋心理這兩種社會意識的作用外，也由於對於兩種藝術各自的審美價值缺乏見識所致。隨着急劇的社會變革進程對文化提出的檢驗和一代一代藝術家的深入實踐，這個問題逐漸地得到解決，雖然遠不是短期內所能完成。在這里，受過西方教育，從事油畫創作的同時又具有民族文化修養的藝術家在這一點起過重大的直接作用，所以一般美術學校入抵都是中西並存，不少藝術家都注意於中西繪畫的交融結合。一方面中國畫在成功的改革中曾得益於借鑒西畫，一方面油畫也有了追求中國特色與中國氣派的努力。早先的油畫家李毅士等就曾有過以西法畫古代宮怨之類作品的嘗試，並不成功，但作為先行者的初步，未可苛求。林風眠在青年時期就提出過“調和中西藝術”的口號，他後來自己長期為此實踐。到40年代，戰爭環境使許多畫家，更多地接觸鄉土與民間，這種機遇反而有助於形成他們藝術中的民族風格。例如吳作人畫高原風情，董希文的哈薩克牧民借取敦煌壁畫手法，林風眠使用民間意趣入畫等，已經出現了可喜的成果。經驗證明，在藝術家個人自由選擇的基礎上，就中國油畫發展的整體而言，必然有一個走向中國化的任務。歸根到底，中國必須有自己的油畫學派，否則無法自立於世界藝術之林。這個工作，不僅需要對民族生活和心理的體驗、瞭解與反映，而且需要對民族藝術語言、審美經驗的把握，這一切都是長期艱苦的，難以速成。

最後，中國油畫在這個階段畢竟是年輕的。中國距離西土遙遠，社會破敗，發展油畫有諸多困難。許多在國內成長的畫家看不

到名品原作，最多只能依賴研究從前那種不好的複制品，有時連作畫材料都買不到。在移植過程中，幾乎不可避免地帶有明顯的模仿性。但是，在這樣的條件下，中國油畫家却一代一代地成長起來，在爭取現代化的中國文化領域中不斷發揮影響。後人回顧這一段歷史，可以看到前人對事業的熱誠。真是“筚路藍縷，以啟山林”。正是這種熱誠，這種開拓精神，使中國油畫初期的不成熟性將能得到克服，而使往後的道路日益於廣闊。

現在當我們編輯此卷時，中國油畫的這一頁早已成為歷史。在下一卷中將看到，中國油畫在人民共和國成立後迎來了迅速發展的興旺局面，各種問題也在發展中繼續深化。

注釋：

①(明)顧起元：《客座贅語》。

②《美術史論》1985年第4期秦長安文。

③(清)鄒小山：《小山畫譜》。

④轉引自(法)阿蘭·凱雷菲特《停滯的帝國——兩個世界的撞擊》中譯本，1993年三聯版。

⑤欽奈瑞(George chinnerg)，17-18世紀的英國畫家。

⑥據朱伯雄、陳瑞林：《中國西畫五十年》。

⑦水天中：《中國油畫概述》。

目錄

前言	啟功撰文并手書	1
中國油畫藝術發展概論	艾中信	3
西學東漸——1949年前的中國油畫	鍾涵	21
圖版		
1 慧賢皇貴妃像	佚名	1
2 乾隆帝射箭圖	佚名	2
3 桐蔭仕女圖	佚名	4
4 自畫像	關喬昌	6
5 自畫像局部	關喬昌	7
6 男肖像	佚名	8
7 仕女肖像	佚名	9
8 仕女肖像	佚名	10
9 清裝老婦像	佚名	11
10 廣州商館大火	佚名	12
11 御苑消夏	佚名	13
12 香妃戎裝像	郎世寧	14
13 香妃戎裝像局部	郎世寧	15
14 廣州十三商館	新呱	16
15 廣州新的十三商館	新呱	17
16 貴婦肖像	佚名	18
17 貴婦肖像局部	佚名	19
18 廣州商館區一角	傅史貝霖作	20
19 婦人肖像	佚名	21
20 達瓦像	王致誠	22
21 達瓦齊像	王致誠	23
22 雅滿塔爾像	潘廷章	24
23 阿忠保像	潘廷章	25
24 清朝官員像	佚名	26
25 清朝官員像局部	佚名	27
26 美籍船長像	咻呱(關喬昌)	28
27 音樂家	李鐵夫	29
28 畫家馮鋼百	李鐵夫	30
29 自畫像	馮鋼百	31
30 男人肖像	馮鋼百	32
31 鯉魚	馮鋼百	33

32 魚	馮鋼百 34	67 蔡廷鍔像	蔣兆和 71
33 普陀風景	顏文樑 35	68 一個銅子一碗茶	蔣兆和 72
34 紅海	顏文樑 36	69 遵義會議紀念館	劉海粟 73
35 英國議院	顏文樑 37	70 南京夫子廟	劉海粟 74
36 三潭印月	顏文樑 38	71 巴黎聖母院	劉海粟 75
37 靈隱寺	顏文樑 39	72 肖像	劉海粟 76
38 船廠	顏文樑 40	73 八達嶺	劉海粟 77
39 北海	顏文樑 41	74 黃山溫泉	劉海粟 78
40 紹興倉橋古街	顏文樑 42	75 裸婦胸像	衛天霖 79
41 工人住宅一角	顏文樑 43	76 全庚靖烈士像	衛天霖 80
42 蘭紫蘭像	陳抱一 44	77 芍藥	衛天霖 81
43 西湖風景	陳抱一 45	78 瓶花	衛天霖 82
44 月季花	陳抱一 46	79 月季與蘿藦	衛天霖 83
45 自畫像	陳抱一 47	80 白芍藥	衛天霖 84
46 香港碼頭	陳抱一 48	81 周小燕肖像	潘玉良 85
47 瓶花	陳抱一 49	82 窗前女人體	潘玉良 86
48 西湖藝專一角	陳抱一 50	83 瓶花和水果	潘玉良 87
49 滬西風景	陳抱一 51	84 花攤	潘玉良 88
50 花卉十樣錦	陳抱一 52	85 菊花和女人體	潘玉良 89
51 老人像	徐悲鴻 53	86 自畫像	潘玉良 90
52 田橫五百士	徐悲鴻 54	87 摸索	林風眠 91
53 田橫五百士局部	徐悲鴻 56	88 鄉村小學	林風眠 92
54 人像	徐悲鴻 57	89 霸王別姬	林風眠 93
55 徬我後	徐悲鴻 58	90 漁	林風眠 94
56 簫聲	徐悲鴻 60	91 收穫	林風眠 95
57 簫聲局部	徐悲鴻 61	92 西樵	關良 96
58 撫貓人像	徐悲鴻 62	93 麥森教堂	關良 97
59 徐悲鴻夫人像	徐悲鴻 63	94 鐘馗	關良 98
60 女人體之一	徐悲鴻 64	95 後臺	關良 99
61 女人體之二	徐悲鴻 65	96 上海南京路	倪貽德 100
62 女人體之三	徐悲鴻 66	97 紅衣女郎	倪貽德 101
63 女人體之四	徐悲鴻 67	98 橋頭	倪貽德 102
64 男人體	徐悲鴻 68	99 勞靈	烏叔養 103
65 張王肖像	徐悲鴻 69	100 千山祖越寺	烏叔養 104
66 蔣光弼像	蔣兆和 70	101 肖像	烏叔養 105

102	魚	烏叔養	106	137	窗前小花	龐薰萊	143
103	老人像	烏叔養	107	138	北海	周碧初	144
104	套馬圖稿	司徒喬	108	139	菊黃蟹肥	周碧初	145
105	四個馬來少女	司徒喬	110	140	赤子	張充仁	146
106	古琴圖	司徒喬	111	141	赤子局部	張充仁	147
107	放下你的鞭子	司徒喬	112	142	上海街頭	張充仁	148
108	放下你的鞭子局部	司徒喬	113	143	比利時京城風景	張充仁	149
109	公園早晨	吳大羽	114	144	鋸木	陳秋草	150
110	色草	吳大羽	115	145	塹上花	陳秋草	151
111	靜物	吳大羽	116	146	臺灣遺民圖	王悅之	152
112	平地一聲雷	常書鴻	117	147	棄民圖	王悅之	153
113	G 夫人肖像	常書鴻	118	148	女像	王悅之	154
114	G 夫人肖像局部	常書鴻	119	149	搖椅	王悅之	155
115	西湖風景	關紫蘭	120	150	靜物	王悅之	156
116	藤蘿	關紫蘭	121	151	北海公園	王悅之	157
117	慈菇花	關紫蘭	122	152	十月	萬金聲	158
118	少女像	關紫蘭	123	153	大雁塔	萬金聲	159
119	鯨魚	呂斯百	124	154	海濱	吳法鼎	160
120	農民肖像	呂斯百	125	155	湖景	吳法鼎	161
121	七七號角	唐一禾	126	156	風景	吳法鼎	162
122	祖與孫	唐一禾	128	157	農村景色	汪亞塵	163
123	祖與孫局部	唐一禾	129	158	鄉村	汪亞塵	164
124	女游擊隊員	唐一禾	130	159	馬	常玉	165
125	待塵	余本	131	160	黎族女舞蹈演員	胡善餘	166
126	繡夫	余本	132	161	大學生	胡善餘	167
127	廣州風景	余本	133	162	四川風景	胡善餘	168
128	奏出人間的辛酸	余本	134	163	芙蓉花	胡善餘	169
129	梅花盛開	余本	135	164	葡萄與蘋果	胡善餘	170
130	水仙	余本	136	165	碼頭	胡善餘	171
131	少女	余本	137	166	魚	胡善餘	172
132	綠椅	龐薰萊	138	167	水果與銅瓶	胡善餘	173
133	靜物	龐薰萊	139	168	藍花瓶	胡善餘	174
134	鸚冠花	龐薰萊	140	169	比利時勒高塔風景	沙耆	175
135	穿藍印花布衣的女像	龐薰萊	141	170	沙耆自畫像	沙耆	176
136	蘇州河畔	龐薰萊	142	171	布魯塞爾郊外風景	沙耆	177

172	賽馬	韓樂然	178
173	維族女校長	韓樂然	179
174	作品一	韓樂然	180
175	作品二	韓樂然	181
176	作品三	韓樂然	182
177	作品四	韓樂然	183
178	老人像	張秋海	184
179	靜物之一	張秋海	185
180	靜物之二	張秋海	186
181	風景	朱紀瞻	187
182	被日寇炸毀的機場廢墟	韓景生	188
183	沙坪新村	李瑞年	189
184	靜物	李瑞年	190
185	靜物局部	李瑞年	191
186	風景	李瑞年	192
187	小鷄	李瑞年	193
188	林間小路	李瑞年	194
189	英雄與美人	張弦	195
190	清算	莫樸	196
191	延安軍馬房	莊言	197
192	陝北人家	莊言	198
193	陝北莊稼漢	莊言	199
194	青澗美廬石窰山村	莊言	200
195	陝北好地方	莊言	201
196	哈薩克牧羊女	董希文	202
197	負水女	吳作人	203
198	雪里送炭	艾中信	204
199	靜物櫻桃	黃顯之	205

圖錄文字：

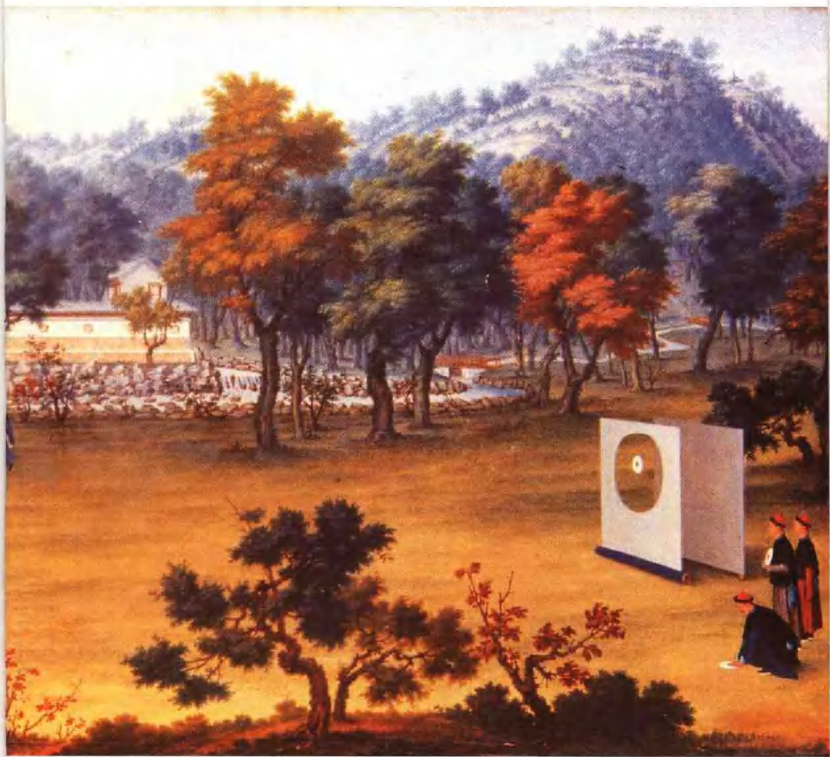
張文輝、聶崇正、張祖英、劉建平、馬鳳林



1 慧賢皇貴妃像·佚名



2 乾隆帝射箭圖·佚名





3 桐蔭仕女圖·佚名





4 自畫像·關喬昌

5 自畫像局部·關喬昌





6 男肖像・佚名



7 仕女肖像・佚名



8 仕女肖像·佚名



9 清裴老婦像·佚名



10 廣州商館大火・佚名



11 御苑消夏・佚名



12 香妃戎装像・郎世寧

13 香妃戎装像局部・郎世寧





14 廣州十三商館·新呱



15 廣州新的十三商館·新弧



16 贵妇肖像·佚名

17 贵妇肖像局部·佚名





18 廣州商館區一角·傳史貝霖作



19 婦人肖像・佚名



20 達瓦像·王致誠



21 達瓦齊像·王致誠



22 雅滿塔爾像·潘廷章



23 阿忠保像·潘廷章



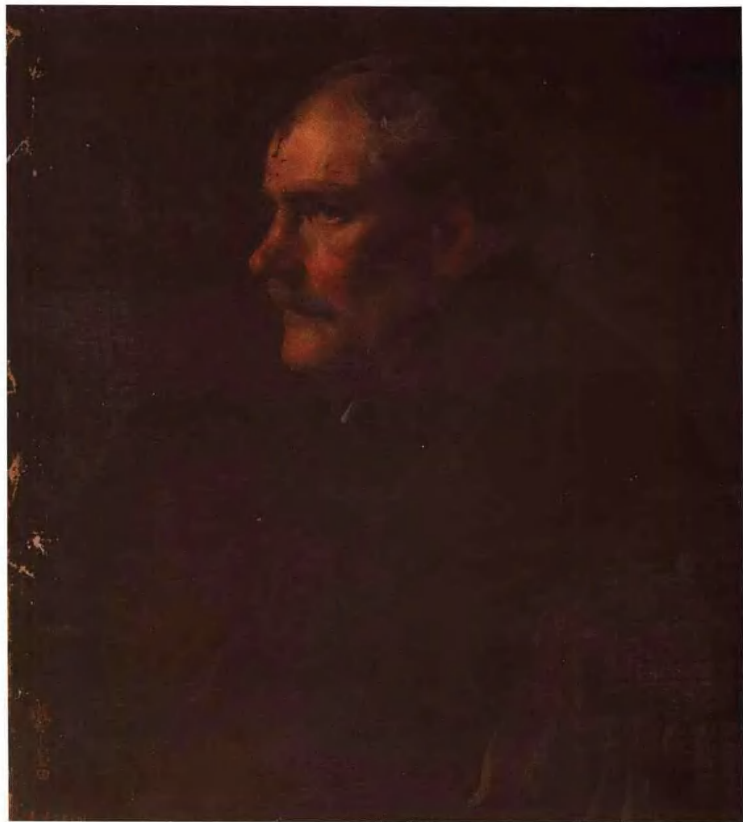
24 清朝官員像·佚名

25 清朝官員像局部·佚名





26 美籍船長像・琳呱(關喬昌)



27 音樂家·李鐵夫



28 畫家馮鋼百·李鐵夫



29 自畫像·馮鋼百



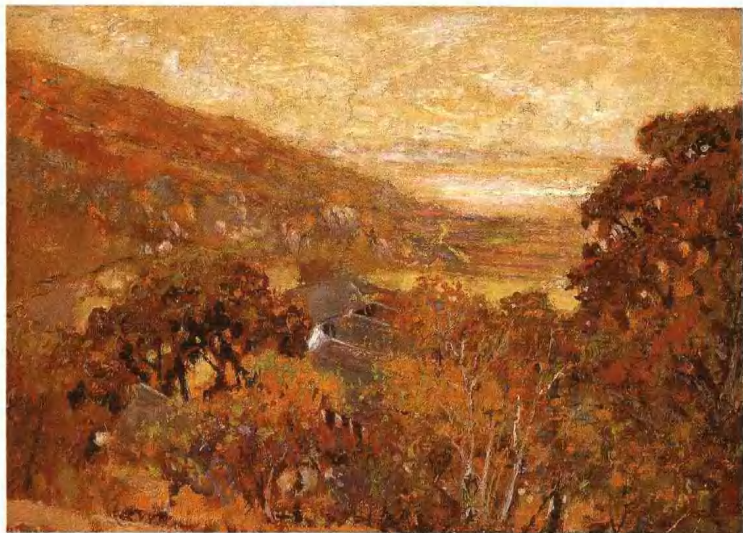
30 男人肖像·馮鋼百



31 鯉魚·馮鋼百



32 魚・馮鋼百



33 普陀風景・顏文樑



34 紅海·顏文樑



35 英國議院·顏文樑



36 三潭印月·顏文樑



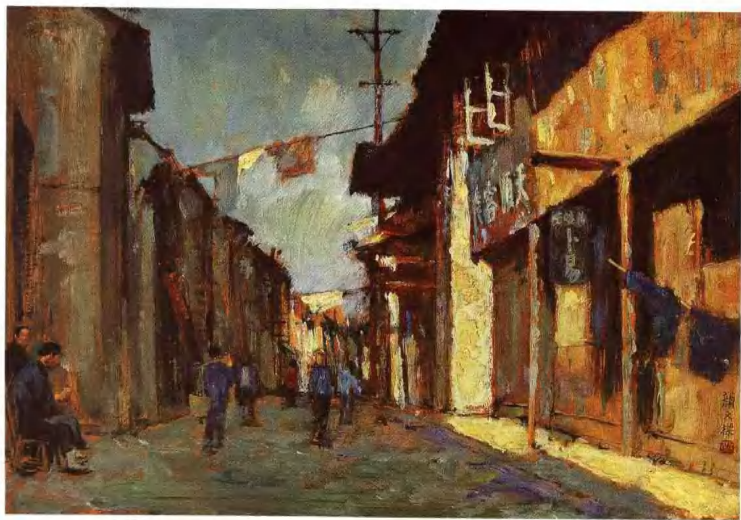
37 靈隱寺·顏文樑



38 船廠・顏文樸



39 北海·顔文樓



40 紹興倉橋古街·顏文樑



41 工人住宅一角·顏文樑



42 關紫蘭像·陳抱一



43 西湖風景·陳抱一



44 月季花·陳抱一



45 自畫像·陳抱一



46 香港碼頭·陳抱一



47 瓶花·陳抱一



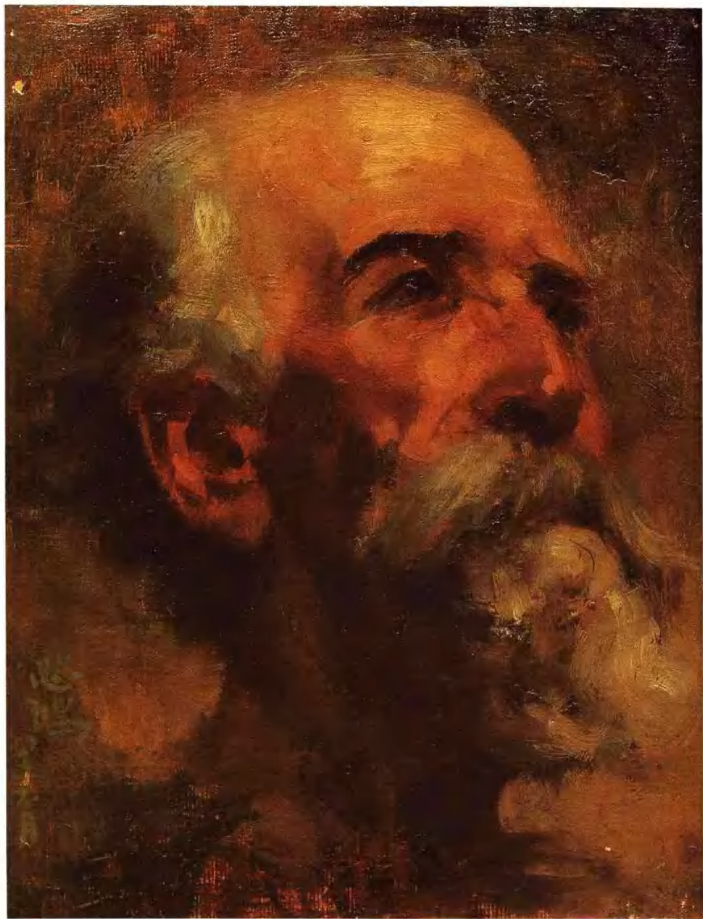
48 西湖藝專一角·陳抱一



49 西風景·陳抱一



50 花卉十樣錦·陳抱一

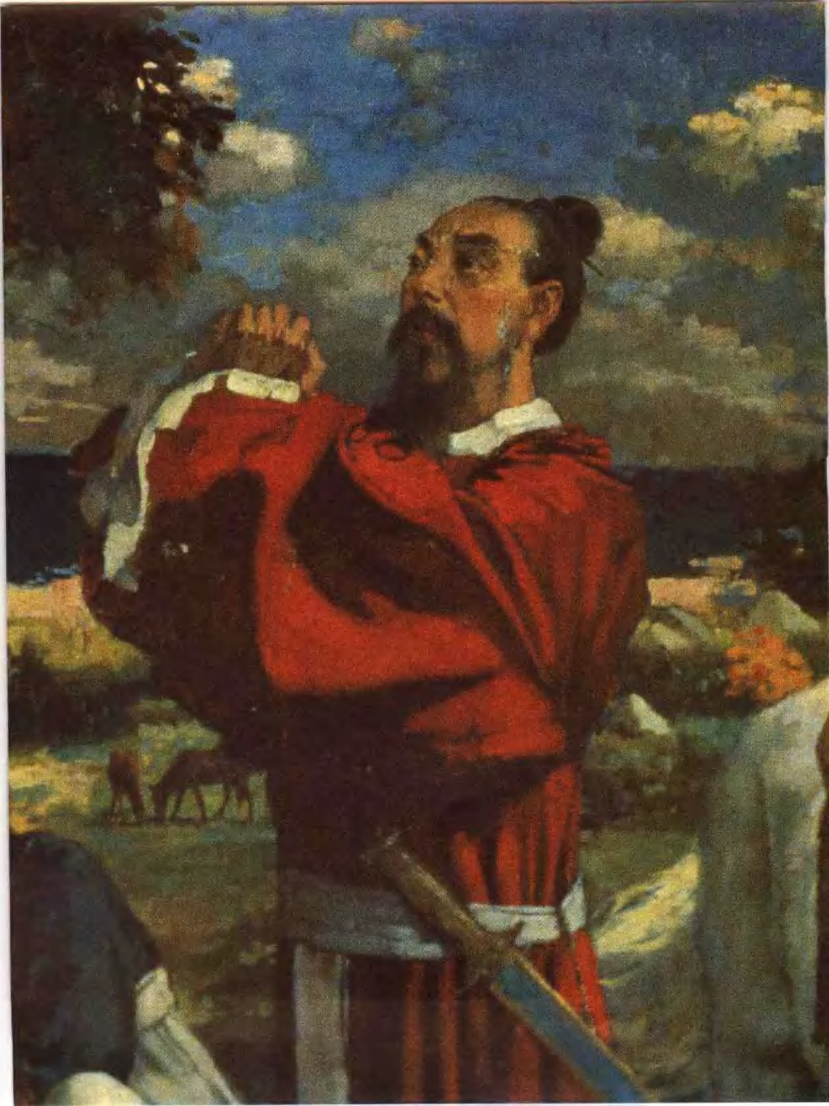


51 老人像·徐悲鸿



52 田横五百士·徐悲鸿

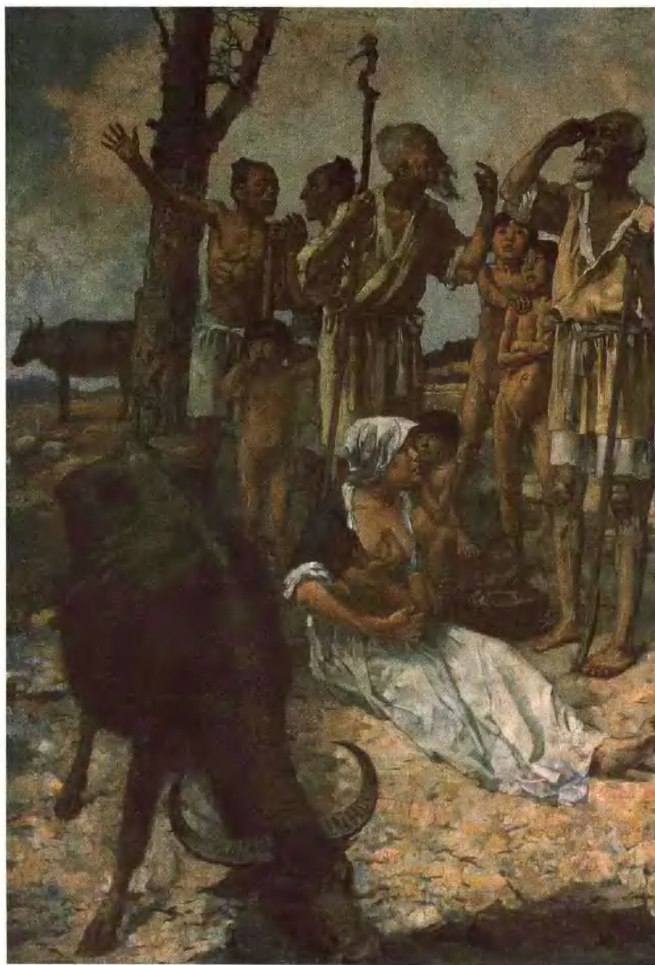






54 人像·徐悲鸿

53 田横五百士局部·徐悲鸿



55 後我·徐悲鴻





56 箫声·徐悲鸿

57 箫声局部·徐悲鸿





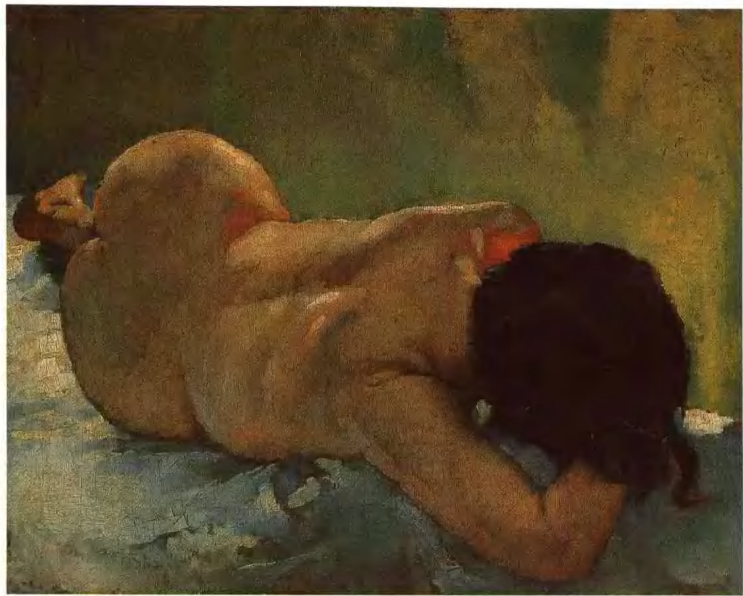
58 熊猫人像·徐悲鸿



59 徐悲鸿夫人像·徐悲鸿



60 女人體之一·徐悲鴻



61 女人體之二·徐悲鴻



62 女人體之三·徐悲鴻



63 女人體之四·徐悲鴻



64 男人體·徐悲鴻



65 張王肖像·徐悲鴻



66 蔣兆和像·蔣兆和



67 蔡廷鍇像·蔣兆和



68 一個銅子一碗茶·蔣兆和



69 遵義會議紀念館·劉海粟



70 南京夫子廟·劉海粟



71 巴黎圣母院·劉海粟



72 肖像·劉海粟



73 八达岭·劉海粟



74 黄山温泉·劉海粟



75 裸婦胸像·衛天霖



76 全庚靖烈士像·衛天霖



77 芍藥·衛天霖



78 瓶花·衛天霖



79 月季與菠蘿·衛天霖



80 白芍藥·衛天霖



81 周小燕肖像·潘玉良



82 窗前女人體·潘玉良



83 瓶花和水果·潘玉良



84 花攤·潘玉良



85 菊花和女人體·潘玉良



86 自畫像·潘玉良



87 摸索·林風眠



88 鄉村小學·林風眠



89 霸王別姬·林風眠



90 漁·林風眠

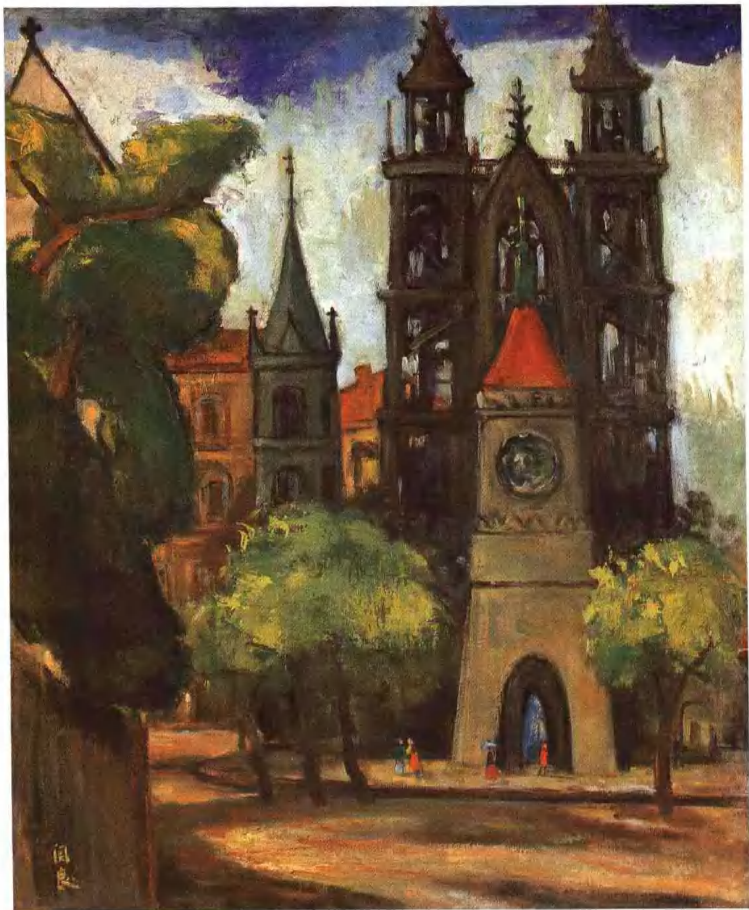




91 收穫·林風眠



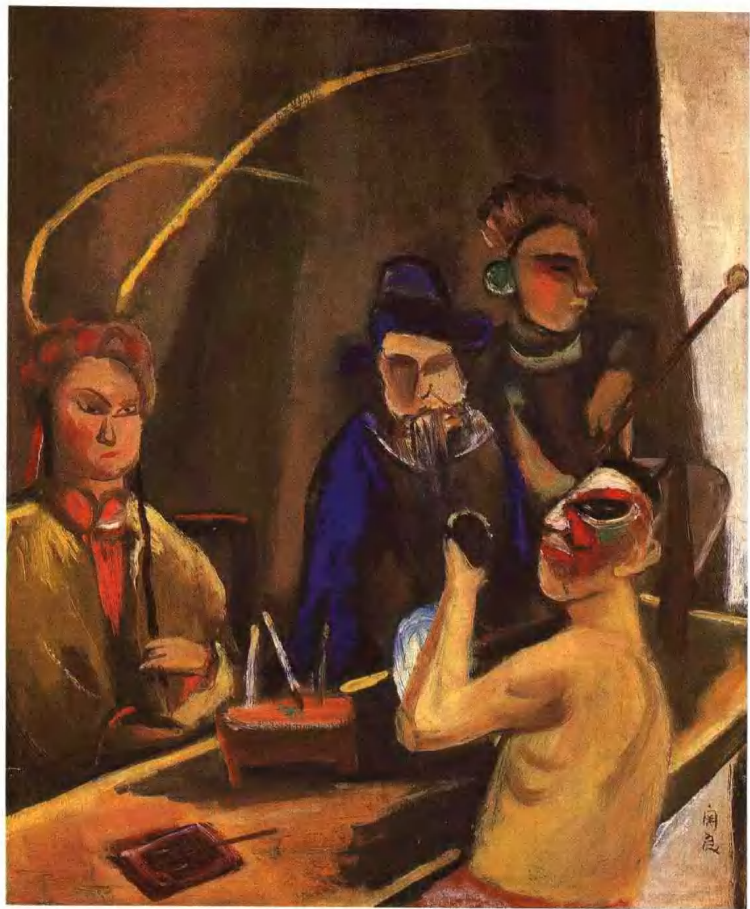
92 西樵·關良



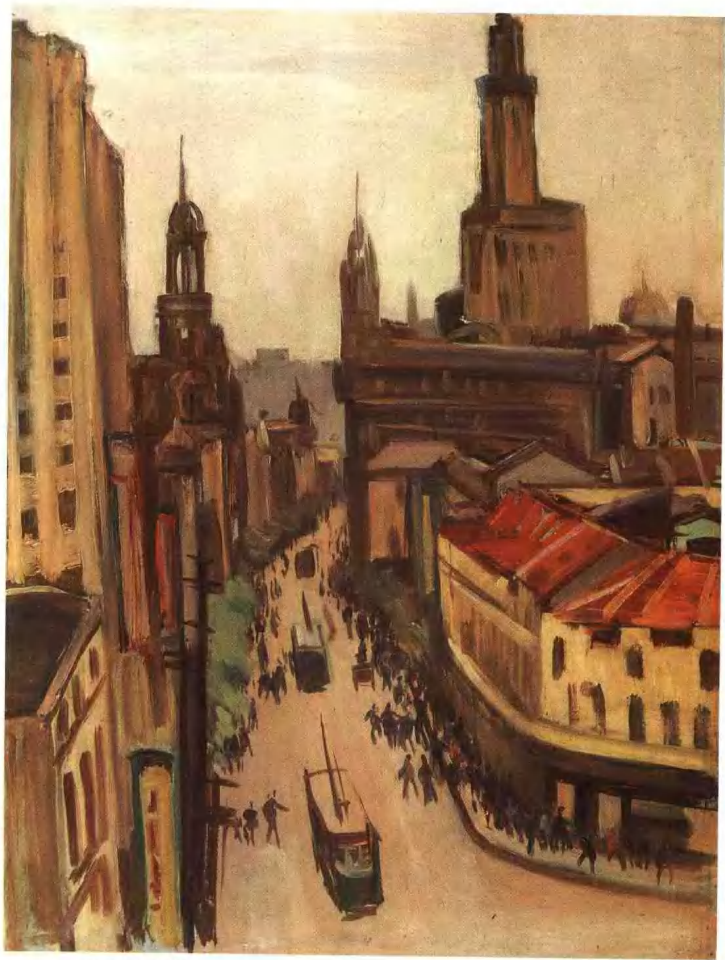
93 麥森教堂·關良



94 鍾馗・關良



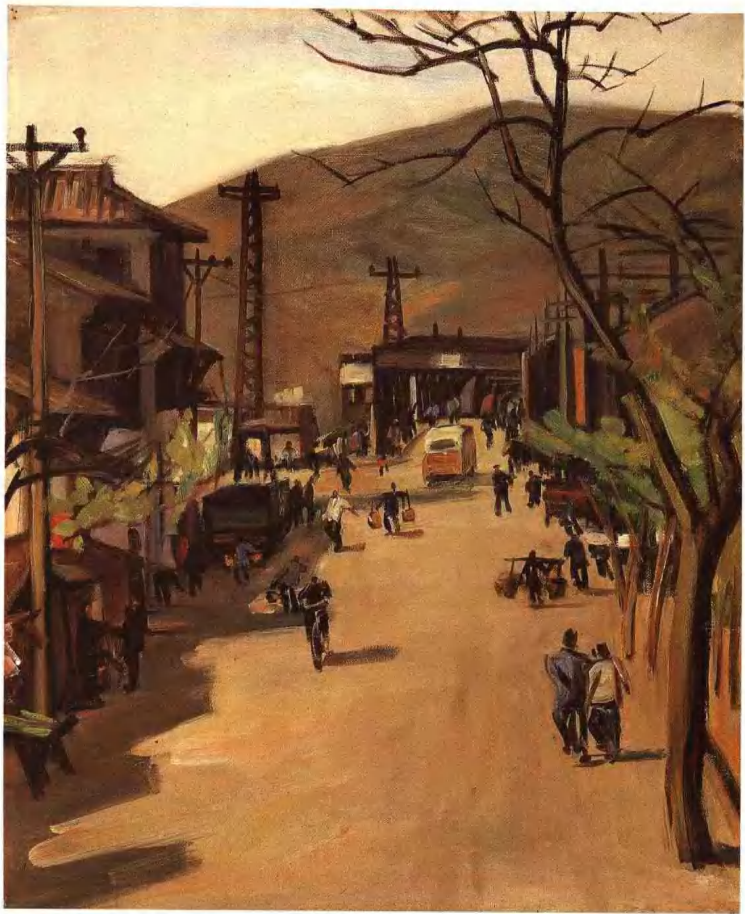
95 後臺·關良



96 上海南京路·倪貽德



97 紅衣女郎·倪貽德



98 橋頭·倪貽德



99 螃蟹·烏叔養



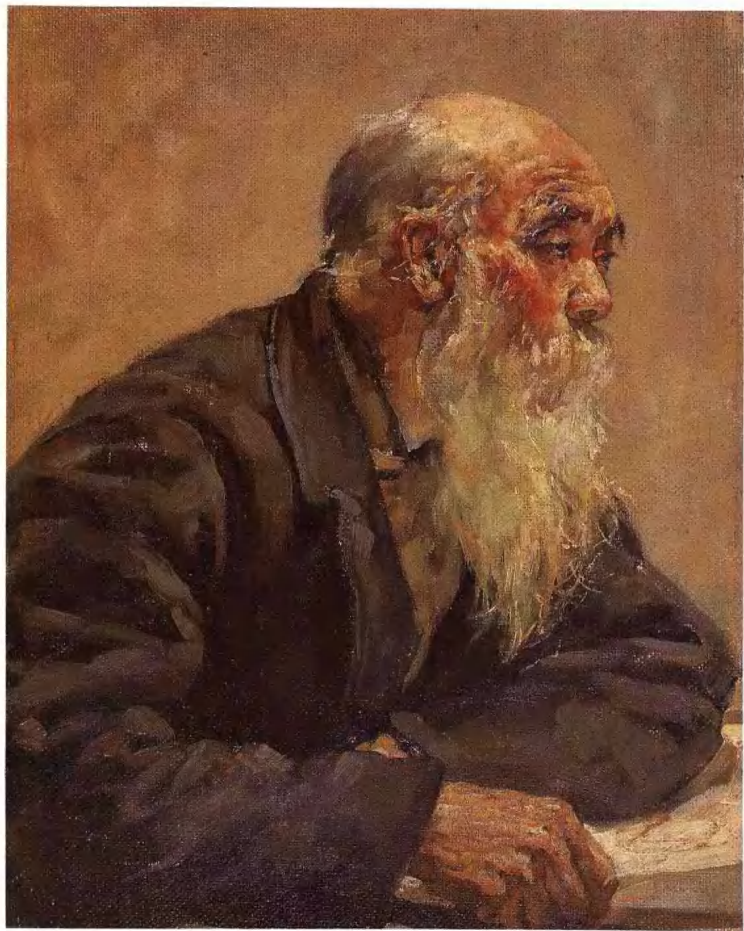
100 千山祖越寺·烏叔養



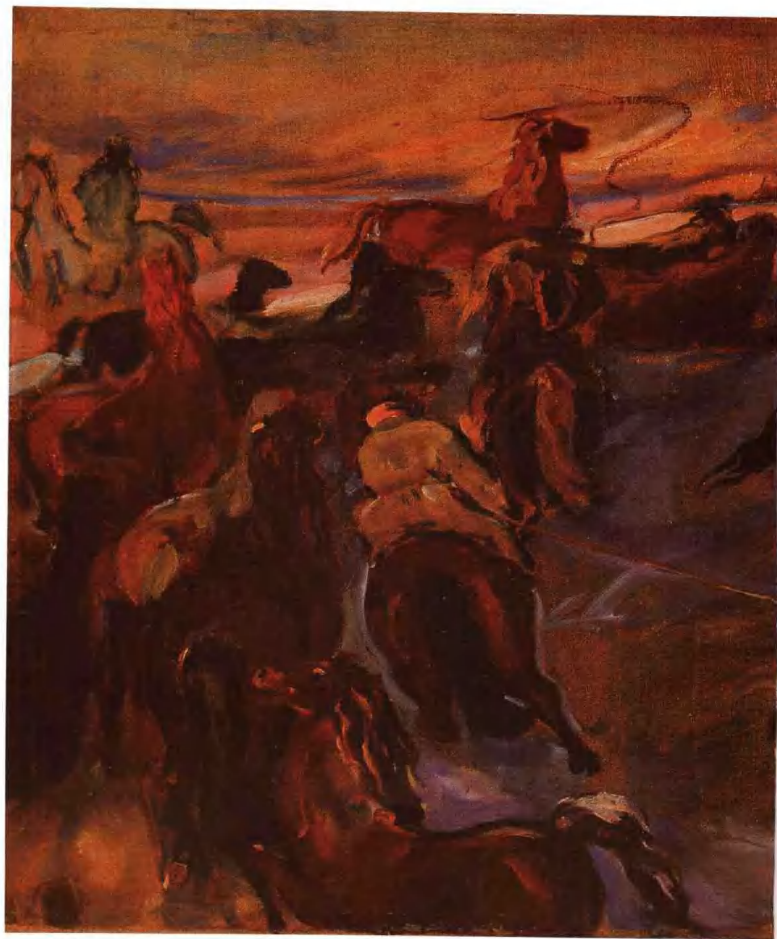
101 肖像·烏叔養



102 魚・烏叔養



103 老人像·烏叔養



104 套馬圖稿·司徒喬





105 四個馬來少女·司徒喬



106 古琴圖·司徒喬



107 放下你的鞭子·司徒喬

108 放下你的鞭子局部·司徒喬





109 公園早晨·吳大澂



110 色草·吴大羽



111 静物·吴大羽



112 平地一声雷·常青鸿

書鴻

SHU HONG



113 G夫人肖像·常書鴻

114 G夫人肖像局部·常書鴻





115 西湖風景·蘭紫蘭



116 藤蘿・蘭紫蘭



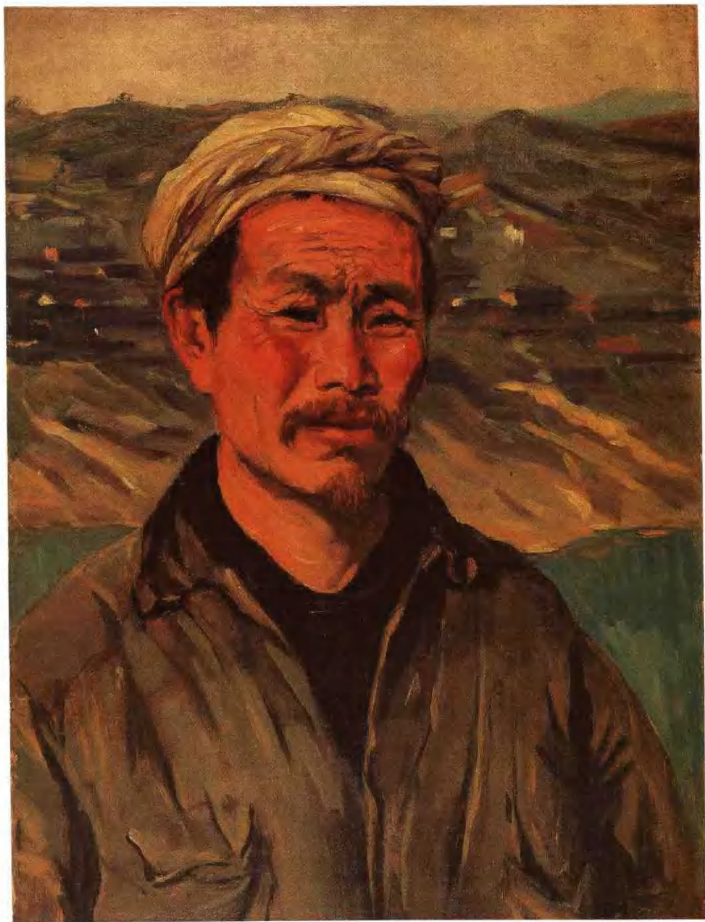
117 慈菇花·黑紫蘭



118 少女像·關紫蘭



119 鯰魚·吕斯百



120 农民肖像·吕斯百



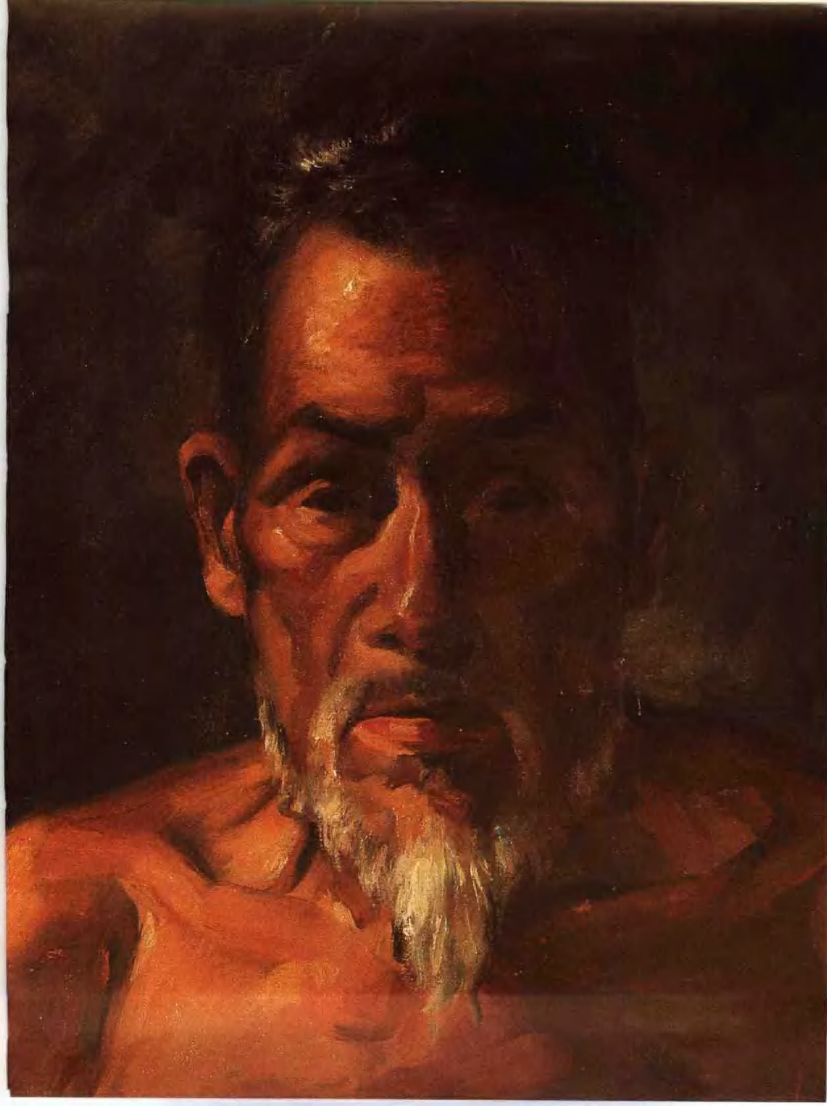
121 七七號角·唐一禾





122 祖與孫·唐一禾

123 祖與孫局部·唐一禾





124 女游擊隊員·唐一禾



125 待庵・余本



126 渔夫·余本



127 廣州風景·余本



128 奏出人間的辛酸·余本



129 梅花盛開·余本



130 水仙·余本



131 少女·余本



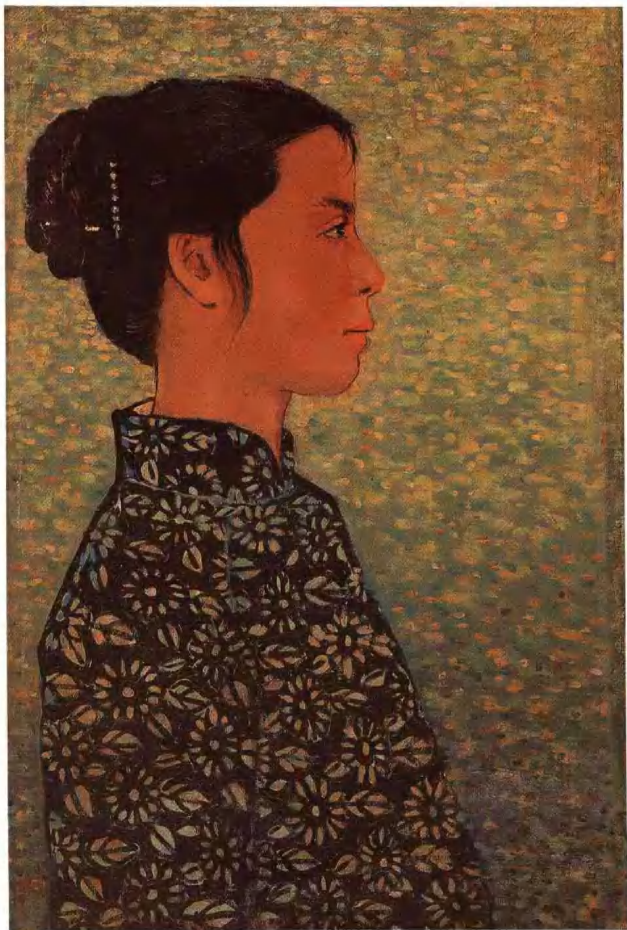
132 绿樽·鹿薰琴



133 静物・鹿蕙棠



134 鷄冠花・鹿蕉葉



135 穿藍印花布衣的女像·龐薰琹



136 蘇州河畔·鹿蕉琴



137 窗前小花·鹿薰琴



138 北海·周碧初



139 菊黄蟹肥·周碧初



140 赤子·张充仁

141 赤子局部·张充仁





142 上海街頭·張充仁



143 比利時京城風景·張充仁



144 鋸木·陳秋草



145 蟹上花·陳秋草



146 臺灣道民圖·王悅之



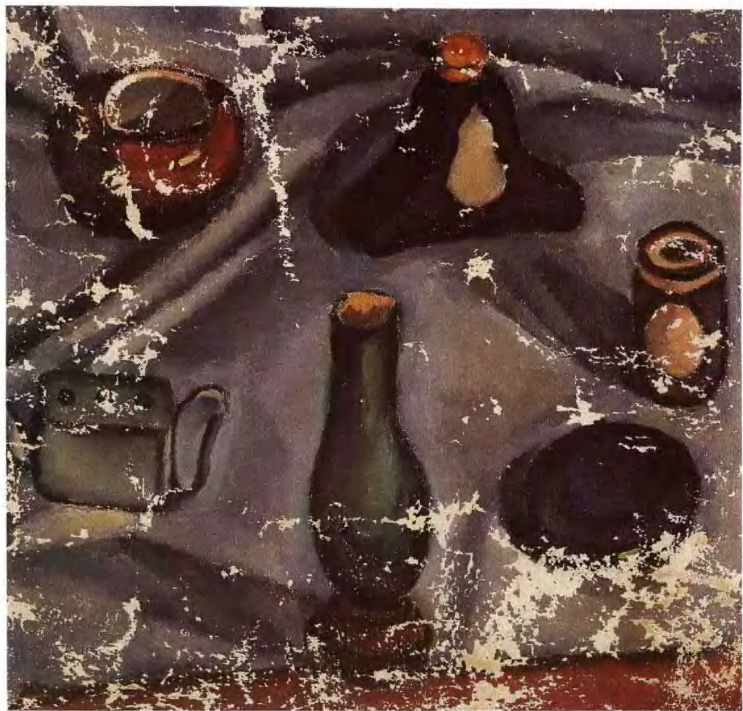
147 棄民圖·王悅之



148 女像·王悦之



149 摇椅·王悦之



150 静物·王悦之



151 北海公園·王悦之



152 十月·萬金聲



153 大雁塔·萬金聲



154 海濱·吴法鼎



155 湖景·吴法鼎



156 風景·吴法鼎



157 農村景色·汪亞摩



158 鄉村·汪亞摩



159 馬・常玉



160 黎族女舞蹈演員·胡善餘



161 大學生·胡善餘



162 四川風景·胡善餘



163 芙蓉花·胡善餘



164 葡萄與蘋果·胡善餘



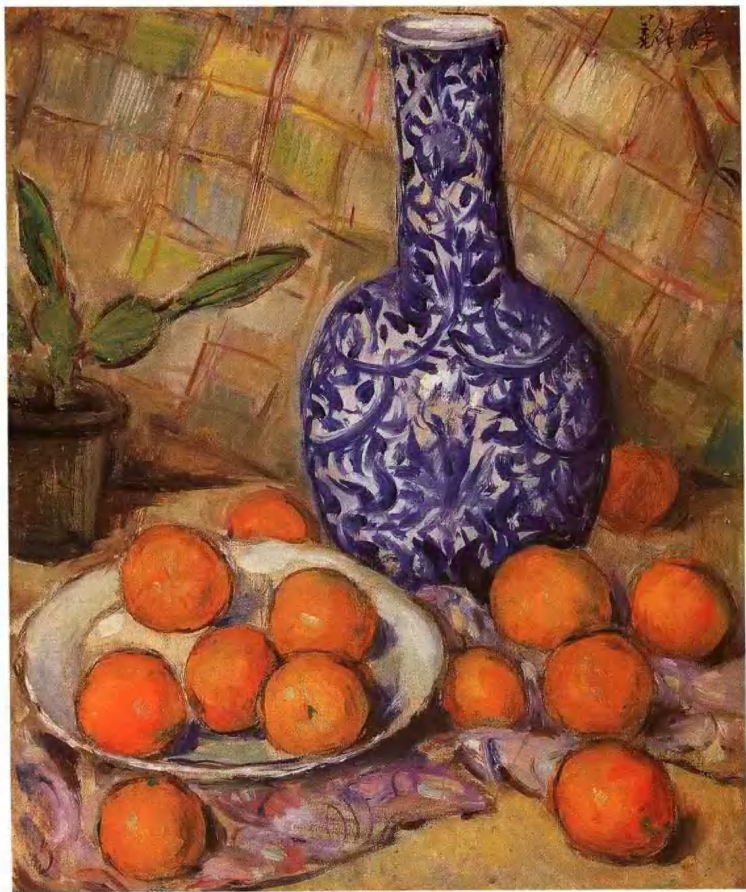
165 碼頭·胡善餘



166 魚・胡善餘



167 水果與銅瓶·胡善餘



168 藍花瓶·胡善餘



169 比利時勒高培風景·沙普



170 沙耨自畫像·沙耨



171 布魯塞爾郊外風景·沙普



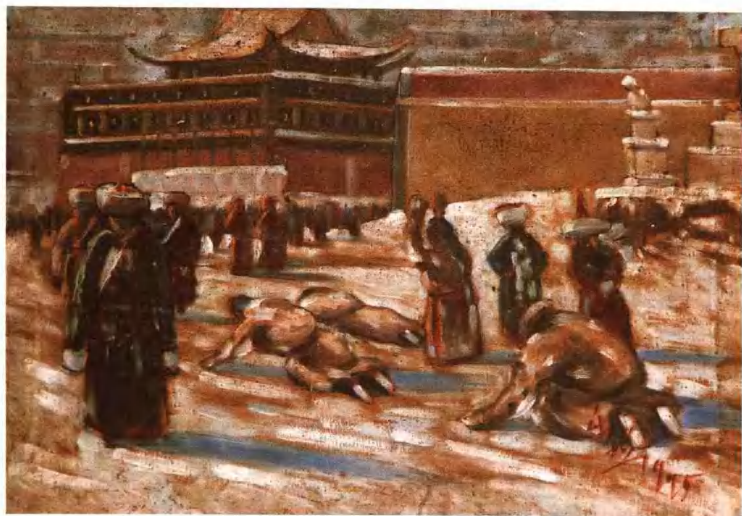
172 賽馬·韓樂然



173 維族女校長·韓樂然



174 作品一·韓樂然



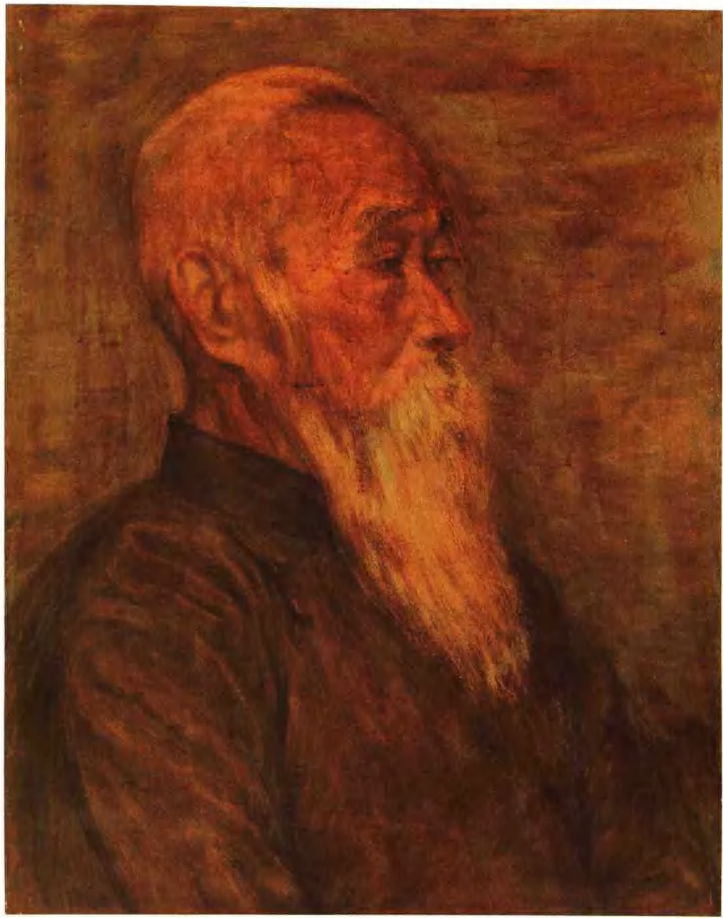
175 作品二·韓樂然



176 作品三·韓樂然



177 作品四·韩樂然



178 老人像·張秋海



179 静物之一·張秋海



180 静物之二·张秋海



181 風景·朱紀瞻



182 被日寇炸毁的機場廢墟·韓景生



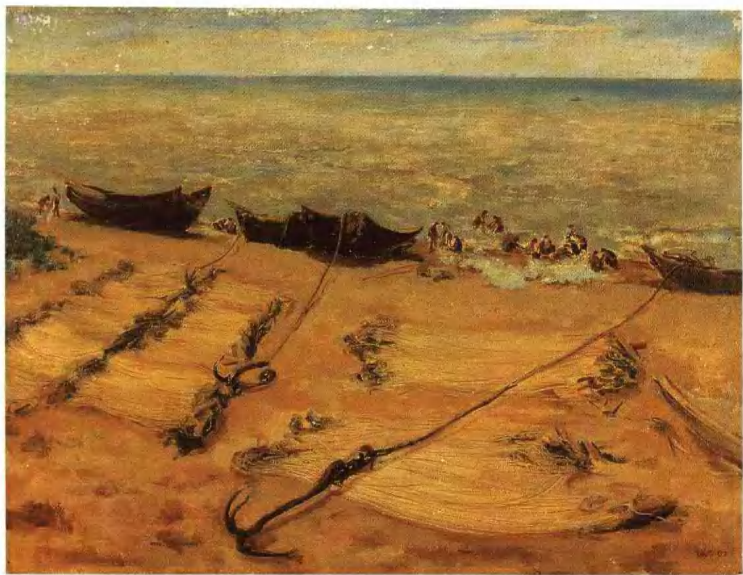
183 沙坪新村·李瑞年



184 静物·李瑞年

185 静物局部·李瑞年

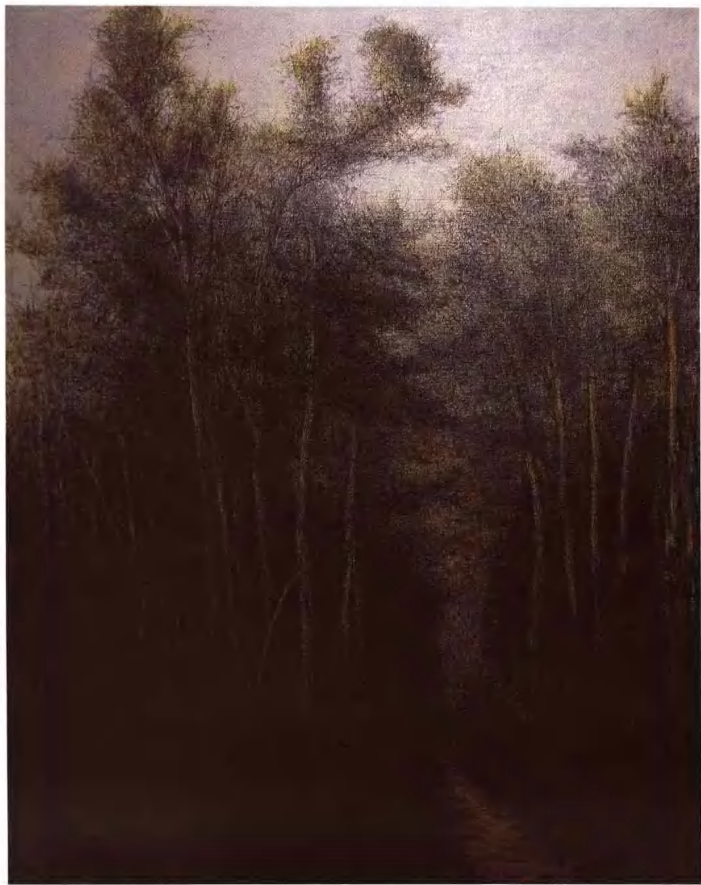




186 風景·李瑞年



187 小鷄·李瑞年



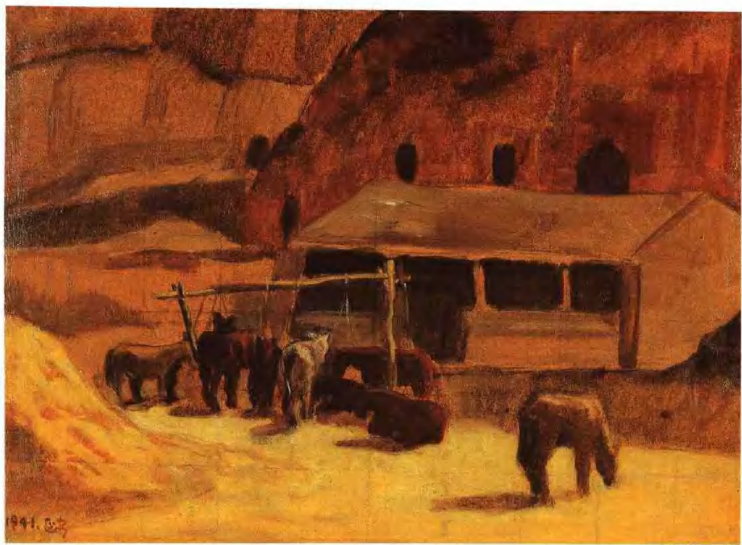
188 林間小路·李瑞年



189 英雄與美人·張弦



190 清算·莫樸



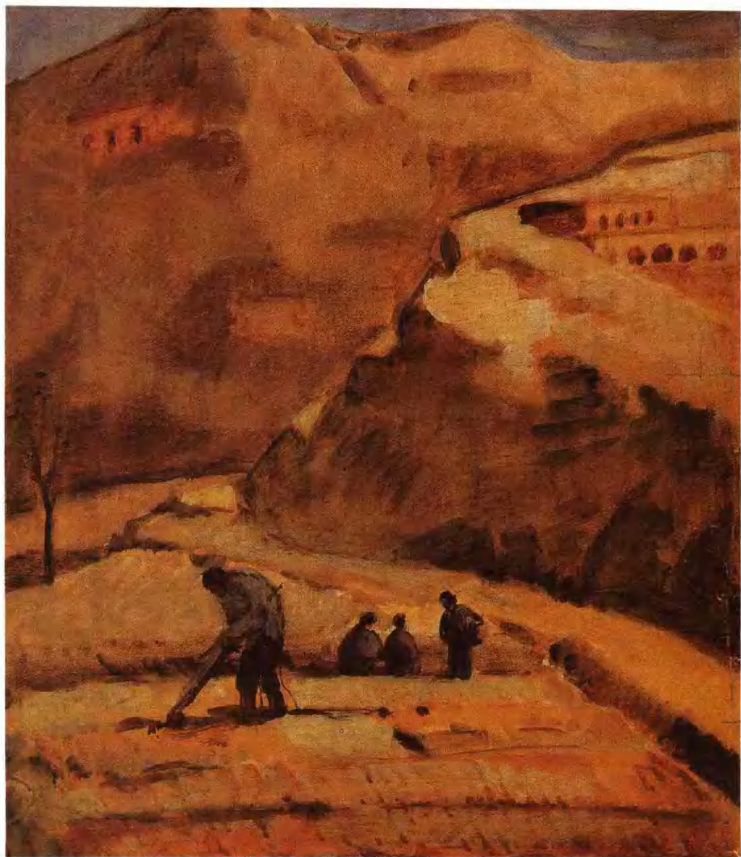
191 延安軍馬房·莊言



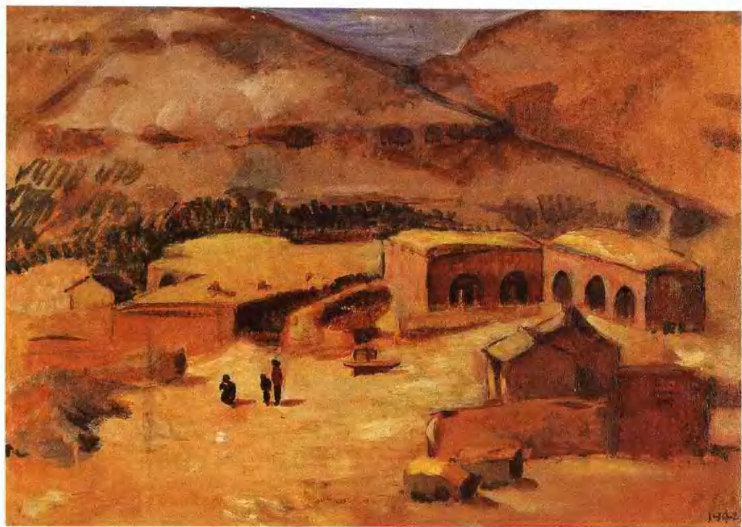
192 陕北人家·莊言



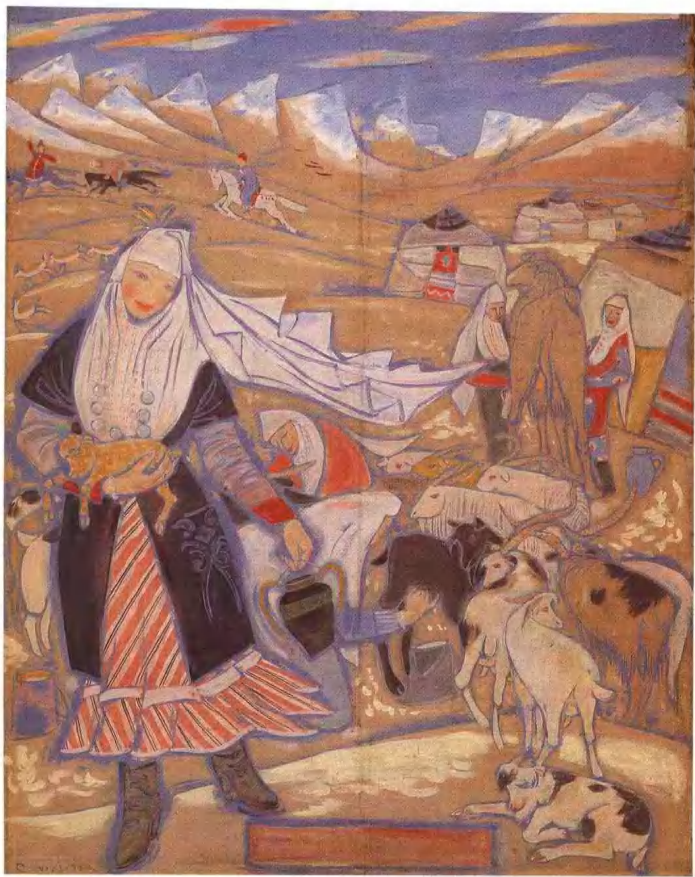
193 陕北莊稼漢·莊言



194 青調美麗石窩山村·莊言



195 陕北好地方·莊言



196 哈萨克牧羊女·董希文



197 負水女·吳作人



198 雪里送炭·艾中信



199 静物樱桃·黄頔之