

1898到1937

中國早期油畫四十年

朱伯雄 陳瑞林

近代中國接受西方文化影響，一直可以追溯到十六世紀中葉。明萬曆年間，意大利天主教士羅明堅、利瑪竇等人相繼來華，在他們帶來的宗教宣傳品、科學文化著作中，便挾有一些繪畫作品。西洋繪畫最初是以宗教畫的形式傳入中國。這些外來美術品逐漸在社會擴散開來，產生了一定的影響。清代末年中國社會發生了重大變化：外國資本主義潮流猛烈衝擊著老大的中華帝國。到此時，以鉛筆畫、炭筆炭精畫、水彩水粉畫為主要形式的西洋繪畫廣泛流行於沿海接受外來影響較早的地區。西畫由過去“不入畫品”的低下地位，逐漸發展成為可與傳統文人繪畫相抗衡的藝術。以“洋務運動”和“戊戌維新”為起點，最初從教育改制著手，遂而形成西畫藝術的體系。如果把早期西畫作為一種運動來研究，則應從“五四”新文化運動開始。西畫成為新文藝運動的一翼，至此，以油畫為主體的“西洋畫”不再僅是外來的新鮮事物，而有了反封建新潮流的內容，承當起新興美術的歷史使命。

鴉片戰爭以後，中國逐步淪入半殖民地半封建社會的境地。愛國志士無不哀痛國勢衰弱，至而醞釀“戊戌維新”，廢科舉，興學堂，派遣留學生遠赴東西洋。當時在“中學為體，西學為用”方針的指導下，西畫教育和創作出現了複雜的中西滲和現象。直到“五四”運動前夜，“洋畫”雖已泛見各大中城市，但這種中西滲和的折中美術品仍被有識之士認為不過是品格不高的里巷藝術，無助於社會的進步。直到波瀾壯闊的“五四”新文化運動興起，在“西學”向“中學”、“新學”向“舊學”勇猛進取的過程中，西畫運動才作為新美術運動的組成部分，發揮了巨大的作用。誠然，接受西方影響的藝術家往往對中國傳統繪畫持激烈的否定態度。他們對於西洋繪畫的學習，往往失之膚淺，多採取生硬搬套的辦法。“五四”時期的西畫家普遍帶有“藝術至上”和“為藝術而藝術”的傾向，即使有主張“為人生而藝術”的藝術家，他們和人民大眾的差距仍然相當巨大。不過這種“為藝術而藝術”的主張，在當時畢竟有著反封建要求個性解放的意義。到二十年代末三十年代初提倡新美術、反對舊美術的任務已經初步完成，西畫運動內部開始發生嚴重分歧。左翼美術興起，主張傳統的寫實作風與接受西方現代藝術流派的畫家發生激烈論爭。由於當時中國的特殊環境，美術隊伍內革命與背叛的分化日益明顯。早期西畫活動多局限在上海等大城市，從事西畫的人多是一些受過西方教育的知識分子。他們潛心於藝術的追求固然為中國美術發展鋪下基石，但是當中不少人和群眾的距離較遠，作品的題材範圍非常有限，在藝術手法上帶有盲目摹仿西方的傾向也是無庸諱言的事實。在嚴酷的現實教育下，不少人改弦易轍，尋求自己的藝術新路，更有一些藝術家毅然斬斷了與舊世界千絲萬縷的聯繫，積極投入了人民鬥爭的行列；也有一些藝術家徘徊觀望，走上背離時代的沉淪道路，甚至墮落成為革命的叛徒、民族的敗類。中國的油畫藝術是在艱難曲折的實踐中逐步發展起來的，它並不如某些論述所認為的那樣游離在時代的偉大進程之外。中國西畫藝術的發展促進了油畫、木刻、漫畫、連環畫、宣傳畫等畫種的發展，它們都有著不可抹煞的艱苦前進的歷程。在早期油畫發展的實踐中，留下了成功或失敗的經驗和教訓，對於今天無疑具有寶貴的借鑒作用。本文擬從1898年變法維新開始，將下限斷至1937年抗日戰爭爆發，回顧歷史，以鉤畫出中國早期油畫發展的輪廓。為行文方便，文中所述“西畫”，皆指以油畫為主體，包括鉛筆、炭筆、鋼筆畫和水彩、水粉畫等當時所稱謂的“西洋畫”。

(一) 西畫的教育事業

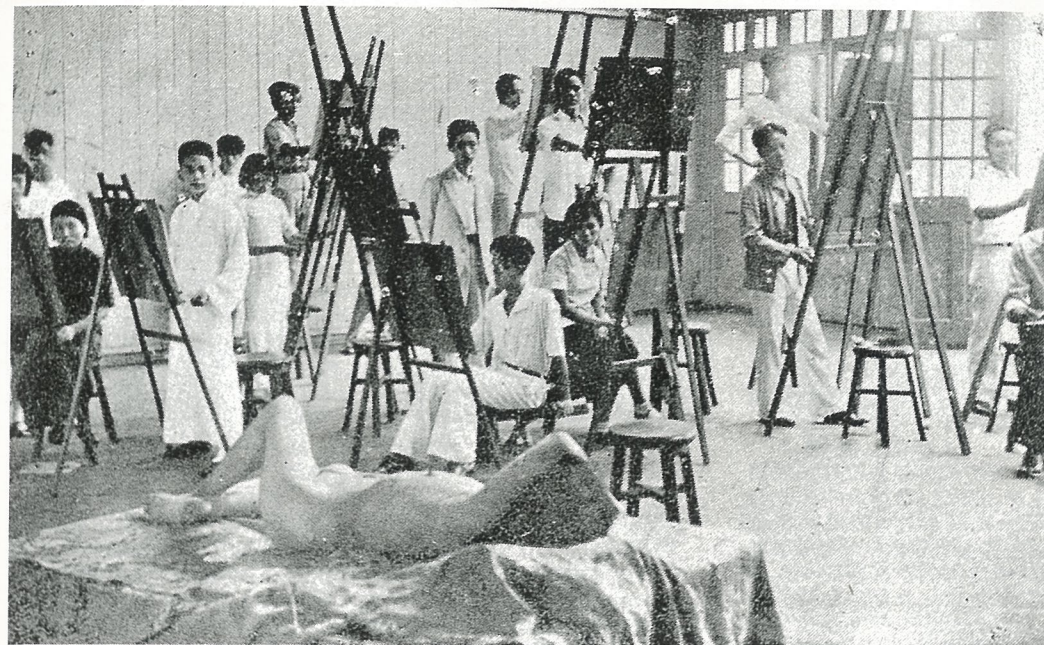
十九世紀六十年代至九十年代，在“洋務運動”和“變法維

新”潮流的推動下，中國實施教育改革。清光緒末年廢除以八股取士的科舉制，令各州縣將大小書院改為兼習中西學的學堂，沿襲千年的封建教育體制至此宣告解體。至本世紀初，全國城鄉的學堂制教育體系已初步形成。西畫教育則隨著學堂的開辦得以誕生。我國最早設立西畫專科的學校是成立於清光緒二十八年(1902年)的南京兩江優級師範學堂。該校成立之初，僅開設“圖畫”一門課，至光緒三十二年(1906年)，才由校長李瑞清(梅庵)根據任課外籍教師的意見，參照東西方師範藝術教育的成例，添設了圖畫手工科。大約在1906年秋至1909年冬、1907年秋至1910年冬連辦了甲、乙兩班，聘請日本人鹽見鏡、畫理寬之助擔任教師，該科制度亦仿照日本高等師範藝術科。藝術用品如石膏模型、圖畫資料等，國內很難獲得，故兩江師範所用畫具大部分須從國外買來。兩江師範曾一度停辦，辛亥革命以後，在舊址開辦了國立南京高等師範學校，這大約是在1915年至1916年間。那時的圖畫手工科祇辦了一個三年制的班級。稍後，北方的保定優級師範，也援兩江師範的先例，開設藝術科，培養三十餘名學生。

此時，浙江、廣東等省級師範學堂均開設圖畫課程，聘請日籍教師任教。如創辦於1901年的浙江兩級師範，其優級師範(高等師範)在1912年仿照日本東京高等師範的組織方式和教學體制，添設圖畫手工科。最初聘請的日籍教師為吉加江宗二。此人畢業於東京高等師範圖畫手工專科，注重臨摹，教學方法和小學差不多，據說教材已經採用商務印書館出版的《鉛筆畫範本》或《水彩畫範本》。聘用本國教員，最早應推山水畫家蕭俊賢(屋泉)，不過他祇擔任中國畫科目的教學。1910年姜丹書(敬廬)畢業於兩江師範學堂藝術科乙班，1911年聘為母校的圖畫教師。同年，畢業於日本東京美術學校的李叔同被聘為主任教師。至此，中國教師擔任圖畫主課的逐漸增多，教學方法也由石膏模型、靜物寫生發展到1914年李叔同採用男人體模特兒寫生。

辛亥革命以後，北京高等師範、北京女子高等師範、成都高等師範、廣東高等師範、福建、山東等地的師範學校，都曾先後開辦圖畫手工專修科。採用比較正規的西畫訓練，從而培養出不少中等學校的美術師資。

上海是中國民族資本發展較早的地區，接受外來影響自然先於其他地方。我國西畫的發源地，首數上海這個城市。十九世紀末二十世紀初，上海一些洋行，如“別發”、“普魯華”、“伊文思”等，已有Winsor、Newton和Reeves牌的水彩和油畫顏料出售，此外還發售一些美術書籍，西畫印刷品。1919年前後，法國“魯弗朗”(Lefrane)工廠製作的油畫顏料開始在上海市場上出現，色類也有所增多。儘管這些西畫材料的服務對象主要是外國人，數量、種類都十分有限，但國人畢竟可以買到並且學會使用。中國的民族工業製作顏料是在1926至1927年間，上海有“馬利”工廠製成了水彩與油畫顏料。上世紀末葉，上海徐家匯的土山灣教會在法國教士的指導下，開辦土山灣畫館，專門培養宗教畫人材。它採取工徒制的方法進行教學，方法多為臨摹範本，主要由外籍教士教授擦畫、木炭畫、鋼筆畫、水彩畫、油畫等西畫技法。教師中有一位原是中國畫家後改學西畫的劉修士(德齋)，當時已六十多歲了。1907年該館曾出版《繪事淺說》、《鉛筆習畫帖》一類書笈，為上海地區在暗中摸索自學西畫的美術愛好者提供了入門的途徑。早期西畫家如徐永清、張聿光、周湘等人就是在這時候出現的。徐永清曾在土山灣畫館從劉修士學畫，他後來專給上海各刊物畫封面和插圖，直至運用在畫館學得的擦筆和水彩技法，畫了大量風景、人物、肖像和月份牌畫等，並為戲劇演出作舞台布景畫，隨著石印畫報的發行，他們的西畫技巧



三十年代初上海美專的人體寫生課

又在畫報上發揮作用。徐的鋼筆畫曾頗受時人稱賞，他在確立了自己的繪畫聲譽以後，在上海四馬路獨自開設了一間水彩畫館。這種畫館對社會的影響不小，對美術青年有著巨大的吸引力，也博得商界的歡迎。由此師徒相傳，土山灣的西畫技法遂為更多的人所接受。

張聿光是自學成材的西畫家。1904年，他在上海華美藥房畫照相佈景，第二年到寧波益智堂任國畫教師，1907年回到上海，在青年會堂任圖畫教員，1908年成為上海“新舞台”劇院的佈景畫師，時年僅23歲。民國初年他曾在向青年會這樣一些學校任教，當時在上海卓有影響。後來張被聘為“上海圖畫美術院”校長。張聿光還是我國早期諷刺畫家，用“治”為筆名發表過不少諷刺畫。周湘出生於1871年，他是創辦我國第一所私立美術學校的西畫家。1911年以前，他曾開辦一所小規模的國畫傳習所，或稱“上海油畫院”及“附設中西國畫函授學堂”。大約在1911年，他開辦了一所佈景傳習所，或稱“中華美術學校”，畫一些照像間的佈景。校內所學水彩主要是中西合璧式的畫法。據他自撰《六十歲小傳》寫道：“戊戌之時，東渡扶桑，在日本約二載，以書畫篆刻自給，後又赴歐到法國住年餘，聞弟喪而歸。庚戌辛亥之間，滬上新學大興，予以在歐所得西洋畫法設專門學校十餘載。”1923年，學校停辦，周湘返回老家度過晚年，六十三歲時去世。死後他的學生為他出版《周湘山水畫譜》在他的社會上廣泛流傳。劉海棠、烏始光、丁悚、陳艷一等人都在他的學校習畫。以上幾位早期西畫教育家的情況各不相同，但在因襲封建文化和接受西洋藝術的程度大致是相仿的，祇有徐永清的西畫基礎稍強一點。他們在進行藝術教育時仍依照中國傳統繪畫的傳授習慣，崇尚臨摹。

回顧早期西畫的啟蒙教育，不能不強調李叔同的勞績。李叔同和另一位畫家曾延年(孝谷)，是我國去日本最早的美術留學生，同畢業於東京美術學校西洋畫科。李叔同在日本從著名畫家黑田清輝習畫，回國後擔任上海《太平洋畫報》的編輯，兼任城東女學的美術音樂教師。1912年李叔同赴杭州擔任浙江兩級師範圖畫手工專修科的主任教師，任教期間，他注重基本訓練，初以石膏模型，靜物寫生，1914年起改畫人體。1918年李叔同在西湖虎跑寺出家為僧，號弘一法師。據他的學生吳夢非回憶，李叔同出家後曾將全部作品交北京美術學校代為保存，可惜現在已經下落不明。據說有一幅《裸女》，曾一度由葉聖陶收藏，另一幅在歐陽予倩處，現均已贈送國家。

辛亥以後，倡導新美術教育最富熱情的藝術家當推呂鳳子與劉海棠。呂在1910年就在滬創辦“神州美術社”，不久回到家鄉丹陽開辦“正則女子學校”。1911年冬，劉海棠聯合烏始光、汪亞塵、丁悚等人創辦了“上海圖畫美術院”。其時劉年僅十六歲。學校開辦之初僅設繪畫科兩個班。1914年，上海圖畫美術院繪畫科改為西洋畫科，1915年又添設師範科，開始參用新式教學方法，並且改變學制與規模。1914年該校僱用一個名叫“和尚”的十五歲男孩作為模特兒。這時已開設中國畫、西洋畫、工藝圖案、雕塑、高級師範、初級師範等科，並設函授科。大約在1919年至1920年間，改稱“上海美術學校”。早在“圖畫美術院”開設之初，還曾兼辦以臨摹稿本為教學方式的函授學校。那時要想

在上海樹起“美術學校”這塊招牌，確非易事，因為人們還不習慣這類學校，而學校主持者除少數從海外留學歸來的藝術家以外，大多數也弄不清楚基本練習教學應以什麼為主。學校持續兩年，入學人數也不過二十多人。1915年春，在日本學習美術的陳艷一因病短期回國，應邀在圖畫美術院任教。他按照東京美術學校的方法對教學加以改進，採用靜物和石膏模型寫生，並且代學校在東京菊地模型所定購了一個伏爾泰的石膏像，另外還組織了一個研究所“東方畫會”，由陳艷一、王道源主持，徵集了會員二十餘名，由於每月要收研究費，而習畫的石膏模型又缺少，以致減弱了研究興趣，該所祇辦了半年，即行解散。

在回顧“五四”前後的西畫教育活動時，我們不能不提到對新文化運動作出了重大貢獻的蔡元培先生。1918年4月成立

的北京美術學校，是我國第一所公立美術學校，即是蔡元培“美育”思想影響下的產物。該校成立時先設中等部，分繪畫、圖案兩科，兩年之後開設本科，本科內設中國畫、西畫、圖案三係，另辦師範班，設中國畫、圖案兩科。北京美術學校由國畫家鄭錦(裝璜)擔任校長。第一班學生約三十餘人。1921年改為“北京美術專門學校”，1925年6月又改為“北平藝術專門學校”，1927年合並到北京大學，1928年後改為“北京大學藝術學院”，1934年1月從國立北平大學劃出，成立“國立北平藝術專科學校”。

辛亥之前，普通教育中雖已有美工課程，但偏重於實用目的；辛亥以後，始轉為注重欣賞的美術課。民國初年公佈的《中學令施行細則》中，已經特別強調所開設的音樂、手工、圖畫等科目，必須以美感教育為目的，提倡“養成勤勞之習慣，審美之興趣……”，並在中小學實際課程中佔有十分之一到七分之一的比重，這些都是與蔡元培的教育思想和實際努力分不開的。

上海地區有1920年吳夢非、劉質平、丰子愷等人合辦的“上海藝術專科師範學校”。1922年到1923年間，有原在神州女學教授水彩畫的洪野主持的“上海大學美術科”。洪野原習中國畫後改習西畫，他在西畫創作中約略滲入了一些中國畫法。1925年他籌辦了“廈門美專”。

1923年至1924年，上海有“東方繪畫研究所”，後改為“東方繪畫學校”。1924年至1925年間，“東方繪畫學校”與原“上海藝術專科師範學校”後改為“上海藝術師範大學”合併，成立“上海藝術大學”。同年方雪鵠、潘思同等人在上海創辦“白鵝繪畫研究所”，周熙(江丰)曾短期在該所習畫。

1925年丰子愷等人在上海江灣成立“立達學園”，後增設美術科。1927年冬，因上海美專發生風潮脫離出來的師生組成“新華藝專”，開始由俞奇凡、後由汪亞塵主持。

1925年冬天，“上海藝術大學”分裂，一部分成員由陳望道、陳艷一、丁衍鐸率領成立“中華藝術大學”。該校的西畫課程漸趨正規，木炭素描為基礎畫法，油畫作為色彩畫法，這樣的學校漸見增多，不少畫家寫了一些介紹油畫基本知識的小冊子。中國早期的西畫活動，水彩畫、鋼筆畫、木炭畫、鉛筆畫雜陳，油畫影響較小，到此時風氣為之一變。

內地不少城市如成都、武昌、廣州、蘇州等地，藝術專科學校陸續成立，不少學校開設繪畫科教授西畫，一些小規模的西畫研習所更是不勝枚舉。現將較重要的學校分述如下：

“蘇州美專”成立於1922年9月。油畫家顏文樑在1919年發起“第一屆蘇州賽畫會”，1922年7月至8月間又辦“蘇州暑期圖畫學校”，為蘇州美專的成立作了準備。“私立蘇州美術專門學校”開辦時，祇設速成科一班，定二年畢業。1924年秋改設本科，分國畫、西畫兩係，定三年畢業。另設預科一班，定二年畢業，均兼招收女生。1930年秋，本科增設藝術教育係，另外還設置畢業生進一步培養之研究科，本科之外還設選科。同年秋季，改“專門學校”為“專科學校”，並改預科為高中藝術師範科，定三年，改本科為專科，定二年畢業。1932年改藝術教育係為實用藝術科，本科增加修業年限，定三年畢業。

私立“武昌藝術專科學校”成立於1920年4月，當時稱“武昌美術學校”。創辦人唐義精、蔣蘭圃。學校開辦之初，設函授

及中等兩部，學生很少。1923年8月，開辦專門科，改校名為“武昌美術專門學校”。1930年1月改稱“武昌藝術專科學校”。學校設有藝術教育係本科、預科，繪畫係本科以及西洋畫係本科。附屬中學有高中藝術師範科、高中普通科及初中部。唐義精任校長，西畫教師主要有許敦谷、唐一禾、陳影梅等人，聞一多曾在該校任教。

國立中央大學藝術係始建於1927年秋，這一公立藝術教育機構的產生，得到了蔡元培的支持，它的校址即原兩江師範舊址。該係由原江蘇省立第四師範藝術專修科改組而成，內設圖畫、音樂、手工三組，學生由原第四師範專科轉來，學制定二年或三年。1929年改係為藝術教育科，學制四年，分設國畫、西畫、音樂、手工四組。1930年手工組停開，並改科名為藝術科，分國畫、西畫、音樂三組，畢業期仍為四年。1935年國畫與西畫合併為繪畫組畢業期限也是四年。該科隸屬當時的教育學院，學生畢業授予學士學位。中央大學藝術科以培養中學及師範學校藝術師資作為主要目標。主任徐悲鴻，西畫教師有潘玉良及呂斯百、吳作人等。

五年制的藝術院校是1928年春天由當時教育部委派林風眠開辦的國立藝術院。1927年，蔡元培主持大學院，邀請北平國立藝術專科學校校長林風眠主持大學院的全國藝術教育委員會。林風眠在1927年曾發表長文《致全國藝術界書》，認為“藝術運動如果很快發生一點作用，國立的藝術教育機關是必須的。”根據他的建議，在杭州開辦了國立藝術院。原定大學部設繪畫、圖案、雕塑、建築四係，開辦時建築係尚在籌備之中。同年秋又設研究部，以培養高等藝術人才。1929年秋改名“國立杭州藝術專科學校”，並開辦藝術高中部。1933年秋，學校又設立“書畫研究會”、“實用美術研究會”。1934年春，將高中部改為“高級藝術科職業學校”。“國立藝術院”改“藝專”後學制仍恢復為三年，與專門部下的高中三年一起事實上修業年限為六年。

藝術院校的設立，藝術教育逐漸完備，培養了大批從事西畫藝術的人才，開拓了更多研究西畫藝術的園地，為我國油畫藝術的發展奠定了基礎。努力於藝術教育事業者，應推劉海粟、林風眠、顏文樑及徐悲鴻等人。文化事業的基石是教育。早期油畫家辛勤耕耘，散播了我國新興油畫藝術隊伍一批又一批種子，這一歷史功績應予充分肯定。

(二)西畫家與畫會活動
我國早期的西畫，首先接受日本“洋畫”的影響，這是由於我國在實現近代化的過程中最初是以東鄰日本為師的緣故。教育體制、教學方法多承襲日本，去日本學習藝術的留學生開始也比遠赴歐洲的為多。1904前後，有李叔同、曾孝谷在東京美術學校學習西畫。1914年有陳艷一去日本學習西畫，此外還有汪亞塵、俞寄凡、江小鶴、嚴智開、汪洋洋、雷毓湘、方明遠、李廷英、許敦谷、胡根天等人在東京美術學校學習。在此期間，尚有台灣畫家李梅樹、陳澄波、劉錦堂、張秋海等人來到日本學習。留學歐洲的西畫家也有不少。1887年李鐵夫出國，1911年至1912年有李超士、吳法鼎以及較晚的王靜遠赴巴黎學習油畫。從上世紀八十年代直到本世紀三十年代近半個世紀出洋留學的美術青年總計不少於二百人。僅就日本東京美術學校統計，1911

年至1914年在該校就讀的中國學生已近七十人。這些西畫家為振興中華藝術、發展新興美術事業，在海外學習時就曾進行眾多的畫會活動。如汪亞塵等十數人曾經在東京成立“中華美術協會”，作為中國留學生的聯誼機構，同時也是課外習畫的場所。這是美術留學生在海外成立較早的團體。

李叔同回國以後曾於1912年在上海創辦“文美會”，這是一個純粹國畫書法金石的研究團體。最早在國內成立的西畫團體當數1915年在上海成立的“東方畫會”，由烏始光、汪亞塵、俞寄凡等人發起，陳艷一也曾參加。該畫會存在時間很短，沒有做出大的成績，僅僅在當年夏天組織過一次普陀寫生。規模較大、較有影響的團體是江小鶴、丁悚、陳曉江、張辰伯、劉雅農、王濟遠、楊清馨等人1919年8月在上海組織的“天馬會”。據劉海粟1923年撰文回憶：“近來中國美術展覽會之勃興多起源於‘天馬會’”，“江新(小鶴)有感於此，建議於同時創立常年展覽會，每年春秋兩季徵集國中新作之繪畫陳列之，以供眾覽，其制蓋仿法之沙龍，日之蒂展也”。“天馬會”的命名，據丁悚在1923年《藝術周刊》第十三期撰文述，是年，幾位發起者在張辰伯家里開會討論，“江君初主張用‘骷髏’為名，大家以為太可怕，且帶有些消極的色彩；又想用‘薔薇’兩字，我說太艷麗了，又叫不響，後來大家想了不少名字，都覺得不大妥當。我突然想著‘天馬行空’的一句話，便說何不用‘天馬’兩字，又好叫，又易記，且天馬行空，高不可攀，含意甚深，極合藝術上廣大的意義，於是大家贊成決定用這個名字，‘天馬會’三字於是成立了。”“天馬會”公推劉海粟為特別會員，並在12月20日至25日假上海“江蘇省教育會”舉行第一次展覽，展出中西繪畫。展覽展出五天，“觀者達數萬人”。“天馬會”每月開常會一次，春秋兩季開大會一次，每年舉辦展覽一、二次。參加者主張“集合研究藝術的同志從事藝術運動以促進國民文化為宗旨”，“宣傳東西洋近代美術作品”、“考察東西洋美術之沿革、現代美術之狀況及其趨向”、“編譯關於美術書籍”、“研究高深藝術”、“提倡藝術事業以陶養人格”。這個美術團體斷斷續續延至1925年。

在“天馬會”建立的翌年，蕭公權、汪英賓、謝列、朱應鵬、陸景蘭等人又發起成立了“晨光美術會”。1921年1月正式成立，開始時會員有三十多人，6月舉行第一次展覽。會員張聿光、朱應鵬於10月赴日考察，回國後入該會的附設研究所。“晨光美術會”以舉辦展覽為主，兼及切磋業務，開設畫室。至1922已有會員一百餘人，開始雇用女模特兒，最初雇一俄國女子，對此社會非議時有所聞，不久人們漸漸了解，效仿者日漸增多。到6月份舉行第二屆展覽時，往觀者更多，名揚一時，影響擴大。次年5月舉行第三屆展覽更形成盛況。1923年會員大增，且會員中有不少人陸續赴法留學習畫。1925年8月該會假上海藝術大學第二院舉行第四屆展覽會，展出作品約三百餘件。作者有王榮鈞、朱應鵬、宋志欽、余振新、李楷、吳人文、周元安、周一舟、唐越石、烏叔養、陳南燕、倪貽德、馬施德、張眉燕、張聿光、張亦庵、許敦谷、萬古蟾、華蓋、萬春燕、樓崇遠、樓金聲、蔣鳴秋、蔣文釗、魯少飛等人。當時西畫在上海地區幾乎形成了一個聲勢頗為壯大的運動。社會反映之強烈，群眾對於西畫之崇



人體 (油畫)

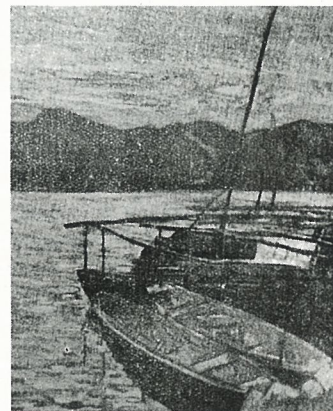
倪貽德



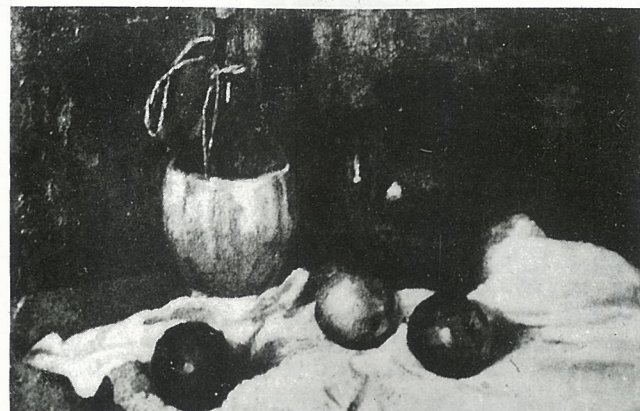
台灣遺民圖 (油畫) 王悅之



肖像 (油畫) 許太谷



霞光 (油畫) 李超士



靜物 (油畫)

孫多慈

尚，也非昔日可比。1927年元旦，在該會常年大會上有人提議改為“晨光藝術會”，並增設戲劇部，職員改為委員制，下設各分會。這樣便成了一個綜合性的藝術團體。選舉朱應鵬、陳南燕、宋志欽、魯少飛、張眉燕、唐崇高、季小波、鄭青騎、翁元春為委員。1923年3月27日，由中華藝大、晨光藝術會、上海藝大、中華美術會、太平洋畫會、東方畫會、國大藝術研究班、漫畫會、中華美術攝影學會等包括美術、音樂、戲劇、舞蹈等十餘個團體聯合組織“上海藝術學會”。

大約從1916年開始，西畫風氣隨著從日本和歐洲留學回國的畫家而逐漸發生變化。此後三年間，有李超士、王靜遠、吳法鼎從法國歸來，江小鶴從日本歸來，陳曉江、李毅士、邱代明、陳宏、高樂宜、王遠勃、潘玉良等人從海外歸來。劉海粟在1919年至1926年間曾數次去日本考察。徐悲鴻自1919年赴法，1927年回國。從歐洲回來的西畫家還有後來投靠國民黨的張道藩和先在東京習畫、後轉赴巴黎的常玉(有書)，他們都曾在上海停留。三十年代初，又有龐薰琴、倪貽德、張弦、劉抗等人回到上海。他們回國以後大都成為西畫運動的重要力量。

1929年春由當時的教育部在上海舉辦“第一屆美術展覽會”，可以說是西畫運動達到新階段的標誌。我國最早的美術展覽會，應推清宣統二年(1910年)在南京籌辦的“南洋勸業會”，這是中國歷史上第一次由國家籌辦的展覽會，雖然它還祇不過百貨商品與美術作品雜陳。其中所設之“美術館”，陳列的是國畫、刺繡、古董之類，西畫因係各學校出品，所以陳列在“教育館”。那時的西畫作品還是非常幼稚的，種類已有鉛筆畫、炭筆畫、水彩畫、油畫等。經過了二十年的發展，到“第一屆全國美術展覽會”時已經有了長足的進步，取得了蔚為可觀的成績。

時隔不久，在上海成立的“決瀾社”更表明中國油畫運動新的發展。“決瀾社”成立於1931年9月23日，發起者有龐薰琴、倪貽德、周多、張弦等人。1932年1月6日舉行第一次會議，出席者有梁白波、段平右、陳澄波、陽太陽、楊秋人、曾志良、鄭雲梯、周多、王濟遠、倪貽德、龐薰琴等共二十人。1932年10月假上海世界學院舉行第一次畫展。“決瀾社”成立以後舉行過四次畫展，直到1935年才宣告結束。“決瀾社”成員大都接受西方近現代美術的影響，在研究和介紹西方近現代諸流派的藝術方面，他們率先走了一步。該畫會成員後來各人的藝術道路不一樣，情況比較複雜。

1934年至1935年間，上海有“中國獨立美術協會第一回畫展”。“中華獨立美術協會”由幾位留學日本的青年畫家梁錫鴻、李東平、趙獸、曾鳴等人組成。他們以本世紀初在西方出現的“超現實主義”為標榜。這是中國最早的一次“超現實主義”畫展。後來他們還到廣州等地舉行展覽。該團體維持的時間不長，不久即無形解散。一部分畫家在廣州陸續研究“超現實主義”藝術。李東平、曾鳴還辦了一份《現代美術》雜誌，作為宣傳的陣地。梁錫鴻先在上海編《新美術》刊物，後來回到廣州，和林鏞等人發行《美術雜誌》，鼓吹現代美術。林鏞曾在上海中華藝大和東京文化學院美術科學習西畫。

1936年6月，江亞塵、朱配瞻、徐悲鴻等人發起成立“默社”，在上海八仙橋基督教青年會舉行第一次畫展。這次畫展以中西繪畫並陳為特色，展出了吳作人、呂斯百、張允仁、周碧初、錢允仁等人的油畫、張允仁的雕塑，汪亞塵、徐悲鴻等人參加的作品卻是中國畫，這反映了我國西畫運動一種新的趨向。

這些早期的西畫團體大都依靠藝術家的努力奮鬥，才賴以生存並發揮影響，正如王濟遠在1923年《藝術周刊》第十三期中所描述：“幾經艱困，歷年會務的進行上，既未得公款分文津貼，亦未向外界募集分文資助。歷屆舉行繪畫展覽會，雖屬所費不貲，都由各會員勉力擔負”。雖然談的是“天馬會”的困難情

況，其他美術團體也都莫不如此。

1933年6月，繪畫、彫刻、詩歌、音樂、戲劇作家約五十餘人，在南京發起成立“中國美術會”。同年11月12日舉行成立大會，選舉于右任、王祺、張道藩、高希舜、李毅士、章毅然、湯文聰、陳之佛、梁鼎銘為第一屆理事，張道藩為總幹事。1934年“中國美術會”呈報國民黨政府“中央民衆運動指導委員會”備案，並領得“許可證”。“中國美術會”經費由國民黨“中央宣傳委員會”支付，當時的“教育部”亦予津貼。國民黨政權試圖把“中國美術會”辦成一個全國性的美術機構。該會成員中有好幾個人是國民黨的中央委員。1934年9月15日，“中國美術會”舉辦第一屆展覽，各省畫家參展約三百餘人，作品約千餘件，計分繪畫、彫刻、金石、書法、工藝美術等，可算自“第一屆全國美展”以後又一次規模較大的美術展覽。1934年12月，“中國美術會”召開第一屆年會，選舉王祺、李毅士、洪陸東、陳樹人、陳之佛、徐悲鴻、張道藩、高希舜、章毅然、湯文聰、潘玉良等十一人為理事，推張道藩為理事長，王祺為總幹事。1935年4月和10月，舉行第二屆和第三屆展覽，並出版《中國美術會季刊》雜誌。至抗戰爆發，該會總計舉辦過五次展覽。會員中各具傾向，真正取悅南京政府象張道藩那樣的人數甚少。

一部分沒有參加“中國美術會”的畫家於1936年3月15日在上海成立了“中華美術協會”。劉海粟、王濟遠、蔣建白、馬公愚、謝公展、鄒克昌、潘玉良、謝海燕、倪貽德、吳公虎、李健、施耕鵬、向培良、徐則驥、宋邦干等十五人當選為理事，閻甘園、柳亞子、陳鶴琴、顧樹轟、李浩然等五人為監事。1936年9月24日至30日假上海大新公司四樓舉行第一屆美術展覽。“中國美術會”和“中華美術協會”這兩個規模較大的美術團體，在政治上是相對立的，但其中人員傾向的複雜就難在此贅言了。

1936年1月，上海有藝術青年茹茹、陳楷人、錢辛稻、吳人生、劉雲霖、梁麥西等成立“線上畫會”。抗戰爆發，該會即停止活動。

1937年4月1日至23日，國民黨政府“教育部”在南京舉辦“第二次全國美術展覽會”。“美展”籌備委員會主任委員是張道藩。展覽共分九部分：圖書、治印、工藝美術、建築圖案及模型、彫塑、西畫、現代書畫(中國畫)、歷代書畫、攝影。規模雖然比“第一屆全國美展”大，但非常龐雜。其中西畫陳列品第一期展出二百二十五件，後來又補充三十一件。作品有油畫、漆畫、水彩、粉筆畫、木炭畫、版畫(木刻)等，而以油畫數量為最多。這次展覽雖名為“全國美展”，實際上並沒有顯示出當時西畫運動的全貌。象陳艷一、李超士、丁衍誦、黃潮寬、倪貽德、周碧初、陽太陽、周多、邱代明、蔡威廉、楊秋人、趙獸、郎魯遜、江小鶴等人都沒有作品參加。“第二次全國美術展覽會”標誌著中國早期西畫運動的終結，不久抗戰爆發，中國美術進入了一個新的階段。

隨著三十年代西畫運動的高潮，不少美術刊物紛紛出現。如杭州藝專校刊《亞波羅》，上海美專的《藝術旬刊》和《藝術》，李金發主編、商務印書館出版的《美育》雜誌，由陳秋草主編、良友圖書公司出版的《美術》雜誌，由孫福熙主編、藝風社出版的《藝風》雜誌等。這些刊物登載不同傾向西畫家的言論，記錄了當時的美術活動。刊物展示了西畫運動的面貌，促進了藝術探索和藝術交流，對介紹和研究外國美術也起了積極的作用。到今天也是我們整理西畫運動歷史材料的重要來源。

(三)西畫的流派之爭

我國的西畫運動，一開始就存在著新與舊的矛盾、主張傳統的寫實作風與模仿西方現代流派的紛爭，以及西畫家的革命與叛的激烈鬥爭。

WANG DATONG - AN OIL PAINTER IN THE REALIST TRADITION (U.S.A.) JOAN LEBOLD COHEN

王大同——一個傳統寫實主義的油畫家

(美國) 瓊·萊波德·柯恩

在清末民初，還處於模仿與中西畫法雜陳狀態的西畫，對於西方繪畫各種傾向的認識尚很模糊。歐洲的印象派繪畫已經沒落，本世紀初西方藝術新流派頭緒紛繁，而這時“印象派”這一名詞才悄悄傳進我國。隨著留學生從海外歸來日見增多，對於西方藝術的了解範圍也逐漸開闊。到此時一些美術雜誌發表有關西方藝術諸流派繪畫的文章和圖片。西畫界大致可見以下幾種主要的影響：早年出國的李超士、李毅士和稍後出國學習的徐悲鴻、顏文樑、楊秀濤等人，接受傳統的法國和英國學院派畫風的影響較深，主張嚴謹的寫實油畫；在國外接受現代藝術較多的一批西畫家，如王道源、汪亞塵、吳勤恒、潘玉良等人屬於印象派風格；邱代明、陳宏、劉抗等人則受新印象派的影響；劉海粟、王濟遠等人較多接受後印象派畫風。至於“決瀾社”組織者龐薰琴、倪貽德等人，通常以野獸派畫風為時尚。此外還有梁錫鴻、李東平、曾鳴、趙獸等人主張“超現實主義”藝術。這些畫家大多自國外歸來，所接受的藝術影響比較複雜，他們所推崇的畫風和自身的藝術實踐也不能劃上等號，但不能否認他們的藝術帶有西方現代藝術諸流派的明顯烙印，有的人是隨著海外學習時所從導師的畫風而接受下來，有的則出於個人的傾慕。

一般來說，上海地區的現代藝術傾向比較強烈。“上海美術專科學會編輯的《藝術》雜誌，就曾大力提倡現代派藝術。“杭州藝專”孫福熙等人主辦《藝風》雜誌，也多刊登現代派藝術的作品。1935年10月《藝風》第三卷十期《超現實主義介紹》專號，發表了趙獸的《超現實主義宣言》，李東平的《什麼叫超現實主義》，梁錫鴻的《超現實主義論》、曾鳴的《超現實主義的批判》。李東平和曾鳴兩人還寫了許多有關超現實主義繪畫的研究文章。他們竭力宣傳畢加索、勃拉克、達利，把年僅二十四歲的趙獸和曾鳴並列其間，以表明中國藝術也將進入世界現代藝術的行列。《藝風》在1936年12月1日的第四卷七、八、九期合刊上，由留法學生組織的“中國留法藝術學會”編輯了《現代藝術專號》，全面介紹當時世界的現代藝術。在現代派藝術甚囂塵上的同時，也有人在大力介紹現實主義藝術，介紹象法國的米勒、杜米埃、瑞典的左恩、德國的門采爾，以及意大利文藝復興時期各位大藝術家的藝術，其中最有成績的當推魯迅先生。到這時，西畫界對於西方藝術算是有了比較全面的了解，人們的鑑別能力也隨之提高。這種背景促使西畫家堅持寫實再現和主張主觀表現兩種態度發生衝突，這些爭論活躍了研究探討的空氣。

古典畫風的寫實派傾向與崇尚現代藝術的表現派傾向之間的矛盾鬥爭，在中國早期西畫運動中進行了很長時間。1929年“第一次全國美展”期間，以徐悲鴻、李毅士為一方，以徐志摩為另一方，曾就此進行一場筆戰。在《美展匯刊》上，徐悲鴻寫了《惑》、《惑之不解》等文章，李毅士則寫了《我不惑》等文章。他們斥後印象派、野獸派等現代藝術為“無恥之作”，是使人無法容忍的東西，簡直象“鄉下人的茅廁”那樣令人噁心。徐志摩寫了《我也惑》等文章予以反駁，並以英國藝術評論家羅斯金當年以“俗物、無恥、糾纏”等詞句指責惠斯勒的藝術，以至釀成轟動倫敦的一場官司來諷喻寫實派，認為他們的保守觀點是一種不為歷史認可的“偏見”。徐志摩針對徐悲鴻謾罵塞尚與馬蒂斯的言詞，進行了冗長的筆戰，而李毅士則主張：“祇要不是欺人，……自然是有價值的”他既不贊同徐悲鴻將西方現代藝術流派一概否定，認定塞尚、馬蒂斯的藝術是“十二分誠實的天性流露”，又不主張這種畫風在中國土地上廣泛流行，面對當時多樣的藝術傾向。他感嘆道：“在中國現在的狀況之下，人心思亂了二十多年，我們正應該用藝術的力量，調劑他們的思想，安慰他們的精神。”這是早期西畫運動中矛盾鬥爭的一段重要史實。

在藝術與社會的關係、藝術的社會作用的認識上，也存在著不同的意見。李毅士曾從藝術的社會作用出發，認為“藝術品要在社會上存在，要使社會鑒賞”，就必須研究藝術“和時代發生的關係，而藝術家的責任，就應該把他在社會上的責任先研究一下。”不少藝術家都曾呼吁要努力提高藝術在社會生活中的地位，但他們都往往過分強調藝術改造社會世道人心的作用，夸大了藝術家主觀奮鬥的能力。早期西畫家由於受到“為藝術而藝術”思想的影響，容易脫離社會實際。一部分人染有“藝術至上”，這可以從一部分畫家作品的題材內容上見出端倪。脫離生活、脫離人民群众的鬥爭、與時代脈搏不相適應的傾向在整個美術領域中，油畫較其他畫種為甚。也有不少西畫家主張“為人生而藝術”。1927年林風眠在主持北京國立藝專時，曾經發起“北京藝術大會”，組織“深入民間”的運動，提出“打倒模仿的傳統的藝術！打倒貴族的少數獨享的藝術！打倒非民間的離開民衆的藝術！提倡創造的代表時代的藝術！提倡全民的各階級共享的藝術！提倡民間的表現十字街頭的藝術！”的口號。但是林風眠的藝術“走向生活”運動並未能取得成果。1929年，他和王子雲等人組織“社會藝術運動社”發表的宣言中暴露了鬥爭的弱點。他們承認：“素來藝壇皆有派別之分，在藝術創造上看起來，假如不含權利之攬奪，是種極好的現象……故不足為藝人

病。”他們提出藝術要“隨時代思潮之變遷”，不顧群眾藝術鑒賞的習慣，要求擺脫傳統，說“時至今日而獨以傳統藝術為尚者，無異置藝術於死地！我們何需乎藝術運動！”把凡是“根本否認傳統派藝術之存在價值，致力於創造新時代藝術之作家”都歸稱為他們的同道。這樣做也就會使藝術失去群眾。據當時《婦女雜誌》第十五卷第七號金偉君的文章《美展與新藝術運動》披露，他們這樣做是為了與“全國美展”相對抗。後來他們果然如十九世紀法國的落選者沙龍一樣，另開了一個“落選展覽會”，“所陳列的作品，卻是比後期印象派更近於主觀的表現派”。

在“為人生而藝術”口號的指導下，不少美術家深入民間，創造出不少反映勞動人民疾苦的作品。其中突出的有畫家司徒喬，他的畫充滿對人民群众的同情，熱誠表現勞動人民的生活和反抗鬥爭。司徒喬的藝術得到魯迅先生的高度評價。

在嚴酷的階級鬥爭中，西畫家隊伍也發生分化。畫家梁鼎銘曾經積極參加北伐革命，創作出一些反映大革命歷史的作品，但是後來他自命為“中國的達維特”，墮落成爲蔣介石政權的御用畫家。有的藝術家如張道藩、張若谷、朱應鵬等人，投靠國民黨反動派，成爲鎮壓人民、反對革命的鷹犬。也有不少畫家從“為藝術而藝術”的迷夢中惊醒，左翼美術運動正是隨著西畫運動的發展而蓬勃興盛起來的。由於種種原因，左翼美術運動不能以油畫、而是以木刻爲主要武器。上海中華藝大曾經是左翼美術運動的重要陣地。1930年2月，由許幸之、葉沉（葉西苓）、王一榴、劉露、湯琳（湯曉丹）等人發起成立普羅美術團體“時代美術社”，該社團曾舉辦“蘇聯美術圖片展覽”。1930年3月2日，“左翼作家聯盟”在中華藝大成立，同年7月，繼“左翼作家聯盟”、“左翼戲劇家聯盟”以後，成立了“左翼美術家聯盟”。“美聯”總部臨時設立在中華藝大的西洋畫科，並組織了“上海美術專”小組，“新華藝專”小組，“中華藝大”小組，“杭州國立藝專”小組（即“一八藝社”）。“上海藝大”和“白鵝畫會”因群眾尚未發動、沒有組織小組，祇有劉露和周熙（江丰）個別活動。同年9月，魯迅曾到中華藝大作過一次講演。到1931年夏天，“中華藝大”被國民黨當局封閉，一部分成員被捕。1931年杭州國立藝專的進步學生組織“一八藝社”，在上海成立了“一八藝社研究會”。以後又有“野風畫會”、“溝空畫會”、“春陽畫會”、“春地畫會”等組織，這些畫會以木刻作爲武器進行活動，但基本成員卻都是來自西畫的隊伍。

左翼美術運動中比較活躍的人物有許幸之。他在東京美校畢業後於1929年從日本回到上海，擔任中華藝大的西洋畫科主任。1932年至1933年間，許幸之曾在上海八仙橋基督教青年會舉行過一次個人畫展，以後就轉變到戲劇活動方面去了。1930年他在《沙崙》月刊發表《中國美術運動的展望》和在《藝術》月刊上發表《新興美術運動的任務》兩篇文章，代表了左翼美術運動的理論觀點。文章提出“我們的美術運動的任務，是階級性的新興美術運動的任務”。並提到四條在“無產階級意識所影響下的新興美術運動”的具體方針。問題是口號提出來了，也強調西畫家應把握辯證唯物論，確立美術與社會生活的關係，要完成資產階級所不可能完成的啓蒙運動等等，但是沒有能夠團結更多的藝術家，用多種多樣的藝術形式表現生活和鬥爭，這是左翼美術運動的一個薄弱環節。

早期西畫運動的發展，促使廣大藝術家爲建立具有民族風格的現代的中國繪畫而努力探索。不少油畫家有意識地取法中國傳統繪畫之所長運用到自己的創作之中，油畫家張弦取得的成績便比較顯著，後來林風眠、徐悲鴻等畫家更有著卓越的成就。不少西畫家還從事中國畫創作，融入西畫的優點到中國畫內，象汪亞塵、徐悲鴻、劉海粟、王濟遠等人。影響所及，一些國畫家也都開始自覺地吸取西方藝術的營養，使傳統的中國畫法有所改變。中西藝術的相互刺激和融匯，對於當代中國美術的發展具有重大的意義。

我們回顧四十年中國早期油畫的歷史，爲的是想總結經驗和教訓，以對於當前中國美術發展有所幫助。人類的歷史是一代又一代人努力奮鬥的無窮盡的延續。老一輩藝術家的藝術實踐，爲今天中國油畫藝術的繁榮奠定了基礎。前人所走過的道路，無論是成功或者失敗，都爲後繼者留下十分可貴的遺產。我們能夠從歷史的回顧中獲得這樣的信念：中國油畫藝術的發展是時代變革的產物，藝術家必須隨著時代的進步不斷前進；必須從熱烈深厚的社會生活中吸取營養；必須與廣大人民群众一起同呼吸共命運；必須冷靜地對傳統文化作出新的估價；對其他民族文化，必須以廓大的胸懷去了解，去發現；對於不同的風格流派，必須採取各自相容、互不攻訐的態度，共同繁榮，共同發展。在今天中國良好的社會環境之中，中國油畫藝術家繼承前人未竟的事業作出新的更大的努力，前人辛勤勞動撒播的種子，在不久的將來，定會開出艷麗的花朵，結出豐碩的果實。

王大同（生於1937年）是一位寫實主義的油畫家，他取得如此水平的傑出成就，堪稱繪畫藝術大師。

在毛澤東時代（1949—1976）王大同受到了社會主義現實主義的薰陶。自1949年中華人民共和國成立以來，社會主義現實主義的藝術風格一直爲官方所提倡。王大同在四川美術學院就讀時是一個優秀的學生，他畢業後得到了令人羨慕的留校任教的職位。不久因他掌握精到的技巧表現理想主義的主題而顯示才華。他的樂觀主義精神充盈於他的史詩般的畫面。

王所受到的專業教育要求他具備想象力，掌握油畫的語言技巧，包括深層空間的透視，明暗造型方法與精確的形象描繪，這些都利用了法國和俄國十九世紀學院派的繪畫手法。他逐漸成爲卓越的人物畫家並在靜物畫方面表現出非凡的才能。至1976年文化革命結束的時候，王把所有的這些技巧都用在其他成熟的作品中。

從1978年至90年代初，鄧小平領導下的中國確立開放性的改革方針，這時官方注意焦點從階級鬥爭轉向致力於發展生產和提高人民生活質量，中國的文藝方針也有所放寬，藝術家有了不囿於官方限制的獨立進行創作的可能性，一反建國30年尤其是文化大革命動亂時期對藝術風格與內容的嚴格限制，自1978年始，形成了一個研究與求索的新時期，在藝術觀念與想象力方面呈現了令人驚異的變化。

例如西蒙·弗洛伊德的性和潛意識的精神分析的學說在毛澤東時代一直是被嚴格封鎖的禁區，現在也引起了藝術家們強烈的興趣而加以研究。與這學說最直接相關的藝術風格就是超現實主義。對於象王這樣具有精湛繪畫技巧而又知悉視覺意味的畫家，可以象薩爾瓦多·達利那樣架設藝術樣式的橋梁將關於現實世界的藝術形象輕鬆地轉化爲潛意識而進入夢境。

王大同進入超現實主義的探索，將他的人文主義思想轉變爲原始的宇宙元素意識。他以獨具的理念不斷地描繪著充滿生命力的繆斯的有著豐腴的乳房、臀部而腰纖柔，這些充滿性愛和幻想的形象，被寒冰包裹，在沙漠中消失，被熾熱的陽光灼燒，被風一樣的歲月伴留，將他們置於富於暗喻與超越時空的天體之中。

王大同的作品反映了中國特殊一代藝術家的歷程，他們欣賞和追求技巧的完美，並在畫布上表現他們的情感。就中國藝術而言，尚沒有新穎的主要流派，王大同所取得的成就在他的同代藝術家家中是特別著名的。

1993年11月

本文作者瓊·萊波德·柯恩是美國著名美術史家、美術評論家，曾在我國一些高等美術院校任教講學，其著作《新中國繪畫》（雲南畫派）等在西方影響甚大。

Wang Datong (b.1937) is an oil painter in the realist tradition who has reached such a remarkable level of accomplishment that he can be called a master of the medium.

In China during the Mao Years (1949-1976) Wang learned well the art of oil painting. He was thoroughly schooled in socialist realism, the style that became the official style when the People's Republic of China was established in 1949. Wang was such a good student in the oil painting department of the Sichuan Academy of Fine Arts that he won a coveted place on the faculty when he graduated. He showed his abilities through a combination of his brushwork and his idealized subjects. His optimism was expressed in his heroic compositions.

Wang's training demanded that he master oil techniques, illusionism including deep space perspective, chiaroscuro modeling in light and shade and precise likeness rendering in the manner of French and Russian academy painting of the nineteenth century. He became an excellent figure painter as well as showing enviable ability in still life painting. Since the end of the Cultural Revolution in 1976, Wang has applied all of these skills to his mature work.

During the era of Deng Xiaoping's leadership from 1978 through the early 1990s many liberalizing reforms were instituted. At this time the official ideology shifted from class struggle to production and the improvement of the quality of life, and the definition of artistic styles also changed. New possibilities emerged for artists to create beyond the limitation of the official styles. Against the background of the careful control of art style and content during the first thirty years of the People's Republic of China and the terror of the Cultural Revolution years (1966-1976), it was astonishing to see the multiplicity of ideas and images that were being explored during this new era that began in 1978.

For example Sigmund Freud's psychoanalytic theories about sex and the subconscious that had been strictly taboo during the Mao era, came to be examined with an intense interest. The artistic style that most directly related to these ideas was surrealism. For painters like Wang, so proficient in the techniques of illusionism and the rendering of precise likeness, artists like Salvador Dali offered a stylistic bridge that transported images of this world effortlessly beyond consciousness into dreams.

Wang Datong's explorations into surrealism transform his human thoughts into the raw elements of the universe. Repeatedly Wang has painted his ideal woman, a fecund muse with large breasts and hips but a tiny waist. These figures of erotic fantasy are encapsulated by ice, lost in desert sands, burnt dry by searing sun or caught in the winds of time all suggesting spheres beyond the here and now.

Wang's work reflects the training of his particular generation of Chinese artists who appreciate his skill as well as the sentimentality expressed in his canvases. In Chinese art, where originality has not been a central issue, Wang's achievement is particularly celebrated among his peers.

Joan Lebold Cohen
November 1993