

潘玉良归国任教期间作品的风格特征研究

陈燕昵

四川美术学院艺术人文学院，重庆

收稿日期：2025年10月14日；录用日期：2025年11月5日；发布日期：2025年11月17日

摘要

潘玉良1950年左右的作品开始呈现鲜明的个人特点，显然短时间的绘画风格“突变”是不符合常规的，在这成果之前潘玉良必定有我们忽视的阶段性积累，最终才有从量变到质变的渐变过程。归国的这十年(1928~1937年)是潘玉良艺术生涯中重要的阶段之一，此阶段她开始接触到中国画，在之前对西画学习的基础上，她在艺术创作中探索现代主义绘画，同时尝试着融合中西方绘画风格的方式，晚期也随着这条探索道路形成了自成一派的绘画风格，由此可见，对潘玉良归国期间作品的风格特征进行研究有利于我们把握潘玉良艺术风格转变的“关键点”，以及演化过程的细节。

关键词

潘玉良，留法艺术家，艺术风格

A Study of the Stylistic Characteristics in Pan Yuliang's Works during Her Period of Teaching in China

Yanni Chen

School of Art and Humanities, Sichuan Fine Arts Institute, Chongqing

Received: October 14, 2025; accepted: November 5, 2025; published: November 17, 2025

Abstract

Pan Yuliang's works around 1950 began to exhibit distinct personal characteristics. However, a sudden "mutation" in painting style within a short period is highly unconventional. This artistic achievement must have been preceded by a phase of gradual accumulation that has often been overlooked, culminating in a qualitative leap from quantitative changes. The decade following her return to China (1928~1937) was a pivotal stage in Pan Yuliang's career. During this period, she was exposed to

文章引用：陈燕昵. 潘玉良归国任教期间作品的风格特征研究[J]. 艺术研究快报, 2025, 14(4): 507-512.

DOI: 10.12677/ar1.2025.144076

traditional Chinese painting. Building upon her foundational training in Western art, she began to explore modernist painting and experimented with integrating Chinese and Western stylistic approaches. This exploratory path ultimately led to the formation of her unique artistic style in her later years. Therefore, a study of the stylistic characteristics of Pan Yuliang's work from her domestic period is crucial for identifying the "critical points" in the transformation of her artistic style and for understanding the nuances of its evolution.

Keywords

Pan Yuliang, Chinese Artists in France, Artistic Style

Copyright © 2025 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 潘玉良的归国经历

潘玉良 1895 年生于中国江苏扬州，她出身贫寒，双亲离世，无依无靠的她颠沛流离。直至遇见她的潘赞化，他发现了潘玉良的艺术天赋并鼓励她学画。潘玉良的艺术生涯可分为四个阶段，第一阶段：1920 年上海美术学校放开“女禁”，潘玉良成功录取上海美专，师从王济远学西画。第二阶段：后前往法国深造，先后在法国里昂中法大学、巴黎国立高等美术学院、罗马皇家美术学院学习油画和雕塑，练就了坚实的造型基础。第三阶段：1928 年到 1937 年归国期间，她开始学习中国传统绘画，与国内外艺术家交流，吸收东西方艺术元素，为后来风格的成熟奠定了基础。第三阶段：第二次赴法她已经能醇熟地融合中西绘画，创作出她独有的风格。在巴黎留学期间也因坚守“三不原则——不改国籍、不恋爱、不与画商合作”而过的十分清贫。通过有年款的油画作品统计，在战乱、物质匮乏的年份里，她也依旧坚持创作，可见她对艺术的执着追求。命运艰苦却造就了一位艺术巨匠，她在艺术生涯里创作了大量作品。代表作品有《花卉》《菊花与女人体》等。

1、潘玉良归国的时代背景

20 世纪初“民主”与“科学”的巨大洪流下，从社会直至艺术领域都在引进西方技术革新中国传统。这段时间里中国艺术主要是引进西方绘画技术改革中国绘画，但在西方现代艺术中艺术家们发掘到了东方审美趣味，又纷纷“重返”民族艺术，有在中国传统绘画基础上创新，也有在西画基础上融入国画、民间绘画等元素，这些实验性变革都给中国艺术带来新的活力。一言蔽之，所有艺术家在回国之后的艺术探索更是立足于中国的文化基因和本土社会生活的现实，将他们在海外所接受的历史视野、思想观念、艺术技巧转化为对中国主题和中国现实的表达，在形式语言的研究上也不断探索中国气派[1]。

“1926 年后，上海画坛随着西方后印象派、野兽派、表现主义和立体派绘画的传入，国画界相应兴起了‘石涛、八大’的热潮，这是对西方现代艺术的积极回应，是在中国美术的自身文化资源中重新发掘，以对抗西方。以至‘习西画者，亦竟研六法’。”[2]中国在此期间兴起艺术的解放思潮，潘玉良在此大好的艺坛环境之下深受影响。她积极参与现代艺术组织，与一群有志之士，诸如张大千、刘海粟、黄宾虹、徐悲鸿等，一起投身复兴中国的艺术事业之中。这些艺术家们对中国现代艺术的探索启发了她，她不仅对西方的印象色彩感兴趣，还开始学习水墨绘画进而生发出中西融合的创作灵感。

潘玉良归国期间恰逢中国艺术的解放思潮，文艺争鸣之际，这场美术运动给各个艺术家的创作带来了更多可能性。正是时代蕴育出她“合中西于一治”的艺术风格。

2、潘玉良归国事历

从美术教育工作、画展、艺术团体、作品等艺术相关活动梳理潘玉良归国后的身份变化、成就积累，全面了解潘玉良归国期间的事迹有助于分析研究作品背后的创作思路、观念变化。

1928年初夏潘玉良学成归国。潘玉良受聘上任上海美术专门学院任西画系主任，她对现代美术教育的重视和西画教学的严谨在她亲自起草的《西洋画实习教室规则》中可见一斑，充分发挥了她在外留学多年的经验所得，希望改善当时中国的教育问题。10月10日“艺苑绘画研究所”成立，研究员潘玉良与一众艺术名家结识，如黄宾虹、张大千、王济远等。11月28日在上海举办第一次个人画展《潘玉良女士留欧回国纪念绘画展览会》，为中国第一个女性西画家画展，展出了其在欧期间的部分作品以及六幅归国后创作的作品，主要集中在人体、静物和风景这三种题材，共计80余件。1928年11月30日的《申报》对画展实况进行报道，其中《老人》《卖花女》《女音乐家》等作品都在画展中收获热烈反响，引起了社会、国内外展览会、名家对此的讨论。此画展的成功给潘玉良带来了美誉和艺术地位。该年于上海创作了《自画像》《清晨》。

1929年潘玉良卸任上海美专系主任，前往沪宁担任中央大学艺术科讲师。潘玉良共五幅作品参加第一次全国美展(1929年4月10日~4月30日)。潘玉良的创作一直备受瞩目，这次虽是新旧作品并陈，仍然难掩其光芒，旧作有油画《酒徒》《黑女》二幅；粉画三幅《灯下卧男》《歌罢》和《顾影》是新作。潘女士笔触老练，技巧成熟，《酒徒》《黑女》给了我们一种浪人狂荡的和民族天赋的印象，《灯下卧男》《歌罢》《顾影》则给了我们一种自然的姿情印象[3]。仅仅五幅作品收获各方赞誉，可见社会对潘玉良留欧求学成效的肯定。潘玉良早期创作都倾向于西方写实，颂尧在《西洋画系统与美展西画评述》文中把她归为“写实主义”画家。10月23日潘玉良前往日本举办个展，《黑女》《清晨》《春》等新作旧作一起亮相，第一次中国女性艺术家在邻邦举行个人画展。是年，作《荣》于文艺杂志《文华》上刊登。

1930年2月1日出版的《紫罗兰》发表潘玉良作品《白壁》。1930年夏潘玉良受聘在南京国立中央大学任西画教师。是年作《假面具》于《文华》同年的第12期发表。1931年潘玉良出席中国艺术专科学校书画展、艺苑绘画研究所第二届美展，南京市教育局美术展览会(后两个展览会均有作品参展)。九一八事变爆发导致艺术教育活动暂停。该年创作家庭肖像《我之家庭》、动物油画《倦马》。1932年南京民众教育馆为提倡艺术一项举办各类展览会，潘玉良、徐悲鸿、王荻浪等均出力为展览提供自己收藏的名画片。8月1日潘玉良加入以“发扬固有文化，表现时代精神”为抱负的艺术团体“摩社”。该社创办的《艺术旬刊》极具前瞻性、学术价值，通过刊物传播和推荐西方现代艺术。同年潘玉良开始尝试用毛笔绘制白描人体画。1933年6月潘玉良与王祺、高希舜等同人筹备“中国美术会”的发起会，后她因带学生外出写生无缘成立大会。一直到1937年潘玉良都忙于事业，同时也有创作新作品。

2. 潘玉良归国期间作品风格

1、归国期间的西画风格

1) 学院派的写实基础

洪野注重写实的绘画观念对潘玉良的艺术启蒙影响颇深。他的题材大多数倾向于西画的写实主义，如其代表作《茶花女》《驴车夫》等，他在西画教学主张与技法观念深刻地影响了潘玉良。他曾于1912年发表文章阐明了写生的重要性，培养学生观察及描绘自然的能力，在其指导下潘玉良的素描基础稳固，根植于“写生”观念而衍生出的现实主义视觉思维方式无形中成为她日后创作风格形成的起点。

潘玉良的《酒徒》(1927年，即《老人》)无论从题材还是技法上都是承袭学院派的古典写实主义。该画以希腊神话为题材，希腊神话中的酒神通常在画作中呈现为饮酒狂欢的迷醉状态，但潘玉良对此表现

方法却很不同。她尊重写生对象的客观特征，体现出模特形体雄健的特征，肌肉骨骼造型精准到位，可见其造型功底深厚扎实以及写实能力。动作造型上，她在处理模特头颅微仰、俯视右前方时，对头颈肩关系的把握自然舒服，丝毫没有肢体僵硬、比例变形的问题。表情神态上，从光影的对比处可以感受到她创作时游刃有余的处理，使得脸部重心聚焦于眼神以及颧骨处的肌肉上，呈现出这个酒神严肃的气质。苏雪林观展后撰文夸赞这张作品的笔法庄严稳重、用笔精确，肯定了潘玉良在巴黎国立高等美术学院、里昂国立美术学院等学院派教学下坚实的绘画基础。

根据潘玉良归国带回来的作品，可以得知她留学阶段以学院派的写实绘画为主，造型遵循透视学和解剖学法则，追求精准、严谨的造型，着重塑造饱满立体感，虽然留学期间的作品风格与她归国后期的风格形成明显差异，但在学院派模式训练下形成的造型基础仍是她日后绘画创作中不可或缺的基石。

2) 表现主义的影响与运用

20 世纪 30 年代西方印象派、后印象派、野兽派等风格传入中国，在“印象派画家手里，色彩发生根本性革命，它反宾为主，凌驾在形之上，形的准确性，在光与色的冲击下，逐渐崩塌了。”^[4]潘玉良在此观念影响下，一改学院派昏沉色调开始结合光与色，重视整体印象，另外在教学中她也非常强调色彩。潘玉良认为色彩是丰富而多变的，即使是同一种基础色，在自然环境中也会因光线、空气和周围景物的相互作用而呈现出万千变化。现实中的色彩明暗层次，绝非简单地用黑色或白色调和就能实现，因此画家必须深刻理解如何巧妙运用协调色与对比色，并掌握两者并置的技法和艺术表现力。

1926 年《顾影》一画中呈现了潘玉良如何在写实的基础上融合印象派的色彩。

1935 年的南京洋画个展，汇集了潘玉良归国时期带学生外出写生时教学示范的多幅风景作品，也颇有欧洲印象派的特点。其中《钱塘江畔》这幅作品出现在此，这幅画以近景靠岸的船和牛群为主，中景的江面还有其他艘船只点缀，远处的山隐入空气之中，空中云朵也渐远渐行，此幅《钱塘江畔》与莫奈的《日出印象》有许多共同之处，除了在题材上，在色调上尤其是云朵丰富的色彩，蓝紫色与暖黄色交织在柔软的笔触中，以及冷灰色的江面与船只、江畔上的几抹暖色形成的对比色关系。潘玉良对形体的描绘也同样汲取了印象派的绘画特点，概括出客体的大致印象后集中表现颜色。

后期印象派的画家们更加注重在画面中的个性表达，强调变形和夸张。如后印象派的代表保罗·塞尚(Paul Cézanne, 1839~1906)，他用色目的不同与印象派，颜色的协调、对比是为了塑造出对象坚实的形体和结构，形体还常常忽视透视规则、明暗关系。潘玉良的众多作品都有典型的塞尚式后印象主义手法。

1925 年潘玉良创作的静物画《白菊》她看得出潘玉良对布纹结构的重视，忽视桌子的透视，强调这个摆放物体的“场域”以便更好的表达物体与物体之间的关系。花瓶、布纹的“边缘线”或说“轮廓线”把空间压缩，从而使画面更加平面，弱掉花瓶、布纹的立体感，最终构成画面律动空间的整体连续性。整幅画面唯独主体的白菊花没有勾勒轮廓线，而是暴露在这个“场域”之中，通过枝叶、影子与花瓶、布产生联系。潘玉良通过此法强调出白菊的主体地位，也对其颜色着重刻画。画集里有这样描述“白色在画面最易单调，而此花之色，由黄蓝绿紫各色间杂其中，有后期印象派之风。”由此即可看出潘玉良的用意，突出菊花内涵的情感表达，菊花是她远在他乡对丈夫和祖国思念的意象，她在回忆录里肯定了自己将菊花赋予了人格上的特殊意义。

潘玉良的色彩除了有印象主义明快特点，也有野兽派的大胆和狂野。总而言之，印象派、后印象派甚至野兽派的色彩表现符合潘玉良对色彩感的需求，所以她这一阶段的艺术创作以写实的造型为基础，以印象派、后印象派色彩的探索为辅。

2、归国期间吸纳中国艺术元素

1) 媒介与形式中的水墨画线描

在潘玉良归国期的艺术作品就时常出现中国水墨画的元素。首先是作画工具的选材上，她使用中国

的宣纸、毛笔创作；在构图上还采用了中国文人画特有的签名方式，潘玉良将姓名签在画面边角并附上铃印，加上友人的题跋；最主要的是在形式上，她吸收了唐朝阎立本的铁线描、北宋时期李公麟的“龙眠手法”和传统书法中的节奏和韵律，发展成自己的“玉良铁线”。陈独秀 1937 年曾在狱中为潘玉良画作题词：“以欧洲油画雕塑之神味入中国之白描，余称之为新白描。”[5]

人体速写《俯首站姿女人体》在这张画中显现潘玉良除了对铁线描笔法特点的把握，更重要的是西方解剖学对人体结构的造型意识的带入，因此我们能看到她的线描对人体结构的精准把握“笔笔到位”。她在表现动作的大轮廓线时遵循透视原则，“前实后虚”保证画面的空间感、体积感。细节处线的粗细长短与轻重缓急，与形体的转折紧密结合。她有意识的省略细枝末，留给观者想象空间，并且主动用线强化画中人物圆润的特征，挥笔落线已形成具有自律美感的形式技法，可以看出潘玉良此时已达到对笔墨语言和绘画规律的自觉运用[6]。之后的彩墨画更是在此基础上发展起来，保留了线描对形体的勾勒，融入彩墨使得画面视觉效果更加丰富。

在 1937 年再次赴法后，潘玉良仍然以中国线描来创作西画，线描的手法融入到油画大大丰富了油画的造型语言，这正成为潘玉良绘画最显著的特点，并在她后期的作品愈来愈明显。

2) 审美趣味中的传统民间元素

她不仅仅从中国的传统水墨画中吸收养分，也从传统民间艺术中收获了有益的绘画元素，比如年画、蜡染、壁画、画像石、印花布、刺绣、瓷器等等都为她提供了从她创作的民俗风情题材的作品就能知道民间艺术对她绘画的影响之大。

1929 年潘玉良接触到汉画像石，上面稚拙而饱满的线条刻画的人物形象为她创作版画《奔马》提供了灵感。1930 年的《春之歌》中人物的描绘自然、放松，面部和手部在白描式的轮廓线基础上勾勒渲染，身体其他部分都平面化处理，背景也只是大色块的铺陈，似有敦煌壁画的影子。

再次旅居法国的潘玉良难掩思乡之情，创作大量中国民间世俗的作品，如《双人扇舞》《双人袖舞》《花鼓戏扇舞扭秧歌》等歌舞题材，还有《放风筝》《捉迷藏》等民间生活题材。在这些作品里除记录民俗，还有民间服饰、中国“红”等对潘玉良审美趣味的影响不可忽视。

3. 归国时期的绘画风格革新

1) “肯定性”线条

董希文认为“中国古代绘画中线的表现力所具有的独特精神气质，是值得发挥到油画里去的。”[7]潘玉良以中国水墨画技法创作西画，不断地探索着中西完美融合的方式。她归国期间的西画作品里，线条尚不明显，但在此后的作品中比比皆是，不仅在人体上，而且在静物、动物画中也白描线条的出现。之中必定不可忽视的是她归国期间大量的白描速写打下的基础，锻炼出她得心应手、自信而肯定的“玉良铁线”。线，是她搭建东方意蕴和西画之间的桥梁，早已成为她画面中是不可割舍的部分。

2) “装饰性”色彩

潘玉良在《我习粉笔画的经验谈》(1929 年 7 月)中提到她对色彩的绝对痴迷[8]，潘玉良早期画作多为单调乏味的学院派描绘物象按固有色写实的色调，1929 年的《顾影》一反往常色调富于变化，“有肉眼不可见到之粉绿、玫瑰红、青蓝、杏黄等色调。”[9]包括其他后期作品画面中总会出现一些热烈狂野的纯色，这些颜色饱和度极高，也就增强了画面的装饰感，但是整体仍不失大气与厚重，就是她巧妙之处。在通过不断探索，她在装饰感强的色彩周围运用大面积的灰调背景进行综合，保留色彩特点使得画面不失生气又大气。

3) 体积感“平面化”

二十世纪平面化构图影响着艺术家们的审美，激发他们对艺术的新思考。潘玉良摒弃了西方古典写

实中最在意的明暗与结构,把物象尽可能的平面化。这种平面化处理的方式,主观弱化物象的立体感及塑造厚度,如《春之歌》游离于焦点透视与散点透视之间,弱化空间感,以平面化处理为主更好的突出“写意性”,强调画家内心感受。

4. 潘玉良作品的价值及其影响

潘玉良归国期间正是中西美术混流的时期,她一直投身倡导、践行“中西合于一治”的中国艺术事业,她明白只有深入学习研究中国传统绘画,取其精华融合西方绘画才能更好地发展中国现代艺术。潘玉良对当代中国艺术的发展有着不可磨灭的作用,有了这位前人的成果对当代艺术家探求中国当代艺术的新发展增强了信心。

潘玉良创造了“融中西方于一治”的独特风格,留下了国画、油画、版画等等,大量富有才华的作品,但是,她绝不是一味地把中西方各种元素混杂在一起。她在借鉴西方艺术时放弃了学院派僵硬死板的形体要求和沉闷的色调,选择了印象派的明快颜色、塞尚的形体表现、野兽派的狂野热烈的色彩等,在借鉴中国艺术时她放弃了文人画的笔墨程式,吸取了中国传统绘画中白描手法和民间艺术。总之她成功地将中国的笔墨精神和西方的图像语言巧妙地融合在一起,其中西合璧的绘画风格与理念深入人心,影响了中国画坛的后来人。

参考文献

- [1] 范迪安. “先驱之路: 留法艺术家与中国现代美术(1911-1949)展”前言[J]. 美术研究, 2019(2): 4.
- [2] 郑工. 演进与运动: 中国美术的现代化[M]. 南宁: 广西美术出版社, 2001: 144.
- [3] 张泽厚. 美展之绘画概评[J]. 美展, 1929(9): 5.
- [4] 洪惠镇. 中西绘画比较[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2000: 90-91.
- [5] 范迪安. 潘玉良全集: 第5卷[M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2015: 1.
- [6] 张文蕊. 背影的力量——解读安徽博物院藏潘玉良背向人体作品[J]. 文物天地, 2017(10): 74-76.
- [7] 周功华. 油画民族化董希文的理论与实践研究[M]. 长沙: 湖南人民出版社, 2008: 116.
- [8] 潘玉良. 我习粉笔画的经验谈[J]. 妇女杂志, 1929(7): 51.
- [9] 李寓一. 教育部全国美术展览会参观记(二) [J]. 妇女杂志, 1929(7): 2.