

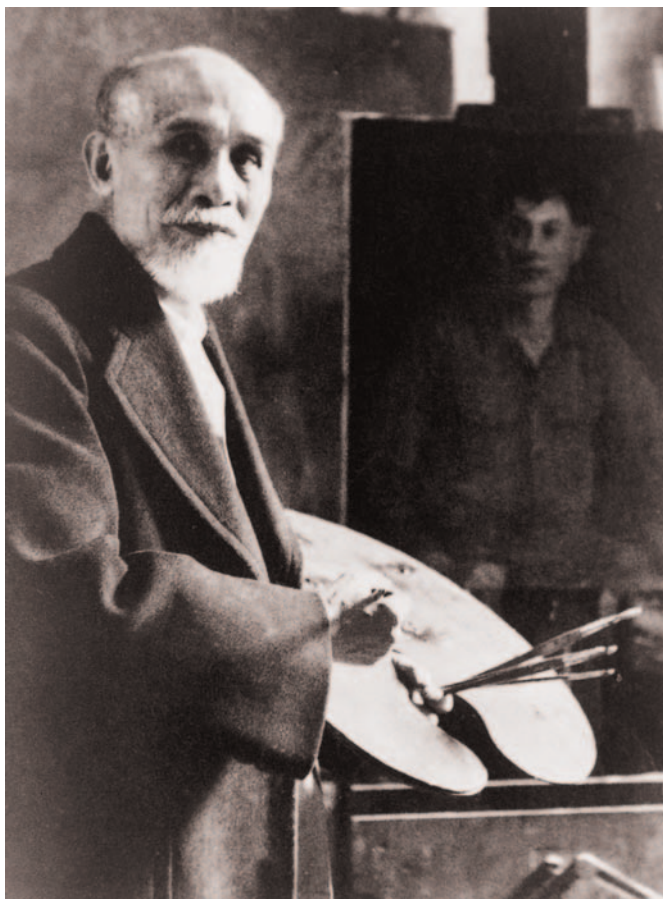
20世紀中國早期油畫大師

馮鋼百的生平與藝術

胡光華*

無論從何種角度去審視，20世紀中國美術的顯著特徵，是以革故鼎新、大規模引進傳播西方美術及美術教育為其世紀情結的，可謂多元化、多樣化美術新文化體系建構的世紀。1999年舉辦的第九屆全國美展標誌着中國美術百年的終結，也展示了這種美術新文化的架構：即中國美術品類與西方美術品類共同澆鑄20世紀中國美術的基礎結構。人們不禁要問，為甚麼一個古老文明泱泱大國，會以如此博大的胸懷容納西方美術？為甚麼西方美術品類會成為20世紀中國美術文化的主要成份？

要回答上述問題，不妨可以用例證說明。舉凡20世紀馳騁中國美術及美術教育陣地的風雲人物，從蔡元培、李叔同、周湘、劉海粟、徐悲鴻、林風眠、



油畫家、美術教育家馮鋼百像

陳師曾、高劍父、陳抱一、關良、馮鋼百、倪貽德、顏文樑、李毅士、李超士、陳之佛、丁衍庸、汪亞塵、胡根天、李金髮、高希舜、龐薰栞、余本、滑田友、唐一禾、吳作人、李劍晨、吳冠中……三百餘人，無一不是留學歐美、日本回國的美術學子。由於他們的開拓和耕耘，致力於建立西方美術的傳播機

* 胡光華，美術學博士、華南師範大學美術系教授。

構和院校，奠定了20世紀中國美術的基礎，西方美術的品類才得以神話般地成為中國現代美術文化的主要成份。因此，追蹤與探析20世紀留學歸國美術家的藝術及其成就，便成為研究20世紀中國美術文化建構的重要課題。

可以這麼說，20世紀前期留學海外歸國的美術家對中國現代美術文化的形成起着筆路藍縷開拓先行的決定性作用，他們大部份人留學歐洲和日本，少數人留學美洲。在留學美洲歸國的美術家當中，就建功立業、藝術成就卓越等方面綜合因素而言，當推油畫家馮鋼百(1883-1984)；他對藝術的執着，經歷百歲高齡，不僅為20世紀中國美術文化體系的建構立下了汗馬功勞，作出了開拓性的基礎貢獻，培養了一批中國(包括粵、港、澳地區)的西洋美術人材，而且他七十餘年油畫藝術生涯還為20世紀中國現代美術留下了不少經典作品，是20世紀我國罕見、絕無僅有的一位百歲油畫藝術家。馮鋼百先生的藝術教育影響被及港澳及海外，迄今猶令人神往。

一

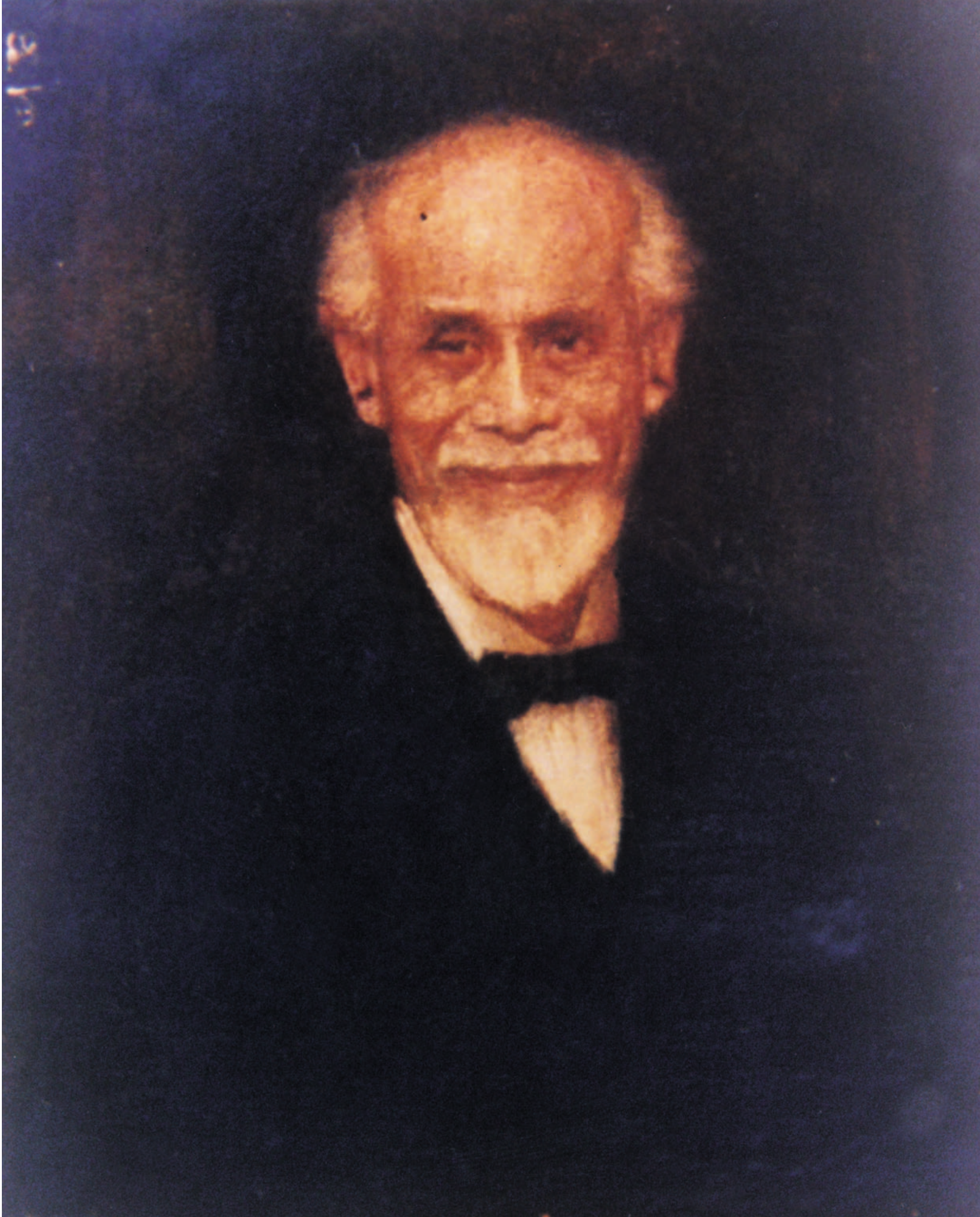
馮鋼百生長地廣東省，自明清以來就是中國油畫藝術的發祥地、重鎮。我國迄今發現最早的油畫作品——明代中葉的〈木美人〉，就出自馮鋼百的誕生地廣東新會縣。明代來華的傳教士畫家喬瓦尼曾為廣東培養了中國最早的油畫家尼瓦、游文輝、石宏基等人；清代來華的英國畫家錢納利為廣東培養了林呱(關喬昌)這樣出色的油畫家；直到清末，仍有新呱(1830-1870)、煜呱(1840-1880)、巴普蒂斯塔(1826-1896)等油畫家在珠江三角洲一帶活躍。1883年，馮鋼百在這種飽經外來文化滲透影響的熱土上呱呱墮地。幼年時代一旦對美術有特別愛好，將會踏上一條甚麼樣的人生道路可想而知。據馮鋼百在自傳〈我學習繪畫的過程和體驗〉所述，他六歲在新會縣古井鄉田寮村讀私塾的時候，課外便喜歡臨摹書本上的木刻畫、故事人物插圖；儘管這樣做受到私塾老師的責罵懲罰，也動搖不了他愛美術的信念，以至於發展到喜愛臨摹嶺南名家居廉和招子庸的繪畫。

童年時代是人的興趣成長、美感成長的重要時期，馮鋼百恰恰在這兩方面的成長上養成了自覺追求的習慣，進而為他青少年時代執紼於繪畫藝術奠定了個性成長的基礎。十三歲那年(1896)，他的家境因父親遠在美國僑居打工卻嗜賭如命，無力接濟日益貧困的家庭生活。萬般無奈的祖父托人把他到帶廣州的一家紮紙店做童工，從此拉開了他二十多

年打工求學的艱難人生旅程。

在廣州的八年時間是他打工求學的第一階段。清末的廣州，雖經歷過兩次鴉片戰爭的浩劫，仍不失為華南地區第一大商埠，店鋪林立，百業興隆。馮鋼百從鄉間來到繁華都市，與其說是打工，不如說是由此開闊了眼界。他常常利用工餘時間到裱畫店、販畫攤前輾轉觀摩。從耳聞目濡到拜袁祖述為師學習人像寫真⁽¹⁾，是他個性逐漸成熟的良好開端，也是他接觸西洋繪畫表現方法的開始，因為在廣東人辭彙中的“寫真”，實際上就是西洋肖像畫法。人像“寫真”業，在廣州已有悠久歷史。清代道光三十年續修的《南海縣誌》記載有關作霖“少家貧，思托業以謀生，又不欲藝居人下，因附海舶，遍遊歐美各國。‘喜其油相’傳神，從而學習。學成而歸，設肆羊城。為人寫真，栩栩欲活，見者無不詫歎”⁽²⁾。從19世紀中葉廣州林呱作的許多行商油畫肖像、庭呱作的水粉恭親王奕訢肖像，都能看到人像“寫真”在廣州的輝煌歷史。這一切為我們解開了馮鋼百為甚麼要“尋求藝術的秘奧，決意出國”⁽³⁾之謎：他清楚地認識到人像寫真是一門舶來的藝術，須到外國進一步學習深造。

1903年底馮鋼百到香港，在新會同鄉馮亞榮的幫助下，到駐香港的美國茂利輪船公司所屬一艘輪船上當雜工，以寫真畫藝贏得輪船二副福成的賞識。福成係墨西哥華裔，遠洋航務專科學校畢業，服務於行走中墨航線的美國茂利輪船公司，他對繪畫藝術有一定鑒賞眼光和修養，馮鋼百就是在他的



妖蝴蝶結西服的自畫像（油畫） 馮鋼百作 （美國）馮氏親屬藏

大力幫助下，1904年到了墨西哥首都墨西哥城，開始了在美國長達十七年打工求學的留學生涯。⁽⁴⁾

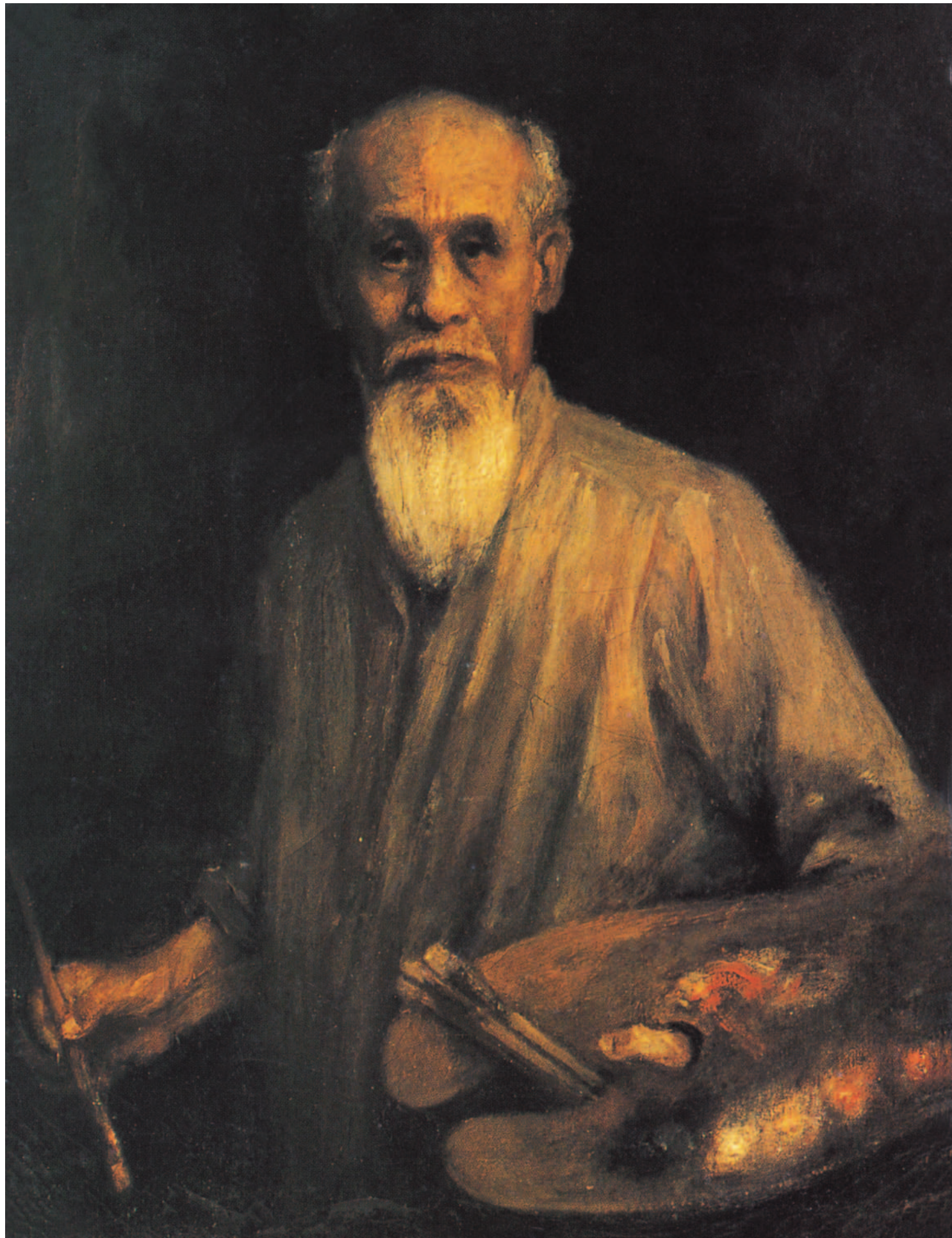
初出國門，馮鋼百即感受到那個時代中國人遭外人歧視欺凌的痛苦，還沒踏上墨西哥國土，就被海關醫官視為東亞病夫，禁閉了五十餘天後才許入境。⁽⁵⁾幸好有福成的介紹，他在墨西哥城一間廣東開平人辦的洗衣店做工，工餘之暇便如饑似渴地參觀博物館，瀏覽世界美術名作，深感藝術家成功的偉大並受鼓舞，更加堅定了他戰勝一切困難學習繪畫的志向。1905年，他終於如願以償進入墨西哥城國立美術學院學習油畫，勤工儉學。他在學習期間創作的油畫〈洗衣女〉、〈工匠〉入選墨西哥全國美展。1909年，經過整整四年的半工半讀艱苦學習，馮鋼百以優異的學習成績畢業。校方愛才心切，想挽留他，要送他到法國繼續深造兩年，之後再為學院服務三年。不料馮鋼百竟沒有接受。原來他打算到美國去深造，徵得自己敬愛的老師、油畫家孟羅薩教授的支持。孟教授親自幫他找美國駐墨西哥領事，證明馮鋼百是墨西哥城美術學院出類拔萃的畢業生，有可造就的遠大前程，請領事批准馮鋼百赴美留學的申請。這時美國茂利輪船公司的一位船長也出來作經濟擔保，美國領事才破例給他簽發了護照，還親自送他登上開往美國的輪船。儘管如此，當馮鋼百到達美國海岸時，還是受到非難、欺凌，被海關扣留了五個月，無“東亞病夫”嫌疑之後，方放他入境。⁽⁶⁾

馮鋼百為何要轉去美國留學，至今仍是個謎。從生活上來看，到法國繼續留學深造，確實不如到美國，因為他的父親、叔父均在美國，生活上似乎有一定依靠。從藝術上看，20世紀初的美國，現實主義美術正處在高度繁榮發展階段，出現了艾肯斯(1844-1916)、薩金特(1856-1925)、蔡斯(1849-1916)和亨利(1865-1929)等馳名世界的油畫家，他們的藝術源於歐洲現實主義傳統，又不受其局限，致力於表現美國人的現實生活精神風貌與本土環境，創造了聞名於世的有美國特色的現實主義繪畫。馮鋼百在這個時候選擇到美國留學，應是兩者兼顧思考後的抉擇。1910年，他在舊金山(即三藩

市)卜忌士美術學校學習了一年，接姨又到芝加哥美術學院觀摩學習了六個月，皆不如意。因為這些院校對入學新生均要求從素描寫生開始訓練，這對有紮實素描功底的馮鋼百來說毫無意義，他需要的是在油畫技術上有進一步深造的機會。於是在1912年，他來到紐約，選擇紐約第九街的紐約美術學院學生美術研究會這種由學生和教授組成、以學習交流和研究為宗旨的機構作為留學處所，開始了長達八年的油畫藝術深造與美學研究的留學歷程。⁽⁷⁾當然，他仍然靠打工求學，祇不過這次是在自己父親開設的洗衣店做工，生活相對要穩定一些，這樣就成就了他八年的寶貴學業。

紐約美術學院學生美術研究會留學生涯對馮鋼百一生的藝術道路發生了深遠影響。首先，這種類似第二課堂的學生美術研究組織學習風氣活躍，不受學院派教學規範的限制，有利於學生發揮自己的創造才能。其次，研究會屬學習交流競賽與專業研究組織，學生可以自由加入，許多著名畫家、教授也積極參與研究會指導活動，學術性強，辦學靈活，是專業深造的理想機構。馮鋼百就是在這裡留學才認識美國20世紀初著名畫家、“八人團”核心人物羅伯特·亨利，師從亨利教授達八年之久，藝術上深受其影響。比如馮鋼百肖像畫的樸素與真摯的畫風，擅長發現現實生活中人之精神世界的真正的美，繪畫作風嚴謹、準確、優雅等均得之於亨利教授的藝術風範。在紐約美術學院學生美術研究會留學期間，對馮鋼百最有益的另一件事是廣東同鄉李鐵夫繼他之後不久也來此留學，兩人志同道合，一見如故，從此成為終生摯友，在學業上相互切磋，經常在研究會舉辦的各種競賽中獲獎，兩人輪番名列榜首。從他這時期創作的油畫〈男人肖像〉(1921)可見他出色的肖像油畫技巧。

馮鋼百除了在紐約美術學院學生研究會專攻油畫肖像藝術外，還經常到紐約博物館臨摹世界名作，包括風景畫。1921年，當他正在專注臨摹一幅〈意大利河〉油畫風景時，引起一位女士的欣賞關注。她經常悄悄站在馮鋼百的背後觀摩他臨摹，有一次趁馮鋼百稍息時贊歎說：“中國人哪，這幅畫



手執畫板的自畫像（油畫） 馮鋼百作 廣東美術館藏



▲ 小漁夫（油畫）（美）羅伯特·亨利作
 ◀ 玉蘭（油畫）馮鋼百作 馮氏親屬藏
 ▼ 越秀山遠眺（油畫）馮鋼百作·1927年



我很喜歡。我也是畫畫的，臨摹了多次，都不如願。您成功了，祝賀您！您不能把您所臨的這件作品讓給我？”說完後便遞上一張名片。馮鋼百接過名片看後方知她是一名富有的女銀行家。不過，他並沒有在意她的請求，到閉館時都把畫放在博物館為臨畫研究者提供的存放處。後來因為發生了一系列事件，使他顧不上取回那件作品，便匆忙踏上了歸國航程。

有一天，他背挾畫箱和畫準備乘公共汽車到紐約美術學院學生研究會去。登車時，車上忽然有人幫他接過畫具。他定睛一看，這人原來是他的老師、美國現代著名畫家羅伯特·亨利教授。亨利教授很賞識中國人的勤奮好學與聰明才智，他語重心長地對馮鋼百說：“依你的才華，在美國沒有甚麼好學了。為甚麼你還不返國？你是中國人，中國人有中國人的色素。”⁽⁸⁾亨利教授的一席話觸動了馮鋼百思鄉的情緒。他心領神會亨利教授的誠意“是指我應該返國做工夫，盡一點力”⁽⁹⁾。因為他知道亨利教授曾在法國巴黎朱理安學院和巴黎高等美術學校留學，學業有成後即返回美國，把留學所學的現實主義創作方法用在表現美國人的日常生活上，反對粉飾現實的現想化官方藝術，提倡藝術“要表現生活而不是表現技巧”，對美國20世紀初現實主義新美術的蓬勃發展起挾推波助瀾的巨大作用。他明白亨利教授的良苦用心是希望自己培養的中國學生能回到祖國去効力，用藝術來表現祖國人民的現實生活。馮鋼百為亨利教授的教誨所感動，心想面壁十年圖破壁，為國效力“這也是我生平的素願”⁽¹⁰⁾。既然已下歸國決心，祇欠時機了。恰巧當時中國政府高級官員陳某受命到紐約洽購軍火，特地找到馮鋼百會晤，轉達中央政府教育總長時任北京大學校長蔡元培的口信，期待他早日歸國赴京執教鞭，為國効力。因此，馮鋼百倉促收拾了一下身邊的作品，於1921年9月回到祖國的懷抱。

二

從1921年9月馮鋼百到達廣州起，直到1984年一百零一高齡仙逝，是他藝術生涯中最重要的階

段。這漫長的六十三年又可分為兩個時期：致力於美術教育期和致力於油畫藝術創作期。

（一）致力於美術教育期（1921-1934）

20年代初的中國，美術教育尚處在蹣跚起步的階段，全國除上海、南京、蘇州、武昌、徐州等地有一些私立美術學校外⁽¹¹⁾，國立美術學校僅北京有一所。從歐美歸國的美術留學生更是鳳毛麟角，像馮鋼百這樣在美洲留學長達十七年回國者可以說絕無僅有，難怪蔡元培會托人請他歸國赴京執教。在那個拓荒時期回國的美術留學生定會大有作為是不言而喻的，果然，馮鋼百剛到廣州利用休整之機在郊外寫生風景時，意外地被水彩畫家梅雨（與）天發現了。他被介紹給留日歸國的畫家胡根天、陳丘山等人。他們一拍即合，果斷地決定成立西洋畫研究組織“赤社美術研究會”（簡稱赤社），其宗旨是“集合最早從外國學習美術回來的畫家和招收當地一些有志於學西洋畫的青年研習美術，交流經驗”⁽¹²⁾。馮鋼百賣掉一幅油畫作籌辦費用。10月1日，“赤社美術研究會”在廣州正式成立，它標誌挾華南地區“破天荒的一個研究西洋美術團體”⁽¹³⁾的誕生，也標誌着馮鋼百致力於20世紀中國早期美術教育拓荒建功立業的開始。因為“赤社美術研究會”的性質與宗旨本身就帶有馮鋼百在美國紐約美術學院學生美術研究會的特徵，正如“尺社小史”所載：“在赤社成立之前，廣州已有過幾個大大小小的美術團體，但範圍祇限於研究國粹畫及所謂折衷派畫，西洋美術是不過問的。而且那時擦炭相、摹影片、臨印刷品之風頗盛行，投機者紛紛開齋設館，招徒傳授，因為這些不入國粹畫及所謂折衷派的範圍，乃自己標榜曰：‘西洋畫’。因此，當時社會上所謂西洋美術，不過拉挾臭蕩當香草一樣地可笑罷了。……關於創立美術學校一事，在赤社成立的時候便有這個意思。”著名油畫家徐東白便是赤社美術研究會的首批“學西洋畫的青年”，也是馮鋼百的第一位得意門生。截止1930年，赤社美術研究會培養的“專修科肄業者不下四百人”⁽¹⁴⁾。論西洋畫藝術功力造詣，研究會中無人可以與他比肩。馮鋼百的歸國，對20世紀初中國美術教育事業的開創發展，尤其是填補



廣州市立美術學校全景



草創時期的廣州市立美術學校學生會成員留影

華南地區無正規西洋美術研究教育社團的局面，起着拓荒性的重要作用。

馮鋼百的到來，不僅使華南西洋美術研究教育社團的出現成為現實，而且還直接導致中國南方第一個國立美術學校——廣州市立美術學校的誕生。1921年12月，在廣州舉辦的全國美展中，馮鋼百提供的〈馬伕〉、〈洗衣女〉、〈工匠〉等五幅油畫全部入選參展，為油畫參展最多的作者之一；另一位油畫作品最多的是李鐵夫，也是五幅，係他送給黃興，再由黃興親屬提供展示。⁽¹⁵⁾通過這次展覽顯示了馮鋼百的西畫實力，愛才的廣州市教育局長許崇清當即決定由馮鋼百和胡根天負責籌建廣州市立美術學校。據胡根天〈記全國最早一間公立美術學校的創立和發展的風波〉記述：“時間轉入了1922年。前不久，一位西洋畫家馮鋼百由美國學成回來了，他也加入了赤社。我和他接受了市教育局的委託，負起學校的籌備工作。”馮鋼百因此放棄了蔡元培對他的邀請，沒有北上，而是留下來與胡根天一道專心致志籌辦建校。兩人配合默契，經過短短幾個月的準備，4月24日，中國南方第一所國立美術學校——廣州市立美術學校便在環境優雅的廣州市中央公園（現人民公園）宣告成立並開課，首期招收兩個班共80名學員，全部學西洋畫。馮鋼百除了擔任總務主任外，還兼任西畫專業導師。著名版畫家李樺（俊英）、書法家吳子復、畫家趙世銘、攝影家伍千里等人是他教授出來的首屆西畫畢業生。澳門著名畫家司徒奇、甘恆、譚弼等人也先後畢業於廣州市立美術學校西畫系。⁽¹⁶⁾

馮鋼百對美術教育的醉心與投入，從以下歷史事實還可以略見一斑：

1926年馮鋼百推薦胡根天接替許崇清任校長一職，自己仍任總務主任，兼西畫系主任。為改善教學條件、擴大系科招生規模，他與胡根天一道四處奔走，終於看中越秀山麓三元宮荒置的十多間殿宇，並與道觀主持人達成協議，將這些閒置殿宇改建為新校舍，得到廣東省政府的批准。作為總務主任，馮鋼百的操勞和貢獻是有目共睹的。趙世銘在回憶這段歷史時寫道：“當中馮老師誠恐工程受阻

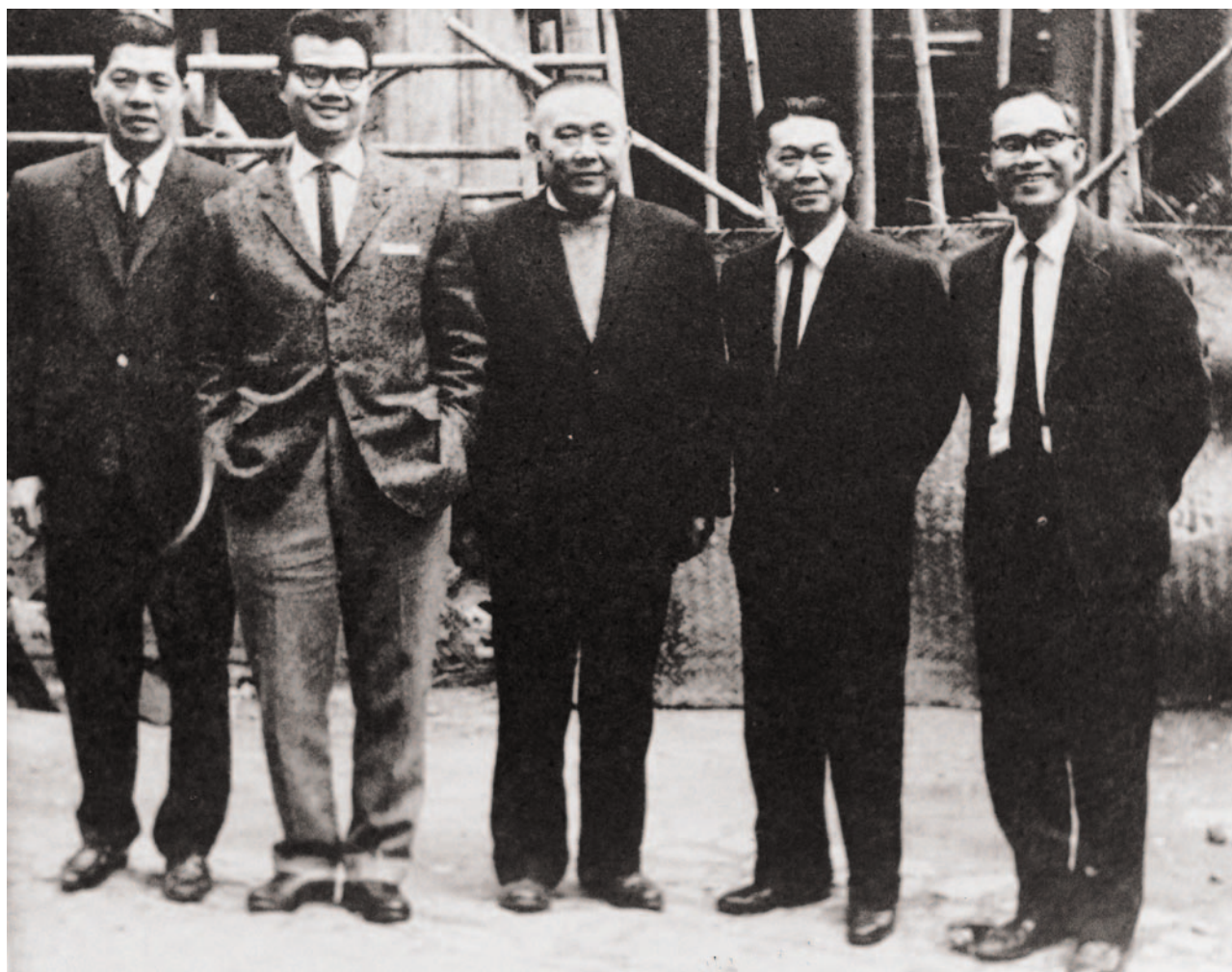
中斷，朝夕奔走督工，巨細不遺，匪計勞瘁，日積月累，卒底於成，煥然一新。記得學校大門口橫欄設計和施工，尤其是市美校徽，是由他老人家親自攀登棚架，動手塑造粉飾的，可見他老人家寄望於這所學院如何殷切了。”⁽¹⁷⁾馮鋼百忘我地工作操勞，當然是希望華南的美術教育有一個大的發展，他的殷切期望變成付諸實際的努力，終於如願以償了。1926年冬，廣州市立美術學校告別了中央公園葵棚式臨時校舍，遷到風景秀麗的越秀山永久校園。學校辦學規模隨之得到極大擴展，設立了第二系（四年制中國畫系）和藝術師範科（二年制）；從此廣州市立美術學校躋身為國內大型美術學校之一，一些著名的美術家，如陳之佛、許敦谷、李研山、關良、譚華牧、何三峰、陳宏、黃君璧、李金髮、陳錫鈞、丁衍庸等人先後到校任教，大大促進了華南地區美術教育事業的發展，這一切都是與馮鋼百的開拓性貢獻密不可分的。

值得一提的另一件事實是，1927年11月，葉挺、葉劍英等人發動“廣州起義”失敗後，廣州籠罩着白色恐怖氣氛，人們談赤色變，以研究西洋美術為名的赤社，本來取赤代表南方光明、熱烈、誠心、溫愛等象徵涵義⁽¹⁸⁾，無任何政治色彩，這時卻引起當局的懷疑，不少社員退社。1928年，市公安局派人到赤社，非要立刻取締解散不行。為保存這一美術研究教育組織，馮鋼百找到許崇清，請他出面解決這一關繫到赤社美術研究會生存的問題，並與許崇清、陳丘山一道與市公安局長交涉，澄清了事實真相，排除了當局的取締威脅。為了避免社會上的誤會、安定研究會成員，馮與同仁將“赤社”改以諧音之“尺社”有效地挽救了這一“南方藝術界歷史最長，成績最著的團體。”⁽¹⁹⁾

像馮鋼百這樣執着於美術教育事業的藝術家，人們很難理解他為甚麼在1928年辭去自己雙手辛辛苦苦創辦起來的學校職位。原來這一年從法國留學回穗的司徒槐倚仗市長姻親身份奪取校長一職，胡根天被免職出走，校園秩序大亂，罷課風潮疊起。義憤之下，他決然辭去所有職務，司徒槐托人勸他復出，都被他堅決拒絕了。實際上，馮鋼百是很鍾



廣州市立美術學校部分教職員在公園校址：（右五）馮鋼百、（右二）關良、（左四）胡根天。



廣州市立美術學校幾位校友：（右一）澳門畫家譚弼、（左一）澳門畫家甘恆、（居中）香港畫家趙世銘。

情美術教育的，1935年他與畫友在上海虹口公園創辦仁文美術學校即能說明一切。祇可歎社會腐敗浮躁之風波及校園，傷了他的心，再加上他生性強毅，剛正不阿、心口一致，對草莽之輩不屑一顧，亦為規避是非，他從此忍痛割捨教職，即使到了解放初期歐陽山請他到華南文藝學院任教授，他也婉言辭謝了。

雖然馮鋼百從事美術教育前後祇有六七年時間，但他為拓荒時期中國美術教育所作出的開創性的重大貢獻，是不能以時間來衡量的。他的功績是

有口皆碑的。著名漫畫家廖冰兄先生指出，馮鋼百與畫友創辦的“這兩個機構，把當時為數不多的長於油畫及其他西洋畫種的畫家結集在一起，致力傳播西洋畫藝術、培養掌握西洋繪畫技法的人材。這些志同道合的先驅之所以積極投入這項工作，並不僅僅是為了在我國傳播油畫，而且是為了借西洋畫來革新停滯已久的中國美術，是對接辛亥革命而來的“5·4”運動所掀起的民主革命浪潮在文化藝術方面的回應。”⁽²⁰⁾ 所以有人說“他一生的歷史，可說是一部充滿血淚、奮鬥和人定勝天的歷史；也

可說是一部華南新美術發展史的縮影。留意中國新美術啟蒙運動的人，一定不會忽略馮老師的偉大貢獻的。”⁽²¹⁾ 這話極其中肯，廖冰兄對此深有感觸地說：“作為創辦人兼總務主任的馮先生肩頭的重壓是可想而知的。”⁽²²⁾ 舉凡馮鋼百教過的學生，對馮鋼百在藝術教育上兢兢業業的投入精神，堅持寫實主義的教育方法均稱贊不絕。

香港著名畫家黃蒙田曾經深情地回憶道：“馮鋼百站在和現代主義對立的立場，他認為在學校學習的時候必須嚴格地鍛煉寫實技巧，人像作業要着重表現人物的性格，他的教學方法是‘死板’的，要求是絕對嚴格的。……老實說，馮鋼百的教學方法，到我們離開學校以後才深刻地感到是對的。”⁽²³⁾ 香港著名畫家趙世銘也撰文寫道：“尤其是我們的馮鋼百老師的嚴格要求，在繪畫的素描基礎上形成一種穩健沈著的寫實風格，鄙視那種苟且浮誇的作風，影響之大、輔導之深，在藝術教育發展方面，肯定是有益的。”⁽²⁴⁾ 換句話

◀ 馮鋼百（前排左一）、胡根天（前排左二）、李樺（後排右一）與西畫系首屆部分學生合影。



說，馮鋼百的美術教育方法，代表着20世紀中國美術教育的一種主要發展方向，這種方向就是後來徐悲鴻倡導的寫實主義美術教育。作為中國美術教育的拓荒者、先行者，當馮鋼百回到華南扎扎實實奮力創辦美術院校、開展寫實主義美術教育之時，20世紀中國美術教育的一些大家，如徐悲鴻、林風眠等人才剛出國門赴法留學。從歷史的角度，我們可以發現，他在中國美術教育拓荒時期所起的關鍵性的重大作用與獨特貢獻，因此完全有理由說，他是20世紀初中國美術教育大家、拓荒者與奠基人之一。

（二）致力於油畫藝術創作期（1928-1982）

自1928年辭去廣州市立美術學校教席，直到1982年九十九歲因年老體衰擱筆，是馮鋼百一生致力於油畫藝術的創作期。現存他的油畫作品，絕大多數作於這段時間。

藝術家的創作與時代背景、歷史變遷和他的生活經歷有密不可分的关系。由於社會歷史的變遷和個人遭遇的變化，馮鋼百的這段藝術歷程又可分為兩個階段，即解放前與解放後兩個階段；前一階段顯著特色是他漫遊江南、西南寫生作畫；後一階段明顯特徵是長期駐在廣州勤奮作畫，生活比較穩定，故留存下來的作品以此階段的創作佔多數。

在20世紀留學海外歸國的美術家當中，以留學時間長短論，最長者是廣東的李鐵夫、馮鋼百。以對20世紀初中國美術教育拓荒、西方美術傳播啟蒙兩方面的卓越貢獻論，馮鋼百比李鐵夫早歸國近二十年。以油畫藝術的功力論，人們祇要翻閱一下20世紀的各種中國油畫藝術經典作品集，便會深信漫畫家廖冰兄對馮鋼百的評價“以其具有精深的油畫技巧，深厚堅實的風格而使行家們折服”^{（25）}。事實上，早在1921年馮鋼百歸國抵穗時，他的油畫藝術即在廣東舉辦的全國美展嶄露頭角，使眾人無不折服。1928年他辭去市立美術學校教職時心中並不好受，於是把全部精力與熱忱投入到油畫藝術創作上來；1929年他創作的油畫〈女肖像〉參加教育部第一次全國美術展覽，並刊載於美展彙刊第4期，贏得了聲譽。不久，民國政府有關中山陵的第六十七次

會議上，曾形成決議請馮鋼百專繪孫中山革命歷史畫，由此可想而知當時他的油畫藝術在中國藝壇所佔有的突出地位。

結識黃居素，對馮鋼百的藝術創作生涯來說是福也是禍。黃居素係馮鋼百在廣州長堤興隆街居住時的鄰居，身為廣東省政府主席陳銘樞的智囊親信。他非常欽佩馮鋼百的藝術才能，當他得知馮鋼百已辭去市立美術學校教席後，便邀請他到江西廬山作畫，以排解心中煩囂。從此馮鋼百往來於江西、南京、上海、廣州、香港等地作畫講學，創作了一系列油畫作品，如風景畫〈廬山五老峰〉、〈鄱陽湖〉，肖像畫〈詞人吳瞿安像〉（作於南京）、〈詩人陳散原像〉（作於廬山）、〈畫家林直勉像〉等。尤其是在廬山為民國政府要員林森繪製了油畫寫生肖像，受到林森稱贊，結下了友情。抗日戰爭爆發後，林森撤退到廣東時，還與十九路軍軍長蔣光鼐一道，專門赴東莞馮鋼百辦的憊園看望他並合影留念。馮鋼百1935年在東莞辦憊園、建畫室，以生產給養藝術創作，顯然也是受黃居素的影響帶動萌發的新的藝術生活與創作方式。解放後，1953年他在廣州石牌崗頂置地建菓園和畫室，仍然是他維持生活與致力油畫藝術創作的可持續方式。所以，實事求是地說，結交黃居素對馮鋼百這段時間的油畫藝術創作帶來一定的益處，起碼使他從沉溺於廣東足不出省、忙碌於美術教育的奮力開拓而最後受排擠不得志的情況下，能夠擺脫出來，有機會到外省作畫寫生，聲名遠播京滬等地，從此開始專心致志從事油畫藝術創作，找到維持適合自己藝術創作的生活方式和生存方式。抗戰爆發後馮鋼百避居香港數年，也是借住在黃居素家，作畫結友。香港著名畫家楊作甫便是此時結識的。

新中國成立後，馮鋼百的藝術創作有了新的轉機，進入了旺盛的創作階段。1950年他應陳殘雲邀請，毅然丟下沒有完成的油畫從香港回到廣州，完全出於對新中國的熱愛，以實現自己留學時“應該返國做工夫，盡一點力”之生平宿願。這一年，時值朝鮮戰爭爆發，他便創作了主題性油畫作品〈保



握畫筆的自畫像（油畫） 馮鋼百作 （美國）馮氏家屬藏



執拐杖的自畫像（油畫） 馮鋼百作 馮氏親屬藏

衛和平》，表達了中國人民捍衛和平的心聲，也是他這種嚮往已久的對藝術追求的集中體現。

1956年以降是馮鋼百一生油畫藝術創作的旺盛期。現今所見他的油畫作品大多數作於這段時間。雖然這時他已七十多歲高齡，藝術上卻煥發了青春，因為這一年他被聘為廣東省文史館館員，從此有了較好的條件可全神貫注於油畫藝術研究和創作。正如他自述所言：“到了1956年，使我更感到興奮的是受廣東省文史研究館聘為館員，從此在新社會裡，得到專心致志的寫作，這是多麼的慶幸啊！”⁽²⁶⁾從他一系列自畫像，如〈戴鴨舌帽自畫像〉、〈着蝴蝶結西服的自畫像〉欣慰歡愉的表情與裝着上均能看出，良好的條件為馮鋼百按自己的意願創作佳作提供了保證。1960年廣東省文史館提供經費給他創作的大型主題性油畫創作〈三元里抗英〉，就是馮鋼百一生中所作最大的油畫巨構，傾注了他畢生的創作激情，智慧以及堅實精深的油畫藝術技巧，此件作品也可以說是20世紀中國古典寫實主義主題性油畫的傑作，其油畫技巧上的高度堪與西方古典繪畫大師抗衡。

環境條件固然是藝術創作的條件，但決定性的因素還在於藝術家本人的素質與意志。現存馮鋼百的許多優秀作品，如中國美術館收藏的〈魚〉、〈鯉魚〉和〈古箏家〉、〈女青年像〉、〈男青年像〉、〈李靜荷像〉、〈紮辮子的女青年〉等油畫作品均是他80歲前後所作。假如畫家缺乏不斷探索執着追求的精神毅力，那是絕對不可能在耄耋之年還能保持如此旺盛的藝術創造力的。馮鋼百在1962年七十九歲撰寫的〈我學習繪畫的過程和體驗〉中這樣勉勵自己：“我認為真的要有百折不撓的精神，才能夠走上成功的道路。”似乎生活就應驗了他的這番話，偏偏出了不少難題考驗他。1974年他居住的廣州東華新街平房拆後建成樓房，環境條件大不如從前，找人畫肖像都很困難。為了創作他不惜高價多次請模特兒，但往往過了幾天模特兒就不再來，原來人們迷信謠傳畫像會攝掉魂魄，胡說“這裡面怕有鬼吧！”模特兒聽了害怕，不敢再做了。對此，馮鋼百在1979年在北京參加全國文代會時不無感慨地對

作家秦牧說：“沒有辦法，我就對姝鏡子，自己畫自己。”⁽²⁷⁾條件再差，馮鋼百早已有了心理準備，這時他的“畫室”僅是兩、三平米的門廳一角，住房活動空間連支一個畫架都很困難，可就是在這種不適於作畫的環境條件下，馮鋼百硬是憑姝那一股百折不撓的毅力，創作出〈手執畫板的自畫像〉、〈握畫筆的自畫像〉等一系列表現他堅毅性格氣質的肖像畫。如果沒有這種百折不撓精神的支撐，人們很難想象他在九十九歲時還能創作出如此出色的自畫像來，更會對他一百歲之時因腦血管病住院還應護士請求作畫，用寥寥數筆默寫出的素描自畫像，令人驚歎不已！

三

現今所見的馮鋼百的油畫藝術作品還有五十餘件，時間跨度達七十餘年。這在20世紀中國油畫史上是絕無僅有的記錄。綜觀這些作品，大體上可分為肖像、靜物、風景三種題材。他的油畫藝術成就也主要表現在這些方面，為美術界有目共睹這正如著名畫家胡根天所說：“馮鋼百以油畫肖像、人物及靜物著名。”⁽²⁸⁾凡是見過馮鋼百油畫原作的人，都會被他精湛的油畫藝術技巧和充滿生命力的傳神寫照功力所折服，歎為觀止。他的作品千錘百煉、出神入化、樸實耐看，給人以自然雋永的審美品味和神韻。他的油畫藝術也烙上撲朔迷離的色彩，讓人目迷。有人說：“馮老師油畫的作風穩健樸茂，豐富華滋，富有內蘊精神。他跟隨美洲大師的步伐，傾向北歐寫實畫派，脫胎於倫勃朗的風格，更糅合荷蘭風俗畫家沉靜柔和的色彩調子，拮其精粹，融會貫通，形成自我面目，有識之士許為大家風範，刮目相看。”此話切中馮鋼百油畫藝術的豐富內蘊，即他的藝術成就是建立在深厚的藝術修養和長期的藝術研究和創作實踐的基礎上的，而藝術創作方法的獨特則是形成他自我風格的源泉與奧妙所在。

馮鋼百的藝術創作方法，與他留學美國，深受美國著名畫家羅伯特·亨利的影響有關。亨利是美國20世紀初很有影響力的新現實主義美術代表人



三元里抗英（油畫） 馮鋼百作 廣東美術館藏

物。他鼓勵畫家應不加粉飾地描繪日常生活，藝術創作中貫穿對人的精神世界美的發現與表現，主張“不要摹倣，要有自己的風格”、“要表現生活，而不是表現技巧”，他的藝術創作思想主張不僅對20世紀美國優秀的現實主義畫家產生很大影響，而且也對到美國留學的中國畫家馮鋼百產生深遠影響。馮鋼百七十九歲時的自傳〈我學習繪畫的過程和體驗〉中記侃道，留學生涯最令他難忘的一件事，就是羅伯特·亨利老師的一席話：“你是中國人，中國人有中國人的色素。”此話無異於在說“要表現生活，而不是表現技巧”、“不要摹倣，要有自己的風格。”由此我們才恍然大悟，馮鋼百的藝術取材，皆是生活中樸實無華的人物、事物為表現物件，有稚氣洋溢的女學生、神色抑鬱的女知青、端莊嫺淑的女記者、恬靜沈思的女青年、胸懷大度的古箏家、神情坦然的老藝術家，和一系列精神狀態各異的自畫像。即使是主題性的創作人物，如〈三元里抗英〉，也是描繪淳樸勤勞農家婦女的典型形象，無一點粉飾痕跡，他力圖用油畫這種藝術語言，表現與揭示中國人特有的生活面貌和精神氣質。因此，他筆下的人物是真實可感、有血有肉有個性靈魂的現實人物。他的現實主義創作方法源自美國現實主義繪畫大師，又把“中國人有中國人的色素”，或者說，把中國人精神世界的美的內蘊表現得豐富多彩淋漓盡致，以可視的油畫藝術形式揭示不可視的人的內在精神本質與個性差異，從而形成他特有的性格肖像藝術風格。所以，馮鋼百深有體會地說：“肖像是美術的最高峰，寫肖像比寫風景、靜物要難得多。”樸實無華、準確優雅、深厚沉雄構成馮鋼百油畫藝術的鮮明特色。

20世紀20年代後期，中國有一大批留學歐洲、日本的美術家歸國從事美術教育與西洋美術的傳播活動，掀起了一股追隨西方現代藝術的熱潮，徐悲鴻與徐志摩為此展開了唇槍舌戰，這就是20世紀中國美術史上有名的“二徐之爭”。這場論爭，實際上是寫實主義美術與形式主義美術的理論較量，而寫實主義美術顯然在那時處於劣勢。徐悲鴻後來抱怨說：“迨九一八直至與倭寇作戰，此寫實主義繪畫

作風，益為吾人普遍要求，惜乎當日未能廣予培養，雖有多樹開花多樹結實，但碩果總嫌太少，實因耕耘不足。”馮鋼百當時也在致力寫實主義繪畫教育及創作活動，雖然受到留學歸國新派美術家的衝擊，但他依然堅持自己的藝術創作方法。他反對繪畫追求表面效果，所謂“色彩的色彩”，認為“繪畫是不是單一從形象尋求呢？主要還研究顏色的表現，也即是怎樣才能表現任何自然物的質素。……畫布要具有豐富的顏色，但我們不要徒然取得顏色的顏色，要從複雜的顏色裡（三個主色）表現物的質素。”⁽³⁰⁾這種藝術理念的追求決定馮鋼百藝術風格的形成，即見形見質的色彩表現。例如他在60年代創作的風景畫〈水庫〉、主題性歷史畫〈三元里抗英〉等作品上均可以看到豐富的色彩與色層，給人以樸實無華的感覺。其玄奧在於畫面所有色彩都是客觀事物形質、空間、環境和光影的有機構成，它們融合統一，具有豐富的藝術表現力，色彩是空間的色彩、形質的色彩、環境氣氛的色彩，是構成有自然生命力的真實感人的物象的色彩。馮鋼百的藝術作品都是經過深思熟慮、敏銳觀察推敲後的創作，故作品以準確優雅、深厚沉雄為其顯著的藝術特色。

馮鋼百的肖像畫以形象自然真實生動傳神、引人入勝而著稱於世，見過他的肖像畫作品的人都會產生這樣一種印象。他擅長表現中國人肌膚的質感、生命感，用他的話來說，是“皮膚裡面好像有血液在流動”。他的油畫色彩技巧到位是他創造有血有肉、個性鮮明的人物肖像藝術的成功秘訣，因為他受過西方古典肖像畫藝術技術的長期訓練，技法成熟、功力深厚紮實。有人說“他從提香、倫勃朗以至魯本斯等人的作品裡學到了寫實技巧”⁽³¹⁾，並非溢美之辭。實際上他創作肖像畫還不止於上述西方藝術大師技巧的運用，還有他自己對這些大師技巧的綜合變通為自我藝術探索的技法成就。比如，他的肖像畫色彩沉挾、嚴謹、厚重，這是提香、倫勃朗、魯本斯等人肖像畫中所沒有的，或許這與他遵循老師亨利的教導“中國人有中國人的色素”之探索表現有關。馮鋼百深切體會到，“油畫強



古箏家（油畫）
馮鋼百作·1962年 馮氏家屬藏



男青年像（油畫）
馮鋼百作 馮氏家屬藏

調直觀。色彩既表現空間，也塑造形象，彩色調子的光是畫的神韻。一幅好的油畫，彩色調子透澈出一股涼氣。因為畫面裡，有一個畫家創造的世界，每一筆顏色，都在畫面空間恰當的關係中。”的確，他的肖像畫均給人一種“透澈出一股涼氣”的感覺，具有真實的空間感。他致力於用色彩表現恰當的空間關係，把人物真實生動地傳達出來，即他所謂“人像並不是貼在畫布上，那背後是有空間的，你可以伸手去摸他的後腦勺”⁽²²⁾。

就藝術表現形式技巧而言，馮鋼百的肖像畫是用西方古典肖像畫技法來進行人物畫創作，形式上呈現為兩種類型：一種是深底色，黑托白；另一種是淺底色，灰托黑白。前一種表現形式是西方古典油畫典型的形式，也是馮鋼百肖像畫常用的表現形式。從他早年所作〈男人肖像〉（1912）到他晚年之作〈古箏家〉、〈黎汝傑像〉、〈戴鴨舌帽的自畫像〉、〈着蝴蝶結西服的自畫像〉、〈手執畫板的自畫像〉等，均屬這一類型。在技巧上，他往往混雜多種古典油畫表現技法。如〈戴鴨舌帽的自畫像〉，

背景是用透明畫法薄塗，多次釉染，使畫面空間透氣性強，色彩富於變化而又基調統一；帽沿下投影部位若隱若現的目光炯炯有神，運用透明畫法與薄霧法綜合技法來表現，造成一種朦朧的神彩奕奕的視覺效果；臉部強烈的明暗效果，採取了倫勃朗的明暗對照厚畫法，通過光影處理的聚焦變幻，編織光線揭示人物的精神面貌特徵；亮部使用了多次罩染、多次擦拭，多次疊加的畫法，達到色層斑駁，富有肌理觸覺感，使臉部亮面形體結構刻劃得豐富結實而細緻入微。他的〈着蝴蝶結西服的自畫像〉、〈古箏家〉、〈黎汝傑像〉、〈手執畫板的自畫像〉等，大面積的臉部亮面均是運用這種多次罩染、疊加、擦拭的技巧，造成豐富多彩的觸覺感，以表現人物特有的生理特徵性格特徵，傳達人的精神風采。他的大型主題性歷史畫創作〈三元里抗英〉，可以說是上述技法的集大成者，使用了粘度很高的色彩，以保持筆觸的塑造感，從而強有力地表現圍裙的粗糙質感、石塊的硬度和土壤的鬆軟質感；另外，天空雲彩成功地混合了透明與不透明畫法，創造變幻多端的空間層次，賦予了



女青年像（油畫）

馮鋼百作·1965年 馮氏親屬藏



坐在靠背椅上的女青年（油畫）

馮鋼百作·1964年 廣東省美術館藏

雲霧漂浮流動的質感與神秘感。雲層色彩處理上還使用了色彩並置中和法，將一些純度較高的暖色與純度較低的冷色並列，以達到整個畫面一切色彩都從屬於大的暖色主調，烘托出民心似紅色的土地在燃燒的色彩情調；洶湧捲起的雲空在色彩氣氛上由於技法的恰到好處，把中國人民抗擊外來侵略者激奮的情緒和浩蕩的氣勢象徵性地表現出來了。馮鋼百九十歲後的一些自畫像，如〈長髯自畫像〉，除使用明暗對照厚塗法外，還運用了色彩並置中和法，即在臉部亮面的一些結構體面與明暗交界的部位，使用了一些純度較高的桔黃暖色，與亮面大片冷色形成對比、豐富了色彩的表現力。

灰托黑白類型的肖像畫是馮鋼百在古典油畫基礎上的大膽變通。他往往把背景處理為灰色調，人物的肌膚為亮色調，衣服或為黑色調、或為亮色調。這種畫法的代表作品有〈保衛和平〉、〈坐在靠背椅上的女青年〉、〈李靜荷像〉、〈微笑的女青年〉、〈握畫筆的自畫像〉和〈執拐杖的自畫像〉等。這些作品有一個共同特點，是畫家用筆

乾淨利落，奔放灑脫。如九十九歲時作〈執拐杖的自畫像〉，他以熟練雄肆的筆觸，用透明畫法和反提法，妙不可言地將鬚髮色彩層次和疏鬆質感以及頭部與背景的空間表現出來，同時還將神色黯然卻又剛毅的面容描繪得惟妙惟肖；背景的灰白呈現為光學灰，具有透明感透氣性，因而具有空間感。又如他在1964年作的〈坐在靠背椅上的女青年〉，畫面三塊主色調清晰可辨，人物肌膚亮色、衣着深色與背景灰色層次井然。深灰色的背景襯布是通過透明畫法釉染，稍加粉質色彩反提，透氣性強。靠椅用罩染法和反提法，色彩灰而明快穩妥地表現在所存在的空間物象上；人物肌膚亮色則用多次畫法暈染，色彩滋潤靚澤，髭鬚皮膚底下有充沛的青春血脈在流動；黑色頭髮與上衣也是用透明畫法釉染，稍稍反提，形質結構層次含蓄，依稀可辨。總之，馮鋼百把西方古典油畫技法吃透了，他很善於運用色彩技術塑造東方人的個性特徵和精神氣質。在他的肖像畫中，人們可以欣賞到一種來自生活深處，屬於某



保衛和平（油畫） 馮鋼百作

個時代的人情並足以顯示其命運和遭遇的性格特徵。這於他藝術理論的精闢見解中也可見一斑。例如，他主張“在肖像畫上，畫家一定要使個性特色體現為可見的形象，突出最能表現個性的特徵，這是肖像畫的任務。”⁽³³⁾ 又如在技法理論上，他認為“黑色與白色最難畫，道理就是黑色有空間深度，白色卻是形的一部份；初淺的觀察，往往黑色畫穿畫面、白色又突然跳出畫面，毛病是顯然的。”不言而喻，真知灼見是他成為一名卓越油畫家的成功條件。

其實，馮鋼百還擅長畫靜物畫，祇是他存世的肖像畫作品多，而靜物畫又很少拿出來展示，甚至有的作品從來沒有展示過，故人們很難領略到他在靜物畫上的顯赫藝術成就。他最擅長的是花懣與蔬魚題材的靜物。50年代後期作的〈玉蘭〉油畫靜物，構圖飽滿穩重、色調和諧統一、花葉瓷瓶質感強烈。他依然是用古典寫實技巧，用透明畫法加罩染畫法表現瓷瓶光滑晶瑩的釉色質感，用多層畫法表現玉蘭花豐腴的花瓣，用薄霧法處理花葉的虛實空間，用釉染透明法表現背景，從而使整個畫面形質

空間色彩得到完美的表現。60年代初，馮鋼百作了一系列的靜物畫，如〈荔枝〉，採取透明畫法用棕色、褐色、土綠色等畫深色背景，再以反提法在背景上拉出隱約可見的枝葉；荔枝在透明色的基礎上，通過層層罩染、反提技法兼用，把荔枝新鮮飽滿的滋潤感表現得淋漓盡致，令人仿佛感覺到剛摘的鮮果散發出來的甜美清香。

魚類是馮鋼百畫得最多的靜物題材，也是他最受人們欣賞的靜物作品。中國美術館收藏了他兩幅鯉魚題材的作品，其中一幅題為〈魚〉靜物，就是用透明畫法釉染出背景，再用反提法與透明畫法交替使用技法畫出魚肚、魚鰭、魚尾，因此魚好像剛從水中撈出，魚肚白中透露出血色，頭腮正在張開呼吸；魚身閃閃發亮鱗光斑駁是用濃稠的色彩乾筆畫出，令人感受到魚的鮮活，嗅到鮮魚身上散發的腥味。整幅作品筆觸流暢、明暗



► 肖像（油畫） 馮鋼百作·1912年 中國美術館藏

對比強烈、色彩豐富和諧。香港著名畫家楊作甫非常推崇馮鋼百筆下的魚，他著文寫道：“馮老為楊作甫所畫的大魚一幅，栩栩如生，好像縛住靜物的靈魂。”⁽³⁴⁾

除肖像畫、靜物畫外，馮鋼百還擅長畫風景。人們祇有在他的靜物畫中，才能看到他筆觸的奔放雄肆、用色的大膽和色彩的強烈對比。他自稱他的風景畫是寫實主義與印象派相結合的產物。例如在他任職廣州市美術學校教席時作的〈越秀山遠眺〉，色彩的純度和對比度都很強烈；另外幾件作品，如〈柳岸〉〈堤下水溪〉等，幾乎近於印象派畫法，外光色彩非常強烈明快、飽和。60年代前後作的〈水庫〉是一幅十分精緻的風景作品，他採用罩暈染技法表現陰雲，灰白色的空間豐富的色彩透視，用透明畫法表現水的色層波動浩瀚，用多層畫法描繪山體水岸，整個畫面統一在灰色調子之中，然而色彩卻是那麼微妙富於變化，每一筆色彩都是空間形體的組成成份，構圖簡潔，景物開闊曠遠，給人以心馳神曠的視覺感受和清幽恬淡的意境。

我很欣賞著名文學家秦牧對馮鋼百的評價，他說：“有的人儘管很有學問、很有本領，但健康太差，一到五十歲左右，就變成個東倒西歪、百病叢生的小老頭，小老太婆，……瞧，馮鋼百先生不就是九十八歲仍然工作不懈和步履輕健麼！”⁽³⁵⁾ 換句話說，馮鋼百並不是以百歲長壽轟動藝壇的，而是以他百折不撓的毅力，“本姝老當益壯的精神，活到老寫到老”⁽³⁶⁾ 的七十餘年油畫藝術創作，問鼎於20世紀中國美術史的。以上所探析的作品絕大多數是他晚年之作，而且是愈晚愈精。他謙虛地說：“若有二三幅自己認為滿意的作品，一生足矣！”實際上，他的優秀作品遠遠超過此數，他是20世紀中國美術史上名副其實的油畫宿耆。以油畫藝術上的功力造詣論，20世紀中國早期油畫家祇有李鐵夫可與他比肩而立；而以對20世紀中國現代美術及美術教育的開拓貢獻論，馮鋼百似已遠超李鐵夫。

【註】

- (1) 見傅佩霞〈為藝術兮，不能忘〉一文。載《南方日報》1994年10月30日第九版。
- (2) 《南海縣誌》卷二十一〈列傳〉頁8。
- (1)(5) 可見馮鋼百〈我學習繪畫的過程和體驗〉，頁1；頁2；頁3-4；頁4。
- (4) 參見李松庵〈百歲畫家馮鋼百〉。
- (6)(7)(8)(9)(10) 據馮鋼百〈我學習繪畫的過程和體驗〉，頁2。
- (11) 詳見阮榮春、胡光華《中國近代美術史》第一編第一章第二節，臺灣商務印書館1997年出版。
- (12)(13)(19) 引自許志浩《中國美術社團漫錄》頁45、47、50。上海書畫出版社1994年出版。
- (14)(18) 據1930年尺社第九次繪畫展覽《尺展目錄》中刊〈尺社小史〉。
- (15)(28) 胡根天〈記六十年前廣東第一次全省美展風波〉。
- (16) 司徒奇，1907年生於廣東開平，1923年入廣州市立美術學校學習油畫，1925年轉入上海中華藝術大學。1929年返粵，與何三峰一起在廣州創建“烈風美術學校”，並投入高劍父春睡書院學習國畫。抗戰爆發後，避居澳門。1950年在澳門中央酒店舉辦首次個人畫展，1960年在澳門創立“蒼城畫會”，後遷居香港、加拿大，1997年逝於溫哥華。甘恆，澳門著名畫家。早年在廣州市立美術學校西畫系學習，後長期定居澳門從事美術教育。1989年獲澳門總督頒發的“文化功績”勳章，並以資深美術家身份參與澳門區旗區徽評選工作。曾應葡萄牙總統邀請，赴葡國開個人畫展。譚弼，曾就讀於廣州市立美術學校西畫系，後就職澳門培正中學美術教席，直至退休。
- (17)(21) 趙世銘主編《穗美十七年——廣州市立美術學校的創立及開展》頁56、78。香港永翔印刷公司1991年印行。
- (20)(22)(25) 廖冰兄〈悼我國油畫界先驅馮鋼百先生〉，載《廣州日報》1984年11月15日第4版。
- (23)(31) 分見黃蒙田《藝苑交遊錄》頁218、219-220。嶺南美術出版社1985年出版。
- (26)(30)(36) 分見馮鋼百〈我學習繪畫的過程和體驗〉頁1、頁2、頁3-4、頁4頁。參見李松庵〈百歲畫家馮鋼百〉一文。據馮鋼百〈我學習繪畫的過程與體驗〉頁2。
- (27)(35) 秦牧〈當代世界最老的畫家〉，載《藝術世界》1982年第1期。
- (29) 徐悲鴻〈西洋美術對中國美術之影響〉，載40年代《美術家》第2期。
- (33)(34) 分見《穗美十七年》頁80、頁81。



魚（油畫） 馮鋼百作·1961年 中國美術館藏