

留日画家与中国画改良

华天雪

摘要：在 20 世纪美术留学史中，1905-1937 年的“留日”为其起点，在此期间，以东京美术学校为核心的近 20 处美术教育机构，接纳了约六七百名中国美术留学生，受日本画坛日西融合潮流的影响，他们当中回国后改画或继续从事中国画的现象，在整个美术留学史上最为突出。日本画坛在“日本画”领域所进行的“日洋折衷”的几种尝试，包括工笔、写意、渲染背景、人物故事画在内的类型和方向，中国留日美术生几乎都有不同程度地学习和承继，成为中国画改良最为重要的参照，其中，高剑父、高奇峰、陈树人、朱屺瞻、陈之佛、丰子恺、关良、丁衍庸、方人定、傅抱石、黎雄才等 11 家，成就最为突出，他们依凭各自的个性、学识、修养，以差异甚大的个体性和独特性应对“融合中西”的时代性，集中而典型地反映了外来“日本因素”和由日本“转译”的“西方因素”，在“中国画改良”方面的作用和影响，其经验至今仍具值得借鉴的现实意义。

关键词：留日画家 中国画改良

小引

甲午之役，天朝大国为蕞尔岛国击败，随后之《马关条约》丧权辱国，举国上下，均受莫大刺激，一时间维新、复兴、变法图强的呼声遍于全国，有人夸张地形容，“一夜之间”结束了中国古代史、揭开了中国近现代史，之后的一切思想文化乃至政治运动，均可看作由之促成的直接或间接的结果。清廷经此冲击，对日本由忽视转为崇拜，社会变革遂以明治维新为蓝本，尤其君主立宪体制最能满足清廷的心理需求，与洋务运动以来“中学为体，西学为用”之主张亦能吻合。

欲图强必需培养人才、兴办新式教育，虽然很多书院改为学堂，也出现了很多私立学校，但一时既无统一章程，程度参差不齐，接纳力亦无法满足需求，于是仰赖他国——留学（游学）成为共识，自 1896 年 5 月清廷派出首批 13 人赴日留学开始，“留日”渐成风潮乃至运动。

1898 年 6 月上谕将张之洞的《劝学篇》颁布各省，其中之《游学篇》所谓“至游学之国，西洋不如东洋。一、路近省费，可多遣；一、去华近，易考察。一、东文近于中文，易通晓。一、西书甚繁，凡西学不切要者，东人已删节而酌改之。中东情势风俗相近，易仿行，事半功倍，无过于此”，几成留日之宣言，进一步助长了留日的热潮。

几乎与《劝学篇》颁行同时，清政府出台《游学日本章程》，明令派遣留学生赴日，留日遂成一项国策；继而又拟订《奖励游学毕业生章程》（1903 年）和《考验出洋毕业生章程》（1904 年），在 1905-1911 年间共举办 7 次留学毕业生考试，合格者分别授予出身与实官，堪称新式科举，这在留学之风初开，人们的思想未能彻底转变之际，未尝不是重要的鼓动。虽然清廷的留日政策始终不够周详，并一改再改，但这种由政府倡议和推动之力不可谓不大。同时，日本方面则有欲藉培养中国人才之机培植亲日势力的企图心，并不断派员游说中国政要向日遣送留学生。可以说，留日能成一场声势浩大的运动，是中日双方共同作用的结果。另外，我们发现，在这个时期，留学和游学几乎是同一个概念，“留学”在至少 1937 年前的留日运动中，始终是一个包含了“游学”的宽泛概念，这一点也适用于“美术留日”。

正如张之洞所言“西学甚繁，凡西学不切要者，东人已删节而酌改之……若自欲求精求备，再赴西洋有何不可”，留日是为间接学习西学。中国人早已认识到西学的重要，理应直接到西方学习，却不成想师法西方的日本首先成为中国人学习西方的理想去处，历史之诡谲

着实令人感慨。

1896-1906 年为留日的速成教育时期，主要解决对中学程度诸学科的基础教育需求，而非高等或专门教育。因日本在 1905 年日俄战争中的胜利和清廷诏废科举的举措，1905-1906 年的留日人数激增至每年至少八千人，一时竟如“过江之鲫”，达到历史高峰，远远超出了日本的接纳能力，教育水准大幅下滑。于是，1906 年清朝学部开始限制速成科学生出国，规定具有中等以上学历、通日文者方可留学，且修业期限须在三年以上始可毕业，留日才渐渐正规起来。自 1907 年起，留日生数量回落，初期留日就此划归一个段落。随着国内新式学校的增多和多达六百余日本教习赴华从教，留日普通教育逐渐被取代，“留日”开始转向高等、专门教育，但因甄选严格，进入正规学校学习的比例较低，直至民国初年，“留日”在学业水平上与真正的“留学”还依然有相当的距离。

美术留日概况

近代中国是在国门被迫打开后，借助外力的强烈刺激和挤压，仓促向近现代迈进的。就美术而言，这个“外力”便是留学。留日即起点。它与之后的留欧、留美、留苏共同连贯起 20 世纪异样的美术景观，由留学生们带回的从技巧、方法到观念、制度等各个方面的“新知”，逐步而彻底地改变了传统中国美术的生态与格局。但在中国近现代美术史研究中，关于清末以来中日美术交流方面的问题，跟中日间其他问题一样，因两国关系频繁、复杂的变化，始终未能给予足够的重视。

在留日普通教育阶段，“美术留日”几乎没有参与，它是在高等、专门教育阶段才开始进入到留学场域中的。以 1905 年 9 月入读东京美术学校的黄辅周为标志，“美术留日”正式拉开帷幕。刘晓路曾多次使用了一个数据，即 1902-1949 年间留日著名中国美术家多达 300 人以上，在日本女子美术学校留学的中国女性也达 300 人之多^[1]，即共约六七百人，但未指出这个数据的来源，无论如何，在留日的五万之众中确属极小的部分了。^[2]据实藤惠秀在其《中国人留学日本史》中所附《历年毕业于日本各校之中国留学生人数一览表》^[3]，1901-1939 年间毕业于日本 139 所官办与私立大学，高级中学，专门学校，陆海军学校，艺术 7 校，女子学校等不同专业的中国学生共 11966 人，其中包括东京美术学校在内的“艺术 7 校”只有 72 人，比例之悬殊亦可见一斑。

吉田千鹤子著《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》^[4]一书附表《参观东京美术学校的中国人（明治 36-42 年）》^[5]，显示了 1903-1909 年的六年间，中国政府各级机构派遣的考察人员约 685 人（翻译除外）之多，包括少数师范学校教员、在读学生、知县、翰林院编修、补用道、学堂监督、学事视察员、户部主事、内阁中书、翰林院侍读、制度视察员、提调、提学使、考察学务员、参赞官、学务委员、翰林进士、知州、县丞等等。不难发现，早期的考察者以公派的官员为主，他们是最有力的信息传播者，也是美术留日的潜在推动者。

刘晓路在《近代中国著名美术家赴日留学或考察一览表》中，所列 92 名美术家将大陆和台湾（12 人）^[6]，留学、游学、考察、观摩等各种状况混合在一起，今天看来，该表不仅存在诸多史实上的出入，其混为一谈的处理方式也不利于分析和揭示问题。据笔者粗略统计，1937 年前，大陆美术家赴日考察（包括观摩、办展、访问、讲学、交流等多种方式）较为著名者有：苏曼殊、杨白民、邓尔雅、李毅士、周湘、姜丹书、刘海粟、王震、张聿光、朱应鹏、钱瘦铁、金城、周肇祥、吴镜汀、溥儒、俞剑华、林风眠、潘天寿、王子云、黄君璧、陈小蝶、黄新波、吴湖帆、王梦白、乌始光、徐悲鸿、钱化佛、季守正、王陶民、胡若思、王济远、潘玉良、金潜庵、王个簃、吴仲熊、吴杏芬、孙雪泥、李秋君、李祖韩、郑午昌、叶恭绰、郑曼青、柳亚子、于右任、郑川谷、郑孝胥、马企周、胡蛮（王钧初）、尚莫宗、

哈少甫、郑仁山、陈鉴等。

1905-1937年间,大陆赴日美术留学生较著名者有:何香凝、黄辅周(二南)、高剑父、李岸(叔同)、曾延年(孝谷)、高奇峰、高剑僧、陈树人、郑锦、黎葛民、鲍少游、严智开、俞寄凡、江新(小鹈)、陈洪钧(抱一)、许敦谷(太谷)、胡根天(毓桂)、汪亚尘、朱屺瞻、关良、丰子恺、张善孖、张大千、陈杰(之佛)、卫天霖、丁衍庸、王道源、司徒慧敏、丘堤、刘启祥、金学成、王石之、谈谊孙、雷毓湘、方明远、滕固、李廷英、黄觉寺、许达(幸之)、胡粹中、周轻鼎、周勤豪、关紫兰、唐蕴玉、李东平、乌始光、王济远、谭华牧、高希舜、倪貽德、王文溥(曼硕)、方人定、杨荫芳、黄浪萍、乌叔养、李桦、谢海燕、黎雄才、汪济川(洋洋)、周天初、符罗飞、林达川、林乃干、俞成辉、曾鸣、苏卧农、赵兽、梁锡鸿、傅抱石、刘汝醴、萧传玖、陈学书、左辉(杨佳福、杨凝)、宋步云、杨善深、王式廓、常任侠、沈福文、阳太阳、祝大年、黄独峰、何三峰、苏民生、陈丘山、万从木、谭连登、陈盛铎、蒋玄怡、李世澄、王悦之(刘锦堂)、陈澄波、郭柏川^[7]等。此外尚有不是留学美术,但多参与美术活动的鲁迅、陈师曾、姚茫父、经颐渊、邓以蛰、余绍宋等。

上述考察者中的李毅士、周湘、王子云、刘海粟、徐悲鸿、林风眠等,后来留欧或游欧;留日后再留欧者,只有江小鹈、滕固、周轻鼎、符罗飞等,并不普遍。这个阵容涉及了中国画、油画、版画、雕塑、工艺、图案、美术史论等类别,艺术追求涵盖了从传统到现代的极为丰富多样的面貌,回国后参与了从教育、出版到展览、社团等各种美术工作。也就是说,这些有赴日经历的美术家遍布于民国以至建国后的整个中国美术界。据粗略统计^[8],能与“留日”相媲美的只有“留法”,而从数量上看,“留日”又略胜一筹。

1905-1937年间除东京美术学校(以下简称“东美”)之外,与中国美术留日相关的日本美术教育机构主要有:白马会绘画研究所、女子美术学校、藤岛洋画研究所、太平洋画会研究所(太平洋美术学校)、女子奎文美术学校、水彩画讲习所(日本水彩画会研究所)、京都高等工艺学校、关西美术院、东京府立工艺学校、川端画学校(川端绘画研究所)、本乡绘画研究所、日本美术学校、文化学院美术科、东京高等工艺学校、帝国美术学校(多摩帝国美术学校、武藏野美术学校)、二科技塾、日本大学艺术学园美术科等。其中,1909年由川端玉章创立的川端画学校,因从1913年起由东美的藤岛武二主持西画教学,所以一度被视作“东美”预备学校,仅1915-1931年间,就有约120名中国学生就学于此,其中的26人从这里考入“东美”^[9]——高约22%的“东美”录取率使得该校成为“东美”之外中国美术留日最重要的场所。

“东美”作为当时日本唯一国立的美术学校、留日学生心中的殿堂,其关于外国留学生的相关规章制度和招生、学习等情况,可以视作留日的风向标,虽非美术留日的全貌,但极具代表性,从中可以窥见当时美术留日的基本情况。关于该校中国留日美术生的史料,目前最有价值的著述是吉田千鹤子《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》^[10]。

根据该书,“东美”自1900年开始招收留学生,大致根据此年之《关于文部省直辖学校外国委托生的规程》和1901年修订之《文部省直辖学校外国人特别入学规程》,“把持有外务省、驻外公使馆或驻日的外国公使馆的介绍信作为入学第一条件,其余均由校长据文处理,条件极为宽松”,最初的二十多年基本是“随机应变地把外国学生作为选科生来接收”的状态。虽然各学校可以附设一些细则,但“东美”直至1924年才设立了自己的细则。

该书之《表①东京美术学校外国人入学状况(1896-1937)》^[11]及《东京美术学校外国人留学生名簿》^[12]提供了最基本的史料,有必要具体分析。

鉴于中国首个留学该校的学生为1905年的黄辅周,所以我们只截取以上两个材料中1905-1937年的部分。关于这个部分,在人数上有1人之出入,即前者显示之中国留学生进入该校人数为85名,后者则为86名,或许是前者未将1928年西洋画科之“学科听讲生”

陈迹列入之故？不能确知。

依前者，从 85 人之数的入学情况看，该校设立学则细则的 1924 年是个分界，该年不仅没有一个中国学生入学，整个学年的各个系科也只接收了 4 名朝鲜留学生，为前后几届人数最少的一年。85 人中有 10 人来自中国东北地区，其中 1930 年之前的 4 人算在中国留学生名额内，其余 6 人来自 1934-1937 年间的日据满州^[13]（5 人）和日据关东州^[14]（1 人）。所以，这个时间段内被称作“中国留学生”的入学人数实为 79 人。

这 79 人中，1912 年之前有 13 人，录取率为 100%；1913-1923 年申请者 61 人中录取 39 人，录取率约为 64%；1925-1937 年为 111 人中录取 27 人，录取率约为 24%。如果以 1924 年为界分为前后两期的话，后期录取的人数和比例均低于前期，但报考人次却成增长之势，尤其是 1925-1931 年竟高达 54 人次之多（录取 16 人，录取率约为 30%），而在“九一八事变”后、伪满州国成立之初的 1932、1933 两年，则仅有 9 人次报考，但无一录取，说明国势、政局的动荡对美术留学也同样有着决定性影响。

这 79 人中毕业者 46 人（包括东北地区 1 人），其中 4 人在 1920 年代即去世；79 人中有 33 人在就读或长或短的时间后，多因未能继续缴纳学费而被除名，其中 1934-1937 年入学的 11 人中，除 3 人提前退学外，其余 8 人均在“七七事变”后的 9 月 11 日集体离校^[15]。46 名毕业生中，1924 年之前入学者 35 人。

从以上数据可以看出，1924 年后，该校录取中国留学生的人数和比例均大幅度降低，但从申请人次所反映出来的报考意愿看，却呈大幅增长之势，这对业界几成定论的“美术留日”在 1920 年代后逐渐萎缩、式微或转向留欧之类的认知，是一定程度的校正——1925-1937 年 111 人的报考数，至少不比同时期的巴黎高等美术学校或世界其他任何留学国的学校低，准确地说，1920 年代后留日与留欧是两条相似程度的并行线。因为无论如何，“文同、路近、费省”都始终是优势，而文异、路远、费昂的欧洲还是无法完全取日本而代之。至于录取率降低，或因学校规章的调整，或因录取更为严格，或因生源质量不如从前等等，应是各种因素合力的结果。如果从好生源流失的角度看，1924 年又未尝不可以作为美术留学朝欧美转向的一个分界。

该校中国留学生之名义有多种：1915 年之前入学的 20 人为“撰科生”；1915-1923 年的 28 人为“选科生”，此外还有 2 名图画师范科之“别科生”；1925-1937 年的 26 人为“特别学生”，其中 1 人为西洋画科“学科听讲生”。又，在 1905-1937 年间，共有 2 名中国留学生报考本科，但均未被录取，而朝鲜有 112 人报考、13 人被录取，台湾有 40 人报考、5 人被录取。也就是说，该校中国留学生均非本科生，连申请人次也大大逊于朝鲜和台湾。

关于这些名义，吉田千鹤子在其著述中有部分说明：该校西洋画科的各种教学规章在屡经变更后，于 1905 年正式确定下来。按规定，该校只招收 16-26 岁的男性。正规生和撰科生有很大差别，正规生是 4 月进入预备科，学习一个学期的基础课，到 7 月参加考试，合格者在 9 月升入本科各科，再学习 4 年，最后一学年为毕业期，进行毕业创作，合格后即可毕业。撰科生则在 9 月份入学，基础课学习跟本科生一样，差别是本科生的一些必修课如解剖、远近法、美学和美术史（包括西洋绘画史和西洋雕刻史）、历史和考古学（包括西洋考古学和风俗史）、外国语、体操、用器画法、毛笔画、教育学和教授法（只有要当老师的人才上的课）等等，撰科生只要求必修其中的用器画法、解剖和远近法，其他课程自愿修习，不参加考核。其他系科虽然课程安排上会有不同，但撰科生与本科生的差别是一样的。“撰科生”的名义持续到 1913 年；1914-1924 年出现“选科生”，推测与“撰科生”类似；1925-1937 年以“特别生”为主，“选科生”还少量存在，想必二者应是有所区别的，但该书并未对这两个名义作具体说明。但所有这些名义之下的留学生在专业水平方面应该均低于正规生或本科生。^[16]

关于“选科生”之称谓，在 1907 年 8 月 17 日《时报》所刊上海的图画音乐专修学校之

招生广告中也出现过：“本校第一班已毕业，下半年添设手工，一年毕业，额百人，聘请中外名师教授铅笔水彩画、单音、复音、美术手工、教育手工，又添东文，每复□四时，学膳宿费等半年五十五元，选科二十元，入学时缴齐”。从学费的差异，可知“选科”为选修部分课程，其名应来自日本，且与东美之“撰科”几乎是一个含义。

当时的东美共 6 个系 12 个专业：日本画、西洋画（油画）、雕刻（分塑造、木雕、牙雕三个专业）、工艺（分图案、雕金、锻金、铸金、漆工五个专业）、建筑和图画师范。中国留学生在各系具体分布为：日本画 3（6）、西洋画 57（142）、雕刻 8（17）、工艺 8（16）、建筑 1（1）、图画师范 2（4）^[17]。其中，图画师范科学制三年，其他为五年。可见，76% 的申请者报考了西洋画系（油画系），该系的入学学生数也占到 72%，与报考比例大体相当——这些系科的申请人数与录取人数的各种比例关系，或许推之于整个“美术留日”也是大抵适用的。

因为该校西洋画科和雕刻科塑造部的教师都是从法国留学回来的，这对于意在学习西洋艺术的中国学生来说，这两个专业成为热门之选合情合理。校方也是出于这方面考虑，尽量满足更多申请者的愿望的。

在吉田千鹤子该著中还载有西洋画科教学的大致情况^[18]：该科分 5 个班或 5 个教室，第一教室接收一、二年级学生，一年级教授用木炭临摹标本和画石膏像，二年级教人体写生，以及铅笔、水彩、油画的静物和风景。第二、三、四、五教室接收三、四年级和毕业期、研究科的学生，从三年级开始逐渐减少木炭画学时，转向以油画为主。三年级主要画人物速写以及水彩、油画的静物和风景，四年级是人物速写、静物写生、衣服写生、水彩构图。毕业期更多用木炭、水彩画器物、花卉、人物和装饰性构图训练，还会安排人物速写、油画风景、课题风俗历史画等课程，同时进行毕业创作。三年级以上由和田英作、藤岛武二、冈田三郎助负责，研究科由黑田清辉负责。留学生跟日本学生一起学习。此外，对该系想当图画教师的学生每年都会教毛笔画。又，根据黑田清辉于 1904 年起草的《西洋画科竞技规定案草稿》，每个学习单元都要进行竞技比赛。这套课程设置自 1905 年起基本维持到 1952 年该校停办。

综上，1905-1937 年间以东京美术学校为核心的日本近 20 所美术教育机构接纳了约六百名中国留学生，但其中只有约 72 人为正式毕业生，学业程度亦有别于正规生或本科生。他们大多选择学习西画，此外对雕塑、建筑、陶瓷、漆艺、图案、美术史、日本画等也均有少量涉及，他们回国后遍布于各地“新美术”领域，成为中国美术由古典向现代转型初期最重要的开拓者和建设者。1905-1923 年约为美术留日的繁盛期，在 1919 年一战结束、留法勤工俭学运动高涨起来后，“美术留欧”逐渐结束“美术留日”一花独放的格局，进入二者平行发展期，直至 1937 年“七七事变”后大规模“美术留日”的“戛然中止”^[19]。

中国画改良的探求

有研究者认为，学洋画的留日生，“回国大多改从中国画”^[20]。就“东美”西洋画科中国留学生的情况看，这说法并不确切。在 57 名就读过该科的中国学生中，因资料稀缺而不明去向者竟高达 31 人，1920 年代去世者 4 人。所余 22 人中有 6 人（严智开、汪洋洋、曾孝谷、许幸之、李叔同和王曼硕）离开了美术创作；11 人以油画著称，即许敦谷、胡根天、谭华牧、陈抱一、江新、崔国瑶、王道源、卫天霖、林丙东、俞成辉和王式廓；而“改从中国画”者只有 5 人，即黄辅周、汪亚尘、周天初、丁衍庸和林乃干，并非“大多”。此外，尚有该校图案科陈杰（陈之佛）“改从中国画”。实藤惠秀在其所列《历年毕业于日本各校之中国留学生人数一览表》中显示，包括“东美”在内的“艺术 7 校”，共有毕业留学生 72 人，但对除“东美”46 名之外的 26 人具体毕业于何校何专业^[21]并未说明。据吉田千鹤子著述第八章“东京美术学校以外学校状况”，京都市立美术工艺学校、帝国美术学校、东京高

等工艺学校等较为重要的教育机构,情形与“东美”类似,即学习西画、塑造、工艺、图案者占绝大多数,由西画“改从中国画”者也并非“大多”。但是,这72名之外的几百名包括“东美”肄业生在内的,散布于各美术教育机构的美术留日生们,他们以非正规的西画学习外加自学和观摩等多重方式,在度过或长或短的留日学习生活后,回国后改画或继续从事中国画的现象,的确在整个美术留学史上是最为突出的,如黄辅周(二南)、何香凝、高剑父、高奇峰、陈树人、郑锦、鲍少游、汪亚尘、朱屺瞻、关良、丰子恺、张善孖、张大千、陈杰(之佛)、丁衍庸、高希舜、方人定、黎雄才、杨善深、黄独峰、黎葛民、谢海燕、林乃干、苏卧农、傅抱石和阳太阳^[22]等约26位,阵容不可谓不大。这些画家中,留日前已有中国画根底或以学习日本画为主者约为16人,即何香凝、高剑父、高奇峰、陈树人、郑锦、张善孖、张大千、高希舜、傅抱石、鲍少游、方人定、黎雄才、杨善深、黄独峰、黎葛民和苏卧农等,他们不存在“改从”中国画的问题,但大多数都在日本接触过西画,有过素描、色彩的基础训练或观摩,希望在写实造型上有所学习。这16人中,张氏兄弟为四川人,高希舜为湖南人,傅抱石为江西人,其余12人均为广东人,且除郑锦和生长于日本的鲍少游外,均属岭南派圈子,方人定、黎雄才、黄独峰、黎葛民、苏卧农还是高剑父的学生,这一现象反映出他们较强的地域风尚和画派特征。

其余10位画家确属由西画改画中国画的,其中丰子恺、关良、陈之佛、朱屺瞻、丁衍庸等,为20世纪“中国画改良”做出了极富价值的贡献。为什么留日画家在中国画改良方面的成绩最突出呢?

第一,中国留日美术生的西画基本功普遍偏低。他们绝大多数留日时间较短,无法在西画学习上达到较深程度。从现存东美西洋画科毕业生的作品看,造型、色彩和构图均嫌稚拙,人物、花卉和风景均属初级水平。实际上,当时的日本洋画界从法国带回的是古典写实或后印象派、野兽派的画风,且多浅尝辄止,其西画教学难以有很高的水准。日本的西画水平决定了留日美术生的水平,使得他们难以走向专门的油画创作之路。这是留日生归国后“改”向他途的重要原因之一。

第二,日本画坛日西融合的潮流对赴日美术家的影响。早在1880年代,以狩野芳崖为代表的新日本画运动,对冈仓天心、芬诺洛萨倡导的复兴传统日本画运动,就进行了修正,认为日本画与洋画是可以融通的,于是引进日本画所缺乏的西洋透视法、明暗法,开启了日洋融合之门。这一转向在横山大观、菱田春草等“激进派”手中得以最终完成,并在1900年前后得到日本画坛的普遍认可,成为主导趋势之一,而他们推动的改良思潮和成果,刚好被中国留日美术生亲眼亲历。据吉田千鹤子著述,“东美”每周六邀请校内外著名画家和研究者所作的“特殊研究”讲座,吸引了校内外的学生、画家和研究者前来听讲,其中就不乏中国的美术留学生们。即使留学生们抱着学西画的目的而来,也会受到日本画坛新潮流的刺激。^[23]日西融合的探索成果在当时的“文展”、“院展”、“帝展”、“二科展”等展览中,均占不小的比例,它们与各种公私立美术学校、美术出版、美术社团一起,共同营造着融合东西的社会性氛围。对于大多具备一定传统中国画修养或鉴赏习惯的中国留日美术生来说,“日洋融合”的成果,几乎与他们趋之若鹜的洋画一样令人瞩目,而具体的融合方法为中国提供了直接的参照,举凡全世界,再没有第二种文化能为当时的中国美术提供如此极具借鉴意义和可操作性的经验了。康有为、蔡元培、刘海粟、徐悲鸿等人的“融合”主张之所以那么理直气壮,不能不说与日本的融合经验有直接关系。

第三,留日生回国后的生存空间并不乐观,他们主要以教书为生,但洋画专门教师之需毕竟不多,在更具实力的留欧画家返国以后,他们就更少竞争的优势。另外,整个民国时期没能形成一个油画生态环境,市场流行的主要还是中国画,油画写实能力如徐悲鸿者,也偶有画肖像的“营生”,赖以生存的还是国立大学教授的薪水和出售中国画作品;交际能力如刘海粟者,其油画个展或操办的联展,能卖出的一两件作品也大多靠人情——缺少丰

厚薪津支撑的留日美术生们，改作更有需求空间的中国画，就成了一种现实的考量。

受日本影响的 20 世纪中国画改良探索，有多种途径。归纳起来，大抵为四种类型：

一是工笔类型。在国内文化提倡“写实”的大背景下，接受了日本画启示的留学生画家，选择画工笔是很自然的。在画法上，大抵是以传统勾线平涂法为基础，借鉴日本画重视色彩的特点。可以说，20 世纪中国工笔画的繁盛是与“日本因素”有密切关系的。

二是写意类型。以传统水墨写意画为根底，吸收西洋现代艺术的某种因素，如重笔触与色彩、适当变形等。与其说这是中日的融合，不如说是间接的中西融合。典型者如关良等，他们创造了最为成功的中国画改良案例。

三是渲染背景的类型。中国画讲究留白底子，很少染天空或背景。以高剑父师徒为代表的留日画家，吸取日本画渲染背景的特点，接近水彩画，但他们大多还是保留了中国画用线造型、表达情绪的特点，以及条幅的型制，保持着较为鲜明的中国画特征。

四是开拓人物故事画。自文人画畅行以来，中国画人物画逐渐衰落，很少再创作现实人物题材。日本画表现中国历史故事的现象，予中国留日生以启示，在一定程度上承担了复兴人物画的使命。这是欧洲画坛所不能给予的。

总之，日本画坛在“日本画”领域所进行的“日洋折衷”的几种尝试，中国留日美术生几乎都有不同程度地学习和承继，成为中国画改良最为重要的参照。

在留日画家家中，有 11 人在中国画改良方面有突出成就，他们是高剑父、高奇峰、陈树人、朱杞瞻、陈之佛、丰子恺、关良、方人定、丁衍庸、傅抱石和黎雄才。

上述 11 家中，高剑父、高奇峰、陈树人和方人定、黎雄才为两代的“岭南派”，艺术根基均直接间接地得自“隔山派”的居廉。居氏在题材上以状写岭南风物为主，通过对景写生、潜窥默记、剥制标本写生等方式，将写生察物推至令人惊叹的程度，形成了独特而行之有效的写生方法。又创“撞水”、“撞粉”法，对光照感、滋润感、质感等均有更“写实”的特殊把握。居氏画法掌握起来相对容易，授徒多经一年勾稿临摹、一年写生即可出徒^[24]。居氏自 1875 年在“十香园”设帐授徒至 1904 年去世，三十年间门徒数十人、私淑弟子近百，风格流韵主导广东画坛达半世纪之久。可以说，居派的“审物”精神和写实追求，不仅不期然地契合了之后的科学主义，也与日本画坛“日洋融合”中的主流倾向不谋而合，这是广东画家尤其是“岭南派”画家能够更容易地接纳和融合日本因素的重要原因。

高剑父（1879-1951）与日本画的关系复杂而密切，所谓“其得名，缘乎此；其为人诟病，也缘乎此”^[25]。他自 1906 年东渡日本游学，又于 1908、1913、1921、1926 年间多次到过日本^[26]，先后在“名和靖昆虫研究所”及“太平洋画会”、“白马会”、日本美术院等美术团体设立的“研究所”学习过博物学、雕塑、水彩画和日本画的一般知识。而赴日之前，他已从居廉处学得地道的小写意花鸟，又曾在伍德懿“万松园”遍摹历代名迹和在澳门格致书院接触西画并拜师学习炭笔素描。

在 1906 年的游学期间，高剑父加入了中国同盟会，即在他留日接触新绘画之初，就兼具了画家和革命者的双重身份，于是，用政治革命思维来思考艺术革命方案就变得顺理成章，他的“拿来”甚至“抄袭”也就不仅仅是传统意义上的“画学”问题了。从这个角度说，日本游学之于他的意义首先在于，日本画坛的改良带给他推行国画革新运动的样板，让他找到了与政治革命理想相匹配的艺术革命的方向和可能性。而他对日本画坛的具体借鉴则主要表现在两个方面：一是题材的扩展，他的那些令人惊讶的用中国画所画的残垣断壁、战场烈焰、飞机、坦克、骷髅头、十字架、乌贼鱼等等，堪称是百无禁忌的，无疑直接受启发于日本画坛；一是画法的融合，他在居派写生法、撞水撞粉法基础上，对四条派的空气感、光照感、宁静而深邃的诗意境界，圆山派的状物模形、流畅优美，做出了富有成效的吸收，又进而融合浙派笔墨的淋漓、奔放、外张，碑派书法的苍劲、雄健、奇险，创立了霸悍、恣肆、峭硬、

豪迈的风格面貌，这是一种富有时代精神气质的面貌，也是对以淡逸、浑融、内敛为主要追求的传统审美的一种突破。

高剑父一生致力于教育，门生众多，在他直接间接的带动下，很多人赴日留学、游学，景象颇为壮观，连同他所做出的那些“融合中日”的大胆尝试和最终立足于笔墨的创造性风格，均可看作是他为中国画改良做出的贡献。

高奇峰（1889-1933）一生追随四兄高剑父，所学所宗、立业成名均离不开四兄的栽培、扶掖和影响。其绘画大致有两部分根基，一是由四兄传授的居派写生方法和写意花鸟技法，一是日本画坛田中赖璋、竹内栖凤等人的方法，其中田中赖璋为其直接授业的老师，而对竹内栖凤等圆山、四条派画家的学习和关注则更多受四兄的影响。目前可知他曾两次赴日，即1907年夏至冬^[27]、约1913年《真相画报》停刊后到1914年秋，时间均不长。实际上，对于已经有状物写生能力和熟练掌握了撞水撞粉法、没骨法的高奇峰来说，“拿来”一点田中赖璋或竹内栖凤的技法无需太长时间。

与四兄一样，高奇峰一生致力于中国画的改良，努力将“西洋画之写生法及几何、光阴、远近、比较各法”，与“中国古代画的笔法、气韵、水墨、赋色、比兴、抒情、哲理、诗意”等“几种艺术上最高的机件通通保留着”，融合在一起，以响应孙中山“向世界文化迎头赶上去”的口号。艺术在他绝非“聊以自娱”或“徒博时誉”，而是要本着“天下有饥与溺若己之饥与溺的怀抱，具达人达己的观念，而致力于缮性利群的绘事，阐明时代的新精神”的^[28]。但他的现实关怀并不表现为直接将飞机、坦克画进中国画，也甚少涉猎人物画，而主要是借助翎毛走兽花卉等形象，在相对传统的理路上作间接表达。他“融合”的具体表现主要是两种，一为背景的渲染，一为形象的写实刻画。背景的渲染尤以月夜、雪景为典型，将传统层层烘染的手法和借自日本的水彩技法相融合，增强空间感，情景交融。而在其鹰、狮、虎、马、猴等代表题材中，多将传统的“撕毛”笔法与西画的明暗光影法相结合，极富质感与写实感。此外，尤重营造意境，但其意境不是传统文人画讲求的诗意，而是有日本气息的雄强、孤清、沉雄、皎洁、感世伤时之类的境界，以革命理想为支撑，充满英雄气质，拓展了翎毛走兽花卉类绘画的精神寄寓性。

陈树人（1884-1948）于1900年拜师居廉，1907年赴日，1908-1912年入读京都市立美术工艺学校绘画科，1912-1916年入读东京私立立教大学文科，滞留日本凡9年，是11家中在日本学习最久的人。陈树人就读京都市立美术工艺学校前后，正值“日洋融合”实践的盛期，其代表人物竹内栖凤、菊池芳文、都路华香、山元春举等均先后任职该校，即陈树人“实际上也就是进入了当年京都日本画坛的核心氛围之中”^[29]。

陈树人的绘画风格成熟于1930年代。形式感是其绘画的突出特征，尤其在其花鸟画中，常以直线分割、交叉、排比甚至十字形来构成画面，画面形象也常以“截取”式或特殊视角造成新奇感，这种“形式”主要来自日本画的装饰性和西画的现代构成，极具现代感，辨识度极高。陈氏线条也非一波三折的书法用笔，而是一种偏于日本画的匀整流畅、富于装饰感和韵律感的线条。陈氏花鸟用墨少、用色多，但不追求色彩的微妙而丰富的变化，对居派塑造体积感的撞水撞粉法也极少使用，而是把“自然界丰富的色彩进行弱化、温化的处理”^[30]，既有文人画式的淡雅，又有水彩画的明快和透明，其情调渊源也主要是日本画的。花鸟之外，陈氏山水也自具面貌，最大特点就是空勾无皴，勾法主要来自山元春举的折带状短线，用墨用色也同样不求丰富而求简洁、单纯，山水结构多被概括为几何形，构图中适当将透视法融进传统山水图式，背景多留白，气质“清劲”、“峭拔”，是介于中西或山水画、风景画之间的一种样式。

总之，作为画家的陈树人，虽在画学出身、学画经历、艺术主张等方面，无疑属于“岭

南派”，但从画风到行为都有不为流派所掩的疏离、淡逸、特立独行的气质。他在风格成熟之前，虽然也有诸多对日本画的临仿，甚至也能找到对山元春举《落矶山之雪》、望月玉泉《芦雁图》等的几近相同的抄仿之作，但其成熟期的中国画却能在个性和修养的统驭下，将诸种摹仿痕迹消弭、转化，极富创造性地确立出自家面目，为中国画改良提供了一个相当别致的个例。

方人定（1901-1975）于 1929 年赴日，此前跟随高剑父约 6 年，无论山水、走兽、翎毛、花卉，“跟足当时新派画的一贯作风”^[31]，其间他于 1926-1927 年作为“新派画”代言人与广东国画研究会的论争，不仅令画坛瞩目，也直接促成了他的留日——抱着一探日本画和西画之究竟，弄清“二高一陈”是否抄袭了日本画，以及决心从高氏不擅长的人物画入手走出自家面貌等目的，方氏于 1929-1935 年间两度赴日，先后在川端绘画研究所、二科会骏河台洋画校、日本美术学校^[32]等处，研习“西画及人体写生”^[33]，并着意研究日本画人物画，是中国留日画家在人物画上下功夫最大、作品最多的人。从方氏这段时期的作品看，他所掌握的西画造型是日本画坛简洁粗犷一路的造型风格，这也是丁衍庸、朱屺瞻、关良等人所掌握的风格，即“抓大结构、大关系”^[34]的近代风格，而非徐悲鸿式的精准的古典造型。这个造型基础对于后来转向写意的丁衍庸、关良、朱屺瞻等人来说或许是有利因素，但对于要在写实人物画上继续发展的方人定来说，就多少会在人物表情、动态的生动性以及人物内心世界的刻画等方面，稍嫌力不从心。但无论如何，得自日本的造型能力成为他转向人物画的保证，其一生的造型特征未离这个基础。

方氏“在日本很重视资料的搜集”^[35]，沿着日本画在题材上广泛开掘的道路，从城市生活、农村生活、抗战生活到历史故实，从人体、城市女性、农妇、农夫、画家、逃难者、乞丐、盲人、酒徒、客途者、失业者、猎人到新社会的劳动者和古装人物，题材之广在 20 世纪画坛几乎无出其右者。

方氏人物画大致经历了三个时期：1935 年之前为融合高氏、居派和西画、日本画方法时期，有工笔、半工写、纯色彩、墨彩等多种尝试，大多在细勾轮廓线后将光影法和平涂法相结合，单纯、明净，比日本画厚重，比高氏秀润，有些画面色调及形象呈现类似高更的原始风及稚拙感，有些画面弥漫着日本式的静谧感。主体人物多被处理成“浮世绘”式的静态、近距离、特写式，占据画面绝大部分面积，并因这种“拉近”而有更细腻、丰富的面部刻画，这个特征在其之后的创作中一直保持着；1936 年后逐渐减少矿物色使用，淡化日本画式的雅致、恬静和装饰感，更多笔墨语言的加入，写意成分增多，并呈现出“苦涩凝重”气质，真正进入所谓“吐露人生”、“批评人生”、“表现人生”的境界，是 20 世纪前期人物画家在现实主义方向上做出最多尝试的画家；建国后转向以歌颂为主调的明朗欢愉，色彩再度变得秾丽、唯美，但已不再是早期的日本画法，而主要是传统的勾勒填色方法，工写结合，属于有新年画特征的新人物画，并将这些画法运用于花鸟动物画，向传统适度回归。^[36]

黎雄才（1913-2001）被认为是“高剑父所提倡的‘现代国画’主张最忠实、最富于实绩的实践者之一”^[37]，他与日本的关联也最先藉由高剑父。他艺术上早慧，16 岁便被高剑父收归门下，悉心栽培，又被推荐到何三峰在广州创办的烈风美术学校学习素描。从他赴日前的作品看，他对焦点透视、时空再现、素描与笔墨的结合，以及转自高氏的日式水墨渲染、湿润朦胧的氛围等等，均能把握得很到位，在“折衷中西”的道路上已经有了不少切实经验。

1932-1935 年，黎雄才在高剑父资助下赴日留学，入日本美术学校学习日本画。与师辈们不同的是，他没有“革命”的激情和重负，而主要是个潜心于艺术的纯粹的画家，兴趣点主要在艺术“语言”。他选择了与高氏不同的“朦胧体”横山大观、菱田春草等为主要学习对象，着迷于由“没线”、晕染营造的空间气氛和迷蒙境界。尽管在风格确立后，“朦胧”气

息逐渐淡化，线条再度被强化，但在他最典型的画面中，那种“苍莽淋漓的色墨效果，仍然使人想起大观、春草飘渺空灵的‘朦胧’氛围”^[38]。20世纪40年代，他用大约十年赴川蜀、西北旅行写生，在大自然中寻找“范本”，再度体悟“真实”，“作风一变而成为气势恢廓，沉雄朴茂”^[39]“以气蕴清道雄健见胜”^[40]，完成了取借、消化到创造程式的过程。

朱屺瞻（1892-1996）之于中西绘画的经历极为特殊。他出身于好书画、富收藏的儒商之家，中国画启蒙很早，且一直自修不辍，但自21岁决心投身画坛时，选择的却是西画——入上海图画美术院学习木炭画和铅笔静物写生。从此，中西两种绘画就一直并行在他的艺术中，几乎不分伯仲，他可以晨起练书法，继作铅笔静物写生，授课之余或作油画或作室外风景写生，晚上画山水、花鸟^[41]，直至88岁还有多幅油画问世，90岁还表示要“闭门重温习一些油画，以待进一步作中国画之新探索”，可以说，他穿行于中西间无丝毫障碍。

1917年初夏，朱屺瞻赴日入川端绘画研究所师从藤岛武二学习素描、油画及西洋绘画史，原拟投考东京美术学校，故学习极为勤奋，除参观画展外几乎足不出户。数月后因家事匆匆回国，被问及日本风土人情皆茫然不能对，但对东京博物馆中所见梵高、塞尚、马蒂斯的作品，终生不忘。即日本对于朱屺瞻来说，是西画中中介者加转译者，所“转译”的是日本老师所理解的注重“大结构，大关系”的造型理念。

回国后他一面画后印象派、野兽派式粗犷、豪放一路的风景和静物，频频以现代派油画家身份亮相于各个展览中，一面置身于与以黄宾虹、王一亭为核心的上海传统中国画圈子，在中国画方面亦不断精进。1953年62岁时试作毛笔写生，开始凭藉写生将石涛、徐渭、金农、方从义、李复堂、吴昌硕、齐白石乃至梵高、塞尚、马蒂斯相融合，在约70岁左右初具面貌。又在1973年“文革”中，以82岁高龄，凭照片和印本，遍临历代名迹五十余帧，不斤斤于形似，从气势、意趣、笔法诸方面悉心揣摩，终创雄壮、苍劲、浑厚、朴拙、恣纵、古厚的大写意面貌。他的这种以笔墨为根本，以几乎从未停歇的对中西绘画的并行研习为方式的尝试，为“融合中西”和“中国画改良”提供了独特的经验。

陈之佛（1896-1962）于1919年以官费生资格赴日，先从水彩画家三宅克己学水彩画法，又到白马会洋画研究所学素描，安田稔画室学人体素描，于1920年考入东京美术学校图案科，为中国留日学习工艺图案第一人，而由图案改画中国画，恐怕也只有日本画坛能够孕育这样的可能性。装饰性、色彩感以及绘画与工艺的无差别性、融通性，是日本美术的特征和传统，故有17-18世纪的装饰画派宗达-光琳派的出现，以及由此形成的日本审美趣味，这是陈之佛能够“在工艺美术与工笔花鸟画之间游走”^[42]的重要原因。

另外，据研究推测，日本大量的以花卉鸟兽为主的画谱也应该是陈之佛转向工笔花鸟的重要凭借，影响面极广的狩野探幽的《草木花写生图卷》、尾形光琳的《鸟兽写生图卷》、渡边始兴的《鸟类真写图卷》、圆山应举的《昆虫写生贴》等，很可能也是学习图案的重要参考，而且也不难找出与陈氏花鸟造型的渊源关系。^[43]

陈之佛工笔花鸟画首次亮相于1934年9月的中国美术协会第一届美展上，距留学归来约十个年头，这期间他有机会观摩到宋画原作及印刷品，也做过临摹，但对日本花鸟画更丰富的图像积累，在其工笔花鸟画初期还是起到了更大的作用，包括在树干、树枝、树叶、湖石及禽鸟羽毛上常常使用的“积水法”（宗达-光琳派常用技法），常以锈色、暗花青色为统调的色彩效果，以及日式沉静、典雅的意境等等。当他在多年研究图案、造型和色彩规律以及花鸟写生的基础上，综合了宋画、日本花鸟画、水彩画等多种元素，笔线质量大为提升后，“日本气”逐渐隐去。工笔花鸟难在工致而能生动，只有像陈之佛这样，笔线达到细而不弱、柔中见骨、紧劲中有松活、工整中含虚实，才能收到理想的效果。另外，工笔花鸟大多重写实感、色彩感及程度不同的装饰感，创造风格的余地相对有限，风格赖以成立的主要因素是

精神性，陈氏作品所营造的高洁、静寂以及建国后的喜悦与昂扬等境界，背后支撑的实为传统文化修养和不凡人格，这些内在的东西最终化解了外在的技法，实现了融合后的创造。

丰子恺（1898-1975）的“中国画改良”最为独特。他于1915年考入浙江一师，受图画老师李叔同影响，从石膏模型的木炭素描和风景写生开始，确立了学习西画的志向；又得国文老师夏丏尊的悉心栽培，在文学上大为长进，为其日后源源不断的画题文思打下了基础。

丰子恺于1921年春至冬赴日游学10个月，以在画塾练习素描为主，并偶然“发现”了日本乡情漫画家竹久梦二（1884-1934）。梦二式“漫”画不属于滑稽一类，实为用笔简约却能生动传神的简笔画。丰子恺所理解的梦二，有“简洁表现法、坚劲流利的笔致、变化而又稳妥的构图，以及立意新奇、笔画雅秀的题字”^[44]，“其构图是西洋的，其画趣是东洋的，其形体是西洋的，其笔法是东洋的”^[45]，是东西洋画法最好的调和，并认为像自己这样有一点西画基础，又无心无力作油画、水彩画且对文学有着浓厚兴趣的人，最适合从事这类漫画的创作。梦二“画中诗趣的丰富”常能引丰子恺想到古人诗句。他自小喜欢诗词，诗话、词话一类书籍常随身伴读，常因某诗句的触动而酝酿画面。可以说，梦二指引了丰子恺的绘画方向，而从取之不尽的古诗文中寻找“画龙点睛”的画题，则成为他很快摆脱梦二痕迹，发展出具有中国精神意蕴面貌的重要因素。无论古诗词意画、儿童相、学生相、民间相、都市相、战时相、自然相还是护生系列，俯拾即是的生活均可因其独运之匠心而诗意隽永，对中国画的意境做出了极大的拓展。

丰子恺没有学过中国画，但能诗、能书、能治金石，尤其在书法上下了长久的功夫。其书以索靖为基础，又得益于《张猛龙碑》，沉着而飞动，活泼多姿，古拙多趣。以这样的笔线作画，虽不是一波三折、墨分五彩，没有皴法、描法，甚至构图也是西画方式的，但依然是“地道”的中国画。总之，丰子恺以自己独特的艺术认知选取了有别于常人的摹借对象，又以对中国传统文化的深入体悟，充分调动自己所长，完成了一次别具一格的“中国画改良”。

关良（1900-1986）于1917-1922年赴日留学，先后在川端绘画研究所和太平洋画会研究所学习古典素描和揉合了印象派的写实油画，但对日本洋画界追摹的西方现代派更感兴趣，偏爱高更绘画的构图、笔触、装饰性和朴素、宁静的意境；偏爱梵高对形体、色彩的夸张，以及如烈焰般的热情和表现力度；也偏爱马蒂斯单线平涂一类作品的宁静调子、装饰味和浮世绘式的东方情调。他曾说：“上述三位大师对我的影响都是‘终身制’的”。

留日后的关良长期中西画并行发展，即一面教授和创作西画，一面约从20年代中期开始在中国画领域探索，而且一开始就将这种探索立足于笔墨；同时有意识地与京剧界琴师、名角、名票交往，将其探索题材锁定在“至善”且“尽美”的京剧人物上，1935年甚至正式拜师学老生，后在杭州又得以长期向武生盖叫天求教，对种种手势、身段、台步均有深入领会。他的京剧人物是从一出戏的千百个表情、动作中反复推敲而来的一瞬间，因此极为传神和耐人寻味——它们不是剧照，是竭力调动的所有细节的“凝集”，是对戏曲舞台的再造。其造型常常借助几何概念，故能简练而明确，且有儿童画般的稚拙与率真；笔线紧密结合形体、色相，准确而精简，虽非一波三折的书法用笔，但“钝、滞、涩、重”，意味醇厚；用墨浓淡枯润相宜，层次分明，厚重、深秀、朴素；用色明朗、强烈、不细琐，有扣人心弦的表现力。他的这种抓住一个题材不断求深求精的探索方式，他的广采博收又不露痕迹的吸收、消化和再造能力，他对笔墨质量的坚持等等，均为中国画改良提供了宝贵经验。

丁衍庸（1902-1978）于1921-1925年^[46]就读于东京美术学校西洋画科，期间对印象派、后印象派、野兽派等现代画派发生浓厚兴趣，从现存留校彩色《自画像》看，造型简括，笔触奔放，色彩主观而强烈，大体能反映其日本所学和个性倾向，这也是他回国后油画创作与

教学的一贯倾向。和关良、朱屺瞻一样，丁衍庸也是中西画并行发展的。大约从 1929 年起，他开始对古代金石书画尤其是八大发生兴趣，经三、四十年的沉潜与摸索，在生命的最后十年，其中国画终于摆脱所有东西方的摹借对象，臻于成熟。他的花鸟动物画在造型的生动之外，将八大的变形、简略、奇异、丑怪又向前推进了一步，这是八大之后无人做到的，同时笔墨兼具八大的浑厚与灵动，但比起八大的冷逸脱俗，更多了些生趣；其山水画在传统章法上融合了更多现代构成、几何化、符号化等因素，结构更简，一目了然，同时用笔极松，趣味稚拙；其人物画包含了古今中外各色人等（包括神仙、妖魔），淋漓尽致地展现了夸张、奇异、丑怪的种种面相，富有喜剧式的戏谑与反讽，是香港世相的真实反映，发人深省，比现实主义绘画更具直戳痛处的刺激感。

或许丁衍庸转向中国画之初衷不一定是为“改良”，但他的确为“改良”提供了值得深思的启示。他对古今中外的借鉴、融合绝非限于线条、造型、色彩、构图之类表层元素，而是从诗书画印入手去整体把握传统文化精神；他不为谐谑而谐谑，不为怪而怪，而是在极为奇特的形式感背后呈现出深刻而敏感的精神性；他对笔墨的深入修炼使得油画出身的他成为一个中国画的行家里手，保证了其中国画探索绝非票友式的浅尝辄止。总之，丁衍庸以其苦功、创造力、胆识和悟性，成功完成了最大跨度的“融合”。

傅抱石（1904-1965）于 1932-1935 年间留日，先是以改进景德镇陶瓷的名义赴日研究工艺图案，又在 1934 年 4 月至 1935 年 7 月入私立帝国美术学校研究科，从金原省吾治画论和东方美术史——该校师资阵容强大，此外尚有中川纪元教西画，山口蓬春、小林巢居、川崎小虎教日本画。尽管在校学习时间并不长，但他关注日本画坛的各种动向，还利用篆刻之长建立了与日本画坛的广泛联系。

傅抱石在赴日前有约七八年的书画印方面的自行摸索，对四王、石涛、八大以及吴昌硕、齐白石、徐悲鸿等流行画风均有模仿。留日后画法有了明显变化，勾、皴、点为主的画法更多被泼墨、晕染所取代，受日本画追求画面气氛的影响颇为明显。有研究表明，他受到过竹内栖凤、横山大观、桥本关雪、富冈铁斋、川合玉堂、镝木清方、池田辉方、小杉放庵、平福百穗、内山雨海、子影庵等画家或多或少的影影响，^[47]甚至也能找出不少模仿痕迹明显的作品，但却较少受到“二高”那样“日本气”的强烈诟病，其中很重要的原因是其笔线的质量——类似顾恺之《女史箴图》的细劲、圆转、绵长、流畅的线条，以及纯熟的散锋笔触，在严谨造型的同时，兼具抒发情感的表现力，或许仕女、士大夫的形象是借自日本的，但画这些形象的笔线却是源自传统中国画且极具质量的；另外，其人物画和山水画所表达的精神性，始终与传统文人画有着明确的一致性，其绘画发展始终未离文人画脉络，这也在相当程度上消解了他对日本画画法和形象的借鉴。可以说，在将外来因素融进文人画传统方面，傅抱石做出了少有人超越的贡献。

上述 11 位画家，年龄落差达 31 岁，赴日时间由 1906 年到 1932 年，前后相错 26 年，几乎贯穿了民国美术留日史的始终，其中“二高一陈”为 1910 年之前，关良、朱屺瞻、陈之佛、丁衍庸、丰子恺为 1924 年之前，方人定、黎雄才、傅抱石为 1932 年之前，大约属于三“代”。相对来说，第一“代”模仿痕迹较多，第二“代”风格创造性较强，第三“代”更多偏于技巧性，但立足于笔墨几乎是他们创立风格的共同特点。他们集中而典型地反映了外来“日本因素”和由日本“转译”的“西方因素”，在“中国画改良”方面的作用和影响。同时，还需注意，从大的方面说，他们所处的政治环境、文化环境、地域环境、美术环境等均有变化；从个人的方面说，他们的际遇、个性、知识结构、学艺经历等也各自不同。他们以差异甚大的个体性应对“融合中西”的时代性，所呈现的艺术面貌虽有共性，但更多独特

性，在将他们纳入“中国画改良”的范畴中来讨论的时候，只有充分重视他们的种种独特性，深入分析他们各自的特点及其成因，才会真正对“中国画改良”这一课题有所推进。

[1] 刘晓路《各奔东西：纪念近代留学东洋和西洋的中国画美术先驱们》，《世界美术中的中国与日本美术》第 217 页，广西美术出版社 2001 年。

[2] 指 1901-1939 年间，见吉田千鹤子著《东京美术学校的外国学生》第 36 页，香港天马出版有限公司 2004 年。

[3] 实藤惠秀著《中国人留学日本史》第 113-115 页，生活·读书·新知三联书店 1983 年。

[4] 株式会社ゆまみ书房 2009 年版。

[5] 第 36-44 页。

[6] 这 12 人是黄土水、王悦之、张秋海、刘狮、陈澄波、廖继春、颜水龙、杨三郎、陈植棋、李梅树、洪瑞麟、李石樵。

[7] 王悦之、陈澄波、郭柏川均由台湾赴日，但留日归国后均在大陆活动过，特别是王悦之就留在了大陆。

[8] 同时期留法美术家著名者有：吴法鼎、李超士、方君璧、江新、陈孝岗、蔡威廉、常玉、徐悲鸿、林风眠、李金发、王静远、周轻鼎、李凤白、曾一樑、孙福熙、华林、汪日章、张弦、岳仑、刘既漂、王如玖、王代之、高乐谊、陈晓江、潘玉良、吴大羽、庞熏栾、柳亚藩、方干民、程曼叔、郑可、王临乙、刘抗、刘开渠、颜文樑、常书鸿、刘海粟、艾青、雷圭元、杨化光、韩乐然、吕斯百、陈士文、秦宣夫、唐一禾、周圭、庄子曼、胡善馥、王远勃、周碧初、陈策云、傅雷、曾竹韶、陈芝秀、韩素功、王子云、黄显之、滑田友、李韵笙、廖新学、孙佩苍、滕白也、司徒槐、司徒乔、唐雱、李有行等。

[9] 参考吉田千鹤子著《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》第 133-134 页，株式会社ゆまみ书房 2009 年版。

[10] 株式会社ゆまみ书房 2009 年版。

[11] 第 20-21 页。

[12] 第 145-178 页。

[13] 1932 年 3 月 1 日日本帝国主义扶持清朝末代皇帝爱新觉罗·溥仪成立的傀儡政权“满洲国”（后更名“大满洲帝国”），将长春定为所谓国都，后更名为“新京”，直至 1945 年日本战败投降。

[14] 即旅大。日本扶持成立伪满洲国后，向伪满洲国租界关东州，名义上独立于伪满洲国，直至 1945 年日本战败投降。

[15] 其中林达川后于 1939 年再来就读，并续读了梅原龙三郎、安井曾太郎的油画研究生，于 1943 年毕业。

[16] 参考吉田千鹤子著《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》第 22-23 页，株式会社ゆまみ书房 2009 年版。

[17] （）里的数字为申请人数。

[18] 第 23-24 页。

[19] 吉田千鹤子著《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》第 230 页，株式会社ゆまみ书房 2009 年版。

[20] 刘晓路《各奔东西：纪念近代留学东洋和西洋的中国美术先驱们》，《世界美术中的中国与日本美术》第 228 页，广西美术出版社 2001 年。

[21] 很可能是京都市立美术工艺学校、帝国美术学校、女子美术学校、日本美术学校、东京高等工艺学校、日本大学艺术系。

[22] 高剑僧因为早逝，不算在内。

[23] 参见吉田千鹤子《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》第 26 页。

[24] 参考张白英《画人居古泉逸话》，转引自李伟铭著《陈树人》第 40 页，河北教育出版社 2002 年。

[25] 李伟铭《高剑父绘画中的日本风格及其相关问题》，广州美术馆、高剑父纪念馆《高剑父画集》第 11 页，广东旅游出版社 1999 年。

- [26] 参考李伟铭《高剑父“留学”日本考》、《高剑父及其新国画理论》等文。
- [27] “冬”应为阴历。1908年1月2日《时报》“东洋近信”，报道称：“东京美术院毕业生高剑父、高奇公西历十二月十五日在日本神户广业公所开美术游艺会，将每年所积功课陈列其中，其画法采集中、东、西三国所长，合成一派，其中系绘作百余幅，下潜动植人物山水形容毕肖，笔墨淋漓，诚空前绝后之隽品也。是日开会，观者如堵，无不惊叹。欲得寸缣以为荣者，争先恐后，尤以日人为最，诚一时之盛会也。闻两君不日旋归祖国，拟于中历年末开美术展览会于粤省，临时想必大有可观，吾国美术界之前途，当可拭目俟之矣。”高氏兄弟回国很可能在1908年1月，因为该年2月1日为除夕。
- [28] 所引高奇峰之语转引自李公明《高奇峰艺术论》，《岭南画派研究（朵云第59集）》第155-157页，上海书画出版社2003年。
- [29] 李伟铭著《陈树人》第48页，河北教育出版社2002年。
- [30] 陈滢著《岭南花鸟画流变（1368-1949）》第419页，上海古籍出版社2004年。
- [31] 方人定《我的写画经过及其转变》，载黄小庚、吴瑾编《广东现代画坛实录》210页，岭南美术出版社1990年。
- [32] 据吉田千鹤子著《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》第137页，株式会社ゆみ书房2009年版。该校为1917年由纪淑雄创立的私立美术学校，男女同校，设绘画（洋画、日本画，2年制）、雕塑（3年制）、图案（3年制）、应用美术（2年制）等专业，据该校《日本美术学校毕业生名簿》，1926-1945年间所招收的中国、朝鲜、台湾毕业生约42人，分别是洋画33人、日本画2人、雕塑2人、图案3人、应用美术2人。
- [33] 方人定《我的写画经过及其转变》，载黄小庚、吴瑾编《广东现代画坛实录》210页，岭南美术出版社1990年。
- [34] 郎绍君、云雪梅著《方人定》第75页，河北教育出版社2003年。
- [35] 黄大德《杨荫芳女士答问录》，见《黄般若美术文集》（附录）第188页，人民美术出版社。
- [36] 关于方人定艺术评价对郎绍君、云雪梅著《方人定》多有参考。
- [37] 李伟铭《黎雄才、高剑父艺术异同论——兼论近代日本画对岭南画派的影响》，《中国绘画研究论文集》第802页，上海书画出版社1992年。
- [38] 李伟铭《黎雄才、高剑父艺术异同论——兼论近代日本画对岭南画派的影响》，《中国绘画研究论文集》第813页，上海书画出版社1992年。
- [39] 容庚语，转引自李伟铭《黎雄才、高剑父艺术异同论——兼论近代日本画对岭南画派的影响》，《中国绘画研究论文集》第814页，上海书画出版社1992年。
- [40] 王贵忱语，转引同上。
- [41] 参见冯其庸、尹光华著《朱屺瞻年谱》第12页，学林出版社1999年。
- [42] 庞鸥《近代中国画创作中的“日本主义”倾向——以傅抱石仕女题材画与陈之佛工笔花鸟画为例》，《傅抱石研究文集》第219页，上海书画出版社2009年。
- [43] 参考同上。
- [44] 丰子恺《绘画与文学》，《丰子恺文集·艺术卷（二）》第448页，浙江教育出版社、浙江文艺出版社1990年版。
- [45] 丰子恺《谈日本的漫画》，《丰子恺文集·艺术卷（三）》第417页，浙江教育出版社、浙江文艺出版社1990年版。
- [46] 1921年9月20日入学，为该校西洋画科选科，正式毕业实为1926年3月24日，修习期5年，第五年为毕业创作期，学生不必留校，故丁氏得以提前于1925年秋在完成毕业作品《自画像》《化妆》后返国。
- [47] 参见张国英《傅抱石研究》第四章“傅抱石与日本画风”，台北市立美术馆编《美术论丛32辑》，1991年。