



留日画家与中国画改良

华天雪

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本遣送留学生。可以说，留日能成为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，却不承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,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。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》,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



1 / 关良 《三打祝家庄》 年代不详 纸本设色 52.5×38 厘米



2 / 丰子恺 《香稻》 年代不详 纸本设色 26.4×33.6 厘米





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》一书附表《参观东京美术学校的中国人（明治 36-42 年）》，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有 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）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、



3 / 陈树人 《淡黄杨柳舞春风》 1942 年 纸本设色 135.5×61 厘米

郑锦、黎葛民、鲍少游、严智开、俞寄凡、江新（小鸛）、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;留日后留欧者,只有江小鹁、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,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、关西美术学院、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”——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》。

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)》及《东京美术学校外国人留学生名簿》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 / 丁衍庸 《猫石鸟》 1978年
纸本水墨 138.2×34.4 厘米

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（5人）和日据关东州（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，但报考人次却呈增长之势，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人中毕业生46人（包括东北地区1人），其中4人在20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。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20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，20年代后留日与留欧是两条程度相似的并行线。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,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名中国大陆留学生报考本科,但均未被录取,而朝鲜有112人报考、13人被录取,中国台湾有40人报考、5人被录取。也就是说,该校中国大陆留学生均非本科生,连申请人次也大大逊于朝鲜和中国台湾。

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,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词作具体说明。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。

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,每复口四时,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)。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。

在吉田千鹤子的著作中还载有西洋画科教学的大致情况: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



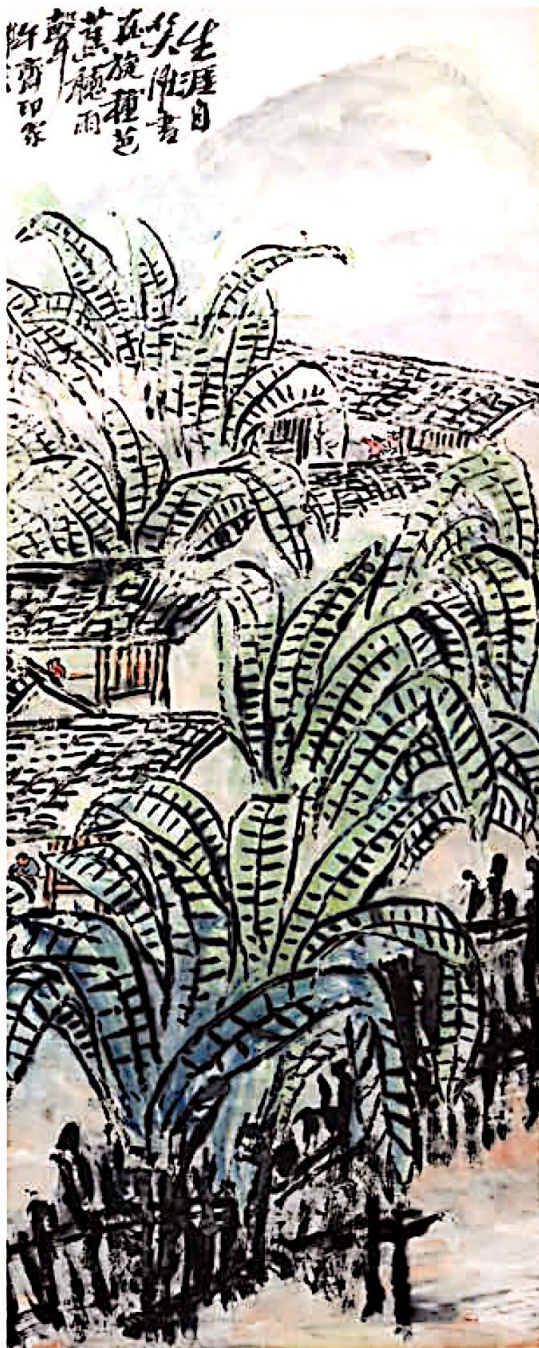


图。毕业期更多用木炭、水彩画器物、花卉、人物和装饰性构图训练,还会安排人物速写、油画风景、课题风俗历史画等课程,同时进行毕业创作。三年级以上由和田英作、藤岛武二、冈田三郎助负责,研究科由黑田清辉负责。留学生跟日本学生一起学习。此外,对该系想当图画教师的学生每年都会教毛笔画。又,根据黑田清辉于1904年起草的《西洋画科竞技规定案草稿》,每个学习单元都要进行竞技比赛。这套课程设置自1905年起基本维持到1952年该校停办。

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”。

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”。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,20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、



5 / 朱杞瞻 《山水》 1977年 纸本设色 121.5×53.5厘米



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19世纪80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，开启了日西融合之门。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见亲历。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。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，“日西融合”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，他们就更少了几分竞争的优势。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，也不过偶有画肖像的“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的学习和承继，成为中国画改良最为重要的参照。

在留日画家，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、朱屺瞻、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”，艺术根基均直接或间接地得自“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。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“日西融合”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。○

