

Tradition and Reform:
Studies on the History of
Chinese Modern Art

中国近代美术史事考论

传统与变革

李伟铭 著

传统与变革

中国近代美术史事考论

李伟铭 著

 商务印书馆
The Commercial Press

2015年·北京

图书在版编目(CIP)数据

传统与变革:中国近代美术史事考论/李伟铭著.—北京:
商务印书馆,2015

ISBN 978-7-100-10071-7

I.①传… II.①李… III.①美术史—中国—近代—
文集 IV.①J120.95-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 139126 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

传统与变革:中国近代美术史事考论

李伟铭 著

商务印书馆出版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京冠中印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-10071-7

2015 年 11 月第 1 版

开本 787×1092 1/16

2015 年 11 月北京第 1 次印刷 印张 26

定价:65.00 元

目录

- 1 | 我的好奇心
——岭南画派研究札记（代前言）
- 9 | 高剑父“留学”日本考
- 51 | 写实主义的思想资源
——以岭南高氏早期画学为中心
- 71 | 中国画变革的语言资源
——20世纪初叶的一些例证考析
- 89 | 世用为归：试论引进西方传统写实绘画的初衷
——以国粹学派为中心
- 103 | 梁启超的美术变革观
——兼议中国美术历史研究的梁氏说法
- 137 | 康有为与陈独秀
——20世纪中国美术史中的一桩“公案”及其相关问题

- 151 | 旧学新知：博物图画与近代写实主义思潮
——以高剑父与日本的关系为中心
- 205 | 忍死与恨生：辛亥革命遗老的世俗情怀
——以《天荒》为例
- 249 | 一种日本近代美术史观的中国之旅：
从《绘画独习书》到《新画法》《新画训》
——兼议黄宾虹与《新画法》的关系
- 275 | 艺术与政治二位一体的价值模式
——二高研究中一个耐人寻味的问题
- 329 | 近代语境中的“山水”与“风景”：七十年前的一场讨论
——以《国画月刊》为中心
- 351 | 缥缈寻踪：关于陈宏及其绘画的初步调查报告
——兼议 20 世纪 20-30 年代洋画运动中的日、欧派问题
- 409 | 后记

Contents

- 1 | Preface
My curiosity: notes on my study of the Lingnan School
- 9 | A study on Gao Jianfu's experience in Japan
- 51 | Resources for illusionism, as seen from the early art theories of Gao Jianfu and Gao Qifeng of the Lingnan School
- 71 | Resources for the reform of traditional style painting:
case studies of the early twentieth Century
- 89 | In pursuit of pragmatism:
the National Essence school and its initial motivation to introduce Western
illusionism
- 103 | Liang Qichao's views on the revolution of fine arts and historiography of
Chinese art
- 137 | Kang Youwei and Chen Duxiu:
an influential case of twentieth century Chinese art history
- 151 | Old instruction, new knowledge:
natural history and the trend of illusionism in modern China, seen through Gao
Jianfu and his relationship to Japan

- 205 | Not to die but hate to live:
Tianhuang, the Xinhai “loyalists” and their emotional world
- 249 | From *Kaiga Dokushū sho* to *Xin Huafa* and *Xin Huaxun*:
the transfer of an idea from modern Japan to China, as well as Huang
Binhong’s relation to *Xin huafa*
- 275 | The convergence of art and politics as an interpretive model:
the curious paradigm of the studies on Gao Jianfu and Gao Qifeng
- 329 | “Mountains and water” and “landscape” in Modern China:
a debate of seventy years ago seen through the *National Painting Monthly*
- 351 | Chen Hong , a painter who disappeared from history:
the Japanese School, the European School, and the Western style painting
movement of the 1920s and 1930s
- 409 | Epilogue

我的好奇心

——岭南画派研究札记（代前言）

20世纪40年代末期，因为抗战沉寂了一段时间的广东画坛新旧之争，在复员后的广州再起波澜。争论中，批评家王益论在一篇文章中这样写道：

高剑父先生以古来稀的七十之龄仍然埋头于作育人才——中国折衷派的开山祖的精神至可佩服。无论如何，将来的美术史家写到中国对日抗战复员后艺术教育运动这一章，高老先生少不免要被赞扬几句。所最遗憾的是，至今还不见发表一套完整的理论用和坐实所倡导的画派的的确是新国画，使任何有客观头脑的人五体投地而无可置疑。为珍惜令名计，高老先生似宜卑视一切别有用心的阿谀之徒的“歌功颂德”，而以坦白真诚的态度来表白自己。^[1]

看来，缺乏“理论”的张扬，不限于对当代广东画坛的藐视，早在40年代，被奉为“折衷派的开山祖”的高剑父（1879—1951），也免不了这种厄运。据我所知，这种耽于“创作”而疏于“理论”的缺陷，在高剑父的老师居古泉（1828—1904）那里已显露端倪——因为拙于文辞，居氏某一时期的画中诗文题跋，居氏大多出自后来被称为“南社四剑”之一的潘飞声（1858—1934）之手。^[2]这种饶有兴味的“传统”，究竟在多大程度上直接影响了居氏的学生，难以遽断；但是，一般来说，广东“折衷派”的画家确实缺乏“理论”热情。譬如，文采风流的陈树人（1883—1948），在革命排满的浪潮中，凭一支凌云健笔，曾经为孙文开创的革命事业立下了汗马功劳；然而，自从民国初年在日本求学期间编译发表了《新画法》^[3]之后，陈树人就很少就绘画问题发表系统的言论。高奇峰（1889—1933）英年早逝，在生时几乎没有发表什么理论文字，其广为人知的关于绘画问题的见解，主要是在他去世以后，由他的学生从其课堂讲稿中辑出的《艺术不是一件死物》和《美感与教化》这两篇短文。^[4]至于高剑父，作为广东折衷派公认的“领袖”，他在社会上公开发表的“理论”，则大多是一些标语口号式的“警句”，如：“高举艺术革命的大纛，从广东发难起来！”“艺术救国！”“向世界艺术迎头赶上去！”不能否

[1] 王益论：《绘画上的“派”——也算是一些问题的特别提供》，广州：《大光报》1948年2月28日。

[2] 参阅潘飞声：《兰亭砚斋日记·丁亥》，王贵忱先生藏未刊稿。

[3] 最初连载于高奇峰主编《真相画报》第一至第十六期（1912—1913，上海），1914年由审美书馆在上海印行单行本。

[4] 载《高奇峰先生荣哀录》第一辑，南京：奇峰图书馆1935年版；《高奇峰先生遗画集》第一辑，上海：华侨图书印刷有限公司1935年版。

认，就主题明确、口气斩钉截铁而言，这些“警句”具有很大的煽动性，但作为确立一种新的艺术典范的“理论”来说，则未免不着边际。事实表明，高剑父更乐意将张扬其“理论”的任务，分派给他的学生或委托那些在新文化运动中具有更大的影响力的人物——前者如方人定、简又文，后者如蔡元培、温源宁——去完成。当然，较之惮思竭虑地自我表白，后者无疑更容易收到事半功倍的效果。

不言而喻，王氏持论标准苛刻并且不无冷嘲热讽的意味，但说法并非毫无根据：高剑父确实没有发表过能够令人绝对信服的“新国画”理论；他的学生或朋友也没有能力完成这样艰巨的任务。不过，如果说，没有理论也是一种理论的话，高剑父在生时，其广为人知的“理论”，就是他在各种场合反复强调的因果关系：“兄弟追随总理作政治革命以后，就感觉到我国艺术实有革新之必要。”^[5]显而易见，在这里，高剑父急于表白的是，政治革命是获取艺术革命的灵感和动力的源泉。他经常向学生这样指出：广东是现代政治革命的策源地和大本营，因此，广东的绘画艺术必须也能够发挥相应的艺术革命的表率作用。与其说这是“理论”，倒不如说这是“策略”。选择这种“策略”，当然基于某种个人“优势”的考虑：高剑父本来就是辛亥革命的元老。只要对高剑父20年代中期以后在各种报刊杂志上反复刊布的大同小异的“传略”的叙述模式稍予一瞥，就可以发现，这种“优势”在他的人生形式中具有不可动摇的重要地位。如果我们愿意承认的话，大概不难发现，高氏选择的这种“策略”，实际上也就是中国美术历史中流传最广并且特别富于活力的“理论原则”。正像“人品既已高矣，气韵不得不高”可以有不同的转述方式一样，政治与艺术的关系也具备多种阐释的可能。逻辑设定，因果任运。“德成而上，艺成而下”——道德属性、政治属性甚至出身门户一旦“验明正身”，“艺术”也就水到渠成地拥有冠冕堂皇的“龛位”。

然而，有必要指出的是，高剑父的艺术革命思想和艺术革命方案，更直接地接受了孙中山政治上的对手康有为和梁启超的启发。高氏接受这种思想的启发，甚至可以追溯到他游学日本并在政治上加入同盟会以前。换言之，高氏的政治革命背景，理所当然构成了他在实践中贯彻康、梁的艺术主张强有力的后盾。这也就是说，当“国父”孙文的学说在“国父”遗产的法定继承人那里被视为推翻帝制、缔造共和的“法宝”的时候，强调这种政治与艺术的关系，对强调后者的“合法性”或者说“正统性”，也就具有了更大的说服力。明乎此，我们也就不难理解，高剑父的传略资料何以始终保持恒定不变的叙述模式。特别是当这种传略叙述模式在不断重复和引申的过程中被

[5] 这句话或类似的意思广泛见诸高剑父在世时发表的各种传略资料及课堂讲稿。

提炼成为“约定俗成”的因果关系——即被赋予“信史”性质的时候，追寻“事实”的可靠性或者说对“信史”的陈述方式进行文本还原，便变成了另一个更有意味的史学命题。漫长的学术史已经证明，所有“信史”并非无一例外不能修正。甚至可以这样说，追踪 20 世纪中国艺术与中国政治类似的因果关系的变异、调整，既是一个复杂的中国社会心理学命题，也是一个引人入胜的中国艺术史命题。

当然，我这样说并不意味着我否认高剑父在倡导“新国画”或“现代绘画”的过程中有过相应的理论准备。从我所能接触到的高氏大量写于 30 年代和 40 年代的课堂讲稿及少量公开发表的文章来看，从 30 年代初期开始，高剑父确实有一种越来越明确的想法：即通过一种合乎逻辑的文字描述，对其奉持的艺术革命信念及其艺术革命方案进行理论上的阐释。源自这种想法的最有代表性的文献，当然是他的《我的现代绘画观》。

《我的现代绘画观》手稿一共 34 页，全文约 1.7 万字。按照高氏的习惯，均用铅笔书写，后又迭经修改。耐人寻味的是，这份手稿初题为《我的现代绘画观理论》，修改时圈去“我的”、“观理论”等字眼，尔后又在“我的”及“观”字下面添加了肯定的符号。手稿没有署明撰写时间，但从内容来看，当成于 30 年代中期高氏执教于南京中央大学艺术系期间，这也就是说，它是高氏为课堂讲学准备的讲稿。这份讲稿后来经高氏的学生整理扩充，详加分节、标题，总题为《我的现代国画观》（整理稿共 38 页，全文约 2.6 万字，用钢笔和毛笔书写，除署名“高剑父”三字审为高氏手迹外，余皆他人代笔，原件今藏广州美术馆，编号 G50015）。1955 年 10 月，在高剑父的女弟子游云山等人的主持下，香港原泉出版社印行了这个整理稿；1975 年 11 月，这个整理稿又在台北德华出版社印行。^[6] 1972 年，作为香港大学亚洲研究中心“岭南画派研究计划”中的一个项目，黄兆汉先生曾据此本撰成《高剑父画论述评》一书（香港大学亚洲研究中心，1972 年）。1985 年，于风先生据高励节提供的《我的现代绘画观》手稿复印件加以整理，同年 12 月 16 日在《羊城晚报》上以《我的现代画（新国画）观》为题选发了其中的第三节至第六节；翌年，沈鹏、陈履生选编的《中国画讨论集》（《美术论集》第六辑，人民美术出版

[6] 郭适称该文 1936 年初版于上海，故原泉社本及德华社本均被称为再版本。据简又文和高励节说，原泉社版以前，该文未曾公开刊行过。笔者也未曾见过上海本。参阅 Ralph Croizier (郭适), *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906—1951*, Berkeley: University of California Press, 1988, p.213; 简又文:《革命画家高剑父——概论及年表》，台北:《传记文学》第 21 卷第 6 期，1972 年，第 35 页；高励节:《我的现代国画观·序》，香港:原泉出版社 1955 年版。

社)收入了《羊城晚报》刊登的这部分内容。1987年,《岭南画派研究》第一辑(岭南美术出版社)全文刊发了于风先生的整理本(题为《我的现代绘画观》)。笔者注意到,《羊城晚报》及《中国画讨论集》的编者按称:这份遗稿“过去没有公开发表过”。实际上,中国大陆美术界真正接触这份文献,至少是在香港原泉出版社印行《我的现代国画观》以后整整三十年,而距高剑父撰成此稿,已近半个世纪了。

必须说明,我不准备在这里对高剑父讲述的“现代绘画”理论进行详细分析。我之所以不厌其烦地罗列上述事实,旨在表明,就研究对象而言,不仅年代邈远的史前艺术史,即使是距离我们很近的现代艺术史,也仍然存在着被我们以各种各样的理由和方式忽略回答的问题。譬如,上述手稿初稿原题为《我的现代绘画观理论》,修改时高氏圈去了“我的”及“观理论”五字,后来又在“我的”及“观理论”下加上了肯定的着重号,而后来的整理者改为《我的现代国画观》或《我的现代画(新国画)观》,整理者根据什么理由对原稿进行整理甚至加以增删,他们根据的原则是否存在区别?类似的问题,在其他的场合也可以发现。例如:1981年,《广东文史资料》第33辑(广东人民出版社)所收署名黎葛民、麦汉永的《广东折衷派两画家陈树人与高剑父》,附记说明系1965年邱平根据黎葛民、麦汉永提供的资料整理成文;此文后来被收入《文化史料》第六辑(文史资料出版社,1983年)时,又改题为《岭南革新派画家陈树人和高剑父》,并在行文中删去了“过去有些人将广东折衷派画家安上‘岭南画派’的称号,这是不够恰当的,陈、高等三人……未尝以‘岭南派’自居”一段文字,并将“折衷派”一词一律改成“革新派”。显然,我们有理由对上述事实提出一系列的问题:在高剑父的“原典”中,“现代绘画”与“新国画”是一对等值的概念吗?在冠以“我的”的条件下,“现代绘画”这个概念是否有不同的外延?黎葛民、麦汉永这两位高剑父、陈树人的“见证人”,已在70年代中期先后去世,后人对他们在生时认可的资料、观点加以修改,所根据的又是什么原则?当然,真正有价值的回答,隐含在问题的上下文中;对所有类似的问题寻根究底的追问,都有可能使我们逐渐进入严肃艺术史学的境界,从而使我们的工作变得生气勃勃。

由于种种理由和原因,以二高一陈为中心的“岭南画派研究”正在成为广东近现代美术史研究中的“显学”。但是,在这一领域,究竟有多少人真正意识到这种研究作为人文学科的分支所应遵守的学术规范并自觉地遵守这些规范,目前仍然是一个疑问。而且,问题的症结在于:我们是把研究工作的意义归结为“证实”岭南画派因为符合艺术的发展规律而永恒存在,还是相反,我们是否应该在工作中始终保持这样的警觉:“哪些理论需要验证;哪些

理论又应看作是‘过于荒谬’因而无需验证。”^[7]如果我们承认，岭南画派研究的成果是人类知识增长过程中某种可以证伪并获得反复修正的“结论”，那么，我们就应该在工作中鼓励某种善于发现问题和回答问题的文化批判意识；否则，我们的工作就有可能堕落成为仅仅为感官愉悦提供服务的玩意儿！

作为区域文化史研究的一个课题，广东的近现代美术史研究刚刚起步，虽然我们占尽天时、地利，而且，广东的前辈学者特别是海外的一些专业史学工作者在这方面已经给我们树立了严肃认真的治学典范，但是，严格来说，我辈中青年还没有真正“入门”。在已经刊布的所谓研究成果中，尽管时有差强人意的成绩，但是，毕竟大多数还是游离严肃史学门槛之外的“起哄”。艺术史学作为一般意义上的历史学的分支，除了必须遵循人文学科一般的操作规范和必须信守起码的学术原则，无疑还必须借鉴其他人文学科各种各样的学术成果。尤其是对一个在文化时空和心理背景上距离我们太近的史学命题来说，在材料上自觉、严格地区分“信史”与“口碑”，珍视那些“有意”或“无意”的材料正负两面的价值，既是史家的责任，也是考验史德的标准。王国维尝言：“当知学问之事，无往而不当用其忠实也。”^[8]道理与此相近。

小而言之，譬如，如果我们具备一些辛亥革命史的知识，我们至少不会轻率地把高剑父传略中关于他在辛亥革命中所起的作用那种明显言过其实的一面之辞当作信史加以不断引用发挥；如果我们真正站在艺术史学的立场，我们就会看到，岭南画派的一些重要艺术家在清末民初一段不短的时间内曾经临仿过某些日本画家的作品，他们从这些日本人的作品中借鉴某种视觉经验，正像在过去很长的时间内某些日本画家曾经向中国画家学习一样，并不是什么自甘堕落的行为，对此，无论是重弹 20 年代至 40 年代广东国画研究会的老调，还是出于别种心态对此讳莫如深，都不是真正对历史负责。在我看来，我们对此唯一可做的工作，就是充分了解促成这种已然选择的内在心理依据及其外部条件，由此而获得对“历史”的重新阐释。

不仅“岭南画派”是一个具有魅力的学术命题，对“岭南画派研究”的再研究，也自有其学术价值。对我来说，岭南画派的主要画家作品在中国绘画史中是否具有经典意义——换言之，这些作品是否具有“不朽的审美价值”或者“俗不可耐”，并不重要。我感兴趣的问题是：“何以如此”，而非“必须如此”。具体来说，我想叩问的是：岭南画派画家理直气壮的选择、他们的努

[7] 布莱恩·麦基编，周穗明、翁寒松译，翟宏彪校：《思想家——当代哲学的创造者们》，北京：生活·读书·新知三联书店 1992 年版，第 352 页。

[8] 王国维：《聚珍本戴校〈水经注〉跋》，《观堂集林》卷十二《史林·四》，北京：中华书局 1959 年版，第 582 页。

力、他们的“成功”甚至他们的“失败”，究竟与他们置身其中的文化情境和价值结构存在什么样的关系？在这里，我愿意指出一个有趣的事实：在我所接触的一些史论界朋友中，对“岭南画派”作为一个研究课题是否具有学术价值持怀疑态度者不乏其人。不言自明，这种真诚的怀疑正像另一种缺乏理智的狂热一样，均源自对岭南画派的嫌恶或偏爱。除了个人口味作祟之外，或许还有一种潜在的价值标准在起作用——将艺术史学研究的学术价值与研究对象本身的艺术成就或艺术价值等量齐观。这恐怕也正是在中国近现代美术史研究领域颂扬“大师”功德之文联翩迭出、而真正有趣的历史细节罕见涉猎推敲的主要原因。我不清楚，这种有趣的事实是中国艺术史学哪种征候的表现，但我可以这样说，单是这种有趣的反差，已经构成了我选择这一课题的充分理由。

简而言之，我的工作热情主要受我的好奇心支配。我希望对19世纪下半叶以来中国绘画艺术所发生的有目共睹的变化——“为寄”、“为乐”的超功利意识淡漠，以儒道精神为支柱的笔墨中心论崩析，追求事功，强调变革……即其触目惊心的现代化、世俗化、大众化过程有所了解。在我看来，“岭南画派”是一个合适的切入点；任何想对20世纪中国美术的发展过程有所了解的学者，没有人能够绕过岭南画派；在现代中国绘画史上，很少有这样一些艺术家像岭南画派这个群体一样，他们的工作与中国从“传统”向“现代”转化这一漫长曲折的过程保持如此广泛、复杂而又经常是耐人寻味的联系。我还想特别强调的是，无论是站在中国绘画的当代发展的高度或者某种审美口味的立场鄙视“岭南画派”，还是置身于某种众所周知的文化氛围或者人际关系颂扬“岭南画派”，对此假如能够选择一个冷静的“旁观者”的角度，我们或许就能够更为确切地体会到我们文化传统中某种意味深长的“历史感”和“存在感”。而这，难道不正是选择“历史”这一行当的人应该享受的乐趣吗？

当然，我的好奇心的满足受到了我的知识涵量的挑战。因此，我必须不断补课。除了尽可能全面、详尽地占有岭南画派本身的文献、图像资料，并对所有这些资料进行鉴别、疏理以外，我至少必须对清代经学的流变和沿海城区特别是广州的士绅阶层的身份转化及其知识转型有粗浅的了解；我必须把握康、梁的文化哲学与孙文的政治学说和五四新文化的微妙差异；同时，对晚清诗界革命、小说革命及五四白话文运动、文学革命和艺术革命之间的关系以及同一时期建筑领域折衷主义风格流行的原因加以理解。当高剑父把清末的日本之旅和30年代初期的印度之行看成是其个人艺术生涯中两个具有决定性意义的历史转折点的时候，我至少必须对高剑父可能接触并引起共鸣的那些域外文化思潮略有所知；特别是，当高氏的某些学生认为在当代已经把乃师的艺术经验发展、提升到“马列主义美学的高度”的时候，我必须认

真探讨民国年间政治和艺术中的“新正统主义”与当代“社会主义美术”的典范之间可能存在的激动人心的异同点……总之，当我试图满足我的好奇心的时候，我更经常感到的是知识的不足。我觉得，承认无知，正是涉足这个领域的必要前提。

最后还想指出的是，在宏观把握、整体描述并且总是能够明白无误地指引中国美术历史的发展方向的大块史论著作的数量达到一定的饱和度以后，小心翼翼的区域个案研究或许是一种合适的调整。就我个人来说，如果我在尽可能扩大一点文化视野的同时，把眼光聚焦于一点，或许我就能够发现那些经常被忽略或因为种种理由被拒绝回答的问题，并从中领略到工作的乐趣。

1995年清明于广州

（原刊于《美术家通讯》总第143期，1995年6月，北京）

补 记

本文关于高剑父《我的现代绘画观》成文时间的推断——“30年代中期”——已订正为1941年，相关讨论参阅拙文《高剑父及其新国画理论》（收入李伟铭辑录整理：《高剑父诗文初编》，广东高等教育出版社，1999年版；李伟铭：《图像与历史——20世纪中国美术论稿》，中国人民大学出版社，2005年版）。感谢郎绍君先生和水天中先生在我推敲这个问题的过程中有益的提示。

高剑父“留学”日本考

最早在晚清学堂从事“图画”教学的先生，有不少是来自日本的教习；^[1]对中国现代美术产生直接而深远的影响的中国美术家，早年大都在日本接受过明治维新以后的日本近代美术教育，或先后到过日本考察。^[2]西方文明体现在美术上对中国传统美术的挑战，首先是通过近代日本这一天然的文化驿站得以传递的。

但是，由于一种由来已久的文化偏见，特别是近现代中日关系史上种种不正常的现象，在捍卫传统的纯洁性的中国艺术家看来，向日本学习是数典忘祖、自甘堕落的行为。^[3]同理，“日本画即中国画”，则成了向日本学习的中国画家自我辩解的说辞。^[4]这种复杂的文化心理造成了以下有目共睹的后果：

[1] 参阅姜丹书：《我国五十年来艺术教育史料之一页》、《浙江五十余年艺术教育史料》，《姜丹书艺术教育杂著》，浙江教育出版社1991年版，第125、147页。姜先生所说浙江两级师范学堂因国内没有图画师资而一度聘请日本教习任教的情况，在广东晚清学堂中也可以找到类似的史料。又，《钦定京师大学堂章程》（光绪二十八年）规定，图画一科由外国教习教授（舒新城编：《中国近代教育史料》中册，人民教育出版社1961年版，第553页）；所谓外国教习，在晚清学堂中实际上大多为日本教习。虽然，其“图画”内容指“用器画、射影图法，图法几何”等类似现代的工科制图课程，但不能否认，西画的透视法则，正是从这里被直接引入中国学堂并丰富和改变了国人的视觉体验。有关日本人作为“教习”的角色被聘在华从事相应的工作的史料索引，参阅卫藤沈吉、李廷江编：《近代在华日人顾问资料目录》，中华书局1994年版。汪向荣先生的《日本教习》（1988年初版；修订本于2000年由中国青年出版社出版），是一部史料翔实而且论述极富启发性的重要著作。

[2] 在高剑父、高奇峰、陈树人、李叔同、姜丹书、郑锦、徐悲鸿、刘海粟、胡根天、张大千、陈之佛、陈抱一、丁衍庸、关良、倪貽德、傅抱石、王式廓等人之后，我们还可以开出这一类人很长的名单。

[3] 在这一方面的观点中，秋山《混血儿的画》一文可能最具代表性。其文略云：“彼日本画不过得吾国支流之沾丐，而作者（指该文前引文作者日人深野知堂。——铭按）能为此言，其见解未可厚非，但此混血儿的画，生息未尝不盛，子孙未尝不庶；即我国人，亦有欲为其子孙而不可得，乃甘为彼抱养之义儿，且归而荣耀于故乡，于老祖宗祠堂内，上了创作的匾子，制了新字的衔牌，并且欲夺了正统子孙所得一块的祚肉。而一班门外汉，目不识丁，一唱百和，竟有为之宣扬其作品，而高抬其声价，无怪乎正统的子孙，日日集祠议事，商量那驱除异类保存宗族种种之大问题。”（《国画特刊》，广州：国画研究会1928年编印出版，第10页）作者援日本人之观点攻击国人学习日本画之行为，其中委曲，颇堪玩味。

[4] 参阅高剑父：《日本画即中国画》，过录本，广州美术馆藏，G50007。傅抱石也有类似说法：“中国近二十几年，自然在许多方面和日本接触的机会增多。就画家论，来往的也不少，直接间接都受着相当的影响。不过专以绘画的方法上讲，采取日本的方法，不能说是日本化，而应当认为是学自己的。因为自己不普遍，或已失传，或是不用了，转向日本采取而回的。”（傅抱石：《民国以来国画之史的观察》，叶宗镐编：《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第179页）