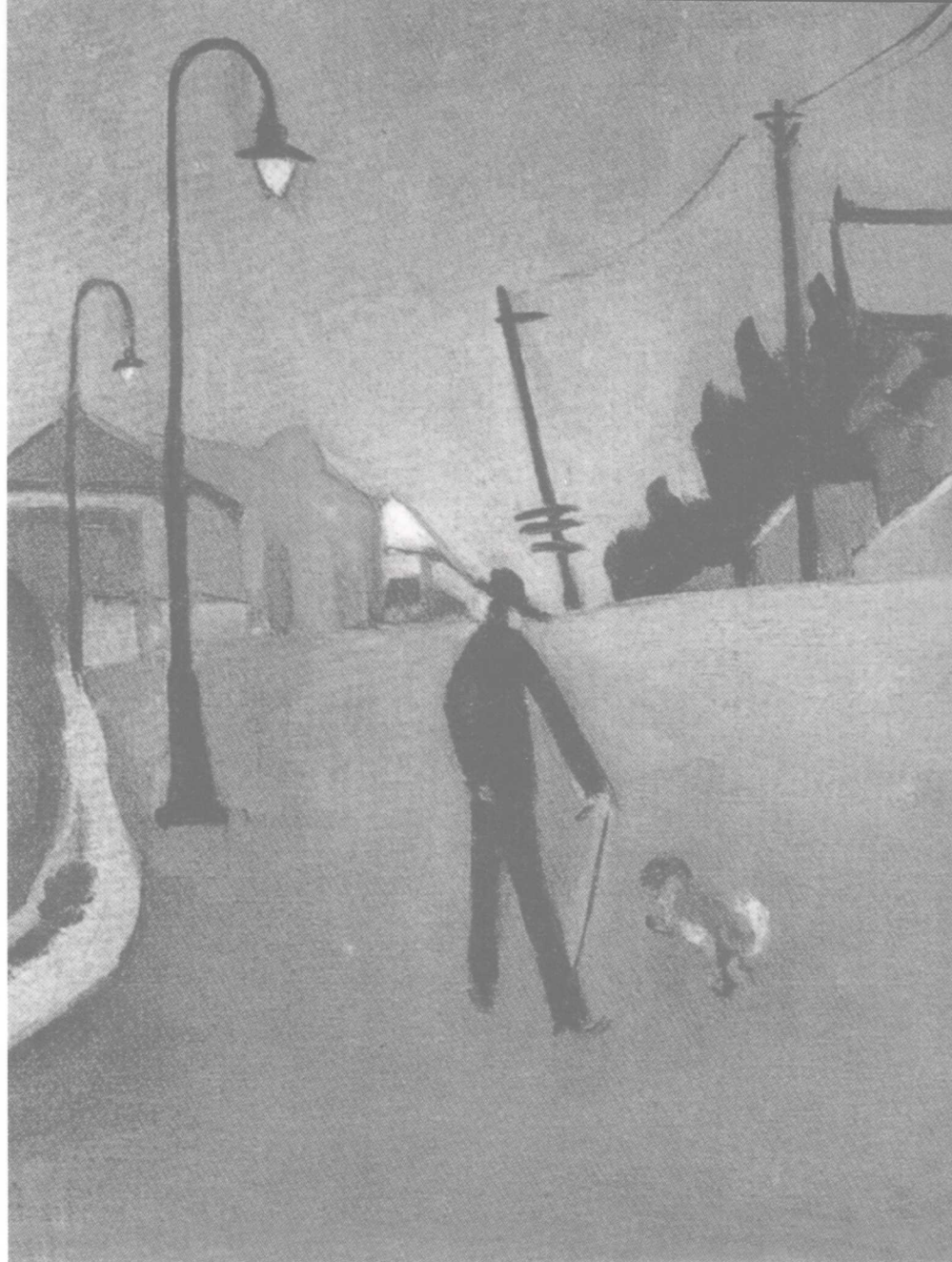


中国西洋画百年珍藏系列

主 编 李 超

副主编 徐明松



洋画传承

中国留日西画家的艺术活动

 上海锦绣文章出版社

中国西洋画百年珍藏系列

洋画传承

中国留日西画家的艺术活动

主 编 李 超
副主编 徐明松

上海锦绣文章出版社

图书在版编目（CIP）数据

洋画传承：中国留日西画家的艺术活动 / 李超主编，徐明松副主编. — 上海：上海锦绣文章出版社，2008.11

（中国西洋画百年珍藏系列）

ISBN 978-7-5452-0195-6

I. ①洋… II. ①李…②徐… III. ①油画—绘画史—中国—民国②油画—作品集—中国—民国 IV. J213.092.6 J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第180642号

“中国西洋画百年珍藏系列”由上海文化发展基金图书出版专项基金资助出版

主 编 李 超

副 主 编 徐明松

编写组成员 白家峰 姚 笛 徐 春 秦瑞丽

谢明星 王卓然 林佩佩 张金霞

策 划 王 刚

责 任 编 辑 宋建社

装 帧 设 计 一步设计

技 术 编 辑 李 荀

洋画传承—中国留日西画家的艺术活动

主编：李 超 副主编：徐明松

出版：上海锦绣文章出版社

（上海长乐路672弄33号）

发行：全国新华书店

印刷：上海精英彩色印务有限公司

开本：787mm×1092mm 1/16

印张：7

版次：2009年1月第1版第1次印刷

书号：ISBN 978-7-5452-0195-6/J·138

定价：58.00元

目 录 Contents

一、艺术专论部分	1
二、艺术文献	18
1. 相关美术活动纪略	19
2. 相关历史评论及文献	29
三、艺术作品	43
李叔同	44
陈抱一	48
胡根天	52
汪亚尘	54
王道源	57
王悦之	61
卫天霖	65
关 良	69
唐蕴玉	72
梁锡鸿	75
陈盛铎	78
丘 堤	81
朱屺瞻	85
丁衍庸	88
关紫兰	90
赵 兽	93
许幸之	96
阳太阳	99
陈澄波	102
林达川	105

艺术专论部分

洋画传承——中国留日西画家的艺术活动

1

自清末十同学之后，民国以来，所谓“日本派”的势力和影响同样与日俱增。1912年，严智开和江新进入东京美术学校西洋画科学习（1917年毕业）。这是民国成立以来第一批在日本留学油画的中国艺术家。位于东京都台东区上野公园122番地8号的东京美术学校，是19世纪以来日本唯一一所国立美术学校



20世纪初期的东京美术学校



川端画学校位于日本东京神田町小石川地区，原址已不存。



20世纪初在日本东京美术学校留学时期的李叔同

(1) 参见刘晓路《世界美术中的中国与日本美术》，广西美术出版社2001年12月出版。

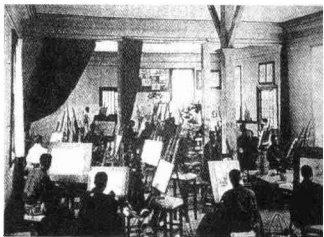
和最高美术学府。1896年，在曾留学法国的新进画家黑田清辉的极力主张之下，原绘画科改为日本画科，增设属于西方美术体系的西洋画科。自此至1907年，先后增设图案科、塑造科和图画师范科，从而逐渐完备了西方美术教育的学科体系。中国留学生主要在东京美术学校、川端画学校学习，两校的油画专业均由藤岛武二主持。其教育的核心，是将“写实基础”融会印象主义的革命因素。这是中国现代西洋画教育的主要“摇篮”之一。

近代日本美术的发展，曾经是我国近代美术演变的一个重要参照。20世纪最初的十年代和二十年代，是日本“洋画”发展的重要时期。1896年日本最高美术学府东京美术学校开设西洋画科，聘请刚从法国回日的黑田清辉等人任教。黑田清辉等人在欧洲学习时接受了法国印象主义前期的外光派作风，他们结成了外光派的美术团体白马会，在反对古典写实作风的斗争中，形成了日本外光派——印象派画风的学院主义。

日本的油画没有欧洲那种悠久的写实传统，学院派教育一开始就带有外光派色彩，而且尚未扎根，西方现代主义就接踵而来。比中国留学生赴日本或西方略早，日本的留学生已从西方带回了现代主义。在中国留学生云集日本的1937年以前，西方现代诸流派正倾入日本，各种流派风起云涌，形成日本近代美术史上最开放、风格面貌最多的一段时期。中国留学生既在学校从师带有外光派色彩的学院式写实油画，同时又深受日本社会上现代主义的影响，都在不同程度上倾向现代主义诸流派。……中国留学生的思想在其中却找到很大的契合点，能够产生强烈共鸣。西方现代艺术的许多概念，都是先由日本人译为汉字，再由中国留学生传入中国的，如印象主义、后印象主义、新印象主义、达达主义、野兽主义、表现主义、抽象主义、立体主义、超现实主义，等等。⁽¹⁾

进入20世纪，到西欧留学的日本画家越来越多，他们对于西方艺术有了更全面的了解，特别是西欧新兴艺术潮流的感染，使他们摆脱了过去的门户之见。油画家进行实实在在的研究，从而使日本的油画呈现出多元的倾向，欧洲的新兴

(2) 刘晓路《明治时期日本油画的兴起》，《美术史论》1988年第9期。



艺术流派纷纷传入，以迅速的步伐弥补上日本“洋画”与西方绘画原有的差距。1911年白马会的解散。1912年日本官方美术展览文部省美术展览会（“文展”）的日本画部分裂为第一科（“旧派”）和第二科（“新派”），作品分别审查分别展出，形成了新旧艺术的对立，对“文展”旧作风早已不能忍受的青年洋画家要求按照日本画部的先例，在洋画部也设“二科”制。学院派的权威人物黑田清辉则以“洋画没有新旧之分，全部都是新派”为理由断然拒绝。结果石井柏亭、梅原龙三郎、有岛生马、小杉末醒、岸田刘生、坂本繁二郎等人在1914年结成“二科会”，揭起反官展、反外光派学院主义的大旗。因而“日本体系”的缘起，应推留法的近代日本油画名家黑田清辉，由于他的风格倡导，形成了中国留学生在日期间日本油画主流——“淡薄了特意作为摹本的油画的本来长处——如形体的确实再现及其写实主义和印象主义的方法，向着感情的、甜美的、讲究形式感的方向发展”。⁽²⁾

2 日本油画虽然没有欧洲油画那样具有悠久的写实传统，但于近现代亚洲地区最早引进了欧洲的油画，在中国留学生于20世纪十至三十年代大批云集东瀛的时代，西方现代艺术正全面倾入日本，形成了日本近现代美术史上最开放、风格最为多元的一个历史阶段。由于地理位置的临近，这种历史效应自然也影响到中国。可以说，中国这批留学生又正是通过日本画坛间接地学习西方美术，其留学的攻读方向主要以油画为主，约占80%，还有学雕塑、陶艺、漆艺、图案和美术史等。川端画学校和东京美术学校，又是其中两个重要的留学所在地。在中国留学生的留学日本的经历中，其多数画家则多以藤岛武二为师。

陈抱一在《洋画运动过程略记》中曾经回忆道：

民国五年(1916年)初头，我又重到东京，隔了数月之后，始光、亚尘和寄凡等，也一同来到东京了，这也是东方画会中途停顿的原因。后来亚尘也入了研究所，他预备翌年进东京美校，寄凡预备进高等师范学校，而始光则作客数月



20世纪初留日画家汪洋洋的专著《洋画指南》

(3) 陈抱一《洋画运动过程略记》(续),《上海艺术月刊》第六期,1942年4月出版。

之后便回国了。

那个时期(1916年)前后,在东京研究洋画的中国学生已有不少,我最能记忆的,如江新(江小鹈)、严智开、汪洋洋、雷毓湘、方明远、李廷英、许敦谷、胡根天诸人,这几位也都是先后毕业于东京美术学校的。当时在东京他们成立了一个中华美术协会,那是个美术学生的联谊机构,也是备课外习画的场所。在那里,我常常遇见上述的人。

民国二年,我在东京最先遇到的洋画研究者,是江新和许敦谷等。那时江新已在东京美校。他那时长发披肩,穿着一件黑色斗篷,正是当时流行的美术家的派头,兼之衬着其文秀美貌,最是触动人目的。我最初认识许敦谷,是在白马会的葵桥洋画研究所的时候(大概是民国二年冬)。

民国五年初秋,我已入了东京美校。稍后,江新预备回国去准备毕业制作,我也顺便介绍他于上海方面的友人。大概他回到上海不久,便在美专担任教授,江新是民国六年春,和严智开、方明远、汪洋洋等同期毕业于东京美术学校的。⁽³⁾



1916年中华美术协会第一次展览会时合影



20世纪初东京美术学校师友合影。

20世纪初在日本留学时期的陈抱一。



关良在《关良回忆录》中曾经写道：

“我的老师中村不折，还有在川端研究所里的老师藤岛武二等人，他们都是继黑田清辉之后的日本老一辈写实主义的奠基人。老师一方面要求我们打好扎实的素描基本功，另一方面也不为纯学院派的传统‘摹拟说’所束缚和禁锢。在他们的指导下，‘写实基础’已融会了印象主义革命的因素在内。因此在这时已无形中引起和培养了我对印象主义以及各个流派的兴趣和探索。”

“这时日本的艺术正处于发展时期，欧美的各个流派的美术作品经常到东京来展出。接触的机会多了，眼界确实开阔了不少，对自己的创作也有很大的启发，由于西欧来的画展大部分是近代创新派（即印象派、后期印象派、立体派、野兽派）画法和我在学校里所学的是不尽相符。从画幅上粗放、狂野的笔触中，我仿佛看到了画家们的想象和意愿。他们之所以这样，是针对当时官方‘学院派’艺术主张的清规律进行猛烈动击，把绘画从画室中解放出来，到室外去运用

(4)《关良回忆录》，第10至20页，上海书画出版社1984年9月出版。

(5)吴梦非《“五四”运动前后的美术教育回忆片段》，《美术研究》1959年第3期。

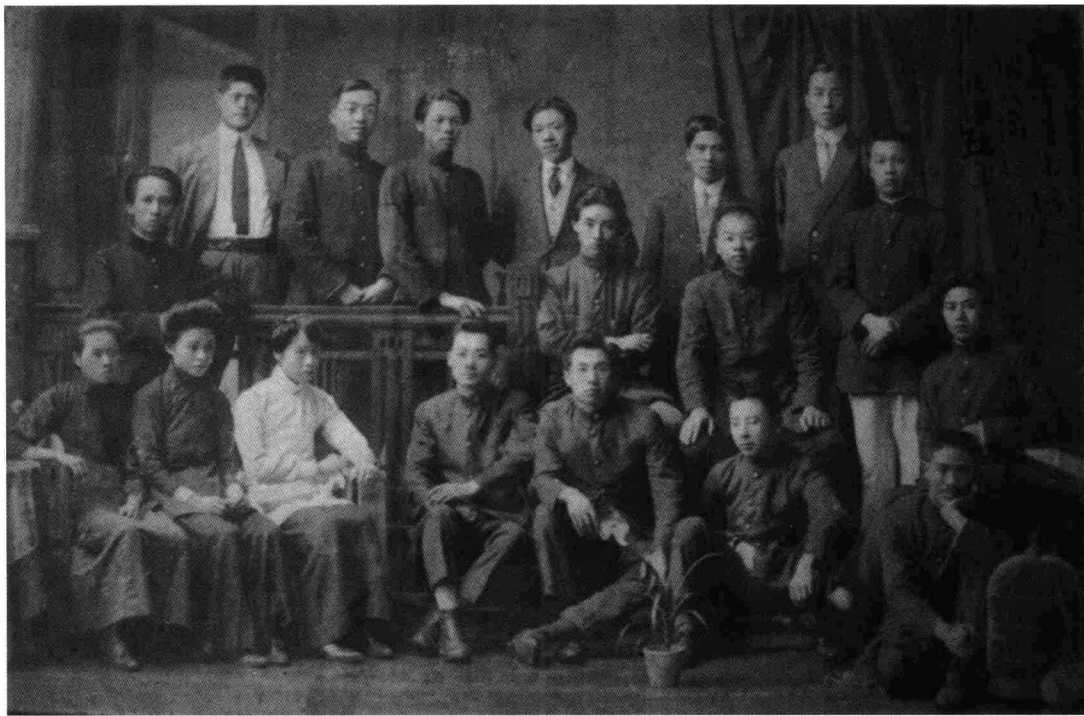
(6)周成《西方人体艺术在近代中国的传播》，《美术史论》1986年第4期。

自己的观察去感觉自然界的光与色，并把它们瞬息即逝的变化充分地表现在画幅上。”⁽⁴⁾

因此，“‘写实基础’已融会了印象主义革命的因素在内”，成为日式美术教育移植的一种核心特征。而在教育之初，这种“写实基础”得到了相应的体现。吴梦非曾经回忆李叔同留日归国后的执教生涯：“李叔同先生教我们绘画时，首先教我们写生。初用石膏模型及静物，1914年后改习人体写生。……我们除了在室内进行写生外，还常到野外写生。当时的西湖，可说是我们野外写生的教师。”⁽⁵⁾李叔同自清末学成回国，曾经热情地投入于艺术教育事业。

“1912年，他到浙江第一师范担任图画和音乐教员时，曾专门布置了两个图画教室，从日本购置了许多石膏模型，让学生进行写生练习。1913年，他还在《白阳》杂志上专门发表了《石膏模型用法》一文，阐明了石膏模型写生的意义和具体的做法。李叔同的行动在当时国内的美术教育界无疑是一个创举。”⁽⁶⁾陈抱一在20世纪20年代留日回国后，在上海从事西画教育的早期尝试。“在那个时期，洋画也应该加以正规的倡导了。”“最初‘图画美术院’，还没有石膏模

20世纪初中国留日画家合影。





20世纪初在日本留学时期的陈抱一。

20世纪初在日本留学时期的胡根天、许幸之。

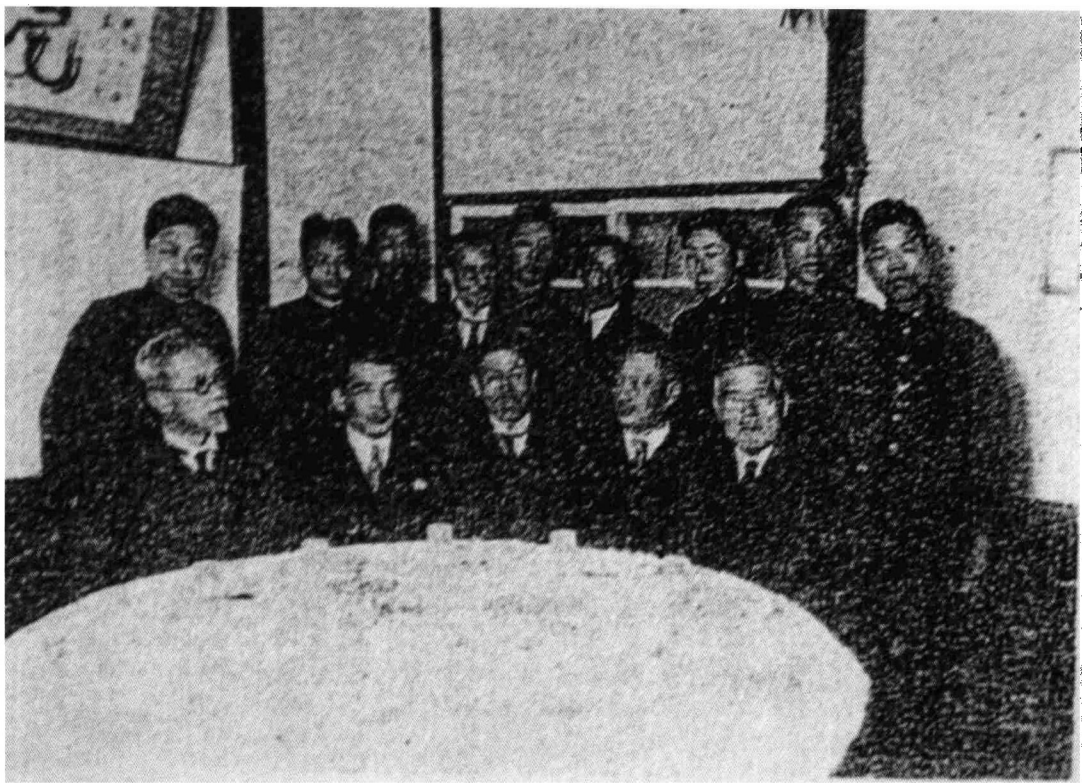


型；于是打算先从静物写生开始。同时，我也极希望石膏像素描也应早日开始。以当时的情形，固未能一步即开始人物写生；但至少感到临画教法大可废除，而代之以‘写生法’为主要的课程。”⁽⁷⁾

3 中国的留日画家身处多变之秋，他们的艺术活动与20世纪特殊的时局密切关联。他们在日本间接地学习西方美术的精髓，同时又从东方文化的参照中，思考中国艺术家应该寻找的自己艺术发展之路。

在中国现在的洋画界里，大体上有两股潮流，一股从日

(7) 陈抱一《洋画运动过程略记》(续)，《上海艺术月刊》第六期，1942年4月出版。



20年代留日画家王道源与友人合影

(8) 原文为(日)泽村幸夫《中华洋画家之群——日法而潮流》，昭和6年3月15日东京《每日新闻》。其中配有陈抱一的插图和关紫兰的像，转引自(日)吉田千鹤子《东京美术学校的外国学生》，韩玉志、李青唐译，第40至41页，天马出版有限公司2004年12月初版。

本进入，一股从法国进入。姑且称为日本派的前者，多数为东京美术学校毕业而且成绩斐然。……就我所知，作为东京美术学校毕业者，明治四十三年左右毕业的李岸——叔同，直隶人——最早。……接下来的一位是江新——字小鹤，苏州人，父亲为翰林院学士，具有艺术家血统，在上海最老的洋画家团体“天马会”中是中心人物。现今，除洋画外，还搞雕刻。天马会由上海美术专门学校的教授组成，会员三十人，这十一年以来每年举办一次展览会。与江氏同期的留日学生中，有满洲人白鹤龄、山东人汪洋洋、现今已故的四川人方明远等，第一次革命时归国，毕业较晚。大正八九年以后，东京美校毕业的还有陈抱一、王道源、汪亚尘、严智开、许太谷——又敦谷、许幸之、胡根天等。……陈抱一和王道源一起共同经营上海艺术专科学校，走在洋画运动的最前沿。⁽⁸⁾

我们从一批留日的油画家陈抱一、倪貽德、关良、朱屺

20年代留日画家王道源与
友人合影



1927年唐蕴玉在日本与日
本画家乔本关雪妹妹合影

(9) 金伟君《美展与艺术新运动》，
《妇女》第五十卷第七号，教育部
全国美术展览会特辑号，妇女杂志
社1929年7月发行。

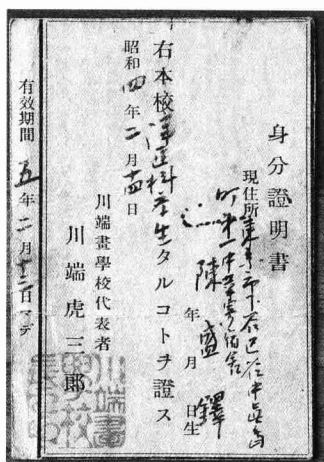
瞻、许幸之等归国后的作品，可以发现其中风格承传的印迹。1922年夏，留日画家关良、陈抱一、许敦谷、胡根天在归国返沪后不久，于上海宁波同乡会内举行了“艺术社绘画展”。艺术社是他们在东京时已组成的社团，此次展览是对他们留学生活的一种纪念。

直到现在，日本的四个有力的展览会，帝展、院展、春阳、二科，仍旧以‘院展’占新艺术的力量。不多时，它的力量就传播到了我国了。我国起初有周勤豪、汪亚尘、刘海粟、陈抱一许多人，到日本去受他们美术院的教育或影响，就首先感觉到后期印象派的绘画，和东方的精神，很相合宜。日本既有了这种空气，我们更不容不提倡这种艺术了。于是“后期印象派”的呼声，就在民国五六年间正当新文化运动的时候，大喊特喊了起来，开天马会、晨光艺术研究会和刊行《美术杂志》，在《时事新报》学灯里附刊艺术，极力宣传。尤其是天马会美术展览会，与人以深刻而明了的印象。每一次展览会，都有许多像印象派、后期印象派的画，跳到观众的眼前。⁽⁹⁾

20世纪前期留学日本的中国画家，为现代主义引进中国提供了一种文化参照。他们以印象主义和后印象主义为主干，结合了表现主义的部分手法，藉此找到了与东方艺术精神相适宜的艺术方向。

他们大都集中在1937年抗日战争前，进行他们的东瀛之

(10) 陈抱一《洋画运动过程略记》
(续)，原载《上海艺术月刊》1942
年第5期。



20年代留日画家陈盛铎在
川端画学校学习的证件



陈盛铎在川端画学校留学时期的素描作品

旅，战争意外地影响和终止了他们的留学之路。由于种种历史原因，总体而言，留日画家不比留欧画家那样集中，也大多并不处于主流地位。他们的艺术风格由于在以后的文化历程中受到主题性创作的影响，基本受到了很大的变形，而形成了个体化的边缘态势。但是，这从另一个方面刺激了他们在民族化方向的发展。

4

20世纪中国留日画家所体现的“笔调较活的印象派作风”⁽¹⁰⁾的艺术共性，而且在发挥印象主义语言表现性方面，与本土化的文化需要之间，形成了独特的结合点。事实上，这些所谓“笔调较活的印象派作风”，在留日画家方面表现得更为集中和持久。“尽管中国青年去欧美留学的不比日本留学晚，但中国美术家对印象派的了解和接受，主要是通过日本美术

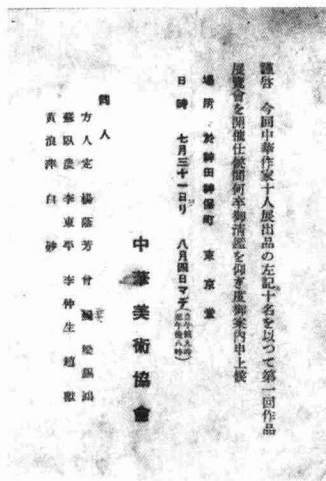
(11) 转引自《大璞不雕——林达川油画作品集》，第25页，中国美术学院出版社2006年出版。



许幸之在东京美术学校留学时期的素描作品

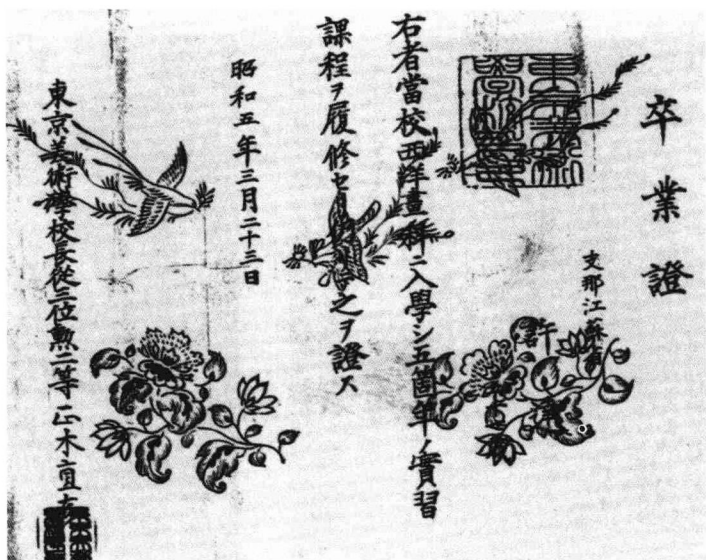
教育这一环节展开的。‘印象派’这一词语，也间接地来自 Impression school 的日语翻译，真正在中国推广和实践印象派艺术的，是前赴后继的一批留日学生。”⁽¹¹⁾ 这里，以留学日本的中国西洋画家，既体现了留学时期学院生活的影响，同时也反映了学成归国以后结合本土文化需要的一种努力方向。

在以往约定俗成的印象中，所谓“‘写实基础’已融会了印象主义革命的因素在内”的留日画家的特点，通常是在20世纪30年代之前的中国画坛上得以发现，而20世纪40年代以后，中国油画家的印象主义艺术实践已经淡出人们的视线，较为集中在写实主义的主流方向。倘若随着历史尘埃的逐渐掠去，我们能够发现印象主义被淹没的存在。1946年刘狮曾经撰写《谈“现代中国洋画”》一文，作者基于印象主义的角度和线索，就20世纪上半期的“洋画运动”进行回顾，提出五个阶段的历史总结：一、民国初至民国10年（摇



留日画家许幸之在东京美术学校的西洋画科的毕业证

留日画家林达川在东京美术学校的雕塑科的毕业证



篮时期)；二、民国10年至民国15年(准印象主义时期)；三、民国15年至民国20年(印象主义全盛时期)；四、民国20年至民国26年(“现代中国洋画”萌芽时期)；五、民国26年至35年(印象主义复兴时期)。(12)

相关的印象主义风格，显然不是孤立的存在，而正是与这所谓“印象主义复兴时期”相联系的美术现象，这是应该值得我们关注的一个方面。事实上，留日画家当时在日本的创作，多以风景写生之作为代表，这其实是他们善于关注和描绘外光，其艺术理想无疑是纯真的，来自于直观的自然感受，希冀将此过程中体验到的对于自然界的情感，忠实地加

(12) 刘狮《谈“现代中国洋画”》，《申报》(春秋栏) 1946年10月31日。