

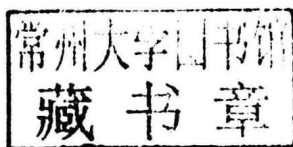
中日吸收西方 油画比较研究

宋玉成 著

人民美術出版社

中日吸收西方 油画比较研究

宋玉成 著



人民美術出版社

北京

图书在版编目(CIP)数据

中日吸收西方油画比较研究 / 宋玉成著. — 北京 :
人民美术出版社, 2017.7

ISBN 978-7-102-07696-6

I. ①中… II. ①宋… III. ①油画技法—对比研究—
中国、日本 IV. ①J213

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第141528号

中日吸收西方油画比较研究

ZHONGRÌ XÌSHÒU XĪFĀNG YÓUHUÀ BĪJIAO YÁNJIŪ

编辑出版 人民美术出版社

(北京北总布胡同32号 邮编: 100735)

<http://www.renmei.com.cn>

发行部: (010) 67517601 (010) 67517602

邮购部: (010) 67517797

责任编辑 邹依庆 白劲光

封面设计 徐洁

责任校对 魏雅娟

责任印制 刘毅

制版印刷 北京文昌阁彩色印刷有限责任公司

经 销 全国新华书店

版 次: 2017年11月 第1版 第1次印刷

开 本: 700mm × 1000mm 1/16

印 张: 16

ISBN 978-7-102-07696-6

定 价: 41.00 元

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

版权所有 翻印必究

目 录

引言	1
第一章 西方写实绘画在中日传播早期比较	11
第一节 西方写实绘画观念在中日传播的肇始	13
一、传教士的作用	13
二、中日对基督教绘画的态度及接受状态	19
三、中日接受的水准与层面比较	27
第二节 西方油画在中日的早期传播	34
一、中国宫廷洋画家	34
二、日本“兰画”繁荣期	41
三、中日接受写实绘画深度比较	48
第二章 西方油画在中日传播中期比较	57
第一节 中国对西方油画的临仿与创制	59
一、中国南方的外销油画	59
二、中国上海的土山湾画馆	67
第二节 日本对西方写实油画的热情吸收期	70
一、日本吸收西方写实油画回潮	70

二、日本聘请西方油画教师与早期留学者	74
第三节 中日接受写实油画的被动性与主动性	79
一、中国接受的被动性	79
二、日本接受的主动性	81
第三章 西方油画在中日传播盛期比较	89
第一节 中国主动接受写实油画初始	91
一、中国开办学堂、学校传授写实绘画技法及油画	91
二、中国对西方写实绘画认识的转变	95
三、中国早期学习西方油画的进程	100
第二节 日本写实油画的革新与成长	108
一、日本再次复苏的写实油画	108
二、黑田清辉的影响作用	111
三、日本的“太平洋画会”	119
四、中日早期学习西方油画比较	125
第四章 中日吸收西方写实油画结果比较	131
第一节 中国留学生学习油画的高潮与写实油画的确立	133
一、中国留学生学习油画的高潮	133
二、徐悲鸿的影响作用及与黑田清辉的比较	143

三、中国写实油画风格的确立	152
第二节 日本写实油画的成熟与变异	163
一、日本“木炭画会”“二科会”及留学新潮	163
二、日本“二战”期间的写实油画	175
第三节 中国的“一边倒”与日本的“一边倒”	179
一、中国“社会主义现实主义”与俄苏写实油画的引进	179
二、中国写实油画的延续与变异	186
三、日本战后向美国的倾倒	194
四、中日“一边倒”比较	201
 第五章 中日吸收西方现代主义美术的差异	211
第一节 中国吸收西方现代主义美术的历程	213
一、民国时期对西方现代主义美术的吸收	213
二、新中国成立以后对西方现代主义美术的吸收	216
第二节 日本吸收西方现代主义美术的历程	222
第三节 中国无奈的迟缓与日本清醒的激进	227
一、中国无奈的迟缓	227
二、日本清醒的激进	230
三、中日吸收西方油画比较的最后结论	233
中日吸收西方油画大事年表	241

引 言

西方美术的东渐始于15、16世纪的基督教东传。伴随着西欧殖民者大规模的航海探险和殖民扩张，原有的古代农业社会人类文明区域化的孤立状况被逐渐打破，世界相隔遥远区域间的文明开始交流，在经济、贸易、文化诸方面相互冲突融合。这种大规模交流不断加剧所带来的是更为广泛的文化交流，美术方面的交流也日益突出。

从世界格局来看，历史上形成了西方与东方两大区域。从更宽泛的角度讲，相对于西方的东方应包括更大的范围。本文只以东方比较有代表性的中国和日本为研究对象。之所以如此，是因为中国与日本在文化方面有历史渊源，具有明显的近似性。日本古代的文化直接来源于中国，尽管经过自我改造形成了具有一定特色的民族文化体系，但是，明治维新以前的日本在文化尤其是美术方面仍然可以说是中国的派生物。只是在明治维新以后，由于日本“脱亚入欧”，一跃成为世界强国，吸收西方美术方面也与中国有极大的不同。当然，中国也在不断地接受西方的各种信息，不断地接受西方美术的影响。然而，中国和日本在吸收西方写实油画方面却有着不同的经历、不同的结果和不同的历史经验和教训。

目前，关于中西美术交流、日西美术交流方面的研究已有许多学者涉猎，但对中日吸收西方美术的横向比较研究还比较缺乏，尤其是关于中日吸收西方油画的比较研究更为少见。袁宝林先生在《中国与日本：激变中的近代东亚美术》一文中对此问题有一定的研究。已故的刘晓路先生在论文中对中日吸收西方写实油画也进行过比较研究，但还不够充分。为此，本人在大量爬梳中西、日西美术交流资料的基础上，对中日两国吸收西方写实油画等方面进行全面、系统、深入的整理和比较研究。

本书的中心内容在于，将中国和日本在对西方写实油画的态度、吸收过程以及吸收后的变革等方面加以比较。中日两国同是东方国家，在文化

上又相近，当西方最具代表性的油画种类传入时，无论是对此类绘画的态度，还是接受的层面及过程，或是对吸收来的油画风格的变革方面都出现了很大差异。本书旨在分析其成因，并通过深层的理论探讨，寻找其历史、社会乃至文化传统方面的根源，寻找出两国在吸收、消化、变革西方写实油画过程中的历史经验与教训。

鉴于西方美术传入中日的内容浩繁，且写实绘画在西方一般专指写实油画，所以本书主要是以油画的传播为主要研究对象。西方油画发端于14世纪末期到15世纪初期的尼德兰，具有极强的写实表现力，便于精确地刻画客观对象，对于写实绘画而言是首屈一指的理想材料。从古希腊到文艺复兴，西方绘画利用透视、解剖、色彩等科学原理，强化了再现自然的方法。经过500多年的历史沉淀，西方写实油画硕果累累，成为西方绘画主流。写实油画不仅是东方绘画所缺乏的部分，对世界其他地区而言也都是一个值得学习的绘画种类，尤其对中日绘画领域更是一个有益的补充，吸收油画成为中日无法逃避的文化交流的历史现象。

文艺复兴以来，西方油画在发展过程中，不断解决人观察物象、用绘画准确表现客观物象的方法问题，确定了绘画是如同从窗户里看物象的方式。绘画技法理论也因此产生，如透视学、解剖学、色彩学等。然而，写实绘画的概念又是比较宽泛的，写实绘画技法理论的形成也是一个不断完善的过程。透视学、解剖学在文艺复兴时期已趋于成熟，而色彩学原理在古典绘画中尽管也在不断被使用、探讨，但是直到印象派出现，才被认为是对绘画色彩学的彻底完善。面对传统写实油画，后印象派大师塞尚正是以三大绘画技法理论为突破点发起向传统绘画的挑战，他无视传统的透视、结构和色彩，建立用主观去改造客观对象的艺术观念，从而成为现代派艺术“之父”。故此，笔者把凡是运用明暗法并遵循传统的透视规则、

解剖（含结构）、色彩学原理的绘画统称为写实绘画。虽然这样界定会产生分歧，然而任何一个美术史论问题的定义都很难做到无懈可击。

本书着重揭示中日吸收西方油画的发展进程，将过程比较研究与结果比较研究结合起来，并将中日吸收西方油画分为四个阶段，以阐述不同阶段内吸收西方油画的演变历程。

早期阶段，主要从西方传教士抵达中日两国开始，至西方写实绘画观念在中日两国初步被接受为止。从中日两国初次接触西方美术的时间上看，中国早于日本；从有记载的西方美术传入的时间上看，中国也是早于日本。在利玛窦到达中国澳门之前，就已经有西洋美术在中国传播的事实，即“1542年至1548年间，葡萄牙人在浙江宁波地区的双屿港建立的一个贸易基地里有西洋美术的传播”¹。但是，从有记载的基督教美术传入时间上看，日本早于中国。1549年，耶稣会传教士圣弗朗西斯·沙勿略（St Francis Xavier ?—1552）携带《受胎告知》《圣母子》两幅作品在日本鹿儿岛登陆，开始向封建领主大名传播基督教，同时也揭开了西方绘画传入日本的序幕。而中国有明确记载的油画传入是以罗明坚（Michele Ruggieri 1543—1607）1579年到达中国开始的。

当然，西方宗教美术大量传入中国并产生较大影响力的地区应首推澳门。1557年，葡萄牙的耶稣会教士获得了将澳门作为他们实际上的殖民地的权利。当时的澳门比日本长崎的出岛更加开放，澳门成为天主教在东方的传教中心。

1582年8月7日，意大利耶稣会传教士利玛窦（Matteo Ricci 1552—1610）抵达澳门，带来了宗教绘画。从宗教美术传入中国的影响力看，这批宗教绘画被认为是真正意义上的西方写实油画传入中国的开始。1600年，利玛窦向中国皇帝呈献《圣母子与施洗者约翰》，并将此画的临摹品

送给了山东济宁漕运总督夫人。明末画家及美术理论家姜绍书在1646年刊印的著作《无声诗史》中有文字记录：“利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动。其端严娟秀，中国画工，无由措手。”²所指就是这类作品。

然而，由于宗教在传播过程中面对着不同国家、不同地区以及不同的风俗习惯，中日与西方宗教绘画的接触过程中充满着反复性。日本的锁国时代主要指17世纪中叶德川幕府发布“锁国令”，严禁日本人与海外往来、取缔天主教、确立闭关制度开始到鸦片战争的200多年间。中国的锁国时代是指18世纪中叶清政府颁布“闭关”令至鸦片战争爆发为止。中日双方先后采取了严格的对外限制政策，对美术交流影响很大。日本的“锁国”是危机意识的产物，中国的“闭关”则是建立在华夷观念基础上制夷政策的总汇。宗旨的不同导致中日两国“锁国闭关”政策在执行过程中存在着差异，也导致西方绘画被中日接受的实际效果的不同。“开国时代”主要是指19世纪40年代至60年代的20余年间，这一时期虽然短暂，但对中日两国吸收西方绘画来说却举足轻重。

中国南方地区从19世纪初期开始兴起外销画热潮，出现了大量从事肖像画、风景画的写实油画家，也拥有了诸如上海“土山湾画馆”等从事洋画的机构，掀起了中国吸收西方写实绘画的一次高潮。同时，中国传统美术也不同程度地受到了冲击，对19世纪末20世纪初中国写实油画的发展产生了深远影响。

19世纪40年代，用滥了的、陈旧的中国绘画题材已经难以激起日本美术家的兴趣，而新传入的西方油画使其感到振奋。西方写实油画使不断变动的日本绘画题材有了新的表现方法，这预示了一个吸收西方油画的新时代即将到来。

中期阶段，指19世纪60年代到19世纪末这段时间。这是日本吸收西方油画的关键时期，然而由于传统文化以及客观环境等因素，中国仍处于缓慢吸收时期。总体上说，中日两国美术都先后出现了与西方美术冲突与融合的现象，吸收西方油画的态度也日趋复杂，热情吸收与冷漠抵触相互交错。

中国从19世纪60年代起，在镇压太平天国起义过程中崛起的洋务运动，以“中体西用”为旗帜，率先发起以摄取西方近代军事技术为核心内容的现代化运动。稍后，日本也发生了亚洲近代史上极具影响力的“明治维新”运动。在摄取西方美术问题上，笔者认为中国和日本具有的差异性主要表现在：第一，日本“明治维新”采取的是在政治、经济、文化等方面全方位、多层次地效仿欧洲的政策。虽然从历史上看，日本吸收西方美术忽冷忽热，但毕竟形成了一个全方位摄取的机制，而这种机制必然要反映到对西方油画的吸收中来。与日本相比，中国的洋务派在吸收西方近代文化过程中仅仅停留在物质技术层面，对西方政治制度和文化价值体系丝毫没有兴趣。在中国人看来，西方技术是一回事，文化以至美术又是一回事，而“戊戌变法”时的重点又是在政治方面，影响面较窄，始终缺乏一个系统摄取西方文化切实可行的纲领和具体可操作的计划，因此，也必然影响到对西方油画的吸取。第二，两国对西方文化态度的不同直接影响对西方油画的吸收。19世纪60年代末到80年代后期，日本史上称为“文明开化时期”，是近代以来第一个“热情吸收期”，表现为对西方文明的狂热追求，出现了“留学热”“旅欧热”“西方热”等“欧化”风潮，甚至出现了与欧美白种人通婚的“人种改良论”和“废日语论”等提法。在这种西方近代文化潮水般涌入日本的大环境中，西方写实油画随之被大量引进并兴起高潮。中国方面，19世纪60年代登上历史舞台的

“洋务运动”虽然一方面承认西方近代文明较中国更为先进，但仍认为洋人在“文武制度”和“礼仪纲常”领域远不及华夏，认为只要能将“夷之长技”学习到手，便会达到富国强兵的目的。即使是19世纪末叶崛起的资产阶级维新派，他们虽然将“长技”的范围由“西器”扩大到“西政”，但仍不惜笔墨论证西方文化之本源在中国，大力倡导“西学中原说”，既没有在广泛性和深刻性上达到一定程度，也没有形成有效的吸收消化的转化过程。反映在美术上，只是在民间出现了外销油画，时间短暂并局限于南方局部地区。此外，随着天主教会在上海土山湾建立孤儿院，西方绘画技巧也得以进入中国。19世纪后期到20世纪初，上海受西方绘画影响也日趋明显，同时，中国的美术学校也出现了，逐渐形成有效吸收西方写实绘画的条件，为后来西方写实油画在中国的进一步传播奠定了基础。因此可以说，这段时期中国处于临仿期。

盛期阶段是指20世纪早期，这是中日吸收西方写实油画最具特色的历史时期。中国在这一阶段开始进入主动接受期，中西文化的论争使中国人对西方以油画为代表的写实绘画观念有了更进一步的理解，继而出现大量美术学校和出国留学人员，中国学习西方写实油画出现了前所未有的气象。尽管吸收得比较缓慢，但在一定程度上确保了中国传统美术的完整性。

日本自第一个“热情吸收期”之后，油画由于过热的原因而遭到民族传统美术的反戈一击，经历了低潮期，直到黑田清辉的影响作用充分体现以后，又一轮的“热情吸收期”开始了。“九一八”事变爆发后，随着侵华战争的不断升级，日本军国主义者开始大力排斥西方民主制度和文化，认为“明治维新”以来全面接受欧洲文化并急于采取模仿措施，结果使崇拜欧洲的风气弥漫全国，导致国民对国体尊严及自古以来的文化价

值产生了错误的认识，因此出现了要求清除欧洲文化的影响、恢复日本传统文化的强烈呼声。由芬诺洛萨发动于1878年的日本传统美术复兴运动，在此时更是甚嚣尘上。1945年，日本战败投降，“热情吸收期”再次转向了短暂的“冷漠抵触期”。这便是日本接受西方油画的冷热交替现象。也正是在这种冷热交替过程当中，日本写实油画在前进中不断变革，在变革中不断前进。

第四个阶段是最终结果，即二战期间及以后。这是日本摄取西方各种美术观念的最终确定期，也是中国吸收西方油画的最终确立期。日本对西方现代主义美术稳步吸收，而中国对西方现代主义美术的吸取出现了大起大落的现象。日本比较早地进入各种风格并存的时期，而中国则姗姗来迟。从这个意义上讲，中日吸收西方油画形成了不同的格局。中国当时的社会状况导致写实油画逐渐居于主导地位，徐悲鸿影响力泛化之后最终确立了写实油画的格局，尤其是向俄苏的“一边倒”成为中国写实油画的一针固定剂，这种现象一直持续发展到了20世纪六七十年代。此时日本美术界已走向多种形式并存阶段，其主要特征是一方面随着西方现代潮流而动，另一方面出现了“和洋折中”的写实油画风格。尤其是在20世纪40年代之后，日本油画界剧烈地分化改组，为油画的全方位发展提供了条件，也为日后多种艺术形式共存局面的形成奠定了基础。冷静、沉稳地向西方的“一边倒”，有效地避免了以往的盲目性，最终日本确定了西方现代派风格、“和洋折中”写实油画、日本画三足鼎立的阵容，比中国提早30年进入多种风格并存的格局。

为了能够比较全面地阐述中日吸收西方绘画历程的差异，本书在最后一部分将中日吸收西方现代主义美术也进行了比较。19世纪末期以后的西方油画已经不是传统意义上的油画了，不能完全用油画的概念来阐释。对

于中日两国而言，油画是传统美术中所没有的，而现代主义美术也是传统美术中所缺乏的。中日吸收西方现代主义美术的过程充满许多值得思考的问题，同样折射出社会、文化传统、对西方现代主义美术态度等等差异，为我们今后如何面对外来美术会具有启示性意义。

注释

- 1 杨开建：《澳门与西洋美术在中国的传播》，载于《美术研究》，2002年第四期。文中具体考证如下：“葡萄牙旅行家平托（F. M. Pinto）《远游记》第六十八章记载双屿港：在同一塔楼上有一窗户，两个孩子和一个上了年纪的妇女在哭泣，在她的脚下有一个男人被大卸四块，其形象很逼真，十几个全副武装的干系腊（系西班牙）人还举着带血的矛戟在杀戮。整幅艺术品豪华壮观，令人百看不厌。”
- 2 姜绍书：《无声史诗》卷七，1646年《西域画》，画史丛书本。

第一章

西方写实绘画 在中日传播早期比较
