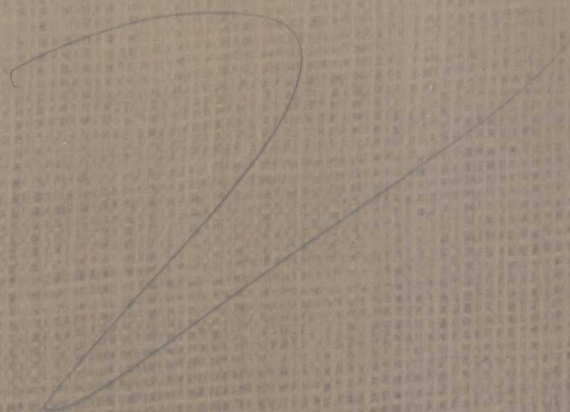


中国现代油画史

THE HISTORY OF CHINESE MODERN OIL PAINTING

李超 著 上海书画出版社



J213/18

2007

中国现代油画史

THE HISTORY OF CHINESE MODERN OIL PAINTING

李 超 著

上海书画出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国现代油画史 / 李超著. — 上海: 上海书画出版社,
2007. 12

ISBN 978-7-80725-432-4

I. 中... II. 李... III. 油画—绘画史—中国—现代
IV.J213.092.6

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第183676号

责任编辑 徐明松

技术编辑 钱勤毅

封面设计 王 峥

责任校对 周倩云

中国现代油画史

李超 著

◎ 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

电话: 021-61229008

网址: www.duoyunxuan.com

上海图字印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/16

印张: 27 字数: 500千字 印数: 1-3,000

2007年12月第1版 2007年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-432-4

定价: 80.00 元

内容简介

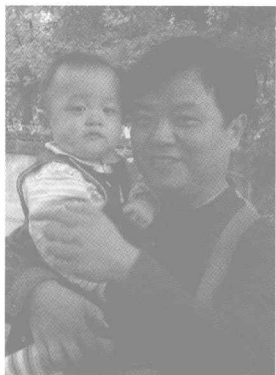
20世纪上半期的中国现代油画发展（当时被习称为“中国洋画运动”），是近现代西画东渐的重要文化现象，也是20世纪中国美术史的主要篇章。其主要通过第一代和第二代中国油画家的努力探索，将“外来画种”转变为“民族血液”，逐渐形成了文化引进和文化创造的并存的艺术实践。中国现代油画的历史发展，逐渐以中西融合发展演变的面貌，体现着20世纪中国美术应有的现代性特质。

自20世纪初期以来，先后于不同时期留学欧洲和日本的中国艺术家，自觉地将西方美术作为文化引进的对象，其以现代美术教育为核心，并通过社团、展览、美术刊物等一系列艺术活动，大面积地将西方油画的写实主义、印象主义和现代主义进行移植和借鉴，并分别规划出相应的融合本土文化，振兴中国美术的方案。抗日战争的爆发，使得洋画运动发生了重要转变，强化了为人生而艺术和为艺术而艺术的论争和关注。中国现代油画的相关的本土化探索，以诸多艺术家的不同艺术实践行为方式，潜在地出现在艺术范围中“纯正的基调”论争和社会范围中“民族精神”探索，相应呈现出对于中国现代油画的不同价值取向。

《中国现代油画史》通过大量详实而生动的史实，对20世纪中国油画进行深入而系统的专题性研究，主要通过相关的历史线索，重点研究中国油画的风格演变、第一至第三代油画家的创作历程，以及艺术思潮的演变等。本著主要以中国现代油画本土化进程为研究脉络，依托20世纪前期洋画运动的历史背景，重点论述了其中经历的“写实”与“理想”的美术教育端倪，“写实主义”与“表现主义”的风格并存，以及“写实主义抬头”与“现代主义转型”的精神深化，由此揭示出中国现代油画的两大文化融合模式：一是以写实主义创作观念和手法融合传统艺术因素；二是通过现代主义的艺术表现性，实现中国传统文化的精神回归。本著作运用形式分析和图像研究等方法，以此揭示20世纪中国现代油画的本质——引进（“欧西绘画流入中土”）和创造（“融入民族的血液”）。以此体现规范严谨的学术内涵，具有重要的创新程度和理论意义。

《中国现代油画史》是作者李超继其专著《上海油画史》（1995年出版）、《中国早期油画史》（2004年出版）之后，又一部重要的中国油画专史的学术著作。本著选用了作者在十余年间，精心收集、采访和整理的大量珍贵的鲜为人知的历史文献和作品资料，得到了三十多位前辈艺术家以及家属的合作和帮助，其中大多数为首次公开。同时在学术论点方面，也在以往的相关研究基础上有所新的建树。

作者简历



李超，1962年生于上海。中国美术学院博士，上海大学教授。主要学术成果有专著《上海油画史》、《架上的缪斯》、《中国早期油画史》等。1995年策划“上海油画史回顾展”。1999年参与“东亚油画——觉醒和发展”展览及学术活动。2000年编著《世界绘画珍藏大系》（合作）获得第十二届中国图书奖。2005年主持“十五”国家艺术科学规划课题《中国早期油画史》（结项），2007年主持“十一五”国家社会科学基金艺术基金项目《中国近代外籍移民美术史》（立项）。

序 言

陈抱一《洋画运动过程略记》节选(代序)

西洋画流入我国，年代已甚古远。惟我们画界之开始洋画运动，还不过是近今三十余年间的的事情吧。而上海方面洋画运动的发端，也可以说是中国洋画运动的开始。

.....

近来，在谈话中又往往使我回想起洋画运动的初期，那是距今有三十多年了。这虽是短短的年代，而洋画运动也经过各方面的努力和种种转变而到了今日。

.....

洋画运动的产生，是自然的，这是时代的演进使然；同时也是由于个别的美术家的志趣、兴趣之关系使然。

也许三十余年前的时代，对于“洋画作风”会觉得“标新立异”；但有过三十多年历史的洋画运动，在现代中国的文化过程中，早已不是什么稀奇的现象了。

.....

注：陈抱一《洋画运动过程略记》原文刊于《上海艺术月刊》，1942年第5期。后有陈抱一《洋画运动过程略记》(续)，刊于《上海艺术月刊》，1942年第6至11期。

目 录

1	序部	东方既白
15	上部	宏约深美
16	一	1906年：两件重要的事情
33	二	南北线：“前夜的情调”
52	三	写生革命之一：新画法
63	四	写生革命之二：私立西洋画科
81	五	写生革命之三：国立艺术教育
94	六	结语一：习作之美——写实与理想
103	中部	为艺术战
104	一	1929年：欧洲派和日本派对峙
119	二	江南带：“潮流涌起更大的波涛”
139	三	纯正基调之一：尽形之性
151	四	纯正基调之二：介乎最精确和最散漫之间
169	五	纯正基调之三：色、线、形交错的世界
196	六	结语二：风格之战——写实主义与表现主义
207	下部	勇猛精进
208	一	1937年：大震荡中渐次变形
224	二	西部风：“中国绘画气派的远景”
233	三	融合新机之一：中西兼能
242	四	融合新机之二：为大众而艺术
256	五	融合新机之三：现代中国绘画艺术与现代世界艺术合流
269	六	结语三：精神之进——写实主义抬头与现代主义转型
277	续部	民族血液
293	附录	

序 部 东方既白

洋畫運動過程

洋畫流入我國，年代已甚古遠。惟我國畫界之開始，不過是近今三十餘年間的事情吧。而上海方面洋畫運動發端於上海，而無形中上海一向成為洋畫運動之中心，則可說是中國洋畫運動的開始。

自有種種緣由。那些緣由，暫且不論；就我所知道者，至少，距今約四五十年前，上海某些店家（例如，「別發」等外國書店）已有 Winsor and Newton 的顏料等美術用品出售（雖則那些用品並不完備）。印刷畫幀（雖則大多是一些極凡庸通俗的東西），尊等物，在上海也早已見到的了。這些情形，也不具有特殊的環境，洋畫興趣之漸次興起，也屬自然。

一 释“中国现代油画”

以“现代”的历史时期，去接近和解释20世纪上半叶在中国本土发生的油画艺术发展，我们可以约定俗成地得出“中国现代油画”的基本范围和内涵；换言之，那就是在中国本土发生的一场文化运动，在半个世纪前，人们习惯地称之为“洋画运动”。

西洋画，或洋画或西画的称谓，是中国社会近现代之交的时尚所致。像洋烟洋火、洋枪洋服等等其他洋货一样，大凡是从西洋（欧洲）或东洋（日本）舶来的用品、货物，均被中国人冠以“洋”字。从欧洲传播而来的绘画，自然也称为洋画，这已是约定俗成的称谓。“洋，第一次由海洋的‘洋’派生出现代、时髦、趋新等涵义；……因此，油画，在最初都被中日两国称之为‘洋画’。”^①鉴于洋分东西，而东洋画和西洋画又是截然不同的面貌，为了明确起见，又称从欧洲传来的绘画为西洋画，省去一个“洋”字，就是西画。而油画的概念更为确定，它是欧洲绘画即洋画或西画样式中的一种，和水彩画、色粉画、版画等并列。由于油画在欧洲绘画史中占据着绝对主导地位，特别是自文艺复兴以来的欧洲绘画史简直就是一部油画史，而且，欧洲绘画在输入中国时也是以油画为主，所以在中国提到洋画、西洋画或西画时，其主要指的即是油画。

晚清葛元煦著《沪游杂记》^②，编列“油画”章节，又有清廷官员薛福成出使西欧，书撰《观巴黎油画记》^③，但近代的中国人同时也接受了“洋画”的概念。类同于其他“洋货”一样。在这种称谓的心态深处，无疑存在着某种民族本位的思想情绪。上海在清末的报刊出版物中，亦已见“洋画”之谓。

从学理和概念上分析，“洋画”之说，是与西画或西洋画通用的。“中国之西洋画，也有三十余年的历史了。在民初前后，上海有少数画家，试作着临摹西洋画片的作品，这大概是我国西洋画的开始了。五四运动以后，和别种学术一样，西洋的理论和技巧，渐渐被介绍到中国来，同时到欧洲去研究西画的人也渐渐多了起来了。到现在，国立和私立的艺术学校，都有西画系的设立。而专门西画的人才，也不能说少，西洋画展也可常在各大都市看到。西画可说已在我国占着确定的位置了。”^④按照中国西洋画家各自的留学和游学背景，一般可以产生不同的称谓习惯，留法的艺术家多使用“西洋画”和“西画”之说；而留日的艺术家则多使用“洋画”之说。（图序1）（图序2）

从文化意义上看，“洋画运动”的出现，标志着源于西方的油画，正式以完整文化形态引进和渗透于中国文化生活之中，而在当时已趋国际化都市的上海，更使油画的活动和影响具有正规的国际意义。其所谓“时



序1：汪洋洋于1918年所著《洋画指南》。并附录“图画教授法概要”。

序2：刘海粟《西画钩玄》，《美术》第一期，上海图画美术学校1918年7月10日出版发行。



潮”，也正是指上海得近代文明之先声而兴起的新学之风，并由此影响洋画运动的发生。在一定程度上讲，社团是学校功能的一个更为自由的补充，在介绍、研究西方艺术和组织展览方面起到很大的作用。“艺术运动”事实上就是西画运动，或者是将西方艺术的影响非常有力地推向传统艺术领域，使其得到改变，以致人们相信，倘若没有那些生气勃勃的社团，学校里关于新艺术的教学所产生的作用一定是有限的。

迄今为止，我们所能参考的关于洋画运动的重要文献，当首推陈抱一于1942年所作的《洋画运动过程略记》一文。（图序3）该文记：

西洋画流入我国，年代已甚古远。惟我国画界之开始洋画运动，还不过是近三十余年间的的事情吧。而上海方面洋画运动的发端，也可以说是中国洋画运动的开始。^⑤

惟我国画界之开始洋画运动，……必端于上海，而无形中上海一向成为洋画运动的中心。^⑥

序3：陈抱一《洋画运动过程略记》，《上海艺术月刊》第5期，上海艺术学会发行，1941年3月1日出版。



洋画运动的开端，始于本世纪十年代初。“民国五六年起首，上海的洋画风气，也不能不跟了时潮而开始转变，纵使那时的转变尚未呈现出显著的新气象，也至少已开首酝酿起一点转变的趋势。”^①

在此，“西洋画流入我国”与“洋画运动”，是两个不同的美术史概念，其反映了西画东渐过程中的两种性质有别的艺术现象。就此意义而言，“洋画运动”与“中国油画”的内涵基本相近。

梁锡鸿于1948年所作的《中国的洋画运动》，也是一篇介绍洋画运动的重要历史文献。

今日的洋画运动，其变化极其复杂，今后洋画之进展，是有待于我们的努力的。^②

除此以外，在20世纪前期，曾经出现了不少相关的艺术文献。比如常鸿于1934年所作《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》一文，其写道：

我们的先进正在国内时行洋房、洋装、洋菜、洋戏、洋课本的机遇，提倡洋画运动。^③

“洋画运动”之称谓，在历来的美术史论中较为常见。其内涵基本是与20世纪初以上海为中心发生的西画运动相近。其中高沫《中国洋画的理论》^④、汪亚尘《为最近研究洋画者进一解》^⑤、刘狮《谈“中国现代洋画”》^⑥、俞寄凡《洋画之科学的研究》^⑦、倪貽德《谈谈洋画的欣赏》^⑧等，都是较完备评述这一运动的重要文献资料。（图序4）

从现在的视野和角度，去观察和发现20世纪前期的中国油画的演变，我们可以称其为“中国现代油画”，因为其对应的是一段中国现代社会发展演变的独特历史；然而倘若我们还原当时的历史文化情境，不难察觉那个时候，真正使用“油画”称谓的却不在多数，倒是使用“洋画”

和“西洋画”的说法者较为普遍。因此，我们不妨用当代的意识和习惯，去阐释那段难忘的历史，用中国现代油画的历史之说，去接近所谓“洋画运动”的历史。好在称谓的习惯之内，存在着一个共同的本质的揭示——这



序4：刘狮《谈“中国现代洋画”》，《申报》（春秋栏）1946年10月31日。

就是1942年陈抱一先生所说的“我们画界之开始洋画运动”。其所谓“运动”，是指一场新文化的运动，一场西方美术从引进到创造的本土化运动，一场悲欢离合交集而生的美术运动，一场看似明晰实则沉沦的美术史。——这也正是本著所涉及的中国现代油画史的研究对象。

二 西洋画“试验之意义”

“自光、宣后，至民国初年，西画在中土之势力，始渐渐高涨。”^⑤鸦片战争后，中西文化交流的格局和态势，发生了根本性的转变。西学东渐成为近代中国文化的特定情境。西方绘画自明清之际的“海西法”的局部“参照”和“引用”，变成了“洋画”的大面积“移植”。在这种文化情境之下，我们可以看到以样式移植为主的实践，并形成如下的“洋画”现象：

其一是“洋画纷纭笔墨拟”^⑥的洋画时尚样式。19世纪中期至19世纪末期，一批有识之士将西画作为新学的一分子进行传播，导致趋时务新的近代市民文化的兴起。以启蒙为主的西学传播样式移植，融入都市文化时尚之中。随着清廷官员出使西方，并撰文介绍西方美术，油画逐渐引起洋务、维新之士的关注。黎庶昌《西洋杂志》记：“数十百年来，西洋争尚油画，而刻板照印之法渐衰。其作画，以各种颜色调橄榄油，涂于薄板上，板宽尺许，有一椭圆长孔，以左手大指贯而钳之。张布于坐前，用毛笔蘸调，画于布上。逼视之粗劣无比，至离寻丈以外，山水、人物，层次分明，莫不毕肖。”^⑦薛福成《出使英法意比四国日记》卷一记：“夫以西洋油画之奇妙，则幻者可视为真。”^⑧“西人之油画，专于实处见长。旧法尚无出色之处，四百余年前，意国人竦飞尔（一译作赖飞野彰）创寻丈尺寸之法，务分浅深远近，阴阳凹凸，不失分秒，始觉层层凌空。数十步外望之，但见为真山川、真人物、真楼台、真树林，正侧向背，次第不爽，气象万千。并能绘天日之光，云霞之彩，水火之形。及既而谛视之，始知油画一大幅耳。此诣为中国画家所未到，实开未辟之门径。”^⑨在晚清已有中国人自习油画“自家写影”的记载。所谓“自家写影最传神，小立亭亭识愈真，若与檀奴比风度，半身终不及全身”。^⑩从中我们可以看出，“写影”、“传神”、“识愈真”是典型的经验概括。而这种“栩栩如生”的视觉经验，构成了大众文化得以普及的亲近因素。晚清社会视觉文化中的“写真”意识，既有西学传播中“经世致用”实学思想的折射，又有西画输入中透视、明暗诸法的参照，更有传统民间写真趣味的流布，使其在新生型视觉文化中获得了充分的展现。在这一阶段，基于中国近代美术的文化情境，突出地表现为世俗化与商业化的转变。与

西画样式语言相对应的,是中国新文化运动中喜闻乐见的新学知识,通过前所未有的传媒增扩,实现了写真传统与西方油画写实风格相对应的新的调整。而彼此文化融合的关键,在于传统绘画转型过程中市民文化的滥觞,由此在视觉传播领域获得多样变化的普及。

其二是“清国人志于洋画”^①的洋画传习样式。如土山湾画馆的教育和实践活动,使得这个“西洋画的摇篮”产生中国近代美术教育的雏形。“上海徐家汇土山湾教会内,亦有若干人练习油画,且自制油画颜料。唯所画,皆为宗教性质的题材,指导者为法国教士,学习者则为中土信徒”^②。“上海西洋画输入的机会较多,在徐家汇有一所天主教所立的学校,内设图画一科,专授西洋画法,不过所有作品。均带有极浓厚的宗教气氛”^③。“上海西洋画美术教育,最早是徐家汇土山湾天主堂所办的图画馆。该馆创立于清同治年间,教授科目分水彩、铅笔、擦笔、木炭、油画等,以临摹写影、人物、花鸟居多,主要都是以有关天主教的宗教画为题材,用以传播教义。”^④20世纪初期以来,随着新文化运动的深入,留学生逐渐成为西画东渐的传播主体。他们将西画作为新文化的一分子进行传播,如早期图画手工和布景传习教育、后期大批新兴美术院校的兴起,成为中国现代美术的学术思想策源地。这种样式移植发展的结果,是写实主义风格的最后选择。可以说,样式移植经历了19世纪中期至20世纪中期将近百年的过渡和转化。在这一阶段,通过中国人士的西洋取经,以及美术教育活动的增加,西方油画在画理技法和画种材料进一步完善,艺术样式逐步趋向多元化格局的基础上,风格流派进一步完整。潘天寿在《中国绘画史》附录《域外绘画流入中土考略》中写道:“关于艺术之中外图书,及石膏模型,油画颜料,用器画标本仪器等,皆从东西洋直接采办。(此等艺教用品,当时国内,尚乏买卖之处。上海,仅有别发洋行一家,备有少数油画颜料,供给少数西人购用。)”^⑤通过中国人士的西洋取经,在中国本土形成了以样式移植为主,画法参照和材料引用为辅的文化交流的格局,从而初显以西方绘画风格形态为中心的文化引进的端倪。(图序5)

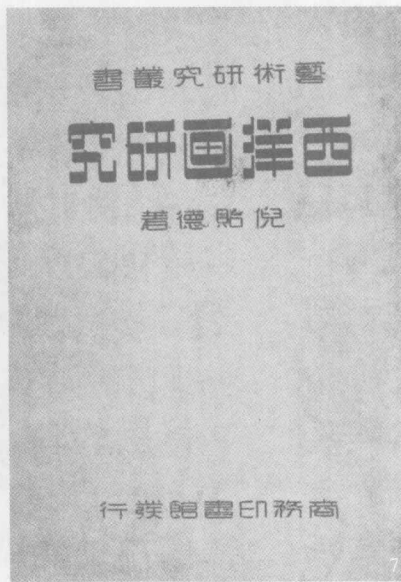
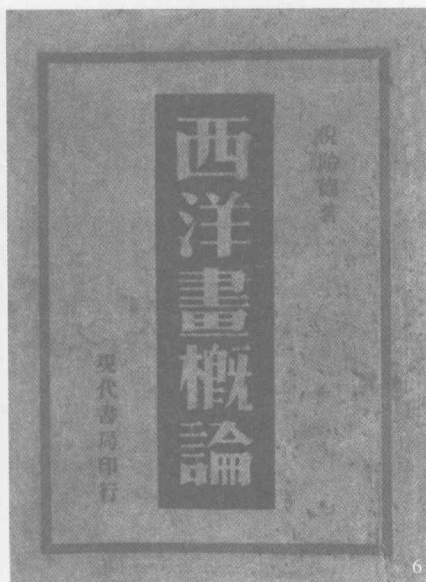
上述这些油画现象的出现,主要是由样式移植为主的交流过程所产生的。油画由此转化为写实的新文化因素,在当时具有“图其体式”的启蒙意义,而受到普及化的推广。清末民初以来关于“图画”、“画”、“绘画”的概念,已经逐渐与“模仿自然”、“有教育之眼所观自然”和“某材料摹之”相联系。而关于“图画”教育,其被重视的程度随时潮的变化而有所提高,而且已经具有普及化的趋势,以使之成为“可以发表自己思想之技术”。表明“画”的内涵与外延也逐渐趋向完整,比如,在陈树人译述的《新画法》中,作者还多次提到与“油画”相关的画法、材料和样式等

序5：梁锡鸿《中国的洋画运动》，大光报（广州版）1948年6月26日出版。



诸多内容。^⑤同时，其又具有特殊的改造功能，而得到突出的推崇。康有为把“油画”和“写真之画”视为等同之物。^⑥由此将宋明院画与西方古典绘画相列为同价等值的视觉形式，并将写实画法视为中国绘画的优秀传统，即其所推崇的写实风格的“精微逼真”之道、“精深华妙”之趣。——这就是康有为“别出心裁”的文化推理逻辑，并以此作为其“油画出自吾中国”的一种注解。而若要使“吾国画”变法，正在于引“写实”入中国，形成“合中西而为画学新纪元”^⑦的局面，以此纳入其“以复古为更新”的思想框架。他们将“油画”作为新的手段方法引入中国，以弥补传统绘画造成的“重意轻形”的某种不足，这类道、器之别的思想，具有潜在的影响力。在中国近代美术教育的初始过程中，两种不同类型的教育形态始露端倪，一种是“图画”类的临画法，而另一类则是“美术”类的写生法。前者是以洋务运动到维新变法为背景的技术型教育；而后者是以辛亥革命到五四运动为背景的文化型教育。前者是以格致和实用为主干；后者则是以科学和审美为核心。在新文化运动时期，当“美术”一词被引进之后，西方美术已经作为包含了知识系统和信仰系统的新文化内容，因此，“写生法”在中国的美术教育中的作用，势必日益显现和发挥其特有的科学功能和审美功能。

因此，在近代西画东渐过程中，上述西画样式的传播，使得油画在习作及风格等方面凸现其文化价值，并在近代中国的早期美术教育中发挥其应有的作用，形成了独特的“移植”格局。这种格局伴随着洋画运动的酝酿和起步，为20世纪中国油画的本土化进程做出了可贵的铺垫。为此，这种样式移植所构成的中国油画“先兆”的多种尝试，具有“试验之意义”，可称之为中国洋画运动的先声。



序6：倪貽德《西洋画概论》
由1933年现代书局出版发行。

序7：倪貽德《西洋画研究》
由1939年商务印书馆出版发行。

1905年，中国美术史上第一次出现中国“留学生”的字样，李叔同的名字，由此聚集着一代画人的骄傲。作为赴外（日本）留学专攻读西洋绘画的第一人，引起世人的关注。日人所记《清国人志于洋画》表明中国人于本土被动式接受西画教育的历史宣告结束，并令异域人士刮目相看（今有研究资料表明，粤籍画师关作霖早于李氏近一百年即已首赴欧洲，初涉异域攻习西画）。而在此之后的辛亥至“五四”时期的近十年间，先后形成渴望新知新学的文化青年留学异域，接触先进文化科学的高潮。其中多以上海作为留洋启程之地，又作为学成归国的聚合本营。一个表面的缘由，是上海本埠通向欧洲（西洋）和日本（东洋）水路航线的开通和便利，而实质上此航线的两个目的地，又恰恰是西洋绘画使中国具有东渐效应的文化之源。一种无形的西画文化交往的网络开始架接于中国——日本——欧洲之间，由此引发的留学生族的美术现象，相应形成了西画东渐中国的第三途径。（图序6）（图序7）

三 用洋画的材料表现中国

在中国近现代美术的漫长发展历程中，中国人对于“流入中土”的西方绘画，在观念理解 and 实践方式上有一个曲折演变并不断深入的过程。关于如何回应、接受和改造西画的问题，伴随着中西文化交流的初始，就已经很早进入中国文人和画家的评说和实践的范围之中。面对所谓“欧

西绘画流入中土”现象，我们会进一步发现，这是中国绘画和欧洲绘画所各自代表的两种文化，在明清伊始所发生的一系列正面遭遇和碰撞。其中的文化差异是绝对的、整体的和守恒的，而反之其中的文化影响则是相对的、局部的和适时的。因此，“欧西绘画流入中土”是一个整体差异和局部利用，绝对碰撞和相对借鉴相结合的历史过程和文化现象。而“欧西绘画流入中土”并非是中国纯被动的回应，也并非是无前提的交流，其根源在于中国文化深厚而强大的传统力量及其作用。

19世纪以后，曾经引起中国文人独尊和自豪的中国传统文化，由于文化之外的被动挨打压力，逐渐失去了在中国人心目中的自信，而曾经被先进和强大的中国文化所改造和同化的西方文化，却逐渐成为中国文人寻求救国图强的思想依据。在近代西学东渐的文化情境中，西学俨然作为实现现代化的思想参照和真理源泉。其实，西方的现代化历程是一种自然的社会演变，而中国的现代化转型则是一种人为的移植。是移植就要选择——这就涉及到一个文化策略问题。这种文化策略的构想，在某种意义上体现了中西文化的融合观。其实，在“中西融合”的问题上，中国近现代的文化界各家思想言论的立足点是各有侧重的。张之洞所谓“中学为体，西学为用”，康有为所谓“合中西而为画学新纪元”，梁启超所谓“德先生”和“赛先生”等等，都是各有代表性的融合思想反映，并体现了他们对于中国文化走向现代的抱负和理想。

在此，我们有必要在中国近现代美术的文化情境中，重申与西画东渐前后发展有关的重要概念及现象，一是明清时期的西画东渐（以中国早期油画为代表），二是20世纪以来的西画东渐（以中国现代油画为代表）。倘若将这两个西画东渐的历史阶段进行认真的比较，那么我们自然不会将其简单地判断为是陈陈相因的源流关系。前后两者虽然皆有相通之共性，在于客观方面都面临着共同的形势：西洋视觉文化传播于中国本土；但是，前后两者却在主观方面，存在着根本的区别，前者以“欧西绘画之流入中土”为主要特征，后者则以“洋画运动”为主要特征。这就首先表现为传播主体的不同，前者以传教士为代表；后者则以留学生为代表。——这就决定了两个历史时期的西画东渐在文化属性上发生了本质的差异：前者为局部性的技术参用，未纳入本土的主流美术之列；而后者为大规模的文化移植，并逐渐纳入本土的主流文化之列。前者在尚未纳入主体文化的不自觉情境中，实行非融合观念中的技术引进，其并未体现中国美术的现代性；而后者是在现当代西画东渐的过程中，在逐渐纳入主体文化的自觉情境下，进行融合观念中的文化选择，其体现了中国美术的现代转型。

我们已经感觉到洋画不仅仅是模仿西洋的技巧而已，用了洋画的材

料来表现中国的，是我们应走的道路。^⑨

因此，中国油画的本土化方向，决定了中国洋画运动的关键，其要素在于一是以洋画运动留学生作为文化主体力量；二是洋画运动的核心阵地就是美术教育；三是洋画运动拥有中国艺术家振兴中国画坛的自觉使命和精神动力。其融合性所在，使得洋画运动形成了现代西画东渐的文化模式，并显示其现代艺术运动的东方范例。（图序8）（图序9）（图序10）

事实上，所谓“用洋画的材料表现中国”，表明了中国现代西洋画的实践，就是以文化融合作为其发展主线的。这里，无论是基于学院派的



序8：蔡元培于1918年为上海图画美术学校题：“宏约深美”。图为该校第一届成绩展览会石膏模型写生成绩展览情景。

序9：林风眠于1938年为国立艺术专科学校学生题：“为艺术战”。

序10：徐悲鸿于1938年为中央大学艺术系学生题：“勇猛精进”。