

范勃
编著

转译

C o n v e r s i o n

——传统文化元素与油画创作教学

广西美术出版社

当代的油画家，就如同庄子的蝴蝶，需要灵魂惊梦，在后现代的语境里去重新利用传统建构「我」之存在。庄子的蝴蝶就像一把剪刀，剪开了所有壅塞的道路，也剪开了滞重的肉身。在喧嚣的现实里，传统式的雅集重新变回一群血肉之躯，而在超越了历史的宁静中，一个油画家偶尔可以走出再现的框架：他踽踽独行，沿路携带断裂的古意，残山剩水，彼黍离离，意味已经隐去，似有若无。

◎ Fan Bo
范勃
编著

转译

C o n v e r s i o n

——传统文化元素与油画创作教学

贵州师范学院内部使用

 广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

转译: 传统文化元素与油画创作教学 / 范勃编著. — 南宁: 广西美术出版社, 2019.9

ISBN 978-7-5494-1826-8

I. ①转… II. ①范… III. ①油画技法—教学研究 IV. ①J213-42

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第007618号

转译——传统文化元素与油画创作教学

ZHUANYI—CHUANTONG WENHUA YUANSU YU YOUHUA CHUANGZUO JIAOXUE

编 著 范 勃

编 委 吴杨波 郭祖昌 刘 可

出 版 人 陈 明

策 划 邓 欣

责任编辑 李钟全

文字编辑 卫颖海

美术编辑 霍晨洋

装帧设计 陈 凌

排版制作 李 冰

责任校对 肖丽新

审 读 马 琳

责任印制 王翠琴 韦 芳

出版发行 广西美术出版社

地 址 广西南宁市望园路9号(邮编: 530023)

网 址 www.gxfinearts.com

印 刷 深圳当纳利印刷有限公司

开 本 787 mm × 1092 mm 1/16

印 张 16

字 数 300千字

版 次 2019年9月第1版

印 次 2019年9月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5494-1826-8

定 价 138.00元

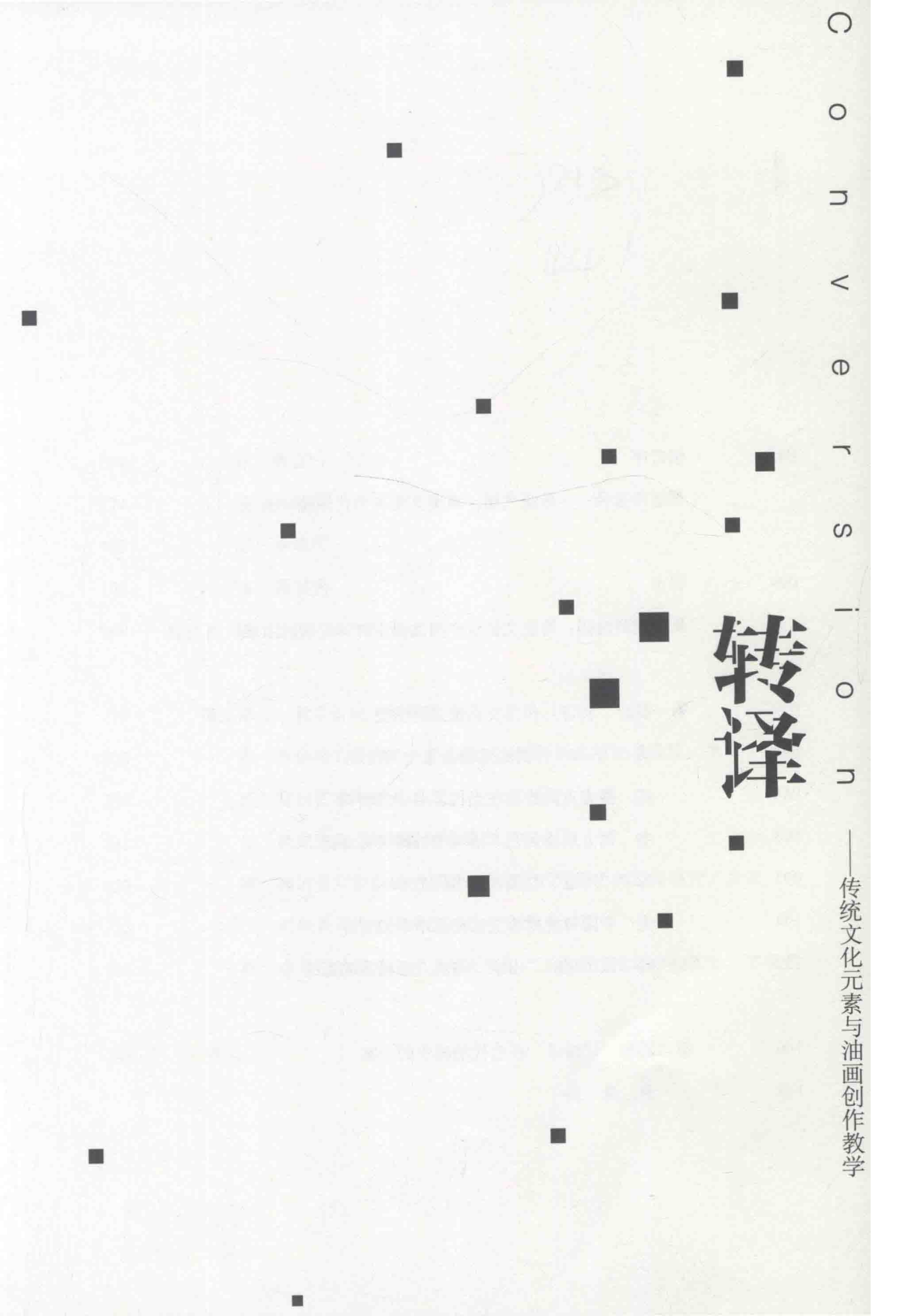
版权所有 翻印必究

贵州师范学院内部使用

C
o
n
v
e
r
s
i
o
n

——传统文化元素与油画创作教学

转译



001	编者序
	却顾所来径——传统气质、审美文化与当代油画 / 范勃
009	引言
	从形式到内涵：传统文化在中国油画中转译问题的由来 / 吴杨波
032	第一部分 转译：作为文化重生的历史
034	壹 “古典”作为西方绘画重生的传统
054	贰 西方古典绘画在当代艺术中的转译
068	叁 西方现当代艺术语境中的跨文化对话
095	肆 “写意”与西方现当代艺术
104	伍 中国传统物质文化在艺术中的转译
122	陆 城市化的“山水”与文人画精神的延续
146	第二部分 “转译”在当代油画中的个案
148	壹 尚 扬

164	貳 曹吉冈
174	叁 祁海平
185	肆 章晓明
195	伍 顾黎明
208	陆 张方白

219 第三部分 教学研究与创作思考

220	壹 肖像画的凝视——对自我空白的可能性填补与修复 / 罗奇
228	贰 我的艺术考古 / 刘可
231	叁 风景的观念和观念的风景 / 郭祖昌
233	肆 画的是对象以外的东西——关于风景写生的零星感受 / 罗奇
236	伍 对风景写生艺术功能的量化分析 / 刘可
238	陆 走自己的路——关于油画系第二工作室毕业创作的教学 / 郭祖昌

244	后记
-----	----

却顾所来径 ——传统气质、审美文化与当代油画

文 / 范勃

19世纪英国最伟大的艺术评论家罗斯金〔J. Ruskin, 1819—1900〕曾经提到“伟大民族以三部书合成其自传：记载行为之书、记载言论之书和记载艺术之书。要理解其中任何一部，必以其他两部为基础，但尤以艺术之书最值得信赖”。艺术记录着人类的精神发育成熟之历史，是人类企望的不朽生命与灵魂栖息之地，世界上每个国族都珍视这种语言。然而艺术绝不是一脉独生的纯血统之子，必定要通过不断地变异、混交，方能繁衍茁壮、生生不息。各民族被外来民族入侵的历史充满屠杀和血腥，然而外来艺术的优秀精华却像一股清新自由的空气，给文明注入活力。

代表西方经典传统的油画与饱含东方精神血脉的中国画屡次碰撞之后，如何将传统中国气质与审美融入油画这一外来艺术，成为中国数代油画学人始终不懈的求索。在现代性进入中国艺术语境后，“油画—国画”这对民族性意味的二元分立问题又被艺术的本质性问题替代。张大千说：“在我的想象中，作画根本无中西之分，初学时如此，到最后达到最高境界也是如此。虽可能有不同的地方，那是地域的、风俗的、习惯的以及工具的不同，在画面上才起了分别。”^{〔1〕}但是随着后现代与后殖民语境的显现，多媒体与装置、行为艺术的繁荣，油画技法与传统笔墨的问题早已消隐，重构

〔1〕 张大千：《大风堂中龙门阵》，上海书画出版社，2005，第3页。

本土性和民族性却成了话语的核心。在这个时代回溯、衡量传统的意义，即是在全球化的语境中重估当代油画的位置与价值。

I. 伟大传统

传统是从历史上延续下来的思想、文化、道德、风尚、艺术、制度以及行为方式等。它们通常作为历史文化遗产被继承下来，其中最稳定的因素被固定化，并在社会生活的各个方面表现出来，如民族传统、文化传统、道德传统等。但传统的意义会随着时间不断发生改变，在这一个时代传统可能意味着保守，下一个世纪里传统可能又会成为最激进的形式；它时而成为“不摒弃毋宁死”的呼召（无论是1917年康有为痛心疾首般写下的“中国近世之画衰败极矣”，还是李小山1985年振臂高呼的“中国画已到了穷途末日的时候”），时而又成为阿卡狄亚般的失乐园（如冯友兰1936年所言的“将如何恢复我民族固有之美术，保持其以往之光荣”，以及种种在艺术上保存国粹的提法）。传统可以是同一个阵营中不同宗派之间竞争的筹码（董其昌将南宗置于北宗之上），也可以是抵挡其他文明入侵时的精神依托之物（丰子恺所持“西画趋向于中国”一说，认为西方现代艺术是逐渐向中国绘画靠拢）。

油画这种来源于西方的画种，作为一种技术，与西方的坚船利炮同时输入，它的到来可以称作是一种对话，也可以称作是一种语言，最初使用它与学习一门外语的目的颇为相同：用“外邦人”懂得的语言来与之交流，表达本民族已有的审美体系和价值观念，早期开埠城市发展出的外销画堪称这种交流的果实。但是绝不能用简单的中西二分法来处理这个问题，因为中国本来就是一个复杂的地缘政治国家，而“外邦”，虽然指代的是中国以外的世界，但实际上可以细化为很多种传统。当很多种文明和传统碰面的时候，遇到的第一个问题就是自我定位——如何向别人表达自己。油画作为一种绘画语言被纳入，但是语言本身同时又是观念、传统和文化，这就让学习技术和语言这个单纯的问题变得复杂。在《世间的名字》中，唐诺谈到特定的媒材本身承载着特定的语汇，此外，完美的不是物质性存在本身，而是建立在这种媒材上和它业已完全融合为一，再也切割不开的技艺。

当注视历史中具体的中西绘画影响事件时，我们会发现这并非一个简单的“谁影响了谁，谁又怎样反应和借鉴”的模式。例如利玛窦在中国传统墨谱《程氏墨苑》中

为传教目的绘制的插图，意大利传教士乔凡尼在澳门的绘画学校培养出的油画家利玛窦绘制的《日本长崎的殉道人》油画，技法都已经非常成熟；又或者是澳门圣母雪地殿小教堂的明末天主教《圣经》故事人物画、1637年艾儒略在福州出版的《天主降生出像经解》，前者用中国画勾线技法描绘西方宗教壁画，后者在复制西方版画的过程中，用中国传统审美减弱阴影，加强高白调，但却保存了西画的透视；而传为传教士马国贤的中国学生在康熙时期所绘的《桐荫仕女图》，则将油画与传统风景仕女绘画水乳交融……在这些过程中，由理性树立的幽深关卡往往被感性的灵犀融会贯通。事实是，双方的接纳和交融在技术、形式的层面上是一个极为自然的过程。然而，正是这种“砍木头用斧头、拧螺丝用起子”式的自然反应行为，在头脑和观念中却形成了一系列颇为复杂的意义和表征。

在西方与东方、他人和自我之间寻找平衡的痛苦过程中，中国的近现代美术史上留下了一些诸如徐悲鸿的《田横五百士》或是刘海粟的模仿印象派的作品，留下了那个时候“惑”与“不惑”的争辩，它们记载在美术史之中，如万青力所言“被人谓以‘叩开现代主义之门’而标以‘开拓型’头衔的中国画家”，而那些被标示为“传统的”“延续型”的画家，却代表20世纪中国绘画的最高成就。^[2]

此外，许多学者也认为，在与西方艺术形成一系列融合的过程中，传统艺术被激发而不断地更新，被促使产生新的游戏规则，进入柳暗花明的新境地。郑振铎就曾说：“中国古老绘画的优良传统，不仅是在继承下去，而且是在吸收着新鲜的题材，吸取着新鲜的绘画技法的基础上继续地发扬光大。”^[3]中国传统绘画与油画等技术更新的过程，其核心也是文人、艺术家、画家概念的更新与细化。在这个过程中，它们互相的概念交集在减少，而各自独行的趋势愈发明显。油画在中国，从西方传教士包含宣扬宗教目的而起，从御前侍奉、皇家赞助而始，再到与贸易经济相关、在经济口岸蓬蓬勃勃的外销画，最终自上而下，渗透进了中国传统艺术的领域。

[2] 万青力：《并非衰落的百年》，广西师范大学出版社，2008，第6-7页。

[3] 郑振铎：《近百年来中国绘画的发展》，载《郑振铎艺术考古文集》，文物出版社，1988，第189页。

II. 诗与实·文人心性

批评家杨小彦认为，写实是典型的西方艺术学概念，视错觉一开始是它在技术层面上的终极目标，直到18世纪，艺术的概念才与美的概念逐渐重合。而中国的画论则在起初就强调气韵的重要性，谢赫的六法论中第一即为“气韵生动”，张彦远则说：“古之画，或遗其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难与俗人道也。今之画纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。”一开始就有着超越写实的诉求。

然而，正因为传统的影响，追求造型与写实的油画又必然令中国人感到震动，姜绍书在《无声诗史》中记录着中国人最初看到写实油画的触动：“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。”

自宋代以来分化出的士大夫与画工的雅俗高低，在晚清民国时期固然已被保存国粹、保护民间文化遗存、城市化、海上画派的商品化倾向、对工艺美术的研究等种种影响所冲击，雅的观念在不断地重构，传统的价值与气质的核心，归根结底落到一个词上，而这个词似乎依旧只能是“文人”。

“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”苏轼对王维的评价，使得诗与画的关联成为文人画的最高标准，也将艺术的权力从世俗的工匠手中剥离，置于士大夫咏唱风雅的庙堂之中。亚里士多德在《诗学》中写道：“正如有人用色彩和形态模仿，展现许多事物的形象，而另一些人则借助声音来达到同样的目的一样。”^[4]这与另一个事实形成悖论：一张画终究是无法用语言来言说的，技术本身就是语言。我们画一张画，用手在语言和思维的世界之外，在存在的土壤上做框、钉布，将物质性的油彩涂抹在承载它的底子上，最终去捕捉一种作用于人精神的东西，或称之为审美。诗与画形成的相互映射，盖是因为象征这个语法无可逃脱地作用于我们的生活之中。

庖丁解牛可以成为“道”，可言说之道非常道，老庄之说印证了一件事：形而上的道无法不存在于形而下的日常生活之中；反之，日常生活中的物质性行为在积累之后，则可以转化为形而上的道。“游于艺”虽非专指艺术，但也包含了技艺的行为。艺术这棵倒长的树，它的源头上该是一个如婴的君子，一方面他还在啼哭，放纵自己

[4] 亚里士多德：《诗学》，商务印书馆，1996，第27页。

心性的同时又不为万物所害；另一方面，他已经成熟，成熟到足以掌握一门精妙的绝技。事实上，中国画从来不期待完美，不完全是倾诉，它期待着诗的补白，还期待着超然物外的印信来将它永远封闭在一个流水不腐的空间中，每一根线条注重的是作为痕迹的存在，这一个痕迹是一分功力，一张画就是千掌万掌组成的一套功夫。

但是在油画里，这种痕迹感却被减弱了，仿佛时间不小心就在上面流过去，但作品本身的艺术特色保持不变。要用油画去表达传统，往往会出现如此这般的尴尬，就像一个饱受传统教育，但也熟知西方世界的民国高级知识分子，和一个典型西方思维，但却受到东方艺术影响的现代文化圈中的西方人的情人关系。但到了当代，中国与欧美之间这种问题又远远不止这么简单了。油画和国画是多么尴尬的情人，因为际遇、家国想象，再加上某种莫名的理想主义而走在了一起，却脱离不开文化中心主义的纠葛。在西方传统中，艺术家本就是工匠，只有伟大的艺术家才想出要与工匠的身份脱离，而在中国传统中，艺术家生而为艺术家，从气韵到气质，更加反映出中国艺术是以人论艺的一面。在庄子笔下的庖丁等奇形怪状的伟才那里，技与艺只是微末小道，他必须首先是一个超脱的人。在这点上，中国与欧美倒是渐渐地趋同了。在过去和今天，艺术家都同样需要传奇的粉饰。

庄子式的中国文人画家与西方当代艺术家们之所以终于走到了一起，皆源于暧昧。暧昧逐渐成为艺术中最核心的地带，正如列侬称小野洋子为“世界上最著名而不为人知的艺术家”，因为“每个人都知道她的名字，但是没有人知道她做了些什么”。中国诗一直在追求的正是一种“欲辨已忘言”的无言之境，这并不可解释，是不可寻见的混沌之地，在庄子内篇《应帝王》中有述：“倏与忽谋报浑沌之德，曰：‘人皆有七窍，以视听食息，此独无有，尝试凿之。’曰凿一窍，七日而浑沌死。”传统的精神就蕴含在这部分暧昧的混沌之中，虽不会因阐释而死去，但的确会在阐释中消失。潘诺夫斯基在《图像学研究》前言中讨论人文科学与自然科学的最本质区别，提出人文科学无法被固化，缺乏标准答案，不仅如此，就连问题本身也流沙般变动不居。铃木俊隆曾说：“任何东西之所以看起来美，就是因为它失去了平衡。……失去平衡时，我们会死去，但与此同时我们又会茁壮成长。”文人画的暧昧就是它的业余性，这种业余在专业的层面上永远遭到诟病，但它其实意味着一种带有宗教意义的初心：无论在技术上多么炉火纯青，永远都尝试着用起初的未熟习、好奇、笨拙，然而天真、单纯的心去直面艺术，如张彦远所言“发于天然，非由述作”，或是钱选的“愈工愈远”。尤其在当下这个机械复制的时代，人们不断追逐着更加先进的

技术，同时面对技术对人性的侵略又心生畏惧，当机械复制进入绘画的领域，便会成为画家的利器与危机，如何在当代油画中平衡这一切？

III. 当代油画与永恒的个体

油画在当代艺术世界中所面临的问题表面上看是技术层面的，但技术也是油画精神本质的载体，因为油画相较其他形式已经并非最新和最优越的媒材，它的鲜活性和先锋的动能在现代主义的时期似乎达到一个峰值，而与当代生活之间有了隔膜；油画已经从革命者先锋与资产阶级的战场（库尔贝的《先生，你好》）变成了小资阶层的代言，从前卫思想的武器库化作了保守者的阵营；在中国，它从精神的载体重新回到写实的阵地。在西方的影响已经成为主流、西方艺术的理念已成为艺术理念的代称之时，重视传统的可能性才再次具备了前卫的意义。

在当代油画的世界里，对传统的重拾颇似于“礼失求诸野”，无论是因为政治追捧写实，还是配合市场摒弃写实，风潮与主义都无时无刻不对艺术做着粗暴的切割。在这个观念横行的世界，个体是唯一可以打破那种剑拔弩张的清晰性，去孕育某种尚未存在的可能性之载体。在晚清到民国以来的艺术史上观念争夺领地的战争中，艺术获得胜利，牺牲的是艺术家，就像所有的战争那样。在主流话语写实般永恒的明晰表述之外，个体就是写意般暧昧不明的地带，用着高级灰调和所有强烈的纯色。艺术家是吹着魔笛养育孩童和鼠群之人，只有蕴藉丰富的灰色，提纯才具备意义。

也正是因为有个体作为感受者存在，将一种文化纳入另一种文化的理解、阐释和重构才成为可能。歌德说：“……这是你也许会在经验中证实的。一切倒退和衰亡的时代都是主观的，与此相反，一切前进上升的时代都有一种客观的倾向。”^[5]时代的客观就是很多个人所奉献出的主观。在这一点上艺术做出了最大的贡献。无论艺术史的话语怎样言说，对交游的考证和社会学的描述何等引人入胜，艺术虽然建立于社会行为之上，却永远属于个体；尽管它映射着人情世态，维系着过去未来的历史，但它只能栖息于形而上的一席之地。在当代艺术已经走向行为的意义上，油画本身已经还原成为可选择的媒材中平凡的一种，它本身的存在就包含着历史与传统，它的兴盛与

[5] 歌德：《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社，1978，第121页。

衰微，它的现实状况，也随时反映着社会与时代的变化。

个体是永恒的。这是每个将自己看作艺术家的个体的自我体认。正是因主体性的身份的焦虑，传统与当代、西方与中国、油画与国画的种种才会成为问题。歌德曾说：“我们赞同的东西使我们处之泰然，我们反对的东西才使我们的思想获得丰产。”^[6] 一个在艺术中跋涉的研究者，必须以肉身之沉重，去承受这些缺乏重量的谜题。当代的油画家，就如同庄子的蝴蝶，需要回魂惊梦，在后现代的语境里去重新利用传统建构“我”之存在。吴山专说：庄子的蝴蝶是一把剪刀，剪开了所有壅塞的道路，也剪开了滞重的肉身。在喧嚣的现实里，传统式的雅集重新变回一群血肉之躯，而在超越了历史的宁静中，一个油画家偶尔可以走出再现的框景：他踽踽独行，沿路携带断裂的古意，残山剩水，彼黍离离，意味已经隐去，似有若无。

[6] 歌德：《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社，1978，第97页。

从形式到内涵： 传统文化在中国油画中转译问题的由来

文 / 吴杨波

转译（conversion），最初是语言学和生命科学的专用术语。在语言学中，转译是不同语言系统中意义的理解和转换表达；而在生命科学中，转译是生命体遵循“中心法则”将自身DNA编码转录、翻译，进而形成新的生命体的核心过程。转译不是简单的元素搬运，相反，转译意味着对源对象内在结构、意义的认知和在目标对象中将结构、意义重新生成的能力。

文化是一个沿着时间轴单向度运行的矛盾复合体。时代的异质性和人性的同构性造成了它不断否定从前，又不断从过去吸收新的养分。这种矛盾导致人们需要经常性地试图从祖辈那里讨教智慧，来解决面临的新问题。这时人们就面临着一个转译问题：如何让古老的智慧重生？无能的子孙只会死抱着老祖宗的只言片语不放，他们在一个全新的世界里将碰得头破血流；聪明的子孙会研究先辈在什么样的环境下获得了这样的经验和智慧，然后从分析新的环境着手，依托先辈的经验教训，开创属于自己的智慧。

“中国油画”是一个让几代中国油画家异常纠结的文化命题。油画是一个西方画种，但又需要具备中国特色；这个既姓“中”又姓“西”的混血儿，既然在中国的土地上长大，如何才能沾上伟大“东方艺术”的灵光？于是每一代野心勃勃的年轻油画家都开始自己的与传统对话之旅：徐悲鸿、刘海粟、林风眠、赵无极、吴冠中……从照搬形式到注重文化内涵的借鉴，这些探索由浅入深，在转译的道路上越来越贴近

原意了。

经历了中国社会的现代化进程，中国文化终于在时间轴上进入了21世纪。这是一个全新的时代，新的中国油画家将在这一个全新的语境中展开自己的文化建构。基于人性的同构性，当面对未来之时，新一轮的和传统的对话正在悄悄展开。“中国传统文化的精髓是什么？”“我们如何将传统更好地融入现时的创作中去？”这些曾经被前几代中国油画家热烈讨论的问题，现在同样又出现在当下活跃着的艺术家口中。不过与前辈所不同的是，很少有人再像以前那样拿着中国传统的碎片化符号——也许是太极图甲骨文，也许是笔墨纸砚——来充当自己作品中“尊重传统”的标签了：在“地球村”时代，对中国文化浅层的挪用只能招来观者的反胃。对于传统文化的尊重、理解与转译工作，将由更有深度的严肃艺术家来默默地完成。

一、文化传统与中国油画

在论述传统文化和中国油画的关系之初，不能不提一个自中国油画诞生之日起就遭遇的问题——油画民族化问题。这个问题的本质是“中国油画”自身身份的确认，其间夹杂着中国油画诞生之后一百年间的民族抗战、救亡图存、政治影响以及全球化语境等运动与思潮，使这个本身并不复杂的问题变得微妙起来。这使得在一切显得相对平和的今天看来，文化传统的转译变得复杂而艰难。

油画从西方传到中国已经有了四百年的历史。尽管明朝时期宫廷中已经出现了油画作品，清末广东的外销画也一度兴盛，但油画在中国的真正发展是20世纪以来的事情。中国的油画家们为了掌握这门绘画技术付出了巨大的努力。油画发源于西方，在构成因素上具备着西方文化的精神。但进入中国之后，在中国油画家们的不断努力下，外来油画逐渐具有了中国特色。随着油画在中国文化艺术领域的深入和发展，中国早期油画家们对油画进行了各种民族化的尝试，比如运用中国古典美学和中国画绘画技法来充实油画，运用油画艺术的表现形式来表达中国人的审美观念和思想感情，选择中国人民的历史遭遇和现实生活作为绘画题材来表达中国人的生命观念和美学思想……早期油画家们把中国画的意象性、中华民族的古老文化运用到外来油画当中，把中国画的勾线平涂和散点透视等技法加入油画中。

二、“转译”观念的萌芽：油画的民族性

20世纪二三十年代是中国洋画运动发展的重要时期。在新文化运动和“全盘西化”思潮对中国传统文化的冲击下，中国美术界对带有科学精神的西方油画充满了好奇和向往。一时间新式美术学校接连建立，各类西画社团蜂拥而起，西画家队伍日渐壮大。尤其是一大批留学日欧的中国画家，他们将西方油画的技法、形式等移植到中国本土，并加以广泛传播，在不长的时间内就完成了油画在中国从无到有的拓荒过程。

但是，西方油画在中国传播的过程中很快被中国化了。大批有识的油画家和画论家积极倡导探索油画的“民族性”或“民族精神”，并提出了油画“民族化”的早期概念。如兼善中西绘画的汪亚尘就颇有眼光地说：“东方人学油画不是要形似西洋……现在学洋画的人，总以为要有些西洋的气味，我觉得很不妥当。我国古代的精华，现在西洋人非常注意，难道我们自己就置之度外么？这不是守旧的话，实在是应该自己鼓励起来，可在世界上增光的一回事呢。”^[1]“中国人画西洋画，终究是中国人的洋画，不见得中国人所画的洋画，就会和西洋一样……我就是主张拿油绘材料来作中国画的人，更愿意拿西洋材料来作中国人的油画。”^[2]汪亚尘看到了中国油画家在模仿和移植西洋油画中的机械被动与缺乏自我主体意识，提出了“中国人的油画”这一说法，这在本质上无疑与油画“民族化”是一样的。

美术史论家滕固在其《中国美术小史》的结语中也有过强调艺术“民族精神”的表达：“近十数年来，西学东渐的潮流，日涨一日；艺术上也开始容纳外流思想、外来情调；揆诸历史的原理，应该有一转机了。然而民族精神不加挾发，外来思想实也无补。因为民族精神是国民艺术的血肉，外来思想是国民艺术的滋补品。徒恃滋补品而不加自己的锻炼，欲求自发，是不可能的事。”^[3]汪亚尘和滕固都清晰地意识到了当时中国油画家醉心西化、机械模仿西方画风而丢弃中国本土文化和艺术精神的偏执情景，并以“中国人的油画”“民族精神”等呼声来唤起早期油画家对中华优秀传统文化的保留，但是，他们都还没有对油画“民族化”的内涵加以进一步说明。在艺术领域也颇有见地的文豪鲁迅最终提出了“民族性”的说法，对汪亚尘“中国人的油画”和

[1] 汪亚尘：《解“疑惑之点”》，转引自林木《20世纪中国画研究》，广西美术出版社，2000。

[2] 同上。

[3] 滕固：《中国美术小史》，选自《上海美术志》，上海书画出版社，2004。