

他山之石：近现代日本美术史界对中国书画的研究¹

苏浩/黎菁予

摘要：二十世纪早期的中国美术史研究发端于日本学者，到1945年为止，出现了一批以汉学家、美术史家、金石学家、东洋史学者等为代表的研究著述。本文通过枚举代表性论著，梳理大村西崖、中村不折、樋口铜牛等人对绘画、书法通史的构建，泷精一、内藤湖南、西川宁等人由史到论的学术演变，以及长尾雨山、金原省吾、下店静市等人对专题研究的深入与批判，勾勒近现代日本美术史界对中国书画研究的谱系，并对其中的学术价值、影响与局限性作一初步探讨。

关键词：日本美术史界；新船载；文人画；山水画；六朝书法；书法美学；东洋美术史

明治以降，西方的学术研究方法和治学风气东渐，日本逐渐涌现了以文献及藏品考据为基盘、西方理论框架为依托的研究，构建了较为系统的美术史研究谱系。中国书画的研究不仅得益于西方研究范式的应用，还源于大量中国书画流转日本，藏品真迹和珂罗版图像对艺术家们有了直观的刺激，促使他们对其价值和文脉进行深度思考。另一方面，以东京帝国大学为代表的日本大学开设了东洋美术史学科，培养了一批专门人才。近现代日本短短几十年关于中国书画的研究成果，有着开创性和局限性，也助推了中国国内的相关研究。

一、先觉与建构：绘画与书法通史的面世

中国绘画研究的先觉者大村西崖（1867~1927）在1906年出版了《东洋美术小史》，是较早涉及中国绘画史的著作。大村毕业于东京美术学校，1900年起担任母校东洋美术史专业的教学。1906年大村与美术学家田岛志一（1868~1924）创立了出版社——审美书院。《东洋美术小史》由审美书院出版，内容来自大村的课程讲义，除了〈六朝以前的中国〉〈唐风〉〈宋元风〉〈明清风及西洋风〉等中国内容外，还设有少量关于日本和印度的章节，叙述简略，未刊图版。1910年，大村又在审美书院出版了《中国绘画小史》的教材讲义，分为“盘古乃至六朝、唐及五代、宋、元、明、清”六节，浅显简略，亦无图版。大村将中国绘画史当做独立的美术史研究对象，赋予其历史叙述的框架。大村自序云，“中国画人传之书甚为丰富。然而能通述历代画风变迁至迹，以文化史之体成书者尚未见。”²《中国绘画小史》是首部中国绘画史纲要，后由明治大学留学生张一钧翻译，于1916年前后在中国的聚珍仿宋印书局出版。之后大村五次访学中国多地，共拍摄了近六百公斤的中国

¹ 本文由浙江财经大学书法产业与文化发展战略协同创新中心课题“东亚视野下的中国书法环流研究”资助。

² 后藤亮子：《1920年代的艺术市场与中国美术史研究 大村西崖〈中国旅行日记〉解读》，《新美术》，2016年第5期，第49页。

名画珂罗版带回日本，³ 为之后《东洋美术史》(1925) 等出版积蓄了一手素材。

在大村之后，1913年中村不折和小鹿青云出版了《中国绘画史》，这是一部真正意义上中国绘画史论著。原为战地画家的中村不折(1866~1943)于1901年起留法学习油画四年，归日后曾任太平洋画学校校长等职，1919年成为日本帝国美术院会员。僧人小鹿青云(1876~?)毕业于庆应义塾大学，在中国曾游历五年之久，是法政大学的讲师。该书的特点是侧重画技方面的阐述，思路清晰、叙述简明，1925和1926年分别由陈师曾、潘天寿选译，各自增删后出版同名著作《中国绘画史》，1937年又由郭虚中译述出版(正中书局)，对国内的中国美术史研究起了重要参考作用。

全书分为绪论和“上世史(上古、汉六朝)”“中世史(唐、五代、宋、元)”“近世史(明、清)”三部分，每一章先介绍朝代的文化概况、绘画组织等，再介绍画派和画家，对当时流行的绘画理论和技法也略加论述。既吸收前人画论的成果，又根据作者在日本所见的实物，加以探索；并影印日本公私所藏的绘画，插入了如伊达宗基藏梁楷的《普化和尚图》(现出光美术馆藏)等29幅图版。

全书从史的角度对中国绘画的流变，作了鸟瞰式的勾画，时有洞见，如谈到汉代画和六朝画的比较：

汉代的画风和六朝相比，其优异之处，在于雄势；其形似傅采，虽说至六朝顿为发达，然其画法，俱属拘孥。(中略)然自南北朝时起，书法大为发达，渐渐就把书法上的运笔妙趣，应用到绘画上，产生了注意线条的肥瘦，以发挥庄重之意向，到了中唐，对于线条的运用，成为一种技巧。这种画法的创始者，是唐代的吴道玄。⁴

书中认为中国绘画自唐以降，进入浑融大成时期。述至清代绘画，认为如同清代诗文，“大抵比起内容、思想来，更重外形、文字；无风骨气韵之高，而以声调词藻、丰丽见长。这种风尚，自然也就影响到当代的画苑。”可见作者对中国绘画流变大势的看法，也可看到作者所持的绘画随社会生活、文化思潮变化而变动的基本观点。⁵ 作者重视史料的征引，但总体上还是在张彦远《历代名画记》的框架下写成。1914年和1922年两次重印，可见在日本颇受欢迎。另一方面，美术史理论的研究会稍后于美术史的研究，美术史理论研究的素材应以美术史的素材为基础。⁶ 从这个角度来讲，该书为之后日本学者关于中国古代画论的研究积蓄了动力。

书法方面，纵观明治时期，中国书法的研究基本停留在书写技法、书家介绍、碑版法帖的影印推广等内容。明治末期，出现了以樋口铜牛《碑碣法帖谈》(玄黄社，1912)为代表的系统著述。樋口铜牛(1866~1932)是汉学书法家，执教于国学院大学、东方文化学院，这部著作是他在1911

³ 分别为1921-1922、1923、1924、1924-1925、1926年，详见大村西崖著，吉田千鹤子、后藤亮子编：《西崖中国旅行日記》，ゆまに書房2016年版。

⁴ 中村不折、小鹿青云著，孙文、王宝平译：《中国绘画史》之〈绪论〉，上海书画出版社2020年版，第2页。

⁵ 李庆：《日本汉学史·第二部变迁和展望(1919—1945)》，上海人民出版社2016年版，第438页。

⁶ 曹贵：《20世纪上半叶中国美术史学理论与方法》，西南师范大学出版社2018年版，第35页。

年《东京朝日新闻》上连载文章的汇编。全书分为 27 个专题，其中有〈金石文字的价值〉〈碑碣谓何〉〈以制碑观古俗〉〈法帖谓何〉〈碑刻文与金刻文〉〈篆体籀文的名义〉〈凝重派——徐、颜二家〉〈兰亭序与圣教序〉等 23 节关于中国书学的研究，书的最后附上樋口所译日文版《孙过庭书谱》以及“和汉历代法书”图版，共选登《商父辛爵》《魏铜雀宫砖》《唐拓十七帖》等 28 幅碑帖照影。

书中对书论和笔法均有研究，樋口在绪言中指出：

碑碣法帖即金石碑版的学问，虽然其独立于明治学界尚有存疑，但确是具备系统性科学的学问形态。孙过庭《书谱》为古今书论中最得要领的一部，遂译为日文附于书后，不加注解而希望读者体悟。（笔者译）⁷

樋口在命名章节标题上下了一番功夫，内容趣味性和可读性强，并利用插图灵活讲述金石书法的时代流变。全书内容凝练，按时代顺序对唐以前的碑帖和书论进行梳理，最后几节针对六朝书法（康有为的书论、包慎伯的书论、六朝：过渡时代、六朝书法的拙劣缘由），分析了康有为、包世臣的书论以及六朝书法的特色，这与当时杨守敬带去六朝书法碑帖在日本盛行不无关系，是当时深入金石书法的代表著述。

二、推动与发展：由史到论的学术演变

进入二十世纪 20 年代，泷精一的《文人画概论》（改造社，1922）是这一时代严密剖析文人画的经典之作。泷精一（1873~1945），毕业并任教于东京帝国大学文科大学，讲授中日印美术史。《文人画概论》源于 1922 年他在东京帝国大学秋季演讲时的讲稿笔记，共分为〈文人画的起源〉〈文人画流派的形成〉〈文人画的原理〉〈文人画和南画〉〈文人画的精华〉〈未来的文人画〉六章，⁸ 刊载了罗振玉旧藏道济《春景山水图》等 15 幅图版，并作简要解读，图版也是演讲时的幻灯片。

论及“文人画”的起源，他反对董其昌所主的“文人之画，自王右丞始”之说，以南齐谢赫的《古画品录》等为据，认为六朝时期已有擅画的文人，且有尊崇文人画的趋势。⁹ 至于文人画的流派，他认为文人画有广义和狭义之分，就狭义的文人画而言，应该是在形式和内容上有一定的流派特色。泷精一还探讨了所谓“文人画”的原理，认为其与当时兴起于西方艺术中的表现主义相吻合，即与中国的“心印主义”相同。¹⁰ 并提出文人画有以下特殊条件：

第一，文人画作画者非职业性，自娱而作。第二，文人画富有诗意。第三，文人画的画法中，必见书法的感觉。第四，文人画在重视笔法之上，尽量水墨作画。四项缺一不可。¹¹

泷精一又列举文人画代表人物和作品作进一步展开，认为“新舶载”中国名家绘画有八九成必须严

⁷ 樋口铜牛：《碑碣法帖谈·绪言》，玄黄社 1912 年版，第 1-3 页。

⁸ 泷精一著，吴玲译：《文人画概论》，上海书画出版社 2020 年版，第 121 页。

⁹ 同 8，第 6 页。

¹⁰ 同 8，第 15 页。

¹¹ 同 8，第 16-20 页。

谨对待,显示其对真伪的担忧。在终章〈未来的文人画〉中,提出了如要复兴文人画,应该从最重要的原理出发而舍弃表面形式,呼应前文提出的文人画成立的必要条件,批判当下业余文人画创作的不专业,呼吁画坛应学习文人画的原理与精神,坚信它是刺激各种新兴绘画的力量。

泷精一的继承者是他的学生田中丰藏(1881~1948),田中是《国华》杂志的编委,曾任教于东京美术学校、京城帝国大学,参与过文部省古寺保存调查工作。田中在1912~1944年撰写了多篇绘画史文章,去世后由朝日新闻社刊行其自选集《东洋美术论丛》(1949),后二玄社将中国部分出版为《中国美术之研究》(1964)。其中〈南画新论〉(1912~1913)的长篇论述可以说是对南画进行重新评价的先驱之作,¹²同时也是受到了欧洲世纪末德国美学影响的学说。其主要探讨中国画的南宗和北宗是什么、在画风上的亲缘关系,以及如何解释明清画是近世以来日本画的立足之一这三个问题。¹³他推翻此前公认的“两宗从唐代就存在”的明人说法,认为南北宗完全是明代以后创造出来的,并没有太大的历史价值,而董其昌等人(画禅者之流)难免以派别利益为出发点,有压制北宗宣扬南宗的倾向。¹⁴

田中通过详述文献记载,推断李思训和王维一派画风的轮廓,厘清董源、米芾、元四家、文征明、沈周等文人一开始学的是南宗画非北宗画的事实,归纳出南宗画即文人画,但认为两者在概念上是包含与延展的关系,并从思想史的角度考虑南北宗不一定只是画法的名称,也可以说是中国文明史的两个思想潮流。¹⁵至于明清画影响近世以来的日本画,具体表现为室町时代的水墨画带有(宋代)南宗的性质,和江户时代的南画风格迥异等现象,田中推测是中国统一体系的画作在不同时代引进日本,即元四家的新画法经明清画家之手传入日本。另外,〈关于气韵生动〉(1913)和〈六法之意义〉(1922)这两篇文章严密回答了谢赫、张彦远时代“气韵生动”的美术是画有生命的物体,而明清画人扩展到了无生命的山水画,经历了近代西方发展之后形成的“气韵生动”的美术是画家赋予物象的生命,表现于画面上的一种“创造力”。得出“气韵生动”作为一个概念,在不同时代应用不同的解释来评价各时代绘画特征的结论。¹⁶田中使用大量中国文献记载并配合插图,撰写了不少关于“古渡”和“新舶载”绘画的短篇论文和学术随笔,多发表于《国华》《画说》《美术研究》等杂志,也被收入书中。

大村西崖晚年的《东洋美术史》(图本丛刊会,1925)是一部全面系统论述中日两国美术史的著作,其中又以中国内容为重,也是第一部内容丰富、体例完备的中国美术通史。大村去世后,同事田边孝次将大村之前准备的图版插入文字卷中,于1930年出版上下两册。书中以时间为轴,论述从太古、唐虞、夏商周、秦汉、三国、晋、南北朝、唐、五代至宋、元、明、清的中国美术,内

¹² 根据田中在此篇的补充说明,该论文是在泷精一的激励、指导下,发表在《国华》杂志262~281期(1912~1913年)。

¹³ 田中丰藏著,贾佳、龚辰译:《中国美术之研究》,上海书画出版社2020年版,第34~35页。

¹⁴ 同13,第39页。

¹⁵ 同13,第50页。

¹⁶ 同13,第85~101页。

容涵盖绘画、雕塑、陶瓷等美术的各大领域，书中如燕文贵笔《山水卷》等名画都经大村过眼和拍摄。1925年出版后，由陈彬龢（1897~1945）择其论及中国美术绘画的部分译介为《中国美术史》（商务印书馆，1928），陈彬龢在序中评价颇高：

然我国关于艺术界之著述，率多东鳞西爪，支离破碎，令人如处五里雾中，茫然不知所向，即最近戴岳氏所译英人 S. W. Bushell 著《中国美术》¹⁷，搜罗虽称宏富，而其撰述体裁，无甚系统，且断代为书，无以观其会通。本书作者，能见及此，仿史家编年之例，其叙述自上古以至清代，元元本本，有条不紊，学术贫荒之中国，得此或不无小补。¹⁸

另一方面，1920年代恰好是金石绘画勃兴之时，大村在上海接触了很多海派画家，同时也收藏他们的作品。在北京他与陈师曾交游频密，陈氏也向大村积极介绍了新兴的文化现象。但大村相对欣赏风格较为保守的绘画，对金石绘画并不敏感。即使在著作中保持着公允立场，对各种画派均有提及，但他的爱好主要针对明清以来的传统文人画，对新颖的金石画风不感兴趣。¹⁹大村学雕塑出身，并非文人书画家，也并不嗜好金石文化。总体而言，从1910年《中国绘画小史》出版，到15年后《东洋美术史》问世，不仅体现着大村对中国绘画史研究的逐渐深入，也是其绘画观的不断变迁和完善的过程，²⁰他在书中结合作品论述发展脉络的同时，还附上每一时期的主要画论、画谱等，体现了较强的学术参考意义。

关西地区首推京都学派代表——内藤湖南（1866~1934）的《中国绘画史》（弘文堂，1938）。该书由内藤后人在其去世后汇编出版，收录1895~1932年间多篇杂志文章、讲课笔记、演讲稿等。1907年内藤受聘于京都帝国大学后，其在史学研究深入的同时，开始致力于金石书画的研究考证。书中第一章〈中国绘画史讲座〉为内藤在1922~1923年间所开设的“中国绘画史系列讲座”，使用多达92张珂罗版图片，多为辛亥以后流转日本的“新舶载”绘画。每节篇幅不长，主要采用“就画论史”的方式，从“汉代以前的绘画”开始，溯至“明代的绘画（初期）”。〈南画小论—论中国艺术的国际地位〉呼吁鉴赏中国绘画必须考虑当时的社会因素，了解中国艺术尤其是绘画史的变迁，才能了解南画的真正价值。

书中第二、四、五章〈清朝的绘画〉〈四王吴恽〉〈清朝绘画小史〉为讨论清代绘画的专文。〈清朝的绘画〉采用34张图版，该文连载于1916年8月的《大阪朝日新闻》上，其撰写则源自1915年8月举行的“清朝书画会”。这篇文章批判“日本绘画风格落后中国一个时代”“日本绘画往往追求特异的风格，从中国的审美来看就是一种土气”。²¹内藤在这三篇中提出了不少独特的见解，如清朝

¹⁷ 该书于1924年由商务印书馆出版。

¹⁸ 大村西崖著，陈彬龢译：《中国美术史》，浙江人民出版社2015年版。

¹⁹ 后藤亮子：《1920年代的艺术市场与中国美术史研究 大村西崖〈中国旅行日记〉解读》，《新美术》，2016年第5期，第52-53页。

²⁰ 详见后藤亮子：《大村西崖の美術史とその中国絵画観の変遷》，《美术史 第百八十九册》，2020年，第93-111页。

²¹ 内藤湖南著，栾殿武译：《中国绘画史》，上海书画出版社2021年版，第167、174页。

北宗画的绝迹主要是这种重视技巧的画派没有得到帝王的庇护；批判清代人将沈石田的作品定位为“能品”极为不妥，清代山水画一直是王时敏推崇的“黄公望风格”占据正统地位，人们所称之为“娄东派”（四王）的画家，而之后一直缺乏这类代表性画家；清朝前半期绘画仍以技巧为主，而后半期则以文人画家的兴趣、个性为主，画面变得简练单纯，比如新罗山人、扬州八怪等。虽然在技巧上是一种退步，但从向社会普及绘画方面是一大进步。在汤貽汾、戴熙去世后，再也没出现过大师级的画家，清末赵之谦等除外。

内藤用史学框架来套用美术史研究，即纳入宏观的文化史的范畴，尤其对文人画的理解，认为自唐代王维肇始的文人画传统的中国绘画文脉中，文人画才是中国绘画的发展方向。引申到批判日本绘画的观念和传承与中国差别较大，大多弥漫着“秀气”的通病，日本人对中国文人画的不解就是日本艺术不成熟的表现，日本人所爱的并不是中国绘画的正统主流，而是如浙派、江西派、闽派那样“从乡村中发展起来，一种具有地方色彩的绘画”。²² 内藤还依据清朝绘画史的发展对日本绘画的走向做了预测，提出江户末期的日本南画也出现了类似倾向，不过在近现代消失了，但将来日本也会出现轻视技巧的时代，所以重新认识清代绘画的发展历程对当下日本人十分有必要。²³ 虽然内藤对书中所载藏品进行文献考证并作跋，但限于当时的鉴定技术以及他对作品把握的局限性，也导致他并不能分辨出其中的赝品。

内藤的《中国绘画史》是历史语境下独特聚合的产物，他过度提倡“新船载”有着政治和民族主义的意识形态。一方面内藤认为西方文化缺少美和灵动，反对中国向西方出口文化宝藏。²⁴ 宣扬新船载，呼吁日本收藏中国绘画，减少中国绘画流入欧美，保护中国文化遗产也是“东方领袖”之日本的责任，这也印证了他提出的“文化中心移动说”（《新支那论》，1924）。另一方面，在大正资本主义的风潮中，中国书画收藏指导和买卖中介是内藤联络新兴富裕阶层和政商界的方式之一，可以推测也有着商业经济的考量。阮圆认为内藤系统地把史料编排成一个有机和因果连贯的叙事，通过测绘连续性、影响、变化和发现社会、历史和政治语境而把一个又一个时期连接起来，这是西方 18 世纪以来艺术史撰写方面采用的普通叙事策略，但在 20 世纪初的日本却是新鲜事。²⁵ 无论如何，这部著作是由其后人整理分散的论文出版而成，并不能完全架构内藤研究中国绘画史的系统性，有着其时代价值、创新性以及局限性。

与绘画相比，这一时期书法研究依然偏少，代表作有桥本广一《和汉书道史及书论》（革新书道会，1925），这本书是“书法美学”研究的先驱。桥本广一（生卒不详）是东洋高等女学校的教师，毕业于爱知县师范学校，这本著作继承了对小山正太郎“书法不是美术”论调（1882）的批判，展开了书法美学和中日书法国别史的综合研究。该书分为五章，主要考察书法的美学价值以及中

²² 董双叶：《内藤湖南学术视野中的中国美术史研究》，广西人民出版社 2012 年版，第 152-155 页。

²³ 同 22，第 186-208 页。

²⁴ 阮圆撰，陈永国译：《东洋、民主主义和大正民主：内藤湖南的〈中国绘画史〉》，《无墙的的美术馆》，广西师范大学出版社 2004 年版，第 133 页。

²⁵ 同 24

日书法史的变迁，和田鼎在序中言道，“（在日本）绘画有绘画史，美术有美术史，唯独书道没有书道史，实乃不可思议之事。”侧面反映出桥本把书法视作与绘画、美术同等学科的观点。另外，桥本在自序中认为“目下书道至颓废之状，主要为日本过度西洋化所致，此等病态文明亦是国家的一大问题”，可见他对当时日本过度西化而荒废书法传统颇感忧虑。参考文献还列出了如孙过庭《书谱》、日下部鸣鹤《书诀》、*The beautiful necessity* (Claude Bragdon)、*The Grapology and character* (Henry Frith)等中日欧多种书目，显示了桥本对考据学与西方文艺哲学思想的把握。

第一章〈书法的美术价值〉，首先从书法史、民族史观的角度批判“书法不是美术”为毫无价值的论断，再从美的分类、形式、主客观以及书画线条的角度进行一般美学与书法的“共通美术性”考察。在关于书法时空及人格美的论述上，从书法的书写结构特点、律动性、生命性、永恒性切入，体现了桥本对史学的继承和哲学的融通。第二章〈书道史〉部分以总论的形式，从“书法-文字-思想”的角度，阐述“书法史”的概念和文字的沿革。第三章〈中国书道史〉详述中国文字书体的变迁，通过书法解析“中国民族性”。桥本认为：

中国书法是与自然融合的存在，兼具体性与有序性、历时性与共时性、当下性与越境性的艺术形态。对国家而言，书法是人格性与精神性的统一，绝非西欧物质文明一边倒的语境下所能涵盖的。（笔者译）²⁶

该书从内容上说是书法美学的论证，以及书法革新的提案。从方法上看，一方面将书法史与思想史结合，强调还原历史语境，显示了旨在总结中国书学思想的立足视角。另一方面借鉴了西方文艺美学、哲学的观点，从审视书法美与一般美学的共通性，到具体的书法线条、韵律性等关涉与绘画、音乐等交融的内核，揭示书法所蕴含的普世美学价值。当下看来，桥本的这本著作观点鲜明，梳理也较完整，但他身为高中女校的教师，地位无法企及帝国大学、美术学校的知名教授，在当时并未引起轰动和讨论。

书法专题研究，西川宁的《六朝的书道》（东亚研究会，1931）较为深入。西川宁（1902~1989）是20世纪代表书家、金石学和中国文学学者。西川对六朝书法的研究契机在于他倾倒于赵之谦的书法篆刻，尤其醉心于赵之谦“逆入平出”的笔法，确立了以六朝书风为基础的楷书代表创作。他认为越深入书法的世界，就会发现日本书法构造性的弱点，并由之反思日本文化的局限性，探索书法的源头不能只停留在二王书法，还需要追寻书法最初的阶段。²⁷

西川在书中撰写了“书道精神的胚胎、六朝前的书道、六朝前期、北朝书道、六朝后期、北朝的书道、隋唐时期”等八章，其中有不少独特的论述。如在叙述“三国”时期时，西川认为：

当汉代古典主义开始崩塌时，随之而来的人性觉醒加深。儒教的传统和秩序失去了领导力，被试图在个性中本能地追求终极理念的老庄精神所取代。人们热衷于怀疑、蔑视、反抗和否认既

²⁶ 桥本广一：《和汉书道史及书论》，革新书道会1925年版，第16-17页。

²⁷ 田宫文平：《巨匠·その書と軌跡》，《日本の書》，讲谈社MOOK1978年版，第189页。

定的权力秩序，欣喜对自由的憧憬。(笔者译)²⁸

在叙述<隋唐时期>时，认为：

新兴时代精神最恰当的表现，在楷书中尤为引人注目。这种新式最早出现于隋代的《龙藏寺碑》(586)、《佛说甚深大回向经》(589，斯坦因藏)。(中略)饱和精致的骨骼和开朗的精神，铺垫了隋代书法的基本形式。这是一种比较整体的和声，富含人类的欢喜表现，于韵律丰富、不甚精巧的宋齐梁朝楷书不同。(笔者译)²⁹

西川的研究不单以朝代更迭为准，基于文化史和形态性分析是其一大特色，不混淆书法鉴赏上的评价与客观性，开辟了新“样式论”研究的先河。³⁰此外，西川以六朝书法为基础的传统为体，融入日本审美和前卫书等现代意趣，通过研究和创作强化书法的视觉艺术性。

三、继承与创新：专题的凝练、验证与批判

1932年内藤在京都作了《书论的变迁》、《北派的书论》的演讲。他认为，由于敦煌文书等考古的发现，中国书法今后也一定会朝着研究真迹的方向发展(《北派的书论》)。内藤重视自王羲之以来的书法传统，他对书法的评论，不仅单纯从书体、用笔等狭义“书法”的角度，而且是从思想和书法的流派两方面来探讨(《书论的变迁》)。内藤在《清朝史通论》第六讲<艺术>中的“清朝书家”中认为，在明末董其昌时代，石碑的研究很盛行，当时“碑”是指唐碑，例如欧阳修、虞世南、褚遂良等名家所书。清代道光以后，以邓石如和包世臣为代表的北碑派书法家对北碑、汉碑进行了研究和推荐，倡导与以往帖学派所推崇的王羲之为中心的传统完全不同的书风。到了清末，正像在文体上古文与骈体文趋向互相接近一样，在书法方面也产生了将各种书风融合起来的倾向。

汉学家长尾雨山(1864~1942)，曾与罗振玉、内藤为流散日本的中国书画作鉴定和书写题跋，其代表作《中国书画话》写于1932~1938年，由其后人整理出版。全书由四篇演讲构成，分别为《关于中国南画》(1932)、《书法讲话》(1934)、《碑帖概论》(1937)、《文房琐谈》(1938)，书中列入的图版大多曾在演讲现场展示，而除《碑帖概论》外的讲稿，在当时被制成小册子分发给与会者。书中所刊载的38件真迹中，大多为近现代流入日本的中国藏品，如王维《江山雪霁图卷》(小川睦之辅)、李昭道《金碧山水图卷》(笹川喜三郎)、关仝《待渡图轴》(斋藤悦藏)、王蒙《松溪草堂图轴》(小栗秋堂)、苏轼《行书黄州寒食诗卷》(菊池惺堂)等。《关于中国南画》重点以董其昌提倡的“南北宗论”为发思，论述南宗山水画的精髓，显示倡导文人画复兴的姿态。

汉学家青木正儿(1877~1964)是日本学士院会员，中国文学戏剧研究家，曾任教于东北帝国大学、京都帝国大学。青木在代表作《中国文学艺术考》(弘文堂，1942)的“艺术考”篇中，分为<题画文学的发展>、<南北画派论>、<水墨画四君子的由来>、<黄公望富春山居图卷考>、<何绍

²⁸ 西川宁：《西川宁著作集》第三卷，二玄社1991年版，第333页。

²⁹ 同28，第360页。

³⁰ 菅野智明：《近代碑学の書論史の研究》，研文出版2011年版，第488页。

基的书学》五节，从宏观到个案进行梳理论述中国美术史，内容原是在东北帝大教授中国文学时的讲义摘录，本书的大部分内容又收录到1948年出版的《中国文人画谈》中。值得一提的是，〈黄公望富春山居图卷考〉（1936）是日本对《富春山居图》鉴藏的开拓性成果，利用文献学的研究方法并结合在日本流通的复制本，考证了乾隆皇帝对收入内府的沈石田藏本和刘珏藏本的真伪鉴定错误，认为沈氏本为真迹。³¹ 青木早年的论文《石涛的画与画论》（《中国学》第一卷第8号，1921）是近代最早研究石涛的论文，也是关于《石涛画语录》研究的最早成果。第一次向画家与中国画收藏家展现了一个完整的石涛形象，一个创作与理论的双栖人物。³² 青木的研究也影响了傅抱石（1904~1965），傅于1933年赴日留学二年，在回国前编成《苦瓜和尚年表》在日发表，回国后编成《石涛年谱稿》（1936）等石涛专题研究。通过以上两例，可以看出青木美术史研究具有超前性与融合性。

上文提到的西川宁，于1938-1940年被日本外务省选拔赴北京留学，回国后出版了《中国之书法》（兴文社，1941）。这本书是关于中国书法碑帖的学术随笔，全书分为：

晋人墨迹、石门杂记、《毅乐论》两种、龙门书法及其源流、郑道昭小记、石刻与写经、王长者与史诗老、关于米元章的三帖、张即之《报本庵记》、《兰亭》十三跋、谈及董华亭、刘石菴之觉书、完白山民杂谈、吴让之札记、吴让翁刻印跋、悲盦的书画印、赵搨叔诸事、龙门造像铭之趣味、崔敬邕墓志、临爨龙颜碑、关于书法的纸幅形式、宋拓薛氏款识、郑板桥自笔的润例、金冬心的题画记、泰山的金刚经。

等40节。全书并没有特定的主题和结论，他在北京留学期间，探访山西（大同云冈石窟）、河南殷墟、山东等地史迹，该书不少内容是描述他在中国的书迹访古和见闻，具有较强的可读性和趣味性，但由于内容分散和杂多的特点没有受到较多关注，其影响力并不如他的《六朝的书法》。

金原省吾（1888~1958）是这一时期非常活跃的美术史论学者，毕业于早稻田大学哲学专业，任教于帝国美术学校（今武藏野美术大学）、新潟大学。代表作《中国绘画史》（古今书院，1938）始于1934年10月，根据金原在书中的序言，傅抱石1932年投于金原门下研习绘画史论，1935年因母亲病危回国，之后中断了留学。在这之前傅抱石已将金原的唐宋绘画研究的单行本整理翻译，在上海商务印书馆出版《唐宋之绘画》（1935）。而这本《中国绘画史》也是应傅抱石拜请金原撰写的扩展，傅希望老师写成后，由他译介到中国，但1937年成书之际正是抗日战争全面爆发之时，两氏也失去了联系。

该书分为〈上古史（汉以前、汉、六朝）〉〈中古史（唐、宋）〉〈中世近世史（元、明、清）〉三篇，使用了近百幅图版，大多是选自1936年出版的《中国名画宝鉴》。³³ 书中广征博引了大量诸如《历

³¹ 青木正儿著，李景宋译：《中国文人画谈》，浙江人民美术出版社2019年版，第76页。

³² 陈振濂：《近代中日绘画交流史比较研究》，上海书画出版社2019年版，第258页。

³³ 原田谨次郎编：《中国名画宝鉴》，东京大塚巧艺社1936年版。采用珂罗版技术精印，题材丰富，收自晋起历代中国名画近千幅。

代名画记》《画鉴》《四朝宝绘录》《宋代院人录》等文献，也引用和吸收了滕固、大村西崖等当时中日学人的研究。另外金原是学哲学出身，擅长西方的思辨方式，并结合史料推理互证，侧重从整个中国思想文化的背景上来论析绘画的演变，阐发了一些有特色的论说。例如，他认为汉代绘画的特点是写实性、思维性、骨法性以及无余白性，³⁴ 六朝时代鉴赏与画论的发达，反映了绘画研究的独立。³⁵ 论著中占有相当比重的唐宋绘画“骨法用笔”的论述，他注重从东西方美术、绘画的比较上来进行研究，如认为将水墨画看作完整画境的立场，是西方美术史中未见的境界，故水墨画的完成足以将世界美术史一分为二。³⁶ 述至清末绘画，对赵之谦、吴昌硕给予很高的评价，但他从情趣和技艺上对当时的中国画坛不抱希望，认为“今日中国画坛的中心是上海和北京，北京几乎没有人物，毋宁说中国现在可能就没有画家”，这样的评价过于偏颇，金原对此并没有具体展开。总体来说，《中国绘画史》引用大篇幅的古今文献，更似一本中国绘画文献史著录，加之使用大量图版“以图证史”，拓展了从理论和图像上深入中国绘画研究的领域。

内藤湖南的学生伊势专一郎所著《中国山水画史：自顾恺之至荆浩》（东方文化学院京都研究所，1934）值得关注，伊势专一郎（1891~1948）毕业于京都帝国大学的美学及美术史系，是东方文化研究院京都研究所的研究员，此本著作是该所课题“以宋元为中心的中国绘画史”（1929-1931）的部分研究成果。该书主要研究顾恺之、开元一天宝年间、王维、荆浩的五百年间山水画发展、创作史，并征引中国古代画论《画云台山记》《古画品录》《历代名画记》等作为论据，书中图版除《女史箴图》等少数外，为伊势求助于笹川喜三郎、小川睦之辅等藏家出示藏品，并请小林写真所拍摄。此书的特点是伊势从一个与美术史截然不同的角度出发，几乎不涉及绘画主题、时代背景、画家传记等，他在序言中给出的理由是，画家会把他所处的时代背景、当时的全部文化以及周边的自然环境当作艺术创作的材料，这些材料或主题就可作为美术作品加以研究。

正因为伊势在书中与金原省吾《中国上代论画研究》（1924）中，关于顾恺之《画云台山记》的内容存在着截然不同的论述，傅抱石曾展开细心的对比。傅抱石在金原的指导下，在日发表读后感《论顾恺之至荆浩之山水画史问题》（《东方杂志》，1935），指出伊势关于《画云台山记》的断句有较多错误，认为伊势未能突破大村《东洋美术史》的壁垒。³⁷ 除断句和人物生卒等明显错误外，傅抱石还提出了较多质疑，如顾恺之不该为山水画之祖，其作《女史箴图》并不是山水画；中国画的不近自然并非简单问题，“现实”“自然”“远近”等属于当代概念，这种评判的标准空洞，不能混为一谈；“南北宗始于唐”仍甚允当等。³⁸ 虽然逐条批判地“体无完肤”，但显示了中国学人在美术史研究上的精进与探索，也体现了中日学术的互动。

³⁴ 金原省吾著，董科译：《中国绘画史》，上海书画出版社2020年版，第17页。

³⁵ 同34，第41页。

³⁶ 同34，第259页。

³⁷ 傅抱石：《中国古代绘画之研究》，《傅抱石美术文集》，上海古籍出版社2003年版，第212页。

³⁸ 详见万新华：《以顾恺之〈画云台山记〉为中心的中国古代山水画史研究（上）》，《荣宝斋》2012年第6期，第84-97页。

下店静市的《中国绘画史研究》（富山房，1943）基本上是1945年前日本最后的代表研究。下店静市（1900~1974）早年从立命馆大学中退，之后进入东京帝国大学学习了四年，历任帝塚山大学教授，终身致力于东亚美术研究。在《中国绘画史研究》中，下店首次绘制了一幅“中国绘画史地图”刊于书后。本书前部为图版部分（原色4幅、单色105幅），后部为11个专题论述。他在序言里直言有些图版采用的是《故宫书画录》《伦敦国际美术展中国出品图录》等资料，而图版解说则兼具引导读者鉴赏和文本索引之用。下店以山水画论述为起点（〈中国山水画的起源及其本质〉），并将其作为全书的主要线索，阐述山水画的多种表现样态，将中国山水画等同于西方绘画史中的宗教画。这一观点遭到了批判，京都帝国大学教授长广敏雄认为下店所言山水画的宗教性并没有阐明的先例，书中也没有明确汉民族的民族精神以及儒道释思想与宗教性的关系，只是作者断言而已。³⁹ 下店首次提出了崭新的学术概念——“俯瞰法”（〈俯瞰法的研究〉），并以这种与众不同的方法论为基础进行研究。“俯瞰法”是下店在对中国绘画作品仔细观察的基础上，将“远近法”结合空间构成而归纳出来的中国绘画形式上的特征。他认为西方明暗法及透视法在东方遭到冷遇，说明观念式的造型理念强有力地制约其形式。因此，俯瞰法与线条结合成强有力的武器，在东方人的艺术观照中起到了切实的作用。俯瞰法由中国传到日本后，得到进一步发展，“大和绘”是一代表。⁴⁰

此外，下店还首次提出了“绘空事”，该词源自橘成季于1254年编撰的故事集《古今著闻集》，在本书中主要用来指绘画不同于描绘对象的实物，绘画有夸张以及刻意加以美化的特性。⁴¹〈南画起源的新研究〉引用古今中日文献，并结合《女史箴图》《江山雪霁图》等经典作品以及金石资料，探讨南北朝时期，中国文化向南方移动，画家描绘这个地区的山川时，南画的形式开始成立。又结合作为摹本流传下来的金石画，以及皴法及渲染在盛唐以前成立的事实，确认在王维时期已经具备了南画的条件。最终得出南画的起源不是王维，应该更加向前探究，下店寻求其形式成立的动因是基于地理自然环境的推断。下店的学术新概念和创新的论证方式，提供了中国绘画史研究现代化的范式，但也因此遭到了严厉的批判，长广敏雄分条罗列其不足之处，他认为最大问题是下店轻视中国文献，阐述过多“自信”和以偏概全的直观论调，会造成读者的误解。此外，他还批判下店对部分征引的原典确信无疑、莫衷一是的态度也不足可取，充其量可算作一本豪华的“概论”，但虑其图版量多精美，作为图录值得观赏。⁴² 长广的批评可谓相当犀利，但此书在传播中国绘画方面起到了积极作用，也体现了日本美术史界研究中国绘画的局限性。

余论

1945年之前，日本的中国书法研究专著极少，多以零散的书法杂志、书写指南和藏品影印为

³⁹ 长广敏雄：《〈批評・紹介〉支那繪畫史研究 下店靜市著》，《東洋史研究》1944年9月，第54-55页。

⁴⁰ 下店静市著，金伟等译：《中国绘画史研究》，上海书画出版社2020年版，第221-222页。

⁴¹ 同40，第481页。

⁴² 同40，第55-57页。

主，研究热潮是在战后很长一段时间内兴起。究其缘由，自江户时期遍习唐风，日人追求明清士大夫笔记清谈之趣，至明治、大正，随着引进日本的中国书论增多，当然就更有趋仿此风。⁴³ 汉文和书法是汉学的载体，是传统日本文人的必修，书法只是文人书写的日常。可以说一个汉学家可以等于书法家，而一个书法家必然是汉学家（经学、训诂学、金石考据学）。⁴⁴ 当时日本的大学没有设立书法专业，并未像绘画成为了一门学科，当然“学科”亦为西洋舶来品，有其治学路径和规范。

另一方面，明治后期开始，日本杂志开始刊载学者关于中国艺术的研究文章，到 1930 年代，“东洋美术史”（中国美术史）的研究已经被列入日本大多数重要大学的教学大纲中，质量和数量上均超过同时期的中国。1911 年开始，大批中国美术品流转日本，美术史界对“新舶载”的兴趣，与日本弥漫的“国粹主义”“东亚一体”思想交织，加之明治维新后日本学界视野逐渐开阔、研究方法的多样等因素，极大促进了对中国书画的研究。有的秉承一脉融合发展，有的另辟蹊径独具视角，虽然日本文化的发展有着从属于中国文化的历史渊源，但不少学者时有差错抑或是偏颇，也显露出他们对中国书画传统和历史脉络把握的局限性。即使对中国人来说也并非易事，正所谓“过去即异域”。⁴⁵ 这些研究对象不仅包括古代直至近现代的作品，同时也嵌入历史语境的思考，指涉书画所代表的文化和文明的特性，即对“中国”的探究，内藤湖南、西川宁等人表现得更为显著。

中日两国的研究也体现了一定的“共时性”，如 1921-1922 年中日都有“文人画”研究的专论，1921 年大村西崖著《文人画之复兴》（巧艺社）、陈师曾撰《文人画之价值》（《绘学杂志》1921 年第二期），1922 年陈师曾翻译大村《文人画之复兴》，并将《文人画之价值》改写为文言文，后合两者为《中国文人画之研究》一册出版（上海中华书局），同一年泷精一出版《文人画概论》（改造社），可见文人画在进入 20 世纪后焕发生机，在中日两国重新得到评价。从概念史的角度，“美术”“美学”“艺术”这些新词最初由日本译介自西方，日本以中国绘画为主的美术史研究在国内的译介、编译、引用，成为学界的“他山之石”，中国学界也从日本间接吸收了西方的治学理念和研究方法，促进了后来中国美术史研究的发展。

⁴³ 陈振濂：《维新：近代日本艺术观念的变迁——近代中日艺术史实比较研究》，浙江古籍出版社 2006 年版，第 171 页。

⁴⁴ 陈振濂：《中日书法艺术比较》，吉林教育出版社 1991 年版，第 64 页。

⁴⁵ 巫鸿对“The past is a foreign country”的翻译，见巫鸿：《全球景观中的中国古代艺术》，三联书店 2018 年版，第 283 页。