

美术史与观念史

范景中 曹意强 刘 赦 主编

X

南京师范大学出版社

南京师范大学“十五”“211工程”资助项目

HISTORY
OF ART
AND
HISTORY
OF IDEAS

美术史与观念史

范景中 曹意强 刘 赦 主编

X

南京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术史与观念史 / 范景中, 曹意强, 刘赦主编. —南京:
南京师范大学出版社, 2010. 4
ISBN 978-7-5651-0120-5/J · 108

I. ①美… II. ①范…②曹…③刘… III. ①美术史—
世界—文集 IV. ①J110.9—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 064969 号

书 名	美术史与观念史(X)
主 编	范景中 曹意强 刘 赦
责任编辑	何黎娟
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598887(高教部) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://press.njnu.edu.cn
E-mail	nspzbb@njnu.edu.cn
印 刷	江苏徐州新华印刷厂
开 本	787×1092 1/16
印 张	23.75
字 数	350 千
版 次	2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月第 1 次印刷
印 数	1—2 000 册
书 号	ISBN 978-7-5651-0120-5/J · 108
定 价	108.00 元(IX、X)

出 版 人 闻玉银

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换

版权所有 侵犯必究

目 录

小川裕充撰 王 云译

日本的中国绘画史研究动向及其展望:以宋元时代为中心/1

颜晓军

董其昌杭州诸问题综考/51

汤宇星

影梅庵:冒襄与青楼女性的交往/100

潘文协

邹一桂生平考略/166

叶 玉

黄易的金石活动与交友/214

任晓炜

叶鞠裳访碑记/239

洪再新

从罗振玉到黄宾虹:金石学运动现代转型之范式/274

Tilmann Buddensieg 撰 赵泉泉译

偶像的破坏者大格里高利:一段文艺衰落的传奇史/306

刘国柱

艺术风格演化模型(EAS)的建模分析/329

日本的中国绘画史研究动向及其展望：

以宋元时代为中心¹

小川裕充 撰 王 云 译

现在，我们似乎非常习惯用“宋元绘画”一词来概括宋、元时代的绘画，并将宋元两者看作同一传统，但事实上两者却因为是否具有再现性而体现出了完全不同的时代风格，且绘画创作主体人群所属的社会阶层也大相径庭：一者为宫廷画家、一者为文人画家。有时人们不免会认为这一习惯开始于我国（日本）近代，实则并未正中鹄的。的确，从战前出版的《宋元名画集》² 及一些战后的图录《宋元名画 梁楷 牧谿 玉涧》³、《宋元绘画》⁴ 等来看，将室町时代（1392—1573）以前传入我国（日本）的作品统称为“宋元绘画”的绘画观念从近代一直持续到了现代。但是，寻找出宋与元的历史连续性，将两者视为同一个文化传统的习惯实则开始于明清以来的中国儒学家、史学家与文学家。如理清了宋元时代儒学学统的《宋元学案》（清代黄宗羲著、全祖望补笔）、继《资治通鉴》之后明代薛应旂所著《宋元通鉴》、明代潘是仁所编宋元诗人的诗集《宋元名公诗集》等均体现了这一历史观。

而且即使仅从包括画史、著录在内的广义画论的角度来看，以明代为研究对象的《无声诗史》、《明画录》、《图绘宝鉴续纂》以及清代成书的《国朝画微录》、《读画录》、《溪山卧游录》、《宋元以来画人姓氏录》等著作也都普遍使用“宋元”这一概念，此类文献可以说是不胜枚举。同时，从现存作品来看，清内府旧藏《宋元名绘册》、《宋元集绘册》（台北故宫博物院藏）等

的成书时间也远在我国(日本)近现代的宋元绘画名作图录之前。而且值得注意的是,这一概念并非流行于宋元之后的明代,而是越过了明代在清代变得更为普遍,这说明人们当时已经明确地认识到宋元的绘画史传统与明代不同。另外,在我国(日本)的画论中,如《画乘要略》、《本朝画纂》、《绘事鄙言》、《山中人饶舌》、《扶桑名公画传》、《本朝画史》、《画巧潜览》⁵、《宋元画名录》⁶等中也频繁出现“宋元”这一概念。其中特别引人注目的是针对实际绘画作品展开了评述的谷文晁(1763—1841)的《文晁画谈》⁷与椿椿山(1801—1854)的《椿山书简》⁸,前者中有“(非明画)乃宋元之画也”、后者中有“乃宋元名画中不二之珍宝”等记述。至近代,岸田刘生(1891—1929)仍然推崇“宋元绘画”,其《论东西方美术及宋元写生画》⁹与之前的论著一样,对于宋元概念的界定依旧是含混的。由此可知,日本近代的宋元绘画史观实则是继承了明代以来的传统,而形成于江户时代(1615—1867)以前的。

本文将以此一宋元绘画史观为核心,在介绍日本现有中国绘画史研究成果的同时,进一步讨论近现代绘画史研究当中的一些课题并展望绘画史研究的未来。在传统的宋元绘画史研究成果当中,属于今天绘画史研究范畴的领域主要有五块,即立足于实际作品针对画家进行品评的画品、绘画史类的画史文献、作品收藏目录类的著录、画家编著的狭义画论以及绘画作品中的诗词文学,笔者将这些统一定义为广义的画论¹⁰,并因其与近代以后的绘画史研究不具备连续性,而另立章节加以讨论。另外,关于各个领域的绘画史研究,无论是近代之前还是近代之后,都将从画家、收藏家、绘画史学家三个角度加以介绍,敬请留意。

关于画家的称谓,对于近代以前的画家,如谷文晁、椿椿山等,均按照当时的习惯使用字号。近代之后习惯姓名与字号并用,因此对于冈仓天心、大村西崖等通常以字号称呼的人物以省略其原名为原则,而对于那些不一定以字号称呼的人物则使用其真实姓名,将字号示于括号之内。对于战前撰写、发行的书籍,无影印本、校勘本或不易查找的书籍,笔者将在各项参考文献的末尾注明自己所知版本的收藏机构。各收藏机构的略称

如下：东京大学东洋文化研究所图书室（东）、东京大学综合图书馆（综）、东京大学研究生院人文社会学系研究科美术史研究室（美）、东京国立文化财研究所（现东京文化财研究所）图书室（文）、东京艺术大学图书馆（艺）。另外，对于未能收入本文的大量著作与论文，请参照《世界美术大全集 东洋编》有关各卷¹¹卷末参考文献、构成本文基础的小川裕充《日本的东方学的动向及其展望 一九七三—一九八五年 美术史（亚洲篇）》¹²以及本文主题相同的古原宏伸的《日本近八十年来的中国绘画史研究》¹³。

一 日本的中国绘画史研究动向

（一）近代以前

中国绘画大量流入日本存在两个高峰期，首先是在南宋与元灭亡、中国历史上发生巨大政治变动的数十年前后，这一时期基本相当于日本的南北朝（1336—1392）与室町时代；其次是清朝统治日渐松弛、逐步走向瓦解到中华民国成立前后的混乱时期，大致相当于明治（1867—1911）、大正（1912—1925）至二战前的昭和时期（1926—1988）。前一时期，即南北朝、室町时代，传入日本的作品有南宋梁楷《出山释迦图》（东京国立博物馆藏）、牧谿《观音猿鹤图》（大德寺藏）等。后一时期，即近代，传入日本的作品有（传）五代董源《寒林重汀图》（黑川古文化研究所藏）及北宋李成《乔松平远图》（澄怀堂美术馆藏）等。这些作品水准之高远远超出了其他时期流入日本的作品，从而成为不同时期即古代与近代中国绘画史研究的基本资料。与此相对，关于明清绘画，在近代以前虽有《太平山水诗画册》、《芥子园画谱》等版画作品大量传入日本，但除少数作品如崔子忠的《杏园送客图》（尼古拉·卡希尔收藏）之外，几乎没有高水准的绘画作品传入日本。这样也就决定了今天我国（日本）以宋元绘画为中心的中国绘画史研究特色。应注意的是，这一倾向的形成可以上溯至近代之前。

传统的绘画史研究，以江户时代以前传入我国（日本）的所谓“古传”

的中国绘画作品(如牧谿的作品)为基础,始见于成书年代晚于画史、画品类著作的著录¹⁴。其中镰仓时代(1192—1336)禅宗五山之一的圆觉寺塔头收藏品目录《佛日庵公物目录》¹⁵、室町时代能阿弥(1397—1471)编写的足利将军家收藏品目录《御物御绘目录》¹⁶是此类著录中最早的范例。并且值得注意的是,在前者当中已经记载了相当数量的牧谿绘画作品。与此相对,能阿弥及其孙相阿弥(?—1525)为足利将军编写的两种《君台观左右帐记》¹⁷的目录部分则属于最早的画品类著述,只是其中的品评还有欠妥当。例如文中将当时已不可能见到原作的三国时代吴国的曹弗兴评为上,这就足见其作者尚不理解绘画品评的基本原则:在鉴赏原作的基础上进行判断。桃山时代(1573—1602)长谷川等伯(1539—1610)的画论《等伯画说》¹⁸也同样存在有一定的问题,例如误解了王维的活跃年代等。其实在此后很长一段时间里,一直都存在大量流入日本的文献知识与基于从画院、禅宗画坛传来的带有一定倾向性的原作评价并不一致的现象。当然,当时人们对于中国绘画史的理解也并非完全错误。如在日本,马远和夏珪之所以会得到高度的评价,正是当时以宫廷画院为中心的明代画坛盛行南宋院体山水画的忠实反映;又如雪舟(1420—1506)入明时曾师从于当时最有名望的画家之一李在,也是他正确地把握了明代画坛动向的结果。

近代以前,中国绘画史研究从整体上达到一个较高的水准是在江户时代。此时,在不断流入的宋元绘画的基础上,明清绘画进一步传入了日本,加之自18世纪初至19世纪初期,沈铨(南萍)、张莘(秋谷)等在中国已有评价的职业画家以及伊海(孚九)、江稼圃(大来)等在中国不为人知的文人画家陆续来到日本,对江户画坛产生了直接的影响。在他们影响下,江户时代的画家们主要依据立足传统进行创作的中国画家的作品展开研究,成为日本绘画史研究的近代先驱。例如,曾我萧白(1730—1781)虽然没有留下自己的画论,但其《月夜山水图屏风》(近江神宫藏)却能将米氏云山彻底地诙谐化。作品尽管是直观的,但这正是他准确地把握了米氏云山在中国绘画史上的历史地位的一种表现。另外,还有一

些留下了画论的画家,例如文章开头谈及宋元绘画史观时提到过的两个人物:谷文晁与椿椿山。谷文晁曾参与了松平定信(1758—1829)的《集古十种》¹⁹的编纂工作,他根据在大德寺亲眼目睹过的李唐《山水图》(高桐院藏,在当时这件作品被认为是唐吴道子的作品)的构图绘制的《瀑布图》等作品,采用较大的块面进行表现,这一点与宋元山水画的构成方法具有共通之处²⁰,因此其作品也会关系到李唐《山水图》在绘画史中的再评价问题。另外,椿椿山《莲池游鱼图》(东京艺术大学美术馆藏)等作品,则是对由沈铨、张莘等人间接传来的清朝花卉画的典型风格——恽寿平花卉杂画的学习和模仿,这也从一个侧面反映了当时中国绘画的主流画种正由山水画向花鸟画转变的时代倾向。

关于画史与画论,在室町时代已有一部分著作开始传入日本,如《图画见闻志》、《图绘宝鉴》等²¹,但大规模的输入也还是在江户时代。从《日本画论体系》²²可以看出,当时随着中国画史、画论以及著录类书籍的输入与翻刻本(如《和刻本书画集成》²³等)的普及,我国(日本)的画论也开始大量出现,其数量之大是江户时代以前无可比拟的。同时也可以看出人们对于文献中的中国绘画史的理解已经达到了一个空前的水平。在本文的开头,笔者列举的普遍使用宋元这一概念的文献当中,就有我国(日本)的大量有关画史、画论类文献,这便是一个有力的佐证。而且在江户时代,不仅是武士阶层,即便在一般市民当中也曾涌现出很多精通中国诗词的诗人,可以说中国文化渗透到了社会上下各个阶层,这与日本今天连画家都说找不出一两个中国古代画家名字的现状简直不可同日而语。只是进一步细读这些江户时代画论就会发现,作者尚未依据原作对从当时开始上溯数百年的中国与日本的绘画史关系进行系统把握,对于一些概念的界定还不太清晰。如就本文开头提到的宋元绘画观而言,这些画论均与谷文晁《文晁画谈》、椿椿山《椿山书简》大同小异,对于宋元的概念界定也还都比较含混,于是也就多见类似“僧徒渡元,学得宋元画法,而成墨画之法”(《画潭鸡肋》)、“其(宅间派)佛像颇得宋元风格”(《本朝画纂》)的叙述。

狩野探幽(1602—1674)的《探幽缩图》、狩野常信(1660—1728)的

《常信缩图》等狩野派摹本,是汇集了狩野派画师根据实际见过的大量中国绘画作品绘制的缩略图。其中虽无具体的绘画史论述,但在现存作品的比较研究当中却较其他古代绘画史文献显得更为重要,因而具有珍贵的著录类文献价值。幕府末期,随着清朝统治的松弛,明清绘画开始以相当的规模流入日本,随之诞生的市河米庵(1779—1858)的《小山林堂书画文房图录》²⁴,浅野梅堂(1816—1880)的《漱芳阁书画记》²⁵即反映了近代中国绘画开始大量流入日本的历史。这些论著虽然均以传统的书画观编写,尚未形成近代绘画史研究的直接基础,但作为目录,从其完备的程度上讲,足以与清内府的收藏品目录《秘殿珠林》、《石渠宝笈》等完备的清代传统著录相匹敌。特别是前者《小山林堂书画文房图录》还继承了《集古十种》使用木版印刷图版的方法,这一方面说明了江户时代的中国绘画史研究水平之高,一方面也成为后面我们将要提及的附有精美木版印刷图版的《国华》、传统著录《澄怀堂书画目录》²⁶、附有图版的收藏品目录《静嘉堂鉴赏》²⁷等近代美术杂志、著录及图录的一个雏形,因此我们决不能对其评价过低。

(二)近代

如前所述,对于从明治、大正到战前为止的昭和时代,从中国绘画史研究的角度来看可以一并概括为近代。在这一时期,由于清政府实力的衰退,大量优秀的中国绘画作品从幕府时代末期开始不断流入日本,与战后绘画作品由日本大量流向美国的状况形成了鲜明的对比,这也正是笔者将这一历史时期统称为“近代”的原因。另外,关于这一时期的研究状况,正如小川裕充在《书画与美术——〈当下、回顾日本美术史学〉国际研讨会寄语》²⁸中所指出的那样,日本近代以前的宋元绘画史研究是在中国传统绘画史观的影响下展开的,而到了这一时期,中国绘画史的研究基础已被迫转变为近代欧洲美术史观。而且在明治以后,日本的中国绘画史研究主要以东京帝室博物馆(现东京国立博物馆)、东京美术学校(现东京艺术大学美术系)、东京帝国大学(东京大学)、东方文化学院(东京大学东

洋文化研究所)为中心而展开。这些机构根据国家要求肩负起了近代美术收藏、构建美术观的任务,其研究和调查的主要对象为各个寺院、将军的私人收藏品,但以国家的名义进行征集和收藏的意图并不像中国那样明确。就这一点来讲,与到江户时代为止的研究既有联系又有区别。要判断这一时期的著作所采用的是传统的书画观还是近代的美术观其实并不需要复杂的程序,正如《宋元名画集》与《东洋美术大观 中国画》²⁹的书名所示,从是否使用“美术”这一近代概念就能做出明确的判断。

就宋元书画观而言,近代依旧将室町时代以前传入我国(日本)的作品简单地以“宋元画”来概括,这一点与江户之前的研究是具有连续性的,但宣称这一部分作品是连中国都没有的珍品,却是近代之前不存在的一种时代倾向,从中我们又可以看出其非连续性。这种连续性来自潜力巨大的以书画为中心的传统绘画观,正如笔者在文章开头所讲,基于传统绘画史观将宋元看作同一文化传统的观点,不管它是否能用于正确评价新近流入日本的作品,都被继承了下来。片面称扬流传于日本的宋元绘画的倾向在《宋元名画集》的序言中尚未看到,但在《唐宋元明名画大观》³⁰的序言中就变得颇为显著,并在战后不久出版的《宋元名画》的第一卷《宋元名画 梁楷 牧溪 玉润》的序言中被扩大继承下来。只是在战后更晚一些时候出版的《宋元绘画》中,这一观点就已经被放弃了。这一倾向看似属于传统书画观的范畴,但实际并非如此。如在《东洋美术大观》的序言与绪论中,作者一方面将绘画和雕塑统称为美术,另一方面又片面称扬日本现存的中国绘画作品,从中我们可以明显地看出将绘画与建筑、雕刻、工艺相提并论的欧洲美术史观深深的投影。

也就是说,到了近代,基于传统书画观的研究已经有了非常悠久的传统,而且在日本还存在大量宋元绘画之外的作品,这种片面称扬宋元绘画的观点恐怕很难从这一传统的内部产生。但如果我们将目光扩展到建筑、雕刻、工艺等在中国古代未被列入“美术”的领域时,这一观点的出现就比较容易理解了。如依照帝国博物馆总长九鬼隆一(1852—1927)所著《日本帝国美术史稿》³¹序言中的观点,即认为中国、印度美术的精华在

日本保存得最好的观点来看书中所列举的作品则会发现,就建筑而言日本有相当于中国初唐时期的世界较早的木结构建筑法隆寺,就雕刻而言有法隆寺的主尊《释迦三尊像》,就工艺品而言又有正仓院的藏品,另外,在书籍方面还有朱启钤根据后述大村西崖(1868—1927)所赠摹本翻刻的有关漆工的逸书《髹饰录》等。许多在中国已经失传作品及著作在日本却得以大量保存³²,这些事实可能正是当时片面称扬日本所藏古传绘画的历史倾向产生的原因所在。

《唐宋元明名画大观》中的东京美术学校校长正木直彦(1862—1940)的序言也明显具有这一倾向,这实则是承接了《中国名画集》³³的编辑田岛志一(1868—1924)序言、《东洋美术大观》中宫内大臣田中光显(1843—1939)的序言及发行者田岛志一绪论中的观点。而《东洋美术大观》的序言与绪论可以说是身为主编之一的正木直彦以及另一主编、综论及解说文的执笔者东京美术学校教授大村西崖观点的反映。另外,《中国名画集》的序言反映的也是其解说的执笔者大村西崖的观点。可以说这一时期的中国绘画史观是由一批出生于19世纪60年代前后的中国与日本美术史研究者,即第一代学者建立起来的。他们分别是《日本帝国美术史稿》的第一代主编、东京美术学校第一任校长冈仓天心(1863—1913)、正木直彦、大村西崖、田岛志一,以及下文将要提及的京都帝国大学的内藤湖南(1866—1934)、东京帝国大学的泷精一(1873—1945)等。其中东京美术学校的研究者及其周边的编辑们根据“美术”这一我国(日本)明治时代输入的概念,最先开始着手对东亚美术进行系统而全面的再探讨。是他们具体承担了当时的教育、研究、出版等工作,于是他们的观点便理所当然地对这一时期中国绘画史观的形成产生了巨大的影响。当然,下文将要提及的齐藤谦、原田谨次郎等东京美术学校毕业的学者也应被列入其中。在这样一批近代学者当中产生并接受了上述倒置观念的存在,不用说首先是存在于他们身后的近代极端国家主义的诉求。而就美术史本身的问题来看,正如宫崎法子在《日本近代的中国绘画史研究》³⁴中指出的那样,原因之一还在于第一代学者没有恰当地评价那些与中国

绘画史主流更为接近的新近传入日本的绘画作品。另外，米泽嘉圃还在《日本的宋元绘画》³⁵中指出了另一个原因，即在当时以正木直彦为中心、由中日政府共同举办的“唐宋元明名画展览会”（1928）³⁶及“日华古今绘画展览会”（1931）³⁷中，中方送展作品，明清绘画暂且不论，就宋元而言水平都不高。

极端称扬流传于日本的古传宋元绘画的最明显的一个例子是大村西崖的《东洋美术史》³⁸。这部著作是继以日本美术为主要对象的《东洋美术简史》³⁹及十分简短的《中国绘画简史》⁴⁰之后，汇集了宏观概论性研究成果的一部著作。在这部著作中，关于古传宋元绘画作品，大村西崖进一步发展了《中国名画集》、《东洋美术大观 中国画》中称扬流传于日本的绘画作品的观点，并给予这些作品以更高的评价。书中对于那些新近传来的以及大村西崖本人在中国实际见过的宋元绘画，虽然也列出了作品的名称，却罕见与今天一致的评价，对于明清绘画则更是连具体的作品名称都没有注明。但是，作为东京美术学校的教材，《东洋美术史》采取以中国为中心，含括日本、印度的三国范围的亚洲美术史观，讨论范围也涉及到了绘画、雕刻、建筑、工艺等所有领域，就这一点而言不失为一部划时代的通史著作。对于宋元以后的绘画史，作者以画院画家与文人画家的对立关系为核心从文献中找到了一些基本概念，提出了一些极为稳妥的观点，而并不像文人画家创作倾向浓厚的《文人画之复兴》⁴¹那样片面强调文人画在绘画史中的地位。原著由于作者的去世而缺少图版，而《东洋美术史》的修订版⁴²则在对原文进行了修订的同时，进一步补充了图版，由此我们基本可以把握作者最初的写作意图。

京都的中国学领袖、京都帝国大学教授内藤湖南的《中国绘画史》⁴³也显示了同一倾向。作为运用传统文献的中国绘画史专著，《中国绘画史》较大村西崖的《东洋美术史》内容更为详尽，叙述更为通俗。罗振玉（1866—1940）于1911年至1916年逃亡京都，成为中国书画流入日本的一个主要的中介。内藤湖南当时也曾曾在罗振玉处看到了大量优秀的绘画作品，但却未能将文献研究与作品研究有效地结合起来。例如南宋米友

仁的《云山图卷》(克里夫兰艺术馆藏)在传入日本后不久,内藤湖南于1914年就看到了这幅作品,并根据题跋断定为米友仁的真迹⁴⁴。尽管如此,他在书中仅仅登载了这幅作品的图版,而没有作任何具体叙述,这也许是因为南宋赵希鹄《洞天清禄集》中有米芾、米友仁父子的绢本着色作品为贋品的记载。对于相传出自李公麟之手的南宋李氏《潇湘卧游图》(东京国立博物馆藏),也因其与文献相悖,在书中不仅完全没有言及,甚至也没有收入图版。另外,在野研究者下店静市(1900—1974)的《中国绘画史研究》⁴⁵在具体的作品说明当中援用了文化史方面的知识,并试图缩短与概述性论述的距离,开始了一些新的探索。但却在图版中登载了北京故宫博物院藏传荆浩《匡庐图》(台北故宫博物院藏)等在当时已经被移至南方、其自身并未见过原作的作品。另外,还存在将前面提到的米友仁《云山图卷》误认为水墨作品等诸多问题。因此,其基本研究姿态令人质疑。就著作本身而言,也很难说实现了其最初的撰写意图。

这一时期最突出的成果实则不在绘画史方面,或者说不在于概论的领域,而在于根据大量流入的中国绘画所撰写的图版解说、展览图录等属于传统著录范畴的著作。关于作品的图版解说,特别值得一提的是1889年,在帝国博物馆改组,帝国京都、奈良两大博物馆、东京美术学校、帝国大学国史学科(开设美术史讲座)创建的同时,冈仓天心等人创办了《国华》杂志。之后,以1901年成为杂志主干人物的泷精一为中心,杂志确立了加强作品鉴赏基础、以引导绘画史研究的图版解说方法。但遗憾的是,作为东京帝国大学美术史讲座的第一任教授,泷精一并没能将自身的研究成果整理成一部有价值的绘画史专著。另外,值得关注的最早的图录有《真美大观》⁴⁶、《中国名画集》⁴⁷、《东洋美术大观 中国画》⁴⁸等。大村西崖于中途参与了《真美大观》的编著工作,这部图录对日本绘画、中国绘画不加区别地收录在一起。而以大村西崖为中心编辑发行的《中国名画集》不但收录了《真美大观》中的部分作品,还收集了几乎所有“古传”宋元绘画名作。同样以大村西崖为中心编辑发行的《东洋美术大观 中国画》则在第八、九分册对于宋元绘画进行了分类和整理,并作为通史附上了与

《东洋美术史》部分内容相同的《中国绘画简史》。这虽然在一定程度上巩固了绘画史研究的基础,但其通史内容与具体作品的形式关联并不紧密。另外,本书的出版还为无端地过分评价流传于日本的宋元绘画作品提供了契机,因此可以说是功过各半。

与《真美大观》、《中国名画集》以及《东洋美术大观 中国画》等收录流传于日本的宋元及其他时代的中国绘画作品的图录相对应的是,北平故宫博物院(现北京故宫博物院)成立之后出版的一系列图录,诸如《中国南画大成》⁴⁹、前述“唐宋元明名画展览会”图录《唐宋元明名画大观(小本)》、《唐宋元明名画大观(大本)》、“日华古今绘画展览会”(1931)中的中国古画图录《宋元明清名画大观》⁵⁰等。这些图录体现了组织者们收录流传于中日两国的绘画作品的办展主旨,序言虽仍然在称扬流传于日本的绘画作品,但已可以看出作者已经明确认识到仅靠这些作品无法进行全面的中国绘画史研究。另外,在大阪市立美术馆举办的“中国美术大展览会”(1939)可以说是战前举办的水平最高的展览之一,其基本策展理念已不再是传统的书画观,而是近代美术观念。展览图录《中国古美术聚英》⁵¹也收录了新近流入日本的李氏《潇湘卧游图卷》、元吴镇《嘉禾八景图卷》等。只是“唐宋元明名画展览会”和“日华古今绘画展览会”的社会影响力更大,而在这两次展览中,中国并未送出年代较早的宋元名作,不能否认这可能正是前述主张产生的原因之一。

在近代,最为引人注目的现象实则是自幕府末期以来包括中国绘画在内的个人收藏品的充实。重要的收藏图录有岩崎小弥太(1879—1943)的《静嘉堂鉴赏 中国画部》、收录了根津嘉一郎(1860—1940)收藏品的《青山庄清赏 中国画编》⁵²、阿部房次郎(1868—1937)的《爽籁馆欣赏》⁵³、藤井善助(1873—1941)的《有邻大观》⁵⁴等。就收藏倾向而言,关东地区的前两者以古传绘画作品为主,关西地区的后两者以近代流入的作品为主。日后,这些战前的大实业家及其家族的收藏分别成为静嘉堂文库美术馆、根津美术馆、大阪市立美术馆、藤井齐成会有邻馆的核心收藏品。另外,属于传统著录范畴且成就最高的《澄懷堂书画目录》⁵⁵则收

录了包括(传)李成的《乔松平远图》、宋徽宗的《五色鹦鹉图卷》(波士顿美术馆藏)、米友仁的《云山图卷》(克里夫兰美术馆藏)等近1200件绘画作品。收藏家山本悌二郎(二峰)(1870—1937)还亲自撰写了非常详实的记述文章,使之成为继《佛日庵公物目录》之后,我国(日本)传统著录中规模最大的最后成果。当然,还有很多没有留下图录的收藏家,如菊池慧一郎(惺堂)、桑名箕(铁城)(1865—?)等。菊池慧一郎曾收藏过李氏的《潇湘卧游图卷》及苏轼的《黄州寒食诗卷》(台北故宫博物院藏),并在关东大地震时挺身保护了这些作品。桑名箕收藏过明周臣的《北冥图卷》(纳尔逊—艾京斯艺术博物馆藏)、明吴彬的《谿山绝尘图》(桥本太乙收藏)等。在此,我们不应该忘记的是,在日本曾经有过很多中国绘画的大收藏家,战前也是中国绘画收藏最为充实的时期。

另外,近代还是我们今天常用的工具书与画论书籍形式初备的时期。上文提及的齐藤谦的《增订中国画家人名辞典》⁵⁶作为最早的画家人名词典,率先取代了发挥过这项功能的《历代名画记》、《图画见闻志》等画史类著作,成为之后陆续出版的《中国画家人名大辞典》(上海神州国光社,1934年)、《中国美术家人名辞典(修订版)》(上海人民美术出版社,1987年)等辞典的先驱性著作。与《增订中国画家人名辞典》相对应,《中国画家款识印谱》⁵⁷收集整理了历代画家的落款与印章,同样是《晋唐以来书画家鉴藏家款印谱》(香港开发股份有限公司,1964年)、《明清画家印鉴》(香港大学出版社,1966年)、《中国书画家印鉴款识》(北京文物出版社,1987年)等著作的先驱。上文提到的原田谨次郎(1882—1944)还曾参与组织了“唐宋元明名画展览会”、“日华古今绘画展览会”两次展览,并根据图录编纂了《中国名画宝鉴》⁵⁸与《日本现存中国名画目录》⁵⁹,综合收录了古传绘画与明治、大正、昭和时期新近传入日本的绘画作品。这些著作虽尚未根据当时收录在内的作品展开分析性的研究,但却是《中国绘画综合图录》以及《中国绘画综合图录·续编》的先驱性著作,为战后中国绘画史研究的飞跃性发展奠定了基础。另外,今关寿麿的《东洋画论集成》⁶⁰继承江户时代和刻本的传统对中日画论进行了训读注解,青木正儿

(1887—1964)、奥村伊九良(1901—1944)译注的《历代画论》⁶¹则将历代画论直接译为现代日语,意在进一步普及中国画论。但由于后者发行于二战期间,直到战后才被有效地应用在中国绘画史研究当中。

近代研究与之前研究的不同之处,还在于其成果不仅体现在以流传于我国(日本)的作品为对象的著录与图录的编纂方面,研究人员在海外调查中所取得的研究成果亦有值得大书特书之处。今天东京大学东洋文化研究所的前身、东方文化学院东京研究所的鸟居龙藏(1870—1953)的《辽代壁画研究》⁶²、《从考古学看辽代文化 图谱》⁶³及京都帝国大学考古学研究室的田村实造(1904—1999)与小林行雄(1911—1989)的《庆陵》⁶⁴,均是辽代遗址及文物的考古学调查报告。这些著作均以高质量的图版介绍了庆陵东陵墓室壁画,在中国绘画学术史上具有划时代的意义。庆陵东陵在当时被认为是辽代鼎盛时期的名君圣宗(983—1031在位)的陵墓,现在已被确定为圣宗之子兴宗(1031—1055在位)的陵墓⁶⁵。正如小川裕充在《辽代绘画》⁶⁶中所说,辽墓壁画的发掘为我们今天对北宋绘画史乃至整个东亚绘画史进行广泛地再探讨提供了线索,这一点并没有因为墓主认定的变化而变化。或者甚至可以这样说,辽代绘画与我国(日本)平安时代情况非常相似,即一方面以唐代为基础,一方面又接受了北宋艺术的影响。就这一点讲,辽墓壁画的发掘和研究势必对日本绘画史研究产生重要的启示。但遗憾的是直到小川裕充在《壁画中的“时间”与其方向性——辽庆陵壁画与平等院凤凰堂的壁画、门板画》⁶⁷中指出两者的共同之处在于,均属于唐代以来的根据阴阳五行说绘制的四方四季障壁画、具有东亚绘画的普遍性为止,辽墓壁画完全没有引起学者们的关注。就战后日本绘画史研究的发展而言,这无疑是非常令人感到惋惜的。

在前面,我们虽然已经充分列举了传统中国书画史观下取得的研究成果,但从中可以看出第一代学者的研究尚不够深入,还未能将(传)李成《乔松平远图》、(传)董源《寒林重汀图》等明治、大正以来传入的、与中国绘画主流关系密切的作品与从丰富的文献中取得的传统绘画史研究成果结合在一起进行研究。就连已开始进行深入的个例分析并开始了真正意