

绘

中

近代中日绘画交流史

比较研究

JINDAI

ZHONGRIHUHUA

JIAOLISHI

BIJIAOYANJIU

陈振濂 著

安徽美术出版社

画

日



近代中日绘画交流史比较研究

陈振濂 著



安徽美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

近代中日绘画交流史比较研究 / 陈振濂著. — 合肥 :
安徽美术出版社, 2000
ISBN 7-5398-0835-7

I . 近 ... II . 陈 ... III . 绘画 - 文化交流 - 对
比研究 - 中国、日本 IV . J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 52816 号

近代中日绘画交流史比较研究

陈振濂 编著

安徽美术出版社出版

(合肥市金寨路 381 号 邮编: 230063)

新华书店经销

合肥义兴印刷厂印刷

开本: 850 × 1168 1/32 印张 13.25

2000 年 10 月第 1 版 2000 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 7-5398-0835-7/J · 835 定价: 35.00 元

若发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换。

目 录

问题的提出〔楔子〕	(1)
-----------	-----

第一章 近代中日绘画交流的背景探讨——兼论近代中国文化格局中的“日本模式”	(4)
---------------------------------------	-----

第一节 横向的比较:以社会政治和文学艺术为中心的比较研究	(8)
------------------------------	-----

第二节 纵向的比较:以古典绘画传统与近代模式转换为中心的比较研究	(22)
----------------------------------	------

第二章 近代中日美术观念的迁移——关于“美术”一词的语源考察及其他	(50)
-----------------------------------	------

第一节 关于“美术”一词的语源	(62)
-----------------	------

第二节 关于油画引进问题	(69)
--------------	------

第三节 关于裸体画之争	(75)
-------------	------

第四节 关于美术革命的论战	(80)
---------------	------

第三章 赴华的日本画家们	(94)
--------------	------

第一节	以非美术方面理由为目的的访华活动	(96)
第二节	以美术古迹考察为目的的访华活动	(105)
第三节	以与中国画家交流为目的的访华活动	(115)
<hr/>		
第四章	赴日的中国画家们	(140)
第一节	前期:作为个人行为的交流活动	(141)
第二节	中期:作为集团组合方式的交流活动	(152)
第三节	后期:作为理性吸收构成创作流派的交流活动	(169)
<hr/>		
第五章	近代中国绘画史学研究中“日本影响”的考察	(193)
第一节	同类史学研究成果在中日的绝对时间比较	(194)
第二节	中国绘画史学研究中的“日本影响”痕迹	(202)
<hr/>		
第六章	近代中国绘画理论研究中“日本影响”的考察	(227)
第一节	著作的借移:陈师曾·例外的黄宾虹	(228)
第二节	论文中的日本痕迹:《东方杂志·中国美术专号》	(243)
第三节	沿袭与批判并存:以傅抱石为例	(250)
<hr/>		
第七章	近代日本学者关于中国绘画史论研究的成果考察	(269)

第一节	通史研究	(270)
第二节	纯理论研究	(292)
第三节	专题研究	(311)
<hr/>		
第八章	近代中日美术教育的交流	(330)
第一节	近代中日泛文化教育大背景的考察	(330)
第二节	近代中国美术教育的起步与日本	(339)
〔附录〕	近代中日美术展览形式的交流	(355)
<hr/>		
	近代中日绘画交流史年表	(359)
	近代中日绘画交流史参考书目	(405)
	后 记	(413)

问题的提出〔楔子〕

研究中国近现代美术史或绘画史，在近来也已有不少成果，单篇的论文、画家个人传记、画家年表都有了一些积累。但总体上的宏观系统研究还很不够。即如目前已有的《中国现代绘画史》（江苏美术出版社 1986 年版）、《中华民国美术史》（四川美术出版社 1992 年版），可以说是成系统的研究了。但前者大抵缺乏一种史的立场，似乎把绘画史变成了绘画史评论，对于许多基本的史实也多有阙失不载，很难作为一部真正的史来进行使用；后者在史料的搜集、整理上花了绝大精力，作为一部史的体格完全确立，但于史观的观念把握则略有不够。并且，由于用 30 万字篇幅论述整个近代美术包括绘画（中国画、西洋画、版画）、雕塑、书法篆刻、工艺、摄影，还有美术团体……这样，它很难就每个细部进行深入。对于诸如某一单项如中国油画、中国版画、中国美术教育等，也难以进入更专门、更有学术价值的探讨。作为整个史的研究而不是介绍，它仍然是不无遗憾的。当然，这两部史仍然是有筚路蓝缕之功的。但一旦普及近代美术史、绘画史的资料工作大体成格局之后，我们

有理由期待着更深入也更细密的近代绘画史研究成果的出现。

在1985年到1991年之间，我先后四渡扶桑讲学或出席国际会议。最初抱着一个目的，是想重点对日本与中国的近代书法交流进行更深入的研究，但随着资料积累的日益增多与交流的日益频繁，我感到中国与日本在近代绘画交流中，存在着许多国人还未知、或知之不详的珍贵史实。而这些史实与研究的披露，将会改变我们目前对近代绘画史的既有看法。特别是中国近代绘画中的“日本模式”的存在，无论在绘画创作、中国画发展、油画的被引进、美术理论的发展、美术展览会形式的出现、美术教育的起步等方面，都已拥有无所不在的痕迹。问题只是过去我们并未正视它的存在，或根本不知道有它的存在而已。因此，在近代绘画史研究中着力揭示出这种“日本模式”的存在与价值，不但对于重新揭示近代绘画史事实而言是至关重要的，而且对于使绘画史研究同步地跟上整个文化、文学研究而言更是必不可少的，因为在文学、文化上的“日本模式”的存在，已是文化学家们众所周知的事实，而我们的近代绘画史研究却恰恰缺少了这一环。即如前举的两部“史”，其实在这方面都还没有研究选择的敏感意识，自然也就不能指望它们有集中的阐述了。

1991年，我应邀赴日本任客座教授，在日本住了一年多。课余参加各种学术活动，除此之外，主要精力都用来跑各种图书馆与旧书店——日本的古书店完全是一座座重要的活资料库。许多明治中期或本世纪初出版的资料书籍，即使在一般图书馆中也早已难觅，但我正是在东京神田街、大阪梅田、京都那几百家古书店中爬罗剔抉，逐渐收得的。这一年多时间在古

书店中的努力翻拣,即构成了这一系列研究的主要资料来源。并且,利用在日本工作环境较为安静、社会应酬相对不多的机会,搞出了一份近代中日绘画交流史年表。它也成为本书研究的主要立论依据。

是为本书研究的楔子,楔子既毕,请入正文。

第一章

近代中日绘画交流的背景探讨

——兼论近代中国文化格局中的“日本模式”

从总体上看,近代中国与日本的绘画交流,应该只是中国近代绘画史的一个分支。即如我们可以有近代中日交流,同样也可以有中美、中法、中英等近代绘画史交流的研究课题。更何况,中国清政府向外国派遣的第一批留学生去的就是美国,时间是在1872年(同治十一年),其中有詹天佑等近代著名人士。它比中国清政府第一次向日本派遣留学生的1896年(光绪二十二年),要早24年。而清廷第一次向国外派遣使节是在1875年(光绪元年),即派郭嵩焘为出使英国钦差大臣。它与中国向日本派遣外交使团的1877年(光绪三年,第一任公使为何如璋)相比,也要早两年。这就是说,清廷最早的外交侧重是放在欧美而不是日本。至于中法交流,则近代大批画家到法国去留学,也是个不可抹杀的事实。据此,也完全可以像近代中日绘画交流课题的确立一样,同时也确立近代中法、中美绘画交流的课题,并赋予它们以相同的地位与价值。那么反过来说,也即是中日近代绘画交流史研究并不是个“特别”重要的研究内容,它只是中国与海外绘画交流中的一个分项而已。

如果问题仅仅是如此,那么特别提出一个近代中日绘画

交流的构想并指明它对近代中国绘画的发展具有决定性作用，便成了不符合实际的多此一举。但是，我们不得不承认，正是日本与中国外交关系的种种逆转，使日本在中国的文化（绘画当然也包括在内）、政治舞台上成为越来越重要的角色。这个转折的契机，即是1894年中日甲午海战。拥有亚洲最强大的北洋舰队，又是人口众多、国土辽阔、资源丰富的泱泱大国，竟败在一个岛国日本手下。这使日本兴高采烈，也使中国的有识之士陷入了痛苦的自省与沉思——中国的士大夫们忽然发现，他们忽略了一个近在咫尺的劲敌，他们也忽略了一种新的成功典范：明治维新使一个本来不太起眼岛国走向富强。而这种维新的方式，正是中国有识之士苦苦寻觅了许久一直不得要领的东西。加之，甲午海战后，日本迫使清廷签订丧权辱国的《马关条约》（1895年），这也给饱含一腔爱国热忱的士大夫们一个沉重的打击。《马关条约》签订后的一个月，康有为等在京举子联合18省举人1300人上书光绪皇帝，掀起了一场声势浩大的“公车上书”运动提出拒和、迁都、变法的主张。而康有为等人提出“维新”主张，主要即是依仿日本明治维新的。1896年维新派在上海创办《时务报》，同年中国开始向日本派遣留学生；1897年，维新派在湖南设“时务学堂”，在上海创办“大同译书局”，在北京成立“知耻学会”，在上海成立“女学会”。至年底，工部主事康有为奏请皇帝变法救亡。1898年，光绪皇帝宣布变法，在北京建京师大学堂。三个月后，慈禧太后幽禁光绪，通缉康有为，杀谭嗣同等六君子，维新失败。从1895年到1898年三年间，维新派们抱着富国强兵的愿望投身于政坛，但他们的心态是十分有趣的——他们的维新冲动是基于日本的侵略与中国的沦亡，这决定了维新的目标是针

对日本，以日本为敌国。但维新的方法却又是完全向日本学习，即如办报、派留学生、办学堂、译书等，都是从日本学来的具体做法，甚至连“维新”这个词都是得自于日本。

因此，正是中日甲午战争扭转了中国朝野的视线。没有战争和战败，中国人还不会“知耻”。要知耻就要变法图强；要变法就要寻找方法，于是讲“维新”——受敌国的欺辱后反而用敌国的方法来富国强兵，这正是近代中国政治、文化发展中的一个“怪圈”。但在当时，这样的“怪圈”却是完全合情理的。

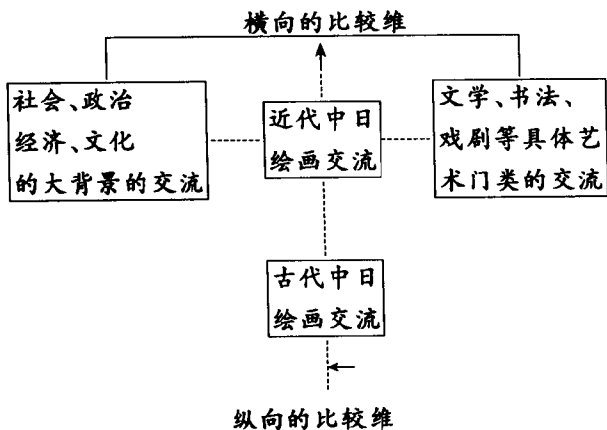
戊戌维新失败了，但变法图强的思想却深深印入中国士子们的脑海中。大批中国留学生渡海去日本——它比去西方留学的规模更大、方式更随意，因此交流的渠道也更畅通，而且曾获得官方有意的奖掖（我们在中日近代绘画交流史的美术教育章中将会详细提及）。而大批中国的革命志士也去了日本。许多政治家、文艺家也都曾有在日本生活、活动的经历，如孙中山、章太炎、王国维、罗振玉、康有为、梁启超、苏曼殊、陈独秀、李大钊、鲁迅、郭沫若、郁达夫……我们不假思索即已举出一大串这样的近代中国史上赫赫盛名的人物。他们往返于中日之间，自然给中国固有文化带来了新鲜的气息。随着政治上的变法图强要求与追慕“日本模式”，大批日语科学名词与政治术语也进入中国并被广泛使用，比如“经济”、“历史”、“手续”、“场合”、“立场”、“见习”、“目的”、“番号”、“取消”、“强调”、“权利”、“义务”、“取缔”、“不景气”、“派出所”、“伦理学”、“居留地”……原来都是日语词汇。这些日语词汇为中国所移植，并逐渐融化为中国现代词语。这种情况，在中国与其他国家的交往关系中是绝无仅有的。如果再推演开去，则连《共产党宣言》最早也是陈望道根据日文本译成中文的。20年代许

多革命文艺理论书籍，都是通过日译本再转译成中文的。

可以毫不犹豫地说，日本成了中国在清末民初富国强兵的主要窗口，它对中国的社会、经济、文化所产生的影响是无与伦比的——其他任何一个国家都难以攀援的。那么，作为文化之一的美术和绘画，它也不可能独立于整个社会文化潮流之外。对它进行社会背景的考察，不但有助于提高我们对绘画交流这一事实的认识层次，而且还有助于我们对中国近代绘画——特别是中国画发展的研究，提出一种崭新的、不同于以往既有的研究模式。它对中日近代绘画交流史而言是绝对重要的，对中国近代绘画史的自身研究，也是必不可少的。

* * *

对近代中日绘画交流史实的疏浚与在比较意义上加以研究，可以而且必须寻找到一个可靠的背景来展开。它应该指向两个维：一是立足于横向的对同一时期文学、书法、篆刻等的综合考察并把它推向一个广阔的政治、文化社会环境中去，以此为背景来探讨绘画交流的现象与实质并对它作出评估，这种背景探讨是很具有比较价值的。另一个，则是立足于纵向的对绘画历史上中日交流史实的疏浚，并将古典的交流模式与当今的交流方法加以比较——既有对承传事实的点化，又有作平行比较的可能性。它们应该呈现出如下图式：



没有这两个方面的比较,我们就无法为中日近代绘画交流找到一个定位的方法,亦即是说,我们就无法确定它究竟在多大程度上是有意,或者是具有什么意义。至少,没有这样的比较,完全无法构成一种“史观”,自然也无法真正构建起一种历史形态。

第一节 横向的比较:以社会政治和文学艺术为中心的比较研究

明治维新是日本历史上最重要的一个时期。古典的封建思想形态和社会生活方式,到这时被清晰地打上了一个句号。而新颖的思想、生活方式却在崛起。作为其基本动力,当然不得不推到明治时代朝野一致对西洋文化的努力摄取的事实。而作为其反面的作用,则原有的对中国古典文化的单向学习与承袭,也必然被舍去。这是个在理论上看来不无片面但在实

实际上却切实存在的基本事实，既无法回避也毋须回避。

明治时代的政治家们对中国并非都是持着友好热情的态度的。由于日清战争，由于作为老大帝国的中国忽然成了战败国，当然也由于日本人忽然发现愚民政策下的清廷朝野竟有那么多落后、愚昧、浑浑噩噩的官僚与百姓，对比日本的欣欣向上、富国强兵的勇武精神，当然很难再盲目地像晁衡、空海^④时代那样，唯中国是从了。当时明治朝野舆论中，所谓的“脱亚论”^⑤甚嚣尘上，即可看作是取西方而舍弃东方的一种代表思潮。从政治的纵横捭阖角度看，中国更可能是一个被利用、被愚弄的对象而不是一个被尊敬仰慕的对象。尽管当时有许多著名政治家如犬养毅^⑥是很真诚地在帮助中国，但日本政府的基本立场却是尽量资助中国革命党发动叛乱，以求在内战中确保自身利益，因此朝三暮四、翻云覆雨之事甚多。比如，既有犬养毅与孙中山^④、柏原文太郎与梁启超^⑤的热情交往，也有为政治需要而暗杀张作霖^⑥、出卖唐才常^⑦的事实。对政治而言，利用价值是第一位的。可以说，近代中国史上许多重要史实，都与日本政府或明或暗的卷入有关。武昌起义^⑧、东京同盟会成立^⑨、张勋复辟^⑩、张作霖被刺、溥仪出逃、伪满洲国成立^⑪……至于中国八年抗日战争，几乎可以说是自明治以来日本对中国采取无视、轻蔑、利用、侵略方针的一次大总结。故而无论是张之洞^⑫、李鸿章^⑬、袁世凯^⑭、徐树铮^⑮、溥仪^⑯、郑孝胥^⑰这一班人马（他们基本上属于复旧势力），或是孙中山^⑱、黄兴^⑲、唐才常^⑳以及鲁迅、郁达夫这一班风云人物（他们大都倾向于推翻清廷、建立新的国家），对日本都无不抱有一种茫然的心态。身处其中，眼看着朝秦暮楚的日本对中国的态度和由此而剧烈震荡的中国政局，他们真是惶惑不已。在

绘画领域中，如高剑父、傅抱石即是典型的人物。他们都曾得益于在日本留学，并向日本学到了许多东西才有了自己的事业与成就，但他们却又坚决地反对日本的侵略行径。高剑父在1933年曾有《对日本艺术界宣言并告世界》，傅抱石则不但有《从中国美术的精神来看抗战必胜》（1940年），而且在许多非政治性的绘画史论文章中，也明显贬低日本的价值。国家之间的战争，对于政治家、艺术家个人而言，都是一种非常的氛围，要在其中有冷静的学术研究态度当然不易，事实上也并不必要。1933年（昭和八年），日本曾由黑龙会出面刊行过《东亚先觉志士记传》三册本，其中有许多日本浪人的行实与生平记载，在日本是公开的史料，在中国却还鲜为人知。倘若有机会一读，可以了解当时日中政治方面交往的种种内幕。日本政府曾经有过什么样的企图和阴谋，又是怎样施展各种纵横捭阖手段的，此书均有较详尽的记载。

政治上的竭尽利用之能事，当然是基于中国清廷在当时软弱愚昧因而被蔑视被嘲弄的认识之上。但很显然，这也不仅仅只是日本一方面的问题。唐才常、孙中山利用日本，袁世凯、张勋、溥仪也利用日本。他们也基本上是出于某种特定的政治目的，并非是仅抱着一个单纯的中日友好的愿望而已。在与中国其他派阀争斗时，日本又是个值得依靠的强梁。只是不幸的是：他们自己又成了更大范围内的日本东亚政治的筹码。政治上的利益交涉决定了不可能有真正友好内容的存在——友好只是一个抽象口号，而利益才是实质内容。倘若以此作为文化交流，更具体而言是绘画交流的大背景，我们就能发现许多很有趣的对比。

与政治上的尽量利用同时又不无轻蔑的政府立场相反，

民间的文化交流却具有某种“友好”、“真诚”的品格。我们可以把近代中日绘画交流的情况分为两种类型：第一类是以政府或准官方面貌出现的绘画交流，例子很少，这些例子当然也是受政府的影响，利用的目的多于互相启迪的目的；第二类是民间的自发的绘画交流，在近代有着大量的事例，并且方式极为自由而且坦诚。再细而言之，则在民间交流中也可能存在着两种可能性：一类是以个人进行交流（这是民间的），但画家身份却具有官方色彩的；另一类则是画家个人身份与交流方式均是民间的，其间在交流目的、方式、态度等方面当然也会有差别，但总的来说，则还是截然不同于官方交往。这并不是说，近代中日绘画交流中每一项民间交流都是无可指责的，但毕竟其中绝大多数是较有纯度的、不以利益为惟一目的的。无论是早期的如日本南画家安田老山到上海拜胡公寿为师，或是20年代桥本关雪到上海，或反过来中国画家如高剑父、陈树人、陈师曾、金拱北、傅抱石等的赴日本，其间的艺术学习目的极为纯正，既没有先期的鄙视也没有后来的盲目贬斥。倘若不以绘画为限，则在书法上还有杨守敬、日本的中林梧竹、山本竟山、北方心泉、冈千仞、宫岛咏士、水野疏梅等的往来于中日。细细考察其间的交流往还，大抵是一种十分和谐的气氛：虚心求教与诲人不倦，不耻下问与礼贤下士，是那么融洽地被编织在中日书法家之间的交流过程中。在这方面，只要多读读杨守敬与日下部鸣鹤、宫岛栗香与黄遵宪、山本竟山与吴昌硕、杨守敬的笔谈资料，即能很深刻地感受到。日本人士赴华向中国大书画家求教，是基于虔诚地学习中国艺术精髓，向往文化深厚、历史悠久的中国文明。即使是冈仓天心^④这样的很带有浓郁官方色彩的人物，他到中国来考察艺术，也还是具有一种绝