

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，主要即是效仿日本明治维新的。

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。

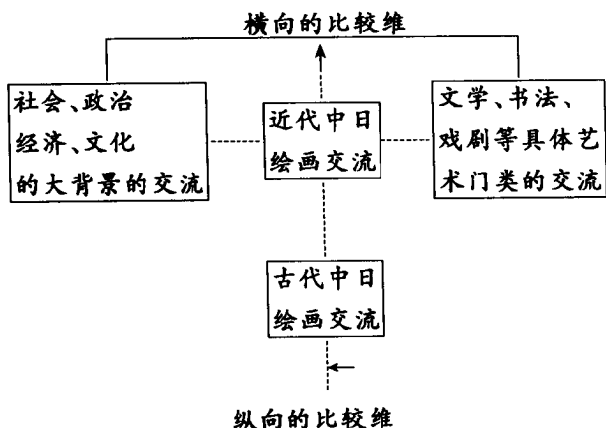
戊戌维新失败了，但变法图强的思想却深深印入中国士子们的脑海中。大批中国留学生渡海去日本——它比去西方留学的规模更大、方式更随意，因此交流的渠道也更畅通，而且曾获得官方有意的奖掖（我们在中日近代绘画交流史的美术教育章中将会详细提及）。而大批中国的革命志士也去了日本。许多政治家、文艺家也都曾有在日本生活、活动的经历，如孙中山、章太炎、王国维、罗振玉、康有为、梁启超、苏曼殊、陈独秀、李大钊、鲁迅、郭沫若、郁达夫……我们不假思索即已举出一大串这样的近代中国史上赫赫盛名的人物。他们往返于中日之间，自然给中国固有文化带来了新鲜的气息。随着政治上的变法图强要求与追慕“日本模式”，大批日语科学名词与政治术语也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。

可以毫不犹豫地讲，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惠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”^②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^③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，事实上也并无必要。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^⑨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

对的敬佩感。比起他对西方艺术那种自傲自得来，似乎也还是大有差别的。不但文人如此，近代中日交流史上的一些著名人物如真正的政治家副岛苍海^②、外交官竹添井井^③、实业家岸田吟香^④、宗教家北方心泉^⑤……大都对中国文化抱有一种先天的热情与仰慕。竹添井井为日本驻天津总领事，却与一介儒士俞曲园^⑥交往甚厚；岸田吟香在上海开“精铸水”眼药店遂成暴富，却把历来日本汉诗名作拿来请俞曲园编选；北方心泉赴华的本来任务是布教，宣传东本愿寺的地位与威力，但却与中国书画家们如徐三庚、胡公寿、胡铁梅等交往密切……这些都不是偶然的，其中包含的内容极为复杂。但有一点却毫无疑问：中国古典文化的存在是个伟大的存在，正因为有了它，才有了这些殊途同归的事实。

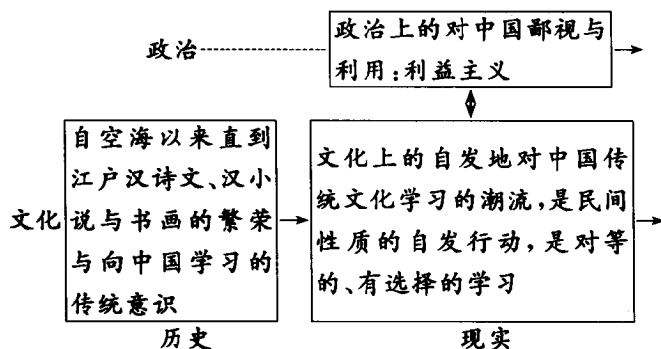
中国情况如此，反观日本也不出其外。虽然明治维新使大批政治家的目光转向西方文明而对中国这个日本文化的源头不感兴趣，但我们仍能看到日本朝野还保存着相当浓烈的仰慕中国文化的热情。即使是政府大员、维新功臣，在制定国策上唯利是图，但在自己的书斋寓所中挂一幅文人画（南画）或一轴书法，却仍然是极为流行的风气——没有这样的风气，也不会有明治初年南画大泛滥的局面出现。清国公使馆自何如璋、黄遵宪至黎庶昌、杨守敬，当然还有王治本^⑦、王治梅^⑧等随员，在东京都能倡起极为出色的活动。明治初年清国公使馆邀集日本各界人士的定期诗会“红叶会”^⑨即是一个好例。公使馆不去从事政治、外交的公务，却大办诗会吟风弄月，一方面表明中国当时还是以科举出身的文人士大夫来充任国交，显然在国家体制上缺乏专业意识，但另一方面，则吟风弄月、刻红描翠的文人在日本这样的长期受中国文化影响的特殊国

度中，以诗歌唱酬来推行国交，却又不能不看作是一项聪明之举，因为在这样的场合中，强权与实力大抵无用武之地，而文化积累的浓厚，却足以占尽外交之先。

黄遵宪的《日本纪事诗》是以诗介绍日本的杰出之作。杨守敬在日本书坛大刮“北碑”风，却又对当时已不为人所重视的汉籍古书大批收求，并与日本书籍版本专家森立之^⑨有非常具体的笔谈资料。王治本虽为使馆一介随员，但却能随黄遵宪一起，与日本的大河内辉声^⑩大谈古诗、大谈《红楼梦》与《源氏物语》^⑪的关系，这样的文化交往绝非一二。大河内辉声是贵族，是明治以前的藩主和明治维新的功臣。他不采用政治式的既利用又排斥、既侵略又蔑视的种种手段，却在文化上与中国学者进行平等交流，自发地寻求来自中国传统文化的启示，这正是当时中日两国交流中的一个独特的现象。从现实上看，清国是战败国，是贫穷且落后的国家，在弱肉强食的时代，它之任人宰割是毋庸置疑的，不但日本如此，西方列强也是如此。但从文化上看，中国却又是老大，是历史悠久、文化发达的国度。日本不同于西方，它与中国有上千年历史文化的纽带，中国文化意识早已被深深渗透在日本人民的言行举止和各种行为准则之中。因此不管有什么风云变幻，日本人民对中国仍然在文化上抱有一种亲和感，即使在拼命汲取西洋文明时，其暗在的潜流也仍然是运行不息。政治是现实的、利益主义的，而文化则是长久积淀的、被孕育在人的生活与社会之中的。日本在明治时代对中国的态度竟会产生如此矛盾对立的截然不同现象，我们可以从中获得一些启示。

政治上富国强兵方针与利益主义倾向使日本政府对中国的态度令人十分厌恶。而民间文化人对中国的那种亲近、诚

愚、坦率还有景仰羡慕的态度，却又使人感到十分亲切。也许西方人不会有这种不一致。但日本与中国在历史上的长久粘连，早在日本人民心中埋下了很深的友好意识与学习意识。自然，如果我们把明治时代作为一个横截面来对待，那么也许还应该有一个纵剖面的存在——自江户（清初）以来对中国文化的追随，到明治时代并未被全部切断，它仍然被或明或暗地延续着。这样，对明治、大正时期中日文化交流可划出如下一个变迁对照的表例：



从政治上看 自日清战争和明治维新以后 这在中日交往史上是一个突变；而从文化上看，其表层由于社会、意识形态的变革而引起的震荡也是巨大的，但从深层看，则自江户以来直到明治大正 仍然有一个选择、延续的过程存在。这种延续，西方对中国不会有，因为西方没有这样的对华交流上千年的传统，当然也就决定了西方人不会像日本那样，在政治与文化、官方与民间之间取完全相反的态度。这就是日本独特的文化背景在起作用。但反过来 这样的突变 不到明治维新、富国

强兵的时代也不会有。走向近代化的思想一变，其他就不得不不变。弱肉强食是国家至上主义与民族沙文主义交往方式的基准，过去日本追随中国，即使有过战争如元军进攻日本^⑧、明军在朝鲜与日本对抗^⑨，但都未形成这种突变。而只是到了明治时代，由于整个思想体系倾向于西方以便跻身世界列强，日本才得以顺利完成这种种突变。这又是时代的独特背景在起作用。有此两项认识，我们对绘画在近代中日历史上的种种事实，不会因其种种矛盾而产生太大的困惑。

犬养毅是个十分典型的人物。一方面 他在政治上支持过孙中山的革命党反叛清廷；另一方面，他在文化上又与清朝遗老罗振玉^⑩交往甚深。犬养毅以自由民权运动活动家而成为总理大臣，援助孙中山在日本东京成立“同盟会”而同时他又出席对罗振玉的送别会^⑪，对罗振玉作为一代知识渊博的学术巨匠（背后当然是中国传统文化）表示由衷的仰慕。在我们看来，孙中山与罗振玉，这是两个无论如何也放不到一起去的人物。但以犬养毅的特定身份，又以日本明治以降政治（官方与民间）交流分道扬镳的事实来作为参照，则此中的情形却又是可以理解的。作为首相，作为“政友会”总裁^⑫，作为第一流的政治家，他是维新派宪政派，所以他支持孙中山，而作为文人学者，他却又是传统派，所以他结交罗振玉。从犬养毅身上，不正可以看出明治以来日中文化交流的一个侧面形态吗？

再来看文学艺术范围内的情形。

绘画的存在不是一个单独的存在，它是置身于一个整体的文学艺术结构中的。因此，如果绘画的中日交流有较明显的变更与转换，它一定会在整个文学艺术结构中或明或暗地找

到逻辑上的呼应。处在同一个大背景下，它们应该有着相近的转换可能性。

文化交流中的内容十分丰富，那么以绘画特别是以中国画为本位，则政治、社会等大关系固然是绘画交流的“大背景”，而绘画以外的文艺活动如文学、书法、雕塑甚至戏剧等，应该是绘画交流的“小背景”。它们共同构成一个文化的底盘，使绘画交流能有所依托并形成一种呼应的气氛。考察绘画交流的文化背景，这部分工作当然不可欠缺。或者更进而论之，如果我们以中国画交流为更精确的考察目标，那么一般意义上的绘画交流，比如油画方面的移植与交流，又比如各种漫画、版画、插图等的交流，当然也可作为背景来研究。不过，我们主要还是希望考察文学艺术方面的大背景。因为它与中国画交流有直接的逻辑因果关系。

在绘画、书法、文学这些属于传统艺术范围的近代中日两国交流格局中，呈现出截然不同的分流状态。书法是一种类型，作为传统方式的日本向中国学习，仍然是近代中日交流的主要倾向。无论是杨守敬赴日，还是日本书家中林梧竹、日下部鸣鹤、山本竟山、宫岛咏士、水野疏梅的赴华向吴昌硕、徐三庚、张裕钊拜师学艺，大抵是日本向中国学习，而并未见有中国书法家赴日学习日本书法的情况。因此，这也还是一种单向的、与古代日本书法家同一态度与立场的做法。这样的倾向在文学与绘画中也并不鲜见。对中国文化的仰慕，会导致岸田吟香不找本国人编本国诗选，却不远万里远涉重洋来找一个不懂日语的俞曲园作去取裁决。不用长久的吸收中国传统文化的观念来解释，只怕是很难作出有说服力的说明的。当然，最典型的例子还有：日本人秋山白严赴中国，向中国篆刻家徐三

庚学印，归国以前，向徐三庚提出一个非常奇怪的要求，要老师为他手写一张文人风格的“毕业文凭”，古意盎然，骈骊工整 显然也是出于同一理由。若不然 徐三庚手书的一纸“毕业文凭”，在明治时代任何一级官府和学校总监中都不具有效应，但只要翰墨中人认可它的权威性，就值得一做。三井财团出巨资指示在上海的分支机构花大力气购买古拓本；中村不折是一个油画家，却在中国大批收购古董，还成立了一个“书道博物馆”；宫岛咏士随张裕钊东西奔波长达八年；水野疏梅只凭杨守敬为他撰的《学书迩言》即在日本一跃成名；还有山本竟山，以与杨守敬、吴昌硕、俞樾的关系成为大正时代日本书坛的主要角色……种种都可看作是中国传统文化在日本仍有不可低估的影响。

但文学是一个复合的存在。如果说，在古典文学领域中，我们仍不难发现日本对中国的一以贯之的热情，那么在现代文学领域中，恐怕更多的倒是中国现代文学家对日本的吸收：日本通过明治维新，较早移植了西洋文学，而这一优势，曾使无数中国青年留学生为之倾倒与着迷，比如森鸥外、夏目漱石、谷崎润一郎……都曾经是本世纪初中国文学界十分熟悉的人物。不仅如此 提倡新文化运动“文学革命”的陈独秀 正是曾在日本驻足过的人物。至于鲁迅、郭沫若、郁达夫 当然更是近代中日文坛上的双栖明星。我们甚至可以说，就是现在作为一种门类概念的“文学”这一词汇，其实最早也是从日本移植到中国的。三国时曹丕手下有“文学”但那是一种职官名。而在戊戌维新之时 康有为著《日本变政考》介绍日本东京大学的学制与学科以要求光绪皇帝废科举办学堂，在他的《日本变政考》中第一次出现了作为门类概念的“文学”一词。此后，