

以日本为中心的美术史观可靠吗

——评金原省吾《东方美术论》

尧育飞

比较美术史的研究落脚点只能以本国为中心？基于国别和文化的比较研究的成果，最终应导向何处……这些疑问颇费思量，但通过《东方美术论》，应该可以判定它不应导向何处。正如该书译者所呼吁：更多的美术史译作，可帮助我们理解中国之外的世界曾走过的道路。

金原省吾的《东方美术论》写于1941年，开笔之日为12月7日，正值珍珠港事件爆发之时。特殊的时代环境与另类的思想底色造就《东方美术论》，因而不能简单从学术角度予以讨论。

强调“转化”以凸显日本美术特质

第一章《序说》奠定全书基调——日本中心的美术史观，所论总不外乎要凸显日本美术风格形成流派，进而讴歌日本美术的优良及丰富潜力。于是，金原省吾在第二章《中国美术》中讨论文人画，就从日本视文人画为“余技”角度出发，认为中国“文人画成为绘画表现的正宗，那么，中国绘画的质量必然低下”。论及中国绘画代表性人物，也以宋徽宗、梁楷和牧溪这三位在日本产生重要影响的画家为例。他认为：“徽宗皇帝联结了唐代和宋代，牧溪则是宋代与后世的纽带，而中间真正代表宋代的特立风格的，是梁楷。”

中国绘画对日本的强大影响，金原省吾无法否认，但他刻意突出两者之间巨大的风格差异，这就是第三章《日本美术》。金原省吾探讨了风土、境、视、座、和等有关日本美术的基础概念，并列举日本和画、佛画及狩野派等代表性绘画分析，最终仍是凸显日本美术特质。其策略，仍是将中国作为参照物分析。为给中日美术划界，金原省吾运用日本流行的“风土”分析方法，类比中国美食等问题，以此说明中国风土养育中国美术，日本风土造就日本美术。可是所举例子偏颇太甚，如认为中国美食不分季节，日本则追求食材的季节性；中国料理厚重浑浊，不如日本清淡等。

为突出日本的中心地位，金原省吾在东西方比较中，将中国的优长视作日本特点；在中日对比时，中国的缺点则成就了日本优长。比如，他认为日本有别于中国和西方的特点是所有的技术都向“技道”靠拢。但他最终不得不承认，即便倭画也深受中国影响。

金原省吾的解决之道是强调日本的“转化”能力。如文字方

面，“中国文字在传入日本不久之后，便被日本人转化为了日本的语言，日本文化自古显示出强大、惊人的同化力。”对日本美术和画论无法深入吸收中国成就，他认为不能归咎于日本的误读，而应当将这些误读视作日本最终形成自身特色的基础。这无非是为“中国绘画的日本化”铺垫。金原省吾认为，日本气候的潮湿和温和形成“和”的风土特色，也构成日本画的“境”的特质。

走向“日本中心的美术史观”

相对而言，第四章《美术的伦理性》确实揭示东方美术的共同特点，即东方“美术是带有伦理性的，其创作是建立在人格性的基础上的”。本章还着重分析书法的伦理特性，最终引出书法为生活服务的论调。由于彼时生活的核心是国家，美术的研究进一步导向国家目的。

在第五章的《总说》中，金原省吾直接点明美术和生活相互渗透，“我们的美术，就是我们的生活……因此，从生活中来反观美术可谓还本见性了。”

对于美术的认识影响对于生活的认识，同样，对于生活的理解也影响对美术的见解。这可从金原省吾对日本美术“具体的小”的解释管窥一二。他认为所谓“小景性、集中性，其实都早已在中国绘画中出现过了，但真正使其更加纯粹化的，是日本”。金原省吾执着于为日本的“小”辩护，他深知无论就土地、美术与文化而言，日本都是小的，但他看重的是“大与小存在着互相靠拢、亲和、融合的趋势”，“具体的小一旦成立，日本和也就成立了。具体的小的构成即是和的构成，是东亚构成的核心，日本也由此占据了象征东亚的‘座’的位置上，不论是美术还是文化皆然。”全书至此作结。

如此收束，可见金原用心，目的自然是拔高日本的成就。却正因这样的期待与愿望，透露金原省吾对日本美术和文化的不自信。尽管他唱衰近世中国美术的成就，甚至贬得一无是处，希望日本美术能“走出中国的阴影”，但事实上，中国艺



术对日本根基性的影响无法忽视。而过于阐扬日本的独特性，恰恰遮蔽他看待中国美术的客观视角。

本书虽冠以“东方”之名，目的却在“以美术的视角观察日本”，而东亚其他几国不过是这种分析的参照物，朝鲜和琉球甚至无足轻重。围绕“中心—边缘”的考察中，边缘如此不值一提，可见金原省吾此书有明确的以论代史倾向，目的在推断日本美术是东方美术的未来和希望，将与西方美术竞争。正如《日本汉学史》作者所揭示：金原省吾是昭和时代十分活跃的艺术史研究者，其研究大体有从中国美术转向日本的脉络。换言之，金原的美术史研究最终走向“日本中心的美术史观”。

跨越国别的研究能否超越国别

金原省吾的这种转向促使我们思考：比较美术史研究的归宿只能是祖国吗？或者说跨越国别的研究能否超越国别？

在20世纪二三十年代，为对抗西方现代艺术的冲击，如大村西崖、陈衡恪等一大批中日研究者对文人画予以极高评价，以之作现代东方艺术的代表抗衡西方。文化的对立框架一旦普遍确立，这种对立就不止止步于东西方的竞赛，而是继续在地区层面渗透下移。在东方内部，自然也会催生主要国家的竞赛。东西方的竞赛以及东方内部的中日较量于是不可避免。随着中日战争的爆发，关于东西方的争论逐步让位于中日两国的文化较量。这种竞争的分化与下渗可从金原省吾在中国学界地位变化稍作蠡测。

在对金原省吾的学习与超越之路上，中国美术史研究者付出相当努力。师从金原省吾的傅抱石(1904-1965)在1934年致他的一封信中称：“先生研究之成功，晚固万分敬佩，尤其

对于先生研究之精神，更为景仰，故在《唐宋之绘画》‘译者序’中，特别记述先生治学之勤。盖欲药中华士子懒惰之病也。”少了直接师承关系的滕固(1901-1941)说得更为直白，在其1933年出版的《唐宋绘画史》导言中，高度评价金原的工作，“1921年，金原省吾的大作《古代中国绘画艺术研究》出版，这是第一部较为完备的中国艺术理论专著……凡研究相关问题之人，必然不能绕开此书。”“在研究工作中，我必须像金原省吾一样，在论述之前先收集资料和校订文献，这项工作耗时颇长。唐宋时期的种种关系比唐朝之前复杂很多，正因如此，要和金原省吾决一高下并非易事。”

这种对他国学人不服输的姿态，在金原省吾的著作中也时有流露，不过他面临的挑战更大，从传统上而言是沉甸甸的中国文化的影响，从其时而言则是西方艺术史研究的长足进展。然而，不管怎样，一旦以自己的国家为本位，剩下的就不只是学术上的较量，而是必须在自己国家的基础上胜过外国学者。傅抱石在翻译金原省吾《唐宋之绘画》后，已着手翻译《关于绘画中的线条研究》，因抗战爆发，只能停止。以至于60多年后，陈振濂在《金原省吾：划时代的线条研究》中仍对金原省吾有关线条研究的成果迟迟未能译至中国而抱憾。抗战时期，中国学界对金原省吾的著作似采取普遍沉默姿态。联系彼时雷海宗、林同济等“战国策派”思想言论在大后方的流行，这种状况并不难理解。许多学者都认为“国家至上是世界时代精神的回音”。在遭受日本侵略的中国，知识分子拥抱国家主义。而在日本的金原省吾，同样醉心于此。

止于校园和学术园地的金原省吾无疑是楷模式人物，可一旦将研究扩张成更为宏大理想，将美术史研究服务国家、试



《东方美术论》
[日]金原省吾著
骆晓译
浙江人民美术出版社出版

◀[日]狩野长信《花下游宴图》(正面局部)，日本东京国立博物馆藏

图影响生活时，偏差必然发生。

《东方美术论》最值得反省之处

金原省吾明确揭示艺术与时尚的关联，“今日所有的力量都向国家集中了，为国家的目的而集中起来，因为这是一个必须集结举国之力的时代，这一点其实在从幕府末期到维新以来的日本历史上也都十分显著，只是今日这股力量是一致对外的了，所以有了比任何时候都强烈的必要性。在这个一切为了国家的时代下，美术也不能例外，这就是美术的时局性，也就是美术向宏大的国家目的集中的一种伦理性。”在世界局势演变为国与国竞争时，金原省吾认为，美术研究不再是单纯的美的研究，而必须首先是基于本国、服务国家的研究。由此，“东亚美术论”必然导向“日本美术论”，乃至成为更狭隘的为日本而服务的日本美术论。比较美术史的研究由此偏离学术而转向国家民族的优劣之争。

对金原省吾而言，美术研究如何凸显当代日本特质，才是他深感焦虑的。他认为，日本“真正缺乏的，正是积极的开创性，用更扎实的、更厚重的内涵去补充贯注当代的性质，使其不流于空洞，使真正的日本特性不再是过去，而是当下”。换言之，金原省吾秉持“日本中心的美术史观”，希望形成展示日本当代风格，呈现当代美术的日本气派。

金原省吾的话颇值深思。当国家逐步走向强盛或面临严峻外部挑战时，较易激发特别的民族与文化自豪感，此时，文化可能一跃获得空前的地位，成为象征民族面貌的特别存在。文化承担如此重任，于是基于国别和文明区域比较的研究，就不免带有色眼镜，而其归宿必然只能是基于本国的国家本位。金原省吾《东方美术论》最值得反省处正源于此。