



社”，在“提倡风雅，保存国粹”、“精研古法，博取新知”的精神指向下，继续与日本画界合作，并且在北京、东京、上海、大阪等地举办过4次大型中日绘画联展和多次学术交流活动，影响巨大。两国美术友好交流的关系从国民党代总统徐世昌到教育部长蔡元培，以及这一时期中国文化艺术界权贵人物，都积极延续和响应。

中国画和日本画之间的这种连带关系，是由特定的政治、经济、文化、地理位置和历史背景决定的，更是由当时中国经济基础所决定的。由上文可知20世纪初期的日本，由于明治维新较长时期内日本人意识观念的转变，日本在经济上对西方文明的全盘接受使其国力大增，由于当时的交通条件和经济发展，较之中国，日本对西洋绘画的接受和在日本国内传播其影响的力度，不仅时间更早，而且其普及面要广泛得多。当西方社会的文化艺术进入现代状态时，当日本仿效西方已经建立起一套较为完整的西化美术创作和教育体系的时候，中国文化艺术及其教育仍然处于封闭的状况。这跟当时中国国力虚弱、社会经济发展几乎停滞、不时遭受包括日本在内的外国列强欺凌掠夺的国情有直接关系，也就是这个时期，西方近现代文明以及日本化了的西方文明，以不容阻挡的趋势向中国扑来。

所以，特别是“从‘五四’起，中国引进西方文化多半是日本的‘转口’文化。”（水天中《中国画论争50年》）什么是“转口”文化呢？举两个例子，日本人将英语Fine Art译为“美术”，过去中国没有美术一词，现今中国沿用（绘画称绘事）；虽然1902年在两江师范学堂便有了西方似的图画课，但当时众多学校里的西洋画老师多半是日本人。西方美术进入中国，不论是直接渗入还是通过日本转口，但从最初开始的有限吸收到时缓时急的抵制，总而言之西化之风是愈来愈强劲。平山郁夫曾说：“文明常常是伴随着武力和经济的。富豪集中的地方也是优秀脑袋集中的地方，人们可以从过去成为了大帝国之中的那些优秀的收藏和陈列品的观赏之中证明这一点。卢浮宫美术馆也好，大英博物馆也好，它们的国家都曾使用过武力和经济力，从被占领的许多国家抢夺大量的美术品，才有今天的收藏和陈列。”（《世界之中的日本绘画》）

尽管中国在20世纪30年代至40年代便开始接受西方艺术，但真正的现代艺术从其根本变革而言，到中期，特别是80年代中期美术思潮为导火线，才引爆了中国现代美术运动的发生与演进。在中国画艺术域，学术论争和非学术的因素表现得非常激烈而形态多样。从小李山的一篇具有对传统形态中国画讨伐性质的文章《当代中国画之我见》于1985年在《江苏画

刊》第7期发表，到20世纪至21世纪交接之际中国画展开关于“笔墨等于零”、“守住中国画底线”、“什么是中国画”、“什么是中国画的笔墨”等话题此起彼伏。从表象看，按其论争与研究的程度与深度，关于中国画的继承传统与改革创新，如何使当代中国画既保持住传统文化根性，又与时代审美需要结合以及当代中国画所应当承载的民族文化艺术价值，似乎也已经在当代中国文化艺术体系中有表现。

然而，随着世界经济文化逐渐趋于一体化的人文大潮中，当代中国画显现出来的多层面的文化虚脱暴露了出来。当那些以19世纪末20世纪初及至80年代中期就已经被反复研讨、显得老生常谈的议题失去意义的时候，人们不得不承受当代中国画所面临的尴尬境遇，不得不重新思考重塑当代中国画艺术之学术品位和威望的问题。人们逐渐认识到把当代中国画艺术的所有研究，都应将其纳入当代中国美术文化和世界美术的大范畴之中进行的意义，特别要与中国画艺术有着密切关系的日本画进行比较研究，要吸取日本画在近百年来由传统形态步入现代形态途中所经历和体验过的经验教训，只有这样，我们才能有效避免重蹈日本画尴尬的覆辙。

为什么这样说呢？因为当代中国画领域里表现出来的状况与日本画坛曾经发生过的情形极其类似：1.狭隘的保守者既不能发扬传统中国画艺术之光大，反而将其朝着浮浅化、修身养性似的大众化的倾向发展。日本美术评论家鼻中光享评论日本画时说：“虽说今天日本画的水准并不是那么低下，但那种受到大众欢迎的作品的制作方法比较差。日本画本身，客厅绘画和绘画作品的区别是不够的。整体说来，只要是用了日本画材料和颜色，不管怎么说都可以叫作日本画。”这样的状况在当代中国画领域更是比比皆是，有过之而无不及。尽管全国美展及相关的专题中国画展览中作品的尺寸与主题内容有规定，但的确很难看到从绘画艺术本质上具有原创意义的作品。那些艺术观念落后于艺术事业并不是那么忠诚的评选者或“权威”的专横把持，有意无意更加推波助澜地助长了这种倾向的发生与发展。2.民族文化虚无主义者把中国传统文化艺术讲求素质修养的全面综合、西方现代主义知识分子追求人格和思想独立两种形态之间的关系对立起来，人为贬低传统中国画，唯西方现代艺术为目标而仿效，恶意诋毁当代中国画艺术存在的意义和价值言行举止时有发生。有志于真正意义上继承和发扬中国画艺术的同仁们若再不省悟和反思，日本画的困惑和尴尬难道不是当代中国画的困惑和尴尬吗？

## 浅议近百年来日本美术文化对中国民族绘画 （包括台湾胶彩画）的影响

张小鹭（厦门大学教授）

一、20世纪以来日本美术文化的变迁与中国民族绘画的关联性

始于19世纪中叶的明治维新，打开了日本文化朝向西方的大门，美术领域也与其他文化一样，发生了东西方文化、和洋（即大和与西洋）文化的冲突，最后经过维新百余年的历程，做出了美术文化（即绘画形式语言及相关的人文审美精神）的抉择，建立了创造性的日本与西方、传统和现代相结合的美术文化新形态。可以说和洋美术文化的冲突与融会，贯穿于日

东瀛扶桑与我国一衣带水，特殊的地理位置与历史环境，形成了日本与我国悠久而深层次的文化艺术交流，郭沫若曾认为：“资本主义以前的文化，是从中国流到日本，资本主义以后的文化，是从日本流到中国。”本文拟探讨资本主义进入东亚后的20世纪以来，变化中的日本绘画形态，如何影响我国的民族绘画的发展历程。追溯这段历史，将十分有助于我们在新的全球化历史条件下，继续做好吸收外来文化艺术精华，发展本土民族绘画的工作。

本美术整个现代化的过程,并对中国各个时期产生了不同程度的影响。具体地分析起来,大致可以分为以下三个阶段:

1.导入期,大致为明治后期(1896-1912)。即从引进西方美术表现方式与技巧开始,变革美术形式语言浅层次文化。当时,如同在自然科学领域中的认识论那样,虽然承认西方自然科学的理论知识,但是,在哲学理念上,则仍吸取东方传统的儒学观念,并认为,“西洋虽无‘道’,但在‘艺’(技术)是卓越的”。

在经历了明治前期(1868-1881)西洋风美术为主导;中期(1882-1895)日本美术复兴凸现;进入后期后,新日本画(包括京都派日本画)和外光派油画的崛起,使日本的绘画告别了模仿中国古典结合日本传统的样式,在20世纪初达到全面繁荣。当时,侨居日本的美国东方美术学者芬诺洛萨<sup>1</sup>在考察日本古代佛教艺术时,发现其中有西方希腊文化的基因,(他认为6世纪佛艺术东渐潜入日本后,成为类似唐末风格的唐绘和大和绘,后经狩野派传承至近代)<sup>2</sup>发表了题为《美术骨髓》的演讲,在日本流行甚广,影响颇深。他推崇经由丝绸之路,吸收西方古代文化精华的佛教美术,传入日本形成的传统绘画大和绘样式,他的观点经过其弟子冈仓天心的补充与实施:“……首先巩固日本美术之历史,而后考虑吸收西洋美术之精华。”<sup>3</sup>使日本民族绘画在全盘西化和国粹主义争斗的夹缝中,开拓了唯一可行的折中发展道路。嗣后出现了对中国最有影响力的菱田春草、横山大观等新日本画运动领军人物和以竹内栖凤为首的京都派艺术创作实践群体。

其中菱田春草1909年创作的《落叶》,其划时代的杰出表现,成为新日本画运动的代表性作品,绝不是偶然的。春草超越了早年对他影响很大的新日本画的先驱者狩野芳崖的“和洋折中”的表现方式(这种浅层次的变化虽然采用了西洋画的透视与色调,但是在树木山岳的形态等方面,仍然是狩野派的造型程式),他与横山大观等人大胆地舍去东方传统的线造型画法,将利于发色的胡粉(蛤粉)作底,孜孜以求色彩调子的浓淡丰富变化,并善于运用间色,融会写生和装饰性形态的艺术效果。但是,当时被世人讥讽为没有传统的“臃肿体”,像西方的水彩一样。倘若就艺术风貌来说,春草重绘画形式,而横山大观则重格调,画面气势磅礴。

此外,以竹内栖凤为首的京都画坛,一方面承接圆山四条派重写生的传统,另一方面又受芬诺洛萨推崇创造性东方绘画的影响,再次对东方古典绘画进行学习。他把这两者结合起来,创造出一种具有东方自由写意特点,又有严谨具象造型,还有水韵渗化色彩的日本画革新风格。这种融合东方古典形式与西方现代风貌的方式,虽然被当时新闻传媒讽刺为“四不像”,但是他坚持以圆山四条派为基础,借鉴狩野派、土佐派、大和绘及汉画等东方古典绘画手法,又利用自己去欧洲考察的机会,研究了西方的油画、水彩和摄影艺术,采纳了西方绘画中的光和空气的表现手法。以他为代表的这种善于用“水”的洗练样式,给中国上个世纪的画坛很大的影响。雄踞中国南方近百年的岭南派开宗人物高剑父等人,正是在日本留学时,将日本重视写生和不拘于书法用笔的写意性带回中国,影响了岭南画风。栖凤门下的土田麦倦、桥本关雪和上村松园等人,则寻求不同于东京地区日本美术院展览风格的新古典主义意趣,而令人注目。

总之,大致在导入期新日本画在吸收西方造型语汇上,还只是着眼于表面技巧层次上的拼装组合,对深层次的西方审美

精神方面,基本上采取排斥的立场。而这种模式恰恰至今仍对中国民族绘画有很大的影响。

2.消化和移入期,大约为大正时期和昭和前期(1912-1945),伴随着大量西方技术的引进,日本逐渐深化引进西方在社会制度、思想价值观念和文化艺术、美学观念等方面的社会改革内容,“东洋道德西洋艺”进一步形成,发展为“和魂洋才”的文化现象。但是这种文化是在严格的封建文化的制约下,在传统文化内在结构的多层次上,以全面冲突的形态展开的。它时常表现为全盘西化与国粹复古冲突的反复凸现。在政治上封建君主专制的天皇制绝对主义与资本主义的君主立宪、民主政体的冲突,由于前者的强化,当时使日本错误地步入了对外侵略的道路;在美术文化方面,同样存在着两种极端对立的思维方式,即“冲突→认同”和“冲突→排斥”的模式。但是,在日本画家的艺术创作感性探索和理性思索中,自觉或不自觉地意识到西方美术形式及其文化精神是传统绘画转化的主要外在因素,它起到了历史性的促进作用,同时又注意到传统绘画及其文化形态在适应社会历史进程中的内在动力,以及它自身的可变性张力是使传统绘画向现代形态转化的重要内在因素。

在这种以时代精神和现代审美意识来改造传统美术文化价值体系的过程中,通过日本艺术家的不懈努力,逐步趋于朝向形成新日本画的文化形态与表现语言。具体地探讨起来:

(1)东京画坛产生的以菱田春草、横山大观为代表的新日本画,吸取西方自然主义造型表现观念来复兴东方古典手法,并趋于洗练和纯艺术的倾向,促使院展东方式的新古典主义风格的纯化,是这一时期出现的安田靫彦、小林古径和速水御舟等登场的新画家。古径致力于追求精致高洁的造型,给了当代中国的工笔画家以相当的启示。此外,川合玉堂、镝木清方、松冈映丘和山口蓬春、伊东深水等人,立足于狩野派与四条派传统基础上,掺合洋风自然主义的表现,令人耳目一新。像山口蓬春这样的新人,还吸收了西方现代立体派的某些手法,审美趣味更趋于现代。

(2)京都画坛则更有些出色的表现,前辈竹内栖凤的作品在极致中显示出某种洗练澹润的风格;特别令人注目的是1923年从法国留学归来的土田麦倦,在《舞妓林泉》和《罍粟》等作品中,寻求典雅和静谧的悠玄意境,显示出不同于院展<sup>4</sup>的新古典格调。

此外这一时期日本杰出的代表性日本画家,镝木清方、结城素明等人,还参与了明治神宫外苑的圣德纪念绘画馆的系列巨幅日本画制作,当笔者看到这些几乎每幅都有5米×3米左右,为明治天皇家族歌功颂德的作品时,其政治题材的褒贬与否姑且不论,但是,其制作于20世纪初的作品样式与表现技巧,与今天我们全国美术展览中优秀的有代表性的工笔画作品如此地接近与暗合,令我十分震惊。

总之,日本画在这一时期,开始出现了将外来文化与本土文化,由冲突走向并存、融合的发展趋势。这一过程促进了日本本土绘画适应日本近现代历史和社会的变迁,逐渐步入现代形态的轨道。由于这期间中国(包括当时处于殖民地日治时期的台湾地区)有许多留学生赴日本留学,以及中日间的交往频繁,例如,中国大陆和台湾地区也聘请了许多日本美术教师、画家来华任教、游学,如赴台湾的乡原古统、村上英夫和木下静涯等人;而大陆最早开办美术专业的两江师范学堂,连教学课程系统都是模仿日本东京高等师范学校,美术教具也都是从日本进口的。此时日本绘画对中国画坛的启迪,比导入期有更大

的影响。

3. 外来与本土美术文化的并置与融会期, 即指二战后至今的时段(1945年至今)。日本战败后, 美国占领日本并强令进行民主化变革, 进行了一系列变革天皇制、家族制和废除贵族制等政治和文化体制的改革, 彻底瓦解了日本封建思想的残余, 促进了人们思想的解放与艺术观念的变革, 形成了科学、民主和自由的时代人文思潮。艺术家个体在开放的社会环境下, 在外来文化思潮猛烈冲击着固有的文化价值体系的洗礼中全面觉醒。并且使和洋美术文化的冲突, 在前所未有的范围与层次上展开, 还逐步由外在的表层技法、形式语言的结合, 而转为内在深层次的文化审美意识的融合。这种基于外来和本土文化之间的“冲突→并置→融会”的美术文化模式, 促进了多元文化结构的进一步扩展与系统化, 使日本美术文化体系具有更大的包容量和吸收外来文化精华的能力, 为和洋文化的并存与融合营造更为有利的环境。具体地联系战后现代日本画讨论起来:

在20世纪50年代日本出现了我们熟悉的东山魁夷、高山辰雄、平山郁夫和加山又造等中坚力量后, 日本画历史进入了战后现代日本画的新形态。创造美术社(嗣后改为创画会)开始提出:“我们期望创造立足于世界的日本绘画。”他们试图打破封建的程式传统, 在历史传承悠久的本土绘画上, 建立国际流行的风格表现。<sup>5</sup>并且注重“融合欧洲的科学理性追求和东方的非理性直感, 把握这两大传统的精华”。<sup>6</sup>他们制作了趋于西方现代风格的作品, 在形式上也突破了战前的新古典风貌, 采用古代丝绸之路佛教壁画所使用的岩彩材料, 并将这种材料蜕变为有粗细粒子的区别; 在画面产生肌理材质美感; 运用现代化学的硫化高温变色技术; 增添了使用人工岩彩(类似彩色玻璃末), 以弥补天然矿物色在品种上的不足, 而具有当代审美特点的视觉冲击力。可以说这是日本画在形式语言与内在文化审美上的第二次巨变。

创画会(即早期的创造美术社)创造现代日本画形态的理念与实践, 与当今世界的艺术思潮大趋势合拍, 而在日本获得成功。它在现代形式的审美感性上, 还逐渐影响到画坛其他画家, 潜移默化地渗透到现代日本画三大画派其他派别的院展和日展的作品中; 而崇尚新古典主义的院展画家则又开辟了超现实主义的新表现风貌, 其主要代表画家是岩濑英远、片冈球子和平山郁夫等; 日展由于它的前身是官办的组织, 所以它的艺术表现呈现稳健的不偏不倚的中间路线, 除东山魁夷外, 高山辰雄、杉山宁和福田平八郎、德冈神泉等人都是代表性画家。东山注重美术文化的哲理与诗情、传统与现代、东方与西方的统一。在审美上关注内在高雅的东方物之衰格调, 但又是从现代工业文明的角度去抒发, 可以说他的作品渗透了本土文化传统而又具有被外来文化现代化的特征。在形式语言上, 他以西洋画的表现手法介入日本画的现代性, 在传统的平面化中增强空间感, 在装饰风中寓抒情。

总之, 当代日本画坛的经验表明, 确立西方现代美术文化与东方传统美术文化的结合, 必须立足于日本人特定的思维方式上进行融会, 方能保证当代深层次美术文化的变化仍然根植于本土传统基础。当代中国的画家往往从形式语汇上去学习现代日本画, 却忽略在这方面进行深层次的思索。

二、20世纪以来, 日本画的形式表现对中国民族(包括日治时期台湾的胶彩画)的影响

由于文化影响的渐进特点, 表现在地域美术文化互相影响方面, 通常会有一个时间的差距。也就是理论上说, 日本美术

导入期发生的事物, 一般要在他的下一个阶段, 即消化期和移入期才能全面地影响相邻的我国。实际也的确如此。无论是留学日本的学者吕澂教授与陈独秀在《新青年》刊物上对谈强调输入西方写实主义, 改良中国画的观点; 还是高剑父、何香凝学习竹内栖凤的表现技法开宗岭南新派; 或是台湾的陈静、林玉山、郭雪湖等从镰木清方、伊东深水处吸取营养, 开创台展三少年胶彩画制作新风; 还是陈之佛从结城素明的作品境界得到启迪, 而成就其陈派典雅色调的意趣撞色与工笔勾勒相结合的风格; 或是傅抱石从横山大观处悟到了水墨淋漓和气势磅礴; 或是周思聪从赤松君子的原爆图中, 见出自由的具象线造型的方法; 还是当代中国岩彩画家们从现代日本画的形式裂变中, 洞察到其背后深层次的多元审美文化的融合。……总之, 融合东西方文化先行一步的日本画, 给了中国民族绘画(包括具有台湾地域特点的胶彩画)的变革与转型, 从技法、形式语言和表现形态与理念上都很大的影响。

就日本画历史上对中国的影响, 笔者在此具体地从20世纪初出现的台湾胶彩画这个个案来归纳分析和探讨反思。

所谓胶彩画, 是台湾地区的一种绘画, 它与当今大陆现代重彩画, 也称之为岩彩画有相近的表现语言, 它使用天然的矿物色、泥性和植物水性等材料, 主要采用写实的手法制作来反映地域的人情风俗, 其良好的艺术表现效果, 是台湾民众喜闻乐见的一种表现形式。胶彩画产生于台湾日治时期, 1915年后, 陆续有一批热爱东方绘画的台湾前辈艺术家, 到日本美术学校留学, 学习当时变革中的新日本画。此外, 当时日治初期的西式学校, 也聘请了日本的乡原古统、村上英夫等日本画教师来台任教。此外, 日治时期的台湾官方美术展览也为了区别西洋画设立了东洋画科目来容纳东方的胶彩画和水墨画。胶彩画由于注重借鉴新日本画的写生与写实, 反映现代生活的感受, 表现台湾的南国风土人情。当时被世人称为“湾制画”, 具有一定的台湾本土特点。但是, 客观地分析起来, 台湾近代胶彩画的表现形式, 显然是受日本明治美术吸纳西方绘画形态语言的影响而诞生的。此后经过近40年的困顿历程, 重新得到复兴繁荣, 并出现了传统、现代与学院等三种倾向的艺术表现形态。除先辈林之助、詹前裕外, 李贞慧、张贞雯和王怡然等这批20世纪80年代后去日本研习现代日本画的返台画家, 大多在高校任教, 他们将更具当代审美趣味, 更富于表现力、趋于国际化的现代日本画的制作理念与方法带入岛内, 形成了具有相当文化容量的胶彩画学院派风貌。但是, 相对而言, 其他流派的胶彩作品, 如何从深层次的美术文化来把握胶彩形式语言, 特别需要理解作为台湾乡土文化的胶彩画, 其经由日本间接传承的文化渊源根底, 仍然是与丝绸之路一脉相承的华夏文明。

综上所述, 无论是从日本狩野派到新日本画的确立, 再到发展成为现代日本画的历史进程, 还是思索、反思近一百年来日本美术文化带给中国民族绘画(包括台湾胶彩画)的变化与影响, 历史的经验证实, 民族绘画的现代转型必须要根植于传统绘画, 而传统绘画本身也要适应当今世界经济一体化的环境, 就必须趋向现代形态。中国民族绘画的发展, 只能通过借鉴和吸纳外来美术文化中的精华, 在对自身本土美术文化加以改造和扬弃的基础之上, 发挥传统美术文化创造性的主体作用, 方能实现两者的融合贯通。

(下转32页)



鸡冠花 熊广琴

涉博览，大量阅读。不仅认定读书学习是一辈子的事，同时明白它山之石和此山之玉的关系。从古到今，包括中外至20世纪的美学文论、艺术批评、传统中国画论等等，她都有所接触了解。这种自幼养成的良好的阅读习惯，使她在生活中便多了几分定力，“定而生慧”是在今天这个追慕时尚难得潜心的浮华时代尤为难得的修学方法。熊广琴就是以这种看似最简单的方法在积累智慧，经年累月，使她眼界即开，思维多向，而非局限于某家某派的观念和技艺。长期沉迷于传统文化中最为经典、精粹的艺术，这又使她眼力既高，趣味摒俗。从事艺术创作就在一个相当层次的起点上出发，进而能够自出机杼，异于他人。

再次，广琴生长在历史上的六朝古都——南京。这里千百年来殷实富庶，系传统华夏文化的传承之邦，历史文脉丰厚，代有人杰引领文坛风骚。熊广琴受六朝文化氤氲氛围的濡染，又赶上国家经济强势，文运昌盛，文化艺术百卉竞艳，得天时地利，这就使她的作品品味纯正，气局不小。更为重要的，是注重博采众长的女性思维在对国画艺术的体认和领悟方面，比一般同业男士多了一份细心与慧察。多年苦学有成，来自同行、师长的褒奖激励着熊广琴，也因此，她在设定艺术价值取向的时候，敢于直面女性身份应对当代写意花鸟画的发展创新，即中国传统花鸟画艺术向现代形态转换的大课题。这种对于理

想目标的追寻，注定了熊广琴必须继续勤学敏思，必须刻苦坚忍，甚至皓首穷经，倾一生心力而为之。

当然，就熊广琴个人纵向的求艺道路而言，她目前尚处于生命上升时期。一系列作品的广受好评，出版、发表的作品赞誉纷至，但这些并未使她满足，因为她懂得对于处在她这个年龄段的女性艺术家而言，清疏、醇厚、孤高、劲健等艺术品格中的诸多优良品质皆具，令同好称羡，然则生有涯而艺无尽——无论思想的、精神的，抑或是智慧的、实践的，还是生活的、生命的……她要想在已有的成果的基础上百尺竿头更进一步，只有沉潜，再沉潜，下更大的功夫。技进乎道，端赖修养。

令我感到欣慰的是，熊广琴十分清醒地意识到：中国艺术是讲究传承的，所谓“衣钵相传”。传的是智慧，以及积累智慧的具体方法。我们每个人手上其实都有个“钵”。钵有大小，所盛内容也不尽相同；但作为一个中国画家，聚攒其中的智慧结晶应该具有宏阔的法度，精妙的气韵和高迈的品格……熊广琴多年来的创作实践何尝不是在印证这样的道理。广琴年轻，还有长长的路要走，但愿她以沉静的心态，去躁去骄，以大智慧继续攻书修业。广琴即将去中央美院攻读硕士学位，经过这所学府里良师高手们的再锻造，她的技艺必将更加精纯。余对其寄厚望焉。

(上接40页) 注释:

<sup>1</sup> 芬诺洛萨 (Earnest Francisco Fenollosa 1853-1908) 西班牙血统的美国人，1887年毕业于哈佛大学，主攻哲学，曾学过素描与油画。来日本后曾在东京大学任教，后对近代日本美术复兴运动产生重要影响。

<sup>2</sup> 美术评论家细野正信《从文展到常展》明治·大正·昭和——日本画收藏名作展。

<sup>3</sup> 刘晓路《日本美术史话》人民美术出版社1998年第167页

<sup>4</sup> 即日本美术院展览

<sup>5</sup> 刘晓路《20世纪日本美术》文化艺术出版社1997年第100页

<sup>6</sup> 同上注第101页