

潘力 著

和风艺志



和风艺志

从明治维新到21世纪的日本美术

人民美术出版社

和风艺志

和风艺志

从明治维新到21世纪的日本美术

潘力 著

人民美术出版社

本书获日本国际交流基金会出版资助

本书作品图片由艺术家本人或其亲属直接提供,

并得到日本下列机构的协助, 谨致谢忱!

东京艺术大学

东京国立博物馆

东京国立近代美术馆

东京都美术馆

东京都现代美术馆

森美术馆

横滨美术馆

神奈川县立近代美术馆

讲谈社

朝日新闻社

美术出版社

东京画廊

小柳画廊

小山登美夫画廊

村上隆 KaiKai KiKi 有限公司

三潞画廊

富士电视台画廊

目 录

1	导 言
7	序章 “间”——独特的时空观
9	“间”概念的缘起与神道信仰
10	禅意空间
12	绘画、文学等艺术形式中的“间”
14	“间”概念的积极倡行者——矶崎新
16	访谈录：日本建筑设计家矶崎新
19	第一章 日本美术与西方的相遇
21	一、写实绘画的黎明
21	舶来的“远近法”
25	横滨的视点
28	二、技术与艺术
28	博览会机制与工艺美术的振兴
30	近代油画的开拓者——高桥由一
33	西式美术教育的发端——工部美术学校
37	第二章 “日本画”与“洋画”
39	一、冈仓天心与新日本画
39	费诺洛萨的《美术真说》
43	从东京美术学校到日本美术院
47	《东方的理想》
50	横山大观与“朦胧体”

55	二、黑田清辉的“外光”	117	“战争画”的漩涡
55	折衷的学院派	120	访谈录：日本美术史论家高阶秀尔
58	“新派”与“旧派”的论争		
61	未尽的理想主义		
63	三、浪漫的装饰性	125	第四章 复兴：走向现代
63	优雅的东方情怀——藤岛武二	127	一、重振旗鼓的前卫美术
67	激情的天才——青木繁	127	在废墟上复活
72	访谈录：日本美术史论家佐藤道信	130	吉原治良与具体美术协会
		135	抽象绘画
79	第三章 个性化与民族化的时代	139	“反体制”与“反艺术”
81	一、新兴美术的潮流	144	二、日本画的战后轨迹
81	《白桦》	144	传统与革新
85	村山知义与“MAVO”	147	超“日本画”
88	二、岸田刘生的“内在美”	151	源远流长的“岩彩”
88	现代启蒙与“古典感化”	154	三、现代文化与大众艺术
90	“写实的神秘派”	154	“世界的栋方”
92	“真实”的观念性	158	现代动漫之父——手塚治虫
96	三、开拓新的地平线	163	冈本太郎的“对极主义”
96	版画——HANGA	168	大众文化的旗手——横尾忠则
100	“大正的歌麿”——竹久梦二	172	四、“增殖的魔幻”——草间弥生
105	日本画与现代主义	172	无限增殖与自我消灭
108	“梅原·安井时代”	176	纽约“前卫的女王”
112	四、东方的油画——藤田嗣治	178	“我想驾驶这辆车去谈一场精彩的恋爱”
112	巴黎的际遇	182	访谈录：日本艺术家草间弥生
115	“绝妙的乳白色”		

187 第五章 “物派”与“后物派”

189 一、寻求相遇——“物派”

189 “物派”的缘起

191 “物派”推手——李禹焕

193 “真正的物派”

197 “类物派”

202 访谈录：日本艺术家李禹焕

210 访谈录：日本艺术家菅木志雄

216 二、后物派

216 材料世界的展开

220 时间与生命

225 “新表现主义”

230 对话与交流

234 访谈录：日本艺术家保科丰巳

241 第六章 影像生存

243 一、解剖文明的大师——森村泰昌

243 解构经典

245 对“美术馆”的再定义

248 流行文化中的女明星

249 20世纪的《安魂曲》

252 二、尽精微，至广大——杉本博司

252 “被曝光的时间”

255 复制与融解

257 “时光机器”

260 访谈录：日本当代摄影家杉本博司

262 三、“江户仔”荒木经惟

262 生命的主题

265 “色情余韵”

267 乡愁的感伤

270 访谈录：日本摄影家荒木经惟

275 第七章 可爱文化

277 一、村上隆：“艺术家就是企业家”

277 “我要世界级的影响力”

279 SUPER FLAT——超平面

283 《艺术创业论》

286 二、奈良美智：一个人的独白

286 疏离寂寞之美

289 “我一个人，但我不孤独”

291 在童年里寻找自我

294 访谈录：日本艺术家奈良美智

300 访谈录：日本画廊策展人小山登美夫

303 第八章 开放的边界

305 一、重叠与融合

305 跨越“设计”的边界

308 生命经验的感悟

311	“虚拟”与“现实”的对话
315	二、“为善者”与“为恶者”
315	小泽刚——“平和”与“和平”
320	访谈录：日本艺术家小泽刚
328	会田诚——真诚的荒诞
332	访谈录：日本艺术家会田诚
342	访谈录：日本美术评论家榎木野衣

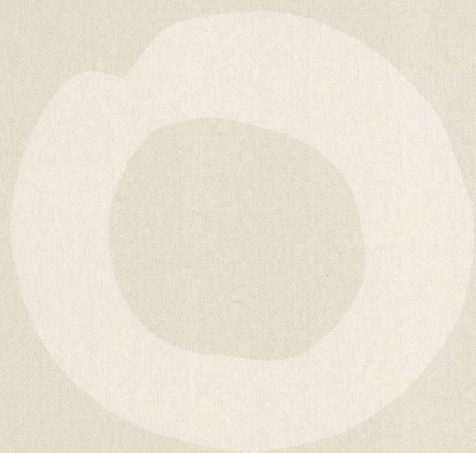
347 第九章 共生的“场”

349	一、“人类生活在自然的怀抱里” ——新潟“大地艺术三年展”纪实
349	区域振兴计划
353	“空家·废校工程”
357	“场”的创造与生成
359	艺术展的新模式
364	二、穿越“时间的裂缝” ——访2008横滨三年展总策展人水泽勉
364	以“行为”体现鲜明的时间性
367	场地的特殊性与身体的共鸣
371	相对于“可爱文化”的平衡
373	“文化艺术创造都市”

375 终章 “异界的风景”

382	附录一 日本近现代美术大事记
386	附录二 日本近现代主要美术家索引
394	附录三 图版索引
398	主要参考文献

401 后记



导 言

2008年横滨三年展的主题为“时间的裂缝”(Time Crevasse),这是借用犹太诗人保罗·策兰(Paul Celan, 1920—1970)于1967年出版的诗集《呼吸的往复》中的诗句“在时间的裂缝中/期待着/呼吸的结晶”的象征蕴意,试图最大限度地引发其作为艺术体验的隐喻,不仅是体现“地域性”的局部空间,也是基于“时间”的视点,尽可能更具创造性地、更加开放地展示当代艺术的面貌。随着边界的打破和消解,当代艺术日益具有更多的公共性内涵,其自身形态也更加趋向融合与开放。因此,2008年横滨三年展在策展过程中,就与横滨的市区面貌紧密结合,着意突出滨海港口城市的特点和时代发展脉络。作为日本近代史的瞭望塔,横滨在与外来文化碰撞的过程中,浸染上各种艺术风潮的流光碎影和精神气度,它们共同积淀出时尚、繁华却又厚重的多元人文气息。这次展览将横滨特有的港都风貌、历史传承与当代艺术融为一个有机整体,展示了与以往的艺术展总是热衷于对现代社会或政治形态的言说或批评不同的、显得更具有思考性和时间流动感的新尝试。

横滨港作为日本开国之先,于1859年正式向国际开放,逐渐成为近代国际贸易城市,也成为日本现代化的象征以及日本文化输出和海外文化输入的窗口。1860年,英国画家查尔斯·沃克曼抵达横滨;1871年,法国旅行家安利·塞尔努西、美术评论家提奥多尔·丢勒抵达横滨,回到巴黎后于1874年出版《亚细亚旅行记》;1880年,法国工艺品商人塞穆尔·宾首次旅行日本,并在横滨等地开设分店;1882年,法国插图画家乔治·比戈到达横滨……。作为日本的“海上玄关”,横滨以其独特的地理位置见证了日本现代化进程的沧桑巨变。

对于日本来说,“现代”的概念一般是以西方文明大举进入的明治维新为起点,与此前延续了二百余年的江户时代(1633—1868)形成鲜明对照,但是,日本的现代化进程并非由于明治维新的政治革命而一夜之间突然降临。据史料记



横滨西区——21世纪未来

载，日本第一次被西方世界发现可以追溯到1543年，葡萄牙人的探险漂流船抵达日本南部的种子岛。6年之后，西班牙传教士弗兰西斯科·沙勿略来到日本，这是日本在历史上第一次接触到西方文明。尽管这个时期开始出现以西洋绘画技法表现的初期洋风画作品，但依然使用的是日本画传统的胶岩彩颜料，因此还不是真正意义上的油画。与当时进入日本的油画有着直接联系的当属浮世绘风景版画，虽然油画与版画在技法上没有直接关系，但是景物的质量感表现手法与风景画的写实性有着许多相通之处。这个时期，荷兰铜版画也对日本绘画产生了影响。来自西方的对自然现象科学、合理的理解与表现意识推进了当时绘画观念的更新。从同一语义的另一面来看，这也意味着影响日本逾千年的灿烂的中国文化开始让位于西方文明，古老深沉的东方文化在18世纪中叶不再作为日本文化母体的唯一基因，而与西方文明开始了相互熏染、共同培植的过渡期。

众所周知，日本的传统美术是在中国美术的惠泽下成长起来的，因此也具有典型的东方形态，从作品主题到表现手法、样式、用途和材料等都与西方美术有着根本区别。19世纪初，德川幕府的封建统治日趋衰弱，自由平等的人文观念开始在知识阶层逐渐传播。19世纪中叶，美国的东印度洋舰队打开了日本封闭二百五十余年的国门，新旧交替的世风洗涤着江户市民的审美取向。潮水般涌入的异国风情转移了社会文化的关注点，最早出现西方文明景观的横滨开始成为吸引市民的新时尚。明治维新之后，日本政府推行“全盘西化”政策，随着西方绘画作品的不断传入，现实主义的写实手法成为日本画家们变革图新的主要目标，对“现实性”的追求从此始终贯穿于日本美术现代化的全过程，形成了与传统美术不同的形态。

19世纪末期之后，日本美术继续着明治维新以来的发展。为了将传统的民族绘画区别于舶来的“西洋画”，便出现了“日本画”这一名称。日本画是被作为

传统绘画来加以维持和发展的,而油画则是作为日本文化国际化的一条主线来驱动整个社会的西化进程的。在这一思潮的推进下,当时日本美术界形成两股力量,其中一方主张欧化万能、脱亚入欧,全盘学欧洲;另一方则强调国粹的保存、传统文化的继承。因此,油画家与传统势力展开激烈论战,但“传统”与“舶来”的争论始终没有被对立起来。强烈的欧化意识和维护传统、保存国粹的意识互为表里,明暗法、透视法、解剖学等新的表现方法及新材料与油画等新形式,开拓了日本艺术家的视野,带来了传统造型观念的改变,于是绘画上的国粹主义和西化倾向形成了日本近代文化发展的两大基本主线。民族文化因素以及古代之于中国、近代之于西方的交流始终像两股交替上升的螺旋,它们彼此交错、互为消长,构成20世纪前期日本美术的主要面貌。

第一次世界大战期间,日本远离欧洲战场,由于出口的大幅增加而带来经济的空前景气,工业生产、贸易额以及都市人口都急速增长,同时,政治的民主化、思想文化的现代化,导致艺术活动也空前活跃,由欧洲传入的前卫观念很快为日本的年轻艺术家们所接受,但是,第二次世界大战的爆发,将日本美术界推进了军国主义的深渊。美术团体成为军政府的御用工具,推崇现代艺术的各类团体纷纷解散或改名,生气勃勃的新兴美术运动在军政府的钳制下偃旗息鼓。

第二次世界大战是日本现代史上的一个重要分水岭,也导致了欧美文化对日本的第二次大冲击,日本的政治、经济、文化发生了自明治维新以来最深刻的历史变革。战后十年间,日本的现代美术还是在欧美意识的范畴和战前已经形成的框架之内处于一种恢复状态,但从根本上来说,仍不难看出对欧美风格的模仿和借鉴以及战前水准的延续。究其原因,不外乎日本文化艺术界对欧美的信仰和崇拜依然继续,日本艺术家还没有建立起真正的自信。随着国家经济在废墟上的重建,日本艺术也在欧美文化的影响下得以重新发展。由于战后美国文化的大规模涌入,现代美术思潮随即迅速反映到日本,艺术家在汲取外来样式的同时,将其与日本本土文化、美术观念加以整合、对接,各类艺术团体空前活跃,创造出既非西方,亦非传统的日本现代美术新面貌。基于此,日本现代美术在重整旗鼓的同时,也迅速地走向国际化,东京进而成为与纽约、巴黎齐名的国际艺术中心。

近代以来,日本经历了两次外来文化的大规模入侵,如果说明治维新的文明开化还在某种程度上受制于封建国粹势力的顽固抵抗的话,伴随着第二次世界大战的战败和美军占领而涌入的西方文化,尤其是美国文化,则在很大程度上冲击了日本的民族自信和文化自觉。冷战时期,日本在政治、经济、文化各方面实际上一直处于美国的巨大阴影之下。这种被日本人自己称为“人工制造”的和平生活,虽然确保了在非正常状态下奇迹般的经济崛起,但由此造就的“现代日本”

其实在许多方面都处于失衡状态,这种失衡正是战后日本社会乃至文化和美术界迷失、骚动的真正根源。直到柏林墙倒塌,意识形态的对峙随着冷战解体而消失,日本才迎来真正属于自己的现代美术时期。

20世纪90年代之后,随着全球经济一体化进程的日益加速,西方当代文化的形态与内涵都更多地为日本新生代艺术家所认识和接受,非意识形态化的艺术空间得以进一步开拓,国家历史、文化传统也逐步进入艺术家的视野。他们通过对日常生活的自觉反省和对传统文化当代命运的思考,运用多种方式来表达个人的生命经验。同时,更多的艺术家到国外交流和生活,使得个人空间得以进一步扩展,对现实的批判意识也逐渐转化为一种积极的生存态度,因此他们的生命经验和文化视野显然比前辈艺术家更加丰富和开阔。于是可以说,全方位的重叠与融合,使他们更能反映当代艺术在专业类别和地域界限日渐淡化之后所具有的多元性和兼容性。

进入21世纪以来,全球经济一体化导致文化艺术进一步商业化,当代艺术日趋个人化、行业化。过去那种有着明显理想主义色彩的艺术团体或艺术群体已逐渐消失,这是日益国际化的当代艺术形式与日益成熟的艺术商业市场互动的结果。在日本,这种趋势表现为当代美术概念的日益泛化,既向周边领域扩张渗透,又与设计、时装、建筑、音乐、漫画等领域发生日益密切的互动与整合。当代美术在其界限日渐模糊的同时,也随之产生新的内涵与外延。从这个意义上观照日本艺术家的个体活动以及当代美术界的整体走向,可以看到许多新的生长点。同时,日本国民普遍具有较高的文化素质,他们也从正面积极回应了当代美术向日常生活的贴近。今天,伴随全球一体化进程而日渐活跃的多元文化融合,不仅使个人的身份体认不再具有某种单纯的民族意义,语言乃至文化的认同也被赋予了更丰富的内涵。随着国际化的进程,日本正在从社会心理到个体心理经历着多层面、多方位的深刻变化。

2009年是横滨开港150周年纪念,作为近代日本向西方打开国门和日本美术现代化进程的起点,横滨承载着从明治维新到21世纪的历史记忆。本书试图进入这条前后衔接三个世纪的时光隧道,回溯日本美术一百五十年来由传统向现代转型的轨迹。在这个过程中,日本美术不仅不断地向更为广阔的领域拓展艺术视野,更重要的是时时没有忘记与外来样式保持距离。借鉴与审视,“拿来”与“取舍”并存一直是日本文化的性格,它所具有的多元性与复合性是由日本民族心理意识深处的多元价值共存观念所决定的。从历史上看,当他们面对来自外部世界新的文化形态时,总是体现出宽容接纳的心态,总是根据自身需要小心翼翼地、有选择地吸收消化并转化成自身内在基因。正是这种开放型的多元价值意识使日本文化模式始终处于动态之中,外来文化如水银泻地般地自然融入日本文化的主体,每位艺术家都不是拘泥于自己的传统背景,而是以更明确的主体意识积极寻求与外来文化的连接,在不断探求新的表现语言的过程中,日本美术延展出一条继承与创造的轨迹。

日本主要博物馆、美术馆

东京国立博物馆



东京国立博物馆是日本最大的博物馆，位于东京上野公园北侧。主体建筑（本馆）落成于1937年，被称为“以日本趣味为基调的东方样式”建筑，共有25个展室，展示设备先进，设有日本美术通史常设展，展出历代绘画、雕刻、陶瓷、漆艺、染织、金工、刀剑、书法精品。现有本馆、东洋馆、平成馆、法隆寺宝物馆、表庆馆和资料馆，藏品超过十万件，展示面积一万四千余平方米，经常举办各种专题美术展及跨学科展览。1968年落成的东洋馆有10个陈列室，主要展出中国艺术品，从史前石器和彩陶到明清瓷器和书画等，并综合陈列埃及、西亚、东南亚、朝鲜和西域艺术。

京都国立博物馆



京都国立博物馆位于日本京都府。明治初年，在全盘西化的浪潮中，为了使传统文物免遭破坏，当时的宫内省决定在京都设立博物馆，于1897年建成开放。以11—14世纪的平安时代至室町幕府时期的美术品为主，分考古、石器、陶器、书画、生活用具与刀剑等不同主题的展示室，藏品一万余件，其中包括国宝和重要文物九百余件，还收藏近九千件亚洲古代工艺美术品，是世界公认的宝物殿。主馆建筑具有典型的巴洛克式风格，占地约十万平方米，现被列为国家重要文物，经常举办国际展和特别策划展。新馆占地约五万平方米，陈列日本及中国和朝鲜的考古和工艺美术品。

国立西洋美术馆



国立西洋美术馆由法国建筑家勒·柯布西耶设计，位于东京上野公园东侧，1959年落成，展示面积4420平方米。藏品由日本收藏家松方幸次郎于20世纪初初期在欧洲各地收购的以印象派绘画和雕塑为主的作品为基础，包括后来逐年购入的自中世末至20世纪的西方美术作品共四千余件，其中有丁托列托、格列柯、鲁本斯、柯罗、米勒、杜米埃、库尔贝、罗丹、莫奈、德加、雷诺阿、凡·高、毕加索等人的作品，藏品具有亚洲最高水准。该馆除了藏品常设展之外，每年还定期举办西方美术主题展。该馆还配置有高水平的防震设施，不仅保护藏品和参观者的安全，也使柯布西耶的建筑设计免受地震破坏。

东京国立近代美术馆



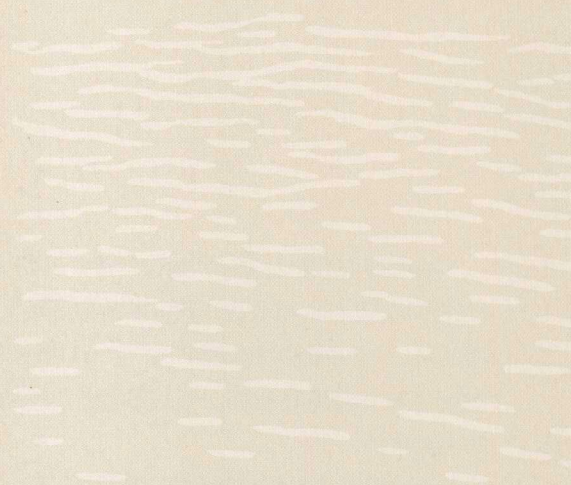
东京国立近代美术馆位于东京千代田区北之丸公园内，1952年开馆，1969年迁建于现址。以介绍东西方现代美术为宗旨，收藏和展示日本近现代美术史上的代表作。收藏有自19世纪末到当代的绘画、雕塑、工艺、摄影等作品约九千件。为了从整体上展示日本近代美术的概况，特从藏品中选出约二百五十件设置常设展，并定期更换展品。同时还利用收藏品展厅的部分空间，每次围绕一个专题进行收藏品的专辑展览。现有美术馆本馆、工艺馆以及图像资料中心等三馆，针对近现代美术、工艺、电影进行收集及保存，并经常举办画家回顾展、学术报告会、美术讲座、放映录相或电影。

东京都现代美术馆



东京都现代美术馆位于东京江东区木场，落成于1995年，是东京唯一全面介绍外国和国内现代艺术的美术馆，也是日本最大的美术馆。总面积33000平方米，地上地下各三层，建筑设计颇具现代风格。藏品四千余件，主要收藏战后日本现代艺术家的作品，并有计划地扩大收藏西方现代艺术的重要作品，是国际性的现代美术馆。除有“展望现代美术未来前景”的常设展之外，还有企划展览室、信息中心、美术图书馆、演讲厅和作品储藏室，美术图书馆藏书超过十万册。此外，还经常举办国际展以及建筑、时装、设计等专题展，并广泛开展提供美术信息、普及美术教育等学术研讨会、各种讲座和活动。

序章 “间”——独特的时空观



序章 “间”——独特的时空观

也许没有人会注意到，我们日常生活中司空见惯的“时间”和“空间”这两个汉语单词，是日本学者在一百多年前翻译英文“time”和“space”时创造的。更重要的是，两个单词所共有的“间”字（日语训读“Ma”），体现了日本民族特有的自然观和对节奏感的理解，并以此造就了日本的民族性，是日本民族神秘精神构造的重要象征。

据日语《广辞苑》的解释，“间”有以下八种含义：一、两个东西的间隔；二、古代的尺度；三、房间里由屏风等分隔的空间；四、传统音乐、舞蹈的节奏间隔；五、戏剧台词之间沉默的时间；六、适当、恰好；七、特定场面的感觉；八、船的抛锚地。日语《岩波古语辞典》还有大意为“连续的物与物之间当然存在的间隔，由此产生休止的观念”的解释。总体上看，“间”包含了主客观两方面的知觉范围，大致与汉语“之间”的意义相近，意味着“时间的休止”和“空间的空白”，但这不是简单的空白，正是因为空白才具有特殊的意义。从文化的角度考察，“间”具有“时间”与“空间”两方面的意义，并被发展为具体的、理性的方法论，普遍存在于日本人日常生活的方方面面。

中日两国有着特殊的文化渊源，中国画也有“空白”的手法，建筑也有“空间”的概念，但与日本的“间”还是有所不同。日本学者剑持武彦指出：“中国人将自然解释为二元论，体现出‘对’的思想。日本人重视的则是这二元之间——即‘间’。”^①“间”的关键在于营造出两者不可分离的空间，强调相对的两方面或两种力量的对应关系，通过“间”的作用进一步强化双方的力量。赋予虚无的空间以某种意味，这是日本人特有的思考方式。中国画里的“空白”是绘画行为之后留下的部分，“间”则是日本人观察事物的一种方法。较之实体的物象和具体的声音，日本人更注重两者之间的空白和静寂。日本的造型观是基于两者之间的关系来构成作品，这是日本文化艺术的重要准则，可以说日本文化就是“间”的文化，

“间”是日本人的体验与感觉之源与传统审美价值观的结合。就造型艺术而言，从传统到当代都受到这独特的时空认识论的巨大影响。

“间”概念的缘起与神道信仰

众所周知，现代日本人有着很强的时间观念，但时间的概念却是从中国引进的。日本在1920年将每年的6月10日定为“时间之日”，尽管在现代日本这个特别的日子已经不太为人们所关注，但这是日本文明史上的一个重要里程碑。远古的日本人是没有时间概念的，他们将“时间”与“空间”作为一个混合体来认识，即“未分化”状态。公元671年，即日本飞鸟时代的旧历4月25日（太阳历6月10日），来自中国的“水時計”（漏刻）开始被采用，这也意味着日本人开始有了最早的时间概念^①。随着“水時計”的逐渐普及，开始对不可视的抽象的时间存在有了具体的把握。“水時計”通过水的分量计算时间，将时间作物理性的量化，日本人在历史上第一次将“时间”与“空间”作出了明确的区分。

日本的神道教对“间”的概念形成具有决定性意义。神道教是日本的民族宗教，至今已有两千余年的历史，起源于原始的自然精灵崇拜与祖先崇拜，在很大程度上带有受地缘关系和血缘关系制约的自然宗教性质。较之其他文化的不同之处在于神道教是一种没有具体教义、教典的巫术信仰，包罗万象的宇宙自然被认为是无所不在的神灵，从自然界的有灵动物到森林山石、江河雷电等都是神的化身，因此有“八百万神”之说。“间”的最初形态始于人们企盼神灵降临空间的指示方式。日本人对空间的认知最初始于对可视自然的分隔，这种方法必然与当时的自然观与宇宙观即神道教密切相连。远古的日本人试图将无处不在的神灵可视化、形式化。他们将太阳作为最初的神灵加以崇拜，由此而来的便是时间和空间的分隔：白昼与黑夜、明与暗、神界与冥界等。他们将自然界中的山峰、岩石、树木等视为这种分隔的标志，使其成为充满神灵的空间。于是，人们为了呼唤这些神灵的降临，就有了最原始的仪式——在地上树立四根木棒并以绳索相连，围出一个方形空间，中央树立一根柱子，作为神灵附着之处，这就是引导神灵降临的指示场所，称之为“神篱”，这也是日本空间分隔方式的雏形。以四点划定一个空间，一根草绳相连形同栅栏，日本建筑空间的构成手法正是起源于此。尽管这是一个虚构的空间，但在日本人看来，神总是出现在空洞之中的^②。同时还在“神篱”的地面上铺设白砂，并摆放自然的石块，这也是后来日式庭园的原型。由此可



最单纯的“神篱”

① [日] 剣持武彦：『「間」の日本文化』，朝文社，1992年，第94页。

② 参阅 [日] 磯崎新監修：『間——二十年後の回帰』，展覽図録，東京藝術大学，朝日新聞社，2000年。

③ 参阅 [日] 磯崎新監修：『間——二十年後の回帰』，展覽図録，東京藝術大学，朝日新聞社，2000年。