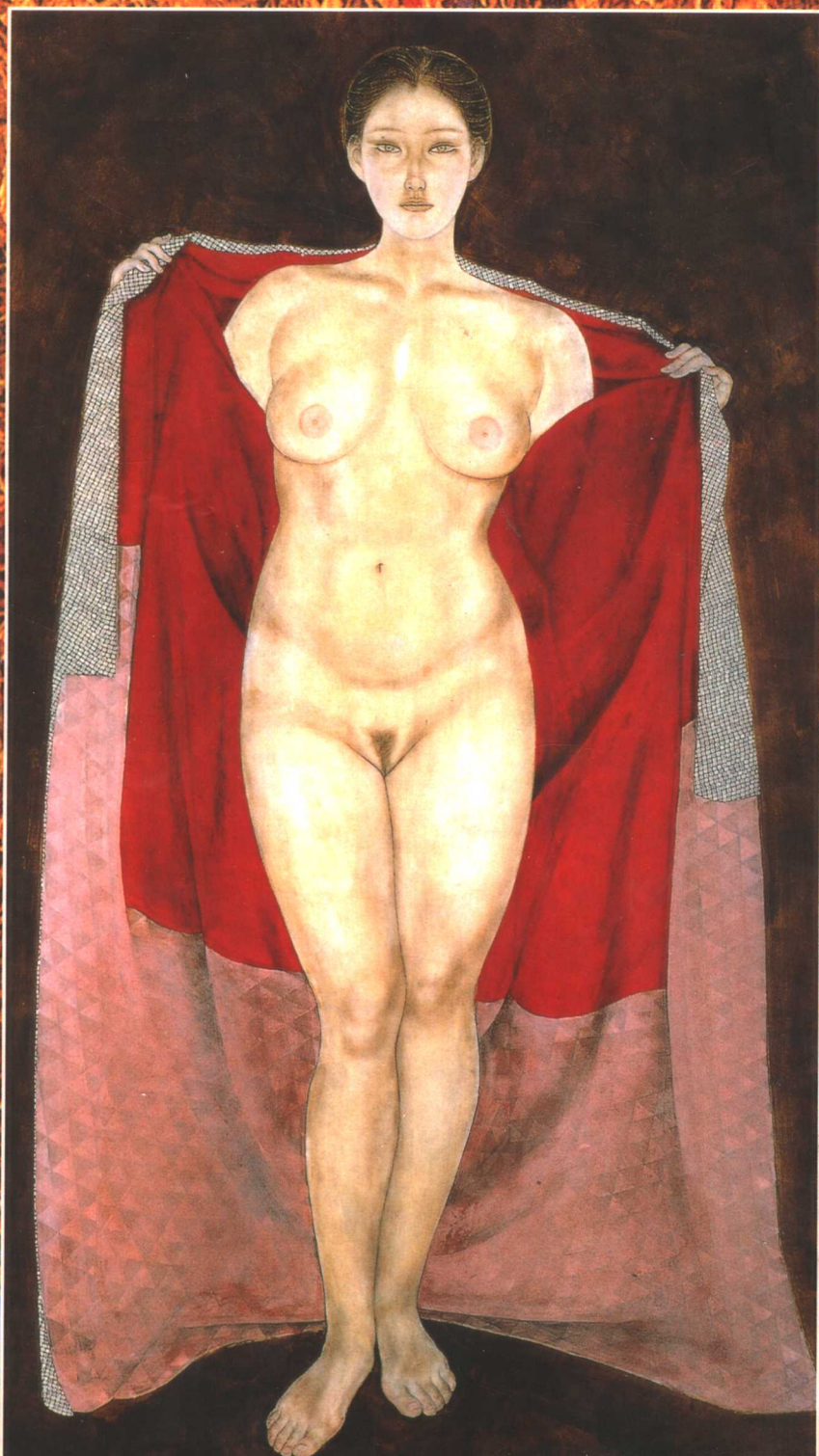


现代日本重彩画表现

Xiandai Riben Zhongcainhua BiaoXian

张小喜 编著

湖南美术出版社





现代日本重彩画表现

张小鹭 编著

湖南美术出版社

现代日本重彩画表现 张小鹭 编著

出版发行：湖南美术出版社(长沙市雨花区火焰开发区4片)

责任编辑：彭本人

责任校对：李奇志

经 销：湖南省新华书店

制版印刷：深圳华新彩印制版有限公司

开 本：889 × 1194 1/16

印 张：7.5

印 数：1—3000册

2002年7月第1版

2002年7月第1次印刷

ISBN 7-5356-1662-3/J · 1559

定价：68.00元

前 言

本书作者在独立承担并圆满完成的全国艺术科学“九五”规划课题(国家社科基金项目)“现代重彩画表现研究”和福建省教委社会科学研究课题“现代重彩画表现及其教学研究”的成果基础上,进一步联系自己的艺术和教学实践作实证性研讨,广泛地实地考察了国内和日本、美国等与重彩画相关的学术机构、美术馆、博物馆与古典重彩壁画遗址,特别是联系作者在日本武藏野美术大学日本画研究室留学研修的实践,结合国际化信息时代我国当下重彩画复兴的现状,充实丰富了许多适当的内容而形成的成果之一《现代日本重彩画表现技法》。在当下全球经济一体化信息时代,本书注重考察日本现代重彩画作为东方绘画的一个方面,从世界的角度来探讨它的渊源及其发展过程,把握其跨越国界和文化圈的倾向,它与中国丝绸之路和国际性佛教文化东渐的关联,并从表现形式的视点来研究它在亚洲各国艺术环流中的互动作用。由于着重介绍日本当代重彩画在本领域的新内容和与时俱进的现代表现形态,使本书在国内重彩画研究领域处于领先地位,填补和充实了我国对日本重彩画在历史渊源、形式语言定位和表现技法等诸多领域的空白和观念认识混淆不清的地方。

本书是作者在厦门大学美术系、文化部重彩画高研班、中央美术学院中国画系重彩工作室和北京天雅重彩画研究所等单位多年从事现代重彩画教学的实践基础上形成的。它同时作为教材或教学用书,除适用于大专院校美术专业的相关课程外,也适合社会美术办学机构,如美术馆、青少年宫、群众艺术馆、美术培训班等单位 and 画家、自学者使用。

作者殷切地期盼本书能对广大从事和喜爱重彩画表现或研究的读者,借鉴日本的经验,提高自己对重彩画形式语言的认识,从而光大我国的重彩画事业,促进在 21 世纪国际化时代的开拓和发展。

目 录

前言

第一章 古典重彩画的渊源及其发展历史	1
一、对原始重彩壁画的历史关照	1
二、丝绸之路与东方古典重彩画的确立	1
1. 西亚的古典重彩壁画	2
2. 南亚印度的古典岩彩壁画	2
三、国际性佛教文化的东渐与古典岩彩壁画的发展	3
1. 中亚和西域的古典重彩画	4
2. 敦煌和中原的古典岩彩画	5
3. 中国当代重彩画的复兴	7
4. 日本和朝鲜的古典岩彩画	7
第二章 近、现代的日本重彩画	11
一、关于重彩的日本画概念	11
1. 近代日本画的诞生	11
2. 日本画定义的探究	12
二、从传统的日本画到现代日本画的变革进程	14
1. 日本画的革新展开与朦胧体风格	14
2. 不断创造变革的日本画	15
3. 二战后的现代日本画	17
三、对当代中国民族绘画的启示	18

第三章 从日本画形式表现的变迁看现代重彩画未来的发展趋势	21
一、日本画表现形式的演变轨迹	21
1. 从书写性到涂写性	21
2. 从水墨画到色彩绘画	22
3. 从卷轴装裱到板框装饰	22
4. 从程式造型到感受造型	23
5. 从书画到绘画	24
二、走向国际性多元化的现代岩彩画	25
1. 立足于国际性的现代重彩画的定位	25
2. 当代日本岩彩画家不懈的多元化尝试	26
3. 现代重彩画走向国际性多元化的可能性	28
第四章 现代日本岩彩画的具体创作实践	30
一、市川保道的现代重彩表现	30
二、牛嶋毅的表达方法	32
三、加藤正二郎的制作思路	33
四、川崎爱子的创作理念	35
第五章 现代日本重彩画表现的剖析	38
一、泷泽具幸的现代重彩表述分析	38
二、“创画会”的制作表现	43
三、“日展”的岩彩表达	77
四、“日本美术院”的绘画表现	83
五、无所属画家丰富多样的表现手法	101

主要参考书目

后记



图1 《雄牛》 法国拉斯科洞窟壁画 旧石器时代



图2 《塔希利岩面壁画》 北非撒哈拉大沙漠 新石器时代

第一章 古典重彩画的渊源及其发展历史

一、对原始重彩壁画的历史关照

早在两万多年前的旧石器时代,人类就在狩猎之余,开始使用天然的矿物质颜色和动物的血等,在洞窟或岩壁上描绘自己的狩猎对象和自己的形态。这种以粗犷雄健的线条和经久不变的岩彩制作的原始洗练的壁画,至今我们仍能在属于欧洲地区地中海文化圈的法国拉斯科岩洞①(见图1)、西班牙的阿尔塔米拉洞窟②、地中海南岸的撒哈拉大沙漠的塔希利岩面壁画(新石器时代)(见图2),属于爱琴文化的地中海克里特岛古洛索斯宫殿壁画(新石器时代)(见图3)和西亚马利王宫壁画(新石器时代)(见图4),以及东亚中国云南沧源的岩石壁画中发现并从中了解到世界各地早期人类的生活及其精神追求。这些原始重彩画的朴素表述方式,给我们留下了鲜明深刻的印象。

随着生产力的提高、社会的发展,欧洲的罗马帝国强大起来,将其势力从环地中海的欧洲、北非地区扩展到西亚,并曾达到南亚的印度,同时也将希腊的文化和造型艺术传播到这些地区;另一方面,在伊朗高原的波斯古安息国也强大起来,约在公元260年,波斯人击败罗马,在中东和南亚建立萨珊王朝,又将波斯文化注入其势力通达的地区。此外,中国的汉朝也驱逐了盘据在西域中亚的匈奴,打通了前往波斯安息,进而到达罗马(大秦)的通道。从而有了多元文化交流、融会的契机。

于是,横贯欧亚大陆的古丝绸之路建立起来了。中国中原的丝绸被源源不断地送到地中海沿岸诸国,而地中海欧洲的玻璃品等又逆向运到东亚中国,甚至于到达朝鲜和日本。在商贸交流的同时,宗教的传播、文化艺术的交流也逐渐发达起来。萌发于各国各地区的重彩画,在政权的更迭所带来的新文化的冲击、融合和交流中,迎来了它成长确立的新纪元。

二、丝绸之路与东方古典重彩画的确立

伴随着丝绸通道的商业往来,跨越国界和文化圈的岩彩壁画的交流和相互吸收,使这种古老的艺术表

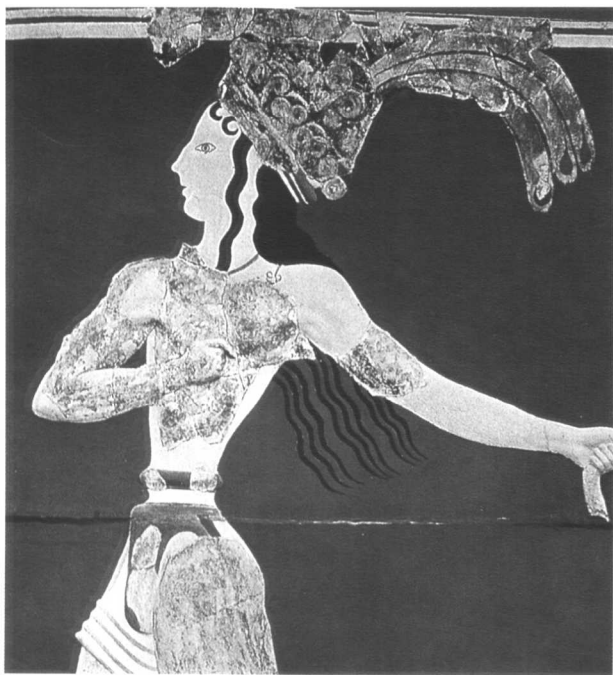


图3 《戴百合冠的贵族公子》 地中海 克里特岛 古洛索斯宫殿壁画
公元前 18—前 16 世纪



图4 《马利的壁画》 西亚 巴比伦
公元前 18 世纪 蛋培拉方式制作

现方法，渐渐在各地成熟确立起来。

1. 西亚的古典重彩壁画

公元前 333—前 322 年，罗马亚历山大大帝的东征，使希腊在东方建立了许多殖民地，并将地中海文明向美索不达米亚伸展。另一方面波斯的势力和文化也沿底格里斯河两岸从西亚往中亚推进。位于叙利亚沙漠中的绿洲、丝绸之路中点的商驿城市巴美拉遗迹，既有希腊式的神殿，还有阿拉伯、土耳其式的城寨，以及中国来的丝绸。离巴美拉东边不远、幼发拉底河西岸的杜拉·欧罗波斯则还遗留着《科农及其家族的祭仪》的岩彩壁画（见图 5）。这是幅描写希腊商人科农及其家族与祭司举行祭仪时的情景。画面上主人公虽然是希腊人，服装却具有波斯风味，人物均有用正面的姿态。这与强调正面描写的安息人物雕塑的艺术处理如出一辙。从中也可窥出安息绘画的特点。

就其绘画表现的形式而言，它已经不同于在其北部上游早期亚述帝国的纯用矿物色涂抹的壁画手法，而是采用其南部下游的马利王宫壁画以部分水性颜料分染或铺底的方法，使《科农及其家族的祭仪》的画面呈现一种水色的韵味和稍带装饰性的平面感觉。这种形式的表述还出现在同时代的西亚犹太教会堂及洞窟壁画中。可以明显地感觉到吸收了地中海爱琴文化的特点，运用了类似克里特岛壁画的方式，将一些诸如番红花之类的植物染料渲染在画面上，某些情况下还作为矿物色的底色处理，并注重平面装饰性。此外，西亚的马利壁画早在公元前 18 世纪，就已经开始使用蛋培拉的画法来作。鲜亮的颜料调和蛋黄之类的黏性材料，再掺入水来溶解稀释后，铺在画面上既有色韵还有微妙的色调呈现^③。这样，在公元前 300—公元 200 年间，丝绸之路在西亚的沿线一带的重彩壁画，已经融入了希腊、埃及、波斯和本土的美索不达米亚文化的影响。与原始重彩壁画直接在干燥的壁画上用矿物色涂抹，造型偏于写实的手法产生了许多变化。

2. 南亚印度的古典岩彩壁画

起源于印度的佛教在公元 1—2 世纪，在丝绸之路途经的阿富汗东部和巴基斯坦的白沙瓦，引发了犍陀罗地区的佛教造型艺术。曾经为希腊文化殖民地的犍陀罗地区，佛教广为民众接受，工匠们曾经以希腊、罗马艺术形式的技巧来作释迦牟尼像，并赋予其希腊式的容貌和服饰。公元 3 世纪笈多王朝取代了伊斯兰

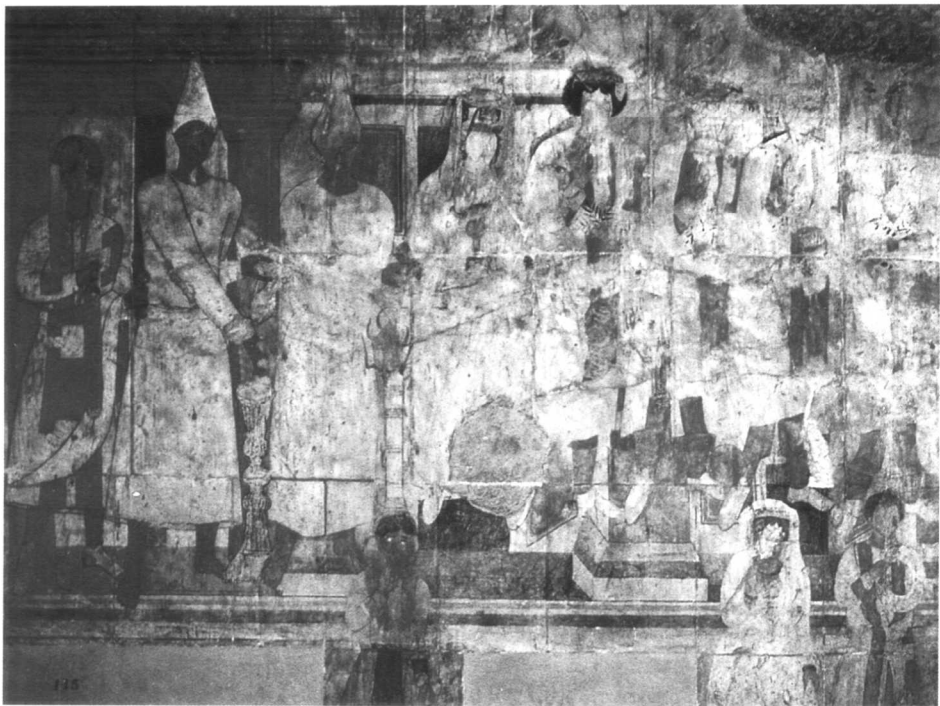


图5 《科农及其家族的祭仪》叙利亚的杜拉·欧罗波斯重彩壁画 约公元1世纪前后

异族统治的贵霜王朝，南亚佛教艺术进入纯印度化时期，并在西印度的德干高原，出现了壮丽的具有印度本土文化特征的阿旃陀石窟岩彩壁画。

阿旃陀石窟是从公元前2世纪至公元6世纪之间，几乎经历了8个世纪后才彻底完工的。石窟除佛像雕塑外，还有享誉世界的佛教重彩壁画宝库。而最早将其用文字记载下来的是中国去印度取经的高僧玄奘(638)。

阿旃陀壁画主要是表现佛教的故事、印度宫廷的生活和祭祀行列的场景等，追求印度美学的“六支”绘画审美趣味^④，蕴藏着皈依宗教的“悲悯味”和眷恋世俗的“艳情味”的印度本土情调。在表现形态上，人物丰满柔和、眼帘低垂并夸张放大，薄薄的贴身衣衫几乎没有皱褶，并点缀上精美华丽的项链等饰品。勾勒的稀薄色线具有某种巧妙的节奏和装饰感，再在其上用致密的笔触积加色彩，还采用凸凹退晕渲染方法。6世纪后，线描造型因素得到加强，以凸现人物的丰满和庄严感。但是，由于政权的更迭和印度（都兴）教的复兴，印度岩彩壁画很快就衰弱式微了。

印度重彩壁画在制作工艺上，是在修平的洞壁上涂以厚度为1/4或3/8英寸的厚泥或牛粪，干后再涂以黑色的石粉浆，或掺以碎草及米糠涂于壁面，最后再施一层石灰浆，待干透后即可作画。^⑤

古典岩彩壁画至此，开始在亚洲大地结合表现宗教和宫廷生活，确立了它在当时社会中重要的艺术地位。以后，伴随着古典国际性文化——佛教文化向中亚、西域、东亚和东南亚的历史性传播，融和流经地域的文化，产生了许多新的样式，得到极大的发展。

三、国际性佛教文化的东渐与古典岩彩壁画的发展

佛教在南亚次大陆印度凸现之后，一方面通过海路向东南，传播到东南亚的缅甸、泰国、柬埔寨、印度尼西亚和斯里兰卡等国，在5世纪的斯里兰卡出现了更具南国风味的斯基里亚洞窟壁画；另一方面，伴随着当时中国的汉朝在西域击败匈奴，打通了经大月氏、安息、康居和印度河流域前往大秦（罗马帝国）的丝绸之路的中亚地段，佛教文化就循着今天的阿富汗和巴基斯坦的中亚古通道进入中国新疆的于阗、龟兹、楼兰和西藏的吐蕃等古国，并继续东渐经河西走廊的敦煌到达中原内地。以后随中国隋唐国际包容性文化的突现，铭刻上华夏文化印记的佛教文化，又往东传入朝鲜（百济）和日本。在佛教文化沿丝绸之路

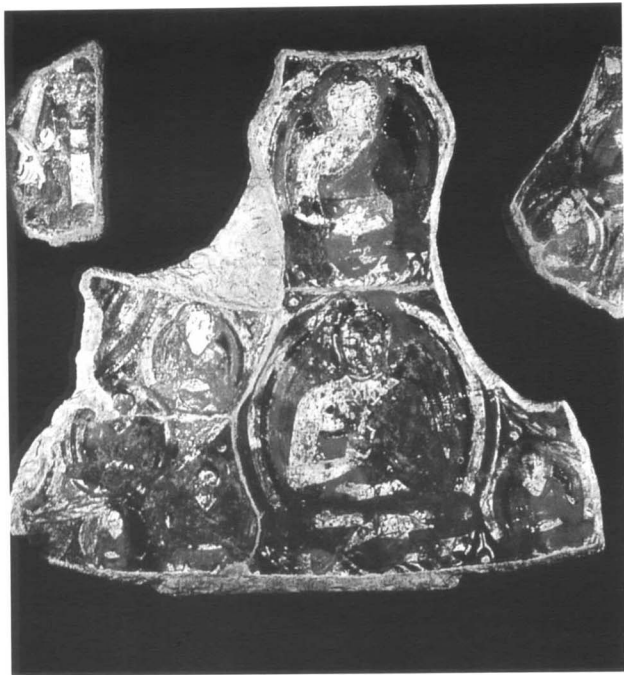


图6 《佛画》 阿富汗阿克拉 公元5世纪前半叶 漆板画 巴黎克麦美术馆 藏



图7 《无量寿佛》 克什米尔 拉达克壁画 11世纪中叶

贯通中亚和东亚的沿线各国，传播佛教的古典重彩画跨越文化圈与当地的本土文化相结合，造就了各具特色风采的岩彩画，丰富和发展了古典重彩画的样式，形成了古典岩彩画的颠峰——称誉世界的敦煌莫高窟壁画。

1. 中亚和西域的古典重彩画

阿富汗是古丝绸之路联结西亚和中亚以及南亚的要冲，既是骆驼商队的必经之地，也是亚欧各种文化相逢的十字路口。这也是当今信奉伊斯兰教的塔利班武装，炸毁当地的阿米扬的佛教石窟会引起全世界震惊的重要原因。阿富汗的古典岩彩壁画，往往有意识地采用古代希腊的样式来直观地解释佛教的教义。许多东方佛教题材的重彩壁画，却运用西亚广泛使用的技巧，即源于埃及产生的手法，将藁和黏土混合后做成基底物，再在其上敷重彩色。有时还把基底物做成大大小小的圆形联接起来，再在上面画上各种各样的佛陀形态来装饰阿富汗的佛教寺院（见图6）。

巴基斯坦和克什米尔地区因受萨珊伊朗和安息波斯的影响，其宗教岩彩壁画繁杂细密，在与后起的佛教密宗结合情况之下，形成了克什米尔地区拉达克壁画的样式（见图7）。嗣后，传入西藏吐蕃，与带本土性的喇嘛教融合，形成了风格独特的藏传佛教重彩画艺术。除西藏阿里地区古格王朝的壁画明显受印度阿旃陀样式的影响外，最有代表性的是画在幡布上的“唐卡”重彩画。它运用金泥、珊瑚、石青等灿烂的天然矿物色和华丽细致的线条营造某种幻想性的宗教世界，给人以深刻印象。

此外，延续了几个世纪的丝绸之路，借助于商业活动催生了中亚西域南、北两线塔里木盆地无数个交通枢纽上的绿洲小城和邦国，它们成了跨越塔克拉玛干沙漠等艰险遥远旅途歇脚中转的驿站。自然，它们也成了印度和西域信徒传播佛教的据点。他们开凿了数千个洞窟，绘制了大量的重彩壁画，取得了巨大的成功。这些洞窟沿塔里木盆地南北，从西往东星罗棋布，岩彩表现的样式也逐渐从印度—伊朗和西亚希腊文化的形态转为趋向中国中原文化的形式。在这种东渐中，克孜尔和敦煌重彩壁画这两者是这种变化比较典型的样式。

新疆塔里木盆地南沿东边的米兰，曾经是汉朝楼兰国的重要都市，后被南移的沙漠埋没。英国考古探险家斯坦因，曾在此发掘并窃走一些3—4世纪的重彩壁画。这些壁画色彩鲜明、格调大方，甚至于有希腊式的插翼天使群像等（见图8）。并且，他在和阗附近发现了具有波斯样式的彩画（见图9）。此外，他



图8 《有翼天使》 壁画 西晋 公元3—4世纪 佚名 横53.4厘米 [印] 新德里国家博物馆藏 新疆米兰第3址

还在吐鲁番盗走了受中原六朝影响，具有浓重的汉代画像石样式的阿斯塔纳古墓中的伏羲和女娲的绘画（见图10）。这些都充分表明古丝绸之路，希腊、印度、波斯和中国中原文化和造型艺术交流融合的盛况。

新疆克孜尔是古龟兹国的要冲，是佛教朝拜和丝绸之路的必经之地。据考证，制作克孜尔壁画的人有南亚印度人，也有西亚的叙利亚人和其他的西域各国的艺人^⑥。因此这里的岩彩壁画风格和色彩多变，既有印度式的，也有希腊爱奥尼亚式的处理。但是其主要绘画技巧，还是印度、伊朗风格。例如采用印度的凹凸晕染法，就有比较强的立体感和韵律感。其大量使用的钴兰色岩彩，也来源于印度。以后这种风格传入中原，被中国画家所接受并传承。

2. 敦煌和中原的古典岩彩画

我国本土的重彩画原始绘画，早在旧石器时代晚期就出现在广西的花山、云南的沧源等地的崖壁上。造型手法大多以线描的方式，刻凿或绘在岩石表面（见图11、12）。相传自远古黄帝时起，重彩壁画艺术就逐渐形成风貌，并移入建筑物内的壁面，作为装饰和教化之用。现在还能见到的遗迹，稍早的是秦代咸阳宫殿壁画的残片。当时的表现方法以平涂为主，且没有渲染，线条也不予强调。表明当时的工笔及岩彩绘画技术还处于始创阶段。

公元1—2世纪，由印度（天竺）经大月氏传入的佛教艺术，首先东渐到达我国的新疆、甘肃等地区，并在当时东汉的首都洛阳白马寺，绘制了中原地带第一幅佛教重彩壁画《千乘万骑绕塔匝图》，给我国的重彩壁画从艺术表现形式和题材内容诸多方面，注入了国际性的具有异文化因子的新鲜血液，涌现了像敦煌莫高窟壁画、历代的永乐宫壁画和法海寺壁画等一系列本土中原文化相融会的古典重彩新的样式。

敦煌地处西北沙漠中的绿洲，河西走廊的道口，在汉代是丝绸之路的必经之地。作为边陲重镇，自然是西来佛教文化传播、繁荣发展的重要地区。公元366年敦煌佛教洞窟开始开凿，1世纪进入新疆的佛教重彩壁画，移到莫高窟后，使中国的岩彩画翻开了历史的新篇章。

敦煌重彩壁画在其跨越4—14世纪的发展过程中，在印度文化、中亚文化、西地中海文化和本土中原文化的历史的不同程度的融合中，产生了蜚声中外的艺术样式，达到了古典重彩壁画的鼎盛境地。在其造型表现形式方面，具有希腊风格的键陀罗和印度的阿旃陀与鹿野苑的造型样式，促进了敦煌岩彩人物造型从魏晋的清丽分明向唐宋的丰腴柔和的变化；天竺的晕染凹凸法和以线条造型的观念，推进了敦煌重彩的



图9 新疆和阗第十寺址（英国）大英博物馆藏 具有伊朗贵族风格的神像 重彩奉献版画 公元6—8世纪

形体表现，并在结合中原文化书写性特点的基础上，凸现了画面气韵流动的新特征。它具体呈现在画面的形态呼应和线条勾勒等方面。此外，在制作工艺方面，印度和西亚的技巧，在结合了中国本土的实际材料岩彩和水性颜料的前提下，被全部承接下来。以后又被传入中原内地加以发展与推广。

敦煌重彩壁画开始注重材料（如矿物色的积加、金属箔和基底物的壁面发色）效果和不同岩彩色层覆盖的浑厚色彩表现，以及以色彩平面形态来构成的观念，其影响一直延续至今。现在无论是中国的工笔重彩专业的学生，还是日本现代重彩专业的学生，仍然把临摹敦煌岩彩画作为掌握重彩传统形式语言的必修过程，可见敦煌重彩样式贯通古今中外的重要性（见图13）。

随着佛教岩彩画壁画在中原的发展，魏晋时期许多著名的士大夫画家也投身于寺院、石窟的重彩壁画创作，进一步促进了岩彩艺术的发展。除麦积山、炳灵寺等石窟壁画外，还扩展到山水、花鸟重彩壁画和名人肖像重彩壁画领域。另外，本土的道教、外来的景教、摩尼教等寺院也开始采用壁画的形式来宣传自己的教义和宗教故事。元朝永乐宫的道教重彩壁画既是例证，它也是中国历史上具有代表性的重彩壁画作品之一。

现在山西芮城的永乐宫以1324年完成的三清殿壁画，即《朝元图》重彩画最为精彩。在形式上全图以青绿岩彩为主色调，古朴庄重。在人物冠戴、衣衫、盔甲、熏炉等处以沥粉贴金，使画面凭添富丽辉煌的艺术效果。赋彩谐调绚丽，并具有浓厚民族性的装饰趣味，继承和发展了唐、宋重彩壁画中的传统制作技巧。

明代1443年制成的北京法海寺壁画，是由宫廷画家制作的《帝释梵天图》、《水月观音像》等画面组成。该寺重彩壁画人物造型比例准确，线条流畅，色彩浓丽和谐，局部饰品多采用沥粉堆高贴金，使画面呈现富丽而又庄重的效果。水月观音身上的饰品和透明的缀线与飘带，恰到好处地运用了一些岩彩堆高和透明色的薄罩，描绘得栩栩如生。设色上也较多地使用了诸如朱砂、石青、石绿、石黄等色，并运用薄彩浅施的方法，使重彩画中融入了一些文人画的书写性笔触，十分畅意。只是因水性颜色使用较多，其色泽不稳定，客观上也影响了今天观看画面的色彩饱和度和鲜明度。

中国历史上涌现的优秀岩彩绘画还有很多，在此就不再一一例举了。需要特别指出的是自元代文人水墨画兴起之后，中国的重彩画就开始衰弱了。士大夫画家从佛教禅宗的理念中，结合道家思想和玄学观念形成了崇尚书画互融的水墨画的风气一直延续到今天。而寺庙的岩彩壁画，却只有民间的画工按照前人的



图10 《伏羲与女娲》 新疆吐鲁番 阿斯塔纳墓道壁画 7-8世纪

粉本去摹写维持,并且渐衰败式微。重彩画成了画史、画论不屑一顾的东西。中央美术学院李化吉教授曾写道:“……对于敦煌壁画艺术的重视,则是在20世纪初英国人斯坦因之后。这之前,莫高窟只有善男信女们朝拜烧香的价值。或许说因为它处于远离中原的缘故,那么,山西永乐宫在40年前不仍然是把壁画埋在粮食里的仓库吗?近在北京郊区的法海寺,迟到20世纪50年代才为人们重视。而在这之前,它们的价值远远不及一张普通的卷轴画。”^⑦这就指出了中国数百年来,岩彩画滞后的重要原因。

3. 中国当代重彩画的复兴

自20世纪80年代起,中国画坛的工笔画开始兴起,由于其色彩和晕染的种种表现力,扩展了民族绘画的表现语言。到了20世纪90年代中,工笔画已经在全国美展中处于民族绘画的主流地位,并开始了使用矿物色或丙烯色的壁画尝试,如张仃、李化吉和楼家本等人的实践。伴随着适应当代审美观念进一步的拓展,复兴更具色彩和肌理表现力的古典岩彩画,并使其趋于现仪形态,已经成为中国民族绘画对应全球化国际社会现状的必然。

随着东瀛日本现代重彩画的崛起,现代日本画来华展览,日本画教授来中国讲学,以及许多中国画家去日本留学,学习现代日本岩彩画的种种表现特点,加之改革开放的国内环境和信息化、国际化的国外现状,都为重彩画的复兴创造了很好的外部条件。

中国开始有了具有现代表现意义的天然矿物色和人工矿物色的生产与拓展,岩彩画的教学也在北京文化部的高级重彩研修班、天雅重彩画研究所和部分的高等院校中如火如荼地开展起来。21世纪初,还举办了首届重彩画大展和首届中国岩彩画展,进一步加强了重彩画的复兴传统和借鉴外来技法的趋势。中国的现代重彩画,正翻开它崭新的一页。

4. 日本和朝鲜的古典岩彩画

公元3-668年,崛起于中国吉林省集安县的高句丽古国,曾迁都平壤成为朝鲜半岛最强大的统治者。高句丽的重彩墓室壁画,受北魏和北朝样式的影响,重彩色调丰富、笔法流畅娟丽。此后,朝鲜半岛的这种重彩艺术,通过佛教东传也进入了日本。除了大批东渡日本的百济画家外,据说高句丽画家昙征还参加了著名的日本法隆寺金堂壁画的绘制。^⑧



图11 《祭神舞蹈图》宁明县明江岸边的花山岩画 崖壁朱绘 战国至汉

公元10—14世纪高丽王朝时，以重彩和金粉画在绢和壁面上的画，色彩鲜艳，线条匀称，形象生动。如《杨柳观音图》，《东京浅草寺》等，受到广泛的注目。宋代郭若虚在其《图画见闻志》中盛赞高丽重彩技巧的精密，“其丹青之妙，为该国之固有。”此外，高丽美术对日本镰仓和室町时代也产生了一定的影响。

公元538年，当朝鲜的百济圣明王将一座佛像和一经典赠给钦明天皇时，标志着佛教正式东渐传入日本。这种起源于印度，但已传播到中国，并且完全中国化的佛教文化及其重彩壁画，在公元6世纪也渐渐渗入日本。以当时奈良著名的法隆寺岩彩壁画为例，它的题材内容和飞天等样式与中国初唐的敦煌、新疆的壁画形式有相当的一致。其体态上性感的“三道湾”姿势、华丽的服饰及自左肩至右腋下的袈裟披法等都显现出印度岩彩壁画的特征。但是，这些主要由中国和朝鲜来的人制作的重彩画的鲜明色彩、书写性用笔和坚挺的线条却与阿旃陀样式形成强烈的对比。反映出传入日本的中国古典岩彩艺术不仅同化了印度的影响，还融合了中亚（新疆克孜尔、和阗）甚至伊朗波斯萨珊王朝的风貌。^⑨

这种以胡粉打底，干后再分层涂上矿物色的制作方法，发色效果极好，与日本原始古坟绘画的方式完全不同。佛教重彩的传入带来了新的绘画技术和新的制作材料，以后的日本重彩画就一直以此为基础发展到今天。

当时，日本的画家很快地熟练掌握了类似吴道子式的自由迅疾的线条笔法，并将这种唐代风格加以本土化，开始以抒情的手法趋于装饰风味来推进这种变化。10世纪后，平安时代的藤原家族控制了政局，中断了对中国的外交关系，在绘画上形成了具有装饰温情的本土重彩画——大和绘（见图14）。这种扩展到非宗教性领域的样式，注重形态的平面装饰美感，强调色调色彩的丰富多彩和金箔的并置画面效果。并创意地运用“切金”（将金箔切成各种形态的几何形状）的手段，来营造画面富丽堂皇的装饰性美感。这是对敦煌贴金的一种发展再创造。

这种本土化的岩彩样式逐渐以佛寺、宫廷壁画、贵族家庭的屏障画和绘卷画的形态，扎根于日本。而日本和式住宅的隔扇拉门的特点，是使这种涂色较厚、贴金贴银的重彩形式表现，得以历史地长期延续下来的重要原因之一。

12世纪伴随着禅宗教义传入日本，中国的宋元水墨画也同时兴起于日本，并成为武士的东山文化的重要特征。而直接迎合武士阶级审美趣味的新崛起的狩野派——最初的狩野正信是以水墨画起家的。但是，从他的儿子元信起，就着重宫廷及庙宇壁面的制作和适应日本民众的欣赏习惯，将大和绘中土佐派的色彩

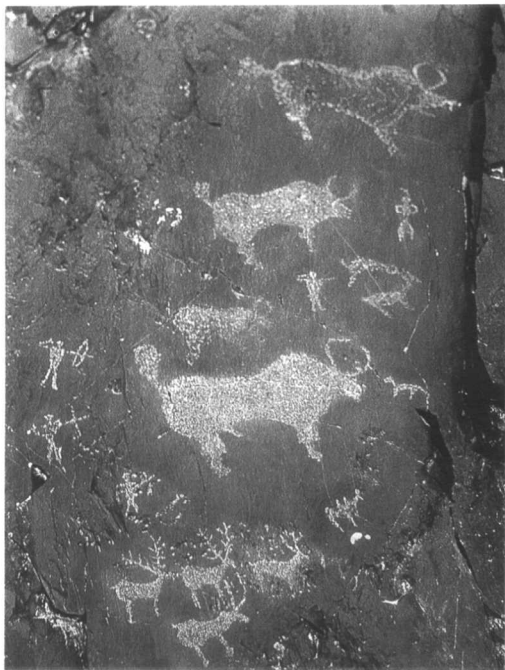


图12 《狩猎图》 甘肃省嘉峪关市黑山岩画 春秋至西汉
石壁敲琢



图13 《尸毗王本生》(局部) 敦煌壁画(临摹) 北魏
时期 临摹者厦门大学美术系吴允铁

装饰因素的抒情风格融入其中。而元信的孙子狩野永德则将这种重彩的造型要素进一步扩展，开始创造了一种大面积地贴金的方法，以金来代表地面和云彩，并且在其中衬以各种饱和鲜丽的矿物色彩，使画面产生了辉煌夺目而又极具抒情的装饰效果。笔者曾在江户东京博物馆观摹过“狩野派的三百年”画展，亲身体验过这种金碧辉煌的艺术魅力和桃山时期重彩壁画的壮丽与豪华。

17—19世纪凸现的宗达——光琳的重彩装饰画，则是源于大和绘中迎合贵族口味的土佐派和民间装饰屏风画。他们在应用金银色、箔所作的重彩画上，开创了一种能使轻松活泼的线条和遒劲雄健的用笔浑然一体的方法，并开发了一种以水墨或水色和矿物重彩色相撞的湿笔撞色法（这种表现技巧后被留日的中国岭南派和陈之佛等画家时常采用）。这是在淡彩方面增加了某种新的装饰因素。而尾形光琳在其《红白梅花》的屏风制作中，则更加强了画面的抽象装饰因素，以流畅的线条和柔媚的形态塑造出来的两棵梅花，和那种装饰性极强、几乎纯抽象造型构成的河流形成鲜明的对比，画面的形块造型和平衡感十分精妙而严谨，呈现丰富对比的构图和轻快幽雅的笔致。

17世纪日本浮世绘版画迎合了商业平民的欣赏趣味，从大和绘的土佐和狩野派中吸收营养开始凸现，以后又融入了宗达·光琳的抽象装饰性和荷兰版画的元素取得了世界性的声誉。

宗达·光琳派和浮世绘在日本正统艺术样式中的地位低微，但是，实际上却具有超前的审美趣味和对后世的重要影响力。明治维新之后，被重新认识并被誉为“日本古典的印象派”。

当日本1858年开始对外开放进入近代社会后，面对西方异文化的绘画形态的种种冲击，陷入陈陈相因，保守没落的大和绘系统的狩野派、土佐派风格的画家们，正是从宗达·光琳派的古典重彩形式中找到了复兴的支柱，并大胆地吸收西方印象派等各种绘画的造型精华，丰富壮大自己形成近代日本画，进而在二次大战后，进一步发展到至今的日本现代重彩画的新样式，大大推进和拓展了岩彩画的表现深度和广度，并逐步具有了现代绘画的特点。



图14 《阿弥陀净土》(局部)
日本 京都 平等院凤凰堂
正面扉 重彩画 平安时代

注:

①拉斯科 岩洞壁画,距今2万年前旧石器时代的绘画遗址。在法国西南部比勒高省,壁画的动物造型生动、线条粗犷、色彩明快。

②阿尔塔米拉 洞窟壁画,距今一万年前旧石器时代的原始绘画遗址,位于西班牙北部。该壁画技法简练,表明人类已开始使用色彩鲜明的天然矿物色作画。

③增田精一《西亚王宫壁画的发展》 65页 日本讲谈社 1983年 马乌里兹·波尼卡提《原始·东方·埃及》

④即印度笈多时期的美学经典《六支》的精神。“六支”就是艺术的六个要素,包括“形象差别”和“色彩区别”,讲究“六支齐全”才能满足印度式的审美要求。

⑤楚启恩《中国壁画史》 262页 北京工艺美术出版社 2000年

⑥毛小雨《印度壁画》 127页 江西美术出版社 2000年

⑦李化吉《壁画绘制工艺》序 1页 福建美术出版社 1990年

⑧朱伯雄《世界美术史·第四卷》 663页 山东美术出版社 1990年

⑨秋山光和《日本绘画史》 15页 人民美术出版社 1978年

第二章 近、现代的日本重彩画

一、关于重彩的日本画概念

1、近代日本画的诞生

1995年11月，在美国的圣保罗依斯美术馆举办了得到日本国际交流基金协助的《超越过去的〈日本画〉展览》(1868—1968)。该展的特点在于：首先它不是以往日本文化的介绍——即没有浮世绘和古典日本美术，而是所谓“近代日本画”的展示；其次，该展的策划和展出及展览会的架构组合，几乎全部都是由美国方面的美术馆专业人员操作的。此外，该展给人留下深刻印象的，不是像以往浮世绘那样，对欧美社会的又一次影响，而是对日本的美术界，提出了既老又新的问题，也就是将“日本画是什么？”这个根本性的问题摆在面前。但是，在展览会期间举办的相关专题研讨会上，日本方面对于这个不可避免的提问，却不能明确地正面回答。这是因为使用几乎是古典壁画的矿物色、胶及蛤（胡）粉等材料，在人类艺术史上，古希腊、古罗马、中亚各国以及印度、中国和朝鲜等国，都曾经或正在使用这种形式材料来表现。一般认为要称为日本画，除了要具备通常岩彩画的造型表现的诸要素之外，更重要的是必须以日本人的审美观念来描写，在日本文化背景下，创造出独自的样式和空间关系方才能成立。另外，“日本画”名称的来历，同“中国画”名称的来历一样，都是由外来文化的移入因素而产生的。这些复杂的状况，显然使日本人难以以简洁明快的方式回答这一问题。

此外，以上提到的“近代日本画”，至少表明了明治维新的近代之前，事实上并不存在“日本画”这一名称及其概念。因此，本书所谓的“日本画”和“现代日本画”，指的只能是近代日本画发展过程的两个阶段，即以二次大战为界，前者大致从明治维新到战前，后者大约为战后到至今的变迁过程。由此可见，无论是否接受笔者所设定的“日本画”和“现代日本画”的概念，日本的本土绘画的发展是和日本社会的近现代化的进程同步的。因此，正如日本美术评论家泷泽正幸所说的：日本画是因和日本近代社会的体制的变化休戚相关而成立的，现在仍存在于无意识中，让我们自觉地改变其形态①。