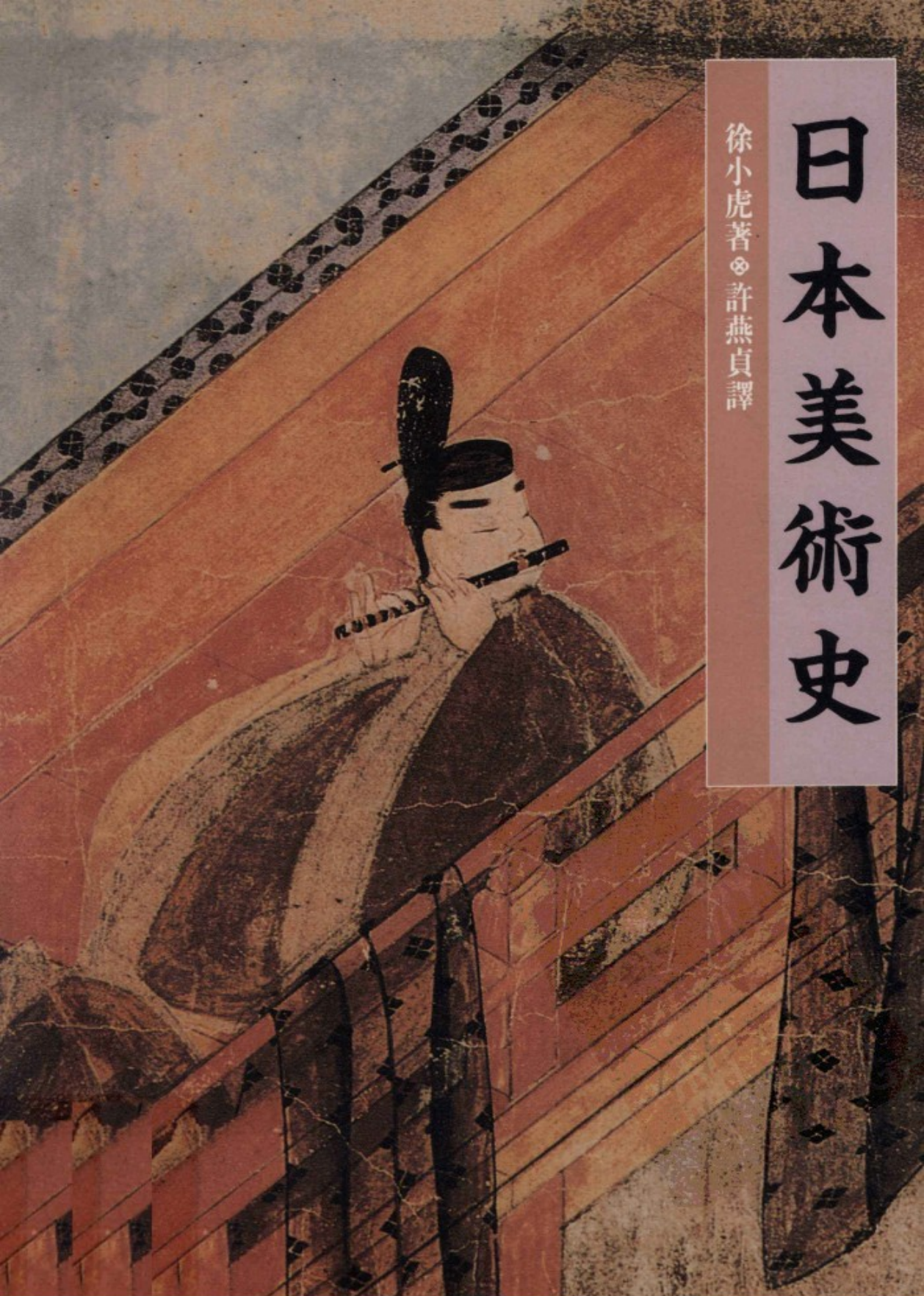


日本美術史

徐小虎著◎許燕貞譯





徐小虎著 ⊗ 許燕貞譯

日本美術史

台北南天書局發行



國家圖書館出版品預行編目資料

日本美術史 / 徐小虎著；許燕貞譯。-- 初版。--
臺北市：南天，1996 [民85]
面：公分
含索引
ISBN 957-638-357-9 (精裝)

1. 美術—日本—歷史

909.31

85003716

日本美術史

新台幣480元

民國八十五年八月初版一刷發行

著者：徐小虎
譯者：許燕貞
發行者：魏德文
發行所：南天書局有限公司
中華民國·台北市羅斯福路3段283巷14弄14號
☎(886-2)362-0190 電傳Fax：(886-2)362-3834
郵政劃撥：01080538號(南天書局帳戶)
登記證：局版台業字第1436號
.....
製版廠：皇興彩色製版有限公司
☎(02)307-5355 台北市萬大路176號3樓
印刷廠：皇甫彩藝印刷有限公司
☎(02)303-5871 台北市長泰街297巷14號

著作權所有
翻印必究

ISBN 957-638-357-9

©1984 Thames and Hudson Ltd., London
This Chinese edition has been translated and published by
arrangement with Thames and Hudson Ltd.



中文版序言

本書非長篇之作，今以中文本問世，實為一殊榮；不過尷尬之情卻也難免。因自十五年前撰著本書至今，相關日本的考古學、社會學、美術史知識皆蓬勃發展，且或多或少亦更改了我們的觀感。

例如書中若干圖錄，在過去十多年間，在學界中引發爭議性討論。其中「源賴朝之畫像」一作，尤受人矚目，並經提出是兩百年後另一位幕府將軍足利尊氏畫像之看法。但儘管如此，本書所精選之圖錄，那些藝壇精品，就整體上看，至今仍屹立無所動搖。

當著手撰寫日本美術，或中國美術史時，作者面臨不同的難題與考驗。中國文化資產，長期來絕多散佚，或遭忽略及被銷毀。但在日本，由於社會大眾對美的喜好既較為普遍，也深具細膩悉心關照之情愫，以致大批歷史文物珍藏一一留傳至今。自然在作品範例之篩選上，本書於篇幅及叢書格局的限制下，備受重重考驗。

在日本美術發展當中，事實上我們不斷探勘到中國美術系譜中無數流失之“缺頁(missing links)”。在中國歷史記憶中銷聲匿跡之種種體制、藝術品、形式、題裁、風格等，反卻是透過日本留傳下來，且甚至若干因此重獲新生。

日本歷史上的體制組織、文化藝術表現，便因而在其獨特氛圍與發展軌跡下，不間接地回映了中國美術風貌、提出可資信賴與參考之資訊。當日本文化發展處於外國開放的文化取向而將目光鎖定於中國之時，日本美術則也偕呼應般的愈發忠實存蓄下中國美術各發展之轉折。這些，對於專家，明眼人而言，在透過正確之閱讀與解析下，既可釐清中國繪畫史中遺漏之篇章，亦在偽作充斥，混淆視聽之境中，為中國美術風格梳理勾勒出具可信度之遞嬗轉變與脈絡。

一個民族對宇宙、天然或人為環境的反應，它內在深沈的信仰、生活習慣、及快樂與悲傷泉源，皆一一反映於其文化當中；而此一民族之靈魂，則不啻透過其藝術之表現，留下最鮮明之痕記。對於今天身為世界公民的我們而言，在了解自身文化之後，進一步去鑽研鄰邦之文化發展，實屬當務之急。通過對鄰國文化之認知，我們將可比較、發現彼此在適應各別環境，在飲食、在愛慾上、在向神祇傾吐上，各林林總總不同之人性表現。

徐小虎
於清華大學
1996年3月27日

謝 辭

翻譯工作，一向肩負著辛勞與痛苦。尤其日文專有名詞，以羅馬字母書寫，以日文發音，必須一一追回原用的漢字；而通常中文的翻譯者，雖熟諳其中文之讀法，卻並不清楚其原音：日文之讀法。這是一項惱人的工作，其間歷程亦難以形容。因此本人對本書翻譯上之煎熬，特摯誠感謝兩位意志堅定的藝術史工作者：一位是許燕貞小姐，曾任職奇美文教基金會，也是我從前的學生，做全書的中譯工作；另一位是留德，前任台北市立美術館的羊文漪小姐，對本書中文版的校閱。此外，許小姐亦一人獨立完成書尾歷史對照年表之彙編工作，功勞匪淺。清華大學藝術中心，本人前助理張蕙蘭小姐，於漫長暑假中，傾力負責彩色圖版之搜集，以取代原書 140 幀黑白圖片，出力猶多，在此一併感謝。最後，南天書局發行人魏德文先生，以高瞻遠矚，及無比之耐心為本書中文版催生，本人理當深表感激之意。



目次

	中文版序言	vii
	謝辭	viii
第一章	前言	1
第二章	史前時代（紀元前11世紀—紀元6世紀）	8
	繩紋文化	8
	彌生文化	10
	土墳文化	13
第三章	飛鳥和奈良時代	17
	神道寺院	17
	聖德太子和佛教的興起	19
	玉蟲廚子神龕	21
	飛鳥繪畫	22
	飛鳥雕刻	24
	白鳳時期	27
	法隆寺壁畫	31
	佛教與中央集權	34
	天平時期的宗教藝術——東大寺752年	34
	日本與來自大陸的影響	37
	天平時期的世俗藝術	39
第四章	平安時代	45
	國家認同：建新都和新興佛教	45
	真言宗和曼荼羅	46
	貞觀雕刻	47
	淨土宗的興起	49
	藤原時期	50
	鳳凰堂	51
	藤原時期的民間美術	54
	繪物卷	60
	女繪	63
	男繪	65
	繪卷傳統的沿續	68

	明惠和尚沉思像	69
	戰爭故事	71
	假名書法；女手	73
	漆器	79
第五章	鎌倉和室町時代	80
	軍事巨頭：將軍和幕府	80
	鎌倉雕刻	81
	禪宗	85
	鎌倉繪畫	86
	室町時代水墨畫	88
	庭園和山水畫	93
第六章	安土桃山和江戶時代	105
	城廓障屏畫	105
	復古障壁畫	109
	水墨障屏畫	111
	茶道	114
	外來的影響及藝術	118
	町眾藝術	124
	染織物	132
	南畫	134
	多樣的畫派	138
	風俗畫和木刻版畫	142
第七章	現代日本	149
	參考圖書選目	161
	圖版目次	164
	歷史年表	171
	索引	179

前 言

本書是為初次接觸日本美術的人所寫的，以介紹日本美術某些最具意義與創新的藝術為主。本書的目的不在於做全面性論述，因為某些藝術形式和重要傳統從社會學角度可以看得更週全，例如能劇、歌舞、和舞蹈（部份取自古代波里尼西亞的傳統），還有劍道和小型彫刻。反之：本書所選擇的角度層面主要在展現日本藝術精神的寬度和彈性，及在長期來自亞洲大陸壓倒式的強勢文化影響下，出現之高度選擇性、適應性，並在其中重新發現其自身固有之藝術基脈。

本書的另一目的是在日本美術形式中找尋得到滋育的日本神靈精髓。例如，自室町時期以來的藝術家經常在創作中表現不相協調的外來影響，對我而言，這比直接承傳自本土形成的藝術更具挑戰性，因為持續不斷的吸收和轉化各種外來文化（不管是來自韓國、中國、南海區域、歐洲或美國），可說是日本文化的獨特成就。我們可以將日本文化比喻成一粒牡蠣，張開外殼接受海中各種外物侵入，再將來自大陸的那些砂礫轉化成珍珠，轉變的過程反應了日本人的偏好；更重要的是，當日本藝術吸收新來的文化刺激時，它表露出某種特別的知覺型態，其整個調適模式是可辨認的，因為他們反應了日本的文化及倫理特徵，無論時代及風格如何變遷，其基本模式是一致的。

同時，日本人心理垂擺的幅度似乎比其他民族更寬，這個特點反應在並存的兩種彼此衝突的藝術形式上。其一是根據知覺直接反映（模倣）外在世界，如同對著世界舉著一面鏡子，阻隔觀者深入作品內在精髓和日本人特有的敏感、脆弱氣質，這樣，如鏡子般反應外在的所有，使外來的文化被鏡子阻隔只看到自己的面目，往往失去深入探究的興趣；另一種卻是內省的、島國色彩強烈的創造趨策力，造就無比精緻、詩意的藝術。有一種說法認為日本文化中表現靈巧、痛苦、纖細的情感是為了抗拒紛擾的外在世界，並且經常化身在大眾藝術中存留下來。

第一種如鏡子般反射外在的藝術，可以下列時期的文化為例：飛鳥、奈良時期（大批藝人自大陸移入）、鎌倉晚期及室町時代（日本藝人被委任製作中國風格的藝術品）、明治時期（來自歐洲、北美大批學有專精的人被請來在日本成立各種派別，而上百名日本學生也被派到歐美研習）和二次大戰後的日本，全盤移植西方潮流無

視於東京、大阪、紐約、倫敦和巴黎文化彼此的差異。反之，另一種真實反映日本民族纖細、靈巧的內省式特色則出現於繩紋文化、平安、桃山及早期的江戶時代。

我們可以說，如果沒有本土藝術，也沒有外來文化因素的話，日本歷史就無從得到啟蒙契機，也就不會產生藝術了。不過，日本人對外來的文化事實上有其特殊與獨特的反應，一方面藝術家對可從那些和日本精神有共鳴因素的外來文化採取了自然認同和快速吸收的方式；另一方面，在自我意識較強的贊助者主導之下，日本藝術家也許開始時對外來文化顯得陌生、艱澀，但是終究能掌握其風格和表現方式。這種將外來文化加以吸收、消化成為精湛的藝術表現成就，可歸為上述的內省文化當道時期。所以，當本土藝術興盛時，藝術家享有較多創作自由和選擇權；若外來文化佔上峰，加上贊助者的喜好主導一切時，藝術形式就如鏡子般反射外來的表象風格。

外國人對日本內省式藝術較偏好（因這種藝術較具“日本味”），另一種反射外來風格的大眾藝術較不受歡迎的原因是這種藝術大多經由模仿，故經不起比較（順便一提，一般而言，日本古代天皇和貴族較偏愛內省式藝術）。例如，以中國楷書和行書在日本書法創作為例，即使第9、10世紀在中國留學久居的日本高僧所寫的字帖，也無法和同期中國名書法家相比，從第一眼即可看出字形的雄偉、氣勢和結體力度上的差距；另一方面“日本化”的特質對非日本人來說是很難察覺的，那種訴諸感覺的傾向是日本人的專長，一種純出自日本人之手具有感官性線條之處理趨向。以室町時代的中國夏圭風格的水墨山水畫為例，當日本的中國鑑賞家總是批評模擬畫風中，樹不夠雄狀、石頭缺少堅實感、結構不夠慎密之時，室町時代的藝術家事實上卻以另一角度來詮釋夏圭風格，他們不是以石頭、樹木來表現15世紀初的理想，而是將它們視為敘述媒介來表現寬廣的、富有情感的空間。同樣的，在阪本繁二郎（Sakamoto Hanjirō）的後印象派繪畫中，他的馬匹常缺乏肌肉感，空間感也不明確，但是這些都不是重要的；最重要的是，他的筆觸、油畫肌理感和顏色的選擇營造了蕭瑟的秋意氛圍。

在過去1200多年來，當中國文化傳到日本時，日本藝術家的反應如何？他們如何選擇？如何轉化？這些問題正是日本藝術的魅力所在，某些答案也正回答日本藝術的沛然活力和恆久不衰的原因。其實，重點在於這兩個民族是如此不同：崇拜祖先的中華民族發明了一種立體、充滿力度的表意單音節文字系統，而且建立了一套人本與大同思想的倫理學，因此，輸入日本的文化也反應了對家族傳承和永恆的關注；反之，日本語屬多音節語言，日本民族崇拜多神，經由歌唱、舞蹈和天地萬物神社溝通，詩歌的內容經常是剎那情感的宣洩，他們不追求永恆，卻歌頌乍現的美感，珍惜瞬間片刻。

平安時期，日本的貴族階級親自主導本土藝術發展，他們對置身的京都—大阪平原之美術傳統（柔和色彩、起伏流暢輪廓線、季節性花朵）流露自然的喜愛。因

為該地的自然環境和中國山水畫的中峰鼎立、奇岩怪石及狀闊空間感完全不同，故外來的中國文化是經過徹底的轉化和改變，以符合日本的需求（和這種為私人享樂的精緻藝術相反的是平安時期皇宮大廳內的公眾藝術，有一些類似中國描寫聖賢故事的巨大壁畫，以呆板的垂直線安排故事內容，表現了保護性的追求鏡子效應反射外界的作風）。

中日文化關係如此密切，值得我們進一步來探討兩者藝術之大致異同。中國畫形式傾向自給自足、自在的表現；日本畫格局則取決於作品構圖的面面俱到，以及充斥於母題及空間無所不在的情緒張力。在中國畫裡，母題的內蘊氣勢是為了造就畫面的深度及堅實感（這種效果往往由繁複的用筆達成）；反之，日本畫中的母題是中心主題的加強說明，每一個母題也都是主要情緒的一部份，不可或缺的角色，如同每一層油彩之於油畫一樣重要。造就祥和、壯麗中國畫的母題是相當具彈性的，些微的更改、重組並無損整個畫面的和諧感；相反的，日本藝術著重情思微妙的變幻，個個母題的安排和位置都是表達主題必要的因素，故改變任何母題的位置將嚴重影響整幅畫的意義和表現。

日本藝術中對質感、色彩、形式和空間的細膩感受是為了滿足觀者情感上的平靜、安定的需要。例如導向門檻的鋪路石頭是為了緩和訪者的腳步；茶道的房間，



1 長青苔的鋪路石，日本庭園的特色。



2 未施釉的備前陶，其上綴草紋，雙耳不對稱，高25.2，口緣直徑8.5，桃山時代。

以不對稱的空間、暖色調和蓬亂的物體表面質感製造安詳的氣氛。尤其是茶道，特別強調日本人的敏感和纖細，整個房間經過特意的設計，以誘發沉思和詳靜，並策動人人皆兄弟的社會平等觀念，以彌補現實社會中的嚴格階級劃分。日本評論家對韓國農家器皿的喜好甚過於對中國完美瓷器的雅好，他們說“當我不在家時，不完美的韓國碗似乎在等著我回去，而中國碗則不然，它們不用等任何人”，這種說法反應人與物互動關係的觀念深深浸淫日本人的生活，造成他們“崇拜不完美”（例如，大自然）的習俗。對日本人而言，光滑的中國瓷碗，就像偉大的中國畫一樣，太完美、太壯觀，以致於太嚴謹而“不等任何人”，它們不需要人的同情、愛憐，不需要觀者的參與去體視其內在的完美。

從第一眼欣賞日本藝術起，我們就被邀請以人性的角度來看待藝術品中人類未臻完美的本質，所以美麗的房間內有未裝飾的牆，留著紋理的表面、未上釉的備前
2 (Bizen)陶，及在入窯火燒後器身依然留下不規則繩紋。同樣，我們可感受發掘那些
3 作者不詳的水罐或盤子都具有強烈的情緒和感覺暗示。例如，尾形乾山 (Ōgata Kenzan)設計的松波彩盒，流利的松樹造型跨越盒蓋和盒身，自然流暢，一體成型、或是為上流階級而設計的餐具樣式，處處可見創作者的巧思。從每一件作品的設計，都能看出作者充分掌握媒材的特性，予以適當的創作，顯示在人、藝術和地域之間毫無界限。

沒有任何東西比民俗藝品更能代表一個民族的精神，日本民藝品能風靡全球的藝術愛好者，原因在於其表現的自由精神、熱愛簡樸及強調自然美的特質。譬如，



3 松波彩盒，尾形乾山作，直徑20.7，江戶時代。

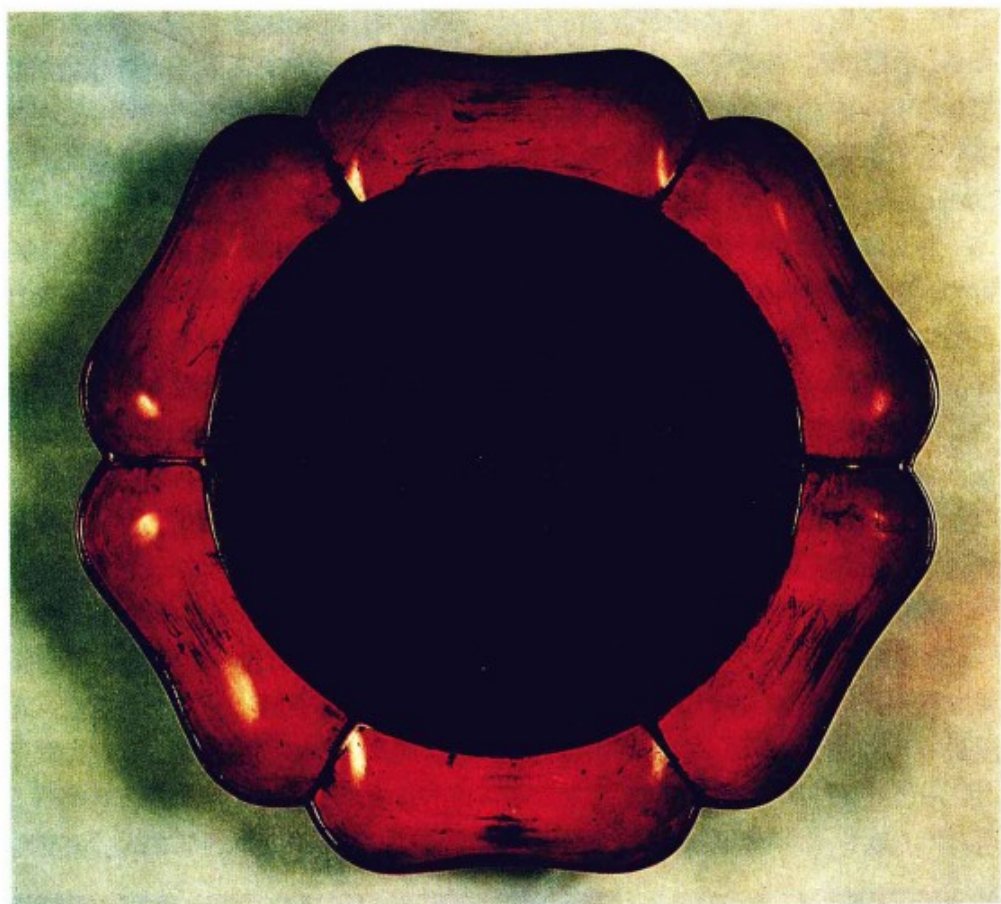
日本農舍的粗簾橫樑、未上漆牆壁、和覆以茅草的屋頂，這些數寄屋 (*sukiya*) 建築特色，延伸發展，深深影響今日複雜的茶道建築(一種經過設計的高級數寄屋建築)。還有六瓣形輪花的漆器酒桶，也是代表農民的勞動力和樸實的個性，這些民藝品沒有任何對稱形式及光滑外表的緊張氣氛，這種樸拙的設計也正是統治階級藝術所欠缺的。

從日常生活中各個層面，可以看出日本人追求和平、和諧、溫暖和舒適感不遺餘力，因為這些對他們而言都是構成美的要件。以日本菜為例，也許量的方面無法滿足中國老饕，但是形形色色的杯盤碗碟卻是賞心悅目，而且以漆盤端菜，出菜的速度不急不徐，循序漸進。事實上，一餐飯是結合了滿足生理與心理的美的宴饗，包括出菜的時間、餐具的各式造型、裝飾和質材，都是完美和諧的組合搭配。顯然地，量不是日本菜的重點，所以，當饑餓的中國人發覺滿足的感覺不是來自食物塞飽肚皮而是欣賞精采的配菜及服務(包括女侍的走路姿態和動作)時，一定大為驚訝。一般而言，注重細節的精緻性是日本文化，尤其是日本藝術的一大重點。

同樣的，日本藝人或藝術家和他們作品的關係可以“交融一體”這個關鍵字來代表，無論是小至生魚片餐廳內的擱筷架或一張簽名圖畫，日本人之敏銳、纖細感覺隨處可見。民藝方面，老藝人的巧思慧心表現在榻榻米的席紋、竹製的百葉窗和裱畫工夫上；文學方面，俳句經常是透過詩人集體反覆推敲而得以完成，這和其他民族是不一樣的，日本詩人的創作是擷取彼此的長處；製陶者也以合作方式掌握燒陶過程的變化(陶器常常留有指紋、燒窯過程的意外)；還有木匠及版畫製作者也在



4 農舍民宅，坪川(Tsubokawa) 家族，17世紀末。



5 六瓣形輪花盆，朱黑漆器，高2.9，直徑20.4，1263年製。

同心合力下將木紋、鑿痕視為表現作品性格的重要部份結合為一體。

不論材質是黏土、木材或水墨、紙張，對於日本藝術家來說，一件完成的作品是藝術家和媒材特點極致發揮的完美結合，這也是日本藝術最大的特色。相較於其他國家的文化，總是注重表現個人風格，並儘可能消除創作過程中媒材或人為造成的痕跡（比如粗糙邊緣、指紋或鑿痕）及預先安排空間、留白，這些考慮在日本藝術中卻是不重要的。以日本的六角盒為例，六邊的裝飾是一連貫的圖案，形式和圖飾結合一體，不可分割，不像其他國家的陶器，經常以人為刻意的水平線來分割畫面。

當贊助者要求和日本特質完全相反的外來作品形式（無趣的、規則化的、重覆的畫法、僵硬、光亮的表面、對稱的形式、巨大感、呆板的空間描寫道路和房間，一言蔽之，強調自給自足的表现）時，藝術家會依照他個人的感覺和品味作某種程度的調整。大體而言，日本人對哲學、經營空間感（建築空間或水墨畫空間）及追求永恆不變都是陌生的、不感興趣的，但是，這些都是外來中國文化的特色。在這

些完全不相容的想法和觀點之下，日本人將在後來持續不懈地吸收、並轉化出背道而馳適合自己需要的文化內涵，詩人心敬(Shinkei, 1406—75)有一首詩如此描述：

一首真正表現深刻情感的詩，
必需作者深深體驗
世界的浮動和瞬息萬變，
心靈受之戮刺
並時刻不忘此一道理。



第二章

史前時代（紀元前 11 世紀—紀元 6 世紀）

日本考古學是東亞地區最早發展、也是最有系統的，至1977年官方百週年慶時，發掘的遺址高達10萬處，出土物從舊石器時代的成套工具到細石器和新石器時代的陶器，各式各樣，相當豐富。其中許多出土物和毗鄰大陸的風格差距甚大，可能早期部份移民最遠來自西歐和北歐。

由於日本位於亞洲大陸群的最東方，故經常是史前時代來自歐洲、中亞、阿爾泰山脈區和西伯利亞移民的終點站；海路方面，來自中國南部、東南亞和波里尼西亞群島的移民也曾對日本建築、某些地域性舞蹈和母音系統留下影響。

從最早期開始，數種文化融合的情形就明顯存在了，從考古學的陶土地層中可發現文化遺址來自不同的社會結構、宗教儀式和煮食方式。考古學家通常將日本舊石器時代分成早期（西元前50,000—30,000）及晚期（西元前30,000—11,000），依石器製作技術的演進來分期，早期為粗糙簡單的挖土用具、切割具和晚期較複雜的刀器、刃形和一些刻、鑽、刮、刺的小工具。

繩紋文化 (*Jōmon culture*, 西元前11,000—300)

日本考古學家通常將接著以狩獵、捕魚和畜牧為生活特徵的時期訂為細石器時代（西元前11,000—300），又名繩紋時期，以大部份陶器綴飾類似繩紋圖案而得名。

（有趣的是，此期最初的陶器形制（西元前11,000—約7500）和往後的大不相同，卻和其他地區之新石器時代陶器近似。早期的容器製法簡單迅速，利用黏土本身特性在手中揉、拍即成，形狀大多有平滑的邊線及寬大的容量，以利儲存、修補和盛食物，表面很少飾紋，有些學者將此期器具稱為“初期”或“原型”繩紋陶，意謂和隨後繩紋時期的傳承接續關係。但是，事實上這些“古代的”或“最早期”的陶器和繩紋陶形制跟後期的迥然不同，日常的食、住方式也差距甚大，很可能兩者來自不同的文化系統，所以此期定名為“前繩紋時期”也許更適切些）。

早期或古代的繩紋陶器首次出現於約西元前7500年，沿著整個日本群島地帶，從北海道（Hokkaidō）到沖繩島（Okinawa），包括外圍的對馬（Tsūshima）、