

日本 传统 艺术

水墨画

总主编：李书敏

主 编：武王子 熊永福

编 著：田 军 苏 冰 等



重庆出版社
CHONGQING
CHUBEN
CHUBEN
CHUBEN

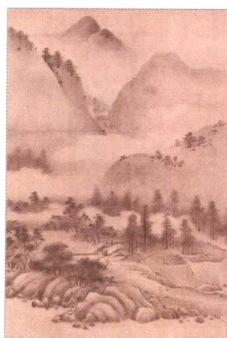


水島正

水島正

J 13 (313)

1/2



日本传统艺术（图）

水墨画

图书在版编目(CIP)数据

日本传统艺术. 第2卷, 水墨画 / 田军等编著. -
重庆: 重庆出版社, 2002.1

ISBN 7-5366-5572-X

I. 日… II. 田… III. ①美术-作品综合集-日本②日本画: 水墨画-作品集-日本-古代
IV. J131.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 084261 号

日本传统艺术
[卷二] 水墨画

- 编 著 田 军 苏 冰 等
- 责任编辑 涂国洪
- 装帧设计 涂国洪 未 山 王成菊
- 出版发行 重庆出版社
- 开 本 889 × 1194 1/16
- 印 张 6.25
- 插 页 4
- 印 刷 深圳雅昌彩色印刷有限公司
- 版 次 2002 年 1 月第 1 版
- 印 次 2002 年 1 月第 1 次
- 印 数 1-3000 册
- 定 价 56 元

ISBN 7-5366-5572-X/J·923

邮 购 重庆长江二路 205 号
重庆出版社发行部

★版权所有·翻印必究★

RI BEN CHUAN TONG YI SHU JUAN ER SHUI MO HUA

● 人物

NO.1 雪舟 益田兼尧像

这是一幅大和画风的肖像画，在雪舟的画中很少见。画中人物益田兼尧是石见的领主。文明十一年(1479年)石见东光寺的住持竹心周鼎在图上题赞。

画上有雪舟的印章，其笔法中却没有明显的雪舟特色。

NO.2 文清 维摩居士图(局部)

维摩，是大乘经典中所虚构的人物。据传为长期在家修行的印度毗耶离富翁。在他修行的那个时代，疾病横行，于是他对释迦牟尼的弟子说：如果众生患病，让我也患病，等到众生的病都治愈的一天，再让我恢复健康。图中所画正是那时他对民生忧虑的样子。中国宋代李公麟所画的维摩却神情愉快，日本东福寺也有类似的维摩像。该维摩像上有长禄元年(1457年)存畔祖默的题字。根据题字，可能该作品在骏河守荒川詮氏去世后被当作维摩的真容挂在菩提寺中。

文清是周文的学生，也是养叟僧人的弟子，他曾到朝鲜学画，他的山水、人物画也受到朝鲜画的影响。

NO.3 如拙 王羲之书扇图

该画系对中国宋代画家梁楷同一作品的模仿，其故事为：书圣王羲之为卖扇老姬在扇子上题字，引得人们争相购买。

画中，王羲之坐在陶凳上，正提笔在扇面上书法，其书童端起砚台毕恭毕敬地在一旁观看……

较之于如拙自己的《瓢鱼图》，《王羲之书扇图》中的人物线条略显生涩，却又恰到好处地表现了画中人物的外型特征。除此之外，如拙用侧锋疾擦而出的粗放笔触和画面重心向右偏移的风格有极明显的“梁楷”倾向。

NO.4 默庵 四睡图(局部)

这是一幅通过丰干、寒山、拾得与虎的睡态表现“禅”的静寂感之禅机图。牧溪画风的柔和笔调是日本水墨技法的典型代表。

该画上方题字写道：“老丰干抱虎睡，拾得寒山打作一处。”以称颂该画静而稳的画境。真是诗与画和谐的统一！题者祥符绍密情况不详。想必是默庵在中国期间所作的画，题诗者亦为中国禅僧。

画面中靠在虎上的丰干居中，与寒山、拾得靠在一起。该画是展现禅宗境界的绝好例子。

尽管是画家初期的水墨画，但已达到了相当的水平。默庵这种自由的笔法很接近牧溪。因此，后来的日本人在很长一段时间内把该画与南宋画混同。等伯为牧溪的画风所倾倒，称赞默庵的画为：“如玉珠在金盘中自由滚动。”等伯称默庵为日本之首，这是因为等伯本身喜爱牧溪的画风。

NO.5 默庵 布袋图

画家用极为随意的减笔技法描绘了大肚、短足的布袋和尚手指天空的体态，其悠然自得正与默庵的禅境一拍即合。

从默庵的遗作判断，他是释道画家。据史料载，他曾画过仙桃、猿猴、群雁以及龙虎花鸟图。从相传为能阿弥、雪村临摹的五鹭图(现存默庵的作品，但有疑问)中，可了解到默庵绘画内容的广泛。默庵应被看作是吃斋念佛以外的早期业余水墨画家，可是，达到像《布袋图》这样无拘无束的艺术境界的作品，就是在专业大师中也不多见。

NO.6 可翁 蜆子和尚图

乍看画家用笔漫不经心，却鲜明地表现了蜆子和尚天真烂漫的笑容。蜆子和尚乃中国传说中人物，终日生活于水边，

食虾贝。

No.7 明兆(?) 大道和尚图

该画描绘了明兆的师傅大道大师说法时，居然使动物们感动的场景，以此表现了大师超凡的德行。同时，该画人物描绘与勾画轮廓的技法运用十分巧妙，可谓传统日本绘画之上乘之作。

No.8 作者不详 六祖图

惠能作为禅宗第六祖，五家七宗的“禅”都源于惠能。他在中国和日本大受欢迎，被奉为伟大的祖师，其形象以各种形式出现。

这幅画根据《惠能传》中描写六祖奉五祖之命到碓坊去干苦工的内容而作。当时，日本的人物画通常使用秃笔勾勒衣饰，用紧密的细线表现身体，却少看到画头巾和衣服时将淡墨罩于彩墨，但这种画法在中国却有先例。此画上方题有“无学祖元”四字。无学是宋代明州人，无准师范的法嗣(继承法统的人)，弘安二年(1279年)到日本，不久在建长寺任住持，五年后，创立圆觉寺，并兼管两寺。此画人物膝盖以下的纸是帖上去的，其下部的线描略有添补。

No.9 官本武藏 布袋观斗鸡图

画中看斗鸡的布袋和尚似乎在笑，事实上却很专注，有不易使人打搅的感觉。

官本武藏，号二天，他的一生跌宕起伏，传说纷纭，但是否史实疑点颇多。作为画家的官本武藏到底跟谁学过绘画，何时开始绘画都无从考证。现存武藏的作品基本上系他晚年在熊本所绘，又大都以梁楷，也就是减笔体的笔法为基础，用简洁的用笔表现了他剑禅如一的心境。

No.10 详启 达摩像

作者用雄浑的笔法描绘了达摩像，画像充满整个画面，从画像上看达摩并不十分严肃，倒有些令人感到亲切。

贤江祥启，生卒年不详，活跃在15世纪末、16世纪初的日本禅僧画家，在镰仓的建长寺作过书记役(文书)，因此也被称作“启书记”。文明十年(1478年)他上京城随艺阿弥学画三年，明应(1494年)再次上京城。

详启的作品靠近马远、夏珪流派严肃的笔法。他画的山水画较多，也有将元明画作为样本的花鸟画，以及像《达摩画》这样的水墨人物图。

在该画中，达摩双唇紧闭，两眼圆睁，与真珠庵中墨溪所作的达摩画像一起被称为室町时代日本水墨达摩像的代表。只是，本画与墨溪所作的达摩相比，表情中禅的严肃成分减少，看起来更有亲切感，从这儿可以感到“禅”在随着时代潮流发生变化。另外，画中有“贫乐斋”的署名，这是译启的号。

No.11 蛇足(?) 临济和尚像

此画描绘了临济和尚呵斥弟子的一瞬间。画上一休和尚那飘逸的题词，点明了画面的主题。临济的禅风在画中被表现得淋漓尽致。

No.12 灵彩 文殊图

该画线条洗练流畅，混合有金彩的工笔，体现出灵彩佛画特有的风格。

No.13 能阿弥 白衣观音图

这是唯一的一幅作者可确定的能阿弥的作品，画风较普通的传统作品更为严谨。

No.14 赤脚子 白衣观音图

坐在岩石上望着清清流水的白衣观音是禅画中描绘得最多的形象,画中短而稍显烦琐的线条正是赤脚子绘画的特征。

No.15 雪舟 毗沙门天王像

这是用线条和淡墨所绘的佛像,其造型严谨,用笔泼辣,是一幅出色的日本水墨作品。

● 山水

No.16-18 雪舟 四季山水图(长卷)

该画是雪舟深得夏珪山水精妙之后所作,亦是雪舟倾其全力的扛鼎之作。

该画以长卷的形式,以春、夏、秋、冬的时间顺序,以主体人物——雪舟自己的插入,将人的生活纳入自然景观,展示了漫漫人生与宏大自然那浑然一体的亲和力。

No.19-20 雪舟 秋景山水图·冬景山水图

图19、图20为雪舟《四季山水图》中描绘秋冬季节的两幅,是雪舟到中国明朝练习画四季山水图得到很大进步后,以雪舟自身的自然观为基础所创作的作品。

在冬景图中,画面中央强有力的墨线突然垂直向下,给人以强烈的视觉感。这幅画的空间构成显示了雪舟的山水画达到了相当高度。该画岩壁的外围用直线勾勒,其内部皴法简洁有力,画上方的空白暗示出无限空间。

秋景图较之各景图的严肃景色更宁静,将人间生活的温暖融入大自然。画中,这种自然与人的协调表现出雪舟对人生的关怀——一种形而上的人文关怀。

No.21-22 雪舟 山水图两幅(破墨山水)

该两幅画亦为雪舟游学中国后归日本所作。是时,他创作状态极佳,其肆意放纵的用笔,简略不失微妙的墨色大写景物都显示出一种大师风度。

No.23-26 雪舟 四季山水图(四幅)

这是雪舟在中国明朝逗留时的作品,画风源于中国浙派画家李在的山水画。这组画作为充分表现雪舟才能的作品备受注目。另外,各幅画上都有日本僧人等杨的落款。

No.27 雪舟 天桥立图

这幅画系雪舟晚年所绘,它以名胜之自然景观为描绘基础,以极工整的笔墨,宽阔的构图,展示了湖光山色之极美。

No.28 雪舟 仿宋元画人物山水图

No.29 雪舟 仿玉涧山水图

28、29图是雪舟学习中国宋院画和禅的习作,它显示了雪舟时代日本水墨画源出中国古代的基本史实。

雪舟到明朝后直接向当时有名的明代画家李在、张有声学习,这一点在他自己的破墨山水图赞文中提及过,他学习宋元诸画家的数件摹本流传至今。

这些摹本中间呈团扇形,它们涉及从宋代画院的代表画家李唐、梁楷、牧溪、玉涧、夏珪到元代僧人画家不同风格的作品。说他临摹的画是临本还不如说是画帖。另外,作品的团扇形里有雪舟的落款,团扇外遵照原画家的名字落款。室町时代日本画坛继承了马远、夏珪等人的南宋画院画法。雪舟的临摹范围很广,不仅涉及马远、夏珪的作品,还包括佛门出生的牧溪、玉涧的作品。雪舟的临本颇具趣味,展示了一个时代的画风,展现了雪舟时代日本画坛的倾向。

No.30 思堪 山水图(平沙落雁)

该画为潇湘八景之一，亦为日本最古老的作品。其风格源出中国宋元，又结合了日本绘画的古老传统——呈现出有别于中国宋元绘画，又不同于日本传统的视觉表现语言。

No.31-32 愚溪 渔樵山水图

描绘岩石和土坡不用皴法，描绘树木不用线描，这与中国北宋画风相符。该画作于14世纪后半叶，此时正是愚溪绘画创作的活跃期。

No.33 梵芳 竹林图(局部)

梵芳的作品多为兰花，以竹林为题材极为少见，此画在继承檀芝瑞画风的同时，又体现了作者淡雅的风格。

传统文人画家特别喜好松、竹、梅。因为松竹梅在草木皆枯的寒风中，繁茂依旧，这与所谓不与市俗同流合污的士大夫精神吻合。故，松竹梅被喻为自然之君子，这种观念来自古代中国。

室町时代，松竹梅是君子的观念又深植于出家人心中。

这幅画非常珍贵，据说是模仿被称作“檀芝瑞”的墨竹画画风。但在檀芝画中，我们看到的只是主观化的竹干竹叶及奇异的岩石，梵芳的《竹林图》中，竹的形态却极为随意而自然。其简略的题诗，亦表现出清雅的文人风格。

No.34 明兆(?) 溪阴小筑图(局部)

主景集中于画中央，构图留白不多，笔法厚重，给人温暖感。该画因新造书斋而作，是日本最初的书斋诗画轴作品。

No.35 周文(?) 三益齐图(局部)

该画构图沉稳，勾勒工细，有宋人院体之风，但不失空灵和诗意。

No.36 周文(?) 山水图(江天远意)

该画构图简洁、水天一色、宁静致远，且笔墨运用练达畅然，有明显的中国明代山水之痕迹。

这幅诗轴画上有大岳周崇等十二名僧人所题赞诗，其中西胤俊承和惟忠通恕的赞诗都能在他们的诗集中找到，诗与画都表现了对自然的喜爱之情。

此画采用书斋画形式，将茅屋置于左临悬崖右临湖水的地方，对角线构图的高视平线以及位于画中间的巨松成为作品之焦点。这种单一明了的构图和酣畅的用笔使画面充满清新感，并赋予了画家对优美自然的主观抒怀。西胤俊承的诗赞道：“绝代何人妙图画，会心为我写林泉。”这里的“绝代何人”所指的就是周文。

No.37 周文 竹斋读书图

该画构图疏密有致，墨色浓淡相宜，景致幽密诱人，是中国宋元山水日本化的极佳范例。

周文被看作是日本山水画的完善者及具有代表性的大家，他作画活跃的时期被推定为从应永到文安这三四十年间。作为相国寺的画僧，他同时又是幕府的御用画师，在日本画坛中有极高地位。他曾制作过一巨幅隔扇画，画面为佛教内容与山水花鸟之杂糅，但真迹已无法考证。真正使他成名的作品多为诗画一体的山水画，其中的代表作为《水色峦光图》和《竹斋读书图》。

周文做过的工作涉及造佛、外交、会计多方面，他被看作是一个博学多才者。因而，他的作品亦显示出其博学多才的痕迹。该作品是一幅书斋图，其山谷里的竹林中有一寂静的茅屋，茅屋中人为一书生，作为近景的山岩、姿态舒展的

松树与作为中景的开阔水面、桅船及作为远景的山峦楼阁巧妙地组成陶渊明似的乌托邦美景。从这般美景中，我们看到了日本古代大师归隐山野的出世精神。

No.38 周文 山水图·水色峦光

与《竹斋读书图》一样，该画注重优雅宁静之情景营造，同时对笔墨技法极为考究，为周文的代表作之一。

《山水图》是一幅独特的周文画，创作于文安时期(1444-1448年)，它描绘的是归隐山野的隐士生活。其远景中的山峰和近景上的巨松一起组成垂直线构图。同时，山谷和茅屋与画面右边中远景上的房子所形成的对角线又弥补了垂直线构图之死板。这种构图的二维性是周文绘画的标记之一，与其1394-1427年所作的《江天远意图》等作品相比，《山水图》从构图、笔墨等方面都更加风格化，特别是在构图上，他更趋个人程式化。另外，周文1423年至1424年在朝鲜客居间，曾受到过朝鲜化的北宋绘画之熏陶，这种熏陶对他画风的形成有着明显的推动作用。

No.39 周文 四季山水图(屏风)

季节的变化是山水画家们喜好的题材。《四季山水图》的视线从画面右边楼阁开始，并以画中游人向左自然游动展开。其山水景致描绘之精妙，意境之空灵，足见源自中国的日本古代山水画之文人气。

《四季山水图》在周文传下来的屏风画中，最明显的倾向是构图以楼台亭榭为中心，并以饮宴欢愉的游人为描绘主题。这种主题以他文学性题材的诗画轴相比更具装饰性、趣味性，同时，也更有媚俗倾向。当然，由于周文的文人气质及善于攫取湖光山色之自然景象，因而，其装饰性也颇有幽远静寂

之古典诗意。

无论是《四季山水图》，抑或是周文的诗画轴都是中国传统山水的日本化重现。比如，他绘画中的谋篇布局，勾勒及皴法很明显受到中国宋元山水技法影响，其楼台亭榭的横平竖直的工写又颇具宋代界画的章法。所谓的日本化，在周文的作品中，也许就是其平面的装饰倾向了。

No.40 周文 山水(屏风)

该画从构图的连续性，侧锋用笔及墨色的设计感均开始显示出早期日本文人绘画的特征。

No.41 文清 山水图

文清师从周文，其山水画从用笔、设色、构图等虽难以摆脱周文之痕迹。但较之周文，文清更注重画面的生动和虚实对比。

No.42 岳翁 山水图

笔墨厚重欲滴，笔调柔和，画面整洁，别有情趣。

No.43 珠光 山水图

这幅画是村田珠光(?~1502年)的遗作。珠光本是日本奈良称名寺的僧人，后来到大德寺游学，随能阿弥学茶道，随一休学禅。珠光学水墨画的启蒙教师也是与大德寺有关的画家，这一点仅看这幅画已经很明显。大德寺，特别是一休身边的墨溪、墨斋都是颇有造诣的画家，他们与相国寺的周文——雪舟画系以及幕府御用画家周文——宗湛等均可相提并论。15世纪末，日本山水画从内容到形式都开始了市俗化倾向，比如：描绘现实生活中的出游饮宴，以及极尽奢侈的亭台楼阁。珠光作品的风格正与这种市俗倾向相悖，他习惯描绘淡泊萧疏的景色，并对其津津乐道。在画真珠庵的屏障画

时, 他的这种风格得到尽情展现。具体而言, 他所描绘的淡泊萧疏的景致, 用的是一种充满写意风格的行草体。他的这种行草体可能受到墨斋的破墨山水及蛇足的写意山水影响, 亦可能受到与他齐名的日本茶道创始人相阿弥的影响。

No.44 蛇足 山水图(屏障画)

日本室町水墨画是周文的弟子经历几代摸索逐渐形成的, 这当中有雪舟、宗湛及蛇足。在周文画风的基础上, 他们又根据自身的特点, 创造出互不雷同的山水画语言。

在《山水图》那大面积的空白中, 飘渺的景致和闲云野鹤般的泛舟人成了激活空寂画面的灵动音符, 这使我们想到描写水阔天远的宋词或烟雨苍茫的元代山水艺术。这种迷醉、散淡的风格较之于周文那种刻画相对客观的山水画更具意象性。

该作品系蛇足为真珠庵所绘。真珠庵曾是一休大师的塔所, 始建于延德三年(1491)。至于这幅作品是否为蛇足所绘, 目前尚有争议。其理由是, 蛇足原为贵族朝仓家的武士, 法名夫泉宗丈, 曾随一休大师参禅, 又随周文习画, 但就其活动的年代而言, 他更有可能向宗湛学画。从《山水图》中, 蛇足的印款已难分辨。因而, 有人推测该画的作者也许是与蛇足风格极近似画家赤绳。

No.45 雪村 风涛图

此画描绘了被强风吹打的树木和茅屋及在波涛中颠簸的小船。小小的画面却将雪村独到的动态表现展示得淋漓尽致。

雪村的大半生在日本东北地方的偏僻之地渡过, 他衷心景仰雪舟, 热心学习宋元画。

本画深得夏珪等南宋画院画家作品的意境, 同时积极学习

了元明画家颜辉、陈容怪异的章法, 形成了雪村自己的画风, 是堪称纪念碑似的作品。

No.46 相阿弥 山水图

该画是没骨水墨之极品。大面积的笔墨晕染, 模糊的物象边缘, 构图的极具匠心, 营造了烟雨蒙蒙的视幻感, 在日本传统山水中极为罕见。

日本在1513年左右修建的大德寺内的大仙院是古岳宗巨的本寺, 留下了寺内最古老的会客殿等。(其会客殿中有狩野诸家的耕作图、花鸟图等屏障画。保持相阿弥风格的二十多幅屏障画现在全部被改装为挂幅, 置于会客殿中央的房间中。)

这幅屏障画的主题像与当时的大画面屏障画一样, 是潇湘八景。画家给潇湘八景加入季节变化, 改编为日式山水画, 只是这种绘画形式有当时的画家看不到的特色。如果把周文、狩野派的画风称为北画, 那么这幅画可称为南画。画中的笔法和墨法都平淡柔和。作者牺牲了物象的具体描绘, 将重点放在描绘云雾缭绕的整体气氛上。这样, 一幅日本式的山水画自然诞生了。

与周文、雪舟、狩野画派相比, 相阿弥独特的画风值得注意。相传相阿是能阿之孙, 艺阿之子, 曾伺候于将军近侧, 是个多才多艺的人。

No.47 艺阿弥 观瀑图

该画构图平稳, 用笔缜密, 模宋代工整之画风。

No.48 狩野元信 潇湘雨夜·江天暮雪

狩野元信为16世纪日本重要山水画家之一。其风格深受中国宋代院体画大师马远、夏珪之影响。其作品重墨色的远近变化, 有清妙透远的特色。

NO.49 狩野正信 周茂叔爱莲图

此画描绘了宋代文人周茂叔乘小舟在湖上静赏莲花的故事。简明的画风正是初期狩野派的风格。

NO.50 泮启 山水图

该画勾勒严谨、皴法缜密、设色清雅，与非均衡的构图形成巧妙的画面冲突，不失为一种山水艺术之构结手法。

NO.51 作者不详 月夜山水图

此画带有极强的周文画风，诸如：刀砍斧切的用笔，垂直和水平的构图方式。

NO.52 作者不详 芭蕉夜雨图(局部)

该画用笔稚拙、墨浓形疏，有极强的日本古风韵致。

NO.53 作者不详 听松轩图

该画将寂静的书斋藏于奇峰怪石、潺潺流溪和阵阵松涛中，其构图、用笔、设色等均有中国明代山水之程式。

NO.54 作者不详 柴门新月图(局部)

现存最古老的题诗画轴。其线条有力、墨色微妙、构图和谐，月下的柴门给人深刻的印象。

画上以玉腕梵芳的序为首，并题有十八个僧人的赞诗。诗轴画中书斋画特别多。这幅诗轴画描绘了杜甫草堂诗的意境，正如画中题为“南邻”的诗所言：“白沙翠竹江村暮，相送柴门月色新。”将诗情传达到观赏者心中的画法便是诗轴画的高妙。此画运用对角线构图，使画面上从实到虚的过渡更为柔和自然。中国画中的皴法在画中并不明显，画家所运用的稚拙之线使画面充满灵性。该作品以中国古代文学题材入画，却又洋溢着传统的日本文化情趣，倒也鲜见。

NO.55 作者不详 三保松原图

此画继承了能阿弥的画风，为室町时代末期阿弥派画家创作，是日本化水墨山水画的杰作。

● 花鸟

NO.56 作者不详 菊图

菊为四君子(中国绘画中的兰、竹、梅、菊)之一。从画面上，我们不仅能感受到菊的君子品质，更能看出日本人自古对花草的热爱。

NO.57 可翁 竹雀图

一只近在眼前跃跃欲飞的麻雀，加上一竹枝，画家通过高超的技艺和深厚的笔力，表现了鲜活的生命与大自然的微妙关系。

NO.58 愚溪 葡萄图

该画模仿元代僧人日观的葡萄图。画中透明的葡萄叶和肆意伸展的葡萄藤使画面简洁、生动，极富表现力。

愚溪，字右慧，僧人兼画家。他的绘画题材广泛，其佛画、花鸟、山水各具魅力。这大概与愚溪生活在镰仓这个充满活力的城市有关。从该画中可看出，愚溪用笔洒脱又不失匠心，其轻妙的叶脉，曲折诡奇的藤蔓、丰硕的果实，有中国元代水墨花鸟之风骨。

NO.59 宗湛、宗继 芦雁图

大德寺养德院的屏障画。该画是画在日式拉扇门上的作品。

NO.60-61 雪村 松间之鹰

60、61图抓住雄鹰矫健的英姿，画中松树的描绘使人联

想到牧溪的风格，其松树与雄鹰的对照相当巧妙，这是一对动静结合的杰作。

No.62-63 雪舟(?) 花鸟图(屏风)

该画用笔规范严整，又不失生动流畅，设色统一和谐又不失富贵亮丽。其花鸟描绘之细密与山水粗放的皴法形成了极有张弛的对比，为日本早期花鸟艺术本土化倾向的经典之作。

No.64 雪村(?) 花鸟图(屏风)

本画的花鸟超越远近大小的比例，所构成的画面却没有半点不自然的感觉。并且，作者只使用墨色，却让人感觉到了自然万物的丰富色彩。

《花鸟图(屏风)》是大画面水墨花鸟画，左右两边表现了昼与夜，动与静的对比，还分别用波涛和月亮象征了作品主题。此画又以山水、花卉、波涛、岩石为背景，描绘了柳燕、梅雀、莲池的白鹭、鸳鸯、叭叭鸟等鲜活的飞禽。

编写：叶庆蓉
修改：武王子
统稿：涂国洪

引子

孕育日本古代文化艺术的平安时代的贵族社会在12世纪前后走向灭亡。当时，短命的平家政权倒台，源赖朝政权在远离京都的偏远之地镰仓崛起，作为刚刚摆脱贵族统治的变革者展现了其雄厚的实力，新兴的武士阶级以绝对优势压倒贵族阶级。日本画坛面临如此重大的社会变革，将如何改变，何去何从？这是一场面向新时代的艺术运动，它要求打破古代艺术的限制，但这不只是简单的理论问题，必须通过具体作品来实现。

13世纪到14世纪初的日本很难说是全面打破古代限制的时期。从政治方面看，镰仓政权残存着京都的院政、古代的律令体制。譬如说，一面利用武士势力压制官僚组织的军事编制实权，另一面又利用官僚组织来维系国家的日常管理，从而形成一种二重政治结构；在艺术方面，飞鸟时期与奈良时期以来在贵族社会中形成的古代艺术已相当稳定，在模式上所形成的固定传统不是一朝一夕能够突破的。纵观当时日本画坛情况，依旧是对传统的继承和否定共存。镰仓时代毕竟是日本古代向中世过渡的时代，新艺术的真正诞生必须等到14世纪的日本南北朝时代。随着足利政权移到京都室町的花之御所，终于成立了围绕将军家族的新画院，即当时日本绘画之最高学府。水墨画旋即成为当时日本的主流艺术。

一 宋代艺术的引入

在日中古代文化交流上，首先值得一提的是从中国大陆传到日本的南宋艺术。宋以前，唐王朝的崩溃也导致东方文化圈的解体。随着这种国际性的艺术退潮，中国周边各国乃至中国自身逐渐产生独立的民族艺术。其中，宋朝的中国和日本在文化艺术方面的交流非常密切。当时日本正值从古代到中世的转换期——在艺术上渴求创新，对南宋水墨艺术的发现，加快了艺术家们创新的步伐。

中日海上商贸和佛教僧人的频繁交往直接导致中国大陆艺术引入日本。日本佛教史上有名的日本僧人裔然10世纪末曾西渡宋朝，日本嵯峨清凉寺中至今仍作为主佛供奉的木雕释迦牟尼像和十六罗汉像都是裔然从中国运至日本。此外，大江定其，三井寺的僧人成寻等到宋朝后也将相关作品送回日本。在这前后，日本佛教类画像多是中国的舶来品。12世纪末，从宋朝来到日本的中国手工业者陈和卿因重建东大寺大佛而闻名。源实朝希望和宋朝进行贸易而请陈和卿建造大船，建造大佛的重源上人因而赶上了再度入宋的机会。此外，传授临济禅的道元禅师都来过宋朝，直接体会过宋朝佛教的新趋势，感受过当时宋朝的文化艺术氛围。这些人从中国弄到的作品相当多，泉涌寺的俊芿舶来的作品中有三种罗汉画，其中，水墨画最引人注目。另外，还有被认为是《送别图》的文人诗画轴。总之，当时入宋的日本高僧们带回了能反映宋朝新样式的作品。这给日本艺术界新的刺激，并诱发了日本艺术在转型时期的革新运动。

二 宗教改革对日本绘画的作用

要研究当时日本的艺术潮流，首先必须了解当时宗教改革所发挥的作用。不管是新兴的净土念佛，还是华严宗、戒律的复兴，都是面对古代社会的一种解体。社会各阶层，包括贵族、一般民众、新兴武士等都在寻求精神寄托。这种对精神寄托的寻求带动了日本绘画界的大变革。在这个大变革中，同时也伴随了新旧并置的艺术创作。当这些宗教变革和艺术变革呼之欲出时，宋朝的文化艺术使日本的僧人及文人画家们找到了变革的捷径。

复古的华严宗，以及在日本百姓中盛行的念佛等，作为宗教运动改革对象，虽然深入没落的旧贵族和底层民众心中，但它未必能成为新兴武士阶层的精神支柱。武士的信仰基础依旧建立在日本古代封建传统之上，对现实中的宗教改革运动几乎没有发挥作用。与之相反，宋朝传到日本的全新禅宗对新兴的武士社会的建设起到的作用是其它宗派所不能相比的。最值得一提的是，禅宗那时开始得到变革的主体——武士阶级的积极认同，并将其与对传统的改造相联系起来的。在艺术方面，它确立了针对旧佛教彻底的偶像否定这个基本线，强制抛弃了日本古代传统。随着水墨画这种新样式的引入，它在决定日本中世艺术的方向中，乃至在当时日本画坛的革新运动上都成为其重要视点。可以说，随着禅宗与中世武士政治权力相结合，水墨成为日本绘画艺术的主流是理所当然的趋势。

三 禅、茶与绘画的转型

僧人对宋代文化传入日本起了相当大的作用，其中最值得一提的是荣西禅师。据说，荣西禅师本是天台的僧人。他在博多从翻译李德昭那儿听说中国宋朝的国情和禅宗后，于仁安三年(1168年)到达江南的明州(今浙江宁波)，正好与几乎同时入宋的重源上人一起顺道去茶铺饮茶，这是日本禅与茶的最初结合。

荣西回日本国后，创立建仁寺(建仁二年，1202年)。当时，建仁寺虽被称为禅寺，但兼修天台、真言、禅、戒律等。荣西特别擅长密教的教理和祈祷。按当时的形势，禅宗要得到进一步发展，必须与旧佛教妥协。事实上，作为天台根据地的比睿山延历寺对禅宗怀有很深的敌意，他们要求朝廷禁止禅宗在日本的传播。对此，荣西写了《兴禅护国论》进行反驳。随着时间的推移，禅宗的势力增强，组织齐备，不久之后的14世纪，日本佛界形成了“五山十刹”的禅宗寺院格局，禅宗达到了自身的统一。

荣西为给生病的源实朝做法事，把茶作为药端出来，这时，他朗诵了把茶和禅结合的《饮茶养生记》。与茶相关的荣西和楞尾高山寺的明惠上人密切的关系特别引人注目。明惠上人不是禅宗僧人，而是复兴奈良时代的华严宗高僧。明惠所在的高山寺除修华严以外，还兼修天台、真言、禅和戒律等。明惠上人和年长的荣西是前辈与后辈的关系。特别有趣的是明惠在高山寺开辟了茶园，并将荣西从中国带回的

茶叶种在寺院内。当时，喝茶被视为宗教修行的药方倍加珍视，它被认为是消除坐禅疲劳的手段和长寿药，并有驱除邪念的功效。另外，明惠还以他对坐禅从不懈怠而闻名。高山寺的画僧惠日房成忍所画的《明惠上人肖像》，描绘了明惠在山中的绳床树上坐禅的姿态。茶的栽培后来传到宇治及日本的其它地方，但还是始祖梅尾茶园最有名。梅尾茶被称作“本茶”，宇治等其它地方的茶与本茶相区别被称为“非茶”。到了室町时代，日本开始流行区分本茶与非茶的斗茶会。

明惠是神护寺文觉上人的弟子，上觉的侄子。因为这层关系明惠跟随文觉建造了神护寺的别院高山寺。日本神护寺和高山寺的佛画作品或有关史料中记载，当时作为佛画画家的宅磨派画师经常出入这两寺从事佛画以及其它物品的制作。特别是神护寺有名的绘佛画师宅磨为辰和宅磨胜贺在很多佛画上大显身手。俊贺法桥和《明惠上人肖像》的作者惠日房成忍这两个高山寺的画僧特别引人注目，据推测他们是宅磨派的画家或是与宅磨派关系颇深的人。高山寺中有明惠题赞词的《佛眼佛母图》、《弥勒菩萨图》、《华严海会诸圣从曼荼罗图》、《五圣曼荼罗图》等佛画。值得注意的是，这些画从配色到笔墨都吸收入了中国宋画的营养。这些画中的后面两幅与上人的华严宗复兴有很深的关系。明惠上人临终前开光的高山寺三重塔充分展现了他的信仰。该塔内安置有木佛师湛庆、定庆等造的毗卢遮那如来等五尊主佛，其壁画中的《华严海会诸圣众像》和《善财善识像》是俊贺法桥所画。

在明惠上人的修行中，坐禅有着重要意义。坐禅实践引导众生与喝茶结合被认为是给以后的日本文化艺术展开指明了方向。为此，仅仅把明惠看作是宗教的复兴者是不够的。事实上，他促进了那一时期的宗教改革的同时，以明惠为中心的高山寺又出现了具有变革倾向的日本佛教绘画作品。

四 思潮的展开

12-13世纪，具有转型时期特征的日本艺术变革不光是高山寺，泉涌寺的俊筠上人，和明惠齐名的笠置寺的解脱上人的戒律复兴运动受中国宋朝艺术影响亦很深。裔然从宋朝舶来的清凉寺释迦牟尼像的仿制品被安置在日本的诸家寺院，还有高山寺以外其他寺院中的古老佛画都证明了这一点。这种形势反映了当时日本佛教艺术的复兴。在佛教艺术复兴的日本诸寺中，高山寺对舶来艺术的吸收最为醒目。诸如，《华严起源画卷》等名作。该名作描绘了朝鲜华严宗的祖师义湘以及元晓的传记。在这幅画中，笔触的奔放与画面的营造在此前的日本古典画卷中难以找到，这是一幅充满巴洛克风格的浪漫主义杰作。它的画风与《明惠上人坐禅像》有许多相同点。除此之外，在高山寺的《鸟兽戏画》等作品中，能明显看出运笔的豪放。这表明，转型期反古典风格的倾向已经开始在日本成气候。

在高山寺中收藏了很多高野月上院的玄证阿闍梨(阿闍梨是密宗的僧侣职务)收集的白描密宗画。一般认为当时因收集佛画出名的日本

劝修寺兴然阿闍梨与明惠。玄证属同一法系。玄证圆寂后,这些画就被高山寺收藏。这些画被称为“玄证本”,是日本佛画研究的极佳资料。在这些画中,有许多令人耳目一新的中国宋画痕迹。自明惠上人以后,高山寺有成忍,俊贺等画僧出入。这些图像的收集以及佛画与画卷的制作使新的日本艺术高涨。到了镰仓后期,继《鸟兽戏画》之后,高山寺制作了《将军冢绘卷》等作品。同时,高山寺吸收了玄证本画类的精熟素描。画僧们运用宋画式的有力运笔画出了《出山释迦牟尼》、《白衣观音》等墨画。

高山寺是镰仓时代日本水墨画先驱及演绎水墨画先驱的中心。高山寺的创始人明惠对佛教极为热忱,他曾渴望朝拜佛教圣地天竺而毅然决定渡海,明惠还有着积极吸收中国大陆先进文化的精神。因此,高山寺能成为镰仓时代日本水墨画的先驱和演绎水墨画的中心。

五 宋代艺术的不断渗透

高山寺三重塔的壁画和罗汉堂的罗汉出自俊贺法桥之手。现在,高山寺中除素描罗汉图卷可看作他的手笔外,再也找不到他的遗作了。作为俊贺法桥的遗作,现存的只有日本神护寺的《真言八祖像》受了主题的限制,保持了古典的唐风样式,看不出宋画的技法。由此,可以看出那个时代的日本佛画家在不同的时候,将古典的唐朝样式和新传人日本的宋代样式,也就是新旧两种样式分开来作画。

作为宅磨派的画家,宅磨胜贺相当有名,他比俊贺活跃在神护寺等寺院的时间更早。神护寺和东寺(教王护国寺)都有相传为胜贺所作的《十二天王画像》。神护寺的《十二天王画像》古典、沉稳而雅致;东寺的《十二天王画像》运笔有力,画面抑扬顿挫、生动活泼,确实是熟练运用中国宋代画风的新样式作品。这种新样式的画风在以后的日本佛教画家,特别是宅磨派画家中得到了广泛的继承。继承了宇治平等院画风格的宅磨为成被尊为日本宅磨派的创始人,其后宅磨派又有为远,为辰等人继承。与胜贺一起,为久的名字也出现在宅磨派中,但这些记载却难以得到其作品的证明。不过,活跃在镰仓时代中期以后的长贺所作的印有画印的《十六罗汉像》和不动明王的侍者《二童子像》等作品却被保存下来。这些画都是洋溢着中国宋代画风的杰作。到了日本南北朝时期,活跃的荣贺所作的同样具有宋画风格的罗汉图和佛画许多都留有落款和印章,因而要确认绘画作者就不成问题了。中国宋代画风在日本画坛的渗透并不只限于宅磨派,14世纪起,从镰仓时代末期到日本的南北朝时代,宋代艺术的渗透对整个日本画坛都产生了深远的影响。

宅磨派原来是与巨势金刚家族或巨势派相对的名称。具体地讲,巨势派是日本宫廷画系统的代表,而宅磨派是以佛教寺院为中心的日本佛画系统的代表,这两个画派难以用严密的学术用语表达。平安时代以来,宫廷派以传统日本世俗画为中心,与此相对,寺院派以佛画为专业。而“宅磨派”是称呼日本寺院派佛画画家的简便用语。在实际

绘画中，两种画风交错的时候也很多，特别是从平安时代到镰仓时代转型期。佛画与传统日本画两种领域内，“宅磨派”被认为是新生的宋代画风进取派与传统保守的日本本土画风相区别的最恰当的用语。

总之，镰仓时代前后是一个孕育新生艺术的苦难的时代。在变革趋势的推动下，日本画坛克服了古代华丽的色彩主义和沉稳雅致的细线轮廓主义。从淡彩到墨画，从轮廓线到抑扬顿挫的笔触主义，日本画坛不断更新，完成了向着中世水墨画的巨大转型。

编写：叶庆蓉
修改：武王子
统稿：涂国洪

专 文