

舟車

本書由傅抱石編。人民美術出版社（北京灯市口 37 号，北京市書刊出版業營業許可証出字第 004 号）出版，責任編輯阿 維、美術設計曹辛之。北京美術、新華印刷厂印刷，新華書店發行。

統一書号：8027·1044 开本：787×1092 耗 1/8 • 印張：9 3/4
1956 年 8 月第一版第一次印刷 • 印數：1—3,400 册 • 定價：14.20 元



825
11.6-3

雲舟

李沫若



人民美術出版社
1956·北京

62701

RAP45/01

題雪舟畫冊

紀念雪舟，我們不能不回憶到經歷了兩千多年的中日兩國人民的兄弟般的友誼。

雪舟的畫就是這種民族友誼的血肉結晶。

以中國的先進經驗，結合了日本山川風物的實際，這就使雪舟在畫藝中特出一頭地。

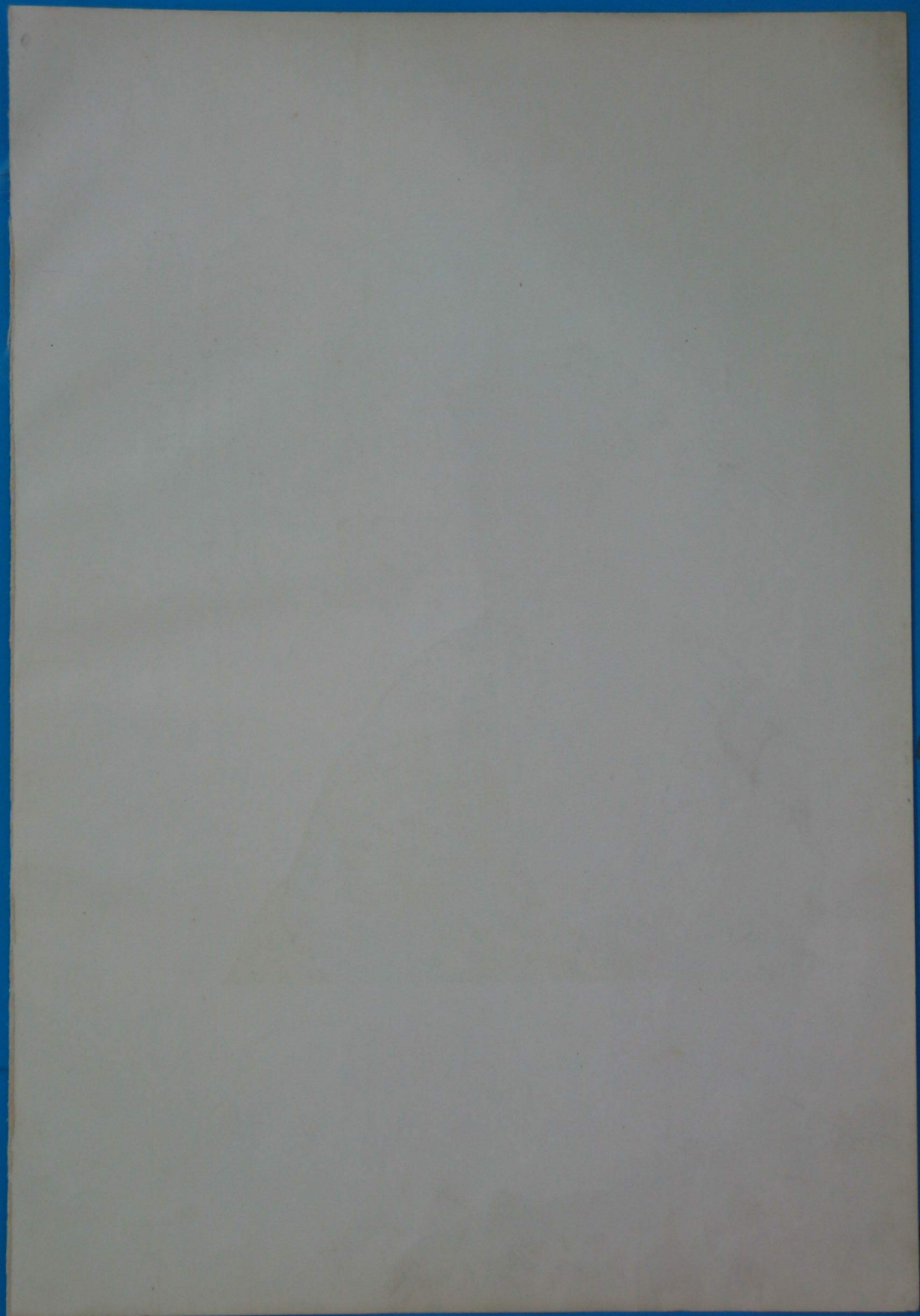
雪舟曾來中國，他不僅接受了中國的画法；并曾接觸了中國的生活和自然。我們欣賞他的畫，并不感覺得他是外來的賓客。

明治維新以後，我們也从日本學習了不少的東西。我們的魯迅就曾在日本留學。魯迅的成就，我們應該肯定，是受了日本文化的影響的。

日本朋友今年在紀念魯迅，我們今年在紀念雪舟，這種不謀而合的優美的心情，必將在新的基礎之上，促進兩國之間的文化交流和人民友誼。

烏云流過之後，月光是更加明瞭了。

郭沫若
一九五六年四月



雪舟及其藝術 (代序)

傅抱石

一

家住蓬萊弱水灣，丰姿瀟灑出塵寰，久聞詞賦超方外，賸有丹青落世間，
驚嶺千層飛錫去，鯨波萬里踏杯還，懸知別後相思處，月在中天雲在山。

這是1469年(明成化五年、日本文明元年)四月日本畫家雪舟由寧波回國的時候，我國詩人徐璉送別的一首詩^①。我們從這首詩里面親切地感覺到中日兩國古代的詩人畫家的翰墨因緣之中蘊藏着極其真誠的友情。

雪舟是日本划時代的畫家。“把他作為最大畫家的第一位雖還有所躊躇，把他作為最大畫家中的一位，是決不會有異議的。他在東洋或世界畫家中具有大家的位置，也是深信不疑的。”^②

雪舟對日本中世以來繪畫的發展是一位具有開啓之功的大家；特別對於水墨畫，他雖不是日本水墨畫的開路人，但他是日本水墨畫的完成者。他卓越的成就，不但標誌着十五世紀整個日本繪畫永遠令人景仰的高度，更重要的是由於他非凡的藝術才能、忘我的藝術勞動在水墨蒼勁減筆濃墨的基礎上創造性地結合了日本人民的思想感情，終於出色地形成了自己的獨特的民族風格；從而成為近世日本繪畫復興的堅固基礎。他一生的藝術活動及其業績，不只是日本人民文化生活中的一个重要組成部分，豐富了日本的文化內容，同時也豐富了東洋乃至世界的文化內容，應該說這是對人類文化財富的巨大貢獻。日本人民尊他為“千古之一人”，尊他為“古今之畫聖”，這種心情是完全可以理解的，也是非常自然的。

在最堪珍視的中日兩國文化往來的悠久歷史中，光輝地體現着中日人民親密無間水乳交融的精神的，造型藝術應是比較突出的一個部門，造型藝術中又莫如繪畫尤其是水墨畫；在日本繪畫史上，達到這個光輝的頂點的便是雪舟。

二

雪舟成長於日本封建社會較高發展階段——武家政權和貴族矛盾鬥爭劇烈的軍事封建統治的室町時代(1333—1573)^③。

這個時代，一面是土地更加集中，高利貸更加盛行，人民生活普遍地陷於極度痛苦因而到處發生所謂“下剋上”^④的騷亂時代；另一面，這二百三十幾年間，足利的幕府統治，始終處於緊張应付，矛盾百出的泥沼里面，首先是“南北朝時代”約半个世紀的對立，隨着統治權的日趨動搖，將軍們往往又自相殘殺，終於爆發了1467年(明成化三年、日本應仁元年)開始，幾乎長達十年的大規模的內戰。

這個時代，是繼承着和中國斷絕關係約二百年的藤原時代之後，鎌倉時代所輸入的宋元文化的開花結實的時代。曾經在封建社會毫無例外地被利用為統治人民的精神武器的佛教特別是禪宗，自榮西禪師^⑤入宋返日以後，不斷有“高僧傾德”的往來，他們的活動和他們的事業，某程度上是和統治階級(貴族也好，將軍也好)的企圖無法分離的，許多寺院的建立，固由統治階級的全面支持得來，即某些政治經濟文化制度的貫徹與實施，也不是完全沒有關係。因此，以禪宗和理學所混揉而成的意識形態，很大程度上是適合了軍事封建統治者——武士階級的需要而獲得發展的条件，逐漸形成了全面的支配力量。

到了八代的足利义政时代(1444—1473)以后,宋元文化無論是精神的还是物質的,都深深浸潤着日本武士階級的生活;尤其是精神生活而成为最高的指導标准。因此当时的禪僧們便成为統治階級御用的高級的文化顧問集團,他們不只是新兴文化基地的建設者,同时,也是新兴文化特别是文化藝術的掌握者与宣傳者。

必須提及的是:自十二世紀末起于市民(町人)的武士源賴朝,由于人民的支持取得“源平战争”的勝利而开始的軍事封建統治——鎌倉时代(1192—1333)。随着市民意識的高漲,对以京都为中心的婉丽而頹廢的封建的貴族文化,很自然是处于对立的狀態。到了晚期,陷于形式的佛画和僅僅从事于說明式或記錄式的大和繪^⑤(主要是繪卷物),已經大大不能滿足时代的需要而面臨着崩潰。因为新兴的軍事封建統治者的武士們在意識形態上的反映,是積極、热烈地要求着率直利落、簡單明了、感情充沛和表里如一,而不是毫無朝气,沈湎于消極、感伤例如“源氏物語繪卷”^⑥那类的作品。因此,成熟于我國南宋时代的水墨蒼勁和減筆潑墨的繪画例如李唐、馬远、夏圭、牧溪、梁楷、玉潤……諸大師作品的輸入,就如水銀瀉地一般很快地獲得了日本全面的愛好、尊崇和支持。元僧一山一宇、良鈺的赴日,及日本默庵灵淵、鉄舟德濟、龍泓周澤、無等周位、夢窗國師……諸名僧的努力,都給日本水墨画的發展作出了一定的貢獻构成了極為重要的一頁。

尤其重要的是明兆^⑦如拙^⑧周文^⑨三位画家对水墨画的卓越貢獻,如如拙的“瓢鮎圖”,周文的“三益齋圖”,無論主題內容还是形式技法,都稱得起是“得此中三昧”非常令人欽佩的杰作。他們都是室町时代的前期画家,無可置疑地他們在作为社会意識形態之一,以宋元水墨画为基础的造型藝術的繪画的發展方面,大大提高了步,对雪舟的繪画藝術的成長說來,起着重要的桥梁作用。

雪舟的藝術就形成于这样一个战乱頻仍、民不聊生、到处掀起反抗、使室町幕府統治始終处于緊張应付焦头爛額的歷史时代;同时又形成于水墨画——这一中日人民所有成的美丽嬌健的花朵在日本土壤上开花結子的时代。

三

雪舟姓小田,名等楊,号雪舟,又号备溪齋,漁樵齋,米元山主,雪谷軒。或称雪舟等楊,还有以楊为姓,称为楊雪舟、或楊知客的。为什么名等楊呢?“蓋慕楊朴之逃禪耳”^⑩

1420年(明永乐十八年、日本应永二十七年)雪舟生于日本备中國、赤备郡、赤濱村(現岡山縣备中郡),是一个平民人家的兒子。十二、三歲,父親把他送到附近天台宗的宝福寺出家,这應該是封建社会許多窮苦無告的人絕不得已的出路之一。可是幼年的雪舟,既不礼佛、也不念經,只是喜欢画画,有空就画。世所周知的用脚指蘸眼淚在地上画老鼠的故事,是日本人民到現在还津津乐道的無限动人的故事^⑪。这尽管是一个傳說,我們也充分地可以看出雪舟的藝術愛好和藝術天才的淵源,更重要的是充分說明了雪舟幼小、純潔的心灵之中胸怀怎样一种对黑暗的封建社会所給予的摧殘和压迫的反抗情緒。

后来(具体的年代不知道),雪舟到了貴族势力中心的京都,先从小德寺的春畔宗淑,后从相國寺(如拙、周文活动的据点)的洪德禪師,最后又到鎌倉的建長寺从玉隱、英碩學習。自此到1467年(雪舟四十六歲)的一段时期的具体活动,由于种种原因,虽然还不可能搞清楚^⑫,毫無問題是雪舟藝術上獲得成熟的重要时期。同时,根据他晚年和軍事封建領主們一些值得注意的行动(如拒絕大内义兴的悬聘,拒絕足利义政的委托而推荐狩野正信……等傳說),我們有足够的理由相信他对于做一个統治階級的御用画家,至少是不会甘心的。他是一位忠于现实而又忠于藝術的具有远大抱負的画家。由于他以如拙、周文为階梯、曾經努力不懈地追求过流入日本的丰富精采的中國宋元作品,深深知道“外師造化、中得心源”这一富于现实主义精神的創作真理。他热烈地希望有机会接触產生那些宋元杰作——特别是山水画的偉大雄壯的大陸自然。

1468年(明成化四年、日本应仁二年)春天,正是所謂“应仁之乱”^⑤的内战时期,幕府统治者唯一解除经济危机的措施是和中國進行貿易,雪舟隨着以使臣天與清啓为首的“遣明船”陪貢來到了中國。首先駐留在浙江寧波的天童寺。作為禪僧的雪舟,來到與日本禪宗之祖的榮西禪師關係極其密切的天童寺,它們的淵源傳統是可想而知的。

原來,當時的寧波天童寺、育王寺和杭州的徑山寺、靈隱寺、淨慈寺,是天下有名的五大禪林,它們對日本文化尤其是室町文化的影响很大程度上是具有决定的意义的,日本的“五山文藝”^⑥就成熟在这个时代。雪舟到了天童寺,很快地就被尊為“首座”,這在他返國以後的一些作品上常見到的“天童第一座”的題署可以充分證明。

这个时期,在中國是剛剛不久由于農民的起义推翻了不到一个世紀的蒙元(1280—1367)的慘酷統治,意識形态上自然引起了相应的变化,最为突出的是繪畫的急剧的变化。就拿成熟于南宋时代水墨蒼勁“一角半邊”的水墨山水畫來說,也不僅僅是美術鑒賞的对象,而極其重要的還在于一切愛國愛民族的畫家,把創作作為反抗的武器,作為對破壞祖國河山、祖宗墳墓者的控訴手段,元四家畫境的荒率淒涼,絕不是什麼所謂筆墨技法的問題,也不是什麼文人畫的問題,應該承認:這是藝術家的正義的要求。非常顯然,反映在元代繪畫上的例如題跋(這是構成中國畫的有机部分)這一優秀的形式,得到了空前的開展。我們認為:中國畫家這種反抗殘暴統治絕不妥協的精神,固然使傳統的風格主要是南宋畫院的風格失去了應有的重心,對水墨山水的發展來說,却提供了一條新的前進道路。

雪舟在中國的時間,實際不到兩年,1469年(明成化五年、日本文明元年)秋便返回日本^⑦。但“大唐國里之風烟”潤色了他的筆墨,因為“歷覽名山大川,自都邑之雄富,州府之盛麗,及九夷八蠻,弁服纓衣,异形奇狀之物,一一摸寫,得之心而應之手,其畫意之闊大,不言可知也。”^⑧他曾溯運河到北京,據說還畫過“禮部”的壁畫,獲得了極高的評價^⑨。

我們深深地体会到:偉大雄壯的中國山川對一位像雪舟那樣“蹤迹自然”的畫家具有何等的感染力量。同時也應該指出:當雪舟懷着相當高度的藝術來到中國的時候,中國繪畫已經基本上從南宋院體的基礎上,開始了新的轉變,這個客觀的現實,擺在追求南宋水墨蒼勁作風的雪舟面前,就成為了一個新的課題。1459年(明弘治八年,日本明應九年,雪舟七十六歲),他在給弟子如水宗淵的“破墨山水”^⑩上題道:“余曾入大宋國,北涉大江,經齊魯郊至于洛求畫師,雖然,揮染清拔之者稀也。于茲長有聲^⑪并李在^⑫二人得時名,相隨傳設色之旨兼破墨之法矣,數年而歸本邦也……”^⑬從這段極其重要的題語中,雪舟對中國之行,由於“揮染清拔”的畫家很少,似乎還感到一定程度的遺憾。但“一朝來歸,身價十倍,而大唐國里無畫師,不道無畫,只是無師。蓋泰華恒嶽之為山。江淮河濟之為水,草木鳥獸之異,人物風化之殊,是大唐國之有畫也;而其潑墨之法,運筆之術,得之心而應之手,在我不在人,是大唐國之無師也”^⑭曾經學習過如拙、周文傾心水墨山水的畫家雪舟,無可置疑地此行是使他藝術上超越前人的轉捩點,收穫是豐富的。他相隨過長有聲和李在兩位畫院的畫家,學到了“設色之旨”與“破墨之法”,而李在的山水畫,正是水墨蒼勁的馬、夏系統,很大程度上他們的風格是一致的。不過我們不能不深深地認為可惜的是他在中國的時間究竟太短,當時具有一定代表性的幾位重要的山水畫家:戴文進死了(1426—1435頃卒)。杜東原(1396—1474)老了,年紀和他差不多的姚云東(1423—1495)、沈石田(1427—1509)輩,或在江西,或在蘇州,均無緣晤對。

雪舟始終是一位偉大的追求現實、熱愛自然、富於創造精神的藝術大家。“禪僧”這在當時可謂風頭甚健的稱號,對他來說,只是封建社會給他的一種不得已的形式。從他的幼年時代起,尤其是返國以後的活動中,我們有充分的理由相信,他是力圖把日本當時的繪畫——主要是水墨畫,從層層的約束之下,解放出來的。

雪舟返日以后，不知什么原因，曾經定住禪宗中心地之一的丰后國，并筑室曰“天开圖画楼”^②，这是1476年（明成化十二年，日本文明八年、雪舟五十七歲）和他同船來中國的杏塢良心的“天开圖画楼記”所証实的。在这一时期，他的藝術受到各方面的喜爱和尊崇。

十几年后，雪舟已近七十歲了，迁住周防的山口，这里是军事封建領主統治下新兴的城市。他重新建筑了画室，仍名“天开圖画楼”^③。不久，傳說他因为拒絕了封建領主大内义兴的聘請，遭受了迫害，被逐出山口而迁居防州，住在石見益田郡的大喜庵，大約从此就長住在这兒，渡过了健康的晚年。

1506年（明正德元年、日本永正三年）八月，划时代的画家雪舟以八十七歲的高齡逝世^④于石見的大喜庵。^⑤三百余年后的1817年（清嘉慶二十二年、日本文化十四年）藤井高尚为撰“雪舟禪師碑”，是著名的文豪賴山陽（襄）寫的。

四

雪舟在繪画上是—位各体俱精、民族风格極为鲜明的大家。根据資料和遺作看来，我想大約可以这么說：雪舟的画，山水第一，人物次之，花鳥又次之。

“余窃聞古今之画，虽一世名工，僅能一二，及公之活法，不但兼备众体，即臨摹也無不逼真”。^⑥这是和雪舟同船到中國的杏塢良心“天开圖画楼記”中極堪珍視的具有总結性的几句话。文中接着比較具体而又比較全面地分析了雪舟藝術的淵源和它的繼承关系：“道釋人物，依据唐之吳道子与宋之梁楷；山水樹石，或出馬远，或入夏珪，水墨淋漓，自具雅趣，西湖僧若芬之流也；扫出云山，驚人耳目，西域僧高彦敬之亞也；水禽山獸，則齊長沙之易元吉；着色花鳥，則类雪溪之錢舜举；龍虎猿鶴，蘆雁白鷺，略师法常不师其粗惡，墨鬼鍾馗，頗及龔翠岩之怪矣……”^⑦。这些出自和雪舟同时而且过从甚密的杏塢良心的話，对雪舟藝術的整体，就人物、山水、花鳥等等的創作，提出了充分的有力的記載，这样的記載，我們認為是無論从什么角度研究，都是值得重視的。我們很难同意孤立地着眼于雪舟的山水作品，特别是某些风格上接近南宋水墨蒼勁的山水作品，而把雪舟僅僅說成是“北宋画”^⑧，或者僅僅說是追求着中國十五世紀初中期才有的在当时并没有起主導作用的所謂“浙派”^⑨这些都是縮小并降低雪舟成就的值得研究的看法。

雪舟的山水画，是日本山水画上——从作为繪卷繪的背景而逐漸脱离之后最早而又最卓越的完成者。因为以水墨为基調的山水画在中國是成熟于十世紀的北宋的，它的發展过程頗为复雜。一般說通过董源、李成、范寬、米芾、郭熙、李唐諸大家的努力，到了南宋，就形成了馬远、夏珪的水墨蒼勁和牧溪、玉澗的減筆潑墨的新风格。他們尤其是馬、夏、牧、玉的作品傳到了日本之后，很快地受到热烈的欢迎而成为最高的范例（筆样）^⑩，再經過如拙、周文等初步的吸收融化，由于雪舟返國以后的將近四十年頑强的藝術劳动，毫無疑問地奠定了日本山水画的宏固基礎，并从而促成了日本山水画的勃兴。

“山水長卷”是雪舟山水画——應該說是他全部遺作中最有代表性的作品。它的規模之大，內容之富，气象之雄，的确确是世界風景画中时代上僅晚于南宋夏珪“長江万里圖卷”的杰作；也是鎌倉时代以來，日本繪画遺產中的杰作；是日本人民对世界造型藝術所作出的重要貢獻之一。

作为“長卷”的这种構成形式（創作的和鑒賞的）原是中日人民所習見所喜爱的表現形式之一，在中國是盛行于南宋时代。在日本却發展于鎌倉时代，但問題的關鍵性还不在这兒。我們从“山水長卷”富于现实性的具体的位置經營来看，雪舟真是“山河無隔碍，光明处处通”^⑪地以中國山川为基調，出其深湛的自然观照和丰富的意境創造，处处紧密地結合着日本人民的爱好，突破時間和空間的一切制限尤其是季節、气候的制限，生动地有机地把

春、夏、秋、冬各个动人心弦的景色集中在一幅画面。它的主题内容乃至笔墨技法，不可避免地是接近夏珪的风格，至今日本还有怀疑它是赝作夏珪的传说，我想就是这个道理。

“山水长卷”完成于1486年（明成化二十二年、日本文明十八年），是雪舟返国近二十年后六十七岁的作品。非常可能，作品表现了以杭州西湖为重点的浙江山水——也即是诞生马远、夏珪山水画的现实基础。此老既久著之于心胸中，就不免见之于笔下，很有可能，某些部分的处理或即忆写西湖的景色也是未可知的。作为“绘卷物”这一对日本人民最有传统喜爱的形式论，它的完成，不仅是室町时代杰出的作品，更应该认为是日本“绘卷物”的新生。我们不难想像，画家是如何苦心地追求着通过水墨苍劲的典型形式传达自己民族的思想感情。

“秋冬山水”双幅（图14、15 曼殊院藏）和两组“四季山水”（图1、2、3 东京国立博物馆藏，图8、9、10、11 黑田长成藏）也是典型的作品。和“山水长卷”一样都具有雄浑阔大、豪迈异常的气象，而这点恰恰是室町时代日本绘画所最切盼的东西，伟大的雪舟在极大程度上满足了这个要求。

对日本水墨山水画完成者的雪舟看来，又不只是创造性地发展了马远、夏珪水墨苍劲的系统（不可否认，它们是主要的），他的创作方法——表现形式和表现技法是多种多样一切为主题服务的。对着不同的自然景色（其中包含了许多复杂的问题）而恰到好处地给与了不同的表现。即或同一景色由于观照、感受的不同，表现也可能是不同。关于前者，如：日本三景之一的“天桥立图”（图32 山内丰景藏）和九州名勝的“鎮田瀑布图”（图24 高田慎藏旧藏），都是现实题材的杰作（前一幅虽还是稿本性质），而表现的形式、技法就各各不同，一则泼墨轻风，波光云影；一则虹飞千尺，山石嶙峋。关于后者，如：“富士、三保、清见寺图”（图6 细川护立氏藏）和“清见寺图”，都是以雄伟庄严象征日本文化灵魂的富士山为画面的主要构成部分，它们的描写就没有不加选择地采取斧劈系统的皴法，而是从题材的需要出发，使用着较为柔軟的线条和渲淡的手法创造了富士的雄姿。从这里也充分说明了画家的创作思想和创作方法是形式服从于主题，而技法又服从于形式，是极其符合于现实主义的精神的。

雪舟在山水方面卓越的贡献还不止此。他还高度地掌握了在中国从长有声、李在学得的发展于南宋晚期的泼墨减笔的技法。像“破墨山水”（图7 小野英太郎藏），“破墨山水”（图25 东京国立博物馆藏）和若干流传的类似作品如：菊屋嘉郎藏的“山水”，佐友吉左卫门藏的“漁樵問答圖”等都是别具意境沁人心脾的杰作。这种泼墨减笔的表现技法的所以可贵，由于它们是在现实观照的基础之上，不断地概括与集中，千锤百炼去蕪存精的高度的藝術結晶，絕不是形式地計較筆墨的繁簡。北宋杰出的山水画家李成有过一句“惜墨如金”的名言，即是要求画家通过实践不断提炼和不断提高，以最生动洗練的“語言”（筆墨）表現最丰富最感人的内容。水墨山水到此境界，才有可能攀登藝術的高峰。

雪舟人物画的成就，也十分出色地给人以新颖而有力的感觉，他极其熟练地驱使着多种多样的表现形式，生动地刻划着不同人物的身分气质及其内心世界。

雪舟的人物画大致可以分为两大类：一类是肖像画，基本是现实人物的描寫；一类是属于宗教题材和中国的歷史故事^③，代表前者的典型作品是“益田兼施像”（图16 益田兼施藏）。無論样式構成和表現技法上，都是一幅純粹的大和繪的肖像画。这固然有力地証明了雪舟对他的祖國優秀的繪畫傳統的熱愛，毫無遺憾地掌握了所謂“國風肖像画”的手法，同时，也具体地体现了画家对这样一位頗有关系的上层人物——封建領主大內的將軍的傳寫被例地但是成功地斟酌并結合了親切而適當的傳統形式。过去还有些人不免从形式着眼，怀疑它是不是雪舟的作品，殊不知杰出的水墨画家的雪舟同时必须是民族繪画优秀傳統的繼承者和發展者。代表后者的典型作品是“慧可断臂圖”（图27 齋年寺藏），这是描寫六世紀三十年代达摩到了中國河南嵩山，后来被尊为“二祖”的慧可冒着嚴寒，屹立雪中以利刃断臂求法的故事。画家極其深刻地塑造了禪宗始祖达摩而把他位置在嚴整之中，神情是

那么超然，而半身埋在雪里抱着无限决心的慧可，又是那么诚恳、虔诚地擎着左臂站在达摩的背后；他们彼此似是无言，而却是血肉般地紧紧连结在一个画面。画家在刻划这样一个坚忍不拔、九死无悔的主题人物的同时，使用了如万钧之力一般的线条（笔法），中国画家所向往的“笔端金刚杵”，我想不外如是。这真是世界宗教画中的杰构之一。这幅作品在1904年（清光绪三十年、日本明治三十七年）八月，被指定的为“日本国宝”。

至于花鸟画，在雪舟的创作生活里虽然不是主要的，但就流传有绪的少数作品研究，也同样具有惊人的成就。例如前田育德会（图36、37）和小坂顺造（图42、43、44）所藏的“四季花鸟屏风”各“六曲一双”^①，便是精采的例子。

由于雪舟具有水墨山水的高度水平，按历史上一般画家的发展来看，水墨山水、尤其破墨山水和工细严谨的着色花鸟画，在形式构成与骨法用笔上的矛盾，一般说是处于绝对对立的，这原是一个非常实际的问题。或者正由于如此，雪舟的花鸟画在很大程度上就给人以极大的怀疑，以为雪舟决不会有这样的花鸟画，因为把他的花鸟画和他的水墨山水并看，怎么也不像是出自一个画家之手。可是对杰出的雪舟不应按常规以逞想像，杏坞良心不是说过，“着色花鸟，则类雪溪的錢舜举”^②的话么？我认为这句话虽有极大的根据，但还不足以说尽雪舟的花鸟画。

这两双屏风都是纸本着色，没有问题追踪着源于中国宋代院体工笔勾勒的着色花鸟画，（另外也有些水墨减笔的作品）作为这一类型的花鸟作品——如宋元时代赵佶、赵昌、马麟、李安忠、李迪、钱选、毛益、边景昭的作品到足利时代^③不少已为日本所喜爱、所宝藏。特别应该指出的是这一类型所独有的丰富多采的装饰性，和他的山水画一样，雪舟紧紧地结合了日本人民的爱好，在为数很少的花鸟创作上把我们引入了另一个四季如春生气盎然的和平世界，因为广大的人民是热爱和平的。像前田育德会藏的一双屏风，据资料是1483（明成化十四年、日本文明十五年）雪舟晚年（64岁）的作品，画家这一作品上气象万千地刻划了四季不同的美景，采取了象征中日两国人民精神领域中最高贵的品质的松、竹、梅（中国称为“岁寒三友”）为主要构成的同时，配置了双鹤、飞雀……配置了春花、夏荷、秋草、冬梅；配置了雨后的瀑布和严冬的积雪。这样的生动活泼流丽清新的画面，给人带来了无限的美好和希望。

总的说来，雪舟的艺术对世界提出了健康、和平美好的意境，丰富了日本以及全人类的文化财富，他的创造性的艺术劳动在历史上为人类特别是远东各国间的文化交流，树立了光辉的榜样。

一九五六年五月于南京

① 见毛利元寇藏徐璜的诗歌。

② 溟田耕作“雪舟的幼年与澈溪的奇遇”见“日本美术史研究”，昭和十五年“座右宝刊行会版”，303页。

③ 1383年（元统元年、日本元弘三年）将军足利尊复被“鎌倉幕府”，定幕府于室町，经十五代二百三十八年而亡，史称“室町时代”，又称“足利时代”。八代的足利义政以后，又称“东山时代”。

④ “下社上”即是以下凌上的意思，原是日本古来就有的一句成语。这句话，在室町时代特别流行。它有狭义的和广义的两种说法，因为掌握统治权力的将军（武家）们，凌驾了贵族公家而拥有实际权力的“管领”们；又胡作非为不受将军的约束。另一方面，陷于苦难的广大人民，纷纷起来反抗一切军事封建的统治者，使统治阶级处于极度的不安。

⑤ 亲西禅师即千光西禅师，是日本禅宗的开祖。发愿往西域求法，于1168年（宋乾道四年、日本仁安三年）四月来中国，九月即返。1187年（宋淳熙十四年、日本文治三年）三月，再度入宋，1191年（宋绍兴二年、日本建久二年）七月返国，创建仁寺、传隆讲宗。曾随虚庵禅师自天台万年到宁波天童寺，1198年（宋绍兴四年、日本建久四年）虚庵禅师重建宁波天童寺于佛国，亲西禅师从日本运巨木相助，事见清刊“天童寺”卷二。

⑥ 大和绘是指的日本民族绘画，又称倭绘。

⑦ “源氏物语绘卷”是十二世纪中叶日本本土佐淡的代表作品之一。描写的封建贵族的享乐生活，作为风俗画看，又是日本绘画史上风俗画的典型作品。它的特征是充分地刻划了缠绵悱恻的感伤情调，反映了封建统治阶级的腐朽、脆弱的生活面。在表现技法上具有“引目钩鼻”（缺乏

人物的精神刻画)“吹貫屋台”(即没有屋顶,可以看到屋内全部)的特殊形式。

- ⑧ 明兆,是日本应永年間(1394—1427)的画家,曾为京都东福寺的“殿司”,所以一般称他为“兆殿司”。1431年(明宣德六年,日本永享三年)八月卒,八十岁。他的人物画是学我国北宋时代的李龙眠,特别是佛教人物。兼工山水和花鳥。
- ⑨ 如拙,一名如雪,别号有蘭芳軒、如雪軒、幽芳等,京都相國寺的和尚,是明兆的弟子。山水、人物、花鳥都擅長,是日本学宋元繪画最早的一位画家。“瓢貼圖”是他唯一的遺作,現藏京都退藏院。
- ⑩ 周文,字等庵,别号春春、越溪、寒山等。京都相國寺的“都管”,是如拙的弟子。他和如拙对雪舟的藝術影响都是很深的。遺作不少。“三益齋圖”是代表作之一。他大約是日本应永年間(1394—1427)的人。一說日本寛正年間(1460—1466)卒,年七十歲。
- ⑪ 見山縣周南“雪舟傳”。也見于其他有关雪舟的傳記資料。这里有一个值得注意的問題,据“蓋慈楊补之逃禪耳”這句話,“楊”字應該从“才”,不應該从“木”;但雪舟遺迹的題署,又都是从“木”而不是从“才”。本集輯錄的作品上,固然如此,即如1836年复刊的古本“和漢歷代畫師名印高圖”(美術研究“昭和十年十月第46号,40頁)有八方雪舟的印章,其中四方(三方朱文,一方白文)是“等楊”二字,“楊”字仍是“木”。我以為這個問題應該這樣來理解:第一,中國畫家和日本畫家之中是很早就有这么一个親密的傳統的,不少中國畫家的名姓,成為日本畫家努力的标志,从而和自己的名字結合一起(这种例子是太多的);第二,从“才”从“木”的不同,在日本并不像中國这样嚴格,就是在中国也是很容易混淆的。
- ⑫ 雪舟非常喜欢作画,虽然老和尚不断嚴厉地告誡,怎么样他也不听。有空就画。一天,老和尚做什么事,他也不去干,一看,又在那里作画,老和尚气极了,即把他綁在柱子上,到了傍晚的时候,老和尚進來想放了他吧,忽然發覺他脚下有只老鼠,驅逐它動也不動,仔細一看,原來是他用脚指着自己的眼画出的。这件事深深地使老和尚感动了,以后就讓他画画也不罵他了。
- ⑬ 雪舟入明以前的資料,只有一些片断的文字資料。一般說,除了幼年(十二、三歲)在宝篋寺出家 and 到过京都、鎌倉以外,其它的具体活动还不很明了。
- ⑭ 日本应仁元年(1467年,明成化三年)七月,細川、山名兩豪族大战于京師,开始了全國範圍的内战,史称“应仁之乱”。自此到室町幕府垮台,也称“战国时代”。
- ⑮ 足利幕府模仿中國“五山十刹”的制度,在鎌倉設立五山,后来,京都“也”起“五山”和鎌倉对立。各有“十刹”。其間名僧相繼輩出,不但是全國禪宗的中心,也是全國文學藝術的中心,这就称为“五山文藝”。
- ⑯ 谷信一“雪舟之入明”室町时代美術史論“昭和十八年“东京堂”再版,178—194頁。
- ⑰ 沙門英珂題“造德齋”詩跋。荻川种郎“江戸以前日本繪画史”所引。昭和十八年創元社版,382頁。
- ⑱ 杏塙良心“天开圖畫樓記”。
- ⑲ 东京國立博物館藏。
- ⑳ 長有聲,似为張有聲,出處待考。
- ㉑ 李在,字以政,莆田人。迁云南。山水細潤者宗郭熙,豪放者宗夏珪、馬遠,其人物評者謂八面生動,故四方重之。見夏文彥“圖繪寶鑑”。1920年十月商务印書館初版。120頁。
- ㉒ 同㉑。
- ㉓ 周兴彦龍“牛陶稿”題雪舟“四景圖一景一幅”。瀨拙庵美術論集日本篇。昭和十八年十二月座右寶刊行會版。238—239頁。
- ㉔ 杏塙良心“天开圖畫樓記”。
- ㉕ 丁庵桂梧“天开圖畫樓記”。
- ㉖ 关于雪舟逝世月日多數認為永正三年(1506)八月八日。也有同年二月十八日說。
- ㉗ 关于雪舟逝世地点,多數認為石見大喜庵。也有周防云谷庵、备中重源寺等說,今墓在大喜庵,上刻“石州山地雪舟庵”,見大村西崖“东洋美術大史”第四集。276頁。
- ㉘ 杏塙良心“天开圖畫樓記”。荻川种郎“江戸以前日本繪画史”所引,昭和十八年日本創元社版,386頁。
- ㉙ 日本把雪舟和室町时代的許多水墨畫家,归之为“北画”,是一种从形式的看法。这种看法,可能受了十六、七世紀中國文人画的影响,实际并不如此。
- ㉚ “浙派”,一般指的明代戴逵而說的。在中國,南宋馬遠、夏珪系統的繪画,經過元代之後,是不被重視的。尤其是明代以後的文人畫家,多數反對它們,應該說在当时并沒形成一种主導的傾向。雪舟曾取法于馬、夏,却不能說雪舟取法于“浙派”。
- ㉛ “筆樣”,是范本的意思。李唐、馬遠、夏珪……的作品,一直是作为“筆樣”被日本畫家重視着的。
- ㉜ 沙門英珂題“造德齋”詩跋,同⑰382頁。
- ㉝ 雪舟遺留了若干人物画的資料,有一些已盛行于五、六世紀以前,到了十四世紀以後,几乎没有什么接觸的主题。例如“商山四皓”。“黃初平”,“竹林七賢”。“潘瓘”,“張果”……等等。
- ㉞ “六曲一雙”,是屏風的一种形式。即是六扇成為一組,兩組成為一雙。
- ㉟ 同㉝386頁。
- ㊱ 据日本文明八(1476年,明成化十二年)能阿弥撰的“君台觀左右模記”(群芳类从本),可以知道宋、元作品在日本的情况。

圖 版 說 明

1. 2. 3. 四季山水 絹本淡彩。149.3×35.7公分。日本东京國立博物館藏
原作共四幅，这里介绍的是其中的春(圖1)和春、冬的細部。

(圖2、3)

原作四幅山水是認為雪舟在中國較早期的創作，畫上有兩顆鑒藏印章，一是“光澤王府珍玩之章”，一不明。從它純熟的表現技法看，充分地顯示了畫家追求我國南宋馬遠、夏珪水墨蒼勁系統的特色和即將形成的雄渾而又深遠的風格。

4. 仿李唐牧牛圖 紙本墨色。33.5×31.4公分。日本淺野長武藏

5. 仿夏珪山水 紙本墨色。30.2×30.7公分。日本淺野長武藏

“傳移摹寫”是中國四、五世紀以來畫家主要的學習方法之一。

在了解并掌握傳統的技法，“臨摹”過程是一種方法。日本自鎌倉時代之後，就把宋元作品廣泛地成為范本(簞筆)了。這四幅作品即是雪舟所臨。李唐是中國山水畫的發展史中，北宋、南宋之間具有關鍵性的大家，而夏珪又是水墨蒼勁畫風的完成者。雪舟對於他們的作品想是經過了相當長期的臨摹過程的。後來，日本云谷派、狩野派的畫家，數百年來，也是在這些基礎之上代代相傳，逐漸發展起來。

6. 富士、三保、清見寺圖 紙本水墨。細川护立藏

這是雪舟游中國時(1468—1469)，應友人之前而畫的日本有名的風景——富士山、三保、清見寺圖，是雪舟風景三杰作之一(其中“須磨明石”一幅下落不明，只剩它和“天橋立圖”)。相傳同時畫了兩幅，一幅歸日本，初藏京都妙心寺，後為細川所藏。

這幅的右上角有款“雪舟筆”和“等楊”白文方印。還有詹僊題的七言詩一首。詹僊字仲和，號鉄冠道人，寧波人，是當時最負盛名的書家和畫家，我們讀最後“乘風吾欲東游去，特到松原飭羽衣”的兩句詩，不但親密地表示對畫家雪舟的欽慕，並且充分地體現了對秀麗的日本名勝的熱愛。三保松原在駿河，即長洲一帶地方，和富士山的雄秀，構成了東海勝景的畫面。因為自很遠的古代，就傳說三保地方有天人從天而降，脫下羽衣挂在松枝之上，故名“羽衣松”，現在這些松樹還在“御穗神社”的附近。

雪舟是創造性地來完成這幅杰作的。儘管有的人化了不少時間去研究雪舟是不是到過東海地區，能不能实地描寫富士、三保和清見寺的景色，我們認為這是完全沒有必要的。

7. 破墨山水 紙本水墨。日本小野美太郎藏

以詹僊的題詩看，和“富士、三保、清見寺圖”一樣，應該屬於同一時代即雪舟在中國的作品。從畫面的藝術成就和風格看，又應該是畫家相當成熟地掌握了“破墨法”以後的作品。畫的上段有“黃疎庵宗賢”“雪舟山水贊……和汗兩筆共正筆”的題跋。我們不妨從題詩的“青出于藍藍不及，汝邦吾土一般誇”吟味一番，來觀察畫家高度的藝術成就。

8. 9. 10. 四季山水 絹本淡彩。71.2×44.2公分。日本石橋正二郎藏

這四幅——春、夏、秋、冬的山水畫，是雪舟山水畫遺迹中甚為著名的作品。無款、印。畫面充分地體現了一種雄壯、闊大的氣派和雄渾動人的感覺。

至于畫面所描寫的是日本的山水還是中國的山水，我們覺得這是不必追求的。不過不少的批評家們把它們作為雪舟入明的初期作品，則似乎還值得研究。毫無疑問，這是雪舟在藝術上達到一定成熟階段和具有獨特風格的作品，並且，特別顯示了畫家的胸襟和才能。

12. 育王山圖

紙本水墨。日本三井八郎右衛門藏

這是雪舟游中國(1468—1469)以後寫贈慈覺禪院的。有款“寫大明國育王山之圖奉贈慈覺禪院，四明天童第一座雪舟筆”，和“等楊”白文方印。同時畫面還分別寫上了“同塔頭也”，“佛足岩”，“佛舍利殿”，“西塔”，“育王門山也”等文字標記。

育王山即阿育王山的略稱，在今浙江寧波。西晉太康二年(281)，建阿育王塔，梁武帝時(501—549)廣修殿宇，改阿育王寺。到宋代則為禪宗道場，名聞遠近，為我國五大禪林之一。雪舟不止一次地描寫過育王山的風景，除這幅之外如黑田長成、淺野長武都各有收藏。充分顯示了畫家對中國——特別是與禪宗有關的名山的熟悉和熱愛。同時，創造性地把中國的育王山，徑山寺和日本的清見寺構成了“三幅對”的組畫(黑田長成藏)。綜合地體現了兩國人民的共同的愛好。

值得注意的是表現技法上的某些地方。例如“佛舍利殿”的重簷屋頂的描寫，一律用斜綫表示瓦而這種方法，對於中國比較成熟的一些畫家說，一般是不易看到的，同時也是不許可的。而這種限制並沒有使雪舟受到任何拘束。

13. 唐山勝景圖稿 金山寺、寧波府。紙本水墨。美國波士頓博物館藏

這是傳為雪舟所作“唐山勝景圖稿”的“金山寺”圖和“寧波府”圖兩個部分。“金山寺”首題“雪舟唐山勝景，小林藏”和“雪舟筆唐山勝景圖稿”兩行楷書，圖中朱書“自北京四十日至此，南京至此船路一日半也”，“金山龍游寺，妙高峰”，“寧波府”朱題“寧波府東門也”，“船橋”，“日本船津”諸字樣。它和另一幅——山岡千太郎日藏傳為雪舟的“揚子江圖卷”都是以描寫長江中游附近的景色為主，不同的是前者還描寫了“太湖”和“寧波”的場面。究竟它們是不是雪舟的遺迹。現在還沒有一致的結論，比較多數的認為它們是雪舟弟子的摹本。

不少資料證明：雪舟游中國期間(1468—1469)是到過贛江并畫過當時還是四面臨江的金山勝境的。1481年(明成化十七年，日本文明十三年)他曾為好友萬里寫過一幅“金山圖”，萬里并有詩序，見“京本大梅花無盡藏”。根據詩序，不但和這幅“金山寺”(部

分)的内容基本一致,即和“金山志”卷一的“北面圖”(雅雨堂版。3—4頁)也大致彷彿,可見畫家是從當時的現實山水進行描繪的。

“寧波府”部分是以“東門”為中心記錄了城內房屋的櫛比和城外交通的頻繁;因為明州(寧波)自宋代尤其南宋到明代是國際貿易的重要港口之一,特別對於日本是一個非常繁榮的城市。它和日本西部(九州)的博多灣形成了中日兩國往來的聯絡地。我們從畫面上寫的“日本船津”的字樣,知道了十五世紀前後在“寧波府東門”的附近曾經有過日本碼頭(日本船津),這一事實,就更加有力地証實了兩國人民交往的歷史淵源。

尽管這幅作品是草稿(速寫)的性質,同時許多問題還值得研究,然而對雪舟的藝術乃至兩國友好的歷史看來,它終不失為一幅富於歷史意義和紀念意義的作品。

14. 15. 秋冬山水 紙本水墨。46.3×29.3公分。 日本東京國立博物館藏
這是兩幅山水小品,却是流傳有緒一直承認是具有代表性的作品。過去一向稱為“夏冬山水”(曼殊院藏)。冬景左上角有款“雪舟筆”和“等楊”白文方印。

作為雪舟山水畫的典型風格看,這兩幅和毛利家的山水長卷(圖19)有很多類似的地方。畫面是不大的,不過像一般的冊頁那樣。而通過畫家的慘淡經營,的確使人有“咫尺千里”的感覺。至於技法上的高度成就,也是具有代表性的。

16. 17. 益田兼堯像 紙本着色。81.81×40.30公分。 日本益田兼施藏
這是雪舟肖像畫的杰作。無款。有“雪舟”朱文雙邊方印,據画上日本文明十一年十一月十五日周鼎的像贊,可以肯定是1479年雪舟六十歲住在石見國給益田兼堯寫的尊像。益田兼堯(1485卒)是封建領主的將軍和禪僧們的保護者。曾為越州太守,相傳雪舟從後移住石見即由於益田家的支持。

這幅畫的特色是雪舟嚴肅地採用了傳統的大和繪的構圖和技法,嚴謹佳妙,和其它作品的風格截然不同。不但充分顯示出畫家驚人的傳神能力,更重要的是充分說明了畫家高度地掌握了優秀傳統的肖像藝術。(參考代序)

18. 19. 20. 21. 山水長卷 紙本淡彩。39.99×1807.5公分
日本毛利元道藏

這是雪舟全部遺迹中最卓越最典型的代表作品。也是雪舟藝術所以影響并促進日本山水畫的發展具有決定意義的作品。卷末隔水有款“文明十八年嘉平月(1468年12月)天童寺第一座,雪舟與等楊六十有七歲筆受”和“等楊”白文方印。又是時代明確最富於研究意義的重要作品。

畫家在這樣規模的風景畫中,十分出色地結合了日本人民喜愛的傳統特征。把一年間自春到冬令人愛慕的自然景色,生動地、引人入勝地展開在讀者的面前。而每一個季節的轉換,又是那麼自然地自然。使讀者用最經濟的時間和精力,獲得了最豐富和最深刻的美的享受。

毫無疑問,構成這一杰作的內容是中國特別是杭州西湖為中心的山水。在表現形式和技法上,也極其明顯地呈現出南宋水墨蒼勁尤其是夏圭的風格。作為偉大的雪舟來說,這些固然是一個事實,但決不可能因此而絲毫削弱畫家的光輝。恰恰相反,這一杰作高度的現實主義的精神,在今天更富於新的意義。

在中國山水畫的歷史上,春、夏、秋、冬或風、晴、雨、雪……等等的描寫並不是什麼稀奇的事情,應該說這是山水畫家習以為常的東西。可是把它們有機地集中在一個畫幅之中,倒不能不承認這是雪舟創造性的結果。這樣的創作方法,在和自然主義和形式主義展開鬥爭的今日,是具有廣泛而深入的啟發意義的。

22. 山水小卷 (部分)紙本水墨。22.7×408.2公分。 日本淺野長武藏
這是全卷最右的一部分,進左還有江行之景。無款。僅一“雪舟”朱文雙邊方印。對毛利家藏的“山水長卷”(圖19)。它是被稱為“小卷”的。題跋中有長谷川某寫之圖、文明六年(1474)雪舟的識語和木下俊長的跋文。

根據雪舟的識語,它是仿元代高彥敬(高克恭字彥敬,号房山、山水學米氏父子)的筆法。我們就全卷的氣象看來,在某程度上是可以相信的,例如樹木的部分。但是還不能完全地這麼肯定。因為高彥敬是北宋米家山水的發展者,可能是由於雪舟在給門人等悅的画上題跋中提到過:他在中國的時候很多人學高彥敬,他也“從一時之好”的關係。

我們認為在雪舟的風格中,這一小卷是比較突出的。換句話說,對於“長卷”距離是比較遠的,但是它充分地提供了從“長卷”到一些“破墨山水”間的發展痕迹,是進一步對雪舟水墨山水研究的重要資料。

23. 耕作圖 絹本着色。600×124.8公分。 日本大橋新太郎藏
傳說這幅耕作圖和“益田兼堯像”(圖16)花鳥屏風(圖42,43)原是石見益田家的收藏。是描寫當時軍事封建領主的將軍益田氏觀看耕作的情景。因而也是流傳有緒的作品之一。無款印。

從整個畫面研究,它是都接近雪舟的風格的。右邊,把領主及其侍童位置在老松之下,很像馬遠系統一般“樹下高士”的構圖,而左邊,則極其現實地描寫五個勞動農民正在田間從事收割的勞動。這樣就非常鮮明而生動地刻劃了封建社會剝削者和被剝削者不同生活的對照。但是雪舟創作當時的企圖,是沒有可能考慮到這些問題的。

正因為畫家現實地描寫了勞動農民的辛勤勞動,而沒有形式地襲用傳統作品的農民形象,同時,又因為畫家的其他作品,又很少這類的主题,這種,可能是造成後世對這幅作品懷疑的主要原因。

24. 鎮田瀑布圖 紙本淡彩。日本高田慎藏

這幅相傳是雪舟旅行日本九州地方的寫生作品。有款“後州鎮田瀑布雪舟寫之”和“雪舟”白文有邊方印。九州的山水,原是使水墨畫家流連忘返的好所在,可是鎮田(在大分縣)的瀑布,當時雖然知道的人不是很多,却也遺留了一些歌頌性的詩歌。

畫面經營是以瀑布為主的,同時用了綠、藍、赭的淡彩,表現了夏季的氣氛。由於它是橫幅,幾乎左邊的一半描寫着奔放的瀑布。按一般的構圖那右邊是最難處理的了。而畫家却十分自然地使用了極其尖銳的綫索,描寫了不斷被冲刷的岩石及其應有的質感。我們應該相信,這正是畫家深刻觀察自然的結果。

25. 26. 破墨山水 紙本水墨。149×33公分。 日本東京國立博物館藏
這是雪舟七十六歲時畫給得意弟子如水宗淵(活躍於日本明應年間(1499—1500))的一幅“破墨山水”。這幅“破墨山水”是研