

明治时期日本美术的“西化”

张少君 著



中国美术学院出版社

明治时期日本美术的“西化”

张少君 著

中国美术学院出版社

责任编辑 章腊梅
责任校对 谢先良
封面设计 杜 强
责任出版 葛炜光

图书在版编目 (CIP) 数据

明治时期日本美术的“西化” / 张少君著. —杭州:
中国美术学院出版社, 2008.10
ISBN 978-7-81083-765-1

I. 明… II. 张… III. 美术史 - 研究 - 日本 - 1868 ~ 1912
IV. J131.309.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 110500 号

明治时期日本美术的“西化”

张少君 著

出 品 人 傅新生
出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国·杭州南山路 218 号 邮政编码 310002
网 址 www.caapress.com
经 销 全国新华书店
印 刷 杭州艺文报刊印务有限公司
版 次 2008 年 10 月第 1 版 2008 年 10 月第 1 次印刷
开 本 850mm × 1168mm 1/32
印 张 5.5
字 数 150 千
图 数 141 幅
印 数 0001-1000
ISBN 978-7-81083-765-1
定 价 28.00 元

目录

导论

不断接受外来美术影响的日本美术的性格 /1

第一部分 东西交会

在西方美术冲击下的日本美术 /13

第一章 日本洋画的黎明期 /15

第一节 幕末到明治时期日本洋画的发展 /15

第二节 西洋画法的导入与日本洋画家们的实践 /57

第三节 明治时期日本美术界对西方美术认识的逐步深化 /64

第二章 日本风格的回归 /73

第一节 印象派画家和浮世绘 /73

第二节 根植于洋画土壤中的日本的传统感受性 /79

第三节 日本洋画家和日本风格的回归 /85

第二部分 新日本画

东西美术融合的结晶 /101

第三章 冈仓天心和他的理想 /103

第四章 顽强实践的画家们 /111

第一节 新日本画的先驱——狩野芳崖 /113

第二节 桥本雅邦 /115

第三节 横山大观与菱田春草 /118

第四节 小结 /125

结论 /127

后记

日本古代美术的发展与蜕变 /129

参考文献 /166

致谢 170

导论

——论不断接受外来美术影响的日本美术的性格

在美术史研究的过程中，会经常遇到两种不同的美术之间相互交流的情况。原本各民族美术无所谓孰劣孰优的问题，但由于美术背后的文化背景有强弱之分，从而也给美术打上了强弱的烙印，使得不同美术之间的交流有时不会处在一个完全平等的基础上进行。那么，弱势文化在向强势文化学习的过程中，就会有失去本土美术特色的危险。而一个国家乃至一个民族的美术，只有保持民族特色，才能在世界美术之林中占有一席之地。完全天下大同，没有自己特色的美术是没有生命力的，这是千百年来的实践所证明了的。如何才能做到既学习了先进的美术，同时又不丢掉本民族最可宝贵的东西，是全世界美术人共同探索的一个问题。明治时期日本美术的“西化”过程，就是一个学习外来美术的典型。

日本民族的历史发生的比较晚，日本古美术自始至终都受到包括中国在内的周边美术的影响，在不断学习、接受外来美术影响的过程中形成了特有的美术性格（关于这一点笔者会在后记当中详细论述）。而这种性格在日本接受西方美术影响的过程中起到至关重要的作用。

一、日本美术在面对外来美术时体现出来的融和^①性

日本近代美术是在接受西欧美术的基本理念——现实主义这一过程中形成的。换言之，这就是一个以西欧现实主义改造日本固有美术的过程，即根据西欧现实主义的美术体系使原有的非西欧系统的美术趋于系统化。有位日本学者把日本美术比喻为从中国产的巨树飞向西欧产的巨树的候鸟美术，认为现在的日本画与油画一样，皆为栖息在同一树枝上的小鸟，而不像中国美术那样是与西欧美术并立在一起的^②。我们对于这种一厢情愿地把自己归为西方美术一部分的观点不作评论。重要的是这种对外来美术的亲性的观念的形成，对于日本近现代美术的发展所产生的巨大影响。

近代以来，日本文化之所以较好地解决传统与现代、东方与西方的矛盾问题，“和”的意识起着重大作用。关键是在吸收外来文化的过程中，逐步建立起一个“冲突、并存、融合”的文化模式。这个模式建立的基础，就是日本人所具有的清冽的开放意识和特殊的包容心态，对异质文化能够采取宽容随和的态度。他们既有执著传统的精神，对自己的传统感到自豪与自信，同时又大胆吸收外来文化。日本人常常感恩于外来文化——认为中国文化是日本文化的大恩人，日本现代受惠于西方文化。一般来说，日本民族对于存在于日本社会的相异的东西，并非要决个“东风压倒西风”或“西风压倒东风”不可，常常是相互中和，融

① “和”，不是“合”，指的是不同美术形式可以“星图共存”。而不仅仅是交融在一起。

② [日] 桑原住雄《今后的日中美术》，参见《美术》1991年第4期。

为一体。日本人的这种社会文化心理特征，就为传统与现代、东方与西方的文化交流建立起一种双向的关系，一种具有深刻意义的既对立又并存的关系，为两者的融合提供了较大的选择性，日本美术在面对外来美术影响时就很好地体现出这种特质。

众所周知，日本美术的发展，是建立在对外来美术的吸收、包容的基础上的。古代的日本美术正如日本明治时代著名美术史论家大村西崖在他的《中国美术史》^①中讲得那样：“日本文化，在中古时代以前，实由中国所输入，即美术史之年历，亦仅中国三分之一，故其作品，渲染中国之色彩最浓。印度虽为古代文明国，自有其独创之风格，然自唐代以后，佛教寂灭，艺术已渐趋消沉，延至近世，彼都有志之士，反须向中国探求，衰颓之象，概可想见。故叙述东亚之艺术，只需注重中国，既能纲举目张，不涉支蔓”。他们的这种“接受”并不是对本国的美术完全摒弃不顾，而是吸收、消化外来美术，融合进本民族的传统，才形成了独具特色的日本美术。但是像这样摄取进来的思想和文化并未导致日本文化的变容，使之全盘崩溃，而是有继续新生的倾向，新的事物没能把旧的事物驱逐掉。而是相互并存，使日本本土的美术与外来的美术相生相融。这样形成的日本美术在我们看来，虽然非常明显的有外来美术的痕迹，却又不得不承认是“日本”的。如佛教传入以后仍然保留着对神的朝拜，镰仓时代（公元1185—公元1333）对唐式建筑的新样式的学习也并未取消以前的和式建筑，至今仍然“星图共存”。而绘画在发展初始，如从奈良（公元710年至公元794

^①商务印书馆，1929年7月出版。

年)到平安(公元794年—公元1192年)时代,日本将中国好与不好的影响全盘接受过来,而后慢慢地将其融合在日本的民族性和四季感相合的样式中,显示出日本美术的一个显著特色——装饰性的倾向和文学性的倾向。因而,奈良时代的美术就像是唐代美术的又一个派生,而平安时代是日本美术开始形成的重要时期。到了镰仓时代,日本又把中国宋代的美术大量吸收过来,直到江户时代锁国政策的实施,至此日本美术开始成熟。其实,受中国美术影响的何止日本,中国周边的国家可以说或多或少的都受到过中国美术的影响,而日本却能一边吸收,一边分野,在吸收之中寻找着将本土美术发展成熟的机会。

近代的日本美术,主要是学习西方。西风来临,日本面临着与中国同样的境遇,面对东西方两种截然不同的文化之间的相互碰撞。中国美术人初始看到西方美术作品时抱着一种好奇的态度,但从种种迹象表明,并没有从根本上给予应有的关心,除了一些名不见经传的小画家有模仿的倾向之外,很少有美术人专门地去研究它。有那么一些研究的人,也只是在把西画与中国画像比较的过程中,用中国画的标准、中国人的美学标准极力地去否定。而日本美术人在接受外来美术方面的“和”的传统,为他们在接触西方美术时能够以一种平和的心态与之融合奠定了基础。他们首先想到的不是排斥,而是怎样先拿过来,努力认真地了解、学习,虽然出现过早期的“踏绘”事件,那也是因为政治的因素,不是出自于美术界的举动。

明治以后,日本又一次开放,当然,开放的主要对象是西方国家。明治初期工部美术学校的建立,成为最初引进西洋美术的阵地。教师几乎全部都是国外聘请的,教职员、学生的生活方式也全部以西洋方式开始。这个学校是

1876年成立的，刚好是在断发令^①施行之后不久，还有不少人头顶上仍然保留着发髻的时候，虽然学校全部以西洋方式进行，但实际上并不可能完全施行。由此可以看出，引进时几乎是极端地全盘引进，引进后又发现西洋方式也有许多并不如想象得那么如愿。这一点比较有趣，引进是有意识的，甚至是极端的行为，而选择却随时随地都在进行，尽管也许有许多行为是无意识。但从根本上来讲，也应如此。日本文化就是这样与诸多外来文化有着千丝万缕地联系，同时也时刻保持着自己的民族性格。

二、日本美术在学习外来美术时体现出来的日本民族独有的审美情趣

在日本美术轰轰烈烈地学习西方美术时，很多日本人曾经有过类似地担心，如此学习下去，日本美术的传统是否会消失殆尽？奇怪的是，我在考察古代日本美术学习中国时，并没有找到类似担心的有关论述，也许还没找到，或者根本不存在？^②毕竟中日同属于东方文化的范畴，面对同样肤色的东方人种和类似的农耕经济文化的中国，有的只是惊奇它的博大精深，而不会有突兀之感。西方美术不同，它有着与东方美术完全迥异的美学背景，在日本已经形成了具有中国文化背景的美术之后，再学习他们的绘画技巧，很难完全不顾及技巧背后的文化积淀与底蕴。完全彻底

①为了在国内推行“西化”政策，天皇政府曾于明治四年（1871年）颁布了男子断发令，还对理发店施以免税的鼓励，对传统结发店则另施税率，天皇本人也于1873年断发。

②笔者有一种假想，既即使存在，其担心的程度也没有那样深。

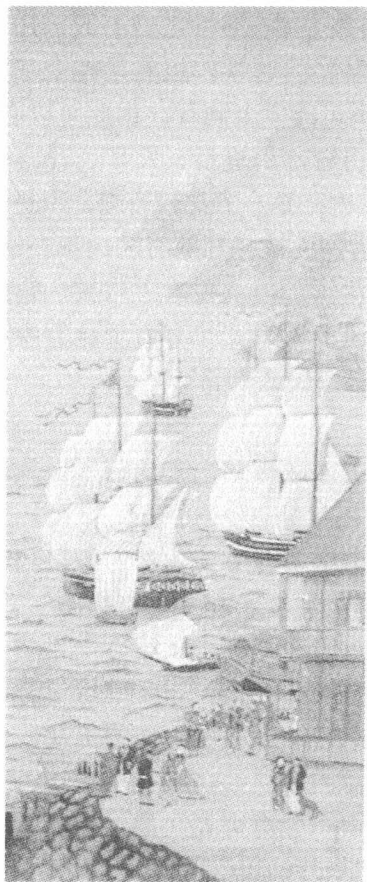


图1.《长崎开港图》，司马江汉，绢本油彩，尺寸不详，江户时代，日本神户市立博物馆

地接受西方文化，难免有离宗背祖之嫌疑，因而需要有更多的勇气与智慧。为解决这个问题，许多日本美术人为之前仆后继，平贺源内、司马江汉、高桥由一、冈仓天心、黑田清辉、菱田春草、横山大观等，从而开创了日本美术发展的新局面。

他们这些人学习西方美术的层次有很大的不同，如平贺源内、司马江汉、高桥由一之类，他们是完全被西方科学

技术的魅力所吸引，认为被包含在其中的美术也同样是卓越的，因此，彻底的否定日本美术，完全把西方美术当作是一门技术，呈现出一边倒地趋势；然而，虽然他们自己是绝对的西化派，完全抛弃了传统，但是在他们的著述、创作之中，仍然能够找到沉积在他们身上的日本美术的传统意味。比如司马江汉的创作，大多数是直接模仿他所看到的西画，甚至在落款上也是采取西方形式的，有趣的是在一些微小的地方，在一些他们自己都意识不到的地方，却时时暴露出他们的传统感受性。比如司马江汉创作的《长崎开港图》（图1），在技法上完全学习西方，但他的构图又是传统的条幅形式，就是很好的例子。

到了黑田清辉和冈仓天心这一代，他们有幸能走出国门，亲眼目睹西方美术发展的盛况，聆听西方美术大师地教诲，学习到了真正意义上的西方美术的手法与技巧，对于西方美术比他们的前辈有更深刻的亲身体验。与他们的前辈一样，他们都是试图用学过的西方美术振兴日本美术。所不同的是，司马江汉们没有机会走出国门，他们是站在日本看世界，犹如井底青蛙，看到的只是头顶的那一片天，看不到井外更广阔的天地，视野相对狭小，看问题难免简单。当然也没有看到过真正意义上的西洋画，他们看到的只是一些科技类书籍中的版画插图等，是不可能领会西方美术的真谛的，且当时的日本美术还不为西方所知。黑田清辉们不同，他们抱着振兴国家美术的理想来到国外。而此时的日本美术在欧洲也频频在西方得到展示，引起包括印象派之内的画家们的关注，甚至开始采用日本绘画的方式制作美术作品，这其中也有他们的老师在内，因而，他们不可能不受影响。开始他们是用日本的眼睛看待西方，从憧憬西方文化

的心情开始艺术创作。希望能找到值得学习的东西，把日本传统美术的特色融汇进去。而他们回到日本之后，又运用西方的眼睛重新审视日本美术。对他们来说，日本的一切都充满了迷人的异国情调，使得他们这些日本人重新去发现日本美术的美。

我们可以通过黑田清辉创作的名为《舞姬》（图2）的作品说明这个问题。作品中的画面上，一个身着和服的年轻艺妓，在泊于河边的一条游船上，或是河边的庭榭里，休息于表演的间隙，正和女佣说着甚么。这幅有如地道的法国外光派的绘画，揭示了日本西洋画在发端时期对法国印象主义的模仿。画面的色彩设计，无论是整体安排还是局部用色，都与雷诺阿相似，既厚重又强烈。但在笔法方面，却像马奈，用笔肯定而又即兴，可谓挥洒自如。在阳光的处理方面，这幅画显然有莫奈的影子，特别是逆光的运用，营造出典型的莫奈式气氛。画中蓝色水面的处理，像毕沙罗那样在水波的反光中荡漾着平静和安详。显然，黑田清辉并未专门模仿某个具体的法国画家，而是受到了整个印象派画家的广泛影响。黑田清辉在《舞姬》中对法国印象派的模仿，说明了日本现代美术在发展初期的西化特征，这就是紧跟欧洲绘画当时的发展潮流，而没有停留在欧洲老式的绘画方式上。但是，《舞姬》人物刻画的严谨，却又透露出日本西洋画家对欧洲学院派艺术的推崇，而这也同样是日本现代美术在早期的特征。同时我们在审视这幅画，又绝对是日本式的洋画。这不仅仅是人物的服饰，尤其是他的构图方式，以及画面上洋溢着细腻的日本情调，更加深了这幅作品的魅力。既反映日本民族的审美情趣，又具有现代的艺术风格。典型的“日本风格”的回归作品。



图2.《舞姬》，黑田清辉，帆布油彩，1893年，
81cm × 65.2cm, 日本东京国立文化财产研究所

把西方的绘画技术融进日本绘画的传统中，这一点在新日本画当中体现得尤为明显。狩野芳崖、菱田春草、横山大观及其他们的后辈们，他们大多都是东京美术学校培养出来的新日本画的人才。可以说他们是东方美的现代探索者。他们都有深厚的传统日本绘画的功底，站在日本美术传统的立场上，怀着对西方艺术的憧憬之情，考察西方和西方文化艺术，体味西方的风土人情和色彩，从而对东西方两种异质文化及其传统能够进行深入地比较和历史地分析。这也使得他们能有机会从外部凝视日本美术的美，更深刻地理解东方和日本民族的艺术特色，增强了对日本文化传统的认识与自信。在对西方文化艺术地全面了解与西方文化艺术地比较与选择中，他们将吸收西方文化当作是一种新的刺激，生成一种新的活力，以避免传统的老朽，完成传统的创造性转化。所以，他们的创作是不断的以西方文化的刺激为纬线，以日本传统文化性格以及对日本传统文化性格的眷恋为经线编织出来的。

他们在选择汲取西方艺术精华的时候，首先强调的是明确地把握住日本（有意识或无意识地），确立自己的主体意识，将自己创作的根根植于日本美术的土壤。由此保证了他们在接受西洋画影响时，不失却日本美术的特质。创作始终不渝地坚持日本人传统的主题，继承了传统日本画的技术性的东西，从而挖掘到日本美术传统精神的根源，将传统艺术的精神性与现代艺术的世界性相结合，创造出一种既是传统又是现代的新艺术。菱田春草的《寡妇与孤儿》（图3）就非常具有代表性，作品的题材非常新，除了在技法上体现了向西方学习的成果之外，同时反映出画家的反战情绪，意在说明中日甲午战争不仅给中国人民带来灾难，日本本土的民众也是深受其害，富有现实性。这一点与传统的日



图3.《寡妇与孤儿》，
菱田春草，日本画，1895
年，日本东京艺术大学大
学美术馆

本画仅表现歌舞升平、四季变化、神话传说等有很大的不同，可以说是受到了西洋画的启迪，开始关注周围人的生活，甚至是令人敏感的话题。但在营造意境、画面体现萧瑟、悲凉的氛围上又是纯日本式的，其条幅的形式就更不必说。

由此看来，传统就如同人身上的血液，是与人的生命扭结在一起的，就是想忽然间一夜抹去，也是不可能的事情。只是身在其中意识不到而已。所以对于日本美术家来

讲，他们在进行创作时的心态可以用日本文艺评论家吉村贞司的一句话作为概括，“对艺术家来说，倘使安于全盘继承日本画，一定会被时代的感觉所遗弃，这无异于死亡；反之，倘使全盘吸收西洋画，一定会全然失去作为日本画的特质。过分冒进不行，过分保守也不行。我想：日本画家必须背着十字架来创造自己的艺术。”^①

^①转引自《物哀与幽玄——日本人的美意识》，叶渭渠、唐月梅著，广西师范大学出版社，2002。