

日本 美术史

〔日〕石田一良 著

朱伯雄 平砚 译

The History of Japanese Art



浙江美术学院出版社



日本美术史

〔日〕石田一良著

朱伯雄 平砚译

浙江美术学院出版社

形と心・日本美术史入门

著者 石田一良

发行者 本田正明

发行所 (株) 芸艸堂

昭和58年4月15日三版发行

1996.6.12

风林书店

日本美术史

朱伯雄 平砚 译

浙江美术学院出版社出版发行

(杭州南山路218号)

新华书店经销 浙江新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张5 插页24 字数112千

1989年1月第1版 1989年1月第1次印刷

印数1——5,000册

ISBN 7 81019-019 9/J .20 定价4.50元

目 录

一、序 章	
——作为文化史的日本美术史	1
二、原始时代	
——原始的神性及其造型表现	16
三、古坟时代	
——古代专制权威及其形象化	22
四、飞鸟时代	
——古代国家的统一过程及其造型艺术	28
五、白凤时代	
——古代统一国家的观念及其在美术上的表现	41
六、天平时代	
——国家佛教与古典美的成熟	51
七、贞观时代	
——密教美术及其精神	61
八、藤原时代	
——平安贵族意识和净土教美术	72
九、镰仓时代	
——自然主义、历史主义精神与传记性肖像	86

十、室町时代

——功利主义精神与水墨山水画的发达…………… 106

十一、桃山时代

——专制强权主义与造型艺术的纪念碑性…………… 122

十二、江户时代

——造型艺术的封建性和市民性…………… 136

译 后 记…………… 154

图 版

一 序 章

——作为文化史的日本美术史

近来，日本青年们在“发现日本”这一口号下，为寻求日本精神而纷纷来到京都、奈良等地的古寺和神社参观学习。他们或是单独地，或是以二三人为一组往访这些寺院和神社，为了仔细地观赏那里的古代建筑、佛像及绘画作品，他们得避开前来旅行见习的中小学生们们的喧闹声。这些青年在高中或大学时代未能从偏重于社会经济的历史教育中获得有益的文化知识。一旦接触这些揭示日本人精神领域的作品时，会不由自主地感觉到眼前是一片耀眼的光辉。

自然，他们每人手上几乎都有一份说明书，而且对讲解员的讲解也会产生由衷的热情，认真地去倾听，但是，这些说明书和讲解员至多只能介绍作品的制作年代及其作者，以及说明一些与作品毫无关系的时代背景。再不就是以个人的好尚或印象对雕刻、绘画样式的显而易见的美作些解释，间或也发表些推测性见解与不合时宜的饶舌。这一切似乎满足不了青年们的求知欲和好奇心。他们亲眼目睹这些古代艺术作品及其样式，仿佛触摸到了古代日本人那难以重现的心灵的跳动，再度发现了古代日本人丰富的内心世界，从而愈加激发了他们心灵感受的敏锐性，也使得自己从过去那种麻木的，无切肤之痛的精神状态中解放出来，决意成为一颗自由的灵魂。我从这些青年人那凝神遐思的目光中感受到——战后一个新的时代已经到来了。

我由于职业关系，至今还常有机会与国内外友人一起参观

古寺院。当我在狭窄的庙堂内或宽敞的庭院中避开杂沓的人群向友人讲解时，便经常遇到悄悄围拢来的青年人。他们总是倾耳静听我的解说。所以，我写这部书的初衷就是希望给这些青年人读的。

(一)

所谓生活，就是见闻、思考和行为。我总在想，生活这一课题，需要对它作出解答。

人生有限，它所面临的各种具体的、特定的问题，有经济上的、政治上的，乃至思想上和美术上的；有的是全社会的问题，有的是个人的问题。归根结蒂，这些问题实际上是人与人之间的课题。而且每解答一个问题又不可避免地会涉及人的命运这一课题。我认为，人生本来就存在着诸种相悖的生活意向，从而产生了这一课题。也就是说，人生中具有形而上和形而下（具体地讲即是神圣与平俗、神与人、精神与物质等）的对立和普遍和特殊（具体地讲亦即社会与个人等）的对立，以及过去与未来、主观与客观、时间与空间、永恒与瞬间、无限与有限、自由与服从、创造与继承、归纳与演绎、开放与封闭等等的矛盾；除此之外，还有存在与形成、静与动、表面与深奥、线与面、无机与有机、触觉与视觉等等无数相互对立的生活意向。寻求什么方式（或形态）使两个极端（即相对立的生活意向）统一起来，是人类迫切需要解释这些永恒的命运课题的关键。所以，当人们对这些具体问题要作出回答时，他们会不知不觉地对这命运的课题作出历史的解释。这种历史的解释，正是我们认识那个时代的人的全部生活形态所具有的时代特征的

内在凭借。如果进一步深入探讨这两种独立的生活意向的关系的方式（或者形态），我觉得，它们不是一种静态的生活特征，而是在实践过程中保持着动态的生活情势。我把这种动态的生活情势的内在方式（生活意志Lebens Wollen）称作“文化”（Kultur），或叫作“精神”（Geist）。这里就存在着作为文化史或精神文明史的美术史得以建立的依据。

美是超历史的，因而作为美的事物，不是历史显现的产物。最初，它是作为特殊表现的形式和内容的结合物——即艺术作品来显现的。换言之，美的样式不可能脱离开作品。如果离开了一种形式，美就无法存在了。推而言之，离开了具体作品，也就意味着美术史不存在。

既然美是超历史的，那末从历史本身去解释美就无能为力了。但美所显现的内容与形式又是在历史中形成的，所以又得从历史的角度去解释美。“超历史的美”和“历史的产物（即表现形式与内容）”，两者结合而成的美术作品，其超历史的一部分得由美学去研究，而历史的一部分则由历史学去研究。美术史不是美的历史。它是具体样式的历史。所以，没有美的历史，只有美的样式的历史。由此看来，严格意义上的美术史，必须既要依靠美学，又要借助于历史学。特殊的内容与形式的创造取决于特殊的艺术精神。而这种特殊的艺术精神则来源于生活精神的诸般行迹。可见，将美的样式的发展当作生活方式的发展来理解，已成为美术史研究的重要课题。

有些自称美术史家的人，固执己见地把美术史看成是艺术精神的自身发展史。我们则不然，只要不把社会上普遍存在的人类生存诸要素看作是杂乱无章的混合物，而看成是相互关联

的各种力量的宇宙综合。由此推断，生活与美术之间也必然存在着某种联系。对此，那些不把研究艺术与思想、风格与生活的关系作为美术史学的直接课题的美术史家们，我们必须向他们严正指出：尽管他们在这一点上裹足不前，这是他们的自由，但若以这种态度去研究美术史，扬言是应有的美术史立场的话，那我们认为他们的主张恰恰是错的。真正愿意历史地去理解美术史现象的人，决不应被美术史家的观点所囿，应该超越H·沃尔夫林，摆脱M·德沃夏克所开创的研究道路，必须大踏步地直抵文化史家的研究领域。沃尔夫林的观点是从德沃夏克的观点发展而来的，而德沃夏克的观点又是来自文化史学的方法论，他们对前人及其他学科都不持拒绝的态度，而是从中汲取养料以滋补自己。反过来说，从文化史学的角度去把握美术史现象，并不是在理解美术史学之外进行的，而是在对美术史学有了较为透彻的理解之后开始的，也即是说，应把对纯形式的研究作为美术史学研究所不可或缺的前提。可见文化史学只有正确地继承美术史学的遗产，才能真正做到历史地理解美术史的现象。

拙著与其他美学家的美术史不同，他们以自己的美学见解去解释或评价以往的美术作品，进而将这些美术作品按年代顺序排列起来构成他们的美术史。拙著亦与其他历史学家的美术史不同，他们的美术史只顾罗列美术作品周围的史料而疏忽了那些表现特殊美的样式，我在本书中力图从美术精神的发展中去探索日本人的生活精神发展。艺术精神是通过各种表现形式与内容的自身形象化，并与超越历史的美相结合。认识它必须先对各具特色的美术作品的创作过程作一概观。

在这样一本小册子中，想要把日本美术史上全部材料都搜罗进去，显然是做不到的。只能采取精选若干最富时代特色的主要作品，以赏析图片的方式去考察其历史演变。一部美术史，即便全是图片，要想给那些没有亲眼看见过原作的读者说明它们的美妙之处也是不可能的。

(二)

那么，深蕴于日本美术史之中的所谓日本文化特色究竟是什么呢？日本文化形成于何时又如何发展起来的呢？这必须从整体上去把握。本文有必要帮助读者对此作进一步的理解。

通常，日本文化的历史都是依据政权所在地名来划分的，即大和时代（包括飞鸟时代）、奈良时代（包括大津、藤原京时代）、平安时代、镰仓时代、室町时代、安土桃山时代、江户时代，以及接踵而来的明治、大正、昭和各个时代。这三个时代一般不称“东京时代”，而被称呼为近代和现代。日本美术史也依从政治史这种划分方法。只是将大和时代又分为弥生时代、飞鸟时代，将奈良时代分为白凤时代、天平时代，将平安时代分为贞观时代、藤原时代。继此以后的时代仍按政治史的划分方法，这是一种较微观的时代划分法。日本的文化史则是以人类劳动用何种方式，在何种对象上发展生产力等为基点，来宏观地划分的。这样，就被划分为三大时期：第一时期，即在日本特有的地理环境中以使用石器工具为基础，自然地形成狩猎采集的文化时代，称绳文文化；第二时期，是在日本特有的地理环境中使用金属工具为基础，进行水稻耕种及手工业生产的时代，广义地称弥生文化时代（一般指从弥生时代起到幕府政

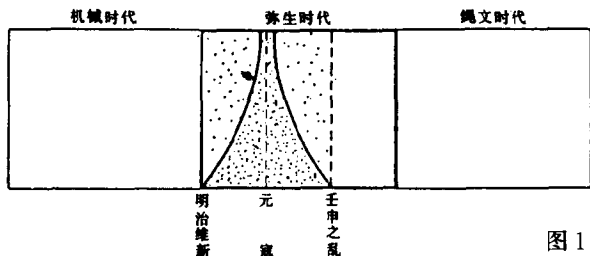


图 1

体消亡这段时期)；第三时期，我们把从明治时代以来至现今的使用机械工具（此处的机械一词是广义的），即从事工业生产的时代（今后仍将延续），称之为过渡时期，而把真正意义上的动力机械的工业生产时代称作机械文化时代（图1）。如果我们承认这种宏观的时代划分法，那么对所谓“日本文化”，尤其是“日本美术”的考察方法就大相径庭了。这是因为，迄今为止，所谓的日本文化，特别是日本美术的特色，并不是日本民族固有的。真正日本固有的文化特色只限于广义上的弥生时代（即水稻农业时代）以前的文化特色。

我认为日本文化在水稻农业时代的发展中，有一对相互否定的对立的“文化意志”（Kultur-wollen）在起作用。其中之一是外来的，即中国北方的文化——以具体的文化形态传入我国的隋唐文物、典章制度。这种北中国的文化意志是以理想主义、世界主义（也即普遍主义Generalism）、典型主义的立场观点，将一切事物加以典型地形象化，使之成为普遍适宜的理想，但求不论何时何地都要忠实地去表现这种典型。与此相对，我国在水稻农业时代所固有的“文化意志”，则是一种现实主义（或者说生活、生命中心主义life-Centeredness）、共同体

主义（或者说特殊主义Particularism）、功利主义，它也是这个时代所固有的宗教（神道教）的最富代表性的体现。将现实主义、共同体主义的原理或原则加以典型化，而又不使致僵化，尽量不加以限定，使它保持在各种不同时间与场合的自由应变能力，使之适应彼时彼地的各种情况，化为各种具体的形态。这两种相悖的文化意志，在以下几方面表现得尤为突出，如在政治法律方面有律令、格式、条款和法度等；在建筑方面有宫殿建筑、住宅、书院和茶室建筑等；在戏曲方面有舞乐、田乐、能乐和歌舞伎等，都有鲜明的区别。我们展望今后的日本美术史，这两种文化意志也将以两种全然不同的美术样式——雕刻与绘画的样式——继续存在并延续下去。

综上所述，内外两种文化意志将水稻农业时代的日本文化史分成中国文明传来以前和传来以后两个时期。而在中国文明传来以后，又分为“奈良”、“平安”、“镰仓”时代与“室町”、“安土桃山”、“德川”时代。

现在，试以代表这两种文化意志的典型主义和功利主义的不同文化理论为例，假设前者是纵轴（Y），后者为横轴（X），当我们寻求这两种理论的力量关系的轨迹时，发现依次地出现了六条形成文化理论的曲线（图2）。图表上标明，典型主义正在受到功利主义的浸润，并转变为“时、处、机（即时代、环境和人的能力）相应论”，进而又演变为“选择论”。至此，典型主义与功利主义二者的主导地位发生了逆转，产生了“无取舍、无是非”的包摄理论。再经过“时、处、位相应论”，最终使功利主义的本来面目全部显现。下面我们将简单地说明各该文化理论的性质及其演变情况。

从奈良时代到平安时代初期的古代律令时代，伴随中国北方文物典章制度的传入，是典型主义理论的昌盛时期。这种理论渐渐地受到我国水稻农业生活所固有的功利主义理论的渗透。此时，作为一种理想的“天时、地利、人和”论被转化为“时处机相应论”。运用这一理论

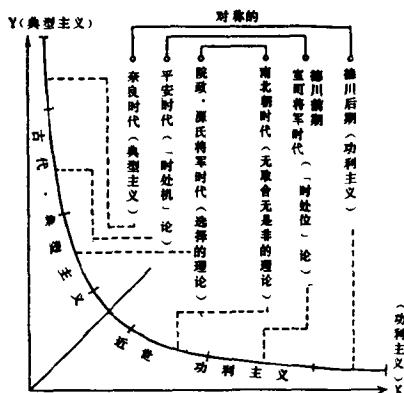


图2

的最初实例是最澄大师^①的宗教活动。他在像法末法和远离尘世的恶劣环境中，创造了相适应的佛法。这以后，从摄政时代到院政时代^②，随着时间的推移，愈加增强了其活力。到源氏将军时代（1192—1333年）已发展到了顶点，从而形成了“选择论”。这一新理论又在法然大师^③的宗教活动中突出地表现出

注① 最澄大师：也称“睿山大师”、“根本大师”、“山家大师”、“澄上人”，是日本佛教天台宗的创始人（公元767—822年）。延历二十三年（804年）入唐，从天台宗九祖受天台教义，翌年回国。正式创立日本天台宗。所谓“像末”，即佛教术语，像法末法意指佛法陷入衰微浇漓之末。——译注

注② 院政时代：白河天皇让位，但仍以上皇身份执政（公元1086—1192年），这种政体时代称为院政时代。——译注

注③ 法然大师：日本佛教净土宗的创始人（公元1133—1212年），俗姓漆间，号法然。日本冈山县人。初学天台宗教义，广读佛经。后受启发，决心自立新宗。在东山吉永专弘净土教义，尤重称名念佛，故此处说他倡导弥陀一教，念佛一行，以此为“正定业”。——译注

来。他在佛法趋于末法和劣境之中，倡导专修弥陀一教，念佛一行的教义，从而挽救了佛法的衰微。

在北条氏执政时代的过渡期以后，其文化创造理论占主导地位的是典型主义向功利主义的转变。功利主义的理论这时愈加得势。到了南北朝时代，与“选择论”相对的，是兼容并蓄的“无取舍、无是非”的包摄理论，而且在一种梦寐以求的教化活动中显得特别活跃。进入室町将军时代，与“时处机相应论”相对应的是“时处位相应论”，这种理论一般只是为了应变时、处、位的特殊现象而产生的。它不仅对世阿弥和禅竹的艺术理论产生了影响，而且也对德川时代初期的中江藤树、熊泽蕃山的儒学思想发生了作用。在德川时代，特别是在享保年间以后，“时处位相应论”便陷入了与典型主义完全对立的庸俗泥坑，将无原则作为一种原理，成为一种场合主义和方便主义的功利主义理论，而且毕露无遗地将它发挥到了极点。象这样的文化理论的发展过程，总的来说，本身也是一种以中国文化复归到日本文化的运行轨迹。让我们从这一观点出发，再来回顾一下日本文化的发展过程吧。

水稻农业时代的日本文化史在与来自中国北方的“古代世界”的文化的联系上，大致可划分为前、中、后三个时期。前期是自狭义的弥生时代到古坟时代的氏族文化时代。在这个时代里，以水稻农业生活为基础的“文化意志”盛极一时。它创造了所谓日本式的文物典章制度。但这种文化意志还没有达到能依靠自身的力量创造出更高水平的文物典章制度的境地。这时中国的北方文明虽已由朝鲜半岛传入了进来，但还不是大量地急剧地涌入。中期是以从钦明天皇到天武天皇（其中心是从

推古天皇到皇极天皇)的大约一百年时间的飞鸟时代作为过渡期,从天武天皇的壬申之乱到后鸟羽上皇的承久之乱,是王朝贵族文化的时代。这时从中国大陆直接而又大量地涌入了中国的北方文明。正是这时,开始了中国文明厚重地覆盖在水稻农业时代固有的“文化意志”之上的时代。然而随着时光的流转,特别是自平安时代初期以来,日本固有的“文化意志”在将中国北方的文物典章制度日本化的同时,也逐渐增强了自身的创造力。后期,以承久之乱到建武中兴约一百年的北条氏执政时代作为过渡期,把足利尊氏设立的幕府到德川庆喜的“还政于朝廷”^①的时期作为武家文化的时代。这个时代外来的中国文明与日本固有的文化之间的关系发生了逆变,日本固有的“文化意志”愈加开始发挥作用,将外来的中国南方文明(这是在中国北方的典型主义文明强烈影响下产生的文明,是一种丝毫不带有水稻农业基础的功利主义性质的南方文明——如临济禅,朱子理学、王阳明儒学等等)作为自己的表现手段和素材,创造出了所谓“日本样式”的文化活动以及随之产生的一个文化时代。因此说,镰仓时代是中期的结束,是日本固有的“文化意志”将外来的中国北方文明极度国风化的时代;室町时代则是后期的开始,是日本固有的“文化意志”将外来的中国南方文明作为手段和素材,依靠自己的力量开始创造独自の“日本样式”的文化活动以及其他文化现象的时代。总之,镰仓、

注① 还政于朝廷:在日本古代,幕府将军即武士阶级操纵了国家实权,而天皇朝廷则处于被架空的状态中,直到明治天皇即位(1867年),国家权力方重归朝廷,日本历史学称作“大政奉还”或“王政复古”。——译注

室町时代是从中期向后期转变的过渡时代（就今天来看，它们也不是通常所说的那种古代、近代意义上的独立的“中世纪”文化时代）（图3）。我们不妨把它看作是日本文化的开花期。从此以后，日本固有的“文化意志”的创造力越来越强。进入德川时代以后，尤其自文化、文政年间，进入了它的全盛期。而在享保、天保年间，则达到了极盛期，结出了最富日本特色的文化果实。在日本文化史上，从封闭的原始封建时代（即氏族制度的时代）和接踵而来的较开放的古代律令国家时代，随之，又再度进入封闭的封建制度时代。这样一个漫长的历史过程，显然都是有日本固有的“文化意志”在起着作用的。

我在上面将日本文化大致分为三个时期，接着又将第二时期的水稻农业文化时代划分为三个分期。这样，当我们在说明水稻农业时代的文化发展是一种固有文化与外来文明互相作用的变化关系时，就能从中发现以下的一些文化发展倾向。

水稻农业文化时代中期的开端，亦即推古天皇、天智天皇的在位期，这时原有的氏族社会（封闭的原始封建社会）是植根于日本水稻农业生活的风土中的。自中国北方传来的律令政体（即开放式的中央集权官僚机构）便在这种氏族社会上日积月累地加重。形成一上一下的双层结构体制。这上下两层至天武天皇的改革时渐趋拢合。进入平安时代后，相互进一步渗透，愈演愈烈。到了藤原摄执时代就完全融合在一起了，形成了“公家文化”（即宫廷贵族文化）。

自水稻农业时代的中期向后期转变的过渡期，即所谓前期武家时代（指保元、平治之乱到应仁之乱，足利义政将军去世后的这段时间），武士文化与公家文化是并行展开的。在这个时

