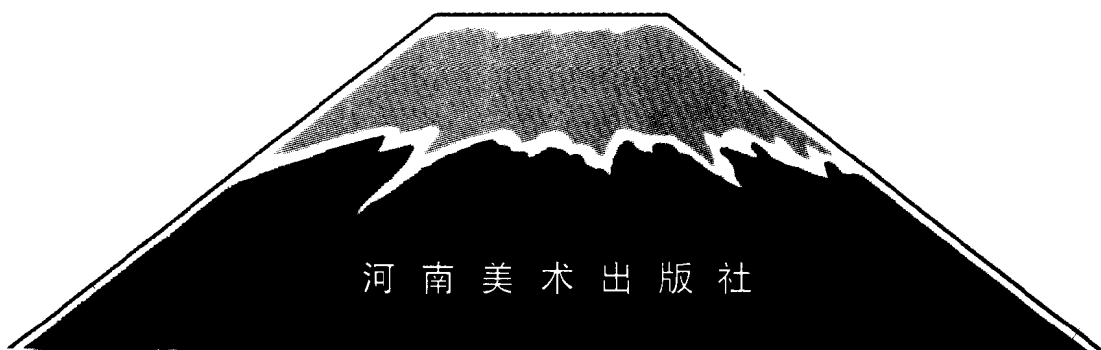


日本画与日本画技法

梅忠智编著



河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

日本画技法 / 梅忠智编著. - 郑州: 河南美术出版社,
1998. 12

ISBN 7-5401-0786-3

I. 日… II. 梅… III. 日本画 - 技法(美术) IV. J23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 01534 号

版式设计: 尚晓周

日本画与日本画技法

编著 梅忠智

责任编辑 杨振熙

河南美术出版社出版发行

河南第一新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 大 16 开本 10 印张

1999 年 10 月第 1 版 1999 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1—3000 册

ISBN 7-5401-0786-3/J₂·671

定价: 56 元

前言

什么是日本画？怎样画日本画？日本画的发展状况是怎么回事？在我长期、多次往来于中国和日本所进行的美术交流活动和授业之际，常常能听见国内美术界同仁和美术院校的师生们向我提出这些问题。要对这些看似简单的问题作出较为合理的答复却并非是一件容易的事情，特别是涉及到日本美术文化的历史、绘画派别、画家、美术动向等的评述，对于外国学者来说，能比较客观的、恰如其分的评论与介绍，显然不是一件短时间内可以完成的课题。

当我十多年前第一次访问日本时，通过举办画展、举办讲座、参观美术院校的教学和观看美展、参观访问日本手工艺者工作室等活动，甚至在日本人那平常的饮食起居习惯中，我都深深地感受到从汉魏时代就开始的中、日文化接触，使中国文化在东瀛留下有多么深重的印迹。从那时起，我便觉得将现当代的日本绘画介绍到中国来是我应尽的职责。作为一个画家、作为一个中国高等美术学院的专业教授，理应对画界同仁和中国美术院校师生们所提问题予以回答。自那以后，访问日本的次数便多了起来，从1991年起我持居日艺术签证、以画家的身分开始了长达近六年的居日生涯，由于在经济上得到了相应的后援，所以时间全属于我自己支配。其间，又不时收到国内理论界、画界、出版界的朋友和专家们的来信，他们都希望我能在中、日绘画，特别是中国画与日本画的创作和理论方面作些深入研究。所以，我自认为是肩负着一种使命，随之而增长了我的研究信心和决心。1991年至今，我一边进行中国画创作，举办个展，一边拼命地学习日语，其目的就是想理论和实践相结合的基础上作这些工作。利用居日的较长时间，我访问了日本关西地区的大阪艺术大学、关东地区的东京艺术大学、武藏野美术大学、东北地区的宫城县教育大学美术系和大量的中等美术学校，以及普通小学校的美术教学，数十次参观了各种美术馆、画廊、百货公司画廊里举办的多种画展，并特别利用东京都三鹰市立图书馆，查阅了大量有用的相关资料，阅读了关于日本画论述的许多著作，翻译了一些日本理论家、画家关于日本画、关于中国美术和中国绘画的重要文章。研究和介绍日本画，仅靠中国研究者的学识是不够的，日本人的研究与讨论可能更有直接的意义。所以，在我受命于河南美术出版社编撰本著作的构想之时，除了我撰写的概述和探究外，还收集了许多日本著名的美术史论家、评论家和画家们关于日本画、或日本画与中国画的学术探讨文章。

在一个世纪的终始之际，世界上的各种文化艺术都面临着一种冲击——对过去的反思和对将来的探求。作为东洋文化一个重要组

成部分的日本画,由于地理的、历史的和现有的特别条件,比较敏感地、较早地进行了多种多样求解性的尝试:在国内外不间断地举办日本画展,同时出版多种多样关于日本画讨论的文章和最新日本画作品,举办各种专题性的讨论,将日本画与中国画、日本画与现代西方绘画作深刻性的比较与研究,似乎也在寻找着关于日本画发展可能的答案。本书文字部分所收集的几篇日本人的文章,便是我在众多的讨论文章中精选而翻译的,同时也对日本画的各种流派、有影响的画家、代表作品作了介绍,希望广大读者在结合我的拙文阅读之时予以参照,并结合日本画的技法部分,相信人们会通过本书对日本画有一个立体、全面的认识和理解。

编撰本书的最大目的,便是希望人们通过对日本画的了解,进一步加深对中国画的认识和理解,在比较的基础上,进一步增强对民族绘画的自信心,将日本画中的优秀之处吸纳,将日本画发展过程中所遇到的种种问题,结合中国画的发展进行思考,从而提高中国画的创作水平。我1996年弃日归国后,从实践中感觉到当今的中国画界对所谓现代日本画的形式和岩绘具(矿物质颜料)、日本画的绘画程序和绘画工具等,似乎表现出了较大的兴趣,特别是有一些美术院校里的中国画教学,由于对日本画、西洋油画的偏爱,许多教师拒绝传授或者说是根本不会传授笔墨形态的中国画,甚至错误地认为类似现代日本画似的“中国画”才是将来的中国画,因此,在布框上或自制画底的非宣纸画面上(包括在宣纸上),用类似现代西方绘画或所谓现代日本画的种种表现形式去制作中国画,其集中地表现在对色彩的使用上。这种状况与日本画步入现代的发展途中的某些状况相当类似。虽然,改进中国画的材料或形式是中国画发展变化途中必须考虑的问题,但将日本画抬上“样本”的高度而盲目照搬,甚至发展到有的画家直接抄袭日本画的程度,却是值得考虑的问题。其实,日本画发展至今天的样式,仍然面临着冲击和许多值得深思的问题,相信读者在读了本书后会重新思考中国画的问题,特别是对建立在笔、墨、纸、砚文房四宝基础上形成的中国画艺术的重新认识,从而树立起振兴当代中国画创作的雄心。通过本书的介绍,如果能使读者在日本画的色彩、技法以及其他表现形式等方面借鉴一些有益之处,那么,我将感到十分欣慰。书中的不妥之处,还望专家、学者指正。

梅忠智

1998年10月10日于重庆

目 录

现代日本画概述·梅忠智著	(1)
日本画的过去、现在、未来	
——奥村靱正、龙泽具幸、水尾比吕志对谈录·梅忠智译	(11)
平山郁夫 高阶秀尔对谈日本美术·梅忠智译	(18)
日本花鸟画艺术探究·梅忠智著	(39)
日本画作品百图	(47)
新日本画的技法·山口逢春著 彭小丽译	(103)
重彩画最新技法指南·王雄飞著	(106)
图解日本画的绘制过程·梅忠智编	(111)
附录一 日本画家介绍	(143)
附录二 日本主要美术团体、展览、美术馆、学校、刊物	(155)
附录三 日本美术史年表	(159)
中日美术交流之旅有感·河北伦明著 梅忠智译	(162)

现代日本画概述

一 明治时代发生的绘画论争和展览

日本明治时代著名美术史论家大村西涯在其著作《中国美术史》中写到:“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,艺术亦渐趋消沉,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,只须注重于中国,即能纲举目张,不涉支蔓。”(商务印书馆,民国17年7月出版)本文借大村西涯观点开门见山,直探较有日本特色的近、现代日本画,特别是对发生在明治维新时期、大正年间、昭和时代较有代表性的美术动态、画派、画风及社会文化现象作介绍,并结合当代中国绘画创作状况探究比较,借他邦之戒,益我国读者。

如大村西涯氏所言,古代日本画都受中国之影响,且不论。至17世纪开始,由于宗达、光琳两种艺术流派及浮世绘的发展,使一向被视为代表正宗日本美术画派的皇室美术院的狩野派艺术在其影响下,融入了重装饰也重趣味的特点而发展。至19世纪,日本画已经朝着具有现代意味风格的倾向发展。日本美术史论家秋山光和在在其著作《日本绘画史》中说:“当狩野派仍用中国风格作传统的绘画时,宗达却从室町时代的世俗画和流行画里得到启发,这种绘画是由画院的形式演变而来,后来在专门搞装饰屏风画及滑稽绘卷的艺术家们手中退化变质了。”(人民美术出版社,1978年出版)

17世纪后半叶,日本诸种形式的绘画都显示出这样的特点:“有着许多人物而且尺寸相当大的画面,已被裱为挂轴的单人形象的较小图画所代替,因为它比较容易设计并生产。”(同上)但是,进入明治时期后,由于全盘西化的结果,日本工业革命成果显著,资本主义经济上升发展,画家们的社会经济地位逐步提高,正规美术学校教育也得以普及,与传统形态的观念冲突剧增。新的美术思想和维护传统的美术思想在认识和主张上的差异,使日本绘画界的斗争非常激烈,特别反映在当时的美术教育和日本画创作的态度上。比如:明治27年6月,日本美术院院长冈仓天心向当时的日本文化预算方案设置一事提出了关于《美术教育课目设置的意见》,要求在东京美术学校原绘画课目的基础上增添设置西洋画课;在日本式的雕塑课中并存西洋式的雕塑课;要在以前桥本雅邦、川端玉章两教授为中心承担的只传授日本画的绘画课中,增添以黑田清辉为中心,藤岛武二、和田英作、冈田三郎助等人为副教授的西洋绘画课。尽管这样做了,事实上却行不通,东京美术学校的行课仍然主要按以前方式在进行。显然这是国粹保护主义与西洋画导入倡导派矛盾、斗争的反映和结果,而且,随着时间的推移、随着社会人文环境的变迁,这种矛盾和斗争愈来愈强烈,比起中国美术史中所记录下来的绘画派别不同、艺术思想不同所引起的纷争更加激烈。

东京美术学校第一届雕塑专业毕业生大村西涯,主张在忠诚捍卫日本传统雕塑的同时,有效地吸取西洋雕塑的优秀之处,他后来成为明治时代著名的美术史论家,其艺术观点与国粹保护派分歧较大,常常唇之以舌,

而且动之以手。在一次聚宴会上,大村西涯与桥本雅邦先是理论相辩,再是互吐口沫,最终引起群架,横山大观与菱田春草用身体撞击大村西涯,西乡孤月拿起盛生鱼片的瓷盘狠狠砸向大村西涯的头部……在日本近、现代绘画史中,此次事件被称作是东京美术学校骚乱。从某种意义上讲,“骚乱”为日本画进入现代之先端辩争,因为引起日本画“骚乱”的真正原因是要否去掉画中线的问题。“到近代以前,日本也一直是沿用以线描为主的表现方法的。”(河北伦明《现代的日本画》)日本画概念形成大约是在明治初年,但是,日本画最初开始去线主彩是在日本美术院创立约一年之后、明治32年春天的第6届日本绘画协会共进会创立之际才发足的,因为“从佛教画和大和绘时代起,纵观狩野派、园山派、南画、浮世绘等绘画史上有代表性的画派,没有哪一派是忽视线描的。甚至被认为日本风格最强的画派——琳派,也决不是单一的无线描法”(河北伦明《现代的日本画》)。

明治32年10月15日至11月20日共37天,东京上野公园旧博物馆第5号馆里举办的日本绘画协会第7届展和第2届日本美术院联合共进会展,规模浩大,宣传广告、印刷品的数量也很多,有数万名观众看了展览。展览的日本画以没线主彩的居多,其形式技法水平空前,引起很大的反响,伴随着以横山大观、菱田春草等日本画家为代表的“朦胧体”的出现,具有现代意味的日本画作品出现了,日本画的特征也愈来愈明显。横山大观、菱田春草等人的新日本画,充分吸收了西方绘画关于色彩、空气、光线等表现特点及其绘画形式,与以狩野芳崖和桥本雅邦为代表的、以狩野派绘画为主要特征的传统绘画拉开了距离。

这次最高奖获得者下村观山的作品《日莲上人》(现藏横浜美术馆)、铜奖第1获得者横山大观的《晓色·日午·黄昏·淡月》等获奖作品,明治32年11月4日和11月5日的《读卖新闻》给予了较高的评价,特别着重地赞扬了他们新的、感觉性的色彩,对空气和阳光表现的微妙变化。菱田春草的《春野》、《秋野》等作品,并没有按照西洋画描法进行绘制,而是用日本人或者说是东方人独特的感觉和固有的绘画审美感觉去描绘,同样地将空气变化的色调、远近,所绘物象的高调或低调、明暗的细微变化、阴影等都处理和表现得相对完美,堪称“洋画以外的洋画”。这种新的日本画处理方法,对线概念的模糊化、对细部的深入刻画所形成的既有空间色彩表现,又保持着东洋人审美趣味的特点的表现样式,应是从约100年前就开始的新日本画的基本样式,也即“没线主彩”、注重写实的绘画样式。正是这种从色彩出发、

参照西洋画风的写实性,而且往往是自觉和不自觉地注重、保持琳派艺术特征的绘画及其表现形式,似乎更能抒发日本人固有的那种“写情”与“写趣”的特性,逐渐成熟了的日本画朦胧体,加快了日本画迈进现代的步伐。

日本画的朦胧体一词,是由下村观山的作品《春晓秋暮》在参加了第5届日本绘画协会第1届日本美术院联合共进会的展览之后,明治31年第11期《绘画丛志》对其评论的言辞而来。其评语大意是说:在过去,画家在用笔描绘日本画中的烟雾和朦胧的感觉时是不会被承认的,但现在,少数日本画画家在其作品中将烟雾云岚之气的朦胧之感觉描绘得非常令人叹服。明治33年的《东京日日新闻》第一次用了朦胧体一词评论,一时间,朦胧体成了人们讨论的中心话题,专业的和业余的画家们都深受他的影响。但是,当第3届上述同名画开展展时,以朦胧体为主要表现特征的多数展品却遭到了冷落和讥讽,观展气氛骤然大变。特别是到了明治34年3月举办的第10届上述同名展时,关于朦胧体的批评言词已日益尖锐了起来,“线条是日本画的生命,失去线条的朦胧体不是日本画”等言辞也出自权威之口,受其影响,日本画界关于艺术观的讨论和斗争也激烈了起来。尽管朦胧体遭到了日本主义者们的反对,但这种有众多画家积极地参与了的试验性的探索,其艺术追求的本质是在众多原有的日本绘画形式中演变而成的,它已经获得了成功和大批的观众,这是无法改变的事实。所以,在明治维新运动中,那些长期固守程式——大和绘、琳派、狩野派的程式而面对西洋绘画带来的冲击的日本画画家们,有意识地在自己的作品里表现自然空气和光线、追求斑斓而融和的色彩,探索、创造属于日本民族自己的现代绘画。而且,“从长展望的话,就会发现正是朦胧体使传统的日本画开始向现代色彩的日本画转变,成为一个新的起点”(河北伦明《现代的日本画》)。

然而,任何一种画派之画风的转变,都不可能呈单一或简单的过程。从技法方面看,朦胧体绘画作品与过去形态日本画所显示出的不同,并不是简单地采用色彩代替线条,而是因画家或画派对艺术表现理解的不同,造成其表现技法的不同。当时的京都实力派画家竹内栖凤、铃木松年、今尾景年等人,虽然他们未加入或主动地加入朦胧体画派的一些活动,但他们那被一般人普遍认为是纯粹日本画的作品里,自然而然地、微妙地体现出一种变化,这种变化往往是日本民族的、或者说是东方风格的绘画特征与西方风格的巧妙融和,尽管它们不带有明显的追求痕迹。另一现象是,至今约100年前开始的日本官展上,几乎每一届展的金、银、甚至铜奖的获得

者,不是日本美术院的画家便一定是东京美术学校的画家,而且,前者居多数。如第9届日本绘画协会第3届日本美术院联合绘画共进会展,下村观山、菱田春草、横山大观、上村松园等学院派都是金、银、铜奖的得主。而且,他们的作品所呈现出的风貌特征,往往具有引导创作方向的意义。比如该展金奖得主下村观山的人物画《大原之露》,有向古典主义回归的倾向,明治33年11月8日的《朝日新闻》评论:“在展览馆里看见的第一幅画,便是下村观山氏的《大原之露》。在大幅规格的画面中,看不见随意用笔的痕迹,有金凤玉露之意,有仙人说天子之感。”下村观山作品引起了当时日本画坛的重点关注,看重权威、尊重官展的现象在明治年间相当盛行。所以说,早期日本画的风格特征,受到了所谓正宗画派、院展、学校派的较大影响。

当日本画从朦胧体向古典回归至东洋、西洋画法中庸平和之时,许多画家又开始向新的画境、新的画意和新的画法探进。从第10届日本绘画协会第5届日本美术院联合绘画共进会展的作品风貌及其评论可以证明这一点。这次展览没有评出金奖,却有8名画家获银奖,他们分别是:寺崎广业的《美人》、元山春举的《鹿》、铃木华村的《牡丹睡猫》、横山大观的《老君出阁》、菱田春草的《钓归》、水野年方的《少女》、尾竹国观的《殿》、富冈永洗的《美人》。关于这次展览的评论有很多,明治34年第7期《日本美术》评论说:“就是将这些作品与欧洲、威利斯画风那色彩绚丽的施彩方式,或是与德拉克罗瓦之后法国的新画风相比较,日本画第一次采用了印象似的着色方法而又有其独特的日本民族性,这是因为画家们并没有拘泥于春日土佐(即土佐派)那精巧细密的着色法,而是尽量将新的色彩感觉与宗达、光琳似的天才的施彩法靠近。”

明治34年8月,正木直彦当了东京美术学校的校长之后,便想方设法尽可能地与日本美术院靠近。通过多次接触后,东京美术学校与日本美术院达成了一系列妥协策略,其中包括互换教授等。从9月开始,下村观山、寺崎广业、六角紫水便进入了东京美术学校,而东京美术学校的教授高村光云、竹内久一、石川光明则进入了日本美术院。原东京美术学校校长川端玉章作为大展的特别审查员进入了同年秋季第11届联合共进会展。东京美术学校与日本美术院的携手合作,结束了日本美术院过去一统天下的格局,使日本美术教育深一层地染上了西洋美术的色彩,并使人们知道了创作的重要。在某种意义上说,从第11届展开始,进入本世纪初的日本画,才真正地朝着现代化的目标迈进。这次展览金奖获得者寺崎广业的人物画作品《月光灯影》,被

作为了最终代表明治时期美人画的决定版,可能并不是因为它受到朦胧派过多的牵制,而是因为它被作为了当时日本画的“新近主义”典型;获银奖的下村观山的花鸟画作品,用单纯明快的装饰构成,虽然在效果上并没有什么突出的地方,但它却让人“想起了安土、桃山时代的大壁画”。而且,《东京日日新闻》这样评说:“这些获奖作品在纯正绘画和装饰画之间有了沟通。这次画展以后,巴黎世界博览会中那些象征着日本精神的工艺品图案、花卉描法在法国流行,而且,许多日本画家还将宗达、光琳的画法和造型传授给法国人。”正是如此,这种情形更加激起了日本国内日本画画家们对琳派艺术更加深入细致的挖掘和创意发展。

第12届上述同名展其参展作品数量和观展人数都减少了许多,与10届一样,未评出金奖,却有银奖10名,菱田春草的《王昭君》获银奖第1名,现被日本政府指定为“重要文化财产”,并视为前期日本美术院运动的象征性作品。尽管当时的日本画界对此褒贬两论皆有,但菱田春草在日本画坛的地位和影响越来越大。另一幅下村观山的《问答》也获银奖,其画面淡施丽彩,行笔放任自由,构成颇具设计型。另一银奖获得者寺崎广业的作品《布袋》,被当时的《东京日日新闻》称作是整个展览的压轴之作而获得了全面的赞辞。在“和洋折衷”的热潮中,日本美术院那一惯倡导的晕抹和彩晕法客观上已经消失,多数作品并未究极到光琳艺术的真髓之处,不少画家西洋一边倒,但学到的只是西洋画远近法和施彩法的皮毛,忘记了对自然物象的深入研究。所以,人们期盼着敢于大胆落笔、敢于大胆施彩而有妙趣的作品出现,这也是作品《布袋》倍受欢迎的重要原因。

在越来越多的批评和越来越多的期待下,次届展览可以说是绘画共进会展的一次大盛会。在12届展的基础上总结出教训,对作品的尺寸、出品标准、初审至复审的规定、设奖的规格细则到优秀作品奖赏金的数目等都作了明确的规定。众多画家抱有振兴日本画的坚强信念,认真创作,拿出了许多他们自己认为的好作品参展。当时,画家们的情绪很高,日本画创作本可以在这一时期得以重新探讨、重新认定并取得更大的成绩,但随之而来的关于写意主义和写实主义的论争,或者说是运动,却不得不使已经火爆起来的日本画创作现象平息了下来。实际上,写意主义和写实主义的论争仍然是传统与现代绘画观念的论争,也是进入明治以来朦胧体日本画与西洋绘画观念与技法的论争,在论争中人们逐渐清楚地认识到:只有适当地纳入西洋绘画的合理因素,并保留日本画的基本特征,特别是琳派艺术特征

和朦胧体特征,才可能适应新的社会发展,才可能完成日本画步入现代的转变。

至明治末期,由于对朦胧体日益尖锐的批评,为了表现光线和空气,朦胧体画家常以掺有胡粉的颜料涂刷整个画面或做底子,不透明的日本画颜料特性与刷墨渗合,画面显得暗黑,与原来的日本画之明亮对比强烈。其结果是大量的日本画作品卖不出去,画家们一直赖以生存的惟一手段显得无可奈何,新日本画又被冷落。在这样的情形下,日本绘画协会、日本美术院联合绘画共进会,到明治36年10月10日至11月15日的第15届展览举办后,便结束了其使命。冈仓天心、横山大观、菱田春草和六角紫水等名显一时的画家结伙去了美国,还有许多画家去了欧洲,自此以后,日本画在日本国内沉寂了下来。实际上,这时期(明治36年至大正10年左右)的沉寂里又蕴藏着无限生机——国内的反思和浪迹欧美的吸纳,也即数年之后日本画在大正时期的繁荣。

二 大正时期日本画的复苏

从明治进入到大正,日本社会起了巨大的变化。在日本画领域里,人们对透视、造型、赋彩等西方绘画的理解和接受似乎要容易得多,活跃在大正时期的前卫日本画画家们,用极其严谨缜密的创作方法所创作出的许多优秀作品,至今令人难以忘怀。今天的日本画坛里,常常举行大正时期日本画的专题讨论,诸如:为什么会消失——大正时期的日本画?明治时期形成的日本画新的格局是促使大正时期日本画发展的主要原因,明治至大正10年这段时间所发生的关于日本画创作的事情,常常使现、当代画家兴奋和震惊。那么,为什么大正时期的日本画具有如此的魅力,为什么今天的日本画坛并不如过去那些日子里活跃和具有热潮,这是本章我们要继续探讨的问题。

尽管大正时期历时不到15年,但在这期间,欧洲同期各种各样的现代美术思潮涌进了日本,欧洲左翼美术思想被引进了日本,并很快在日本流行,形成了主要以破坏和反抗为追求的绘画思潮。当然,这主要反映在洋画领域,相对而言,日本画在动荡中平和和发展,取得了多方面的突破。

大正7年(1918年),日本画家土田麦仙、村上华岳、小野竹桥、榊原紫峰、野长濑晚等新进国画家们发起的国画创作协会成立了,其举行的画展简称国展,即明治年间举办了多年的院展停止后恢复起来的大展,当然我们不能简单地理解为是院展的延续。在国画创作协会的宣传书上,大肆渲染尊重创作自由的主旨,国展主办和公募的作品,其画面都洋溢着一种新鲜的气氛,许多优秀的作品出现了,而

且,这种热烈激进的状况一直持续到昭和3年(1928年)国展解散。也就是说,从1918年至1928年,活跃在国画创作会的优秀画家们,在日本绘画史里似乎在10年间完成了他们复兴日本画的历史使命后便突然消失了,被人们称为现代日本画的青春时代也随之消失了,而且,由此引起了以后的日本画变质变味地发展,或者说,假如这一时期的日本画创作能够延续的话,至少今天的所谓现代日本画面貌不是像我们所见到的这样。所以,研究大正时期日本画复兴到消失的原因,是非常具有现实意义的。

大正时期的日本画光复热潮,主要是京都方面的画家们最早举起大旗的。在当时的京都,聚集着许多既主张继承传统、又主张革新的优秀的青年画家,他们的日本画作品极具个性,在他们日益活跃的美术活动感召下,东京的一些画家也逐渐对日本画个性化形成了共识。国展主要是在京都举行,但实际上当时东京也在举办类似的展览和美术活动。更广泛地说,并不只是在京都和东京,全日本范围内都普遍地对日本画有了更加宽泛意义的认识。大正时期日本画活动的特点之一就是:并不像明治时代那样仅靠发表获奖者或著名画家的作品所形成的冲击、刺激影响去引导众多的画家,而是将那些大量有新意的、年轻画家们的作品尽可能地发表出来,让活泼与新鲜的创作气氛去感染更多有志于日本画复兴的青年画家。在这种特殊的状况里,出现了许多优秀的青年日本画画家,25岁的稻垣仲静、36岁的伊藤柏台、39岁的冈本神草等在二十多岁便创作出了极优秀的作品,可在上述年龄便夭折了,实在是令人遗憾的事情。多田敬一、甲斐庄楠音、吹田草牧、谷角日娑春、石川晴彦等虽然自然寿命延续了很久,堪称长寿,然其艺术的光辉却只在大正年间放射光芒,许多画家进入昭和年间后便逐渐被人们淡忘,这也是大正年间那特殊的空间里令人不可思议的问题。实际上,从众多优秀画家的作品里,我们可以经过比较看出:多数作品表现出大胆的探索性和对西洋画的挑战性,它们既蕴储着东方人特有的感性和感情,又直接纳取了西洋写实绘画的技法,它们看上去“东不东、西不西”,但用现在人的眼光一眼便能分清:这是日本画,而且是大正时期的“变了味”的日本画。

从明治到大正的变迁,世纪末美术和拉斐尔前派等国外美术对日本国的直接影响,随处燃烧着复兴日本画热情的热浪,新时代气氛和具有艺术生命力的、个性化了的艺术追求,种种阻挡不住的艺术诱惑力吸引着众多热血日本青年画家愿为日本画的复兴奉献一切,在这样的历史背景条件下,他们才创造出了种种个性别具的优秀的日本画作品。比如,森谷冈山在大正初期画了大量的油画,刚好与岸田刘

生的作品有相同的感觉,但森谷冈山仍然参加了第1届国展,因为当时从事日本画创作的人一边也从事版画、油画或其它艺术形式的是较为普遍的现象,许多画西洋画的最终转向了日本画创作,当时东京美术学校油画系毕业的近藤浩一路、山口逢春、川崎小虎、池田遥邨、吹田草牧、高桥史光等便是如此。池田遥邨曾说:“比起西洋画,日本画更能表现自己的思想和感情。”

一般来讲,日本画在技法、材料等方面必须要求有专门训练或有修业经验,必须掌握传统日本画的许多技法和技能,而且在日本画领域里,门派关系比起油画来要复杂得多。在过去,日本画的画塾体制是非常严谨的,规矩也较多。尽管如此,当欧洲的新艺术观来到日本之时,大正时期的年轻画家们,表现出极大的宽容,把这种新的艺术观视为突破的关口,刻苦认真探究,个人研究,群体也研究,相应的学术团体也诞生了。其中,大量吸收西洋画的表现方法而制作出的日本画,其描绘技法、主题、画面感觉等都是以前的日本画不曾有过的。他们认为传统的日本画的表现形式太狭窄而满怀自由创作的意气,立志要创造出一种用日本画材料制作、让世界范围内的人们都知晓的新日本画。河北伦明在《现代日本画的国际性》一文中指出:“在日本画鉴赏方面,国际间的共同化现象,是超出我们想象的。这种现象进而可以说明,今天中坚层以下的青年一代画家的作品,已经很自然地实现了所谓东西方情趣的融合。过去油画界的评论家曾断言,日本画在世界上是一种特殊的地方艺术,只能孤立地存在着。终于,日本画逐渐地成为容易为国际上所理解的独特表现形式,从而受到尊敬和好评。”尽管说这话早了一些,但如果要真像河北伦明所说的那样,那么这与大正时期画家们的精神指向和目标探进有着直接的因果关系。

大正3年,日本美术院院展曾有恢复办展之举,虽说已经与明治时代的办展方式有所改进,也较具革新意识,但它毕竟是为了继承冈仓天心的遗志而发起的行动,参展者往往是老院展的常客或后辈。与院展不同的是,国展所凝聚的一大批画家,他们是因为共同的愿望:即充分展示或显示自己的绘画才能与满足自己的个性追求而自愿结合在一起的团体,以国展为中心进行美术交流和创作活动。他们相当自由地用油画似的施彩方式调和着矿物质颜料,而且各画塾也放宽体制让其自由发展,他们的崛起造成了为数不少画西洋油画的人生活成了问题,与明治末期日本画家的作品售不出去的情形刚好相反。在当时,从事日本画的人一般来说可以保证生活的经济来源,只有不考虑生活来源的富裕者才从

事油画,也就是说画油画的人很少,这是大正时期日本画兴旺的又一原因。包括土田麦仙那样一大批去欧洲学习油画的人回国后也必须正视这一现实,不得不改画日本画的另一原因也是因为他们去了欧洲才得以证实的一点:日本人画油画不行。即使是那些最初硬着头皮努力学习油画的人,只要客观一点,便会明了这是一个再简单不过的问题,那就是不管日本人怎样努力学习,但要想用油画的绘画语言和形式超过西洋人显然是不可能的事实。相反,大正时期许多用西洋画法去制作日本画的人,在不同程度上获得了成功。另外,虽然许多画家经历了从明治到大正数年间由西洋美术文化点燃的曾经燃烧得很旺盛的“日本画打向世界必须西洋化”的烈火,但严酷的旅欧事艺之经历,给他们心灵上刻下了冰冷的痕迹,他们迷惑、失落、遭受挫折,多数画家向日本画回归,但仍有一部分画家抱着回到日本后再坚持创作也许能够画出好油画作品的愿望。在这样的思想支配下,才产生了延续至今的一些老一辈油画家。小野竹乔过着长达20年的艰苦生活,却苦苦地追求着日本的油画。

关东大地震之后,时代似乎发生了很大的变化,大正时期那充满热情、生意盎然的日本画坛也发生了急剧的变化,国展在此时期也被迫解散。大正时期那具有浓烈气氛的日本画世界难道真的就被时代所遗弃了吗?日本画画家们在下一个时代里会因苟且偷生而放弃其艺术追求吗?的确,日本当时政治、经济的原因以及文化艺术的摇摆,使得曾经雄心勃勃的多数日本画画家销声匿迹或沦为平常画工或手工艺人。像福田平八郎和福田丰四郎那样找到新的绘画感觉而获得新时代绘画界学术认可的人毕竟不是多数。

昭和3年,国展终止后,土田麦仙要求其弟子们总结以前创作经验,为创造出具有综合性质的绘画形象而重振旗鼓,这种命令似的诱导遭到了所有弟子们的反对或是拒绝。进入昭和年代,青年一代画家对权威和组织的创作引导淡化了许多,土田麦仙等名家并没有得到像过去那样的绝对仰慕与尊敬,由此我们也可以想象院展派里年轻画家们对横山大观的崇拜多少也渗有虚假之意。因为日本人表面所唯唯诺诺的应答之声并不能代表其内心世界所思考的问题,特别是在面对上司或长辈的训导下,往往表现得十分服贴。昭和时代人们敢于对来自组织或权威们的指令采取拒绝服从的方式,这不能不说是自由、对艺术绝对信奉的信念所支撑着的坚强,虽然当时的人们对到底什么是艺术之本来的思考显得并无章绪,但艺术绝对不是来自组织或权威的指令让他们深信不疑。往往,严酷的现实及艺术创作的困难

使很多画家丢下了画笔,现实和理想之间留给人们的是一片冰凉。土田麦仙仍然是在这片沉寂之中最具责任心和敢于面对现实的人,他虽然反对国展刚结束就进入帝展之中,但他并不是仅仅在劣境中考虑自身的艺术和生存,尽管在认识上与青年一代有差异,但他总是思索着如何让更多的青年画家继续保持对日本画美好前程的坚强信念和创作热情。在他的支持下,以中青年画家组成的“新树社”成立了。由于在昭和年间人们对艺术的迷茫和探究之心,以及各画派之间的纷争,一时见解相同的人结成团体,许多组织相继成立了。但最终人们还是对什么是艺术的本来,即究竟什么才是真正的日本画艺术迷惑不解。画家小松均既参加了新树社、又参加了院展,还参加了帝展,似乎在选择着什么,这种现象在当时相当普遍。

日本历届展览的作品入选审查,也存在着关系网、门弟派系、拉帮结伙等较为突出的问题。国展中,山口华杨、福田平八郎、池田遥邨等人的作品都曾落选,种种现象严重地损害了国展及官方展览在画家们心中的威信,导致了展览的虚脱和展览的取消。那些去欧洲见识过的画家,在国展解散后,个人的绘画风格也发生了变化,针对西洋画那写实具象的表现,他们采取“细密描写”的画法去弥补日本画的不足,但画腻了细密画后人们又对日本画有了新的认识。本来,岸田刘生曾对西洋绘画有过很高的评价,但去了欧洲回日本后却说“那种东西(指西洋画)不行”。土田麦仙也曾说“画西洋画真让人感到羞耻”。在昭和初年一片不景气的现实社会中,画家们的个性反而突出,当然,颓废派整日沉溺于赤裸身体的美女像描绘,那种以前的逼真描写随着社会气氛的变化急转直下,朝着近、现代型的绘画风尚行进。比如当时福田平八郎在昭和7年创作出的《涟》,现在被认为是昭和年代日本画的代表作品,实际上在当时《涟》被人们认为是很平常的作品。因为福田平八郎在当时的社会人文动荡之中也充满着迷惑与探索,《涟》也只是探索性的作品之一。但包括福田丰四郎、吉冈坚二、小松均等人的确对新日本画创作保持着一种强烈的追求意愿和热情。随着东京、大阪等地为中心的都市楼阁的兴建,伴随着美国经济的支援和初步成为工业大国的兴奋,日本画界人士对现代日本画追求的愿望更加强烈。当时的新日本画研究会和新美术人协会创作展示出的作品,内容题材新颖,画幅也较大,表现形式和方法上虽然可以看出从西洋绘画里直接“拿”进了许多,甚至有的作品生搬硬套,但就作品的风格而言却有一个明显的特征:个性突出,当然是相对过去而言的。可以这样说,昭和年间创作出的日本画作品,其数量、种

类、风貌都是过去任何时代无可比拟的。

以东京为中心的新日本画创作状况大致表现在构图、造型和色彩方面的特征,受抽象主义、德国表现主义、新现实主义的影响特别严重,这些都是大正年间没有过的,重视感觉、印象,强调表现、追求新颖,是许多画家保留至今的优点。较之于那些还沉浸在对过去回味无穷的京都画家而言,东京方面要激进得多。土田麦仙系的林司马、要树平、新见虚舟等人和东京的画家相比,落伍了许多。新见虚舟虽然突然在很短时间内怀着坚强的自信转向了立体主义绘画,其作品也曾给人以非常新鲜的感觉,但留下最多的是绘画投机者的印象;林司马也曾在大正末期做过许多有趣的尝试,最终却朝着专门描绘舞妓的画家发展,这种现象东京方面也有,水岛尔包布、竹久梦二曾以很大的气势参与革新日本画运动,结果也以“最好的插图画家”之冠而告终。

总的说来,从大正至昭和初期,新的绘画要素形成概念和新画风的形成,东京要比京都快而且组织规模化,画家群体化。大正后期便开始追求日本画个性和日本画新风尚的画家,进入昭和年代,像小林古径、前田青邨等的绘画作品,虽然画面出现了大量的空白,但它绝对和传统日本画中的余白意义及形式都不一样,总是在余白中浮动树枝与云气,德冈神泉、池田遥邨等许多画家亦是如此。另外,从明治时代开始,类似中国水墨文人画的南画逐步弱化到基本消失,虽然也有一些激进人士一方面继续着他们的民权运动,一方面继续寻找着理想化了的陶渊明的所谓“桃源美境”,也就是说,这些人还留恋着南画。涉及到深层政治意义他们往往借助题诗题跋来表达,为了追寻桃源美境,许多人放浪各地,继续着南画生涯。但是,当明治政府并没有成为中央集权政府而是移至大正,又入昭和,许多人的桃源美梦破灭了,南画的存在到了不着边际的地位,这是大正至昭和初期现代日本画得以成气候的另一原因。

三 现代日本画的困惑

1995年的新冬之季,日本在美国的圣达路易斯美术馆隆重地举办了一次空前规模的现代日本画展。该展览由日本国际交流基金会和圣达路易斯美术馆联合主办,展出了从日本江户时代末期至当代日本代表画家的作品。值得特别注意的是,整个画展的策划和对作品的挑选以及世界各地美术评论家、美术史论家出场参加讨论会之提名,全是由以美国近、现代美术史论专家爱伦·克拉克为主的美国人来操办的。日本人在外国办画展而自己插不上手的现象在日本是从来没有过的事情,可以想象惯以称霸呈雄的日本人完全被架空的那种尴尬。

爱伦过去曾有两年时间在日本专门研究日本画,筹备和组织这次画展,花了她三年的准备时间。美国人在这个展览之前对近百年的日本画的概念是不存在的。虽然这次展览的参观人数有两万三千人次,创该美术馆观展人数之最,但正如许多接受电视采访的观众所言:与其说是来看所谓的现代日本画,倒不如说是来了解会做经济和汽车、电气产品的日本人。在美国人的普遍观念中,日本只有一些古典的好传统,而东方艺术的源点和顶点都在中国。

美国人出自美国人的艺术眼光和立场,其评判作品的标准肯定与日本人是不相同的,尽管日本人觉得他们所崇敬的日本画巨匠们的许多作品未被入选,但无论如何对于朝思暮想欲将日本画打入欧美艺术界而且希望受赞赏从而以确定他们东洋美术盟主地位的日本人来说,此举是一次良好的机会。展览的结果出乎意料地令日本人大失所望,日本人理解的现代日本画与欧美人的理解是完全不相同的。展览里最引起争论的一幅作品是明治时代画家桥本雅邦约100年前制作的日本画《林间残照》,这幅与中国山水画构成、行笔用墨极为相似的作品,却用远近法画岩石、画树枝、画山泉、画云雾和气象变幻的感觉。早在1896年,欧洲人看了类似的作品后便对所谓的日本画提出过抗议:这些不伦不类的作品既无主体性,又无画家的个人风格,更谈不上艺术的表现性,纯粹是一种高级工艺品。的确,这幅作品是在1904年世界货币博览会上被作为日本的工艺品由美国人买走的。现在分析起来,这幅作品中的一些西洋似的处理方法和写实能力,通过墨所达到的那种写实技术,代表了明治时代许多画家的创作心态和追求:既不想丢掉传统形态的日本画特征,又不愿意在全盘西洋化的大背景时期使自己显得被动和无能为力,用那时的话说就是要保住日本,不负于西洋。

展厅里陈列的约100年前日本的花鸟画和动物画以及近几十年的日本画,如川端龙子的《金阁炎上》、福田平八郎的《涟》、池田遥邨的《雪中的大阪》、竹内栖凤的《萧条》等,像这类与中国绘画艺术显得多少有些交融性,又恰当地吸收了西方绘画的长处的作品,受到了欧美观众的热情关注。欧美人认为日本画如果朝这类作品的样式发展,定能取得较好的效果。而今天的所谓现代日本画,却让人理解起来很困难。华盛顿州立大学副教授波尔贝利说:在美国人眼里看到的现代日本画,完全就相同于西洋画,到底应该怎样去理解或称呼它们呢?我想把它叫做胶彩艺术更合适,可惜胶彩艺术并不只是日本才有的画种,它也源自西方。高阶秀尔在《世界之中的日本绘画》一书中说过:“西洋人总爱把日本传统绘画说成是像水彩画的东西,或者说蛋白胶彩画,我

怎样想这也是个误解。尽管日本画存在着用水和胶调颜色的事实,但在技术方面却具有非常高度的洗练,与西洋的水彩画完全是两回事。”然而,这样的阐释是没有力量的,高阶秀尔的这番话是在80年代中期日本美术年鉴社组织的对谈,但波尔贝利教授是在1995年11月仍然认为所谓的日本画就是胶彩画。比次巴克大学教授托玛斯·翠克说:就艺术范畴而言,日本人理解的近代和现代,其意义与西洋人的理解是不一样的,因为他们所指的近代化或现代化总是处在西方的一种过去形态之中。从这个意义上来说解释的话,要把展示的这些作品叫做现代日本画的话,那只是日本人自己的事情。

在美国的这次画展给日本画坛带来的冲击是非同小可的,因为事实上日本人从明治时代起距今约100年的时间都在为使日本画全盘西化而努力。通过这次展览看来,所谓的现代日本画仍然未得到理解和承认,这个冲击震撼着每一位日本画画家的心。针对日本人意料不到、突入其来的尖锐问题,1995年11月3日至4日,圣达路易斯美术馆举办了什么是日本画问题的专门讨论,以三个断层进行:一.日本画和中国画的渗融;二.日本画的展开;三.日本画与西洋多种艺术形式的结合。讨论深入到日本画的材料、表现方式和内容、文化的独特性等方面,试图尽量能寻找出所谓现代日本画能够成立的依据。然而来自各国的理论家和批评家、画家、艺术界知名人士,终因迷惑而对所谓的现代日本画是什么、什么是日本画的问题依然找不出根据,自然也没有给予承认。如此的结局,令日本文化界也紧张了起来。1996年3月,日本NHK电视台举办了两天连续的特别节目,邀请了加山又造、东京国立文化财研究所主任研究官山梨绘美子、东京国立近代美术馆次长内山武夫(三人全都参加了在美国的展览和讨论会)等人,与全日本的电视观众一起讨论什么是日本画的问题。但到场的理论家也好,加山又造本人也好,大都只能从东洋人的特别感觉、独特的审美意识、日本人的“心情的美学”等感情角度进行阐释,仍未作恰当的说明。

在欧美人的审美世界中,是不是不承认或者不能理解所谓的现代日本画,就意味着日本画在世界之中不存在呢?显然,问题不那么简单。如前两章所述,明治以前的日本画是发展得较有东洋特性的,包括大正时期的日本画,尽管吸收了西洋绘画的许多特点,但仍然保留着东方绘画的根性。欧美人对这一点也较赞许,他们举例狩野芳崖的《悲观音像》和《悬崖山》、盐川文麟的《百老仙图》、河锅晓斋的《左甚五郎图》等。爱伦·克拉克也认为这些作品在一百多年前就已经标志着日本画从传统到近代的

过渡,也具有进入了现代的意义,已经引起了西方艺术界的关注。更早时期的浮世绘,虽然它的形成、发展的艺术创造过程及其成果并未得到当时日本上层文化圈的重视,只是以民间美术的一种形式任其发展,而这种艺术形式很早以前就被流传至欧洲并受到人们的称赞。在欧洲现代美术界中,伦敦还有拍卖浮世绘作品的专门店,巴黎罗丹美术馆中挂着的凡高1887年作的《丹基老爷爷》油画,其背景几乎全是浮世绘风景,马奈、莫奈、席勒等印象派大师都受过浮世绘艺术的影响。专门研究日本长岛川镰仓时代艺术的美国人琼·哥顿、哈巴特大学教授琼·琛费文特也表示:虽然日本的浮世绘并不能说是已经到了顶点的美术品,但我们从浮世绘中可以发现作品善于设计的优点。为什么浮世绘在日本绘画领域里显得那么独特,难道不值得让今天的日本人去思考吗?从雪舟、北斋和琳派的作品中,都可以发现从材料的运用到具有现代感的表现形式和独特的艺术性质。现代日本画的样式,的确让人迷惑。

现代日本画是怎样形成和发展起来的呢?对于东洋人来说,它的出现究竟有多大的意义呢?除了前两章论述了明治时代、大正时代至昭和初期日本画的发展状况外,让我们再进行简单的回顾和分析。日本文化主要是经历了三次对外来文化的接受和容纳才形成的。第一次是从中国唐代传进的佛教文化;第二次是16世纪基督教和南蛮文化的传入;第三次大约是在明治维新时期开始的与文明开化一起到来的欧美近代文明。可以这样说,明治维新以前,日本文化所呈现出的各种艺术形式,无一不受中国文化的影响,尽管其途中又有基督教、南蛮文化的影响,有过废除遣唐使运动和江户时期的“锁国”政策,但中国文化早已从根本上奠定了日本文化的根基,这是不可否认的事实。因而,明治维新以前的所谓日本画,在大的范围来说,几乎全都是中国样式的。大和绘、狩野派、琳派虽然较具装饰性或日本风味,但依然未脱离中国绘画样式的藩篱。大岛祥丘在《日本画的描法·序论》中说:“日本画最为独特的线描,表现力强的有两种,铁线描和游丝描,前者起收用力均等、强固;后者柔细飘然。”就是说日本画是以用线造型为主的,而且其用笔行线的方式和线之名称完全就是从中国画中直接“拿”过去的。明治维新之后,日本的一切都朝着欧美看齐。尽管日本画的发展也经历了来自国内的种种非难,但总算是在“日本画灭亡论”、“日本画第二艺术论”的纷争之中延续了下来。河北伦明在《现代日本画的国际性》一文中说:“如果说战前的日本画还多少残存着东方传统的线描之余晖的话,到了今天线描的影子则日趋淡薄,无疑与中国国画的差别比过去的任何一个时

期都明显了。”

所谓的现代日本画,河北伦明是这样说的:“它既不同于西方绘画,又不同于传统日本画。”去掉线以后,日本画画家们又进一步在材料上进行改造,对颜色的研究,仿油画钉画框、撑画布,用胶粉、金银打底,或将狩野派屏风画、土佐派绘画、琳派绘画的一些特殊技法与一些完全与西洋油画相同的厚涂法,使其具有一定的表现力,并在心态上总抱有一种不输给西洋人的想法去作画,这便是明治时代至大正时期日本画的发展概况。当日本画以压倒之势欧化盛行之际,水墨倾向的日本画——南画和浮世绘已经失去了过去的活力。明治10年(1896年),国粹主义的复兴运动又开始了,进行了以弗拉罗克(1878年的东京帝国大学美国人教授、东洋美术史论家)和冈仓天心为中心,狩野芳崖、桥本雅邦及其弟子菱田春草、下村观山的新日本画运动。至大正时期,日本画便开始朝个性化方向发展,主要体现在用平涂法与传统的日本画之暗黑淡晕,与明治时代几乎西洋化了的日本画拉开了距离。昭和时期,日本画又在大正时期个性化了的基础上纳入了最有趣的充实,并出现了许多有代表性的日本画作品。昭和后期的日本画“大量吸收西洋画法,一反过去日本画的情性,强调明快的理智,排除对所描物象的表面解释而珍重对传统的反思和对绘画精神的促进”。(草雉津子《昭和年间形成的新日本画运动》)

1945年以后,“日本画灭亡论”和“日本画第二艺术论”抬头,致使“日本传统和过去所有的一切好像都应该否定,去佛弃道,欧美一边倒。与明治初年同样,日本没有了思想,战前的国粹主义在败战后遭到了非难、否定”。(福田平八郎《战后日本画的苦境》)但这一时期力挽狂澜、复苏日本画的高山辰雄、小野竹乔、山本丘人、吉冈坚二、福田平八郎、上村松篁、奥村厚一、菊地隆志等人,他们在“对西洋的科学的合理性的追求,对东洋的非合理性作直观的把握,并把这两大传统的骨髓合体为一,便是我们迈向现代化艺术的目标”。在“日本画朝着对胶彩艺术的可能性作具体的努力”的思想和精神下创作,日本画领域里又出现了福田丰四郎作品的野性、山本丘人的男性壮美、广田多津简洁化的裸女、上村松篁新颖的花鸟、松尾敏男生与死的花鸟幻想风情、工藤甲人的心象风景、裨田一穗敏锐的都市风情、加山又造的舞妓和装饰美女以及平山郁夫宽广的历史浪漫……这就是日本画发展至今的概况。关于现代日本画,日本人是这样认识的:“战后的日本画,提高了西欧近代的造型意识,在追求西洋化的同时,人造矿物质颜料的研制发达,用树脂作粘接剂代替了胶以及树脂颜料的开发等原因,和油画比美的厚涂表现可能了,多

种中间色层的丰富也可能了,尽量排除了用线,以色和面构成,而且以并不亚于西洋画的量感追求效果,追求西洋画与日本画的共通。”“与原来挂轴式的竖长画面构成相比,新的、方型式的西洋画风的装饰效果和画面构成,便是这一时期日本画的特色。”

经过那么多的激烈奋争,又实施了这样或那样的一些新手法,就其画面效果来看,日本画的确也取得了一些成就。可是,直到今日,日本画为什么会受到欧美人的如此评价呢?日本画是否有值得深思和反省的方面呢?其实,也有相当一部分日本画画家和日本理论家早就为日本画发展至今的样式作过忧虑的思考。让我们听听十多年前日本《艺术新朝》杂志社主办的以“现代日本画走向何方”为题的座谈会上日本画画家们的讨论吧。

编辑部:一般地说来,就日本画的历史而言,曾经有过沸腾和充满魅力的时代。但是,从这个意义上来看,现代的日本画究竟怎样了呢?我们觉得是有很多问题的。什么是日本画呢?

畠中光享:虽说今天日本画的水准并不是那么低下,但那种受到大众欢迎的作品的制作方法却是比较差的。日本画本身,客厅绘画和绘画作品的区别是不够的。大的说来,只要是用了日本画材料和绘画工具的,不管怎么说都可以叫做日本画,这是令人不满意的。

中岛千波:最先画日本画的,尔后去海外留洋变成了抽象画家,这大有人在。

畠中光享:从大的方面来说,日本画就是蛋白胶水颜料画的一种。今天的日本画使用了麻或其它材料的人有许多,要是使用的材料和自己的创作意图吻合,不用胶也可以。

中岛千波:这个意义就是,何谓日本画,并不仅指材料的问题,或者说应该有一种本土特性,应该保持一种特性的东西。要是没有把该承继下来的东西继承下去,是不是就是问题呢?

畠中光享:这肯定是问题。现在所说的日本画,是被曲解出来的东西。作为传统艺能也许真的只剩下了很差的部分了。为什么会出现国立日本画美术馆,而且每年举办一次日本画展,真可说是一种悲剧。

——(《艺术新潮》1991年7月号)

言论尽管偏激,但我们可以看到日本画画家们的觉悟和困惑。其实,实力派日本画画家横山操尽管也被冠称为现代日本画画家,但当他猛画了一阵子较激烈和抽象的色彩画之后,猛然地醒悟道:“将来日本画的道路,应该是朝中国倾向性的方向发展。”可惜他年仅53岁便被病魔夺去了生命。现代日本画展,仍然以仿欧效美为主体,甚至愈演愈烈。

虽然日本人常说他们的文化存在着二重性,即新旧事物共存,但实际上传统的东西只被作为存在的古董而已。就水墨画而言,如今的日本,所有专业美术院校中,绝对没有哪一所院校里有水墨画系或水墨画专业,水墨画已经被冷落到街头出现的个人教室里或百货店里办的经商性的文化教室之中,其生徒多为家庭主妇、年迈老人,水墨画已被日本人看作是修身养性、消磨时光的普通教养而已。虽也存在着类似南画院之类的民间团体,但无论从规模上和份量上,或是从普通日本人的美术作品观念中去分析,“洋画”远远重于日本画,更重于水墨画。当然,日本人的水墨画水平与中国人的水墨画水平是不可同日而语的,由于存在着专业对业余的层次不同,肯定就存在着质的不同。笔者曾在东京“东武水墨画教室”里上过几堂课,轮转几回之后的确有对牛弹琴之感,便拂袖而去。所以,有许多中国画家到日本小小的美术馆或画廊里举办了个展,便回国对自己的同胞说在东瀛之邦其水墨画作品引起了轰动,那其实是自欺欺人的可笑之举。还有一些不明真相的中国水墨画名家或是参加了几届所谓中日联展的人,便觉得云里雾里飘飘然起来了,请尽快自尊和自重起来吧。也许日本人把东洋人的精神民族性过份地移情在书法之中,也许因为日本人怕在水墨画方面永远附属于中国,也许因为日本人把一个民族的文化兴衰理解为搞经济那样“简单”,才欲与西洋画比试高低,既怕附属于中国,又想避免与西洋画完全雷同,所以他们才拼命地想把日本画西洋化的现代日本画体系建立起来。但是,由于在所谓的现代日本画中欠缺了日本的民族文化和精神特性,由于自封“巨匠”的状态缺乏自控,落到今天的结局似乎并不是不可思议的事情。

或许,1978年去世的原早稻田大学西洋美术教授坂崎垣的担忧是不无道理的:“现在的日本画坛对绘画的精神发生性进行着阻止,至少说对绘画精神的探知者为数不多,这是令人叹息的事情。年轻的新日本画照这样进程的话,我们民族尊重的传统精神的枯竭是可以想象的,如果我们现在还没有复兴的企图的话,那么要看正统的日本画恐怕只有看古画了。”(《日本画的精神》坂崎垣著)一种文化的形成或是一个画种的出现,它必须是建立在本民族精神之上的美学形态之中。之所以平山郁夫不能理解日本已经成为了世界的经济大国,然而日本的文化艺术不被世界上的人理解(参阅笔者译的《平山郁夫、高阶秀尔对谈日本美术》),之所以圣达路易斯美术馆的“现代日本画展”会遭到尖锐批评和几乎接近不被承认,都是因为它对民族精神探知太少、过分洋化和追求表面效果所造成,这确应好好反省。学人家

的东西,哪怕学得再好,充其量不过冠以“好学生”的称号,但永远是学生,更谈不上独自的特征。日本画要现代化,只有扎根于日本过去的优秀传统之中,如对平安时期的大和绘、绘卷画,特别是对土佐派、狩野派、琳派和浮世绘的重新认识和发掘,只有端正作为东洋人的应有态度,并从东洋人的特性出发去研究和创造,如对曾经给予日本文化以根源孕育的中

国文化的再度认识,在这样的基础上去研究纳入西洋绘画的优点,如果是这样,以日本所具有的优良物质条件,真正具有现代感的日本画并不是期待不到的。

1998 年 10 月于重庆

日本画的过去、现在、未来

——奥村敦正、龙泽具幸、水尾比吕志对谈录

至近代为止日本画当属设计艺术

水尾：首先，还是让我们来简略地回顾一下日本绘画的历史。“日本画”这个称呼应当是从明治以后才开始形成的，直至江户时期为止，以前的日本绘画都是以各种各样的流派名称及画派名称而称谓的。看看日本绘画史便知：不仅是绘画，日本的文化及造型艺术最早都是将中国、朝鲜传入的东西积极地吸收和学习，然后逐渐变化才形成日本自己的文化艺术特色。绳文时代我们姑且不谈，从弥生时期、古坟时期至飞鸟、奈良时期至平安时代，日本的古代全部结束。其间，纯粹的日本美术造型完成了，绘画方面，在美术史中被称为“大和绘”的形式也出现了。“大和绘”可以说是日本画的主心骨，也可以说是奠基石，总之，它奠定了最基本的日本绘画形式。

“大和绘”不同于当时从中国传入日本的被称为是“唐绘”的绘画风格，它的主题和表现形式都是日本自己的东西，我们仔细研究一下“大和绘”的性质就不难看出：“大和绘”是一种由于个人喜爱而产生出来的绘画。在公共场所及正规的仪式场合，一般都采用“唐绘”形式的绘画，而在私人的生活空间里，用于装饰的一般都采用“大和绘”的绘画形式。

另外，从造型表现和艺术形式来看，“唐绘”是以线为主，有一种使人感觉到男性的刚劲强壮；相反，“大和绘”则以色彩为本，有一种女性柔美的特色。在“大和绘”的绘画形式中，有一种类型是“绘卷”，如“源氏物语绘卷”就是一幅具有浓厚日本民族文化风格之表现形式的绘画作品。至于如何会出现那样的被女性化了的绘画艺术形式，我想这大概与当时的日本文学作品及日本文字中假名的书写创造，都是来源于女性贵族有关。

以“绘卷”为中心，在充分活用“唐绘”的线描以及在“大和绘”题材形式多样化的基础上，日本最初的绘画逐步具有了自己的面貌。然而，进入鎌仓时代，中国的绘画浪潮再次席卷日本国土。这次是被叫做“汉画”，它是一种以水墨画为中心的绘画形式而形成的一个单独的绘画体系。与此同时，“大和绘”这一具有日本绘画特色的名称随着“汉画”称谓的出现，而体现出了真正的日本特色，因为事实上从形式与内容，“大和绘”与“汉画”已经有了明显的区别。室町时代关于“大和绘”的发展状况不太完全了解，但根据所发现的大部分作品来看，“大和绘”与“汉画”曾相互渗融和影响，换言之，“汉画”也有可能被日本化了。

在战国时代向安土桃山时代迁移期间，日本绘画的大变革时期也随之而至。其主要表现在：从汉画系里分离出了狩野派，出现了一位叫做狩野永德的天才画家，他将绘画与武将政权结合，在城郭内部制作出了壮大的装饰画，也就是所谓的桃山金碧屏障画。除狩野派以外，还有形形色色的绘画流派诞生。桃山时代至江户时代初期是日本绘画变革相当频繁、壮观的时期，只可惜留至今日的原作微乎其微。

在江户时代的政治经济逐渐进入平和稳定的状况之下，新的绘画世界也开始展开：有继承“大和绘”传统的土佐派、住吉派；还有与之完全相反的提倡复兴的宗达派。宗达派又叫平安复兴派，它是以一种像意大利文艺复兴的形式一样，企图使纯粹的平安时代那具有唐风的皇室之美得到复苏，并使其近代化。另外，把日本绘

画推向更纯粹日本画世界的还有光琳派、乾山派、抱一派、其一派等。琳派的最大特点是跨越了绘画与工艺的界线,创造出了一种自在的、独树一帜的造型绘画艺术。

江户时期,各种各样风格的画家及画派产生了,由于狩野派画家都是有权有势的幕府宫廷画家,所以他们的气势较大。土佐派也曾是宫廷的预备画家,虽然这些画家曾一度受冷落甚至被免职,但终究还是被重用。另外,此时期新兴起了一种风俗画派,即被称之为“浮世绘”的画派普及而流行。

随后还有注重写生的园山应举以及他的继承者吴春,后来有形成较大气候的四条、园山派,还值得一提的令人耳目一新的文人画派。总之,江户时期的绘画在诸多流派的相互竞艳之下,各显其特色,放射出不同的艺术光芒。

明治时期以后,闭关自守的日本向世界开放了,以油画为中心的西洋绘画传入日本,在这种情况下,日本所承传的各种画派,都卷入了这场“世界”美术大变动之中。正是在这种情况之下,人们才将所承传日本绘画的诸流派汇总起来,统称“日本画”以区别西洋画。从那以后,日本国内便有了“日本画”与“西洋画”(或叫洋画)之称谓了。

当我们回顾了日本绘画的历史之后便知:在平安时代,日本产生了“大和绘”,而“大和绘”是具有个人性格爱好特性的绘画,换言之,它正与日常生活有着非常紧密的联系。我认为“大和绘”决定了日本绘画的个性基础,即日本绘画的基本特质。再看一看那以后时代的绘画也可知道,日本特色的绘画也都是在某种意义上与生活有着密切的关系而发展起来的绘画,也许欧洲的绘画亦如此,但我认为日本绘画的这一特点尤为突出。

这一特点在屏障画中体现得最为突出。屏障画就是指日本式拉门上和屏风上的画,它是日本绘画之中最大的一种绘画范畴,它与建筑密切地联系在一起,是和式建筑物的室内装饰不可缺少的一个重要组成部分。

屏障画和绘卷画虽然是日本绘画中最大的两个范畴,但在西方人的眼里,它们与纯粹的绘画有着完全不同的性质,其理由是:因为它们都具有“用途”这个性质。绘卷画就像寺院里象征吉祥的吉物一样与宗教有着联系,物语(故事)图绘、绘卷画几乎都是宗教中用于教训或者教育人的图绘,所以说,它们不能与纯属用于美术鉴赏之特性的绘画作品相提并论。

另外,我们再来看看挂轴画的情形究竟又是怎么回事呢?虽然挂轴形式的绘画其内容是由画家们自己决定,并由画家亲自创作出来,但由于在日本,它只能挂在起居室里(一般不挂在客厅),所以它

并没有真正成为画家们纯粹的绘画作品,只起着室内的装饰作用和根据季节变化挂换不同题材的作品以调节室内气氛的作用。再如像扇绘、木履带绘等具有强烈工艺色彩艺术形式的绘画,往往与工艺品相结合而完整,这种绘画形式在日本相当多,这也是日本绘画的又一特点。总的说来,直至江户时代,日本的绘画与其说是美术,倒不如说是工艺更合适一些,他们都具有某种“用途”的性质,不能不说这就是日本绘画的显著特性。用现代的语言来说就是“设计”,说它们与现在的“美术印刷设计”有共同的特性并不过分。我在我的《设计者的诞生》(1962年)一书中,也阐述了日本造型设计性的问题。

由于当时的时尚认为“美术”和“设计”的位置是上与下的关系之倾向(即美术高于设计)特别严重,所以我提出宗达是位设计师的观点,但遭到了很多人的反对。然而,不可否认“设计”是宗达绘画的一大特色,尽管我们也可以在宗达的绘画之中找到一些创造性的因素。

工艺、装饰起源于日本人的精神生活及风俗习惯

龙泽:我是执笔画画的,当我听了水尾先生关于历史的谈话以后,更深刻地感触到,日本绘画至今以来连续不断的有各种流派产生的事实,同时,对现代绘画、日本画以及目前我自己的绘画也有了更深一层的认识。关于日本画的技法和空间意识的问题,我以前曾多次请教过水尾先生。今天,我想谈谈自己的看法。接着刚才的话题,我想,日本绘画是与日常生活相关联的绘画,明确这一点非常重要,我也同意绘画不得不与生活相结合的这种说法。

我还感觉到另一点,那就是除了工艺、装饰等要素以外,日本人还具有一种深厚的精神性的东西,那也许可以说成是形成日本画的重要背景。

在日本人的自然观和空间意识反映里,存在着万物有灵论的观念,同时,对世上存在的物质以及围绕在人们周围的各种各样的事物有一种畏惧的心情。换句话说,日本人总持有一颗能感觉到灵威的心、一种对自然崇拜的心情,我想日本人的这种心情深藏在日本文化的根底之处。因此,日本人在一边接受中国、朝鲜的思想、样式、技术等知识文化之同时,其精神上的东西也以不同的形式展开着。所以说,日本优秀的意匠、设计、装饰感觉的产生和形成,不单单只是“用途”的需要,而是由于日本人对自然之物有一颗崇拜灵感之心而引起的。

刚才听到水尾先生说“日本绘画的历史是与日常生活紧密相关联而发展起来的”之说法,我非常有同感。而现在的日本画,那种生活感已经没有了。