

日本絵画史



日本绘画史

〔日〕 秋山光和 著

常任侠 袁 音 译

人民美術出版社

1978 北京

日 本 绘 画 史

〔日〕 秋 山 光 和 著
常 任 侠 袁 音 译
人 民 美 术 出 版 社 出 版

中国人民解放军第1201工厂制版印刷
新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

*

1978年8月第一版

1978年8月第一次印刷

书号：8027·6848 定价：1.10元

出 版 说 明

本书译自日本美术史家秋山光和所著《日本绘画》(《亚洲绘画》丛书之一,一九六一年版,英文本)。原书对日本原始古坟壁画,六世纪至七世纪佛教传入,并受中国佛教影响的绘画,九世纪至十三世纪日本风格的佛教绘画,十二世纪至十四世纪“绘卷”的形成,十三世纪至十六世纪受中国影响的水墨画的兴起,十六世纪至十七世纪狩野画派的盛行,十七世纪至十九世纪宗达——光琳的装饰画,以及“浮世绘”艺术的产生和发展,都作了简要的论述,实际上是一部简明日本古代绘画发展史,本书为中国广大读者了解日本美术提供了历史资料,有一定的参考价值。此次翻译改名为《日本绘画史》。

译文后附译者常任侠同志《中日文化艺术的交流》一文,叙述千余年来两国文化交往和联系,供读者参考。原书插图比较多,译者作了一些选择,另外增加几幅图版,作为《中日文化艺术的交流》一文的插图。

作者秋山光和,是日本美术史家秋山光夫之子,一九一八年生,一九四一年毕业于东京大学文学部美术史科,后任东京国立博物馆研究员、东京大学文学部教授,曾以日本平

安朝绘画为中心，发表一些论著，并编写一九六二年角川书店版《世美术全集》（第五册，平安时代二），其他著作有《用光学方法对古美术的研究》（一九五五年，与田中一松合著）、《平安时代世俗画之研究》（一九六四年）等。

人民美术出版社编辑室

一九七八年七月

目 录

第一章	佛教以前期的绘画·····	1
第二章	佛画的传入及中国唐代风格的同化·····	9
第三章	日本情调的佛教绘画(九至十三世纪)·····	25
第四章	民族型式在非宗教性艺术中的形成 (九至十二世纪)·····	44
第五章	绘卷的伟大时代(十二至十四世纪)·····	62
第六章	中国艺术影响的再兴及水墨画的发展 (十三至十六世纪)·····	88
第七章	壁画的黄金时代(十六至十七世纪)·····	110
第八章	宗达——光琳派的装饰画(十七至十九世纪)···	134
第九章	浮世绘及日本版画家(十七至十九世纪)·····	152
第十章	现代绘画的趋势(十七至十九世纪)·····	181
附	译名对照·····	199
	中日文化艺术的交流	
	——《日本绘画史》译后记·····	常任侠 216

第 一 章

佛教以前期的绘画

在过去十年左右，人们对日本早期艺术的形成，产生了新的兴趣，同时佛教传入之前，日本史前期原始艺术的美好形象也被发现和受到了珍视。绳纹文化(Jōmon, 约公元前七千至一千年)的土偶(dogū)，它那生动的神采和高度近代化的形式，已开始唤起所有这种艺术爱好者的热忱。在古坟文化(Tumulus)时期(公元三至六世纪)的埴轮(haniwa)陶烧土偶，由于其朴素的自然主义作风，则更富有动人的魅力，我们由此可以看出它是日本艺术气质的来源之一。在本书的开头第一章，即将介绍这形成日本艺术史背景而少为人知的佛教前期的绘画。

近几年由于野外考古学家的不懈努力，在肯定日本旧石器时代的存在上，终于获得了成功。从这个国家北部到南部，由不同的洪水冲积层里，发现了磨成薄片的燧石工具（并不伴有陶器），其中最古老的约可推始至公元前十万年。此外，根据放射性碳同位素的测验，日本新石器时代的绳纹文化，现在可以确切说是在九千年以前开始的——比过去所假定的时期要早得多。这种以装饰着绳纹图案为特征的渔猎民族的

早期文化，在日本群岛的中部及西部一直持续到公元前二至三世纪，在东部和北部还要长一些。在长期进化的过程中，这绳纹陶器在式样上保持着一种造型力量，和世界上其它地方的新石器时代的器具大不相同。具有这种力量和动作特征的神人同形的小土偶，无疑的在古代的原始社会中附有某种神秘的意义。

在旧石器时代和新石器时代这一悠久年代里，并没有绘画的残存迹象。绳纹时期人们的塑造天才仅单独表现在模型制造及雕刻上。一直到铜器时代的到来，在弥生 (Yayoi) 式文化里我们才第一次见到有绘画艺术的显现。约在公元前三世纪，在九州 (Kyūshū) 北部，由于从亚洲大陆传入了农业 (主要是种稻) 及金属制造，使得日本文化步入了一个崭新的局面。从游牧时期过渡到定居生活，因此在人类所有的工业产品上都渐渐有所改变，特别是在陶器方面，它为我们对史前期文化的评价上提供了最可靠的证据。

现在出现的新型陶器，所谓弥生陶器 (由于在东京弥生町第一次鉴定而得名)，和绳纹式的陶器有显著的不同。但是考古学家在绳纹文化与弥生文化之间却找不到什么间断，而同时人类学者也偏于一种见解，认为在此时期是没有受到外来的侵入或是任何重要的种族变迁的。然则我们将怎样说明绳纹与弥生陶器之间在造型及构图上的这种明显差异呢？

代替了前一期在高浮雕上奇异而活泼的构图，弥生陶器的主要特色是朴质、稳重和匀称。这些性质反映了一种不同

的生活方式，定居人民的镇定与自信，他们一定对大自然及季节的循环有更多的感应，因而用绘画技巧体现出他们所观察到的周围事物。

日本绘画艺术中已知的最早期作品，出现于所谓“弥生中期”（公元一世纪），它有两种形式：陶瓮上的雕刻图案及铜铎(dōtaku)上的线条浮雕。

以这些原始线画装饰的陶器，主要是来自奈良(Nara)以南的川东村唐古(Karako)，在那里曾发现一个铜器时代的大村落。由于1936—1937年发掘地层奠定了一件事实，即这些图样仅出现在弥生中期后一阶段里的第四型陶器上。最常见到的画题是动物，其中主要的是雄鹿，描绘得栩栩如生，显然可见这个村落里的居民对这些动物是多么熟悉。还有描绘得非常粗犷及富有原始风格的半人半神的形象，总是高举着双臂。这里也有划船的景象，三个男子在划船，靠近他们有几只水鸟，另外是在石堆上有一间房子并有两个男人攀登扶梯。但整个说起来构图的概念是没有的，这些图案仅是一种纯朴而自发的心灵上的幻想流露。

在铜铎上的线条浮雕即设计得更为劲利了，并表现出一种明确的风格。这种差别似乎首先是由于铸造上的要求。在铸型上雕刻图案需要更精细的线条，更简单的形象。dōtaku这个字义就是指的一种铜铎——史前期日本铜器的最独特的形式。虽然铜铎的起源至今仍是一个疑问，但其由来肯定是出自大陆上的某种乐器——中国古代的小铜铎，或者更可能是

南朝鲜的马铃。铜铎最古老的标本很小(高约7或8英寸)并带有铜舌,可能曾被用作为一种乐器。但其发展的最高型式,最大者高达五十一英寸,无疑的是仅用于宗教仪式上的。

弥生中期的铜铎上,大部分描绘的是人与动物的形态,比在陶器上雕刻的花样变化为多。在所刻的一些动物中,最易见到的是雄鹿,这些鹿经常排成规则的行列,产生了良好的装饰效果。我们常见的还有水鸟,长腿的涉禽如鹤和少数蹼足鸟,也有鱼、海龟、蜻蜓、螳螂及蜘蛛等。

在有花纹的铜铎中,有一具须要特殊加以说明,它显然出自四国(Shikoku)香川县(Kagawa),现归东京大桥氏(Ōhashi)收藏。这是一个非常罕见的作品,高达16英寸余。铜铎的两面都被垂直及平行的宽条分为六格,每一格内都有不同的画题,而且刻划着较为精巧细致的图画。在这一面我们可以看到(1)蜻蜓,(2)乌龟,(3)火蛇及龟,(4)两个螳螂,(5)两只苍鹭,(6)狩猎野猪;在另一面有(7)火蛇,(8)一个男子绕线,(9)两个舂米的男子,(10)一只蜻蜓,(11)狩猎牡鹿,(12)米仓。在我们书上的这一插图是(8)和(9),其上图曾有很长时间被解说为跳舞,可是那个男子实际上看来是拿着两个原始的卷线轴在绕线。下图则表现了用一种杵在舂米的方法,在日本南部的岛屿上至今仍使用这种杵。一位日本研究史前期绘画的专家,考古学者小林行雄(Kabayashi Yukio)对这铜铎上的画题曾提供过全面的解释:他指出这上面所表现的每一个动物都以捕获其他的动物为生,并且其中

有些动物(例如乌龟和苍鹭)在嘴中还咬着捕获的食物。反过来这些动物又被人猎获杀害。这些画面即意图由此唤起了在自然界中为生存而作的斗争,或是说明渔猎民族所过的艰苦生活。另一方面,舂米、绕线以及米仓这些景象则唤起了一种较为和平、较为安全的不同生活方式。总之,我们完全可以如此说,这些图像绝不是偶然被选出或是单纯为了装饰的目的,一切都指出它们是被特意设计来赞美一种定居的农业生活方式。

在弥生文化时期,村落的情况是趋向于权力集中在最强者之手,部落的首长们很快地赢得了日益增大的权势。这些社会的改变和统治阶级的形成,以建筑埋葬死者的巨大坟墓为象征,其中最早的可以追溯到公元三世纪。因此这一原史时代也以此为名,这就是古坟(tumuli)时代或巨冢时代。在这些坟墓的四围都安置有陶烧的小偶像(haniwa)。五至六世纪的墓葬还装饰以绘画及浅浮雕,但这仅限于距离朝鲜最近的九州北部。

这样的古坟已有七十二座被发现。图画通常是绘在灵堂及前厅的石壁上。它们包括几何图案(同心圆形及三角形)以及一般绘画(铠甲、船、人及动物)。这些坟墓中堪为表率的是王冢(Otsuka)古坟及竹原(Takehara)村落的竹原古坟(Takehara Kofun)。

王冢古坟的图画布满在灵堂(长 $13\frac{1}{2}$ 英尺、宽 10 英尺、高 $12\frac{1}{4}$ 英尺)、前厅及墓圻的内壁上。在这粗糙的石板表面上

先刷过一层稀薄的陶泥，然后再在上面作画。名古屋(Nagōya)大学的山崎和男教授(Yamazaki Kazuo)曾用化学分析发现其中有五种不同的颜色：红赭石、黄赭石、绿(绿石粉)、白陶土及黑色(黑锰或锰矿石)。

墓葬门口的对面立有一堵墙壁，将灵堂及前厅隔开，墙上开有一门，门的每一面都画着马匹，表明它们是内室的守卫者：左边画有三匹马，上下相叠(两匹黑马之间为一红马)，右边画有两匹(黑马在红马之上)。每匹马背上都有一个骑者，他和所乘的马比较起来则显得太小了，在马背上仅仅能辨认出是一个人形而已。这五个形象都是以纯朴的自然主义风格绘出的。这墙上的所有其他部分都装饰着三角形、凤尾草形的图案及并蒂玫瑰花。通过一个短短的甬道进入装饰富丽的墓内室。在这里，墙内面(门的左右两边)画着两排箭筒及刀剑，这纯粹是为了装饰的目的而处理的；在两面侧墙上排列着两行，画着盾牌(左边)和箭筒(右边)。室内的后墙则绘以几何图案，后面是停放着两具棺材的墓圪，它豪华地装饰着五彩的三角形。连接着壁龛两侧的石板——所谓“灯石”，由于它顶上有洞，可能藏有灯油——饰有凤尾草及玫瑰花的图案。上面的圆形屋顶涂成红色，遍布黄点，推想这意味着星夜的天空。整个来说，这坟墓的装饰充满了和谐而统一的风格，它暗示一种宁静的生活，其中为了自己欣赏而布置了华美高贵的什物。

王冢墓葬里扩展到所有墙壁空间的这些装饰(它也许是

反映一种空虚的恐怖吧)与竹原古坟里的单幅绘画形成一个有力的对比。这坟墓是1956年发现的,体积中等(内室还不到九英尺长,宽七英尺,高九英尺半),在它后壁上的一幅画可谓集所有佛教前期绘画之大成。它只用两种色彩:红黄色和黑色(这里是一种炭黑),直接画在石面上,下边并没有衬地子。颜色很浓,可以明显地看出涂刷的笔迹。这幅画是灵堂内的惟一装饰,其他三面墙壁和上头圆顶都是光秃秃的。所以这一墓葬的装饰技巧和王家古坟完全不同。

在竹原古坟壁画的中央,绘着一个头戴盔甲、身穿蓬腿裤的男子,后边牵着一个动物,虽然形体较小,但看来似是一匹马。这男子的面孔和他裤子的边沿都涂以红色,效果动人。在这一组人兽的上边,耸立着一个带爪、长着有刺的长尾及红舌的巨大的神话动物,这使我们联想到中国古画中的龙,虽然它的体形很像马。在朝鲜古代高句丽王朝(Koguryo)的壁画里,例如辑安(Chi-An)通沟地区的坟墓如四神冢中,我们经常可以看到类似这样的龙,背上乘着仙人,飞翔于天空。因此这竹原古坟壁画内的动物,也可能是表示马龙飞跨天空的意思。在牵着马的马夫下面,有一个好像是倒写的“C”字的东西,红色黑边,表示是一只船。在龙的左边还有一只像上面那样的小船。载着死者的灵魂渡往另一世界去的小船,是墓画中常见的画题。

第一位刊印这珍贵的竹原古墓绘画的森定次郎氏(Mori Teijirō)曾对这些题材提出了一个有趣的解释;马奔驰于陆地

上，船往返于海洋中，还有飞腾于太空的巨龙，这三个形象联合起来表明了希望死者的灵魂可以找到一条平坦现成的道路，通往另一世界去。

在大船的右边，靠近船头有五个红色及黑色的三角形，由一个柄连接起来，好像表示象征着掌握在死者手中的权威的一个旗帜。图画的下部有四个大的羊齿形图案，这也许仅只为了装饰，也可能是代表水的波浪，即表示死者乘船所渡过的海洋。在装饰着五个红黑三角形的上边，有两个圆盘，侧立在图画的两边。这个有意义的题材可以认定是在古代中国举行仪式时，一些随从所持的、为高官贵族遮阴的大扇。这种用于仪节中的扇子形状是圆的，在名为“埴轮”陶器的雕刻中也能见到。而在这个墓葬里它们则用以标志着死者的尊严。

应该补充的是森氏(Mori)在前厅发现有两个神怪的动物形象，在通向内室的甬道的两边，每边各一。右边是神话鸟，虽然已看不清楚，但使人仍能想到古代中国的神鸟“朱雀”(它守卫南方)，左边可看出是一个大龟，这使人联想起有一个蛇头一个龟头的“玄武”(它标志北方)。有趣的是，可注意到在这墓葬装饰的一些成分上，很明显地指出是受到来自朝鲜及大陆上的影响。然而，若以它与朝鲜高句丽时代的壁画相比较，日本绘画看来特别突出的是它所表现的朴质、真纯、明澈。“埴轮”的陶土偶像就是由于这种特色而显得如此动人的。

第 二 章

佛画的传入及中国唐代风格的同化

日本原始历史时期的各部落中，曾有一个家族在大和(Yamato)(现在的奈良县)南部建立起来，从三世纪起一直不断地扩大其权势，后来遂统治了所有邻近各部。及至五世纪，它的势力范围甚至扩张到日本群岛中的主岛本州(Honshū)的大部分。这些曾被认为日本皇室祖先的古代统治者们，开始和中国南方的宋、齐两朝有了来往，甚至在朝鲜南部建立了保护领，称为任那(Mimana)。到六世纪，大和家族的最后残存的仇敌、九州地方的大部落一旦被他们征服后，大和政权进一步统一了全国，并鼓励从大陆上将各种学术思想各种技术知识传入日本。在这些外界影响中，使日本文化及社会生活感受最深最久的就是佛教。在公元552年或(更可能)538年，百济(Pekche)的圣明王(Seimei)将一座佛像和一些经典赠献给钦明天皇(Kimmei)，这种礼物通常被认为是标志着佛教的正式传入日本。这一新宗教虽然起源于印度，但已传播到中国，并且完全中国化了，它在公元六世纪渐渐渗入日本。佛教的发展及其成长，无疑是受到当时移居日本的许多中国和朝鲜的知识分子及技术人员的培植。同时也是由于这些外

国工匠们的活动，使日本的艺术有了突然的变化，因为它采取了大陆上最高发展的型式与技巧。

当那位狂热的佛教崇拜者圣德太子(Shōtoku, 公元 592—622)执政时期，很多庙宇建立起来。根据最早的官方历史《日本书纪》(Nihonshoki, 公元 720 年撰写)所载，到公元 624 年共有佛寺四十六座，集聚了八百十六位僧人及五百六十九位女尼。其中最大的佛寺之一是在奈良地区的法隆寺(Hōryūji)，它几乎如神迹般地独存至今，并且保留下许多日本早期佛教艺术的范例。

在这座佛寺的宝殿里，立着有名的释迦牟尼佛(Sākyamuni)的铜像，这是在 623 年为了纪念圣德太子而造的。佛像被置于一个大木座上，木座的镶板原来饰有绘画，不幸现在几乎已全部毁坏，仅仅只能识别出在两边镶板上为四天王像，在前后镶板上绘着聚会于山中的诸神像。另一件敬献给这位圣德太子的艺术作品是一对大刺绣（每一块约十六英尺见方有余），被称为“天寿国曼荼罗”(Tenjukoku Mandara)，绣的是一幅天堂景象，逝去的圣德太子的灵魂被认为是进入这天堂去的。根据上面的题记，这幅大绣画是三位画家设计的，他们都是中国或朝鲜的名字，即东汉末贤(Yamato-aya-no-maken)，高丽加西溢(Komano-Kaceichi)及汉奴加己利(Aya-nu-kakori)。这幅刺绣现在残存的只是些零星碎片，主要部分(从 1274 年)被保存在法隆寺附近的中宫寺(Chūgū-ji)尼庵里，其中有一部分在十三世纪曾重新刺绣过。这些原来碎

片上的图样是用浅色丝线（有红、黄、蓝、绿、白等色）绣制在紫色缎底上，所绣的是天界景象，故名“天寿国绣帐”（Tenjukoku-shūshō）。在这天界图景和王子世俗生活的绣画上，原来人物中有一个穿日本式衬衣的人。但在月亮里则有小兔和桂树的图，证明一些古老的中国题材流存的久远，这题材也常常出现在朝鲜的壁画上。

这两幅现在只残存了一些碎片的七世纪初叶的绘画艺术品，使人想到日本早期的佛画，与同期的雕刻相同，都反映着中国六朝后期的古老风格，这是在以后一个世纪里通过朝鲜而传入日本。

无独有偶，在法隆寺里还藏有一种佛龕“厨子”（zushi），这件极美丽而且保存得惊人完整的作品，证明了在公元七世纪中期绘画艺术卓越的兴起。这座佛龕形如一个小型的佛殿，安置在一个须弥座上。它被称为“玉虫厨子”（Tamamushi-no-zushi），这是因为装在透雕的铜架子内的画板当初是用一种名为“玉虫”（Tamamushi）的甲虫的彩翅嵌成的。

在“玉虫厨子”的前扉板上，有两位守卫天神的图像，执枪举剑，在侧面门扉上，有四位体形瘦长的菩萨。其风格虽然古老，但优美精致。对这图画独特技巧曾有过长期的争论，但由最近一种科学试验所证实，它是在漆木上以四种颜色（红、浅棕、黄及绿色）所绘的一幅油画；现代称之为“密陀绘”（Mitsudo-e），这是由于用了一氧化铅即“密陀僧”（Mitsudaso，源自波斯字 Mordasang）而得名，它在油画中一种