

日本  
传统  
艺术

古典陶瓷 ①

总主编：李书敏

主 编：武王子 熊永福

编 著：王 剑 唐启佳 等



重庆  
出版  
社





日本物産大博覧会

# 古典 陶瓷

《日本传统艺术》

[卷一] 叙事画卷

[卷二] 水墨画

[卷三] 屏障画

[卷四] 浮世绘

[卷五] 肖像 佛画

[卷六] 南画 写生

[卷七] 宗教建筑

[卷八] 甲冑 日本刀

[卷九] 古典陶瓷·上

古典陶瓷·下

---

发行人：连筱华

张仲戈

电话：(023) 68814956

电传：(023) 68811410

http:// www.cqph.com

E-mail: fxchu@cqph.com

# 序

□ 李书敏

日本国土大面积被森林覆盖，多雨、潮湿、四季分明；日本人民勤劳、聪明、心灵手巧。由此而孕育出的日本传统艺术优雅精巧、情绵意深、美伦美奂，遂成为世界艺术史上颇具东方审美意趣的文化样式。

日本文化与博大精深的中国文化有极深的亲缘关系。日本最早的文化发现之一，出自日本旧石器时代(绳纹时代)的《线刻小岩偶》上的纹样与中国桂林旧石器末期洞窟遗迹中的线刻石片一脉相承。进入古代文明后，大约在5-6世纪，中国的佛教文化便传入日本；日本的国教“神道”中亦不乏儒教的元素；日本艺术的“古风”便是直接借鉴中国的唐风；日本的宗教建筑或仿唐或仿宋；日本的南画和水墨画从中国古代文人画习得；日本叙事画卷中的人物造像不乏中国唐代仕女的特征；中国的炼铁术和印刷术使得日本木结构建筑的发达，日本刀剑的风靡及书籍的普及成为可能；日本茶道、古代陶瓷均是中国古代茶文化和陶瓷艺术的变种……

日本传统文化以中国古代文化为基本参照，但日本是个极善“拿来”，又极善改造的民族。唐风建筑传到日本后，经历代日本能工巧匠改造，除了基本形态尚存外，其制作工艺更加考究，细部雕琢更加精巧雅致；日本刀在中国刀剑基础上最后完全蜕变成纯“东洋”样式；日本的叙事画卷由中国画的卷轴或册页演变成一种具有纪念碑式的绘画形态。……日本的“改造”不仅于此，市俗精神的进入，人性的揭示是日本人“改造”拿来艺术之根本。前者如浮世绘，后者如叙事画卷。

日本民族是内向的民族。其内向一方面体现在对工艺的精益求精和极端的敬业精神；另一方面体现在精神的内敛——如坐禅般的冥思。日本人的这种内向不仅使他们创作出典雅优美的视觉艺术，亦使他们创作出像《源氏物语》这样感人至深的古代叙事文学。惟有如此，川端康成才能写出《雪国》，三岛由纪夫才能写出《金阁寺》这般不同凡响的大师作品。

1956年张大千先生在法国会晤了毕加索。毕加索很认真地对张大千说：“在这个世界谈艺术，第一是你们中国人有艺术，其次为日本，日本的艺术又源自你们中国。”日本艺术尽管源自中国，后来终能自立门户，并先于中国被世界接纳。其中的原因，有日本在文化上的开放态度，有他们竭尽全力的自我推销。除此之外，其传统艺术的品质同样不可轻蔑。

因此，我们出版了这套集日本传统艺术精华于一体的《日本传统艺术》书系。该书系共十卷，叙事画、浮世绘、佛画、铠甲、日本刀、木质建筑、古陶瓷等主要类型无一疏漏，且为迄今在中国首次大规模地、整体地评介日本传统艺术的图文系列专著。我相信，这套书问世后，将会对我们有所启示，尤其艺术界的朋友对日本艺术的借鉴不但是个捷径，而且也能起到直观的效果。



一种文化区别于另一种文化，正在于一言以蔽之的质感。比如，德国文化的理性，英国文化的矜持，法国文化的洒脱，非洲文化的野性。……日本传统艺术在世界众多的文化样式中尽管并不具备严格意义上的原创性，但仍不失其特有的质感。

按约定俗成的说法，日本传统艺术的质感是雅致和精巧，但那只是附着在其形态上的看面。<sup>①</sup>剥离其看面，日本传统艺术的质感随之渐显。

那便是，悲。

## 一 词语阐释

### ①关于质感

质感，《现代汉语词典》上指艺术品所表现出来的物体特质的真实感。该释义因出自中国发行量最大的辞书《现代汉语词典》而具相当权威性。

权威释义决非金科玉律，个中的偏颇和对读者的误导依然存在。第一：它只是从狭义上解释了艺术品浅表所显示出来的“质感”，而对质感所透闪出来的审美取向或引伸意义忽略不计。岂知，艺术品的质感不仅是浅表的，更是深植的隐蔽的精神的。抽去了精神的质感，作为人文的审美的艺术品还有什么价值可言；第二：就艺术品而言，所谓物体特质的真实感或许是虚拟的，不真的。比如，用玻璃钢等替代材料翻制的雕塑经特殊工艺处理后，完全可以从表面上模拟出金属或别的什么材料的质感。但一经观者用手触摸或敲击时，其“质感”立即原形毕露。这说明，艺术品表面的质感也许是靠不住的。靠不住的质感未必是物体的特质——真实的质感。当然，艺术品允许具有质感的模拟性，但阅读艺术品的价值更在于剥离其表面质感，挖掘出其深植的质感，即，被表面质感所掩饰的非肌理质感——艺术品真实的精神状态。

### ②何为悲

心上压着非为悲。非者，为否为不是。人之不是，说白了就是不顺心。人是欲望之动物。人之欲，或物欲、或情欲、或出人头地欲等。拿一句很文化的话说，人欲从形而下的生存欲、吃喝嫖赌欲，直至形而上的助人为乐欲、理想抱负欲、终极关怀欲。人欲的是与非，上与下，俗与雅与人的文化素质、道德素质、社会地位、经济地位有极密切的关系。人欲的是否兑现，直接影响到人的悲与喜，苦与乐。人欲的不能兑现，甚至出现意外的既得损失，或许身旁其它不同程度的人欲兑现者、成功

者的存在，都足以引起某人的不顺心及悲哀。对他人的妒忌便是由自己的悲哀使然。于是，这个世界上有了萨特的名言“他人就是地狱”，有了中国娃娃的“风度翩翩成了左邻右舍的负担。”

人欲是一种负担。人欲越大，负担越重；负担越重，人欲越难以兑现，人越悲哀。但并不能因此而断言那些清心寡欲者、遁世者就身轻如燕，心无伤感。当他们仰望无穷天宇，面对生老病死，同样会发生出人生苦短之类的哀叹。

生命是脆弱的，劫难无所不在。为此，人类有了宗教，有了原罪感，有了忧郁的王子<sup>②</sup>“活着，还是死去”的自言自语。

活下去是人类的最大欲望，死亡是人类的最大悲哀。

悲之存在以心为载体，悲之由来以心为内核。欲说悲，不能不谈及心。

心是人和高等动物体内推动血液循环的器官，古人同时认为心是思想和行为的器官。所谓心想事成，心有灵犀一点通，说的是心作为思想器官的作用；心烦、心灰意懒、心花怒放等，说的是由心而生的或悲或喜的情绪。根据相关测试，人的情绪主要是人对外界的一种心理反应。顺之者为喜，反之为悲。守财奴因蚀财而悲，纯情者因失恋而悲，忧国忧民者因山河在，但国破而悲。……就汉字的悲而言，非永远凌驾于心之上。这决非汉人祖先的心血来潮，突发奇想，而是他们对历史，对芸芸众生共识性的心理体验所作的一字浓缩。

### ③日本传统艺术之悲

悲由心生。日本传统艺术中的悲是日本民族在漫长的历史旅途中积淀于心的最真实的体验，最有质感的情绪。这种东西的发生有着极其复杂和隐秘的文化、种族及地理物候因素，很难找到一语中的的说法来概括。假如，以日本自古被滔滔汪洋所困、资源匮乏、孤立无援，被阻隔在大陆主流文化以外、人种和文化的由来扑朔迷离，前途未卜来推断日本传统艺术之悲，那么，与日本具有同样处境的岛国文化为何不悲？当然，你可以说，日本民族的祖先是气质纤巧敏感的中国大陆移民<sup>③</sup>（日本人比中国人更纤巧敏感）。一个纤巧敏感的民族被放逐到滔滔汪洋所困的孤岛上，其心里的伤感和悲凉自是不言而喻的。此说是否成立，还必须得到足够的文化发现的支持。

从我目所能及的日本传统艺术诸种图式中归纳，日本之悲，不仅是放逐至孤岛上的悲、生存境遇的悲，它或许是一种更为隐蔽、更为深植的悲。这种悲超越了物化此岸而曲折抵达不可

企及的精神彼岸。换言之，那是人类与生俱有的一种宿命——活着，还是死去的悲。

这种悲既是人类与生俱有，那就不仅是日本的问题，那是人类共同的问题。只不过它在气质纤巧敏感的民族和个人中显得更弥漫、更无孔不入。

《病类画册·不眠症之女》(本书系[卷一]图37)是日本传统艺术之悲的妥帖展示。从表面上观，它描绘的是一位夜不能寐的美人忧烦不已的状态，但穿透其华丽的灰色调、近于刻板的室内陈设和不眠女松浮萎靡的倦容，我们发现，百无聊赖的孤单人生与漫漫长夜的空寂一样令人忧烦不已。对此，不眠女渴求安眠，一如看破红尘万念俱灰者渴求结束无聊的生命，进入魂魄散散的永恒。

睡眠是生命与现实搏击的短暂解脱，死亡是生命与现实搏击的永恒解脱。老子说：夫唯不争，故不能与之争。此说未必是玄学。不争为最极端之争，不搏击为最极端的搏击。睡眠与死亡相比，死亡来得更极端、更本质、更彻底、更审美。因而，最唯美的川端康成在1972年4月16日关上了公寓的房门，拧开了煤气开关……

掌上的景观红颜薄命

叫人望而却步

人死以后往往呈现出

最高贵的面孔

中国娃娃如是说

## 二 日本“悲”之形态

### ① 《源氏物语》——凄切之悲

《源氏物语》为日本最早的叙事文学，完成于11世纪初。创作者是日本平安时代的宫廷侍女紫式部，计有五十四卷之众。主要描写的是皇太子光源和他身旁众多美人的言情纠葛。由于其情节缠绵悱恻、愁绪百结，叙事娓娓道来，撩人心扉而别具穿魂刺魄的质感，遂成为日本物语<sup>④</sup>的极典和母体，同时奠定了日本传统文学的基本审美模式。

不仅于传统日本文学，于日本传统绘画，《源氏物语》也是画家们任意攫取的题材。从平安时代以后，有关《源氏物语》的画卷在日本层出不穷，以致形成“源氏绘”之特有的群类。在“源氏绘”群类中，惟有分藏于日本德川黎明会和五岛美术馆的《源氏物语画卷》最具代表性(收入本书系[卷一]的为其中十二

帖)。因该画卷上无款，难以确定其作者。尽管如此，它们仍是日本传统艺术研究的极佳范本。

以叙事文学为题材的视觉艺术在世界范围内有中国的佛经故事绘、话本绣像，西方的圣经故事绘及与书籍插图有关的细密画等。佛经故事绘不仅拘泥于佛和菩萨的本生故事、因果报应及劝人从善的内容，在形式上基本固守一定程式而很难发现画师们私密性的表现空间；圣经故事绘同样摆脱不了对基督、圣母、门徒等描绘的千篇一律，并远离人性化的精神揭示；话本绣像在话本情节和固定程式之外尚有某种表现性，但绣像制作者们也仅仅停留在对线的把玩上，你很难从中发现具有私密性的审美体验和具有某种精神取向的质感。同样以叙事文学为题材的叙事画卷却不然，它在线描、构图和设色上虽按一定古风程式，但其古风程式并不能遮蔽住画师们对叙事母体的再创及对生活的人性化体验。为此，产生于区区岛国的《源氏物语画卷》、《寝觉物语画卷》(本书系[卷一]图38-39)等日本叙事画卷能在世界美术史上占有一席之地。

本书系[卷一]图1-18是《源氏物语画卷》的后十卷《宇治十帖》。《宇治十帖》描绘的是围绕光源之子阿薰展开的故事。其中画幅展示的多为“怀抱着阿薰的源氏叹息孩子的宿命，身患重病即将死去的紫上，中君万分痛惜、恋恋不舍”等浓纤哀婉、凄切悲凉的情节。这些情节尽管被华丽的暖色彩笼罩着，但借着画中男女们忧伤的情绪，茫然的细眼，凄切悲凉的情节依旧得到极尽的渲染。另外，宫廷美人们那一头梳理得极顺的齐腰长发，被画师们拉得极规则的人物活动场景，密不透风并冗长沉闷的画面，极易使观者推人及己，顿生出莫明其妙的孤寂、无法驱赶的哀愁。怪不得川端康成每每看《源氏物语》总觉得情满于怀——“感到一种乡愁，体验到日本的悲哀。”<sup>⑤</sup>川端康成所体验到的日本悲哀由《源氏物语》中的凄切悲凉、浓纤哀婉引伸。这种凄切悲凉虚无飘渺，同时又无所不在。它就是深藏在日本传统艺术中的本质质感，也是精神内向的民族和个人的宿命情结。

由于人种，生存状态和文化传播的差异，东西方传统艺术所具有的质感大相径庭。西方的传统艺术追求物体特质的真实感和肌理的可触摸感。如，古典油画和写实性雕塑。其对艺术品内在的质感——精神指向也决非晦涩幽玄。然而，东方传统艺术的质感却疏离物体特质的真实感而极显淡雅灵动。其精神指向亦飘忽躲闪、若离若即。像中国传统文人诗画，像模仿中



国古代文人画的日本南画及水墨画。较之于南画、水墨画，更能展示日本传统艺术质感的形式是以《源氏物语画卷》为首的叙事画卷。《源氏物语画卷》等除了纤巧淡雅，还潜隐着一种神经质的人性化内伤，或许说一种令人抽搐的凄切之悲。

## ②浮世绘——浮艳之悲

形式与内瓢应该互为表里。大凡悲者，无论是人生境况不佳的悲者、失偶丧亲的悲者、失恋的悲者、飞来横祸的悲者，还是悲天悯人忧国忧民的悲者，其精神面貌或颓废，或悲恸，或悲戚，或悲愤，或嬉笑怒骂。除此以外，他们决不可能保持轻松自在，喜形于色的样子。即使能如此，大概都是故作姿态，以示“超然洒脱”。反之，无悲无伤者呈悲态，多半是想扮“酷”，以显示自己与众不同、深不可测。

有鉴于此，艺术家在表现以悲为题材的作品中，对悲者除了竭力刻画其悲态外，往往辅以阴霾或惨烈的色调、象征性的器物及充满暗示性的构图等。像苏里柯夫1881年创作的《近卫兵临刑的早晨》，该画表现的是反抗彼得大帝的近卫兵将被处死前的情形。与临刑的近卫兵及其家人生死离别的悲哀和痛不欲生相协调的是俄罗斯隆冬沉郁的天气和骑在马上彼得大帝那傲慢冷漠的表情。诸如此类的作品在世界美术史上不胜枚举。在日本叙事文学中也俯拾即得。川端康成在《雪国》的开始便写道：“穿过县境上长长的隧道，便是雪国。夜空下，大地一片莹白。”<sup>⑥</sup>《雪国》的故事还未展开，人物还未出现，一开始就让人感到寒气袭人，预后悲凉。这说明，无论是作为视觉的绘画，抑或作为叙事的文学都特别注意人物与情境的协调及对情境的精心营造。

但日本浮世绘却是个例外。

浮世绘以浮艳之形态掩饰宿命之悲。对此，可简称为浮艳之悲。为了叙述方便或上口，亦可将浮艳之悲反过来，并缩写为“悲艳”。

悲与艳无论是在字形，还是在字意上，都很难互相兼容。悲为心之不是，为压抑忧伤；丰与色搭配而成的艳却让人感到鲜丽张扬。因此，悲艳一词实为一种反字形反语意逻辑的杜撰，一种牛头不对马嘴的拉郎配。

浮世绘恰恰是这种拉郎配的古怪视觉诠释。

浮世原为“忧世”，始于佛教用语“浮世间多忧”。根据日本桃山时代出现的诸如“浮世若梦人若狂”等流行语，并结合现存数量众多的浮世绘作品所涉及到的题材，可断言浮世亦指

人间世相，且特别针对以俗人俗物为主的歌舞伎与消遣娱乐场所，又特别针对娱乐圈中的美人艺妓等。

美人艺妓属供人享乐开心的风尘女。她们个个看起来幽玄妖艳、风情万种，但内心却孤寂凄楚，忧伤悲凉。比如，《雪国》中的驹子在场面上妖娆妩媚、不拘形迹、打情骂俏，但与她心仪的客人岛村面对面时，居然能娴雅地坐下，“脸上的表情好像是在追思遥远的往事”。<sup>②</sup>其实，浮艳的艺妓们跟正常的女人一样巴望纯情，巴望为人之妻为人之母，只是她们迫于生计而沦落风尘，其内伤之深绝非常人所能体悟。

浮世绘以风尘艺妓为主要描绘对象。艺妓们因难得纯情而内心悲凉，但为了生计或虚荣又不得不浓妆艳抹，强作轻浮。其内外的分裂和表里冲突，正是浮世绘这种古怪的悲艳艺术发生的客观条件。

《西国艺妓》(本书系[卷四]图9)系浮世绘大师喜多川歌麿所绘。画中艺妓为日本宽政年间的标准美人。她双鬓横梳、发髻高耸，宽大的和服罩不住她风情的肌肤。从她那偶人般的造型、精心的装束及弥漫于画面的浮艳之色，你很难将其与悲联系起来。但她正展卷阅读的专注和念念有词的双唇却又使人联想到《雪国》中在岛村面前娴雅坐下“脸上的表情然好像在追思遥远的往事”的驹子。

纵观浮世绘大师们的作品，可援引“浮世多梦人若狂”来统之。对浮世不再赘言。所谓梦，多是对现实遭遇不顺，入眠后的想入非非。即，现实中得不到的，到虚渺中兑现，结果均是一枕黄粱！这是人生的一大悲。人生既然如此之悲，那就花天酒地、醉生梦死、吃喝玩乐——人若狂——借狂浇悲。殊不知悲与狂是同一条直线上的两个相反的平行点。人越悲，越狂；人越狂，越悲。总是事与愿违！同理，美人艺妓大都红颜薄命，这是美人艺妓们的悲哀。她们越命薄越悲哀，越要浓妆艳抹——借艳浇悲；越浓妆艳抹越借艳浇悲，越反衬出他们内心的悲哀。自信的美人都是素打扮，悲的极致是艳。

这也许是浮世绘作品中美人艺妓之悲艳发生的主观依据。

### ③神社——完美之悲

马塞尔·普鲁斯特<sup>③</sup>说：无神论者发现，受造物竟是如此美丽，以致他不需要一位造物主。此话用在日本神社建筑上再合适不过。

日本神社形态雅致、风格秀丽、工艺精湛，在世界建筑史极为罕见，被丹尼尔<sup>④</sup>称为“木头文化的伟大胜利”。它们充分

展示了其设计者、制作者的心灵手巧和完美无缺的职业品质。

神社的精神基础是神道。神道由日本本土原始宗教发展而来。它最初是自然精灵崇拜和祖先崇拜，公元5-6世纪杂糅进儒家伦理和某些佛教教理而渐渐成型。作为多神教的神道，最崇拜的还是被日本人视为太阳神的皇神(天照日神)。天皇是天照日神的人间代表，皇统就是神统。神社的出现显然是基于自然崇拜和祖先崇拜这个古老习俗。

不同的信仰导致了古代日本人在建筑理念上与西方人的拉距。西方人认为上帝造出人类，是为了让人类来管理众生，治理地球。因而，无论是建在制高点上的雅典卫城的帕特农神庙、卡匹托尔山的朱庇特神庙，还是高耸入云的科隆大教堂，都“欲与天公试比高”；<sup>⑩</sup>日本人却认为，包括人类在内的自然间之万事万物均是兄弟姐妹，不存在谁管理谁、谁治理谁的问题。因而，以神社为代表的日本传统建筑展示的是人与自然的亲和，与山川景物、春夏秋冬、树木花草融为一体。日本的这种自然观与中国的自然观极为相似。在中国古代山水艺术中，人作为点景物融进山水，山水亦是人物意象和情态的写照。

与自然的亲和导致了神社建筑在地面上的水平展开，而不是像哥特式建筑的塔尖那样缄默不语，直指天空。个中的原因还在于日本人心目中的kami(神)不一定来自天上，也许来自遥远的地平线。据说这种意识的发生与长年在田土中劳作的古代日本农民有关。这使得进入神社者有一种向大地祈求万物生长、五谷丰登的感觉，而不是如走进基督教堂那样被透过彩色玻璃窗的迷幻之光引向天国。

建筑在地面上水平展开的最好实例是位于日本京都的二条殿二之丸御殿。步入其间，我们看到的是，或方形或矩形的房间相连并交错组成的平面布局。该平面布局能引起参观者一系列悬念和变幻无穷的几何意趣。同时，由于室内空间与室外空间几乎处于同一平面，观者可以透过室内看到室外优美的庭园。如果拉开亦门亦窗亦壁的活动屏障，室外的山石及树木花草立即与室内的整洁优雅打成一片。

就视觉审美的协调而言，在地面水平展开的建筑，其屋顶的造型应与地面之水平保持一致。由于日本神社的体量一般都不太巨大，使得靠近它的人可以将包括屋脊在内的整个房顶尽收眼底。正是考虑到这点，神社的设计者和建造者将屋顶的处理视为一栋神社建筑是否能出彩的要害。由于一批批日本古代建筑师和能工巧匠的不懈努力，神社的屋顶在设计和建造上可

谓极尽周全，无法挑剔。如东照宫·参拜殿及本殿(本书系[卷七]图90)的屋脊及飞檐细部、瓦当上的纹样都被雕琢得精巧雅致，鬼斧神工，又不失雍容华丽。屋顶的极精极美并不尽在东照宫，以致其设计和制作的高下，竟成了评品日本传统建筑等级的重要参照。

人非神造，由自然衍生而来，是自然之子。中国古人最先体悟到这点。自然之子的中国古人饭瓜果蔬食，居木屋。因而，不仅是饮食，中国木结构建筑也特别发达。日本人步中国古人的后尘，凭着与中国人同样的聪明才智，但更为敬业的职业素质，其木结构建筑后来居上，还功高压主，声名大噪。为此，丹尼尔之流说“木头建筑的伟大胜利”时，基本不提以木结构为主为先的中国古代建筑。

神社集木结构建筑的所有特点于一体，主要特点又在结构和工艺上。在结构上，神社以榫接为主，极少用铁钉(模仿中国，其炼铁术也从中国学得)。接点与接点衔接自如、变化丰富，又极合力学原理。工艺上的精致和考究无处不在。门窗、廊柱、墙体、房顶，统统精雕细琢、美伦美奂。其精美之极，甚至到不可信的程度——像一件可玩耍于股掌间的漂亮玩具。神社建筑还特别注意对木材的选择。日本森林中大量生长出的桧柏是木质建筑的理想用料。它气味芬芳讨人喜爱，质地柔软易于加工，丰富斑驳的纹理让其它木材相形见拙。在神社的局部制作上，日本工匠特别注意保留桧柏的原生质感。东照宫·神廐舍(本书系[卷七]图97)是这方面的极佳作品。极佳之处是，木质外墙及光柱上的木纹本色与漆成墨色的滑动门和雕刻门楣等相互烘托，既保住了神社的庄严，又示出建筑立面的自然灵动。

留住木质本色，漆面的合理分布，立面上细节刻画的不厌其烦，是神社建筑工艺上的几大特色。另外，金属饰件和鎏金纹样在神社建筑上都用得极刁钻考究。它们主要用在柱身与柱台交接处、檐口、斗拱，或立面上接点与接点之间的凸起。其作用不仅在于视觉上的画龙点睛，还在于掩饰接点或凸起上的瑕疵——以最佳方式收口的同时，尽可能减少风雨对它们的腐蚀。

作为凝固了日本传统文化质感的神社，的确是“木头文化的伟大胜利”。因为它从造型、结构、工艺、与自然的呼应等，都不可挑剔，完美无缺，完美之极！

惟其完美无缺，完美之极，才暗示出其悲——完美之悲。

完美等于没有任何瑕疵，任何缺陷。没有任何瑕疵，任何

缺陷，就没有发展和完善的空间。没有发展和完善的空间，就意味着寿终正寝。寿终正寝岂不是一种悲哀？艺术和文化概莫能外。这是神社的一悲。神社的另一悲是，深掩在其完美形态下的日本民族自“悲”。

日本民族的自“悲”不仅是人类与生俱来，面对生死无常的终极自“悲”，还包括他们置身于孤岛上的处境之自“悲”。

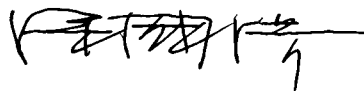
在5-6世纪或更早，由于航海术的不发达，孤岛上的日本与大陆文化少有接触。这使得神经纤巧敏感的日本民族在内心深处浓缩着强烈的被放逐感和凄婉苍凉的自“悲”感。但他们同时又是一支面对滔滔汪洋，孤立无援，为了生存不得不孤军奋战的民族。在长期的孤军奋战中，日本民族又养成了争强好胜的性格，练就了做事精益求精的能力。

因为自“悲”及自卑，日本民族想打翻身仗；因为好胜，日本民族的翻身欲得以强化；因为精益求精的能力，日本民族的翻身欲成为可能。这种从自“悲”，到欲打翻身仗，再到翻身成为“可能”的心理线路表现在艺术上，诸如，叙事画卷群中描绘战争或日本历史上重大事件的《平治物语画卷》(本书系[卷一]图55-60)，《蒙古袭来画卷》(本书系[卷一]图61-63)等。这些作品旨在夸张日本这个小小岛国自知已不如他的悲哀。无独有偶，神社的修建不仅是为了祭祀自然精灵，参拜祖先亡灵，祈求神灵保佑，亦是希望通过神社这种凝固的空间艺术，极展日本民族完美无缺的形式感和精益求精的手上功夫，以掩饰其对日本人种由来，对日本文化起源的两眼一抹黑，对自身历史家底的薄弱，对只能靠舶来文化起家的羞耻之“悲”。

因为自“悲”及自卑，因为要打翻身仗，所以，日本民族非常动脑，非常动手，还非常拿来。惟有如此，他们才能在中世以后渐渐摆脱中国文化的阴影，最终自立门户。改造或创造出叙事画卷、浮世绘、神社灵庙、日本刀、日本瓷器、和歌、俳句、“能”<sup>①</sup>等极有质感的艺术样式；才能在近现代“像彗星一般登上历史舞台”<sup>②</sup>，“又像彗星一般消失”；才能在当代成为继美国之后的世界第二经济大国。

尽管如此，这并不能消弭日本民族深藏在心底的，代代相传的“孤岛自悲(卑)”。因为第二经济强国只是此一时，彼一时，假如世界群雄并起，假如失去赖以生存的海外市场，日本的终点便是它的起点。因而，日本民族的自悲(卑)是命定的、遥遥无期的。

“美的极致是悲”是唯美大师川端做人从艺数十年后，站在玄学或生死无常的佛学角度对审美发出的悲鸣。没有对艺术极端的直觉，对艺术长期的浸润及对人生的大彻大悟，是根本不能对其解码的。为此，我在盗用其作为本文的标题后，自然不敢，也没这能力从学理上对“美的极致是悲”进行层层剥离。而只能绕道而行，以一种亦专业非专业，亦学术非学术，亦形而上非形而上——什么都不是的话语方式，对极富日本传统艺术质感的叙事画卷、浮世绘、神社等艺术样式作个人化的散说。不妥之处，读者原谅，不原谅，都行。

 2001.11.9

#### 注释：

- ①表面，重庆方言。
- ②莎士比亚《哈姆雷特》。
- ③此说最有力的文化支持是，日本旧石器时代(绳文时代)的《线刻小岩偶》，其纹样与中国桂林旧石器末期洞窟遗迹中的线刻石片一脉相承。
- ④故事，日本最早的叙事文学体。
- ⑤《雪国》P19。广西漓江版 1985.9
- ⑥《雪国》P3。
- ⑦《雪国》P15。
- ⑧法国意识流小说大师。
- ⑨美国著名文学派史家。
- ⑩毛泽东《沁园春·雪》。
- ⑪日本土生土长的歌舞剧。与日本古代民间舞蹈、神道及佛教仪式有关。
- ⑫《简明日本近代史》P1 天津人民版 1984.12。

#### 主要参考书：

- ①《发现者》丹尼尔·J·布尔斯廷 上海译文版 1991.1
- ②《雪国·千鹤·古都》川端康成 广西漓江版 1985.9
- ③《世界文明史》第二卷 爱德华·麦克若尔·伯恩斯等 商务版 1990.4
- ④《世界艺术史》(上) 艾黎·福尔 长江文艺版 1995.5
- ⑤《日本原创美术》(其中11卷)



## ● 古典陶瓷(下)

### No.1 伊万里 彩绘妇女图壶

鼓圆、饱满，像是要被胀破似的壶体以及纤细、娇小的腰部构成了该壶的优美外形。

壶身的三个方位上分别用红色和银色描绘了读书、卖花、跳舞的妇女。根据妇女的发饰及服装上的花纹图样等，可推测为日本宽文时代的作品。

图案中使用的银色正是当时的标志性符号。人物之上绘有菊和中国花草图案，这在日本伊万里瓷中很少见，还给人一种西洋感。日本在宽文时代接到荷兰东印度公司的大量订单，为此，其瓷器开始被西方接纳。该壶正是根据荷兰样品而制，因而带有明显的西洋风格。

### No.4 伊万里 彩绘风俗图壶

日本元禄时期用于出口的瓷器中，像这样的大型壶被批量生产，并不断出口海外。其金灿灿的形态充分展示了伊万里瓷的迷人。该壶壶身极为精细地刻画着青年小生、艺妓、侍女、云龙、凤凰、牡丹、菊花等中国纹样。如此组合，尤显其视面的优美巧妙。

由于釉涂满了壶的表面，彩画中有些细微的脱落。壶的内部成型颇为光滑，那是没有施釉的缘故。

### No.8 平户 青花山水图双耳手钵

雪白的磁体上，蓝色的楼阁山水图清新悦目，兔形的盖把及狮形耳别有意趣。其瓶体膨胀、瓶口略外翻、瓶肩呈狮子贴花纹，瓶口部还有放瓶盖的切口，瓶底部往内收，如围棋盒的底部。除瓶盖内侧及瓶口部，该瓶大部分被施以白釉。瓶体和盖的图纹仿中国清代青花楼阁山水图。同清代瓷器相比，其蓝色较浅，缺乏远近感，但它在日本平户瓷中仍不失

为一件精品。

### No.10-11 伊万里 彩绘唐花纹盖钵

该作品为腰部突出、量感十足的仿唐花纹容器。其器身、器盖等配有蓝色线框及红底金色的仿唐花草图样，菱形和十字形细节穿插其间。

日本伊万里瓷善于在精细的底纹上涂以鲜艳色彩，配以大器图案，以突出作品的视觉张力。

### No.14 伊万里 彩绘牡丹菊鸟纹狮把柄深钵

日本庆安年间，以荷兰东印度公司购买伊万里瓷器为契机，伊万里瓷器开始出口。此后，从宽文到延宝、元禄年间迎来了伊万里瓷器的鼎盛时期，其间出口的瓷器量难以数计。出口制品按照荷兰订单制作为首，钵、盆、碟、酒壶、偶人等日本式彩瓷亦受到世人注目，其中蓝花瓷尤为突出。俗称“染锦手”的这件容器也是出口欧洲的款式。该作品没有柿右卫门瓷那样华丽，但却更具日本伊万里瓷的典雅之气。

### No.15-16 伊万里 彩绘五艘船纹独乐形钵

这件作品属“伊万里瓷”的一种。“伊万里瓷”之名称于日本大正时期才开始采用，它是按一定的器形和图案设计风格来命名，而非其它指向。

该作品图纹设计以中国明代“古赤绘金兰手”为蓝本，以蓝、红、黑、绿等色为基调，再施以金色而成。故，极显光鲜华丽。五艘船这个名字是从钵体上的五艘荷兰船而得，其描绘极为细腻精美。这种风格的伊万里钵泛滥于17世纪后叶至18世纪初，它不仅限于出口欧洲，亦为了满足日本国内消费者的需求。

### No.29-30 伊万里 彩绘团龙纹钵

鐔状的口缘、颇有气势的钵体使该作品成为日本伊万里瓷中的杰作。其瓷面绘有蓝纹、彩绘团龙、菊状格子；浅黄圆纹和淡红玉纹从六个方位合围；淡黄圆纹内团龙和珠宝交替辉映；外侧四面都是白底蓝花……

如此优美的图纹在世界瓷器史上极为罕见。

#### No.34 长与 三彩钵

该作品为漏斗形开口大钵。其内外均施以斑点状的绿釉、黄釉、白磁釉、褐釉。

座盘出落稍显大，内部用了白瓷釉并绘上蓝色的双重圆圈。其质地轻薄、手感极佳，足见制瓷工艺的高超。

#### No.40 伊万里 彩绘海浪纹钵(红底)

波涛间跃之欲出的鲤鱼被红底的仿唐花草纹镶边，并构成了这件精美华丽瓷钵的看点。该钵口部呈水平弯曲，其图纹相互穿插辉映及红釉的大胆使用，使这件瓷器成为日本伊万里瓷中的精品。

该作品可能制于日本元禄年间(1689-1710年)。

#### No.45 伊万里 彩绘赤壁赋钵

此钵描绘了宋代文人苏东坡颇负盛名的“赤壁赋”及东坡在赤壁舟游的情景。

伊万里珍贵的“永乐年制”纪年铭在钵之正中央，周围扇形白底恰好构成一视窗。透过视窗可见苏东坡在赤壁前泛舟抒怀。另外，其红底上有银泥书赤壁赋，并用绿底金泥龟甲纹为其镶边，此红绿对比极为鲜艳，虚拟的视窗极为通透，给人一种抚腮遐想之感。

该瓷钵呈浅兜钵形。钵边有少部分垂直向上，钵面有彩绘的蔷薇和藤草，其间隙处则依次画有蓝纹鸟及篆书的“寿”

字。底座内正中彩绘着绳状叶纹，叶纹两旁环绕着红色连锁纹……

《彩绘赤壁赋钵》以中国古典文学题材为对象，其设色、制瓷工艺都达到了极为完美和谐的地步，极显18世纪日本陶瓷艺术的视觉魅力。

#### No.49 柿右卫门 青花山水图大钵

钵的半腰处凹陷，其内绘有鹭；钵颈部的松、竹、柳、鸟等都被细而浓的线刻画得雅致灵动……这便是该作品的诱人之处。

#### No.52 伊万里 青花山水鹰纹大钵

据说，有田在日本江户时代初的庆长到元和时开始烧制青花瓷器。最初从事瓷器烧制是旅日的朝鲜归化人，其代表人物当数李参平。从此之后，青花瓷便扎根日本。到了17世纪前半叶，日本已经能够烧制具有本土特色的非常优秀的青花瓷器。这件青花山水鹰纹大钵可称为江户初期日本瓷器的代表作，它受过朝鲜李朝青花瓷影响，更受到盛极一时的中国明末染釉瓷的浓厚影响。

早期日本伊万里瓷器中，最有魅力的还当数大钵，该大钵在其中又算烧制得尤为精美的一个。

#### No.53 古九谷 彩绘龟甲牡丹蝶纹大钵

牡丹上配以蝴蝶图样更具有日本古九谷瓷风格，而在伊万里、柿右卫门样式的彩瓷中，至今却未见一例。

该钵钵缘上的龟甲连纹非常独特，其绘画的主流纹样与颇具创意的图案巧妙地结合，一反日本的彩瓷的纤巧，呈现出一种厚重美。

#### No.66 伊万里 青花日本地图角盘

长方形边框中用青色勒出日本地图。画面的上方有两只从云端向下鸟瞰的仙鹤，海面上蓝色的波涛荡漾，口颈部为波形条纹……用地图纹样来组成瓷器的创意，给人留下了很深的印象。

到了江户后期，俄国、英国、美国等国家的船只开到日本，日本的对外宣传意识不断高涨，以此为背景就制成了类似瓷艺。

#### NO.72 锅岛 彩绘荞麦花畑纹盘 尺盘

日本锅岛彩瓷盛期时的极品之一。

浓淡协调的蓝底上运用了红、黄、绿等色，芦苇充满铁釉的质感，背景的薄琉璃釉和前景的青磁釉使画面充满深度与动感。这就是该瓷器出彩之处。

#### NO.73 锅岛 彩绘扇面红叶秋草纹盘 尺盘

这也是鼎盛时期的日本锅岛名瓷之一。以碧海波涛为背景，扇形的彩色部分描绘着充满淡淡清凉感的胡枝子和枫叶。

极为精细整齐的碧波纹用水墨印染而成，其线条细致均匀且极为流畅。画师的高超技艺可见一斑。

背面有三面蓝绳饰七珍图，此为七宝相连图。它是锅岛盘、碟约定俗成的独特纹样。

#### NO.84 锅岛 飞蝶越海青花瓷盘 尺盘

一群可怜的蝴蝶想要飞越一望无际的大海，这就是该盘的创意。

该盘下半部分是波涛汹涌的大海，上半部分是以霞雾弥漫的大海为背景，十几只蝴蝶正在空中飞舞。

飞溅的浪花、层层波涛、还有向四面八方飞散的轻盈蝴蝶构成了极为精彩的画面，致使此盘成为日本著名传统名瓷

之一。

#### NO.102 柿右卫门 彩绘团龙纹陶板

四角板正中有红边彩纹团龙，四角黄底上有彩色牡丹、藤草纹样。团龙形态的轮廓用极为细致的黑线圈边，着色也显示了极为精湛的手工艺。例如，团龙鳞片周围由浓渐淡的着色就强化了主体的体量感。

该作品充分展示了日本柿右卫门瓷在绘制工艺上特点。

#### NO.106 木米 青花龙涛纹手提套盒

日本享和二年出版的《煎茶早指南》中有这样的记载：“左兵卫(木米)深得仿制唐物之妙。”享和二年木米即刚开始制陶，享和六、七年的时候，木米对制陶充满热情。

该手提套盒上的龙涛纹系模仿明万历染瓷。

由此可见，17世纪时日本陶艺所受中国明代纹样的影响。

#### NO.108 伊万里 彩绘山茶纹大酒壶

该壶纹样的韵味与初期日本伊万里染瓷有几分相似，花色图案的着色尤为鲜艳，造型亦仿中国古陶瓷。

#### NO.110 伊万里 彩绘牡丹纹八角大花瓶

算盘珠状的腰部、喇叭状大开口的八角形大花瓶。

瓶身有蓝纹彩绘牡丹和木栅栏，其上半木瓜形部分间绘有狮子戏珠和凤凰图；瓶颈下有白底、红底的八个框，框上刻有各式花纹；瓶口上有两处弯曲的菊花枝，瓶口边缘则被描成红色；底座和容器内部都有露胎；内侧有明显的旋转痕迹。这便是该大花瓶在形态上的构成元素。也是该瓶成为日本伊万里瓶中精品之视觉依据。

编写：李兵

统稿：涂国洪