

日本风景画精品赏析

RI BEN FENG JIN HUA JING PING SHANG XI



刘晓路 编著

72.13.2.1
L737
C

日本风景画精品赏析

RI BEN FENG JIN HUA JING PING SHANG XI

刘晓路 编著



湖北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

日本风景画精品赏析 / 刘晓路编著.
- 武汉: 湖北美术出版社, 1997.7
(日本艺术精品赏析)
ISBN 7-5394-1001-9

I. 日…
II. 刘…
III. 日本 - 风景画 - 鉴赏
IV. J 23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 19682 号

策 划: 韦 冰 封面设计: 曹 丹 版式设计: 韦 冰
责任编辑: 韦 冰 技术编辑: 祝俊超

日本风景画精品赏析

刘晓路编著

出版发行: 湖北美术出版社	邮 编: 430077
地 址: 武汉市武昌黄鹤路75号	电 话: 86787105
制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司	经 销: 新华书店
版 次: 2000年6月第1版	2000年6月第1次印刷
开 本: 889mm×1194mm 1/16 印张: 4.75	印 数: 1-3000册
ISBN 7-5394-1001-9/J · 908	定 价: 33.00元

作者简介

刘晓路,1953年12月生,现任中国艺术研究院研究员、外国美术研究室主任、硕士导师。1981年毕业于邵阳师范学院中文系,1984年毕业于中国艺术研究院研究生部美术系,获文学硕士学位。曾任《中国大百科全书·美术》责任编辑、《美术史论》副主编。为中国美术家协会、中国翻译工作者协会、中华美学学会、中日关系史学会、日本东方学会会员。曾作为东京大学、东京艺术大学、哈佛大学、加利福尼亚大学访问学者,在日本、美国、韩国进行研究工作。长期从事中国和外国美术研究,出版有20余部著作,主要有《日本美术史》(获国家图书奖)、《20世纪日本美术》(获孙平化基金奖)、《中国帛画与楚汉文化》、《春秋战国艺术史》、《五代两宋美术》、《中国经济地理》(获国家图书一等奖)等,译著有《美学百科全书》。擅长书法、中国画、油画。

编 者 的 话

在一大堆书籍、乱纸和残碎的胶片中,《日本艺术精品赏析》丛书的文稿和图稿终于脱颖而出了,我心中有一种很不轻松的感觉。

本丛书共分3集,分别为风景画、美人画、花鸟画。每本书相应承蒙当代中国著名的风景画家周韶华先生、人物画家蒋采苹先生、花鸟画家金鸿钧先生作序。三位先生都是我极为尊重的老师,不但人品和画品均佳,而且对绘画理论都有专深的研究。他们的序言从而使丛书增添光彩。在此向他们由衷地表达敬意和感谢!

为了便于读者比较地欣赏和借鉴吸收,本书的“序”后各有我的一篇长文,全面介绍该绘画门类的发展过程、代表画家和作品,以及技法、工具、材料等,兼谈与中国及西方同类画种的比较,以便于读者赏析借鉴;每本书各精选100多幅代表作的彩图,按照美术发展顺序编排,将同一画派、同一画家的作品排在一起,选择的重点在具有民族特点、与中国画和西方油画风格不同的作品;每幅作品有百余至上千字不等的画家简介和作品赏析,并尽量注明了作者、作品名称、年代、质地、材料、尺寸和收藏地点,既达到国际规范化,也有利于读者进一步了解和研究。

中日美术有着渊远流长的交流史,而在当代这种交流更频繁,美术界和美术学院师生对日本画的兴趣增加。文化部于1998年3月起开办了利用矿物质材料的工笔重彩画高级研究班,为期4个月,还将长期办下去,增大了该丛书的社会意义和市场前景。希望这套丛书对于画家朋友及其他读者都有所帮助。

由于资料、选择角度和水平的原由,个别有成绩的画家和有些代表作品可能没有选入,文字的准确、详略也不一定得当,敬请读者朋友提出宝贵意见。

目 录

序·····	1
日本的风景画·····	2
一、古代山水画	
1. 山水画的初创期·····	5
2. 周文和雪舟时代的山水画·····	7
3. 从狩野派到宗达光琳派·····	11
4. 文人和圆山派山水画·····	13
5. 浮世绘山水画·····	19
二、近代日本画风景	
1. 新日本画风景·····	20
2. 新古典主义风景画·····	27
三、战后日本画风景	
1. 日本画的洋画化·····	35
2. 院展系列和丝路历史风景画·····	36
3. 创造美术社——创画会系列·····	40
4. 日展系列·····	42
5. 东山魁夷的风景画·····	52
6. 自由画家系列·····	58
四、油画和水彩画风景	
1. 20 世纪前期·····	61
2. 20 世纪后期·····	64
编者的话·····	封一
主编简介·····	封二

序

周韶华

(中国美术家协会常务理事、湖北省美术家协会主席)

艺术的民族性与人类文化发展的关系,不仅是史论家关注的问题,而且是画家艺术实践中时常碰撞的问题。任何一个民族要想使本土艺术重新获得发展的优势,就不能不敞开胸怀去进行跨国艺术交流,在优势互补中升华本土艺术,这是发展进步的优化选择。刘晓路君的系列专著之一《日本风景画精品赏析》,史料翔实,系统全面,脉络清晰,论述精辟,是研究日本风景画发展的重要著作,对中国画家具有借鉴的针对性。

日本绘画的特色风貌,渊源于日本的民族性。在世界上的各个民族中,对外域的先进科技文化成果最能作出良性反应的,日本国是其中之一。只要她发现某种更为优越的文化,就有承认这种文化的心态,并且积极吸收消化,使之日本化。号称引进大国的日本,从不把外域的优秀文化拒之门外。民族意识与传统观念极强的日本,有随机应变和灵敏反应的主动精神,特别是具有一种为了追求的目标而赴汤蹈火的民族性。

在6世纪到8世纪期间,日本对中国隋唐时期文化的崇拜,就像哥伦布发现了新大陆,犹如世界发现了雅典、罗马和金字塔一样。这时日本共派出遣唐使达19次之多,对中华文化广征博采,派驻中国的留学生则不计其数。从13世纪到16世纪以及宋元以后,中国的佛教绘画和水墨画曾风靡日本,出现了像雪舟那样学中国画的巨匠。至18世纪,还出现了以中国文人画为楷模的南画运动。到本世纪初的富冈铁斋等日本画家,对中国艺术精华的把握到了极点。

但自明治维新以后,由于中国在甲午海战中的

失败,日本人扭头面向欧洲,似乎发现了欧洲“新大陆”,转而朝拜欧洲。二战后则倾倒在美国面前。目标转移,文化参照也随之转向。

尽管如此,日本风景画的东洋文化风貌仍然根深蒂固。大体上有两路,一路是以色彩为基调的工细风格(从大和绘到宗达光琳派这一系统);另一路是以水墨为基调的写意风格(受中国传统影响的这一系统)。从整体上看,日本近代风景画所淡化的是从中国古代借鉴过去的线条和书法,保留的是自身的民族精神和美学感觉,争取的是西方的认同。

日本风景画倾向于感觉性的外在效果。在日本画家眼中,美在形式,美在色彩,美在漂亮。那种极其细腻的感情和雅静的美学意识,对柔弱美、淡泊美、忧患美和瞬间美的非凡的感觉力,可以把日本风景画称之为“调和式的优美形式”。在二战结束后这半个世纪中,西洋的写实主义日本化了,新旧交替的使命得以完成,真正实现了艺术由传统向现代的转型,确立起现代的日本画的东洋风貌,并且进入高峰期。

巨人的时代产生了巨人。活到九十高龄的东山魁夷是日本现代风景画巨匠。与他同时代的大匠高山辰雄、加山又造、平山郁夫等形成群峰林立的辉煌时代。这部专著重点描绘了这一发展过程。

日本现代风景画是在漫长的历史文化中孕育,经过东西方文化的优化选择,最终以民族性为根本完成了向现代化转型。他们的艺术命运与我国有着许多相似的经历,足资我们借鉴。刘晓路这部专著的出版,正当其时。

日本风景画

一

“风景画”(landscape painting)的概念产生于西方,它的汉字形式是日本人在19世纪发明的,20世纪初传入中国。但所谓“风景”,在日语中的涵义比中文要广泛,能够容纳一定人物和静物的空间均可称之为风景,既包括室外景物,也包括室内景物。即使在今天,在日本报刊上也能频频看到“教室风景”、“讨论会风景”之类的照片标题。

从世界的角度看,中国的山水画也是风景画的一种,在英语中被译为Chinese landscape painting,即中国风景画。山水画甚至是风景画的最主要的一种,那么风景画就是由中国人创造发明的。中国的山水画,比西方的风景画早1100年左右,而日本风景画的起源则比风景画一词的产生早1000年左右。在目前的美术概念中,中国人有区别地使用风景画和山水画两个词:一般说到风景画时,往往是指油画或水彩画等西画领域;而对于古代风景画则称山水画。本文使用的风景画是广义的,既包括一般风景画,也包括山水画。

《历代名画记》记载:刘褒在汉桓帝时任蜀都太守,“曾画《云汉图》,人见之觉热;又画《北风图》,人见之觉凉。”这是直接以绘画表现《诗经》中《云汉》和《北风》这两首诗的意境。它不仅出现诗画的结合,而且无论从题名还是从内容,都应该是山水画。由此,山水画的滥觞期可以追溯到东汉。而在东晋时代,顾恺之和宗炳时代应该画出了早期的山水画。隋代展子虔的《游春图》是迄今保存最早的独幅山水画。至唐代,山水画成为中国画的一大门类,“山水之变,始于吴,成于二李”。在五代两宋,山

水画迎来全盛期,荆关董巨、李成、范宽、郭熙、米芾父子、王希孟、刘李马夏、牧溪玉涧等画家形成多种风格,山水画从此成为中国画坛的主流。元明清时期更是山水画的一统天下。与西方的风景画侧重于人工加工过的牧歌式田园森林风光相比,中国山水画则更多地侧重于非人工的高士樵夫式的自然山水风光,尤其侧重于“山”。而像《清明上河图》那种表现城市人文风光的画,在西方也许可以列入风景画,而在中国则一般列入风俗画。

一般来说,人物画与生活、时代结合得较紧,而风景画则相对脱离时代,逃避现实,追怀过去,退居山林,不食人间烟火。五代山水画悲壮,北宋山水画苍凉,南宋山水画刚劲和清丽相兼,元代山水画潇散,明代山水画坚实,清代山水画荒寒。

西方独立的风景画形成于17世纪的荷兰画家雷斯达尔(Jacob van Ruisdael)。然而,长期以来西方绘画不是以风景画而是以人物画为中心发展的。直到19世纪巴比松画派尤其是印象派兴起,风景画的地位才骤然提高。总之,西方独幅风景画的形成比中国至少晚了1100年,而风景画成为主要的画种也比中国晚了1100年。在西方,从来就是人物画占统帅地位,西方的风景画从来就不曾像中国的山水画那样成为画坛的主流。

二

在风景画发达的两个国家——俄罗斯和日本,其地理风貌是截然不同的。俄罗斯横跨欧亚大陆,地大物博,而日本则为太平洋上的岛国,狭小拥挤。它们的风景画产生的环境和发展历史都不相同,但都存在着一种共同的乡愁、忧患的意识,甚至是悲剧意识。俄罗斯的更显得沉重,而日本则更显得伤感。

俄罗斯的列维坦以风景画深刻揭示了当时压抑的社会情绪,被称之为历史风景画,如作品《通往弗拉基米尔之路》。而日本的东山魁夷却以对自然和人生深深的依恋情结来画风景,则显得伤感,如作品《花明》。以东山魁夷为代表的这种意识,在日语中称之为“物之哀”(mono no aware)。

日本在地理上属于亚洲,却不是大陆;属于太平洋,却不是海洋。它最初与亚洲大陆连在一起,大约30-40万年前由于地球板块的移动而与大陆游离。至今它仍是处于亚洲东部北太平洋上的群岛国,由本州、九州、四国、北海道4个大岛和3900多个小岛组成,领陆面积只有377 748平方公里,为欧洲的3.56%,中国的3.93%,美国的4.03%。但是,它的地理环境有两点极其突出:首先,由于这些岛屿散布于浩瀚的太平洋中,它们所达到的范围为东经123度到154度,北纬20.25度到45.5度,大约各相当于中国的二分之一。所以日本的领陆虽不大,但所跨的经纬度却是领陆面积相近的国家中最大的。其次,日本的海岸线长达34 000公里,几乎与整个欧洲一样长,在世界所有的国家中,仅次于领陆是它45倍的俄罗斯(40 000公里)和同样是岛国而领陆是它5倍的印度尼西亚(35 000公里)。换句话说,日本每1 000平方公里就有90公里的海岸线,这个比例数字为欧洲的25倍,俄罗斯的39倍,印度尼西亚的近5倍。海岸线长又使它领海范围扩大。根据国际法,国家领域(广义领土)包括领陆(狭义领土)、领水(含内水和领海)、领空。因此,日本的广义领土面积比狭义领土要大得多。

四面环海的环境,使它构成阻挡外来侵略的天然屏障,又形成向外学习、对外扩张、对外贸易的坦途。弹丸小国、高密度的人口(日本的太平洋沿岸是世界上人口密度

最高的地区,本州岛是世界上唯一拥有1亿人口的海岛)和单一的民族结构,又迫使日本必然具备高度的内聚力。

古代的日本大大得惠于海洋。在中国苦于北部边患时,日本的周边除了靠近强大而温和的中国外,没有任何能对它造成威胁的国家。即使有,也没有能渡海远征的能力。唯一的外侵来自横扫欧亚的蒙古人,但也以在海上受挫而告有惊无险。如前所述,中国没有对外扩张的野心,却有着高度发达的文化,所以日本从这个强大的邻国那里不是受到危害,而是承受了无比的恩惠。再加上日本人天生好学,其文化也迅速得到发展。日本的扩张性早在7世纪就初次显露。大化革新(646年)不久,日本就以微不足道的国力出兵朝鲜半岛,扶植百济,插手三国战争,与强盛的唐朝间接抗衡。至14世纪,数百人甚至三五结群的倭寇竟也敢袭扰大明帝国。作为泱泱大国的最高统治者,明太祖开国登基后的最初法令之一,竟然是防止倭寇的海禁(1371年)。海禁并不能阻挡小小倭寇的骚扰,反而捆住了自己作为东方巨人的手脚。而当时的中国已经拥有全世界最强大的船队,30年后由郑和率领浩浩荡荡七下西洋,在西方人看来,这无愧为绝世壮举,但又对它毫无政治、军事、经济目的的壮举而百思不解,或许只能解释为古代旅游吧!

日本的地理环境有其特殊性,领土狭小,没有壮阔的大江、高原、平原,多火山,多地震,多台风,多海啸;但四季分明,雨量充沛,气候温润,适应万物生长,因而植被茂盛,森林覆盖率达66%,居世界前茅。人们追求自然主义,但又是人工的、装饰味很浓的自然主义。

正由于日本是一个多火山、多地震、多台风的国家,日本人无法

与这些排山倒海的爆发性自然力抗争,只能追求与自然的和谐。另一方面,日本列岛的气候温润,四季分明,培养了日本人对自然的敏感。比如,樱花是日本的国花,每年一度的开放,樱花从最南边先岛群岛的八重山率先吐蕾,然后依次如电波一样向北推移到冲绳、鹿儿岛、北九州、京都、东京、青森、札幌、稚内,所到之处被称为“樱花前线”,吸引了倾国关注的目光,这在世界上绝无仅有。因此,自然主义是日本美术的一大特色,它与工艺装饰性并非对立,而是和谐统一。日本美术绝少过份夸张和强烈的表露,而是倾心于一芥小草、一片树叶、一朵无名花、一颗碎石,让人从中慢慢体会浓郁和细腻的人情。恰恰在日语中,“浓郁”和“细腻”是一个词,这在各国语言中极其罕见。当向日本人说到ニホヤガ时,日本人马上理会到你要表达什么;而对中国初学日语的人说同样的词时,往往不知道你究竟是说浓郁,还是说细腻。日本美术有时以片山独枝寓意江山万里的盛景,鸟语花香暗示四季的变迁,枯淡山水象征着峰峦苍翠、流水淙淙。它注重内在的含蓄甚于外露的辉煌,追求洗练的高雅甚于繁丽华奢。日本美术的审美情绪——幽(深奥)、玄(神秘)、佗(清淡)、寂(静谧),使人们在凝神静察中品味着最深层的美感——物之哀,即对自然和人生的深深眷恋和淡淡感伤。这种自然主义又浸透着人的情愫。例如,日本画家东山魁夷为了迎接客人的到来,首先将庭院打扫得干干净净,然后摇动树枝,使红叶轻轻落在清洁的庭园上,形成人工的自然景象。

三

日本文化自古受中国的影响,但在绘画领域,直到平安时代前

期,主要是接受了佛教人物画。至于同期的中国唐代山水画,并没有在日本产生多大的影响。相反,日本的风景画产生于平安后期的民族绘画——大和绘屏风,最初称为“四季画”、“名所绘”(即描绘日本名胜古迹的画),比中国晚了100多年。它有些类似于德国的丢勒和阿尔特多费尔的地志性风景画。镰仓时代又把它发展为长卷形式,称“绘卷物”。也就是说:日本早期的风景画“四季画”、“名所绘”,将风景画的两大时空要素——季节和地点统一起来,又采用大和绘屏风和绘卷物这两种形式。屏风画尤其讲究装饰性,对于天空,中国山水画往往处理为空白,屏风风景画却大量使用金箔和银箔填满,构成华丽的装饰性。

在这个阶段,日本已中止了遣唐使,与中国的官方联系已中断,唐风文化衰退,国风文化崛起。因此,日本早期风景画的产生与发展和中国山水画没有直接的关系。

直到相当于中国元代的镰仓后期,日本才真正开始接受中国的山水画,接受的是南宋以马远、夏圭为代表的院体山水画(值得注意的是,这里甚至没有包括院体山水画的创始人李唐和刘松年)和以梁楷、牧溪、玉润为代表的禅宗山水画。这些画恰恰为同期的元人所嗤之以鼻。以后,日本人虽然不断受到中国山水画的影响,但接受到的仅仅是偶然传播到日本的个别画风,更远非中国画坛如元四家、明四家、清四王这样的正宗流派。到了相当于明代的室町时代,日本在诗画轴山水画上开始出现周文这样的大师。然而,周文从未到过中国,他的诗画轴山水画是由传到日本的南宋院画山水和禅宗画山水拼凑而来的。但从他以后,山水画开始在日本画坛上占据了主要地位,并早于西方500年。

雪舟是最早到中国并进行了大

量写生的伟大的山水画家。他第一次在写生的基础上消化了南宋马远、夏圭、梁楷、牧溪的笔墨样式(如作品《四季山水长卷》),并开始了山水画的民族化(如作品《天桥立图》)。狩野元信则把这种民族化的努力进一步落实到色彩和屏障的形式上。随后,在桃山时代的大型障壁画上,出现狩野永德那种金碧辉煌的古都风景画(如作品《洛中洛外图》屏风)、长谷川等伯那样水墨淋漓的森林风景画(如《松林图》屏风)。

江户时代是日本山水画的高峰期,出现众多的山水画流派。其中,最重要的有四个:

(1)以俵屋宗达、尾形光琳为代表的装饰风景画派(如作品《红白梅图》屏风),将花鸟和山水结合起来;

(2)以池大雅、与谢芜村、浦上玉堂、渡边华山为代表的文人山水画派,将传入日本的明清山水画的结构打散,创造出重新组合的山水画;

(3)以圆山应举、吴春为代表的写生风景画派,通过浮世绘最早掌握了透视画法;

(4)以葛饰北斋(如作品《富岳三十六景》)、歌川广重(如作品《东海道五十三次》)为代表的浮世绘风景画派,最早以似幻灯片般的形式,组成长篇风景系列画。

浮世绘风景画在世界画坛上独树一帜。沿着日本的东海岸,以日常风光为题材,它实际上是实地风景写生的真正开始。想不到,这成了表现大工业革命前夜的日本传统风光的最后一幕。果然,这些风光转瞬即逝,似乎从第二天起就永远不复存在了,因此浮世绘具有“留下照片”的特殊意义,被称为“江户时代的百科全书”。但浮世绘与同期的法国巴比松画派不同,采用的从来就不是自然主义而是装饰主义的手法,由此

引起印象主义和后印象主义画家的共鸣。

四

日本接受西方风景画的影响,始于桃山时代。近代以来,日本确立了与西洋画和中国画相对的日本画这一概念,逐渐抛弃山水画一词,而专用风景画的概念。虽然在油画领域也出现一些风景画大家,但真正在风景画上树立起民族风格,还是在日本画领域。日本画的屏风形式远比中国画的卷轴形式容易与西画的画框形式接轨。

表现自然的绘画,西方称之为风景画,而古代东方则称为山水画。它作为一个独立的画种,日本产生于10世纪,而西方产生于17世纪荷兰的雷斯达尔,因此日本比西方早了700多年。日本人自古采取亲近自然的态度,率直地感受自然之美。大和绘中就呈现出浓馥的自然气息。以后,在以雪舟为代表的汉画、以池大雅和与谢芜村为代表的文人画中,也产生了与中国山水画感觉不同的名作,如狩野元信、长谷川等伯、尾形光琳、葛饰北斋、歌川广重、桥本雅邦、富冈铁斋、横山大观、菱田春草、竹内栖凤、今村紫红、速水御舟等人的山水画就以与中国画完全不同的面貌出现。

也许因为领土狭小,日本鲜有中国、俄罗斯那样波澜壮阔的风景画。日本的风景画有一个西方和中国都没有的特征:不是用广阔视野展示风景,而是多注目于自然一隅;不是远景、中景、近景的组合,而是近景,就像用长焦镜头将景色拉近一样。它从一棵小草、一颗碎石、一朵无名花上见出大自然的生命,捕捉自然机微,极为敏感,如尾形光琳的《红白梅图》、菱田春草的《落叶》屏风。由此,日本的风景画有时不能严格区别

于花鸟画或静物画,许多画既可以看作风景画,也可以看作花鸟画或静物画。

20世纪前期是日本风景画蓬勃发展的时期,先后出现新日本画运动和新古典主义思潮,涌现出如横山大观、菱田春草、竹内栖凤、川合玉堂、土田麦仙、安田靫彦、小林古径、今村紫红、速水御舟、村上华岳、川端龙子、富田溪仙、前田青村、福田平八郎……这样一批大家。

五

战后的日本风景画以画框形式和厚涂的新面貌出现。在题材上,倾向于在工业文明中追求无污染的绿色,在城市文明中追怀荒芜的沙漠。

东山魁夷在绿色世界的岛国风景画中做出了杰出贡献。如前所述,日本是一个森林覆盖率达66%的国家,在日本旅行投入眼帘最多的二种颜色是绿色和紫色。绿色是日本风景画的基调,而在烟岚中的层峦叠嶂则呈现为紫色。与中文“山青水秀”相对的日语为“山紫水明”,所以日本的风景画中,青色和紫色用得特别多。

还应提到平山郁夫的风景画,他的画名为丝绸之路和佛教题材,但另一方面完全可以视为丝绸之路的历史风景画。这是黄色和棕色的风景画,对于日本人来说,这又是异国风景画。他在长达30多年的时间内,到过丝绸之路经过的全部30多个国家写生旅行。只有到达高度文明的人类,才能欣赏到这种渺无人烟的沙漠、戈壁、雪域之美。

此外,山本丘人和加山又造的男性画风、横山操的由大块色构成的画面,也颇有特色。尽管它们与西方的相比,显得小巧玲珑,装饰味十足。

一、古代山水画

1. 山水画的初创期

在东方艺术宝库——正仓院中，保存着奈良时代的一些蜡染的山水画屏风(图1)，为日本最早的山水画。

以后，日本山水画成熟于平安时代前期的风俗画中。当时著名的风俗画，有在琵琶的捍拨(为保护弹拨面而贴的皮)上描绘的《骑象胡乐

图》。这种题材兴盛于东西方文化异常活跃的中国唐代。此图中，赤衣童子在白象背上跳舞，大胡子西域人击鼓。二童子中，一人吹笛，一人吹尺八伴奏。背后悬崖陡峭，飞瀑自高处泻下，夕阳染红了天空，归雁成列栖落水边。画面既写实，又充满诗情。如果没有人物，它完全可以作为一幅成熟的山水画来看。其他的乐器拨面画，大多数表现狩猎场景，而且采取古风样式，由此可见奈良时代并存着新、旧两种画风。

完全以自然风光为题材的绘画，有麻布墨画《山水图》。它所描绘的是在寂静的水边垂钓的自然景象，与上述以险峻山峰为背景的一系列作品似属于不同系统，而与后世的大和绘山水画又有着源流关系，从中可以窥见当时绘画的多样性。相反，在另外一幅作品——苏芳金银山水绘箱的表面，描绘的金银泥绘《山水图》，则与《骑象胡乐图》同样，显示出唐

代山水画“重峦叠嶂”的特征。

平安后期的绘画，最初仍受唐朝画风的强烈影响，以后逐渐创立日本独具特色的独立画种。在世俗画领域，与唐风题材并列，开始表现日本的山水及四季景物，并产生新的民族画种——大和绘。

1053年落成的平等院凤凰堂，以扉绘和壁画形式出色地使佛画和风景画融为一体。在中堂扉门、侧壁、来迎壁背面的板面上，有描绘着《观无量寿经》所说的九品往生来迎图。各画面的上方置色纸，书写着经文的相关部分。画面上充分利用日本的山川来表现佛、菩萨来迎的情状。佛、菩萨和山水背景极其和谐，绘画技巧达到成熟的境地，可以视为佛画和山水画在和样表现形式上的出色融合。佛和菩萨的群体乘着半透明的白云，画面充满着梦幻般的美。它还包含着较多的大和绘要素。有的画面描绘水边放牧的情景，牧马自由地漫步于大

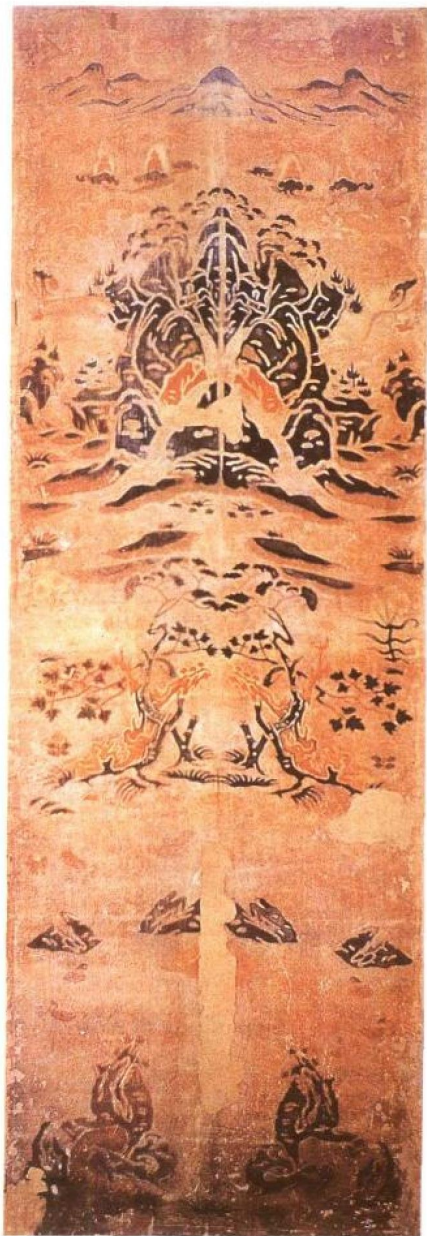


图1 山水蜡染屏风。148cm × 54cm，正仓院宝物，奈良时代，奈良正仓院藏



图2 山水屏风。六曲一双。绢本着色，各146.4cm × 42.7cm，国宝，平安时代后期，京都国立博物馆藏

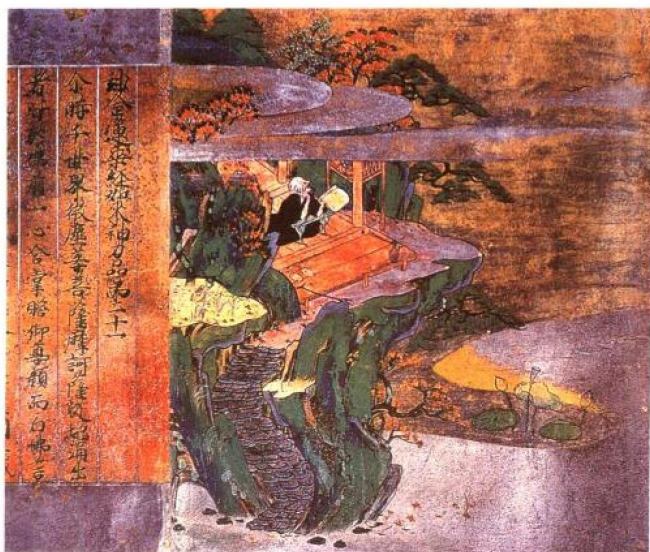


图3《法华经》中的山水图，《平家纳经》三十三卷之一，绢本着色墨书，26.4cm × 148.6cm，国宝，1164年，广岛严岛神社藏



图4《琴弹宫缘起》，绢本着色，92.5cm × 107.5cm，重要文化财产，镰仓时代，香川观音寺藏

地，说明当时即使在画佛画时，画家的眼光仍投向自然的生活。

平等院凤凰堂扉绘，是早期大和绘中最值得注意的遗品。它作为来迎诸尊的背景，每面都画满了日本的四季风光：北扉为春景，东扉为夏景，南扉为秋景，西扉为冬景。处处可见有和歌（日本的一种诗歌）情调：水边枯苇，薄雪初霁，戴笠农妇驾一扁舟，一群野马游于苇丛，成列归雁从海上飞入山林，小鹿奔跑于秋原……近处是顺着平稳山势缓缓流淌的小河，远处为苍茫的大海。该画在色彩上以石绿、石青为基调，暖色较少，而在来迎的佛和菩萨形象上则配以金、银、丹、青等色，试图通过色彩的对比突出诸尊形象。在这幅大型四季山水大和绘中，点缀着极小的来迎诸尊，两者浑然一体。因此可以认为：它代表着和样绘画的真正建立。

宫廷内的大和绘有：清凉殿的《四季屏风》、《宇治网代布障子》、《嵯峨野小猎鹰》。早在9世纪后半期，描绘四季景物的四季绘、月份绘、名胜绘等障屏画，已经大量出现。它们在大画面的山水画中，将分别独立的小景随色纸巧妙配置，并书写对其小景即兴咏成的和歌。905年成书的《古今和歌集》中就出现相

当多反映与大和绘关系的和歌。“大和绘”一词最初见于文献，可以追溯到文德天皇时期（850—858），至9世纪末使用频率剧增，可以推测其时以日本风物为题材的大型绘画已蔚然成风。

然而，这些大型绘画见于文献虽多，留存的遗品却是凤毛麟角。教王护国寺流传的山水屏风（图2），是在灌顶仪式时使用的，可能是表现唐代诗人白居易山林幽居的唐绘屏风之一。人物、衣纹的晕染、水波、树木、岩石的表现仍恪守唐画手法，整体上却呈现出平易近人的和样风貌。由此可见，它已属和样化完成期的作品。但它与平等院凤凰堂扉绘相比，细部多存古态，原本也许是唐画，一说是11世纪末之作。

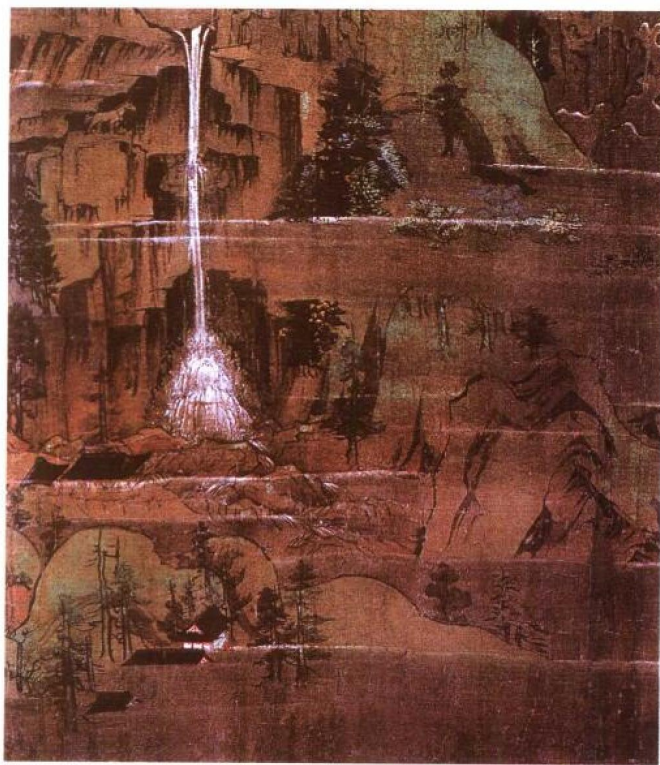


图5 圆伊《一遍圣绘》（卷三，部分），绢本着色，37.9cm × 924.6cm，国宝，1299年，京都欢喜光寺藏

神护寺山水屏风，可能作于12世纪末期到13世纪初之间，从中可以窥见平安时代大和绘展开的诸相。它与教王护国寺流传的山水屏风一样，内容大都为拜访山中隐士之类。但教王护国寺的那件为唐绘，而这一件为大和绘。它根据日本的故事，其表现形式也纯粹为日本风格。在

大画面的山水中,随意添加的小景极精;石绿、石青交织的山丘土坡上,时而点缀着银泥,与平家纳经中所见的所谓平家时代趣味有着相通之处。

此外,佛教题材的绘卷物中,也不断出现山水画面(图3-5)。由此,山水画的两种主要存在方式——障屏画和卷轴画业已成立。

2. 周文和雪舟时代的山水画

15世纪前期,是周文领导画界的时代。早在14世纪南北朝对立、政局不稳的时期,日本道释画出现了丰富多采和风格多变的局面。14世纪末,由足利义满将军奠定了足利幕府的基础。进入15世纪后,迎来了所谓北山文化时代,水墨画也形成稳定的样式,水墨山水画尤其成为强大的潮流,它作为日本绘画史上真正最早的风景画而具有划时代的意义。由于当时画坛的中心人物为周文,画迹又多为诗画轴山水画,所以15世纪前期可称为周文时代或诗画轴山水画时代。它还可进一步分为三个阶段:(1)第一阶段为周文以前的应永前半期,(2)第二阶段为周文开始活跃的应永后半期至永享期,(3)第三阶段为周文样式完成的嘉吉、文安期。

第一阶段的诗画轴山水画有:《柴门新月图》(1405年,藤田美术馆藏)、《芭蕉夜雨图》(1410年,日野原家藏)、《溪荫小筑图》(1413年,京都金地院藏)、《瓢鲇图》(约1415年,如拙笔,京都退藏院藏)。《柴门新月图》是写杜甫草堂诗意的山水画,但赋予日本式的情趣,上有玉畹梵芳的序和18个禅僧的赞,为早期诗画轴山水画的典型作品。《芭蕉夜雨图》是描绘一华士人“秋雨芭蕉”之句的诗意画,以芭蕉为中心表现秋雨的情趣。上有朝鲜国使、山名时熙等武将的题赞,作品可能作于南禅寺社交性的会席上。《溪荫小筑图》是为“知心之友”描绘理想斋居的典型书斋图,以书斋

为中心描绘静寂的溪山之景,相传为明兆的手笔。在早期诗画轴山水画中,有不少作品为明兆或明兆派之作,可以认识到明兆在山水画上的重要性。《瓢鲇图》虽为禅机画,却并没有去表现佛教的深奥内容,而是导入马远、夏圭、梁楷风格的新样式,具有划时代的意义。作者如拙是相国寺画僧,被视为周文的老师,雪舟也尊师为“如拙、周文”。

这一阶段的山水画并不拘泥于长而且大的序和赞诗下的小画面,而去表现活泼的气氛,笔致多舒朗自得。构图则趋于独自的方式:《柴门新月图》的对角线构图出色地统率全画;《溪山小筑图》的垂直线构图真切地强调了画面的中心;《芭蕉夜雨图》、《瓢鲇图》则以平远构图成功地把握了辽阔的景观。诗画轴形式最早见于14世纪末。当时随着禅宗的兴盛而兴起五山文学,盛行制作诗轴,诗轴上写有数人至数十人的以送别、叙景、书斋为题的汉诗。诗画轴最早是为这些诗轴配画而成。因此可以说:诗画轴得益于五山文学,其出现的契机在于诗轴。但这并不是说:在诗轴上描绘的山水画完全从属于汉诗文学。的确,诗画轴的画意根据的是送别、叙景、书斋等诗轴的题材,其形式也从属于赞诗,但它并不拘泥于插图式的狭小画面,而是追求绘画自身的意境。以后画面扩大并逐渐向上挤推“诗面”,诗的空间缩小,直至完全退出,从而出现完全没有题诗的纯山水画。

在第二阶段,诗画轴山水画的主要作品有:《三益斋图》(1418年,静嘉堂藏)、《江天远意图》(约1419年,根津美术馆藏)、《青山白云图》(约1420年,原家藏)、《初秋送人图》(约1425年,小仓家藏)、《古寺春云图》(约1413年,藤井家藏)、《听松轩图》(1433年,静嘉堂藏)、《待花轩图》、得岩题赞的《山水图》(约1437年,慈照院藏)、《湖山春晓图》(约1437年,德川家藏)、《江山夕阳图》(约1437

年,小坂家藏)。其中,《青山白云图》为明兆手笔,《听松轩图》为明兆派作品,《古寺春云图》难以断定作者,其余作品可能皆出于周文之手。但实际上并不能完全可以确证为周文的作品,以上作品只不过主要从样式上推定的。这六幅中,《江天远意图》、《初秋送人图》简洁明快地显示出第一阶段的对角线构图,得岩题赞的《山水图》、《湖山春晓图》在这种构图上强化了高远要素,它们在构图上一脉相承;《三益斋图》、《江山夕阳图》则迥然不同,与上述四幅没有直接联系。

在第三阶段,在山水画上形成了一种模式,这种模式可视为周文样式的完成。其典型的诗画轴山水画有两幅:《水色峦光图》(图6)、《竹斋读书图》(1446年,东京国立博物馆藏)。《竹斋读书图》明确了构图的中心,使复杂的画面面向这个中心集中。《水色峦光图》则采用了高远形式,与第二阶段的《三益斋图》不无联系,成为吸取对角线要素的嵌入式复合构图。这两幅画分别代表着两种不同的构图方式,两者相通之处在于突出了构图的中心,它们的萌芽都可追溯到第二阶段。在技法上它们惜墨如金,使用秃笔表现幽远情趣,使人感到技法的成熟。如果推测它们都出自于一个画家之手,那么这个画家也可能就是周文。

周文,因做过相国寺的都管(禅寺的会计)而被称为“文都管”。据朝鲜文献记载,1423年,他随幕府使节赴朝,其山水画挂轴被朝鲜人评为“细微”。《山色峦光图》可能曾受到朝鲜画的影响。从《荫凉轩日录》这种幕府的正式记录表明:周文在佛像雕塑上有广泛的活动,但却没有他从事绘画的记载。从其他文献看,他曾在邸宅的障屏上描绘花鸟山水,在挂轴和寺院壁面上作画。但是,这些记载都与现存的作品没有联系,造成周文研究的困难,所以他的传世作品也就没有可靠的证据。尽管如此,日本



图6 周文《水色峦光图》。部分。纸本墨画淡色。107.9cm × 32.7cm。江西龙派等三僧赞。国宝。1445年。



图7 《日月山水图》屏风。部分。六曲一双。纸本金地着色。各147cm × 313.5cm。重要文化财产。室町时代。大阪金剛寺藏。

学者仍然认为：从样式看，许多诗画轴山水画，尤其如《竹斋读书图》、《水色峦光图》等作品是周文的作品。有关记载表明：周文兼备多方面的才能，善于按照禅僧理想中的形象，成功创造出艺术的典型。从周文传世作品中统一的构图法就很好地说明了这一点。于是，他成为画坛重镇，以后还成为足利将军家的御用画师。他的画风欠缺严密的结构和表现的力度，但成功地抒发了幽远的情趣，具有他人未及的高雅格调。相对宋元山水画严格的写实主义和深远的自然观，周文的画所显示的没有实感的空间和流溢着一种诗的情趣性，是日本化的水墨画，成为周文以后日本山水画的发

展方向。周文的“复合平衡”样式，宛如佛像中“定朝佛”的多木雕一样具有普遍性格，因而决定了同时代山水画的发展，作为一种程式化样式而风靡一时。以小栗宗湛为首的许多画家都继承了周文的样式。正因为这样，周文风格多是严格抑制个性表现的作品，这也造成了区别画家的困难，共同形成了时代综合症。

15世纪后半期的义政时代又称为东山时代，水墨山水画达到了极盛并波及后世。它在禅寺中尤其兴盛，其中的京都相国寺、东福寺、大德寺及镰仓诸寺成为水墨山水画的中心，但又各有特色。周文样式不仅流行于相国寺，而且影响到大德寺真珠庵的

画家蛇足和镰仓建长寺的祥启。明兆系出现了灵彩、赤脚子、一之等画家，他们以东福寺为中心影响到镰仓。另一方面，能阿弥、艺阿弥、相阿弥曾先后担任足利将军家的“同朋众”（将军身边的勤务），形成了画体多变的阿弥派。周文的弟子雪舟完成了独立样式，集水墨山水画之大成，成为日本画圣。狩野正信开辟了狩野派，与雪舟活跃于同期。于是各派画家展开丰富多采的画风，真正形成室町时代水墨山水画的高潮期。

继周文以后成为将军御用绘师的是宗湛（1413—1481）。他为京都诸寺院制作袄绘（相当于活动推拉门上的画），15世纪中叶成名。从《荫凉

轩日录》上可知:他曾于诗画轴上画山水,又酷爱牧溪而号称“自牧”。可惜没有留下有确证的单独画迹,只是养德院《芦雁图袄》(京都国立博物馆藏)为他与其子宗继合作完成。不管怎样,宗湛仍然祖述周文,成为学院派的中心人物。从周文晚年到宗湛壮年的诗画轴山水中,如作品《蜀山图》(1446年,静嘉堂藏)、《山水图》(美国西雅图美术馆藏)、等连题赞的《山水图》(1幅,东京国立博物馆藏;1幅,静嘉堂藏)等作品,均根据周文程式描绘而成,画风精致。又有数对传为周文作的山水图屏风,保留着周文样式的古风分别藏于前田家、东京国立博物馆、大和文化馆、美国克利夫兰美术馆,如《日月山水图》屏风(图7),但真实作者不详。

15世纪60年代,水墨画不仅画面景象丰富,而且在技法上充满着活力,有的使用了日本传统的淡彩和金泥。周文为新一代所继承,如松溪、雪舟等。松溪的作品有:仿元人孙君泽风格的《楼阁山水图》(梅泽家藏)、慧凤题赞的《湖山小景图》(约1465年,中野家藏)、《山水图》(纽约私人藏)。雪舟这时候活跃于相国寺,可能作有逼近周文风格的山水画,但与松溪的周文风格稍异,如作品:村庵题赞的《山水图》(沟口家藏)、真圭题赞的《山水图》(山田家藏)。岳翁是画风和时代都接近松溪的画家,其作品有:了庵题赞的《山水图》(森村家藏)、《山水图》(东京国立博物馆藏)、《山水图》(正木美术馆藏)、了庵题赞的《二乐斋图》(1514年,冈谷家藏),还有许多挂轴可能也出自他的手笔,《潇湘八景图》屏风(村山家藏)可能也是他的作品。岳翁的画大部分沿袭周文程式化的构图而缺乏变化,但笔致上有一种轻快感,使水墨画开始倾向于感性表现。宗湛之子宗继活跃于岳翁同期,按照《荫凉轩日录》1490年记录,养德院的《芦雁图袄》、《琴棋书画图袄》、《山水图袄》(东京国立博物馆藏)为他的作品,并评为

“夏圭样”、“和尚样”(牧溪样)。其中,《芦雁图袄》为“牧溪样”,《琴棋书画图袄》、《山水图袄》是在“夏圭样”上装饰化而成。当时在订制袄绘时,可说明“笔样”,即用宋元的某家样式完成。而宗继的这种制作方法,无非说明周文以后的水墨画加强了装饰性格。画家藏三作的《潇湘八景图》屏风(美国波士顿美术馆藏)也属于周文系统,在分散的图样上刷金泥,显示出极强的装饰性。

文清也与大德寺有联系,他除了在人物画上发挥才能外,还有其名作《山水图》(波士顿美术馆藏)。这些作品虽属于周文样式,但在清静的诗情方面胜过周文的画。大德寺塔头真珠庵藏有蛇足的《山水图》水墨袄绘(15世纪末),多圭角的主山、低水平线、锐劲的笔致,作为周文样式的特殊发展而值得注意。它比传周文的《山水图》屏风更有魄力,是确立近代视点的大作。与周文样式有着联系而创造出别体画风的一派是阿弥派。它除了构成东山画坛的半边江山外,还在鉴赏史上起着重要作用。

雪舟(1420—1506),讳等杨,是室町时代水墨画最杰出的代表、日本山水画的完成者、日本水墨画——汉画的典型画家。他擅长山水、花鸟、人物,尤以山水著称。

雪舟生于备中(今属冈山县),少年时入附近的宝福寺为僧,后入京都相国寺为知客,被称为“杨知客”。可能这时候他开始向周文学画,但画迹不明。1462年起号“雪舟”,1464年离开京都画坛去山口,此时已成为了有名的画家。这次西行决定了他的命运。1467年,他随幕府的遣明使节一行乘大内船前往明朝,寻找中国绘画的本源,并希望得到名师的指点。他虽因在北京描绘壁画而受到赞扬,但没有找到他所希望的老师。具有“日本禅人等杨”款识的《四季山水图》(东京国立博物馆藏),是他旅游明朝期间的作品,充满了强烈的浙派风格,证实了他曾学李在的传闻。他的

本意还是要追慕前代的宋元名家,在感叹“大唐国里无画师”的失望之际,他却对中国的山水风物大加赞赏,认为“这就是大唐国的绘画”、“这就是我最好的老师”。他将中国的实景深深收藏于胸中,对于他的写实样式的完成具有重要意义。1469年,雪舟回国,开始了日本绘画史上具有开创意义的革新。1476年在大分开设画室——天开图画楼,意取黄庭坚的诗句“天开图画即江山”。这时候他的作品《镇田瀑布图》在夏圭样式的基础上强化了画家的个人风格。他的风格被称为“兼备众体”,泛学了中国唐宋至元明画家如李唐、马远、夏圭、梁楷、牧溪、玉涧、钱选、李在等人的画风,其中获益最大者莫过于夏圭。约1479年,他移居山口。1486年在山口又新筑天开图画楼,创作出其代表作《山水长卷》(图8),完成了根据夏圭样式、又基于写实的雪舟样式。同样,他的典型作品《秋冬山水图》(东京国立博物馆藏)虽年代不详,但在样式上接近《山水长卷》。其晚年的作品,如朝鲜官人题赞的《山水图》(1491年,香雪美术馆藏)、玉涧风格的自赞《山水图》(1495年,东京国立博物馆藏)、了庵、牧松题赞的《山水图》(图9),都在画风中流露出对如拙、周文的追慕之情。正如他在自赞中所述:“历览中国和日本的名画,更敬仰吾祖如拙、周文心识之高妙。”由此可见,以如拙、周文为代表的日本文化传统是深深扎根于他的心底。1501年以后的《天桥立图》(京都国立博物馆藏)是基于实地写生的巨制,以柔和的画风亲切地表现出日本的风土,在雪舟作品中大放异彩,在其画风的发展上具有了重要意义。总之,它表明了水墨山水画已完全日本化。

雪舟艺术的特质在于画面的构筑性。画面空间的构成主要依靠强劲、北宗派笔法,并赋予画面坚固的物质感和构成骨骼。雪舟明晰的空间把握比之于周文样式的观念性空间表



图8 雪舟《四季山水长卷》。纸本着色。40cm × 1586.5cm。国宝。1486年。山口毛利博物馆藏



图10 雪村《风涛图》。纸本墨画淡色。22.2cm × 41.4cm。重要文化财产。16世纪中期。京都野村文华财团藏

现，可谓是飞跃性的发展。奠定其样式形成的基础，是写实。他不仅在中国，而且回国后都历访各地并写生，足迹遍及日本本州。其作品《天桥立图》就是在这种积累上完成的。为雪舟样式的典型作品《山水长卷》和《秋冬山水图》奠定基础的，也是自然的实感所致。它那由墨的浓淡形成的远近表现法和山石的皴法，也具有前所未有的写实意义。而同时代的画家都是通过模本来描绘山水，因而形成脱离实感的程式。与他们相比，雪舟无愧为具有个性和近代性的画家。坦然的款识也表明

了他与其他画家不同的态度。其另一特质在于其表现手法的强劲。他的激昂的笔法既显示出受夏圭和浙派的影响，又反映出他的日本武士性格和由应仁之乱带来的战乱年代的时代特点。他在81岁时的信中写道：“存命于末世浊乱之时无念之极，”充分说明混乱的年代强化了他的绘画。雪舟的画源于周文，流于夏圭，再回溯于周文，然后完成了前所未有的日本式山水画。在雪舟的画中，受周文的传统影响是根深蒂固的，日本的风味也始终贯穿其中。



图9 雪舟《山水图》。纸本墨画淡色。119cm × 35.3cm。国宝。牧松周省、了庵桂悟赞。国宝。室町时代

雪舟的主要山水画作品还有：赠送等悦的《山水图卷》（1474年，浅野家藏）、《慧可断臂图》（1496年，爱知斋年寺藏）、《四季山水图》屏风（美国弗利阿美术馆藏）、《山水图小卷》（反町家藏）等。他的弟子有：镰仓的如水宗渊、萨摩的秋月等观、山口的等春，但他们都未能使老师创

立的山水画样式向前发展。真正学雪舟并继承他气概的，是并非其入门弟子的雪村周继。

雪村周继(约1504-1589)是战国画家，出生的第三年，雪舟已去世，两人从未见过面，但他长成后一直亲切地称雪舟为“我师”，以雪舟的后继者自居。他的画与日本的自然风土息息相关，反映着战国时代的特征，完成其独立的画风。他出生于常陆(今茨城县)的城主佐竹一族，以后出家为僧并从事绘画。1542年写出艺术论《说门弟资》，并且向其弟子传授。1545年，他开始交游会津的豪族芦名氏，因受其庇护而能专于画事。这种关系大约延续到1573年。其间，他曾在镰仓画《以天宗清像》(1550年)，也许有机会在镰仓禅寺中学习众多的宋元画。晚年，他隐栖于郡山附近三春的雪村庵，至少到1589年仍在那里挥笔。他生于雪舟末年，但两人都先后远离京都画坛而活跃于一东一西，分别受到不同的大名(古代日本的地方豪强)庇护，经历上有许多相似之处，同时又都是具有武士性格的乱世画家。但雪村周继又不甘居于雪舟之下，正如他在《说门弟资》中所言：“余虽多年学雪舟，改变其画风又何妨？”画家40岁时创作的《风涛图》(图10)是学习雪舟、夏圭风格的作品，笔力遒劲，构图富于动势，使这位战国画家的风采跃然纸上。《吕洞滨图》(大和文华馆藏)描绘了会津时代强烈的墨气，在感觉上表现了主题的怪异，试图达到仙境。与其相近的《琴高仙人图》、《群仙图》(均藏于中泽家)，将日本风土的亲近感表现在山水、人物上。

雪村在习作时代泛学宋元名迹，留下《夏冬山水图》双幅(京都国立博物馆藏)等院体风格的作品。晚年有《仿牧溪、玉涧八景图卷》(1563年)等仿古作品。雪村的山水画更是大量藏于美国的一些美术馆

中，如：《四季山水图》屏风(芝加哥美术馆、弗里阿美术馆藏)。

3. 从狩野派到宗达光琳派

如果说雪舟是汉画的集大成者，那么可以说狩野派的出现则是汉画的新蜕变。狩野派是日本绘画史上历史最长、影响最大的画派。它起源于室町时代的狩野正信，由其子狩野元信奠定了近世画坛的基础，后经桃山时代的狩野永德至近代的狩野芳崖、桥本雅邦，终于完成了开拓现代新日本画的使命。

狩野正信(1434-1530)的活动年代大致与雪舟同期而略晚。他虽处于中央画坛，但又具有与中央画坛相区别的倾向。他与雪舟的弟子宗湛一样为禅武两家重用，其画事初见於1463年的记录。当时，他为足利义政家的东山山庄的隔扇上描绘山水画和佛画，还作有许多肖像画，显然比宗湛、宗继父子的画域广泛。他是俗人画家，从1490年成为“法桥”来看，他又是职业画家，画种兼跨和汉两领域。但他的遗作极少，除了其作品《周茂叔爱莲图》(小仓家藏)、《崖下布袋图》(栗山家藏)等真迹外，只有《竹石白鹤图》屏风(真珠庵藏)传为他的作品。《周茂叔爱莲图》赋彩鲜丽，与同时代的汉画家模仿宋元笔法或沿袭周文样式不同，它来自画家独立的观察方式。当时的水墨画已从禅宗的深奥内容转换为装饰形式，从而陷于程式化。而他的画则平易近人，促使汉画向近世转化，即建立了基于日本人感觉和情趣的日本式汉画。

狩野元信(1476-1559)为正信的长子，30多岁时已代替父亲主宰着狩野派。从其活动的轨迹上看，他继正信之后成为幕府的御用绘师，也为细川高国、大内义隆等幕府权贵所用，经常出入宫廷、幕府官邸画障屏画。1539-1553年，他

数次在石山本愿寺画袄绘，又为东福寺永明院制作扇绘，向严岛神社奉献绘马，广泛活跃于官、武、禅各界，晚年被授予“法眼”。他的画域广泛，最初的作品是献给细川高国的《鞍马寺缘起绘》(1513年)，其花鸟、山水、人物的袄绘有大仙院客殿袄绘(1513年以后)、灵云院方丈袄绘(1543年以后)，绘卷物有《清凉寺缘起绘》(1515年，京都清凉寺藏)。此外还有一些肖像画、金屏风、扇绘、绘马等，涉及和汉两画种的所有门类。在他身上体现出顺应时代发展、兼蓄并收、追求武家艺术的倾向。他最擅长的是大画面的花鸟画。山水画中，大仙院袄绘的《雪中山水图》、《月夜山水图》可能为元信所作；金地院、东海庵的《山水图》也可能出自他的手笔。

桃山样式的确立，与狩野永德的名字连在了一起。

狩野永德是狩野元信之子松荣直信(1519-1592)的长子。他通过祖父元信的指导，很早就焕发出非凡的才质。年轻时才华就超过其父亲，因此元信曾断言：以后狩野派的命运就看永德的发展了。1566年，他为京都聚光院作的《花鸟图》袄绘，从大胆的笔法和有动感和力度的构图来看，已从元信风格上大步迈进了一步，预示着新时代的到来。1574年，信长将永德的《洛中洛外图》屏风赠给上杉谦信。这幅屏风，画中人物多达两千，以扣人心弦的细密浓绘和金云蔽日，使画面充满了装饰感、流动感和现实感，气魄之宏大在日本绘画史上史无前例。于是，永德的超群才能为信长所赏识。1576年修筑著名的安土城时，永德遂被重用，率领门人倾心制作天守和城堡内御殿的障壁画。据《信长公记》记载，这些障壁画以浓绘的花鸟、名胜、风俗为主题，极其华艳，为划时代的巨制。可惜这些如纪念碑式的作品由于1582年的明智光秀叛乱而随城郭