

日本美人画精品赏析

RI BEN MEI REN HUA JING PING SHANG XI



刘晓路 编著

J210.5
L737
✓

日本美人画精品赏析

RI BEN MEI REN HUA JING PING SHANG XI

刘晓路 编著



湖北美术出版社

FAH 30/10

图书在版编目(CIP)数据

日本美人画精品赏析 / 刘晓路编著.
- 武汉: 湖北美术出版社, 1999.7
(日本艺术精品赏析)
ISBN 7-5394-1002-7

I. 日…
II. 刘…
III. 日本画 - 人物画 - 鉴赏
IV. J 23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 19684 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

日本美人画精品赏析

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: 5.75	印 数: 1-3000册
ISBN 7-5394-1002-7/J · 909	定 价: 42.00元

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因,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。

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。

目 录

序·····	1
日本的美人画·····	2
一、古典美人画	
玉虫橱子佛画·····	3
法隆寺壁画·····	4
麻布墨画《菩萨像》和鸟毛立女屏风·····	4
《吉祥天像》和《绘因果经》·····	6
凤凰堂壁画·····	8
绘卷物的发展·····	9
鎌仓、室町时代的肖像画·····	11
《洋人奏乐图》屏风·····	12
俵屋宗达·····	13
圆山应举·····	15
浮世绘美人画·····	16
狩野芳崖·····	21
二、油画人物	
黑田清辉·····	23
藤岛武二·····	26
冈田三郎助·····	28
青木繁·····	30
岸田刘生·····	30
海老原喜之助·····	31
三、近代日本人物画	
横山大观·····	33
下村观山·····	35
菱田春草·····	35
竹内栖凤·····	37
美人画双壁	
上村松园·····	38
镝木清方·····	45

四、新古典主人美人画

荒井宽方·····	52
小林古径·····	53
安田韧彦·····	56
前田青村·····	57
川端龙子·····	60
川崎小虎·····	60
土田麦仙·····	61
村上华岳·····	63
中村贞以·····	63
乡仓千仞·····	65
小仓游龟·····	65
新井胜利·····	67
太田听雨·····	67
酒井三良·····	68
伊东深水·····	69
上村松篁·····	69
田中青坪·····	70
桥本明治·····	71
片冈球子·····	72
北泽映月·····	73

五、战后人物画

杉山宁·····	74
高山辰雄·····	74
森田旷平·····	76
畠中光享·····	79
平山郁夫·····	79

编者的话·····	封一
作者简介·····	封二

序

蒋采苹

(中央美术学院教授、中国工笔画学会副会长)

我接触日本美人画较早，那是50年代中期我正在求学的时期。当时我们班正在上工笔人物写生课，叶浅予先生从美院图书馆借出四大本厚的日本美人画选集给学生参考。它们是40年代的版本，大约是当时北平国立艺专时期的日本教师从日本带来的。这四册日本美人画选集放在班上较长时间，因此我得以长时间的浏览和临摹。虽然那时印刷水平与现在相比差很多，但已足够令我欣喜。因为我当时正为如何用传统的工笔方法来画现代人物而思索着，而这些画册对我很有启发性。尤其是上村松园、伊东深水的画，他们的作品人物造型精确、色彩丰富。这些画的背景与人物关系的处理与当时中国的工笔画不同。中国工笔画沿袭传统，大多利用白纸或绢的本色做背景，而日本美人画的背景大多有色彩，尤其是日本画家将传统日本画装饰意味与写实的手法结合得十分恰当，令人信服。从此我的工笔人物画就开始了有色彩的背景，也有了色调。而人物的造型不再追求像写实油画那样的立体，甚至还模仿日本美人画画了几幅肖像画。因对日本美人画着了迷，也凭着运气，居然让我在文物店中选购到了几幅日本美人画原作。

我比较系统地了解日本美人画是在70年代末期，当时美院图书馆购置了12册一套的日本美人画全集，真饱了眼福。1989年我去日本考察，看到了美人画大师的原作，这才对它们有了较全面的认识。日本美人画与中国的仕女画不同，虽然日本美人画有一部分取材于历史人物、古代传说、民间故事等，但它们主要是描绘现实中的日本女性的生活。日本美人画开始于19世纪末的明治时期，正是日本的社会大变革的开创时期，所以它的出现不是偶然的。它结束于20世纪70年代初，它活跃于日本画坛近一个世纪。

日本美人画分为两大流派：一为浮世绘派；一为圆山四条派。从中国画家眼中来看，这两大派别不甚分明。浮世绘派活动在东京；圆山四条派活动在京都。因京都都是古都，它的文化根基深厚一些，此派的美人画更为典雅一些。

浮世绘的日本美人画，其创始人为镗木清方，他出身于新闻世家，本人有良好的文化修养。他也画历史人物画，但他画了许多美人画。他曾深入地研究过活跃于东京的18世纪的浮世绘版画。他的美人画是立足于浮世绘传统的，但他克服了浮世绘中一些格调低俗的缺点。镗木清方笔下的日本女性形象

追求一种“清丽”的美。他的美人画不再是浮世绘中的艺伎、歌舞伎、海女等，而是明治维新时代的有文化教养的日本新女性。他画中的女性或家居、或春游、或演奏乐器等，表现了女性新的生活和情趣。他还画了当时著名女作家樋口一叶的肖像及怀念她的画。这些画中的女性已不同于“闭关锁国”时代的旧日本女性，使人耳目一新。

镗木清方的两个学生寺岛紫明和伊东深水也有很好的业绩。寺岛紫明与老师的情谊深厚，他早期的作品有老师的影子，但创作成熟后其作品风格则独树一帜。在我众多的日本画家中比较喜欢寺岛紫明的作品，因为他的作品很大气，且现代感较强。他的笔法和色彩都很简练单纯，类似中国画的小写意，但用的是颜料而不是墨。他作品中的女性造型典雅，文化气质较浓，色彩丰富而又细腻，构图追求饱满和自然——不追求新奇怪诞。寺岛紫明备受日本画界推崇的还有他的人品。他反对侵略战争，他的代表作《彼岸》，描绘战时一位妇女双手合十在祈祷参战在大洋彼岸的亲人平安归来的情景，这在当时是十分难得的。寺岛紫明的诗也写得很好。伊东深水是中国画家熟悉的日本画家，他的美人画雅俗共赏，20来岁就以《指》、《荡气》蜚声画坛。他在1954年创作的四曲一双屏风画《春宵》，以泥金底描绘歌舞伎后台化装的情景，人物众多、场景复杂、色彩斑斓、技巧纯熟，令人叹服。伊东深水在50岁后画风改变，倾向于单纯洗练，更趋向现代审美意识，也令人钦佩。

圆山四条派的美人画以京都的女画家上村松园为代表，她因画绩卓著被日本政府授予文化勋章。其子上村松篁，其孙上村淳之都是日本著名画家，可称一门三杰。上村松园以女性画家特有的视角，观察周围女性的生活和心态，创作出明治、大正时期的日本新女性形象。她画中的女性或读书、或赏月、或观雨、或母爱、或女红、……无不于细微处见真情，读她的画，有如潺潺流水从心底涌出。

其他日本美人画家还很多，如北野恒富、中村大三郎、广田军津、北泽映月、松冈映丘等人的作品也各有千秋。另外，日本著名画家也有美人画佳作问世，如横山大观、竹内栖凤、下村观山、菱田春草、奥村土牛等人的作品。

70年代初，镗木清方等美人画大家相继辞世，日本美人画华丽的帷幕虽然飘落下来，但现在的女性题材日本画仍受到日本美人画传统的影响。

日本的美人画

人物画(figure painting)是以人物活动为中心的绘画,自古以来,无论在东方还是在西方都很发达。在古代中国,人物画又因题材类别的不同而分为许多支科:(1)狭义的人物画,专指描写历史故事和现实中的人物;(2)写真,描绘真实的人物;(3)道释画,描写道教和佛教中的人物;(4)仕女画,描写妇女形象;(5)风俗画,描写以人物活动为中心的社会风俗。人物画又因画法和样式的区别,也可分为若干类别:(1)工笔重彩人物,刻画工细而着色厚重;(2)写意人物,笔墨洗练纵逸;(3)泼墨人物,水墨淋漓;(4)白描人物,纯用线描或稍加墨染;(5)吴装人物,以线描为主但略施淡彩。

在西方,人物画的分类和命名与中国略有不同,比如:(1)肖像画,以特定的真实人物为对象;(2)集团肖像画,描绘特定真实人物的群体;(3)历史画,描绘历史事件;(4)战争画,表现战争场面;(5)裸体画,描绘裸体的人物。

中国人物画的产生早于其他画科。据《孔子家语》记载,在周代就有劝善戒恶的历史人物壁画。至战国秦汉,以历史、现实或神话中人物活动为题材的作品大量涌现。战国楚墓出土的《人物龙凤图》和《人物御龙图》帛画,是中国已知最早的独幅人物画作品。其后,在帛画、壁画、画像砖石中,人物画更加兴旺发达。中国的人物画从一开始,就注重其“成教化,助人伦”的社会功能,即使在仕女画中也不例外。

日本的人物画除吸收了中国和西方的分类外,还有一种特殊形式的人物画特别发达,这就是美人画。

美人画不仅是日本人物画最重要的分支,而且最能够代表日本人物画的水平和特色。在一定的意义上,日本的美人画仅相当于中国的仕女画,但它不仅远比中国的仕女画发达,而且两者又有本质的不同。中国的仕女指宫廷女妃、贵夫人等上层妇女,表现她们形象的绘画才叫仕女画,而此外的妇女是不能入画的。因此中国的仕女画与其说是表现她们的美,不如说表现她们高贵的身份,或通过她们表现一种重大题材,如顾恺之的《女史箴图》、张萱的《虢国夫人游春图》、周肪的《簪花仕女图》和《纨扇仕女图》、陈居中的《文姬归汉图》。西汉画家毛延寿还有意识地表现宫妃王昭君的丑。即使是在表现仕女的美时,也是“犹抱琵琶半遮面”。日本没有仕女画,一开始就是直呼美人画。日本的美人画对妇女的身份没有限定,它所表现的范围更为广泛。它主要是表现妇女的美,而这种表现甚至是赤裸裸的。因此,因身份低下而不能进入仕女画的歌女、舞女、女优、游女、浴女甚至妓女,大量进入美人画中。

奈良正仓院收藏的《鸟毛立女图》屏风可以说是日本最早的美人画,这种丰颊肥体的唐风美人画主要是受唐代仕女画的影响。平安时代的所谓女绘,如《源氏物语绘卷》为美人画在情趣上、色彩上奠定了基调。从室町时代末期起,日本盛行以市井的庶民风俗为主题的风俗画。以后,画家的注意力向游乐,向女性的服装、姿态和容貌美集中。经过《松浦屏风》、《浴女图》、《舞蹈图》,在宽文年间产生了手绘美人画的典型宽文美人。菱川师宣将这种美人画用版画形式来表现,以后美人画成为浮世绘的主流。这些美人画中甚至不完全是女性,有时还包括奶油小生、男扮

女装的演员等男性的“丽姿”。18世纪初的浮世绘师鸟居清信曾称之为“婬媚画”。擅长美人画的浮世绘师还有鸟居清信、怀月堂安度、宫川长春、奥村政信、西川佑信、铃木春信、鸟居清长、喜多川歌麿、鸟文斋荣之、葛饰北斋、溪斋英泉等人。许多美人画,同时也是广告画。

近代以来的美人画大多也继承浮世绘的传统,但采用新的材料和手法。横山大观、菱田春草等首先以朦胧体掀起新日本画运动。在日本大正时期(1912-1925)到昭和前10年,西方现代主义艺术思潮冲击日本。与之相反,日本画界却出现回归古典的潮流。我称之为新古典主义。新古典主义是个不确定的概念,它以参加院展的画家为中心,几乎波及了所有的日本画家,代表画家除美人画的双璧上村松园、镝木清方外,还有土田麦仙、安田靉彦、小林古径、今村紫红、速水御舟、村上华岳、伊东深水、竹久梦二、富田溪仙、前田青村……。线条、色彩等各种古典技法被发挥到极致,日本画的美感得到了充分展现。

在战后,美人画的观念发生了微妙变化,古典意义的美人画似乎越来越远去,人物画的观念越来越与世界接轨。而且帆布代替了纸绢,厚涂重抹代替了线条,日本画中洋画化日趋明显。

一、古典美人画

玉虫櫛子佛画

在飞鸟时代的艺术品中,最重要的首推玉虫櫛子,它堪称飞鸟时代艺术的结晶。据747年的《法隆寺伽蓝缘起并流记资财帐》记载,玉虫櫛子为推古天皇的御物,但也有人认为年代稍后。无论如何,它荟萃了当时几乎所有美术门类的精华,从整体意匠到细部装饰,都运用了当时最优秀的各种技术,在日本可谓举世无双。櫛

子是法隆寺陈放宝物的橱柜,框架由被视为当时建筑缩影的宫殿部和须弥座构成,在其作为缘饰的金铜透雕带板下,贴以发七色光彩的玉虫翅膀作为宫殿部的地饰,因而得名玉虫櫛子。它的框架采用丝柏木,仅受花和反花处使用樟木,作工与另外几个须弥座相比显得特精细考究。总体上涂以黑漆为底,其上使用“密陀绘”描绘各种图象和纹样,缘上配有精致的透雕金具。无论漆绘或金具的装饰纹样,都混合了由中亚传来的植物唐草纹和中国传统的云气唐草纹,但又强烈倾向植物纹样。角足在各面配以龙头,轩下出现棕榈纹。纹样仅金具上就超过10种,漆绘为4种,再加上绘画,各种图案荟萃于玉虫櫛子上。另在宫殿部内侧、扉门内侧和后壁上,贴着

冷作的金铜千佛像。原来櫛子内部可能安置着三尊小佛,也许是释迦三尊,可惜今天已无存。

玉虫櫛子上的装饰绘画,是飞鸟时代绘画的代表作。它也分为宫殿部和台座镜板两大部分。宫殿部的三扉门正面画天部,两侧各画一躯菩萨,背面板壁画灵鹫山,轩下表现山岳和飞天。台座镜板正面为供养图,背面为须弥山图,右侧为《舍身饲虎图》(图1),左侧为《施身闻偈图》(图2)。它们都以黑漆为底,以色漆画线,色漆以朱、青绿、土黄三色为主。画面采用“密陀绘”技法,可产生丰富的色彩效果。“密陀绘”是由伊朗经中国传到日本的,因颜料成分中有“密陀僧”而得名,密陀僧为伊朗语murda-sangde的音译,意译为氧化铅。它有的是

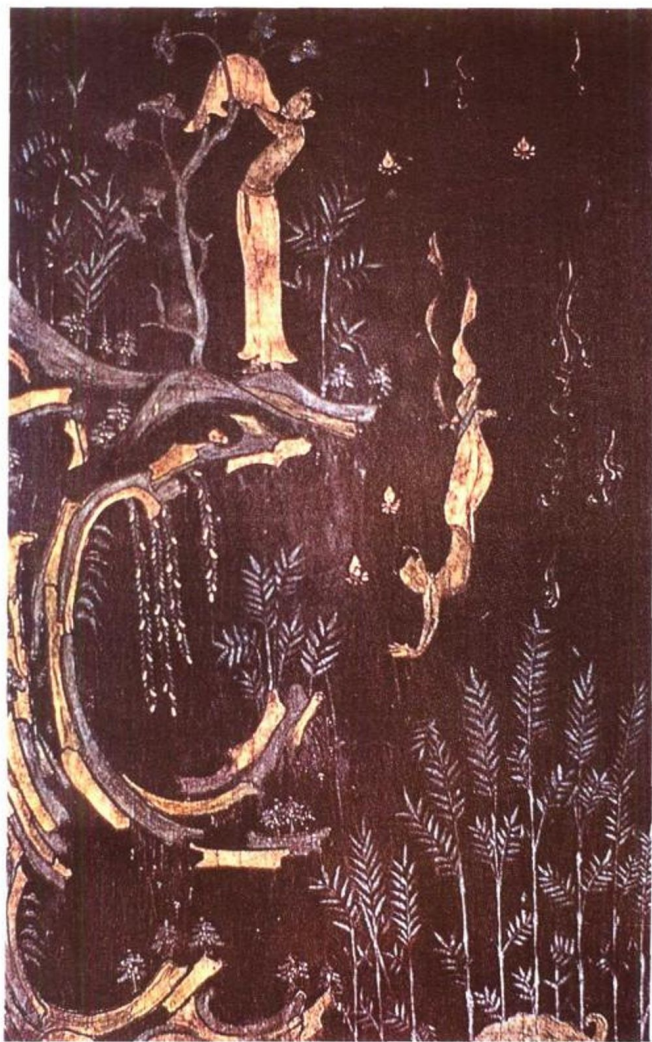


图1 《舍身饲虎图》,7世纪,漆地着色,纵65cm,奈良法隆寺藏



图2 《施身闻偈图》,玉虫櫛子下部左侧面,7世纪,漆地着色,纵65cm,奈良法隆寺藏

在黑漆底面上划出轮廓,然后填色。由此可见受中国汉代以来漆艺传统的影响。岩石的表现形式类似骨片的组合,天空飘散着云气而使画面气氛活跃,这些都是出自汉魏以来的绘画手法。另一方面,舍身太子、扉门上菩萨清秀优雅的身材和动势,与百济观音像、梦殿观音像侧面所见姿态有共同之处,它们又都与六朝俑的姿态相通。在表现佛本生故事的《舍身饲虎图》、《施身饲虎图》中,萨垂那太子的形象分别三次反复出现,将继起的连续情节在同一画面中描绘,使用以空间表现时间的形式。这种手法广泛见于从印度、中国到远东广大地区的佛教故事画中。联想到玉虫橱子取材日本绘画罕见的佛本生故事,因而这种手法值得注意。从技法上看,玉虫橱子画具有新旧两种画法,既有汉代山石画法的古拙程式,又有六朝人物画的清秀神韵,因此可推断当时可能由两个画工分别完成。尽管笔蘸漆后凝重易干燥而造成运笔艰难,但画面的线条仍旧很流畅,

丰富了表现力。它的制作年代,有人认为是7世纪中叶以后,但与法隆寺金堂释迦三尊台座(623年)相比,它的风格更为古远,因此年代不可能比623年晚。

法隆寺壁画

法隆寺金堂壁画是奈良前期绘画的代表作。它包括:外殿四面大壁上的《四方四佛净土图》、八面小壁上的《菩萨图》、其上部的十三面《山中罗汉图》、内殿柱梁上的二十面《飞天图》。可惜在1949年1月26日,一场意外的大火烧坏了全部壁面,壁画大多被烧焦或熏黑,只留下模糊的团团黑影。1966-1968年,以安田初彦、前田青村为首的14名日本画家对全部壁画进行了再现性模绘,并置于金堂内。壁画的精华是四面大壁和八面小壁。特别是西大壁的《阿弥陀净土变》(图3),无论构图还是技巧都是超群的,不愧为当时的最高水平。它以阿弥陀三尊充满画面,以遒劲锐利的

铁线描画成。阿弥陀佛形象圆浑自如,肉色晕染更神采倍增。两旁的菩萨戴宝冠、璎珞、耳环、手镯,装饰得堂皇富丽(图4)。其他大壁则在佛像背后配列诸菩萨和诸弟子,画态异趣。小壁的菩萨都是独尊像,可分为若干类型。总之,这些壁画可能是由几个画师集团分别绘制。它们都是通过粉本上样后,进行勾线和着色的。肌肉和衣褶使用富有张力的铁线描,整体上使用相当浓厚的色彩,而服饰上又有轻薄透明感,从中可以窥见印度阿旃陀和中国克孜尔、敦煌、长安佛教壁画的影子。中国的佛教绘画历史悠久,6世纪的张僧繇融汇西域画法开拓了凹凸画;7世纪时,从西域来到中原的尉迟跋质那、尉迟乙僧父子,将印度晕染法和西域佛画粉本带入中原,并在长安、洛阳的寺院中绘制铁线描佛画,对中原画家产生巨大影响。从今天遗存的敦煌壁画看,风靡初唐的中国佛画风格,无疑是法隆寺壁画的源泉。

70年代在修理工法隆寺五重塔时,发现其外围的四周墙壁上也存在过与金堂小壁同样的菩萨像。只是由于在奈良时代以后的某次修葺中被泥土涂坏,损害了其价值。在金堂、五重塔的天花板上,至今还残存着当时画工信手画下的随笔画,笔法比壁画更为自由潇洒,保留画工的本色,成为珍贵的世俗作品。

麻布墨画《菩萨像》和鸟毛立女屏风

东大寺正仓院保存的工艺品和日用品上出现大量的世俗绘画,与同期盛行的佛教绘画并为两座高峰。特别是具有浓厚绘画色彩的工艺品,是本时期最有特色的文物。

东大寺佛教绘画的主要遗品有:正仓院麻布墨画《菩萨像》和绢本着色菩萨幡、原法华堂流传的《灵鹫山说法图》。工艺性的佛教绘画有:东大寺大佛莲瓣线刻、二月堂本尊背光线



图3 《阿弥陀净土变》
部分,法隆寺金堂壁画
7世纪,白土地着色。
313cm × 260cm



图4 《菩萨像》法隆寺金堂壁画，7世纪，白土地着色



图5 《菩萨像》8世纪，麻布墨画，奈良东大寺正仓院藏

刻菩萨。其中年代最古者，是比大佛开光供养稍晚完成的大佛莲瓣线刻《莲花藏世界图》。莲花瓣上下成对，上段中央配释迦如来及三十二菩萨，下段以须弥山为中心，刻三十三世界。佛、菩萨的线刻呈现丰满的肌体和圆润的面容，衣纹线刻之流畅，完全没有受雕金技术的局限，从中不难窥见当时绘画的娴熟技巧。

相传与大佛开光同年始修的东大寺修二会本尊金铜十一面观音的背光，在1667年二月堂的大火中破毁。现从碎片复原的背光看，其表面中央刻有大型千手千眼观音，其周边刻有云中供养的佛、菩萨、天部像；背面除了类似的图象外，还刻有须弥山、地狱图等。与大佛莲瓣相比，它虽然手法纯熟，但并不庄严肃默，反映出天平艺术自由轻妙的一面，制作期可能稍后。

正仓院麻布墨画《菩萨像》(图5)以弯曲的手势、飘扬的长带、汹涌而来的云团，暗示了菩萨的自天而降，所以又称“乘云菩萨”。它的线条自由奔放，技法纯熟，具有一种可喜的律动感，自然使人联想到中国8世纪画圣吴道子的“吴带当风”样式。它与同期的工笔重彩恰成对比，证明8世纪的日本画家也同样熟练掌握了白描技术。遗憾的是：日本的这种水墨白描画至今已成为孤例。与它相反，绢本着色菩萨幡比较粗放，宝冠、莲瓣形式又为密教风格，难以说是纯粹的天平样式。

756年，圣武天皇驾崩后第49天，皇后将其生前珍爱遗物下赐东大寺。这些8世纪的艺术珍品在东大寺的宝库——正仓院中保存至今。

《东大寺献物帐》曾记载了其中的100扇屏风画，上面绘有唐朝风格的仕女、宫室、宴会、马匹、禽鸟、花木，是天平盛期世俗画的代表作品。可惜今天仅存其中的6扇，每扇都绘有一位美丽的唐装贵妇，在树下或坐或立。这种画题也许渊源于印度或伊朗，中国吐鲁番和西安的唐墓中也发



图6《乌毛立女图》8世纪 屏风 纸本着色, 136cm × 56cm, 奈良东大寺正仓院藏

现有类似的绢画或壁画。正仓院屏风画上的6个美女均丰颊肥体、蛾眉、蚕目、樱桃嘴,呈盛唐审美情趣。服装、发型、面饰如额上的绿点画钿,焕发长安风采。美女的脸部、手部丰腴鲜嫩,服饰和头饰上以前曾覆有彩色羽毛,可惜今已脱落,露出起稿的墨线。长期以来,它被称为“观音像”、“树下美人图”或“树石仕女图”。直至明治时期才确认,它们就是《东大寺献物帐》上所说的“乌毛立女屏风”。

在正仓院宝物中,《乌毛立女图》(图6)屏风最值得注目。因为其一,它

是现存的奈良时代唯一的美人画;其二,美人的头发、服装以及树木、小鸟、石头、花草均不着彩,而是用羽毛贴饰。美人饰羽,使人想到唐代贵妇人中流行的羽裳。“粉白黛黑,施芳泽只”的“乌毛立女”,宛如杜甫诗中的“长安丽人”:

态浓意远淑且真,肌理细腻骨肉匀。
绣罗衣裳照暮春,蹙金孔雀银麒麟。
头上何所有?翠为钗叶垂鬓唇。
背后何所见?珠压腰极稳称身。

这是天平画坛上正统画绘师的典范作品。他们掌握了唐画的手法,以柔軟的线条绘出美女端庄华贵的姿容,又创造出一种表现日本人生活

气息的画风,将唐画发展成日本式的唐绘,成为平安时代大和绘中“女绘”的先声。这种美人画也为以后日本美人画的发展奠定了基础。

《吉祥天像》和《绘因果经》

在佛教中,吉祥天是授予福德的神。而在这幅《吉祥天像》(图7)上,似乎是美人的理想形象,就如同西方神话中的维纳斯一样。人们为了从吉祥天那里接受福德,就被要求忏悔罪孽。一种仪式——吉祥悔过会,在奈良时代便广为流行。这幅《吉祥天像》就是在药师寺举行吉祥悔过会的本尊。向这个像祈祷的福德,不仅是个人的福德,而且是国家性的大福德。画上的吉祥天采取当时美丽贵妇人的形象,她那丰颊肥体之美,正是唐代美人的典型。绚丽盛装所显示的富贵,正是当时人们企盼的愿望。它描绘在当时日本绘画罕见的麻布上,画法也接近法隆寺壁画,但因在麻布上,所以表现得比壁画上更为细密。不仅衣服的花纹描写得无微不至,甚至头发也是一根根可数。它的晕染也很精心,成功表现了从肩上垂下来的薄纱感。吉祥天的姿势不是静止的,而是处于动态中,甚至衣服也在晃动。

唐代佛教的传来,使奈良时代盛行写经。为了便于理解复杂难懂的经文,又在经文上附画以图解。以后逐渐发展为经文和图画并重的绘经。《绘因果经》就是其巨制。

汉文的《因果经》叙述释迦牟尼从前世,经诞生、出家、修道,至大迦叶的化度这一姻缘和结果的过程。奈良盛期,日本画工和写工在写经所合作完成了《绘因果经》。它流传至今,仅存5卷,大概是8世纪中期摹绘而成。这些绘卷,上下平行分为两组,上为绘画,下为文字。其中京都报恩寺所藏的一卷,不仅画面完整,而且忠实地摹仿了中国的原本。从中可见原本绘经主要依据北周、隋代风



俗，兼取初唐的山水画构图。它采取依故事脉络画出情节的绘卷形式，以登场人物的简单组合表现各段内容，手法单纯稚拙。是5卷本中最古者。上品莲台寺藏本《绘因果经》(图8)，无论是绘画还是书法都更为鲜明。它虽然与前本一样，人与房屋、树木、山石不成比例，如六朝画“人大于山”，树木“若伸臂布指”，但在人物的面部、姿态、环境以及相互关系上都流露出日本式的自然主义趣味。它使用了多种色彩，表现出鲜艳、细腻、敏感、协调的日本风格。画面中，佛的前生——青年太子静默不语，似乎不能感觉尘世的乐趣。迷人温存的娇妻、乐妓歌女的雅音、花园佳境及游园的美女，对此他都无动于衷。然而，这种无动于衷，仅仅是《因果经》的宗教主旨所规定而不能改动的。

图7 《吉祥天像》，8世纪，麻布着色，53.3cm × 32cm，奈良药师寺藏



图8 《绘因果经》，8世纪中期，纸本着色，26.4cm × 1036.4cm，京都上品莲台寺藏

凤凰堂壁画

1053年落成的平等院凤凰堂,以扉绘和壁画(图9)形式出色地使佛画和风景画融为一体。中堂扉门、侧壁、来迎壁背面的板面上,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,达到艺术成熟的境地,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,充满着梦幻般的美。它还包括着较多的大和绘要素。有的画面描绘水边放牧的情景,牧马自由漫步大地,说明当时即使画佛画时,画家的眼光仍投向自然生活。

平等院凤凰堂扉绘,是早期大和绘中最值得注意的遗品。它以来迎诸尊作为背景,每面画满日本的四季风光:北扉为春景,东扉为夏景,南扉为秋景,西扉为冬景。处处可见和歌(日本

的诗歌)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的形象上配以金、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成立。

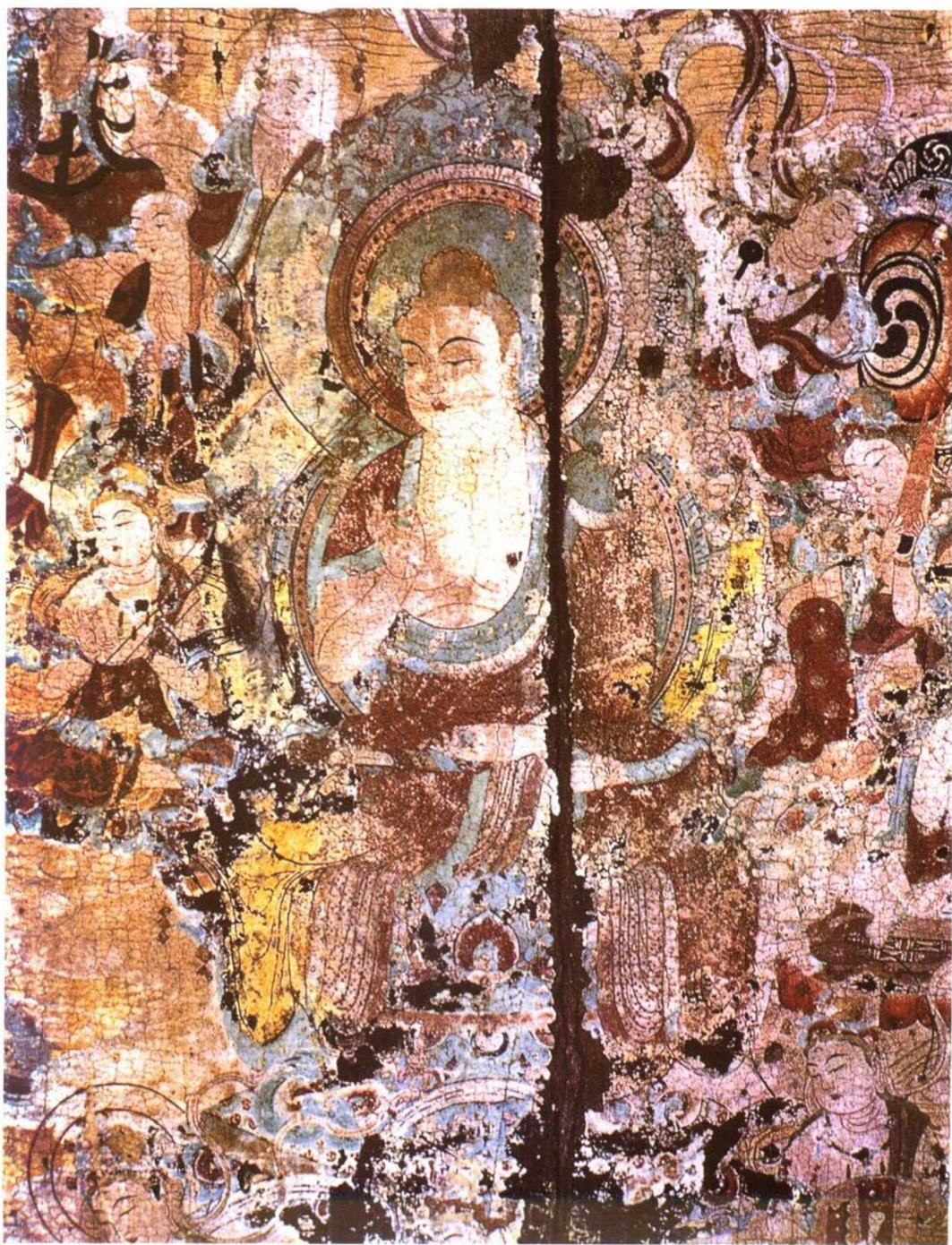


图9 凤凰堂壁画,部分
1053年 粉底彩色 京都府
宇治市藏

绘卷物的发展

大和绘的主要种类是绘卷物。所谓绘卷物,是日本对表现文学作品的画卷的总称,其题材包罗万象,为平安时代中内容最丰富、技巧最高、最富有民族特点的画种。大和绘障屏画一开始就与和歌结下不解之缘,并由此获得了发展。绘卷物则是与文学、特别是物语、传说、战记类相联系而发展的绘画。绘卷物形式的先例有

《过去现在因果经绘卷》、伯希和本《降魔变画卷》。若将视野更放宽些,它是东方情节画的一种主要形式,虽然泛见于印度、中国、日本、中亚等广大地区,但在日本却获得最出色的发展,产生了无可伦比的一系列佳作。它与中国画的长卷在画面形式上有些类似,但中国的长卷多为山水画,只有少数人物故事画,如《清明上河图》;而日本的绘卷物则以人物故事为主,同时在表现内容和审美情趣上与

中国长卷迥然异趣。

日本的绘卷物有两条源流:一条如《信贵山缘起绘卷》(图10),有效地利用长幅画面,通过人物的户外活动描绘事件的发展过程,依当时的用语,属于“男绘”。男绘多表现寺院的缘起、战争等重大事件。在《信贵山缘起绘卷》中,画比文辞更加重要,线描生动活泼。人物活动场面多在室外,以都市或原野为活动空间,人数众多,场面宏大,动作幅度剧烈,贵族、平民交相登场,使群众场景大放异彩。它虽然采取宏观的鸟瞰式构图法,视点却并不固定,而是根据对象自由游动,总之使眼睛不离开故事和事件中的主要人物。画卷本来是展卷观赏的,具有时间要素,绘卷物适应了这种特性,深入追求,将继起的事情按时间先后来表现。这种男绘系统,同时还以写实手法把握对象,线描有抑扬顿挫变化,赋有动态美,具有丰富的表现力,在绘画史上属于由专业绘师组成的正统体系。

与此相对,另一条源流以《源氏物语绘卷》(图11)为代表,属于当时的所谓“女绘”。它在表现手法上与前者的以线条为主相反,使用浓抹重彩的“作绘”画法。场面多以贵族的恋爱生活为主题,以室内描写为中心。因此喜用掀开屋顶的鸟瞰式构图,当时称“吹拔屋台式”,即去掉屋顶和天井,只描绘室内,自由表现室内人物的活动。但是,人物的动作幅度小,因而侧重于表情的刻画,人物形象也只是有限的几个。“吹拔屋台式”画法最早见于《圣德太子传障子绘》(1069年),在平安、镰仓时代的绘卷物中广泛运用,人物的面部根据所谓的“引目勾鼻”程式,不分男女,形象外表均十分接近。它先以细致的笔迹画出没有粗细变化的铁线描,形成简洁清纯的轮廓,然后在其上赋彩,线条则为重彩所掩。女绘本来指为女性而作的画,色彩浓艳。它最初为业余画家所绘,以后发展了,逐渐与正统的男绘比肩,形成独立的审美世界,对于推动



图10 鸟羽僧正 《信贵山缘起绘卷》部分,3卷,12世纪,纸本着色,纵31.5cm,奈良朝护国寺藏

当时的女性美术文化具有强大的作用。它以情绪表现为主追求一种静态美、文辞与画具有同等价值。

在这两种体系中,奈良朝护孙子寺的《信贵山缘起绘卷》(3卷),作为男绘的代表作。它描绘了9世纪末隐居信贵山的僧人命莲的种种显灵故事,为12世纪中叶之作,传说出自鸟羽僧正(1053-1140)之笔。它以长卷形式描绘一连串情节,同一人物反复登场,继起事情接二连三。画面的情节主要从右向左展开,因而有时增强了逆行运动的效果,使观者的眼光毫无倦意地走向卷尾。以自由的线条将人物画得生动活泼,用色极苛刻,仅在必要之处施以淡彩。作为背景的风景,主要服从整体画面的需要,不时在各处点缀大和绘特有的、与主题无关的情趣小景,在故事情节中增添精巧的自然美。

继之的杰作为12世纪后半期的《伴大纳言绘卷》(3卷)。故事描写了9

世纪的政治斗争。贞观8年(866年),应天门大火后,由于小孩的偶然争吵,使伴大纳言善男的阴谋诡计败露,进而倒台。它采取了比《信贵山缘起绘卷》更长的画面。第1卷中,应天门黑烟蔽日,火光冲天,群情骚动,气氛异常紧张。线条生动而施以浓彩,多少吸收了作画(制作性绘画)的特色。执笔者据说是参与宫廷画事的常盘光长,他还作为仅存摹本的《年中行事绘卷》和《承安五节会绘卷》的作者而知名。

《粉河寺缘起绘卷》和《吉备大臣入唐绘卷》(波士顿美术馆藏)是平安末期的两个绘卷物。前者描绘粉河寺的缘起,但没有《信贵山缘起绘卷》那种富有才气的构图,同样的柴庵却数次出现,使观者视线水平的移动缺乏变化,并且感到有古风成分,因而也有人认为此画就是根据古本画的。后者为酒井家旧藏,反映吉备真备入唐时在唐上的故事。它的风格类似于

《伴大纳言绘卷》,但作者对于中国的了解只限于道听途说,对建筑、风俗的描绘缺乏真实感,在构图上,楼门、宫门、宫廷三者前后共出现6次,使人感到单调。

平安后期的大和绘,另一种重要的体裁为“绘草纸”,系由图绘草纸而来。所谓“草纸”,是当时的笔记小说,以假名写成。“绘草纸”则是草纸的图解,亦相当于连环画,以图为主,以文为辅,图文并茂。它原来只用于图解世俗生活,后来也用于图解佛教内容。在平安后期,产生了《地狱绘草纸》、《饿鬼绘草纸》、《疾病绘草纸》三大名作。地狱、饥饿、疾病,正是平安后期社会现象的真实写照。这些人间灾难需要佛教徒作出解释,以证明佛教确能拯救和普渡苦海中的人们。这些“绘草纸”便是佛教哲理和社会实态的混合产物,它们所揭示的可怖景象,一定会使人们更为憧憬阿弥陀净土的理想境界。“绘草纸”在广义上也



图11 藤原隆能《源氏物语绘卷》,部分,1120-1130年,纸本着色,纵21.8cm,东京五岛美术馆、德川美术馆藏

可属于绘卷物,但它由大小固定的统一画面构成。现存的《地狱绘草纸》共5套,以原氏所藏最好,共有7幅。佛经称世界有八大地狱,各附有十六个小地狱。铁铠地狱为其一,恶人、盗贼皆送此处捣碎。灰黑色的背景,象征着地狱的无边阴暗。4个狰狞的魔鬼正在捣磨罪人,红、橙、紫色在黑暗中尤为突出,强调了魔鬼的残忍丑怪。右边一鬼,正在倾倒一堆罪人的骨骼,裂嘴眦目预示着种种凶祸。在巨鸡地狱中,罪人要受到燃烧着烈焰的巨大公鸡的撕裂和啄食。残暴的公鸡充满画面,在阴暗的背景中隐隐可见罪人在烈焰中抽搐。《饿鬼绘草纸》表现被罚为永远处于饥渴之中的饿鬼。饿鬼的世界介于人世和地狱之间。饿鬼的存在是人人所视而不见的,它们可悄然混杂于人间,偷吃贡物,若无贡物甚至啖食人的粪便。由地狱、饥饿、疾病等情节构成的系列绘草纸,可能与当时《六道轮回连续绘卷》有关。佛经称:众生根据其生前善恶行为,有5种轮回转生趋向,即:地狱、饿鬼、畜生、人、天堂。在畜生和人之间再加上阿修罗则为六道轮回,人们依次从地狱走上天堂。“绘草纸”的许多情节并不完全依据六道轮回,可以说是对动荡而灾难的社会世态的反映,然而它奇特无稽的想象和丑陋无比的形象确实是令人震惊的。

以上提到的作品都属于专业绘师系列,现存遗品集中于12世纪。仅从线描技法上看,涅槃图中的动物、天部、或四天王脚下的魔鬼,为了表现其运动,使用了有粗细变化的线,与佛和菩萨的没有粗细、浑然一体的线形成鲜明对比。在平等院凤凰堂扉门边缘也有类似的自由疏朗的线条。只是在绘卷物中,线条开始扮演主角。它起于何时,尚存疑问,但完成于平安末期,是无疑的。

在第2体系——女绘的绘卷物中,《源氏物语绘卷》是浓彩作绘形式的代表作,也是整个绘卷物中最优

秀的作品。它从日本文学名著《源氏物语》的54回中,每回选出1—3个场面,用优美的书体在点撒了金银箔和金银沙的料纸上书写文辞,其后是描绘这一场面的画面。文辞与绘画具有同等价值,并且绘画的情节内容常常依存于文辞。这套绘卷可能原有10—12卷,共有80—90幅,现在仅存12回的19幅,分藏于德川美术馆和五岛美术馆。人物的表情是统一的“引目勾鼻式”,从服饰上可能能显示出身份的尊卑,但在面容甚至性别上却不能区分,更不用说人物的个性了。由于原著是以源氏公子的风流韵事为线索的爱情史诗,所以这种“引目勾鼻式”的画法,可能是有意使画中人象现实中任何特定的人,这样可以使每一个欣赏画的人能够欣然认为自己象画中的人,以求得一种心理上的满足,“痴心欲得多情侣,慰我浮生若梦身”。它的“吹拔屋台式”室内描绘,如前所述,采用的也是一种独具匠心的表现手法。这种手法根据情节需要分割画面,其中布置屏风、帷帐,中间安排相应的男女,形成亲密的小空间,间接而婉曲地表现了各个小空间内的不同情节。由于《源氏物语》在日本家喻户晓,对于熟悉故事情节的日本人来说,已经无须作任何说明性的描述,因而画家可以充分利用画面的浓艳色调和构图来抒发情感。《源氏物语绘卷》的绘制年代,可能在1120—1130年间,由当时的宫廷画家们共同分担完成。

继之的《寝觉物语绘卷》(1卷,大和文华馆藏),取材于作者可能为藤原孝标女的《寝觉物语》(当初为5卷,现存3卷),现在仅存4幅画、4幅文辞。《源氏物语绘卷》以人物为主,自然景物为辅;《寝觉物语绘卷》供人物活动的舞台狭小,人物也画得很小,相反,樱花、柳树、松树等自然风光在画面中占很大比重。画面上还散点着金银箔,与浓艳颜料交汇一体,反映着平安末期的浮华氛围。

镰仓、室町时代的肖像画

在镰仓、室町时代的绘画中,尤其应注意肖像画的发展。这时候的肖像画可分为世俗肖像画和僧侣肖像画两大类。日本最初的肖像画主要是作为礼拜对象的高僧像,甚至到了平安时代,高官贵族似乎仍然忌讳描绘肖像画,可能就是因为肖像一直是用于祭祀之故。肖像画从祭祀的束缚中解放出来并用于世俗人物,还是平安中期以后的事。平安末期,大和绘中发展了写生技法,名手辈出,促使世俗肖像画的大量产生。1173年,最胜光院障子绘中描绘了常盘光长去平野、日吉等地巡幸的情景。传为藤原隆信所作的神护寺《源赖朝像》(图12)、《平重盛像》,在绢本的世俗肖像画中,是镰仓初期的杰作。人物表现为乌帽黑衣斜坐的姿态,形象极其写实,又相当理想化。这种模式成为有纪念意义的肖像画的典型,影响到13世纪后期的《金泽实时像》及金泽家族肖像。相对这种绢本肖像画,另有一种具备浓厚记事性质的纸本肖像画,同样出自隆信家族之手。它被称为“似绘”,在表现手法上,以几根细线勾画出面部轮廓和眼睛、鼻梁,使所谓“引目勾鼻式”的传统画法尽可能朝写实方向发展。在此类“似绘”的遗品中,水无濑神宫的《后鸟羽天皇像》被视为隆信之子信实手笔。此外还可举出:信实之子专阿描绘的西本愿寺《亲鸾上人像》、《随身庭骑绘卷》、《中殿御会绘卷》。稍后又有豪信笔下的长福寺《花园天皇像》。其中应特别注意,在《后鸟羽天皇像》这种贵人俗体像中,为了表现像主的高贵地位而未能摆脱程式化的束缚。

《源赖朝像》是当时大量肖像画的代表作。据《神护寺略记》记载,这是当时著名画家藤原隆信(1142—1205)的作品。严格地说,它还不是彻底的“似绘”手法。它更具备平安时代庄重的贵族气氛。身着的装束形成三角形构图,亦与平安时代相通。