

作者 | 徐小虎
译者 | 刘智远



The Transformation of Chinese Idealist Painting to Japan:

Notes on the Early Phase (1661-1799)

中国文人画东传日本初期研究
南画的形成



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

作者 | 徐小虎
译者 | 刘智远

The Transformation of Chinese Idealist Painting to
Japan: Notes on the Early Phase (1661-1799)

南画的形成
中国文人画东传日本初期研究

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

南画的形成：中国文人画东传日本初期研究 / 徐小虎著；刘智远译.
—桂林：广西师范大学出版社，2017.8

ISBN 978-7-5495-9943-1

I. ①南… II. ①徐… ②刘… III. ①文人画—绘画史—中国
IV. ①J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第168737号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路 22 号 邮政编码：541001
网址：www.bbtpress.com

出 版 人：张艺兵

责任编辑：罗丹妮

装帧设计：陆智昌

内文制作：陈基胜

全国新华书店经销

发行热线：010-64284815

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

临沂高新技术产业开发区新华路 邮政编码：276017

开本：1270mm×960mm 1/16

印张：18 字数：150千字 图片：79幅

2017年9月第1版 2017年9月第1次印刷

定价：68.00元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

谢 辞

这本书是由 1979 年和 1980 年发表于不同期刊的三篇对早期南画的研究整理而成。大体上，我是循着高居翰（James Cahill）先生铺好的道路前进，他不仅是第一位将南画引进西方的学者，也是首先为辨认南画作品中的中国渊源设定方向的人。他对彭城百川风格来源巨细靡遗的探讨（详见参考书目），不只为日本和西方在南画研究上开启了新的方向，也清楚点明了晚明绘画中存在的问题。在我的研究过程中，高居翰教授不仅极为慷慨地指引方向，还为我介绍了日本的学者。可以说，如果没有他的指导，这份研究恐怕是无法完成的。

对绘画技巧之传播的研究是基于皴法和用笔的分析，而本书也视这两者为中国画的基础。在这方面，我很幸运能跟在定居纽约的王季迁（己千，C. C. Wang）大师身边长期学习，这让

我清楚了解到传统的画评是建立在笔墨的判断上，也了解到得以借其辨识出画派渊源的皴法，正是其中最重要的母题^[1]。由于这是中国文人画的一个关键要素，因此我试图追寻其传播至日本的路径，本书亦将呈现出一些初步的发现。

此一工作在1976年展开，并与一次帮大维多利亚美术馆（Art Gallery of Greater Victoria）筹划的“早期南画与18世纪日本收藏之中国绘画展”结合起来。1977年，我在日本待了三个月，并花了许多个星期在宇治的万福寺研究禅画及其日本化的历程^[2]，我要对当时的京都府基金会（Metropolitan Foundation of Kyoto）致上最大的谢意，它的慷慨资助让此研究得以进行。虽然这场展览最终并未办成，但1979年维多利亚大学举办了一场国际会议，涵盖大约从1600年到1800年间的重要议题，探讨了德川幕府在治国、贸易和旅行方面推行的政策对日本思想、制度、艺术和文学所造成的影响。论文的主题包括了日本德川幕府时期的新儒学、德川幕府的对外政策、在日本的中国音乐、袄绘上的中国文学母题、明末中国沿海的状况，以及有关文人画的日本化等问题。

[1] NEH赞助的这项口述史采访计划于1971—1978年间进行，名为 *Definition of Brushwork-Oriented Criteria in Chinese Literati Aesthetics*，这一计划旨在解答品质和真伪方面的难题，古代的鉴赏家与现代学者对此类问题均未发表看法，甚至未曾措意。采访内容由王美祈译为中文，题为《画语录》，连载于台北《故宫文物月刊》（1984—1985），随后连载于出版 *Daijiesho*（1988—1989）。2014年，单行本分别由台北典藏艺术家庭与广西师范大学出版社结集出版。

[2] “日本化”是一种同化的过程，指外来刺激被转变并整合融入本土文化结构中，去除掉所有类似异国的面貌，并让本地人和外国观察者都同样感觉是“日本的”。

在有关万福寺历史的方面，我深深感激黄檗山的大槻幹郎先生，他对黄檗宗文化的毕生研究不啻一个知识上的宝库，在我停留于禅寺期间，他亲切地贡献他的时间和精力，从万福寺主寺和全国各分寺的文华殿收藏中挑选出无数作品，细心地给我提供大量的书目资料和照片。

那些年，我和岛田修二郎（Shimada Shūjirō）教授的会面次数虽少，但却异常珍贵。他不断地指导和鼓励我，期待这一研究能不惧艰难地持续下去，并获致创新而具有意义的观点，他的期待是这些年里让我产生灵感和力量的重要源泉，任何的言语都无法表达我对这位老师的感激之意。

我也要感谢司徒恪（Richard Stanley-Baker）先生提供自己个人的注解、他所撰室町时代水墨画的论文和其他材料。他对《作庭记》（平安时代记录庭园建筑的书）的解读揭露了此后深深影响日本意象的云岛（cloud-islet）结构的操作说明。我们之间的讨论最后有了一个重要的结论，那就是室町时代和江户时代的日本化过程显示出相似之处，即呈现在一个时代中的模式看来也可以在另一个时代中辨识出来。

最后，我要对亚利桑那州立大学的 Timothy Wixted、周汝式（Chou Ju-hsi）和 Laurel Rodd 三位教授及其同事致上深深的谢意，由于他们富有建设性地仔细审阅这三篇论文原稿，才让它们能融合成现在的样子。当然书中在判断上或在事实与表达上所犯的错误，都必须归咎于我自己。

本书从 1989 年冬天到 1990 年在三一学院进行最后的编

辑，就职演说基金会（the Inaugural Foundation Fellowship）对此提供了极为宝贵的时间。我要对三一基金会致上诚挚的谢意，其热忱的支持让拙作顺利完成。

徐小虎

1992年于台湾清华大学

目 录

自序：有关专用术语的问题 / 1

新版序 / 9

导论：中国与日本在文人画观点上的异同 / 11

第一章 日本德川时代早期的中国画

一、黄檗宗社群 / 51

黄檗僧人的墨戏 / 随笔性的人物画 / 画像：正式的黄檗宗肖像画 / 文人画样式的水墨山水 / 福建风格的输入品 / 从苏州和杭州来的作品：《书画禅册页》与其他

二、日本德川时代的其他新材料 / 120

画谱 / 指画

第二章 日本在 18 世纪时的回应

一、技巧的吸收与转化 / 161

沈铨与芜村 / 池大雅的万福寺壁画：图像与风格的对抗 / 池大雅与万寿院画册 / 技巧方面的一点说明 / 池大雅的点画风格 / 大雅单色水墨风格的指画 / 伊海与大雅

二、在日本文本中的吸收与转化 / 213

慕华派与混合派 / 对中国画谱的日本化与拒绝 / 有关四王风格日本化的文献证据 / 玉洲的逸品概念

结论 / 243

参考书目 / 255

索引 / 267

图片目录

图片的尺寸标示为：长×宽。JIP 编号代表图版出处：*Japanese Ink Paintings*, Shimizu and Wheelwright, eds., Princeton, 1976。K 编号代表出处：栗本一夫编《池大雅作品集》中之插图号，东京，1960。

- 图 1a 传米芾《天降时雨图》，轴，水墨绢本，150.0×78.8 厘米，华盛顿特区史密森学院佛利尔美术馆藏（08.171）。
- 图 1b 相阿弥《潇湘八景图》，局部，屏风，水墨纸本，京都大仙院藏。
- 图 1c 池大雅《富士十二景图》（米氏风格），十二景之一，轴，水墨浅设色，绢本，111.5×35.1 厘米，东京艺术大学藏，K325—6。
- 图 2 佚名《春景》，1053 年，障壁画，设色，木板，374.5×138.6 厘米，宇治市平等院凤凰堂。
- 图 3 桑山玉洲《山水图》，屏风画局部，水墨浅设色，纸本，兵库县藪本氏藏。
- 图 4 王原祁《仿黄公望山水》，册页局部，水墨，纸本，王季迁家族藏。
- 图 5a 传赵孟頫《疏林秀石图》，册页，水墨，纸本，54.1×28.3 厘米，台北故宫博物院藏。
- 图 5b 雪窗普明《兰竹图》，1343 年，轴，水墨，绢本，109.5×45.7 厘米，东京宫内厅藏。后 JIP（日本水墨画之后）no.75。

- 图 5c 铁舟德济《兰竹图》，轴，水墨，绢本，51.3×32.6 厘米，普林斯顿大学艺术馆，佚名寄藏。
- 图 5d 玉畹梵芳《兰石图》，轴，水墨，纸本，63.5×31.12 厘米，布鲁克林美术馆东方艺术基金会藏，73.123.2。
- 图 6a 传苏轼《枯木竹石图》，与他作合裱为手卷，水墨，纸本，上海博物馆藏。
- 图 6b 王庭筠《幽竹枯槎图》（局部），卷，水墨，纸本，高 38 厘米，京都藤井有邻馆藏。
- 图 7a 大鹏正鲲《墨竹图》，轴，水墨，绢本，127.8×50.8 厘米，日本私人藏。
- 图 7b 第七忌，“似篮眼”，引自《写竹二十四忌》，《八种画谱》，1710 年，重印自《和刻本书画集成》。
- 图 7c 第十三忌，“糊涂”，引自《写竹二十四忌》，《八种画谱》，1710 年，重印自《和刻本书画集成》。
- 图 8a 传管道昇《竹石图》，轴，水墨，纸本，87.1×28.7 厘米，台北故宫博物院藏。
- 图 8b 祇园南海《水墨竹石》，轴，水墨，纸本，101×28.3 厘米，兵库县藪本氏藏。
- 图 8c 柳泽淇园《指画墨竹图》，水墨，纸本，裱于六曲屏风，91.1×27.8 厘米，出处不明。
- 图 8d 高芙蓉《桃竹图》，献给池玉澜，1773 年，轴，水墨，纸本，25.4×16.2 厘米，兵库县藪本氏藏。
- 图 8e 池大雅《水墨风竹图》，轴，水墨浅设色，绢本，85×27.3 厘米，兵库县藪本氏藏。
- 图 8f 池玉澜《墨竹图》，轴，水墨浅设色，绢本，122.8×54.5 厘米，兵库县藪本氏藏。
- 图 9a 木庵性瑫《古松图》，上题行书对联，轴，水墨，纸本，127.8×58.6 厘米，兵库县藪本氏藏。
- 图 9b 即非如一《古松图》，无年款，上有隐元隆琦（1592—1673）草书题偈，轴，水墨，纸本，149.5×74.2 厘米，京都中西氏藏。
- 图 10 池大雅《松荫观潮图》，六曲一双屏风之一，水墨浅设色，纸本，177.3×360.3 厘米，岛根县 Ex Kibata 收藏，K635。
- 图 11a 陈贤《观音图》，册页，水墨设色，绢本，35.6×53.8 厘米，宇治市万福寺藏。
- 图 11b 陈贤《二祖图》，取自《列祖图册》，册页，水墨，纸本，宇治市万福寺藏。

- 图 12a 陈贤《达摩》，轴，水墨，纸本，尺寸不明，神户市南蛮美术馆藏。
- 图 12b 伊藤若冲《蒲庵禅师像》（万福寺二十三世住持），1797 年，轴，水墨，绢本，尺寸不明，宇治市万福寺藏。
- 图 12c 池大雅《志野宗信像》，长崎崇福寺昙荣跋，水墨浅设色，绢本，76.5×26 厘米，京都水田氏旧藏，K296。
- 图 13a 逸然性融《普贤菩萨像》，三联画之一，隐元隆琦赞，轴，水墨设色，绢本，约 183×94 厘米，宇治市万福寺藏。
- 图 13b 狩野探幽《普贤菩萨像》，摹逸然性融《普贤菩萨像》，隐元隆琦赞，轴，水墨设色，纸本，约 183×94 厘米，宇治市万福寺藏。
- 图 14a 张琦（活动于 17 世纪中期）《费隐通容像》，轴，水墨设色，绢本，宇治市万福寺藏。
- 图 14b 喜多元规《隐元隆琦像》，1671 年，轴，水墨设色，绢本，高约 138 厘米，宇治市万福寺藏。
- 图 15a 张琦《水墨山水》，1645 年题款，轴，水墨，绢本，宇治市万福寺藏。
- 图 15b 王澜《山水》（吴镇风格），1655 年，轴，水墨浅设色，纸本，宇治市万福寺藏。
- 图 15c 即非如一《山水》（含局部），1655 年以后，轴，水墨，纸本，149.5×74.2 厘米，九州仲间氏藏。
- 图 16a 蔡辉《山水》（含局部），1651 年，轴，水墨浅设色，纸本，宇治市万福寺藏。
- 图 16b 张瑞图《崇山飞瀑》，水墨，绢本，大阪市立美术馆藏。
- 图 16c 王建章《山阴寻诗》，轴，水墨，纸本，153.83×49.15 厘米，加州柏克莱景元斋旧藏。
- 图 17a 服部南郭《水墨山水》，轴，水墨，纸本，111×29 厘米，加拿大大不列颠哥伦比亚区，大维多利亚美术馆藏。
- 图 17b 祇园南海《秋景山水》，1707 年，轴，水墨浅设色，纸本，87.5×31.5 厘米，兵库县藪本氏藏。
- 图 17c 建部绫足《水墨山水》，轴，水墨，绢本，檀香山哈钦森氏藏。
- 图 17d 与谢芜村《夏景山水》，1772 年，轴，水墨设色，绢本，兵库县藪本氏藏。
- 图 17e 池大雅《秋溪渔艇图》，轴，水墨，纸本，兵库县藪本氏藏。

- 图 17f 长町竹石《桥上观月》，1806 年，轴，水墨浅设色，绢本，82.7×35.3 厘米，加拿大大不列颠哥伦比亚区，大维多利亚美术馆藏。
- 图 18 蓝瑛《湖上南平》，1627 年款，1660 年独立性易赞，轴，水墨浅设色，纸本，局部，加州柏克莱景元斋藏。
- 图 19 陈铨《观月图》，1627 年款，1734 年悦峰道章赞，轴，水墨浅设色，绢本，111.36×45.6 厘米，加州柏克莱景元斋藏。
- 图 20a 传宋旭《枯木竹石》，题诗将此归于赵烜，图说取自《八种画谱》之唐寅段，叶 168—169。
- 图 20b 铃木芙蓉《黄公望画法》木刻版画范本，取自《费汉源画谱》，序，1787 年。
- 图 21 池大雅《森耸图》，1762 年，卷，淡彩，纸本，28.1×527.8 厘米，京都野添氏旧藏，K436。
- 图 22 沈铨落款，取自指画《暗香疏影图》与《野马图》。
- 图 23a 沈铨《野马图》，轴，水墨设色，绢本，152.7×43.5 厘米，奈良大和文华馆藏。
- 图 23b 与谢芜村《寒林群马图》，轴，水墨设色，绢本，128.4×55 厘米，京都国立博物馆，私人收藏。
- 图 24a 传王振鹏《五百罗汉图》，局部，卷，水墨，绢本，高 29.5 厘米，京都国立博物馆，万福寺藏品。
- 图 24b 池大雅《五百罗汉图》（局部），袄绘（拉门画），指画，水墨设色，纸本，180.4×460.8 厘米，京都国立博物馆，万福寺藏品，K513。
- 图 25a 传文伯仁《山水图》，扇面，水墨，金笺，约 16×50 厘米，京都国立博物馆，万寿院藏品。
- 图 25b 徐智《渔父图》（局部），1605 年，扇面，水墨，金笺，京都国立博物馆，万寿院藏品。
- 图 25c 池大雅《西湖图》（局部），约 1764 年，《西湖》袄绘片段，水墨设色，纸本，165.12×116.48 厘米，宇治市万福寺藏，K517。
- 图 26a 沈铨《暗香疏影图》，轴，指画，水墨浅设色，绢本，95.1×47.2 厘米，兵库县

藪本氏藏。

- 图 26b 池大雅《梅花黄鸟图》，轴，指画，水墨，纸本，110.5×55 厘米，东京小林氏藏，K30。
- 图 26c 池大雅《葡萄图》，扇面，指画，水墨，纸本，17.8×44 厘米，大阪藤井氏藏，K96。
- 图 27a 池大雅《仿雪舟山水图》，轴，水墨，纸本，28.5×52.4 厘米，京都小川氏藏，K106。
- 图 27b 池大雅《仿雪村山水图》，六曲屏风，水墨，纸本，135.8×294.2 厘米，京都园田氏藏，K312。
- 图 28a 王翬《山水》，1680 年，轴，水墨设色，绢本，172.8×81.8 厘米，台北故宫博物院藏。
- 图 28b 伊海《山水》，三联画之一，轴，水墨浅设色，纸本，每扇 103×42.1 厘米，日本私人藏。
- 图 29a 池大雅《临伊孚九山水图》（题有秋江赏月之七言绝句），水墨，纸本，57.5×26.8 厘米，千叶县西谷氏旧藏，K324。
- 图 29b 池大雅《溪山晚归图》，轴，水墨浅设色，纸本，92.4×28.5 厘米，大阪广濑氏旧藏，K255。
- 图 30a 池大雅《赤壁前游图》，1759 年，轴，水墨，纸本，124.3×47.4 厘米，大阪大门氏藏，K72。
- 图 30b 池大雅《高士观瀑图》（有伊藤东所题唐代诗人卢仝七言绝句），轴，水墨，纸本，95.48×24.70 厘米，东京千纮氏旧藏，K138。
- 图 30c 池大雅《峻峰飞泉图》（自题唐代诗人李峤五言绝句中之一对句），轴，水墨，纸本，104.6×29.7 厘米，东京前田氏旧藏，K210。
- 图 31a 伊海《仿黄公望山水》，1745 年，横式画心装裱为立轴，水墨，纸本，33.8×93.4 厘米，兵库县藪本氏藏。
- 图 31b 池大雅《持袋山水图》，袄绘一双，水墨，纸本，每扇 24.8×85.5 厘米，崎阜县安藤氏旧藏，K299。

- 图 32a 池大雅《江山远眺图》，轴，水墨，纸本，115.7×51.2 厘米，岛根县纪纱氏旧藏，K307。
- 图 32b 池大雅《洞庭秋月》（潇湘八景之一），轴，水墨浅设色，纸本，46.1×28.5 厘米，新潟县美津浓氏旧藏，K761。
- 图 33 池大雅《杜鹃一声图》，自题“山时鸟”，横式画心装裱为立轴，水墨，纸本，26.1×46.8 厘米，兵库县努氏旧藏，K602。
- 图 34 尾形光琳《嫩蕨图》，扇面，水墨，纸本，出处不详。

自序：有关专用术语的问题

本书所探讨的是中国文人画 (Literati painting)^[1] 在日本的发展，所谓文人画指的是业余的饱学之士在闲暇时“寄托性情”所作^[2]，与行家(职业画家)画在技巧上有根本的差异^[3]。卜寿珊 (Susan Bush) 指出，史上第一位“以社会性词汇来分类绘画”的人是苏轼 (1037—1101)，他提出的“士人画”一词所指涉的是在这些官员的画中所表达出来的崇高精神，而非特殊的作画模式^[4]。在西方的研究中，“文人画”一词通常同时代表着北宋士大夫的画作和元代士绅与其明清追随者的作品，因此，“文人”

[1] 本研究的关键词包括南画与其中国的原型南宗画与文人画。

[2] Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shi (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, Harvard University Press, 1971, 29ff., 29ff.

[3] Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting*, 1ff.

[4] 同上。

一词同时特指一种同质性社会阶层和明确绘画风格的意图。

然而在使用上，这个词又呈现出某些基本的问题。首先，在与此相关的一千年之中，这些参与者的政治与社会背景经历了极大的变化。北宋业余绘画的开山宗师们属于中央集权制度中高高在上的政治保守集团成员，和皇帝及皇室成员关系密切^[1]。他们自由地试验着各种不同的构图方式、绘画母题与媒材，但有个特征是一致的，就是避开“工笔”这种职业性的技巧，此种技巧需要精确的制图技艺、精细的轮廓线与填色。在元代的十个社会等级中，这些参与者实际上是处于底层的落魄文人^[2]；到了明代，他们则是集文人与职业画家于一身，经常是脱离了公职，而且通常是看透了官场；在清代，他们又变成了宫中翰林院的成员。很显然，以阶层为导向的词汇暗示着相关社会环境，而这可能会造成误导。

其次，要作为视觉意象或风格的基准，这个词汇甚至更不恰当。正如我们在后面会看到的，在不断前进的岁月中，不论是人生观（Weltanschauung）还是根本的风格面貌，都会同时显现出剧烈的变化。由于本研究倡议从日本的观点来重新评估中国绘画，因此揭露出一种渐进式的转变，即从11世纪晚期的

[1] 户田祯佑《湖州竹派について：宋代文人画研究》，《美术研究》总第236期（1964年），第15—30页。

[2] Ho Wai-kam（何惠鉴） and Sherman Lee（李雪曼），*Chinese Art under the Mongols: the Yuan Dynasty*, Cleveland Museum of Art, 1968. Chan Hok-lam（陈学霖） and William T. De Bary（狄百瑞） eds., *Yuan Thought: Chinese Thought and Religion under the Mongols*, New York: Columbia University Press, 1982.