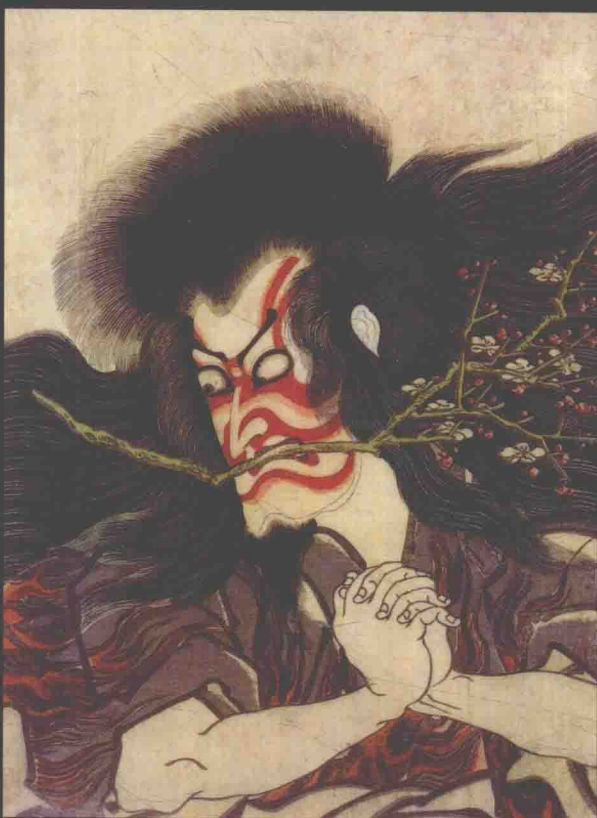


浮世绘

Japanese Colour Prints



「英」杰克·希利尔 著 温嘉宝 译

浮世绘

[英] 杰克·希利尔 著
温嘉宝 译

图书在版编目(CIP)数据

浮世绘 / (英) 杰克·希利尔 (Jack Hillier) 著 ;
温嘉宝译. -- 长沙 : 湖南美术出版社, 2017.12
(彩色艺术经典图书馆)
ISBN 978-7-5356-8116-4

I. ①浮… II. ①杰… ②温… III. ①浮世绘-绘画
评论-日本 IV. ①J217

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 178061 号

JAPANESE COLOUR PRINTS © 1966,1971,1972,1981,1991 Phaidon Press Limited
This Edition published by Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd under licence from Phaidon Press Limited,
Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK, © 2017 Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system
or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or
otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

本书中文简体版权归属于银杏树下(北京)图书有限责任公司。
著作权合同登记号: 图字18-2017-098

浮世绘

FUSHIHUI

出版人: 李小山
著者: [英] 杰克·希利尔 (Jack Hillier)
译者: 温嘉宝
选题策划: 后浪出版公司
出版统筹: 吴兴元
编辑统筹: 蒋天飞
责任编辑: 贺澧沙
特约编辑: 杨青
营销推广: ONEBOOK
装帧制造: 墨白空间·张萌
出版发行: 湖南美术出版社 后浪出版公司
印刷: 北京盛通印刷股份有限公司
亦庄经济技术开发区科创五街经海三路 18 号
字数: 170 千
开本: 635 × 965 1/16
印张: 8
版次: 2018 年 2 月第 1 版
印次: 2018 年 2 月第 1 次印刷
书号: ISBN 978-7-5356-8116-4
定价: 68.00 元

读者服务: reader@hinabook.com 188-1142-1266
投稿邮箱: onebook@hinabook.com 133-6631-2326
直销服务: buy@hinabook.com 133-6657-3072
网上订购: www.hinabook.com (后浪官网)

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com
未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容
版权所有, 侵权必究
本书若有印装质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

浮世绘

[英] 杰克·希利尔 著
温嘉宝 译

图书在版编目(CIP)数据

浮世绘 / (英) 杰克·希利尔 (Jack Hillier) 著 ;
温嘉宝译. -- 长沙 : 湖南美术出版社, 2017.12
(彩色艺术经典图书馆)
ISBN 978-7-5356-8116-4

I. ①浮… II. ①杰… ②温… III. ①浮世绘-绘画
评论-日本 IV. ①J217

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 178061 号

JAPANESE COLOUR PRINTS © 1966,1971,1972,1981,1991 Phaidon Press Limited
This Edition published by Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd under licence from Phaidon Press Limited,
Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK, © 2017 Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system
or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or
otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

本书中文简体版权归属于银杏树下(北京)图书有限责任公司。
著作权合同登记号: 图字18-2017-098

浮世绘

FUSHIHUI

出版人: 李小山
著者: [英] 杰克·希利尔 (Jack Hillier)
译者: 温嘉宝
选题策划: 后浪出版公司
出版统筹: 吴兴元
编辑统筹: 蒋天飞
责任编辑: 贺澧沙
特约编辑: 杨青
营销推广: ONEBOOK
装帧制造: 墨白空间·张萌
出版发行: 湖南美术出版社 后浪出版公司
印刷: 北京盛通印刷股份有限公司
亦庄经济技术开发区科创五街经海三路 18 号
字数: 170 千
开本: 635 × 965 1/16
印张: 8
版次: 2018 年 2 月第 1 版
印次: 2018 年 2 月第 1 次印刷
书号: ISBN 978-7-5356-8116-4
定价: 68.00 元

读者服务: reader@hinabook.com 188-1142-1266
投稿邮箱: onebook@hinabook.com 133-6631-2326
直销服务: buy@hinabook.com 133-6657-3072
网上订购: www.hinabook.com (后浪官网)

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com
未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容
版权所有, 侵权必究

本书若有印装质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

日本彩色版画

日本的绘画艺术

彩色版画，虽然不是全部，但大部分是由一个兴起于17世纪的画家流派制作的，这个画派因其技法被认为完全不同于那些以往流派，而得名“浮世绘”（Ukiyo-e，或“Pictures of Floating World” School）。这个名字带有一种轻蔑之意，暗示着与吸引以往流派追随者们的“永恒的真理”相比，它所描绘的是十分琐碎小气的日常生活。然而，尽管这个名字明确地把它独特的风格和其他日本绘画区别开来，但这种风格在本质上仍然是日本的，而对彩色版画某些特质的解释最早正是始于一种对日本绘画艺术的普遍认识。同时，若与西方艺术对比，可以为我们提供一个契机来解决对日本艺术的一些异议——对于那些沉浸在西方传统中的人来说，第一次接触它时产生异议几乎是不可避免的。如果考虑到这两种艺术的不一致性，“对比”可能并不是一个精准的词，因为虽然二者同样是用图像的方式来表达，但它们之间的鸿沟可谓比太平洋还要深。

日本绘画在类型上比欧洲绘画更有局限性——但是在已有的限定中它却做得更完美。其局限性部分是因为与西方艺术家们所能享受的相比，面向日本的传播媒介和机遇更受限制——对于西方艺术家来说，油画的出现为他们提供了一种新的表现的可能性，而这些日本人却从未接受，或者如有人所言，被他们明智地避开了。现代日本艺术家的确已经开始运用油画材料，但是在这么做的时候，他们已经吸收了欧洲的技法，并且不管人们怎么看待他们国家的艺术，指向的都是纯粹本土画派，诸如狩野派（Kano）、土佐派（Tosa）、光琳派（Korin）、四条派（Shijo）的画作，一个运用西方风格作画的日本人，完全失去了他的民族特性，就像他的同胞放弃和服而穿上西装一样。

十分奇怪的是，影响日本人媒介选择的因素中，除了先天的艺术偏好或本能，他们还不得不考虑地理、气候等因素：建筑架构脆弱，地震频繁发生，且时常引起大火。在早期的欧洲，画家既可陶醉于用湿壁画和蛋彩画装饰的巨大墙体空间之中，也可以使用方形画框和结实耐用的帆布画布，这些对西方的油画家来说都是稀松平常的东西，在他们的自然条件下却不可能存在。取而代之的是用水彩在丝织品和纸张上作画，以典型的卷轴装（makimono）或挂轴装（kakemono）形式来装裱（前者是很长的横向长方形，后者是很高的纵向长方形），这些材料可以被卷起移动到一个安全的地方，每年的大多数时候它们都储藏在那里。

如果在复杂的技术条件下，艺术家们可能会模仿事物的视觉表象，就像欧洲油画发展的那样。而水彩以及晚些时候彩印木刻的运用，阻碍了任何复杂技术的发展——如果他们曾经想要在这方面有任何



图1

菱川师宣：两武士
与一侍者

出自书籍《木石图》；
25.4cm×18.4cm；
1683年；私人收藏

发展的话。但是水彩原本也能够转向这种精确模仿的作品，毕竟勃克特·福斯特（Birket Foster）（勃克特·福斯特，1825—1899年，英国插画家。——译者注）用的就是这种材料。然而从一开始，日本人的天赋就在于表现动人的线条、图案和设计，表现自然事物只是达到目的的一种手段，而自然事物本身并不是目的。西方艺术家用明暗配合和线性透视来使自然事物的体积和空间纵深更逼真，在日本艺术中这两者被忽视了，尽管这些对他们来说并不陌生。通常他们并不是如我们曾经和现在被教导的一般“描绘自然”，而是在记忆中储存图像，直到心境驱使他们去作画：在他们看来，绘画，就像诗歌，是“强烈感情的自然流露”，来源于“在平静中回忆起的情感”。

从根本上看，与其说日本艺术与西方艺术的不同之处在于媒介或技法，倒不如说在于艺术家的动机、在于对绘画功能的认知。对我们来说，直到相当晚的时候，绘画艺术都被赋予了一些潜在的目的，如装饰、叙述故事、描绘肖像或记述历史。所谓“绘画的进步”就在于越来越接近事物本身的形象，罗斯金（Ruskin）是这种艺术批评理论的代表，主张以“忠实于自然”作为衡量一个艺术家重要性的标准。确实，虽然在罗斯金的理论及摄影术发明之后，越来越多的人认为绘画艺术应该不单单是为了模仿事物（19世纪之后与东方艺术的接触无疑加速了这一认识）；但直到那时，欧洲绘画仍然是描绘性或者客观性的，经常依附于其姊妹艺术——建筑，经常行使着今天照相机所行使的职责。而至少有像埃尔·格列柯（El Greco）和威廉·布莱克（William Blake）这两位在此标准之外的艺术家的作品，因其特质而未能得到大众的认可。

日本画家的作品不受欧洲那些对事物外观要求的限制，其价值在于“美和感观的重要性”，对那些认为书法是一种造型艺术的人来说，那些真实的笔触、藤蔓式的线条有一种西方人可以了解却无法立即感悟到的感染力；它用一种间接的隐喻、暗示的方式给那些熟稔于此的人们传达了千言万语，而对此西方人却是一无所知。在他们的艺术中，没有像雷诺兹（Reynolds），或是伦勃朗（Rembrandt）、委拉斯凯兹（Velazquez）的肖像画一样的作品；没有像康斯坦布尔（Constable）、透纳（Turner）或莫奈（Monet）忠实于地形及环境的风景画；也没有像从乔托（Giotto）到布兰温（Brangwyn）一直延续下来的在墙壁或帆布上绘制的寓言、叙事或道德绘画，而在西方绘画中的“说教”被认为是艺术的功能之一。在他们的艺术中，线条、色调和浓淡（notan）感染着他们，就像西方人诗歌中的一词一句感染着西方人那样。劳伦斯·比尼恩（Laurence Binyon）在提到经典的狩野派时写到，“一件绘画作品需要在它的欣赏者心中埋下一颗孕育中的种子，等待它开花：艺术家的想法进入欣赏者的心中，就像一个进入房间准备好接受欢迎的客人一样。”

彩色版画的起源

不难想象，即使是在日本人中，上述这种艺术也仅仅是面向那些文化层次上与那些艺术家相符的人，对它们的欣赏也仅限于这个国家中的少数贵族。然而，彩色版画艺术家们的浮世绘艺术却是平民的艺术，可能正因为如此，对西方人来说彩色版画比先前那些大师们的作品更容易欣赏：的确，虽然他们无疑是东方式的，但他们有一种更接近于西方人的艺术气质，似乎站在中西之间的边界之地，在那里西方人可以通过一种循序渐进的方式，接近古代经典艺术玄妙的意境。

这种流行艺术的问世与巨大的社会变革有密切关系，并且有赖于一个新兴阶级的出现。经过了几代人的内部斗争，德川幕府上台后，在17世纪初颁布铁腕政策，给这个问题重重的国家带来了稳定和繁荣，新首都江户的人口迅速增长。教育普及程度胜过以往任何时期，一个由零售商、工匠和大商人组成的中产阶级出现了，他们机智聪敏、喜爱享乐、热衷于新奇事物。歌舞伎（kabuki，或称平民戏剧），提线木偶剧以及一种内容极为丰富的长篇小说，都正因这个新贵阶层而产生，而第一张浮世绘木刻的问世也正是为了给那个时代的出版物制作插图。在以这些为起点来介绍彩色版画的一般发展过程之前，我们最好先深入了解一下日本艺术中最重要的问题——风格。

浮世绘风格

人们已经接受了绘画有自己的艺术语言这一观念，与此相一致，人们认为日本绘画风格的独特之处更多在笔法范畴而不是主题的类型。浮世绘风格主要是指一种“绘画”的风格，它的出现伴随着17世纪一种与以往明显不同的观念，这个观念起源复杂，可追溯到16世纪末17世纪初的一批画家，这批画家都显示出了对时事事件、服装时尚和烟花柳巷的不寻常的兴趣，试图寻找——在这个阶段仍然是实验性的——一种适当的图像语言来表达他们所看到的世界。这些早期画家只用绘画的方式表达——浮世绘木刻直到17世纪下半叶才出现。这种绘画风格的形成借鉴了土佐派鲜亮厚实的颜色和狩野派强有力的线条，此外，它描绘了一些接近于日本风俗画的题材，在此之前这些题材只是偶尔出现在大和绘（Yamato-e），也就是活跃于10到13世纪，由最早的真实意义的本土画家所画的叙事画中。

但是这种为相对富裕的赞助者们而作的绘画，数量有限，传播范围很小。直到17世纪中叶，一些不具名的书籍插画家们创作的作品使这种风格首次直接面向更广泛的大众，在菱川师宣（Moronobu）之后，在大量的书籍插图中，以及之后独立发行的宽幅版画中，形成了

一种用于木刻画风格，还出现了各种新的作品主题，这些主题成了影响随后的彩色版画发展的最大一股力量。

在选出的版画中，比如本书中出现的复制版画作品，最显著的特点之一就是由于技法的不断发展，以及艺术家们追随着不断变化的服饰礼仪时尚，不同时期艺术家的作品风格具有唯一性。有时也会有例外，如偶尔在作品中会出现狩野派或者中国风格；在和欧洲技法的相互借鉴中，出现了被称为“浮绘”（Uki-e）的透视画；在葛饰北斋（Hokusai）的一些作品中，他在吸收多种风格基础上形成的折中主义，使他的一些作品尽管使用了彩色版画这一媒介，却很难被归类为浮世绘。

如果不与日本其他绘画风格进行对比——当然在这里是不可能的——很难清楚地说明是什么样的特征可以把浮世绘从其他风格中区分开来：可以说尽管有上述不同，但在各有千秋的画家如菱川师宣、怀月堂安度（Kaigetsudo）、奥村政信（Okumura Masanobu）、铃木春信（Harunobu）或鸟居清长（Kiyonaga）等人笔下描绘的女性形象中，仍然存在一种显而易见的传承关系；而在他们的画作与狩野派和土佐派大师的画作之间，也有着同样显而易见的区别。尽管浮世绘风格是在狩野派和土佐派的基础上形成的，但是它柔和流转的线条从未在狩野派大师的猛烈的、碎片式的笔触中出现过，其生动的近乎自然主义的人物形象也与土佐派的僵硬的范式不同。

这种风格得以在艺术家中代代相传，完全有赖于他们的传授制度。一个被某位大师接收的弟子就像其他工匠的学徒一样：听从师父的指示，尽可能准确地复制他的作品。而在西方，至少自中世纪以来，都没有像日本画家对待其学徒时那样制定规矩、树立权威：他们不仅要尊重这个流派中的主要原则，而且要完全遵从这些年轻艺术家们所加入的每个分支流派中的特殊喜好。因此，这些版画有极大的相似性——很多情况下根本无法辨别——比如铃木春信和他的弟子[其中一个名叫铃木春重（Harushige），公开伪造铃木春信的签名，专家们至今都没有对哪件是伪作达成共识]；比如绘制戏剧版画的胜川春章（Shunsho）和他的弟子；再如鸟居清长和它的追随者胜川春潮（Shuncho）、鸟文斋荣之（Eishi）。

如果不了解这些版画，人们可能会推断这样的系统只会造成缺乏独立性的复制，导致发展停滞，然而实际上却恰恰相反。杰出的艺术家们有一个固定的继承过程，在这个过程中，每个人以作为其老师的模仿者为起点，逐渐形成一种在作画和在主题处理上的个性，这种个性就像他们的签名或印章一样，可以清楚地代表他们：于是，又轮到他成功地被他的继承者们模仿，只强调他作为一个革新者的出众成就。

要弄清这些，可能没有比以上所有浮世绘画家都致力于绘制的女人像更有说服力了。菱川师宣画面中的小而简洁的人物形象（彩色图

版1)，在怀月堂度繁（图2）和鸟居清信（Kiyonobu）的笔下以大而重的线条被赋予了庄严的形象和不朽的姿态；奥村政信和西川祐信（Sukunobu）创造了一种前所未有的甜美亲切的体态样貌；铃木春信把她们描绘成懵懂的少女，如花一般娇弱；随着自然主义的盛行，礪田湖龙斋（Koryusai）、北尾重政（Shigemasa）和北尾政信（Kitao Masanobu）渐渐地重新赋予人物华丽的线条，这种形式在鸟居清信笔下女王般端庄的人物形象中达到顶点；而在鸟文斋荣之、荣松斋长喜（Choki）和喜多川歌麿（Utamaro）的作品中，出现了新的让人感到不安的特质，一种怠惰的、老于世故的诱惑力。伟大的艺术家们在克服这个传授体系所带来的刻板印象时所爆发出的力量，成了他们每个人的标志。

日本版画经常要面对一种批评，或者说这种批评普遍存在于日本绘画中，那就是画中人物的容貌没有特点，所有的面部都很相似。表面上看有一定的道理，至于原因则要回到我一开始论述的那点，即东方艺术和西方艺术的区别。在日本绘画的观念中，描绘事物的外表时并没有把容貌当作第一要义：写实的形式——头像便是其一——在被引入绘画中时，其写实程度只需要和作者的意图相一致：所以面部只是作为设计的一个元素，受到了与其他构成设计要素同等的关注。单独挑出面部刻画来进行深究会破坏整个作品的平衡：实际上，当肖像画中试图运用高度写实手法时，如东洲斋写乐（Sharaku）的版画，他们那种主要依赖于线条而非西方所使用的明暗关系的艺术显得十分滑稽。

但是即使有这些局限，每个杰出艺术家对头部的描绘仍然有明显不同：每个人有他自己的范式，就像一个关于复刻版画的研究中所呈现出的那样，每个人的作品都可以通过他在面部刻画的偏好中辨别出来。举个例子，在某个时期，不管在其他方面铃木春信、一笔斋文调（Buncho）和胜川春章的作品有多相似，确信无疑的是铃木春信画中的女子容貌端庄、脸庞娇小、带有鹰钩鼻，一笔斋文调画中人物的容貌更饱经沧桑，而胜川春章描绘的女子则面容圆润平静。喜多川歌麿则更进一步，在他著名的系列版画作品《妇女人相十品》中，尽管其中的头像仍然远不足以达到我们对于肖像画的理想标准，但它也是可辨识的类型，有明显特征——需要注意，这是一种类型而非个性，是一般特征而非个别特征。

彩色版画技法

带插图的读物取得的成功，以及人们对便于展示的绘画的需求——比如能在上层阶级的宅邸、壁龛（tokonoma）中展示的。所谓壁龛，是指房间中一个安静的角落，在那里可以不受干扰地静静凝



图2
怀月堂度繁：
美人戏猫图

墨摺绘：
64.5cm×31.1cm；
私人收藏



图 3

杉村治兵卫：
被遗弃的情人

出自某色情画集；
墨摺绘；
26.7cm×36.8cm；
芝加哥美术馆

视一幅画——促使独立的宽幅版画开始出现。这种宽幅版画也称“一枚绘”（ichimai-e），比一般的插图书尺寸要大些。在最开始，这些宽幅版画中只有黑色的轮廓线，但不久后，人们需要更逼真地模仿架上绘画，于是开始手工施色。所以最早的日本版画——此时还并不是真正意义上的“彩色版画”——只有轮廓，或者仅仅是粗略地给木刻版画有力的线条，并搭配上与之相应的强烈色彩。

在整个日本艺术的范畴中，没有什么能比出自这一时期的名家菱川师宣、怀月堂安度、杉村治兵卫（Sugimura，图3）、初代鸟居清信、初代鸟居清倍（Kiyomasu）以及年轻的奥村政信之手的大量版画作品更让人印象深刻的了。他们画笔下描绘的艺妓与情妇、役者（即演员。——译者注）与戏迷，线条起伏流转、布局流畅而有节奏、外形轮廓大胆，把木版线刻的特点发挥到了极致。

这个时期出现的另一种改良是版画开始效仿带有金色的漆艺作品，使用有光泽的黑色以及用材料胶调和过的黄铜及其他金属粉末。这种版画被称为漆印（lacquer-print），或者“漆绘”（urushi-e），昏暗的色彩配上闪光的铜金粉，时常呈现出一种原始野性的壮丽之感。鸟居清倍、奥村政信及他的弟子奥村利信（Toshinobu）、西村重长（Shigenaga）创作了大量优秀的漆绘作品。

这种刻出轮廓线再手工上色的版画盛行了几十年，直到1740年，颜色终于和轮廓线一样由木版来印刷了。尽管如此，在此后大约二十年中，运用在木版中的颜色一般只有两种：一种浅红色、一种绿色。随着双色版画在设计中的运用，画面开始出现一种尺寸变小、人物体型变苗条、装饰元素不再那么强烈的趋势，一个至今仍然盛行的改变就此发生了。这似乎是由于艺术家们一贯精准的平衡感，以及一种对玫瑰红和绿色运用在大规模印刷的轮廓中将会很鲜亮的预见。

奥村政信不仅是运用最原始创作方法的杰出代表，而且开创了很多新技法，在双色版画（红摺绘，benizuri-e）领域他也是一位佼佼者。而在那时，很多优秀的艺术家已经开始创作浮世绘风格（Ukiyo-e style）的作品，特别是二代鸟居清信、鸟居清广（Kiyohiro）、西村重长和石川丰信（Toyonobu，图5）。有人注意到，在这些艺术家的宽幅版画作品中，一种新的母题正在慢慢出现：穿着精致的人物从淡淡的背景中款步向前，河流蜿蜒，稻田后露出富士山的山尖，画面一隅是一个茶舍静处在竹林旁，整个场景美丽而祥和。

这种宁静而诗意的元素逐渐在浮世绘画家们的作品中蔓延开来，1764和1765年间，又由铃木春信带来了不可思议的革新，使之成为多色版画，也就是真正的“锦绘”（nishiki-e），或称“锦印”（brocade-print）。在民众文化水平与鉴赏力逐渐升高的刺激之下，这种新的技术手法引起了艺术家们的强烈反响，在铃木春信之后（他杰出的多色版画作品都创作于1764到1770年这生命的最后六年中），

于一流艺术家中获得了巨大的成功：礪田湖龙斋（图4和图6），北尾重政及他的弟子北尾政演（Masanobu）、北尾政美（Masayoshi），胜川春章和他的弟子胜川春好（Shunko）、胜川春英（Shunei），歌川丰春（Toyoharu），鸟居清长和他的追随者们，胜川春潮，胜川春山（Shunzan），洼俊满（Shunman），鸟文斋荣之和他的弟子鸟高斋荣昌（Eisho）、一乐亭荣水（Eisui）和鸟桥斋荣里（Eiri），喜多川歌麿，荣松斋长喜，东洲斋写乐，葛饰北斋和他的弟子鱼屋北溪（Hokkei）、屋岛岳亭（Gakutei），歌川丰广（Toyohiro），歌川丰国（Toyokuni）和他的弟子歌川国政（Kunimasa）、歌川国芳（Kuniyoshi）、歌川国贞（Kunisada），歌川广重（Hiroshige），溪斋英泉（Eisen）。这是一份惊人的名单，但如果加上其他弟子以及一些拥有高质量画作——假设只有少数——的独立艺术家的话，即使是这么长的名单也可以再增加一倍。只有意识到这些我们才会发现，彩印版画在自身的领域中创造了多少辉煌成就。

彩印版画的制作需要四方协作：出版者，他们订购作品，并协调与生产相关的其他三者的工作，他们的重要性是无可厚非的——很多好的作品都有赖于像葛屋重三郎（Tsutaya Jusaburo）及永寿堂（Eijudo）这样既用心又有洞察力的出版者；创作者，也是与本书关系最密切的人；雕版者；印刷者。除此之外，有时还加上了第五种人，在此也十分合理，即造纸者：由他们手工制作的桑皮纸，质地与外观极好，在加强色彩的光亮度和柔和度上起到了很大的作用。

木刻这种媒介与浮世绘艺术家的相遇是十分自然的。当时已有大量复刻木雕工，他们已经经过长期训练，可以把用毛笔写的字刻出来，制成文字雕版用以印刷。对于这些雕工来说，把艺术家提供的用毛笔绘制的画作刻成有轮廓线的雕版简直是易如反掌，自然保真度也会极高。令人意外的是，中国的套色木版在17世纪时已经可以运用很多颜色，这一点应该已为江户时代的人所知，而他们对套色木版印刷的运用却如此滞后。毫无疑问，把价格控制在江户平民可接受的范围之内是出现这种现象的重要原因之一。

负责刻版和印刷的工匠起到了很大的作用。艺术家只需提供在透明纸上的单色画作，然后在主版（key-block）拓印出的图像上涂色，用以指明颜色，就像轮廓版画为人所知的那样。雕工把画面朝下放在诸如樱桃木之类的硬木板上[不是西方自比尤伊克（Bewick）时代起惯用的“木口木刻”，而是在丢勒（Dürer）范式下的“木板木刻”]，“木口木刻”和“木板木刻”的区别在于木材的取材方向，木口木刻为横向式的切割，即与木纹垂直的方式，而木板木刻为纵向。——译者注）用刻刀绕着线条雕刻，通过清除线条之间的木版部分，留下一种浮雕效果。在凸起的线条上涂上油墨，把纸放在木版上，通过用鬃刷在纸背后来回摩擦造成压力，一个由艺术家设计、雕工制作的试印

图4
礒田湖龙斋：聚会

出自“色道取组
十二番”；
24.1cm×37.5cm；
私人收藏



迎取組十二番



湖龍齋画



图 5
鸟居清满：
剧中的情侣

43.8cm×30.8cm；
1765 年

(proof) 就完成了。

通常，艺术家的原稿会在准备主版时被雕工切成几个部分，但是现存有很多幅用以印刷的原画，似乎说明在一些情况下，雕版时使用的是原稿的复制品。

艺术家在主版的试印版上标明颜色之后，每个待印的颜色都要被切成一块独立的版，一幅颜色复杂的版画，需要十块版甚至更多，用套印的方式，就可以得到一种清晰的色彩层次。印工把颜色单独调和在每一块版上，加入一点用米做成的胶以使颜料粘合更稳固。准确度，或称套准（register）是版画从一块版到另一块版连续上色过程中最重要的一环，是由一个用于校正的套准标记确定的，每块版的一个角上有一个直角切角，在贴近它的一侧有一条直线，与直角的一边对齐。

直到 19 世纪，颜料主要取材于植物，不幸的是暴露在光线下颜色容易变质，天蓝色、紫罗兰和粉色都褪成了暗黄色，只有灰色调仍然保持了它自己的色泽，但这已然不是最早吸引江户购买者们的明亮色调了。一些收藏者带着对自己民族的非凡执念，相较于原始颜色的版画，他们喜欢欣赏年久褪色的版画，然而，虽然很多褪色的版画看上去很协调，但这种版画中安静的、压抑的色调就像保鲜花一样，缺乏活物带来的愉悦与生气。另外，更稳定的绿色、黄色与一种褐色未受损，而其他颜色却一律变暗，在此情况下，艺术家们在色彩协调上所取得的宝贵成就被毁掉了，这在铃木春信的作品中尤为明显。对于这类收藏者来说，版画的原貌给他们带来的震惊程度绝不亚于给那些喜欢早期绘画大师的“褐色色调”的人们看到一张被清洗过最终以其明亮色彩示人的画作。

版画家在装饰设计上运用了多种手法，用云母来表现背景、镜子以及下霜或结冰的地面；运用金属粉末，撒在或涂在版上；用“浮雕”（gauffrage），或称“不着色印压”（blind printing）的方法，只用凸起的线条而不施色彩，来表现衣物的花纹和褶皱，鸟类的翅膀或者动物的皮毛。

关于一套版的最大印量似乎没有一个确切的答案，但是在现存的葛饰北斋给他的一个出版商的信件中，把这个上限设为了 200 印。在长时间使用之后，一块被浸透的版不能再均匀地挂住颜色，线条开始磨损，但是现代的制版者们，在制作旧版画的摹本时，在一个版上进行超过 200 次印刷的试验，已有出版者认为，在一块版报废之前，可以印 1000 张甚至更多。

由于多种原因，版画的尺寸和形状会不断改变，但在这里只需提到日本版画特有的版式。作为绘画的替代物，自然应该在很早就对挂轴画进行介绍，因为它是最接近于架上绘画的一种形式，而且事实上，它经常被装裱得像滚轴上的绘画。双折（也称“二枚连作。”——译者注）、三折和多折版画似乎起源于在已往流派画家中普遍流行的

创作方法，他们制作两张或三张单独的画，有的以相同的主题联系在一起，有的则完全是隐晦的抽象主题，这种主题可能源于佛教禅宗的教导，超出了普通人所能理解的范围。彩印版画中的三折画，最早可追溯至浮世绘初期，三个相关的人物被并排印在一张纸上（通常被其拥有者切成三份），此后鸟居清长的两折画和三折画时代便因此而生，这一时期整个版画都被设计成两或三块，从边缘处连接起来，尽管如此，在他们绝妙的设计中，每块版都可以作为单独的存在，并不会因缺少周围的几块版而丧失画面整体性。

虽然不常见，但版画曾被制作成五折或更多，这更接近于卷轴装（或称横向卷轴画）。我认为在此应该强调，在欣赏全景式的多折版画时，应该把它们当成一片片逐步欣赏，而不是一个个单独欣赏，一次欣赏其中的几折，就像古老的卷轴画一点点被打开那样，只能看到目所能及的部分。

“摺物”（surimono，即印刷物），是一种用于特定场合的版画，比如庆祝新年、生日或婚礼，庆祝诗社新成员的加入，或只是告知某一位作家或画家名字的变更；或者单纯作为某位诗社成员发表诗歌的媒介。这些作品通常尺寸很小，有极精美的版画装饰，大量运用了金属粉末和浮雕效果，这种图案和诗歌的结合构成了一个有装饰意味的整体。洼俊满、葛饰北斋及他的弟子鱼屋北溪、柳柳居辰斋（Shinsai）和屋岛岳亭都很擅长这种小画像作品，而有时候他们似乎已经跨入了漆画领域。

在设计者所用的所有形式中，“柱挂物”（kashirakake，挂在柱子上的版画）找不到在西方艺术中的对应物，它是最彻底的日本风格。木质柱子是这个国家构造轻便的建筑的特色之一，在这种又高又窄的底板上进行设计十分困难，这反而使一些浮世绘画家在进行这项挑战时取得了他们的最高成就，这就好像在俳句这种最受欢迎的抒情诗中，十七音节的限制激发了诗人们在精简约辞上的卓著成就那样。铃木春信、葛饰北斋（图6）是“柱挂物”（或“柱绘”，kashira-e）中的大师，鸟居清长、胜川春潮、喜多川歌麿、歌川丰广和18世纪末很多杰出的艺术家也创作了大量这种类型的版画。

版画的销售生态

彩色版画对西方人的吸引力只有一部分来源于浮世绘流派的绘画风格本身。与此同时，它描绘了一个对于西方人来说完全陌生的世界，其服饰、行为、风俗有强烈的民族特征，或者说它被另一个距离西方很遥远的国家——中国，所影响。正是这种不同主题的融合及独特的绘画风格使彩色版画比意大利绘画更像是一种国民的艺术，可以称

