

东方美术论

〔日〕金原省吾 著
骆 晓 译



浙江人民美术出版社

东方美术论

〔日〕金原省吾 著

骆晓译

浙江人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

东方美术论 / (日) 金原省吾著 ; 骆晓译. -- 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2019.11

ISBN 978-7-5340-7697-8

I. ①东… II. ①日… ②骆… III. ①美术史—研究—东方国家 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第223099号

东方美术论

[日] 金原省吾 著

骆 晓 译

责任编辑 屈笃仕
文字编辑 姚 露
封面设计 王好驰
责任校对 余雅汝
责任印制 陈柏荣

出版发行 浙江人民美术出版社

(杭州市体育场路347号)

网 址 <http://mss.zjcb.com>

经 销 全国各地新华书店

制 版 浙江新华图文制作有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次 2019年11月第1版·第1次印刷

开 本 889mm × 1194mm 1/32

印 张 6

字 数 120千字

书 号 ISBN 978-7-5340-7697-8

定 价 48.00元

如发现印刷装订质量问题,影响阅读,
请与出版社营销部联系调换。

序

我旨在本书中谈的“美术”，并非呈现为作品的美术。当中虽也谈及以美术作品为研究对象的美术史，但本意并不在此。本书目的在于讨论美术作品的背后，即尚未成为而即将成为美术作品的东西，故而便不得不论及孕育如此作品的东方背景，尤其着意在以中国为参照分析日本之状况。须知此背景不仅作用于美术，在这片滋养着日本的土地上，同时孕育着独特的美术、学术和文学。

当我谈论日本时，实际是同时在谈“美”与“日本”。以美术为视角观察日本，于我，是乐此不疲之美事。我们如何认识自己的祖国，如何建设她，如何维护她，是个永不过时的话题，就像我们永远不会厌倦谈论自己的父母、家乡和祖先那样。正如此刻，我正迎着透过纸窗洒下的冬日暖阳，静静地坐在火炉旁，谈起我们的国家，心中感到无上的快乐。

本书开笔于12月7日，正是日美开战^{〔1〕}之前夕。故写书期间，我常须停笔听完战事报道再回神继续。所幸战事顺利推进，才使我得以安心完成此书。

此时，西边树林，叶子落尽，孩子们从落叶中给我拾来一只闪着绿光的吉丁虫，我将这如珠玉般闪光的小虫置于纸上观望，

〔1〕即太平洋战争。——译者注

不禁感慨我等苦苦追寻之“美”，竟已然被造物主所创造、所表现了。显然这只小虫的生命在夏天便已结束，我如今得到的当是那夏日的遗体。虽说发现时它已落于地面的枯叶之上，但恐怕那遗体曾挂在枝头许久，是刚刚才随落叶落下的吧。原本的六只脚如今只剩三只，触须也仅残留一根了，但那腹部的绿色，背部一对金褐色的线条，却仍旧闪耀。其实，古人就曾以吉丁虫的翅膀来装饰佛龕，至今仍可在法隆寺得见。像这样被保存了成百上千年的虫子，放眼世界也不多见吧。而那曾欣赏虫翼之美的祖先们的双眼，亦仍留在我们心中，持续地欣赏着。即便是一只小虫，也联通着我们和古人的思想，那些历经岁月而传承的美，那些在传承中重新绽放的美，都随处可见。

清晨的霜露中，观赏枯草丛中的一株青草，亦颇有趣味。我从中观见了枯萎之不幸，并对终将枯萎之物心生怜悯。而于干枯落叶上，发现如此美丽的小虫，也让我平添一番冬日感慨。人世间总有什么是永恒的吧，只是生而为人，我等只能透过无常，远眺永恒罢了。

我们的四周充满着传承，而被这种传承填满的土地就是日本。那经历世事沧桑而继续传承着的美，便是我们祖国的样子。美，是日本的象征之一。

我置吉丁虫于白纸之上，用心地，远眺着它。

昭和十六年 12 月 23 日

于东京市杉并区井荻三丁目九十番地寓所

目 录

第一章 序说

表现的后退 / 001

境的表现停止 / 002

象征 / 007

三种东方美术 / 010

第二章 中国美术

特性 / 022

余技思想 / 023

南宗画的成立 / 026

宋徽宗 / 029

梁楷 / 034

牧溪 / 039

中心性质 / 049

第三章 日本美术

风土 / 052

境 / 054

视 / 060

座的定位 / 069

和画 / 076

和的性质 / 078

传承 / 083

现代画 / 085

狩野探幽 / 089

佛画的表现形态 / 095

机能形态 / 098

雪舟 / 101

平面性 / 107

宗达 / 110

第四章 美术的伦理性

伦理性 / 113

书法 / 124

书法的伦理性 / 136

第五章 总说

对轴 / 150

和的构造 / 153

日本的语言 / 159

境之亲和性 / 162

纯粹 / 163

绘画表现 / 166

把手 / 168

具体的小 / 171

译后记 / 175

第一章 序说

表现的后退

进入十二月，武藏野便迎来了严酷的寒冬。这个季节里，夜晚萧索的寒风吹落了小橡树和樟树的叶子，每天清晨，我穿过树林间的小道去学校时，脚踩着落叶，那声音仿佛踩在水上一般。林中的落叶，被早晨的露水和冰霜浸透了，发不出松脆的声响来。而当午后的太阳晒干落叶，它们便完全蓬松了起来，走上去甚至深深地没过鞋袜，并且发出响亮的、令人欢喜的声响。从善福寺池到迟之井川附近一带的落叶尤其干枯，不经意间一阵风吹过，都能听到地面上清晰的沙沙声，不由让人心头一痒。这样的落叶固然是美的，但是，在有霜的清晨里，声音轻微，水气充盈，只有丘陵的、山川的、富士山的轮廓若隐若现地挂在天边尽头，那才是格外美的啊。而那种寒冷之美，如今正在向武藏野周围靠近。

将寒冷视为美的人，大约都带着东方的心境吧，因为听说西方人是没有赏雪传统的。在日本，观赏雪景并不只是感受寒冷之美，实际上更是因为，寒冷中孕育着的美，是更为清静的美。为什么在我们看来霜露之类的寒冷是美的？因为，寒冷将草木剥蚀，一切附加之物皆被褪去，直至骨骸裸露。此般从附加之物中

抽身后退，单凭骨架而成立的，正是东方的骨法思想。但所谓的后退之美，并非从后退所至之处生发，而是贯穿于整个后退过程的，退到最末处时才美得最为浓烈。

这样的美，除了从霜露中窥见之外，也在苔藓中可见，在顽石中可见，在水流中可见。我等的艺术表现亦是如此，要使对象透过后退的过程来达成表现。从表现与表现过程的不同意义中，亦可窥见东方之美。这其中蕴涵着西方全然没有的东方表现性质，也存在着东方美学中特有的第三种象征。对此，我将在后文中展开论述。

境的表现停止

“侘寂”^{〔1〕}的境，需要具备庸常性与高贵性两个条件方才成立。生活的基底境界，其性质必是普通的，而侘寂的生活，是一般人所做不到的极其平易且通达的一种生活样式，这种样式，从一般人的生活范畴中抽离出了蕴涵高贵的部分。通常，高贵之中，是绝不包含普遍生活的，换言之，若是高贵的境界，则其中普遍的庸常性都将被消灭；若是庸常的、普通的基底境界，则当中必不存在高贵性。但侘寂，将庸常视作高贵的意境，并且将庸常性与高贵性合二为一，更进一步地创造出了一种独特的生活

〔1〕“侘寂”一词源自日本茶道和禅宗文化。“侘”（wabi）的大致意思是“简陋朴素的优雅之美”，而“寂”（sabi）的意思是“时间易逝和万物无常”，两者结合构成了日本美学意识中的重要部分。——译者注

样式。

庸常性与高贵性，显然是不同的两个要素，自始至终两者都相互对立而存在。而相异的两种性质，也只有在相异的状态下才能够彼此成立。这种二元的对立性，正是侘寂成立的要素，也同时贯穿于日本文化、日本文学当中。

互相对立的两种性质，既互不争斗，又互不融合，各自保有原本的差异性而存续，这是日本文化的共通性质，亦即“和的性质”。

《歌道非唯抄》书中有这样一段：“某人听到另一个人询问父亲说：‘天这么冷，把拉门关上吧？’便感慨：‘这样的话语像歌一样，读起来让人不禁会心一笑，他想把拉门关上，为了让父亲不那么冷，那种心情都在这一句话里，让我们心领神会了。’这便可谓是体现出了语言背后的境。”

那么，究竟何谓“境”？就拿上述那句话为例。当时的季节是早春吧，又或是暮秋之时，也可能是风雨交加的时节，或是父亲身体不适的时候，总之，说要关上拉门的话，一定是在冷得受不了而门却开着的情景之下，所以，话中隐含着的那种寒冷的意境便清清楚楚地让人感受到了。所谓境，正是构成表现之周边及基础的根据，是环绕在表现周围的，这个“境”，也可称之为“场”，这个东西是无须表现在外的，境一旦转化为具体词句，便也就失去了力量，古人有言：“将境化词则无力。”要将境通过文字表现出来，谈何容易？

因此，表现，是由既已被表现、被传达出来的那个表面，和包围着这一表现的背后更广大的境的层面两个部分组成的。换言之

之，是既已被表现的，与尚未被表现（即表现停止）的，这两个相对的部分共同成就了表现。那么，所谓表现的成立，实际上便离不开境。同时，表现一旦成立，便有了表现之“格”。表现之格，就是表现在整个境的包围中，成为表现停止的中心。也可以说，表现是有赖于表现停止这个外围框定而存在的，是在没有被表现出来的部分的基础上成立的。而那些未被表现出来的部分，反过来又是凭借既已表现的部分来完成定位的。像这样对立存在的两股力量的平衡状态，即是“格”，是在表现与表现停止的二元对立下才形成的性质。表现具有了“格”，才能传达出品味，才能圆满无缺。

而这个表现的格，我又称之为“具体的小”。“具体的”是指表现，是附着其周围的境的、作为境的中心的表现。“小”，则是指表现出来的部分，相对于未表现的境而言，是渺小的。并不是表现本身渺小，无论是多么浩大的作品，当中都包含着比作品更大的表现停止的部分——境。所以说，“具体的小”便是“格”的形象化形容。

格的定位与确立，绝非易事。正如富士谷御杖所言：“修行、练功、时宜，三者缺一不可。”修行与练功，针对的是表现的实践。皆川淇园曾言：“人本并具言与行，教诲中只有言传，而无身教，岂可称全？”若言语之教不能转化为行为之教，有言而无行，则不能形成二元，便也不可能格。上述修行与练功二者，放之于文学领域，便是把境放置到表现的背后、表现的周围、表现停止的位置上去。而时宜，是境的成立，是表现停止层面的立定，即在何时停止表现，这个立定，是以修行和练功为前提的。

因此，停止的立定是行，由言转化为行，只有当表现停止才有实现的可能。

为什么表现停止是为“行”呢？你们一定会想，从行的角度来看，难道代表行动的不应该是表现吗？在将行看作是表现停止这一点上，不得不考虑到日本表现的性质。日本的表现，是通过最大程度的停止表现来达到实现“具体的小”的。如若未能实现大量的表现停止，便根本谈不上具体的表现。与其说表现是基于表现成立的，更不如说表现是基于表现停止而确立的，因此，表现通常是微小的，表现的成立，离不开那些具体而微小的部分。但当我说表现是建立在表现停止基础上的时候，其实意在指出，表现过程当中最直接的工作是制造表现停止。只要做到境的表现停止，那么表现也就自然而然地成立了。境的表现是基于表现停止的，这般“表现停止即表现”的立场，就是日本表现的特殊性质。所以，修行也好，练功也罢，决定它们方向的，是时宜，是表现停止，只有在此处，言，才得以转化为行了。

以上这种建立在表现停止基础上的表现通常又被称为“象征”，但其实，象征的成立还须满足以下四个条件：

- 一、表现与境的表现停止之间的二元化形成。
- 二、表现小于境的表现停止的格局形成。
- 三、境的表现停止能在表现中被普遍还原。
- 四、表现能将境的表现停止普遍放大。

以上条件当中的第四条是最能代表日本的了。正如超逸的古典读本《尼伯龙根之歌》，此书出自一位八百年前的无名诗人之手，今人已读不懂那种写法了，只能将它翻译成现代文来读。对

我们而言，那种晦涩的写法，不再能够实现完整的表现了，那么其境便也不能被放大解读了。但与我等大多数人不同，在日本还不乏某些继承传统文化，能够毫不困难地读懂一千二百年前的古典文学的人。就连《万叶集》《古事记》那种奈良时代（710—794）的文学作品，同样都能在今天被解读出其中更深一层的内涵。而奈良时代的表现停止，与语言发展至今日的表现停止，实际上区别并不大。在东亚地区的语言中，我们的语言内涵是要更深切一层的，古代的边塞诗也好，万叶诗也好，都是话中有画的。这所谓“不举于言”的表现传统，使得如今的日本文学竟以“寡默”为美，境的表现停止的深度与广度，可以说在今日达到了前所未有的程度。而要实现对境的放大，则有赖于文化的长期沉淀和传统。

基于持续性而实现增值，是日本文化的一般共性。像工艺美术等作品，都是在制成后经过年月的累积而逐渐升值的。语言也是同样，其能使意境放大，而意境又使语言不断深化，日本语言的内涵，随着传统而渐渐丰富和深邃起来。何谓传统？一是时间上的长期持续，二是这长期持续中价值的增加，三是长期持续的内容能够为现在服务。以往的传统，皆作为一种境的表现停止，依附在了现在的背后，我们今天的语言，也就暗藏着从古至今的境的总和。正因如此，我们才能在现在，实现所谓“具体的小”，使有限的语言背后拥有更广阔深远的境的世界。

日本的文化，象征着传统，而境的立定，有赖于表现与表现停止的二元性。从这种文化的性质，也可窥探出日本文艺的性质，即未被直接表现出的境中，蕴含着文化的传统。寂静、玄幽等等

意境的生发，皆以表现停止为前提。相较显现之形，那些连续的未显之意才更具决定地位，这便是日本文化的一个显著特色。所以，侘寂的生活样式能在日本发展成熟，便也不难理解了。

象 征

象征，从其语源上来说，是将一个平面分割成左右完全相等的两个部分的意思，中国的表现中便具有这类性质。在日本流行起来的所谓推古式^{〔2〕}的佛像造像样式，实际上就是原封不动地照搬了中国六朝时的造像样式。以衣裾的下摆为底边，身体左右两侧的外形为两边，佛头的头顶为顶点，可视为一个等边的三角形，而从顶点向下做一条垂线的话，便能将这个三角形分割成左右相等的两部分。如此这般准确的均势，正是中国表现之特点。中国文学表现中的对句，不也正是如此左右相称形式的一种吗？

左右相称也是一种表现的形式，而这种关系也更可进一步被视为表现与表现所求之间的关系。表现与表现所求之间若完全贴合一致，那么便可认为两者是左右相称的关系。换言之，假定表现所求的部分已完整地表现出来，那表现即为表现所求的象征。同时，表现所求就成为表现成立的理由，即内涵。倘若内涵完全地等同于表现，那么表现与内涵即为相称关系。如此一来，

〔2〕推古，是指日本推古天皇执政时期，即公元593年—628年。推古天皇是日本最早的女性天皇，也是东亚最早的女性君主。在位36年间，以圣德太子为中心，推行一系列政治改革，是谓推古朝改革。——译者注

就不存在未被表现出的内涵，所谓境的表现停止便也不可能存在。上述这种象征关系，正是象征的第一种情况。

但是，日本的表现中，是不存在这种没有表现停止的表现的。因此，表现与内涵的关系并非是相称的，而是相应的。在表现之中，内涵并不会被准确完整地表露，而是对应着被呈现的，即内涵必定存在于表现之中，但两者并不相等同，而是相对应的关系。若从量上来比较的话，内涵的分量一定比表现更大，不论如何分割，两者绝不可能等量。但是，不等量、不相称并不妨碍其前后对应的状态。对应，是指内涵与表现不完全一致，也不能被左右相称地分割开。日本不再拘泥于中国那种严格对称的表现形式，而将其松散化了。因此，推古天皇时代（593—628）的造像在不久后便发展出了突破左右对称形式的佛像样式，即意味着第一种象征形式被舍弃了，自此，日本式的表现成立，这种前后对应的表现形式，就是第二种象征形式。不过，此中尚缺乏对于表现停止之定位的考察。

在第二种象征形式的构成中，若表现停止的部分建立在表现的基础之上，充实了表现的内涵，即为所谓的“留白”，当留白与表现的总和，对应着内涵的全部，便是象征形式中的第三种。这种构成，是在表现的层面同时存在表现与留白两个部分，共同与内涵的层面相互对应。并且，这样的对应必须具备内涵的任何部分都与表现、留白整齐对称的性质。但，其中有些对称，由于与留白部分相对称的内涵不明确，因此在确定其是否事实成立方面稍有困难。所以，第三种象征形式之中，并存着第一种象征形式的“相称”与第二种象征形式的“对应”两种性质，成为构成

日本的核心。从这一点出发，我们便能领会到霜露之美、枯叶之美了。

在日本花道传统中，若将天地人三个顶点连接起来，通常会是个不等边的三角形，此三角形未能构成相称的形状，因而被看作是歪的。歪，是形态的倾斜，亦显示出其由此一定位向下一个定位运动的趋势。那么，这个形状所对应的留白，自然也就是一个不等边的三角形。若是将表现之形与留白之形相合，便能通过各个顶点连接成一个四边形。而要突显这个四边形内部表现之形与留白之形的对立，则不等边三角形的轮廓线必须是清晰强硬的，这种轮廓线颇具中国式表现的性质。日本花道讲究在细部保持恒久的均衡，从而在大结构上消解不等边三角形的不均衡感。但是当我们说留白与表现明确对立时，这个表现之形只在理论上成立，由于留白的不等边三角形轮廓实际上是柔软灵活的，当它与各种各样的表现的不等边三角形相结合时，所产生的四边形便突破了规矩的形状，中心点发生了偏移倾斜，这种构成便是和式的。而贯彻和式，就是构成日本的方向。

四边形的内部得到充实的同时，其外部尚存在更大的空间。这个空间包裹着整个花道作品，使花与周围的一切又产生了联结。若将此花置于地板上，那么它便与室内的地板、墙壁、柱子、挂轴等等一切联结，使其周围成为花所存在的环境。在此境中，花，占据了一个确切的位置，我将这个位置称为“座”。座，是在某一境中使境得以存在的一个特定的点，亦即作为象征形成的点，是象征的起点，是象征形式订立的基点。所以，第三种象征形式，是建立在座之上的，在那一点上确立内涵，订立表