

形 | 与 | 心

(日)石田一良 著
周南平 译

序章 作为文化史的日本美术史

近来,日本的年轻人打着“发现日本”(Discover Japan)的旗帜,寻求“日本之心”,成群结队地去参观京都、奈良以及各地的古老神社和寺庙。他们时而独自前往,时而组成2、3人的小组参拜神社寺庙,对修学旅行的中小学生们那吵吵嚷嚷的样子大为不满,一副认真无比的眼神凝视着其中的建筑、佛像和绘画。他们因亲自接触到了在高中大学时代的历史教育中不曾接触到从而显得陌生的日本人的心灵的具体显现物而双目生辉、情绪高昂。

他们大都无一例外地带着一本向导书。而且对讲解员的说明也是侧耳谛听。但那些向导书和讲解员大多停留于单纯地介绍作品的创作年代和作者,或是说明与作品毫无关系的时代状况,很难令人感到满意。年轻人们依靠接触到那些不得不用眼前的形式创作出眼前的这些作品的昔日的日本人的心灵,再次发现了日本人心灵的丰饶,并通过这一发现,磨练了自己心灵的可能性,得以从精神的桎梏中解放出来,从而使自己变成一个自由的灵魂。“战后”这一时代已经结束,新的时代即将开启——我从他们热诚的凝视中感受到了这一点。

我因职业关系,常常有机会与圈内圈外的友人一起造访神社寺庙。在狭窄的堂内或广阔的庭院之隅,避开游人的嘈杂彼此交谈时,常常会有不少年轻人悄悄走近我们,凝神倾听我们的谈话。我正是为了让那些年轻人阅读而写下本书的。

(一)

所谓“生存”,乃是观看、聆听、思考与行动的总和。而且窃以为生存便是一大课题,也是一种答案。

人只要活着,就不得不直面经济上、政治上、思想上、美术上的问题,它有的时候是社会全体问题,有时候又是个人的具体的特定问题。但事实上,在这些问题的深处都隐含着只要人活着就不得不追寻和解答的宿命性课题。我认为,这些课题乃是诞生于这一事实——人的生命其实是由种种相反的生的志向而构成的。即是说,人的一生被迫把这样一些问题作为人类永恒的命题交出答卷;即以怎样的方式来使下列处于两极的东西(相反的生的志向)产生关联——诸如形而上与形而下(再具体而言,乃是圣与俗、神与人、精神与物质等),普遍与特殊(具体而言,乃是社会与个人等),过去与未来、主观与客观、时间与空间、永远与瞬间、无限与有限、自由与服从、创造与重复、归纳与演绎、开放与锁闭,除此之外,还有存在与形成、静与动、平面与立体、线的和面的、机械的和有机的、触觉的和视觉的等等无数相反的生的意志。因此,当人回答眼前的具体问题时,他在不知不觉之间就会对宿命的课题作出历史的解答。这一历史的解答就是赋予那一时代的人们的生活活动以那一时代的特有模式的内在根据。这一源于内部的、生的相反意志的关系形态并非生的静态特征,而是生存过程中最具动感的生存态势。我把作为这一生存态势的内在形式“文化 Kuetur”。也可以叫做“精神 Geist”。在此存在着作为文化史或精神史的美术史赖以成立的根据。

美乃是超越历史的的东西。因此,美不是作为美自身而显现于历史之中,只有当特殊的表现形式与内容相结合,才作为艺术作品显现出来。相反而言,一旦离开了作品,就不存在所谓美的形式,一旦离开了形式、美就不复存在了。这意味着美术史不可能脱离“作品”而存在。

因此,尽管美是超越历史的东西,不可能,由历史来加以说明,但因为美的内容与形式属于历史中发生的事件,所以可以被历史加以说明。“超越历史的东西(美)”与“历史性的东西(表现的形式及内容)”的结合所产生的美术作品可以通过美学来研究其超越历史的一面,通过历史学来研究其历史性的—

面。而且,美术史——因为美不具备历史,只有其形式具有历史——不是美的历史,而是美的形式的历史。所以,为了使之真正作为美术史而得以成立,比起美学,而不得不依赖于历史学的帮助吧。将特殊的内容和形式追溯到创造出它们的特殊艺术精神——即支撑着其基础的生活精神之中,把美的形式的展开作为生活方式的展开来加以理解,构成了美术史的重要课题。

通常,所谓被称之为美术史家的人们总是执著于将美术史视为艺术精神的自我展开这一立场。但只要我们不把这种社会上普遍存在的人类的种种存在要素看作无秩序的混和物,而看作相互关系紧密的诸种力量的宇宙性综合物,那么,就必定认为:生活与美术之间也肯定存在着某种连带关系。因此,对于那些主张不把探索艺术与思想,作风与生活的关系当作美术史家的直接课题的美术史家,我们不能不谴责道:“尽管他们拥有停留在这一地点上的自由,但如果扬言这种态度便是美术史学的立场,那么,无疑他们是过分夸大了他们的主张,以致于达到了不适当的程度。”即是说,真正想从历史的角度理解美术史现象的人们不应该驻留在美术史家的观点上,而必须到达文化史家的高度。相反而言,对美术史现象进行文化史学的把握,不应在美术史学的理解范围之外进行,而应始于其终结之处。即是说,应该将纯形式的研究作为其研究不可或缺的前提。可以说,文化史学正是继承了美术史学的遗产,将美术史的现象进行历史性的理解。

拙著与那些美术研究者运用自身的美术见解,对既往的美术作品进行说明或评价,并按年代顺序加以排列的美术史,抑或那些历史学家罗列围绕看既往的美术作品所发生的周边事实,以致于忘却了表现其特殊之美的形式的美术史大相径庭,是在美术精神的展开中观察日本人的生活精神的展开,并对艺术精神作为种种表现形式及内容将自身形象化,而且与超越了历史的美相结合,进而创造出具有各自特色的美术作品的过程加以概括的东西。

试图将日本美术史的整个过程置于这本小册子中的意图,不允许我网罗既往的所有重要作品,而只能选定带有鲜明时代特色的一些主要作品,在观赏其照片图版的同时,通观其整个过程。因为在美术史上,是不可能对没有看过作品的读者阐明那种美的。

(二)

那么了解贯穿在日本美术史深处的日本文化的特色是什么,同时日本文化是经过什么样的时代逐步形成而发展至今的,这对于帮助了解本文是有必要的。

通常,日本文化的历史根据政权所在地的不同,而分为大和时代(包括飞鸟时代)、奈良时代(包括大津·藤原京时代)·平安时代·镰仓时代·室町时代·安土桃山时代·江户时代,以后的明治·大正·昭和时代不称为东京时代,而被称为近代和现代。通常,日本的美术史也依照这一政治史的时代划分。但是,大和时代分为弥生时代·飞鸟时代,奈良时代分为白凤时代·天平时代、平安时代分为贞观时代·藤原时代,以后的时代直接使用政治史的时代划分名称。但是,除了这一比较微观的时代划分以外,日本文化史按照“人类的劳动力是用什么样的方法,从什么东西中生产出生产力呢?”这一问题,可以大致宏观地分为三个时代。也即,第一时期为使用石制的手工具狩猎、采集在日本的风土(地势和气候)中自然地生长的动植物的绳文文化时代。第二时期为使用金属工具在日本的风土中经营水稻农业手工业的广义的弥生文化时代——从通常称作弥生时代至江户幕府末期。第三时期为明治时代以后,以用象现在的工具式机械(我们还仅仅使用了一点真正意义上的机械)经营工业的期间——今后一段时间还会持续吧——为过渡期,直至用真正意义上的动力机械而从事工业的机械文化时代。如果这一宏观的时代划分

得以承认,对所谓“日本文化”,尤其是“日本美术史”的看法应该发生大的变化。为什么呢?因为时至今日被认为是“日本式”的文化,尤其是日本美术史不是民族永恒的东西,而成为了仅仅局限于广义的弥生时代(水稻农业时代)的时代性特色。

就水稻农业时代的开展方面,我认为有两个相互否定的对立的“文化意向”在起作用。一个为外来的“北”中国的文化意向,取至于隋·唐的文物·制度的具体的形式而传入我国。这个“北”中国的“文化意向”为理想主义、世界主义(普通主义)、典型主义,把永远·普通的理想形象化为完成·完结的典型形式,不管在何时·何地,都要试图忠实地实现这一典型形式。与此相对,我国水稻农业时代固有的“文化意向”为最具代表性地表现这一时代固有的宗教(神道)的现实主义(生活·生命主张)、共同体主义(特殊主张)、函数主义。把“现实主义·共同体主义”性原理·原则形象化为典型形式,因此不喜欢固定形式,而尽量保持无限制的状态——保留自由地应变时间和地点的可能性——适应不同的时间、不同的地点,使其具体化为各种各样的形式。这两个相反的“文化意向”的差异,鲜明地反映在,比如政治·法律方面为法令·格式及法规·法度,建筑方面为宫殿建筑·寝宫建筑及书院建筑·风雅屋建筑,文艺方面为午乐·田乐及能乐·歌舞伎方面的差异。而且,在我们将要展望的日本美术史方面,这两个文化意向支撑着两个迥异的美术种类——雕刻和绘画的成立及存续。

这一说明告诉我们,在内外两个文化意向把水稻农业时代的日本文化史分为中国文明传入以前和传入以后两部分的同时,传入以后也分为“奈良·平安·镰仓”时代和“室町·安土桃山·德川”时代两部分。

现在,我们试着提出“文化意向”内所包含的典型主义和函数主义这两个形成文化的论理,把前者置于纵(Y)轴,后者放于横(X)轴,而谋求两个论理的力的关系的轨迹的话,便依次显现出以下六个形成文化的论理的曲线。即,其曲线图成为了典型主义获取函数主义的浸润,变成了“时间·地点·机会(时代和场所及人的能力)”相应论,成了“选择”的论理,——典型·函数两论理的主导性地位在这里逆转——产生“无取舍·无是非”的论理,显示历经“时间·地点·位置”相应论,最终函数主义到达全面发挥本来面目的经过。如果简单地说明这一经过及各个论理的性质话——

在奈良时代至平安时代初期的古代法令时代,和“北”中国的文物·制度同时传入的典型主义的论理颇为盛行,这一论理逐渐得到我国水稻农业生活固有的函数主义的论理的浸润,成为了依据时间、地点和人物(人的能力)而该把理论的典型加以修饰的“时间·地点·时机”相应的论理。这个论理开始在宗教活动中显现出来,从摄关时代到院政时代,随着时间的推移力量增强,源氏将军时代极度尖锐化,成为了“选择”的论理。

越过北条执政时代的过渡期后,创造文化的论理的主导权从典型主义转移到函数主义,随着时间的前进,函数主义不断增加其力量。也即,在南北朝时代,显现了和“选择”的论理相对称的,容许众多主义并存的“无取舍·无是非”的包摄论理,尤其是梦想的教化活动中。随后,在室町将军时代出现了“时间·地点·时机”相应论和相对称的通常只作为适应时间·地点·位置而特殊存在的“时间地点位置”相应论,这个论理经过世阿弥·禅竹的艺术论后,波及到德川初期的中江藤树·熊泽蕃山的像学思想。德川时代,尤其在享保以后,陷入了和典型主义完全对称的以卑俗、无原则为原理的即席主义、情况主义中——函数主义的论理呈现出了全貌,达到了充分发挥其功能的地步。这种形成文化的论理的展开过程,总的说来,也是与中国文化相对应的日本文化的复权(日本文化独立)的轨迹。再一次把回顾这一经过吧。也即——

水稻农业时代的日本文化史由于与“北”中国传来的“古代世界”文化的关系,被分为前·中·后三期。前期为狭义的弥生时代到古坟时代的民族文化时代,在这个时代,虽然创造所谓“日本式”文物·制度的“文化意向”已经与水稻农业同时开始活动,但还没有达到靠自己的力量创造高度的文物·制度的地步。另一方面,虽然“北”中国的文明也经过半岛传入了进来,但还不是那么急剧增加、扩大。中期以钦明天皇至天武天皇间的约一百年的飞鸟时代为过渡期;为天武天皇的壬申之乱到后鸟羽上皇的承久之乱的王朝贵族文化时代。这个时代为从大陆直接、大量地传来的“北”中国文明在水稻农业时代固有的“文化意向”上厚重覆盖的时代。但是随着时间的流逝,尤其是平安时代初期以来,固有的“文化意向”把“北”中国传来的文物·制度“日本化”的同时,也逐渐加强了自身的创造力。后期以承久之乱至建武中兴为止的约一百年的北条执政时代为过渡期,为足利尊氏建立幕府至德川庆喜的“大政奉还”的武士文化时代。这个时代是外来的中国文明和固有的日本文化的关系发生逆转,固有的“文化意向”靠自己的力量运作,把外来的“南”中国文明(在“北”中国的典型主义文明的强大影响下成长的,带有扎根于水稻农业的函数主义性质的“南”中国文明——临济禅、朱子学·阳明学等为其产物)作为自我表现的手段·材料,创造出所谓“日本式”的文化活动和其产物的时代。因此,可以说镰仓时代为中期的结束,是固有的“文化意向”把外来的“北”中国文明极度日本化的时代,室町时代为后期的开始,是固有的“文化意向”把外

来的“南”中国文明作为手段。材料靠自身的力量创造出独自の(“日本式”)文化活动和其产物的时代。也即,可以认为镰仓·室町时代(不是今天并称为古代·近世意义上的形成独自の“中世”文化的时代)是由中期移向后期的过渡时代,是“日本式”文化的开花期。那以后,日本固有的“文化意向”逐渐增强其创造力,进入德川时代,在文化·文政时期达到顶点的享保·天保年间成熟——结出了最为“日本式”的果实。

以上观点出自于笔者实际的日本文化史研究活动,同时也成了日本文化史研究的一种假说。以下关于日本美术史的叙述也参与了此假说的形成和应用。

镰仓时代——自然主义、历史主义的精神与肖像、画传

镰仓时代始于平家在坛之浦败阵和文治元年(1185),结束于镰仓幕府因北条氏的灭亡而倒闭的元弘三年(1333),共延续了150年。

不过,依照鄙人的看法,镰仓时代并不属于中世。以承久,建武为过渡期,特别是以文永、弘安之役(1274、1281)这一期间为标志,把自接受了中国文化以后日本文化开始繁荣的飞鸟、奈良时代,到接受了西洋文化的明治时代为止的漫长时期划分为典型主义文化的时代与函数主义文化的时代。并进而将镰仓时代分为两个时期,以迄承久之乱(1221)的源氏将军时代为前期,可以看作装点了典型主义文化的最后时节的新古典主义文化的繁荣期;再以承久之乱以后的北条执政时代为镰仓时代后期,其前半期为典型主义文化的终结期、后半期为函数主义文化的胎动期。

平安末期武士兴起之时,公家政治开始衰退。但新兴的那种封建式的主从关系本来是属于私事的,从公家的古代政治机构来看,属于公共法律之外的东西。经过保元、平治之乱(1156、1159),武士出身的平民在掌握政权之后,以清盛为首的平家一门的武将全都成了朝廷大臣,进入到古代政治机构中。因而他们作为武士的主从关系依然残留在公共政治机构之外。企图将此纳入机构内是在平家灭亡的前夕,达成这一目的是源赖朝(1147—99)。赖朝本来是作为镰仓的老爷与关东武士缔结了私人的主从关系的“私之党的首领”。赖朝在古代的政治机构中被授与了右大将、征夷大将军的官职。另一方面,关东的武士既是赖朝的私人家臣,同时又是在古代政治机构中掌管地方行政基层组织的下级官僚。后白河上皇将赖朝委任为总守护职及总地头职,试图在不破坏他们武士之间的私人封建主从关系的情况下,把他们纳入古代政治机构中,以加强古代政权。源氏将军时代(赖朝、赖家、实朝三代)也就是可以称之为后白河—赖朝体制的政治形态具有活力地存续下来的时期。但这一体制最终却导致了源氏的悲剧性灭亡。同时他的灭亡又反过来带来了朝廷的衰败。因此,源氏将军时代并非封建武士的时代,而应称作古代朝廷时代的末期吧。这一时代的文化(宗教、思想、艺术)是由朝廷承担的,而非武士的创造。只不过朝廷文化受到了新抬头的地方农村出身的武士的文化创造力的刺激,而显示了新的发展而已。

但后白河——赖朝体制因承久之乱而衰败了,武士的封建统治机构开始成了与朝廷的政治机构并存的形式。进入这一时期之后,武士终于发挥其文化创造力,开始创造自己的文化。我便是如此看待镰仓时代的文化的。

(一)

镰仓时代,在日本美术史上的特征,表现在它是雕刻的最后昌盛时期。其中心人物不用说是运庆(歿于贞应2年1223年?)。运庆出生于以奈良兴福寺为据点的南都佛师(庆派)之家,自幼便喜爱天平雕刻,参与了毁于平重衡兵火的东大寺,兴福寺的重建,使富于雕塑性与写实性的天平雕刻得以复兴。但他所创造的所谓运庆样式却也内含着使雕刻本身衰退的要素——绘画性。

我注意到运庆开始的雕刻样式和赖朝所开始的镰仓将军制和法然教的展开——广义而言,即镰仓雕刻、镰仓幕府、净土教的展开——在年代上处于一种十分准确的并行关系。

如前所述,从赖朝至实朝的源氏将军时代是将武士的封建支配关系纳入古代权力机构的时代,政治上尚处于院政政治、摄关政治的延长线上。这一点法然的净土教亦然。法然(1133—1212)是包括了出入于诸大寺的念佛高僧和非僧非俗的圣人所有念佛修行者的栋梁,如同后白河——赖朝体制一样,试图形成座主(比如说慈冈)——法然体制。法然作为天台教学的学匠、冈顿戒的戒师,一边出入于摄关家(九条兼实之家),一边又写出了向兼实讲解专修念佛之意义的《撰译本愿念佛集》(建久9年、1198),这并非什么矛盾的行为,而是试图将只有庶民的愚者专修的净土教融合到贵族阶级的智者们的天台教学之中。换言之,就像赖朝将朝廷政治统治从武士们的封建主从关系中排除出去,并使朝廷认同了这种排除一样,法然将天台教学从念佛修行者们中间排斥出去,并试图让南教、北岭认同这一点。这儿存在着赖朝与法然成功与悲剧的原因。我想,运庆的情形亦然。

(1)赖朝被任命为总地头时(文治元年、1185),法然在东大寺讲学(文治6年),确立了净土教的地位。两个都分别成功地古代政权、古代教权中融入了异质的东西。而正是在这时,运庆来到关东,在赖朝幕下的两大势力所在地

——伊豆半岛的北条时政的愿成就院和三浦半岛的和田义盛的净乐寺——根据那些武将们的请求，祈求赖朝朝的武运，于文治2年和5年分别雕刻了阿弥陀三尊像，不动明王像及昆沙门王像（均为木刻）。特别是依靠愿成就院的不动三尊像，第一次明确地形成了运庆独特的风格。

(2) 赖朝去世时（正治元年、1199），后白河一赖朝体制经历了危机，以致于朝廷与幕府之间的关系日趋紧张。后鸟羽上皇企图直接掌握武士，以排除将军对武士的封建统治，但遭到关东武士的剧烈反抗。此时，在净土教方面，法然门徒与古代教权之间也产生了龃龉，南都、北岭为排斥法然对念佛圣人们的统治，企图放逐法然，但法然的门徒们利用上书，一边发誓忠于南都、北岭，一边显示了他们的团结。在运庆制作的雕刻中，前述的两种要素（雕塑与绘画性）之间产生了极度的紧张感，使运庆的风格臻于完善，最终诞生了他的最大杰作——东大寺的二王像（木雕、建仁3年、1203）与兴福寺北风堂的无著、世亲两尊像（木雕、承元3年、1209）。

运庆风格的特征据说在于其运动性。但雕刻表现出动感，这在天平雕刻中已有先例（三月堂的执金刚神像，新药师的十二神将像等）。但如果我们说镰仓雕刻更具备强烈的动感，很可能失之为单纯的量的比较，而忽略了两个时代雕刻的质的殊异。勿宁说我认为，天平雕刻与镰仓雕刻的动感具有质的差异。为了说明其中的差异，我们举出天平时代的“舞乐”和室町时代的“能乐”来加以比较。

在以火灾右鼓为中心的单纯的旋律中舞蹈的登场人物，在其舞蹈之间的姿势也俨然是一座运动的雕刻，与此相对，伴随着笛、鼓、大鼓和谣曲伴唱的合奏，而缓缓起舞的能乐的登场人物，尽管衣裳形成了一个锐角，但却丧失了触觉性，只能用眼睛去追随它的运动。在此已没有存在物，而只有运动。舞乐与能乐的动感的差异表现在两者所使用的假面——舞乐面与能面的造型上。舞乐面充满了触觉性，雕塑性，而能面则充满了视觉性、绘画性。这与天平时代雕刻繁荣，而室町时代则是绘画流行并非毫无关系。我们在运庆的雕刻中发现了能乐的舞蹈的运动性和能面的表现力。在无著的像中，沉甸甸地下垂着的衣裾的褶皱的形状看起来似乎摇摇欲坠，形成了别的褶皱。那褶皱与其说用手来确认，不如说给人一种只能用眼睛来追逐的印象。这种印象诞生于雕像的每一个部分。无著绿魁梧的体躯比天平雕刻显得更充满立体感和实在感。而它的表面——衣着、表情——却又很奇妙地显得“不安定”。即是说，其运动，形状似乎就要瓦解。不，勿宁说正在运动，正在瓦解。而非非象藤原雕刻那样浸透着绘画性并因而减弱了雕塑性。利用破坏雕塑性的形态来加强绘画性，由此产生了对立与紧张感。只能说这种风格是将绘画性原封不动地纳入雕塑性之中。这种对立和紧张感被提高到最高的程度，以致于呈现出危机性的势态时，运庆的风格便完成了，但随着不久将至的运庆的死一起，这一风格又开始衰败下去了。

(3) 由于承久之乱（1219），尽管后白河一赖朝体制好不容易避免于崩溃，但以后也只是名存实亡了。朝廷和武士之间的矛盾得到了缓和，采取了并存的形式，又以元朝的人侵为分界线，开始了势力交替，最终武士占据了优势。在净土教中，法然死后（建历2年、1212），出现了亲鸾（元仁元年、1224），他不再试图将净土教融入古代教权之中。运庆正是在这一时期去世的（贞应2年、1223）。而且运庆以后的镰仓雕刻逐渐失去了势力，完全衰落了。显示镰仓雕刻的这一势态的，可以说正是从镰仓冈应寺的初江王像（木雕、1251年）到庆珊寺的十一面观音像（木雕、1332年）的雕塑性的崩溃过程吧。这些像的衣饰的绘画性表现没有受到任何抵抗地破坏了雕塑性。把运庆在25、26岁时所作的冈应寺的大目如来像（木雕、1176年）无著像与这些像进行比较时，可以对运庆风格的产生，成立及崩溃的整个戏剧性过程一目了然。赖朝、法然、运庆所演出的戏剧中，同时代的佛相手艺人快庆、歌人藤原定家、后鸟羽院、源实朝、大僧正慈円、荣西禅师等也作为主角出现了。给这一戏剧的进行以莫大影响的配角是具有从水稻农业生活中培养起来的函数主义的文化意志与视觉性的绘画造型欲望的新兴武士们。我想把这出壮大的戏剧命名为“新古典主义”。

下面我想描绘出这出戏剧中的登场人物的演技特色——在此即为镰仓时代的美术的特色的其他侧面。

(二)

我刚才已经说过，在藤原时代的末期，彼岸与此岸，神圣与世俗的二元对立加强了。以这一观点来展望藤原时代的自然观的美术表现，会发现，这种自然观随着时代的变迁逐渐发展了，并形成了新的美术表现。呈现出过渡形态的便是《方丈记》。《方丈记》的叙述一般被分为京中和山中两段，而我分为三段。长明首先在第一段中讲述了地震、火灾、饥饿、瘟疫等苦难和种种烦恼，阐明了自己厌弃“人间”，在日野山的“自然”中营造一方丈的庵室的动机。第二段则讲述的是日野山庵室四周的美丽自然风物以及四季各异的情趣，安慰了他的心灵。在第三段中，长明反省到，这样一种对美丽自然的喜爱也是一种顿悟和执着，全篇以阿弥陀佛结尾。长明将自然、人、佛视作三个无差别之物的平安时代的自然观发展成、人、自然、极乐这种三段排列式的自然观。



镰仓时代

重源像

《方丈记》中所表现的自然观被加以形象化的东西便是《山越阿弥陀图》等。在山顶被疏落的松树所覆盖的层峦叠嶂的山谷之中，红叶和樱花树点缀其间。在这些美丽的景观里洋溢着日本人对自然的喜爱之心。而且在山的对面，三尊被涂抹成超自然的金色，并拥有与自然物不成比例的硕大躯体，这给人阿弥陀乃是超自然的存在这一种印象。而且佛手上至今还残留着穿有五色线头的洞孔。行者手上握住的五色线头穿越了被描绘得美丽无比的山峦，与弥陀的胸口相联在一起。厌弃了人间，进入自然之中，进而超越了自然，潜心于弥陀之国度的平安，镰仓两个时代相交时期的念佛修行者们的心态借助山越这一特有的来迎图的形式得到了形象化。

镰仓时代的自然观超越了《方丈记》和山越图，不断发展下去。在法然所开创的净宗里，认为现实此岸的人间世界充斥着宗教的污浊，与彼岸清静的极乐世界相对立，法然的弟子四仙房在河内国 良的山林中营造一方丈的庵室修行念佛，但却不堪忍受与日俱增的寂寞，在第三年时，逃回都城的老师之处，其后住在市中的陋室中，过着念佛的生活，最终达到了通往极乐世界的夙愿。法然对四仙房的这些所作所为，流下了欣嘉之泪，对于法然教徒而言，自然已经丧失了比世俗世界更容易成为通向神圣之境的通道的意义。

表现法然教的这一自然观的便正好是来迎图。一共有三张。其一是作为净土宗的本尊的《一尊来迎图》。在这张图上，碧空中驾着白云的阿弥陀如来只有一尊，整个画面是他从正面来迎的姿态。美丽的自然风物已从画面上彻底消隐了。另一张是镰仓末期的作品，描绘的是《修御传》其中多处描绘的念佛者往生的场面。在画中描绘了弥陀发出的又长又锐利的光线逼直地切割开画面，直射到战斗中或街角的陋屋中濒临死亡的念佛修行者们身上的情形。在这儿也找不到任何想描绘自然美的意图。第三张是带有阐释性地表现了法然教的自然观的《二河白道图》。作为对新兴净土宗教义的图解，对传教做出了贡献，在图的下面美丽地描绘着绿色的松树和花儿盛开的樱树，在林间的宅邸内有小孩出生的喜悦，而林间则乱放着白骨，映衬着人世无常多变的光景。而且以美丽的自然为背景，一个行者在火与水的白道上受到弥陀的召唤正步向彼岸。另外来迎寺的《十界图》中的一幅则描绘了在美丽的树木繁茂的山间，尸体腐烂膨胀生蛆，被乌鸦啄食最终化为白骨的过程。这些都表明，美丽的自然与人的爱欲烦恼一样，不啻此岸秽土的存在。在这些图中可以看到的是与彼岸的理想主义的表现相对立，对此岸的自然景物与人的营生的描绘采用的是写实主义的手法。对彼岸的浓郁兴趣引起了对现实秽土的强烈关心，从而带来了对此岸的人事，自然的写实表现。

经过法然教，到亲鸾教时，法然教残存的自然爱被彻底措试一净了，人们的兴趣被集中在佛与人上。对于亲鸾来说，自然只不过变成了人而已。他否定指方丈相的净土，把弥陀视为遍布宇宙的无形的救济力（本愿力）。尽管他力主平生业成，否定来迎，但将六字或者十字的名号（“南无阿弥陀佛”、“归命尽十方无碍光如来”）置于莲台上的“各号本尊”，如果换一种视点，不是也可以说是将机法一体加以图示的一种来迎图吗？在这儿没有自然的任何踪影，只是偶尔描绘净土的祖师，更有资格被称作亲鸾教的来迎图的，乃是信仰决定了纳秽心作为弥陀的祭坛（表现佛法一体）的亲鸾的寿像（“镜之御影”）吧。画中不加修饰地描绘了亲鸾丑陋的容貌：肥头大耳；狮子鼻、龅牙齿。描绘弥陀端丽的仪容和美丽自然风景的净土教的佛陀观和自然观到头来。只对人

的肖像进行写实的再现了。

(三)

一些肖像作品正好体现了镰仓时代的写实主义的艺术精神，高山寺的惠日房成忍记录下老师明惠上人的眼鼻的尺寸，尽心尽力地画肖像。《高山寺缘起》记述道：“尊仪不差分毫”。法然上人对着镜子订正弟子胜法房所画的肖像。赞叹道：“唯妙唯肖”。亲鸾让当时的肖像画家法眼朝冈画好寿像后，与镜中自己进行对比，满意地说道：“酷似也。”存觉在《袖日記》记述了此时，并写道：“连白发的数量也准确无误”。在此唯有真实被忠实地加以表现。

作为镰仓时代肖像的杰作。在雕刻方面，可以列举出俊乘坊重源像（木雕，藏于东大寺），与天平时代的鉴真和尚像既表现了鉴真个人的生理特征，一边又将这种个性特征加以淡化，以期表现作为高僧的理想典型的作法不同，在重源像中，刻意追求的重源个人的生理特征，并只表现这一点。在《空也上人像》（木雕，藏于六波罗密寺）中，不仅事物的形状被原封不动地加以写实描绘，而且挂在脖子上打成圆形的带子因含棉而显得柔软，脚上崭新的草鞋鞋带却干巴巴的，如此这般将触感与冷热的印象提高到表现的高度，是迄今为止的美术史家们很多都不曾注意到的重要事实。空也上人的脸被用同样的手法写实地表现出来，不含任何理想化的成分。

看惯了鉴真和尚像，良弁上人像等端丽的古代肖像雕刻的人们，对重源上人像和亲鸾上人像在对对象进行写生时，不讳丑陋的一面，勿宁说乐于凝视其丑陋的一面，并进而揭示这一面会感到大为震惊吧。即是说，《地狱草纸》《饿鬼草纸》中所表现出的对奇谲物的关注，《病草纸》、《斗界图》（特别表现人界的不净之相的一幅）中所能看到的描绘人类腐烂尸体的精神，揭露此岸的丑恶的心正好与制作了重源像的作者的心是相通的。

镰仓时代这种自然主义的肖像在雕刻和绘画方面，都出现了很多，这表明对个人的关注在这个时代已经提高了。正是在镰仓时代，这种个人主义在对超越者的兴趣反而引发了对现实自然的关心，以致于直接凝视被超越者的圣光所照亮的个人的丑恶并进行痛切的忏悔这种时代的宗教体验，特别是亲鸾上人的宗教体验中找到了最锐利的表现。而且这种精神规定了这个时代特有的肖像艺术的作风，并决定了其样式。

另外，我还发现：镰仓时代的肖像作品中存在着与以往的肖像作品截然不同的种类，《明惠上人像》（画像、藏于高山寺）描绘了树枝上搭起香炉、在树根旁并腿坐禅的姿势。《亲鸾上人像》（画像、藏于西本愿寺）则表现了狭袖便服上系着白色的围巾，在膝盖旁放着猫皮草鞋的模样。《日莲上人像》（画像，藏于妙法华寺）描绘的是对着俗女俗男说法的场面。这些通常被称之为“风俗的”表现，并非仅仅想表现风俗的事实，而是试图表现像主的传记。在《空也上人像》中，上人赤脚穿着草鞋，衣袖被寒风卷起，拄着装有鹿骨的手杖，敲打着吊在脖子上的金鼓，一边念诵着六字的名号，一边在市街上来回游荡。这正好表现的是上人的传记，《日莲上人像》也可以说是记录着上人一生讲析《法华经》，教化男女武士的传记。还有东大寺的《凝念律师像》（画像）则表现了手执笔和卷纸，在著述中渡过一生的律师的传记。

的确这是一个传记层出不穷的时代。历史精神与个人精神的结合产生了这些传记，同时又以特殊的形式（俗称风俗的形式）表现了这一时代的肖像作品。

传记精神的兴盛表现在画卷上。描绘高僧的传记和神社寺庙的缘起的画卷这一表现形式出现在了日本绘画史上，其基础在于可以称为历史的空间（包含时间的推移）这一特殊空间观念的成立。《伴大纳言绘词》的吵架场面就是把父母亲赶到小孩吵架的地点，踢倒对方的孩子，带着自己的孩子回到家里的过程描绘在同一空间之上。如果让我们的视线停留在那些旁观的人群上，会看见右面的男人目睹着小孩互相揪斗正兴致勃勃，而左面的男人瞥见小孩被踢倒在地上惊讶万分。显而易见，空间包含了时间的推移，参与到故事的形成（历史）中。这一点在《信贵山缘起》中表现得更加明显。其中有一个场面是，尼姑为探访在信贵山修业和弟弟而在信浓路上旅行。尼姑驻足于道旁，几村民问路，左面是绵亘的竹墙，竹墙的尽头有一栋农民的茅草屋，尼姑坐在旁边休息。一打开画卷。会看见在同一空间的左右，同一个人物被描绘了两次，可实际上当我们把画卷从右到左来翻阅时，问路尼姑的身影就会右移，离开了我们的视线，而此时，竹墙就会在我们眼前从左向右移动，竹墙消失后，农民的茅草屋出现了，只见尼姑正坐在屋边休息。即是说，这一空间包含着时间的推移。

我在此举例说明的两幅画卷非镰仓时代的作品，而是藤原时代末期的作品，在此阐述的时空关系在那个时代已经出现了，即是说，从藤原末期的《后拾遗和歌集》（应德三年，1086）时起，咏叹这种时空关系的歌已蔚然成风，到了镰仓时代的《新古今集》（元久2年，11205）此风已臻于极致。这一事实证明了在藤原末期创作的两幅画卷已初见端倪的样式在进入镰仓时代后日趋发达。画卷盛行的理由。

这种包含了时间的空间的成立正是画卷这一美术形态得以成立的真正原因。即是说，当这种包含了时间的空间连续时，由此便自然在空间的延续中

形成了时间的持续。这一点在《西行物语绘卷》、《男衾三郎绘词》等的旅行场面中得到了最好的体现。画面的空间包容了季节的变化季节在长途旅行中渐渐推移。

用这种手法所描绘的《信贵山缘起》最终以信贵山的远景作为卷末。在《因幡堂缘起》中也一样，最后描绘的是因幡堂，这不由得使远望信贵山，参拜因幡堂的人们想起信贵山，因幡堂到此为止被描绘的故事。在高僧的画传，诸如欢喜光寺的《一边上人绘传》，专修寺的《善信圣人绘传》等中，这一点表现得更为确切。即是说，在这些画传中，祭祀宗师的影堂出现在画传的最后，卷中描绘了上人游历诸国，现身说法的肖像雕刻被放置于堂内的情形。而且这些画传都被藏于放置肖像的寺院内在亲鸾上人的曾孙觉如过世时，弟子乘吉画了觉如的肖像，并将觉如的画传放置在像旁。而且，在本愿寺里，自觉如起，便进行了法恩的讲说，在亲鸾上人的本像前朗诵亲鸾上人的画传的仪式便起源于此。肖像与传记的结合，个人意识与历史精神的结合作为历史的事实显现了出来。

这样想来。就容易理解人物肖像是一卷画传这一点吧。这种传记精神在镰仓时代产生了与环境一起描绘像主这种所谓风俗的肖像作品。

室町时代——函数主义的精神与水墨山水画的发达

室町时代指的是建武元年（1334）到元龟3年（1572）这两百多年的时间。我把这一时期分为三个时期。前期为南北朝时代，中期为室町将军时代（从义满到义政），后期为战国时代。这一时代的造型艺术的样式在中期的义满将军在位的北山时代，义政将军在位的东山时代得以确立，充分发挥了特色。在前一个时期——镰仓时代里，京都与镰仓在政治上处于对峙局面，这与精神生活中彼此两岸的对立结合在一起，形成了新时代的文化。即是说，这个时代是一个朝廷政治机构被包摄于武家政治机构中的时代，其文化具有王朝文化的夕照的情趣。而这一夕照的彻底消失是经过桃山时代、进入元禄时代以后的事。

(一)

我在前面已经说过，随着佛教由“教”向“净”、在“净”中间又由惠心教向法然教，亲鸾教的展开，佛陀一步步降临人间之中，及至亲鸾教，已完全进入了人的心中，将得到信仰的念佛行者的污心作为了自己的祭坛，使这种日本人的宗教心得以进一步发展的乃是禅宗，特别是临济禅。临济禅徒认为“是心是佛”。梦想疏石（1275—1351）在《梦中问答》中把“是心”叫作“本分之田地”，认为佛性，如来真如山河、大地、草木、瓦石无一不是从“本分之田”中显现出来。拔队得胜把“是心”重新叫做“主人公”认为天地万物与我乃同根一体，水声、风声乃是主人公之声，松之青与雪之白也是主人公的色调。即外界的一切现象均是自己“是心”的体现。从这种禅的人生观，自然观中产生了与以往不同的肖像艺术和自然描写。

觉者不再被描绘成佛陀，菩萨似的美丽仪态，而是被描绘成前额凸出，身子扁平的寒山、拾得，抑或长着奇妙面相的罗汉。禅僧的肖像不加以修饰地描绘他肉体的自然特征，并不试图象圣道佛教的高僧像那样擢升为佛陀菩萨般的光辉形象。但也不象净土教的禅师们那样再现自然的生态。禅僧们的顶相（肖像）力图在他们的个人生态上直接表现他们的富于个性的禅风。大灯国师被如实描绘成一副饱满的双肩，梦想国师则被画成象女人般柔和的溜肩。室町时代的禅僧将他们的顶相作为在他们面前开悟的证明，赐给弟子们，并让弟子们在自己死后放置于自己的塔龕内。

室町时代的人们认为。森罗万象以其神秘的意义与美丽，乃是赞美佛陀的荣光的念佛念生的形态。对于临济禅徒来说，山高谷深、松杉长青、鸟儿啼鸣、山猿飞跳的山水水墨画本身就构成了诸·佛菩萨图，而吟诵美丽的草木花卉、可爱的鸟兽的诗歌则是佛经咒文。室町的临济禅徒们得以再次将欣喜的目光转向一个时代之前的人们曾经蔑视的东西，依靠木石布纸和语言文学，用最切近的形象表现了不灭至尊的真相。

在室町时代。随着禅宗，特别是临济禅的兴盛，对自然的爱大规模地复兴了，与开创了镰仓时代的宗教的法然上人和推进了那一时代的宗教的亲鸾上人缺乏对自然的爱的不同，开创了室町时代的宗教的梦想国师的一生始终贯穿着对自然的爱，国师在陆前的松鸟、美浓的虎溪、京都岚山的山麓、土佐吸江海湾的名胜地建立了禅阁，表明了他对自然的爱正好与他开对禅的开始一脉相承，国师进而在禅院里建造庭园。凝聚了自然的美，并用诗文来赞美自然。

日本人再次用明亮清澄的眼睛来观察外界自然的美丽，还在神社建筑的蛙腿装饰等上面雕刻了美丽的草木的图案。熊野速玉神社的匣子上的泥金画，神轿的装饰板上雕刻的草木图形，都跃动着对自然的爱情。这些都是装备了金阁的庭园。在室町幕府种植了花木，以致于让人们称赞它为“花的御所”的义满将军的捐赠。把超越者与自然离开来的上一时代的自然观渐渐发展为把自然视作吐露的境遇，般若的妙用，归根结底是自己本分之显现的该时代的自然观。显示这一过渡状态的东西便是金刚寺的如意轮观音，高野山宝寿

院的地藏菩萨画像。在这些画像当中,超越者出现在美丽的自然景观之中,但坐在莲花座上,被圆光与自然隔离开来。但随着时代的推进,佛和菩萨把一支脚从圆光里伸向自然之中,舍弃了带有超越意义的莲台,走到了地上。在真能画的水月观音的画像中,观音以自然的人们的现实比例出现在美丽的溪畔,舍弃了莲花座,直接坐在岩石上,观赏着映在清流中的月影。这张画表明,美丽的自然就是普门的世界(观音的境遇)。

这种自然观在这一时代里,人们将作为观音画像的侍像在两旁挂上鹤、猿的画幅,在释迦像的旁边挂上狗和鸡的侍画,在赤鸡、白鹤的中间挂上本尊相等。即是说,时代的自然观已经超出了在自然中表现超越者的范畴,而达到了在自然中去看超越者的地步。如拙、周文等禅僧所描绘的水墨山水正是基于这样一种自然观。水墨山水画应该被称之为“禅宗曼陀罗”。当我们把周文与平安时代表现真言天台密教的泛神论的金胎两部的曼陀罗相比较时,就不难理解室町时代禅的说心论的特质吧。

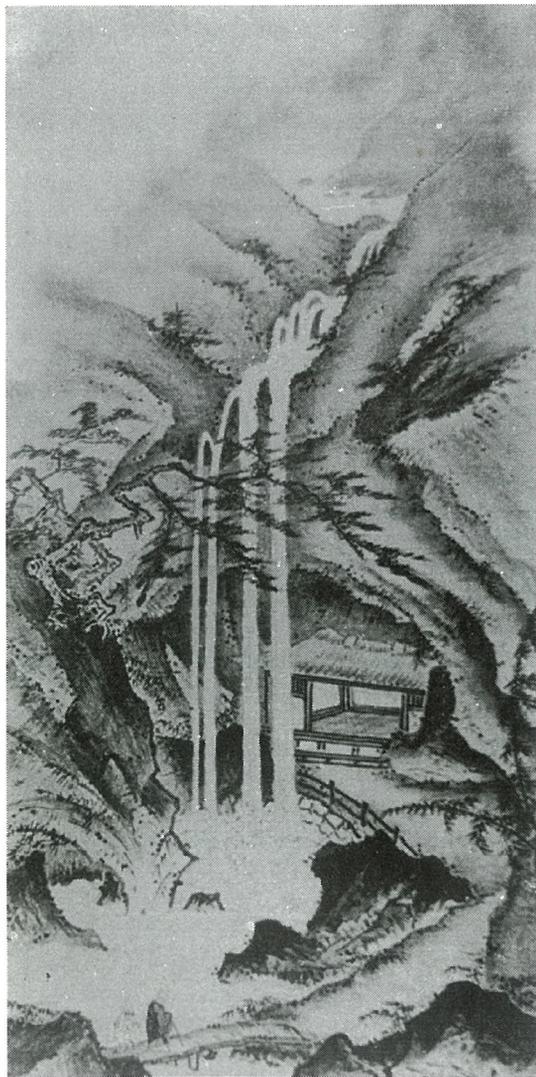
(二)

室町时代水墨山水画的发达无疑得益一种内涵的逻辑。这种逻辑针对镰仓时代的二元主义,采取了多元主义的逻辑。将两者加以对立,舍去其一,择取另一,并炫耀其正当性的态度在镰仓时代初期出现于法然上人的《撰择本愿念佛集》中。新上人继承了这一衣钵,利用“真假分判”的逻辑,撰写了《显净土真实教行证文类》(1224)一书,强调自己的说法乃是净土真宗,经过了自称清源的嫡系传人,力主“只管打坐”的道元禅师的《正法眼藏》(1253年左右),试图以法华一乘折伏他宗的月连上人的《立正安国论》(1260)等。撰择的逻辑始终贯穿着镰仓时代,与此相对,开创了室町时代宗教的梦想国师在其著作《梦中问答》中,力主“无取舍”、“无是非”,“不起取舍分别之心者无异于从大梦中醒来之人”,试图从弃绝中“分别”、超越“撰择”的“和”的世界中找出禅的开悟境界。

南北两朝在室町时代的中期合二为一,在京都的室町开设了幕府,成立了朝廷与武家混融的政治体制,这也得益于内涵的逻辑。

这种内涵的逻辑体现在各个方面。在足利义尚时建造的鹿苑院从各个寺院移来了建筑年代与式样却各不相同的建筑。滋贺是伊番郡北富家村的日吉神社里的一座神像,其头上是典型的日本发型,手发拄着印度的锡杖,而身上却穿着的是中国的儒生服装,在《后醍醐天皇灌顶图》(清浄光寺藏)中,天皇穿戴着中国式的衣冠,披着袈裟,手持五钴,带着猎犬、在天照、春日、八幡的神号下面端坐在礼盘之上。在建筑上,观心寺的本堂就混用了和式风格、唐式风格和天竺风格。

在这种多杂和包容的背后,一种与前代不同的个性,个性



室町时代——瀑布图

真芸画

观成立了。不是作为从杂多之中选择出来的唯一者的个性,而是容忍承认杂多个性的并存,并临机应变的个性,即特定的个性能够随着对应物而产生出无限的不同意义这样的一种函数式的个性的观念。在这儿“调和”成了时代的美学。在文学中,发现了一种新的可能性——即一旦在前一句后面续几个接句,就会诞生与此数量相等的不同世界。连歌这一短诗型的文学形式在这一时代发达起来了。这种个性还使近江八景所代表的各个独立景物的调和所创造的新的风景美得以成立了。

函数式的个性观还表现在这一时代所流行的水墨山水画的观赏方式上。这一时代还盛行在水墨画中写入很多的诗文。如拙画的《瓢鲇图》、周文画的《竹斋读书图》、《柴门新月图》等都可以看到很多画中题的诗文。其中甚至有些是见缝插针。在室町时代的水墨画中的诗文表明这些画在观赏者心中显现出各种不同的意义。同时,这些诗文又与他们以此为乐的心理有关。这种函数式的个性观使人们发现,两个东西依据其位置的变化,可以产生出迥然相异的情趣。于是,人们意识到了远近法,重切作用。并主动运用于艺术表现中(和歌、绘画、建筑、庭园)。秋月画的《芦雁图》就是重切作用的卓越范例。这种重切作用被纵横驱使于环游式庭园中。

我前面说过,在镰仓时代的画卷的空间包含着“历史的时间”。在环游式庭园和水墨山水画中也包含着“历史的时间”。在上一章已经提到藤原时代,院政时代的寝殿讲求左右对称,平行地建造独立的房屋,然后用长廊联结起来。与此相对,室町时代以后的书院建筑中,依靠“房屋参差错错的方法”,使四角形的建筑物如雁子的行列一般平行排列,或者是部分重合,来自由在地相互联结,从而制一个复杂的平面图。因此,书院建筑和以后发展起来的茶室建筑会产生一种情趣,即当观赏者在建筑物周围和内部移动时,形成这一建筑的各部分之间的关系会发生复杂的变化,呈现不同的雅趣。这种形式的建筑物并不仅仅是在谋求观众的运动这种意义上具有动感,而且在建筑物自身随着观众的运动而运动这一意义上也是具有动感。室町将军时代建造的幕府的书院尽管今天只能从屏画面上窥见一斑(银阁寺的东求堂是书院建筑最老的遗构),但可以从下一个时代——桃山时代建造的本派本愿寺的飞云阁、二条城的二之丸御殿的书院等,了解到完成后的书院建筑的特征。把这些与今日复原的寝殿建筑的模型加以比较,并进一步与姬路城及其天守阁、东大寺及其大佛殿进行比较,我们就会充分了解这前后两个时代(中间夹着承久、建武两个时期)的建筑原理的差异吧。

统治着承久,建武以前的艺术(典型主义的艺术)的左右对称的结构法是一种极为静态的构成原理。与此相反,统治着以后的艺术的七五三的结构法是一种极为动态的构成原理。在这里所说的对称的结构法是指在中央物左右两边等距离地放置等形、等量、等质的东西的方法,而所谓七五三的结构法,是指包括被布置物的形、量、质与其间的距离,都以七五三的心理重量来加以布置的方法。后者可以依靠观赏者的位置移动,从而使被安排的东西之间的关系发生剧烈的变化,并产生出强烈的情趣。

这种在“七五三”的结构中所表现出的艺术式样引来了一种新的观赏方式——依靠观赏者自身的运动来变幻景物间的关系,从而体会由此产生的情趣的变化。这种新的观赏方式又产生了与这种观赏方式相适应的艺术种类。即环游式庭园。

环游式庭园的基式原理充分体现在龙安寺的石庭中。龙安寺的,石庭只布置着十五块石头(这种石庭被叫作枯山水),而且这个石庭被造得很长,以致于从旁边建筑物的任何房间、走廊的每一个地方都能一眼尽收眼底。进而庭上的石头只能最多看到十四块,十五块石头中只有两、三块因观赏者位置移动而隐没在其他石头的背后。这意味随着观赏者位置的改变,庭院能呈现不同的姿态,产生不同的氛围。(今天,面对这个庭院的三个房间还因为由此处望见的庭院的不同景物,而分别被叫做真间、行间、草间。)庭园中竖立的石头本身也是经过精心筛选的。石庭前面的金阁庭院的水池中央的藤户石、残留在银阁庭院中的义政时代的名石,还有这龙安寺的庭石,无论描出其中的任何的一块来看,都乍一看平淡无奇的石头,而且无论从哪儿看,都是难以分清正面侧面的不得要领的形状,但这些石头按七五三加以排列起来。看上去就精采纷呈,个性十足。这些石头一旦柔和地接纳了观赏者的视线,就让它们滑向了侧面,并移向其他的石头,使观赏者咀嚼到这块石头与其它石头之间函数式地产生出来的种种关系(情趣)。在禅中,把人能够在外表现出特殊的样子,在内却拥有“柔软心(和)”。和任何交往都可以临机应变,适当处理作为一种理想。可以说这些石头等于是禅的高僧。事实上当我们造访龙安寺的石庭时,会情不自禁地在长廊上漫步,欣赏到十五块庭石所造就的种种关系的变化。

将龙安寺石庭中实现的原理加以淋漓尽致的发挥的要数梦想国师所建立的西芳寺的林泉和义政将军所建造的银阁的庭园。构成这些庭园的景物(庭石、树木、灯笼、石桥等)被安置在那里,包含着有它们彼此之间创造无限不同关系的可能性,观赏者漫步在这些庭院中,一个接一个地体味着眼前展开的景物间的关系(情趣)的变化,绕庭园一周,此时,庭院对观赏者来说,

已不是静止的存在,而构成了流动的变化。因此,这些庭院在空间上没有统一性,相继进行的鉴赏在观赏者的主观意识中非同时性地重叠起来。从而在观赏者的心中形成了庭园的统一性。总之,庭院在组织上的统一性并非客观地在庭院中间实现的,而是观赏者心中主观地形成的。环游式庭园的观赏与连歌的一座、能乐的一曲的观赏十分接近。戏剧(能独言)及戏剧式的文艺,艺能(连歌、茶道)在这个时代方才产生,与环游式庭院在这个时代得以成立并非毫无关系。

这种艺术世界形成的原理也表现在水墨画中。水墨山水画常常描画豆人(画得很小的人物)在山间溪流步行的情景。比如说,在真艺画的《瀑布图》(藏于根津美术馆)中,洞窟、松树、瀑布都被画成分不清正面与侧面的样子。观赏者变成豆人,沿小径而行,在石桥前面抬头望见的洞窟上而可以看见松树、跨过石桥,再次仰望洞窟,刚才看见的那棵松树则现出的是侧面的姿态。观赏者就这样驻足于图中的任何地方,眺望四周的景色。这种持续性的自然而然地在主观意识中被统一了起来,从而成就了一幅画的鉴赏,画面(景物)就是这样被描绘的。水墨山水画实际上是被描绘下来的环游式庭院。它有时候是龙安寺的石庭,有时候是银阁的庭院。

典型主义艺术具有静态的式样,而函数主义的艺术具有动态的式样,承袭,建武就象一个分水岭,把它们鲜明地分为静与动、典型与创造的两种世界,在室町时代没有典型主义的艺术意识,而只有函数主义的艺术意识。没有触觉的雕塑性的世界,而只有视觉的绘画性的世界。雕刻的时代已经完结,绘画的时代开始了。只要水稻农业时代还在持续,其文化创造力还在发挥作用,或许就不可能期望雕刻的复活吧。

(三)

室町时代艺术所具有的函数主义的、表现主义的精神与“幻”这一观念紧密相关。镰仓佛教立足于“修”的立场作为达到开悟和拯救的前提,否定性地接近现实,并以此作为客体加以凝视。与此相对,室町的禅宗立足于“证”的立场,把现实作为自己的表现,将它肯定性融入自己的精神之中。这种看法的确是观念的和幻想的。义堂周信(1325~1388)认为以幻而观,则心境一体,否则要么沉入空无,要么溺于实有。依这种看法来创作的绘画就会“离真离假,非色非空”,“在毫端幻化出本来之面目(心即佛、即梦想所说的‘本分之田地’)”。义堂在墨竹画中的诗文中写道:“如纪之笔写真”。这种“写真”当然不是镰仓时代那种在感觉上刻意追求现实的结果所产生的“写实”。从这种世界中诞生的室町艺术并不是具备轮廓的明了、表现的真确、形式的均整的艺术,而是明暗的艺术、这一点也是显而易见的。义堂咏叹道:“真个溪山看似梦,反以水墨写溪山。”

这样来描绘事物形体的白描,与其说是将事物的形态明确化来产生事物的实在感,不如说是将事物加以幻化,从而成为将观赏者的心引入幻想世界的媒介。如拙的《瓢鹈图》,据传为周文所作的《竹斋读书图》,真相的《山水图绘》中可以看到的岩石、树林的白描与其说是吸引观赏者的关注,顺着事物的轮廓去发现其形态,不如说是让事物遗失在幻化中。在室町时代的禅苑所诞生成长的水墨画喜好将云雾作为绘画的题材。因为云雾使万物若隐若现的样子正适合于禅僧的幻想观,据传为周文所作的《蜀山图》作为周文风格的代表作。成了体现室町水墨画在样式上的完成之作,不久便又诞生了雪舟(1420~1560)的《破墨山水图》。

水墨画的白描将对象的形态加以幻化。与此相同,在能乐中,能剧衣裳的华丽与硬直看起来象是在彰显能的演技,事实上是为了酿造出梦幻的气氛。这就比较好理解为什么能乐喜欢把出没于现实与梦幻之间的亡灵作为主人公了。能乐的假面(能面)赋予了函数主义的、表现主义的艺术精神的外形。古代的舞乐的假面所依赖的乃是要否定表情,以表现恒久不变之物的精神,但能面的佩戴并不是为了否定,而是为了产生无限变化的表情。能面一旦上仰,其眼神就会熠熠闪亮,嘴唇的两端就会浮出微笑,一旦俯视,眼睛就会产生阴翳,嘴唇就会流露出悲哀的神色。一旦能面急速地摇动,就会将感情的猛烈波动流露在表情上,而如果能面缓缓地转动,就会将心灵舒缓的流动显示在表情上。能面所具备的这种所谓中间表情既不是表情的平均值,也不是表情的否定,而是作为无限表情的源泉,用否定表情的式样来造就的。

这种函数式的个性唤起了这种否定恒常关系的尖锐表现的喜悦之情。代替明了的公式,而出现了公式的破坏和对法则的蔑视。并由此而诞生了由“狂”这一词语所表现的表现主义精神(可以称之为一种嬉皮士的心情)。最强烈地体现了禅宗所具有的一面的人乃是一体禅师(1394~1481)他那拒绝常识、厌恶恒常、规则的自由精神很好体现在他的狂态上,一体自号“狂云”,将自己的所作所为称之为“狂客掀起的狂风”。在这种喜狂放的心灵中诞生了这一时代新的幽默。它与那种从典雅的角度来嘲笑推动和谐的东西(平安时代),从永恒的角度来怜悯转瞬即逝之物(镰仓时代)这样一种世界观所产生的平安、镰仓时代的出世不同,这个时代特定的出世乃是诞生了那此以飞速的变化和尖锐的表现之乐为乐的年轻的灵魂。

在禅宗中,常常描绘寒山,拾得的形。象从他们蓬发褴褛,额凸身扁、富于

出世感的模样中去发现开悟者的境遇的心灵也表现在了世庵画的《四睡图》中,禅的世界中那种疯狂的精神,在庶民的世界里,产生了民间神话、漫画。(嬉皮士至今还喜欢漫画呐。)(《福富长者物语绘卷》描绘的是一个老翁因随时随地放屁的奇癖,正中天皇之意而大发其财,而邻家的老翁东施效颦却大遭其殃的故事。还出现了妖怪在这一时代游荡京城街头的《百鬼夜行图》。这些无一不是发端于支撑着水墨山水画的发达的函数主义和表现主义精神的美术史现象。

桃山时代——专制强权主义与造型艺术的纪念碑性

可以认为,从室町季世的战国争乱,经过织田信长,丰臣秀吉,到德川家康完成国家统一的整个过程就是专制强权主义的政治组织的建设过程。这一时代——从信长入京(永禄11年,1563)至丰臣氏灭亡(元和元年,1615)——在美术史上叫做桃山时代。但桃山美术的造型精神及其式样由于在“序”中所阐述的理由,有些东西经过元和年间延续至了宽永年间,所以以下的叙述也可能涉及到那一时代的作品吧。

(一)

无论在哪个国家,哪个时代,专制君主总是以庞木的土木工程来炫耀自己的权势。当信长建立安土城时(天正4年,1576),曾命令美浓,尾张,伊势,三河,越前,若狭及附近的诸土,来帮助工程建设,特别是在将一块叫蛇石的大石头运往山上的天台主时,曾命令羽紫秀吉、泷川一益、丹羽长秀等名将带领一万人昼夜三天搬运不止,那热闹劲儿几乎让山动地摇。南北玄兴曾讴歌道:“力士如星辰般飞驰举石,巧匠如云雾般列队运斤,“因一个权力主宰者命令,而动用无数的工人拼命劳作,这充分显示了命令者的权威。而尤其喜好大兴土木的要算秀吉。秀吉在天正十一年(1583)命令诸大名在大阪筑城到第三年才完成。在修建天王阁的土台时,三十余国的人群远送着从远近诸国收集来的大石小石的情景,无异于无数蚂蚁群起搬运猪狗的局面。作为古今奇特的大功而令人瞠目结舌,在这一庞大的工程期间,秀吉还在京都内野建筑聚乐第,于天正15年(1587)落成。至于聚乐第是怎样一个壮大的工程,这从长谷川等画的《聚乐第全图》(藏于东京国立博物馆),画者不详的《聚乐第图屏风》、《聚乐第竹图屏风》等可以见一斑。秀吉进而于天正14年在京都东山修建大佛殿(方广寺),于17年竣工。佛殿高达20丈(约60米),佛像高达16丈(约50米)。接着于文禄3年(1594)动用25万人,在伏见修筑壮丽的城都,在巨棕池筑起堤坝,以改变淀川的水流。

这种大规模的土木工程在日本各地大名的主持下纷纷开工。龟山城建于天正8年(1580),姬路城建于天正9年(1581)仙台城建于7年(1602),二条城建于庆长8年(1603),江户城和名古屋城建于庆长11年(1606)。特别是庆长14年一年间,日本各地便建造了25座天守阁。这个时代的城廓叫做平山城,以建立的山丘顶上的本丸(城堡有天守阁的地方)为中心,在周围的腹部地带修建二丸(外廓)、三丸(第三层围墙),在四周建筑石墙。城廓的总长达数十町(数公里)。可以说这一时代是在太左的吉冈时代以后日本史上出现的第二个大兴土木工程的时代在秀吉之后统一了天下的家康也不断大兴土木、命令诸大名帮忙多达20次。醍醐寺的义演僧正来到江户,看见江户城及其天守阁,还有诸大名的房屋结构庞大,甚至超过了聚乐第和伏见城的壮丽,不禁惊讶万分。

土木工程的兴旺推动了对“大量的东西”的崇拜,培植了出现纪念碑式的艺术精神基础。桃山时代正值封建制度的改组时期,强权专制主义的成立时期。在这一时代,以兼备权势和富有为理想的强权专制君主将“对大量的东西的崇拜”与“装饰的精神”相结合,制造出了纪念碑式的艺术。

这一时代的城廓并不单是军事设施,而是炫耀城主的权势,显示其富有的纪念碑。因此,他们不仅把城廓建造得宏伟壮大。还在外部的装饰上煞费苦心。安土的大天守阁巍然耸立于云端,最顶上的部分在朝晖夕阳中金光灿烂。这种壮观的景色被收录在了当时的记录中。《大阪厦阵屏风》则如实地表现了大阪城的天守阁的壮观。它的外侧画着金色的鹤和虎,用贴金箔的瓦片装饰着屋顶,使人头晕目眩,那种壮丽令人叹之为天下无双、古今唯一。庆长13年(1908)家康在骏府重修殿宇从屋顶上的瓦到各个地方都是金碧辉煌,据说加藤正清的江户宅邸,长屋的圆瓦都打上了金的桔梗花纹,在夜色中熠熠生辉。

装饰城内殿舍的壁画也具有这种精神,在中国画中再加以日本画的手法而形成的新的装饰画(浓绘)的形式始于狩野永信(1476—1559)使其得到进一步发展的是这一时代的狩野永德(1543—90)和他的义子狩野山乐(1559—1635)。他们在巨大的拉门和墙壁的表面首先贴上金箔,再在上面涂浓群青、绿青及其他强烈的色彩。描绘出拥有自然的色彩和形状的巨大岩石,参天大树,花鸟野兽,从而在感觉上压倒了观赏者。永德在大阪城画的松梅长达20丈(60米),据说象他那样善于画大画的人在近500年间还不曾出现过。另外在江户城的大房间里还有一幅由狩野派画家所作的巨松图。狩野派及由狩野派分支出来自成一派的长谷川等伯(1571—1622),海北友松(1533—1675)等

的隔扇画充分体现了这个时代的艺术所具备的纪念碑式的性格。由这些画家及其工房、门流所创作的隔扇画代表作品，现在还保存在大德寺、南禅寺、智积院、大觉寺等京人的诸寺院的隔扇和屏风上。其中据传为等伯所画的智积院的《櫻枫图》，山东画的大觉寺的《红梅图》，探幽画的南禅寺的《竹寺图》尤为有名。

与纪念碑式的建筑一样，装饰它们的隔扇画也是一种土木工程，狩猎派的巨匠们，受命在几天时间内用树木花卉，鸟兽填满巨大而量多的隔扇，在性急的专制君主的厉声催促之下，要么是提扫帚似的草笔，要么挥舞着尖上插有兽毛的竹杆，在巨大的画面前来回奔忙。然后由巨匠所率领的弟子们依照巨匠的指示，匆匆忙忙地按照分工将颜料涂抹到指定的场所，这一近似于土木工程的制造工程是同时代作品共同的东西，其制作过程的粗犷豪放的表现，给这个时代的隔扇画带来了纪念碑式的风格特色，这是值得我们注意的。

这个时代的造型艺术的特色是各种造型艺术——雕刻、绘画、工艺——都在建筑中被综合了。总之发达的那种分化出来的艺术具有家庭的、亲近的性质，适合于个人主义的市民社会的生活，相反，综合艺术则与封建社会的专制强权主义的统一精神相吻合。这种综合的倾向早在天正7年(1579)信长营造的尾张的津岛神社的本殿中已初露端倪。随着时代的推移越发明显，冈秀吉建造的桃山城西本愿寺的唐门其左右两侧、唐户等都充填着狮子、麒麟、龙、虎、牡丹等的浮雕和圆雕，冠木上是一只大孔雀的透雕，而在右侧配以松竹，而且雕刻上均施以丰富的色彩，在内外黑漆的质地上还打上了金色，形成了难以分清哪是建筑、雕刻，哪是绘画、工艺的艺术有机体。创建当时的壮丽定以让人眼花缭乱吧。

以阳明门为代表的日光山的诸建筑也是出自于这种潮流的影响。柱、贯、勾栏等所有的部分均用雕刻加以充填，并使用了圆雕、透雕、浮雕等种种雕法，刻画了人物、动植物、天人、云浪等丰富的题材，并利用涂漆、金箔、彩色、颜料、漆泊等进行装饰，显得绚丽壮观，竭尽人工之巧。的确在桃山时代，所有的艺术被统合于一个装饰的原理，建筑成了装饰的集合体。雕刻和绘画都丧失了其独立性，一切都是作为装饰集合体的一员而为装饰空间的形成而各司其职。

(二)

这个时代专制君主对权力的欲望唤起了新的神政政治精神，创作出了新的肖像画。丰臣秀吉死后被封以“丰国大明神”的神号，祭祀在京都东山的丰国庙中。其宠臣富田知广让狩野山乐画的肖像(1599年)是丰臣秀吉正座于御殿中的模样。具有与神像相似的形式。在高台寺也有同种的肖像。家康死后，被祭祀于东照宫，被封以“东照大权现”的宫号。三将军家光命令狩野挥野画了一张具备神像形式的家康肖像。在这张神像的背景的隔扇上，一只驻足于松树上的白鹰正两眼放出光芒。

在这个时代，当武将营造邸馆时，总喜欢让人在装饰建筑的绘画雕刻上画鹰、凤凰、龙、狮子、麒麟这类象征他的权威的猛兽、灵兽。比如说在永德画的《松鹰图屏风》中，用锐利的目光睥睨看天地的鹰的猛威就给由群青的巨松，碧蓝的流水，险峻的岩石气所构成的大画面带来博大的包容力量，与另一幅同为永德所作的《虎狮子图屏风》一起，是体现武将威光的宠物。当信长收到丰能寺赠给的一对雄鹰屏风时，马上发出感谢信，并写道：将用屏风来使旅居之处显得更为“庄严”。当我们联想到“庄严”一词本来意味着超越者(神佛)的庄严这一点时，就不难理解这个时代的壁画所拥有的那种精神了吧。信长所建造的安土城天守阁的诸层均用这种金碧辉煌的壁画来加以装饰，正说明了安土城乃是新的地上之神——信长的“庄严”吧。“庄严”这个词如前所述，意味着：赋予这个时代以特征的纪念碑式的艺术具有一个与土木工程相等的制作过程，不仅需要很多人参与其制作，而且设想它的观赏者也是众多的人——更多的被统治者。当时的武将的法制中所谓的“吓唬平民”这一强权武断主义的政治精神与这种艺术制作是一脉相通的。当时的武将喜欢向众人炫耀这些用壁画装饰而成的邸馆，以引起观赏者的惊奇。被统治者的惊奇中包含着支撑专制君主的东西。即在这个时代里，被统治的大众中间日益高涨的对权力的朴素崇拜成了这些造型艺术得以成立的支柱。在装饰武将邸宅的壁画中，除了草木花卉，灵兽猛禽以外，多选用牧马、调马之类与武士生活关系密切的题材。除此之外，还喜欢采纳政治及伦理的题材，这表现了在统一天下和领国之际，新兴武将试图提倡新的道德，实现新的秩序的政治意识和理念。

信长在安土城的天京阁第二重上面描绘了中国的儒者，在第四重之上画了许田、巢父，在最上层画了三皇、五帝、孔子十哲、高山四浩的像，无疑正体现了这种心态吧。现在，在西本愿寺的白书院还有狩野了庆所画的《帝鉴图》，在对面所里画的是《张良引四皓谒惠帝图》、《汉武帝会西王母图》。在名古屋城上洛殿里，也有探幽的《帝鉴图》。在妙心寺中，还有山乐式友松所画的《太公望商山四皓图屏风》。在桃山城的遗址——伏见御香宫神社的大门上还有二十四孝的雕刻。据说江新城的城门也有类似的雕刻。如今在南禅寺和持院都分别收藏有永德画的《二十四孝图》和兴以画的《二十四孝图》。这些是被当时的武将们广为喜好，经常描绘的题材。

这种政治伦理的题材依靠纪念碑式的手法，被表现在雕刻、绘画中。并装饰于武将的邸馆。我们可以由此看到新的时代精神。

(三)

关于桃山时代的美术，我们注意到，成立于室町时代的函数主义的造型意识通过战国武将，特别是天下统治者的专制强权主义，得到了大规模而且强有力的发挥。桃山时代的政治一边向所谓“近世的”性格转变，一边又具有将室町时代的将军政治的模式加以扩大了性格，这使我们不得不认为：桃山美术是室町时代的北山，东山美术的壮观的还俗。

作为桃山时代函数主义造型意识所产生的建筑，最壮大的莫过于城廓，作为极其精致之作要数茶室吧。从桃山时代起到德川时代开初所建造的城廓和茶室数量众多，即使看一下今日还存留的遗址，也很难找到一个完全同形的东西。

即是光观察城廓中的天守阁，也会发现这样一点：比如说在姬路城中，几乎是正方形的天守台的四隅里有大小四个天守阁，而且四个天守阁的平面，立体图也截然不同，各自的正面和侧面其屋顶、窗户的大小、形状都互不相同。而且，即使在这个城廓中，结构也是十分复杂的。因此，从通往天京阁的通路往上看，时而是一个大天守、时而是大天守和注天守各一个，时而是只有一个或两个小天守，从而在眼前展开了一幅变化无穷的景观。

与这座城堡完全相同的构造原理也被运用在秀吉的聚乐第的遗址——西本愿寺的飞云阁中。

飞云阁与金阁一样是一栋三层楼建筑，但却具有更为复杂的内部构造和外观。当我们把视线称向建筑物的四周时，建筑物总是呈现出不同的景观，而且在这个时间里，依靠千利久等很多茶人，建造了妙喜庵的待庵、西芳寺的湘南亭、如庵等无数的茶席。但它们因其建造的环境不同，而各自拥有一个的不同的平面立体图，其屋顶的形状，窗户的位置和大小，都各自不同，拒绝给我们今天建造茶席时，提供一个典型。

在这些建筑物中，奈良、平安时代的寺院建筑那种典型主义的建筑原理彻底抛弃了。室町时代成立的函数主义原理时而表现为庞大的规模(城廓)、时而表现为极小的结构(茶室)。

同样一种的函数主义造型意识也得到了这个时代的绘画和书法的承认，特别是在鹰峰上建立了艺术家村的木阿弥光悦(1556—1637)与钜后宗达合作的《四季春花歌卷》、《廊下绘和歌卷》是最好的佐证。光悦随着宗达所画的草、鹿的形状位置及画法的变化，改变了文字的大小和排列，时而纵情泼墨，时而淡淡书写，比起室町时代的画中诗，他们的函数主义造型意识更为发达。平安时代的《丽画写诗》根本不管画面图案的变化，一直采用同样端丽的笔迹书写经文，两相比较，不得不惊诧于其间艺术精神的差异吧。

在比较室町时代的壁画构图与桃山壁画的构图时，也不得不为这种造型意识的发达瞠目结舌吧。美术中函数主义造型意识的发达，尔后产生出了象《谁之袖图屏风》、《常春藤之细道图屏风》、宗达的《松岛图屏风》、光琳的《红白梅图屏风》这样的名作。随着时代的推移和庶民化，又产生了以奇想见长的版画。

这种造型意识进入德川时代后，创造出了将北山，东山庭园扩大化了的二条城、桂离宫、修学院离宫的庭院、水户的借乐园，金泽的兼六园、冈山的后乐园等大环游式庭园。另一方面也产生了可以称之为市内的矮小型环游式庭园的茶庭露地。

但在这一时代的函数主义艺术中，正面性的原理十分卓越突出。与室町时代名园的庭石将观者的视线导向左右两侧不同，在西本愿寺对面的石庭里，那巨大的庭石将观者的视线直接阻挡回去，从而压倒了观者。这石庭看起来就象是在庭石的压力的交响乐中产生了美。二条城二之丸的园被誉为“四方正面之庭”。另外，在这个时代的书院的杉板门上，常常画有无论从哪个方面看来猛兽都从正面向观者迎面扑来的图案。桃山时代的造型艺术中所具有的正面性尔后直接给德川时代的市民艺术带来了很大的影响。

江户时代——造型艺术中的封建性与市民性

从元和元所年(1615)丰臣氏灭亡，德川氏掌握天下起，到庆应4年(1868)德川氏将政权归还朝廷为止的大约250年间，在美术史上被称作德川时代或江户时代。这一时代可以大致分为两个时期。前期到所谓元禄时代为止，后期则指享保以降的时期。前其是桃山时代美术的延长，而后期才是其美术活动真正发挥出江户时代特色的时期。即是说，在前期中，通过室町时代的美术精神，古代的艺术精神借助新兴武士、市民的感觉，将其残留在在了时代的美术作品之中，但后期却是江户时代的武士、市民的生活感觉在大都市生活中彼此融合，被加以造型化，从而培养了明治时代日本美术近代化基础的时代。

(一)

关于这一切时代初期的造型艺术，首先应该想到的是建筑。其一是作为江户时代初期特有的建筑物的庙宇建筑，其二是发端于镰仓时代，经由桃山

时代、完成于江户时代初期的书院建筑。每一种建筑作为后期封建时代初始武士阶级所拥有造型艺术,在日本美术史上有着重要的意义。

丰臣秀吉死后,很快开始了丰国庙的建造。这便开了江户时代庙宇建筑的先河,德川家康(1541—1616)去世后,建造了东照宫(宽永13年、1636),接着又在芝之增上寺修建了台德院(秀忠),加速了庙宇建筑样式的完成,到上野的严有院(承纲)庙为止,完成了庙宇建筑的样式,而上野的常宪院(纲吉)庙,芝之文昭院(家宣)庙,有章院(家继)庙时,终于完全地定型化了。这种庙宇建筑在尾张,仙台等地,并非完全没有类似的东西,但几乎可以说是德川将军家独特的建筑,是与一般民众毫无关系的统治者的营造物。正因为如此,在这庙宇建筑定型化的过程中,可以看到封建统治机构的成立及其精神鲜明的摄影(但在第二次大战中几乎全都烧毁了)。

庙宇建筑所具有的特征之一,在于构成一个庙宇的几栋建筑物不是处于平坦地或倾斜地上,而是耸立在一点点的增加高的阶段式的土地上。即从总门到中门,从中门到拜殿,从拜殿到本殿,越往里走,其地面就建造得越高,这种建筑样式逐渐增加了中国建筑的成分,在雕刻、色彩等装饰上也显得更为绚烂、豪华。

在台德院庙内,从门到便门,再从中门到渡殿、拜殿,建筑物一层层增高,毗连在一起。最初的总门采用的是和式,一片朱色,在构造上也极为单纯,但中门的结构则稍为复杂一些,其装饰也更为华丽,拜殿的下半部被涂成黑漆,上半部则使用了金色和五彩的色调,显得绚丽辉煌。到本殿内,一下子由拜殿黑乎乎的主调变成了色彩斑斓的世界。其他的建筑将房柱立于大地上,给人以附着于土地的感觉,而本殿则利用一组肘状承衡术,给人一种悬空而立的印象。倘若站在文昭院庙的中门外面向内看,可以看见上述的各个建筑,越往里就越是渐次增高,装饰也随之变得越发华丽,而在最高最远的地方,是全面包金的本殿内部和安置其间的金色宫殿在灯火的辉映下灿然闪亮。

这些建筑物的排列与装饰的方法也可以在书院建筑中看到。书院建筑完备的形态可以从二条城二之九御殿(宽永3年、1626)中发现其典型。由远待到式台,再到大厅,形成三段式,平行排列的建筑物的内部装饰越往里走,就越是增加了绚丽的程度。仅就大厅来说由三间向二间再向一间走去,往里的房间装饰就越是华丽,给人以极其深刻的印象。

在这种建筑物的最里面,要么放置着已故专制君主的灵牌(如庙宇等),要么端坐着现活着的专制君主(如书院等),正在接受礼拜和拜谒。参拜和会面是臣服于君主的家臣庄严的服从行为。家臣们为了参拜作为绝对权威与恩惠的源泉的专制君主,而聚紧在他面前,洗手,嗽口,清洁其身,然后登城参拜。在封建社会中身份越高,就越是能身着华丽服装靠近参拜的对象,而地位越低,就只能身着粗服处于离拜谒对象越远的位置上,这正好说明了在远距离产生权威(权力与富有)这一封建社会的空间观念,这一观念被形象化地体现了在这些建筑物中。

思索这种建筑样式的意义时,应该考虑的是,封建制度原本是一种阶级制度和权力组织这一事实。当时的上层阶级武士希望自己与其他阶级的武士的差异显得明显,并试图牢固地维持这种差别。可以说德川幕藩体制下的后期封建社会完全达到了这一要求。这一后期封建制度维持阶级差别的支柱就是在于“威势”之上。其一是政治权力,其二是经济上的富裕,在家康、秀忠、家光统治下的幕府初期,权力性的财产消费将专制君主的生活与一般武士,特别是被统治的大众生活明显地区分开来,把阶级的差异十分显著地表现在形式上。因此,在庙宇和书院建筑中,离被统治阶级越近,就越贫弱,相反,离统治者越近,就越豪华,以致于在最里面的建筑里达到了疯狂程度的浪费。这种建筑样式与封建制度的阶级精神是一脉相通的。

造型艺术的附阶级性在绘画上,被狩野探幽(1602—74)的作品样式化了。狩野派的绘画在从永德向探幽展开的过程中,正好体现了历史由桃山时代向德川时代转变的脚印,后期封建得以确立,阶级社会得以完成的过程。

首先可以考虑到的是——特别是在思考探幽式样的意义时值得注意的是——大名们所居住的城堡中装饰二之九大书院的壁画风格。作为最能体现其本质的例子,可以举出宽永10年在名古屋城建造的洛殿(在大战中烧毁)中狩野探幽画的壁画(幸免于战火)。

在上洛殿中,二间、一间、上段间往里延伸毗连着。坐在一间中,向北眺望上段间,可以看见上段间的隔扇上有一幅《明弁诈书之图》。四幅连在一起的隔扇画中右侧一幅的近景中可以看松树的树梢。而中间两幅有一宽大的水池,中景画的是跨越水池的小桥,左侧一幅的中景画的是池畔的殿中汉昭帝给脱冠顿首的霍光加冠的情景。这个隔扇画中没有远景,是因为估计到打开隔扇后会看见上段间的张贴画。那是一幅《遣幸谢相图》,在下方的近景中央中景的建筑物连成一片,背后是附近的山峦。隔扇画与张贴画相互呼应,使风景分层次地向里面绵延,而且在上段间的墙壁那儿画着远山。进一步强调其阶层性的深奥性。在此,所谓阶层性的深奥性与远近法的深奥性将画中的景物连续性地往里排列不同,它把近景、中景、远景和画因分为上下几段,把景

物各自平面地罗列起来,在各段之间设置空白性的断绝,以表现出进深。由探幽创造的与建筑物整体或者同一建筑物中各个房间的阶层性的深奥性相呼应的这种表现样式的意义至此已不难理解了吧?

另外,关于探幽的风格,值得注意的是,与德川幕藩体制的确立与后期封建社会秩序的确立、法度政治的推进与朱子学说的采用等所表现出的时代的变化相呼应,探幽淡化了狩野画风的装饰性,纪念碑式的大量性,采取直率的白描。大胆地描绘政治伦理题材和上述的阶层的深奥性。在封建制度的精神以朱子学为正学,禁止异学的宽政时代(18世纪)谷文晁(1764—1841)受到进行所谓“宽政改革”的老中松平定信的厚爱而画业大就。以线条为主的严谨画风著称于世,在当时被誉为“近世的探幽”,也可以从这点去发现狩野画风到探幽时所变化了的封建性格吧,并且,这也是经过了专制强权主义的时代,继承这种表现样式并变得更为灵巧卓越的狩野派画家受到幕府、诸藩保护的原因。探幽的子孙都作为幕府的画师,继承了其家风,其门派弟子也受到了地方大名的厚待。成了专属的画师。

另一方面,桃山时代绘画的装饰性在“京狩野”这儿得到了进一步加强,从山乐到其养子山雪,更是达到了绚烂华丽的极致,作为山雪的代表作,有闻名于世的《水禽图屏风》。在永德那儿,将日本画的色彩与中国画的线条结合起来的狩野的新风也分成了讲究线条的以探幽为首的“江户狩野”和讲究色彩的以山雪为首的“京狩野”两个支派。京狩野在加强了装饰性精神的同时,丧失了纪念碑式的大量性,宗达和尾形光琳继承了京狩野的源流,与京都的大商人及宫廷贵族所形成的社交界的艺术家本阿光弥悦的流派合并,把社交性与装饰性结合起来,创造了新的形式。

宗达创作了《源氏物语零标图屏风》,光琳创作了《燕子花图屏风》等名作。江户狩野以直率的线条来描绘景物的作风与谋求社会秩序的确立,讲求教义的朱子学的世界观、自然观是一脉相承的,而以整个面的色彩来把握表现对象的琳派的造型,意识作为元禄时代京都那些远离生产来享受文化的大商人、宫廷贵族和专业文化人所形成的社交界的意识形态,与伊藤仁斋所提倡的那种与封建秩序无关的仁受,即所谓快乐主义“古学”思想密切相关。事实上,仁斋的和歌就不禁使人联想到宗达、光琳的画风。

(二)

在后期封建时代的初始,全国各地都出现了城市,这在日本历史上是不曾有过的事情。它拓展了新时代的生活,准备好了文化的地盘。大都会、特别是京都、江户、大阪作为封建集权制度下出现的全国性都市,与封建大名的城下町这种小地城的中心不同,集中了进行自由交通与商业的工商人士,拥有与地方城市大不相同的众多人口,从而发展了一种与地方都市迥然相异的和意识。特别是享保期以后,商人被组织起来,成了同行,被完全纳入了封建制度之中,一旦同行商人具备了经济官僚的性质,流通具备了行政的意义,在这些大都市,特别是江户,武士与市民的生活感情就复杂地交溶在一起,形成了所谓烂熟的江户文化。

在这种大都市生活中酿就的生活精神表现在其一对人的关心和兴趣,其二是实证主义精神,其三是个人意识的崛起。大都市生活在造型艺术的内容与形式上,采用这些诸种要素的种种组合和强调的程度,使自己形象化,从而发展了一种与德川前期那种封建统治者美术大相径庭的大都市市民的美术。

①随着大都市生活的发达而出现的现象是对超越者的关注衰退了,而代之以对人的兴趣。早在町田永的《洛中洛外图屏风》狩野内善画的《丰国祭图屏风》、《大阪夏阵图屏风》等中间,与其说是对超越者的关注,不如说是对人与人的种种状态的兴趣支撑表现的欲望。从狩野秀赖的《高雄观枫图》开始,经过狩野长信的《花下游乐图》、岩佐又兵卫画的《彦根屏风》等金碧浓彩的风俗图屏风,再到菱川师宣的《北里渔戏图卷》及以后的浮世绘风俗画,支撑着这些画的不断创作的,正是上述的这种精神。

始于这个时代并繁荣于这个时代的浮世绘,意味着是描写“浮世”的绘画。其描绘的是人与人的种种状态。对世态和人事的关心与兴趣成了其发展的支柱。开创了浮世绘版画的菱川师宣活动期是宽文末年的延宝,天和、贞享及元禄的初期(160—80年代),在这一时期大都市,特别是江户其繁荣程度令人瞠目结舌,开创了“锦绘”(即彩色“浮世绘”版画)先河的铃木春信描绘了年轻男女婀娜的风姿,而春章在《美人风俗图》中,同时描绘了妇女的生活,游乐的情影与季节的景物,特别是在把人物画得很大这一点上,表现出了对人兴趣的高涨。特别是喜多川歌麿(753—1860)在《妇人相学十本》上署名为“相见歌麿”,准确地把握住了女人的性格和姿态、表情、服装所带来和差异,将他不厌其烦的兴趣充分地表现在他的版画的色彩和线条上。

在风景版画中,尤为值得注意的是葛布北斋(1760—149)与安藤广重(1797—1858)。北斋的《富岳三十六景》描写的是富士山的种种近景远景。并不是说富士山本来就有种种稀奇的山容,可以说他所要描绘的与其就是富士山,不如就是在单调地重复着着的同一山容面前所开展的人世生活的各个侧面。在广重的《桥》、《东海道五十三次》中,也以浓郁的诗情在不同的桥梁和谿

景观中表现了人世的种种世态。

②从吉亲将军统治的享保时期(18世纪)开始,大都市中蓬勃兴起的实证主义思潮给学术带来了明显实证主义倾向,刺激了朱子学派中格物穷理的自然研究,促进了对西欧自然科学的接受,这一倾向也给美术带来了很大的影响,引起了写实主义的兴旺。绘画中的写实主义萌发于江户时代初期。探幽在宽永年代,光琳在元禄时代已分别留下了《写生图》。但到了享保时代前后开始活跃起来。并始于早就与外国文化有所接触的长崎,尔后,移回京都、江户、大阪之类的大都市。继承了享保16年(1731)来到长崎的中国清代长鸟画家沈南颖的画风,在我国建立了一派的人乃是神代(熊斐江),他创作有《雁来红图》等杰作。另外,宋紫石在长崎游玩,学习南颖的画风。也学习宝历8年(1758)末日的清代画家宋紫岩的画风,在自己创作的《雨中军鸡图》中显示了他的新画风,紫石及熊斐的门流多在江户活动。

在京都,写实主义的画风也崛起了,产生了伊藤若冲(1716-1800)若冲开始学习狩野派,尔后又临摹元明的古画。致力于自然的写生,加强了光琳的装饰性倾向,开拓出精神微艳丽的画境。特别是善于画鸡,在自家养鸡以观察生态动作,留下了西幅寺的《鸡图》,作为皇室珍藏品的《群鸡图》。继承这一画风,在长崎写生派的影响下,进一步推动了写实主义的人是丹山应举(1733-95),创作了三井家的《雪松图屏风》,《保律川真景图屏风》,三井寺丹满院及大乘寺,金九比罗宫的隔扇画等杰作,应举也深受西洋画法的影响,在其《人物描写图法》中,展示了人体各部位的比例,而在《四条河原纳净图下绘》中,又将所有的人物画成裸体,还留下了《花卉翻毛写生图帐》,《昆虫写生图帐》等很多写生图。应举在对对象进行写生时,根据对象来改变笔法,努力将视觉、触觉及寒热的印象也擢升到表现的高度。他在写生图中所画的猴子被一层厚厚的毛温暖地覆盖起来,在《雪松图屏风》中甚至画了雪中寒冷的空气。从应举一门中还出了长卢雪、驹井源琦。岸驹(1756-1858)与丹山派一起在京都设立门户,继承了沈氏的画风,并把诸家的风格加以折衷,加速了写实的步伐,喜欢画动物,特别是老虎。在大阪出现了善于画猴子的森祖仙及其义子模仿应举最终巧于画狐狸的森彻山。

另外,关于德川时代大都市的绘画探讨其实证主义的繁荣时,值得一提的是西洋画。与基督教一齐传入日本的油画技法因闭关锁国而中断了一段时间,但从享保年间开始,随着对西洋文化,特别是西洋自然科学的接受,西洋画的写实技法被介绍到了日本,产生了平贺源内、司马江汉,又从江浅门下涌现了亚欧堂田善(1748-1822),江汉在其著作《春坡楼笔记》中论述道。“若非西洋画,即非绘画也”,赞赏了西洋画风的科学写实性。他的作品有《三围图》,田善的作品有《浅河山真景图》、《溜池图》。

③最明显地体现都市庶民的个人主义精神的崛起的,乃是浮世绘中的个人描写吧。在江户初期的手笔浮世绘和师宣的浮世绘版画中所描绘的男女风貌还带有类型比的特征,但自从铃木春信(1725-70)描绘了笠森阿仙,柳屋阿藤这样一些当时江户城中闻名遐迩的美女,赋予其肖像的意义以后,人们开始喜欢表现当时那些实际存在的妓女的个性了。另外,一笔斋文调创作了役者绘(艺人画)画了不少人像画,而与文调前后不久的胜川春章特别擅长于人的个性表现,留下了大谷广重的半身像之类的杰作,经过春章的门人春英、春好,到东洲斋乐时,浮世绘中的个性描绘已达到顶点。从全身向半身过渡的浮世肖像版画,至歌川丰国,特别是国周时,被称之为“大首(大脑袋)”,一张纸上画

的全是头部,表明大都市市民对个性的东西所抱有的兴趣已臻于极点。

(三)

在随着大都市市民生活中个人主义精神的发达而发展起来的造型艺术的倾向中包含了纪念碑式的精神的衰退。即在都市中,比起综合性的造型艺术,倒是分化性的东西更为繁荣,产生了容易亲近的家庭式作品。伴随着大都市生活而出现的造型艺术的纪念碑性质的衰退,给艺术上带来了种种现象。其中有最具有特征的刀剑的装具和腰包的制作。

大都市生活所培养起来的对纤细、华美的嗜好促进了在剑具制造上精致技巧的发达。不过刀剑的装具精巧的东西早已在室町时代受到了一部分上流武士的喜好,而德川时代的后期,这种时尚已波及到所有武士。江户这一太平世已将刀剑变成了远离实用目的的玩赏物,以致于在附属的小道具上竭尽奢侈之能事。因而以雕金侍奉于幕府的后藤家的工艺也随着时尚变得越发精致,刀剑的护手也由铁变成了红铜,进而从黄铜镶嵌变成了透雕,最终开始制和金银镶嵌的精妙之物了。江户市内也有不少雕金士应运而生,相对于后藤家的“御家雕”,被称作“町雕”。

腰包可以说是体现大都市艺术的纪念碑性格的衰退的东西。武士对腰间的小药盒,平民对烟袋的讲究已蔚然成风,特别是在大都市生活炽热了的后期,有名的工匠层出不穷,彼此竞技,臻使很多精巧的艺术作品出现了。其极盛期是在文化、文政以后(19世纪),材料选用的是象牙、木、金属、玉、石、角、陶器等,多数是模仿中国的东西、雕刻了以十二生肖为代表的各种动物和道佛人物,甚至雕刻时代的风俗。从明和、安永年间开始发达起来的江户趣味波及到了工艺界,并成了崇尚技巧精致,意匠珍夺的风尚,滋长了玩弄小物的嗜好,引发了人们喜欢摆弄腰包雕刻,小药盒上的泥金画,小偶人等。这通常被称作工艺趣味的堕落,被解释为“因锁国的影响而带来的岛国根性所致。”不管怎么说,这都体现了大都市生活的反纪念碑的精神和大都市平民的个人主义生活感情的极致吧。

表现大都市的个人主义生活感情和反纪念碑的精神,并具有高度艺术性的东西,乃是南画,特别是被称作文人画的东西。它是直接反对造型艺术的纪念碑性质,尽管有时也画在寺院,住宅的隔扇上,但发挥其特色的依旧是那些挂在个人住宅床上的挂轴,在桌子上供人观赏的画帖。

伊孚九与沈南颖前后不久,于享何5年(1720)初次来日,来船清人四大家来到长崎,传播南京山水画,将大陆的影响带到了我国的画坛,这些南画家的绘画态度表现在描写实景时尽可能避免写实,以自由地表现画家的主观性。表现形式以水墨画为基调,多数为柔软的没骨画法,与北宋画强劲的线描不同,多用柔和的线条,特别适合于表现画家的个人情绪。

我国文人画的发达是以只园南海为先驱的,确立这一形式的是京都的池大雅(1723-76)与谢芜村(1716-1783)。从两者所作的《十便十宜画册》可以窥见他们各自的特征。大雅不让自己的逸气受到格法的束缚,从而加以直率的表现,而芜村则根据他的俳谐,带着写实的倾向,用日本化了的技法自由地表现自己对自然的个人印象。在大雅、芜村死后,文人画的中心移到了大阪,大雅的高足福原五岳、木村兼葭堂甚为活跃,而在宽政、文化年间则出了一个冈田半江。从文化年间到天保年间,京都出了赖山阳、浦上玉堂、青木木米,江户出了渡边华山、高久嵩。而且把原出了田能村竹田,仙台出了菅井梅关等,地方上也是名家辈出。文人画就其性质而言,是一种理应在大都市开花的画风,而且实际上也是在大都市最为昌盛。

文人画的写意主义、主观主义乍一看,似乎与前述的应举的写实主义、客观主义刚好相悖,但它们是矛盾的两面,其根源却在于大都市的生活及其感觉之中。因此,芜村的高足松村吴春(月溪)将丹山派的写实主义精神与南画的写意精神——当时画坛的两大潮流——加以调和,在精致的笔法中隐藏着洒脱之气,成功地选择了与大都市市民的趣味相适应的表现形式,树立了四条一派,压倒了丹山派。吴春留下的《海边蟠松图》、《秀竹图》等名作。吴春门下的松村景文也颇为有名。

专制强权主义的纪念碑式的艺术在创作上人数众多,在观赏上也假定了众多的人数,相反,文人画始终是作家个人的表现,而且只假设是个人的观赏。即是说,把大都市所应该具备的造型艺术的反纪念碑性格以艺术上最高的价值,在形式上最清纯的形式加以体现出来,从而与大都市个人主义精神的崛起相呼应。

富狱三十六景

葛饰北斋画

