

# 叙事画卷·日本历史的图像呈现

涂国洪

就传统艺术而言，与源远流长的中国相比，日本实在不值一提。况且，它还是一个靠舶来文化起家的岛国。但就是这样一个小岛，对“本民族文化”精心呵护的态度和竭力吆喝的精神，着实让人无法轻蔑。

有种说法是，日本传统文化仅仅是中国文化圈中的一个环节而已。假如这种说法能成立，那么，作为中国大文化一环的日本文化能在近代之后响亮地登堂入室，仅此一点，便足以引起大家好奇。

叙事画卷是日本传统文化的一个重要组成部分，被日本人视为引以为荣的国宝。除了其令人赏心悦目的画面效果，其中所包含的高密度历史文化信息更是让当今日本人着迷。选择日本叙事画卷进入历史的日本，足见本书策划者和编撰者之匠心。

叙事画卷的日文汉语写法为“绘卷物”，此处的“物”与汉语的事物或内容较靠近。就其功能而言，绘卷物是对内容与事物的视觉呈现。这里的内容或事物便是故事或传说之类的东西。因其是对故事的视觉呈现，本书编撰者便按汉语的表述习惯将绘卷物译为叙事画卷。其实，将其译为“故事画卷”何常不可？当然，叙事较之于故事或许更“学术”。

叙事画卷非日本人的专利，中国也有，而且先于日本数世纪而存在。像公元366年开凿的莫高窟就出现了以佛和菩萨为主的本土故事绘；中世纪时，基督教文化圈的圣经故事绘亦是相当成熟和叙事绘。如果要追溯溯源，还进行文化或形态比较，那就一个长期而复杂的研究课题了。

日本古代到中世这段时期内出现了规模庞大的叙事画卷群。现存的画卷原本（中世纪前的原作），加上近世的摹本等大约有五百多件。其特色为：传存密度大，体裁较其它日本绘画广泛，表现手法千差万别。这种千差万别不仅与画师的个体创作差异有关，更与日本古代的时代背景、文化背景和审美时尚的演变密切相关。

现存五百多件之多的日本叙事画卷不仅作为风格多样的视觉艺术，作为视觉历史，其广泛的体裁意味着它们从多角度多层次对古代日本进行了视觉扫描。其中既有重大历史事件，又有市井民俗，既有风流雅致的才子佳人，又有受苦受难的庶民百姓；既有血腥杀戮的战争场面，又有求神拜佛的善男信女。……

叙事画中的“卷”，随中国画中的长卷或卷轴式而来。一幅画因其可“卷”，便使该画可以纵向或横向铺展。考虑到人的视觉阅读习惯及空间上的方便，以横向发展的画面较纵向发展的画面尺度长。如，宋人夏珪的《长江万里图》。叙事画卷因以故事为母体，故事所具有的连续性又决定了它比一般长卷所负载的内容多。从这种角度看，叙事画卷当属一般长卷的拓展。

较之于普通独幅画甚至册页，叙事画卷的容量更大，且更符合视觉阅读的连续性。换言之，就视觉叙事的方式而言，叙事画卷在平面上显得更加随意，更加自由。在叙事情节的过渡和观者视觉的切换上，它亦可显得极为自然，极少人工痕迹。在这方面，尤以《信贵山起源画卷》和《源氏物语画卷》为最。

《信贵山起源画卷》以日本人所熟悉的传说《信贵山起源》为文字依托，描绘了一位叫命莲的普通日本妇女的传奇故事。该画卷共分三卷，即《飞仓卷》、《延喜神佛保佑卷》、《尼公卷》。

与《源氏物语画卷》的悲艳之美形成较强反差的是《信贵山起源画卷》。该画卷整体上笼罩在一片虚幻和苦涩的情调之中。其中所展示出来的日本古代民间民俗为日本同类画卷之首。它们的这种展示不仅出自画师们对市俗生活的了如指掌、丰富的想像力和对质朴随意的描绘技法驾轻就熟，更在于画师们对复杂构图及大场面的自由调控。诸如：米袋在空中飞舞、惊恐失措的村民等等。除此之外，命莲为寻找自幼分离的弟弟而踏上漫漫苦旅，最后削发为尼的情节描绘更闪现出一种感人的入骨真情和纯洁的道德教化作用。

《源氏物语画卷》为日本现存古代画卷群中最具日本文化特征的极品。其母体《源氏物语》是十一世纪初日本宫廷侍女紫式部创作的一部长篇小说。它共有五十四卷。前四十五卷描写的是皇太子光源氏和他身旁许多女人的言情纠葛，后十卷为《宇治十帖》。《宇治十帖》描写的是围绕光源之子阿薰所展开的故事。本画册收入的《源氏物语画卷》系后十卷。因其画卷上无款，难以判定其原创者。尽管如此，它是至今为止日本所发现的多种“源氏绘”的独步者。

假如世界各民族文化均有一言以蔽之的特征。我以为日本的民族文化特征便是“悲艳”。悲艳在日本民族艺术中首先表现为极度夸张的唯美主义倾向，如衣着和服的日本传统美人脸上那厚厚的粉底及张扬的娇媚所掩饰不住的伤感。这种日本式的美人情态在川端康成的笔下被描写成“惊艳”。对日本美人之惊艳，我们不能仅仅为其极度夸张的形态所“惊”，在她们夸张的形态背后所隐藏的忧伤才是日本美人真正的惊人之处。

日本人的忧伤是一种与生俱有的宿命，最能解释其宿命发生的缘由是日本被海汪洋所包围。即所谓的岛国民族心态。此说如能言之成理，那么，孤独的岛国在资源匮乏，与大陆主流文化疏离的情况下会油然而生揪心的自悲。自悲是一种宿命。

Narrating Picture: Imagery Presentation of Japanese History  
Tu Guohong

但对心比天高的日本民族来说，自悲又成了他们穷则思变的原动力。

日本人的穷则思变是极为复杂的，一方面他们如饥似渴地吸吮外来文化，另一方面又在宿命的驱使下寻找终极。如公元6世纪时日本人受中国大陆的影响大兴佛事。无论是主动吸吮外来文化，还是在精神上寻找终极，都不能掩饰日本的宿命。但心比天高的大和民族意识，又促使他们在形态及审美上极度夸张自己。就日本绘画而言，这种宿命与自我夸张的代表是浮世绘，但在浮世绘发生之前的叙事画卷中它已经悄悄存在了。

宿命与自我夸张的杂糅在日本传统艺术中所呈现出的就是悲艳。

《源氏物语画卷》是日本悲艳之典型个案。

作为叙事画卷，《源氏物语画卷》的画师不可能像创作独幅画那样将注意力凝固于事件或情节发生的某一瞬间。因为故事在发展，情节在推移转换。他只能着力于画卷整体视觉状态的营造，像色彩的处理、场景的安排、人物与人物之间的关系和情态等。为此，不能按品评独幅画的标准，在叙事画卷的某个局部横挑鼻子竖挑眼。

《源氏物语画卷》的特点正在于极适当地把握住了画面的整体状态。如画卷中那些程式化的日本宫廷美人都有一头梳理得极顺的齐腰长发和略带倦意的浮艳之容，室内陈设全被工细之笔拉得横平竖直，暖艳的色调无所不在、透不透风，冗长的画面寂静得让人发怵！通观全画卷，观者不禁对画中人的未来牵肠挂肚。这便是《源氏物语画卷》所透闪出来的悲艳之美。

展卷观赏画卷和看影视不同，观者既可以暂停于画面的某处仔细观赏或反复观赏，也可以随其故事情节的变化快速观赏。换言之，面对画卷，观者可自由调节自己的视觉节奏，从而取得不尽相同的观赏效果。另外，由于观者展卷时双手与作品直接发生关系，自然容易与它产生某种亲和力。这种观者身体与作品接触所生的亲和力与观者仅仅是视觉接触所生的亲和力也许不可同日而语。

在日本叙事画卷中，根据画面连续变化来展开故事情节类型有《华严宗祖师画卷·华严起源》等；画面既连续又独立的叙事画卷有《紫式部日记画卷》及《病类画册》和《饿鬼画册》。此类画卷(册)或是描绘的系列短故事，或是连续性不强，场面也不宏大的故事，画师在制作时可像制作独幅作品那么精雕细琢。因而，它们所展示出来的技法和画面的精致效果完全可以和一流的日本传统独幅画相提并论。《紫式部日记画卷》描绘的亦是日本宽弘五年(1008年)以皇子为中心的宫廷生活，风格为典型的“大和绘”模拟画。其色调清新典雅、极富装饰性，人物形态及其衣饰的刻画相当考究，画面的构成亦颇具匠心。从中我们可以发现，日本民族的精巧和一丝不苟的把玩也算是由来已久。

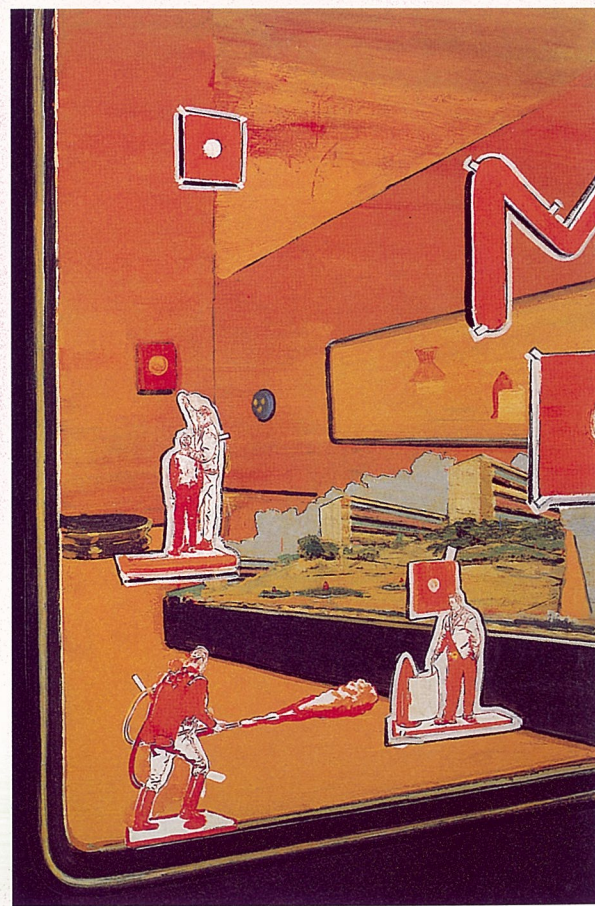
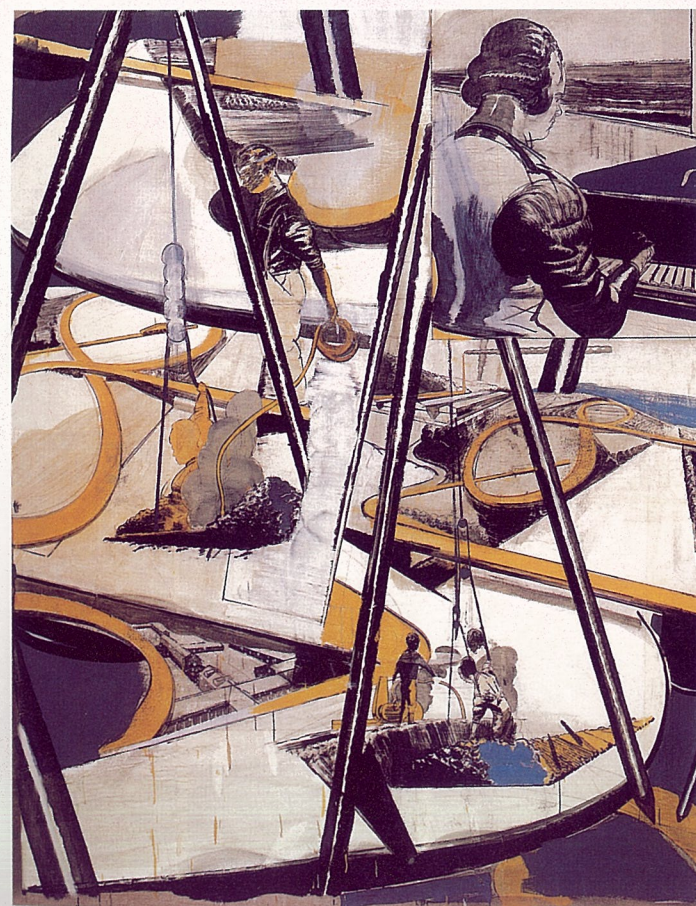
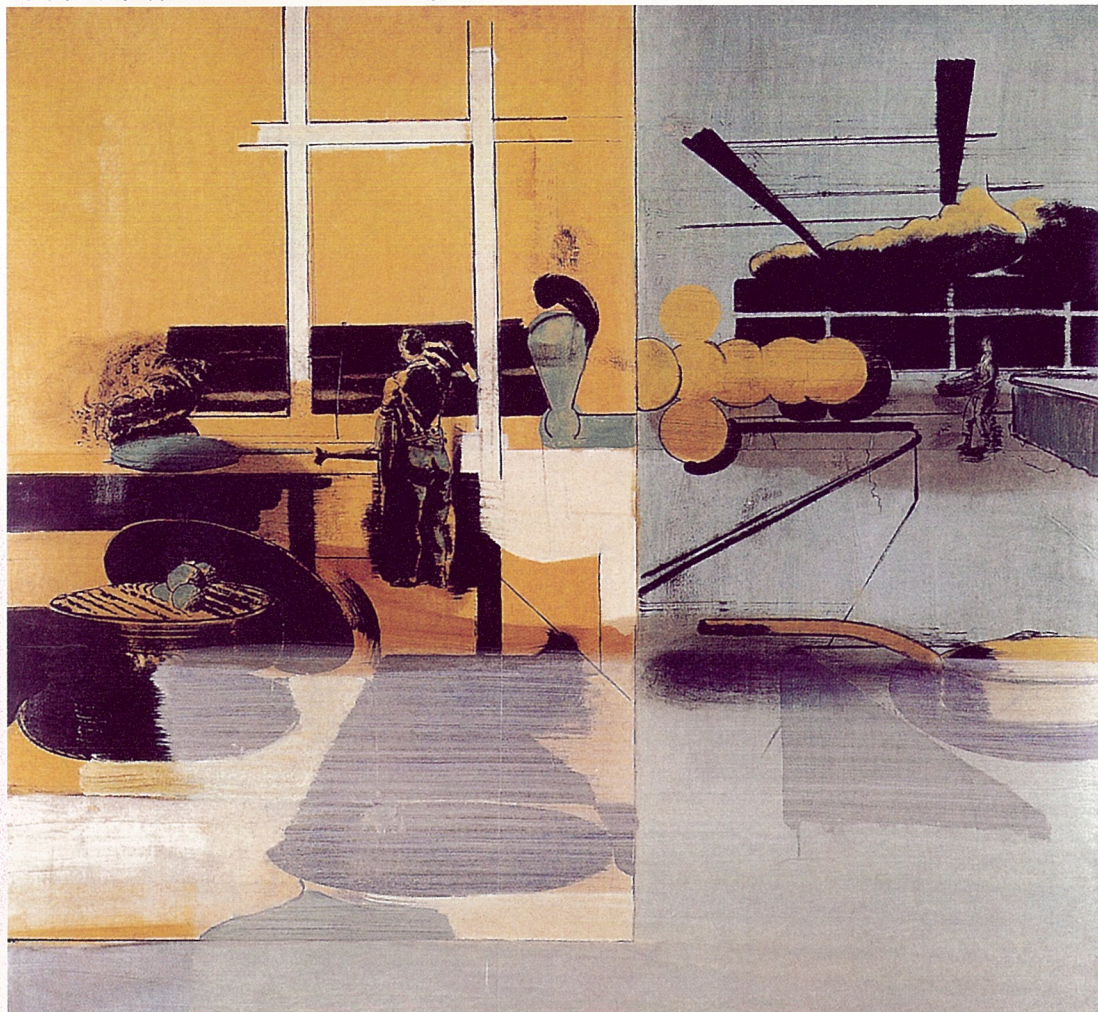
《病类画册·不眠病之女》是最动人的日本绘画之一。它描绘的是一位夜不能寐的美人忧烦不已的状态。其技法的精湛丝毫不在于《紫式部日记》之下，但更注意传达画面的底蕴——那种对个人生存状态的忧虑和惶恐。

准确地说，《紫式部日记画卷》及《病类画册》之类的作品是介于严格意义上的叙事画卷和独幅画之间的另一种日本绘画。它们与流行于我国宋代之后的传统绣像有些类似。如此类比也许有些牵强，因为前者仍然是以画为主体绘画样式，后者却系话本插图，一般情况下它只能作为话本的附属。

叙事画卷由于是展开于观者双手之间的视觉艺术，为了方便阅览，对其幅宽存在不成文的要求。一般而言，它的宽度为30-33厘米左右，这种尺寸最适合观者在手与眼之间的视域内观赏。如《信贵山起源画卷》的幅宽为31.8厘米，《华严宗祖师画卷》的幅宽亦为31.8厘米。当然，对诸如描绘战争或重大历史事件的叙事画卷又另当别论。《北野天神起源画卷》的幅宽为52.2厘米，《平治物语画卷》为42.3厘米，《蒙古袭来画卷》为39.2厘米。与宽幅叙事画卷相对，日本镰仓时代末期出现了一种能收在手中的窄幅画卷。如白描《平家公达画卷》的宽度仅为16厘米。由于描绘得极为精致，其小巧玲珑不难想象。继窄幅画卷之后，日本还出现了一种叫“豆绘卷”的画卷。“豆绘卷”的尺寸仅相当于火柴盒般大小。如此极端之作，也许是为了方便玩家们将其摆弄于股掌之间。

叙事画卷，日本历史的图像呈现。

历史是时间概念，图像是空间概念。日本叙事画卷群作为一个巨大的空间平台，将日本历史分门别类，分时段地逐一还原成可视图像，并赋予其足以让人赏心悦目的外在形式。深入其间，我们不仅可以读出古代日本各时代风云变换的历史史实，缠绵悱恻的两性关系，悲欢离合的动人故事，万花筒般的世像百态，生动活泼的民间民俗，亦可洞悉到日本民族数百年来精神轨迹及漂浮亮丽、极端唯美的抒情状态与悲感宿命的古怪结合。



当代德国画家  
NEO RAUCH  
CONTEMPORARY GERMAN PAINTER  
尼奥·奥克作品选  
SELECTION OF WORKS BY NEO RAUCH