

# 明州与日本的书画交流

□ 金 皓

明州地处东海之滨,甬江、姚江、奉化江三江交汇处,是“海上丝绸之路”的重要港口城市。明州与日本“一衣带水”,文化交流源远流长、延绵不断,是中日两国关系史上的一个重要组成部分。

## 一

艺术交流在各种文化交流中最为直接,因为它没有语言上的障碍。明州与日本的艺术交流,从现有的史料看,始于中国书法传入日本之时。书法是使用汉字国家的一种独特的艺术,它源于中国,又逐渐流传到汉字文化圈的各个国家。日本是受中国书法影响最大的国家。据日本史书载,公元285年(西晋太康六年),百济学者王仁应日本特使聘请,携带汉字书写的《论语》10卷、《千字文》1卷到日本,把汉字植入日本,这是中日两国书法和文化交流的开端。

日本大和时代后期,至奈良、平安时代前期,也就是中国的隋、唐、五代时期,中日书法交流进入了一个全新阶段,当时中国经济繁荣、文化昌盛。日本天皇特别崇拜中国发达、昌盛的经济与文化,因此频繁地派遣大批“遣唐使”、留学生和学问僧来中国学习先进的文化。明州由于地理位置的优越,成为中日海道的要冲,学问僧、留学生入唐求法、求学遂以明州为集散地。他们留学归国时带去佛学、汉学的同时,也带回晋唐书风,对日本书道的形成与发展起到极大的推动作用。

公元753年(天宝十二年)已双目失明的鉴真第六次东渡成功,定居日本奈良。在带去佛学的同时,也把不少中国书法家的作品带到日本,其中最有名

的是书圣王羲之的《丧乱帖》、《二谢帖》、《得示帖》,这些作品的传入致使以二王书法为代表的晋唐书风在日本得以流传和盛行。无论是佛教寺庙内的书作还是天皇大臣们的手迹,点画之间无处不见中国盛唐书风。如光明皇后的《标家立成》就与王羲之《丧乱帖》十分相近。鉴真设计、指导的唐招提寺草创之际,日本孝谦天皇赐的“唐招提寺”书额也具有明显的王羲之书法风格<sup>[1]</sup>。如“提”字显然与“集王《圣教序》”如出一辙。

频繁出入中土的遣唐使在回日本时也带回了大量的中国书家名作,这些作品除了“二王”的书迹之外,也有欧阳询、虞世南等人的作品。“入唐八家”之一的最澄偕弟子义真于804年至明州,转赴天台山学禅,次年从宁波出海回国时带去的有《赵模千字文》、《大唐圣教序》及王献之、欧阳询、褚遂良等书法真迹17种。加之回国后又办学亲授,日本宗唐、学唐,争相临习晋唐名家蔚成风气。

空海804年和最澄一起由明州入唐,先后回国。曾拜长安书家韩方明为师,有“五笔和尚”之称,他亲访名家,广求名师,归国之时,收获丰硕,得不少名作,“大王请舍帖”即为其一,此外还有王的“兰亭序碑”,唐代名家欧阳询、李邕等在空海的《性灵集》中也可寓目<sup>[2]</sup>。据日本《高野语物》记载,唐皇宫壁上的王羲之墨迹因年久而残缺不全,德宗皇帝请空海补写,他一气呵成,维妙维肖。日嵯峨天皇曾写诗赞他:“绝妙艺能不可测,二王歿后此僧生。”日本的书史著作中都记载着这样的话:“空海,传来王羲之的衣钵。”空海学习了一种新体草书,曾用新体草书书写过孙过庭的《书谱》,其结体之奔逸,运笔之驰骋,尤具特色。唐诗人胡伯崇在《赠释空海歌》中赞他“天假

吾师多技术,就中草圣最狂逸。’空海从宁波出海回国后,写了《执笔法使笔法》和《性灵集》等理论著作,提出要重视神韵和创造性。他写给最澄的三封信《风信帖》,是行草书代表作,把王羲之的优雅韵致和颜真卿的浑厚之气自然地融合一体<sup>[4]</sup>。

与此相关,空海还学习了“杂体书”。七祖像赞的“飞白”,即杂体书之一。这种装饰性的书体和笔法,后经历代书家继承发展,在题写匾额时尤能呈奇斗异,终成为日本特有的书法艺术。空海创导的以大王风范为统领,以包括颜真卿新体在内的各种笔法归附的平安汉字书法,备受日本书界推崇,被尊为日本汉字书法鼻祖,与嵯峨天皇、桔逸势并称日本书法“三圣”<sup>[5]</sup>。

由于唐王朝衰微和日唐交通的中断,日本平安后期唐代书法逐渐如隔云天。从平安末期开始,久积不振的中日交流再度恢复,与宋朝的往来日趋活跃,渡宋人士络绎不绝。明州是宋代三大贸易港之一,日本的海舶来华大多集中在这里,中日文化交流主要还是由宗教承载,入宋入元的禅僧和渡海赴日的中国僧人,不仅是布道者,也是汉文化新格局的传播者。

镰仓时代由于中国的禅宗在日本的迅速传播,禅僧的“墨迹”书法成了这一时期日本新书体的代表。日僧荣西 1168 年(乾道四年)、1187 年(淳熙十四年)两次入宋,至明州<sup>[6]</sup>,从天童虚庵怀敞习临济宗教义,在修禅的同时,勤学黄庭坚书法。日本曹洞禅始祖荣西弟子希元、道元,也于 1223 年(嘉定十六年)抵达明州天童寺习禅<sup>[7]</sup>,亦习黄体,其字笔力挺劲,简练有致,表现出严峻的个性。荣西、道元回国时,带回不少碑帖和真迹,为日本书界吹进新风。他们广泛传播黄山谷、苏轼等人的书法,并博“禅宗样”称号,对日本禅林书法的兴起产生了很大的促进作用。

南宋淳祐六年(1246 年),天童禅寺僧人兰溪道隆应邀偕弟子赴日宣扬禅风,创建长寺,开创日本临济禅宗一派<sup>[8]</sup>。他书写的《法语》、《金刚般若婆罗蜜经》等,清劲严整,有宋张即之的风范。1279 年,天童寺另一高僧祖元应邀抵达日本镰仓,任建长寺住持<sup>[9]</sup>。他也善书,尤长张即之、米芾书体。道隆和祖元的书体与荣西一系的黄体,为当时禅林两大书派。

中国元初与日本断交,1299 年,元成宗命天童寺高僧一山一宁持书信赴日恢复两国通好。一山一宁,博览多识,善书翰,尤擅草书,所书《妙觉赖贤行

实铭》高一丈一尺余,是日本古代少见的大碑。日僧虎关师练说他“善鲁公‘屋漏’之法,携纸帛乞扫写者,铁栏可折矣。”他的字用笔犀利、线条放纵不羁,表现了禅僧书法不拘一格的特色。一山一宁在日本 20 年,不但振兴了日本禅宗,还促进了日本书法的发展,倡导了汉文学,形成五山文学兴盛的局面。他死后,日本宇多上皇帝亲自题像赞曰:“宋地万人杰,本朝一国师。”日本书法家梦窗、虎关效法、大灯国师都有一山一宁之风<sup>[10]</sup>。禅家的宋代书风还上及庙堂,花园天后、后醍醐天皇在皈依禅宗,学习宋学的同时,书法上也师从宋风,追求豪放,一改公家和样的优柔书风。禅僧书法此时达到独特的境地。在日本,这种禅僧的书法被特地专称为“墨迹”,室町时代后因受到茶道家的欣赏而身价益增。

明王朝建立以后,唯恐“海疆不靖”,一再施行“海禁”,颁布种种条规约束。明官府规定对日开放只有宁波一港,并在宁波东门口设日本码头。这使得宁波成为中日交通唯一门户。

1511 年(正德六年),日僧了庵桂梧为日本遣明使至宁波,任育王山广利寺首座,明武宗曾赐金澜袈裟<sup>[11]</sup>。他与浙东学派的余姚人士王守仁关系密切,归国前王守仁曾作序送别。

日僧策彦于 1539 年、1547 年二次入明。来中国时都由宁波上岸由水路北上至北京,回国时也由宁波放洋<sup>[12]</sup>。策彦汉文学造诣极深,曾用汉字书写了日记《初渡集》、《再渡集》,对访问过的寺院有详细描述。在中国期间他广交文人学者。宁波著名书法家丰坊是他深交,他曾和僧人们在京都市郊天龙寺一起写诗,共成《城西联句》九千言,请丰坊为之作序。这手迹现仍珍藏于日本。策彦第二次来华时,丰坊为他写了篇《谦斋记》,说他“通儒佛二教,能诗善书”<sup>[13]</sup>,丰坊的书法讲究规矩法度,长草书,惯枯笔。他的书法深得日本书界喜爱,尤其枯笔之风使日本书界掀起不少涟漪。

明末清初时期,中国不少坚持民族气节,不食清粟的志士、学者因抗清失败,亡命日本。带去了诸多的汉魏、六朝、隋唐的碑帖,并把清代中国书坛崇尚碑学的风气也带到日本,在日本掀起了学习魏碑的热潮。宁波著名的学者朱舜水,则是在日本传授书法最得力者之一。

## 二

中日艺术由于同处于东亚艺术的环流圈中,共

同的审美情趣和文化背景促使双方频繁交流。6世纪前半叶,佛教和佛像一起从朝鲜传到日本。这意味着当时世界上具有很高水准的中国美术,开始真正进入日本。明州是中外昭著的佛教胜地,在与日本的佛教和文化交流中,成为传播的中转站。

奈良时期日本吸收中唐文化后,绘画艺术获得迅速发展,形成以丰丽柔媚为主要特色的“唐绘”。中日互访僧人带回的佛画、佛像使日本的佛画风格、造型都具大唐特点。鉴真东渡时带去的佛像有阿弥陀佛、如来像、千手像等10余幅。这些佛画线条挥洒自如,笔势流畅圆润,疏密粗细有致,女性形象勾画得丰满生动。这种肥胖圆浑的造型流行了好长一段时间,在日本各寺院的许多佛画中得到充分的体现。

平安时期日本的宗教画由奈良时期的画风承袭而来。当时在佛教影响下,盛行以佛教为内容的绘画。空海和最澄等学问僧入唐求法时带回的唐朝密宗佛画图样,使日本由原来盛行显宗佛画转为盛行密宗佛画,出现不少白描的图像。人物造型以传神为特点,怒目环视,令人生畏。其中空海所带的《真言五祖像》成为肖像画的典范,使日本佛教肖像画从此发展起来<sup>[14]</sup>。

空海入唐后从长安青龙寺惠果和尚习经。惠果认为“真言秘藏,经疏隐密,不假图画,不能相传。”于是唤供养丹青青青等10余人,图绘两界大曼陀及祖师影10幅。后空海于806年于明州放洋返日时,惠果将这10幅画像赠予他。其中“真言五祖”像5幅,现仍珍藏于日本京都府教王护国寺,并被定为“国宝”。

唐代的肖像画十分发达,李真就是唐时杰出的一位人物画画师。他的画法,承袭东晋顾恺之画法,而又得周昉“规矩”。空海所携回的“真言五祖像”实是以李真为首的画师们的集体创作。它反映了唐代肖像画的主流风格。

“真言五祖”像每幅纵212.7厘米,横150.9厘米,绢本着色。画金刚智、善无畏、不空、一行、惠果5位密教师祖。画像均侧身趺坐于方榻上,双目直视,有的两手拱握胸前,有的右臂前伸,以手作势,似有所指。作品以线描为主,注重人物眼神刻画,用淡色渲染,肌肉细部富凹凸感。“真言五祖”像在日本曾有不少摹本。以一行像为例,现所知的奈良国立博物馆、京都府神护寺、兵库县净土寺各有镰仓时摹绘本一幅,面貌形态皆与原本相同。可见李真这个

流派在东瀛产生的影响之大。空海回国后又请日本画家以同样风格加画了日本密教龙猛与龙智二像,后又补上弘法大师(空海)本人像,形成“真言八祖像”<sup>[15]</sup>,长期成为日本肖像画的楷模。

两宋时期,尤其是南宋迁都杭州后,文化、科技、经济日益发展繁荣。宋与日本的海上往来更为频繁,文化交流的内容更为丰富。两宋盛行风俗画,画坛曾形成诗画结合表现社会现实生活的画作。如燕文贵的《七夕夜市图》,张择端的《清明上河图》,刘松年、梁楷、楼璘的《耕织图》等,诗画合一描摹现实成为当时的一种时尚。其中楼璘的《耕织图》将诗画合一的形成运用达到接近完美的境地。

《鄞县志》记载:楼璘,宋高宗绍兴年间出任于潜县令时作《耕织图》。该图共45幅,分耕与织两部分,每幅均配以说明操作过程的五言诗一首。形象而直观地反映了当时耕织的场面,对我国绘画及日本美术发展都产生重大影响。至迟在15世纪末(日本室町时代)日本就已出现了楼璘系统的《耕织图》摹本,并在民间和美术界有一定范围的传播。室町时代以后的日本美术凡画必诗,形成诗画一体的美术风格<sup>[16]</sup>。同时使日本原有的“缙卷”在题材上趋于世俗化,更多地表现当时的社会历史真实。在日本的江户时期,日本人对中国《耕织图》的兴趣可谓到了入迷的程度,以《耕织图》为样本制作《四季耕作图》蔚然成风。当时的浮世绘(木板画)也开始涌现出大量的养蚕、耕织浮世绘。狩野派中的狩野之信、狩野探幽等多名画家曾先后仿制刻本《耕织图》,使狩野派以善绘《耕织图》而闻名并长期垄断《耕织图》的制作。清宫廷画家焦秉贞摹本传入日本后,在日本画界又一次掀起《耕织图》热,日本四条派鼻祖吴春曾绘《四季耕作图》隔扇47幅,既白、上野藏、渡道华山都曾作《耕织图》。此外,在日本寺院的墙壁、门窗、隔扇、屏风等最适宜于绘制大型连续场面的地方,也纷纷绘作《耕织图》。《耕织图》在日本传播之广、历史之长,实属世界美术史上罕见。

公元12世纪末日本美术又掀起了一股向中国“拿来”风,形成具有中国南宋风格的水墨画,称为“汉画”<sup>[17]</sup>。但直到公元14世纪的200多年里,日本人一直停留在原样学宋元技法之中,看不出自己的风格。到公元15世纪才开始出现具有诗情画意的日本民族水墨画,同时涌现出一批表现日本民族情调的水墨画家,其中最早最有名的便是与宁波有不解之缘的雪舟等扬。



公元1467年雪舟随日本使者到宁波,入天童寺修禅。不久随贡使溯运河至北京,向明宣德画院的南宋马远、夏圭画派的长有声、李在习画。1463年(天顺七年)明礼部的考试院遭祝融之灾,礼部尚书姚夔特请在京习画的雪舟绘制重建的礼部院壁画。明宪皇帝见后大为赞赏,赐“天童第一座”雅号。数月后雪舟离京南游江浙胜迹,沿途画了许多速写。最后又回到天童寺,一面学佛作画,一面访求名师画友,研习水墨画“设色要旨”和“破墨之法”。

在天童寺期间,雪舟画了许多城市风景水墨画和名山古寺画。《府城东门图》一幅,为纸本水墨速写。寥寥数笔勾画出城内房屋密集和城东交通繁忙的情景,还题“宁波东门也”和“船桥”等记录性字样。可见当时雪舟非常注重实景写生。他以宁波山川为基调创作了大量山水画。《阿育王山三塔图》和《天童寺图》都真实地反映了500年前宁波的风貌。

雪舟的许多诗画都凝结着中日两国人民的友谊,在中日文化交流史上留下极为重要的一页。明代画家詹僊(鄞县人,字仲和,善书画)慕名请雪舟画日本富士、三保、清见三景,名《芙蓉峰图》。詹僊赋诗其上:“巨嶂层楼镇海涯,扶桑堪作上天梯。岩寒六月常留雪,势以青莲直遏氏。名刹运连清建古,虚堂尘远老禅栖。乘风吾欲东游去,特到松原窃羽衣。”鄞县文士徐璉在雪舟载誉归国之际,挥泪赠诗送别:“家住蓬莱弱水湾,姿丰潇洒出尖寰。久闻诗赋超方外,剩有丹青落世间。鹭岭千层飞锡去,鲸波万里蹈杯还。悬知别后相思处,月在中天云在诗。”诗中赞颂了画家高尚的品质和渊博的学识,倾诉了依依惜别之情<sup>[19]</sup>。

公元1469年雪舟回国后设“天开图画阁”,形成以他为主的云谷画派。67岁那年,雪舟完成了令日本美术史称道的力作《山水长卷》,这幅巨作长15米,高40厘米,墨线勾勒,略敷淡彩。采用宋梁楷的大泼墨和元高彦敬的枯笔等技巧,画面描绘了春夏秋冬四季景色,画中的丛林、山溪、集市颇像宁波风光,在画中我们可以看到东钱湖的风帆、妙高台的奇峰、三江口的集市、育王山的古刹。雪舟画风写实,具“浙派”风味,晚期作品既有中国宋元绘画的技法,又依据日本人的审美趣味予以重大突破,成为日本水墨画的真正开创者和一代宗师,被誉为日本的“画圣”。

日僧策彦在艺术上不如雪舟有独创性,但他却是艺术传播、吸收和消化过程中的人物,在艺术史

上的意义决不亚于开创者。他与中国文人学者的友情,遂成为中日交流史上的一段佳话。在策彦的《初渡集》中记载着:公元1539年冬,策彦北上之前,写信给宁波的画家柯雨窗,问:“此去南北二京苏杭二州,才子之出群拔萃者今有几?”在策彦归国之际,柯雨窗曾绘《送别志》以表惜别之情。被明孝宗称之为“今之马远”的奉化人士王谔也是策彦之交,策彦东归时,也曾作《送别图》<sup>[19]</sup>。

在日本京都天龙妙智院珍藏着一幅《谦斋老师归日域图》。画中右面是四个人和两个小儿在岸上拱手送别,左面是扬帆行驶的海船,船头一和尚向岸上拱手告别,背景隐约可见城墙和门楼。牧田氏书法中收录叶寅斋(宁波人)《赠专使谦斋老师归日域图序》,而策彦的号即为谦斋。这篇序应为《送别图》而写,序后署名为“鄞士(宁波)方梅澍方仁,鄞县人,善书能画)、屠月鹿、董秋田、包吉山同赠”<sup>[20]</sup>。大概就是图中送别的四人。图中隐约可见的城墙和门楼同雪舟所绘的宁波东门速写极为相似。可以推断:这幅画描绘的是中国友人在宁波三江口送别策彦时的情景,浓浓别情尽显画中,中日两国人民友情可见一斑。

清初中国《芥子园画谱》和一些南方画家的作品传入日本,引起了日本画坛各派画家的广泛关注。在这本最早的正统山水画谱中,不仅辑录了有关山水画的理论文字,还对山水画家的实际制作加以图解。据宁波市志记载:明代宁波人舒浩善勾勒法,作品曾入选《芥子园画传·增广名家画谱》。《芥子园画谱》的广泛流传为日本人学习中国绘画又助一臂之力。

明州作为佛教传播的发祥地之一,由于优越的地理环境,先进的造船和航海技术,成为中日文化交流和友好往来的纽带。明州与日本的海上之路,给两国僧侣的互相往来和传布佛教文化创造了条件,而佛教文化又带动了其他文化的互相发展和交流。明州与日本的书画交流占中日文化交流史上重要一席,对日本书画发展、形成起到极大的推动作用。

[1] 武安隆《遣唐使》第八章《赴日的专家们》,黑龙江人民出版社。

(下转65页)

物明暗对比强,立体效果强烈。

逆光,也称轮廓光,其投射方向与照相机镜头相对,从被摄物体背后射来的光,投射角度约为 $120^{\circ}\sim 240^{\circ}$ ,高度以照射不到镜头为宜。轮廓光的应用,物体形态突出,主体与背景分割,增加空间深度感。

直射光,其特点是亮度高,方向性强,可造成明显投影。在实践中,应根据文物不同的形态、质地、色彩和不同的艺术造型气氛而采用不同的照射方向、角度和高度。

散射光,照度弱,没有方向性,可柔化投影,对物体造成较小反差,由于照度低,实际工作中会有曝光上的不利因素。但只要技术上提供保证,在散光照明下,也能取得满意的作品。

主光,也叫塑型光,它具有明显的方向性,能突出表现被摄体的外形特征和质地。主光大多采用侧逆光照明。是文物摄影中最常用的用光之一。

副光,也叫补光,用来补助主光照射不到较暗的地方,调整光比和反差,但副光的亮度不能超过主光的亮度,以避免影响和破坏摄影画面的造型效果。

背景光,它是调整主体与背景的影调对比,以突出主体,打破沉闷,活跃画面的一种环境光。如果背景光运用得当,不仅仅在一定程度上能消除背景上杂乱灯光投影,同时能更好地渲染、美化主体,使主体更具有视觉吸引力。

装饰光,是用来弥补画面上被摄物体光照不足或要突出某一局部,借以调整照明水平,美化画面的特殊光效。它可以是一盏灯,一个小镜子,一块布或一个很小的反光体,由于这种光方向变化大,照明范围小,它在文物摄影造型中起到不可忽视的作用。

较为理想的布光,有这样几基本要点:1.主灯位

置的确定,要完成两方面的任务,首先要能把文物的基本形态表现出来,其次要把器物表面大部分或一半面积的纹理表现出来。即主灯要能确立形象,确定基调,发挥主导作用。2.主灯作用要明确,辅助灯不能喧宾夺主,那样就不能形成理想的明暗影调过渡,即在器物的表面不能产生空间感。3.辅助灯的作用是把主灯不能照射到的部位适当照亮,对主灯所形成的整体布光效果进行补充,完善,主要完成勾勒暗部轮廓,照亮纹理,消除或减弱主灯所形成的投影等任务。另外,摄影师要尽可能消除画面中具有干扰作用的东西,如杂乱的光斑、投影,光线一定要纯净、悦目。还应利用构图、布光、主体形象的选择等手法,突出重点,提高感染力,把观众的注意力引导到最重要的信息上来。

### 三、注意知识积累

作为文物摄影师,还应进行一些视觉体验的研究。所谓视觉体验的研究,就是研究人是如何去观看事物,进而如何形成对事物的认知。作为摄影师,研究视觉体验,就是要了解他是如何观察事物,并拍成照片的,观众又是如何观看表现这一事物的照片的。如果摄影师能够掌握这一规律,就可以拍出视觉效果更强烈,表达主题更充分的作品。

文物摄影,表面上看是一个表现形、质、色,用光、选用背景的拍摄过程;其实是一个系统复杂的综合工程。它不仅是技术问题,还是一个艺术渗透。摄影者的历史文物知识,文化底蕴都潜移默化地影响着摄影作品的精、气、神。因此,我们一定要在工作中,努力学习,认真实践,不断提高对文物摄影的认识,创造出更多、更好、更美的文物摄影作品。

(作者工作单位:山西省艺术博物馆)

栏目主持/米武军

(上接76页)

[2][3] 武安隆《遣唐使》第五章《遣唐留学僧》。

[4][8][10][11] 王勇、上原昭一《中日文化交流史》艺术卷。

[5][12](日)中田勇次郎《中国书法在日本》,《文史知识》中华书局1996年9月。

[6](日)木宫氏书《日华文化交流史》。

[7][9]《日中交流史中的华侨》第五章。

[13][16][19] 乐承耀《宁波古代史纲》,宁波出版社。

[14](日)辻惟雄《中国美术在日本》;周一良《介绍两幅送别日本使者的古画》,《文物》1973年第1期。

[15][17][18] 范梦《东方美术史话》,中国青年出版社。

[20] 史树青《日本国收藏的唐代一行等人画像》,《文物》1976年第3期。

(作者工作单位:宁波市文物保护管理所)

栏目主持/郜志