

浮世絵の

ENCHANTED WORLDS

Hokusai, Hiroshige and
the Art of Edo Japan

Chinese Additional Reading

世界

AUCKLAND
ART GALLERY
TOI OTAMAKI

中国文化、传说与浮世绘

日本的美术受中国影响深远，自明代以来，中国的绘画随着舶来画家与东渡僧侣传到日本。在江户时代，早期的浮世绘保留著一些中国的绘画风格，但在江户後期的浮世绘画师渐渐开拓出一条新的路。日本善画浮世，因为其艺术更加贴近于日常生活熙熙攘攘，纸醉金迷的感官世界，也就是人们常说的「俗世」；相比之下，中国绘画却着重于高雅脱俗，艺术家以不食人间烟火为目标，这在下文里中日美人画的比较间可以看出。然而，对于涉及了节日，传说，神话的题材，华人观众却能在浮世绘中找到许多亲近感。

江户时期的美人画和中国的仕女画

日本的美术受中国影响深远，自明代以来，中国的绘画随着舶来画家与东渡僧侣传到日本。在江户时代，早期的浮世绘保留著一些中国的绘画风格，但在江户後期的浮世绘画师渐渐开拓出一条新的路。日本善画浮世，因为其艺术更加贴近于日常生活熙熙攘攘，纸醉金迷的感官世界，也就是人们常说的「俗世」；相比之下，中国绘画却着重于高雅脱俗，艺术家以不食人间烟火为目标，这在下文里中日美人画的比较间可以看出。然而，对于涉及了节日，传说，神话的题材，华人观众却能在浮世绘中找到许多亲近感。

注：江户时期（1603–1868年）对照中国的朝代是清朝（1644–1912年）

美人画是中日传统绘画常见的主题之一，但不同国家的美人画之间还是有一些差异。中国的美人画主要是呈现社会上层女子，诸如豪门贵妇或深宫妃嫔的闲适生活，又 称呼仕女画，少有反映市井女子日常习俗的作品。江户时期的美人画却以民间女子为重，她们的身份通常是艺伎，游女，或是平民。菱川师宣（1618–1694）绘画的宽文美人画中可以见到当时日本画家遭受唐朝（618–907年）的女性审美标准影响，当时圆润的脸型被视为最理想的外貌。

后来中国画家对女性的审美产生了转变，开始绘画高雅端庄，体格修长纤细的女性。给人一种可远观而不可亵玩的感觉，与日常相去甚远；江户画家笔下的美人却贴近生活，鲜活灵动。当时的日本有一段时间流行绘画体态丰盈的女性，美人画作崇尚肉欲，让人有流连花街柳巷的遐想。



作者不详. 阅读中的美人. 约1665年. 立轴, 绢本设色. 私人藏品.



仇英 (中国1494–1552), 四季仕女图之夏卷. 1532年. 长卷. 绢本水墨设色. 日本大和文华馆藏.

由中国画家仇英的四季仕女图和日本画家喜多川月麿绘画的美人图相隔了大概三百年，两者之间却既有相似，又有区别。两张作品都是在描绘一群女性在庭园里休憩，背景有植物缀。但两张画作中的女性的社会地位是不一样的。仇英画作中依据女子层次丰富，衣纹华丽的服装可以判断是贵族夫人；当时于1789-1801宽政改革时期的德川幕府下令禁止人民的生活过于张扬，所以浮世绘中的女性穿着的和服只有简约的花纹。仇英画中的女性姿容较为严谨，站姿端正和内敛，根据当代对贵族女性的标准，她们拥有着上流社会的礼仪和教育，但一举一动也相对僵硬；相反浮世绘中的女性动作比较生动随意，不为礼数束缚，左顾右盼，不拘一格，充满了鲜活灵动的市井气息。



喜多川月麿(日本, 1794 – 1836), 五个美人, 约 1825年. 挂轴. 绢本设色. 私人藏品.
(注:月麿是大师 喜多川歌麿的学徒)

汉宫春晓图与日本的屏风绘

绘製於明代的汉宫春晓图是中国画家仇英的一大著作，是一幅绢本重彩仕女画。此作生动地描绘当时汉化宫女的生活情景，也表达了他对宫廷浮华生活的讚美。画中总共绘画了一百一十五人，当中包括后妃，宫娥，皇子，太监等人物，个个衣著鲜丽，姿态各异，有在休憩的，也有在忙碌的。画中也融入当代各种休閒活动：装扮、浇灌、折枝、插花、歌舞、下棋、读书、挥扇等，尽览宫中百态。

当时画家的审美观念受到文人影响，把主观意趣结合大自然之景，背景有高台楼阁，又有绿树丛林，画中处处皆有一种人们积极向上，热爱生活的人文思想。此作的构图非常有特色，背景的建築把画面一分为二，但没有画出房顶，这个手法令画面的横向空间显得特别宽阔，也能恰当地放置人物，带领观赏者的目光横向移动。连人物的摆放也是极有巧思，聚集成群和单独站立的人物也错落有致，富有节奏，引起观赏者的兴趣。

至於技法方面，仇英是以工笔重彩画最为著名，他巧妙地使用鲜艳红色，仔细观察会发现画中各处不同的物件中都运用了红色，使画面喜庆亮丽。绢本左右两头的山水配有仇英特有的青山绿水画法，红绿之间的配合使整张画有著丰富的对比，感觉非常有生气。

画家生於明代社会，当时正值奢华风气的发展期，书画的交易的消费盛行，对他的艺术影响很大，此作正在这样的背景下产生的。



仇英(中国 1494–1552), 汉宫春晓图, 约 1540–1544年 卷,绢本设色 (纵30.6 厘米, 横 574.1厘米. 国立故宫博物院, 台北,台湾)

汉宫春晓图比歌川丰春的屏风绘早了二百五十年，但两者在画面表现上有一些有趣的异同之处。丰春以「浮绘」最为著名，他擅长利用一点透视绘製场景，直到1780年代开始专注於肉笔画。

丰春的新吉原春景图描绘了当时日本的第一花柳街的景象。当时的吉原区是在江户时代公开允许的妓院集中地，但因1657年一场大火，吉原被烧毁後，当时的军政府幕府下令要把吉原区搬到浅草附近，并改名为「新吉原」。会到新吉原区享乐的人大多数大名和武士这种地位比较高的人物，可见画中一些男性都带著武士刀。但当时的新吉原区没有很强烈的阶级观念，平民也可以去消遣，如果他们有足够的钱也可以享有武士般的待遇。图中一些人物会穿连帽的衣装遮住自己颜面，是为了不被人认出来。此作是在描绘晚上的新吉原热闹的景象，可见街上的人提著灯笼，还有画面上方的建築物里有烛光映照著的人们。在画面右方有一辆被布覆盖的轿子，是因为有的人希望保护自己的私隐和担心自己的名声，所以会选择以非常保密的方式去吉原区消遣。在街上也可以见到成群的遊女和她们的侍女也在街上漫步，背景还有被月光照亮的樱花树做点缀。



歌川丰春(日本 约1745–1814), 新吉原春景图, 约1790年. 六面板屏风. 纸本水墨设色. 私人藏品.

仇英和歌川丰春的画作都是用全景的方式描绘生活百态。但两者选取的题材充分体现了中国和日本画家对于题材重心之间的差异。中国画家习惯于描绘宫廷里的贵妇或宫女，尤其是她们不必为生活烦扰，沉湎于歌舞升平，琴棋书画的优雅闲适；日本画家主要为中产阶级的商人、农民和武士作画。画中吉原的游女们虽然在男伴身旁强颜欢笑，但却是为了生计糊口。中国画中的宫廷贵妇乐得成为笼中之鸟，衣食无忧；吉原的游女们却向往自由，但无能为力。有学者认为江户盛行描绘花柳街的享乐世界，是为了推销当时的妓院消遣，鲜有画作探究遊女的真实生活。大部份的游女来自困苦的家庭，一生学习不同的技艺并非为了休闲享乐，而是为了赚更多的钱，以求早日解脱这样的生活。

两张作品的构图有几分相似，皆是长横式，背景有透视的建築物占去多数的比重，但重点都是画中的的人物的衣着和动态，让观赏者透过人物了解当时画家所描绘的时代的生活情景。仇英笔下的人物体态非常苗条，服装轻盈，相反在丰春的画作中，高级遊女的衣著看起来十分厚重，除了胸前的大和服结，在冬天还会多穿一件大红袍来表达自己的地位。还有男性人物较多，反映了当时新吉原是为男性打造的享乐世界。还有值得注意的是仇英的人物的前後比例是有一点不符合透视原则的。前景的人物跟背景的大小相近，由于丰春能够接触到西方的画作，使他对于场景透视有更深的认知，从而画出近大远少的人物。十八世纪西方画作的引入为日本画家的绘画技法影响深远。

两张作品之中的人物都有阶级之分，在汉宫春晓图中，可以看见一些穿著华丽的后妃，身边有好几位侍女，还有一些有年轻的丫环在旁。另一作品中，在街上伴随著遊女的女孩被称为「秃」，是服侍遊女和做杂务的职位，也有可能是「新造」，比秃的年纪大一些，她们会学习不同的艺技，算是遊女见习生。在遊女中走在前面提著灯笼的是男侍，街上还有在搬抬物品和轿车的平民，也有带著刀的武士，和身穿黑色衣装的可能是大名等在江户时期地位最高的人。

註：当时的一般女性会把和服的结绑在後面，只有已婚女性或遊女会把结绑在前面，而画中的女性都是绑前结的。

日本和中国關於月亮的传说故事

在展览里有一张葛饰北斋的月兔画，其实中日文化里有非常相似的月亮传说。东亚的古人對於月亮上居住了玉兔的传说来由是因为对月亮表面的坑纹产生了空想性视错觉，看起来就像有一只很大的兔子拿著研杵捣研钵。

我们都对中国的嫦娥奔月的故事不陌生，传说嫦娥的丈夫后羿拥有不死之药，但后羿不想使用这个药，所以交给嫦娥保管。有一天，一位心怀不轨之人想偷走不死药，嫦娥情急之下只好把药吞服，最后嫦娥飞到月宫。月亮上有一只玉兔每天都会拿著玉杵跪地捣长生不老药。

日本一个跟嫦娥奔月很相似的故事叫竹取物语。故事是一位老爷爷发现一棵会发光的竹子，剖开一看里面居然有个小女孩。女孩在叁个月里就长大成漂亮的女生，还跟老爷爷说到了八月十五日，会有人从月亮来把她带走。八月十五当晚，辉夜姬的僕人坐著马车下来凡间去接她回月亮。这个辉夜姬的故事被浮世绘最後的大师月冈芳年绘製，收录在一本叫「月百姿」的画集中。

另外一个關於玉兔故事是，在古时有一只兔子，狐狸和猴子路上遇到一位老人，老人请求叁只动物给他一点食

物，於是他们就出发去找食物了。猴子跟狐狸都把食物带回来了，只有兔子找不到，最後兔子决定跳进火中，把自己烧了献给老人。原来这位老人是一位叫帝释天的神明，是故意来试验他们的。受到兔子捨身相救的神明被感动，於是让兔子在月亮上复生。这个版本的玉兔在月亮上捣的是麻糬，有说法是为了老人一直製造食物。

下图是日本和中国对於月亮传说人物的绘画。上图为辉夜姬升上月亮的情景，下图是唐寅绘画的嫦娥。两张作品的年份虽然相差甚远，但对於传说人物的描绘也有几分相似，但上图是日式锦绘（彩色木板画），下图是亲笔画。两作中的女性神话人物的姿态都非常优雅，衣装精緻华丽，气质非凡。



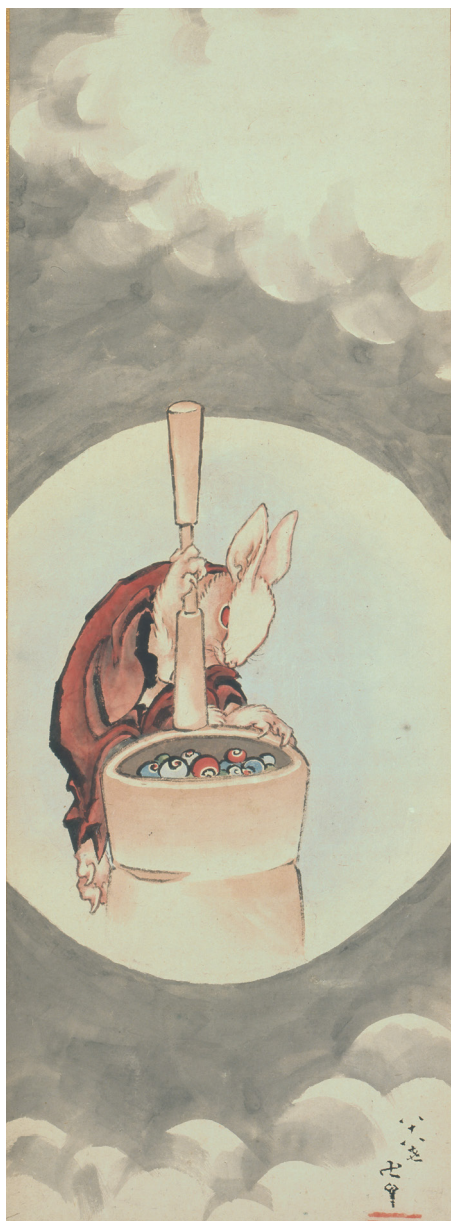
月冈芳年(日本, 1839 – 1892), 秋山武右卫门, 月宫迎- 竹取, 19世纪, 1888年. 木刻板画.



唐寅(中国, 1470 – 1523), 嫦娥执桂图, 明朝(1368–1644年). 轴. 纸本设色. 道格拉斯·狄龙于1981年赠予. 纽约大都会艺术博物馆.

北斎的「月亮与玉兔」

有一段时间北斋专注于观察和学习绘画写实的动物画,在1814年他完成的画集「写真画谱」里就有一些非常写实的兔子画。兔子在日本文化之中,自古以来就被视为吉祥物,所以许多日本传统花样上都可以看到兔子。在这幅月亮与玉兔的作品里的兔子是经过他的风格化和想象,变成了拟人化的形态。兔子的头部的描线笔法精细,粗重的笔触用于表达衣服的垂摺。背景用了淡淡的墨水形造出柔和的夜空,巧妙地使用留白手法表现云朵的形状。和相差快一百年的金桂玉兔比较,可见北斋笔下的兔子富有趣味性,打破了写实的表现手法,想像力丰富。



葛饰北斋(日本 1760 – 1849), 月兔, 1847. 立轴. 纸本设色. 私人藏品.



齐白石(中国 1864–1957), 金桂玉兔, 1946. 立轴. 纸本设色. 纵134厘米, 横34厘米.

日本的赏月传统

日本江户时期的中秋节称为「十五夜」或「中秋名月」，日本人有跟中国不同的赏月习俗。日本的古时观月日其实是九月十叁日，直到平安时代，才有八月十五日的说法。也有人认为是从唐朝传播到日本的。当时的贵族不是直接抬头赏月，而会去参加游船或宴会之类的活动，以欣赏月亮在水上或酒杯中的倒影。自江户时代开始，慢慢变成大众皆可参与的传统习俗。当年比较有名的赏月地区包括有隅田川，深川，高轮和品川等地。



歌川国芳(日本1797 – 1861), 秋- 四季心女游, 约1844-1846. 三联画. 木刻板画. 纸本银,水墨设色. Francis M. Weld 于1948年赠. 纽约大都会艺术博物馆.美国

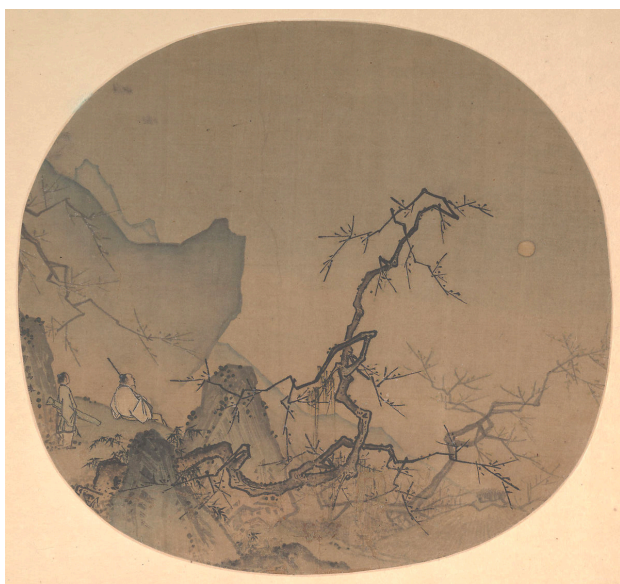
有关赏月的作品，值得一提的是川原庆贺的「赏月」。这张作品的特别之处是融合了西方绘画的透视法和写实的光影和国画技法，有别于浮世绘的简单上色风格，可谓是三种文化的绘画技法之融合。画面右方的松树是用墨水描绘，当时非常流行使用中国国画的技法，因为早于17世纪就有中国绘画技法传入日本。人物的形象风格化较其他浮世绘轻微，反而描绘得更加写实。这张作品里没有任何一处留白，整片丝绸都被颜料填满，有别一般的画作会使用留白来制造空间感。

庆贺的画风偏西方的原因是当时他的画在外国很受欢迎，大部分的作品被德国，俄罗斯等地收藏，只有少量留在日本。有猜测指这张作品是为一位德国人—非利普·西博德创作的。他是一位内科医生，植物学家，日本学家和日本器物收藏家。

马远的月下赏梅图绘于南宋时期，和庆贺的作品相差约六百年。画中的主仆二人在山林高处赏梅，远处明月高挂。山水景物只占画面一角，是马远常用的手法，又称「马一角」。人物以细线勾勒，举止文雅，抬头欣赏月下梅花，和庆贺的画作中的情景十分相似。两位画家描绘的背景都使用了空气透视法，前景用重色描绘，后景用淡色渲染，远处有层层薄雾和淡淡的月光，有如临其景。尽管时代相差非常久远，可见赏月的习俗依然流传，甚至从中国传入日本，中国古人多数会在山林高处赏月，相反古时的日本民众会在水边观赏月亮的倒影。



川原庆贺(日本 1786 – 约1860), 赏月, 约1825年. 绢本设色. 私人藏品.



马远(中国 约1160–1225), 月下赏梅图, 南宋 (1127–1279年). 纵25.1厘米, 横26.7厘米. 团扇,绢本设色. 纽约大都会艺术博物馆.

陈容的九龙图与北斋笔下的龙

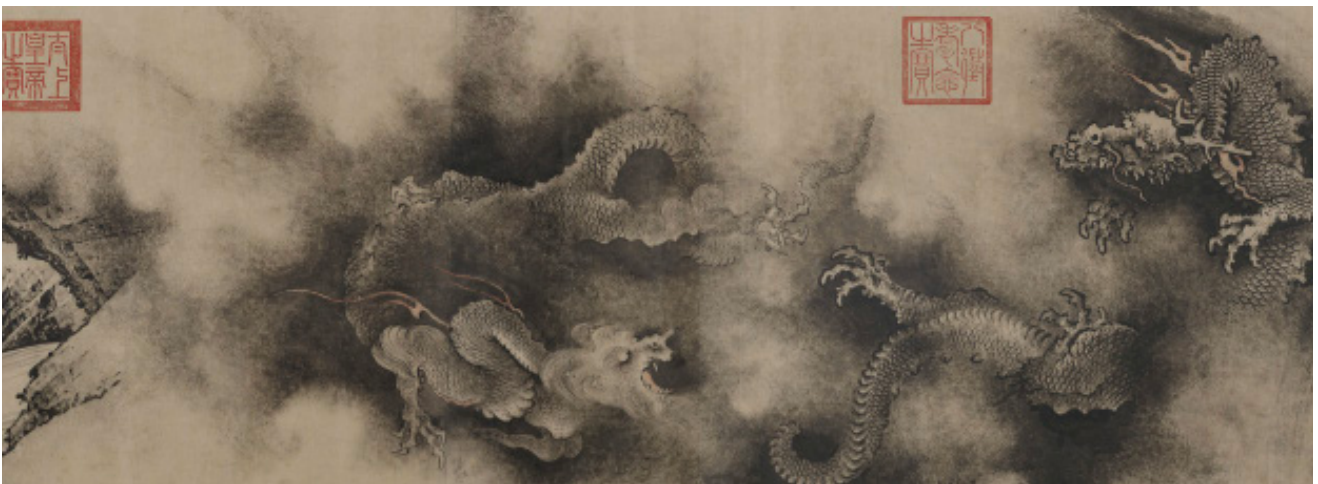
在中日文化里，龙被视为可以操控江海与四季的神话生物。在中式庙宇里常常见到龙形的雕刻装饰。中国的龙通常有四趾，因为五趾的龙是帝皇的象徵，平民不能拥有五趾神龙的图像或衣服。日本的龙只有三趾，同样有帝皇的象徵。在中日文化中，龙的形象一般是神圣的，在威严肃穆中带着柔和，是人类祈福崇拜的对象之一，与人类保持很好的关系，跟西方相反，西方对于龙的描写一般是邪恶和会制造灾难的生物。中日的画家也常常描绘龙，例如陈容就以「九龙图」最为著名，晚年的北斋也投放他大部份的精神和心血去钻研龙的画法，北斋和陈容的龙画都单靠墨水浓淡和留白展现出龙的形态。

陈容的九龙图描绘了九条龙置於险山云雾和湍急的潮水中的场景，从左到右的九条龙形态各异，刻画得非常生动，此作是中国绘画史上极具价值的作品。陈容的水墨技法可以说是混合了不同中国画家的风格，例如马远的水，李唐(中国, 约1050–1130年)和范宽(中国, 约950–1032年)的山石笔法。画面上使用的技法以湿墨和重墨为主，淡色墨染主要用作绘画背景的云雾，有一种异境的美感。当时很多作家都对陈容的龙图评价极高，称讚他笔下的龙优雅又不失霸气。

有趣的是有人流传陈容作画前都会小酌一杯，所以画中非常有力量和动感。有作家写下当时他还会使用一些非传统的技法，例如用手去抹墨，或者用嘴巴往画纸上喷墨。在他对艺术的追求和试验精神来说，跟北斋的个性也有几分相似。

九龙图的画面意象是天地变异之时，跟画家身处南宋末年有关，画家借画中的神龙抒发自己的情感，以龙的非凡气势寓示自己远大的理想和精神追求。

註：水墨画法以五种为主，分别是浓、淡、焦、乾、湿。



马远(中国 约1160–1225), 月下赏梅图, 南宋 (1127–1279年). 纵25.1厘米, 横26.7厘米. 团扇,绢本设色. 纽约大都会艺术博物馆.



葛饰北斋(日本 1760–1849), 云龙图, 1845. 立轴,绢本水墨. 私人藏品.

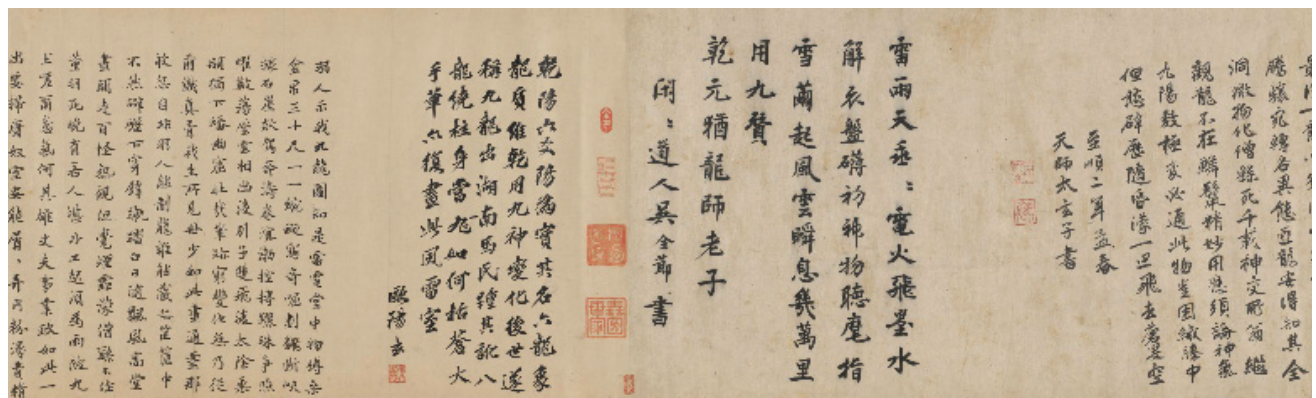
和陈容相差了六百年的北斋晚年投入於绘画墨龙画。於展览中展出的两张龙墨绘是北斋七十五岁和八十岁时的作品。

1845年的「云龙图」充分地展示了北斋的水墨技法已经非常熟练，墨水的浓淡控制自如，密集的鳞片和粗糙的皮肤表面细节刻画到位，背景的云雾深浅和留白突显了龙在高空中自由穿梭云中的景象，他还使用了溅墨的技法令整幅画更有能量。

两张作品的年代相差600年，但有著如此相似的技法和题材，实在令人惊叹。龙是在现实中不存在的神话生物，在古时被视为最难绘画的主题。古人画家们居然能画得栩栩如生，他们的想象力和绘画技法人人佩服。要说两张作品的相似之处，就是水墨的浓淡控制接近完美，两位画家都巧妙地使用留白的方式去表现云雾，龙则用浓墨重点刻画，身上的细节极多，还有两作的龙身很多时候都会有一部份的身体被云雾遮盖。

要说陈容的特色，就是他的九龙图上有一段书法文字。其实除了绘画，陈容也是一位书法家，如要鑑别一张画是否陈容的亲笔，要视乎画上有没有任何题字。莊肃写道：「善画水龙，得变化隐显之状，罕作具体，多写龙头。每画成，辄自题跋，他人不可假也。」，意指他通常会把龙头画得最仔细，极少绘画完整龙身，画完之后必定会题字，没有人能够模仿。还有一点就是他的画作有时用於个人抒发思想情感或政治观点，独具匠心。

北斋跟陈容同样在他们的时代出类拔萃，对当时的艺术界深具影响力。晚年的北斋健康开始转差，但他对艺术依然有很高的追求。他使用超过三十个笔名去标记自己不同的艺术新阶段，甚至自称「画狂老人」，於七十五岁时写道：「从六岁开始，我就对绘画有著深厚的兴趣。直到我五十岁时已有无数创作，但到我七十岁之前的作品都不值一提。七十叁岁之时，我才真正了解大自然的种种构造。到八十岁，终能略有所成。到九十岁，我能够彻底明白世界万物的构造，到一百岁我必定有一番成就。一百一十岁，我所描绘的任何一条线，一个点，将会活灵活现。若有人能如此长寿，希望能亲眼见证我有否忠於自己。」最後他活到八十九岁，虽然无法达到他自己的理想境界，他的绘画精神是非常值得尊敬的，他也为後世留下了许多珍贵的艺术品。



九龙图上的书法

与龙相关的传说故事

成语「鲤跃龙门」的典故来自于中国山西河津的龙门，早在公元1世纪的汉代，就有黄河的鲤鱼跳过龙门，幻化为龙的传说。在日本文化中，鲤鱼被认为是一种很有精神和活力的鱼类，另一方面也象徵成功和百折不挠的品格。日本人在男孩节会悬挂鲤鱼旗，以祝愿孩子跳过龙门，飞黄腾达，更有交换鲤鱼图作为幸运符的习俗。下图是由溪斋英泉所画的鲤鱼逆流而上的景象，为了让观众感受到画面的魄力，巧妙地使用了强劲的笔触去表现水的形态，鱼尾的捲曲带动了观众的视线。画家想表达鲤跃龙门是一件非常困难到几乎不可能的事情，喻意成功得来不易。此作後來被製成版画大量複製印刷，但是於展上展出的版本是画家的亲笔作。



溪斋英泉(日本 1790–1848), 鲤鱼跳龙门, 约1825. 立轴, 纸本设色. 滴水轩纪念文化振兴财团.

补充知识

江户时期的遊女阶级

在江户时期的吉原风俗区（遊廓）有著明显的阶级制度，最低级就只称做遊女。最高级的叫做花魁，她需要有著强大的交际手腕，聪明伶俐。不卖身的最高级艺妓叫太夫，跟花魁一样穿著非常华丽，多才多艺，主要在重要场合表演舞蹈，演奏等。要成为一位花魁必定要经历「秃」（杂务女孩），振袖新造（见习遊女），再经过严格的挑选。太夫和花魁的衣著分辨方式是她们的腰带繫法，花魁的腰带自然下垂，太夫的则是会繫一个心形结。还有花魁的头饰非常複杂，使用多枝发簪。

比较低级的遊女叫做「番头新造」，是不太有吸引力的女孩，可能没有成为遊女的资质又或者是年纪太大的遊女。「留袖新造」也是见习遊女的一种，会接客，但没有机会成为高阶遊女。在后期的吉原遊廓里的大多数遊女会在妓院的栏杆後排成一列作展示，吸引路上的途人。但花魁不会这样，花魁会透过一些宴会挑选自己的客人。在1642年，在吉原中地位较高地位的遊女有106名，地位较低的有约800名。

花魁非常高级和昂贵，一般百姓负担不起。随著风俗业渐渐通俗化，艺妓取代了花魁和的位置太夫。在宽政改革时期，大约2000个低阶层的遊女被送到吉原，拉下了吉原的高贵地位，使消费水平降低。

当时在吉原的遊女只能累积自己的金钱，待时机成熟时缴交赎身费或透过他人支付赎身费才可以离开吉原。但能成为高级遊女已经是极少数，所以大部分的遊女的一生都在吉原渡过，甚至最终死于贫困。有传生活在吉原的遊女不能写任何日记或对自己的生活做任何纪录，为了禁止她们的真实生活被传出去。江户时期美人画的盛行一部分的因素是受到当时的消费风气推动，商人和遊廓老板鼓励画家创作推销吉原，而然宣扬花街的阴暗面显然对生意无益。



花魁与新造，日本，1917年。乔治·格兰瑟姆·巴图会收藏图书馆