



Xi Fang Mei Shu Dong Jian Shi

西

方美术

东渐史

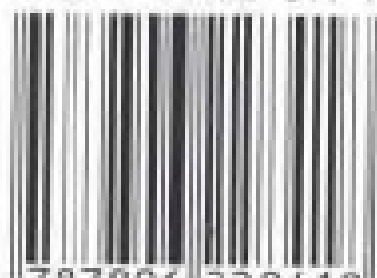


[日] 关 卫 著
熊得山 译

上海书店出版社



ISBN 7-80622-841-1



9 787806 228418 >

i Fang Mei Shu Dong Jian Shi



方美术

东渐史



[日] 关 卫 著
熊得山 译

上海书店出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方美术东渐史 / (日) 关卫著; 熊得山译. — 上海: 上海书店出版社, 2002. 4

ISBN 7-80622-841-1

I. 西... II. ①关... ②熊... III. 美术, 西方国家传播—研究 东亚 IV. J131.009

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第087725号

责任编辑 徐力励
封面设计 程 钢
技术编辑 张绍军

西方美术东渐史

[日]关卫著 熊得山译

世纪出版集团
上海书店出版社 出版发行

200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc

上海长阳印刷厂印刷

开本 850 × 1168 mm 1/32 印张 10.5 字数 280 千

2002年4月第 1 版 2002年4月第一次印刷

印数 0001 4000

ISBN 7 80622-841-1 / G·163

定价: 22.50元

绪 言

国土与国民，固为艺术的父母，但世界各国的状态和国民的心性决不是同一的，故或则发生优秀的艺术，或则发生低级的艺术。如果其国土的气候良好，地味丰饶，而正适于民众的生活时，那便是恰好的状态，于是有优美艺术发生的可能性。或是其国民的知能优秀，艺术的趣味浓厚，于是有优秀艺术发生的可能性。在这两者凑成一处时，优秀的艺术于是发生。并且合式的有力的艺术一发生于某处，其艺术遂成为波纹而传播于四方，犹之池中投下了一块石一样，该处所起的波纹，即形成圆形而波及于周围，随着荡到较远的区处则逐渐薄弱，终则消失于无形。艺术传播的法则，正和这一样。但世界的地势，并非水平面，有险阻的山脉断绝交通，有辽阔的沙漠阻遏行路，此外也还有各种的障碍物。故艺术之波，一方则避开那和区处，一方则循着恰好的方向荡漾着。可是到了它所荡漾的区处，而于某地或起第二艺术之波，某地或起第三艺术之波时，波与波便会互相冲突，因而又发生种种现象，或则更激昂其艺术，或则互相抵消，或则变为完全相异的艺术，或则急剧的变更其方向等等。倘在这种地理的关系上再又加上人为的素因，或因通商，或因战争，或其他种种动机，致艺术之波发生变化时，则必纵横交织，而呈现极复杂难解的现象。将这加

以适当的解释或研究的,乃艺术史的使命,这是最有兴味而且最难解的学问。

在欧洲及亚洲大陆,古来有几个艺术的大起点,旋即以该起点为中心而传播于四方。第一是发祥于美索不达米亚的西亚细亚系的艺术。在底格里斯、幼发腊底河流域,迄今虽还有极荒漠的荒野,但在太古,却极丰饶,气候也温和,实是艺术发生恰好的园地,这里发生的便是巴比伦及亚述(Assyria)的艺术。这西亚细亚系的艺术,以美索布达米亚为中心,也正是形成一圆形而向四方展开的,不料向西,则因埃及民族、希腊民族极为顽强,故未能突围而出。可是在东方,因是住的未开民族,简直同一张白纸一样,自无有力的艺术来对抗,故逐渐东渐,则变成波斯的艺术,这波斯的艺术,又向东南进而传于印度,随又向东北进,而入中亚细亚,遂至越葱岭而波及于极东了。这西亚细亚的艺术之东渐,完全系基于地理的关系。第二,是发祥于印度河及恒河流域的印度艺术,也便是印度雅利安·达罗维茶(Aryan Dravida)系的艺术。这在最初,系因西亚细亚系的艺术的影响,而起于印度河,随又传播于恒河流域的,差不多变成了印度特有的艺术,随即以此为中心而波及于四方,其向南虽只传到了锡兰,而东方的缅甸和暹罗,却以比较地带着平原大陆性,故能自由的一泻而入,直传到爪哇岛为止。但向北又为喜马拉雅山脉所遮断,故只得向西北绕一个大圈子,即越兴都库什山脉而出中亚细亚,再越葱岭而入中国,遂至波及于极东了。印度艺术之绕这么大的圈子而入中国的,正是搜索了抵抗力少的通路之一结果,恰和西亚细亚艺术的东渐经路一致。第三,是希腊民族的希腊艺术,这是以比罗奔尼苏(Peloponnesus)半岛为中心而波及于四方的。即在西方,曾传到地中海沿岸诸国;而在南方,则因埃及人和腓尼基人垄断了地中海的商权,故只进到小亚细亚的西部而止。

因此,希腊人遂讲求东进之策,先则以拜占廷(Byzantium)为托足地,从克里米亚半岛打通横断里海的北路,随则经吉利吉思(Kirighis)平原,而和中国通商了。此外也曾计划着从小亚细亚进到中亚细亚,但强力开拓了这横断波斯之南路的,乃亚历山大大王。由是,希腊艺术便与波斯、印度的艺术相融和,而变成了所谓犍陀罗(Ganddara)艺术,至波及于中国方面了,但这主要的是由于佛教东流的关系。这样,希腊艺术便靠横断里海的北路,或横断波斯的南路达到了中国,终于波及于极东了。第四,是萨山朝(Sassaidae)波斯的艺术,这是被亚历山大大王征服之后起于波斯的一种艺术,曾以此为中心而波及于四方。以优于艺术才能的萨山朝波斯人之特有的意匠,在世界艺术界上直放了一异彩。它传到西方,便成了拜占廷(即东罗马)艺术及埃及科布特(Copt)艺术的基础;传到东方,在印度及中国方面则极形活跃,连极东方面都被波及了。第五,是发祥于阿刺伯的伊斯兰教艺术。这是阿刺伯人的艺术,系起于萨山朝波斯之后的,它竟理想地遍达于四方了,和发生于别处的艺术之专向东渐的不同。就分布面积之广一点说来,伊斯兰教艺术可说是世界第一,而其原因,乃由于其艺术力之强,并历史和地理的关系。这征之起于各地的如土耳其伊斯兰、印度伊斯兰、中国伊斯兰、西班牙等伊斯兰的情形,也可明白。第六,是起于文艺复兴期以后的欧洲艺术,它和极复杂的西洋文化一同传到了日本,这在今日,仍在不断地向东传播着。在这些不同的国土和国民间所发生的艺术,老早就在由西域通路东渐,后又由迂回马来的航路而东渐,要之都已达到了极东的日本,于日本国民艺术的发达上,实有极大的影响。

如上述的发生于西域及欧洲的艺术潮流,都逐着各时代之波传到了东方,且传到了极东的日本。但其传播的路径如何?这一小册子就是想将该项路径弄明白的。这一艺术史的

企图,是颇广泛而又困难的事业,且把从历史的曙光期迄于现在的史实,要尽行包罗于这一小册子之内,终归也是做不到的事,因而只记了以古代及近代为主的一个概略。晚近娴于此道的诸家,或则编有东西美术史,或则著有日本美术史,其所发表的名著固不在少数,但如叙述那发生于西亚细亚和欧洲各时代的艺术系遵由什么路径传到我国来的情形,似乎尚未见过。在这一意义上,如果此书稍有所贡献,就算是著者之幸了。

此外,对于本书出版时费了心的外山卯三郎氏,及提供了史料和照片的诸氏表示谢意。

1933年2月
于东京西郊 著者识

目次

第一章	古代欧洲艺术之东渐	1
	希腊人到中国求绢——横断里海的北路——横断波斯南路——希腊系的商业都市——张骞的西域旅行——汉与西域各邦的交通——班超经略西域——犁轩人到中国内地住过——大秦王安敦遣使中国——大月氏的迦腻色迦王与犍陀罗艺术——希腊艺术家开始制作佛像——希腊式的货币——犍陀罗艺术之东流——萨山朝波斯艺术与希腊艺术之关系——萨山朝波斯艺术中有希腊艺术的素因——萨山朝波斯艺术之东流——萨山朝波斯人亡命于中国——拜占廷艺术之成立——拜占廷艺术之特色——拜占廷艺术之传播——古代欧洲的艺术也传到极东来	
第二章	为西方艺术东渐之路的西域记	20
	欧洲艺术集注于西域——西域通路——西域文化之探讨——犍陀罗艺术之传播——中央亚细亚的艺术——西突厥的铜器——西突厥的艺术——沿西域通路的都府的文化——佛教艺术的壮观——西域北路诸国——龟兹国的艺术——赫色勒的摩	

耶夫人灵梦图——赫色勒的骑士图——明巍供养的一群贵绅像——赫色勒的分舍利之图——龟兹艺术上人物描写之样式——赫色勒的横卧裸妇图——赫色勒的妇人歌舞图——赫色勒的菱形鳞状壁画——赫色勒壁画上所描的萨山朝式的纹样——焉耆国的艺术——高昌国的艺术——白叠布工艺——回纥文化——摩尼教——摩尼教艺术——唐草纹样——敦煌之艺术——石窟艺术之壮观——北魏时代之石窟艺术——第一百二十 N 洞——第一百十一洞——第一百十一 A 洞——唐代的石窟艺术——引路菩萨图——净土变相图——刺绣佛——西域艺术呈现各民族艺术的面目

第三章 中国中原西方艺术之传播(上) 54

欧洲人来到中国——侨居张掖郡的犁轩人——欧洲人的中国通商——汉武帝与西域的关系——乌孙——大宛——葡萄——葡萄唐草纹样——和大夏及安息的交通——汉武帝时代的文化——汉宣帝置西域都护——匈奴妨碍东西文化的传播——佛教初入中国——四十二章经序——此说的批判——错误史实的记载——佛教之弘布——汉灵帝喜胡风——汉代的艺术——金工——玉工——陶工——漆工——汉镜上的唐草纹样——汉代的石狮——氍毹——氍毹的产地——织成氍毹的原料——氍毹的纹样——氍毹的语源——三国时代——东晋时代——南北朝时代——北魏起于鲜卑——莫都盛乐——迁都平城——北魏和西域的关系——北魏的孝文帝醉心中国文化——徙都洛阳——北魏的末路——西魏和东魏——北魏时代的

艺术——云冈的石窟——仿云冈的例石窟之开拓
 ——河北南响堂山的石窟——山西天龙山的石窟
 ——河南省嵩山少林寺紧那罗殿——北魏艺术发达之外的原因——南朝的艺术——梁武帝与佛教文化——西方艺术之输入——张僧繇的画法

第四章 中国中原西方艺术之传播(下) 78

隋的统一——文帝营大兴城——兴佛教——炀帝
 ——云冈第三窟——天龙山第八窟——天龙山第十六窟——驼山第三窟——尉迟——唐代——唐代的艺术——印度笈多式的艺术之输入——笈多式之特色——希腊艺术的素因——建筑与雕刻——石窟的营造——笈多式的感化——龙门的石窟——高宗敕造的卢舍那佛——忍冬唐草纹样——天龙山的石窟——唐代的工艺——胡——萨山朝波斯的感化——碑碣——唐玄宗御注孝经碑及唐大智禅师碑——受印度萨山朝波斯及东罗马的感化——唐草配置的动物纹之起源——唐代的镜——铸镜的最盛时代——唐镜的实例——萨山朝波斯及东罗马传统的模样——唐代的陶器——唐代的三彩——北方窑与南方窑——唐代艺术发达之外的原因——佛徒的印像——印像传自印度——印像的携回者——景教——爱德沙的修道院——景教传入中国——景教艺术——绘画艺术——尉迟乙僧——欧罗巴传统的画派——唐和西域的关系断绝

第五章 朝鲜半岛的西方艺术之传播 96

箕子与朝鲜国——卫氏的朝鲜国——汉武帝置四郡而治其地——三韩——汉代文化之传播——匈

奴与欧洲艺术之传播——三国时代——汉代文化及西方文化之传播——佛教传入朝鲜——高句丽的艺术——高句丽与北魏的关系——北魏式艺术之传播——高句丽时代的古坟——大墓的壁画——四神图的画风——天井(天花板)的装饰画——中墓的壁画——忍冬唐草纹样——百济的艺术——经南梁输入的西域及印度系的艺术——发见于扶余地方的金铜释迦小立像——和日本飞鸟时代的艺术之联络——新罗的艺术——徐罗伐时代的陶器——新罗的佛教艺术——芬苴寺的多层塔——庆州附近的发掘品——统一时代的新罗艺术——庆州出土的鬼瓦——庆州出土的砖及巴瓦——奉德寺的铜钟——佛国寺的多宝塔——华严寺的舍利塔——表现于艺术上的狮子——狛犬——庆州的石窟庵——金刚山的佛迹——西方艺术的传统——概括

第六章 由韩型船传到日本的西方艺术 116

西方艺术的东渐——西方艺术由长安传到乐浪——朝鲜和西日本的关系——从朝鲜传到西日本——和乐浪及汉的交通——倭奴国——倭王卑弥呼——西方艺术之赏玩——希腊系统之艺术的意匠——大秦王开辟南方海路——神功皇后征韩以后——西藏人的归化——王仁——弓月君——西藏人老早就接受过西方文化——朝鲜和西藏人的关系——弓月君率西藏人亡命——归化的年代——秦人之艺术的贡献——日本的西藏语的地名——佛教于钦明朝以前传来——播磨风土记古传之神像——司马达传佛像——鞍作派的始祖

——百济王献佛像——佛像的制作——百济工匠
 来朝——人像及兽像——鞍作多须奈——秦河胜
 ——鞍作鸟——佛像制作法——佛师——推古佛
 ——北魏唐草——绘画艺术——因斯罗我——辰
 贵——白加——晁征传画术——干性 Fresco 的手
 法——密陀画与漆画——玉虫佛龕的传统——忍
 冬唐草模样——中国凉州制作说——天寿宫曼陀
 罗刺绣之传统——机织工艺——定安那——髹髹
 ——刺绣——西方诸国的花纹——饰有忍冬唐草
 的模样——金铜灌顶幡——法隆寺金堂内的天盖
 ——大陆建筑的传统——猪名部的工匠——佛刹
 建筑——飞鸟佛刹建筑的设计——新罗的皇龙寺
 ——表示希腊建筑传统的引特西斯——法隆寺型
 为日本独创说——猪名部的工匠与四天王寺——
 猪名部的工匠与法隆寺

第七章 由遣唐使船传于日本的西方艺术 …………… 140

唐为日本的文化母国——遣唐使——遣唐使船的
 航路——品族之变迁——白凤时代的雕刻——长
 谷寺之千佛多宝塔——药师寺金堂的三尊药师像
 ——药师寺东院的药师观音立像——白凤时代的
 绘画——橘夫人佛龕的传统——西域印度风的彩
 画——初唐的样式——霍尼沙克尔——法隆寺金
 堂壁画的传统——印度西域流传的作法——法隆
 寺金堂壁画制作的动机——法隆寺金堂壁画与希
 腊艺术的关系——含有印度亚里安达罗维荼的模
 型——劝修寺释迦说法图上的绣曼陀罗——白凤
 时代的工艺——织锦——染物——学艺优秀的归
 化人之优遇——萨山朝式的龙首水瓶——诏每家

皆设佛舍——省分寺与中央总寺——模仿唐风的平城京——西域城廓国的古风——宗教理想的实现与艺术——天平时代的雕刻——东大寺法华堂的不空绢索观音像——大和圣林寺的十一面观音像——东大寺的金铜毗卢舍那佛——磨崖的石佛——佛像的施彩——当代的雕刻家——天平时代的绘画——当麻曼陀罗——正仓院鸟毛立女屏风图——天平绘画与西域绘画的联系——发见于哈喇和卓的树下美人图——发见于三堡破城的树下人物图——各种样式的绘画——过去因果经绘卷——画师的分工——画师的工钱——天平时代的工艺——西方艺术的传统——正仓院御器——染织工艺——萨山朝波斯及东罗马传统的纹样——指画——天平时代的建筑——表示希腊建筑传统的引特西斯——波斯人如宝与唐招提寺——Parsis的称谓

第八章 由南方海路传于极东之西方艺术 162

西汉时的印度航路——伊洛瓦底河的水路——西方人的印度航路——从印度输入罗马的商货——西方人关于东洋航路的知识——Ptolemy 的所谓 Kattigara——罗马人到中国——大秦使者至中国——汉人和西方人的海上交易——为文化媒介地的广州——和蜀地的关系——蜀地的艺术的文化——蜀江锦与广东锦——蜀地工艺传于日本——西夷南蛮的染料——东西文化的传播——波斯人及阿剌伯人的通商——来往于南中国诸港的西方商人——携来了西亚及南亚的文化——和遣唐使

的关系——扬州——遣唐使之携回品——林邑国的艺术——名僧高士之往来——遣唐使之废止——遣唐使废止后彼此的通商——鸿胪馆——鸿胪馆与汉文学——筑紫的鸿胪馆——官府独占的贸易——蕃客的航路

二

唐亡宋兴——与宋通商——宋和西方的关系——层檀国——勿巡国——陀婆离慈国——层檀及陀婆离慈的物产——眉路骨惇国——广州的蕃坊——蕃人的统辖——番学——泉州的市舶司——往来于泉州的蕃船——泉州的蕃客——蕃客的资助——江浙诸港的蕃客——日本的楞木——明州与杭州——秀州与青龙江浦——各地市舶务的存废——上海——未设市舶司之港也有蕃船来往——往来江浙的蕃船——从南方输入的商货

三

元代的杭州——元代市舶司的存废——澈浦的市舶司——杭州的蕃客——伊斯兰教徒之美丽的街——伊斯兰教徒的僧舍与礼拜寺——真教寺——色目人的文化——畏吾寺——上海——木棉纺绩的传播——吉贝亦作古贝——中国人也叹赏日本的工艺品——倭板及倭枋的输入——金子及砂金——倭金的输入价格——日本多金说——马可波罗的东洋见闻录——日本美术与马可波罗的黄金宫——西方人与倭国——Ouaq-ouaq 国——西方人的归化

第九章 由葡萄牙船传播于日本的欧洲艺术 …… 213
葡萄牙船航行于东洋——称为舩的帆船——极东

航海之困难——极东航海期间与停泊地——葡萄牙国三之独占航路与甲必丹——成为欧洲文化移植地的卧亚与澳门——Goré人——Goré为西九州的方言——Goré是川原浦——Perioco与平王公——日本人之到南洋——葡萄牙船之航行日本——圣佛兰西斯科萨维尔——圣母画像之传来——圣母画像搬来了——画像普遍流行——关于天主教画的奇迹——天主教的教育之创立——有马及天草的学校——艺术的教育——天主教的艺术派——天主教艺术流行期——伏尼亚诺与青年使节之进京——蒲生氏乡——葡萄牙趣味之流行——欧洲传统的学艺之勃兴——加津佐及天草方面的天主教图书之出版——所给日本美术上的感化——天主教艺术派的作家——约万尼古拉——生岛三郎左卫门——欧式印章的画家信方——山田右卫门作——对于天主教的禁制——小型美术品——泰西王族骑马图——西洋贵族图——西洋风俗图——西洋妇人图——萨维尔画像——玛利亚十五玄妙图——油绘圣僧图——支仓常长的画像——南蛮屏风——描写的样式——描向日本出发的葡萄牙船屏风图——葡萄牙船抵日本港的屏风图——歌舞剧草稿画卷——南蛮屏风图上的人物——通过印度卧亚的西欧文物都表现于作品上了——当代洋风画的作法

第十章 由荷兰船传播于日本的欧洲艺术 281

荷兰船出现于东洋——初到日本的荷兰船——平户建立荷兰商馆——荷兰人的礼物——荷兰与平户的联络——荷兰美术之传播——以巴达维亚为

根据地——古代的叶调国——诸薄国之火浣布
——咬嚼吧佛——成为欧洲艺术传播地的平户
——欧洲文化的传播——平户的繁荣——输入于
平户的物品——从平户输出的商品——南蛮荷兰
式的屏风之输出——荷兰人想独占日本贸易的苦
心——长崎出岛的荷兰馆——洋书之输入与荷兰
画——喜多元规(长崎长兵卫)——荷兰铜版画之
输入——享保时代的荷兰画——洋学开始——风
俗画之流行——荷兰画与沈南苹的写生画派——
西洋画法之同化——竹内清溪的气球图——平贺
源内——楠本雪溪(宋紫石)——司马江汉——司
马江汉与铜版术——司马江汉的画论——亚欧堂
——油画及铜版术之传播——当代油画的技术

第一章 古代欧洲艺术之东渐

欧洲的艺术传到日本,想是很古的时代,不过这却是和欧洲人的东洋通商有密切的关系的。中国为产绢之国,从古就为欧洲人所知道,据希罗多德(Herodotus)所说,希腊商人来到中国西境的,是在公元前6、7世纪时。他们呼中国为Seres^①,原来Seres就是希腊语的绢,由是中国在欧人眼中遂成了产绢之国。在罗马,又呼中国为Serica,要之都是因中国的绢卖到西方各国,西方人才呼中国为绢国的。又据托勒密(Ptolemy)所说,希腊商人实到过“绢国之都”(Sera Metropolis)。那么,这绢国之都究在何处?据德人李希陀芬(Richthofen)的推测,说在长安。但也有说不是长安,而推测为中国西境之一都城的。原来天山南路的喀什噶尔(疏勒)乃当时国际的大市场,于是阿剌伯等处的队商都麇集于此,而将中国的绢贩运到西方去,那么,说不定希腊商人所到的绢国之都,就在这里。

希腊人到
中国求绢

① Seres这一名词,初见于普林尼(Pliny)的《博物志》(Natural History)上,普林尼是公元23—79年的人。又这一名词也出现于托勒密的《地理志》(Geographia)上,该《地理志》是150年时的著述。据中国学的学者克拉伯洛时(Klaproth)所说,一般虽称丝为Ssu,但在古音中还附有r的音,故称为Ssur,随即转呼为Seres了。至Serica,那又是罗马化了的说法。

横断里海
的北路

古代的希腊人来到中国,究竟是取的哪一条通路?关于他们来到东方所经由的路径,已为日本白鸟库吉所阐明。即希腊人先是以拜占廷(Byzantium)为托足地,随由水路渡过黑海而殖民于克里米亚(Crimea)半岛。在这半岛上,迄今还可发见许多希腊人的遗迹。由这半岛入亚速海(Sea of Azov),再溯顿河(Don R.)而上,经过很短的陆路,便到了伏尔加河(Volga R.)下流,再沿此而下,即到里海,倘横断里海,一上岸,就是吉利吉思大平原(Kirghiz Steppe)。横断这平原而达于阿尔泰地带,既无山岭,又无沙漠,且亦无顽强的敌人,可说是毫无抵抗。希腊人是老早就能利用这条通路的,征之他们娴于里海的知识,也可明白。在希罗多德的文献上,载有:“里海是一个纵长的海,南北约十五日,东西约八日的航海,可以通过。”所以古代希腊人之经由此地而达于亚细亚内地,是可以想像得到的。却说,他们倘横断吉利吉思平原东行,沿着巴尔喀什湖(Balkash L.),便可达到今新疆省的天山北路,并不须经越许多峻岭。那么,希腊人这一远征的动机究在何处?那一定晓得了中国物资丰富的情形,为着通商而来的。又在黑海沿岸附近的人们,也曾到过所谓 Issedone 之国^①,而

^① Issedone 之国,据白鸟博士所说就是月氏。Issc 音相当于月氏(Yueh Chih), done 即国之义。原来月氏这一种族,曾从今日的甘肃省的敦煌地方扩张到祁连山脉之间,其势力曾煊赫一时,不久就为匈奴的老上单于所破,王亦被杀。于是他们避开甘肃省,从今日的伊犁南方,转徙到天山北方的低洼地方去了。随后,又受乌孙族的攻击,不得已又迁徙于今中央亚细亚的妫水之南而建国,随亦渐渐繁盛起来。妫水,就是现今所称的阿姆河。月氏的这一迁徙的年代,虽不明了,但它之被逼离开甘肃省,既云在匈奴的老上单于的时代,便当是从公元前 174 年至公元前 161 年的时代。其次,它因受乌孙族的攻击而离开伊犁地方,也是老上单于死后的事件,大概这件事认为出自公元前 160 年的前后,当不会错(《汉书·张骞传》)。因此,黑海附近的人们和 Issedone 国交通的年代,当可推测得出来。

Issedore据地图看来,适当今新疆的地段。那么,希腊人和黑海附近的人们,远远的跑到中国西境来的,不用说,自是为获得中国的绢和西伯利亚方面的皮毛而来。因此,希腊人和黑海附近的人们,在长期和中国人通商的当中,希腊艺术也传播到中国来了。不过由横断里海的北路而传到天山北路来的希腊系的艺术,大概已波及于万里长城北的蒙古方面。

希腊人除靠横断里海的北路和中国交通之外,靠横断波斯横断波斯的南路的南路也可到中国。即希腊人本想从小亚细亚经美索不达米亚、波斯等处而到亚细亚的中央,但这一条路不仅地形险阻,且因波斯等极为顽强,敌人也多,至不容易通过。据古代希腊的传说,那从高加索到小亚细亚一带横行着的有所谓亚玛孙(Amazons)女兵团,是为女王所统治的。他们酷嗜战斗,同时又常常妨碍着希腊人东西的交通。而这一亚玛孙的传说,也决不是无根据的传说。

自亚历山大大王(Alexander the Great)出世,才将东西交通的障碍物肃清。的确,亚历山大大王的波斯远征,于东西交通史上,艺术东渐史上,都是有很大的关系的。兹查亚历山大大王远征的路径,则到过今日的中亚细亚的锡尔河上流,同时,又越兴都库什山而到过北印度的般遮布(Panjab)。

亚历山大大王所经之处,都曾开辟过希腊系的商港和商埠,其中最著名的,便是尼罗河口的亚历山大里亚(Alexandria),底格里斯、幼发腊底河口的亚历山大里亚,锡尔河上流的亚历山大里亚,埃士加他、赫尔曼得尔河畔的亚历山大里亚,印度河上流的亚历山大里亚,印度河口的培他拉等处,此外还有许多。自亚历山大大王远征以来,这样的商业地开辟了很多,于是便有许多希腊人移住,因而完全变成了希腊商业的介绍地,希腊文化的传播地。同时,希腊系的艺术,也自会由这波斯横断的南路传到中国方面去,不过这当是传到万里长城

希腊系的
商业都市



第一图 表现希腊艺术之亚玛孙像
(罗马梵谛冈美术馆藏)

以南方面去的。

这样,一方希腊人既由横断里海的北路及横断波斯的南路而达到了西域,同时,汉人也正于此时达到了西域,彼此便直接通商起来,因而东西的交通就从此频繁了。汉人之出动于西域方面,如汉武帝的西域遣使,是最有名的。即武帝为要勾通大月氏^①而讨伐匈奴起见,当时曾遣使到今中亚细亚方面的国家大月氏去过。当这一重任的,便是张骞。他于公元前138年时曾携带从者百余人出国,不料在途中为匈奴所捕,留在匈奴竟达十一年之久,随后才脱逃而达到大月氏国。不过在当时,大月氏已据着阿姆河一带的肥沃土地,生活极为安适,同时,与汉境也相距很遥,不欲与汉相提携而共对匈奴,因此,张骞惨澹艰苦的大旅行,终于没有达到目的。张骞留大月氏国约年余,满拟沿昆仑山脉,经过西藏而归国的,不料又为匈奴所捕,又被拘留了一年多,随乘匈奴的内乱,才脱逃回国,时为公元前126年。从出发以来,留西域地方约达十三年余。

张骞的西域旅行

张骞的使命虽然失败了,但汉与西域地方的交通,可说是由这次的大旅行才被打开。即张骞除通过西域诸国之外,在旅行中还得到了关于身毒(印度)、安息(波斯)等许多情形,而以之传于汉。同时,西方诸国也当然得到了关于汉的许多情形。因之东西的交通,便逐渐频繁起来了。诚如夏德(Hirth)^②所说,张骞的旅行实可匹于哥伦布之发见新大陆。再如武帝于公元前115年前后,曾遣使至乌孙、大宛、康居、大月氏、大夏、安息、身毒、于阗等诸国。同时,这些国家也曾向

汉与西域各邦的交通

① 月氏离开甘肃时曾有一部分未随着走。他们留在南山脉中,因之这一部分便称为小月氏,其他西移的大部分则称为大月氏。

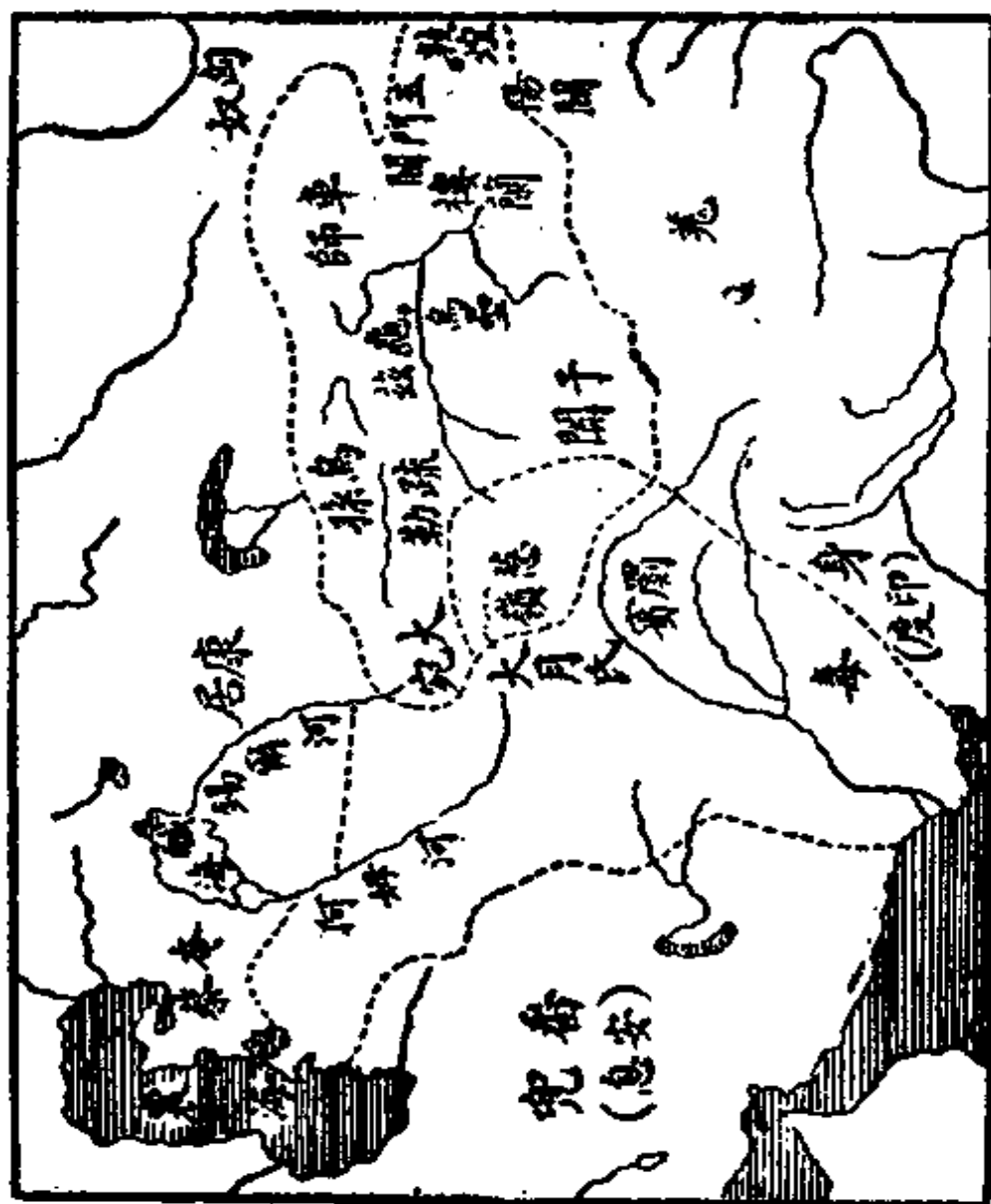
② Münsterberg:—Chinesische Kunstgeschichte I. S. 50.

汉纳贡,因之汉与西域的关系至为密切,而汉人与希腊人的关系也密切起来了。即东洋的中国与欧洲的希腊,都以西域诸国为中介而通商,故文化传播的关系也密切起来,汉族的艺术传到了欧洲,希腊族(Hellas)的艺术传到了东洋。

在西汉时代属于汉的西域各国,至王莽时又隶属于匈奴了,他们因苦于匈奴的赋敛繁重,至东汉光武帝时曾请求过内属,但以帝不欲多与外事,卒未之许。然至公元73年,明帝曾征讨匈奴而略取其伊吾庐之地,同时又想经略西域诸国^①,故又任班超^②出使西域。班超是著《汉书》有名的班固之弟,又是后来当西域都护之任的班勇之父。班超受命后,曾沿罗布泊而至鄯善,随杀掉留于鄯善的北匈奴使者百余人以威伏其王,进而达到称雄于南道诸国的于阗而使之屈服,更进而擒获了称雄于北道诸国的龟兹(库车)王,时在公元74年。班超当明帝去世之后犹驻在疏勒(喀什噶尔)而独力经营了西域。他于公元78年曾上书章帝,报告西域的情形,且奏闻了该地经略的可能性而请援兵,因于公元86年降服了莎车(叶尔羌),又于公元90年迎击大月氏军而大捷,于是西域诸国皆大为震惊,悉纳款于汉了。公元94年,和帝曾再派班超使西域,任为西域都护,使驻节龟兹。于是班超更攻克马耆而降其王,由是,葱岭以东的西域五十余国,都以子为质而内属于东汉了。班超留西域凡三十一年,于102年,达71岁高年之后才回到洛阳。以后,班勇又被任为西域长史,极力从事于该地的经营。那么在这个当中,和西域的交通自必频繁,同时,那达到了西域的希腊文化,亦必由此传到东洋来。

① 西域这一名词,有广狭两用。广义的系指西方亚细亚而言,狭义的系指葱岭以东的今天山南路而言。上面所说的班超经营的西域,系狭义西域。

② 班超及班勇传,详《后汉书》卷七十七。



第二图 前汉西域诸国图

犁轩人到
中国内地
住过

希腊、罗马的商人们,似乎更从西域到过中国内地。据《汉书·地理志》,张掖郡内曾有所谓骊轩县。据对于骊轩的注释,说是犁轩的人们曾在该处住过。那么,犁轩究竟是什么区处?这有两说,一说以为这当是亚历山大里亚。然而当亚历山大大王远征时,曾开辟了许多亚历山大里亚,这究竟是哪一个亚历山大里亚?当然不能明白指出。不过如果犁轩就是亚历山大里亚,那当是希腊系的市镇。一说以为犁轩,系由临红海一商港的 Rekem 的名字而来,而以之呼罗马据夏德。要之无论哪一说,犁轩终当是希腊、罗马系的市镇。同时所谓张掖郡的,乃在今甘肃省的甘州及凉州的附近,那么,欧洲人更从西域进到中国的中部而来通商的这件事,自是明明白白的。

大秦王安敦
遣使中国

希腊、罗马的文化之传到中国来的这件事,由甘英出使大秦,大秦王安敦随即对中国报聘的这件事也可推测得出。所谓大秦国的,就是指的罗马。其语源虽不明了,但据拉克伯里(Terrien de Lacouperi)所说,或许就是罗马领域的地中海一港呼为 Tarsi 的音的转讹。不过据《后汉书·西域传》,对于大秦命名的由来,曾说“其人皆长大平正,有类中国,故谓之大秦”,这种说法,殊难置信。甘英出使大秦的时候,正当东汉和帝的时候,是公元 97 年,即班超威镇西域的时候,甘英也受命出使大秦。据《后汉书·西域传》中的安息国,即关于 Parthia 国一条,有这样的记载:“甘英出使大秦,拟由安息国西境渡海(当系波斯湾),而船人则云此海广大。即得善风,往来亦须三月;如得恶风,则须二年。故欲渡此海者皆赍三年之粮,在海中思慕国土而死者累累。”甘英听到了这段话,就中止不前了,因为甘英系欲由横断波斯的南路而达于大秦之故。

所谓大秦王安敦的,就是罗马皇帝 Marcus Aurelius Antoninus(161—180 年)。据《后汉书·西域传》大秦国那条上所说,其使节来到中国的,是东汉桓帝的时候,即 166 年,该条且

记载的有“自日南徼外，献象牙、犀角、玳瑁，始乃一通焉”。所谓日南的，即今之交趾支那。大概该时候，罗马的使节为避免迂回马来半岛的困难，才溯航缅甸的伊洛瓦底河而由云南到洛阳的（其详再述于第八章）。他们来到中国的目的，就在欲得中国的物产，尤其是绢，即所谓缙的。中国的缙，本来老早就已输入于西方各国，西方人讹呼之为“塞尔”^①，曾极端地珍视过它，惟因在途中经过了各国商人之手，致在罗马地方竟成了非常的高价，故罗马便想同中国直接藉以获得自己的目的物。可是在这两国当中，又有安息国阻隔，终不能达到这一希望。于是安敦便夺取了从安息东航之要道——波斯湾地，终于遣使到中国来了。^②由此就可知道，在当时，便已从波斯湾绕道锡兰及麻刺甲而开辟了通中国的南方海路。

自大月氏崇信佛教以来，希腊艺术便随同佛教很繁胜地传到中国来了。据《后汉书·班超传》及《西域传》，大月氏曾于后汉时代出兵于葱岭的东方和班超战过，同时且臣大夏，侵安息并罽宾，灭天竺，而置将军监领之，真是威震了四邻。大月氏王，又称为贵霜王，往往将他自己的像刻于货币上，同时也镌刻其名。这种货币，迄今发见的很多。其中刻有 Kujla Kadphises、Hema Kadphises 之名。把这和《汉书》的记录合并考究起来，所谓 Kujla Kadphises 的，则与邱就却相当，Hema Kadphises 的则与阎膏珍相当。据一般说来，继邱就却、阎膏珍而起的大月氏王，是为迦腻色迦王（Kaviska）。实际，迦腻色迦王的货币，现在还有许多残留，其中虽也记上了发行的年代，但其刻文的年次，

大月氏的
迦腻色迦
王与犍陀
罗艺术

① 在拉丁语中称为 Sericum，今欧洲各国皆从此语出发，英语的 Silk 就是其例。他们呼贩缙的商人为“塞列斯”，呼缙产地为“塞利加”（Serica），末了就以此名名中国（支那）了，这已如前所述。《史学杂志》第十七卷四号，有山下学士关于“塞列斯”及“塞利加”的论文。

② Hirth: ——China and the Roman Orient.

究竟是依据的什么纪元,还不能明了,所以还不能确定王的在世年代。在佛传上,虽也曾记载了迦腻色迦王出世的年代,但这也是没有确定的,所以关于他在世的年代,迄今在学者间还是纷争未决的样子。但于2世纪前半,迦腻色迦王曾建都于布路沙布逻(Purush Puru),这一说却极正确。布路沙布逻即今印度河上流的白沙哇(Peshawar)。原来迦腻色迦王的时代,是大月氏最隆盛的时代,其领域也更加扩大,南则及于今印度的马陀拉(Madura),在阎牟那河右岸东则越葱岭直达于阗地方,此外还在印度建所谓犍陀罗(Gandhara)国,曾成功了他极盛的时代。惟迦腻色迦王,也和印度的孔雀王朝的阿育王一样,曾于中途皈依佛教,大图佛教的兴隆。他不仅建寺立塔,且广派布教师至各处宣扬佛化。

希腊艺术家开始制作佛像

又大夏的地方,早就有许多希腊人住着。所以关于堂塔的建筑和佛像的雕刻,多成于希腊工匠之手,一时造形艺术大为发达,这便是所谓犍陀罗艺术。有了这样艺术之后,才有佛像制作的流行。即最初制作佛陀的尊像的,乃希腊艺术家。所以最初的佛像,无论是面貌或服装,都完全带希腊风。佛陀的尊像同阿钵罗(Apollo)的神像一般,无论是头发、面相或衣服,完全是希腊、罗马式。就是堂塔建筑的样式,也可说是希腊式的。要之犍陀罗艺术,可说就是希腊艺术。希腊风不单是表现于雕刻和建筑上,且表现于各种工艺品上,这由迦腻色迦王的货币之希腊化也可知道。

希腊式的货币

迦腻色迦王的货币的材料多为金或铜,银的极为稀少。现在列宁格勒市埃尔米达鸠博物馆所藏的金币的图样,中央则刻有王的站像,携枪带刀,周围是刻的希腊文字,如 PAO NANO PAO KANHPKI KOPAO。这读为 Shao Nano Shao Kaneshki Kashano,其意义就是“王中之王,贵霜之迦腻色迦”的意思。反面刻一女神的像,女神头上有角,角中插花。原来

角中插花,是象征丰富的意义,就是英语的所谓 Ashdokhsho。缘边刻有 ΑΡΑΟΧΡΟ,即 Ashdokhsho。要之其雕刻完全是希腊风。

当迦腻色迦王的时代,在中印度,摩揭陀的孔雀王朝已亡而为勃起于南方的安度罗朝所吞并。于是婆罗门教随又得势,佛教徒之移于北印度者极多,因而大月氏便成了佛教的中心地。尔时,迦腻色迦王遂集五百圣众于罽宾,以世友为上座,行第四次佛典的结集^①,统一佛教的异论,以婆罗门学者惯用的梵语作记录。佛教艺术的兴起,由这种情形看来,自然也可以推测得出。却说为希腊艺术家所建设的犍陀罗的佛教艺术:(一)从大月氏直越葱岭而传到中国;(二)又南下而传到印度,与印度艺术相融合,而成所谓希腊、印度艺术,随又回头越葱岭而波及于中国。这种希腊、印度系的艺术之来到中国,究竟是怎样的动机?说起来时,这完全是佛教东流的关系,可说在东洋艺术史上是极重要的。这一艺术的潮流,后经中国、三韩才传到日本,那么,传到日本的最初的欧洲艺术,也便是发源于希腊的艺术。

犍陀罗艺术之东流

这样,欧罗巴系统的艺术,在大月氏国便成了所谓犍陀罗艺术,于是越克什米尔而入西藏,越葱岭而入中国,更经三韩而传到日本。这一犍陀罗艺术,除东渐之外,在波斯还与萨山朝(Sassanidae)艺术相混合而发达起来,它随又越葱岭而波及于极东。却说古代波斯,是被称为亚开米(Achaemenides)波斯的,可是这古代波斯自被亚历山大大王征服之后不久,该地便成了大王宿将叫塞留哥(Seleucus)的领土,等到塞留哥的后裔以叙利亚的安都(Antiochia)为都城而建立叙利亚王国时,波斯的古地上

萨山朝波斯艺术与希腊艺术之关系

^① 第四次的佛典结集,是专据玄奘三藏《大唐西域记》所述,或许也不无夸张的记载。在南方佛教,即以锡兰为中心的佛教,还不相信这一结果。

又成立了一个帕提亚(Parthia 番兜)即安息国。安息国完全传承希腊、罗马系的艺术,但于 226 年,却为波斯王阿尔达西尔(Ardashir)所灭,建立萨山朝波斯国,到 641 年为伊斯兰教徒所灭亡止,凡继续了 450 年。这新波斯国,在中国六朝及唐代的文献上,都单称为波斯国。它与从前的亚开米波斯同为伊兰民族,故单称波斯也含有古代波斯再兴的意义,所以它的艺术,在根底里,还可看得出有古代亚述(Assyria)和古代波斯的素因,得其他诸民族艺术的影响也多。但是,倘单就欧罗巴系统的艺术说来,也还有安息国传来的希腊、罗马系的艺术。要之安息国实有许多希腊人的子孙,同时,伊兰民族中也有使用希腊语的,且既有许多希腊人的子孙,那必有依据希腊风俗习惯的所谓 Hellenist,他们保存来的艺术,自必影响于萨山朝的艺术,尤其是萨山朝初期的艺术,最能明白地现出。

萨山朝波斯艺术中有希腊艺术的素因

据实例说来,在柏林的凯撒·威廉博物馆中,藏有萨山朝初期的铜器。器面上虽然模样不好,但美的曲线轮廓,特殊的口与把手的图案,却是值得注意的。在列宁格勒的颇劳胥夫搜集品中,虽也有同样的萨山朝后期器物,但该器物的图案却逐渐复杂,器面并刻有奇怪的翼兽等等。这大概被认为是出自北部波斯和高加索地方的器物。再如列宁格勒波布林斯基伯爵的搜集品中也有同样的萨山朝后期的器物。惟该铜器的表面,都是描的类似孔雀的一种鸟,出处也被认为是出自北部波斯或高加索地方。可是这三处的铜器的意匠,全是出自同一根源的模型,故其根底上自必都含有希腊、罗马的素因。再如萨山朝绢织物的模样^①中,也有希腊、罗马的风味。不过

^① 关于萨山朝绢织物的模样,柯尔(Alan Cole)所著的《Ornament in European Silks》上面,论述得极精确。不仅是波斯,关于东罗马与萨利森的纹样,也论及着。

也有人说,这是因为绢织物从罗马逆输入于波斯之故。其解释是:绢原来是以原料的形式由中国经过波斯而入罗马,随在罗马又把它加工,以之通过萨山朝而逆输入于中国的。可是萨山朝波斯人,却不仅是尽介绍之责,他自己也还可以仿制,并且还可以他特有的意匠,制出那种像狩猎纹的优秀的制品来,以之贩运于东方西方的。

萨山朝的波斯人,因为在艺术上是天才的民族,所以他们的能从模仿中脱化出来,而创造了完全新兴的式样,他们的独特的意匠,在艺术界上发挥了一异彩。这传到西方,就成了东罗马艺术的基础,即拜占廷(Byzantium)艺术的基础,传到东方,就在印度、中国等处活跃起来,由此又入于日本。萨山朝的波斯人,既以他们这种独特的艺术传到了极东,但和这同时,他连希腊、罗马系的艺术也一并传到极东来了。那么,为什么要传到中国及日本来呢?那就是因萨山朝与中国开始就极为亲密,因而文化的交换才显著的。在641年,虽然伊斯兰教徒已将萨山朝灭亡,但当萨山朝受伊斯兰教徒的攻击时,曾向唐朝求援过,唐朝本来也是打算派援军的,毕竟没有赶上。可是波斯虽然灭亡,还有理由可以承认它对于中国的文化的关系很大,即亡国之后的波斯人,多亡命于中国,对于中国曾有很大的艺术的贡献,这征之日本天平时代的艺术品中有不少萨山朝系统的艺术品的情形,也可明白。其他亡命于各方面的萨山朝波斯人的子孙,被统括称为巴尔西(Parsis),他们严重地崇奉拜火教,其中头脑极敏锐而长于事业才能的人,颇不在少数。^①

萨山朝波斯艺术之东流

萨山朝波斯人亡命于中国

此外东罗马人也是把欧洲系统的艺术传到东洋了的,故关于这点,也有考察的必要。原来300年时的罗马帝国,就是

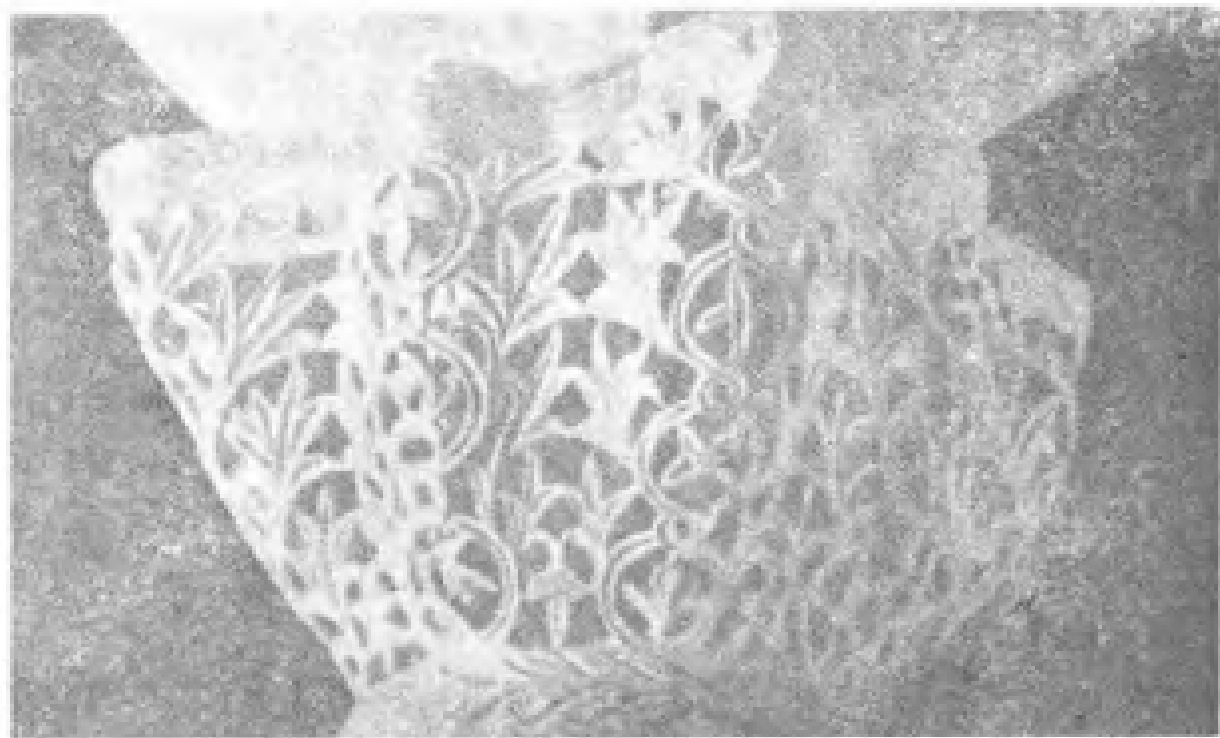
拜占廷艺术之成立

① 萨山朝波斯绢织物之纹样,有柯尔(Alan Cole)所著《Ornament in European Silks》甚精,不但波斯,即东罗马每论及。

包含的代表着拉丁文化、希腊文化及东洋文化各地域的,但至330年自君士但丁大帝(Constantine the Great)迁都至拜占廷(Byzantium)之后,就称包含希腊文化及东洋文化的地域为东罗马,即称为拜占廷帝国,而成了东欧罗巴的重心。至于拜占廷,它本来老早就东方希腊的一都市,亚欧商业的一中心市场,随后君士但丁大帝又以该地依照罗马的方式而将它变成了都城,于是希腊、罗马的艺术的文化更浓厚的被移植来了。但同时,却又输入了许多以萨山朝波斯为主的东洋的文物,显然地受了东洋风味的大感化,遂致凌驾了希腊、罗马的古典的形式。拜占廷艺术的成立,在古希腊精神的纬上,可以说织成了光彩夺目的以萨山朝波斯为主的东方文化的种种相。且当查士丁尼大帝(Justinianus the Great)前后,即从5世纪至7世纪的时期,表现了最高潮。

拜占廷艺术之特色

拜占廷的绘画艺术,如摩昔克(Mosaic)画和经典插入的细画最为有名。摩昔克画之丰丽的色彩与描线的郑重,与拜占廷艺术的趣味甚一致。因而妆点拜占廷寺院的若干代表的大作,都是摩昔克画。虽然水彩壁画(Fresco)也不无大作,但残留于今日的却极少。在经典插入的细画上,一方表现着轻快自由的精神,同时也还表现着写实派的自然风味。正和绘画的大作往往发达为建筑的装饰一样,拜占廷的工艺同时也随着建筑而发达了。尽管是独立堂堂的工艺,要之它的大部分的精粹都表现于建筑的细部装饰的部门。在古典罗马的建筑,其细部上多用浮雕,而且最考虑对细部的光线与阴影的效果,但在拜占廷,则倾全力于装饰的细部本身所表现的色彩与花纹虽是半面的,但面的部分,简直是全部装饰。他们最喜用摩昔克,室内的装饰呈极丰富而且庄重之观。又关于柱头等,则应用着拜占廷独有的雕空(笼雕)的手法。这种雕空,系于刻纹之处以锥穿穴,且将穿的穴展开,好让表面的纹可以浮起



第三图 拜占廷柱头雕空唐草纹样
(意大利拉文拿市圣威大勒教堂藏)

来。拜占廷的雕刻,在全部装饰雕刻上发挥了优秀的技术的也很多。即在平面上刻的精细的人物乃至装饰纹,其手法虽然单调,而其装饰的效果却是伟大的。如应用这种手法的象牙雕刻,开头虽是受的初期基督教时代的西欧器物的影响,到后来却是“青出于蓝而胜于蓝”,而在拜占廷工艺中占了重要的地位,尤其在家具类的装饰上,竟大大的应用上去了。再如视为雕刻小工艺的金银手工也大为发达,如描有皇帝、基督、处女等像的货币,今还残留着。据考古学的研究,基督像的描刻以查士丁尼帝的货币为始,处女像的描刻系以勒阿(Leo)第六的货币为始。至作为工艺品看的织物,其技术极为进步,尤其因华美衣服的流行,更促进了它的进步。拜占廷的织物,从其制作方法上可大别之为二:一为织成了花纹的壁屏和绒毡之类;二为施了刺绣之类,不过施了刺绣的织物,是属于后期的。要之这些纹样,都是受了当时的雕刻和摩昔克画等的影响的,因此才有如唐草纹样或基督教的象征纹样的施工。现今各地博物馆所陈列的都是后期的,从9世纪到12世纪的多。

拜占廷艺术之传播

这样,拜占廷的艺术,在古希腊精神的纬上,真交织成了极丰富的东方文化的种种相,但同时却也杂有西欧艺术的传统,不过所有一切东洋的精神,却都是承自萨山波斯朝而来。原来拜占廷帝国与萨山朝虽然都以幼发腊底河为界,但在萨山朝方面宁是优势的,它往往还越河而远至叙利亚以达于小亚细亚,有时至于达到距拜占廷不远的地方,因此两者的关系极为密切,在艺术上是有了骨肉关系的。正如萨山朝艺术感化了拜占廷艺术一样,拜占廷的艺术也从小亚细亚达于波斯方面,而与以种种的影响。同时,拜占廷艺术又向西进而支配着西欧的一切艺术,旋又渡黑海而从克里米亚半岛传到俄国,

又由横断里海的北路而入于中亚细亚，^① 更从西域传到中国，且远波及于日本。即东罗马人一方把拜占廷艺术传于中国及日本，同时又将西欧的艺术，于东方尽了媒介传播之责。

总括以上所说的欧洲艺术东渐的路径看来，第一，系由横断里海的北路，而至中亚细亚，随又传到中国、朝鲜及日本来。即希腊人早知道中国有丰富的物资，故由拜占廷经克里米亚半岛而横断里海以至于中国。在这数百年间和中国通商的当中，其艺术主要的当是传到天山北海并万里长城以北的地方去了。即首先当是传到汉代的匈奴和唐代东突厥的势力范围内的蒙古，随又东向而传到高句丽，终则连日本也传去了。但关于万里长城以北的希腊艺术东渐的这一路径，在现今很少资料，不易下确定的断案，宁是属于将来研究的范围。不过从蒙古方面发掘出来的古金属的圆形盾的形式，却和希腊人所使用的盾一样，从其装饰、纹样等之为希腊式的一点推测起来，也可说明欧洲艺术的东渐吧。或者随这个通路东渐的希腊艺术，不仅可传播于万里长城以南，且可波及于朝鲜及日本吧。为古代希腊都市之一的拜占廷(Byzantium)自作了东罗马帝国的首都之后，它以亚、欧商业中心地的资格，便日益发

古代欧洲
的艺术也
传到极东
来

① 东罗马帝国与中亚细亚的关系极为密切。中亚细亚的西突厥，且有与东罗马帝国同盟的情形。这一消息，在汉史上虽不明白，但由东罗马的 Menander Protector 所书的断片看来，约略也可知道这一消息。据此，在 568 年，曾由西突厥的 Dizabu 可汗派人和查士丁帝讨论过同盟的情形，帝亦曾使叫 Zemarchus 的到西突厥报过聘，而使同盟更形固结。因为西突厥在当时甚恨波斯，同时，东罗马亦极不欢喜波斯，故有这种共谋挟击的情形。这在 Zemarchus 的《西突厥旅行记》(Yule, Cathay and the way thither, Vol. I, Cex(初版))以下，可以看得出。当西突厥的统叶护可汗时，曾都于中央业细亚怛罗斯(Talas)河流域的千泉，领有阿尔泰山以西之地，国势极为旺盛，且曾一时威服过波斯。所以唐高祖也曾和他相结纳，藉谋破东突厥的颉利可汗。因此，东罗马和西突厥和中国的关系之密切，这不但可以证明东西交通的频繁，且可说明艺术传播的经路。

达起来,因而东罗马人一方面蹈袭着希腊人早经开辟了的横断里海的北路,长期间和中亚细亚及中国通商;同时,他们不仅把拜占廷艺术传到中亚细亚和中国来,且把希腊艺术及西欧艺术也传播来,因而又传到朝鲜及日本来了。

第二,古代希腊人本打算由横断波斯的南路进入中亚细亚的,但以波斯的顽强,极不容易通过,遂致利用了横断里海的北路。然打倒这顽强的波斯,强制地开拓了南路的,乃亚历山大大王。自大王远征波斯以来,各地都发达了希腊系的商业都市,都被培植了希腊文化,于是在大月氏国便成就了犍陀罗艺术的精华,这一犍陀罗派的希腊艺术,遂传入中亚细亚,随后越克什米尔而侵入西藏,又再从西域传于中国。同时也曾传播到印度,这由恒河下流的鹿野园精舍所发见的迦腻色迦王的雕像也可证明。这一犍陀罗艺术,和印度的雅利安·达罗维荼(Aryan. Dravida)艺术相混和,由此,也曾越喜马拉雅山而到过西藏,不过大部分则又回头从北印度而入于中亚细亚,更越葱岭而入中国,终于最浓厚地传到朝鲜及日本去了。这是由于佛教的东渐,是最有力的艺术的潮流。欧洲系统的艺术除这么和佛教艺术相混合而东流之外,也曾由萨山朝波斯人传播过。即萨山朝波斯人,不但是把他们放了异彩的独特的艺术,由中亚细亚而传到中国,连拜占廷、希腊、罗马方面的美术工艺品,也尽了媒介输送之责。中亚细亚方面,似乎受萨山朝的影响,较汉代的还远为浓厚,7世纪的开始,唐代的玄奘三藏旅行天竺时,曾经由过西土耳其斯坦,现在就该地所发掘的铜器等看来,萨山朝的精神却极为浓厚。据《唐书·波斯传》,萨山朝为伊斯兰教徒灭亡之后,萨山朝最后王伊嗣俟(Yes. digerd)之子卑路斯则居于今咸海之南的呼罗珊(Khorassan)而向唐高宗求援,以谋本国的恢复,但终于不能支持,遂随同许多人亡命于唐朝。不过在这之前,也有许多波斯人

移住于唐的形迹。他们对唐的艺术有所贡献,自然不用说,但归化于中国的波斯人及其子孙,于日本的艺术,也有贡献,例如造奈良的唐提寺的,便是波斯人。

第三,欧洲系统的艺术,从麻刺甲回航的南方海路,也可传到中国及日本来。当东汉桓帝之世,罗马皇帝安敦为要直接获得中国的绢,其所派的使节,则从波斯湾起,回航到印度的南端,随又溯航缅甸的伊洛瓦底江,而从云南达到中国洛阳,这段话自被《后汉书》记载以来,是颇脍炙人口的,不过这条路,或许老早就已被开辟。以后这条航路,屡被利用,波斯常由此和中国通商,而将中国的货物载回。伊斯兰教徒,从大食人^①灭萨山朝波斯之后,这一航路的海运业固然也为他们所职掌了,但波斯人却仍然在他们之下从事于航海业,波斯人往来于南中国的,似乎不在少数。为要和唐代通商^②而来到广州、泉州、明州、杭州、扬州等各港的大食人、波斯人,其数目非常之多,因而他们一方贩运着萨山朝波斯和阿刺伯等处的美术工艺品,他方且贩运着欧洲系统的美术工艺品等的情形,自是事实。惟是等贩运品,亦曾由日本遣唐使船从扬州、明州等附近海港运到日本来过。即欧洲系统的艺术,也曾从南方海路传到日本过,其详俟后。

① 大食,是Taji或Tajik一语的音译,乃当时的中国呼阿刺伯人的一名称。这两语本是同一语,后者只是前者的传讹。原来所谓Taji的,是古代波斯祆教徒所用的帽子,凡戴此帽子的都称为Tajik。可是从阿刺伯人到波斯之后,他们也被加以这种称呼,于是到唐代,便以大食的名称呼阿刺伯人了。

② Yule:—Oldest Searoute to China; 1882.

第二章 为西方艺术东渐之路的西域记

欧洲艺术
集注于西
域

从古代欧罗巴系统的艺术起,西方各国的艺术也曾由南方海路传到中国及日本来过。但成为最有力的艺术的潮流,从古就已传来了的,那便是由横断里海的北路及横断波斯的南路,或是从印度随同佛教越喀布尔(Kabul)而来的系统。不单是艺术方面,举凡一切的古代文化,都以帕米尔(Pamir)为结节点,不断地越过该处延出于四方的峻岭和其间的炎热的沙漠,而向东传播着。这曾为宗教艺术等的历史所明示,同时也为近代发掘事业的结果所证明。古书上所记为祁连山的天山,又以葱岭的名义所称的西部昆仑及喀喇昆仑(Karakoram),又呼为大雪山的所谓兴都库什山脉的这条路,是西方文化东渐的孔道。那起于西方诸国的艺术的潮流,在很长的期间,都是从中亚细亚的东南地方〔今之月即别(Uzbek)及喀刺吉利吉思(Karakirghiz)]经天山南北路而东向着所谓西域通路,正不知到了东方许多次数,所以那当艺术传播之路的中亚细亚至西域地方,虽掠过了许多时代的波痕,终还有若干艺术传播的印迹。所以现在关于西域通路的西方艺术东渐之经路,试为研究一下。

西域通路

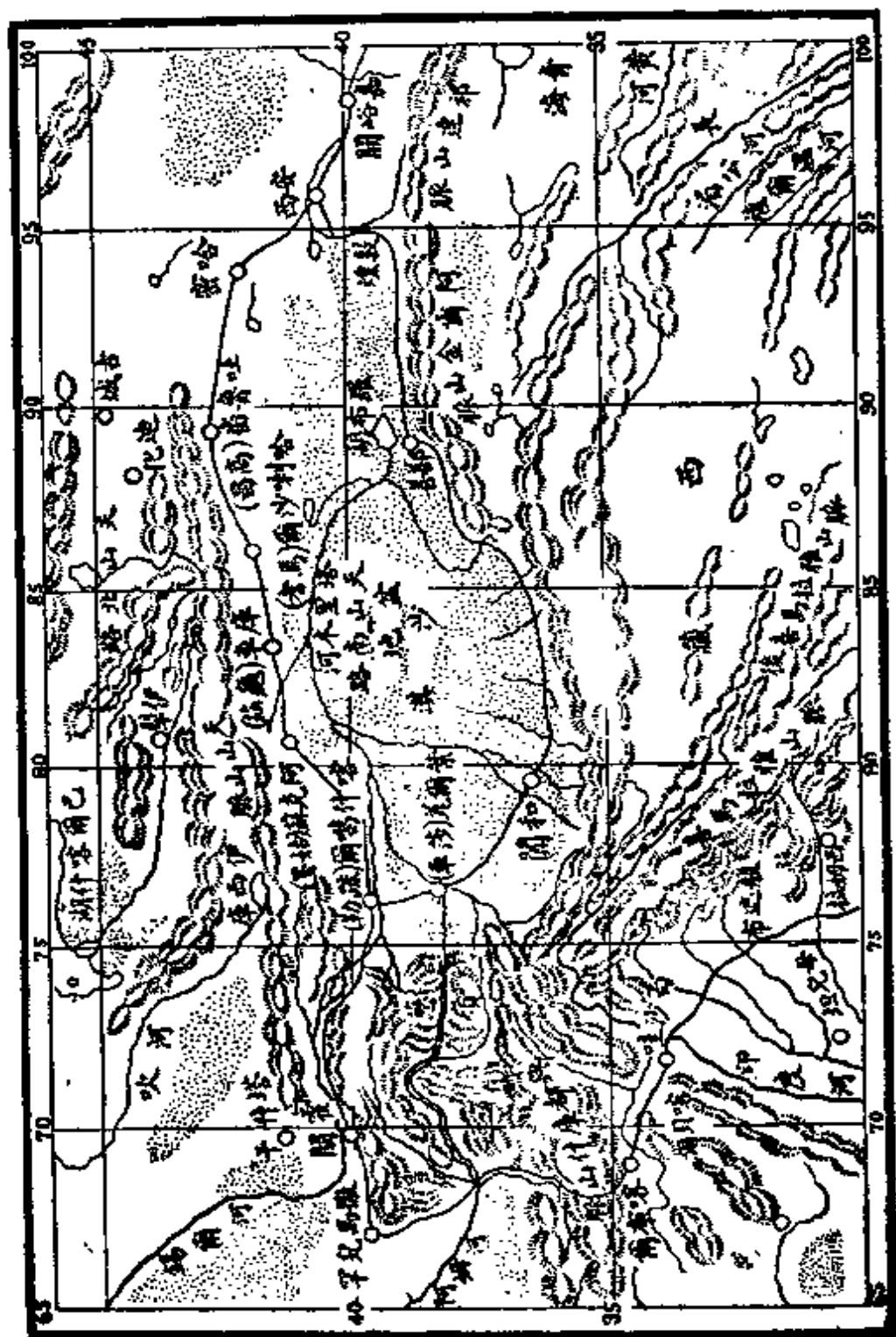
那从历史的曙光期就当东西交通之冲的西域通路,在东洋艺术史上,差不多还同谜的地域一般。但据通过了这

西域通路的张骞、法显、惠生、宋云、玄奘、慧超、张奘光等的旅行记所述就可知道,当这一通路的地域是如何很早的就熏染了东西文化。那么,所谓西域通路究竟是怎样的一条路?欧洲系统的艺术,是从西方传于东方的,故就其顺序说来,现今北印度般遮布的北方,有一叫白沙哇(Peshawar)的都邑,该地就是大月氏迦腻色迦王所都的布路沙布逻(Purush Pura)的古迹。从此越喀贝尔阪,西北进向印度河上流的谷地,便可达到喀布尔。从喀布尔附近,就可越峻高的兴都库什山脉,在这个山脉当中,是比较适于交通的一条道。这一条道,是东西交通最重要的路线,素为历史家和艺术家所珍重。一越过这一山脉而达于阿姆河畔,就有两条道可走。

(一)由此直到葱岭的,就沿阿姆河上流的喷赤河东上,东经和干谷间,而出塔什库尔干,再由此东下,便是达叶尔羌之路。唐代的玄奘从天竺回国,元代的马可波罗到中国时,从西往东,都是经的这条路。^①但由塔什库尔干也可不直下叶尔羌,而直出喀什噶尔(南路)。(二)再一条路,便是从阿姆河畔到撒马儿罕(Samarkand),由此东行,出霍阐(Khojend),沿锡尔河的南岸前进,而达于今俄岭的费尔干那州的沃什(Osh 在安集延东南),此地原为汉代大宛的旧址。从沃什更南进而出阿赖谷间,下赤水(Kizilru)之流,而出喀什噶尔(北路)。喀什噶尔是从葱岭下天山南路的要道。

由喀什噶尔(疏勒)东进,也有两条路。(一)由喀什噶

^① 晋代的法显,本是经青海地方而入都善,由此直赴焉耆,更横断流沙的沙漠,而出于阗,随又南越葱岭而到印度的。但法显所通过的葱岭,并不是东西都须通过该处的普通路径。



第四图 西域通路图

尔^①沿阿克苏(姑墨)、库车(龟兹)、哈喇沙尔(焉耆)、吐鲁番(高昌)^②等地的天山南路东行,而出哈密,由此东南进而入安西(北路)。(二)从喀什噶尔东南进,经叶尔羌(莎车)、于阗(和阗),而东越昆仑山脉的北麓,沿卡墙(Cherchen)河流域,而至罗布泊之南的鄯善,再东进,则从敦煌(沙州)而入于安西(南路)。由此,再由安西经嘉峪关,甘州(张掖)、凉州(武威)、兰州,便可一路到长安了。

此外,在西域通路中虽还有数种路径,但上述的南北二道,却是当时的孔道,且是东西往来最普通的道,故在这一通路的附近,长久的岁月间不知往复传播了许多次数的艺术的文化,因此,其遗迹与遗物,应当是很丰富地存在着。这一预想,老早就为艺术史家们所怀抱,但究竟藏有怎样程度的数目,又是具如何性质的?今还不甚明了。不过从20世纪初叶^③以来各国的探险队,都齐集于西域通路,都争相作大规

① 唐代的玄奘赴印度时,他从阿克苏附近取道于北,经过了有名的拔达岭的险峻,从热海的南方西行,又从吹河畔托克马克市附近沿亚历山大山脉北麓西行,而渡怛逻斯(Talus今俄领土耳其斯坦)河,再南进而入于塔什干(Tashkend),随又入锡尔河而达于撒马儿罕。中国旅行家取这条路的,盖以玄奘为始。因在吹河地方,当时突厥的统叶护可汗,势力极大,玄奘为图旅行上的便宜起见,自须先访问他,因此,特别从阿克苏地方选择了这一取道于北的北路。

② 从里海横断的北路到中国的,是从巴尔喀什湖沿伊犁河东进经伊犁、迪化(乌鲁木齐)等要地,在吐鲁番附近遵西域北路而至中国的。

③ 在西域探险家探得的古艺术品中特别值得重视的是佛教艺术。其中优秀的壁画断片,则为格伦威得、拉科克两氏所采集,现藏于柏林上俗学博物馆中。关于敦煌莫高窟的,则为司坦因、伯希和两氏所采集,现分藏于伦敦大英博物馆及巴黎卢布尔博物馆并基美博物馆中。又鄂登堡、科士洛夫两氏的发掘品,现皆藏于莫斯科及列宁格勒的博物馆中了。朝鲜京城总督府博物馆和关东厅博物馆中,所收藏的橘瑞超氏的发掘品,可重视的亦多,至大谷探险队的发掘品,业已弄成西域图谱公表了。这些发掘品,可供参考的也很多。又羽田亨氏的《西域史考》及《西域文明史概论》、A. Foucher之《The beginnings of Buddhist Art》等,也可作为研究西域艺术的参考。

模的调查和发掘,因而到了现今,西域地方之艺术的文化,好像在东洋艺术史研究上成了惟一的大题目似的。试看英国的司坦因(Stein)、法国的伯希和(Pelliot)、德国的格伦威得(Grünwedel)、拉科克(Le Coq)、俄国的鄂登堡(Mission S. d'Oldenburg)、科士洛夫(Kozloff)、日本的橘瑞超诸氏并大谷光瑞师所领导的度边誓信、掘贤雄、本多惠隆、井上弘圆诸氏等,都从事于西域的探险。他们所获得的该地的古艺术遗品及调查报告书,在作为学界宝物看的東西艺术传播史考上,成了极有价值的东西。

犍陀罗艺术之传播

欧洲系统的艺术,老早就经横断波斯的南路而达于西域通路,这件事已如上述。惟于此有一兴味的事实,就是亚历山大大王东征之路,与法显、玄奘西游之路,都是交叉于北印度的犍陀罗方面的一点。因此,此地自会出现一种从希腊、西亚、印度、中国等处传播来的各种艺术的混合物。各种艺术之波,都在此地相汇合,于是此地发生了一种特别的艺术之波。如犍陀罗艺术,就是希腊艺术和佛教思想的结晶品。犍陀罗受了希腊艺术的影响,便开始制作佛像而成为礼拜的对象了。在绘画上,所谓水彩壁画(Fresco)、水粉画(Tempera)、蜡画、密陀僧画、摩昔克画(剪嵌细工)等的技术,想必都是实施过了的,不过这些遗物,都已失传,但释迦的雕像,却还遗留着。犍陀罗西部山地那竭国的佛影,一时有天下第一之称。倘从这件事推测起来,此地之被营造了石窟寺的情形,也是的确的。当迦腻色迦王莫都于布路沙布逻(今白沙哇)时,中印度的秣菟罗也是他的版图,故受着犍陀罗文化的影响,也至于刻起佛像来了。这种风气后又传于摩揭陀方面,故在中印度也成了盛行制造佛像的光景。这固然构成了印度雅利安·达罗维荼的艺术,但仍可认为系经由波斯而来的希腊艺术的影响。却说犍陀罗艺术,则由西域通路而北渐,随从阿富汗地方达到了

中央亚细亚。后来,印度雅利安·达罗维荼的艺术,一方虽然和这相错综,但同时却也达于中央亚细亚了。

沿西域通路的中央亚细亚东南部,即西土耳其斯坦地方,是东洋艺术史界的谜的地方。当亚历山大大王东征时,曾从西域通路的鄂尔多斯巴拉(今喀布尔)越兴都库什山脉而出巴库托拉,再渡阿姆(奥克苏斯)河撒马儿罕的附近而东进,于是在锡尔(药克萨尔的斯)河上流开辟了亚历山大里亚·埃士加他。此地虽当今之霍阐附近,然在当时,却是希腊系的商业地,此地之被扶植了希腊文化的情形业被证明。又关于希腊人之由横断里海的北路而东达吉利吉思平原,随从巴尔喀什湖的南岸沿伊犁河而入于天山北路的情形,固已如上所述,然这些希腊人和黑海附近的人们,却不但单从天山北路入中国,同时也从天山南路入中国。希腊人本来老早就精于里海的知识,但当希腊、罗马时代,锡尔河和阿姆河都是向里海排水的,^①故如渡里海沿此两河而东进,就可容易达于葱岭之麓。尤其溯锡尔河而上,即可达于亚历山大大王所开辟的亚历山大里亚·埃士加他。实际在亚历山大大王攻到此地之前,此地和希腊通商上的关系也必很深。此地的情形,从亚历山大大王未上东征之途以前,必为希腊人所熟知。从东西交通的这种情形推测起来,中央亚细亚的东南部,即西土耳其斯坦的突厥族,^②我们可以肯定的说,他老早就熏染了希腊、罗马系统

中央亚细亚的艺术

① 现今锡尔河、阿姆河虽然朝宗于咸海,但咸海这地方自有史以来成为干燥地方已有了二次。即在希腊、罗马时代,完全是干燥地,锡尔河、阿姆河都是倾注于里海的,又在 13、14 世纪时,也有成为干燥地的情形。

② 突厥族的发祥地虽不明了,大概总是在现今内外蒙古地方一带栖息过吧。据白鸟博士说来,汉代的丁零即魏的高车,是最古的突厥族之一,为后来的回纥之祖,再如汉代的坚昆,便是唐代的黠戛斯。同时,在汉代西域地方的康居、乌孙、大月氏等,也是突厥族,次大月氏而兴的哒哒,也是突厥族。但在突厥族中

的艺术的文化。又就地理上的关系说来,他受波斯的感化亦必很深。即他也曾从波斯的安息国吸收过希腊艺术,也曾从萨山朝吸取过欧罗巴系统的艺术,但其中,受萨山朝的影响却最大。虽然萨山朝于651年曾为伊斯兰教徒所灭亡,亦不无为伊斯兰教艺术的潮流所支配,但根柢甚深的萨山朝的艺术趣味,其不容易猝然消灭的情形,征之许多实例,也可知道。

(一)在列宁格勒的波布林斯基伯爵的搜集品中,有一铜制的牝鸡形水瓶,被认为是7、8世纪时西土耳其斯坦所制的。当时此地是突厥族的西突厥领地。西突厥虽于7世纪末为唐所吞并,但其艺术却仍惰性地保持于次一世纪,故认为这个铜器是西突厥的作品,却是合理的。

西突厥的艺术原是中国系统,在地理的关系上,好像是应当受萨山朝波斯的感化的,但就这个铜器看来,其直观的印象却显然接受了中国的精神。同时,在鸡冠、尾的手法,其曲线活动等细部上,却又明白地表现着波斯的风味(参照第五图之上)。

(二)在波布林斯基伯爵的搜集品中,还有一铜制牡鸡形水瓶,这也是发见于西土耳其斯坦的,当被断定为8、9世纪的制作。当时正当唐之后半期。一方是唐对于西域的威力的衰退,他方是波斯的伊斯兰教王朝的势力正逐渐达于中央亚细

最重要的,还是大月氏和突厥。突厥,是正当的译音,现今的土耳其的名称,是它的转讹。原采叶尼塞河的水源附近地,就是他们的原住地。自六朝以来才出现于史上,旋又占领了中国北方的塞外,遂分为东西二国,屡为唐代的边患。不久,东突厥即为唐太宗所灭,至西突厥则占领着现今的西土耳其斯坦,也于唐高宗时为唐所亡,但其余众也于中央亚细亚建立了许多王朝,如花刺子模、鹤悉那、伽色尼(Ghazni)、塞尔柱(Seldjuk)等都是史上有名的,其再西迁的便是所谓鄂斯曼(Osman)。再如所谓帖木儿其人的,也是继承突厥的遗血的,他的后裔曾在印度建设了莫卧儿帝国。



第五图 西突厥铜器之牝鸡水瓶与牡鸡水瓶
(俄国波布林斯基伯爵藏)

亚的时代,所以他们的艺术,也逐渐褪失了中国的风味,而波斯风味正在逐渐浓厚中,这个铜器,便可具体地说明这一事实(参照第五图之下)。即前者牝鸡水瓶的线,虽颇为强烈,但后者牡鸡水瓶的线却极嫌迂钝,且呈现一种悠然不迫的感应。再如鸡冠和翼的手法,与其说是伊斯兰教的,却依然是萨山朝风味,尤其胸的正面及侧面圈内所加的可怜的纹样,更极明了地发挥了波斯的意匠。

西突厥的
艺术

这两个铜器,可以说明西突厥的艺术是受了中国、萨山朝、伊斯兰教三系统的错综的感化的,尤其是萨山朝趣味来得浓厚。此外,关于7世纪时的西突厥的情形,也曾载于通过了此地段的玄奘的《大唐西域记》之中。其中虽然缺少关于艺术的具体的记录,但仍可获得若干的暗示。原来西土耳其斯坦的范围极为广大,那因地方而异其艺术的性质自属当然。其中当也有希腊、罗马系,也有中国系,也有萨山朝波斯及伊斯兰教系,也有印度雅利安·达罗维荼系,要之无论如何总因该地方的发掘调查事业还未着着进行,所以古代艺术的秘密还深深地被闭锁着。这要到大事开发时才能于暗黑的东洋艺术史上现一线的曙光。

沿西域通
路的都府
的文化

却说欧洲系统的艺术,一方和其他民族的艺术相交错,同时又从中央亚细亚的东南地方由西域通路面越葱岭,致跃进于今中国的新疆。据希罗多德(Herodotus)所说,希腊的商人,从公元前6、7世纪时就已达于天山南北路。由此可以推知,以后希腊、罗马系的艺术的文化,当继续的传播于该处了。越葱岭而往来于东西,这在汉代已逐渐频繁,至两晋南北朝时,由于佛教关系的往来而更加频繁。此际沿西域通路的都府,如沿北路的喀什噶尔(疏勒)、阿克苏(姑墨)、库车(龟兹)、哈喇沙尔(焉耆)、土鲁番(高昌),沿南路的叶尔羌(莎车)、和阗(于阗)、鄯善、敦煌(沙州)等处,随同佛教而来的文化,都已

发达到极显著的程度了。那些地方的文化,不单是落在中国、印度间的通路上的一颗种子所生的权芽之类,乃在佛教国的资格上,他们还是当时中国的先辈国,同时,他们的内容也充实。这种情形,征之此地许多高僧多为中国所招聘,又此地的佛教约千年间犹不衰歇,以及现存的废墟上犹呈现文教繁荣的面目等等,也可推测得出来。

却说此地方的佛教,开始是由罽宾及犍陀罗传过来的,至东汉时代,上述的各都府就已被弘布,不过当时的是小乘佛教,且因布教日浅,关于佛教艺术也未多见。然到三国及西晋时,即3世纪后半,由大月氏和中印度将大乘佛教盛行传来之后,于是佛教艺术也随着寺塔的建筑而逐渐改变了面目。惟因没有关于这些寺塔的当时记录,故其消息还不明了,不过从少数的遗物推测起来,似乎是充分发挥了佛教艺术的特色。到了6、7世纪时,真的日益发达,大规模的寺院塔婆已被营造,其中还陈有许多雕像,壁上则饰以极优秀的壁画,实呈现了所谓中印度风的千佛洞式的壮观,更从8世纪至10世纪以来,遂完成了极华美的佛教艺术,其中都尽量地发挥了西域艺术的特色。但就迄今所发见的看来,带有西域趣味的,多在以库车及和阗为中心的废墟上。自然,或许有和佛教并无关系且年代很久的传自希腊方面的艺术,但最显著的依然是佛教艺术。从6世纪至10世纪的当中,佛教艺术多大规模的,在以中印度为主的艺术上,完成了一种特有的,由犍陀罗、波斯或其以西的艺术样式糅杂而成的所谓西域艺术。斯地真富于异国情调的魔力,在这种糅杂的当中,也还含有欧洲系统的艺术。

佛教艺术
的壮观

欧洲系统的艺术,在西域通路的各地,尤其是塔里木盆地的西北都市,如喀什噶尔、阿克苏、库车喀喇沙尔、土鲁番等处,当被浓厚地传播着。因为除受了犍陀罗系的希腊艺术传

西域北路
诸国

播之外,还由横断里海的北路直接接受了希腊、罗马的艺术传播之故。欧洲人只要从巴尔喀什湖的南方东入天山北路,无论如何,终可达于库车、喀喇沙尔、吐鲁番方面。因此,这一方面当不能说欧洲系的艺术的文化没有大量的输进来。这一地方,就是从汉代到唐代的龟兹国、焉耆国、高昌国的废墟,现在试研究这方面的艺术。

龟兹国的
艺术

现今的库车,即古龟兹国的故地。在库车西北约十五里的赫色勒藏有佛教关系的雕刻及壁画的石窟极多。其中有称为海马洞的石窟,在其穹窿天井(天花板)侧面的弦月壁上,有一幅壁画,想是描的摩耶夫人灵梦的情形。是图作于5世纪时,其下段图之中央描的是摩耶夫人横卧在宝床上,其左右乃四个侍女和四天王,其中有一人则在从宝瓶倾出香水,为夫人净身。其上段的图,想是描的兜率天宫的菩萨,即以在天的释迦为中心,描着四天女作各种的姿态,或合掌,或散花,或弹琴及阮咸。描写极为细致,尤其如瓔珞、华鬘、曼陀罗花之类,更其精细。其所施于人体的赤褐色的阴影,虽和印度之阿姜他(Ajanta)的壁图相类似,但这也不能不认为是西方艺术的影响。至于人物的肢态及运动,多带硬直,颜面的轮廓多带圆形的,便是龟兹艺术的特征。此壁画已由格伦威得尔、拉科克两氏运到德国,现藏于柏林土俗学博物馆中。

赫色勒的
摩耶夫人
灵梦图

赫色勒的
骑士图

在赫色勒石窟祭坛左右穹窿通路的两侧,描有各四体的十六体的骑士图,这为6世纪时的制作,与中国式、印度式的壁画皆异其趣,西域艺术的情调极高,乃龟兹地方独有的壁画。画风大概是平面的、图案的,骑士则以意态活泼的细线描出,肉体的描晕亦少,至服装及装饰纹样全是萨山朝式。在暗色的背景上所施的花纹,好像是学自波斯方面的,但此等人物的圆颊,巨头,集于颜面正中的目、鼻、口以及锐敏的手形之表现等等,皆龟兹艺术的特征。该骑士图中的某部分,已由格伦



第六图 新疆赫色勒摩耶窟之分舍利图(柏林土俗学博物馆藏)

明苑供养
的一群贵
绅像

威得尔、拉科克等运于德国,现藏柏林土俗学博物馆中。在赫色勒南方二里明巍的石窟群中,也有和上述的作风相同的壁画。该壁画也可说是供养贵绅一类的像,描的是着萨山朝式服装的僧俗男女八人屈膝作祭奠的姿态。惟这些人物仅仅是服装上不同,其相貌都是一样的,几乎连男女都无从辨别,这点,也可说是此地的人物画的特色。制作年代较前稍晚,或许在7世纪的时候。这也藏在今德国土俗学博物馆中。像萨山朝式服装男女的这种例子,在以库车为中心的赫色勒、库木特勒(Quamtura)一带的石窟壁画中,还有许多。这莫非是当时此地方的风俗?这种壁画上的人物,描线上毫无毛病,都是走的极流畅的笔,其姿态都优秀,所出的相貌,亦极遒劲,其面和手的描晕稍嫌夸张之处,亦极有趣。此外,在和这种作风相同的壁画中,还有赫色勒的摩耶窟所遗下的分舍利的图(第六图是其一部分)。

赫色勒的
分舍利之
图

上图是描的释尊人寂,诸国欲争分其舍利时阿闍世王率四种兵到拘尸城门外的光景,在城门的另一方描的是在城内分舍利的状况。这是以较放胆的画法,描写着马上武人,充满了极活趣的画调。关于人物和马的描写法,则以稍有弹力的朱褐色之细而且通畅的所谓铁线描写其轮廓,关于肉身,则薄施一种描晕,藉作阴影的辨别,其面貌与姿势,颇富于表情,特别是以长肢表现马的描法,真表现了极活跃的画面。马原产于西域地方,当是由野兽驯伏来的。曾输出于中国和印度彩色,虽于群青、白绿、白土之外,尚杂有各种朱褐色,但却不嫌重浊,且显示了极鲜明而沉着的色调。其制作年代,想亦不在8世纪之下。但这种壁画,在说明西域诸国当代的风俗上,却极饶兴味。原画已由拉科克氏运到德国,现仍藏于柏林土俗学博物馆中。

在赫色勒所发见的壁画之中,还有菩萨头部的断片图(参



第七图 法隆寺金堂西大壁面与新疆赫色勒壁面菩萨头部比较

照第七图的左图),足以窥知龟兹艺术描写人物的样式。这大概是7世纪时的制作。其头部戴的是镶有宝玉的宝冠,再就其饰有赭色的奇怪的相貌看来,说不定这也是一尊菩萨。然而这在龟兹艺术上,却是足以窥知完成于5世纪时人物描写之特征的一个好例:其为菩萨所施的庄严式和阴影之点,是中印度式,其装饰点上为萨山朝式,要之虽有西方艺术的感化,而其相貌和表情等,却完全是西域情调。即所描的颜面的轮廓线极强,从颊及颐下到喉头的肉头,都极丰满,头大,目张开甚强,鼻梁当中带凹,口幅狭,嘴唇稍厚,从全体说来,头较躯干小,都是肥肥胖胖的样子。这想必是此地人物的特色,而和日本法隆寺的壁画的菩萨比较起来,却也有兴味。从赫色勒石窟发见来的壁画的断片,日本大谷探险队携归品之中,关于表示龟兹艺术之人物描写的特色,也有许多。其中也有头戴宝冠,身着装身具而类似菩萨的,从其面貌看来,眉目间现着某种表情,鼻和口紧逼相接,好像是表现一种威严的样子。在其描画法上,虽然是以弹力极强的赤褐色的线条在描着轮廓,但其描线颇为遒劲,同时也富于气力。在颜面及面身上,施以薄晕,是取的一种阴影法,在色彩上,喜用一种暗褐色的质地,再于其上以鲜明的色彩表现人物及旁的形体。这种彩色法,乃此地的壁画所普遍采用的,实提供了一种包着强味的有底力的印象。因之如此种画,由其劲拔的铁线的描线、底力的着色法和放胆的气力的意匠,其画调,也显然变成印象的了。虽然没有调整的浑厚的艺术味,却也成了一种极带活趣的风调。其制作年代,当为7世纪末,或至迟也不出8世纪中叶吧。又在大谷探险队的携归品之中,还有一种壁画断片,所描写的是许多菩萨们以佛陀为中心作敬慎祭奠的状态。自然因为是断片原画的构图等也不甚明了,但这些膜拜者的姿态,都变化多端,其形象,也都是具着所谓隆鼻深目的面貌,其表情也显示

着各种的活趣,尤其口边一种特色的表情,更把那些形象变成印象的了。此地的壁画,大都采用铁线描,沿着那劲直的弹力之描线而作出强阴影的面像来。其色彩,以暗而沉静色调为基本,在其上面,能以鲜明的赭土及胡粉衬出其形象来,总之由明暗的区别,现出了带活气的画趣。画的作法,固不能说已有怎样的精练,但各个形象都富于活趣,且在多数集合的当中,都能表现着整齐的意义和热情。制作年代,当与前者相同,是从7世纪后半至8世纪前半的时代。再如在大谷探险队的携归品中,也有壁画的断片,不过这与上述的诸壁画稍异其趣,其描线稍带流利而无劲直之风。且作极强的面晕,表示稍沉着而带着浑厚的画调,和那磊落而富于活趣的作风殊有别样之感。但其面貌,如隆准深目、鼻口紧逼的那种形式,却与原来的相似,要之可说明这个画并非另一系统的画,只是制作年代略略后于前者,想是属于8世纪后半期的。所以不能不认为是从硬直画法蜕化而稍带了流丽的画态的。

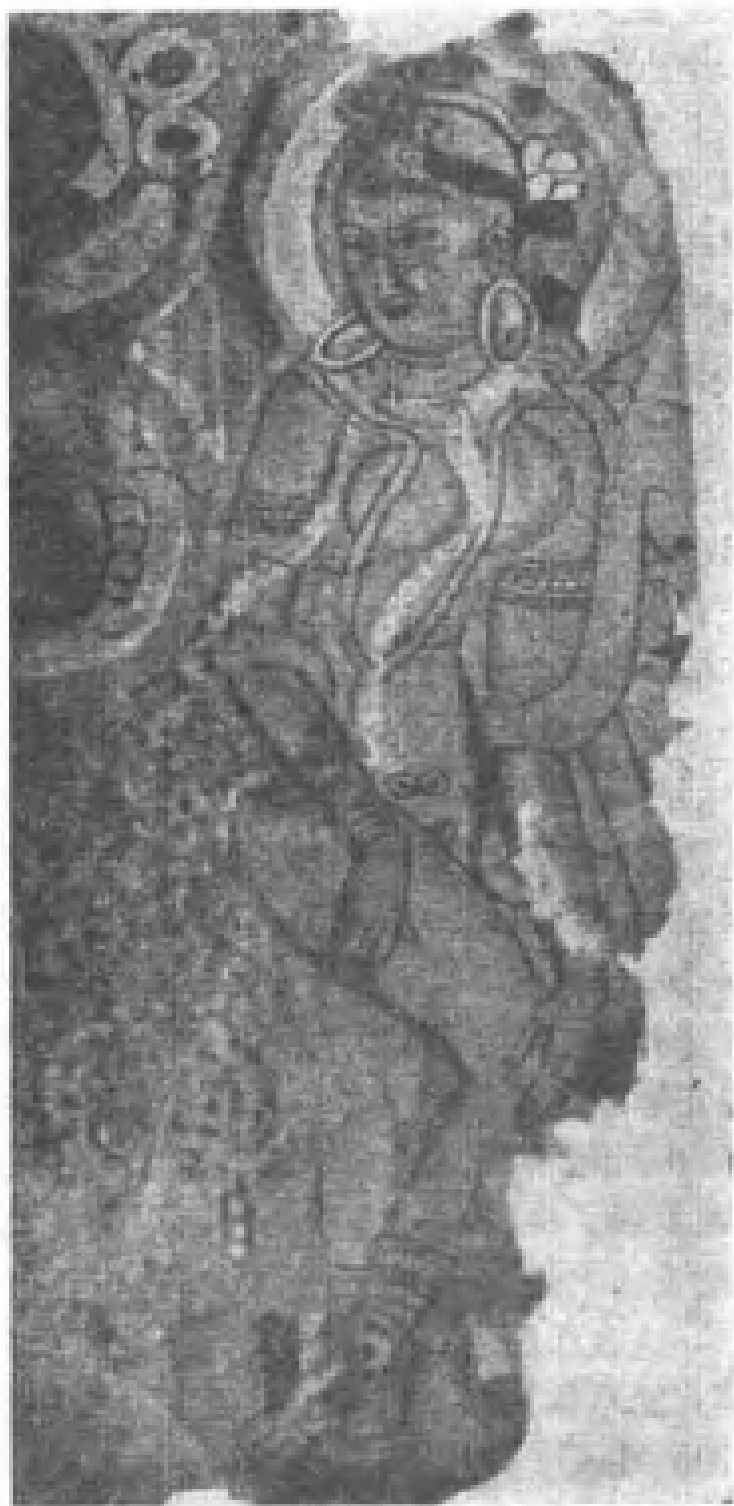
属于赫色勒石窟群之一的还有一夏则洞。该洞当中,画调显然不同,极技巧的精练的壁画甚多。那些壁画中,有各种男女人物环绕着佛陀,近佛足的区处描一裸妇的横卧式,该裸妇的肉体的轮廓线是以极纤巧的朱墨笔线描的,沿线都作极强的描晕,且由丹赭和淡墨的二种描晕而求立体的表现和画调的变化,诚显现了极特色的作法。同时为避免其姿势的单调,且巧于配置了手足,全身的均衡亦复适宜,于是呈现了很自由的姿态。这在构图上、色调上、笔致上,于西域发见的壁画中是极罕有的卓越品,制作年代,或者也不出8世纪中叶吧(参照第八图),现藏于柏林土俗学博物馆中。

赫色勒的
横卧裸妇
图

此外,在夏则洞中,尚有许多可注意的壁画,第一就是妇人歌舞图,这不禁叫人们想起阿姜他壁画上的描写女性的杰作来。

赫色勒的
妇人歌舞
图

所谓妇人歌舞图的,是描的一个王偕从者在看一个妇人



第八图 新疆赫色勒壁画之横卧裸妇图
(柏林土俗学博物院藏)

的歌舞。舞女手携头巾,身被锦罗,其姿态极为妖冶,手足的动作亦颇轻飘。王则以左手抚着颊安坐着,其头上,似为头巾的两端向后方飘着,这便叫人可以想起萨山朝波斯贵族的风俗来。在以王和舞女为中心的画上,其所配置的人物的姿态都颇自由而富于变化,其卓拔奇警的构图殊可惊讶。关于形象的描写,所用的也是纤细的朱墨笔线,于肢体手足上则试作明暗两样的强烈的描晕,巧于完成了形体的写实的效果,配色没有刺激的,宁是暧昧的色调,上面还夹有鲜明的白绿色的颜料,要之无论其笔线或着色,都以纤巧细致的感觉的表现为特长,特别是气魄自由舒畅之点,最堪注目。其制作年代,当不出8世纪中叶。也藏在柏林土俗学博物馆之中。要之夏则洞所发见的壁画,多为迄今所发见的西域艺术中之代表的杰作。

赫色勒的石窟内,还有许多壁画可以传古代龟兹艺术的面貌。在6、7世纪时所描于穹窿天井上的壁画,便是把成了柏叶型轮廓的许多菱形都叠成鳞状,且在涂上了各种颜色的那些菱形鳞中,竟描出了每个人说话的情形来。像在这种菱形鳞中得以描出密画来的手法,是龟兹地方壁画的一特征,在中国和印度都没有看到这样形式。然而这种叠鳞的方法,当是西方艺术的影响,即在迦勒底(Chaldea)的艺术中,好像老早就用的这种形式的鳞,或者是经波斯、阿富汗、中央亚细亚等处传到龟兹来的。又其菱形鳞中所描的人体,其所施的描晕都非常浓厚,各个的肌肉都隆起着。此种人体描写的手法,明明是欧洲艺术的影响。这随后虽也有从西域更输入于中国的形迹,但其所以未被保留于中国艺术中的,或因不适于中国人的习尚之故,遂致消灭了。在这种菱形鳞的区划中所描的绘画,也曾于海马洞的弦月壁画中看见过,但这想必是作于6世纪末的壁画,现已为柏林土俗学博物馆所搜藏。又在其菱形的区划内,不但是单描了佛体,且描了据于塔婆背后高

赫色勒的
菱形鳞状
壁画

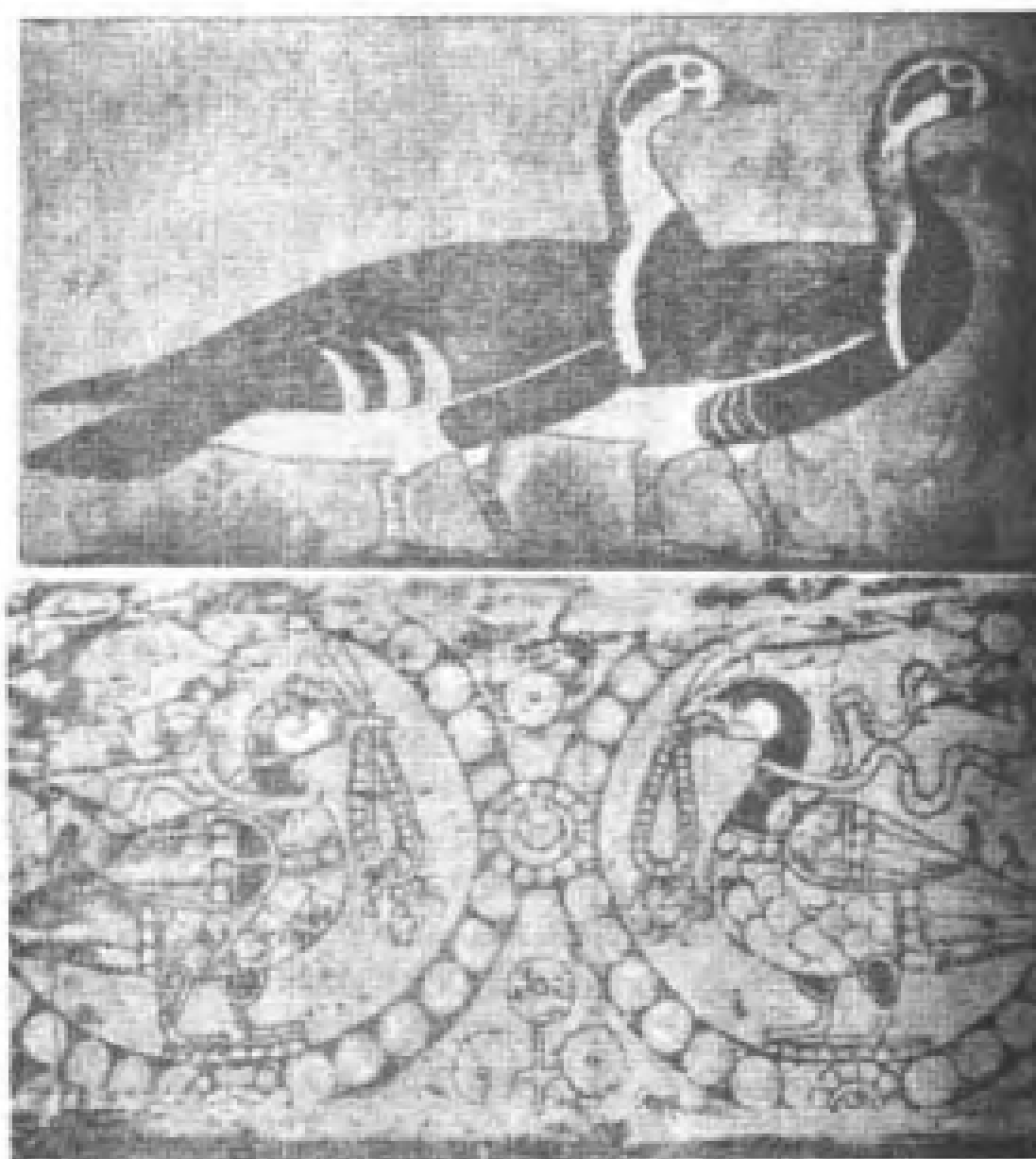
台上的诸尊,其中且各配以侍女、天人、动物、树木等等,要之描写这些佛像,直发挥了龟兹式的各种人物描写的特征。尤其最饶兴味的,是所描的佛塔的形,其塔身相轮的形式及顶上翻旗之点特别值得注意。这塔婆,是属于北印度犍陀罗的系统,现在阿富汗的巴米安(Bāmyān)石窟壁画中,也还遗留着同一型式的塔婆。巴米安的石窟中,且还有百六十尺长的大佛,这是在2世纪时随着大乘佛教的完成而为大月氏所制作的。像在石窟内这种塔婆的型式,由西域通路东传于龟兹之后,或亦有若干变形之点。但这种型式,却也老早传到中国了,这征之敦煌的莫高窟的壁画,便可知道。

赫色勒石窟的壁画上所描的萨山朝式的纹样

在赫色勒石窟的壁画中,还有足以说明西方艺术东渐的纹样等等。为格伦威得尔所发见的壁画的纹样(参照第九图的下图),系作于6世纪到8世纪的年代,从其构图看来,则有波斯萨山朝独得的大圆轮,在其幅中,则排列着系有一串珠玉般的小圆,在大圆轮的上下左右四点上,配置得有为联络邻接着的其他大圆轮之小圆轮的关节。在大圆轮之中,描有衔着花带立着的一羽雁,其雁和次一大圆轮中的雁相对立着。

雁的颈上,饰有翻向后方的一条布,这种意匠自是萨山朝独有的,这于马的颈饰和国王的服饰中,常常可以看到。就是翼、尾、腹部的羽毛等,都无一不是萨山朝的意匠。这种纹样能于龟兹国^①的故地发见,正是于萨山朝艺术东渐史上提供

^① 龟兹国老早就已出现于东洋史上,当东汉明帝时,龟兹王曾雄视于西域北路,但于公元74年,则为班超所擒。明帝歿后,曾又背汉,且与班超战过。自公元90年,班超击破大月氏军之后,西域诸国皆大为震慑,于是龟兹才又投降。和帝时新任班超为西域都护,使驻龟兹,随又送回入汉为质的龟兹王子伯霸,叫他作了龟兹王。因班超经营西域,故葱岭以东的五十余国,都内附于汉。然至102年班超回洛阳之后,却又逐渐离贰,虽一时曾由班勇的经营而有龟兹以下的十七国内附,而因后来放弃了西域的经营,于152年,即从桓帝的元嘉二年起,汉



第九图 埃及古画之鸭鸟图与新疆赫色勒壁画之雁纹样

了重要的资料。如再把它和古代埃及人所描的鹅鸟图相比较,更有兴味。

哈喇沙尔,为库车东方西域北路的要冲,系古焉耆国^①的旧址。焉耆地方,固亦可认为从横断里海的北路,直接就可接受希腊、罗马之艺术文化的传播,但征之迄今所发见的遗品,似乎受犍陀罗系的欧洲艺术的感化,要多些。即从哈喇沙尔附近的索尔曲克(Schartschuk)的麒麟窟,发见得有一塑像,该塑像现已由拉科克氏携回,藏于柏林土俗学博物馆去了。顾就其塑像看来,是着的赤衣,在台座上结跏趺坐着,左手放在膝上,执一衣角,右手则放在胸边,惟已缺损了一部。面貌端严,形态颇为均衡。其作法已显然精练,毫无粗笨之弊,并且

家威力遂于西域不振了。前秦王苻坚时龟兹国曾出一名僧鸠摩罗什。罗什曾至罽宾国学佛,又曾游历西域诸国从小乘而入于大乘,后则随前秦的西域将军吕光而入后凉国,至401年又受聘于后秦王姚兴,曾与群僧翻译过佛典二百余卷。随又教养徒弟,听教于彼之法座者达数千人。由是,长安遂成了北方佛教的中心地。由这样推勘起来,龟兹国可说是于天竺和中国之间帮助了佛教文化的传播。但是这龟兹国究竟是什么人种的国家?从晚近发掘的资料上看来,从汉代以至于唐代,确乎是雅利安人种的国家,并且其王家也是连绵的继续的,即龟兹国的主要住民与主权者是雅利安种族,其他似乎还杂有少数的突厥族和西藏族。唐高宗时,那为西域四镇之一的龟兹曾为西藏族所攻陷,至则天武后时,虽曾一度被恢复过,但至德宗时已为西藏族及突厥族所占领了。故就大体上说来,德宗(780—804年)以前的龟兹艺术可说就是雅利安种族的艺术。即可认为雅利安种族受其他民族的艺术的影响之后,遂致诞生了西域趣味浓厚的龟兹艺术。

① 焉耆国的历史的情形和龟兹国大同小异。在东汉明帝朝,曾因班超的经略而内附于汉,旋于公元75年又背汉,于公元74年,将汉所置的都护都灭掉了。公元94年则又为班超所攻,于是焉耆王才又投降,纳子为质,而内附于汉。随又背汉,但于126年,却又为班勇所攻下。至建焉耆国的人种和龟兹一样,都是雅利安种族,其王家直从汉代继续到唐代,在(唐德宗时)西域地方为西藏族和突厥族的沙陀部占有之前,他和龟兹有同样的势力。因此,从焉耆国主要民族为雅利安种族之点看来,焉耆艺术,也当视为雅利安种族的所产。

好像是在炫美的样子,表面则涂有鲜丽的色彩。制作年代,好像是8世纪时,而其样式,一方虽承受了犍陀罗式雕刻的旨趣,但同时却又像多少加了变化似的,但其螺发及缠衣的髻,已足表示其样式上的源流。该形象同台座的绘画,颇有兴味,即台座上端,则描以莲花,在须弥座上,则表现着连结了六个花纹,两个丹花纹其内部是描的麒麟形,然这些意匠,却都是萨山朝式的。由此,一方可以知道西方艺术的传播,但同时也可叫人想起这种艺术的意匠之盛行流传于东方的路径。从发见这索尔曲克的石窟以来,同时便发见了那具备犍陀罗式与中国唐朝式的中间样式的佛像。在拉科克发见的菩萨形的半身像之中,断定为8世纪时的制作的也有许多,其面貌则具着丰满的形式,唇边则表现一种特调,鼻和口则紧逼着,两颊则丰满而略带慈相的表情。再如衣服的雕法,在略带典型化之中,又杂以流利之趣。至在其雕刻的形式上,外来的样式则已大变而接近于中国风,真足以叫人想起中国唐朝式的丰丽圆满之形象的理想。可是虽然是这样,却还多少残留着犍陀罗的样式。由此,可以看到犍陀罗式佛像之在形式上转变的状况。

当西域北路之冲的高昌国是在焉耆国之东,现呼为吐鲁番并哈喇和卓(Karakhodja)的地方便是其故址。此地

高昌国的
艺术

① 高昌国王曲文泰,极信仰唐玄奘三藏,当玄奘向印度进发时,曲文泰特遣使从伊吾(哈密)欢迎玄奘,同时且施以资斧帮助他的旅行。玄奘便从此经龟兹跋禄迦(阿克苏地方)诸国,越天山而出热海之南。盖高昌王之尊信玄奘,也就由佛教文化盛行于此地之故。

年,太宗竟遣侯君集将它讨平了,遂于此地置了安西都护府。所以这一地方,和为雅利安种族所占据的龟兹及焉耆的情形都不同,老早就接受的是汉族的文化。然当唐懿宗时代——(860—873年)天山北路的北庭(今之迪化)则为突厥族的回纥(回鹘)^①所占据,它侵入吐鲁番地方以后,遂以高昌的回纥而大振威势,同时,与唐之和亲关系亦深,由是,此地便发生了一种回纥文化,直到蒙古的成吉思汗时代,因而在此地方的艺术的文化上,当有各种复杂的情形。不过所遗憾的,发掘事业还未展开。

原来从横断里海的北路,出巴尔喀什湖的南岸,再沿伊犁河谷,通天山北路而达于中国的希腊人及东罗马人是在吐鲁番附近通过商的,故在此地方,欧洲的艺术的文化当可直接传到。又越葱岭而沿天山南路,从龟兹和焉耆方面东来的西方诸国之艺术的文化,尤其佛教艺术及织机工艺之传播,这种情形当是的确的。例如《梁书》卷五四《西域传》高昌国条上

① 回纥也书回鹘,与突厥同为七耳其族之一种。它继突厥而称雄于漠北,在突厥族中是早经达到了高度文化的部族。它和唐的关系极为密切,不过当它席据外蒙古的色楞格河时,才开始和唐太宗发生关系。而这一部族之成为一大势力,乃在742年即玄宗的天宝元年时。唐因安禄山之乱,曾向回纥求援过,于是回纥的葛勒可汗即出兵助唐平乱,随后牟林可汗也曾出兵帮助过代宗。既然当唐的社稷危急时,每次都曾出力援助过,因之回纥对于唐的态度,尔来遂非常横暴,如当代宗时,为要防止他们在长安的掠夺行为,且曾下马向回纥的可汗婉求过。唐亦常以财宝送与回纥,藉买其欢心,同时且以公主下嫁于回纥而结和亲。再如回纥极贪唐之财宝,若不送给他时,就入寇而掠夺北边。因这唐时的艺术的文化,常流入于回纥。当841年即武宗即位时,回纥因有内乱,遂由从来经附属他的同种族的黠戛斯(吉利吉思)部所破。于是回纥四散,一部则逃入于甘州,一部是逃入于北庭(今迪化府附近)。随后至懿宗时又窜入高昌地方,以后遂以高昌的回纥而雄视于西域北路。由此约三世纪间,便成了所谓回纥文化的中心地,至13世纪时,才又内附于元太祖。

关于此地方之物产曾云：“多草木，草实如璽，璽中如细纱，名白叠子，国人多取，织以为布，布其软白，交市焉。”璽即茧之异字，即说白叠系由似茧（Gossypium Plant [Gossyium Herbaceum]）的果毳织成的。这一白叠布，在三国时代曾输送于北中国，极为出名，就是在梁代（502—556年），也是从高昌地方输到中国的。在《太平御览》上所引的吴笃的《赵书》，有下列文句：即“石勒建平二年，大宛献珊瑚、琉璃、毳毼、白叠”。石勒的建平二年是331年，大宛是今之Ferghana。又在《北魏书·西域传》康国条上叙其王之衣服曾云：“衣绫罗锦绣白叠。”考康国就是索格特（Sogdor Sogdiana）地方。在法显的《佛国记》上，叙竭义国的五年大会也曾说过他的国王和群臣对众僧布施“诸白毼种种珍宝”的话头。竭义国据白鸟库吉氏所说，就是后来称为渴盘陁（汉盘陁）的国，系以葱岭山中之塔什库尔干（Tashkurgan）为中心的国名。据《梁书》卷五四《西域传》渴盘陁条上曾说：“风俗与于阗异，衣吉贝布。”从这种文献看来，可知盛产于高昌国的白叠织布工业，曾由葱岭以西传过来，更由高昌国以传到中国中原。西方的各种艺术的文化，一定也是由这样的径路传到东方来的。

白叠布工艺

现据高昌故址所发见的遗物看来，倘要推究它的艺术发达的状况，首先要注意的就是1915年，由司坦因从喀喇和卓附近的古坟所发掘的古文书及风俗画断片。该风俗画断片，是在绢本上以纤细的笔线描的妇女的风俗，其中有的则以桃花配美人，也有于棕榈树(?)之下绘一妇人和一童男的，此外，也还描有歌舞着的男女。妇人的面貌，则双颊丰满，大部分可于唐朝的绘画及雕像的形式中看出。描线，则用细而锐的焦墨的笔线，最富于弹力，且是极感觉的。彩色也极鲜丽，大都是用的胡粉或混合了胡粉的浓厚的颜料，并良质的矿石颜料，特别是用的朱丹、绿青、黄土、群青、胭脂等，非常的刺激，并且

表现着极鲜明的色调,头发则用焦墨涂成,于其上面以白的笔线描写结发的样式,于此再用截箔,以示簪形。这种风俗画的制作年代,随着同时出现的古文书推究起来,确是从唐的神龙到开元时的情形,即是从唐中宗至玄宗时的,适为7世纪前半。原画现藏于伦敦大英博物馆,从该图的形式上,有许多区处可和藏于日本正仓院的《树下美人图》的作品相比。

再如大谷探险队在喀喇和卓附近吐峪沟的佛教遗迹上发见的绢本佛画断片,有几点也值得注意。(一)其中描有一个着赤衣的大坐佛,略似四天王及多数的王形在环绕着他。其形象、表情、态度等的描写,颇有严肃之趣,惟原画缺损不堪,不能窥图样的全体。但从残片推察起来,就可知道原画的优秀。即用笔颇练达,在本尊的描线的某部分,则用稍清劲的墨线作出肥瘦的描晕来,颇显示了极健实的笔线。色彩,第一为本尊之着衣的赤色,其次则为绿及青,往往还有用金泥及切箔,而加上极细致的装饰纹样的部分。大概在中央部的配色,则纾缓而稍带刺激,周缘的配色,则略为沉静,其间有巧妙的变化。由这种全体的画调看来,该佛画可说是从西域发见的绘画中之有数的绘画。其制作年代,当在唐朝中叶以后,但亦足以说明中唐时的充实而谨严的画调。(二)同时在吐峪沟由大谷探险队发见的绢本佛画断片之中,还存有“西方有佛号弥陀,众生念善出娑婆,宝树花林金殿阁……”之铭文,并“大历六年四月十八日”的年号。大历六年(771年)是唐代宗时的年号,恰是承唐朝盛期的开元、天宝之后的时代。从这个铭文推断起来,该佛画想是描的阿弥陀净土的事故。再看它的断片图,以淡墨的极流畅自在的用笔为描线,着色虽已剥落太甚,但富于明快的照应的效果之点,却还看得出。又从着色的剥落处还可看得出底稿的描线。这正是说明作者制作的过程的。那种画法,全是依据的唐朝中央画坛的作法。盖唐与高

昌的关系既为密切,那在当时中国本部成就了一大发展的阿弥陀净土的信仰,亦必逆输入于高昌地方,因之高昌地方的这种佛画,可认为是由唐逆输入的结果。

回纥文化

唐懿宗(860—873年)时代,突厥族的回纥(回鹘)占据高昌国之后,唐朝的艺术的文化依然逆输入于此地。随后,那独有的回纥文化,便以此地为中心而繁荣起来了。橘瑞超氏曾从高昌的废墟中发见了回纥文的佛典,这是“佛说天地八经神咒咒”之谓,想是依据的唐代的写经,但在此地又以回纥文字译写出来,殊感兴味,因为由此可以说明唐朝文化与回纥文化,已在高昌地方融和了之故。回纥人本是信仰摩尼教(Munichanism)的,但就回纥文字出于谁的制作一点来说,这是摩尼教徒从索格特(Sogd)文字拚合出来的。所以回纥文字与索格特文字,是极相类似的。

摩尼教

索格特文字,今仍于中央亚细亚撒马儿罕一带地方,这当是因中央亚细亚多摩尼教徒的关系。原在波斯萨山朝才有所谓摩尼教出现,但从把古来所信仰的拜火教定为国教之后,遂加以禁止,曾于273—274年时,将教祖摩尼(Muni)处了磔刑,^①于是许多摩尼教徒就逃往中央亚细亚去维持他们的信仰了。该教初传入唐时,在694年,即则天武后的延载元年。在《佛祖统记》三十九卷及五十四卷,曾载有“波斯国人拂多诞,持二宗经伪教来朝”的文句,但所谓拂多诞并非人名,乃通摩尼教教义的人。随后,也有摩尼教的高僧,从中央亚细亚阿姆河

^① 摩尼于240年诞生于波斯,于273或274年,被处磔刑。他所创的摩尼教,系以古巴比伦的宗教为基础,好像是斟酌了拜火教(祆教)、佛教、基督教等而成的二元教。摩尼所作的许多经典都湮灭失传,仅于基督史中的纪事上略能加以推测罢了。但近年从敦煌的千佛洞竟发见了行于唐代的两种重要的汉译摩尼经典,于是摩尼教的本体,才多少弄明白了。回纥人虽是该教的热心的崇奉者,然在唐代,于武宗的会昌五年(845年)时,该教则随佛教、景教而同被禁绝了。

南岸的故地,经西域通路而入唐的,一时,各方竟都建起摩尼寺来,差不多连摩尼教的艺术也连带发生起来。因此,上述的索格特文字便传到西域,至于制成了回纥文字,从而回纥文字被使用于高昌方面也属自然的趋势。而且摩尼教之在唐代,其运命的消长,实是随着回纥人势力的消长而消长的。试一阅从西域发见的许多摩尼教的史料,便可明白当时的传播状况。

摩尼教艺术

在西域的摩尼教艺术,从一方面说来,也可说是回纥艺术。其壁画的断片,曾在和卓废城的摩尼寺院的中堂发见过。全体的图样,虽不能知道,但其断片部分,想是描的摩尼及其侍者。摩尼教徒,人们都知道是着白衣戴白冠的,但这壁画的人物,也正是白衣白冠的样子。其描得很大的一戴冠老翁,想必就是教祖摩尼,其他许多人或许就是侍者了。像这种白描的线画的手法,本来也见于中国画中,但由此又可叫人想起波斯画的作法来。尤其在一老翁的奇怪的冠上施以唐草纹样的这种作法,是东罗马和波斯萨山朝方面的艺术的意匠上所常常使用的,随曾由西域通路东渐而传到中国方面来。画的色调,以白色为主,其中则用墨线绘着轮廓及着衣的襞,同时,虽也还杂有朱墨线的部分,但那些笔线是表示着一种清劲的紧张味的。其构图虽然描了许多形象,但那是因靠着继列的配置法,遂有几分单纯的趣味。在绘画上,固然难认为优秀的遗物,但作为摩尼教艺术的遗物看却是稀有的东西。制作年代,从种种方面看来,想系唐朝末期。原画现藏于柏林土俗学博物馆。

唐草纹样

敦煌之艺术

从高昌国的故地——吐鲁番越西域北路东进,即可达到哈密,再由哈密南进,便达于东洋艺术史上有名的敦煌地方了。敦煌是西域南北两道向东的交叉点,从来就是当东西交通之冲的地方,至在其东南地方的莫高窟,那便是中国最古的最有意义的大规模的千佛洞,是以纪念佛教艺术东渐为主的

磨崖石窟。大概开始凿这石窟时,乃在前秦王苻坚的时代,即于 366 年,从僧乐傅着手凿掘以来,历唐、宋、元数代都在不间断地营造,故有很美丽的雕刻与壁画,迄该窟落成止,大约经历了 600 年的长岁月。听说洞窟数有时曾超过一千,但大概亦有为流沙所埋没的。法人伯希和曾将重要洞窟记为百七十一一个,而中国官厅却计到番号三百五十三。其中值得一看的壁画虽尚不满二百,但也可说极石窟艺术之壮观了。这些石窟,可认为北魏以后的各时代的艺术之一大展览会。其中最壮丽的,当推唐代的塑像及壁画。但在五代时,如于阗国王李圣天一门所许愿营造的诸窟以及元代的西藏式的数种壁画,也是有兴味的遗物。再如 1885 年以来,从莫高窟发掘出来的壁画、古典、经文等等,也很值得欣赏,不过绘画多为中唐以下的东西,因其中记有年代的原故,同时也还有非中国式的泥波罗式(案:即尼泊尔——译者)的东西以及佛教之外的,关于道教、摩尼教、景教的东西。又发掘出来的古文书,即所谓敦煌石窟遗书,也是东洋学者当作宝典看的。大概关于莫高窟之艺术的遗品,它的素性是有许多可以知道的,这作为研究古代艺术的标准资料,殊为有益,惟以制作地近于中国本部,故中国艺术的要素,极为浓厚,欧洲及西方艺术的要素,则极薄弱。

石窟艺术
之壮观

在莫高窟中最古的,断为僧乐傅所开凿的,不幸还未被发见。但在遗存着的诸窟中,可推为北魏时代的还有十余窟。其中最饶兴味的,是探访者伯希和所志的莫高窟第一百二十 N 洞,由其洞窟北壁大型的坐佛台下,发见得见有“大代大魏大统四年,岁次戊午八月中旬”的铭文。此外还有“大统五年五月二十日”的铭文。这个北壁画既系完成于西魏大统四年(538 年)以前,那么,由崇奉者的希望,在铭文记入栏上当记下了好几次的祈祷文。壁画虽然全系中国式,但其中所营造的佛塔形,全是犍陀罗式的,乃 5、6 世纪时风靡于西域诸邦的塔婆的

北魏时代
之石窟艺术

第一百二十
N洞

样式。这种塔形也常常出现于西域壁画中,所以此洞的塔婆形式,从基台至相轮(案:即塔上槃盖——译者)也颇明了。又在北壁中央佛龕的左右,还描有许多如后来见于密教中的别种诸尊,如描有象头的毗那夜迦,或三面六臂骑在牛背上的像,以及一面四臂骑在鸟上的像便是。像这种乘象、牛、白鸟等的壁画,在西域地方的石窟中也看得到。这洞窟中所已看到的,明明是属于密教神,一定都是在婆罗门教内被崇奉过的神。再如在这第一百二十 N 洞的西壁中,龕中还陈有中印度式的堂堂佛像,壁的一面虽是施的印度式的壁画和装饰纹样,但这正是说明中印度式的佛教艺术逐渐在被中国化的情形。即描的佛像的衣端和花纹的部分等,在西方艺术当是描浓厚的阴影的,而此则特别变成线画式了。又在这第一百二十 N 洞的天井中央,虽然描了仰望天盖的形式,但天盖的样式,却也把来自西方的变成了中国式,而其中央,则有用三重方框构成的部分。这当是表征的该时代流行的天井的构造。在莫高窟具着北魏式的壁画雕刻之洞窟中,像这样的天井画描得很多。天盖的周围,则以气韵生动般的趣味表现了怪兽、鬼神、飞天等像,这怕是传的六朝艺术的面貌吧。

第一百十一
洞

和这第一百二十 N 洞开凿的年代相同的是为第一百十一洞,在这洞的北壁造有许多佛龕,佛龕中又以各别的姿态造成了许多异趣的佛体,真有千佛洞之观!这种千佛的壁画,也往往在龟兹地方的石窟中发见过,或许是当时的流行。其所营造的佛体,概为塑像,形式颇与中印度的相近。而且塑得极为美观,在尚未完全被中国化之点,可认为此地造形艺术的特色。塑像在中国唐代才达全盛,而在西域,却早已始于 2、3 世纪之时,尔来一方则有其独特的发达,同时却又东渐了。佛龕周围所描的壁画与第一百二十 N 洞的壁画异其趣,其肉体的阴影极强,而具着奇怪的感应,但这亦可认为西方艺术的手法传

于此地之后随又加了若干变化的东西。第百十一洞西壁的正面,在大佛龕中塑有释迦、多宝佛并坐的像,但二佛的造像法却是中印度式和北魏式各半。佛龕的周围,都充满了塑像及绘画的所谓千佛像,但这些佛的配列法,和西域北路诸邦的千佛洞比较起来,却嫌单调。但当集千佛于一堂时,如此洞据《法华经》所说,其以释迦、多宝为中心而集合着诸尊的,在千佛洞的样式上却是一大进步,由于这一进步,于是当时都崇尚这一释迦、多宝并坐的像,因而在绘画上、雕刻上,都受着它的影响。

于这些石窟之外,第百十一 A 洞也是北魏时代所开凿,在这一洞壁中,还残留许多小雕像,真留下了千佛的壮观(参照第十图)。塑像的样式和第百十一洞西壁的释迦、多宝二像稍异其趣,其衣服的襞都不隆起,一切,它都是带阴刻的样式。这种阴刻和阳刻的二样式,在西域地方的塑像上,以后也曾被继续地使用过,但却多有转变为阴刻的。

在莫高窟的壁画上极其壮丽的,是制作于唐代的画。在中唐的制作当中,有一引路菩萨图,是由史坦因及伯希和所发见的,所谓引路菩萨,就是导死者于净土的菩萨。在史坦因的携归品中,描的是这菩萨导一女人于乐土的状况,显现着极乐地的光景。构图极简洁,形象与配色的效果亦相称,是极奇拔的画趣。从这种遗存的绘画推测起来,可知道当时此地方对于引路菩萨的信仰,极为流行。入唐朝以后,盛行着净土教的信仰,因而随之而起的,就有一种空想的艺术的作品出现,这个引路菩萨图,就可作为其中的一例。从莫高窟发见的绘画品中,最名贵的,就是史坦因携回的净土变相图。该图是释迦说法之相,结跏趺坐于莲花上,在其左右的前方,各有一供养菩萨侍坐着,又在其后方,则配以二观音及形似比丘的六个。又图的下方之一端,描有一小妇人恭敬端坐着,想是一个崇奉

第百十一
A 洞

唐代的石
窟艺术

引路菩萨
图

净土变相
图



第十图 甘肃省敦煌莫高窟第一百十一A洞

者吧。从这净土变相图的构图看来,以释迦为中心而配以四菩萨及诸比丘,在巧于配备中又提示了极庄重之感。不仅如此也,其描法亦谨严,色彩则用极强的朱红色绘如来的着衣,同时又以这为中心,而加上明快的白绿、白群之类,因而呈现着极浓厚的画调。原画现藏于伦敦大英博物馆,很显然的是唐朝佛画的遗物。唐朝,特别是则天武后时代,^①净土变相图的制作大为流行,故也可认为是由那种影响而来。此外,在莫高窟中,还有许多净土变相图。在作为唐朝中叶的壁画看,第四十六洞的净土变相图,也是有名的。从原画的图样看来,系以描于中央的佛陀及二菩萨为中心,再于其周围配置许多菩萨,其背后又描有许多宝楼,其前面则绘着奏乐及舞蹈的菩萨。这一壁画,颇富于自由及胆量,其描写诸菩萨形象的笔线,亦细劲,其作法系依的写实的根据,其配色亦留着浑厚的趣味。在其全局布置上,非常充实,在净土变相图之画的意想上,实划了一发展的时期。又在这净土变相图的邻壁上,也描有另样的净土变相图。但其图相虽异,其作法却相类似,显然的也是制于中唐时代。在画的全体上,没有其他许多净土变相图上所描的极繁胜的宝楼,其代替的乃是自然景物,实展开了极广阔而且调整的图样。其山水,则表现为灵鹫山和想象的景趣,再从作为中尊描的释迦、如来之点来说,也可称为灵山净土变相图。各形象的姿态都

^① 则天武后为唐高宗之妃,高宗崩后,改国号为周。她迨神龙元年(705年)八十二岁驾崩止,是一个执国政的女帝,同时也是佛教的保护者。据《新修往生传》,当时则有名僧善导大师曾于高宗永隆二年(681年)以69岁入寂,再据《瑞应珊传》,善导住于长安,自己曾制作净土变相图三百帙,同时也劝别人制作。则天武后也大规模地命人制作了四百幅大绣帐,但这当是参考的善导的蓝本而制作的。要之无论如何,总可作当时制作净土变相图的左证。这种净土变相图的流行,亦必影响于敦煌方面。

刺绣佛

显现着若干的变化,而且颇得自然的风味。其用笔比起前者来,虽略有纤细流利之感,而配色则已脱繁缛浓厚之境。要之这些壁画,承六朝空想的艺术之后,已显然变成了综合的充实,且已印上了自然的丰富的唐朝艺术的特质。再如从莫高窟中,也还发见了刺绣佛,这可说明,当时在此地已能制作绣佛了。在由史坦因所发见的刺绣佛之中,有很大一幅,绣的是释迦及二菩萨和二比丘。绣佛的诸像,都作立态,而以极简洁的线表出,其配置等也无冗漫之弊。中尊的上方有天盖,其左右则现着供养飞天之状,又在尊像的下方,又以简劲的线描着相向的狮子形。其下方,则越过铭文之后,而描着一群供养人物之端坐的状态,那些人物风俗,则与唐朝妇人的风俗同趣。

西域艺术
呈现各民
族艺术的
面目

如以上所述,西域通路因从古就当东西交通之冲,故在沿该路的各国艺术中,随着时代之流,各民族的艺术自必显着互相错综、互相影响的样子。惟因发掘事业没有进步,被葬于谜之中的还很多。由于古代希腊人及罗马人之由横断里海的北路而和中国通商,故欧洲系统的艺术的文化曾于长期间从西域波及于极东了,但其遗迹遗物还不如由横断波斯南路传来的欧洲系统的艺术之显著。惟从南路东渐来的希腊艺术,已与佛教艺术融合,而变成了犍陀罗艺术,随着佛教的东流,到处都残留着遗迹遗物。在西域诸邦的艺术中,最显著的固也是佛教艺术的关系,但那却与中国、日本的佛教艺术异其趣,乃富于西域风味的佛教艺术。本来民族与艺术的文化,是形影相伴的,因此,同一西域艺术,那由雅利安种族所产的与土耳其族的所产则异其趣。此外,尽管同一西域艺术,在葱岭方面的则显然带西方艺术的影响。即在葱岭方面,受希腊、东罗马、萨山朝方面的感化虽很浓厚,而在敦煌方面的,中国艺术的色彩,自必极为浓厚。要之,由西域通路东渐,

而传到极东的西方艺术的潮流，固云复杂，而其中希腊、罗马系的欧洲艺术以一有力的要素发挥着作用的情形，自是的确的。

第三章 中国中原西方艺术之传播(上)

欧洲人来到中国

侨居张掖郡的犁轩人

欧洲人的中国通商

欧洲人之为通商而来中国,是老早的事情。据希罗多德(Herodotus)说来,希腊人 Aristaeas 曾于公元前 6、7 世纪时,到过西域。自亚历山大大王东征以后,东西的交通已形便利,因而希腊商人之来中国,就更加频繁起来。在 150 年代的著作托勒密(Ptolemy)的《地理志》(Geographia)中,也有关于中国的记事,不过他关于中国的知识,是得之于叫 Marinus 的。虽然此书未传,不无遗憾,但他的史料的来源是明白的,即有一希腊商人的伙计叫 Maës 的,曾到过“绢国之都”(Sera Metropolis),托勒密关于中国的记事,是得之于该商人的经历。Maës 听说亦称为 Titanus。《汉书·地理志》张掖郡有一丽轩县,据说是因犁轩人住过该地而得名。张掖郡,是西汉的所谓四郡之一,即敦煌(安西州)、武威(凉州府)、酒泉(肃州)、张掖(今甘州附近)是,乃汉武帝征服河西地方的匈奴之后所定的。所谓犁轩,就是希腊、罗马系的市镇。由此,在汉代就可知道欧洲人已由今甘州和凉州等处的西域通路来过中国。好在这些情形都已记录于古代文献中,虽然没有很多的遗存于记录里面。要之无论如何,欧洲人老早就已知悉中国的物资丰富,其为通商,而常由西域通路跑到中国内部来的情形,是的确的。尤其当时的通商,都是物物交换,故欧洲的美术工

艺术品也必常常输到中国来。例如中国产的绢,则由横断里海的北路输送于希腊、罗马方面,随在那些国中加工,变为精巧的美术工艺品之后,又以之出卖于波斯人,再又由波斯精制,而逆输入于中国等便是。

中国人与欧洲人的陆上通商,其达到繁盛时期的,当系汉代,即从汉武帝命张骞出使西域(公元前 138 年—公元 126 年)以来,西域诸国的情形,已为汉人所熟知,于是东西的交通大开,随因西方文化的输化,遂对于周秦以来的传统的艺术,给了相当的影响和感化。武帝之于公元前 115 年置酒泉、武威二郡,于公元前 111 年置张掖、敦煌二郡的,似乎也是为通西域的一种准备。同时,武帝又命张骞和土耳其族的乌孙结盟,借以牵制匈奴,由是便打开了和乌孙的交通。乌孙,就在今之伊犁,但伊犁这个地方,是希腊人老早由横断里海的北路通商所经的一条路,由是以乌孙为媒介,汉人与希腊人的通商联络,当必更形密切了。同时,这也可以说明希腊文化之输入于中国的情形。元封年间(公元前 110 年—公元前 105 年),武帝曾以江都王之女叫细君的嫁于乌孙王,借和乌孙作进一步的提携。不过那时候乌孙王已届老年,同时语言也不通,所以细君遂不堪怀乡的悲愁,曾歌云:“吾家嫁我今天一方,远托异国兮乌孙王,穹庐为室旃为墙,以肉为食兮酪为浆,居常异土兮心内伤,愿为黄鹄兮归故乡。”我们读这个歌,除怀乡心理之外,也可知道乌孙的状况,即是所说的“穹庐为室旃为墙,以肉为食兮酪为浆”的状况。在这种文化阶段中的乌孙人,其吸收希腊人、汉人的文化,自是充分地想得到的事体。汉武帝是极爱马的,先从乌孙得的马,则称为天马,随又欲得大宛的善马,曾遣李广利征伐过大宛。这可以说是汉军才越过葱岭地

汉武帝与西域的关系

乌孙

大宛

葡萄

葡萄唐草纹样

方。武帝从大宛获得汗血马^①之后,遂将乌孙的马称为西极马,而称大宛的马为天马,皆饲养于苑中。惟汗血马虽从大宛输到中国,但马^②的原产地,原为中央亚细亚,当是由野兽驯育过来的。在龟兹国赫色勒方面所发见的古代壁画中,曾描有西域风味的骑士图和剽悍的马,这当然也是描写的此地方的风俗。而于马的画上用色彩描上阴影的,想系希腊艺术的手法已传于西域艺术家之故。马输入中国之后,而为马的饲料的苜蓿以及关于马的传说和艺术,也传到中国来了。此外,石榴和葡萄也从西域传到了中国,这当然也是东西交通后的结果。葡萄的原产地为伊兰,素为波斯人所栽植,随后它西则传于希腊,而至移植于地中海诸国。又西亚细亚人——特别是亚述人——老早就将葡萄艺术化而把它应用于纹样上,但那些纹样也是传自南欧,即在公元前4世纪时从希腊传到罗马的。在埃及的亚历山大里亚地方发掘的古代玻璃壶中,也有描葡萄纹样的,但这一葡萄唐草纹样之最发达的区处,乃后世的萨山朝及东罗马。在中国,葡萄也是从大宛传来的,据《前汉书》的《大宛传》,大宛曾以葡萄制酒,富有者至有藏万余石的,其贮藏年数有的达数十年之久。在中国,曾书葡萄为蒲陶,亦书蒲桃。随同葡萄输入中国,葡萄唐草纹样也传到中国

① 汗血马,是说一日行千里而流着所谓血汗的马。据 Heinrich Mosoer 所说,土耳其曼种的马,它往往流着血汗,因为马的皮肤中,有长约半密里米突的细脉管之故。那么关羽所乘的所谓赤兔马,也是马超从西方携来的,或亦属汗血马之一种。从西域地方的废墟中所发见马的画或者也是绘的这种马。在库车附近的赫色勒所发见的《分舍利图》,极为名贵,现已藏于德国土俗学博物馆中,其制作年代,是公元8世纪(唐代),算是离汉很远的时代,可是其题材好像也是这种马。不过很奇怪的,描于《分舍利图》上的马的特征,也表现于 Orcagna(案,即佛罗林斯市的画家——译者)题为《死之胜利》的马的画上。

② 开始饲养马,专在运送货物。至供人引车或乘用,乃以后所发明。据桥本进吉说,中国之骑马始于春秋时代,至骑兵战则始于战国时代。

来了。中国人本来是欢喜左右同形的整齐的绘画的,但对它已经讨厌时,恰又从西域方面输入了葡萄唐草纹样,故为中国的美术工艺家们所欢迎了。如汉代的镜背纹样上,或描忍冬唐草,或于唐草纹样上描异兽,要之都是西方艺术意匠的影响,即由希腊和亚述方面的工艺的意匠从西域通路东渐的结果。尤其在亚历山大大王远征波斯后,和那继承了希腊艺术的大夏国及安息国^①的交通已经开辟,而这一开辟又恰在西汉武帝时,所以希腊艺术也可从葱岭方面输到中国来,因而对于古代的中国艺术不能不认为给了某种的感化。要之欧洲系统的艺术老早就经西域输到中国来,这件事是不能否认的。

和大夏及
安息的交
通

汉武帝虽然一方征伐四夷,尤其经营西域,便易了东西的交通和文化的传播,但在国内,却亦喜近儒者,置五经博士和博士弟子,或则使掌《诗》、《书》、《易》、《礼》、《春秋》的讲义,或则使之学习,同时则又宠用有文才的人,大大地奖励了文艺。再如为武帝之兄的河间献王,也酷嗜古学,至出金帛而求遗书,于是先秦的古书,才有许多出世。当时在儒者一方面,则有董仲舒、孔安国、公孙宏,在文人则有司马迁、司马相如等,经学、文学,一时都大大地显扬起来。同时,武帝也和秦始皇

汉武帝时
代的文化

^① 公元前 323 年亚历山大大王死后,王在亚细亚的侵略地便为塞留哥士王朝所统治,但在公元前 256 年时,巴克特里亚(Bactria 大夏)总督狄阿多达斯于其地建立了巴克特里亚王国,这便是中国人所称的大夏国。又公元前 248 年时,帕提亚的阿萨克(Ansaces)又叛塞留哥士王朝而建设了帕提亚王国,这便是中国人所称的安息国。盖称为安息的,是译的的阿萨克的音,据说阿萨克是北方游牧民塞克提族一部之大海种,乃起于现今流入波斯东界的帖斤得河(Tejend R.)。在密特里达的(Mithridates)大王时(公元前 174—公元前 136),安息国的势力最为强盛,它占有东起兴都库什山脉,西迄幼发腊底河的地方。然而无论是大夏国或安息国,都有许多希腊人居留着,同时又因他民族使用希腊语和传承希腊的风俗习惯,所以在这两国中育成了希腊文化,特别在大夏地方发达的键陀罗艺术更其著名。

一样,信崇楼大阁是为神仙所居的,于是先起建章宫,随又建高壮的台阁,至如井干楼,在起建之前所征集的木材,直成了一木材仓库,听说它的高度竟达十五丈。再如神明台,其顶上则置有承露盘,盘则为铜仙人掌所捧,同时盘上则置有玉杯以承云表之露,说是饮了此露,就可长生不老的,要之当时的神明台,假定其高度已达于五十丈的话,就可想象当时的高层建筑术的发达状态。又在宫阙上面,放有铜凤,且是以金、玉、彩绘装饰其内外的。在麒麟阁上面,则绘有功臣十一人的画像。在上林苑则设有离宫七十所,苑中则养着百兽,并由西域输入的爱马。又在昆明池内,造有长约三丈的石鲸。可见宫殿、苑囿的经营,已臻于异常的发达了。其他如在咸阳、长安、洛阳等所经营的那些规模宏壮的宫殿楼阁,不仅是想象上的极华丽的轮奐,征之文献上也复如是。汉代的艺术的文化,可就此时已达于最高潮了,惟在遗物全然消灭的今日,殊不能作具体的阐明。当武帝时,财政空乏,一时不免推行暴政,致使国民疲敝,这件事在《汉书·食货志》上记载得最明白。

汉宣帝置
西域都护

武帝去世,是在公元前 87 年,后来在宣帝时代才采用贤相循吏,尽力政事,因而国内大治,可说是汉室又被中兴了。当宣帝时,匈奴每每攻伐乌孙,汉则援乌孙而夹击匈奴。由是前属于匈奴的西域诸国,现皆叛匈奴而内附于汉了。故汉于公元前 60 年,命郑吉为西域都护,设府于乌垒城(今库车东方玉占尔之地),使督察罗布泊附近的鄯善至康居的三十六国,因而将汉之威令施于西域了。

匈奴妨碍
东西文化
的传播

当时向西域方面出动的匈奴,它究竟为的什么?就因为它想占领西域的城廓国,好从其国或则征收租税,或则对于通过该地的货物而课税。因之从天山北路或南路跑到中国,欲以欧洲产的美术工艺品交换中国产的绢及西伯利亚产的皮毛

等的希腊商人们,遂大为匈奴所苦了。^①换一句话说,雄视于西域地方的匈奴,是东西交通贸易的障碍物、东西文化传播的阻滞者,所以中国历代帝王每用种种苦心来征服匈奴,或则与大月氏同盟,或则与乌孙同盟,借以夹击匈奴。这从一面看来,也可说是为便于东西交通贸易及文化传播的一个策略。当亚历山大大王打破了为东西交通障碍物的波斯之后,固然便宜了希腊人来往于中国,但中国的帝王确实为匈奴吃了大苦头。倘没有匈奴的妨碍,西方艺术的文化或许更浓厚地传到极东方面来了。

当西汉之末,虽有王莽之乱,而到东汉的光武帝,则又复兴了汉室,曾于公元25年迁都于洛阳,于此地营造了宫阙。从东汉以来,随着佛教逐渐浸润于中国之后,佛教艺术也传到中国来了,但在这佛教艺术潮流中,不用说是挟带了欧洲系统的艺术的。如创造了佛像的大月氏的犍陀罗艺术,就完全是希腊艺术的传统。原来关于佛教初传入中国的年代,虽有种种异说,但最稳妥的,乃在公元前2年,即以西汉末期的哀帝元寿元年初传到中土来的说法为最可靠。这是根据的《三国志·魏志》所引的《魏略》记事。该书上曾说:“昔汉哀帝元寿元年,博士景卢受大月氏王使伊存,口受浮屠经。”当时,佛教在大月氏国流行着的事实自是不容疑惑的事实,所以这段记事,曾由许多人认为正确无误。

佛教初入
中国

关于佛教来华的最普通的传说,就是说东汉的明帝曾遣使

① 匈奴雄视西域,占领西域通路之冲的城廓国,对于东西通过的货物课税,有时且掠夺其文化的财产。匈奴的这种行为,诚然为中国人和欧洲人所怨恶,但就匈奴自己说来,自然也是必要。因为它靠这种活动,可以吸收较进步的的东西文化,可以把它自己的文化提高到某程度。由横断里海的北路达于中国的欧洲队商,固然于长期间传播了希腊艺术,然使希腊艺术传到万里长城以北的,不用说,匈奴的媒介,亦与有力。

四十二章
经序

到大月氏国迎迓过佛教,这一说是出自牟子(案:即汉桓帝苍梧太守牟融——译者)的理惑论,又曾见于南北朝梁人僧祐编的载于《出三藏记集》中之《四十二章经序》。现为参考起见,将见于《四十二章经序》中之关于佛教来华的情形,照录于下:

“昔汉孝明皇帝,夜梦见神人,身体有金色,顶有日光,飞在殿南,意中欣然,甚悦之。明日问群臣,此为何神也?有通人傅毅曰:臣闻天竺有得道者,号曰佛,轻举能飞,殆将其神也。于是上悟,即遣使者张騫、羽林中郎将秦景、博士弟子王遵等十二人至大月支国,写取佛经四十二章,在十四石函中,登起立塔寺。于是道法流布,处处修立佛寺,远人伏化,愿为臣妾者,不可称数,国内清宁、含识之类,蒙恩受赖,于今不绝也。”

此说的批
判

但此说矛盾甚多,殊不足信。据羽田亨氏所说,第一,这有经序的《四十二章经》的译出年代,就已经是疑问。有的说是张騫、秦景出使西域,遇着了一个沙门竺摩腾,译写了这经而携归洛阳的,有的说是随着明帝的使者同来的迦叶摩腾、竺法兰等译出来的,但都不足信。大概这个经序,是在《四十二章经》已经行世之后,才采取牟子的理惑论作出来的。又迦叶摩腾、竺法兰两僧来朝中国的情形,也才见于南北朝的梁代慧皎所编纂的《高僧传》中,在僧祐编的《出三藏记集》中,并无其名。又在经序中,虽有明帝命张騫、景卢出使大月氏国的记录,但这是错误了史实的记载,张騫乃在汉武帝时作了西方使者的。再综合各书的记载来看,秦景这个人,好像就是见于《魏略》的叫景卢的那个人,那么,在明帝时,殊无成为西方使者的理由。又东汉的明帝,虽然改变了光武锁国的方针,而决定了通西域的方针,但这就是公元73年(永平十六年)的事情,实际明帝已于公元75年(永平十八年)8月去世。在这短短的期间,是否能遣使远至大月氏国,携来经典,并翻译经典,

错误史实
的记载

建立寺塔,殊为疑问。所以说佛教初传于汉明帝时的这种传说虽很普遍,却是最难置信的捏造。这仅仅是由东汉的明帝时才通西域,同时又曾使班超经营西域,于是也就把佛教传来的情形和这结合起来了。

佛教传来的事实在东汉之末,这话是的确的。据《后汉书》的记载,在明帝永平八年(公元65年)的诏书上,就记载着楚王信佛教的情形,同时也有伊蒲塞(即优婆塞)、桑门(即沙门)等佛语的记载,所以佛教在这之前,就已来到中国,而获得了一部分人的信仰。所有这些情形,大概都是透露的佛教从西汉的哀帝时已入于中国的消息。但佛教之逐渐获得社会的信仰且译出了它许多经典来的,乃始于东汉的桓帝和灵帝的时候。桓灵之时,正当公元2世纪的后半,那时候,佛教的中心已移于大月氏国,尤其因迦腻色迦王的崇佛,颇为隆盛。从这时候起,以大月氏有名的僧支娄迦讖、安息的僧安世高为首,西域的许多佛僧都陆续地跑到中国来,各各从事于译经传道,因而中国的佛教及佛教艺术才逐渐隆盛起来。那和大月氏的犍陀罗国以及安息、罗马(大秦)等交通的频繁的话,便是说明欧洲系统的艺术之浸润于中国的。但当东汉的灵帝时,犹特别欢喜胡服、胡帐、胡床、胡座、胡饭,同时并欣赏胡箜篌、胡笛、胡舞等,一时帝都的贵绅都竞仿其风,从这点说来,西方诸国的习惯、服饰、乐器等,想亦盛行于中国了。再如波斯、希腊、埃及方面的玩器,也必输来不少。现如胡箜篌已传入日本正仓院御物中。据隋代的《音乐志》所述,那种乐器便是由西域传入中国的,据下村三吉考证,说是先从埃及传到西域的。

从极少的汉代艺术的遗物看来,要在当中鉴别欧洲艺术的要素到底含有多少,这却是难中的难事,也许终于是一联的想象吧。绘画艺术,似乎在汉代已极发达,但它的遗物却完全没有。仅仅是看到了描于庙墓的石阙及石室的画像雕刻之

佛教之弘布

汉灵帝喜胡风

汉代的艺术

后,想象其一般罢了。画像的雕刻遗存得比较丰富,据文献看来,东汉的明帝,曾于洛阳南宫的云台上,绘了功臣二十八将的像,这无论如何总是中国风的。其他,如在宫殿的壁上,也描有三皇、五帝、忠臣、孝子或神灵怪异的图,从这些情形推究起来,绘画艺术的进步怕还在想象以上吧。关于工艺美术之发达,征之文献和遗物固极明了,但其遗物的种类,在地上的也只限于碑碣类,惟从坟内发掘出来的还多,如金属器、玉石器、陶器、瓦砖、漆器、染织品、刺绣等是。

金工

金工在大体上虽是继承的周朝,但在其种类、意匠、手法上却展开了许多新生面。其种类则为容器、利器、服饰品、车、马具、金具、镜鉴等。质,主要的为铜及铁,往往还应用金银象嵌和宝石象嵌,此外,还有由阳刻及阴刻而描上各种装饰纹样的。那些意匠,都流利而且劲健,差不多显示了后世不可企及的技巧。玉工,也是继承周代的,惟其种类则有圭、璧、琮、璋、琥、璜、珑、玦、印章、带钩并其他装饰品类,材料是产自河南蓝田及新疆于阗的玉石,颜色温润,其使用它的技巧也相当精练。

玉工

陶工

陶工,除素烧之外,还有附上绿釉和黄釉的陶器。其种类多为瓮、壶、甗、杯、盘、案、匙等日用品,作为殉葬品的,则有瓦制的楼阁、井干、囷圃、人物、狗、豚、鹅、鸡等。在这些陶器上,也往往还施以雄劲的纹样。瓦葺之家,本已行于周代,而在秦、汉时代,却更见发达。然而瓦当则止于巴瓦,其纹样,最普通的为文字和蕨手文,此外,还有日象、月象、双兽、猿、鹿、鸿等的动物文,要之都表现着雄劲浑雅的气象。至葡萄唐草瓦,还未出现。砖的技巧,也还有进步,无论在中空砖上或普通砖上,其表面上都施有人物、动植物、筑造物、钱文、几何学的文等,极为浑朴高雅。漆工的发达,虽也见之于文献上,但埋藏于墓中的,简

漆工

直没有发见过。惟近年从朝鲜发见的乐浪郡^①时代的漆器看来,大体也可以知道。在染织刺绣方面,从文献上看来,据云秦、汉时代,绫罗锦绣就已发达,然却没有遗物可资征信的。但近由俄国学者不意地从外蒙古库伦北方约七十英里落英山北麓的古坟中发见了许多毛毡和绫罗锦绣之类,色彩也比较地鲜丽,由此亦可明白汉代的染织刺绣工艺实到了可惊的发达程度。像这种的残片,也曾见于朝鲜乐浪郡时代的古坟中。

却说汉代的瓦当上,并未施以流行于希腊和波斯之葡萄唐草纹样,从这点推究起来,又好像欧洲系统的艺术的意匠还未十分的浸润到这种工艺上。但就武内金平氏所藏的汉代陶制彩画钟上,却又有雄劲的云唐草纹样,就此点看来,可知这种纹样也在逐渐为汉人所赏玩着。在汉代的镜背图上,那傅有唐草纹样的,实有许多。东京帝国大学工学部所藏蟠螭文镜及内行花文四龙镜,想都是西汉时代的遗物,而在前者的蟠螭文镜的中带上,则施有一种唐草纹样,在后者的内行花文四龙镜上,则阳刻着四龙纹样,其中有二龙首尾连接而成S字状,差不多是唐草纹样的样子,其制形特异,手法极古朴。又大阪住友男爵家所藏的太山仙人镜,也是以唐草纹样表现着异兽的。再如东京细川侯爵家所藏的铜洗,也傅有唐草纹样,要之这些装饰纹样的意匠,当是由西域通路传来的西方艺术,尤其是像受了希腊工艺的影响的。即为和中国通商,老早就来到了中国的希腊、罗马的商人,他们想必输入了许多小工艺品于汉,于是汉的工匠们,或多或少的总也要将他们的装饰纹

汉镜上的
唐草纹样

① 乐浪郡,是于公元前109年(元封二年)汉武帝征服了卫右渠所君临的朝鲜之后而置的真番、乐浪、临屯、玄菟四郡。乐浪郡,约当以今平壤为中心的平安、黄海二道。在公元前82年即昭帝的始元五年,又废真番、临屯二郡,而合并于乐浪、玄菟二郡。

样,参酌一下。

汉代的石
狮

又在中国四川省雅安县高颐的墓前,有一石狮(参照第十一图),其制作年代是和东汉献帝建安十四年(209年)的碑相同的。虽有若干经磨灭了的区处,但仍可得窥全豹。姿态豪壮,体躯和四肢的权衡亦极相称,其胸的两侧则刻有翼的形状,但这是常见于西方艺术中的,或许是受的那特别继承了希腊艺术的安息国艺术的影响吧。东汉的献帝所说极好胡风,结果波斯方面的艺术也被罗致到手,其作风想亦传播于四川地方去过,惟其传播的经路,俟于第八章述之。

氍毹

在外来的织物中,还有所谓氍毹一物,在它为中国人所知道的时代,单就文献上说,不在西汉之末,就在东汉之初,即《太平御览》卷七百八上曾引《东观汉记》说:“景丹率众至广阿,光武出城外下马,坐鞍毡氍毹上设酒肉。”考氍毹,在东汉初叶已为一般所知,并且除此之外,还有别的证据。在《太平御览》卷七百八上曾引有东汉初期的文豪杜笃的《边论》云:“匈奴请降,氍毹、罽褥、帐幔、毡裘,积如丘山。”杜笃的《边论》中所谓“匈奴请降”的,想系指的西汉宣帝时来降的呼韩邪单于,因为在杜笃时的东汉初叶并没有过匈奴来降的情形。如果这一个推断不错,所谓氍毹在西汉时就是匈奴所常用的东西,似乎中国人对于这种织物也有了相当知识。那么,从西汉末叶至东汉的初叶时,那在中国人当中也必为上流阶级间所常用。以后,氍毹之名遂出现于很多的文献之中。例如班固致书于其弟班超,曾说:“月支氍毹,大小相杂,但细好而已。”(《北堂书钞》卷百三十四)在马融的奏文中也说:“马贤于军中,帐内设氍毹,士卒飘于风雪。”(太平御览卷七百八)这种氍毹,后曾传于朝鲜,钦明时亦曾传于日本。

氍毹的产
地

那么,这氍毹的原产地究系何处?据班固给班超的书中所说的“月支氍毹”的话看来,那明明产这种织物的就是月氏



第十一图 四川省雅安县高岭墓前石狮

国了。但又从他品评的“大小相杂,但细好而已”的话看来,那明明也还有其他的国家产着这种织物。在《后汉书·西域传》天竺条上,又认此织物系产自天竺。据吴孙权时的《外国传》,说:“天竺出细靡氍毹、毳毼,氍毹细者谓之毳毼。”(《北堂书钞》卷百三十四)在《太平御览》卷七百八上,引有东汉服虔的通俗文,云:“氍毹细者谓之毳毼,名毳毼者施大床之前,小榻之上,所以登而上床也。”又据《三国·魏志》卷三十,裴注引鱼豢《魏略》云:“毳毼、氍毹、罽帐之属,产于大秦,皆好其色,又鲜于海东诸国所作也。”又据《太平御览》卷百二十所引的吴笃的《赵书》云:“石勒的建平二年,大宛(Ferghana)献珊瑚、琉璃、氍毹。”(氍者,毳之伪)又据《北魏书·隋书》的《西域传》云:“毳毼为波斯产物之一。”综合这些文献看来,毳毼实产于葱岭以西及北印度诸国的织物,至产于大秦的即 Roman Orient,其色彩是极鲜明的。

织成氍毹
的原料

那么,毳毼是用什么原料织成的?服虔在其《通俗文》上说:“氍毹细者谓之毳毼。”又《太平御览》卷七百八上说“织毛罽谓之氍毹。”由此推究起来,毳毼即织毛罽,不过只是称其精细的罢了。魏张揖在《稗苍》上云:“毳毼者,毛席也”(《后汉书·西域传》天竺条)。魏李登在《声类》上,亦云:“氍毹者,毛席也”(《太平御览》卷七百八)。惟在此地还要注意的,中国人所谓毛,不一定是动物的毛,如棉花般的植物的纤维,也有称为毛的。如《唐书·释音》上,即称氍为毛布,故所说的如织毛罽或毛席等,却不仅限于用动物的毛所织成的织物。故在《北堂书钞》卷百三十四引的晋郭义恭的《广志》,曾云:“氍毹白叠,毛织也。近出南海,又称,北冥之氍毹毳毼非其所出也。”即郭义恭认氍毹为棉花所织成东西,因而说它是产于南海的,尽管北方亦有氍毹,但那决不是北地所能产的。然在三国时吴人万震在《南州异物志》上曾说:“氍毹以羊毛杂群兽之毳,

为之鸟兽人物草木云气，作鸚鵡，远望轩若飞也。”从此看来，氍毹乃为兽毛所织成的织物，毫无疑义。因而知道那在氍毹中之较细致的毼毹，也为同一材料的织物。从此等文献考察起来，可知中国人关于氍毹和毼毹的材料观念，犹颇为混乱。就是说关于它的知识，还不明确。据《三国·魏志》卷三十，裴注所引的鱼豢的《魏略》，虽称为大秦的产物，但其中还云：“有织成细布，言用水羊毳，名曰海西布。此国六畜皆出水，或云：非独用羊毛也，亦用木皮，或野茧丝作，织成氍毹、毼毹、罽帐之属，皆用好其色，又鲜于海东诸国所作也。”那么，在这全文中从“言用水羊毳”至“或野茧作”这一段文，如果只是说明细布的织成材料而无关于以下的织成氍毹、毼毹、罽帐之属的话，那还没有什么不合适的，但据《北堂书钞》卷百三十四所引的《魏略》或则说：“大秦国以野茧织成氍毹，非独以羊毛”，或则说：“大秦国以羊毛木皮作毼毹之属，有五色九色”，那便有点不合适了。虞世南似乎把《魏略》的文，解为用羊毛、木皮、野茧丝等织成氍毹的了。如果这不是鱼豢之意，而是虞世南的误解，便可知中国人就在隋、唐之时关于这种织物都还无明确的知识。

氍毹上云有精巧的纹样，如上例的引证，自可明白。但如果它的细致的就是毼毹，这当然也是纹样精巧的织物。据《北堂书钞》卷百三十四所引的刘宋的刘敬叔的《异苑》，云：“有八尺毼毹，作百种形象，又有沉香八尺板床。”由此看来，原来毼毹上也织出了精巧的纹样，且从八尺板床上的八尺毼毹说来，也便是织成的恰适合于该床板的样式。班固所说“月支毼毹大小相杂”的话，想必就是指摘的它的长短广狭不一，没织成适于汉人的床及榻的情形吧。又从《魏志》裴注所引的《魏略》“五色毼毹，五色九色首下毼毹”的话看来，可知道它有很美丽的色彩，又从《北堂书钞》卷百三十四所引的《魏略》“为鸟兽人物草木云气，千奇万变，惟意所作，上有鸚鵡，远望轩轩如飞”

氍毹的纹样

看来,就可推知该纹样的资料之为何物。鸢鹞,不用说,当是鸚鵡,从织出了人物鸟兽草木云气等的纹样说来,恰可叫人想起萨山朝波斯及东罗马的意匠来。

毼毼的语源

东汉的服虔,在其《通俗文》中曾云:“名毼毼者,施大床之前,小榻之上,所以登而上床也”,那么,怕施于小榻之上的就是毼,登之以上床的就是毼吧。刘熙的《释名》卷六上也说:“毼登施大床之前,小榻之上,所以登床也。”由此看来,中国当时的学者,似乎都是袭用这种解释的。考服虔和刘熙之所以作这样解释,正因毼毼的毼和榻音相同之故。又关于这织物的产地,班固则推为大月氏,据吴时《外国传》及《后汉书》,则推为天竺国,在《魏略》上又推为大秦国,在《北魏书》及《隋书》上又推为波斯的产物。再如毼毼之音,罗费(Laufer)则读为 Dap dan,是作为和中世波斯语 root tab(“to spin”)相关联的,而藤田丰八见解,则以毼毼为波斯语的 takht - dār 或由其形式而来。在这一波斯语中,有“a species of cloth, either white or black, which the kings of persia, especially the dārās (parus) used to spread over throne”,“bed - clothes”的意义,和毼毼完全相吻合,即毼为 takht,或由其形式而来,毼就是 dar。^① 因这服虔及刘熙的解释虽不无若干附会,但把毼及毼认为同义,并毼毼为施于榻上之物的一点,是适合了波斯语的原义的,决非错误的见解。又和毼毼只有精粗之差的那织毛布的毼毼,据《魏志》所引的《魏略》上,虽然将它作成了毼毼,但这也和毼毼一样都是西方语。虽然在波斯语中,没有相当于它的语,但在阿刺伯语中则有所谓 Ghósh - shiyat, Gāshiya。因此,毼毼、毼毼,差不多都像是阿刺伯语的对音,而且这织物在汉代既已为中国人所知道,那便这种阿刺伯语,也不能不说它老早

① 《东西交涉史之研究·南海篇》,藤田丰八著。

就已行于波斯及其他西方诸国。

一到东汉之末,遂四处纷乱如麻,因而便有魏、蜀、吴三国的鼎立,但其艺术的文化,仍是后汉时代的继续,且因佛教已特别盛行,到处都建有佛寺和塔婆,故在当时,那把佛教输到中国来的大月氏的犍陀罗国和于阗国的文化的影响在中国亦必很大。据《佛祖统记》所说,吴国的孙权曾建昌乐寺,其夫人亦建慧宝寺,其臣叫阚泽的也建了德润寺。从 263 年至 279 年之间,蜀则为魏所灭,魏及吴又已为晋武帝所灭。因之晋武帝遂统一了天下,而武帝就是司马昭之子叫司马炎的。不久,晋室又大乱,司马昭的侄孙琅琊王睿遂于 318 年即帝位于建康(建业)而继承了晋统,这便是中宗、元帝。建康在旧都洛阳的东南,由此遂称为东晋了。在东晋约一世纪间,中国的北部,几成了争夺扰乱之区,而诸国的兴亡亦极频繁,这便是所谓五胡十六国的争乱。五胡的君长,大概都是佛教的迷信者,而其中特别崇佛并竭力翻译佛典的,便是前秦王苻坚、后秦王姚兴。姚兴曾从龟兹国聘来了名僧鸠摩罗什,极为尊崇,随命他和众僧共翻译了佛经数百卷。当前秦王苻坚时(366 年),僧乐僊遂着手开凿了敦煌的石窟寺,随后,苻坚于 372 年曾遣僧顺道于高丽,于是佛教才传播于朝鲜半岛,随又往高丽传到新罗。384 年,有一胡僧叫摩罗难陀的,他从东晋的建康渡到百济而传佛教,当时的枕流王亦颇皈依佛教,于是佛教又始传到百济。故从佛教东渐史看来,这东晋时代颇有意义。

三国时代

东晋时代

东晋时代的五胡十六国之乱,遂酿成了南北朝两大势力。所谓北朝的,就是指的北魏、北齐、北周三代;所谓南朝的,就是指的宋、齐、梁、陈四代。这南北的二大势力,终被统一于隋,隋的国祚也才三十六年,唐遂代之而起了。

南北朝时代

北魏称为后魏,亦称元魏,起自鲜卑(通古斯族)而君临中原,所出的英主很多。鲜卑是所谓东胡,为东部匈奴之一。至

北魏起于鲜卑

莫都盛乐

迁都平城

北魏和西域的关系

于鲜卑名的起源,据《魏志》三十卷《鲜卑传》所引的《魏略》云:“鲜卑亦东胡之余也,别保鲜卑山,因号焉。”事实的真否固不可知,而后来的史书却多本此说。再关于鲜卑山的所在,亦不一定,有的说鲜卑是古音的 Sai—Pi,和满洲语的 Sa Pi 相当,乃为瑞祥之意。拓拔部,就是这鲜卑种的一部,原住于嫩江流域。到三国时代末,拓拔力微做了可汗之后,又都于内蒙古的盛乐(山西归化城之南)。到其曾孙拓拔什翼犍时,便有了大势力,东则降伏了据于朝鲜之北的濊、貊,西则破了破落那(费尔干那 Ferghana),而雄飞于塞北一带了。晚年,虽因内乱而为前秦王苻坚所灭,但当苻坚败亡之后,什翼犍之孙拓拔珪随又据盛乐而建国了,旋于 386 年时,又迁都于盛乐的东南平城(山西省大同府)而即帝位,改国名为魏,这就是太祖道武帝。魏为要和三国时代的魏相区别,故称为后魏,亦称元魏。从道武帝经明元帝,便是太武帝(424 年),帝命崔浩制定律令制度,随又吞并了夏、北燕、北凉,到公元 440 年代,遂统一了中国北部诸国。中国之分为南北朝二势力的就是这时候,以北魏统一江北诸国后约百五十年间,称为南北朝时代。

北魏也曾经营过西域,所以西域的艺术亦必相应地传播而来。北魏之经营西域,始于大延中(435 年—440 年)。在这之前,即当道武帝时,群臣也有议及经营西域的,但帝未之许。然于 429 年,从太武帝亲征柔然^①之后,同时魏的声威也达于

^① 柔然为蒙古族之一种,亦称蠕蠕、茹茹、芮芮。在东晋初期,有叫车鹿会的统率部落,称为柔然,而内附于拓拔氏,冬则移漠南,夏则住漠北。车鹿会五世之孙社仑有权略,曾与道武帝相对抗,然卒为其所破,遂为变于漠北,侵高车,得了许多地方。高车是丁零族(土耳其族)的余裔,据有从漠北至天山很广的地段。再,柔然曾破匈奴的余种于鄂尔根河,遂占领了东从朝鲜,北超沙漠,西达焉耆的区域,定敦煌、张掖以北的地方为常会之庭,自称可汗。明元帝时,他又侵魏,又为其所破,于 420 年,败死于道。后经过二代,社仑之弟大檀立,又与魏抗,于 429

极点。但在这之前,因西域诸国诣魏贡献的亦很多,故曾派王恩生、许纲等至西域诸国答聘,不料皆为柔然所掳,遂未完成使命,随乃命董琬、高明等去宣抚他们。董琬因乌孙的向导而至破落那(费尔干那),高明亦达于者舌(今塔什干),候董琬等归国时,西域诸国随又遣使至北魏,以后来贡的达十六国。在西方,连波斯国都是互通了使节的。所以不用说是西域及萨山朝的艺术的文化已传到极东,怕很远的东罗马的艺术也传到极东来了。

民族和文化,是形影相伴的,通古斯族建设的北魏,其风俗则粗暴,其政治则严酷。然届其第六主孝文帝,鉴于中国古来的制度,遂大大的变更其旧制,时则行均田法,并规定民之户籍,且尊崇祭典,并起明堂、辟雍,锐意恢复了中国的古制。这当是因孝文帝爱读书,善属文,深厌国俗之粗暴,深慕中国之文化,欲由师古而治国的结果。因此,遂于494年迁都洛阳,一方禁用胡服及胡语,同时则求天下遗书,兴礼乐,定制度,而文物于以大备,随又改国姓拓拔氏为元氏,命臣僚亦改为汉姓,并尊重中国的名门,而奖励和他们通婚。但因醉心美风,急剧改变了旧俗,由是武备则渐弛,奢侈柔懦之风则大行,而拓拔氏的衰微亦兆于此了。

北魏的孝文帝醉心中国文化

徙都洛阳

因此,到第九主的孝庄帝时,丞相尔朱荣的权势就强大起来,因弑孝庄帝而拥立了第十主的节闵帝。那时候,朔方的镇将有一叫高欢的,遂率军入洛阳,平定了尔朱氏之乱,又废掉节闵帝而拥立了第十一主的孝武帝,欢自为大丞相,而居于晋阳(山西太原县),权势极大。孝武帝深畏高欢的权势,而想讨

北魏的末路

年,又为太武帝所破,大遭走死。但柔然之势,以后仍盛,457年,太武帝虽然发骑十万,车十五万辆的大军征伐了它,尚未能殄灭,而魏一代却为它的侵扰所苦了。惟以后约百余年,至突厥族勃兴之时,才一蹶不振。

西魏和东魏

伐他,故高欢又率兵攻入洛阳,此时孝武帝已不能支持,遂于534年,西走长安而依关西大都督宇文泰以为生了。但宇文泰不久又弑掉了孝武帝,而拥立了新的文帝,由此遂成了西魏。同时,高欢又在邺(今河南彰德)另立了孝静帝,这便是所谓东魏。因此在534年代,魏遂分为东西了。西魏自宇文泰去世之后,其子觉便于554年,受恭帝之禅而即帝位,这便是北周的孝闵帝。在东魏自高欢去世之后,其子澄便袭位了大丞相,而澄之弟洋随于550年,又受孝静帝之禅而即帝位,这便是北齐的文宣帝。

北魏时代的艺术

云冈的石窟

石窟

现在倘要说北魏时代的艺术,则从云冈起,有许多石窟在。云冈的石窟,在大同府西方三十华里武周山的断崖中,这是北魏第四主文成帝(452年—465年)时,由僧昙曜的启奏而开凿的,那时候,营造了大佛像五窟。最高的虽才达七十尺,但由以后逐渐的开凿,而已成为二十四窟了。但这里的和印度的亚干、西域通路的敦煌都不一样,因该两地从最初的开凿直到诸窟的落成,都经历了好几百年的原故。而云冈的石窟,仅仅是一时开凿出来的,即除第三窟以外的二十余窟,都是北魏时代开掘的。第三窟,从它的样式看来,怕是隋代开掘的。魏除云冈之外,也还凿了许多石窟。北齐的文宣帝,差不多是把一个国分成了三分,即以一分作国用,一分作自用,一分则供养三宝,他这样大大的崇信佛教,谋佛教的兴隆,因此,佛教遂以帝为中心而繁荣起来了。当时,他仿北魏云冈的例,于国都邺的附近也大开了石窟,即在宝山灵泉寺开了大留圣窟,在北响堂山开了刻经洞、释迦洞、大佛洞三窟,在南响堂山开了华严、般若等七窟。再如晋阳,因系骁将高欢的故地,且曾作为北齐别都而屡为上所行幸的,既占了政治上及文化上重要的地位,故在其附近,也营造了许多石窟石佛,但其中最重要的,乃天龙山的石窟。北周开始也是尊信佛教的,然至武帝,

却于 574 年(建德三年)废了佛教及道教,又毁了经像,又使沙门道士二百余万人通还俗了,至 578 年(宣政元年)灭北齐之后,同样也通毁了齐境的佛寺经像,也使僧尼二百余万人通还俗了。这是所谓“三武灭法”之一,于是佛教艺术受了一大打击。但不久,至隋文帝统一天下之后,又大大的复兴佛教,佛教却更加兴隆了。

现在关于具有欧洲艺术传统的北魏的艺术,举例说来,在河北省磁县西方四十五华里的南响堂山中,虽为北齐时代所开凿的石窟,而其中华严洞的本尊,则跌座于富丽的莲花座上,面相温雅,姿势和配合也美,衣纹的线条则有猷劲之趣,惟头部右半及两手是经过了最近的补修的。背光圆形,其中央刻有莲花,其周围则表现层轮状,其外面,有欧洲系的忍冬唐草纹样萦回着,在萦回的里面,则阳刻着七躯化佛,再在背光之外,还刻有九躯的飞天供养图,表现着极丰妍的精神。在本尊的左右,则有阿难、迦叶两罗汉像,实由稳健整齐的手法所制成的,惟其头部,经最近拙工的补修,已大损美观。

河北南响堂山的石窟

山西省太原县城西南三十华里的天龙山,分为东西两峰,有大小石窟二十余,其中雕刻着许多佛像。其中最重要的,系从东峰第一窟至第八窟的八窟,从西峰第九窟至第二十一窟的十三窟,共为二十一窟。其中第一、第二、第三、第四的四窟,则成于北齐时代,第八、第十、第十六三窟则成于隋代,其他皆为唐初所经营。其中第三窟,宽有八尺四寸三分,深有七尺九寸,后壁制一大佛龕,龕之上设莲花座,于其两端刻凤形,而以有莲花柱头之柱承之。中央为本尊释迦如来坐像,左右刻有胁侍菩萨的立像,又于其左右,刻着罗汉供养图。本尊的背后,负着舟形背光,而跌坐于方座上,衣裾则垂于座前,面相温和,姿势端庄,衣纹稳健,颇能继承北魏式的特质。左右胁侍菩萨的立像,在展开了的莲花座上,背上作宝珠形的背光,

山西天龙山的石窟



第十二图 山西省天龙山第三窟西壁供养人物像

天衣体虽是左右开的,却也颇类北魏式,是和日本飞鸟时代的相类似。佛龕外的左右,有用薄肉雕刻成的两罗汉供养图,也颇有敬虔的姿势,东西壁各有一佛龕,其中刻着三尊佛,又其北方为薄肉雕刻的供养人物像(参照第十二图),姿势自由,衣纹流畅,风貌亦敬虔优雅。

河南省登封县嵩山少林寺紧那罗殿中,有高肉雕的释迦三尊像,并有“大齐天保八年,岁次丁丑,十一月二十九日”的造像铭。本尊的高度,约为三尺四寸五分,相貌极温和,体躯的权衡虽略低,而衣纹的褶襞尚劲健,的是北魏式的。左右两菩萨,立在派生于本尊足下的莲花之上,其体躯的权衡也低,惟面相和衣文,都完全是北魏式的,与日本飞鸟时代鸟佛师派的佛像相类似。在这三尊背后的舟形背光上,描有欧洲传统的忍冬唐草。

河南省嵩山少林寺紧那罗殿

北魏时代,和西域的关系也很密切,故西方来的艺术的意见之影响也不少。即其艺术的文化,在周、汉以来的传统的样式上,摄取了西方传来的希腊、犍陀罗艺术的手法,这两者随融和起来,遂成了北方民族特有的东西,差不多进展到看不出希腊、犍陀罗艺术的样式和痕迹了。惟其中,多少却受有波斯萨山朝及中印度笈多朝的影响。大概说来,它的作品,表现着粗疏而豪放的民族性的面貌,有质朴雄健之趣,没有南朝所见的浮华、幽雅、艳丽之趣。北齐及隋的文化,也便是它的继续,惟萨山朝和笈多朝的手法比前略加浓厚罢了,接着到了唐代,其影响则更加浓厚,而起了一大变化。

北魏艺术发达之外的原因

和北魏、北齐、北周等北朝艺术相对应的,则有宋、齐、梁、陈等的南朝艺术,这是以国都建康(建业)为中心,繁荣于扬子江流域的。为中国文化中心地的中原,为五胡之乱所蹂躏,在北中国的文化一时衰退之际,东晋遂在南方建康莫都了,惟在创业的当时,还不能及见文教的隆盛。但从 383 年的淝水之

南朝的艺术

战,东晋的孝武帝破前秦王苻坚的军以来,在北中国则又大乱,至于各国分立。而在南中国,却因此暂得休养,由是,遂达到了文化繁荣的时期。毕竟是入宋代之后,才大为发达,于是文化的中枢,遂由北中国移到南中国来了。不过就是北中国,自北魏统一之后,如上面所说的,海内亦归于平稳,且从太武帝以来,也续出了许多热心文艺的君主,因而文教也极为繁盛,惟它的文化和南中国的比较起来,色彩是稍稍不同的。盖许多汉民族在晋室南迁之后,固然还有残留于北中国的,然因他们在异族的主权之下,不用说风俗习惯,就是他们艺术的文化,也要受北方民族的影响,其与南方异其趣的,自不足怪。却说在东晋方面,淝水战后,内乱丛出,国势不振,遂于公元420年,为丞相刘裕所亡了。刘裕,就是宋武帝。宋八帝,六十年;齐七帝,二十四年;梁四帝,五十六年;陈五帝,三十三年。终则为隋所亡。而在南朝历代中,最值得特书大书的,就是梁武帝。

梁武帝与
佛教文化

梁武帝崇拜佛教是有名的,他建立许多寺院,有时则亲上法座而讲佛典,有时则设无遮大会而自己献身,并以巨万黄金替臣民赎罪,即为着供养佛而把那些黄金散出,或则自己连酒肉都断绝,而常常持斋。在《梁书·武帝本纪》上,也说帝极信佛,著有《经文义记》数百卷,暇时则在宫殿和寺院演讲,名僧硕学参听的常达数万人。既然如此,故如荀济,因谏帝崇佛过度而触忌讳,竟被迫投北朝去了。武帝不仅信奉佛教,且或从西域输入佛教艺术,或派人到印度模写祇园精舍的绘画,要之这于中国的绘画艺术上,也是给了很大的影响的。梁代的张僧繇,于佛画素称能手,但由他创出的所谓没骨皴,却是从印度的画法蜕化来的。当时曾营造了许多佛寺,并描了许多壁画,但只有记载,而无遗物。张僧繇曾于建康的一乘寺描绘了一个扁额,其绘画是以朱及青绿描的,听说远望则现凸凹,近

西方艺术
之输入

张僧繇的
画法

看仍一寻常的画。由这点说来,他这扁额画想是施了欧风的阴影法的。日本法隆寺的壁画怕也是这种阴影法吧。要之一定是受了西方艺术的影响的。在南朝的艺术的文化中,大概都是带浮华、幽雅、艳丽的趣味的。

第四章 中国中原西方艺术之传播(下)

隋的统一

统一中国南北朝的,是隋。如上所述,在北朝则东魏传北齐,西魏传北周。而在北周灭掉北齐,统一江北之后,又为其外戚杨坚所篡夺了,杨坚即隋文帝。南朝如何?陈灭梁之后,暂时固称强盛,但南朝也仅仅是文艺方面优秀,且因气风柔弱,忽于武备,于是南朝至陈之后,遂为隋文帝所灭亡了。隋文帝统一南北朝时,是589年,他统一了海内,收回了数世纪间属于外来异民族之手的统治权,完成了汉民族的国土,所以大大的促进了汉民族的自觉,因而制度文物也逐渐振兴起来了。文帝于开皇年间,在长安营造了规模宏大的都城,而称之为大兴城,也便是以后的唐长安城,而成日本平城京及平安京制度的标准。同时,也因文帝复兴了佛教,所以佛教艺术也更见繁胜,不仅在云冈、龙门等处开凿了许多新石窟,且于天龙山、宝山、北响堂山等处也开凿了一些重要的石窟。此外,又于山东历城的龙洞、玉函山、佛峪等处,经营了大小的佛龕,又于山东青州的云门山、驼山等处,开凿了许多优秀的石窟,而这些石窟及其内外的佛像,迄今犹存,显露了北齐及隋代样式的真相。文帝于仁寿年间,命天下诸州都建舍利塔,此外又营造了著名的大伽蓝,惟这些建造物,通同坏灭,一无遗存。次代的炀帝,即位于605年,喜追逐秦皇、汉武的故事,竞尚奢

文帝营大兴城

兴佛教

炀帝

侈,大兴土木,其所造的宫殿苑囿都极华丽。且开运河,筑驰道,当丁男不足时,且征妇女充役。他不顾人民的困敝,又好远略,南则平定了林邑(占婆),西则战败了吐谷浑(青海)。旋因高丽不庭,曾率兵亲征而陈兵于辽东城下,卒因城坚,未克攻下,同时水师攻平壤,亦蒙不利。在展转积愤之下,故又起了第二次的高丽亲征,但终于完全失败。由是,国内纷乱,群雄竞起,至帝幸江都、扬州时,遂为叛臣所弑,隋于是亡,唐于是代兴。这在618年回想隋以义成公主下嫁于突厥启民可汗时,其所作的诗如“呼韩稽颡至,屠耆接踵来,何如汉天子,空上单于台”,曾何等雄伟!迄今看来,好似黄粱一梦。隋代的末路,也与汉代的无甚分别。不,宁较它更短促地遭破碎了。

却说山西省云冈第三窟的佛像,从其样式看来,想必是隋代制作的。他们开凿那成于砂岩的水平层约百余尺之断崖,于其上面造一前庭,左右开两个入口,其上面设两个窗,大略是想在广大的石窟内造大佛像二尊的,惟仅完成了西方的大佛及两胁侍,其他想是由某种情形而被中止了的。本尊释迦如来像,高约三十尺,张右手而作施无畏之印,张左手而置于膝上。相貌雄伟,鼻梁高,唇薄,口角沉静,眼细长,描有上睑线,眉作三日月之状。眼中嵌人的黑石,而成为红彩的区处,似有被盗挖去的形迹。面轮丰满,颈上刻有三条横线,耳大,聃长,呈下垂形。衣被两肩,褶皱的线条流畅劲健。背光虽颇残毁,但仍可看见丰美的化佛,飞天,火炎之一部。胁侍两菩萨,也各高约二十尺,是和本尊同样的手法。从这三尊佛像看来,虽和云冈北魏式的性质不同,但也不是唐代的。想系成于隋代,或是隋帝许愿为父母造出两三尊佛像,忽于西方的完成时,因遭弑而中止了的。

云冈第三窟

山西省天龙山第八窟,是天龙山诸窟中最重要之一,但据其壁碑的铭文看来,是于隋开皇四年(584年)开掘的。石窟,

天龙山第八窟

宽十四尺七寸,深十四尺一寸五分,中央遗有方六尺四寸余的壁体,其四面都造有佛龕。又窟之东西壁及北壁中央,也各造有佛龕,其左右,刻有两菩萨、两罗汉。雕像的样式,都是祖述的北魏式,但其菩萨像,则都戴宝冠,着胸饰。其披于两肩的头发,作蕨手状的下垂,把天衣从两臂略垂于西方,这种样式,都表现着和日本飞鸟时代的样式相关。

天龙山第十六窟

天龙山第十六窟也开凿于隋代,在高约二十尺的断崖上,这一石窟,由日本田冲俊逸的探讨才介绍于世界。窟内宽十尺,深十尺,东西北三面都造有壁龕,在各壁龕中,都刻有本尊、两罗汉、两菩萨的像,天井的中心,描以莲花,其周围都现着草花样。本尊释迦如来坐像,姿势都雄伟,相貌亦端好,衣纹的线条,颇为遒劲。其他的像也成于同一手法,惟莲花拱内及龕内圆光往往有彩色纹样,并有欧洲传统的巧妙的忍冬唐草。这或许也是后世的补彩,但却可窥出当初的面貌来。

驼山第三窟

山东省青州的驼山,和云门山相对,在山的崖壁中,有大小五个石窟,和一个磨崖佛像。其中的第一窟为唐代所开掘,其他则概为隋代的经营。而其中最重要的就是第三窟。窟的入口,宽十尺七寸,但向后却逐渐宽大,至有约十八尺宽的部分。后壁的中央,刻有本尊释迦的大像,其左右壁中各造一龕,列着胁侍菩萨的立像。从窟的入口到后壁,深约二十三尺,而窟之上部,现已破坏坠落。本尊释迦像,跌坐于方座上,其衣裾则掩蔽着座之上部。本尊的面相丰圆,体躯伟大,衣纹的手法颇为简劲,挂在该方座的部分特别造出烦琐的褶皱来。胁侍两菩萨,头戴宝冠,身系玉带,衣纹修丽简劲,面相略似本尊,而稍稍表现优美高雅的精神。然而全体的权衡却略嫌过低。坛的中央刻有“大像主青州总管柱国平桑公”,平桑公究系何人?虽不明白,但青州总管系置于北周的建德六年(577年),而废于隋开皇十四年(594年),那么,这个像自必是成于

该期间的。从其样式看来,系成于隋初,且是当时第一流的杰作,这正是表示的北魏式的成熟。此外,石窟的内外壁上,还刻着许多小佛。

以上系说的隋代石窟艺术的一部,但在隋代还有长于画佛的画家展子虔及郑法士等,此外还有从西域于阗国(亦称吐火罗国)来的所谓尉迟画家,该画家的画,用笔紧劲,宛如屈铁盘丝一样,又曾于凹凸花面之中描着精妙的佛像,真是奇怪千万,与中国的画法显然不同。从这点看来,怕是用了欧罗巴式的阴影法的。可惜该时的遗画无一遗存,只是靠和它同时的朝鲜高句丽古坟中的壁画,推知其一般罢了。在其装饰画中,则刻有希腊及东罗马系统的精巧的忍冬唐草,同时,也表现着萨山朝式的灵鸟及灵兽的纹样,这正是指示的西方艺术的东渐。

618年,李渊推倒了隋炀帝而即帝位,这便是唐高祖。唐代是汉民族复兴时代,也是六朝艺术革命的时代。在唐以前,汉民族势力发展于外的,以秦始皇及汉武帝时为最盛。然而唐代的太宗,却是稀世的英主,他的伟业,直超过了上两者,其文武材干,兼能经营内外,致确立了唐室三百年间的基础。当太宗时,内则讴歌贞观之治,外则并有西域而与波斯相接,并以土番(西藏)为附庸国,直通到中印度方面。因唐的国势这样地伸张到西方,故输入了萨山朝末期及笈多朝的优秀艺术,同时又输入了欧洲系统的艺术,而把它和承自南北朝及隋的样式巧妙地调和起来,更自觉地把它融浑于时代精神的熔炉中,因而形成了伟大的初唐的艺术。

建筑,大体上是以周、汉时代的传统的样式为基础,惟细部装饰,则多少摄取波斯和中印度的,因而构成了雄丽壮大的初唐的样式。至雕刻则微与此不同,随着佛教的传来,却输入了当时在戒日王之下非常发达的印度笈多式的手法,因此,遂

印度笈多式艺术之输入

笈多式之特色

希腊艺术的素因

建筑与雕刻

完成了和从来南北朝时代的性质极不相同的形式。这里所谓笈多式的,究竟是什么?说起来时,在印度史上称为笈多式的,乃起4世纪迄7世纪末约四百年间,包含着以华氏城为中心的笈多朝和都于曲女城的戒日王朝之印度固有的文艺复兴期,即从固有的简朴刚健的犍陀罗艺术的影响蜕化出来,而在国民所自觉之下,完成了伟大的发展,演出了印度艺术的黄金期,在所谓亚千窟的艺术中,表现笈多朝末期的很多。尤其当热心佛教的戒日王(606—647年)时,是笈多式艺术的烂熟期,已达于富丽绚烂之极,且无卑俗颓唐之风。如佛像的姿势就极整齐,面相亦温和端丽,衣纹通身都简单,毫不作褶皱之线,透着薄衣而显露于体格之外的很多。这是属于笈多式的正统的,但其中也有描着数重褶线而薄薄地把它现出来的。佛座,有莲座亦有方座,也有用骑着象的兽支在后屏上的。背光为圆光或舟形光,往往也有刻上丰富的花草纹样的。那有名的玄奘三藏,就是当戒日王时入印度的,受了大大的欢迎。又王玄策出使于印度的,也在这个时候。这笈多式艺术输入于中国,于初唐的艺术成立上给了很大的影响。但笈多朝的艺术,虽然说是印度独特的个性的发达,但并没有完全脱离希腊犍陀罗艺术的形式,就残留于印度各地的遗迹,如绘画、雕刻、建筑、工艺等看来,依然保有那由波斯传来的欧罗巴艺术的面目。例如探访亚千、爱洛勒、其他笈多朝的遗迹,而发见了壁画、雕刻、建筑、发掘品的人们,往往于其阴影、人体的姿势、纹样等之中,可发见希腊、罗马的手法,尤其可以发见那藏于建筑之中的希腊艺术的素因。例如把柱的间隔作直径三倍半的那种比例,就是希腊式,因而在受了笈多朝艺术大影响的初唐艺术当中,说它约略也潜伏了欧洲艺术的素因,自不是无根之谈。

在唐代的建筑中,木造的当很发达,惟遗物全无。仅仅只能靠遗于砖塔上的手法和西安府慈恩寺大雁塔的人口上阴刻

的佛殿图以及受了唐朝影响的日本奈良朝的建筑而推知其样式的一般罢了。但砖筑的塔婆,往往还有大规模的残留着。石筑的塔婆,虽比较小些,但其中还有雕饰极精巧的东西。陵墓概筑于山上,神道的左右列有石柱、石兽、石人,制度极严厉,很长期的作了后世的标准。唐代雕刻之有木造、石造、铜造、塑造、干漆造等,也见之于文献,同时也能征之于受了唐代影响的日本奈良朝的雕刻,惟木造、塑造、干漆造等,全已朽败溃灭,铜造的大部分,也被后世铸销而改铸了货币,至最能保存的,便是石刻及石窟内外所阳刻的东西。

石窟的营造

石窟的开凿,从唐初至开元、天宝间最为繁盛,从河南洛阳的龙门起,如山西太原的天龙山、山东历城的神通寺千佛座、青州的驼山、四川广元的千佛崖,特别是甘肃省敦煌的鸣沙山,凿了许多重要的石窟,但经过这一期间之后,随即衰颓下来了。这些石窟中,高肉刻的刻有本尊、胁侍、四天王、仁王等像,内外的壁面则造有许多小佛。其中大规模而最杰出的,便是高宗敕造的龙门的卢舍那佛大像。这些佛菩萨像,一般都受有笈多式艺术的影响,面相丰圆,眼细长,鼻梁之高,与额相连,口唇灵活,口角深沉,重颐,颈的周围有三条括线。耳大,样子极好,在长垂的眸下有孔。头发,卷发与螺发各半。体躯与四肢都极匀称,衣纹的线条流利,透着一层薄衣,好像是为便显露于外而制作的。佛座有莲座亦有方座,背光当中,阳刻着莲华、宝相花、火炎、化佛等,表现了最富丽的气象。这当然也是笈多式的影响,但于前代的继续上,却也加增了一段新的意义。

笈多式的感化

那永远留有西方艺术的面目的,仍为石窟寺的艺术。洛阳从孝文帝时已成了北魏的都城,这已如上所述。而以石窟著名的龙门,就在府城南二十五华里。隔伊水有两山,其东的称香山,西称龙门。在其绝壁间,有大小数万个石龕石佛,这

龙门的石窟

高宗敕造的
卢舍那佛

是从北魏时至隋、唐时所开凿的。其中最著名的那由高宗敕造的卢舍那佛,是从672年至674年间在西州的悬崖上开凿成的,本尊的高度约三十五尺,台座的高度约十尺,从地盘至背光之顶约五十尺。此外还造了两罗汉、两菩萨、两神王、两力士的像。听说则天武后还捐助了脂粉钱二万贯,援助过这些造像。本尊的相貌,雄伟森严,头发作波状,体躯伟大,衣的雕刻方式虽浅,但却有极雄劲的风味。两手和两膝已被破坏。舟形背光的中央,阳刻的莲花,其周围是阳刻的化佛和火焰。这像不仅是“莫之与京”的大作,其面貌和姿势,都堂堂然带伟丽豪健之气,且是中国雕像通古今的一大杰作。其两胁侍菩萨(参照第十三图),也是各高约三十五尺的大作,立于莲花台上,着富丽的宝冠,饰以瓔珞,一手扬于胸前,一手垂于膝边。面相慈容温丽,衣纹的手法也优秀,惟因头部略大、躯干稍低,在全体的权衡上现着多少的破绽。想是本尊雕刻家之外的一个作家所制作的吧。头部的宝冠上描有希腊传来的忍冬唐草纹样,这是特别值得注意的,其作法,好像是继承了东罗马方面的手法的。此外造于则天武后时代的西安宝庆寺石造菩萨像(现藏于细川侯爵家),虽是受的笈多式的影响,但从其背光内也有美丽的忍冬唐草纹样之点看来,可知在当时的装饰上正流行忍冬纹样,即流行所谓北魏唐草。这北魏唐草,和三韩的壁画及日本的玉虫佛龕,是一个传统关系,由此可知道欧罗巴艺术东渐之迹。

忍冬唐草
纹样

天龙山的
石窟

天龙山的石窟,在山西省太原县治西南三十华里,分为东西两峰,其下有称为天龙寺和圣龙寺的小伽蓝。其主要的,在东峰有八窟,在西峰有十三窟,共为二十一窟。要之都是从北齐时代到隋、唐时间经营的,在那些窟中,有代表着各制作时代的佛菩萨的雕像。至在佛菩萨中,表示着初唐的优秀作风的,便是在西峰第十四窟的菩萨像,即在其后壁上刻有三尊



第十三图 河南省洛阳龙门卢舍那佛之胁侍菩萨像

佛,在左右壁上有半跏及一菩萨的立像面相丰丽,胸和腕丰肥,极尽写实之妙,披一有流畅自由之袈的薄衣,体躯隐约可见,从这点看来,是承袭着笈多式,且是表示初唐艺术之进境的。又西峰的第二十一窟中也有三尊佛,都跌坐于莲座上,后负背光,相貌端丽,极尽写实之妙,从遒劲的衣纹线条下,显露体躯,都是表示初唐艺术之可惊的发达的。又西峰的第十七窟,也有佛像三尊,面貌虽有若干残缺,但端丽之趣,却十分显露着,体格堂皇,肩宽,胸阔,所着的衣,都有旋律的美的曲线,并把透过这衣的肢体所显露的区处,以写实的方法表现出来。真的,在唐代的佛像上已达于神妙之境了。由此看来,可知老早在 大月氏国融和希腊雕刻和佛教思想所生的佛像的样式,在长期间经过许多民族而东渐之中,差不多都逐渐地映着民族的面貌而发生了变化。中国方面,当还有许多石窟寺散在着,但现在恕无工夫一一列举了。

唐代的工
艺

胡

唐代雕刻,摄取中印度笈多式的手法,已达于绝妙之境,这已如上所述。但就唐代的工艺看来,其中虽亦不无印度的影响,但唐代的工艺,却专是由波斯萨山朝的影响而发达的;同时,东罗马的影响也不少。唐初,和波斯的交通甚频,所谓胡乐、胡服、胡帽、胡食等,通为上下所欢迎,因此,唐代的风俗习惯也为之一变。惟当时在中国所称为胡的,是指的波斯方面。故随着胡乐的流行,波斯风的乐器也输入,随着胡帽、胡服的采用,波斯的染织物和服饰品也输入,随着胡食的流行,波斯式的食器也输入。当时工艺的大部分的遗品,在中国已无所存,所存的只是石碑、铜钟罢了,好在日本正仓院御物中,还丰富地存有他们的输入品和模仿品。即因丰富的藏有属于当时的木工、革工、玉石工、漆工、染织工、金工等各种优秀的遗品,因而才能知道工艺的性质及进步的状态。又近来在中国发掘古坟的结果,发见了那作殉葬用的陶俑、陶器、铜镜等

等,又在长安的大明宫址和历代的陵墓内也发见了当代瓦砖的断片,虽其种类过少,但亦可推知唐代工艺的真相。又从这些遗品看来,也可知道萨山朝系统的工艺和由其影响的工艺品之如何的多。要之唐代的工艺,因新受萨山朝的大影响,简直完成了革命的发达。

萨山朝波斯
的感化

碑碣始于汉代,经六朝而至唐代之后,其形式才达于完美之域。中国人对于文字是有兴味的,故碑碣等比较的受人爱护,因而遗存的颇不少。碑身的上方冠以螭首,下方作方趺若龟趺,往往在周缘及侧面雕饰丰美的花纹。就其意匠完好、技工熟练之点看来,差不多是他时代所比不上的。此外,还有发挥那超乎常轨之外的豪华奇拔的特质的。在西安府碑林内,曾有唐玄宗的“御注孝经碑”及“唐大智禅师碑”,这建于736年(开元二十四年),从技工卓绝之点看来,算是出类拔萃的。且在后者碑身左右的两侧,于阳刻的宝相花里,还制有极巧妙的乘狮的仙童、灵鸟、伽陵频伽等图,真是构想丰富,手法精丽,堪称唐碑中的杰作。它们上面的花纹,想是唐代艺术达于最高潮时的制作,但那却不是周、汉以来汉民族间固有的花纹发达而来的,乃印度、萨山朝、东罗马的影响。换一句说,是含有欧洲系统的艺术的意匠的。狮子纹之被介绍于最古时代的,乃公元前14纪希腊米喀奈(Mycenae)狮子门的狮子纹。在小亚细亚弗里宛(Phrygia)的古坟中,也曾发掘过带有狮子纹的工艺品。叙里亚的西顿附近,曾发见过拜占廷时代的遗物,但其中也有加上狮子类的花纹的。再如灵鸟花纹,在萨山朝和拜占廷时代的遗物中,也发现得最多。狩猎纹、狮子纹、灵鸟纹、唐草配置的动物本位纹等,都是源于拜占廷及萨山朝的艺术。这些花纹,西则传于欧洲,东则传于印度,旋又传于中国及日本。唐代花纹的发达,固然就是周、汉花纹的发达,但主要的是靠东罗马、萨山朝、印度的感化而完成了异常

碑碣

唐玄宗御
注孝经碑
及唐大智
禅师碑

受印度萨
山朝波斯
及东罗马
的感化

唐草配置
的动物纹
之起源

的发达的。例如上述的表现于唐大智禅师碑旁之唐草、灵兽、灵鸟等的意匠，一方则是拜占廷及萨山朝的感化，他方为表现它所用的纤细复杂的线状，却又是印度的影响。

唐代的镜

铸镜的最盛时代

作为唐代的工艺遗品看的，还有镜。铜镜，汉代式的已完全无存，至六朝时代末期，才通行所谓海兽葡萄镜，即于从来的圆镜之外，又新发生了各种形式的镜，在镜背纹中，灵兽、灵鸟、宝相花等最多，其中也有施以七宝、螺钿、平文等的。729年（开元十七年八月）前后，当是唐代铸镜的最盛时代，当规定玄宗帝的生日为千秋节时，各大臣都以宝镜奉献，而其样式和花纹，都是和前代异趣的新样，如十二菱、八菱、六菱、八花、六花、五花、方形等便是。镜背中，各铸出鸟兽、花鸟、鸚鵡、葡萄等花纹来，可是这些花纹，显然都是受的西方艺术的感化，特别是受的萨山朝和东罗马的影响。质，大概都是白铜，其花纹则栩栩欲生，表现极华丽之趣，而这种的花纹和形式，遂成了日本平安朝镜鉴的模范。

唐镜的实例

要说明制于唐代的镜背图样的传统，其材料诚有许多，但要拟近的说明西方艺术的影响，在日本还有细川侯爵家所藏的唐镜数种，下总香取神宫所藏的禽兽葡萄镜，正仓院御物的葡萄镜，六角紫水所藏的花鸟纹八菱白铜镜等。香取神宫所藏的葡萄镜背的花纹最为优秀，主要的是以葡萄蔓填写全面，在其内区中，表现动物的飞跃跳舞之状，而这些动物，和称为海兽的狮、狗一样，在第二个小外区中，描有蜂、蝶、小禽，在大外区中，则配以翼马、虎、狮子、鹿、孔雀、鸡、鸾、鸳鸯之类，越过划有大小外区的圈，而使蔓藤缠绕着，周缘则缀以流云。其图案巧妙自在，其薄肉制作极为精制微妙。像这种图样，不用说，是受了西方艺术的感化的。

萨山朝波斯及东罗马传统的

在萨山朝和拜占廷的纹样当中，多为有翼的马及狮子，但狮子和灵鸟同时表现的场合也多。如在巴力斯坦宫殿中之马

司他(Mastaba 墓前供石)为萨山朝的遗物,则有狮子和鸟,其
 中央还配合着树木。在意大利拉文拿(Ravenna)所发见的拜
 占廷时代的古棺中,于葡萄唐草上还配以孔雀。孔雀当是作
 为永久不死的灵鸟而配上的,但如鸚鵡和水鸟等究系什么意
 义,还不明白。灵鸟纹样,不仅现于萨山朝和拜占廷,且现于
 大约6、7世纪所遗的北派印度艺术品中,狮子也不少。这种
 艺术的意匠,经西域通路东渐,遂潜入于唐代的艺术品中去
 了。唐代的纹样之达于美丽的极点的,并不能认为是向不得
 要领的汉民族之艺术的文化积极发达的成果,实在怕是由于
 西方艺术的感化。

纹样

镜的艺术,如把唐代作为黄金期看,以后就已衰颓下去
 了。兹再就唐代的陶器艺术看来,那具有华丽的色彩的,也多
 是受的西域的影响。还不仅彩釉带着西域风,就是烧成的方
 法也不是中国固有的窑工,乃由于西域的感化。中国的陶器
 艺术完成了最显著的发达的固是宋代,但在唐代,光景也就达
 到了它(陶器)的华丽的文化。近年从古坟中业已掘得施有
 绿、黄、蓝等彩釉的低热度烧制的软质陶器,曾作为唐的三彩
 被人们赏玩过,这乃万人周知的事实。惟这种陶器,在当时却
 不是实用品,只是供祭祀用的下色品。反之,如以高热度热制
 的广州白瓯、越州青瓷等,似乎早已产于晋代,在六朝陈代,则
 有贡陶瓷于建宁的,在唐初也有叫霍仲初的贡过瓷器。北方
 的窑,一般虽都是用低热的酸化焰烧制,并用中国固有的釉,
 但仍离不开西域的影响。然在南方窑,却用高热的环元焰烧
 制的,并是中国青瓷系统的独有的窑技。那么,北方窑在窑技
 方面多受西域的影响的,乃地理上北中国正当东西交通之冲,
 特别是和波斯的关系深的原故。在唐代,如白瓷、青瓷、天目
 风等的陶器也曾制造过,但这仅仅只能见之于文献和技术上,
 在现今,要说唐代的陶器艺术,也只有三彩釉的软质陶器可供

唐代的陶器

唐代的三彩

北方窑与南方窑

唐代艺术
发达之外
的原因

参考。此外如玻璃器的制作也是受的西域的感化,这从日本正仓院御物中看来,可以推想得到。

如上所述,关于唐代的艺术文化之发达,其受西方艺术的影响已很显然。关于这点,还可举出许多原因来。即大受笈多式艺术的感化的,主要是由于佛教的关系,大受萨山朝和东罗马的艺术的感化,系因唐的势力已伸于西域诸国,因而东西的交通更加频繁之故。犹之中国人和亚细亚的商人们进入欧洲的各港和内地的主要都市,努力扩张东洋工艺品的贩路一样,欧洲人和西亚细亚的商人们,也由西域通路而入于中国内地,并由南方海路入于南中国的各港,或则努力为欧洲和西亚细亚的工艺品扩张贩路,或则将中国的物质输送于西方,因而东西的艺术的文化才都互相交换,尤其如金属细工,精巧的织物,镶有宝石的装饰品等那种小工艺品,正使贵族阶级等满足了他们的奢侈欲。这种艺术的意匠,自会拨动中国作家的眼和手,但尤其影响中国的,怕还是萨山朝方面的工匠,归化于中国的太多之故。即萨山朝当唐高宗时为回教所灭亡的时候,有许多萨山朝人都亡命而归化于中国,那么,他们之于中国的艺术的发展有很大的贡献,当是自明的事体。这征之日本天平时代的艺术,多属萨山朝系统的情形,也可明白。萨山朝的艺术和东罗马的艺术有骨肉的关系。它西则传入欧罗巴,东则影响于东洋艺术界全体。现在住居于各地的萨山朝人的子孙,其头脑敏锐,事业才能优秀的仍多。又如东洋的僧侣移住于欧洲的各地一样,欧洲的僧侣也跑到东洋,他们于传教之余,也贡献了艺术。

佛徒的印
像

佛徒的印像,于中国印刷术的发达也有力,这件事,由近年从敦煌、土鲁番、新疆等处发见的这种遗物看来,也可明白。那种印,有木制的,也有铜制的。木制的曾于龟兹发见,金制的则在土鲁番发见。印,本来从秦、汉时代就有的,但中国印,

是当作章看的,它和所谓印刷,是不同目的的。然佛徒的印,是为广布佛像和记号而使用的,故它和所谓印刷,目的自无不同,那差不多是随佛教的东渐才盛行的。如卡德(Carter),当他叙述唐代佛徒的印像时也曾说过,它影响了中国的印刷术。^①关于这种印像有明白的记载的,便是唐冯贽所著的《云仙杂记》(《云仙教录》)。在其卷五上,曾引普贤家中的《僧园逸录》一书说:“玄奘以回锋纸印普贤像,施于四众,每岁五驮无余。”此书曾有人疑为宋人的伪作,但此书倘属可信的话,则在玄奘时便有印普贤菩萨像的情形。玄奘印普贤菩萨像施于四众的这件事,即令是附会,实在也附会得巧妙。普贤系瑜伽派四菩萨之一,且可称为此派的开祖的。可是翻译那完成了此派的阿僧伽之瑜伽师地论而以之介绍于中国的,便是玄奘,以后,瑜伽派竟由不空金刚等确立于中国教界之上了。普贤菩萨与玄奘之间既有这种密切的关系,那便《云仙杂记》所引的《僧园逸录》的传闻也不能一概作为虚说而排除它。不过在慧玄的《慈恩传》上、道宣的《续高僧传》的《玄奘传》上,都没有提过这件事,慧玄的《慈恩传》上,述天子赏赐之厚,而云“法师受已,皆为造塔及营经像”,又说“发愿造十具胝像,百万为十具胝,并造成矣”,又当其将入寂时,曾命嘉尚法师抄录他自己所译的经并制的像而云:“又录造具胝画像,弥勒像,各一千帧,又造素像十具胝。”要之这所引述的,像《僧园逸录》上所说的那种事实,并未提及。具胝,是 Koti 的对音,有千万百万十万的意义,但这里所说的,好像是当作十万的意义用的。就上面说的“造十具胝像”说来,其数目真是不少,但就具胝画像千帧说来这却不是印像,乃同画像一般的。再,虽然是说“造素像十具胝”,但素和堞,都是与塑相通的,因之素像就是塑像。

^① Carter: - The Invention of Printing in China and its spread Westward.

然在慧玄的《慈恩传》中或者只提及了最显著的事物,故如《僧园逸录》所传的那种事实,当不至于提及,但因为没有任何的旁证,关于印像的事就不便深论了。

印像传自
印度

佛徒的印像,当是传自印度。在义净的《南海寄归传》卷四的三十一灌沐尊仪条上曾云:“造泥制底,及拓泥像,或印绢纸,随处供养,或积为聚,以砖裹之,即成佛塔,或置空野,任其销散,西方法俗,莫不以此为业。”制底,即 Chaitya 的译音,而在这里所说的“拓模泥像”,又“或印绢纸”的,明明是把佛像印于绢及纸上的话,当义净渡天竺时,就可知道这件事乃印度僧侣一般所已通行的风习。再从义净特别提出这种话的区处推究起来,这种风习尚未推行于中国,即或有,也还没有盛行。原来义净是于高宗咸亨二年(671年)发广州,同四年(673年)达东印度海口的耽摩栗底 Tamaliti (Tamlock),后于玄奘西游才四十年前。再从义净的笔迹看来,这一风习,当玄奘游印度时必已存在,因之于其所目睹的或者也不会错吧。

印像的携
回者

唐代的道世之《法苑珠林·伽蓝篇》、《感应录》、《西域志》诸山感供圣寺条中,引有《西域志》曾说:“唐高宗显庆五年(660年)九月二十七日,菩提寺寺主戒龙为汉使王玄策等而设大会,使人以下,各赠华氍十段及食器”,又于献物簿之中,除大真珠八箱,象牙佛塔一,舍利宝塔一之外,还有“佛印四”这一献物。这里所谓《西域志》的,怕是依据的王玄策《中天竺旅行记》第十卷,而所谓“佛印”的,原来就不是佛的印信,而只是将佛像印于绢纸上的印。如果是这样,那便是从印度携回的,携回它的人,便是王玄策。又《僧园逸录》所传的如果不错,那在这之前,就已为玄奘携回。且显庆五年,距义净达于耽摩栗底的咸亨四年(673年)之前,也才十三年,故如《南海寄归传》上所说的(或印绢纸),也怕是押的所谓“佛印”吧。

那为基督教之一派的景教(Nestorians)系叙里亚高僧聂士托良(Nestrins)所倡,他于428年作过君士但丁堡教长。他不承认三位一体说,因此,便如长安的“大秦景教流行中国碑”文上说的“功用昭彰,强称景教”一样,在中国便称之为景教。聂士托良的说教,自然惹起了反对派的激昂,故于431年,由皇帝索托休士二世在耶费索士(Ephesus)开宗教会议的结果,被斥为异端,于是聂士托良与其同志十七人,遂于435年都被追放于阿刺伯了。可是聂士托良的说教在叙里亚地方仍然风行,同时且传于波斯,由是,美索不达米亚的爱迪沙(Edessa)地方便成了他们的根据地,并在该处设立许多学校,盛行传道。原此教之人于波斯的,系由某景教徒受波斯皇帝菲鲁士(Firus)宠爱之故,因而由菲鲁士的保护,遂大在波斯流行,随又从波斯流入印度、中国,势力遂膨胀起来了。爱德撒的医学修道院,原可视为植物药物学和矿物药物学之研究的。但学者通常都说这个修道院为矿物药物学的发祥地。在此地学习的景教徒的医者,有许多获得了回教祖穆罕默德及完成其大业的阿布·伯克(Abu. Bekr)的信任。虽爱德撒的修道院,于489年已为东罗马皇帝辛那(Zeno)所封闭,并没收了它的财产,但其医学却还很久地普及于各处。再此教之传入中国,据景教碑文说来,是635年(贞观九年)由大秦国(即罗马)人一个叫阿罗本(Olopen)的传来的。在传到中国之前,它如何的流行于西亚细亚至今还不明白。当阿罗本来到长安时,太宗曾命房玄龄迎之于宫中,叫他翻译经典,^①同时并建了一个波斯寺。高宗随又在各州建立寺院,而封阿罗本为镇国大法

景教

爱迪沙的
修道院景教传入
中国

^① 汉译的景教经典,迄最近虽还毫无所发见,但于1908年法人伯希和教授曾回敦煌的佛洞发见了短短的经典二种,又由该处出土的长篇经典的断卷,听说已传到我国而为京都故老富冈谦三所藏云。

景教艺术

王。至 745 年(天宝四年)时,玄宗又将波斯寺改为大秦寺了。听说房玄龄和郭子仪等都信仰过景教。当时在景教寺院的建筑及装饰上,那在高宗时代亡命于中国的萨山朝人想必也参与过。其中多少亦必还有纪念西方基督艺术的特色的,但其样式,迄今还全不明白。这当是在 845 年(会昌五年)由武宗诏毁佛教和摩尼教的寺院时,景教寺院亦同时被销毁,景教僧徒三千余人都被还俗之故。以后虽在中国失掉了势力,而于 781 年(德宗建中二年)大秦寺的波斯僧景净、亚丹(Adam)所建立的有名的“大秦景教流行中国碑”迄今仍还保存于长安城内的碑林之中。碑高九尺,宽三尺二寸一分,厚一尺七分,螭首颇雄丽,但作为唐代的作品看来,亦只是普通的作品。额上题“大秦景教流行中国碑”数字,在其上面作三角形的部分,刻(阴刻)一十字架形于莲花座上,左右配以云及草花的纹样。其中特别感兴味的,就是把基督教关系的十字架和佛教关系的莲花座作艺术的融合之一点。书丹者为吕秀岩,撰文者为景净,文中叙述的是太宗的贞观九年以来的景教流行状态。碑文的下部,是以叙利亚的文字记的碑的建设者、建设年代、参与人名、左右侧面上,又以叙利亚文字及汉字记宣教教师六十余人的本名及汉名。由此看来,不仅从波斯萨山朝传播了西教到极东,且和它相关联的医学也传到极东来了。736 年(圣武帝天平八年)随我遣唐使船一道来的波斯医生怕也就是景教关系的医生。

绘画艺术

中国艺术的文化之发达系受西方艺术影响的情形,大体已如上述。绘画,因其遗品少,所以要详究其影响是困难的。不仅如此,中国画自汉代以来,已较西方各邦的绘画为进步,或许受他们的刺激的情形也很少吧。然而单就佛画说来,却明明摄取了西方艺术的某手法的。在佛画当中,或亦可以看出欧洲艺术的传统来。但因存于中国中原的遗品太少,不无

遗憾。据文献上看来,在初唐时曾有叫尉迟乙僧的一画家,但他却是隋代有名的西域人尉迟跋质那之子。故对尉迟跋质那则呼为大尉迟,对尉迟乙僧则呼为小尉迟。其遗品虽然无存,但据说他会“凹凸花”,与中国的画法大异,由这点说来,想必他的画是用了阴影法的。我法隆寺金堂的壁画,从时代的关系看来,也是摄取了尉迟派画法的一部的。这件事虽为许多先辈指摘过,但对与不对是另一问题。要之极东的画派之具有西方欧洲艺术的传统情形,自是的确的。随着佛寺建筑而大为流行了的壁画,便是用胡粉类涂于土壁或板壁上的彩画。这和亚干及西域方面所用的干性 Fresco 是同一手法。

尉迟乙僧

欧罗巴传统的画派

唐和西域的关系断绝

唐代,和西域的关系是密切的,故在西域各邦中,也有极唐化的区处。唐曾设过安西节度使,而使之支配龟兹、焉耆、于阗、疏勒诸镇。在开始时并支配过突厥,中期并支配过吐蕃,后来并支配过回纥及党项。然到玄宗的末叶,即安禄山之乱(755—763年)以后,唐的势力遂不能达于西域,因而成了要从南方海路才能和西方诸国交通的状况,这样,和西域的关系自比较的薄,同时,住在该地的唐人以及唐化了的人们,反而要逐渐蕃化了。据《五代史》七十四卷,唐文宗的时候(827—846年)曾有唐使者往西域,经过该地方时,见城邑虽一如往昔,而陷于俘虏的人们一见唐使者,便泣诉道:“皇帝果不念吾人乎?”据说他们的衣服虽犹昔,而言语却已改变了。并且该地方,到后来已为流沙所埋没。

第五章 朝鲜半岛的西方艺术之传播

箕子与朝鲜国

朝鲜半岛的古史虽然渺茫不明,但由檀氏莫都于今平壤附近的这一传说推来,似乎平壤附近的地方开辟得很早。檀氏族,想也是从北部侵入的民族,惟以后的侵入者,却是周武王时移来的汉民族。即当殷纣王为周武王所诛灭时,其王族箕子不欲臣周,遂率五千人之东北,旋被封为朝鲜国王。一说都于今之辽阳,也有说是都于平壤的,怕的辽阳说近于事实些吧。箕子率五千人而被封为朝鲜国王的,这便是说明汉民族的东迁。箕子的后裔,以后似乎都和燕、秦保存了关系,其领土,在当时则西起辽阳海城,东迄大同江,但入汉代,已非常仄狭,完全只限于今朝鲜半岛内了。当时的国都,好像在平壤。

卫氏的朝鲜国

当箕子四十余代后裔箕准时,有燕人卫满率兵来侵,遂于公元前 194 年,逐箕准而自立为朝鲜王,定都于王俭(平壤),作汉之外臣,其威势且已达于辽东方面。但当卫满之孙卫右渠时,竟喜招纳汉之亡命者,且又阻止那据于半岛南部的秦韩与西汉相往还,于是武帝遂遣使谕卫右渠,但他不惟不听命,且借故杀了汉使,因之武帝遂于公元前 109 年,发海陆军而攻朝鲜。翌年,朝鲜人才杀卫右渠而请降。由是,武帝遂置乐浪、临屯、玄菟、真番四郡而治其地。乐浪郡,即以今平壤为中心的平安、黄海二道;临屯郡,即为从今江原道而至咸镜道的南

汉武帝置四郡而治其地

部地方；玄菟郡即今咸镜道；关于真番郡，虽有南北两说，迄未一定，或者就是包含辽东的鸭绿江及佟家江流域的地方吧。至公元前 82 年，昭帝又废除了真番、临屯二郡，而以之合并于乐浪、玄菟二郡。从这样的史实看来，也可知道北朝鲜的古代文化，就是北中国诸民族的文化移植，尤其可以说是周、汉以来的汉民族文化之向东的延长。关于艺术的文化，我想也是如此。这征之乐浪郡遗址所出土的汉代工艺品，也可证实这一说。

北朝鲜和中国的交通，从前汉以来就更加频繁，这是明明白白的，但南朝鲜恐怕也是一样。这征之卫右渠阻止秦韩想和汉相往还的史实也可知道。原来所谓秦韩（辰韩）的，究竟是怎样的一个国家？说起来时，据传汉江以南的朝鲜半岛上，老早就有中国人住着，这些中国人，就是秦代避苦役的秦人，于是就把移居于今庆尚北道的，称为秦韩，至割其东境而居住的就称为马韩。马韩，即今京畿道、忠清南北道、全罗南北道等地方，是最广大的一块地域。然而那受卫满驱逐了的箕准便率众南迁，据居于马韩的金马泊（全罗北道益山郡），竟号为武康王而自立了。又在今庆尚南道的地方，还有弁韩，这加前二者便成了三韩，但从汉武帝灭朝鲜之后，三韩遂仅隔汉江，而直接和西汉的领土及疆域相接了。因而汉代的文化也曾传播于南朝鲜过。这征之庆尚北道永川郡鱼阴洞出土的汉代的器玩，固可证明，但由我九州发掘的西汉的工艺品（古镜鉴）看来，更其明白。

自汉武帝于公元前 138 年命张骞出使大月氏国以来，就在极力经营西域，因而大宛、康居、大月氏、大夏、安息、身毒、于阗等各国，都由西域通路入贡于汉都长安，至此，东西的交通便频繁起来，同时，因欧罗巴人等也来通商，于是汉人由西域通商所得的赢余，更投资于土地方面，一方由此增加了自己

三韩

汉代文化
之传播

的利益,他方又因此增加了自己的声望。西域通商,想已获得了很大的利益。随后,武帝又灭了北朝鲜的朝鲜国,于108年,将它分成了四郡,于是汉与朝鲜的关系益加密切,同时,南朝鲜的三韩,也纳款于汉,这样,朝鲜半岛与汉的交通,便十分频繁了。因之西域诸国的文化,又已打开了由长安到朝鲜之路,可说武帝实是东西交通的开拓者,传播东西文化的媒介者。不用说,贫弱的朝鲜是不会有有什么文化传播于汉的,只有从文化母国的汉传播于朝鲜。要之不论是传于汉民族间的西域各国的文化或欧罗巴系统的美术工艺品,都已从长安附近沿黄河流域而东渐,或是从陆路经辽东而达于北朝鲜,或是从山东角渡海而输入于乐浪方面,由是,随又传播于南朝鲜方面去。

匈奴与欧洲艺术之传播

汉武帝之命张骞出使大月氏国的,为的是要和大月氏同盟面讨伐那雄飞于北方的匈奴。原来匈奴的跋扈,自秦末以来尤甚,所谓冒顿单于的,西则击走大月氏,东则降服东胡,其领地极为广大。汉高祖曾想征服它,却反而被它包围于山西大同的白登。自此,汉则与之和亲,并年年输送币物,可是它仍侵略汉地不止。武帝时代为雪屡世的耻辱,故常常派遣卫青、霍去病出塞征讨它,因而取了它河南之地(今内蒙鄂尔多斯部)而置朔方郡,并将匈奴的单于(君主)都赶到漠北去了。接着又取了它河西之地,而置武威、张掖、酒泉、敦煌四郡,由是便断绝了它通羌(西藏人种)之路。那么,匈奴究竟是什么人种?据夏德(Hirth)说是土耳其族,据谢米得(Schmidt)说是蒙古族,而白鸟库吉又说是以蒙古族为骨干而混合了通古斯族的杂种。据《史记》说来,匈奴的生活,多少也可知道一点。他们是游牧狩猎的民族,君主以下,肉食皮衣,尚壮健,以攻略侵伐为业。他们擅长的弓矢和短的刀铤,有利则进,无利则退,不以遁走为耻。可是在这样的民族之间,也于不知不识中摄取了外来的文化。也有来到中国,感染着中国文化而返

的,也有继承西域民族的文化而返的,同时,也有和欧洲的商人相接触,摄取其文化财产而返的。现在若将他们的活动归纳起来,便是:(一)他们从南方侵略中国,除掠夺之外,还窜入万里长城以内,躬习农耕。因为那里的地味较蒙古肥沃,如能土耕,经济上自较丰富,同时其人口和势力也增大了。(二)由西方占领西域地方的城廓国,或从该处征收租税,或课税于通过该地的东西的货物,或自己作队商而事通商。匈奴是俊秀的狩猎民族,儿童亦善骑马,以弓矢射禽兽,而以其肉为常食,他们的作业,就是制精良的皮毛。可是这种皮毛,老早就是欧洲人重视的东西,希腊人和黑海附近的商人们,固早已打通了横断里海的北路而进到天山北路方而来了,由是,遂将匈奴所喜的武器、作食器用的日常品、男女的装饰品、满足权力者好奇心的宝石、各种的织物及工艺品等等,来交换匈奴产的皮毛,随以之再卖于欧洲,遂获得了巨利。在数世纪的长期间,施行着这种贸易,其中,欧洲系统的美术工艺,遂侵入匈奴,遂传到万里长城以北,随又东渐,而从辽河流域波及于北朝鲜了。(三)关于西方艺术传入朝鲜半岛的情形,如果想到匈奴进到东方而继续作同样的活动时,便更其明了。达到了辽河流域的匈奴,同时又和进到了这方面的通古斯族发生杂婚,而形成了所谓东胡民族,而这达到了东方的匈奴和通古斯族成为一致以来,遂成了晋代的所谓五胡十六国之乱。

却说在辽河的中流地方,有一称为扶余的貊种国,扶余正当今之奉天府北。所谓貊种的,就是通古斯族,这一貊种的别部,多有南迁而移住于朝鲜故地的。当西汉之末,扶余国王金蛙之子朱蒙(东明王),由东南而达于鸭绿江畔之卒木扶余,遂于该地建国,而号为高句丽,国势殊强,时为公元前 37 年。然而南朝鲜的来历究竟如何? 在公元前 57 年代,秦韩地方有一赫居世其人,他起来奠定了新罗国的基础。原来在秦韩地方,

三国时代

有和日本古代民族相似的韩人,有少数的大和民族,有从中国移来的秦人的大部落,都在这地方混居着,此地自与其他地方稍异其趣,但赫居世,是作了高墟邑长的苏伐公之义子。他曾平定附近部落,而自称为居西干,徐罗伐是其国名。他颇注意民政,于是国势大振于南朝鲜方面。至北朝鲜的高句丽,朱蒙有二子,一名沸流,一名温祚,都想向南方发展,于是沸流便徙居弥邹忽(京畿道仁川府),温祚则徙居于马韩东北之慰礼城(忠清北道稷山县)。居于弥邹忽的虽因土地卑湿,无由发达,但居于慰礼城的,却日益繁盛,后且并吞了弥邹忽之地,剿灭了箕准的后嗣,而称国号为百济了,时在公元前 18 年。我们把这鼎立于朝鲜半岛的新罗、高句丽、百济,称为三国,或三国时代(史上称为三韩),惟除此之外,其南部也还有任那。

汉代文化
及西方文
化之传播

就这三国建立前后的朝鲜文化看来,除浸润了周以后的汉民族的文化之外,也还浸润了沙漠的文化,即从居于戈壁沙漠周围的匈奴及通古斯族的风俗、习惯、传说以至于艺术,想必都已传到朝鲜半岛来了。但感染得最浓厚的,仍是中国文化。随着汉民族的膨胀,半岛受其文化熏陶的委实不少。这征之朝鲜乐浪郡的古坟所发掘的汉代漆器及织物断片,和朝鲜半岛、日本山阴及北九州的海岸所出土的王莽的泉币,并筑前的志贺岛所发见的汉光武帝的印绶等事实,也可明白。随着汉民族文化的东渐,西域及欧罗巴系统的艺术文化,后来也盛传于朝鲜来,即当西汉的哀帝时,由大月氏国始传于中国的佛教,至东汉的明帝时,已逐渐获得社会的信仰,在桓帝及灵帝时代,佛典的翻译已大为流行,于是西域各国的高僧,都络绎不绝的来到中国,各各从事于译经传道,因而佛教及佛教艺术,便大大的兴隆起来了。在这佛教艺术之中,还含得有作为它的骨干看的希腊犍陀罗系的造形艺术。随着佛教而来的这般造形艺术,从东汉的末叶迄三国时代以来,因着佛刹的建筑

已奠定了坚实的基础,同时,五胡的君长,大概也都是佛教的迷信者,尤其因出了像前秦王苻坚及后秦王姚兴的那样的崇佛家,所以佛教及佛教艺术,遂传播于北中国了,未几,又从北中国传到朝鲜来。总之,这都是说明西方艺术,欧罗巴系的造形艺术之传播的。

佛教开始传播于朝鲜半岛的,是 372 年,即前秦王苻坚遣僧顺道至高句丽的那一次,就是佛教传到朝鲜来的最初一次。苻坚出自西藏种族,颇为强盛,他委政于王猛,国随以治,随即略定鲜卑(通古斯族)所建立的燕、凉、代各国,其领地日益拓大,凡东夷西域六十二国,都来朝贡,即于阗、龟兹等各国以及高句丽、新罗,都莫不朝贡。基于这种关系佛教遂传到高句丽来了。当时,佛教艺术常由西域传入前秦,尤其因僧乐傅的奏请,初在敦煌开凿了石窟寺,因之佛教及佛画之类,或亦传到高句丽来了。再佛教开始传到百济的,是 384 年,恰是东晋的孝武帝破秦王苻坚于淝水的翌年。即有一胡僧叫摩罗难陀的,从东晋的建康渡海,而到百济,百济的枕流王非常崇信,于是百济才有佛教。新罗是由高句丽传起去的,据说新罗开始信佛的那年,就是 528 年。佛教的传播和佛教艺术的传播,是形影相随的,因而希腊犍陀罗系的造形艺术之入于朝鲜,也必是离上述年代不远的时代。

佛教传入
朝鲜

北朝鲜的高句丽,因为佛教传入较早,故伽蓝的建立也盛,同时,佛教的艺术,也颇发达。听说它的艺术的文化,从北魏至隋代的当中,因受北中国的影响而进步,随又以之传于南朝鲜的百济及新罗。原来,高句丽虽是由貊种即通古斯族建立的国,但在同一通古斯族的鲜卑种中,也还有拓拔部。拓拔部初住于嫩江流域,至 3 世纪的中叶,其可汗拓跋力微才奠都于盛乐(山西归化城之南),到其曾孙拓跋什翼犍时,竟已威振塞外一带,东则降服了那盘据于朝鲜之北的貊、濊等国,西则

高句丽的
艺术

高句丽与北魏的关系

击破了破落那(费尔干那)而成了一大势力。虽一时曾被前秦王苻坚所灭,然什翼犍之孙拓跋珪又据盛乐而复兴,至 386 年时,随又迁都于盛乐东南的平城而即帝位,称国号为魏,这便是北魏的太祖道武帝。尔来北魏约已继续了百五十年,那么,从以上的史实考来,高句丽与北魏,在地理上是国境相接,人种上又是同一风俗习惯的通古斯族系,故北魏时的艺术文化之传播于高句丽,当是极容易的。同时,北魏也曾经营过西域,故西域诸国来宾于平城的,几达十有六国,又因同波斯也通过使,因之西域、波斯萨山朝及东罗马方面的艺术的文化,也必传来过。自然,如第六主的孝文帝,因他极羡慕烂熟的汉民族的文化,曾于 494 年,迁都于洛阳,其大量地摄取了汉民族的艺术的文化,也是的确的。又在佛教艺术方面,他曾开始于平城附近的云冈、洛阳附近的龙门,营造了许多石窟寺。大概北魏时代的造形艺术,系于周、汉以来的传统的式样上摄取了西方传来的希腊犍陀罗艺术的手法,由是,两者遂相融化,至成了北中国民族独特的东西。它的进展,直到毫不表现希腊犍陀罗样式的程度,自然,其中多少也还受了波斯萨山朝及中印度笈多朝的影响的。但这种北魏式的艺术,也就原幅原样的传到高句丽来了。但高句丽的古代文物,迄今却毫无遗存。好在近年从古坟内发见了重要的壁画,算是对高句丽古代文化的研究上,投了一大光明。又在平壤附近也发见了瓦当,故其工艺美术的真相,差不多也被阐明了。所遗憾的,当高句丽灭亡时,多为唐兵所盗掘,因而没有许多遗物来供吾人的研究。

北魏式艺术之传播

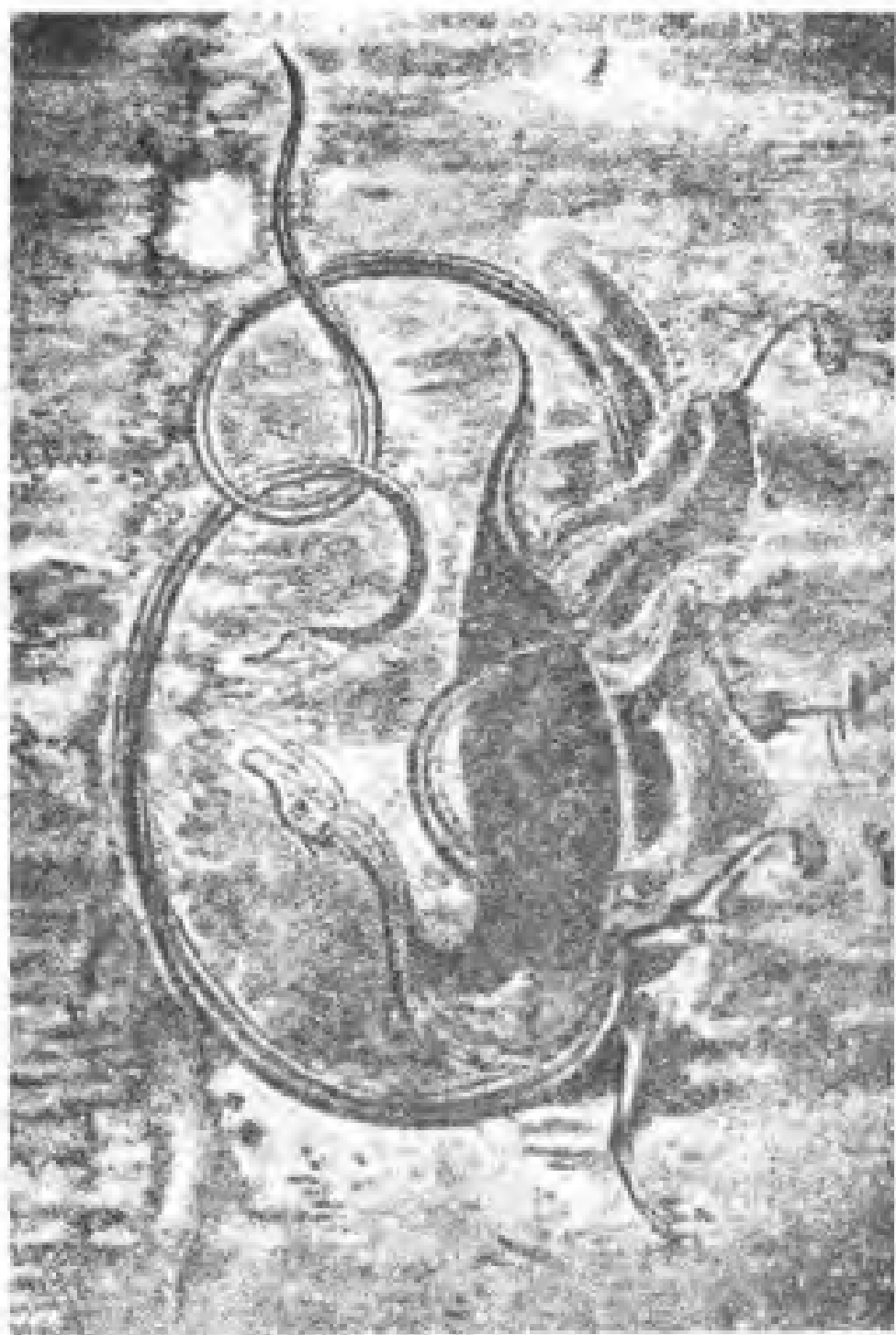
高句丽时代的古坟大墓的壁画

据所发掘的古坟来推究高句丽时代的造形艺术,那和中国北魏时代及日本飞鸟时代的造形艺术有密切的关系。在朝鲜平安南道江西面遇贤里的大墓及中墓之内,有许多壁画,而其制作年代,或许在 6 世纪的中叶。其大墓,径约百七十尺,

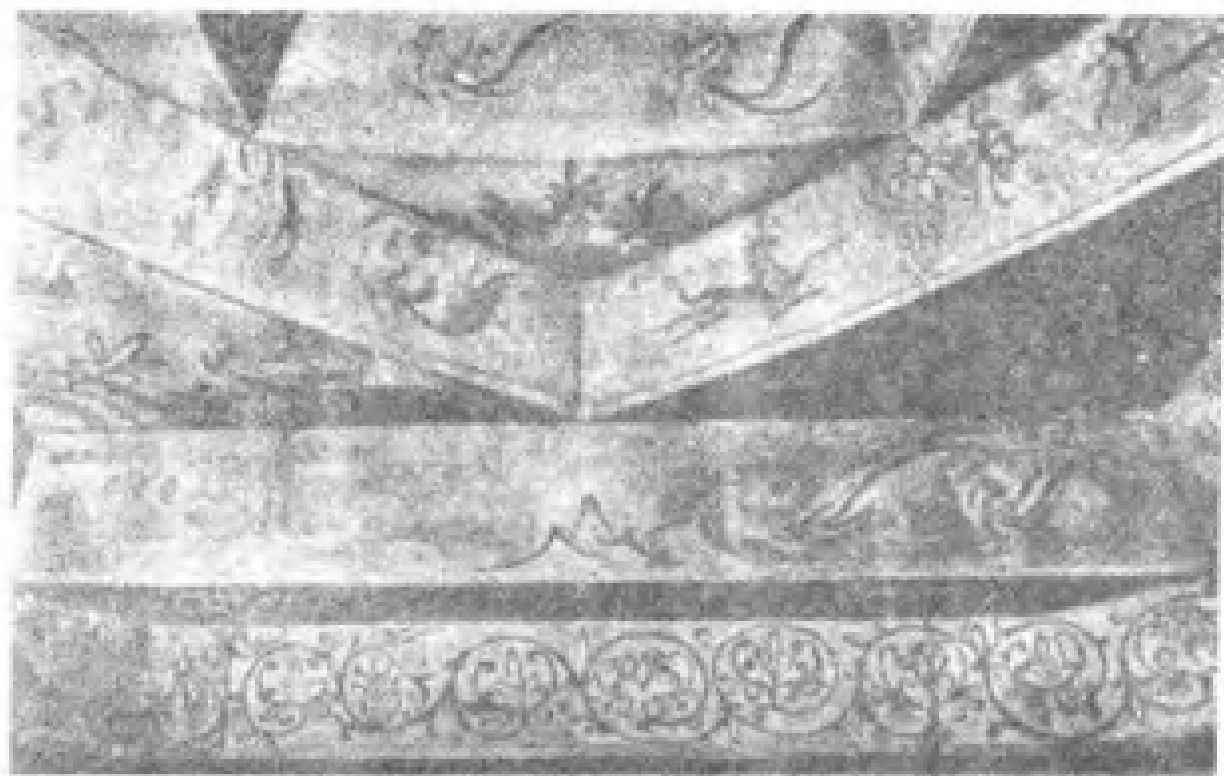
高约六十九尺,向南的里面,有一方形玄室,其前面设有长的隧道。玄室,宽十尺三寸,深十尺四寸六分,天井高十一尺六寸,其四壁概用白的花岗石筑成,其上则以奇妙的手法筑成了天井。迄今所发见的数十座高句丽古坟的玄室壁,都是用野石筑的,其上面则涂着石灰,但这一古坟的壁及天井却是用的整石,在整石砌成的上面,琢磨得极平滑,于是便把壁画直接描在上面,并施上纹样,迄今,它的色彩仍然鲜明,全未剥落。但在壁画上究竟描的什么?在玄室南面入口的左右壁上,则描有互相向着的朱雀(凤凰),北壁则描有玄武(龟蛇),东壁则描有苍龙,西壁则有白虎(参照第十四图)。这四神图,规模极雄大,构图亦劲拔,自由地用着无粗细之别的一样的线条,流水般地流畅的描写,既表现气韵生动之趣,复发挥雄伟豪宕之概。其画风已从写实入于写意,由其线条的连用和色彩的照应,可以表现作者的理想,算是达于神韵缥缈之境了,但这一定是由于六朝画风的感化。又在构成天井的第一托衬石(案:即建筑物突出之处,用石来把它托衬着的)上,描有雄丽的忍冬唐草纹(参照第十五图),第二托衬石上,则描的山岳、飞云、怪异的动物,而其右方东侧的托衬石上,是描的仙女。在次隅的三角托衬石上,于其右方中间夹有忍冬唐草纹的区处绘上相向着的两麒麟,左方中间夹有忍冬唐草纹的区处绘上相向着的两凤凰,其下面则描着莲花忍冬及双凤。此外,在其上面平三角形托衬石的侧面则描的两怪禽,下面则描的莲花忍冬纹,天井的中心石上则描的球形龙。这当然都是传的北魏式的神髓,但若探究其传统,不能不远溯之于西方艺术。即其巧妙的忍冬唐草纹,最可雄辩地说明是由希腊及东罗马的装饰艺术东渐面传到高句丽来的。又如在中央描的忍冬唐草,左右配备的灵鸟及灵兽的手法,是始于东罗马及波斯萨山朝的,由这个当中,也可看出多是由于欧罗巴及西亚细亚的艺术的

四神图的
画风

天井(天
花板)的
装饰画



第十四图 朝鲜平安南道江华西面通贤里大墓北壁玄武图



第十五图 朝鲜平安南道江西面遇贤里大墓玄室天井装饰画

中墓的壁
画

意匠。由此看来,不能不惊叹艺术的超国境的传播性。中墓,虽是才高约二十六尺,径约百五十尺的圆坟,而其内部的玄室,却是宽十尺二寸,深十尺六寸八分,天井的高,亦达八尺五寸二分。其东西北三面的壁,任何一块,都是取的大花岗石,南面开有入口,入口的左右,也各立着一块石,前面有长的隧道。四方的壁上,制有两层托衬,中央的方形所残下的一部分,则覆以一块大石,而构成着天井,且与大墓一样,石面上都直接描上绘画及花纹,惟在四壁上则描着四神图,第一及第二托衬石上则描着忍冬唐草纹,天井的顶石上,中央是描的莲花,东西是描的日月像,南北各描着双凤,四隅是描的莲花忍冬纹。其构造与装饰,虽较大墓简单,但绘画和设计并不劣于它,同是表现着雄浑的气魄而达于神韵缥缈之境了。这里传着北魏式的神髓也和大墓一样,不用说,这一方也是希腊、罗马萨山朝方面传来的艺术的意匠,他方又是受中国六朝艺术的影响而成的。

忍冬唐草
纹样

要说明欧洲系的忍冬唐草纹之由北魏传于高句丽的那种工艺史料,此外也还有许多。如为高句丽晚年都城的平壤附近所发掘的巴瓦,也描的有忍冬唐草。不过在那些瓦当的意匠中,除北魏式之外,也还传着汉瓦的面貌。其所以传着汉瓦的面貌,因此地附近乃汉武帝时乐浪的遗迹,曾为汉民族的殖民地,汉代文化亦被移植来了之故。乐浪郡约继续了四百年,至高句丽迁都于平壤系 586 年,即平原王的时代,所以这种瓦当,或许就在他的前后传过来的。再如上述的大墓,也有人推测,说或许就是平原王的坟墓。

百济的艺
术

百济的建国,始于高句丽王朱蒙的二子之南迁。即始于温祚一族之据居马韩东北境的慰礼城。由此看来,也可认为通古斯文化的移植。尔后虽从母国的高句丽摄取了文化,然自 477 年盖鹵王被杀于高句丽军以来,也曾和日本亲近过。

但就文化关系说来,则摄取了极浓厚的汉民族的文化,其艺术的文化,主要的是繁荣于锦江流域。那以传佛教于日本而著名的圣王(圣明王),曾于 583 年从都城熊津(公州)徙都泗泚(扶余),和北朝的东魏及北齐都通过聘问,但在当时,主要的是在摄取南朝系的艺术的文化。即圣王曾遣使于梁,招聘梁的工匠和画师,仿梁的形式而营造新都的宫殿,又曾建立了佛刹。当时,在梁是崇佛有名的梁武帝的时代。武帝曾由西域诸国频频地输入了佛教艺术,又曾遣使到印度模写了祇园精舍的绘画,因而印度艺术便直接输到了梁朝,致出了像张繇僧那样的画家,但这西域及印度的艺术,随又从建康渡海而移植到百济来了。如梁的司马达等,便是受聘于圣王而入百济的佛工,随于 522 年又到日本,成了日本所谓鞍作派的始祖。有名的鞍作鸟,就是他的子孙。百济的法王及武王,曾营造了一个王兴寺,听说那个寺是临水的彩饰,极为壮丽。但因百济的毁灭太过,又因唐兵的盗掘,故其遗物极少,至于不能明了当时的艺术消息,不无遗憾。日本大正八年,发见于百济旧都扶余的扶苏山城内之金铜释迦小立像,约高一寸二分五厘,现藏于扶余陈列馆,其样式极浑朴,颇具备了南北朝式的特色。在阴刻着火炎状的背光里面,有一“郑智远为亡妻赵思敬造金像早离三涂”的铭文,惟郑智远、赵思,都像中国人的名字,这或许是在百济时代由中国移来的人所携来的,这也可以说明艺术的东渐。又由扶余东方约一里的王陵古坟,发见了似乎作为死者的宝冠装饰的金具残片,在这当中,有和日本法隆寺的玉虫佛龕的描金被同一形式的透雕装饰,恰可具体地说明和日本飞鸟时代艺术的联络。又如从推定为扶余王宫旧址所发见的极精巧的莲花纹瓦当,也曾输入于日本飞鸟时代,因而构成了法兴寺(飞鸟寺)、法隆寺、法起寺、法轮寺等的建筑,但表现于瓦当上的这种忍冬唐草纹,仍是希腊及东罗马的系统。

经南梁输入的西域及印度系的艺术

发见于扶余地方的金铜释迦小立像

和日本飞鸟时代艺术的联络

新罗的艺术

徐罗伐时代的陶器

新罗的佛教艺术

新罗从赫居世的徐罗伐时代以来,国势则逐渐发展,其发展之翼,直已伸到了全半岛,其间受有汉、高句丽、百济或唐的影响,故其文化也随着时代之波而荡漾为各种各样。汉武帝置乐浪郡是在公元前 108 年,尔来乐浪郡便成了汉民族的殖民地,于是汉代的文化也被移植过来。而赫居世之建新罗国(徐罗伐),也正是公元前 57 年,故与汉之殖民地已接境,因而汉代的文化当亦波及于新罗了。惟认为徐罗伐时代遗物的陶器,已从故地庆州附近的古坟发掘出来,似乎在当时还不知道陶釉,即其陶器上并未傅有何等陶釉。但在北朝鲜发掘出来的当代的砖及陶壶破片,却已有了黄褐色釉与赤色的坯子,不用说,这是受了汉代工艺的影响的。由此等事实看来,似乎汉代的艺术文化,当时还只达于北朝鲜,而尚未波及于新罗。自然,以后一定也是传过来了的。原来百济较之新罗乃文化先进国,可以说有许多文化财,是从百济方面传过去的,不过所遗憾的,因百济的毁灭过甚,没有什么遗物,因而难以明了其间的交涉。佛教系由高句丽传到那些方而去的,而百济之初行佛法的,乃在 6 世纪初叶,即始于法兴王时代。同时,新罗制度之厘然大备的,也是始于法兴王及真兴王时代,尤其因真兴王特别崇信佛教,并创建了兴轮寺、皇龙寺、祇园寺般的大伽蓝,所以佛教艺术也必同时的发达了。在真兴王的时代,恰当日本钦明天皇的时代,他信佛立寺已如上述,其次在真平王的时候又修建了三郎寺,又善德王的时候也修建了芬墓寺及皇龙寺的九重塔。那么,随着佛教这样的兴隆,于是输入了中国南北朝时代的佛教艺术,于新罗建筑及其他的造形艺术给了极大的影响。就当时的遗物看来,石造中则有芬墓寺的多层塔和瞻星台,在雕刻中则有石像,又还遗存着优秀的铜佛。再如从当代王宫的月城和佛寺的遗址上虽然发见了瓦当,但其他工艺品却很稀少,至于木造物,可说是完全没有。

再如它的绘画艺术,光景也进到不亚于高句丽和百济了,但其遗物却一无所存。仅仅只有一种传说,说是有一率居画师,曾描一老松于皇龙寺的壁画上,其枝叶直栩栩如生。

为古新罗时代遗物的芬蔓寺的多层塔,在旧都庆州东方约十町的距离。这是634年善德王所建立的,乃朝鲜现存的最古建筑物之一。据文献上说来,文禄征韩之役,有一九层的塔曾为日本兵所毁,以后修理的时候,那被毁了的上层也就没有理会,于是到现今只为三层了,但就塔的权衡看来,似乎开始只为三层或五层塔的情形,自下向上便逐渐缩小,而保持着稳定的外观。塔,全部都是用砖状的小石砌成的,这当是模仿的中国的砖筑塔,其不用砖而用小石的,当是新罗建筑家的创意。在底层的四面,都设有入口,其左右的立石上,则以高肉雕刻着仁王的像,而其风貌颇雄伟。其天衣的手法和衣裾的褶襞等,都带有南北朝式的余风,由雄劲的曲线而成。又在坛的四隅,各放有一座石狮,却都表现着豪快的气象。再从庆州西方西岳里的古坟所发见的石扉上,也有薄肉雕的仁王像,其面貌颇为奇古,在衣纹褶襞的雕法上,温雅中寓有劲健之趣,是传的中国南北朝式的而貌。庆州南方五陵附近的废寺址上所出土的遗物当中,有一弥勒菩萨的铜像,而且是作高二尺九寸七分之半跏相的像,面相优婉,全体的权衡亦美。裳衣裾的襞极复杂,刻画亦深,手法颇雄健。虽也是传的北魏式的面貌,但由远昔大月氏国的希腊工匠所刻的犍陀罗式的佛像,经过了长期间和许多民族相接触而传于极东的新罗国时,其样式亦必发生了很大的变化。从庆州五陵附近的废寺及王宫旧址的月城内所发掘的瓦当上,虽亦傅上了莲花纹,但多少却带点野趣而且刚健,实足以说明古新罗的工艺。除瓦之外,还发见得有壶、杯、碗、骨壶等等,就其花纹看来,既不是纯粹的朝鲜趣味,也不是纯粹的中国趣味,乃经过印度、西域来的希腊

芬蔓寺的
多层塔

庆州附近
的发掘品

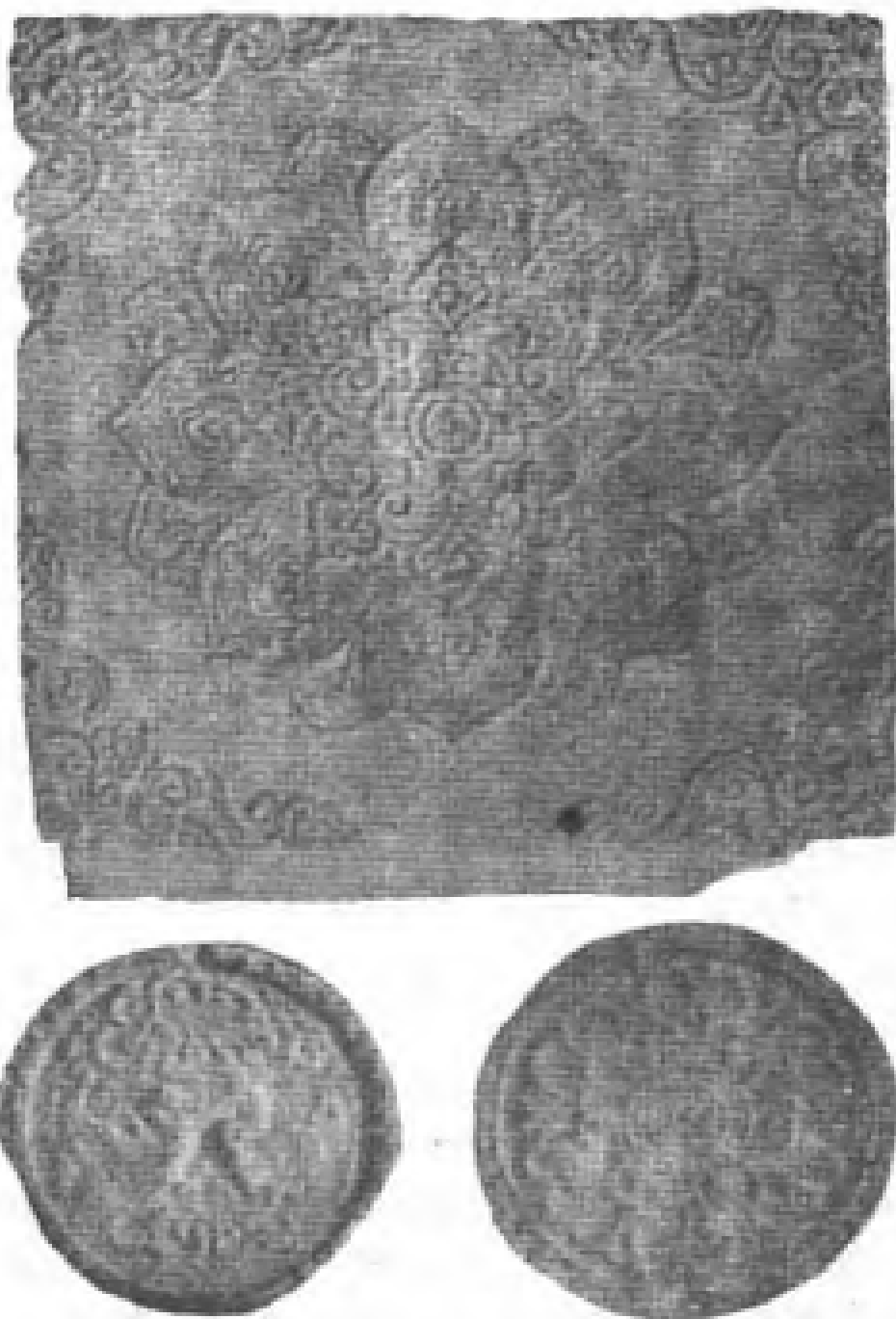
工艺的系统。

统一时代的
新罗艺术

新罗的国势,尔时甚为发展,在文武王虽于663年得唐高宗之援而灭了百济,但当668年(日本天智帝朝)高丽为唐所灭时,亦曾援过高丽的遗众而逐唐兵,遂取了平壤以南之地,终于统一了朝鲜半岛。统一时代的新罗,事唐极谨,世世受其官爵,并遣子弟入侍唐朝。故在统一时代的新罗,却受了唐代艺术文化的大影响。断定为这文武王朝的鬼瓦和砖,现已被发现。那创建于679年(文武王十九年)的四天王寺,其废址,就在今庆尚北道庆州郡内东面狼山的南麓,由这废址所发见的鬼瓦,其鬼面的雕刻,还完全被保存着。其周缘缀以蛇目纹,其内面是阳刻的鬼面,或者就是瑞兽面,气魄雄浑,技工熟练,差不多可说是当时无有出其右的良工的作品。这种鬼瓦的样式,当是源于中国,然而唐代的鬼瓦,迄今尚未在中国发见过。又文武王曾于王宫内设有苑池,而名之为雁鸭池,在庆州东方约半里之处是其故址。由其故址所发见的阳刻着精巧的宝相花之坯(参照第十六图的上图),自然是用以建筑新罗王宫的东西,但其阳刻的花纹之纤巧细丽的精练手法,殊值得惊叹。侧面,宝相花的里面描有双鹿,这怕的是就鹿野院而安排释尊初转法轮像所营造的佛坛装饰,无疑的为新罗艺术烂熟期的制作。此砖现藏于朝鲜总督府博物馆庆州分馆。第十六图的下右图,是庆州九黄里出土的巴瓦,中房成于三重圈,各圈内并配以珠纹,极为名贵。中房外,则绕以内外二重的各六叶的莲瓣,惟内瓣内之作成隆起,外瓣内之饰以忍冬纹的,乃南北朝式的面貌。这瓦当是形式完整的新罗统一时代初期的东西。第十六图的下左图,也是庆州发见的巴瓦,在宝相花之上,有瑞禽二尾相向着,其上面阳刻着瑞花,好似天盖,在浅狭的周缘上绕以珠纹,是打破了从来典型的崭新的意匠连中国和日本都还未有的手法,可是这也是萨山朝波斯的意匠。

庆州出土
的鬼瓦

庆州出土
的砖及巴
瓦



第十六图 朝鲜庆尚北道庆州郡出土之砖及巴瓦
(砖为朝鲜总督府博物馆庆州分馆藏。右巴瓦为东京
帝国大学工学部藏。左巴瓦为朝鲜李王家博物馆藏)

前者藏于东京帝大工学部,后者藏于李王家博物馆。

奉德寺的
铜钟

藏于庆州分馆的遗品中,还有奉德寺的铜钟一口。这是口径七尺五寸的大钟,钟口作八菱形,在口带、肩带、乳廓的周缘,则配以极富丽的宝相花纹,乳廓内未嵌乳,而代以九个莲花纹,乳廓之下,阳刻着许多雄丽的飞天像,另外还有丰美的钟座、豪劲的龙头、旗押等等。在其意匠优秀点上和其形式特异点上,确是连中国、日本都看不到的品种。或许就是出自新罗工艺家的创意,宜乎这种形式,在新罗得被永垂。据该钟的铭文看来,系景德王施铜十二万斤,为纪念其父圣德王而铸造此钟的,不料未及完成而去世。于是其子惠恭王奉遗命,遂于唐大历五年(770年)铸成了,即是完成于日本奈良朝末期的。总之像新罗佛国寺的多宝塔、华严寺的舍利塔、石窟庵的石窟等等,都是脱了唐代艺术范畴的新机轴,并且任何都是成功的作品,这正是表示新罗艺术达到了最高潮期的产物。

佛国寺的
多宝塔

景德王朝大兴佛教,佛国寺和华严寺等也被再兴,迄今发见于该境内的多宝塔和舍利塔,都足以说明当时新罗艺术的发达。在庆州近郊佛国寺的多宝塔,系于752年,为金大城所经营的。塔立在高而且方的台坛之上,四面设有石阶,坛的四隅,放的石狮。在底层的当中,有极大的方柱,其四隅亦各建着矩形的柱,其上而皆载以简单的斗拱,用以支持方形的屋盖。屋盖上面,有第二层的勾栏,也有重叠着三层的,要之,那些都有八角形的平面,都是用的奇异的柱和勾栏,并且在其上面冠以八角形的大屋盖,顶上立着相轮。他们用坚致的花岗石,其所施的精巧的手法,恰如木造建筑一般,形态秀丽,奇想是纵横地洋溢着。这种塔,就在为新罗艺术母国的中国也不多见。

华严寺的
舍利塔

华严寺在全罗南道求礼郡智异山麓,其舍利塔从其样式看来,当是景德王朝的建物。立在二重基坛上的有高约二十

四尺的石塔三层。下坛,则于四面各三区的狭格间上阳刻着仙女;上坛,四隅都立着雄浑的石狮,中心则放有携回了舍利的慈藏的立像,用以支持上面的重荷。意匠极奇拔无比。在底层的塔身,四面皆作户形,户形当中,刻有四天王、菩萨、仁王的像。各层的轩,都用五出的托衬支持,顶上置有宝珠露盘。意匠奇拔,技巧精练,全体的权衡都完备,有优雅温丽之趣。

在这些塔中,到处都摆着狮子,但狮子表现于艺术上是很早的。它曾表现于亚述及亚基米利德王朝波斯的纪念艺术中,又表现于公元前 14 世纪时的希腊米喀奈的狮子门上,在小亚细亚佛尼岬的古坟中也看见过。又在东罗马和萨山朝波斯的艺术当中,常常描着有翼的狮子。在印度,狮子常常用为佛教特种的艺术,早先,也曾用为阿育王朝的建筑装饰。要之狮子像早已行于东罗马、萨山朝、印度等处。随又流传于中国,特别从六朝时代以来,石狮子极为流行,其意匠中,也有移入萨山朝式的。从中国传到朝鲜,随又传到日本,然而石狮在日本被称为狛犬的,怕是基于它的传统关系,即与其说是基于中国关系,宁是基于朝鲜的关系吧。原来高句丽及百济,是以称为貉种而南迁的,随后,它又把这个貉和狛相通起来,而经这一种族之手输入日本后,于是就有狛犬之称了,这种情形,系据朝鲜史研究家所说。

表现于艺术上的狮子

狛犬

又从景德王朝以来,喜模仿中国的石窟,因而也开凿了许多石窟。在朝鲜,石窟数当不少,故在庆州和金刚山等处尚有许多遗迹。庆州近郊的石窟庵,在佛国寺后方吐舍山上。想是 752 年即景德王十年,由金大城再兴佛国寺时所着手筑造的。在中国的许多石窟都由凿开自然的崖壁而成的,然如这一石窟庵的释迦如来的坐像,却是先以许多石材构成极巧的石龕,然后在其龕内的中央用极大的石刻成坐像,而以之安置

庆州的石窟庵

于莲座上。像,高约九尺,面貌端严,体躯雄伟,姿势也好,衣纹的手法极精妙。又其背后的石龕壁上,刻有莲花背光。同时,这石龕壁上还阳刻得有十一面观音立像及十大弟子像,要之和释迦如来像一样,都是无比的杰作。

金刚山的
佛迹

江原道高城郡的金刚山,素以风景奇拔闻,故在这里也有佛教艺术的遗迹。有一种传说,说是古来有五十三佛曾由大月氏国乘铁钟泛海而来,出现于金刚山中的榆树上。国王遂在该地立寺,而命名为榆岾寺。在这榆岾寺中,约有四十四尊新罗统一时代的小佛像,由此很容易知道当时的样式。在那些金铜佛之中,相貌都丰丽,衣纹现着平稳的曲线,隔衣可窥见其体躯的很多。这当然是由于那受了中印度笈多式影响的唐代艺术的感化。

西方艺术
的传统

唐代艺术的感化,不仅是现于佛像,且还显然现于其他工艺美术之中。在新罗统一时代,瓦的制法曾有非常的进步,在庆州附近出土的瓦当面上,不仅有普通的莲花和忍冬唐草的花纹,且还有龙、凤、麒麟、灵鸟、仙女、伽陵频伽等的唐草瓦。那种技术极为精巧,其中也还有挟着宝相花,使灵鸟相向着的意匠。这种工艺的意匠,是欧罗巴系统的,即希腊、东罗马及萨山朝的艺术的传统,在它东渐的当中,随又加入了印度、中国方面的样式。从唐高宗新经营的长安大明宫的故址上所出土的瓦砖,也有和这相同的花纹。尤其在高宗时代,为伊斯兰教徒所灭亡的波斯萨山朝的亡命者,有许多人都已归化于唐,故在唐朝,当必直接接受了萨山朝的艺术的感化,同时,萨山朝人似乎也有归化于日本的,因而辗转入于新罗国也未可知。在新罗工艺品的装饰纹中,欧罗巴系的艺术似乎很多。此外,如唐草纹也表现于建筑物的装饰中。如京畿道骊州郡神勒寺的五重砖塔赫然立于汉江的断崖上,虽是模仿的中国的砖筑塔婆,但其外壁的砖上,却阳刻有优雅的唐草纹。

要之在新罗统一时代(654—935年),自武烈王、文武王以来,崇拜唐代文化的热度很高,因而输入了唐代优秀的艺术文化。举凡建筑、雕刻、绘画、工艺等,都受了唐代的感化,由是遂筑成了当时艺术的基础,发挥了颇雄大的气象。但在以后,因逐渐由国民的趣味而发挥了纤巧优美的特质,到末期,遂染成了颓唐衰弱之弊。原来唐代的艺术,一方则继承南北朝时代的样式,同时又输入及同化了中印度的笈多式、萨山朝波斯式的艺术,其间,又承有希腊及东罗马系的艺术,因而成就了雄丽丰美的新样式,以后这又传到了朝鲜,所以说新罗艺术当中也杂有欧罗巴艺术的传统。

第六章 由韩型船传到日本的西方艺术

西方艺术
的东渐

大陆的文化,主要的是由朝鲜半岛渡玄海滩而传播于日本的,但玄海滩的古方言则呼船为鸭。所谓鸭的,就是新罗式和百济式的船,即是指的韩型船。由这种“鸭”传来的希腊系艺术,其年代很古,可是确定年代虽云困难,要之它随汉民族文化的传来而传来,自是明明白白的情形。据考古学的研究,汉民族的造形艺术传到日本来的,正是有史以前,如象征铜铎的青铜文化便是。但据希罗多德的文献,希腊人来到中国西境通商,是公元前6、7世纪时,而这年代若和世界年表对照起来,则相当与日本神武时候,即大和朝廷成立不久时,希腊人就已跑到“绢国之都”,搜集中国产的绢和西伯利亚的皮毛,以之输送与欧洲,每年都获得了不少的巨利。并且他们为要和绢及毛皮行交换,也携来了许多希腊工艺品,从这时候起,大概希腊艺术就已传到中国了。由公元前330年前后亚历山大大王的东征及汉武帝的西域经营,于是东西的交通便日益频繁,因而希腊系统的艺术的文化财,自必日益从西域通路传到东方来。据《汉书·地理志》,张掖郡的骊轩县便有黎轩人住过,即在今甘州、凉州方面的西域通路上,当时就有欧洲人通商。同时,长安方面的人,也争和西域通商,由此赚来的钱,则买田置地,而使流民客户为之开垦,因而成为素封之家的也不

少。我们从这种情形推究起来,当时希腊、罗马附近的欧洲文物,也必汇集与长安方面。再如汉武帝,已于公元前108年将朝鲜变成了汉代的殖民地,而改为乐浪、临屯、玄菟、真番四郡了,因此,长安与乐浪的交通遂频繁起来,以后,汉民族的文化便移植与朝鲜了。和这同时想必也开启了希腊系统的文物移入朝鲜的端绪。考汉武帝的时代,恰当日本开化帝的时代,据宇佐缘起的记载,当开化帝四十八年(公元前110年)时,曾有异贼到过熊袭国。所谓异贼入寇九州的话,也便是将从来平和的交通作暂时搅乱的意义,因此,可以明白在西汉时代,朝鲜半岛和九州的交通之频繁。再如西汉的中国古镜曾被发掘于北九州,更实际地证明了和他们的交通关系,此外在北九州也曾发见过王莽的泉币及汉光武帝的印绶,尤其可以征实其年代。可是在西汉的中国古镜上,就有忍冬唐草纹的表现,例如东京帝大工学部所藏的蟠螭文镜,从其样式看来,当属西汉的,可是该镜上面就已绘有一种唐草纹。大阪住友男爵家所藏的太山仙人镜上,也是用的唐草纹表现异兽的。但忍冬唐草纹,原是始于希腊,曾表现于希腊系统的美术工艺上,于公元前4世纪,也表现与罗马的工艺美术上。施了这种意匠的美术工艺品,主要的系由希腊商人经西域通路输入于长安的,随后在长安方面,好像已为中国工艺家所采用。这种美术工艺品,想必又从长安传到朝鲜的乐浪郡,更由朝鲜而传与日本九州地方了。乐浪郡中的汉代文化的遗迹,在以平壤为中心的若干古坟内,已发现了它的面貌。发掘这些古坟的结果,已发见了汉代的可惊的工艺品,但这些工艺品,却和俄国学者从外蒙古库伦附近落英山北麓的古坟所发见的汉代的染织刺绣工艺是同一系统的东西,由此看来,可知汉代的华丽的艺术的文化,还有为中国本部所不能发见的。在这汉代的艺术的文化之中,含有由西域通路来的希腊艺术是一个事实。因此,希

西方艺术
由长安传
到乐浪

朝鲜和西
日本的关系

从朝鲜传
到西日本

腊系统的艺术,遂于汉武帝之后传于乐浪,至传于日本北九州及山阴地方的,至迟也必在东汉光武帝的时候,如此推定,谅无不当。东汉光武帝的时代,恰当日本垂仁帝时代,是公元1世纪的前半。

和乐浪及
汉的交通

所谓异贼入寇熊袭国的,自亦可认为汉民族膨胀的结果。但就彼此的交通关系说来,也还有许多文献足以说明日本北九州附近的豪族和乐浪及汉交通的情形。据《汉书·地理志》:“乐浪海中有倭人,分为百余国,以岁时来献。”又《后汉书》的《东夷列传》:“倭在韩东南大海之中,依山而居凡百余国。因武帝灭朝鲜,使译通于汉者二十余国,国皆称王,世世传统。”又同书中:“光武中元二年,倭奴国奉贡朝贺,使人自称大夫,为倭之极南界,光武赐以印绶,安帝永初元年,倭国王献师升等生口百六十人请见。”关于师升虽无确说,但关于倭奴国,却有旁证,即1784年(天明四年),曾在筑前国那珂郡滋贺岛上发见了“汉倭奴国王”的蛇纽金印,因此,就有人说,所谓汉倭奴国的,就是汉之倭奴国的意义,而这个金印,或者就是汉光武帝所授的。又同书中还有:“桓、灵之间,倭国大乱,迭相攻伐,历年无主。有一女子,名卑弥呼,年长不嫁,事鬼神之道,能以妖惑众,于是共立为主。侍者千人,见之者少,惟男子一人,给饮食,传词语,居处、宫室、楼观、城栅皆持兵守卫,法术严峻。”关于倭王卑弥呼,有的说是九州的女酋长,有的说是神功后。但据考古学上事实推究起来,当时大和朝廷的势力既已达于西日本的大半,故从东汉末至三国时,以和中国交通而握有大势力的倭王卑弥呼,而拟之于大和朝廷主权者,那种说法,比九州女酋长说更有意义。总之,当时日本的北九州和乐浪及汉的交通,极为密切,又文化传播之频繁,由这些文献也可证明。惟从汉传于北九州的许多工艺品,马上就已移到畿内去了的,故汉镜在三国时代,就已埋葬与畿内坟墓中了。这

倭奴国

倭王卑弥呼

正可说明汉代的工艺美术品,早已被日本珍视过。又在日本古坟中所发见的软玉,当是由汉代经营西域而从新疆携回的,未几又越海而传到日本了。又在朝鲜及内地的古坟所发掘的硬玉的原石,原为缅甸的北部、西藏、云南等处的特产,这当然也是由在该地有势力的汉人传到日本的。要之这许多舶载来的工艺品,想必都是和希腊艺术有渊源的,因在东汉时代,希腊系统之艺术的意匠就已影响于中国艺术之故。例如汉献帝建安十四年(209年)四川省雅安县高颐墓前所立的石狮,就是受的那承受了希腊艺术的安息国的影响。这恰可说明西方艺术的感化竟已波及到四川盆地。又在东汉时代,中国和欧罗巴的交通更其频繁,欧罗巴人及西亚细亚人争与中国通商,因此,有许多欧制品传到了中国。例如罗马皇帝 Marcus Aurelius Antoninus (大秦王安敦)当汉桓帝时曾由南海派遣使节至汉。这是为避免由西域通路之剧烈的竞争,遂由南方海路直接达于中国中原,其惟一的希望,就在想买便宜的绢。这同时也正是指示希腊、罗马的文化传之路,又重新增加了一条。这样的靠西域通路及南方海路常传与中国中原的欧罗巴系统的文物,又辗转地传到日本来了。如在河内国高井田横穴唐草窟隧道门楣的正面就刻有一种唐草纹,这当然也是西方艺术东渐的影响。

西方艺术
之赏玩

希腊系统
之艺术的
意匠

大秦王开
辟南方海
路

原来在神功后攻新罗之前,希腊系统的艺术已由中国、朝鲜传到了日本,自神功后服新罗以来,随着大陆交通的发达,传到日本的想必益加频繁。佛教初入中国的,是公元前2年,即西汉哀帝的元寿元年,据《三国志·魏志》所引的《魏略记事》“昔汉哀帝元寿元年,博士景卢受大月王伊存,口受浮屠经”,这是最足凭信的。至东汉明帝时,已渐为中国识者间所信认,至桓帝、灵帝时,便逐渐获得了社会的信仰。于是西域的佛僧,都接踵而至中国,从事于佛典的翻译,从此时起,或许佛教

神功皇后
征韩以后

艺术也传到中国来了。因在 2 世纪的前半,佛教中心已移于大月氏国,如迦膩色迦王且引用留于国内的希腊艺术家,使之大造佛像,于是这一键陀罗艺术遂传遍了西域诸国,如疏勒、于闐、龟兹、高昌等便是。这种艺术,到了 3 世纪后半,便极浓厚地传到了中国。但 3 世纪的后半,据世界史年表对照起来,恰当日本神功摄政及应神帝的初世。

西藏人的
归化

从 3 世纪至 4 世纪的当中,含有欧洲艺术系统的中国文化常常传到朝鲜及日本的情形也有文献可征。即当应神帝时代,从大陆来的归化人着实不少。如于应神十四年率百二七县之民来归的弓月君,于应神二十年率十七县之民来归的阿知使主等,乃归化民族中之最显著的。在这归化人之中,也有学者,也有艺术家。再从人种上说来,似乎多为西域附近的西藏人。据河口慧海司对西藏语及古代邦语的研究,那于应神十六年从百济来归的汉学者王仁,其名真正的读法,原是 Wanling,而据日语的读法,便被省去了两个鼻音,而读如 Wali 了。考 Wanling 虽为中国语而其音却是西藏语所谓“自在精”的意义。这样看来,便是藏族系的汉学者业已归化于百济而为百济住民了。又率百二十余县的同族来归的队长弓月君,其名全是西藏语的 $\bar{U}l\bar{u}t\bar{z}\bar{u}ke$,所谓 $\bar{U}l\bar{u}t\bar{z}\bar{u}ke$,是移国或建国者的意义,即表示为移住民先导者的意义的。这弓月君为前秦之一族,而将秦字读为 Hata 音的。只是日本从来的习惯,照国语却不是那种读法。实际所谓 Hata 的,也是西藏语,即因秦是西藏东北端的一国,所以西藏人就认为是距自己种族所住的最远的一国。由这个意义上说来,Hata 就是最远的边际的意义,因之呼秦为 Hata 了。

王仁

弓月君

西藏人老
早就接受
过西方文
化

住于这西藏东北端的藏族,曾和匈奴取得联络,早已达于西域通路而扼住了东西的交通,或则对中国输入西方的货物课税,或则直接掠夺从西方诸国输于中国的美术工艺品,这

种情形,在中国历朝却受了很大的苦恼。所以汉武帝则取河西之地,而置武威、张掖、酒泉、敦煌四郡用以截断匈奴和西羌(藏族)的联络,东汉的明帝,则取伊吾卢(今哈密)而使将士屯田,用以断绝匈奴和北西藏族的联络。但匈奴人和西藏人却因扼住了东西的交通,或于其输送品课税,或直接掠夺他们制品的情形,而吸收了东西的文化。

考前秦后秦,都是起于北西藏的。那时候,朝鲜的各国都向该朝廷进过贡,同时,前秦及后秦也常将僧侣、经典、佛像等送达于朝鲜。佛教始传于朝鲜的,是372年,即以前秦王苻坚遣僧顺道于高丽为始。至将希腊犍陀罗系的艺术传播于朝鲜的,也是前秦后秦。前秦的僧乐傅,曾于366年着手开拓敦煌的千佛洞。当前秦王苻坚命将军吕光经略西域时似乎吩咐过他,教把龟兹国的高僧鸠摩罗什邀回去,不料在这当中,前秦王苻坚竟为后秦王姚兴所杀害了。惟后秦和朝鲜的关系亦颇密切,佛教艺术仍陆续地传到朝鲜去。前秦王建国于350年,于394年亡国,那为前秦之一族的弓月君因祖国已亡,遂率百二十余县的同族亡命于朝鲜。可是在朝鲜居住了若干日之后,忽闻东海有大和朝廷,实欢迎西方文化的,正拟渡海而东,乃又为新罗所阻,一族皆为其所擒,于是弓月君才将这件事诉之于应神帝。应神即命木菟宿弥等率兵诘问新罗王,而将这一族都携到日本去了。秦氏这一族,通常都以为是朝鲜人,但征之朝鲜传上“曾有秦人亡命者,割马韩东界之地使居之,以是常受马韩之区处”,由此知道,他们一族乃前秦的亡命者,而秦人并不是从来我们所想象的中国人,实际是西藏民族。他们来到我国,认为在409年以后,当不会错。据日本史看来,应神帝十六年适为公元285年,故他们便是约百余年以前归化的。不过此时代的历法,尚有二千支的误算,事实上,不能不认为少算了一百二十年。这样,应神十六年,便是公元405

朝鲜和西藏人的关系

弓月君率西藏人亡命

归化的年代

年,时代也恰恰相当,由此,也可知为是前秦的亡命者了。

秦人之艺术
的贡献

但在这些秦民当中,他们之知悉佛教及佛教艺术由前秦王以下都崇佛看来也可马上推究得出。大概他们业将希腊健陀罗系的艺术传播于朝鲜及日本了。这秦民之一部,也有留于马韩东界,即留于新罗的,想必他们及其子孙于新罗的工艺美术的发达上也曾有过贡献。新罗的工艺美术和高丽及百济的都相异,颇有纤巧优美之点,其受西域、希腊、罗马方面的西方艺术之影响的,或许也就是这一西藏族的秦民之艺术的贡献。又如用西域、西藏特产的原石所造的软玉和硬玉而发见于朝鲜及内地的古坟中的,或者其中有一种是他们迁徙时所携来的。至移居日本的秦民,他们传播西域及西藏文化,并其子孙屡世对于日本的艺术文化的发达上有所贡献的话,现在此处是不须说明的。

日本的西
藏语的地
名

在他们移住的地方,仍还保留着他们所携来的工艺、音乐、舞乐、歌谣、言语、风俗等西域及西藏的文化。例如秦氏的氏神,称为加茂明神,而“加茂”一语,就是西藏语所谓天女的意义,所谓 Kājoá - Wanmo,即天行女王的略称,听说这女神是西藏人在佛教传来之前所信仰的神。京都的大秦,用西藏语说就是“集中于中央的主地”,即集合各种宝贝的要地之义,又如“嵯峨”,并不是照汉字释为所谓险阻的地段,乃西藏语的乐土或欢喜地的意义,又关东埼玉一语,是土地极点之义,本可用为善恶两种意义,但若比于西藏的土地,却是善地极点的意义,怕也是由西藏语命的名吧。再如灌流于该处的入间河,本读为 Ūlūmakawa,却也就是国母水路的意义,即从国内流着乳一般的水而命名的。所谓“秩父”,是达于边际或达于完全之义。饭能,是从古以来的都会,因系才能会集之所,故又名聚能。从武藏国高丽神社附近的地名多西藏语的一点看来,可知道那里的住民并非韩人,实是西藏人。在《新撰姓氏

录》的秦忌木条上曾云：“把在雄略朝时散居各处而被劫掠的秦氏集合起来，得九十二部一万八千六百七十人。”现在就这“忌木”的名字看来，就是西藏语的“心眼”。（案：日本读忌木为 Imiki，恰和西藏语的心眼读为 Imiki 一样）。在移住于日本各处的韩人的地名中，也多西藏语，表面看来，好像是朝鲜语，但一调查其语源，就知道有许多都是西藏语。因此可以知道西域及西藏文化曾已传播于日本。

前秦王苻坚的一族曾有许多迷信佛教的，由此看来，那为弓月君所统率，从朝鲜渡到日本来的秦之一族，不能说不知道佛教。在百二十余县的秦民中一定有佛教的迷信者。前秦王苻坚之传佛教于高丽，是 372 年，胡僧摩罗难陀之传佛教于百济，是 384 年，如果秦民移住于日本是在 405 年，那便佛教及佛教艺术，在当时当必是和西域及西藏文化同时传到了日本。播磨地方多为秦之归化人所移住，这征之古史也可明白，而在《播磨风土记》揖保郡神岛之条曾云：“所以称神岛者，此岛西边，有石神，形似佛像，故因为名。此神颜有五色之玉，又胸有流泪，是亦五色所以泣者，品太（应神）帝之世，新罗之客来朝，瞥见此神之奇伟，以为非常之珍玉，屠其面上，掘其一瞳，神泣出，于是大怒，即起暴风，打破客船，漂没于高岛之南滨，人悉死亡，乃埋其滨，故号曰韩滨。”这种古传的神像究有如何的性质，或是如何的像，迄今虽然不能知道，但有西方艺术之传统的情形是明白的，又此神像之颜（眼）所嵌的五色玉虽遭新罗客盗掘，但石像的两眼之嵌入黑玉类的手法，从古就见于印度、犍陀罗、西域、西藏的造像中，再中国石窟寺的佛像上也有，那被盗掘的情形，也委实不少。

佛教于欽
明朝以前
传来

播磨风土
记古传之
神像

希腊犍陀罗系的造形艺术之始传于日本且有明确的记载的，是继体记的十六年，即 525 年梁人司马达归化于日本的时候。在 5 世纪的中国，佛教艺术极兴隆，在北魏，则大同和云

司马达传
佛像

冈的石窟,殆在同时营造,在南朝,自入6世纪以来,则出了有名的崇佛家梁武帝。梁武帝从西域和印度方面输入了佛教艺术,于是国都建康直成了江南佛教艺术的中心地。但是百济王也曾从建康招聘了许多佛教艺术家及事业家,或者司马达就是其中之一。他未几又从百济转到了日本,从当时建堂于大和坂田原而设置佛像。并礼拜佛像之点说来,他为佛教及佛教艺术之理解者,当是明白的。或者该佛像在他们是作为守护神而从建康携来的。或为其自作的佛像也不可知。在日本,继承司马达的血统的,有两个佛像艺术家,即其子鞍作多须奈,是有名佛工,而多须奈之子鞍作鸟,更是飞鸟时代最大的佛工。从出这两大佛工之根源说来,正因司马达是通达了仪范的崇佛家,是有体验的佛教艺术家之故。否则他的家中,就不会出这两个大佛工。司马达,是从大陆流入日本的流户,是鞍作派的始祖。曾经鉴赏了他最初设置于大和坂田原草堂上的佛像的人们,看见了那作 grotesque 的表情的异域,自不免抱奇怪之感,但其孙鞍作鸟所制成的雕像,却统一了推古朝的贵族们的信仰心。鞍作鸟作的法隆寺金堂本尊释迦三尊像,虽然具备了飞鸟时代的归化艺术之模范的特色,但躯干略嫌短小,致表现了面相同小儿般的 grotesque 表情。这是鞍作派雕像的特征,同时又表现了印度艺术上达罗毗荼的模型。它现着古雅高拙的气品,全体的构造,迄衣褶、花纹、火焰等止,都是适用的所谓左右均衡的法则。其加于背光上的忍冬唐草,是欧罗巴的传统。再类似鞍多派作品的手法的雕像,还有三韩当时的遗品,现藏于李王博物馆。大概都是传的北魏式,但在北魏式的艺术中,除去汉的直系之外,还含有印度、西域、欧罗巴的要素。

鞍作派的始祖

百济王献佛像

552年这一年,是日本国史上所记载的佛教传来的新纪元。百济的圣王(圣明王)曾遣西部姬氏、达率路唎斯致契之

徒,献金铜释迦佛一尊,幡盖若干,经论若干卷于日本,日本钦明帝看了该佛像之后,遂叹为:“西蕃所献之佛,相貌端严,见所未见。”我们固不能拘泥于那种词句,总之根据天皇的赞词,就可知该佛像之美。在初观异民族制作的雕像的人们,凡是其雕像不甚优美时,总不免抱着 grotesque 的奇异之感,但对于像希腊那么美的雕像,任何人都会发出相貌端严的赞叹。由此推究起来,百济王所献的佛像,必是像希腊雕像那么美的像。从所谓“此法能生无量无边的福德果报,或成就无上菩提”的微妙的佛法说来,这一佛像的美点,好像是把握了当时直观的人们之信仰心的光景。在往古一般缺乏文书或大部分的人民不能解读文字的时代,为要便于传达思想感情起见,形像和颜色自所必要,因此,在当时作为养成佛教思想的方法上,除了用相貌端严的佛像和佛画直观的教导人民之外,亦无他法。故随着佛教的兴隆,当然也要发生佛教艺术。

在 554 年(钦明十五年),传闻天皇曾命将发掘于河内国茅渟海中的樟树,用以造佛像二尊,但从 130 余年代往于大月氏的犍陀罗国的希腊工匠开始雕刻佛像以来,迄上述的年代为止,约经了四世纪余的岁月。577 年(敏达六年),曾派遣大别王及小黑吉士某于百济,但当大别王归国时,百济的威德王却附献了佛工一人,侍工一人皆来,于是敏达帝便命二工匠住于摄津的大别王的寺宅。584 年,苏我马子经营的石川精舍,或许就是这百济工匠替他营造的。同年,苏我马子又把从百济诣日的鹿深臣某,佐伯连某所携来弥勒石佛一尊,佛像一尊,供之于石川精舍而修佛法,以后,日本的石匠遂模仿鹿深臣某所携来的弥勒石佛而盛行造佛像了。这是大陆的造佛技术的影响。在钦明帝的陵边曾发掘了许多石像,该石像中有人像,也有兽像,其形状颇为奇异,但这却是当代石匠的制作。又作于该时的兽像,常常想着:这莫非就是日本制作狮子及狛

佛像的制作

百济工匠来朝

人像及兽像

鞍作多须奈

秦河胜

鞍作鸟

佛像制作法

犬的起源？在用明朝，鞍作多须奈制成了丈六的木佛像及狭侍菩萨的木像，以之陈于南渊的坂田寺，以备天皇祷病之用。又在用明帝朝，圣德太子讨物部氏时，曾自作四天王像以祈胜利。又圣德太子当推古帝十一年时，曾以佛像赐太秦，住民秦河胜，秦河胜拜受佛像之后，为供养该佛起见，遂新建一寺，这就是所谓太秦的蜂冈寺（广隆寺），但他所拜受的佛像究竟是什么形式？还无由知道。但该寺却是传承当代样式的最贵重的遗佛。其样式，是和那被认为弥勒或如意轮观音之争论不已的中宫寺的本尊相同。关于衣褶等，虽是北魏式的，但裸体部分也有印度寺的，和鞍作派的佛像异其趣。可是这寺的佛像，和西藏的佛像，显然有可惊的类似。因之这些佛像，不就是西藏人秦氏的作品么？这样的推想着。倘想到太秦特别是秦氏的根据地和工艺地来，这件事更可以被肯定了。秦河胜读为 Kawakats 音的，就是根据的藏语，即藏语创立的意义，就是说秦河胜创立了蜂冈寺。为要阐明中宫寺本尊的传统，当有研究西藏方面的雕像之必要。605 年（推古十三年），天皇曾亲发誓愿，要造丈六的铜像一尊，丈六的绣佛一尊，但当其任的，就是上述的鞍作鸟。由此推究起来，可知造寺造佛那种宗教的艺术的事业，已逐渐成了朝廷事业和国家事业的一种倾向。

随着佛教的兴隆，于是佛工的工作都紧张起来了。那么，当时的佛工究竟作什么活动？那便是预先作好各佛的雏形，如作石像的场合，就将该雏形交给石匠，其他如造木像、铜像或绣像的场合，也是一样。自己则负监督指挥之责，其事业和后世的佛工稍异。这样的制作法，不仅是日本，就连西域、印度、中国、朝鲜都一般的流行。如绣像和绣佛的制作，在日本好像就是起于这时候，可是这老早就已起于波斯，随从西域而传于中国，在六朝初期，正是大为流行。因此，如上述的为弓

月君所率领而从朝鲜移住于日本的秦民,他们一定早已熟习了这种技艺。如鞍作鸟的祖父司马达等,也必于本国时就已知道了这种技艺,后则作为家传而传之于子孙了。或许偶因百济方面传来了绣佛,于是秉承推古帝的希望,立意当作一个家传去发挥,因而自制成绣佛也未可知。

当时的佛工也被称为佛师。后来所以留下鸟佛师之名的,正因鞍作鸟为当代的名工之故。鸟的子孙及由朝鲜归化来的僧徒多能制作佛像,但其中只要是熟练的,却不论僧俗,概称之为佛工。所谓推古佛的,遗存得还不少,想是这般佛工所造的像。在东京小泉策太郎氏收藏品中的推古佛,如金铜释迦像,虽连光背都才是一尺六寸高的小像,但如图十七上所见的,衣褶的光景是传的北魏式,而如光背的忍冬唐草形、宝珠形所出的火焰状、颜面的样式等,则具备着推古佛的特征,这当是鞍作派的佛师所制作的。再如其他的推古佛,大概虽都传着北魏式的面貌,而其形象之中却多少带有欧罗巴艺术的传统。其原体,除了所谓希腊犍陀罗的雕刻之被东洋民族化了的之外,在装饰上还夹入了希腊系的忍冬纹,即在佛像光背的主要部分,所装饰的是北魏唐草。例如上述的小泉策太郎所藏的金铜释迦如来像上,就如阴刻般的而有最显著的表现。同时,那藏于法隆寺,而又有濂加大臣及慧灯济师铭文的释迦如来肋侍像以及陈于同梦殿的救苦观世音菩萨像,也于相同的部分装饰了唐草。法隆寺藏的四十八尊佛之一的金铜菩萨像,或者就是当时的输入品,不过在它的光背上,也透雕得有忍冬唐草。

日本主要的雕刻,是由西方艺术的移植而发展的;同样,绘画艺术,也可说主要的是由于西方艺术的移植而发展。总之是归化艺术。但是在这之前,像由原始艺术发达而来的东西,也还存在。如古坟壁画上所见的人物画、动物画、器物画



第十七图 金铜释迦如来像
(东京小泉策太郎氏藏)

等便是。并且其间还有植物画。在表现的方法上,有线刻,有薄肉雕,间或还有彩色画。如铜铎画等,也是最有兴味的。但一般的说来,技巧则幼稚,缺乏艺术的价值。如果认为是稍微优秀的东西,那就是已经受了大陆艺术的影响的。

以最古的归化画家而记录于国史上的,就是于雄略七年来归的因斯罗我。他是于463年从百济来的,但从他的名字看来,无论如何总不像汉人和韩人。当时是北魏的文成帝时代,文成帝都于平城(山西省大同府),和西域及波斯地方的交通都极盛,那么,因斯罗我这个人,或许就是经北魏而入百济,随又到日本的,或是因百济和建康的交通也极盛,说不定是从所谓吴国来的。又据国史看来,雄略朝有称为魏文帝后裔的安贵公,曾率四部之众来归日本,其子辰贵(龙)颇能绘画,故在天智帝朝又赐以倭画师之姓。其后裔至称德天皇朝,曾因居地而称为大岗忌寸。但率四部之众来归的安贵公是否魏文帝的后裔,还是疑问,尚要作十分的考证。在雄略帝朝,曾招集流离于各处的秦民,共得九十二部一万八千六百七十人而使

因斯罗我
辰贵

他们兴办机织工艺,因此,安贵公所率的四部人也未必不是应召而从南朝鲜附近归来的秦民?果真是这样,那便辰贵或者就是织物的打样师。从他的后裔称为忌木(Imiki)有同于西藏语的Imiki之点说来,辰贵也可认为是秦氏系的画工。

558年(崇峻元年),百济方面一方献了僧侣、寺工、错盘工,同时且献了一个叫白加的画工。大概在佛教传来的前后,各般的美术工艺家皆已接踵而至,因而日本的艺术的文化,遂急速地发达,而绘画的技巧也进步了。圣德太子曾于推古十二年规定黄文画师、山背画师、箕秦画师、河内画师、檜画师等皆免其赋,俾成名业,盖经营各寺,以及描写庄严的佛像等业,非规定画工不可。

白加

610年(推古十八年),来自高句丽的有一可注意僧侣,他

昙征传画
术

叫昙征。昙征,是始传碾砮于日本的一人。碾砮(磨子)是由两个扁平圆柱石构成的,可以制粉,可以磨碎米麦,迄今还为日本各地的农家所使用。昙征一方通五经,同时又精绘具及纸墨的制法,而皆以之传于日本,于日本绘画艺术的发达上实大有贡献。为昙征故乡的高句丽,在朝鲜是艺术文化的先进国,因它的国境曾与同一人种及风习的北魏相接,常输入北魏系统的艺术之故。由于它和北魏有来往,同时也就可以摄取远方的西域、印度、萨山朝、波斯、东罗马等的艺术了。这种艺术的传统,直接和日本飞鸟时代的艺术联络着。于平安南道江西面遇贤里的大墓及中墓的壁画,业叙述于第四章了。要之昙征是诞生于可惊的艺术空气中的僧侣,故其鉴赏眼极高,亦必精通干性 Fresco 密陀僧画、漆画等的技术。他所传的彩色法,想必就是这种技术。

干性 Fresco
的手法

在着漆的上面描干性 Fresco 的手法,原来早已行于西方各国。从印度的亚干窟起,许多石窟的壁画都是用的干性 Fresco,这在罗马方面也极发达,不过义大利的石灰较印度石灰,还不容易保持湿气。在东罗马,也曾流行过干性 Fresco 的大壁画,但遗存迄今的少。这种技术,也曾现于西域及中国石窟的壁画中。但在壁面和木面涂白土的彩画法,老早就已行于中国。在朱注上,也曾看见过“先以粉地为质,而后施五彩”的说法,可是这和西域并无关系,在佛教传到中国之前就已有过。如汉武帝曾于明光殿壁上涂白土施以青紫的界线,而描古代各功臣的像于其上,当是中国固有的,可是这种技术,当早已传到乐浪了。

密陀画与
漆画

所谓密陀画的,就是把称为密陀僧的酸化铅即是把和铅丹同性质的加上颜料而成了油干燥剂的一种油画,这是在波斯方面所流行的。漆画的起源也很古,当是随着漆器的发达而发达的。漆画在汉代非常发达,可于文献上见之,又征之乐

浪郡时代古坟的发掘品,也可明白。这些技术,曾从高句丽方面传到日本。不过漆器的技术,在日本也是老早就有的。

却说我们若追怀飞鸟时代的绘画,迄今只有陈于法隆寺金堂的玉虫佛龕的画,并传于中宫寺的天寿国曼陀罗刺绣图残片。玉虫佛龕之须弥坛的正面描有舍利供养图。右面描有金光明王经舍身图,后面描有须弥山图,左面书有《涅槃经》四句偈,又在上层宫殿的正面,描有二天像,左右的扉上描有菩萨像,背壁上描有多宝塔图。现就这一绘画看来,构思极玄妙,描写极泼辣自由,用着强速度的线,于斑纹般的形象之中现着旋回的动的意趣,因此遂发展了宗教的寓言。这虽是飞鸟时代的绘画史上有绝对权威的遗品,但究竟为日本人所作,抑归化人所作,或者是舶来品,总之都不明白,要决定它的出处,还有待于将来。倘和百济旧都扶余附近的陵山古坟所发见的壁画及高句丽旧都平壤附近的古坟所发见的壁画比较起来,如鸟兽的姿态等则非常类似,所描的人物也和朝鲜式的雕像一样,都细而长。但玉虫佛龕的画较之遇贤里的古坟壁画,其手法还要古拙,宁是类似于西域通路的石窟壁画的。又据六角紫水氏所说,玉虫佛龕的画虽从来被称为密陀画,但在近年乐浪出土的漆器上,其以黄朱绿赭黑的五色描的斑纹都是漆,从此点来研究佛龕上所描的宗教的绘画,也是漆画,即可认为是在涂有黑漆的上面用五色描写出来的。在覆着佛龕边缘的描金被上,曾用各种的样式将希腊及东罗马传统的忍冬唐草纹弄成浮雕,这却是日本金工史上放的一异彩,又嵌入于佛龕内壁的千佛透出像等,是槌飘手法之最古的(参照第十八图的下图)。此等绘画与忍冬唐草的直接系统,可求之于当时和中国艺术之密切的关系。朝鲜的三国时代,即中国的六朝时代,他们彼此的文化交涉较日本更直接,更频繁,且在六朝佛教艺术的遗物上,如创于北魏文成帝时的大同云冈及孝文

玉虫佛龕
的传统

忍冬唐草
模样

中国凉州
制作说

帝以来成了北魏都城的洛阳龙门的石窟艺术等,亦颇著名,那些石窟中所传的欧洲系统的所谓北魏唐草,可以具体地证明和韩土的壁画及玉虫佛龕的画是同一传统。总之,玉虫佛龕所表现的艺术,不是日本化的艺术。小野玄妙氏断定这是在中国凉州边所制作的工艺品,或者也是的吧,总之还要加以考证。原来凉州边,是等于在东西交通上的巴拿马运河的地位的。无论是横断里海的北路,或横断波斯南路,或西域南北路,或从西藏方面等东渐的艺术文化的潮流,总之甘州和凉州间是沿着万里长城和祁连山脉间的一条峡路且非通过这条峡路不可的。不仅如此,就由中国文化的西渐说来,也非从丰饶的兰州盆地经过这甘州及凉州不可。并且此地附近老早就有欧洲人移住过。又在北魏太武帝时(5世纪前半),也曾在此处兴过铁工业。再如阿尔泰附近的柔然,也曾从此地习过铁工业。因此,这种工业以后也必办过。又这个地方,老早就产煤炭,在南方的兰州盆地,老早就产金及铜,那么在此地的工艺发达上,这也是有利的条件。倘密陀画是输自西方,漆是传自中国中原,则像玉虫佛龕的工艺品也可认为系在凉州边制作的。在祁连山脉中高山植物固多,但其山脚下如栎树等也多,或许这地方就是漆的原产地也不可不知。玉虫佛龕及橘夫人佛龕,总之都像是舶来品,其详且待以后的研究。

天寿宫曼陀罗
刺绣之传统

却说中宫寺所传的天寿国曼陀罗刺绣图,是622年(推古三十年)为纪念圣德太子起见,其妃橘大郎乃命掠部秦久麻作监督,督促许多采女们从事刺绣。图的底样,是东汉末贤高丽加西溢,汉奴加己利等一般归化人描出来的。本是刺绣,且是断片,故无绘画般的自由,也无从了解全部的构图,然而却是飞鸟时代绘画史上所不能忽略的资料。断片图上有人物、鬼形、宫殿、日月、云彩、唐草般的莲花、书的龟形文字等等。宫殿的莲花斗拱、轩的形状以及堂奥的屋顶上具着鸱尾之点等

等,都与飞鸟时代的建筑相似。描的人物男女都有,其着衣的样式则与朝鲜平壤附近发见的壁画人物、北魏时代云冈佛崖中的佛像、西域地方的风俗等相似。龟背上描文字的风俗,曾行于六朝时代。上述的这些图画,虽都是朱、丹、黄、绿、蓝等颜色制成的,但如果没有样本,总是不能成功的。他们的样本,明明是那依据北方佛教的西域艺术的系统,颇与敦煌千佛洞的壁画及该地发掘出来的绢本彩画相似。由是便可知其传统了。当时的绘画,可说完全是归化艺术。

由这外来技术的感化,于日本的原始工艺上也成就了一大发展,如为前秦亡命客的弓月君,他率百二十七县的秦民来归化,且献了绢帛及宝物数种于应神帝,已如上述。但他们却又是将中国绢帛的织法始传于日本的。289年,有阿知使主其人,率领七姓十七县的族众来归化,上奏于应神帝说:“率领之男女皆有才艺,现寓于百济、高丽之间,心怀不安,荷蒙天恩,愿为编氓。”据说传中国绫的织法于日本的,是他们。463年,雄略曾由百济聘一织工来叫定安那,于是置模范工场于河内国的桃源地方,而使之织锦,要之传大陆的织机工艺来的,系以秦氏为始,以后他们且世袭其业,影响于日本不少。这种工艺传播得极频繁的时代,是在佛教传来以后。554年,百济的圣明王曾献毳毼一裘于钦明帝,而日本人之晓得用兽毛织毡的法子,怕这就是最初吧。不久,听说在下野国地方,便以羊毛和丝织成什么了,其粗的则用作铺簟,而呼之为毛毡。后来此业固已被废除,但其废除年代不明。如已述于第三章的西汉时为匈奴所常用的毳毼,在东汉初业就为中国的上流阶级所习用了,后来似又传到了朝鲜,转而在于钦明朝,又传到日本了。如果毳毼就是波斯语的 takht-dār,或按其古形来说的,那便可以知道它是超国家地传播的。关于刺绣,在天寿国曼陀罗条上已略略说过一下,而其残片还在中宫寺遗存着。其

机织工艺

定安那

毳毼

刺绣

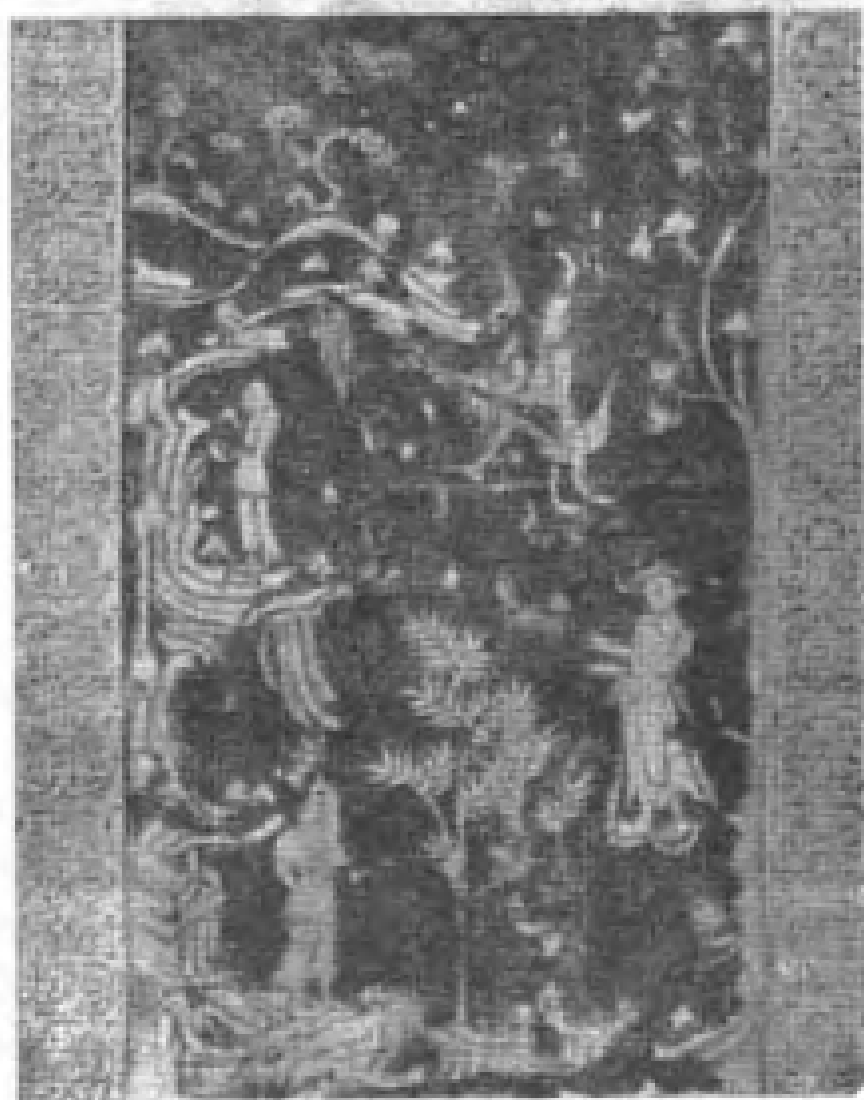
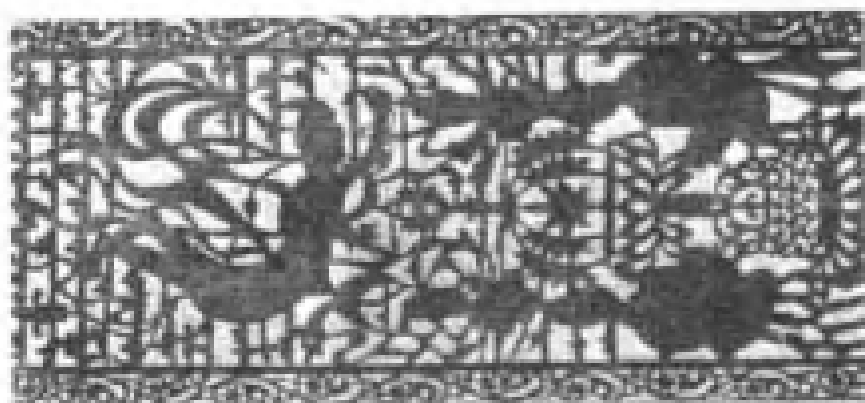
花纹虽是传西域艺术,特别是敦煌方面的传统,但在西域又是从哪里传起来的?这就好像是传的印度方面的民众艺术。印度的植棉,据说已行于公元前 20 世纪时,而在不知道绢之前,旁遮普地方的妇人就已在赤棉的质地上用木棉丝刺绣了,从中国地方获得绢之后,赤地上才用绢丝绣缝,白地上才用青及绿的绢丝绣缝。这种刺绣的技法,随从西域人于中国,更由中国传播于朝鲜及日本了。

西方诸国的花纹

又在法隆寺,还有认为外国制的西域花纹般的猎狮的文锦遗品。现就其花纹的组织看来,在中央树木的左右,则配以整齐的猎狮的武人,其下方也配有不同方向的同样的图,将它绕成一个圆形。其马有翼,其武人则作中亚细亚式的面貌和服装,狮子也是西洋式的狮子。这种艺术的意匠,完全是萨山朝波斯及东罗马的系统。再如中央放着树木,左右各配以有翼的灵兽的,究竟是什么意义,还不知道,但在萨山朝以前,却是看不到的。这种意匠随着佛教的东渐而波及于极东,因此,在法隆寺所藏的猎狮文锦的遗品,从东西交通史上看来,也是极可珍重的。认为飞鸟时代遗品的这种织锦当中,多有用经丝织出花纹来的,反之在天平时代正仓院所藏的织锦当中却多是用纬丝织成花纹的,由此可知机织技术的变迁。

饰有忍冬唐草的模样

从法隆寺金堂的玉虫佛龕的描金被起(参照十八图下图左右缘的模样),以至于该寺梦殿的救苦观世音菩萨的光背等处,都有希腊及东罗马传统的忍冬唐草纹,即忍冬(Honey suckle)纹,这已如上述。这却是当时所常使用的花纹中最有特色的花纹。588 年即崇峻元年,曾有人献上了造炉盘的工人将德、白味凉等,这就是造寺塔露盘的工人,并是有特种功夫的铸匠。605 年,由推古帝之命,命鞍作鸟制作丈六的金铜佛,于翌年成功。陈于元兴寺金堂,迨金铜佛成功之后,为奉事先帝用明帝起见,又制作了一尊药师金铜像。更于 623



第十八图 法隆寺金铜灌顶幡之透雕与
玉虫佛龕須弥座周缘之横金被

金铜灌顶幡

法隆寺金堂内的天盖

年,又制造了三尊释迦金铜佛。这便是日本铸佛像的起源。那些铸像的遗品,有数尊就在法隆寺藏的四十八尊佛之中。这除造像技术之外,还是窥探当时铸工工艺的好资料。即那些造像的光背上虽也是铸的,但多是将铜板切透了的,其斑纹的自在,殊可叹赏。并且在其切透了的斑纹当中,也还有欧洲传统的绝妙的忍冬唐草。在这种遗品中最名贵而且庄严的,便是藏于法隆寺的皇室的金铜灌顶幡。该幡,凡是用铜板表现花纹的区处,都是镀了金的,方二尺二寸的钧天盖向四方伸出,其每端都垂有八枚的舌状金属棒,而舌状金属棒上又垂有每七枚为一联的结纽状的瓔珞,四方合计共为三十二联。又从天盖中央的钧钩上,垂有六枚为一联的宽一尺八分的大幡,其全长且有到十七尺的。在这幡的透雕上描有如来、仙女、花塔、日、月、云、有鸱尾的屋宇、忍冬唐草等的花纹(参照第十八图的上图)。此外,还加有透亮的毛雕,倘要了解它的形象,同时就觉得它复杂,因而大大地成就了装饰的效果,可说是天下极庄严的绝品。552年,百济的圣明王以释迦金铜佛一尊同时献于钦明帝的若干幡盖,或许就是上面所说的样式。悬于法隆寺金堂当中的三尊释迦之上的天盖及弥陀如来之上的天盖,据说都是草创时的制品,都是指示推古朝的木工艺术的。在悬于三尊释迦上的天盖上,其上方则附有忍冬唐草的光背的仙女奏乐的雕刻,下则附以凤凰,其下方则描有鳞状和三角形的纹,加上极强烈的色彩,最下部则为珠网,其尖端垂的平饰,也有用玻璃球结于该网状交叉之处的。其意匠卓拔,技巧优秀,是判断当代的工艺价值之贵重资料。欧罗巴传统的忍冬唐草纹不单是表现于这种天盖上,且表现于法隆寺境内所出土的瓦当上。由此看来,就可明白,588年,由百济献来的瓦博士麻奈父奴、阳贵文、陵贵文、昔麻帝弥等所传的意匠之系统了。

大陆建筑
的传统

飞鸟时代的建筑,也遗有西方艺术的传统。自然日本的建筑术也与旁的艺术一样,都是靠从大陆归化的工匠才前进的。为大陆特色的建筑术传到日本来的,或许在应神帝的前后,如弓月君所率的秦民以及阿知使主所率的该族,我想其中必有许多熟练的建筑家。这征之阿知使主的子孙世出木匠的情形,也可明白。例如倭汉直荒,田井比罗夫,便是孝德朝的名工。应神帝三十一年,新罗王所献的木匠,因世世代住于摄津的猪名,而作世袭的活动,故称为猪名部的工匠,于近畿地方的建筑术及造船术的发达上贡献殊多。在雄略朝猪名部出了斗鸡御由、猪名部真根二人,是建筑楼阁的,可是都是名工,都是木匠中的领袖,其后裔在天平时代都仍世袭其业。

猪名部的
工匠

随着佛教的传来及兴隆,佛教建筑也急速的发达,入天平时代之末,日本内地及沿海各处都有佛刹建筑屹立,真是“于斯为盛”了。日本之始有寺工,据文献上看,是577年。即以敏达帝六年,大别王从百济携来的为始,588年,又从百济献来了寺工,即太良末太、文贾古子是。尔来这种工匠及通晓建筑的僧侣等都接踵而来,同时鞍作派的人们,也似乎是精通佛寺建筑的。在当时,以文化程度比较幼稚的日本,自必要摄取较优秀的百济艺术,因而飞鸟建筑可说是百济建筑的延长、移植。但是百济的佛教艺术,主要的是袭取的北魏的,故又可说是北魏式的延长、移植。后来,当然也受了隋、唐的感化。

佛刹建筑

飞鸟时代佛刹建筑的设计之可资考证的,有摄津的四天王寺、大和的法隆寺、法起寺、法轮寺、山田寺等等,建筑样式之可资考证的,有法隆寺、法起寺、法轮寺的堂塔等等。但可以和一些佛刹作比较对照的,不幸在中国、朝鲜等处,竟毫无遗存,故迄今还未能明了其传统。即在百济,连伽蓝设计的遗址都还无所发见,在新罗,也仅仅只有旧都庆州附近的皇龙寺。就在中国,也还没有看到足以表示六朝伽蓝规模的遗迹。

飞鸟佛刹
建筑的设计新罗的皇
龙寺

表示希腊
建筑传统
的引特西
斯

仅仅是征之《佛国记》及《洛阳伽蓝记》等的文献,推知其伽蓝的设计和
新罗皇龙寺同一模型罢了。皇龙寺的设计,和其四天王寺、山田寺等同一系统。
惟在堂塔的样式上,因没有同时代的实例足以表示和飞鸟时代建筑的关系,故彼此
不易作具体的比较。又六朝及隋的遗物也曾传于该石窟寺,而其中的建筑物,则和
其飞鸟建筑的手法相酷似,在山西省的云冈,河南省的龙门、响堂山等处的石窟寺
中,也有完全相符合的。本来就同一飞鸟时代的建筑来说,也不无若干的差异,要之
四天王寺的设计,可远在中国的东晋、北魏、新罗等处找出它的源流来。在法隆寺
的建筑上,其样式的一部,如柱、斗拱、勾栏、屋顶的轮廓等,彼此有极相类似的区
处。即柱便是俗称的酒壶柱,上面描着细曲线的轮廓。这虽是所谓“引特西斯”(En-
tasis),但这柱的“引特西斯”,明明是呈现的希腊建筑的传统,在法起寺、法轮寺
的二重塔上,也呈现着。古代希腊建筑的样式,传于极东飞鸟建筑的,可说在建筑
史上是极珍重的。并且该柱上,还放着一种有云彩的斗拱,以巧妙的材料组织,来
撑持这高深的轩,这轩是所谓“一栋独房”,椽桷,是一重的列着,其上层的周
围,都绕以勾栏,但这也见之于六朝遗物中,总之到它的不完全的卍字格止,彼此
都一样。即撑檐架是云形的,所谓轩的,是“一栋独房”,勾栏中有不完全的卍字
格。凡云彩的斗拱及其他斗拱之制,概得之于中国、朝鲜的暗示,随后将它适宜
地斟酌取舍,遂另想出了这新手法。那么,这手法在中国、朝鲜又从哪里传来的呢?
不用说,怕也是西方传来的吧。表现于印度建筑中的撑檐架,据巴尼特(Barnett)
所说,^①便是源于达罗毗荼。

以上,虽是叙的表现于法隆寺建筑细部上的手法,但为法

^① L. D. Barnett: *Antiquities of India*, p 234.

隆寺基础的设计在中国和朝鲜也还未发见过。故如伊东忠太则唱日本独创说。即他的主张是, 圣德太子以自己的理想创立特殊的设计, 凡堂塔的构造、样式, 细部的手段等, 都由他特殊的意匠计划出来的, 其意匠的根本, 是日本数千年所养成的民族固有的精神, 固有的趣味, 固有的嗜好之显现, 尤其如抱强烈安定之感的法隆寺的五重塔, 正是从日本精神的立场考究出来的, 决不是模仿的外国塔, 也不是直写。

法隆寺型
为日本独
创说

但我却不那样想。就说是日本亦有其固有的建筑家, 可是这种建筑家, 老早就是归化人, 其建筑的趣味, 也是为归化建筑家所传授的。如在应神朝, 来自新罗的摄津的猪名部, 据文献上考来, 他世世奉事朝廷, 出了许多名工, 于宫殿楼阁的建筑上贡献殊大, 那改善了日本近畿原始建筑的猪名部, 既然屡代都是以摄津作根据地而活动的, 那么, 当圣德太子在该地建立四天王寺时, 若不和那与朝廷素有关系的猪名部木匠相商谈, 殊无直接计划四天王寺的理由。即令是和新来的僧侣及寺工商谈的结果, 构成了七堂伽蓝的规模, 但搜集材料和干实际工作的, 也不能说没有猪名部的党羽来参加。以新来的寺工等数量必极少, 要搜集材料, 也不通晓近畿的情形, 再如役使工匠, 言语习惯, 亦有隔阂, 无论如何, 猪名部木匠非总其成不可。再如材料, 也不是像大陆一样使用许多砖石的, 乃以日本的良木料为本位的, 因此, 设计就不免有若干的变更, 于是日本风的区处便显现出来了。我想当作木匠先辈看的猪名部, 于他有关系的不仅是四天王寺, 就是法隆寺的建立, 想必也在场。特别是关于五重塔的修造, 倘没有夙得建筑高台楼阁之妙的猪名部参加, 是不会成功的。因之在其样式上, 我想必只是猪名部受日本化之点, 恰就显现了那么多的日本精神, 日本趣味。总之对于朝廷所聘请的名工猪名部, 是不可忽视的。

猪名部的
工匠与四
天王寺

猪名部的
工匠与法
隆寺

第七章 由遣唐使船传于日本的西方艺术

唐为日本
的文化母
国

日本的文化母国,长期间是为朝鲜半岛,但于 607 年以后,似已为中国所代替了。这由于日本文化意识的进展,已不能单满足所谓三韩文化,而要吸取较高深的西方文化之源泉的结果。当时主张变更文化母国的,乃圣德太子,殊有先见之明。于是,日本民族文化的飞跃才有第二个扶梯可循。并且该扶梯之成于飞鸟时代的顶点的,亦饶有兴味。即推古十五年,才派小野妹子出使于隋,但隋不久即为唐所灭,于是唐成了直接的文化母国,且连辽远的西方文化都介绍过来了。当时,唐的势力已伸张于西域各国,随因佛灭后的传法,故和印度的笈多朝也有往来,同时,如萨山朝波斯及东罗马等,亦莫不互相往还,因此,范围这样广的西方艺术的文化才介绍到日本。这征之遣唐使的频繁,也可知道。

遣唐使

从 607 年小野妹子出使中国起迄 838 年(仁明帝承和五年)藤原常嗣入唐止,二百三十年间计派了遣唐使十六次。除使节之外,同伴的还有许多留学僧和留学生,倘连水手、火夫合计起来,一行人数最少时也不下二百人,多的时候,有超过六百人的。当时因造船、航海术都很幼稚,故在航行中常有沉没或漂流的情形,这样,在朝廷每规定遣使之前,便奉币帛于神祇,命僧尼祈祷平安,至当使者出发时,其父母妻子则以死

别的悲情相送。又每次遣使所需的费用也极大,就录于延喜式上的对唐帝的贡品以及唐对大使以下的赏品看来,也可知道。然而这一遣唐使及唐使的来聘,于日本的文化发达上,实有伟大的意义的。

当时,遣唐使经由的航路有二:(一)从摄津的难波津乘船,而泊筑前的博多津,更到肥前的松浦,待信风而达壹岐,在对马的西漕手(船越村小船越附近)下船,于此换乘适于远航的官船(据说是四艘)向朝鲜北进,而达于船舶可航之泅水(大同江),由此西航至山东半岛的登州,再西,便在莱州(东莱)上岸了。据慈觉大师圆仁的《入唐求法巡礼记》所述:“达登州牟平县唐杨陶村之南边,去县百六十里,去州三百里,从此东有新罗国得好风,两三日得到”,那么,从泅水到登州,好风只要三日。由泅水至登州及莱州的这条航路,老早就开辟了的,如隋于大业中讨高丽时,其水军便是从东莱经这条航路而达于临泅水的平壤的,又唐太宗征高丽时,也是经的这条航路。原来在平和时,和山东通商的新罗人也很多,因而其遣唐使也从泅水经登州而至莱州上岸,由此,遂由陆路入长安。(二)从文、武帝以来,就已开辟了南路,系由难波津出发而泊于筑前的博多津的,由此再达于肥前松浦郡值嘉岛,据《肥前风土记》,在此岛之西则有二港,一为相子泊,可容船二十余艘,一为川原浦,可容船十余艘,但遣唐使的船常是从川原浦西之旻乐崎出发而向西进的,从长江口附近的扬州、苏州、明州等处上岸之后,便利用陆路或运河而入长安,惟深恐漂流的人们,仍循着北路韩地。据《入唐求法巡礼记》所述,唐文宗开成三年(838年)的日本遣唐使船,先到扬州,归路则航行山东,由登州回国。据说当时的登州,还有新罗人建立的寺,其讲经礼忏都遵新罗之风。由此可知唐和新罗的交通关系。

由于遣唐使船和私人的商船所不断输入的大陆文化,遂

品族之变迁

开发了日本朝廷及一般知识分子,他方,因大化改新的世袭制度之打破,于美术工艺家的社会,也给了大影响,于是成了“从来的美术工艺家,不一定要世袭其业;而长于材艺的人,谁也可以成为美术工业家”。因此,那些世业的品族之美术工艺家,无才能的遂逐渐衰歇,致为新兴的美术工业家代替了他的地位。大概三韩归化的品族,其技艺较之日本固有的品族还要优秀,惟自与唐直接交通陆续输入新意匠的美术工艺以来,就是三韩归化的品族,凡是怠于技术修养的,其技术及意匠也衰颓下来,致不能应世人的需要了。白凤时代,就是这一过渡期,但到了美术工艺达于隆盛的天平时代,凡是从事那种技艺的,都是新起的技术家,而从来的世业品族殆已绝迹了。由此可知时运的变迁和艺术发达的关系。

白凤时代的雕刻

白凤时代的艺术的文化,为飞鸟时代到天平时代之过渡期的产物。那时候,内则因变更了艺术家的社会组织,于是新起的材艺之士辈出,从来的品族艺术家也不敢妄自偷安了,因而显现了一种生存竞争;外则因输入了唐的文化及通乎唐的复杂多歧的西方的文化,于是艺术界上也成了一种激烈的新陈代谢,样式和技巧都发生了变化。就雕刻说,飞鸟时代的雕像,其生硬拙笨之趣已见渐退,显然进到了圆满流畅的境地,因而提供了马上来到的天平时代最圆熟的雕刻之前提。当时雕刻的遗存,虽然全是佛像,但就其材料看来,不仅有新起的塑造,且还有锤镞像,特别在铸铜上遗下了未曾有的杰作。塑造,早已行于西域诸邦,其传希腊犍陀罗式之面貌的塑像,迄今曾发现于哈喇沙尔附近,而受了唐代艺术感化的也被发掘出来。即盛行于西域及唐代的塑造技法,随又传到日本来了。锤镞像,曾见于大和初瀨长谷寺之千佛多宝塔。这是在高三尺、宽二尺六寸、厚一寸的浮肉铜板的中央用铜铁锤练成的一个多宝塔,其左右是用铜铁锤练成的千佛锤起像,下面刻有缘

长谷寺之千佛多宝塔

起文。其铭文也美,又因当中刻有为“天武天皇帝祈病,故于朱鸟元年,由川原寺僧道明率徒八十余人陈之于丰山长谷寺”的意义,故其制作年代也很明白。锤鏤像,虽和法隆寺所藏的铜板轧出像有共通之点,惟这种作品,在唐代的砖上也看见过,所以它的传统,也是明白的,又如铸成厚到一寸铜板的铸像,也是值得注意的。为白凤时代铸铜品中之杰作的,有奈良寺外药师金堂之三尊药师像。此像,想系天武帝七年因皇后病愈而敕建的,在持统帝十一年,才为之装眼。这三尊金铜像,陈在白大理石的须弥坛上。中央丈六的药师本尊,相貌端严,衣褶流利,姿势雄伟,那些手法,真传出了初唐的样式,倘和飞鸟时代的作品比较起来,则大大的增加了写实之风,总之姿势雄伟而且圆满的是白凤时代雕刻的特色。在这本尊的须弥座上,虽然描了青龙、白虎、朱雀、玄武、葡萄、唐草花纹等的状饰,但却不嫌繁杂,深得配合之宜。铸于侧板的裸体短裤的邪鬼形,是传着古代印度康都族的面貌的。药师寺东院的药师观音立像,据该寺所传,系养老年中由百济国贡献来的,可是其样式并非朝鲜风,乃初唐的样式,且是具备了最整美、端严之趣的代表的杰作。姿势虽然率直,未能十分带自由的形状,但如相貌端严,衣褶流利之处,已脱了飞鸟时代雕刻的风味。因系直接模仿的初唐的雕像而改变了作风的原故。又其样式,有似于法隆寺金堂壁画的菩萨像,而和劝修寺的绣曼陀罗的菩萨像亦有共通之点。法隆寺金堂的壁画,其通晓了印度阿姜他壁画的技巧,乃人所周知的。又圣观音的舟形光背上,其一面则描有美丽的希腊唐草,但这和上述的三尊药师台座的葡萄唐草一样,都可说明是通过东罗马而来的古代希腊的趣味。在当时代表的佛工中,有嵇文会、嵇主勋两兄弟,但他们想必都是归化人。

药师寺金堂
的三尊
药师像

药师寺东
院的药师
观音立像

日本的白凤时代,在唐就是太宗及高宗的时代,也便是从

白风时代的
绘画

橘夫人佛
龕的传统

西域印度
风的彩画

初唐的样
式

7世纪的中叶到末叶的时代,此际唐的国威已达于西域,佛法也盛行,如有名的玄奘三藏,则已于645年归唐,又如王玄策,则于648年出使印度,总之当时到印度的许多人,都携回了戒日王朝所谓笈多式的艺术的文化,转而又传到日本去了。在日本白风时代的绘画中,像玉虫佛龕画那种空想的、流丽的、旋律线的趣味,业经消失。即因唐风和印度风浓厚的原故,就不能单限于抽象的轮廓之说明,还要在形象上表现写实的风味,同时且要表现一点欧风。如橘夫人佛龕的绘画、法隆寺金堂的壁画、劝修寺释迦说法图上的绣曼陀罗、传阿佐太子之笔的圣德太子像等便是说明当时的画风的。橘夫人佛龕,在法隆寺金堂内。据法隆寺《古今目录抄》中有:“次西户有佛龕,黑漆须弥座,光明后之母橘夫人所造也。内有弥陀三尊,以金铜敷地,作波纹,中生莲花三朵,于其上坐三尊。”但究竟是从什么时候陈到这个金堂内的,还不明了。以金铜阿弥陀三尊为本尊的这一佛龕,是高约九尺二寸的细腰二层的佛龕,下为须弥座,上为宫殿,其全身都装饰的有绘画和花纹。主要的是描在龕的黑漆扉上的密陀画,描在须弥座上之胡粉质地的人物画。残留于龕的黑漆扉上的、有四天王、菩萨、金刚力士、如来等等,都是用的极流丽的线描的,很优雅,但这却和法隆寺金堂的壁画颇为一致。在须弥座的胡粉质地上,描有西域或达罗维荼式的半裸体女,这当是描晕极强的西域印度系的彩画,其人物的姿势,都很自由,用黑线描衣纹,用朱线描肉体,又沿着朱线描晕,背景一看好似绿的山。这种阴影法的艺术,是从欧洲传到印度西域的,未几又传到我国来了。这佛龕的三尊阿弥陀,是极优秀的雕刻,它们坐在写实的三茎莲花台上,而莲花台是以拟于池上的水莲的铜板修成的。以莲茎作台座的这种样式,在初唐时极为流行,在我国,如灵山寺及当麻寺的三尊莲座上,也表现着这种手法。在三尊阿弥陀的金

铜背障上,阳刻得有四仙女,都坐在池上的水莲上,其柔软的肉身和着于肉身上的薄薄的天衣,颇与薄肉雕刻一致,实已臻于无何等非难的美丽的光景了。并且其天衣的末端,描有唐草纹之处,实属巧妙,在这上面作的四尊化佛,也很有趣。在阿弥陀佛的像背上,有透雕的霍尼沙克尔(Honey-suckle),即作的希腊唐草纹,惟这种曲线已大为变调,这和玉虫佛龕的不同,是柔软的。这样,由于把西方艺术的诸要素,用绘画、雕刻、工艺的三手法统一之后而发挥了纤细典雅之美的新意匠,恰是说明当代工匠的趣味之高雅的。从种种区处综合来看,这佛龕可说就是7世纪末的制作。也有人断定为来自大陆的舶来品,要之是归化艺术,而流露了西域文化的面貌的。

霍尼沙克尔

在橘夫人的佛龕中,用着唐风宽大的线,描着人物的丰美的相貌,又描着类似西域及印度亚千方面壁画的奇异的人物,同时并有经东罗马而来的希腊传统的装饰。但在法隆寺金堂内十二壁画,西方艺术的传统也很显著。其中四大壁上,是描的四佛净土图,据《古今目录抄》,西大壁是阿弥陀的净土,东大壁是宝生的静刹,北浦户东胁大壁是药师的刹土,北浦户西胁大壁是释迦的国土。小壁上,描有观音、势至、普贤、十一面观音等。那么,这个壁画究竟是出自谁手?据该寺所传,说是鞍作鸟的手笔,同时也有说是昙征的手笔的,但其画风并不是飞鸟时代的作品,所说作自白凤时代的话殆已成了定说。制作年代,虽因670年的天智火灾而有金堂再建说和非再建说二说,致不易决定,但这壁画的样式颇与白凤时代作的药师寺东院堂的正观音立像及劝修寺释迦说法图的绣曼陀罗相似,故可推定为当代的作品。壁之大小,大壁横八尺五寸八分,小壁横四尺九寸五分,至其高度,都是十尺。现在来看它的作法,乃是先在厚六寸的壁面上涂以陶土,再用毛笔以朱线和墨线描其轮廓,随即以矿物性颜料加上彩色,同时也有加晕的

法隆寺金堂壁画的传统

部分：

印度西域
流传的作
法

然这种技术乃印度及西域方面的石窟寺壁画的共通点。阿姜他的壁画,描于公元 50 年到 642 年时,该壁画,是在岩石的粗凿的面上,涂上白色的漆作质地,再在其质地上,大胆地用毛刷描上朱线,再次则施以稍薄的粉素色彩,以便透过它可以看出描于底面的朱线。此外,还以赤、黄、青、绿等作部分的着色,并以黑色和褐色加强轮廓线,应其必要而或浓或淡。印度许多石窟寺的壁画,大概都是用的这种干性 Fresco 的技法。犍陀罗的巴米庵壁画,大概也是用的同样的技法,所不同的只是在阿姜他方面,以青色为普通色,而在巴米庵则以赤、黄色为普通色。在西域通路赫色勒的石窟中,也有多用这种技法的。即如在霞芝洞壁画中,先则用轻巧的朱墨笔线描裸妇的肉体,随则沿着那条线描晕,并以丹赭和淡墨两种试作阴影的辨别。敦煌的千佛洞,规模极大,从而壁画的样式也极复杂,惟上述的技法,也从此传到了中国中原。本来中国固有的画法是和西域无关系的,即常是涂胡粉于壁面及板面上而描画于其上的,但因佛教传来,印度的画法也跟着而来,转而更传到朝鲜、日本了。法隆寺金堂的壁画,和印度的阿姜他壁画、西域通路诸国的壁画极相似。大概当初唐时,印度西域的佛教艺术才传于中国,在那些式样尚未被中国化时,或者就很快地传到了日本,而成所谓法隆寺系的壁画了。

法隆寺金
堂壁画制
作的动机

关于日本制的这种壁画,当然是受的唐代寺院的壁画及大绣帐盛行的影响。据瑞应册传,长安善导大师(613 年—681 年)曾绘净土变相图三百余壁,且曾讽劝过人们也要作这样的绘。唐高宗的则天武后(623 年—705 年)晚年临朝称制,虽已达十五年,但她却是一个佛教的保护者。她曾大批地绣过四百副净土变相图。以净土变相图在唐这样的流行,一定会因学问僧或留学生的往还而传于日本,或者连其蓝本都传

来了。如持统帝六年(692年)陈于药师寺讲堂中的阿弥陀净土的大绣帐,或者就是武后的净土变相图。这种大绣帐虽未遗存于今日,但据药师寺的缘起,说是高有二丈,广有二丈一尺八寸,绣的阿弥陀佛像,并胁侍菩萨仙女像等,凡百余尊。其画风虽不知道,但其规模比法隆寺金堂的壁画还大。我想日本在当时,或还不能创制那样的大绣帐,怕是由模仿中国而来的。即如法隆寺金堂的壁画,怕也是由中国的影响,根据西方传来的蓝本描下来的。再如劝修寺释迦如来说法图上的绣曼陀罗,怕也不是无因的随便制作出来的吧。

法隆寺金堂壁画与希腊艺术的关系

在法隆寺金堂的壁画中,西大壁的阿弥陀的净土和东北大壁药师的刹土最为优秀,构图都雄大,笔格都遒劲。尤其结跏趺于西大壁中央宝莲花上而说法的阿弥陀如来的像,极雄浑,侍立于两胁的观世音菩萨和大势至菩萨的姿势也颇秀丽。总之在体格上写实风的素描,极正确,腕极伟大,面相也美丽。我们关于这个壁画所不能忽视的,便是希腊艺术最美的部分已潜入于该根底上了。即观世音菩萨和大势至菩萨的姿势,实是巧妙的权衡,这是见于希腊精粹的雕像维娜斯(Venus)像上的美的法则(参照第十九图)之活用。在密洛的维娜斯,系从脚部至膝头的下肢方面,向左方运动着。从右膝部到腰部,则有对抗的且企图保持权衡的运动。其最初的运动,系从右腰到头顶点的平行线内反复着。现在,该平行线则靠从左腰走向右肩的反对方向线——与第二线平行的线——而保持权衡。但线的平衡,并不是不屈的硬行的,因其体躯在全体上虽是作的波状线,却仍向左方运动,而提供了优雅和全体的统一之故。在观世音菩萨和大势至菩萨的姿势上,此种法则和两腕的匀称关系,真是巧妙地表现出来。两腕的描写法等,全是希腊艺术的手法,就义大利那不勒斯国立美术馆所藏的掘自庞培(Pompeii)的壁画看来,可知完全是同一系统的。庞



第十九图 法隆寺金堂壁画与密洛的维娜斯形体比较

培的壁画,是由来自希腊的许多工匠所描的,由其一隅上记有“雅典人亚力山大绘”之字样,其为希腊画家所作,已无疑意。

但法隆寺的壁画,仍参有印度雅利安达罗维荼的模型,这一模型,创于犍陀罗国的希腊画家,该作风风行印度之后,随又经西域、中国而到日本。即菩萨的容貌,就是印度雅利安达罗维荼的模型,而如隔衣可见佛菩萨的肉体以及肉体 and 衣纹上所用的阴影染晕法等,且传了尚未唐化的印度风。如西北壁、西南壁、东南壁等等,也是同一系统的,不过据泷精一氏所说,东南壁的十一面观音,系镰仓时代的制作,而据壁画保存调查会的调查,说只是这壁面的素地,非陶土,乃胡粉。

含有印度
亚里安达
罗维荼的
模型

藏于劝修寺的释迦说法图上的绣曼陀罗,其中尊及其周围的底样也是抄袭的白凤的形式,有似于印度阿姜他的壁画和法隆寺金堂的壁画,在侍立于本尊左右的诸菩萨之中,有着印度艺术之装而作希腊雕像之姿势的。但这释迦说法图若和法隆寺金堂壁画作比较,却夹有很新的要素,故可认为较晚的作品。

劝修寺释
迦说法图
上的绣曼
陀罗

绣曼陀罗之类,其图样虽是绘画,但因施工法是刺绣,故它同时又是工艺品。却说在白凤时代,因受唐朝善导大师及则天武后的净土变相图制作的影响,故有大的绣曼陀罗等之制造,刺绣工艺也进步了,但其遗物却极少。一般都说白凤时代是织锦工艺极发达而且极普遍的时代,但那些遗物却极少。当时,织锦颇为精巧,可织出极美丽的纹来,即织出了所谓大伯仙锦、小伯仙锦、车形锦、菱形锦、麒麟锦等等来,中国人惊赏为神锦的,就是。在天武天皇时织成了晕绸锦,在文武帝时又织成了窠子锦。在染物当中,想已发生了藤纈、夹纈、纈纈等物。这种染织工艺的残片,法隆寺也有,又正仓院中也有。白凤时代的工艺美术,固是飞鸟时代的延长,但我们应当承认,在其发达上,还是受了由朝鲜新来的归化技术家、从唐及

白凤时代
的工艺

织锦

染物

学艺优秀
的归化人
之待遇

萨山朝式
的龙首水
瓶

诏每家皆
设佛舍

省分寺与
中央总寺

波斯萨山朝方面等传来的工艺品的影响的。即百济系灭亡于663年,高句丽系灭亡于668年,因此,他们有很多亡命于日本的,当时,天智天皇便将他们分布于各地了。如在665年,安置百济的归化人百余名于近江,666年,又安置百济的归化人二千余名于东国,669年,又安置百济的归化人百余名于近江。但学问技艺都优秀的人却特别选拔出来加以优遇,并且因才适用,于是对于美术工艺发达上,有了新的贡献。在西亚细亚方面,萨山朝于641年,已为回教徒所灭,于是到唐高宗时,便有许多亡命者投唐,那么,那些萨山朝人想必对于唐的艺术的事业上有所贡献,可是那些影响,转而又达到日本了。如在日本的织物上所表现的萨山朝的纹,或波斯的工艺品之遗存等等,便可说明此中的消息了。皇室御器中之一对龙首水瓶,便是萨山朝式的。这原来是作为圣德太子的御器而陈于法隆寺的,但就它的花纹看来,却是白凤时代的。两个都是高一尺八寸余的精巧美丽的铜制水瓶,口的形状则若龙首,中间毛雕得有傅翼的天马。龙眼是用青玉嵌的,龙首和翼马则镀的金,迄今已剥落得很厉害了。可是这在说明经西域通路而东渐的萨山朝艺术的面貌却是十足的。

从白凤时代至天平时代,唐朝文化的影响已逐渐浓厚,佛教艺术也普及于全国了。685年,天武帝诏各处,每家都须设一佛舍(持佛堂)供佛像,备经卷来礼拜着它,这于佛教及佛教艺术的普及上给了很大的影响。要全国各处每家都设佛舍,那便制造佛像及佛具的工艺非发达不可,这由当时的小佛像的制作之盛行也可知其一般。惟创制于希腊人的犍陀罗起源的佛像,似乎到此时,才为我各处的民家所供奉。不过单是每家具着佛舍及经卷而作礼拜,信仰仍不能统一,为统一及指导一省的信仰起见,省须设省分寺,更为统一及指导全国的信仰起见,中央须设总寺,而实现了这一计划的大概就是圣武帝。

我想大化改新后的中央集权制,其表现于佛教上的,或者就是圣武天皇的省分寺与中央总寺的政策。这一政策之实现,当不是偶然的。原来圣武帝及光明后都是极大的崇佛家,且皆以三宝奴自任,欲以佛法治国,故为造寺造佛起见,就表示了不惜倾全国之力以献佛的热心。因此,艺术的文化一时都兴盛起来,致演成了佛教艺术的黄金时代。但天平时代的这种文化,其以圣武天皇及光明皇后为中心而发展的,恰和唐代一样,即唐代的代表的文化也是以玄宗皇帝及杨贵妃为中心而发展的,实是彼此对照的有兴味的现象。例如玄宗皇帝,曾于738年(开元二六年)诏诸州皆设开元寺,而圣武天皇亦于741年(天平十三年)诏诸国设立了国分寺。总之日本实有模仿唐风的模样,即令没有模仿,而受唐代举动的刺激,似乎是事实。

在白凤时代,模仿唐风的精神主要的是在于法制,但在天平时代,其主要的则移于形体上了。如于710年以来所营造的平城京,就是仿的长安城的式样,但唐的长安城的前身又是隋文帝所经营的大兴城,所以日本的平城京式也可说于隋的大兴城亦有渊源。元明天皇于平安京城内所创修的重阁院及重阁门,完全是模仿的中国风俗,且是为观赏乐舞及骑猎的一个设备。并且这种设备,倘一想起及马之原产地的西域城廓国的古风时,那便中国的西域胡风,直到日本的大内的建筑,都被摄取去了,殊有兴味。那任营造平城宫的大匠从五位下坂上忌寸忍熊便是大陆归化人的后裔。从新都移于平城以来,诸大寺的移建及创建已逐渐增加,至圣武天皇时,新都已蔚然大观,于是天平艺术的精华,一时俱举,有如争奇斗妍一般,因此,当时便是佛僧和艺术家匆忙的时代,也是他们的光荣时代。例如中务省的画工司便聘有四十乃至六十人的画师,职司宫殿伽蓝之庄严的彩绘。再据正仓院的古文书,当时画工司的职员,则被加到百三十一人,又在东大寺、兴福寺、法隆

模仿唐风的平城京

西域城廓国的古风

宗教理想的实现与艺术

寺、大安寺、药师寺、唐招提寺等巨刹中，还设有像后世绘画课的那种绘所，由此推考起来，也可知道艺术家在当代的需要与其匆忙。尤其当时的佛教，不是设想的未来可悲的宗教，乃可乐的现实世界中所随喜的宗教，即其理想，是在把这一世界化为极乐净土。如金光明经及最胜王经之翻阅并斋会的盛行，恰有将此世化为极乐净土之观。但为实现此理想，势必有待于艺术家的努力。佛刹之建筑，佛像之雕刻，佛画之描写，各种的工艺等，要之都是为实现此理想的，故在天平时代，俄然发生这种艺术的，固不足怪。而且这些艺术家都为诚笃的信仰心所驱遣，系以一腔热血及无我的态度来从事制作的，因而成就了优秀的佛教艺术。在天平时代中最鼎盛的就是圣武、孝谦两朝，即是由东大寺的建立至大佛开眼的时代，在规模大、抱负宏、含蓄深之点，实冠冕了以前各时代的艺术。至于雕刻术的进步，更达到了后人所不能企及的妙境，足可与希腊的伯里克列(Pericles)时代的雕刻相颉颃。不过日本天平艺术也和飞鸟、白凤时代的一样，都是出于大陆艺术的模仿，随更将它醇化、艺术化起来，遂以平城京为中心，直波及于全国各地了。

天平时代的雕刻

却说天平时代的雕刻因受了唐朝艺术清新圆熟的感化，遂显然变成了圆满流畅，致演成了雕刻史上的黄金时代，可是在这当中，和天平时代人之浸淫于现实的人生观以及对于物象的精密观察，欢喜强烈的印象之倾向等，也大有关系。所以天平雕像显然都是立体的，富于弹力性的丰满的肉身之紧张的表现。其表现直截、明快而且现实。而且他们从现实上得来的资料，是由艺术家之艺术的理想综合的表现出来的，故在其写实的上面表现着崇高雄伟的精神。如东大寺、法华寺的不空绢索观音像，圣林寺的十一面观音像等，便是好例。

东大寺法华堂的不空绢索观音像

法华堂，倘除开那补修于镰仓时代的部分，其他部分通还是天平草创的原样，其内阵坛上，列有当代的雕刻十余座，实

荟萃了天平艺术的精华。不空绢索观音像也是其中之一,惟对于这种观音的信仰,似乎从奈良朝流行的,据正仓院的古文书,良辨僧正曾于天平胜宝五年,念过不空绢索神咒心经,又认为当代制作的这种观音像,在太秦的广隆寺并大和的大安寺都摆得有。不过在法隆寺的最优秀,是戴着嵌有宝石的银制宝冠,背着放射光,立于莲花座上的三眼八臂的干漆像。其圆满的面貌和丰肥的体躯之姿,恰和匀称的八臂、大弯曲的天衣、大模大样的衣褶等相应,实流露着庄重雄大之趣,发挥了仿自唐朝艺术的天平雕像的特色。其宝冠,确为精巧华丽的工艺品,且还用极熟练的银手工,装上欧罗巴传统的唐草。光背在椭圆形的轮光上,从中央通以放射光,其间配以透雕的唐草纹。

陈于大和樱井圣林寺之十一面观音像(参照第二十图),也是具备了威严和慈悲之圆满的相貌并体躯匀正、姿态端正的干漆像。而且颜面、胸腹、手腕等处的肉身都极丰肥,立态严正,伸指的姿势极妙,着于半裸体上的天衣曲线也美。这种区处,官能美之一面被表现出了。固然,除这优美的天衣曲线和镀于全身的金箔之外,也没有什么装饰,可是在其素朴之处亦流露着真挚和优雅之趣,表现了全体的雄浑的精神。在这种区处,有点和天平时代旺盛的国民的意气相适应。

大和圣林寺的十一面观音像

还有最雄大庄丽的,就是那修造于东大寺境内五丈三尺五寸的金铜毗卢舍那佛。对该佛的开眼、供奉,是在752年,但当最初着手造像时,圣武帝特颁诏令,令人民以一草一木,来补我意,可知朝廷信仰诚笃之一端了。这是把华严之雄大的组织教理施于政治上的政教一致的结果,但这种雄大的意趣是天平时代的文化特别表现于雕刻上的理想。又在天平雕刻上,肉身的官能的表现,常带着神圣庄严的风格,但这在正仓院鸟毛立女屏风的妇人像和药师寺吉祥仙女像的那种绘画

东大寺的金铜毗卢舍那佛



第二十图 十一面观音像(大和圣林寺藏)

上,也是一样。

造像材料的使用也很自由,除金铜、木刻、塑像、砖像、锤
 碟像之外,也还仿洛阳方面所流行的行像而造出脱活于漆的
 夹纻像来,此外也还营造和云冈、龙门的石窟相同的磨崖石
 佛。现于青史上之最初的石窟寺,是道明造于天武天皇朝的
 丰山千佛石室,但这到现在已不能寻其遗迹了。奈良春日山
 地狱谷的龕像,其规模虽比较小,但亦足以留往古的窟室的片
 影。这些营造法,大概都和枢木石佛相同,乃印度西域以来继
 承的共通流行着的。

磨崖的石
佛

一般对佛像施以金箔和彩色的,乃造像的通则,倒不问其
 为金铸、为塑漆、为木石,或材料的如何。这征之现存的遗物,
 也可明白。在东大寺法华堂的梵天像及帝释天像,现在虽已
 剥落,露出了灰色的质地,但如朱赤、岱赭、绿青、群青等的遗
 迹,还可看得出,又宝相华文,四目菱,忍冬唐草的纹,也还约
 略可以窥见。执金刚神像及金刚力士像,其色彩也还比较的
 保存得完全,在甲冑的金质地上所描的龟甲和唐草文以及在
 各色丹青的质地上用纒绸色彩作成的宝相花、唐草文等,迄今
 在衣裳的随处还可窥得出,实传了曾经丰丽而带五彩的面貌。
 它们的服装形相,也便是唐风的武装,和近年在中国所发掘的
 三彩及塑土像颇多酷似之点。

佛像的施
彩

以当代雕刻家而传名于后世的,如参与东大寺大佛的铸
 造的,则有国中连公麻吕、高市真国、高市真麻吕、柿本男玉
 等,且闻还有嵯文会及嵯主勋。又据正仓宝库中伎乐面的说
 明,则有太田和麻吕、将李鱼成、苾本福贵、基永师、舍目师、延
 均师、大日师等等的作家,又在天平宝字年间的古文书中,则
 载有安敕岛足、田边国持、秦祖父、秦家继、佐为尺万吕、相李
 田次万吕、阿刀兑万吕、户贵善、刑部结等之名,此外,还闻有
 僧行基、僧良辨、僧观规、将军万福、军法力、思托、问答师等之

当代的雕
刻家

天平时代的
绘画

名。在这些人当中,归化人及其子孙当必很多,但究竟某佛像为某所作,这种情形还不明了。

当麻曼陀
罗

恰如铸造东大寺的大佛所能察知的一样,从政教一致的思想出发,摄取了佛教,于是佛教艺术等,也多成了国家公开的大规模的制作。在各大寺的壁上,挂着绘画及织成的净土变相图等似乎很多,这种消息,曾散见于正仓院的古文书及各大寺的资财簿之中。当天平宝字四年七月二十六日作光明皇后七七忌辰的斋会时,曾令天下各国皆奉献阿弥陀净土画像的,就是上述的最明显的一例。当作这种净土变相图的遗品看的,便是当麻曼陀罗。这在今日固已断烂,不易知其原状,而在中央却还有阿弥陀如来及各菩萨,镇座于莲池之后,左右则有宝树,背后是接连的楼阁台榭,周缘是配的经文及说和等。这种变相图,在唐朝制造极盛,如则天武后差不多就制造了四百副,所以望月信亨氏就认为当麻曼陀罗是来自中国,又据许多人的断定,说就是则天武后的净土变相图。这种图像,在西域通路的古寺,特别在敦煌千佛洞的壁画中其例最多。日本各地的绘画,怎样在唐代感化之下而被育成的?这征之药师寺的吉祥天女像,也可知道。这或许是天平末期的制作,但其秀眉丰颊的相貌,一方使天衣欲飘,同时轻移莲步的那种婀娜姿态,真不啻看见了唐朝艳丽的贵女。其色调纤丽,描写精制,实有天平艺术更圆熟之感。可以认作佛画,也可以认作一种风俗画。像这种丰颊的艳容,觉得就是唐朝最流行的理想的美人型,中国所发掘的明器之俑,不少这类形式的像。藏于正仓院的麻布画像及鸟毛立女屏风图,相貌也是一样,尤其鸟毛立女屏风图,可称为这种风俗画的代表的遗品。贴在她着衣上的鸟毛全已没落,迄今仅能看到素描的墨线,与泛微红的丰颊面貌的描写,但也和吉祥天女像一样,都可看出是天平艺术所有的优秀的技能,和丰艳的趣致。

正仓院鸟
毛立女屏
风图

这种鸟毛立女屏风图,自然是成于日本的,但它究有多少是日本的?从这点研究起来,本是从来来的一个疑案,好在在日本愿寺大谷光瑞师西域探险队的携回品中,还有和这极相似的画,比较研究的结果,就可了然它的传统了。即该探险队发见于新疆吐鲁番喀喇和卓古坟中的树下美人图(直三尺六寸二分,横一尺八寸二分)的构图,就可叫人想起正仓院御器鸟毛立女屏风图来,其背面记有开元四年〔716年,日本元正帝(灵龟)二年〕的年号,其为中唐的画,自可明白了。在记年号的纸面上,还用墨的轮廓线,施以丹、绿、蓝等之色。技巧方面虽然粗疏,却还带着雅趣。为新疆布政王树柁所搜集的,也有树下人物图(直四尺六寸五分,横一尺八寸五分),听说这是发掘于吐鲁番三堡破城的墓中的。和大谷探险队携回的树下美人图一样,都是纸本着色画,松树之下描有男装人物和侍童,其图样着色笔致,趣味皆同,疑惑两者都像是同一墓中的发掘品。素朴的画法之中,传着清妍之气。这画的背面上也记有先天二年及开元二年(714年)的年号。考先天二年及开元二年,都当唐玄宗的初世,画界方面,是李思训等在活动着。但吐鲁蕃却是高昌国的故地,当时是在安西节度使之下,为将士驻防的地方,故和唐的关系极深。大谷探险队在这地方所发见的携回品,是当作写真而藏于西域图谱中的。倘把它和正仓院御器中的绘画作比较,那么,就可成功很有趣的研究。那不仅能够研究天平时代的艺术,且可研究东西文化及艺术的交涉如何。

要之天平时时代的艺术,是以唐朝的艺术为模范而把它消化了的,后来发达的平安朝艺术的渊源也在于此。除佛画之外,似乎也还制造了像鸟毛立女屏风图那样的屏风和山水花鸟的屏风,现在如果一看藏于正仓院的捻拨琵琶和阮咸的彩画,并密陀画的盆上所描的泥金花鸟以及藏于东大寺的山界

天平绘画
与西域绘
画的联系

发见于哈
喇和卓的
树下美人
图

发见于三
堡破城的
树下人物
图

各种样式
的绘画

过去因果
经绘卷

四至的地图,一方便可想见当代鉴赏的绘画之发达,同时也可知道自入平安朝以来本邦固有的绘画发达之源泉。现在藏于醍醐报恩院及东京美术学校等处的过去因果经绘卷,都是在经的上面画了画的一种卷,这就可叫人想起绘卷物的形式来。藏于醍醐报恩院的一卷经,是写书生从八位写的,大概在奈良朝是写经的全盛时代,差不多连写书生都是授了爵位的。和这个写经相连,还有应注意的,就是那妆点佛教文化的画工司的繁荣。画工司属于中务省,聘有画师四人,画部六十人,系专司宫殿伽蓝的庄严的彩画的,但在事务冗忙的时候,还得增加职员。据正仓院的古文书,有时曾增加到百三十一人,故可察知画工司的冗忙。考画工司之所以冗忙的,因当时接二连三的营造伽蓝,都是作为国家事业去营造的,而且需要画工的不仅限于佛画方面,连建筑雕刻,宫廷内各种什器的装饰,都是需要画工的。就当时的画师种类说,则有涂白土的涂白土画师,打样的木画师,描轮廓线的界画师,施彩色的彩色画师等,行着技术的分业,而且这种画师犹如称为河内画师、山背画师、檜画师等一样,是散布于全国各处的,似乎屡代都是世袭其业的。再当营造各大寺的时候,例须画师分担,而其报酬却不一样,据正仓院古文书天平宝字三年大佛殿厢绘画师作品的功钱簿看来,一朵花的彩色工钱,五文,描轮廓线的工钱,一文,打样的工钱,半文,至涂白土的工钱,则不照花的数算,照板八枚才给工钱一文。即在当时,彩色的工钱,是最高的。

画师的分
工

画师的工
钱

天平时代
的工艺

要了解天平时代的工艺,自不如观正仓院的御器,但在正仓院御器中最主要的乃圣武天皇的遗物。正仓院所藏的圣武天皇使用的品物,凡天皇在世时所用的都有。这已明记于东大寺献物簿上总计藏于正仓院的品物,几达三千之数,其种类则涉及许多方面。迄衣冠、佩饰、文房、家具、饮食器、游戏具、药舞器、武器、农具等止,简直网罗了日常生活的全器具。从

工艺种类说来,则包含木工、金工、石工、陶工、玻璃工、七宝工、漆工、皮工、纸工、染织工等的部类。从其花纹和意匠说来,不用说有日本工艺的精粹,而在舶来的珍品中,还藏有唐、朝鲜、西域、印度、波斯、东罗马等的艺术品及其传统的意匠品,这在表示足以知道当代欧亚艺术文化的一大断面上,实为充分的材料。由正仓院的御器,可以研究西域、印度、波斯及欧罗巴方面的艺术,还有,若不普遍地研究西域、印度、波斯及欧罗巴方面的西方艺术,就不能研究天平艺术的情形。也可靠正仓院中的御器来说明一般,即东罗马或波斯方面的艺术先来到中国,随后才到日本的情形,在这正仓院御器中,实留存了许多资料。

西方艺术
的传统

在正仓院御器中,有白石的火垆三个。这在从前都称为白玛瑙火垆,实在就是用今日的大理石造成的。这上面附有称为狮子咬的一种狮子形的脚,但这种狮子咬的形状迄今还能见之于欧洲,这却是证明东罗马方面的意匠,由波斯萨山朝的媒介而传到日本的好资料。又在正仓院御器中,还有木画紫檀制的棋局。所谓木画的,就是用牙角木竹等色彩不同的材料的嵌木,或像木象嵌的那种技法,棋局的周缘,则嵌以骆驼纹、狩猎纹等。这种图案,可说是亚述、波斯萨山朝式的,犹之猎狮图变成了图案一样。即是狮子对着马尾立起来的模样,这和法隆寺的所谓四天王纹旗相似。除骆驼外,用热带植物为图案的也多。由是便可知道当时萨山朝的物品,系怎样经中国来到日本的了。

正仓院御
器

又当时染织工艺之进步的情形,靠正仓院的御器也可晓得。即藤纈、夹纈、纈纈等,在以前似乎只是略为流行的,然到天平时代却盛行起来,差不多染出了趣味深厚的许多种类的复杂的花纹。正江仓院中,还有这种屏风。据东大寺献物簿上,记有各种各样的屏风,如云“藤纈屏风十叠各六扇,高五尺

染织工艺

五寸,宽一尺九寸”,又“鸟草夹缬屏风十叠各六扇,高五尺,广一尺八寸”,又“山水夹缬屏风十二叠各六扇,高五尺,广一尺八寸”等便是。藤缬,是以煮溶的蜡描上花纹,浸过染汁之后而去掉蜡的东西,即今日之所谓蜡染。夹缬,是在深雕了花纹的二枚薄板之中,夹着绢缬布帛之类,使浸于染汁之中而制成的。像这样的藤缬和夹缬,是盛行于唐朝的染织法之一,或许也是源于印度及西亚细亚的。看到了藏于正仓院的屏风的花纹,异国情调的东西委实不少,构图自由,形象丰富,完全充满了生意。对于鸟兽配以花树的构图法,也和他们的狩猎纹相似,乃西亚细亚地方作染织纹的基调。正仓院的花纹中,有鸟从两方相向而啄花的,其他像这样的实例还多,但这却是萨山朝波斯及东罗马的传统的手法。它东渐之后,于极东的装饰艺术上有很大的影响。再如陶制的药壶、玉杯、玻璃杯等,也是表示西亚细亚及欧罗巴方面的艺术的文化的。因此,在正仓院的御器中,可知东洋和西洋工艺上交涉的物品很多。

萨山朝波斯及东罗马传统的纹样

指画

不仅工艺方面,表示各种习俗上的交涉的,也还保存得有,如指画等便是。所谓指画的,大概是把左手的食指放在纸上,引线作成条纹,或是单在条纹上加指印之谓。这是当役使不解文字的劳动者时,由此可以证明其为谁,发生了某种问题,亦可由手指辨别其为何人,与今日的指纹不同,它是在指的长短。这在中国,也有实例,当英人史坦因在西域探险时所发掘的古文书中,也有同样的东西。由此便可以知其传统了,在日本,一定是模仿中国的。

天平时代的建筑

表示希腊传统的引特西斯

在天平时代的建筑中,也有西亚细亚及欧罗巴传统的的东西。例如当麻寺的西塔,当是白凤时代末期或天平时代初期的东西,但在柱上,却有希腊传统的引特西斯,斗拱,三个平列,轩是二轩,屋顶是瓦葺的。东大寺法华堂的柱上,也有若干引特西斯,斗拱,是支持横梁的斗拱,轩为二轩,屋顶是瓦葺

的,大小的虹梁,都作屈曲,大虹梁之上,附有螭股形板。全体的配合,雄大,作有力的表现。法隆寺的梦殿,堪称为东院经堂的建筑,柱为八角,有引特西斯,斗拱,是支持横梁的斗拱,轩为二轩,设计雄大。但也有修于镰仓时代的。天平时代建筑的佛刹,也有很多为归化人及其子孙所参与,如成于 751 年,而属天平时代最大建筑的佛刹之东大寺大佛殿,也是新罗木匠的后裔猪奈部百世当主干建成的。唐招提寺,系于 759 年为唐僧鉴真所创修的,其金堂,是鉴真的弟子如宝等率有缘的檀越修成的。以天平时代的遗物遗存于今日的许多建筑中,其内外的构造装饰,都是最美最大的,其齐整的金堂的形状,随其屋盖大栋两端所安置的鸱尾,更加表现了庄重的外观,列柱因光线关系而增加了建筑之美,足可成为同时代的建筑物的模范。这一金堂建设者的如宝,并非中国人,乃波斯人。即当 641 年萨山朝为伊斯兰教徒所灭亡时,它的许多国民,有的亡命于印度,有的亡命于中国,都曾于艺术上有贡献,但其后裔,也有转而亡命于日本的。转徙于各处的萨山朝人的子孙,通称为 Parsis,其中头脑敏锐,且长于事业才的不少,如 736 年随遣唐使来的波斯医生,及 754 年,归化的鉴真、如宝两师徒,都是留于天平史上的所谓 Parsis。再如唐招提寺金堂内部的诸佛像,也多成于鉴真及其弟子之手,这也可以成为同时代雕刻的典型。在正仓院御器及东大寺的宝物中之多波斯式的图案的,不仅是单靠该国艺术品的传播,同时那归化的波斯人之直接的贡献,也是不可忽视的。

波斯人如宝与唐招提寺

Parsis 的称谓

第八章 由南方海路传于极东之西方艺术

西汉时的
印度航路

欧洲及西亚细亚系统的艺术的文化,不仅是单由西域通路经中国、朝鲜而入日本,且可由南方海路而入日本。回航马来半岛的南方海路,似乎老早就已开辟过。汉武帝时,汉使节就和印度东岸发生了交通。恰如武帝经营西域时之要开拓西域通路一样,他要经营南方,也就开拓了汉和印度的南方海路。据《汉书·地理志》:“自合浦、徐闻,南入海得大州,东西南北方千里,武帝元封元年,略以为儋耳、珠厓郡。……自日南障塞徐闻、合浦,船行可五月,有都元国,又船行可四月,有邑卢没国,又船行可二十余日,有湛离国,步行可十余日,有夫甘都卢国,自夫甘都卢国,船行可二月余,有黄支国。民俗略与珠厓相类。其州广大,户口多,多异物,自武帝以来,皆献见。有译长属黄门,与应募者俱入海,市明珠、璧流离、奇石、异物,赍黄金杂缯而往。所至国皆稟食为耦,蛮夷贾船,转送致之,亦利交易,剽杀人。又苦逢风波溺死,不者数年来还,大珠至围二寸以下。平帝元始中,王莽辅政,欲耀威德。厚遗黄支王,令遣使献生犀牛。自黄支船行可八月到皮宗,船行可二

月,到日南、象林界云。黄支之南有已程不国,汉之译使自此还矣。”由这段记事看来,可知汉武帝时,就已开拓了南方海路。即说的是从合浦、徐闻,船行可五月,有都元国,又船行可四月,有邑卢没国,又船行可二十余日,有谶离国,步行可十余日,有夫甘都卢国,如果都元国是在苏门答腊的北岸,则从合浦、徐闻到此地,大约得五个月,再由此约四个月得到邑卢没国,或许就是缅甸或东印度方面吧。据藤田丰八及玉尔(Yule)等的见解,以为把邑卢没国认为缅甸南部滨海地方,至少认为白占(Pegu)及其附近的所谓 Rahmaniya 是可以的。谶离国究在何处?据颜师古对于谶的音则注为上林反,总之此地难以考出。再如夫甘都卢国,有人说是接近于伊洛瓦底河上流的 Tagaung(太公)。现今存有它的遗迹的所谓旧 Pagan(蒲甘)之处,想必就是西汉的夫甘都卢 Paganthara。惟从海上来的汉使节,为什么要走进这种内地?原来,当时印度以西的国民和中国来往有两条路,一是从缅甸入云南,一是从海上到日南。其经由缅甸的,却也不是不能从印度获得陆路,乃因从海上溯伊洛瓦底河(黑水)而上,较为便利之故。同时这条水路,也是东西交通的孔道,而沿该水路的都会,也是东西贸易的市场。因之从海上来的汉使节经由这一水路,也并不奇怪。再据《汉书·地理志》所说“自夫甘都卢国,船行可二月余有黄支国”,且说“民俗略与珠崖相类,其州广大,户口多”,又云“以上诸国,武帝以来,皆已献见,且平帝元始年代,黄支王尚献生犀牛”。考黄支是当时汉人通南后的极南大国,故在《汉书·王莽传》上也曾说过:“莽既致太平,北伐匈奴,东致海外,南献黄支。”但这黄支,就是见于《唐书》上的干支弗(正说是干支弗),干支弗,或许就是达罗毗荼国的建志补罗,即今之 Conjeunram。这样,《汉书》的黄支,不就是《唐书》的干支西域记的建志么?建志补罗,据《三藏法师传》,就是从僧伽罗

伊洛瓦底河的水路

(Sinhala, Ceylon)距航行约三日的南印度海口。再《汉书》中,还有所谓已程不国,就“汉之译使自此还矣”之说看来,已程不也是汉代打通的极西极南之国,但对于这国,还一点头绪没有。也有说是今之 Katur 的。总之汉武帝时代,似乎汉使就已从海路达到了印度,不过他们渡海不是乘的本国船,从“蛮夷贾船,转送致之”的说法看来,是由沿海各国的船挨次转送的。那么,当时在南海诸国与印度东岸间开辟了海路这件事全是的的确的。

西方人的
印度航路

以前,西方人也似乎到过印度。在公元前第 1 世纪中叶后安息(Arsak, Parthiu)和罗马的势力冲突,虽然对于横断波斯的东西陆路交通上给了很大的障碍,但随着罗马国势隆盛,对于东方奢侈品的需要,即对中国的丝帛、印度的香料、宝石等的需要,遂日益增加,因之海路通商自不得不繁盛。而且这海路通商,在罗马帝国初叶,尤其从奥古斯都(Augustus)至尼禄(Nero)之间,似乎达到了顶点。但给与这一通商之极大便利的,实由于发见了印度洋的季节风(Monsoon)之有规则的情形,这是公元 47 年顷名叫 Hippalus 的领港人所发见的,因此,便以此人的名为西南季节风的风名伯利尼(Pliny)记,此 Hippalus 发见情形,说当时从埃及向印度的航路,是商旅通常于仲夏时即在红海海港的 Berenike 或 Myos Hormos 地方乘船,凡三十日间,即可达于红海口—海港的 Okelis,如果遇着了季节风,凡四十日间,就可达于印度西海岸的 Muziris (Muyuri Kula, Malabar 海岸的 Kranganur。“Natural History” VI. 26.)此间的距离,大概不过二千英里。

据说希腊船若遭好风,一日能驶八十里,实际不一定要四十日。^①

当时西方人到印度究竟是载的什么东西回去? 大概的种

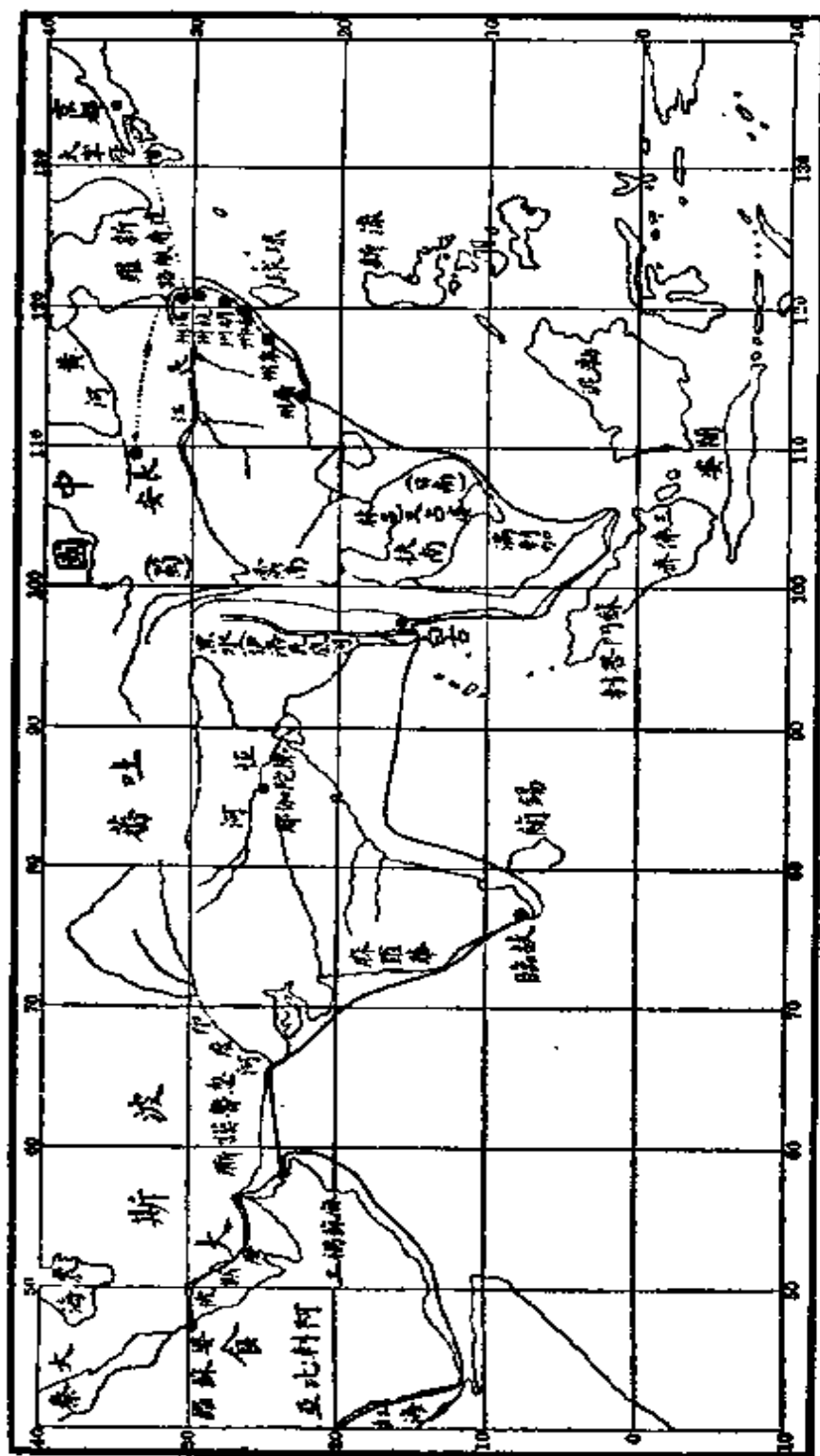
从印度输入
罗马的
商货

① Rawlinson:—Intercourse between India and the Western World, p. 111.

类有三。第一,是药味及香料之类,其中最重要的是胡椒,这是 Malabar 的特产。第二,是宝石及真珠之类,其中最重要的是璧流离 (Vaidurya, beryl), 这种矿物,系产于南印度的 Coimbatore 及 Salem 地方。后来这些地方之发现了许多罗马货币的,就是行了该项通商的证据。真珠,是锡兰的产物。第三,是毛斯纶 (Muslin) 棉布、丝帛等,但毛斯纶及棉布,是印度特别是其东岸地方的产物。丝帛,是从中国由海陆两路输于印度,更以之转输于西方的。这种丝帛,因通商而从中国经海道输到印度,其年代很古。据《汉书·地理志》,汉武帝遣使于南海各国的使者,多从本国携带黄金、杂缯等出国,而从印度携回璧流离、明珠(真珠)等回来。这种货物的集散地,主要的是在南印度的 Tamilakam(希腊、罗马人所说的 Damirike),即塔米尔兰(Tamil land)的诸港,若由此等诸港经红海而入于埃及的亚历山大里亚,转运到罗马本国去。

却说从西方经海路而和印度东岸通商的这种记录,明确可征的,是在公元 1 世纪时汉人达到此地约 2 世纪之后。这书当出于公元 1 世纪后半时期,名曰“Frythra 海指南”(Schoff 的英译注释为 The Periplus of the Erythraean),是关于这条航路最初的详细记录。据这记录上看来,西方人关于东方海路的精确知识似乎还不到 Ganga 以东。书中关于当东西交通之冲的锡兰,而以 Taprobane 的古名和 Sanskrit 的 Pali-Simanta 之误的 Palaesimundu 新名来呼它,但这是妙法即佛法住处之义,想系由锡兰都城的名称而起的。又该书中还记有 Chryse (The goldan land) 的情形,但这是 Ptolemy(多利买)说的 Aurea Chersonesus 及印度人的 Suvam abhumi,乃黄金岛或黄金国之义,是说从白古到马来半岛西部的地方。书中又说到“Thin 土地”当指中国及其内地极大都城 Thinue(长安),但这明明只是得之于传闻。实际,回航马来半岛的东方海路,

西方人关于东洋航路的知识



第二十一图 大食人及波斯人之极东航路图

为西方人所知道的,乃在此书出世约 1 世纪之后在 Ptolemy 的地理书上才出现作为 Sinai 的海港的 Kattigara。

关于 Kattigara,学者有种种说法,Richthofen 则推定它是东京(Tongking)湾上,即据他的见解,是现今的河内(Hanoi)或其附近。不错,在唐代,一时番船皆辐凑于交州,其中心河内附近差不多也成了中国极南的门户,就唐代的情形考究起来,固然是对的,可是若从汉代情形推求,就不適切了。即汉武帝遣使于南海各国的,或则从徐闻、合浦出发,或则从日南障塞出发,其归还的则说“到日南象林界”,东汉时代,也称南方海国为“日南徼外蛮夷”,称其来朝为“自日南徼外来献”。汉代的日南,是中国最南的郡名,象林,又是该郡最南的县名。并且听说汉代日南郡的郡城西卷县,就在今安南的广治(Kwang-tri)附近。这地方是占人 Cham 的根据地,后来独立起来,成了林邑。惟林邑据康泰的《扶南记》^① 所说“从林邑至日南庐容浦口可三百余里,从口(日?)南发,往扶南诸国,常从此口出也”,那便向日南庐容县有所谓浦口海港,而从日南徼外朝汉的南海各国的船舶,似乎先要进这庐容的浦口的。据藤田丰八的考证,Ptolemy 的 Kattigara,是 Sankrit 的 Kuti-grha Cham 的 Kati-gaha 之转讹,占人这一语,在今虽被用为一时的仪式之建筑物,而其原义,却是石舍或石柱。在今承天(Thnathien)即 Hue(顺化)附近的港口,是否还有往日的石舍或石柱固无文献可征,然在海口建立石目标似乎是 Cham 人的习惯。下面所引证的一段文虽与其位置原来不同,但却有立石标的话,如《瀛涯胜览》占城条上,就叙述得有:“国之东北,百里有一海口,名新州港,港岸有一石塔为记,诸处船只,

Ptolemy
的所谓
Kattigara

^① 康泰,曾于吴孙权时与朱应同使扶南,系将当时各国之形势介绍于中国之人(《梁书》卷五四《海南诸国传序》)。

罗马人到
中国

到此舢泊登岸。”所谓庐容浦口,听说在汉代也有这样的建筑物,于是就有 Kuti-grha Katigaha, Kattigara 之名。^①

大秦使者
至中国

《后汉书》的《南蛮西南夷传》上,有:“永宁元年,掸国王雍由调复遣使者诣阙朝贡,献乐及幻人,能变化,吐火,自支解,易牛马头,又善跳丸,数乃至千,自言我海西人,海西即大秦也,掸国西南通大秦。”所谓掸国,即今之暹罗,曾献过乐及幻人。这幻人既自称为海西人即大秦人,并且说掸国西南通大秦,在本纪上,又说掸国为永晶徼外之国,同时,夫甘都庐也当为永晶徼外之国,那么,这些国家之和大秦通商的情形以及大秦即罗马系的文化由这些国家介绍于中国的情形,由《后汉书》的这段记事,也可明白了。而且这种文化,一方是由马来回航的海上经日南而入中国,一方是由陆路缅甸经云南而入中国的。在从日南徼外入汉,且脍炙于人口的,就是大秦王安敦(即罗马皇帝 Marcus Anrelins Antoninus 161 年—180 年)之遣使于中国。据《后汉书·西域传》大秦国条上,安敦的使者由南方海路达到中国是 166 年,即汉桓帝延熹九年所记录的“自日南徼外献象牙,犀角,玳瑁始乃一通焉”便是。日南郡是今交趾支那的边界,而罗马使节之从徼外来的,乃在避免迂回马来半岛的困难,故溯缅甸的伊洛瓦底河而入永昌,旋经今云南由陆路而达于洛阳。自大秦王安敦遣使于中国之后,于是大秦船才航行南方海路,而和中国通商。大秦使者之至华,这件事,证明从公元 2 世纪中叶,中国和西方诸国的海上直接交通就已发生过,至入 226 年(黄武五年),他们彼此的交通就更加频繁了,这和西方的记录,也约略一致,当然没有什么可疑的。如上述的大秦使者,原是从缅甸溯伊洛瓦底河而入永昌,旋又经今之云南,从陆路达到洛阳的,但在晋代,也还有大秦使者经广东而朝中国的实例。

^① 藤田丰八氏《东西交涉史之研究·南海》篇六五八页。

那征之晋殷臣《奇布赋序》，就可知道。该赋序上是：“惟泰康二年，安南将军广州牧滕侯，作镇南方，予时承乏，忝备下僚，俄大秦国献琛，经州而来，众宝既丽，火布尤奇，乃作赋。”在赋中，曾叙过火浣布(Asbestos)的情形(欧阳询《艺文类聚》卷八五布部)。泰康是晋武帝的年号，其二年便是 281 年，那么，在公元 3 世纪时，印度人、波斯人自不用说，就是罗马东方属地的人们，其遵海路而来中国，即往来于今广东的情形，是的确的。

据《汉书·地理志》，也知道当时汉人与外人的海上交易的情形。汉人输出的，约为各种绢织物(缁)及黄金，购人的乃明珠、璧流离、奇石、异物等。明珠就是真珠，在《魏书》南天竺条上，书为麻尼珠。麻尼，是 Mani 的对音，译为无垢，又是珠的总名。关于璧流离据徐松《西域传补注》尉宾条的璧流离补注上，说：“璧流离，梵书作吠琉璃，一切经音义，旧言鞞稠利夜，亦言鞞头梨，或云毗鞞璃，亦作鞞琉璃，皆梵音讹转，从山为名。鞞头梨山出此宝，青色，一切宝皆下可坏，亦烟焰所能熔铸。”又“《说文》云，珽璧，鞞石之有光者也，段氏谓璧珽，即此传之璧流离，汉武梁祠堂画及吴国山碑，皆有璧流离，今本《汉书》注脱璧字，读者误以璧与琉璃为二物矣，璧与吠音相近”。为考璧流离即梵语 Vaidūrya 的对音，听说亚刺伯波斯语的 billaur、拉丁语的 beryllos、英语的 beryl 等都出自梵语。这在隋、唐以后，虽曾与玻璃(Glass)相混，而在汉代却为宝石之名。但当时汉人所购的，仅仅是明珠、璧流离、奇石、异物，却未提及香料，是值得注意的。香料在三国时代以后，虽是中国和西南海上诸国通商的主要商品，而在汉代，似乎还未成购买的对象。据藤田丰八氏的见解，香料是和佛教大有关系的，在佛教未传到中国之前，香料在中国自不能通行。若将这一见解应用于日本，考究佛教之传于日本和使用香料的关系，也有兴味。却说外国人虽然得到了中国的黄金和绢帛，但从前所输人

汉人和西方人的海上交易

于西方各国的中国的缙,却被误称为“塞尔”,曾极端重视过,且因在途中经过了各国商人之手,致在罗马方面,成了非常的高价,因之罗马就要和中国直接通商了。可是在这两国之间,因还有一个安息国遮断了他们的交通,于是安敦便从安息国掠波斯湾头之地而获得了东航的途径,至于遣使到中国来了。^①

当时,从西亚细亚来到中国的,^②系先从波斯湾的熙拉府(Siraf)出发,向亚刺伯岛突出的马斯开特(Mascat)行,装上饮料食物之后,再由此一直线地航海东行,遂达印度河口,随又沿印度的马拉巴(Malabar)海岸南行,便到了南印度。在忽鲁谟斯(Horomos)和南印度的故临(Quilon)之间,航路老早就已打通,交通极为频繁。在元人汪大渊《岛夷志略》上曾载有马船的情形,而这马船却和马可波罗所说的忽鲁谟斯船大概相同,即将阿刺伯的马匹由此船输于印度的马船。忽鲁谟斯的马船是东西交通上的重要机关,而将阿刺伯马匹输入于印度的,大概是先人故临,随由此输送于各地的。在岭外代答故临国条上有:“大食贩马前来此国货卖。”总之从波斯及阿刺伯等处来的船,大概是先到故临,而古代的波斯人和希腊人也是遵海而行的,所以通此航路的船,也就沿马拉巴海岸南行了。回航了锡兰岛之后,便向印度东海岸进,从奥里萨(Orissa)附近达于伊洛瓦底河的白古,由是,(一)则溯伊洛瓦底河(黑水)而人永昌,由云南而至中国中原;(二)则沿马来半岛南下,经苏门答腊而出暹罗湾,再经占婆(林邑)而达到(Kanfu)。关于Kanfu的所在,东西学者间虽有许多异论,但就大体说来,似以广州说,即广东说为最有力。^③

① Hirth:——China the Roman Orient

② Yule:——Oldest Searoute to China 1882.

③ 认 Kanfu 为广州说的,由雷诺特(Renaudot)、第开奴(De Quigues)所倡,

中国的对外海口老早就出名的,在南方就是广东,由南方海路东渐的西方艺术的文化,系由广东传到中国及极东的。此地为广东省城,是广州府治的所在地。西方人为了避免和省名广东(Kuang tung)混杂起见,曾把它字音拼成 Caton,近来这已为一般人所通用。此地从秦、汉至南北朝时,称为番禺,是西南海上诸国由海路入中国的惟一门户。它以南方的中心市场而繁胜起来的情形,征之《汉书·地理志》等也可明白。在《汉书》上概称为越地,据《史记》上说:“处海近,犀、象、毒冒、珠玕、银、铜、果布湊多。中国往贾者多致富,番禺为其一都会。”来自西南海上的文化,即为古代奢侈品的象牙、犀角、玳瑁、翡翠、果布等南货,都是由此地传于“绢国之都”及极东的。为这一海上交通的纪念的,此地还有从外国移植来的植物。在晋嵇含著的《南方草木状》上卷里,曾云:“耶悉茗,末利花,皆由胡人自西国移植于南海也。南方惜其芬香,争而植之。陆贾《南越行纪》云:南越之境,无五谷时,百花不香。此二花特为芬香者,因自别国移来,不随水土而变之故。此与橘逾淮而北为枳者异。斯地女子,以彩丝穿花心,作首饰。”^①考耶悉茗,是 Pahlavi 语的 Yasmin,新波斯语的 Yasamin 或 Yasmin,阿剌伯语的 Yasmin 之对音,末利是梵语 Mallika 的对音,总之都是 Yasminum 之一种。南方草木状倘真为嵇含所述,则嵇含乃晋惠帝时代的人(290—309年),因之西亚细亚的耶悉茗老早就已由胡人(波斯人或印度人)携到了广东,在3世纪

为文化媒介地的广州

在欧洲方面赞成的有希尔特(Hirth)、白希和(Pelliot),在日本则为石桥、坪井、藤田、桑原等各博士。认 Kanfu 为杭州说的,系倡于克拉普罗特(Klaproth),赞成的有聂莱德(Reinand)、玉尔(Yule)、李希陀芬(Richtofen)、高尔爵(Cordier)及日本的那珂博士等。黄巢曾攻陷过 Kanfu,但是广州决不是杭州。

^① Chinese Recorder, Vol. III, p. 333. Hirth, China and the Roman Orient, p. 554. Walters, Essays on the Chinese Language, p. 354.

时,已变成了此地的土产。不用说,这两花在西汉,自是广东所没有的。

和蜀地的
关系

又广东人曾由西江上支的乌泥江及其支流而和今贵州、云南、四川等腹地交通。尤其它和四川地方,在汉武帝以前就通过商。四川地方从前曾产一种以荜拔 Pippali 制为枸酱(蒟酱)的药^①。这种药也曾运于广东,又曾从云南经缅甸而入印度至传到西方各国去了。晋文人左思(太冲)的《蜀都赋》上说过:“邛杖传节于大夏之邑,蒟酱流味于番禺之乡。”张骞在大夏(Bactria)看见了邛杖之后,曾献策武帝,说可从西南夷经身毒(印度)而通大夏,以渺小的商业传播的情形竟促成了经略西南夷这一重大的动机,可说是历史的奇迹。如果四川产物经印度直传到了大夏方面,那便大夏方面的希腊传统的艺术也不能说没有经印度东渐,或则溯缅甸的伊洛瓦底河而入永昌,由云南以至四川,或则从广州溯西江而入四川。

蜀地的艺
术的文化

《华阳国志》卷四有:“明帝乃置郡,以蜀郡郑纯为太守,……有闽濮、鸠獠、漂越、裸濮、身毒之民。”此明帝即东汉的明帝,郡是于永平十二年所置的永昌郡。据该居民中还有“身毒之民”看来,可知在汉代就有印度人在该地住过。为云南边境的永昌,其文化之在汉代稍现发达的,要作为是受了印度的影响才可解释,蜀地的文化,在地势上也可说是属于同一系统的。四川省雅安县高颐墓前有一石狮,系和东汉献帝建安十四年(209年)同时建立的。狮胸的两侧刻有翼形,体躯和四肢的权衡极整齐,是传的安息国的艺术的传统。这与其认为是由西域通路传播来的,宁说是传自南方还有力些。棉及棉织物始传到中国来的,也是以南方为早。如熙尔德所说最初

^① 关于枸酱(蒟酱),古来有二说:一说是由荜拔(Pippali long pepper(piper ingum))造成的酱,一说是由扶留藤 betel pepper(piper betel)造成的酱。

是由中央亚细亚传起来的,这只是臆断。据流传迄今的史料看来,南方产物被人知道的,比西域产物之被人知道的还要早。如白叠(帛叠),在东汉明帝时已被汉人知道是哀牢夷的产物,在吴孙权时,已被吴人知道是诸薄的产物,这较魏文帝时被魏人认为西域产物的白还早许多。如《正字通》虽是很迟的书籍,但在其十二卷上却有:“中天竺有毳毼,今曰毳毼,蜀之边有之。”这毳毼有时也书普鲁,是西藏语 P' rug 的对音,即指毛席而言,这已为许多学者所说明。由此可以推知产于波斯附近的毳毼之一种织毛布,曾经中天竺传到四川地方去过。又在四川地方老早就产过一种特殊的织物所谓蜀江锦,广东地方亦曾产过广东锦之类,殆为人所周知的,然其机织工艺的意匠及技术也未必不是因印度的影响而始达于这种境地的。

犹之蜀江也可称为蜀红一样,其锦是红地的锦,在格子型中,概织成牡丹唐草纹。晋左思(太冲)的《蜀都赋》上有“阆阆之里,伎巧之家,百室离房,机杼相和,贝锦斐成,濯色江波,黄润比筒,籛金所过”之句。贝锦曾见于诗书,此处系指蜀锦而言。所谓“黄润比筒”的,想就是黄润连筒的意义吧。刘逵注释《黄润》曾云:“黄润谓筒中细布也,司马相如《凡将篇》曰,黄润纤美宜制褙(褙),扬雄《蜀都赋》曰‘筒中黄润,一端数金’(《李文选》卷四)。籛,音盈,系容三四斗之竹器,筒亦书筒,是竹筒。那么,就司马相如《凡将篇》上所说的“黄润纤美,宜制褙(褙)”,就扬雄《蜀都赋》上所说的“筒中黄润,一端数金”看来,可知这种布在汉武帝时就已为中国人所知,于是扬雄采之于其赋中。入东汉末,如王符所说的“筒中女布”,竟普及到徒御仆妾莫不服用,直同当时的锦绣绮紈一样。广东锦(后世亦称间道锦),是在红地上施用黄、蓝、绿、白、黑茶的五色而织成一种呈波状木理式的提花布。四川、云南、贵州的腹地和广东,老早就由西江的水路通过商,所以这些织物的意匠及技

蜀江锦与
广东锦

术,要认定它原本是同一系统,或是有相影响的情形,不能说
不当。

蜀地工艺
传于日本

李贤在《后汉书》卷七九上对于“筒中女布”的解释,曾引扬雄的《蜀都赋》而云:“布则蜘蛛作丝,不可见风,筒中黄润,一端数金。”又引刘宋盛弘之的《荆州记》,而云:“秭归县室多幽闲,其女尽织布,至数十升。”最后又说:“今永州俗,犹呼贡布为女子布也。”考秭归县,即今湖北省西界的归州地,距四川极近。那,就可知在魏、晋以前,产于蜀地及其附近的有名的布,就是橦华布和黄润。晋刘逵(渊林)解释橦华,曾说:“橦华者,树名橦,其花柔毳,可绩为布也,出永昌。”由这些文献看来,由印度传于云南、四川,且极为隆盛的机织工艺,一方则影响于广东地方,同时又传于湖北,更沿长江传到下游为日本所说的吴国,这种情形已很了然。同时,也许由广东方面传播于吴国。在雄略天皇时代求织女于吴国的情形,这在机织工艺的传播上也是因缘极深的一段情形。又就法隆寺和正仓院御器中所藏的古代的广东锦和蜀江锦看来,也可知道由长江口的扬州、明州,经汉船、韩船、遣唐使船等,而传于日本的情形。

西夷南蛮
的染料

这些古代织物之有特异的颜色的,想系使用的西夷南蛮的染料之故,据魏贾思勰《齐民要术》卷十所引的《南州异物志》:“木有摩厨,生于斯调国,其汁肥润,其泽如脂膏,馨香馥郁,可以煎熬食物,香美如中国用油。”可是这里所说的产于斯调国(锡兰?)的那种摩厨植物,据 Gadriel Ferrand 所说,便是 *Aegle Marmelos* 的果,又据 Baillon 的记述:“此植物有好几种,产于印度及西非洲的热带地方,就中如 *Aegle Marmelos*, 东印度各处均有, Malabar 则常用为秘药。其果实,味美而且富于滋养,并可从它制成黄色颜料,在锡兰(Ceylon)则从其果皮榨取良质的香料。”据后来的荷兰植物书《*Encyclolopaedie von*

Nederlandsch-Indië》上说此种植物产于爪哇,但如果由它制成的黄色颜料已输入于广东,且已大批地用于织物上了,那便广东锦和蜀江锦上亦必老早就染上了那种颜料。见于《史记》及《汉书》上的果布,从来是被认为果物与杂布两者的。或许果布说不定就是后世讹传的所谓古贝(木棉布),但如果是这样,那便是用果纛织成的布。总之广、蜀地方的织物,是有名的。

如上述的,广州和西方人通商虽然很早,但在当时,中国的船舶,似乎没有在老远的海外航行过。从所谓“汉使所到之国,皆给食随行,蛮夷贾船,转送致之”的话看来,汉使到印度所乘的船都是外国商船。始入印度的佛僧法显,当回到中国时,虽然是从锡兰回航马来,于401年达到了山东的青州,但他在南海乘的船,大部分怕都是外国船。又从《梁书》“其南徼国人少有到大秦者”一点看来,汉人以及扶南、日南、交趾地方的人,似乎从海上到大秦的都不多。可是随着外国船往来的频繁,不用说,南中国人之逐渐移住于西方各国的要地的亦必不少。在布隆霍尔(Broomhol)著的《在华的回教》(Islam in China)一书上就说过西亚细亚和中国交通的情形。据中国的记载,于461年曾有波斯最初的使者朝过北魏。在吴、晋的时代,航行印度洋的船,主要的虽为大秦船,但从南朝的各帝崇佛,和印度以东的佛教诸国开始交通以来,中国的海运,也逐渐繁盛,到了唐代,那些闽、广商船,且经阁婆(爪哇)、尸利佛誓(苏门答腊)、狮子国(锡兰)、直到波斯湾从事贸易去了。在底格里、幼发拉底河口的巴索拉(Bassorah),有很多中国人的居留地,其子孙也极繁荣。在阿刺伯的亚丁(Aden)也有居留地。再如阿刺伯人,也于622年(Hegira 纪元)之前,就在广东设过工场。因此,如穆罕默德(Muhanmed)也精通中国的情形,曾勉其弟子要习中国的学术。那么至迟在隋代,就可推知欧罗巴及西亚细亚的文化已传播于南中国,就犹之中国文化

之从南方海路传播于西亚细亚一样。

自 641 年,阿剌伯人剪灭波斯萨山朝以来,海运业自然也为阿剌伯人所主持了。可是波斯人仍在阿剌伯人之下从事航海业,并且他们往来于中国的也像不少。阿剌伯人和中国人的交涉,有一条曾见于唐高宗永徽二年,即在 651 年,有大食人(阿剌伯人)入唐朝贡的记载。自然,以后两国人的通商也有断续盛衰的情形。当时,唐则于要津之处设提举市舶司,市舶,就是一方取缔外国商船,他方又征收海关税。所谓提举市舶司及提举市舶使,无疑的是唐代创设的,但究竟设自唐的何时,还不明白。仅在《册府元龟》五百四十六卷及《旧唐书》八卷上,有这样一条,即有一周庆立其人,曾于开元二年(714 年)任提举市舶司官,那么无疑的在这之前当已设立了。原来,随着西域通路的陆上互市,于是由南方海路的海上互市也盛行起来,不过海上互市是由阿剌伯人的勃兴才达于极盛,其利益也逐年增加,于是才特设机关收其利益于中央,即由此才有市舶使的设立。据《通鉴》卷二百十一开元四年条上“有胡人上言,海南多珠翠奇宝,可往营致,因言市舶之利,又欲往狮子国求灵药及善医之姬,置之宫掖。上命监察御使杨范臣与胡人偕往求之。范臣从容奏曰,陛下前年焚珠玉锦绣示不复用,今所求者何以异于所焚者乎?彼市舶与商贾争利,殆非王者之体”,由这所说看来,显即互市于海上之义。这里所说的海南,由“林邑、扶南、真腊诸国也”之句而可明白,狮子国是 Sinhala,即今锡兰。又当时任市舶使的似乎多属宦官,这可见于《旧唐书·代宗纪》上所说的“(广德元年)十二月甲辰,宦官市舶使吕太一,逐广南节度使张休,纵下大掠广州”那条。关于宋代的市舶司,据《宋史》卷百七十六《职官志》七,则载着“提举市舶司掌蕃货海舶征榷贸易之事,以来远人,通远物”。桑原鹭藏氏关于宋代市舶司的职掌,其意见如下:(一)掌管来

自外国的贸易船及贸易商人的事务,如当外国贸易船入港时,则检查或保管其输入品以及征收关税、政府专卖品的购买等,同时并须保护外国商人及外国船出港时的检查;(二)职掌本国商人由本国沿海航行于外国的一切事务,即职掌出帆及回航时的检查,并关税的征收等等,不过我想就是唐代的市舶司,其所职掌的也许和这是大同小异吧。但在唐代,好像只是在广州才设得有。由这种情形推究起来,明明欧罗巴及西亚细亚系统的文化已由南方海路传到了中国,同时,如佛教、伊斯兰教、基督教等也传入了。如唐高宗咸亨二年(671年)向西方求法的僧义净,便是从广东乘的波斯船游历南海各国而入印度,回国时,也是利用的波斯船。各种药品及美术工艺品等,输入于中国的都很多,这就南中国住有许多大食人、波斯人的情形看来,更其明白。

来往于南
中国诸港
的西方商
人

为和唐朝通商而来到南中国的大食人、波斯人等,似乎不在少数。当时,在贸易港上,以广州、泉州、扬州等为最有名,但据伊本廓大贝(Ibn. Khurdabeh)所说,大食人、波斯人且溯扬子江而到过洞庭湖,好像连它的上流地方都到过。在杜甫《解闷》十二首中,也有“商胡离别下扬州,忆上西陵故驿楼,为问淮南米贵贱,老夫乘兴欲东游”之句。考西陵,即南宋以后的西兴,挟钱塘江而与杭州相对,在往来杭、越的运河之头。此诗系杜甫在夔州时作的。由此可知,当时的胡商溯江而上的地方实即今之重庆。并且他们在唐代沿岸通商的范围,如果将廓大贝所说的Kantu当作安东^①看,就可知道向北则已

^① 在伊本廓大贝的《道里志》上,有所谓 Kantu, Khanton 这一地名。即该书上说的是:“从 Khanfu (Khanfou) 出发,越八日而达 Tanfu (Djanfou)。其产物皆相同。由此越六日而达于 Khantu (Khunton)。其产物亦相同。中国一切港口,皆有被海潮影响之可航大河。在 Kantu 港口,有鹅、鸯等野禽。一离中国境界,

达于山东以北的某海口了。但在这些口岸当中,总以广州为最盛,因而他们的居留者也于此地最多。据《通鉴》二百二十、《新唐书·大食传》,于758年即肃宗乾元元年,发生过这样事件,即大食人、波斯人等围广州、逐刺史、大事漂掠过。又据《通鉴》二百二十一、《新唐书·田神功传》云于760年(肃宗上元元年),在扬州被田神功杀的波斯、大食商人,达数千人。由此看来,像广州那么繁盛的贸易港,所居住的西方商人自必更多。据一个叫 Abou-Zeyd-Hassan 的人所说(916年时的记录):当878年黄巢攻陷了广府(广州)时,曾屠杀了居于该地通商的伊斯兰教徒、基督教徒、波斯人、犹太人等十二万人。由此可以推知当时外国人们居于南中国贸易地之多。自907年唐朝灭亡之后,续有五代之乱,大食方面也于同时纷乱不已,于是南方海上的贸易,便一时衰歇下去了。

由上所述,在唐代曾有波斯人、大食人、犹太人等经南海航行到中国,而居留于广州、泉州、福州、明州、杭州、温州、苏州的松江、扬州、安东诸港通过商,可是同时,日本及新罗的船也曾往来于长江、福建、山东的诸港,因此,其交涉关系,自必涉及了较广大的范围。新罗,曾和唐的各港都通过商,而在《新唐书·地理志》所引的贾耽的《四达记》上,连航海的路程都记述得很详,这征之《大唐求法巡礼行记》及桑原鹭藏氏所引的《三国遗事》、《三国史记》也可知道,新罗人不仅在山东,且

携来了西
亚及南亚
的文化

即不知为何地,只知对 Kantu 有高山耸立而已。此为富于金的 Sila 之国。”关于 Kantu 究为何处的话,差不多是众说纷纭。德人李希陀芬说是山东的胶州湾,桑原鹭藏氏说是扬州即江都的译音,藤田丰八氏又说是安东的译音。在盛唐时,本设有安东都护府,而松井氏等则认该最后的所经地为汝罗说:“或许就在今义州附近之处大凌河的右岸。”据说安东附近,也住有西藏胡人,从事通商,那些西域人,怕就是从海陆两方面来的回纥人、突厥人、波斯人、大食人等。关于此点,请参照藤田博士的关于伊本摩大贝的 Kantu 之研究(《东西交涉史之研究》)。

还来往于长江、广州等处,这件事,据韩愈《送郑尚书》序上,曾列举当时到广州的各国,并数到耽浮罗的情形,便明白了。耽浮罗即耽罗,和屯罗同样。这说不定也是文人的夸张,但往来长江的情形是的确的,而所谓朝贡的,大概只是仅有其名,实际仍是通商。可是因通商而和西方人交涉的情形,在欧罗巴及西亚细亚文化的东渐上,却是不可忽略的。同时,这些西方各国的人们,也必连天竺、占婆(林邑)方面的文物,都带到闽、广及扬子江口附近。由南方海路传到中国的艺术的文化财,可说全都是由他们的船载来的。不过这种艺术的文化财,也可由遣唐使船从扬子江口载回日本去。日本遣唐使船,起607年迄838年,其中约二百三十年之间,曾派遣了十六次,但除使节之外,也还有学问僧、留学生、火夫、水手等多人,一行人数在至少时也不下二百人,多则超过六百人。但这种遣唐使船,在文、武帝以后,却是从难波津出发,经博多津而到肥前的值嘉岛,便由此横断本中国海,直航于扬子江口的各港的,由此便可推知那些居留于扬州、苏州、杭州、明州及其他各港的西方商人们,已和我遣唐使船及同伴者们开始接触了。

和遣唐使
的关系

扬州

其中最重要的是扬州,于唐高宗永徽初年(650年)入唐的新罗僧义湘(《三国遗事》卷四),文宗开成三年(838年)入唐的新罗人金直谅(《三国史记》卷四十六),文宗开成三年入唐的我遣唐使一行(《入唐求法巡礼行记》卷一),都是到扬州上岸。并且不仅是从日本、新罗到中国的,于扬州着陆,而波斯人和阿剌伯人等之在此地通商,且居留于此地的证据也不少,如在《新唐书·地理志》扬州、广陵郡大都督府条下,有“以贡品而载蕃客袍锦”的话,在《邓景山传》及《田神功传》上曾说“神功兵至扬州,大掠居民,发冢墓,大食、波斯贾胡死者数千人”。既说是贾胡,当然是大食、波斯等商人,既说死者数千人,可知居留者数也不少。实际,长江在当时,是海外贸易的

大道,所谓贾胡,便是溯长江上游而通商的人们,在甘泽谣中所举的韦骆的逸事,有云:“骆亲弟睐,舟行溺于洞庭,骆乃水滨恸哭,移舟湖神庙下,欲焚其庙,且千金贾胡安稳获济,吾弟劳悴乃罹此殃,焉用尔庙为。忽于舟中寐,梦神人盛服来谒。”从“千金贾湖安稳获济”这点看来,可知贾胡的船舶,已渡洞庭湖而通商于上游了。又《唐语林》卷一所载的李约的逸事,有云:“兵部李约员外,尝江行,与一商胡舟楫相次,商胡病,因邀相见,以二女托之,皆绝色也,又与一珠,约悉唯唯。及商胡死,财宝巨万,约悉藉其数送官,而以二女求配,始殓商,约自以夜光含之,人莫知也。后死商胡有亲属来理资财,约请官可,发掘检之,夜光果在,其密行皆此类也。”这当然也可认为胡商通商于长江上游的证据,同时也可窥知见于这种传说中的贾胡,都是极富于资财的。扬州,就中国中原说来,不仅是从西贯流于东的长江,在运河开凿之后称为东西南北水路的中心亦无不可,东南的粟帛,都聚集于此地而输之于西北,隋、唐以来极为繁胜,可说是冠天下的海港。但经唐末之乱,已稍现衰歇,至后周显德五年,曾又改筑其东南隅,惟隋唐的荣华已不能复见了。自然,后来也曾恢复了隋、唐的旧观。再在《老学从谈》卷下有云:“扬城之西有园,西域人种植,每岁以无花果醢醋供御。”这所说的西域人,究竟是唐代扬州的大食、波斯人子孙,抑是新来的?因唐、元间年代的距离很大,自无从断定,总之唐代的扬州,有波斯人、大食人的居留、通商,是不可争的事实。

那些善于致富的机警的犹太人、大食人、波斯人等,也必会把欧罗巴、西亚细亚、南洋方面的珍奇药品、美术品、工艺品等,乘我遣唐使者们出帆归国时卖给他们。同时,我归国的遣唐使者们也必买一点异国品作为礼物。在这些异国品中,想必就是佛像、佛具、犀角、象牙、珊瑚、玳瑁、南珠、乳香、木香、丁香、安息香、没药、珊瑚、蔷薇水、器玩、乐器、文具、服饰品、

遣唐使之携回品

织物及其他种种美术工艺品等等。实际在唐代的扬州,不仅是西胡南蛮等麇集之地,新罗、日本的国使、学僧之人唐者亦多于此停舶,故成了东西南北的文化的传播地。遣唐使和留学僧携回的文物,不用说也是极为我奈良方面的寺院和贵族们所珍重的。故在正仓院御器中之有西方波斯趣味的工艺品及南洋系统的药品香料的,也决不是偶然的。

林邑国的
艺术

要说明从南方海路传播来的艺术的文化,其材料也有许多。这由林邑国的乐传到我国的情形也可知道。林邑即占婆,故该国的艺术之传播非靠南方海路不可。在我国不是有所谓携盾剑而舞的倍庐破阵乐么?而据《仁智要录》所记,这是作于胡人班朗,乃林邑国的乐,系圣武天皇时由婆罗门僧正菩提及林邑国的沙门佛哲传起来的。据《教训抄》所记,唐招提寺四月八日倍庐会上奏的此曲,说是传自鉴真和尚。所谓宗祀乐(拔头)的,也说是林邑之乐,系由婆罗门或佛哲传来的。所谓迦陵频(案:为鸟名,一称妙声鸟)的,据《教训抄》所记,天竺祇园精舍行祭时,有迦陵频飞来翔舞,同时妙音天即奏此曲,后曾由阿难将此曲传来,但闻这也是林邑国的乐,系由婆罗门僧正传到唐及我国来的。又有所谓兰陵王入阵曲,但据舞曲口传所引的记载,说这也是佛哲传到日本而置之于唐招提寺的。总之这足可说明南方林邑国的文化已于天平时代传到我国来。

名僧高士
之往来

传林邑国之乐于我国的婆罗门僧正菩提及林邑沙门佛哲等,大概是从南方海路入唐,又搭乘遣唐使的船而来的。当时,该国搭乘我遣唐使船而来的高僧名士决不在少数。如鉴真及其一族就是最明显的例子。鉴真本住在扬州的大名寺,是我遣唐大使藤原清河伴他来的。惟载清河的第一艘船,因在海上遇着暴风,致漂泊于安南,并且在驩州我许多从者已为土人所杀,这时候,仅清河得逃入长安终于仕唐未回,但鉴真

及其一族并波斯人如宝等,却已于754年抵日,于我国的佛教及佛教艺术上有不少的贡献。入平安朝以来,仍在继续派遣遣唐使,如于804年则有最澄、空海二僧随遣唐大使藤原葛野麻吕入唐,又838年则有遣唐大使藤原常嗣入唐,这次使者至翌年归国时,因嫌使船设备不完,乃分乘泊于楚州的九只新罗船回国,可是这次是遣唐使最终的一次。

在宇多天皇宽平六年八月,虽曾任命过菅原道真及纪长谷雄为遣唐使,却因他事而中止了。这时候,在道真的上奏上有云:“留唐僧中瓘去年三月附商客王讷等所致之记录,载大唐凋敝之处极详。且告不须朝问,并停止入唐之人。中瓘虽区区旅僧,犹为圣朝尽忠,代马越鸟,岂非习性?臣等伏检旧记,历次使者,有渡海不堪命者,有遭贼而遂亡身者,未及至唐,而有险阻饥寒之悲。如中瓘所述,可知未来。臣等伏愿以中瓘之记录,遍下公卿博士,详定其可否,国之大事,非为一人,谨述款诚,伏请处分。”在翌七年五月,虽然用了菅原道真等的呈奏,而由敕令废止了遣唐使,但就太政官给中瓘状上所说的“顷者岁频不登,资斧难备,然朝议已定,拟派使者,准备之间,或延岁月”看来,则除道真表文上所说的大唐凋敝,行路困难之外,尚有朝廷的财政困难等情,故终于不得不废止遣唐使了。

遣唐使之
废止

因此,从延熹时代依菅原道真的建议废止遣唐使以来,迄平清盛和宋朝交通的三百五十年间,我国差不多是锁国的状况,故作为国家公事的西方文化之舶载可说是完全断绝了。这也是因唐朝的文化衰敝,虽交通亦无何等利益之故。但遣唐使虽被废止,而彼此的贸易仍在通行。这征之醍醐天皇朝,在官使未到以前禁止私下和蕃客交易的情形也可明白,原在当时,是诸院、诸宫、诸王臣耽于奢侈的时代,故争欲购求远来的奢侈品。那么,王朝时代的贸易究竟是怎样的情形?乃是

遣唐使废
止后彼此
的通商

鸿胪馆

蕃客一来,则安置于鸿胪馆,照例是迎接供给的。所谓鸿胪馆,^①是为接待外国人所特设的官舍,在《职员令》“玄蕃寮”条上,则有“监其官舍”,在“令义解”上,则有“谓鸿胪馆”的字样,不过这是这一名字的初见。但现在所说的,是难波的鸿胪馆,即《推古记》所说的新馆。京都的鸿胪馆,在桓武天皇迁都时,曾设置于东西市,但从嵯峨天皇朝以来,则设东鸿胪馆于东寺,设西鸿胪馆于西市,这曾见于《源氏物语河海抄》中。如村上帝时,鸿胪馆已大为颓废,这征之957年(天德元年)菅原文时上的意见封事三条第三条上“修筑鸿胪馆”的话可以明白。即“一请不废弛鸿胪馆,怀远人励文士事,右鸿胪馆者为外宾而置也,星律多积,云构频废,堂宇欲尽,所司不能修造,公家空以废亡”。但此说终未被采用,馆已归于废灭,以后招待外国使臣,仅见有设“别所”或“便所”的情形,鸿胪馆的名字已看不见了。至派遣遣唐使及学生僧侣之人唐求学,在输入大陆文化上当有很大的贡献,同时在鸿胪馆和外国使节之会见,认为于我汉文学的发达上亦有若干的影响。又那些蕃客所携来的美术工艺品等,影响于我国的造形艺术也是不可忽视的。

鸿胪馆与
汉文学筑紫的鸿
胪馆

鸿胪馆不仅设置于京都的东西寺和摄津的难波,且老早就已设置于筑紫的太宰府了。太宰府的鸿胪馆,开始曾称为筑紫馆,所见于最古书的如《持统纪》上则有“二年二月己亥,脩霜林等于筑紫馆,赐物各有差”,又《万叶集》上也有“至筑紫馆,遥望本乡,凄怆作歌”的话头。然在《三代实录》清和帝贞观五年四月二十一日条上,却有:“太宰府言,新罗沙门光著、普嵩、清愿等三人著博多津岸,至是敕安置鸿胪馆,资给粮食,

^① 鸿胪馆是唐代的馆名,为集会之处。《汉书》上有“鸿,声也,胪,传之也,传声赞通也”的字样。字书上又注“胪,以礼陈叙于官也,又官之名也”。又《汉书》上有:“掌四方华夷曰大鸿胪。”日本有鸿胪馆之名,想必起源于此。

待唐人船令,得放却。”由此推究起来,可知当时业已呼着鸿胪馆了。贞观十一年(869年)五月,因新罗贼船侵入,夺去了从丰前国贡来的绢绵,故于十二月二十八日遣左近卫少将兼太宰权少贰藤原泷守带兵警卫。是日据泷守的奏请,鸿胪馆置统领一人,选上四十人,甲冑四十具,以备不虞,十二年正月,又备甲百十具。天庆八年(945年)七月四日,大唐吴越船曾到肥前国松浦郡,照例地在鸿胪馆引见,这在《外记日记》上载得有:“大唐吴越船本月四日到岸,状静,准例速差人船,引路至鸿胪所,牒者确加实验,所申有实,仍副彼牒状言上。”这筑紫的鸿胪馆所在地,据《筑前续风土记》说来,想在今之博多馆内。在《太宰管内志》上也有:“那珂郡有警卫村,乃古鸿胪馆的警卫所。”

当时,如京都、难波、博多等处皆为海外贸易上的要地,故皆设有鸿胪馆,又在越前的敦贺津,为着渤海的贡使,也设有松原官馆,且命气比神宫司担任检校。惟当时的贸易,乃官府专有的。即蕃客一来,先则派人招待,继则大藏省的丞、录、史生、藏部、价长等赴客馆,会同内藏寮的官人从事交易。如果在官府尚未交易之前而行交易时,甚至处以准盗的徒刑之法律,即在当时,主要的只是交易官府贵族的玩弄物,如唐锦、唐绫、唐墨、茶碗具、唐筵(席)等美术工艺品,所以那时候的贸易极为不振。又在蕃客当中也有老住在鸿胪馆,以待着好风出帆的托词至于数年方回国的。他们的航路,也是从难波津出发而至太宰府,更由太宰府而至肥前的松浦泻到朝鲜的,从此则取道于壹岐、对马。到中国的则取道于庇良、值嘉。所以松浦泻这一地方后来差不多成了唐津。尤其庇良、值嘉,是和中国交通的要地,故于清和天皇贞观年代由太宰权帅在原行平的建议,于松浦郡庇良、值嘉的两乡置上近、下近二郡,在值嘉岛上还设有岛司郡领。听说在岛司郡领废止之后,庇良遂成

官府独占
的贸易

蕃客的航
路

了今之平户岛,值嘉遂成了今之五岛。蕃客们所行的航路,和我遣唐使船的航路一样是由这五岛达于扬子江口的,但由此,足可表示在扬子江口和波斯人、大食人、犹太人等的南方航路的连络。

二

唐亡宋兴

唐亡于 907 年,即日本醍醐帝延熹七年。唐末大乱约三十年,加上五代十国五十三年,凡八十余年,其间争夺扰攘片刻不宁,实不劣于五胡十六国,所以那时候海外贸易也极不振。到 960 年,即日本村上帝天德四年赵匡胤才统一全国,称国号为宋,但宋代约三百余年间也未与我朝廷交际过,只是彼此的僧侣商客往来罢了。1005 年即日本一条帝宽弘二年八月,宋商人曾令文曾来过,先是在鸿胪馆方面,因供给蕃客的费用不易筹措,曾与宋商人约,规定了来贸的年限。可是他们这次却未待这个限期,就已来贸,于是我朝廷遂有逐归之议,卒因当时为藤原道长之世,是平安朝贵族穷奢极侈的时代,也便是唐物最需要的时代,于是该议便停下了。以后,在后冷泉帝永承年代,闻有筑前人清原守武曾私与其徒五人人宋贸易,卒被处以流刑,而窜之于佐渡。但人后白河清皇时,曾有平清胜建议,要恢复和宋朝的通商,并修兵库港,而延宋人于福原别庄,这时候,我和宋在明州间已行交通了,惟不久因战乱的关系,贸易又是停滞。

与宋通商

宋和西方
的关系

宋代商人,除和日本通商之外,和西方各国人的通商也很频繁,这征之《宋史·大食传》就可知道。从阿刺伯人即大食人于 968 年(开宝元年)至 1131 年(绍兴元年)之间入宋而献方物共计二十三次的情形看来,也可明白。现在述及宋和西方诸国的交涉,据《宋史》的外国传,还有一个层檀国,也朝贡过宋朝。即《宋史》上有“熙宁四年始入贡”一句及“秋七月戊子

层檀国

层檀来贡”的话，而熙宁四年即 1071 年。在宋人周辉的《清波别志》上有“层檀，南海旁国也。国城距海上千里，海道须便风百六十许日，昼夜行，经勿巡、古林、三佛齐国，乃至广州，国主名亚美罗亚眉兰，传国五百年十世矣，春冬暖，贵人好以越布缠头，服土产花棉的叠布，不服绫罗绢帛，出入乘象，马官有月俸。其法轻罪杖，重者死。有稻、麦、粟、胡羊、山羊、沙牛、水牛、驼、马、鱼、犀象、董陆、沉水香、血竭、没药、硼砂、阿魏、苏合香、真珠、玻璃、葡萄、千年枣、蜜沙华三酒。交易用官铸钱，三分其齐，金铜相半，而加银一分，禁私铸，入之语音如大食国云，国朝承平日，外国朝贡，间数年必有之，史策但书某国贡方物而已，如封域风俗皆略焉，独于层檀所书如此。”

那么，这层檀国究竟在什么地方？有种种说法。据夏德及 Rockhill 所说，就是见于《诸蕃志》上的层拔 Zanguabar。即他们说：“檀字音虽然不类，或许实际上和层拔或其中的某地方是相同的。”该两人所以这样断定的，即因上述的从层檀来中国的航路是：“海道便风行百六十日，经勿巡、古林、三佛齐国乃至广州。”再据他们的推定，勿巡，或许就是 Maskat 附近的地方，古林是 Quilon，三佛齐是 Srlboja，即 Palembang，于其风土产物也有多少的类似，且又是“城距海二千里”，再如层拔与层檀，层字也是共通的。可是藤田丰八的说法却与这不同。即他以为在宋人庞元英的《文昌杂录》中，载有朝贡的各蕃国的情形，即：“其十三曰层檀，东至海，西至胡卢没国，南至霞勿檀国，北至利吉蛮国。其十四曰勿巡，舟船顺风，泛海二十昼夜，至层檀。其十五曰俞庐和地，在海南。”由这段记事上所见的层檀的四至，那“北至利吉蛮国”的利吉蛮究竟是什么的对音，虽不明白，但“南至霞勿檀国”的霞勿檀乃 Hamadan 的对音，“西至胡卢没国”的胡卢没乃 Hurum 的对音，即 Rum（小亚细亚）的对音。而且此国的都城，据《清波别志》，固是说的距

海二千里,而这所谓海,或许就是波斯湾,再从大食诸国当时的状态推究起来,层檀或许就是所说的 Seljuk-Turk 即 Sultan 的音译。藤田丰八氏的这种说法,是值得倾听的。虽然在《文昌杂录》上所指的“东至海”的海,究竟是波斯湾抑 Khazar (Caspian)海还不明白。但 Seljuk-Turk 到了 Togrul-Begh 时,大概就已统一大食国而称为 Sultan 了,到 1057 年之后,就正式地^①由 Khalif 授以 Emir-el-Omara 即诸王之王 (Prince des Princes) 国之副王 (Lieutenant général l'empire), 所以藤田丰八氏的层檀说,大概是对的。层檀在《宋会要》上书为大食层檀。又如《文昌杂录》上所记的层檀至勿巡间的距离,舟船顺风要二十昼夜的话,说不定就是说的从波斯湾至奥湾口 Oman (勿巡) 的距离。

勿巡国

关于层檀至广州间所经过的南方海路的勿巡在《宋史·外国传》大食条上有“某国部属各异名,故有勿巡,有阗婆离,有俞庐和地,有麻罗跋等国,然皆冠以大食、勿巡所贡,又有龙脑、兜罗锦、球锦、撰蕃花簪,阗婆(离)有金饰寿带、连环臂钩、数珠之属”,又据《宋会要》,勿巡在真宗大中祥符四年(1011年)就已朝贡过,又神宗熙宁五年(1072年)六月二十一日诏书有“大食勿巡国进奉使辛押阗罗归蕃,特赐白马一匹,鞍辔一副,所乞统察蕃长司公事,令广州相度,其进助修广州城钱银,不许。”又,这在《宋史·大食传》上也说得有:“熙宁中,其使辛押阗罗乞统察蕃长使公事,诏广州裁度,又进银钱,助修广州城,不许”。由此可知,当时勿巡国人在广州势力之大,同时也可知道这勿巡以大食国之一,而与中国通商极盛的情形。据 Maçondi 所说:“波斯人呼 Oman 的首都为 Sohar,称之为 Mezoen,由 Oman 至 Maskat 的距离,是 50 Parsanges,

^① De Gmnes:—Historie general des Huns, 17,198.

Maskat 有一泉,舟人为得淡水须到此处”(Lesprairies d'or 1331.) Mezoen 的译音,便是勿巡。关于勿巡(Sohar, Mezoen),于1154年脱稿的Edrisi之《地理书》上曾说:“以前,从世界各处来的商贾都云集于此地,输入Yeman的产物,输出各种货品,远航到中国的也是由此地出发,但在现今,这种情形已成过去。”(Trad. Par Janbert, 1152),又在Aboulfédu的《地理书》上引Azyzy而说:“Oman是美的城市,这里有海港,从Sind, Indes, 中国及Zendj诸国来的商船多”(Trad. Par Janbert, II, 137)。这或许都是迄11世纪末叶为止的情形。在宝庆元年(1225年)九月完成的诸蕃志上,和中国交通的大食诸国之名虽见得多,却没有看到勿巡及类似它的名称。

在宋代和中国通商而以冠大食的各国中,除层檀、勿巡之外,应该注意的还有陀婆离慈。《宋史·大食传》有:“熙宁六年都蕃首保顺郎将蒲陀婆离慈表令男麻勿奉贡物,乞以自代,而求为将军,诏但授麻勿郎物”,又《宋会要》上也有:“神宗熙宁六年六月五日,大食陀婆离慈进奉都蕃首保顺郎将蒲陀婆离慈,表男麻勿将贡物,乞赐将军之名,仍请以麻勿自代,诏蒲麻勿与郎将,余不行。”陀婆离,当就是陀婆离慈,但陀婆离慈究为何处?在大食国类似此名的城市,便是Adharbâjân地方的Tabriz。考亚才倍疆这地方就是底格里斯河上流和里海之间的地方,因而陀婆离慈并非海港。惟此地是有名的城市,以出产所谓Attâbi(有波纹)的绢织物、天鹅绒及毛织物等而出名,听说在蒙古伊儿汗朝时,此地乃最大的城市。^①

陀婆离慈
国

如上述的所谓层檀、所谓陀婆离慈,要之亚才倍疆地方的大食人,其不由陆路由南方海路而到中国的,由宋朝势力未达

层檀及陀婆离慈的物产

① Le Strange:—Eastern Calpate, pp. 161-2 及 Mezaud: Dictionnaire, pp. 132-4

于中国西北方之故,这征之《宋会要》上所说的“仁宗天圣元年十一月,入内侍省副都知周文质言,沙州大食国进奉至阙,缘大食国北来(北乃比之讹),皆泛海由广州入朝,今取沙州入京,径历夏州境内,方自渭州,伏虑自今大食止于此路出入,望申旧制,不复于西蕃出入,从之。乾兴初,赵德明请道其国不许,至是恐为西人抄略,故从海道至京师”也可明白。这种消息也曾见于《宋史·大食传》,要之在宋代,也可知道西方诸国的文化财曾陆续地由南方海路传来。在《宋史》及《清波别志》上,关于层檀产物,列举得有稻、麦、粟、胡羊(绵羊)、沙牛、水牛、驼、马、鱼、犀、象、薰陆香(乳香)、沉水香、木香、血竭、没药、硼砂、阿魏、苏合香、真珠、玻璃、葡萄、千年枣、蜜沙华三酒等,输入于中国的,正是这些产物。再亚才倍疆地的隋婆离慈,即 Tabriz 的毛织物、天鹅绒、波纹的绢织物等也曾输入于中国,惟绢当是从中国以原料的样子买进,再在该地加工成为美丽的工艺品之后,转而又移输入于中国的。

眉路骨惇国

此外,在《岭外代答》上,还有所谓眉路骨惇国,即“有眉路骨惇国,居七重之城,自上古用黑光大石叠就,每城相去千步,有蕃塔三百余,内一塔高八十丈,内有三百六十房,人皆缠头搭顶,寒即以色毛段为衣,以肉面为食,以金银为钱,所谓绞绡、蔷薇水、梔子花、摩沙石、硼砂皆其所产也”。那么,这眉路骨惇国究竟在何处?据熙尔德等的说法,则认眉路骨惇为阿刺伯语外道之义的 Mulhidun 的对音,是说罗马首都君士但丁堡(Constantinople)的,所谓“居七重之城”的,当是漠然指的罗马及其七丘。眉路骨惇为 Mulhidun 对音的话,或者是的确的,但据另一说,则断乎不是指的罗马,乃说的 Balkh 郊外 Naw Bahâr 中的拜火教徒的拜火殿堂。^①那是仿麦加殿堂的建

^① Le Strange:—Eastern Caliphate, p. 421. 及 Meynard:—Dictionnaire, pp. 569-570.

筑,其最大的,有称为 Al-Unton 的大圆盖,高达百耶尔以上顶上有一大丝旗。围绕这中央殿堂的有三百六十房,每房都住有司祝,在一年中每日交替从事祀事。这便是见于《岭外代答》的“有蕃塔三百余,内一塔高八十丈,内有三百六十房”的情形。一耶尔约日本四尺九寸,那所谓百耶尔以上的,和岭外代答上说的约八十丈亦无大差。这个蕃塔之坚固高大的情形,当成了大食国内的话柄,因之遂由海商人传到中国去了。又有人说,就充满于该殿堂内的偶像和圆盖上的大旗考究起来,如 Rawlinson 的,或许这一殿堂原来还是佛寺,因之 Naw Bahar 或就是新精舍(Naw Vihara)之讹。^①又《岭外代答》上所說的“居七重之城,自上古用黑光大石叠就,每城相去千步”,这究竟是误传的 Balkh 城有七门的情形,抑是误听的 Naw Bahr 周围七 League 地方为其社领的情形? 虽不明白,总之眉路骨惇国之为 Balkh 殆无疑意。

从大食的层檀、陀婆离慈、勿巡等处来到中国,原是通过印度西南岸的古林(Quilon)、苏门答腊东岸的三佛齐(Sriboja)而到广州的,但在宋代,除广州之外,也还有泉州、明州、温州、杭州、秀州、江阴、密州等等海口,这些港都设有市舶司或市舶务。据说在澈浦也设有市舶场。

广州,老早久有外国人居留,在宋代,则称该居留地为蕃坊。《萍州可谈》卷二上所说的“广州蕃坊,海外诸国人聚居”便是。又称为蕃巷,宋陈善《扞虱新话》卷十五上所说的“制龙涎香者,无素馨花,多以茉莉花代之,郑德素侍其父漕广中,能言广中事,云素馨惟蕃巷种者尤香,恐亦别有法耳,龙涎以得蕃巷花为正”便是。也有称为夷落蕃落的,但关于其所在地,

广州的蕃坊

① Journal of the Royal Geographical Society, 1872, p. 510.

却无可考征。又在岳珂《程史》上载有蒲姓^①云：“其家岁益久，定居城中。”又他所说的窣堵波（案：即梵语的塔），便是见于《南海百咏》的怀圣塔，即后来怀圣寺的光塔，故其所在地必在广州城内西边。或许西方诸国人，主要的阿刺伯人等，当时都是以塔为中心而周匝聚居着的。又在《羊城古钞》卷三上载有：“广州府学在内城文明门内，宋庆历中，即西城蕃市旧孔子庙为之，熙宁间数迁徙，绍圣三年，知广州章棻徙于城东南番山下，即今学也。”由这段话看来，似乎蕃市在宋代是在西城，在《宋会要》上载有“神宗熙宁五年六月二十一日，诏大食、勿巡国进奉使辛押陁罗归蕃，特赐白马一匹，鞍辔一副，所乞统察蕃长公事，令广州相度，其进助修广州城银，不许”。这段记事也见于《宋史·外国传》大食国条，要之当时要修的，当是广州西城，而乞求辛押陁罗助修的，想就是居留于西城的大食人。当时的蕃巷之在西城，殆无容疑，惟其城基，在明代已扩张到珠江岸了。

蕃人的统辖

蕃坊有蕃长，统辖蕃人而处理其公事，且有几分治外法权，这种情形，似乎也和唐代一样。关于蕃长，曾见于上述神宗熙宁五年六月二十一日诏书上所说的“所乞统察蕃长司公事，令广州相度”，又《宋会要》上也有“六年六月五日，大食随婆离慈，表男麻勿将贡物，乞赐将军之名，仍请以麻勿自代，诏

^① 广州和泉州，从唐代以来，波斯人、阿刺伯人等居于该两地的特别多，故在他们当中，也有精通中国文学的。这征之泉广地方蕃学通行的情形也可知道。所谓蕃学的，是对波斯人、阿刺伯人授中国文学的学校，倘这些学校在北宋时就已建立，那便可知南宋以来所谓蕃人，主要的阿刺伯人之精通中国文学的亦必不少。如蒲氏兄弟，即其一例，蒲寿成、蒲寿庚他兄弟二人虽是阿刺伯人，却是极中国化的学者。蒲姓迁入广州后也有定居的，故云：“其家岁益久定居城中。”关于蒲姓，有桑原鹭藏、藤田丰八两博士的考证。岳珂在其《程史》上，把番禺即广东的阿刺伯人称为海獠，称其最豪的为蒲姓。蒲是习见于阿刺伯人名的 Abou 的音译，这已由熙尔德说过。

蒲麻勿与郎将,余不行”。统察蕃长司公事与都蕃首之间,究有如何差异固不明白,但都是受中央政府任命的情形,自属明了。关于蕃客们之富有,本来从唐代以来就已为世人所羡慕,到宋代好像更为人所羡慕了。如岳珂所记的广州蒲姓之骄奢即其一例。又他们对于市舶的官吏也好像是执的对等之礼的样子,如《宋史·苏缄传》上记的“调广州南海主簿,州领蕃舶,每商至,则择官阅实其资,商皆豪家大姓,习以客礼见主者。缄以选往,商樊氏辄升阶就席,缄诘而杖之。樊诉于州,召责缄。缄曰:主簿虽卑,邑官也;商虽富,部民也。邑官杖部民,有何不可?州不能诘”便是。又见于此文中的所谓樊氏,从上面“州领蕃舶”的这句话推来,大概也是蕃客吧。再如住于蕃坊的南汉刘氏^①也是阿刺伯人的子孙,后来中国伊斯兰教徒刘姓之多,也是值得注意的。

又在宋蔡條的《铁围山丛谈》卷二上有:“大观、政和之间,天下大治,四夷响风,广州泉南请建番学,高丽亦遣士,就上庠,及其课养有成,于是天子召而廷试焉。”这里所说的番学,自然就是上面所说的授番人以中国文学的学校。番人向以波斯人及阿刺伯人为主,惟番人向学的这一事实,老早就有。当程师孟知广州时,据云:“大修学校,日引诸生讲解,负笈面来

番学

^① 南汉刘谦在中国史上极有名。五代时,他曾君临岭南十六州。他号德光,为刘安仁之子。但刘氏之为阿刺伯人殆已成了定说。《宋史·南汉世家》,曾云其先祖为蔡州上蔡人,在薛居正《五代史》、《册府元龟》上,又说他为彭城人。在《吴越备史》梁末帝制词上又载有彭城岩。彭成凤称为古大彭氏之地,即今江苏铜山县治。梁太祖开平元年(907年),曾加刘谦子刘隐(南汉烈祖,韦氏所生,911年死)检校太尉兼侍中,封为大彭郡王。胡三省《通鉴》注:“自宋武帝以彭城之裔兴于江南,彭城之刘多为名族,刘隐封大彭王。”刘隐之弟为刘龔(南汉高祖初名岩,又名陟,942年死),这莫非就是《吴越备史》梁末帝制词上所说的彭城岩?彭城氏不仅在中国,在日本九州长崎地方也有,据愚见,长崎地方的彭城氏或许是中国移住民。或者这也可以成为阿刺伯人移住日本的考证材料吧。

者甚众,诸番子弟皆愿入学。”(《輿地纪胜》)这是神宗熙宁末年的事情。由此看来,知道广州的阿剌伯人老早就在研究中国文艺,可是在另一方面,他们也必把阿剌伯文化、伊斯兰教艺术传到了中国。这由蕃人冢与伊斯兰教寺院之多的情形也可明白。《南海百咏》中关于蕃人冢的情形曾序云:“在城西十里,累累数千;皆南首西向。”其咏则为“鲸波仅免葬吞舟,狐死犹能效首丘。目断苍茫三万里,千金虽有此生休。”其见于《羊城古钞》的回回坟的位置,则与此不同,说是“在广州北门外”,又说:“旧志唐开海舶,西域回教默德那国王谟罕葛德,遣其母舅番僧苏白赛来中土贸易,建光塔及怀圣寺,寺塔告成,寻歿,遂葬于此。”这在现今犹存。据上所述,怀圣塔既是建于唐代的,由此也可推知西方阿剌伯文化、伊斯兰教艺术之传播于广州附近的情形。

泉州的市
舶司

蕃舶之来往于泉州、福州,自唐及五代以来已有所闻。故在宋初,太宗太平兴国初年诏上有云:“诸蕃国香药宝货,至广州、交趾、泉州、两浙,非出于官库者,不得私相市易。”(《宋会要》,在七年闰十二月诏上又云:“今以下项香药,禁止榷广、南、漳、泉等州舶船上。”(同上)又仁宗天圣三年八月:“监察御史朱谏上言,福州递年常有船舶三两只到钟门海口,其郡县官吏多使人将钱物金银,博买真珠、犀、象、香药等,致公入百姓接便博买,却违禁宝货不少。”(同上)那么,蕃舶来往于泉、福的情形,即此已便明白,至关于设市舶司于泉州的年代,在《宋会要》上是:“哲宗元祐二年十月六日,诏泉州增置市舶。”又《宋史·食货志》上:“元祐三年……乃置密州板桥市舶司,而前一年亦增置市舶司于泉州。”又《宋史·职官志》上:“元祐初,诏福建路于泉州置司。”从这些区处看来,或者就是设于元祐元年的。宋代,海船辐凑的区处,第一为广州,其次则为泉州。在《宋史·杜纯传》上固云:“以荫为泉州司法参军,泉有蕃舶之

饶,杂货山积,时官于州者,私与为市,价十不偿一。”但这是南宋时的情形。泉州的贸易,至南宋时才见隆盛,故在孝宗乾道二年,臣僚奏请废两浙市舶司时,也说“今福建广南路皆有市舶司,物货浩瀚,置官提举,诚所当然”。

然则当时来往于泉州的船舶,究竟是哪些国家的船舶?这和广州的也无大差。在宋赵彦卫的《云麓漫钞》卷五上说:“福建市舶司常到诸国船舶,大食、嘉令、麻辣、新条、甘秔、三佛齐国,则有真珠、象牙、犀角、脑子、乳香、沉香、煎香、珊瑚、琉璃、玛瑙、玳瑁、龟筒、梔子香、蔷薇水、龙涎等。真腊亦名真里富,三泊、缘洋、登流眉、西棚、罗斛蒲甘国则有金颜香等。渤泥国则有脑版,阁婆国多药物。古城、日丽、木力千、宾达依、胡麻巴洞、新洲国则有夹煎。佛啰安、朋丰、达啰啼达磨国则有木香。波斯兰、摩逸、三屿、蒲哩唤、白蒲迩国则有吉贝布贝纱。高丽国则有人参、银、铜、水银、绫布等物。大抵诸国产香略同,以上船舶,候南风则回,惟高丽北风方向。凡乳香有拣香瓶。香分三等榻香。墨榻水湿,墨榻缠末,如上诸国,多不见史传,惟市舶司有之。”此书由其自序看来,系成于南宋宁宗开禧二年(1206年)。所见于此文中的各国要一一指摘出来,自属困难,但如大食、三佛齐、真腊(Kamboja)、占城(Chumpā)、阁婆(Java)、渤泥(Brunei)、高丽等各国,他们的海船确是常到泉州的,同时并可晓得他们的舶载品。

往来于泉州的蕃船

因此,随着海上交通的频繁,外国人,尤其大食人居留于泉州的,也似乎不少。在宋岳珂《程史》卷十一上曾云:“泉亦有海獠,曰尸罗围,资乙于蒲,近亦荡析。”而尸罗围据桑原隲藏氏所说,就是 Silavi 的对音,即波斯湾岸的 Silaf 人。又如宋楼钥的《攻媿集》汪公行状上,叙汪公(汪大猷)于乾道七年(1171年)四月知泉州,其在任中的政绩便是:“蕃商杂处民间,而旧法与郡人争斗,非至折伤,皆用其国俗,以牛赎罪,寢

泉州的蕃客

亦难制。公号于众曰,安有中国而用夷俗者?苟至吾前,当依法治之,始有所惮,无敢斗者。”由这段记事看来,似乎居留于此地的蕃商同广州的一样,也略有其治外法权。在《朱文公集》的傅公行状上,叙傅公(傅自得)作泉州通判时所发生的事情,有云:“有贾胡,建层楼于郡庠之前,士子以为病,言之郡。西资巨万,上下俱受赂,莫肯谁何,乃详诉于部使者,请以属公,使者为下其书。公曰,是化外人,法不当城居,立戒兵官,即日撤之,而后以当撤报,使者亦不说,然以公理直,不敢问也。”那么,当时的蕃商照例本是应居于城外的,但有富力而杂居于城内的似亦不少。他们贿通上下的官吏,似乎要在郡庠即郡学之前建起层楼来,但就这建筑物之为层楼一点并建于郡庠附近一点看来,有人说这便是有名的清净寺。虽当时有“立戒兵官,即日撤之”的话,但因早已贿通上下,故稍一移其地位,遂莫成了如今日的清净寺的基础。关于清净寺,在万历四十年重修的《泉州府志》上载有:“清净寺在郡城通淮街北,府学之东,宋绍兴间,回人兹喜鲁丁自撒那威来泉所造,楼塔高敞,相传为文庙清龙之左角,教以沐浴事天为本,详《三山吴鉴记》中,元至正间,寺坏,里人金阿全修之。”大概在该建筑上一定传来了伊斯兰教艺术的面貌。蕃人在泉州的居留地,原来或在城南濒江之处,但就清净寺的位置看来,似已逐渐变成了城内杂居的样子,这征之《攻媿集》上所说的“蕃商杂处民间”,又傅自得说的“是化外人,法不当城居”看来,也可明白。

蕃客的资助

再久居于泉州的蕃商也有以其财力资助地方财政的形迹。这在宋叶适(水心)文集《林公(林湜)墓志铭》上就有,如:“知泉州晋江县,分造战船。公曰,负郭岂有羨钱耶?何忍敛百姓!将舍去,诸蕃义公之为,助其后,舟先就而民不知。”晋江县是泉州附郭之县,这件事当在孝宗初年。再就《泉州府志》上所载的“嘉定四年,守邹应龙以贾胡簿录之资,请于朝,

而大修之，城始固”看来，关于修城方面，显然也有贾胡的资助。由是，泉州的贾胡，即以大食人为主的势力，遂逐渐确立，终于出了如蒲寿庚这样的人物。

再如宋、金采石之战，也有蕃船参加的形迹。在杨万里《诚斋文集》的《海鲋赋》上，有“辛巳之秋，牙斯寇边，……掠木绵估客之牒，登长年三老之舡，并进半济，其气已无江壖矣”等句，而辛巳就是宋高宗绍兴三十一年（1161年），“木绵估客之牒”就是番船，“长年三老之舡”是说的蜀船。以上虽是说的长江的情形，但在当时，宋人亦曾召集南方福建的海舶，而以之作舟师，如果宋人采石的胜利有赖于海舶之处极大的话，则其中亦不无番船参加的情形。

唐代，江浙地方外国贸易的中心是扬州，扬州，即伊本所说的 Janfu，即扬府。单就浙江地方说来，便有明州、温州，明州即宁波，在当时极为繁盛，是日本、高丽等的停泊地。然入五代以来，形势为之一变，扬州致为唐末的争乱所破坏，由是遂失掉了为外国贸易的中心地。不过外国船，仍旧是往来于两浙及扬子江上的样子。据《宋会要》，占城国王释利因德漫（Sirindravarman）曾于后周显德年间遣使入贡，后至宋太祖建隆年间，遣使朝贡，竟有四次之多。第一次来的使节叫蒲河散（Abul Hassan），从其姓名判断起来，确实是大食人。这些使者们，似乎入长江之后，都从扬州到过汴京。长江以北的海路，于隋、唐、五代之时，颇为南北交通所利用，这已如上述，但是为要入汴京起见，也有北航海路，在山东的登州及莱州上岸，循着陆路走的。此外，淮江南北的主要的海口，便是海州，此地宋代被称为“海路通夷貊”的港。

江浙诸港
的蕃客

在松江、明州、温州等处，从前本有日本船及高丽船来过，故在五代之时，犹有其形迹。在清倪璠的《神州古史考》钱塘条上有：“考之前史，椽木日本国所献，钱王卧石为塘，中贯以

日本的椽
木

铁、大木为桩，功亚神禹，后人修治失时渐次剥蚀，潮水冲激，合抱大桩，参天拔起，上人盗木，截作器皿，文理奇致，乃知即昔所谓椶木也。”椶木即沙椶，据说产于琉球，但在宋代却认为是从日本输入的，如《放翁家训》上也这样说，即“四明临安，倭船时到，用三十千可得一佳棺”。那么，“椶木日本国所献”的话，也可置信吧。此外，又曾从大食国输入过煤油。承后梁武肃王之位的文穆王，于贞明五年（919年）狼山江之战，曾用煤油烧杀过敌人。这在《吴越备史》卷二上载得有：“火油得之海南大食国，以铁筒发之，水沃，其焰弥盛，武肃王以银饰其筒口，脱为贼中所得，必剥银而弃其筒，则火油不为贼有也。”煤油，宋史称为猛火油，系由大食人输入的。

明州与杭州

海舶停泊的区处，当属明州。杭州固然是宋代的都会，商人及商货亦必云集该地，但却不适于驶入海舶。因为溯航而至杭州有天然的障碍之故。即因有钱塘江的溯流，于是成了明州发达的原因。又在宋代，入杭州的海货也有从余姚经绍兴（越州）而入杭州的。即外国的使节商人们看到没有溯流时或亦有直溯钱塘江的，但多是从运河而到钱塘江对岸的西兴，再由此渡江达于杭州城外运河之后，遂舍舟从候潮门而入都亭驿，以达于杭州市舶司。在《宋史·地理志》上，总括两浙路的海外贸易，曾说：“余杭、四明，通蕃互市，珠贝外国之物，颇充于中藏。”四明即宁波，余杭乃郡名的余杭，即杭州，或者是余姚之误。

据《宋会要》，宋代始置市舶于广州，^①“后又于杭州置司，淳化中，徙置于明州定海县，命监察御史张肃主之。明年

^① 宋之市舶司，以太祖开宝四年（971年）施于广州的为始（《宋史·食货志》、《文献通考》）。时在六月壬申（《玉海》卷百八十六），即灭南汉而取广州之时。

肃上言非便,得于杭州置司”,究在哪一年设的司,虽不明白,总之置市舶司于杭州的情形是明白的。且据《宋会要》所载的“端拱二年五月,诏自今商旅出海外蕃国贩易者,须于两浙市舶司陈牒,请官给券以行,违者没人其宝货”看来,可知端拱二年(969年)杭州就已有两浙市舶司。在《宋史》本纪上,曾载有太宗雍熙二年(985年)九月“禁海贾”的情形,由此推究起来,内地商舶之往来于海外,必是受禁止的,但于端拱二年,却已解禁,由是遂设市舶司于杭州,以便监察往来于海外的舶商。再设于杭州的市舶司,虽于淳化中已移于明州定海县(淳化三年移杭州市舶司于明州定海县——《舆地纪胜》卷二),但随又迁回杭州了。明州即今之宁波,定海当今之宁海县。然自咸平二年(999年)以来,似乎杭州、明州两地各各都设了市舶司,如在《宋会要》上则有“咸平中,又命杭州各置司,听蕃客从便”,又《玉海》上亦有“咸平中,杭、明各置司”。再由《文献通考》上所载的“咸平二年九月庚子,令杭州、明州各置市舶,听蕃官从便”看来,也可明白。不用说,以后仍是有变迁的。总之杭州虽为两浙的中心,且面临钱塘江,然仍不能不于杭、明二处置市舶司的,因此河不便航行之故。

秀州与青
龙江浦

徽宗政和三年(1113年),秀州华亭县也设有市舶,置过专任的监察官,惟因青龙江堙塞,才罢专任官,而令县官兼摄。这曾见于《宋会要》上如:“政和三年七月二十四日圣旨,于秀州华亭县兴置市舶务,抽解博买,专置监官一员。后来因青龙江浦堙塞,少有蕃商船舶前来,续承朝旨,罢去正官,令本县官兼监。今因开修青龙江浦,通快,蕃商船舶辐凑住泊,虽是知县兼监,其华亭县系繁难去处,欲去依旧置监官一员管干,乞从本司奏辟。从之。”那么,由此可知秀州华亭县也是蕃船辐凑的。高宗绍兴二年(1132年),两浙市舶司也曾移于华亭县,如《宋会要》上所载的“三月三日,诏两浙提举市舶,移就秀

州华亭县置司,官属供给,令秀州应副”便是。秀州,在宋代辖嘉兴、华亭、海盐、崇德(今石门)四县,隶属于两浙路,其华亭县即今松江府治的所在地。

当时在青龙江浦有青龙镇,此处也是蕃舶辐凑的,这在《輿地纪胜》卷二七也载得有如“去华亭县五十里,居松江之阴,海商辐凑之所”便是。此处有时亦称为通惠镇,这就至元《嘉禾志》上记的“政和间改曰通惠,高宗朝复为青龙”可以知道。或许此地设市舶务的是绍兴二年两浙市舶司移到华亭去的时候。明代以来,则于此地置青浦县。

各地市舶
务的存废

温州也有蕃舶来往,故知此地也置有市舶务。市舶务设置的年代虽不明白,但就绍兴三年两浙提举市舶司的申文中所说的“临安府、明州、温州、秀州、华亭及青龙近日场务”,并绍兴元年称“两浙路诸州府市舶务为五处”之点推究起来,知道是设于绍兴元年(1131年)的。其次,在绍兴十五年(1146年),江阴军地方也好像设过市舶务。于是两浙提举市舶置司于秀州华亭县,遂至统辖了临安府(杭州)、明州、温州、秀州、江阴军等处。惟这两浙提举市舶并未永续存在,于孝宗乾道二年(1166年)废止之后,直到宋亡都没有恢复,自然,明州、杭州、温州、秀州、江阴军的市舶务仍是存在的,不过归转运使提督罢了,当时,海舶去来的,实际似只有明州一港。据宋罗潜等撰的《宝庆四明志》卷四上说的“光宗皇帝嗣服之初,禁贾舶至澈浦,则杭务废。宁宗皇帝更化之后,禁贾舶泊江阴及温州,则三郡之务又废。凡中国之贾,高丽与日本诸蕃之至中国者,惟庆元得受而遣焉”看来,杭州市舶务之被废止的年代,乃光宗绍熙元年(1190年)时,江阴军、温州、秀州等处的市舶务之被废止的年代,或许离宁宗庆元元年(1195年)不远,以后遂只有明州的市舶务被存留。

上海

据明代所传,云在宋代就已置市舶于今之上海了。即《一

统志》上关于上海的小注是：“本华亭县地，居海之上洋，旧曰华亭海，宋时商贩积聚，名上海市，元至元中置上海县。”又曹学徐的《松江府志胜》上也说：“初华亭有地曰华亭海，居海之上洋，人烟浩穰，商舶辐辏，遂成大市，宋即其地立提举市舶司，及椎货场，曰上海镇。”但上海在宋代是否为华亭海，又其地是否设过市舶提举司，还是疑问。当绍兴二年移两浙市舶司于华亭时，明明说的是“就秀州华亭县置司”（《宋会要》），并没有说是华亭海。又自孝宗乾道二年六月三日废止两浙市舶司后，市舶司只说是在华亭，未听说在华亭海。建炎四年，曾想将华亭市舶务移于通惠镇，终未成功，惟在那时候，通惠镇上则设有市舶分务。因此，如果通惠镇就是上海镇，的确，在建炎四年以后，该处诚设过市舶分务，但通惠镇乃青龙镇，并非上海镇。故在宋代的上海是没有市舶司的。

但是，虽然说未曾设置市舶司，却亦不能成为蕃船未于此地入港的理由。原来在两浙路中港口甚多，因而除了设司设务的城镇之外也是有蕃船出人的，因此，当时也似乎讲求过某种暂时的便宜的方法，如《宋会要》上便载有：“（政和）七年七月十八日，提举两浙路市舶张苑奏，欲乞镇江平江府，如有蕃商，愿将舶货投入官，即今税务监官，依市舶法博买，内上供之物，依条附纲起发，不堪上供物货，关提刑司，选官估卖，从之。”由此可知在镇江军与平江府，也常有蕃船来往。镇江军，大概为今之镇江府，平江府大概为今之苏州府。

未设市舶司之港也有蕃船来往

在《宋会要》及《宋·食货志》上，列举得有通商于广州、杭州、明州的各国，即“凡大食、古逻、阁婆、占城、勃泥、麻逸、三佛齐、宾同胧、沙里亭、丹流眉并通贸易”。此中如大食(Arabos)、阁婆(Java)、占城(Champa)、勃泥(Brunei)、麻逸(Mait Philippine)、三佛齐(Sriboja)、苏门答腊岛之东北岸、宾同胧(Pandurungu, Phanrung)等是完全明白的，但古逻究为何处？

往来江浙的蕃船

还无定说。沙里亭(Salat)在今新嘉坡附近,丹流眉据白尼我所说,是 Dharmaraju 的对音,当为今之 Ligor。这些南蕃国,大概多在广东通商,而记载着在两浙特别在明州通商的,大概是占城、阁婆、真里富(真腊)等国。此外,也还有许多通商的各国,但其中高丽、日本是主要的。

和高丽通商,在宋初本是禁止的,但于元丰三年八月以后又解禁了。当时,和日本、高丽通商最繁盛的区处,是明州。“在明州界,今定海县即其地,元和十四年,浙东观察使薛戎奏,望海镇去明州七十余里,俯临大海,与新罗、日本诸蕃接界。”(《通鉴》)由这段记事推来,唐人似乎相信望海镇(即定海县今之镇海县)是和新罗、日本最相近的区处,但这就是交通频繁的结果。故在宋代,一说到明州,必连想到高丽、日本。如宋张津等说:“南则闽、广,东则倭人,北则高句丽,商舶往来,物货丰衍,东出定海,有蛟门、虎蹲天设之险,亦东南之要会也。”(乾道《四明图经》卷一)虎蹲山,屹立于定海县东五十里之海口,蛟门山(嘉门山)也在该县东四十里,过此则为大海洋。据元丰三年(1080年)八月二十三日中书札子节文,关于海舶往来还有这样的制度,即“诸非广州市舶司,辄发过南蕃纲舶船,非明州市舶司,而发过日本、高丽者,以违制论,不以赦降去官原减”(《东坡全集》卷五八)。即元丰三年出帆于日本及高丽的,必经明州市舶司,这个制度,原是一时关于内地船的限制,八年就已被废止,不过由此是可察知明州和日本、高丽的关系之密切。在宝庆《四明志》上,且特别将输自日本、高丽的货物列举出来。我想出人于两浙市舶司管辖诸港的所谓蕃船,日本船及高丽船颇多,原来也曾往来于明州以

外的诸港。^①

从南方输入的商货

关于宋代的市舶司及市舶条例,原有桑原鹭藏氏及藤田丰八氏等的研究,此处诚无缕述的必要,惟要明了西方艺术的东渐,实有研究该传播通路的南方海路诸港之必要因由蕃船传于日本的美术工艺品不少之故。但由南方海路东渐的美术工艺品与由西域通路随佛教而来的却稍异其趣,主要的是输入的贸易品。据《宋会要》及《宋史·食货志》,关于宋初市舶司所在地的贸易曾说:“以金银、缙钱、铅锡、杂色帛、瓷器、市香药、犀象、珊瑚、琥珀、珠琲、鍍铁、鼈皮、玳瑁、玛瑙、车渠、水精、蕃布、乌橈、苏木等物。”那么,输入最多的便是香药料及工艺原料品。蕃商皆喜载铜回国,有时且弄诡计希求得铜。这征之中国常禁止铜的输出也可知道。《攻媿集》汪公(大猷)行状叙其于乾道七年知泉州来的政绩有云:“三佛齐就郡铸铜瓦三万斤,舶司得旨,令泉、广二州守臣监造付之,公上疏极论其不可,既犯中国之禁,又为外夷所役。”又京口《耆旧传·张坚传》上也有:“三佛齐番首致生铜,求造瓦于泉州,归以饰佛寺,朝廷从之,坚言,是欲并缘以泄铜宝,诏以铜还之,舶商慑服。”要之和蕃船的通商,相互皆极有利,关于对他们的招来及送迎,在宋代颇为注意,且于人贡使臣锡以官衔,郑重不迎送他们,其在市舶司则以官款燕蕃舶,并常以酒食优遇他们,故蕃客之来往于中国的日益增加。

三

元代为江、浙地方海港的杭州和在宋时一样,没有什么大变更,而于诸蕃岛夷的通航上也没有大的变化。元黄缙曾说:

元代的杭州

^① 高丽及新罗船,常在山东方面的登州、莱州通商。登州、莱州,是宋代以前即隋、唐、五代的海口,故由西域通路东渐的西方文化则由此海口传于朝鲜。据《宋史·李全传》,密州为宋代极北的海口,百货辐凑,可替唐代的登莱,一时似为繁盛。但却不能和两浙、福建、广南三路比肩。

“江浙当东南之都会，生齿繁夥，物产丰穰，水浮陆行，纷轮杂集，所以统勾吴于越七闽之聚，讫于海隅，旁连诸蕃，椎结卉裳”（《江浙行中书省题名记》），又《武襄王神道碑》上也说：“江浙省治钱塘，实宋之故都，所统列郡，民物殷盛，国家经费以所从出，而又外控岛夷，最为巨镇。”不过在两浙地方的海港，仍以明州为最。

元代市舶司的存废

元代市舶司存废的情形如何？关于此点，《元史·食货志》上有：“至元十四年，立市舶司一于泉州，令忙占鰲领之，立市舶司三于庆元、上海、澈浦，令福建安抚使杨发督之。”庆元为明州即宁波，上海县是划的宋华亭县地方置的。又《元史·食货志》上有：“（至元十三年）泉州、上海、澈浦、温州、广州、杭州、庆元市舶司凡七所，独泉州于抽分之外又取三十分之一以为税，自今诸处悉依泉州例取之，仍以温州市舶司并入庆元，杭州市舶司并入税务。”又“成宗大德二年，并澈浦、上海入庆元舶司提举司，直隶中书省”。由是，市舶司有时则隶于泉府院，或则隶于行省，经过了好几次的变革，惟于英宗二年又见有“复立泉州、庆元、广东三处提举司”的情形。此中与宋代稍不同的，便是置市舶司于澈浦的情形。就明王樵的《携李记》上说的“澈浦在海盐之西，宋元时通蕃舶之处”看来，可知澈浦在宋代就有了蕃舶来往，入元代，遂日益繁盛，因而在至元三十年（1293年）便设市舶司了。澈浦，就是马可波罗所说的 Ganfu，据云系与印度其他各国通商的船舶出入最频繁的港。

澈浦的市舶司

杭州的蕃客

据元顺帝至正六年（1346年）时留华的 Ibn Batuta 的报告，江浙当时的情形，便可十分了解。他所说的 Khansa，即杭州的记事极为详尽，读过之后，就可晓得当时居于杭州的外国人的情形。即杭州当时则分为六市区，每市区都有墙壁圈着，其全体又是打的一道大墙壁。第一市区，住的是守备兵及其将领；第二市区，住的是犹太人、基督教徒及拜日教徒的突厥

人,其数极多,称其门为 Juifs (Jews) 门;第三市区是住的伊斯兰教徒,但“那却是极美丽的街市,市场都是照伊斯兰教国的样子修的,其中有礼拜寺,同时也有礼拜通知者(Muezzen)。我们一入此区时就听到礼拜通知者为正午的礼拜而召集教徒的呼声。我们在埃及人 Affan 之子 Othman 之子孙(Afkhar eddin)的家里作客。这人是极有名的商人,他欢喜这一区,遂定住于此,市区,也好像冠上了他的名(是指的 Othman 市,即 Al'Othmaniyah)。他在这一市区,极被尊重,同时又以他自己所享受的尊重传之于子孙,其子也正同乃父一样,或于乞食的僧徒施以怜恤,或则救助贫民。又他们还有称为 Al'Othmaniyah 的僧舍(Zaouiyah),但这却是极美丽的建筑物,捐有许多捐款,其中住着许多僧徒(Soufis)。这市区中的礼拜寺(Cathedral Mask)就是这 Othman 所建立的,并且还捐了作该寺基金的许多捐款。其数目,和捐于僧舍的相同。居于此区的伊斯兰教徒极多”。^① 我们把这一看,住在杭州的西方人的生活状况,便十分了解了。

伊斯兰教徒之美丽的街

伊斯兰教徒的僧舍与礼拜寺

明田汝成《西湖游览志》卷十八上载有：“真教寺在文锦坊南,元延祐间,回回大师阿老丁所建。先是宋室徙蹕,西域夷人安插者多从驾而南。元时内附者又往往编管江浙、闽广之间,而杭州尤夥,号色目种,隆准深眸,不啖豕肉,婚姻表葬,不与中国相通,诵经持斋,归于清静,推其酋长统之,号曰满刺,经皆番书,面壁膜拜,不立佛像,第以法号祝赞神祇而已。寺基高五六尺,扁镳深固,罕得阑入者,俗称礼拜寺。”就这段话看来,就可知 Batuta 所说的不错。即可知道杭州的伊斯兰教徒及其他色目人之多,并色目人的文化发达的情形。其说真

真教寺

色目人的文化

^① 参照玉尔的《Cathay and way Thither》496—502 页及德夫列米等的《Voyages d'Ibn Batoulah》第四卷 284—294 页。

教寺是伊斯兰教大师阿老丁 Alai-eddin 所建的,也便是 Batuta 所说的礼拜寺,阿老丁或许就是 Othman 家的人。总之这可证明西方人所携来的伊斯兰文化、伊斯兰教艺术,已移植于杭州地方。又此地的色目人中有一叫三宝柱的,才学极优秀。他于元英宗至治元年(1321年)被举为进士,因为练达吏事,曾作过浙省的郎中。又有锁懋坚,本西域人,从宋人南迁,遂为杭州人,代代都以诗名,这概见于前述的《游览志》中。据 Batuta 说来,此地除基督教徒、犹太人之外,还有拜日教徒突厥人,那么,这突厥人未必不是摩尼教徒的回纥人即畏吾人(Vigurs)? 据《游览志》卷十八上载有:“灵兽寺在曲阜桥东,元至正二十一年江浙行省左丞相达识帖睦尔建,本畏吾氏世族,故称畏吾寺,俗讹为义乌寺,洪武二十四年改今额”。此畏吾寺究竟是佛刹或麻尼寺虽不明白,但如果为麻尼教的寺院,便可证实回纥文化的移植了。

畏吾寺

杭州之外,再应注意的便是上海。明《一统志》松江府条上说明上海县时曾云:“本华亭县地,居海之上洋,旧曰华亭海,宋时商贩集聚,名曰上海市,元至元中,置上海县。”上海,在唐代称为松江,而于元至元十四年在上海市(或镇)置市舶司的乃因宋之旧,由是逐渐发达,遂于至元二十九年置为县了。据说其县治即在旧市舶司。由此可以知道,上海原来就是为海上贸易而置的,旋以上海当海上交通要冲的结果,于是宋代便兴了棉的栽植,元代便发达了纺织制造。

上海

元陶宗仪《辍耕录》上载有:“闽、广多种木棉,纺织为布,名曰吉贝。”又:“国初时有一姬名黄道婆者,自崖州来,乃教以做造捍弹纺织之具。至于错纱、配色、综线、挈花,各有其法。以故织成被褥带帨,其上枝折、团凤、棋局、字样,粲然若写。人既受教,竞相作为,转货他郡,家既就殷。未几姬卒,莫不感恩洒泣而共葬之,又为立祠。”又元王逢的《梧溪集》上也有:

木棉纺织
的传播

“黄道婆，松之乌泾人，少沦落崖州，元贞间始遇海舶以归，躬纺木棉花，织崖州被自给，教他姓妇不少倦，未几，被更乌泾，名天下，仰食者千余家，及卒，乡长者赵如珪为立祠香火。”由此看来，可知黄道婆原为乌泾人，后才沦落崖州，其归于乌泾的乃在成宗元贞年间。由黄道婆传木棉纺绩于江南的情形，曾被美亚上和希尔特介绍于西欧。据藤田丰八氏所说，吉贝^①亦作古贝，是梵语的 Karpasa、马来语 Kapas 的对音。木棉的名称，其为人所知也和上述的一样，也是由南方海国传入中国的。唐末以来，似乎就有人从事栽植，五代时，楚王希范造天策府曾云：“地衣，春夏用角簞，秋冬用木棉。”（《通鉴》卷二百八十三）宋代海南是早经栽植的，后在闽、广地方也栽植起来。至宋之末叶遂被移植于和闽、广的海上交通极频繁的松江地方，到元初元贞年间，棉纺的染色术又由黄道婆从海

吉贝亦作古贝

① 棉花、棉布，以帛叠之名而为中国人所知道的，大概是东汉明帝时稍后，又以来自南方海路的古贝、吉贝之名而为中国人所知悉。开始见于正史上的是《梁书》，在其《海南诸国传》林邑国条上曾云：“又出玳瑁、贝齿，吉贝、沉水香。”其解释吉贝则云：“吉贝者树名也，其华成时如鹅毳，抽其绪纺之以作布，洁白与纁布不殊，亦染成五色，织为班布也。”惟这所述的，似为梁以前的情形。故在《梁书·海南诸国传》序上说：“及吴孙权时，遣宣化从事朱应、中郎康泰通焉。其所经及传闻，则有百数十国，因立记传。晋代通中国者盖鲜，故不载史官。及宋、齐，至者有十余国，始为之传。自梁革运，其奉正朔，修贡献，航海岁至，逾于前代矣。今采其风俗粗著者缀为南海传云。”由此看来，林邑的产物，自朱应、康泰打通之后，就已为中国人所知道。在吴万震的《南州异物志》上曾云：“五色班布，以丝布古贝木所作，此木熟时，状如鹅毳，中有核如珠珀（公后切），细过丝绵，人将用之，则治出其核，但纺不绩，任意小抽索引，尤有断绝，欲为班布，则染之五色以为布。”我疑惑《梁书》关于吉贝的说明，或许就是略述的这段文。故在三国的吴代，中国人不仅知道古贝，并且已知道由此所织成的班布了。以后，古贝、吉贝、班布，则随同白叠、叠布等而散见于中国书上。在佛书方面，《俱舍论》卷九上有古贝，后秦佛陀耶舍、竺佛念共译的《四分律》卷二上有劫贝，在西晋白法显译的《佛般泥洹经》下卷上作劫波音，在北凉昙无讖译的《大方等大集经》卷十五（今本卷十六）上也说：“以杂色劫波音张施其上。”

南地方传过来。

中国人也
叹赏日本
的工艺品

隋、唐以来,日本曾尽心竭力地输入了中国的艺术的文化,随着时代的演进,也逐渐把外来的同化起来,终则创出了更新的艺术品。其间因在中国方面,则有如契丹、女真、蒙古等未开民族之侵入,因而汉人的文化遂大受蹂躏,就是宋代盛时艺术,已比不上唐代粲然的艺术文化,南宋则更不如了。基于这种情形,故在长期作了文化母国的中国艺术却演出了反劣于日本艺术的状况。在罗濬等撰宝庆《四明志》卷六上说:“日本即倭国,地极东,近日,所出最宜木,率数岁成围,俗善造五色笺,错金为兰(栏)或为花,中国所不逮也,多以写佛经。铜器尤精于中国,贾舶乘东风至,杂货具于左。”宋人见日本的刀剑、蒔绘(用金银粉描于漆器之面的绘画)、螺钿等金银辉煌的物品,竟也叹扬其工艺美术优良了。

倭板及倭
枋的输入

赵汝适的《诸蕃志》倭国条上,有:“多产杉木、罗木,长至十四五丈,径四尺余,土人解为枋板,以巨舰搬运,至吾泉贸易。”又周密的《武林旧事》卷四上说翠寒堂曾云:“高宗以日本罗木建,古松数十株。”又《放翁家训》上也说:“四明、临安,倭船时到,用三十千可得一佳棺。”罗木一作楞木,其名乃沙罗(Shorea robusta)之略,其实怕就是如新井白石所说的桧,日本的松板、杉板、桧板等,绍兴年间以来常常输到中国,所谓倭板、倭枋的即此。如当时有名的太白名山的千佛阁,听说就是用的来自日本的良材作它的骨干,此系我千光法师荣西捐赠的,其始未曾详见于楼钥《太白名山千佛阁记》。此阁由南宋光宗绍熙四年(1193年)经始,于庆元初竣工。

金子及砂
金

除这些倭板、倭枋之外,在从日本输于中国的物品中,史上特别著名的就是见于宝庆《四明志》等上的金子及砂金。这在宋代已逐渐流入中国,据开庆《四明续志》卷八上所说,可以略知从日本输入的黄金的数量及状况即:“倭人冒鲸波之险,

舳舻相衔,以其物来售,市舶务实司之,然借抽博之入以裨国计,硫黄板木而已,金非所利也,倭金怀细所携,铢两几何,而官吏之虐取,牙侩之控制,卒使之干没焉,非朝廷怀远意,大使丞相吴公力陈于上,请弛其禁勿征,愿代输之。上可其奏。”所谓大使丞相吴公的即沿海制置大使判庆元将军府事吴潜,该书中并载有吴潜的奏状:“有倭金,商人携带,各不能数两,未免深藏密匿,求售于人。盖其所贩倭板、硫黄之属,多其国主贵臣之物,独此乃倭商自己之物,殊为可念,缘舶司例合抽解,多为此间牙人啜诱,谓官司有厉禁,当为汝密行货卖。远人不察其伪,多以付之,奸牙辄为所匿,且胁以本朝法令之严,倭商竟不敢吐气,常怀憾而去,臣叩之舶务,四年博买之利,所收只八千余缗,五年博买之利,所收止一万余缗,朝廷以万余缗十七界之利,而失远人向化之心,必所不肯,特前后官司,未有以上达者尔。”文中所说的四年及五年,系南宋理宗的宝祐四年及五年,市舶务一方课税于输入货物,同时又司收买货物之责,故如倭金也一概收买,不许商人自售。

假定将当时收买的余利算作二成,将每年所收买的算作一万缗,那么,倭金的输入价格当为五万缗,又假定将官吏的虐收和牙侩的控扼之所谓干没作为金额之半,那在当时所输入于中国的倭金,单是明州(宁波)一处怕也有相当于十万缗的额数吧。但倭商为什么要冒干没的危险,而把许多黄金输到中国去呢?那就是由于金与银的比价之差太大的原故。在元代,其比价凡为金一银一〇的比率,在宋代怕也差不多吧。宋宝祐五年正是1257年,由此经三年之后,即1260年,是元世祖忽必烈即位的中统元年。倭金的输入,就和元朝完全断绝国交的时候都没有中断过,如《元史·日本传》上就有:“(至元)十四年,日本遣商人持金来易铜钱,许之。”同时,倭商私带的金亦必不少。

倭金的输入价格

日本多金
说

马可波罗
的东洋见
闻录

日本美术
与马可波罗
的黄金宫

西方人与
倭国

倭商输金于中国的这种情形,历史上极值得注意,因而使得当时的人们深抱日本金多之感。但同时日本的金色灿烂的美术工艺品之输入于中国,对于抱那种感想的,也很有力。在藤原兼实的《玉叶》卷十二上载有:“承安三年(南宋孝宗乾道九年,1173年),法皇备蒔绘手箱一合,纳入砂金百两,作为赠答物以致于宋。”其他如常常输入于中国的金银蒔绘之诸笥和金砚等,也是会叫人们想到日本多金的。如马可波罗说的Chipangu,即日本国产金无量,大概也是由于黄金输于中国的原故吧。马可波罗在其有名的《东洋见闻录》上曾说,日本富于黄金,王宫的屋宇概用的精良的金板葺盖,恰同西洋各国的寺院用铅板盖的一样,宫殿内的床也是用金板包裹的,并且在窗上也有用黄金的区处,其结构之美丽、其价格之庞大,实非吾人想象所及。那么,使得他作出这种记载的,大概不仅是靠留华期中所耳闻的Chipangu状况吧。据我看来,马可波罗必还看见过从日本输入金银螺钿等灿烂的蒔绘之物。凡在欧洲所未见过的如精巧的日本描金之黄金屋顶的王宫、用黄金包裹的床、涂金的窗、金银朱色的器物、容貌端丽的人物、雅致的风味等等,他一定是直观这种事物之后,才抱惊异之感的。由于看到这种工艺品所构成的视觉及观念,因金多和其他的条件而更加强,于是录为文章,便成了《东洋见闻录》中的黄金宫。要之在未曾到过日本的,马可波罗的《东洋见闻录》中,直观地描出日本的王宫风物来的,怕就是描的看过日本工艺品上所描的装饰画的记忆。但是在这意大利人头脑中所留的明确的印象,与其说是流行于元代的“倭多金”之夸大的报告,宁是描金、螺钿上所加的灿烂的日本画,并倭商所密输入的金的事实。

如果哥伦布西航的目的是在达到《东洋见闻录》上所介绍的黄金岛——日本,那在元初的马可波罗便不能不说是最显

著的日本介绍者。的确,所谓 Chipangu 是他最先说出来的,因此,西方人才知道中国的东方有所谓黄金国。不过倭人从隋、唐以来就在和中国通商,如遣唐使就常在扬州、明州等处上岸,又是在这些海口乘船回国,那么,当时住在扬州、明州、广东及其他海港的多数波斯人、阿剌伯人等,也不能说不知道日本。并且他们也和日本人通过商,在唐代并有归化日本的波斯人。可是虽然这样,日本的情形似乎还没有记在他们文献上。我想新罗(Sila)的情形,他们都还知道一点,日本的情形也不能不知道吧。但在他们所传述的国中,有称为 Ouâq-ouâq 的一个奇妙的国,该岛国在中国之东,富于黄金,且产乌木(ebony)。为什么要称为 Ouâq-ouâq 呢?据云在这岛上有生着形似人头的果物^①之一种树,成熟时,呼着 Ouâq-ouâq 就会落下之故。裴业认 Ouâq-ouâq 岛乃倭国 Wokok 的讹传,曾发表过相当详细的考证,要之所说的这个国,总像日本。波斯人的医生等,好像有归化日本的,说不定阿剌伯人也来往过。认为阿剌伯人子孙的彭城氏等,其居住于西九州的,究竟是怎样的来历。据说他们也是医生,或者他们是从中国移过来的。最初传的日本的情形,就是这样。此外,或许还有关倭国的古文献。要之日本在葡萄牙人进入东洋之前,总被人认为黄金多的一个奇妙的国家。当时,因日本金价比较地低廉,故迄近代开港时止,流出的黄金实多。如妈港(澳门)的隆盛,就因葡萄牙人和日本贸易的结果,获金(后来是银)很多的原故,葡人对日本贸易的特权虽然后来被荷人夺去而陷于衰运了,但在日葡贸易极盛时,年年送到妈港的倭金竟超过了三百万磅,所

Ouâq-ouâq 国

西方人的归化

^① 此果物称为 Pomme de sodomc。唐段成式的《酉阳杂俎》上呼为人木,《唐书·大食传》上也引得有,为大食的产物。由这 Pomme de sodomc 产于埃及、努比亚、叶门、巴勒斯坦等事实推来,中国的传说是对的。

以甘伯尔说：“如果这种贸易再续到二十五年，妈港便会拥有梭罗门（案：即希伯来王）时代所传的耶路散冷的金银额。”^①

^① E. Kaempfer:—History of Japan, 1728.

第九章 由葡萄牙船传播于日本的欧洲艺术

欧洲船之直航东洋的,以达伽马(Vasco de Gama)统率的葡萄牙舰队回航非洲南端的好望角,于1498年安抵印度马拉巴海岸的加里库特(Calicut——明人所谓古里)为始。以后,年年都有若干艘欧洲船往来于两洋间,于1511年,其航路已延到马来群岛,至1513年,遂延到南中国,1542年,竟延到日本列岛了。当时急于通商的葡人,虽然在印度、中国各港遭了伊斯兰教商人的妨害,没有达到目的,可是因其奋斗的结果,竟占领了卧亚和麻刺甲,于是香料贸易遂完全属其掌握,致打开了中国、日本、爪哇、美洛居等处的航路。当时航行日本的欧洲船,由于我在极东的地理的关系上,每以这岛国为终点而作归航,卒因长期间继续了这一航海的惯习,便知道了东南亚细亚的季节风、潮流、停泊地等等的状况。基于这种情形的限制,每年大概都是循着同一航程的。

葡萄牙船
航行于东
洋

那么,这16世纪航行东洋的船舶,究竟是怎样的船型?其大部分都是称为Nau的帆船,据逢色甲说来,明明这一名称的船舶,在当代的欧洲也是极普遍的。但是那种船究竟有多大?怎样的模型?因没有明白的记载,故不能知其详。只是靠当代的大概的文献和船的图书想象其轮廓罢了。据当代船舶研究的权威者沃里费纳所说,在海盗海难多的印度航海,

称为舢的
帆船

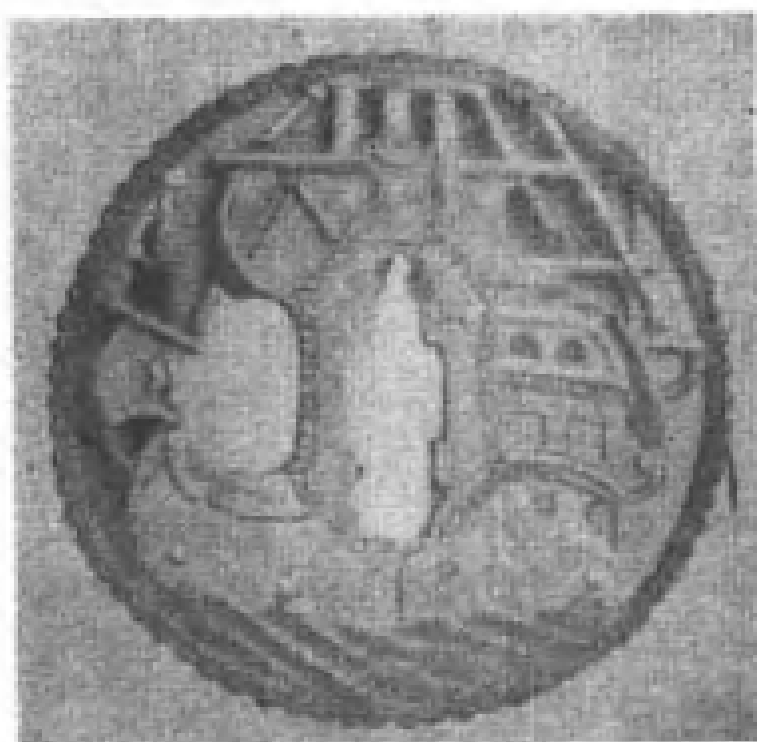
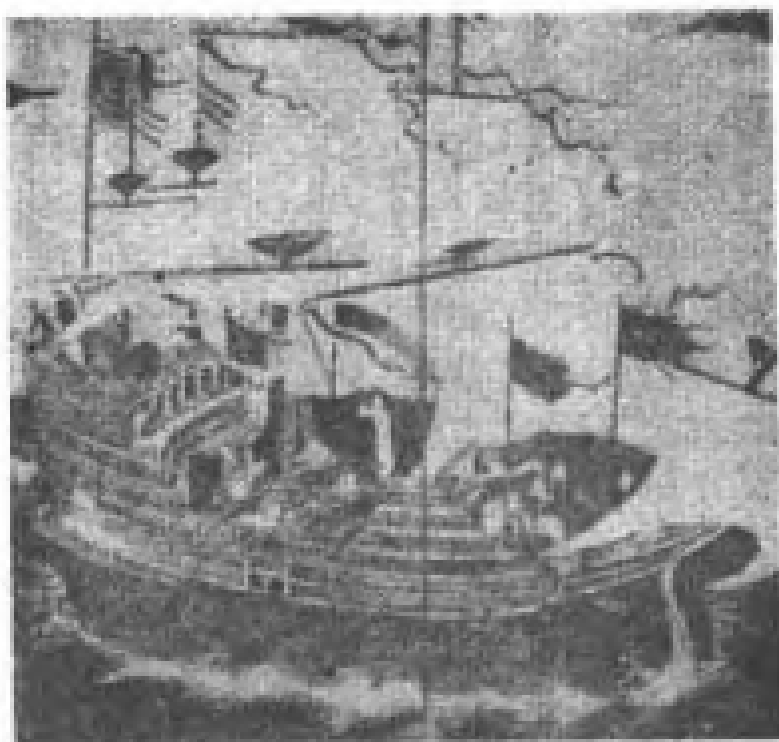
只有大船才安全,只有载重量较大的船才有利益,并且当印度航海之任的人,必得被指定为须是五百吨以上的船,而该时的载重量是上下于五百吨乃至千吨之间的。又刊行于1555年,沃里费纳著的《海上战法》(Arte da guerra do mar)中,曾记有当时使用于本国海防和印度航路的六百吨和五百吨之“格里安号”的情形。又梅东沙为航行印度所造的载重量大的最初的那只船,或许就是“孟提·西莱号”,据说这船的载重量是八百吨,造于印度哥丁(Cothin),从1511年起,于1513年完成。又闻^①中世葡萄牙“Nau”之一般的模型多二重甲板,大樯与前樯皆作圆形,其载重量也不怎么大。由这种文献推究起来,可知航行于日本的许多“Nau”,都是建于欧洲及印度的四百吨乃至千吨的帆船。而其船的型态其描于葡萄牙古画(第二十四图)上的,和描于我南蛮屏风上的全然一致。第二十三图的“Nau”型船,是藏于京都帝国大学的南蛮屏风的一部,同图的刀镢,系英国大使馆波克沙(C. R. Baxter)氏的藏品之一。

极东航海
之困难

由这样的小帆船便将欧洲艺术携到日本来了,可是这也不是容易事,从葡萄牙的港解缆起,要回航非洲南端而达于印度,旋又通过马来半岛的尖端,经南中国之后,才能达到日本,在这当中,不得不和极凶险的海难战。记载这种凶险状况的文献有许多。关于欧罗巴、印度间航海的船难数,略有明了的记载,从1540年至1570年的三十年中的“Nau”灭亡率,约达于造船数的三成。^② 并且遭难的场所,都在印度洋,印度洋差

① Estudos sobre Navias Portuguezes nos seculos XVe XVI, pags 9,10.

② 刚体良知著的《长崎开港以前欧舶来往考》的第十页,依据 os Portuguezes no mar 而作了一个从1540年至1570年间的造船及没船的比例。但都是关于“Nau”型的船。



第二十三图 日本美术表现：Nau 型船
(上京都帝国大学所藏屏风绘图，下英国大使馆波克沙氏藏)

不多是航行极难的。加之印度、日本间的航路,在欧洲人尤其生疏,或者航行的帆船数也不少,不过每年欧罗巴的船究有若干艘行驶过,原来还不明白,所以遭难的船数也还不明,惟海难的状态,还可见之于直接作这一航行的通信中。1548年1月20日,萨维尔(Francisco de Xavier)从印度之可陈发到罗马的书信中曾说:“这是极危险的航海。常为大暴风雨所袭,同时又遇着横行海上的中国海贼,因此,许多船也归乌有了。”又说:“这实在是丢掉许多航海者生命的航海。”又1549年1月12日,他从印度之可陈送到伊克刺西·罗约纳(Ignatio Loyola)的书信,也说:“从卧亚到日本,怕有一万三千‘哩格’以上的距离吧。在这航海中,有大暴风雨、大浪的海、暗礁、无数的海贼等。如果四艘行航,有两艘能安全的达到目的地,便是好结果。”因此,生命濒于危机的情形是常常有的,不过凭着坚强的意志,感觉愉快的程度也是难以形容的。1555年12月1日从麻刺甲送到卧亚的路易·佛来士的书简中,曾说:“在这方面航行最感危惧的便是到日本的极长的航程,其间常常听到极危难和暴风雨的危险。”又1562年12月10日发自卧亚的甲哥(Balthazarr Gago)书简中,也记有这一航行的经验,即1560年10月,从平户出航的马雷耳·梅东沙的船,航行十二日之后,在中国沿岸简直有七昼夜为暴风高浪所翻弄,失掉帆樯,折断楫橹,船员们在绝望之中好容易漂到了海南岛。1564年7月,从澳门起航的“圣·克鲁斯号”,一过台湾冲之后,就遇着暴风,其间损伤了龙骨,断了楫橹,折了大樯,淡水饮料已告完竭,至用咸水来调理食物,像这种危险,中途竟遭逢了二次,好容易达到了日本。这一段话,是从乘客报告留华的佛郎西士科·裴列斯的一封信中所说的话。其没有报告的,便是全船都已

灭亡^①。

那么,航行日本的这一困难的航海,通常约要好多时间?据傅莱德氏所说,如果欧罗巴船从印度基点卧亚到日本,由同一的船往复的话,通常要二十二个月乃至二十四个月。但这是不作为到麻刺甲过年的计算。这一航海,绝对地受东南亚细亚季节风的支配。故每年的出帆、停泊、归国的时期,简直是一定的。即从卧亚出帆后,航行约一个月,第一停泊地就是麻刺甲,在此添补食料及饮料水。且因待着规则的一定月份的季节风之故,大概总得稍停几天。第二停泊地是南中国的一岛上,开始是停于浪白的,后来似已停泊于澳门了,这里约停九个月,以待着翌年的季节风。傅莱德氏曾说:“(翌年)5月,是从中国到日本的季节风的时期,故非在中国港上停泊九个月不可。”即从7月或8月到翌年的5月,须停泊于澳门,以便利用翌年5月的南信风而到日本。于6月或7月间达到日本,在此停留三个月或四个月之后,差不多从晚秋到初冬,又从日本出帆,这在澳门稍一停留之后,便于1月或2月向印度卧亚出发。威廉·夏多克也说过:“1月或2月(从澳门)出帆,夏天(5月或6月)达到卧亚。”由此看来,从卧亚到日本的一个来回,完全要三年。

极东航海
期间与停
泊地

在印度和日本间的葡萄牙船的通商,在葡萄牙国王没有独占通商权以前,似很自由,这征之泊于日本各港的葡萄牙船以各自独立的会计从事交易的情形也可明白。那么,葡萄牙国王究竟从某时候独占的通商权?那于1547年所公布的约翰第三的敕令中曾有任贵族苏沙为印度支那航海的甲必丹(Captain-Major——案:《明史·佛朗机传》有“正德十三年遣其使臣加必丹等三十人人贡请封”的记载)的情形。甲必丹当是

葡萄牙国
王之独占
航路与甲
必丹

① Certas do Japão, fol. 435 V.



第二十四图 1619年里斯本港部分图
(东京图本良知氏藏)

航海总司令官,而这次,怕就是印度支那航海总司令官制的发端。大概任命的日本、中国航海的司令官,也离这年不远吧。据古文献上所载的“1556年5月7日,我辈被称为‘波力亚’的绰号,那年,甲必丹便乘着泊于澳门的马思加尼亚船主的船,从浪白出帆”(Peregrinacūs, bl, 297 V.)由这段话看来,甲必丹的官名就已出现,这大概怕就是日本、中国航海的甲必丹吧。如果是的话,可知在1556年,此制度就已存在了。据林煦丁(Jan Huygher von Linschoten)的记述,由于这一制度,印度、日本间之航海便只限于有葡萄牙王特许状的特权者,其特许状宛如城塞的甲必达列亚一样,是给与高阶级的卓越人们的。这原来是作为在印度尽忠于国王的报偿,系作为名誉职给与的,可是实际航行日本的甲必丹却获得了很大的利益,如果具有某项资本和七百吨乃至八百吨容量的船,只要航海一次,就可获得百五十乃至二百“笏加特”的利益。而且在澳门及日本的期间,该甲必丹并是独立的统治者,和印度副王及各塞的司令官等一样,是最高的审判官的地位。在一个船从澳门出发向日本的当中,则有另一个船从卧亚来到澳门,这船是被委托连系该航路的船,省得最初的船回到原地后有断航之虞。在最初的船回到原地时,即趁它向麻刺甲及印度出发之后,甲必丹便以新的统治者留于澳门,随命第二次的船向日本装货。要之常是由统治者或为甲必丹的实施这种方法的。从澳门运往日本的商品是绢,而从日本携回的惟一商品便是获得极大利益的银。^①实际,日本、中国航海的甲必丹,他与俸给生活者的普通船长不同,要是贵族有功劳的,才能有这种名誉职,他不单在航海中有最高权,在澳门停泊中,且是有兼总督的重要职位的,故在日本的来舶中,对于他,要比其他的欧罗

① Linochaten:—Histoire de la Navigation, pages 59-62.

巴船优待些。这种甲必丹的官许船,每年约一艘来往于日本,此外,似还有一二艘私自通商的船。

葡萄牙人在东洋作这样长期间的航行,那么,欧罗巴的艺术的文化,亦必逐渐传到东洋方面来了,不过最主要的移植地怕还是印度的卧亚及中国的澳门。卧亚,自1510年葡领印度总督阿布葵葵(D'Albuquerque)把它作根据地以来便逐渐发达,成了东洋广大的葡萄牙势力的中心地,据当时访问卧亚的许多外国人说来,是东洋最美丽的都市之一。由葡萄牙人所创设的这卧亚的建筑及风俗,当然一方移来了葡萄牙的建筑及风俗,他方多少又是带了印度化的光景,这种消息,由林煦丁的《东印度旅行记》可以知道。林啸天原是荷兰人,他于1583年4月从葡都里斯本出发赴印,留卧亚约有五年,而记录其旅行消息的,便是他的《东印度旅行记》。并且林煦丁为装饰此书所使用的图画,也是得知当时的卧亚之最贵重的直观资料。其中载有16世纪末的卧亚的一个马路图。该图上并记有这样的字句,即:“土人每朝在卧亚市的罗亚·迭列塔从事竞卖的图,佛兰德人林煦丁作。”根据这种图画可以想象当时的卧亚市民的生活状态。同时,该图亦必真实地映出了16世纪的葡萄牙民众的服装、风习、风俗。再在卧亚方面,亦必发达了欧罗巴式的造船术。又从约翰第三派遣耶稣派 Jesuits 的宣教师到印度传教以来,这派宣教师们渡印的也续有增加,于是在卧亚建立了基督教的神学校。耶稣派的宣教师们倒不论其是否为葡人,总之他们与欧罗巴有密切的关系,是扶植葡人势力的一分子。当时,凡是要到东洋传教的,无论如何必需具备葡萄牙语的知识。尤其在卧亚的神学校,其对布教日本的宣教师及修道上等都是施了必要的教育的,故凡渡日的宣教师们,都在卧亚的神学校学习过,就是葡萄牙人以外的许多宣教师,也得先受过葡萄牙的大学神学校的教育。譬如这些

宣教师中,如意大利人 Paulo Cmerter 及 Nicolau Lancioloto,他们便在卧亚的神学校作过葡萄牙文法教师。又如西班牙人 João da Beira 及意大利人 Antonio Criminal,在渡印之前,就在科音布纳大学学习过。^①又在基督教的传道中,是必需图画的,所以这种图画,自必从欧洲携来,同时,也必在卧亚描绘过。从这种情形推究起来,可知卧亚是当时的欧洲文化的移植地,是葡人在东洋的政治贸易、航海传道的中心地。和卧亚大同小异的关系之下发达起来的,便是麻刺甲和澳门。据云麻刺甲的商业也很旺盛,人口约有十万,支配一些中国人、爪哇人、胡茶辣人、孟加拉人的是四个港长。又闻当阿布葵葵攻击麻刺甲时,适有中国帆船五只泊在那里,而那些帆船的船长们,却都愿帮助阿布葵葵。此外,并听说阿布葵葵觉得马来人是伊斯兰教徒,乃前统治者所敌视的,故对于中国人、缅甸人及琉球人的通商,都特加奖励。却说这里所说的琉球人,果然是琉球人么?可以证明那就是日本人。由这种消息看来,当时的麻刺甲的情形,便已稍稍明白。澳门,是葡萄牙人最初侵略中国海岸,于 1557 年割自中国的殖民地,在印度、日本间的航路的衔接地上,又是甲必丹定期交替施行着统治的港,故在此处也有欧洲文化的移植,中国贸易也极盛,同时也设有基督教的神学校,教育着传道于日本的人们。惟澳门是创设于卧亚后的一个都市,故欧洲文化没有像在卧亚那么发达。又当时的日本人也曾访问过澳门,这曾记载于基督教的文献中。惟有葡萄牙商人及宣教师等所传来的欧洲文化,系以卧亚、麻刺甲及澳门为托足地而传于中国内地及日本的。

在葡萄牙船到日本之前,葡萄牙人在南洋似乎和日本人

① Camaru Manoel:—Missões dos Jesuitas. 本书中记有各地宣教师皆需学习葡萄牙语的情形。

Gore 人

接触过。当亚伯达达于 1511 年攻击麻刺甲城时,那被称为琉球人的日本人,当和麻刺甲方面通过商。那以记述葡萄牙人发见并攻略印度洋而著名的,便是和亚伯达达同时的人巴鲁洛著的《亚细亚》。在这书中虽没有记载日本人的事迹,但在亚伯达达之子所公布的《Commentarios》一书中,却以 Gore 一名称,记载过类似日本人的情形。即该书中说:“据 Gore 人说来,他们本国是大陆。但一般说来仍是岛屿,每年来到麻刺甲的船舶约为二三只。他们运来的商货,乃生丝及其加工品,锦襴陶器,大量的小青铜、明矾及有王的印记的许多金锭等。这些金锭,究竟是他们国家的货币?抑国王的印记,就是禁止输出的标志?还不明白。因为 Gore 人是寡言的人民,任何人都不透露他们国家的消息之故。据说金是产自邻接他们的一个岛,他们呼该岛为 Perioco,产金甚多。这些 Gore 人,都呼他们自己的国名为 Lequea(琉球)。他们是优美的国民,其衣服有似于无头巾的‘巴刺托罗亚’。他们是土耳其人的‘西美托尔式’,带着较狭的快口长剑和‘厘百姆’长的短刀。他们在陆上,大概是豪侠的人民。他们入港时,不将货物的全部概行卸下,是陆续地一点点卸下来的。他们的话极信实,别人也相信他们信实,如果麻刺甲的商人有背信的情形,他们随即将他逮捕。他们极愿于短时日出发,不想久住外国,因为他们不是愿意旅外的人民。他们常于正月从本国出发,而到麻刺甲,8、9 月间则回本国。”由这段话看来,Gore 究竟是什么的对音,还不明了,据藤田丰八说来:“犹之将倭国称为 Ouaq - ouaq 一样,或许即将倭人称为 Wo - jen,由此变成了 Gore 也未可知。”关于这点,东西学者诚有许多议论,但据我的见解,Gore 原不转自倭国,怕是转自倭国一地方的方言。

Gore 为西九州方言

在西九州临中国东海的海岸民及海岛民,曾把因河水侵扰而变成了砂地的川原(哈喀拉)呼为 Kora,在发重浊音的时

候,又呼为 Gora。尤其平户、五岛、彼杵、岛原、天草、萨摩等外海(梭托每)地方的渔民,多呼为 Gora。并且不单是把川岸的砂地呼为 Koru 或 Goru,把在川岸上发达来的村落也作这样的称呼。但在上述的地形错杂的外海地方,到处都有小川,而在川岸上,也到处都有川原,这种的地名极多,仅据我所知的这种川原部落,也达百个内外。间亦有书为河原的,但总之发音都是 Kora 或 Gora,在转讹极甚时,则为 Gore 的发音。他们把“来川原”的话总说“来自 Gora”,“去川原”的话总说“到 Gore 去”。总之在西九州的外海地方,总是把“川”呼为 Go 的。例如他们把萨摩的山川就呼为 Yamago,若把这用葡萄牙文写起出来,便是 Yamanyo, Jamagon, Hiamayo 了。要之纵不举出这些烦琐的例来,川原之为 Gore 的语源,乃明明白白的。

但平户及五岛虽就是我古来交通史上有名的古肥前、松浦,但在这松浦郡值嘉岛上,还有所谓川原浦。这川原浦,以遣唐使的解缆港而出名。即在值嘉岛有二港。一名相子田泊,可容船二十余艘;一名川原浦,可容船十余艘。而遣唐使船则常从川原浦西到旻乐崎,解缆西去。在《肥前风土记》上载得有:“或有一百余近岛,或有八十余近岛,西有泊舟二处,一名相子之渚,应泊二十余艘,一名川原浦,应泊十余艘。遣唐使从此出发,到美祢良久之济,即川原浦之西济是也,从此发船指西度之,此岛白水,即容貌似准人。”在平安朝以后,来往中国的日本船及蕃船,都是从太宰府取路于松浦泻(唐津)、庇良(平户)、值嘉(五岛)的,尤其庇良及值嘉是对华交通的要津,故于清和帝贞观中太宰权帅在原业平则建议,于庇良、值嘉两岛上置上近、下近二郡,且于值嘉岛上置岛司郡领。川原浦在值嘉乡之西,在今福江岛的西北。在倭寇极盛的足利时代的末叶,川原浦交通上的价值仍高,犹之目前对美的横滨港、对华的长崎港一样,在当时,川原浦实是航行中国、琉球、

Goré 是川原浦

台湾、南洋等处的倭船最西最后的解缆港。这川原浦亦呼为 Koru, 或重浊音的 Gora, 有时直呼为 Gore, 由是在中国及南洋遂被呼为 Gore 了。要之为日本最西要港的川原浦(Gore)实成了西方人表征倭国的一个名词。

又这 Gore 人——经川原浦而航海的人, 曾说金是来自邻接他们的一个岛, 这岛据我看来, 怕就是邻接松浦的对马。《宋史》上载有日僧裔然的话, 即:“东奥州产黄金, 西别岛出白银。以为贡赋”, 又《诸蕃志》上也说:“以金银为贡赋, 即其地之东粤州及别岛所产也。”这当然是根据裔然的话, 所谓粤州自为奥州之讹。奥州的产金, 自然用不着说。而所谓别岛的, 犹之希尔特等所指的一样, 想必就是对马, 对马不仅因产白银出名, 且自文、武帝时, 大倭国忍海郡三田首五濑, 从对马献黄金以来, 也是有名的。又关于对马产金的天童法师的传说, 在西九州也很有名。那么, Perioco 自为对马无疑。但在从前, 并不称对马为 Perioco, 再著者也曾游过对马, 也没有和这相似的地名。可是却有用和 Perioco 相似的发音, 而代表对马的, 那便是平王公。平王公是指的对马国主宗氏十代的刑部少辅贞国, 再文明八年(1476年)十二月府中(严原)八幡宫栋札上, 载有平朝臣贞国的, 也是说的他。当时宗氏以平姓自夸, 唱平姓高于一切, 于是人民尊崇他而称为平王公, 同时, 其邻邦松浦的人也多仰给于平王公领地的金银, 因此这一名词遂随着金银而声闻于南洋了。又他们不以本国名示人而称为琉球的, 乃封建武士的惯例, 又在重信实一点上, 也是表现其特性的。再从服装和带刀推测起来也明明为日本人, 有国王印记的金锭, 当是大小金币, 小麦在东洋为日本的特产, 作为重要的货物而输出于西洋, 当为西人所珍视。因此, 知道日本人实到过南洋。

Perioco 与
平王公

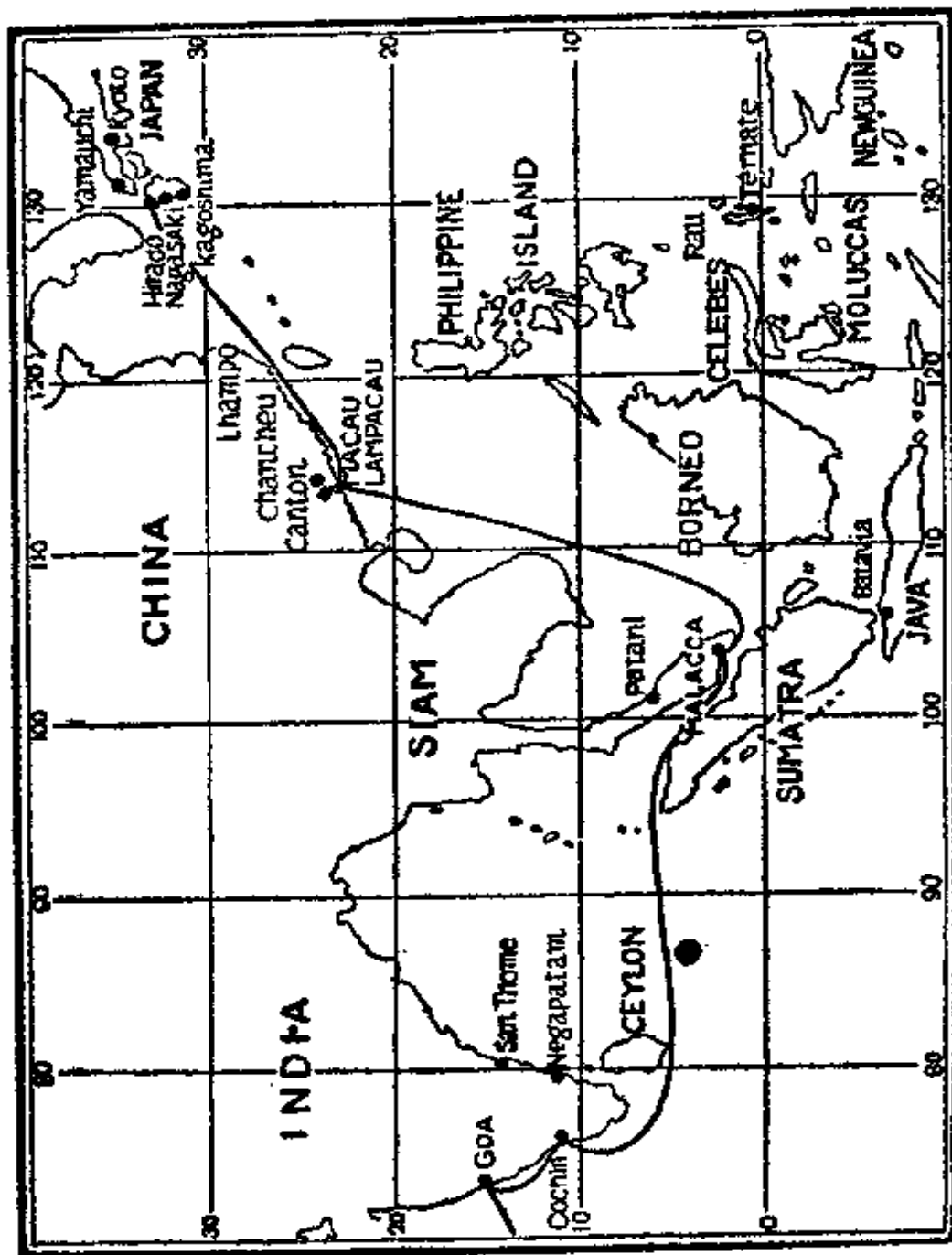
日本人之
到南洋

尤其日本和暹罗、大泥、六坤等处的通商还在葡萄牙人占

领麻刺甲之前,据沙涂氏说来,关于日本人的暹罗最旧记录,便是佛刺·纳列特·史安王的记录。据云 1559 年侵入暹罗的缅甸、老挝兵,曾为暹罗所覆败,那时候,暹罗军中有日本佣兵五百。不论沙涂氏说这些日本人是为葡萄牙人诱引来的或掠夺中国沿海的倭寇之类,要之都无妨碍。以后于 1608 年及 1612 年居于大泥的英人佛洛尼斯,也传过日本佣兵的活动,尤其于 1628 年以来居于暹罗的荷兰人休丁·冯佛尼德等,也说暹罗国的革命有日本人参与着,这大概是山田长政时的话。当时暹罗的都城,是犹地亚(Ayuthia),外国人都是住在城外的。伏林金曾作有湄南(Menum.)河两岸的地图,日本人的居留地就在白古人居留地和中国人的酿酒场之间,酿酒场的下首就是葡萄牙人即佛郎机人的居留地。日本人与葡萄牙人居留地之接近,由此便可知道了。留暹的日本人,常以其海客的资格、勇敢的战士,极为人所尊敬,这当是被用为佣兵的原因,同时从日本输入的优美的工艺品亦颇有名,听说后来赴该地的英人看见日本工艺品之后,亦大为叹赏,因此便急欲和这种有趣的国民通商,遂成了日、英两国交通的动机。由这样的史实推究起来,可知当葡萄牙人未到种子岛之前,日、葡两国的人已在麻刺甲和暹罗附近交际过。由此可以推知,葡萄牙人航行日本的知识是得之于这些日本人的。

葡萄牙船
之航行日
本

却说欧罗巴的艺术的文化,由葡萄牙船始传于日本的年代乃在 1542 年以后,即当它漂泊于种子岛而将枪传给于日本的年代以后。虽然和枪同时传来的也不无美丽的器物和织物,但其主要的当是中国制的工艺品,故于此略而不论。以后,葡萄牙船则陆续航行于九州各港,据品托(Fernão Mendez Pinto)的记录,1546 年有一叫乔治·亚哇列士的,乘麻刺甲城塞的甲必丹·西曼·梅洛的船来日本贸易,曾停泊于我种子岛、萨摩的山川、丰后的府中等处。所载来的商品,不惟毫没卖



第二十五图 欧罗巴人东航关系图

出,且在山川地方受过暴风雨的侵袭。这因为中国的商品业已满坑满谷,价格便非常的低,“一包绢在中国购入时是一百两,而在日本则以二十五、二十八,高则三十两,乃至以下才能卖出”的原故。要之这葡萄牙船载来的商品也不是欧洲的,即明明是装载的来自南中国的绢。或许这船上装载了欧罗巴制的工艺品也不可不知,不过只是想象罢了。以后,葡萄牙船便年年航行于九州诸港,最初则泊于萨南的诸港,如鹿儿岛、山川、坊泊、京泊、阿久根等是,后则泊于丰后的诸港,如日出、神宫寺浦等是,又如西肥的平户、横濑浦、福田浦、口津、志岐、长崎等各港,尤其天主教领主的领港内也是停泊的区处,以便从事传教通商。在欧罗巴艺术的传播地上,丰后、平户、长崎等处最有力。

1549年,圣佛兰西斯科(圣共济)、萨维尔等一行到了鹿儿岛。一行的向导者是萨摩出身的青年弥次郎。先是弥次郎曾漂泊于南国,那时候便与萨维尔相识,并且他于1548年曾在印度卧亚的神学校习过欧罗巴的学艺,所以他能将《教理问答》和《耶稣一代记》等用日文译出来,自是纯熟葡萄牙文的一个人。弥次郎引导萨维尔、托列斯(Torres)、斐南得(Fernandes)等到鹿儿岛上岸。这时候他们从卧亚携来了圣母的画像,这大概是圣母画像传来的开始吧。该绘画,是圣母把小基督抱在膝上的一幅极美的画,想是南欧系统的油画吧。弥次郎为要把这一Madonna的画献给萨摩领主岛津贵久一观起见,曾到过领主的城堡伊集院,据云贵久一见了画像就非常钦佩,随即发生信仰而礼拜于画前了。凡是可以礼拜的画像,怕也不是那么小的。听说贵久的母亲也随喜过这个画像,故于弥次郎回鹿儿岛之后,曾特别派人要将该画像模写出来,

圣佛兰西斯科萨维尔

圣母画像之传来

不过因鹿儿岛没有模写它的画家,终于将这事断念了。^①当时,萨南的画坛上,雪丹派最为流行。和雪丹同时入明而又同归的有名的秋月,是于1492年回到故乡鹿儿岛的,其歿地为加治木,秋月死后,其子等硕也善画,供职于萨州侯。当萨维尔尚居鹿儿岛时,并有等见、等坡、等艺、等海、洪贤、梅雪等一千人学习着秋月的画风,可说萨南的画坛是极热闹的,因此,似不能说鹿儿岛没有画家。或许是雪丹派的笔法不能模写写实的圣母画像之故。又岛津贵久一见了圣母画像而即钦叹的,犹之亲炙于雪丹派墨绘的人乍见了Raphael的圣母的油绘之后而钦叹的,是基于同一心理吧。

圣母画像
搬来了

这圣母的画像以后亦必为天主教的传道所使用过,却说萨维尔从鹿儿岛遍历平户、博多、山口、堺、京都等处而从事传教时,其在山口滞留的当中,则为丰后的大友义镇所招聘而人居其府中,其访问该城堡时的行列状况已由品托记录下来。见于克拉西的《日本西教史》上的想是根据的品托的记录,据云当时泊于日出港的葡萄牙船的商人们,他们为供奉着萨维尔,是列队将极美丽的土产送到大友义镇的邸宅去的。其中且有一人,捧的用深红和紫色绫包的美丽的圣母画像。这件事在萨维尔从丰后港出发而回到印度的直前,即为1551年的事体。这圣母画像究属什么样式虽不明白,要之是传到我国的最古的洋画之一。这种用以传道的绘画陆续输到我国来的情形,就克拉西的《日本西教史》上记载的看来也可明白,即该书上記的是:1561年由葡船装来的挂在丰后教堂上的圣母画像还没有达到目的地时,即还泊在平户时,平户方面的天主教信徒,就往船上的陈像处去礼拜。

^① 弥次郎持圣母画像赴萨摩的那件事,见于萨维尔于1549年11月5日从鹿儿岛送到卧亚的 Collegio 之第一封书信。

九州和近畿的南蛮寺自不用说,在那些皈依天主教的诸侯们的殿堂内也必揭上了像这样的许多宗教画。同时,在信仰该教的民众家中必也陈设了许多画像。据传 1565 年路易·佛罗斯为传教而到堺的地方,不料一时发生了故障,幸而找着了其家,便为信徒们举行仪式而设了一个假礼拜堂。那时候,有一个金银手工人是天主教的信徒,他为装饰礼拜堂起见曾进奉了美丽的匾额两方,其一是描基督的诞生,其他是描其复活(L. Delplace: -L Catholicisme an Japan)。1591 年,路易·佛罗斯致哲西的康拔尼亚总长的一封信中曾有:“赴壹岐守^①都城小仓三日间的旅途中,也由天主教的信徒们作过(上述的)同样的情形。此地虽为异教徒之地,但仍有秘密奉教的人住着。而其表征,便是其家中有画像、珠数、戒器其他宗教品数事。因此,我辈师父们并葡萄牙人都大为欢欣。”这是天主教徒家中藏的作为礼拜用的画像之一例,但在该书信中所叙的平户方面的情形,也是:“此家有一拜坛,供着美而且贵的画像,常入内祈祷,礼拜其遗物及获得了祝福的数珠,又常给信教师们,若获阅了教师们的回信则极为欣慰。”这是记述的当时嫁于平户侯的大村殿巴特洛梅(Bartholomew)之女叫董娜梅佳的信仰。又 1586 年《耶稣会年报》上也载有:“她们是住在山口的信徒,由渡日的第一大师萨维尔而于三十七年前就受过洗礼。受洗礼后不久,山口大内殿竟遭了非命的死,而作了贵人之女的她,遂被逐于其地,又因她丝毫没有掩饰自己是一个信徒,故迄今尚受异教徒的唾骂。她仍抱着她的贵重的信仰,后来乃由她们亲戚而为此地(上关)领主所保护,始得保存其生命,虽然其亲戚也是一个异教徒。在这样环境中,她们对于救世主基督的美丽的像,仍以非常尊敬而恭顺的意义礼拜

① 所谓壹岐守的,是指的毛利吉成。

它。等到天已黎明,到了回船的时候,虽然没有趁这机会为加强她们的信仰而施以教化,但却也不是本怀,那时候,只日本人伊留满 Darniano(案:伊留满为葡语 Irmao 的音译,为副宣教师)传教了一时半的光景,教她们要为来世努力。又师父们也对她们给与了‘亚谷鲁斯·登’画像、圣谷等,她们都获得非常的满足和教化而返了。”关于这种画像的记事,无论在天主教的传记上,或岛原有马的军记上,往往都载得有。惟关于画家和绘画的由来并未叙及。

关于天主教画的奇迹

由天主教画像而发生的奇诞事件的记录,还有许多。在上述的路易·佛罗斯的书信中载有:“(天草)志岐(Schichi)岛某处,早经信教的某家曾有一次失火的情形。这家的神龛上挂有抱着小基督的 Madonna 的画像。其家原是木制草葺的房,故敌人乘暗夜掷人火种之后,火遂上冒,家里的人差不多连命都难救。等到所有的物都成了灰烬,主人正要回家打算重造新屋,检点余烬时,忽于灰中发见了他所挂的 Madonna 像。虽然微见熏黑,却毫没有损坏,其装饰都一如旧观。因此,该主人便欢喜得什么似的,随即携画像去告诉了师父。由于这种奇迹,以后信教便日益诚笃,因为家烧掉了,它仍存在之故。”又同书信中也记有下一则,即:“有马地方有一老妇,因为她姑娘的病非常沉重,遂于其前面挂一救世主的画像,终夜做着祈祷。同时,该病女对于挂在枕上的 Madonna 画像也在作祷告。一会,忽然觉得圣处女的像已离开了原地而坐在她的胸上了。由此遂大为安心,几忘痛苦,随即呼其母至,告以此事。至翌日,病竟痊愈,母女两人遂往岛原教堂,将其经过一一告诉于师父。该师父曾将此事告诉我们。”又同书信中还记得有:“丰后国有一有名的侍者。……此老人为着信仰神佛,曾决心遍历各都市。某晚,正在作该日的笔记时,最珍贵的 Madonna 像忽然很森严的出现了,于是魂几为之失掉。他

的仆从们看到了之后也觉得发生了怪事。随于惊魂甫定之后,又看了那带荣光的处女像一刹那间忽又消失无踪。因此,老人则大为感动,遂祷于提乌司,说:如果这像出现是真正的,请将尊意告诉我。到次夜上灯时,那像又出现了。自此,该老人的心才放平和,遂决心想成为天主教徒,转以告其女,而其女亦大为喜悦。当传教师来到丰后时,为着忏悔起见,曾偕其父一同参拜过。于是传教师则劝以断食一周,并作祈祷或忏悔。当参拜之前而正作断食时,其女与其仆从等曾看见各种各样的像出现,或为 Madonna 像,或为救主基督像,或为天使像等等,这种情形曾有过数日,故已轰动远近,无论是天主教徒或异教徒都欲一瞻此幻象而聚集于此了。”

这种情形,要之都是说明和天主教有密切关系的欧系艺术品流入于我国都鄙,且相当流行着的好资料。成为宗教上用具的画像类之输入可与天主教的传布成正比例,这征之此教传来后不到三十年已有十五万信徒、二百教院、五十九个宣教师的情势,也可略知艺术品输入的状况。同时并可推知留于日本的天主教画家之为应着需要而绘画的情形。要之此期的洋画,大概是和外来的新宗教的发展相并行的。

每年随着葡萄牙商船而来日的宣教师们,都遍历我国各地,热心地传教,结果,终于在我国创立了天主教的教育事业。这在天主教传来约三十年后的情形,即当织田信长之世。最初着手于此的,乃义大利出身之宣教师伏利亚诺(Alexander Valignano)。他是有经营和策应手腕的一个学问僧,曾于1579年又从印度来日,到则开会于肥前口津港。为使新来的宣教师学习日本语,或授以必要的学艺,或使教育少年起见,遂决议设一宗教教育机关。会议闭幕后,即访问有马晴信征其同意,晴信随亦应允,遂于其邸宅附近拨了一块地而建立了适于他们要求的教育所。由此,欧式的基督教教育才出现了。

天主教的
教育之创
立

伏尼亚诺随于 1580 年入丰后,又游说了大友义镇及义统,于是府中及臼杵也建起教育所来了,惟听说该处的教育所成立之后,是日本人和来自印度的各半学习着的。但丰后的教育所之一部,当 1586 年末,岛津义久的兵侵入时似已遭了兵燹,其为府中 Collegio 的学长的郭美士教师,后来曾任了有马的教职,而生徒大概也转学于有马了。伏尼亚诺又曾于 1581 年入京都,在本能寺见过织田信长,又在其新居城的安土建立了教育所,但不久又遭了明智光秀的兵燹,于是一时又移于高山右近的城堡高槻而受其保护了,后来从高山右近被灭于丰臣秀吉而将他追放于加贺之后,大概又移于京都的南蛮寺去了。到 1587 年,丰臣秀吉所发布的禁教令及追放宣教师的令,这是对于天主教徒的第一次的打击,至翌年 1588 年京阪的南蛮寺也遭毁灭,于是宣教师和教育所的生徒们都逃于肥前的有马依有马晴信以为生了。为九州天主教领主的大村纯忠、大友义镇也于该年 5 月相继去世,其后嗣大村喜前、大友义统等又都平凡无能,于是保护天主教徒的重任,遂移转于自信心深的有马晴信及天草种元的双肩上了。

有马及天
草的学校

却说于 1579 年建立起来的有马都城的教育所,即 Seminario 及 Collegio 究竟怎样。没有别的,依然是行的欧式的宗教的陶冶。但至 1587 年 6 月丰臣秀吉征伐了岛津之后,随即在归途箱崎地方发布了禁教令及宣教师逐放令,在大阪凯旋之后,更加雷厉风行起来,遂于是年将京阪地方的南蛮寺全破坏了。因此,师徒及京都 Seminario 学生六十七名都托庇于有马晴信以为生了。晴信遂将来自上方的师徒及六十七名学生概收容于 Seminario 中,惟因避难者陆续增加,地位不敷,故于 1589 年将 Seminario 原来的学生临时移于近邻有家引牟田的寨中,而以原来的 Seminario 全充避难者的宿所。洋书上所见的 quiquinu,就是指的这引牟田。引牟田,原来在有马和

有家是呼为 *quiquinta* 的,也有人们呼作 *Hequintu*。却说那权且收容于都城而来自上方的避难师徒及六十七名学生并以后增加的人员,不久,又移到有马领地内加津佐港去了,故加津佐的 *Seminurio* 可说是京都 *Seminurio* 的后身。大概在同年(1589年)中,引牟田的 *Collegio* 也移到加津佐去了。要之加津佐的 *Seminurio* 及 *Collegio* 都是继续地办了教育的。当1591年巡察使伏尼亚诺视察加津佐 *Collegio* 时生徒已超过四十人,在 *Collegio* 之旁的 *Seminario* 的生徒已达九十人。这时候,天草种元也到加津佐访问伏尼亚诺,其所陈述的,是要把 *Collegio* 等从交通频繁的海港加津佐移到天草去,觉得这比较安全些,惟因有马晴信的反对,故 *Seminario* 仍留于加津佐,而移到天草的只是 *Collegio*,时在1591年(7月末以前)。又有马的 *Seminario* 仍行的宗教的陶冶,当1591年伏尼亚诺在这里的教堂举行仪式时,这 *Seminario* 的生徒们也都参加了。惟有马的 *Seminario* 当1591年加津佐的 *Collegio* 移于天草时也移到八良尾去了,在那里仍暗自作宗教的陶冶。八良尾,就是洋书上所说的 *Faquirao*。著者的乡里是有马,曾在八良尾邻邑的坂下受过小学教育,八良尾实是山奥的高地。这里有一社,是供的古镇西八郎为朝,所谓八良尾这一地名也是和八郎有因缘的。在路易·佛罗斯《日本书信》(1591年—1592年)中,曾载有当时迁校的状况,即:“*Seminario* 已移到隔有马三里的八良尾去,*Collegio* 及‘诺伊加德’已移到天草去,要在这些区处重建新房,人们却提供了异常的勤劳。因此,有赖于他们诸侯的援助是极大的。有马国主 *Protagio* 恰供给了所需要的人夫,每日供给二百或三百人,终竟达到了一千人。差不多一个多月的工夫,竟完成了能容学生九十人的两个大房,宣教

师十八人及伊留满的住房^① 并其他必要的房屋一大间,实值得惊叹。在这当中不用说,有马国主实表示了最大的亲爱与精诚。因为这时候在有马及岛原城中也正有紧要的公事,他的许多将士虽然不断地正在为关白殿努力,但也有丢开他们主要的工作而为我辈尽力的。这时候,天草国主也是同样地尽力。在这里,先只是领主们拨给我们的几间单房,现却已造成了是容康拔尼亚人六十人,学生六十人及其他仆人等的 Collegio。再 Thvonni 也和 Protagio 以同样的热诚和敏捷费了许多人夫,而于天草完成了 Collegio 及‘诺伊加德’。”以后,这加津佐、天草系统的 Collegio 又存续了六七年,刊行了极好的出版物,迄今在世界宗教史上都很有名。从 1591 年起,越四年而到庆长年间,有马的 Collegio 及 Seminario 似又复活,据说在 1597 年,其 Seminario 中又养成了少年一百人。惟在教父团方面,已决心废止有马(加津佐?)的 Seminario 及天草的 Collegio,到 1598 年便已实行。即一方从有马(加津佐?)挑七十名,一方从天草挑五十名,以之窃移于长崎市外继续课读。因此,长崎地方也成立了耶稣派的 Collegio,这直存到庆长的末年。并且其教务长的名和有马的 Collegio 教务长的名都还散见于迄元和末年的史上。

艺术的教育

在耶稣派宣教师建立的各地 Collegio 及 Seminario 当中,教的什么功课? 原来那些区处是作宗教的陶冶的,故关于圣教的各种学问,关于人文的各种学艺以及国语、葡萄牙语、拉丁语、音乐等,都较为注重。在西欧,是授所谓七科的自由学

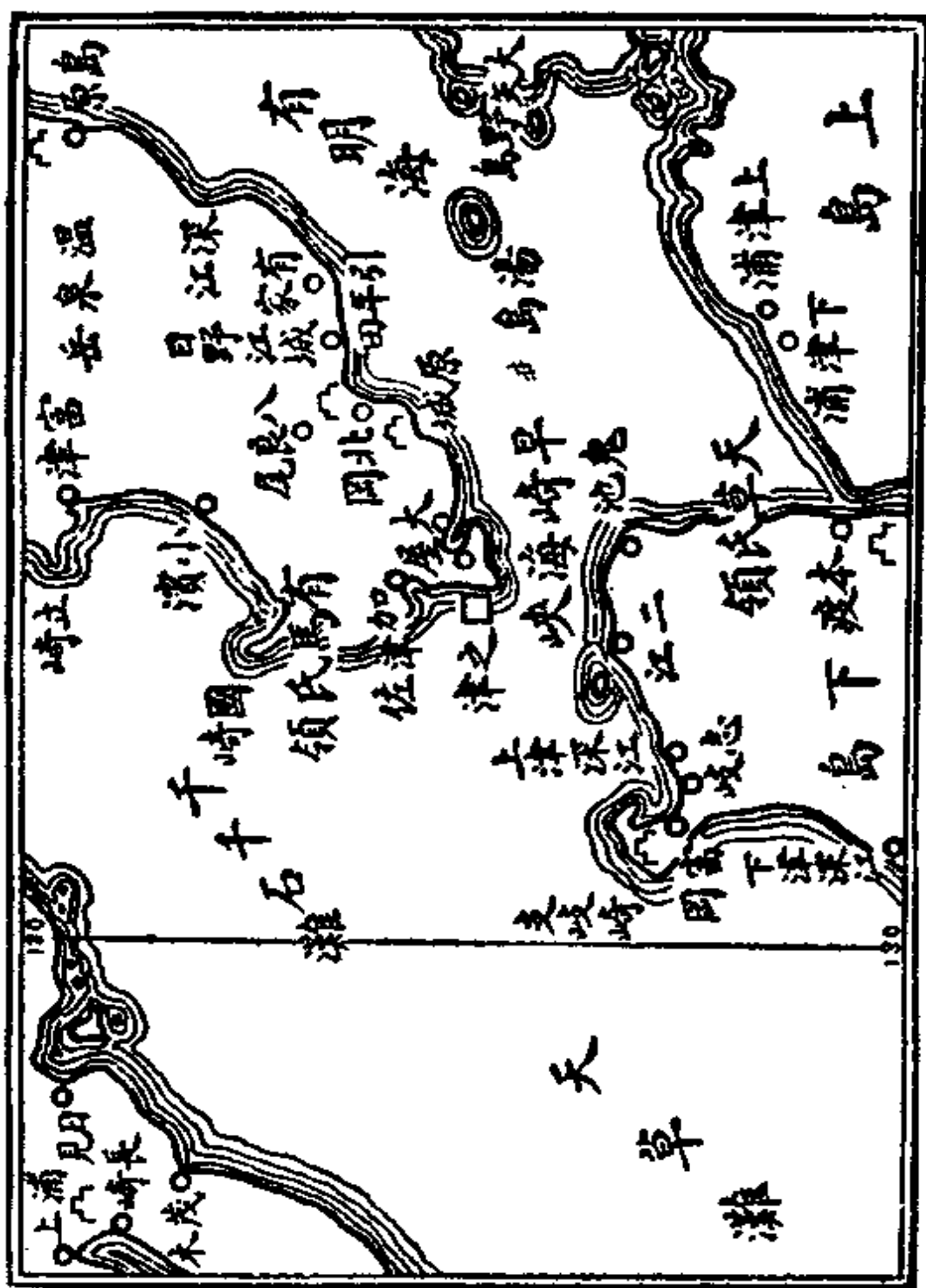
^① 新村出著《南蛮广记》三三一—三四页上有:“有马的学林究竟怎样了? 听说在天正十七年已移于其近邻称为 quiquina 的寨中,但这种地名似有某等的讹称,因为不易找出其明白的地点之故。”实际这 quiquina 就是指的有马的近邻有家的引牟田。引牟田(引无田)实有一寨,习惯上都把这 Hequimuta 呼成了 quiquina,随即讹称为 quiquina 了。

艺的,但如言文、音乐等,却特见进步。据闻当织用信长过访安土的 Seminario 时,日向的伊东氏之次子曾在校内奏西洋音乐,人们听见了极感愉快。同时,好像造型艺术也叫学生们学习过,但在有马的 Collegio 以外,府中和安土是否也教了造型艺术,还不大明白,1603年1月从长崎出发的日本主教谢戒纳的长文的报告书中关于耶稣派的神学校学生的作业,所述如下:“在学生当中,有学绘画及木雕术的。因此,约已成功了绘画并日、欧文学的木板印刷,这对于教会事业是很适合的。在各教会中,学生们描的油绘及壁画都很多。这些学生,技术都优秀,其中许多且是卓越的画家。又宣教师们为要刺激基督教徒的信仰,也散发了许多绘画。”^①由这个报告文看来,在耶稣派神学校的生徒中,学造型艺术的,技术都优秀,其中许多且是卓越的画家,那在有马、加津佐、天草、长崎方面的神学校修业过的人们,自是优秀的天主教画家。同时,亦当有会雕刻术的,这就上述的神学校刊行的一些书籍的封面画看来,也可想象其伎俩。不过在和一切困难相激战而热心传教的那般宣教师,与其说是在赞美学生的绘画艺术的价值,宁在赞美信仰心深的学生之为教会努力,我们这种看法当不会错。所以那些博了宣教师赞美的学生们作品的真价值,要在今日来估量,已全不可能。

天主教的宣教师们为鼓励信徒的信仰心起见,那从欧洲携来的绘画,其散布的数量当必不少,同时,那修业于各处神学校的天主教艺术家的作品,怕也很多。这自然是和天主教的盛衰相表里的,不过随着天主教的传播,似已成立了一派非

天主教的
艺术派

^① Otis Cary:—A History of Christianity in Japan, Roman Catholic and Greek Orthodox Missions, page 148. 本书于1909年在纽约 Fleming H. Revell Company 发行。



第二十六图 有马氏及入草津氏领部分图

民众的,离日本固有的艺术而独立的所谓日本天主教的艺术。宣教师们因传教上的必要而输入而制作的,主要的当系罗马教皇的肖像、基督的受难像、圣徒的殉教像、圣书的奇迹等等。但这种宗教画之艺术的价值究有几许?殊属可疑。那住于肥前岛原守山村的天主教信徒理发师,^①曾对描于方约六寸板上的基督半身像日常作礼拜,由这件事说来,自可想象到当时的民间信者所有的基督样式之如何。但这种宗教画大概都是16世纪的欧洲贫乏寺之类的绘画。在禁教时代,那携自中国而为长崎传教用的炼狱审判图等有极 Grotesque 的图样,如第二十七图,是长崎县加津佐町元山元造氏所藏的色彩鲜丽的木版绘,长约四尺九寸一分,宽约二尺一寸一分,绘的上方大书“审判万民”,下书着“莫谓无人来指视,须知有日要昭彰”。在我国所制作的布教用的绘画虽因禁止天主教而遭破坏,但还遗有当时在中国所制作的绘画,由此也可推知我国制作的天主教画的图样了。一见元山氏藏的图样,诚不免要起极 Grotesque 的感情,但同时也可知道在中国的天主教画派的梗概了。但在这些宗教画中,其具着高深的艺术的价值却是难

^① 在肥前岛原地方有呼为伊神的一个理发师。“守山村有一过路的理发人,忽然跑到村里来营业。这理发人是一个跛子,行走极不方便。但人却正直,村上对他都好。经过一年之后,曾有一宣教师来村上巡察。宣教师看见了这跛子理发师之后,颇露同情之意,于是替他作祷告,要将他不自由的跛足变成一双健全的足,果然也就变成了一双健全的足了。居然理发店附近的村人,看到了这样的奇迹,都惊叹不置,由是,这一村中天主教信徒就更加多了。可是这宣教师和理发匠,在一年之前就有秘密的约束,理发匠的足,本来是健全的,到此才特意装出跛形来,乃在骗村人,即是要将宣教师治疗的伟大效果昭示于人,借以弘大天主教的。这作了宣教师细作的理发匠,后被禁锢于温泉狱地狱,判了死刑。”那为理发匠所供奉的基督画像,据说已被守山庄屋没收,后又交给地方官了。这种记录,藏于长崎县南高来郡守山村旧庄屋中村直三郎氏之宅,著者曾借读过,至元禄时代以后的记录大部分已由姉崎正治博士藏于东京帝国大学图书馆了。



第二十七图 万民审判图
(长崎县元山元造氏藏)

以否认的。

那么,这种天主教艺术的制作,什么时候最为旺盛?从1542年(天文十一年)到1638年(终于宽永十五年岛原之乱)中,这南蛮来航期,约略有一百年,故在这个期间对于天主教艺术的需要,必是很多的,大概这也和日本的葡萄牙风流行期是一致的吧。这一葡萄牙风的流行期,明斯特堡认为是从1580年(天正八年)到1603年(庆长八年)的那二十三年的当中,达尔曼则认为从1593年(文禄二年)到1614年(庆长十九年)的那二十一年的当中。莫托克又说:“从1591年伏尼亚诺来宾以后,葡萄牙风味在日本热狂的流行了。”伏尼亚诺这个宣教师在我国很有名,因他从1579年以来曾在有马府中、臼杵、安土等处建设过神学校,到1582年他又引导我渡欧的四青年使节一同经澳门而到印度的卧亚。该四青年使节,是代表天主教丰后国主 Francisco、有马国主 Protagio、大村国主 Barthalomew 三诸侯为表明皈依罗马教皇格来可利 Gregory 十三世而渡欧的。他们从卧亚到莫三鼻给,绕非洲的南端而达到了葡京立斯本。在立斯本,往复停留了二次,在停留当中,则寄宿于圣罗克耶稣派的修学所,且和该地管长枢机员沃斯脱里见过面。在约纳曾受过大主教普刺根沙的欢迎,又在威拿威梭扎寄宿于普刺根沙公旧宫殿时,也常受庆祝会的招待。此外在葡萄牙也曾造访过科音布纳、巴达尼亚、雅各巴扎、拉扎烈等处。在西班牙,往来也有二次经过,也曾谒见过菲利普 Philip 二世。到了罗马,则献日本画于教皇,旅行中最值得纪念的,可说就是周游义大利时所受罗马教皇朝的欢迎和盛仪。在罗马和梅亭赛,好像已把四青年使节的行列都绘在壁画上了。在威尼斯,听说为纪念四青年起见曾决议教有名的画家田德尼德(Tintoretto)描他们各自的肖像而花了极

天主教艺术
流行期

大的费用。^①回国时则携有罗马景致的印画、地球仪、时辰仪、计算器、其他珍品等。在归国的途中也是先到印度,从卧亚和伏尼亚诺同回的,时在1590年7月21日(天正十八年六月二十日),差不多有九年才回到长崎。这四青年使节接触远西的事物,尤其接触南欧的艺术的文化,其受了怎样的印象是大可想象的。

伏尼亚诺
与青年使
节之进京

游欧回国的四青年使节和耶稣派巡察使伏尼亚诺,他们正是从卧亚结伴回到长崎的。而当青年使节上岸时,大友、有马、大村等天主教的诸侯都带同许多从者去欢迎过。这次一定满足了一切天主教信徒及贵族们的好奇心。单是青年使节遍历欧、亚时的事迹,都是极其动听的,况于他们更将地图展开,指示其经过的路程,或则示以带自欧洲的地图、地球仪、数学及天文学的各种器械、钟表、书籍、印画、饰字本等,因而越加提高了周围的人们好奇心。伏尼亚诺则带有由印度副王梅尼哲士送于丰臣秀吉的书信及礼物,并伴来了二十六个葡萄

① 田德尼德(1518—1592)本是齐亚诺(Tiziano)的直系画家,而其画风却与之相反。他的画,与其说是倾于活动,宁是倾于粗暴,在其威势上好像有一种作品并凌驾了米格兰吉洛(Michelangelo)。为其杰作之一的《罪人的坠落》就可教人们想起西士丁(Sistine)礼拜堂的壁画来。他似乎想把齐亚诺的色彩和米格兰吉洛的轮廓混而为一的样子。他的画完成得迅速,在文艺复兴画家,没有优于他的。但在他的许多作品中,粗杂的很多,因此也曾受过不好的批评。在威尼斯美术学院及市长官的作品中有极美丽的,可知道他是一个非凡的画家。为其最大杰作的《奴隶奇迹》,被称为《路易·佛尼沃索》。但田德尼德的画,在雷电般的凶猛中也还寓着可惊的优美并丰肥的力、庄严的明暗之相映、色彩家的肉色、衣服的彩色等等。他以热情来描写,又很富于想象。他不害怕技巧的困难,宁是欢迎困难的光景,他似乎专在图形色调的调和、在写形色彩、明暗的任何点上都优美,笔技上确是有数的画家。我四青年使节之赴意大利,是1585年,那时候,田德尼德正六十八岁。他们不久又游过威尼斯,必定看过这大画家的作品。田德尼德着手其杰作《天国》,时正七十岁,即1587年,所以四青年使节或当看过他成熟时代的作品。

牙人，遂和四青年使节一同从长崎出发，在出发当中，虽也有取道于海或陆的分别，要之沿路围观的都是人山人海，实是可感动的光景。到下关，本是一同乘船前行的，但当一行因某种情形而滞留于播州室津时，早已围满了来自京都方面的人，或则看见了珍奇的品物，或则听见了珍奇的谈话。1591年路易·佛罗斯的《日本书翰》中载有：“年头，巡察师父正住在室津，于是经过此地的人们听到了四公子及葡萄牙人住在此处的消息，就为好奇心所鼓动愿一闻欧洲的情形而来访问，稍明底细，遂非常快乐。尤其就所携来的地图，特别是在中国制的极精巧的大型义大利绘图，来说明其所经由的路程，所遍历的都府，并格外绘得美的罗马等，同时又示以钟表、观象仪、珍奇的书籍、衣裳、携自义大利的各种物品等等，人们更加惊叹不置。再如鉴赏了新乐器弹奏的人们，没有不手舞足蹈的，简直是乐不可支。这样，今后当更加亲近我们，在围观者当中，且有一人是山口王毛利殿。此人位在关白殿之次，是日本最大的国君。总之无论在室津，或后来在京城，都以和四公子接谈为无上荣幸，且对之表示了最大的敬意和厚情。”的确，那时在主要的访问者之中，还有毛利辉光、大友义统、波多亲、宗义智、黑田长政等一般人。却说由室津出发的一行，到了大阪之后，便由川船至鸟羽，于行谒见仪的前一日即到京都了。当时虚荣心极强的丰臣秀吉，一听到这个消息便大为高兴，随命增田右卫门尉为伏利亚诺等预备宿所，并为其伴随的行列预作部署。对于伏利亚诺及葡萄牙宣教师二人，则准备三乘轿作为谒见仪的骑坐，对于随从者们则备着饰以日本式鞍具的二十六匹马。谒见仪，于天正十九年（1591年四旬节第一日曜日）闰正

月，庄严地举行了。在行列^①的先头，便是被赤天鹅绒，配银鞍和镀金铠的亚刺伯马，此乃印度副王的礼物。马的前面，则有着长锦衣、戴头巾的二名马夫牵着缰绳引导。在其两侧，骑马的葡萄牙人则各有一侍者伴着，其着美礼服的七名侍者则引导着四青年使节，该青年使节等，着的是为罗马教皇所赐的洋服。其洋服，是于最好的黑天鹅绒的底子上加上了金边的。接着，便是使节伏尼亚诺和二名宣教师，他们着的是纯黑的僧衣。在长行列的最后，便是着礼服的葡萄牙人，他们是乘的配有日本式鞍贝的马，由是遂陆续进到了聚乐第（案：即京都丰臣秀吉的邸宅）。在路易·佛罗斯的《日本书翰》中也载有：“当宣教师谒关白殿之前，一个葡萄牙人则呈上副王的书信。书信是装在一个小匣中，小匣的内面是衬的金色布，外面是覆的绿天鹅绒，绒上有金丝的绣花。书信是写在那周围描有细画的羊皮纸之上的，书信上押有垂下金线的印蜡，用锦袋

^① 路易·佛罗斯的《日本书翰》中载有：“行列的先头，是印度副王赠的礼物，这是装饰很美的弥勒诺船，大剑（即金银装饰的 Spadoni）二口，长刀形的精巧枪一管，美的 Archibugi a ruota 二管，精美的皮四张，极好的天幕一幅等等。”这些物品都依照日本习惯一一捧呈，更使关白殿满意。印度副王除致秀吉书信之外，还“赠有亲爱象征的刀二柄、新型亚尔古布齐（Archibugi）一管、铠二袭、马二匹、鞍具称是、嵌金皮条二对，作枪之用的西密达刺一口、天幕一具等”。书信纵约一尺九寸，横约二尺五寸，其中的文字为十六行，有上款和下款。当中有泥金文字，纹若半公的桐纹，在其字的上面还配有金色冠。在上部和左右的三方，绕以幅约三寸八分乃至四寸的画，而其意匠大概和伊达伯爵家所藏的支仓六卫门罗市公民权证书的花边相同。即在上缘描罗马的七丘，在中央达贝乌斯丘上有手捧金色胜利神之像的马斯军神镇坐着。左右两端，虽都有罗马的徽章，但在左方，却还以 S、P、Q、R 四字表示元老及罗马人，系表征全罗马的意义，右方还描有基于建国传说的罗姆尔斯、列姆斯二小儿受育于狼的图。在两个徽章和中央军神之间，是施的一种用纽子连系盾、矛、剑等修墙固守的意匠。其间，作款待那表征古代海神的海豚之貌。左右两端的画面，有作 Caryatides 姿态的人物，肩上担着花瓶般的東西，而在那花瓶般東西的当中，现着具有五星的上弦半月的徽章，或许五星标识就是表征葡萄牙国的。

包着,恭而且敬地捧呈于关白殿了。”这一壮丽的行列,对于当时的京都民众怎样给了很深的影响,大可容易判断了。如莫托克所说的“从1591年使节伏尼亚诺来朝以后,日本人中的葡萄牙趣味遂热狂地流行”,亦可大供参考。^①伏尼亚诺留居京都时,天主教信徒及天主教诸侯往访的很多,高山友祥和蒲生氏乡也访问过,蒲生氏乡初则领有松阪,后则领有会津,在禁教之前曾由高山友祥的介绍从所谓乌尔干宣教师受过洗礼。并且他曾访问过宣教师二次,有一时期,他曾约会许多宣教师,嘱将许多人都要使他们皈依天主教。宣教师们对于天主教诸侯及同情于天主教的诸侯都是有赠品的,故如氏乡也必获得了赠品。那么,蒲生氏的家中之遗有洋画屏风,当亦不是偶然。现传于南部伯爵家的西洋人物及风景的六曲屏风,据说就是蒲生氏乡之妹于1591年(天政十九年)出嫁于南部家时所携去的妆奁。在新村出氏著的《南蛮广记》四二二三页中曾说蒲生氏乡曾到室津访问过宣教师们,而在路易·佛罗斯的《日本书翰》中又说到京都访问过二次,这里是采的后说。

蒲生氏乡

伏尼亚诺及四青年使节到京都的前后,是葡萄牙趣味最流行的时代,这从当时的世风推究起来也是可以首肯的。伏尼亚诺来朝,固然在国际上不是很要紧的,但因其是和四青年使节同伴,故颇唤起了上下的兴味。葡萄牙风俗的流行,以此时为最盛。从四青年使节由罗马、里斯本带回许多衣类之后,日本的贵族们遂争相模仿,又不论信仰天主教与否,差不多颈上都挂有十字架和圣骨匣等。此外,并还使用欧洲的各种珍奇物品。印刷活字之最初输入者,据说也是伏尼亚诺,天主教信徒最初所读的书籍,其在日本印刷所印行的也是在这个时

葡萄牙趣味之流行

^① James Murdock :—A History of Japan during the century of foreign intercourse (1542 - 1651), p. 272.

代。再如烟管和刀镗也嵌上欧洲文字作为惟一的装饰。这些文字并且都是无意义的,只是工艺家按着自己的美的意趣随便配置的。又南蛮屏风上所描的黑船旗上也有欧洲文字。大概葡萄牙趣味开始则表现于服饰上,后则用为美术工艺品的装饰了。在许多艺术品中,那种趣味或者在葡萄牙使节伏利亚诺来朝之前就已流行过,但日本的贵族及民众之爱好这种美术工艺品的,主要的当在该使节来朝之后,大部分都是该时代所制作的。

欧洲传统的
学艺之
勃兴

伏利亚诺及四青年使节回来之后,不仅高涨了葡萄牙风俗流行的机运,于当代的学术之勃兴,亦有影响。据克拉西和佛罗斯的书上说来,当使节在聚乐第将各种珍奇品献给丰太阁看时,其中有 Vn graue Cimbulo、Harpeleuto、罗面弦(Ribeca)等等的乐器,此外还有罗马京城的印画和美丽的彩色装订的书籍数册。倘丰太阁和诸侯都爱听这种音乐,可说这种乐器之流入便成了洋乐流行的机运。又印画似乎在我国也成了绝好的标本。伏尼亚诺之携带印刷机来,在文教上当是大书特书的一笔,同时他从卧亚伴来的葡萄牙人当中并还有活字铸工,因此,从 1591 年起,肥前有马的领地加津佐和天草等处的 Collegio 便开始出版图书了,在巴特尼(Danielle Bartoli)于 1660 年刊行于罗马的《耶稣会史》的《日本》篇中,其所述的伏利亚诺的功绩曾有:“他从欧洲将镌刻印书机及日本字的工匠(la Stampu, e artefici i Catteri Giahhonesi)输到了此地(日本),遗下了极有益的刊本”,又 1869 年刊行于巴黎的巴杰(Leon Payès)的《日本宗教史》上也说:“伏尼亚诺于 1587 年(天政十五年)从欧洲携来了一部印刷机(Une Presse d'imprimerie)到日本,同时又伴来了镌刻凸形的日本字工匠数人(des ouvriers pour tailler en relief le caractere Japonais),宣教师们靠这个机械印行了携自拉丁的译本和日本文的著述。”

这都是伏尼亚诺的功绩,实际他在渡印之前就创立了若干神学校,由印回来之后则将那些学校的教育改善,并尽力于造型艺术及音乐的教育,同时图书出版也开始了。在1592年路易佛罗斯的《书翰》中记述 Seminario 生徒的状况,曾说:“在这两年之中他们的学业更进步了。他们都爱学拉丁文,此外则就各自的所好而作别的功课,如有的习绘画,有的雕活字或习图画,总之都成功了。他们之优于手工,殊堪惊叹,很容易地领会了技术。如果你看到了这般初学者的作品亦必大为欣慰。同时,他们又以同样的热心而学会了弹奏各种的乐器。这自然是因为日本四公子都成了伊留满,故能直接学习,于短期间就学会了弹奏各种乐器,可是那恰和在欧洲学习的没有丝毫不同。”又郭敏芝(1600年歿于日本)也说过同样的情形。郭敏芝是生自西班牙的宣教师,精通日本的情形和日语学,曾当过有马 Collegio 的教务长,在1593年3月15日他从长崎寄到罗马的报告中曾说:“在有马附近的 Seminurio,除语学之外,还授绘画及音乐,其成绩极好。即某生徒则学习炭画和油画,某生徒则考究铜版雕刻术,他们模写或模刻四青年使节所携回的画帖般的东西,其进步的程度差不多和原作般地精巧,分不出彼此来了。”如第二十八图的天主教的古铜版,想是在天正、文禄、庆长年代为出版布教用的图书所使用的,然一看其雕刻之深而且幼稚之点当系日本人关于此项的最初的作品,现藏于长崎县加津佐町元山元造氏家中。就图书出版方面说来,1591年加津佐的 Collegio 曾出过《圣托斯著作撮要》一本小册子,这最古的小册子现藏于英国牛津大学的波托列安文库中。上下二卷的封面上有使徒彼得为其他使徒们所环绕着的铜版画。这个铜版画想系出自日本人之手,有人说,或许就是加津佐 Collegio 的学生们制的。1592年,天草的 Collegio 出版了一本《信仰导师宣教师 Luis Granada 所编之书

加津佐及天草方面的天主教图书之出版



第二十八图 古支丹古铜版
(长崎县元山元造氏藏)

略》，这书现藏在荷兰雷亨大学图书馆，其封面的铜版画也好像是日本人制的图样。1592年天草版的《平家物语拔萃》的封面画中有像罗马战士般的人，用类似犬的狮子二头引着车子的图样，该图好像是亲笔用钢笔画的技巧描成的。本来虽然说是亲笔，也不能说不是后人的加笔，但因为是封面画，当可认为是和出版同时的。果然如此，那在日本制作的现存亲笔洋画中当是年代最占的作品。这是藏于大英博物馆惟一的珍品。除这之外，在书的插图和衬页等处一定还有铜版画，同时一定也还有书本插图图案的印刷物。由天草 Collegio 所刊行的书籍当中，有伊曾保、《拉丁文典》、《拉葡词典》等的和译。汤姆士·亚·耕辟士(Thomas A Kempis)的《基督的模仿》，怕也是天草版。由是，日语学书和国语教科书等遂能颁给予各学生了。路易·佛罗斯的《书翰》中曾说：“尽管这样动摇不安，而在这两年当中我会的人们却排除了多大的障碍，藉提乌斯的神床，或于宗教的德行上，或于康拔尼亚的教育事业上都有了很大的收获。即我会的人们为着学生和学徒起见，已讲求了许多方法，务必使他们不受一点妨碍而来安心地学习。我们在现今努力于高等学问的已有了许多人，教师方面也毫不欠缺。即我们除日本有十足的伊留满之外，还有来自欧洲而习人道学的，且有很多学会了日语而堪作教师的。为容易实现这件事起见，从欧洲携来的活字也大大地被使用了。因而印刷了许多拉丁文及日本文的书。”由此看来，从事印刷出版事业的理由便明了了。从1598年 Collegio 移到长崎之后，出版事业，仍在不断地进行，有时且能印出精巧的国文书籍来。不用说是圣教书的和译，并且除出版作为语学书的那称为“落叶集”的日本字典之外，也还编纂及刊行了完全的日本口语文典及日、葡对照词书。这些书，对于宣教师们传教当是极有用的。Luis Granada 的《罪人的导师》也好像是长崎

Collegio 刊行的。此外,也还刊行了《圣教要理》、《忏悔录》、《问答书》、《圣礼抄》等许多书,要之都是 Collegio 版。天主教的这种出版事业自然在我印刷史上是可书的一特笔,但随着天主教的传播,在以有马、天草、长崎等西边地方为中心而将欧洲文化移植并发达的这件事,乃文化史上极重要的一件事。此外,那和伏尼亚诺一同携来欧洲的文物,饱尝了西欧新知识而归的四青年使节,后来他们则安居于此西土,有的则担任神学校的教鞭,对于此地的艺术极有贡献,这当然也是一段佳话。

所给日本
美术上的
感化

当时的造型艺术随着天主教的传播而兴起,特别是盛行于天正、文禄、庆长的时代,这由许多史实也可以征信,在无学文盲之徒极多的我社会民众,为要弘布天主教,那作为刺激信仰心的直观资料自必需要多数的宗教画。因此也有神学校的修业者描的,也有会绘画的宣教师描的,但欧罗巴的舶来品当必最多。南蛮人来航期间,他们虽然不断地在从事于传教和商业,但其中如欧罗巴的文物、科学、思想、风俗,甚至于若干恶习都逐渐地浸入于我国社会中了,同时,葡萄牙人和日本女子似乎还有结婚的情形。在东西交通的第一期,虽以对天主教的压迫而告终,但殉教者之最后的壮烈与我国诸都市对于天主教的信仰,经二世纪的长期间海外交通之严禁而犹未至绝灭,这便可知欧罗巴人对于邦人的感化力之大。同时就邦语化的外来语之多看来,可知初期的东西交通,也不仅仅只影响于宗教和商业上。像在东西关系这样紧密的时代,我锐敏的艺术家们之受欧人的影响,终不能不说是当然的。就是纯粹的日本固有的美术亦必很丰富地吸收了欧罗巴的趣味。当时许多珍奇的舶来品,在艺术家眼中一定成了诱惑的反映。那年年从印度卧亚经麻刺甲、澳门而航行我国的黑船,从流传于今日的 Gobelin 织物为始,余如有各种的配色和装饰的灿

烂的花缎、素缎、天鹅绒、绣花法衣,再如浮雕、描金的革制品、有装饰的武器以及可以想起洋画的手法来的美术工艺品、绘画、钟表、乐器、其他珍品等都在日本港卸下,这刺激我敏感的艺术家长们实也不止一次。其所描的罗马教皇的肖像、基督的受难、圣徒的殉教、圣书中的奇迹等那些天主教的艺术即令不提,要之欧洲传来的文物于日本美术上所给的某种影响是不能忽视的。具体地说来,在桃山时代壁画的发达和狩野永德派的彩色上给了某种的影响是不能否认的。费诺察说:“狩野永德开始试用的一种彩色即 Mosaic 的特色,和欧洲的胶画、油画一样系在色地上施以透明的颜料而透出暗色来的。单看到了为天主教的诸领主而输入的欧洲油画,便说狩野永德受了某种程度的影响还只是我们的推测,实际秀吉还有妨碍欧洲文物传播的事实。又在永德的作品中虽然未曾作过阴影,但他一定是从仿威尼斯派的 Holy Families 或用于教皇肖像的彩色上被暗示了彩色法的效果的。由以上的情形存在迄今的亚细亚美术中,永德一派当是最华美的。……在其外观上,即在用泥金而不用阴影之点看来,也可和义大利巨匠季沃德(Giotto di Bnodena)、沃加尼亚(Orcagna)的罗伦屯·摩那哥及佛辣安则尼古的壁画相匹敌。”^①又容易感受当世印象的我艺术家们,其将有兴趣的欧人的风俗、习惯及生活状态描于作品上的也是当然。原来在杀伐的战国时代,已由织田、丰臣而告结束,而国家统一、平和与繁荣的时代已经来到,自必更可促进艺术的发达,同时遂出现了一种改革派,至和从来干燥无味的因袭的画派相对抗。即这一时代的画家,一方则变革虚伪的土佐派和中国古典的狩野派的画风,一方则自由地找画题于社会相上,即在描写家庭的团乐、街路的杂沓、耽于娱乐的

① Ernest F. Fenollosa:—Epochs of Chinese and Japanese Art. London, 1921.

群众等,而这一写实的倾向便成了后来的风俗画出现的特征,因而展开了日本画家得以活动的新舞台。这些特征曾表现于当时的南蛮屏风上,而这南蛮屏风,却是通过了为风俗画先驱的彦根屏风等等的。

天主教艺术派的作家

那么,在这南蛮人来航期中究出过怎样的艺术家?第一可说的,便是天主教艺术派的作家。当时自必有一种西教画派,惟其详细,按照日本的史料也不能知道清楚。这是因为禁教的结果,许多都被破坏了之故。原来天主教宣教师之有他的画派,当是的确的。他们为达传教的目的,除神学之外,且还精通天文、物理并各种的知识技艺,故他们的画技之优秀,是不容疑惑的。1587年到中国的义大利人利玛窦就讥讽过中国画没有阴影。稍后,到清圣祖时来到中国的耶稣派宣教师如喀刺济及裴璧儿等都是画名很高的,随后听说喀斯齐林及雅吉烈等也到过中国。这都是中国宣教师中画名很高的实例。那么,我想来到我国的宣教师亦必有画技优秀的。所遗憾的,那些人的名字都已被遗忘了。但据路易·佛罗斯于1586年10月7日寄给印度耶稣会管区长伏利亚诺的书翰中却有:“副管区长师父于1586年3月6日即四旬节日从长崎出发了。随行的是四个师父,三个伊留满。哪四个师父呢?一是他的同事且为其顾问的路易·佛罗斯,一是为商量某重要事件来自堺地方的弗兰西斯可·巴吉我,一是为府中 Collegio 校长的弗兰西斯科·嘉梯伦,一是来自有马的 Seminario 而来照料大阪 Seminario 青年的塔米亚诺·马林。至伊留满,则有丰后 Collegio 并描僧院之画的画家约万·尼古拉(Gio·Nicola)、日本人塔米亚诺及葡萄牙人安得尼·多尼亚。”据此看来,则有天正十四年前后来日的欧洲宗教画家约万·尼古拉其人,还有从长崎出发而至平户在下关害病的弗兰西斯科·嘉梯伦。他既然是丰后 Collegio 兼僧院的画家,那么,此外一定

约万尼古拉

还有许多也是描宗教画的。这不单是耶稣派的宣教师,在多密尼各派(Dominic)、奥古斯丁(Angustin)派的宣教师中也有画技优秀的。这些宣教师们不仅在神学校教绘画雕刻,在一般天主教信徒中都有传授绘画雕刻的形迹。在有马人的传记中,也载有制作宗教画的情形,即:“要不是宣教师画的,就很少意义,自禁行天主教以来便藏在山奥的农家描宗教画。”又据《有马旧庄屋记录》,在文禄年中有马的八良尾附近的赤秃及大丸地方,曾制作过宗教画即所谓“文禄癸巳年有马人作绘马”的情形。岛原乱后,新移于有马的佛教徒都呼有马人为天主教徒,惟上面所说的绘马就是“绘神”的意义,即是描基督等的宗教画。赤秃大丸本都是八良尾附近的部落,而大丸的旧家山村一族曾由有马晴信的船到过澳门,在所谓加多刺(Jacatra)岛上也曾移住过。那么宗教画的制作,在西偏的村庄都流行过,惟行禁制以来都恐蒙信徒的嫌疑,故也有深藏其技而不露的。在当时的古文书上除约万·尼古拉之外,还有生岛三郎左卫门、野泽久右等长崎的画家,又还有姓氏不详的信方,特别闻名于世的便是山田右卫门作。

生岛三郎左卫门是长崎人,一作生岛三郎左,据一般人说来,他年青时到过萨摩,从住在该处的南蛮人学会了洋画的技能。在德川初期受欧洲艺术感化的日本画家中,他算是首屈一指的画家。但其作品毫无遗存,其传记上也不详细,仅在西山如见的《长崎夜话草》卷五附录长崎的土产物一节标题唐风画师上载有:“第一为唐风彩色或传南蛮红毛油绘风之人,世界图画皆以长崎画师为根本,周硕生岛系异国人直传,如周硕之唐风,生岛之蛮风是。又生岛为雕刻名人,今已失传。”这为享保四年的著作。新村出氏《南蛮广记》四三四页上载有“生岛三郎左的年代虽不明,但较山田右卫门作或许是后一时期的画家”,惟生岛三郎左卫门于天正十年生于长崎是的确的。

生岛三郎
左卫门

他的活动,多在庆长元和年代,故生岛三郎左卫门为较山田右卫门作宁还的年长者、前辈。生岛三郎还有一弟叫生岛藤七,他是元和年间长崎的工匠家。元和年间,长崎的滨田弥兵卫曾从南蛮学会了眼镜制法,归遂将其制法传于生岛藤七,故生岛藤七,算是在我国开始制作眼镜的。材料是用的南蛮的玻璃,眼镜的种类凡有圆眼镜、近视眼镜、虫眼镜、远眼镜、日眼镜、月眼镜等,所谓日眼镜及月眼镜的就是见日月不眩。不久,生岛式的眼镜制法便已传播于大阪、京都、江户等处。这样看来,生岛藤七乃南蛮关系的工匠家,是会制作各种器物的,因此也必和乃兄一样,关于洋画的技术也是纯熟的。生岛的门下有野泽久右,据说是传承师法而绘洋画的,但他也是眼镜和金银手工的优秀的工匠家,想必是另外还绘洋画的。

欧式印章
的画家信
方

在当时发挥欧洲艺术作风的画家中还有一叫信方的。神田男爵家所藏的《泰西武上二人图》及教师携的二小童的图,是葡萄牙趣味流行期最稀有的遗品,是最有兴味的绘画,尤其可注意的,二图皆落有下款。其署名的文字极不容易认识,好容易猜出来是信方(?)二字。其印的外形,是仿十字架考究出来的方形,其外廓中刻有欧式难读的文字。再如落款的方法也与普通的画家不同,普通的画家署上自己的名字后总是在名字下若干距离的区处盖印的,而这一画家先则墨书信方,随即于墨字上面打上朱印,所以墨字信方和朱印的欧式文字重叠起来之后便不易认识了。又兵库县青莲寺所藏的日教上人画像上书有“南无妙法莲华经”数字,右书“开山日教尊人”数字,右书“庆长十三年九月六日申仙花”数字,可是这画像和神田男爵家所藏的泰西武士十二人图,系完全出自同一人的手笔,也是在署名信方的上面盖上了欧式印章的。再如这样印款的绘画除此之外还有许多存在世上,如在《古画备考》三十一卷增补上就揭有这种印款,而被称为印文不详的作家,其作

品是达磨半身、纸本油画、横披等。

如果这一画家的名字就如世人所猜的是信方,那么,这信方从其画风之欧式点看来,用欧式印章之点看来可知是极倾向欧洲艺术的西欧趣味的画家,同时在技术上也是莫可及的有力的画家,那么这信方究竟是何人?其姓和其传记都不详。不过也可推测他是西陞的洋画派,即具有平户、有马、天草、长崎等处洋画传统的画家。取名为“信”的画家在狩野派的画家极多,或许在狩野派画家中有一个叫信方的特别研究了南蛮系的洋画。在其画风上虽也有荷兰风之处,但就其印章判断起来,无论如何,总是葡萄牙趣味流行期的人物。所谓葡萄牙趣味流行期的,如参照明斯特堡及达尔曼的意见,便是天正八年(1580年)至庆长十九年(1614年)的约三十五年间。在这期间,天主教在九州特别盛行,如青年使节的使欧,伏尼亚诺的来朝,基督教教育事业的兴起,西陞神学校出版事业之风行,葡萄牙趣味的美术工艺之隆盛,小型美术品中饰以欧式文字,印章亦盛行欧式文字等,要之都是随天主教而兴起的。例如1570年《科音布纳版书翰集》所载的肥前、平户、松浦、隆信的花押就颇带欧风,而大友义镇且更将自己的教名佛兰西斯科刻为FRCO四字。又渡边修二郎氏也藏有细川忠兴盖的葡萄牙式缀成的Tada uoqui印章的文书。黑田孝高(如水)将自己的教名西美文和如水的号连合起来而刻为Simeon Ioani,而其子黑田长政也就袭用了此印。波克沙氏藏有庆长十八年人见千斋宗次所使用的罗马字的朱印,但朱印中的罗马字STIAGO则相当于西班牙人及葡萄牙人的守护神之名,乃该国人们于战时大声呼号的一句口号。神田男爵家所藏的《泰西武士图》和兵库县青莲寺所藏的《日教上人画像》的作者信方,或许也要和这一习尚相观摩,因而用了欧式的印章。从其绘画有荷兰风之点推究起来,信方好像是很晚的画家,但就押

有欧式印章之点判断起来,他无论如何总是在岛原乱之前活动过的画家。因为岛原的乱后就在严禁天主教,凡绘所谓南蛮屏风以及洋风画的都一概处刑,不仅不许绘,凡是秘藏该项画的人,以二百年来禁教的结果最为周密,连记上了欧式文字的小工艺品都被搜查一空而加以破坏了。因此,那到了天主教信徒四代之后都还加以监视或搜查而直欲一网打尽天主教及其教物的时代,要说描佛教关系的《日教上人画像》,而犹押上仿十字架的那种欧式的印章是断乎不会有的。故可知道信方是庆长元和间的画家,至迟也是宽永十五年(1638年)以前执笔的画家。如上述的《泰西武士二人图》等的画品,可说是被逃脱了严禁天主教禁网的珍品。

此外还有和神田男爵家所藏的《泰西武士二人图》相类似的图,并且都有信方的落款。如下面说的南部伯爵家所藏的所谓最好屏风之一的屏风图便是。两图说不定都于该笔者有某种的关系,但吾人最须注意的也还有描者各别而原本却是同一的情形。考当时所输入人的洋画原本,当没有像今日的样数多,大概不是宗教画就是风俗画之类,所以像许多画家而描同一原本的情形是很多的。因之图样尽管相类似,而其所使用的颜料的质则各别或色相亦不一致。例如田边朔郎氏所藏的屏风图上的男女服装的赤色,虽是极鲜华美丽的大红色,而西村家所藏的西洋贵族图的赤色却不禁有人间鲜血般之感。这因为是一方描画的画家既不止一个,同时又使用了异质的颜料之故。所以图样相似的作品之多,与其说是同一画家画成的几幅,宁说是许多画家临的同一原本还确切些。又在当代遗品中,还有荷兰风的风俗画之类的,因在岛原之乱以前的自由贸易的时代,我洋画家就已描写了随荷兰船而来的绘画的原本之故。但在宽永十八年(1641年),已将平户的荷兰人迁于长崎的出岛了,以后在长期的禁教锁国时代,凡由荷兰商

馆陈列的舶来品,都是经了考究之后才输入的,所以那描写泰西人物的绘画类之入境,在德川吉宗关于洋书输入解禁之前是绝对被禁止的。因此,当时本邦的洋画家所摄取的随荷兰杂货而输入的绘画,概在岛原乱以前的自由贸易时代所输入的绘画。既是这样的情形,所以在岛原乱以前的本邦初期的洋画中,于葡萄牙载来的艺术的传统上也还有出岛时代以前的荷兰载来的艺术的传统。同时也还有荷兰出身的耶稣会教士的作品。当时的绘画上之带荷兰风的,全如上述的史实所指示,本来荷、葡两国人在日本通商上是互相敌视的,但本邦初期的洋画家却很巧妙地调和了由两国所载来的绘画艺术。

在当时具有欧洲艺术传统的画家,最有名的是山田右卫门作。也有学者因他的传记不明了,好像不认他是一个实在的人物似的,然而那只是暴露自己的无知。关于这点,想另外详细讨论,此处从略。实际他是有马氏的家臣,在著者乡里有马日野江《城下旧庄屋所传的古记录》上,署名为山田右卫门。同时,闻有马的古老,也是呼他为山田右卫门的。在活字本上,把他的名字,或作山田右卫门作,一作山田右卫门佐,有时又作山田右卫门佑。“作、佐、佑”三字,在草书体的写本上自是容易混形的,不过这不仅是由于文字上的混同,原来山田右卫门的花押,实有似于“作、佐、佑”的省略字,因而后人就把它写成了“作、佐、佑”等字,同时在活字本上,也就通同被采用起来了。总之如日野江《城下旧庄屋所传的古记录》上,实在是有将欧式文字用作花押的山田右卫门其人,并不是一个乌有先生。他的花押虽受虫蚀,毕竟和“作、佐、佑”的字形颇相似。当时在葡萄牙趣味流行的时代,据莫托克说来,“一切贵绅们,自不用说,从秀吉以至于其甥关白秀次,颈上都悬着十字架和圣骨匣,其主要的动机,与其说是宗教上的信仰,宁在

山田右卫
门作

追逐时髦。”^①又如在纸烟盒和刀盘上的惟一装饰,就是刻上欧式文字。如松浦隆信的花押,则极带欧风,细川忠信则使用葡文缀成的印,信方则使用欧式的印章。从这种事实推究起来,天主教艺术派的画家们,其仿欧式文字和花样而落款或用于花押的,是的确的,因而断定山田右卫门也为其中之一人,自不能说不当。所以那受了16世纪欧洲艺术感化的九州有名的山田右卫门作才把他断定为和出于肥前、有马、日野江《城下旧庄屋所传的古记录》上的蛮画家山田右卫门是同一人。尤其这旧庄屋也出有名僧,并竹下兰荣的那种画家,更可以加强这一断定的确实性。在菅原洞斋的《阮唐画谈》上,载有惠茂作山田氏的事情,又《古画备考》上,录有右卫门七在西洋半身最初挂屏的纸本上盖有朱印,说是“小朱字的印篆文”。惠茂作和右卫门七之为同一人,是不容疑惑的,但为什么书为右卫门七,则不明了。惠茂作(少年名)或系九州讹名的音写。又有人说,那藏于神田男爵家的《泰西武士图》作者的信方,或许就是山田右卫门作,但这只是一个想象说。据原城记事的《天野记》,说后来他曾称为古庵,但是否称为信方,迄不明白。还有一种臆测,说他晚年曾托身于松平信纲,或者也因信纲之名而会称为山田右卫门信方,但从各种研究看来,好像完全是另一个人。要之无论如何,肥前、有马氏的家臣,实有山田右卫门其人,同时他又会绘画,也是的确的,因而他和有名的山田右卫门作之为同一人,也不容疑惑。惟在此处依着惯例,且书为山田右卫门作。

要之山田右卫门作是有马氏的家臣,且绘画纯熟,喜用特别的花押是的确的,同时其作风受过欧洲艺术的感化,善描天

^① James Murdoch:— A History of Japan during the Century of foreign intercourse, 1542—1651.

主教的尊像与欧风的人物也全是的确的。那么他在何处学的绘画？据传他以文禄壬辰年生于长崎，少年时代自必是住在长崎，当有马晴信在长崎港外烧毁了黑船的庆长十四年（1609年），他正是十八岁的青年。但在那时候，长崎则有如上述的生岛三郎左卫门那种洋画家，同时也有耶稣派的神学校（1589年从有马及天草移此），所以山田右卫门作必从这里的日本人及葡萄牙人学过画。或许就是在神学校学习的。一说，也在有马领地内学习过，要之从种种情形推究起来，说他开始在长崎学习，随后才在有马领地内学习的，比较真实。即他后来也曾曾在口津住过，故也称为口津惠茂作。现在口津还有惠茂作川、惠茂作井户，由这看来，他的住处也大略明白了。一说“右卫门作曾在口津从荷兰（误）的宣教师习过洋画”，由此看来，也许从居于口津和其邻邑加津佐的宣教师学习过。总之他是爱绘画的，当必在自己的居住地上常常描过。

1612年（庆长十七年）有马晴信曾因事被流窜于甲州，同年其子有马左卫门佐直纯，又新受四万石之封而继承有马之位，至1614年（庆长十九年），直纯又被转封于日向，这时候，山田右卫门作正是二三四血气方刚的青年，他却不赴日向，而与其他家臣（天主教信徒）以有马领为中心，作起浪人生活来，常住在口津及加津佐，有时似也到过长崎及天草。其有口津惠茂作之称的，想系他在此地学艺智谋均优之故。自1616年（元和二年）松仓长门守重改封为岛原城主以来，他便退居于领内的口津，以绘画为业，又常从松仓氏获得帮助，至成了他的家常画师。据《原城记事》卷十六上曾引有他的口供，是生于长崎而好西洋画的，他住在口津村时虽曾供职于松仓氏，但那只是种政于元和四年修筑岛原森岳城时吩咐他画过什么邸宅用的装饰画一类的东西，似乎没有很长的期间。据为山田一族的绀屋所传，他曾办过松仓家的染物加花的公事，又据

“山田为绘帜之名人”的一种传说,他必定在五月帜(案:即日本端午节竖的彩旗上)也绘过画。又在长崎县有家町森丰造氏藏品中,也有他描的大屋港的风景画。大屋是口津的对岸,其所描的风景,有港岸、家屋和帆船等,口津的风土写得很像。即令不是他作的,要之出于口津的画家之手是无可疑的。以后,他便成为浪人画家而徙居于天草上津浦了。当时,想必是用欧洲传来的油绘法,大批地制作了和天主教有关系的画像。上津浦就是天草暴动的策源地,而在此地据说是以胡桃油(在西陲绘画时,则以输自中国、朝鲜的胡桃仁或大豆用擂钵打成乳汁,将它滤过之后,再加上胶汁液,就可分解颜料,呼这种乳汁为 Go,倘用 Go,虽遇雨都不褪色)绘油画的,在这天草生活时代,他似乎最自由而且极旺盛地发挥了他艺术的活动,这由天草的环境及他的年龄推来也是可以肯定的。在当时认他为画才,给他以欧洲携来的原本,使之制作各种宗教画的,就是天正时代四青年使节之一的教名 Juriano。Juriano 呼为中浦寿里庵,老而弥壮,曾以肥后为中心,为耶稣会活动过,殉教于宽永十年。如果在这之前,授过山田右卫门作的《西欧学艺》,那受他的感化当必很大。住在上津浦的当中,山田右卫门也常常到口津去。

1637年(宽永十四年)8月,暴动的烽火更难向迹,这一年他正四十六岁。以通达文武诸艺,精于智谋的他,深得天草四郎时贞的信任,故已由“农民头评定众”升为“中老兼旗奉行”了。同年10月,当板仓重次觐见中,便有天主教徒约三万人窜入有马的原城,他们以二天使向圣体合掌礼拜的图,并葡语的“Zonvado saja o Santissimo Sacramento”(要赞仰最尊的秘迹之意)作旗帜,为着信教自由和生存的权利而奋起,这时候山田右卫门作则和芦冢忠卫门率部下八百,赴城中最危险的内城去部署,实鼓舞士气不少。但他于中途却表示了归顺之意,

他隐在城楼下作好了射书,遂将它发到幕军小笠原右近将监的阵中去了。该射书的内容曾载于《岛原记》及耶稣《天诛记》上。但耶稣《天诛记》及稗官之类不可靠的记事也多。兹录其一节于下:“昧死奉上,城中暴动头目计为十二人,其中率部下八百扎于城楼者,即天草上津村庄司山田右卫门作,系忠于幕军者也。仆之信仰为仪代代禅宗,殊不喜耶稣宗门,迺者天草岛上暴动蜂起,迫而为伍,实非本愿。兹则愿以母妻为质,待罪城楼,倘遇大军攻城,仆即开门以作繻导,果矜而怜之乎,全老母之命于愿足矣。”又宽永十四年乱起之前,十月末,他寓在口津,在替松仓家及多贺横山二老绘屏风,刚绘成一半时即为乱徒所迫,遂将该画藏于屋后的库藏,其绘具则藏于后方高冈上,据说这件事也曾以射书密报过。要之他这里所绘的,想必也是油画。又他说的并不信仰耶稣宗门,这话虽与事实相背,但以这种聪明的艺术家,哪能糊里糊涂地吃着眼前亏,故于救命的必要上,遂作了这样的辩解。又据有马旧庄屋所传的记录,那原来授天主教奥义于天草四郎时贞,而使之皈依了的,便是山田右卫门作。但他到后来对于天主教的教义似已发生疑惑,遂又改悔过来,抛弃了该教义。可是他曾经教导过天草四郎,在这一责任上他却又不能泄漏自己对于该教的疑惑,因而内心遂非常烦闷,至于发生了上述的举动。又在原城内的主谋者中据说有一个是藏阿弥陀如来的挂屏的。

却说山田右卫门作因射书事为同伴所探知,转瞬即被监禁于城内的舟牢里了,但从原城陷落之后,他仅全一命。幸得惜才的松平信纲,也知道他是洋画有名的人,于是将他携到江户,为其邸宅中食客之一了。在当时荷兰人的记录中,也记有处分天草叛徒的情形,曾说“生擒者唯一人,此人是有马人,描佛像的画师”,当然就是说的山田右卫门作。他到江户时,正四十七岁,在江户住在信纲家。据《信纲记》所载,他回头又做

过天主教的侦探,原来关于侦探,曾有利用旧信徒的转宗者为侦探的例子,尤其在优于文武智谋的他,当是此道的适任者,惟据《天野记》所载,后来他又讲述过天主教教义,遂被监禁终身了。再如他改名为古庵,以洋画闻名的情形,该记上也载得有。所谓《天野记》,想系随同信纲及其子辉纲从军草野的天野二郎长重的日记,那么,关于山田右卫门作的记事,当可置信。又当明历大火(1657年)时,他已达六十六岁,当时常有放火的情形出现,信纲则装做不怕失火的样子,便命他描着放火犯梟首的油画,以之张贴于品川、千住、新宿板桥等处,这曾见于《信纲记》上。山田右卫门作在江户究竟描的什么洋画,固不能知其详细,但这种贤明的艺术家,其以艺术安慰他长期幽禁的苦闷生活自是的确的。在幽禁中,曾埋头描过泰西王族的《骑马图》,惟该图曾在天草上津浦描过,此刻是回忆着该经验而重描的,据说重描该图时,被松仓家臣所杀的母妻之凄惨的面影竟常常的浮在画面上。《泰西王族骑马图》,除松平子爵家秘藏的之外,还有遗存的。一说也曾描过禅宗祖师。以继续度十余年幽禁生活的他,或者也会描种种的画题来作安慰。要之他的作品当相当的有,惟在现存的古洋画中究竟何者是他的手笔还不明白。据各书所载,他到了老年才去世,据他自己的口供,也可知道他到了老境都还活着,如果《阮唐画谈》上所载的八十余岁而歿的话是可信的话,或许入延宝(1673年)后才死。要之有这种奇诞的运命的山田右卫门作乃我国最初的伟大的洋画家。

对于天主教
的禁制

在要说到当代艺术的作品中有什么作品现存着之前,且关于天主教禁制略提一下。自葡萄牙人来航以来,约一世纪间,举凡欧洲的宗教、科学、语学、艺术等诸文化财皆被输入,皆被移植,尤其可以特书的是新兴艺术,但其最后的一幕,却以天主教徒之悲惨的迫害而告终,殊为遗憾。我国的天主教

禁制,从丰臣秀吉至德川家光大体已算完成。即入1634年(宽永十一年)以来,即命长崎二十五个商家于葡萄牙商馆之前筑一扇形的总坪三千九百六十余坪(案:一坪为六方尺)的出岛,将葡萄牙人移于该处,而禁与邦人杂居,严重监视,除贸易外不得涉及他事,到了1636年(宽永十三年五月),且将西、葡两国人并其子孙二百八十余人概驱逐出境了。尤其到了1639年(宽永十六年)岛原乱后的大迫害,对待天主教的方法更加周到,到处都被搜查去,好像一个也不要漏网似的。例如开始不堪禁教的压迫,随即变成了佛教徒的,到二十年之后都还被带去质询,被质询者尽管说未曾皈依过天主教,总是置若罔闻,投之狱中,据说就有这么被监禁二十年而死掉的。还有虽为信徒四代后之孙,也被监视、搜查,直欲禁绝根株而后已。天主教,自天正年间隆维尔到日之后曾以极热忱地努力弘布了宗教,从九州起,随则蔓延于京都,北则直达于虾夷、松前、奥州、出羽的山中,故德川幕府一见信徒即带到江户斩首示众,在江户、浅草地方极多,如屠户、叫花子、乞丐等中的信徒极多。信徒的数目,确数虽不得而知,大约也有五六十万的光景,他们遭了庆长、元和年代的迫害,还比较不屈,岛原乱后大部分已被剿灭了,从此便成了德川幕府的锁国时代。据说岛原乱后的某年,约有三百人乘葡萄牙船二艘入长崎港的情形,这时候九州的诸侯便下总动员令,以武士数十万人乘八百艘船将他们追回了,这也是滑稽的锁国之一例。日本的天主教禁制毕竟是成功一方面的,可是因其禁制特别严厉,故不仅在信徒,凡是于天主教有关系的事物,任凭怎样微细的东西都非破坏它不可的。在浅近的幕僚们又过于忠实他们的职务,他们破坏的行动,直超过了他们长官命令的范围。任何事物,只要是刊有外国文字的,差不多都是不让它存在的,故如描写的天主教的宣教师、仪式用具、教会用的家什、外国人等的物品,

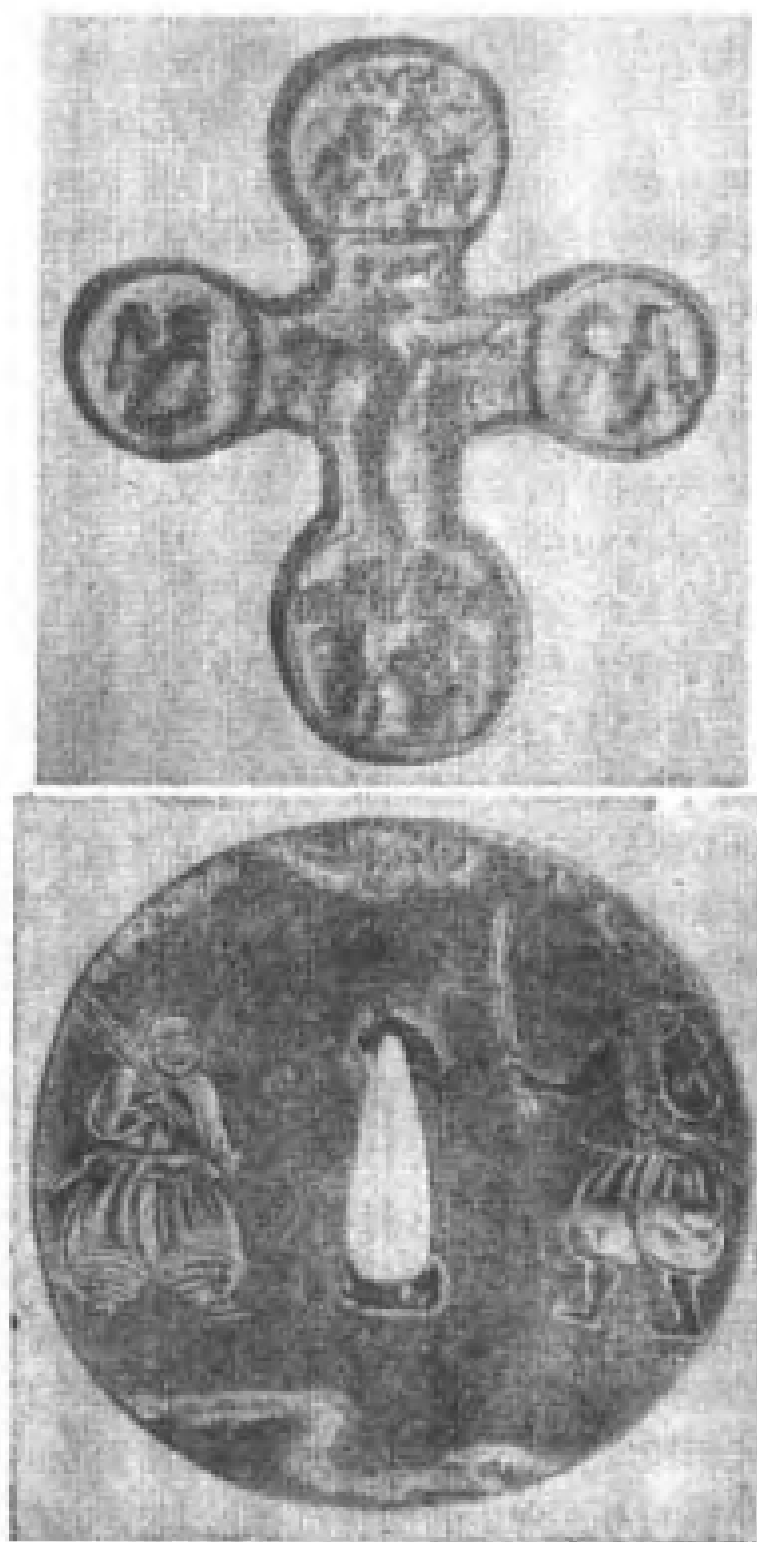
一触及幕僚们的眼帘,就逃不了毁灭的命运。此外,在该物品所有者的当中也有深恐犯天主教物隐匿罪,自己就加以破坏的。

小型美术
品

在避免了这种灾害而于二百年后现存着的物品当中,大型美术品已极少了,惟小型美术品还比较遗存得多。由此看来,可知当时的这种美术品必在某一社会特别流行。在遗存较多的这种小型美术品中,虽是价格低廉的且缺少艺术的价值,但这却可说明在当时不很富有的阶级间带欧罗巴趣味的人们之多。即这些美术品的需要及流行,一面却又不能不承认是民众的。那些小型美术品,除了描上欧洲人的绘画之外,如漆箱、火药匣、烟草匣的提带、刀盘、鞍镫等马具、镜及烛台等日用品等等。在这或为金属制的器物,或为嵌金的手工、象牙手工、陶器等上面,还描有欧式文字和异国趣味的模样,而且也不是成自一人之手,由这种情形看来,可知委身于新美术的也不在少数。又这些物品,不仅是各有其艺术的特色,就是属于同一种类的,也因作者的观察力及技能的不同而不同,这在没有鉴赏力的人看来,也容易判断。尤其一看到描于绘画上的欧洲人的服装及姿势则以很明显的区别表现出和日本人的不同来。如十足的描写人种上相异的身长、眼形、鼻高等等,足证受异国人的印象之深。又由这种情形,也可测知当时外国人的活动与日本的一般社会,其关系如何深切,如何示唆了国人的兴味。第二十九图的古铜十字架可认为当时小型美术品之一,而如该图所示的刀盘图,系英国大使馆波克沙氏的藏品。

泰西王族
骑马图

现今仅存的当代制作的大型美术品,偶然之中也还有漏了德川幕府严密的天主教禁制之网的珍品。旧会津藩主松平子爵家秘藏的《泰西王族骑马图》,据传为山田右卫门作之笔,是艺术价值极高的画,惟这种图除松平子爵家秘藏品之外,也



第二十九图 古铜十字架与刀鐔

还有遗存的。图样完全相同,只是画幅的大小相异罢了。这究竟全为山田右卫门作所描,抑是旁的画家照同一原本描的?还不明白。松平子爵家所藏的这屏风,据说原是“八曲一双”式的屏风,只因它是天主教关系的艺术品,故于德川三百年间并没有拿出来曝晒过,而只秘藏于会津城内。当明治戊辰之役会津开城时,家臣山川浩才命邸医真岛某用短刀突围而出,将该画携到城外去了。当时也曾传闻“八曲半双”无影无踪过,但闻在当时,因兵部辅大村益次郎曾为会津藩尽过很大的努力,故特将该画折半,变成四曲屏风二双,以一双赠于大村家,剩下的一双则为松平子爵家所保藏。再关于这画的手笔,据松平家说,是授命山田右卫门作描的,这一说也极普通,但据另一说,说是蒲生氏乡于文禄元年(1592年)筑若松城时传下来的,系张在该城的裱隔上。蒲生氏乡,和主教的关系也很深,曾从乌鲁干宣教师受过洗礼,天正十九年(1591年)和印度副王的使节伏尼亚诺及四青年遣欧使也见过面,同年其妹出嫁于南部家时,好像拿西洋人物及风景的六曲屏风作过妆奁品一同携去过,故秘藏这种西洋油画的情形自是的确的,或者此际张油画于裱隔上也不可不知。如果是筑若松城时遗下来的,那在山田右卫门作之前便有了一个描《泰西王族骑马图》的画家。也有人说这画就是当时留日的欧洲人画的,不错,像约万·尼古拉那种欧洲的宗教画家也曾来朝过,故这一说也不能置之不问。要之临的都是舶来原本,自无容疑,特别是那匹马在身体比较上是短足的马,这种形态的马和李啸天《东印度旅行记》的插图《卧亚风俗图》中的马相同。这一王族也是着的卧亚贵族所用的披衣,其佩刀等也和卧亚贵族的相同。装饰纹的唐草等和常常现于其他南蛮屏风上的一样,即南蛮唐草。要之其画风卓拔,从其样式中现有东洋化之点看来,当为日本人所作。可推为日本人描的初期洋画中的杰作。



第三十图 泰西王族骑马图 相传为山田右卫门作
(松平子爵家藏)

西洋贵族
图

在和这《泰西王族骑马图》有相似之来历的洋画上,推为日本人作的,此外也还遗存得有。西村澹氏所藏的《西洋贵族图》二枚折屏风,原来是挂在隔扇上的,是竖三尺九寸六分,横一尺九寸的纸本,据传这是当1637年(宽永十四年)岛原乱时那为松平信纲的旗奉行,而临有马战役的西村次右卫门为正,于原城陷落时便携此而回家去了的。和这同种类的还有两绘画图,现存于旧丰桥藩的某家,据说也是此一役的战利品,然其笔者都不明了。但旧丰桥藩主之祖就是松平信纲,他是携带山田右卫门作回江户的人,所以这一绘画也有说是山田右卫门作所描的。并且如果是原城的战利品,则认为山田右卫门作画的那种说法尤其有了根据。要之原城陷落时,其归西村家所有的情形是的确的,即令不容易判定是山田右卫门作的真笔,至少是当时山田一派的洋画家,即为天主教巢穴的有马天草洋画派中之一人试作的情形是不容疑惑的。

西洋风俗
图

又南部伯爵家所藏的《西洋风俗图》六曲屏风一双,也是日本人描的当代洋画的遗品,传说这和蒲生氏乡有密切的关系。这里所谓最上屏风,就是说的天正十九年(1591年)氏乡之妹嫁给南部利直时携去的妆奁品,全部系由图十二构成的一个屏风,大概是绘有欧洲人物,并配上了风景的,惟其中的一图则描有普通的日本妇女。作者也不明其为谁,要之一定是日本的洋画家模仿欧洲传来的原本制成的。

西洋妇人
图

盛冈市圆光寺所藏的《西洋妇人图》挂屏,系用油画颜料将少女、爱犬的模样描于绢地上的。至关于作者为谁的话,连传说都没有,惟关于该图的原所有者则有一悲剧的传说。据传延宝(德川家纲时)年不久之前,盛冈川原町有一材木商叫岩井与市郎的,曾发觉他为天主教徒,立即将他枭首示众。其女莲子极孝,当时正在盛冈城作婢女,闻知乃父噩耗之后即悲不自胜,随即设法谋得父之首级,以之安葬于城下川原町圆光

寺了。人们曾说这幅画当时是由岩井家奉献于圆光寺的，而由上述的传说看来，或许是由莲子的意志所奉献的。当藩主南部行信闻知了莲子的孝心，遂大加赏识而纳之为侧室，次代的藩主南部信恩即为其所出。这幅画，想也是当时的我洋画家模仿欧洲流传的原画而作的。

大阪府三岛郡清溪村千提寺东藤次郎氏所藏的萨维尔画像好像是我国的天主教画家模仿欧洲的原画描出来的，竖二尺六寸八分，横二尺八寸五分，主要的虽是以混胶的颜料作的彩色，却可作为当代的遗品去参考。据新村出氏及桥川正氏所说，似为庆长时代耶稣派信徒的所有品。图样，是着西服上衣的萨维尔的半身像，胸前用两手交错成十字，在右手三指轻拊着心口的当中插着受了基督磔刑的细长的十字架，十字架的上端，记有 I. N. R. I. 四字，其意义便是“犹太人之王，纳哲烈的哲西士”(Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum)。再如描的从三方围绕这十字架的基督而飞翔于云间的天童，其描法极为巧妙。十字架当中，配有 I. H. S. 三字，其意义就是“基督乃人类的救济者”(Iesus Hominum Salvator)。和十字架柱相并行，而从萨维尔口边写下的拉丁文句 Satis Est Dñe Satis Est (到极点了，主呵！到极点了)，大概是表现他的感叹的。画面的下方，有幅三寸五分的纸头，其上面是横题的 S. P. Frãnciscus Xavertus Societatisv(圣父耶稣会上佛兰西斯可·萨维尔)。但末语最后二字的缀法，则弄颠倒了。在这横文之下系用的万叶假名(案：系以汉字充字母者)写为“嗟夫罗怒青周呼山别论槎可罗绵都”，极其美丽。彩色系用的混胶的颜料，间亦有使用绿青的痕迹，但如泥金等就在光背上都没有用过。横书的文字，也是用的黄色颜料描的，极为粗糙，或许系由于画像请托者的约定或一般民众的约定不能使用高价的材料，才用这种粗糙的材料描的。从全体看来，虽不是什么艺术的

萨维尔画像

价值很大的东西,但作为日本描的萨维尔肖像画看是极可珍重的。诚然,在日本也有如上述的山田右卫门作以及像约万·尼古拉那种天主教的宗教画家,他们传着 16 世纪欧洲文艺复兴的画风,其为各处建立的天主教的礼拜堂或为民间的信徒所描的许多宗教画在宗教文献上也记载得多,但遗存的像这种萨维尔画像之类的东西,的确是窥知当代制作宗教画样式的好资料。

在大阪府东藤次郎氏所藏的天主教遗物中,还有《玛利亚十五玄妙图》。这是横二尺二寸,竖二尺七寸的纸本,贴在龟甲形的纸上的,乃未经装裱的挂屏,或许是供信徒家礼拜之用的。图样粗杂,彩色幼稚,颜料也是用的混胶的颜料,惟人物、远近、阴影等,尚保留着欧洲绘画的手法。图的中央部和 Dresden 画堂拉菲尔作的《Sistine Madonna》一样,将立于幔幕下的玛利亚及圣子去其下半,并二圣为一图,是用以便利耶稣派教徒作礼拜的。缠在中央圣母图上的幔幕,系日本风。这是我幼稚的天主教画家依据欧洲传来的原画制作的,与其说有艺术的价值,宁是传欧洲艺术东渐面貌的一种史料。原来像《十五玄妙图》的那种画,如果像我从来画卷上所描的一样题了圣母的缘起时,当更可以加深艺术的观感,惟当时纯粹的天主教艺术好像还未发达到这点上。至在那种区处发挥了优美的艺术的新味的,乃后面所述的南蛮屏风。

玛利亚十五玄妙图

我国画家要画洋画,欧洲艺术的模本自是必要的。因此为当时舶载来的模本还遗存着,如东京帝室博物馆所藏的油画《圣僧图》便是当时的舶载品之一。这原藏于长崎奉行所宗门,一向是折叠的形式藏着的。大概当时所输入的许多图必为德川幕府的吏胥所发见,因而遂被没收了。这绘画的中央,是绘的圣罗林斯(St. Laurence),左方是圣史提法诺斯(St. Stephenus),右方是圣威圣特(St. Vincent),乃长五尺一寸,幅三尺三寸的布地油画。不用说,模写这圣僧图的必是日本画

油绘圣僧图

家。惟这种宗教画的遗品其数量决不会多,因施行天主教禁制时概被烧毁了之故。可是小小的作品因秘藏的便易,现存的也还不少。其材料,用油漆涂在铜板上的多,有时也有用黄铜板的,也有用油漆描在布上的。其题材,像圣母抱基督的居多,也有单描妇人和小儿的,其大小,从竖五寸五分五尼,横约四寸九分到竖约八寸,幅约六寸四分的多。有时也刻上文字,如东京帝室博物馆藏的黄铜板画的一面则有 Pontis Fir 的文字。

支仓常长的画像

在来自海外的油画遗品中,特别脍炙人口的便是伊达伯爵家所藏的支仓六右卫门常长的肖像画。据《仙台史传》,伊达正宗曾命常长就西班牙人梭罗迪习知过彼国的情形,随又遣常长出使过欧洲。常长于 1613 年(庆长十八年)9 月 15 日从陆奥国月浦出发,翌年 1 月达墨西哥,旋即横断大西洋而到西班牙首都马德里地,谒见其国王并献礼书,随又入义大利见罗马教皇 Paur 五世,亦献礼书,往复经过了八年岁月,才于 1620 年(元和六年)回国。这个肖像画,是常长在罗马请人画好之后携回的。当时在义大利画界上,究竟情形如何?伟大的画家可以说已经绝迹,文艺复兴的思想则已退步,绘画艺术,已全为耶稣派教徒所左右,其他已寥若晨星般了。当常长到义大利时,最知名的画家则有季特·列尼(1575—1642)及杜美尼箕罗(1581—1641)等,而他的肖像画就可认为当时义大利画界的遗物。该像是描的常长在十字架的基督前作合掌的姿势。因为单是一个肖像画,故于我国艺术界上所给的影响也没有什么。

南蛮屏风

在南蛮来航期,所输入的除缺乏艺术价值的宗教画之外,如欧洲名家的油画似乎也有输入进来的,又如在鄙陋的天主教画家中往往也还出一二技术优秀的大家,即除纯粹的天主教的宗教画之外,往往也还产出那离开了教旨的风俗画和人

物画,其大型遗品今还存着。即上述的南部伯爵家所藏的所谓最上屏风,乃天正时代的古作,又松平子爵家藏的传为山田右卫门作所绘的《泰西王族骑马图》,乃德川初期的作品,可说这都是作为本邦初期油画的名品而脍炙于人口的,惟此外还遗有所谓南蛮屏风的逸品。这是奇怪的异国人(主要的是葡萄牙人)的情景,对我国的新画家给了深刻的印象,促进了他们的艺术活动的成果,故在该画中,是描写的南蛮来航期中居留的异国人的生活。屏风大概是二枚一组,其彩色画的题材便是:驶入我国港湾的船舶货物的起岸,或船长、使节等携同多数商人及仆役访问我国衙署的光景,或是陈列了各样物品的内外人的店铺,或是那些认为有趣而围观着外国人搬运的群众,或是眺望着行列通过而感觉兴味极深的民众,或是内外人出入天主教会的等等。再如描写了大批人物和种种情景的六曲大屏风画,想是南蛮来航期,特别是适应着皈依天主教的诸藩主的热心的新人们之特别需要而描的。而且这种屏风,因输入了南蛮珍奇的机制钟表、教授地理及宇宙学的地球仪和浑天仪、绒毡、镜子、卧床、其他许多家具及装饰品等等,一定是挂在金殿玉楼内部的屏风。又从描于南蛮屏风上的情景看来,纵不涉猎麻烦的古文书,也可将当代的史实之一部尽所有的直观出来。

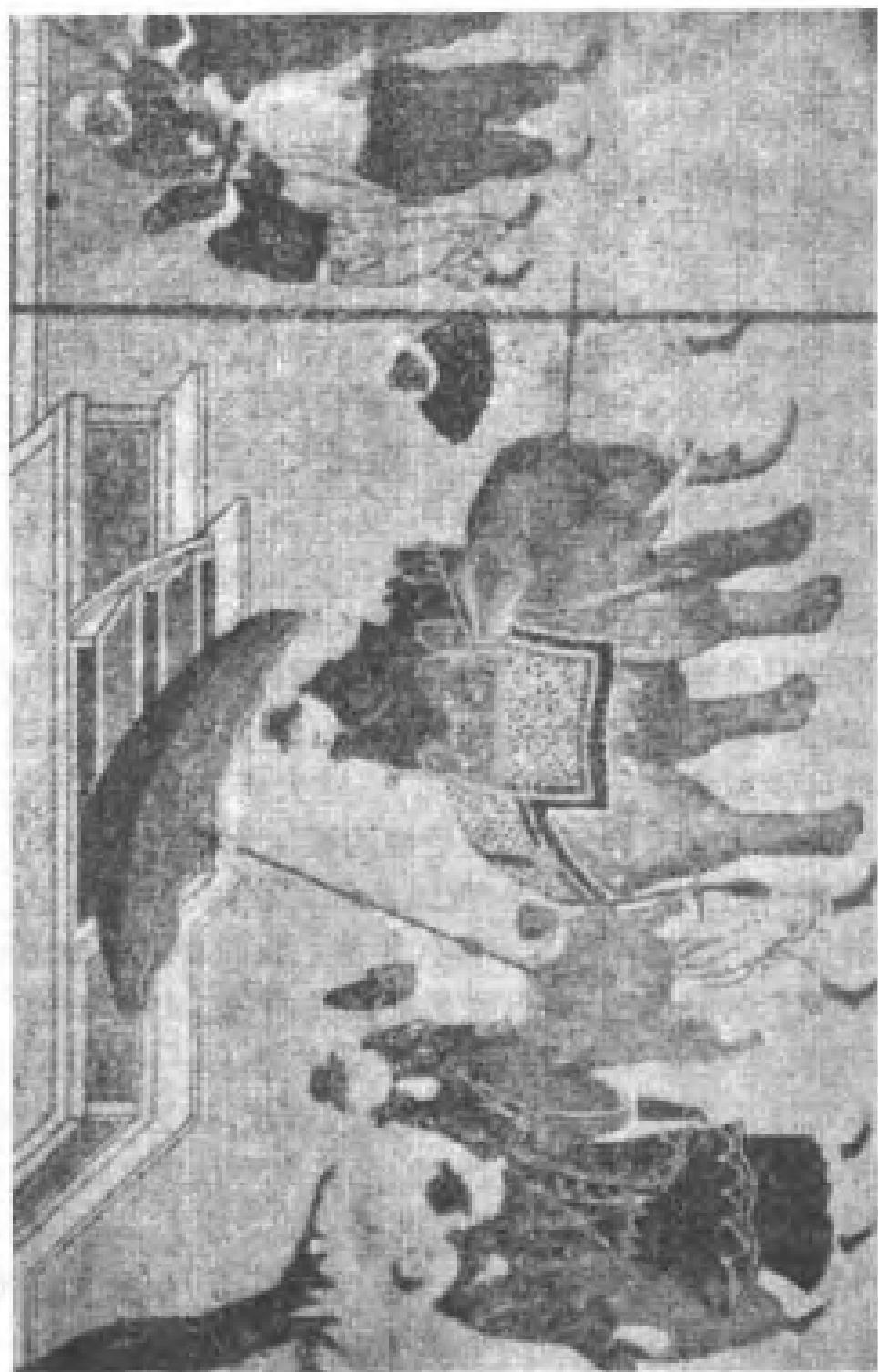
南蛮屏风制作的动机,主要的是表现异国情调的,故其描写的样式亦自有其特色。(一)作品当中,凡异国人的容貌、姿势、服装等的特征,都极细心的描写着,至对于周围日本人的描写,则挥着比较自由的笔致,在描写这多数异国人的作品当中如日本人以好奇的眼光眺望着他们绵长行列的光景,大型黑船之复杂的构造,美丽的使节之行列,天主教宗的仪式,奇怪的商品等等,都以绝大的努力描写得极精巧。毕竟异国人的生活描写是主要的,日本人的生活描写只居从属的地位。

描写的样式

(二)有和这全然呈反对的,而以描写日本人的生活情景为主,其他只描写少许外国人,即外国人的描写被列在从属的地位,例如在佛刹的供养、神社的祭礼、歌舞的戏院、繁华的街道、工作场等处的数百日本人之中只配上极少数的外国人之类;并且也没有在触目的位置去描。如于祭日拖着装饰极美的棚车而经过大路的行列,以及民众的草地舞和名优献艺时而喝彩的这种描写只是在画面的一隅描写二三外国人罢了。在这么多的日本人中只加少许异国人的,想是实际描出了当时社会生活的常态的。(三)除此之外,也有于多数日本人中描写其模拟欧洲人的服装,即描写当时追逐时髦的人。其关于欧式的服装和态度,描写得多少近于夸张。但描写的作完全欧式的日本人也不少。或则著过长的中衣,或则以花边作的领带围在颈上,或则着西装裤子。从这种艺术品推究起来,在南蛮来航期的日本人虽然没有完全模仿欧式服装而只是部分的采用了服装,但由此足可窥知当代葡萄牙趣味的流行,和欧人所给的影响之一端。

描向日本
出发的葡
萄牙船屏
风图

在南蛮屏风中还有描葡萄牙船要向日本出发的六曲屏风图(第三十二图是其一部),现藏于京都帝国大学,这的确是曾和葡萄牙人交际过的日本人的手笔。在作为印度副王邸的多少架空的宫殿建筑之前的大马路上,描着以乘象向海滨走的贵人为中心之葡萄牙人(参照第三十二图),和乘着日本未经见的轿而带着圣冠向海滨出发的主教,在这任何一群中,都描有张着伞随行的印度奴隶。又在画中的大马路上也描有许多成群的葡萄牙人,其中也有三名葡萄牙贵人,在印度奴隶张的伞下据几坐着。在海上则揭的复杂的帆棚及旗帜,恰是描的正要出帆的舢型葡萄牙船,而于近海所描的人马,极为活跃。当时以印度卧亚为中心而活动着的葡萄牙人的相貌、服装、风习等,的确纤细无遗的都被表现着,其中从来的日本画



第三十二图 南蛮屏风之部分图(京都帝国大学藏)

趣味之得以被融合的，正是表示描画的日本画家之仔细的观察力与独特的伎俩。至建筑物等之混合东西洋而略略变成了暧昧的样式的，大概是由于足不曾踏出海外的画家的想象。即是把欧洲的大伽蓝形和中国式的栏干混合起来描成的，这当然是为把异国的氛围气投射于画面上起见，才用自己的想象作这种表现的。这从技巧方面看来，似乎是狩野派画家的手笔。尤其可注意的，描于这屏风上的马型和称为山田右卫门作所描的《泰西王族骑马图》的马型则相似，又用为前者建筑物及栏干装饰的一种唐草纹，和后者骑马王族的唐草纹，也全然是同一系统的情形。这为京都帝国大学所藏，画屏风的笔者狩野内膳究为何人？不得其详。

葡萄牙船
抵日本港
的屏风图

在南蛮屏风中，还有描葡萄牙船着日本港时之风景的六曲屏风图，这也是京都帝国大学所藏，大概仍是和葡萄牙人有交际经验的日本画家作品。现在看那个图样，乃 Nau 型的葡萄牙船抵港，许多葡萄牙人列队上岸的光景。行列的先头，描的是罩在印度奴隶伞下的葡萄牙贵人，这大概是甲必丹模尔。接着描的是二十名人物，次之便是描的搬运笼中虎和引马的人们。描在右边的，为南蛮寺，配以装饰的松树，前面街道上则描有伴天连（宣教师）和日本的武士群。我们看了这种描南蛮船人港风景的屏风图，就可联想到品托的《巡回记》上的一节来：“我们是完全整备，在本船预备的短艇一艘和曼珠 Manchu（东洋式小舟）二艘上，都是揭的绢旗，且交互的吹着笛和喇叭，向着岸上前进。岸上人们都惊奇不置，所以我们虽然到了栈桥，仍因人山人海的拥挤几乎不能上岸。一会，国王（丰后的藩主）的使者加拿夫阿马（适天）的甲必丹·狂上多那（锹上殿）前来欢迎，已为萨维尔备好了轿子，但是伴天连（指萨维尔）却拒绝了，以为对于我们太客气，于是许多贵族们并我们葡萄牙人三十名，还有我们许多跟人，徒步而往王宫。跟

人们都整齐得很风采,颈上都挂有金锁。伴天连着毛织的黑法衣,上罩白衣,挂上锦襦肩带。那作了征税官(波而对洛摩尔)的船长杜阿尔迪·达·伽马,则手携洋杖,选着门第最好有福气的五个人作为跟人,而使他们携着各样物品。一个拿包书的白缎子袋,一个是拿我们就用的黑天鹅绒拖鞋(Slipper)一双,一个是拿金质柄的洋杖一根,一个是拿紫缎覆的圣母之额一枚,一个是拿遮阳一把,照以上的顺序加在行列中,通过了主要的市街九条。沿路观众连屋顶上都满了。”我们读了这种文章,和看了南蛮入港的屏风图,有同样之感。这一屏风画也须是对葡萄牙人的风俗有过细心的观察力和独得的技术才会描得出的。不过就其技巧方面看来,大概是精通了葡萄牙人生活的狩野派画家手笔。

在明白地表现了南蛮来航期的景象,且以极深的兴味描写了的现存艺术品中,特别值得吾人注意的便是德川义亲侯秘藏的歌舞伎草纸绘卷。这是巧妙地描写舞台实景的一个贵重作品。现在来看那个图,在绘卷的舞台中则有男装的一个女优,腰系一剑,一剑竖于地板上,凭之而立。这种兴味深的态度乃这一画卷的特色,看见它了,可叫人们想起属于风俗画派的有名的彦根屏风的画风,和描于该上面的人物来。这女优所舞的这两剑的鞘,用漆涂得极绮丽,且还施过镶嵌的手工。女优身上着的极华丽且极流行的衣服,那种适合时装的衣裳以及衣裳的配色、质料等,极引起人们的注意,尤其新的时装,为头上挂着十字架的珠子格外惹人注目。这女优确是追逐新流行而为当时的摩登者。又在看戏的当中,则有颈部披上锯齿的阔皱领(Ruff)的日本服的人物,还有着上垂及肩的皱领服的两个庙祝式的人物,这大概不一定是爱用欧洲服的典型人物。此外,还描有两个葡萄牙人看戏的,其中一人好像对于舞台光景全无所感,恰是表示对于日本剧不了解的表

歌舞剧草
稿画卷

情。其一人，好像是在日本久住过的样子，故对于悲剧和喜剧，都像多少感觉兴味似的。其对着舞台而额上频频起皱的，想系尚未十分了解日本语，而正在推敲着台词（说白）。这两个葡萄牙人和上述的庙祝式的日本人虽然描得容易混淆，但如果见过了这些人物之往复于京都杂沓的街道时，是日本人或异国人差不多是不容易区别的。这个歌舞伎绘卷从风俗史上看来，也是可注意的作品。

南蛮屏风
图上的人
物

那么，描于南蛮屏风中的异国人，究竟是哪一国的人？又是些干什么的人物？关于此点还得说明一下。葡萄牙人，他们是定期地航行我国海港的，他们对于所要访问的（大名）藩主都献以极名贵的赠品，这当是在为得商业及传教上的便宜。他们进港时，全舰必遍作装饰，在谒见藩主时则作庄严的行列，而通过敷了砂的街路，在万人围观的当中整队前进，堂堂正正地进到宫殿。他们呼大名为国王，以将军为治天下者，呼将军为皇帝。我们的画家们，对于这种异国人的行列和风俗极感兴味，差不多中魔似地在探求其艺术的价值。特别是这些画家们看见过那奇妙的舳型船之复杂的操纵方法，印度人或黑人水手耍把戏似地敏捷的作业以及通过熙来攘往的街路的华丽的行列之后。画家们把这些最有兴味的情景都作为自家药笼中物，而凭着自己艺术家的手腕，把它又再现出来。故对各种场面的选择都很巧妙，同时对于服装和姿势也是极精密地描着。这如果不是久和异国人接触而极通晓其事物的画家，是办不到的。在那些画家们当中，或许看过定期入港的南蛮船之后，特意赴欧观赏过，也未可知。画中的人物主要的当是葡萄牙人，至荷兰人及英吉利人初航日本的，乃在 1609 年（庆长十四年）及 1613 年。且因他们是蛰居在葡萄牙著述家所谓九州的平户岛上的，故在初期，与日本的一般社会很少交涉，因而不能成为南蛮屏风等的题材。任看那一个南蛮屏风，

那些人物,总多是奉天主教的葡萄牙人。并且描这种画的画家们一定对于所描写的事物是有了完全的知识。即令不是天主教信徒,至少也是通晓这一宗派仪范的画家。如对于在教会作视察的宣教师,耶稣派宣教师的黑法衣,佛兰西斯可派修道士的茶色服,向祭坛祈祷的转宗的日本人等都能精巧地描出其真相来。对于宣教师的态度也表现着敬爱之念。并且不单是对宗教关系的事物描得对,对甲必丹模尔的官职的描写也没有错儿。对于印度人及黑人的描写,也能各别地表明其人种的特征。画中的西人几全为旧教徒,无一新教徒。那么当时对于西班牙人如何?也和对西班牙人一样都呼为南蛮人,又因该两者都是同种,言语风俗亦有类似,故在日本画家的脑中,对两国的区别都不很明了。尤其西班牙人不仅来日本来得晚,且到日不久,因发生了对天主教的迫害,他们和日本人的交涉于短期间就完了。虽然在这些绘画中也还描有表征从西班牙派遣到日的 Dominic 派、Franciscus 派、Augustin 派等所着的修道服的人物,但那只是画家为获得艺术的效果所随便配置的,一切都是混在耶稣派教徒中描着的。

现于南蛮来航期绘画艺术上的关于葡萄牙人的艺术的资料,就是搜集的留印的葡萄牙人的生活情景。关于 16 世纪葡萄牙民众的相貌、服装、风俗、习惯等以十分的真实性表现于画面上了。换一句说,已把那所有在印度卧亚的西欧葡萄牙文化概投射于其作品上了。在上述的林霍了的《东印度旅行记》中,那描写 16 世纪卧亚街道的许多图已为他们所搜集,而这一图画在视觉艺术上也是指示所谓南蛮人真相的绝好资料(参照第三十三图)。描于南蛮屏风上的海岸人物画和表现于林霍丁著的插图上的人物完全是相同的,即帽子、服装、态度等无一不相同。又虽然都是着的外衣,但有的只有半身长,有的则长可及足。又足部上面则穿着宽阔的西裤,而这种西裤

通过印度卧亚的西欧文化都表现于作品上了



第三十三图 16世纪印度卧亚风俗图(林霍丁所著书)

实是识别南蛮人的极明了的一特征,这是当时的葡萄牙人特别在殖民地着用的,现今在南美巴西的南部,依然存在,他们呼为“彭巴夏”。又见于林霍丁著书的插图上,卧亚印度人所张的伞也见于南蛮屏风上,简直是同一模样的。又当时未曾在日本住过的欧洲妇人也曾描在南蛮屏风上,而这一不可思议的谜由林霍丁著书的插图才弄明白。即现于他的插图上的妇人几乎以同一模型又投射于南蛮屏风上了。这可以说明那所描的住于印度卧亚的欧洲妇人的绘画装到日本后,成了日本画家的模本的情形。又在南蛮屏风上还描有全为日本所不知的轿以及乘轿而行的人们,但这种轿却和当时在印度一般所通用的相似,同时在林霍丁的图画上也描得有。又葡领印度行祝祭时的两个骑士的剑术比赛,两者的图上都描得有。这在日本画家的眼中或许要把它看作和当时卧亚街上常常出现的流血的斗殴一般,说不定我们画家是以描写我战国时代的画卷的那种态度描写的。所描的马都是印度马。要之西欧的服装、刺绣、图案等,都叫日本艺术家发挥了通过葡领印度的画粹。不单是风俗和服饰,其所描的建筑物也极类似。

还要说明的南蛮来航期的洋风画究竟用什么方法制作的?从其作风上区别来看,计有两种方法。第一的作法——是用的纯粹的东洋彩色描的洋风画,他们常是企图收获和来自油画颜料的同样的效果的。在有马天草派是怎样作的?那就是把胡桃的果实用擂钵捣碎,加水变成牛乳般的汁,随又加入胶液,便可溶解颜料而从事描写了。倘是描在布上的,则放水于大豆中,捣之为泥,随于滤过的液内加以胶汁,即可溶解颜料而用毛刷描上。倘是描在板上的,只要在浓厚的液中溶解了多量的东洋彩色,就可同油画差不多。其中虽也有使用纯粹的油的,毕竟因其使用量很少,故不久就完全失其效果了。这一时期的画家,大概是采用的这种作法,故属于这种作

当代洋风
画的作法

法的遗品是比较的多数。如南部伯爵家所藏的西洋风俗图屏风,即其一例。第二作法——即纯粹的油画,和欧洲的绘画一样,是想借油涂料划分着阴影的。但油画颜料是被当代人认为极奇怪的东西的,尤其见于这时期油画上的那种明快情势的朱红色的涂料更对于世人给以异常之感,故在后来且有人硬把它看做人类的鲜血的。还有一种奇谈,那所谓原城战利品而为西村家所藏的《西洋贵族图》,据说就因为那种感触才把它老摆在仓库中而不顾。在岛原丰岛千千石村所发见的天主教的绘画也有这种色彩,因而也就有这种传说,大概这种画多为有马天草画派的作品。在由葡萄牙船从欧输入的油画颜料极丰富的时代曾描过很美的油画,但入禁教时代以来,因油画颜料的输入已被杜绝,于是日本的洋画家便痛感不便了。因之在日本虽然也有过油画颜料的制造和发明,但是用胡桃油和东洋颜料做成的油画颜料,其发明者之一,即为山田右卫门作。

第十章 由荷兰船传播于日本的欧洲艺术

那以印度的卧亚作东洋根据地而常和日本通商的葡萄牙船,不久就出现了他的竞争者,即荷兰船又已出现于东洋海上了。荷兰人,即明人所说的红夷,日本西边人,则直观的称为红毛人,因其船上涂的沥青,故也称为黑船。荷兰人先本是往来于西班牙、葡萄牙各港,购入其殖民地的货物,以之转卖于北欧的,也获过不少的利,但从1581年脱离西班牙的羁绊而独立以来,于是西班牙诸港对它已成了禁港,又因西班牙王非利布第二兼葡萄牙王位之后葡萄牙各港也不许它靠岸了,因此,它便计划和东洋各国直接从事贸易。正在那时候,有两个熟悉东洋商情及航路知识的回国。一为林霍丁,他以卧亚大主教随员的资格留印多年,曾发表过《东印度旅行记》,一是赫利尊,他是常乘东洋航线的葡萄牙船游历东洋各处的,曾于1588年到过日本。他俩回国之后,遂和阿姆司特丹有力的商人及船主九名集议,于1594年设立泛富烈尔公司,至翌年4月就派了四只商船到东洋来了。以后,在阿姆司特丹、罗特丹、德列佛特、密的尔堡各市镇又陆续发起许多贸易公司,争来东洋贸易,可是这种公司设立既多,难免不发生竞争的弊害,因此当时有力政治家沃登·巴列伏尔德极力斡旋于其间,于1602年3月将各公司合并起来,组成了一个联合尼德兰、

荷兰船出
现于东洋

东印度特许公司,以股份之一部作为政府所有,而握东洋贸易的独占权,以便在东洋方面得和西、葡二国竞争,借收通商之利。原来荷兰人在印度老早就知道对日贸易的有利,故常欲打通日本的航路,但被葡萄牙人妨害而未果。

初到日本的荷兰船

1598年6月从狄克塞岛出发的罗特丹的范·迪·霍亨公司荷兰船队五只,是水师提督贾克斯·马煦所统率,由大西洋经南美南端麦哲伦海峡而到太平洋,提督坐船尼夫特号,于1600年(庆长五年三月)驶到日本丰后海岸,德川幕府先则命其抛锚于堺地方,随又命其抛锚于浦贺。家康将船长以下十八人概留于国内扶助他。关原之战,利用该船的炮及炮手,尤其对于航海师英人威廉亚丹(三浦按针)及荷兰人郁斯丁信任极深,屡屡招人询问世界的情形和造船航海技术,同时他们就成了日、荷关系密切的中介人,自无待言。他们屡请回国,未获允许,直到1605年(庆长十年)才许夸凯尔纳克及商人长圣伏尔脱回国。那时平户藩主松浦镇信打听到了夸凯尔纳克等之回国,获得家康特许通商的朱印证书,他觉得是荷兰贸易的好机会不可失掉,于1605年也对他们给了特许通商的朱印证书,并且还出银一千五百两,特造一船,使他们乘之出发。他们便于同年10月达到了建有荷兰商馆的马来半岛的巴大尼。

平户建立荷兰商馆

荷兰人从1602年设立东印度商会以来,和葡萄牙争取东洋贸易之权更积极了,荷兰水师提督彼得·威林尊·法尔芬所统率的船队十三艘已绕非洲南端的好望角航行到极东来,其中有二艘则泊于巴大尼,而载生丝、胡椒、铅等来日,于1609年7月1日(庆长十四年五月三十日)到达长崎港外,旋在该处雇好领港之后,当晚便驶到平户港外,经过数日后,由许多小船曳到港内深达六英寻之处抛锚,于是请求和日本通商。荷兰船之来到平户,系报松浦镇信前者遣回夸凯尔纳克的好意,同时,他们也觉得在其保护下贸易于东印度公司有利益之

放。于是镇信便偕现主人松浦隆信(天正十九年——宽永十四年)大大地欢迎荷兰人,和长崎奉行交涉之后,便命家臣介绍荷兰人于骏府家康处,使得他们获得了通商的许可,因此,两船的商人长亚伯纳罕·芬·登·布尔克及尼古拉·波衣克遂带通译而至骏府,谒见家康,呈上荷兰国王的书翰及礼物,旋即获得了家康的答聘书及通航许可的朱印证书,而于8月15日回到了平户。那时的通航许可朱印状现尚存于海牙市国立文书馆。该状上记的是:“荷兰船渡至日本海时,任何海港皆可着岸,无得阻难,以后遵守此旨往来不得异议,须至状者,庆长十四年七月二十五日,右给查克斯·库鲁姆海凯。”是年遂置商馆于平户,将载的生丝、胡椒、铅等都卸上岸了。

这船队归国之后,荷兰船布拉克号遂自巴大尼出发,而于1611年(庆长十六年)到平户,装载胡椒、哈喇呢、铅、象牙、绢织物、钢铁等物,平户商馆长贾马浦·史佩克等大为喜悦,旋得平户侯绍介绍,遂跑到长崎奉行长谷川左兵卫藤广处报告商船靠岸情形,又自为使节跑到骏府,由威廉亚丹的招呼而谒见家康,献国书、礼物,再跑到江户晋谒秀忠,转来时又谒家康,获得准在日本诸港可以随意贸易的免許状而归平户,即于其处设代理商号,又置栈库。布拉克号系同年8月22日从平户回国的。平户侯自送回夸凯尔纳克以来,常为荷兰商人图便易,又每当他们参谒骏府时,常贷以船及水手而不受何等报酬,所以荷兰商馆人员为表示谢意起见,决议多送他的礼物。那些礼物当中,有来自荷兰的美术工艺品,那便惹起了本邦初期洋画家的兴味而成了他们模写的范本。赠给松浦镇信的物品当中,有船用铤一挺、铅五百斤、钢铁五十根、象牙一根、玻璃瓶三个、白生丝绢五匹、深红哈喇呢半匹、红薄呢(Carisea)一匹、小形蔷薇花的描金缎二匹、花缎一匹等。又赠给松浦隆信的物品有铅二百斤、钢铁五十根、象牙一根、玻璃瓶三个、白

荷兰人的
礼物

生丝绢三匹、红哈喇呢十四码、深红薄呢一匹、小形蔷薇花描金缎一匹、白缎子三匹、花缎二匹。这些有美丽花纹的织物都是本邦工艺家所垂涎的。此外对于松浦信实及其他重臣等也各赠有礼物,而其中主要的仍系欧洲的美术工艺品。

荷兰与平
户的联络

1609年7月(庆长十四年五月)达到平户的二艘荷兰船中之路迪·列乌号出平户后即经巴大尼及万隆回国,于翌年(1610年)7月21日达阿姆司特丹,该船商人长曾到过骏府的亚伯纳罕·芬·登·布尔克在东印度公司总会席上报告对日贸易开始的颠末。因而公司遂决心致力于日本贸易,并为选定对日商品起见特设一委员会,芬·登·布尔克即为该委员之一。又决造商船二只,派亨得利·布鲁哇使日。在本邦初期洋画史上特别要注意的便是这时候所设的特别委员,叫他们选定对日商品的情形,他们举出了荷兰的美术工艺品为其商品之一种的情形,自是的确的。佛兰德(Flanders)派的艺术之开始影响于日本美术可以说就在这时候。1610年12月(庆长十五年十一月),布鲁哇乘路迪·列乌号从荷兰出发,途经万隆加载丁香、肉豆蔻、胡椒等,于1612年8月28日(庆长十七年八月二日)到达平户,至在荷兰和该船同时出发的赫振德号则停泊于巴大尼,再装些生丝、织物、中国货物来,也迟不多天到达了平户。由是才取得了阿姆司特丹的东印度公司本店和平户商馆的联络。布鲁哇先晋谒松浦镇信及松浦隆信叙礼,并赠物,随偕史佩克共人骏府谒家康,捧呈荷兰拿扫伯毛利求斯的书翰及礼物,家康厚遇他们一行,给了答书及朱印状二通。史佩克系于同年12月回到爪哇,此后布鲁哇则长驻平户,为平户商馆长。商馆的货物日见丰富,于是派管员一人长驻于堺、大阪、京都之间,又派一人长驻于骏府江户之间,以便同各地商人直接从事交易。这种差遣员,靠幕府及诸侯们买进了许多货物,因而获得很多的利益,而这些差遣员,其所贩卖的,概为

荷兰的美术工艺品、荷兰的名画、荷兰的风俗画等等,这都是事实。那起到平户商馆的载自欧洲及南洋来的货物从此逐渐贩卖于本邦商人,而辽远的京都及堺地方的商人也派人到平户来买。海牙市国立文书馆所藏的关于荷兰贸易的文书中有土井大炊头利胜、安藤对马守重信、板仓伊贺守胜重、本多上野介正纯四人,于元和三年(1617年)8月23日联名致松浦肥前各要人的一封信。该信上大意是:“顷为京堺商人犹在急激陈请,相互通商,彼等仍望驻平户之荷兰船,仿前者甲必丹通商之例,可否准如所请,但如有宣教师弘布教义之事者则不在讨论之列。”由此看来,只要荷兰人不弘布天主教教义,就可和荷兰人直接自由通商。因此,来自荷兰的美术工艺品遂传播于京都、大阪、堺、江户其他各地了。在认为庆长、元和、宽永前期制作的本邦初期洋画遗品中之有荷兰趣味的,就是根据这种舶来的原本描的,其中,也有在平户制作的。

以巴达维亚为根据地

荷兰的东印度公司是以荷兰国名义和东洋各国结通商条约的,又为维持商业的安全及秩序起见,或则筑城寨而置守备兵,或则派遣司令官率领舰队镇慑,惟因统辖上殊感不便,乃于1609年(庆长十四年)置印度总督,以彼得·波特任最初的总督。波特遂于1610年12月(庆长十五年)到万隆于此开府,而命上述的布鲁哇使日,献书于家康,一则申述就职的仪节,一则请求保护留日从事通商的荷兰人。万隆是荷兰人初到南洋时的停泊地,同时也是东洋贸易的根据地,惟此地的领主不答应荷兰人的希望,屡次动兵,故波特于1611年,在遮加托拉设一出张所,逐渐地扩张,1619年遂占领了遮加托拉,筑城寨,设总督府,而成为荷领印度的首都了。此地原是巽他人开辟的,他们因椰子树之名而称为喀拉巴,其后爪哇人作为都城以来,则称为遮加托拉,现在则因荷兰民族的名称而称为巴达维亚了。德川时代由印度总督所给予幕府的书信,曾用中

国所译名,称为咬啮吧。自置总督府以来便在占领时烧毁土人市街的废墟上建起新市街来,后为便于土人及中国人居住而再使中国人、土人多迁回了。以后,此地和荷兰本国的交通便频繁起来,和日本的平户及长崎之交通也频繁了,于是北欧系统的主要文化经过此地而输入于日本。

古代的叶
调国

却说爪哇老早就和中国、扶南、印度等大陆诸邦交通过,这征之文献上也是明了的,据伯希和(Pelliot)说,此爪哇当即汉代的叶调国。叶调国进贡中国,《东观汉记》上载有:“叶调国王遣使师会,诣阙贡遗,以师会为汉归义叶调邑君,赐其君紫绶。”又《后汉书·南蛮传》上也载有:“顺帝永建六年,日南徼外叶调王使,遣使贡献,帝赐调便金印紫绶。”伯希和从叶调音韵考来,认为就是 Java,即古爪哇语的 Yawadwipa,梵语的 Yavadvipa。^①Berthold Laufer 于 1915 年题为“*Asbestos and Salamander*”的一论文上详载了关于火浣布(Asbestos)之 Salamander 的传说,论证了中国的火鼠传说之来自西方,研究了传到中国的火浣布植物一语,而以之归根于马来。关于火浣布《洛阳伽蓝记》上也载有:“斯调国出火浣布,以树皮为之,其树人火不燃。”斯调国,大概是指的锡兰,但印度人关于火浣布的知识相当的早,如阿育王给 Tambapanni(Sihaladipa)王的礼物中就说过有不用水洗的美衣(adhvimana dussaynga)及高价的手巾(hatthapuñchanda),那么就可晓得不仅在印度知道火浣布,在锡兰也知道了(Mahāvamsa, translated into English by W. Geiger, P. 79)。如果在锡兰已经知道火浣布的情形,那传播于同沐了印度文化的扶南自也是的确的。似乎随又从扶南传播到苏门答腊和爪哇过,据《梁书·南蛮传》扶南条上,载有:

^① Pelliot:—*Deux Itinéraires de Chine en Inde à la Fin de VIII Siècle*, pp. 266-269.

诸薄国之
火浣布

“扶南东界即大涨海，海中有大洲，洲上有诸薄国，国东有马五洲，复东行涨海千余里，至自然大(火?)洲，其上有树，生火中，洲左近(右?)人，剥取其皮纺绩作布，极得数尺，以为手巾与焦麻无异，而色微有青黑，若小垢污(污或汗)，则投火中，复得清洁，或作灯炷，用之不知尽。”此文中所谓诸薄国的，恰和9世纪阿刺伯人 Ibn Khardābeh、Sulaymān 所说的 Djawaga (Zabag)相同，即从爪哇攻入苏门答腊的国名，其本据地仍为爪哇，故知爪哇产火浣布是自古已知的。自荷兰人以巴达维亚为根据地经营对日贸易以来，这火浣布亦必直接传到日本，征之通荷兰语的平贺源内有发明火浣布的一记录也可知道。

咬嚼吧佛

又这火浣布从印度传到扶南及苏门答腊的经路，和南方佛教传到扶南、苏门答腊、爪哇的经路，虽是表示很一致的，但南方佛教，现还盛行于锡兰及暹罗，在爪哇萨纳门附近的婆罗勃特(Boro Boedoer)尚有佛迹，其宏壮的佛舍利塔与精致的雕刻，实发挥了印度艺术的精粹。在爪哇所制的古佛像，而传于中国、日本的，则称为咬嚼吧佛。宽永五年(1618年)丰前小仓的商人小右卫门曾受细川忠利之命到过爪哇而购回了伽兰香，听说在该时也曾携回过咬嚼吧佛。以后和爪哇的交通遂颇频繁，日本人的移住者亦不在少数，但因宽永十二年(1635年)一禁止天主教和人民的出国，交通遂完全断绝了。即在那时候，曾禁止人民航行海外，故其规定是：“停止日本船航行异国，倘有航行异国者，死罪，船及船主概行扣留。”又：“若已渡异国而归国之日本人，亦处死刑。”在发布这一禁令时，同时就有从日本被放逐于爪哇的，也有移住于爪哇的日本人而不能回国的，因而怀乡之念极为迫念，遂至在爪哇早晚叩拜佛像，祈祷回国，所谓咬嚼吧佛的名称，就于此起源。横滨市朝长鹰次郎氏珍藏的横卧释迦像是南方佛教艺术家的制作，是具有

所谓咬嚼吧佛传统的贵重的雕像。长崎《夜话草》所载的“遮加托拉文”一节,其大意是:“神呵!佛呵!可怜我们,保护我们回国吧!虽然在这里也受你的呵护,不感觉什么苦恼,但日本国土的气味却刺激了我们的周身,神呵!佛呵!可怜我们,保护我们回国吧!”这遮加托拉文,据说是宽永十九年(1642年)托爪哇出帆的荷兰船送到长崎的书状,由此可知当时住在爪哇的日本人曾这样的祈佛,企图回国过。

成为欧洲
艺术传播
地的平户

荷兰人从1619年(元和五年)置总督府于巴达维亚以来,就逐渐战胜了葡萄牙、西班牙、英吉利等的商务,终于获得了对日贸易的独占权,当时在我国的贸易港,最繁荣的是平户。此地即葡萄牙人所说的费南得从葡萄牙人通商时代,内地商人就多有人于此的,颇称繁盛。在葡萄牙趣味流行期中,上方商人曾贩来过许多欧式美术工艺品,因而以欧洲传统的美术工艺为职业的工匠,在平户也出得不少,由是便适应了上方人的特别的需要。平户城下坊作的刀盘上刻有罗马字的装饰,那便是当时的作品。英国大使馆波克沙氏的搜集品中也有刻上波状纹和罗马字而作为装饰的刀盘,其上面还有所谓平户国重的铭,因此知道平户曾有过这种工匠。在所谓南蛮屏风中,也有描于平户的。荷兰人之得幕府的许可面着手建筑平户商馆的,是1611年(庆长十六年)。即从领主领来的旧商馆(土藏附之家)附近房屋二十二间,将它撤毁之后,又重新建的馆屋及仓库,其仓库据说长为十九米,宽为十三米。当布鲁哇来到平户时,工程已大概竣事,所剩下的就只围墙未完,据布鲁哇的批评,这商馆是东印度公司当时在东洋各地的商馆第一位。在这商馆中,贮有荷兰本地的货物和旁方面的货物,这些美术工艺品或以之贩卖于那些来赶场的内地商人,或则设分店于上方江户而贩卖。那些美术工艺品究竟其种类为何?就平户输入商品目录看来主要的是美丽模样的织物工艺

品,至绘画则简直未列这门。因而也就有一般美术史家,他们曾否认荷兰美术之影响于本邦初期洋画的情形,但这却是极大的错误,荷兰绘画确也是输入很多的。不过因它的价格低于其他商品的原故,未曾列入输入商品目录中罢了。如在《科克斯日记》1622年3月16日(元和八年)条上,则记有“在游览平户入港船舶的多数妇人中,一见维娜斯的画像即误认为圣母画像而礼拜”的情形。又《科克斯日记》1618年10月7日(元和四年八月十九日)条上曾说:“他寄宿于骏府时,曾对居亭主妇赠以绘画一枚和麝香袋一个,于仆婢则赏钱三百文。”那么,这一定是舶来的洋画。生岛三郎左卫门与姓氏不详的画家信方以及山田右卫门作等这般洋画家,都是拿这种舶来画作原本而描写的。尤其在平户,无论是藩主、家臣、市民都和荷兰人、英吉利人很亲密,故在此地的工匠和画家们要从荷兰人借美术工艺品,以之作为模本来制作,是极便易的。这便是欧洲艺术移植于平户的直接原因,其他在平户描的荷兰风的绘画也不少。

欧洲文化的传播

但平户不能单看作西欧艺术的传播地,广义说来应当看做西欧文化的传播地。从葡萄牙人来航起到荷兰人移商馆于长崎止,在这九十二年中,平户实是东西各国人的荟萃地,不用说平户上下的人们就是从日本各地跑来的人们,和西欧人接触而受了感化的也不少。又各国输入的天产物及制造品影响于日本人的衣食住也很大,因而敦促我国文化向上的亦必不少。此地,天主教原来很盛行过,但荷兰人却还在平户铸造大炮贩卖过,据说我们曾搭乘过他们的船舶,又攻击原城时所使用的火炮,也有许多就是平户制造的。据平户的英吉利商馆长科克斯的日记,荷兰人曾于元和元年十一月铸造过重量五千斤的黄铜加农炮一门,又据荷兰商馆的文书,则曾将他们从宽永十五年八月(1638年9月)到翌年二月(1639年3

月)间所铸造的臼炮于宽永十六年该商馆长谒幕府时献于将军了。又从宽永十六年十月(1639年11月)到翌年七月(1640年8月),曾代将军制造过臼炮,铸造所是在白滨。“通航”一览上载有“将宽永十六年荷兰人献的石火矢,在江户麻布试验”的话,这大概就是平户制造的炮。英吉利人在平户铸造大小炮的情形曾见于科克斯的日记中。在平户士民中学习铸造术和炮术的不在少数。当时的平户,几有欧式的一大工业地之观,但于铸炮、炮术之外,余如练兵、造船、建筑、工艺、美术、医术等,也多是从荷、英人学习的。

平户的繁荣

平户的繁荣达到极点的时代,是在1613年(庆长十八年)以后,即因在荷兰人之后又有英人来航。他置了和荷兰同样的商馆而从事于对日贸易之故,在《壶阳录》上引有旧时商人的谈话,其说如下:“从来七郎权现是在翻浪的海边的,从异国船人港以来,京堺等处来的人们也多起来,现如长崎一样,他们不断地在推广市街,填平海岸,迄今七郎宫前已俨然是大马路了,从印山道可公到今隆信公这三代之间,迄崎方的顶头止,左右都是建立的市房。”由此可以知平户市街膨胀的状态了。村上直次郎氏著的《贸易史》上所引的平户荷兰商馆员赫纳尔的1637年的《报告书》所说如下:“从(平户起)约在一英里半之南的河内有一列住宅,当荷人贸易鼎盛时曾将其一半加以改造,给了领主很大的利益。”后来,居留于河内边的便日益加多,据说附近丸山的一个冈上极为繁华。尤其到了平户及河内成为荷英联合舰队的根据地时,即从1620年8月(元和六年)到1622年8月(元和八年)两国舰队每年约有九只到十只驶来,那因等待季节风的必要上,往往有停泊五六个月的,其船员数要达千余人,所以关于食料品的供给,船身的修理,出动中的粮食及军需品的供给,两国的商馆则颇形忙碌。同时,其间两国商船驶来的也上七只乃至八只,凡关于他们输

人的商品及舰队捕获物之贩卖,输出货物的买进等,也都是两商馆员料理的。至船舶入港之后,则有司令官商馆长等入江户觐府,又因各国的商人都已集合于平户,故平户城中的繁忙,呈未曾有的盛观,其贸易一时几成世界注目的焦点。降至1628年6月29日(宽永五年五月二十八日)曾因长崎代官末次平藏的船长滨田弥兵卫和荷兰台湾长官辟德·诺特的冲突,一时日荷通商致发生了障碍,但到1632年9月(宽永九年八月)事件就已解决,于是幕府也就解放了荷兰贸易的束缚。

输入于平户的物品

荷兰人及英吉利人每年输入于平户的货物,在传播欧洲及南洋的文物上是大大可注意的,其中(一)在英船的装载品中究竟是什么物品?据从1614年(庆长十九年)到1617年(元和三年)的英吉利商馆的记录,则有花缎九码、素缎九码、刺绣的天鹅绒九码、素天鹅绒九码、红毛绸一匹、哈喇绒六方尺、白丝百斤,此外又是暹罗鹿皮百枚、苏枋木百斤、象牙百斤、锡百斤、铅百斤、钢铁百斤、砂糖百斤、冰糖百斤、胡椒百斤、丁香百斤。(二)在荷兰船的装载品中其物品据1636年(宽永十三年)荷兰商馆的记录,则有赤哈喇绒六方尺、黄哈喇绒六方尺、黑哈喇绒六方尺、白哈喇绒六方尺、克伦着色哈喇绒一卷、克伦黑哈喇绒一卷、克伦白哈喇绒一卷、着色 Serge(毛织物)一卷、黑 Serge 一卷、红格罗西织物一卷、黄格罗西织物一卷、黑格罗西织物一卷、白格罗西织物一卷,又白丝百斤、波亚尔丝百斤、东京丝百斤、广南丝百斤、暹罗上等鹿皮百枚、台湾上等鹿皮百枚、台湾中等鹿皮百枚、水牛角百个、藤一束、砂糖百斤、冰糖百斤等。

要之主要的是 Serge 织法,格罗西织物,其他欧产的毛织物、磁器、玻璃器、印度绢、木棉及麻织物、亚马达巴特的印花布、中国、安南的生丝及绢织物、波斯皮革、俄罗斯皮革、南洋的丁香、胡椒、肉豆蔻、砂糖、安南、暹罗的鹿皮、苏枋木、鲛皮、

水牛角、象牙等等。其他如铅、锡、钢铁、枪、明矾、伽兰香、麝香,欧亚的酒类、药品、颜料、珊瑚、琥珀、绘画、器玩等则在少数,此外也还有由日本定做的特殊品。

输入品的大部分,其卖价几超过原价额一倍以上,如白丝,其利益是最大的,惟在织物中如美丽的刺绣之天鹅绒,织入花样的缎子,织入花样的红毛绸等,于我绘画艺术的发达上,也给了某种的感化。即画家就可将施在织物上的花样之西欧风物临摹下来,而作成各种的底样。既有这多工艺材料的输入,无怪当时在平户方面,率先兴起了欧式的小工艺的。

从平户输出的商品

那么,由平户的输出品究竟是什么?第一是金、银、铜的原块及货币,余则为少数的漆器、陶器、屏风、米麦及其他食料品等。据海牙市国立文书馆所藏的史料及李士·神呵德的调查,平户自由贸易时代,荷兰人的利益最多,从1622年9月(元和八年八月)到1637年2月(宽永十四年二月)的当中,平户出帆的荷兰船所装载的则有多额的货币、银及铜、米麦、寇鱼、板及梁材、樟脑等等,也还有少许的描金器、漆器、屏风等。日本的描金是被认为贵重的,在平户藤川藤助氏所藏的“加多刺文”中,也有“敬备描金香盘六枚,请乞收下,惶恐谨言”的文句。再如输出的屏风,乃日本画家所描的,是属于所谓南蛮荷兰式的屏风之类。关于南蛮屏风,在前章本已讨论过,惟在那些屏风当中所描写的,多为葡萄牙船出帆,葡萄牙船着港,南蛮人的行列,宣教师与日本人之杂沓等的光景,此外,则为日本人和欧洲人的交涉情形。那些图,都是布教关系较薄的风俗画。为什么要描这种风俗画?有人说,那是当时的本邦画家应天主教的领主及贵族富豪的请托描出来的,但据我的调查,怕有一多半还是应葡萄牙商人的请托而描的。即委托我画家,把来到这稀奇的黄金国的日本的那般欧洲人的活动状况都描在屏风图上,以之携回于欧洲,而卖给欧洲人赏玩的。

南蛮荷兰式的屏风之输出

在现今存在着的南蛮屏风中虽然许多都未有作者的下款,但以应外国商人的委托为着输出而描的那些屏风图,即作为商品描的屏风画,殊没有署名盖章的必要。在荷兰人、英吉利人来航之后,本邦画家所描的屏风,也常有被输出的,但其中也有以欧洲人和日本人作画题的。例如南部伯爵家所藏的最上屏风,一方则描有欧洲的人物和风景,同时也描有日本妇女。在描有荷兰风的人物的屏风自然也可命名为荷兰屏风,但在这种荷兰屏风中,描写他们和日本人的杂沓、行列等那种有趣味的少,单独描写荷兰人的多。那好像是反映着荷兰人仅蛰居于日本的西陲平户,不能像葡萄牙人等和日本人交涉很普遍的样子。要之在岛原乱以前所制作的屏风画,输出的实不少,这是我美术史家特别要注意的。

荷兰人想
独占日本
贸易的苦
心

自1613年(宽永十二年)葡萄牙人被移于长崎的出岛以来,荷兰人遂更加占了优胜的地位,对日本贸易的前途好像大放光明似的,至岛原乱告结束之后,简直他在整个锁国时代独占了和我国的贸易权。像葡萄牙人,他一方是通商,同时也是不忘传教的,但当时以对天主教已没有亲爱心的我国,那以单纯的贸易主义来的荷兰人,对他自必最为亲爱,因而至于独占了贸易上的利益,可是荷兰人得到这种境地也不是一蹴而就的。一方要和葡萄牙、西班牙、英吉利的诸船相竞争而要胜过他们,他方为要买得我幕府的欢心正不知用尽了若干苦策。尤其为要买得将军的欢心,简直不惜任何的奔波,每年都要装载珍奇的礼物来。有时且从欧罗巴的边徼、波斯、印度等处觅取珍奇的动物献来。这是因为荷兰人贸易的盛衰概悬于将军的意志和指定之故。又为获得幕府的阁老和像平户侯那般有力的好意,也得苦心揣摩,献上各种的礼物。试阅1622年1月(元和七年十二月)科克斯所献于将军的物品,其中的消息更可明了。即在其品目中,有白丝二百斤、白波亚尔丝百斤、

白拣丝五十斤、鲜红哈喇绒十六间(一间六尺)的二卷、深红缎子五卷、黑缎子五卷、红白皱绸各十五匹、缎衬几五个、麻布五四、钢铁百把、丁香三百斤等等。赠于大纳言家光的,是白丝五十斤、丁香(天鹅绒袋装)二十五斤、鲜红哈喇绒五间、深红缎子五卷、黑缎子五卷、缎衬几五个、缎子台布(Napkin)五枚等等。这些物品各都放在各别的托盘上。听说献给将军的则用脚夫三十四人抬,献给大纳言的,则用脚夫十四人抬,而运到江户城去。献品通常则为生丝、织物、毛毡之类,但也有加上枪、望远镜、玻璃镜等的,1636年(宽永十三年)荷兰商馆的献品,则有青铜制的烛台三十枚,今尚在日光庙前。到1640年(宽永十七年)又加上青铜制的烛台一座、白蜡烛五百只、黄金匣装的长生不老药、长炮等等,1641年(宽永十八年)又加上甲冑、破门炮、大炮、金鸚、鸚哥、丹鹤等。1637年(宽永十四年)平户藩主所献给将军的礼物也是委托荷兰人办的。其中有木刻的荷兰人像二个、大犬二匹、贝尔提岬(Cado Verde)产的雉五尾乃至十尾,至刻荷兰人的木刻像,那是预先规定了形式的,即该像等须是一作主人的服装,一作仆御的服装,高为二十吋乃至二十五吋,所有衣服、Mantel帽等也要适合这个比例,且须着色。再在平户藩主自己,也希望有孔雀十尾、白羊皮三十枚,余如眼镜、望远镜、极小的鸚鵡、贝尔提岬产的雉也是需要的,故也吩咐荷兰人都替他办来了。

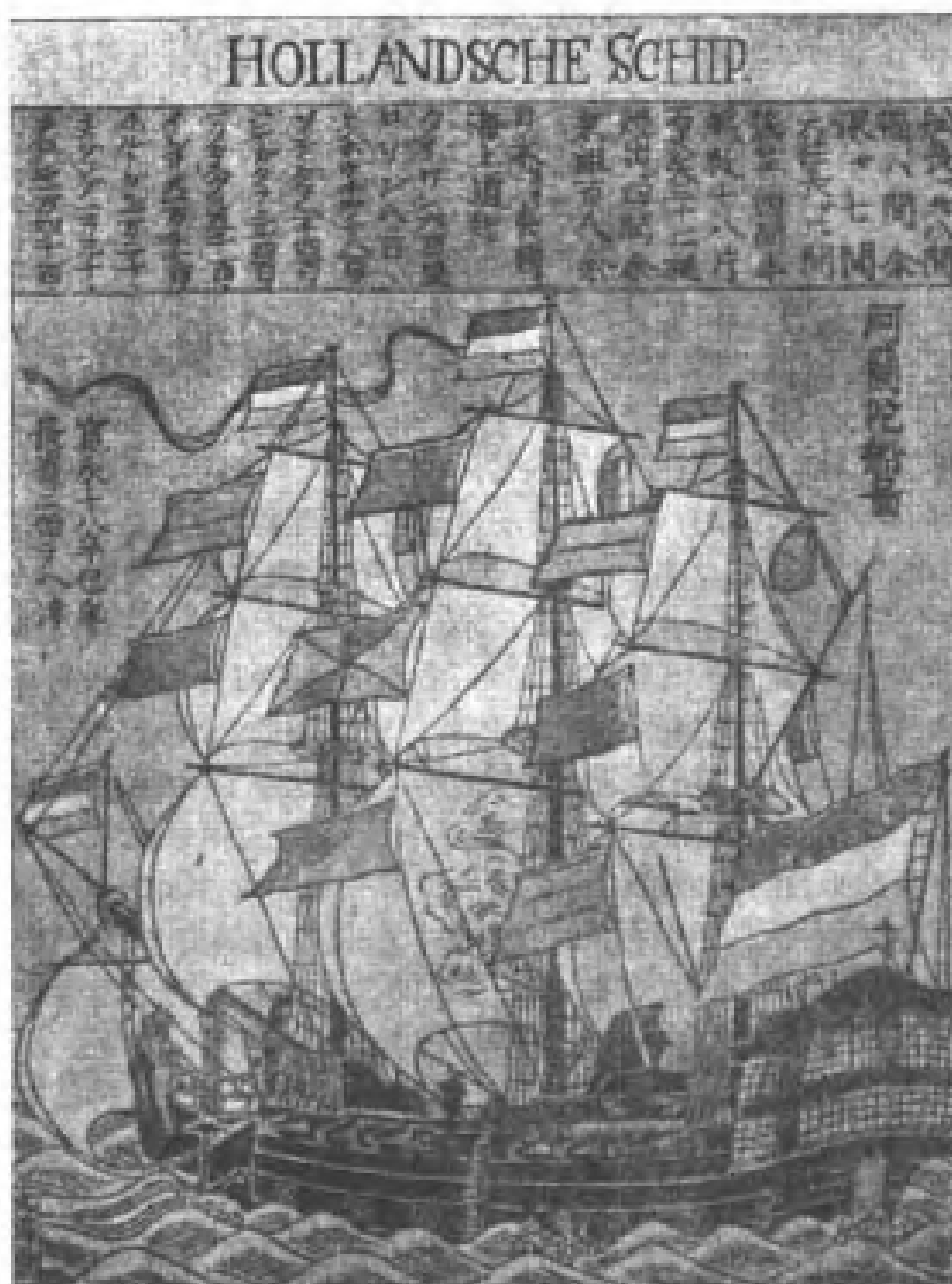
荷兰人为要获得东印度公司的商权和巨大的利益,任凭是怎样不合道理的命令都是惟命是听的。当岛原大乱之时,他们曾应幕府的命令,从有明海炮击过原城的天主教徒。居留平户的荷兰商馆长尼古拉·库凯巴克尔,即乘上当时停泊于平户河内浦的菜布号,从宽永十五年一月十一日起,曾有二周间在从海上炮击原城,但炮击的效果似乎不很大。当时在原城内的,金以国内战争借国外人的武力为国辱,于是发出射

书, 诘责幕府, 因此松平信纲于同月二十七日犒劳商馆长之后他就驶回平户了。但荷兰人经过这次之后遂大为日本人所满足, 于是荷兰船便获得了向爪哇出帆的许可。又在以先, 他们曾受过幕府的委托, 要于海岸炮台上装置五门大炮之外还要大炮六门给幕府使用。当时, 日本、巴达维亚间的航路, 颇为危险, 航海时, 自需要许多防御炮, 但荷兰人却不讨厌这种危险, 竟容纳了幕府的请求。

又在 1640 年 11 月 8 日(宽永十七年九月二十五日)井上筑后守和长崎奉行柘植平右卫门同到平户, 翌日即传集荷兰商馆长嘉伦以下的主要馆员, 命将荷兰商馆及仓库概行撤毁。据说是因该建筑物系以条石砌成, 且其房屋前面还刻有基督诞生的年月, 即这些情形都被认为不法之故。所以要将这些仓库概行撤毁, 并禁止他们于日曜日举行基督教的仪式。这荷兰商馆, 第一次的建筑系在庆长十七年, 至元和二年又增加建筑, 元和四年(1618 年)因得了领主的许可而将该附近家屋五十余间概行撤毁, 又大大地改建过一次, 故成了极宏壮的建筑, 举凡病室、浴室、食料品贮藏所、食堂、厨房、仓库、火药库等的设备, 皆已完成。在当时的记录上也说: “建的房屋多为二层或三层楼, 内则饰以金银珠玉, 仓库是用石条砌成的, 外面还筑有围墙, 实极美丽奢华之至, 来往的人过此都目不转瞬。”当松平信纲从岛原转身时, 看见了平户商馆的阶石是用的茶磨石铺成的, 也大为吃惊。不过荷兰商馆长嘉伦仍依井上筑后守等的命令, 命在港的荷兰船员约二百名概行上岸, 同时且又雇用约二百名日本人, 即日遂将仓库的存货移于别处, 随即下瓦撤屋, 五天工夫就撤完了。荷兰人这么采取适宜的处置, 竟大得了幕府的欢心, 故在有马战役后, 虽然举国都是倾向于锁国论, 但对于他们及中国人, 却是被允许留在国内通商的。

撤毁荷兰在平户从来所设置的商馆是在1641年(宽永十八年),后即将荷兰人移于以先为葡萄牙人设置的长崎的出岛,俾在严密的监视之下经营贸易。原来幕府之命撤毁平户的荷兰商馆的,倒不是因为他仓库的破风(栋之两端作山形者)上刻有基督纪元年号,而命撤毁的,实际那只是一个口实。也有人说,因平户商馆的建筑,坚固有似要塞,当松平信纲访问平户时,如果荷兰人以其炮术之精、建筑之坚,来据此而为乱,怕也不容易讨伐,因此才命撤毁的,但真正的理由,乃出于长崎的救济策。从葡萄牙人退出长崎之后,长崎之不易存立是明白的,故在这时候,幕府方面一方则牺牲平户侯及士民之利益而将荷兰人放在自己直辖的长崎方面,他方则以其收益来充实幕府的财政。荷兰人奉幕府之命惟谨,好像很愿意住在这狭隘的出岛似的,通锁国时代二百年间就只有他们和中国人和日本贸易,其间自然是传播了欧洲系统的文化的。惟其艺术的文化是通过荷领巴达维亚而来的日耳曼系统的艺术的文化,和以先通过葡领卧亚而来的拉丁系统的艺术的文化稍异其趣。从此,平户遂逐渐衰歇,长崎遂大为发展了。

锁国时代二百年间的长崎,盛衰自是难免的。但当贸易隆盛时,也是次于三都的繁盛的都市,年年来航的中国船及荷兰船,都不断地携来了异国的文化财,新的学术技艺,就全靠从这里传播于全国。因此,新进气壮之士多来此地就学,而由中国人及荷兰人直接传授了学艺。其由荷兰人所传的西洋画,在长崎地方通称为荷兰画,这荷兰画的画法,在初期间,没有像中国画那么受尊重,也不流行。这自然是种种历史的关系。即中国画很和日本人的生活接近,且老早就是为汉学者间所尊重的,尤其在长崎地方的中国人,老早就是握该地繁荣枢纽的贵客,又因中国贸易的盛衰于幕府的财政亦有直接关系,所以幕府及长崎奉行,也很优待中国商人,由是,如中国通



第三十四图 长崎之乡土美术所表现之荷兰船
(飞水藻栢氏藏)

事,也比荷兰的通事有声有色些。总之在长崎地方,尊重中国货的倾向是很强的。再如来日的中国人当中,则有逸然隐元那般通画的僧侣,又有沈南苹那种写生画大家和伊孚九那种文人画的泰斗,慕他们画风的学者极多,其画风对于京畿及江户的画坛上都给了很显著的影响,这当然不是微不足道的荷兰画所能企及的。不错,荷兰人自也是好商客,但比之中国船来,其长崎进口船就少得多,而居于出岛的荷兰人数也少,并且荷兰向被中国贱尊为红夷,日本人也称他为红毛人,故如荷兰通事等,身分都像低些,那么,荷兰画之不流行也是当然的了。本来无论是中国人的艺术或荷兰人的艺术,其在艺术的价值上应当没有什么变易的,可是在西陲的人们,总是尊重中国画,轻视荷兰画。至荷兰画的价值,后来之为一般所承认的,与其说是由于艺术的价值,宁是由于西洋学术的价值而被承认的,即随着西洋学术的勃兴,便出了一般研究荷兰画的特殊的人。如八代将军的吉宗,他就尊重实用的学问,因他早知道了西洋科学之精致,故于1720年(享保五年)那夙采禁止姿态的洋画的输入则已弛禁,与天主教无关系的图书的买卖也自由起来,由是,欧洲的文化便由居留长崎的荷兰人的媒介逐渐地被输入,其中则有天文学、地理学、医学等最进步的书籍。随着这般洋书的输入,那由荷兰画的名义代表着的北欧系的西洋画也被输入进来,随着洋学研究的勃兴而逐渐抬头了。其勃兴的状况是渐进的,它和南蛮来航期的天主教所传播于全国的宗教画的状况颇异其趣。在成了荷兰画的先觉者当中,先则有长崎长兵卫,后则出了平贺源内、司马江汉、亚欧堂等那般人。那么,这些先觉者,他们对于西洋画的观点如何?他们极敬服西洋画,曾说那总是“描的实物一般的实体画”。这征之司马江汉的所说也很明白。不过先觉者们的绘画很不为社会所欢迎,例如司马江汉曾以其油绘的匾额奉之于某神

社,可是随就有人说这是南蛮画,宜即撤去。由此也可察知对于西洋画的一般的评断了。要之当代的欧洲艺术之勃兴并不是为纯粹的艺术运动而起的。仿佛南蛮来航期的洋风艺术之起于宗教的动机一样,锁国时代的洋风艺术正是随洋学的勃兴而起的。

在从荷兰人习画的当中,最初得名的是喜多元规。一般人通称他为长崎长兵卫,是从德川家光到家纲(承应明历)时的长崎画家。称他为长兵卫的,却比称其本名元规的还多。享保十六年长崎学者卢千里著的长崎《先民传》下卷《技艺篇》上载有:“喜多元规精于华、洋的画法,且会肖像画,今其传不明。”那么,在我国始创荷兰式油画的,怕就是他吧。他不仅会洋画,且会中国画,有时也描佛画。如来日的清代僧人的画像等,他就画得不错,尤其如僧隐元的画像,大大地博了世间的赞赏。在画法上,他大概是采取洋画和中国画的折衷法的第一个。但在1654年(承应三年)借僧隐元同伴来的清人中,有一叫陈贤的画家,他也是采洋画和中国画的折衷法的,这种情形,征之他首绘的万福寺的观音图像以及后来存于世上的他的许多遗作,便可知道。这喜多元规和陈贤,在画法传授上好像有关系似的,尤其就他所描的隐元等的肖像画看来,觉得那更其是事实。

喜多元规
(长崎长
兵卫)

荷兰系统的铜版画,也于喜多元规生存的时代就已传来。据孟德鲁斯《遣日使节记》看来,1659年4月(万治二年三月)荷兰甲必丹华耶纳耳(Zacharius Wagenaer)为来辞行曾到过幕府。那时候执政稻叶美浓守正则曾将先前献来的脱脱列乌斯(Rembert Dodoneus)的《本草书》(植物书)退回甲必丹,因这一版本的插画如草木花卉,虽极为美丽,惟仍有遗憾的便是印刷太小,构图亦不技术,故要求另换回印刷较大的有美丽插图的版本来。这是说明在葡萄牙系统的铜版画之后,又有荷

荷兰铜版
画之输入

兰系统的铜版画传到日本的情形。据德川实记,1663年(宽文三年春)荷兰甲必丹殷太克(Henrik Indyk)曾谒过幕府,献给德川家纲荷兰画大小二十一枚、荷兰《本草书》一册。在“通航”一览上,也说这时的献品中有“玻璃(vidro)画板五十枚”。藏于东京帝国大学图书馆中的容士登(I. Johnston)的《本草书》(动物书),就是殷太克于1663年献纳的,这由荷兰文载得很明白。此书系1660年刊行的,殷太克于1663年贡献此书也正适合,新村出氏也曾这么说。我曾向东京帝国大学调查过此书,据云已经失落,想系关东大震灾时被烧毁了。据《松云公传》,脱脱列乌斯的《本草书》系1680年贺州侯托荷兰人要来的,至1682年(天和二年)又已落到前田纲纪侯之手了。此外,那带有西洋铜版画的图书被输入过来的当不在少数。万治宽文时代,即于德川家纲时传来的图书当中,还有荷兰古铜版图海陆两战图二幅,京都荷兰学者辻兰室于文化十年曾对此下过解说。元禄八年(1695年)刊行的西川如见的《华夷通商考》卷下荷兰土产条中,载有各种的世界图、星图及各种的画、西川如见的荷兰土产条中的画,或者就是印画。著者所藏的荷兰画,是长崎流传过的画,这是在折成一页的铜版画上亲笔加了淡彩的,或许西川如见的荷兰的土产画,怕就是属于这一种。松浦伯爵家所藏的平户藩乐岁堂《藏书目录》卷五的外国书之部上,也有若干荷兰画图的名目,但那是欧亚风景、风俗、战阵、肖像等的画图。其外国书之部上,有祖述法国几何学者狄哲克(Gaspard de Desargues)的《远近法》一书,^①祖述者是亚伯纳罕·波士(Abraham Basse)及约翰·巴纳(Johan

^① 其祖述狄哲克的一书是 *Algemme ene Manier van de Hr. Desarguses, tot de Prodijsck der Peropectiven gelijk tot die de Meet-Kunde, met de kleyne Voct-maet*. 1664年亚姆司特丹出版。

Bara),此书的封面是两个妇人的铜版画,内面的插图也多。那刊行于享保十九年的江户人岛田道桓著的《规矩元法町见辨疑》上所载的或许就是传的狄哲克的《远近法》。又在天明编纂的书目中介绍此书时也曾说:“元木曰:关于助术,通晓物体之学是狄哲克所传,关于见物通晓之术、面积计算之术、日影的计算、平均算等是亚伯纳罕·波士编的,由约翰·巴纳用法语译成。”文中的元木,或许就是长崎译官本木荣之进。本书之传来,在本邦洋画史上是颇值得注意的。又正德三年(1713年),新井白石著的《采览异言》卷一上,载有“太西所画的冬景图,”该图是于冬天景色上配上了俄罗斯方面的人物的,是亲笔或印画虽不明白,而在欧洲艺术传来的一史料上也是值得记忆的。要之这一时代,已经荷兰人之手而输入了各种的绘画与本草书。如上述的脱脱列乌斯与容士登的《本草书》,就是该时主要的书。不过在当时的人们,与其说是在读该书的本文,宁是参考或玩赏该书中精巧美丽的插图,即是基于这种目的弄到手里的。但因注意于美丽的插图和精巧的铜版,因而开拓了阅读本文之路的乃德川吉宗,享保时代吉宗开始习荷兰学的直接动机,就在《本草书》插图的解说。

享保时代,一方是我洋学史上的重要时期,同时在洋画传

享保时代的荷兰画

来史上也是值得注意的时期。在享保三年(1718年)编的《本朝文鉴》上,载有和绘画上的所谓《远近法》有关系的“视目镜”的情形。享保四年著的西川如见的《长崎夜话草》卷五附录,长崎土产物一节,标名为唐风(中国风)画师上载有:“第一为唐风彩色,也有传南蛮红毛油画之风的,世界的图以长崎画师为根本。”由此看来,可知当时在长崎已有继承南蛮及荷兰油画传统的画家在。又就同为享保时代的人细井广泽的自笔写本荷兰油画法看来,也可知道当时的长崎油画之流行。细井广泽不仅通书画,且通儒学及天文地理,他对于长崎流传的中

洋学开始

国及西洋的学艺极感兴味,这由他自抄的题为“测量秘词”的抄本看来也可知道。此书中也录有荷兰的天文学说,当是窥测广泽之一面的好资料,而据其享保十二年的自序,荷兰的天文学也是由长崎传来的。因而他所抄写的荷兰的油画法也同外科和药方一样,都是长崎流传的东西,是传于江户的油画法最古之一。德川吉宗解宗教以外的洋画输入之禁的,是1720年(享保五年)。上述的容士登的《本草书》,和吉宗开始从事于洋学,也大有关系。在杉田玄白的《荷兰学发凡》上载有:“所谓荷兰书的,以前没有过阅读它的人,试找出任何一本书,就其有插图的看来,单就图来说,就已非常精密。倘理会了其中的说法,亦必有详细而紧要的,可资模仿。江户方面,究竟是谁先学习的,乃御医野吕玄丈、御儒者青木文藏殿两人。”由此看来,翻译荷兰书的发端明明是出于图画的赏玩。野吕玄丈、青木文藏二人之注意荷兰学的,系元文五年(1740年)的前后,宽保元年三月(1741年),野吕玄丈因和当时拜谒幕府的荷兰甲必丹书记及外科医通事吉藤雄三郎等谈话探询的结果,便成功了一卷和文解释的、容士登的《荷兰禽兽虫鱼图》,而以之献于幕府了。要之荷兰学就是始于此时,而其最初着手的,就是容士登的《本草书》。又野吕玄丈从1741年(宽保元年)到1750年这十年当中又成功了和文解释的《荷兰本草》十二卷,共订成一册,现还存于内阁文库中,这也是他就荷兰人于每年3月进谒幕府时所采询的结果。据本书首卷的例言,原书“是七十七年前2月28日亨德尼基·印迪基甲必丹献于江户方面的”,却就是1660年版的容士登的《本草书》。野吕玄丈曾说,要注意“画是铜版,文是铅字”,要之荷兰印本之精巧,征之《昆阳漫录》上说的“《荷兰本草》,颇为精妙,胜于各国”,也可知道。吉宗也鉴赏过西洋的油画,其所捐赠的荷兰油画《花鸟图挂轴》二幅于宽政八年曾传于江户本所罗汉寺,

同年,画家石川太浪兄弟又模写其油画中之一幅,大概玄泽在上面题云:“草花之形,果麻之状,以至禽鸟虫蛾之文,色泽逼真,位置极精,灿烂陆离,宛然若坐名园之中而馥郁芬芳,袭人衣袖也,描写之巧,实可谓夺造化之工夫矣。”此文曾见于《磐水漫草》中,由此看来,吉宗捐赠的油画,就是1725年(享保十年)威廉·芬·路婴(Willem Van Ruyven)所绘的画,当是极精巧的画。如果原画是该年制作的,而捐赠者又为德川吉宗,则输入于日本的年代也约可推测得出来。大概在享保时代,荷兰传来的洋画已逐渐流行,尤其《远近法》等也必被应用了。如江户的风俗画师奥村政信(1689年—1768年),是采取西洋《远近法》最早的一个人,由他所创的风俗画之流行,也是享保年代。当时称为风俗画的,就是采取了洋画《远近法》的画,如《在富士山的围猎》,曾我的《十番斩》的图上,好像是把富士山的风景要素,远景地描现出来的。这到了歌川丰春时,更显现了很大的进境。这可说是洋画的技法所给予我风俗画的影响。又清代写生画大家沈南苹之来游长崎,在享保画史上也是值得特书的,后来,这竟与荷兰流传的画法弄成了统一的步调。沈南苹于享保十六年十二月(1731年)来到长崎,于十八年九月归国,他好以没骨法描写花卉、鸟兽,笔致精巧,色彩艳丽,殊达到了写生的极致,于是长崎的画界,遂为他所惊醒,如中国通事熊代熊斐便就亲炙于其门而习过写生画法。沈南苹的画风,曾由熊代熊斐的门人僧鹤亭传播于京畿,而在江户,则由黑川龟玉、铃木梅溪等传播,同时,也由熊代熊斐的门人林君菜、松松山人、建部稜足,宋紫石(楠本雪溪)等加以传播。然从宝历末期至明和时期传播于江户的南苹风的动植写生,已和勃兴的本草学相接触,即和荷兰流传的铜版本草图谱相接触,因而间接的助成了洋画的发达。

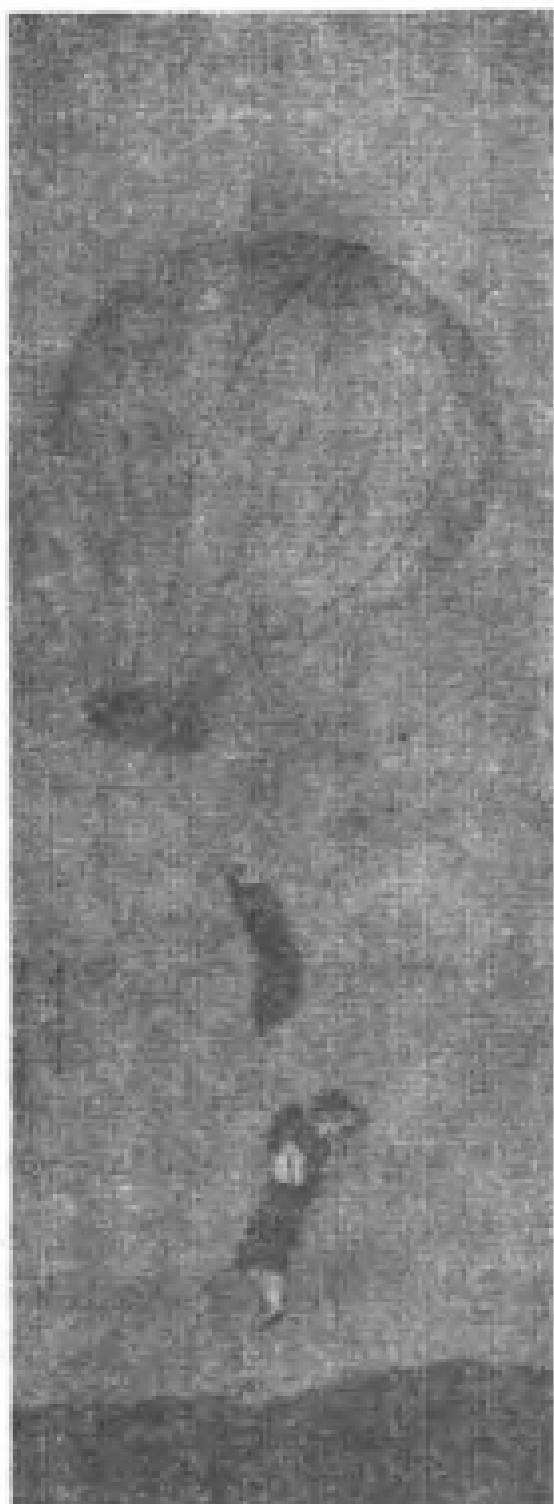
风俗画之
流行

荷兰画与
沈南苹的
写生画派

从享保时代以来已逐渐为公侯识者间所认识的荷兰画,西洋画法之同化

即北欧系统的洋画法,已逐渐为我国艺术家所同化,这是值得注意的倾向。即采用了洋画《远近法》的奥村政信的风俗画等,到宝历时则益加流行,这当是西洋科学给的日本美术的影响。如圆山应举,虽与沈南苹一样,从写生主义的立场发挥了自由清新之笔,然当作写生时,似仍采用了洋画的长处的。如他的活动画就很明白地是受的西洋《远近法》的影响。又谷文晁曾参酌过西洋画的《远近法》,这由松平子爵所藏的《公余寻胜浦之余波》等山水画,也可证明。又如葛饰北斋和安藤广重之采用西洋画法也是明显的事实,他们似乎也受过司马江汉的感化。又如渡边华山也谙荷兰学,他从洋画上学会了远近明暗的方法,是的的确确的。即是学的“狄哲克传的关于见物通晓之术、面积计算之术、日影的计算”等,而把它应用于画道上了。这是我画家们采取异国的画意而折衷我国画法的实例,但从仿荷热达到了高潮的宝历、明和、安永时代以来,我国也出了若干和红毛人一样的油画家。如平源贺内、司马江汉、亚欧堂等就是他们的中心人物,他们用密陀油(案:即密陀僧绘画所用的油)溶解颜料来模仿红毛人的油画。要之荷兰洋画输入后主要的影响,便是:(一)采用了他的远近法,(二)对天空的观察,此后也成了研究的问题,(三)写生画已被重视,(四)由对天主教的禁令,差不多灭绝般的油画,又已重新复兴,(五)荷兰人的生活状态,荷兰舰的入港,西洋风物等,差不多都已成为画题而被采用了,(六)刊行图书时所插入的画图已增加起来。长崎画中描写荷兰人生活状态的代表的杰作,便是爱媛县佐佐木长治氏珍藏的《荷兰人由轻气球降下图》的挂轴。著者得知这幅画的,是宇和岛市伊达图书馆兵头贤一氏为鉴定起见送给我看时才知道的,而将这一隐藏的艺术品初介绍于社会的,自不能不属于兵头氏的功绩。在长崎制作的荷兰式的绘画中,大概鄙俗的居多,但这一气球图,却不能

竹内清溪
的气球图



第三十五图 气球图竹内清溪笔
(爱媛县佐佐木长治氏藏)

和那些等量齐观的是优秀的作品,是西洋画而日本画化了的代表的杰作。它已将远近法消化,又颇能表现空中感,关于气球的描写好像用了造船用的机械似的,又对荷兰人的描写法也颇精巧。从“万延纪元,庚申菊秋中泚,以应二宫先生之请写,静溪竹里良”的上下款看来,可知幕末的长崎画家竹内良曾应二宫敬作的请托替他绘过。竹内良虽曾尽过幕府的管船的职责,却有优秀的画技,其画名,称为竹内清溪或竹里良。其父竹内清潭也是有名的画家,当然也从乃父学会了画技。称为清潭或清溪的,因他们住在长崎的鸣泷系因鸣泷川而取的。又鸣泷,听说希巴特(Siebold)——德国医学家及博物学家(1822年入仕于荷兰,来到东方后到日本住过六年)也在该处住过。要之竹内清溪的气球图,虽是照的荷兰原本描的,却可算为幕末的将西洋画法同化了的代表作。

平贺源内

复兴荷兰系洋画的中心人物是生长于赞岐的平贺源内。他号鸠溪,用号时居多,乃世上罕见的多能多艺的奇才,尤其精药理学和物产学,又通物理学和机械术,关于电气和火浣布的发明也曾研习过。关于火浣布的知识,因他通荷兰语,想系读过关于爪哇方面的火浣布的记事。可是他的奇才却不见容于一种因袭成风的社会,故常抱一种犹郁不平之思,有时则托之于小说戏曲以发抒其牢骚。他一面是这种飘洒的戏剧家,同时又是真挚的本草家,某时,他看见了荷兰传来的容士登的《博物图谱》,便垂涎欲滴,随即卖掉了家囊什物得金六十,概以之购买了该书,这件事曾见于司马江汉的《春波楼笔记》中。他曾于1753年(宝历三年)游学于长崎,习过西洋的各种学艺,除就荷兰人习荷语之外,又修西洋的画术,且绘过博物图和油画。关于他西游及东归的年代,各书上都记载不一,要之在江户主要的是研究本草,在汤岛则主办药物会,或往各处采药,这一研究的成果在1763年(宝历十三年)曾刊有《物类品

鹭》六卷。其间他也就每年春节晋谒幕府的荷兰人,质问过本草的情形,有时并使他惊叹不置,这曾见于杉田玄白的《荷兰学发凡》上。

那么,他的荷兰系洋画究竟到什么程度?在他编纂的《物类品鹭》卷一及卷二的“矿物类”条上曾处处说到颜料的情形。尤其在所谓“柏林布洛颜料”条上曾说:“这乃红毛人输入的,色深,甚鲜,予家藏红毛花谱一帖,品类凡数千种,形状、设色皆逼真,其青碧色,就是用这‘柏林布洛’涂的,其色极妙,疑为回回青。”这“柏林布洛”就是荷兰语的 Berlijnesch blanw(柏林青),乃指的今日所说的普鲁士青(Prussian blue)。又他关于绿盐,曾说这是“蛮产的所谓西班牙谷伦,为红毛绘设色之用的。”这所说的西班牙谷伦(Spaansch groen)就是西班牙绿之意。他又说过金调色(Gold toning)的情形,说“和名相地,细研之后用于画色上成为赭黄色,凡如秋景中山腰之平坡,草间之细路,或深秋草木及松干之类,用此物极妙,本邦画家,向用银朱、墨、藤黄三物合成此色,殊不及 Gold 的自然色,”正是推崇舶来颜料的。他也曾说过空青等的情形,要之看他这一类的记事可以推断他是通洋画乃至油画的彩色法的。又平福百穗氏及安藤和风氏,说他曾影响过秋田派的画家及他和秋田支藩的佐竹曙山侯及小田野羽阳等的关系。平源贺内惟一的遗作《西洋妇人》油画像,现藏于大阪鹿田家,这是在粗布上用油画描的。大概是模仿的长崎西洋绘本的试作。和这完全一样的《西洋妇人》画像,有作为奉献于西肥岛原半岛北有马村大字坂上金比罗神社的一个匾额,是用日本颜料描写的,从上面载的“安永五年丙甲年奉献氏子总代”的文字看来,这种妇人画像的原本系由荷兰船所载来,似乎许多画家都描写过该原本。源内曾于 1779 年因杀人而入狱,寿五十七岁(安永八年十二月)去世。但关于他的年龄,众说不一。

楠本雪溪
(宋紫石)

平源贺内的《物类品鹭》卷五全卷都是产物图绘,而在卷末则刻有楠本雪溪图。这楠本(幸八郎)雪溪为江户人,也就是后来称为宋紫石的那个人,他于1758年(宝历八年)游长崎,从沈南苹门人熊代熊斐学画,更就当时来游长崎的清人宋紫岩研究画技,回江户之后便成了展开沈南苹写生画风的名手,其门人也很多。平源贺内刊行《物类品鹭》,是在1763年(宝历十三年),那么,楠本雪溪从长崎东回之后自必也模写过该插图。源内的荷兰画和雪溪的中国画,在本草书中动植物写生画上相接触着。由这种事实推来,和新村出氏推定的一样,源内或许就雪溪学过写生画法。同时,雪溪或许从源内藏的荷兰本草图谱受过不少的暗示,即雪溪描的《物类品鹭》卷五上的产物图绘,虽然除了“以红毛本草临”Saffron(球根植物可制酒制药)一图之外,大部分都是自己画的植物图,末了也附有少许的动物写生图,但其构图,以及本书的体裁,明明都是受了荷兰本草书的刺激和启示的。又松阪小津氏所藏的宋紫石绘的狮子图,上面题有“此狮子图,平贺先生秘藏蛮兽谱中所载,与世之所画者异,盖蛮人之写生云云”,又“明和五年戊子仲夏宋紫石描”,这明系指示从荷兰系铜版插画所受的影响描出来的宋紫石于1768年“天明六年”以七十五岁去世,也有说是七十二岁的。我国医学史上有名的解剖新书的插画虽系小田野羽阳描的,也必受过源内的感化。尤其羽阳叹称“夫红毛之画也至矣哉,如不佞者非敢企及云云”的,也可看到是受了荷兰画的刺激的。

司马江汉

关于司马江汉,因有村冈氏等特别的著述,这里自不须详记,惟他也是江户的人,和平贺源内、宋紫石(楠本雪溪)等都是本邦洋画及铜版画史上重要的人物,也便是山田右卫门作以来差不多等于绝灭的油画的复兴者。一般都称他为安藤吉次郎,据云四十余岁时曾入赘于土田氏,又在《名人忌辰录》上

载有俗称为胜三郎和孙太夫。所谓司马江汉的,是因习汉学摹仿了中国风的原故。“司马”,想系把他所久居的江户的“芝”(案:和音读芝为 Sebu,正与读司马[Sebu]音相同)用中国风描成了之故,至“江汉”,据说是把祖先乡里纪州的日高川和纪河曾比拟为江水、汉水,随即采取各该头一字为名,遂江汉其名了。又所谓“春波楼”或“不言同人”的,都是他的号。他开始似曾学过狩野派的画法,后觉得和画鄙俗,遂入宋紫石之门而学沈南苹的画法,这曾载于他所著的《春波楼日记》。又他在该书及《荷兰通舶》卷一铜版画上曾说他在壮年时代听平贺源内讲过铜版的情形。又,他原来是好天文历数之学的,他觉得和、汉的学艺,都嫌空泛,无裨实用,对于西洋的精致的学风极为羡慕,遂来游学于长崎。他当然可说是西洋画的中兴者,不过他游学长崎的主要的动机专是为研究西洋的科学,至画道的研究,只是其余兴罢了。

江汉之游学于长崎,是在 1788 年(天明八年),那时他正五十二岁,但在游历长崎之前他就已会油画了,这就《江汉西游日记》看来,也明白。和他同时代的以及在他之前的就有少数的人们在绘着油画。如平贺源内,他早已从长崎传来了油画,又曾教给过人们,即如秋田支藩的佐竹曙山侯等,可说就是从源内学的油画,迄今还有他的种种遗作残留着。江汉,他一方既听源内讲过铜版的情形,同时也必获得了油绘的技能。或者这正在四十岁的左右。不过江汉之领会了油画的秘诀的,乃在五十二岁时,即在游历长崎之后,江汉在《西洋画谈》上曾说:“西画以蜡油代胶,故虽入水而不坏,世皆称为油画。画法,在日本也常有仿制的,但多不得其真。”在同书上又说:“余曩游崎阳,有一荷兰人依沙克·齐辛吉(Isaac Titsingh)赠余画帖,即所谓 Konst schild-boek 是。以后遂渐入佳境。迄今纵横所至,意到之处,笔亦应之。山水、花鸟、人物、禽兽等,

未有不能画者。”江汉之到长崎，就在探访着会西洋画的，却因无适当的人物，遂只找得荷兰人和由荷兰输入的画帖，借此研究了一番。他的《西游日记》上曾说：“到荷兰出岛的人们，都得剃圆光头，不得披发，因在此处剃了发的都遭鄙视，予遂改名江助，但却未有一人呼江助的，总是呼江汉先生。”以此，知道他到过出岛的荷兰馆。同时，好像当时的长崎画坛上也没有什么俊秀的油画家。却说《西洋画谈》系江汉游历长崎十二年之后即1799年（宽政十一年）著的，故在该书中所说的自己娴习着油画技能的话，正是长期岁月研究所得的结果。他在洋画复兴史上能享盛名的，实由于这十余年间的自修。江汉的油画，在附于《西洋画谈》里面的《春波楼藏版目录》中记有：“东都芝爱宕山祠左方，相州七里滨匾额一面”，“同芝神明宫左方，从铁炮洲望芝浦的匾额一面”，“大阪生玉本地堂正面，有和荷兰人物及七里滨匾额二面”，“豫州宇和岛和灵神社，播州舞女匾额一面”，“右系先生用西洋法画的，宽政己未秋七月佳节，司马江汉门人识。”这些油画匾额，现在究竟成了什么样儿还不明白。又江汉于文化初年献于江户浅草观音堂的《周防锦带桥》的油画图，据说以南蛮画有渎伽蓝清净的理由，至惹动物议而被撤下了。又现存油画之主要的，有德川侯爵家旧藏的《海边鸭图》，本间耕曹氏所藏的《高轮海景图》，吾妻健三郎氏所藏的《荷兰风俗图》、《埠头图》、《海边图》，杉浦丘园氏所藏的《富岳图》，东京美术学校所藏的《富士山图》，安艺严岛神社所藏的《木更津风景图》等等，又东京皇室博物馆所藏的护持院原图的大作等，虽无下款，却也是江汉之笔。

司马江汉
与铜版术

又司马江汉也可说是本邦铜版术的复兴者。虽然铜版画及活字图书的刊行已于文禄、长庆时在肥前的加津佐、天草、长崎等处的耶稣派神学校试办过，但那已随着天主教的禁制一同绝灭了。到司马江汉时，这才随着荷兰文物的输入而人

于复活的机运。但江汉之获得了铜版画的技能的,也是由于平贺源内的启发,他在《西洋画谈》上曾说:“予壮年时,听源内平贺氏讲过,往者荷兰人曾携来该国铜版数百枚,想在日本贩卖,可是那时候,人们都浅见,殊不以为奇巧,末了竟归还于荷人。原来日本人向不知道刻铜版的情形,自是始知之。毕竟没有一个搜求刻铜版之术的,实际在荷兰书上即在波衣士所著的书上,却载有作铜刻的技巧法术。于是我和玄泽大槻氏才谋将该书译出,幸于天明癸卯三年(1783年)岁竟已杀青,成为日本草创之举。”当荷兰人献上铜版时,日本人还不理解其效用,于是又以之归还于荷兰人,可是在长崎的某通译家中似乎还存留得有,关于这点,就江汉的《春波楼笔记》看来,则有:“后来,(源内)到长崎时将认为无用的铜版携回长崎去了。此物藏于通译家许多年,业已损坏不堪,后由源内从东都携回,经若干天的整理才得完成,便成了今之 Eiectriet, Electro。大小领主,均赞赏不置。”由这段记录看来,可知江汉曾受过平贺源内、大槻玄泽等的启示。或许他之了解荷兰文的,也是他二人的感化。要之靠源内等动手的西洋铜版画又作了进一步的研究,即用那先将印画腐蚀而表现书画的方法作成了铜版。开始刊行铜版画的是 1783 年(天明三年九月)。在江汉的铜版画中,《东都八景图》是最有名于世的。如江汉《西游日记》上所载的一样,他旅行中携带该图,用自制的覗目镜使人观览。而惊动了许多人的《两国桥图》,便是其中之一。他觉得将自制的铜版图给有识的人们看了甚为得意,在《西游日记》中关于长崎之部,曾说:“有一叫西湖的人,年约四十,这是一个肥肥胖胖的人。表面看来,极为谄达。他看见了我自制的铜版画,并用覗目镜看过之后,大为赏心。”又到叫猪又的一个铁手工人处去,“手工器具、磨车等都为荷兰式,不像日本的铁匠。看到了我所作的铜版画,吃惊不置。因为荷兰版画在日

本向不能制出之故”。曾为江汉访问过的那呼为猪叉的铁匠铺,现仍在长崎犹世袭其业。据 1805 年(文化二年)出版的《荷兰通舶》的卷尾广告看来,在《春波楼藏版的目录》中列有:“铜版风景图,日本及荷兰图十品,皆着色,并视目镜。”即连《东都八景图》和《荷兰图》二枚,合为十品,再添上视目镜一同出卖的。此外,在该广告中还列有:“铜版《天球图》并荷兰《天说》,装箱一册”,“铜版《地球图》并《略说》,装箱一册。”英国大使馆波克沙(C. R. Boxer)氏也藏有江汉的铜版画。听说京都杉浦丘园氏也藏有铜版《频海图》。在他的铜版画中,有 Monochrome 物与淡彩物二种。

司马江汉
的画论

成为艺术家的司马江汉的画论及画法,当可由他的许多著作中窥察其一般,而当中特别值得注意的,尤推《春波楼笔记》及《西洋画谈》,他在《西洋画谈》中,曾说:“只有西画能现造化之意,至和汉的画只可供赏玩,无裨实用。西画法能用浓淡表现阴阳、凸凹、远近、深浅之趣,而传其真。”又说:“画,倘不能写真则不妙也不成为画。所谓写真的,如画山水、花鸟,牛羊、木石、昆虫之类,须各尽其妙,使画中品物逼现真情。倘非西洋风,则不足以语此。”又说:“和汉画法决不能画真,因画圆形之物只能描轮而作弹丸之形,不能于中心作堆阜之故。即令是画正面像也不能描鼻中心的高阜之处。画原非始于笔描,乃始于日阴。”像他这种说法的确是讴歌荷兰系洋画的写实主义的。又就《春波楼日记》所载的:“今日恰七十有五,正应开怀自慰,早诸侯召亦不往,也不事日常之事。冬则当日而卧,夏而纳凉树下。秉性极爱山水,常旅行于东西,眺览名山风景,归则模诸画,同时,我又是好天文地转之说的,故常穷理,乐此不疲。”由此也可了然他晚年的生活状态了。江汉是上了年纪死的,他有一个油画自画像,像旁且有一个狂歌赞,迄今不知在谁氏之手,不过他是在 1818 年(文政元年十月二

十一日)去世的,死时八十二岁。

亚欧堂

和司马江汉一样,那以荷兰系的洋画家并铜版师而出名的,便是永田善吉,减称田善,所谓亚欧堂的正是其号。他家是岩代国岩濑郡须贺川的一染房,其父昆山善描山水、花鸟、人物等等,故他当然也会从他的父亲习一点画道,后来他遂决心想成为一个画家,于是出江户,靠松平定信的援助而入谷文晁之门。宽政五年四月,松平定信巡视豆州、相州的海岸时,谷文晁也从之游,曾作过许多写生的风景图,计有武州神奈川、相州高丽寺、豆州水晶山、箱根山芦湖、箱根山富士见平、下田、相州镰仓由比滨、浦贺海望、鸭居图、武州金泽升天山九览亭旧迹眺望等处的写生画。后来传闻其门人永田善吉曾将该画缩写过,该缩图中的《武州神奈川图》,是长一尺八分,宽一尺三寸七分的缩写,颇能采用西洋远近法,空中感也能表现,远景是使用的 Cobalt(青色颜料),就该画所提示的看来,只有部分的带点粗糙,可知是玻璃颜料。田善后来又想到了一个新机轴,即在他专注重于写生时,知道了荷兰输来的油画最适于写生画,遂入司马江汉之门而学油画,且兼习了西洋铜版术。这在享和年间,他正五十余岁。当时,荷兰人曾描有日耳曼的都市和公园等许多图,随又以之制成铜版而奉献于我松平乐翁侯。乐翁侯亦深佩其精巧,觉得我国也有提倡斯术之必要,遂就商于田善,拿出公款来办,田善由此便日益热心于铜版术了。他的技术真正达到了精妙之境的,乃在游学长崎,直接就学于荷兰人之后。他时以丹矾制造腐蚀药,时发明一种划线机械而供自家雕刻之用,费的苦心真不止一次,因此其技术精巧已极,虽一点一线都从未忽略过。就东京龟井高孝氏所藏的《万国全图》卷轴看来,其技术比其师江汉还优秀得多。其沿着那指示地图国境的轮廓线之处也有用亲笔着上了淡色的。再就他应松平乐翁侯之请而雕刻的《浅草观音堂

图》，为高桥景保雕刻的《万国全图》、《边海略图》之类看来，也可看到他技术的精致。听说他所制作的浅草观音堂及江户名胜的铜版画已转赠于荷兰人，这当是出于松平乐翁侯的意志，他老后，归于岩代，也曾描过油画，于1822去世（文政五年五月七日），死时七十二岁，他的门人，闻有安田雷洲。

如上述的平贺源内、宋紫石、司马江汉等所研究的铜版画术，得松平乐翁侯的援助和亚欧堂的苦心经营，已约略达到完成之境了，但除他们之外，也还有攻习铜版画的。据兼松芦门的记述，安艺严岛神社的回廊里有描义大利罗马方面洋房的精致的铜版画风之大匾额，其下款为“明和三年丙戌四月吉祥日摄江芳井春常笔”，而明和三年，即司马江汉三十岁的光景。那时候，在摄江方面，就已出现了描写这样大作的人，当然是稀罕事，但芳井春常究竟是什么人？迄今还不能知道他的履历，殊为遗憾。1787年（天明七年）森岛中良刊行的《红毛杂话》卷一所载的《达喇伽图》和卷四所载的《裸体图》及表示骨节、手足、人物活动之式的图，都是森岛中良自己画的。据说森岛中良系靠史克蒂尔那样的一本书学会的洋画法。又《红毛杂话》卷三上载有司马江汉的显微镜下的昆虫之扩大写生图，卷四上载有北山寒岩（闻为谷文晁之师）《鳄鱼图》及《狮子图》，而此中除司马江汉的写生图之外，概为西洋动物画的模写，尤其看到了北山寒岩的图，就可叫人们想起宋紫石的《狮子图》来。要之这些动物画在某种意义上都可说是受了西洋画的影响的。铜版因比木版要精制，故由司马江汉、亚欧堂等创制后不久就传播于三都，同时，该方面的营业者也多起来了。在书物中的插图也很流行，而最为流行的就是小纸面上印的各国名胜图。油画的普及范围，比起铜版术来宁是狭小得多。实际，油画除和从来的日本画稍异其趣之外，也很新奇，不过终不为世人所喜。

当时的洋画,在京阪、江户、秋田等处颇为发达。长崎方面的荷兰画的传统虽不明了,要之以黑船的停泊地而常被驶来之故,就在中国画的画家们中,也有兼学洋画的。如鸠溪、江汉、亚欧堂等来到长崎学习斯道的状况虽不明了,但看到了佐藤中陵著的《中陵漫录》关于荷兰画的项目,就可推知宽政年代长崎的油画师的模样了。即佐藤中陵曾说,“看到了长崎画工用西法所画的画,真可和番人斗巧,所以荷兰也托这些画工画画携回本国”,又说“虽是住在长崎的荷兰人,也将他们狎妓饮酒的肖像,命当地的荷兰画画家为之写生”,且还说到长崎的内外人都藏有舶来的荷兰画以及油画的描法和颜料的制法,再如远近法、浓淡法、着色法等也说得有,最后则介绍荷兰画家的秘法,曾说:“近来在江户方面洋画也很流行,但并不知道其画法,只是认为新奇而加以仿制的,再如售卖于市家的,系用蛤粉为地,着青花而成‘葦葵’之色,实际这并不是油画,只是画景有点仿佛荷兰画罢了。”这是诽谤江户的似是而非的荷兰画的。在长崎的商馆及通译家中,都有各种的亲笔画及印画,又因从前就学于荷兰人也很方便,故在宝历、安永之交,当荷兰画流行于江户之前似已相当的发达过。据游历了长崎的记录看来,长崎的荷兰馆及通译家中则都藏有荷兰画。如1778年(安永七年)三浦梅园的《归山录》中则载有长崎通译吉雄耕牛(幸作)家中藏着精美的铜版插图的洋书,又通译松村翠崖(安之丞)之对于洋画说明的情形。安永八年的《梅园诗集》所载的《答吉雄耕千惠赠西洋管窥镜画时》,也有以下的赞词,即:“远奇西图一幅至,轻装深目鞭铁骢,郭门望觉恍入空,非君天风假羽翼,焉使人在西洋山水中。”其中的注释且说到洋画法,如“画不主笔意,惟以写真为务”是。在司马江汉的《西游日记》上也载着:“入夜,过(长崎)平户町(吉雄)幸作处,阅览二楼的荷兰客厅,其中有英国手工的玻璃匾额挂在亮窗

上,下面摆的椅子,此处还陈列得有新奇的荷兰物品。随蒙招待消夜,过九时才回。”又《西游旅谈》上也载有描写荷兰馆的洋画匾额的情形。要之当时的长崎的游历者在此地自必受了许多刺激。从文化时代到幕末,如石崎融思、荒木如元、南岭轩、竹内清溪等都描过油画,如为荒木如元遗作的油绘风景画,据说还保存在京都帝国大学中。长崎和大阪,因为交通颇频繁,故荷兰传来的绘画似乎老早就已传播于大阪方面了。或许摄江之出芳井春常那种画家的,就是由于那样的结果。在1790年(宽政二年)桑嗣灿著的《玉洲画趣》上,对于大阪画家大冈春卜的所谓岛绘,曾给有解释,说:“本期的写生画,大概系起于荷兰画输入之后,因为南苹画的体系专用没骨法写生之故,如酷似红毛画的春卜,宁得而讥嘲乎?”又木村兼葭堂的《兰音类聚》关于颜料之部上,曾记有油画的方法和颜色的名目,将这种记载一看,可知京阪地方也有学荷兰系油画的一派。又中林竹洞于其1801年(享和元年)著的《画道金刚杵》上曾说:“红毛画是画中之魔,确为下国之风,而当时的画者之喜画此的,系为卑劣心所役使之故。”又在《画道手引草》上,也说:“后世之人以凡俗之心随意制成圣贤仙佛罗汉高僧等图,其面貌多带俗态,甚至有带红毛风者,鄙陋已极,画者尤所当慎。”这虽是咀咒新画,警戒新倾向的,同时却亦可知道从京阪到名古屋地方已属洋式画流行的范围了。秋田方面发达洋画的,想系平贺源内见知于佐竹侯的关系。

当代油画
的技术

当代的西画法,为从来的日本画所采用,曾给了不少的影响,这已如上所述,但油画的技法却极不发达。如司马江汉等因不知道用画布与颜料之道,故将若干纸叠成之后,再加蜡于其上以代黑牌,以绢代画布(Canvas),以密陀油溶解的颜料而用毛笔来描。故如江汉等的油画,和现今的油画比较起来,既不是日本画,又不是西洋画,实一种奇怪的画。不仅如此,江

汉等所特意描成的油画还不能见容于当时的上流社会,只能应用于低级的工艺品上,仅仅靠这保存其命脉。现在就其被应用的范围说来看,(一)用密陀油溶解颜料的描法,或则于玻璃里面描上风景画和美人画而作为匾额,或则于儿童玩具之障有玻璃片的手箱上,在该玻璃片的里面描上各种趣画,以便儿童们赏玩。(二)用混胶颜料的描法,或则用以描供视目镜看的风景,或则用以描剧场的背景。描上了油画的视目镜和可以看透内面的画的手箱等,在长崎地方被称为荷兰土产,是儿童们所极欢喜的。要之像江汉等用了这种苦功的油画终未发达为纯艺术。以后,从明治时代以来,成为纯艺术而发达了的油画,系统就和这完全不同了,这一次是起源于幕末的番书调查所,即从1857年(安政四年)川上冬崖等作了绘图调查员之后。

