

Doi:10. 11835 / j. issn. 1008-5831. rw. 2024. 01. 002

欢迎按以下格式引用:周阅. 中国心画理论与川端康成的文学理念——从写心、适意到求品[J]. 重庆大学学报(社会科学版), 2024(4):156-165. Doi: 10. 11835/j. issn. 1008-5831. rw. 2024. 01. 002.



Citation Format: ZHOU Yue. The theory of Chinese paintings of mind and the literary concept in the writings of Kawabata Yasunari: From "Capturing the heart" and "Realizing the intention" to "Pursuing refinement" [J]. Journal of Chongqing University (Social Science Edition), 2024(4):156-165. Doi: 10. 11835/j. issn. 1008-5831. rw. 2024. 01. 002.

中国心画理论与 川端康成的文学理念 ——从写心、适意到求品

周 阅

(北京语言大学 文学院,北京 100083)

摘要:中国自宋以降,在苏轼等精英知识分子的自觉引领下,形成了心画(文人画)传统。这也正是川端康成热爱中国宋元美术的重要原因。在“达吾心”“适吾意”以及诗画结合的精神品格等方面,川端康成的文学理念与中国文人画家的艺术追求十分契合。首先,心画理论强调人情味和抒情性,这是宋代文人画家们在清楚地意识到自己作为士大夫群体的艺术担当之后,着力倡导并身体力行的。而川端康成也认为绘画不仅可以写形状物,更可以表达人的潜在的精神世界,这一艺术观念在其《梦》《阵雨》等小说中均有明显体现。川端康成在大量作品中所描写的绘画都是一种“心画”,它们并不是静止的物体,而是精神的流动。其次,中国宋元时代文人向绘画领域的主动渗透和理论引领,带来了绘画“适吾意”的思潮,使得绘画得以抒“胸中盘郁”。在这一点上,川端的文学创作理念与中国文人画家的主张完全相通,因此也使得其小说中的绘画作品具有了内涵的无限性和解读的丰富性。第三,宋代带有精英阶层之精神自觉的文人对绘画提出指导性的艺术理论,在诗画结合的基础上进一步追求品格。这种绘画理论也伴随中国绘画传入日本的第二次浪潮而东传,这恰值川端康成人生的前三十年,对他的文学道路产生了潜在而深远的影响。中国的心画理论不仅对日本文人画的形成,而且对日本近现代文学都产生了跨文化、跨学科的影响。从川端康成文学的个案可以看到,渗透于域外的中国画论,作为艺术理论的一个侧面,展现了中外文化交流的样态。这一越境的文化传播现象,还有很多极具学术价值的课题值得挖掘和探究。

关键词:心画;苏轼;川端康成;写心;适意;求品

基金项目:北京语言大学一流学科团队支持计划资助项目(2023YGF02)

作者简介:周阅,北京语言大学文学院教授,博士研究生导师,《汉学研究》副主编,中国日本文学研究会副会长,秘书长,Email: zhouyue@pku.edu.cn。

中图分类号:J212;I313.06 文献标志码:A 文章编号:1008-5831(2024)01-0156-10

一、达吾心

日本作家川端康成(1899—1972年)在微型小说《梦》(「夢」)中,有这样一段对肖像画的描述:

画中的脸又像在哭,又像在笑。少女的脸庞似乎重叠着老妇的面容,看上去亦哭亦笑。但是,从扭曲的底层仿佛正浮现出澄澈端正的轮廓……焦躁与错乱的悲剧色调如同在诉说着几近绝望的憧憬。画家的憎恶与少女的美丽、画家的疲惫与少女的年轻,似乎在画作内部进行着斗争……^①

画中的人物是少女时代的N夫人,但是这样一位“美丽”“年轻”的少女脸上,竟然“重叠着老妇的面容”,甚至渗透着从年龄到性别都不相符的中年男性画家的“憎恶”与“疲惫”。显然,这幅画作并不是对客观对象的写实之作。从川端的描述中可以清晰地感觉到,画家的精神世界在画作中有着深深的投影。这恰是中国南宋画家米友仁(1074—1153年,一作1086—1165年)^②所言“心画”的特质。心画正是强调借物写心,尤重主观情绪的表现。

川端的另一篇小说《一种诗风与画风》(「或る詩風と畫風」)中,画家近木曾经以恋人叶子为模特创作了很多风格明朗的写实绘画,但是在他妻子精神不正常之后,即使仍以叶子为模特,画出来的作品却像幽灵一样。小说里,近木的绘画已经逐渐脱离了对客体物象的纪实描画,转变成了对画家主体意识的主观表达,而且是非常深刻地表现了平时不被人察觉的潜意识。所以,在近木的画中,客体物象的轮廓已经极度模糊,但是主体意识的显现却异常清晰,他面对的是同一个叶子,但画下的是自己的心象。从川端文学中可以看到,他对绘画的认识,与中国宋元以来逐渐发展成熟的心画理论高度一致。正因为一致,才使川端对中国的宋元绘画有所共鸣,又因为有共鸣而更加引起他的关心。

心画注重表达内心,因此,其重要表征之一是人情味和抒情性,这是宋代文人画家们——而非职业画工——在清楚地意识到自己作为士大夫群体的艺术担当之后,着力倡导并身体力行的。两宋时期,“绘画的教化功能,不再被特别强调,而它的审美、寄情和娱悦作用则被空前看重”^{[1]77}。在儒家思想的影响下,中国绘画历来负有“明劝戒,著升沉”^{[2]301}、“成教化,助人伦”^{[3]139}的社会政治功用。但随着中国封建体制在经历唐朝的鼎盛之后逐渐失去继续扩展的势头,艺术创作的风格和趣味也逐渐趋于意境的玩味和格调的精雅。“从总体看,宋代绘画已不复有唐代绘画的雄健气势,但却更加精致、多样化,富于人情味和抒情性”^{[1]78}。在这样的背景之下,苏轼(1037—1101年)率先提出了“士人画”的观点:“观士人画,如阅天下马,取其意气所到;乃若画工,往往只取鞭策皮毛。”士人画^③强调意境,重在表达画家的思想感情,创作中的关键是画出物象的神韵;而工匠画只取所绘物象的皮毛槽枘,表现的是物象的形貌。苏轼提出这一理论,旨在矫正前代以追求“状物”“形似”为目的的院体画风,他以具象化的描述强调了“士人”与“画工”的差异,其关键在于诗情与画意的结合,在于性情与精神的表达。

①引文由笔者译自:川端康成「夢」、『川端康成全集』第七卷,新潮社平成11年(1999),第369页。

②米友仁,一名尹仁,字符暉,晚号懒拙老人,祖籍山西太原,定居润州(今江苏镇江),系米芾长子,世称“小米”。

③士人画的概念后被董其昌发展为文人画。本文的核心是中国的相关画论与日本作家川端康成文学理念的内在关联,故在此不对中国画论史上的“心画”“士人画”“文人画”等内核相近的概念作过多辨析。

实际上,川端早就认为绘画不仅可以写形状物,更可以表达人的潜在的精神世界。正因如此,绘画在川端文学中才能够成为建构特异时间秩序的一个有效手段,为他以自己的方式演绎故事提供了一个便捷有力的支撑。前文提及的小说《梦》描写寡居的N夫人为求生计向“他”变卖自己的藏画,那是已故画家E在夫人少女时代为她创作的肖像画,画面上是永远停留于青春少女的面容,而现实中“夫人的脸上已有岁月的流痕”。小说中有大段内容是将画中少女的脸同现实中夫人的脸共置于同一空间展开的对比式描写。这里,过去的时间与现在的时间叠合在了一起。于是,如今的夫人看着当年的画像昏然入梦,梦中“自己的年龄是今是昔,不得而知”。而且,从小说结构来看,似乎是这幅画在无声地述说着一切:发生在遥远过去的夫人与画家之间的故事就隐藏于绘画深处,而发生在此时此刻的故事也都没有离开这幅画。“他”通过画面解读着过去,也了解了现在。“画家死了。画还存在。”“绘画无法与夫人的过去再会,因而仿佛发出悲痛的光彩。绘画也无法与夫人的现在重逢,因而往昔的绘画仿佛对夫人的生涯发出悲痛的预告。”^④倒错交叠的时间和若隐若现的情节最终都凝固在这幅画上。小说中最重要的道具就是夫人的画像,它完全成为了一幅“心画”,与夫人的梦相互交织,梦即是画,画即是梦,梦之画、心之画二者共同营造出了朦胧虚幻的氛围,也结构了作品的整体框架。

同样的结构方式在“住吉三部曲”之一的《阵雨》(「しぐれ」)中被再次使用。《阵雨》同样通过梦与绘画的结合打破了时间秩序,超越了空间阻隔,实现了艺术的自由跳跃。“我”在梦中看到两张手的素描,一张是黑田清辉^⑤画的明治天皇的手,另一张是不知姓名的大正时期油画家所绘制的大正天皇的手。但醒来一想,“我”在现实中并未见过黑田清辉画的手部素描,梦中所见应当是曾在画集里看过的丢勒^⑥所画“一千五百零八年前的使徒的手”^⑦。“我”找出画集回到被窝翻看那幅使徒的手,“突然想起我的朋友须山的手”,因为二者很相像。在凝视素描时,“手仿佛渐渐活了”,恍惚间已成故人的须山正对“我”合掌。于是,我的思绪又飞到了过去,回忆起了惊雷突降时须山“右手搭在额头上,好像遮挡雷电。张开的长长的手指颤抖着”^⑧。“我”的意识活动虽然零散片段、杂乱无章,但其行进的轨迹却清晰可寻:从梦中的画到现实的画,从画中的手到友人的手,从友人的手到往昔的记忆。这代表了战后川端文学与绘画关系的一种典型图式:由梦境中的一幅画连接到现实中的绘画,现实的绘画又引发了对某一人物的回忆,由此,故事的时间开始自由流动——在追忆中流向过去,又在现实中流向未来。这样,静止的绘画便成为联想的源泉,牵引着作品中欣赏绘画的人物以及阅读作品的读者一起进入流动的时间。并且,以绘画为原点,情节可以自如地滑向任意的时空,从而构筑起多重而复杂的作品结构。画与梦的交织,构成了川端的这篇小说的精髓。

众所周知,绘画是对某一瞬间的永久定格,因此它奇妙地兼容了瞬时性与永恒性这两个对立的时间特质。而“心画”则可以解放定格的瞬间,达于无限流动的内心。在这个意义上,川端的文学理念中,绘画与文字一样也是表达内心的一种手段。因此,川端作品中的绘画正是一种“心画”,它并不是静止的物体,而是精神的流动。川端深谙于此,所以他在欣赏美术作品时也不只是用眼而更是

④此部分引文均由笔者译自:川端康成「夢」、『川端康成全集』第七卷、新潮社平成11年(1999)10月,第370—373页。

⑤黑田清辉(1866—1924年),日本明治、大正时代画家,曾留学法国,创立了以印象派画风占主导地位的绘画团体“白马会”。弘一法师李叔同在东京美术学校油画科留学时做过他的学生。

⑥阿尔布雷特·丢勒(Albrecht Durer 1471—1528年),生于德国,是欧洲第一位为自己的容貌和身份所吸引的画家,被称为自画像之父。

⑦《使徒的手》(Praying hands)一译《祈祷的手》。

⑧川端康成《阵雨》,见叶渭渠、郑民钦等译《川端康成作品·再婚的女人》,漓江出版社1998年,第263—265页。

用心。他从与谢芜村的《宜竹图》看到的不仅仅是竹子本身,而更是“细细的竹子承载着爱情”^⑨,这可谓以心读心——以川端作为绘画欣赏者的“心”去阅读绘画之“心”。同样道理,川端在文学作品中描写绘画时,是以心写心。

二、适吾意

具体到川端所喜爱的宋元山水画,“一开始就是以老庄哲学为其理论内核,又在唐宋南禅之风和宋代‘格物致知’的理学迭起的气氛中滋养滋壮,便自然而然地倾向于幽然冲逸的意境,重‘神’‘理’而轻‘形’‘色’”^{[4]141}。这方面的重要理论倡导者是苏轼,他极力提倡作画要“适吾意”：“松陵人朱君象先,能文而不求举,善画而不求售。曰:‘文以达吾心,画以适吾意而已。’”^[5]。⑩苏轼的主张屏除了艺术创作的功利因素,从而大大提纯了创作活动的精神意义和艺术价值。苏轼好友、北宋大书法家米芾(1052—1105年,一作1051—1107年)在《画史》中评苏轼《枯木竹石图》说:“子瞻作枯木枝干,虬屈无端,石皴硬亦怪怪奇奇无端,如其胸中盘郁也。”^{[6]1037}在苏轼的倡导之下,绘画成为文人文化不可分割的内在要素。“从苏轼的时代开始,中国艺术史上最重要的人物都不仅仅是画家,他们也是政治家、学者、作家、书法家或仁人君子,因为绘画以外的才能而驰名。”^{[7]24}文人向绘画领域的主动渗透和理论引领,带来了绘画“适吾意”的思潮,使得绘画得以抒“胸中盘郁”。

苏轼之所以盛赞文同(1019—1079年)的墨竹,并非因其画面所体现的技巧性和写实性,而是因其作画时意在笔先,成竹于胸。他说:“与可画竹时,见竹不见人。岂独不见人,嗒然遗其身。其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此疑神。”^{[8]1522}宋元画家在墨艺中追求的精神境界也正是川端在文学中憧憬的理想目标,因而才会使他产生深深的共鸣。他在散文《温泉通讯》(「温泉通信」)中,有这样一段抒情表白:“竹林用寂寞、体贴、纤细的感情眷恋着阳光……我经常躺在枯草上凝望着竹林。”“竹叶和阳光彼此恋慕所闪出的光的戏谑,吸引了我,使我坠入无我的境地,”“我自己的心情,完全变成这竹林的心情了”^{[9]3-4}。此段倾诉中的物我圆融思想与文同画竹时的境界如出一辙,而川端从欣赏竹林到将内心情感倾注于竹林、将自我幻化于竹林并最终诉诸笔端的过程,也正是中国画家“达吾心”“适吾意”的过程。著名的“元四家”之一倪瓒(1301—1374年)也曾言:“余之竹,聊以写胸中逸气耳,岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉!”^⑪因此他对于“他人视以为麻为芦”无意加以辩解,而只求自乐其中,舒适性情。

在这一点上,川端的文学创作理念与中国文人画家的主张是完全相通的。他曾在1970年于台北市召开的亚洲作家会议上,作了题为《源氏物语与芭蕉》的演讲,演讲中他面对众多文学家宣称:“我是美术爱好者,在日本,最想得到的是中国宋、元时代的山水画。”^⑫众所周知,在中国文化史上自宋以降,绘画超越前代地进入文人的精神领域,从再现技术一变而为表意艺术,从“器”提升为“道”。这也正是川端在整个中国绘画史上对宋元山水画情有独钟的原因。

⑨引文由笔者译自:川端康成「口繪解説」,「川端康成全集」第二十八卷、新潮社平成11年(1999)10月。

⑩(宋)苏轼《东坡题跋》卷五《书朱象先画后》,见(明)茅维编,孔凡礼校《苏轼文集》(全六册)卷七十,中华书局1986年,第2211页。

⑪(元)倪瓒《跋画竹》,见倪瓒撰《清閟阁全集卷之九》,曹氏城书室清康熙五十二年(1713)刻本,此版原文无标点。该文是倪瓒在《为以中画疏竹图》上写的题跋。

⑫该演讲资料在川端去世后并未为人所知,直到1999年,日本举国上下举办纪念川端康成百年诞辰的各种活动时,才和川端的其他创作笔记、日记、书信以及未完成的小说遗稿等在其宅邸被发现。引文由笔者译自川端康成「源氏物語と芭蕉」,『新潮 川端康成誕生百年紀念特輯』1999年特大号,第58-59页。

晚年的川端在得知自己获得了诺贝尔文学奖时,立刻一掷千金地花费7000万日元购买了富冈铁斋(1837—1924年)^⑬的屏风,其原因便可上溯至苏轼。富冈铁斋是日本著名的文人画家,他一生崇拜苏轼,有幸与苏轼同一天生日,自称“东坡癖”。而川端对富冈铁斋的喜爱与苏轼不无关联。富冈铁斋把中国文学特别是诗词作为绘画创作的源泉,从中获得很多灵感。虽然他一生从未到过中国,但其画作从创作题材到艺术追求,都与中国人画有着千丝万缕的联系。比如他没有去过黄山,却留下了不少以黄山为对象的画作。他与苏轼虽属不同国家、不同时代,却创作了许多以苏轼为画题的作品:《东坡归院图》《苏东坡像》《东坡墨戏图》《东坡安蔬图》《东坡闲居图》,等等。无论是黄山还是苏轼,都是心画理论所追求的“适吾意”的典型体现,这些未见真人实景的作品即为“适意”之作。

如前所述,无论是川端写竹还是文同画竹,都是幻化为竹;倪瓒画竹,亦是抒情中逸气,在本质上,都是心画之理。川端的掌小说《夫人的侦探》(「夫人の探偵」)篇幅极短,中间却有长长的一段夫人关于墙上挂画的陈述。这段陈述貌似无意,实乃全篇必不可少的关键。安藤对校友浅田无心说出的一句话产生了猜忌,浅田走后,安藤立即把原本挂着的父亲的肖像画换成了一幅风景画,画面是可以望见大海的庭园,再后来又换成了虞美人花的画。从人物到风景再到花卉,三幅画的更替背后是主人公心理轨迹的伸展。第一次更换的理由是弟弟新吉长得比安藤更像父亲,这一行为的潜意识是安藤对弟弟的憎恨,不愿看到父亲的肖像实际上是不愿看到弟弟的影子,因为浅田说自己的妻子越来越像弟弟。第二幅风景画在夫人的凝视中恍然变成了弟弟家的庭园,夫人恍惚间总觉得那院子很眼熟,自己仿佛在院中的长凳上坐过。这种幻觉是由于丈夫无端猜忌的重压而在精神上导致的负面影响。结果,庭园风景再次被虞美人花替代,而这次夫人又开始空想新吉家的庭园里虞美人花正在开放……小说中,绘画作品本身所具有的神秘性及其内涵意义的无限性和主观解读的丰富性都得到了最充分的表现。与前述其他川端作品所不同的是,这篇小说中绘画所“适”的是鉴赏者之“意”,而非创作者之“意”,缘此,才造成安藤频频更换挂画而均归徒劳,因为每一幅画的背后均可以有鉴赏者想要看到的内容。换言之,川端的文学之笔使小说中绘画鉴赏者的思想渗透进了画作当中,从而使绘画成为一种“适意”的作品。

川端之所以能够在文学创作中对绘画所包含的“意”有如此深入的挖掘和细致的描绘,与他日复一日对绘画的鉴赏密切相关。可以说,川端的一生对美术都不可稍离。他曾在《口绘解说》中说:“对古今东西的所有美术作品,吸引我的是精神的食粮,令我感到愉悦、鼓励和安慰。”^⑭类似的话,川端在欣赏不同国家、不同时代的美术作品时都曾反复重申。如:当他看到池大雅(1723—1767年)的《十便图》时,感到“大雅的书画是与我十分亲近的东西。大雅的绘画常常抚平我的忧郁,打开我的闭锁,消除我的沉顿,缓解我的愁伤,轻柔地给我以慰藉。”^⑮1948年,川端倾囊付出新潮社《川端康成全集》十六卷的稿费,买下了《十便十宜图》。这是日本文人画家池大雅、与谢芜村(1716—1783年)根据中国明末清初文学家李渔(1611—1680年)的诗作《伊园十便》《伊园十二宜》所画的册页(其中池大雅作《十便图》,与谢芜村作《十宜图》)。筑摩书房在1970年发行的《十便十宜画册》,川端就是主要监修者。18世上半叶,先后有不少中国的文人画家来到日本,也带去了中国文人画的画

^⑬富冈铁斋出生于京都,是日本明治至大正年间的文人画家、儒学学者,被誉为“日本文人画最后的巨匠”,与罗振玉、王国维等均有交往。

^⑭引文由笔者译自:川端康成《口绘解说》,『川端康成全集』第二十八卷、新潮社平成11年(1999)10月,第469页。

^⑮引文由笔者译自:川端康成《口绘解说》,『川端康成全集』第二十八卷、新潮社平成11年(1999)10月,第475页。

风和观念,池大雅就是受其影响的典型代表。他非常崇拜董其昌,而董其昌恰是继苏轼之后正式提出中国“文人画”概念的人。《伊园十便》和《伊园十二宜》是典型的“适吾意”之作,表达了李渔对人生的思考,他在由明入清之后无意于仕途,归隐浙江兰溪并构筑了一座自己的乐园——伊园。这种面对人世苦乐的旷达思考和胸意抒发,吸引了两位日本画家,因此他们在画题和立意上都借用了李渔的诗作,而这也正是川端青睐于这一册页的缘由。

值得一提的是,川端早逝的父亲曾热衷于学习汉诗文和文人画,也留下过一些绘画作品,这对幼时的川端不无影响。他小学期间(1906—1912年)曾立志当画家,而这正值中国绘画影响日本的一个高峰时期。美国学者高居翰曾经归纳:“早期中国绘画传入日本的第二浪潮发生于二十世纪前三十年。”^{[10]55}这也是川端人生的前三十年,虽然他最终走上了文学的道路,但现实生活中未能兼顾的理想,在宋元绘画特别是心画的艺术天地里获得了统一。

三、文学与绘画之品

对川端来说,体会一幅绘画的画意,同发挥文学的艺术想象之间有着只可意会不可言传的神秘关系。文思与画意,都是川端从事创作时必不可少的要素。川端在许多随笔散文中不止一次地明言美术对其创作心境的奇妙作用,“买美术作品来观赏,它可以渗透到人的心灵里”^{[11]377},杰出的艺术“会自然地改造我的心性”^{[12]256}。正因如此,川端才需要在创作过程中不时拿出与创作主题有关的美术作品来细细观赏,以求进一步激发灵感。“如果不把艺术品置于手边,长年累月地随时欣赏,就无法完全汲取它的美”^⑩。

这种文学与绘画的内在关联,也体现在川端的创作中。《美丽与悲哀》(「美しさと悲しみと」)的女主人公音子是一个小有名气的画家,她倾其一生爱恋的大木是一个小说家。20多年前那场刻骨铭心的恋爱正是促成他们分别在绘画和文学领域获得成功的内在动因,大木根据这段经历创作的长篇小说《十六七岁的少女》成为他写作生涯中的丰碑。他以文学家的感觉体会着音子及其弟子的绘画,音子也以画家的眼光阅读着大木的小说,双方都默默地在各自的世界里关注着对方的创作,并通过对方的作品感知对方的心理。文学和绘画共同成为跨越了20余年时空隔绝的桥梁。前文提及的早期作品《一种诗风与画风》,描写诗人入波和画家近木别爱上了疯女并各自将疯女写入诗歌、绘成画卷,试图借此确立自己的诗风和画风。在这篇小说中,文学家与画家也是并置的,他们之间形成了一种相辅相成的排比式结构。这实际上都展现了文学对绘画的参与和影响,与中国的心画理论极为契合。而诗情与画艺的结合,不仅是川端康成,也是中国文人画家所追求的艺术品格。苏轼曾指出诗、画与德的关系:“诗不能尽,溢而为书,变而为画,皆诗之余。其诗与文,好者益寡。有好其德如好其画者乎?悲夫!”^{[13]1781}以此来诠释川端的诗画相关的作品亦可谓恰到好处。

美国学者卜寿珊在其代表性专著《心画:中国文人画五百年》中开宗明义地断言:“文人艺术理论出现于北宋。文人画家意识到自己的精英作用,倡导艺术与书法、诗歌的联系,强调士人和画工的身份差异……”^{[7]1}卜寿珊对心画的研究主要指宋代以后,实际上,“心画论”早在汉代就已提出。西汉扬雄(公元前53—公元18年)在《法言·问神》中就曾提出“书为心画”的观点:

言不能达其心,书不能达其言,难矣哉!故言,心声也;书,心画也。声画形,君子小人见矣。声

⑩引文由笔者译自:川端康成《近代美術館の梅原》、《川端康成全集》第二十八卷、新潮社平成11年(1999)10月,第434页。

画者,君子小人之所以动情乎?^①

“书为心画”的“书”在后世通常被理解为“书法”,但其初始之意实指文章辞赋,亦即文学。但是,“书为心画”的理论之所以能够被借用到书法绘画领域,也正说明了文学、书法和绘画在艺术上的相通。可见,心画能够进入文学领域,并且必须表达内在精神,是有悠久传统的。

汉代既有心画论,也有跻身仕途的人参与画艺,到唐代则更为流行。因此张彦远说:“自古善画者,莫匪衣冠贵胄、逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也。”^{[3]159}但是,带有精英阶层之精神自觉的文人对绘画提出指导性的艺术理论,则出现于宋代。这种新的理论思潮也引发了绘画实践向新形式的转化。前述米友仁心画思想的源头也正在于此。米友仁曾说:“子云以字为心画,非穷理者,其语不能至是。画之为说,亦心画也,上古莫非一世之英,乃悉为此,岂市井庸工所能晓?”^{[14]174}这里,一世之英区别于市井庸工的一个关键点,就在于是否有品。苏轼将“士人画”视为比“画工画”更高的作品,也在于其品。创作者的人格精神之于作品品格的重要性,成为心画理论的核心内容。宋代《图画见闻志》云:“人品既已高矣,气韵不得不高;气韵既已高矣,生动不得不至。”^{[15]71}川端的艺术理念与此毫无二致,他曾说:“我的小说《千只鹤》,如果人们以为是描写日本茶道的‘精神’与‘形式’的美,那就错了。毋宁说这部作品是对当今社会低级趣味的茶道发出怀疑和警惕,并予以否定的。”^{[16]100}可见,他是想借助这部小说强调精神品格对于艺术——无论是文学艺术还是茶道艺术、绘画艺术——的重要性,而并不仅仅是表现传统美。

《论语》有言:“志于道,据于德,依于仁,游于艺。”^{[17]94}《礼记》亦云:“德成而上,艺成而下。”^②也就是说,真正的“艺”要建立在品德之上。川端的小说《抱琴》的主人公浦上玉堂(1745—1820年)^③就是一位擅长绘画、音乐和文学,并且集“道、仁、德、艺”于一身的品性高洁的艺术家形象。川端描绘了玉堂在半百之年携春琴、秋琴二子脱藩成为浪人,游历诸国的情景,突出表现了对于艺术家来说精神品格的重要性。小林勇(1903—1981年)^④曾列举浦上玉堂和池大雅、与谢芜村等十位画家,指出文人画家的脱俗性和反权势性:“这一段时期我之所以醉心于文人画,乃是因为我认识到那些画家中多数人高洁超俗,不是贪恋金钱名利之辈,同时也因为我意识到文人画家可说是对于他所生存的时代在某些意义上是批判式的,不肯降格充当权势的尾巴。”^⑤从川端笔下的玉堂身上,也可以看到李渔的影子。玉堂的形象正应了苏轼所言:“可使食无肉,不可居无竹。无肉令人瘦,无竹令人俗。人瘦尚可肥,士俗不可医。”^⑥

品,作为文人画笔墨精神的另一个表现是尚简。11世纪末以来的中国,在诗歌、书法、绘画等各个艺术领域,开始全方位地开启了一种尚简的追求,以抵抗矫饰繁缛之风。如梅尧臣提出的文学创作原则:“作诗无古今,惟造平淡难。”^{[18]235}在川端散文中出现频率很高的中国画家梁楷^⑦、牧溪(约

①汪荣宝撰、陈仲夫点校,《法言义疏》,中华书局1987年,第160页。

②(清)孙希旦撰,沈啸寰、王星贤点校《礼记集解》(下册),见《卷三十八·乐记第十九之二》,中华书局1989年,第1012页。

③浦上玉堂,因所藏明人顾元昭所“玉堂清韵”琴而自号“玉堂琴士”。其《冻云筛雪图》为川端所收藏,并被定为日本国宝。

④小林勇,号冬青,是日本著名编辑、随笔作家、画家,1920年进入岩波书店工作,协助创办“岩波文库”,后成为日本岩波书店创始人岩波茂雄的二女婿。

⑤此乃小林勇以《日本文人画十选》为题,在《日本经济新闻》的“美之美”专栏发表的连载文章,见[日]河北伦明,王宁宇译《美之心 河北伦明美术论选》,陕西人民美术出版社1996年,第189页。

⑥(宋)苏轼《于潜僧绿筠轩》,见曾枣庄、舒大刚主编《三苏全书》第七册之《苏轼诗集》卷九,语文出版社2001年,第144-145页。见(清)王文治辑注,孔凡礼点校《苏轼诗集》(全八册),中华书局1982年。

⑦梁楷,生卒年不详,宋代书画家。好饮酒,放浪形骸,不拘礼法,世称“梁风(疯)子”。

1210—1270年)、金冬心(1687—1764年)等人,都以简著称。梁楷是“减笔画”的代表人物,如著名的《李白行吟图》,仅以寥寥数笔之淡墨写出李白的侧影,稍稍辅以浓墨绘出发、眼、足,连眉毛、额头、鼻子等都是极简的敷衍,却非常传神。川端曾经非常遗憾地说:“我把梁楷的《雪景图》^④这幅画当作精神粮食,老早以前就希望得到它,可是后来听说,当持有者出售它的时候,一时没有人买,在心情徘徊之中,就让它他进入了博物馆。”^{[12]241} 牧溪的绘画亦是清淡简约,日本大东急纪念文库所藏古籍《松斋梅谱》这样点评牧溪的作品:“多用蕉查草结,又皆随笔点墨而成,意思简当,不费装缀。”日本画家金原省吾(1888—1958年)认为“牧溪不兼容于院人,即在不费装缀一事”^{[19]176}。元代画史著作《画继补遗》中对牧溪的评价颇有微词,认为他“枯淡山野,诚非雅玩”^{[20]6-7}。但川端看重的却正是这一点。金冬心同样深得川端之心,川端曾经借金冬心的绘画风格来总结中日绘画的留白艺术:“东洋画的空间、空白、省笔,也许就是一休所说的墨画的心境吧,这正是‘能画一枝风有声’。”^{[16]106} 金原省吾在论及宋代绘画之“集中性”时也说:“小品之中,富有悠久之天地之感。得‘集中’之画,虽咫尺之间,有大世界。此宋画之进步。”^{[19]185}

中国文人画家所提倡的简,不仅体现在川端的绘画爱好上,也化用于他的小说创作中。短篇《明月》(「明月」)的女主人公有一个与小说题目和情节都十分契合的名字——月子。“我”作为月子的舅舅每年中秋都去月子家赏月并为她过生日,今年有事不能去,但要送给她一份特别的礼物——宗达的水墨画《兔》。这幅画中并没有月亮,画面除了模糊的兔形之外别无他物,“让人感到是月下的兔”。“与其说描画着一只兔,莫如说是隐约浮现着一只兔。”整个纸面用墨薄到极致,“薄墨的画面让人感到是月夜的天空”。“带有月亮那样的优雅品格。”这幅画“与其说是画兔莫如说是画月”^⑤。宗达画兔没有使用墨线勾勒轮廓,小说的情节也同样没有清晰的脉络。宗达的兔通过淡墨留白呈现出来,小说也没有一句直接描写明月如何高悬空中、遍洒清辉的内容,但却通篇都在写月。宗达的画题原本是兔,但川端却通过自己的描述把画面的主题变成了月,使读者从无月的画面读出了月,而且是带有“优雅品格”的月,又由于“我”认为这幅画是送给月子最合适的礼物,从而使这种“优雅品格”进一步投射到了月子身上。于是,简淡与品格实现了完美的结合。惟简,才能留给艺术的观赏者更为广阔的空间,才能不限制他们的艺术想象,也才能于不着痕迹之间凸显艺术品格。

结语

无论是米芾的绘画“抒情中盘郁”还是苏轼的“士人画”抑或米友仁的“心画”,直至五百余年后的董其昌(1555—1636年)的“文人画”,都有着一以贯之的艺术内核,那就是:写心、适意、求品。这些要素不仅在川端的文学创作中有所体现,在他的画论中也同样有所体现,他说:“李迪^⑥、钱舜举^⑦也好,宗达、光琳也好,御舟^⑧、古径也好,很多时候是他们画中的花教我领悟到真花的美。”^⑨从现实来看,画中花自然不是真花,但却能够使川端领悟真花的美,这正是因为画家们在创作上重内心,实践

^④即《雪景山水图》,现藏于东京国立博物馆。

^⑤此段引文均由笔者译自:川端康成「明月」、《川端康成全集》第八卷、新潮社平成11年(1999)10月,第184—185页。

^⑥李迪(1100—1197年),宋代画家。擅长花鸟走兽,其双幅作品《红白芙蓉图》现藏于日本东京国立博物馆。

^⑦钱舜举(1239—1299年),即钱选,字舜举,宋末元初著名画家,与赵孟頫等合称“吴兴八俊”。

^⑧御舟,即速水御舟(1894—1935年),本名蒔田荣一,将西洋艺术、中国宋元画与日本传统画法融会贯通,致力于日本画的近代化。

^⑨引文由笔者译自:川端康成「花は眠らない」、《川端康成全集》第二十七卷、新潮社平成11年(1999)10月,第418页。

上重表现,内容上重写意,精神上重品格。恰如陈师曾所言:“文人画有四个要素:人品、学问、才情和思想,具此四者,乃能完善。”^{[21]828}

中国的心画理论不仅对日本文人画的形成,而且对日本近现代文学都产生了跨文化、跨学科的深远影响。渗透于域外的中国画论,作为艺术理论的一个侧面,亦可展现中外文化交流的样态。这一越境的文化传播现象,还有很多极具学术价值的课题值得挖掘和探究。

参考文献:

- [1]徐改.中国古代绘画[M].北京:商务印书馆,1996.
- [2]谢赫.古画品录[M]//潘运告.汉魏六朝书画论.长沙:湖南美术出版社,1997.
- [3]张彦远.历代名画记·叙画之源流[M]//何志明,潘运告.唐五代画论.长沙:湖南美术出版社,1997.
- [4]潘公凯,李超,惠蓝,等.中国绘画史[M].上海:上海古籍出版社,2004.
- [5]茅维.苏轼文集[M].孔凡礼,校.北京:中华书局,1986.
- [6]米芾.画史论画竹[M]//俞剑华.中国古代画论类编(下).北京:人民美术出版社,2004.
- [7]卜寿珊.心画:中国文人画五百年[M].皮佳佳,译.北京:北京大学出版社,2017.
- [8]苏轼.书晁补之所藏与可画竹[M]//苏轼诗集.王文诰,辑注.孔凡礼,点校.北京:中华书局,1982.
- [9]川端康成.温泉通信[M]//川端康成文集·美的存在与发现.叶渭渠,译.北京:中国社会科学出版社,1996.
- [10]高居翰.早期中国画在日本:一个“他者”之见[M]//千年丹青:细读中日藏唐宋元绘画珍品.北京:北京大学出版社,2010.
- [11]川端康成.古贺春江和我[M]//川端康成散文·上.叶渭渠,译.北京:中国广播电视出版社,1999.
- [12]川端康成.月下之门·赏月[M]//川端康成散文·上.叶渭渠,译.北京:中国广播电视出版社,1999.
- [13]苏轼.文与可画墨竹屏风赞[M]//苏东坡全集(第四册).北京:燕山出版社,2009.
- [14]米友仁.题新昌戏笔图[M]//陈洙龙.山水话语类选.北京:人民出版社,2008.
- [15]郭若虚.图画见闻志卷一·论气韵非师[M]//傅慧敏.中国古代绘画理论解读.上海:上海人民美术出版社,2012.
- [16]川端康成.我在美丽的日本[M]//川端康成散文·下.叶渭渠,译.北京:中国广播电视出版社,1999.
- [17]朱熹.论语·述而[M]//四书章句集注.北京:中华书局,1983.
- [18]梅尧臣.读邵不疑学士诗卷[M]//王大鹏,等.中国历代诗话选·二.长沙:岳麓书社,1985.
- [19]金原省吾.唐宋之绘画[M].傅抱石,译.北京:中信出版集团,2020.
- [20]庄肃.画继补遗·卷上[M].北京:人民美术出版社,1963.
- [21]陈师曾.文人画之价值[M]//乐云.唐宋诗鉴赏全典.武汉:崇文书局,2011.

The theory of Chinese paintings of mind and the literary concept in the writings of Kawabata Yasunari: From “Capturing the heart” and “Realizing the intention” to “Pursuing refinement”

ZHOU Yue

(School of Chinese Language and Literature, Beijing Language and Literature University, Beijing 100083, P. R. China)

Abstract: The tradition of “paintings of the mind” (xin hua) (literati painting), which developed in China from the Song Dynasty on under the conscious leadership of Su Shi (1036–1101) and other prominent intellectuals, was an essential element underlying Kawabata Yasunari’s love for Song and Yuan art.

Kawabata's literary philosophy and his exploration of the art of Chinese literati painters dovetail neatly in the idea of "satisfying one's heart" or "realizing one's intention"—the spirit and refinement found in the union of poetry and painting—and which were deeply reflected in his literary works. Firstly, "paintings of the mind" emphasized the ordinary human feelings and lyrical beauty, which was advocated and practiced by Chinese literati painters after they realized clearly their artistic responsibility as a literati group. And Kawabata Yasunari also believed that not only painting can shape writing and depict objects, but can also express the potential spiritual world of human beings. This artistic concept was well reflected in his works including *Dream and Shower*. The paintings described in many works of Kawabata Yasunari were "paintings of the mind", they were not motionless objects, but the flow of the mind. Secondly, the intellectuals in Song Dynasty and Yuan Dynasty were actively involved in the area of fine arts and led the trend of the theory, creating an ideological trend of "Realizing the intention" in the area of fine arts, enabling painting as a means of "Expressing one's dissatisfaction". From this point of view, the concept of novel creation of Kawabata Yasunari dovetailed neatly with the Chinese literati painters, enabling the paintings described in his novels with infinite connotations and rich interpretations. Thirdly, the intellectuals with the responsibility of the elite class in Song Dynasty provided the guiding artistic concepts of the fine arts, and maneuvered to pursue the characters on the basis of combing poems with paintings. This painting theory disseminated to Japan together with Chinese paintings during the second surge period of Chinese paintings' spread to Japan, corresponding the first 30 years of the early life of Kawabata Yasunari, and had a potential and extensive impact of his career as a novelist. The "paintings of the mind" theory not only had an influence on the formation of literati paintings in Japan, but also had transcultural and transdisciplinary impacts on modern Japanese literature. As we can observe from the literary works of Kawabata Yasunari, the Chinese painting theory with an impact overseas, as part of an artistic concept, revealed a sample of Sino-foreign cultural exchange. The phenomenon of cross-boundary spreading of culture has great academic value and has the space to be further probed and studied.

Key words: paintings of the mind (xin hua); Su Shi; Kawabata Yasunari; capturing the heart; realizing the intention; pursuing refinement

(责任编辑 傅旭东)