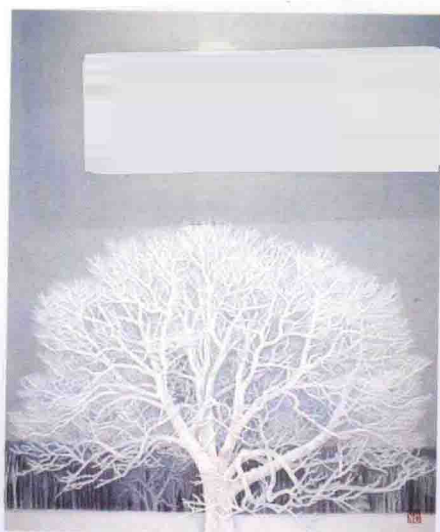


日本之美

东山魁夷绘画艺术研究

郭勇健 著



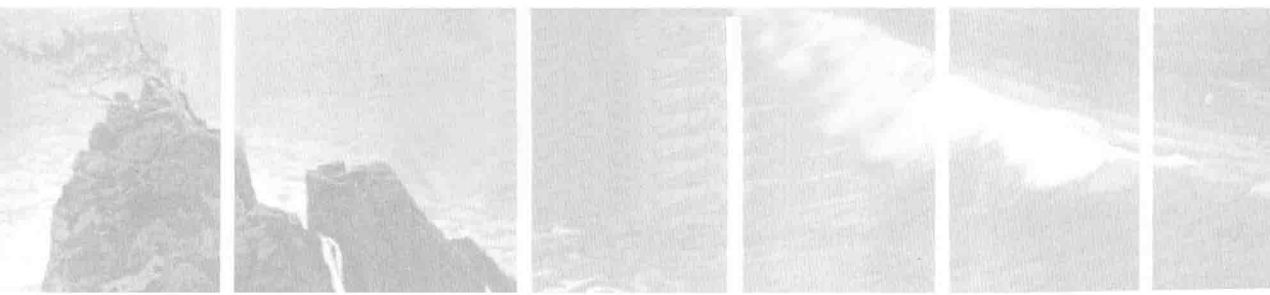
学林出版社

郭勇健 著

日本之美

东山魁夷绘画艺术研究

学林出版社



图书在版编目(CIP)数据

日本之美:东山魁夷绘画艺术研究/郭勇健著.
—上海:学林出版社,2014.5
ISBN 978-7-5486-0694-9

I. ①日… II. ①郭… III. ①东山魁夷(1908 ~
1999)—绘画评论 IV. ①J205.313

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 041099 号

日本之美

——东山魁夷绘画艺术研究



作 者——郭勇健

责任编辑——李晓梅

封面设计——鲁继德

出 版——上海世纪出版股份有限公司学林出版社

地 址:上海钦州南路81号3楼 电话/传真:64515005

发 行——上海世纪出版股份有限公司发行中心

地 址:上海福建中路193号 网址:www.ewen.cc

印 刷——上海师范大学印刷厂

开 本——710×1020 1/16

印 张——16.75

字 数——33万

版 次——2014年5月第1版

2014年5月第1次印刷

书 号——ISBN 978-7-5486-0694-9/J·86

定 价——48.00元

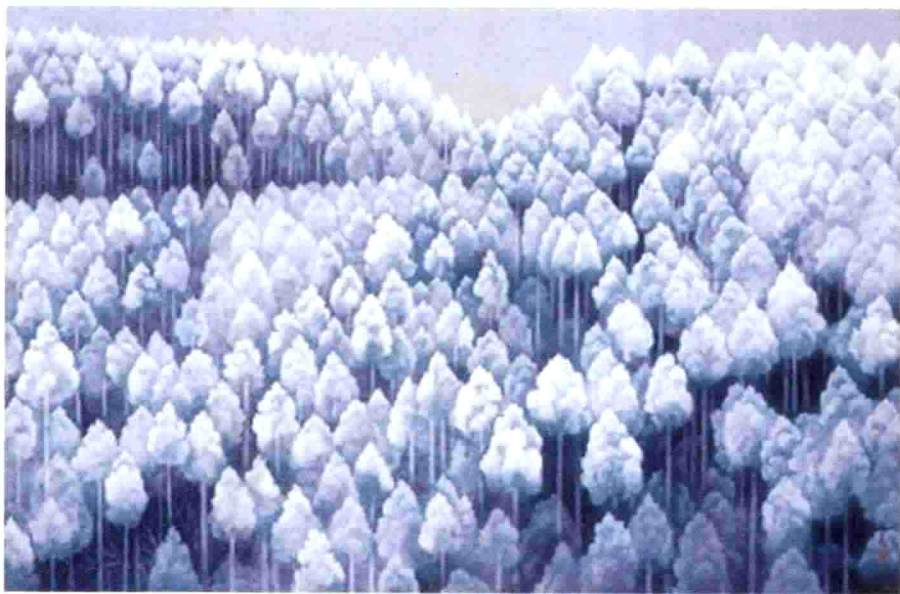
(如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换)



△ 黎明

▽ 白马的森林





△ 北山初雪
▽ 装点森林



东山魁夷作品



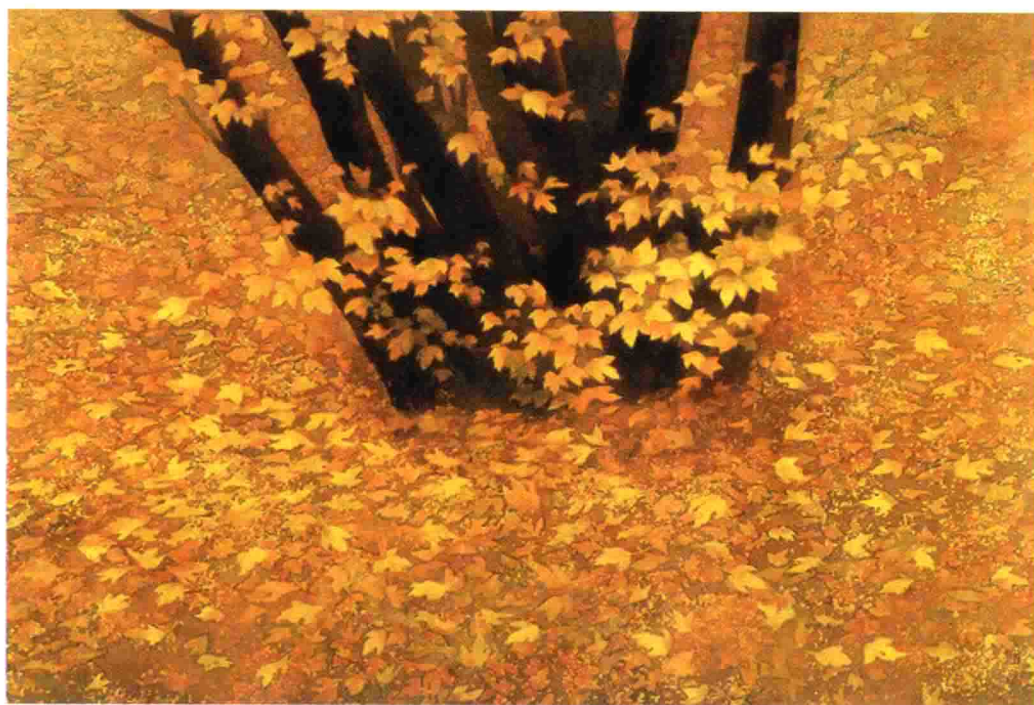
△ 青响
▽ 绿色的回音





△ 秋翳

▽ 秋深



东山魁夷作品



△ 宵櫻
▽ 岁暮





△ 山雾幽玄

▽ 深谷红叶



导言	1
(一) 东山魁夷与日本之美	1
(二) 美学性质的研究	4
(三) 审美经验与艺术作品	8
第一章 美学基础与文化背景研究	13
第一节 美	14
(一) 美与美学	14
(二) 美的普遍性与作为身体哲学的美学	18
第二节 日本之美	23
(一) 美的相对性与作为文化哲学的美学	23
(二) 日本之美与日本文化	31
第三节 东山魁夷的日本之美	44
(一) 日本风景之美	44
(二) 日本画之美	53
第二章 审美观念研究	69
第一节 乡愁	69
(一) 从一幅画说开去	69
(二) 现代社会与乡愁	72
(三) 东山魁夷的乡愁	82
第二节 象征	91
(一) 象征主义的两个传统	91

日本之美——东山魁夷绘画艺术研究

(二) 从弗里德里希到东山魁夷	96
(三) 象征的三层涵义	103
第三节 无常	118
(一) 东山魁夷与佛教	118
(二) 佛教与无常	125
(三) 瞬间与永恒	130
(四) 邂逅与物哀	135
第三章 艺术创作研究	142
第一节 感受性	143
(一) 和辻哲郎的概念与观点	143
(二) 东山魁夷的感觉与绘画	147
(三) 感觉与色彩,传统与创新	156
第二节 单纯化	168
(一) 何谓单纯	168
(二) 无心:单纯化的主观方面	174
(三) 纯粹绘画:单纯化的客观方面	181
第四章 艺术作品研究	194
第一节 装饰性	195
(一) 装饰与绘画	195
(二) 装饰性与东山魁夷绘画	202
第二节 对称	209
(一) 对称与构图	209
(二) 对称之美的美学根源	223
第三节 映像	230
(一) 倒影之美	230
(二) 心的象征	236
(三) 民族性与世界性	241
附录 绘画艺术的美学问题	244
(一) 眼与手	244
(二) 形与象	248

(三) 线与色	250
(四) 构图与空间	253
后记	257

（一）东山魁夷与日本之美

本书是对东山魁夷绘画艺术的研究,但“东山魁夷绘画艺术研究”这个题目只表示研究的对象,作为一部专著的名字,似乎平淡无奇,我决定只把它作为副标题,并希望起一个较有意思的主标题。自然而然地,我想起了“日本之美”。东山魁夷有一本书,名为《探索日本之美》。在书的前言中东山魁夷解释书名:“这些作品,是在我作隔扇画时,探索日本美的精神进一步昂扬的时期产生的。由于各篇作品都是用这样的心境贯穿起来的,所以才选择了这个书名。”^①例如收入此书的一篇长文《大和之美》。“大和”是日本的地名(奈良的古称),又是日本的象征和代称,“大和之美”亦即“日本之美”。在另一本书《与风景对话》中,东山魁夷声称:“我是一个画家。作为日本画家,思考我是谁的问题,归根到底,就是探索何谓日本的美。”“本书的主题就是通过一个日本画家的独白探索何谓日本美的过程。”^②将东山魁夷通过绘画所探索出的“日本之美”,用文字的形式重新表达出来,这可以说就是本书研究东山魁夷绘画艺术的主旨。

不过,用“日本之美”四个字,能否概括东山魁夷的全部绘画艺术呢?我们注意到,东山魁夷常常把“探索日本之美”说成是“战后”的事。他曾回忆1935年从欧洲乘轮船回国进入濑户内海时的感受:“也许当时我还根本不具备细致入微地观察日本风景的眼光,倾心于日本的美应该是以后的事。”^③1959年,东山魁夷为东宫御所画《日月四季图》时说:“战后我对日本美的执著追求,从来没有这样炽热地燃烧。”^④又

① 东山魁夷《探索日本之美》,第2页。

② 东山魁夷《与风景对话》,第101页。

③ 东山魁夷《与风景对话》,第99页。

④ 东山魁夷《与风景对话》,第179页。

日本之美——东山魁夷绘画艺术研究

说：“战后，我一直追求日本的美。其最大的成果可以说是壁画《日月四季图》的完成。”^①最具代表性的说法是：“就我而言，战前倾向西方，战后则倾向日本的艺术美。”^②但我们知道，“战后”是一个分水岭，东山魁夷正是在“战后”形成画风步入画坛并站稳脚跟的。换言之，自从成为一个独立画家以来，“探索日本之美”便成为了东山魁夷矢志不渝、持之以恒、一以贯之的事业。把“探索日本之美”与“思考我是谁”相提并论，可见在东山魁夷心目中，“探索日本的美”具有根本性的意义。既然如此，一部研究东山魁夷绘画艺术的专著，以“日本之美”为名，实乃顺理成章，甚至是不二之选。

东山魁夷曾被中国人誉为“日本的王维”。这显然是一种非常友好的、高度肯定的评价。自谓“宿世谬词客，前身应画师”的王维，诗画双绝，冠绝古今：在文学史上，他享有“诗佛”之美誉，与“诗圣”杜甫、“诗仙”李白相提并论；在绘画史上，他“始用渲淡，一变勾斫之法”^③，被董其昌尊为“南宗”之祖。苏轼赞王维：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”^④这一说法在中国早已深入人心，按照这种说法，王维简直就是中国传统诗人和画家的理想化身。东山魁夷能否拥有与王维相当的声誉与影响，不得而知，但他确乎具备王维般的兼长并美的艺术才能。他是20世纪日本的伟大画家、画坛巨匠，也是一个颇有成就的作家。他创造了许多绘画杰作，也留下了大量的散文或随笔。在这些散文或随笔中，不乏关于他的艺术历程、审美理想、创作经验、作品背景的详细说明，而且也有直接针对“日本之美”发表的看法。但是，东山魁夷本人写作的文字，只是研究的材料，或是研究的辅助，而不能替代研究。这有以下几个原因。

其一，艺术家未必是解释自己作品的绝对权威，进而言之，艺术家甚至未必理解自己的作品。这应当是20世纪以来的美学界的共识了。既云“研究”，则意味着必须去“理解”东山魁夷的绘画艺术作品。何谓“理解”？简言之，理解一个对象，意味着弄明白“为什么”，讲出其中所隐藏的道理。知道日本人喜欢樱花，知道樱花是日本的国花、樱花是“大和魂的典型”，这还不算理解日本文化；须得知道了日本人为何喜欢樱花、樱花为什么是“大和魂的典型”，这才是对日本文化有所理解。一般来说，艺术家比较清楚自己的所作所为“是什么”，但未必能够明白其中的“为什么”；他“知其然”，却未必“知其所以然”。事实上，艺术家的天职是只管创作艺术和美，根本不必对艺术和美“知其所以然”，这种事情，就交给美学家去研究好了。揭示事物的美、探索日本的美是东山魁夷的工作，而探索和揭示东山魁夷绘画作品之所以美的

① 东山魁夷《与风景对话》，第202～203页。

② 东山魁夷《与风景对话》，第113页。

③ 董其昌《画禅室随笔》卷二。

④ 苏轼《东坡题跋·书摩诘〈蓝关烟雨图〉》。

“道理”，则是研究者的职责。这个“为什么”的“道理”，不仅在东山魁夷的绘画作品中是隐藏着的，在他的随笔或散文作品中也是隐藏着的。正因为并不是现成的，而是隐藏着的、有待探索和揭示的，才有了“研究”的一席之地。

其二，东山魁夷是一位勤于思考且笔耕不辍的画家，大量的文字就是不断思索的成果，因此，说他不能理解自己的绘画作品，这恐怕未必是事实，至少是过甚其辞了。不过，尽管是自谦，东山魁夷也认为自己的文章，“本来打算思考，却只是感觉，所以充其量不过是训练真正的思考而已”^①。再者，我们应当较为严谨地使用“理解”一词。艺术家或许非常清楚自己的追求，对于自己“为什么这样画”早已胸有成竹，甚至对一幅绘画作品中为何选择某种色彩和某根线条也都心中有数——这些难道不是“理解”吗？是的。但这是跟艺术创作实践结合在一起的理解。亚里士多德曾将知识分成三类：为自身而被追求的“理论知识”（theoretike），如自然科学和形而上学；为行动而被追求的“实践知识”（praktike），如伦理学和政治学；为创作和制造而被追求的“创制知识”（poietike），如诗学。艺术家对艺术的理解，往往是一种直觉感受，并不是“知识”或“科学”，即使有些艺术家能够对他的直觉加以反思与整理，使之形成知识，这种知识也主要属于“创制知识”。然而，作为研究，其“理解”所得，应当是“理论知识”。可见，此“理解”非彼“理解”。例如，东山魁夷当然很清楚自己的绘画作品需要什么样的构图效果，他也可能总结出某些构图的法则，由于画了一辈子的画，以至于法则成了一种本能、一种习惯，他在做画时可能不假思索地就那样构图了，但是，研究者却应当揭示出他的绘画作品构图所依据的原理。

其三，除了极少数例外，艺术家的文字多为经验之谈。经验之谈往往针对具体问题而发，多为随机应变或灵机一动的结果。艺术大师的经验之谈，吉光片羽，皆金玉珠贝，与其同时，也不成系统。经验之谈形式上主要表现为“点”，是散兵游勇，而理论知识是系统性的，形式上呈现为“面”，是有组织、有纪律、有兵法、有阵势的大部队。人们往往用建筑物来形容系统性的理论知识。构成理论建筑的砖瓦，则是严格界定的概念和术语。经验之谈乃是使用日常语言的言说，如出之以散文，那么还使用了文学语言。无论是日常语言还是文学语言，经验之谈多半基于切身体验，实在、亲切、平易近人，少有概念或术语。纵然偶尔使用了概念或术语，也是信手拈来，并不严谨。举例来说，东山魁夷随笔中触目皆是的“美”字，介于日常语言与学术概念之间。东山魁夷喜欢使用“象征”一词，他说的“象征”，也未必就是符号学美学家所说的“象征”。日常语言与学术概念，尽管在逻辑上有严格的区别，但由于它们使用的词语常常是一样的（如口语中的“美”与论文中的“美”都是“美”），因而也并非势同水火。但无论如何，一项合格的研究，必须尽可能地将艺术家的经验之谈转换为学术话语。

^① 东山魁夷《与风景对话》，第132页。

日本之美——东山魁夷绘画艺术研究

（二）美学性质的研究

理论知识的体系是由概念或术语搭建而成的。关于艺术的纯粹的理论知识,是美学或艺术哲学。美学思维也是一种概念式思维。黑格尔在《美学》中指出:“我们要用科学的方法去进行研究,所以我们就必须从研究艺术美的概念开始。”^①20世纪中叶,美国杰出的美学家苏珊·朗格,大体上也是这样理解美学的。她说:“《情感与形式》要做的事情,是详细说明以下诸词的含义:表现、创造、符号、意义、直觉、生命力和有机形式。”^②在《艺术问题》中她也说:“虽然艺术哲学还尚未得到应有的发展,然而它确实是一门极富有生命力和希望的学科。不管是专业哲学家,还是具有深刻洞察力的艺术家,都在对‘艺术’、‘表现’、‘艺术真实’、‘形式’、‘现实’以及他们听到的或正在运用的数十个其他专门语汇的含义进行探究。”在朗格看来,哲学并非关于事实的研究,而是涉及概念之含义的研究,因此,确定这一系列关于艺术的概念的含义,便是美学或艺术哲学的主要任务。但是,朗格接着指出,一旦我们试图分析和确定这些概念的含义,便会觉得此项任务十分棘手,最好的方法,便是先找出一个最基本的问题,确定一个最关键的概念。这个最关键、最基本的概念,在她看来乃是“创造”。“在艺术哲学中,最为关键和最引人注目的问题,就是时常为人们所争论的有关‘创造’的含义的问题。”^③对创造问题的追问,将会顺势引发其他艺术哲学的基本问题,而创造这一关键词,将其他艺术哲学的基本概念都连贯统一起来。

早就有反对体系的思潮,启蒙时期的英国思想家莎夫茨伯利曾说:“体系是把人变成傻瓜的办法。”^④到了20世纪,反体系的呼声更是不绝如缕。大概是由于海德格尔的影响,最近也有人提倡所谓“非概念的哲学思维”。但我以为,前者言过其实,后者矫枉过正。封闭的体系和抽象的概念诚然有其负面意义,然而,体系是哲学思维的本性,概念是哲学思维的细胞。体系可以弱化、可以隐蔽,概念也不妨减少。但概念总是必不可少的。思想源于直观或直觉,也可以停留于直观或直觉,但一种彻底的和纯粹的思想必定趋向于概念、凝结为概念。尽管趋向于概念的活生生的思之涌动的整个过程非常重要,但概念形成了,才意味着思想有了着落。因此,一个学术概念的提出,意味着一种学术思想的研究有了成果,或者一个新的研究方向被发现。以美学为例。公元3世纪的朗吉弩斯,由于最早提出“崇高”概念而名垂青史,一千多年之后,博克和康德将“崇高”变成了真正的美学概念。20世纪的本雅明,由于提出了“光韵”(Aura)的概念而在美学领域赫赫有名,这个概念是在将艺术品的原作与复制品

① 黑格尔《美学》,第一卷,朱光潜译,商务印书馆,1996年,第29页。

② 苏珊·朗格《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社,1986年,第3页。

③ 苏珊·朗格《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社,1983年,第3页。

④ 引自卡西尔《启蒙哲学》,顾伟铭等译,山东人民出版社,1988年,第327页。

对照中产生的,此后,复制品的问题便成了一个美学问题。

如果说概念、基本概念这样的说法,显得有些老气,那么,捷克小说家米兰·昆德拉则为我们提供了一个富有时代气息的说法——“存在编码”。昆德拉是个颇具哲学气质的小说家,他主张小说是用来“思考”的,而且就像哲学一样,小说思考的是“存在问题”。他说:“捉住自我,在我的小说里,就是要捉住那个自我对于存在的疑问的本质,捉住他的存在编码。在写作《生命中不能承受之轻》时,我意识到这个或那个人物的编码是由若干个关键词组成的。对于特丽莎,它们是:肉体、灵魂、晕眩、软弱、田园诗、天堂。对于托马斯,它们是:轻、重……”^①这些所谓“存在编码”,其实就是“概念”,只不过在小说中,这些概念是通过情境展示出来的。

本书打算从美学的角度研究东山魁夷的绘画艺术,因此,我也试图通过一系列概念去理解东山魁夷的绘画。我找到的概念主要有:日本之美,乡愁,象征,无常,感受性,单纯化,装饰性,对称,映像。这些概念,并非我从先前读过的某些美学著作中拿来强加于东山魁夷的绘画之上,而是从东山魁夷的文章中找到、在东山魁夷的绘画作品中看到的。在本书中,我将尽可能地使这些概念的意义明确化、清晰化,并通过它们去把握东山魁夷的绘画艺术。若用昆德拉式的表达,这些主要概念或关键词,亦即东山魁夷绘画艺术的“存在编码”。捕捉住、揭示出东山魁夷绘画艺术的“存在编码”,也就意味着理解了东山魁夷的绘画艺术。若再对这几个概念加以分类,则构成了本书的结构框架:

- 一、美学基础与文化背景研究:日本之美
- 二、审美观念研究:乡愁、象征、无常
- 三、艺术创作研究:感受性、单纯化
- 四、绘画作品研究:装饰性、对称、映像

不过,这些关于东山魁夷绘画艺术的概念,与苏珊·朗格列举的艺术哲学的概念,有明显的不同。朗格的概念具有最大的普遍性,它们适用于古往今来的一切艺术对象,而我选择的概念,看来未必如此。苏珊·朗格所说的最为基本、最为关键的概念,或者说,诸关键词中的主导词,在本书的研究课题内,显然就是“日本之美”。传统美学的核心问题和关键概念是“美”,而东山魁夷并不是探索一般性的“美”,而是探索“日本之美”,相应地,本书的核心问题和关键概念也只能是“日本之美”。美学的研究对象是一切艺术现象或审美现象,而本书的研究对象限于东山魁夷的绘画艺术。限定某个具体的研究领域,乃是艺术批评的特征。因此,在性质上,本书并不是

^① 米兰·昆德拉《小说的艺术》,孟湄译,三联书店,1995年,第27页。