

文化转译视角下日本水墨画中的美意识生成 ——以周文派、狩野派、长谷川派为中心

汤小露

天津工业大学, 天津 300000

DOI:10.61369/EST.20240800007

摘 要 : 本文基于文化转译理论,以室町至桃山时代的周文派、狩野派、长谷川派三大水墨流派为研究对象,解析日本水墨画中美意识的生成机制。通过对各流派代表作的技法解构与意境阐释,证明日本水墨画的美意识本质上是异质文化语境化重构的产物,为东亚艺术跨文化传播研究提供理论参考与方法论启示。

关 键 词 : 水墨画; 美意识; 周文派; 狩野派; 长谷川派

The Generation of Aesthetic Consciousness in Japanese Ink Wash Painting from the Perspective of Cultural Translation — It Was Centered around the Zhou Wen School, the Kano School and the Hasegawa School

Tang Xiaolu

Tiangong University, Tianjin 300000

Abstract : Based on the theory of cultural translation, this paper takes the three major ink-wash schools of the Muromachi to Momoyama period, namely the Zhouwen School, the Kano School, and the Hasegawa School, as the research objects to analyze the generation mechanism of the consciousness of beauty in Japanese ink-wash painting. Through the deconstruction of techniques and interpretation of artistic conceptions of representative works of various schools, it is proved that the aesthetic consciousness of Japanese ink painting is essentially the product of the contextualized reconstruction of heterogeneous cultures, providing theoretical references and methodological inspirations for the research on the cross-cultural dissemination of East Asian art.

Keywords : ink wash painting; aesthetic consciousness; Zhou Wen School; Kano School; Hasegawa School

一、文化转译理论与日本水墨画研究的关联性

文化转译理论的核心源于后殖民主义学者对跨文化传播机制的深刻反思,打破了传统“源文化-目标文化”二元对立。霍米·巴巴在《The Location of Culture》^[1]中提出“第三空间”理论,即文化交流的本质是“杂糅”的过程——主体并非被动接收源文化信息,而是通过对源文本的主动筛选、改造与意义重构,在两种文化的交汇处创造出新的意义场域。这一理论视角揭示了跨文化传播的动态性:文化移植绝非简单复制,而是接受方基于自身需求对异质文化元素的创造性转化。将视角转移到艺术领域,这种转译机制则体现为:选择(基于本土语境筛选适配的外来艺术元素)——转化(对形式、技法或内涵进行改造以适应本土审美)——重构(融合本土文化基因形成新的艺术范式)。

先行研究多从“受容性”视角强调中国水墨画对日本水墨画的单向影响,认为其遵循“模仿-吸收-创新”的线性路径。如陈海红指出:“从对唐绘的受容诞生出大和绘,再到对水墨画的受容产生出带有日本风格的本土水墨画,都是先经过大量模仿吸收阶段,再到融合创新,在这过程中就有意无意诞生了属于自己的特色审美观。”^[2]这类研究虽揭示了文化传播的客观事实,却忽视了日本在接受外来文化时的主动选择与创造性转化。本文则

基于文化转译理论,聚焦日本水墨画在此过程中表现的文化主体性——以本土需求为锚点,对异质文化元素进行适配性改造,生成独特的美意识。

日本水墨画的发展生动体现了文化转译的规律。从平安时代的模仿,到室町时代的本土化探索,再到江户时代的风格定型,其转译路径呈现从“改技法”到“重精神”的递进特点。中国山水画的“意境”,在日本多元文化影响下,演变为独特的美意识:禅宗催生“简素”,武家政治造就“威严”,情感需求孕育“幽玄”。这正符合霍米·巴巴的“第三空间”理论——日本水墨画既不是中国传统的复制,也不是本土文化的孤立产物,而是两种文化交融的“杂糅”成果。

二、周文派的水墨转译与“简素”美建构

(一) 禅林语境下的周文派

日本学者梅原猛说:“如果想了解一个国家的文化,就必须了解该国的宗教意涵。”^[3]由此,宗教和文化之间关系的密切可见一斑。在室町时代的日本,禅宗影响力达至顶峰,禅林既是宗教修行核心场域,亦是文化艺术创新重地。在此背景下,中日禅僧频繁往来成为文化传播纽带,日本僧人入宋求法,中国僧人东渡

传艺，使南宋马远、夏圭等的水墨技法与禅宗思想同步传入，禅僧兼具修行者与创作者双重身份，以笔墨诠释“不立文字，以心传心”的禅理^[3]。

以吉山明兆为代表的画僧率先完成从佛画到山水画的转型，通过极度抽象的线条与构图将禅宗的“空寂”思想融入画面——“通过水墨一色的极度抽象化的描线和构图把画的精神意境形象地表现出来的山水画，已经和过去日本绘画历史中的佛画或描画物语绘的绘卷物完全脱离，攀上了趣味性的鉴赏画的高台，开辟了新的传统。”^[4]由此，周文派得以孕育，画家们摒弃世俗繁复表现，以极简笔墨追求精神共鸣，将禅宗对“本真”的追求转化为画面的“简素”特质，推动绘画从“技法模仿”迈向“意境独创”。

（二）笔墨语言的抽象化转译

室町水墨画的开创者如拙，率先完成对中国水墨技法的抽象化转译，开创了以自然为体又深藏禅机的水墨画风格，为周文派的笔墨创新奠定了基础。其代表作《瓢鲑图》以“用瓢抓鲑鱼”的禅宗公案为主题，恰是对禅宗“不立文字，直指人心”理念的转译，笔墨不再服务于物象再现，而成为引发观者自省的精神媒介。该作品在形式上采用南宋时期马、夏“一角半边”式的构图章法，辅以梁楷“减笔法”描绘画中景物，通过简化线条、弱化细节，将南宋水墨的“写实骨架”转化为承载禅理的“抽象符号”，其“清淡雅逸”的风尚与“寓情于景”的表达，为日本水墨画确立了“心先于形”的创作准则。

如拙的嫡传弟子天章周文，在此基础上实现了笔墨语言的进一步本土化突破，开创“复合平衡”的构图范式，其作品《水色霁光图》采用高远视角融入对角线元素，形成稳定的视觉重心——既区别于马夏派“虚空留白”的疏离感，又注入日本本土对“均衡和谐”的审美偏好。技法上，周文将如拙的“减笔法”推向极致，以“惜墨如金”的秃笔技法重构水墨语言。他摒弃宋元山水画严谨的写实皴法与多层渲染，以粗犷质朴的线条勾勒山川轮廓，通过墨色的极简变化表现山川幽远的情趣。这些处理虽使画面结构看似“欠严密”，却恰好契合禅宗对“不完美”的接纳，将中国水墨的“写实之境”彻底转化为日本禅宗的“内观之境”。“相较于宋元山水画中严谨的写实主义和深远的自然观，周文艺术中流溢一种缥缈的气氛和诗性的情趣，富于更多的禅味，是典型的‘日本化’的山水画。”^[5]

（三）“简素”美意识的建构

周文派突破了中国绘画“六法”中“气韵生动”与“应物象形”的固有平衡，将禅意置于形式之上，不再追求视觉的丰富性，而是以最少的笔墨元素引导观者自省，这种重构并非对中国传统的背离，而是通过“笔样”临摹中的有意调整，实现外来技法与日本本土审美的深度融合。中国水墨侧重的“意境”被转译为日本禅宗特有的“内观之境”，笔墨成为禅意的可视化载体，观者在极简画面中得以体悟“空”与“寂”的禅理，反映了以“精神性优先”为核心的“简素”美意识。

三、狩野派的水墨转译与“威严”美建构

（一）武家语境下的狩野派

室町末期至战国时代，武家政权崛起推动文化主导权从禅林转向武士阶层，狩野派作为服务于武家政权的宗族画派，逐渐摆

脱禅宗水墨画的宗教性束缚，将艺术创作与权力彰显深度绑定。这一时期，南宋院体画的精工技法与刚劲风格通过中日禅僧往来、贸易等渠道持续传入日本——其“边角构图”的简练张力、斧劈皴的刚硬质感，与武家文化中“威权至上”的审美需求高度契合。武士阶层不再满足于禅画的“简素空寂”，转而追求能体现统治权威的宏大叙事与视觉张力。

尤为关键的是，狩野派画家兼具“武士”与“画师”的双重身份，其传承模式与武家伦理亦有异曲同工之妙。“这种艺术形式一般都是父子相传（必要时传给养子），就像武士家族和商旅家族那样继承祖业，世袭罔替。”^[6]作为将军的“家臣”，狩野正信以来的嫡系继承者需对“主家”尽职尽责，而幕府的恩赐则成为家族发展的核心动力。这种严格的主从关系与世袭制度，既保障了画派风格的延续性，更促使其主动遵循贵族统治伦理，便于将武家的威严特质融入绘画创作。

（二）武家权力的艺术表达

“狩野派的山水画更以明暗配合以及单纯的装饰性处理而表现突出，他们的山水画法借鉴了宋朝院体画的构图、题材和笔墨技法，创造了全新的具有两面性的绘画风貌：一方面表现出了刚劲、复杂和外放，另一方面则表现出柔和、简约和开朗。这种简约的外化表现方式加上坚强的精神内核，这也正象征了日本人的性格特质。”^[7]

狩野永德是狩野派历史上最具创造力的画师，创作出一系列豪放绚丽的障壁画，呼应了战国时代精神，其代表作《洛中洛外图屏风》堪称政治性转译的典范。该作以鸟瞰视角全景铺展京都风貌，将中国山水画的空間表现转化为权力版图的视觉叙事：城郭、神社、桥梁沿轴线工整排布，人物活动丰富却井然有序。构图上既借鉴北宋全景山水画的宏阔格局，又通过强化对称性与装饰性赋予画面强烈秩序感——河流以流畅曲线贯穿全局，两岸树木呈阵列式整齐分布，暗喻幕府统治下的太平盛世，使艺术成为政治权威的生动注脚。

此作最富特色的当属对金色的极致运用，整体画面以金色为骨，辅以青绿、赭石、红黄等沉稳艳丽的石色，金碧浓彩交织间，既彰显出强劲的视觉力量感，又凸显豪华的装饰性，将京都的绚烂壮观渲染得淋漓尽致。“这种样式由于可以充分彰显统治者的权利与财力，自然十分迎合当时统治者及贵族们为炫耀其威严力量和豪华气派的审美趣味，从而引领日本障屏画迈入黄金时代。”^[8]

（三）“威严”美意识的建构

狩野派通过整合中国绘画元素并本土化改造，建构起以“华丽威严”为核心的美意识，成为江户时代官方艺术标准。这种美意识不仅体现在绘画技法上，更通过题材选择（如祥瑞图像）、构图布局（如对称式全景）、色彩运用（如金碧设色）形成一套完整的视觉符号体系，深刻影响了日本传统绘画的审美取向与艺术教育体系。

四、长谷川派的水墨转译与“幽玄”美建构

（一）禅宗与茶道语境下的长谷川派

室町时代末期，禅宗的“五山文化”盛行，中国南宋临济宗、曹洞宗的禅学思想随僧侣传入日本，对长谷川派的水墨风格

影响深远。长谷川派始祖等伯承袭唐宋水墨技法，通过对自然物象的凝练刻画与空间留白的极致运用，传递禅意的空灵，呼应禅宗对“本质”与“虚静”的追求，传递出禅宗思想的“幽玄”之美。

另一方面，随着茶道的兴起，日本水墨画逐渐融贯了茶道精神的“空寂”思想，追求一种恬淡的美，产生了与中国水墨画的审美情趣相异的风格。“日本水墨画将心所捕捉到的对象的真髓，用单纯的线条和淡墨表现出来，表面简素、缺乏色彩，内面却充满多样的丰富的线和色。这是需要用心眼才能想象出来的，才能达到‘无中万般有’的意境的。”^[9]此时的长谷川派摒弃了狩野派服务武家的金碧辉煌，以简素水墨契合茶室氛围，其对自然的细腻感知与留白营造的想象空间，既合茶道对平凡之美的珍视，又将茶道的“空寂”转化为世俗可感的体验，最终形成“简素中见深意”的“幽玄”美意识，成为禅意与世俗审美交融的代表。

（二）禅意与留白的交融之境

“受牧溪画影响的画家为数众多，‘长谷川等伯’就是其中较为独特的画家之一，从等伯的作品中可以看出从中国传入日本的水墨画已经脱胎换骨成为独立的日本水墨画。”^[4]其代表作《松林图屏风》既承继牧溪禅画的写意精神，又融入日本人对空间与意境的独特感知，成为“幽玄”美意识的经典载体。

该作突破对松林的写实描摹，以简素笔墨与极致留白营造朦胧空灵的氛围：近景松树以浓淡不一的墨色皴擦，枝干笔势洗练却暗藏张力；远景则以淡墨晕染，与大片留白交融如雾气弥漫，模糊了树与空间的界限，形成“分界的融合”。这种处理弱化了物象的具体形态，将视觉焦点引向树与树之间的空白——这些留白并非“无”，而是充满呼吸感的“场域”，既呼应禅宗“空寂”的哲思，又传递出“幽远”的意境，让观者在虚实之间生出超越画面的无尽想象。

同时，墨色的微妙变化与纸本的通透感，共同渲染出潮湿微凉的雾中氛围，使观者仿佛身临其境，在寂静中体会“似有若无”的朦胧美。这种对“隐藏”与“虚无”的强调，正是“幽玄”的核心：不追求直白的视觉冲击，而以含蓄蕴藉的笔墨触动心灵，将自然景观升华为承载孤寂与哲思的精神空间。

“在等伯的笔下，局部的写实性和整体的抒情性间的关系处理也表现出相当的灵活性。强调感觉表现，强调气氛渲染，力图利用

变幻自在的墨色、不拘成法的泼洒，将众多矛盾现象通过适当的空间构成达到协调统一。这种局部表现和整体感的奇妙结合正体现了一种特有的日本美。这为构筑后世日本水墨画乃至日本画的框架奠定了不可或缺的基础。”^[10]

（三）“幽玄”美意识的建构

长谷川派通过将中国水墨的写意精神与日本本土美学结合，展现了“幽玄”这一深邃、含蓄的美意识。“幽玄”强调以有限的视觉形象引发无限的联想，其核心在于“言有尽而意无穷”的意境营造。这种美意识不仅体现了禅宗“空寂”思想，更融入了日本传统美学中的“物哀”观念，使水墨画从视觉艺术升华为情感与哲学的载体。

五、结语

室町至桃山时代的周文派、狩野派、长谷川派，以文化转译的主动姿态，完成了中国水墨画在日本的本土化重构，最终展现出“简素”“威严”“幽玄”三种独特美意识，印证了异质文化交融中“第三空间”的创造性力量。

周文派在禅林语境中，将南宋院体笔墨转化为承载禅意的抽象符号，以“简素”突破形似束缚，确立“心先于形”的创作准则，让水墨成为内观自省的精神媒介；狩野派紧扣武家政治需求，整合汉画传统与装饰性技法，以“威严”的视觉叙事服务权力表达，构建起贴合统治伦理的审美范式；长谷川派则在禅宗与茶道的双重滋养下，融合牧溪减笔与本土情感，通过“幽玄”的意境营造，使水墨从宗教殿堂走向日常生活，成为联结哲思与情感的载体。

三者虽路径各异，却共同揭示了日本水墨画美意识的生成逻辑：既非对中国传统的被动复制，也非本土文化的孤立演化，而是以“选择—转化—重构”的转译机制，在异质文化的碰撞中淬炼出兼具包容性与独特性的美学框架。这种文化转译的实践，不仅为日本水墨画奠定了精神内核，更为东亚艺术跨文化传播提供了深刻启示——真正的文化交融，始终是在尊重差异的基础上，通过主体性创造实现的意义重生。

参考文献

- [1] Bhabha, H. K. (1994). The Location of Culture.
- [2] 陈海红. 日本审美意识形成的考察——以水墨画的“受容”为例 [J]. 美与时代 (下), 2021, (02): 70–72.
- [3] 梅原猛. 《共生和循环的哲学》.
- [4] 安藤美香. 禅宗对古代日本水墨画之影响 [D]. 中国艺术研究院, 2013.
- [5] 孙衍. 从雪舟艺术看禅宗思想对古代日本水墨画之影响 [D]. 青岛科技大学, 2016.
- [6] 康拉德·西诺考尔. 《日本文明史》[M]. 袁德良译. 北京：群言出版社, 2008.98.
- [7] 高晓萌. 南宋院体画影响下的日本狩野派山水画 [D]. 曲阜师范大学, 2014.
- [8] 欧阳秋子. 金与墨在日本障屏画黄金时代中的表现 [J]. 艺海, 2015, (11): 49–51.
- [9] 刘丹青. 日本人的美意识 [J]. 陶瓷科学与艺术, 2011, 45(12): 8–10.
- [10] 喻建十. 不让前贤再立高标——长谷川等伯与他的《松林图》[J]. 国画家, 2021, (02): 29–33.
- [11] MAKI (石井麻贵) I. 禅谷传韵 [D]. 南京艺术院, 2023.
- [12] 赵元媛. 南宋院体画风对日本镰仓和室町时期水墨画的影响 [D]. 沈阳大学, 2020.
- [13] 李烁. 南宋山水画与日本美意识 [J]. 学术界, 2008, (05): 213–217.