

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2015.01.032

谷崎润一郎短篇小说语言的绘画性^①

张能泉^{1,2}

(1. 湖南科技学院 中文系, 湖南 永州 425199; 2. 华中师范大学 文学院, 湖北 武汉 430079)

摘要:作为日本耽美派的代表作家,谷崎润一郎在其短篇小说中以色彩词和描述两种方式体现小说语言的绘画性。与此同时,文学语言的绘画性又使谷崎短篇小说具有文学读图性,如此使原本抽象化的语言符号在文学图像的作用下具有直观化和形象化的特点,将非视觉性的文字表意转变为视觉性的图像表意,形成语言与图像的互文。这种建立在文学图像基础上的语言特点打破了传统叙述的局限性而使谷崎短篇小说具有现代性特征。

关键词:谷崎润一郎;视觉;色彩词;描述;语言特点

中图分类号:I106

文献标志码:A

文章编号:1672-7835(2015)01-0170-05

On the Painting Nature of Junichirou Tanizaki's Short Novel Language

ZHANG Neng-quan^{1,2}

(1. Dept. of Chinese Language and Literature, Hunan University of Science and Engineering, Yongzhou 425199, China;

2. College of Literature, Central China Normal University, Wuhan 430079, China)

Abstract: As a representative writer of slash school in Japan, Junichirou Tanizaki displays the painting nature of novel language by color words and descriptions in his short novels. Meanwhile, the painting nature of literary language makes his short novels read as pictures. Therefore, the original linguistic signs have the characteristic of visualization, which translates the non-visual signs into visual pictures, forming the intertextuality of languages and images. This linguistic feature based on literary pictures breaks the limitation of traditional narrative, thus it makes Junichirou Tanizaki's short novels have the feature of modernity.

Key words: Junichirou Tanizaki; vision; color words; descriptions; language features

作为日本耽美派的代表作家,谷崎润一郎在其文学创作中表现出浓郁的道德叛逆性,并通过塑造一系列背德型人物形象批判传统的伦理观念,对近现代社会的思想观念给予了深刻的反思。因其作品具有浓厚的颓废、肉欲、恶魔等色彩,谷崎本人也被评论家誉为“日本的波德莱尔”“典型的恶魔主义者”。然而,评论界这种侧重谷崎文学精神领域的研究在一定程度上忽视了其文学的艺术性。事实上,谷崎润一郎非常注重文学创作的形式美,追求语言的华美和考究就是一个典型。令人遗憾的是谷崎短篇小说语言的视觉图像性至今仍未引起评论界的重视。这种研究现状对于热衷于电影、戏剧等视觉艺术的谷崎来说或许不利于全面、深入地理解其文学创作的特质。其短篇小说立足于色彩词的运用和静态型视觉空间的事物描述使小说语言具有诗性特点。随着图像艺术的日益盛行,从视觉空间角度解读传统文字时代谷崎短篇小说语言的绘画性,既有利于阐释谷崎文学的艺术特点,又有利于从中发掘谷崎文学

① 收稿日期:2014-03-28

基金项目:国家社科基金青年项目(13WWC008);华中师范大学优秀博士学位论文培育计划资助项目(2013YBYB29);2014年湖南省社科基金项目(14YBA178);湖南科技学院文艺学重点学科资助项目

作者简介:张能泉(1979-),男,湖南株洲人,华中师范大学博士研究生,湖南科技学院副教授,主要从事中日现代文学研究。

的现代性特征。

1 色彩词的运用

虽然语言自身不能像绘画那样直接通过色彩来呈现客观事物,但它却可以通过对事物色彩的描述唤起读者生动形象的视觉感受,使读者在清晰逼真的视觉形象中产生对描述事物的审美联想,从而通过静态的文学图像解读作品所蕴含的丰富信息。颜色指示性较强的词藻往往可以使语言富有绘画性,因为它可以向读者呈现一个具有特定涵义的图像世界,正是这个图像世界让文学作品具有了读图性。纵观谷崎短篇小说发现其语言是一种饱含深情和艺术直觉的诗性语言。它典雅、含蓄,纤细、隽永,深受读者的喜爱,也常为评论家津津乐道。其中,色彩词的运用更让小说的语言具有强烈的视觉效果和丰富的内涵。

《刺青》(1910)是谷崎早期短篇小说的代表之作。为了更好地表现小说的主题,突显“一切美的都是强者,一切丑的都是弱者”的美学思想,谷崎在行文中巧妙地运用红、白、黑等色彩词来绘色赋形,生动描绘了一幅刺青师清吉完成纹身之后的春晨图:

在河上往返船只的摇橹声中,春夜的天边开始泛白。饱餐晨风的白帆顶棚沐浴在微薄的朝霞之中,中洲、箱崎、灵岸岛家家户户的瓦片闪烁着光芒。此时,清吉终于放下绘笔,望着刺在姑娘背上的蜘蛛。这幅刺青是他全部的生命。完成这项工作之后,他的心空虚了。^{[1]70①}

谷崎笔下的春晨图富有色彩感和形象感。黑夜与黎明、朝霞与晨风、摇橹与河流、白帆与瓦砾,八种景物各有色彩,它们巧妙组合在一起不仅直陈了作家笔下的自然环境,而且这些色彩词因被作家赋予丰富的人文内涵而具有特定的象征意义。这是一幅定格的静态画面。图像中黑与白、白与红、红与黑相互交织,相互融合,既给读者带来一种强烈的视觉效果,又真实呈现了春晨绚丽多彩的景象。这些色彩元素相互搭配在一起给读者留下了可读和可想的空间。清吉穷尽毕生心血完成了他梦寐以求的纹身,理应感到兴奋和快乐。然而,当他目睹自己的杰作时,他的心空虚了,因为他的灵魂早已被精美的图案所吞噬。清吉变成了一个空壳人。然而,面对美的所在他心甘情愿,俯首称臣。女子背上的图案在春晨黎明之时,在黑、白、红相间的色彩之中,化成了世间最美的事物。它融美和魅于一体,既妖艳又华丽,在色彩的杂糅中传递着一种令人神往、令人痴狂的美感,喻示着充满活力和生机的生命可以在美的作用下获得彰显。本来没有情感的自然景物一旦被作者赋予了特定的色彩而具有了审美情趣。谷崎在此赋色着彩不仅仅是停留在感觉的捕捉和表现之上,而是以此来渲染氛围,以此来悦目兴情,借助色彩的描绘来艺术地传递图像背后所隐匿的深层次内涵。换言之,透过色彩的表面可以读到色外之色,可以想到色外之意。谷崎通过小说的描述为读者提供了一次从文字艺术到视觉艺术批评的阅读转变,完成了一次阅读到观看再到评论的过渡。这种以图像为基础的阐释为读者提供一个联系的空间和阅读的空白,因而打破传统文字叙述的局限性而具有某种现代性。

谷崎在此借用色彩词所描绘的画面不是无意义的随意表达,而是富有内涵的、可供读者解读和阐述的图像。读者从“看”转向为“观看”,其意义是显著的。正如英国学者诺曼·布列逊所言:“我们要弄清楚的是,绘画激活的再认行为是一种意义的产生,而非意义的知觉行为。观看是一种将绘画物质形态转化为意义的行为,而这种转化是持续不断的,没有什么可以使它停止。”^{[2]151}换言之,读者通过文字叙述所呈现的图像阅读,从被动的“看”转变为主动的“观看”,作为一种意义转化的方式富有阐释性。因此,谷崎的深刻思想借助色彩词的巧妙组合被图像化了,这种思想的图像化正是通过色彩的隐喻得以实现。具体到引文中的“黑”“白”和“红”,每个色彩词都有其隐喻之意。“黑”不仅喻指天色,而且还暗指清吉刺青历时之久和过程之艰辛。“白”同“黑”相对,既喻指天色,更暗指佳作即成之时的意义和价值。“红”喻指大作完成之时的兴奋和喜悦。可以说,黑、白、红三种色彩有机组合,构成了一幅意义深厚的春晨图。读者从中通过符号的转换途径,用图像阐释了语言的内容和意义,完成了阅读途径的转

① 文中所有日文译文除特别标示外,均为作者自译,文责自负。

换,实现了文字解读的视觉性,拓展了阐释的空间,使读者在图像的“观看”中解释文字、解读文字,实现了读者和文本之间的相互交流和相互理解。

与《刺青》中色彩词用于描绘自然景象不同,《飓风》中的色彩词主要用于描摹人物服饰。一般而言,服饰是文学作品中塑造人物形象的一种重要途径。因为服饰与心理有着较为密切的联系,所以作家通过服饰的描写,不仅可以从侧面反映作品中人物的情绪动向和性格特征,而且还可以给读者呈现一个静态的图像供其解读。法国学者罗兰·巴特也认为:“衣着是规则和符号的系统化状态,它是处于纯粹状态中的语言。”^{[3]21-22}由此可见,服饰虽然是一种无声的语言,但却有重要的意义和价值。它通过色彩来作用于读者,使读者在可视性阅读中发挥其联想去理解文学,阐释文学。这种相对开放的阅读场域使文学具有了现代性。《飓风》中,谷崎就是这样描绘服饰的:

期间,隐约可见一位年轻的女子,打着一把艳丽的甲斐绢做成的太阳伞。穿着一件柔软、轻薄的乳色法兰绒单衣。外加一件质地柔和的深蓝色中号浴衣。——直彦因女子细白肌肤而兴奋不已,每次见到浓艳的绿色反射的时候,他都惊恐颤栗。^{[1]239}

虽然这段语言文字非常简洁,却蕴藏着丰富的内涵。谷崎用乳色、蓝色等色彩词来修饰女子的服饰,以初夏的绿色景物为背景,向读者展现了一幅初夏玉女图。然而,图像中的女子既没有身份,也没有职业;既没有年龄,也没有肖像,唯一呈现给读者的仅有服饰。也就是说,服饰是读者阅读的重要对象。谷崎笔下的女子虽然缺乏可读的描述性文字,但却不是抽象性的符号,因为女子因服饰而具有可感性。因此,着色的服饰使女子成为了一个可供读者阅读的图像,而色彩正是让画面具有了言说空间的重要媒介。在视觉的作用之下,色彩不再是纯粹的物理颜色而是传递信息的心理语言,具有相应的表情达意的功能。“说到表情作用,色彩却又能胜过形式一筹,那落日的余晖以及地中海的碧蓝色所传达的表情,恐怕是任何确定的形状也望尘莫及的。”^{[4]456}着色的服饰使女子由传统的文字叙述变成成为图像的呈现,读者也因此从以往的文字阅读转向为图像阅读。语言叙事的时间性变成了图像叙事的空间性,读者在可视性图像空间中可以自由联想,为文本的解读和阐释的多元性和深刻性提供了可能。正如学者赵宪章所言:“文学作为语言艺术就是语言的图像化,语言的图像化就是语言艺术化的主要表征。”^[5]谷崎在行文时既没有浓墨重彩地去描述女子的外貌,也没有采用他常用的长句去铺陈渲染,而是以短句的形式向读者展现一个文学图像,正是这个图像给读者提供了想象和阐释的空间。

2 描述的运用

为了增强作品的艺术感染力,描述往往是作家经常采用的一种文学创作方法。所谓描述是指作家运用各种修辞手法对事物进行形象化的描写和叙述,丰满生动的形象、曲折离奇的情节、含蓄委婉的意境以及深邃悠远的哲理都离不开这种手法。因此,描述被誉为是文学艺术的生命。

其实,描述除了使事物形象化之外,还具有文学成像的功能。这种功能得益于语言本身具有图像化的特点。学界将语言的图像化称之为语象。国内学者赵毅衡在翻译这个术语时也曾指出:“我们可以大致确定‘语象’这译法与新批评派所谈的 icon 或 image 的意义比较能相应。”^{[6]136}随后,蒋寅、孙春旻、童庆炳、赵炎秋、陈晓明、赵宪章、陆涛等学者对此都有相关的论述。由于“文学和图像关系的核心是语言和图像的关系,而语言和图像关系的核心就应当是‘语象’和‘图像’的关系”,所以语象对于文学图像有着重要意义^[7]。语象的生成离不开描述、比喻等手法,因为这两种方法是生成文学图像的重要途径。当描述或比喻使语象转化为图像时,语言的绘画性也就从中得以实现。语言的绘画性意味着文本意义的生成不仅可以依靠语义来实现,也可以借助语言的图像化来获得。通过阅读文本中具体的描述或比喻,读者可以获取图像的意义,并从中感知语言的绘画美。就谷崎文学而言,读者可以通过其具体的文学描述或比喻所生成的文学图像来感知语言的特点。

《富美子的脚》(1919年)是谷崎“恋脚癖”的代表之作。为了追求美,推崇“美即强者”这个理念,谷崎以书信体的形式讲述了这样一个故事:年逾花甲的塚越老人恳求“我”参照草双纸中的一幅插画,以油画的形式展现其妾富美子之脚的美丽。虽然“我”对老人的请求迷惑不解,可是当“我”无意中见到老

人迷恋而又痴狂的眼神时,“我”终于明白老人的初衷。原来他与“我”一样都嗜好欣赏和抚弄女性的脚,有着强烈的恋脚癖。然而,与“我”不同的是,为了追求和实现这种带有浓郁感官色彩的官能之美,老人心甘情愿地付出包括生命在内的一切代价,以至于他弥留之际,还恳求富美子能够用脚指头夹着棉花,蘸米汤喂到他嘴里。老人安详地离开人世,因为富美子的脚让他见到了从天而降的祥云正迎接自己的灵魂。为了生动形象地再现富美子之脚的美丽,谷崎采用白描的手法,细致而又准确地描述了脚部的每一细节,使读者在阅读过程中感受到一种强烈的视觉效果。

如笔直白木雕琢般纤细的脚胫,越到下面,越细小,在踝骨的地方,缓缓地收缩之后,又缓缓地形成倾斜而成的柔软的脚步,在其倾斜的终点处,五个脚趾从小趾依次渐渐伸长,一直到拇趾尖端整齐地排列着的那种形态……富美子的脚趾非常圆润,五个趾头如英语单词 m 那样相互整齐地紧合,如同牙齿一样整齐地排列着……她的左脚受了要倒向旁边去的上半身的影晌,用力地往下伸着,将全身的重量,支撑在接触地面的拇趾上,指尖的趾甲着实踏在泥上。因此,脚趾全部的皮肤都非常紧张,同时还表现出一种胆怯和惊慌。这正如受惊将要飞出的鸟儿收紧了翅膀和握住呼吸一样那种刹那间的感觉。由于她的趾甲如弓形一般的直立着,所以里面柔软的肌肉重叠的模样,也可以一览无余。从里面看来,紧缩的五个趾头如贝柱一样整齐地排列着。^{[8]377-378}

工笔又称细笔,本意是一种绘画技巧,与写意相对,其最大特点在于用笔工整,注重细部的描绘。作为一种描述形式,工笔的特点是精细入微,却又不面面俱到。换言之,作家在进行文学描述时对重点部位往往会不吝笔墨,尽意铺陈,而对非重点部位则会略写或不写。具体到《富美子的脚》来说,谷崎正是以工笔的方式,用细腻、准确、绘画般的语言描述了富美子之脚的美和媚,既给读者呈现了一幅精美的图像,又具有强烈的视觉效果。

首先,描述具有空间感。所谓空间感是指在绘画中画家依照几何学原理描绘出物体的远近、层次、上下等关系,使绘画具有空间感。其实,文学描述也如绘画一样具有一定的空间感。优秀的作家会在事物的描述过程中借助富有表现力的语言和手法,遵循一定的逻辑,为读者营造具有空间感的文学图像。根据被描述对象的动静状态,这种文学图像可分为动态式和定格式。前者具有活泼自然、动态感强的特点,后者具有笔墨集中、形象鲜明的特点。其中,定格式描述具有“通过抓取事物相对静止的状态,给予绘画般的静止描写,其目的在于借以追求空间造型的艺术效果,引导读者细致观察人物的外貌特征,获得清晰、完整、深刻的整体印象”^{[9]57}。谷崎就是一位善于定格式描述的作家。具体到小说来说,他先从脚胫着笔,然后顺势向下,依次是脚踝、脚趾和脚趾甲。整个描述遵循由上而下的顺序,以点成线,既有粗线勾勒,又有细线白描,既有特写,又有速写,如此精致、讲究的描述使读者在局部感受中获得女性脚部整体印象的同时,增添了小说的可读性和可感性。谷崎抓住富美子之脚的特点,以精美的语言描述所截取的画面,这种浓墨重彩的描绘和渲染在生动形象地呈现事物特征的同时给读者带来一种强烈的视觉效果。尤其是图像中的脚趾被谷崎定格在时间的凝滞之中,脚趾的形态与神韵在停滞的时间中被放大,如此一来,读者在阅读中可以根据描述所呈现的图像进行玩味、遐想。

其次,描述具有详略感。文学作品中的描述内容是由多个具有审美内涵的人物、场景和事物构成,然而,作家不可能对这些对象面面俱到。因此,作家会依据自己的审美情趣和人生体验来描述那些富有特点和审美意蕴的事物。为了使其笔下的描述能够突出个别对象的审美意蕴,作家时常会采用详述与略述相结合的方法,将富有特点的个别事物作为描述对象进行着墨涂色,绘形点睛,以增强文学图像的视觉性和审美性。就作品而言,谷崎一方面对脚胫和脚踝运墨较少,一笔带过,点到为止,另一方面对脚趾用笔较多,精雕细刻,浓墨重彩。两者巧妙组合形成了详述中具有特有的细腻,略述里又留有艺术空白的描述特点。如此详略之法使作品疏密有度,弛张自如。整体描述既不会零碎杂乱,又能给读者以鲜明的形象感和较强的审美感。因此,谷崎在详略之中淋漓尽致地刻画了富美子之脚的外貌、姿态和神韵,令读者观其脚时如在目前、栩栩如生、详略得体。

最后,描述具有画面感。语言是思维的外在呈现者,新颖的题材、巧妙的构思、深刻的立意、都要以

语言为载体。对于文学作品而言,富有表现力的语言,不仅精美生动,而且能有效地传递作家的思想情感,给读者呈现出一种画面感。“画面感是指这样一种具象性的文字效果:绘声绘色绘形绘影,如见其人如闻其声,即要求以文字塑造出一种视觉形象,能让读者看出画面来。”^[10]画面感的形成离不开精美的语言和比喻、拟人、通感等修辞的运用。通过阅读发现谷崎笔下富美子之脚具有白皙、柔嫩、优美等特点。然而,作家并没有使用评述性的语言来说明这些特点,而是采用形象性的语言和比喻、通感等修辞在具象中给予呈现。具体来说,谷崎在描述脚趾时,使用了“柔软”、“圆润”等修饰词,使原本视觉下的脚趾转化为触觉下的脚趾,巧妙地将读者的视觉和触觉互相沟通、交错,形成通感。通感的运用既丰富作品的审美情趣,又可以使读者的各种感官共同参与对审美对象的感悟,增强作品文采的同时产生强烈的美感。为了使描述生动形象,具有画面感,谷崎还运用了比喻和拟人两种修辞。其中,比喻有6处,分别是脚胫如“白木雕琢”、脚趾如“英语单词m”,如“牙齿”、脚趾皮肤如“受惊的小鸟”、脚趾甲如“弓”、脚趾头如“贝柱”;拟人有1处,表现在描述脚趾皮肤时,使用“紧张”、“胆怯”等词语。比喻和拟人的运用使富美子之脚具体可感,引发读者联想和想象,给人以鲜明深刻的印象,使小说语言文采斐然,富有绘画性。可以说,谷崎笔下的富美子之脚在形象、精细的描述下使每个细微部位具有鲜明的视觉效果。

3 结语

综上所述,谷崎短篇小说通过色彩词和描述两种方式体现了语言的绘画性。与此同时,文学语言的绘画性又使谷崎短篇小说具有文学图像性,原本抽象化的语言符号在图像视觉的作用下具有直观化和形象化的特点,将非视觉性的文字表意转变为视觉性的图像表意,形成语言与图像的互文。读者可以在语言与图像的互文中自由联想,丰富对谷崎短篇小说的解读和阐述。这种建立在文学图像基础上的阐释打破传统文字叙述的局限性而使谷崎短篇小说具有现代性。

参考文献:

- [1] 谷崎润一郎. 谷崎润一郎全集(第1卷)[M]. 东京:中央公论社,1973.
- [2] 诺曼·布列逊. 视觉与绘画[M]. 郭杨,等译. 杭州:浙江摄影出版社,2004.
- [3] 罗兰·巴特. 符号学美学[M]. 董文学,等译. 沈阳:辽宁人民出版社,1987.
- [4] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 滕守尧,等译. 北京:中国社会科学出版社,1984.
- [5] 赵宪章. 语图符号实指和虚指[J]. 文学评论,2012(2):88-98.
- [6] 赵毅衡. 新批评——一种独特的形式主义文论[M]. 北京:中国社会科学出版社,1986.
- [7] 赵宪章. 文学和图像关系研究中的若干问题[J]. 江海学刊,2010(1):183-191.
- [8] 谷崎润一郎. 谷崎润一郎全集(第6卷)[M]. 东京:中央公论社,1973.
- [9] 白岩. 描写美学[M]. 北京:金城出版社,1998.
- [10] 徐志祥. 论画面感对影视文学的制约[J]. 江汉论坛,2002(10):87-89.

(责任校对 莫秀珍)