

论丰子愷《中国美术在现代艺术上的胜利》与 日译作品在接受西方思想时的媒介作用

稻贺繁美 著

王振平 译

概要

丰子愷(1898—1975)是中国现代著名作家,1930年,他在著名的《东方杂志》发表《中国美术在现代艺术上的胜利》一文,并受到广泛关注。本文将介绍丰子愷利用日译西方哲学美学著作,介绍黎普思(Theodor Lipps)的“感情移入(Einfühling)思想和康定斯基的“艺术精神”(das Gestige in der Kunst)思想的经过。丰子愷的文章旨在探寻这些理论与中国六朝时的美学思想“气韵生动”的关系,并由此证明他提出的中国美学优于西方现代艺术理论的假设。这种对西方文化带有民族主义的阐释在亚洲的现代主义理论中是根深蒂固的。本文将在当代的全球化视野下探讨翻译作品在解释说明本国经典时所起的作用。在公认的外国经典面前,翻译如何保护和发展本民族的经典?翻译作品是如何影响人们美学思想中的方法论的?

一、方法论

丰子愷不但是中国现代著名散文家、评论家和画家,还是首位将《源氏物语》全文翻译成汉语的人。在1930年1月10日出版的《东方杂志》(中国美术号)上,丰子愷发表了《中国美术在现代艺术上的胜利》一文。本文将通过对他的文章的研究,探讨中国现代化与日本现代翻译作品

的关系,证明日语译作促进了中国知识分子对现代西方思潮的接受^①。

丰子恺文章开篇就开宗明义,表明了自己的观点。他认为现代西方艺术深受东方艺术的影响,而几千年来来的中国艺术庶几成为西方现代艺术的引领者。照丰子恺的说法,中国艺术引领了现代艺术的潮流,印象派和后印象派绘画的“中国画化”就证明了这一点。此外,古代中国美学理论与现代西方艺术理论多有相同之处。特别是他认为康定斯基(Kangdinsky,1866—1944,现译作康定斯基)的艺术理论与中国画论有异曲同工之妙:

最近半世纪以来,美术上忽然发生了奇怪的现象,即现代西洋美术显著地蒙了东洋美术的影响,而千余年来偏安于亚东的中国美术忽一跃而雄飞于欧洲的新时代的艺术界,为现代艺术的导师了。这有确凿的证据,即印象派与后期印象派绘画的中国画化、欧洲近代美学与中国上代画论的相通、俄罗斯新型美术家康定斯基(Kangdinsky)的艺术论与中国画论的一致。(p.1)

丰子恺的进一步推理就是基于这一假设或论断。在文章的前半部分,他说现代西洋画有“中国化”倾向,提出当时有“东洋画法西渐”之势。在文章后半部分,他指出西方艺术中的“感情移入”类似于东方的“气韵生动”,并且东方传统思想对西方现代艺术理论具有决定性的影响。那么,作者的这一论断是从何而来的呢?

二、莫推尔及其之后

对以上问题,丰子恺在接下来的一段中自己给出了答案:

这不仅是我们东洋人的话,欧洲人自己也曾这样自白。近代美术史家言莫推尔(Richard Muther 生于一八六〇年,欧战前数年逝世)在其名著《十九世纪法国绘画史》中这样说着。(p.2)

为表明他的假设不是虚妄之言,而是西方世界公认的事实,丰子恺说,一个名叫莫推尔(Richard Muther,1860—1909)的德国现代艺术史家和艺术评论家承认这是事实。莫推尔的 *Ein Jahrhundert französischer Malerei* (Berlin, Fischer, 1901) 于 1919 年由木下杢太郎(Kinoshita

^① 西横偉“豐子愷の中國美術優位論と日本”“比較文学”第39卷1996,pp.55-66. Eric Janicot, *50 ans d'esthétique moderne chinoise, tradition et occidentalisme 1911—1949*, Publications de la Sorbonne, 1997, pp. 59-76. pp. 188-217. See also 西村富美子“源氏物語”の中國語訳及び訳者豐子愷について’“愛媛大学人文学会創立十五周年記念論集”1991, pp. 185-206. 吉川健一=陸偉榮‘中國近代漫畫? 豐子愷と竹久夢二’、“二十一世紀”(香港). 陳星·顧問·朱曉江·主編“豐子愷論”,西泠出版社,2000. Geremie R. Barmé, *An Artistic Exile, A Life of Feng Zikai (1898—1975)*, University of California Press, 2002.

Mokutarô, 1885—1945) 翻译出版, 名为《十九世纪法国绘画史》。丰子恺就是在这之后不久到达日本的(1921)。显然, 靠着木下李太郎的翻译, 丰子恺重复了莫推尔的结论, 即日本的浮世绘对西洋绘画的影响是不容置疑的。据莫推尔的观察, 日本艺术对西方美术的影响是多方面的, 如彩印技术、彩斑装饰艺术、自由创作方式和漫画技法等:

日本美术对于欧洲美术有深大的影响, 是无可疑议的事。欧洲的版画, 从日本的色刷上所得不少。配列色彩的斑点而生的快感, 或用色彩为装饰, 作成自由的全局的谐调等技巧, 都是从日本画家习得的。(p. 2)

丰子恺特别引用了莫推尔以马南(Édouard Manet, 现译为马奈)和宝加(Edgar Degas, 现译为德加)为例进行的解释:

然印象主义在色彩观照的点上所蒙东洋影响并不深远。马南(Manet)所屡试的奔放的构图, 可说是西班牙画家谷雅(Goya)得来的。谷雅的作品中, 例如描着幽灵地飞来的可怕的犬的头的画, 已经可说是从日本画的构图法上得到要领的了……至于布局解放的大家, 到了宝加(Degas), 完全是一个日本画家了。从来支配欧洲艺术的美的标准, 被他完全颠倒。(p. 2)

根据丰子恺的总结, 莫推尔在德加身上看到的“完全是一个日本画家了”。德国批评家在马奈的实验性作品上隐约看到了西班牙画家谷雅(Goya)的影响。马奈可能在1865年到马德里时见过谷雅。丰子恺对德加的话的翻译与木下李太郎的翻译几无二致:

ドガア Hilaire-Germain- Edgar Degasに至つては? 是れ実に日本畫家無くしては考へることの出来ないものである? 今迄欧州藝術を支配したある美的標準は彼に依つて全く顛倒せしめられた。(Complete Work of Kinoshita Mokutarô, 岩波全集版 Iwanami, vol. 20, p. 155)

但是, 丰子恺对马奈和谷雅的翻译却与德语原文大异其趣。莫推尔说的是, 谷雅为马奈最初的创作提供了足够的灵感, 他没有必要参考歌麿(Utamaro)或北斋(Hokusai)提供的日本样本。但丰子恺在从木下李太郎(Kinoshita)的译本转译时, 漏掉了问题中的这句话:

マネエの如きは歌麿や北斎がなくても彼の爲しただけのことは仕遂げたに相違ない。即ち色彩観照の点点ではあまり御蔭を蒙伝はるないし、彼のマネの屢試みた奔放なる構図の如きも寧ろゴオヤから獲来つたと謂つた方が可い。ゴオヤの作品中、殊に或風景中に幽霊の如く飛び込んで来るかの驚くべき犬の首の絵の如は。蓋し已日本畫の構図法の要領を得てゐるものと稱すべきである。(Kinoshita, C. W. vol. 20, p. 154)

于是, 丰子恺作了如下错误阐释: 谷雅在1820年左右就已经受到了日本绘画的影响。这是明显的年代误植, 有悖于莫推尔的本意。不可否认, 丰子恺忽略了莫推尔在翻译马奈所用的西班

牙习语时的微妙处理,过高估计了日本绘画对欧洲画家的影响。丰子恺的翻译无疑表明了他早就有此想法,并对此深信不疑。但是,还有一个问题,即莫推尔的观点当时是否被普遍接受。事实上,莫推尔的书1901年出版时,1900年曾经发表过他的评论文章的维也纳的《分离画派》杂志(*Sezession*)给予了高度评价。至于日本画派对巴黎更早的影响,莫推尔主要依据的是法国一些喜欢日本艺术的人的言论,如埃内斯特·谢诺(Ernest Chesneau, 1830—1890)提出的日本装饰设计中的“*assymetrie*”及西奥多·杜莱特(Théodore Duret, 1838—1927)所深信不疑的法国印象派源自日本美术理论,这是西奥多·杜莱特在他的两本小册子 *Peintres impressionnistes* (1882) 和 *Critique d'avant-garde* (1885) 中提出来的。简而言之,莫推尔是个特别强调日本对西方现代艺术有影响的评论家。而他的这种日本影响论在1900年之后在欧洲很快就没有市场了^①。

木下杢太郎在1913年注意到莫推尔的书时,该书早已绝版多年了,但让木下杢太郎感兴趣的是,莫推尔在书中特别强调了日本对法国现代派画家的影响,这为日本年轻一代重新发现被人遗忘的江户时代提供了依据。在1919年出版的日译本前言中,木下杢太郎也承认这本在作者去世十年以后才出版的书已经过时了。丰子恺1921年来到日本,他早已认为东方艺术对西方早期现代派具有重大影响,这本书里的新奇观点,正是他进一步发展自己观点所需要的。

为更好理解丰子恺强调东方因素对现代西方画家影响的原因,我们来看丰子恺的另一部译作。丰子恺在《东方杂志》发表《中国艺术》的前一年,已在上海世界书院出版了名为《谷河生活》(1929)的梵高传记。这本书是黑田重太郎(1887—1970)日文译本的选择本,而黑田的日译本则译自西奥多·杜莱特的法文版《梵高》(1916),并且增加了一些来自梵高书信中的引文(这些书信在杜莱特写作时还未被发现)。正如西楨伟(Nishimaki Isamu)所说,丰子恺在翻译时有意改动了一些地方。^② 然而,关于梵高对中国艺术有兴趣方面的内容,丰子恺却对其所依据的黑田日译本表现了极大的忠实。

据说,梵高在他巴黎画室的墙上就挂了些日本画。丰子恺如此描述道:“他的室中陈设,最可注目的浪漫派绘画的汇集,其次有日本的版画、中国的墨绘、米叶(Millet)的复制版画。”(Feng, p. 4)可能有人会认为“中国的墨画”是丰子恺在翻译时增译的,其实,在黑田的译文中就已经提到了这些画的存在:“部屋の中には『可成好い浪漫派の画の蒐集と、次いで日本版画の多くと、支那の墨画とミレの描いた複製版画があつた』”(Kuroda, p. 98)。这些信息来自艾米丽·伯纳德(Émile Bernard)的回忆,黑田引用了他的回忆文字:“C' étaient, au troisième, dans un appartement dominant Paris et habité aussi par Théodore, une collection de tableaux assez bons de l'École ro-

① Shigemi Inaga, “L'esthétique de rencontre ou l'affinité de l'impressionnisme avec le Japonisme comme un malentendu et sa conséquence paradoxale au cours de l'implantation de l'impressionnisme au Japon,” *Word and Image, Proceedings of the First International Conference*, 1988, n. p.

② 西楨偉:“ゴッホは文人畫家か”(“比較文学研究” No. 70, 1997, pp. 4-27; 西楨偉:“中國文人畫家の近代”, 思文閣出版, 2005. 稻賀繁美:『繪畫の東方』, 名古屋大学出版会, 1999, ch. 4.

mantique, puis beaucoup de crépons japonais, des dessins chinois, des gravures d'après Millet.” (Émile Bernard, *Mercur de France*, avril 1893) 文中的“dessin chinois”现在依然不能确定其确切意义,但这一事实对丰子恺来说却至关重要,他特意把这一段挑出来,显眼地放在了书的开头部分。在梵高的画室中有中国画为什么对丰子恺如此重要呢?

三、中国风味与日本大正时代文人绘画的复兴

丰子恺本人为这个问题提供了答案。在1930年的《东方杂志》的封面文章中我们可以看到,丰子恺解释了在讨论日本风格时为什么有必要提到中国:

在这里须得加叙一段插话,即日本画与中国画的关系。如上所述,近代西洋画都是蒙日本画的影响的,却并未说起中国画。这是因为日本画完全出于中国画,日本画实在就是中国画的一种。(p. 3)

作者的沮丧是显而易见的:尽管日本对西方绘画的影响被多次提到,但是,对日本绘画源于中国这一重要事实却几乎没有提及。因此,他接着写到,日本绘画其实就是中国绘画的一个变种。我们很容易就能驳倒丰子恺的观点,因为他所有的结论都回到了原初,并且他还忽略了这样一个事实:喜欢日本画风的西方人之所以欣赏所谓的日本美学,正是因为日本画风背离了中国的审美观。例如,“不对称”显然是对中国人偏好对称的巨大挑战,而在中国也找不到与日本的浮世绘相对应的东西。所以,要理解丰子恺的这种不免有些主观的立场,我们需要考虑这样的事实,这个中国作家是在五四运动后日益高涨的民族主义呼声中来到日本的。然而,如果认为丰子恺的怨恨不过是自尊心受到伤害的结果,那就大错特错了。事实上,为了证明自己的话没错,丰子恺乐意或不可避免地要引用日本权威的说法:

这不仅是中国人的话,日本人自己都这样承认。现代日本老大家中村不折在他的《支那绘画史》的序文中说:“支那绘画是日本绘画的父母。不懂支那绘画而欲研究日本绘画,是无理的要求。”又现今有名的中国画研究者伊势专一郎也曾经这样说:“日本一切文化,皆从中国舶来;其绘画也由中国分支而成长。恰好比支流的小川的对于本流的江河。在中国美术中加一种地方色,即成为日本美术。”故日本绘画史在内幕中几乎就是中国绘画史。(p. 3)

尽管丰子恺没有明确地提到这些话的来源,但他显然引自中村不折(1866—1943)的《支那绘画史》(1913)和伊势专一郎(1891—1948)的《支那绘画》(1922)(显然,这里的“支那”一词没有贬义)。作为日本受人尊敬的绘画和书法大师,中村不折支持日本绘画师法中国绘画的说法,而伊势专一郎作为年轻的中国画学者,一直认为日本绘画是中国绘画的一个分支。借助这些日

本权威人物的话,丰子恺得出结论,不仅土佐画派、光琳画派,就连浮世绘派和长崎画派等都可以看作是中国明代和清代的艺术遗产:

至德川时代,受明清的画风的刺激,绘画大为发达,艺苑繁盛,诸派蜂起,有名的所谓土佐派、光琳派、浮世绘派、长崎派、南宗派,都不外乎明清美术的反映。(p.3)

我们知道,清朝在1911年灭亡后,艺术珍宝大量流失,有感于此,大正时代的中村不折和伊势专一郎都主张复兴中国南画,提倡艺术品的“支那趣味”。

在1920—1930年间,人们对亚洲现代性的态度是摇摆不定的。日本的中国风尚是随着日本对中国的兴趣的增加而风行的。这种风尚在1906年的日俄战争后得到加强,并因为中国1911年辛亥革命后的政局不稳而愈加强烈。著名学者和批评家吉野作造(Yoshino Sakuzō, 1878—1933)和内藤湖南(Naitō Konan, 1866—1934)当年曾对日本卷入中国问题有过激烈的讨论。日本军队进驻山东半岛和中国与日本签订不平等条约引发了中国青年1919年的“五四”爱国运动。由于国内政局的动荡和对新文化的渴望,丰子恺来到日本。在日本,他为日本大量吸收西方现代艺术流派的热情而感到惊讶,也为自己祖国在这方面的落后而感到懊恼:

此等画派渐渐发达进展,就成为华丽闹热的近代日本画坛,而远传其影响于西洋的印象派。这样看来,中国画与日本画的确有像“父母”对于子女的关系,然而现在的中国画坛似乎远不及日本画坛的闹热。岂“父母”已经衰老了么!(p.3)

丰子恺为中国绘画艺术的衰老和落后感到痛心,他认为中国绘画已经大大落后于日本绘画,情形令人惊叹。尽管从古代的飞鸟时代和奈良时代(6—7世纪)起,中国绘画就已经对日本绘画产生了巨大影响,但到了当代,中国绘画已经失去了它的主导地位,对西方印象派绘画产生重大影响的倒是日本绘画。“曾为日本绘画父母的中国绘画已经显出老朽之态,令人痛心。”丰子恺发出感叹。

确实,丰子恺当时看到的中国艺术史的权威著作是日本出版的,而不是中国。并且更具讽刺意味的是,那些日本人视他们的绘画为中国“父母”的“孩子”。正是在读了这些日本专家的著作并参照西方著作的日译本,丰子恺才写出了具有爱国主义色彩的《中国美术在世界的胜利》。我们似乎可以这样认为,对丰子恺来说,把日文著作翻译成中文的过程,也就是努力追赶日本的现代化,消除中国文化耻辱的过程。

从上一段引文我们可以看出,丰子恺似乎认为,17—19世纪的前现代浮世绘艺术是包含在现代艺术之中的,而他认识上的这种混乱反映了中国和日本在编年体系上的差异,以及对“现代化”的不同定义。然而,丰子恺对过去的浮世绘遗产与当代日本艺术(他1920年在日本短期居住时看到的)混同对待可能表明了问题的另一方面。丰子恺对日本现代派绘画所处时代的压缩,说明他在日本受到了现代主义的强烈影响,也说明满怀爱国热情的他在1930年代初急于把他了解的情况传回上海。

四、东方对后印象派的影响

按照丰子恺的理解,预示中国艺术在世界范围内复苏的标志有二,一为后印象派的出现,一为康定斯基艺术论文的发表。这两件事更加使他确信“中国美术在现代艺术上的胜利”。在他的胜利中,中国美术比日本浮世绘对印象派产生的影响时间跨度更长,理论范围更大。丰子恺对此作了如下总结:

这反现实运动名曰“后期印象派”(Post-impression)。后期印象派是西洋画的东洋画化。这也不仅是我们中国人说的话,西洋的后期印象派以后的画家都有东洋美术赞美的表示。且在他们的思想上、技法上,分明表示着中国画化的痕迹。可分别略述之。(p.5)

在进一步的论述中,丰子恺断言,西方艺术的“东洋画化”是与后印象派共同发展的。此外,丰子恺还从理论和技术层面强调了西方美术的“中国化”。括号中的“Post-impression”应改为“Post-impressionism”,这一术语来自英国的一篇艺术评论《马奈与后印象派》,是布鲁姆斯伯里文化圈的罗杰·弗莱(Roger Fry,1866—1931)1910年为格拉夫顿艺术馆的画展而写的。丰子恺认为,如同“野兽派”(Fauvists)有三个代表人物马蒂斯(Henri Matisse,现译为“马蒂斯”)、房董根(Kees van Dongen,现译为“唐吉”)和特朗(André Derain,现译为“德兰”)一样,印象派也有“三大首领”,那就是塞尚(Paul Cézanne,现译为“塞尚”)、谷河(Vincent Van Gogh,现译为“梵高”)和果冈(Paul Gauguin,现译为“高更”)。德国评论家尤利乌斯·迈耶-格拉夫(Julius Meier-Graefe,1867—1935)在他的著作 *Entwicklungsgeschichte der Moderne Kunst* (1904)中最早提出塞尚、梵高和高更是“表现主义画家”三巨头。本书1908年译为英语,名为《现代艺术的发展》。看来罗杰·弗莱在修正德国概念,创造新词“后印象派”时参考了此书,“后印象派”这一术语的范围更加宽泛,包括了马蒂斯这一代画家。

罗杰·弗莱组织策划的后印象派画展在伦敦激起了轩然大波,日本很快报道了有关消息。柳宗悦(1889—1961,Yanagi Muneyoshi)在新创月刊《白桦》中发表了题为“革命的画家”(1912)的文章。文章中柳宗悦大胆地称塞尚为“革命者”。这一称呼是误译的结果,误译有些莫名其妙,但也有可能是有意为之。不久前,有岛未生马[生马](Arishima Ikuma,1882—1974)刚从法国回来时就曾经提到过塞尚,书中有关个人传记部分大多来自西奥多·杜莱特(Théodore Duret)的 *Histoire des peintres impressionnistes* (1906)一书关于塞尚的部分。杜莱特是印象派画家的好朋友,他显然想在这本书中为他们争取合法地位,因为他们受到了公众的误解,官方也不认可他们。所以,杜莱特告诫读者警惕把塞尚说成是一位革命画家的误导性解释:

Il faut se garder de faire [de Cézanne] un peintre révolutionnaire. (Duret 1906:1939:154)

然而,有岛未生马译文的意思与画家所表达的意思正好相反,因为他省略了杜莱特的警示语“il faut se garder”(“我们必须小心不要……”),并把塞尚看成了一个“敌视传统艺术、充满革命精神的画家”:

革命精神に最も深く突入し? 旧套を厭ふ情に富んだ畫家。(Arishima 1910: vol. 1 No. 3)

尽管有岛未生马的翻译与杜莱特的本意大相径庭,塞尚的革命艺术家形象却完全迎合了日本人的心理预期。由武者小路实笃(Mushanokôji Saneatsu, 1885—1976, 中国的刊物《新青年》刊有他的相关介绍)为首的“白桦派”贵族青年强烈要求张扬个体感受,坚持个性解放,摆脱所有文化习俗和艺术传统的束缚。在这一信念的驱使下,柳宗悦提出后印象派为“革命画家”的观点,路易斯·欣德(Lewis Hind)的具有教条主义倾向的表现主义作品《后印象派》(伦敦,1911,后来被认为是一本离经叛道之书)也对他观点的形成产生了影响^①。

在20世纪20年代的日本,正是有了“白桦派”这种激进的翻译,美术界才认识到塞尚、梵高和高更的重要性,认识到是他们改变了西方美术发展的方向。丰子恺曾经提到过的黑田重太郎(Kuroda Jûtarô)也不例外,他在他的《塞尚以来》(『セザンヌ以降』,大正九年,1920)一书的引言中写道:“当你全神贯注于某一物体时,你就会忘记它的外部形式,你就会有一种穿透物体,直视其核心的能力。高更、梵高和塞尚就是具有这种能力的人。”

対象を凝視して形骸を忘る々時、人は自然の核心に靈通する力をあたへられる、ゴッガン、ゴッグ、セザンヌは正にそう云ふ人達であつた(Kuroda 1920: p. 6).

通过熟读这些译文并直接参考黑田重太郎和中井宗太郎的著作,丰子恺逐渐对这些画家有了一个清晰的认识。首先,对塞尚来说,艺术的真谛不再是模仿自然,而是构建艺术本质时主观的变形:

他说艺术是自然的主观的变形,不可模写自然,以自己为“自然的反响”。(p. 6)

“主观的变形”并非塞尚本人提出,而是由莫里斯·德尼(Maurice Denis)提出的,黑田重太郎和田中喜作(Tanaka Kisaku, 1885—1945)都在翻译德尼的《理论》(Théories, 1912, 1913 and 1920)^②一书时提到过这一术语。说到梵高时,丰子恺提出了通过想象来创造精神世界的重要性(“创造灵气的世界的只有想象”),他还高度评价了梵高于凡尘世界中看到永恒的艺术想象力(“他能在生命的流淌中看见永远的姿态”)。从他画作中一条条灵动的线条和生动的色彩(“奔放热烈的线条、色彩”),丰子恺看到了艺术家“艺术观的表现”。“生命”和“表现”一样,都是当

① 稻賀繁美:『「白樺」と造形美術:再考——セザンヌ「理解」を中心に』(『比較文学』Vol. 28, 1995, pp. 78-91.

② Shigemi Inaga, “How the Japanese read Maurice Denis” in 永井隆則(研究代表)『1920年代前後の日本におけるセザンニスム』平成13年度科学研究費補助金研究成果報告書, 2002.

时那个时代的流行词。而高更则被描述成一个从堕落的西方文明中逃离的艺术家,想通过“蛮人岛”上的原始生活而得到再生,即从“一个真的蛮人”再生为一个“清纯强健的人”。(p. 6)

总的说来,丰子恺对后印象派的总结符合 1920 年代人们的普遍认识,他的总结也带有显著的个人意志成分。但是,日本人接受后印象派时所注重的精神暗示,在丰子恺的重译本中被过分夸大了。以塞尚为例,在丰子恺敏锐的目光下,“塞尚的苹果”不再是“能吃的水果”,而是进入人的视觉的“一个独立而单纯的实体”:

然而这苹果不是供人吃的果物,这是为苹果自己的苹果,苹果的独立的存在、纯粹的苹果。(p. 6)

但是,在丰子恺最初引用塞尚的话时,我们惊奇地发现了这样的一句评论:

塞尚痕说:“万物因我的诞生而存在。我是我自己,同时又是万物的本元。自己就是万物,倘我不存在,神也不存在了。”(p. 5)

似乎塞尚的一贯主张是:世上万物皆因我而存在,没有我就没有了上帝。从理论上说,作为虔诚的天主教徒,塞尚不可能提出这种自我论。从塞尚的信件、同朋友的谈话和他早期的传记中,我们也找不到相关的言论。那么,丰子恺是如何断定如此言论是来自塞尚呢?

显然,是他阅读时的粗心大意(或者也可能是他的故意误读)造成了他的这种糊涂认识,也由此造成了他的张冠李戴。文章发表两年后,丰子恺开始翻译中井宗太郎(Nakai Sôtârô, 1879—1966)的《近代艺术概论》(1922),并于 1934 年以《近代艺术要纲》之名出版。在中井书中“塞尚及其艺术”(《ポオル・セザンヌの人及び藝術》)一章中,我们能找到对“塞尚的苹果”的解释(Nakai 1922: p. 165),内容与我们刚刚讨论的一段相符。在本书初版的相同一章中,也有如下一段话:

私の誕生によつて萬物は生まれる。我は自分であると同時に萬物の本元である。自己は萬物であり、我が存在しなければ神もまた存在しない(Nakai 1922: p. 159)。

这段话不属于塞尚,而是中世纪神秘主义神学家埃克哈特(Meister Eckhart, 1260—1327)所说,这位神学家在当今日本的大中学生中很有名气。现在的问题是,丰子恺是不小心把埃克哈特的话当成了塞尚的话,还是有意为之。还有,不可否认的是,这种自我论是极端有利于丰子恺本人的论点的。我们不久就会看到,丰子恺在他文章的后半部分试图表明,后印象派出现以来,“西方现代美学说”与中国古代艺术理论有显著的联系,特别是在放弃表现现实的精神暗示方面。

五、“感情移人”与气韵生动

在论文后半部分的第一句话中,丰子恺提出把俄罗斯艺术家康定斯基的最新画论(*Über Das*

Geistige in der Kunst, 1913)拿来与中国古代画论比较。他认为,两者的相似性证明了中国的艺术思想早于也优于西方现代美学理论:

深进一步,更可拿西洋现代的美学说与俄罗斯康定斯奇的新画论来同中国上代的画论相沟通,而证明中国美术思想的先进。(p. 8)

在作这一比较之前,丰子恺先是坚持认为,德国美学家黎普思(Theodor Lipps, 1851—1914)和服尔开式(Johannes Volkert, 1848—1930)提出的“感情移入”理论与中国的气韵生动是有内在关系的:

“感情移入”(Einfühlung),又称“移感”,就是投入自己的感情于对象中,与对象融合,与对象共喜共悲而暂入“无我”或“物我一体”的境地。这与康德[Kant]所谓“无关心”(disinterestedness)意思大致相同。(p. 9)

“与对象融合”以及相应的“无我”或“物我一体”等思想与埃克哈特的话(丰子恺以为是塞尚的话)有明显相似之处。并且丰子恺还断言,东方欣赏绘画的特有标准“气韵生动”远优于西方美学理论的最新成果。这一标准自5世纪南齐(479—502)的谢赫提出以来,已经有1400多年历史了。为了支持自己的论断,丰子恺又一次把目光放到了研究中国古代绘画的日本专家身上,如金原省吾(Kinbara Shōgo, 1888—1958)、伊势专一郎(Ise Sen'ichirō)和园赖三(Sono Raizō, 1891—1973)。

西楨伟教授已经指出了丰子恺的材料来源,即伊势专一郎的《支那绘画》(1922)和《艺术创造心理》(1922)。伊势专一郎指出:

氣韻生動は千四百年前に、感情移入説(Einfühlungstheorie)の心髓を最も端的に説破した言葉である(p. 10)

丰子恺对这句话的翻译如下:

不提防在一千四百年前,中国早有南齐的画家谢赫唱“气韵生动”说,根本地把黎普思的“感情移入”说的心髓说破着。(p. 9)

对于园赖三所说的“‘气韵生动’比‘感情移入’更进一步”,“黎普思的思想早在清朝初期就已有恽南田说过”(p. 10)等,丰子恺在翻译时不但表现了应有的忠实,还给予了详尽的解释。此外,在同一期的《东方杂志》上,丰子恺还从金原省吾的《支那上代画论研究》(1924)(5)中节译了其他两篇文章:

园赖三以气韵生动为主眼而论艺术创作的心理。他说“气韵生动”是艺术的心境的最高点;须由“感情移入”更展进一步,始达“气韵生动”;他赞美恽南田的画论,谓黎普思的见解,是中国清初的恽南田所早已说破的。今介绍其大意于下。(p. 10)

六、南派绘画和中国现代绘画的复兴

丰子恺自己承认,根据西方最新的美学理论来研究“气韵生动”,他“自然”会走向康定斯基。在看到康定斯基理论与气韵生动理论出奇地相似时,他并没有掩饰他的惊讶:

我们把气韵生动解释到了这地步,自然要想起现代俄罗斯的康定斯基(Dandinsky)的新画论(p. 15)……“艺术上的精神的方面”正是康定斯基的主眼。他以为这是形成作品的精髓的,这是创作活动的指导者。这因了内的必然的进程而作成内的“纯粹绘画的构图”(Die Reinmalerische Komposition)。康定斯基对于“内的必然”(Innere Notwendigkeit [原文为“Notwendigkeit”])尤为强调。他的画中,有“形的言语”(Formen-sprache)与“色的言语”(Farben-sprache)向我们示告一种神的精神。他所见到的艺术世界是隔着廓然的城壁而与自然对抗着的王国,有精神的“内面的响”(Innere Klang)在演奏微妙的音乐。仅就这点看来,已可惊讶康定斯基的画论与中国上代的气韵生动说非常近似。(p. 16)

丰子恺解释道,康定斯基的新艺术运动是带有“表现主义的”,他的“纯粹绘画”包括通过“形的言语”和“色的言语”表现“内面的响”。在“精神方面”则在于艺术的根源试图根据“内的必然”来表现自我。在形式层面,康定斯基“企求”一种“极端的革命”和有助于“构图(Komposition)”、或“即兴(Improvisation)[原文如此]”的东西。他对于纯粹精神声响的追求使他获得了“暗示的实在”,这正是“近代音乐”所追求的目标。通过这些解释,丰子恺得出结论,康定斯基是现代精神的“勇敢选手”。

康定斯基的 *über das Geistige in der Kunst* (1912) 已经由木下杢太郎翻译,并于1913年在《美术新报》发表。译文以“艺术中的精神要素”(“藝術中の精神的要素”)为题,是他“西方绘画的反自然主义倾向在日本”系列文章中的一部分。园赖三当时是京都的同志社大学的年轻教授,于1915年在相同杂志上发表了她的译文,并于7年后的1922年出版了《艺术的创造心理》一书。丰子恺就是在他的这本书的指引下,从中国古代美学理论的视角评价康定斯基的著作的。以这些日本理论为支撑,丰子恺已经做好了提出自己假设的准备。他认为,只要康定斯基的“内面的响”与“气韵生动”有“密切的关系”,我们就可以顺理成章地得出结论,不论在东方还是在西方,“气韵生动”在艺术创造中都具有极其重要的作用。这种逻辑推理还使他认为,千百年来东方在绘画中尊崇神韵的现象,在西方绘画中肯定也有,只不过在物质追求和分析方法的约束下无法显现而已。所以,为了向读者证明在神韵方面的追求东方优于西方,丰子恺再一次提到一位更具代表性的日本大人物——桥本关雪(Hashimoto Kansetsu, 1883—1945),他是南宋画派的日本旗手,这一画派在日本的大正年间正在复兴:

山水画与花鸟画是东洋人的创见,在千余年前早已发达。由此可知我们的祖先怀着何等清醇淡雅的思想!这对于肉感的泰西人的艺术实在是足矜的!对于一株树、一朵花,都能用丰富的同情来表现其所有的世界。花鸟画所表现的是花鸟的国土,山水画所表现的是山水的国土。西洋人的思想囿于唯物的观念,与理知的科学的范围,不能脱出一步;反之,东洋画的精神不关科学的实体的精微,不求形似逼真,但因有气韵的表出,而其逼真反为深刻。因此东洋画在艺术上占有特殊的地位。(pp. 16-17)

由于丰子恺不使用引号,他的中文会给人一种错觉,认为这些引文都是他本人的话。然而,这些话实际上都是桥本关雪《南画的道路》(『南畫への道程』,1925, pp. 2-3)一书前几页的忠实翻译,对比日语原文这一点便一目了然:

西洋人の思想が唯物的観念と理智の範囲を如何にもがいても一步も出ることの出来ぬのは、根強い伝統の力に把握されて居る余儀なき結果であるに反して、東洋畫の精神は科学的実体の精緻によらず、形似に迫真を求めずして却って迫真の感を深くすることに因手特異の地位を占めるものである(Hashimoto 1925: pp. 2-3)

在丰子恺的翻译中,“唯物的观念”这一术语原封不动照搬了日语。这不仅证明了桥本关雪对马克思主义有明确的反感,同时也表明丰子恺在20世纪30年代的立场,当时距离1931年“九·一八”中日战争爆发只有18个月。必须强调的是,当丰子恺看到一个日本民族主义者明确表达对中国传统的遵从时,他认为他有理由在文章中明确表达“中国美术在现代世界艺术中的胜利”这一主题。

在历史事实上,具有讽刺意味的是,一方面,在战前的上海,关于中华文明优越性的最有名论断是在日本当代知识分子出版的著作中提出的,而有关神韵的东方优势论也是通过翻译作品从日本传到中国的。另一方面,值得注意的是,日本知识分子在强调东方神韵的时候,必须依赖的是中国文化传统而非日本文化。丰子恺的文章不管是否有助于反对东方或西方的霸权,至少表明了20世纪30年代上海现代派的一种民族主义视角。文章对当代社会的历史意义和战略意义值得我们注意。同时,这篇充满爱国主义情绪的文章的内在局限性和危险性也值得研究。

总而言之,直到最近,由于种种政治原因,有关战前中日学者的文化往来以及对东方文化身份的研究还常常被人忽视。然而,翻译为中国和日本的文化交流架起了桥梁,对战前亚洲现代主义的形成起到了决定性的作用^①。对这一现象进行具体的个案研究是相当必要的。本研究的目的

^① Cf. 稲賀繁美「日本美術像の変遷」『環』No. 6, 藤原書店, 2001 Summer, pp. 194-213. Translated into Korean in *Art History Forum*, Vol. 18, 2004, pp. 171-197. Translated into French by the author as “Images changeantes de l’art japonais, depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l’esthétique orientale (1860—1940),” *JTLA, Journal of the Faculty of Letters, Aesthetics*, Vol. 29/30 (2004/5), 2006, pp. 73-93. Also 稲賀繁美「東方の脅威」と「東方の知恵」とのあいだ」『図書新聞』No. 2535, June 2, 2001.

的是抛砖引玉,希望将来有更多学者投入到这一具有重要意义的学术研究中来^①。

本文最初寄往台湾中央研究院中国文哲所近代文学研究室,是“现代主义与翻译”学术研讨会(2006年6月2日)的会议论文。衷心感谢彭小妍教授和王成教授的盛情邀请。本文的日文版本早在中日比较文学会合编的《新世紀の日中文学関係:その回顧と展望》(勉诚出版,平成十五年)一书中以“「東洋画優位論の成立とその知的背景」”发表。由于没有中文版本,现借川本皓嗣先生七十寿辰纪念文集出版之际,发表本文的汉语译本。衷心感谢王晓平教授盛情约稿。

① 更多相关研究,可参见永井隆則「日本のセザンニスム:1920年代の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思想及び美的制作の文脈について」『美術研究』(独立行政法人 東京文化財研究所)No. 375, March 2002, pp. 38-56. 稻賀(編)「特集 近代東アジアの美術史、建築学史、考古学の成立—文化財行政と圏周辺」『日本研究』(国際日本文化研究センター)N. 26, 2002. 千葉慶「田中豊蔵「南畫新論」における文化翻訳の政治学」『社会文化科学研究』(千葉大学大学院社会文化科学研究科)No. 7, pp. 63-70. 千葉慶「日本美術思想の帝國主義化—1910—20年代の南畫再評価をめぐる一考察」『美学』No. 213, Summer 2003, pp. 56-68. 西原大輔「谷崎潤一郎とオリエンタリズム—大正日本の中國幻想」(中央公論新社,2003). Aida Yuen Wong, *Parting the Mists, Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*, University of Hawai'i press, 2006. 西原大輔「橋本関雪」(ミネルヴァ書房,2007)。

Éric Jannicot, *L'art moderne chinois, nouvelles approches*, Éditions You Feng, 2007, pp. 93-96; *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, Éditions You Feng, 2007, pp. 45-46.

王晓平 主编

东亚诗学

川本皓嗣
古稀纪念论文集

与文化互读



中华书局
ZHONGHUA BOOK COMPANY

图书在版编目(CIP)数据

东亚诗学与文化互读:川本皓嗣古稀纪念论文集/王晓平
主编. —北京:中华书局,2009.10
ISBN 978-7-101-06931-0

I. 东… II. 王… III. 诗歌史-研究-东亚-文集
IV. I310.072-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 135125 号

书 名 东亚诗学与文化互读
——川本皓嗣古稀纪念论文集

主 编 王晓平

责任编辑 张彩梅

出版发行 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
<http://www.zhbc.com.cn>
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京瑞古冠中印刷厂

版 次 2009 年 10 月北京第 1 版
2009 年 10 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1092 毫米 1/16
印张 35¼ 插页 2 字数 430 千字

印 数 1—1000 册

国际书号 ISBN 978-7-101-06931-0

定 价 88.00 元
