

日本汉学家古城贞吉的中国之行

郑幸

尽管古城贞吉在沪期间交往较多的都是《时务报》相关之人，但奇怪的是，在《销夏录》中，古城对《时务报》诸人却几无着墨。不过，对于一些与《时务报》关系不大而又相交甚欢的中国文人，古城还是作了一番描述，其中比较有代表性的当是文廷式与吴樵二人。

在日本庆应义塾大学附属研究所斯道文库中，有一批由日本财团法人永青文库所寄存的、名为“坦堂文库”的藏书，所收大部分为中国古代典籍。书的主人是日本近代著名汉学家古城贞吉(1866—1949)，坦堂是他的号。古城自幼熟习汉学，是日本近代中国文学研究的开拓者之一。他所撰写的《中国文学史》被公认为是第一部叙述完备的中国文学通史(陈广宏《中国文学史之成立》，上海古籍出版社，2016年)；而他在上海《时务报》“东文报译”栏目担任译者期间，翻译引进大量日语词汇，其中有不少至今仍为我们熟悉并使用。

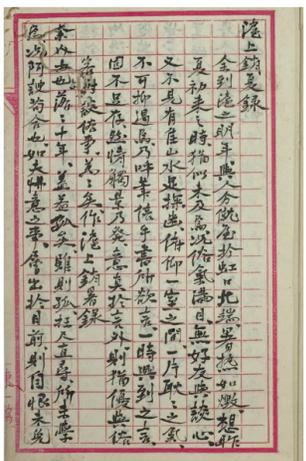
笔者曾有幸前往斯道文库访学，故能时时翻阅“坦堂文库”藏书，并阅读到古城的手稿《沪上销夏录》和诸多亲笔题跋，其中不乏与中国相关者，很多并未被此前的研究者提及。这些材料中所记载的，大多是古城阅读中国典籍、行走中国城市、结交中国文人的所见所感，因而略作梳理如下，或能有助于我们进一步了解近代中日文人的某些交往与历史。

中国之行的次数与时间

根据日人所编《古城贞吉先生年谱》记载(见宇野精一主持的座谈会纪要《“先学名语”古城贞吉先生》附录)，古城贞吉曾先后三次前往中国游学。不过根据笔者所掌握的材料并结合已有研究来看，事实上，古城来华的次数可能多至五次，具体如下：

第一次(1896.7—1898.初)：以《时务报》日文翻译之身份赴上海，期间曾返回日本。据杜轶文《古城贞吉与中国文学史について》考订，在《中国文学史》完稿之际亦即1896年7月初，古城就应汪康年之聘，前往上海担任《时务报》日文翻译。又据沈国威《关于古城贞吉的〈沪上销夏录〉》考订，至少在1896年末至1897年1月间，古城曾短暂返回日本，为《时务报》馆购人各种书籍、报纸、杂志，并于1897年2月前再次回到上海。而其最终离开上海回国，则是在1898年初。此后古城即以邮寄译稿的方式继续担任《时务报》翻译，直至1899年初(《时务报》)已改名为《昌言报》)停刊。

第二次(1899.6—1900.11前)：以“日报社”记者身份赴北京。据杜轶文考订，古城大约在1899年5月出发，6月抵达北京；又于次年6月至8月间遭遇“北京瓮城”事件。至于古城返回日本的时间，年谱及相关研究者均云在1901年某日，事实上则可能更早一些。“坦堂文库”所藏《阅读草堂笔记》二十四卷有古城题识，作“明治三十三年(1900)十一月在东京又读，坦公自



古城贞吉稿本《沪上销夏录》

记”；又《竹叶亭杂记》八卷中也有古城题识，作“辛丑(1901)二月于东京又检读”。据此可知，古城在1900年11月至1901年2月均在东京，这说明他在11月之前就已经回到了日本。

第三次(1907,短期)：地点不详。

第四次(1911.8)：杭州、苏州、南京一带。关于此次中国之行，似未见其他文献提及，惟于“坦堂文库”诸书题跋中多次涉及。

第五次(1929,不满一年)：地点不详。

以上是根据现有材料可以考得的古城中国之行的次数和时间，其中第三次、第五次除了年谱有记载外，暂时并未找到其他相关佐证。古城在题识中不太习惯标注确切年份，但对地点却时时加以提及。从这一点来看，年谱所载的两次中国之行在诸多题识中竟丝毫未见提及，实在是比较奇怪的。考虑到这部年谱的多处记载已被杜轶文、沈国威等人证实有误，因此这两次中国之行的记载，很可能也是有问题的。

在上海的社交生活

在上述五次中国之行中，逗留时间较长、受到关注较多、活动内容也相对较为明晰的，显然是前两次上海、北京之行。特别是上海之行，因与《时务报》有关，更是备受关注。而记载其上海之行的重要文献，除了《汪康年师友书札》(上海书店出版社，2016)中收录的古城致汪康年的十六通信函外，还有一部稿本笔记《沪上销夏录》(以下简称《销夏录》)。

《销夏录》作于1897年夏，这已

经是古城至沪第二年。沈国威注意到其中多次提到与人“笔谈如山”，认为古城当时的中文口语并不流利，只能采取“笔谈”的交流方式；再加上《销夏录》中透露出来的一些其他信息，认为古城在上海的生活可能是孤独而寂寞的。不过在其它一些材料中，我们或可看到其上海生活的另一种表现。在“坦堂文库”中有一部《藤阴杂记》，系《时务报》发起者之一吴德瀛所赠。此书卷六末有古城识语云：

曾淹留沪上，笔砚涉日，四方通刺者日踵步。吴筱村德瀛(按：原文作清，误)为令山阴，赠此书为先容，当时披阅数章，遂不通读也。今兹小住银台，日夕多工夫，展读一过记此。三月初三日坦堂外史。

结合《汪康年师友书札》中收吴德瀛致汪康年函数十通，可知古城在沪的交际生活确实颇为繁忙，且这种交际也绝不限于“笔砚”，还有不少实际应酬。这一点还可通过当时另一位日人山本完的中国游记《燕山楚水纪游》(山本完关系资料研究会编《楚水游の書簡と「燕山楚水紀遊」——「山本完関係資料」の世界》，汲古书院，2017)作印证。山本完游历中国是在1897年9月至12月间，而逗留上海则主要集中在10月下旬及11月中下旬间。其在游记《燕山楚水纪游》中详细记录了与沪上诸人交往的情况，今将其中与古城相关者钩稽如下(括号内俱为原注)：

10月23日：去访古城子(贞吉)。古城子为《时务报》馆所聘，译本邦新报。

10月30日：晴。辰上牌，舟达沪。晚，古城子邀饮于聚丰园。会者梁子(原注：启超，字卓如，一字任父，新会县人，为《时务报》主笔。将赴长沙中西学堂聘。年来壮，文名甚高)、祝子(秉纲，字心渊，江苏元和)、戴子(兆佛)、汪子(贻年)、李子(一琴)、汪子(頌谷)也。楼宇壮，划房九十。邻房有舞者，有歌舞者，妓歌清远，与乐器回辨，不似本邦妓歌，与乐器背地。亥醉辞归。

11月15日：下午访那部子，又访古城子。

11月18日：夜，汪、罗二子招饮泥城桥，会者王子(扬斋)、孙子(涂，字实甫，现在大阪)、梧子(侃，字慕陶)、古城子、藤田子及子也。

11月20日：上午抵《时务报》馆，与汪子(頌德)、古城子相见。

11月24日：至《时务报》馆，与汪子(名大钧，字仲虞，浙江钱塘人，美国驻留钦差参赞，履卿之弟)、曾子(名广舟，字重伯，湖南湘乡人，文正公之孙，在翰林)、田子(名其田，字自芸，新拔贡生)、古城子相见。

11月25日：古城子来……此夜叶子招饮于东棋盘街新泰和酒馆，会者汪子(履卿)、曾子(重伯)、汪子(仲虞)、汪子(钟林，字甘卿，苏州吴县人。举人，

现为蒙学会总理)、古城子及子也。

11月26日：晴，风，比前日稍暖。子将以明日发沪归版……访小田切领事、汪、罗、古城、河本、那部诸子告别。

11月27日：午天抵码头，乘萨摩丸。小田切领事、山本技师、河本、那部、古城、山本、荒井、新井胜弘、官阪、甲斐诸子及庄二送至船。

尽管上述记载都是从山本完的角度着眼，但也不难看出古城在沪所参与的社交活动不少，且主要都与《时务报》有关，如汪康年、梁启超、祝秉纲、汪贻年等人，包括此前的吴德瀛也是一样。值得一提的是，山本完抵沪后参与人数最多的一次宴会(即10月30日)，还是由古城做东邀请的。而此次会面，竟成为梁启超与山本完后来交往的一个重要开端(可参见吕顺长《日本新近发现梁启超书札考注》，从而在中日文人交流史上留下了浓重的一笔。

《沪上销夏录》中记载的两位中国文人

尽管古城贞吉在沪期间交往较多的都是《时务报》相关之人，但奇怪的是，在《销夏录》中，古城对《时务报》诸人却几无着墨。沈国威因书中记载日本公使矢野龙溪遣人送报酬与古城一事，猜测这可能与古城“负有某种使命”有关。窃以为，古城《销夏录》不详细记载《时务报》诸同仁，除了此书性质本就偏重于记录个人感受外，很可能也是因为古城生性谨慎，不愿随意谈论当时共事之人，以免产生不必要的麻烦。不过，对于一些与《时务报》关系不大而又相交甚欢的中国文人，古城还是作了一番描述，其中比较有代表性的当是文廷式与吴樵二人。

古城贞吉与文廷式只有一面之交，时在1896年6、7月间，当时古城刚来上海。《销夏录》曾记此事云：

翰林院侍读学士文廷式归故山，途出沪上，余相见于酒间，笔谈如山。赠以所撰《文学史》，廷式有诗云：“沧海横流剩此身，头衔私喜著天民。岂知零落栖迟地，忽遇崑崙磊砢人。定论文章千古在，放怀世界一花新。停云自此长相忆，何处桃源欲问春。”其人磊砢不与时合，颇有不可一世之气，故姑及此。

这里提到的《文学史》，正是古城在到访中国之前刚刚完稿的《中国文学史》。惟此书当时尚未正式出版，因此所赠可能仅是誊抄或复制之本。尽管文中最后一句“姑及此”显得有些轻描淡写，但事实上这是古城在中国期间唯一提到过的一次赠书之举。显然，初抵上海的古城贞吉与文廷式一见如故，所谓“笔谈如山”，想必是交流了不少对中国文学的看法，故最终慨然以《中国文学

有明显的汉地特色。飞天发髻高梳并系有发带，面部丰满，长眉细眼，身着有领小袄，系腰带，下着长裙，飘带飞扬于身后。

隋唐之际中原文化对飞天形象的重构

随着中国式心性论佛教的普及，儒生把来自佛学的普遍主义观念移植到儒学政治思想中，隋唐时期的思想文化格局是儒、释、道鼎立并重。学者曾用入世转向来形容唐代佛教。禅宗式地寻求在世的精神解脱，对士人有极大的吸引力。飞天，在隋唐之际完成了艺术造型上的中国化转型，并在这一时期被赋予最丰富的艺术想象和造型塑造，呈现出灵动、瑰丽和华美的形象。

隋代飞天数量最多，线条并用，形象生动，色彩斑斓。在多个隋代的洞窟中，飞天多为女性造型，或面清瘦，身材修长，纤腰玉臂；或丰满而质，婀娜多姿，眉宇含情。飞天的飘带很长，表现出人体的速度感。唐代飞天形象基本是女性性人体，体态丰腴，多表现其柔美的曲线、升腾、翻腾、俯仰的动态之美。

盛唐时期，敦煌的佛教艺术进入了鼎盛期，开始以整整壁画表现佛国世界的理想空间。理想是佛教修行的一种方法，佛窟中的壁画营造了理想的场景。飞天画法在佛教艺术中的表现至北周时期出现质的变化，不同于西魏时期的简单堆砌，而是风格的交融。西域绘画的凹凸晕染画法开始以一种全新的方式融入中国的线描画法。西方绘画有所谓“明暗法”(chiaroscuro)，在此时经中亚输入敦煌。这种“天竺”技法，中国称之为“凹凸画”。在中国趣味的改造下，它逐步变为笔墨的语言，以粗与细、厚与薄为特征，用于三维造型。莫高窟296窟(北周)窟顶北坡的少女飞天具

汉代佛教东传，至南北朝时期又与魏晋玄学相互影响，逐渐与中国的儒、道文明相融，至唐代完成第一次文化融合。在这个过程中，佛教艺术也随之完成了从造型到风格的中国化转变。丝绸之路上的敦煌，是古代欧亚大陆的主要交通枢纽，史书上称“华戎所交，一都会也”。敦煌石窟有千年的开凿历史，不同时期佛窟壁画中都有飞天的形象，从十六国开始，到元代末期，历时千余年。在莫高窟二百七十多个洞窟中，绘有飞天四千五百多身，加上榆林、东西千佛洞，总计近六千身。飞天的形象贯穿了整个敦煌石窟的发展过程，通过对这一艺术形象的研究，可以再现佛教艺术在中国的传播、发展，并与汉地文化相融合的全过程。

飞天原型乾闥婆(梵文Gandharva)，出自印度最古老的历史与神话传说，被记录在《梨俱吠陀》《摩诃婆罗多》《罗摩衍那》中。乾闥婆是香音神，最初在佛教艺术中表现为男身。比如，在印度马图拉(Mathura)早期的佛教雕刻中，佛陀的头光两侧各有飞行的天人，身体较直，样子比较粗壮。两侧散花的天人浮雕是飞天早期的形象。在时代较晚的雕刻中，佛像两侧各出现一对男女飞天的组合形式。

早期敦煌壁画中西域风格的飞天形象

敦煌的艺术，早期受到中亚和龟兹艺术的影响，之后又形成自身的风格，也就是我们现在所称的西域风格。在最早期的石窟中，除了绘塑佛、菩萨等形象外，都绘塑了飞天。飞天形象最初传入敦煌时，受到健陀罗艺术的影响，因此融合了古希腊罗马艺术、波斯艺术和古印度艺术，形成独特的艺术风格。敦煌早期壁画中的飞天形体较大，造型笨拙夸张，腿粗、飘带宽短，色彩单纯。如莫高窟275窟(北凉)北壁的毗伽羯梨王本生图中，王的身后有一对飞天，身体呈对称的V字型，写意线条勾勒，身型笨拙头戴光环、臂缠飘带，飞翔于

敦煌飞天形象的变迁

徐莺



莫高窟112窟(中唐)反弹琵琶伎乐飞天与坐部伎

空中。从画法到上色都带着原始性，粗线条勾勒，这一时期飞天的形象，在壁画艺术中是起到装饰效果的。

魏晋南北朝时期飞天形象的演化

魏晋之际，玄学兴起，中国艺术精神萌芽，可谓中国的文艺复兴时期。“无”是玄学的核心观念，人们追求“无”的境界，就很容易用“无”的观念去亲和印度大乘佛教，般若空观大受士人欢迎。汤用彤先生(1893—1964)指出：“释家性空之说，适有似于《老》《庄》之虚无。佛之涅槃寂灭，又可比于《老》《庄》之无为。”中国艺术精神的形成是通过玄学把道家价值作为道德目标追求而完成的。

敦煌西魏、北周时期的洞窟壁画中的飞天形象，继承北凉、北魏多写意的画法。这一时期的壁画精彩而自由，看似大杂烩般的中西艺术形象混杂，实则体现文化融合的初貌。莫高窟249窟

(西魏)北壁说法图中，同时出现了中原式和西域式的两种飞天。中原式飞天面目清秀，身穿红色汉服，衣领处青色镶边，飘带亦是青绿色，凌空起舞；西域式飞天，“小”字脸，裸露上身，下着白色紧身裙，手握飘带。285窟(西魏)飞天画法呈现中原风格，秀骨清像，勾线填色，发型为中原的双发髻造型，持空篋演奏，姿态优美生动。这一造型与山西九原岗墓室壁画中的驾鹤仙人在造型和画法上有着高度的相似性。

文化融合在佛教艺术中的表现至北周时期出现质的变化，不同于西魏时期的简单堆砌，而是风格的交融。西域绘画的凹凸晕染画法开始以一种全新的方式融入中国的线描画法。西方绘画有所谓“明暗法”(chiaroscuro)，在此时经中亚输入敦煌。这种“天竺”技法，中国称之为“凹凸画”。在中国趣味的改造下，它逐步变为笔墨的语言，以粗与细、厚与薄为特征，用于三维造型。莫高窟296窟(北周)窟顶北坡的少女飞天具

史》相赠。

不过，文氏将此诗收入别集中时，题作《日本古城贞吉字坦堂，相遇沪上，赠余以所撰〈中国文学史〉，索诗，别后却寄》(见陆有富点校《文廷式诗词集·知过轩诗钞》，上海古籍出版社，2017)，无论是“赠”还是“索”，似乎都表明古城在此番交流中显得较为主动。此外，从诗作内容看，文氏似更偏重于叙写结交之事、遭际之情，对此书则只是一笔带过，且所谓“千古在”、“一花新”云云，看似评价很高，却并无实质内容。考虑到古城《中国文学史》一书系以日语写就，而文廷式显然无法阅读此书，故只能笼统赞誉之。不过古城却并不这样认为，他不仅郑重其事地将文氏之诗收录在《中国文学史》修订本卷首，同时还在“再版例言”中云：“溢美之词实不敢当，而深情厚谊无以永记，故录之。”惟此书再版后不久，文廷式即于1904年去世，二人之情谊也无法再继续。

至于吴樵，则是此前所及吴德瀛之子。吴德瀛以赠书的方式与古城结交，且所赠为备记人文掌故的笔记《藤阴杂记》，也算得宜。古城对此当颇有好感，故特意在书中作跋记之。而后结识吴樵，可能也与其父有关。关于古城与吴樵之间的往来，《销夏录》中曾作记载云：

吴铁樵，四川人，钱塘县知县吴德瀛(按：原文作“潘”，误)之子也。相见沪上，欢然如旧知，笔谈至夜分而犹未厌。既分手之后数旬，书至，有“临歧执手，至今黯然”之句。又数旬矣，铁樵计音至。噫！人生无常，临歧执手，于今益黯然。铁樵善于算学，人品醇正，洵可敬哉。

文中称“笔谈至夜分而犹未厌”，则相比文廷式似有过之而无不及。关于这位吴樵，谭嗣同曾作《吴铁樵传》概述其生平性情。根据传记可知，吴樵去世的时间是农历光绪二十三年(1897)四月二十一日，公历5月22日，逆推“数旬”，则其与古城“相见沪上”的时间应该是在1897年的4月中下旬。吴樵生前不仅知识渊博，行事果断，而且重情重义，确实是一位值得交往的“人品醇正”之士。且与之初交时，谭嗣同称“片言即合，有若夙契”，古城生则云“欢然如旧知”，这恐怕并不单纯是因为人品，而更多来自思想观念上的契合。事实上，吴德瀛、吴樵父子曾与康有为、梁启超、谭嗣同等人一起，共同参与维新变法运动，是中国历史上的改革先驱。古城与之相交，亦足见其当时维新变法运动的支持态度。

吴樵去世时年仅三十二岁，古城与其恰好同岁，这恐怕也是古城为之扼腕的一个主要原因。而数年之后的1900年夏，吴德瀛及全家四十余口人在衢州西安知县任上，被作乱拳民悉数戕害(参见林纾《纪西安县知县吴公德瀛全家被难事》)。古城在多年后题跋《藤阴杂记》时，并没有提及此事，因此我们也无法确定他是否曾获知此消息。如果当时知道，即便没有留下文字，想必也会非常感慨吧。(本文所用书影承蒙斯道文库批准使用，特此致谢)

(作者为上海大学文学院副教授)



论衡 克莱夫·贝尔如何 「缔造现代主义」

编译/本报记者 于颖

布鲁姆斯伯里人物里，克莱夫·贝尔一直是配角——他是凡妮莎·贝尔的丈夫、弗吉尼亚·伍尔夫的姐夫、梅纳德·凯恩斯和利顿·斯特雷奇的朋友，但他常被描述为历史的见证者而非参与者。贝尔被认为至多是个品味不错的小人物，谈不上布鲁姆斯伯里团体里的知识分子，甚至还有最坏的标签——同情纳粹、占伍尔夫便宜的好色之徒。然而，在马克·赫西(Mark Hussey)的新著《克莱夫·贝尔与现代主义的形成》(Bloomsbury, 2021)中，贝尔走到了舞台中央。

贝尔喜欢吹嘘自己“天生俏皮”，是“嚼香榉的料”，在与凡妮莎的开放式婚姻中，他风流韵事不断。不过他确实有点特立独行——贝尔没有受邀加入斯特雷奇和伦纳德·伍尔夫的使徒社，但他离开剑桥时拿了个体面的学位。

凡妮莎和贝尔的大儿子朱利安出生后不久，贝尔便和弗吉尼亚·伍尔夫相恋。这段纯洁激烈的三角恋在伍尔夫看来是“她和贝尔与凡妮莎的恋情”。这段时间，她精神尤为脆弱，但赫西在书中描述说贝尔很少认真对待伍尔夫的心理问题，“反而总愿她不顾后发、恣意妄为，甚至徜徉在她热切的关注中”。尽管如此，贝尔仍不失为她作品最早的读者和重要的评论家，提供了很多意见。虽然伍尔夫觉得贝尔的用词是“想要伤害别人，同时避免被人发现”，但两人逐渐疏远她又对他心生思念。赫西耐心追溯了两人之间跌宕起伏的关系，是本书的一大亮点。

从信件、档案和贝尔的作品中，赫西发现，贝尔值得被重视。今天人们认为贝尔对现代主义的一大贡献是他那本《艺术》(1914)，书中引入了“有意味的形式”理论。而赫西认为贝尔还有更大的功劳——1910年，他帮助罗杰·弗莱将“马奈与后印象派”一展带到伦敦。25000名观众看到了马奈、塞尚、梵高的画作，穿粗花呢的英国人第一次接触到数年前在巴黎引起轰动的革命性艺术。虽然不确定是不是句玩笑话，但伍尔夫认为这次展览改变了人性。

贝尔是和平主义者，一战时拒服兵役，在家务农。他教信王尔德式的个人自由，在《艺术》之后，一直努力引介欧洲的现代主义。他最早介绍普鲁斯特的著作，也为《名利场》撰文。一位评论家称贝尔将艺术写得“像皮球一样有趣”，吸引粉丝无数。的确，贝尔独特的品味定义了什么是艺术，什么是艺术——在“缔造现代主义”这一点上，他不是作为一个创造者，而是他人作品的阐释和普及者。

赫西全面评价贝尔的作品。在《文明》(1928)中，贝尔提出一个文明社会需要有权奴隶阶级来维持运转，赫西说：“他的研究根基就有误，许多西方主流话语也都由此发展而来——即把任何符合预先设计的、不符合某些概念的东西排除在‘普适性’之外。”其1938年的文章《战争贩子》主张世界和平，并暗示“纳粹世界里或许有很多幸福”，赫西也将这视为贝尔一战时“遁世”逻辑的延伸。

书中人物似乎都不喜欢贝尔，比如亨利·詹姆斯就称他为“三流男人”。但很明显，赫西不在此列。这本精巧的传记可能有点过时，但对传记还是宽厚仁慈的，维护说他并不“业余”。赫西在承认贝尔缺点的同时，也提醒我们对英国现代主义有着特殊的贡献。

* * *

从魏晋南北朝到唐代，随着佛教中国化的深入，佛教美术成为中国美术史上灿烂的艺术时期。敦煌壁画中的飞天的艺术形象，也在唐代完成了从印度的乾陀罗演变为乐舞飞天的造型。通过对飞天艺术造型演变的探讨，我们不难体会佛教中国化的轨迹以及佛教对中国传统文化的影响这两个面向。

(作者单位：杭州师范大学音乐学院公共艺术部)