

百年“译”遇：中西方艺术的互鉴回音之路

林子悦

我们常常说“艺术是跨越国界的”，其实，这话并不全然确切。因为每一种艺术都涵蕴着这个国家、这个族群的悠久文化和传统观念，当一种艺术与另一种艺术相遇，它们必然会互相审视对方，从而产生碰撞、排斥、吸收、融合等种种反应，而有效的交流往往需要依赖一个媒介——翻译。

“六法”从中国出发，最终遍及欧洲

翻译是如何促成（或者误导）了不同国度的艺术传播的呢？这真是一个长久以来被忽视的问题。这一次，终于有人能从翻译角度来讲述中国艺术的传播了。这个人就是柯律格，牛津大学艺术史系教授、英国国家科学院院士。柯律格长期致力于明代视觉艺术研究，著有《长物：早期现代中国的物质文化与社会状况》《明代的图像与视觉性》等作品。但据柯律格自述，他对20世纪初中国艺术的浓厚兴趣已有30余年，《回音室：1897-1935年跨国的中国画》正是这一兴趣的结晶。

这部作品包括三个章节，源自柯律格三场讲座的梗概，但又基于讲座内容进行了相当程度的扩充。柯律格抓住“中国艺术史上的三个跨国瞬间”，试图通过关注一系列复杂的纠缠、迁移与译介，来解释20世纪初期“中国艺术”与“西方艺术”的建构过程。他发现，双方的影响不是线性的、直接的，而是表现为循环的、流动的，即他所谓的“回音室”的效果。

这个“回音室”盘旋回绕的一个话题，是南齐文士谢赫提出的“六法”，即中国画的六项准则：气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、转移模写。它被奉为中国古代美术理论的主旨。欧美评论家、艺术史家想介绍和谈论中国画，都离不开这六法的阐释。这就产生了一个翻译问题——他们怎样用自己的语言来表达这六个高度概括的中国画词汇？

柯律格之所以选了1897年作为作品的时间开端，就是因为在这一年，关于谢赫“六法”的首个译本诞生了。德国汉学家夏德的巴黎举行的第十一届国际东方学大会上分发了他的德语小册子《中国绘画史的本土来源》：从早期到14世纪。谢赫“六法”被夏德形容为“六条重则”，象征着“爱至今日艺术批评的启示”。柯律格认为：“夏德开启了一种阐释的传统，这种传统在西方语言中一直延续至今，并与中国、日本、韩国数百年来引证实践相一致，在这些地方，谢赫的权威有着独一无二的传承体系。”

但是，夏德的译本并没有太大的影响，让谢赫“六法”得到广泛认可的，是日本作家冈仓天心于1903年出版的《东洋的理想》一书。书中谈到了谢赫的“应物象形”和“骨法用笔”，这段话经常被引用。柯律格说，晚清时期的西方收藏家和机构通过日本人的阐释，收获了对中国艺术的第一次审慎理解。冈仓天心是长居日本的美术史家欧内斯特·费诺洛萨的学生，自己也从1904年起成为波士顿艺术馆的策展人，担任这一职位直至去世。冈仓天心是在印度写作这部作品的，当时得到了皈依印度教的爱尔兰修女尼维迪泰的帮助，而且，冈仓天心的思想还有着英国哲学家赫伯特·斯宾塞的烙印。由此，谢赫“六法”从中国出发，经由日本、印度、英国而遍及欧洲，它的跨国历程所显示的是一个复杂的网络，它随后在欧洲引起了更多艺术史家的关注和转译，从而激发了西方人对于中国艺术的更多兴趣。



《回音室：1897-1935年跨国的中国画》 [英]柯律格 著 梁霄 译 上海人民出版社出版



沈和亭《芳莲图》，绢本水墨。明尼阿波利斯艺术学院藏。

兰修女尼维迪泰的帮助，而且，冈仓天心的思想还有着英国哲学家赫伯特·斯宾塞的烙印。由此，谢赫“六法”从中国出发，经由日本、印度、英国而遍及欧洲，它的跨国历程所显示的是一个复杂的网络，它随后在欧洲引起了更多艺术史家的关注和转译，从而激发了西方人对于中国艺术的更多兴趣。

中国的启示和西方的形塑

这种兴趣在19世纪70年代尚且淡薄，那时候，欧洲人喜欢的是日本美术活泼的生活气息，但到了80年代之后，欧洲人对日本的热情逐渐下降，开始注意到日本艺术的中国源头，转而对中国艺术产生了越来越浓厚的兴趣。与此同时，中国人也开始靠近、吸纳西方艺术的审美旨趣和创制形式。有意思的是，柯律格在书中所引述、强调的，是一位中国艺术史的“局外人”，但在社会活动和政治上具有影响力的人物——康有为。康有为在1904年踏上了去往欧洲的流亡之旅。1905年，康有为出版了《欧洲十一国游记》，美术馆见闻在其中占据了可观的篇幅。康有为认为，中国传统艺术画已经落后于世界艺术的潮流，比如，围绕“淡远”，他比较了元代以后的中国绘画与意大利的水墨素描，他说“淡远”成了“真”的反义词，我们应该利用宋代之前的古代资源复兴中国艺术。康有为的这种看法，可能受到当时欧洲普遍存在的观点，即认为宋代以后中国绘画从其早期现实主义成就的高峰开始走向衰落，所以，在那个特定的时空环境里，康有为在无意中达成了“回音”的使命。康有为的看法也集中体现了当时中国知识分子焦虑，并且呈现了“西方”在形塑中国话语和立场的过程中所发挥的作用。

在《回音室》所讲述的历史时段里，有很多中国学生、文人或外交家在欧洲游历。柯律格关注了其中一位——金绍城。金绍城写过很多作品，比如《十八国游历日记》等，这些作品经常涉及近代西方艺术与中国绘画的比较。金绍城有个

妹妹叫金章，是位女画家，是王世襄的母亲，可见，金氏家族艺术造诣的深厚。我们中国人希望向西方学习，与此同时，西方人也前来中国求取“真经”，比如，书中提到的芬兰艺术史家喜龙仁，他曾经作过题为“韵律与形式，以及中国和欧洲绘画的其他问题”等演讲，并在多部著作和文章中介绍中国绘画的传统，将谢赫思想的核心观点描述为“有韵律的生命”。在20世纪初，很多西方艺术史家驻留北京，与徐悲鸿等中国艺术家产生交集，蔡元培等教育家、美学家也深受影响，当时的中国知识分子群体一度掀起了对法国哲学家柏格森“生机论”的热捧。回顾这段历史，我们不难发现其中所隐藏的将新的“主义”与本土思维模式联系起来的可能。

《回音室》所述的故事开始于1897年，我们明白了柯律格的用心所在。那么，结束在1935年，又是因为什么呢？1935年，刘海粟、劳伦斯·宾扬、蒋彝三人先后在伦敦“现代中国绘画”展览举办期间演讲，他们不约而同地把“气韵生动”作为讲述的核心，向观众们轮番灌输。柯律格认为，这是一个有意义的时间点。

20世纪30年代，有很多中国艺术家汇集在巴黎，比如滕固、刘海粟、徐悲鸿、林风眠、潘玉良等人。谢赫的“六法”不断地被他们评述，尤其滕固和刘海粟都写过很多文章，相互交流。柯律格强调了刘海粟的文章对英国哲学家沃尔特·佩特的引用，这位哲学家认为，“一切艺术都倾向于音乐的状态”，而音乐是最纯粹的艺术。柯律格指出，20世纪30年代涌现的这批中国艺术家，相较于19世纪晚期的中国艺术家，他们身上的古典中国教育因素更少了，他们积极地学习西方的绘画技艺，趋向于用西方的哲学理论、艺术观念来探讨中国艺术的革新之路。

与此同时，西方艺术也在反思、审视自身。他们对于日本艺术的兴趣正是如此，同样他们也积极地从中国艺术里吸取营养。艺术的目的是制作图像来表现现实世界吗？艺术是为了表达艺术家的感受吗？不同的观念在争论，不同的风

格在交锋。西方艺术传统所主张的“摹仿和现实主义”遭遇了极大挑战。现代艺术运动主张人的主体性处于核心的位置，中国美术传统的“写意”思想和审美理念，带来了象征主义的豁然启示。20世纪艺术进入了空前喧哗的时代，各种声音都在抢夺话语权，甚至来不及产生回音，就消逝在空气里。

通过翻译，播撒种子，长出藤蔓

柯律格试图打破东西二元的框架，重新构建非东西二元的思考方式，把艺术史写作放置在一个更广阔的视野之中。这一点从《回音室》的各种材料引述可见一斑。书中甚至出现了人类学家的著作，美国罗安清在《末日松茸：资本主义废墟世界中的生活可能》里说道：“我们‘自我’的进化已受历史遭遇污染；甚至，我们在开始新合作前便已与他人混合。”在这段话中，柯律格发现了对某种“因缘际会”的共同认识。20世纪的历史，包括艺术在内的整个历史，必然存在着着潜藏的、有机的、互动的关系。翻译促成全球化的文化交流，而艺术的传播也是历史的组成部分。正如柯律格在访谈中所说的：“你不思考连接性，你就无法思考20世纪。”

《回音室》这本书让我想起了王宏志的《龙与狮的对话：翻译与马嘎尔尼访华使团》、张宁的《异国事物的转译：近代上海的跑马、跑狗和回力球赛》等作品。这些著作都缜密地阐释了特殊的文化意涵如何通过翻译的“再创作”，成为近代历史研究的一个窗口。翻译，是纽带，是连接的方式。它将两个差异很大的世界连接在一起，用词语去构建一个思想的世界。它未必准确，但它不断尝试靠近。它是播撒的种子，长出延展的藤蔓。

《回音室》，不是一部“20世纪的中国艺术史”。它是一部艺术史，也是一部艺术哲学的观念变更史。它打破了封闭空间里相似声音的重复激荡，在遑远辽阔的历史时空里，向着远山深谷，向着他处的人们，发出召唤，期待回音……

在中国式现代化美好生活的建设中，美育发挥着举足轻重的引领作用。大学美育是全社会审美教育的重要组成部分。由上海交通大学人文学院资深教授王宁担任编委会主任、人文艺术研究院访问教授祁志祥担任主编、上海三联书店最近出版的《中华美育演讲录》就是交大在这方面向社会奉献的重磅成果。

本书是祁志祥教授作为上海市美学学会会长，于2021年在上海各高校和部分中小学组织实施的“上海美育大讲堂”演讲录和2022年以来在《艺术广角》杂志主持开设的“中华美育大讲堂”演讲录的集结。演讲者汇集了国内美学相关学科的名家。讲座内容既尊重各位专家的学术个性和学科特长，又努力体现一个大的主题——美育是有区别的，美的涵义是有边界的，快乐和价值是衡量现实美与艺术美的两个最基本的义项。在坚持“美可以追问”“美可以追问划界”的前提下，书中所录演讲涉及“美育入门”“艺术美育”“生活美育”等诸多话题，内容丰富多样而接地气。演讲录采用口语体，深入浅出、通俗易懂，令读者在领悟美学奥义的同时收获满满的趣味。

本书的最大特点是鲜明的现实指向性。众所周知，不恰美的涵义划分疆界的解构主义或反本质主义，是当今世界和中国美学界流行的一种强势观点。这种观点虽有反思传统的美本观念之失的意义，却也留下了矫枉过正之弊。由此造成的后果是审美实践中存在着一些美丑不分甚至颠倒混淆的现象。甚至有的作家、艺术家专门在自己的作品中描写丑恶的东西，并以此吸引广大读者和观众的眼球。于是，将美仅仅等同于娱乐对象，追求及时行乐、过把瘾就死、以丑为美者有之，以美为丑者有之。审美成了迷失方向、没有是非标准的情感放逐与精神流浪。事实上，人们在实践中是有审美标准的。比如在方圆与凤姐之间，孰美孰丑，不言而喻。在“美育入门”部分，编者调动自己对于古今中外美学研究的积累和对“美是什么”这个千古之谜的悉心思考，从审美实践出发，继承亚里士多德、康德和现代美学关系论的成果，对“美”和“美育”的基本涵义作出全新的阐释，提出“美是有价值的乐感对象”，“美育”是情感教育、趣味教育、价值教育、形象教育、艺术教育的复合互补，是以形象教育为手段、以艺术教育为载体、追求有价值的快乐的教育活动。王德胜在此基础上强调美育具有“精神涵养”的功能。王宁长期活跃在国际学界，以倡导“世界文学”“世界诗学”著称，他希望中国学者对世界发出声音。祁志祥则对“美”与“美育”提出了建构主义新解，可以说他的解释也是对王宁的呼唤的一个回应，对于世界美学界的美本质取消主义潮流无疑具有警醒意义。

在“艺术美育”部分，艺评家毛时安讲述“何为美好的方法与意义”，学者型散文家汪曾祺讲述“艺术训练的方法与意义”，学者型诗人汪曾祺讲述“中国古人的三大爱情剧”，音乐评论家杨燕迪谈“怎样欣赏交响曲”，文艺评论家周志强谈“都市新民谣的听觉审美”，学者型散文家赵勇谈“散文为何写、写什么和如何写”，网络文学理论家欧阳友权谈“网络创作能否打造文学经典”，岂止当行之论，均有独得之秘。正所谓“人人握灵珠之珠，家家抱荆山之玉”。如毛时安说：“艺术能让冷酷的心变得温暖，浮躁的心变得沉静，脆弱的心变得坚韧，平庸琐碎的心变得诗意盎然，贪婪的心变得节俭，荒芜的心变得丰饶，空虚的心变得充实，阴暗的心变得光明。”这是对艺术美的价值属性的诗意揭示。网络创作能否打造文学经典？欧阳友权教授指出：网络文学打造经典可从三方面入手：一是树立精品意识，倡导原创精神；二是采取经典化举措，如设置创作标杆，消除媒介歧视，走出过度商业化和跟风套路的误区，对网络文学实施分层评价；三是优化创作环境，解决盗版侵权问题，健全网络文学评价体系，尊重网络文学的审美特点，通过口碑传承和沉淀来检验筛选。这样，网络传媒同样可以产生文学经典。

在“生活美育”部分，“生活美学”倡导者、中国社会科学院研究员刘悦笛讲述“中国人的生活美学”，中国人民大学美学史家袁济喜依据《世说新语》讲述“六朝美育风貌”，以研究江南文化著称的华东师大胡晓明讲述“杏花春雨江南”的审美品格，湖南省旅游学会专家委员会首席专家、吉首大学张建永讲述自己“探寻当下中国乡村旅游美学”的经验与思考，复旦大学新闻学院孟建讲述“中国美好形象的建构与传播”的做法与体会等等，都别具只眼，给人诸多启发。如刘悦笛认为，生活美学追求的“美好生活”包括两个维度：一是好的生活，二是美的生活。好的生活是美的生活的基础，美的生活则是好的生活的升华。好的生活是有“质量”的生活，而美的生活则是“品质”的生活。由此他

揭示了中国古代生活美学的十个面向：从“天之美”到“地之美”“人之美”，再到“食之美”“物之美”“居之美”“游之美”，最后到“文之美”“德之美”“情性之美”。美既有历史特征，又有地域特色。胡晓明抓住“水”的灵感，对江南水国的诗意美作出独特解读。江南是一个空间概念，但体认江南的美离不开时间的积累。中国历史对江南有三次重大发现，江南文化的发展呈现出三座高峰：第一座高峰是以金陵为中心的六朝时代，第二座高峰是以杭州为中心的宋元时代，第三座高峰是以苏州为中心的明清及近代。由此孕育的江南文化之美，主要体现在和平农耕之美、生生之美、包容之美。它们在中国古代诗人笔下得到了风姿绰约的表现。

《中华美育演讲录》分三编共22讲，虽不可能穷尽所有、包罗万象，却有举一反三、引人入胜之效。当前一部分美育论著回避回答“美是什么”而谈美，令人不知从何处入手欣赏美、创造美，而该书立足于中华美育的乐感美学传统，明确对“美”和“美育”给出可操作的定义，为人们从快乐和价值两方面从事美的欣赏和创造提供了有效指导，为当下社会出现的审美迷失给出指南性新说，正可谓空谷足音，弥足珍贵。

读完此书，我不禁想起上海交通大学与审美教育的因缘。提到中国近代审美教育的奠基人蔡元培，一般人也许更了解他曾出任过北京大学校长，并兼任国民政府教育总长。他在北京大学校长任上，素以海纳百川不拘一格聘请人才而著称，却很少有人知道，早在1901年9月蔡元培就受聘于交通大学的前身南洋公学，出任经济科总教习。就在这一点而言，他与上海交通大学的情缘远早于他在北京大学的任职。蔡元培对美育的最大贡献就在于他提出了“以美育代宗教”的思想，这在当时的学界和思想界产生了深远的影响。在他看来，用宗教对青年学生进行教育，具有明显的局限性，而美育则可弥补这方面的不足。以美育代宗教，使国人的感情不受到污染和刺激，使人们受到艺术的熏陶而变得纯正，这实际上也满足了人性发展的内在需求。在中国近现代史上，蔡元培最早提出“军国民教育、实利主义教育、公民道德教育、世界观教育、美感教育皆近世之教育所不可偏废”的思想，并主张五育并举。这确实是一个具有前瞻性的举措。

在当今的国际学界，在经济大潮和科技大潮的冲击下，人文学受到很大影响。我们今天不时听到这样一些噪音：美学已死，文学已死，文学研究已死，如此等等。情况果真如此这些悲观主义者所说的那样糟糕吗？我想至少这本书的出版，向国际学界提供了中国的美学研究实绩，并为世界美学的复苏和振兴提供了中国学者的智慧和方案。

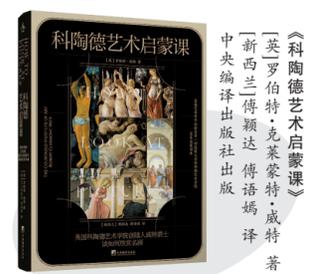
审美迷失中的美育指南

《中华美育演讲录》读后
齐红



《中华美育演讲录》 祁志祥 主编 上海三联书店出版

好书过眼



《科陶德艺术启蒙课》 [英]罗伯特·米拉蒙特·威特著 中央编译出版社出版
英国科陶德艺术学院创始人之一罗伯特·威特爵士撰写的《科陶德艺术启蒙课》一书，在前言中就开宗明义：他要面对的，是“对画作和绘画没有专业知识，但又对其感兴趣并经常流连于公共和私人画廊及各类画展的读者朋友”，因此，他在书中对基本的绘画知识做了介绍，如素描、色彩、光与影、构图、处理手法、方法和材料、直至画作的展示。这些知识之前不是没有人讲解过，只是，“当下的艺术评论充斥着学术气，或者太专业化，学术性太强”，只可能在专业的小圈子里形成影响，因此威特爵士要为大多数普通观者深入浅出地讲解这些艺术问题。《科陶德艺术启蒙课》正是这样一本看画指南。
威特开篇即指出，面对一幅名画，最令人沮丧的莫过于不知道它是哪个时代创作的。不可否认，伟大的艺术都是永恒的，都是超越时代的，但每一幅杰作的诞生都和它的时代环境密切相关。那些伟大的艺术家往往是在一种艺术潮流中涌现出来的，是一批艺术家中的佼佼者，他们共同创造了某一辉煌时期，其后引来无数追随者模仿和学习，形成画派，当人们厌倦了重复，整个艺术发展就进入低谷期，于是新的潮流、画派又在酝酿

懂得看画，懂得欣赏美

谝小语

之中……通常情况下，艺术就是在这样的循环往复中不断前进。我们不难从中得出结论，看一幅画首先不是看它的画面内容、技法运用和主题表现，而是先要知道它在艺术史中的坐标定位，它是在什么样的艺术潮流下出现的，画家是属于哪个画派还是独树一帜……否则，就只能盲人摸象，难窥全豹。
某件作品以及某个画派，其最终的面貌、风格的形成，都在很大程度上投射着民族、社会、宗教、国家、地域、乃至气候、地理等诸多因素的影响。也许有人会为很多天才艺术家是完全凭依自己的灵感进行创作的，但威特认为，一个画家的灵感很大程度上源于耳濡目染的日常生活，源于其幼时养成的风俗习惯。他说：“艺术家会相当精确地将以上因素以自己的性情和习惯通过艺术再表现出来，他们通常会采用最信手拈来和最熟悉的東西。”尽管文明的碰撞与融合在不断缩小差异，但我们在欣赏绝大部分公认的世界名作的时候，会发现这是一个普遍现象。
威特以文艺复兴时期威尼斯画家和佛罗伦萨画家的群体性差异论证这一现象。他说提香、帕尔马等威尼斯画派代表性画家的画作中，人物形象一般身材健硕，拥有一头金发，而波提切利、基兰达约和达·芬奇等佛罗伦萨画家笔下的角色则面目清秀、身材苗条。这是因为，佛罗伦萨与威尼斯两个城市本身在历史、族裔、政府管理模式上就存在很大差别。甚至在宗教画中，画家也多是身边的熟人中挑选模特，比如利皮画的圣母多是他的妻

子，基兰达约的壁画里则基本都是他周围的男男女女。因此，知道一幅画在绘画史上的位置之后，接下来要知道的是画家创作的人文环境和自然环境。正如中国文艺批评讲“知人论世”，了解一幅名画，无疑要了解画作产生的土壤，了解画家的生活场域。
而画家的天赋还是一个无法回避的问题。一个杰出的画家可能是一批艺术家中的佼佼者，是时代与环境共同作用的结果，但威特强调，“最终决定他在艺术世界所处地位的”，“是其自身的创新能力与个人天赋”。必须承认，在艺术的世界里，有些高度是单靠勤奋、刻苦永远也无法抵达的。我们看一个画派中最优秀的那些画家，他们的作品里一定有这个画派共同的特征，也一定有与其他画家迥然不同的标志，他们恰恰是因为才成就其个人风格。画家的艺术个性与其天赋有关，也与其生平经历、个性性格有关。从这个意义上说，同一位画家不同时期，甚至同一时期的作品，也会呈现出截然不同的面貌。比如晚期作品可能比早期作品成熟，同一时期作品可能因金主的要求而风格不同，或画家偶尔突发奇想留下不一样的作品，等等。那些极具代表性的、代表画家最高成就的作品，只是他全部作品的一部分，甚至是很少的一部分。因此，我们通常所说的一个画家的艺术风格只是简而言之、统而论之，一定不是画家的全部。这一点，在看画的时候尤其应该清楚。
至于作品的主题，威特表示，这当然是看画人进入作品之后首先要考虑的要

素，但有时候主题的重要性可能被夸大了。他说，绘画史上艺术巅峰时期的杰作，其主题往往是无足轻重的；越是艺术发展处于凡俗平庸时期，主题便越是被强调。一幅画作基本的绘画品质是线条、色彩、明暗关系及其和谐有序的配比，唯有这些方法运用自如，才能谈主题问题。但是，有一种题材的绘画，其主题无疑是至关重要的，那就是历史画。历史题材绘画第一要务就是再现历史事件、历史场景。此外，宗教、神话、寓言类作品也在相当程度上具有这一特征。所以，我们欣赏这类绘画作品时，必须了解其创作背景和表现主题，否则就只能看到眼睛看到的東西，而无法理解其深刻的寓意。对于肖像画、风景画、风俗画等西方传统绘画，作者都分门别类对其形成、发展、主题表现和代表性作品进行了讲解。
本书译者在译序中提到：威特爵士曾以日本绘画作为东方绘画的代表与西方绘画做比较。而众所周知，中国的绘画艺术源远流长，璀璨之作不知凡几。诸如透视法的提出，从现有文献上看，中国比欧洲早了近千年。之所以中国后来没有大量透视图作品产生，是主流文人画兴起以后不屑于进行“形”的描摹，而更注重“意”的传达。即便如此，依然有宋代界画、写真画的写实主义巅峰作品涌现。只是时至今日，绝大多数人依然不知道中国古代会画理论和绘画作品中早有透视和写实，也因此，忍不住还是要再说一句：艺术的启蒙，不可或缺；中国文化艺术的传播，任重道远。