

# 气韵与节奏

彭 锋

---

**摘 要:** 气韵是中国传统美学的重要概念,从二十世纪初开始,经过西方汉学家和美术史家的解释之后,它的含义发生了重要的变化,并且影响到中国现代美学家对它的理解。西方美学家之所以将气韵译为节奏,原因在于看到了西方现代艺术对于节奏的强调与中国传统绘画的影响有关。但是,中国绘画中的气韵并不是节奏。与其说节奏像气韵,不如说它像写意。

**关键词:** 气韵; 节奏; 中国绘画; 现代美术

**作者简介:** 彭锋,北京大学艺术学院教授,北京大学美学与美育研究中心研究员,博士生导师。研究方向为艺术学理论、艺术批评、美学。通讯地址:北京大学艺术学院,邮政编码:100871,电子邮箱: pengf@pku.edu.cn 本文系国家社科基金重点项目“20世纪中国美学主潮研究”[项目编号:12AZD068]阶段性成果。

---

**Title:** *Qiyun* and Rhythm

**Abstract:** *Qiyun* is an important concept in traditional Chinese aesthetics. From the early 20<sup>th</sup> century, western sinologists and art historians have been engaged in the translation and interpretation of *qiyun* and changed its meaning into rhythm. These translations and interpretations have inspired modern Chinese aestheticians to reconsider this concept. Western aestheticians misunderstood *qiyun* as rhythm, because they have found that both modern Western paintings and traditional Chinese paintings appreciated the rhythm of lines. Nevertheless, *qiyun* is not rhythm. Rhythm in modern paintings is more akin to *xieyi*, another important concept of traditional Chinese aesthetics.

**Keywords:** *qiyun*; rhythm; Chinese painting; modern art

**Author:** Peng Feng is a professor at the School of Arts, Peking University, with main research interests in art theory, art criticism and aesthetics. Address: School of Art, Peking University, No. 5, the Summer Palace Road, Haidian District, Beijing, 100871, China. Email: pengf@pku.edu.cn Fund: The Key Projects of National Social Science Foundation (12AZD068).

---

“气韵生动”不仅是中国传统美学的重要概念或命题,<sup>①</sup>而且获得了广泛的国际传播,甚至有可能对发源于欧洲的现代美术及其理论产生过一定的影响。考察“气韵生动”的本义、它在欧美的传播和解读以及它在国内的现代转型,有助于我们理解美术和审美观念的跨文化传播的特殊性,进而理解审美现代性的复杂性。<sup>②</sup>

—

“气韵生动”是中国现代美学家喜欢讨论的主题,邓以蛰、宗白华、滕固、马采等美学家和艺术学家,都有重要的论述。中国现代美学家为何对“气韵生动”情有独钟?随着研究的深入,我们发现“气韵生动”之所以成为二十世纪中国美学讨论的话题,可能并非源于中国现代美

学家的研究。中国现代美学家对于“气韵生动”的阐发,很有可能受到了外国汉学家和美术史家的研究的影响。

众所周知,二十世纪初,中国美学家的主要任务是引进西方美学。用西方美学的视野来审视中国传统艺术,看见的多半是自己的不足。这是不难理解的。例如,王国维在发表于1904年的《孔子之美育主义》一文中,就发出了这样的感叹:

呜呼!我中国非美术之国也!一切学业,以利用之大宗旨贯注之。治一学,必质其有用与否;为一事,必问其有益与否。美之为物,为世人所不顾久矣!故我国之建筑、雕刻之术,无可言者。至图画一技,宋元以后,生面特开,其淡远幽雅实有非西人所能梦见者。诗词亦代有作者。而世之贱儒辄援“玩物丧志”之说相诋。故一切美术皆不能达完全之领域。美之为物,为世人所不顾久矣!庸讷知无用之用,有胜于有用之用者乎?以我国人审美之趣味之缺乏如此,则其朝夕营营,逐一己之利害而不知返者,安足怪哉!安足怪哉!<sup>③</sup>

尽管王国维感叹“中国非美术之国”,但是他在讲到绘画时仍然多有肯定,尤其是看到了中国绘画淡远幽雅的境界是西方人难以企及的。王国维能够得出这样的看法,可见他对于中西绘画的特征的把握已经相当深入。王国维并非特例。对于中国绘画的推崇,构成二十世纪初西学东渐潮流中的独特景观。对此,邓实在他与黄宾虹合编的《美术丛书》“原序”中有更加清晰的说明:

自欧学东渐,吾国旧有之学遂以不振。盖时会既变,趋向遂殊。六经成糟粕,义理属空言。而惟美术之学,则环球所推为独绝。言美术者必曰东方,盖神州立国最古,其民族又具优秀之性,故技巧之精,丹青之美,文艺篇章之富,代有名家以成绝诣,固非白黑红棕诸民可与伦比,此则吾黄民之特长而可以翹然示

异于他国者也。(邓实 2)

邓实的文字写于1911年初,比王国维发表《孔子之美育主义》晚了七年。在这七年期间,西方美术的确发生了重大变化。对于中国绘画的重视,有可能受到西方美术巨变的影响。诚如邓实所言,他对中国美术的重视,受到了国外的推崇的影响。能否说七年前的王国维也受到类似的影响?目前还没有证据证明,王国维在1904年对于中国绘画的优越性的认识,受到了海外推崇中国绘画的影响。因为邓实文章中提到的海外推崇中国美术的盛况,尤其是落实到绘画上,也只是二十世纪初期的事情。尽管从十八世纪开始,中国美术就传播到了欧洲,赢得了欧洲人的热爱,刮起了著名的“中国风”,但是,中国绘画却是最晚才得到欧洲观众的认可,时间差不多就在1900年前后。对于西方人为什么较晚才认识到中国绘画的价值,英国诗人兼美术批评家宾庸(Laurence Binyon, 1869年—1943年)在1904年发表的《一幅四世纪的中国绘画》一文中,做出了这样的解释:

欧洲人对于中国绘画的看法,主要由一些一般性的误解构成。最近几个世纪,中国的陶瓷、青铜器和刺绣,在西方获得了不错的理解和研究。然而,只要谈到绘画,一个流行很广的观点是:中国美术的唯一价值,就是给日本美术提供了一个粗略的基础或起点。日本绘画一直被认为而且还在继续被认为是东方最卓越的绘画。[……]这的确是真的,到处都有大量的“中国绘画”,它们在拍卖行卖出了一定的价钱,也在一定范围内得到赞赏。但是,如果说这些作品就是真正的中国美术,那就完全受骗上当了。它们是按照想象中的欧洲风格制作出来的,用来满足西方人的趣味。真正的中国绘画则完全不同。不过,要对它作出真正的判断,我们必须回溯很长的历史。[……]也许将来有一天,我们学会观看中国绘画的杰作,而不是一上来就想把它们烧了了事,我们就会寻求来

自中国本土的鉴赏家的知识。日本人的趣味跟中国人不同;因此某些在这个岛国收获名声和受到尊崇的画家,在中国大陆却不受待见,反之亦然。翟理斯(Giles)教授即将出版的中国美术史,将给我们带来中国传统的本土看法。(Binyon, "a Chinese Painting" 39-40)

从上面摘译的文字可以看到,欧洲人之所以较晚才认识到中国绘画的价值,源于一系列错误看法的蒙蔽。首先,西方人是通过日本人了解中国绘画的,进而把中国绘画看作日本绘画的源头。根据西方流行的进步历史观,后起的日本绘画一定胜过早先的中国绘画。其次,西方人一直把中国东南沿海一带生产的外销画当作中国绘画,他们根本就没有接触到真正的中国绘画。由于批量生产的外销画在技法、趣味和品质上都乏善可陈,西方人不重视“中国绘画”是情有可原的。再次,西方人都是通过日本人的介绍来了解中国绘画,中国本土关于绘画的看法还没有传播到欧洲去,而日本人关于中国绘画的看法并不符合中国人的审美趣味,通过日本人的介绍而了解到的中国绘画也不是一流的中国绘画。由于有这样一些错误的认识,尽管欧洲人很早就能欣赏中国的陶瓷、青铜器、刺绣等,但是在宾庸看来,直到他写作这篇文章的时候,欧洲人还没有学会欣赏中国绘画。他希望翟理斯的著作的出版,能够有助于西方人学会按照中国本土的看法来欣赏中国绘画。宾庸这里提到的翟理斯关于中国美术的著作,就是1905年出版的《中国绘画艺术史导论》(*An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*)。

如果宾庸和邓实二人的说法可信,那么所谓海外的中国美术热,尤其是就欧洲人赏识中国绘画来说,只不过是1905年至1911年之间的事情。王国维在1904年发表的文章中对中国绘画的优越性的认识,有可能源于他自己的感受;也有可能源于其他渠道的影响,例如日本学者的影响。究竟是出于何种原因,尚待考证。

## 二

在《中国绘画艺术史导论》中,翟理斯介绍了

谢赫的“六法”,他把“六法”翻译为:(1) rhythmic vitality, (2) anatomical structure, (3) conformity with nature, (4) suitability of colouring, (5) artistic composition, and (6) finish”(Giles 28)。在1918出版的第二版中,翟理斯又做了一些修改,“六法”被译为:(1) rhythmic vitality, (2) anatomical structure, (3) conformity with nature, (4) suitability of colouring, (5) artistic composition and grouping, and (6) copying of classical masterpieces”(Giles 29)。与第一版相比,第二版的前四法都没有改变,第五法“经营位置”增加了“and grouping”,第六法“传移模写”则完全改译了,也就是说只是从第五法的后半部分开始才有修改。考虑到第一版的“传移模写”被译成“finish”(完成)实在是过于离谱,完全不像出自翟理斯这样的汉学大家之手,或许我们可以设想一下,这有可能是一个像打印错误或者印刷错误之类的技术性错误,而不是翟理斯的错译。鉴于翟理斯在第二版中已经修改了这个错误,索珀(Alexander Soper)在1949年发表的《谢赫的前两法》一文中(Soper 415),仍然指出翟理斯在第一版中的这个错误,就有些得理不饶人了,更何况索珀自己引用的就是第二版(Soper 414 注释5)。这说明索珀在明知翟理斯已经纠正错误的情况下还在挑错。

通常情况下,西方学者将翟理斯在1905年出版的《中国绘画艺术史导论》中的翻译视为对“六法”的最早英译。不过,邵宏发现了另一则更早的资料,即日本学者冈仓天心(Kakasu Okakura, 1862年-1913年)1903年出版的英文著作《东方的理想:兼论日本美术》。在该书中,冈仓天心提到谢赫的“六法”,将“气韵生动”译为“The Life-movement of the Spirit through the Rhythm of Things”(Okakura 51)。在引述冈仓天心的原文之后,邵宏接着说“冈仓天心的工作不久便得到西方学者的反应。1905年,在中国生活了二十多年的英国学者翟理斯[……]出版了《中国绘画艺术史导论》[……]该书不仅对冈仓前‘二法’的英译作了修订,而且第一次完整地将‘六法’译成英文”(邵宏 20)。对于邵宏这里的判断,即翟理斯的翻译是对冈仓天心英译的修订,我有些疑问。翟理斯在他的书中没有提到冈仓天心,而且在序

言中还特别强调,在此之前还没有中国画论的西文翻译。翟理斯写道:

这是迄今为止,所有欧洲语言中,对于处理中国绘画艺术史所做出的第一次尝试,尽管还有些马虎粗糙。中国人自己创作了大量有关绘画的历史和实践的著述,然而,就极少数非常简略地论及这个主题的外国人来说,几乎没有人直接求助于中文原著,当然也没有任何翻译。这些外国人总是用外在者的观点,你也可以说是用“野蛮人的”观点,来看中国绘画,严格地按照欧洲的标准来评判它们;而一些写作一般美术史的作者,总是倾向于要么用几个轻蔑的词语将中国打发了事,要么采取一种更加聪明的做法,即完全无视它的存在。[……]这本书就是想要至少暂时填补这个空缺,鉴于本书绝大部分内容由权威著作的摘录组成,这里也是首次做出翻译,因此本书展示了某种从中国人自己的观点来看的中国绘画艺术理论。将本书中包含的这些资料从中文原始文献翻译出来,已经被证明是一件十分艰辛的工作。(Giles v-vi)

翟理斯在序中提到几位涉及中国绘画艺术的学者有:派利罗格(Maurice Paléologue, 1859年-1944年)和他的《中国美术》(*L'Art Chinois*, 1887年),夏德(Friedrich Hirth, 1845年-1927年)和他的《论中国美术的外来影响》(*Ueber Fremde Einflüsse in der Chinesischen Kunst*, 1896年),吕布克(Wilhelm Lübke, 1826年-1893年)和他的《美术史纲要》(*Outlines of the History of Art*, 1904年),雷纳克(M. Salomon Reinach, 1858年-1932年)和他的《阿波罗》(*Apollo*, 1904年),米歇尔(Andre Michel)和他即将出版的《美术史》(*History of Art*),全书都没有提及冈仓天心和他的《东方的理想》,因此我们没有足够的证据认定翟理斯是在冈仓天心的基础上做出的翻译,或者认定翟理斯的翻译是对冈仓天心的修订。宾庸在发表于1904年1月份的《一幅四世纪的中国绘画》一文中,已经提到翟理斯的《中

国绘画艺术史导论》即将出版,而且宾庸的观点与翟理斯在第一版序言中所强调的从中国人的观点来看中国画完全一致,这说明宾庸在写作此文之前,已经读过翟理斯的书稿。因此,翟理斯《中国绘画艺术史导论》一书的定稿时间至少不应该晚于1903年底。由此,翟理斯在撰写该书时是否看过冈仓天心的著作就成了疑问。尽管翟理斯在书中提到日本人称谢赫为Shakaku,这一点与冈仓天心一致,但我们目前尚不确定冈仓天心的《东方的理想》是否是第一次将谢赫翻译为Shakaku。纵使翟理斯看过冈仓天心的《东方的理想》,他的翻译也有可能不是对冈仓天心的修改,就像他自己在序言中所说的那样,书中涉及的中国画论,是他自己不辞辛劳第一次从中文文献中翻译出来的。从宾庸强调日本人的趣味与中国人不同这一点来看,受到宾庸推崇的翟理斯不太可能利用冈仓天心的翻译。宾庸在他1908年出版的《远东绘画》一书中讲到谢赫的“六法”时,对翟理斯的译法做了些修改。不过,“气韵生动”还是沿用了翟理斯的译法即“rhythmic vitality”,而且接着还引用了高仓天心的译法即“the life-movement of the spirit through the rhythm of things”。宾庸并没有指出翟理斯参考了高仓天心的译法(Binyon, “Painting” 72)。

我这里并不想全面讨论翟理斯对“六法”的翻译,也不拟考证翟理斯与日本学者的关系。由于我不懂日文,这种考证已经超出了我的能力范围。我想讨论的,只是“气韵生动”和它的英译。翟理斯在十三年后修订出版的《中国绘画艺术史导论》中,并没有改变“气韵生动”的译法,说明他自己对此没有不满,事实上这种译法在英语圈已经产生了较大的影响。<sup>④</sup>然而,将气韵生动译为“rhythmic vitality”是合适的吗?

如果把“rhythmic vitality”直译回中文,意思就是“有节奏的活力”。翟理斯很有可能是用“rhythmic”(有节奏的、有韵律的)来翻译“气韵”,用“vitality”(活力)来翻译“生动”。夏德早就指出,翟理斯将“气韵生动”连在一起翻译为“rhythmic vitality”是有问题的,因为在中文文本中这两个词语经常分开使用,一些画家以“气韵”著称,另一些画家以“生动”著称。用“节奏”

(rhythm) 来翻译“气韵”可能更好。夏德坦率承认,在得到现代画家作品的评论的验证之前,根本就不知道中国美术批评家希望这个词语被如何理解(Hirth 46)。对于翟理斯的译法,夏德只是做了评论,他本人并没有采用。科恩(William Cohn)在1948年出版的《中国绘画》一书中,干脆将“气韵生动”由修饰关系的“rhythmic vitality”(有节奏的活力)改变为平行关系的“rhythm and vitality”(节奏与活力)(Cohn, *Chinese Painting* 16)。<sup>⑤</sup>由此可见,科恩是用“节奏”(rhythm)来翻译“气韵”的。考虑到科恩在1930年出版的《中国美术》一书中采用的还是威利(Arthur Waley)的译法,将“气韵生动”直译为“spirit harmony life's motion”(Cohn, *Chinese Art* 29),这说明用“节奏”(rhythm)来翻译“气韵”在西方学术圈逐渐流行开来,科恩后来采纳了流行的译法。甚至有人略去“生动”(vitality),将“气韵生动”直接等同于“节奏”(rhythm)。例如,在1926年发表的《气韵生动略辨》一文中,滕固在评论方薰的说法时指出“照他的意思:万事万物的生动之中,我们纯粹感情的节奏(气韵),也在其中。感情旺烈的时候,这感情的节奏,自然而然与事物的生动相结合的了”(《滕固艺术文集》66)。滕固在“节奏”后面用括号加上“气韵”,说明他是将“气韵”与“节奏”等同起来的。滕固所说的“节奏”是否是翟理斯和科恩等人所说的“rhythm”呢?在同一年发表的《艺术之节奏》一文中,滕固明确将“节奏”等同于“rhythm”。他说“节奏(Rhythm),并非起自艺术,但艺术完成节奏”(371)。由此可见,滕固是用“节奏”来对译“rhythm”的。在1925年撰写的《中国美学小史》中,滕固明确将“气韵”等同于“Rythmus”,即德语中的“节奏”。滕固写道“在现今美学上说,气韵就是 Rythmus,生动就是 Lebendige Aktivität,都是艺术上最高的基件”(《滕固美术史论著三种》19)。鉴于滕固曾经留学于日本和德国,他对当时西方学术界对“气韵生动”的讨论应该比较熟悉。他在1932年提交的德文博士论文《唐宋画论:一次尝试性的史学考察》中,以注释的形式列举了英文和德文有关“气韵生动”的各种翻译,他认为翟理斯的翻译最好(《滕固美术史论著三种》169)。<sup>⑥</sup>同时,滕固自己的研究也对西方学者产生了影响,科恩在他的

《中国绘画》中,曾经以注释的形式提到滕固的研究(Cohn, *Chinese Painting* 34)。科恩之所以改弦易辙,将“气韵”的翻译由“spirit harmony”改为“rhythm”,或许与滕固的影响有关。总之,有关“气韵生动”的翻译和讨论,在二十世纪上半期是个比较热门的话题。包华石在评价宾庸的贡献时指出“二十世纪初期,西方汉学家曾屡次翻译谢赫提出的‘六法’。宾庸认为最值得重视的概念是‘rhythm’,即谢赫所说的‘气韵’。在当时的艺术评论中,‘rhythm’原来不是罕见的术语,一般是指构图中反复的形式。而在宾庸所提倡的理论中,‘rhythm’则获得了与人的内心世界相关的含义”(“现代主义”11)。

尽管翟理斯的翻译对西方学术圈影响很大,用“节奏”(rhythm)来翻译“气韵”在西方学术界逐渐通行起来,但是反对这种译法的也不在少数。前面已经提到夏德反对将“气韵生动”连在一起翻译,主张将它们拆开为两个词语来翻译。夏德自己将“气韵”翻译为“spiritual element”,直译回中文就是“精神的元素”;将“生动”翻译为“life's motion”,直译回中文就是“生命的运动”(Hirth 45-46)。威利也明确反对用“节奏”(rhythm)来翻译“气韵”,他说“‘节奏’(rhythm)、“有节奏的”(rhythmic)等词语的采用,完全是一种误导,因为(气韵生动)根本就没有诸如设计的对称或者‘形式’的平衡的意思”(Waley 309)。“节奏”是由相同的时间间隔造成的,多用于听觉艺术。视觉艺术中的“节奏”,就像威利所说的那样,是由对称的设计造成的。“气韵生动”中根本就不含有这种意义上的“节奏”的意思。威利自己将“气韵生动”译为“Spirit-harmony-life's motion”(309)。“气韵”被译为“spirit-harmony”(精神-和谐;“生动”被译为“life's motion”(生命的运动)。福开森(John C. Ferguson)在1927年出版的《中国绘画》中,综合威利和翟理斯的译法,将“气韵生动”译为“harmony and vitality”,直译回中文就是“和谐与活力”(Ferguson 30)。如果说用“节奏”(rhythm)来翻译“气韵”有失偏颇,用“和谐”(harmony)或者“精神和谐”(spirit-harmony)则有失空泛。喜龙仁(Oswald Siren)在1933年出版的《中国早期绘画史》一书中,将“气韵生动”译为“Resonance of the Spirit; Movement

of Life”(Siren 32),直译回中文就是“精神共振;生命运动”。显然,“共振”“共鸣”“回响”(resonance)比“和谐”(harmony)更接近“韵”的意思。1949年,索珀发表《谢赫的前两法》一文,全面梳理了有关“气韵生动”和“骨法用笔”的西文翻译,直截了当地批评翟理斯将气韵生动译为“rhythmic vitality”的做法,认为它就像将传移模写译为“finish”一样,失于粗略和草率(Soper 416)。索珀在详细考证中文的“气”和“韵”的含义之后,将“气韵生动”译为“animation through spirit consonance”(420),直译回中文就是“通过精神调和达到生动活泼”。索珀用“consonance”(调和)替代“harmony”(和谐),源于他对于“韵”与“和”的区分的认识。索珀引用了刘勰《文心雕龙·声律》中关于“和”与“韵”的区分的说法:“异音相从谓之和,同声相应谓之韵。”<sup>⑦</sup>不管索珀的翻译是否准确,至少他已经意识到“气韵”不是“节奏”,“韵”不是“和”。鉴于“resonance”(共振)与“consonance”(调和)的区别不是很大,在“气韵”的英译上,索珀与喜龙仁并没有什么根本性的区别。至于此后阿克(William Acker)与高居翰(James Cahill)之间的争论,只是与“气韵生动”的断句有关。阿克将“气韵生动”译为“Spirit Resonance which means vitality”,对译的是“气韵,生动是也”(Acker 4)。高居翰通过详细的考证,维持“气韵生动是也”的断句,支持索珀的英译(Cahill 372-81)。鉴于阿克与高居翰之争只涉及断句,不涉及“气韵”的翻译和理解,我们在此就不做详细的介绍了。

不过,需要指出的是,尽管喜龙仁、索珀和高居翰等人对于“气韵”的英译更接近汉语的本义,但是翟理斯的译法却更加深入人心,将“气韵”解读为“节奏”(rhythm),已经成了西方美术界的常识。包华石借用刘禾的“超级符号”概念,认为“rhythm”就是一个“超级符号”:

“超级符号”虽然表面上是属于某种语言体系的,实际其语汇的意义却是与另外一种语言体系分不开的。很多中文词汇在经过异国语言的解释之后,便处于一种跨文化的地位。超级符号的一个特点是,其中异国语言的痕迹最后会

消失,变得完全本土化。或许我们可以认为,在二十世纪初期“rhythm”即是一种“超级符号”,而到了二十世纪二十年代,弗莱和宾庸所倡导的“rhythm”已被英国人看成是完全自然的概念。(“现代主义”12)

“rhythm”本来是对“气韵”的翻译,随着这个词语在英语中的广泛运用,英国人已经忘记了它的中文源头,将它视为英语中自然生成的概念。

### 三

“harmony”(和谐)、“resonance”(共振)、“consonance”(调和)、“tone”(调子)等译法,有可能比“rhythm”(节奏)更加接近“气韵”(尤其是“韵”)的本义。<sup>⑧</sup>“气韵”更像是用墨色渲染出来的气氛,而不是用笔画勾勒出来的轮廓。由于“气韵”表面上类似于烟润、积墨等,以至于有些画家直接将烟润、积墨等同于“气韵”。历代画论家对此多有批评。例如,顾凝远指出“气韵”不是积墨“气韵或在境中,或在境外,取之于四时寒暑、晴雨晦明,非徒积墨也”(《画引·气韵》262-63)。唐志契指出“气韵”不是烟润“气韵生动与烟润不同,世人妄指烟润为生动,殊为可笑”(《绘事微言》153)。尽管将积墨和烟润等同于“气韵”的做法失之于表面和简单,但是这种做法的存在,说明“气韵”类似于氤氲朦胧的状态,而不是对称、平衡的设计,因此用“consonance”(调和)等词语来翻译“气韵”,比“rhythm”(节奏)更加合适。但是,实际情况是,“rhythm”(节奏)成了“气韵”的通行译法。为什么会出现这种情况呢?根据包华石的研究,其中的原因是,西方美术批评家和美术史家在现代绘画与中国绘画之间发现了某种相似性,即对有节奏的线条的重视。换句话说,西方人用他们在现代绘画中发现的“节奏”来翻译中国绘画中的“气韵”。包华石还进一步强调,西方现代绘画对于“节奏”“笔触”“姿势”“表现”等等的推崇,受到了中国绘画和画论的影响。他非常确定地说“唐宋理论家的‘形似’与‘写意’的对比是通过宾庸和弗莱直接影响到欧洲的现

代主义理论而在现代形式主义理论的建构中起着关键作用”(“中国体”144)。

作为欧洲现代形式主义理论的重要奠基人,弗莱敏锐地发现欧洲现代绘画与中国传统绘画之间具有某种相似性。在一篇介绍克勒克安(Kelekian)的收藏的文章中,弗莱阐释了欧洲现代绘画与东方古代美术之间的相似性。克勒克安本来是一位收藏东方古代美术的收藏家,后来开始收藏巴黎现代画家的作品,是欧洲现代绘画的早期推动者。表面上看,克勒克安的这两种收藏毫无关联,甚至是风马牛不相及,但是弗莱却发现了将它们一起收藏的合理性。弗莱将当时的美术界分为两大阵容:一种是追求“美”(beauty)的美术,以古希腊罗马和盛期文艺复兴的美术为代表;一种是追求“表现”(expression)的美术,以欧洲现代美术和东方古代美术为代表。欧洲现代绘画与东方古代美术被归入表现的美术之中。弗莱认为,正是由于有了由东方古代美术训练出来的眼光,克勒克安才有对巴黎现代绘画的慧眼识珠。弗莱对于克勒克安做了这样的评论“因此,他对现代绘画的收藏,证明他的方法是极为正确的。长期于东方早期美术中的浸染,练就了他的趣味,让他可以找到美术作品中真正有意义的东西,给了他选择现代作品的勇气,一种没有辜负他的勇气”(Fry, “Modern Paintings” 304)。

进一步说,欧洲现代绘画与东方古代美术所共有的表现性,就体现在有节奏的线条上。这种有节奏的线条本身就具有审美价值,而不以再现对象为目的。在欧洲古典美术(也就是以追求“美”和“再现”为目的的古希腊罗马和盛期文艺复兴的美术)之中,线条消解在对象的造型之中,自身没有独立的审美价值。在《线条之为现代美术中的表现手段》一文中,弗莱区分了两种线:一种是“书法式的线”(calligraphic line),一种是“结构式的线”(structural line)。弗莱说:

[……]我试图表明至少有两种审美愉快,可以从线条赋形中推导出来——从线条本身有韵律的序列中,即我称之为书法性的因素中得到的愉悦,以及造型形式,亦即我称之为结构性因素作用于人类心智而得到的愉悦。人

们可以说,书法式线条之为线条,停留在纸面上,而结构性线条则进入了三维空间。书法式线条是对一种姿势的记录,事实上是对那种姿势如此纯粹、如此完整的记录。以至于我们可以带着一种愉悦来追踪它,就像我们追踪着一位舞者的运动一样。它倾向于比任何其他赋形的品质更多地表现观念的不稳定性与主观性的一面,而在结构性线条中,艺术家表现出自己几乎完全投身于形式的客观实现之中。(《弗莱艺术批评文选》216)<sup>⑨</sup>

“书法式的线”是在画面上直接显现的线,我们直接看见的是线条。“结构式的线”在画面上不直接显现,而是消解到对象的再现之中,我们直接看见的是对象的形状。尽管弗莱在这篇文章中没有在这两种线条之间作出价值判断,只是将它们明确地区分开来,但是结合他的其他文字可以发现,“书法式的线”就是表现性的线,是现代绘画和东方古代美术中的线。“结构式的线”就是再现性的线,在欧洲古典美术中可以找到。在这段文字中被译作“韵律”的英文词语就是“rhythm”(Fry, “Line” 62-69),通常把它译作“节奏”。

“rhythm”(节奏)是弗莱艺术批评中的重要术语,也是他将欧洲现代绘画与欧洲古典绘画区分开来的关键词。在《一篇关于美学的论文》中,弗莱详细论证了现代绘画跟古典绘画的不同。文章以批判一位写实画家关于绘画的简要定义开始,提出了他对真正的绘画也即表现性绘画的理解“第一个因素是用于勾画形式的线条的节奏。所画出的线条是一种姿势的记录,通过直接传达给艺术家的感情使姿势得到修正”(《视觉与设计》21)。这里译者译为“节奏”的,就是英文“rhythm”,包华石干脆将它翻译成了“气韵”:“(艺术中首要且最重要的表现元素是)描绘形式的线条‘气韵’(rhythm),画家所绘的线条是笔势(gesture)的记录,随着画家的情感变化而变化,并直接地传达给我们”(“现代主义”14)。说欧洲现代绘画中的线条有“节奏”,这一点应该无可非议;但是说那些线条有“气韵”,或者说欧洲现代

绘画有“气韵”恐怕就值得商榷了。“气韵”不是“节奏”，由此可见一斑。

就现代绘画中的“书法式的线”来说，中国美学中的“写意”概念比“气韵”概念似乎能够更好地体现它的特征。诚如包华石所言，“形似”与“写意”的对立是唐宋绘画理论家讨论的主题，它启发了欧洲美学家在“再现”与“表现”之间作出区分。但是，“气韵”和“气韵生动”是魏晋时期美学的主题，在那个时期“形似”与“写意”之间的对立尚不明显，不好说“气韵”只跟“写意”有关，而跟“形似”无关。如果说“气韵”不单是具有与“形似”对立的“写意”的特征，那么用它来概括与“写意”平行的“表现”的特征也就不是特别合适。

弗莱说的“书法式的线”与“结构式的线”之间的区分，其实就是“表现”与“再现”之间的对立与斗争在绘画形式上的表现。正如弗莱所说，“整个十九世纪都在孵育这两种不同美学之间的斗争，但是只是到了这个新世纪才破壳而出”（Fry, “Modern Paintings” 304）。在二十世纪初公开上演的“表现”与“再现”的斗争，不仅体现在绘画领域，在其他艺术门类中也有不同程度的体现。例如，在戏剧表演领域，“表现”与“再现”之间的斗争就更加激烈。在《演员与剧作家》一文中，麦克布莱恩（Peter McBrien）描绘了二十世纪初在爱尔兰发生的戏剧革命。这种革命的实质，就是“表现派”战胜“再现派”。“表现派”戏剧主张演员中心，强调演员表演具有独立价值，而不是只是对剧本的再现。相反，“再现派”戏剧主张剧本中心，强调演员的表演自身没有价值，除非再现了剧本中的角色。这种区别与弗莱所说的“书法式的线”与“结构式的线”的区别具有同样的意义。麦克布莱恩说：

表现主义（Expressionist）表演的另一个名字就是呈现性（Presentational）表演，以区别于常规戏剧中的普通表演（这种普通表演是再现性的（representational））。这就是说，常规戏剧是被假定要发生的某事的照片或者再现，相反，呈现性戏剧可以说是一系列发生的事件，它们就像在真实生活中一样是第一次发生的。

（McBrien 640）

麦克布莱恩用“呈现”（presentation）来阐明“表现”（expression），同时与“再现”（representation）对立起来，非常清晰地揭示了二十世纪初欧洲现代艺术运动的实质，即强调艺术本身“在场”的价值，而不是它们所“再现”的内容的价值。

值得注意的是，中国早期戏剧理论家余上沅（1897年-1970年）曾经受到爱尔兰这种新的戏剧运动的影响，倡导呈现性的表演，反对再现性的表演。更有意思的是，他把“presentational”（呈现）译成了“写意”：

要详细讨论这个运动便不能不牵涉到别的艺术上去，尤其是绘画的艺术。写生画（representational）是与写实派的表演平行的；写意画（presentational）是与这个新运动平行的。写意画是要把若干形体的关系宣达出来，不问这些形体是否属于日常生活的范围之内。新式的排演也是一样：与其用画的布景，立体的布景，不如老老实实就让后面的幔子去做幔子，让建筑物去做建筑物，并不勉强地要人去相信幔子是城墙，建筑物是宫门。新式的表演也是一样。[……] 老老实实地自己承认自己是演员，台下有人在看着他，他的职务是要用他的艺术去得观众的赞赏。<sup>①</sup>

余上沅强调让布景去做布景，让建筑去做建筑，让演员去做演员，打破剧场中将舞台与观众隔开的那堵看不见的墙，其实就是让我们去关注艺术呈现本身，而不是用艺术再现的内容掩盖艺术呈现本身。其实，这就是源于欧洲的现代艺术运动的核心。不过，直到二十世纪中期，美国批评家格林伯格（Clement Greenberg，1909年-1994年）才对此作出清晰的表达。在格林伯格看来，现代主义艺术的核心就是分门别类，让艺术回到各自的领地，就像康德当年给知情意所做的区隔和划分那样。

1960年格林伯格做了一个题为“现代主义绘画”的讲演，后来被整理成文字发表。在《现代主



义绘画》中,格林伯格首先指出现代主义不只是涉及绘画和文学,而是一种普遍的文化现象,文化中有活力的东西都可以称之为现代主义。要保持艺术的活力,就要通过自我批判而确保每门艺术的权限,让它们变得更加纯粹和独立。就绘画来说,格林伯格指出:

写实的幻觉艺术掩盖了艺术媒介,艺术被用来掩盖艺术自身,而现代主义则把艺术用来唤起对艺术自身的注意。绘画媒介的某些限制——平面外观、形状和颜料特性——曾被传统的绘画大师视为消极因素,只被间接地或不公开地加以承认,现代主义绘画却把这些限制当作肯定因素,公开承认它们。(格林伯格 50)

格林伯格强调让平面去做平面,让色彩去做色彩,让形状去做形状,而不是做在二维平面上制造三维幻觉的工具。这与余上沅强调让布景去做布景,让建筑去做建筑,让演员去做演员,打破横亘在舞台与观众之间的那堵墙,非常相似。它们都是让艺术直接“呈现”或“在场”。如果余上沅用“写意”来翻译“呈现”是成立的话,我们不仅可以将二十世纪西方的表现主义戏剧称之为“写意戏剧”,也可以将表现主义绘画称之为“写意绘画”。

#### 注释[Notes]

- ① 根据不同的句读,“气韵生动”可以被视为概念或命题。根据“气韵生动是也”这种句读,它可以被视为一种概念或范畴。根据“气韵,生动是也”这种句读,它可以被视为一种命题。本文采取第一种句读,无论是“气韵生动是也”还是“气韵,生动是也”,最终都可以被简化为“气韵”这个概念或范畴。“气韵”是“气韵生动”的核心。
- ② 对于现代性的复杂性的认识,受到包华石(Martin Powers)的启发。参见包华石“现代主义与文化政治”,《读书》3(2007): 9-17;“中国体为西方用:罗杰·弗莱与现代主义的文化政治”,《文艺研究》4(2007): 141-44。
- ③ 《孔子之美育主义》原为佚文,刊于1904年2月《教育世界》69号,收入《王国维文集》第三卷(北京:中国文史出版社,1997年),此处引用的文字见该卷158页。
- ④ 翟理斯英译的影响,见邵宏和包华石等人的考证。具

体见邵宏《衍义的“气韵”》(南京:江苏教育出版社,2005)23页;另见包华石的两篇文章“中国体为西方用:罗杰·弗莱与现代主义的文化政治”,“现代主义与文化政治”。

⑤ 科恩在脚注中注明参见日本学者坂西志保的译法,具体见Sakanishi, Shio. *The Spirit of Brush* (New York: Dutton, 1939), p. 46。对于科恩的这种译法,苏立文认为是有疑问的。见苏立文给科恩《中国绘画》所写的书评。Sullivan, Michael. “Chinese Painting.” *The Burlington Magazine*, Vol. 90, No. 548 (Nov., 1948), p. 331。

⑥ 鉴于滕固在自己的文本中明确将“rhythm”译为“节奏”,译者将它译为“韵律”,似可商榷。

⑦ 索珀将它译为“When differing sounds are in mutual accord, one speaks of *ho*. When notes of the same key respond to one another, one speaks of *yün*.” Soper, Alexander C. “The First Two Laws of Hsieh Ho.” p. 419。

⑧ 这些译法的来源,见Soper, Alexander C. “The First Two Laws of Hsieh Ho.” pp. 414-45。

⑨ 译文稍有改动。沈语冰译为“韵律”的英文“rhythm”,我按照滕固等人的译法,把它译为“节奏”。

⑩ 余上沅《表演的艺术》,《晨报副刊》1924年5月6日第101期,第3版。在余上沅《戏剧论文集》(北京:北新书局,1927年)中,题目由“表演的艺术”改成了“论表演艺术”,“写生画”改成了“写实画”,保留了括号中的英文(见195页)。从这些改动来看,《戏剧论文集》中收录的文字应该经过余上沅的校订。在《余上沅戏剧论文集》(武汉:长江文艺出版社,1986年)中,题目改回了“表演的艺术”,“写生画”改成了“写实画”,括号中的英文去掉了(见117页)。李思远在引用该段文字之后指出“值得注意的是,‘写意’一词的灵感并非研究者通常认为的来源于中国绘画。余没有提到中国画,他的写意画也不是与‘工笔画’对应,而是与西洋‘写生画’对应,指现代派绘画和阿皮亚和戈登·格雷等的现代舞台美术,其英语分别是 presentational 和 representational。这两个词后来在学习斯氏体系和二十世纪60年代初‘演员的尴尬’讨论中被译作‘体现派’和‘体验派’,分别以哥格兰和斯坦尼斯拉夫斯基为代表,可见这两种表现手法的区分源远流长。”(李思远“国剧运动的戏剧史学研究——以余上沅1922—1926年的戏剧活动为中心”,《南京大学学报》2(2016): 123。)李思远的这个判断值得商榷,因为在余上沅之前,由于康有为和陈独秀等人倡导的“美术革命”美术领域关于“写生”或“写实”与“写意”之间的争论已经成为热门话题。在余上沅的文本中,“写生”指的是中国的工笔画和西方的写实绘画,“写意”指的是中国的写意画和西方现代主义绘画。由于“写生”容易造成歧义,余上沅后来改成了“写实”。“写意”这个概念必定是余上沅

从中国画论中借用过来的,而不是他为了翻译“presentational”而独创的词汇。

#### 引用作品 [Cited Works]

- Acker, William. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E. J. Brill, 1954. 372-81.
- Binyon, Laurence. “A Chinese Painting of the Fourth Century.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 4. 10(1904): 39-40.
- . *Painting in the Far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially China and Japan*. New York: Dover Publications, 1959.
- Cahill, James F. “The Six Laws and How to Read Them.” *Ars Orientalis* 4(1961): 372-81.
- Cohn, William. *Chinese Art*. London: The Studio, 1930.
- . *Chinese Painting*. London: Phaidon, 1948.
- 邓实 “原序”,《美术丛书》初集第一辑,黄宾虹、邓实编。杭州:浙江人民美术出版社 2013 年影印。
- [Deng, Shi. “Preface”. *Collection of Theory and History of Art*. Vol. 1. Ed. Huang Bin hong and Deng Shi. Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 2013. ]
- Ferguson, John C. *Chinese Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1927.
- Fry, Roger. “Line as a Means of Expression in Modern Art.” Part One, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 33. 189(1918): 201-208; Part Two, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 34. 191(1919): 62-69.
- . “Modern Paintings in a Collection of Ancient Art.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 37. 213(1920): 304.
- 罗杰·弗莱 《弗莱艺术批评文选》沈语冰译。南京:江苏美术出版社 2010 年。
- [Roger Fry. *Selected Essays & Criticism*. Trans. Shen Yubing. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2010. ]
- : 《视觉与设计》,易英译。南京:江苏教育出版社, 2005 年。
- [——. *Vision and Design*. Trans. Yi Ying. Nanjing: Jiangsu Education Press, 2005. ]
- Giles, Herbert Allen. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Shanghai: Kelly & Walsh Ltd., 1905.
- . *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Second edition, revised and enlarged. London: Bernard Quaritch, 1918.
- 克莱门特·格林伯格 “现代主义绘画”,周宪译。《世界美术》3(1992): 50。
- [Greenberg, Clement. “Modernist Painting.” Trans. Zhou Xian. *World Art* 3(1992): 50. ]
- 顾凝远 “画引”,《中国历代美学文库》明代卷下,叶朗总主编。北京:高等教育出版社 2003 年。
- [Gu, Ningyuan. “On Painting.” *Collection of Chinese Aesthetics in the Past Dynasties: The Ming Dynasty*. Vol. 3. Ed. Ye Lang. Beijing: Higher Education Press, 2003. ]
- Hirth, Friedrich. *Scraps from a Collector's Note Book: Being Notes on Some Chinese Painters of the Present Dynasty, with Some Appendices on Some Old Masters and Art Historians*. Leiden: E. J. Brill, 1905.
- McBrien, Peter. “The Actor and the Dramatist.” *Studies: An Irish Quarterly Review* 12. 48(1923): 640.
- Okakura, Kakasu. *The Ideals of the East: with Special Reference to the Art of Japan*. London: John Murray, 1920.
- 包华石 “现代主义与文化政治”,《读书》3(2007): 9-17。
- [Powers, Martin. “Modernism and Cultural Politics.” *Dushu* 3(2007): 9-17. ]
- : “中国体为西方用: 罗杰·弗莱与现代主义的文化政治”,《文艺研究》4(2007): 141-44 页。
- [——. “The Chinese Transformed by the West: Roger Fry and Cultural Politics of Modernism.” *Literature & Art Studies* 4(2007): 141-44. ]
- Soper, Alexander C. “The First Two Laws of Hsieh Ho.” *The Far Eastern Quarterly* 8. 4(1949): 412-23.
- 邵宏 《衍义的“气韵”》。南京:江苏教育出版社 2005 年。
- [Shao, Hong. *An Interpretation of “Qiyun”*. Nanjing: Jiangsu Education Press, 2005. ]
- Siren, Osvald. *A History of Early Chinese Painting*. Vol. 1. London: The Medici Society, 1933.
- 滕固 《滕固艺术文集》,沈宁编。上海:上海人民出版社 2003 年。
- [Teng, Gu. *Teng Gu's Essays on Art*. Ed. Shen Ning. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2003. ]
- : 《滕固美术史论著三种》。北京:商务印书馆, 2011 年。
- [——. *Three Books on Fine Arts History by Teng Gu*. Beijing: The Commercial Press, 2011. ]

(下转第 43 页)

- Punctuated. Li Chunling. Shenyang: Liaoning Education Press, 1998. ]
- 赵毅衡 《符号学文学论文集》。天津: 百花文艺出版社, 2004 年。
- [Zhao, Yiheng. *The Collections of Semiotics in Literature*. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2004. ]
- 赵宪章 “文学成像及其可能”, 《文艺研究》9(2014): 16-29。
- [Zhao, Xianzhang. “The Origin and Possible of Literary Image.” *The Journal of Literature & Art Studies* 9 (2014): 16-29]
- 朱谦之 《老子校释》。北京: 中华书局, 1984 年。
- [Zhu, Qianzhi. *Proofread Lao Zi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1984. ]
- 宗白华 《艺境》。北京: 北京大学出版社, 1987 年。
- [Zong, Baihua. *Artistic State*. Beijing: The Peking University Publishing House, 1987. ]
- (责任编辑: 王 峰)

(上接第 25 页)

- 唐志契 “绘事微言”, 《中国历代美学文库》明代卷下, 叶朗总主编。北京: 高等教育出版社 2003 年。
- [Tang, Zhiqi. “On Painting.” *Collection of Chinese Aesthetics in the Past Dynasties: The Ming Dynasty*. Vol. 3. Ed. Ye Lang. Beijing: Higher Education Press, 2003. ]
- Waley, Arthur. “Chinese Philosophy of Art I: Note on the Six ‘Methods’.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 37. 213(1920): 309-40.
- (责任编辑: 王 峰)