

SGRA REPORT

SGRAレポート No. 93

No. 93

ISSN 1346-0382

第14回 SGRAチャイナ・フォーラム
東西思想の接触圏としての
日本近代美術史再考

中文版

第14届 SGRA中国论坛
重新探讨作为东西思想接触圈的
日本近代美术史

中文版

第 14 届 SGRA 中国论坛

重新探讨作为东西思想接触圈的 日本近代美术史

■ 举办背景

公益财团法人渥美国际交流财团关口全球研究会（SGRA）从2007年起每年在北京及中国各地的大学举办SGRA中国论坛，旨在介绍日本民间人士开展的公益活动。从2014年起，在清华东亚文化讲座的协助下，本论坛调整了主旨，开始面向北京及中国各地的日本文学与文化研究者，围绕“文化”“越境”等关键词探讨以中日韩为中心的东北亚近现代史。今年也将在以往成果的基础上，继续探讨“东亚广域文化史”的可能性。

■ 论坛主旨

江户时代晚期以降，西方的各种理论传入日本，此前一直以中国美术为范式的绘画方面也在吸收和发展过程中逐渐受到西方理论的影响。而另一方面，东方绘画传统和理念也影响了西方画家，这种相互影响在日本和中国又发生了重新评价的现象。本届论坛旨在厘清这些复杂的影响关系，将日本近代美术史置于东西方思想交汇的场域中进行重新把握，探讨东亚多种文化的影响关系。论坛配有日中同声传译。

关于 SGRA

SGRA 以从世界各国来到日本、经过长期的留学生活并在日本各大学的研究生院取得博士学位的“知日派”外国研究者为中心，从事对勇于挑战全球化课题的个人或组织在制定方针和战略时有所裨益的研究，为解决问题建言献策，并将其成果以论坛、报告书、网页刊登等形式，广泛地公诸于社会。对于每个研究课题，都分别由多领域、多国籍的研究者人员组成课题组，广集智慧与人脉，从多方面的数据入手，展开分析和考察。SGRA 不以特定的学科或某一专家群体为对象，而是以整个社会为对象，展开领域广阔的、国际化的、跨学科的研究活动。SGRA 的基本目标是为良好的地球市民的实现做出贡献。详情请参看主页 (www.aisf.or.jp/sgra/chinese/)。

重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史

时间 2020年11月1日(周日)
北京时间下午3点~4点30分
(日本时间下午4点~5点30分)

会场 Zoom Webinar
主办 渥美国际交流财团关口全球研究会(SGRA)
协办 清华东亚文化讲座、北京大学日本文化研究所
后援 北京日本文化中心(日本国际交流基金会)

大会主持 孙建军(北京大学日本语言文化系)
同声传译(日语⇌中文) 丁莉(北京大学)、宋刚(北京外国语大学)



- | | | |
|---------------|--|----|
| 【开幕致辞】 | 介绍—开幕致辞—
今西淳子(渥美国际交流财团)
高桥耕一郎(国际交流基金北京日本文化中心) | 46 |
| 【演讲】 | 中国古典与西欧绘画的理论性邂逅
—重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史
稻贺繁美(国际日本文化研究中心·综合研究大学院大学)
<small>※以上职务均于2021年3月末退休离任,现为名誉教授。现为京都精华大学教授。</small> | 49 |
| 【评论】 | 刘 晓峰(清华大学历史系) 62
塚本磨充(东京大学东洋文化研究所) 64
王 中忱(清华大学中文系) / 高华鑫(中国社会科学院文学研究所) 代读 65
林 少阳(香港城市大学中文及历史系) 67 | |
| 【自由讨论】 | 讨论嘉宾与参会人员一起回答问题
<small>(※参会人员通过聊天功能进行提问)</small>
演讲者简历 79
代后记 80
孙建军(北京大学日本语言文化系) | 70 |

介绍——开幕致辞——

今西淳子

渥美国际交流财团常务理事



各位好。我是渥美国际交流财团常务理事、SGRA 代表今西淳子。

非常感谢各位在线参加今天的 SGRA 中国论坛。

从 2007 年起，我们每年在中国举办公益活动 SGRA 中国论坛，本论坛是日本民间人士发起的公益活动，其覆盖范围包括北京在内的各地大学。从 2014 年开始，本论坛得到清华东亚文化讲座各位老师的支持，受众对象转移至文学文化研究者，主题围绕中日韩为中心的东北亚地区近代史，以文化与跨越边界为关键词。

每年的这个时候，我们都会前往北京。亲自到北京大学、北京外国语大学、北京师范大学、中国人民大学等大学会场筹办论坛活动。非常遗憾，今年我们无法前往北京，论坛也只能通过线上的形式举办。

今天我们采用 zoom webinar 形式举办论坛，不过令人欣慰的是，我们荣幸邀请到稻贺教授、诸位学者以及众多听讲者，总人数高达 350 人。另外，在北京大学还有 30 位日语专业的同学们参加讲座。感谢如此多的参会者能够在周日下午与我们相聚，共同参与到本次论坛中。

今天，我在东京，稻贺教授在京都，主持人孙老师和负责同声传译的专家在北京，而点评人林少阳教授在香港。另外，还有来自中国、日本各地以及欧洲的参与者通过网络参会。

虽说由于新冠疫情的蔓延我们无奈以这种形式举办讲座，然而另一方面，得益于网络技术，本次新形式论坛却扩大了讲座规模并且拓展了讲座覆盖范围。对此，我们深感荣幸。

很遗憾我们无法通过 Webinar 与各位参会人面对面交流，不过各位可以使用提问功能向我们提问，我们会将您的问题或意见传达给各位老师。

今天，我们要衷心感谢稻贺教授在极为有限的准备时间内拨冗接受接受我们的邀请，为我们演讲。清华东亚文化讲座的王中忱教授、刘晓峰教授一直支持并协助本论坛的举办，两位专家是稻贺教授的旧友，欣然地接受了我们的邀请。很遗憾，王教授因公务无法参加今天的讲座，今天由门下高足高华鑫先生代读评语。另外，我们还邀请到了曾在 SGRA 中国论坛担任过两次讲座的塚本磨充担任点评嘉宾教授。

从第一届开始本论坛一如既往提供同声传译。今天我们邀请到了丁莉老师和宋刚老师，二位专家曾多次参与本活动，是我们的长期合作伙伴。

SGRA 中国论坛已经连续举办 14 年，在此，我们要衷心感谢长期以来为活动提供支援的国际交流基金北京日本文化中心。

采用新形式的线上 SGRA 中国论坛即将开始，预祝各位听讲愉快。

开幕致辞

高桥耕一郎

国际交流基金北京日本文化中心



新冠疫情于今年1月爆发以来席卷全球，到今天都没有得到有效控制。在如此背景下，我们为何要对18、19世纪的日本近代美术史进行探讨呢？这是值得思考的。

当下，各国为了防止新冠疫情的扩大，对出入国采取了限制，导致跨国人员往来陷入困境。但是在18、19世纪，交通方式并没有像如今这么发达，就连和邻国韩国、以及清朝时期的中国进行交流都受到了限制。如果去欧洲的话，更是得在海上漂泊数月才能到。当时是因为交通技术不发达导致的往来不便，和如今我们所面临的问题性质有所不同。但是从直接交流都十分不便这点来看是相似的。

我们这次讨论的主题是文化的跨区域交流，但是即使是在18、19世纪，文化的影响和交流已经打破了国界的限制，在全球范围内进行传播、发展、发扬以及共享。虽然花的时间相比现在要长，但是文化传播并没有受到时间和距离的约束。

现代生活已经离不开便利的交通方式，但是现在，我们又面临着这些交通工具用不来，跨区域移动受限的局面。其实从物理上来，我们现在所面临的局面和当时的时代特征相比并无多大区别。

不过当时的人们不像我们能够上网，去享受数字空间共享所带来的各种体验。如今数字科技越来越发达，我们在线上就能和数百人进行信息互递，而这也成为了一种新的交流方式融入到了日常生活中。

当下，我们不仅要对被病魔夺去生命的人们深感痛惜，向不幸感染病毒正在接受治疗的人们表示诚挚的祝福，向在一线抗击疫情、抢救生命的人们表示崇高的敬意，同时也要正确意识到，疫情之下催生出了新的交流方式，并从中产生了新的想法。

我讲的内容有点跑题，但是真挚希望本次论坛能让大家有所启发。在此，向主办方渥美国际交流财团关口全球研究会（SGRA）以及协办方的各位表示崇高的敬意和感谢。

演讲



中国古典与西方绘画理论的邂逅

—重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史—

稻贺繁美

国际日本文化研究中心·综合研究大学院大学

※以上职务均于2021年3月末退休离任，现为名誉教授。现为京都精华大学教授。

【演讲概要】

本演讲探讨从渡边华山到桥本关雪的日本画家如何看待中国美术理论与西方理论的对峙。特别是从詹姆斯·惠斯勒到阿瑟·卫斯礼·道的谱系中梳理“气韵生动”这一概念如何影响西方美学理论，同时综览这种影响如何因大正时期表现主义的盛行得以在日本受到重新评价并实现与“感情移入”美学的融合，最后又通过丰子恺等人传播到了近代中国。在这一文脉中，阐明以下两个彼此呼应的问题：参考中国美学来评价塞尚的风潮是如何形成的；东洋研究者是如何一步步将石涛与西欧的基督教神秘主义混同并予以高度评价的。

1. 东西或左右的冲突 —造型翻译的左右问题—

首先，我想先从著名美术史学者矢代幸雄的轶事讲起。1936年他曾经在哈佛大学开过关于日本绘卷的课程。

正是在1936年，伦敦举办了大规模的中国美术展览。矢代幸雄在这个“大中国国际美术展”上做了一系列演讲。之后才去了波士顿授课。由于波士顿美术馆藏有平治物语绘卷，矢代幸雄就以此为授课题材之一。课程结束后，哈佛大学的一位老教授邀请他到家里做客，当时老教授说：“我至今为止都认为平治物语最左端画有一位年轻武士的场景（幻灯片1）是卷首，所以总是和学生们讲，这个开场可以匹敌贝多芬的第五交响曲《命运》的开头。今天听了您的演讲才知道，绘卷的阅读方向并不是由左向右，而是由右向左。原来最左端是绘卷的结束画面。”其实，在日本和其他东亚国家，绘卷都是自右向左开展情节的。老教授坦言道：“是自己读法有误，以后再也不能这样解释了。”矢代听



The old professor of aesthetics at the Harvard University confessed. He had naturally thought that this part on the extreme left must be the beginning of the scroll, as he had taken it for granted that the scroll should be developed from left to right. He found there the dramatic beginning of the whole story just like the opening of Beethoven's Fifth Symphony: "Thus Fate knocks at the door." He used to explain to his students that the soldier at the top of the procession was the symbolic herald of the entire epics. Upon listening to my lecture however, he finally recognized his fatal error, and told me with humor that he would no longer be able to use his striking comparison. Funny as it were, his confession was so painful to me that I could not find out a word to console him.

Yashiro Yukio (1890-1975), "Recollection of my days in Harvard as lecturer, 1932"
My Artistic Pilgrimage, 矢代幸雄 『私の美術遍歴』 1972, pp.289-290

幻灯片 1

着老教授的话，参悟了东西文化理解之难，在自传里写道“要从这件事中吸取经验”。

虽说这则故事发生在 1936 年，距离现在已经过去了 85 年，但是这绝对不是“过去”的事情。20 世纪 80 年代日本漫画风靡欧美，很多作品被翻译，但是早期翻译的情况，可能超出了各位的意料。在欧美，图书阅读习惯是自左向右的，但是日本漫画却相反，至今都是从右向左。那么，大家会怎么解决这个问题呢？最简单的办法就是左右翻转印刷。

这是一部经典漫画，年轻人可能不太熟悉。这部作品连载于 20 世纪 80 年代，是大友克洋的《AKIRA》，是一部相当著名的作品。然而早期发行的英语版由于左右翻转，主人公铁雄异常生长的右手在英语版中就变成了左手。

如果只是这样，还不难接受。但是在手冢治虫的作品《佛陀》中，因为英文版左右颠倒，佛陀用左手与人握手。而这在印度教世界是一种亵渎，是绝对不被允许的。围绕佛陀伸出左手这个情节，在印度引发了社会问题。

此外，岩明均的作品《寄生兽》，连载于 20 世纪 80 至 90 年代，讲述了主人公被从宇宙来的未知生物夺去右手的故事。因为寄生生物长在右手上，所以叫作“ミギー” (migii, 对应日语中“右”的读音“migi”), 而相反地，在英语版漫画中寄生生物就变成了“レフティー” (lefty)。

这些都并不只是趣闻而已。无论是图像翻译方面还是理解方面，在东方和西方之间都存在难以逾越的差异。如果不谨慎考虑文化习惯，翻译漫画也会困难重重。我想借这个比喻作铺垫，接下来进一步探讨东西方相互理解的问题。

2. 东西美学的交错 Chiasma

本次演讲将主要探讨中国古典美学概念与西方美学的相遇交错产生的结果。日本集中体现了东亚对于西方的体验,我将提取日本为一个接触圈(contact zone)。因为东亚的西洋体验在此地汇集。在这里,“气韵生动”和“写生”是两个非常重要的概念。首先,我想先从六朝时期谢赫在绘画六法中首推的“气韵生动”开始探讨。

德川时代末期有一位叫做渡边华山的画家,他生于1793年,卒于1841年。渡边有意识地参考水墨画,创作出了非常自然的风景画。他是一名武士,既学习了西方绘画的技法--以写生为基础绘制风景画,同时钻研了中国的美学。他曾努力尝试理解由中国传入日本的“气韵生动”,并为之亲身实践。

美学学者今道友信关注到渡边华山,进而在20世纪60年代提出“西方和东亚的美学理念在当时发生了交错”这一假说。他指出,西方自亚里士多德以来,到19世纪末为止,“模仿现实”(μίμησις)以及“再现”或“表象”(representation)是美术的基础。然而,19世纪末到20世纪上半叶,与之相反的“表现”(expression)则更替成为主要潮流。然而反观东亚,潮流却是逆向的。继渡边华山这一代人之后,曾一度是主流的“表现”退出历史舞台,“模仿”“写生”登场。换言之,美学术语中的“再现/表象”代替“表现”成为了美学基础。今道友信的假说正表述了这种东亚与西方逆向的交错。

这一假说曾经得到西方美术学者的高度评价。不过,我们今天并不是要重新讨论这种假说准确度如何。而是试图分析这一假说为什么在20世纪60年代产生,如何在欧洲被广泛接纳、过度推崇的。

3. 明暗法与浓淡

我们再回到技法方面,聚焦促使“模仿”(μίμησις)成为西方美学理论基础的美术学院派基本性技法。这种基本性技法可以简要地概括为三点,即,自文艺复兴以来逐渐发展为学院派“写实性”美术教育基础的“明暗法”“透视法”和“线描”。我们首先举明暗法为例。

明暗法在意大利语中叫做chiaroscuro,在法语中叫做clair-obscur。恩内斯特·费诺罗萨使用了“浓淡”这一概念与明暗法相对应。费诺罗萨是明治时期日本从北美特聘的外国专家,曾经在东京大学执教。他在接触东洋美术之后,自称发现了东洋美术,提出如下论述。

西方的明暗法通过投向个体的光与影,再现出物体的立体感。东亚则依据不同的原理,这就是费诺罗萨所说的“浓淡”。费诺罗萨提出的“浓淡”,不是针对画面上呈现的个体、每一个单独物体而言,指的是画面整体的协调,色价



Chiaroscuro v.s. Nōtan

Caravaggio
The Incredulity of Saint Thomas
1601-02; Oil on canvas, 42
1/8 x 57 1/2 in; Neues
Palais, Potsdam

俵屋宗達
Tawaraya Sōtatsu
《蓮池水禽圖》
Water Fowl on a Lotus Pond
縱116.0cm 横50.0cm
江戸時代・17世紀
京都国立博物館



幻灯片 2

的配置。我们来看一下具体的例子，将卡拉瓦乔 (Caravaggio) 的《多疑的多马》中的明暗表现和同时期作品 --17 世纪日本俵屋宗达的《莲池水禽图》做一个对比，其中的差别，一目了然 (幻灯片 2)。

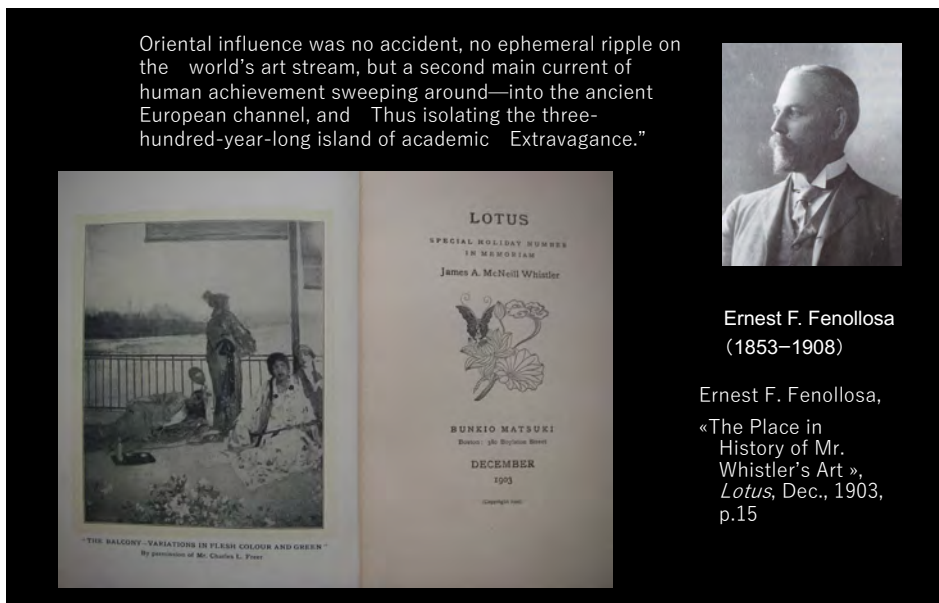
卡拉瓦乔的《多疑的多马》当中，无论衣服的皱褶还是面部的亮度都表现得十分戏剧化。而俵屋宗达的《莲池水禽图》当中则体现了浓淡原理。画面整体由用墨的浓淡协调，因此形成这样的构图。

费诺罗萨的浓淡标准可以简要概括出三点含义。第一、东洋与西方的写实表现不同，东洋特有的水墨画有着独特的价值，他想要用“浓淡”这个词来表达这种价值。第二、在描述画面整体的协调与和谐时，需要用到“浓淡”这一术语。第三，如需评价超越了单独事物的再现和表象的绘画表现，“浓淡”这个词是必要的。

费诺罗萨曾高度评价惠斯勒 (James McNeil Whistler)，以上三点是评价惠斯勒作品时必不可少的要素。惠斯勒追求摒弃了明暗法的画面，致力于营造音乐术语“协调”所表达的气氛。可以说，惠斯勒在作品中追求的是装饰性，摆脱了具象化表达特定主题的美学。显然，惠斯勒的美，是一种参考了东亚 (尤其是日本) 美学的实验。

请看《Lotus》杂志的惠斯勒追悼特集 (幻灯片 3)。插画中在泰晤士河旁的阳台上有一位身着日本风格服饰的女性。在这幅著名的作品中，可以看出惠斯勒的确在绘画创作中参考了东亚以及日本美学。

费诺罗萨在追悼惠斯勒的文章中称“惠斯勒的绘画将 20 世纪初东西两大潮流汇合起来，以此孤立了西洋美术 300 年来的“学院派的放纵 (academic



幻灯片 3

extravagance)”。

日本画家们也曾回应惠斯勒的这种尝试。菱田春草和横山大观堪称其代表人物。他们回应了冈仓天心的疑问，在世纪交接的1900年左右尝试了“朦胧体”理念。对应惠斯勒美学中体现出的“东方化”，他们的尝试可以说是东方的“西方化”。

最直观的例子是大观的《归帆》(幻灯片4)。这是一幅以中国诗歌为题材的作品，很明显，它受到了惠斯勒绘画《夜曲》的启发。

虽然今天我们不会就此做详细说明，事实上这种潮流曾经波及至印度。这幅画的题目--《夜曲》是大观和春草1903年在印度停留时，传给孟加拉的年轻画家们的。毋庸置疑，阿巴宁德罗纳特·泰戈尔(Abanindranath Tagor)、难陀婆藪(Nanadaral Bosse)的水洗技法就是这些画家们对于由日本画家传入的“朦胧体”理念所做出的孟加拉版诠释。阿巴宁德罗纳特创作了一幅题目完全相同的《夜曲》，描绘了奏乐的场面。由此可见，与西欧相对应的东亚美学不仅仅局限在中国与日本，其范围已经扩展至印度。

另外还需要再介绍一位名叫阿瑟·卫斯理·道(Arthur Dow)的人，他受到了费诺罗萨的引导，同时又是惠斯勒的弟子。他曾经编纂过美术教科书《构图》(composition)。这本书初版发行于1899年，教科书的核心概念是设计(design)和浓淡(notan)。这本教科书里用“设计”和“浓淡”这两个词，代替了常见的“构图”和“明暗法”。“设计”，指的是代替学院派“透视构图”的平面构图原理；“浓淡”，则是对费诺罗萨说法的直接引用。我推测前者既与建筑家弗兰克·劳埃德·赖特(Frank Lloyd Wright)的空间构成理论呼应，又影响到了谢尔盖爱森斯坦(S. Eisenstein)的构图方式和作为影像剪辑方法



幻灯片4

的蒙太奇 (montage) 理论。而后者中浓淡协调的构图和着色理论，截止到20世纪中叶，影响波及东欧圈在内的广大区域。对此，今天我们不做详述。

我们稍作总结，欧洲绘画的目标是使用明暗法原理再现现实。与之相对，浓淡则是在画面独立的基础上追求整体的协调。可见这两种技法虽然相似，所追求的美学理念却截然不同。这二者的交错现象发生于1900年代，以日本为舞台，影响范围波及至周边地区。接下来我们将以此为前提，讨论下一个话题。

4. 气韵生动与感情移入

惠斯勒有一位名叫阿瑟艾迪 (Arthur Eddy) 的朋友，他是画商 / 美术评论家，曾在1913年发行了《立体派与后期印象派》(Cubists and Post-Impressionism) 一书。在这本书中艾迪使用了日语词“esoragoto” (汉字写做“絵空事”) (幻灯片5)。他解释道，由于后印象派以后的绘画不再是现实的再现，因此“绘空事”这个称呼更贴切。日本与东亚画家们本就对“esoragoto”非常熟悉，因此他们宣称，立体主义画家与瓦西里·康定斯基 (W. Kandinsky) 的抽象表现理论都不足为奇。在这篇文章中，也有关于“气韵生动”的论述。艾迪虽然没有明确写出这个词，不过考察曾在19世纪末在日本师从日本画师的鲍伊 (Arthur Jerome Bowie) 的著作 *On the Laws of Japanese Painting* (1909)，可以发现文章中除了“esoragoto”之外还引用了“seie do”这个词，在日语中“seie do”指的正是“气韵生动”。

几乎同时，德国哲学家利普斯 (Theodor Lipps) 的“感情移入”

4-1. *Esoragoto* 絵空事

- Neither the Cubists nor Kandinsky troubled a very distinguished Japanese expert who spent many days at the Exhibition (the Armory Show, held in New York in 1913). “The principles of all this are old, very old in Japan.” (...) Pointing to a drawing that seemed scarcely more than a few careless strokes, he said, “That is quite in the spirit of the best Japanese art.” (p.147)
- *Esoragoto* is a very good word for the Post-Impressionists to appropriate. We have no word in English and I know of none in French that is its equivalent. (p.150) 絵空事の等価物はない
- By this sentiment called living movement (*sei do*), reality is imparted to the inanimate object. This is one of the marvelous secrets of Japanese painting, (...) –matter responsive to mind. (p.149) 気韻生動への言及
- Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism, 1914; 1919*; Jap. Trans. By 久米正雄 Kume Masao 『立体派と後期印象派』 1918. Ch. 9 “*Esoragoto*” omitted from the Jap. Tran..

幻灯片 5

(Einfühlung) 理论在日本盛行。有记录显示，东京帝国大学的阿部次郎、田中丰藏、安部能成等人曾成立研究会“利普斯会”。其后有人意识到“气韵生动”与德国的“感情移入”(Einfühlung) 极其相似。

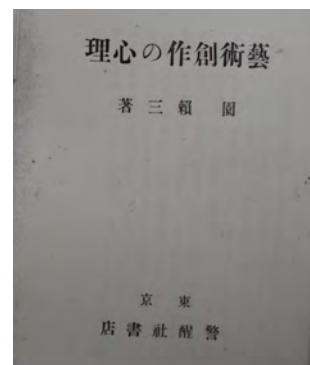
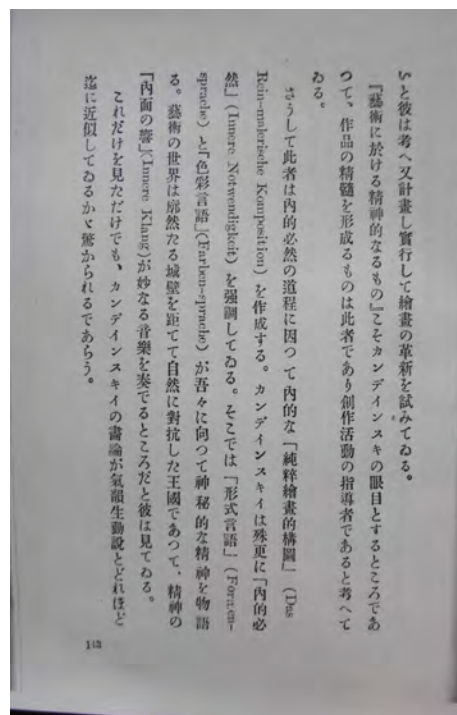
针对上文中艾迪的观点，在京都的同志社讲授美学的园赖三，曾在 1922 年发行的《艺术创作心理》中提出批判(幻灯片 6)。艾迪提到“气韵生动”是东亚特有的美学，园赖三认为这是艾迪的误解，因为“气韵生动”是与利普斯“感情移入”相通的概念，是在古今东西普遍存在的。在园赖三看来，东亚传统的“气韵生动”和西方舶来的美学理论是一致的。

并且，园赖三在引用渡边华山的说法时提及提及了恽南田(恽寿平)南田，根据他的观点，恽南田的“吾胸中之造化，时漏于笔尖”，在利普斯的感情移入理论中“达到了无法言说的高度”(125 页)，同时他认为说过“气韵使得笔成为绝对精神的显现”(147 页)的渡边华山已经理解了这种境界。因此，园赖三宣称：“源自‘气韵生动’的东亚美学理论高于利普斯的‘感情移入美学’。”

事实上，实际上，园赖三也是康定斯基《论艺术的精神》一书的日语译者。他惊奇地发现，康定斯基主张使用“形式语言”(Formensprache)和“色彩语言”(Farbensprach)，在画面中“表现”(Expression)“内在必然”(Innere Notwendigkeit)的“内部回响”(Innere Klang)，而这一绘画理论和明清时代中国画家们主张的“气韵生动说”极其类似。(幻灯片 7)

- エツディは是（生動）を東洋藝術の西洋藝術に対する特徴的精髓のやうに考へてゐるが、リップスが美感を感情移入説によつて説き得たる範囲を創作活動に向けうるならば東西の別なく総て藝術的活動の根底として認められなければならぬと思ふ。
「感情移入より氣韻生動へ」（120頁）
- 感情移入 Einfühlung, Theodor Ripps, Johannes Volkelt
- 憚南田 Yùn Nántián 「吾胸中の造化、時に此を筆尖に漏す」
- « The creation in my mind and bosom leaks out from the tip of my brush ». « much higher state in spirituality than Einfühlung »
- 「リップスが説く感情移入の説では最早や充分に説明し盡すことの能でない高みへと登つてゐる」（125頁）
- 氣韻によつて筆そのものから絶対精神が顕現する。崑山は此の消息に就いて發明するところがあったのではなからうか。（147頁）
« Watanabe Kazan seems to have made a discovery on the issue ».
- 園頼三（1891-1973）『藝術創作の心理』 警醒書店、1922年

幻灯片 6



園頼三 Sono Raizo
(1891-1973) translator of
W. Kandinsky's *Das Geistige in the Kunst*

Psychology of Artistic Creation
(1922)
Innere Klang (Kandinsky)
= *Qi-yun Sheng-dong*

幻灯片 7

5. 寄托于笔触的精神或东亚绘画优位论的谱系

接下来我们进入今天最后一个主题。在这种学说诞生之际，1920年代的东方画家又是怎样的呢？我想以在20世纪20年代致力于南画复兴的京都画

家桥本关雪为例，探讨在上述学说对东亚画家的影响。

近年来在关雪的西方绘画和东方绘画中，我们可以看到与今道友信观点类似的变化。在1924年发行的《南画的道路》一书中，有下述内容。

以往的日本绘画以及东亚绘画普遍更重视线描，然而近年来如同磨砂玻璃一样朦胧的“薄雾式”色彩块面为了主流。与之相对，油彩的西洋画则原本以不留笔触为原则，近年来西洋画开始“将笔触展现得淋漓尽致”。日本画或东洋画中，最近的这种趋势从大观和春草等人的“朦胧体”开始，在同年代的京都“国画创作协会”的画家们中形成了显著的倾向性。与之相反，刻意留下笔触的油彩·西洋画则以梵高（Vincent van Gogh）与保罗·塞尚（Paul Cézanne）等画家为开端，到20世纪初之后发展出野兽派和德国的表现主义。这种发展趋势很可能成为了关雪观点的依据。

如果将塞尚的《穿红色背心的少年》（1890-1895）和土田麦僊（仙）的《浴女》（1917）比照，可以观察到关雪的判断依据（幻灯片8）。

左侧的塞尚的作品中明显残留有画家的笔迹。虽说学院派画作中禁止这种处理方式，然而塞尚之后，刻意在油画中留下笔迹成为塑造作品美感的方式。右侧是按照同等尺寸截取出的土田麦僊（仙）的屏风作品的一部分。虽说日本画有重视线描的传统，但是线描在这幅作品中几乎没有出现。正如前文中关雪所说，画面呈现就像用在平坦的磨砂玻璃上不留笔触地填上颜料一样。西方绘画中留有笔触，而东亚绘画中笔触则消失了。由此可见，日本继承了欧洲的传统，而东亚绘画的原理却在欧洲得到实现，因此日本与欧洲发生了交错。在梵高的作品中也可以看到和保罗·塞尚作品中相同的情况。

由此可见，日本画在接近油彩画的过程中丧失了原本的线描，相反，受到



ポール・セザンヌ [フランス 1839-1906]
《赤いチョッキの少年》 [油彩・キャンバス
80×64.5cm 1890-95] ビューレ・コレクション

土田麦僊 1887-1936 《湯女》 彩色・絹本・屏風2曲・1双 各
197.6×195.5. 1917年 東京国立近代美術館 (部分)

幻灯片8

日本等远东影响的欧洲油彩画则从颜料的涂抹 (painting) 中脱离出来, 通过刻意保留线描痕迹, 通过单一色彩的笔触线条, 用彩色颜料表达出近似于水墨画抑或文人画的氛围。以上就是桥本关雪的观察结果。

关雪在上述观察的基础上, 关注到自 20 世纪 10 年代到 20 年代, 日本南画复兴与西方表现主义 (Expressionismus) 盛行在同一时期并行。并提出了下面的看法。

“南画流行和表现主义与最近在欧洲萌发的观念派 (?) 运动, 在东亚看来都绝不是新事物。表现派们说, 这种主义诞生后, 艺术才找到了新的表达方法。但是, 正如我之前说过的, 持这样观点的人毕竟还是没有深究过东亚的传统。”

按关雪的说法, 近年在西方流行的“表现主义”与“观念派?” (可能指康定斯基等人的抽象理论) “对于东亚来说绝不是新事物”。无需赘言, 东亚自古以来的“气韵生动”理论与西方晚期出现的“感情移入说”以及康定斯基所说的“精神性”主张的出现, 正暗示了这一点。在此基础上, 关雪通过比较塞尚的《圣维克多山》和与谢蕪村的《富岳》, 犀利地表明自身见解, 称东亚绘画在品格上更胜一筹。(幻灯片 9)

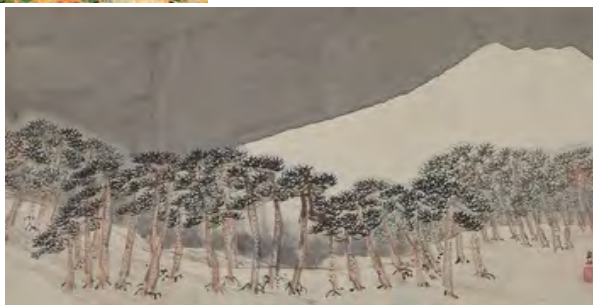
关雪在《南画的道路》中在东西对比的结语中写道：

5-2



Paul Cézanne, *La Montagne saint Victoire vue de la route du Thoronet* 1895-99
Hermitage Museum, Saint Peterburg

銀嶺富士図
与谢蕪村
1716-1784
日本 江戸時代
Yosa Buson,
*Mt. Fouji in silver
beyond the Pin Trees*



幻灯片 9

“西洋人的思想因于唯物的观念与理智、科学的范围，无法迈出一步。这毫无疑问，是他们被强有力的传统所束缚的结果。反之，东洋画的精神不关科学的实体的精致，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。”（丰子恺译文）

当时，有一位中国散文家翻译了关雪的观点，并在中国高调宣传。他就是曾日本短期留学后返回上海定居的丰子恺。在1930年1月的《东方杂志》美术特辑卷首投稿“中国美术在现代艺术上的胜利”的结论部分中，他原原本本地翻译了关雪的观点。换言之，关雪所提倡的“东亚画优位论”在1930年的上海由丰子恺直接引入中国，并得到积极的宣传。至此，跨越中日国籍，在东亚，产生了“跨越国境的民族意识”“东亚面向西方的自我主张”，“民族主义”（nationalism）情绪高涨。可以说，在20世纪30年代的东亚，“东亚美学复兴的强烈意志”——这一动向导致了上述理论的出现。

在这里，需要关注在同时期的另外一个历史现象——清朝复辟。关雪也曾提及石涛并亲自收藏石涛作品。同时，也有人注意到，石涛的言论事实上和欧洲神秘主义者埃克哈特极其相似。

概括起来，马克思·拉斐尔（Max Raphael）在《从莫奈到毕加索，美学的基础与现代绘画的发展》（Von Monet zu Picasso）（1919）一书中，在塞尚的相关内容中提到，塞尚是神秘主义者，并曾引用中世纪神秘者埃克哈特的话“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，倘我不在，神也不存在。”可以概括为“如果我不存在，神也就不存在。”虽说这是异端，但是京都美术史学家中井宗太郎却在《近代艺术概论》（1922）当中，将埃克哈特的话当作塞尚的观点传达记录下来。因此就产生了“塞尚说：‘倘我不在，神也不存在’”这一误解。以至于在丰子恺的译文中，这一句话以塞尚本人的话语出现。中文译名应当是“塞尚”（这个“痕”字可能是个笔误？）

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，倘我不在，神也不存在了。”

这与石涛在《画语录》开篇的语言极为相似。这件事，我们暂且不论，不过《画语录》与石涛在中国、乃至世界复兴，以及塞尚在东亚与中国被接纳，这两件事关系十分密切。如果加以深入研究，相信可以写出一篇博士论文。

结论

接下来进入总结部分。

上文中提及的潮流在战后台湾的绘画界进一步发展。这里我想举出的画家相信大家都不陌生，他就是张大千（1899-1983）。大约20年前，我曾经和北京外国语大学的各位同学一起，参观在北京举办的张大千大型回顾展。其中包括他的作品《爱痕湖》（幻灯片10），这幅画所表现的景物，实际上就是塞尚频频描绘的，位于法国南部阿尔卑斯山附近的《安纳西湖》。张大千的选择表明了他对塞尚精神意志的继承。对比塞尚的画，张大千的意图十分明显。

此外，入籍法国的华人画家赵无极（Zao Wou-Ki）用近似于水墨画的方式创作抽象油画，曾引发轰动。巴黎市现代艺术博物馆在2018年，还举办过一场精彩的赵无极回顾展。结合上文所述，大家应该能够理解，为什么他在西欧如此受欢迎。

最后，我想举刘国松为例。他是著名油画画家，曾在20世纪60年代的中国台湾，发起了一场“现代绘画争论”（1961）。这场讨论的双方分别是，探索山水的抽象表现的刘国松和代表新儒学的哲学家徐观复。徐观复是溥仪之弟——画家溥儒的友人，是一名柏拉图主义者。他将抽象表达和共产主义威胁等同起来。刘国松反驳道，真正压制唯心主义绘画的是共产主义的社会主义现实主义。虽然限于当时的政治形势，讨论双方并未实现真正意义上的对话。然而，不可否认的是，这场争论为水墨画与现代抽象表现主义的合流提供了良机。那么这样的争论为什么会发生在20世纪60年代呢？各位回顾上文内容，应该能够明白其中原因。

我们回到今道友信提出的东西交流说，1986-1987年的巴黎蓬皮杜艺术中心举办“日本的前卫”Le Japon des avant-gardes展览，在展览的研讨会



《愛痕湖》 張大千 1968年
絹本潑彩，寬76.2釐米，長264.2釐米

・ ポール・セザンヌ [フランス 1839-1906] アヌシー湖 [油彩・キャンバス 65×81.3cm, 1896] コートールド美術研究所 [イギリス]



幻灯片10

中我的老朋友杜夫海纳（Mikel Dufrenn）非常赞同今道的观点，而当时我也在场。今道教授观点的提出；张大千、赵无极在巴黎大展宏图；以及刘国松绘制出抽象水墨画，这些都发生在同一时期。这不是单纯的偶然。这背后必然有历史的必然以及东西方美学的交错。同一时期，在铃木大拙提倡下，北美爆发禅修的热潮。这与包括约翰·凯奇在内的前卫艺术交错。

最后，我想再次引用费诺罗萨的话来结束今天的演讲。

“东亚的影响绝非偶然，也不是世界潮流中偶然激起的涟漪，而是在人类创造出的量大潮流中回转激荡，穿过古代欧洲海峡时交汇而成。正因如此，300年来学院派的放纵之岛被孤立起来。”

上文中，费诺罗萨看到了惠斯勒的伟业，传承这一理念的是，1960年代形成的新水墨画。它，与同一时期的“不定型艺术”（Informel）与“抽象表现主义”（Abstract Expressionism）并肩，绽放光彩。

包括日本在内、东亚战后近代美术可以视为20世纪30年代现代主义的延续。毋庸置疑，我们需要再次反思冷战结束后--前泡沫经济时代，这有利于我们理解90年代以后中国现代美术称霸世界美术市场的前一阶段。然而，今天的我们不应轻率地倒退回东亚画优位论，因为它不仅十分危险，甚至会产生危害。希望本次演讲能化作一个路标，引发各位的反思。

感谢各位的聆听。

评论 1



刘晓峰

清华大学历史系

各位下午好，非常感谢稻贺教授的精彩演讲。

我事先拜读了稻贺教授的演讲稿，由衷钦佩他的研究。这场讲座让我回忆起7年前，我和稻贺教授一起去大阪看桥本关雪美术展的往事。来回的电车上他给我讲了好多他的想法。在那个时候他其实已经在思考今天演讲的相关问题了。

稻贺教授为我们回顾了近代中西美术领域的交互影响过程，还有其间东西思想上的相互碰撞。作为一个研究历史的学者，我最关注的问题点是从他的演讲里边看到了一个问题。这个过程中实际上涉及了中国美术的技法、如南画的技法、中国美术的一些观念，比如谢赫的气韵生动等。这些都是在场，但是中国学者却是不在场的。至于演讲中提到丰子恺，他在杂志发表相关内容已经是30年代了。

这个不在场就让我想起另一个不在场。我们都知道，地图上有个海峡曾在一段时期被标注为间宫海峡。“间宫海峡”是1809年日本的探险家间宫林藏发现的，他在探险中发现萨哈林群岛和大陆之间存在海峡。这个知识被西博尔德传到了欧洲。西博尔德于1829年的时候，在德国的地理学会报告了这个海峡。于是这个海峡被命名为“间宫海峡”。但是我们知道，早在1708年的时候，康熙皇帝曾派遣一些传教士画过那个时代的全国地图。那个时候已经非常鲜明地把海峡标识了出来。那么它怎么一百多年以后又被间宫林藏发现了呢？其中一个重要的原因，就是当时中国知识的不在场。也就是说，在新的世界知识体系编成的过程中，中国的知识或者是中国知识人的不在场，这是一个值得回顾的历史现象。我们怎么样从历史的视野来理解中国人的缺席？这是我思考的一个问题。这个问题牵扯的问题很多。可能要追溯前近代到近代整个历史的发展，才能对它做出一个全面的回答，这不是我在这几分钟内可以做到的。所以在这里我想指出两个相关的点。第一个是，在同一个时代，还有其他的领域东方和西方世界对话。比如在宗教领域，铃木大拙在西方为禅宗的传播作出了很大贡献。还有冈仓天心，他把关于茶的思想传播到了西方。这些重要的东西方文明的对话，都是日本学者在做代表。而今天稻贺老师在美术史这方面，从美术实践到美术理论做了非常实证的研究。为我们增添了新的样本。我觉得这是非常了不起的学术贡献。

第二点是为什么这个时代是日本人站在对话线上？这就让我想起了另一个

问题，对于那个时代的日本人来讲，中国知识是什么？在这里我想举一个比较通俗的例子，在这些人生长的时代之前，日本江户时代的浮世绘。我们看浮世绘，它是纯粹的日本民间艺术。但是在里面可以看到相当多的中国元素。日本人在画本国英雄的同时，大量的浮世绘画家画的是水浒、三国等中国题材。其中有一个特别有趣的题目是“二十四孝”（にじゅうしこう）。江户时代的日本人把“二十四孝”变成了“二十四好”，在日语中“孝”与“好”的发音是一样的。然后画了二十四种当时东京美女们喜欢的东西。他们还画了大量的二十四孝的当世风俗画。所以对于那个时候的日本人，中国古代的一些知识几乎就是他们自己生活的一部分。我们现在都知道，大量来自日本的词汇进入我们的现代汉语中，成了今天我们现代汉语的一部分。昨天我还在手机里看到一个帖子，题为“日本人对中国语言做出的贡献”。随着沈国威、陈力卫这些学者研究的深入，我们又发现，其实这些进入中国的日本词，是日本当时从事翻译，创造这些词的人，大量参考了传教士当初来到东方的时候，跟中国的一些人以及他的助手们一起努力建设的一套话语。那么这套话语在英华词典等里面出现之后，被那些熟悉汉学的日本学者参考，然后才出现了现代日语里面的大量的新词。而这些新词在甲午之后，又大量流入中国。在这里面，我觉得特别重要的一点是对于这些翻译者来说，对于刚才稻贺老师讲的，参与到美术的对话中的，比如像横山大观、桥本关雪、渡边华山，包括当时很多日本的评论家们，对于他们来说中国的知识、中国古代的一些知识，其实就是自己的一部分。所以大家注意到他们用的词是“东洋”。那个“东洋”并不是单纯地指日本或者指中国，而是把整个东亚这一片地区看成一体的。我想指出的是，在相当长的时期内，东亚拥有一个共同的一体化的知识。这个知识，比如桥本关雪，或者丰子恺，他们使用的“东方”或者是“东洋”的话语里面，这套共同的一体化的知识是隐然存于后面的。而这种东亚共同的文化，我觉得它对于将来同样是有重要意义的。

那么这个重要意义是什么呢？我们知道，现在整个世界都处在全球化过程中。全球化的时代，同样是一个地域知识焕发实力的时代。在一个地域知识重新焕发实力的时代，我们过去的这些文化资源，其实是我们开拓未来的重要力量。在这个意义上，我觉得稻贺先生的这种非常深入的实证研究，是非常宝贵也是非常重要的。因为他为我们未来发展东亚的文化提供了重要的资源。所以在这里，我要对稻贺先生表达非常深切的谢意。感谢大家。

评论 2



塚本磨充

东京大学东洋文化研究所

以前，大家认为东方和西方文化是单方面的对话或者是二元对立的，但是今天，稻贺教授在演讲中解释了19世纪到20世纪初，东西方文化是如何相互交融从而发展起来的，我觉得受益匪浅。稻贺教授谈到了在东亚普遍为人所知的“气韵生动”理论，这个理论是如何与西方美学结合，或者说是被联系在一起，又如何作为超越优劣论的一种巧妙的方式发挥作用，同时又如何在日本和中国得以运用。其实“东方”、“西方”这两个出现于近代的概念，是带有目的性的。那么知识分子和艺术家们是如何进行运用这些概念的呢？我觉得通过今天的讲座，我们有了深入的了解。

在这里，我想向教授请教两个问题。首先，第一点是那些知识分子或者艺术家究竟如何看待“中国画”？比如1965年台北故宫博物院开馆之前，大多数人都没看到过中国传统的杰出作品，也不了解这些。那么博物院成立之后的理论史，和在此之前提出的艺术相关的理论，还有当时在那些知名优秀作品基础上提出的中国艺术史是否会有所不同？我想桥本关雪、丰子恺，还有战后台湾的刘国松以及徐复观所接触的中国美术，在本质上应该是不同的。那么实际接触过作品之后，对他们的理论产生了什么样的影响？还有这些作品和他们以往的印象、理论之间的关系又发生了什么样的变化呢？

第二点是我个人所关心的问题。在近代文明对话之后，我们现代的东亚美术之间又展现了怎样的一种关系？特别是战后，日本画坛把目光延伸到了中国丝绸之路和佛教等领域，但是如今在日本，有艺术系的大学里面并没有开设正式的教授水墨画技法的课程（目前有书法、中国文学、语言、历史等课程）。比如您所提到的桥本关雪等精通中国文化的画家，对南画的心得，对“气韵生动”等艺术鉴赏的感想在日本教育界逐渐消失。在这种背景下，那些喜爱东亚传统思想、文化、艺术的人，如何去建立新的对话，创造崭新的文化呢？因为您对“西方”有非常深刻的理解，认为东西方文化不是二元对立的，所以在此请教，希望您能指点一二。

王中忱

清华大学中文系

代读 高华鑫

中国社会科学院文学研究所

稻贺繁美教授是比较文学与比较文化研究领域的著名专家，多年来一直从事跨文化的视野考察东西方文化交流的历史，尤其在现代东西方美术史和美术理论领域的研究成果卓著，其代表作『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』（名古屋大学出版会，1997年）、『絵画の東方：オリエンタリズムからジャポニスムへ』（名古屋大学出版会，1999年），可以说已经成为了当代学术的经典。近年，稻贺教授更从重新构筑世界史的广阔视域中，分析东亚的视觉艺术和造型艺术，其近著『絵画の臨界：近代東アジア美術史の桎梏と命運』（名古屋大学出版会，2014年），即是他学术新探索的结晶。

本次演讲，浓缩了稻贺教授多年来的思考和探索，不仅包含很多鲜为人知的新史料，更充满了学术洞见，我虽然只读到演讲提要，已经深获教益。其中最令我印象深刻的是稻贺教授对今道友信在1960年代提出的「假说」的再问题化，如同稻贺教授在演讲所言，今道友信注意到，从19世纪末至20世纪前半期，西洋的美术和美学的主潮由「再现」转向「表现」，而在东亚却与此相反。也就是说，“在东洋和西洋，美术和美学的主导性潮流发生了逆向的交错”。

据我的有限所知，柄谷行人也曾对此现象有所关注，他在谈到19世纪中后期欧洲印象派画家企图在“以透视法为特质的近代绘画”之外寻找新路时和日本浮世绘的邂逅时指出：“颇具讽刺意味的是，在那以后，明治的日本人却把印象派以前的西洋绘画作为规范引入进来。”（《翻訳者の四迷—日本近代文学の起源としての翻訳》，初刊《国文学》2004年9月号，收入柄谷著《近代文学の終わり》，第15页，株式会社インスクリプト2005年）

但柄谷行人的分析仅此而止，并且，由于评论家式的文章风格，他甚至没有让我们知道类似的观点是否在以前已经有人言及。而稻贺教授的演讲，则不仅指出了东西方美术与美学潮流的“逆向交错”，还追溯了当这种“逆向交错”现象被东方的艺术家意识到之后，所产生的新的理论言说，正是在这样的脉络上，稻贺教授追溯到今道友信1960年代的“假说”，并进而追溯到桥本关雪写于1920年代的《南画への道程》。并且，稻贺教授不是在做一般意义的学术史梳理，而更着力发掘这些“假说”或“言说”之所以产生乃至流行的历史原因，其探究的方法，似乎更接近法国思想家福柯（Michel Foucault）的知识考古学。

不必说，稻贺教授演讲里提到的丰子恺的事例，对于我们思考中国现代美

术和美学思潮史，具有直接的启示意义。如果还可以做一些补充，我想说，在注意到丰子恺发表在《东方杂志》1930年1月“中国美术号”上的这篇《中国美術在現代藝術上的勝利》的同时，还应该注意到，丰子恺不仅在文章的结论部分直接引用了桥本关雪的观点，在同期杂志上，他还翻译了金原省吾的两篇文章，一篇题名《中国画的思想—金原省吾的画六法论》，未标明底本，经查，应该是译自金原著『東洋画概論』（東京：古今書院 1924年）的第二章「六法」。一篇题名《东洋画六法的论理的研究》，丰子恺在开篇交代说是译自金原著『支那上代画論研究』（東京：岩波書店 1924），经查核，可以确认译自该书后编「東洋画の基礎概念すなわち六法の意義」。值得注意的是，这两篇译文讨论“东洋画六法”，着重点并不在《中国美術在現代藝術上的勝利》一文以专节讨论的“气韵生动与感情移入”，而是对谢赫置于“六法”之首的“气韵生动”这一概念之内涵，特别是“气韵生动”与“写实/写生”之关系的探究。从这样的意义上似乎可以说，丰子恺的翻译和他的论文并未形成直接的“互文”关系。如稻贺教授所指出的那样，丰子恺此文，其实是直接地引用了桥本关雪和园赖三。

但有意思的是，1931年，具有后印象主义风格的画家刘海粟在巴黎撰写《中国绘画上的六法论》（上海：中华书局，1931年），在“序言”里明言其观点“间有采及日人金原省吾之著述”，而在该书里，也确实可以读出刘海粟和金原省吾的有意识对话。

可以肯定地说，丰子恺、刘海粟等中国艺术家是经由日本意识到了东西方美术与美学潮流的“逆向交错”，并由此发现了传统东洋画=中国画的“前卫性”，但当他们试图对这些现象提出自己的解释的时候，各自所依据的日本资源，以及与日本艺术家理论家所形成的对话关系，其实都各有不同，这是否或怎样影响到了他们的论述？还有待研究者们去做更细致的考察和辨析。

评论 4



林少阳

香港城市大学中文及历史系

我也是外行，我基本上是文学出身研究历史的人，但是对美术史一直抱着外行人的好奇。这个会已经以美术史为主题进行四次了，四次内容都写在画面上，为了节省时间我就不一一细读了。其中我们今天在坐的我的前同事塚本教授，也参加了其中的两次。画面上的书是塚本教授作为中国美术研究者的一部著作（注1）。那么对于稻贺教授，我纯粹是他的读者，我知道他的五本单行本，就在画面上。他最早是作为法国印象派研究者出发的，从他书的过程来看，他这五本书里我大概读过三本。能看到他从一个比较文学、比较文化训练的一个法国研究者，往历史、往东亚回归的这么一个过程。他的研究领域就如今天提到的印象派、东方美术，尤其日本美术的关联，那么今天他举了很多塞尚的例子。画面上的梵高模仿浮世绘的图（注2）。今天在座可能有很多年轻的同学，我就有意拿来给大家看一下。可以看到当时法国的艺术家如何着迷于东方，尤其是日本，尤其是浮世绘。塚本教授上次讲了国族框架中的美术史处理不了的一些中间地带的问题。比如说从日本美术里面，所谓的来自中国绘画——“唐物”中分离出来的朝鲜和琉球作品，还有往来于中日两国之间的清代文人的作品等等这一类出发，从而质疑国族框架的美术史。稻贺教授作为一名比较文学、比较文化的研究者，他一直关注不同文化之间的交涉问题，跟塚本教授相比，东西文化关系的问题一直构成其关心。

但是在我看来，殊途同归，两位都落脚于东亚美术史的框架，都在关注不同内容的中间地带。而塚本教授本来就是中国美术史的研究者，所以他的“东亚”是水到渠成，自然而然的。与塚本教授相比，稻贺教授年轻的时候，接受的是比较文学、比较文化角度的法国研究者的训练，年轻时曾经留学法国。一般来说，日本比较文化角度的法国美术史研究者多会研究法国与日本美术史的关系，但却未必会彻底走向东亚美术史的研究。当然会受到客观上的限制，比如语言的能力、国族框架美术史观的约束、因为专业所导致的西方中心意识等等。但是近十年来，尤其稻贺教授2014年著作的出版，让我刮目相看。这实在是一位法国美术史研究者华丽的转身，令人肃然起敬。比如说这本书中，在今天演讲时也谈到的“丰子恺的东洋画优越论与现代主义”。我发现稻贺教授娴熟地运用了丰子恺的原文汉语资料。据我所知，汉语应该是他英法德之后的至少第四门外语。当然会的外语多，也是比较文学研究者的强项。稻贺教授可能还会别的外语，但是我知道的是这四门，而这些都是需要花时间的。

丰子恺认为，西方受了中国和日本的影响，稻贺教授的论文详细地跟踪了丰子恺依据日本和欧洲的理论资源，并加以一一辨析。这个是一个比较典型的比较文化研究者的美术史研究。那么像稻贺教授这样的学者关注东亚美术，对于我来说是非常期待的。

近代的中国毫不例外地经历了西化的现代化，而这一过程还在进行中。但是美术领域的二元对立的意识（东西对立的意识），至今还可以时时听到。比如说像稻贺教授所介绍的，从历史来看，美术六法中的“气韵生动”成为了明治时期的冈仓天心、后来的伊势专一郎、金原省吾（傅抱石曾是其美术史学生）、丰子恺等，与西方美术相遇时候对话西方，甚至是对峙西方的理论装置，这些都是很典型的例子。作为一个结果，包括冈仓天心的日本画、以及稻贺教授早年研究的欧洲的印象派、还有像后来中国的林风眠、刚才王中忱老师所提到的刘海粟，他们的作品都呈现出东西文化融合的例证。这些当然都带有鲜明的东亚美术色彩的融合。同样像毕加索的作品也有融合的痕迹，当然这是在他们法国现代的领域中进行的，比如像他画的牛，就很像唐代的五牛图。

那我觉得今天的话题，跟我们考察晚清民初的中国学术中的美术史有很大的关系。作为这方面的研究者，我常常感慨，事实上晚清跟日本学术上的关联是远远超出我们所想的，他们的联系是更加紧密的。无论是他们对西方的迎或拒，都跟同时代同行的迎或拒息息相关，这里呈现的是“西方 - 日本 - 中国”三者近代美术史中的关系。这正是稻贺教授近年关注的领域。图上的的是稻贺教授参与的一个杂志的封面（注3），封面上写了冈仓天心150周年。我个人觉得“冈仓天心”在今天的话题里面，不管是潜在也好隐在也好，都起着非常鲜明的作用。稻贺教授在冈仓天心与印度的关系上面，也做了非常出色的研究。冈仓天心应该是东亚第一位以谢赫的绘画六法，尤其是以“气韵生动”质疑当时美术界的有脱亚入欧倾向的人。我认为，他也是包括中国在内的东亚，作为制度的“美术”的一个重要起源。因此，研究他，也是研究近代东亚美术史。

那么中国跟日本究竟是怎样一个关系？我在这里就引用傅抱石解读王世贞《艺苑卮言》中的一段话。傅抱石认为“五代十国以后，中国画就由‘写实’向‘写意’，或者说‘重色’往‘水墨’转换。这个转换也对当时占主流的，以宋徽宗为代表的南宋院体画形成了很大的冲击。”院体画有个很大的特点就是注重形似，也就是六法里面的传移模写。还有第二个临摹格法，后面还有工细、花

鸟占有一定的比例、部分作品有强烈的装饰效果、神韵乃是其追求，那么自苏东坡为代表的文人画兴起之后，院体画备受攻击，逐渐成劣势直至晚清。

但是日本却恰恰相反，受院体画影响的狩野派一直影响日本直到十九世纪。换言之，在中国被写意攻击而落败的重色、重“形似”的传统在日本却一直发扬光大。这一传统在后来就成为了承接西方写实(realistic)的一个基础。这一承接直接影响了现代美术。后来江户的浮世绘、琳派艺术都可以看到这个传统的痕迹。

刚才稻贺教授从理论的角度，谈了作为融合的“浓淡”、“明暗对照法”这些概念。稻贺教授对它进行了描述，比如日本画里面的“朦胧体”是一种描写空气的手法。这也让我想起了钱选的诗：烟云出没有无间，半在虚空半在山，我亦闲中消日月，幽林深处听潺湲。这首诗也是法国研究中国哲学的学者于连所引用的。这首诗让我想起今天演讲中谈到的“长尾雨山”，雨山这个名字。其实这种描写朦朦胧胧的也让我想起老子讲的“大象无形”。在英译的一本书中，被翻译为了“The Great image has no form”。于连的英译著作就拿这个翻译做了书名。这里面体现了美术和道家，或者是糅合了道家的佛教，即禅宗美学的关联，这也正是东亚文化的共通部分。而今天的发表也告诉我们，它深刻影响了后印象派的一些画家们。以上就是我的讲评，谢谢大家。

注1 『北宋絵画史の研究』中央公論美術出版、2016年。

注2 模仿溪斎英泉的《雲龍打掛の花魁》

注3 『別冊太陽 日本のこころ 209 岡倉天心』平凡社、2013年。

自由讨论 — 讨论嘉宾与参会人员一起回答问题 —

主持

孙建军

(北京大学日本语言文化系)

※ 参会人员通过聊天功能进行提问



孙 现在进入自由讨论环节。由我来朗读通过聊天框收到的提问，大家从画面中也能看到提问的内容。那么我来读第一个问题。

提问 1 在近代日本画的发展中，可以看到在明治时期注重线的变化，淡彩晕染为主的日本画却在在大正时期却发生了很大转变—从浓淡表现转向色彩表现。请问这个转变的缘由是什么呢？日本画坛是如何接受的呢？

稻贺 这个缘由目前还不得而知。横山大观讲过冈仓老师曾让他注重渲染，但是当时并没有证据来证明这个变化。不过可以认为日本画为了在西方也得到评价而进行了改变。西方学院油彩画不留笔迹，所以他们更注重颜色的衔接和填充。比如平山郁夫讲过，他继承了冈仓觉三创立的日本美术院的传统。当时，美术院中的作品大多都是不留线条的。当然也有像小林古径这样特立独行的。但是战后主要倾向于不留线条。当然这些都是假设，都是基于当时想得到和欧洲油画一样的评价这个背景。而日本美术院为核心的日本画画坛，也理所当然以此作为目标，京都的国画创作协会亦是如此。不过最终并没有成功，因为日本画在国际市场上并不受欢迎。

提问 2 费诺罗萨曾被盛赞为日本美术的大恩人，但离开日本后，曾在近一个世纪内不受东亚学者的重视，其中的原因是什么？谢谢！

稻贺 费诺罗萨有一大特点，那就是他生前是不留定稿的。虽然他的遗属把稿子编纂成册，但这些稿子其实并不完整。第二点，费诺罗萨他的中文、日文并不好，而且鉴别力也不高。

最早的精通语言的学者，应该是阿瑟·韦利，他所处时代晚于费诺罗萨。阿瑟·韦利不仅能通读中文的画论，而且当时有本叫做《国华》的美术研究专门杂志，里面有英文版的中国画论，他参照原著对这个杂志进行了修改。所以英语为母语，又精通中文的学者，出现的时代晚于费诺罗萨。我想这是现代，费诺罗萨在专家当中评价较低的原因。这一块内容其实塚本老师更加清楚，具体的话可以再向他请教。谢谢！

提问3 是否我可以认为从1868-1912年明治这45年的时间里，日本美术经过费诺罗萨、冈仓天心、黑田清辉等人的不断努力，从全盘欧化到国粹复兴最后到日欧融合，经历了这么一个从论争到融合的一个过程？并以诸位美术家以及各种团体为主要节点？比如像东京美术学校、白马会等等。

稻贺 首先非常感谢您把我今天讲的内容，把明治年间这一块进行了总结。虽然我们现在回顾来看，可以像这样进行一个推测和整理，但是当时的情况其实是有所区别的。而且我不认为今天我所讲的内容可以在日本成为解释近代美术史、历史的主流。还有，不能光凭美术家、各个团体对美术样式变化所提出的观点，来概括日本近代美术史。

说点题外话，今天我们讲了很多上世纪20年代开始的“南画复兴”，但是这个和官方的“近代日本美术史”的主流是完全不一样的。而且也很难说战后东西方艺术是否进行了一个融合。日本的话，到战后上世纪60年代为止，绘画界中日本画和西方绘画油画是齐头并进的，也就是说油画和日本画共同发展。但是与此同时中国的水墨画，特别是在日本战败后数量很少，汉诗也是如此。其实上世纪50年代左右为止，日本人大力创作汉诗，虽然创作出来的汉诗质量不高，还带着和歌的味道。在昭和30年（1956年）之前，甚至还有全国汉诗锦标赛，和全国运动会一样受到重视。不过如今那些一脉相成的汉诗人已经销声匿迹了。中日邦交正常化的时候，田中角荣创作的汉诗就是很好的一个例子。所以追溯明治时代，我无法信誓旦旦地说，我们可以把那个时代归结成从“全盘欧化”到“国粹复兴”再到“东西融合”。在《跨越海洋的羁绊，日本和法国的150年》（宝丽美术馆，2020/21）的图录卷开头论文里总结了我的看法，大家有兴趣的话可以做个参考。关于重新燃起对东方的兴趣这一块，可以看一下《东洋意识》（2012）这本书。

您在提问开头讲到了冈仓天心、黑田清辉等人，这些都是被历史所熟知、站在时代顶点的人。但是其实在大家的视线之外还有很多普通民众创作的画，比如佚名的山水画、还有很多被讽刺为“山芋画”的无名作品，这些都没有被历史所铭记。所以考虑到这点，我们需要重新思考近代东方的“美术史”。我讲得多了点，谢谢！

孙 谢谢稻贺教授。下面一个问题，我们正在翻译聊天功能中的提问，所以请稻贺教授先回答刚才塚本磨充教授在点评（p64）中提出的问题？

稻贺

有关第一个问题“他们（知识分子和艺术家）究竟怎样看到中国画？”，我想这一部分塚本老师才是专家。比如上世纪10年代，内藤湖南曾和来到日本京都的罗振玉、王国维等中国人有过交流。长尾雨山也曾和上海和吴昌硕、王一亭等中国当代画家们有过交往。那他们是怎么看待中国画的呢？我想这个问题比较复杂。《国华》这本杂志里收录了明治以后藏于日本的中国画，久世夏奈子对此做了详细的研究，所以我认为应该从这些资料进行复原。上世纪20年代，特别是在日本关西，中国画迎来了收藏热，其中有部分作品在战后回到了中国。当时好几件石涛的作品也回到了中国。《美术论坛21》的第26号附有特刊，我想专家应该从这类杂志收录的内容着手，进行复原。

我再补充一点，上世纪30年代，林语堂等人曾通过英语来传播中国美学和生活。其中，文人画首次进入了欧美人的视线。关于这个，范丽雅曾编写了极具参考价值的博士论文。但是另一边，在当代日本和中国，那些被视为古典的中国画，真的被视为古典艺术广泛受到欢迎了吗？其实不然。当时在中国，只有清朝皇帝身边的宫人，在日本的话，只有那些室町以后喜爱收藏进口货的大名们保留了这些古典艺术。历史上，相关的评价出现过断层，中日之间也有较大的分歧。反而是1936年伦敦召开了划时代性的博览会之后，出现了艺术复兴。在战后，又随着台北故宫博物院的成立，才有了现在的大家所熟知的事物。所以我们在思考的时候，应该重视这样一个历史性变迁的过程。那么《通史》又是如何被整理、编写出来的呢，这是个十分复杂的问题。

我只回答了一半，后面我们还是先进入下一个问题。关于战后在台湾围绕绘画进行争论的这块内容，大家可以参考吴孟普的博士论文，里面针对理论与实践的差距有着非常详尽的分析。

孙

“我们现代的东亚美术之间又展现了怎样的一种关系？”这是塚本教授提出的第二个问题，请稻贺先生回答。

稻贺

关于这点我们无法下定论，比如丝绸之路画作的创作者平山郁夫，他作为一名日本画家，为中日文化交流做出了巨大贡献。但是如今在日本，美术高校基本取消了水墨画的课程。然后从近20年美术的发展来看，已经不再局限于绘画这样的平面艺术。当今的中国美术席卷全球，但是并不清楚我今天所讲的内容是否涉及其中。从全球范围来看，当代美术实现了飞跃发展，那么未来会是什么样子呢？其实不论是在中国、还是在世界各地的华侨文化圈，我们可以看到像是餐厅的壁画装饰，用的都是现代风的山水画。那么是否可以说将来至少在日本，山水画的热潮会卷土重来呢？这个我也无法下定论。通过瓦尔堡的评价、以及和于贝尔曼、布雷德坎普、梅宁豪斯、冈博尼等这些论客的交谈，我自己在尝试重新唤起“气韵生动”这个理论，但还是力不从心。

非常奇怪的一点是，像温哥华、多伦多的唐人街发展的很好，但是在那些地方却没有描绘落基山脉的水墨画。反而是山元春拳、高岛北海这些来自日本的旅行者，喜欢挑战创作这类风格的画。为什么会产生这样的现象呢？值得我们深思。相比日本艺术家，韩国、中国的艺术家在国际美术界显得更加活跃。一般来讲，文化产品要想吸引市场的眼球，就需要进行取舍。其中不仅需要内部自发创造和外部需求

的一个妥协，有时还会否认原先的文化，甚至会使用过度夸张、超出许多人接受范围的手法。比如已经逝去的名人当中，有白南准、工藤哲巳等等。包括日本人在内，有好多人都可以对号入座。所以我们可以从“和欧美的对话”这样的市场战略变迁出发，来重新描绘现代世界美术史。当今的“西方世界”因为亚非的跨境人员以及外国移民人员的参与，变成了一个多元的新世界。其中，和非洲进行合作契合时代的发展。比如西非艺术家艾尔·安纳祖，通过回收废弃的金属进行编制创作就是从东亚地区佛教思想中的“轮回转生”受到启发的。（请参考《接触造型论》）

孙 谢谢稻贺教授。下面的提问来自参会人员。

提问 日本美术史界如何评价日本南画在日本美术从前近代向近现代转型的过程中的地位 and 作用？

稻贺 这个问题的话，塚本老师是专家。我的回答可能不够专业，因为中日对“前近代”和“近现代”的时间的划分上有些出入，所以我回答的时代可能和您说的会有些不一样，望见谅。粗略讲的话，大正末期到昭和初期，像是岸田刘生晚年的时候、还有小衫放庵、万铁五郎等油画家，都明显倾向于采用南画变形的构图以及水墨画那种写意的运笔。也有人说是受到了上世纪20年代法国画坛波纳尔和维亚尔的影响。顺应这样一个潮流，关雪的《迈向南画的征程》成功出版。但是我们不能断言，南画的地位因此上升了。而到了30年代以后，时代特征也发生了巨大改变。

明治到大正这段时间，我个人认为泷精一教授在中国画论普及到欧洲这方面贡献了巨大力量。泷精一教授创建了旧帝国大学时期东京大学的美术史。他的父亲是泷和亭，一般都说他是南画家，同时他也是皇室技艺员。不过费诺罗萨和冈仓都对他的作品持否定态度。所以，在大正时期泷精一教授对此表示了不满。那么上野森林和隔着不忍池的本乡向丘之间这片微小的世界里，夹杂着争执、爱恨的家族历史，如果和当今日本美术史中，前近代到近现代的总论相契合的话，那么我们是否可以认同明治时期的“南画排斥论”呢？先暂且不说“帝都”怎么样，我认为至少在地方上面，依然存在不同的情况。

这些都是我的一己之见，不过正因为有这样的情况存在，对如今官方的近代美术史概说中的名人地位和影响的评价，还有“南画复兴”，才会和真实的情况有巨大差距。在今天的演讲中，我也强调了向“近现代”蜕变经历了“南画复兴”的过程。正如我之前所讲的，这是我个人比较独特的见解。但是说实话，我也无法确定通史有没有可能是单轨变换的过程所以我今天演讲的意图，也是想把目光转向以前没有注意到的发展历程上。

我再做些补充，回答王中忱老师的提问。

比如，刘海粟周围那些同个时代的中国画家，受到了金原省吾等日本美学家著作的影响。傅抱石把金原省吾的著作带到了中国。傅抱石在日本留学的时候是金原省吾的学生。在这些人的交流中，对世界艺术界中的中国美术进行了重新评价，其中就有以丰子恺为代表的。比如今天还讲到了渡边华山等幕府末期的画家，在战中到战后这段时期，也对此进行了重新评价，历史也因重新评价而更新。所以对于我们来说，我们也应该重新审视过去的历史。

在这里我想强调一点，中日韩之间有着非常密切的往来。但其实近半个世纪以来，针对这些问题的研究几乎为零。所以希望新生代们能够超越时代的界限，对此有所贡献，这也是我的一个愿望。谢谢。

孙 谢谢稻贺教授。提问框里还有几个问题，非常遗憾，因为时间的关系，我不能一一介绍了。我想再回答最后一个提问就结束自由讨论环节。

提问5 大部分历史时期日本画坛从中国艺术中汲取营养，中国与日本像是师生的关系。但清代时在很多艺术领域，有师生易位的情况出现，比如日本的时绘漆器技法超越了日本。您认为日本在这些艺术门类上崛起的根本原因是什么？

稻贺 您提出了一个很重要的问题。在发掘出越王勾践陵墓中的随葬品，还有乐浪郡之后，我们发现其实在每个时代都有许多精美的漆器，所以没有到“师生易位”的情况。“乐浪郡”的发现对于六角紫水及其弟子松田权六来说是非常宝贵的启发。不过17世纪以后，在欧美国家，China和Japan分别指陶瓷器和漆器。而且越南也有漆器艺术，漆画在越南国画中占重要地位。二村淳子在她的博士论文中讲到，毕业于东京美术学校的日本人前往河内进行指导，和印度人一起开设了这种艺术，来补充法国统治下的美术工艺教育。那些与法国殖民地政策相契合的作品受到表彰，借着Art Deco（艺术装饰风格）的热潮在市场上流通开来。阮嘉智就是著名的越南漆画艺术家。在巴黎和巴塞罗那也兴盛屏风装饰家具。法国女性艺术家雅丽克丝·艾美在越南当地的匠人和艺术家们的支持帮助下崭露头角，她的师傅让·杜南和菅原精造之间的故事也十分有名。

那么针对你的问题，我回答两点。首先，在某个时代之后，日本的漆艺处于领先地位。在下这个定论之前，我们需要在多个国家间对漆器技法和实际的作品进行比较。对原材料的流通和技法的国际交流的实际情况进行探究是必不可少的。其实法国的洛可可样式从发生上可称为中国风。随着日本漆器地位提升，洛可可中的许多漆工艺术品里从日本出口的漆器占比较大，而且还成功对洛可可家具进行了“皮肤移植手术”，也就是把时绘贴到了洛可可家具上。

其次第二点，比如1950年，中华人民共和国刚成立不久，在北京举办了琳派的展览。那么琳派的时绘是否符合中国人的审美呢？其实日本对此也抱有疑问。今天我们也讲到了矢代幸雄，他为了“文化工作”在中日战争时期留在了中国。他曾讲过：“琳派的美学是非常独特的，究竟中国人是否能够理解这种美学，还有待考究。”

这里顺便再提一下，1949年还在北京举办了雪舟的作品展。这个展览会主要是展出《山水长卷》的复制品，那么究竟得到了怎样的反响？当时傅抱石也对雪舟展进行了评价，他讲到这次展览在促进中日友好上是具有划时代意义的。但是这个评论属于是外交辞令，多少带有点政治和文化外交的因素。所以中国人到底是怎么评价雪舟的，在看了后一年的琳派艺术展后，又有什么感想？希望中方的各位能够去研究这些方面的内容。我的回答可能有点走题了，请见谅，谢谢大家。

孙 谢谢稻贺教授。自由讨论环节到此结束。现在有请刘晓峰教授进行闭会致辞。

刘 最后的闭会还是请孙老师来做。我觉得报告快结束了，所以代表清华东亚文化讲座讲几句话。首先，感谢今西常务理事、渥美国际财团。渥美财团一直坚持举办这样高质量的学术讲座是一件很了不起的事情。特别是像新冠流行的 2020 年，能够采取这样一种灵活的方式，坚持这个活动。尽管在过程中有一些交流不畅的地方，但是我们在这种情况下仍然坚持做这种交流，表达了我们的战胜这种病毒的勇气，所以我觉得这是很好的事情，非常感谢渥美财团。我们的合作，这次不是第一回，而今后也会一直协助他们。

清华东亚文化讲座，是有一群从日本留学回来的博士们，把力量和在一起做的讲座。我们从 2004 年开始，一直举办有意义的文化交流的讲座和活动。包括像日本的加藤周一、子安宣邦等特别有名的学者，还有韩国的学者、越南的学者都在我们的讲座里做过演讲。我们的宗旨就是促进整个东亚知识文化交流，促进知识人之间相互交流。所以今天的活动非常符合我们的宗旨。今后我们也非常愿意多举办这样的交流活动。

最后给在场的听众们道个歉，我认为下一回技术方面会处理的更好。谢谢大家，也谢谢为这个活动做了很多贡献的服务人员，祝大家身体健康。

孙 谢谢刘老师。最后还有一个小的环节，为了感谢参会的各位听众、参会的朋友，感谢现在屏幕上的各位老师，感谢同声传译的老师。请北京大学的丁莉老师和北京外国语大学的宋刚老师打开摄像头，让大家看到你们。刚才我们也提到过，我们会及时整理出版今天的演讲内容。我手头就找到了几本之前的报告，比如这一本是塚本教授为我们做过的报告（SGRA 报告 84: 第 11 届 SGRA 中国论坛演讲录《从东亚看中国美术史学》），还有近代日本美术史与近代中国的报告（SGRA 报告：第 8 届 SGRA 中国论坛演讲录），我们还做过中日交流 200 年（SGRA 报告：第 9 届 SGRA 中国论坛演讲录）。我觉得这是渥美国际交流财团最主要的贡献之一，为中国和日本的交流，甚至是亚洲乃至世界的交流做出了很多的贡献，再次表示衷心的感谢。现在可以请技术人员把摄像头切到全场吗？我们这个会因为一些技术上的原因，或者说是技术上的局限，有些地方不尽如人意，但是大家都清楚这是疫情的原因，不是我们的原因，我们的心永远是连在一起的。本次论坛到此结束，非常感谢各位参会的朋友，希望我们明年能够在线下见面。

Q&A+

论坛结束后，我们请稻贺教授回答了因时间关系没能介绍的三个问题。

Q1

请问江户早期尾形光琳的《红白梅图屏风》等许多作品中常用的类似于清代恽南田的“没骨法”，与光琳派出名的“光琳波”，哪种绘画技法对近代日本美术影响较大，原因是什么？这种没骨法与您刚才说的“朦胧体”、“水洗法”在美学思想上是否一致？

稻贺教授的回答

由于我不是这方面的专家，所以我简单说一下自己的看法。在日本江德川时代后期，恽南田（1633-1699）的名声以及他的画论是非常出名的，像是他手绘本在日本也有很多复制品，市场上流通很广。光琳（1658-1716）和他是差不多时代的人，那么光琳接触恽南田真迹的时间长不长，还有是否可以把“没骨法”和“光琳波”一视同仁，则是仁者见，仁智者见智的问题。而水墨画技法中的运笔和陶瓷器上彩以及独具匠心的设计可以融合到什么地步，需要进一步探讨。光琳的弟弟乾山非常热衷于把中国风的书画融入到自己的陶瓷其中，但是从之后日本国内对琳派的评价中可以发现，并不是所有琳派爱好者都对画有中国书画的壶或者收纳用的家具感兴趣。毕竟江户琳派的出现和光琳在世的时候差了一百多年，所以要讲哪种绘画技巧对近代日本美术产生影响较大的话，则要看具体的判断标准了。还有传统的没骨法和冈仓身边的画家们所追求的“朦胧体”是否一脉相承，也是众说纷纭。您提的问题很有意思，但是我不清楚目前已经进行了哪些相关研究，所以希望专家们能指点一二，也期待今后年轻学者的研究。

Q2

今天您的演讲让我受益匪浅。刚才您在演讲中提到，东西方美术不同的根本在于西方的唯物论和东方的精神论。那么是否能请您再解释一下这块内容呢？还有当今的东西方美术界是否存在这种根本性的差异呢？

稻贺教授的回答

东西方对比已经成了一个定式，桥本关雪和丰子恺也对此发表过许多言论。这种定式早在印度美术史的形成以及西欧派（犍陀罗艺术派）和国粹派（马土腊流派）的争论中就出现了。而且冈仓觉三知道东西对比在欧美特别是北美的演讲和著述中经常出现，所以他所写的《茶之书》以及其他英文著作都用到了这个定式。也就是说 19 世纪，当西欧世界在物质上夺取了世界霸权的时候，被征服的一方则拿出了“东方精神优先”的理论。1893 年芝加哥世界博览会的全球宗教会议上，印度近代印度教的改革者，维帷卡南达也倡导了这个论法。日本大正以后，马克思主义的唯物史观在日本宣传开来，但是桥本关雪是提倡东方精神优先的，所以比较反对唯物史观。

我之前的问题中也回答过，通过东西对比，不仅有文化人在西欧的论坛中崭露头角，也有一些知识分子受到西欧价值观影响，开始致力于东方世界改革。前者的话比如辜鸿铭，后者的话，像梁启超、蔡元培等等。梁启超逃亡日本的时候，接触

了佐久间象山提出的“西洋艺术·东洋道德”。在思想史研究上，学者们对“中体西用”“和魂洋才”和其他思想的变化进行了很多研究，在这里简单举几个例子。比如潘卡吉·米什拉的《从废墟中崛起的帝国》(2012:有中译本)，就覆盖了伊斯兰和印度，从一个广阔的视角进行了创作。还有《读书》总编，清华大学的汪晖教授，在思想史研究中提出过独到的见解。而人民中国里的“唯物论”受容问题也关系到东西方对比，所以东西对比在现代思想上占有很高地位。因此如今，东西对比是否仍存在于美术界？与其说这一个事实性的问题，不如说这是一个需要进行研究的问题。

Q3

首先非常感谢教授带来的精彩演讲，听了教授的演讲受益匪浅。气韵生动在近代再次进入大家的视野，但是每个时代，以气韵生动为指导的美术实践都是各不相同的。所以我想问的是，谢赫、张彦远那个时代气韵生动所指的美术，以及经历了近代西方发展之后形成的“气韵生动”它所指的美术，这两个美术之间有什么不同？

稻贺教授的回答

针对这个问题，具体可以参考下日本田中丰藏的初期论文，〈关于气韵生动〉(1913)和〈六法的意义〉(1922)，这两篇文章回答得很严密而且也很基础。在田中丰藏去世后，被收录在《中国美术研究》(1964)，也许可以找到中文版的。正如您所说的，谢赫、张彦远还有明清以后的恽寿平、董其昌等人对“气韵生动”进行了新的诠释和发扬。原本在谢赫那个时代，水墨淡彩的山水画还没有出现，而且“气韵生动”也只是作为一个词，用来形容描绘的人物很传神。到了宋代的郭若虚的时候，“气韵生动”的诠释又发生了改变，反映了来源于画家才能的人格。之后“气韵生动”又指运笔运墨时展现的资质。而恽寿平所讲的胸中山水的构想更后面了。园赖三曾认为：“受到和欧洲的“感情移入”(神人)相类似的认识以及谢赫时代的“气韵生动”的影响，“感情移入说”在1400年前的东方已经被推翻了。所以这样看来，其实园赖三的想法犯了混淆时代的错误。

关于这点，中国国内有大量的研究资料，而且也可以参考我刚才说的，田中丰藏写的〈南画新论〉(1912)，这是他年轻时候写的，这个论述可以说是对南画进行重新评价的先驱之作，同时也是受到了欧洲世纪末，德国美学影响的学说。除此之外，还有〈破墨之辩〉(1918)、晚年写的〈续破墨之辩〉(1947)，还有他的盟友，矢代幸雄写的《水墨画》(岩波新书，1969)，他在这本书里面详细分析了荆浩的《笔法记》。同时《水墨画》里面还有“水墨画的心理”和“渗透的感觉”这两个论述。这两个论述深入分析了中国大陆南北和日本列岛之间对“美的感性”的不同，从中国书法的骨法和日本工艺偏好之间的差异出发，开展了独到的分析。前面提到的对“琳派”的评价则和这个有关。还有矢代可能没在著作里提及，如果参考石川九阳的《中国书史》、《日本书史》的话，可以发现通过历史上的交流，中日对美的意识其实存在巨大不同。在这里我们需要关注的不是作为单纯的本质主义原理、超越历史的中日比较，而是在相互交流中，中日各自的特质变得越发鲜明的一个过程。

战后台湾的“现代绘画论战”中可以看到，徐复观的“具象拥护”以及刘国松的“抽象表现”中体现出来对“气韵生动”的理解是完全不同，是相对立的。

徐复观的“气韵生动”观来源于谢赫，基于西方哲学柏拉图主义，而刘国松则把康定斯基的抽象画理论，移花接木地运用在了对气韵生动的理解上。因此对于这个受到近代西方影响而再次形成的“气韵生动”理论，我们需要继续去探寻它的过去和未来。

演讲者简介

■ 稻贺繁美 / Inaga Shigemi

国际日本文化研究中心教授。1988年东京大学研究生院人文科学研究科比较文学比较文化方向博士课程学分修满退学、1988年巴黎第七大学（新课程）修完博士课程。博士（文学）。历任东京大学教养学部助教、三重大学人文学部副教授后，1997年任国际日本文化研究中心副教授、2004年起任国际日本文化研究中心教授。专业为比较文学比较文化、文化交流史。主要专著有《绘画的临界：近代东亚美术史的桎梏与命运》（名古屋大学出版会、2014年1月）、《绘画的东方 从东方主义到日本主义》（名古屋大学出版会、480页、1999年）、《绘画的黄昏：爱德华·马奈死后的斗争》（名古屋大学出版会、467页、1997年）。合著有（编著）《东洋意识：梦想与现实之间 1894-1953》（ミネルヴァ书房、京都、2012年4月20日）、The 38th International Research Symposium: *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, International Research Symposium Proceedings 38, International Research Center for Japanese Studies, Kyoto, 31 March 2011（《如何认识东方美学与思维：殖民帝国统治下的亚洲观冲突—国际研讨会 第38集—》国际研究集会报告 38、国际日本文化研究中心、京都、2011年3月31日）、（编著）《面向跨文化理解的伦理》（名古屋大学出版会、名古屋、2000年）

※2021年3月末，从国际日本文化研究中心，综合研究大学院大学退休离任，现任名誉教授。目前担任京都精华大学教授（国际文化学部 学部长）。

代后记

孙 建军

北京大学日本语言文化系

2020 年 11 月 1 日下午，第 14 届 SGRA 中国论坛“重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史”以在线研讨 Webinar 的形式举办。近 30 名研究生在北京大学民主楼（原为燕京大学教堂）参加论坛。

日本时间下午 4 点、北京时间下午 3 点，论坛准时开始。常务理事今西淳子女士首先致开幕辞，随后国际交流基金会北京日本文化中心所长高桥耕一郎先生致辞。

国际日本文化研究中心稻贺繁美教授的演讲题目是“中国古典与西欧绘画的理论性邂逅—重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史”。从近代前夜开始，时而宛如新型冠状病毒那样为人惧怕的西方文明开始影响东亚。绘画领域也出现了明显的中、西、日三者的往来和交错。稻贺教授通过展示精美的绘画作品，介绍了“气韵生动”、“感情移入”等美学概念以及亲历践行的时代画家。非常遗憾的是，因为电脑声音等问题，稻贺教授的声音时断时续。

演讲之后，清华大学历史系的刘晓峰教授、东京大学东洋文化研究所的塚本麿充教授、清华大学中文系的王中忱教授（因公务当天未能出席，由中国社会科学院文学研究所高华鑫教授代读）以及香港城市大学中文及历史学科林少阳教授分别从各自的专业视角进行了点评。

随后的问答环节因为电脑声音问题出现了一些中断，但是稻贺教授、同声传译以及渥美财团的工作人员奋力工作的场面，通过视频给所有参会者留下了深刻的印象。

如果说 2020 年是从对新冠病毒的恐惧开始的也并不为过。由于新冠，几乎放弃了举办中国论坛的念头。8 月开始，中国论坛的准备工作迅速展开。从举办形式、日期、主题到演讲嘉宾、点评人，再到论坛海报，正是得到了许多人的大力支持才得以顺利召开。为了帮助与会者的理解，稻贺先生事先发来了与演讲内容相关的很多论文，这也是此前论坛从未有过的，让人印象深刻。当天近 300 名参会人数也堪称中国论坛之最。在此，深表谢意。

正如再出色的艺术品也会有瑕疵一样，由于声音故障，有与会者未能很好地享受演讲内容，我们诚恳接受本次教训。论坛的所有内容将以中日文合版的形式印刷成册于 2021 年春发行，同时发行 PDF 版。再次对当天的机器问题

致以深深的歉意，论坛中未能听清的部分将在报告书中进行弥补。

(孙建军《第14届SGRA中国论坛“重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史”报告》转载)

■ **孙建军** SUN Jianjun

1990年北京国际关系学院毕业。1993年北京日本学研究中心硕士学位。2003年国际基督教大学获得博士学位。先后任北京语言大学、国际日本文化研究中心讲师，现为北京大学外国语学院日本语言文化系长聘副教授。主要研究近代中日词汇交流史。专著有《近代日语的起源—幕末明治初期创制的新汉语词汇》（早稻田大学出版部）。

SGRA レポート No. 0093

第14回SGRAチャイナ・フォーラム

東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考

第14届SGRA 中国论坛

重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史

編集・発行 (公財) 渥美国際交流財団関口グローバル研究会 (SGRA)

〒112-0014 東京都文京区関口3-5-8

Tel: 03-3943-7612 Fax: 03-3943-1512

SGRA ホームページ: <http://www.aisf.or.jp/sgra/>

電子メール: sgra@aisf.or.jp

発行日 2021年6月18日

発行責任者 今西淳子

監修者 孫建軍

中国語版翻訳 羅婷婷、沈可惟

日本語版翻訳 中川敬亭

印刷 (株) 平河工業社

