

May 2022

Spirit Resonance and Empathy: A Topic in the History of Modern Chinese and Japanese Aesthetics

Yinglong Peng

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Peng, Yinglong. 2022. "Spirit Resonance and Empathy: A Topic in the History of Modern Chinese and Japanese Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 42, (3): pp.31-38.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol42/iss3/4>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

气韵与移情

——中日现代美学史的一个议题

彭英龙

摘要：“气韵”是中国古代画论中的核心概念，“移情”是西方现代美学中的重要学说。明治以来的日本学者于东西学术都作了深入钻研，在这一大语境下，产生了将“气韵”与“移情”相沟通的思想。伊势专一郎和国赖三为其发端，分别代表求同、辨异两路。其后，金原省吾、大西克礼等延续了这一议题。此类比较对不少留日学人产生了深刻的影响。中国学者或者承袭其说，或者另有发明。滕固、马采、丰子恺等以编译和介绍为主，邓以蛰、徐复观则多有独得之见。唯一确定不受日人影响而对该议题有所贡献的中国美学家当属宗白华。要对中国学者的成就作出恰切的评估，就必须具备东亚视角。气韵与移情之关系这一议题应当放在一组问题矩阵中看待，学者们的分歧与在其他基本问题上的差异密切相关。

关键词：气韵； 移情； 东亚； 美学； 画论

作者简介：彭英龙，哲学博士，暨南大学文学院博士后，主要从事现代诗学和美学研究。通讯地址：广东省广州市黄埔大道西 601 号，510632。电子邮箱：yipuzi@163.com。

Title: Spirit Resonance and Empathy: A Topic in the History of Modern Chinese and Japanese Aesthetics

Abstract: “Qiyun” (Spirit resonance) is a key concept in ancient Chinese painting theory, and empathy is an important conceptualization in Western modern aesthetics. During the Meiji and Taisho eras, Japanese scholars delved into both the eastern and western aesthetics, and tried to compare and connect “spirit resonance” and empathy. Ise Senichirō and Sono Raizō were among the first to attempt to find the similarities and dissimilarities respectively, while Kinbara Seigo and Oonishi Yoshinori further elaborated on this issue. The approach of Japanese scholars inserted deep impact upon Chinese scholars studying in Japan. They generally followed Japanese approach, and among them, Teng Gu, Ma Cai and Feng Zikai primarily introduced and translated the research, while Deng Yizhe and Xu Fuguan had developed and expressed their own understanding. Zong Baihua was perhaps one of the few who were not influenced by the Japanese approach and made significant contributions in the field. To do justice to Chinese scholarship on the relationship between spiritual resonance and empathy, it is essential to put it into perspectives that includes an East Asian one.

Keywords: qiyun (spirit resonance); empathy; East Asian; aesthetics; painting theory

Author: Peng Yinglong, Ph. D., is a postdoctoral researcher at the College of Liberal Arts of Jinan University, with research interest in modern poetics and aesthetics. Address: 601 Whampoa Avenue, Guangzhou 510632, Guangdong Province, China. Email: yipuzi@163.com.

“气韵”作为中国古典画论中的一个核心概念，历来广受关注，学者们常将其置于古今中西的视野中审查。如彭锋《气韵与节奏》一文注意到气韵在“中西”之间的位置，进而考察了宾庸、翟理斯等欧美汉学家对“气韵生动”的翻译和解读，以及其造成的影响（彭锋 16—21）。李雷的近作《20 世纪上半期“气韵生动”概念的跨语际实践》

也对气韵在中西之间的“跨语际实践”作了进一步的研究（李雷 134）。二人的观察固然敏锐，却不免把“气韵生动”解释的一个重要因素搁置不顾了，这就是日本学者的解读。事实上，在某种意义上，我们可以把中日现代美学史作为一个整体来看待。我们将注意到一种神奇的现象：中日学者都将“气韵”与“移情”捉置一处，他们或是

论其相通,或是论其貌合神离。这构成中日现代美学史上的一个重要议题。

蒋述卓、刘绍瑾主编的《通向现代的中国古典文艺美学范畴》一书探究了十四种古典文艺范畴的含义变迁,其中第五章《气韵》特别指出移情说与表现说在气韵的现代阐释中的重要地位,以及日本因素所起的作用:

其中,立普斯的移情说和克罗齐的表现说经过移植后,多被用于“气韵”的现代阐释。最早借用移情说来诠释“气韵”的是金原省吾、伊势专一郎、园赖三等一批日本学者,他们的观点由丰子恺引入中国,国内学人也纷起仿效。(蒋述卓 刘绍瑾 115)

但这一描述存在一些缺陷:一来它并不准确,国内学人学习日本学者并非始于丰子恺,更非全赖其引介;二来对日本学者的观点论列并不到位,特别是未能细究各人的具体理论;三来对中日现代美学史的该议题的考察也不全面,不少人物未曾涉及。有鉴于此,我们应作更为专门的研究,以增进对此的认识。

将气韵与移情并论,始于日本学者,中国学者或者承袭其说,或者另有发明。这意味着,对中国现代美学的研究必须具备东亚视角,将日本学者的译介、解读乃至文化比较纳入视野之中,如此,我们才能对其成就作更加客观的评估。

一、日本学者:求同与辨异

从人类文明史的角度看,日本是一个极为特殊的国家。在古代,日本受到中国文化的巨大影响,而到了近代,日本又迅速拥抱了西方文明。由此,日本成了东西文明的交汇地。在某种意义上,许多涉及“中西文化”的冲突与交融的问题,首先是在日本被触及的。

移情说是19世纪末、20世纪初盛行于西方的一种学说。日本传播西方美学的先辈如森鸥外、岛村抱月等就已对相关的理论和人物作过一定的介绍,后来深田康算、阿部次郎等人更将其推介引向深入。阿部次郎《美学》是对移情说大家立普斯的两卷本《美学》的缩译。数年后,稻恒末松将立普斯的大作全文译出。^①

明治以来,与对西学的热忱译介相伴随的,是对本国传统乃至东方传统的整理和审视,由此出现了不少美术史名家,如大村西崖、中村不折、梅和泽轩等。与美术史的建构并行的,是其理论根基的审查。“气韵生动”作为中国古典画论中的核心概念,自然也不能不受到关注。

在西学译介和东方传统整理两方面的齐头并进,自然而然地导致了会通或比较的尝试。将移情说与气韵生动勾连起来,是其特例之一。重要人物包括伊势专一郎、园赖三、金原省吾、桥本关雪、大西克礼等。他们的立论

依据不同,最后的指向也有较大差异。其中,伊势专一郎和园赖三应被视为该议题的起点:他们的相关著作都出版于大正十一年(1922年),其见解也针锋相对,一个指出了气韵与移情之同,一个指出了气韵与移情之异。求同与辨异两路之争也在后来的中日学者中延续了下去。

(一) 伊势专一郎与园赖三

伊势专一郎在《支那的绘画》一书中首次以移情说解读“气韵生动”,其出发点是为美术史的独立价值作辩护。他在《自序》里指出,支那的绘画也可算是“日本绘画的根干”(伊势专一郎,『支那の絵画』1)。而为了说明支那的绘画史,就得先解决一个基本问题:绘画鉴赏上的正确立场是什么?南齐的谢赫给出了答案:气韵生动(1—2)。他接着对“气韵生动”的内涵作了辨析。他举出了历史上的各式解释,如张彦远称其为对作为画之材料的对象自身所具有的生命力的再现,郭若虚、董其昌视之为体现于画之中的高雅的气品或人品,但称他们的理解都不到位,只有清代的方薰得其真义。方薰《山静居画论》说:“气韵生动,须将生动二字省悟,能会生动,则气韵自在。气韵生动为第一义,然必以气为主,气盛则纵横挥洒,机无滞碍,其间韵自生动矣。杜老云:‘元气淋漓障犹湿’,是即气韵生动。”这才使得谢赫的真旨没有隐没于世。伊势专一郎紧接着声称:“‘气韵生动’一说,着实在一千四百年前就把感情移入说的精髓径直道破了。”(10)接下来的一段话便是典型的对美之价值的移情理论式的解说:

对象具有的美的价值,并非作为感觉之所与的对象本身,而是从其内部表露出的心的生命、人格的生命的价值。由此,绘画只要表现了这一生命、精神,就有了作为绘画的权利,而体验这一生命的态度本身才是美的态度。对我们而言,在此之外,不存在美的经验。美的态度是在对象中发现生命的态度,因而是纯观照的态度。(10)

伊势专一郎接着批判了过分看重技法或素材的观画方式,称美的评价的对象必须是画中的生命、精神。在他那里,移情说为美术研究的专门化提供了理由,也为其提供了解读“气韵生动”这一古老的画学概念的钥匙。

与伊势专一郎侧重于从美的鉴赏的角度论气韵不同,园赖三更多地是从艺术创作的方面探讨该问题。其著作《艺术创作的心理学》第二篇《创作的内在条件》第二章为《从感情移入到气韵生动》,他在其中指出了“气韵生动”与“感情移入”的差异。

在园赖三看来,“感情移入不只是美感的原因,还是创作的内在条件”(园赖三,『芸術創作の心理』120)。他举出清人恽南田《瓯香馆画跋》中的话来说明创作的内在境界,并称恽南田道出了立普斯移情说未能达到的高度。恽南田的话包括两部分,而“立普斯的‘从物的感情’多少

可以说明前者,‘精神的自我活动’也能部分地解释后者,但却说不上充分。这就是创作的内在条件。将其视为感情移入之状态进一步提高的产物,大概不会错吧”(125—126)。所谓“前者”,是指“信造物之在我”,所谓“后者”,是指“吾胸中之造化,是时漏于笔尖”。后文进一步指摘移情说的局限性,其要点在于,移情说只涉及创作的主观一面,而对其客观、对象性的一面说明不足。在移情说中,“自己接受了自己所移入的东西”(128—129)。可是,“在创作活动中,这种状态的对象的精神化是不够的。对于真正的艺术之心,世界必须是活的。应当感到自然是拥有灵气之物”(129)。于是顺利地引向东洋的“气韵生动”之说,并与“绝对精神”、泛神论等联系起来。他说:“所谓气韵生动,是站在泛神论的立场,从个别事物中见出创造者的工夫。”(136)总之,园赖三认为,移情说注意到对象必须精神化,却过多地关注主体,而没有意识到,世界本身也须具有灵气。在他那里,“气韵生动”可以被视为感情移入与“绝对精神”或泛神论相综合的产物:创作主体须将自己的精神移入外物之中,同时,也须体认到万物有灵、造化具无限生机的境界。他的见解较伊势专一郎进了一步。他并不像伊势专一郎一样,把美之为美的根据完全归结于移情,也就不至于将气韵等同于移情。在他看来,气韵既包含移情,又超越了移情。

(二) 金原省吾、大西克礼

伊势专一郎、园赖三为气韵与移情的议题奠定了基础,后来的日本学者就此多有发明。其中,金原省吾可算是求同的代表,而大西克礼可算是辨异的代表。但他们的思路又各具特色,值得细加评析。

金原省吾是日本研究东洋绘画及画论的权威。他结合了西方美学中的各种理论来解说气韵的含义,其一为移情说。《支那上代画论研究》是他研究中国画论的代表作。该书的宗旨是为探究其心目中“东洋画其自身的法则”(金原省吾 1)奠定基础。全书分前后编,前编为对画论史的研究,后编为对“六法”的理论考察。前后编都对气韵生动作了细致的阐释,后编的解说更具理论深度。金原省吾主张,六法之中,气韵生动乃是对其他五法的总括,因而其他五法的成立机制就必然也与气韵生动密切相关了。而他在论迁想妙得时,其思路与立普斯论空间美学中的移情堪称神似,以下这些话尤其让人想到立普斯对多立安立柱的分析:

对柱的直立的“迁想”。相对于上部,柱的下部成了它的基础。所谓我们在柱之中感知到柱的作用,是感到从柱的下部向上部生长着的能动的作用。上部为下部支撑,下部为上部压制。然后感到贯穿其间的力。因这力而感到各部分及全体。(502)

我们对重力战而胜之,站在地上。由此而有了明确的站立的感觉。这一因自身的直立而感到的东西,我们在柱子中感到了。此即直立。

柱之感是将原本我们感到的东西如其所是地感入柱子中,这就是“迁想”。(503)

他像立普斯一样,拿柱子做例子,且在行文中一再使用“感入”“迁入”“投入”这样的词汇,其与移情美学的相似性很难被否认。移情说的痕迹在后文论骨法处仍可见出。他说,我将自身投入于对象之中时,那里就已不存在原先的我了。反之,我在对象中生长,增加价值,此即创造与生成。而我之生长变化如有前后一贯之处,那就构成了“骨法”。这是“骨法”的原初含义。(518—519)后来,人们渐渐地对骨法多采取形式主义的理解,于是骨法的原本内容就被转移到了“气韵”之上。(523)这更说明移情机制为气韵形成的基础。自然,在移情说之外,他还提到克罗齐、柏格森等大家,但就其整体思路而论,移情说可谓其气韵解读的核心构件。

在以上诸人之后,对这一议题贡献最为卓著的日本学者当属大西克礼。他在对东洋诗学乃至东西诗学作美学考察上成果丰硕,而由于文化精神往往兼摄各个领域,他对东洋画论也有所涉及。其论及气韵与移情的段落主要见于《万叶集的自然感情》及《东洋的艺术精神》两书。不妨以后一本书为例。该书第二篇从三个方面——艺术感的契机与自然感的契机、直观与感动、制作与享受——展开论述。他说,在东洋的美意识中,直观与感动不像西方那样分立,而是具有本源性的统一,这既体现在东洋画“线”的概念中,也体现在“气韵”这一审美范畴上。他考察了前人关于气韵之意义的各式观点,发现其含混复杂,而从“主观主义”和“客观主义”的立场加以整理。最后他分析道:

[……]而站在这一立场上,所谓“气韵”的问题,就自然与对美意识构造中“直观”与“感动”的根源的统一性的主观主义的解释的情形有了关联。亦即,在此,若采取主观主义的解释,或者说采取类似于感情移入说的立场的话,气韵的内容也就只能被认为是完全主观的东西。但要是与此相反,我们若采取从前论东洋的自然感情时的客观主义,亦即那宇宙本位说或“自然主义”这样的立场的话,由于人的精神生活最终也被视为在根本上与宇宙的宏大精神或生命相通的东西,所谓“所画物象中的生命的跃动”之“物象”,就绝非仅指生物之类,而是当然也包括了山水树石这一切。由此,那就必然成了在把“精神”和“生命”客观化于一切对象中的同时,也以哲学的(泛神论的)视角把宇宙万象精神化、生命化了。而这种看法,一般而言,只要它能最好地呼应东洋精神的根本倾向,在所谓画论上的“气韵”概念的解釋上,毋宁说,采取在根本上属于这种意义的客观主义的立场不也是合理的吗——进而,从前文所

述唐岱所谓“是为天地间之真气”、布颜图所谓“画石须画石之骨，骨立则气自生”、渡边华山所谓“太极一元之气，程子所谓造化不穷之生气”之类的立场出发解释“气韵”的根本义，恐怕也是正确的吧？——这就是我们在“气韵”问题上的结论。（大西克礼 277）

在他那里，移情美学是“主观主义”的典型，而本质直观则是“客观主义”的典型。他的观点是，若从主观主义的角度考虑，气韵就与移情相近，但客观主义的解读方式才更符合东洋精神的根本倾向。他还将这一见解与其对东西方艺术价值体验的根本特性的理解联系起来。东西方在“自然感的契机”与“艺术感的契机”上各有侧重，东洋以“自然感”为优先，而西洋以“艺术感”为优先。（278—279）以“自然感为优先”，则其诗学、画论都不能不偏向客观主义，即承认天地间本来就有大美，吾辈不过会心而将其形于文字、绘画而已。“气韵生动”之近于客观主义，而有别于主观主义的移情学说，不过是此中一例。

二、中国学者：沿袭与发明

在中国，将“气韵”与“移情”联系起来，据笔者所见，见于滕固、马采、丰子恺、邓以蛰、岑家梧、俞剑华等学者。其中，滕固、马采、邓以蛰、岑家梧、俞剑华可以算作伊势专一郎一路，滕固、马采的文章更是近于编译；丰子恺的总体立场则近于园赖三。此外，宗白华、徐复观虽未直接探讨该议题，但就其论证理路判断，对此也有所发明。在以上诸人中，只有宗白华不习日语，也未有留日经历。将东亚现代美学史作为整体来看的话，中国学者在该议题上以沿袭居多，独立的发明较日本学者更少，虽然在做得最好的时候，其深刻并不在日本同行之下。

（一）滕固、马采、邓以蛰、岑家梧、俞剑华等

最早介绍日本学者的相关见解的人当为滕固。1926年5月1日《新艺术》创刊号刊载了其《气韵生动略辨》一文，称：

张彦远说，“无生动之可拟，无气韵之可侔”和“有生动之可状，须气韵而后全”。郭若虚说：“人品既高，气韵不得不高；气韵既高，生动不得不至。”他们以为气韵与生动二义相并的，或前后的。董其昌“气韵生动”缩作“气韵”二字，到了方薰，才把这四个字成了一贯之辞，其真义始得出现。照他的意思：万事万物的生动之中，我们纯粹的感情的节奏（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。事物是对象，感情是自己；以自己移入对象，以对象为精神化，而酿出内的快

感。这是与 Lipps（立普斯）的感情移入说（Einfühlungstheorie）同其究竟的了。（滕固 61）

到目前为止，学者们大多将这些话作为滕固的发现来看待。^②但该文与伊势专一郎《支那的绘画》第一章一样，贬低张彦远和郭若虚，称颂方薰，并以移情说解释气韵生动的内涵。考虑到滕固有留日经历，要说此间完全是暗合，是令人难以置信的。滕固只是调整了其褒贬理由，他从“气韵生动”这一短语的构造出发，论证方薰的高明：张彦远把“气韵”和“生动”理解为并列结构，郭若虚把“气韵”和“生动”理解为因果关系，都不如方薰将其连为一贯的解读。

与伊势专一郎观点相近甚至雷同的还有马采，其《中国画学研究导论》基本为《支那的绘画》一书的选译。其文分六部分，都有所据：“一、美术的生命价值——气韵生动”对应《支那的绘画》第一章第一节“气韵生动”，“二、中国的远近法”对应第一章第三节“远近法”，“三、古代绘画”对应第二章第一节之“一、顾恺之”，“四、佛教美术的东渐”对应第二章第一节之“二、佛教画”，“五、山水画的独立”对应第二章第二节之“二、王维”，“六、花鸟画的发展”对应第二章第三节之“二、花鸟画”。他对气韵的解说也追随伊势专一郎，指摘张彦远和郭若虚之论的缺陷，称颂方薰，并说：“气韵两字可说远在千四百年前，就已能直接把握到今日移感说的精髓。”（马采 190）

邓以蛰留下的文章不多，却有两处将移情与气韵并置。首先是《画理探微》：

艺术自其“体”逐渐以进于“理”；斯理也，实即气韵生动之谓也。山水画取动静变化，形意合一之观点，纳物我、贯万物于此一气之中，韵而动之，使作者览者无所间隔，若今之所谓感情移入之事者，此等功用，无以名之，名之曰气韵生动。（邓以蛰 223—224）

此外，《南北宗论纲》一文见解也相似：“由若虚、其昌之说，气韵生动既出于人心，今广川则以为天地万物只一气之运化，是心与宇宙为一物，如今之泛神论所主张者矣。此岂非彻底之感情移入论耶？”（343）邓以蛰并未援引任何人，但鉴于他也有留日经历，受日本学者启发的可能性是非常大的。这两段话又显示，他与伊势专一郎、园赖三等的观点都不一样。伊势专一郎批驳董其昌、郭若虚的气韵解释，邓以蛰则认同之；邓以蛰称“心与宇宙为一物”“如今之泛神论所主张者”为“彻底之感情移入论”，而园赖三恰恰以“气韵生动”包含近于泛神论的因素为由，主张其超越了移情说。这表明其总体见解是独立于日本人的。

此外，岑家梧在《中国艺术论集》中，俞剑华在《国画研究》中，皆以移情说解释气韵的内涵。岑家梧称：“物我两忘的境界，我以为最好用栗泊斯（Lipps）的移情说

(Einfühlung)来解释。”(岑家梧 77)其论证要点是气韵生动的关键在于物我两忘,而移情说恰好可以刻画其情状。至于俞剑华,则仿佛刻意与伊势专一郎之褒奖方薰相对,对“须将生动二字领悟”之说多有批驳,称:“简而言之曰气韵,详而言之,即画上所表现之精神,使观者之感情,随之而生多少之变化,即西洋美学上所谓‘感情移入’是也。或使人兴奋,或使人静穆,或使人快乐,或使人悲哀,其气韵之表现愈充分,则其感人程度愈深刻。故气韵之种类,亦不限于生动一种,亦随人而异,随画而异,随时而异,并随人之好恶习惯而异。”(俞剑华 69)这一批驳恰恰表明,他可能从伊势专一郎那里受益良多。但他强调了画作对于观者感情的调动作用,则是伊势专一郎所没有的。

(二) 丰子恺、宗白华、徐复观

与以上诸人不同,丰子恺论气韵与移情,受园赖三影响,强调了二者差异的一面。对此,西槿伟、稻贺繁美等已做了大量考证,理清了其材料来源。^③

1930年10月,《东方杂志》刊载了题为《中国美术在现代艺术上的胜利》的文章(署名“婴行”)。该文后来收入文集时,题目被改为《中国美术的优胜》。丰子恺在文中谈到“东洋画技法的西渐”及“东洋画理论的西渐”,目的是证明中国美术传统具有现代价值,应引起国人的重视。该文总体上是由多位日本学者的见解拼接而成。金原省吾的痕迹已见于上篇《近代西洋画的东洋画化》,特别是这句话“即‘迁想妙得’或‘感情移入’,原是东西洋艺术所共有的情形”(丰子恺,卷二 160)。但综合来看,伊势专一郎和园赖三的影响才是决定性的。两人着眼点不同,观点自然不能不存在龃龉。丰子恺辗转于两人之间,艰难地将其糅合。这在其文字中留下了印记。

伊势专一郎称颂方薰,对张彦远、郭若虚多不认同。他花了大量篇幅来论证郭若虚气韵源于人品的解释的谬误。丰子恺则删去了对张彦远观点的评述,并将郭若虚的见解与方薰糅合起来,还添加进张浦山、苏东坡等人的生知论,称“综以上诸说,气韵是由人品而来的,气韵是生而知之的,气韵以生动为第一义。由此推论,可知对象所有的美的价值,不是感觉的对象自己所有的价值,而是其中所表出的心的生命,人格的生命的价值。”(162)丰子恺如是折中,原因是他所倚赖的园赖三也肯定了人品说与生知说的意义。他还在前文将《图画见闻志》的作者归为郭若虚(162),而在后文将其归为郭思(167)。这其实是源于伊势专一郎与园赖三的违忤:伊势专一郎正确地标出作者郭若虚(『支那の絵畫』6),而园赖三则错误地归之于郭思(『芸術創作の心理』136)。此外,由于伊势专一郎与园赖三的立脚点究竟不同,丰子恺一方面声称气韵生动道出了移情说的要义,一方面又声称气韵生动有超出移情之处,也堪称前后失据。总的来看,丰子恺得之于园赖三为多,而对伊势专一郎,则为顾及前后论说的一致性,将他的一些观点去除或修正了。但由于丰子恺并不专注于绘画理论,他后来的多篇文字又径直将气韵与移情相等同。有时,他完全

采取伊势专一郎的见解,如出版于1935年的《绘画概说》第四章“绘画的理论”;^④有时则追随金原省吾,如出版于1941年的《艺术修养基础》第九章“艺术的效果”。^⑤这证明他并未死守园赖三将气韵与移情相区分的观点。

1949年后,中国学者也有受日人影响而涉足该议题的,最重要者当为徐复观。他的情形较为复杂。一方面,他就移情、气韵等问题,都曾参考日本人的研究;另一方面,他并未直接将气韵与移情并论,我们只能从其立论的脉络中推测二者的关联。其所著《中国艺术精神》的要旨在于论证中国艺术精神的基底是庄学,艺术的境界常以庄学的人格为基础而生发。在他那里,作为中国艺术的至境的“气韵生动”与庄学的人格有着密切的联系,而为描叙庄学的人格,他又参考了移情说。由此,气韵与移情,在他的体系里,就产生了迂回的联系。

虽然常在行文中标出德文,但徐复观对德国美学的了解基本取道日本人的介绍,尤以对园赖三的倚重最多。园赖三《美的探求》一书对移情说褒贬兼具,徐复观也不免如此。在一些段落,他使用移情说的论证说明《庄子》的意旨,以肯定的会通为主。如论庄学的自由时,他说:“以提倡感情移入说著名的李普斯(Lipps, 1865—1930)便认为‘美的感情’,是对于‘自由的快感’(Aesthetik, S. 156)。”(徐复观 70)但园赖三又对一些学者出于现象学美学立场对移情说做的批判作了介绍,徐复观也多有认同。他指出,庄子人格的境界终究与移情有异:

“与物有宜”,“与物为春”,正说的是发自整个人格的大仁,亦即是能充其量的共感。李普斯们所提出的感情移入说的共感,乃当美的观照时所呈现的片时的共感。李普斯在美的观照的体验中所说的共感,毕竟不是植根于观照者的整个人格之上。所以奥德布李特在“Grundlegung einer ästhetischen Wertheorie”中,要求把感情编入于特定的意识层,以求得感情的确实性(S. 13)。同时,在美的领域中,感情有其价值;而作为感情价值的,乃是期待意识编入的全体性。这虽然较感情移入说前进了一步,但仍不若庄子的共感,乃从整个人格所发出的共感;其中实有仁心的活动,所以感到“与物有宜”,“与物为春”。(99)

依此,我们似乎可以说,在徐复观看来,庄学的境界远远超越移情说的格局了。但他在后文中却再次以移情说为据说明庄学的精神境地:“共感的初步,乃是自己的感情不属于自己,而成为属于对象的感情;此即弗尔克尔特(J. Volkelt, 1848—1930)在其 System der Aesthetik 所说的感情的对象化,或称为对象的感情(Gegenständliches Gefühl)。”(100)这样看来,庄学的人格虽有超出移情之处,二者却仍保持着一定程度的相通性。而气韵生动因

带有庄学的品格,也就不能不与移情亦合亦离了。

据作者的考察,唯一确定不受日本人影响而对该议题有所贡献的学者为宗白华。但他没有直接进行比较,我们只能从行文中对其观点作谨慎的推测。最重要的文章为1934年问世的《中西画法的渊源与基础》。在该文中,“气韵生动”的含义是模棱的:一方面,它是中国艺术的至高追求,画中之气韵是中国人的宇宙观、世界观的体现,另一方面,它又是中西艺术的共通法则,只由于绘画介质的差异,导致气韵的境界也不相同。作为“共通法则”,气韵与移情绝无冲突;而作为“文化特色”,气韵与移情毕竟南辕北辙。该文有一段话同时论及“气韵”与“移情”,即可见出此点:

中国画既以“气韵生动”即“生命的律动”为终始的对象,而以笔法取物之骨气,所谓“骨法用笔”为绘画的手段,于是晋谢赫的六法以“应物象形”“随类赋彩”之模仿自然,及“经营位置”之研究和谐、秩序、比例、匀称等问题列在三四等地位。然而这“模仿自然”及“形式美”,即和谐、比例等,却系占据西洋美学思想发展之中心的二大中心问题。希腊艺术理论尤不能越此范围。惟逮至近代西洋人“浮士德精神”的发展,美学与艺术理论中乃产生“生命表现”及“情感移入”等问题。而西洋艺术亦自廿世纪起乃思超脱这传统的观点,辟新宇宙观,于是有立体主义、表现主义等对传统的反动,然终系西洋绘画中所产生的纠纷,与中国绘画的作风立场究竟不相同。(宗白华,《宗白华全集》第二卷 103)

根据其叙述线索判断,近代西洋人之追求“生命表现”及“情感移入”,有偏离希腊传统、接近中国“气韵生动”之处,但其“作风立场究竟不相同”。这证明感情移入与气韵生动有相似之处,但品质终究有异。宗白华后来在《美从何处寻?》一文中提出中国古人的“移我情”“移世界”之说较移情理论更为深刻(宗白华,《宗白华全集》第三卷 269—272),在这里便可见其端倪。

三、分析与总结

以上将中日现代美学中关于气韵与移情的话语作了概述和罗列。但在此之上,我们还需作出深入分析。以下分析将先从本文标题的两个关键短语展开:一是如何看待“中日现代美学”,即澄清中国现代美学与日本现代美学的关系;二是如何看待“气韵与移情”这一议题,即根据中日学者的论述,总结其内在逻辑及相关特点。最后,在此基础上,我们将从“东亚文化的现代转型”的角度,对前文的分析作一收束。

就中日现代美学之关系,李心峰曾提出一个颇具价

值的看法:日本之于中国学人的意义有“日本桥”与“日本镜”两种(李心峰 356—363)。李心峰的见解可作为分析的起点,但依据本文的研究,尚有可补足之处。

先论日本桥。李心峰将其描述如下:“在美学和艺术理论领域,日本现代美学对于中国现代美学、艺术理论的最初发生,同样扮演了重要的中介桥梁的作用。这种中介桥梁作用,包括美学、艺术理论的学科名称、基本概念术语、重要观念学说等许多都是经过‘日本桥’的中介从西方引进和移植过来的。”(358—359)“日本桥”一说重点突出了日本学人在译介上的重要作用,但本文的研究还表明,日本人出于东方文化立场所作的阐释、解读、比较研究亦对中国学人的见解产生了影响。“桥”这一比喻容易让人忽视日本人独有的视角,对作为后来者的中国人的视野和思路的启发之功。无论如何,日本学术的作用绝非“中介”那么简单。在中国现代美学史上,将气韵与移情放在一块探讨的诸人大多有留日背景,这一事实足以提示我们,中国学者绝非仅仅“取道”日本吸收了西方美学。事实上,日本人的译介中出于其他目的(含个人兴趣)而作出的选择性,包括比较与会通的视角,都对中国人有所影响。就此而言,对现代美学史上的一些观点和议题,须做扎实的溯源,而前辈学者在这方面多有不足。如章启群《百年中国美学史略》针对滕固《气韵生动略辨》一文说道:“这是对‘气韵生动’的全新解释。滕固在这里试图把中国古代的一种艺术理念,与现代西方的一种美学观念糅合起来。这种解释展示了一种现代的艺术观念。”(章启群 87)但滕固的见解基本承袭自伊势专一郎,只在某些细节上作了微调,绝非“全新解释”。另外,李心峰认为日本桥的作用“到了20世纪20年代后期,已日渐式微”(李心峰 359)。但我们主张,即使是此后一段时间内,日本桥的作用仍然不可忽视。甚至到了徐复观写作和思考美学问题的年代,日本人的译介仍被大量倚重。对此,国内学者至今重视不足。

次论日本镜。李心峰认为,中国进入改革开放之后的时期,日本现代美学的意义就主要是“日本镜”了。但此说亦稍嫌僵化,也将“日本桥”与“日本镜”分隔得过于清晰。实际上,我们可以认为,在更早的时期,“日本镜”的作用就已经存在了。毋宁说,在此前,日本桥与日本镜常常是纠缠在一起的。比如,滕固的某些见解受了伊势专一郎的影响,但其美术史研究虽曾受日本人的相关研究的启发,总体上却自具特色。俞剑华知晓伊势专一郎的观点,而在解读气韵生动时,却有不一样的看法。徐复观也在参考大量日人著作的同时,提出自己的观点。这些都在说明日本学术对中国学者同时产生了多种作用,“桥”或“镜”往往并存。此外,对现代美学史上的一些议题,结合日本学者的看法,也可作出更深入、全面的分析,这可以说是后来者视角中的“日本镜”。例如,大西克礼对宗白华并无影响,但两人的思路和结论,却颇有可以互参之处。后来者借助这一“日本镜”,也可更清晰地揭示某些中国学者,乃至整个中国现代美学的特点。

理清了中日现代美学之关系后,我们再论如何看待“气韵与移情”这一议题。综合本文列出的各种论证方式可知,气韵与移情并非一个孤立的问题,学者们总是在某种问题矩阵中探讨气韵与移情的关系的。这些问题至少包括:移情说作为一种美学理论是否充分?东西方艺术是否存在共通规律?气韵究竟是东方艺术独特的法则,还是东西方艺术共通的法则?

从“移情”和“气韵”两方面来看,学者们的立场多为以下几种观念的组合:

(1) 承认移情说作为美学理论的基础地位。这样,气韵生动的意义,就必须在作为基础理论的移情说的框架下得到解释。以伊势专一郎为例。伊势专一郎于1923年写作了《艺术的本质》一书,大半以利普斯、福凯尔特等人的理论为基础,其中第一章有一小节更是专论“感情移入”。(伊势专一郎,『芸術の本質』16—27)其对移情说的服膺斑斑可见。其逻辑很能代表部分学者的思路:首先,移情理论说明了美之为美的依据,因而美术史就有独立于文化史而被专门研究的资格;其次,为了说明东洋美术中何为美,我们必须重返其核心概念“气韵生动”;最后,为弥合这两方面的裂隙,我们必须以移情说解释气韵生动的含义。

(2) 质疑移情说作为美学理论的完备性。如园赖三于多年后写作的《美的探求》一书就指出了以移情说为代表的心理学美学的局限。此书第二篇第二章说:“感情移入说之所以对自然诸对象毫不犹豫地施行感情移入,是因为未将自然诸物的对象的存在纳入考虑。”(园赖三,『美の探求』366)正是因为无视“存在”与“对象性”,移情说才将美的形成缘由完全归因于主体精神的作用。这一批判与《艺术创作的心理学》所论极其相似,他只是把该书中客观唯心主义式的“绝对精神”“泛神论”替换成了现象学式的“存在”“对象性”。像园赖三一样,大西克礼、徐复观、宗白华等对移情说的批判也借助了现象学的理论资源。徐复观更是对园赖三所著《美的探求》倚重极多。

(3) 承认气韵生动可作为中西艺术的普遍法则或共通旨归。伊势专一郎以移情说解释气韵生动,则气韵生动自然具有普适性。而在园赖三那里,气韵生动就是不拘古今东西的共通法则。两人或论气韵与移情之同,或论气韵与移情之异,但在气韵生动作为普适法则上,见解却相似。后来朱光潜以“气韵生动”翻译黑格尔的美学,其思路于此就可见到征兆。

(4) 认为气韵生动具有文化独特性。最常见的情形是将其与易学、庄学等贯通。如徐复观主张庄学的人格乃气韵生动的根本,大西克礼主张气韵生动是建立在东洋式的“宇宙中心主义”的基础上的。金原省吾欲为东洋绘画立法,气韵生动也是其特色之一。

大体而言,主张气韵与移情之相通者,都认可移情说作为美学理论的基础地位,并把气韵生动视为移情说的一种东方式表述。主张气韵与移情之异者,则大多对移情说作为美学理论的充分性有所怀疑。但同样是主张气

韵与移情之差异的学者,在气韵生动是普遍的抑或特殊的这一问题上,却可能存在分歧。如大西克礼和徐复观将其视为东方艺术独有的境界,园赖三则认为它是艺术的通用法则,宗白华更是游移于两种观点之间。

最后,气韵与移情的议题生动地体现了东亚文化的现代转型的一些基本特点。东亚文化在古代存在大量共性,在近现代又有丰富的相互影响,且同样面临西洋的冲击和本土文化的重建问题。这就导致东亚的现代话语分享了不少共同的特征,以至于在很大程度上可以做统括性的考察。其中一个特征就是古与今、东与西的纠缠。虽然常有理论家作出重大乃至绝对文化差异的立论,但实际情形却是各种因素难解难分的混合。主张气韵与移情相通者,自然不无以西释“东”、以今律古之嫌,但即使是主张气韵与移情之异、探究东洋画论之特色者,也往往从西方的美学理论中汲取了养分。这是因为他们对移情说作为美学理论的基础性和完备性有所质疑,而其质疑又大多受西方学者的相关批判的启发。西方学术百家争鸣,向来难以定于一尊,以现象学美学为代表的派别对移情理论也多有反思,而这对中日两国的学者不无启迪。不管是移情理论,还是现象学美学,都是西洋近代的产物,被论者们以各种方式挪用于解读“气韵生动”这一古代的思想,此类“现代阐释”或许不无牵强之处,却恰好使得古代画论重新焕发生机。此外,由于气韵概念在古代文献中也积累了丰富而各异的阐释,学者们常常各取所需,对诸家观点进行褒贬,并在此基础上建立自己的学说。如大西克礼就对气韵生动的诸种解释作了“主观主义”“客观主义”等的分类,称其各有所见,但“客观主义”的解读才接近本质。在古代阐释上的取舍又进一步与对西方美学理论的取舍结合起来,这就导向了关于气韵与移情之关系的诸种版本。

总之,气韵与移情作为中日现代美学史上的议题,诸家所见不一,各人自有依据,也互有短长,这实在是近代以来东西方文化碰撞与融合中的一个奇妙案例,其中的丰富意味与启示,还值得作为后来者的我们继续追寻。

注释[Notes]

① 参见稻恒末松译:『リップス美学大系』,东京:同文馆,大正十五年。值得注意的是,立普斯的《美学》至今没有完整的汉译本。

② 即使提及日本学者的类似见解的《通向现代的中国古典文艺美学范畴》一书也如此(蒋述卓 刘绍瑾 103)。李雷近期发表的论文也提及日本学者,但照旧未指出滕固与伊势专一郎的共性,这是因其对日语资料并未有切实的钻研,参见李雷:《“气韵生动”与“感情移入”》,《首都师范大学学报(社会科学版)》5(2021): 82—89。

③ 参见西楨偉:「豊子愷の中国美術優位論と日本」,『比較文学』第39卷;INAGA Shigemi(稻賀繁美). *Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cézanne in Japan*, *Japan Review* 28(2015): 133—172. 稻賀繁美还在多本著

作里把丰子恺作为近代东亚美学、艺术学交流的重要个案来研究,如其《绘画的临界:近代东亚美术史的桎梏与命运》(『絵画の臨界——近代東アジア美術史の桎梏と命運』)一书就设专章探讨了丰子恺的“东洋画优位论”。

④ 该书也批驳张彦远、郭若虚而称颂方薰(丰子恺,卷二 192—193)。

⑤ 该书称“感情移入”相当于中国画论中的“迁想妙得”(丰子恺,卷十二 40)。

引用文献[Works Cited]

- 岑家梧:《中国艺术论集》,《民国丛书 第2编 66》,周谷城主编。上海:上海书店出版社,1990年。
- [Cen, Jiawu. *Essays on Chinese Art. Republic of China Book Series Vol. 2 No. 66.* Ed. Zhou Gucheng. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 1990.]
- 邓以蛰:《邓以蛰全集》。合肥:安徽教育出版社,1998年。
- [Deng, Yizhe. *Complete Works of Deng Yizhe.* Hefei: Anhui Education Press, 1998.]
- 丰子恺:《丰子恺全集·艺术理论艺术杂著》,刘晨主编。北京:海豚出版社,2016年。
- [Feng, Zikai. *Complete Works of Feng Zikai · Art Theory and Miscellaneous Essays.* Ed. Liu Chen. Beijing: Dolphin Publishing House, 2016.]
- 李雷:《20世纪上半期“气韵生动”概念的跨语际实践》,《文艺研究》2(2021):134—144。
- [Li, Lei. “Translingual Practice of ‘Vital Spirit Resonance’ in the First Half of 20th Century.” *Literature & Art Studies* 2(2021): 134—144.]
- 李心峰:《日本四大美学家》。北京:中国文联出版社,2021年。
- [Li, Xinfeng. *Four Major Aestheticians in Japan.* Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 2021.]
- 伊勢專一郎:『支那の絵画』。京都市:内外出版株式会社、大正十一年。
- [Ise, Senichirō. *Paintings of China.* Kyoto: Naigai Publishing Co., Ltd., Taisho 11th year.]
- :『芸術の本質』。京都市:中外出版株式会社、大正十三年。
- [——. *The Essence of Art.* Kyoto: Naigai Publishing Co., Ltd., Taisho 13th year.]
- 蒋述卓 刘绍瑾主编:《通向现代的中国古典文艺美学范畴》。广州:暨南大学出版社,2019年。
- [Jiang, Shuzhuo, and Liu Shaojin, eds. *Aesthetic Category of Chinese Classical Literature and Art toward Modernity.* Guangzhou: Jinan University Press, 2019.]
- 金原省吾:『支那上代画論研究』。東京市:岩波书店、大正十三年。
- [Kinbara, Seigo. *Studies in Ancient Chinese Painting Theory.* Tokyo: Iwanami Bookstore, Taisho 13th year.]
- 马采:《艺术学与艺术史文集》。广州:中山大学出版社,1997年。
- [Ma, Cai. *Collected Essays on Art Studies and Art History.* Guangzhou: Sun Yat-Sen University Press, 1997.]
- 大西克礼:『東洋の芸術精神』。東京都:书肆心水、2013年。
- [Oonishi, Yoshinori. *Oriental Art Spirit.* Tokyo: Shoji Shinsui, 2013.]
- 園頼三:『芸術創作の心理』。東京市:警醒社书店、大正十一年。
- [Sono, Raizō. *The Psychology of Art Creation.* Tokyo: Keiseisha Bookstore, Taisho 11th year.]
- :『美の探求』。東京都:创文社、昭和三十六年。
- [——. *The Quest for Beauty.* Tokyo: Sobunsha, Showa 36th year.]
- 彭锋:《气韵与节奏》,《文艺理论研究》6(2017):16—43。
- [Peng, Feng. “Qiyun (Spirit Resonance) and Rhythm.” *Theoretical Studies in Literature and Art* 6(2017): 16—43.]
- 滕固:《滕固论艺》,彭莱选编。上海:上海书画出版社,2012年。
- [Teng, Gu. *Teng Gu on Art.* Ed. Peng Lai. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 2012.]
- 徐复观:《中国艺术精神·石涛之一研究》。北京:九州出版社,2013年。
- [Xu, Fuguan. *The Spirit of Chinese Art: A Study of Shi Tao.* Beijing: Jiuzhou Press, 2013.]
- 俞剑华:《国画研究》,《民国丛书 第1编 68》,周谷城主编。上海:上海书店出版社,1990年。
- [Yu, Jianhua. *Research on Traditional Chinese Painting. Republic of China Book Series. Vol. 1, No. 68.* Ed. Zhou Gucheng. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 1990.]
- 章启群:《百年中国美学史略》。成都:四川人民出版社,2018年。
- [Zhang, Qiqun. *A Hundred Years of Chinese Aesthetics History.* Chengdu: Sichuan People's Publishing House, 2018.]
- 宗白华:《宗白华全集》。合肥:安徽教育出版社,1994年。
- [Zong, Baihua. *Complete Works of Zong Baihua.* Hefei: Anhui Education Press, 1994.]

(责任编辑:王嘉军)