

苏轼绘画理论在欧美学界的翻译与研究

吉灵娟 杭州师范大学

摘要：苏轼作为中国文学史上的文学巨儒，在绘画艺术上同样成就斐然。他的书画遗迹虽少，但是关于绘画的理论在艺术史上影响巨大。西方学界对苏轼绘画艺术及理论的关注肇始于 19 世纪末，经翟理思及韦利等早期汉学家的译介，已形成一定影响。艺术界对其绘画艺术成就及理论的深挖则是在 20 世纪上半叶，如喜龙仁、汉斯·弗兰克等人对其绘画理论的翻译和阐释，对其理论的构成、影响力等方面进行了探讨。本文认为 20 世纪初期苏轼绘画理论的翻译与研究对中国绘画艺术在西方的传播产生深远影响，尤其是苏轼的“诗画一律”“气韵”“笔法”“功夫”等核心术语，经艺术史学家的阐释，逐步推进了苏轼画论在西方艺术史中话语体系的生成，进一步提升了中国早期艺术在西方艺术史中的地位。

关键词：苏轼；绘画理论；喜龙仁；汉斯·弗兰克；译介

中图分类号：H059

文献标识码：A

文章编号：1000-873X (2021) 06 - 0054 - 000

西方学界对中国绘画的研究发轫于 19 世纪末，中国绘画研究的基本面貌是普及性推介异域文明，在介绍中国绘画艺术时，大体是采用目录式的方法，对中国绘画作总括和笼统的介绍。尽管中国绘画研究经过了费内罗萨（Ernest Fenollosa）、翟理思（Herbert Allen Giles）、韦利（Arthur Waley）等人的时代^①，与尚待处理的图像文本和中国本土历史文献相较，他们的研究仍需要进一步的拓展。随着中国绘画在西方藏品市场日益增多，对单个作品进行深入而细致的研究，逐渐成为西方艺术史研究的一个主要方向^②。喜龙仁（Oswald Siren）、汉斯·弗兰克（Hans Frankel）、卜寿珊（Susan Bush）、李雪曼（Sherman E. Lee）等艺术史学家，在中西艺术比较研究中，或从基本的绘画理论入手，或从单个绘画作品入手，力图建构中国早期绘画理论的西方话语表达定式。

这些研究成果，对早期中国艺术在西方的话语生成起到巨大推动作用，他们的学术成就

也自然成为国内外学界关注的重点。薛永年在“美国研究中国画史述略”一文中，对翟理思和韦利编译中国美术史料的成绩给予充分的肯定，认为“他们（翟理思、韦利）普及了中国美术史知识，激起人们对中国艺术的兴趣，并为系统的研究奠定了资料检索的基础。”（薛永年，1989：148）对于韦利的中国美术史译介研究，曹顺庆认为，“他（韦利）在中国绘画研究上承翟理斯、宾庸等人的系统性译介，下启喜龙仁、高居翰等的研究性引入，而这一转折也将中国文学、绘画乃至诗学的元素更为深入地介绍到西方世界当中。”（曹顺庆，2018：3）在喜龙仁的中国绘画理论译介方面的成就，殷晓在研究中指出“他（喜龙仁）对译介材料的选择至对郭熙、苏轼等人画论思想的褒扬，再至其对诗画关系、灵感、气韵等问题的着意强调，都体现了对时代学术脉搏的敏锐把握。”（殷晓蕾，2015：14）

基于以上学者对西方艺术史学家的中国美术史研究领域的开拓与发展，本文尝试以喜龙

仁与汉斯·弗兰克翻译研究苏轼绘画理论的成果为研究对象,梳理中国早期画论在西方的话语生成轨迹,在文本细读的基础上,对艺术史学家的阐释文本作比较性研究,并以此沟通诗、书、画、论等研究各分科领域之间的关联,尤其是在跨艺术诗学领域,藉学术研究一窥其妙。

一、苏轼在中国绘画史的地位

(一) 苏轼绘画理论的核心

李泽厚在《美的历程》一书中肯定苏轼在中国文人画的兴起与发展过程中的重要推动力,“他(苏轼)的这种美学理想和审美趣味,对从元画、元曲到明中叶以来的浪漫主义思潮,起了重要的先驱作用。”(李泽厚,2014:168)苏轼的绘画理论,从绘画的基本要义到笔法,涵盖了很多既承续前代、又启发后者的重要概念。他曾经说:

味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》

山石竹木,水波烟云,虽无常形,而有常理。《净因院画记》

出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外。《书吴道子画后》

苏轼提到了中国绘画理论中三个重要的构成,即绘画精神、绘画原则以及笔法。中国古代画论中,从南齐谢赫的“六法”至唐代张彦远“气韵”,再至北宋苏轼的“意气”及郭熙“六要”,无不在谈论中国绘画精神。仔细爬梳这些文献,可以进一步窥见苏轼理论构成的价值和影响。谢赫指出“画有六法”,一是“气韵生动”,二是“骨法用笔”,三是“应物象形”,四是“随类赋彩”,五是“经营位置”,六是“传模移写”。这“六法”作为中国古代绘画的根本法则,为历代画家

所推重(张彦远、俞剑华,2007:6)。“气韵生动”,是从创作主体以及作品表现出来的审美趣味、艺术境界来说的,是“从客观方面指作品对对象精神风貌的表现,从主观方面指艺术家的审美趣味、艺术上达到的境界。艺术风格等表现。”(李泽厚,1987:824)“立意”是绘画创作的核心要旨,具备了外物的相似,还须进而追求气韵的相似,而这一切的实现都本乎作者在构思中的创意。“气、韵即精神的把握,是图真的要旨,但实施起来却要忘笔墨而有真景。”(雷子人,2010:7)中国绘画达到“气韵”的境界,“关乎道,也关乎技,更关乎画家本身的学养。譬如董其昌所言脱去胸中尘浊,才能为山水传神,气韵乃能生。”(许洪林,2019:128)

(二) 苏轼的理论贡献

苏轼在绘画理论上的贡献,在于他把“诗画一律”、“常理与常形”、“气韵”“妙理”等概念作为绘画的基本要理,创建了一个新的体系,他开启了以王维绘画旨趣为圭臬的时代,在文人绘画领域的理论贡献可谓独树一帜。在他的理论中,王维的“诗画一律”是开端,对“气韵”“意气”“笔法”“常形”的讨论是理论的发展阶段,而理论发展的目标便是在对客观外物进行摹写时能够摆脱外形的约束,进而转向内在精神的发扬。这个从外向内的转变实际也是苏轼哲学思想上对道本体的效验。他认为可以“通过功夫论进而体证道本体为其效验”(胡金旺,2016:16)。

苏轼强调道的体认,因为这是绘画艺术中“气韵”的根本所据。“气韵”并非仅仅是玄虚的概念,它需要借助绘画的表达来进行呈现。职是之故,通过不断地研究以及实践中的训练,来渐渐领悟绘画之道,进而接近绘画之道,成为苏轼重要的方法论。研究海外对苏轼书画理

论的翻译与研究,必须观察西方研究者是否理解并接受中国传统绘画的艺术精神,这构成跨艺术诗学研究的基础。只有把握苏轼绘画艺术的根本之“道”,在深刻领悟绘画精神的基础上,才能做出有效的阐释,进而对西方艺术产生影响。

二、“合于天造,厌于人意”:喜龙仁的翻译与阐释

(一)喜龙仁阐释苏轼艺术精神:“水”“竹”意象

中国绘画与中国哲学精神有着紧密的关系。早期西方艺术家对这种关系的体认往往停于表面,泛泛而论,或曰“绘画精神来源于中国道家的思想”(Rudolf, 1938: 17);或曰“宋代绘画技术在唐宋绘画的风格发展中形成,是因为中国文人乐于沿袭前人的画风而在绘画实践中将其定型。”(Reitz, 1923: 62)喜龙仁对西方中国艺术史研究的理论贡献,石守谦认为“在(喜龙仁)之前,西方的中国画研究的最大困境乃在无法处理中国画中常见作者的真假以及时间断代的问题。”(石守谦: 2010: 36)喜龙仁在译介苏轼的绘画理论中,在材料的拣择上是非常明确的,指出苏轼最擅长的两大主题,即“水”与“竹”,这两类物象,并认为这与中国文人所追求的“修身”“至诚”“至善”等融合了中国儒家思想、老子思想及易学思想精髓。

水和竹,这两类事物分别象征着“柔软”和“力量”的形成。在中国古典哲学里,“水”的品格是几乎等同于“道”的。如老子《道德经》曰“上善若水。水善利万物而不争。处众人之所恶,故几于道。”(饶尚宽, 2016: 20)《论语》论水之永恒持久的品格,曰“逝者如斯夫!不舍昼夜。”(钱穆, 2011:

222)《孟子》论水之广袤和包容的品格,曰“孔子登东山而小鲁,登泰山而小天下。故观于海者难为水,游于圣人之门者难为言”(杨伯峻, 2010: 288)。

喜龙仁在研究中指出,“水是世界不断变化的一面镜子,是生命永不停止流动的象征。他(苏轼)喜欢坐在河岸边,看着河水流淌,就像岁月倒映着一个充满光影的生活。他在水中看到了其中的许多意义,以至于早期的山水画几乎都不能让他满意。”(Osvold, 1935: 444)喜龙仁认为苏轼提出了中国山水画中水意象的艺术表达的最高标准,水不仅仅是客观存在的一种物质,更体现了与中国哲学相生相长的精神力量。

水如此,竹子也如此。竹子在中国绘画中,也被解释成为一种极具象征意义的物象:“弯曲但不屈服”。喜龙仁将这种意象翻译成bending without ever breaking(同上: 437),这种植物在极其寒冷的季节也保持常绿,在狂风骤雨来临前以弯曲来防止折断,这都体现了中国哲学中“守弱”“坚韧”“持久”的基本精神特质。

(二)喜龙仁翻译苏轼艺术形式:“水”“竹”笔法

喜龙仁在研究苏轼的绘画作品^③以及翻译绘画理论的时候,非常重视这些承载表现生命的“点”,并认为这些“点”构成了苏轼所说的“常形”(同上: 439)。他观察苏轼所论述的竹子、怪石、枯木等绘画的意象,尽管形态各异,如竹子的根、枝、节、叶、尖梢、线状脉,都表现出无数的变化,即苏轼所言“无常形”,但究其根本,却又非常的相似,这个相似之处便是与自然创造的契合。所以,在“常形”“常理”的概念阐述中,他用“自然的契合”来加以解释说明。他说:“自然的契合是其艺术意

义呈现的必要条件。一切事物在自然界中都有其适当的位置,也因此具有其特殊的表现力和意义,优秀的画家应当与自然合作,从而使事物的内在特征得以显现。”^④他翻译了苏轼关于“水”和“竹”的笔法论述,并认为这些方法论对于绘画实践具有非常重要的指导意义。下文略举两例:

古今画水,多作平远细皴,其善者不过能为波头起伏。使人至以手扪之,谓有洼隆,以为至妙矣;然其品格,特与印板水纸争工拙于毫厘间耳。唐广明中,处士孙位始出新意,画奔湍巨浪,与山石曲折,随物赋形,画水之变,号称神逸。(孔凡礼,1986:408)

In ancient and modern pictures water is usually represented flat and far-stretching with quite small ruffles. Even the very skillful painters did no more than make the tops of the waves rising and falling; men could almost touch them with their hands and feel the heights and the hollows. They are said to be wonderful, yet they are little better than prints from wooden blocks. In the Kuang-ming era (880) of the T'ang dynasty there was a retired scholar called Sun Wei, who first conceived a new idea: He painted rushing torrents and raging waves breaking against rocks and twisting around mountainous shores adopting themselves to the shapes of the barriers. He painted the ever changing aspects (revolutions) of water and may be called a divine master.

原文中“山石曲折,随物赋形,尽水之变”正是体现了水“至善”“至柔”的属性,皴法表现水波和浪尖,只是“形似”,但与“意气”的呈现还相差甚远。喜龙仁将“随物赋形,尽水之变”翻译成 breaking against rocks and twisting around mountainous shores adopting themselves to the shapes of the barriers, breaking、twisting 和

adopting 这三个动词连用, breaking 体现了水之坚韧, twisting 体现了水之守柔, adopting 体现了水之不争,并在译文中强调了水的恒久,即 ever changing 的特点。喜龙仁认为苏轼具备鲜明的艺术批判眼光,水的绘画原理是应当“合于道”。

再看一例关于竹子笔法的翻译:

今画者乃节节而为之,叶叶而累之,岂复有竹乎!故画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵则逝矣。(同上:365)

Painters of today draw joint after joint and pile up leaf on leaf. How can that become a bamboo? When you are going to paint a bamboo, you must first realize the whole thing completely in your mind. Then grasp the brush, fix your attention, so that you see clearly what you wish to paint; start quickly, move the brush, follow straight what you see before you, as the buzzard swoops when the hare jumps out. If you hesitate one moment, it is gone.

在这篇散文中,苏轼从反面和正面分别说明了竹子的画法,他反对“节节而为之”,强调“成竹于胸”“兔起鹘落”。这篇《文与可画筼筻谷偃竹记》是苏轼重要的画论之一,因为它不仅仅涉及笔法要旨,更归结到画者对绘画之“道”的本体效验。喜龙仁在翻译中,将反面的例子翻译成 Painters of today draw joint after joint and pile up leaf on leaf,将“胸有成竹”翻译成 realize the whole thing completely in your mind,将“兔起鹘落”翻译成 as the buzzard swoops when the hare jumps out,“胸有成竹”“兔起鹘落”是用比喻的意象来说明绘画创作的“立意”的重要性以及在绘画实践中“心手合一”

的必要性。喜龙仁用最简练的文字将这种意思表达了出来,并指出这种绘画准备过程中对内在于立意本质的把握是非常关键的,即 The same preparatory process for creative work is described by Su Shih as the grasping of the essential points of the inner character of the motive (Osvold, 1935: 440),这构成了竹子绘画创作的重要前提。

“苏轼在绘画中追求抒情写意风格,不拘常形是他重要的理论观点。”(吉灵娟, 2020: 113)“11世纪的宋代,文人对黑白颜色的偏爱使得他们将水墨竹画的重要性提升到新的高度。同时,在纯粹审美的层次上,他们对色彩的追求意境成为纯感官享受的特征,但在艺术的实践上却缺乏深度。”(Alexander Soper, 1957: 13)喜龙仁认为,苏轼凭借他自己在艺术创作领域的影响力,将绘画中的文人文化的发展动因变得更加强化,从而进一步拓宽了中华民族文化的维度,“绘画、哲学和文学,提供了一个更加开阔的文化空间,使他们不再把主要的精力放在政治征服,而是另辟蹊径开辟了民族文化创造的新天地。”^⑤(Osvold, 1935: 443)

三、“诗画一律”: 汉斯·弗兰克对苏轼诗画平等观翻译与阐释

古希腊和文艺复兴时期的意大利人把绘画和诗歌看作是孪生姐妹,诗歌与绘画常被称为“姊妹艺术”,意谓诗歌与绘画之间是平等且相通的。苏轼在诗歌与绘画之艺术相通性方面,经典性的评价很多。诸如在评价王维的诗歌、绘画时,常说其“诗中有画”,“画中有诗。”林语堂曾从诗歌、绘画的关系去评价苏轼的书画艺术成就,“书法为其绘画提供技巧及美的原理,诗则提供画的精神与气韵情调,以及对大自然声色气味泛神性的喜悦。”(林语堂, 2015: 246)关于诗歌与绘

画的关系,苏轼的名句“诗画本一律,天工与清新”(孔凡礼, 1982: 1525)不仅在中国艺术史中影响深远,在西方艺术界亦引发无数次征引与探讨。

(一) 平等性: 汉斯·弗兰克对苏轼“诗画一律”的借用

西方艺术家在研究诗歌与绘画关系时,从文艺复兴时期的诗歌、绘画作品中获得灵感,如西班牙文学中重要作家洛佩·德·维加,在诗歌中将意大利诗人马里诺称之为“愉悦耳朵的艺术家”(Marino, gran pintor de los oydos),又将荷兰艺术家鲁本斯称为“愉悦眼睛的诗人”(Rubens, gran poeta de los ojos)(Frankel, 1957),与此同时,当他们将研究视角跨向东亚艺术时,他们同样也从中国艺术史中获得了极大启发。汉斯·弗兰克在“诗歌与绘画的相通性: 中西观点之比较”一文中,开篇便引用苏轼的名句,即“少陵笔墨无形画,韩干丹青不语诗”(同上: 2630),并指出与洛佩相比,苏轼关于诗画一律关系的论证比西方要早 600 多年^⑥。“基于兼擅并美的诗画艺术实践,苏轼不吝惜表达他的诗画平等观。”(刘石, 2009: 43)这种平等观,表现在三个方面,首先作为创作者,他对二者喜爱的程度相同;其次,在艺术想象力方面,他认为诗人与画家同时兼有艺术的审美;第三,在艺术影响力方面,他认为诗歌与绘画可以同时不朽。例如他和诗王晋卿作《烟江叠嶂图》:“风流文采磨不尽,水墨自与诗争妍。画山何必山中人,田歌自古非知田。”(孔凡礼, 1982: 1607)弗兰克对苏轼这首诗的引用,目的在于明确一点,西方从文艺复兴时期开始探讨的诗歌与绘画的平等关系,与中国艺术史相比,至少晚了几个世纪。他指出,以苏轼为代表的中国文人将

绘画与文学做同等地位的比较研究，对西方艺术史的研究具有前瞻性的意义。因此他认为，苏轼如何看待诗歌与绘画之间平等且相通的关系，对于西方艺术家探究西方诗歌与绘画在各自艺术发展进程中的特点极有启发作用。

汉斯·弗兰克指出，与中国宋代极为推重绘画与文学的平等性不同，意大利的艺术界为了争取画家的利益，极力为绘画的崇高地位而辩论。如达芬奇在他的绘画理论中指出，“绘画远远胜过诗歌。”“绘画比诗歌更真实表现作品。”（Frankel, 1957: 291）他不否认绘画与诗歌之间的相通性，不过他的观点相对保守，认为“绘画是看得见、听不见的诗；诗歌是听得到、看不见的画。”（同上）不可否认，文艺复兴时期的艺术家为了摆脱绘画长期以来被轻视的社会地位而不断努力，这与宋代文人画家强调诗歌与绘画的平等地位略有差别，这种差别与宋代文人画的创作者的多重身份有着紧密的关系。“中国绘画与诗歌的艺术传统在过去的几个世纪里得到了文人墨客持续的弘扬。中国文人多是诗歌与艺术兼善的，他们在诗歌和绘画之间的选择，虽然体现个人的偏好，但主要取决于对哪种媒介更好地表达一种特定类型概念性的考虑。”（Pan, 1996: 37）

（二）相通性：回到绘画之“道”

在宋代，以苏轼为代表的文人画家与职业画家有着很大区别，他们在绘画理论中，常常强调绘画之“道”，而非“技艺”。这是中国文人画发展走向精湛的根本之道，也是苏轼在画论中经常强调的“功夫论”。苏轼在《柳氏二外甥求笔迹》中提出劝学告诫，曰“退笔成山未足珍，读书万卷始通神。”（孔凡礼，1982: 542）汉斯·弗兰克在研究中非常重视苏轼的这

首诗，并认为宋代文人画家区别于职业画家，就在于“他们宣称，画笔的掌握与其说取决于技术训练，不如说取决于广泛阅读带来的文化修养”（Frankel, 1957: 303）同时，他认为这种理念虽然影响了其它艺术形式如雕刻、建筑等，但在中国艺术史中，雕刻和建筑却未能获得与诗歌、绘画一样平等地位。“雕塑和建筑，在欧洲文艺复兴时期与绘画一起上升为受人尊敬的艺术，而在中世纪的中国，却被归类为手工艺，没有受过学术训练的职业绘画亦是如此。”（同上）

诗歌与绘画一样，通过对笔墨的运用来表达意象、情感、寓言写物的。在情感的表达上，诗和画都是人的内心世界对客观世界的情感回应，而绝非简单的客观外物的再现和模仿。汉斯·弗兰克认为中国文人画追求“意气”“妙理”的文艺精神，而这与西方艺术中追求“现实主义”“表现主义”是不同的。他举了苏轼的另外一首诗，并藉此来强调中国绘画是如何摒弃“现实主义”，而实现绘画精神与中国哲学精神的汇通。苏轼在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》其一写道：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。”（孔凡礼，1982: 1525）汉斯·弗兰克原文翻译为：

To criticize paintings on the basis of
resemblance in appearance

Is a view that borders on childishness.

Those who write poems of such kind (of
resemblance)

Are surely not men who understand poetry.

Poetry and painting are based on the same
laws,

Namely, natural talent and fresh originality

在苏轼看来，若论画以“形似”为要旨，

无异于同儿童一般见识浅薄。写诗的道理同绘画一样,追求“形似”的诗歌,一定不是最优秀的诗歌。这首诗最重要的一句“诗画本一律,天工与清新”,历来被翻译成许多的版本,如喜龙仁在研究中也引用过这一句,并将其翻译成 Poetry and painting follow the same laws; it is by divine inspiration that they become pure and original (Osvald, 1935: 441)。与喜龙仁强调“神启”有所不同,汉斯·弗兰克将“天工”翻译成 natural talent,即“天生的才能”,将“清新”翻译成 fresh originality,这两个核心词都体现了苏轼绘画的主张,杰出艺术的创作实现主体必须是“天才+功夫”。这又回到了苏轼关于中国艺术精神的阐释,这是一种中国文人高度理想化的精神境界,它摒弃模仿,超越现实,强调创作主体的本体功夫效验,在艺术创作中实现心灵与世界的汇通。

汉斯·弗兰克认为中国文人的创新是建立在一个值得敬仰并可以延续的传统上,只有这样,这样的创新才能够更加容易被接受、被采纳^⑦。苏轼称赞王维的画传承了其诗歌的精神,“摩诘本诗老,佩芷袭芳荪。今观此壁画,亦若其诗清且敦。”(孔凡礼, 1982: 2598)这是苏轼早期杰出诗作,“布局于整齐中见变化,风格于清新中含浑厚”(程千帆, 2011: 83)苏轼在诗中做了一个典型的类比,即王维诗歌中表达的文人内心的清癯与寂寞,在他的画作中也同样反映了此种精神。这也就能够解释为何苏轼将王维的诗学成就和绘画成就推向崇高的地位,并在他的基础上进一步开拓了文人画的视阈。

四、结语

喜龙仁在 20 世纪 30 年代出版了一系列中国绘画理论研究的书籍,包括《早期中国绘

画史》《中国绘画的原理》《晚期中国绘画史》等,这些书籍提出了一种更加系统论述中国绘画理论的方法。汉斯·弗兰克在 50 年代做中西艺术比较研究,与 20 世纪 50 年代西方艺术史学家普遍用西方艺术史的视角来看中国艺术不同,汉斯的研究视角更加开阔,他对中西艺术的比较研究的论断也显得十分冷静与客观。他所采用的是一种方法论兼本体论的研究,不仅仅将中国文本当作一个材料以此来论证西方艺术理论的有效性,而确实是在中西艺术发展的历史潮流中,梳理二者在各自发展轨道上形成的风格与特质。

在他们的苏轼绘画理论研究中,都非常强调苏轼的绘画精神,也能从中国艺术发展历史中正确评价苏轼的地位与影响力。中国文人对“道”的追寻,“促进了绘画艺术的本体论建构,标志着中国艺术的觉醒与独立,同时也决定了中国艺术的玄远深邃、空灵玄虚的艺术风格的形成,从而形成了中华民族艺术风格的独特性和民族性特征。”(洪永稳, 2018: 79)在他们的努力下,中国早期的绘画在西方逐渐有了自己的声音,并在与西方艺术的碰撞和交融中,彼此影响。西方研究者指出,在中国绘画精神的指引下,宋代绘画的构图体现了绘画技艺的高超,例如查尔斯·凯利就肯定道:“(北宋山水画)构图的连续性体现了画家在绘画技艺方面的优势,这种优势远非西方画家所能够企及。因为它不仅仅关乎技法,更体现了中国绘画的精神,这与中国画家所接受过的良好的教育和训练是休戚相关的。”^⑧(Charles Kelley, 1938: 8)这一论断在西方艺术史研究中可谓是切中。

基金项目: 本论文受到浙江省哲学社会科学重点研究基地“文艺批评研究院”资助,以及杭州文化国际传播与话语策略研究中心资助。

注释 |

- ① 韦利在 1913 年进入大英博物馆的书籍与绘画部工作, 之后成为东方书籍绘画部主管劳伦斯·宾庸 (Laurence Binyon) 的助理, 在此期间, 他陆续发表了一系列关于中国绘画的评论, 主要集中在《伯林顿杂志》(Burlington Magazine)、《大英博物馆中国艺术家典藏人名索引》(Index of Chinese Artists Represented in the British Museum) 与《中国绘画研究概论》(An Introduction to the Study of Chinese Painting) 当中。详参曹顺庆: 阿瑟·韦利的中国绘画研究与汉学转折, 《北京第二外国语学院学报》2018 年第 5 期, 第 5 页。
- ② 数量可观的中国古画流散各国之外, 海外同行不断借鉴自己的艺术史学传统, 在学科建置、研究方法诸多方面, 给予中国绘画史学的发展以深刻的影响。详参洪再新: 《海外中国绘画史研究文选》导言, 《新美术》1989 年第 4 期, 第 54 页。
- ③ 喜龙仁在研究中指出, 苏轼所留绘画真迹极为罕见, 传世文献所列归属苏轼名下的水意象的绘画, 包括两幅作品, 《平水岸图》以及《青石崖图》, 都未曾见。
- ④ 该段原文见下: “The fitness of things is indeed an essential condition for their artistic significance. As everything has its proper place in Nature's great organism and thereby receives its particular expressiveness or significance, so it also should be represented by the painter, who, if he is a superior man, cooperates with nature and thereby makes manifest the inherent characteristics of whatever he paints.” Osvald Sirén. Su Tung-p'o as an Art Critic. *Geografiska Annaler*, Vol. 17, Supplement: Hyllningsskrift Tillagnad Sven Hedin (1935), p. 442.
- ⑤ 本段引文原文见下: “This traditional estimate of literary and artistic accomplishments as fundamental in national culture shone out particularly in the Sung period when painting, philosophy and literature offered a scope

for energies no longer to be given to such issues as political conquest, and so became the foremost means of expressing the creative faculty of the people.” Osvald Sirén. Su Tung-p'o as an Art Critic. *Geografiska Annaler*, Vol. 17, Hyllningsskrift Tillagnad Sven Hedin (1935):437.

- ⑥ 汉斯·弗兰克关于这一点的论证原文为: Six hundred years and 6,000 miles away, a similar concept occurs in a parallel situation. The Chinese poet Su Shih (Su Tung-p'o, 1036 1101), in one of his poems, praises two men, one a poet and the other a painter: “Tu Fu's poems are figureless paintings, Han Kan's paintings are wordless poems.” Hans H. Frankel. Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility. *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1957), p. 289.
- ⑦ 汉斯·弗兰克关于创新的原文见下: “In the Chinese tradition, an innovation in literature or the arts is more easily accepted when shown to be not an innovation at all but a continuation of respectable precedents.” Hans H. Frankel. Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility. *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1957), p. 304.
- ⑧ Charles Kelley 的原文见下: “In other words, the composition is continuous, and appears to advantage at any point when the work has been done by a skillful painter. Such triumphs of composition are beyond the reach of western painters whose training has been along entirely different lines. It is well known that the emperors, who were highly educated and consequently adept users of the brush in the extremely complicated Chinese writing, were much, interested in painting and in some instances achieved marked artistic distinction.” A Chinese Landscape Painting of the Sung Dynasty. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, Vol. 32, No. 1 (Jan., 1938):6-8.

参考文献 |

- [1] 曹顺庆、任鑫. 阿瑟·韦利的中国绘画研究与汉学转折 [J]. 北京第二外国语学院学报. 2018 (5): 3-15.
- [2] 程千帆. 读宋诗随笔 [M]. 北京: 中国青年出版社, 2011.
- [3] 高木森. 宋人丘壑: 宋代绘画思想史 [M]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019.
- [4] 胡金旺. 苏轼道本论与功夫论关系探微 [J]. 南昌大学学报, 2016 (1): 14-18.
- [5] 洪永稳. 画与道: 从顾恺之、宗炳和王微的画论看魏晋六朝中国绘画的本体论建构 [J]. 美育学刊, 2018 (5): 78-83.
- [6] 洪再新. 《海外中国绘画史研究文选》导言 [J]. 新美术, 1989 (4): 55-57.
- [7] 吉灵娟、殷企平. 喜龙仁的苏轼绘画理论译介研究 [J]. 杭州师范大学学报, 2020 (3): 109-115.
- [8] 李泽厚. 美的历程 [M]. 北京: 三联书店, 2014.
- [9] 李泽厚、刘纲纪. 中国美学史 (第二卷) [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1987.
- [10] 刘石. 诗画平等观中的诗画关系 [J]. 文艺研究, 2009 (9): 41-52.
- [11] 林语堂. 苏东坡传 [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2015.
- [12] 雷子人. 人迹于山: 明代山水画境中的人物、结构与旨趣 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2010.
- [13] 钱穆. 论语新解 [M]. 北京: 九州出版社, 2011.
- [14] 饶尚宽. 老子 [M]. 北京: 中华书局, 2016.
- [15] 石守谦. 从风格到画意: 反思中国美术史 [M]. 北京: 三联书店, 2010.
- [16] 王文浩辑注、孔凡礼点校. 苏轼诗集 [M]. 北京: 中华书局, 1982.
- [17] 王文浩辑注、孔凡礼点校. 苏轼文集 [M]. 北京: 中华书局, 1986.
- [18] 许洪林. 合度以水——关于中国画创作的“水法”研究 [J]. 美术研究, 2019 (3): 127-128.
- [19] 薛永年. 美国研究中国美术史略 [J]. 文艺研究, 1989 (3): 148-156.
- [20] 殷晓蕾. 20 世纪上半叶欧美文化圈的宋代画论研究 [J]. 中国书画, 2015 (4): 13-19.
- [21] 杨伯峻. 孟子译注 [M]. 北京: 中华书局, 2010.
- [22] 张彦远著、俞剑华注. 历代名画记 [M]. 南京: 江苏美术出版社, 2007.
- [23] Frankel, Hans H. Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility [J]. *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1957): 289-307.
- [24] Kelley, Charles Fabens. A Chinese Landscape Painting of the Sung Dynasty [J]. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, Vol. 32, No. 1 (Jan., 1938): 6-8.
- [25] Pan Da'an. Tracing the Traceless Antelope: Toward an Interartistic Semiotics of the Chinese Sister Arts [J]. *Comparative Poetics: Non-Western Traditions of Literary Theory*, (Feb., 1996): 36-66.
- [26] Riefstahl, Rudolf Meyer. Chinese Painting [J]. *Parnassus*, Vol. 10, No. 1 (Jan., 1938): 16-22+48.
- [27] Reitz, S. C. Bosch. Chinese Painting [J]. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 18, No. 3 (Mar., 1923): 57+60-63.
- [28] Soper, Alexander. Standards of Quality in Northern Sung Painting [J]. *Archives of the Chinese Art Society of America*, Vol. 11 (1957): 8-15.
- [29] Sirén, Osvald. Su Tung-p'o as an Art Critic [J]. *Geografiska Annaler*, Vol. 17, Hyllningsskrift Tillagnad Sven Hedin (1935): 434-445.
- [30] Wenley, A. G. A Note on the So-Called Sung Academy of Painting [J]. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VI (1941): 269-27.