

中国画
写意传统的
世界性研究

胡俊
吴山明

◎著

中国美术学院出版社



国家社科基金艺术学（国家重点）项目成果
课题编号：07AF05

中国画写意传统的世界性研究

胡 俊 吴山明 著

贵州师范学院内部使用

中国美术学院出版社

责任编辑：徐新红
装帧设计：钱 塘
责任校对：杨轩飞
责任印制：张荣胜

图书在版编目（C I P）数据

中国画写意传统的世界性研究 / 胡俊, 吴山明著
— 杭州 : 中国美术学院出版社, 2019. 7
ISBN 978-7-5503-1247-0
I. ①中… II. ①胡… ②吴… III. ①中国画—国画
技法 IV. ①J212
中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第303426号

中国画写意传统的世界性研究

胡 俊 吴山明 著

出 品 人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版 次：2019年7月第1版

印 次：2019年7月第1次印刷

印 张：23

开 本：889mm×1194mm 1 / 16

字 数：420千

图 数：413幅

印 数：0001—1000

书 号：ISBN 978-7-5503-1247-0

定 价：158.00元

贵州师范学院内部使用

中文摘要

中国画写意传统是中国美术“民族性”的核心，但这一“民族性”从其形成发展，到成熟传播均具有“世界性”。在这一点上，中国画“写意”传统本身不仅具有“民族性”，还有“世界性”。对这一“世界性”的清晰认识，是中国画写意传统在21世纪能够重新焕发青春的必要条件。仅强调中国画写意传统的“民族性”，不仅不符合中国画发展的历史事实，也不符合中国画在当代社会发展的需要，也无法解释许多现当代西方艺术中的中国元素。否认其“世界性”，使得中国画难以与西方当代美术进行有意义的深度对话，从而使中国画写意创作沦为一种故步自封的地方性美术风格，使中国画写意的教学与理论脱离当代艺术思潮的前沿。更为不幸的是，拒绝“世界性”而片面地强调“民族性”，事实上背离了中国画写意传统发生发展的规律，是“民族主义”观念对“民族性”美术传统的自我伤害。

本课题通过美术史研究、美术理论研究探讨中国画写意传统形成的背景，并讨论它在世界的传播与影响。首先，根据对中国画写意传统形成过程的美术史研究，我们提出这一“民族性”的传统，并非中国所独具，而是为中西众多民族所共享并共同创造的，是欧亚大陆美术文化交流的自然结果；中国因其在“丝绸之路”上经济文化的中心地位，成为这一美术交流最有创造力的国际中心；中国画“写意”传统，不局限于文人写意画，其影响也不囿于绘画、工艺美术，尤其是出口瓷绘，是推动“写意”发展的重要因素；中国画“写意”传统曾经通过“中国风”的形式对欧洲美术文化产生持久深刻的影响，并促成了现代主义美术的发生。

其次，我们通过对中国山水画“写意”理论的经典著作荆浩《笔法记》的英文翻译，来实践中国画写意传统的“世界性”；在国际学术演讲中，我们应用《笔法记》讨论现当代西方的美术创作与教育，发现这不仅是可行的，而且是令人激动、富有启迪的；此项研究的成果使我们进一步确认中国画的“写意”是一种国际化的语言。

“写意”具有中国美术“民族性”的特征，但同时它也是“世界性”的，是中华民族对世界美术的重大贡献。

关键词 中国画 写意 国际化 民族性

目 录

中文摘要	i
一、绪论	1
(一) 写意传统的民族性与世界性关系	2
(二) 课题研究的主要内容与结构	6
二、中国画写意传统的核心元素	11
(一) “写”的表现性 (expressionism) 与“意”的象征性 (symbolism)	14
(二) “写意”传统与“大写意”“小写意”	16
(三) 古雅: Properly Minimal (合理的极简)	22
(四) 书法“执笔之妙”对“写意”传统的决定性影响	27
(五) 从形神之辩到形意之辩	30
(六) “骨法用笔”是指“意在笔先”的用笔方法	34
(七) 气韵论	37
(八) 水墨为上	40
(九) 似与不似之间	44
(十) 文人画家的“隐士”和“业余”传统	46
三、青花蓝中的中国“写意”世界	51
(一) 青花瓷所代表的中国美术文化的“世界性”	57
(二) 由西域各族所促成的“世界性”的中国美术	67
(三) 瓷绘写意画的发展与青花的流行	72
(四) 青花瓷绘与中国画水墨写意比较	82

四、中国画写意传统与伊斯兰美术传统的可比性	89
(一) “苏菲派”与中国道家、禅宗世界观的相通性	99
(二) 与中国美术相似的伊斯兰美术“写意”传统	102
(三) 与中国画山水“南北宗”相似的伊斯兰美术分宗	111
(四) 中国画与伊斯兰绘画的相通性呈现出“写意”传统的“世界性”	115
五、中国画“写意”传统对文艺复兴以后西方绘画的影响	125
(一) 意大利文艺复兴绘画的“树石烟云”	131
(二) 中国画表现性“写意”对欧洲“中国风”的影响	139
(三) 中国画象征性“写意”对欧洲“中国风”的影响	157
(四) 西方现代主义美术里的中国元素	172
六、从“全球化”视角考察欧洲“中国风”的传播	203
(一) 欧洲继“阿拉伯风”之后的“中国风”	213
(二) “中国风”的世界性实质及其表现	221
(三) “中国风”作为现代性的视觉符号	248
七、中国人看待西洋画的立场	263
八、荆浩《笔法记》英译及当代应用	289
(一) “写意”理论的文言语障与翻译研究	292
(二) 荆浩《笔法记》英译	295
(三) 林语堂英译《笔法记》评注与修订	301
(四) 维也纳演讲：《对话——在 9 世纪中国荆浩与 21 世纪奥地利艺术家之间》	314
(五) 悉尼演讲：《关于“写”：基于笔法的中国绘画传统》	344
参考文献	357

一 绪论

-
- (一) 写意传统的民族性与世界性关系
- (二) 课题研究的主要内容与结构

贵州师范学院内部使用

（一）写意传统的民族性与世界性关系

我们的讨论，在文化立场上是“后殖民主义”的。现代殖民主义是西方主导的，但古代中国也曾经有过殖民主义的“夷夏之别”。当中国人把“非我族类其心必异”（《左传·成公四年》）的偏见当作判断的依据时，其实也陷自己于自闭心理之中。“非我族类其心必异”的“民族主义”观念，最初是鲁国君臣表达对楚国的不信任，随着秦国灭六国，这种民族性差异就不复存在了。我们必须清醒地看到，中国画的“民族性”是一种类似的文化现象，它是暂时与表象的。客观地看，如果没有西域各民族美术文化的融入，很难想象中国美术形成今天的“民族性”传统。事实上，随着佛教传入中国，希腊化美术的写实主义就已经被中国人所热情接受，并最终成为中国美术“民族性”得以形成的重要基础。而这一西方古典美术文化的传入，从未引起“民族性”的争论，在魏晋美术文化中被认为是十分有益的补充。以“西洋画”为代表的写实主义再次在清末传入中国时，虽然受到“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”（邹一桂《小山画谱》）的批评，但上至宫廷下至黎民百姓，中国社会在整体上仍然热切地欢迎这种新的画法，并称之为“活画”，突显其再现写实能力——尤其是透视学，对中国美术具有特殊贡献与价值。

《三国演义》的历史观“天下大势，分久必合，合久必分”，概括了中国文化发展的基本态势。中国美术在世界性的“合”与民族性的“分”中，才确立了自己的个性——中国画的“写意”传统。中国历史以“安史之乱”为分水岭可以大致分为前后两个阶段。“安史之乱”以前，中国的强大使天下一家的“合”的文化诉求占文化的主流，中国美术呈现出海纳百川的“世界性”，汉唐盛世时的长安就如同今日文化多元的美国纽约，吸收世界各种不同文明的美术成就是其总体面貌。中国当时作为世界的中心，对“民族性”，即民族美术“分”的诉求没有多少社会基础。西域的美术，在这一时期得以与中国先秦美术充分地融合，这是中国“写意”传统形成的最重要条件。“安史之乱”之后，这一融合仍在继续，但“分”的趋势也因中国国力的衰弱而强烈起来。积贫积弱的宋朝与被异族统治的元朝也是中国“写意”传统的民族性越来越清晰的阶段。尽管如此，中国美术文化长期以来开放包容，排外情绪并不强烈，直到19世纪中期“鸦片战争”前后，才因为文化的排外自闭而逐步使中国美术的“民族性”问题浮出水面。

“民族性”是一种对待民族文化的“它化”（objectified others）产物。“民族性”既能确立其文化的身份地位（identity），也能因主客之别使它囿于某一狭隘的空

间, 弱化其活性。在中国与世界进行美术交流的历史长河中, 它只是近代史上才出现的命题。虽然北方游牧民族的威胁伴随着中国的历史发展, 但是比较“西戎北狄”和“西方列强”入寇中国的两个时期里, 中国人对待外来文化的态度以及外国人对待中国文化的态度, 在两个不同的时期有相当大的差别。在中国古代历史中, 主客体的分辨是不重要的。古代中华民族与夷狄之间的文化融合互为主动, 胡服骑射、拓跋氏改制分别代表了双方各自主动向对方学习适应的历史现象。有意地突破夷夏之别, 不仅对于中华民族的生存, 也对北方入侵者的生存具有至关重要的意义。这种主动态度使不同民族的文化得以在交融的基础上实现共存与发展。而在近代史上, 清代的马戛尔尼访华的“礼仪之争”, 清代洋务运动的“中体西用”之别, 均反映出主、客体相互分离的极端化态度, 中国文化与西方文化都成了互为“它化”的对象, 文化的融合成为强制与屈从的被动过程。正是在这种主、客体之别极端化的心理基础上, 中国美术与西方美术互为不可理喻, 于是才有了中国美术的“民族性”问题。最典型的中国人对待西方美术“不可理喻”的态度, 如“愚谓洋法不但不必学, 亦不能学, 只可不学为愈”(松年《颐园论画》, 1897年), 就出现在“甲午战争”之后的画论著作中。

“民族性”从中国近代史开始成为中国美术的论题, 在很大程度上是殖民主义文化的它化结果, 同时也是受辱的被殖民者应激反应的它化结果。

“民族性”往往被“民族主义”挟持, 而“民族主义”源于殖民主义政治。“民族主义”既可以是殖民者的心理态度, 也可以是被殖民者的心理态度: 受害者与施害者在“民族主义”问题上是一个硬币的两面。当殖民者以优越文明自居时, 在他们看来, 被殖民者的“民族性”只不过是一种地域性的保守文化; 而当被殖民者强调保护自己的“民族性”时, 往往是一种弱者的心理应激反应。一旦这种基于殖民文化的“民族主义”立场与冲动成为我们对待“民族性”的判断依据时, 中国画的“民族性”就沦为一种褊狭的文化, 或者是需要保护与抢救的文化遗产, 而不是一个活跃的文化创新因素。“民族性”很大程度上是“不可理喻”心理它化作用的结果。“民族性”假定了中国画“写意”传统只能看到有限的视野, 运动在有限的范围, 是一种人为的画地为牢。民族特征也许是有强烈视觉效果的, 但以民族特征为艺术价值却是错误的。正如昂首阔步的正步走是军人的标志特征, 却不足以评价他在战场上的生存能力。回顾中国美术与世界交流的历史, 我们就可以清楚地看到所谓“民族性”, 只是一种表象性的存在, “世界性”才是中国画“写意”传统的生命力的基础。

中国画的“写意”传统以“世界性”为实, 以“民族性”为表。希腊化写实美术、印度佛教文化、波斯文化及工艺品国际贸易等等都对中国画的“写意”传统产生过重大的影响。中国画的“写意”传统是这种欧亚大陆美术文化交流的实质性结果, 并以中国为中心向东西两个方向传播; 在意大利文艺复兴以后, 又通过“中国风”形式影响了欧洲工艺美术三百年, 为西方现代主义美术的诞生酝酿了变革的基础。中国画的“民族性”只不过是这一实质性结果的表皮。以葡萄为喻, 藤蔓交织、硕果累累是它的“世界性”, 而葡萄果的红翠是其“民族性”; 伐其干, 剪其枝, 而求葡萄之永葆鲜艳欲滴, 是不可能完成的任务。要保持中国画写意传统的“民族性”, 就有必要对其“世界性”进行研究, 恢复其被“民族性”面具所障碍的本来面目, 使它重新恢复交流、拓展、创新的能力。

“阴阳不测之谓神”（《易·系辞》）这是中国人传统的世界观，“执两用中”是中国文化所提倡的至道。中西“民族性”是美术现象之两端，而“世界性”则是能动的“中”。仅强调中西美术之两分，就会失其国际化交融的中道，结果将导向“民族性”的它化。子曰：“中庸其至矣乎！民鲜能久矣。”（《礼记·中庸》）“中”是事物的本位状态，其结果就是“和”，对于美术来说是不同“民族性”之间的交融汇合。子曰：“中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”（《礼记·中庸》）对“世界性”的研究是在探索美术发展的“中和之道”——有创造力的文化发展状态。回归真正的中华民族传统，是走向世界的开端，而只有与世界文化的交流，才能真正坚持民族传统。

“五四运动”的全盘西化是不可取的，而民族主义的自闭态度也同样是不可取。“夷夏”互易，自然变化万端，并将有利于民族文化的发展。国学大师辜鸿铭（1857—1928年）是一个在国际上受到尊重的“世界性”程度极高的学者¹，却固执地留着一撮小辫子，以此彰显他对待民族文化的态度。他被当时的人们归入保守派的阵营，并因小辫子受到嘲笑。他在面对北大师生的讥笑时说：“我头上的辫子是有形的，你们心中的辫子却是无形的。”中国人的辫子本身就是来源满族文化，是一个少数民族文化变成中华民族“民族性”标志的一个典型例子。这样的例子在中国文化史上并不罕见，这也是中国民族文化包容与开放的结果。但是当我们把“有形的辫子”视为可鄙的保守符号时，我们其实是对真实的历史采取了漠视的和简单化的态度，并做了“它化”处理。提倡“全盘西化”的革命派在“它化”辫子的同时，事实上也“它化”了自己立场，结下了一个“心中的辫子”——“民族虚无主义”，削弱了走向“中和之道”的可能。同样的情况，在中国现代史上还会以更极端的方式再次出现，如“文化大革命”中的“破四旧”正是如此。当把一切民族文化都视为“四旧”，当成糟粕来摧毁的时候，我们“心中的辫子”正在无形地束缚我们的心智。这个辫子虽没有表露出形体来，却在心中成为了创造力的障碍。我们钦佩辜鸿铭先生的洞明远见与独立不羁的胆识。

在辜鸿铭看来，世界性与民族性本身并无对立之处。伊藤调侃辜鸿铭：“听说你精通西洋学术，难道还不清楚孔子之教能行于两千多年前，却不能行于20世纪的今天吗？”辜鸿铭回答道：“孔子教人的方法，就好比数学家的加减乘除，在数千年前，其法是三三得九，如今20世纪，其法仍然是三三得九，并不会三三得八。”文化的价值从来就与“民族性”无关，民族性极强的中国画“写意”传统，其价值也完全不在于“民族性”，而在于其普遍的应用价值，即“世界性”。对民族文化的保护，绝不在于保护其“民族性”，而在于开拓其“世界性”。无论是“民族主义”的保护国粹，还是“民族虚无主义”的“全盘西化”，究其本质是一回事儿，都是对“民族性”的它化。辜鸿铭将中国的《论语》《中庸》《大学》用英文和德文翻译介绍到西方，并在注释中以歌德、席勒、罗斯金、朱贝尔等西方先哲的思想在阐发儒家学说的微言大义。他以创造性的翻译把中国古典学术推向世界，这值得后人效仿。

近年来，随着中国政治经济实力的提升，中西力量对比发生逆转，“民族虚无主义”日渐式微，但“民族主义”有力抬头，但这绝非是值得庆幸的事。中和之道，才是美术发展的健康生态。只有把握住中国美术传统的“世界性”实质，强调包容与互

¹ 辜鸿铭自称：“生在南洋，学在西洋，娶在东洋，仕在北洋。”他精通九国语言，获13个博士学位，与列夫·托尔斯泰书信讨论世界文化和政坛局势，被印度圣雄甘地称为“最尊贵的中国人”。

生，才能阴阳互动，促进美术的发展。从这个意义上讲，石涛的“我之为我，自有我在”也应该是对待中国画“写意”传统“民族性”问题的态度——中国画“写意”传统之所以具有“民族性”，正是因为这一传统本身包含“世界性”。

石涛所谓“我之为我，自有我在”之所以能成为有意义的句式，就是因为三个“我”分别具有主体（I）、客体（me）、本体（myself）三位属性。按石涛的意见，此三者合一的“我”，才是“真我”，能动的“我”。²

三个“我”分别对应中国画写意传统的三个层面，分别是“写意”传统创造力活跃的主动状态（I），被它化的“民族性”状态（me），非夷非夏、亦夷亦夏的“世界性”状态（meself）。如果丧失了中国画“写意”传统的本位（myself）——非夷非夏、亦夷亦夏的“世界性”，而仅仅着眼于被它化了的“民族性”（me），中国画“写意”传统就不再是主体（I），丧失了能动的创造力。换言之，“此我（me）非我（I），以我（myself）不在”。

反之，如果从“世界性”的角度，不带偏见地考察中国画写意传统变动不居的本“我”（myself），那么“我”的客体化（me）状态——民族性，就能与“我”的主体（I）状态——能动的创造力，达成主客不分交融的状态，即石涛所谓“我（me）之为我（I），自有我（myself）在”。中国画写意传统的“民族性”要恢复其艺术生命力，首先必须恢复其“世界性”。

² 参见本书页 338 ~ 339，第八章第一节《“写意”理论的文言语障与翻译研究》。

（二）课题研究的主要内容与结构

本课题从四个角度分七个章节对中国画写意传统的“世界性”进行讨论。首先，在《中国画写意传统的核心元素》章节，对“写意”的一些基本概念进行了定义、厘清；其次，用四个章节讨论了中国画写意传统的“世界性”形成、传播、表现方式，分别是《青花蓝中的中国“写意”世界》《中国画写意传统与伊斯兰美术传统的可比性》《中国画写意传统与欧洲文艺复兴以后绘画的可比性》《从“全球化”视角考察近代“中国风”的传播》；再次，在《中国人看待西洋美术的立场》章节，讨论了明清以来中国画写意传统面临新的世界美术格局时，中国人所持的主流立场；最后，《荆浩〈笔法记〉英译及当代应用》章节，是对中国画写意理论的翻译研究与“世界性”应用实践。下面就各章节主要内容分别概述。

《**中国画写意传统的核心元素**》章节首先对中国画传统中的“写意”概念进行了探讨。我们定义它为：一种在创作内容上具有抒怀言志功能，在艺术形式上具有象征性与表现性的美术传统。

“写意”与“写实”并非是对立的范畴，“写意”可以是写实的（representative），也可以是非写实的（nonrepresentative）；只要是它表达了某种受到抑制的思想，或是某种难以言表的事物，就可以称为“写意”。事实上存在写实的写意和非写实的写意两种写意方式。然而，“写意”之“意”与“物”是相对的，具体来说就是以意“役物”而不能“役于物”，因为“写意”还具有“美术心理治疗”（art therapy）的功能。中国画传统上不强调“物”（绘画对象）本身的重要性。中国画里的花鸟鱼虫皆能入画，地位并不亚于人物故事、历史题材，正是因为“意”的这个特征。

“写意”与否首先取决于创作的内容，而与表现形式没有直接关联。中国画“大、小写意”只是狭义上的“写意”画，不是中国画“写意”传统的全部内容。中国画“写意”传统对内容是有特殊的规定性的，“意”是有所指向的，即所谓“古意”——基于先秦“礼”文化的价值判断，它与日常基于“物”的审美经验往往相悖。由此，中国画“写意”传统创造出了独特的审美范畴——“古雅”，但这个“古”是文化性而非时间性的，因此我们把它译作“properly minimal”（合理的极简）。

中国画写意传统对世界美术最大的贡献之一就是书法“执笔”入画。“意在笔先”的书法用笔，是中国画“写意”在技术上的重要基础。“意在笔先”不拘泥于造型，而着重于表现，是画家参照“大化流行”自然法则的绘画方法，是中国画首倡的艺术创造。中国画写意传统强调艺术观念对艺术作品的决定性影响，也是中国画写意传

统对世界美术做出的特殊贡献。这体现在对“气韵”的重视程度上。气韵，是对艺术家观念的要求，既包括美术观念的“气”，也包括道德观念的“韵”。明确地把观念立为画法要素之首（谢赫“六法”、荆浩“六要”），为中国画最先倡导并实践。中国画写意传统对艺术家身份的定位十分独特，承载中国写意传统的主体“士人”往往不乐意接受职业“画家”的身份，这是因为“写意”绘画还有艺术之外的重要文化价值。中国画“写意”传统所提倡的雅俗之辨，不只是形式风格的选择，从其本质来说，还是一种基于“隐士文化”传统的政治批判立场的选择，这在世界美术史中，是独树一帜的。

《青花蓝中的中国“写意”世界》章节从“青花蓝”这个题目切入进行研究，因为中国画的“写意”传统向世界的传播，很大程度上是借助已经国际化的对青花蓝的审美偏好而实现的。青花蓝审美是世界性的，但青花瓷绘的笔墨与图像，又是民族性的。

来自西域的青花蓝审美成为中国的“民族性”符号，是中国美术“民族性”传统本身包含“世界性”的一个绝好例证。14世纪以前中国人还没有形成对青花蓝的审美偏好，是欧洲人对中国青花瓷器的推崇，使青花蓝成为中国“民族性”最显著的标志之一。中国青花瓷及其仿制品的国际化流行是中国美术文化“世界性”的一个缩影。它最浓缩、最典型地反映出国际化进程对中国美术“民族性”形成的重要作用，以及这种作用发生的机制。中国美术的“世界性”在总体上是被动发生的，即世界向中国的汇聚，而不是中国有意识地向外传播。在这种汇聚过程中，形成了中国美术自己的“民族性”。从这个意义上说，中国美术的“民族性”与“世界性”是合二为一，没有差别的。“民族性”的青花蓝也是最具“世界性”的美术文化之一。

从现有的实物材料来看，瓷绘“写意画”要早于绢纸本的“写意画”。无论是折钗股的用笔，还是屋漏痕的用墨，以及文人对淡墨的审美，在瓷器艺术中都有类似的、更早的发现与运用。比较中国水墨写意画与中国青花瓷发展的历史，就不难发现它们基本呈平行的发展关系。中国水墨写意画从唐出现，宋元成熟，到了明代以“文人画”的形式占据主流，并于明清发展出“大写意”的风格。青花瓷于唐代已见端倪，宋代虽无发展，但在白瓷与瓷绘方面为青花艺术的成熟打下了基础。成熟的青花瓷则出现在元代，到了明代青花成为瓷器的主流，于清康熙时发展到了顶峰。一黑白，一蓝白，两者发展同步，这种平行关系有无内在的共性？或许，批量化的生产是瓷绘“写意”风格的动力，而文人画家也许与民间瓷绘工匠曾经有过相互启发。

《中国画写意传统与伊斯兰美术传统的可比性》章节则试图说明，“写意”的艺术观念并不为中国人所独有，而是具有“世界性”的普遍观念。在阿拉伯帝国所建立的横亘亚非欧三大洲的伊斯兰世界中，“写意”是普遍的艺术观念。早在12世纪，阿拉伯世界就有过中西（中国与希腊）美术优越性的比较，并在比较中准确地把握到中国画的观念性特征，并据此认为中国的“写意”是更为优越的艺术。伊斯兰文明起源于阿拉伯沙漠的一个游牧部落，却能在短短的一百年间，成就一个人类历史上东西方跨度最长的帝国，这与它包容各民族文化的博大胸怀，即思想观念的“世界性”有直接关系。这些“世界性”的观念中，就有许多我们误以为只是中国人才有的观念。中国美术的“世界性”很大程度上也是由伊斯兰世界的政治现实所推动的，在中西亚的波斯语世界艺术家们眼中，这种中国美术“民族性”与波斯语世界的“民族性”并无二致。它不仅流行于中西亚地区，还借成吉思汗及其子孙之力一直扩张到意大利文艺

复兴时期欧洲边界。由伊斯兰世界所推动的这一美术国际化的过程，也是亚历山大帝国三世纪的希腊化美术遗产的延续与回流。

伊斯兰教“苏菲派”哲学与中国禅道相通，也推崇“虚”“空”的价值，具有对“无形”的审美需要与能力，也有“气”“骨法”的审美概念。这使得伊斯兰绘画得以游走在中国美术与希腊美术的传统之间。虽然表现的题材与方式不同，但伊斯兰美术追求“物我两忘”，对待物象的方式与中国画的“写意”传统是一般无二的。16世纪时Bihzad取代Mani的美术宗师地位，与明末中国山水画“南北宗”的崇南抑北，在发生的时间与艺术观念上都惊人地相似。（伊斯兰教兴起的时期大约也与中国的唐代南禅兴起时间相一致。）这些使得中国与伊斯兰美术比较研究成为探讨写意传统“世界性”的一个十分引人入胜的学术领域。

《中国画写意传统与欧洲文艺复兴以后绘画的可比性》章节主要是讨论欧洲美术中的“写意”元素及其与中国画传统之间可能存在的关系。首先，讨论了中国画“写意”传统对希腊化古典美术的继承，然后讨论了中国画“写意”传统反哺欧洲美术，借“中国风”影响欧洲三百余年并为现代美术革命培养了新的审美基础的情况。

自文艺复兴到17世纪的巴洛克风格，18世纪的洛可可风格，19世纪的印象主义、后印象主义，乃至20世纪以后的现当代绘画，在欧洲绘画成为世界绘画艺术主流的过程中，走向“写意”的倾向是明显的，而其中不乏中国画“写意”传统所给予的养分。达·芬奇对云气、水流、山脉的研究已经不局限于物象的造型，而是大化流行的“气”，并通过笔墨语言来表达。17—19世纪欧洲流行“中国风”的过程中，大量实物证明欧洲人对中国笔墨表现技法的学习是态度认真且富有成效的。他们不仅学习“写意”的绘画技术，在“意”的内涵上也从中国画中发现了启迪社会变革与进步的视觉文化符号。“中国风”对欧洲绘画的题材、意境产生了重要的影响。“中国风”中颇有超现实意味的中国人物形象，是欧洲民间画工们“搜妙创真”的结果，反映出他们对现代的人格与生活方式的想象。

关于“中国风”在下一章节中还有更充分的讨论。在这一章节重要的是论证“中国风”，作为民间和工艺美术风格，是现代主义美术革命的先锋。欧洲工艺美术“中国风”对透视的否定，对色彩表现性的运用都远早于法国的印象主义、后印象主义、野兽派。作为流通的商品，它们的商业成功也早就为民众的审美打下了坚实的基础。19世纪末对日本浮世绘的推崇，其实是17—19世纪欧洲“中国风”从工艺美术向主流美术领域的自然延续。文中重点分析了马奈、莫奈等（印象主义），凡·高、高更、塞尚三位（后印象主义），以及毕加索（立体主义）的艺术作品，具体分析这些重要画家在“写意”领域做出的贡献。我们认为欧洲美术能够于20世纪初成为世界美术的中心，关键在于它汇入了“写意”的世界美术潮流，并对“写意”做出了新的重要贡献。

本章节以丰富的实物证据否定欧洲中心主义美术史观，这种史观否定中国美术对欧洲美术有过任何实质性影响。

《从“全球化”视角考察近代“中国风”的传播》章节讨论“中国风”的性质及其影响程度。欧洲流行“中国风”从来就不是以中国文化的传播为目标的，而是以“中国”为名称的一种“国际化”努力。它把中国、波斯、印度、日本，乃至非洲黑人、美洲印第安人的文化视为一体，并致力于把它嫁接到欧洲文化之上，或者反其道而行之。

“中国”实质上是整个的新世界，而不局限于中国，它包括了欧洲与中国之间漫长海路所途经的全部文化。“中国”事实上包含了波斯、土耳其、印度，乃至非洲、南美洲的广袤世界。因此，“中国风”有时也被称为“荷兰风”“印度风”“日本风”，以“中国风”商品重要的输出枢纽而得名，但是其内涵都指向以中国为核心的视觉文化。

欧洲的“中国风”不是独立发生的，而是自希腊化时代以来美术国际化的延续。美术的国际化，很大一部分发生在马其顿国王亚历山大所征服的波斯帝国地区，并被后来的萨珊波斯、阿拉伯帝国、元帝国所继续推动和传播。在这个国际化的过程中，中国始终是最能吸收异域文化，并最具创新性的中心地域，直到19世纪这个中心才转移到了欧洲。在此之前，欧洲“中国风”中的“中国”一词等同于新世界、现代社会、未来理想。“中国”就是欧洲人的精神家园，在对“中国”的认同中，他们也在向一个全新的世界敞开胸怀，创造现代文明，设计未来的蓝图。

欧洲“中国风”是这样一种视觉文化的表达：它预言一个新时代，“现代”文明，即将诞生。在这一文化努力中，“中国”——欧洲人想象中的中国——成为了这一新文化的象征。日本、印度、非洲、南美洲，这些完全异质的文化，在“中国”的统帅下，融汇成一条波浪汹涌的大河。这条大河不受“精致美术”（fine arts）的堤坝约束，而是泛滥在整个欧洲的大街小巷，作为一种来自民间的、草根的巨大力量悄然改变着欧洲的文化。

“中国风”主要是由欧洲人自己推动的，但中国工匠也参与其中，在外销工艺品中有意识融合世界不同美术风格，使“中国制造”本身就成为一种国际化的艺术时尚。但是由于各种复杂的政治、经济、社会、文化等原因，“中国风”未能在中国凝聚成艺术革命的动力，却在欧洲的土壤里逐渐孕育出“现代主义”美术的生命。

“中国风”的中西融合艺术追求在欧洲民间早就已经形成强大的潮流，并早于“美术革命”二百多年就已经积聚了惊人的力量，蓄势待发了。只是由于对工艺美术的歧视态度、欧洲中心主义的傲慢，才使美术史家们忽视了这一丰厚的文化遗产，看不见“中国风”与19世纪末以来欧洲美术革命之间的因果关系，使现代主义美术变成了突然发生的偶然事件，而不是美术国际化潮流的一个发展。

《**中国人看待西洋画的立场**》章节讨论自明清“西洋画”传入中国以来，中国人坚持从“写意”传统立场上看待西方绘画的态度。有古典美术传统的“西洋画”在中国宫廷与民间均受到热情的欢迎，这与魏晋南北朝希腊化美术随佛教传入中国时的情况十分相似。

清乾隆以前，不论是宫中，还是民间，对西洋画的态度在总体上是十分热情的，并称之为“活画”。宫廷与民间均存在把西洋画的透视写实方法融入中国的“写意”传统、有意识地融合中西的努力，尽管宫廷中流行的“海西体”画法，还是立足于中国传统尚简、朴、质的写意方式，与真正的西洋画法相距很远。中国民间肖像画家取西洋画之科学写实，但仍然是基于中国画的写意传统。这一点，不仅是中国画家的艺术追求，同样也是来华西洋画家的追求。朗世宁力图把西方的写实美术植入中国绘画，但同时又对中国画“写意”的主体地位持完全肯定的态度。

乾隆曾在郎世宁与金廷标合作的《爱乌罕四骏图手卷》上赋诗一首《命金廷标抚

李公麟五马图法画爱乌罕四骏图因叠前韵作歌》³，表明他对待中西绘画，认为两者在技术上无本质差别，可以取长补短的态度。诗云：“以此公麟留妙迹，不胫乃入西画西。”乾隆皇帝认为宋代画家李公麟的画法追求写实，与西洋画是完全相通的。但同时，乾隆皇帝也意识到“西洋画”的“意”不同于中国画有特别规定性的“意”，并且中国画要更高一筹。因此他又说西洋画“似则似矣逊古阁”，只有“以郎之似合李格，爰成绝艺称金提。”他提出：把西洋画的技术与中国画的“意”结合起来，才是艺术的发展方向（“绝艺”）。

这种尊崇宋画、坚持“写意”传统，同时融合西方写实技术的美术发展观，不仅是乾隆皇帝的观点，也被20世纪中国美术革命的主要人物所持，包括康有为、蔡元培、徐悲鸿、潘天寿等人。可以说这种观点，在近现代美术史上是一贯的、主流的看法，并被20世纪的中国画实践证明是有效的。但是，自乾隆晚期以来，由于中西方之间民族矛盾的加剧，这种看法曾经一度被民族主义的自闭态度所抑制，不利于中西美术的融合与中国画的发展。

《荆浩〈笔法记〉英译及当代应用》章节尝试一种跨越中外文化之间的“不可译性”的理论研究方法，力求使中国古典画论能够被应用于当下的艺术讨论，从而使中国画“写意”的古典理论在当代艺术语境下能够枯木逢春，重新焕发出活泼泼的生命。

古典文言概念相对于英语，甚至相对于现代汉语，客观上存在着“不可译性”，这些“不可译性”往往也是民族文化最有代表性的理论贡献。然而“不可译性”往往也使不同文化之间呈现互为“不可理喻”的歧视或保守姿态，导致“民族主义”的消极态度，而这种态度恰恰是提出“民族性”问题的情感基础。

但我们的实践证明，这种“不可译性”通过的“转化”（transformation），而不是“同化”（assimilation），可以被成功“翻译”；随之，“不可理喻”的消极态度也可以被创造性地冰释消融，从而使古典文言理论超越“民族性”的局限，具有“世界性”的文化价值。

五代荆浩的《笔法记》是我国最重要的“写意”理论经典，它为最具有民族性的中国山水画提供了理论研究的概念系统。《笔法记》提出了“图真”的美学概念，在这基础上为中国绘画提供了一个新的品评体系“六要”（气、韵、思、景、笔、墨）、四级标准（神、妙、奇、巧），以及“无形病”问题。成为总结中国画“写意”传统，并在一千多年来指导中国山水画创作的重要著作。20世纪60年代林语堂的《笔法记》（英译A Conversation on Method）是一部拓荒之作，是向西方人介绍该理论的重要学术著作。林氏译文在文学上典雅晓白，成就甚高；但可惜在重要的画论概念的翻译上，通达有余，信实不足，未能把《笔法记》最重要的理论贡献充分传递给英语读者。笔者以林氏译文为基础，保留其文学性的成就，但对林氏关于绘画理论部分的译文做了较多的修改或重译。在这个过程中，我们发现翻译不仅是单向的文化传递，也是以另外一种语言文化的视角来回望中国传统文化，并逆向地产生对《笔法记》新的释读。我们惊喜地发现，重新解读过的《笔法记》理论焕发出了新的生命，其当代应用性得到了明显的提升，并在对现当代西方美术的研讨中体现出令西方美术学者折服的创造性。《笔法记》的翻译从一个新角度使中国画“写意”传统的“世界性”显现出来。

³ 钟兴麒等校注，《西域图志校注》，恭录卷四十六。

二 中国画写意传统的核心元素

(一) 『写』的表现性 (expressionism) 与 『意』的象征性 (symbolism)

(二) 『写意』传统与『大写意』『小写意』

(三) 古雅: Properly Minimal (合理的极简)

(四) 书法『执笔之妙』对『写意』传统的决定性影响

(五) 从形神之辩到形意之辩

(六) 『骨法用笔』是指『意在笔先』的用笔方法

(七) 气韵论

(八) 水墨为上

(九) 似与不似之间

(十) 文人画家的『隐士』和『业余』传统