

目 录

独创性声明·····	I
摘要·····	II
Abstract·····	III
引言·····	1
一 中国传统文化特征·····	
(一) 道范畴·····	
(二) 道与天地、气、理、器、心·····	
二 中国绘画特质·····	
(一) 文人画的美学思想·····	
(1) 书画章法布局中“计白当黑”与“分间布白”的形式表象美学特征·····	
(2) 书画创作中儒道思想的“有无”、“阴阳”的内蕴意象美学特征·····	
(二) 中国唐代绘画艺术·····	
(1) 唐代宗教艺术的高峰·····	
(2) 唐代人物画的成熟·····	
(3) 唐代花鸟画的新兴·····	
(4) 唐代山水画的发展·····	
(5) 唐代画理的诗史化·····	
(三) 中国绘画的特质是通体联想、形术分离·····	
三 西方古希腊文化特征·····	
(一) 古希腊宗教神话·····	
(二) 古希腊哲学范畴·····	

四 西方绘画特质·····	
(一) 宗教艺术的典范模式·····	
(1) 绘画色彩调子的作用及来源·····	
(2) 绘画色彩调子的概念及机制原理·····	
(3) 绘画色彩调子的分类·····	
(二) 西方意大利文艺复兴时期绘画艺术·····	
(1) 意大利文艺复兴时期的人文主义·····	
(2) 意大利文艺复兴时期的肖像、人体艺术·····	
(3) 意大利文艺复兴时期艺术的精神涵养·····	
(三) 西方绘画的特质是直接感知对象、形术一体·····	
五 西方现代艺术与中国当代美术·····	
(一) 西方现代艺术与西方文化·····	
(二) 中国当代美术与中国油画艺术·····	
参考文献·····	
图片·····	IV
后记·····	XI

摘 要

本文的基本思路是以信而有证的史实，比较系统而全面但有重点地表述中外文化丰富的历史，特别注意总结蕴藏于历史文化各个层面的带规律性的问题，并力所能及地进行哲理性的升华。既实事求是地论述中西哲学中的经典文化范畴，又合情合理地分析中国唐代与欧洲意大利文艺复兴时期的绘画现实，在比较科学地把握特殊文化风貌的过程中，增长绘画知识和智慧，且以美学的价值把握方式，展现中西方绘画特质及二者交流的感性前景。

关键词：中西文化 道家思想 计白当黑 古典哲学 调子 绘画特质

Abstract

The basic thought of this article rested on credible and evidence-supported histories. It systematically, overall, but with emphasis, stated the plentiful histories of Chinese and the foreign countries. The regular questions contained in every respect of history culture were especially noticed and philosophically sublimed as possible as it can. The classic culture category of Chinese and the West philosophies were dissertated practically and realistically. The painting realism of the Tang dynasty of China and the Renaissance of Italy was analyzed fairly and reasonably. The painting knowledge and sapience were cumulated through scientifically grasping the special cultural style and features. The painting idiosyncrasies and the intercommunicating future of China and the West were exhibited by way of understanding aesthetic value.

Key words:

culture of Chinese and the West; Taoist thought; reckon blank as inked; classical philosophy; tune; painting idiosyncrasy

引 言

当我们在文化与人的关系中去寻求绘画特质的时候，就会发现，特定文化情境中的人的社会化和文化化过程早已经说明了绘画的社会文化性质。在进一步探索出文化自身的结构、功能和规律性后，人们就可以有意识地利用特定文化中的某些要素并加以重新组合，从而创造出新的文化、艺术。

有关社会文化与人的关系问题早在古希腊哲人和中国圣贤那里就有所涉及。由于社会状况的不同，由于文化背景的区别，由于民族心理的差异，更由于人的心理现象及其内外因素的异常复杂性和无限多样性，便使得这种囿于社会情景、体现文化传统、适合民族的群体和个体心理的中西方主流绘画艺术显示出明显的社会文化性。

中国哲学中的有关经典范畴尤其得益于道家思想中太极图的哲学启迪，是运用了“昼”、“夜”这一对极化隐喻作为基准范畴。东方哲学是一种所谓“神秘主义”的直觉思维。在更广泛的意义上，一日应包括昼夜这一整个过程或两个方面。这一对互补二分范畴同样适用于中国传统绘画。中国人这种时空意识支配着人们在特定空间内活动的倾向乃是可以超越空间的。因此，中国绘画的思维方式、价值取向和对世界的整体认识往往是通体联想，而形术（物质与精神、形式与内容）分离。古希腊是欧洲文化的发源地，尤其是希腊神话包含着人们对自然奥秘的理性思索，其“神人同形同性”的特点蕴含着历史和哲学观念，这就使文化艺术与生活息息相通，他们更重视推测和推理，认为是达到科学知识的必经之路，西方哲学的这种抽象人性论，使人们成为持有怀疑态度的头脑冷静的探索者，成为完全按照科学方法办事的人。西方人这种时空观是具有同人的存在状况和生活方式密切相关的更为抽象的性质，在这种寻求理性主义思潮的影响下，绘画上一直以一种庄严、冷静的方式直接感知对象，且形术一体。

尽管中西方在审美情趣和美学风格方面存在着跨文化差异，但是否存在某些人类共有的审美体验呢？跨文化美学研究证明了在视觉和听觉方面的审美体验，人类具有相当普遍的相似性。无论是中国水墨画还是西方油画在色彩感知及色彩关系的正确安排方面极其近似。中国书画在用色上尤以“计白”、“布黑”为锁钥，书画的雅俗、品位高低的划分，均视为对黑白关系的处理是否得当。中国画向以黑白二色为主彩，白即虚，黑即实，画面视觉效果中极重虚实，要达到这样一种境地，布局的安排一定是太极阴阳鱼走

成的曲线式，或它的变化对角线式。中国画中的“白”与“黑”同西方绘画中的“浅”与“深”相对。西方绘画色彩种类繁多，但最基本的就是红、黄、蓝三种。这三种颜料按不同比例混合形成深浅变化的其它一切色。三原色不等量调配即复色，复色应用恰当也就是说一幅画调子协调。绘画的成败就在于调子。

人的生态环境和文化适应方式为人的色彩知觉提供了注意与选择的导向作用，但并没有从根本上改变人的视觉感受机制。作为人类文化创造杰作的语言（这里指颜色词，如黑、白、灰、红、黄、蓝等）乃是基于人的生理感知基础并适应了特定生活环境的习惯性选择的结果，并没有限制或减弱人们对颜色词以外的颜色的感知和认识能力。中西方绘画中对色彩的感知及对颜色词的关系的认识，我们可以通过研究中国唐代与欧洲意大利文艺复兴这两个典型时期的绘画，在具体分析二者绘画特质中去把握。

中西绘画特质比较

——中国唐代绘画与欧洲意大利文艺复兴时期绘画特质比较

由于地理环境、自然环境、社会环境以及人文环境的差异，不同民族、不同地区的文化就必然有不同的特质。世界上任何一个国家或民族都创造了灿烂而富有特色的文化。文化的民族性奠定了世界文化的多样性，又决定了文化交流的可能性和必要性，文化是流动的，在动态中才能生存，在继承和创新中才能显示其价值。世界文化的差异性和一体性就是在这种文化交流中涌现出来的。比较是交流的前提，任何文化交流都是在相互比较下进行的，所以只有准确地了解了不同文化的不同特点，才能较好地去论述中西绘画的特质。好的绘画研究必须突出不同文化的比较研究，以文化的比较为基础，去叙述中西绘画特质的背景、过程、手段和影响。对中西绘画特质进行研究，会给人以哲理性的思考。随着对文化交流重要性认识的逐步深化和近代学术体系在我国的逐渐建立，中国学者在 19 世纪末和 20 世纪初即开始了具有近代学术意义的文化和文化交流史的研究，尤其是在 1915 年新文化运动的直接推动下，五四前后出现了研究文化的热潮，一大批学者以西方文化为重要的参照系，致力于解决传统与现代、中国与西方的文化关系问题，在处理这个问题上，出现了各种各样的学术流派，也引发了深远的中西文化大论战。20 世纪二三十年代，产生了一批相当有水平的文化研究成果。80 年代以来学术界和知识界又出现了文化研究的热潮，除了继续讨论中西文化之外，对世界流行的各式各样的文化理论也进行了深入的探讨。目前，通过中西文化比较来研究中西绘画美学思想的著作很多，本文拟从中西文化丰富的历史中阐述蕴藏于历史文化层面的带有典型特征及规律性的问题，在把握文化风貌的过程中，合情合理地分析绘画现实，并力所能及地进行哲理性的升华。

中西文化有根本不同之点，但无论是中国文化还是西方文化都宏大而驳杂。中西文化的差异，皆源于文化生成环境的有别，正是这种文化生态环境的差异性，又奠定了丰富多彩的文化比较交流。

一、中国传统文化特征

中国哲学从《周易》、《老子》、《中庸》、《庄子》到中国佛学等，都是在物质世界中寻找世界之源，把一切事物看作既是对立的，又是统一的，所谓“一阴一阳之谓道”，

可谓涵盖一切。

（一）道范畴

从先秦至今，道范畴的发展经历了几千年。考其源流可分为两支：“一支是道家传系，源于老子，经先秦老庄之学、两汉黄老之学、魏晋玄学而入魏晋官方道教；一支是儒家传系，启于《易传》，盛于宋明理学，由先秦原始儒学传于宋明新儒学。前一个分支贯通老子的本始混成说、《管子》四篇的精气构成说、庄子的宇宙同一说、韩非《解老》的万物稽法说、《淮南子》的物质起源说、《老子指归》的虚无渐化说、河上公的元气分化说、王弼的无为物本说、郭象的物各自造说、葛洪的神主万物说；后一个分支贯通周敦颐的无极动静说、邵雍的先天太极说、张载的太虚气化说、程颢的循环率性说、程颐的所以阴阳说、朱熹的理本气具说、陆九渊的心理同一说、陈亮的因事作则说、叶适的终归之物说、罗钦顺的理气无隙说、王廷相的气体道具说、王夫之的器之定理说。”^①它们之间似乎“义各有所立，旨各有所归”，综而观之其实互融互汇，形成了道范畴。

“道”是中国哲学的重要思想体系。春秋时期称天体运行的轨道为天道、人事遵行的法则为人道，此后便引申为轨道、法则之意，它的涵义涉及到事物与其运变规则间的关系。从老子开始在世界本原的意义上使用“道”，《老子》五十一章说：“故道生之，德畜之，长之育之，亭之毒之，养之覆之”。老子认为道既是天地万物的祖先，又是天地万物生存的凭借。当“道”在本原（所谓本原，一是指世界的起端、原始；二是指世界的凭借、依据）的涵义上被使用时，其自身就具有了世界统一性的意义，即多样的世界起源于道、依赖于道，换言之，某种东西的多样世界赖以存在的共同基础便是道。在中国文化中，道的哲学含义是通过与天地、气、理、器、心的关系来把握的。

（二）道与天地、气、理、器、心

在中国，人们往往认为自然界中的物类都是由天地（指自然界的太空及大地）产生的，人们把天地视为有形物体的开始。认为道不离天地，但又说“道始于一”（原始混沌物质），以道为天地之先。在使用道这一概念时，《淮南子》视其为原始混沌物质的运变法则，河上公则视其为元气，“气”指产生天地万物的原始物质或构成天地万物的物质元素），以气作为多样物质世界的基础，认为天地万物、人类及人类智慧都是禀气而生。这种道气关系反映了朴素的唯物主义思想。中国古代，经常在同一种意义上使用“道”与“理”这两个概念，“道即是理，理即是道”。先秦的韩非，把理视为具体事物运变和

存在的条理、纹理，包括事物的具体形状和属性。他说“万物各异理而道尽”（《韩非子·解老》），认为道寓于理中，理外无道；理包含道，道统于理，二者相互统摄。在道与器（指具体的有形物，或曰有形的个别存在物）的关系中，器指具体的有形物，或曰有形的个别存在物。《易大传》中“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，这里把道凌驾于器上，作为器物运变交替的原由和根据。在哲学史上，道与心的关系是宇宙根本法则与人类思维器官及主观意识之间的关系。宋代陆九渊把道与心等同起来，认为理即是道，心即是理，心外无道，心外无理。道作为意识形态的一个范畴，它曲折、间接地反映着社会的需求，它的产生、演变与整个人类社会的发展状况具有相应的关系。庄子所以把道理解为“大同”、“大通”、“大一”是与战国时期的社会需要等密切相关的。“道”受着种种社会因素的制约，不同时期研究道的时候，应挖掘其社会根源。

中国哲学是以“道”为最高范畴的思辨哲学，随着历史的演延，它的概念和范畴不断延展，后人继承和吸收其原有意义的成果，且对其内涵进行修正和补充，不断丰富着道的内容，不断为道的发展提供着营养，使其成为表述不断发展的客观事物的生命力，成为人类思维之魂，籍此也形成了其自身的延续和发展，构成了中国哲学思维之根源。道作为中国古代的哲学范畴，是前科学的范畴，它随着人类社会发展状况逐步向思维的深度方向推进。

二、中国绘画特质

不同的民族有不同的文化传统，文化传统存在于传统社会的文化现象之中，它更多的是指这些文化现象所隐含的规则、理念、秩序和所包含的信仰。对于文化传统来说，信仰的因素非常重要，因为传统被称为传统，往往由于这些传统有一种神圣的感召力，具有某种权威性和神圣性。中国传统社会用儒家、道家思想构建的伦理道德对文化传承来说就是一种具有权威性的传统。中国画不仅是中华民族文化的艺术形式，同时它也是中国传统文化精神重要的组成部分和民族精神的象征。中华民族的各类艺术也受儒家理性主义的影响，重视教化伦理、重视政治的传统是较深的。诗人杜甫就素有“自谓颇挺出，立登要路津，致君尧舜上，再使风俗淳”的抱负。文征明也说“人品不高，用墨无法”，画家强调“情见而意立，乐终而德尊”。^⑨图画高人逸士的绘画就是一个典型例子。中国画之文人画是诗书画印相结合的文化综合体，最能体现中国画特色，更具有中国文化特征与代表性，它能够集中地体现具有中国文化传统的诸多规则、理念、秩序和

信仰，是集中藏有中华民族文化传统密码的一种文化典范。

（一）文人画的美学思想

从自觉艺术开始时，历史使然，绘画便与文人联系在一起，画家注重文化修养，文人影响极大。邓椿在《画继》里开篇就说：“画者，文之极也。”“画者，岂独艺之云乎？……其为人也多文，虽有晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。”^④文与画被紧紧地连在一起了。一个在中国环境里深受中国哲学熏染、政治伦理影响、文化传统陶冶的文人；一个在重视诗、文、书、画等多方面修养的传统的社会里成长的文人，他的美学思想不可避免地会受到这些观点强有力的影响。一些美学范畴如“风骨、情致、意境、趣味、气韵、古雅”等始终是中国文人画永恒的生命力，文人画始终以一些思辨性很强又带有感性色彩的理念为作画的真实道白。这些美学术语多是从儒家、道家理论中转用来的，尤其是在精神内核上同道家有着千丝万缕的关系。中国书画艺术的全部艺术形式及精神内涵都以黑白两极色相为载体，以黑白双色走成的S曲线变化，在黑白的自由组合中使形式美和内蕴美的创造达到实现。这种太极黑白双鱼S曲线在书画中所具有的各层面的美学特征及价值在书画运作中反复呈现，这一图式有形无形地左右着中国画，被人们用来解释文化审美现象，从而成为一种艺术美学命题，亦即“知白守黑”。

在我国当代书画界广泛流传着一句话：“知白守黑”，看似平淡，却蕴意深邃，中国艺术精髓的博大精神尽含其中，审美创造法则、审美欣赏意旨无不受其左右。“知白守黑”不仅用于中国书画，且具有普遍的审美意义。作为一种审美范畴，它的审美价值有必要作深入的研究。“知白守黑”S曲线出自道教，但其哲理却是道家、儒家的融汇。道教是中国本土性的唯一宗教，它和道家并非一回事，道教的《老子》、《庄子》等书是关于哲学的学术性著作，用“道”来说明宇宙万物的演变，“道”可以解释为客观自然规律，同时又有着“独立不改，周行而不殆”的永恒绝对的本体的意义。其观点都包含着某些朴素辩证法因素。道教在理论上依托道家，同时吸纳儒家《周易》、孔子、庄子的精义。从某种意义上讲，道教是儒家、道家思想发展中出现的一个旁支，它闪烁着儒道家的美学思想。

中国书画乃至整个古典美学思想，很多都是以古典哲学为根基演变发展而来的。由于种种历史原因，在使用这些概念，以及理解范畴的内涵上都不会是原来意义上的涵义。“知白守黑”及太极S曲线作为中国书画艺术的一种审美范畴、命题即属此。以下我们

就“知白守黑”和太极黑白双鱼S曲线在书画中所具有的美学特征予以表述：

(1) 书画章法布局中“计白当黑”与“分间布白”的形式表象美学特征

“知白守黑”与“计白当黑”都是讲白与黑的变化相生关系、依存关系，但“知”、“守”、比“计”、“当”的内涵要精深。“计白当黑”的美学特征主要体现在形式表象的分布过程中，表达黑白的疏密关系造成的视觉趣味，这种疏密又具体为“分间布白”的黑白S曲线视觉效果。清代邓石如说：“字画疏处可以走马，密处不使透风；常计白以当黑，奇趣乃出”。“计白当黑”由此而出。它说的是在书法的章法布局或绘画的经营位置中，如何“分间布白”以产生“疏可走马，密不透风”的视觉审美效应。之所以要“计白”，是说明了书画中有一种整体观念，一种辩证关系。书画中着墨处固然很重要，但没有恰当的白，是绝然形不成美的效果的，书画实际上要解决一个如何留白的问题，所以才有了“计白”和“布白”的说法。清人笪重光在《书筏》中对黑白、分布有一个说法：“黑之量度为分，白之虚净为布”，说的是黑的书线和画面有度分割白色空间，以保持白色空间的虚静是对“布白”而不是“布黑”的解释。笪重光在《书筏》中同时指出黑白在书体的静动上的作用：“匡廓之白，手布均齐；散乱之白，眼布均匀。”静体书以“匡廓之白”，动体书以“散乱之白”阐释黑白分布。“知白守黑”在形式表象分布过程中的美学意义就在于此。清人刘熙载对书之雅俗、品位高低的划分，视之为均系黑白关系的正确安排，尤要以“计白”、“布白”为锁钥。

近现代人对“计白”、“布白”的形式美创作方法，在继承的基础上又有所发展。尤以“计白当黑”一语最精。“黑者笔画也；笔画之间谓之白；意谓结体不独顾笔画之工，尤当计空白之妙也。”^①潘天寿谈到“用墨”时说：“墨为五色之主，然须以白配之，则明。老子曰：‘知白守黑’”。“吾国绘画，以白色为底”、“黑白二色，对比最为明豁，……然墨无白不显，白无墨不彰，故水墨之画，更不能离白色之底也。”“水墨画，能浓淡得体，黑白相用，干湿相成，则百彩骈臻，虽无色，胜于有色矣。五色自在其中，胜于青黄朱紫矣。”^②从中我们可以看出，个人的语义未必相同，但对无墨处空白的美学价值，从审美欣赏到创造的法则都是相同的，空白要分布适当，空白和墨黑具有同等美学价值。求美在于挥毫落墨，造妙在于分间布白。

(2) 书画创作中儒道思想的“有无”、“阴阳”的内蕴意象美学特征

“知白守黑”里的黑与白，在老庄哲学思想“道”里指“有”与“无”，在孔子的

易学里以“阴”与“阳”表述。关于“道”老子说：“道可道，非常道。名可名，非常名。无，名天地之始。有，名万物之母。”^⑦“天下万物生于有，有生于无。”老子认为一切事物的生成变化都是有和无的统一，强调无是更根本的，万物赖以存在和发生的是“无”。所以中国画往往不画背景，从审美意义上讲，给人以无限想象的空间，可使观者之意识，结合所画之题材，由意想而得各不相同的背景。既含蓄，又灵活。这就是“无状之状，无象之象”的那种“大象无形”的审美理想。它和画面着墨处的有正好构成道的两面，道就是有和无的变化。“道生一，一生二，二生三，三生万物”。中国文化的这一审美现象，在古典戏剧中也有充分展示，如“一二人百万雄兵，三五步行遍天下”等，艺术中不能只有“有”没有“无”，正是有了有无的辩证统一，才有了审美完善。《易经》里的道是用阴阳表述的：“一阴一阳谓之道”，阴阳包罗万象，古代思想家用阴阳这个概念来解释自然界中两种对立和相互消长的物质势力。肯定阴阳的矛盾势力是事物固有的，认为阴阳两种势力的相互作用是产生万物的根源。这种思想对于中国古典美学思想的发展影响很大，尤其对中国艺术的意向结构产生了极大影响，形成了独特的“有无结合”、“虚实相生”、“似与不似”的美学特点。潘天寿说：“吾国绘画，向以黑白二色为主彩，有画处，黑也，无画处，白也。白即虚也，黑即实也。虚实之关联，即以空白显实也。”“实，有画处也，须实而不闷，乃见空灵”，即世人‘实者虚之’之谓也。虚，空白也，须虚中有物，才不空洞，即世人‘虚者实之’之谓也。画事能知以实求虚，以虚求实，即得虚实变化之道矣。”^⑧可见“知白守黑”不只要有虚实，更要知白之虚而实，守黑之实而虚。绘画布局中极重虚实，黄宾虹说：“虚处不是空虚，还得有景。密处还须有立锥之地，切不可使人感到窒息。”这是说虚实的内涵，要阴阳相搏，阴中有阳，阳中有阴。这样就获得了“得空灵变化于景外”的审美内蕴。

要达到这样一种境地，布局的安排一定是太极阴阳鱼走成的S曲线式（如图1）或它的变化对角线式。这样的黑白虚实分布才能达到画面视觉效果的均衡。S曲线布局往往在西画认为中心的地方中国画要虚安排。西画非常重视“构图中心”，主体物一定围绕构图中心安排，中国画却按S曲线注重四边四角的处理。潘天寿强调：“画事之布置，须注意四边，更需注意四角”，即我们常说的“金角银边”。S曲线在画面走成的图式与画四边方形相切（叫破边），四角必空白。画面视觉效果迥环旋绕，静中生动、动而处静、动静相变求平衡。

综上所述，“知白守黑”及太极图 S 曲线用于书画艺术，是书画艺术发展的必然，其中所揭示的美学思想及规律是艺术审美创造所必须遵循的法则，其所蕴含的审美哲理也将使审美活动及艺术的研究向更深层发展。

（二）中国唐代绘画艺术

在诸多学术研究领域内，美术（绘画）史无疑是一门重要的学科，也是文化史中不可缺少的组成部分。历史悠久的中国绘画，就思想领域而论，儒、释、道之外，还有诸子百家，他们在历史上也潜移默化地影响着人们的审美趣味。随着中国历史的演进，文化的内涵也在逐步发生变化，但仍然遵循着文化发展的一般规律，即一定的民族文化是特定的民族群体长期创造的结晶。但各民族群体在创造自己民族文化的过程中，都受到无法摆脱的生存环境的制约。因此，要了解一个民族的文化本质，必须注意研究其文化的生成环境。一般来讲，制约文化的生存环境，最重要的是自然地理环境、社会环境即经济结构和社会制度，以及当一定的文化形成之后所奠定的人文环境，三者交相辉映生成了特定的民族文化。中国文化自成一体，在世界文化交流中就具有较大的魅力，特别是在古代，汉唐直至明前期，中国的经济实力、政治模式、社会机能及其文化品位都处于世界的前列，诚如一位英国教授所指出的：“在整个第 7、8、9 世纪中，中国是世界上最安定、最文明的国家”，“在这些世纪里，……许许多多的中国人，却在治理有序的、优美的、和蔼的环境中生活。当西方人的心灵为神学所缠迷而处于蒙昧和黑暗之中，中国人的思想却是开放的、兼收并蓄而好探索的。”^⑩这种世界领先的文化格局，正是中国唐朝时期。

宋人朱彧曾说：“唐威令行于东南，故蛮夷呼中国为唐。”^⑪在隋末农民战争中建立起来的唐朝（618-907 年），是中国历史上的一个重要的封建王朝的黄金时代。由于唐初实行了一定程度的缓和社会矛盾和促进社会生产发展的政策，封建经济很快地得到了恢复和发展，社会秩序也因此趋向稳定。到了玄宗开元、天宝间（713-755 年），经济、文化的昌盛，达到了封建社会的鼎盛时期。大唐帝国是世界上有数的强大国家之一，其对外交流十分频繁，首都长安是与世界各国交往的国际性大都市，唐王朝与周围国家，尤其是朝鲜、日本、印度、阿拉伯诸国，以及欧洲一些国家相互交流，促进了各国的发展。如唐高祖时，曾遣前刑部尚书沈叔安前往高句丽，并由一道士随同前往向高句丽君臣讲授《老子》；唐太宗 640 年左右，遣高僧玄奘在曲女城（今印度卡瑙季）拜见了戒

日王（曷利沙帝国之王）。翌年，派云骑尉梁怀敬为使节前往北印度，慰抚戒日王。史载：“尸罗逸多（即戒日王）惊问国人：‘自古亦有摩诃震旦使者至吾国乎？’皆曰：‘无有。’戒言中国为摩诃震旦。及出迎，膜拜受诏书，戴之顶，复遣使者随（梁怀敬）入朝。”^{〔12〕}此后唐太宗令玄奘与诸道士一起将《道德经》译成梵文，并送给迦摩缕婆国（今印度阿萨姆邦以及孟加拉北部地区）的童子王（尸鸠摩）。正是由于唐朝政府对外国使节的友好接待和重视，由于唐朝的政治军事强大和经济文化繁荣，当时不少国家都主动保持与唐朝的通交往来。外国使节的频繁来唐，既增强了唐朝与外国之间的相互了解，又促进了唐代中外文化交流。

（1）唐代宗教艺术的高峰

唐朝建立后，不少国家就通过航海与唐朝通交，而随着唐朝经济的繁荣，很多海外商贾也积极往来唐朝开展海上贸易。对这些海外商贾，唐朝就采取了不少保护性措施，而唐统治者认为“中国既安，四夷自服”，采取了开放外国学问僧入华的方针。这就为入唐求法的新罗、日本等国僧侣提供了极大的帮助，从而促进了唐朝佛教文化对新罗和日本的传播。随着国家的统一和对外往来的密切，为域外宗教在中国的传播提供了良好的内外部条件。早已传入中国的佛教，在融合中国传统文化的基础上形成了诸多宗派，从而完成了佛教中国化的任务，成为具有中国特色的佛教文化。唐自玄奘开始，赴印度求法的运动又在佛教徒中兴起。在求法僧侣中，以玄奘最为著名。

玄奘（600-664年），俗姓陈，名炜，河南缙氏（今河南偃师）人。贞观元年，玄奘请求出国求法，贞观十九年初他荣耀地回到长安。至此，玄奘的西行求法已历时17年半，经历110国，带回梵文经本520夹计657部。他又遵照太宗的旨意，在辩机的协助下将沿途所经各地的情况口述整理成12卷的《大唐西域记》，为后人留下了详实的历史资料。回国后，他又把在印度已失传的《大乘起信论》和《老子》译成梵文，对中印文化交流做出了巨大贡献。就具体宗派来看，中国的士大夫选择了天台、华严和禅诸宗，这是因为上述三宗是结合中国传统思想文化而创立的，和中国儒家的心性之说颇有相通之处。佛教徒一贯以人天教看待儒家，同时儒者对于佛教徒称儒道都是外道等等这些议论未见有何种反感，特别是天台、贤首两家组织过带着调和中国原有人性说的理论，很容易为儒者所接受。如《天台止观统例》一文，就是将佛教的修止观看成和中国旧说穷理尽性一样。其后韩愈的门人李翱写的《复性书》，则隐含着沟通儒佛两家思想之意。

如李通玄用《周易》之意解释《华严》。其门人宗密相继用《周易》四德（元、亨、利、贞）以配佛身四德（常、乐、我、净）。而佛与道时有高下优劣之争，佛道的对论，其论题涉及道教最高概念的道和佛教所说菩提的同异。平民百姓则选择净土宗，是因为它方法简单，境界美妙，使人产生期待和精神安慰。后来，上述四宗的进一步发展，又出现了各宗归禅和禅净一致的趋势。这样，佛教经过中国人的取舍、重构，就完全转化和融合成中国文化的一部分。

唐代佛教的发展，也对文学、艺术等方面带来不少影响。尤其是佛教艺术更有所推进。如东都洛阳附近的龙门石窟的奉先寺大佛造像，相貌端严，表情温雅，衣褶简洁，菩萨像装饰华丽细致。龙门而外，敦煌诸窟采塑各像，表情柔和，接近生人，流光溢彩，尤有特色。至于随着变相经文的发达，创作出各种各样的经变画图，常常展开画面以表白故事的次第经过，这在壁画中别具风格。

（2）唐代人物画的成熟

唐代能形成一个文化繁荣的时代，成就必然是多方面的。在那时，诗歌发展到高潮，此外文字、音乐、舞蹈、雕塑、书法、工艺、建筑等各种艺术，都有相当的发达与进展。我国的绘画，无不由此时开始成熟而趋于更大进步。唐代是中国古代最令人向往的时代，美术发展到繁荣昌盛的阶段，所谓“盛唐”之画，在中国美术史上占着极为重要的地位。就绘画而言，这个时代的画家，至今有文献或画迹可查的近 400 人，突出的画家如阎立本、吴道子、曹霸、王维等都在各个方面取得了重大成就。唐代人物画随着封建社会经济的发展与社会上层统治阶级的需要和爱好，道释之外，肖像、仕女画，风靡一时。其它画历史故事、写社会生活，都有大量的作品产生。杰出的画家都是艺绝当代，名闻遐迹，尤以吴道子的成就最突出。

吴道子（约 685-758 年），又名道玄，河南阳翟（今禹州市）鸿畅乡山底吴村人，幼年贫苦，但“年未弱冠”，已“穷丹青之妙”。初写蜀道山水，后“浪迹东洛”，专门从事寺观的壁画制作。入宫以后，久居长安，画艺大进。他的绘画艺术，为时代增加了光辉，成为永被人们所敬仰的一代大师。

吴道子作画，虽各种题材兼工，但他的主要创作是宗教绘画。其画迹多在寺壁，仅在长安、洛阳便有 300 余壁之多。净土变相的创造，是中国佛教绘画发展中的一大成就。它总结了宗教绘画数百年来积累起来的经验，为艺术直接反映复杂的现实生活提供了丰

富的技巧。净土变相，虽然表现的是天国幻想，但从某一侧面去看，它体现了对于当时封建社会的繁荣富庶的现实生活的赞扬与肯定，这与一味宣扬佛教苦行、禁欲主张和悲观厌世的思想是有所不同的。处在此时的吴道子在西京（长安）、东京（洛阳）都留下了大量的寺观壁画。吴道子一生具有巨大的创作热情，有着过人的旺盛作画精力。在艺术上大胆想象及对题材的独特处理，都十分令人惊羨。吴道子的不少宗教画为宗教思想起了宣传作用。佛教徒所谓“地狱”，归属于“罪恶众生所生之地”，有明显的阶级性，而吴道子所画《地狱变相》（如图2）把“今世作孽”的高官显宦同样扣上脚镣手铐送入地狱受审问，画上“金胄杂于桎梏”，反映出吴道子具有一定的平等思想，也突破了佛教题材的局限性。他所画常乐坊赵景公寺门南的《执炉女》“窃眸欲语”，使人明显感到她不是“神”，而是“人”，他画千福寺的菩萨，居然还“现吴生貌”，而且“转目视人”，给人以极大感染力。吴道子绘画极其生动，民间传说他画龙而生烟雾，画马逸去，画水夜闻其声，画神一足，夜出托梦等。尤其难能可贵之处，他画神鬼，竟能“髯须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余”。^{〔14〕}此外，《宣和画谱》载其画嵩岳寺的《四真人像》，“其眉目风矩，见之使人遂欲仙去”。^{〔15〕}其强烈的感染力可想而知，这正如民间对绘画生动性的要求“画马要能走，画人要开口”。

对于吴道子的画笔，诗人杜甫赞曰：“画手看前辈，吴生远擅场”，又评论道：“五圣联龙堯，千宫列雁行。冕旒俱秀发，旌旆尽飞扬。”^{〔16〕}诗人的这种描写，还反映了吴画的风格特点。因吴画向有“吴带当风”的定评。流传的吴道子摹本，比较值得注意的有《送子天王图》卷（即《释迦牟尼降生图》）（如图3-5）此图向为历代收藏家所珍赏，明张丑《清河书画舫》载：“吴道子《送子天王图》，纸本，水墨真迹。是韩氏（存良），名画第一，亦天下名画第一。”此图有“宋高宗乾卦绍兴小玺，贾似道封字长印，曹仲玄、李伯时、王廉等跋”。^{〔17〕}此卷早年流传日本，是否传自吴道子，固然可以存疑，但不失为优秀的古代作品。图据《瑞应本起经》而作，描写释迦降生于净饭王家的故事。画作前段，描写送子之神及所骑瑞兽（如图3）向前奔驰的动态，气氛紧张而愉快。天王端坐，态度雍容自若，然又略带沉思的神色。两边文武侍臣及侍女的表情，也都表露出各不相同的性格所显示的表情动作。（如图4）这段描写天王召见送子之神的情节极其生动，其重大成就，在于各种不同的心理变化，都集中地表现在这一事情将要发生之前，各人所呈现的一个共同的表情特征。画的后一段，表现净饭王怀着崇敬的心情，抱着小

儿——释迦（即悉达太子）缓步行走。在他之前，有一神怪伏地而拜，表现出张皇失措的样子。（如图5）这更加烘托了婴儿具有非凡与无上的威严。《送子天王图》卷用线挺拔，轻重顿挫有节奏，衣带飘举，作兰叶描并略作渲染。这卷《送子天王图》，可以作为探讨吴道子绘画流派的重要参考。

由于吴道子对社会生活的深刻挖掘，对人物性格的细致观察，平素注重各方面的修养，使得他作画自由自在到了极点。画起人来，即使是巨幅作品，也可以“或自臂起，或从足先”，“即会其身，果应其口”，^{〔18〕}对吴道子的这种表现，张彦远的阐释是“守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在”。吴道子的画格，据说是一种“疏体”，在创作上，他点画“缺落”，但“笔才一二，像已应焉”，这分明是“笔不周而意足”，或即是“遗貌取神”，这是“笔若无法而有法”，在“僻僻涩涩中藏活活泼泼地”。^{〔20〕}因而，苏轼评论吴道子“出新意于法度之内，寄妙理于豪放之外”，在绘画艺术上，是一种高迈境界的表现，是古代人们对宇宙、对自然在文化审美方面的认识和把握，此即奠定了后世人对绘画的审美观。唐代并将人物画继承了魏晋时期的“传神论”的传统加以发扬光大。

（3）唐代花鸟画的新兴

唐代绘画异彩纷呈，文化艺术尤如百花齐放，万紫千红。唐后期花鸟画脱离了作为人物画的背景、或者建筑物、工艺品装饰的束缚，走上了独立的发展道路。花鸟画的含义不仅是指题材上专门描绘花鸟草虫等物的绘画，它更重要的是指将花鸟题材作为绘画基本语汇来完成绘画所负载的文化任务，并由此而造就出一整套形色笔墨的规矩技巧来，它们所反映的，在很大程度上是中华民族的一种审美倾向与文化观念。这些花鸟画的后面，不但广泛隐藏着题材所表述的某些特定含义，同时包含着民族审美模式与这些题材现实性之间的特殊联系方式，这不但加强了题材自身文化观念的深化，也促进了艺术形式与题材之间的相互联系方式。在战国到春秋之际的美术作品中，以“龙”、“凤”、“鱼”、“鸟”、“云”、“气”为主体的描绘方式，积淀了一种对动植物观察认识结果的表述，这种表述使造型原则与文化观念之中的联系增强，也使得造型规则能进一步被总结成一种统一的样式与结构，这对后世花鸟画的形成，具有潜在深刻的影响。

唐代花鸟画题材，已不再是完全作为纹饰的主题或纹饰的构成元素出现了，它们已独立成为一种描绘物象、渐渐脱离了作为一种祥瑞灵异思想指导下的绘画范畴，而具有

更多现实对象描绘画中所产生的审美性质了。它们当然具有文化上其它方面的象征、寓意等作用。许多新兴花鸟题材的出现，也意味着它们有着描绘形象、记录感受、抒发情绪的新功能。在中国古代传统的绘画理论中“狗马难图”的理论一直占有重要一席，动物画家们正是在中国画理论体系全面形成与中国画技法中最主要的“笔法”基本确立的基础上来完成这样一个“难图”的题目的，这不但丰富了绘画的技法，更发展了绘画的表现能力，使绘画能从传统礼教功能中更进一步解放出来。在动物画中，鞍马的题材最古老，也处理得更完善。因为古代马匹的作用已形成了中国文化中对“马”的特殊偏爱，“马”不但是“六畜”之首，而且“白马非马”之类哲学命题从多个角度反映出“马”的文化特征来，所以，“马”作为艺术创作中的主要题材是必然的。到了唐代，马作为重要的交通工具或国防力量更加受到重视，加之当时帝王好名马，王公贵胄亦好马成风，致使“鞍马”题材成为独立画科。盛唐时代画马大师有韩干、曹霸等。

韩干，长安（今陕西西安）人，生卒年不详，与杜甫生活在同时代，主要活动于玄宗时期，他出身贫寒，天宝年间被征召入内廷供奉，成为一名宫廷画家。他在绘画中重于写真，“得马之性”，善于表现对象的神韵。元代汤 《画鉴》说韩干画马“四蹄破碎，如行水中。画面充满生活情趣，给人以丰富联想。至今尚可见到的他的传世作品《照夜白图》（如图6）是为玄宗坐骑之一“照夜白”而画。韩干以系在一木桩上昂首嘶鸣的腾骧动态来描绘这匹名马的神态，用笔简练细劲，微加渲染，对于马的口、鼻、眼、颈部、四蹄、鬃毛格外着重敷染与动态的细致描绘，使该马的神骏个性得以充分表现。唐代最负盛名的花鸟画家边鸾，他的写生技巧已达到神妙程度而“最为驰誉”。边鸾，京兆（今陕西西安）人，大概生于唐德宗贞元六年间（790年前后）自幼学习绘画，长于折枝花鸟。他奉诏所画的新罗国进贡的孔雀，在他笔下不但形象精确，且妙于传神，得婆娑起舞之态。他所画的牡丹，色彩艳丽，葳蕤如生。他的花卉生意盎然、逼真生动、妙于得意，被推绝笔、神品。这种形象塑造方面的经验为花鸟禽兽画情趣的探索起了催化作用，使花鸟画得到完善，进入了一个新的境界。画的是自然物象，而表述的却是人的思想情操。

中国画中题材最广泛的门类——花鸟画从一开始形成，就面临着较高的技巧与主观的审美要求，也面临着各种更高文化要求上的风格的形成，这正是唐代花鸟画在形成过程中那些特点各自发展所导致的结果。唐代花鸟画以其“究羽毛之变态，夺花卉之芳研”

①的精妙而对后世影响深远。

（4）唐代山水画的发展

艺术是人类思想感情的产物，但主体的心理结构不是凭空产生的，而是由社会存在决定的。艺术来源于实践活动，且是合乎人类一定的目的性的，即完美人自身，实现从必然王国而自由王国的演进。中国绘画艺术早期多以人物为题材。魏、晋、南北朝时出现了山水画，这不仅是题材的改变，更重要的是表现了中国绘画艺术功能的变化，也就是审美意识的体现更注重抒情、注重意趣的传达。艺术品在本质上是一种精神创造活动，是满足心灵需要的一种特殊方式，它可能包含多种价值因素，但它的特质是精神的，反映出画家主体意识的凸现。唐朝山水画随着“大唐盛世”之来临有了长足进步，逐渐发展成为一门独立的画种，并开启了水墨画流行的新貌，为中国绘画艺术的“笔精墨妙”作出了巨大贡献。

山水画在中国绘画史上占有极其重要的地位，并在东方绘画中成为富有特色的艺术。山水画在唐代开始繁荣，不同风格竞相出现。有青绿勾斫，有水墨渲淡，在唐代充裕的物质条件下，山水画家们充分利用了这些条件，发挥了他们的艺术才能。杰出的山水画家王维虽偏重青绿，但有时作水墨，有时近吴道子，几种表现，兼而有之，可谓对山水画法是一位善于尝试者。

王维（701-759年）字摩诘，太原（山西）祁县人。在开元、天宝时是一个负有盛名的诗人，又是一个极具才气的画家。晚年在陕西“蓝田别墅”过着隐士生活。他曾深依禅宗，在他的作品中，也就渗透着一定的佛学思想。他所画的《辋川图》，据说是一种“山谷郁郁盘盘，云水飞动”，而且是“意出尘外”的构思。此画原作已无存，后人临写者不少。千余年来，由于人们在审美情趣上有某种共同的爱好，《辋川图》已经成为文人理想山川的卧游地，亦即士大夫精神生活所向往的“神境”，成为文人画的最好象征，也是中国文化传统所追求的理想人格的象征。王维能诗善画，而且能把艺术中的诗与画，通过他的创作给以融化。苏轼评论他的作品道：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”诗画有机的结合，这是中国画的特点。《宣和画谱》中提到他诗句如“落花寂寂啼山鸟，杨柳青青渡水人”、“行到水穷处，坐看云起时”、“白云回望合，青霭入看无”之类，说是“皆所画也”。他把诗与画有机地结合起来，创造了诗情画意的境界。荆浩在评价他的画时说：“不贵五彩，旷古绝今。”可见王维的水墨画虽非独创，

但是他的破墨山水画，笔墨精彩、笔迹遒劲，在用笔上却也有独到之处。其独特的绘画风格，甚至超过了著色山水，成为中国绘画最有特色的画种之一。

唐代不少画家开始重视水墨的各种法度探索，他们抓住了“用笔”这一关键，将中国画语汇的探索与纯化工作尽心尽力地进行着，使“笔法”得到系统而完善的发展。自盛唐开始，画家们更进一步将“描法”扩展到了“皴法”的范畴中。如果说“描法”所涉及的范畴是关于中国画重视“笔触”的开始，那么，“皴法”的出现，则进一步涉及到了绘画中与“肌理”有关的范畴中。此外，为了规范绘画中色彩的法度，将中国古代形成的、具有较强观念意义和哲学特征的“五色”体系与绘画中“状物”特征作出了规定性的关联。在唐代，古老的那种能与传统“五行”哲学相匹配、相表里的色彩观，已失去更多活泼而机动的“文化”能动性。要使绘画成为“文化”的表率，不打破以色彩“类”物的桎梏是不行的。舍此，便不可能使色彩上升成为一种具有能被人类主动掌握使用的“语汇”。由于中华民族特有的传统色彩观念的影响，唐代画家终于找到了以“墨法”为主的“色彩语汇”。墨法的出现，形成了与“笔”相当的另一类语汇范畴，使得中国绘画的“形”、“色”各自有了自身的依托。它们后来成为中国画最基础的两方面要求。这也为后世文人画的发展提供了更广阔的舞台，并为中国画在文化上的“升格”作了全面的准备。

（5）唐代画理的诗史化

山水画在发展的过程中，总结出丰富的山水画论。据文献记载及流传下来的唐代绘画理论计有 20 多种，它们中不少就具有重要的理论价值。美术既是一种文化，它自然离不开时代的文化特质，唐代美术所总结出来的理论认识，当然正是这个时代中文化普遍认识的反映。它表现为统一气象而重视装质华丽的美术精神，在其内部体现了总体上的上升与开拓，在其外部表现为技艺与法则的完善，它完成的是中国美术史上一次有规则的理性总结。这正是一个统一而宽容的强大帝国那美术的时代精华。

艺术与品德、学德的关系，是艺术创作规律上的一般关系，也是根本关系。唐代的画论，对绘画创作与品德、学养的密切关系进行了深刻评论。从《中国绘画史》史料看，以往多以传世绘画和历史记载为主要素材，画论和书论亦复如此。其中多为士人范围之作、之论，此即所谓“雅”的范围。这些作品的流通，也只在士人之中，决定了它的受众多为士人或上层人士，或为附庸风雅之富殷人家，此即决定了绘画的审美观必为人云

（士人）亦云，即雅论。强调“雅韵”，成为中国文人画的传统。绘画上人们把所谓的“四君子”（梅、兰、竹、菊）及以松树为首的“岁寒三友”（松、竹、梅）等作为文人情怀来抒写，且以“雅”化为其审美趣味。文人画家们认为“人品既高，虽游戏间而心画形矣”（《画继》），郭若虚也说绘画是“高雅之情，一寄于画。”^{〔24〕}创作的原理也是欣赏的原理，作为一种审美心态，追求雅是一种品位的追求。以品位论书画，在中国可谓源远流长。这是受《汉书·九品人表》中分“九品”或“三品九等”来品评人物的方法以及魏晋以来用“九品中正”制来品评人物的传统的影响。唐代承继前人以品评书画的传统而加以发扬光大，并且提出了新的品评范畴，这便是“神、妙、能”及“逸”品的运用。它们的提出，是对传统的“六法论”的综合运用，也是唐人在书画品评标准上的一个创新。自南齐谢赫提出“六法”以来，“六法论”已成为中国古代品评绘画的一个万古不移的精论。然“六法”中除“气韵生动”是在画理的层次上外，其余“五法”皆属于技与法的层次。“六法论”作为书画艺术的品评法则，它更多的是对书画家在创作过程中在理、技、法上的诸种要求，而较难用于在作品完成之后的品评。以“神、妙、能”三品来品评书画，一方面是对古代书画艺术品评传统，尤其是对“六法”的继承，这三品的每一品中，都包孕六法精论，中国绘画发展到唐代，不仅门类齐全，风格多样，而且在绘画的理、技、法等方面都日臻成熟。从绘画创作到品评鉴赏都有法可依。“六法论”早成为创作及品评书画艺术的定则，而“神、妙、能”三品在其言简意赅中实际上包含着包括“六法”在内的许多常法。唐代艺术家们又于常法之外，另辟蹊径，在中、晚唐出现了一批“格外不拘常法”的画家。他们行为飘逸，性情疏野，或“落拓不拘检”、“傲然自得”，作画时往往“先饮醺酣之后，即以墨泼，或歌或吟，脚蹙手抹。或挥或扫，或淡或浓，随其形状。为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化。”或者“随句赋象，人物、舟船、鸟兽、烟波、风水、皆依其文”。^{〔25〕}总之是不拘于品格、常法。以求自得其趣尔。朱景玄将这些不拘常法的画家列为逸品。

逸品在唐代的出现，是艺术自身发展到一定阶段的必然。它标志着这种格外不拘常法的绘画已成为较强的一股势力，同时它表征着唐代人对于书画艺术有了更深入的认识。这种在唐代被肯定的“写”的绘画，到元人倪云林时，竟以“逸笔草草”，聊写胸中逸气，此后文人画将逸品提到了首位，文人画自此在中国绘画中取得名正言顺的地位。

（三）中国绘画的特质是通体联想、形术分离

绘画是脱离不了政治的。张彦远在《叙画之源流》中肯定艺术的社会功能，指出“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功”。这里强调了绘画艺术对于“成教化，助人伦”方面的功用，然而重要的是，张彦远及其唐代的美术理论家把绘画艺术推上了中国正统文化的行列，而且表征着唐人将以往仅仅被视为艺事的绘画，上升到文与史的地位。中国是一个极重文史的国度，张彦远认为，绘画具有与儒家正统的典籍《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》相并列的观点，使绘画艺术具有了一定的文化学地位与品格。由于唐代人对于绘画艺术的文化品格有着独特的认识，能在创作实践中面对客体借直观感觉充分发挥主体联想，它更多的是一种整体感悟，它注重一种总体的感觉和印象，这左右着中国画家的思维方式、价值取向和对世界的整体认识，是一种通体联想，从而规定了中国画是一种再现与表现合一的艺术，这一体系在本质上有别于西方传统绘画的再现体系。在再现与表现合一方面，画家能够以一种价值关怀的胸襟，平静的心态，在人类生存领域构建起属于文史价值学范畴的绘画形态，其核心就在于强调人与环境关系的内在性。人们努力发掘人类生态存在的内在亲和之力，并且以美学的价值把握方式展现这种“亲和”关系的感性前景。唐代画家张彦远提出“外师造化，中得心源”，正是体现了唐代人对绘画创作的主、客体关系的辩证的认识的深化。

作为造型艺术的绘画，“造化”与“心得”两者必须是一致的，也必须有机地结合为一体。首先绘画必须“师法造化”、“搜妙创真”，诗人杜甫说：“十日画一水，五日画一石”，正是指出艺术创作必须具有认真严肃的态度。用画景展现真景，要妙绘形象与色彩；其次，客观世界的山、水、树、石以及云烟，都按自然规律分布，错综复杂，它不等同于绘画中这些物象的变化。所以，画家作画要根据生活的体察、积累、先立意，然后“凝想物象”，这时艺术家内心深处的某些沉睡的、潜在的审美意念，特别是长期受文化传统左右，带有一种集体无意识的“情意结”被唤醒或激活，开始了不同的心理体验历程，最终获得一种精神上的满足与愉悦，达到对理想追求的肯定，这是一种通体联想。艺术还要发挥画家的主观能动作用，加以艺术处理，达到“因心造境”、“驱山走海”的境界。中国文人画往往笔简意远，给人们以表象上形术分离之感，中国画以有限的笔墨表现无限之景，以有限可视之物，引起人们无限思索向往之情。此则含有“言有尽而意无尽”于画中，所以中国画的欣赏与创作包含着一种隐而不露的深刻理念的情感

活动。追溯下去都有实践和意识的根源。绘画艺术必须把反映客观物象的真实性和表现思想感情的主观能动性有机地结合在一起，亦即人与自然环境在画面上的和谐一致。事实上，绘画的一切表现都是在这个总原则下产生的。

在太宗文皇帝所制《大唐三藏圣教序》中就有“是知恶因业坠，善以缘升。升坠之端，惟人所托。譬夫桂生高岭，云露方得泫其花；莲出渌波，飞尘不能污其叶。非莲性自洁，而桂质本贞。良由所附者高，则微物不能累；所凭者净，则浊类不能沾。夫以卉木无知，犹资善而成善；况乎人伦有识，不缘庆而求庆？”^①这是说每种物体都会被自然环境所限制和改变，而被人赋予一种象征意味。

许多世纪以来，中国人一直认为，当一个艺术家在他的脑海视觉中看到形象的那个时刻，正是那位画家悟出“道”的时刻，也正是可以激发起他的所有天性的那种神秘的和谐或节奏。中国艺术家也说过，溅落在绸绢上的墨水能产生出惊人的效果，艺术的最重要方面从来是无法用言语表达的。因为绘画中的“巧事”是了解内在情绪和深藏的性格特征的关键。中国画追求内心悸动的精神画面。中国有句古语说：“读一百本书，画一张画。”在文人画家开始画一幅画之前，要仔细想出一个好的作画动机，他是用思想在进行创作以便向观者传达一种高尚、精深的人生价值。这使得中国画不同于西方画中对色彩丰富多变的处理，而相信绘画中的最高技巧和艺术在于懂得如何使用黑和白因为黑白的并置力量洗练而简明，这两种色彩完全是中国人的趣味和情感问题，它说的不多也不太响，但促使你思考。中国人在许多世纪里一直相信，一位画家在白纸上作画只需要水墨就够了，观者的想象力会补充宇宙中的所有色彩。

三、西方古希腊文化特征

要说明西方绘画的特质，首先要弄清西方绘画发展的历史背景及文化特征。其中对爱琴文明的中心古希腊文化发展的历史及特征的了解尤为重要。

爱琴海地区是世界文明发源地之一，也是欧洲文明的摇篮。它与西亚、北非等地的早期文明中心距离不远，易于接受它们先进文化的影响。爱琴文明的中心是希腊半岛，它和罗马于公元前5世纪以后，便先后至高度发达的古典时代。希腊历史在经过了荷马时代的一段曲折之后，新的希腊人的国家先后出现，在众多的希腊城邦中，以斯巴达和雅典最为重要和具有典型性。它们在形成方式、政体、经济结构、社会生活和文化教育等方面有着明显差异。尤其是雅典，特别是在伯里克利当政时期，达到了古典希腊世界

发展的最高峰。此时的雅典文化，也达到了极度的昌盛。伯里克利曾自豪地声称，雅典是“希腊的学校”，这里优越的政治、经济条件使雅典象一块巨大的磁石一样，吸引着希腊各地的众多学者文人争先恐后来此观光、学习、从事学术活动或参加建设工作。至于雅典人，既有充沛的创作热情，又有施展才华的用武之地，因此，一时人才辈出，群星璀璨，色彩纷呈，哲学、戏剧、建筑、艺术、史学等各个文化学术领域，都硕果累累、成就辉煌。古代希腊文化有着许多杰出成就，在世界文化史上占有重要地位，对后世特别是西方文化艺术的发展有着深远的影响。这种影响归结起来，主要源自古希腊宗教神话及古希腊哲学。

（一）古希腊宗教神话

古希腊人最早的意识形态是宗教神话。他们信奉原始的多神教，并世代代由民间口头创作，逐渐积累成为内容丰富、脍炙人口的神话。古希腊人的神的观念源于人类蛮荒时期对自然的朦胧认识，并从其多姿多彩的生活中，逐渐形成一个庞大的神的谱系。在古希腊人的想象里，诸神生活在一个等级森严的体系中，他们比人类更美、更高贵，而且更富于智慧。他们几乎无所不能，而且善知过去与未来，任何凡人对于神的不敬与冒犯都会遭到极为严厉的惩罚。诸神的生活基本上充满了安逸和享乐。不过，希腊的神也并非总是那么快乐逍遥，他们也有自己的忧愁和烦恼。尽管他们高高在上，比人类强大、聪明、高贵、美丽，但他们也并不总是公正而严明的，他们也具有人类的感情，也会犯错误，也会嫉妒、愤怒乃至疯狂，他们看起来像一些更高贵的人类。

神拥有比人类更多的权力和智慧，但对于不同的神来说，智慧和权力是不同的，每一位神明都有自己智慧和权力的局限。他们认为，在奥林匹斯山上有一个庞大的神的家族，其中有三个最主要的神，即身兼天神、雷电之神、众神之王等职的人类最高主宰宙斯；宙斯之子、太阳之神阿波罗；宙斯之女、智慧之神和雅典城邦的保护神雅典娜。宙斯和阿波罗是全体希腊人共同的崇拜对象。宙斯处于奥林匹斯圣山的顶端位置上，它的个人意志超越一切，可是它的决定也会遭到其他神的反对，甚至是暗中掣肘。无论是神界还是凡间，真正主宰一切的，是无可逃避的命运，凡是命定的东西，一定会发生。希腊神话作为想象力和富于魅力的思想源泉，在西方世界是无与伦比的。权威的《简明不列颠百科全书》评价说：“希腊神话的重要性在西方人文化、艺术和情感的历史上怎样估计都几乎不能说是过高。……否认他的价值和意义，也就等于否认西方文化本身的成

就，以及受到它的启发的伟大作家和艺术家的天才。”希腊神话早已成为整个西方文化不可分割的一部分，并不断影响着西方的社会文化及文学艺术的发展。希腊神话中的许多情节已演变为西方文化和艺术中的一些最基本的概念和范畴，通过希腊神话所阐释的人性的紧张，则为今天西方社会的道德和伦理结构奠定了基础。

（二）古希腊哲学范畴

古代希腊也是西方哲学的发源地。西方的“哲学”一词就是出自古希腊，原意是“对于知识的热爱”。近代哲学的各种学说和观点，都可以在古代希腊哲学中找到其胚胎和萌芽。

米利都学派是古希腊最早的唯物论哲学派别，其创始人被尊称为希腊“七贤”之一的泰勒斯认为，水是宇宙的本原，世界上的万物都是由水产生出来的，最后又复归于水，从而否定了神创论的宗教观念。他的学生和该学派的领导人阿那克西曼德则认为“无限”是一切存在的根源。“无限”是一种不固定的物质。他的学生阿那克西米尼认为万物的本原是“气”，由于气的扩散、凝聚，才产生了变化无穷的世界。尽管具体说法各不相同，但他们的基本观点都是一致的：都承认世界的物质性和物质运动的客观性。这是一种原始的朴素的唯物论和辩证法。被列宁称为“辩证法的奠基人之一”的著名哲学家赫拉克利特进一步认为，宇宙的本原是永远按规律燃烧着和熄灭着的火。他还指出，一切皆流，一切皆变，都始终在运动中。他还认识到：事物运动变化的原因在于事物内部的矛盾斗争，“万物都是通过斗争而生，又通过斗争而死。”⁽²⁷⁾这一切变化都是按着必然的规律进行的，他称这为“逻各斯”，就是“规律”。他寻找物质世界发展的普遍规律。所以列宁称这种唯物论的观点，“是对辩证唯物主义原则的绝妙的说明”⁽²⁸⁾ 公元前5世纪以后，古希腊唯物主义哲学达到了最高境界。其杰出的代表德谟克里特认为，“原子”是组成宇宙的基本要素，他还认为人的灵魂也是由原子构成的，它一旦分散，生命便死亡。他的这种原子论，在哲学史和科学史上都占有重要地位。

古希腊最早的唯心论哲学产生在意大利半岛上的希腊殖民地上。这里较落后，城邦多由奴隶主贵族统治。最早的唯心论学派是毕达哥拉斯学派，它一直存在到公元后三世纪，在罗马帝国时代，他们为基督教教义和奴隶主统治作辩护。这个学派认为世界万物的本原是一种抽象的、非物质的东西——数。由数开始，经过点、线、面、体的变化，产生出水、火、土、空气四大元素，最后生成万物。他们还提出了一对对矛盾的范畴：

有限与无限、一与多、奇数与偶数、曲和直、动和静等，他们的哲学想象也有了某些朴素的辩证法因素。另一唯心论学派是埃利亚学派，他们认为世界的本原是一种抽象的永恒静止的“存在”。各种物质的运动变化，都只不过是人们受感官欺骗而产生的幻觉。其代表人芝诺还用一系列诡辩式的“论证”，企图证明运动和变化是矛盾的，因此是不可能的。他提出诡辩式的论证：“飞矢不动”。这种诡辩完全是形而上学的，但这种诡辩从反面恰又揭示了客观地存在于运动中的矛盾，实际上已经接触到了辩证法。

由于希腊民主政治的发展，当时出现了一批专们教授讲演和辩论的“智者”，其代表人物普罗塔哥拉认为“人是万物的尺度”，它以人类理性而不是以神的意志，作为衡量一切事物的准绳，这对于反对宗教权威，有一定积极意义。在人们对于社会伦理问题和真理问题深入探讨中，产生了古希腊史上最重要的三大哲学家：苏格拉底、柏拉图和亚里士多德。苏格拉底认为真理是客观存在的，是非是有标准的，主张追求真理，获取知识唯一的途径在于“认识自己”，他说：“知识就是德性”，因此只有那些知识渊博的贤哲，才能管理国家；柏拉图是古希腊唯心主义哲学的集大成者，其哲学思想的核心是客观唯心主义的理念论。他认为万物的本原是一种超感觉的“理念”，而物质世界只不过是“理念”世界虚幻的影子，他从这一哲学基础出发，提出了关于“理想国”的政治学说，并在这里将人们分为三个等级。他的思想体系，对后世欧洲科学的发展起了重要的作用；亚里士多德一方面从唯物主义观点出发，承认物质世界的真实性，承认概念来自于具体事物的认识，并声称“吾爱吾师，吾更爱真理！”另一方面他又认为一切事物都由物质和形式构成，形式先于物质，是事物发展的最终推动力，主张有限度的民主制，保持社会平衡，以实现长治久安。他的学说对后世影响极大，支配着整个欧洲思想界。欧洲古希腊哲学的内容是丰富的，贯穿着希腊哲学史的，就是唯物论和唯心论、辩证法和形而上学的斗争。

从上面的阐述可以明了：古希腊宗教神话为西方绘画题材走向奠定了写实的基础；古希腊哲学思想经希腊化时代而影响了罗马文化，从而使西方绘画的特质逐步突现，至十六世纪而达鼎盛。

四、西方绘画特质

从公元前三世纪起，古代奴隶社会已开始衰落，希腊化时代和罗马时代，哲学上出现了形形色色的学派，表现出唯心论和神秘论的泛滥。公元五世纪，欧洲进入封建社会，

它延续了近一千年，到十四、十五世纪结束，历史上称为中世纪时期。这时的社会更为落后和分散，宗教教会统治力量格外强大，人民长期处于被奴役被压迫的状态。占统治地位的思想是基督教的宗教思想。基督教“最初是奴隶和被释放的奴隶、穷人和无权者、被罗马征服或驱散的人们的宗教”。⁽²⁹⁾ 它宣传来世的因果报应和人在上帝面前一律平等的思想，谴责纵欲腐败的生活而赞扬清苦的生活，给奴隶和平民提供了一种软弱的自我安慰和对剥削者进行消极抗议的工具。中世纪的天主教会也是文化的垄断者，它控制了整个中世纪的精神生活。教会制定和解释基督教的教条、教义，建立基督教神学的体系。基督教神学是欧洲封建社会的统治思想的集中表现。基督教的哲学就是所谓经院哲学。西欧封建社会中的统治思想就是经院哲学。经院哲学利用柏拉图和亚里士多德的哲学来为基督教的教条和教义作烦琐的论证，如地上的秩序必须服从于天上的秩序，政治必须服从宗教，现世必须服从来世，哲学必须从属于神学，知识必须让位于信仰等，使基督教变成完整的神学体系。

基督教万流归宗的地位的确立及对思想文化的垄断，更使文学艺术也笼罩着浓厚的宗教气息。建筑艺术上主要成就是形成了罗马式和哥特式两大风格，尤其是哥特式建筑，以尖形拱门，高耸的尖塔式屋顶，彩色玻璃为构成要素，显得辉煌而神秘，令人有恍入“圣土”之感，引起人的飘渺虚幻和向往天堂的情绪。

（一）宗教艺术的典范模式

基督教是封建制度的最高标准，后成为罗马国教，它创造了一个救世主的具体形象——耶稣。按照《圣经》的记载，处女玛利亚因上帝显灵而受孕，生下耶稣，他作为上帝之子来到人间，招收 12 名信徒在各地传教，并表演了各种奇迹，甚至使盲人复明、死人复生。但由于信徒犹大的出卖，耶稣被罗马总督钉死在十字架上（十字架后来成为基督教的象征和崇拜物），他死后三天复活，不久升天。这也成为后世欧洲绘画艺术经久不衰的题材内容。

公元前 5 世纪至公元前 4 世纪，是希腊美术的全盛时期，建筑、雕塑、绘画都取得了巨大的成就。尤其是神庙建筑，作为城邦的重要活动中心，最能体现古希腊建筑艺术的风貌。帕特依神庙建筑样式采用浑厚朴实的多利亚柱式，并采用了伊奥利亚柱式的某些因素，造型坚实雄伟。雕刻是古希腊美术最具魅力的部分，古希腊人对于人体具有特殊的审美感情，雕刻大量表现健壮优美的男、女人体。从公元前 490 年开始，希腊艺术

进入古典时期，这一时期雕刻以具有强健的体魄、昂扬的精神和古典优美的造型的人像，取得前所未有的巨大成就，人物充满了生动的情趣。到公元前4世纪，希腊艺术进入了古典后期，以往那种庄严崇高、均衡和谐的优美典雅的理想化风格更加世俗化，更具个性化。公元前323年至公元前1世纪是所谓“希腊化时期”，希腊的文化艺术得到了广泛的传播，艺术风格愈来愈世俗化，举世闻名的作品“断臂的维纳斯”（《米洛斯的阿芙洛狄德》）表现了优美、高雅的女性形象。雕像上半身为裸体，制作裸体的美神像成为风尚，人们要求艺术品不只是作为崇拜的偶像，而且是能满足对于美的享受的。

罗马美术是希腊美术的延续和发展，但罗马人更注重实用，不象希腊人那样富于幻想。尤其是罗马的肖像雕刻，无论在写实处理，情绪表现和细节的夸张强调等方面都有创造。肖像都是精心制作，细腻生动、注重内心情绪的刻画。

罗马文化不但受到基督教和东方文化多方面影响，同时还接受了希腊哲学的某些思想，特别是希腊文化对罗马文化的影响之大，可以说罗马在军事政治上征服了希腊，而希腊则在文化上征服了罗马。早期的罗马哲学基本上是希腊化哲学的继续和发展。罗马的艺术发展了希腊艺术“和谐的美”的追求，这成为西方绘画艺术的最高准则。发展至今，艺术和谐之美的秘密就在于色调的对比和协调，亦即全部形象塑造和谐的基本规律便是绘画中调子的形成。对色彩调子的准确握、处理成为西方绘画的重要原则。

（1） 绘画色彩调子的作用

据考察绘画运用色彩的历史极其悠久。早期陶瓶追求典雅别致的造型、优美的装饰纹样，后期西方绘画受其影响都有其创作准则，都遵循一定的规范和标准。在新生的艺术中，浪漫主义的艺术表现更具个性化，注重强调情感色彩的传达。将强烈的光线效果、绚烂的色彩对比、奔放的笔触和富于动感的构图等等，作为抒发激情的重要手段，尤其是在色彩的运用上达到了令人叹服的水平。色彩不再是素描的陪衬，而是成为表达感情的有力的手段。微妙的色彩变化和大胆的对比色运用，达到了艺术的极高境界。色彩作为绘画语言所展示的艺术表现力达到了空前的水平。不论绘画如何发展，色彩永远是首要的造型要素，色彩在造型中的重要性被西方画家普遍认同。塞尚认为：“对于画家来说，只有色彩是真实的，一幅画首先应该表达色彩。历史的、心理的、它们仍会藏在里面……。”⁽³⁰⁾ 一般人对形的鉴别力要强于对色彩的鉴别力。同相对静止的形的可感性比较，色彩的可感性飘忽不定，即使是“流动”的形，同色彩比较，后者也要难以捉摸得

多。“学习素描靠理智，掌握色彩靠天赋”。⁽³¹⁾也就是说，色彩更多地使用感觉。由于色彩效果产生于观者的视觉，因而色彩效果最深刻最真实性的奥秘只能为心灵所感受。但主观色彩趣味不足以解决全部的色彩问题，我们要能从犹豫不决的和不稳定的感受中解放出来，要把感性直觉的色彩提高到理性，概括为原理。客观规律知识对于正确评价和使用色彩是非常必要的，熟悉色彩的性能及各种配合方法，便会减少盲目性，更多自主性。创造性地运用色彩，进行色彩潜能的最大发挥和理论知识的学习，要重新组织、发现、应用色彩，使画面满足各种关系的协调。失却协调就意味着冲突、混乱。因此，处理好色彩画的关键即色彩相互配合得当，形成绘画中的色彩调子。

调子一词来自音乐，绘画中对这个词是借用并加以引伸的。开始是在反映明暗层次的素描中用以表述光度层次关系的，所以在西洋素描里把涂明暗叫涂调子，明暗关系正确便说形成了调子，调子不统一画面就紊乱了。可见调子是一个体系，即整体。在色彩画中引伸了调子的含义，一定明度、色相的光源色，使固有色不同的物体发生色变，而倾向于同一性色彩，这各个物体的色彩效果叫色调。它各自独立又同其它相联系，于是形成了整个画面的色彩效果，这便是调子。局部的色调必须服从整体的调子。色调不统一便形不成调子，就好象不同音调的乐器合奏一样。调子一词英语叫“key”，我们从它的几种不同解释中可以看出调子的重要性。“key”第一种注释是“钥匙”，第二种注释是“关键”、“秘诀”，三是“要害”、四是“键”，还有一种注释便是调、主调、调子。由此可见，色彩画的成败就在于调子，全部色彩和谐的基本规律便是绘画色彩中调子的形成，处理好调子，可使画面协调，所以色彩画借用调子以阐述色彩画的协调性。从这个意义上讲，调子即画面上的视觉第一感（冲击度），表述的是人的感觉，这种感觉更趋向于人的情感和心理作用。

（2）绘画色彩调子的概念及机制原理

调子不同于色调，自然界中各个物体由于光源色、环境色的作用产生色变而相互协调，这时我们称各个物体的色彩效果为色调（小范畴）。即使是很不协调的两种色相的物体，即经放置在一起，便互相联系，且产生反映现象，互含对方的色素，从而形成整幅画面的色彩效果就是调子。各种各样色调的合奏便形成了调子。简言之，一幅画的整体色彩倾向，亦即一幅画中色与色之间的整体调合关系（感觉）称调子（大概念）。其中主要的色相为主调。例如，陵庙的主调就是以惊人的灰色的色彩气氛为主导。色彩就

是力量，着色玻璃艺术家们以使用色彩来创造一种神秘的气氛，它能把崇拜者的冥想转化到一个精神的层面上来，色彩效果不仅应该在视觉上，而且应该在心理上和象征上得到结合和理解。色彩的主观感知力、色彩象征力和色彩辨别力，都是绘画心理学上的重要问题。富于表现力的色彩效果，即歌德所谓的色彩的伦理美学价值，也同样属于绘画心理学的领域。这种感觉的东西同人的生理特征、感情嗜好不同，流露的形式也就不同，调子亦然不同。

我们把不同色相的颜色归为三类，第一类是原色：颜色千变万化，色彩种类繁多，但最基本的就是红、黄、蓝三种。根据绘画实践证明，这三种颜料按不同比例混合后，原则上可以产生许许多多其它色彩，但它们却是其它颜料调不出来的色彩。所以我们称红、黄、蓝为“三原色”，也称第一次色，就是指能混合产生其它一切色彩的色。它们确切的指曙红、柠檬黄、湖兰；第二类是间色：三原色中任意两种色相的颜料相调配所得的底色称间色，也称第二次色，（如红+黄=橙，黄+兰=绿，兰+红=紫）。故而三间色是指橙、绿、紫。必须指出，间色同中间色的概念，一个是狭义的，一个是广义的；第三类是复色：任意两原色的间色与下余一原色相调配而成的色叫复色，两原色的间色与下余一原色互称补色（又称互补色、余色，因此也可说互补色相调配成复色，互补色有三对：红与绿、黄与紫、兰与橙）也称第三次色。也有一种说法是两间色相加即成复色。无论复色的概念如何繁杂，但都可以看出，凡是复色必含有三原色的成份，且三原色不是等量的，否则便成非色——黑。复色既然由原、间色调配而成，它必能与原、间色协调。因而使用原、间色时可同时大量使用复色。

自然界中大量存在的是复色，它的变化极其微妙复杂，绘画中只要理解了复色的关系，那么可以说在色彩的认识上前进了一大步。复色能起缓冲和协调作用。可以使过分刺激的色块调和，可以使颜色“不生硬、不火气”。我们仔细研究一些优秀的外国作品会发现，包括印象派在内，画面调子的形成都是运用复色的结果。但多复色的相加则会使颜色灰暗（脏），这时一笔鲜艳的颜色又会有“点石成金”的作用。当然互补的两色并置时，相互排斥，对比强烈，各自色彩呈跳跃、新鲜的效果。这时必须在色块上大小有别，尤如“万绿丛中一点红”。这里面还有一个规律，就是色与色都想还原到本源——太阳的白光，当我们看到绿时，视觉便会自然地求其补充的红，因为红绿色光相配便成白色。补色的叫法便由此产生。可见画面协调正是复色恰当运用的结果。

（3）绘画色彩调子的分类

复色应用恰当也就是说一幅画调子协调。那么如何分析色彩的调子呢，我们大体上可以从色相、色度、色性三个方面去划分。从色相（各种色彩相貌的称谓）上分：有红调子、紫调子、绿调子等。辨别色相的关键是要有“偏什么”的闪念，因而依色相定调也是相对而言的；从色度（明度、纯度）上分：首先从明度上细分有浅红、淡红、深红、暗红、灰红等等，这就形成了物体的立体关系。因为明度是指深浅素描关系，因此色度关系多以明亮程度区分为亮调子、暗调子、灰调子。其次可从纯度上分响亮调或灰暗调子。纯度关系一般是原色纯度高，间色次之，复色最低。绘画时，过多使用水份或加白粉，都会发生纯度不高，而使色彩贫乏无力。但过分注意纯度，会造成颜色刺激，造成画面杂乱无章；从色性上分：可为冷调，暖调，中间调子等。一切色彩不是偏冷，就是偏暖。冷暖也不是绝对的，是相对比较而言的。光在色彩上除了色相、色度的变化，更多的是色彩的冷暖变化。冷暖问题是色彩画写生与创作的精华，尤其是在明度接近的亮面与暗面的表现上，如白衣服、黑头发等。这时的色彩变化不是找出来的，而是在比较当中认识的。这里最重要的不是“颜色”而是“关系”，也就是我们通常所说的“色彩关系”。

一切有关色彩的问题都是色彩三要素不同变化的结果。无论研究写生色彩还是装饰色彩都离不开这三要素。总之，调子的确定要视对象而定，直接光照的情况下以光源色定调子，光照比较间接的情况下以色块的大小定调子，逆光则以暗部背光面定调子。若同一物体光源不同（如晨、午、黄昏）以光源定调子；光源相同，以物体大色块面积定调子。确定调子要求先定冷暖，但要注意，冷暖是相对的，有偏冷的暖调子，有偏暖的冷调子。色调的统一就应该是使每一物体颜色中含有一种共同的倾向。塞尚也说：“线描形象塑造的秘密就在于色调的对比和协调。”^{〔33〕} 绘画各种流派的色彩都不排斥色彩变化的一般规律，这在文艺复兴时期的绘画艺术中早已广泛应用。达·芬奇说：“热衷于脱离科学而专搞实践的人，正如一个水手，登上了一条没有罗盘、没有舵的船，永远拿不准船的去向。实践必须永远建筑在坚实的理论之上”。①16世纪意大利画家充分利用色彩法则，施展其精湛的技艺，从而使他们的作品达到色彩表现的高峰，成为绘画艺术的经典。

（二）西方意大利文艺复兴时期绘画艺术

一个国家、一个民族，只有不断地，积极地与域外世界进行交流，吸收域外文化的优秀成果，才能使自己在政治、经济和文化上得到更快的发展，并创造出自己的文明辉煌。西欧封建社会末期，许多国家先后发生资产阶级新文化运动。新兴资产阶级的代表，开始从古代希腊罗马的文化（“古典文化”）中，找到他们可以利用来反对封建文化的武器，那就是哲学和自然科学。以及以人为中心的文学艺术。他们宣称：这些古典文化长期被宗教教会扼杀和歪曲了，现在他们要打起“复兴古典文化”的旗子，历史上称“文艺复兴”（该词原意指希腊、罗马古典文化的“再生”）。它最早发生于意大利，也以意大利为最典型的代表。

“文艺复兴”是从意大利开始的，当时意大利经济比较发达，14、15世纪，意大利北部威尼斯、热那亚、比萨等城市，手工业商业十分繁荣。意大利控制东西贸易，威尼斯商人又开辟经直布罗陀海峡达英国和佛兰德尔的海上航路，资本主义性质的手工工场和商业发展迅速。中世纪的基督教会统治，使哲学、科学、文学都成为神学的附庸，世俗文化遭到摧残。中世纪末期，社会动荡，基督教专制主义统治危机四伏，为资产阶级的反叛提供了合适的机遇。意大利民众对当时意大利暴君的统治，及其造成的政治腐败、社会混乱极为不满。迫切要求彻底摆脱教会束缚，建立独立、统一、繁荣昌盛的国家。作为封建社会总代表的罗马教皇，如尼古拉五世（1447-1455）、西克斯特四世（1471-1484）、列奥十世（1513-1521）等，因为一些客观因素，他们或者积极收藏和搜索古典手稿，赞助对古籍的研究，或雇佣大批艺术家，向他们提出订货，为艺术家提供了艺术实践的机会。使罗马成为文艺复兴中心之一。

（1）意大利文艺复兴时期的人文主义

14、15世纪西欧社会兴起一股复兴古典文化热潮，古典哲学、文学、艺术作品和历史文物倍受青睐。意大利本是古典文化的故乡，此风尤盛。“拜占廷灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕像，在惊讶的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代，在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了。”^{〔34〕}当时，新兴资产阶级力量薄弱，借助恢复古典文化，以促进生产发展、提高效益、增加财富，需要各种文化艺术作品着手进行最初的斗争，为此而提出了一种新的、资本主义的文化。“文艺复兴”时期的资产阶级文化，历史上称作“人文主义”。文艺复兴运动的指导思想是人文主义（又译为人本主义或人道主义）。它是指文艺复兴时期表现在社会文化诸方面与中世纪

的教会神学和经院哲学相对立，而与新兴资产阶级的利益和要求相适应的思想内容。中世纪神权至上，以神为中心的基督教教会用神秘主义、禁欲主义和蒙昧主义束缚人的自由思想，遏制了科学文化的发展。人文主义者号召把人们的思想、感情和智慧，从神学的束缚中解放出来。他们提倡“人性”以反对“神性”，提倡“人权”以反对“神权”，提倡“个性自由”以反对中世纪的封建等级制度。人文主义就是主张以人为中心，一切为了人的利益的思潮，它和封建文化、宗教神学是针锋相对的。作为资产阶级的代言人。人文主义者要求重视现实生活、重视物质享受，要求发展个性。他们的口号是“我是人，凡是人的一切特征，我都具有”，^{〔35〕}他们主张任何人都是平等的，他们所要求的，是资产阶级的权利和自由。

反对经院哲学的唯物论思想，开始在意大利发展起来。自然科学的兴起，是“文艺复兴”时期的一项重要成就。在古希腊罗马时代，人们是重视对自然界的研究的，那时的具有唯物论观点和倾向的哲学家，同时也就是自然科学家。资产阶级为了发展生产技术，需要发展自然科学，又因为当时新技术的使用以及地理上的新发现，天文学、地理学、气象学、物理学、力学、生物学等科学开始发展起来。

人文主义的胜利是日后资产阶级革命的舆论准备，它继承了古典文化中的民主性和科学性的优良传统。自文艺复兴运动开始到启蒙运动完成，欧洲资产阶级形成了包括政治、经济、哲学、法律、文学艺术等一系列思想体系。在人文主义思想指导下，产生了一大批文化巨人，这些巨人中的艺术巨匠们创造出了许多不朽的艺术形象，大大丰富了人类文化精神宝库，也成为西方绘画的象征。

（2）意大利文艺复兴时期的艺术

14世纪至16世纪被称之为文艺复兴的这段时期，是欧洲绘画史上空前辉煌的一页，它对世界绘画的发展也产生了强大而深远的影响。当然欧洲文艺复兴时期的成就绝不止绘画和雕刻，它是一个全面发展的时代。全盛时期的意大利文艺复兴（15世纪末——16世纪），艺术的繁荣表现更为突出。尤其在绘画方面，人才辈出。中世纪的那种僵硬呆滞的圣像画、冷冰冰的教堂再也引不起他们的兴趣，而当时挖掘出的被视为异端邪教的希腊、罗马的精美绝伦的雕刻，使人们从失传千年的希腊、罗马艺术中看到了人类曾经有过的如此辉煌的艺术。健康进取的精神，热情奔放之风格，对人类之美、生活之美的倾心颂赞，技术之精湛，艺术之完美，无不令人叹为观止，一种强烈的要求恢复优秀艺

术传统，表现新生活的愿望，在艺术家中普遍产生和发展，他们在继承的基础上创造了新时代的艺术的典型范例。意大利文艺复兴时期的优秀画家很多，其中首推达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔，号称文艺复兴三杰。

意大利人文主义者列奥纳多·达·芬奇（1452-1519），出生于佛罗伦萨附近的芬奇镇。从小热爱大自然，勤于观察，就学于画坊，成就显著。不仅精于绘画，而且在雕刻、建筑、数学及力学等方面都有很深的造诣。他所留下的丰富手稿，表现了他在科学技术各方面许多极有价值的见解和创造。他提出许多重要思想，他认为，“我们的一切认识，都是从感觉开始的”。达·芬奇主张：“画家的头脑，应该象一面镜子，镜子能反映对面物体的形状和颜色，但是，人的感觉器官和镜子还多少有些不同，人能将感觉保留下来，而镜子不能”。他认为，我们的认识必须“从经验出发，并通过经验去探索原因”。^{〔36〕}通过经验认识客观事物的因果关系，发现客观世界的必然规律，这就是科学的态度。达·芬奇十分注重研究自然，他的格言是“自然是一切之母”。他反对照抄对象，反对只求外形的仿真，而极为重视表现人物的内心，主张从所描写的对象的动作姿态中察觉他们的思想。他的名作《最后的晚餐》（如图7）画面通过人物姿态动作，表情心理活动，巧妙而恰当地安排在一幅难度很大的横长的画面上，几组人物皆以耶稣点破有人要出卖的特定瞬间为中心，而展开了人物的心理情绪的刻画和姿态动作的描绘。这种惟妙惟肖地刻划正面与反面人物的手法是前人画中所少见的。这幅画正如他自己所写的：“一张人物画，或其他形式的人物表现，应该做到使人一看就很容易从他们的姿势中，觉察他们的思想……就好象一个聋子看人讲话，虽说不能听见，但依然可以从两人说话的动作姿态中，揣度他们讨论的主题”。^{〔37〕}《最后的晚餐》的构图也是经过作者精心设置，为了突出画面的中心人物——耶稣，使一切透视线都集中在耶稣头上，把门徒们分在耶稣的周围，互相呼应而且全都向着中心，不仅达到了形的多样统一，而且达到了人物心态的多样统一。所以这幅画至今仍然被视为运用多样统一这一审美法则的典范。达·芬奇的另一幅名作《蒙娜丽莎》（如图8），它代表着芬奇的先进艺术思想。这幅作品所体现的高度的艺术性与其内在的人文主义精神，使它成为文艺复兴时代精神在绘画中的典型代表。《蒙娜丽莎》既不取材于《圣经》，又不借助于神话，而是表现一位普通商人的妻子。画面依然保留着宁静、端庄的古典画风。在这幅画像里，作者敏捷地抓住对象一刹那那间微笑的表情，表露了人物微妙的心理活动，给观众以丰富的联想。作者把刻画人物

的脸部、胸部和手，作为画像的主体部分，笔调柔和刻画细腻，表现出富有生命力的肌体。为了衬托主体，画上服装处理得很朴素，省略了繁琐多余的华丽装饰品的描绘。他还运用明暗法和空气远近法等艺术手法处理人与环境的关系，光影、空间以及体积关系，绘成一幅完整而又颇具艺术效果的肖像作品。画像消除了中世纪绘画中那种抽象化的呆板、僵冷的面孔。画中的夫人被表现得娴静而不软弱、柔媚而又端庄、自尊矜持而不造作，所以今天来看这幅肖像仍觉得栩栩如生。

米开朗基罗（1475-1564），佛罗伦萨附近的卡普里斯镇人。伟大的雕塑家、画家和建筑设计师。他一生勤奋，作品很富有创造力和战斗激情。在他的作品中常带有某种悲剧色彩，但其中蕴含着极强的生命力，象征着人具有不可战胜的力量。《创造亚当》（如图 9）是西斯廷天顶画中的一幅，是描写上帝创造人类始祖亚当的宗教神话传说。他把亚当画成一个身体健美的青年，把上帝画成既威严又慈祥的老人。亚当半支起身体，仰着头，面向上帝，表现出渴望上帝给他以智慧，他健壮的躯体似乎就要迸发出无穷的力量。米开朗基罗所创造的绘画，也正象他的雕刻一样，竭力塑造自己理想中的英雄形象，具有无比惊人的体魄和力量。米开朗基罗坎坷的一生熔铸成艺术作品中雄浑、坚毅的精神风格，更多的则是人文主义与中世纪宗教封建势力搏斗的结晶。他的另一幅作品《先知耶利米》（如图 10），是西斯廷礼拜堂天顶画中的先知之一。米开朗基罗在画耶利米时并不去表现他如何奉行天主教的教律，而是按自己的思想塑造了一位沉郁而苍老的人。许多研究家认为这是米开朗基罗自己的写照，他把自己当时的思想通过神态刻画灌注到了这个形象中。画中人低头沉思，充满着无限的忧愁。我们可以感觉到，耶利米壮健的富有巨人般力量的身体，实际上潜伏着巨大的力量。米开朗基罗塑造了一系列理想的英雄形象，这些如同巨人般的人物都有很高的典型意义，洋溢着米开朗基罗特有的雄强有力的风格。在他制作的大型壁画《最后的审判》（如图 11）中，竟然全部用裸体表现基督和圣母，这一勇敢的“渎神”行为，再次表明了米开朗基罗不屈不挠的灵魂，以及伟大艺术家的杰出人品。

拉斐尔（1483—1520），生于意大利的乌尔比诺城。他以其精美绝伦的圣母像而彪炳史册，被誉为“画圣”。拉斐尔作有多幅圣母像，最著名的是《西斯廷圣母像》（如图 12），这是他一生最后一张写有自己独特秀美风格的圣母像。西斯廷圣母的形象，表现出拉斐尔的人文主义思想，在宗教画里不注重宣传什么教理，而是着重于把圣母表现为温柔的

母性形象，和人发生感情的共鸣。拉斐尔所画的圣母更富女性的温柔和秀丽，优美而典雅。圣母和女信徒的脸部也是以柔和的笔调画成，细长的弯眉和高雅、端庄的脸庞是他所创造的圣母富有的同一的典型。在用线、用色方面也是以圆润和优雅著称，他的画里很少出现生硬的线条。这幅画上的圣母徐徐下降的动势是通过微动的曲线衣纹和圆润的朵朵白云衬托出来的。他的用线富有体积感，而且组成了一种柔美而又和谐的韵律。拉斐尔的艺术思想受人文主义的影响，并且汲取了达·芬奇和米开朗基罗的传统。《雅典学院》（如图 13）是拉斐尔所作的壁画。反映了当时人文主义者常用的以追忆过去来寄托未来幻想的手法。画以古希腊唯心主义哲学家柏拉图兴办雅典学院为题，描绘的是许多古希腊的哲学家、科学家和艺术家们在一间宏伟的古典式大厅里，展开热烈议论的场面。人物众多、情节复杂，但是却被统一在一个探求科学真理的主题之中。画面突出了以柏拉图和亚里士多德为构图中心的人物群体，几道拱门与建筑物的拱门形成有机的联系，造成层层远过去的透视效果，画面宏大深远而气魄雄伟。人们可以从这幅壁画中感到科学文化的繁荣和人类对于探索科学真理的钻研精神。拉斐尔往往巧妙地借宗教画表现反宗教意识，以宗教画的旧形式反映人文主义精神的新内涵。拉斐尔所创造的艺术形象平易近人，色彩高度和谐。

（3）意大利文艺复兴时期艺术的精神涵养

一件完美的艺术作品是永恒的，也就是说，它能超越自己的时代而继续生存。可是，在一件艺术作品中，如果没有艺术家的自由与他的时代精神之间的和谐，没有创作想象与时代的艺术趣味之间的和谐，那我们就不会发现它的完美。意大利画家的创作表现在特定的历史条件中，这种历史条件也就是决定生活的条件。至于艺术家与他们的时代之间，即艺术与它的历史之间究竟有什么关系。我们知道每一位画家在用笔时是受到何种思想和热情的支配的。要揭示出这些思想，这些热情和这些反应在艺术作品中的反映，这就意味着深入了解这件作品的精神实质，把艺术看作是精神活动的一种表现，当然，这是最可珍贵和引人入胜的一种表现，而且和整个精神活动一样，同人类的变化无常的现实是不可分割的。要考察艺术品的永恒的生命力，即在我们的审美意识中不断发展着的生命，也就意味着如果作出美学的判断，同时就要对它作出历史的论证，使这件作品得以超越它的时代。

“我们现在研究的是一个辉煌的时代，为世人所推崇的意大利杰作。”^{〔38〕}这个时期

的界定范围很明了，往前看是尚未成熟的艺术；往后看艺术已经开始衰落。但意大利绘画的精神内质和外部条件是可以探明的。意大利人及拉丁民族对于爱情、道德和宗教的理解，使他们的行为方式及人生观充满着玄奥的梦幻和心灵的隐秘。他们注重外观，重视外在装饰，极力推崇偶像，但宗教热情不大，注重画面的美丽，且了解人多于了解社会。其想象力体现了形象与思想之间的自然联系。意大利人更具有艺术气质，尤其是在绘画和音乐方面，簇拥着无数的公众力量，形成了硕果累累的艺术大家庭，正如丹纳所说：“那一次群芳吐艳的成因正是由于全体民众的精神涵养。”人们要理会形式的美妙和色彩的和谐必须要有智慧，如果把15世纪的意大利同其他欧洲国家做比较，意大利人更富学识，更富足、更体面、更有能力去装点生活，就是说，更能欣赏和产生艺术品。美第奇家族时，天文学家们在发掘古人东西的基础上，得到了熏陶和灵感，重新兴起了柏拉图式的宴会。他们把色彩和形式附属于思想，他们所刻画的俨然是哲学，“他们中最出色的画家都像陷入艺术迷途的哲学家，他们所擅长的是吸引理性而不是视觉。文艺复兴时期的艺术家是接近原始知觉的人，他们作画，色彩的构成便是思想语言的自然流露。且注意到事物的外表，并要求完美。”⁽³⁹⁾ 马丁·路德曾说：“意大利人是天底下最不虔诚的人，他们讥笑真正的宗教。像我们这些基督徒都会遭到他们的挖苦，因为我们信奉圣经……当他们上教堂的时候总有这样一套说辞‘我们就去屈从大众的错误吧’，‘倘若非要我们相信上帝所说的一切，我们就成了最悲惨的人，以后再别想有快乐的时候。我们只要做到表面像那么回事，不必什么都相信’。”⁽⁴⁰⁾ 从这里，我们看到意大利灵魂的深刻构成，所以在广阔的艺术领域里，他们的目光偏向于健康、有力、活泼的人像或人体艺术。

15世纪的意大利人素养很高，他们举止优雅，趣味美妙。头脑里的画面感，也就是指介乎纯粹概念与纯粹图像之间的状态，再配以活力无限的性格和激情昂扬的习惯，加上民族天生的能力，便在意大利产生出了伟大的、完美的人体绘画。随着雕塑的前进、透视学的发现、解剖学的研究、造型术的完善、油画颜料的应用，便开始注意实实在在的肖像和人体。“人与人之间的情感从未有过如此热烈和广博，使绘画得以蓬勃发展的气候从未如此适宜，历史上从未有过相同的环境和气氛出现，多种条件的汇合是绝无仅有的：天赋的充满韵律与形象感的民族既达到了近代文明程度又保留了封建习俗，活泼的本能与精致的头脑有机地结合，运用生动的形象进行思考，自由形成的小团体以自发

的，心意相通的，富于感染力的激情把才华推向了顶峰，发现了理想的造型——单单完美的人体就能够表现当时重振的异教精神。一切表现人体的艺术都依赖这些条件的聚合，第一流的绘画也有赖于此。”^{〔41〕}从以上的关联可以看出，伟大的艺术与环境是同时的，而非偶然结合。也非一群伟大的人物意外地集体涌现，或者某种无法预料的个体独创力的偶然迸发。环境本身的促成、发展、成熟、腐化、瓦解、与艺术的这一过程同时。

（三）西方绘画特质是直接感知对象、形术一体

从哲学发展的历史来看，欧洲中世纪封建社会的思想斗争主要表现为唯名论和唯实论的斗争。它们所争论的是一个十分重要的哲学问题。这个问题就是“一般”和“个别”的关系问题。唯实论者认为：共相（一般），是实在的，有离开个别事物而独立存在的共相，共相是先于个别事物而存在的，因此比个别事物更根本、更实在。唯名论者认为：并没有什么离开人的思想意识和个别事物而独立存在的共相，只有个别事物才是客观真实存在的东西。所谓共相不过是事物的名字或符号，顶多也不过是一种概念，因此是后于个别事物而存在的。唯名论代表着中世纪的唯物论路线。

全部西方哲学史就是唯物论和唯心论、辩证法和形而上学斗争的历史。思维对存在，精神对物质的关系问题，是哲学的基本问题。是存在决定思维，还是思维决定存在？在欧洲哲学史上，这是最早的希腊哲学家提出的关于世界“本原”的问题——物质与精神孰先孰后。

自然科学的新发现，证明了物质世界有它本身的客观规律，证明宗教神话、上帝创造世界的学说是荒谬的。宗教神学的唯心论和烦琐哲学，不能给我们提供科学的知识，只有依靠经验，依靠科学实验，才能认识真理。“文艺复兴”时期著名的唯物论哲学家意大利的布鲁诺（1548-1600）认为，真正的哲学应该重视经验知识和科学实验，他抛弃经院哲学那些僵死的东西，他只承认科学是真理，否认宗教的“真理”，反对那种认为宗教和哲学可以并行不悖的“二重真理论”。布鲁诺接受了哥白尼的太阳中心说，他论证了宇宙是一个统一的物质世界，它是有自己的客观规律的。他重视古希腊赫拉克利特的自发的辩证法思想，提出了许多关于对立面的统一的想法。如旧事物的消灭就是新事物的产生，新事物的产生也就是旧事物的消灭；对正面的爱，也就是对反面的憎等等。

油画是一种表现力极强，手法极为多样的西方画种，它兴盛于欧洲文艺复兴时期，其造型语言经过长期的文化积淀已形成一种具有强烈感染力、震撼力的严密完整的价值

体系。文艺复兴时期的经典美术作品，是文艺复兴时期的美术家们对世界美术历史做出的卓越贡献，是人类共同的宝贵财富和文化资源。西方优秀的美术，都是在文艺复兴的美术基础上发展起来的，而文艺复兴的艺术发展，确立了文学、戏剧、美术等中的人文主义和现实主义理想和创作原则，展示了对人、对自然、对现实生活的关怀，宣扬了人的力量以及道德信仰，赞美了大自然的神奇美丽。文艺复兴的美术作品，以她神圣、典雅、真诚、尽善尽美的艺术魅力穿越时空，她弘扬的人文主义的精神内涵以强有力的穿透力跨越今天和未来。后世艺术家们永远不能忽视这个时代的理想的东西。

五、西方现代艺术与中国当代美术

艺术的完整性并不是意外效果所能达到的，它与随意挥洒的颜色或自然形态的事物有所区别。自文艺复兴艺术繁荣以来，人们普遍推崇著名的艺术家，把他们作为“典范”而效仿，但事实上艺术家的个性各不相同，不可能都变成一个样子。这在现当代中西绘画中也不例外。

（一）西方现代艺术与西方油画

西方“现代艺术”是工业革命的产物，它诞生伊始就被不同程度地意识形态化了，继之艺术禁区被打破，各种西方艺术思潮和流派纷至沓来，及至当今大行其道的“后现代主义”（20世纪70年代之后在西方的一种反现实主义艺术的思潮）及其影响下产生的波普艺术（50年代流行于美国，以沃霍尔为代表，采用重复的手法复制一些大众传媒中的形象和日常消费用品，将其上升为图像的原型）、行为艺术（随着观念的强调演绎而来的各种表演艺术和偶发行为）等相继进入艺术领域，在它们被宣传媒体炒得最热的时候，同时也就预示了它们的退化和萎缩，艺术的变革局面和人们的创作心态使现代艺术步入了一个误区。艺术“创作”随心所欲，逾越了人性、社会道德，竞至以放弃生命为最后的“艺术行为”，此类癫狂而极端的表演使艺术异化了，很难谈得上真正艺术意义上的借鉴和创新。当下“言必称后现代”，这种新潮的理念显而易见已经吞噬着艺术家的灵魂，它对人性负面的过分夸大及对艺术的泛化，使艺术与非艺术的界限模糊了、消溶了、偏离了艺术的基本规律，脱离了艺术本质。“艺术作品是对先前存在的艺术体系的批判，是对社会的挑战”，但事物一旦发展到极限，必然会向相反的方向转化，我们应当很好地理解艺术中丰富的矛盾。艺术来源于现实，反映生活这是写实艺术的宗旨。随着现代化进程的加快，在全球化的趋势下，深入到切实生存的时代生活中去获得真切

体验，激发创造感悟。艺术的规律本身就是一个长期酝酿、艰苦努力的过程，作为视觉造型艺术，内容渲泄借助形式美感得以传达；形式要素创造愉悦心灵的内容，将二者和谐统一的审美特征完美体现出来，落脚基础训练，提高艺术修养，才能产生完美的作品。审视当下流行艺术，既缺少文化底蕴的支撑，又对锤炼过硬的艺术技能缺乏耐心，从而倒向观念艺术。当代艺术创新必须依据今日艺术发展的语境，它是整个艺术创作机制和艺术传播构成与艺术参与的行为活动方式的全面创新。

近些年，后现代主义走到台前，一些画家在搞观念性艺术，遗失了油画的正确方向，同时也就扔掉了油画规律性的东西。凡是真正的艺术家，都是在自己的作品中能够表达人民的思想的人。作品要表达人民的思想，主题思想；主题思想的表达就要靠形象来说话，而形象的刻画，就离不开素描及色彩的基本功夫。基础扎实的作品，呈现出一种庄重严肃的写实画风。在世界文化优秀的遗产中，人们最珍视的，有着最广泛群众基础的、代表最广大人民审美心理需求的还是写实主义。写实绘画“需要耐心，它不能很短时间见效果的，在这样急速发展的社会，人们没有这样的耐心，所以比较浮躁”。^①当艺术的纯粹已被各种现代流派剥离化解的时候，现实主义创作无疑将成为重建艺术灵魂，恢复艺术尊严的手段和途径。

（二）中国当代美术与中国油画艺术

当前，后现代主义在西方也已面临绝境，这种反常畸形发展的艺术也与我国社会现实和时代精神及人们的审美理想背道而驰，因此，艺术家们应该重新整理思维、关注人性，追求真、善、美的艺术境界。现代艺术在西方的出现，正是基于现代人已经很难通过某种原有和固定的样式来表达现代人的情感，而情感又具有突发性，恰逢商业利益的强烈功利目的的驱使，自然现代艺术的初衷选择便带有时代的盲从，其结果亦无所适从，只能陷入病态境地。审时度势，回归后现代主义文化精神，将强烈的表现欲望转化成充满智慧的冷静思考和判断。我们认同多样化的艺术格局，抱残守缺，囿于窠臼，艺术将因缺乏新鲜血液的注入而枯亡。真正健康的艺术无论以何种形式进行何种创新，其本质应该是求美，这种美应该是生理上的求真和心理上求善的综合效果。只有健全的心灵才会产生健全的艺术。艺术的本质是精神的，中国画有“托物言志，状物抒怀”的说法，可见艺术是构建人类审美理想、情感，寄托智慧思想，昭示后人前进，传承人类文明的载体。人类极其复杂的心理感受和哲学思考，既是时代的反映，又是其民族文化的积淀

和民族性格的禀承。只有站在历史与时代的最高点，才能参悟艺术真谛。历史上任何一次艺术革命和飞跃都是在继承传统经典的基础上来完成的。中国明代董其昌就提出“集前人之大成，自出机杼”，只有继承才有发展创新。每一种传统文化都有其独特性。重视民族文化的个性，本土性语言，吸收借鉴外来文化之精华，亦即把握住时代的脉搏，求得艺术正确发展。

中国油画，以欧洲传入不过百来年，建国初期，最主要、最广泛、最直接地影响中国油画的是苏联画家。苏联油画从题材到手法在表现人物及社会生活上都给人以欣欣向荣，健康向上的感觉。马克西莫夫素描、油画班的兴办、契斯恰可夫教学体系的引进，使中国的画家能够科学、准确、客观地认识、研究和塑造物体的体积感、质量感和空间感。重视学习规律，强调造型及色彩的完美视觉效果和观察方法的整体辩证性，营建构图，表现肌质纹理等，为中国油画打下了坚实的基础。同时强调艺术与生活的密切关系，在生活中认识、实践并获取创作的激情。油画从西方引进，在“伤痕”和“反思”的宏伟叙事及反映时代社会变革的题材中，都明显受到西方古典的叙事性文学性描述的创作方式的影响，长期以来，基本上是以学习为主，要为我所用，首先得解决色彩观念，提高技法技巧，同时向中国优秀传统艺术学习，有意识地探索中国油画自己发展的道路。

进入 90 年代，后现代主义思潮弥漫，艺术标准变得模糊，人们在观念上努力寻找传统哲学与现代哲学的社会关系、意识形态的契合点，既借鉴西方艺术话语经验，又从本土文化经验解构西方后现代主义和中国当代艺术，重新认识油画本体的本质力量，从语言范畴上突破西方体系创造突破点。油画继承了西方的语言体系和人文精神，也可以看到油画在东方艺术观念的吸收上已经取得成就。在某种意义上，中国文化所强调的人文精神与西方人文思想有一定契合之处，中国画中的意趣很早就引起了西方艺术的注意，因而中国画中某些创作经验对充实和拓展中国油画的空间也很有意义。

克服意识形态上的惯性和偏见，立足本土，赋予油画深厚的中国文化底蕴和先进思想的激情与魂魄，沉潜下来踏实而又真诚地投入到对本民族传统文化的研究和对西方优秀文化的探索中，求得在两种文化的比较融合里使油画在中国油画家中焕发艺术的无穷魅力。中国油画艺术正面临着如何健康发展的关键时刻，一方面，要从世界油画的历史纵向逻辑和当代横向格局的研究中去思考中国当代油画的发展方位；另一方面，又要从中国油画自身发展的历史经验中去思考中国当代油画发展的生长点。

只有创造具有民族、时代精神和个性特征的当代中国油画，才能使中国油画成为具有代表性的世界文化体系中与西方艺术异质的不容取代的有机组成部分。认真而全面地去研究中西绘画的先进性和时代性，在碰撞与融合中创新。

主要参考文献：

- (1) 王德有著《道旨论》，齐鲁书社出版，1987年版。

- (2) 李喜所主编，陈尚胜著《五千年中外文化交流史》，（第一卷），世界知识出版社，2002年版。
- (3) 王伯敏著《中国绘画通史》、（上册），生活·读书新知三联书店出版，2000年版。
- (4) 陈绶祥著《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2001年版。
- (5) 《世界美术全集》9之《中国美术（原始——唐）》，天津人民美术出版社，1996年版。
- (6) 中国佛教协会编《中国佛教》（第一辑），知识出版社，1979年版
- (7) 陈传席著《中国绘画美学史》，人民美术出版社，1994年版。
- (8) 金景芳、吕绍纲著《周易全解》，吉林大学出版社，1989年版。
- (9) 潘天寿著《听天阁画谈随笔》，上海人民美术出版社，1978年版。
- (10) 陈传席著《中国绘画美学史》，人民美术出版社，1994年版。
- (11) 张安治著《中国画与画论》，上海人民美术出版社，1986年版。
- (12) 老子著《道德经》，安徽人民出版社，1991年版。
- (13) 林木著《论文人画》，上海人民美术出版社，1987年版。
- (14) 弓超著《经典行书教案》（上）之集王羲之《圣教序》结构与笔法，中国水利水电出版社，2004年版。
- (15) 人民美术出版社编辑《西洋绘画百图》，人民美术出版社，1979年版。
- (16) 利奥奈洛·文杜里著（意大利）《西欧近代画家》（上集），人民美术出版社，1979年版。
- (17) 凌谟介著《新编世界古代史》，甘肃人民美术出版社，1991年版。
- (18) 《世界美术全集》2之《欧洲中世纪与文艺复兴美术》，天津人民美术出版社，1996年。

- (19) 汪子嵩、张世英、任华著《欧洲哲学史》简编，人民出版社，1972年版。
- (20) 朱冰著《西方现代艺术诸流派与中外美术交流》，兰州大学出版社，1988年版。
- (21) 王宏印著《跨文化心理学导论》，陕西师范大学出版社，1993年版。
- (22) 丹纳著（法）《艺术哲学》，北京出版社，2004年版。
- (23) 高敏著《色彩》，西南师范大学出版社，1992年版。
- (24) 臧瀚之编《希腊神话故事》，京华出版社，2003年版。
- (25) 刘虹编著《素描》，西南师范大学出版社，2002年版。
- (26) 丰耳著《中国油画鉴赏与收藏》，上海书店出版社，1997年版。
- (27) 中国美术家协会主办《美术》2006年1—4期，2006年版。
- (28) 约翰内斯·伊顿著《色彩艺术》，上海人民美术出版社，1985年版。
- (29) 杨身源、张弘昕著《西方画论辑要》，江苏美术出版社，1998年版。
- (30) 库克著（美）、杜定宇译《西洋名画家绘画技法》，人民美术出版社，1982年版

后 记

在全球化的当下，我们正从一个以自我为中心的时代，逐步走向一个相互理解、平等对话的时代，对于中国比较美术研究来说，如何在国际文化交流中确立自身的文化身份和话语方式，在与外来美术的比照、沟通中如何振兴民族文化艺术传统，至关重要。因为“比较艺术不是简单地为艺术家和艺术批评家提供了一种跨文化的读解艺术文本的方法，而是为了一个民族、国家的艺术及艺术理论话语在世界艺术之林拓开一方生存的境遇，企获一种在国际学术界与‘他者’平等言谈民族艺术与国别的话语权力”。

做为一名油画专业的研究生，体验论和认识论的美学系统的构建，尤其是对一些经典的研读和贯通及其当代意义与价值的实现，是在于研究者带有主体角度的阐释。

尽管世事纷纭、意绪纷繁，好在三年来亲受陈永祥导师、岳嵘琪、呼喜江、李骥、张玉泉、文化、张国荣、田卫戈等诸位老师的教诲，才得以及时调整自己的知识、技能结构，梳理思路，今方能付梓成文。在此，表示衷心的感谢！

朝后留下的是不可忘记的足迹，朝前是亟待书写的暂新一页。

冯 芳

2006年5月18日

