

中西绘画美学比较论纲

ZHONGXI HUIHUA MEIXUE BILIAO LUNGANG

张鑫 著



山西出版传媒集团



山西人民出版社

山西省哲学社会科学规划课题



张鑫 著

中西绘画美学比较论纲

ZHONGXI HUIHUA MEIXUE BILIAO LUNGANG

山西出版传媒集团



山西人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中西绘画美学比较论纲/张鑫著. — 太原: 山西人民出版社, 2017.6

ISBN 978-7-203-10018-8

I. ①中… II. ①张… III. ①绘画—艺术美学—对比研究—中国、西方国家 IV. ①J201

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第143547号

中西绘画美学比较论纲

著 者: 张 鑫

责任编辑: 翟丽娟

复 审: 李 鑫

终 审: 员荣亮

装帧设计: 刘彦杰

出 版 者: 山西出版传媒集团·山西人民出版社

地 址: 太原市建设南路21号

邮 编: 030012

发行营销: 0351—4922220 4955996 4956039 4922127 (传真)

天猫官网: <http://sxrmcbs.tmall.com> 电话: 0351—4922159

E-mail: sxskcb@163.com 发行部

sxskcb@126.com 总编室

网 址: www.sxskcb.com

经 销 者: 山西出版传媒集团·山西人民出版社

承 印 厂: 山西省教育学院印刷厂

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 9.75

字 数: 160千字

印 数: 1—300册

版 次: 2017年6月 第1版

印 次: 2017年6月 第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-203-10018-0

定 价: 35.00元

如有印装质量问题请与本社联系调换

目 录

CONTENTS

绪 论 / 1

- 第一节 绘画：人类文明的物态表现 / 1
- 第二节 中西绘画美学的古典、现代和后现代 / 5
- 第三节 关于中西艺术史的分期 / 7

第一章 中西古典绘画的审美特征 / 15

- 第一节 中国古典绘画和谐美的具体表现 / 15
- 第二节 西方古典绘画和谐美的动态演变 / 23
- 第三节 中西绘画和谐美的不同哲学内涵 / 28

第二章 中西古典绘画的空间观 / 35

- 第一节 生命的时空观 / 36
- 第二节 物理的时空观 / 40
- 第三节 中国古典绘画的神韵美 / 43
- 第四节 西方古典绘画的造型美 / 52



第三章 中西古典绘画的题材比较 / 64

第一节 中西绘画题材中的审美尺度 / 65

第二节 中国传统山水画：人与自然 / 70

第三节 西方古典神话—宗教画：人与神 / 79

第四章 中西古典绘画的色彩观 / 83

第一节 中国古典绘画的哲学色彩观 / 84

第二节 西方古典绘画的科学色彩观 / 91

第五章 中西古典绘画的现代转型 / 98

第一节 西方绘画观念的现代转型 / 99

第二节 中国绘画观念的审美转变 / 110

第六章 中西艺术观念的后现代转型 / 123

第一节 西方艺术观念的后现代转型 / 124

第二节 中国艺术观念的当代转型 / 134

参考文献 / 144

绪 论

在漫长的艺术长河中，中西绘画是人类艺术的结晶。中西绘画经历一系列风格的演变，出现了众多的艺术大师。拉斐尔的细腻和华美，提香的典雅和绚烂，达·芬奇的色彩和激昂，都是一个时代不可磨灭的印象。徐悲鸿的谨严和气度，刘海粟的奔放和韵味，林风眠的沉郁和浪漫，也是一个社会永远铭刻的记忆。绘画是艺术家个性的表现，同时也是一种文化的标本。绘画是人类智慧的凝结，人类情感的积淀，人类文明的寄托。我们在绘画中穿越时空，触摸文明，见证时代。

第一节 绘画：人类文明的物态表现

绘画是一种高度个性化的艺术表现方式，也是一种人类文明的表现形式。陈炎先生在《文明与文化》一文中指出“文明”就是“人类借助科学、技术等手段来改造客观世界，通过法律、道德等制度来协调群体关系，利用宗教、艺术等形式来调节自身情感，从而最大限度地满足基本需要，实现全面发展所达到的程度”^①。文明是文化的内在价值，文化是文明的外在形式。从文化的角度观察中西绘画，对绘画的价值意义具有较为深刻的揭示。从这一角度出发，对绘画的研究就不仅仅是从实验的角度考察绘画创作中具体的方式方法，而是意味着把绘画中的一切技艺性的形式都看成是文化的符号。文化是一种关系、惯

^① 陈炎：《文明与文化》，山东大学出版社，2006年版，第3页。



例和系统，是任何事物的内在属性和特征表达。通过文化，我们能够较好地看待“人在改造客观世界、在协调群体关系、在调节自身情感的过程中所表现出来的时代特征、地域风格和民族样式”^①。

文化作为一种分析绘画的方式，是“一种非物质形态的社会存在”，是“介于存在和意识之间的一个特殊层次”，具体是指“对于客观的物质来说，文化属于社会意识方面的东西。尽管我们可以从仰韶的彩陶和殷商的饕餮中发现那个时代的‘文化’，但我们所指的并不是这些彩陶和饕餮本身，而是指通过它们所反映出来的那种看不见、摸不着的东西：一种时代的风尚、一个民族的习惯、一种社会的心理、一种集团的气质”^②。对于主观的社会意识而言，文化属于社会存在方面的东西，因为它既不是偶然的观点，又不以个人的主观意志为转移；相反，它是决定具体观点、影响个人意志的一种相对稳定的社会存在。尽管这种存在并不是以物质的形态摆在人们面前，但它不仅体现在人们外在的行为规范和典章制度之中，而且渗透到人们内在的心理习惯和思维方式中。因此，中西绘画美学比较研究就不仅要分析线条、空间、色彩等语言形式，还应该对这些语言形式背后所传递出的思维方式、民族文化、审美趣味等内容予以揭示。

东、西方人在改造自然的过程中，创造了东方的写意绘画系统和西方的写实绘画系统。水韵墨章的山水丘壑，浑圆立体的人体素描，无不传递着东、西方人对美的追求。在对比阐述中西古典绘画的过程中，文化的功能相当明显，即无论细究还是泛论，绘画总是有文化的影子在里面。可以说，从文化的角度研究绘画，把文化学的原理应运于绘画的结构和组织研究中，能够发现中西绘画在外在形式下的相似与迥异，可以找出作为绘画的一部分的文化本质，弄清楚文化在中西绘画形成、演变过程中发挥了怎样的作用。我们所要做的，就是通过对绘画语言形式如线条、空间、色彩的分析，研究绘画背后的文化意味，

① 陈炎：《文明与文化》，山东大学出版社，2006年版，第3页。

② 陈炎：《文明与文化》，山东大学出版社，2006年版，第183页。

研究在绘画创作中文化是怎样赋予其生命的存在的，而我们在思考、感受绘画时又是怎样求助于文化的诠释的。

绘画看似是画家对自然的模仿和内在情感的表现，是一种“个人化”的行为，其实也具有“积淀”的功能和受到“集体无意识”的影响，是由一个民族的思维方式、心理结构、审美趣味和文化观念所孕育的。正如李泽厚所言：“美只对心灵才开放，艺术品作为审美对象既是一定时代社会的产儿，又是这样一种人类心理结构的对应品。”^①人不是简单物质地生存在世界之中，而是生活在一个复杂的文化系统之中。人类文化的各个部分，如宗教、哲学、艺术等，都是人类文化经验的体现。在绘画艺术与人类的联结中，文化是必然的中介。“审美对象的历史正是审美心理结构的历史，是人类自己建立起来的心理—情感本体而世代相承的文化历史。”^②通过艺术，人类的感性情感和道德意义一代代遗传下来，可以说，人是在艺术的感性氛围和环境中和繁衍的。人所创造的一切艺术，都是文化的留存。透过绘画，我们可以探寻隐喻的文化意味。对于中国建筑的传统，侯幼彬先生在其《中国建筑美学》中曾划分为“硬传统”和“软传统”两种形式。侯幼彬认为“硬传统是外在的、实体的，如西方传统建筑的柱式，中国古代建筑的斗拱，等等。软传统则是内在的、抽象的，但又是实实在在存在的。我们说真正的民族传统，绝不仅指通过建筑物质载体所体现出来的具体形态特征，更多的是指它的文化内涵，即隐藏在建筑形式背后的价值观念、思维方式、哲学意识、文化心态、审美情趣，等等。只有从深层来理解民族传统，才能抓住民族传统的真正内核。继承传统也并不是给现代建筑披上古典建筑形式的外衣，而是要继承传统建筑中所包含的审美意识、设计观念、哲学蕴含等”^③。建筑如此，绘画也是如此。中西古典绘画在外在的形式上有明显的差异。如中国传统绘画重线，西方古典绘画重面。这是由于中

① 李泽厚：《美学四讲》，广西师范大学出版社2001年版，第202页。

② 李泽厚：《美学四讲》，广西师范大学出版社2001年版，第203页。

③ 侯幼彬：《中国建筑美学》，中国建筑工业出版社2009年版，第303页。



西方艺术家不同的美学追求所决定的，中国人重神韵，而西方人重再现。中国传统绘画常常表现山水丘壑，西方古典绘画多取材于神话、宗教。这根源于中国文化重视人与自然的融合，而西方文化重视人与神的沟通。所以，我们不仅要看到中西绘画语言形式的差异，还要看到语言形式背后的思维方式、哲学意识和审美趣味的差异。中西古典绘画的要素是相同的，如线条、色彩、空间，但在不同文明的塑造下，大体相同的艺术语言却产生了完全卓异的艺术表现，并最终形成了东、西方两大绘画体系。是什么造就了中西古典绘画的差异？文化在艺术经验生成过程中究竟扮演了怎样的角色？

本书是对中西方古典绘画进行比较，涉及的地域范围和时间跨度都比较长。我们有必要对中西古典绘画的研究对象和范围作一厘定。大致来说，在地域的范围上，“中”狭义上是指以中国为代表的亚洲国家。由于古代的历史发展中，中国对亚洲其他国家的影响，我们暂且将日本等东方国家涵盖入“中”。这不是对其他亚洲国家的绘画艺术个性视而不见，而是在一个更为开阔的视野下思考问题，取相近之处，梳理一条较为清晰的线索。“西”就是指欧洲大陆国家。艺术是一个开放的概念。在艺术史上，新出现的艺术风格、艺术流派因为对旧有的艺术观念产生冲击，常常会遭遇公众的抵制，但在适应一段时间之后，“新”的审美关系又会变为被公众认可的常识。因而，在一定的历史线索中，绘画会保持一定的稳定，这种稳定性为我们界定“古典”提供了可行性。文中的中国古典绘画指魏晋到清末这一段时期的绘画，主要是以卷轴画为研究重点，也会涉及帛画、壁画等绘画形式。西方古典绘画是从古希腊开始，到 19 世纪末印象派结束，主要以壁画和油画为研究重点，但也会涉及镶嵌画等绘画形式。这里需要特别指出的是：我们并不认为文化是造成中西绘画观念差异的唯一原因。中西绘画观念的差异应该是多种因素合力的结果。文化作为一种软实力，应该具有重要的价值和功能。

① 侯幼彬：《中国建筑美学》，中国建筑工业出版社 2009 年版，第 303 页。

本书从文化的角度分析中西绘画,认为中西绘画在审美特征、空间意识、绘画题材、色彩观念、现代转型以及当代之路等六个方面显示了不同的文化内涵和美学品格。本书不是研究中西绘画的风格流变和具体的画家作品,而是要把中西绘画作为人类文明的物态表现,寻找中西绘画语言的差异,然后再深入到文化和美学高度,解释形成这种语言形式差异的原因,从不同层面和不同角度寻找中西文化对绘画的塑形功能,并对当代绘画的发展方向提出意见。

第二节 中西绘画美学的古典、现代和后现代

美国哲学家大卫·雷·格里芬将人类社会划分为前现代、现代、和后现代三个阶段。这一社会划分具有一定的合理性,被人们普遍接受。大卫·雷·格里芬指出:前现代、现代和后现代这三个时代的精神有明显的差异,其中,精神是指“我们据以生活的终极意义和价值”。现代精神打破了前现代的群体主义而走向了个人和群体的对立;打破了物我混沌的状态而走向了分离,实现了政治、艺术、哲学、教育等与教会的分离,经济领域与政治领域的分离;现代社会越来越像一台高效运转的机器,呈现机械化的特征;现代社会还呈现为一种实利主义或经济主义。而后现代精神又是对现代精神的一种超越。后现代精神取消了现代精神二元论的倾向,它重视个体与社会、人与自然、人与文化之间的有机联系;反对把人当成机器的机械主义;拒斥物质至上的实利主义。大卫·雷·格里芬指出:“现代精神开始于一种二元论的、超自然的精神,结束于一种虚假的精神性或反精神;而后现代性则是向一种真正的精神的回归。这种精神吸收了前现代精神的某些成分。不过,由于后现代精神并不是向前现代精神的简单回归,它的社会类型必然既有别于前现代社会,也不同于现代社会。”^①可见,人类社会经历了前现代、现代、后现代三个历史阶段。前现代处于未分化

① [美]大卫·雷·格里芬编:《后现代精神》,王成兵译,中央编译出版社1998年版,第3页。



的状态，现代属于分化的状态，而后现代属于去分化的状态。人类社会的发展经历了一个正、反、合的过程，每一个阶段都是对前一个阶段的批判吸收，社会的发展呈现螺旋上升的过程。这种社会发展路线同样适用于审美文化的演变。前现代社会，美、真、善混沌地存在于一体。美学史家鲍桑葵指出，古希腊人关于美的认识的基础是由三条互相关联的原则构成的，即道德主义的原则、形而上学的原则和审美原则，即善、真、美的原则。这三种原则的相互关联与古人的思维方式有关：“这一信念同认为万物同质（或者说万物同为彻底的自然现象）的观念是密不可分的。”^①现代社会，美学从混沌的状态中分离出来。康德是美学学科真正的奠基人，他的“三大批判”，把认识、美学、伦理截然分开，美学成为连接认识和伦理的纽带，既独立于知性，也独立于理性，而成为判断力。现代美学最大的特征就是自律性，寻求美学的纯粹特征，如形式、媒介、个性等。而到了后现代社会，艺术突破了现代美学的自律性，突破了形式主义美学的窠臼，重新打开了与社会、政治、经济的关联。人类审美文化由分化走向去分化。莱斯利·费德勒指出后现代主义就是“跨越边界，填平鸿沟”，后现代主义重视通俗文化，取消了高雅文化和通俗文化的界限，填平了精英文化和大众文化的鸿沟。在解构主义的背景下，后现代主义呈现“无中心”、“无深度”、“反崇高”的特征。后现代主义的审美文化呈现出一种多元化发展的走向。

与前现代、现代、后现代审美文化相呼应，在绘画艺术的发展中，同样经历了前现代、现代和后现代的沿革。中西方的绘画观念随社会形态的变迁而变化发展。纵观中西绘画的历史，中西方的绘画观念也经历了古典、现代和后现代的转变。高名潞在分析西方艺术发展史时指出，西方艺术史经历了三个不同的阶段：“第一是艺术作品图像的文学象征性。认为形象的意义是可证实的，可推理、可分析的，它强调能指和所指对接以后产生的象征意义。这一阶段发生在17世纪至19世纪，比如，新古典主义，浪漫主义，象征主义等，理论上则有图像学和形式主义艺术史批评。第二种是符号叙事，这个阶段主要是19世

^① [英]鲍桑葵：《美学史》，张今译，广西师范大学出版社2001年版，第14页。

纪末至 20 世纪 60 年代的西方现代艺术和抽象艺术。它强调点、线、面以及构图等等及它的符号学意义,用形式构成暗示外在世界的本质。第三种叫做语词叙事或者话语叙事,这主要是指 20 世纪 60 年代以来的理论,强调上下文,而非艺术作品本身,不是从形象抽取作品的意义,而是关注作品之外的话语权利。”^①本书主要以西方艺术发展的古典、现代和后现代的转型为参照,试图发现中国美术观念的古典、现代和当代的变迁。其实,中国美术的现代化进程是异常复杂的,我们不能简单地套用西方现代艺术标准来比照中国的现代艺术进程。不可否认的是,自现代转型之后,中国美术的发展一直是在西方美术思潮的强势影响下发展,并最终走向了全球一体化。

本书在横向地、共时地把中西绘画作为人类文明的物态化表现进行比较的同时,还纵向地、历时地梳理艺术发展的流变。从古典、现代、后现代的演变中,我们试图发现中西艺术发展的规律,寻求艺术发展的宏大线索。

第三节 关于中西艺术史的分期

为了更好地理解本课题所研究的“古典”、“现代”和“后现代”的内涵,我们有必要对中西艺术史进行分期。中西艺术史的分期是指艺术观念发生了改变而作出相应的历史时间的划分。具体于绘画而言,它是指在艺术风格连续性的演变过程中,出现了质的飞跃,就是绘画观念的艺术变革。与绘画风格的连续性的量的变化不同,绘画观念的变革属于内在的质的飞跃。艺术史的分期标准不同,分期的结果也不尽相同。“艺术史在关注政治和社会的历史的同时,还须留意文化史、美学史以及艺术运动本身的历程。为了使这些方方面面各得其所,艺术史学者就要利用更多的分期途径和分期概念,否则,艺术史本身的特殊阶段性就无以充分地揭示出来。”^②本书从文化的角度入手,对中西方艺术

① 高名潞:《“八五美术运动”的“玄想”叙事》,载于《文艺研究》2015 年第 10 期,第 139 页。

② 丁宁:《论艺术史的分期意识》,载于《社会科学战线》1997 年第 1 期。



史进行分期。这是一种宏观的视野,从美术史发展连续性当中所发生的美术观念的变革入手,对中西的美术史进行分期,以期对本文中的“古典”予以限定。“古典”不仅仅是时间的概念,更是一种艺术观念,具有稳定的文化内涵。同时在“古典”、“现代”与“后现代”的比较和界定中,我们深入理解中西方艺术观念的流变。

西方的美术史通常是根据时间或美学风格来分期,根据时间分期,可以分为古希腊罗马美术、中世纪美术、文艺复兴美术、17世纪美术、18世纪美术等;根据美学趣味可以分为拜占庭、罗马式、哥特式、风格主义、巴洛克、洛可可、新古典主义等。以时期和阶段来划分,美术史形成了连续的发展脉络,但这种分期并不是绝对的,因为美术史的发展是不平衡的和复杂的。迈耶尔·夏皮罗所说:“由于发展是渐进的和不平衡的,因而艺术史分期在其分界上就必然是模糊的。当我们试图详细说明最早的和最近的类型例证时,艺术的类型就变得不太显著了。而且在一些时期中还有在形式上相互对立的风格。”^①即使是这样,艺术史的分期也有利于宏观上把握艺术的发展规律。从古希腊、罗马开始,一直到19世纪末的印象派绘画,历经拜占庭艺术、罗马式、哥特式、文艺复兴、巴洛克、洛可可、新古典主义、浪漫主义和现实主义,西方艺术史的发展经历了一系列的风格演变。这些绘画风格都属于古典绘画的范畴,都是在模仿再现的绘画观念下,绘画再现方式的不断更新与演变。

19世纪末20世纪初,西方美术在绘画领域发生了质的变化。以塞尚为代表的后印象派画家有意识地打破了传统写实主义绘画体系,偏离了传统学院派的绘画规则。西方现代绘画舍弃了透视法的绘画方法,打破了再现自然的理念,关注的内容由绘画的题材向绘画的媒介和形式转化,形成了现代绘画的新的审美标准,其主要代表流派有立体主义、达达主义、野兽派、超现实主义和抽象表现主义等,代表画家主要有塞尚、毕加索、马蒂斯、康定斯基、保罗·

① [德]汉斯·贝尔廷等:《艺术史的终结?——当代西方艺术史哲学文选》,常宁生译,中国人民大学出版社2004年版,第48页。

克利等。正如美国著名当代哲学家阿瑟·C.丹托所言：“现代主义并不是以这种方式出现在浪漫主义之后的，或不仅仅是：它标志着上升到一个新的意识层次，是作为一种非连续性反映在绘画中的，差不多好像强调模仿的再现变得不再重要，而对再现的手段和方法进行反思倒重要了起来。”^①后印象派的出现标志着现代绘画的诞生。现代绘画打破了传统绘画艺术风格的连续性状况，在绘画观念方面发生了变革。绘画的模仿再现的功能退居其次，而绘画的非模仿性特征、媒介和形式成为关注的中心。按照格林伯格的观念，现代绘画主要解决的问题是：我拥有而别的所有艺术都不能拥有的东西是什么。而这种艺术自律性的出现是伴随着西方社会的现代性进程而出现的，是康德以来美学的自律性在艺术观念的一种渗透。而这种对传统绘画观念的变革也是工业化社会取代手工业之后，绘画的迫不得已的选择。西方绘画的现代观念的转型是文化发展的必然结果。

西方现代绘画艺术风格的连续性状态，在 20 世纪 60 年代，又出现了一次飞跃。在西方“后工业时代”的社会状态下，出现了与此紧密相关的后现代绘画，主要代表流派为波普艺术、大地艺术、观念艺术、激浪派、偶发艺术、新表现主义和超前卫艺术。^②阿瑟·C.丹托认为“当代绘画”和“后现代绘画”相比，当代绘画只是一个时间的界限，而后现代绘画却可以达到出“风格”的传达，其实就是指艺术观念的变革。这种变革体现在人们开始思考艺术自身是什么的问题。对于绘画来说，就是何谓绘画的问题。这样就由现代绘画的物质性的层面而上升到了哲学性的思考。哲学向绘画的渗入，是后现代绘画出现的显著标志。后现代艺术的风格就是指：“元素的特征是混合而非‘纯粹’，是折中

① [美]阿瑟·C.丹托：《艺术的终结之后》，王春辰译，江苏人民出版社 2007 年版，第 10 页。

② 现代艺术和后现代艺术的分界时间，学界有不同的观点，这里取用后现代艺术从 20 世纪 60 年代的波普艺术和新现实主义艺术算起。还有一种观点认为后现代艺术从 20 世纪 80 年代的新表现主义和超前卫艺术算起。这种观点源自王端廷的说法，见《现代艺术与后现代艺术的区别和分界》，载《美术观察》2001 年 5 期。



而非‘清晰’，是模糊而非‘清楚’，是悖理而非‘有趣’。”^①后现代绘画是对现代主义绘画观念的反拨。后现代绘画的最大的特征就是“戏仿”和“拼贴”，绘画创作以追求平庸、涂鸦的画法成为常见的形式。“所以在后现代艺术中，完整的风格没有了，精致的形式也没有了，艺术变得怎么都行了。”^②对艺术概念的界定呈现出一种模糊的开放性特征。

总的来说，西方绘画经历了“画什么”、“怎么画”到“何谓绘画”的美学问题的思考，从而形成了从古典、现代到后现代的绘画观念变革，这是西方美术的发展历程。

中国的绘画是按朝代来分期的。战国、秦汉时期以帛画、漆画、画像石、画像砖为代表。魏晋时期以人物画最为著名，并出现了山水画。魏晋时期是文学自觉的时代，同时也是绘画开始独立的时代。绘画开始从混沌的文艺中分化出来，开始有明确记载的画家和作品，而且还出现了绘画理论。历经南北朝，到唐代的时候，绘画繁荣发展，出现了展子虔、吴道子、张萱、周昉等人物画家。这时期的人物画线条和色彩并重，出现了“吴带当风、曹衣出水”的线描的流畅和韵律。画家通常运用墨线勾勒、大幅平涂的方法设色，整个画面富丽精工。而山水画更是一时之盛，唐代李思训父子独创了青绿山水，王维开始创作水墨山水，吴道子以人物画的笔法创作山水画，而张璪、王洽、仲容等都加入到水墨山水的创作中。李思训父子的金碧山水和以王维、张璪为代表的水墨山水，为日后董其昌的“南北分宗”说奠定了基础，在绘画史上产生了极大的影响。宋元时期，绘画达到了成熟。人物画、山水画、花鸟画、风俗画都取得了极大的发展。绘画色彩方面，水墨和青绿并行发展，但水墨为盛。而在技法方面，勾、斫、皴、擦的技法已全面成熟。明清时期，以赵孟頫、董其昌为代表，文人画兴盛。在题材上，以梅、兰、竹、菊“四君子”和山水为表现内容。在审美趣味上，人们追求平淡悠远的意境美。中国古典绘画的审美趣味已经基

① [美]阿瑟·C.丹托：《艺术的终结之后》，王春辰译，江苏人民出版社2007年版，第14页。

② 王瑞芸：《通过杜尚》，中国人民大学出版社2004年版，第222页。

本定型，清朝的绘画对前代因袭的更多，而艺术创造性更少。整个中国古典的绘画虽然在题材方面和技巧方面有更新和发展，但总的美学追求是相对稳定的，就是追求表现绘画的神韵和意境。尤其是文人画的形成，确立了中国古典绘画在审美趣味、文化内蕴上的稳定性，形成了与西方绘画写实主义体系完全不同的美学追求。

20 世纪，中国古典绘画跳出了“文人画”的传统，以徐悲鸿、林风眠为代表的画家主张向西方学习，主张中西绘画的融合之路，艺术出现了崭新的局面。融合主义在文化上主张“中体西用”，徐悲鸿主张“西方画之可采入者融之”，林风眠提出“调和东西艺术”的观点。20 世纪的中国画界出现了岭南画派以及徐悲鸿、林风眠和刘海粟能各具特色的融合主义思想。与此不同的，以陈师曾、潘天寿为代表的画家提倡“传统主义”，他们认识到中国画不同于西画的独特价值，并对这种传统自律性保持有自信，致力于发掘和推崇中国画的民族价值。“融合主义”和“传统主义”都是在中西比照背景下的一种美术变革和策略，这与当时的民族救亡运动紧密相连。与西方现代化的进程不同，中国现代美术的进程是在“启蒙”和“救亡”的思潮下发生的，具有不同于西方现代美术的独有逻辑发展轨迹。而传统与现代、东方与西方的对立与冲突确实是当时的典型问题。中国现代美术的进程伴随着西化的过程，西方写实主义绘画技法逐渐传入中国，西方的现代教育体系也进入中国。全国各地开始创立师范艺术学堂，如南京两江优级师范学堂、上海美专、国立北平美术学校等，中国的美术教育逐渐步入了正轨，开启了科学化和现代化的进程。1937 年至 1949 年间，中国的政治形势要求艺术家走出书斋，走向战场。时代的主流是美术救国，中国出现了“大众主义”的美术走向。美术成为介入社会 and 人生，宣传革命思想的重要武器，木刻运动、十字街头美术、抗战漫画成为一时之兴。1949 年之后，西方成为资本主义的代名词，被片面理解为是腐朽没落的文化，中国古典绘画的现代转型全面中断。

“文化大革命”结束之后，长期处于社会主义现实主义创作观念影响下的中国美术，秉承着写实主义的创作主张。国家通过官方的全国美展来发现优秀的



艺术作品，以真、善、美的主旋律主题引导中国美术推陈出新。伤痕艺术和乡土写实是这一时期的艺术主流。吴冠中为代表的学者提出了形式主义的潮流，引发内容与形式、具现与抽象等问题的讨论，直接引发了“星星画展”的业余前卫活动。中国的艺术出现了多元化的迹象。而“’85 美术新潮”成为重要的思想解放运动，推动了中国艺术发生了两次飞跃。第一次飞跃就是画家受到西方现代艺术观念的影响，绘画突破了写实主义的创作倾向，走向了表现主义和超现实主义，以“理性绘画”和“生命绘画”为代表。第二次飞跃就是指艺术家受到西方杜尚为代表的后现代艺术的启发，绘画突破了现代主义的美术准则，开始出现装置艺术、观念艺术、行为艺术等。这些艺术具有反艺术的特征，启发人们对艺术的本质、美术馆展览制度、艺术史书写体制进行质疑和思考图，以“厦门达达”等艺术团体的活动为代表。1989 年，“中国现代美术大展”之后，中国当代艺术被卷入全球化的进程中。中国当代艺术家进入国际艺术视野，通过参加国际双年展、三年展，在国际艺术领域崭露头角，成为全球艺术领域一股不可忽视的力量。

纵观中国绘画的发展，也经历了从古典、现代到当代的蜕变。以西方艺术观念的发展转型为参照，中国艺术观念也随着社会的转型前进和更迭。

关于艺术史的分期问题，东南大学的徐子方教授主张艺术分为原始艺术、古典艺术和现代艺术的三段论，将东方和西方的艺术统一在一个发展阶段。徐子方教授指出中西原始艺术、古典艺术都是在并列前行的。到了现代之后，西方的现代艺术在世界艺术中处于中心的地位。“从全球化的视野角度看，时代意义上的现代艺术还应有着地域性的考量。就是说，现代艺术亦不局限在传统意义上的西方，进入 20 世纪以后，随着欧美资本主义的迅猛发展以及在此以前就已经形成的西方殖民扩张，以西方艺术话语为中心的人类艺术发展趋势已经形成，尽管这并不意味着非西方艺术传统的中断，但就主流而言，非西方艺术在现代艺术的洪流中只能处于从属的地位。如果说 19 世纪后期已出现东、西方古典艺术此衰彼盛的互逆发展过程的话，20 世纪以后这种局面的后果——建立在潜意识基础上的西方强势话语权便真正形成了，由此便导致了全球范围内的