

世纪美术文库



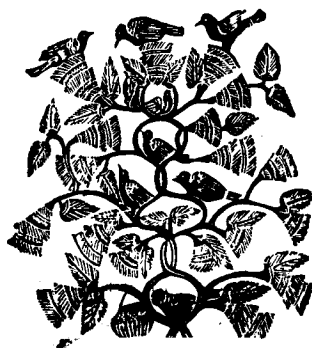
THE LIBRARY OF CENTURIES ARTS

抽象的抽象与抽象绘画

人民美術出版社

绘画的抽象与抽象绘画

邓福星 著



人民美術出版社

绘画抽象与抽象绘画

邓福星编

人民美术出版社出版

(北京北总布胡同32号)

责任编辑 陈履生

装帧设计 欧京海

人民美术印刷厂印刷

北京双桥印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

1990年2月 第一版第一次印刷

ISBN7-102-00621-7/J · 576 定价: 2.90元

编者献辞

如果把人类的文化积累比作一片森林,美术就是其中一株茂密的大树,这套丛书充其量是一棵幼嫩的枝芽。然而我们寄希望于它,希望从它身上闻到树脂的清香,触到生命的涌流,看到整个森林的影子。

这套丛书应该明显地记着20世纪80年代的年轮,它吮吸传统的养料,又努力寻找新的角度,以新的眼光去看待艺术。

这套丛书寻求大众化的风格。它力求深入浅出,自然流畅,用朴素的语言去讲那些深刻的道理,它好像一条清新的幽径,引读者走进艺术宫殿。

《世纪美术文库》编者

1988年元旦

著者
邓福星



目 录

绘画的抽象性·····	1
一 绘画的抽象性与具象性·····	2
二 中国绘画的抽象性形态·····	8
三 西方绘画的抽象性形态·····	24
四 绘画抽象性的本质·····	39
 抽象绘画·····	 53
一 抽象绘画的诞生·····	54
二 两类抽象绘画·····	67
三 抽象绘画语言特征·····	79
四 抽象绘画的价值·····	91
 后记·····	 102
 附图(共30幅)	

图 版 目 录

- | | |
|------------|-------|
| 1 牛的变形 | 毕卡索 |
| 2 树的变体 | 蒙德里安 |
| 3 鱼乐图 | 朱 耆 |
| 4 草书 | 张 旭 |
| 5 山水 | 张大千 |
| 6 秦篆 | |
| 7 磐石上的圣母 | 芬 奇 |
| 8 蒙娃泰夫人 | 安格尔 |
| 9 希奥岛的屠杀 | 德拉克罗瓦 |
| 10 浴者 | 塞 尚 |
| 11 亚威农少女 | 毕卡索 |
| 12 星夜(局部) | 梵 高 |
| 13 呐喊 | 蒙 克 |
| 14 码头与海洋 | 蒙德里安 |
| 15 构成 | 蒙德里安 |
| 16 百老汇爵士乐 | 蒙德里安 |
| 17 Oud | 瓦沙雷利 |
| 18 红方块与黑方块 | 马列维奇 |
| 19 流 | 莱 利 |
| 20 硬边艺术 | 史帖拉 |
| 21 白色之影 | 塞 恩 |

22	动态的兰	库普卡
23	窗	德洛内
24	第一次的抽象水彩	康定斯基
25	构成第8号, NO.260	康定斯基
26	和缓的跃动	康定斯基
27	秋韵	帕洛克
28	构成, 第5号	沃尔斯
29	劝戒者	克莱恩
30	理片托的胜利庆祝游行	马 休

绘画的抽象性

一八三九年，法国人达格尔公布了他的照相术发明结果，颇引起一些画家的惶恐。有个画家曾悲观地叹道：“从今日起，图画算是死亡了！”^①这不是无端的担忧。假如照他们所想的那样，绘画和照相同去争夺逼肖对象的皇冠，绘画的前途当然是暗淡的。但是，近一个半世纪过去了，结果呢，绘画不仅没有死亡，而且更显繁荣。

照相没有取代绘画。因为绘画并不同照相冲突，绘画不是把逼肖对象作为追求的根本目的^②。诚然，逼肖对象在绘画中具有特殊重要的意义，

① [美]哈拉普：《艺术的社会根源》(Louis Harap:《Social Roots of the Arts》)，新文艺出版社一九五一年版，第三一页。

② 此处指在产生初期和后来在一定范围内用作记录物象的实用的照相。随着科学技术的发展和出于人类审美要求，作为一门艺术的摄影，如今也不以逼肖对象为满足了。

而且在一定历史阶段，在某些民族的绘画中占有过突出的地位，但是，画家和观赏者并没有也不应仅仅把绘画作为再现对象的手段。随着历史的演进，他们越来越看重存在于绘画中具体物象以外的某种价值。车尔尼雪夫斯基说，画下大海是为了把这壮丽的景象提供给远离大海的人能长久地看下去，艺术只是充作现实的“代替物”^①。这不应是绘画的宗旨。人们看虾、蟹并不难，何以竟对白石老人笔下那些假的“代替物”赞叹不已呢？《韩熙载夜宴图》中的人物、环境，经不住解剖学、透视学的推敲，何以又为人们珍视呢？至于《格尔尼卡》中的人、马、牛等更是“画走了样子”，但仍被推崇为不朽之作。

静心以思，透过那传统认识的迷雾，我们会发现，绘画除具有再现具体物象的特性外，同时，其中还潜藏着与这种显著的具象性相左的特性：绘画的抽象性。

一、绘画的抽象性与具象性

绘画的抽象性，就是一般绘画侧重在表现形

^① 参见车尔尼雪夫斯基《美学论文选》，人民文学出版社一九五七年版，第二〇页。

式中的一种特性、性能。它相对于绘画的具象性而言。如果说，具象性是指绘画中对物象摹仿、再现方面的性能，那么，抽象性则指对物象加工、表现方面的性能。具象性主要是通过能够造成具体物象真实感的符合视觉科学的表现方式体现出来的，而抽象性则是集中体现于能够唤起观者某种意象、情趣的线、形、色的特定组合。简要地说，绘画的抽象性，即绘画所具有的，相对独立于再现具体物象真实感，而以特定的方式创造某种画外意象、情趣的表现特性。这一特性同人们相应的审美意识互为存在的条件，并相互制约、相互促进而发展。同时，它又总是与绘画的具象性互相包容、互相渗透，既对立又统一，并以相对的意义，共同构成绘画的表现特征。

绘画的抽象性和具象性相互依存、不可分割的关系集中表现为以下三个方面。第一，在创作中，具象性和抽象性互为条件，互相渗透。一方面，绘画要有形象，而“没有细节，没有具体描写，就没有形象”^①。所以，没有具象性的细节，就没有绘画，也就不可能表达任何意象和情趣；没有构成可以识辨的形象，线条和色彩也还只是

^① 王朝闻：《面向生活》，作家出版社一九五四年版，第二三一页。

造型因素而不成其为画面。另一方面，绘画中的艺术形象总是经过作者加工，作为对具体物象近似的反映。即使最具体、最真实的绘画也不可能排除对具体物象的概括和提炼，也总包含着作者的主观因素。第二，在欣赏中，具象性和抽象性相互依赖，相辅相成。具象性是欣赏艺术作品的起点和“引线”，它规定着欣赏中的大体方向，而作品又凭着抽象性获得了超出具象范围的更为深远的艺术价值。通常，绘画的审美意义集中体现在绘画的抽象性中。离开了抽象性，所谓的绘画就会黯然失色。仅“得其形似，则无其气韵，具其色彩，则失其笔法，岂曰画也”！^①以吴昌硕的《松梅图》为例，可以看出在创作和欣赏中，绘画抽象性和具象性的关系。画面上苍劲的松、秀润的梅都是借那雄健、酣畅的笔墨表现出来的；同时，画家也正是在松和梅的具体形象中显示并发挥了笔墨情趣的抽象性能，表达了某种意蕴和情趣。人们看画时，先认出来画的是什么，但接着，便不再更多地关心这两种植物本身，而把欣赏的兴趣转注于那浓厚的笔墨情趣以及画面那深邃的韵味之中了。第三，在绘画作品中，形式法则和

^①〔唐〕张彦远：《历代名画记·论画六法》，见《中国画论类编》上卷，第三三页。

由“形”所传达的“神”把抽象性和具象性联结在一起。形式法则,即均衡、对称、节奏等形式规律。它普遍地存在于现实的具体物象中,但一经被人们发现、认识,提取出来,并加以强化地运用到艺术中,便逐渐产生了为人们肯定的特殊“意味”而具有了相对独立的意义。作品中的“神”,虽然是由客观的“形”(物象特征)传达出来的,但是,其中渗入、包含了一定的主观因素,已不再是纯客观的了。所以,二者作为绘画中具象性和抽象性联接的纽带使具象性和抽象性不可分割。

绘画的抽象性和具象性相互区别和相互对立的关系,主要表现为以下两点。第一,具象性作为绘画摹仿、再现对象的性能,严格地恪守透视学、色彩学、解剖学等视觉科学的规定,旨在创造感官对实际物象的真实感觉,缩小甚至消除视觉中艺术形象与物象之间的差距。抽象性的目的在于追求具体物象以外的某种情趣、意象,不以逼真对象为己任,有时,往往以不尽合乎视觉科学和生活逻辑的手法造成某种背离、妨害、破坏画面中视觉真实的因素。第二,抽象性虽然不是对具体物象的如实再现,但是通过大量舍弃、排除具体物象的非本质的方面,而以高度概括、提炼的形态,却合目的地产生了一般具体物象所不具备的价值。在这种意义上说,这种不尽逼真对

象的形象反而比具体物象更耐人寻味，更富有含义，也更完美。相反，对具体物象“表面精确”的模仿虽然好象更完全、更详尽地再现了具体物象，但从上述意义看，它反而使画面的意味拘囿在一个极有限的范围内，从而显得肤浅和残缺。这一点也突出显示了抽象性在绘画中的积极作用。

绘画中的抽象性和具象性又都是相对的意义。它们的强弱、显隐在同一幅画中是相对而言，在不同的画中是比较而言的。不妨拿毕加索《牛的变形》一画来作说明。在这幅画的第一稿到第十一稿的序列中，抽象性和具象性的界限应该在哪里划分呢？这象在光谱中寻找邻色的严格界限一样困难而不可能。我们看到：第一稿是较逼真的，最后一稿是高度概括的。从前到后，抽象性渐强而具象性渐弱。任何一幅都包含不同程度的抽象性和具象性。对于所有的绘画作品，我们几乎都可以如此互相比较其抽象性(或具象性)的强弱，或者分析同一幅画中抽象性和具象性的显隐程度。一般地说，二者在同一幅画中呈反比关系。具象性的终极是具体物象本身；具象性的加强和发展是使绘画从可视形象上向具体物象的逼近。“一尺之捶，日取其半，永世不竭。”无论具象性多么强的作品，终究同现实的对象保持着距离(这也是艺术同现实的差距)。“不论如何具体的演技

和绘画，比较起真的事物来，只能是一种代表，决不能如事物本身一样‘完整’。不论如何逼真的杀头，总不能真把演员的头杀掉，不论如何细致地描绘毛发，到底不可以毫无剪裁地记录毛发。”“哪怕是有见必录的自然主义的描法，这‘再现’中不可避免地有其一定的抽象作用”^①。这指明了绘画乃至其他某些艺术的具象性永远是相对的意义。抽象性的终极是在对具体物象的高度概括中，完全失掉同对象的任何联系，使“绘画”全然不可识辨和索解，这当然也不成其为绘画了。虽然绘画中的抽象性和具象性往往呈现为畸轻畸重，但绝对排除一方，只留一方的试图，或者终不可能，或者会出现一般绘画中的荒谬。

这里，我们会想到西方的抽象绘画。这是一个在我国美术界颇有争议的问题。西方现代的抽象绘画，是一种特殊意义的绘画。它是西方传统绘画在近两个世纪之交、在其特定社会条件下发展的结果。作为艺术中的一种带有偏激色彩的变革，抽象绘画实际上并不如它所标榜的那样同传统艺术是绝缘的，它恰恰是把西方传统绘画中的抽象性形态加以报复性的夸张，而使之达到了极端化的程度(本文后面将论述到)。作为这一艺术

^① 王朝闻：《新艺术论集》，人民文学出版社一九五三年版，第六〇、六一页。

变革的积极方面，是使一种特殊意义的绘画出现，它自己独特的表现手段和表现效果，这在艺术史甚至更广的领域都具有不可低估的意义。如果东方人把抽象绘画视为西方“色彩的书法”，则对其中那些并不违背一般艺术规律的作品也许就会有较客观的认识和理解。当然，由于种种原因，其中不乏形同儿戏的“作品”。作为艺术本身的缘由，则是这一变革的偏激性所致。总之，具有特殊意义的西方抽象绘画不等同于作为一般绘画表现特性的绘画抽象性；但它们之间（特别是前者与后者中的西方绘画抽象性形态）有相当密切的联系。所以，对后者的研究，会有助于对前者的探索 and 认识。至于对西方抽象绘画这一比较复杂问题的探讨，留待后面进行。

二、中国绘画的抽象性形态

上述所谓抽象性虽然是一般绘画的共性，但是，在经济关系、意识形态和民族习惯等互不相同的社会条件下所形成的绘画里，却是以各不相同的形态体现出来的。绘画抽象性的不同形态，是造成不同画种艺术表现差异的根本原因。下面分别考察中西绘画中抽象性不同的表现形态。这不仅可以使我们较为具体地认识绘画抽象性的特

征、形成缘由及其对绘画的意义，而且，通过中西绘画比较，也可以使我们历史地、科学地看到二者在艺术表现中的区别和联系。

虽然，早在我国原始彩陶的纹饰上就已经见到中国绘画抽象性形态的端倪，不过，具有更充分材料说明这一形态的逐步形成和中国绘画思想基本确立的时期还是在魏晋南北朝，而最初的“传神论”则是中国绘画抽象性形态发展的理论渊源。还在顾恺之以前，汉《淮南子·说山训》已有“君形”说。“画西施之面，美而不可说，规孟贲之目，大而不可畏：君形者亡焉。”这是“传神”论的雏形。所谓“君形”和“神”最初都是指对象的主要特征。因为描绘的对象多是人物（或有生命的鬼魅、犬马），所以，要抓取对象特征，就要传达对象的精神、气质。稍晚一些的高诱解释“人形之君”就是“生气”^①。因而，这里所谓对象的主要特征中已包含着或多或少的非物质的因素了。然而，促使与“形”相对的“神”的涵义丰富、深化以至转移的重要原因大概还在于先秦辩证思想的渗入。《周易》及老庄的哲学观充实了中国美学思想，并深刻地影响着中国美学原则的确立。老子“无状之状，

① 参见〔汉〕高诱《淮南子注》。