

中国艺术
研究院

CHINESE NATIONAL
ACADEMY OF
ARTS

上海民生
现代美术馆

SHANGHAI
MINSHENG
ART MUSEUM

抽象以来

ABSTRACTION
AND
BEYOND

中国抽象艺术
研究展
巡展

A RESEARCH-BASED TOUR
EXHIBITION
OF CHINESE ART

中国艺术
研究院

CHINESE NATIONAL
ACADEMY OF
ARTS

上海民生
现代美术馆

SHANGHAI
MINSHENG
ART MUSEUM

抽象以来

ABSTRACTION
AND
BEYOND

中国抽象艺术
研究展
巡展

A RESEARCH-BASED TOUR
EXHIBITION
OF CHINESE ART

主编：谭平

上海人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

抽象以来：中国抽象艺术研究展巡展 / 谭平主编；中国艺术研究院编。-- 上海：

上海人民美术出版社，2018.7

ISBN 978-7-5586-0633-5

I. ①抽… II. ①谭… ②中… III. ①抽象表现主义－研究－中国 IV. ①J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 [2017] 第 283113 号

该文集选编文章已由原作者校对、勘误，由于多数原文发表时间已久，如原载出处有误请与编者方或出版社联系补充，特此声明。

中国艺术
研究院

CHINESE NATIONAL
ACADEMY OF
ARTS

上海民生
现代美术馆

SHANGHAI
MINSHENG
ART MUSEUM

抽象以来：中国抽象艺术研究展巡展

ABSTRACTION AND BEYOND A
RESEARCH-BASED TOUR EXHIBITION OF CHINESE ART

主 编：谭 平

责任编辑：张旻蕾

审 校：邓 卫

装帧设计：王天宁

技术编辑：季 卫

出版发行：上海人民美术出版社

社 址：上海市长乐路 672 弄 33 号

印 刷：上海雅昌艺术印刷有限公司

开 本：787×1092 1/8

印 张：55.5

版 次：2018 年 9 月第 1 版

印 次：2018 年 9 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978-7-5586-0633-5

定 价 790.00 元

目 录

CONTENTS

003

前言

谭平

004-117

抽象艺术

文献精选

004

绘画的形式美

吴冠中

007

关于抽象美

吴冠中

010

也谈抽象美

徐书城

014

纯粹抽象是中国水墨画的合理发展

栗宪庭

018

论抽象派艺术

邵大箴

032

抽象绘画造型语言的学术价值

郭雅希

042

语言的纯化

易英

048

中国“极多主义”：一种另类“形而上”艺术

高名潞

060

《念珠和笔触》策展手记

——治疗、修性艺术，繁复、积简而繁或者极繁主义

栗宪庭

064

形式与观念：中国当代抽象艺术概述

李旭

068

抽象艺术与当代文化

何桂彦

074

抽象艺术与中国当代艺术经验——艺术史的社会学批评

易英

080

中国抽象艺术的境遇

黄笃

082

中国抽象绘画的阐释

刘礼宾

084

与具象同行——中国抽象艺术的发展历程

贾方舟

086

伟大的天上的抽象——21 世纪的中国艺术

阿基莱·伯尼托·奥利瓦

096

长河潜流——1978 年以来的中国抽象艺术

殷双喜

102

第三抽象绪论

朱青生

104

时间上的空——兼论抽象艺术的一种可能性

彭锋

110

当代性：如何重建中国抽象艺术的理论和历史

盛葳

115

状态主义——中国抽象艺术的特征

王端廷

118-331

抽象艺术展

参展艺术家

以拼音首字母排序

122

陈若冰

Chen Ruobing

138

丁乙

Ding Yi

150

冯良鸿

Feng Lianghong

164

江大海

Jiang Dahai

178

李磊

Li Lei

192

梁铨

Liang Quan

206

马可鲁

Ma Kelu

220

马树青

Ma Shuqing

234

孟禄丁

Meng Luding

246

谭平

Tan Ping

258

王川

Wang Chuan

268

王怀庆

Wang Huaiqing

282

王易罡

Wang Yigang

294

余友涵

Yu Youhan

304

周长江

Zhou Changjiang

318

朱金石

Zhu Jinshi

332-359

**中国抽象艺术研究展巡展
学术研讨会：探寻内在本质**

334

作为一种精神方式的抽象
周宪

338

抽象绘画的动力论问题
马钦忠

342

抽象艺术在中国发生的心理分析
李晓峰

346

抽象艺术研究的几种主要模式
沈语冰

350

**抽象与“后抽象”——上海民生
美术馆“中国抽象艺术研究展”
学术研讨会上发言**
何桂彦

357

抽象美的三十年
唐克扬

360-381

**中国抽象艺术研究展
公共教育活动**

362

对话：抽象艺术的抽象途径与本土化
李磊、姜宇辉

365

蔡荔馨、丁乙对话
蔡荔馨、丁乙

369

抽象艺术的文化政治
黄笃

374

抽象艺术的中国问题与多元之路
李旭

376

我们为什么看不懂抽象艺术
王端廷

379

抽象绘画在中国的实践
周长江

382

中国当代抽象艺术年表 1979-2016
滕宇宁

428

**抽象艺术文献
总编目索引**

中国艺术
研究院

CHINESE NATIONAL
ACADEMY OF
ARTS

上海民生
现代美术馆

SHANGHAI
MINSHENG
ART MUSEUM

抽象以来

ABSTRACTION
AND
BEYOND

中国抽象艺术
研究展
巡展

A RESEARCH-BASED TOUR
EXHIBITION
OF CHINESE ART

主编：谭平

上海人民美術出版社

赵无极

赵无极（1908-1998），中国著名画家，出生于中国浙江，后移居法国。他是中国现代抽象画派的代表人物之一，其作品深受西方现代主义影响，尤其是毕加索和立体派。赵无极的画作以色彩丰富、笔触自由著称，展现了他对自然和宇宙的深刻理解。他的艺术生涯跨越了半个多世纪，对当代中国艺术产生了深远影响。



赵无极 无题 1950年



赵无极 无题 1950年



前言

谭平

“抽象以来——中国抽象艺术研究展巡展”2017年9月在上海民生美术馆成功举办，此次展览是在2016年4月于北京今日美术馆举办的“中国抽象艺术研究展”的基础上推动实施的。首展可以视为从国家层面对中国抽象艺术历史发展与现状的阶段总结，而本次巡展的举办不仅在空间和时间上拓展了中国抽象艺术的研究范围，同时也进一步扩大了中国抽象艺术的影响力。

在呈现中国抽象艺术领域具有代表性的16位艺术家的创作之外，巡展的结构在首展的基础上增加了中国抽象艺术20世纪70年代以来的发展线索，并通过学术研讨会、讲座、工作坊、儿童项目等不同类型的公共教育活动，将专业学术平台的权威性和现代信息传播手段的高效性相结合，拉近了抽象艺术与大众的距离，形成了有效、广泛、多层次的传播，再一次多角度、分阶段地推动了抽象艺术的学术思考及大众普及。两次展览的成功举办，阶段性地实现了中国艺术研究院国家当代艺术研究中心“形成具有代表性、延续性和传播性项目”的目标。

此次画册的出版，既涵盖了16位参展艺术家的创作观点，同时汇集了展览研讨会、讲座活动等产生的学术成果，形成了针对两次展览的大量理论资料，成为展览重要的学术组成部分。同时我们知道，抽象艺术在中国有着特殊的历史境遇和社会发展线索，为更好地对中国抽象艺术整体发展脉络进行梳理，中国艺术研究院国家当代艺术研究中心与北京大学视觉与图像研究中心等多方研究界同仁共同携手，对于近30年来的中国

抽象艺术理论文献进行了大范围的收集和整理。大量的文献资料被纳入中国艺术研究院国家当代艺术研究中心数据库保存，与本次展览及国家当代艺术研究中心建立以来形成的研究课题、文献资料等形成可持续、可转化、可应用的学术生态循环体系。并从中甄选关于中国抽象艺术理论的优秀评论文章，着重收录在本画册中。文献资料记录和反映了改革开放近40年以来中国抽象艺术的发展历程，真实地呈现出中国抽象艺术发展过程中经历的思想变化，这些文献资料有助于我们更清晰地认识中国抽象艺术的面貌。

首展与巡展的顺利举办以及两部相关画册的出版，得益于文化部艺术司、中国艺术研究院的大力支持，凝结着大量专家学者、参展艺术家及工作人员的心血。这也是中国艺术研究院国家当代艺术研究中心对于中国抽象艺术研究第一阶段成果的集中体现，填补并完善了中国当代艺术发展以来，中国抽象艺术文献、数据的综合图书空白，开启和深入了对中国当代艺术尤其是抽象艺术领域的大力研究。中国艺术研究院国家当代艺术研究中心肩负着对中国当代艺术进行梳理研究的重要使命，在2017——2018年的工作中，将针对更多中青年抽象艺术家以及应用不同媒介从事抽象艺术创作的艺术家进行多元的研究与推广，拓宽中国抽象艺术的研究领域，展示丰富的中国抽象艺术创作的样貌，逐步形成完善的整体认识和研究形态。中国艺术研究院国家当代艺术研究中心更希望通过展览与研究，搭建起一个更为广泛的交流平台，为大家共同探讨与研究中国当代艺术的发展提供条件。

绘画的形式美

吴冠中

美与漂亮

我曾在山西见过一件不大的木雕佛像，半躺着，姿态生动，结构严谨，节奏感强，设色华丽而沉着，实在美极了！我无能考证这是哪一朝的作品，当然是件相当古老的文物，拿到眼前细看，满身都是虫蛀的小孔，肉麻可怕。我说这件作品美，但不漂亮。没有必要咬文嚼字来区别美与漂亮，但美与漂亮在造型艺术领域里确是两个完全不同的概念。漂亮一般缘于渲染得细腻、柔和、光挺，或材料如金银、珠宝、翡翠、象牙等等的贵重；而美感之产生多半缘于形象结构或色彩组织的艺术效果。

你总不愿意穿极不合身的漂亮丝绸衣服吧，宁可穿粗布的大方合身的朴素服装，这说明美比漂亮的值价高。泥巴不漂亮，但塑成《收租院》或《农奴愤》是美的。不值钱的石头凿成了云岗、龙门的千古杰作。我见过一件石雕工艺品，是雕的大盆瓜果什物、大瓜小果、瓜叶瓜柄，材料本身是漂亮的，雕工也精细，但猛一看，像是开膛后见到的一堆肝肠心肺，丑极了！我当学生时，拿作品给老师看，如老师说：“哼！漂亮呵！”我立即感到难受，那是贬词呵！当然既美又漂亮的作品不少，那很好，不漂亮而美的作品也丝毫不损其伟大。

美术中的悲剧作品一般是美而不漂亮的，如珂勒惠支的版画，如梵高的《轮转中的囚徒们》……鲁迅说悲剧是将有价值的东西毁灭给人看。为什么美术创作就不能冲破悲剧这禁区呢？

创作与习作

新中国成立以来，我们将创作与习作分得很清楚，很机械，甚至很对立。我刚回国时，

听到这种区分很反感，认为毫无道理，是不符合美术创作规律的，是错误的。艺术劳动是一个整体，创作或习作无非是两个概念，可作为一事之两面来理解。而我们的实际情况呢，凡是写生、描写或刻画具体对象的都被称为习作（正因为是习作，你可以无动于衷地抄摹对象）。只有描摹一个事件，一个什么情节、故事，这才算“创作”。造型艺术除了“表现什么”之外，“如何表现”的问题实在是千千万万艺术家们在苦心探索的重大课题，亦是美术史中的明确标杆。印象派在色彩上的推进作用是任何人否认不了的，你能说他们这些写生画只是习作吗？那些装腔作势的蹩脚故事情节画称它为习作倒也已是善意的鼓励了！

当然我们盼望看到艺术性强的表现重大题材的杰作。但《阿Q正传》或贾宝玉的故事又何尝不是我们的国宝。在造型艺术的形象思维中，说得更具体一点是形式思维。形式美是美术创作中关键的一环，是我们为人民服务的独特手法。我有一回在绍兴田野写生，遇到一个小小的池塘，其间红萍绿藻，被一夜东风吹卷成极有韵律感的纹样，撒上厚薄不匀的油菜花，衬以深色的倒影，幽美意境令我神往，久久不肯离去。翌晨，我急急忙忙背着画箱赶到那池塘边。天哪！一夜西风，摧毁了水面文章。还是那些红萍、绿藻、黄花……内容未改，但组织关系改变了，形式变了，失去了韵律感，失去了美感！我再也

不想画了！

我并不认为外国的月亮比中国的圆，但介绍一点他们的创作方法作为参考总可以吧！那是20世纪50年代我在巴黎学习时，我们工作室接受巴黎音乐学院的四幅壁画：古典音乐、中世纪音乐、浪漫主义音乐和现代音乐。创作草图时，是先起草这四种音乐特色的形线抽象构图，比方以均衡和谐的布局来表现古

典的典雅，以奔放动荡的线组来歌颂浪漫的热情……然后组织人物形象：舞蹈的姑娘、弄琴的乐师、诗人荷马……而这些人物形象的组合，其高、低、横、斜、曲、直的相互关系必须紧密适应形式在先的抽象形线构图，以保证突出各幅作品的节奏特点。

个人感受与风格

儿童作画主要凭感受与感觉。感觉中有一个极可贵的因素，就是错觉。大眼睛、黑辫子、苍松与小鸟，这些具特色的对象在儿童的心目中形象分外鲜明，他们所感受到与表现出来的往往超过了客观的尺度。因此也可说是“错觉”。但它却经常被某些拿着所谓客观真实棍棒的美术教师打击、扼杀。

我常喜欢画鳞次栉比、密密麻麻的城市房屋或参差错落的稠密山村，美就美在鳞次栉比和参差错落。有时碰上时间富裕，我要严格地画个精确，但结果反而不如凭感觉表现出来的效果更显得丰富而多变化，因为后者某些部位强调了参差，重复了层次，如用摄影和透视法来比较检查，那是远远出格的了。

情与理不仅是相对的，往往还是对立的。我属科班出身，初学素描时也曾用目测、量比、垂线检查等等方法要求严格地描画对象。画家当然起码要具备描画物象的能力，但关键问题是能否敏锐地捕捉住对象的美。理，要求客观，纯客观；情，偏于自我感受，孕育着错觉。严格要求描写客观的训练并不就是通往艺术的道路，有时反而是歧途、迷途，甚至与艺术背道而驰！

我当学生时有一次画女裸体，那是个身躯硕大的中年妇女，坐着显得特别稳重，头较小。老师说他从这对象上感到的是巴黎圣母院。他指的是中世纪哥特式建筑的造型感。这一

句话，启示了学生们的感觉与错觉。

个人感受之差异，也是个人风格形成的因素之一。毕萨罗与塞尚有一回肩碰肩画同一对象，两个过路的法国农民停下来看了好久，临去给了一句评语：“一个在凿（指毕萨罗），另一个在切（指塞尚）。”而我们几十个学生的课堂作业就不许出现半点不同的手法，这已是长期的现象了吧！

风格之形成绝非出于做作，是长期实践中忠实于自己感受的自然结果。个人感受、个人爱好，往往形成作者最拿手的题材。人们喜爱周信芳追、跑、打、杀的强烈表情，也喜爱凄凄惨惨戚戚的程腔。潘天寿的钢筋水泥构成与林风眠的宇宙一体都出于数十年的修道。

风格是可贵的，但它往往使作者成为荣誉的囚犯，为风格所束缚而不敢创造新境。

古代和现代，东方和西方

原始时代人类的绘画，东方和西方是没有多大区别的。表现手法的差异主要缘于西方科学的兴起。解剖、透视、立体感等等技法的发现使绘画能充分表现对象的客观真实性，接近摄影。照相机发明之前，手工摄影实际上便是绘画的主要社会功能。我一向认为伦勃朗、委拉斯贵支、哈尔斯等等西方古代大师们其实就是当时社会杰出的摄影师。这样说并非抹杀他们作品中除“像”以外的艺术价值。伟大的古代杰作除具备多种社会价值外，其中必有美之因素，也是最基本、最主要的因素。很“像”，很“真实”，或很精致的古代作品不知有千千万万，如果不美，它们绝无美术价值。现代美术家明悟、理解、分析透了古代绘画作品中的美的因素及其条件，发展了这些因素和条件，扬弃了今天已

不必要的被动地、拘谨地对对象的描摹，从画“像”工作的桎梏中解放出来，尽情发挥和创造美的领域，这是绘画发展中的飞跃。如果说西方古代艺术的主体是客观真实，其中潜伏着一些美感，那么现代绘画则是在客观物象中扬弃不必要的物件叙说，集中精力捕捉潜伏其中的美，而将它奉为绘画的至尊者。毕加索从古希腊艺术中提炼出许多造型新意，他又将德拉克罗瓦的《阿尔及利亚妇女》一画翻新，改组成一组新作，好比将一篇古文译成各种文体的现代作品。这种例子在现代绘画史中并不少见，仿佛鲁迅的《故事新编》。

我国的绘画没有受到西方文艺复兴技法的洗礼，表现手法固有独到处，相对来说又是较狭窄、贫乏的。但主流始终要表现对象的美感，这一条美感路线似乎倒被干扰得少些。现代西方画家重视、珍视我们的传统绘画，这是必然的。古代东方和现代西方并不遥远，已是近邻，他们间不仅一见钟情，发生初恋，而且必然要结成姻亲，育出一代新人。东山魁夷就属这一代新人！展开周昉的《簪花仕女图》和波提切利的《春》，郁特利罗的《巴黎雪景》和杨柳青年画的《瑞雪丰年》，马蒂斯和蔚县剪纸，宋徽宗的《祥龙石》与抽象派……他们之间有着许多共同感受，像哑巴夫妻，即使有语言隔阂，也默默地深深地相爱着！

美，形式美，已是科学，是可分析、解剖的。对具有独特成就的作者或作品造型手法的分析，在西方美术学院中早已成为平常的讲授内容，但在我国的美术院校中尚属禁区，青年学生对这一主要专业知识的无知程度是惊人的！

法国19世纪农村风景画的展出在美术界引起的不满足是值得重视的，为什么在卫星上

天的今天还只能展出外国的蒸汽机呢？广大美术工作者希望开放欧洲现代绘画，要大谈特谈形式美的科学性，这是造型艺术的显微镜和解剖刀，要用它来总结我们的传统，丰富发展我们的传统。油画必须民族化，中国画必须现代化，似乎看了东山魁夷的探索之后，我们对东方和西方结合的问题才开始有点清醒。

意境与无题

造型艺术成功地表现了动人心魄的重大题材或可歌可泣的史诗，如霍去病墓前的石雕《马踏匈奴》、罗丹的《加莱义民》、德拉克罗瓦的《希阿岛的屠杀》……中外美术史中不胜枚举。美术与政治、文学等直接地、紧密地配合，如宣传画、插图、连环画……成功的例子也比比皆是，它们起到了巨大的社会作用。同时我也希望看到更多独立的美术作品，它们有自己的造型美意境，而并不负有向大众说教的额外任务。当我看到法国画家沙凡奴的一些壁画，被画中宁静的形象世界所吸引：其间有丛林、沉思的人们、羊群或轻舟正缓缓驶过小河……我完全记不得每幅作品的题目，当时也根本不想去了解是什么题目，完全陶醉在作者的形象意境中了。我将这些作品命名为无题，我国诗词中也有不少作品标为无题的。无题并非无思想性，只是意味深远的诗境难用简单的一个题目来概括而已。绘画作品的无题当更易理解，因形象之美往往非语言所能代替，何必一定要用言语来干扰无言之美呢？

初学者之路

数十年来我作为一个美术教师确曾教过不少学生，但我担心的是又曾毒害过多少青年！美术教师主要是教美之术，讲授形式美的规律与法则。数十年来，在谈及形式便被批为

形式主义的环境中谁又愿当普罗密修士呵？教学内容无非是比着对象描画的“画术”，堂而皇之所谓“写实主义”者也？好心的教师认为到高年级可谈点形式，这好比吃饱饭后才可尝杯咖啡或冰淇淋！但我不知道从抄袭对象的“写实”到表达情绪的艺术美之间有没有吊桥！我认为形式美是美术教学的主要内容，描画对象的能力只是绘画手法之一，它始终是辅助捕捉对象美感的手段，居于从属地位。而如何认识、理解对象的美感，分析并掌握构成其美感的形式因素，应是美术教学的一个重要环节、美术院校学生的主食！

关于抽象美

吴冠中

对于美术中的抽象美问题，我想谈一点自己的理解。

有人认为首都机场壁画中的《科学的春天》是抽象的。其实，它只能说是象征的，它用具体形象象征一个概念，犹如用太阳象征权力，用橄榄枝象征和平一样，这些都不能称抽象。抽象（法语 abstrait 或 nonfigurative），那是无形象的，虽有形、光、色、线等形式组合，却不表现某一具体的客观实物形象。

无论东方和西方，无论在什么社会制度中，总有许多艺术工作者忠诚地表现了自己的真情实感，这永远是推进人类文化发展的主流。印象派画家们发现了色彩的新天地，野兽派强调了艺术创作中的个性解放，立体派开拓了造型艺术中形式结构的宽广领域……这些探索大大发展了造型艺术的天地。

数学本来只是由于生活的需要而诞生的吧，因为人们要分配产品，要记账，听说源于实用的数学早已进入纯理论的研究了；疾病本来是附着在人身上的，实验室里研究细菌和病毒，这是为了彻底解决病源问题。美术，本来起源于模仿客观对象吧，但除描写得像

不像的问题之外，更重要的还有个美不美的问题。“像”了不一定美，并且对象本身就存在美与不美的差距。都是老松，不一定都美；同是花朵，也姘姘有别。这是什么原因？如用形式法则来分析、化验，就可找到其间有美与丑的“细菌”或“病毒”在起作用。要在客观物象中分析构成其美的因素，将这些形、色、虚实、节奏等等因素抽出来进行科学的分析和研究，这就是抽象美的探索。这是与数学、细菌学及其他各种科学的研究一样需要不可缺少的老老实实的科学态度的。

“红间绿，花簇簇”，“万绿丛中一点红”，古人在绿叶红花或其他无数物象中发现了红与绿的色彩的抽象关系，寻找构成色彩美的规律。江南乡镇，人家密集，那白墙黑瓦、参差错落的民居建筑往往比高楼大厦更吸引画家。为什么？我们曾斥责画家们不画新楼画旧房，简单地批评他们是资产阶级思想。其实这是有点冤枉的。我遇到过许多热爱祖国、热爱人民的老、中、青年画家，他们自己也都愿意住清洁干燥、有卫生设备的新楼，但他们却都爱画江南民居，虽然那些民房大都破烂了，还是要画。这不是爱其破烂，是被一种魅力吸引了！什么魅力呢？除了那浓郁的生活气息之外，其中白墙、黑瓦、黑门窗之间的各式各样的、疏密相间的黑白几何形状构成了具迷人魅力的形式美。将这些黑白多变的形式所构成的美的条件抽象出来研究，找出其中的规律，这也正是早期立体派所曾探索过的道路。

苏州园林



谁在倒洗澡水时将婴儿一起倒掉呢？我无意介绍西方抽象派中各种各样的派系，隔绝了近30年，我自己也不了解了。我们耻于学舌，但不耻研究。况且，是西方现代抽象派首先启示人们注意抽象美问题的吗？肯定不是的。最近我带学生到苏州写生，同学们观



张旭草书



赵佶《祥龙石图》



朱宣《残荷翠鸟》

察到园林里的窗花样式至少有几百种，直线、折线、曲线及弧线等等的组合，雅致大方，变化莫测，这属抽象美。假山石有的玲珑剔透，有的气势磅礴，有平易近人之情，有光怪陆离之状。这也属抽象美。文征明手植的紫藤，苍劲虬曲，穿插缠绵，仿佛书法之大草与狂草，即使排除紫藤实体，只剩下线的形式，其美感依然存在。我在野外写生，白纸落在草地上，阳光将各种形状的杂草的影子投射到白纸上，往往组成令人神往的画面，那是草的幽灵，它脱离了躯壳，是抽象的美的形式。中国水墨画中的兰竹，其实也属于这类似投影的半抽象的形式美范畴。书法，依凭的是线组织的结构美，它往往背离象形文字的远祖，成为作者抒写情怀的手段，可说是抽象美的大本营。云南大理石，画面巧夺天工(本是天工)，被装饰在人民大会堂里，被嵌在桌面上，被镶在红木镜框里悬挂于高级客厅；桂林、宜兴等地岩洞里钟乳石的彩色照片被放大为宣传广告画，这都属抽象美。在建筑中，抽象美更被大量而普遍地运用。我国古典建筑从形体到装饰处处离不开抽象美，如说斗拱掩护了立体派，则藻井和彩画便成了抽象派的温床。种植爬山虎原是为了

保护墙壁吧，却成了极美好的装饰。苏州留园有布满三面墙壁的巨大爬山虎，当早春尚未发叶时，看那茎枝纵横伸展，线纹沉浮如游龙，野趣感人，真是大自然难得的艺术创造，如能将其移入现代大建筑物的壁画中，当引来客进入神奇之境！大量的属抽象范畴的自然美或艺术美，不仅被知识分子欣赏，也同样为劳动人民喜爱。而且它们多半来自民间，很多是被民间艺人发现及加工创造的，最明显的是工艺品，如陶瓷的窑变、花布的蜡染等。人们还利用竹根雕成烟斗，采来麦秆编织抽象图案，拾来贝壳或羽毛点缀成图画；串街走巷的捏面艺人，将几种彩色的面揉在一起，几经扭捏，便获得了绚丽的抽象色彩美，他在这基础上因势利导巧妙地赋予具象的人物和动物以生命。

抽象美是形式美的核心，人们对形式美和抽象美的喜爱是本能的。我小时候玩过一种万花筒，那千变万化的彩色结晶纯系抽象美。彩陶及钟鼎上杰出的纹样，更是人类童年创造抽象美才能的有力例证。若是收集一下全国各地区各民族妇女们的发髻样式，那将是一次出色的抽象美的大联展。

似与不似之间的关系其实就是具象与抽象之间的关系。我国传统绘画中的气韵生动是什么？同是表现山水或花鸟，有气韵生动与气韵不生动之别，因其间有具象和抽象的和谐或矛盾问题，是美与丑的元素在作祟，这些元素是有可能被抽象出来研究比较的。音乐属听觉，悦耳或呕哑嘲哳是关键，人们并不懂得空山鸟语的内容，却能分析出其所以好听的节奏规律。美术属视觉，赏心悦目或不能卒视是关键，对其形式规律的分析正同于音乐。将附着在物象本身的美抽出来，就是将构成其美的因素和条件抽出来，这些因素和条件脱离了物象，是抽象的了，虽然它们是来自物象的。我认为黄宾虹老先生晚年的作品进入半抽象的境界，相比之下，早期作品太拘泥于物象，过多受了物象的拖累，其中隐藏着的、被物象掩盖着的美的因素没有被充分揭示出来，气韵不很生动，不及晚年作品入神。文人画作品优劣各异，不能一概而论，其中优秀者是把握了具象与抽象的契合的。我认为八大山人是我国传统画家中进入抽象美领域最深远的探索者。黑白墨趣，线的动荡，透露了作者内心的不宁与哀思。他在具象中追求不定型，竭力表达“流逝”之感，他的石头往往头重脚轻，下部甚至是尖的，它是停留不住的，它在滚动，即将滚去！他笔下的瓜也放不稳，浅色椭圆的瓜上伏一只黑色椭圆形的鸟，再凭瓜蒂与鸟眼的配合，构成了太极图案式的抽象美。一反常规和常理，他画松树到根部偏偏狭窄起来，大树无根基，欲腾空而去。一枝兰花，条条荷茎，都只在飘忽中略显身影，加之作者多半用淡墨与简笔来抒写，更构成扑朔迷离的梦的境界。

苏州狮子林中有一块石头，似狮非狮，本来很有情趣，可任人联想玩赏。偏有人在上补了一条尾巴，他以为群众同他一样不知欣赏抽象美。抽象美在我国传统艺术中，在建筑、

雕刻、绘画及工艺等各个造型艺术领域起着普遍的、巨大的和深远的作用。我们要继承和发扬抽象美，抽象美应是造型艺术中科学研究的对象。因为掌握了美的形式抽象规律，对各类造型艺术，无论是写实的还是浪漫手法的，无论采用工笔还是写意，都会起重大作用。宋徽宗画的祥龙石以及一些羽毛的纹样，是把握了某些抽象美的特色的。陈老莲水浒叶子的衣纹组织中更具有独特的抽象美感，那也正是西方抽象派画家保罗·克来（Paul Klee）所探寻的海外迷宫！科学工作者在实验工作中可能不被理解，但制出盘尼西林来便大大增强了医疗效果，引起人们重视。我们研究抽象美，当然同时研究西方抽象派。它有糟粕，但并不全是糟粕。从塞尚对形体作出几何形式的分析后，立体派从此发展了造型艺术的结构新天地，逐步脱离物象外貌，转向反映其内在的构成因素，这便开了西方抽象派的先河。尽管西方抽象派派系繁多，无论想表现空间构成还是时间速度，不管是半抽象、全抽象还是自称是纯理的、绝对的抽象……它们都还是来自客观物象和客观生活的，不过这客观有隐有现，有近有远。即使是非常非常之遥远，也还是脱离不了作者的生活经历和生活感受的，正如谁也不可能提着自己的头发脱离地面而去！我并不喜欢追随西方现代艺术诸流派，洋之须眉不能长我之面目。但借鉴是必须的，如果逐步打开东西方的隔阂，了解人家不同的生活环境和生活趣味，则抽象派在一定社会条件中的诞生也是必然的，没有什么可怕的。就说抽象派的祖师爷康定斯基，他又是怎样的异类呢？我以前看北方昆曲剧团演出，在白云生演穷生时穿着的好看的百衲衣中，似乎感到了康定斯基的艺术感受！

也谈抽象美

徐书城

近年来，“抽象美”成为一个热烈论争的议题，导源于吴冠中先生发表于《美术》杂志（1980年10期）的《关于抽象美》一文；嗣后，在美术理论领域不同观点的文章相继争辩，难以相下。本文亦拟对此问题谈一点己见。

一、“抽象美”正名

吴冠中先生在文章中说：“抽象（法语 *abstrait* 或 *nonfigurative*），那是无形象的，虽有形、光、色、线等形式组合，却不表现某一具体的客观事物形象”。

不同意此种“抽象美”观点的文章，以“浙江美术学院文艺理论小组”署名，发表在《美术》杂志，其中以王宏建先生最有代表性。前者见《形式美及其在美术中的作用》（《美术》1981年4期），后者见《浅谈艺术的本质》（《美术》1981年5期）。浙江美院的文章中说：“我们认为吴冠中先生的‘抽象美’的概念在美学上是不能成立的。理由如下：第一，他所说的不与具体实物相联系的线、色的组合的美，实质上也是一般人所说的形式美，没有必要再给它一个‘抽象美’的名称。第二，‘抽象美’这个概念是反审美的。顾名思义，抽象美理应说的是抽象东西的美，可是，抽象的东西是谈不上美丑的。”王宏建先生说得更明确：“近来有一种流行的说法，叫作‘抽象美’，大概是作者主观杜撰出来的……如果‘抽象美’的理论能够成立，也就是说，艺术可以是抽象的，可以是‘无形象’的……我们可以承认艺术表现形式的美，也可以承认艺术表现形式的美有其相对独立性，但无法苟同‘抽象美’的谬说。”

从上述诸家引文中可以看到，这场争论的第一个焦点是对“抽象”这个名称的释义。吴冠中先生说的“抽象……那是无形象的”这

句话有明显的语病，但他立即又补充说：

“（抽象）不表现某一具体的客观实物形象。”这后一句话的含义还是比较清楚的，他并不认为“抽象”即“无形象”，而只是一种没有具体“实物”的艺术“形象”，是指一种“抽象”性质的艺术形象。如果这一点可以肯定的话，那么，反对者指责吴冠中先生主张“没有形象”的“抽象美”，岂不就成为无的放矢了吗？

因而，我们首先要弄清楚，“抽象美”这个名词，究竟能不能用来指称一些艺术的形象性的东西，这也就是首先要对艺术领域中的“抽象美”概念进行“正名”，“名不正则言不顺”，就难以进一步探讨其中的真实内涵。

“抽象”这个名词和概念本与艺术无关，如果从心理学或逻辑学的范畴来说，它的一般含义是指相对于“形象”（不仅指艺术形象）而言“无形象”的东西；但是这并不妨碍我们可以把它借用于艺术领域，从而局部地改变了它原有的含义。所谓“抽象美”这个名称，实质上不过是一种修辞上的借喻，它用来指称某些并不描摹或表现具体的实物形象的特殊艺术形象。这类借喻在艺术领域更是屡见不鲜的。譬如，我们在音乐术语中应用“音色”这个概念，以“色彩”来说明音乐的某些性质，这就是一种借喻。耳朵又怎能听到颜色呢？如果我们对这类情况都从词面上胶柱鼓瑟地去追究，那还了得？绘画中也讲“色调”，眼睛又怎能看到只有音乐才有的“音调”呢？岂不都成了“反审美”？而且简直是昧于常识了。

由此而言，“抽象美”这个名词，是用来指称一种不描摹现实物象的艺术形象——例如工艺美术中的抽象的几何图案、建筑艺术、书法、抽象绘画，雕塑等等。因此，“抽象美”