

【北京社科名家文库】



美术, 穿越中西

邵大箴自选集

邵大箴◎著



首都师范大学出版社
CAPITAL NORMAL UNIVERSITY PRESS

MEISHU CHUANYUE ZHONGXI

【北京社科名家文库】

邵大箴
◎
著

美术, 穿越中西

BEIJING SHEKE MINGJIA WENKU

邵大箴自选集



首都师范大学出版社
CAPITAL NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

美术, 穿越中西: 邵大箴自选集/邵大箴著. —北京: 首都师范大学出版社, 2009. 9

(北京社科名家文库)

ISBN 978-7-81119-762-4

I. 美… II. 邵… III. ①美术史—世界—文集 ②美术批语—文集 IV. J110.9-53 J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 164206 号

北京社科名家文库

MEISHU, CHUANYUE ZHONGXI

美术, 穿越中西

邵大箴自选集

邵大箴 著

项目统筹: 杨林玉 责任编辑: 林 予
责任设计: 王征发 封面绘画: 王征发
责任校对: 王亚利 责任印制: 沈 露
首都师范大学出版社出版发行
地 址 北京西三环北路 105 号
邮 编 100048
电 话 68418523(总编室) 68982468(发行部)
网 址 www.cnupn.com.cn
北京嘉实印刷有限公司印刷
全国新华书店发行
版 次 2009 年 11 月第 1 版
印 次 2009 年 11 月第 1 次印刷
开 本 787mm×1 092mm 1/16
印 张 38.75 插 页 1
字 数 458 千
定 价 78.00 元

版权所有 违者必究

如有质量问题 请与出版社联系退换

《北京社科名家文库》编委会

顾

问 (按姓氏笔画排序)

马玉田 方玄初 石仲泉 李志坚 刘新成
江 平 汤一介 许 文 吴树青 何卓新
何兹全 宋贵伦 陈先达 欧阳中石 金冲及
郑必坚 逢先知 袁行霈 顾明远 徐惟诚
陶一凡 陶西平 黄枬森 龚育之 童庆炳
满运来 蔡赴朝 戴 逸

编 委 会 主 任 常 卫

编委会常务副主任 史秋秋

编 委 会 副 主 任 张文启 张兆民 孙向东 杨学军 陈 鹏
陈之昌 陆 奇 辛国安 庞 微 单允茹

编

委 (按姓氏笔画排序)

万俊人 王中江 尹 鸿 龙翼飞 卢颖华
叶培贵 白暴力 李 强 刘 伟 杨林玉
杨念群 吴国盛 陈平原 陈 来 陈雨露
郑红霞 赵汀阳 俞 斌 黄天树 黄泰岩
崔新建 彭 林 韩 震

出版说明

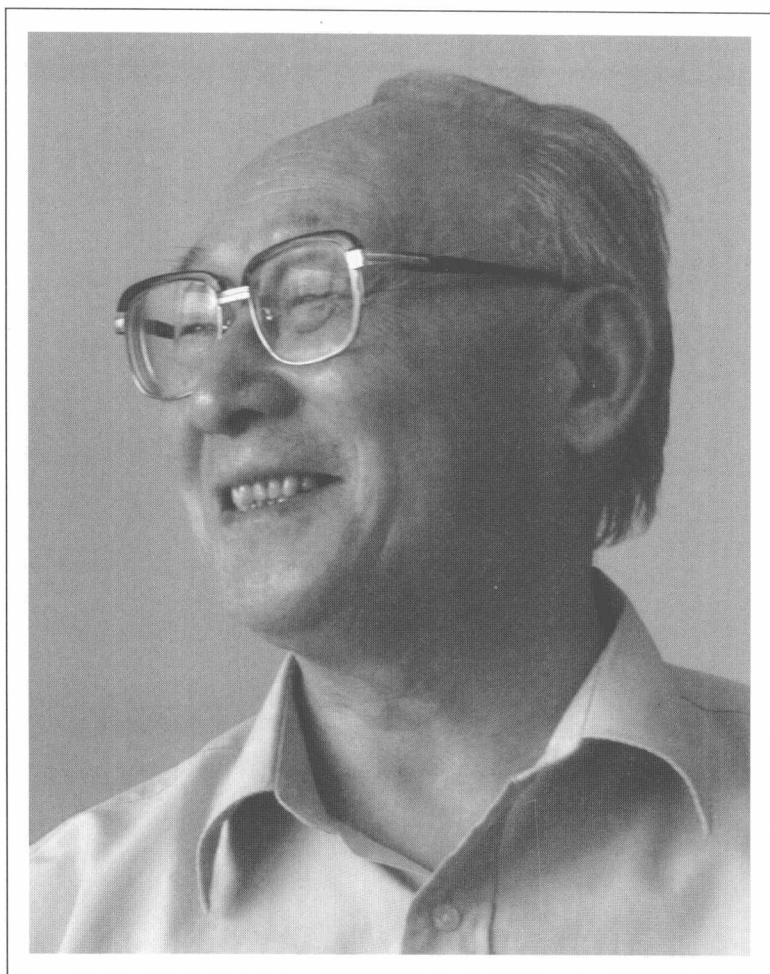
1978年，中国改革开放的元年。自那一年开始，中国已经走过了波澜壮阔的30年。这是伟大的30年，是改变中国的30年，是震惊世界的30年，也是哲学社会科学蓬勃发展的30年。

在哲学社会科学这30年的辉煌成就里，浸透着为新中国哲学社会科学奠基的老一辈专家呕心沥血的求索，也镌刻着寻着他们足迹的后来者追求真理的步伐。“学之大者，国之重器”。我们有责任将这些“大者”潜心研究的成果，重新编辑出版以飨读者。为此，北京市社会科学界联合会和首都师范大学出版社将这一套《北京社科名家文库》奉献给读者。它以自选集的体例形式，每年推出一批，争取在几年内达到百种以上。《北京社科名家文库》将系统展示当代哲学社会科学名家学者30年来的学思精华，展示他们的学术探索历程和风采。同时，为使这套《北京社科名家文库》更加丰富，编委会决定在首都师范大学出版社已出版的《当代著名学者自选集》中挑选符合体例的图书，编辑成《北京社科名家文库·纪念辑》，这将更完整地反映北京学人在学术风范和学术使命上的历史延续。

我们相信，《北京社科名家文库》将能够成为具有文化传承价值的经典性大型出版工程，成为集中展示首都哲学社会科学重要成果的一个窗口。由于我们水平所限，定有不足之处，希望读者和同仁给予批评指正。

编 委 会

2009年11月



邵大箴先生

学术自述

我从事美术史论学习和研究也有五十多年的历史了，但惭愧得很，没有做出什么成绩来。“北京社科名家文库”向我约稿，要我把自己的一些东西自选成一本集子时，一方面有点受宠若惊的感觉，另一方面也有点“丑媳妇怕见婆娘”的为难。硬着头皮选了下面的文章和一些“著作”的片断，凑成这本题为《美术，穿越中西》的“文集”之后，内心一直忐忑不安。只好自我安慰地想：借这个机会回顾和检查一下自己走过的道路，算是对自己的鞭策吧！

我是从学习文学历史和理论转向学习美术史论的，1953～1954年我在江苏师范学院（今苏州东吴大学）中文系学习。1955～1960年，我被国家派往苏联列宁格勒列宾美术学院（现俄罗斯圣彼得堡）美术史论系学习。五年间，除文、史、哲的学习科目外，在前三年每周两个上午接受绘画实践的训练，学习素描、速写、水彩、雕塑制作技巧。学院美术史课程设置包括世界各个民族的古今建筑、绘画、雕塑和实用美术，只是亚洲艺术史的教学较为薄弱。俄罗斯和苏联美术史的研究方法受19世纪末20世纪初德国美术史学派的影响较深，重考据、重史实、重文化背景的全面考察，在扎实材料的基础上进行作品形式语言的研究。理论课程主要是美学和艺术原理。每学期的论文写作是

大师们的创作是否完全过时了？他们的技巧是不是要彻底摒弃？现代派的艺术究竟有哪些可取？它是不是当代艺术唯一的方向？在去法、意以前，我接触过一些原作，读过一些书，翻阅过不少资料，当然有我的看法和意见。不过我想，多看、多听、多思考，是增长知识的唯一方法，何况是那么复杂的问题，一定要采取坚持真理、修正错误的态度。所以，我在参观、访问中，是不带任何成见的。甚至一些在艺术史上已经普遍被接受的观点，我也把它暂时放在一边。我要用自己的眼睛去观察，用自己的直接感受去体验。

我见到了什么呢？我看到在卢浮宫，在梵蒂冈博物馆（罗马），在乌菲齐画廊（佛罗伦萨），在巴黎网球场印象派博物馆，在巴黎的罗丹博物馆……川流不息的人群，人们在赞美，在惊叹！在《蒙娜丽莎》画前，在《米洛斯的维纳斯》雕像周围，人们流连忘返。在刚刚修复过，清除了尘污和油迹的波提切利的《春》和《维纳斯的诞生》两幅画前，人们都情不自禁地停下步来，屏着呼吸，目不转睛地在看，似乎要看出个究竟。请不要误会，他们不是不晓艺术三昧的艺盲，他们不是在看新奇。正是一些酷爱艺术的人，来自四面八方，操着英语、法语、意大利语、日语，展览会上也看到一些来自包括台湾（人）在内的我国同胞。艺术史上不朽的杰作征服着人们的心灵，陶冶着人们的情趣。人们在美的创造上得到精神上的满足。我个人呢？我在卢浮宫中待的时间最长的是古埃及、古代两河流域、古希腊、文艺复兴、19世纪几个陈列厅。说实话，19世纪以前的法国绘画，像普桑、洛兰等古典派大师，虽然有不少精彩之作，但总觉得语言离我们较远，形式的感受力不那么强烈。大概是由于他们太注重理性分析了吧！19世纪以前的西方美术，我更喜欢意大利文艺复兴时期的画，觉得它们比法国17世纪的艺术更深沉、耐看。在罗马梵蒂冈博物馆和乌菲齐画廊，

和关注中国画的创作。从这时起，我才开始真正认识传统中国画的意义与价值，认识到它独特的美学品味，它的哲学意味和诗学品格。在这之前，我是从绘画的一般原理上欣赏中国画的。也在这时，我利用业余时间从事水墨山水画创作，艺术实践帮助我对艺术创作特别是中国画有了更深切的体会和领悟。

几十年来，我没有离开过教学岗位，我一直在中央美术学院担任教职。应该说我的学术视野和思考在不少方面得益于中央美术学院活跃的学术气氛和自由的创作环境，得益于周围学长们和青年学子们对当代艺术创作发表的鲜活思想的启发。

收在这本文集中的文字有三部分内容：第一辑，西方美术史论述；第二辑，美术理论与美术思潮；第三辑，20世纪中国美术评说。最后这部分占的比重较大，涉及中国画、油画、雕塑等方面。评论具体艺术家的文章几乎没有收入。这些文字的写作时间自1978年至今。从这里也可看出，改革开放新时期宽松的政治气候和自由的学术氛围对我人生和学术道路所起的鼓舞和推动作用。不少评论中外美术思潮和创作倾向的文章，都是有社会针对性的，想回答当时美术界提出的一些问题。至于它们是否发挥了作用，那是另外一个问题了。

从文集的内容看，我涉猎的问题比较广，但研究的深度不够，除了客观方面的原因外，与我的知识积累不够和修养不足有关。我之所以始终没有放弃美术史的学习，是因为我深信，美术的历程是有规律可循的，美术的历史中藏有人们难以违拗的规律和原理。我关注当代中国美术的健康发展和它未来的走向，并愿意为之“鼓噪”和“呐喊”，由于不掌握高深的理论，我只能向中外历史求教。

上面写的是我在编选文集之后的一点心得，请读者不吝指正。

作者谨识 2009年5月

要走自己的路——访法意随感

（代序）

我带着许许多多的思考去法国和意大利考察美术的历史和现状，也带着许许多多的思考归来。一个月的时间是在紧张、激动的状态中度过的，过得是那样地快，以至于对所见所闻来不及咀嚼和消化，因而思考就很难说是深入的。我出发前考虑得最多的是：我们的美术要往哪个方向发展？我们要走什么样的路？东方和西方，过去和现在，传统和革新，写实与抽象……它们之间的关系如何处理？我回来时，头脑里仍然装着这些问题。回来后，许多同志，包括从事美术领导和创作的老同志以及一些刚刚踏入美术领域的青年朋友，和我讨论的也是这些问题。

外国的艺术家们，海外华裔的画家们，都很关心中国的美术现状。他们很注意中国的美术动态，注意中国美术创作和理论正在探讨的课题。我在国外参观博物馆、美术院校时，当然不只是仅仅从美术史的角度（流派的演变、艺术表现技巧和手法）去观摹外国的艺术品。我一直带着上面说的思考在看前人和当代人的创作。19世纪末以前

大师们的创作是否完全过时了？他们的技巧是不是要彻底摒弃？现代派的艺术究竟有哪些可取？它是不是当代艺术唯一的方向？在去法、意以前，我接触过一些原作，读过一些书，翻阅过不少资料，当然有我的看法和意见。不过我想，多看、多听、多思考，是增长知识的唯一方法，何况是那么复杂的问题，一定要采取坚持真理、修正错误的态度。所以，我在参观、访问中，是不带任何成见的。甚至一些在艺术史上已经普遍被接受的观点，我也把它暂时放在一边。我要用自己的眼睛去观察，用自己的直接感受去体验。

我见到了什么呢？我看到在卢浮宫，在梵蒂冈博物馆（罗马），在乌菲齐画廊（佛罗伦萨），在巴黎网球场印象派博物馆，在巴黎的罗丹博物馆……川流不息的人群，人们在赞美，在惊叹！在《蒙娜丽莎》画前，在《米洛斯的维纳斯》雕像周围，人们流连忘返。在刚刚修复过，清除了尘污和油迹的波提切利的《春》和《维纳斯的诞生》两幅画前，人们都情不自禁地停下步来，屏着呼吸，目不转睛地在看，似乎要看出个究竟。请不要误会，他们不是不晓艺术三昧的艺盲，他们不是在看新奇。正是一些酷爱艺术的人，来自四面八方，操着英语、法语、意大利语、日语，展览会上也看到一些来自包括台湾（人）在内的我国同胞。艺术史上不朽的杰作征服着人们的心灵，陶冶着人们的情趣。人们在美的创造上得到精神上的满足。我个人呢？我在卢浮宫中待的时间最长的是古埃及、古代两河流域、古希腊、文艺复兴、19世纪几个陈列厅。说实话，19世纪以前的法国绘画，像普桑、洛兰等古典派大师，虽然有不少精彩之作，但总觉得语言离我们较远，形式的感受力不那么强烈。大概是由于他们太注重理性分析了吧！19世纪以前的西方美术，我更喜欢意大利文艺复兴时期的画，觉得它们比法国17世纪的艺术更深沉、耐看。在罗马梵蒂冈博物馆和乌菲齐画廊，

从乔托、奇马布埃到达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗、提香，一幅幅名作，使我目不暇接。即使在卢浮宫，陈列在不显眼地位的波提切利的两块壁画，也具有非同凡响的诗意和艺术魅力。卢浮宫收藏了十多幅伦勃朗的画，有不少是名作，但给我的印象却不如列宁格勒冬宫博物馆的伦勃朗陈列厅。这可能有两个原因，一是画幅陈列得太局促，没有充分显示出它们各自的价值；二是卢浮宫收藏的大多是伦勃朗早期和中期的作品，不如冬宫博物馆收藏的他的晚期作品那样深沉。哈尔斯的《吉卜赛女人》、鲁本斯的《埃伦·弗尔曼和她的子女》（埃伦是鲁本斯的第二个妻子）、戈雅的两幅出色的肖像、惠斯勒的《母亲像》都光彩夺目。在法国19世纪70年代以前的画家中，德拉克洛瓦、库尔贝、米勒、夏凡纳对我更有吸引力。不久前，我读美国著名美术史家詹森(Janson)的《世界美术史》，他把安格尔、德拉克洛瓦等原来对立的画家都放在浪漫主义思潮里论述。这次我仔细比较他们的原作，感到它们确实都具有异于古典主义的浪漫精神，虽然安格尔是打着古典主义旗号放肆地排斥德拉克洛瓦的。安格尔严谨、扎实，油画技法平滑；德拉克洛瓦自由、开阔，注重笔调美；安格尔冷静中不乏热情，德拉克洛瓦感情奔放，两人有异曲同工之妙。米勒朴实、抒情，库尔贝雄伟、有力量，夏凡纳的灰调子优美、典雅，让人的视觉和心灵为之吸引，为之折服。当然，他们不是圣人。他们的手笔不全是杰作。德拉克洛瓦后期的不少装饰壁画，虽然技法不弱，但在构思和意境上，却缺乏感人的力量。库尔贝、米勒的作品色调是丰富的，至今仍有迷人之处。可是如果与印象派画家一比较，便显得有隔世之感。巴黎网球场印象派博物馆陈列的印象派早期的作品，和写实派的大师们有密切的联系。不久前在巴黎大宫殿举行的方丹—拉图尔展览和荷兰19世纪海牙画派展览，也许是巧合吧，从不同的方面显示了

印象派绘画技法的前源。方丹—拉图尔是个过渡性的人物，他既保持了古典绘画传统严谨的功力，又开始向光、色方面作新的探索，海牙画派则是介于写实派和印象派之间的外光派，他们承继了荷兰画派善于描绘风俗人情和自然景色的传统，在形式上又有新的革新。在展出的一百多幅作品中，有不少精品。可惜艺术史家们对它不够重视，关于他们的专著和画册出版的较少。法国的观众和画家们是喜欢方丹—拉图尔和海牙画派的，在票房前面排着长长的队就是最好的证明。

印象派的可贵之处在于他们没有舍弃传统，而是在传统的基础上提高、发展，把绘画从僵化、单调中解放出来，使之更加自由，更加丰富，更能表达客观的美和心灵的感受。马奈的许多肖像画注重平面的表现，强调轮廓勾线，提高色彩的明亮度，加强绘画的装饰感，明显地受东方艺术(主要是日本浮世绘)的影响。莫奈从青年时代就酷爱日本的版画。这次我们在马莫坦博物馆(在巴黎，除网球场博物馆之外，收集印象派尤其是莫奈作品最丰富的是这个博物馆)，看到莫奈收藏的日本葛饰北斋(1760~1849)的几本版画集，那是19世纪中期的版本。在19世纪60年代，日本的浮世绘版画已经走向没落，却在法国引起了强烈的兴趣，燃起法国艺术家的热情。除莫奈外，德加、惠斯勒、高更、梵·高都是日本版画的爱好者。从日本官方保留下来的档案得知，日本的将军幕府为了1867年巴黎世界博览会的展出，特地订了100幅版画，其中有50幅描绘不同职业的女性，分为两册，是说明日本人的生活；其他50幅是风景画，大多是江户风光。制作这些版画的画家是浮世绘的最后一代，在日本算是二流、三流的画家。直到1889年的巴黎世界博览会，法国人才接触喜多川哥磨诱人的美；之后，春信的富有田园诗意的作品，则给他们更加丰富的营养。总之，印象派有两大贡献，头一个大贡献是从东方绘画中吸收养

料，把这些养料灌输给西方的写实艺术；第二个大贡献是吸收现代科学的成果，利用光学原理去分析外光，在色彩上别开生面。在马莫坦博物馆，我在莫奈十几幅《睡莲》的画稿前伫立了很久、很久，我在笔记本上记下了这样几句话：“光和色的奇迹！”“紫罗兰的调子用得极妙！”“挥洒自如，简直是写意之作！”在莫奈的这些不拘泥于形似，着重用色彩、用光来表达情绪和意境的作品中，我似乎看到了东方绘画的精神和灵魂。继印象派之后，西方绘画大胆地向写意的方向转化。我这里想特别提起19世纪80年代的象征派。法国和象征派有联系的画家除从后印象派高更这个系统发展到纳比派之外，还有莫罗、夏凡纳这类画家。莫罗的画过去看过一些，这次在巴黎特地参观了莫罗博物馆。它收藏了莫罗的约千余件作品。太腻味了，看他的十幅、二十幅还可以，他的技巧，他特有的神秘情绪，不无吸引力，但由于缺乏生活，仅凭想象、构思不免有许多雷同。夏凡纳的画则不一样，我在卢浮宫，在先贤祠，在马赛、里昂美术馆，看了他的不少壁画和独幅画，给我很新鲜、很愉快的感受。他在每幅作品中，都创造出一种特有的、富于诗意的境界。令人惊异的是，正是在巴黎举办第一届印象派展览会的时候，他在勤奋地为先贤祠创作装饰壁画，他赋予古典风格以新的生命。我不知道夏凡纳是不是像印象派那样迷恋过东方艺术，但作为一个东方人，我感到他的作品很亲切。他似乎从另一角度探求意境的表现，不是在外光上下工夫，而是从形，从色调（银灰色的调子），从构图上刻意追求感情的表现。高更的象征性艺术启发了一代年轻人。在这代人当中特别有成就的是纳比派。纳比派的画，尤其是维亚尔的画，我是留意很久了。在北京举行的哈默藏画展上，也曾有他的作品展示。这次在法国几个博物馆看到他不少作品，特别是在巴黎小宫殿“迪蒂藏画展”上的8幅，使我对他的艺术语言有更深一

层的了解。纳比派在后印象派的基础上进一步探求油画的写意和装饰趣味。维亚尔不是用色彩说话，而是用色调说话。他画面上的色调是沉着的，就像一个有出色嗓音的歌唱家，压着自己的嗓门在低声吟唱一样，他在统一的调子中求极细致、微妙的变化，把人的感觉引到无比丰富的色调变化的世界。我对他的四联画《人·室内景》吟味了很久，我又似乎看到了东方与西方艺术的汇合和交融。纳比派在某种意义上可以说是后印象派与野兽派之间的桥梁。当然，维亚尔并非是纳比派的唯一代表。我之所以特别提到他，是因为感到，他明显地代表着 19 世纪末法国艺术从东方绘画中寻求革新之路的一种倾向。

20 世纪初开辟欧洲艺术新方向的首推马蒂斯和毕加索。这次在蓬皮杜文化中心的现代艺术博物馆、巴黎市立现代艺术博物馆、尼斯的马蒂斯博物馆、圣特罗佩的野兽派博物馆(这个博物馆在一个圣马利亚教堂中，称作 Musée de L'annociade，即“受胎告知博物馆”，因收藏的全是野兽派画家的画，所以一般人又把它简称为野兽派博物馆)，看到了马蒂斯和野兽派画家许许多多的作品。马蒂斯确实有坚实的基本训练。他谙熟西方油画的写实技巧，也收藏传统的绘画和雕刻品。他早期画的素描、油画造型都很严实，功夫也深，直到 1890 年，他还画古典画风的油画，而且画得很深入。90 年代以后，他迷恋过点彩派。20 世纪初迈开了更大的创新步子。分析马蒂斯的创新，不外乎从这几个方面吸收了养料，得到了启发：其一，承继了后印象派、纳比派的探索，尤其得益于塞尚、西涅克不浅；其二，他注意研究东方艺术的表现体系，特别是 1910 年，他在慕尼黑看到了近东艺术展览，为东方艺术高度的装饰趣味和明亮的色彩所吸引，马蒂斯特有的装饰味“阿拉伯风”(Arabesque)，即在平面上用色彩来区别空间，强调轮廓线的美，就是受东方艺术影响的结果；其三，非洲雕刻给他

的启示，主要表现在不重理性和逻辑的稚拙感，一种异于西方写实体系的多体面的表现手法。马蒂斯之成为大师，是善于把这些因素熔炼成一种新的独特的艺术语言。这种艺术既有高雅的趣味，又有人人通晓的特点，也就是说，它雅俗共赏。当然，它得到承认是经过一番曲折的。学院派不能承认它，认为它故意把严肃的艺术简单化了；现代派中的激进分子对它不满足，嫌它保守、陈旧。马蒂斯给西方现代艺术提供了新养料，至少毕加索和立体派的一些画家开始是向他学习的。在立体派、达达派和超现实主义等运动兴起时，在抽象派弥漫西方画坛时，马蒂斯一方面注视画坛的变化，另一方面一直坚持走自己的路。在马蒂斯博物馆，我看到他创作的有一壁墙面大小的彩色剪纸，给人明朗、轻松和愉悦感，那是他后期的精心之作。这类装饰艺术曾经有人取不屑一顾的态度，但经过几十年历史的考验，证明它们是有益于人类的，给人们提供乐趣和美感。

受马蒂斯和野兽派影响的范·东根(Kees van Dongen, 1877~1968)的作品，也说明欧洲画家在20世纪初是如何地欣赏东方艺术，探求油画的写意化。范·东根虽然是荷兰人，可是他从20岁起就住在巴黎。他的艺术活动曾和法国艺坛有密切的联系。在变形、写意中含有抒情的美，在绘形写景中善于表达主观的感受，是他绘画风格的特色。他有时用浓重的色块，有时用清淡的色彩，还大胆地运用别人不大敢用的黑色，手法变化多端，调子迷人。

在蓬皮杜文化中心展出的毕加索的不少作品，都是人所皆知的名作，它们并没有引起我特别的兴趣。给我印象最深的，是在卢浮宫展出的毕加索捐献给博物馆的私人收藏和在法国南部阿尔卑斯滨海省的昂蒂布市毕加索博物馆。前者之所以引人注目，是因为它向人们揭示了一个秘密：毕加索喜欢收集什么样的艺术品？因为他的收藏至少部

分地说明了他的艺术爱好。毕加索的趣味是广泛的，他收藏了17世纪擅长画农民生活的勒南兄弟和以朴实、醇厚著称的夏尔丹的画，还有写实主义大师库尔贝、柯罗的作品，雷诺阿、塞尚、高更、马蒂斯、范·东根、勃拉克以及原始派的卢梭的作品。从藏画作者的名单上可以看到，这些画家或多或少地都与毕加索转向立体主义的艺术试验有某种联系。在突飞猛进的科技成果的刺激下，在非洲艺术的暗示下，毕加索想解开体面这个谜。从这个意义上说，毕加索的立体主义是一种形式的探求，而这种探求又不是一种盲目的、轻率的冲动。舍弃色彩的世界，用体面来表现空间，把体面变化作为主要的艺术语言，和传统的审美观念决裂，毕加索和他的同伙们想打开绘画和雕塑的新世界。他们的心灵是真诚的，态度是严肃的；他们取得了一定的成果，至少给建筑学、装饰工艺美术，给形式科学以新的刺激和突破。立体主义是一种理性很强的艺术，我理解它，有保留地欣赏它，但不能引起我强烈的激情。因此我更喜欢毕加索早期和摆脱了立体主义画风之后的油画，喜欢他的书籍插图、装饰艺术，喜欢他吸收了民间艺术营养的陶瓷品。

关于抽象派的作品，这次我们看得不少。抽象派所探求的是色、线、形的抽象美，也就是说，他们不是用色彩、线条、形来创造具体的物象，而是在舍弃具体物象的基础上来表达美感。有没有抽象的形式美？这是个值得研究的问题。我个人认为，抽象的形式美和艺术对生活的抽象是两个既相联系又有区别的范畴和概念。一切艺术从某种意义上来说，都是对生活的一种抽象、概括。抽象的形式美，在某种程度上也是对具体物象美的抽象、提炼和概括。脱离了具体物象的表现任务之后的抽象形式美，有相对的独立性。抽象派的鼻祖们康定斯基、马列维奇、蒙德里安等人，有的完全着眼于形式的抽象美的追求