

美术理论问题

MEI SHU LI LUN WEN TI

邓福星◎著

中国书店

Arts.

图书在版编目 (C I P) 数据

美术理论问题 / 邓福星著. — 北京 : 中国书店, 2011.1

ISBN 978-7-80663-939-9

I . ①美… II . ①邓… III . ①美术理论—文集
IV . ① J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 206437 号

美术理论问题

邓福星 著

责任编辑 : 宋莹

出 版 : 中国书店

社 址 : 北京市宣武区琉璃厂东街 115 号

邮 编 : 100050

经 销 : 全国新华书店

印 刷 : 北京集惠印刷有限责任公司

开 本 : 710 × 1010 1/16

版 次 : 2011 年 1 月第 1 版 2011 年 1 月第 1 次印刷

印 张 : 19

书 号 : ISBN 978-7-80663-939-9

定 价 : 48.00 元

本版图书如有印装质量不合格者, 请联系本社调换。

值先師王朝周誕辰百有五日

謹以此書獻給先生

己丑年春 趙德之 書於



目 录

绘画的抽象性·····	001
抽象绘画语言特征及其价值·····	030
工笔重彩形式美探要 ——兼谈传统绘画形式美的构成因素·····	058
试论绘画风格的形成·····	068
浅谈中国画的格调·····	077
年画雅俗谈·····	082
艺术修养在美术创作中的意义·····	089
关于中西美术观念比较的几个问题·····	099
中西美术自然观念比较·····	112
中西美术宗教观念比较·····	143
中西美术象征观念比较·····	168
宏观审美理想的历史演变·····	175
中国美术的发展趋向——我之美术发展观·····	181
美术学构想——致友人书·····	185
关于美术学及其他·····	192
美术史、论研究方法刍议·····	194
《中国美术史》编写中的几个问题·····	205
美术理论的独立性和创造性·····	208
美术理论·····	210

试谈当前美术理论建设的任务·····	214
美术研究十年回顾·····	220
何谓美术批评·····	227
中国美术学研究的三个里程碑与当下处境·····	231
王朝闻美学思想述评·····	237
审美在于关系	
——从《审美谈》看王朝闻美学体系·····	264
王朝闻戏剧理论的特色·····	272
创造善于辨别美丑的大众	
——读王朝闻新著《审美心态》·····	278
王朝闻美学思想的理论个性	
——再读《王朝闻集》·····	282
后记·····	293

绘画的抽象性

1839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，绘画的前途当然是黯淡的。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的重要意义，而且在一定历史阶段，在某些民族的绘画中曾占有突出的地位，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（Chernyshevskiy，1828—1889）说，画下大海是为了把这壮丽的景象提供给远离大海的人长久地看下去，艺术只是充作现实的“代替物”^③。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，何以又为人们所珍视呢？至于《格尔尼卡》中的人、马、牛等，更是“画走了样子”，但此画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，绘画除了具有再现具体物象的特性外，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。

① [犹太] 哈拉普：《艺术的社会根源》，朱光潜译，31页，上海，新文艺出版社，1951。

② 此处指在产生初期和后来的一定范围内用作记录景物的实用摄影。随着科学技术的发展和人类审美要求，作为一门艺术的摄影，如今远不限于用作对景物的纪录了。

③ 参见[俄]车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，20页，北京，人民文学出版社，1957。

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式中的一种特性、性能。它是相对于绘画的具象性而言的。如果说，具象性是指绘画中对物象模仿、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，在一般绘画中，没有具象性的细节，就没有形象，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的，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，

^① 王朝闻：《面向生活》，231页，北京，艺术出版社，1954。

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，画家也正是借松和梅的具体形象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醇浓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，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，具象性作为绘画模仿、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”的模仿虽然好像更完全、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

^①（唐）张彦远：《历代名画记·论画六法》，见于安澜编：《画史丛书》，16页，上海，上海人民美术出版社，1963。

幅画中是相对而言的,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?这像在光谱中寻找邻色之间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,其中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。一般来说,二者在同
一幅画中相互消长,呈反比关系。具象性的终极是具体物象本身,具象性的
强化使绘画中的形象向具体物象逼近。但是,“一尺之棰,日取其半,永世
不竭”,无论具象性多么强的作品,终究不可与现实的物象等同,相互之间
总是存在差异和距离(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,这样也就超
出了一般绘画的界限。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,我们会联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。抽象绘画从某种意
义上可以被视为西方绘画抽象性无限强化的极端形态。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(本文后面将论及)。作为这一艺术变革的积极方面,
是使一种特殊意义的绘画出现,它有其自己独特的表现手段和表现效果,这在

^① 王朝闻:《新艺术论集》,60页、61页,北京,人民文学出版社,1953。

艺术史甚至更广的领域都具有不可低估的意义。假如国人把西方抽象绘画视为一种“色彩的书法”，那么，也许对其中的一些作品就会有比较客观的认识和理解。但是，具有特殊意义的西方抽象绘画并不等同于本文论述的作为一般绘画表现特性的“绘画的抽象性”，虽然它们之间（特别是西方绘画的抽象性形态同西方抽象绘画）有着相当密切的联系。对于对西方抽象绘画这一比较复杂问题的详细探讨，已不是本文的论题了。

二、中国绘画中的抽象性形态

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能见到中国绘画抽象性形态的端倪，不过，具有更充分的材料来说明这一形态逐步形成和中国绘画思想的基本确立的，还是魏晋南北朝时期，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，要抓住对象特征，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”（参见高诱《淮南子注》）。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,无物之象”^①的天道观和魏晋玄学家所谓“尽意莫若象,尽象莫若言”,“言者所以明象,得象忘言;象者所以存意,得意忘象”^②的思想,不仅沟通了审美中有限的具象与无限的意象之间的关系,而且,使人们对艺术的着眼点也从客观对象转移到主客观的关系上,从有限的具体物象本身转移到它与无限意象的联系中。庄子“天地与我并生,而万物与我为一”的天人合一的思想,给人和自然、主体和对象架起了桥梁。在意识中,中国人对自然不像西方那样对立,而比较和谐。^③这对中国绘画(及整个文学艺术)是有深刻影响的。所以,到了东晋,顾恺之提出了“以形写神”和“迁想妙得”,以此成就了中国绘画理论中的两块基石。^④随着绘画的发展,“传神”论中的“神”披着某种神秘而为人猜测不定的面纱,悄悄地从客观对象中游离出来(当然不能远去),它不再只是客观物象本身的特征,其中又蕴含了并不断加强主体(作者、观者)的感受、情绪、想象、意愿以及认识等主观成分。这是中国绘画抽象性形态形成和发展的哲学基础。

中国绘画中的抽象性形态大体可以概括为笔墨情趣和离形得似。

笔墨情趣,是由中国画的线,墨,色等形式要素有机组合形成的特定形态所体现出来的某种情绪、趣味。这种情绪、趣味同绘画所表现的具体物象具有相对独立的意义。中国传统画论中对此不乏精辟的论述,但是,在探讨“笔墨情趣”形成和发展的缘由时,以往的理论大多归因于物质媒介(毛笔、墨、宣纸或绢帛等)的特殊效果。其实,这只是一种较为直观的属于物质材料方面的原因,还有一个很少为人论及的却是根本的原因。这也是本节要集中探讨的问题。

我们先来回顾并比较线条在中西绘画漫长的发展史上不同的遭遇和命运。原始绘画的遗迹表明,东方和西方的古代人最初都是用线条作画的,但在后来随着各自的发展分道扬镳了。从古希腊人阿坡罗多开始了明暗画法,

① 参见《老子·十四章》。老子还有这样的话:“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物。”(《老子·二十一章》)

② 参见(魏)王弼:《周易略例》,邢璣注,上海,商务印书馆,1922。

③ 参见杜维明:《试谈中国哲学中的三个基调》,载《中国哲学史研究》,1981(1)。

④ 参见(晋)顾恺之:《魏晋胜流画赞》,见沈子丞编:《历代论画名著汇编》,8页,北京,文物出版社,1982。

到13世纪乔托、马萨乔等奠定西方绘画基础，在西方画家追求真实感的过程中，线条逐渐沦为绘画的扈从。在西方明暗画法的主流中，虽然也有少数用线的大师，但他们不像中国画家那样特别留意于线形的情趣。人们首先会想到金榜“线是绘画的主角”的安格尔，他对弗拉斯曼用线的发展就在于使之具有了表达立体感的能力。他用线意在加强物体的圆味，以造成凸感^①。提香用狂舞的线，是为了强调人物复杂多变的结构，造成素描的效果。西方不用线条或反对用线的画家占多数。在他们看来，画面上是没有线条的位置的。在对线条毫无兴趣甚至抱有敌意的画家笔下，线条在造型以外的情趣自然就淡薄而且发展迟缓。西方某些画家的用线（素描的排线或油画的笔触）虽然也可能产生某种韵味，但这既不完全等同于中国画线条的情趣，也没有形成中国画线条的情趣那样强的相对独立意义。然而，在中国绘画中，线条则备受青睐。它不但被用作造型的主角，而且它与造型关系不大的情趣早就被中国画家发现和重视。5世纪时，谢赫就以“纵横逸笔，力遒韵雅”、“一点一拂，动笔皆奇”^②来总结并专门赞誉线条的这种独特情趣了。而这种独特的情趣又与中国书法的用笔和韵味具有内在联系和某种共同特征。唐代张彦远、宋代郭熙都看到了这一点。但将之突出提出来的还是宋元以后的一些画家。赵孟頫“石如飞白木如籀，写竹还须八法通”的诗句似乎是本末倒置的荒唐话。画石画树画竹不是参照具体的物象，反倒取诸书法中的飞白、大篆和行书的笔法。其他画家如柯九思、董其昌等也都讲过类似的话。^③但如果我们把说过头的部分当做一种警诫，我们会赞同子昂他们对线条抽象性的灼见。这是在一定意义上对中国画用笔用线的高度概括和总结，明确地把线条这种相对独立于具象（造型）的特殊功能（线条的情趣）揭示出来了。

① 参见[美]克拉克：《从古典的到浪漫的》，88页，台北，台湾枫城图书供应社，1978。

② 谢赫：《古画品录》，见沈子丞编：《历代论画名著汇编》，18页，北京，文物出版社，1982。

③（元）柯九思《论画竹石》云：“写竹干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法。木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”（明）董其昌《画禅室随笔》云：“士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。”参见沈子丞编：《历代论画名著汇编》，204页、250页，北京，文物出版社，1982。

通过以上对照，可以看出，中国画中线条情趣的形成和发展，同人们对它由逐渐引起注意进而产生特别感受（即相应的审美观念）密切相关。线条的情趣是一方面靠着历代画家不断地总结、提炼、探求和创作，一方面又凭着相应的观众接受、肯定、赞许和推崇而形成和发展的。一方面，审美主体（包括画家和观众）的审美要求和审美习惯在绘画创作和欣赏中不断得到提高和发展；另一方面，这种审美要求和审美习惯又不断补充和丰富着绘画的艺术魅力，从而，也就培植、强化着线条的情趣。当绘画发展到一定阶段，线条的这种情趣也就具有了和它所表现的具体形象相对独立的意义。

从线条在画面上形成过程（即用笔）来看，这种情趣不仅体现于用笔的粗细、曲直，疏密等形态及组合的变化和统一，而且，也体现于因用笔的疾徐、轻重、刚柔等所形成的运动感和节律感，而这是体现情趣更为积极的方面。作者需要在一定时间中延续和流逝的情绪和感受也主要是通过这种动律感表达和传递的。或者说，富有情趣的线条乃是对作者某种情绪、感受的“特别记录”。这一“特别记录”具有连续的时间性，即由于情绪本身在时间中的绵延而不允许用笔有意外的停滞和重复，虽“笔断”而“意不断”。并且，这一“特别记录”与决定作为运动形态如强弱、节律的“力”紧密相关。清人刘熙载论书时就注意到“力”同书法用笔的内在联系。他认为书法的“筋”、“骨”不过是“含忍之力”和“果敢之力”，“一切书皆以轻为尚，然除却长力，别无轻身法也”^①。这对从一个方面探索线条情趣的奥秘是富有启示意义的。

不过，如果使线条的情趣这种抽象性绝对化，否定了线条的具象性，就会发生“两点是眼，不知是长是圆。一画是鸟，不知是鹰是燕”^②的偏向。在任何情况下，在任何细小的部分即使是一笔一画中，总是情趣与造型作用并存。有成就的画家在于使二者得到完美的结合。白石老人的画就是很好的范例。“他画的枯荷的长梗、虾的须，其用笔，确实可以当成有力的活泼的写字的用笔来欣赏，没有松散、零乱、软弱、板滞、浮滑等等缺点。它那富于节奏感和旋律性的起伏顿挫等特长，完全符合书法要求，然而他的绘画是从

①（清）刘熙载：《艺概》，151页、166页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 鲁迅：《且介亭杂文末编·记苏联版画展览会》，见《鲁迅全集》，第6卷，483页，北京，人民文学出版社，1973。

形象出发而不是从笔墨出发，不是借形象卖弄笔墨，而是不忽视形象的准确刻划的，因而取得书法趣味与形象生动的一致性。”^①总之，线条的抽象性和具象性是并存而不可分的。

随着线条抽象性的加强，笔法和墨法愈加难解难分。墨法的抽象性表现在两个方面：第一，墨法与笔法配合，共同创造线形的情趣。笔为墨帅，墨为笔使。不论枯、焦、润、湿的变化，还是泼、破、积墨的运用，都离不开用笔；同时，墨也就扩大了用笔的表现的范围。“画以笔取气，以墨取韵。”画面气韵是运用笔墨和谐的效果。第二，墨用作净化、升华的色彩。中国画的演变，色彩在先，水墨在后，水墨画的出现是绘画的发展；黑白单色固然不可以完全取代丰富绚丽的色彩，但通过艺术处理，却可以创造出色彩不可企及的艺术效果。常说“墨分五彩”，又岂止五彩？它具有自己丰富的色阶。它不靠“欺骗”感官造成真实感，而是以一种人们“心领神会”的方式去表现对象。我们看郑板桥的墨竹、倪瓒的山水，在不知不觉中感到它们是有丰富“色彩”的。中国画中的墨是横贯在线条（用笔）和色彩之间的桥梁。它一端和用笔不可分割，另一端又作为色彩的净化和升华。

中国画的色彩是通过两种看去方式相异实际同一的途径——不一味追求物象色彩的真实感——来达到同一目的的，即造成某种调子，以表现鲜明的主观感受。一种方式是用纯净、明亮的色彩造成鲜明、强烈、绚烂的色调。汉唐一千多年间和以后的壁画、重彩卷轴画及明清盛行的民间年画多属此类。如《簪花仕女图》（周昉）的绚丽典雅、《千里江山图》（王希孟）的清新秀润、永乐宫壁画的沉着古朴，都以不拘囿于物象真实感的色彩造成了使人获得独特感受的色调。另一种方式是减弱色度，缩小色相差别。或加墨造成灰浊，或注水释为清淡。如浅绛山水，淡彩的人物、花鸟，着色也多是赭石、花青之类沉着的色彩。但就全画整体看，不仅和谐，而且光色俱生，这个光不同于西方绘画中的光影。“看泽之谓，乃在浓淡明晦之间”，这种色调也就与上述作为色彩净化的墨色浑为一体了。还应提到，西方绘画中无墨。一些画家虽然重视黑色，把它当做“色彩中的皇后”，但黑色的主要作用与中国画用墨不同。它更多地是作为白的补色以造成画面鲜明对比和加强暗部的深度

^① 王朝闻：《王朝闻文艺论集》，第1集，165页，上海，上海文艺出版社，1979。

来使用的。多数的印象派画家把黑色从调色板上刮除了，而塞尚却习惯于用一种沉静、温暖、重实的浓绿色，造成带有墨色的青灰调子。这是出于他那沉郁的性情呢，还是他悟到了墨色的妙用呢？至于西方传统绘画，是以追求物象色彩真实感为主要目的的，这与中国画用墨用色的主旨是有明显区别的。

在上述线、墨、色中，线是构成“笔墨情趣”最基本的、决定性的因素。而且，也只有当以线、墨二者或线、墨、色三者组成一定画面时，“笔墨情趣”才有可能产生。这里所以分述，是为了说明方便。总之，中国画的线、墨、色在表现某一对象的同时，还形成一种与所表现的对象无直接的必然联系的特别情趣，这种情趣随着在人们审美意识中的被肯定，而成为一种具有独立意义的和比较稳定的形态，这就是中国画主要的抽象性形态之一。下面，来探讨中国画的另一种抽象性形态——离形得似。

中国画不以酷似物象外形为目的，往往以背离物象的造型创造某种引人遐想的意蕴，从而取得更为生动的艺术效果。这里借用唐代司空图论诗的用语“离形得似”，就是指中国画这种不同于西方写实绘画的造型特点。对这种造型特点不大理解的人，常以此为低下，而对其不知所以然的人，又不免以为玄奥。其实，这恰是中国画的又一主要抽象性形态。以下试从三方面对此进行探讨。

首先，“离形得似”是以大量的现实的具象作为产生的来源和造型依据的。“离形”。不是信手涂鸦，是在特定意义上由画家对具体物象的加工和改造，即对许多具体形象（包括不同类属的具体形象）特征的概括、提炼和升华。曹霸画马“腾骧磊落三万匹，皆与此图筋骨同”、苏轼关于画人时“法当于众中阴察之”和石涛“搜尽奇峰打草稿”的主张，都是强调画家的造型（当然也包括构思、构图等）靠从广博的积累中提炼、拔萃而得，即所谓“万取一收”。这不像西方“镜子说”那样，去逼真地临写一个对象。^①而且，中国书画家历来深谙姊妹艺术相通的道理，并善于从生活里不同类属的事物形象或现象中获取有益的启示。据传，齐白石教弟子学习篆刻，没有讲构图疏密

①（宋）苏轼在《传神记》中说：“欲得其人之天，法当于众中阴察之，今乃使人具衣冠坐，注视一物，彼敛容自持，岂复见其天乎？”这里把中西各自惯用的写生画法作了对比。这两种画法都有现实作根据（且不论孰优孰劣），但其差别是显见的。

有致的理论,而是叫弟子近前,互相以肩对抗,然后又做出彬彬有礼的揖让状,使弟子从中悟出“疏可走马,密不透风”的道理。书家中,怀素的狂草得法于嘉陵水声、夏日白云、残垣裂隙;张旭观剑舞领悟用笔;苏东坡从逆水行舟中体味书理;黄山谷观船夫荡桨而获得启发。^①所以,当我们看到篆刻中疏密得当的构图,会产生两人抵肩对抗或揖让的联想;浏览大家墨迹,仿若看到剑舞舟行。这种种意象,难道都是出于虚幻臆想吗?难道不是各有其现实的具体融入吗?如果说,以梅、兰、竹、菊入画显示了高雅的性情、不屈的气节或超逸恬淡的君子之风,或许是借助了象征手法及某种传统观念,那么,画中的一般花草、山石或者牛、马、鱼、虫也可以蕴含人的精神、性情、品格和气质,画上的武士可以展现龙虎之姿,美女可以流露花月之态,则不能不说是靠了现实中相关可视因素的注入。其中这种由于“离形”所得到的画外意象虽然在人们感受中会因人而异,并难以“一是一,二是二”地置于眉睫之前,但它不是神秘飘忽的幻影,它具有相应的现实依据。

其次,“离形得似”是以特有的方式对现实的高度概括和集中。这里着重探讨中国画以“离形得似”的抽象性形态对时空的突破。宇宙是无限的。画面只能反映其中瞬间的一个狭小部分。而画外意象则比画面本身要开阔得多,具有相对的无限性。要“观古今于须臾,抚四海于一瞬”,就要创造开阔的画外意象,突破具象的束缚,突破时空的界限。中国画里对时空的突破,是对无限世界相对集中、概括的一种手法。这种不尽符合现实和视觉科学的特殊方式及人们相应的接受能力(欣赏习惯)一并约定俗成,被巩固下来,发展下去。中国画突破时间有两种方式:其一,把不同时间(时代、季节等)的人物、景物有机地组织在一幅画面中,如《女史箴图》(相传为顾恺之所绘)、《历代帝王图》(阎立本)、《百花图卷》(徐熙)等;其二,在一幅画中展现情节的持续发展,敦煌壁画《九色鹿经图》(北魏)、《韩熙载夜宴图》(顾闳中)

^①(唐)李阳冰学书三十年,讲了一段精彩的话,就是指此。他说:“缅想圣达立卦造书之意(其实是书家本人意象——引者注),乃复仰观俯察六合之际焉:于天地山川,得方圆流峙之形;于日月星辰,得经纬昭回之度;于云霞草木,得霏布滋蔓之容;于衣冠文物,得揖让周旋之体;于须眉口鼻,得喜怒惨舒之分;于虫鱼禽兽,得屈伸飞动之理;于骨角齿牙,得摆拉咀嚼之势。随手万变,任心所成,可谓通三才之品汇,备万物之情状者矣。”(《唐李阳冰上采访李大夫论古篆书》,见《佩文斋书画谱》卷一)