

# 中国古典画的抽象审美意识

◆袁欣

(黑龙江幼儿师范高等专科学校 黑龙江牡丹江 157000)

摘要: 绘画始于抽象。这个命题极其简单, 这个事实极其重要, 但却至今一直未为理论界所重视。

关键词: 古典画; 抽象; 审美意识

## 一、引言

与绘画始于抽象相反的流行说法是, 绘画是所谓“形象思维”。其实这个命题在双重意义上都是错的。对于历史是错的, 这一点即将在下文中给予论证。对于理论和逻辑他也是错的。因为这里首先有一个对于“思维”这个概念, 怎样下定义问题。符号化也就是概念化, 而概念思维只能是逻辑思维。因此所谓“形象的思维”在本质上乃是一个内涵自相矛盾的虚概念。

## 二、历史角度的绘画抽象概念

回到我们所要讨论的问题上来。根据人类早期绘画史和儿童绘画心理史所积累的大量材料, 可以断论, 绘画发生的历史起点恰恰是通过客体的形象进行分析后, 所达到的形式抽象。由此就可以解释, 为什么一切原始绘画和儿童绘画无不具有那种高度凝练的简缩性和抽象性。人类绘画表现在形象创造上所达到的具体性和丰富性, 这只有在绘画技巧高度的成熟期才能达到, 它并非最初的起点。

### (一) 儿童绘画史

一个原始人或儿童, 用一种最稚拙的圆圈构图, 去象征地表示太阳的时候, 这即意味着他完成了一种发现, 即懂得了本来统一的·连续的·总体化的视觉世界; 其实是可以被解释为分离的个体。而这种把个体从总体中的分析, 已经是一种抽象的表达能力。

在做这种表达的时候他事实上放弃了对对象在形态上的许多难以被表达的具体特征, 而只保留了某些最恒常, 最基本的形式特征。例如对于太阳。真实的太阳当然不是二维平面上的一个圆圈, 而还一个燃烧的火球。但人类置这一点于不顾, 他毅然地就这样表达了它。也就是说, 在这种表达中, 他把太阳实在的形式, 简单的概括为一个圆。这种概括其实就是对于形的抽象。而这种抽象能力, 正是一切绘画的逻辑前提。

如果承认这个假说可以成立, 那么通过对于儿童绘画史的研究, 就可以得到了解人类绘画一般发展规律的重要信息。

### (二) 国外研究

皮亚杰(本世纪最杰出的儿童心理学家)曾发现, 儿童的空间视觉和空间想象, 并非一出生就具有的。出生婴儿没有关于空间深度的透视观念, 也没有某些色彩经常守恒的附着于某类物体的观念, 要经历一个相当的发展阶段后, 儿童才能理解整体空间的统一性, 获得空间诸方位及视觉的协调, 从而形成投影的空间想象力。皮亚杰指出:

“这个过程, 就是把客体从本身得出的, 或者, 还是最重要的——从应用于客体的活动结局得出的抽象结合起来, 以建构新的联结。”(《发生认识论原理》)。

## 三、中国绘画史

不研究人类绘画表现得一般演进规律, 对于中国古典绘画的美学原理就势必难以作出具有科学性的解释。

问题所在于, 具有特殊的中华民族风格的绘画表现, 是否从中国画出现的一开始即已形成了呢? 假如这些基本问题尚不曾解决, 即想根据一些笼统抽象的原理——如“谢赫六法”或所谓“神”、“形”、“气韵”等玄虚的抽象概念, 而构造出一个理论体系去解释中国画, 是难免会贻笑大方的。

### (一)、汇流与分流的时期(隋、唐——元)

隋代与唐在中国古典绘画史上, 是一个把前代成果全面的吸收、综合消化的时代。真正意义上的中国画, 可以说是在这个时代才完备形成的。

值得注意的是, 隋唐绘画中产生了明显的不同的两股潮流, 一是以宗教和正交为目的的佛、道画及历史画——以人物为主

题。二是以纯粹审美欣赏为目的的山水花鸟画流派。人物画到唐的出现了大量仕女画, 到宋又明显的出现世俗化的倾向, 圣唐仕女画富丽堂皇, 内容亦非政教目的, 而是审美为目的。这样, 宋院体发展到以审美为目的的山水花鸟画, 和人物画中的风俗画, 就自然而然的形成新的艺术潮流。自唐代开始, 在绘画的鉴赏原理、创作技巧、表现形式上都逐渐形成了不同的流派。如山水画中以王维为代表的水墨山水画风, 和以李思训为代表的金碧山水画风。这种区别在人物画风上也有表现。如吴道子派的人物画——以线条勾描为主, 而与阎立本、尉迟乙僧(以及敦煌)的人物绘画, 即以彩绘渲染为特色的画风, 有着明显的不同。从根本上看, 两种画风的区别, 仍可在南北朝时代遗留下来中、西方文化区别上找到渊源。这种区别实质上是由于对西域绘画技巧吸收程度不同而造成的。

### (二)、向抽象写意表现的变流(明—清):

明清两代, 中国绘画中“文人画”达到了高峰, 盛行所谓“传神写意不重形貌”的写意画风, 并且逐渐被看作中国绘画的典型表现。这种绘画潮流的出现, 是当时时代精神的特有表现形式。

自宋后, 无论人物画还是山水鸟, 泼墨、没骨法兴起, 这已不是线条了。我们以为, 关键不在指出线, 而应指出画中的线, 在于它并非主要为描绘对象的具体形式服务, 却在于它能成为“心之迹”而具有独立于对象之外的审美价值。同样是用线, 对比一下陈老莲和安格尔的作品, 就会明白这一点。后者的线始终为在线对象的结构、质感服务; 前者的线则成为作者审美感受的抽象表现。“曹衣出水”“吴带当风”以及石涛、朱耷的山水花鸟画中的笔墨, 也均失去描绘物象客观具体性的作用, 从而成为作家个人性情、审美观念的象征。

中国古典画家不懂色与光的关系。对于物体之视觉真实及通过阴影投射去表达的技术, 既不重视, 亦不追求(中国古典论则非常鄙视视觉真实, 故苏觉轼曾谓“绘画以形似, 鉴于儿童邻”)。色彩在一部分中国画中(如金碧山水或青绿山水, 部分工笔画), 注重装饰美, 在部分写意画里(如没骨花卉, 泼彩等)注重表现美, 像笔墨一样地直接抒“写”这两种运用法, 色彩都非主要是为物象结构的具体性而存在。而色彩在西方则是为对象结构关系服务的, 即便在极重色彩变化的印象派笔下, 也不过是把物象结构在一定光源影响下的色彩关系, 夸张到了极境。直到印象派之后, 才打破了光色的写实性和科学性观点, 在有些画家(如分离派)成为装饰美; 在有些画家(如梵高、表现派)成为表现美。

不少人论说中国画的特殊性在传神, 其实, 《蒙娜丽莎》等许多西画名作的传神程度不比中国弱。我们觉得区别点在于形神关系上。西画那里形是神的基础, 神是在注重形的视觉真实、具体的基础上达到的; 中国画则以神为主导, 为了传神可以调动笔墨、线的动律本身, 超越形的具体细节这个基础, 直接为神服务。《李白行吟》正是运用简率、潇洒的笔墨“写”出了李白飘逸的神情, 笔墨的简率、潇洒, 既与李白性情的飘逸具有同构关系, 亦是作者挥毫时感情的写照, 但却离李白形的具体性, 真实性相去甚远。

## 四、结语

在以上这种艺术风格中, 我们可以领略到的美学意境, 正是表现的抽象性和写神、写意性。在隋唐以前的早期绘画中, 中国画的抽象意识是人类一切早期绘画共有的, 其差别主要来自技术性。而唐宋以后, 画家所追求的那种抽象审美意识, 却完全趋于自觉的、受引导于中国传统文化背景下那种特殊的哲学——美学观念。

作者简介: 袁欣(1982-), 男, 汉族, 籍贯: 天津人, 学历本科, 职称: 助理讲师, 工作单位: 黑龙江幼儿师范高等专科学校, 美术系。