

抽象绘画与西方绘画的抽象性

王 鲲

抽象绘画艺术泛指 20 世纪力求脱离摹仿自然和再现自然而产生的绘画风格,包含多种流派,并非特指某一个派别。它是经过长期持续演变而来的,其特质在于尝试打破绘画必须摹仿自然的传统观念。

但是,逼真对象在西方古典绘画中具有特殊的意义。绘画须摹仿自然的观念是沿着文艺复兴时期所确立的古典绘画模式发展起来的,而文艺复兴的古典模式又是建立在古希腊艺术基础上的。艺术即“摹仿”的美学标准,一直贯穿着从古希腊到罗马、从文艺复兴到 19 世纪两千多年的历史,但这并不意味着古典绘画只具有再现具体物象的特性。在传统绘画中,大都潜藏着与这种显著的具象性相左的特性——抽象性。绘画的抽象性是相对于绘画的具象性而言的,抽象性的目的在于追求具体物象以外的某种情趣、意象,往往以不尽合乎视觉科学和生活逻辑的手法创造出某种背离画面的视觉效果。抽象绘画,就是把西方传统绘画中的抽象形态加以夸张,使之达到极端化的程度,从而使其在艺术史甚至更广泛的领域具有不可小视的意义。

“抽象”正式成为西方绘画的一种语言,是在摄影技术诞生后才为人们真正觉悟的。第二次世界大战以后,由抽象观念衍生出的各种艺术形式,成为 20 世纪最流行、最具特色的艺术风格。

抽象绘画的发展,大致有两种形式:

一、抒情抽象,或称“热的抽象”。这是以高更的艺术理念为出发点,经野兽派、表现主义发展出来,带有浪漫的倾向。这个画派以康定斯基为代表。其中,表现主义艺术家大多经历了 19 世纪末到 20 世纪初西方社会的巨大变革,他们常常沉迷于无聊的幻想,在幻觉和梦境中寻找对人生和生活的安慰。

表现主义具有鲜明的理论主张和美学特征。他们提出艺术“不是现实,而是精神”、“是表现,不是再现”的口号。表现主义艺术家注重对世界主观感受的表现,特别强调内部视野,极力主张表现内在体验和心灵激情,反对单纯摹仿和拍照式的对外部世界的客观再现。在 1906 年的慕尼黑新美术家协会的宣言中,他们初步阐述了自己的艺术观点:“一个艺术家除了对外界自然有自己的印象外,更要不断去积累

内心世界的感受。”后来,康定斯基在《论艺术的精神》中进一步明确指出:“画家是创造者,他已经不把摹仿自然现象当作自己的目的,他思考并且应该追求自己内心世界的表现。”

艺术表现情感、交流情感的观念源远流长,至少从 18 世纪以来,即有狄德罗、华兹华斯等都是表现论者,克罗齐的美学更是强调艺术的直觉本性,他给艺术下的定义是:美即直觉,直觉即表现,表现即艺术(参见克罗齐《美学原理》)。

二、几何抽象,或称“冷的抽象”。这是以塞尚的理论为出发点,经立体主义、构成主义、新造型主义等发展而来,带有几何学的倾向。这个画派以蒙德里安为代表。

蒙德里安自 20 年代初开始从事纯几何形的抽象创作,他在平面上把横线和竖线相结合,形成直角或长方形,并在其中安排红、黄、蓝三原色,但有时也用灰色。他认为只有用抽象的形式,才能获得人类共同的精神表现。

在西方古典美学中,毕达哥拉斯学派就试图在几何关系中寻找美。18 世纪,荷迦兹在《美的分析》中提出美是由形式的变化和数量的多少等因素相互制约产生的。启蒙运动时期,温克尔曼声称真正的美都是几何学的。康德则指出在所有美的艺术中,最本质的东西是形式。康德强调的形式美使人们认识到过分强调摹仿和再现会将注意力引向艺术品再现的事物而非艺术品本身,这样一来,艺术品将失去它本身的价值。随后,汉斯利克提出“音乐就是声响运动的形式”,这一见解曾经轰动一时,从而把形式主义思潮推向极端。20 世纪以来,克莱夫·贝尔认为再现性内容不仅无助于美的形式,而且会损害它。由线条、色彩或体块等要素组成的关系自有一种独立的意味,只有这样一种“有意味的形式”才能产生出审美感情。

20 世纪,是一个变革的时代,在经历了现代主义和后现代主义浪潮的冲击后,西方人文学界相继出现三股强大的理论变革潮流,分别是现象学、西方马克思主义、结构/后结构主义,这些思潮都萌发于上个世纪初而蔓延至今。

结构主义确认,结构是一种关系组合,它具有整体性、自调性和转换性。后结构主义则是对前者的反叛性的延续。

由此可见,表现论与摹仿论一样,是一种源远流长、符合日常欣赏经验的艺术理论。但即使那些表现特征最为显著的艺术作品,也并非仅仅是表现性的,其中也存在着理智成分。

对于这个问题,还可以从另外一个角度的两个层面来看:

其一,在西方绘画抽象性形态的演变上,古典绘画的抽象性形态是形式的理性化。

古希腊人对均衡、对称、和谐等形式法则就有一种特殊的兴趣,文艺复兴时期,不少画家都曾以科学的手段探讨过美的形式,并把形式诉诸明确的数学关系。皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡以数学专著般精确的数据写出了《论五种正确的人体》,在综合科学的纯理性和艺术再现的、富有诗意的崇高性上,获得了文艺复兴时的大师们所幻想得到的东西。

古希腊和文艺复兴时期的画家认为,要获得理想的形象就必须使形象的构成比例合乎理想的数比关系,或者使画面的构图合乎理想的几何秩序。这样,画家就势必对具体物象及其关系进行主观的、有目的的归纳、消减甚至更改。于是,理性介入绘画,从而使绘画在一定程度上疏远、背离了现实的物象。

现代绘画的抽象性形态主要是色彩的情感化和线条的情感化。自 19 世纪下半叶开始,西方画家用以规范画面形象和构图的,不再是数比关系,而是出于对形式特征的经验性的心理感受。在画家的笔下,“形式理性”逐渐地为“感性”所浸润。塞尚在他的《塞尚夫人》里,故意使背景墙壁错开,以便同位置偏左并有倾斜的人体取得均衡。在这里,当抽象性和具象性发生冲突时,他明显地袒护了前者。这一时期,西方绘画逐渐开始消除形式的理性冰冷,同时把感情渗入其中,从而使形式的理性化这一抽象性形态得到充实和发展,并且理性的形式逐渐消除与色彩和线条的情感化的对立,而与之在绘画中统一起来。

首先,是色彩的情感化,是指在西方绘画中,不摹拟具体物象的真实感,而是用以表达某种直观感受和情绪色彩的配置和组合。色彩的情感化不是色彩本身,而是由它构织的色调表达情感。印象派的画家极力地捕捉色彩瞬间的变化,用色彩绘出绚烂的色调,营造出一种气氛,来表达画家发自内心的对大自然的热爱。此后的画家更是进一步地通过在画面上构

织色调来表达自己的内心感受。他们极力强化色调中的某些色彩,以达到表达强烈感受和激动情绪的目的。所以,“强化色彩”是构织色调的基本手段。看看梵高的《向日葵》,就知道他是用了多么鲜明强烈的色彩来表达对生命的热爱。

第二,是线条的情感化,是指在西方绘画中,线条不仅仅是简单地勾画自然物体的外形,而是主要用以表达主体的内心感受。康定斯基说:“线产生于运动——而且产生于点自身隐藏的绝对静止被破坏之后。”(康定斯基《论艺术的精神》)线是运动的,是有方向性的。线的方向不同能产生截然不同的感受,如水平线感觉宁静,上升线感觉欢乐,下降线感觉忧郁等,另外,线的不同外形也能给人不同感受,几何曲线有女性感、弹性感,波状线有情绪起伏的不稳定感等。从张力来看,线条更是含力欲发。如德库宁的《女人体》,粗壮而富有弹性的线,大有使其内在张力超越极点之势,使画面形成潜在的紧张感。

其二,从西方绘画抽象性的主要特征与意义看,西方绘画的抽象性是创作主体个性的集中体现。

一个画家的抽象方式之所以不同于别的画家,在很大程度上归因于创作者不同的个性。或者说画家的创作个性基本上体现在绘画的抽象性里,即使在冷静的理性形式中,也包含着画家的理想以及对生活的感受和认识。西方绘画的抽象性同作为媒介的物质材料有密切的关系。物质材料造成物象真实感的表现力是相对的,而限制和破坏具象的特征是绝对的。就某种意义上说,抽象性的发展恰恰是把这种绝对特征由被动状态转化为主动状态的过程,鲍山葵认为,艺术家的“受魅惑的想象就生活在它的媒介的能力里,他靠媒介来思索,来感受,媒介是他的审美想象的特殊身体,而它的审美想象则是媒介的惟一特殊灵魂”(参见鲍山葵《美学三讲》)。因此可以说,作品主要是通过抽象性使物质媒介实现了精神化、情感化和性格化。

随着科技与社会的发展,西方绘画的抽象性也随之发展,它在绘画中的作用与地位也更加显著,而且,这种源于绘画的抽象理想在现代主义的设计中获得了广阔的用武之地。同时,现代设计的成功,也使抽象绘画具有了非常重要的艺术史意义。

(作者单位 山东财政学院人文艺术学院)

责任编辑 韦平