

## 抽象精神：灵魂的尖叫

◎彭红

十九世纪的批评家沃尔特·佩特曾说：“一切艺术都渴望得到音乐那样的地位”。这充分显示出佩特所接近的并不仅是十九世纪九十年代所谓的美学和象征主义运动，而是会在二十世纪趋于成熟的历史倾向。艺术作品，就像瓦格纳的一出音乐剧一样，宣扬支配，甚至是淹没具有不同感官印象的观众和听者。这样不但意味着信息的传达，同时更强调体验和心灵投射。

1908年，沃林格出版了《抽象与移情》，论述了艺术中的抽象倾向，将其归因于人脱离物质世界的需要，并“在流逝的现象中找到一处栖息地”。沃林格认为，艺术并非单向性的演进，没有进化退化的绝对标准。如果从每个阶段人类艺术意志的角度去看艺术史，就不会得出艺术风格、形态有高低优劣之分的轻率结论。他继承了叔本华和尼采的唯意志论，将其具体化为“艺术意志”，并以此为核心组成了“世界感—艺术意志—艺术风格”的三位架构体系。“每一种风格形态，对从自身心理需要出发而创造了该风格的人来说，就是其意志的表现，因此，每一种风格形态对创造该风格的人来说，就表现为一种最大程度的完满性。现代艺术所表现出的使我们诧异的极大的变形，并不是缺乏表现力的结果，而是出现了另一种艺术意志的结果。”一切艺术现象都可由此得到最终解释，每件艺术品就其内部的本质而言，都是艺术意志的客观化。移情与抽象，这对包含在艺术意志中的两重心理需求和审美意识，成为描述艺术史创作心理能量流动指向的两极。移情美学表达着对对象的进入，而抽象美学则是表达要离开对象站在高处观望对象的愿望。

毫无疑问，沃林格的艺术意志挑战了柏拉图的模仿说的权威性，对单纯模仿和拍照式的对外部世界的客观再现提出质疑，为艺术史建立了二元的观察和建构体系，把抽象和移情作为对立的观念，使二者受到限制，并在这种限制下各自阐发。艺术意志成为制约所有艺术现象最根本和最内在的要素，并强调了艺术创造除了移情冲动外，还有一种反向冲动——抽象，它将客观物象从变化无常的偶然性中解放出来，用抽象的形式使其具有永恒价值。

英国美学家哈德罗·奥斯本指出，“一个艺术家或一群艺术家有意识地故意地选择抽象时，就是‘有意的’抽象，它已经成为二十世纪艺术的主导特征，而且比以往任何时代都更加流行。”抽象对于二十世纪的艺术来说，并不是一个单纯的形式概念，它包涵的容量和范畴十分宽泛，也深具这个时代的特征。二十世纪的艺术无疑具有前所未有的狂热性，它猝不及防地转变和频繁的分裂，都表明了这个时代艺术发展的偶然性。在艺术家意识到尚不明确的风格或风格的选择之前，一种精神上的存在状态就已经为哲学家们所描述，并在稍后与艺

术有意识地进行了结合。作为抽象绘画的创始人，康定斯基的绘画在1910年以前还不具有完全的抽象性质，但已开始趋于抽象。在受到柏格森的直觉主义和格式塔完形心理学影响的基础上，沃林格的《抽象与移情》的出版，显然成为康定斯基的抽象理念源泉。1910年，康定斯基出版了《论艺术中的精神》，成为其抽象艺术的宣言，不但具有转折意义，还深深地影响着现代艺术的诞生和发展。康定斯基彻底解构了具象。他让一个不断延伸的色块、线条在我们的意识本身不了解的神秘空间中飘浮，产生漩涡。在他看来，“一个简单的三角形也具有特殊的精神上的芳香”，只要排除对造型的实用意义上的观察，就立即产生了音乐性。于是，如佩特所感知的，艺术就像音乐一样，以抽象的绘画元素直接宣泄出自己内心的感情。而这，仅仅是个开始。

其实，早在印象主义时期就已经打开了现代艺术的嬗变之门。印象主义与后来的抽象主义有着内在的因承关系。毕竟，古典主义的母体很难分娩出抽象主义这样的新生儿。塞尚首先发起了视觉解构运动的革命，这位二十世纪立体主义和抽象绘画之父以个性的笔触、破碎的轮廓线和飘浮的色彩维持了绘画了独立于对象之外的自身特性，使艺术形象得以显示被认为是本质的原型。艺术转向建立在对对象的解释之上，也建立在对人的情感的移注之上。野兽派和表现主义进一步涂改和肢解了现实形象，张扬地把狂放的线条和色块布满了画面；未来主义基于情感冲动使画面呈现出时间和空间的不断变幻；“青骑士”则倾向于在画面上把色和线的变化推向音乐化的形态，在节奏中达到纯粹；而立体主义更是毫不客气地把物象拆解为无数的零件，然后任意拼装伪造。

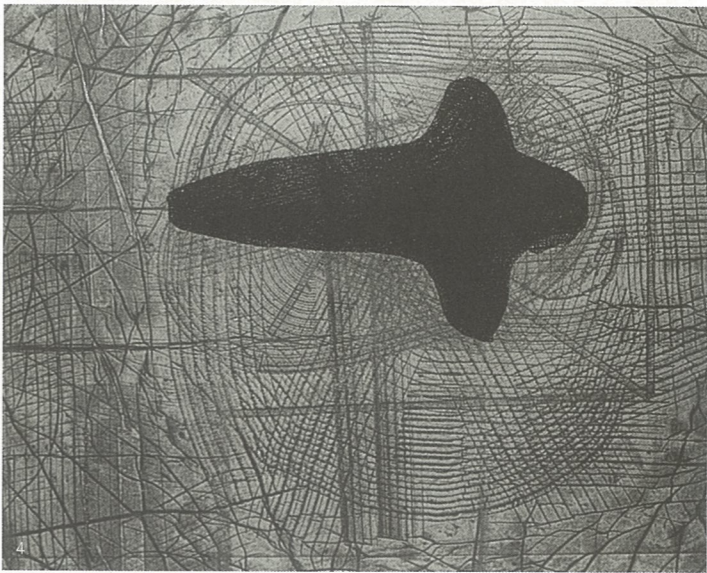
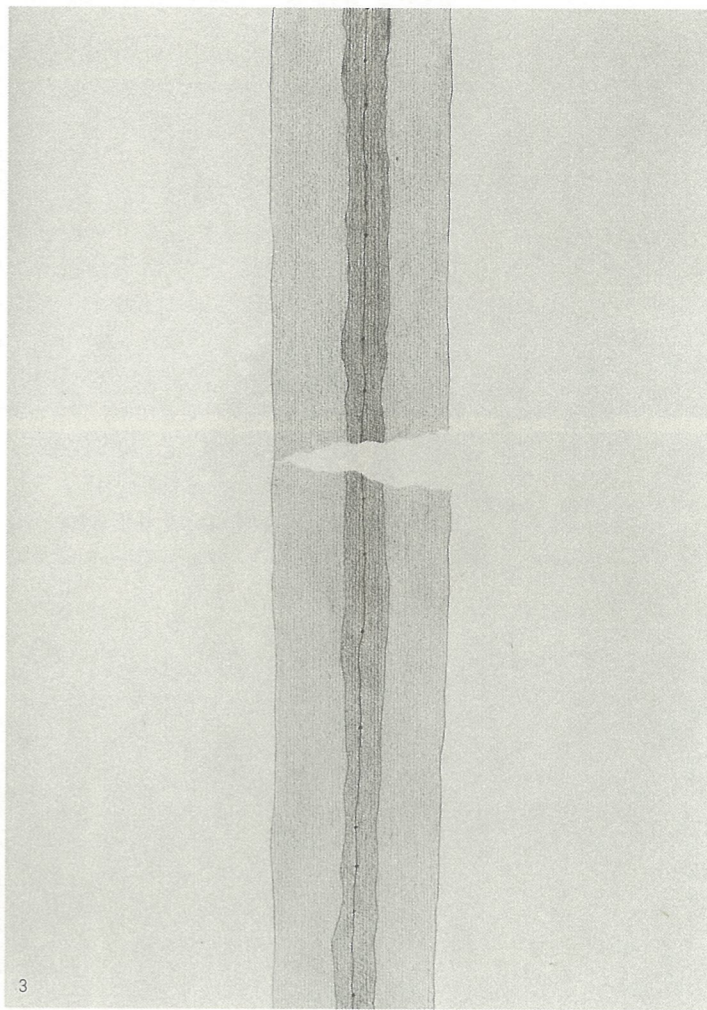
在工业科技的推动影响下，现代化的建筑和环境要求更为概括、精炼和简化的艺术形式与之相应。而机器、速度、力量、效率这些对视觉来说比较抽象的观念则进一步刺激着艺术家对抽象创作的尝试和演绎。画面上难以看到具体的物象，而代之以点、线、面、色彩、形体、构图来传达艺术家的各种情绪。同时，雕塑也开始跳出古典主义的樊篱，投入抽象的情境当中。布朗库西的《空间之鸟》可以看作是抽象一极最纯正的注释，其近乎机械的造型甚至曾被美国海关视为工业产品而被扣留。它是一颗极其敏锐的心灵的产物。鸟之飞掠过空间，是一切转瞬即逝的事物中最无形的一类，然而布朗库西要抽取它的单纯的稳定性，把它从无常的流逝中拯救出来，并使它具有某种永恒的可能。在这一点上，绘画显然比雕塑走得更远——在二维平面上，艺术形象不再以客观实物为指标，甚至与具象艺术彻底决裂，所有传统的绘画因素和真实幻想都被加以扬弃，转向对艺术自身要素的关注，从而以一种新的形式反映出艺术家在精

神上所追求的解放和自由。俄国的康定斯基、马列维奇和荷兰的蒙德里安无疑是这一艺术理想的先驱。在慕尼黑——这座19世纪末、20世纪初欧洲最活跃的艺术探索中心，康定斯基完成了他的《红色里的紧张》，这件类似于音乐中“即兴曲”的创作使空间中浮动的色块交错迷离，由动势的结构产生出无限的张力，充满了生命的运转和戏剧的效果。在这里，没有现实中可供比照的模仿对象，也没有特定的主题或中心内容，只有色彩的冲撞与纠结，只有形式的组合与穿插，如同音乐般灵动的画面，正如范·杜斯堡所指出的那样：“使形式脱离自然的约束，保留下来的就是风格”。相对于康定斯基在艺术创作中所反映出的激情，蒙德里安的“几何抽象”则在红、黄、蓝、黑、白所构成的极简色块中理性地将情感和经验概括提炼为图式分明的直线和矩形，深度、笔触、透视和空间，所有的传统绘画语言都让位于艺术精神的自我彰显，马列维奇更进一步地指出：“有创造性的艺术，纯粹的感觉至上！”于是，一种抽象的新精神，站到了那一历史时期艺术舞台中央的聚光灯下。艺术的抽象使其不再需要依赖解剖学和透视学，艺术家更多地投向对宗教、哲学、心理学等知识的吸收和理解，转向对人内在和事物本质的关注，强调艺术与自我的感情及精神的关系，由“内在需要”引发出表现上的种种探索和革命，从而突出了对艺术形式抽象化意义的进一步认知和应用。

抽象造成了视觉上的“陌生化”和难以解读，而这种“陌生化”是基于审美心理中的新奇感和惊异感。黑格尔说：“众所周知东西，正因为它是众所周知的，所以根本不被人们所认识。”抽象的意义恰好在于瓦解了艺术形式运作的自动化和心理的惯常化，从而重新构造了我们对世界的感觉，把一种奇异的与实际生活完全不同的现实呈现给我们。有时，抽象倾向在最纯粹、最和谐的结构中被带往最远的极端，通过变异达到远离，而与之相对的移情则通过还原达到亲近事物本体和生命本体的目的。所以，抽象往往表现为行而上的超越生存的越构倾向。

沃林格认为抽象冲动是人由外在世界引起的巨大内心不安的产物。抽象艺术因此成为人类面临虚无深渊的一种反映，是不信任或抛弃有机原则一种恐惧的表现。它被赋予“避世”、“彼岸”等意象，成为人们心灵的避风港。而在高度抽象的作品中，艺术家从变幻不定的存在困扰中抽离出来，净化一切赖以而存的事物的无常性和庸常性，从而以抽象的形式使生命个体获得追索无限奥秘的满足。于是，艺术真正成为内在的需要，必须用灵魂去衡量，产生精神的共鸣，就像美妙的音乐对人们灵魂精神的震撼和感动一样。而抽象艺术正是需要这种内在的精神支撑促使它走出形式主义和感性游戏的本能宣泄的困境。

1. 众生面前的十字架 综合材料 露易斯·诺伊
2. 麻袋与红色 综合材料 阿尔伯特·布雷
3. 绝对系列 素描 雷虹
4. 现代化石之五 丝网版画 雷务武



Abstract Spirit: the Screaming of Soul