

现代主义绘画的抽象形式及其物性意蕴

刘海明

摘要 自印象主义以来，现代主义画家在本真情绪的支配下创造出一幅幅令人难以辨认和解释的抽象画面。这些基于艺术抽象方式创制出来的作品不仅颠覆了古典绘画的象征秩序，而且超越了语言符号的既有框架，最终成为像自然那样独立存在的艺术实体。面对这样的绘画，观众只能驻足于抽象形式的显现，欣赏绘画自身的物性美。在此审美过程中，抽象形式的偶然性因素使现代主义绘画以不可预知的方式涌现出一系列令人震惊的画面，强烈地触动着观众的心灵，从而将观众带入直面事物的源初生命体验之中。

关键词 现代主义绘画 艺术抽象 生成机制 物性美学

作者刘海明，阜阳师范大学文学院讲师（安徽阜阳 236037）。

中图分类号 J0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2025)05-0174-10

在现代主义绘画史上，印象主义画家虽然宣称要捕捉视觉真实，但在视觉真实的冲击下，他们内心燃起了躁动不安的情绪，致使他们笔下已背离了模仿和再现的逼真性原则。后印象主义虽然对印象主义失去坚固形体的创作方法颇有微词，但他们那独立的构图和压缩性的结构同样违背了逼真性的教条。野兽派更加强调视觉元素在画面中的激情表现，进一步解构和歪曲了外在事物的客观形象。立体主义则将各种零件任意拼装，使客观的空间颠倒错位。此后，野兽派和立体主义分别影响了抽象表现主义的康定斯基和几何抽象派的蒙德里安等画家，使他们的作品更加难以辨认和解释。一般而言，“一幅画之所以被称为抽象，乃在于我们在欣赏并以与表现无关的衡量标准来评论这幅画的时候，不得不认为任何可以认识的和可以解释的真实性是不存在的”。^① 结合现代主义绘画的具体实践可以发现，艺术抽象的思想是逐渐形成的，先后经历了具象抽象和非具象抽象两个阶段才得以成熟。在具象抽象阶段，印象主义、后印象主义、立体主义和野兽派画家逐渐偏离了现实世界中的形象；而在非具象抽象阶段，抽象表现主义和几何抽象派的作品纯粹由点、线、面和色彩等元素的相互关系构成，完全放弃了现实世界中的形象。由于现代主义绘画的抽象形式脱离了我们日常的认知范围，因此它们无法像语言符号那样被辨认，只能像具体的物那样被审视。

一、艺术抽象的本源：情绪化的原始抽象

在现代主义绘画批评史上，“抽象”一词一直陷于逻辑抽象和艺术抽象的争论中。波里布尼曾偏颇地将现代主义绘画的抽象视为逻辑抽象，并认为现代主义绘画就是“根据与画布结构相关的几何轴线和对角线，将大量分解过的部件准确地计数排列出来；或者是将单个的部件抽象化为简单的几何图式”^②。这些图形都是从对象身上简化出来、为人们熟知的几何图形。在波里布尼看来，正是从几何形式起步，现代主义画家才创作出一幅幅非物质化的图像。这种观点始终从逻辑抽象的视角透视艺术抽象，将艺术抽象视为画家删除不必

① 米歇尔·瑟福：《抽象派绘画史》，王昭仁译，桂林：广西师范大学出版社，2002年，第6页。

② 阿尔森·波里布尼：《抽象绘画》，王端廷译，北京：金城出版社，2012年，第31页。

要的细节、驱逐偶然、获得永恒不变的结构逻辑方法。然而，将画家的创作简化为几何形式的勾勒，虽然能够赋予画面普遍的秩序，但也全然否定了画面带给我们的感官体验。与波里布尼相似，亚非塔也认为现代主义画家将逻辑抽象引入了艺术领域。然而，亚非塔认为这些画家除了将颜色和形状从自然背景下解脱出来，“抽象的其他方面却连个蛛丝马迹也没有；没有什么具有联结和统一功能的原则；这种原则将满足这么一个功能：即在一个符号之下对那些实体分组并分类，并把那些实体统一到一个类里去”^①。在亚非塔看来，逻辑抽象过程具有两个相反相成的方面，其中一方面是趋向分离、选择和简化的分析过程，另一方面是趋向联结和统一的过程。通过分离、选择和简化，一些简单的几何图形被筛选出来，再通过联结和统一的综合，某个高于个体层面的概念和共相便会生成，从而为现实世界的实体和类命名和分组。由于现代主义绘画呈现出的是难以辨认的图像，无法对现实中的实体和类进行命名和分组，因此它被亚非塔贬低为缺乏分析与综合的支离破碎的非艺术。与波里布尼和亚非塔不同，康定斯基认为“抽象”绘画“确实具有艺术生命的才华，它们带有生命的脉动和光彩，能经由视觉传递，使人内在产生波动，以纯粹绘画的方式”^②。因为现代主义绘画除了运用严谨的几何图形外，还采用了无数自由的图形。当这些图形组合在一起时，画面便会产生无穷无尽的变化。

上述从波里布尼、亚非塔和康定斯基的理论中可以看出，关于现代主义绘画的抽象本质一直是一个富有争议的问题。

在艺术批评中，一些评论家之所以将现代主义绘画的艺术抽象等同于逻辑抽象，在很大程度上是因为他们混淆了艺术抽象和逻辑抽象的内涵。根据胡塞尔的逻辑抽象观，我们“在杂多思维形式中被把握的对象是明见地作为如此被把握的而‘被给予的’，换言之，它关系到这样一些行为，在这些行为中，概念意向得到充实，获得其明见性和清晰性”^③。在逻辑抽象中，一切非本质的变项都被剔除，只有本质性的常项才被关注，而明见性地被把握的正是这些本质性的常项，即逻辑抽象旨在制造一个普遍性的概念之物。通过这种方式，画面中的情感因素势必荡然无存。与逻辑抽象不同，艺术抽象的源动力是情绪的躁动，旨在呈现一个与自然相平行的独立之物。皮茨在分析现代主义绘画的抽象形式时就鲜明地指出，虽然艺术抽象与逻辑抽象共同聚集在抽象这一名称之下，“但艺术抽象与逻辑抽象毫无关系，仅仅意味着抽象绘画没有模仿画框之外的对象世界或概念世界”^④。例如，蒙德里安虽然被誉为几何抽象表现主义的先驱，但他那由直线构成的图形依然充满了不可预知的偶然性因素。在他的《线条与颜色的结构：第3号》（图1）中，六条横线与七条竖线虽然看似彼此垂直地交织在一起，形成了一系列稳定的正方形和长方形，但整个图形都在自由的律动中展示着生命的脉动。七条竖线虽然都垂直地贯穿整个画面，但相邻线条之间的空间却大小不一，宛如音乐中不断变化的音符。六条横线则呈现出更加多样的变化，有的横贯七条竖线甚至越出左右两条边线，有的蜷缩在三条竖线之间。当这些横线与竖线交织在一起时，犹如风格多样的建筑。在画面上下和左右的边缘，逾越边线的、长短不一的线条激荡着焦躁不安的能量，似乎要溢出画面，呈现一个开放性空间。这样的画面绝不是纯粹知性的产物，而是混合着情绪的因素。蒙德里安曾撰文声明，现代主义绘画的构图确实“给予了艺术家以最大的自由，使得艺术家的主观性在相当的程度上得到表达”^⑤。这里的“主观性”因素指的就是画家的情绪，它是在内外双重因素的撞击下，生成的不可名状的情绪。这种情绪处于混沌状态中，既不能被清醒地意识，也无法用理性加以控制。虽然在创作伊始，现代主义画家有着理性的规划，但在情绪的躁动下，画家的手不断地改变着先前的计划，呈现诸多偶然性因素，从而使画面不断偏离先前的目标，成为拥有自身秩序的、具有丰富性面相的事物。这种丰富性面相表明现代主义绘画不是通过分析和综合产生的具有普遍性的概念之物。因此，现代主义绘画的艺术抽象与哲学上的逻辑抽象具有不同的本质。

① 齐安·亚非塔：《艺术对非艺术》，王祖哲译，北京：商务印书馆，2009年，第296页。

② 瓦西里·康定斯基：《艺术与艺术家论》，吴玛悌译，重庆：重庆大学出版社，2011年，第113页。

③ 埃德蒙德·胡塞尔：《逻辑研究》第2卷，第一部分，倪梁康译，北京：商务印书馆，2017年，第605页。

④ Dieter Peetz, "On Attempting to Define Abstract Art," in *Philosophy and the Visual Arts: Seeing and Abstracting*, Andrew Harrison (ed.), Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1987, p. 141.

⑤ 彼德·蒙德里安：《自然的现实与抽象的现实》，迟轲主编：《西方美术理论文选：古希腊到20世纪》（下），南京：江苏教育出版社，2005年，第573页。

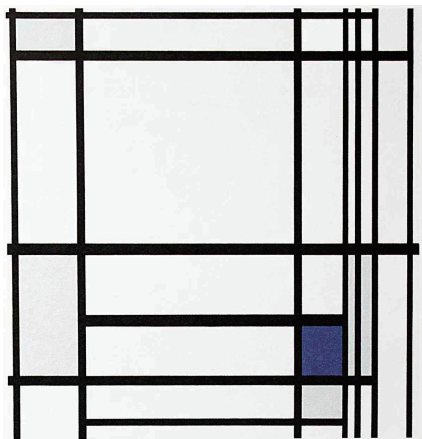


图1 蒙德里安，《线条与颜色的结构：第3号》，1937年。80cm×77cm，布面油画，海牙市立博物馆



图2 《犀牛、受伤的男子和野牛》。拉斯科岩洞，约公元前15000—前13000年。法国多尔多涅

在艺术史上，艺术抽象并非发端于现代主义画家，而是可以追溯到原始壁画。当行走在法国西南部拉斯科岩洞中时，巴塔耶就将岩洞中原始壁画（图2）的辉煌伟绩归功于原始人那尚未形成规则的意识。因为“标准的思想、传统的概念和陈词滥调会联合起来从内部影响人类，塑造出僵化的表达，让人残废、失去灵性，将人固封在模具之中，挤压出所有的意外性，抹杀所有的非凡与特殊”^①。虽然早期人类已经有了最初的意识形式，但这种意识并不足以使他们凌驾于万物之上。一旦周遭的环境发生变化，早期人类便会陷入巨大的恐惧中，处于不知所措的状态。在这种状态中，他们既不能把握事物的本质与规律，也不能确信自身知识的有效性。因此，他们无法通过赋予外物一种必然的和规律性的价值来战胜恐惧，只能通过情绪的躁动来缓解恐惧，或者通过嘶吼和狂奔来宣泄，或者通过绘画来疏通。这意味着早期人类的艺术创作忽视外在的物象和内在的形式，也并未生成惯例和准则，完全凭借情绪的躁动进行着自由的艺术实践。埃米尔·诺尔德认为，早期人类“绝对的原创性以极简的形式，强烈而怪诞地表达着力量和生命”^②，使原始壁画成为最初的抽象艺术。在现代主义绘画史上，画家的抽象形式也是对躁动不安的情绪的回应，其根源依然是对外部世界的恐惧。在工具理性的时代，“思考就是尝试、操作、改造，唯一的条件是在实验控制之下：在这里，只有一些高度‘加工过的’现象才会起作用，我们的仪器产生它们而不是记录它们”^③。工具理性不仅使物品的生产在流水线上完成，也使人在这一过程中演变成无人格的标准化工具。在这种时代背景下，物与人都成了技术操纵的对象，丧失了自身存在的尊严。面对令人窒息的世界，现代主义画家便从人类引以为豪的理性知识中逃离，返回感性世界，重启艺术抽象的实践。为了使抽象艺术达到纯粹性，他们“对现代世界持激进的否定态度，不断进行语言媒介的革新实验，将艺术从生活实践中孤立出来”^④。无论是莫奈的《睡莲》中光与影的游戏、塞尚的《马尼岛附近的房子》中压缩性造型，还是蒙德里安的《线条与颜色的结构：第3号》中渐趋变形的几何形体、马列维奇的《黑色梯形和红色方形》中交叉重叠式方块等，都呈现出无法辨认的抽象形式。这些抽象形式之所以无法辨认，是因为现代主义画家在内在情绪的冲动下，不停地使绘画创作偏离现实世界的理想秩序。

二、抽象形式的生成机制：超越自我的凝缩性创作

自印象主义诞生以来，许多理论家都试图阐释现代主义画家在创作活动中的心理活动，其中移情说最为

① 乔治·巴塔耶：《艺术的诞生：拉斯科奇迹》，蔡舒晓译，重庆：西南师范大学出版社，2018年，第200—201页。

② Emil Nolde, “On Primitive Art,” in *Art in Theory 1900—2000: Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul Wood, and Robin Hood (eds.), Cornwall: TJ International, 2010, p. 97.

③ 梅洛-庞蒂：《眼与心·世界的散文》，杨大春译，北京：商务印书馆，2019年，第29页。

④ 肖伟胜：《从可视性到行动绘画：现代主义的“雅努斯面孔”》，《文艺争鸣》2020年第9期。

盛行，也是最为曲解艺术抽象的理论之一。在《论移情作用》中，立普斯就将审美过程视为主体对客体进行生命灌注的过程，即主体将自身的感觉、观念、个性和经验等移植到对象身上。通过移情作用，主体享用的不是对象本身，而是自我的内在价值。这一学说被克拉克接纳，并运用到现代主义绘画批评中。在克拉克看来，“任何经验都将通过一种不容我们自由选择的、通常是强加于我们的结构来定形，并获得在思想、语言、线条和色彩中的意义”^①。透过移情的视角观看，一切现代主义绘画都将拥有一副显著的道德面相，即对画家所处历史环境和社会进程的视觉化表达。然而，克拉克意义上的视觉化表达并不是逼真的模仿和再现，而是画家依据内心的道德意象进行的逻辑抽象，旨在使画面成为特定社会现实的共相。与之相反，沃林格则认为审美移情与艺术抽象具有不同的心理基础，其中“移情冲动是以人与外在世界的那种圆满的具有泛神论色彩的密切关联为条件的，而抽象冲动则是人由外在世界引起的巨大内心不安的产物”^②。在移情冲动中，决定性的因素是一种内心活动，最终目的是为了自我，并在这种实现中获得满足。因此，移情的对象不过是自我实现的媒介，承担着物质能指的作用，始终处于缺席状态。而作为艺术抽象的源动力，那巨大的内心不安则是源于人类已有的知识无法掌控外在事物的状态。在不安的心理状态下，画家不仅将“容易唤起人们功利需求的单个外界事物从其对他的物的依赖和从属中解放了出来”^③，也将画家本身从自我中解放了出来。只有在这种双重解放下，画家才能摆脱功能性需求，直面事物本身，生成有别于观念和体验的情绪。只不过沃林格虽然认为抽象冲动使画家摆脱了自我，但依然认为抽象冲动的产物是艺术家为了战胜恐惧而创造的代表理想秩序的符号。然而，情绪与观念和体验不同。如果说移情说中的观念和体验可以被思考、被把握，那么情绪是以混沌的形式存在，具有不可被认知、不可被掌握的特征。这种情绪在现代主义画家身上产生强烈的躁动，迫使他们进入无意识的状态。在这种创作状态下，现代主义绘画不断偏离现实世界的秩序，以“既不是一种表现也不是一种符号”^④的独立之物的形式呈现，而非某种观念和体验的移情载体。

在情绪主导的创作中，艺术抽象遵循的不是逻辑抽象的简化过程，而是无意识的凝缩机制。然而，波里布尼却持前一种观点，强调现代主义画家利用简化“一方面能够实现尺寸或个别特征的量的单纯化，另一方面可以实现将母体或某些真实结构变成符号的质的变化”^⑤。简化的目的在于使个别变为典型，使现象变为观念，因此它遵循的依然是知性思维中逻辑抽象的工作机制。持简化观点的人只是将目光聚焦在画面严整的基本形状上，而没有注意到画面具体而丰富的偶然性因素。这些偶然性因素表明整个绘画实践就是一个充满无意识的凝缩过程。利奥塔认为艺术抽象遵循的是凝缩的工作机制，并指出：“凝缩应被理解为一项物理过程，通过它，一个或一些占据着一定空间的物体将被迫栖身于更小的体积，就像气态过渡到液态的情况一样。”^⑥借助弗洛伊德的梦的机制，利奥塔指出凝缩是一种能量，可以自由地操纵初始文本的组成单位，建立陌生事物间的关系，以及相反者的共存和相继者的同时性。一旦凝缩运用于文本，它就会颠覆能指和所指约定俗成的秩序和形态，生成一系列不可用语言表述的物。在塞尚的《马尼岛附近的房子》（图3）中，画面就充斥着凝缩机制带来的无数变化。从表面上看，画面前景中长满青草的河岸几乎与画面平行，而河岸背后的树则垂直地将画面一分为二，即便是树枝上的枝叶也以金字塔的形式呈现出来；画面背景中的建筑由正方形、长方形和三角形的组件构成。然而，进一步观察就会发现这些看似严整的框架都存在着这样或那样的变形，无不昭示着塞尚在致卡莫安的信中对青年画家的告诫，即画家应当拒斥浪漫主义的德性与品位，凭着艺术直觉在画面中表现莫可名状的情绪。在画面中，无论是整体的对称，还是局部的图形，都不像初看之下那么精确。例如，前景中的树就没有使画面左右两边的风景严格对称，而且由其枝叶压缩而成的金字塔也存在着明显的扭曲。此外，长方形河岸似乎对形式设计毫无用处，但其上凝结的色块在色调和色彩方面的微小变化却使其成为坚实而有效的因素。在这些简练的体块刻画中，既“没有什么任意或刻意东西，更没有强化某种图解

① T. J. Clark, "On the Social History of Art," in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Francis Francina and Charles Harrison (eds.), Colorado: Westview Press, 1982, p. 252.

②③ 威廉·沃林格：《抽象与移情》，王才勇译，北京：金城出版社，2019年，第35、41页。

④ 肖伟胜：《观念艺术的生成与内涵及其革命性意义》，《学术月刊》2023年第7期。

⑤ 阿尔森·波里布尼：《抽象绘画》，王端廷译，第31页。

⑥ 让-弗朗索瓦·利奥塔：《话语，图形》，谢晶译，上海：上海人民出版社，2011年，第296页。

性观念的暗示——艺术家的感性掌控一切”^①。通过感性的作用，无意识的行为不断参与到创作过程中，并通过凝缩功能使现代主义绘画背离我们日常的认知框架，展现出既不单调也不重复的面相。

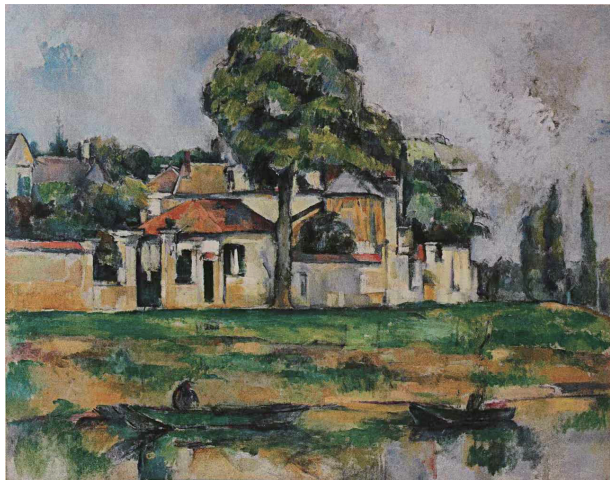


图3 塞尚，《马尼岛附近的房子》，1888年。63cm×79cm，佩莱伦旧藏



图4 凡·高，《星夜》，1889年。73.7cm×92.1cm，布面油画，纽约现代艺术博物馆

更进一步说，在具体创作中，无意识的凝缩功能是经由现代主义画家的身体来实现的。正如梅洛-庞蒂所说：“为了理解这些质变，必须恢复活动着的、现实的身体，它不是一隅空间、一束功能，它乃是视觉与运动的一种交织。”^② 这一方面表明身体和事物都是由相同的材料组成，因此身体的视觉也势必以某种方式在事物那里形成；另一方面表明身体视觉不仅能够观看事物，也能够观看自己，因此它始终集观看者与被观看者于一体。这样的身体所实施的不是一种带有利害关系的认知活动，而是以肉身的形式与周围的事物进行交往。这里的事物也不是以表象形式呈现给人，因此它不能为人的意识所掌控，只能与人的肉身进行情绪层面的互动。一旦骚动的情绪浸入画家的身体，他所画的一切东西都将是这刺激的回应。在这种回应中，一切理智的因素都被抑制，一切无意识的行为都将浮出水面。究其原因，身体视觉既不拘泥于对外在事物的模仿，也不受制于对内在观念的再现，而是完全由人与物在碰撞中生成的情绪所支配。因此，一旦将身体视觉运用在绘画中，它便通过凝缩的机制自由地“操纵初始文本的组成单位，对此请理解为：相对于这条讯息所特有的以及所有的语言讯息所特有的那些约束的自由”^③。一条语言讯息必须遵循一定的话语规则，才能够为人们理解，因为无论是发送者还是接受者，他们都必须接受话语规则的制约。然而，凝缩却摆脱了话语规则的制约，使符号的能指或所指相互挤压、彼此混淆，违反了不可变的和区别性的书写空间。在现代主义绘画史上，这一现象最为生动地体现在后印象派画家凡·高身上。正如阿纳森所说：“凡·高艺术中的热情，发源于他对自己所生活的世界和他所了解的人的强而有力的反应。”^④ 精神上的紊乱使凡·高更倾向对外在世界进行情绪化的感知，并在情绪的支配下进行创作。在凡·高的《星夜》（图4）中，由蓝色和紫罗兰色构成的剧烈摇晃的场景，以及闪烁着、颤动着的黄色星星，已然扭曲了现实的夜空形象。虽然在创作之前，画家有着清晰的构思，但是在创作过程中，由情绪支配的身体使绘画的进程不断偏离之前的构思，从而打断了事物通常的进程。这使我们无法将抽象形式与自身之外的东西联系起来，只能专注于抽象形式本身。只有“到这个阶段人们才普遍意识到，一件艺术作品是自主的，艺术作品的创作源于其自身的独立存在”^⑤。由此可见，在身体的介入下，现代主义绘画既不是从视觉上改进一个物体，也不是阐释某种至高的理念，而是一个与自然同在的独立之物。

① 罗杰·弗莱：《塞尚及其画风的发展》，沈语冰译，南宁：广西美术出版社，2017年，第134页。

② 梅洛-庞蒂：《眼与心·世界的散文》，杨大春译，第33页。

③ 让-弗朗索瓦·利奥塔：《话语，图形》，谢晶译，第296—297页。

④ H. H. 阿纳森，伊丽莎白·C. 曼斯菲尔德：《现代艺术史》，钱志坚译，长沙：湖南美术出版社，2020年，第77页。

⑤ 维多利亚·查尔斯：《抽象艺术》，毛秋月译，重庆：重庆大学出版社，2020年，第11页。

三、抽象形式的审美显现：驻足于自身的物性展示

在无意识的凝缩机制下，抽象形式超越了日常的认知范围，使人们只能驻足于现代主义绘画自身的物性展示。根据格林伯格的观点，艺术首先“必须是一个物质现象，‘之后’才能成其为艺术”^①。文学有文字，音乐有音响，舞蹈有演员的身体，而绘画则有画布和颜料。无论是文字、音响、身体，还是现代主义绘画的画布和颜料，它们都是艺术得以存在的物质条件。然而，审美欣赏绝不是对这些物质材料进行物理或化学的分析，而是专注于艺术凭借这些物质材料呈现出来的物性。与抽象问题一样，物性也是西方美学史上一个富有争议的话题。在西方美学史上，就有观点片面地认为物性存在于人的内在思维中。海德格尔在评论康德的先验原理时就指出，“纯粹知性借助现象之对象性，即对于我们来说的物之物性而形成与对象符合的可能性”^②。这里的物之物性就是现象之对象性，属于先验思维的范畴。为了追问物性的内涵，海德格尔借助康德追问物的方式，进一步将对象拆分为两个方面：1. 直观把握的未经整理的感性内容；2. 纯粹知性通过立法和规范功能使感性内容形成的客观对象。这里的“立法和规范功能”就是现象之对象性，是使直观的感性内容成为客观对象的物之共相，即先验形式的物性。这样的物性观旨在强调人的规约作用，而非物的“迷狂性”（波默语）。与海德格尔不同，弗雷德将物性视为艺术的机械外表，并指出“物性本身仿佛就能担保某种东西的身份，如果说不是作为非艺术的话，至少作为既非绘画也非雕塑的东西”^③。虽然事物的表面、轮廓和空间间隔等被弗雷德视为物性的内容，但是他同时指出这种物性仅仅承担着一物作为物品的功能，而不能作为一物作为艺术的保证。这样的物性观虽然保留了艺术的物理特征，但并不能解释艺术各部分在观看中生成的视觉综合现象。事实上，物性即波默所说的物的“迷狂性”，也就是物从自身走出来的东西。波默进一步指出，追问物之物性就要驻足于存在者本身，“必须从根本上把存在者把握为极性的东西，也就是通过开放性与封闭性之间的张力来把握它”^④。在开放性与封闭性的张力中，现代主义绘画的诸部分便会生成一系列审美形象。这些形象在多样性中寻求内在的统一性，共同塑造了现代主义绘画独特而丰富的物性面相。因此，现代主义绘画的物性就是这些多元审美形象以和谐统一的形式构成的集合。

在审美活动中，虽然追求多样性统一的物性超越了现代主义绘画稳定的物理结构，但它既不是随意虚构的产物，也不是普遍性的概念物。在分析现代主义绘画的审美问题时，梅洛-庞蒂曾以观看水下的瓷砖为例指出：“当我透过水的厚度看游泳池底的瓷砖时，我并不是撇开水和那些倒影看到了它，正是透过水和倒影，正是通过它们，我才看到了它。”^⑤ 透过水和倒影观看，瓷砖必然产生失真的效果，而失真正是瓷砖与水共同作用的结果。如果看到的是瓷砖的物理图形，那么就不是按照当下的瓷砖之所在观看它。这表明审美感知“针对的是诸显象的共同存在或者共同发生所带来的同时性”^⑥。只有在同时性显现中，现代主义绘画的抽象形式才能在对比、互渗和过渡中产生戏剧性的变化，才能被视为有意味的物性形式。例如，马列维奇的《至上派构图：飞机飞行》（图5）就取消了所有对具体事物的指示和描摹，抗议任何逻辑性和庸俗性的含义和偏见，努力呈现各种图形间的游戏。在画面中，分布着由正方形、长方形和较宽的线条构成的十三个图形。这些图形分别为红、黄、蓝和黑色，并被巧妙地配置在白色背景上。在这些颜色面前，我们必须抵制胡塞尔式的抽象性观看，即“根据对一个红的事物的单个直观而直接地把握‘红’这个种类统一‘本身’”^⑦。在胡塞尔的直观行为中，抽象性观看并不是对具体的红这一感性因素的单纯关注，而是朝着红的“种类”的意向性观看。这里的“种类”指的是红的普遍性概念，而非某个具体的红的感性因素。然而，《至上派构图：飞机飞行》中的图形及其色彩却不是为了呈现普遍性概念，而是为了凸显画面自身的感性空间。在这一空间中，各种图形大小不一、形状各异，加上颜色更是呈现出多样性的形态。通过巧妙的配置，它们在白色的背景上呈

① 克莱门特·格林伯格：《自制美学：关于艺术与趣味的观察》，陈毅平译，重庆：重庆大学出版社，2017年，第70—71页。

② 马丁·海德格尔：《物的追问》，赵卫国译，上海：上海译文出版社，2016年，第170页。

③ 迈克尔·弗雷德：《艺术与物性：论文与评论集》，张晓剑、沈语冰译，南京：江苏美术出版社，2013年，第160页。

④ 格诺特·波默：《气氛美学》，贾红雨译，北京：中国社会科学出版社，2018年，第234页。

⑤ 梅洛-庞蒂：《眼与心·世界的散文》，杨大春译，第64页。

⑥ 马丁·泽尔：《显现美学》，杨震译，北京：中国社会科学出版社，2016年，第141页。

⑦ 埃德蒙德·胡塞尔：《逻辑研究》第2卷，第一部分，倪梁康译，第605页。

现出或上升或下降的动态变化。同时，画家将这些有色的图形放置在白色背景的对角线周围，进一步加强了整个画面的不稳定感和张力感。正如马列维奇所说：“我清楚地认识到，必须根据颜色的需求来创造纯色的新框架，而且颜色必须从图画的混合中转变成为一个独立的统一体。”^① 在这种结构中，现代主义绘画以自身的物理形式为基础，并通过视觉效果的作用，不断展示自身富有魅力的物性。

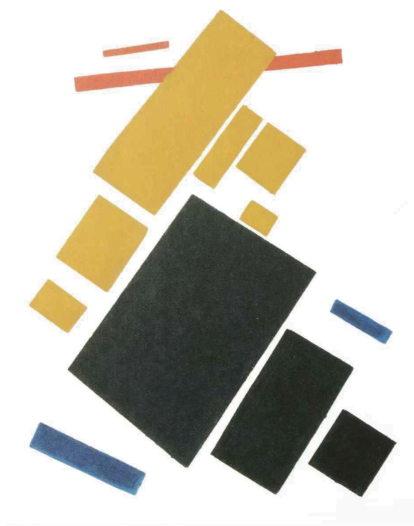


图 5 马列维奇，《至上派构图：飞机飞行》，1915 年。58cm×48.3cm，布面油画，纽约现代艺术博物馆

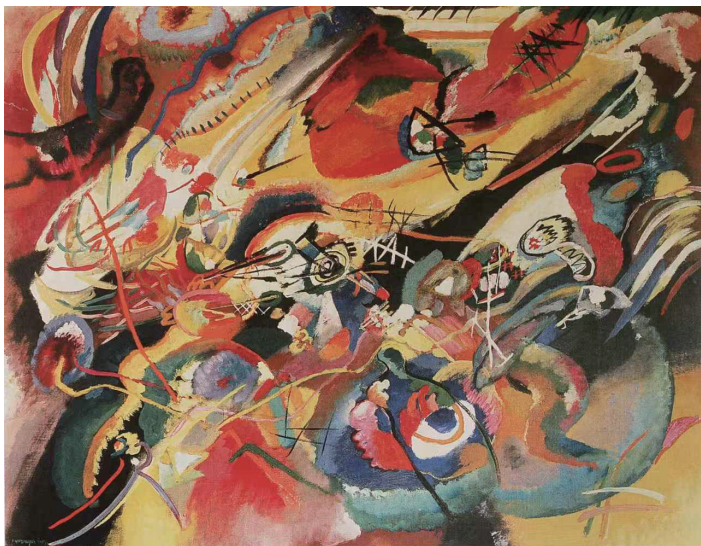


图 6 康定斯基，《构图七号，草图一号》，1913 年。78cm×100cm，布面油画，法国卢浮宫

在现代主义绘画中，抽象形式的物性显现是画面中诸相邻部分同时显现的审美游戏。在泽尔看来，“这种游戏是作为一种通道而存在的，通向对象可感性区分的外观的多样性；它可以为感知所追踪，但不能被认识所掌控”^②。所谓认识，就是借助具体的概念与事物进行接触，并运用各种概念对事物进行多方面的刻画。一旦透过概念审视事物，我们便会将事物简化为可预知和可把握的功能性对象。在这种情境中，抽象形式的诸部分便不能逐渐显现出来，其相邻部分更不可能在对比、互渗和过渡的同时性显现中进行自由的嬉戏。就像在国际象棋中，棋子的价值就在于“下棋之前已经存在，而且在下每一着棋之后继续存在”^③ 的不变的下棋规则。无论是把木头的棋子换成铜质棋子还是象牙棋子，它都不会对整个游戏系统产生丝毫影响。因为棋子的存在取决于棋盘上的位置，而不是取决于自身的感性质料。与遵循符号规则的棋子不同，艺术抽象使现代主义绘画以不可辨认的形式呈现出来，抵制一切功能性凝视，成为一个无法利用、无法操控的独立之物。在审美过程中，抽象形式在功能性之外进行当下的感性显现，始终从不同视角呈现出不同面貌，并随着视角的改变呈现出视觉元素的巨大变化。这样的过程始终是诸部分的展开过程：每一个部分都按照它与相邻部分之间的关系显现出来，同时这种关系也会随着某一部分的离开或进入而发生改变，因此诸部分的展开始终表现为持续的变化状态。在康定斯基的《构图七号，草图一号》（图 6）中，那颤动的、急速运动的色块，以及相互穿插的线条，彼此交错，共同谱写了一曲抽象的交响乐。然而，单一的色块和线条仅具有物理的形状，只有在相邻元素的对比中才能呈现出戏剧性的变化。正如康定斯基所说的那样，只有当暖色调的黄色圆形和冷色调的蓝色圆形并置时，黄圆才会产生扩散的离心运动，并不断向观众靠近，而蓝圆则产生收缩的向心运动，并不断远离观众。^④ 随着身体的位移，诸部分在相互关联及转换中，给出的只是当下的一个临时性布局，具有不确定性和转瞬即逝性特征，无法受制于认识或实用的操控。这表明抽象形式既“不同于观念性对象，也不

① Kasimir Malevich, “Non-Objective Art and Suprematism,” in *Art in Theory 1900—2000: Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul Wood, and Robin Hood (eds.), Cornwall: TJ International, 2010, p. 292.

② 马丁·泽尔：《显现美学》，杨震译，第 65 页。

③ 费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高明凯译，北京：商务印书馆，2017 年，第 121 页。

④ 瓦西里·康定斯基：《艺术中的精神》，余敏玲译，重庆：重庆大学出版社，2017 年，第 92 页。

同于虚幻、抽象的存在”^①，而是从自身走出来，并且只为显示它自己而存在。然而，抽象形式虽然不再承担实用性功能，但它并不是毫无存在价值的无用之物。因为通过“线条和色彩以某种特殊的方式组成的形式或形式间的关系，绘画可以从自身涌现出唤起审美情感的力量”^②。通过线条和色彩等视觉元素的审美游戏，现代主义绘画的抽象形式以不可预知的方式，呈现着自身的物性形式，激发着我们内心的情感。

四、抽象形式的物性价值：返归源初的生命体验

在审美活动中，抽象形式通过自身的物性给予的是纯粹的审美情感，而不是道德或宗教的教谕。于是，一些人片面地认为现代主义绘画的真谛就在于单纯的给人快乐。桑塔耶纳在区分道德价值和审美价值时就指出，“欣赏美和在艺术中表现美属于我们的休闲活动，当我们从不幸的阴影和恐惧的奴役中暂时救赎出来的时候，这时我们就可以随着本性的趋好任意游走”^③。根据桑塔耶纳的观点，处在奴役中的人们就是要极力逃避死亡、饥饿、疾病、侮辱和孤独等施加给自己的可怕的不幸，而艺术的娱乐功能则使一颗敏感的心逃离道德的禁忌，暂时获得些许慰藉。因此，在忙碌了一天之后，人们有权利去追寻娱乐，追求自由自在的生存状态。虽然这一观点强调了艺术中的情感因素，但是将艺术的功能简化为娱乐功能，势必贬低艺术的存在价值。与桑塔耶纳的观点不同，托尔斯泰认为使人感到快乐的事物绝不能成为真正的艺术典范，更不能视为界定艺术的依据。在他看来，艺术活动的价值在于架起人与人沟通的桥梁，为了达到沟通的目的，艺术家有意识地唤起内心的思想观念，并凭借线条、色彩、声音或词语等外在标志构造的形象来传达这种思想观念，更使其他人也能获得这同一种思想观念。通过对相同思想观念的理解，一个和谐的社会共同体便自然产生。然而，为了获得纯粹的审美，“我们在艺术中只能考虑自己的情感与对象”^④，而关注“情感与对象”以外的因素只是关注绘画的其他性质，而非审美性质。因此，托尔斯泰的观点虽然批判了以娱乐为主的艺术观，联结了艺术与社会之间的纽带，抬升了艺术的社会价值，但过度强调艺术家的创作背景和作品的道德面向，势必遮蔽艺术自身的审美形式。正如格林伯格所说的那样，现代主义绘画虽然“是自主的；它独立存在，足以自我存在，但也不是跟社会、历史毫无干系”^⑤。这意味着现代主义绘画凭借抽象的形式同样能为人类服务，只不过它是通过提供审美品质的方式为人类服务。由于现代主义绘画的审美品质是凭借自身的抽象形式唤起审美情感，迥异于日常的社会观念，因此它使我们质疑知性的认知范围，迈入直面现代主义绘画的生命体验。

在西方美学史上，“体验”一词的广泛运用与现代主义绘画有着内在关联。根据伽达默尔的考证，“体验”一词在18世纪根本不存在，在19世纪30年代到60年代也很少出现，直到70年代才成为普通的用词。与之相应，作为现代主义绘画的开端，印象主义绘画虽然在19世纪60年已经萌芽，但直到1872年莫奈《日出·印象》的诞生，印象主义才得以正名。因此，体验一词的运用过程与现代主义绘画的诞生过程之重合绝非偶然，而是有着必然的关联。体验一词的构造具有两个方面的根据：“一方面是直接性，这种直接性先于所有解释、处理或传达而存在……另一方面是由直接性中获得的收获，即直接性留存下来的结果。”^⑥这样的构造要求当下的直接参与，即身体性在场，因此体验超越了常规意义上的经验范畴，呈现出独特而深刻的感性特征。一般而言，经验主要侧重于人们从日常生活与实践活动中逐步积累和获取的知识与技能，旨在强调个体凭借以往的经历和所学，对周围事物进行理解和同化的能力。而体验聚焦于人们从事物中直接获取的情绪感受，旨在强调个体切身的经历以及在这段经历中进行的生命活动，触及的是更为内在和主观的心理层面。通过直接性的身体在场，我们超越了任何解释或传达的阐释模式，重新审视着周遭的生存环境，获得了以物为核心的当下体验，最终唤起了内在的生命激情。在伽达默尔看来，源初的生命体验并非在所有的艺术中都能获得实现，只有到现代主义绘画中才成为现实。因为一旦我们的视野“超出体验艺术的界限并让其他的标

① 杨国荣：《走向具体世界》，《学术月刊》2023年第2期。

②④ Clive Bell, “The Aesthetic Hypothesis,” in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Francis Francina and Charles Harrison (eds.), Colorado: Westview Press, 1982, p. 68, p. 69.

③ 乔治·桑塔耶纳：《美感》，杨向荣译，北京：人民出版社，2013年，第19页。

⑤ 克莱门特·格林伯格：《自制美学：关于艺术与趣味的观察》，陈毅平译，第74页。

⑥ 汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《诠释学I 真理与方法》，洪汉鼎译，北京：商务印书馆，2017年，第93页。

准生效，西方艺术世界就会出现一个新的广阔天地，一个全陌生的艺术世界就会展现在我们眼前”^①。在古典绘画中，无论是模仿的艺术，还是再现的艺术，都承担着表象他者的功能，旨在呈现外在的物象形式或传递某种神话、历史和宗教等信息。这些信息与既有知识体系之间存在着紧密的连续性，不仅不会与绘画外部的知识产生冲突或争执，反而能够进一步增强外部知识的呈现方式与影响力，从而使既有知识体系强有力地组织着我们的观看方式，即通过业已存在的知识对我们进行规训或阉割。然而，通过艺术抽象的作用，现代主义绘画超越了外在的物象形式和内在的思想观念，成为了与自然同在的独立之物。例如，毕加索的《手风琴演奏者》（图 7）重新安排了物质世界的众多因素，重构了飘忽不定而又彼此穿插的众多平面。这些由下行线条组成的变动不居的平面，既无法被任何一种思想体系完全把握，也难以被任何一种语言固定描述，仅能以灵活多变的形式，动态地展现在我们面前。在泽尔看来，“感知对象的审美准入的当下不是被记录下来的实际，而是进行中的事态”^②。由于感知对象的审美显现并非物理结构的显现，而是基于物理结构的诸部分在对比、互渗和过渡中的同时性显现，因此随着时间的流逝以及身体的位移，《手风琴演奏者》每一瞬间的显现都充斥着新因素，呈现出各不相同的审美形象。这些形象不断向我们袭来，突破日常的认知范围，引发强烈的心灵震颤，使我们获得直接的生命体验。

在审美体验中，现代主义绘画以独立之物的艺术形式参与着我们的审美体验，竭力使我们从人类中心论的观念中逃离，并在源初的生命体验中获得新生。列维纳斯认为：“在艺术真实中力图保存其异域感，从中驱除可见形式所依存的灵魂，解除被再现的客体的为表述服务的宿命。”^③ 异域性既是一个地理学概念，又是一个生物学概念。不过无论是地理学中的异域性，还是物理学中的异域性，它们都被用来描述奇异的景观。这种奇异的景观不仅是一个未知世界，一个不和主体内在的思想观念发生关联的陌生之物，而且是一个能够引起我们的好奇，使我们专注于事物本身，从而获得令人震惊的景观。基于此，列维纳斯将异域感运用到抽象形式的评论中，并指出现代主义绘画虽然就在面前，触手可及，但它却没有话语，“谁也不会回答我们，但我们可以听见这寂静，听见这寂静之声，它像帕斯卡所说的‘这无限空间的寂静’一样令人战栗”^④。“寂静”并不等于纯粹的虚无，而是有某物在此。在此的某物以抽象的形式走上前台，打断了逻辑思维中的连贯性，表达着迥异于人类思想观念的异域性声音。因此，这种“寂静”并不意味着我们与现代主义绘画不能交流，而是意味着不能用语言符号与现代主义绘画进行交流，只能用身体与现代主义绘画本身进行互动。正如波默



图 7 毕加索，《手风琴演奏者》，1911 年。130.2cm×89.5cm，布面油画，古根海姆博物馆

① 汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《诠释学I 真理与方法》，洪汉鼎译，第 107 页。

② 马丁·泽尔：《显现美学》，杨震译，第 71 页。

③④ 埃马纽埃尔·列维纳斯：《从存在到存在者》，吴蕙仪译，南京：江苏教育出版社，2006 年，第 59、63 页。

所说：“只是为了从我自身那里走出来，为了把我自己展示到我身体性的在场中去，我必须也是可以影响的。”^① 在审美实践中，现代主义绘画以抽象的形式破坏着我们日常的认知框架，呼吁身体的参与，并引发身体的强烈震颤，破坏着业已形成的同一性的主体内核，最终在狂喜中迎来持续的新生。

在艺术抽象的作用下，现代主义画家通过凝缩性机制创造出一系列难以辨认和解释的抽象形式，使绘画成为与自然同在的独立之物。在审美过程中，画面中诸部分的同时显现，生成一系列临时性的审美形象，即从绘画自身走出来的物性。这些形象既将我们带入了源初的生命体验，也为解决人与物的冲突提供了启示。虽然在 20 世纪中叶，现代主义绘画逐渐退出了历史舞台，但艺术抽象并没有就此消失，而是弥散到大部分后现代艺术之中。追随着现代主义画家的步伐，极少主义和新表现主义等后现代艺术家进一步发掘了艺术抽象的表现力，增强了抽象形式的碎片化和无序性特征。虽然在极少主义前期，艺术家较多地利用具体的形状和单一的材料重构艺术，强调艺术的连续性和对称性特征，但在中后期，这些艺术家往往采用横向铺陈的方法，将不同标准的组件进行非对称式排列，导致艺术品破碎为一连串的细节。“这些由不同组件构成的、或松散或灵活的部分还借助其不确定的样态强调了一种迥异于部分与部分或部分到整体式分析的解读方式。”^② 在极少主义艺术中，铺陈的随机性、内容的异质性和样态的不确定性不仅不是混乱的根源，而且是对现代主义绘画中的断裂和变异形式的直接继承和发展。因为它不仅要求我们持续地变化自己的观察视角，也要求我们与格式塔规定的整体式解读保持距离。在 20 世纪 70 年代晚期，随着新表现主义的兴起，抽象形式迎来了新的发展。新表现主义艺术家往往采用带有狂暴意味的紧张强烈的主题，并以粗暴的方式在画面上快速着色。此外，他们还在作品中嵌入其他材料，使之前绘制的与主题相关的图像演变为难以识别的形式。在这些艺术面前，我们必须终止眼睛的辨认功能，启用当下的身体性感知。这种感知方式的移位既使观众及其感知成为审美过程中非常重要的一环，也使“物体与空间、物体与观众成为新的主/客体关系的聚焦点”^③，并在新的聚焦关系中将作品内部的关系带了出来。在这种视觉的游戏中，我们与艺术品之间就不再是一种外在的对象性关系，而是一种彼此依存的具身性关系。因此，当艺术品以独立之物的形式展示自身的物性时，观众的源初性生命体验也就一并被带出。

（责任编辑：张 曦）

On the Abstract Form of Modernist Painting and Its Implication of Thingness

LIU Haiming

Abstract: Since impressionism, modernist painters have created abstract pictures that are difficult to recognize and explain under the domination of the true emotions of life. The paintings created on the basis of artistic abstraction are independent objects parallel to nature. They not only question and subvert the symbolic order of classical painting, but also break through the rules of language signs. In the face of modernist paintings, the audience can only linger on the appearance of their abstract forms and the display of their own thingness. In the aesthetic process, the accidental factors of abstract form make a series of shocking pictures emerge in an unpredictable way, which causes the audience a strong spiritual tremor and brings people into the original life experience of confronting things.

Key words: modernist painting, artistic abstraction, generative mechanism, aesthetics of thingness

① 格诺特·波默：《气氛美学》，贾红雨译，第 275 页。

② Robert Morris, “Notes on Sculpture 4: Beyond Objects,” in *Art in Theory 1900—2000: Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul Wood, and Robin Hood (eds.), Cornwall: TJ International, 2010, p. 882.

③ 肖伟胜：《论极简主义的视觉辩证游戏与观念艺术的生成》，《山东社会科学》2021 年第 1 期。