

# 点、线、面、色彩的交响曲

## ——克里姆特绘画的抽象形式

陈钦权

克里姆特[1862-1918]是19世纪末、20世纪初、新艺术运动的奥地利画坛代表人物，与埃贡·席勒同被誉为维也纳分离派绘画的领袖。对他的生平和作品国人并不陌生，美术史上称其画风为“装饰象征主义”，并一致肯定了他的装饰绘画的趣味性和内涵的哲理性，但执异议者不少，诸如称其作品“是奥地利医学家西格蒙德·弗洛伊德的精神分析学的颓废写照”，“猎奇与追求时髦”、以及“色情”、“表面”、“肤浅”等等。的确，弗洛伊德的“美感肯定是从性感这一领域中延伸出来的”、“性欲是美之所以美的源泉”、“艺术之美在于对性的象征”等观念无疑或多或少影响了克里姆特。在克里姆特的作品中，特别是那些表现生、死、恋题材的作品，画面上男女常作情的极度夸张和色的浓艳渲染，构图形式上刻意铺陈“平面、装饰”的强烈视觉感官刺激，给人似有过分奢华艳丽的“煽情”、“媚俗”的表象。然而，笔者在对欧洲，特别是对奥地利所作的艺术考察中，在可说是零距离地站在克里姆特的几乎所有原作面前时，令人震撼和激动的并非是所谓的“性的象征美”，也并非画面中所描写的主题内容，而更多的是来自于其绘画语言本身的魅力，也因此萌发从另一角度去评价的欲望。

如果我们从绘画艺术的审美直觉特性，从艺术本体语言意义上剖析，可以发现克里姆特对题材的选择与表现并非仅仅是关注命题本身，而只是利用题材在构建一个“好的格式塔”，即是一个最大限度满足视知觉的“完形”。是画家对生与死、情与性这一人类永恒主题在情感表达形式上的“新领域”的探索，追求的是艺术本体语言的表现性和直觉审美价值。并以此为目的，以几乎纯粹的造型元素点、线、面、色彩为基本话语组织的视觉语言表述方式，显现的是文本组织或结构的整体的抽象形式意味。应该说这里既有画家对性的象征美的悟觉，更有对贝尔认为的“艺术品的意味不在形式之外，而在形式本身”的表现性的探索。从这一视角解读克里姆特的作品，“表现性就存在于结构之中”可能正是其艺术的追求和精髓。

综观克里姆特的作品，色“点”作为语言表述的一种方式，大致用法有三：一是点作为基本话语构成作品的主要语言表述方式（大多反映在风景上）。画面上几乎看不到纯粹的面和线，而只有点的深浅层次，色彩对比，大小形状及排列疏密、方向不同所生成的“面”和“线”的视觉印象（这里有印象主义点彩派在技法上对他的影响），这时的点既尊重了表现对象，又不被对象束缚。二是点作为语言的转换、链接媒介。点或是作为面的“肌理”，或是作为线的“材料”，但此时的点通常在色、形上较为统一规整，有明显的图案纹样化倾向，且多显东方样式，表露出克里姆特对东方文化趣味的追慕和借取。但对于克里姆特来讲，东方艺术的深奥内涵远不如他对东方艺术样式的兴趣，他吸取的更多的是图形本身的形式审美趣味。三是点不是用来表现“具体的内容”，而是用以满足审美直觉的需要和情感氛围的渲染，点此时只是作为纯粹的“点”，作为纯形式的符号存在。画幅里，“点”在跃动中喷发情感的火花，在交织中生成梦般的幻觉，在序列中奏鸣音乐的旋律。可以说，色“点”在克里姆特的艺术中充分显示了作为形式语言结构的存在价值和审美意义。正如康定斯基所指出的点作为绘画语言的意义，其“本质上是最简单的形”，“一个点造就一定的主张”，“点在外在意义和内在意义上都是绘画最基本的元素”。

线与面也是如此，在克里姆特的作品中，点、线、面共同谱写了一曲曲交响乐章。

在克里姆特的作品前，人们的目光似乎总是在画面上游弋、寻觅，因为那些变幻、流动着的线，时而若隐若现，细如游丝，难觅踪迹。时而曲折起伏、绵绵蜿蜒，永无尽头。时而以面生线，以线概面，线面交替，错综变化。线在画面上充当着独奏、变奏或协奏的角色。观者的视觉随线的流动而情不自禁地寻找着它们的归宿，也在线的视觉流程中体验着动感和韵律，情感也随着线的流动时而峰回路转，风平流静，时而起伏跌宕，波涛汹涌。线，给象征主义绘画注入一种新的张力，以便强

调那些隐藏在秩序与适度的立面之后的激烈的情感。克里姆特那惯用的生机勃勃的鞭索式曲线和螺旋形线，在抽象的寓意中获得了情感和生命。如我们在他的《壁画》中看到的，线既被用以象征邪恶的毒蛇的符号，也被用以代表善良与无助的载体。但更重要的是，线在作品中不但载荷着语言的转换、链接和界位作用，更充分体现了线语言的审美情感价值和话语权利。

面在克里姆特的作品中格外珍贵。无论是大片背景的平面，还是由某种纹样重复排列构成的“图案面”，尤其是那些为数不多、纯粹平涂的面，这些面，通常只用以表现人物的脸部和躯体局部，但面部五官表情、肢体结构比例等已不被格外重视。尽管还能唤起具象的视觉经验，但实则对形已作了满足画面形式结构所需的主观强化和归纳变形。而且，这些人物常常被淹没在辉煌的图案装饰里面，与背景融为一体，只露出脸和手，与点、线、色彩共同演奏着一曲曲和谐乐章。但又因为这些面常常被点和线簇拥，在繁复华丽的结构中显得尤为平实、单纯。尤如乐曲中的强音而成为画面的引人注目之处或视觉重心。可见，面也如线和点一样，更多的是作为形式构成的组织或结构存在。无论是克里姆特的成名作《吻》，还是《新娘》、《希望》、《水蛇》等作品，引起观者视觉兴奋的是面的形状、位置大小以及与点、线共同构成的整体构图形式，而非专注于面所表现的内容（如形的具象真实、表情的喜怒哀乐，人体的比例结构等等）。在斯托克尔特大厦的壁画《满足》一画我们看到：女主角那只露出三分之二的脸和由各种椭圆形图案组成的男主角背影共同构成了一个突出于充满螺旋形纹饰背景的“平面形”，脸在这个“形”中并未因其重要而与周围图案样式分离，保持了形的相互关系，只是因为色的差别而有所强调。正如马蒂斯在《画家笔记》中谈到：“表现并不是由反映在人的面孔上的或由剧烈的动势所暴露出的激情所组成的。我的图画整个安排全都具有表现力。人物形象或物体所占据的位置，它们周围的空间，相互的比例，每一样东西都发挥着作用。构图就是画家为了表现他的情感而用一种装饰的方式随意安排各种不同因素的艺术。”克里姆特无疑正是这样一个“用一种装饰的方式”探索新的表现领域的画家。

19世纪光学科学的发展带来了现代色彩学的形成和发展，创造了绘画色彩前所未有的丰富和最接近自然的

“瞬间”真实。印象主义点彩派的成就无疑影响了克里姆特，这在他的早期作品中可以得到证明。但点彩派似乎走到了“科学分离”色彩的死胡同，克里姆特则独辟蹊径，在他的绝大多数风景作品中，色彩摆脱了某种特定光源的束缚而呈现物象本身，因而也更为自由。如《向日葵》、《村落》、《苹果树》等作品，色对光的依赖已不存在，光对色的控制也已逐渐远离，色彩的三维空间纵深性表现被淡化，形的具象语义也被模糊，冲击视觉的是画面上那大小、疏密、形状各异的、纯度极高的色点与色块构成的韵律。而在其几乎所有的人物画中，色与形更是背离“自然”的真实而趋向画面的理性结构需要。如在他的《吻》《处女》和《水蛇》等许多人物题材的作品中，人物的形体已为画面形式所需而刻意被“抽象夸张”为符号化的“形”，更多的笔墨用在服饰的纹样、背景的图案的形上，用在构成纹样图式的色彩上；或色彩单纯排列有序，或五彩缤纷对比谐调；画家所要表达思想和情感，在色点跃动、闪烁的协奏中，在色线飞扬、流动的旋律中，在色块叠加、对比的轰鸣中，汇聚成色彩音响的乐章，动人心弦。可见，克里姆特对主题的理解与表现并非依赖人物、场景的具象描绘话语去表达，而更多是通过抽象的画面结构形式和色彩语言本体所具有的独立存在意义与审美价值去陈述。

克里姆特的绘画，无论表现形式，还是色彩的运用，显而易见是受到了东方文化的影响，他在很大程度上学习和借鉴中国传统五行色彩学。

形成于汉代的中国传统五行色彩学和五色审美观，实际上既是图形化语汇法则，又是数字化抽象性表现形式。中国的大唐盛世曾是世界的文化、经济等方面的中心，中国的五行色彩学体现在当时生活的各个方面，包括商品上，国外入唐经商者，带走知识和物品的同时，也将中国五行色彩学和五色审美观输出国外。”甚至有许许多国内外专家、学者推测1666年牛顿进行光学研究并发现七色光，是受到中国五行色彩学的启示和指导。到19世纪西方现代色彩学体系才逐步发展形成。

中国传统色彩学，是建立在古老的“五行说”这一哲学观基础上的，因此，它的发展、完善过程，就是融中国传统文化诸方面为一个完整体系的过程。这个体系，自然包括了哲学、文学、美术、音乐、天文学和中医学说等一切文化因素，在整个人类社会的发展进程中，始终是世界东

方文化的代表,并在一定程度上不断影响着世界各民族的文化发展。纵观历史,在美术领域中,克里姆特可算得上是第一位借鉴东方艺术元素、将中国传统色彩表现最全面的西方艺术家。因此,在克里姆特作品中的重要特点便是既具有哲学理念,又有东方色彩表现,更有点、线、面、色彩等元素的组合中蕴含的音乐感。虽然他所学习的中国传统色彩学以及东方传统文化理念是有局限的,然而,他睿智地加入自己的理解、综合自己本民族文化,进行了较完美的中西传统文化上的嫁接和融合。正是他对中西文化开拓性的糅合开创出“边缘性”文化领域,他的美术作品犹如春风,使世界美术领域为之振奋,他本人也在人类美术史上展示出自己惊人的才华。

对于绘画抽象语言形式的直觉感知和审美领悟,克里姆特也许得益于奥地利深厚的音乐文化土壤的滋润,而深谙音乐与绘画抽象表现之间,有着更多的外象与内质的同构关系。也许得益于拜占庭镶嵌画、日本浮世绘、中国民间艺术的神秘感和样式,他对绘画点、线、面、色彩等造型语言意义有着深刻的内涵领悟和敏锐的直觉,以致我们欣赏克里姆特作品的第一感觉直至最后印象,始终保持着对形式意味的亢奋和留恋,始终沉醉在点、线、面、色彩构建的音画联觉的美妙旋律中。即使是他的表现生与死主题的作品,最能引起人们视觉兴奋的还是画面的形式趣味,凸显的还是绘画艺术语言的唯美价值,而画中的内容却退居视觉思维的第二层面。如果说这就是克里姆特作品所谓“表面”与“肤浅”所在,本人却认为这正是他在艺术上“探索”新的表现领域的“成功”。

克里姆特的绘画是趋向点、线、面、色彩抽象语言表述的艺术,是追求“平面、装饰”形式结构的表现性

艺术。这在他的中晚期作品中,尤其是他为维也纳大学、布鲁塞尔的斯托克尔特宫以及陈列在维也纳分离派会址地下室的壁画等作品更为典型。而他晚期所创作的《黄色骑士》和《舞女》等壁画,却已完全走向抽象表现语言的领域。在这两幅作品中,画面上已不见任何具象语言痕迹,只有纯粹的点、线、面、色彩构成的抽象形式。骑士精神在金黄色调和纵横交错的直线构成的形式意味中显露,舞女风姿在淡蓝色调和起伏流动的曲线组织结构中突现。只要纵观克里姆特绘画艺术的创造历程,从具象语言的再现到语素本身表现性的强调再到抽象结构形式的语言表现,可以看出克里姆特探索艺术本体意义和形式意味的终极目标。但这并非是他不具有写实绘画的才能,如拿他早期的一些写实风格的作品与任何古典大师相比也毫不逊色,事实上这正是克里姆特对西方传统绘画的自然主义和历史主义的反叛。在克里姆特的作品中,空间二维的平展性和构图的强烈装饰性被他用以更好地营造画面的视觉直观愉悦性,点、线、面、色彩等造型元素也在画幅的整体结构中获得艺术本体的存在意义和审美价值。贝尔曾对艺术语言的独立审美价值作过这样的论述:在每件艺术作品中,激起我们审美情感的是以一种独特的方式组合起来的线条和色彩,以及某些形式及其相互关系。这些线条和色彩之间的相互关系与组合,这些给人以审美感受的形式,我称之为“有意味的形式”。可以说,克里姆特一生追求的,正是这种形式的“意味”。这也正是分离派绘画与西方传统绘画在观念上的本质区别。从这个意义上说,克里姆特对艺术的唯美追求和抽象表现形式的探索,真正无愧是表现主义绘画的开拓者和实验者。

[上接 87 页]山石、树木、房屋、天、云等都在变形、扭曲、撕裂;极具绘画性的笔法,迅疾地冲刷、涂抹,释放出绘画过程中的生命力。抽象表现主义绘画的代表德·库宁将个人主义的价值再度提升,使人们的情感方式在文化领域里体现得淋漓尽致。此刻,他以解放的心态、狂热的个人意念转向内心,强调个人的真实体验,用绘画语言所具有的最有力、最有效的笔法把它表现出来,潇洒,泼辣,甚至狂野,他善于运用从颜色交错的肌理中创造形象,并通过可见的形象和形状进入他的意

象世界。

客观与主观,自然与观念,具体形象与形象符号,他们之间存在着一定的内在联系,从最初的摹仿自然、依照科学研究分析自然,到有意识地创造自然的新形象,都是画家的一种主观感觉在逐步地内在强化、对有机生命过程的一种发现与肯定,从对自然物象直接的艺术再现,到只是间接的同现实世界有关,其间蕴藏着许许多多变革的阶梯,一步步,一层层,数不胜数,但他们都徜徉在依照自然与脱颖于自然之间。