

康定斯基抽象美学与中国画写意美学 核心范畴比较研究

孙晓娜

(山东艺术学院 公共课教学部 山东 济南 250300)

〔摘要〕 西方现代抽象主义艺术的奠基人康定斯基的抽象美学与中国画写意美学均具有“主体性”“表现性”的审美特征,但是通过比较研究其美学核心范畴可以发现,滋生中西艺术美学文化土壤的不同造就了二者从内在精神到外在形式以及整体构成上的差异性。研究康定斯基的“内在需要”与中国写意画的“中得心源”的核心区别,深入探析二者分别对其形式语言、布局构成和综合艺术表现产生了怎样的影响,进而进一步厘清“非具象抽象”与“似与不似之间”、“隐性结构”与“置陈布势”、“综合艺术”与“诗画本一律”各自的审美特征和美学创造性,目的在于厘清二者的艺术精髓和精神所在,从而为中西艺术美学差异性的祛魅研究以及中国画现代写意体系的建构和中国写意精神的国际化传播理路的梳理抛引玉之砖。

〔关键词〕 康定斯基; 抽象美学; 写意美学; 核心范畴; 比较研究

〔中图分类号〕B83 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1003-4145〔2019〕11-0090-06

DOI:10.14112/j.cnki.37-1053/c.2019.11.016

叶朗在其《中国美学史大纲》中谈道“一个民族的审美意识的历史,表现为两个系列:一个是形象的系列……一个是范畴的系列……”^①西方现代抽象主义艺术的奠基人康定斯基的抽象美学与中国画写意美学均具有主体性、表现性的审美特征,但是通过比较研究二者美学的核心范畴可以发现,滋生中西艺术美学文化土壤的不同造就了二者从内在精神到外在形式以及整体构成上的差异性。那么,康定斯基的内在需要与中国写意画的中得心源的核心区别何在?这些区别又分别对形式语言、布局构成和综合艺术表现产生了怎样的影响?由此而产生的“非具象抽象”与“似与不似之间”、“隐性结构”与“置陈布势”、“综合艺术”与“诗画本一律”又具有怎样的审美特征和美学创造性?下面将从心源、形式、构成和跨界四组核心范畴由内而外、由局部到整体、由界内到跨界层层深入、系统梳理。

一、心源:内在需要与中得心源

阿恩海姆如此阐述心灵的重要作用“在人的各种心理能力中,差不多都有心灵的作用,因为人的诸心理能力在任何时候都是作为一个整体活动着……”^②康定斯基抽象艺术美学的核心为“形式的和谐必须完全依赖于人的心灵感觉,即内在需要的原则”^③。中国画写意美学的精髓为“外师造化,中得心源”。二者均强调心为形之主宰,艺术形式服从于主观表现的需要。但是,二者在对待心与物的关系上因为文化哲学背景的不同而存在着较大的差异性。康定斯基的内在需要通过非具象抽象形式的运用而走向了心物分离的美学之路,而中国写意画的中得心源则通过“介于似与不似之间”的具象抽象形式的运用走向了心物合一的美学历程。

(一) 康定斯基的心物分离

康定斯基的内在需要是以心驭形,但是他的“形”脱离了物象的拘囿,是独立于物象而存在的,是基于心

收稿日期:2019-05-20

作者简介:孙晓娜(1979—),女,山东济南人,文艺学博士,山东艺术学院讲师,主要研究方向为中西文艺美学。

①叶朗《中国美学史大纲》,上海人民出版社2005年版,第5页。

②[美]鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》滕守尧、朱疆源译,四川人民出版社1998年版,第5页。

③[俄]康定斯基《康定斯基艺术全集》,李正子译,金城出版社2012年版,第68页。

物分离基础之上的形式美学。在他看来,“内在共鸣及其生命”重于抽象的形式以及客体本身,它是抽象艺术的生命力所在,强调“走近”艺术作品的途径在于“对心灵起作用的方式”^①。形式仅仅只是表达内在需要的媒介或手段,只有源于内在需要,才能产生正确的形式。内在需要是艺术家内在情感的真实表达,是艺术产生心灵感觉的内在原动力。艺术家艺术创作的目光应该内视自己的内在生命和内在需要。情感和精神的力量决定艺术的本质和灵魂以及“如何表现”的形式,由此才能发出和谐的内在声音。内在需要主要由创作者的个性化因素、时代精神以及“纯粹、永恒的艺术性”三个必要元素组成,是主观与客观、个性与共性共同作用的结果。

在康定斯基看来,“艺术家天生的感情是《圣经》中说的才华,不会被湮灭。而不能善用自己天赋的艺术家,就是懒惰的奴隶”^②。内在需要将形式、色彩和内在的和谐付诸对形式要素的理性运用,需要以掌握“客观知识”为前提,同时又处处渗透着神秘主义的色彩,是一种内在声音的召唤。他的形式是感知审美创作主体的媒介,坚信艺术是现实世界救世主般的存在,从而不可避免地陷入了将精神神灵化、心灵神秘化的误区。但是,同时也可以体悟到内在需要既饱含着现世生存的痕迹,也内蕴着人生理想和审美理想。但他并没有心物合一的认知,而是把审美对象抽象化,借助形式本体的艺术化表现走向了心物分离之路,探索能够表达或激发情感的精神形式,以蕴含着生命张力的直觉与理性交织的抽象的形式本体来进行内在精神的表现。

(二) 中国写意画的心物合一

中国写意画之“心”深受“庄周梦蝶”所蕴含的“心物合一”哲学命题的影响,既有心灵的迹化,又有物象的承载,往往难辨是物还是心,或曰是物亦是心。写意画是心、物与道的天人合一,而道又包含有天道和人道,既有客观物质世界之意,又有自然而然的“道”之本体的品格,其中还蕴含有人类对自然之道的体悟,并内化于生命,外化于绘画。因此,写意画常常以物喻人,主张“人品既已高矣,气韵不得不高”^③。故而,物既有物之原貌,又在原貌之上以心修之,迹与心合,谓之心印。

“心者,手之率;手者,心之用”^④,“心”这一中国艺术审美意象是审美创作主体融会贯通了自身的学识修养、人生经历、道德品性、笔墨技法等之后的内心感悟,是心象的折射与精神的升华,它既有人生思辨又有入格理想。与康定斯基的内在需要相比,中国画写意之心对艺术家自身审美心理结构的要求与之不同,即在艺术形象的塑造上,物的人化特征鲜明,并出现了自成体系的以人拟艺、艺术人格化或生命化的美学理论和范畴,承载着人能弘道的思想要义。康定斯基的内在需要虽然涉及人的知识和内在精神,却只是对生命形式的探求,倾向于神学与科学的合体,不像在中国传统文化哲学影响下的写意画努力参化工之妙,追求达到人与物天人合一的境界,最终深入到对天人相和的生命本质的终极追问。并且因为中国传统哲学的关系,它既渗透着情与理的统一,又着眼于心与物的和鸣,忘物于我而又心合造化,心灵境界投射于物质的艺术表现形式,追求气韵相生、神质俱佳,建构即物即我的审美意境,强调情景交融、心物合一而终至和谐之审美观,彰显着中国人独有的生命智慧。中国画之心是生之本、神之变,“从于心”而“神明出”,心即神明,故而有“神明降之”的说法。它是精神与物质、内在与外在的道之融炼,以微言大义之美澄怀味象,直抵心灵最深处的隐蔽和真实。

臻于本心并由此而进行审美境界和审美理想的创构,是现世生存状态向审美状态的艺术化历程,渗透着生命的审美意趣和意境,绘画作品则是人格的理想化构建以及灵魂的诗意栖居。它既是心灵的折射,更是精神的家园。可以看出,内在需要与心之表达除了形式载体以及对艺术家自身审美心理结构要求的差异外,有无对意境和道的追求成为二者之间的重大区别。如此,心中之形作用于笔下之“殊形”的塑造,此“形”因融合了精神的意象而同时具备物质和精神的属性,并注入自己的心解顿悟和妙悟,构建了新的意象形态,共同创造了意境,营造了有无相生的复合审美意象,从而将情感抒发升华到一个更高的层次和境界,有着独具风格的审美意趣和意蕴。它是天地之道与人的生命意识的精神重构,是主客一体、形神契合、心物合一之下的神游心驰的精神自由之境,在形神毕出中迴得天趣,并讲究弦外之音、韵外之致,留给观者无尽的审美想象时

①[俄]康定斯基《康定斯基艺术全集》李正子译,金城出版社2012年版,第118页。

②[俄]康定斯基《康定斯基艺术全集》李正子译,金城出版社2012年版,第73-74页。

③俞剑华《中国古代画论精读》,人民美术出版社2014年版,第25页。

④周积寅《中国历代画论·掇英·类编·注释·研究》,江苏美术出版社2013年版,第449页。

空和幽深绵长的审美妙蕴。意境成为中国艺术美学精神的重心,更是其独树一帜的特色审美范畴。

二、形式:非具象抽象与“似与不似之间”

康定斯基基于心物分离的内在需要所赋之“形”是脱离了物象关系的、非具象的,甚至是企图摆脱物象联想的完全抽象的形式要素。他认为形式要完全为内在需要的表达服务,并不寄情于具体的物象,而是由内在需要直接幻化出精神的抽象形式,其艺术意志决定着精神意志。而基于心物合一的中国写意画之心的载体却是具体的物象,哪怕只是神似,却还是以宇宙万象为基础,心与物的象征意义发生相互作用,寓心于物、以物喻人或精神,托之丹青,营造折射心灵的虚实相生的意境、艺境。因此,承载内在需要与写心的形式载体产生了差异性。

(一) 康定斯基的非具象抽象

康定斯基认为“艺术家在选择形式时必须具备绝对的自由:任何形式,只要表现了某种内在,艺术家就应该认为它合理、认为它是正确的(亦即艺术的)”^①,他的“内在需要决定形式”的抽象原则决定了其抽象形式是“主体自我生命形式”的高级抽象美的表现,内蕴着创作主体和人类自身的深层心理需要。不同时代的艺术意志产生了风格迥异的形式意志。他所探求的艺术精神推动艺术由对客体的再现转移到了对主体审美的表现,在否定移情的基础上推进了艺术的抽象化进程,主张以合乎精神规律的抽象形式将审美观照的对象投向艺术家的主体精神和内在需要的表现,形式因此而具有了艺术家个性和精神以及社会群体精神共性的烙印。形式意志发生了质的改变,形式也因此由具象、具象抽象走向了非具象抽象。

康定斯基的抽象形式脱离了自然的原本之形,隐匿了物象,而代之以抽象的结构。源于精神的灌注,形式的个性特征鲜明,而他的抽象视觉语言体系又遵循着“形式—精神”的合规律性、合目的性,从而将形式的个性与共性相结合,探索出艺术的普适性语言,试图实现普适性形式语言体系框架内的艺术个性的显现。他的形体和色彩在被赋予精神特质后独立于物象而存在。他对形式本体本质和特征的研究是在理性美学的指引下进行的,遵循着“显微镜式”的、严格的分析方法,提倡艺术、科学与技术的综合应用,同时需要掌握艺术和技术的相关理论知识。他深入形式要素的性质、特点及其相互关系,从内在性、方向性、张力性、创造性等方面进行了细致而严谨的分析,并将这种理性研究与传达精神内容、表现“活的生命”紧密联系起来。根据内在需要建立形式元素和构图的内在秩序,为艺术家形式的选择与运用提供了理论依据以及创作的灵感源泉。而色彩则直接影响心灵,心灵需要即内在需要是色彩和谐的基础。形式元素及其组合关系和整体构图均由内在需要决定。可以说,康定斯基非具象抽象的形式语言营造了审美距离,为对主体的审美观照提供了媒介和支点,是主体与形式、内在与外在关系转化的物质化载体,其艺术旨趣在于满足人类的深层心理需要,因而具有了形式的本体特征。

(二) 中国写意画的“似与不似之间”

中国画尤以文人画为代表的艺术家们主张以真为师,通过外师造化,中得心源,塑造出神似而形在“似与不似之间”的艺术形象。他们在迁想妙得中物我两忘、离形去智,在妙悟自然中巧妙地运用艺术手法使实者虚之、虚者实之,以不似之似通达妙意横生之境,从而得以传神写照。“不似”指“形”,介于似与不似之间;“似”指精神,乃是“度物象而取其真”。虽“简远之心难形”而“形”之,以精神的静观统领画意,力求将形、意与境统一于画面之中,并以思与境偕为旨趣,追求在以意为画中意造其妙的美学理想。因此,中国画之形虽然鲜明地表现了艺术家的主体地位,但却并没有完全脱离形的束缚,而是在似与不似之间以“心”为源介入审美意象,在心、境与思的契合中,超出有限之象而达到意的无限之妙、韵。

虽然与康定斯基的内在需要相比,二者都是心之所向,充满了生命的意味,遵循着自然的法则,但心之载体却由于中西文化的差异而产生了分歧。中国写意画没有完全摆脱移情审美的特质,托物言志仍占主流。艺术中的形象虽然是精神化了的形式,却没有脱离自然的原本之形。其形式介于抽象与具象之间,既有形亦有意。空白处更是既因形而生趣盎然、完形补意,又因心而心驰神往,升华了意象和意境,是造化与心源之天人合一。它空灵境界,充实心灵,尽灵足神。意境的表达既有实之虚,虚之虚,又可能化虚为实、化实为虚。而康定斯基的抽象艺术虽然拓展了审美意象,却少了审美意境,他的构成是直觉灵感、内在精神和科学理性的融通,以实现自我认知、审美创造和艺术理想,体现着生命的张力。他的自我寻求摆脱了精神的依附性,强

^① 裔萼《康定斯基论艺》,人民美术出版社2002年版,第67页。

化了个体的主体性,实质上是对权威伦理的挑战以及审美意识的深刻嬗变,闪耀着理性之光。他的内在需要推动着形式告别具象,由移情走向抽象,试图建立起“形式—精神”相对应的美学价值体系。抽象赋予形式以独立的意义和精神价值。艺术阐释之本体发生了质的改变,艺术意志成了抽象形式之内核。写意画笔墨语言并没有如此严格的定法与程式,甚至被称之为“墨戏”。明代徐渭题画诗“从来不见梅花谱,信手拈来自有神”^①,亦有此意。

尽管二者都是对自然的真实和生命本质的探寻,但是鉴于不同文化背景下艺术意志的差异性,形式意志产生了分化。康定斯基以异于自然原型、异于传统的异样形式带来了别样审美。他的抽象形式所蕴含的抽象冲动渴望消除空间带来的变化与无常,试图以平面的二维时空凝固永恒。观者则易于突破具象的拘囿,在艺术家汲汲于求的合规律性、合目的性和必然律中寻求精神的栖息、心灵的静观。中国写意画形式并没有完全割裂与传统的联系,它以真为师,芥子须弥,以象为镜,得妙悟于神会,在解衣般礴中随心所欲不逾矩,自然与妙悟并存,法度与性灵共生,求道寻理,“无画处皆成妙境”。因此,它所创造的是主客一体的形式语言,是在用千变万化的物象和心象之合体来澄明永恒的道和精神。

三、构成:隐性结构与置陈布势

康定斯基抽象艺术理论中的隐性结构与中国传统画论中的置陈布势均指构图。二者都重视心灵或者内在需要在构图中所起到的重要作用,都强调精神的和谐。二者都重视直觉在构图中的作用,都是情感的焕发与理性的凝练,但是二者又存在着内在和外在较大的差异性。

(一) 康定斯基的隐性结构

康定斯基的隐性结构首先是精神的取舍与隐性表达,其次是形式要素的取舍与相互关系的处理,最后归于整体构成。所谓“隐性”,是指将神秘的精神内涵隐匿于外在形式和构成之中,同时通过外在形式和构成又能够感受到精神的回响,也即是指精神的秩序是画面构成的隐性结构。他的隐性结构最大贡献在于一改西方绘画原有的瞬间永恒的三维的静态艺术审美空间,以具有音乐性的形式构成将其营造为二维的动态生命和精神时空,借助通感将听觉的符号性、抽象性转变为视觉的符号性、抽象性。生命在审美时空中自由舞动,奏响精神的乐章。他通过结构上的“隐”来表现神秘莫测的艺术家的心灵状态,或者使其成为艺术家心灵的避难所,所关注的是心灵的含蓄形式,是一种内在的关系。此外,在他看来,含蓄与暴露的恰当运用所带来的巨大力量极大丰富着艺术的表现手段,也是其艺术辩证法思想的重要内容。他将隐性结构分为简单结构和复合结构,实际上是在阐明由于形式及其关系的简与繁所带来的对精神进行含蓄与暴露表现的不同层次。他以主体形式不同层次的关系组合和秩序构成来促进内在和谐的增长,其中复合结构因其节奏性的特征以及对主体形式的隐匿程度而将其视为交响的结构。他将抽象绘画的构图分为印象、即兴和构成三个不同的层次,同时代表着三种不同的灵感来源,并认为构成是构图最理想的审美状态,隐匿着起主导作用的理性、意识和目的性,外在貌似松散,内在秩序井然,毫无斧凿之痕。他认为,“诉诸心灵的视觉构成,投射于画布上,凝结着内在的感情”^②。个体形式的选择、形式之间的相互关系以及形式与构图平面关系的处理等,都是对构成的精神性的审美探求,是一种含蓄与暴露的平衡,原则是内在需要。他认为这样达成的构成最终服务于神灵,才能达到纯艺术的高度。

(二) 中国写意画的置陈布势

中国写意画讲究置陈布势。“置陈”是指经营形之位置,“布势”则是在情理之中、意料之外布奇巧之体势,以达画之变势。形之位置的经营,需意在笔先,而后立宾主之朝揖,定远近之形。形式元素在多重对立统一中藏露相生,质势相成。与康定斯基的隐性结构相比,二者均注重生命之势的张力表现。写意画的实和虚便是露与藏,注重布实,更重视布虚,实和虚共同造势。布势和取势以及势的形象取舍决定着画之灵魂和生命所在。画面由此而虚实相生、藏露相合,势出,则气韵生,神采现。势可谓是各种审美关系在以静观动中所彰显的生生之美。

康定斯基构成中的“暴露与含蓄的结合”与写意画中的“藏与露”有着异曲同工之妙,但是,写意画更讲究“神龙不见首尾”,常常在有与无、实与虚、景与情等的露与藏的艺术表现中,以一求多,静里生奇,进而才

^①(明)徐渭《徐渭集》,中华书局1999年版,第387页。

^②裔萼《康定斯基论艺》,人民美术出版社2002年版,第30页。

能在气韵生动中进入妙境。含蓄与藏虽然都是“暗”的情感语言,但是却体现了哲学文化上的差异性,不同的审美意志使得它们相差了意象与意境,“藏”成为一种文化情怀的诗意栖居,例如,“深山藏古寺”的虚实之美,境远意深。此外,源于中国古代哲学文化思想的独特的隐逸文化,沉淀到了绘画的血脉之中,凝聚为一种“藏”的文艺精神。“隐”代表着人格的独立和生命的尊严,“士”代表着文化和志向的品格、品质,以求人生的适意,心意自得地诗意生活。这种隐逸文化表现在绘画的品质中,隐中藏有出仕之意,抑或是精神的诗意。欲隐之、藏之,或许世或避世,或隐身或隐心,却又因某些踪迹可循而又露之,隐身难隐心。当然,也不乏身心皆隐之士。这也造成了写意画中藏之风格的审美多样化,影响着画面的经营布局。这些都是康定斯基隐性结构中的未有意。

此外,隐性结构和置陈布势的相异之处还在于,康定斯基的隐性结构更侧重于理性因素,提倡以“数”来表现抽象形式之间的关系,牵一发而动全身。他也注重运用辩证对比的方式来实现构图平面的统一性、整体性,强调通过精神上的深度对比方法来达到画面的和谐。但是这种对比又缺少了中国哲学的韵味和意趣,更多的是追求形式美感与构图和谐,还具有理性因素及神秘主义色彩。可见,二者除了在“实”上有着形式的差别外,更重要的是意象、意境上“虚”的差异较大。中国写意画是哲学、文学和绘画等的合体,置陈布势的构图必然深受其影响。传统文化哲学思想为构图带来了艺术辩证法的审美维度,对立相生、物极必反等辩证思想成了构图所遵循的形式美法则。艺术家在多维审美关系中将直觉体悟转化为生命共感,形成了由艺升华到道、道艺相依的审美思维,如此,写意画便在有道有艺、道艺统一的动态矛盾调和中萌生了具有中国审美特质的意象和意境。在儒释道精神的影响下,构图的终极目标成为心境的表达、意境的营造,有着艺术家精神特质的表达以及对生命的追问,既可能得意忘象,又可能离形得似,更追求有画无画处皆成妙境之审美意蕴,以达到气韵生动、传神的艺术臻境。这种构图内质熔炼了物之神、人之生命和心灵、人道以及天地之道,它诗而入神,神遇而迹化,以文入质,艺道相通,最终艺道一体,艺成为道的物质载体,道成为艺的生命和灵魂。如此,置陈布势不再只是单纯的构图,而是化实为虚、游刃于虚,通过由美入真的生命结构和节奏的艺术表达,进入生命节奏的核心。它是天道与人道的交响乐章,是心灵的静照和精神的自由,更是通于自然的最高审美境界,努力追求晶莹真境的呈现,是情感的丰沛和意境的空灵。

概言之,康定斯基隐性结构的创造性在于以灌注了精神的直觉和理性相结合的非具象方式来表现生命的张力。其生命的形式和结构构成了抽象性、符号性的精神时空。中国写意画置陈布势的创造性在于它将生命的运动以一种更加典型、更具视觉和精神冲击力的方式艺术化地表现出来,在矛盾双方的审美博弈中化天道、人道为艺道。“势”成了具象所创造出的抽象,是大象无形的生命之源、生命体验和人生感悟,是生命运动性的集中体现。它既是精神的结构,更是生命的本真。前者化具象世界为抽象的精神世界,后者由具象承载抽象的精神并营造抽象的意境,有理有义,有气有韵,有景有境。因此,二者的审美成分和构成方式还是具有较大差异性的。

四、跨界:综合艺术与诗画本一律

随着时代的不断发展,绘画艺术突破自身界限、综合其他艺术形式进行创新和创造的呼声日益高涨。绘画在与其他学科门类的不断跨界和融合中,形式语言变得极大丰富,艺术作品更具创新性,更有表现力。

(一) 康定斯基的综合艺术

康定斯基认为,不同艺术的综合与碰撞,有助于产生更加深刻而富有表现力的形式。他主张对不同艺术门类进行艺术手法的比较与借鉴,探寻一种艺术门类可能从其他艺术门类获得内在力量的形式,使得艺术在多种力量的相互配合中得以丰富、达到极致,最终形成真正史诗性的艺术。它是形式各异、内在力量不同的各门艺术在同一目标框架下的化分散为集中、化异趋新的创作过程和动力之源。形式在综合中冲突、交叉、共鸣、创新。他的理论中谈到较多的是绘画与音乐之间的关系与跨界,这其实是为艺术的形式和内容争取更大的自由,试图融合各自的审美存在来消融所谓的审美界限,在审美体验的多样化中寻找最强有力的艺术表现形式,极大地丰富了形式语言和形式美法则。

康定斯基重视由精神环境影响而形成的精神境界在艺术综合中的作用。精神环境的构成非常复杂,它有着知识、伦理、情感和生命的体验,又有着社会环境和内心幽境的滋养。这其中既有消极的因素,又有积极因素,以及因其净化作用而产生的矛盾因子,多种艺术的综合就在这样的对立统一中将不同的艺术形式和精神融合其中,朝向共同的艺术理想前进,并最终倾向于某一种艺术的形式语言进行复合的审美表现。他的

“精神环境说”和“净化说”与中国传统画论所提倡的艺术家的整体修养、精神的陶养以及内外交相养等观点有着一定的异曲同工之妙。艺术的综合是内在和外在的统一,既有纯知识、技术、技法等的客观因素,亦有环境的熏陶、基因的传承和渗透灵魂的幽意与融通,这些共同构成了艺术家的精神环境,也是作品内在精神的心源,都将作用于艺术创作。

(二) 中国写意画的诗画本一律

在中国美学思想史上,美学思想的来源甚广,它融哲学、书画、音乐、戏剧、诗文等理论于一身,而且在发展过程中相互融通、借鉴,各门类根据自身需要汲取其他领域的美学理论精华,互通有无、丰富开拓。如此,它们便在拥有自身独有的理论和实践美学体系的同时,在审美观、审美体验和美学范畴等方面又有着相同、相通或惊人的相似之处。甚至可以说,中国美学史本身就是跨界综合的产物,而其中的理论精华更是各学科门类相互碰撞的结果,它们既有美感的特殊性,又有美感的共通性,可谓是相济有功。

中国写意画则更注重各文学艺术门类内在规律的一致性以及意境上来自于其他学科门类的借鉴互补作用。“诗画本一律”的命题并不仅局限于诗、画,而是多个学科门类的交叉。它实际上是指文学艺术在跨界中对形式的上下求索所真正追寻的是生命的节奏和韵律以及宇宙的本质规律。其中,文人画家的出现以及文学元素在绘画中的介入,形成了中国画诗、书、画、印一体的构图方式。例如,王维的画被誉为“诗中有画,画中有诗”,体现出诗画从内容、形式到境界的高度融合。苏东坡提出的“诗画本一律”“论画以形似,见于儿童邻”,从艺术内在本质入手,将重传神而非重形似的审美认知通用到了诗画两界,并日渐发展成为文艺界的美学通则之一。

此外,“我国古代以音乐为中心的教育”^①决定了“乐”在人生教育和人格修养中所占的比重,从而对人生的人生目标、生命价值观、艺术品质和精神的陶养等都产生了深入骨髓的影响。孔子提出的“兴于诗,立于礼,成于乐”,肯定了乐在陶冶中完成“成性”即完成人格的重要作用。而“乐由中出,故静。礼自外作,故文。大乐必易,大礼必简”^②中静、简之美学范畴则成为中国美学的重心以及绘画美学的纲领性原则,善、美所成就的人生与艺术交汇在了一起。同时,源于诗对思想、心智、性情等的启迪作用影响而产生了直观联想、类比的思维方式,由此,以美启真的美学思考方式成为中国文艺最高艺术价值的标准。乐与诗早已沁入中国文化的血脉之中。可以说,中国绘画自诞生之初,就已经是综合艺术的合体,诗画之心、乐画之境已然养成,只不过是绘画的形式进行了亦诗亦画、亦乐亦画的复合审美表现。中国绘画的贡献不再局限于自身的专业领域,而是冲破了艺术门类的界线,与人格的塑造、与为人生而艺术的至高境界化为一体,浑然天成。

可见,综合艺术与诗画本一律均重视各艺术门类之间的相互借鉴、融合、相互作用等,力图从绘画以外的其他学科门类中寻找更加富有表现力的形式语言。形式语言决定震撼心灵的精神力量,如此才可能成就更加伟大的绘画艺术。只不过康定斯基关注的是综合艺术所带来的形式上的借鉴与创新,而写意画除了艺术形式上的综合运用外,更加注重的是意境上的融合与创新以及理想人格和人生的塑造。

总之,康定斯基抽象美学与中国画写意美学由内在之心到外在形式、由独立的形式到形式的构成以及最终决定绘画风格的跨界融合既有相通之处,更存在着各自审美活动本身的特殊性。通过对心源、形式、构成和跨界等核心范畴的比较研究发现,二者审美活动的起源与性质首先取决于内心,源于心灵表现的需要,审美活动开始探寻符合心灵的形式,而后这些形式因心而动,创造出能够整体性地表现艺术家心路历程和审美理想的构成方式。为了使心灵得以更自由、更生动地表现,艺术家如饥似渴地从其他学科门类中汲取灵感,艺术便在跨界中进入了更高的层境。如此,在逐层深入的辨析中逐渐勾勒出内在需要与中得心源,非具象抽象与似与不似之间、隐性结构与置陈布势、综合艺术与诗画本一律的核心差异和各自的美学创造性,将对厘清康定斯基的抽象美学与中国画写意美学的精髓和精神所在以及对中西艺术美学差异性的祛魅研究大有裨益,有助于深刻剖析二者的审美发生、审美价值和审美创作的内涵和意蕴的异同,同时亦将为中国画现代写意体系的建构和中国写意精神的国际化传播提供抛砖引玉的思考理路。

(责任编辑:陆晓芳)

^①徐复观《中国艺术精神》,华东师范大学出版社2001年版,第1页。

^②《礼记·孝经》,胡平生、陈美兰译注,中华书局2007年版,第140页。