

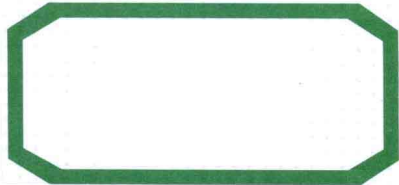
中国高等美术教育 名师经典课程教材丛书
设计卷·基础教学分卷
中国美术学院出版社

新理念设计基础教材

形式语言

邬烈炎 编著





中国高等美术教育 名师经典课程教材丛书

设计卷 · 基础教学分卷

形式语言

邬烈炎 编著

中国美术学院出版社

责任编辑：孙丽英
装帧设计：胡科嫣
责任校对：钱锦生
责任出版：葛炜光

图书在版编目 (C I P) 数据

形式语言. 设计卷·基础教学分卷 / 邬烈炎编著.
—— 杭州 : 中国美术学院出版社, 2012.3
中国高等美术教育名师经典课程教材丛书
ISBN 978-7-5503-0254-9

I. ①形… II. ①邬… III. ①艺术—设计—形式语言
—高等学校—教材 IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第049313号

形式语言

邬烈炎 编著

出品人：曹增节

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州南山路218号 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版：杭州东印制版有限公司

印刷：浙江海虹彩色印务有限公司

版次：2012年8月第1版

印次：2012年8月第1次印刷

开本：787mm×1092mm 1/16

印张：10

字数：67千

图数：497幅

印数：0001—2500

ISBN 978-7-5503-0254-9

定价：50.00元

著作权所有，请勿擅自用本书制作各类出版物，违者必究

目录 I CONTENTS

1 绪论：课程的教学理念、方法和内容	1
2 解读：形式的概念	5
3 历史：形式研究的发展	7
4 观念：后现代主义的形式理念	11
5 范式：形式的集体图式	17
6 比较：形式与形式美的差异	34
7 参照之一：现代建筑的形式语言	44
8 参照之二：现代文学的形式语言	51
9 参照之三：现代音乐的形式语言	53
10 点、线、面	58
11 序列	64
12 抽象	70
13 形态	74
14 类型	78
15 意象	85
16 拼贴	88
17 变体	94
18 分形	98
19 蒙太奇	102
20 表皮	106
21 复调	111
22 折叠	115
23 变异	122
24 错位	126
25 透明	129
26 图式	134
27 解构	139
28 迷宫	143
29 翻译	148

1 绪论：课程的教学理念、方法和内容

形式语言着重叙述的是形式，或是形式本身。

从一种专业的视角来看，形式是艺术表现的最重要的语言（或是唯一的语言），是艺术作品得以真实呈现的基础。正如平面设计中最重要的语言是版式、字体、色彩与图形，它们是完成一个设计的要素与手法。通过形式去实现创意才是真正意义上的设计，从某种意义上讲，形式即创意。

事实上人人都拥有创意，但只有设计师才拥有创意的表达方式——形式语言。形式是艺术家、建筑师、设计师区别于非专业人士的职业标志，玩弄形式应是他们的看家本领。因此，学会做形式游戏是设计专业学生核心的、也是根本的学习任务。

艺术设计的使命之一就是推出新形式，玩出新花样，就是丰富人的视觉，满足人的感官刺激需要，就是不断用新的时尚去取代原有的流行，就是对具有特定风格品味的包装的设计与对奢侈品的塑造。因此，形式是设计的生命。

艺术设计需满足使用的基本功能已成为过时的常识，在无所不能的现代科技、现代材料、现代工艺的作用下，没有实现不了的形式，相反，当代设计需要或缺少的是极致的艺术、超出想象的创意、戏剧性的形式。艺术设计中需要为形式而形式，允许形式主义占有一席之地。

新世纪的社会与经济、文化与艺术、信息与知识等方面的发展高潮迭起，当代艺术设计发展迅速，艺术设计在不断产生新类型、新样式与新的分支的同时，更是出现了一系列跨专业的、多学科交叉的、具有重大社会文化主题的综合性设计，它们以其文化元素的多元化、结构的丰富性、形式手法的交叉化等特征，成为设计的新景观。2008年北京奥运会开幕式的视觉景观，2010年上海世博会的建筑设计 with 多媒体展示，一系列以文化遗址与景观名胜为背景的“印象”系列大型综艺演出及艺术设计等作品，大大改写了设计门类及专业方向概念中的种种约定，彻底突破了所谓“衣、食、住、行”的门类划分与专业定位。不断推新的公共艺术、会展设计、形象设计、城市设计、时尚设计、数字媒体艺术、服务设计、当代实验艺术、概念设计与未来设计、信息设计等等，彰显了综合性及交叉性所带来的设计表现力、感染力的无限可能。每一项综合性设计都呈现为一种整体性很强的文化景观，它在呈现主题的同时，使专业方向与小门类的视界消隐在共享的空间戏剧之中，样式与手法在主流与边缘的融汇之中，显示出艺术设计正在不断突破原有的范畴、分类、样式，置换了功能与形式的约定，改写了原有的语法规则与形式构成，更新了既成的文化理念、创意思维方式；它们标示

着现有的设计原理与设计方法将在很大程度上被改写，设计批评的语境与关键词也将重新修订，设计策划与管理的手段也因此有待更新。同时，设计教育的专业方向设置与课程设置及教学也面临新的挑战，知识结构与课题编排必须重新整合与优化。

因此，不存在一成不变的形式法则，也不存在可应万变的不变的形式定式。

当代的视觉形式语言，从根本上早已告别了古典主义所规定的形式美法则，不再以“多样统一”作为信条，超越了“唯美”、“和谐”的终极目标，也从很大程度上不满足于现代主义的以纯粹要素作为基本线索的形式构成法则——伊顿开创的至今仍为一系列美国教材所体现的模式，即对单个形式要素诸如线、形态、体积、空间、光线、色彩、肌理、风格等进行本体分析与表达方式的研究。

经过后现代文化观与艺术理念洗礼后的当代多元艺术、建筑、设计，经过数码技术改编过的媒体视觉表达语言，及其虚拟的、交互的、图像的艺术世界，当代建筑、文学、电影、音乐、戏剧、舞蹈与设计互相作用下的综合性艺术、交叉性设计，带来了众多新的表现类型与样式，新的表现媒介与语汇，因此，必定将会生成新的形式语法，新的表现规则，新的学习范式。这种语法规则是开放式的，资源是多途径的，示范作品是多元的，文献与教科书意义的文本是多学科的，其表达方式与专用词汇往往具有不确定性。

同时，对以往或现在仍然普遍存在的形式表现训练方式的反思，也是必要的。这种形式训练通常是以“图案”与“构成”的内容或方式进行的。在它们各自形成的一整套完整的、程式化的作业中，反映出形式空间的缩小，内容的变形，呈现了对形式性质的误解与对形式意义的歪曲。

“图案”中的形式美规律，事实上在矫饰做作的唯美规范中已被简化与程式化，导致其视觉景象呈示为一系列繁缛琐碎的纹样，以及强调无数细节的、高难度的制作技巧。正是这种“能够体现形式美规律”的图案学习，试图通过装饰性的程式规则替代复杂而深刻的视觉语法。作业效果如同巴洛克、罗可可风格，在手法上或缠绕旋转、绵延柔曲，或垂直平行、渐变推晕，或波折抖动、起伏呼应，以求获得那种简单化的节奏感与韵律感；或呈现为某种简单化的机械图式，或是走向尖锐化，即圆的更圆，方的更方，或彻底地几何化或规则化。同时将构图手法套路化，如方中套圆、圆中有三角，及数种几何形呈现为令人眼花缭乱的适合映透、互旋、套嵌等，形成种种公式与口诀。

“构成”的原义，是指将基本元素以某种方式进行组合排列，形成特定的结构方式。作为现代主义早期流派的构成主义、风格派及未来主义等，将抽象元素的形式构成作为一种基本的视觉语法与表现手段。德国包豪斯学校将构成作为训练内容之一纳入基础课程，日本设计教育界又将构成分类细化，形成平面、立体、色彩等所谓“三大构成”，并编排出一整套高度程式化的练习作业，以利于进行传授与传播。这种简单化、机械化的练习方式，将包豪斯建立在自然分析基础上的抽象过程，及充满灵性与创造力的课题，凝固成单调的公式，将对形式的感悟与视觉法则的创造过程，变为一种低能化的手工劳动。在一整套固定的骨架中，元素以辐射、渐变、变异、聚集等方式，进行一种精致化的视幻实现，将充满张力与活力的构成主义充满变数的纯粹形式，转变为一张张平庸的几何图形，或一件件折纸游戏，将构成主义降低为琐碎的

数学运算与枯燥的制作。现实情景是教材雷同、课题重复、作业因袭，用三十年的时间使构成主义成为僵死的八股。

上述的现实成为这本“形式语言”编撰的学术背景；对形式的认识与定位成为“形式语言”内容选择与体例呈现的理由；对形式的当代性的认同，对形式的纯粹性的回应，对课题选择的当代语境的要求，就成为写作的出发点。

这本“形式语言”的基本内容包括了两个部分。第一部分是对形式的概念、研究历史、范式，及相关门类学科形式语言的描述；第二部分是关于形式语言的一系列课题，包括对课题概念、内涵与价值意义的解读、案例的介绍，以及进行练习的可能性的叙述等。

对形式语言的学习与研究，具有设计基础的性质，具有实验性的色彩与表现性的价值。形式语言又在某种程度上，与符号、意象、文脉、隐喻等概念联系在一起。因此，形式语言的理念与知识叙述、解题思路的选择，在很大程度上应该去改变人们已经习惯的自始至终、从因到果的解题路径，改变已经形成的“正常”的、线性的和序列化的思维定式。在此基础上，应使学习者反思对那些制度化知识与既存符号体系的信仰，去质疑一系列被规定的概念，以及那些看似不存在任何对立与冲突的公式及技术方法等。应提倡学习者对既成经验进行重新选择与判断，在信息社会中探索、理解、接受模糊性与主观性的事物，学会在没有标准答案的情境下进行决策，提倡抽象的、多元的、实验的作业方式与表现习性。

虽然包豪斯为形式表现与练习设置了一条层面很高的起跑线，然而艺术设计及教学至今尚未理清自己的学科系谱与知识结构。与十分成熟的绘画、雕塑、建筑、音乐训练体系相比，尚缺具有科学价值与学理意义的一整套技法理论与清晰的教程，加之设计本身在经历了诸如后现代、数字化、多元化、交叉性的质变后，也要求形式语言随之而变。因此，我们更应注意汲取多学科的理论与方法，对既有知识采取思辨的态度，以“知识批判”的立场对既有课题方式进行反思，并在这一基础之上不断探索与建构新的框架与系统。

传统的知识分类方法远远不能适应形式语言训练的需要，以所谓经典性的内容与方法构成课题与作业的现象应被打破，应对知识及技法进行重新洗牌。要以“相关形式”、“主题形式”、“融合形式”等手法，在较大程度上改变只是将课题落实于对应某一知识点、方法、形态的现象，改变过于侧重以某些语法和规范、信息和技术、媒材和技巧作为作业内容的惯性。

因此，形式语言的课题应该容纳更多的知识，包括众多边缘性、综合性、交叉性的知识。如中外装饰风格、关于对称的原理、多元的形式学说、格式塔学说、“有意味的形式”理论、自然形态分析、点线面理论、现代绘画理论、后现代主义艺术理论、现代建筑原理、音乐分析与先锋音乐创作方法、类型学理论、“透明性”学说、结构主义原理、解构主义理论、数字化技术与运用方法等。

作业的资源应是多方面的。可以是一些自然物象，一个有情节的片段，几个有意义的元素；可以是某种理念或具有实验性的概念；可以是一个臆想的词汇、一个名句或是一个现代音乐的片段；可以是一种特殊的文化资源或有符号意义的物象；还可以是某个经典课题的戏剧性演绎或游戏性误导。应视建筑设计及其理论的教学为重要的参照系，尝试将建构理论、参数化设计、空间

理论、影像建筑学等学术资源转化为练习的方法,尝试将多元的空间生成作为练习的切入点与形式转换方法等。将当代艺术视为艺术设计的同义语,将具有睿智的隐喻、反讽、文脉等修辞手法作为解题的有效工具,将符号、互文性、文本方式作为练习的方法线索。

作业应以实验与探索的态度,强调形式的创意与创意的形式,强调适度打破艺术设计与“纯艺术”之间的界限,注意平面与立体、空间与时间、静态与动态之间的联系,打破绘画、图案、数码技术、材料肌理等技术手段之间的隔阂,以形成综合性、交叉性、边缘性的作业面貌。强调以形式趣味的实现为目的去寻找媒介及技法的表达,并适度降低技巧运用及制作的技巧难度,不一味要求作业表面的精致与完整;以形式的反复尝试实现对过程的体验,视作业为一种视觉文本,在作业中,将笔记、素材、草图、速写、摄影、变体、复印、现成物、拼贴、文案等,与所谓正式制作样式的绘画、构成制作、图案描绘等,视为同等层面的作业方式;视音乐、电影、图像、文学、舞蹈等,与教材为同样重要的阅读对象及参照文本;视国外院校的教学课题及学生习作,具有与经典案例及名家名作同样重要的价值。

课题的完成,可以是由一组相关性作业组成,也可以是由一个单独的作业实现。作业的方法与过程,包括了解题检索、文献阅读、参照案例选择与分析、作业设计、草图、变体、媒介制作、文本制作、展示等。

在作业过程中强调提出各种解题方法的假设,在作业中理解“唯一解”与“可能解”的关系,对正常的、线性的、序列的思维习性与作业方式提出反思,要求在更深的层次上把握对形式的领悟,逐渐学会利用跨专业的知识与方法来分析及生成形式,认识视觉语言与形式手法在不同历史文脉与文化范式中的差异,运用不同的媒介与技法来交流观念、经验、记忆、情绪,最终使作业获得实验性、概念性的色彩。

2 解读：形式的概念

作为一个专门词汇，“形式”包含着太多的含义，正如大批评论家雷内·韦勒克所感言的那样，“如果从当代批评家和美学家的著作与言论中收集100个有关形式（form）和结构（structure）的定义，并非什么难事”。^[1] 美学家布洛克也曾指出：“形式一词被人们用到各种场合，分别支撑着各种不同的艺术理论。”^[2] 同样，也没有哪一个概念能像“形式”这样容易产生歧义和具有模糊性，它或被规定为是美的体现，或被推崇为是艺术的本质与本体存在，或被规定为纯粹的表现手法与视觉语言。

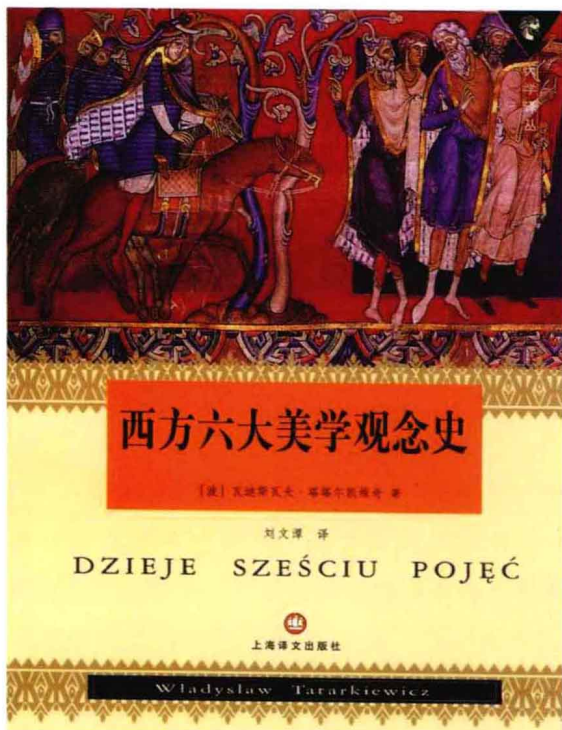
“形式”一词被认为是舶来品，英文词汇 form 或 idea 来自中古英语 forme，源自拉丁语 forma。“形式”作为名词，包括了形式、形状、形态、外形、方式、模式、结构、表格、步骤、表现、体裁、模板等含义；“形式”作为动词时，有形成、构成、排列、（使）组成、成形、衍生等意思。“形式”还有某种深层的哲学解读方式，即“理式”（理性范式）的含义，在具有与“内容”相对而言的“形式”意义的同时，蕴含着一种精神范型的指向，即“内在”形式，并以这种“内形式”的指向区别于泛指自然事物外部呈现的实体性范式，以观念形态的内在的精神范型，区别于感官的直接体验，于是，这一意义中的“形式”又具有了“范式”、“范

型”、“模式”或“图式”的含义。

高度理性分析的“形式”解读，成为哲学家书斋中的概念演绎与语义游戏。如古希腊罗马美学将“形式”置于对世界万物探索求真的认知分析之中，成为他们对于初始世界之“理”之“式”思考的一部分，深刻而不乏质朴。如德国古典美学对“形式”的研究陷于哲学的思辨之中，使它负载了判断与认识的作用，在高度理性中呈现出一种纯粹逻辑的玄奥。康德认为审美判断的存在可能取决于审美主体，取决于审美主体头脑中的“先验形式”，认为“形式”可以整理、综合作为“内容”的凌乱的感性材料，它能够主导“内容”，和“内容”是相互分离甚至是对立的。黑格尔认为“形式”是指内容的感性显现，美和艺术的历史也就成了理念“内容”不断扬弃物质“形式”的历史。

西方美学史中的多种理论体系与学说，在某种程度上即是围绕着“形式”概念展开的，“形式”早已成为西方美学的一个元概念，因此从一般美学的视野中可以为“形式”概念的演绎提供一个确切而可信的注释。

波兰美学家塔塔尔凯维奇在名著《西方六大美学观念史》^[3] 中，对“形式”范畴进行了深入的美学史考察，排列了关于“形式”概念的五种含义，这五种含义因其分析透彻与全面



1 《西方六大美学观念史》

而具有广泛的影响。

(1) 形式是各部分的组合，与此相对的概念有成分、要素、部分等；

(2) 形式是事物直接诉诸感官的部分，与此相对的概念有内容、意蕴、意义等；

(3) 形式指一个事物的外观或轮廓，与此相近的概念有形状、形象、表层，与此相对的概念有题材、材料等；

(4) 形式是一个对象的概念本质，与该对象的偶然特征相对；

(5) 形式是心灵对于被感知客体的规范，是心智的属性，或“先天性形式”，与此相对的是那种仅仅得自经验的东西。

学者们通常认为，前三种概念的诠释意指事物的结构、外在的形态，是文学和美学中最为常见的用法。塔塔尔凯维奇根据“形式”一词的一系列反义词，分析它的不同词义，如与“内容”相比，“形式”便意指外表或体裁；如与“质料”相比，“形式”便意指形状；如与“元素”相比，“形式”便是构成或是各个部分的安排。后两种概念的读法反映了哲理性的规定，所涉及的意义更为深广。于是，我们可以发现，美学范畴中的“形式”可以包括两种基本的存在状态，即偏重理性的具有思辨色彩的状态，和偏重感性的具有实践价值的状态。

注释：

[1] [美] 韦勒克：《批评的诸种概念》（余英译）成都：四川文艺出版社，1982年，第60页。

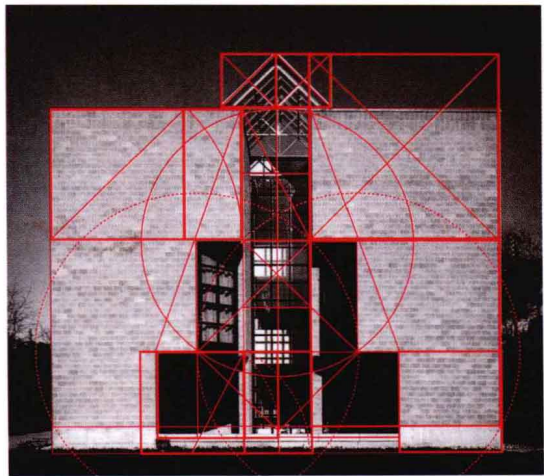
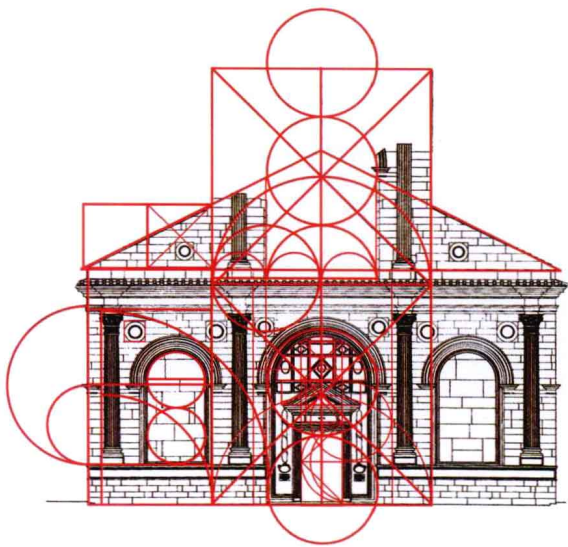
[2] [美] 布洛克：《美学新解》（滕守尧译）沈阳：辽宁人民出版社，1987年，第199页。

[3] [波] 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》（刘文潭译）上海：上海译文出版社，2006年，第227页。

3 历史：形式研究的发展

极具生命力的对于形式原理的感性揭示，体现为可供艺术家操作的一系列的视觉语法与表现手段，最终生成为艺术作品中的构成样式或经验图式。而对形式建构方法的讨论，对形式法则与表现特征的思辨与分析，以及这种讨论的深入与演绎，也就构成了形式观的发展历程。

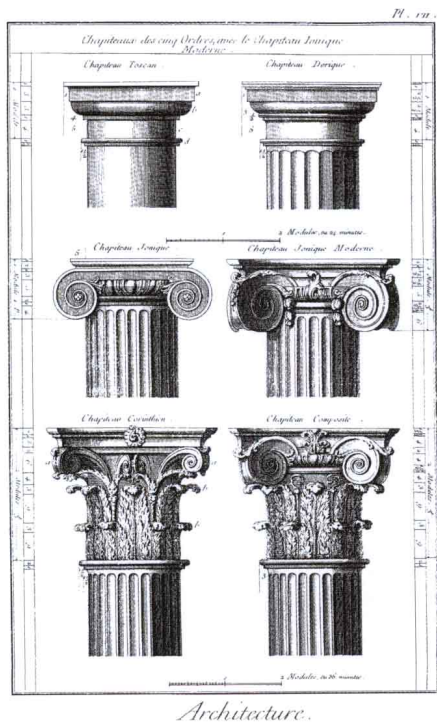
可以认为，整个形式法则的系统是从比例开始建构的，（图2、3）它是形式的起点，是形式中的形式，也是形式语言中使用率最高的术语。在毕达哥拉斯学派关于美体现着合理的或理想的数量关系，正是某些数的关系表明了宇宙结构的和谐观念的影响下，古希腊人正是从这一角度探讨艺术的造型问题，用以具体研究部分和整体以及统一的整体中部分与部分之间的关系。画家、雕刻家们致力于从数的比例去表现人的形体的和谐美，如波利克莱托斯的青铜雕像《荷枪的男子》被视为体现比例美的范本；（图4）建筑师们探讨建筑构图复杂的比例关系，如以柱径为基本的量度单位，从柱身、柱头、柱础、柱檐到最小细节的尺寸关系，都出自这个模数的种种变化，柱式的间距也同样以柱径为基础，帕特农神庙的正立面就被认为经典地体现了优美与和谐。（图5）正是由比例因素延展出若干具有逻辑意义的形式语汇，如与比例相连的“和谐”、“对称”等概念，如赫拉克利特的“尺度”等概念。



$\frac{2}{3}$ 建筑比例分析



4 波利克莱托斯的青铜雕像《荷枪的男子》



5 古希腊柱式

仍是希腊人，他们开始重视几何形体在形式中的作用，柏拉图在名篇《斐利布斯篇》中写道：“我说的形式美，指的不是多数人所了解的关于动物或绘画的美，而是直线和圆以及用尺、规和矩所形成的平面形和立体形……”因此，“这些形状的美不像别的事物是相对的，而是按照它们的本质就永远是绝对美的”。^[1]

罗马人将“形式”指向作为写诗的方式和手段的“技巧规律”，朗吉努斯是从语言、修辞、结构、韵律、节奏、技巧等因素的意义上谈论形式，认为形式是使一部艺术品成为艺术品的各种内在要素的总和，即艺术本体意义上的“内在美”。

英国画家荷加斯在1753年出版的《美的分析》一书中将无限多样的形式归结为直线和曲线及其各种不同的组合变化。

19世纪中晚期，在以德国为代表的欧洲艺术史与美学理论研究中，研究者开始将注意力从道德、宗教、社会政治环境对作品创作的影响研究，转移到对艺术作品本身的视觉形式结构的分析。作为研究的对象，题材、情节不再是必然的选择，形式本身开始成为独立的对象，“形成一种以视觉形式问题为中心的现代批评态度”。当时欧洲新康德主义哲学的盛行使科学研究方法与哲学研究结合，心理学作为一门学科得到正式确立，也为这种研究方式的产生奠定了基础：艺术品风格的变化，即视觉形式的变化被看作是视觉心理发展的结果，感觉与知觉的变化发展被解释为艺术风格变化的原因，因而开辟了这种新的研究方式——形式分析。这一研究方式在艺术研究历史上第一次把“视觉形式”提到前所未有的高度，而对于“形式”的关注及相关理论的出现，则对西方现代艺术创作与研究有着重要的意义与深远的影响。

希尔特勃兰特通过构形概念强调艺术创作区别于单纯模仿自然而具有独立性，构形显示了艺术家观看世界的特殊方式的结果，强调艺术家通过构形创造出清晰的视觉形式结构的统一体，区别于视觉直接看到的世界的复杂与多变，从而使视知觉在艺术创作中的重要地位得到肯定。

李格尔在著作《罗马晚期的工艺美术》中，在希尔特勃兰特知觉概念的启发下，构建了一套心理学艺术术语来描述罗马晚期的知觉方式与人类知觉方式发展的总图式：

触觉的——视觉的 近距离观看——远距离观看 平面——空间

彩饰——色彩主义 图形——基底

李格尔通过以上五对概念构架出自己知觉心理学艺术研究的框架，他以“触觉的——近距离观看的”到“视觉的——远距离观看的”的知觉发展变化，作为解释西方古代知觉方式向现代知觉方式发展的图式，而另三对概念则是这一总体的知觉变化在具体的艺术表现中的体现。李格尔正是以对这些艺术现象的视知觉心理的分类，来证实自己对艺术历史发展原因的假设。

沃尔夫林与李格尔一样，也试图运用具有一般性原则的概念体系解释艺术形式变化发展的过程，视知觉心理或者说视觉方式对艺术形式的影响是他用来解释艺术形式变化的基础。沃尔夫林在运用视觉方式研究艺术时，从具体的视觉感受出发，运用五对具有对比性的知觉方式概念，来描述16世纪盛期文艺复兴到17世纪巴洛克时代艺术风格的转换。这五对概念是：线描的方法到图绘的方法（Linear and Painterly）；平面的方法到纵深的方法（Plane and Recession）；封闭的形式到开放的形式（Closed and Open Form）；多样的统一和整体的统一（Multiplicity and Unity）；主题的绝对的清晰和相对的清晰（Clearness and Unclearness）。沃尔夫林用这五对概念展现了不同的视知觉方式，即“看”的不同方式对16世纪到17世纪艺术品风格变化的影响。通过对艺术品形式的分析对知觉方式变化在艺术品中的具体表现进行了描述，沃尔夫林肯定了李格尔对知觉发展的解释：“从线描的到涂绘的发展，包括所有其余的发展，意味着从对空间事物的触觉理解到学会通过纯粹的视觉印象进行凝视的发展。换言之，这种发展意味着为了纯粹的视觉外貌而放弃了物质的实在。”在实际形式现象发生时，人们更多看到的是某种语境中出现的具有一定图式意义的关系，只有这种以一定关系联结起来的具有整体意义的样式才可能产生“形式”的结果。这些样式既是元素的复合与交叉，是以种种关系将元素建构起某种秩序，以达到特定的逻辑性效应，又是构成更为完整的形式语法的基础。同时通过一定的对偶范畴的方式，在比较中呈现样式的清晰。沃尔夫林及艺术科学学派的纯形式理论，不再去分析所谓美的概念或概念中的美，而只是分析美的显现的要素，主张纯可视概念的理论家认为艺术是根据主观的知觉（视觉过程）来创造艺术形式，其研究方法与其说是扎根于理论的思考，不如说是扎根于对具体艺术作品形式特点的敏锐观察。

长期以来，人们在很大程度上将对形式的体验与获取，寄托于眼前的真实对象上，如从自然物象中寻求比例关系，如在对动物植物的剖析中发现曲线公式或螺旋规则。塞尚以他的研究指出了这一理念的错误：“因为把客观世界当成真实，实际上是把牛顿式的理性宇宙观赋予客体世界，使这个世界的时间和空间、序列和比例、前景和背景、距离和控制具有严格的规律，并且认为艺术描绘也应该遵循这种规律，反对变形和抽象。”

康定斯基则提出了“绘画的数学”这一命题，他认为一根垂直线和一根横线结合，能够产生一种近于戏剧的音响，而一个三角形的尖角和一个圆圈接触产生的效果，则不亚于来自米开朗基罗画的上帝的手指与亚当手指的接触。康定斯基在他的著作《点线面——抽象艺术的基础》中，在对点、线、面进行科学表述的基础上，分析了以它们作为造型元素进行纯粹表现的基本方式。

值得一提的是,在现今许多国外版的“设计基础”教材中,虽然经过多次修订,仍是将对这种单个要素的分析与表现作为基本的知识框架与展开线索。编写者们似乎在反复验证着康定斯基的结论:“艺术是一个自为自的领域,只被自身的作用于自身的规律统治着。它应该脱离自然的表皮。艺术不是从任何一个自然片段,而是从自然整体,从它多样的表现中得到刺激。”^[2]

作为形式世界中最基本元素的点、线、面、体、空间、光影、色彩、肌理等,它们对作品构成方式的呈现以及视觉信息的传达体现了积极的作用,它们的价值是在某种抽象的视觉方法论中呈现出来的,是对视觉现象进行归纳与提炼的结果,正如阿恩海姆在《艺术与视知觉》中所指出的那样,人的眼睛倾向于把任何一个刺激样式看成已知条件所允许达到的最简单的形状。这些基本元素同时通过现代主义建筑、雕塑、绘画、摄影及抽象构成图形、几何装置,形成了内在的规则与自为的表现方式。

以格式塔原理为基础的视知觉分析理论,已经成为艺术家手中用于形式分析的具有普遍价值的工具。这一原理将艺术的种种表达手法视作格式塔现象,在主客体的关系中探寻“形”的结构,生成一种具有心理学意义的“非心非物”的视觉形式原理。同时以大量实验案例有说服力地验证“心”、“物”之间的“完形”规则,并以此深入到图底关系、形状简化、平衡与重力、时间与运动等十分具体的层面,用于视知觉的逻辑组织性与主动性、选择性等方面。在《艺术与视知觉》一书中,视知觉对对象位置的判断能力被用于解释艺术作品中构图的“平衡”;视知觉对感觉信息的组织,即对图形(figure)的辨识的规律被用于分析艺术作品中各种对象的表现与组织方式;空间知觉、明度知觉、色彩知觉、运动知觉分

别被用于分析艺术中相关因素的表现。

现代主义美学中的“形式”如释重负,在“语言”、“技巧”、“结构”、“视知觉”中找到自己应有的法则,实际上已渐渐地离“美”而去,成为一种纯粹的游戏。

于是,形式语言的生成与手法的取向,更可以从与自然现象与感觉经验没有直接联系的词藻中获取启示。当我们在词典中随手找出一组动词时,因为它们表达出了物象生成过程或某种动作设计,反映了一定的材料性格与形态特征,于是这些词汇就构成了一个形式的系谱,如割裂、错位、注入、褶皱、压缩、叠加、延伸、碰撞、链接、旋转、渐变、围合、迷惑、错觉、夸张、文脉、游戏、通过、投射、暴露、表皮、并置、交替、黏结、隔断、拼贴、聚合、悬置、堆积、嵌入……

阿恩海姆直接运用格式塔心理学的原理与知觉研究成果进行艺术形式的分析。阿恩海姆认为每个艺术家都按自己的“图式”来塑造世界,而格式塔学派则证明,观看世界是外部客观事物本身的特性与观看的主体间的互相作用,也就是说存在某种客观因素影响艺术家的“看”的方式,而且这种客观因素超越时代与地域的限制对所有的艺术产生作用。阿恩海姆希望借助这种内在的心理规律来解释艺术,以消除艺术研究中无节制的主观主义和相对主义的弊端。

注释:

[1] 凌继尧、徐恒醇:《西方美术史》,北京:中国社会科学出版社,2005年,第127页。

[2] [俄]康定斯基:《论艺术的精神》(查立译)北京:中国社会科学出版社,1987年。

4 观念：后现代主义的形式理念

后现代主义认为，艺术是可能向人类提供绝对自由的领域的，艺术所具有的纯形式的本质，使艺术终于成为一种玩弄形式的游戏，并在游戏中通过对形式的不断的和无休止的否定，实现自由的创造活动，以及种种使人们感到刺激与愉悦的游戏性的形式表现。正如学者高宣扬所分析的那样，后现代的形式游戏，表现出了两个特点：其一，它是含糊的、不确定的和可以随时被自由创造的美的目标；其二，它是具有普遍超时空的、超功利和超经验的审美情感的标本和原型。

在后现代主义的艺术理论与实践，对待形式问题的态度同对待其他艺术的基本问题一样，是以被颠覆的与全新的方式进行诠释与实验的，使艺术形式及表现手法完全超越了传统艺术乃至现代主义艺术的概念范畴。后现代主义认为，传统艺术总是把和谐的形式作为艺术的基本规则，已经把“形式”形式化，因此只有彻底地颠覆作为形式的艺术规则本身，以“反形式”的姿态探索在艺术的自由创作中脱离既有形式的约束，才有可能实现艺术创造中的绝对自由。

后现代主义的“反”的形式观表现在许多方面，如从根本上否定将形式归结为艺术的一种外在表现因素的传统形式观，既反对将形式排斥在艺术本体之外的理念，同时又反对赋予

艺术形式某种“意义”，反对逻辑中心和理性主义对于形式表达的干预。后现代主义强调形式本身的生命力，不主张将艺术形式固定化、程式化与典范化，而是将它作为一种可以自由变化的不确定的因素，作为非静止的运动表现本身，强调形式的游戏性；还力图使艺术形式超脱传统空间概念的约束，直接成为时间本身的自我呈现。最终，“后现代主义主张艺术形式在象征性表达过程中的开放性与不稳定性。将艺术的形式从现实转化成为可能的领域，使任何一种有生命的艺术创作的形式都转化成为可能性中的形式”，于是，“形式也转化成为潜在的和待生的，从而使形式具有自我更新和重生的生命力”。^[1]

当然，后现代主义的这种形式表达的不确定性原则，恰恰正是以形式游戏本身作为实现途径的，正如批评家们所指出的那样，是以形式游戏对抗形式的固定化，去破坏“中心”对于“边缘”的支配地位，并使“中心”消融在“区分化”的连续运动中；是以形式游戏潜入现实背后去寻求各种隐藏的、潜在的和偶发的可能性，并对抗形式从外部赋予思想内容的强制性的约束，打破形式自身的自我约束性和情性；仍是以形式游戏象征性地、自由地表达语言与文字无法表达的观念。因此，后现代艺术所实现的，即是以游戏中的形式去达到形式的

自我超越，使其摆脱古典形式及现代主义形式的因程式所带来的惰性，避免任何形式的束缚，以实现那种固定形式所无法达到的最大限度的自由。最终，后现代主义在“反形式”的理念中生成了自己的“反”的形式游戏。

作为后现代艺术语言重要特性的不确定性及它所衍生的含义，在相当程度上揭示了后现代艺术的形式取向：如模糊性、间断性、多元论、散漫性、零散性、不连续、消解定义、异端、反叛、曲解、变形、分解、移置、消失、反讽、断裂、无声、拼凑、中断、不连贯、含混等，模棱两可及双重或多重解码语言等。实际上，这些词藻每一个都是一种可触及的、可操作的形式，最后生成成为一种可感知的视觉效果。就手法而言，“体类混杂”即成为后现代作品的集体特征，它被伊哈布·哈桑借用巴赫金创造的“狂欢”一词表示。在这种狂欢中，作品的整体性被抛弃，用并列关系的组合与转喻方式的拼贴任意游戏能指符号。作品已不再像传统艺术及现代主义艺术那样有一个或现实的、或精神的、或象征的表现对象，而成为不及物、不在场的“语言的差异性替代出场”的游戏，成为任意播撒“言语的碎片”和进行“能指的漫游”的平面。具体而言，如表现样式在发展为类像后又失去了“原作”的韵味，它以图像的复制及复数表现为一种人为虚拟的符号。如影像艺术的崛起使得纪实、写实表现样式变为幻象与高度隐喻的蒙太奇游戏，从根本上改变了人们从平面、立体形态与静态样式中获得认知和形式快感的方式，以连续的动态的仿像诉诸人的感官刺激。又如许多作品强调受众的参与与互动，这种距离感的消失使艺术接受中原先带有光环样式的类型，如印刷品、镜框、博物馆、展览厅、舞台赋予作品的或多或少的神秘色彩消失了，使艺术欣赏不再是只面对种种与日常生活及现实情景相隔绝的东西，而是一种在互动及行



6 后现代主义雕塑



7 包裹

为中重新书写、修正、回答、参与的活动，是种种可能的不确定的结果。

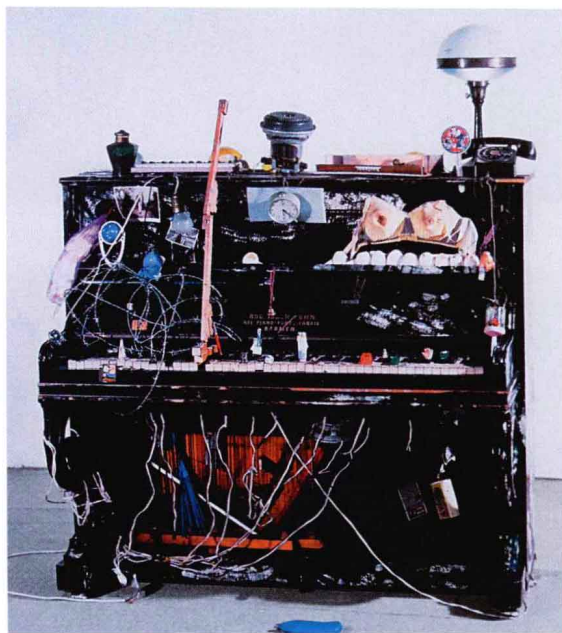
当代实验性艺术的形式表现较之后现代艺术呈现出更为多元的样式，撇开其意识形态与种种理念不论，就其反映的资源、视角、样式、媒介、方法，其类型与接受方式更具交叉性、综合性和边缘性。形式的生成与演绎是一场没有终极目标的游戏。形式源自艺术家个体对作品构成的感性触摸，取决于对视觉逻辑推演的澄澈体悟，正是出于对形式建构的实验与变体的追寻，才能将人们的这种行为升华为自成系统的门类或学科。形式从来就是一个有着强大而永恒生命力的概念范畴，它不断调整自己，不断把新的内涵纳入自己的谱系。应该说，形式永远是一个开放的系统，包括范畴的扩大，对新的艺术现象的接纳、认同或顺应调整。（图6—21）

注释：

[1] 高宣扬：《后现代论》，北京：中国人民大学出版社，2005年，第506页。



8 现成品艺术



9 装置艺术



10 后现代主义家具