

# 现代主义绘画中线条的物性美及其身体转向

刘海明

(西南大学 文学院, 重庆 400715)

**摘要:**现代主义绘画中的线条不是意义的载体,而是有着自身的物性美。首先,线条具有超越符号系统的维度,即线条既非模仿的产物,亦非单纯的内在性投射,而是超越二元对立的情感激荡的产物,逃离了语言的可读性。其次,线条具有召唤绘画视觉的维度,即通过扭曲变形,线条摆脱既定的文化编码,超越阅读行为中的经济原则,从而违反日常视觉,召唤直面线条的绘画视觉。第三,线条具有引发身体运动的维度,即作为独立之物,线条要求观者遵循自身的敞开之欲望,而观者通过积极的被动性服从,以身体性在场的方式参与着线条的呈现,并获得审美快感。正是在线条与观者的双重在场下,线条的物性美才得以实现。

**关键词:**现代主义绘画;物性空间;符号系统;绘画视觉;服从性身体

**中图分类号:**J201 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2020)04-0149-10

## 一、引言:物性及其在现代主义绘画评论中的隐现

在现代主义绘画中,线并非几何学意义上的线,而是画家之手在外驱力作用下的运动轨迹。但外驱力并非同质的力,而是由诸多异质的力结合而成的力。当诸力的结构改变时,画面上便会生成“不同的线态”<sup>[1]49</sup>。确切地说,线不仅是绘画的工具,也是具有审美特征的图形。在现代主义绘画中,线条首先应成为物,然后才能成为有意味的艺术形式。如果将它视为符号的物质能指,那么其感性空间将被遮蔽。在这种情形下,面对线条,观者只会获取它所传达的信息,而对它自身的感性空间视而不见。如果将现代主义绘画中的线条视为物而非符号的物质能指,那么便可以呈现线条自身的造型空间,从而给予身体强烈的快感。但线条是文化的产物,它是否具有物性维度呢?本文认为,现代主义绘画中线条的本质特征依然在于其物性维度。物性即物之物性,指作为在场的存在者,物从自身中走出来,并与观者处于共同的感性空间中。所谓在场,指物是当下在场的,而不是缺席或被遮蔽的。如果物被遮蔽,它只能是作为可读性的文本被阅读,作为他者的象征性符号而存在,其自身的物性则消失于无。与之相对的是观者的在场性,即观者以自身的形式在场,而不是以他者的代言人在场。确切地说,观者要超越业已形成的视觉结构,因为在日常的视觉结构中,既定的文化编码总是指引着观者的日常行为。这就要求观者以本己的身体形式在场,既参与着物自身的显现,也在这种显现中不断生成新的身体形式。在现代绘画史上,线条的物性特征在印象主义画

**收稿日期:**2019-11-19

**作者简介:**刘海明,西南大学文学院,博士研究生。

**基金项目:**国家社会科学基金重点项目“‘语言学转向’与视觉方法论研究”(15AZW003),项目负责人:肖伟胜;中央高校基本科研业务费专项资金资助项目“最新西方视觉文化重要文献的翻译与知识谱系研究”(SWU1909104),项目负责人:肖伟胜。

家德加手中已初露端倪。虽然德加早年曾在安格尔的学生冒特的画室学习,深受安格尔的古典主义风格影响,但与古典主义画家不同的是,他的线条已经具有夸张的细腻和感性。在后印象主义画家塞尚手里,这种线条获得了进一步发展。他不再通过线条勾勒现实之物的外在轮廓,而是根据特定的情形重新确定画面造型的本质与偶性。到野兽派画家马蒂斯和立体派画家毕加索那里,这种线条“成了一种完整的表现手段”<sup>[2]214</sup>,呈现出高度的自由性和独立性,迎来了全面的发展。在他们影响下,超现实主义和抽象表现主义等现代主义画家开始将线条作为独立的表现之物。这种独立性的线条冒犯着日常的视觉结构,竭力召唤观者身体的参与,努力实现自身的物性美。

对现代主义绘画中线条的批评,国内学界主要从符号层面进行研究,将线条视为历史文化或艺术家内在情感的符号;国外研究虽涉及线条的感性特征,但很少关注线条的物性显现。张天佐认为,夸张扭曲的线条“摆脱了宗教和政治,远离了文学和现实”<sup>[3]</sup>,脱离了古典绘画中的叙事功能,但线条并未从他者中彻底独立出来,而是成为画家对世界的主观认识及其内在情绪的物化形式。与之相反,魏红珊强调,西方现代主义绘画的线条并非与古典绘画中的线条决裂,而是有着内在的连续性,西方现代主义绘画的线条内在地存在着一种结构,“不论这种结构是属于对象的描绘性结构还是属于画面的自主结构”,都旨在寻找“宇宙的终极实在”<sup>[4]</sup>,散发着柏拉图和黑格尔的气息。将线条视为更高的模仿,即对抽象本质的模仿,无论是将线条视为内在性的符号还是外在性的符号,都容易将线条视为透明的物质能指,从而忽视线条本身的感性美。就国外研究而言,线条的感性空间业已受到重视。香农·安尼斯指出,与音乐一样,绘画是具有表现力的构图。在绘画中,线条、颜色等只需根据画面的构图需要进行组合,呈现出音乐般的表现效果,而无须指示可识别的对象<sup>[5]</sup>,他肯定了绘画是独立之物,但并没有将绘画效果诉诸人的身体运动,而是诉诸人的智力。马蒂·史劳格认为,现代主义绘画中的线条通过冒犯性的、违反道德规范的形式打破常规,为观者带来新的感觉和欲望,将艺术与身体联系起来<sup>[6]</sup>,这种身体是被限制的、受控的身体,身体与艺术之间的接触渗入了不纯粹的因素。在这些观点中,线条的物性空间已呼之欲出,但由于缺乏纯粹性身体的在场,依旧未能揭示线条的物性维度。因此,对线条物性维度的研究需进一步深入。

本文致力于线条物性维度的研究,旨在破除传统美学聚焦的社会文化研究路径,竭力呈现线条自身的物性美。在现代主义绘画中,线条的物性美首先表现为线条超越了符号系统,即不再作为宗教、历史、神话或主体内在性情感的物质载体,而是以独立之物的形式出场。其次表现为线条以扭曲变形的形式违反日常视觉,召唤直面自身的绘画视觉,凸显自身的感性空间。最后表现为线条引发观者的身体运动,并以自身的感性空间闯入观者的“身体性的在场中”<sup>[7]228</sup>,给观者带来审美愉悦。对线条之物性美的探讨,三者缺一不可。就线条自身而言,它首先要摆脱物质能指的宿命才能成为物,但仅仅摆脱物质能指的宿命,还不足以呈现自身的感性空间。对于一个冒犯日常视觉结构的物而言,它可能给人带来的仅仅是混乱的感觉,以致被视为无用之物,导致观者对其视而不见。对于这样的物,观者必须启用绘画视觉,才能对其产生反复把玩的兴趣。然而,在这两个层面,线条还仅仅处于物质状态,它要从自身中走出来,呈现自身的物性美,还必须诉诸观者的身体性参与。作为物性之物,线条不仅要求有可见性,而且“要求有开放性”<sup>[8]324</sup>。线条的可见性昭示着自身的在场性,而其开放性则昭示着自身的丰富性。这样的特征不仅可以使观者长久地逗留于线条之上,将线条视为物一样把玩,而且召唤着观者身体的参与,激励着观者不断重组自身知识结构,破除人类中心主义桎梏。

## 二、超越符号系统的线条

从线条的层面而言,物性美的呈现首先要求它以物的形式存在。如果以他者的表象存在,线条便成为透明的物质能指,丧失其物性显现的基础。但在古典艺术中,绘画并不是作为自身而存在,而是作为他者的表象而存在。例如,古希腊罗马绘画是为神圣的理念而存在,中世纪绘画是为基督

教的神圣精神而存在,文艺复兴时期绘画是为再现人性而存在,这就使线条束缚在被表象者的形式中,丧失了自身的独立性。现代主义绘画则抵制对神性和人性的再现,追求本真性的情感表现,避免成为他者的物质能指。这使绘画的视觉形式线条获得了自由表现的机遇,使线条成为与自然形式同在的独立之物,为自身的物性显现提供了物质基础。

### (一)超越现实形式的情感表现

在绘画中,线条既是最初始的元素,也是最基本的视觉语言,因此,线条的性质取决于绘画的性质。在西方艺术史上,绘画经历了从古典绘画对他者的模仿或再现到现代主义绘画对情感表现的转变,作为绘画的基本元素,线条也发生了相应转变。阿纳森认为,自印象主义开始,现代主义画家“把绘画自身当做一种以它自己的属性来进行创作的对象”<sup>[9][22]</sup>。现代主义绘画超越了包括人类和自然在内的一切现实之物,拥有自己的结构和规律。例如,印象主义画家走进户外,直接面对大自然,但并非是镜像式观看,其画笔下的艺术品也不是对落在视网膜上的瞬间印象进行简单记录,而是带着情感参与,这就使印象主义画家对印象的呈现不再是客观再现,其作品中的事物及其线条和现实之物及其轮廓不再具有客观同一性。作为情感表现的艺术,现代主义绘画及其线条“挑战了以同一性原则为主导的再现体系,也挑战了以语言为基础的表征体系”<sup>[10]</sup>。它不再以传统艺术的再现为根基,而是追求本真性的情感表现。雷诺阿说:“我需要感受围绕着我的富有刺激性的生活激情。”<sup>[11]</sup>这种激情既是画家创作的动力,也是画家表现的对象。对雷诺阿等印象主义画家来说,印象主义运动一方面抵制照相机式的模仿,另一方面向非理性创作靠近。这使画家强烈要求摆脱现实形式的约束,力图在绘画中表现自身的真实情感。布雷特尔说:“现实主义和印象主义的本质区别在于,印象主义赞扬那表现、转录景物时的主观性,并在某种意义上迷恋于此。”<sup>[12]</sup>印象派之后的流派诸如新印象派、后印象派、野兽派和立体派等,尽管错误地认为印象主义是对印象的客观抄录,从而不同程度地批判印象派绘画,但正是这种批判进一步肯定了绘画是情感表现的艺术。从此,“情感”便成为现代主义绘画的关键词。

作为现代主义绘画的表现对象,情感总是艺术家置身于世界中的感觉,既不是画家纯粹的内在性投射,也不是逻辑思维产生的结果,而是由画家当下在场的具身性感悟生成的感觉形象。马奈指出,绘画总是“关系到欣赏趣味和感受力的问题”<sup>[13]</sup>。无论欣赏还是感受,总要使观者与被观看者同时在场。观者处于缺席状态,被观看者就只能机械地存在。被观看者处于缺席状态,观者心中所产生的就只能是个人的情绪。艺术中的感觉是同一个东西的两个面向,“有一面是朝向主体的(神经系统、生命运动、‘本能’、‘性格’,这些都是塞尚和自然主义者们共同运用的词汇和术语),而有另外一面朝向客体(‘事实’、场地、事件)”<sup>[14]46-47</sup>。在与物的相处中,艺术家不是站在物外观物,而是以身体在场的方式参与着物的呈现。但艺术家的身体既不是心灵,也不是肉体,而是超越于二者之上的源初存在。艺术的创造源于艺术创造者的心灵波动,而心灵的波动则源于外在事物的触动。它要求创作者用以己度物的方式体验外在事物,达到物我交融的境界。这种源自心灵波动的情感既非单纯来自物也非单纯来自艺术家,而是二者共同作用的结果,“是主动和被动、作用者和被作用者的不可分割的统一”<sup>[15]</sup>。在感觉者与被感觉者合在一处时,一种超越先行状态的本真情感便喷涌而出。这种情感超越了主客二元对立的范畴,是一种不曾存在的新东西。失去了外在的参照标准,画家只能依据画面自身的布局以及情感的驱使进行创作。这就使绘画从外在的物象中折回,成为独立的存在者。而作为绘画的基本元素,线条则演变为具有生命的独立之物。

### (二)情感冲动下的独立性形式

无论古典绘画还是现代主义绘画,处处都有线条的存在。古典绘画以模仿或再现他者为宗旨,线条总是按照外在对象的形式刻画,局限于习俗性、约定性的范围。罗斯金认为,古典绘画中的线条“必须是正确的,而且经过测量这条线要跟你提交给政府的标有危险沙洲的地图一样精确”<sup>[16]</sup>。所谓精确测量,即对自然形式的逼真再现。对古典画家而言,如果所画之线不能逼真再现现实之物

的形式,他的作品必将被视为失败。文艺复兴时期,在解剖学影响下,这种绘画观点愈演愈烈,画家牺牲节奏性或结构上的坚实性,“这些解剖学上的事实都必须得到恰当的指涉”<sup>[2]213</sup>。以外在对象为参照标准必然会引发外在对象的形式和线条的竞争,使观者彻底忘掉线条自身的形式。这样的线条与语言中的字母无异,不仅不以独立的形式呈现出来,反而成为激起他者到场的物质能指。由于能指与所指之间的关系是任意的,是在约定俗成基础上形成的,因此在语言符号的运用中,人们并不关注线条自身的感性世界,而是搜寻着艺术所给出的他者的意义。利奥塔说:“眼睛只是扫视书面信号,读者甚至不将书面的区分性单位留在记忆中(他看不到打印错误),他所把握的是表意单位。”<sup>[8]261</sup>读者的眼睛仅需捕捉与意思相关的信号,字母或线条的形体则被遗忘。利奥塔的书面信号即物质能指,它存在的目的并不是呈现自身,而是为了呈现它所承载的意思。当目视古典绘画中的线条时,观者为了获得它所承载的意思,便对作为物质载体的线条视而不见。

在现代主义艺术中,绘画不再承担再现或模仿他者的使命,而是以表现情感为宗旨,它的线条也超越了现实之物的形式,不再按照外在形式来规定自己的运行轨迹。在本真情感的促动下,艺术家产生了一种行动的感觉,而不是对这种情感的认识。在这种情感的激荡下,画家的手放弃了任何现实之物的形式,抵制任何先行的计划,从而使线条以本真的形式出场。康定斯基说:“艺术和自然这两大领域,各自存在,各有原则。”<sup>[1]98</sup>现实中存在着线性的构成形式,诸如事物的轮廓线及其纹理等,但都是一些机械的形式,如同散乱地堆在一起的柴禾,不能给人审美快感。与之相对,现代主义绘画中的线条要求整体和谐,或许在多个形式之间存在着冲突,但如果根据画面整体及情感需要作出安排,这种冲突会带来更高的和谐。弗莱说,这种线条的魅力“一方面是事物的无限复杂性与丰富性,另一方面则是心智的单纯几何式抽象,这两者之间的冲突,事实上并不是被带向一个点,而是带向一条线”<sup>[2]217</sup>。这种冲突是观者与观看者之间的冲突,并最终引起心灵的波动。在绘画中,心灵的波动诉诸手,并通过手的画痕呈现出来,形成诸多线条,这些线条是在情感激荡下产生的超越主客二元对立的生命轨迹,拥有令人震颤的生命强度。德勒兹说:“一个视觉可能性的整体(第一层的形象化)被手的自由线条重新组织了、变形了;这些手的自由线条在被重新注入整体中后,将产生出视觉的不可能的形象(第二种形象化)。”<sup>[14]123</sup>在现代主义绘画过程中,总是存在两层形象:第一层形象是绘画之前的预想构图,可以用语言表达出来,属于可辨识的范围;第二层形象不是诉诸脑,而是诉诸手,或者说它不是意识的产物而是身体的产物。一旦画家进入创作过程之中,一切预先的谋划总会遭遇偶然,从而产生未被预料的效果。在实际创作过程中,画家的身体总是会受到各种力的牵引,尤其是来自画面诸元素的冲击,即画家必须根据画面结构变换某种线条的位置或改变它的形状。但画面自身的结构并非预先存在,而是根据视觉诸元素间的关系临时生成,这时产生的线条与现实之物的形式并不相符。

当画家不再作为意义的源头,当现实之物不再作为意义的参照标准,线条便不再是叙事的物质能指,而是一个超越符号系统的独立形式。夏皮罗认为,观者无法从现代主义绘画中提炼出信息来,“有关交流(或传播)的常规法则在这里不起作用,这里不存在清晰的代码或固定的语汇”<sup>[17]265</sup>。任何以他者为标准的模仿都是消极的和反艺术的,因为在模仿的行为中,艺术自身沦为透明的物质能指,观者也不能通过这一能指通达外在事物本身,而是仅仅滞留在能指的链条上。作为现代主义绘画的视觉形式,线条与自然的形式一样,也是独立的存在者,因此决不能将它与现实的形式进行转换。这样的线条“干脆就是无所指,它同画面以外的任何事物都毫不相干”<sup>[18]</sup>,它只代表一个世界,即线条自身所呈现的感性世界。《三舞者》就避免了对人体解剖学上的事实的指涉,摆脱了文艺复兴时期的精确再现原则,画中呈现三个舞者,勾勒她们身体结构的线条完全违反了人体组织的科学事实。以中间舞者为例,她的左脸及头顶和后脑处均以直线切割,整个头部呈扁平的不规则形,呈现出明显与现实不符的特征。她的手则一反常态地呈现为锯齿形,正抓着另外两位舞者不停旋转,抬起的左脚则以超长比例的形式垂在半空。她的脖颈、四肢及左胸都以夸张的形式呈现出来,

明显违背人体结构比例。这样的线条并不是对具体形式的再现,很难将它们组织成指涉现实的故事。毕加索说:“一个人物、一件物体、一个圆圈,这些都是形态;它们或多或少感染着我们。”<sup>[19]</sup>现代主义绘画能够以可见的线性造型向我们显现,从而感染我们,激发我们的本真情感,一旦这种线条承担唤起与外部事物相关的知识的责任,观者便堕入对已有知识的回忆中。现代主义绘画中的线条摆脱了唤起业已存在的知识的责任,“不再是由释放单一的‘神学’意义的一行文字组成,而是一个多维空间”<sup>[20]</sup>。对于符号来说,它遵循的是单向度的线性阅读秩序。而现代主义绘画中的线条则以“多维空间”的形式呈现出来,要求观者从不同的角度观看,冒犯着符号系统中的线性秩序,成为具有独立性、自由性和颠覆性的物。

### 三、召唤绘画视觉的线条

从观者层面而言,线条物性美的呈现必须凸显自身的感性空间,被观者的眼睛所把握。对于古典绘画中的线条,观者首先看到的是其表征的内容;对于现代主义绘画中的线条,观者首先看到的是其感性空间。究其原因,一方面在于人具有两种截然相反的视觉形式,即日常视觉与绘画视觉;另一方面在于古典绘画中的线条遵循理想的原则,以符号的形式迎合日常视觉的阅读,而现代主义绘画中的线条则冒犯日常视觉的结构,以扭曲变形的形式召唤绘画视觉的观看。

#### (一)从日常视觉到绘画视觉

人的日常视觉与平面镜映射不同,平面镜可完整复制外物,而人收入眼底的东西必须被视觉结构过滤,才能为日常视觉所凝视。所谓日常视觉结构,指在人类社会中长期形成并受到既定文化制约的功能性结构,它通过既定的法则筛选事物,并为事物安排秩序。在古典绘画中,画家“要么寻求精准模仿,要么沉迷于主体的自我构造”<sup>[21]</sup>。在这种创作思维下,线条总是遵循某种理想样式,力求迎合日常视觉结构的阅读模式。在这种情况下,观者的视线不是停留在线条上,而是直接追寻线条所代表的符号,使线条成为透明的物质能指。利奥塔认为,作为物质能指,古典绘画中的线条“受到流畅阅读过程中的一种有局限的把握。有局限的而不是总体的,因为眼睛只须触及面貌特征的一点,精神就能得知意思”<sup>[8]260</sup>。在阅读过程中,眼睛只需觉察到与信息相关的信号,遵从节省时间的经济原则,即通过线性阅读方式快速搜索信息,而不是对物进行反复观看。在经济原则支配下,日常视觉将物编码成社会物,使其成为某种文化症候,成为叙事话语的物质能指。人类社会的大部分文化产物都“将充满感情的材料转化为一个提供可辨识的、令人满意的或社会接受的结果的形式”<sup>[22]62</sup>,承载着社会许可的幻影,发挥着梦境式的功能。例如,面对画布上的抽象性线条或某个物体合规则的形状,观者便会立即启动意识中的认知功能,将它与球体、椎体、圆柱体等理想图形相关联,或者将画中物体与某种社会功用相关联,或者与生成艺术形式的背景相关联。弗莱认为,这样的视觉行为带给观者的仅仅是对业已存在的知识的回忆,“而不是对艺术品本身的审美感受”<sup>[23]</sup>。在这种情况下,观者只是通过高度专业化的方法去筛选事物,获得必要的信息,从而遮蔽了线条自身的感性空间。

视觉并非仅仅具有识别功能,还有欣赏功能;并非只是对数据和状况进行查证的机械存在,还是一种能动的现实之在<sup>[7]237-238</sup>。人具有双重视觉形式,即日常视觉和绘画视觉。日常视觉对应的是识别功能,绘画视觉对应的是欣赏功能。在审美体验中,绘画视觉不再把眼光投向被指称者,而是把目光驻留于作品自身之上进行短暂的感性体验,从而延长审美时间和扩大审美空间。马蒂斯认为,画家“应该像他是孩子时那样去看生活,假如他丧失了这种能力,他就不可能用独创的方式(也就是说,用个人的方式)去表现自我”<sup>[24]244</sup>。因此,在现代主义绘画打交道时,观者也应该忘掉一切知性内容,像儿童一样观画。和早期人类一样,儿童还没有受到或很少受到文化偏见的影响,与艺术交往时,他们主要是在情感冲动的支配下进行观看。随着儿童的成长,这种情感冲动不断地被压抑。儿童的成长就是一个不断接受被文化编码的过程,在文化偏见的规训下,儿童那敏感的眼

睛逐渐变得迟钝,最终被日常意识所取代。对于成人而言,他则更多地启用日常视觉而非绘画视觉。雷诺阿说:“艺术日趋衰落是因为眼睛已经失去了观看的习惯。”<sup>[25]</sup>情感冲动只是被压抑而不是消失,被压抑的情感冲动并非甘愿处于黑暗之中,而是时刻准备着重重新夺取自己的王位。对成人来说,只要怀揣无功利心态,保持好奇的童心,这种情感冲动便会破土而出。对于视觉而言,“一旦打断日常视觉与图画视觉间的关系的工作得以完成,一旦重新构建图画视觉的观念获得实现,一种异样的东西便发生了”<sup>[2]229</sup>。正是在理性意识终结处,感性世界得以显现;在日常视觉终结处,绘画视觉得以运行。在绘画视觉的引导下,观者必定直面线条本身,逗留于一个与日常之物不同的异域世界,不断拓展感性领域的边界,享受源自冒犯性形式带来的震惊。

## (二) 绘画视觉下的冒犯性形式

对观者来说,绘画视觉的存在不仅需要自身的感性观看,还需要绘画具有冒犯日常视觉结构的形式。例如,在古典绘画中,画家为了制造一个幻觉,便竭力隐藏线条、颜色和光等媒介的感性空间。面对这样的绘画,观者既难以也不需要启用绘画视觉,因为画面本身就物质能指的形式存在。但在现代主义绘画中,画家为了使绘画以自身的感性空间直面观者,则力图凸显这些媒介。格林伯格说:“构成绘画媒介的局限(平面、轮廓、颜料的性质)被古典大师视为消极因素,只能隐含或间接地承认,但现代主义绘画已经将这些相同的局限性视为公开承认的积极因素。”<sup>[26]</sup>这就需要观者从业已存在的视觉结构中逃离,启用绘画视觉,以便毫无偏见地观看事物。对于现代主义绘画中的线条而言,它主要是通过扭曲自身以违反约定俗成的形式,破坏眼睛的阅读模式,迫使观者将眼睛的运动停下来,从可读性的运动进入可见性的运动,进而呈现线条自身的感性空间。琼斯说:“打乱布局让我们专注于这种‘拉开距离’的效果和转化(即形象)运作的本身。”<sup>[22]37</sup>“打乱布局”旨在抵制现实之物与画中之物的相似性,拉开观者与对象之间的距离,从而使观者从现实之物的形式转移到线条自身的形式上。它不再将现实之物的形式视为神圣不可侵犯的,而是根据情感及画面自身的需要省略不必要的形式,以更加统一的方式重新确定何为本质和偶性,从而将线条从正在出现的形象化过程与叙述中解脱出来。

线条的冒犯性形式如何产生呢?在情感冲动支配下,画家通过自己的手不断移置事物原本的位置,凝缩诸因素的形体,建立陌生事物之间的关系,承认相反者的共存以及相继者的同时性<sup>[8]282</sup>,塑造一个不同于现实形式的扭曲变形的冒犯性形式,但扭曲变形绝不是对现实之物的形式进行抽象的几何学处理。夏皮罗指出,现代主义绘画中的线条“与逻辑抽象或数学毫无关系。它是完全具体的,没有模仿画框之外的对象世界或概念世界”<sup>[17]271</sup>。几何学式的逻辑抽象是对具体形式的归纳,旨在使其变成普遍性的形式,依然未能脱离日常视觉的凝视。张法指出,这样的抽象形式是一种理想的存在模式,是“科学地逻辑地明晰地认识事物和世界的基础”<sup>[27]</sup>。就其本质而言,它并不是为了自身而存在,而是为了理性地认识“事物和世界”而存在。这就使它成为透明的物质能指,丧失了自身的在场性。现代主义绘画中的线条通过违反规范性线条的组织形式,以个别化的不确定的方式出场,使观者不能从既定的视角和普遍性的观点去辨认。塞尚虽然强调画家应当“用圆锥体、球体、柱体处理对象”<sup>[28]</sup>,但他在实际创作中却很少遵从这一原则,而是任凭情感的驱使以及对艺术的直觉去营造线条。他的《圣维克多山》就以个性化的笔触违反了规范性的组织形式,画中最高山峰的轮廓线虽然呈中间高两边低的走势,但两侧并不具有抽象几何图形的对称性:左侧倾斜度较小,且轮廓线较短,并在接近末端处分流成两条轮廓线,其中一条到画的边缘处被截断,另一条则与第四座山峰以弧形线连接;右侧的轮廓线较长,延伸至色彩较暗的区域,但又被第三座山峰从中间切入,呈现断裂之势,其中上半部分倾斜度较大,下半部分倾斜度较小。确切地说,这条轮廓线既没有参照现实之物的造型形式,也没有遵从欧几里得几何学的规则,而是在整个过程中不断发生着断裂、变形和侵越,以夸张而又细腻的姿态自我表现着。正如格林伯格所说,“他那种可以用易碎的蓝线将物象的轮廓从其体块中分离开来的做法,仍旧保持着某种难以言说的生动性和突然

性”<sup>[29]57</sup>，正是借助破碎的形式对眼睛所施加的力量，塞尚才“将画变成一个物”<sup>[8]281</sup>，从而让画面置于感性领域，让线条为观者感官所把握。这种不规则的线条虽然没有既定的目标和预先谋划的轨迹，但却违反了观者的日常视觉结构，召唤着绘画视觉，使观者驻留于线条之上，为线条的感性空间显现提供了基础。

#### 四、引发身体运动的线条

从意义层面而言，线条虽然是冒犯性的独立性形式，但它并非是无意义的聒噪，而是以其感性的形式引导着观者的参与。这种引导性参与并非是大脑的参与，而是感性身体的参与。它要求观者的身体追随线条，并与线条产生共鸣。在这一过程中，观者体验着线条的张力，从而促进身体不断生成。也正是在身体的体验过程中，线条的物性空间才得以最终呈现。

##### （一）与物同在的服从性身体

作为物质媒介，线条的物理特性并不能给人带来审美快感。弗雷德就曾错误地把物性限定在物的物理特征上，从而否定现代艺术的物性美，并批判极简艺术凸显物性的艺术观。他认为，极简艺术的关键是形状，“除了被当做单个形状来加以看待外，不可能被当做任何别的东西来加以看待”<sup>[30]</sup>。这种物理特征属于非艺术的条件，完全封闭在人类既定的知识范围内，因此它并不能给观者带来惊奇。实际上，物性绝不在于对象或主体的属性，而在于物以自身的形式走出来。这种自行走出既需要物以感性的形式在场，也需要人以身体的形式在场。在现代主义绘画中，线条虽然超越了对对象和主体的双重属性，但这种双重超越并没有使物沦为无意义的存在。这种双重超越使线条以独立之物的形式呈现出来，成为拥有生命的存在者，不断召唤着观者的身体。南希认为，一道划线“从第一刻起，就是一个姿势的印记，随之而来的还有一种不可还原的线的欲望”<sup>[31]</sup>。线的欲望既不是线这一无生命体的欲望，也不是主体的主观倾向。因为将线的欲望视为无生命之物的欲望，乃是主体主观色彩的投射，将其视为主体内在的主观倾向，同样将物之生命压制在主体的意图之中。如果对物的观察，“带有明确目的，或者服务于某个主观目的”<sup>[32]</sup>，只能使它获得虚假的抽象同一性，变成由概念界定的贫乏资源。因此，物的欲望乃是必须被遵从的欲望，迫使观者承认与物共存于一个感性空间中。被遵从是观者对物的服从，但观者的服从绝不是源于自身的主观倾向，而是以物的独立存在为前提。作为独立之物，线条既没有原因，也没有结果，超越了一切社会功能。它以自身的感性形式存在，拥有无限的丰富性。在观看线条时，观者必须摆脱主体的意图，禁止对线条的显现方式进行预测；必须在线条的引导下进行观看，使身体跟随线条一起运动。

在线条引导下观看，就是召唤身体的到场，即以身体在场的方式参与线条的物性显现。因为线条的物理形式并不是线条的物性，更不能给人带来审美快感。它要呈现自身的物性空间，必须有观者的身体参与，即物性是“知觉与被知觉者共有的现实性”<sup>[7]22</sup>。对于被知觉的线条而言，必须以肉身的形式在场，即以感性的形式呈现出来。而作为知觉者，观者并不是去赋予线条某种属性，而是以身体在场的方式跟随线条一起运动，即在线条的引导下，观者以身体在场的方式与以肉身在场的线条打交道。只有在观者与线条的双重在场中，线条的物性才能呈现出来。德勒兹认为，现代主义绘画“将线条与色彩从再现中解脱出来，同时，它将眼睛从对有机组织的从属状态中解脱了出来”<sup>[14]68</sup>。对于从再现中解放出来的线条，观者既找不到任何外在事物与之匹配，也找不到任何概念或逻辑与之匹配。因此，这样的线条不仅要求全方位呈现自身，也要求眼睛从固定的专门的辨识功能中解放出来，使眼睛成为不确定的多功能器官。在德勒兹看来，这样的眼睛可以存在于耳朵中、肚子里或肺部里。身体的各个部位都充当了眼睛的功能，但不是识别功能，而是与外物进行攀谈的功能。温特沃斯也指出，对线条的物性体验“关系到身体存在的较放松、被动、没有自我意识的方式”<sup>[33]239</sup>。在现代主义绘画的线条面前，让观者仅依靠大脑进行观看的方式是错误的，因为在这种观看中始终存在着身体维度。尽管观者的身体是一种习惯性身体，即在日常实践中，观者的身体

已经被日常经验所改造,业已形成某种习惯的身体行为模式。但与大脑的思维习惯相比,这种习惯性身体具有内在的灵活性。或者说,这种习惯性身体不是固定不变的,而是随着外部事物的改变而不断伸展,因此它能够应对自身没有经历过的情形。

期望观者以纯粹被动的方式服从线条之被看的欲望,只能是一种乌托邦式理想。在现代主义绘画中,观者对线条的服从是积极的被动性服从。波默认为,“一个物的形式使人可以觉察到这样的可能性,即去把握和处理该物,一个山脉的线条邀人用眼睛跟随其线条”<sup>[7]231</sup>。所谓“去把握和处理该物”,指在服从的过程中,观者积极主动地去发现未知之物。与之相反,日常认识活动才是一种消极的行为,因为日常活动总是在他者制约下的行为。在这种行为中,即便有积极性,也是在某种外在目的牵引下的积极性,很难发现惊奇之物。实际上,在这种行为中有“一种形式设计或程式的观念”<sup>[2]245</sup>,日常认识活动不仅禁止出现例外,而且固守于业已存在的秩序中。一旦面临事物,观者立刻会把它纳入既有的形式设计或程式观念中。这是一种自动化的、消极的反应行为。但审美中的服从不是消极的,而是一种积极的被动性服从。这种积极的被动性服从隶属于观者身体性的服从意志。作为服从之力,它与其他在场之力时刻保持着关联,并始终处于斗争关系中,集控制与被控制于一体。德勒兹说:“每一种力的关系都构成一个身体——无论是化学的、生物的、社会的还是政治的身体。任何两种不平衡的力,只要形成关系,就构成一个身体。”<sup>[34]</sup>身体是力的场域,但各种力既不是同质的,也不是平衡的,而是积极地参与身体的生成。对于服从意志而言,身体不仅要求观者时刻意识到自己是在跟随线条,还要求观者时刻提醒自己避免将主体的主观意识投射到线条上,同时也要求观者积极地跟随线条去发现线条从自身给出的东西。这就要求服从性身体具有高度的灵活性、敏感性、开放性和积极性,既不能像理性那样沉沦于日常的习惯之中,也不能如同木偶一样完全被动地接受外物给予的刺激。这一服从线条的意志仅仅以感性的方式导向当下,通过不确定性体验当下线条给予的运动。

## (二)与身体共舞的张力性形式

在现代主义绘画中,线条不再充当符号的物质能指,也不再是僵死的乏味形式,而是有意味的感性形式。它时而深时而浅,时而拉长时而缩短,时而破碎时而膨胀,时而开始时而停止,充满了不可预知的惊奇因素。这样的线条是富有张力的生命形式,不断参与着身体的生成。康定斯基说:“驱力作用于艺术物料,为其注入生命,表现为艺术形式的张力。形式张力使艺术元素的本性得以表达,而元素本身是驱力作用于物质的客观体现。”<sup>[1]85</sup>马蒂斯的《舞蹈》就呈现出由身体和手指组成的富有张力的线条。在画面中,右侧上方舞者的左侧和右侧形成明显的张弛对比,呈现出交错的韵律;正前方舞者的左手则与另一位舞者相分离,呈现出断裂的张力;每位舞者的身体轮廓似“弓”似“线”,形状多样,增加着张力形式的丰富性。用马蒂斯的话说,线条是“精心简化以使表现具有单纯和自发的性质的一种手段,它流利地直接向观者的心灵讲话”<sup>[24]112</sup>。通过精心简化的线条,形成一个富有表现力的充满情感的整体。它通过自己的内在力量向我们的身体言说,而不是通过人物的表情、姿势和身段向我们的意识言说。尽管在画面中,人物的这些特征并没有完全消除,但它并不是要再现人物形象,而是要呈现富有张力的线条,实现“线性的、跳跃式现代性的美学上的可能性”<sup>[29]121</sup>。马蒂斯的绘画史就是不断地探索线条、色彩和空间的历史。在他的画面中,事物的“轮廓线十分大胆,在浓烈颜色的衬托之下显得孤立”<sup>[9]104</sup>。随着线条的强化,其所展现的张力也不断增强,在画面中,整个线条呈现出或扩张或收缩的特征,在一张一弛中,线条呈现出不断旋转的动感。“马蒂斯线条的品质是如此超级敏感、如此细腻、如此不同于华丽的表演或炫耀”<sup>[2]217</sup>,呈现着兴奋的冲动,尽管这些冲动的元素并不导向任何实际的目标,但却呈现出一个优雅的整体。

在现代主义绘画中,线条之张力的呈现,也就是物性的开启。但线条的张力不会自行显现,其物性也不会自行开启,其到来需要线条与身体的共同在场。如果线条不能遭遇身体,那么它就是毫无意义的聒噪,与生命的意义毫无关系,自身的物性也得不到显现。温特沃斯认为,在观看画面时,

“体验到的可感觉物不是个别的元素,而是整体性之内的诸元素”<sup>[33]246</sup>。绘画的真谛不在于线条、颜色和光等视觉元素的物理特征,而在于诸视觉元素在画面整体构图中所生成的纯粹音乐性关系。对线条而言,它的真谛就是线条在画面中所生成的张力。这些富有张力的线条“会引导人们围绕画面旋转起来,就像过山车的宏伟气势一样,在每个转弯的地方都令人激动不已”<sup>[35]</sup>。它虽然不为观者所认识,但却能以其特有的张力笼罩、感染着观者,为观者定调,召唤着观者身体的运动。对于这样的线条,观者一旦观察它,就不得不随它而去,体验着由一张一弛的线条催生的动感,由断裂的线条带来的震惊,以及由多样化的轮廓线给予的丰富性。或者说,由于身体的灵活性、敏感性和开放性,当观者面对线条时,例如不规则的角或圆,甚至一条直线或垂线,身体总会根据线条的张力产生某种运动。弗莱说:“我们可以带着一种愉悦来追踪它,就像我们追踪着一位舞者的运动一样。”<sup>[2]220</sup>但这种运动并非是身体在现实空间中的位移,而是在身体中产生的情感冲动。这种情感冲动引发身体的震颤,从而使身体获得快感。在这种快感之中,身体不断接受着线条之力的冲击,从而使身体在追随的过程中不断生成、超越,而身体的每一次生成和超越都会为观者打开一个新的视界,在新的视界中,观者便会迎来更多的新面向,不断开启事物的丰富性。

## 五、结 语

物性是物与观者共有的东西,既要求观者处于对物的当下在场中,也要求物处于观者的知觉在场中。现代主义绘画中线条之物性的显现要求观者必须摆脱日常文化的规训。在规训文化中,不存在理解命令的问题,所需要的仅仅是根据预先编排的符码作出反应。这是一种精确的命令系统,训练着观者的认知功能。在日常文化的规训下,观者的观看在无意识中禁止了情感的参与,将身体排斥在审美活动之外。这样的艺术活动仅仅被参与编码或熟悉编码的少数人掌握,但他们面对线条之物所获得的仅仅是对知识的确认,很难获得愉悦的感性体验。同时,由于话语权的缺失,普通大众被排除在艺术活动之外。因此,线条的物性研究要求观者重建身体性在场,实现艺术的真正民主化。对于线条而言,物性美学要求它回到物自身,但不是回到胡塞尔所说的意向性事物本身。在胡塞尔的理论体系中,回到事物本身即是回到先验经验本身,是人类中心主义的表现。物性美学中的回到物自身,要求物不再是外在事物的模仿和内在情感的表现,即要求现代主义绘画中的线条不再作为他者的症候,而是仅仅作为自身存在。德勒兹说:“这些几乎盲目的手的划痕表明另一个世界闯入了视觉的世界。它们将画作的一部分从已经统治着它,使它预先就形象化了的视觉组织中解脱出来。”<sup>[14]128</sup>这样的线条违反了观者的日常视觉结构,召唤着观者的绘画视觉,呼吁着观者的身体性参与,不再信仰眼睛的霸权地位,从而实现观者身体器官的民主化。线条以其在场方式呈现着自身的造型空间,并不断闯入观者的身体空间中,而观者则以身体性在场予以回应,从而使身体在这种回应中不断生成。通过线条与观者的双重身体性在场,物之物性得以显现,而物性的显现也为艺术的民主化和身体的民主化提供了契机。

### 参考文献:

- [1] 康定斯基. 点线面[M]. 余敏玲,译. 重庆:重庆大学出版社,2017.
- [2] 弗莱. 弗莱艺术批评文选[M]. 沈语冰,译. 南京:江苏美术出版社,2015.
- [3] 张天佐. 线在现代油画艺术中的表现[J]. 文艺争鸣,2012(8):142-144.
- [4] 魏红珊. 中西绘画的造型语言比较:以书入画与以线造型[J]. 创作与评论,2013(2):115-119.
- [5] ANNIS S M. Kandinsky's dissonance and a schoenbergian view of composition VI[D]. Florida:University of South Florida,2008:38.
- [6] SLAUGHTER N. The arc and the zip: Deleuze and Lyotard on art[J]. Law and Critique,2004(15):231-257.
- [7] 波默. 气氛美学[M]. 贾红雨,译. 北京:中国社会科学出版社,2018.
- [8] 利奥塔. 图形,话语[M]. 谢晶,译. 上海:上海人民出版社,2011.
- [9] 阿纳森. 西方现代艺术史:绘画·雕塑·建筑[M]. 邹德依,巴竹师,刘珽,译. 天津:天津人民美术出版社,1999.

- [10] 周彦华. “情感转向”与艺术情感理论话语范式的新变[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2019(5):141-148.
- [11] 雷诺阿. 关于艺术的谈话[G]//迟轲. 西方美术理论文选. 南京:江苏教育出版社, 2005:368.
- [12] 布雷特. 现代艺术:1851—1929[M]. 诸葛沂, 译. 上海:上海人民出版社, 2013:23.
- [13] 马奈. 对艺术的一些意见[G]//迟轲. 西方美术理论文选. 南京:江苏教育出版社, 2005:358.
- [14] 吉尔·德勒兹. 弗兰西斯·培根:感觉的逻辑[M]. 董强, 译. 桂林:广西师范大学出版社, 2017.
- [15] 肖伟胜. 视觉文化与当代文化批评[M]. 北京:人民出版社, 2015:71.
- [16] 罗斯金. 线条、光线和色彩:罗斯金论绘画元素[M]. 李正子, 刘迪, 译. 北京:金城出版社, 2012:10-11.
- [17] 夏皮罗. 现代艺术:19与20世纪[M]. 沈语冰, 何海, 译. 南京:江苏凤凰美术出版社, 2017.
- [18] 特里温·科普勒斯顿. 西方现代艺术[M]. 郭虹, 徐韬滔, 译. 合肥:安徽美术出版社, 1990:序言 6-7.
- [19] 毕加索. 与艺术编辑泽沃的谈话[G]//迟轲. 西方美术理论文选. 南京:江苏教育出版社, 2005:532.
- [20] 肖伟胜. 罗兰·巴爾特的“作者之死”与后结构主义文本理论的衍生[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2019(5):122-129.
- [21] 李志龙. 科学、艺术与自然——论梅洛-庞蒂对塞尚绘画的现象学诠释[J]. 海南大学学报(人文社会科学版), 2019(5):25-32.
- [22] 琼斯. 利奥塔眼中的艺术[M]. 王树良, 张心童, 译. 重庆:重庆大学出版社, 2016.
- [23] FRY R. Transformations[M]. New York: Chatto and Windus, 1968:61.
- [24] 杰克·德·弗拉姆. 马蒂斯论艺术[M]. 欧阳英, 译. 郑州:河南美术出版社, 1996.
- [25] 雷诺阿. 笔记[G]//迟轲. 西方美术理论文选. 南京:江苏教育出版社, 2005:370.
- [26] GREENBERG C. Modernist painting[G]// HARRISON C, WOOD P J, ed. Art in theory, 1900—2000. Blackwell Publishing, 2003:775.
- [27] 张法. “线的艺术”说:质疑与反思[J]. 文艺争鸣, 2018(9):67-78.
- [28] 塞尚. 致伊米尔·伯纳尔的信[G]//迟轲. 西方美术理论文选. 南京:江苏教育出版社, 2005:473.
- [29] 格林伯格. 艺术与文化[M]. 沈语冰, 译. 桂林:广西师范大学出版社, 2009:57.
- [30] 迈克尔·弗雷德. 艺术与物性:论文与评论集[M]. 张晓剑, 沈语冰, 译. 南京:江苏美术出版社, 2013:158.
- [31] 南希. 素描的愉悦[M]. 尉光吉, 译. 郑州:河南大学出版社, 2015:153.
- [32] 徐贤樑. 论黑格尔美学体系的形成——《美学讲演录(1820/1821)》的文献意义与体系价值[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2019(5):149-160.
- [33] 温特沃斯. 绘画现象学[M]. 董宏宇, 王春辰, 译. 南京:江苏美术出版社, 2006.
- [34] 吉尔·德勒兹. 尼采与哲学[M]. 周颖, 刘玉宇, 译. 郑州:河南大学出版社, 2016:87.
- [35] 卡尔·瑟斯顿. 西方绘画基因[M]. 傅志强, 译. 北京:知识产权出版社, 2015:133-134.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbjb.swu.edu.cn>