

July 2024

Hubert Damisch's Interpretation of the "Trait" in Chinese Painting and Calligraphy

Weiwei Xiang
weiweix@shu.edu.cn

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Xiang, Weiwei. 2024. "Hubert Damisch's Interpretation of the "Trait" in Chinese Painting and Calligraphy." *Theoretical Studies in Literature and Art* 44, (2). <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol44/iss2/7>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

论达米施对中国书画中“线”的阐释

向维维

摘要:当代法国艺术史家于贝尔·达米施在《论线》一书中从维特根斯坦语言哲学的视角阐述了西方艺术史中关于“线”的语法结构。借由“线”的视觉艺术符号,达米施将文艺复兴时期素描中的线与西方当代抽象艺术中有关平面上的线性划痕联系起来,以期重构一个以“线”为线索的非历时性叙事的艺术史体系。在这本关于“线”的艺术理论专著中,达米施用一章的篇幅迂回到中国古典绘画中毛笔所画出的线,并将中国文人书画中的线也纳入他的线性艺术语言系统之中。本文通过分析达米施在《论线》一书中的中国书画因素,探讨中西美学中“线”的问题及其两者的互释关系,以期呈现一种艺术符号学的跨文化研究范式。

关键词:达米施;《论线》;线的理论;中国书画

作者简介:向维维,文学博士,上海大学外国语学院法语系讲师,主要从事当代法语文学与文论研究。通信地址:上海市宝山区上大路99号,200444。电子邮箱:weiweix@shu.edu.cn。本文系国家社科基金青年项目“当代法语文论对中国古典书画的阐释研究”[项目编号:22CWW001]的阶段性成果。

Title: Hubert Damisch's Interpretation of the "Trait" in Chinese Painting and Calligraphy

Abstract: In his book *Traité du trait*, the contemporary French art historian Hubert Damisch describes a grammatical structure of the "trait" in Western art history from the perspective of Ludwig Wittgenstein's philosophy of language. Using the visual art symbol of the "trait", Damisch relates the line in Renaissance sketch to the linear cut on a flat surface in contemporary Western abstract art, reconstructing a non-chronological narrative system of art history. In this art theory monograph on the "trait", Damisch devotes a chapter to a detour into the brush line in Chinese classical painting, incorporating the line in Chinese literati painting and calligraphy into his system of linear art language. By analyzing the factors of Chinese calligraphy and painting in Damisch's *Traité du trait*, this article explores the issue of the "trait" in Chinese and Western aesthetics and their mutual interpretive relationship, presenting an intercultural research paradigm of art semiotics.

Keywords: Hubert Damisch; *Traité du trait*; theory of the trait; Chinese painting and calligraphy

Author: Xiang Weiwei, Ph. D., is a lecturer of French in the School of Foreign Languages, Shanghai University. Her research interests include contemporary French and Francophone literature and literary theory. Address: 99 Shangda Road, Baoshan District, Shanghai 200444, China. Email: weiweix@shu.edu.cn. This article is supported by the Youth Project of National Social Sciences Fund (22CWW001).

继成名作《云的理论》(*Théorie du nuage*, 1972年)之后,于贝尔·达米施^①(Hubert Damisch)在《论线》(*Traité du trait*, 1995年)一书中再次将目光投向中国文人书画,并将中国艺术作为他思考和重构西方艺术史的参照。20世纪

70年代以来,西方学界发展出了丰富的图像理论,建立一种“图像思想”的构想也显得日渐重要,达米施对此的重要贡献正是从认识论上重新定义艺术史,思考绘画与图像之间的关系。^②作为梅洛-庞蒂(Merleau-Ponty)和皮埃尔·弗朗卡思

戴尔(Pierre Francastel)的学生,达米施早期的学术训练深受前者影响,主要关注无意识、历史和结构三大问题,经由梅洛-庞蒂转向结构主义研究之后,达米施在弗朗卡思戴尔的影响下开始对“形象语言”(figurative language)感兴趣,并将符号学的研究方法引入艺术史的研究领域。在《论线》一书中,达米施尝试将维特根斯坦的语言哲学理论运用到图像研究之中,从西方艺术史中提取“线”作为一个基本的绘画语言符号,试图通过“线”的符号构建一套完整的艺术语言系统,并建立一种关于“线”的世界艺术史体系。虽然国内已有少量谈及达米施理论的学术文章,但还未曾涉及中国书画对达米施理论的影响研究。本文将借由对达米施《论线》一书中的中国书画因素分析,探讨中西跨文化美学中“线”的问题,并尝试建立一种艺术符号学视域下的中西画论对话范式。

一、关于“线”的西方画论考古史

达米施笔下“线”^③的问题与西方艺术批评史中线条与色彩之争的基本论题密不可分。古希腊时期,从赫拉克利特、苏格拉底到亚里士多德,无一例外都把色彩看作绘画的模仿媒介,只字不提线条(杨身源 16)。古罗马时期的思想家则认为绘画中的色彩与线条是相互依存、密不可分的关系,例如狄奥尼西奥斯(Dionysius of Halicarnassus)在《古罗马史》(*The Roman Antiquities*)中曾写道:“[罗马]壁画不仅线条准确,而且颜色的混合也令人愉悦,其华丽的风格没有所谓的俗气。”(319)普鲁塔克(Plutarch)在《道德论集》(*Moralia*)中将歌曲中诗歌与舞蹈相互需要的关系比作绘画中色彩与线条的关系:“诗歌就像画中的色彩,舞蹈就像线条勾勒容貌。”(295)

“线”作为一个重要命题进入西方画论要追溯至文艺复兴时期阿尔贝蒂和达·芬奇在《论绘画》中的阐述。阿尔贝蒂认为绘画是由轮廓、构图和明暗三部分构成的,其中画轮廓即是描绘对象的外围线条,他认为画家应该花大量精力使这些线条细到几不可见,因为一幅画中无论构图和明暗有多高明,如果形体的轮廓不美观,观众都不会称其为好画(33)。达·芬奇把点线面作为绘画学的第一原理(其次是阴影),他在《论绘画》中

说道:“绘画科学的第一条原理:绘画科学首先从点开始,其次是线,再次是面,最后是由面规定着的形体。物体的描画,就此为止。”(2)由此可见,线在文艺复兴时期的绘画中占据着首要地位。除了勾勒轮廓,线在阿尔贝蒂和达·芬奇的画论中还与透视原理息息相关。阿尔贝蒂首次将透视法(或是视觉射线的概念)运用于绘画中,提出了“视觉棱锥体”一说,他认为画家画线就是在表达可视面的轮廓(12)。达·芬奇进一步将透视分为线透视、空气透视与隐没透视三个分支,他认为:“透视学的各种情况都可以用五个数学名词加以表达:点、线、角、面和体积[……],线有三种,即直线、曲线和折线。”(47)

如果说文艺复兴时期的“线”连接着科学和艺术两个母题,那么线的问题在其后的西方艺术史中则参与了三个重要的美学争论与历史转向:一是17世纪普桑和鲁本斯的素描与色彩之争,二是19世纪安格尔和德拉克洛瓦的新古典主义与浪漫主义之争,三是20世纪塞尚—蒙德里安与高更—康定斯基的几何抽象与抒情抽象之争。从艺术史和艺术分析的角度看,罗斯金(John Ruskin)和康定斯基(Kandinsky)在线的理论起到了重要的推动作用。罗斯金认为大多数国家的早期艺术都是从原始人刻画的线条开始的,早期的艺术线条分为希腊式的光质黏土线条和哥特式的色彩玻璃线条,其后由于画家们不再依赖线条而是学习描绘色块,中世纪分化出光影派(达·芬奇及其流派表现的块体与光)和色彩派(乔尔乔内及其流派表现的块体与色彩),其后光影画派逐渐衰落,追求块体、光和色彩融合的绘画(提香和他的流派表现的)获得了成功(8)。康定斯基在《点线面》中进一步发展了图形艺术中的抽象线条理论,他将线赋予了色彩张力,例如图形元素中的四类直线(横线、竖线、对角线和不规则直线)分别对应图画元素中的四类原色(黑、白、红或灰和绿、黄和蓝),康定斯基对线的分析是直觉与分析方法并重,所以他认为20世纪初的艺术理论界混淆了自然的线和艺术的线,同时又割裂了图形中的线和绘画中的线(104)。

线的问题在20世纪下半叶还是法国后结构主义学者热烈讨论的一个议题。在德勒兹与加塔利看来,线是世间万物的构成要素之一,无论作为个体还是作为群体,我们都由线构成,他们由此提

出了三种线——坚硬线、柔韧线与逃逸线(董树宝 116)。德里达在《论文字学》中也提到了线性文字和线性规范,他认为“线条”代表着一种难以把握的特殊模式,并且“这种谜一般的线条模式是哲学在审视它自身的历史本质时不可能发现的东西”(127)。那么达米施又是如何将线的哲学概念运用到艺术作品的分析之中的?《论线》一书的创新之处便在于达米施并不以传统方式介入艺术史的研究,而是继承德里达的文字(书写)学的解构理论,对图形和绘画学进行考察。虽然这种方法还存在争议,正如前言中所说,“作者更倾向于借鉴一种哲学路径而不是历史方法”(Viatte and Michel, “Avant-propos” 6),但达米施还是为西方艺术史研究注入了新的符号学研究方法,并且通过这种符号学分析方法对中西绘画进行比较研究。伦敦大学艺术史学者布伦登·普伦德维尔(Brendan Prendeville)认为在《论线》一书中,线作为一种结构性原则出现,具有西方传统的特征,并在某种程度上与中国毛笔画形成鲜明对比。他评价达米施的这种方法具有“推测性,历史启发性,并带有敏锐的观察力”(217)。

关于线的问题,达米施的灵感来源于封塔纳(Lucio Fontana)的抽象艺术作品《空间概念》(Concept spatial)。在这幅作品中,封塔纳仅仅在画布上用刀割出一道划痕便完成了,留给艺术史家和批评家很多解读的空间。对达米施而言,这幅作品有双重的象征价值,一是这道划痕连接着表面符号和割破行为,在符号与行为之间产生一种“真实的、物理的、物质的、动力学的连接”(Damisch, *Traité du trait* 16);二是这道划痕表明这不是一个关于素描的问题,而是一个关于抽象的问题。由此引发了达米施对“线”作为概念的美学思考。线最初只是一个素描的问题,通过封塔纳的作品,线的问题被借用到了对当代艺术的本质思考之中。如何描述这样一幅抽象作品?如何去识别线的隐喻?为了探清“线”的本质,达米施考察了古今中外 62 幅绘画作品中的线,并构建起了一个以“线”为主线的艺术史研究体系。从文体形式上看,达米施的《论线》模仿了维特根斯坦的《逻辑哲学论》:它的副标题 *Tractatus tractus* 借鉴了《逻辑哲学论》的标题 *Tractatus Logico-Philosophicus*, 它的章节与段落结构也采用了和《逻辑哲学论》同样的形式,即以数字分隔段落以

规避上下文衔接不畅的问题。但从内容实质上讲,达米施并没有回到维特根斯坦的逻辑之中,因为“他既没有新实证主义的倾向,将世界绘画(Le tableau du monde)作为一个命题,也没有在研究中用逻辑语言代替经验语言”(Michel, “Retour à Wittgenstein?” 7)。达米施关注的是图像生成的现象,而不是绘画主体的感觉。在达米施分析的众多艺术作品中,既有绘画也有素描,既有古代的作品也有现代的作品,既有东方的水墨画也有西方的油画。他这样选择正是为了思考艺术作品在摘除历史和文化标签后的图像语法意义。在维特根斯坦看来,一个词形式多变,词的意思取决于它在语言中的使用。同理,我们可以认为绘画主题的意思也取决于它在图像中的使用(Michel, “Retour à Wittgenstein?” 8)。若要建立图像的语法体系,势必要规避传统艺术史研究中的作者中心论,打破对艺术家的心理和意图分析框架,也不再考虑作品的真实性、理想形式或历史生成机制。从这点上讲,达米施的观点还是和维特根斯坦一脉相承的,即艺术作品只存在于我们的语言之中,并且只以语言形式存在。

二、达米施对中国书画中的“线”的阐释与误读

通过西方艺术史中线的问题,达米施将维特根斯坦的语言图像论引入艺术学和图像学之中,创造出了一种新的艺术语言学。“线”作为一种艺术符号在东西方绘画史中的地位不尽相同。在达米施看来,西方艺术史中的“线”分离了绘画(peinture)与图形艺术(les arts graphiques),而在中国文人画中“线”却融合了图像(绘画)与语言(书法)的双重概念。中国文人画最大的成功之处在于灰色单色画(grisaille)的表现力,以及归功于书法的笔墨运用技巧。那么达米施是如何分析中国绘画中“线”的元素的?当他解读中国书画作品时,又产生了哪些作为西方艺术史家的认知局限性?

达米施将中国书画中的线性表达大致分为三个层次:文人风景画中的线、画竹图中的线以及中国书法作品中的线。达米施选取了巴黎集美博物馆中馆藏的五幅中国书画作品^④分析中国文人书画线性发展的内在逻辑,毛笔画出的线可以表现

不同的物和景,其中画竹尤能体现出毛笔精湛的线性表现力,如果说墨竹对于达米施而言是介于具象与抽象之间的线性表达,那么书法无疑是最具可读性的抽象绘画。但是,达米施并不懂汉字,他深知对于西方艺术史家而言,正确解读中国文人书法是个巨大的挑战。他自问“对于那些在中文书写和书法方面了解不多,且仅仅从书本获得相关知识的人来说,是否有可能从文人绘画美学和实践的双重角度,对线及其功能和运用形成一个正确的观点?要知道同样一个汉字,即使是笔画书写的顺序错了也要被当成拼写错误”(Damisch, *Traité du trait* 36)。相较于中国书法鉴赏家通过一个笔画就能判断字迹是否出自大师之手,达米施对中国书法的赏析却稍显丧气,他甚至将这种无能为力称作“文盲的眼睛”(l'œil d'analphabète)。值得注意的是,虽然达米施用“线”的艺术语言解读中国书法作品时暴露出了西方审美的局限性,但他对中国艺术语言中“线”的思考不是只停留在对书画作品的线性解读层面,而是引申到了中国画论中关于线的思想,即石涛的“一画论”。石涛的《画语录》是西方艺术界最受关注的中国古代画论之一,同时也是西方研究中国文人画思想绕不过去的经典。法国华裔画家吴冠中尊奉石涛为中国现代艺术之父,认为石涛的艺术创作比塞尚早两个世纪,“西方推崇塞尚为现代艺术之父,塞尚的贡献属于发现了视觉领域中的构成规律。而石涛,明悟了艺术诞生于‘感受’”(103)。虽然吴冠中认为石涛《画语录》中表达的现代意识代表了西方艺术界的主流观点,且与达米施的看法不谋而合,然而两者对《画语录》中的核心概念“一画”的理解和诠释却不尽相同。

太古无法,太朴不散,太朴一散而法立矣。法于何立,立于一画。一画者,众有之本,万象之根;见用于神,藏用于人,而世人不知所以。一画之法,乃自我立。立一画之法者,盖以无法生有法,以有法贯众法也。(石涛 1)

“一画”是石涛在《画语录》第一章中表述的重要概念,同时也构成了理解石涛画学思想的关键词,因为高度的哲理性历来被学界广泛探讨,吴

冠中、杨成寅和朱良志都专门著书立说研究石涛的《画语录》,三者对“一画”概念的阐释也比较具有代表性。吴冠中的美学思想在很大程度上受到西方画论的影响,所以他在理解石涛画论时倾向于对比西方艺术史中的现代性表现,他认为石涛的“一画之法即表达自己感受的画法”(4)。石涛感悟到“绘画诞生于个人的感受,必须根据个人独特的感受创造相适应的画法,这法,他名之为‘一画之法’,强调个性抒发”(93)。而杨成寅则认为“作为一个绘画美学概念,‘一画’是指绘画的对象、绘画的手段、绘画的内容、绘画的规律、绘画的笔墨技巧以及所有这些方面的统一性”(4)。相比于吴冠中中西画论对比的视域,杨成寅更多地还原了“一画”在中国画论思想本体中的含义,他将“一画”分解成四个因素的统一,代表着宇宙万物的规律、绘画的法则、笔墨的表达手段及其形式美的规律的统一。不同之处在于,吴冠中认为石涛的“一画”与个人感受相连,而杨成寅则认为“一画”与宇宙万物的规律相通,两者的根本分歧就在于绘画是要表达主观情感还是要遵循宇宙客观规律。在朱良志看来,“石涛的‘一画’不是道,不是线,而是法”,“‘一画’作为无法之法,是要使画家解除一切来自于传统、概念、物欲、笔墨技法等束缚,进入到一片纯粹的自由境界中。所以,‘一画’的核心是要掘发人的创造力”(24)。如此看来,朱良志对“一画”的解释与吴冠中的看法更为接近,他们都认为“一画”是画家主观而自由的表达,但同时,朱良志又指出“石涛一画说的思想渊源主要来自禅宗,并糅合了儒家思想、易学思想、道家思想等,形成了‘一画说’丰富的内在理论结构”(24)。

那么达米施又是如何理解石涛《画语录》中“一画”的概念的?达米施对“一画”的引述来自里克曼(Pierre Ryckmans)1970年出版的石涛《画语录》法译本。里克曼在评述石涛“一画”概念时从三个层面作出了解释:首先是技法层面,“一画”即毛笔仅有的一笔或简单的一笔,是造型语言中最基本的单位,所有其他形式都是一画的变体和组合;其次是“一画”概念的美学发展层面,“一画”即是中国绘画语言的开端(与“写”区分),也是辨别画家风格的关键;最后是“一”(l'unique)这个概念的哲学层面,“一”不仅是数量上的一,更是《易经》宇宙论和道家哲学层面上“绝

对的一”(l'Un Absolu)(83—86)。值得注意的是,“一画”中的“画”被翻译为“trait”,法语单词“trait”在西方画论中尚且被理解为“线”,与西方绘画传统中素描的线相关,但在中国书法中,“trait”还可以指汉字的一个笔画,可以是一点、一横、一提、一竖、一撇、一捺、一钩。“trait”在达米施的语境里主要借鉴了德里达在《论文字学》中的解释:线(trait)作为书写或者字素的一个种类或一个具象,可以被称作一个元素。达米施认为无论“线”(trait)是否由人类发明,作为概念仍然与书写的线条(linéament)相对应。所以“线”的概念无论从人类学或历史的角度,至少从德里达书写学的角度来看都构成了一个问题(Damisch, *Traité du trait* 34)。从德里达的角度去理解石涛《画语录》中“一画”的概念也导致了达米施对中国书画中“线”的思想的误读:

一画的矛盾。法(la règle)建立在“太朴”(道家用语)消解和分离的基础之上,“太朴”(和该词的原意一样)就像一块未经切割的原木:纯粹的潜在性失去了它的自发性、独特性,变成一种行为,让“圣人”绕过法的机制,通过一画与“自发性”(Spontané)重新连接。但是法,无论多么至高无上,仍然来自于分离(division)。严格说来,无需等到一分为二,就可以生出《易经》的第二个标志,两个小杠的形式——。线本身意味着未切割的“一”,但乍一看出现了一个缺口,同时产生了灾难性事件。一个标志(La marque)只能通过放弃操作主体(qui fait son opération)和产生条件(la condition de son surgissement)才能达到其纯粹存在的唯一性(l'unicité),以此简化为一个概念或想法。(Damisch, *Traité du trait* 38)

达米施对“一画”概念的阐释和质疑主要集中在对“法”(la règle)的理解上。达米施根据里克曼的翻译将“太朴一散而法立矣”中的“散”理解为“分离”(division)的意思,又将“分离”理解为《易经》中阳爻(—)分离为阴爻(--),把阴爻(--)中的缺口称作“灾难性事件”。他认为“一

画”存在一个悖论,即“一画”只能作为概念或想法存在,无法真实实现,因为只要有主体参与和条件变化就不再是“一画”。石涛在《画语录》中对“一画”的解释为“立一画之法者,盖以无法生有法,以有法贯众法也”(石涛 1)。达米施对“一画”的误读主要体现在两个方面,一是将“一画之法”的“法”理解成了“唯一性”(l'unicité)和“纯粹存在”(pure présence),并没有理解“一画之法”的“法”指的是“以无法生有法”,即无生有,无就是有,有就是无;二是达米施只理解了阴阳分离(从形式上表现为阳爻的一条线变成了阴爻两条分离的线),却没有理解阴阳合一的思想。“一画”的“法”并不是达米施认为的“无论多么至高无上,仍然来自于分离”,分离是一种西方哲学思维方式,石涛笔下的“一画之法”体现了中国有无统一和阴阳辩证的思维方式,并不是达米施理解的“纯粹存在”和“分离”之意。由此,我们可以看出达米施对中国书画及绘画思想中关于“线”的误读,这种误读并不是中西学者基于“线”的认识差异,而是知识层面上错误的认知和理解,但是我们对《论线》的解读却不应局限在识别和批判达米施对中国画论的误读上,而应对他的宏观理论采取一种“创造性误读”^⑤的解读方式。

三、中西跨文化的“线”性艺术符号与语言系统

如何创造性地解读达米施关于中西跨文化美学视野中的线?达米施并不懂汉语,他主要是通过国外汉学家的翻译介绍间接了解中国艺术的,其中对他产生重大影响的是妮科尔·旺迪耶-尼古拉斯(Nicole Vandier-Nicolas)翻译的米蒂的《画史》、贝特鲁奇(Raphaël Petrucci)介绍的《芥子园画谱》和里克曼翻译注释的石涛的《画语录》。此外,他还常引用一些西方学者研究中国绘画的著作和文章,引述最多的当数旺迪耶-尼古拉斯关于米蒂的著作《中国艺术与智慧》(*Art et sagesse en Chine*, 1963年)和另一部关于中国文人美学的著作《中国绘画与人文传统》(*Peinture chinoise et tradition lettrée*, 1983年)。达米施在《论线》一书中对中国书画和画论大量引用和阐释的真正目的并非研究中国文人画本身,而是借助中国艺术里书画同源的“毛笔的线”反思西方艺术史中

的图形艺术之于绘画的本质不同。而我们创造性解读达米施的方式便是在他所理解的中国书画中“线”的艺术符号的基础之上,观照中西绘画中“线”的本质不同或是相通之处,通过将达米施笔下的西方“线”性艺术语言与中国古代画论中的相关美学思想(如谢赫“六法”^⑥)作类比分析,尝试构建一种中西跨文化互释的线性语法系统。

(一) 轮廓线(contour)与“传移摹写”。在达米施看来,西方绘画传统中的轮廓代表着物象的边界与限定,是素描中最难处理的部分,因为人物的形象是由大量不同的线绘制的,而中国绘画传统中的线通常是与风景(如竹、岩石等)联系在一起,所以他认为西方传统遵循人类优先的原则,将线看作创造人物形象的基本元素,而中国绘画则遵循“一画论”的原则,通过线打开了风景画中的空间和视野(Damisch, *Traité du trait* 61)。事实上,早期中国绘画无论是汉代宫廷画和文人画的分野,还是魏晋山水画与人物画的并立,线在人物塑形和风景描绘方面都起到了重要作用。谢赫的“六法”更是从魏晋以来人物画的创作实践中总结出来的(许祖良 135)。“传移摹写”作为“六法”的准则之一,说明绘画的临摹学习也是古代画家看重的一种本领。^⑦明代邹德中在《绘事指蒙》中甚至总结了中国人物画的“十八描”法,足以证明中国古代绘画中线条对于人物造型的重要作用不亚于西方素描中勾勒人物轮廓的线。

(二) 外观线(aspect)与“应物象形”。达米施认为一组线条在完成简单的轮廓之后还不能产生意义,只有在形成图像(image)时线条才会被赋予意义。也就是说,只有图像本身(而不是一组线条)才具有意义或是能够创造意义。对于线条而言,产生意义首先得创造出图像(Damisch, *Traité du trait* 82)。达米施笔下外观线的理论资源主要来自维特根斯坦和萨特。维特根斯坦在《心理学哲学研究》中区分了视觉图像和想象图像,他认为画家通过想象所画出的那些线条像是一种描述,“一张富于表情的面孔是可以被画出的”(62)。萨特(Jean-Paul Sartre)在《想象物:一种关于想象的现象学心理学》中也谈到了艺术作品中的图像问题,他认为艺术作品是一种非真实(un irréel),非真实构成了一幅画的美学目的,真实永远不是美的,“美是一种只能应用于想象的

价值,它涉及世界基本结构的虚无化”(372)。也就是说,非真实或是虚无化(néantisation)的图像才是艺术作品中美的体现。结合维特根斯坦和萨特的观点,达米施将线条的外观化(aspectualisation)看作是图像的可读性,这与“应物象形”的内涵有着异曲同工之处。“应物象形”说的是绘画“形”的表现问题,这是对宗炳“以形写形”理论的继承和发展,它要求画家将“物”的外在“形”的特征描绘出来,力求“形似”(许祖良 142)。

(三) 几何线(géométrie)与“经营位置”。达米施所说的几何线指的是阿尔贝蒂在《论绘画》中提到的可视面(surface)^⑧问题。阿尔贝蒂认为可视面有两种固定属性,即轮廓和物体的外壳(如球体、圆柱体),还有两种可变属性,即空间和光线。而在解释空间和光线如何影响面的视觉效果时,阿尔贝蒂引入了三种视觉射线的概念(外圈、中位和中心射线),其中包含了早期的透视和比例等绘画原理。可以说,阿尔贝蒂的透视论完全建立在几何的基础上,尤其是三角的相似性(4)。而在达米施看来,当透视变成一种绘画技法后产生了严重的后果,那就是绘画变成了一种工艺实践,换言之,他认为西方的绘画传统受到了线性秩序的严重束缚,而与此同时,中国早在北宋文人画诞生之日起,就摆脱了绘画作为工艺美术作品的命运(Damisch, *Traité du trait* 110)。在谢赫六法中,“经营位置”指的正是中国绘画的构图问题。与西方数学性的构图理念不同,中国画的构图有自己的特点,比如“安排形象不受空间、时间的限制,采取散点透视”(葛路 37)。

(四) 表情线(expression)与“骨法用笔”。达·芬奇在《论绘画》中专门论述了面部表情的画法,他说“面部表情应当依据人的情感是疲劳、是困倦、是愤怒、哭泣、欢笑、恐惧等[情感]而变化,与此同时,人的四肢和全身姿态务必响应面部的变化”(157)。同样地,达米施在论述表情线时也将“表情”(expression)一词与“情感”(passion)和“动作”(mouvement)联系在一起,但他引述的是瓦特莱(Claude-Henri Watelet)在《百科全书》(*l'Encyclopédie*)中的词条释义:“表情一词适用于动作和情感,就像模仿一词适用于外形和色彩。”(Damisch, *Traité du trait* 150)在达米施看来,情感是内在且隐藏的,但是我们可以通过身体的动作来捕捉情感带给身体的影响,然而动作却代表

着某种不易察觉的身体抽象感。所以对画家而言,表情线不在于模仿,而在于表现(Damisch, *Traité du trait* 151)。在谢赫“六法”绘画理论中,“骨法”与“用笔”联系在一起。“骨法”指的是人物的骨体相貌,在魏晋时代,骨相常与人的仪容气质相连,所以中国古画在鉴评一幅作品是否成功时,常以“用笔”是否有“骨法”的功力为标准(许祖良 140—141)。

(五) 历史/叙事线(histoires)与“气韵生动”。达米施笔下的法语单词“histoires”指的是阿尔贝蒂在《论绘画》中提到的“istoria”^⑨的概念,而这个词如今并没有合适的翻译。阿尔贝蒂认为绘画的三要素是轮廓、构图和明暗,他将istoria与构图放在一起阐释:“istoria由物体构成;物体由部件构成,而部件又由可视面构成。所以,画的基本单元是可视面。我们称物体的优雅状态为美,而这种美感来自于可视面的构图组合。”(37)在阿尔贝蒂看来,线之于istoria的重要性就在于画家要用准确的线条画出物体的边界线,通过直接模仿大自然来竭力追求美。他将istoria看作绘画审美层面上的最高维度,他说“istoria为观众带来的快感首先出自画中物体的多样性和丰富性”(44),例如人体或者动物的不同姿态、动作和情感。在谢赫六法中,“气韵生动”位于六法之首,其艺术重要性和美学内涵与阿尔贝蒂的“istoria”相对。“气韵”的本义是指人物的精神气质(葛路34)。“气韵”成为人物画的审美命题,是人的生命价值意义的一种表征,是从魏晋玄学思潮的人物品藻而来(许祖良 135)。而“istoria”和“气韵生动”追求的都是灵动的画面对观赏者灵魂的触动。

结语:中国古代画论对西方当代抽象绘画的介入阐释

西方当代抽象绘画在剥离了具象绘画语言后,面临着衔接西方艺术史传统的阐释问题,而东方古典绘画思想正好为西方艺术史家解读当代抽象艺术提供了新的阐释路径,例如达米施在评价米罗(Joan Miro)1966年的作品《无题》时便说道:“如果有人能连接从古代中国到古希腊罗马的线的形象,而不必绕回到另一个史前神秘的线的形象,那肯定就是米罗,他的动作,没有分辨性,将符

号与形象融合,展现出一种本质的石窟壁画,甚至是画在岩石上的特质。”(Damisch, *Traité du trait* 182)在达米施看来,中国绘画理论能够辩证处理所谓的色彩与图形之间的冲突,对中国画家而言,这个冲突掩盖之下的真正矛盾可以以“笔”与“墨”,“肉”与“骨”的对话形式在线条内部解决(Damisch, *Fenêtre Jaune Cadmium* 273)。尽管达米施对中国书法艺术的解读显得无能为力(像大多数西方艺术史家一样不认识汉字),对文人画论的理解也产生了无法避免的误读(理解中国画论只能依靠有限的翻译版本转述别人的观点),我们却无法忽视他将东西方绘画语言融入艺术本体论语言中的贡献。

与其他同样论及中国书画的西方学者相比,达米施无疑开辟了一条更为艰涩的艺术理论创新之路。一方面,他继承了如维特根斯坦、萨特、德里达等西方现当代哲学家的经典理论,另一方面,他又与弗朗索瓦·于连(François Jullien)、程抱一(François Cheng)、幽兰(Yolaine Escande)等学者从法国汉学视角切入中国古典书画理论的研究路径区别开来。总体而言,达米施保持了西方艺术史论的研究立场和方法论,但同时又对中国古典艺术理论敞开怀抱。他比大多数不懂汉语的西方理论家对中国艺术的论述要更加深入、细致与考据,又比大多数西方汉学家对中国画论的阐释更具有理论创新性。可以说,他在探索西方当代艺术的理论价值过程中,不得不另辟蹊径去挖掘中国古典画论中关于艺术创作的理论资源。

值得注意的是,达米施在《论线》一书中引述中国绘画的真正目的并不在于借助中国古代画论来分析西方绘画的现代性,而是建立一种普遍性的人类行为或心理活动与素描历史之间的关系,他的思考路径是经由“一画论”反思西方艺术之后,提出更加宏观抽象的关于世界绘画的普适性规律。事实上,达米施在他的绘画语言系统中给予了中国古代书画和西方当代艺术同样高度的评价。通过“线”的绘画语言符号,达米施成功建立起了一套关于线的世界艺术史体系。在他看来,无论是原始的岩洞中人为的线,还是文艺复兴时期素描的线,抑或是中国书画中毛笔的线,还是当代艺术中刀切割画布留下的线性划痕,都具有同等的艺术价值,是世界绘画语言中缤纷多彩的表现形式,无论古今,也无论中西。沿

着达米施跨越古今中西的艺术史研究方法,我们也尝试建立起了一种西方当代艺术理论和中国古代画论之间的对话范式。当然,这一关于“线”的中西绘画理论对话框架,还有待我们日后补充更多关于中西艺术史论和绘画思想的分析路径和细节阐释。

注释 [Notes]

① 于贝尔·达米施(1928—2017年)一生著述颇丰,但他对自己的生平较为保密。达米施曾在巴黎索邦大学跟随梅洛·庞蒂学习哲学,自1958年起担任法国高等研究应用学院(EPHE)教师,1967年在法国社会科学高等学院(ESESS)创办艺术史与艺术理论研究中心,并于1975年当选社会科学高等学院主席,之后一直在此教书直到1996年退休。关于达米施出版和发表的专著和论文书目,详见“Bibliography Hubert Damisch”, *Oxford Art Journal* 28.2(2005): 269-285。

② 关于达米施主要的研究方向、学术历程、对艺术史学科的贡献以及他对图像与绘画的关系等问题的思考,详见达米施在2013年接受的一次学术访谈: Damisch, Hubert, Giovanni Careri and Bernard Vouilloux. “Hors cadre: entretien avec Hubert Damisch.” *Perspective: actualité en histoire de l'art* 1(2013): 11-23。

③ 我们暂且将达米施使用的法语单词“trait”翻译为“线”。“trait”指的是平面上的线性痕迹,常与几何学中可无限延长的线的概念(“ligne”)相混用。

④ 这五幅书画作品分别是万寿祺的《高风可挹图》、朱奄的《六君子图》、无名氏的《竹叶》、郑燮的《竹与石》和文徵明的《赤壁赋》。

⑤ 曾军在思考“西方文论中的中国问题”时曾谈到作为方法论的“创造性误读”的问题,他认为:“对于西方后现代理论而言,‘一切阅读皆误读’。通过强化误读的合理性,可以为西方解读其他文化进行辩护;但是中国学者也不能将所有的工作仅仅局限在对误读的识别上,并认为误读就是错读,就是毫无意义和价值的。我们要做的是进一步去认识到:第一,误读有其必要性;第二,误读有其歪曲性;第三,误读也有其创造性;第四,误读也有善意和恶意之分;第五,也可以通过不断的交流理解,从而获得正确的阅读,形成共同的理解。”参见曾军:《“西方文论中的中国问题”的多维透视》,《文艺争鸣》6(2019): 95-100。

⑥ “六法者何? 一气韵生动是也,二骨法用笔是也,三应物象形是也,四随类赋彩是也,五经营位置是也,六传移模写是也。”参见谢赫:《古画品录》,《中国历代画论大观:第一编 先秦至五代画论》,俞剑华编著。南京:江苏凤凰美术出版社,2017年。62。

⑦ 张彦远在《历代名画记》中曾说过“至于传移摹写,乃

画家末事”。许祖良在《中国绘画思想史》中考察了“末事”的概念内涵,认为“传移摹写”是讲绘画的临摹学习,属于创作前的阶段,与主讲创作的“气韵生动”等五法的“本事”相对,故称为“末事”。所以张彦远不仅赞同谢赫把“传移摹写”作为六法准则之一,并且在《历代名画记》评论画家时,格外注意“传移摹写”的表现。(许祖良145)

⑧ 达米施使用的法语单词“surface”对应的是阿尔贝蒂使用的“fanno superficie”一词,该词有表面或是平面的意思,但是阿尔贝蒂所说的不是面本身,而是面的视觉效果,故采用“可视面”的翻译。(阿尔贝蒂2)

⑨ 阿尔贝蒂在第二卷的中间段落首次提到的 *istoria* 是全文的中心,也是《论绘画》后半部分详细探讨的概念,在当今已经没有完全对应的词了。任何对这个词的重新解释都必须脱离“历史”“故事”和“历史学”这些17、18世纪词汇的含义,而建立于论文本身。在阿尔贝蒂看来, *istoria* 是最重要的——是艺术发展的顶峰。画作的精彩不取决于它的大小,而取决于它的气势和内容的故事情节。参见约翰·斯班瑟:《论绘画》英文译著本导言,《论绘画》,阿尔贝蒂著,胡珺、辛尘译注。南京:江苏教育出版社,2012年。86。

引用作品 [Works Cited]

阿尔贝蒂:《论绘画》,胡珺、辛尘译注。南京:江苏教育出版社,2012年。

[Alberti, Leon. *On Painting*. Trans. Hu Jun and Xin Chen. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2012.]

达·芬奇:《达·芬奇论绘画》,戴勉编译。桂林:广西师范大学出版社,2003年。

[da Vinci, Leonardo. *Treatise on Painting*. Trans. Dai Mian. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2003.]

Damisch, Hubert. *Fenêtre Jaune Cadmium. Ou les Dessous de la Peinture*. Paris: Seuil, 1984.

---. *Traité du Trait/Tractatus Tractus*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.

雅克·德里达:《论文字学》,汪堂家译。上海:上海译文出版社,1999年。

[Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Wang Tangjia. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1999.]

Dionysius of Halicarnassus. *The Roman Antiquities*. Trans. Earnest Cary. Vol. 7. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

董树宝:《西方文论关键词:逃逸线》,《外国文学》4(2020): 116-127。

[Dong, Shubao. “Line of Flight: A Keyword in Critical

- Theory.” *Foreign Literature* 4(2020): 116 – 127.]
- 葛路:《中国画论史》。北京:北京大学出版社,2009年。
- [Ge, Lu. *A History of Chinese Painting Theory*. Beijing: Peking University Press, 2009.]
- 瓦西里·康定斯基:《点线面》,余敏玲译。重庆:重庆大学出版社,2017年。
- [Kandinsky, Wassily. *Point and Line to Plane*. Trans. Yu Minling. Chongqing: Chongqing University Press, 2017.]
- Michel, Régis. “Retour à Wittgenstein?” *Traité du Trait/ Tractatus Tractus*. By Hubert Damisch. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995. 7 – 10.
- Plutarch. *Moralia*. Trans. Edwin L. Minar, F. H. Sandbach and W. C. Helmbold. Vol. 9. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- Prendeville, Brendan. “Discernment.” *Oxford Art Journal* 28. 2(2005): 213 – 226.
- 约翰·罗斯金:《线条、光线和色彩:罗斯金论绘画元素》,李正子、刘迪译。北京:金城出版社,2012年。
- [Ruskin, John. *The Elements of Drawing: Line, Color, Light and Shade*. Trans. Li Zhengzi and Liu Di. Beijing: Gold Wall Press, 2012.]
- Ryckmans, Pierre. “Les propos sur la peinture de Shi Tao- Traduction et commentaire.” *Arts asiatiques* 14(1966): 79 – 150.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Imaginaire: Psychologie Phénoménologique de l'Imagination*. Paris: Gallimard, 1986.
- 石涛:《石涛画语录》,俞剑华注译。南京:江苏美术出版社,2007年。
- [Shi, Tao. *Shi Tao's Paintings Quotations*. Trans. and ed. Yu Jianhua. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2007.]
- Viatte, Françoise, and Régis Michel. “Avant-propos.” *Traité du Trait/Tractatus Tractus*. By Hubert Damisch. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995. 6.
- 维特根斯坦:《心理学哲学研究》,《维特根斯坦文集》第6卷,韩林合主编。北京:商务印书馆,2019年。
- [Wittgenstein, Ludwig. *Philosophy of Psychology. The Works of Ludwig Wittgenstein*. Vol. 6. Ed. Han Linhe. Beijing: The Commercial Press, 2019.]
- 吴冠中:《我读石涛画语录》。济南:山东画报出版社,2009年。
- [Wu, Guanzhong. *My Reading of Shi Tao's Paintings Quotations*. Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2009.]
- 许祖良:《中国绘画思想史》。南京:南京大学出版社,2018年。
- [Xu, Zuliang. *A History of Chinese Thought on Painting*. Nanjing: Nanjing University Press, 2018.]
- 杨成寅:《石涛画学》。西安:陕西师范大学出版社,2004年。
- [Yang, Chengyin. *Shi Tao's Painting Theory*. Xi'an: Shaanxi Normal University Press, 2004.]
- 杨身源:《西方画论辑要》。南京:江苏凤凰美术出版社,2010年。
- [Yang, Shenyuang. *Digests of Western Art Theory*. Nanjing: Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House, 2010.]
- 朱良志:《石涛研究》。北京:北京大学出版社,2005年。
- [Zhu, Liangzhi. *Research on Shi Tao*. Beijing: Peking University Press, 2005.]

(责任编辑:王嘉军)

(上接第9页)

- [Editorial Board, ed. *Report to the 20th National Congress of Communist Party of China: A Reader*. Beijing: People's Publishing House, 2022.]
- 李晨阳:《是“天人合一”还是“天、地、人”三才——兼论儒家环境哲学的基本构架》,《周易研究》5(2014): 5 – 10。
- [Li, Chenyang. “From ‘Heaven-Humanity Unity’ Back to ‘Heaven-Earth-Humanity’: On the Fundamentals of Confucian Environmental Philosophy.” *Studies of Zhouyi* 5(2014): 5 – 10.]
- 杨天才 张善文译注:《周易》。北京:中华书局,2011年。
- [Yang, Tiancai, and Zhang Shanwen, eds. *Zhouyi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2011.]
- 周振甫:《文心雕龙今译》。北京:中华书局,2013年。
- [Zhou, Zhenfu. *Modern Translation of The Literary Mind and the Carving of Dragons*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.]

(责任编辑:王嘉军)