

# 线——精神的律动

## ——中国画的线与平面设计中的线之比较

张兴国

(西北师范大学美术学院 甘肃兰州 730070)

**【摘要】**线是艺术中最基本的造型元素,从审美情感的层次对其进行溯源和探讨,并对其在中国画和平面设计中意义和功能的异同作对比分析。

**【关键词】**造型元素;审美心理结构;中国画;平面设计

我们暂且撇开几何学上对于线的定义及其功用的表述,单就其在中国画与平面设计中的独特功能和意义,略作梳理。毫无疑问,线是绘画及设计中最古老的也是最基本的造型元素,无论是处于偶然还是有意,我们的祖先们就借助它来创造形象,来记录他们的日常活动或表达他们内心的某种神秘的情感。最早的造型艺术产生于旧石器时代晚期,即距今约三万到一万多年之间。在河北兴隆发现的一件赤鹿角枝残段,是现在知道的比较可靠的最早的原始刻画艺术品。到了新石器时代,则主要体现在彩陶的装饰纹样上。这些纹样图案,应该就是绘画的雏形,当然也蕴含着设计的胎芽,其表现形态主要是以线为主的。在那些或粗或细或柔或刚劲的线条中,蕴藏着先民们创作时的那种多么原始的情感冲动和朴素愿望。尽管这种表现是多么的微弱和不自觉,但它已为艺术之门的洞开透出一隙亮光。

经过数千年的演化,线条在绘画艺术中的地位早已无可动摇,愈来愈富于表现性。那些在最初的绘画中能唤起人们心理上和视觉上想不断运用之欲望的线条及线条中所蕴含的东西,——也许可以称作美感的东西,经过一茬又一茬人的艺术实践,在人们的精神中被积淀下来,且越来越丰富。这种持续不间断的艺术实践,一方面使人们在绘画中运用线条表现物象及情感的能力不断得到加强,另一方面,也使得人们对那些具有丰富表现力的线条及其形式变得更加敏感,这也是促使绘画中线条不断成熟和富于表现力的基本动因。看看我国汉代的墓室壁画上那些简练生动的线条形象,就会明白创作者对线条的运用和把握是多么游刃有余。对于不同的形象,不同场景气氛都能用它准确传神地表达。西汉墓室壁画中的长卷式的历史故事画“二桃杀三士”,仅以劲健而极富弹性的线条人物形象表现了戏剧性的矛盾冲突的场面,齐景公的威严,侍卫们的恭顺,晏婴的机智,三壮士的特勇寡谋与舍生取义的悲壮举动,都描绘得淋漓尽致。还有在洛阳出土的“驯马画像砖”,不光是线条的简洁有力,线条的形态也充分展现出其丰富性,或粗或细,或圆转或刚直,或轻灵或滞重。随创作者的情感和思绪及所绘形象的特征变化自如。从原初的变化甚微的线纹及纹样到汉代的精美豪放的作品,我们不得不承认一个简单的事实,——线条无限的审美意味和艺术表现的丰富多样是源于人类高级精神文明的不断积淀。那么为什么这些美的线条形式能不断地丰富和传达人的主观情感感知呢?李泽厚认为,“这也是一种积淀的产物:即人类在原始的劳动生产中,逐渐对节奏、韵律、对称、均衡、间隔、重复、单复、粗细、疏密、反复、交叉、错综、一致、变化、统一、升降等等自然规律性和秩序性的掌握、熟悉和运用,在创立美的活动的同时,也使得人的感官和情感与外物产生了同构反应。”“在这种原始的积淀中,已在开始形成审美的心理结构,即人们在原始生产实践的能动活动中感到了自己的心意感知与外在自然(不是具体的自然对象,而是自然界的普遍形式规律)的合一,产生审美愉快。”他认为审美先于艺术。因此,审美心理结构的形成对艺术中线条表现力的丰富至关重要。

对中国画来讲,线条乃画家凭以抽取、概括自然形象,融入情思意境,从而创造艺术美的基本手段。国画的线条一方面是媒介,另一方面又是艺术形象的主要组成部分,使思想情感和线条属性与运用双方契合,凝成了画家的艺术风格。正是基于人们审美心理的不断完善及对线条形式的剔粗存精,才有了像“曹衣出水,吴带当风”

这样精致而又鲜明的艺术风格。国画中的线条是表现性的抒情的。对于中国画家来说,笔下线条的曲折波动,盘绕往复,跳跃交错,疏荡聚散,与画家刹那间的心态意趣默契相通。在国画中我们更多关注的不是线条于画面的独立意义,而是其与画家心意交错糅合而表现出来的那种整体的风貌与情态意趣。是那种或疏旷或奔放或朴茂或简淡的以情感为导向的画家精神情感的自然流露,形之于笔下而展现出的独特风格和线条式样。我们评价吴道子的壁画是“天衣飞扬,满壁风动”,就是因为他在结合内容的表现和形象的创造,在运用线条上,渗透着强烈的情感,大大提高了绘画艺术中诸表现因素的统一,富于运动感及强烈的节奏感。我们说徐渭的画具有磅礴嶙峋的气势和雄肆豪放的格调,也是因为他往往赋予花卉以强烈的主观情感,以狂草般的笔法纵情挥洒,泼墨淋漓,在“似与不似之间”的花木形象中,体现出历劫不磨的旺盛生命力。国画家对线条的提炼以及对笔法墨韵的追求,都是基于表现自己对自然人事或说对天地万物的感悟和体验,是为了画面整体所传达出的精神、意味和情趣,而不是单个线条本身,是即时即景的,而不是线条在画面中的形式组合。

然而,线条对于平面设计它又传达的是什么呢?那么还是得从原始的彩陶纹样说起。李泽厚认为,“彩陶上那些似乎是纯形式的几何线条,实际是从写实的形象演化而来的,其内容(意义)已积淀(溶化)在其中,于是,才不同于一般的形式、线条,而成为‘有意味的形式’。也正由于对它的感受有特定的观念、想象的积淀(溶化),才不同于一般的感情、感性、感受,而成为特定的‘审美感情’。但要注意的是,随着岁月的流逝、时代的变迁,这种原来是‘有意味的形式’却因其重复的仿制而日益沦为失去这意味的形式,变成规范化的一般形式美。从而这种特定的审美感情也逐渐变而为一般的形式感。于是,这些几何纹饰又确乎成了各种装饰美、形式美的最早的样板和标本了。”“因为形式一经摆脱模拟、写实,便使自己取得了独立的性格和前进的道路,它自身的规律和要求便日益起着重要作用,而影响人们的感受和观念。后者又反过来促进前者的发展,使形式的规律更自由地展现,使线的特性更充分地发挥。”因此,现在我们在平面设计中所讲求的所谓的线的独立的性格和给人的某种特殊的审美感觉,都是源于这种积淀与不断的演化,使得线条脱离了绘画中那种表现画家特定情感和意趣的注重表现和抒情的传统,而走上了自己更倾向象征的和所谓“纯形式”的独立的道路。设计中线条的独立性格如直线象征阳刚,曲线体现柔美,细线轻灵,粗线沉重等等,看起来似乎是纯形式所传达给观者的独特感受,事实上它们也并非是真的纯形式的东西,而只能是与绘画中的线条相比较而言的纯,它们也是一种原始积淀的结果,只不过它们在不断的演进过程中和人们的审美心理结构不断互动中,最初使它们体现审美快感的那些因素随着时代的变迁而逐渐地消解和流失,而只给人们的审美心理留下了一种只和其形式相契合的美感印象而在我们的平面设计中起着神秘的指挥棒的作用。通过象征不同情感性格(当然这里的情感不再是具体的某种情感,而是抽象的一般化的情感)线条的组合和构成形式的丰富变化而达到一种形式上的和谐,这就是线条在设计中的独特意义。它给我们传达的是一种符合形式美规律的美感。当然这些形式美的规律如节奏、韵律、对比、统一等等,都是在不断的创造美的艺术活动中人们的感官和情感与外物产生同构反应的产物,是审美心理结构的内在要求的外在反映。我们欣赏一幅平面设计作品,不再关注设计者创作当时的情感反应,而更多的是去关注设计作品中通过线条等造型元素本身和相互之间的形式

## 德里达对海德格尔“爱”的概念的解构

肖鹏

(同济大学 上海 200092)

**【摘要】**在海德格尔看来,传统的对爱之为爱的追问都奠基于一形而上学的提问方式之中:存在者是什么。这种提问方式之所以产生的原因是爱由爱恋转化为爱欲。海德格尔想要恢复作为源出和谐状态的爱念。而德里达认为海德格尔的哲学是一种在场的形而上学。他根据踪迹思想对海德格尔的爱之为爱的概念进行了解构。

**【关键词】**爱之为爱;踪迹;海德格尔;德里达

在《友爱的政治学》这本书的《寡头政体:命名,枚举和计算(Oligarchies: Naming, Enumerating, Counting)》这篇文章中,我们可以读到,“What is at stake is love?”<sup>[1]</sup>对于这样一句话,无论是德里达有心还是无意,我们可以读出不同的意味。“at stake”在《牛津高阶英汉双解词典》中解作:“在胜败关头(to be won or lost);冒风险(being risked)”<sup>[2]</sup>。据此,对“What is at stake is love.”应当做怎样的翻译呢?至为关键的乃是爱之为爱?抑或:处于风险之中的乃是爱之为爱?应当选取哪一种呢?或者两者兼而有之?如果可以对“What is at stake is love”这句话作以上的两种翻译,那么这两种翻译各有各有什么样的意义呢?是否现在在我们面前发生了一个事件(event),正是有此事件(event),使我们处于一决断的境况之中,也许(perhaps, vielleicht, peut-être, 这个打开缺口制造混乱的词语)在此决断时刻,胜负在此一举,于是我们可以说:“至为关键的乃是……”然而,在此困境之中,不也纠缠着那骇人的风险吗?因此,我们亦可以说:“出于风险之中的乃是……”于是,我们看到对于“What is at stake”两种翻译就这样纠缠在一起,一个之中必然包含了另一个。然而,具体地在“What is at stake is love”这二者是如何纠缠在一起的呢,即至为关键的乃是爱之为爱与处于风险之中的乃是爱之为爱?

如果对“What is at stake is love”这句话,我们先取这样的一种翻译,即至为关键的乃是爱之为爱,那么,在此时,我们置于何样的境况之中呢?也许(又是这样一个词),在文本中我们可以寻出一些蛛丝马迹,即我们应当选择何样的爱呢?去爱(to love)抑或被爱(to be loved)?也许,到此,我们不禁诧异了,这诧异不是源于提出的问题之难,反而是惊讶居然会提出这样的问题。也许,对于我们这些寓居于世的人来说,这根本不可能算是一个问题,更不必说是一个大可追问的问题了,因为很简单,我们这些寓居于世的人不是既在爱人又被人爱吗?在这种爱的支出与被爱的收入之间取得收支平衡吗?我们不是可以说,没有无缘无故的爱,也没有无缘无故的被爱,只有在爱与被爱的收支平衡之中,我们彼此之间才能爱得持久,爱得长远。果真如此?如果对“What is at stake is love”的一种翻译即至为关键的乃是爱之为爱在此都是无关紧要的,那么作为影子的另一种翻译即处于风险之中的乃是爱之为爱就更是无所谓了呢,甚至于根本就不存在?果真如此?

关系而传达出来的一种美感和信息。为什么还要说信息呢,因为设计作品的功能和国画作品是截然不同的,它不光要传达丰富的形式美感,还要传达特定的诉求信息。例如一幅平面广告,它要求创意美,其实就是要求设计者做到把所要传达的某种观念或者产品信息通过造型元素的巧妙组合和构建,既能贴切地传达特定的诉求信息又富于形式美感。

总的来说,国画的线条是表现性的抒情的,而设计中的线条是象征性的理性的,当然这种区别只是相对的,在比较的前提下才有意义。因为毕竟它们是同源的,对它们产生审美情感的并将它们运用于艺术活动之中的都是具有共同的原始积淀的人。所以,线条之于艺术,不论是国画还是设计,都是艺术表达与造型的手段或元素,它们相通于人们的审美心理结构中,只是运用的艺术领域有所区别

也许……

省略号代表的是什么呢?也许是对上一段的提问的附和:是(未带引号)。也许,我们可以追问,省略号一定得代表些什么吗?为什么我们的提问方式总是这样呢,即存在者是什么?也许正是这样的提问方式限定了我们的回答。这样的提问与回答总是已经排除了将我们置于境况之中的至为关键的东西和与其相伴随的处于风险之中的东西,这是如何发生的呢?也许,我们必须再次回到那样的一种提问方式,即存在者是什么。而一切以存在者是什么为提问方式的句子都可以归结为这样一个问题的提出:哲学是什么?

在希腊文中,哲学乃是φιλοσοφία。按照海德格尔的解释,希腊词φιλοσοφία源于φιλοσοφος,后者乃是一个形容词,可能是由赫拉克利特所创造的。在海德格尔看来ανηρ φιλοσοφος并不是指一个“哲学”的人。而是指一个热爱σοφον的人(ος φιλεί το σοφον)。<sup>[3]</sup>在此,我们必须深思:何谓φιλείν?在海德格尔的意义上,φιλείν意味着ομολογείν,以逻各斯的方式去说,即响应于逻各斯。而这种响应就是与σοφον相协调。何谓σοφον?σοφον说的是:Εν Παντα。Εν即一,意指:一,唯一,统一一切者。一切存在者都是在存在中统一的。这个σοφον是说:一切存在者在存在中。因此,φιλείν可被看成一种“本源的契合”或者“和谐”。<sup>[5]</sup>那么“哲学的”是如何产生的呢?这乃是由于这种本源的契合或者和谐演变成一种思慕(ορεξισ),一种对σοφον的欲求,这种欲求是由厄洛斯(Eros)来规定的。如此一来,热爱σοφον就成了“φιλοσοφία”(哲学)。<sup>[4]</sup>

伴随着哲学的产生,哲学的问题也相伴而生:存在者是什么。这个问题追问的乃是存在者之为存在者,即存在者之存在。“因为从哲学开端以来,并且凭借于这一开端,存在者之存在就把自身显示为根据[αρχη(本源), αιτιον(原因), Prinzip(原理)]。”<sup>[6]</sup>根据之为根据,在于存在者因其而得以如此这般的生成、消亡和持存。而在海德格尔看来,根据自身显示为在场性(Anwesenheit),作为根据的存在将各具本己方式的存在者带入其当下的在场之中,因此“根据遂具有了建基特性——它是实在的存在者状态上的原因,是对对象之对象性的先验可能性,是绝对精神运动和历史生产过程的辩证中介,是那种设立价值的强力意志”。<sup>[7]</sup>

在这里,我们不仅知道了存在者是什么这个哲学提问的问之所问,而且知道了这问题产生的因由:这乃是因为作为“本源的契合”或“和谐”的爱(φιλείν)蜕变为作为爱欲的厄洛斯(Eros)。也许,存在者是什么之本质规定应当在作为“本源的契合”或“和谐”的爱(φιλείν)蜕变为作为爱欲的厄洛斯(Eros)的过程中去寻求?如果是这样,“本源的契合”或“和谐”的爱(φιλείν)与爱欲的厄洛斯(Eros)之间就是不可化约的。可是,果真如此?也许……

德里达在这里提醒我们,诚然海德格尔用“本源的契合”或“和

而已,或偏于表现和抒情于国画中,或偏于象征和理性于设计中。我们之所以作这样的比较是基于更好地理解线在不同的艺术表现领域的艺术功能,以期相互借鉴和不断发掘线的丰富的艺术魅力,为我们更好地解读艺术作品和更深入地掌握线的艺术性格抛一块砖。

## 参考文献:

- [1]中央美术学院美术史系中国美术史教研室.中国美术简史[M].中国青年出版社,2002.
- [2][英]赫伯特·里德.艺术的真谛[M].中国人民大学出版社,2004.
- [3]李泽厚.美学四讲[M].天津社会科学院出版社,2001.
- [4]李泽厚.美的历程[M].天津社会科学院出版社,2001.

**作者简介:**张兴国(1976-),男,甘肃民勤人,西北师范大学美术学院研究生,研究方向:艺术设计理论。 **收稿日期:**2008-10-14