

艺 | 术 | 研 | 究 | 丛 | 书

绘画语言研究

HUIHUAYUYANYANJIU

HUIHUAYUYANYANJIU 汪晓曙 著

它是上帝的语言
人们从沉默的艺术中理解到了雄辩的力量
绘画语言的特点、本质以及对人们内心的
召感力是无限的
运用线条、色彩、图纹以及造型的力量唤起思想
这就是画家的追求



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

艺 | 术 | 研 | 究 | 丛 | 书

绘画语言研究

HUIHUAYUYANYANJIU

HUIHUAYUYANYANJIU 汪晓曙 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP)数据

绘画语言研究 / 汪晓曙著. — 广州: 暨南大学出版社, 2014.11

(艺术研究丛书)

ISBN 978-7-5668-0374-0

I. ①绘… II. ①汪… III. ①绘画技法 IV. ①J21

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第246926号

出版发行: 暨南大学出版社

地 址: 中国广州暨南大学

电 话: 总编室 (8620) 85221601

营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)

传 真: (8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)

邮 编: 510630

网 址: <http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版: 李茂宁 玄颖双

印 刷: 深圳市新联美术印刷有限公司

开 本: 850mm×1168mm 1/16

印 张: 21.25

字 数: 346千

版 次: 2014年11月第1版

印 次: 2014年11月第1次

定 价: 68.00元

(暨大版图书如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换)

前 言

人类的世界是语言构成的世界。人通过语言来表述这个世界和这个世界所发生的一切。人在自身的发展过程中创造了语言并运用语言来进行思维和表达，以此来交流思想与情感，传授知识与经验。

绘画语言也是如此。

绘画语言是画家运用绘画的手段表达创作意图的一种唯绘画才有的语言模式，与音乐、舞蹈等语言一样，属于非文字语言的特殊表达系统。绘画语言以其独特的形象思维方法，创造出各种图像样式（具象、变形、抽象等），以绘画手段作为媒介来反映画家的思想、审美和对世界、对社会乃至对人生的认识。因此，对绘画语言的掌握是衡量画家艺术水平的依据，是绘画领域探讨、研究的主题。

画家曾一度把视线集中在追求绘画表现技法、建构创作体系和研究创作主题之上，因而远离了绘画的基本手段——语言表述与接受其语言表述这个核心问题。当然，追求绘画的终极目的是非常重要的，但唯目的论和唯创作论的探讨方式如果忽略了创作载体——艺术语言的研究，必然会导致绘画表述规律与意义的缺失。以创作目的为坐标原点的绘画研究系统，容易出现主题至上的倾向。我们承认绘画语言和文字语言一样，只是一种手段，但也必须承认，文字语言与绘画语言有着本质的不同。从各自所承担的作用这个角度来看，文字语言没有内容便没有一切，而构成绘画语言的线条、明暗与色彩等元素，就其本身而言，已经拥有了某种形式美、质地美、情绪化、意味化等因素，画家驾轻就熟的线条和点石成金的色彩，无须任何内容就已具有

某种艺术的成分。因为画家所表现出来的每一块色彩与每一根线条必然会注入画家的思维与情绪,或者说思想与情感。

基于这个观点,我们把绘画语言作为绘画坐标系的原点,来建构一个造型艺术的价值体系,这是本书的目的之一。

把绘画的表现手段称之为绘画“语言”,当然是由于绘画表现手段中具有“语言”的某种特征和性质。首先,在语句的构成形式、形成规律和表述方法以及表达能力方面,绘画手段具有与普通文字语言基本相同的特征与规律;其次,画家可以通过其艺术手段来表达思想、情感与观念,而艺术受众也同样可以根据画面的表述来解读与诠释其作品所传达出来的思想、情感与观念。

绘画语言在一般意义上是指绘画表现手段。严格来说,两者之间在内涵与外延等方面又有一定的区别。绘画表现手段只包含绘画一般的形式因素,而绘画语言除此之外还包含了绘画作为一种艺术表现的内在因素和述说方式——语言的因素。绘画语言将绘画的表现手段、表述形态与表达目的融为一体,把一般对绘画中纯技法的研究上升到一种广义的、带有规律性的层面来进行学术性探讨。

绘画语言的基本词汇包括线条、明暗、色彩和笔触,并由此构成肌理、层次、虚实和节奏的衍生词,通过画家的组织与运用产生语句的述说经验,从而进行绘画所需的精练与朴素的描写、丰富与极致的刻画、象征与隐喻的告白、幽默与夸张的叙述和变形与抽象的表现。

这些绘画语言的生成方式都必须借助绘画的述说方式来表现,而且各有特色。例如油画与水彩画丰富的色彩表现,中国画与白描丰富的线条处理,素描与水墨画的明暗刻画以及装饰画的华丽和漫画的幽默……绘画通过其独特的手段将艺术家创作所需的情节、情境、情感、情趣和“有意味的形式”淋漓尽致地表现出来。艺术家只有掌握了绘画语言的表述规律,才能得心应手地进行艺术的创造,而不至于一筹莫展。

我们试图建立一个关于绘画语言运用模式的指标系统,站在语言的角度对此进行层次的划分:首先是画家技法的表现能力,即通过语言基本元素的运用,或者说在技法和手段上能准确地对客观形态进行再现;更进一步是形象语言的处理能力,即通过语言的组织与重构,创造出各种富有个性和独特风格的主观形态,对由此而产生的艺术形象进行表现;最后是画家的创作能力,即使用绘画语言对画家的思想与情感、审美情趣和创作意图进行艺术表现。

只有当绘画能运用其自身的语言进行自由的诉说时，画家才真正进入到艺术的世界。

绘画艺术最高自治性价值就是绘画语言体系的完备性。我们通过绘画语言概念的重新界定，从纯技法的图囿中解脱出来，建立一个全新的语言表述模式，使其研究更加系统化。这个系统的构架依赖于两个强有力的支点：一是绘画的技法因素，即绘画存在的基础，它奠定了绘画艺术的根基；二是绘画的思维因素——绘画存在的价值，这是本书研究的关键所在。

在过去对绘画艺术的研究中往往出现两种倾向：一种是纯技法的追求，一种是纯理论的探讨，但忽视了画家在技法表现过程中思维程序的研究，这恰恰是绘画最重要的东西。

人类是依靠语言来进行思维的。普通语言承担了所有逻辑思维的任务，对于形象思维是望尘莫及的。在艺术表现中，形象思维则要依靠艺术语言来承担。而事实上绝大多数的艺术公众都是依靠普通语言来对艺术品进行认识与评价，从而把艺术活动引入了歧途，将艺术欣赏变成了文学与诗的欣赏。在画家的创作中，也容易导致艺术的文学化倾向。人们往往在欣赏一首交响曲和一幅国画时，更多的是站在所表现的主题这个角度来理解艺术作品，这恰恰是艺术欣赏的天敌。艺术品的主题概念是一种泛化的、扩张性的，或者说是非确定性的。创作主题在艺术表现中实质上也只是——一个载体，艺术中最具体的主题和形象所表达的往往是最抽象的思想。贝多芬的《英雄交响曲》绝非是仅仅歌颂拿破仑，而是歌颂艺术家心目中所有的、艺术家所认为的英雄，或者说是艺术家心目中的一种精神和完全抽象化了的思想与情感。齐白石先生笔下的花鸟草虫，实际上是借助于这些形象来表现只有画家心中才最清楚的思想与意境，而绝非花鸟草虫本身，但又不是漫无边际的，艺术公众完全可以从作品的绘画语言中找到画家思维的线索，从而进入各自的欣赏领域。

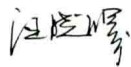
我们能否做出这样的判断：文字语言是将形态和事物转化为抽象的概念，通过概念来表现和描述形态与事物。而艺术语言是将形象和物体进行艺术的再创造，通过再创造出来的形象和事物来表现抽象的概念。应该说绘画语言比文字语言在表述的形式上要简单得多，但在深层的意义上又要宽泛和复杂得多。一般情况下，文字语言当然也只有用客观形态来展开思维，因为语言在本质上是对知觉的逻辑整理，是通过概念把知觉分析成感觉，再把感觉抽象地复合成事物的图

像,是一种有序的逻辑思维过程。绘画语言当然也不例外,同样要用形象来展开思维。而绘画语言本质上是对视觉的意象整理,是通过记忆与想象把视觉理解成感觉,再把感觉具体地创造成绘画特有的艺术形象,其语言的诉说是一种形象的思维过程,因而决定了绘画语言的非确定性表述性质。本文对绘画语言特征的论述都是依据此观点而展开,其中对绘画语言生成与运用的阐释也都是在这个观点的基础上来着手进行研究的。

绘画语言其实很难用文字的语言来进行归纳与概括,绘画中的技法处理和思想陈述只有通过绘画和对绘画的直接观照才能领悟,但这并不是说绘画语言无规律可循。因此,本文选用了大量的绘画作品来进行剖析,从众多的作品中来具体研究绘画语言在绘画创作中的作用与意义,从而寻找出绘画语言的表述规律。

其实,通过理论对绘画语言的概念、内涵、生成方式和运用规律进行研究,并非一件易事。因为绘画本身是一种实践活动,但绘画又是一门艺术,因而绘画作品作为一种意识形态领域的精神产品上升到理论层面来探索则是不可缺少的。在这一点上,德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798—1863)比任何画家都更加执着。这位艺术的普罗米修斯,他坚持用理论的武器来指导自己的创作,从而不断地为艺术盗来天火。因为他深知,艺术所追求的,首先是艺术和艺术语言本身。

所有的画家正是在这种不断的盗火之中劳作于绘画艺术的炼丹炉旁,这种深沉的艺术使命感和社会责任感,是艺术发展的巨大动力。



2014年3月

目 录

前 言	/1
导 论	/1
第一章 绘画语言概述	/12
第一节 绘画语言的特点	/13
第二节 绘画语言的本质	/18
第二章 绘画语言的构成元素	/41
第一节 线条	/44
第二节 色彩	/52
第三节 明暗	/62
第四节 笔触	/67
第五节 肌理	/72
第六节 层次	/79
第七节 虚实	/84
第八节 节奏	/89
第三章 绘画语言的生成规律	/95
第一节 精练与朴素的描写	/102
第二节 丰富与极致的刻画	/120
第三节 象征与隐喻的告白	/136
第四节 幽默与夸张的叙述	/144
第五节 变形与抽象的表现	/150

第四章 绘画语言的形式与特点	/161
第一节 素描、线描与速写	/166
第二节 中国画	/189
第三节 油画	/194
第四节 版画	/206
第五节 水彩画与水粉画	/211
第六节 装饰画	/215
第七节 漫画	/217
第八节 连环画与插图	/220
第五章 绘画语言的解读与运用	/233
第一节 绘画的时代性、主题性与意味	/235
第二节 绘画语言的解读	/249
第三节 绘画语言的运用	/258
第六章 论绘画语言的风格研究	/285
第七章 东西方绘画及绘画语言比较	/300
第一节 东西方绘画比较	/300
第二节 东西方绘画语言比较	/315
结束语	/323
参考文献	/326
后 记	/328

导 论

法国著名艺术理论家丹纳(Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893)在《艺术哲学》中这样写道:“艺术追求形似的地方,是对象的某些部分而并非全部。这个需要模仿的部分,是各个部分之间的关系与相互依赖。这是因为我们在事物中感兴趣而要求艺术家选择和表现的,无非是事物内外之间的逻辑关系。换句话说,事物的结构、组织与配合。”^[1]然而,这种内外之间的关系必须有某种方法和手段去“将他们呈现出来”,这就是要求任何一种艺术必须要有自己可能有的呈现方式,这种方式应该是“一种语言”。德国著名学者、艺术文艺评论家莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781)说得更为透彻,他认为:“一种美的艺术的使命只能是不借助于其他艺术而能独自完成的那一种。就绘画来说,它的使命就是追求美,用绘画所特有的语言去创造美。如果一门艺术没有自己的语言,它就会变成其他的和成为其他艺术的助手,或者至少是把其他艺术和科学的帮助变成不可缺少的,以至完全丧失了那种艺术的原始价值。”^[2]因此,对于绘画艺术而言,对其自身表现语言的研究成为最为核心的内容。

[1]丹纳著,曾令先、李群译:《艺术哲学》,重庆出版社2006年版,第13至14页。

[2]莱辛著,朱光潜译:《拉奥孔》,人民文学出版社2008年版,第86页。

—

绘画对自身语言的认识与追求,随着现代美术理论探讨的纵横捭阖,越来越受到艺术家和批评家的关注。绘画语言的生成规律、运用法则和读解方式逐渐从感性认识推进到理论研究,直至成为现代美术学中学术性探讨荦荦大端的重要课题之一,尽管这种研究起步较晚,而且筚路蓝缕。由于绘画语言的构成与表现形式的复杂性和特殊性,由于东西方绘画在语言陈述中的方枘圆凿,也由于画家和美术

理论家各自研究的切入点的不同,如何在以上的分歧和革故鼎新中给绘画语言一个比较系统、科学的论述和界定,是画家和理论家孜孜以求的。然而,从众多的资料和研究文献来看,其深度是十分有限的。因为对绘画语言的阐释和研究直接涉及对绘画本质的揭示,就像多米诺(Domino)骨牌^[3]一样不可轻易企及。

其实,绘画语言和其他艺术门类的语言一样,都无法像文字语言那样做出确切的定义和论述。我们的目的从某种意义而言并不是要对绘画语言做出严格的规范,这不可能,在某种程度上也违背了艺术的规律。我们只是希望艺术家与艺术受众能在一个表述和接受表述的有序的特殊语言体系中感悟到绘画的述说能力和绘画艺术的魅力,并产生共鸣。对画家而言,可以通过掌握绘画语言的生成规律从而更得心应手地进行运用、创作。同样,对欣赏者而言,通过对绘画语言构成规律和表述方式的理解和认识,能比较明了地解读绘画作品,并对作品中表达出来的绘画艺术思想进行诠释,提高绘画艺术的扩张力和感染力。绘画语言是画家在创作过程中表达思想、情感、观念和表述创作意图的手段,也是观众解读绘画作品的载体和传递画家思维的导管。

如果一个画家能比较自如地掌握有关绘画语言的表述规律,那么,他手中的画笔便成为操纵“绘画符号”的工具,如何组织语言只是一种知识和技能。于是,在绘画创作中,令画家感兴趣的问题就不单是组成这种特殊语言的本身,而是把视线放在如何通过这种特殊语言符号来表达其思想和情感,语言只是一种手段。

人们为了表现人自身的思想与情感、欣喜与痛苦、浪漫与愤怒、理想和憧憬,都用各自不同的方式来进行表述。艺术家则用艺术的形式来反映:音乐家通过乐器和音喉产生的优美的声音、旋律与节奏,用音乐的语言来进行抒发;雕塑家通过雕塑刀对泥与石的敲打和塑造,用雕塑独特的语言来进行述说;舞蹈家则通过自身形体的动作与造型,用舞蹈的语言来进行表现。画家当然也是如此。

总体而言,艺术的精神、功能和作用是完全一致的,艺术家的思想与情感也是一致的,不同的是他们各自所持有的艺术表达方式——艺术语言。从这个意义而论,艺术语言是一切艺术最为本质、最具特殊性的东西。

无论什么艺术,对自身语言的追求、完善、发展与研究,都是艺术

[3]西方的一种骨牌游戏。人们将它排成一行,倘若碰翻第一块,其余的牌就会一一翻倒。排列之长,已上《吉尼斯大全》,即通常人们所说的“牵一发而动全身”之意。

家最为重要的工作。

二

在日常生活中,人们普遍采用文字语言来沟通思想、交流情感和传授各种知识与经验。对这种语言,一个人呱呱坠地后就开始接受训练和学习,这是人类智慧的结晶,也是人类区别于其他动物最为明显的标志。这种语言——任何一个国家、民族的语言,尽管其各自的发音以及语句的构成形式不同,但它们都遵循着一个原则:创造并严格规范。根据其语言思维的逻辑性和约定俗成的表述方式来进行诉说和书写,对构成语言的最基本的元素——字或者单词来进行有规律的排列与组合,从而反映出:人的思维过程通过声音和文字来进行传达。

这种传达的先决条件,是在人们对所操纵的文字与声音所各自承担的意义与作用产生共识并在严格的规范中使用,也因此才有了沟通。

语言的唯一功能和最终目的,就是要把语言者的思想、情感和知识通过这种特定的语言形式表述出来,并能让语言的接受者理解和领悟。

我们之所以把艺术表现手段也称之为“语言”,正是因为艺术也必须具备这个功能。当然,一切艺术的表现也必须达到这样一个目的。在所有的艺术门类中,音乐语言与文字语言比较相近。音乐的乐谱是由七个最为基本的音符所组成,一切美妙的旋律与节奏都在其音符中产生。它那无穷无尽的组合与排列,成为音乐的语言。但音乐语言的意义与作用却在音乐本身,即通过音的变化所组成的能激发人的情感的表现力,在这方面音乐与其他艺术语言是有所不同的,也是最独特的。

世界著名音乐家贝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770—1827)创作了一首钢琴曲,并将这首曲子弹给一个朋友听。朋友听完后便问:“你这首曲子的意思是什么?”贝多芬没有回答,坐下来把这首曲子再弹了一遍,然后说:“我这首曲的意思就是如此!”而这位朋友仍然不知所措,因为这个朋友不懂音乐。正如马克思(Karl Marx, 1818—1883)所说:“对于非音乐的耳朵,最美的音乐也没有意义。”而当贝

多芬将这首钢琴曲弹奏给另一个音乐家听时,这位音乐家欣喜若狂起来——他听懂了贝多芬的这首乐曲,他懂得音乐语言所传达的情感和意义,因为音乐有其自身的语言表述方式。这是音乐的真正意义所在,不是文字语言所能够解释和翻译的,音乐所表达的情感,也不是普通语言可以描述的,这就是贝多芬不去向那位不懂音乐的朋友解释自己音乐的原委。因为真正意义上的音乐无法用文字语言来表达,它有自己的诉说手段和感受方式。一切尽在音乐的演唱和弹奏之中,这正是音乐家所追求的功能与目标,也是音乐所能独立存在的价值和区别于其他艺术的标志。万斯格夫(Viktor Vanslov, 1923—)认为:

“音乐是灵魂的直接语言……可是灵魂在它活动范围内总是或多或少地受到那关于人在他的小宇宙里面,这就是说人本身的‘自我’里面以及在自然界与外在世界里面所发生的事情的激动。因此,音乐里面也就能以相应的规律反映全部的人类生活,那就是当灵魂由于悲哀、痛苦及快乐的感觉而受到了‘激动’的时候,而这两种感觉却是具有一切无穷的递变的。”^[4]音乐又是一种特殊的语言,在声乐方面,这种语言受人声影响,或者说与言语相联系和在某种程度上受制于语言因素;在器乐方面,它所发生的或特殊的人造工具所产生的一定的特殊音响,作为一种手段,它是全世界通用的。音乐的不同之处在于自然界中没有作为音乐所可以模拟的对象,不像绘画那样可以从我们周围的自然界中汲取素材。因为音乐的一切语汇都是由人来创造的,这是音乐语言的独到之处。

舞蹈也是按照自己独特的舞蹈语言来进行“诉说”的。舞蹈是借助于人体运动而产生的“动的艺术”,它是借助人体运动的形象作为基本语汇,通过自然或社会生活的动的规律去演示各种自然或社会“动的现象”,来表现各种形态的运动的意味。舞蹈使用人体的动作和姿态,通过形体创造出来的语汇来表现舞者的思想和情感。因此,舞蹈的语言包含成为所有语言中独特的语言含义。舞蹈和绘画一样,拒绝有声语言,因此舞蹈是无声的,但仍然有其自身的呐喊、讴歌与低吟,通过这些身体语汇,舞者和空间融合成一体,从而使人类的经验与体验上升为传达情感的方式。舞蹈是运用时间、空间、运动、表情的语言元素获得其表现力的。“只有一掠而过的迹象被压缩于易明了和持久不衰的镜中影像,这样,舞蹈才能达到它要完成的和必须完成的使命。去使用舞蹈语言的能力——使用有生命力的、艺术的舞

[4]万斯格夫著,廖辅叔译:《论现实在音乐中的反映》,音乐出版社1963年版,第28页。

蹈语言的能力。”^[5]

雕塑同样如此。雕塑和绘画一样，是最不具语言因素的、静止的、无声的艺术。雕塑的语言集中体现于雕塑家通过雕刻刀对泥与石的塑造创造出来的那种肌理、泥味和刀法，并通过塑造出来的形象与动作，表现出艺术家的思想和精神。雕塑是单纯的、富有感情的、物质的东西，按照它的物质所占据空间的形式来塑造形象，把精神本身表现于在本质上适宜表现精神个性的有质地感的形象，并且使精神和质地这两方面作为一个不可分割的整体而呈现在观众的面前。雕塑不仅特别善于保持自然真相，同时也能进行变形和抽象的表现，正是这种通过特定材料表现出来的外在自然面貌，恰恰把内在的精神和本质表现得淋漓尽致。这种精神也不是语言的，而是通过非语言的语言——雕塑的语言表达了出来。雕塑语言的特征正在于它不用象征的表现方式或预言的表现方式去暗示精神的意义，而用具体的形象或者是抽象的形象去表现精神，诉说雕塑家的思想与情感，传递艺术家的信息，使雕塑更具艺术性。

三

从以上对其他艺术形式的语言特点的分析来看，艺术语言都具有一个共同性，那就是通过艺术形象（音乐形象、舞蹈形象、雕塑形象等）来进行艺术表述。绘画语言也是如此，绘画语言是通过绘画的形象来进行艺术表述的。

绘画语言在绘画的滥觞期就开始了对自身语言的追求。这是在没有意识之中开始的，尽管人类在绘画的初期阶段对此认识比较模糊。然而，人类对绘画语言的创造与认识有一种天性的敏锐，应该说，人类对文字的创造是通过绘画的语言开始起步的。对于绘画语言的认知，无论文化程度的高低，无论对绘画了解有多少，都是由天性而产生对绘画形象的感知，使人们对绘画语言多多少少有所领悟。

绘画语言是一种视觉的语言、思想的语言、灵魂的语言。从这个意义出发，我们可以把绘画看成是表述视觉、思想、情感、精神状态的艺术。因此，我们把绘画语言看成是画家灵魂的视觉显现，绘画是一种精神产品。

人类对绘画语言的认知经历了一个比较漫长和曲折的阶段，而

[5]玛丽·魏格曼著，郭明达、刘毅译：《舞蹈的语言》，人民音乐出版社1978年版，第120页。

且观点与理解各不相同，甚至端倪各一。

古希腊著名学者柏拉图(Plato, 前427—前347)和亚里士多德(Aristotle, 前384—前322)对绘画语言的认识都是基于“摹仿论”的观点。尽管亚里士多德师承柏拉图，但他们仍然有很大的甚至是质的区别。柏拉图只承认绘画语言的产生是对现实世界的摹仿，但现实世界又是对“理念世界”的摹仿。于是，绘画便成为“摹本”的“摹仿”。这个观点得到了德拉克洛瓦的赞同，他认为绘画的语言直接来源于自然，而不是前辈画师。雷诺阿(Renoir, 1841—1919)却赞同亚里士多德的观点，认为绘画语言是来自前辈大师的。对于绘画语言是每个画家直接面对自然而生成还是继承和摹仿前辈大师而生成的两种观点一直争论至今。这就是我在前面提到的绘画语言的多米诺效应。

如果我们承认绘画语言是个体画家直接来源于自然世界，那么对绘画语言的创造规律和生成方式的研究将是一种思路。如果我们承认绘画语言是画家师承前辈大师而产生的有可传承与可模仿性，那么，基于这个观点，我们对绘画语言的创造规律和生成方式的研究又将是另外的一个途径。在进入这项研究之前，不妨把古今中外的绘画大师和学者对绘画的认识以及对绘画语言的认识作一个分析。

战国末期著名思想家韩非(前280—前233)曾对绘画有这样一段叙述：“客有为齐王画者。齐王问曰：‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰易者？’曰：‘鬼魅最易。夫犬马人所共知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。’”^[6]他把绘画语言的作用定格在对形的准确塑造，而对无形的东西，无对象的东西则无从“摹仿”，也不必去追究其表达规则。这显然有些偏颇，他忽视了绘画语言最有力的功能——表现画家想象。西晋学者陆机(261—303)也这样认为：“丹青之兴，比《雅》《颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”^[7]他们都是站在文学的角度把绘画语言当成文学语言来对绘画的功能进行思考，这显然对绘画的作用与意义的认识过于肤浅。因此，把本来是绘画手段的绘画语言当成了目的。

而古代的画家则不这样看。东晋著名画家顾恺之^[8](348—409)强调绘画的另一个方面：“人有长短，今既定远近以瞩其对，则不可改易阔促，错置高下也。凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对。荃生之用乘，传神之趋失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。”他强调

[6]张彦远著：《历代名画记·叙画之源流》，上海古籍出版社1963年版，第42页。

[7]陆机著：《陆士衡文集校注》，凤凰出版社2007年版，第106页。

[8]顾恺之(348—409)字长康，小字虎头，汉族，晋陵无锡(今江苏宜兴)人。顾恺之博学有才气，工诗赋、书法，尤善绘画。

绘画是通过形来写其神。通过形象来表现情感与精神。同样,明代画家王绂(1362—1416)也这样论述:“东坡此诗,盖言学者不当刻舟求剑,胶柱而鼓瑟也。然必神游象外,方能意到圈中。今人或寥寥数笔,自矜高简,或重床叠屋,一味颠预,动曰不求形似,岂知古人所云不求形似者,不似之似也。彼烦简失宜者焉可同年语哉!”^[9]他提出了更高的要求,即画家不但要有丰富、准确、洗练的艺术表达能力,做到形似,而且还要神似。把绘画语言的表达层次提高到一个更高的要求。绘画语言在中国绘画理论中最为高妙的要推谢赫^[10]的“六法”:“夫画品者,盖众画之优劣也。图绘者,莫不明劝戒,著升沉,千载寂寥,披图可鉴。虽画有六法,罕能尽该,而自古及今,各善一节。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。唯陆探微、卫协备该之矣。然迹有巧拙,艺无古今,谨依远近,随其品第,裁成序引。故此所述,不广其源,但传出自神仙,莫之闻见也。”^[11]“六法”是中国绘画史中对绘画最为经典的概括,是中国绘画在语言与表现方法方面研究的精华。张彦远在《历代名画记》中对“六法”是这样评论的:

古之画,或能移其形似,而尚其骨气,以形似之外求其画,此难可与俗人道也。今之画纵得形似,而气韵不生,以气韵求其画,则形似在其间矣。

上古之画,迹简意澹而雅正,顾陆之流是也。中古之画,细密精致而臻丽,展郑之流是也。近代之画,灿烂而求备;今人之画,错乱而无旨,众工之迹是也。

夫象物必在于形似,形似须全其骨气。骨气形似,皆本于立意而归乎用笔,故工画者多善书。

然则古之嫔,擘纤而胸束;古之马,喙尖而腹细;古之台阁竦峙,古之服饰容曳。故古画非独变态有奇意也,抑亦物象殊也。

至于台阁树石,车舆器物,无生动之可拟,无气韵之可侔,直要位置向背而已。顾恺之曰:“画:人最难,次山水,次狗马,其台阁一定器耳,差易为也。”斯言得之。

至于鬼神人物,有生动之可状,须神韵而后全。若气韵不周,空陈形似;笔力未道,空善赋彩;谓非妙也。故韩子曰:

“狗马难,鬼神易。狗马乃凡俗所见,鬼神乃谪怪之状。”斯

[9]王绂著:《书画传习录》,上海古籍出版社1993年版,第101页。

[10]谢赫(生卒年不详),南齐画家、画论家。他的《古画品录》是中国美术史上的重要绘画理论著作。他在书中提出的绘画“六法”,是我国古代绘画语言实践的集大成。

[11]谢赫著:《古画品录》,人民美术出版社1979年版,第108页。

言得之。

至于经营位置，则画之总要。自顾陆以降，画迹鲜存，难悉详之。难观吴道玄之迹，可谓六法俱全，万象必尽，神人假手，穷极造化也。所以气韵雄壮，几不容于缣素；笔迹磊落，遂恣意于墙壁；其细画又甚稠密，此神异也。

至于传模移写，乃画家末事。然今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵；具其彩色，则失其笔法。岂曰画也！

呜呼！今之人斯艺不至也。宋朝顾骏之常结构高楼以为画所，每登楼去梯，家人罕见。若时景融朗，然后含毫；天地阴惨，则不操笔。今人画人，笔墨混于尘埃，丹青和其泥滓，徒污绢素，岂曰绘画！自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾閻鄙贱之所能为也。^[12]

毫无疑问，绘画从形式而言，应该像柏拉图所认为的是模仿自然的艺术，但又并不全是，模仿不是绘画语言生成的全部。在模仿自然的前提下，画家在因袭事物的同时，还应该在前辈大师所创的语言里再进行继承、借鉴与融合。

我们把绘画语言作为一种符号来研究，那是因为符号的形象性在绘画中的作用是至关重要的。追求绘画语言的永恒性正体现在这里。绘画的符号既是自然的符号，同时也是人为的符号和经验的符号，这是绘画语言的源与流的关系。

源流间并列发展的模仿符号能够表达同时并列的对象或同一对象中同时并列的不同部分，这是绘画语言对物体的表述语句。因为物体及其感性特征是绘画所关注的。这种先后承续的模仿符号可以并能够表现先后承续的对象或是同一对象的先后承续的不同部分。这种语言的表达不像文学与诗歌那样，要用一定的笔墨去铺前垫后。绘画的一次性陈述是建立在寻找最能承前启后的那一个瞬间的顷刻，这一顷刻的选择是对绘画的特别要求。相反，如果绘画语言要去追求叙事性，那么，绘画便丧失了自身的特点，便没有了绘画存在的价值。

绘画语言相对来说是静止的。若要表现运动的事物，绘画语言只能采用暗示的方式，去描绘事物的相对运动意象，这种运动意象的处理在绘画语言中的表现是采用一种违反常态的述说模式来进行的：不稳定的动态和失去重心的人体，这便是表达运动的符号；违背树叶的生长规律，画出向同一方向生长的叶子，是表现风对叶子吹动

[12]张彦远著：《历代名画记》，上海古籍出版社1964年版，第121页。