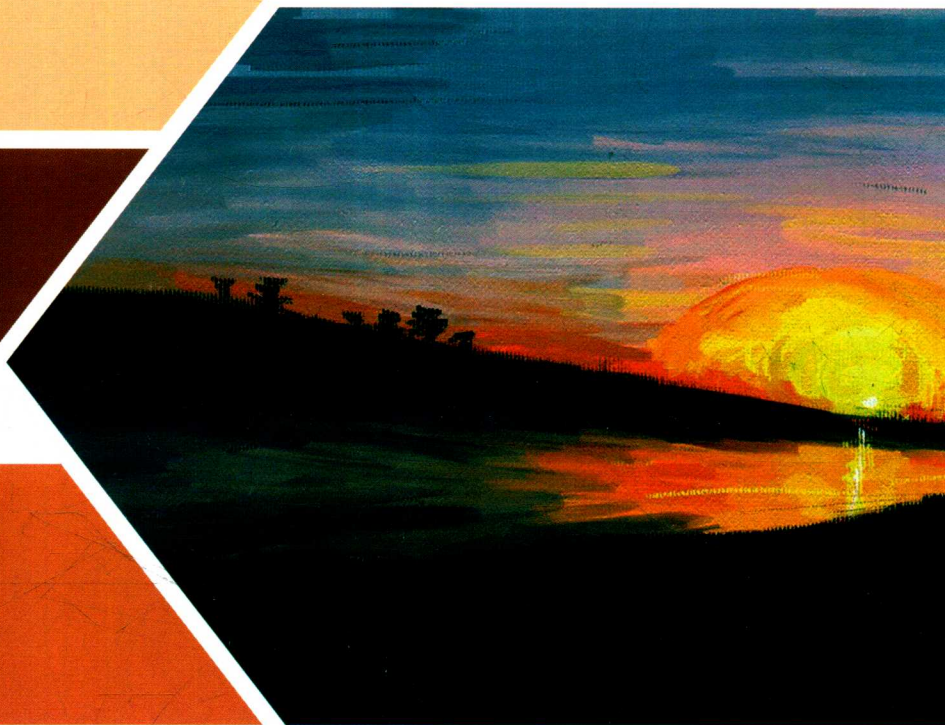


视界与心像

——中西绘画语言比较探微

孙 哲 著

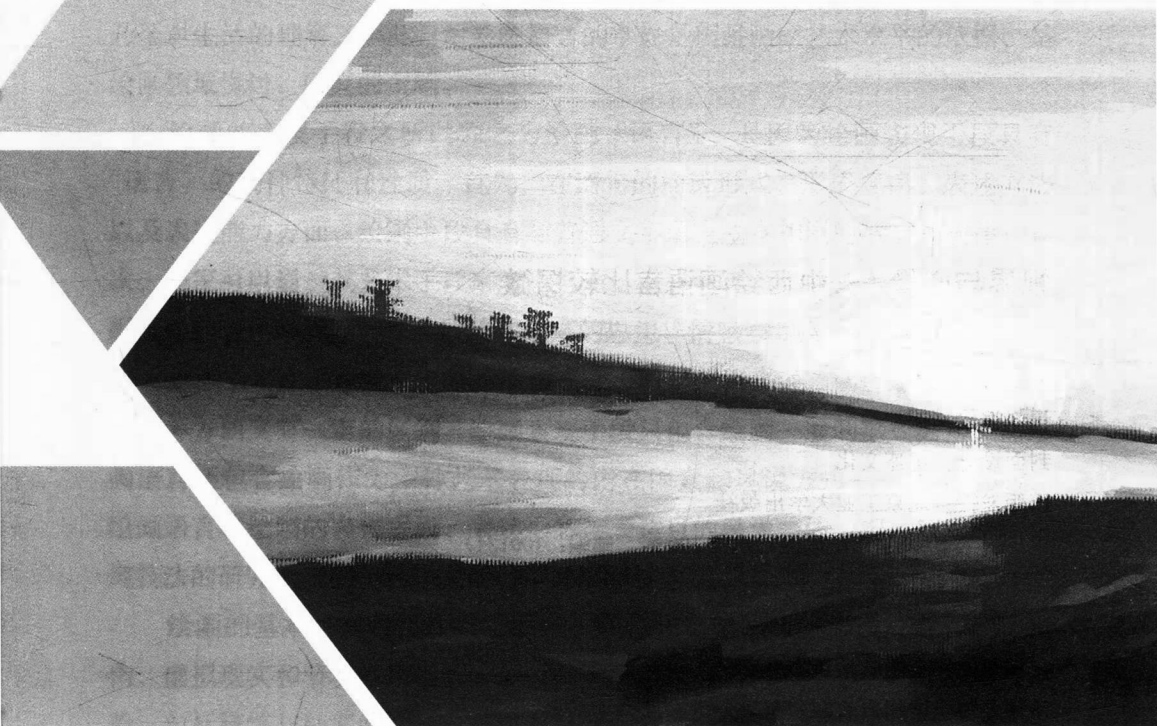


北京工业大学出版社

视界与心像

——中西绘画语言比较探微

孙哲 著



北京工业大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

视界与心像——中西绘画语言比较探微 / 孙哲著. —
北京: 北京工业大学出版社, 2018.6

ISBN 978-7-5639-6334-8

I. ①视… II. ①孙… III. ①绘画—对比研究—中国、
西方国家 IV. ①J205.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第156935号

视界与心像——中西绘画语言比较探微

著 者: 孙 哲

责任编辑: 刘卫珍

封面设计: 优盛文化

出版发行: 北京工业大学出版社

(北京市朝阳区平乐园100号 邮编: 100124)

010-67391722(传真) bgdcbs@sina.com

出 版 人: 郝 勇

经销单位: 全国各地新华书店

承印单位: 定州启航印刷有限公司

开 本: 710毫米×1000毫米 1/16

印 张: 12.75

字 数: 252千字

版 次: 2019年3月第1版

印 次: 2019年3月第1次印刷

标准书号: ISBN 978-7-5639-6334-8

定 价: 49.00元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请寄本社发行部调换 010-67391106)

前 言

绘画语言是画家用绘画工具表达创作目的的一种语言，就像音乐和舞蹈语言一样，是一种特殊的非文字语言系统。绘画语言使用独特的图像思维方法创造出不同的图像风格（变形、抽象等），反映艺术家的思想及其对世界对社会乃至对生活的理解。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。

绘画的表现手段之所以称之为绘画“语言”，是因为绘画表现手段具有“语言”的某种特征和性质。首先，在语句的构成形式、形成规律、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和规律；其次，画家可以通过其艺术手段来表达思想、情感与观念，而艺术受众也可以根据画面的表述来解读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，而绘画语言还包含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。

绘画的基本语言包括线条、明暗、颜色和笔触，从而形成纹理、层次结构、虚拟现实和节奏的衍生词，通过画家的组织与运用产生“语句”的述说经验，包括精练与朴素的描写、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以及抽象的表现。这些绘画语言的生成方式都必须借助绘画的述说方式来实现，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……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达规则，才能轻松创作，而不至于一筹莫展。

其实，通过理论对绘画语言的各个方面进行研究并非易事。绘画既是一种实践活动，又是一门艺术，因而将绘画作品作为一种意识形态领域的精神产品

上升到理论层面来进行探索则是不可缺少的。所有的画家正是在一次次不断地探索 and 实践中，将绘画艺术推向了一个又一个新的高度，而画家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。

绘画语言很难用文字语言进行归纳和概括，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，本书以中西方绘画语言比较为研究视角，通过对绘画语言的概念、特征及其发展概况进行梳理，明确中西方色彩语言、造型语言、空间表现语言的发展特征，进而对中西方绘画的问题进行探讨，不断地发现问题并解决问题，了解中西方各自的转型之路以及中西方绘画的有机融合与发展路径。

由于笔者能力和精力所限，著作中难免有不足之处，还望有识之士提出宝贵意见和建议，也希望本书能对相关领域的研究提供帮助。

目 录

第一章 绘画语言的概念和特征 / 001

第一节 绘画语言的解读 / 001

第二节 绘画语言的本质和特点 / 009

第三节 绘画语言的构成要素 / 018

第二章 中西绘画的渊源和发展概况 / 039

第一节 中西绘画历史渊源的分析 / 039

第二节 中西绘画的发展概况 / 046

第三节 中西绘画形式与题材的比较 / 048

第三章 中西绘画中色彩语言的比较 / 060

第一节 中西绘画中色彩语言的发展 / 060

第二节 中西绘画中色彩语言的审美 / 072

第三节 中西绘画色彩运用的差异及原因 / 081

第四节 中西绘画中色彩语言的借鉴和吸收 / 087

第四章 中西绘画造型语言的比较 / 103

第一节 西方绘画造型的发展与特征 / 103

第二节 中国绘画造型的发展及其特征 / 108

第三节 中西绘画画面造型语言的比较 / 118

第四节 中西绘画形象造型语言的比较 / 122

第五章 中西绘画空间表现语言的比较 / 126

第一节 中西绘画空间表现语言的创新发展 / 126

第二节 中西绘画空间表现语言的特点比较 / 132

第三节 中西绘画不同的空间观念比较 / 141

第六章 中西视域下传统绘画的探索 / 149

第一节 中西绘画美学思想的差异性分析 / 149

第二节 传统绘画批评在当代语境下的失语问题 / 154

第三节 传统绘画批评的现代传承之路 / 167

第七章 现当代中西绘画观念和语言的转型 / 177

第一节 中国绘画观念的审美转变 / 177

第二节 西方绘画观念的有机转型 / 182

第三节 中西绘画语言的有机融合与运用 / 185

结语 / 195

参考文献 / 196

第一章 绘画语言的概念和特征

第一节 绘画语言的解读

随着研究的不断深入，画家和观照者都认识到绘画语言的表达不是单一的，而是多方面的。一般而言，解读偏向任何方面都很有可能造成对某种理解上的偏差。对绘画语言的多种表现样式该如何解读，仍然是画家一直在探讨的课题之一。

但是从创作者的角度来看，这个问题的答案应该是可以预料的。绘画语言的含义是什么，如何应用于绘画，以及艺术家在创作绘画时组织、安排和使用绘画语言的各种元素的内部基础又是什么，甚至如何理解绘画语言的实质等问题都值得进行探讨。

绘画语言可分解出两种不同的解读因素，一种是可叙述性表述因素，另一种是非叙述性表述因素。我们把非叙述性表述因素用西方美学家贝尔提出的“有意味的形式”这个概念来取代也许更确切一些。我们站在这个基点上来对绘画语言的解读进行分析。

一、可叙述性绘画语言

传统意义上，所有的绘画语言都应该属于可叙述性表述语言。所谓可叙述性表述是相对“有意味的形式”这个概念而形成的，是指在绘画中可以用来为实现画家的创作目的而进行的各种有述说力的语言模式。

在绘画的语言中，有三个最基本的因素：一是感觉；二是感情；三是理性。前两个是可叙述性表达因素，而后者是非叙述性表达因素。我们先来讨论前两个因素，看在绘画语言中是否能塑造出具体的形象，绘画的创作和欣赏是否属于纯粹的感知和视知领域。正如达·芬奇所说：“绘画可以立刻向你展示艺术家的意图，就像大自然创造的一切一样，给予最高贵的

感官以同等的快感”。如果艺术家想看到令他着迷的美丽景象，他可以创作它们。如果他想看到可怕的怪物、有趣的事物，他就是他们的主人和创造者。如果他愿意可以在无人居住的地方演出，在炎热或寒冷的天气下表现自己，甚至可以做任何事情。在山谷中，他可以显示山谷。从山顶俯视大海和平原，他是主人；如果他想从山谷和海边看山，他也是主人。事实上，由于想象力的存在，宇宙中存在的一切，画家可以先让要描绘的事物活在心中，然后展现在手中，并展现得如此卓越，如同自然本身一般。绘画中尽管没有特定的情绪缺失，但绘画应该深入到这种情绪中，强调情绪和线条、颜色的想象力超过这种情绪，这意味着他们不受内容的约束，这样就为思想让出一个空间，使绘画的语言从单向表述的状态演变成美的感受，正是这个因素构成了绘画语言的可识别性。

这些语言的模式是一种通过对纯粹的人类情感活动的视觉效果的心理认知行为。这些语言模型可以通过想象与情感表达相联系，并且观众可以从满足人类的视觉识别需求中获得某种满足感。这种视觉敏感度是绘画中最直接的表现，也更容易打动人，更易于人们理解和认识。但是因为这种纯粹的视觉呈现处于复制阶段，在绘画中一般是作为非绘画本体结构型因素而存在的。绘画本体的结构因素在表现形式上是破坏真实客观事物形态的，创造这种感知内容和培养感官能力依赖于感知知识，主要来自先天素质。对这一语言的接受不受画家的修养、艺术知识等主观因素的影响。

这种在绘画中以接近真实形象的表述形式，本质上是由外部客观世界决定的。不同的时代、地域、民族对这些现象都有不同的理解。它总是与绘画的形式、风格和特征紧紧相连的。不同群体和地域的人们欣赏绘画的情趣是不同的，这又表现出绘画形象表述中有一定程度的共性和可叙述性。但各种审美主体对判断绘画图像的表达有不同的标准，这种表现形式难以传达和理解。这显示了审美主体的个性和感性方面。一般而言，在绘画的创作和欣赏中，纯粹敏感的语言表达通常不会超越客观现象与主题基本思想之间的界限，尽管是可视的、有模仿物的，但仍然是创造性的。达·芬奇说：“参与绘画的素材比文学类型的题材要丰富得多，因为画家可以创造无数无法用语言提及的事物，因为没有合适的词汇。你看不出画家如何表达地狱，他在心中想象的多少……绘画能够创造自然中存在与不存在的形象。”由这种语言创造出来的形象之所以能够成为绘画，并且要和其他的艺

术形式不同，是因为它始终在绘画中扮演着重要角色。不管是什么风格和形式的绘画，凡是在语言表述中以平铺直叙的方式进行表达的，便接近对情节的叙述，相反，越隐喻的作品便越接近于对情境的表现。在欣赏的层面上，情节性表述接近大众化的认知规律，情境性表现接近知识层面的观众的欣赏趣味。长期以来，绘画的形象性表述一直占据着绘画艺术的主导地位，人们往往将绘画的表述手段固定在形似的局限之内。随着人们对绘画认识的不断加深，随着情感活动的基本原理、行动机制和功能的逐步发现，情感活动在绘画、艺术创作和欣赏中的作用才被逐步认识到。

感情是绘画语言中最重要的因素之一，相对感性因素而言，对感情因素的解读要复杂得多。绘画在空间艺术中表达的形式与人的内心情绪的表达具有同构关系，因此，一幅画可以表达艺术家的情感和感受。人们的内心感受表示属于感性认知的范畴。但理性知识在一般概括和情感捕捉中也有所渗透。情感因素和感知因素并不完全相同，虽然两者都是通过敏感性来感知和观察的，但第一个的表现是通过放置绘画和绘画技术的同构性来实现的。由于情绪与灵敏度之间的密切联系，在正常情况下，依据自身感受的艺术家的作品的情感表达，自然会寻求图像绘画情感的初衷，从而在绘画的表现过程中，间接地引入客观事物及其发展变化从而形成绘画艺术的情感表达系统。

绘画有两个层面，一方面，用绘画的技法将现实中的事物表现出来，通过作品中的事物和角色来表达情感。作品中所有的情绪，如喜悦、愤怒，思想表达，在绘画中都是通过图形来实现的。因此，达·芬奇通过蒙娜丽莎微笑、德拉克洛瓦被自由女神召唤起来等形象来表达，这是传统解释和表达绘画最基本的工具。

另一方面，绘画是直接通过绘画语言来表达情感的。这一类绘画的解读并不十分注重画面所表现的形象如何逼真，因为画家并非通过作品中具体的表情来表现情感，或通过作品中具体的情节来表现情绪。在这种类型的绘画中，画家并不关注画作的外观和形成，而是关注语言本身的处理，线条、颜色、光线和阴影以及绘画本身的语言情感。例如，通过线条表现刚强，通过强烈的色彩表现热情，通过苍劲的笔触表现力量，通过柔和的过渡表达柔弱等。

叙述性表述包括形式、内容、形象、故事、情节、寓意、隐喻、象征

等手段和方法，最重要的特征在于画家所表现的真实的事物，因此，这类绘画语言的表述还带有依附性。而感情表述则是理性的、非叙述性的，它在绘画的表达深度中呈现。

二、有意味的形式

英国著名美学家、美术批评家克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱提出了绘画表现语言“有意味的形式”的观点。

重要形式是指在绘画创作中简单、纯粹、理性的组织、构图和观察绘画形式的各种要素。它指的是线条、颜色、阴影和用笔的艺术形式，代表艺术家绘画或抽象绘画形式中的客观对象。这些表达方式和语言风格属于贝尔提到的“有意味的形式”。

“有意味的形式”基于纯粹的理性内容和美学手段。通过在绘画中创造一定的和谐和美的秩序，使绘画作品具有一定的秩序、技巧和美感，从而达到尊重美学的目的。这种类型的内容当然是纯理性理解的产物，是艺术家在绘画创作和欣赏中审美渗透的语言和工具。这种并非围绕主题而产生的语言表述方式不是通过对客观事物的表现，而是直接通过绘画语言的形式来产生审美观照和进行情绪宣泄的，并提供给观者对线条、颜色冲击的直观或直接思考，以供欣赏和感知。通过理解绘画中纯语言的形式，我们获得了一定的感性认识和理性认识，享受美的乐趣，并产生一些满足感。它要求画家和观众有一定的审美意识和自我修养，否则就有可能出现方枘圆凿的现象。由于绘画语言中视觉因素的非语义、直接和情感因素的模糊性，“有意义”因素成为绘画中的一个重要因素，可以使观者清楚地理解作品的艺术价值和绘画的审美价值，在绘画形式中具有重要意义。

“有意味的形式”是画家的审美标准，也是艺术观点在绘画创作中的体现，它受到绘画内容、画种和风格的约束。倾注于绘画作品中的“意味”是画家在客观对象中所获得的形式符号，是画家审美经验的积累和趣味的物化手段。绘画中的意境反映艺术家思想中存在的形式和秩序，是对画家的世界观和美学的深刻反映。每一根线条、每一块色彩都以有意味的形式体现出来，并带有其客观对象的意象与特征，既不是凭空捏造，也不是故意模仿的。从形式和风格的处理到绘画再到人物本身的构成，从写实到变形，从具象到抽象，都要有其“意味”。这种形式无不体现出鲜明而独特的艺术

性质、美学价值和哲学内涵。绘画中的情境、品味、情感和情节的表达或多或少地干扰了这种“有意味的形式”，即意义、灵感、审美和精神的东西，而形式是一种手段或艺术语言。“有意味的形式”从另外一个角度来解释，是指在绘画中，画家运用其绘画手段和绘画语言对其审美情趣、创作思想以及精神状态进行表现的形式。

绘画的内容中也有由“有意味的形式”来进行表现的因素，形式本身的观照以及形式美的因素。但“有意味的形式”一般只存在于绘画的表面，如幽默线条、震撼情绪和色彩情感。越接近于意味，就越接近抽象，形式感越强，活力就越强。长期以来，绘画界存在一种观念，将绘画的情节性、故事性表述视为绘画创作的主要手段。当人们开始认识到还有多种表述手段后，又把情节性、故事性绘画表述视为低层次和平庸之作，甚至认为情节性和故事性表述的手段就一定是“非意味”的，使绘画创作和理论探讨陷入僵局。一般而言，绘画的内容、形式、语言三者之间是由形式来决定作品的品位的，由语言决定作品的艺术性，由内容决定作品的思想性。

这是一种看似符合艺术规律但实际上违背了艺术规律的观点，因为绘画的内容中也有画家艺术思想和形式本身的联系所引发的形式美的因素，在绘画形式中同样存在语言表述的风格和内容所产生的关联。另外，绘画语言本身是表现内容的载体和形式的物化手段。有意味的绘画形式仅适用于视觉和直觉，它的来源和意义主要在绘画自身，内容也是绘画所独有的，将它称为绘画的语言之一是恰如其分的，但它又不完全具备绘画语言的属性，因为它不讲究其表述性。绘画的美学发展一直同绘画语言的发展处于同步状态，并互相影响。画家力图在“有意味的形式”观点的指导下建立一个全新的绘画观念，从而将艺术价值梯度完全局限于此。这是一种非常偏颇的观点。

现代形式主义艺术要求绘画作品完全符合审美经验的知觉要求，认为只有纯形式的绘画作品才是真正的艺术品，不然绘画就会丧失自身的价值。贝尔在这个时候提出了绘画是一种“有意味的形式”这个论断，很容易在没有任何争论的情况下得到公众的认可。这个观点所强调的形式重要性压缩了绘画内容的空间，使绘画艺术的本质开始动摇。以语言来交流精神、思想和情感的大众无法关注绘画的表达方式和表达的内容。他们总是希望在画家作品看到熟悉的事物、图像和情绪。如果根本没有内容，人们就会闭

上眼睛看这些画，甚至放弃欣赏。从这个角度来看，大众所欣赏的不是绘画，而只是绘画的形式。他们将艺术与审美对象等同起来，因此不允许混淆艺术与审美对象之间的界限。因此，对绘画作品的公共艺术的一般解释完全基于非图画和非艺术的观点。他们重视的不是绘画本身，而是对绘画或绘画之外感兴趣的东西。所以，绘画的形式必须是能真实表现出他们感兴趣的事物的真实形象，当然是越真实越好，越逼真越好。在普通人对绘画技巧和绘画语言有所了解之前，在自己家中悬挂逼真的油画和悬挂生动的风景画几乎没有区别，只是认为挂油画会更高雅些。

贝尔所提出的观点是根据以上完全背离艺术的规律提出来的，但又有所矫枉过正。众所周知，审美对象之所以成为审美对象与其自身的品质无关，而绘画成为艺术的原因在于其艺术品质，而不是绘画所呈现的事物。所谓艺术品质，是指艺术传统中积累的品质，在这里首先是绘画技巧，因为人类的绘画精神是永恒的，历代画家正在努力争取这种精确度，因此艺术史上无数的绘画或多或少地反映了同样的精神意义。当观众面对具有相同内容和构图的写实绘画时，他们的标准只能通过哪一个更写实来判断。因此，表达相同的意境和相同的精神情感的作品的优劣的评判完全取决于表现技巧。虽然语言的完备性本身并不构成作品，但语言的完备却是优秀作品的必要条件。虽然绘画的本质是精神的，但绘画发展的过程只能通过推进技术来衡量，我们不能说现代画家的作品比古代画家的作品更伟大、更先进，但可以说，现代画家的技术比古代画家的技术更完整、更具表现力。绘画的进步和发展的标志是基于绘画传统的发展、绘画技法的改进和绘画语言的不断完善。

“有意味形式”这一观念的提出标志着艺术家认识到了绘画在这个发展阶段之后进行努力的方面。这是从艺术家使用绘画语言的角度出发的。然而，从公众对绘画的解读来看，相对于接受对绘画形象美的认同，他们更难接受绘画是一种“有意味的形式”。观众对艺术作品的需求是多种多样的，除了审美需求外，还需要它来陶冶情操、提高修养，甚至美化环境。这与绘画本身的发展不符。如何让观众接受这种观点并从这种观点的角度来解读绘画艺术，首先应该让他们在接受之前真正理解这一点。

应该说，“有意味的形式”是视觉艺术领域的先河，它对20世纪现代艺术的理论实践和理论发展产生了重大影响。贝尔最初在《艺术》中提出

了这个提议，他认为艺术中必定存在一些特性，没有它，艺术就不能作为一种艺术作品而存在；有了它，艺术作品至少不会一点价值也没有。这是什么性质的？只有一个令人信服的答案，那就是“有意味的形式”！

弗莱在《视觉与图像》一书中也反复论证了绘画的色彩和线条组合形成的形式高于再现性内容，并规定了艺术的根本性质。这种理论的来源是建立在对以塞尚为代表的后印象派以来的现代主义美术阐释的基础之上的。贝尔能够看到美术作品中线条、色彩的组合关系即形式中的审美因素，并且能够认识到绘画是一种有审美意味的、感人的形式，是非常有价值 and 启发性见解的。这个观点纠正了在此之前绘画理论中忽视艺术形式只重创作内容的弊端。但是，贝尔却在他欲建立的理论体系中使这个观点半途而废，他始终没有论述清楚“意味”和“审美感情”究竟是什么，使得“有意味的形式”这个概念的含义非常模糊。贝尔用审美感情解释形式，又用形式解释审美感情，并得出“这两个方面，感情和形式实质上是同一的”这个结论。因此，他实际上否认了“意义”或“审美情感”。形式意味着意义，形式是本体论，其理论起点和终点都是基于形式。“有意味的形式”的研究推论不出结果，但又急忙否定再现性、写实性绘画，并否定绘画的再现因素、社会因素等。这显然过于偏颇，也存在较大的理论盲点。但并不是说这个论点本身有多大的错误。绘画中存在着“有意味的形式”是显而易见的，如果我们把德国美术批评家恩斯特·卡西尔的有关符号论的观点与贝尔的形式论的观点进行某种对比，也许可以发现贝尔理论的症结所在。

卡西尔认为，“象征性思维和象征性行为是人类生活中最具代表性的特征，所有这些都是象征性的形式”。“艺术真的是一个象征性的体系”，他强调说，“艺术真正的主题应该从感性经验本身的结构要素中寻找，在线条、布局中寻找”。因此，卡西尔也明确提出，“艺术是一种符号的形式，只有把艺术理解为思想、想象、情感和新态度的特殊倾向，我们才能理解它的意义和真正的功能。造型艺术让我们看到了感知世界的丰富性和多样性”^①。他的学生苏珊·朗格放弃了艺术的外在前提，以情感形式限制艺术，并将其作为建立理论体系的逻辑起点，将艺术定义为“是人类情感的符号形式的创造”，认为“一切艺术都是创造出来的表达人类情感的知觉形式”。在这个定

① 苏珊·朗格著，艺术问题[M]，中国社会科学出版社，1992：75.

义中,朗格提出的重心与核心是“符号形式”“知觉形式”,即“形式”,而朗格所指的这种创造出来的形式是供画家的感官去感受或供观众去想象的,它所表现的东西就是情感。不难看出,朗格的形式中包括了情感。

苏珊·朗格承认艺术具有表现情感的特征,但这种情感不是艺术家的情感和个人情感,而是“人类情感”的普遍意义、“意象”或“艺术的象征”。她所说的艺术符号是表达艺术情感的人类作品的整体形象。她认为艺术品作为一个整体来说,就是情感的意象。对于这个意象,她称之为艺术符号。另外,朗格所谓的表现也不是所谓的自我表现,她认为“纯粹的自我表现不需要艺术形式”。她的符号论与西方现代形式主义的美学相同,极端重视表现形式,认为这种理论可以更好地解释艺术的本质,她所要做的就是阐明一种表现形式最终是一种符号形式^①,从生命科学的角度来看,人们认为艺术形式和生活形式具有相似的有机性和完整性。

贝尔、朗格和阿恩海姆都非常强调“形式”的重要性。在对“意味”与“符号”的认识中,两者都属于相同种类的概念。在绘画中,意味包含抽象的因素比较多,而符号仍应该属于具象的语言范畴。事实上,形式中必须要包括两个因素,可以是抽象的,也可以是具象的。

艺术家使用精炼和概括的方式来阐述生活形象并创造艺术形象,这个过程叫作抽象。抽象仍然表达了艺术家对客观事物本质的感受,从生活形态到绘画形态,无不需要始终贯穿这种抽象的形象思维活动。同样,艺术家使用另一种精炼和概括的方法来阐述生活形象并创造艺术形象,这个过程称为塑造,便成为一种具象的绘画表现。由此可见,抽象的形象与具象的形象创造,其思维的过程是一样的,但思维的方式不同,抽象的提炼、概括与具象的提炼、概括有本质上的区别,这种区别仍然是“形式”表述上的。

“有意味的形式”在绘画语言的范畴里应该包括以上我们所说的两种因素。因此抽象与具象同源,抽象能够产生“意味”,所谓有意味正是一种有审美价值的形象、有艺术价值的形象和多种样式的形象。

美国著名画家罗克韦尔·肯特在《我的艺术观》中指出,“如果用最简单的语言给艺术家下一个定义,应该是,他能敏锐地看到一切有价位的东

① 刘正强.意境辨释[J].昆明师范学院学报,1980(5):38.

西，他能深刻地感受到世界上最美好的事物，为他周围的生活所激动，他在作画时可能为幸福而欢笑，也可能为悲哀而哭泣，而且他掌握了所有能表现幸福和悲哀的绘画语言和形式”。

第二节 绘画语言的本质和特点

如果绘画的语言可以称为人类的另一种“语言”，那么它一定是有文字语言所不能取代的功能。因为它没有固定的“文字”和固定的构成逻辑，而是形象化的语言。任何一种艺术都不像绘画艺术那样通过直觉就能读懂。不仅如此，绘画语言所表达出来的意境、情绪、思想和情感并不强加给观照者，而是可以使观众见仁见智，它能满足观众站在各种层面、各种角度、各种心态去进行相关的品评和思考，并给人们创造出所能接受的一切美的东西。画家通过绘画语言表达一切美，张扬美，并引导人们去追求美。也只有当绘画语言在表达时产生以上使人们毋庸置疑的价值时，绘画才能称之为一种艺术。

绘画作品的欣赏是整体的、全方位的。这是绘画语言最为特殊的地方。绘画作品的观照者在欣赏绘画作品时可以任意在画面的任何一个部分进行观赏，画家通过作品只能告诉观照者什么是主体、什么是客体，没有任何强加给观照者的因素。然而画家在运用绘画语言时，绘画技法的组成是有机的，像文学语句一样随着画家的思想、情绪、想象而进行有序的工作。这种工作的最终目的在作品全部结束以后才显示出意义。

感情在绘画语言的表达中是独立存在的。行笔的快慢、用色的强弱等所有的语言表达在画家的作画过程中都受到画家创作思想和激情的控制与主宰。因此，画家创造了各种的语言模式：创造了种种如何来诉说痛苦的，如何来表现兴奋的，如何来表现愤怒的，如何来传达愉悦的线条、色彩和笔触……这一切都是绘画语言要研究的东西，当然也是画家和观众都必须认可的经验和模式。

一、绘画语言的本质

绘画语言是一种可以唤起想象力的语言。

绘画作品带给观众的是一个总的概念和情绪，而最终是让观众自己去创造个体情绪，使观众在自身的阅历、经验和认识的基础上进行欣赏和想象。人的感觉器官中最为完美和敏锐的感觉是视觉，把观念提供给想象的就是视觉。绘画是视觉的艺术，绘画艺术是能够唤起人们想象的艺术，绘画语言正是能诱导人们产生想象的语言。从心理学的角度而言，引起想象有两种原因：一是由直接呈现在人们眼前的事物所引起的；二是在事物形象进入眼帘后，或由心灵本身的作用，或因某些外在的东西而被保存在记忆之中的。绘画是以形象作为媒介来进行表现的，人们从绘画或者其他类似场合所得到的感观，跟人们曾经直接看见的东西是相同的，这不能理解为人们重新看见了绘画所表现的那一原来的风景、花鸟或人物。人们只满足于所看见的一般意义上的风景、花鸟或人物，这与在绘画作品中所描绘的东西相同或至少大致相同。因而，想象一旦储藏了若干特殊的观念和形象，人们就可以凭借其想象或凭借其经验进行扩展、思考和领悟。

首先，在对色彩的感受和经验方面，绘画语言的表达变化万千。人们对色彩的认识来自自然，绿色代表着春天、草地、幼苗、森林、大地、湖水，除此之外，还有人为的绿色，如军服、邮电等，并为此而产生联想：青春、朝气、生命、自然……又如蓝色，从大海、天空、宇宙到海军、空军而联想到博大、辽阔、深沉……再如黄色，从成熟的稻谷、盛开的油菜花和金色的阳光而联想到丰收、喜庆、华丽和君王……人们凭着这种感受而产生的经验成为绘画表现的述说语汇。

画家具有对感情的理解能力和自由运用从自然界得来的那些形象语言的能力，这是画家与生俱来的能力。感性的经验来源于一种自然的、毫无偏见的东西。经验和体验能够触发画家创造作品的灵感，千变万化的大自然向画家显示出的是外在的形象，画家从整体上去观察、认识它们，用绘画的语言来表现，并试图将画家精神上的东西寄托在这种想象和联想之中，同时将这种精神的东西贯穿在所表现的一切事物之中。画家的感觉与经验是无穷无尽的，观众的感觉与经验当然也是一样。对于画家而言，感觉与经验必须具有直接的意义和能述说出来的意义，作为观众，便只是在观照过程中通过绘画语言来触发他们的联想和想象。

在绘画发展的初期阶段，画家想要表现某一个对象或去再现某种景象，是对它们进行模仿，并且能表现得十分准确。但这只是在模仿，画家无论