

钟孺乾 著

迹象论是作者首倡，它以实践为基础提出了迹象论认为，视觉性的绘画由“迹”与“象”衍生出诸多关于绘画本体的最为本质、最主题。本书一方面对迹象论加以系统的论证，尤其是当代的探索性绘画，以此弥补了传统。本书的写作特点是举证，用大量的实例说明，但视野开阔，视点独特，从远古到当下，从观分析相结合，深入浅出，明白晓畅。迹象论画提供全新的思维方式，也为绘画的创作者



绘画迹象论

人民美术出版社

绘画迹象论

钟孺乾

人民美术出版社



图版在版编目(CIP)数据

绘画迹象论 / 钟孺乾著. — 北京: 人民美术出版社,
2004.9

ISBN 7-102-03157-2

I. 绘… II. 钟… III. 绘画理论—研究
IV. J20

中国版本图书馆CIP 数据核字 (2004) 第099456号

绘画迹象论 © 钟孺乾著

出版发行: 人民美术出版社

地 址: 北京北总布胡同32号

邮 编: 100735

设计制版: 武汉天创彩色图文技术有限公司

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 639mm × 965mm 1/16

印 张: 16.25

印 数: 3000册

字 数: 15万字

版 次: 2004年11月第1版 2004年11月第1次印刷

书 号: ISBN 7-102-03157-2

定 价: 58.00元

新的一页

——钟孺乾《绘画迹象论》书序

刘骁纯

读完钟孺乾《绘画迹象论》书稿我异常兴奋，它让我感到了中国现代美术理论建设迈出的新步伐。虽然它还没有完成迹象论的整个事业，但重要的是，它已经开启了一个事业，并且为迹象论大厦打下了良好的基础。而它的意义又超出了迹象论本身。

毛泽东的文艺理论以及王朝闻在美术领域的创造性运用，具有独立于世的开拓性和系统性。然而，随着现当代艺术在中国的崛起，我们的理论面对新现象新问题却有些措手不及，二十余年来，我们虽然有了许多创造性的理论成果，但我们能列举出几种独立于世的新学说呢？在这个意义上说，钟孺乾的《迹象论》为我们翻开了新的一页。

钟孺乾理论最重要的是“迹象”概念的提出。

这里所谓的提出，并不是说原来没有“迹象”概念，而是说钟孺乾将日常用语转换成了学科概念。正如语言学对“语言”概念的转换、现象学对“现象”概念的转换、解构主义对“解构”概念的转换……这种转换就是一种创造。

何谓“迹象”？钟孺乾文章中作了详细解释，这里谈谈我的看法，以参与钟孺乾的理论探讨。

简单说，“象”指艺术作品的色彩与形象；“迹”指艺术家手工或半手工半机械的操作痕迹，即以工具作用于材料留下的踪痕。创作，就是艺术家落迹留痕的过程，正如钟孺乾所说：“落笔成迹，因

迹生象，通过迹象而有所表达，这不是绘画活动的一个简单事实吗？”创作的各种瞬间的未完成稿都是落迹过程中某个断面的定格，完成之作则是落迹过程的终结定格。无论是哪一种定格，均是迹象统一体。它直接呈现为象，而象又是前踪后迹叠积而成，因此，迹在象中，象由迹生；迹为象之迹，象为迹之象；象即是迹，迹即是象。迹象统一便是“迹象”。

对于创作过程中的较明显的操作痕迹有两种态度，一种要以精磨细描之迹修饰掉粗雕草绘之迹，一种则是有意追求粗痕草迹的表现力。这里有古典与现代之别、理性与非理性之别、精巧与豪放之别、工艺性与艺术性之别。迹象论应后一种艺术现象的需要而诞生，也更适合描述后一种艺术现象。

概念的重要性不在概念本身，而在于它是一个学科的最高概括，在于支撑它的整个概念系统和理论框架，在于它在理论发展史上上下文中的特殊地位。

迹象论的主要前导理论有三：形式派理论、笔墨论、图像学。

西方古典艺术经过浪漫主义、印象主义、后印象主义、立体主义、野兽主义、表现主义，最终衍生出了抽象艺术，这个历史脉络显示出现代艺术的一个重要特征——“形式”的自觉。光、色、点、线、面、体、空间、结构等等在古典艺术中被视为外在形式和造型手段的东西，一步步自主自立，从外在形式上升为内在形式，从造型手段上升为造型本身，最终走向了“纯造型”——形体错落、光影律动、点线交响之类成了观念和精神的直接载体。与这种艺术现象相应，形式派理论（如克莱夫·贝尔）和抽象派理论（如康定斯基）应运而生。

“形式”的自觉又唤醒了媒介物质的自觉。在艺术史上，“形式”走向自觉的过程也就是笔触和肌理（绘画）、刀意和板味（版画）、泥趣和铸痕（雕塑）越来越彰显的过程。不过，在一般的架上艺术中，这些因素无论如何彰显，它们却始终处在造型工具和造型手段的从属地位。随着混入的材料越来越复杂和新材料越来越多地被起用，媒介物质一步步自主自立，从艺术语言的辅助手段上升为艺术语言本身。这里有一个非常重要的临界点：一旦笔痕墨迹、凿痕刻迹之类直接表达内容的功效超过了造型，艺术便

发生了突变。钟孺乾所列举的塔皮埃斯便是在这个临界点上出出入入的艺术家。当他退入到临界点之内时，作品尚属绘画；当他迈出到临界点之外时，作品便转化为综合材料艺术、雕塑艺术、装置艺术或别的什么。

随着媒介物质的自觉，笔墨泼染、油彩推刮、石料截割、钢铁焊铸、杯盘粘合、汽车挤轧、电视机组装……物质材料之间的相互碰撞最终成了观念和精神的直接载体。在这类艺术现象中，造型被挤出了中心地位，有时甚至根本与造型无关，这里最重要的是生命与物质材料的对话，思想与现成物品的交流。这种对话和交流最终留下的是注入了生命和思想的物质痕迹，那便是作品。有迹必有象，但那是顺应于迹的象，与造型时顺应于象的迹有质的区别。

对于媒介物质自觉这一重要现象，相应的美术理论却至今还是个空白。钟孺乾的《迹象论》恰恰填补了这个空白。

钟孺乾的《迹象论》最直接的前导理论是中国古老的笔墨论，甚至可以说迹象论就是笔墨论的现代蜕变。

笔墨论伴随文人写意画的诞生而诞生，伴随文人写意画的发展而不断升格，到明末清初，笔墨终于成了写意语言的核心要素，笔墨境界成了内行外行的试金石、画工士夫的试金石、艺术是否高于自然的试金石。文人写意画虽然始终没有走向抽象，但这种言必称笔墨的传统，使中国笔墨论具有了极高的点线交响的自主意识和勾皴点染的自主意识，这表明文人写意画在“笔墨”这个特定的狭窄通道中已经走到了“形式”自觉和媒材自觉大门槛的边缘。钟孺乾正是从这里迈入了门槛，提出了他的《迹象论》。钟孺乾的重要工作就是引爆笔墨论中不死的灵魂，炸开笔墨论圈定的狭窄通道，使笔墨论中的精髓能在现代水墨画、现代油画、混合材料绘画中大放光明，于是钟孺乾用“迹象”置换了“笔墨”。钟孺乾说得明白：“以迹象学的立场看待笔墨，笔墨才还原为真实的存在。”

笔墨的世纪论辩，在钟孺乾的《迹象论》这里才算真正结出了新的果实。

钟孺乾将自己的《迹象论》圈定在绘画领域，但迹象论作为一种学科，它的最大用武之地却超出了绘画，绘画、雕塑、综合材料、装置，以及它们的交叉临界处，都是迹象论发挥功效的广阔天地。对

此，钟孺乾已经有所论及，但还留着不少有待继续开发的暗矿。

钟孺乾大篇幅地论述了西方从古典迹象观到现代迹象观的巨大变化，大篇幅地论述了中国文人画的独特迹象观，这说明他意识到了迹象论对于形式派理论和笔墨论的针对性。

钟孺乾的《迹象论》与图像学没有直接的渊源关系，但实际上它对图像学提出了新的问题。图像学即图像分析学，它从对图像的历史分析入手揭示出图像背后的意义，特别是超越于形象、结构、题材的意义之上的，更深层的文化历史的象征意义。迹象论向图像学提出了一种可能性：将对相对静态的图像分析转向相对动态的迹象分析。图像实际上是艺术家创作踪迹的最后定格，从迹象论立场看，图像即象。那么，能否从这个最后定格中发现一些蛛丝马迹，并用比较科学的方法推定出艺术家的某些创作过程？能否进而揭示出艺术家这种（而不是那种）创作过程深层的文化历史意义？这些，不是钟孺乾已经做出的事情，而是迹象论可能会做的事情。

对于具有开创意义的《迹象论》来说，重要的不是钟孺乾比后人可能少做了些什么，而是他比前人已经多做了些什么。

2004年6月8日 北京

目 录

序	1
---------	---

引言	1
----------	---

迹象是绘画的基本元素

“迹”、“象”与“迹象”	3
“迹”与“象”的本义	5
迹之象	7
象之迹	9
迹+象+X=画	12

迹象意识的远古之源

一个关于“迹”的神话	15
鸟迹启发伏羲	18
绘画起源于人的作迹本能	22
辨迹的天赋	25
例一：龟甲裂纹的魔力	26
例二：手上的线和画上的线	27
例三：从石头上看到什么？	28
例四：陶瓷迹理之魅	30
原始人怎样作画？	36
无所顾忌的迹象创造	40
以身体为材料	41
远古的遗传：现代文身	43

传统迹象品鉴的拟人化倾向

西方古典绘画：“以身作则”	48
中国书画的“体观念”	51
“看画如看美人”	54
从美人到异人	57
书画同“体”	57
从“体”到“心”	61

迹象观的变异和拓展

原始迹象观—呈现的惊喜	65
有用的涂鸦	66
古典迹象观—寓教于美	68
功用第一	70
高难度的造象技能	73
以版画为例	76
以篆刻为例	76
另类古典—文人画的迹象观	78
新的功用：“卧游”与“畅神”	80
消灭色彩	81
扬长护短	82
异常的迹象标准	83
印象派—迹象观突变	84
笔迹暴露	86
怠慢实象	87
人转折：时隔千年，不谋而合	90
印象派以来的迹象观—从破坏到兼容	93
为什么变？	94

迹象与绘画诸因素的关系

迹象营造境界	99
观念：思想的轨迹	104
美：见仁见智的迹象感受	105
风格：迹象差异	109
规则：不断更新的迹象“软件”	113
主体状态与迹象结果	116
技巧与迹象	119
材料：迹象的物质基础	125
工具：毛笔及其拓展	129
笔墨：特殊的迹象和迹象生成方式	132
焦墨：痕迹极端化	137
再释“六法”	139
“十八描”真相	140
第“十九描”：漏斗描	143
“点”、“皴”及其他	146
色彩的迹象表达	148

以迹象论探究现代绘画的表现特征

迹大于象	152
迹就是象	155
迹象泛化	156
变象的理由	160
变象的限度	161
象的衍生	163
抽象：作迹与辨迹	166
以迹破象	168
黄宾虹的迹象认识与实践	170
信息干扰	174
视觉迷藏	177
缺损与弥合	179
迹象愈纯，抽象愈显	184
痕迹的张力	186
时间之象	190
质感：让痕迹说话	194
生命联想	197

以迹象论辨析当代绘画的创新实践

发人深思的“太似”之象	201
对应自然的非传统迹象	202
为“肌理”正名	206
“无笔踪”的新境界	207
剥蚀之迹的意蕴	208
淡入禅境	211
非常手段	214
技法转换与材料残损	217
痕迹经营	219
材料裸露	223
书写迹象	223
砌塑之迹	225
刻·印·拓	227
身体不止是材料	229
迹象的嫁接	230
科技视界	233
结束语	240
附 录	242

引言

落笔成迹，因迹生象，通过迹象而有所表达，这不是绘画活动的一个简单事实吗？用得着写一本书来讨论吗？诚然，不过以下的问题却并不简单：

你想过、或者愿意把绘画看成是作迹造象的事体，而且认同绘画起源于人类作迹的本能吗？

你知道我们的文明与“迹”有过重大的联系吗？

我们的祖先曾经靠一根裂纹与神灵沟通以决定大事，我们现在还漫山遍野去寻找石头，只为看到如意的纹理和痕迹，为什么呢？

绘画有没有涵盖各种形式、跨越不同画种的基本元素？

为什么古典的作品光洁如玉，一目了然，现代的作品有的却凹凸不平，模糊不清，这又是怎么变过来的呢？

我们现代人对绘画的品鉴标准与古人存在怎样的联系和差异，这种联系和差异是怎样形成的？

如何从人的本原看待绘画的本质特征？

在当代物质和精神的背景下，绘画的创新实践是否天然合理？这种合理性又是如何通过作品来实现的？

笔墨到底是怎么一回事？为什么有人说它是“零”，有人说它是“底

线”、是“中心”，说的人又都是成功的画家呢？

笔触、肌理又是怎么回事？它们在绘画中有怎样的地位呢？

那些不用笔而弄出各种痕迹的“画”，应该怎么解释呢？

迹象论能为绘画实践带来什么呢？

为什么说迹象论是面向未来的课题呢？

.....

这是本书提出的问题，也是必须回答的问题。也就是说，在论证迹象论的同时，要以迹象论为依据。正如维特根斯坦所说：“同样的命题有时可以当做受经验检验的东西，而有时则可以看做是检验的规则。”^[1]

探究于是开始。

注 释

1. [奥] 路德维希·维特根斯坦《论确定性》第 18 页，张金言译，广西师范大学出版社，2002

迹象是绘画的基本元素

“迹”、“象”与“迹象”

“迹”与“象”的本义

迹之象

象之迹

迹 + 象 + X = 画

作为视觉艺术的绘画，它的基本元素是什么？不同的画种会有不同的回答。油画家讲究造型与色彩；版画家重视黑白灰调子和“板味”、“刀味”；水彩画家看重水性色彩在时间序列中所呈现的图像与趣味；中国水墨画则强调意象和笔墨。有没有一个共通的、可以作为基础的概念呢？到目前为止还很难说出。我们通常所说的“点、线、面”只能作为画面的形块构成因素；“黑、白、灰”只能作为调子的层次因素。面对无限多样、无穷变化的绘画，我们真的不能像探究生命的基因一样，总结出可以便捷认识和有效把握的共同基础来吗？本书的答案是肯定的。因为只要认真考察和检视绘画艺术的历史与现实，并且验之于古今中外的实践，就不难发现，所有绘画门类的基本元素，无非两个字：迹象。

“迹”、“象”与“迹象”

1994年我在《中国画》杂志发表文章提出，“架上绘画的精义是

迹象与境界”^①。从那以后，“迹象”一词不仅一再出现于我的文字论述和口头表述中，而且被越来越多的同行所认同^②。我们相信：“迹象”作为专业术语和艺术概念，具有不可替代的适用性；在讨论视觉艺术，尤其是讨论绘画作品的视觉因素和专业属性时，比起“语言”、“文本”、“笔墨”、“肌理”之类的表述，“迹象”具有显而易见的确定性和包容性。不仅如此，把绘画的基本元素归结为迹象，就等于给画史和画论提供了新的视角。从迹象论出发，不仅可以为从远古到当代的绘画实践提供恰当的解释，而且可以启发新的创造。但是，在为本书收集资料的过程中，我查阅过许多重要类书和词典，的确没有发现从美学和艺术的范畴提到和解释过这一概念。“迹象”作为一般词语，在上海1979年出版的《词海》中竟付阙如，在其增补本中也未见收录。倒是商务印书馆1979年出版的《现代汉语词典》列有“迹象”一条，释为“表露出来的不很显著的情况，可借以推断过去和将来”^③。与“蛛丝马迹”的意思相近，显然和艺术没有什么关系。

其实，在中国古典艺术理论中对“迹象”一词的使用，是早就有了的，只是没有形成一个独立的论题罢了。比如清代的郑板桥就说过“师其意不在迹象间”的话；同属清代的百一居士在其所著的《壶天录》中也说过，“文人笔墨，随在皆寓天机，若必于迹象拘泥求之，则凿矣”。包世臣在《艺舟双楫》中数次提到“迹象”，如“分隶相通之故，原不关乎迹象”，“墨守迹象，雅有门庭”等。随便拈出的这几个例子所提到的“迹象”一词的含义，与本书完全一致。至于在中国的书画史论中，“迹”或“象”的单独使用，频率就是非常高的了。比如：

“凡观名迹，先论神气。”

“山川与我神遇而迹化。”

“破墨山水，笔迹劲爽。”

这些例子^④中的“迹”，分别代指绘画作品、绘画过程和具体的画面效果。又如

“山水之象，气势相生。”

“笔才一二，象已应焉。”

这些例子^⑤中的“象”，则分别代指自然形象和艺术形象。除此之外，我们常说的“抽象”、“具象”、“墨象”等等，这些词中的“象”大多是指获取象的方式和象的形态。

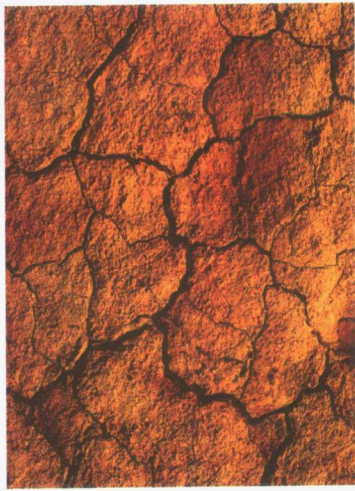
从这些例子可以看出，迹象作为艺术概念是美术史已有的成说，并不是哪个人的杜撰和发明。“迹”、“象”分用，词意更具体、更确定，同时也就大大减缩了“迹象”作为一个概念的完整内涵。这就是“整体大于局部之和”的道理。在水墨画里用得最多的“笔墨”这个概念，其语法结构和用法与此完全相同。笔墨并不是笔与墨在概念含义上的简单相加，笔墨有更丰富的内涵。“迹象”也是这样。

那么，本书的迹象概念含义会是怎样的界定呢？我们说“迹象意识”、“迹象观”等等，是指对迹象问题的认识和看法；说到绘画的迹象如何，是指画的各个视觉因素的状态和质量；当迹与象被分开使用时，说某画的“迹”如何，就是指画中某“象”的质地，它包含大家所熟知的笔墨、肌理、笔触、质感、色彩之类，当然也包括绘画材料（如纸或布）在内的迹理因素；说某画的“象”如何，就是指画面的间架结构和画中表现对象的形状与态势，它包含我们常说的轮廓、形象、造型、构成等等，连同绘画材料（如纸或布）的边沿和角线在内。

“迹”与“象”的本义

什么是迹？什么是象？在语义学上我们不妨听听古人的解释。

东汉人许慎所著的《说文解字》，是古代文字学的重要著作。其中对于“迹”所做的解释非常妙，他说：“迹，步处也。”虽然说的是脚印，但有形有态。比他早几个世纪的庄子的解释，尽管意思差不多，文风却大不相同。他说：“夫迹，履之所出，而迹岂履哉？”他承认迹是鞋印，但他要追问：“难道鞋的印迹就是鞋子吗？”机智善辩的庄子是要借题发挥来论道，言外的玄机与我们的话题无关，我们只要他承认迹是鞋的印痕就行了。这两例所解释的都是迹的本义，就是脚印。如果我们在不失原意的前提下用现代汉语重新注释，把“迹”说成“一物作用于另一物而产生的痕迹”，大概不会有太大的出入。假如仅仅沿着这个意思，我们本来也可以在艺术的领域内讨论许多问题，实际上，本书的大量篇幅就是立足于此，比如我们将论述绘画艺术各门类所特有的痕迹特征，就属于这个范围。但是，当我们跨入“迹”的引申义时，豁然现出广阔的天地。词义泛化之后的“迹”，不仅显出微妙的变异，甚至能给我们意外的联想。举个例子：《玉篇·之部》就有这样的解释：



1. 左图：星空 右图：地的裂痕（照片局部）
（采自日本集英社《世界写真全集》）

“迹，理也。”

因为是一本研究玉的书，说玉石的迹是纹理、肌理，当然是很恰当的。在玉石之外，比如在绘画领域，在我们这本以迹象为话题的书中，这一解释将倍受推重。根据这个解释，石涛所谓的“迹化”就可以直接译为“纹理化”、“肌理化”，这无疑是十分正确的。在以后的章节里，我们会经常用到这个理念，因为我们不仅要研究“一物作用于另一物产生的痕迹”，而且要研究痕迹本身的“理”。

把“迹”的引申义进一步扩大化的是《实用大字典》的解释：“凡有形可见者皆曰迹。”这样一来，就不仅包括“脚印”、“鞋印”都是“迹”，简直连“鞋子”，甚至连“脚”也可以算进去了。这个解释听起来似乎令人难以置信。基于现代汉语知识和我们的生活常识，不大可能同意将“痕迹的迹”理解为“眼睛可以见到的任何一件东西”。这不是成了包罗万象吗？恰好，《汉语大字典》中对于“象”的解释就是“形象，有形可见之物”。这一来，就要使庄周先生感到难堪了——鞋印不见得不是鞋子。而且，我们也会再次感到困惑：难道迹与象会是一回事吗？带着这个问题到更多的文献中去考察，就会发现，把“迹”的概念同“象”的概念重合来泛指视觉可及的物象，正是古人自然观的体现。在古人眼里，天有天的迹、天的象，那就是日月星辰、云霓雾霭之类；地也有地的迹、地的象，那就是山川草木、楼宇稼禾之类。（图1）人有人的迹、人的象，那就是方趾

圆颅、唇红齿白。《易经》的《系辞》说：“在天成象，在地成形。”《十三经注疏》的解释更加明确，“天有玄象而成文章，故谓之文也；地有山川原显各有条理，故称之理也。”所谓文（通纹）理，究其本原就是迹象。那么，回到本义，迹与象都是由可视之迹构成的象，或者针对语义重合的情形来说，迹象就是视象，尤其是指视觉对象的纹理状况。在绘画作品中就是作品所由生成的感觉材料，分解来说，可以表述为绘画的“迹因素”和“象因素”。

迹之象

是的，迹与象是紧密相连、不可分割的。在可视的物象（包括自然物象和艺术形象）中，没有无迹的象，也没有无象的迹。在自然物象中，“象”是物的形状和体量；迹是物的质地和纹理。从理论上说，一切物象都不例外。在绘画中，我们已经在上文作了具体的界定。考虑到本书将会把“迹象”作为术语频繁使用，既解析作品的单个元素，也描述画面的整体效果，因此，有必要对“迹”与“象”的辩证关系进一步举例说明。

先说迹之象，就是迹的象因素：

在中国画史上有一个“误墨成蝇”的故事，是说三国时的画家曹不兴奉命为孙权画屏风，不小心滴了一点墨在画上，于是急中生智，把污点改成了一只苍蝇，引得孙权用手去弹，不仅免了祸，而且还受到夸奖。这个故事中的那滴墨对我们的这个话题很有帮助，它说明：第一，迹有象；第二，迹的象有的可辨识，有的不可辨识；第三，迹的象可以改造，把不理想的改为理想的，从而在可辨识与不可辨识之间进行调整。

首先说对迹之象的调整。油画基于造型和色彩的需要，整个过程都充满着预期与验证的悬念。油画家在一笔上去之前就已经做了仔细的斟酌，选取最为适当的颜色进行调配，又仔细观察画面，预测这一笔颜色是否适当，然后将其涂在画面的预定位置。绘制的过程就是无数次重复这一程序，有时恰到好处，有时差强人意，于是不断地认可或修正，最终达到理想的效果。这种充满快感和冒险的工作过程，正是画家可以长期坐在那里孜孜不倦作画的重要原因，其中在很大程度上具备游戏的特征，可以把这个过程叫做“因迹生象”。因迹生象的更具游戏性的故事发生在唐代。据记载，有个叫范阳山