

# The Manifestation of the Relationship of "Words, Images and Ideas" in Landscape Paintings

Jiang Runyu

School of Fine Arts, Hunan normal University, Yuelu District, Changsha City, Hunan Province, China.  
931473698@qq.com.

## ABSTRACT

"Words, images, and ideas" are the three stages of the symbolic language representation mechanism of human beings, corresponding to language, image and expressing ideas respectively. Wang Bi (226-249) put forward his own views on the relationship between the three in the article "Liu Lie Ming Xiang in Zhouyi". As a Chinese painting divided by subject matter, its artistic language also has the representational mechanism of language (symbol)-image-expressiveness. Landscape painting uses pen and ink as its language, mountains and rivers as images, and expressing spirit as its meaning. The relationship between "image and meaning" is different from other languages due to the artistic form of landscape painting. In the process of the development of the artistic language of landscape painting, there are two relative states of sequential "emotions, words and forms" and alienated "speaks before meanings". Painters in the past dynasties often used "intentions against ambition" and "describing and forgetting words" as examples. Ways and means to break away from and transcend the state of alienation.

**Keywords:** language, image and meaning, landscape painting, painting language, pen and ink

## “言·象·意”关系在山水画中的体现

江润宇

湖南师范大学美术学院, 岳麓, 长沙, 湖南, 中国  
931473698@qq.com

## 摘要

“言·象·意”为人的符号语言表征机制的三个阶段, 分别对应语言、形象与达意。王弼(226-249)于《周易略列·明象》中就这三者的关系提出了自己的见解。山水画作为以题材划分的一种中国画, 其艺术语言同样具有语言(符号)-图像-达意的表征机制, 山水画以笔墨书写为语言, 以山川草木为意象, 以独抒性灵为意义, 因此“言·象·意”之关系因山水画艺术形式展现出异于其它语言的独特性。在山水画艺术语言的发展过程中呈现出顺序的“情动言形”与异化的“言先于意”这两种相对状态, 历代画家往往以“以意逆志”与“得意忘言”作为脱离与超越异化状态的方式与手段。

**关键词:** 言象意, 山水画, 绘画语言, 笔墨

## 1. 前言

山水画是中国画的题材之一, 以中国画的绘画方式与材料为手段与媒介, 以山川草木等自然物象为表现对象, 以人居于自然之中澄怀味象的体悟感受为情感契机。笔墨形式构成了山水画独特的绘画语言, 历代画家通过不断发展创新的山水画笔墨形式创作了诸多形态各异的艺术形象, 画家之意也往往通过这些艺术形象得以体现与流传。在语言形式、艺术形象与

内在意义三者关系上, 中国古代形成了独特的“言象意”观, 其中代表人物王弼综合《周易》“立象以尽意”说和, 提出“夫象者, 出意者也。言者, 明象者也……得意在忘象, 得象在忘言。故立象以尽意, 而象可忘也; 重画以尽情, 而画可忘也”<sup>[1]</sup>。王弼指出了言象意的递进关系, 就创作者而言, 言尽象, 象尽意; 就欣赏者而言, 可以寻言观象, 寻象观意。“言”是实现“象”与表达“意”的工具与手段, 拘泥于“存言”会造成“象”的缺失, 王弼针对这一现象, 论并延续庄子“得意而忘

言”论而提出了“得意忘象”、“得象忘言”的方法与“意尽象忘”与“情尽画忘”的理想。

## 2. 顺序：情动言形

“情动于中”是艺术创作的根本动机，山水画的创作动机一般可分为两方面。一方面是画家居于、游于自然山川中主观情感与感受通过笔墨形式的自由抒发，如郭熙《山水训》中言：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园素养，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也……然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝；今得妙手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟鸣，依约在耳，山光水色，滉漾夺目。”<sup>[2]</sup>郭熙首先将山水之旨指向了画家栖于自然、归于田园的审美感受，这些所“常处”、“常乐”、“常适”的生活状态与文学意象无不源于自然，郭熙将贴近自然的生活状态及审美感受与社会关系及世俗欲望的牵拘束缚相对立，独标隐逸山野的生活姿态，当画家的生活境遇与生活状态在不得已与自然相断绝时，以记忆、梦寐的方式重新体味曾经的审美感受，得之于心而应之于手，笔墨的绘画语言便成为画家畅抒快意的手段。因此，绘画中以笔墨构成的山水意象并非真实的山川形象，而是画家直面山川所发所感的情思与其独特的生命体验。这样的山水画以笔墨语言为媒介，以山川形象为载体，以畅叙幽情为归宿。另一方面，山水画也是画家体道的途径与方式，如宗炳《画山水序》言“山水以形媚道而仁者乐”<sup>[3]</sup>，以形而下的笔墨语言追溯探寻形而上的事物根本发展规律“道”，并在以笔墨体道的过程中获得独特的精神快感。居游之乐以画家的感官感受为主，体道之乐以画家的内心领悟为主，不论是居游之乐，还是体道之乐，二者都源自画家的身体经验与真实感受，因此“意在笔先”是中国书画艺术的创作步骤，作者情感与思想的契机在时间上先于绘画语言的形式表达，这是一种有感而发、自然朴素的情感表达机制。

由《毛诗序》中“情动于中而行于言”可知艺术作品作为人类情感的载体，通过诸类形式各异的语言表达机制得以实现，绘画语言虽与文学语言在形式上相异，但同样具有“语言-形象-意义”的表征机制，在中国山水绘画传统中，笔墨构成了其绘画语言的基本要素，荆浩在《笔法记》中将“笔”、“墨”二者列在“六要”之中，韩拙在《山水纯》中提出“笔以立其形质，墨以分其阴阳”<sup>[2]</sup>，将笔墨作为构建山水本质、区分画中阴阳的基本要素。纵观山水画的发展历程，魏晋时期山水的艺术形象从人物画的背景、陪衬逐渐转变独立的绘画表现对象，这也意味着人们从认识自然美转变为表现自然美，画家以审美的角度观照山岳、河川、草木、烟岚等自然物象，再通过笔墨书写的绘画语言诉诸于纸绢之上，笔墨语言构成图画形象，图画形象传达作者之意，因此，一方面图画形象中蕴含着画家的独特经历，画家在绘画中所表现的山水形象，或是现实生活中所游历真实山水的写照，或是前人山水形象的沿袭；另一方面笔墨语言也体现着画家的审美倾

向，画家在择取绘画的表现对象后选择以合宜的笔墨语言进行赋形，皴法是山水画中笔墨语言的重要组成部分，各种皴法在产生过程中也无不与其创作者的经历、性情相关联，范宽常游历关陕山色，多以短促有力的雨点皴写关陕地区山岩的雄健；董源出身江南，虽早年师法状写北国山色的荆浩，但其成熟作品多以江南真山入画，多以重叠隐秀的披麻皴写江南山河的烟云变幻；米芾、米友仁在江南的烟云水色中取会平淡天真之意，以草草点染的“米点皴”写画江南的时雨停云；倪瓒性情孤傲，洁身自好，就家世而言其家道中落，就时代而言元末世道黑暗，其散尽家财后长年乘舟游历太湖一带，往往带着哀伤孤寂的情绪进行艺术创作，以简淡萧疏、枯笔干墨的折带皴，加以空寂无痕的大片留白，配合彼此远隔的“一江两岸”式构图写太湖的水光山色。因此，在山水画的发展过程中，历代画家在创造与发展笔墨语言时，必然以其人生履历、性格特质、知识背景为来源与基础，而画家的情感是山水画笔墨语言发生与发展的根本前提。

## 3. 异化：言先于意

山水画言象意关系的异化即创作内容与表现手段的主客体倒置现象，这一异化现象也往往与画家的创作困境相伴而生——绘画不再以表现艺术家的情感、理念与故事为首要动因，在绘画的创作机制中，画家对图像符号的使用先于对符号本身的情感投入与理解，出现“言先于意”的局面，并往往带来一些问题，体现在山水画的创作、师法与审美三个方面。

其一，在山水画创作方面，画家在创作时手先于心，行动先于情感与思考而发生，这会在画家的创作过程中体现出一定的盲目性与麻木性，王履《华山图序》中记录了这种盲目状态：“彼务于转摹者，多以纸素之识是足，而不之外，故愈远愈讹，形尚失之，况意？”<sup>[4]</sup>当时一定规模的画家以临摹古人作为习画与绘画的基本方式，但凡以临摹的方式实践绘画必然以原本作为参照，摹本与原本的相似程度成为评判的标准与尺度，画家强行将他人的绘画语言内化为自己的语言，且在对绘画的理解上也仅限于纸素之识的皮毛，对这些画家而言，其未能透彻山水画背后的文化素养与审美理念，山水符号的能指与审美体验、精神愉悦的所指断裂，绘画的意蕴与内涵被剥离，不再能为其提供审美快感与精神享受，山水画仅仅成为符号能指的堆砌，绘画过程本身由“适意”与“自娱”变为“做工”与“劳役”，而这些符号能指仅仅通过绘画的肌肉记忆得以显现，而非有感而发的“情动言形”。清代王时敏描述同时代画家：“近世攻画者如林……然多追逐时好，鲜知古学，即有知而慕之者，有志仿效，无奈习气深锢，笔不从心者多矣”<sup>[5]</sup>便是如此，笔墨表达陷入到自身长期形成的“习气”中无法自拔，便是创作中麻木性与盲目性的体现，以此创作出的作品往往失去意味，落入俗套。

其二，在山水画师法方面，“师古人”取代了“师造化”，甚至进一步导致“外师造化，中得心源”的“造化”

与“心源”两者皆抛，在师法古人中也有“师古人之迹”与“师古人之心”之分，其中师古当以师心为首，临摹古人的绘画并非单单学习古人之笔墨，而要领会古人之心境。清代吴历论述其师古的状态：“观古画如遇异物，骇心眩目，五色无主，及其神澄气定，则青黄灿然，要乘兴临摹，用心不杂，放得古人之神情要路”<sup>[5]</sup>，如果将师法局限在古人的笔迹之中，则绘画几乎成为形式的腾挪与笔墨的复刻，这一现象在明清时期体现尤为明显，以王原祁为代表的绘画拟古思想成为清初画坛的正统艺术观使得当时山水画创作逐渐走向形式主义道路，脱离山水物象的客观现实，虽取法古人，但无法超越古人而形成自身的独特面貌，如王原祁的绘画，其虽提出“临画不如看画”，认为解读绘画重于临摹绘画，在看画过程中着眼于定意、结构、出入、偏正、安放、用笔、积墨，面对古画时偏重绘画的形式与法度等，多为对古人笔迹的研究，虽也关注画家“定意若何”，但并未以移情的方式体会绘画中笔墨所体现的意境与性情，俞剑华认为王原祁的绘画“虽有古朴之气，然笔墨板滞，丘壑平庸，布置琐碎，毫无变化”，王原祁自述受王时敏指导学习绘画时专以元代黄公望为师，但其在临习过程中着眼于笔迹的模仿，最终其绘画面貌琐碎平庸而与黄公望绘画的清新淡远相差甚远。

其三，在山水画审美方面，画家基于相同的审美理念对在真实山水景物与山水画符号二者不同的审美对象时进行审美活动，或将山水画的审美观念强行置于真实山水的审美过程之中，或以真山真水的审美理念曲解山水画创作，山水画作为以笔墨语言与图象符号建构的真实山水的拟象，其审美理念与真实山水本身相异质，如董其昌《画诀》中言：“以蹊径之怪奇论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画”<sup>[4]</sup>。董其昌曾携董源《潇湘白云图》泛舟于洞庭湖上，一望长空后转而卷帘看画，将真实山水与山水绘画的欣赏过程相比较，认为董源的绘画在自然山水前不过为“剩物”。而历史上诸多欣赏者在欣赏过程中忽略了二者之间的异质性，甚至将作为符号建构的山水拟象与真实的山水世界相混淆。在足步盘山涉涧，身临绝壁溪流，耳闻虫鸣鸟叫，目睹郁郁葱葱的审美体验中，头脑中首先自动化地关联至某家的笔墨、某家的皴法，甚至认为真山真水似某家笔墨，忽视了山水画的创作动机本就源自画家的身体经验与审美感受。就语言与现实、能指与所指的关系而言，绘画语言与现实并非一一对应，强行以古人之绘画与真实山水相捆绑，则在亲临山水的审美过程中必然受到绘画语言经验的影响，将审美过程中的感性身体经验让渡于将景物自动化转译为绘画语言的理性思考。

#### 4.方法：以意逆志

言、象、意三者相互契合是自由表达的创作状态的前提与基础，但要转变“言先于意”、“重言轻意”的异化状态，实现言、象、意三者的契合，必须重新追寻绘画所表之“意”与作者的“性情”之间的密切联系，

而非在绘画中遮掩画家的自我，并因此丧失绘画愉悦与陶冶自身性情的功能。画家在进行绘画创作的过程中，往往收到外部因素的制约与影响，如宫廷画家在绘画创作时，因受到统治者审美意识形态的制约，作品内容往往以服从统治者的统治需求为中心，其作品形式也受到统治者需求的影响。又如职业画家以生产行画为谋生手段，其绘画产品的制作也必然以以市场机制与大众审美为导向，急功近利者缺乏笔墨积习与审美修养的基础便盲目图画，王原祁言“若毫无定见，利名心急，惟取悦人，布立树石，逐块堆砌，扭捏满幅，意味索然，便为俗笔”<sup>[6]</sup>。唯有画家以自身的审美意识作为作品选题与语言形式的唯一源泉，画家性情与笔墨、图象与表意三者紧密相连，方能在绘画的表达中实现自身的主体性表达，作品的笔墨与选材都成为作者内心性情的外化显现。

“以意逆志”本为孟子的阐释论，本义为说明文学欣赏过程中不以文字、语句的理解方式割裂与损害原文的主旨，本文将其引申为摆脱山水画中由言意关系异化所引发创作困境的方法论，为摆脱“为赋新词强说愁”的创作困境，即以绘画之“意”回到作者的性情中去，以“纯任天真，不假修饰，以发所向；取意气所到，而成墨戏画者”<sup>[7]</sup>的态度进行山水画的艺术创作。以创作论的角度实行“以意逆志”，即画家在创作过程中反思与回溯自己的根本创作意图，区分功利性创作与自主性创作，从不由自主的功利性创作状态中回归到自主表达，绘画创作不是被外在环境所推动的无奈，而是自主作出的选择，不以功利性与实用性遮蔽作者真实性情于画面中的表露。《宣和画谱》中记述李成在当时显贵知其善画而贻书招其为之后愤慨：“吾本儒生，虽游心艺事，然适意而已。奈何使人羈致，入戚里宾馆，研吮丹粉，而与画史冗人同列乎？”<sup>[2]</sup>身为先唐宗室的李成虽有明显的精英主义色彩，但从其自述中也可洞见当时已经有功利性创作与自主性创作的两种判分，李成认为自己作为具备学识修养的儒生，绘画于其而言只是放意、寓兴、自娱的手段，这与寄人篱下为人研吮丹粉制作绘画的匠人截然不同，因此其创作观念也带有极强的自主性与自律性。“以意逆志”正如李成的创作态度，以创作适意，将艺术表达与作者之意及作者情志三者紧密相连。

刘勰在《文心雕龙·情采》中言：“是以联辞结采，将欲明理，采滥辞诡，则心理愈翳。固知翠纶桂饵，反所以失鱼。‘言隐荣华’，殆谓此也。是以‘衣锦褻衣’，恶文太章；‘贲象穷白’，贵乎反本。”<sup>[8]</sup>也正是为“文胜于质”“言胜于意”这般异化的病态给出的一剂良方，刘勰认为语言本身与语言所指称的事理相应，但当语言的矫饰胜过了事理，则对语言的使用者造成了遮蔽，正因这样的语言运用处于一种“非本真”状态，表意的本质与最初目的被过度的文饰所遮蔽，作者的真实情意隐而不显，创作本身也变得虚假不真。正是在此状态下，刘勰以成身着锦绣而外披罩衫的比喻说明语言的内容本身即完满丰富的意义世界，无须再以过度的文饰喧宾夺主。最后刘勰以《周易》中贲卦上爻最终

以白色为正的事例说明装饰以本色为正的审美理念，正因如此，刘勰强调绘画中如朱色、蓝色等正色的运用，摒弃红色、紫色等间色的应用正是印证其强调“本色”表达的理念，表现“本色”，才能在艺术表达中做到“文不灭志，博不溺心”。刘勰所重的“本色”，在形而下的具体颜色方面可以理解为古人色彩观念中强调本真、朴素的颜色的地位与作用；在形而上的艺术精神方面可以理解为在艺术表现中还原创作者的真实情性，强调画家独一无二的性格特质于绘画作品中的显现。“本色”见于绘画，正如苏轼“文以达吾心，画以适吾意”的创作观念，亦如李公麟言：“吾为画如骚人赋诗，吟咏性情而已。”

石涛在《画语录·变化章》中言：“借笔墨以写天地万物，而陶泳乎我也”<sup>[9]</sup>，正是要针砭时弊，对抗当时“某家皴点，可以立脚；非似某家山水，不能传久”<sup>[9]</sup>的绘画风气与异化状态，当绘画彻底沦为谋生、传名、立脚的工具，画家在面临绘画创作时则必然将自身的审美、价值、选择等诸多因素都迁就于名利场的机制与规则，正因如此，石涛要反对这种世俗、功利、机心、谄媚的绘画方式与创作态度，反对囿于一家之法，融古人之笔墨为我所用。石涛站在自我性情的角度运用笔墨，一切笔墨以自我为前提，认为笔墨是画家自我的生命创造，要重新建立笔墨与自我性情的关联，以意逆志，使笔墨之韵味回归创作者之精神。

## 5. 超越：得意忘言

“得意忘言”的观点出自庄子，在《庄子》的语境中，“言”代表的视觉中的“形”与“色”及听觉中的“名”与“声”都成为人需要超越的对象，庄子强调“言外之意”，而领会言外之意就必然不能单从语言中下功夫，语言中所能传达与呈现的，就通过语言来传达与呈现，语言的“形”“色”“名”“声”所无法传达时，则需要明白语言本身的局限性，而不是将语言的桎梏强行束缚在情感丰富的主题表达中。

画家在创作过程中，笔墨一方面有其本身的使用规律，即“画法”，而如果画法过甚，则会对画家的自我表达也会造成一定程度的压抑，品评绘画的标准围绕笔墨为中心，在审美理念上甚至出现了惟笔墨论，笔墨成为评判山水画高低的唯一标准，山水画在这种受到过度笔墨法度拘束的异化状态下会失去本真情感的体现，因此在山水画的发展过程中，出现了创作姿态上不囿于古人，强调自我表达的一批画家，他们主张舍弃对“画理”与“画法”的执着，背后的深层内涵即是舍弃对“语言”本身的执着，从绘画语言的拘束中走出。王履在面对绘画师法中“宗”与“违”的两难选择上，主张回归具体的绘画情境中再做选择，而非囿于固定不变的宗法而不知变通，当所学规律与当下的绘画创作需求不一致时，则画家理应主动作出并不“合法”的判断，这样虽然违背了师法而得的知识，但却并未违背绘画活学活用的道理，如此方能以鲜活的笔墨表现变动不居的世界，既不固守于死板的笔墨准绳，又相乘于传统的笔墨形式，与“宗”保持着适中而恰到好处

好处的距离。石涛从自身出发提出“一画之法”，认为“一画之法，乃自我立”，强调一切法的运用与发生都以画家自我为前提，强调画家自我要超越符号语言组成的固化程式与法度，但并不是说完全忽略无视古人创造的既有笔墨语言，而是不为某家所役，师古而化为自我所用。

山水画在历史发展过程中不断生成与丰富自身的形式语言，符号语言本身具有公共性、稳定性与凝固性，在强调师承宗法的中国画中尤其明显，而人的审美具有个体性、自在性、自由性、偶然性、瞬间性与变化性等特点，这也造成了绘画中以公共性绘画语言表现个体性审美意趣的结构性矛盾，而山水绘画自其形成始就以其审美特性与功能为重，宗炳“卧以游之”与郭熙“不下堂筵，坐穷泉壑”的论说都源自山水画观赏过程重中享受其独特的审美愉悦，因此，在绘画的结构性矛盾中，就艺术创作而言，在满足“言表意”的前提下，必然以意趣的抒发为主，就艺术欣赏而言，在领会作者之“意趣”的前提下，便可以不必拘泥于作品的表现形式。但是“得意忘言”并非“得意弃言”，中国绘画中并不提倡彻底的“舍形求神”，如王履在《华山图序》中言“画虽状形主乎意，意不足谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何所求意？”<sup>[4]</sup>绘画的形之于意如同皮之于毛，精神的传达必然以物质形式为载体，“得意忘言”为重视绘画精神的摄取与表现，并在领会与传达作品精神后可以从形式的拘泥中得以脱身，正如王弼言“重画以尽情，而画可忘也”，在时间上先有画以尽情，而后方可“忘画”。山水画中的“得意忘言”，一方面是对应绘画语言中法度淡然处之的态度，另一方面也是在创作过程中对他人言语与标准的不迁就态度。

## 6. 结论

山水画中拘泥于表现的形式与手段则会使得“言”与“象”从实现自由表意的手段异化为限制行动的藩篱，导致表意目的无法达成。在绘画中回归性情、得意忘言是挣脱这一困境的有效途径。

## REFERENCES

- [1] Wang, B. (1980) Zhouyi slightly column. Zhonghua Book Company, Beijing.
- [2] Yu, J. (2016) The Grand View of Chinese Painting Theory of Past Dynasties Part 2 The Song Dynasty Painting Theory I and II. Jiangsu Phoenix Fine Arts Press, Nanjing.
- [3] Yu, J. (2015) The Grand View of Chinese Painting Theory of Past Dynasties The First Place, Painting Theory from Pre-Qin to Five Dynasties. Jiangsu Phoenix Fine Arts Press, Nanjing
- [4] Yu, J. (2017) The Grand View of Chinese Painting Theory of Past Dynasties Part 4 Ming Dynasty

- Painting Theory I. Jiangsu Phoenix Fine Arts Press, Nanjing.
- [5] Yu, J. (2017) *The Grand View of Chinese Painting Theory of Past Dynasties Part 9 Qing Dynasty Painting Theory IV*. Jiangsu Phoenix Fine Arts Press, Nanjing.
- [6] Yu, J. (2017) *The Grand View of Chinese Painting Theory of Past Dynasties Painting Theory of Qing Dynasty II*. Jiangsu Phoenix Fine Arts Press, Nanjing.
- [7] Pan, T. (2019) *History of Chinese Painting*. Commercial Press, Beijing.
- [8] Liu, X. (1981) *Wen Xin Diao Long Annotation*. People's Literature Press, Beijing.
- [9] Yu, J. (2017) *The Grand View of Chinese Painting Theory of Past Dynasties Part 6 Qing Dynasty Painting Theory I*. Jiangsu Phoenix Fine Arts Press, Nanjing.