身体、痕迹与意义生成
——以符号学视角重审高其佩指画的图像机制

赵雅维

摘　要　以清代画家高其佩的指画实践为研究对象，讨论身体绘画动作在视觉图像绘制中的作用机制。结合符号学理论与图像形式分析方法，对指画中的线痕形态、墨色组织与空间层次进行考察。手指触压在纸面形成的视觉痕迹既维持图像的基本可识别性，也构成具有指示性的符号联系。连续动作与墨色叠加进一步形成块面结构与空间层次。将符号学分析与身体维度结合，可更具体理解指画在清代绘画语境中的意义，并为重新审视中国绘画中的笔墨与身体关系提供一种研究路径。

关键词　高其佩　指画　身体性　图像结构　符号学

Body, Trace, and the Production of Meaning: Reexamining the Pictorial Mechanism of Gao Qipei's Finger Painting from a Semiotic Perspective

Zhao Yawei

Abstract　This study examines the finger-painting practice of the Qing-dynasty painter Gao Qipei and the role of bodily painting actions in the formation of pictorial paintings. Drawing on semiotic theory and formal analysis, it examines the linear traces, ink tonality, and spatial articulation characteristic of finger painting. The traces left by the movement of the fingers on paper not only make the depicted forms recognizable but also function as indexical signs. Continuous gestures and the accumulation of ink further produce planar formations and spatial differentiation within the painting. By integrating semiotic analysis with a bodily perspective, the study offers a more concrete understanding of the significance of finger painting in the context of Qing dynasty painting and provides a new perspective for reconsidering the relationship between brushwork and the body in Chinese painting.

Keywords　Gao Qipei; finger painting; embodiment; pictorial mechanism; semiotics

在清代中期经济文化高度繁荣的背景下，绘画艺术呈现多元化发展态势。高其佩以其独特的指画实践突破了传统毛笔绘制的技法边界，并将指画推向更为醒目的公共视野。[1] 指画不仅是技法层面的革新，更凸显了身体因素在创作机制中的结构性作用。手指与墨色的直接互动，使身体性动作转化为图像生成的驱动力，并最终形成可辨识的视觉表达系统。在此意义上，高其佩的指画不仅是技法实验，更是一种以身体为中介的图像建构方式。因此，本文将以高其佩的虎题材指画作品为研究对象，引入符号学理论，对其身体性笔墨语言与图像意义之间的生成关系进行分析，从而进一步理解其作品的艺术内涵及其在艺术史中的意义。

一、从“笔墨”到“身体”：符号结构的转移

若将高其佩指画仅理解为技法层面的“以指代笔”，则难以解释其何以在清中期获得持续关注与高度评价。事实上，指画之所以能够进入宫廷命题与品评体系，并被反复书写为“神品”“逸品”，并非只因形式新奇，而在于它改变了绘画中身体、媒介与意义之间的关系结构。

从史料可见，高其佩并非职业画师，而是以官员身份活跃于康熙、雍正时期的政治与艺术场域。《铁岭县志》称其“兼善指头画，海内珍之”，已将指画

〔1〕Roderick Whitfield, “Gao Qipei Amsterdam”, *The Burlington Magazine 135*, No.1081, 1993, pp.291-292.

中国知网 https://www.cnki.net

视为其个人声名的重要组成部分。[2] 雍正朝御前命题与转赐记载亦表明，其作品得以进入皇帝赏鉴与近臣流通的视野之中。尤其乾隆皇帝早年为其《八骏图》题“神”字，赞其“以指写神”，使指画从个体技艺进入可以被反复引用与传播的审美评价体系。[3] 此类题跋并非单纯赞誉，而是在评价层面将“以指写神”固定为可流通的审美话语，使指画在传播与观看过程中逐渐被纳入一种强调身体介入与精神表现相统一的理解框架。然而，如果仅从制度与评价层面的合法化来理解指画，仍不足以解释指画的视觉特征。关键在于，指画改变了传统笔墨结构所形成的媒介关系。

在传统绘画中，身体通过毛笔这一媒介间接作用于纸面。笔锋的弹性、笔管的长度与腕力的控制，使身体动作在转译为线条之前经过工具的调节与过滤。由此形成的笔触往往强调线性控制与结构秩序，其视觉痕迹体现为经过长期训练所形成的笔法与风格。身体虽然是绘画行为得以发生的条件，但在图像表面往往被“去身体化”，呈现为规范化的线条控制与笔墨结构。与此不同，手指绘画取消了笔锋这一中介层。触压、拖曳、抹擦等动作直接与纸面发生接触，墨色的浓淡变化与痕迹的不规则性保留了动作的即时性。[4] 在这种情况下，指痕不再只是形式效果，而成为身体行为在图像中的可见痕迹。观者在观看时，不仅识别所呈现的形象，同时也能感知动作如何在纸面上展开。

在符号学层面，这一变化意味着符号结构的转移。毛笔笔触主要承担像似功能，通过线条与形体的相似关系再现对象。而指痕则更接近指示符。它通过与纸面的物理接触指向创作动作本身。痕迹与动作之间存在因果关联，因此具有明显的指示性。图像由此不再只是形象的集合，而成为身体行为得以显现的场域。[5]《指头画说》中“得于心而不能应之于笔”的“梦授”叙述，正提示了这一结构变化。[6] 由“不能应之于笔”到“以指蘸墨而尽得其神”，并非简单弃笔，而是将表达障碍归因于媒介隔阂。指画在叙述中被理解为一种绕过工具中介、直接释放身体经验的方式。因此所谓“得神”并非抽象的精神表达，而是通过身体动作在图像中生成的视觉效果。

需要强调的是，这种创作方式的转变并不意味着指画可以脱离笔墨训练而轻易获得成功。邹一桂在《小山画谱》中批评“未有不能笔而能指者”，指出若缺乏扎实的笔墨基础，指画只会流于拙劣。[7] 这一批评揭示出一个重要事实：指画并非反笔墨，而是在既有笔墨训练基础上的媒介结构转移。正因为门槛较高，“以指达神”才成为评价中的核心标准。因此，“以指代笔”不应被理解为技法替换，而应被视为图像符号结构的重新组织。在这一结构中，像似符仍然存在，但指示符被显著强化。手掌或手指直接通过水墨在纸面形成图像，使创作过程本身成为意义的一部分。高其佩指画的独特性，正体现在这种图像生成方式的变化之中：手指在纸面上的按压、滑动与转折直接转化为墨迹结构，使观看从单纯识别形象转向对动作与力量的感知。这为后文讨论虎题材图像中气势与威严的生成机制奠定了基础。当身体痕迹成为可见线索时，题材意义不再仅由文化约定所决定，而是在像似、指示与象征三类符号的协同作用中被重新组织。

二、行动如何进入图像：同一题材中的符号层级调配

利用皮尔斯符号学中的像似符、指示符与象征符号三分体系，可以将指画理解为一种具有视觉语言特征的符号系统。[8] 本节即以皮尔斯提出的符号三分法作为分析工具。虽然像似符、指示符与象征符在理论上可以区分，但在具体绘画图像中，这三种关系往往相互交织：形态的相似性保证对象识别，物质痕迹保留行动事实，而文化约定则为意义提供方向。因此，符号之间的区分并非割裂，而是在不同层级上的功能划分。在高其佩的指画中，这三种结构正是在叠加中发挥作用。在像似符层面，高其佩通过形态相似性建立“虎”的基本识别结构。荷兰国家博物馆所藏《从后面看老虎》（图1）描绘的是老虎的背面形象，而非正面造型。自画面下方向上观之，老虎稳立于石阶之上，尾巴呈C字形卷曲，尾端指向画面右方；虎首仅露一角，由双耳朝向可判断其视线指向左前方。虽然未正面刻画面部细节，但厚实的脊背体量、稳定的四足姿态以及条纹的方向分布，仍足以构成对象识别。

在传统画虎图像中，画家往往通过强化头部与肩部结构来呈现威严，而对腰部与后腿相对简化处理。[9] 这一观察表明，“威势”首先是一种形态组织方式，而非纯粹情绪表达。与此不同，高其佩在本作中并未突出虎首，而是通过强化脊背体量与整体姿态，将视觉重心转移至躯干结

〔2〕陈艺修，蒋龄益、郑沛纶纂《铁岭县志·乡宦志》，民国六年铅印本，第 346—347 页。
〔3〕王耀庭《清高其佩八骏》，冯明珠主编《雍正：清世宗文物大展》，台北故宫博物院 2009 年版，第 297 页。
〔4〕Jina Lee Linton, “The Art of the Hand: Diagnosis and Appraisal of Joseon Dynasty Finger Painting”, *Journal of Cultural Interaction in East Asia 16*, No.1, 2025, p.2.
〔5〕[美] 皮尔斯著，赵星植译《皮尔斯：论符号》，四川大学出版社 2014 年版，第 51—60 页。
〔6〕[清] 高秉《指头画说》，上海神州国光社 1928 年印行本，第 1 页。
〔7〕[清] 邹一桂《小山画谱》卷下，上海商务印书馆 1937 年初版印行本，第 42—43 页。
〔8〕Sabila et al., “Semiotic Analysis of Local Cultural Representation and Fingerprint Painting”, *ELS Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities 8*, No.1, 2025, p.134.
〔9〕Klaas Ruitenbeek and Joan Stanley-Baker, *Discarding the Brush: Gao Qipei (1660-1734) and the Art of Chinese Finger Painting*, Rijksmuseum Snoeck-Ducaju & Zoon, 1992, p.44.

中国知网 https://www.cnki.net



图1 [清] 高其佩　从后面看老虎　纸本设色
105.5×51.5厘米　约1700
荷兰国家博物馆藏

构之中。像似符层级在此不仅保证了“虎”的可辨识性，也通过形态重组重新分配了威势的呈现位置，使“威严”成为姿态与体量关系的结果，而不再依赖单一局部特征的强化。

然而，高其佩的动物指画并未止于形态再现。这说明他的创作重心并不在细节写实，而是在整体气势的生成。画面中虎背以大面积的淡墨与指痕晕擦成形，边缘处由触压与拖曳形成墨色变化；条纹并非均匀线描，而呈现出明显的按压与收束痕迹。这些痕迹与创作动作之间存在现实联系。根据皮尔斯的定义，指示符之所以指称对象，是因为它真实地受到对象影响。[10] 在此画中，墨迹的扩散、堆积与方向性并非单纯的形式构造，而是身体与纸面接触所留下的可见痕迹。图像因此不仅在像似层面构成对“虎”的再现，同时在指示层面保留了创作行为的现实关联。绘画的行为不再隐匿于作品背后，而是作为生成过程的痕迹显现在画面之中。

这种指示性痕迹不仅是局部表面特征，同时也参与了画面的整体结构建构。构图重心集中于画幅下部，石阶与虎足构成底部支撑区，虎背的大面积淡墨晕染形成中段体量核心，而上方留白与绘画主体之间形成明显的空间断裂。由此，画面呈现出一种稳定的下重上轻结构。在具体结构关系上，尾部弯曲走势与头部朝向之间形成方向对位关系，老虎脊背的起伏与条纹分布则构成画面的节奏变化。方向性线条与体量块面共同限定视觉结构的组织方式，使画面重心保持于老虎这一主体。因此，画面构图实际上由体量结构、方向性线条与空间分区共同组织，它们之间的相互配合维持了主体形象的视觉稳定。

从符号层级来看，虎的比例关系与条纹分布构成像似结构，保证对象识别，而墨迹的扩散、堆积与触压痕迹则保留创作动作的现实关联，形成指示结构。像似性与指示性因此在同一图像中并行运作：前者确立对象再现的维度，后者显露生成过程的物质条件。图像由此成为再现结构与生成结构的复合体。

在象征符层面，老虎自唐以来已嵌入武威与权力的制度语义。虎纹进入官服体系，使之成为武官身份的视觉标志，这一象征结构构成观者识读图像的重要文化前提。[11] 当画面中的指示性痕迹强化体量与张力时，由身体动作所显现的力量结构便被纳入既有的象征框架之中。象征意义并非凭空生成，而是在像似识别与指示痕迹的基础上获得确定方向。因此，在《从后面看老虎》中，像似层级确立对象形态，指示层级显露生成过程，而象征层级则提供文化指向。三种符号关系在同一图像中并行运作，使图像兼具再现性、生成性与语义性。身体因素由此不再只是创作条件，而成为符号结构中的一个组成层级。

与《从后面看老虎》相比，故宫博物院所藏《丛林虎啸》在符号层级的组织方式上呈现出更为明显的动态结构。两幅作品在构图上均采用主体下置的布局，老虎立于岩石之上，占据画面下部核心区域，上方保留较大空间。然而，两者在形态组织与方向关系的处理上却存在显著差异。在《从后面看老虎》中，虎身背向观者，重心集中于脊背体量与下部支撑结构，方向性线条主要围绕虎身展开，并未形成明显的纵向或外向延伸结构，因此整体呈现为稳定的体量结构。像似层级主要依赖比例与条纹分布完成对象识别，而指示层级则通过墨迹扩散与触压痕迹显露生成过程。

相比之下，《丛林虎啸》中，虎首上扬、尾部高举、四肢外展，其姿态方向明显向画面上方与两侧展开。左侧瀑布垂直下落，山石呈斜向折转，环境线条与主体姿态形成方向对应。画面中的山石与水势并非单纯背景，而通过走势参与“势”的组织。此处，自然景观的线条走向与虎的姿态方向在画面中呈现出对应关系：瀑布垂直下落，山石折转向上，林木枝干多为竖向或斜向。虎的姿态同样向上及向外展开。环境线条与主体姿态在方向上形成一致分布，使画面中的主要方向线索集中于纵向与外向延展。

在符号关系的不同层面上，虎的体量比例、轮廓结构与条纹分布确立其作为“虎”的基本识别，这是图像的像似基础。张口、昂首与四肢外展等姿态特征，以及墨迹块面与边缘扩散所保留的触压痕迹，则将动作与生成过程纳入画面结构，构成指示关系。在图像配置上，虎的姿态与瀑布、山石等环境要素并置于同一画面范围内，使对象形态、生成痕迹与环境结构同时进入图像组织框架。象征意义并非通过额外标志附加，而是在这一结构组合中获得稳定的文化指向。两幅作品的差异主要体现在画面组织方式上。《从后面看老虎》以背部体量为中心，虎身收束于画面下部，方向线索主要围绕主体内部展开，环境要

〔10〕Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol.2, Belknap Press of Harvard University Press, 1932, p.143.
〔11〕魏欣、薛菲莉《清代武官补子中的虎形纹饰演变与文化意蕴》，《服装学报》2024年第6期。

中国知网 https://www.cnki.net

素相对较少；《丛林虎啸》则将昂首、张口与外展四肢置于画面中心，并配置瀑布、山石与林木等环境元素，使主体姿态与自然景观共同参与画面结构。

在前者中，墨迹块面与触压痕迹构成主要形式资源。在后者中，姿态方向与环境线条成为画面中更为突出的组织因素。由此可见，同一题材内部，像似关系、生成痕迹与环境配置在画面中的位置并不固定，而会随着具体的构图组织方式发生调整。

三、身体作为生成机制：高其佩指画的动作逻辑与形式倾向

若前文讨论的是符号结构的转移以及行动如何在图像中留下可识别的痕迹，则本节所关注的是更为基础的问题：这些痕迹如何在创作过程中被生成。换言之，行动之所以能够在图像中留下指示性痕迹，首先取决于身体在创作中的参与方式。身体是知觉经验生成的条件，它通过运动与感知活动参与人和世界关系的形成。在指画实践中，这种身体性具体体现为触压、拖曳与晕擦等动作对图像结构的直接塑造。

图像固然在现对象，但它首先是由具体媒材与操作形成的物质结构。因此，对中国绘画的理解不能仅停留在再现层面，还需要同时关注媒材形式及其在创作中的生成方式。[12] 从创作机制来看，指画的形成呈现出一种逐次生成的墨迹结构。与毛笔能够持续保持锋尖线条不同，手指在纸面上的接触通常表现为短距离的触压与拖曳，每一次接触都会在纸面留下相对独立的墨迹单元，画面结构因此是在多个动作痕迹的叠加中逐渐建立。高其佩的动物题材指画正体现出这种生成逻辑。《从后面看老虎》中，虎背体量是由多次触压与晕擦形成的墨块逐渐叠加而成，墨色在边缘处呈现由浓至淡的自然过渡，显示出擦抹与拖曳所留下的动作痕迹。虎身条纹是以较为粗短的方向性线痕加以提示，使形体结构优先于毛发刻画成为画面的主要视觉组织。同样，在《丛林虎啸》中，山石的折转与林木的层叠亦由反复叠加的墨迹构成，画面结构主要通过墨块的层叠与墨迹走向建立，而非依赖精细轮廓。清人徐琰在《闲青堂诗集》中作序亦以“笔所不到，指能传之”描述指画的表现方式，[13] 强调手指在表现力上的补充作用。

身体动作的尺度亦在一定程度上影响图像结构的组织方式。中国绘画传统中，线条往往承担界定形体结构的功能。[14] 在这一意义上，绘画工具与动作方式的差异也会改变画面结构的生成方式。相比之下，手指的接触面积明显大于笔锋，在纸面上更容易形成宽阔墨迹，而较难产生均匀粗细而连续的线条。由此，画面中的形象结构往往通过体量块面与姿态关系加以确立，而细部描绘则相对简化。在高其佩的虎画中，观者首先识别的是整体体量与姿态方向，而非局部毛发细节。这种结构倾向与创作动作的物理条件密切相关。与此同时，身体动作的节奏也参与了画面空间的形成。由于指画往往通过多次触压逐步完成，墨色的叠加与留白之间形成明显层次，使画面呈现出由近及远的空间分布。在《丛林虎啸》中，岩石、虎身与远山之间的层次更多通过墨色浓淡与块面位置加以区分。空间关系是在连续动作过程中逐渐形成的视觉秩序，而不依赖预先规划的几何结构。[15]

从这一角度看，高其佩的指画体现出一种以身体行动为基础的生成方式。触压、拖曳与晕擦等动作在画面中留下可见痕迹，这些痕迹进而参与了构图的形成。主体的体量结构、姿态关系与墨色分布等视觉要素，都可以追溯到具体动作过程之中。身体既是创作主体，也是图像结构得以生成的条件。因此，在高其佩的指画实践中，身体在图像中留下可识别的行动痕迹，也在创作层面构成图像生成的基本条件。图像中的体量结构、姿态关系与墨色组织，均可追溯至具体动作过程。第一节所讨论的符号结构转移与第二节所分析的图像痕迹，最终都指向同一机制：身体行动在与材料的互动过程中被转化为具体的图像结构。

结语

指画常被视为技法层面的创新。然而在高其佩笔下，它触及了更深的层次，图像的组织方式已不同于传统笔墨绘画。具体而言，指画在符号结构上强化了创作行动与图像痕迹之间的联系，使身体动作成为图像意义生成的重要线索。在《从后面看老虎》与《丛林虎啸》等作品中，体量结构、姿态组织与墨色块面的分布均与触压、拖曳等身体动作密切相关。形似让图像可以被识别，而创作痕迹与文化语境在识别之外相互交织，构成了图像多层次的意义。从更广泛的艺术史角度看，高其佩的指画代表了一种由身体行动直接驱动的图像生成方式。身体在此既是创作主体，也是图像结构形成的条件。通过将符号学分析与身体维度结合，可以更具体地理解指画在清代绘画语境中的意义，也为重新审视中国绘画中的笔墨与身体关系提供了一种可能的研究路径。

赵雅维　德国图宾根大学博士研究生

（本文责任编辑：李方红）

〔12〕 Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, University of Chicago Press, 1996, pp.9-12.

〔13〕［清］徐琰《闲青堂诗集序》，［清］朱伦瀚编《闲青堂诗集》，《清代诗文集汇编》编纂委员会编《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社 2010 年版，第 573 页。

〔14〕 Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting*, Smithsonian Institution Press, 1973, p.4.

〔15〕 Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, 1960, p.395.

中国知网 https://www.cnki.net