



#1



#2



#3

抽象语言的修辞特征

Rhetorical Features of the Abstract Language

段炼 Duan Lian

引言

抽象相对于具象，抽象不再再现客观物象，而是物象解构后的图像；修辞相对于大白话，修辞不用通常的语言，而用艺术的方式来进行表述。修辞的概念来自文学，也用于视觉艺术。作为一种视觉语言，抽象所具有的修辞特征，并不只是文学修辞术那样的孤立地关注单个的遣词造句，而更主要的是关注通篇的整体设置，因为图像的表述是共时性的。孤立而单个的遣词造句，只关注语言形式，是修辞与形式的连接，而修辞的通篇与整体性，则是建造视觉世界的基础，与审美层次上的艺术语言相贯通。在这两端之间，便是修辞语言的存在和运作。由于图像具有共时性特征，修辞语言从局部到全盘的表述，便有着视觉的整一性。就单幅作品来说，所谓整一性，是从形式一端到审美一端的共时过程，但就某位艺术家的诸多作品来说，修辞的整一性也暗含着历时的成分。

修辞语言涉及若干方面，本文专注于立方主义的抽象方法。这种方法的表现象是物象的简化、变形和重构，例如将三维立体简化为几个平面的交接，

将立体空间简化为平面叠加所产生的层次，将复杂的平面效果，简化为大块的明暗对比、色调渐变或色相过渡，将丰富的外形简化为直线、弧线及其交合。这种方法的实质在于简化的结果，即变形图像的出现，为组建独特的审美世界留下了空间，即重构的可能性，这是抽象作为修辞手法的重要功能。

一、菲宁格的抽象

本文从二十世纪早期旅居德国的美国艺术家菲宁格的绘画说起，参照之前的早期现代主义者，如惠斯勒等，也参照二十世纪末期后现代的抽象艺术家，如若柯朋，通过参照引申，或提供例证，来阐释修辞语言从局部的形式因素到整体

的审美世界的过程，探讨抽象语言的修辞特征。

菲宁格 (Lyonel Feininger, 1871—1956) 出生在美国纽约一户德国移民之家，父亲是音乐家。十六那年菲宁格前往德国学习音乐，却因绘画的兴趣而在柏林和汉堡两地学习美术，其间为了谋生而给报刊杂志画插图，随后两次前往巴黎，在那里先后住了两年多，深受后印象主义的影响。在巴黎，菲宁格结识了德劳雷 (Robert Delaunay) 等艺术界名人，认可其艺术语言，更对独立沙龙展的立方主义一见钟情，这成为菲宁格抽象艺术的主要灵感。回到德国后，菲宁格于1913年参加了柏林青骑士画展，随即加入包豪斯成为版画教师，并制作了包豪斯的代表性木刻招贴《社会主义大教堂》，此画透露了简约、变形、抽象和装饰性特征。到二次大战前夕，菲宁格结束了在包豪斯的教学，于1937年返回纽约，继续自己业已成熟的抽象语言和艺术活动。

以上简单的从艺生平，旨在说明菲宁格的艺术语境和语言特征，这就是欧洲的后印象主义、表现主义、立方主义，这一切构成了菲宁格绘画的早期现代主义前提，也给予其修辞语言做出了时代、潮流和风格的界定。关于修辞语言，既然我们关注整体的通盘设置而不仅仅是孤立的遣词造句等局部问题，那么我们就可以在大体上说，首先，菲宁格早期在德国的插图生涯，给他一生的艺术创作赋予了或隐或显的漫画式夸张变形的特点，并透露出非写实的想象成分。其次，他在巴黎对后印象主义和立方派的钟情，使他的绘画又同时具有了立方主义的特征。第三，他在包豪斯的经历，使他与表现主义结下不解之缘，从而最终形成了自己那以表现主义和立方主义为主要倾向的抽象绘画。

就视觉表象而言，表现主义的色彩运用和立方主义的平面构成，是菲宁格之抽象绘画的修辞语言。在我写作本文时，蒙特利尔美术馆的菲宁格回顾展正好开幕，我多次前往观展，并购得传记、专著和画册，在看画和研读这些资料后，我更确认了自己对菲宁格之修辞语言的阐释。可以这样说，菲宁格的修辞语言，在遣词造句的一端连接着形式语言，其特征是抽象形式的合成，如直线、弧线、几何平面、明暗反差、影调过渡、色彩对比等单个而孤立的视觉因素的排列和组织，也即画面的形式构成。与此相对，修辞语言的通盘和整体的一端则连接着审美语言，其特征是超验世界的营造，如音乐情绪和玄学精神的互动和统一。在形式与审美这两端之间，修辞语言成为一个从局部到整体的过程，这是一个共时的过程，具有玄学意味，暗含着抽象艺术的精神原型。

其实，在这共时的玄学过程中，也暗含着一

个历时的过程，这就是菲宁格绘画的风格发展。观看画展并体会其艺术，我们可以把握这样一个历时的发​​展线索：再现、表现、抽象。菲宁格刚到德国从事漫画插图时，其艺术虽不乏夸张，但基本上因为叙事性而属于再现的类型。随后他游历巴黎，由于早期现代主义的影响，菲宁格的绘画在叙事再现的基础上，增添了表现主义色彩，这不仅与过去的漫画式夸张相呼应，而且也与青骑士画家弗兰兹·马克 (Franz Marc, 1880—1916) 有相近之处。尽管菲宁格的抽象特征比表现特征稍晚才出现，但二者几乎是重迭和融合的，只是到了后来，表现色彩渐淡，抽象意味逾浓。我将菲宁格之修辞语言的这个历时过程，概括为具象、半抽象、抽象、纯抽象的发展进程。

与菲宁格同一时期的俄国艺术家康定斯基认定视觉艺术的抽象形式具有精神性，他在《点线面》和《抽象艺术里的精神》二书里，对这一观点进行了表述，特别强调了抽象中色彩的因素的精神性。菲宁格与康定斯基是包豪斯的同仁，二人的艺术都以抽象著称。就菲宁格来说，其抽象特征见于绘画、设计、雕刻、摄影的表现主义和立方主义追求，具有音乐的精神性，他在抽象艺术中从巴洛克音乐的现世情绪，升华至超验玄学，让我们得以领悟其抽象的玄学情绪。

二、抽象与形式

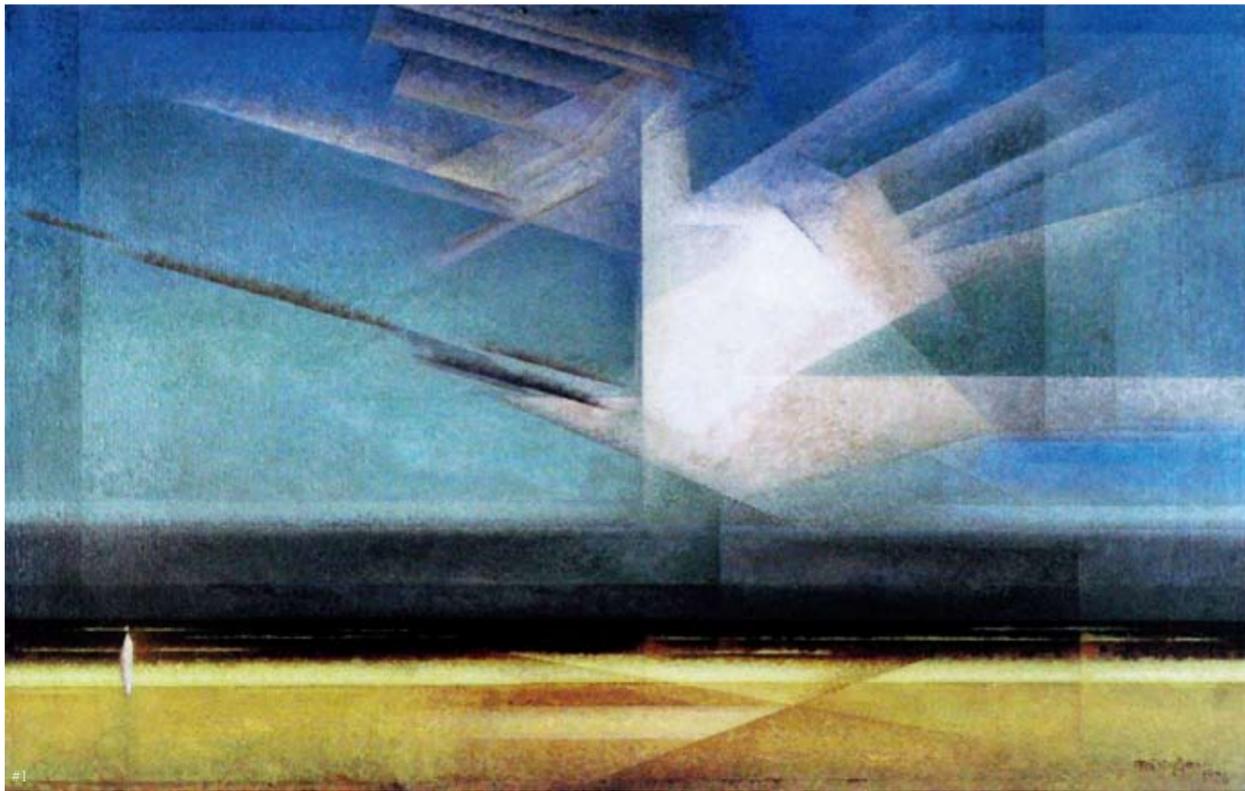
如前所述，修辞语言在涉及局部的遣词造句的一端，连接着艺术的形式语言，因为这一端关系到诸种单个的形式因素及其的组合，如直线、弧线，以及二者相交而构成的几何平面；再如明暗反差、影调过渡、色彩对比等视觉因素及其统合，这一切因素合成了画面的形式结构。

由于出身于插图画家，菲宁格对人物画的着迷可想而知。他的题材是

#1 自画像 绘画 菲宁格

#2 耶之三 绘画 菲宁格

#3 桥之五 绘画 菲宁格



市井的，他描绘行走于城乡街道和进出于小区教堂的各色人等。这种市井绘画理应是写实、叙事、再现的，但画家倾其注意力于人物之衣饰与形体的线条、块面和色彩，也注意建筑物、树木等环境因素的线条、块面和色彩，以及人物与环境在线条、块面与色彩上的视觉关系。这就是说，画家在具象绘画中关注形式，对人物形象的刻画和五官的描绘，都给予符号标记式的处理，以大略的图式来作为形象的提示。这样的处理方法，是画家从人物转向建筑、从再现转向表现、从具象转向抽象的先声，是画家之抽象发展的开端。在这个端点上，线条、块面与色彩的形式因素具有决定作用，可以说，利用线条、块面、色彩来进行图式化处理，是菲宁格从写实、再现和具象走向抽象的第一步，是进入抽象世界的起点，可称“具象里的抽象”。这个起点与绘画的形式语言直接相关，连接着用造型的线条、块面、色彩之类形式因素。

在连接形式的一端，菲宁格之艺术语言的抽象因素，首先是直线与弧线的使用，及其组合所构成的几何平面图形，在于这些线条所界定的明暗和色块，以及某块平面图形之内色调、色相、色度的变化，包括渐变和突变。就单个的形式因素而言，菲宁格的绘画在1911年之后大量使用直线和弧线，使画面呈现明显的线性结构，各种块面的组合成为构图设计的主导。菲宁格的直线来自具象写实绘画中对现代主义方块式建筑的描绘，尤其是摩天高楼的外轮廓和楼层、窗户的直线轮廓。但是，这些貌似用作写实和再现的直线，却同时还有另一功能，被用来界定立方体高楼的阴阳向背、前后透视和深浅明暗，于是，直线相交所划出的块面，就有了色调和深浅的区分。与直线相似，弧线既来自大桥的桥洞，也勾画出桥洞，更勾画出块面，并界定各块面之明暗色调的不同。对直线和弧线的此种使用法，在《拱桥》（1912）和《高楼之二》（1913）中体现得最明显，这是画家之抽象发展的第二步，可

以称为“半抽象”。

当画家放弃对建筑物之形象的写实和再现后，具象从他的画中消失了，抽象成为画面主体，例如《吉尔梅若达》（1913）中教堂的尖顶已经形消体散，代之以几何块面。当然，由于我们对菲宁格描绘的城市建筑保有记忆，所以凭着我们的格式塔完形心理而仍能辨认或猜测出画中抽象块面所暗示的建筑形式。也许，这是画家着意而为的预设形式，但若没有预先的记忆和完形心理的事后补充，我们不易在画中看出教堂尖顶。这种带有实物暗示的抽象，可以看做是菲宁格绘画之抽象发展的第三步，称“抽象”。

到了二十年代后期，菲宁格的几何抽象几乎完全没有了实物形体的暗示，而成为纯粹的形式构成，例如《宁静的大海》（1929）和《日落》（1930）等。在这类绘画中，直线与弧线相交所划出的平面，已经不再是空洞的块面，而是被色彩填充的块面。这也就是说，在连接形式的一端，除了直线和弧线外，菲宁格之艺术语言的另一个形式因素，是色彩的使用，尤其是对色彩之明暗色度和色相差别的使用。若说线条勾画出的块面之形，已与实物无涉，那么就只能与色彩相关了。在享受了线条之块面设计的乐趣后，画家转而享受块面填色的乐趣，讲究同一色彩的亮度

与饱和度的渐变，讲究不同色彩块面之间的转折和对比，讲究色彩的明暗差异给不同平面制造的透视空间和景深的层次感。在这样的意义上说，画家对形式因素的把玩，是其绘画之抽象发展的第四步，可称“纯抽象”。

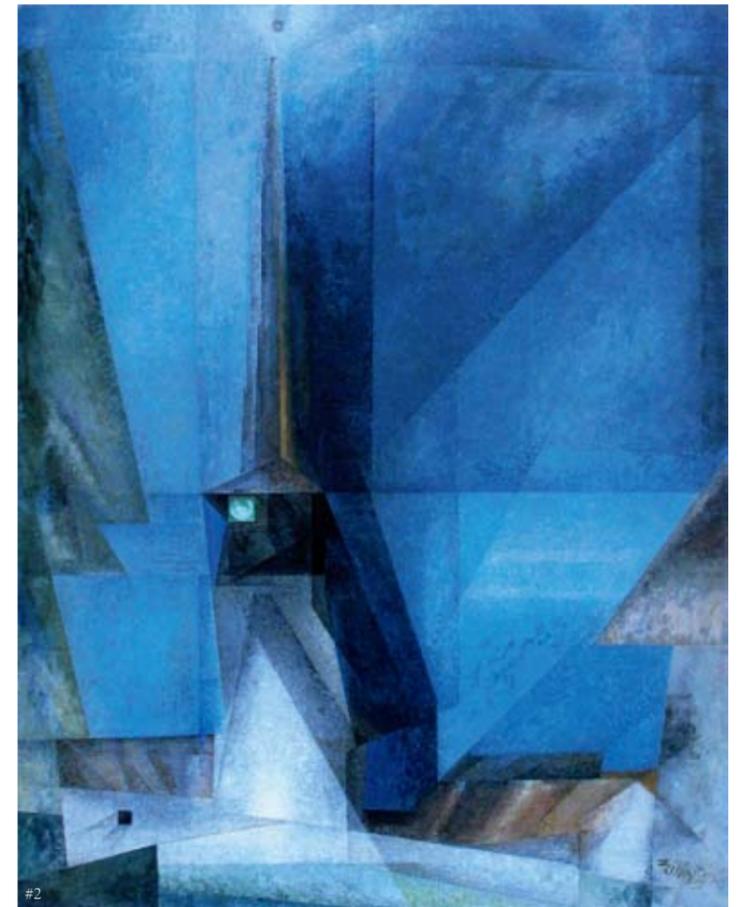
要之，菲宁格的绘画有着从具象起步，向半抽象、抽象和纯抽象发展的四步过程。在这个过程中，线条、块面和色彩虽是单个的、孤立的形式因素，但被画家组合起来，用以构成画面。这种组合方式，在蒙特利尔的大展上，除了绘画，其摄影也是见证。菲宁格的摄影，其形式特征在于黑白抽象，在于艺术家将所摄对象当做静物来摆布，讲究构图、空间、明暗对比、块面构成，艺术家以此而在具象的实物中用镜头去发现并捕捉纯形式因素的抽象特征。从美术史的角度说，二十世纪头二三十年的早期现代主义时期，正是欧洲形式主义艺术的盛期，对抽象艺术家来说，绘画和摄影概莫能外。作为菲宁格之修辞语言的抽象形式，其要义在于个单个而独立之因素的组合，这是借通盘的修辞设置而获得画面之整体效果的形式前提。

三、抽象与审美

有了这样的前提，菲宁格以各种形式因素组合而成的抽象世界，便得以升华到审美的层次。所谓升华，所谓从一端到另一端，都是形象的说法，有比喻性。此比喻要说明的是，单个的、孤立的、局部的修辞格，借助于艺术家的组合之功，而成为通盘的整体修辞设置，构成了一个艺术世界，并由此而进入审美的层次。具体地说，在菲宁格的绘画世界里，这通盘的修辞设置，是表现主义和立方主义中的抽象语言。

在审美的一端，菲宁格的抽象语言脱离了单纯的形式因素，而成为美感的显现，并具有相当程度的精神性。如果说画家早期的漫画式插图是对现实世界的戏仿和嘲弄，以便表达一种主观态度，那么，当画家从插图转向绘画后，他对客观世界的再现便带上了浓厚的主观色彩，这就是表现主义，与他在德国习画的时代和文化背景直接相关。

菲宁格的早期绘画对客观世界的再现，与德国桥社和青骑士相似，但由于其夸张的漫画倾向，他很快就离开了德国表现主义的用笔用色之法，又由于他对线条和块面的偏好，立方主义形式出现在他的表现主义色彩中。这方面的代表作可用《街头狂欢》（1911）为例，画中的色彩让人联想到青骑士画家弗兰兹·马克的《橙色小马》（1912），但菲宁格却在色彩中强调了线条的作用，他在建筑物的厚重色块的边沿勾画或刻出明显的轮廓线，透露了他最早



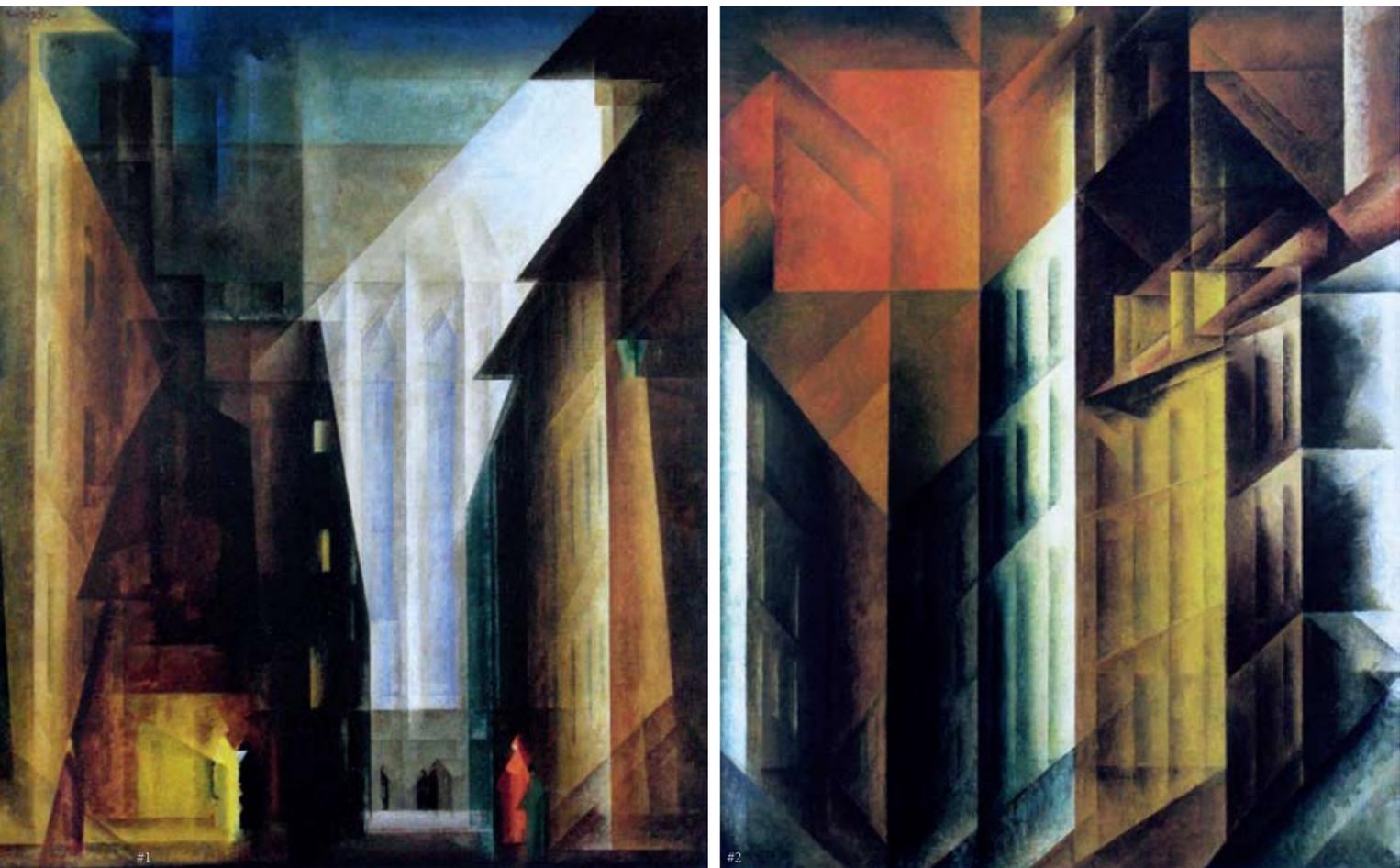
的立方主义取向。

立方主义是一种视觉的解构和重建，尽管在二十世纪初尚无这样的术语，但立方主义艺术家们却具备了解构和重建的意识，例如勃拉克和毕加索。菲宁格在《信差》（1912）一画中也表现出这种意识，画中的建筑物有倾倒的趋势，却又摇摇不坠，解构与重建同在。立方主义的这种摇而不倒的效果，来自画家对建筑物的变形处理，与过去的漫画插图相关，却也是抽象处理的结果。

但是，菲宁格抽象风景中的物象形体最终还是趋向于消散。《海边》（1913）一画中人与景共存，海边的人物被简约为几个块面的组合，而海浪则完全被简化成平面的叠加，若无画题的提示，几乎联想不到海浪的图像。在这类作品中，立方主义与抽象形式互为目的与手段，二者相辅相成。同样的立方主义手法，也运用于人物画中。菲宁格同年绘制的《耶之二》（1913）和稍后的《耶之三》（1915）是立方主义与抽象形式相结合的代表，是解构与重建的典范，只不过，这时重建的是抽象形式。在这两幅绘画中，无论背景里的建筑、树木，还是前景的街道或人物的衣饰，已然烟消云散，只留下抽象的色彩块面，而人物的面部也同样简化为块面和线条的组合，具有抽象符号的能指特征。

#1 乌云 绘画 菲宁格

#2 吉尔梅若达之13 绘画 菲宁格



就修辞手法而言，如果说菲宁格的立方主义抽象绘画倾向于解构背景和衣饰，那么他在肖像画中则倾向于人物的重建，其具体方法是将浑圆立体的面部过渡，处理成菱形钻石般的平面结构，以各平面的角度之别，来构成三维的立体头像。在画家的《自画像》（1915）中，双眼、眉心、鼻翼、人中、嘴唇和两颊的细节描绘，都显示了这种利用各平面之角度的不同而重构成肖像的处理方法，是为立方主义的具体运用。

正是具象的解构和消失，给了画家重构的机会。菲宁格的《绿桥之二》（1916）和《黄街之二》（1918），也是立方主义的重构，画中平面几何的形式比较重要。到了二十年代，画家的立方主义不再关注解构和重建，转而关注抽象效果，从表现主义和立方主义的现世，发展到了抽象的超验世界，具有巴洛克音乐之大师风格的精神内涵，却无其过分华丽的外表。这样来看《教堂》（1922）一画，细节已不存在，唯有大块的平面，揭示了建筑的立方体转化为抽象形式。同样，在《海上的云块之一》（1923）中，天上的云朵就是几块平面叠加，构成空间层次，而每一平面上都有色彩的过渡和明暗的变化。在这类作品中，立方主义的艺术语言作为一种修辞方法，既与抽象形式合二为一，也是向抽象的转化，显示为音乐感，而这一音乐感却又提示着玄学精神。

在蒙特利尔美术馆细读菲宁格，将所读之画放入画家风格发展的语境中，我们可以这样说，画家自二十年代初期绘制的抽象作品，已进入了精神的层面，在视觉效果中借音乐性来暗示审美世界中精神的存在，例如《岛

屿》（1923）和《蓝海》（1924）等作品的幽深空间所透露的玄学特性。同样，菲宁格之小镇和人物系列的表现主义色彩，也具备音乐的抽象性。从其建筑绘画的立方主义抽象形式和音乐感，到纯粹的音乐风景，画家借神秘而静的气氛，营造了一个抽象的审美世界，最终走向超验的神秘国度，这是其抽象精神之所在。

关于抽象的精神性，要从二十世纪西方艺术史的角度阐述。一个世纪前现代主义的发展主导是形式主义，而形式主义讲究视觉审美。在这一点上，菲宁格的抽象语言与德国浪漫主义时期的风景画有所关联，他受到早他一百多年的德国浪漫派风景画大师弗雷德里克（Casper David Friedrich, 1774-1840）的影响。眼下蒙特利尔美术馆的菲宁格大展，策展人是来自纽约惠特尼美术馆的芭芭拉·哈斯凯尔。这位策展人在《世界边缘的菲宁格》一书中，将菲宁格同弗雷德里克相联系，指出二者的审美世界相通。在我看来，这种相通与其说是视觉上的，不如说是精神上的。在视觉上说，菲宁格所画的海边教堂之类风

景，尽管只有抽象的形式，而无实景的再现，但与弗雷德里克的具象风景却同样具有浪漫主义的基本美学，这就是对崇高感的追求，是一种精神追求。浪漫主义的崇高，其精神渊源是英国十八世纪哲学家柏克（Edmund Burke）的论述，他将崇高与美贯通起来，用以说明艺术的基本精神。在弗雷德里克的风光之美中，蕴含着大自然的力量，这力量给人以心理震撼，使人精神升华，达到人与自然相融，由此产生崇高感。因此，在浪漫派风景中，崇高是一种美感，对现代主义的抽象风景来说，崇高同样是一种美感，而且隐约暗示着悲剧精神。

如果说作为菲宁格之修辞语言的抽象形式因其崇高的美感而获得了精神性，那么这并非欧洲早期现代主义的一个偶然现象，而是当时抽象艺术的历史取向，也是二十世纪抽象艺术的审美取向。与菲宁格同时代的俄国抽象画家马列维奇（Kasimir Malevich, 1878-1935），其至上主义抽象绘画的特征就是崇高，至上即崇高。只不过，马列维奇的抽象语言在于诸多平面的并置、交叉和重叠，他以抽象来表述崇高的纯粹性。菲宁格的抽象语言在于各平面之间的前后层次，由此构筑了抽象的空间，使纯粹的崇高感能在这空间里弥漫。二者的共同之处，都在于抽象的崇高精神，而这也呼应了半个世纪后美国抽象表现主义的精神性。

四、抽象的修辞

形式语言和审美语言这两端之间，是修辞语言的空间，在这个空间里，菲宁格以其表现主义的热烈色彩和立方主义的冷静几何而超越了所谓热抽象和冷抽象的二元对立，又以解构和重建而超越了解析式立方主义和综合式立方主义的二元对立。这种超越存在于形式与审美两端之间，使修辞设置的整体性成为可能。换言之，在菲宁格的表现主义和立方主义绘画中，抽象语言作为修辞设置的一种，如前所述，在形式的一端是单个的、局部的，类似于遣词造句式的孤立的文学修辞格，但在审美的一端则是通盘的、整体的设置，不仅营造出崇高之美的外在氛围，而且也蕴含着崇高之美的内在精神。

在参观菲宁格画展前不久，我有机会参观了另外几个与抽象和修辞话题相关的展览，其中最重要的是华盛顿弗里尔美术馆的惠斯勒（1834-1903）作品陈列。惠斯勒是美国画家，旅居英国，适逢维多利亚时代的艺术盛期，他与当时的许多名家过从甚密，但也被同行挤兑，其印象主义倾向的用色和图像处理，更被时人嘲笑，他不得已而将当时的英国大批评家罗斯金告上法庭，并与一些名家反目。今天看来，惠斯勒的不



合时宜之处，不应该是印象主义倾向，而应当是抽象倾向。作为具象时代的具象画家，惠斯勒的抽象特性在于他用和谐雅致的色彩所营造的音乐氛围，以及由此而来的东方审美精神。

惠斯勒以音乐命名的东方情调作品，有两组最受称道。第一组共四幅，分别是《蓝色与绿色变奏曲》、《白色与红色交响曲》、《白色交响曲：三少女》、《蓝色与粉红交响曲》。这组作品的抽象语言有两大要义，一是描绘人物的笔触犹如行云流水，实则是借人物形体来承载流动的笔触，这是惠斯勒之修辞语言的形式因素；二是借音乐般的和谐色彩来渲染东方情调的优雅之美，画家在此将笔触和色彩等形式因素，引向了审美的一端。虽然这组作品是具象的，但因强调笔触和色彩本身的审美特征，而具有相当的抽象性，例如笔触之流动所呈现的优雅韵律。第二组是惠斯勒著名的伦敦泰晤士河与夜桥系列，也以音乐命名，如饱受非议但也最为著名的《蓝色与金色的夜曲》，此画曾被伦敦批评界称为将色点洒向看画人的脸。这组作品的形式语言与前一组大异其趣，笔触的流动痕迹不明显，反倒是涂抹与横扫较多，

#1 教堂 绘画 菲宁格
#2 高楼 绘画 菲宁格
#3-4 1980s 木板油画 若柯朋



白色交响曲之三少女 绘画 惠斯勒

消融了笔触的痕迹，再以挥洒之法将色点溅于画面，制造出层次感。但是这两组绘画的审美精神却是一致的，即音乐感。正是由于对音乐感的关注，画中的物象形体不再重要，而画面氛围的优雅效果则更加抽象。

如果说惠斯勒的抽象性体现了法国印象主义和英国维多利亚绘画因东方情调而获得抽象的形式因素，从而在艺术史上预先见证了修辞语言的形式和审美这两端，那么，旅居美国的加拿大后现代女艺术家若柯朋（Dorothea Rockburne）的纯抽象绘画，则从二十世纪末的后现代角度，做出了同样的见证。若柯朋与菲宁格的两个展览同时在蒙特利尔美术馆举行，楼上楼下，不知是不是美术馆有意为之。不管怎么说，众所周知，后现代反对现代主义的基本原则，包括形式主义和抽象的崇高，后现代的一大口号就是反对崇高。同样，马列维奇的至上主义影响了几十年后硬边绘画（hard edge）的纯粹抽象，所以后现代对马列维奇的至上崇高既爱又恨，很不了然。在这样的历史和文化语境中看若柯朋的后现代硬边抽象，便可以发现其修辞语言的双重性，即对硬边抽象的欣赏挪用和嘲弄戏仿。

若柯朋于上世纪三十年代生于蒙特利尔，1950年到美国著名艺术学院黑山学院学习美术，后定居纽约。就时代而言，若柯朋进入艺术圈的二十世纪中期，是美国抽象艺术的盛期。那时的硬边抽象一方面与极少主义抽象深有瓜葛，另一方面又与抽象表现主义相对而立。当门派之见过去后，到了八十年代，若柯朋换了一个视角，从后现代的角度反思美国的抽象艺术，绘制了貌似硬边画派的系列抽象作品，她称为《心灵之眼》。

硬边绘画是纯抽象的，与菲宁格的纯抽象相呼应，但硬边抽象也如马列维奇，讲究平面效果而非空间深度，这又与菲宁格有着视觉上的不同。但是，二者都讲究抽象的精神特性。如果说菲宁格的抽象精神是感性的，来自音乐的美与崇高，那么若柯朋的抽象精神便偏向理性，来自数学、天文学和哲学。早在黑山学艺期间，若柯朋对数学发生了兴趣，跟随该校一位数学教授研习纯数学，并用数学理论去解读天文学，尤其是太阳系星球运行的数学关系，更将这一解读引入自己的抽象艺术中，例如《心灵之眼》系列中各块面的交汇、重叠、覆盖，以及块面之边线的相互切割，都呼应着宇宙空间里星球运行的轨迹。若柯朋对哲学的兴趣，主要是阅读法国哲学家帕斯卡尔的理性主义。可以看出，若柯朋在后现代时期绘制的硬边抽象，没有遵循几十年前的硬边原则，而是在简约与繁复的冲突中探索二者的对立统一。若用

数学和几何学的术语说，这就是处理系列与单个的关系，处理组合与单一的关系。这样，她的绘画便与菲宁格有了进一步的呼应：同一平面上色彩的变化暗示着光与影的时间进程，线条的组合构建了互动的平面，而装置与绘画的结合则赋予平面以三维空间和深度。

当然，这并不是说菲宁格有先见之明，能在二十世纪初就以抽象块面的空间深度来呼应未来的后现代硬边抽象，而是如前所言，菲宁格的修辞语言具有玄学特征，在从形式一端到审美一端的过程中，既有历时的渐变，如从具象到半抽象、抽象和纯抽象的发展，又有共时的空间并置，如表现主义的平面和立方主义的空间。更重要的是，在这玄学的过程中，抽象的修辞语言因其精神内含而得以升华。

艺术的修辞语言是一种视觉掩饰，具有遮蔽作者意图的功能。从作者意向的角度说，艺术家利用修辞的编码来制造迷局，使图像具有密码的特征。从读者解读的角度说，读图是破译密码，目的在于解读图像隐秘的含义和背后的秘密。若柯朋认为面对艺术时无需这种解读，就像游泳的人并不需要理解水的分子结构那样。然而，对抽象艺术来说，精神性是无形的虚拟存在，需要修辞语言来赋予形式，而理解视觉艺术的修辞语言，不仅有助于作者意图的实现，也有助于艺术家与观画者的沟通，这是抽象艺术之修辞语言的价值所在。

要之，抽象语言的修辞特征以其单一性和整一性为前提，单一性与形式因素连接，整一性与审美世界连接，二者所贯通的场域，既是修辞语言发挥作用的运作场所，也给艺术的精神性提供了空间。

