

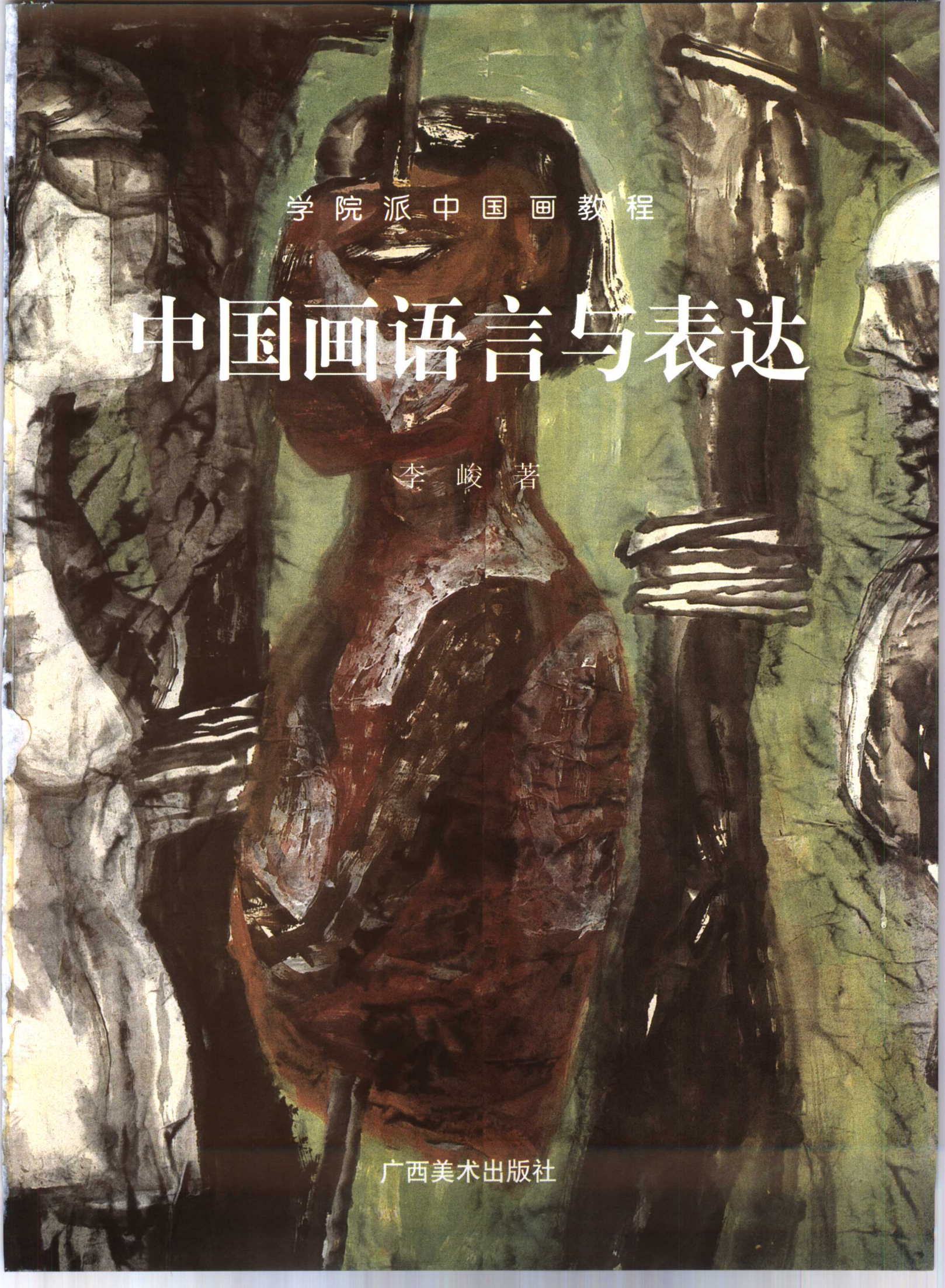
学
院
派
中
国
画
教
程

中国画语言与表达

李峻 著

广西美术出版社





学院派中国画教程

中国画语言与表达

李峻 著

广西美术出版社

出版策划：杨 诚
责任编辑：吕海鹏
杨 诚
装帧设计：亚 鹏
责任校对：欧阳耀地
刘燕萍

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画语言与表达 / 李峻著. — 南宁: 广西美术出版社, 2002.6

(学院派中国画教程)

ISBN 7-80674-201-8

I. 中… II. 李… III. 中国画—艺术评论

IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 031474 号

学院派中国画教程

中国画语言与表达

编著：李 峻

出版：广西美术出版社

社址：广西南宁市望园路 9 号(530022)

发行：全国新华书店

制版：深圳市彩帝毕升实业有限公司

印刷：深圳市长实印刷有限公司

开本：889mm × 1194mm 1/16

印张：5.5

印数：1-3000 册

2002 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

书号：ISBN 7-80674-201-8/J·176

定价：38 元

明与丁振
丁振



序

放眼中国绘画史,众如星斗的先贤大师穷极一生以他们强力的绘画语言和丰富的文化精神内涵构筑成一座座令后人折服却也难以逾越的奇峰异峦,这是不争的事实。

当人们将前人创造的绘画高峰视为经典,我们常常由于来不及咀嚼而只是匆匆领略似是而非的精神轮廓,往往又会因梳理历代一脉相承的传统,在未经觉悟的遮蔽中心甘情愿或是不知不觉地进入教条的重复,难以就中国绘画语言所包涵的经典性、精神性、创造性层面而作出清晰、自觉、独立的判断,为此使人难免有时也乱了方寸。

目前,立足于中国绘画传统丰厚积淀中作“安营扎寨,掘井淘金”的相关研究课题和已获出版的技法分析、技法大全一类书籍可谓密密匝匝,多得令人眼晕。因而在学习中国画传统,阅读经典时如何克服崇拜甚于求知的盲目追随心理,充分体悟并揭示历史链接中渐变的绘画语言(并非唯技法单一功能,而是赋予作品个性化情感与生命体验的契合而成其为艺术精神),避免将对大师经典绘画的研究泛化为浅薄的技术分析变得十分紧要。同时如要综合上述课题与内容,以独到视角阐释其玄奥之处实在不易,揣度别人更是困难的事,“子非鱼,安知鱼之乐。”在我看来本书作者李峻肯花精力,有勇气以“中国画语言与表达”为课题展开系统而深入的研究,恰恰与他多年来在中国画创作实践中的语言探索与心得体会息息相关。李峻早在求学时期就因“勤读书,擅思考”而为老师与同学所重视,在他的不少中国画创作与理论研究中时常透显出对艺术的独特理解与敏感把握。

此书分目以中国绘画的“流变历程”勾连艺术的传承关系,以“表现方式”、“价值取向”、“意识构成”等篇章论证中国画语言的多种属性与特质,独立成章的“笔墨为本”重在凸现由技法过渡为精神表现的转换。看得出李峻为著成此书所作的案头工作是大量而细致的,结构上宏观布势文字表达上微观深入附图精妙点评,尤为难得的是,作为一个青年艺术工作者,能对“中国画语言与表达”作出独到的理论阐述并形成一定高度的认识框架,足见到作者大量的心智投入与多年的艺术积淀。

我想,一部言之有物并能令读者与同行有兴趣在作者的所思所想中进入“中国画语言”领域思考与探索的专著,对我们在美术学院教学与艺术实践中重新认识中国绘画古老而伟大的传统,并使之在新世纪焕发出新的艺术生命力是具有积极的学术价值与理论意义的。

中国美术学院教授、副院长

刘健

2002年5月31日于杭州









目 录

导论	1
第一章 流变历程（前文人画时期 / 文人画时期 / 后文人画时期）	3
第二章 表现方式（疏体 / 密体 / 兼体）	7
第三章 价值取向（写象时期 / 写意时期）	9
第四章 意识构成（空间意识 / 造型意识 / 书法意识）	14
第五章 笔墨为本	30
第一节 总论	30
第二节 分论	32
（人物——白描 / 工笔 / 意笔）	
（山水——青绿 / 金碧 / 没骨 / 浅绛 / 水墨）	
（花鸟——钩染 / 没骨 / 写意）	
结束语	80
后记	81



导 论

我们正在与语言搏斗，我们卷入与语言的搏斗中。

——维特根斯坦

以西方哲人的这句话来表达我撰写本书的心情状态，或许过于惨烈了。中国人的治学态度，自老庄以来，主张以“人道”合“天道”，所谓“体尽无穷而游无朕”（战国·庄子《应帝王》）。“体尽无穷”是行为方式，即亲身体验生命的无穷变化与节奏，以内心的“遨游”表达、印证大千世界玄妙莫测的本体“道”（“无朕”之境界），也就是“穷元妙于意表，合神变乎天机”（唐·张彦远《历代名画记》）。中国哲人、诗人、画家无不如此。的确，在西方文明史中，处处体现着他们与自然、环境、生命“搏斗”的痕迹。希腊雕刻的伟岸，雅典神庙的壮观，哥特式教堂的高耸，文艺复兴绘画的激荡，现代艺术的冲突，这一切艺术样式与语言都昭示着西方人面对自然不屈的抗争精神，人性的光辉不断得以弘扬。而中国哲人认为“大乐与天地同和，大礼与天地同节”（儒家），《易》云：“天地絪縕，万物化醇”（道家），这生生不息的自然世界是中国艺术的终极本源，中国画家所做的是“于墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明”（清·石涛语）。绘画就是要刊落一切表面现象，呈显万物的晶莹真境！中西艺术在如此不同的生存语境中势必造就迥然相异的绘画形式与语言体系。

因此，要实现上述艺术境界与审美理想，中国人必然要寻求并完善属于自身民族特质的审美表述体系。作为语言哲学家的维特根斯坦以一种“搏斗”的姿态展开对文字表述系统的短兵相接，而绘画的表述系统无非是针对人类视觉经验及其心灵感受的千锤百炼。这种表述本身是否充分、到位并具深刻、永恒的魅力，便是该绘画语言能否在人类美术史上确立持久价值的理由。在此笔者更愿意以一种梳理与剖析的方式驶入历经数千年的中国绘画的历史长河中，与诸位读者共享呈现东方文化特质的中国绘画语言的精妙与幽深。

在解开中国绘画的神秘面纱前，有必要先澄清以下几点：

1) 本书既然是探究中国画的语言问题，就不能把它当作一般的技法书来理解，尽管任何艺术语言的形

成都离不开技艺因素，甚至这方面的突破时常带给艺术语言以实质性的发展，而且作品中的技术含量也是艺术语言高下及是否奏效的重要条件。本书也并非意在对中国画艺术风格的历史演变进行全面的论述，这已超越了艺术语言问题的边界，当然我们应注意到两者之间有相当部分的重合。本书旨在绘画技艺与语言之间寻求合理的转换与印证关系，以谋求对中国画艺术的整体性把握。

2) 面对数千年中国绘画的丰富传统，究竟哪些是经典性绘画语言呢？是元明清文人画？是两宋院体画？还是汉唐宫室壁画？都是，又不全是，正所谓“无可无不可”。那么，是否存在一条潜在的主脉贯穿着中国历代绘画样式不尽相同的面貌，并因此而最终决定了中国绘画语言与其他绘画语言的巨大差异呢？唐代大批评家张彦远一语道破天机“无线者非画也。”（《历代名画记》）即以“线”作为造型的首要语言来表达物象的精神气象，也就是南朝画家谢赫在六法中强调的“骨法用笔”（图1）。由此可以想见：中国绘画最善于



图1.《狮子图》 唐·佚名

中国人观物取象表达情感，仅凭单线，便可出神入化，感人肺腑。早在魏晋时代的这幅白描作品，其神采之飞扬，生气之蓬勃，韵律之动人，充分展示了线条作为中国画语言核心的强大表现力。



图2.《佛传故事·太子观舞图》 南朝·佚名

早期宗教壁画语言的特点在于：1.造型简括而变形；2.色彩单纯，线条的造型功能大于表现功能；3.平面化处理人物间的关系，各种形象叠满画面。

运用笔勾的线纹及墨色的浓淡枯湿变化直接表达人的生命境界，透入物象的本体，追求“超以象外，得其环中”的艺术境地。

3) 关于“中国画”及“国画”这一概念的命名，当前有颇多争议。本书暂不对此加以判断。值得注意的是，当我们在讨论“中国画”或“国画”语言时，不可避免地涉及“中国绘画”这一更大的范畴。长期以来“中国画”是以卷轴方式在纸、绢上进行的东方绘画，即作为中国传统绘画完美表现形态的文人画。那种以“墨沈留川影，笔花传石神”（明·唐志契《绘事微言》）来抒写画家胸中浩荡之思、奇逸之趣，体悟“洗尽尘滓，独存孤迥”的禅道境界，是整个中国古典文化发展至明清时期所能达到的超然状态，在人类美术史上具有不

可替代的艺术价值，但是这并不意味着我们可以忽视文人画之前大量壁画、画像砖、刻石以及棺槨上绚丽辉煌、雄浑博大的宗教与礼教艺术。如果无视这些在绘画语言上与卷轴画传统密切相关，在笔、线、色运用上异中有同的伟大艺术遗产，那么我们在认识与继承传统绘画语言的过程中将失去完整性与多样性，失去这些非卷轴传统提供给我们的不可预测的艺术资源与灵感！相反，放眼这些前文人画艺术，既可探寻中国绘画发展的渊源与基础，又可在视野上超越文人画传统而对中国艺术精神有一种更为阔达、深刻的认识，更可在绘画语言层面上丰富我们的想像力和表现力（图2）。

第一章 流变历程

“文人之画，自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈则又远接衣钵。”（明·董其昌《画旨》）大文人董其昌关于“文人画”的这段话，不啻是对中国绘画发展至末期的一个概括，也为我们廓清了自隋唐以来中国绘画的主脉。尽管对“文人画”这一概念的界定及其初始、发展、完善、衰靡的状况，学术界尚有诸多问题须澄清，但从流传至今的后人摹王维的作品来看，其艺术特点正如董其昌所言：“……南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法……”正是这促进了中国绘画走向文人的写意精神。同时从艺术发展进程来看，任何一种绘画语言的形成，皆有其艺术史的上下文关系，还须同时代艺术同道们的相互影响与支持。张彦远就认为王维之画“类吴道子”，可见晚至盛唐，吴道子、王维这两位艺术大师已经把水墨晕染作为绘画的主要语言，认为“夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功”（唐·王维《山水诀》）。因此，“草木敷荣，不待丹碌之采，云雾飘扬，不待铅粉而白，山不待空青而翠，风不待五色而绛，是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”（《历代名画记》）运用水墨语言可以把万物造化的性情与作者的主观意象充分表达出来，而无须借助色彩来画蛇添足，水墨将万物的色相归纳在黑与白两大系列及其两者之间巨大的表现与转换空间，直接指向生命存在的本质。中国画审美意识至此形成了历史的分水岭。从唐以前的“绚烂之极”走向唐以后的“归于平淡”。所以，谢赫早把用色放在六法中的第四位，张彦远也不重视色彩，五代荆浩在笔法记里干脆只字不提它。就这样，文人画以水墨写意的形式统御中国画坛千年之久。因此，作为中国绘画传统的精熟完满形态，以文人画为依托，我们可以把中国画艺术语言的发展历程分为三个时期：

- 1) 前文人画期（上古三代至隋）
- 2) 文人画时期（唐至清末）
- 3) 后文人画时期

需要指出的是，关于中国画的诸多变革，无不针对“文人画”这一艺术史现象而发动：从空间观念上的走向三度、造型方法上的写实主义倾向、色彩的大量运用等几个方向与文人画拉开距离，这已不是一般所认为的文人画的延续，更非什么新文人画，我们可以较客观地将其归纳为“后文人画”。

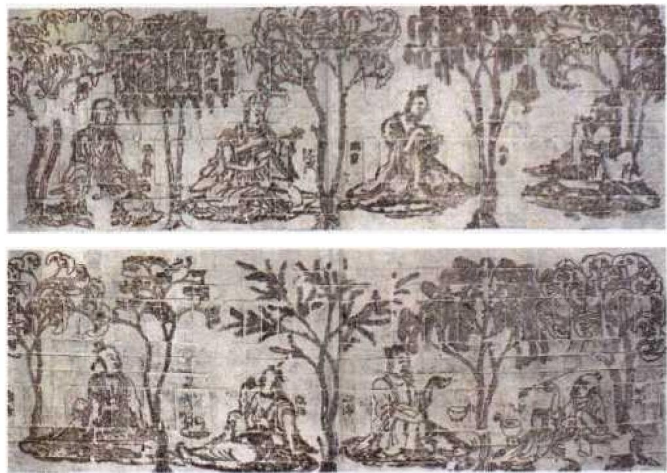


图3.《砖画竹林七贤与荣启期》 南朝·佚名

在砖石上刻以如此谨严的线描，并在人物形象结构起伏的高点染以重色。具装饰感的树木造型衬出人物形象现场的生活意味。



图4.《降魔变》 北朝·佚名

宗教壁画以昭示教义为主旨，但在这样的一个场景中，作者把三个主体人物间的对话，戏剧性地融入整体的心理氛围。工笔人物画似乎到墙壁上才得到最大器的发挥。

（一）前文人画时期（上古三代至隋）

1) 隋以前，除卷轴画外，大量的壁画（存在于宫室、庙堂、洞窟、墓穴中）、漆绘、木板、木简、瓦当、画像砖石、青铜、彩陶纹饰是中国绘画的存在形式，显示出其材料、媒材的多样性、实用性（图3）。

2) 绘画的社会功能大于审美功能，其宗教、礼教及实用性十分突出（图4）。

3) 审美趣味以“错彩镂金、雕缛满眼”（现代·宗白华语）为主导，到处是色彩斑斓、雕工细密、线纹飞动的艺术。线条虽然是必不可少的，但它仍然作为造型手段与绚丽的色彩一起构成绘画的语言。“线彩并用”



图5.《砖画进食图》 魏晋·佚名

石恪、梁楷的减笔法在这块魏晋砖画中初露端倪，朱砂色只不过是象征性地摆上几笔，线彩的写意性结合透射出令人惊讶的欢宴气氛。



图7.《莲池水禽图》(局部) 五代·顾德谦

充分的渲染，隐约的线条，在深色底子上，整个景观因朦胧而神秘，愈见诗意。



图6.《虢国夫人游春图》(局部) 唐·张萱(宋人摹本)

卷轴画丰富与雅致的特性，首先来自绢帛的光滑细腻，这恰好吻合文人审美情趣的不断精致化与书卷气。

是这一时期中国绘画语言的主要特征(图5)。

4) 空间意识追求平面化，造型夸张而不失生动细微，多有装饰性的纹样，图案配合主体形象的表现。

(二) 文人画时期(唐至清末)

1) 在这长达一千三百余年的历史中，卷轴画显然成为中国绘画的主体存在形式。在这之前的其他形式全都沦为民间艺匠的手艺活儿而难登大雅之堂(图6)。

2) 中国画进入漫长的文学时期，追求一种诗意化的审美境界，即苏东坡所谓“诗中有画，画中有诗”(图7)。

3) 这种审美趣味的转变，最早出自魏晋时代，文

人隐士们认为“出水芙蓉”般的清新之美高于“错彩镂金”的绚丽之美。绘画中表现作者思想性情、人格修养及人生境界，比追求刻画的雕琢、细密、绚烂远为重要，即所谓“清水出芙蓉，天然去雕饰”(唐·李白语)，也就是把“玉”作为美的最高理想，要求一切艺术都趋向于“玉”的美：内部光彩动人，外部却含蓄收敛，获得“绚烂之极归于平淡”(北宋·苏轼语)的审美境界(图8)。

4) 从二维平面走向有限的三维空间表现，尤其在山水画中，“三远法”的出现与完善使中国画赢得了对自然空间的主动表现，而且创造性地运用多点移动观



图8.《鹊华秋色图》 元·赵孟頫

平远法、淡墨、枯色，放松、舒缓、精巧的用笔，使文人画到了元代几近不食人间烟火。

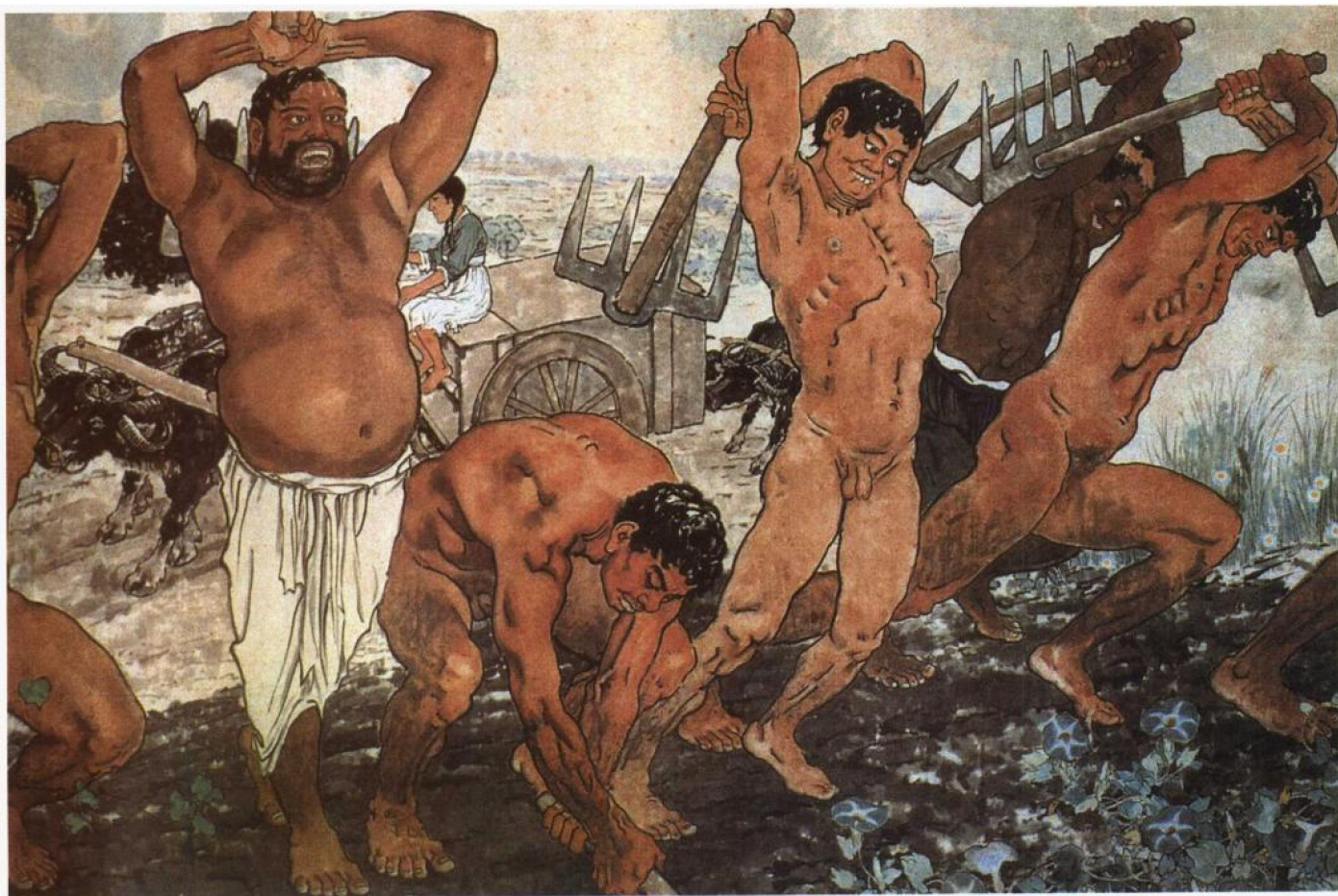


图9.《愚公移山》(局部) 现代·徐悲鸿

写实主义语言，为中国人物画表达对现实生活的叙事性关注提供了技术上的支持。

察法与高点俯察法，使绘画语言的发挥走向真正的解放与自由。

要达到这种平淡、清新的艺术理想，绘画便开始减弱色彩的表现，加强笔线的独立性。“吴带当风”式的墨线、“水墨为上”的新观念，在盛唐时期形成。飞动的线条趋于平静而富于韵律，用笔的起伏节奏隐藏于起笔、收笔、转笔的微妙变化中，随着色彩的日趋淡化，用墨与用笔一起成为“度取物象之真”的手段。“墨分五色”就是以墨取气韵，墨色所传达出的物象内在生命意蕴，才是最重要的。用色只不过补墨韵的不足，即“以

色助墨光，以墨显色彩”。文人画的“笔墨”发展至明清，已成为中国画语言的形式自觉，“笔墨”远远超越了作为艺术手段的功能性方式，而成为中国绘画内外合一的精神内核与价值追求，其极端表现就是“作画第一论笔墨”（清·王学浩《山南论画》）这样的观点。“笔墨为本”成为这一时期中国画语言的主要方式。

（三）后文人画时期

随着封建帝制被推翻、文人士大夫阶层的迅速解体、新文化运动的深入人心，西方艺术与其他西方新事物一起大量涌入中国。新形成的知识分子阶层面临着



图10.《静观世界》 现代·林风眠

林风眠在其绘画形式中注入了大量的人性精神，因此其语言绝非简单的形式主义追求。

前所未有的文化冲击，中国画在刚刚过去的20世纪百年历程中变化巨大，其中有以西方古典写实造型观与焦点透视法来改造中国画的徐悲鸿（图9）；有以吸收西方现代主义绘画，强调色彩的主观表现与平面装饰化倾向的林风眠（图10）；有以中国画本体语言为出发点，强调笔墨形式拓展的传统主义方式（以齐白石、黄宾虹、潘天寿为代表）（图11）。可以说，第一种语言就是用毛笔画写实性素描，造成具有三度空间感的真实画面，以降低笔墨的主观表达为代价，强调画面的传统叙事功能；第二种则强调物象在光影中的色彩变化与主观情感间的相互作用来丰富中国画语言，画面的视觉感染力成为艺术的主要追求；第三种情况是在“笔墨为本”的文人画价值观上，拓展新的笔墨语言形式，仍以追求诗化意趣为主。

线条、笔墨、色彩这三种语言要素在20世纪的中国画坛可谓各领风骚，其间虽利弊各有得失，但“三分天下”的艺术格局一直发展至今。

图11.《黄山松谷》 现代·黄宾虹

黄宾虹把传统绘画语言往点、线、面的视觉符号结构上贴近，他的绘画语言赋予文人画新的热情与人文关怀。



黄山松谷白
龍潭上即
景寫此
足徵之
賓虹

第二章 表现方式

纵观绵延数千年的中国绘画史，从飞动简丽的彩陶线纹，雕镂缕金的青铜纹饰，到秦汉魏晋时期遍布于砖、石、板、瓦当、棺槨的图样与刻饰，富丽缜密的壁画，以及盛唐以来的主流绘画——卷轴文人画，中国画语言可概而分之为三类：密体、疏体、兼体。

“顾（恺之）陆（探微）之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也；张（僧繇）、吴（道子）之妙，笔才一二，象已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画疏密二体，方可议乎画。”（《历代名画记》）张彦远不仅指出疏、密二体的类型划分，也认定只有懂得疏朗与繁密这两种不同的表现倾向，才可进一步讨论绘画的其他问题。密体绘画，常以笔线为主，无论是设色还是白描，一般都“笔迹周密”，用比较繁密详实的线条勾画，设色则层层渲染，并将物象精微的色彩变化以类相化原则表达出来。不过要真正领会“顾陆之神，不可见其盼际”这类绘画的价值，还须透过作品的表象的繁密去发现内在的神韵与奥妙。工笔人物、花鸟画及青绿、金碧山水画都属此例（图12）。

意笔画则是走向疏体绘画的不二法门。早在先祖飞扬生动的陶纹、漆绘、木板画及汉魏大量的墓室壁画里，我们已见到这种“笔才一二，象已应焉，离披点画，时见缺落”的疏体语言。隋唐两朝绘画，虽以工笔人物画及青绿、金碧山水为主流，但疏体语言也在卷轴画里日显峥嵘。吴道子不求设色绚烂，注重以简洁、凝练的疏体线描表现物象。后来的张璪、王墨更是强调笔墨清润，重在墨法的变化。直至五代以后，石恪、梁楷等人大写意画风的出现，疏体语言才成为文人画的主流表现方式。其主要特点是崇尚以寥寥数笔传达出对象的精神风貌与作者的内在“逸气”。

值得关注的是，疏密二体，只因审美倾向、风格流派、功能需求的差异而产生绘画语言的不同追求，并非绘画史时序上的前后关系。唐宋以来，文人画垄断画坛，水墨晕章之风盛行，减笔的疏体语言疏到不能再疏之时，也存在五代黄家花鸟的富丽、明代波臣画派的逼肖精微。疏体语言“虽笔不周”，常有大量空白与笔所不到之处，但其高妙正体现中国绘画追求“以少胜多”、“计白当墨”、“意到笔不到”的审美理想（图13）。

疏密相匀的兼体，指的是“兼工带写”、“工笔意写”或“意笔工写”的那类作品。兼体绘画一般须画在较厚的生纸或半生不熟的纸上。因为纯粹的生纸不利于墨或颜色的反复积染与覆盖，而在熟纸或绢帛上挥写的

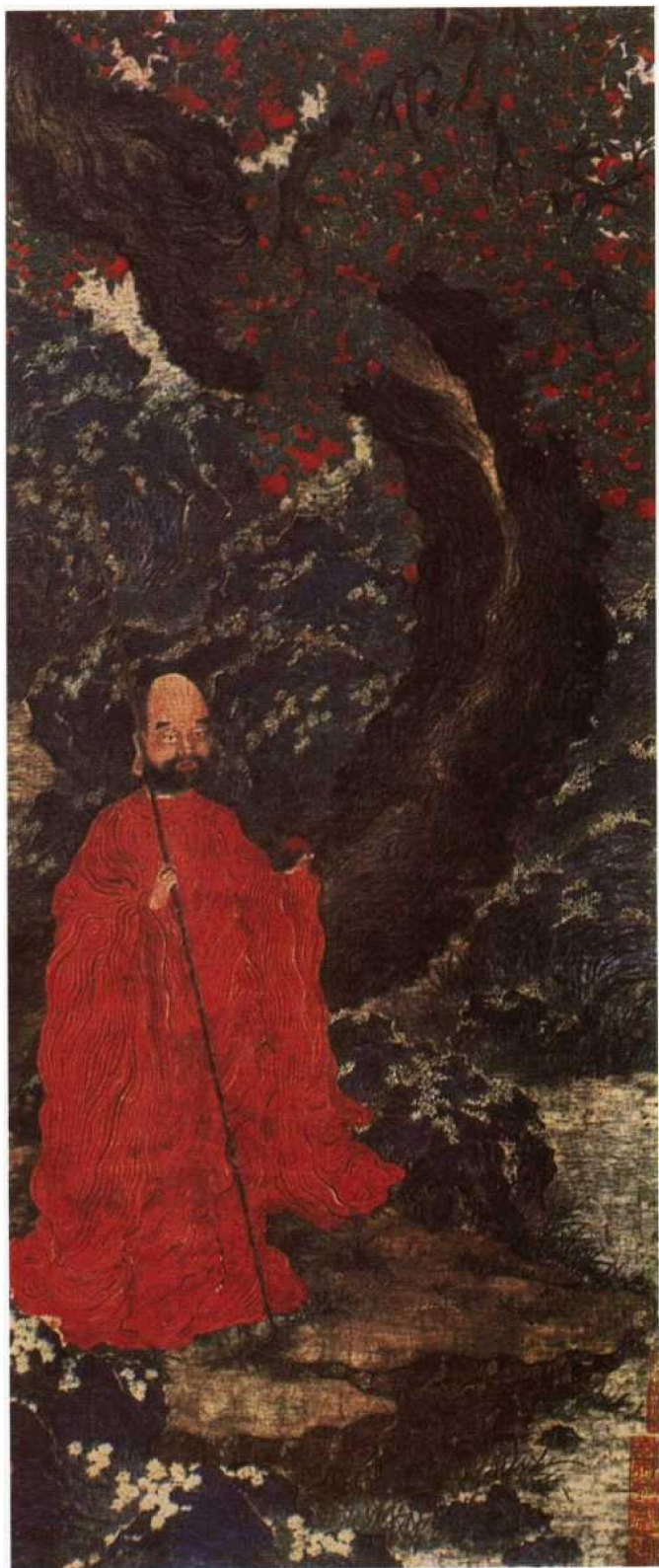


图12.《仿尉迟乙僧释迦出山图》 北宋·陈用志

此图的繁密令人咋舌。重要的是作者不依不挠地在画面结构与形象的扭动态势中不失对整体局面的控制。烈焰般的线条与凡·高绘画中飞舞的用笔异曲同工。

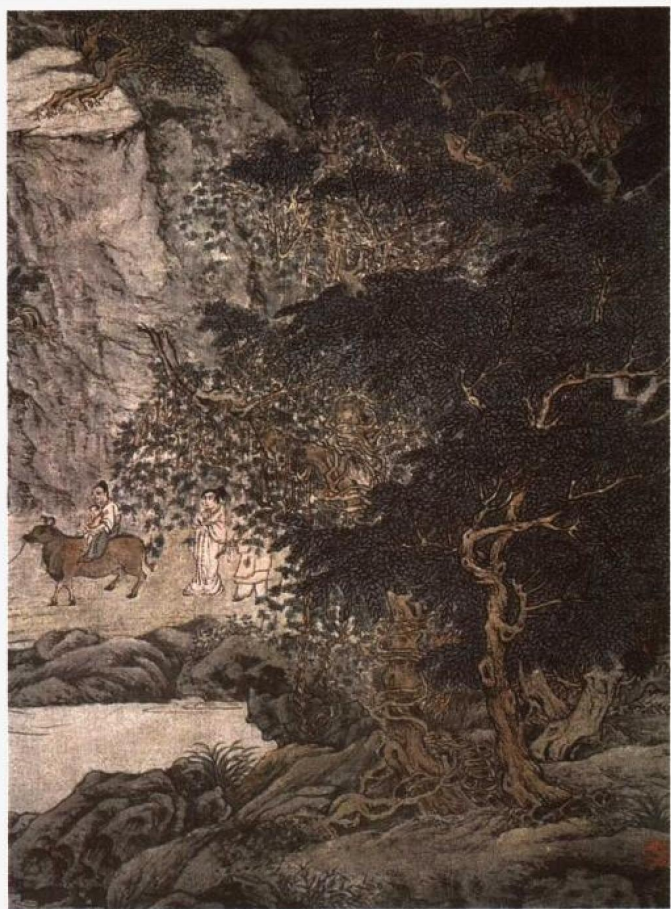


图14.《葛稚川移居图》(局部) 元·王蒙

韵味与墨色变化又不如在生纸上来得敏感与丰富，所以兼体绘画是在宋元之后，绢帛被纸本大量替代后才广为流行。赵孟頫与王蒙有不少浅绛山水就是典型的兼体画。在《葛稚川移居图》中，王蒙一方面以轻松的笔墨勾写山石，一方面用小笔把层层树丛勾得一丝不苟，还敷以石青、朱砂等色（图14）。清代恽格、赵之谦等人的没骨花鸟画也采用这种兼工带写的表现方式，力图在笔、墨、色、水的混合使用中获得丰富性。此外，任伯年的人物画常运用小写意的方法，在半生半熟的纸上，以似工非工、亦写亦工、意笔工写的兼体语言创造出一种华丽洒脱的人物画风。

概而言之，兼体绘画尽力避免疏体、密体这两种方式极端地运用，而是考虑怎样调动中国画众多的技法与语言因素充分地表现物象，所以，兼体绘画不妨称其为“全因素中国画”。



图13.《墨竹册页》 清·朱牵

空白的充分利用，基于“以虚为实”的指导思想。横向枝条的“细”与竹叶的“阔”，八大竟然如此出色地统一了这种冲突感。

第三章 价值取向

艺术的价值总是体现在其不同的功能上,“使民知神奸”(春秋·左丘明《左传》)、“穷神变,测幽微”(《历代名画记》)、“令人识万世礼乐”(北宋·郭熙《林泉高致》)。在照相术产生以前,绘画这一认识功能在古今中外普遍存在。认识功能以教育为旨归,所谓“恶以诫世,善以示后”(东汉·王延寿《鲁灵光殿赋》)、“明劝诫,著升沉,千载寂寥披图可鉴”(谢赫《古画品录序》)、“成教化,助人伦”(《历代名画记》)等,都是述说绘画这一功能。因此,唐以前绘画艺术的上述价值占据了主导作用,而“畅神”(南朝·宗炳《画山水序》)、“悦情”(南朝·姚最《续画品》)、“怡悦情性”(《历代名画记》)等倡导的审美作用则退而其次。当然,认识与教育功能须通过审美来实现,并在审美功能的统一关照下获得社会价值,前两种功能在人物画中显得突出,而审美功能则以山水、花鸟题材为主(图15)。

实现认识与教育价值,绘画的出发点常着重于对某种现象、事件的直接表述上,艺术的叙事性特征得以凸现。这种以表述现象为主、主观情感流露为辅的方式,我们不妨称之为“写象”绘画。唐宋以前,中国绘画的整体性价值就集中在这一特点上。其后,文人画家们逐步强调主观意象及情感世界的表达,尤其是宋元以后,随着绘画语言的不断完善,“聊以写胸中逸气耳”

(元·倪瓒语)、“追光蹑影之笔,写通天尽人之怀”(宋人语)、“快人意”(郭熙语)等,这些以表现胸中意象、抒发主观思想情感的美学思想,把中国画语言从写象阶段带入写意阶段。艺术的审美功能在诗意化与哲理化的双重影响下形成主动呈现的局面。值得注意的是,无论是中国绘画的写象时期还是后来的写意时期,中国画家并不追求纯客观或纯主观的语言形式,而是注重主客观间的统一关系。无论是以客带主,还是主中有客,这种艺术思维方式,都源自中国古典哲学,尤其是老庄哲学的思维特性(图16)。

在明确了中国画语言所存在的写象时期与写意时期的分野后,我们还要意识到中国画的人物、山水、花鸟的历史发展并非齐头并进,三者之间不同的发展顺序与落差,使我们在探讨中国画语言的演绎历程时增加了不少难度。因此,我们不得不在纵横的历史坐标上展开进一步论述。

(一) 写象时期的中国画语言(上古三代至唐宋)

这一时期中国画语言以笔线勾勒为主,敷以绚丽色彩,即“上古之画迹简而意澹”(石涛语)、“全尚设色,墨法次之,故多用青绿”(明·文徵明语)。线条是取象造



图15.《历代帝王图》(局部) 唐·阎立本(传)(宋人摹本)

认识功能也是以极为优雅的方式呈现出来。或许作者考虑更多的是舒缓的线条如何充分表现人物的饱满精神,红黑白之间色彩搭配如何富于节奏感。



图16.《老子图》 南宋·牧谿

此图的每一根线条都值得玩味,从最细微的毛发,到最粗重的衣饰,作者凭“以一当百”的气度在画中注入了无限的精神力量。