



颠覆你的思维

Thinking outside the Box

画里的那点儿事
Those Stories of Paintings

周铁宁 著

天津出版传媒集团
天津人民出版社

颠覆你的思维

Thinking outside the Box

画里的那点儿事

Those Stories of Paintings

周铁宁 著

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

颠覆你的思维：画里的那点儿事 / 周铁宁著. --
天津：天津人民美术出版社，2018.4
ISBN 978-7-5305-8559-7

I. ①颠… II. ①周… III. ①中国画—绘画研究
IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第039468号

颠覆你的思维 画里的那点儿事

出 版 人：李毅峰

责 任 编 辑：袁金荣

技 术 编 辑：李宝生

出版发行：天津人民美术出版社

社 址：天津市和平区马场道150号

邮 编：300050

电 话：(022)58352900

网 址：<http://www.tjrm.cn>

经 销：全国新华书店

印 刷：天津市新概念速印有限公司津南分公司

开 本：787毫米×1092毫米 1/16

版 次：2018年4月第1版

印 次：2018年4月第1次印刷

印 张：12

印 数：1—1000

定 价：68.00元

版权所有 侵权必究

愿 望

周铁宁 作

微弱荧光
不足以将大地照亮
但给了摸索者
前进的方向
不再彷徨
微弱荧光
不足以将大地照亮
却让即将消失的生命
燃起生存的希望
追求向往
微弱荧光
不足以将大地照亮
但她依然是那样
永恒、坚强
愿千万个荧光齐照大地
那枯萎的生命定会强壮
我们的大地呀
定会灿烂光芒
永远辉煌

目 录

第一章 既熟悉又模糊的绘画术语	1
第二章 中国艺术的最高象征	7
第三章 不可思议的中国绘画之哲学内涵	17
第四章 别让文人画误导了你	40
第五章 你真的不清楚中国绘画的创新与发展	56
第六章 必须知道的中、西绘画内涵的区别	85
第七章 不要陷入现代绘画的泥潭	134
第八章 新“九法”提高你的审美意识	144
第九章 颠覆“气韵生动”的惯解	163
第十章 被误解的“笔墨当随时代”	168
第十一章 今日画坛影响到你了吗?	173
第十二章 改变你的鉴赏观	186

第一章 既熟悉又模糊的绘画术语

笔墨、墨色，是众家非常熟悉的中国绘画术语，但大多数人，对其概念与其更深层之意，模糊不清，或不甚理解。当然，理解清楚了也没多大之意义，但作为一个画者或绘画鉴赏者来讲，理解了、清楚了，就比不理解、不清楚要好，也许会少一次尴尬。

一、笔与墨

在中国绘画术语中，经常听到也是经常讲到的就是“笔墨”二字。笔墨的好坏与否已成为当今品评中国绘画优劣的重要部分。“笔墨”这一概念，是中国传统绘画发展到一定历史阶段的产物。笔与墨作为一个概念上的合成，至少经历了一千多年的历史。直到唐代中期才被合在一起使用。自写意画兴起，笔墨一词便应用得更为广泛。关于笔墨一词，如单独述之，“笔”和“墨”皆为名词，笔乃绘画工具，墨乃绘画材料，对于一个画者而言，如过多解读，似乎无太大之意义。我们经常所讲的“笔墨”二字，确切地讲，指的是用笔和用墨，乃动词。用笔有中、侧、逆、裹、拖、点、皴、擦等。用墨有干、湿、浓、淡、焦、积、破等。这些笔和墨的技法皆为我国历代画家们长期以来在创作实践中总结出来的宝贵经验。可问题是前人为什么将笔单独和墨连成一词使用？墨在色彩中就是黑色，前人为什么把笔和黑连成一词，而不是将红、绿、蓝、黄等连成一词？如果说黑（墨）能分干、湿、浓、淡、焦五色并能“积”和“破”。那么红、绿、蓝、黄等颜色也同样能分干、湿、浓、淡、焦五色，也同样能“积”和“破”。那为什么没将笔和红、笔和绿、笔和蓝或笔和黄等连成笔红、笔绿、笔蓝或笔黄？而为什么单单与黑（墨）色相连呢？据此而

推，应当将“笔”和“色”合成一词，称之为“笔色”似乎更为却切。那为什么前人要如此称谓呢？其原因大致有四：（1）黑色是我国绘画使用最早的颜色。远古时期，人们将烧过的木炭作为颜料，绘与岩石之上以纪实之用。到了新石器时代初，才使用赤、黄、白等颜色。春秋初期确立了中国绘画的“五色”体系后中国绘画的颜色种类才逐渐丰富起来，所以中国人对黑有着长期的特殊感情。（2）中国最早的道家哲学思想十分推崇自然朴素之色，即“黑色”。老子的“五色令人目盲”（《道德经》第十二章），说明老子反对眼花缭乱的众多颜色，而提倡自然朴素之黑色，这是老子至真、至纯、至朴思想的体现。战国时期的庄子也大力提倡“玄色”（即黑色），认为“玄色”才是最朴素的颜色。所以汉代以前的服装、饰品等多以黑色、黑紫色、墨绿色等为主。这一色彩观，对中国以后色彩的审美意识产生了巨大影响，时至今日仍毫无缩减。（3）中国绘画，历来就多以墨（黑）为主（青绿山水和宋元宫廷重彩工笔画等也多以墨线造型），可谓中国绘画可以没有任何颜色，但绝不可无墨。特别是中国写意绘画兴起后，大部分之绘画，均以墨（黑）为主要表现物象之手段，其画面的表现，也多以黑白形式呈现，即使敷色也是极淡，乃附属之色。（4）中国绘画可以单独以黑（墨）颜色成画，而其他颜色则不能。这不仅是长期以来人们受道家哲学思想的影响而形成的欣赏习惯，而且更符合道家《易经》的“五行”学说，黑与白不仅是最朴素之颜色，而且白纸为金，黑墨为水，金生水，也就是“白色”生“黑色”。但凡相生颜色配在一起，通透有柔和。但凡相克的颜色配在一起，感觉就较为刺眼。综上所述之因，黑（墨）在中国绘画中理所当然的成为所有颜色的总代言。因此与体现“墨”的主要工具“笔”结合在一起，称之为“笔墨”也就很自然地形成了。

中国绘画对于笔墨的要求是很高的。从绘画表现上讲，笔为筋骨，墨为血肉，中国绘画历来有“笔骨墨肉”之说。从笔墨结构上看，可分为两层意思：（1）笔和墨的结合构成关系。（2）笔墨所反映的物象本身之结构。从技术层面上讲，笔墨是能力的体现，需要功力，需要熟练的掌握。笔墨是

绘画表现对象，进行绘画创作之载体。不是艺术的全部。有人将中国绘画的“笔墨”置于神化之位，将其提高到“笔墨精神”“笔墨涵养”“笔墨哲学”等。其实笔墨就是中国绘画表现物象之手段，不是艺术。艺术是整体绘画所呈现的内涵和意境。但笔墨有其自身之语言，需要修为的积淀，自身修为越高，其境界就越高，笔墨语言的格调也就越高，其绘画风格也就越有代表性。更有甚者有人将笔墨功力也视为品评绘画的最高标准。其实“笔墨功力”就是基本功，是一种能力，是一种驾驭笔和墨的能力，是熟练掌握笔和墨的各种技法的表现能力，也是一种技能。只要长期不断地刻苦练习，任何人均能为之。对于中国绘画来讲，笔墨功力是必备的基本功，如果笔墨功力达不到，其他的都无从谈起。更不用说其艺术性了。但笔墨功力再强，画得再好、笔墨所表现的物象再生动，如绘画整体无内涵，无意境，也只能算是画，或算是画得很好的画，不能称之为艺术，画里的内涵和意境才是艺术。中国绘画最终要看画家自身的思想情感逸气的抒发。内涵丰富，意境深邃，才是中国绘画艺术的真谛，是中国绘画艺术的精髓之所在，是中国绘画的创作宗旨，其他所有（如笔墨、造型、结构、色彩、构图等），都是为这个宗旨服务的。当然其他方面（如笔墨、造型、结构、色彩、构图等）和整体绘画的艺术性和绘画创作宗旨是相辅相承的。其他方面越高，其画面格调就越高，所托衬的意境也就越有内涵，无疑也就越有艺术性。笔墨功力，是中国绘画基础之一，是绘画的基本功。就如同木匠（这个比喻不一定恰当，毕竟艺术家与木匠不同，只是为了说明一个道理而已），其基本功就是刨和锯，刨得平，锯得直，只能代表其基本功扎实，并不能代表打出来的家具有多好，关键要看成品。反之，一件上乘的家具，一定要有坚实的基本功，那就是刨得平、锯得直。这和中国绘画中的笔墨功力相类似，皆属基本功。笔墨功力是基本功，是基础，不是艺术。笔墨是描绘物象的载体，亦不能称之为艺术。“只有打动欣赏者心灵之作品乃为艺术，反之庸作也。笔墨乃功力，非艺术表现之宗旨，小道耳！但必备！且不可一日懈怠也。”

二、墨与色

色彩乃中国绘画的重要组成部分，并有着自己独特的色彩理念。早在春秋时期初，中国绘画色彩的“五色”体系就已形成。但在中国道家哲学思想的影响下，中国绘画，独钟情于黑（墨）。至唐代中国绘画才开始重视色彩。五代黄筌可谓将中国绘画在色彩的运用上推到了极致，使中国绘画的色彩开始丰富化。中国绘画富丽堂皇的色彩在经过了唐、宋、元的辉煌时期后，由于士大夫阶层提倡“雅韵”和“禅”“道”哲学思想，从南宋末，写意绘画完全兴起。至此以黑（墨）颜色为主的绘画成为主流。尽管如此，之后的各代也出现了不少重彩画家。

在欣赏绘画的过程中，人们经常提到“笔墨”和“墨色”，因习以为常，好像听起来不以为然，但仔细分析，似乎在人们的潜意识中，黑（墨）和其他颜色是两个概念：一种是黑（墨），另一种是颜色，总是分开而论之。其实“墨”在绘画中就是众多颜色中的一种颜色，即“黑”颜色。那为什么在人们的意识中黑（墨）和色彩是两个不同的概念呢？是人们长期以来受中国道家的哲学思想的影响，还是黑（墨）颜色的取材与其他颜色不同（墨取材于烧焦的木炭，而其他颜色取材于矿物或植物），还是其他原因，不得而知。但推测应当还是受到中国道家哲学思想影响的面更大一些。

有人说单独用墨作画不仅“雅”而且“格调”高。这是受中国道家哲学思想“玄色”的影响，有一定的道理。因为从道家的哲学思想看，黑色是最朴素的颜色。但是中国绘画的“雅”与“俗”，不单单取决于黑色，更取决于画家自身的修养。同样用墨画画，也有“雅”与“俗”之分。有人胸无点墨，虽然也完全用墨作画，但却显得燥气十足，俗不可耐。有修养之人，即使完全用颜色画，其“雅”之程度，和“格调”丝毫不逊色于墨画。甚至还大大超过于墨画。因此其画的“雅”与“俗”主要决定于画家的修养程度。再说中国绘画的宗旨是体现画家自身对被画自然物象的感悟和“抒胸中之逸气”。只要达到这个目的，无论是墨画还是彩画都不重要，关键是哪种绘

画更能充分展现其绘画宗旨。也就是说，无论墨画还是彩画都是为绘画宗旨服务的。能充分体现画家自身对自然物象的感悟并能达到“借物抒情”的画作，一定是格调高雅之画作。

在画界有不少人认为，中国画中的纯水墨画最难画，殊不知带有颜色的中国画更加难画。虽然墨可分干、湿、浓、淡、焦，但其他各种颜色亦能分之。色彩有原色和复色。就复色而言，其调和出的各种颜色多不可数。以绿色为例，众家皆知黄加花青为绿，但因黄和花青各加的比例不同，就会调和出许多不同色调的绿色。如再调上不同比例的墨、石绿等，会调出更多种色调的绿色。黄加花青或酞青蓝再加胭脂或曙红也为绿色，也因其各加比例的不同，而调合出许许多多不同色调的绿色，总之可调出数不尽的绿色。再如红色，有曙红、大红、紫红、朱红等等。用曙红加墨能调出许多不同色调的红，用曙红加花青能调出许多不同色调的红，用曙红加酞青蓝能调出许多不同色调的红，用胭脂也能调出许多不同色调的红。如这些颜色再复加，就会调和出更多种、可以说不计其数的各种色调的红。所有这些种种颜色不仅要分干、湿、浓、淡、焦，而且还要将这些不同色调的颜色与其他各色搭配好。哪些色调的颜色搭配雅而不俗，并适合其画面的需求；哪些色调更符合自己的绘画风格并能充分体现画家的艺术追求及画家自身情感逸气的抒发等等，可谓难之又难。特别是石色，更加难以运用和掌握。然而墨乃单一色调，就是黑色，与其彩色画相比，较容易的多。用色绘画，如稍有差异，就如“村妇涂脂”，俗不可耐。而水墨画基本不存在这个问题，如果出现这个问题，也是其绘画基础太差之故。再如两个人同时用墨画同一种物象，其二人的作品很难分出雅与俗。如果二人同时均用颜色画同一种物象，其画的雅与俗就有明显之分了。可见用颜色作画之难也！用墨可谓是最基础的，可以说，墨（黑）用好了，不一定能用好色彩，然而色彩用好了，再用墨（黑）基本上是没有问题的。那为什么历代许多画家推崇或善于用墨作画，而且又出了那么多水墨画大家呢？那是因为水墨画较适合其艺术追求和创作宗旨而已。

墨和色的搭配也是很重要的。有些人画画，墨色不分，画面一塌糊涂，失去了画面应有的精神；有的人不懂墨和色的交融法则，致使画面失去主次，显得乱而燥。其因有六方面：（1）有些颜色不宜与墨调合使用，如：白色、石青、石绿（特殊情况除外，据情况而定）。（2）墨和有些颜色有时不能重复画或在程序上颠倒使用。（3）落墨后，有的要等墨迹干后敷色，有的要趁墨迹未干时敷色，有的则要等墨迹半干半湿时敷色，至于干湿到何种程度时敷色，这需要经验。（4）落完墨后，有些颜色要在纸的背面敷色。（5）用墨和用色其量的比例要拉开（主次、浓淡）。以墨为主的画，其墨至少占七分，色占三分。以色为主的画，其色至少占七分，墨占三分。切忌墨、色比例相近。（6）画面用墨已非常充足完好，并能充分体现其思想感情与画中的意境，切忌因某种原因再敷色。有的人在用墨已经画的很充分很到位时再敷色，其画面就会显得闷而不透亮，有种画蛇添足之感觉。此六点乃造成画面墨色不分的主要因素，也是绘画之法。在学习绘画和创作绘画过程中不仅要加强自身的修养，提高自身的境界，而且还需要通晓绘画之法，并善于总结，方能画出好的绘画作品。

笔与墨、墨与色的关系不仅相辅相成，且复杂而深奥。是难以用语言和文字表达清楚的。因此还需要在长期的学习过程中，不断地总结经验，继而再创作。所谓学习、实践、再学习、再实践是也。

第二章 中国艺术的最高象征

在文学艺术界，长期以来对作品的艺术性相当注重。因此境界、意境、意象就成了决定其作品艺术性高低的最高象征。近些年来，学术界关于境界、意境、意象的论文和专著非常多，众家对此的理解和解释亦不尽相同而各抒己见。有的将意境和境界视如等同，有的把意境和意象混为一谈，那么境界、意境、意象三者有何不同？三者之间又有什么关系？为什么三者如此重要呢？

一、境界

境界，初释为边界、疆界之意。最早引申为事物达到之程度或呈现出的情况，后为佛家用语。佛教经典《俱舍论颂疏》有：“自家势力所及之境土”之语。现多指自身呈现的境域以及所表现的层次与特质。就诗、文、书、画等文学艺术而言，“境界”是指自身的修养和历练。也就是说自身的修养和历练决定其境界的高低。

“境界”针对性极为广泛。佛禅哲学思想认为“境界”与“虚”有着直接的内在联系。即“虚静”和“虚境”。虚静乃境界生成的审美心胸，而虚境则是境界潜隐的意蕴追求。宋代禅宗将修行分为三个境界，第一境界：“落叶满山空，何处寻芳迹”；第二境界：“空山无人，水流花开”；第三境界：“万古长空，一朝风月。”此三境界中皆有“空”字，但其意不同。第一境界，乃问上天自身之起源；第二境界，为自身已从自然中剥离；第三境界，已回归自然，达到了“天人合一”的境界（此时佛教禅宗哲学思想已有很多与中国儒、道哲学思想相融合）。宋代佛教禅宗大师青原行思提

出了参禅三重境界，第一重境界：“看山是山，看水是水”；第二重境界：“看山不是山，看水不是水”；第三重境界：“看山仍然是山，看水仍然是水。”第一重境界，涉事之初，均以童真的眼光看待一切事物，万事万物皆为本原，一切为真；第二重境界，经过一段时间的修养和历练，发现所见之事物并非一定真实。因此借物象以抒情怀，此时的山与水，已不是眼中所见的单纯之山水了，所有的一切都变成了以人为主观意识的载体；第三重境界，已悟人生，返璞归真，回归自然，已达到“天人合一”的境界。受禅宗哲学思想的影响，南宋诗论家严羽在其《沧浪诗话》中提出了学诗三境界：

“其初不识好恶，连篇累牍，肆笔而成；既识羞愧，始生畏缩，成之极难；及至透彻，则七纵八横，信手拈来，头头是道也。”就诗人主体而言，心灵最初是自由自在的，处于童真状态，不辨美丑。当认识到规矩和成法之后，就陷入了束缚和捆绑之中。最后摆脱一切外在之桎梏，获得了主体与客体的契合，最终得到了真正的纯粹的自由。晚清著名国学大师、学者、中国新学术开拓者、一代宗师王国维，将禅学、诗学、艺术学与人生哲学融会贯通而铸为一体，在其《人间词话》中说：“古今之成大事业，大学问者罔不经过三种境界：‘昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路’，此第一境也；‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴’，此第二境也；‘众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处’，此第三境也。此等语皆非大词人不能道。”第一境界是“立”，第二境界是“守”，第三境界是“得”。此三种境界蕴含了纯粹的生命体验，使人突破自身的弱点，设定了健康的生命气息所充盈的坐标。引导人们达到一种永恒的自由之境。著名漫画家丰子恺亦将人生分为三重境界，即：“一、物质生活；二、精神生活；三、灵魂生活。”可见“境界”是一种心态上的崇高与否，是人的思想觉悟和精神修养。

就中国绘画而言，亦有三重境界，也可为三种境界：“一、视物象，为物象；二、视物象，非物象；三、视物象，似物象，非物象。”从中国画角度讲，此三种境界既有其连续升华的关联性，又有其各自的独立性。视其为连续升华的

可称之为“三重境界”。视其为可各自独立的，可称之为“三种境界”。

1. 连续升华的三重境界

第一重境界：“视物象，为物象”。初学绘画者，先临摹后写生，以形似为主。第二重境界：“视物象，非物象”。是指有了一定的绘画基础（造型能力、色彩运用、构图等）和功力，并随着自身修养不断的提高和人生历练的增多，对所视物象产生了可感性，当情感逸气所至，挥毫作画时，所视物象不过是借其抒发情感而已，对其形似与否已不太重视了。第三重境界：“视物象，似物象非物象”。当自身修养达到一定高度，摆脱了外在的一切桎梏，返璞归真，回归自然，便获得了主体和客体的契合，也就是达到了“天人合一”之境界。观元代的黄公望、倪瓚，清代的石涛、朱耷等一生的绘画就是此三重境界逐步升华的代表。朱耷，明末清初著名画家，字雪个，号八大山人、个山、驴屋等。明朝后裔，皇族宁王朱权之后代宗亲，是中国绘画史上的一代宗师。朱耷儿时学画，以工细绘画为主，11岁已能画工细的花鸟画和青绿山水画，打下了坚实的绘画基础，此乃绘画第一重境界。朱耷青年时期，明朝灭亡，时年朱耷19岁，不久父亲去世，内心极度忧郁和悲愤。作为明代后裔、朱氏宗亲的朱耷，面对清政府的统治，心中充满了愤恨与无奈。他便假装聋哑，隐姓埋名削发为僧，遁迹空门，以诗、书、画抒发胸中之悲愤。这一时期朱耷的绘画，笔墨豪放恣纵，造型怪异幽涩。整体画面有一种霸气、倔强和蔑视之感，带有强烈的寓意性和讽刺性，充满了怀念故国的深情和对当时清政府的蔑视及讥讽。这无疑是画家自身的写照，将其愤慨悲歌，忧愤与世寄情于笔墨之中，此乃绘画第二重境界。朱耷39岁时定居于南昌城郊之青谱，在其度过了13年佛教徒的生活后，又成了这座道院的开山祖师。此时清朝政权已经稳固，朱耷在经过许多人生经历和自身修养提高后，加之自观明朝大势已去，其心也渐渐地平稳下来。其绘画作品，由青年时期的肆恣狂放，逐渐变为用笔浑厚稳健，墨气滋润明洁。画面整体也逐渐失去了那种霸气十足、气胜不屈的跋扈之感。其物象造型虽仍怪异，但

已不像以前那样肆无忌惮。绘画形式和绘画风格虽仍有较强的寓意性和讽刺性，但也隐匿了许多。此时朱耷的绘画作品多呈现出寡淡脱俗、静穆萧疏、简远淡泊、萧散超逸的道家哲学思想之意境，外落寞，而内蕴激情。朱耷从六十岁左右开始用八大山人署名，在其署款时，常把“八大山人”四字连缀起来书写，仿佛“哭之”或“笑之”字样，以寄托其哭笑不得的人生经历和人间的世态炎凉，最后终于以一笑了之的心态，与自然为伴，借书画以抒发其萧洒的情怀，此乃第三重境界。

2. 各自独立而成的三种境界

第一种境界：视物象，为物象。主要是指中国绘画中的工笔绘画和中国现代写实绘画。此绘画风格细腻工整，注重形似，主要体现画家对被画物象的感悟。特别是中国现代写实绘画，因其具有西方古典写实画派的艺术追求，即充分表现被画物象的内在精神实质、注重对被画物象的感觉和再现，故而更需要画家对物象有极强的造型能力和写实能力。第二种境界：视物象，非物象。此种境界，主要指纯以绘画展现激情为主的狂怪写意画。其绘画注重表现，对形似毫无顾忌，任意涂写。此种绘画形式和绘画风格源于近现代的西方抽象绘画的绘画形式和绘画风格。现在有很多中国“画家”习之，并运用于中国绘画的创作之中。第三种境界：视物象，似物象，非物象。这种境界，主要以体现主观思想情感为主，并兼以展现画家对被画物象的感悟，故而必须兼顾形似。这种形似，是返璞归真，回归自然后的形似，是天人合一的，是意象和追求质朴的统一体现。所谓绘画“在于似与不似之间”就是此种艺术之境界。前两种境界与自身的修养和历练，无太大之关联。只要习之，均可为之。而第三种境界，与自身的修养和历练是紧密相关的，如无较深的文化修养和丰富的人生经历，是无法达到这种境界的。

无论是连续升华的三重境界，还是各自独立成之的三种境界，就绘画而言均是“情”与“景”的关系。王国维说：“‘景’以描写自然及人生之事实为主，是‘客观的’‘知识的’；‘情’为吾人对此种事实之精神之态度，

是主观的、感情的。”

境界是人的精神修养、思想觉悟和人生感悟。一个人的修养、经历、素质和悟性决定了其人生境界的高低，同时亦决定了其艺术的高低。境界越高其艺术性就越高，反之，境界越低其艺术性也就越低。

二、意境

长期以来人们对艺术作品的“意境”相当重视。确实，作品的艺术性的高低程度，基本看其作品的意境。作品的意境越深邃，其格调就越高雅，其作者的修养就越深，那么其作品的艺术性也就越高。在某种程度上讲，作品的意境基本决定了其作品的艺术性。

“意境”是主观范畴的“意”赋予客观范畴的“境”，所体现于作品中的内涵，是人的情思体现在作品中的意蕴和情趣。唐代诗人和哲学家刘禹锡说：“境生于象外”。这里指的“境”就是“意境”，是指作品的内涵触动了欣赏者的心灵，并将欣赏者带入了所作的具体物象之外。“意境”是艺术作品中情景交融的呈现和虚实相生的形象系统以及所诱发和开拓的审美想象的空间。这些都是主观的、无限的，是主观能动性的反映，是客观物象和主观精神情思的体现，能令人感受和领悟意味无穷的内涵和难以用言语阐明的意蕴，既生于象外，又蕴于象内，是情与物象高度融汇后，体现出来的自身艺术修养。既不是对客观物象的简单描摹，亦不是主观意念的随意拼合和乱涂，而是通过“外师造化，中得心源”的高度和谐而体现出来的。

“意境”与“境界”是有着直接关联的。“意境”是否深邃、是否能打动欣赏者的心灵，与自身的修养和人生历练有关，也就是与自身的境界有关。自身境界的高低决定其作品的意境是否深邃，而意境又决定了其作品的艺术性。“意境”是通过自身的境界，借物象所创作的艺术作品，所体现出来的是情调和情思。也是精神和物象高度融汇后体现出来的自身境界。可以说，意境是自身境界的反映。境界的高低直接响影其作品的意境和艺术性。

我国艺术作品“意境”理论的形成，是一个长期发展的过程。最早的意

境与境界有着许多相同的概念（时至今日，还有很多人对二者的概念模糊不清）。唐宋以后，“意境”以独立的概念才逐渐开始在艺术品评中出现。早在先秦时期，中国古典美学就已经有了“心”与“物”二者关系的研究。那时人们已经认识到，人之情，乃外务感动的结果。后历代均有大量关于“情”与“景”的有关研究理论涌出。至唐代王昌龄在其《诗格》中提出了“情境”“物境”“意境”的理论，从此标志着中国“意境”的审美理论已经开始逐渐形成。并在近现代达到高峰。

有人将艺术作品形式的美与丑也列入意境之中。如经常听人讲：“美的意境”。既然是意境，这种“美”就应该是作品本身体现的内在美，而绝不是作品外在的形式美。作品的外在形式的表现都是为作品内在意境的体现服务的。因为作品的外在形式是作品创作的手段，而作品的内在意境是作品创作的宗旨。当然一般内在意境的体现均和外在形式的表现是统一的，但外在的表现形式绝不能代表内在体现的意境。外在的表现形式再美，如无意境，也不能称之为艺术品。

“意境”是“意”与“境”的体现。有些艺术品评家将“意境”分为两部分：一部分为“实境”，即物象如在眼前，多指写实。另一部分为“虚境”，即见于言外，多指虚幻。并言“虚境”是“实境”的升华，体现着实境创造的意向和目的，表现整个意境的艺术品位和审美效果，并制约着实境的创造和描写，处于意境结构中的灵魂、统帅地位。虚境不能凭空产生，它必须以实境为载体，落实到实境的具体描绘上。总之这些艺术品评家们不仅将意境分为“实境”和“虚境”，而且认为虚境是通过实境来表现的。其实不然，意境就是意境。意境就是有抒发主观的情感逸气之意，有自身修养、情思、情调的境界体现。就绘画而言，无论是虚与实、工与写只要有其情感逸气的抒发、有其修养和情思、情调的自身境界之体现，均视其为有意境。如宋徽宗赵佶的《瑞鹤图》属重彩工笔画。赵佶绘画，注重写实，讲究画理法度。其《瑞鹤图》造型准确，技法细腻又精妙。图中群鹤如云似雾，姿