

KO KAI
ZHONG GUO HUA
MIN JIA ZI MAN

● 舒士俊 编 ●

叩开
中国画
名家之门

上海书画出版社

叩开中国画名家之门

● 舒士俊 编 ●



上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

叩开中国画名家之门/舒士俊选编. —上海:上海书画出版社, 2001. 3

ISBN 7-80635-890-0

I. 叩... II. 舒... III. 中国画-艺术评论
IV. J212. 05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 09013 号

叩开中国画名家之门

上海书画出版社出版发行

(上海市钦州南路 81 号 邮政编码 200235)

各地新华书店经销 上海市印刷七厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:14

2001 年 5 月第 1 版 2001 年 5 月第 1 次印刷

印数:1—3,000

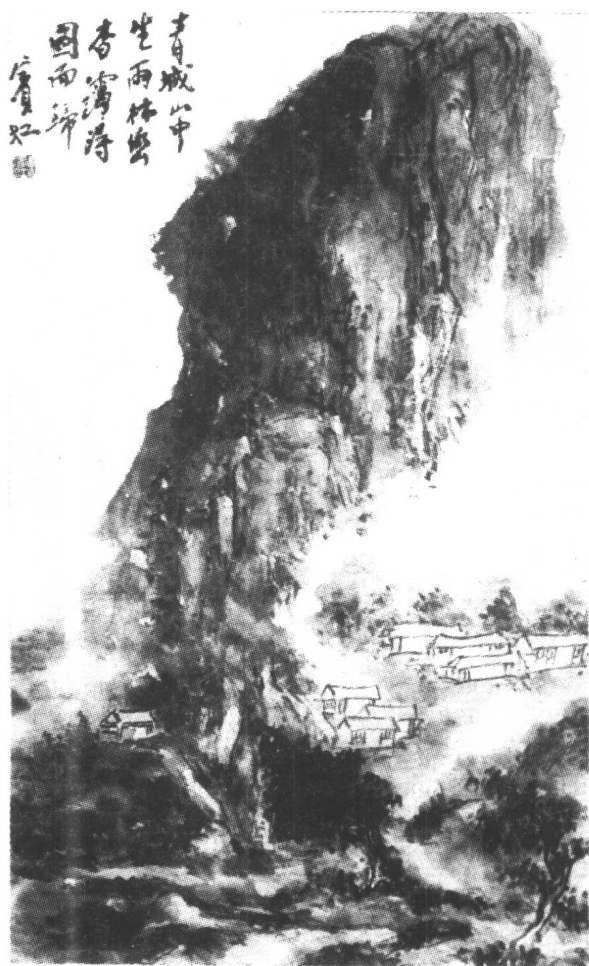
ISBN 7-80635-890-0/J · 1511

定价:28.00 元

目 录

- 1 卢辅圣 黄宾虹的艺术世界
- 37 刘曦林 齐白石论
- 58 陈传席 傅抱石生平及绘画研究
- 99 郎绍君 创造新的审美结构
——林风眠对绘画形式语言的探索
- 129 徐建融 南宗北画 意笔工写
——潘天寿的艺术风格
- 154 万青力 李可染的艺术手法及其独创的艺术技巧
- 164 汤哲明 造化在手 吞吐洪荒
——试论张大千之山水写生
- 189 舒士俊 《山水画刍议》与陆俨少的山水画风
- 215 徐 奇 艺术与生活轨迹的切近与分离
——石鲁研究

- 261 卢辅圣 **“志”与“行”的错位**
——吴湖帆论略
- 267 路 矧 **关良艺术的契机**
- 278 陆丽萍 **岁月的醇香**
——朱屺瞻生平与艺术研究
- 306 丁树法 钱 清 **溥心畹其人其画**
- 344 思 勉 碧 叶 **黄君璧的生平和艺术**
- 372 史亦金 **应野平山水画笔墨风格探**
- 383 碧 叶 **寻求中国画的“破”法和“醒”法**
——旅美画家赵春翔探究
- 403 徐 奇 彭一诚 **刘国松之于传统**
- 441 后 记



黄宾虹作品

黄宾虹的艺术世界

卢辅圣

一 绘画(上)

黄宾虹的知名度,在现代国画家中已属首列。然而,对其绘画艺术的理解,却至今未能获得有效的深入。其中原因,固然与学术界的研究条件不足有关,但更重要的,恐怕还在于黄宾虹绘画自身所蕴含的某种超越时代的硬核,使得人们的切入点浮泛难工。

如果说,世界上所有国度的艺术家,都未曾像本世纪初的中国同行那样,深切地感受到自己所眷恋的传统竟然成了整个民族前进道路上的障碍,那么,传统中国画的命运,经过了 20 年代末的“美术革命”,便尤为强烈地显示出前所未有的价值危机。如果说,传统中国画曾经以其独一无二的历史机遇,借助文人画运动而创建了一个区别于世界上所有绘画形态的独特景观,那么,如今这个既须从世界的角度来审视和重铸自己的传统、又须借传统的伸展或转换以确立自身价值的既定命运,便尤为迫切地驱逼着从事中国画创作的人。尽

管前一个“如果”的价值危机基于特定的历史情境,即不论持传统主义还是反传统主义的人,都用形式主义的整体思维观混淆了艺术与政治、经济、哲学等等的本体论界线;而后一个“如果”的既定命运又基于相反的本体论诠释,即不论持继承论还是反继承论者,都将“中国画”这个先验的前提作为思维杠杆。但毋庸置疑的是,处身中西交汇的剧变时期,要想继续保持古代画家那种悠然自得、一以贯之的平静心态,已经再无可能了。人们非得绷紧左顾右盼的思想之弦,非得在古典与现代、中国与世界的参照系里觅求一席之地,非得在不断攫取艺术生命的动态过程中确立自我意识及其存在价值。

固然,黄宾虹时代,上述现象主要集中在各大城市,倘若他不曾离开家乡,此后的发展也许会是另一种情形。但历史毕竟充满着偶然性的细节。从早年致书康有为、梁启超,陈述革新救亡的政见,结交谭嗣同、刘师培等人,慷慨愤激于时事,直到定居沪渎,倡“文以致治,宜先图画”^①,拒绝柏文蔚的参加民国政府之邀,而以诗、书、画、考古、金石、编撰、教育终其生,正好经历了从前一个“如果”向后一个“如果”的移位。

作为一位受过旧式教育,在传统学问、民族气质方面莫有深厚基础,同时又以中国画作为毕生选择的人,对于陈独秀那种以社会革命的模式全盘否定文人画的做法,当然难以接受;而康有为那种尽管也是社会革命理论的演绎,却主张借鉴与复兴同步进行,并给人们指出乐观目标的改良主义做法,则具有相当的吸引力。一方面,“中国画学至国朝而衰弊极矣”^②的价值判断,犹如随意抛进艺术池塘的小石子所泛起的阵阵涟漪,骚扰着处身其间者的意识层。另一方面,“合中西而为画学新纪元”^③的憧憬,又像架设在历史性苦海彼岸的彩虹,激励着有志者毅然前行的勇气。不过必须指出,对于黄宾虹来说,吸引力毕竟只是发生在社会学依据上,倘若缺乏足够的艺术学依据的支持,其后的发展仍将是另一种结果。

纵观中国绘画史与各民族绘画的根本性区别,是中有有一个

文人画体系历经晋、唐、宋、元而迨至明清蔚为大观,并取得执牛耳的独尊地位。本来,文人画不同于正规画之处,在于强调自我表现式的玩赏态度,因而其价值原则不需要“艺术本位”作保证,人们可以自由地参与其事。但有元以来文人画的彻底成熟,在明清大批文人画家的阐释和非文人画家的追随下,使与其相应的图式规范得以确立,不知不觉地导向一条从本质上回归或隐合于正规画的异化道路。当文人以其“边际人”的身份从事绘画活动时,是自由而顺乎本性的,他可以不顾绘画的时尚和规范去尝试新的方式,可以左右逢源地往返于各种文化思想领域,从而提供绘画自身所无法给出的参照。一旦与正规画同流,其所独具的生命力,就在与时尚和规范攸切相关的情境中丧失殆尽。康有为、陈独秀对近世文人画的批判之所以缺乏艺术学依据,从而遭到具有深厚实践经验和艺术史知识者的反驳,原因正在于他们对文人画的本质缺乏认识。而康有为之所以能对文人画持一定的保留态度,则基于其深厚的书法修养与文人画图式的内在联系。这种复杂的历史情境,伴随着另一个社会变迁的现象,即文人对政权依赖的进一步弱化,和对职业选择的更大自由,文人画的专业化倾向愈演愈烈。

如所周知,绘画市场的大幅度开拓,和专门美术学校的兴起,是近代中国美术史中十分重要的内容。吴昌硕从政一月,而以游幕和鬻画终生。萧垕泉两度弃官,而就任师范学堂的图画教师。标价展销、自由结社、广收门徒的艺术竞争之需,与编写教材、董理画学、培养画家的职业教学之需,汇合为浩大的社会思潮,无情地涤荡着传统文人画的价值内容。从社会学和历史学的角度看,传统文人画价值观的终结,正是时代变迁的逻辑产物,它使中国画回到了“艺术本位”的立场上,与世界绘画,尤其是西方绘画的生存原理相一致。但从艺术学和本体论的角度看,恰恰是传统文人画,标志了中国民族绘画的世界性高度,取消了它的现实存在,也就是取消了中国画的民族性,其间的代价不言而喻。前所未有的两难困境,将中国画家的理智和

情感撕裂为无法弥合的双重影像,对文人画的浸淫、理解越深入,其齟齬、痛苦便越巨大。

超越两难困境的途径,就中国画内部作努力而言,不外乎如下几条。其一:以吸收融会文人画为手段,使其艺术效应趋向时代和民俗需求的契合点,从而消解社会学压力的重负。与黄宾虹同时的齐白石即此代表。其二:以改革、转换文人画图式为基点,使其美学理想在变更习惯语境的前提下再现活力,从而促进艺术学原则与社会学原则在新一层面上的沟通。稍晚于黄宾虹的潘天寿即此代表。其三:以调整文人画价值态度与图式规范的既定关系为契机,使其存在方式跃迁到一个高度自由和纯艺术的起点上,从而借以遏止价值与功能的分裂化趋向。这就是黄宾虹的选择。比较而言,第一条道路需要更多的感性,第二条道路需要更多的理性,而第三条道路,则需要更多的知性,亦即通由“技进乎道”的“渐修”过程,并最终以“虚空粉碎”的“顿悟”机缘作保障。黄宾虹朝斯夕斯,兀兀一生,至八十余岁方窥正鹄,并不是偶然的。

应当说,无论从艺术风格、气质学养还是人生阅历上着眼,在同代人中,黄宾虹都是最为典型的文人画家。但尽管如此,我们仍然能发现时代所给予的深刻烙印。比如,办展,出版,组社,从事专门教育,乃至刊登广告标价卖画^④,其应顺时势的开放程度,均不亚于其他同行。如果说其间有着某种得以支持其大器晚成的个人素质的话,除了有可能胜人一筹的传统学养以外,就不得不推大体上类似于传统文人画家的“以画为乐”、“以画为寄”式的人生选择了。他十上黄山,五登九华,四临岱岳,领略过峨嵋、三峡、阳朔、兴安、罗浮、武夷、天台、雁荡诸名胜,足迹半于天下,主要为了游历写生。他上燕巖,赴维扬,供职古物研究所,广泛结交收藏家、鉴赏家,不惜缩食典衣以购求书画文物,目的多半是饱览传统精粹,探索画学径路。他移家商埠,参与艺术团体活动,从事美术编辑工作,辗转各美专任教,并独力主办文艺学院,也无非出于寄身画学的不息追求。比起齐白石来,他

在参与社会方面具有更开放的胸怀,而在不阿俗好方面,则具有更执拗的个性。齐白石曾创出一条以大写意花鸟画法画山水的路子,并得到了自我认识的充分肯定,终因知音寥寥中途而废。但在黄宾虹那里,作为主业的山水也好,偶作遣兴的花鸟也罢,与其说人们首肯其画艺,毋宁说对其人格身份的推重更恰当。能从既不新颖入时、复又荒率苦涩的笔情墨趣里看出艺术真谛来的人,毕竟微乎其微。黄宾虹曾多次慨叹自己的画要过30或50年后才能为世人理解,恰可作一注脚。在这种生活寒俭并充满着生不逢时之憾的境遇中,倘没有“以画为乐”、“以画为寄”的内在需要,任凭有再执拗的个性,再纯粹的艺术追求,也无法维持其漫长的一生而不渝。从他故世后捐赠国家的五千余幅作品来看,其中百分之九十以上未曾落款,有的作品逸笔草草,难以判断是否完竣,有的作品反复点染,似或契阔数年而成^⑤,还有的作品自署为写生稿或临古稿,却分明是借以练功悟道的心象勾勒^⑥,更有甚者,则在一张纸的正反两面画上了显然不属同一结构的画面。不难想见,画画对于他不仅是一种艺术创造,一种自我价值的实现,而且是一种生活需求,一种自我生命的砥砺。手不停挥,目不停视,心不停思——绘画作为他的日课^⑦,如同饮食作为人的必需那样,已臻习惯成自然的“无为”境界。

正是这种境界,使黄宾虹在两个带有偶然性的因素上获得了超越的动力。

我们知道,黄宾虹绘画发步于黄山、新安诸家,其中既有乡里桑梓的原因,也有民族意识和早年反清革命思想的原因。新安画派的一个突出特点,是笔墨间感情充沛,凝结着源于家国民族之痛的强烈个性意识和脱俗心理,从而与当时流行的纤弱柔靡作风相区别。从追随新安画派的“白宾虹”,到融会北宋、五代诸家,并致力于高克恭、石谿、龚贤等人的“黑宾虹”,固然是本文开首所说的从前一个“如果”向后一个“如果”移位的结果,但假如没有上述境界作催化,就不可能在其风格变化背后,完成更为本质的价值取向的调整过程。

在为传统文人画所阐释、所发扬、所固化的艺术价值之中,实际上同时蕴含着“态度”和“功能”两重意义。前者是主体的行为取向,如“游戏”、“遣兴”等;后者是行为及其结果所起的效用,如“适意”、“畅神”等。时代变革所带来的危机,同时威胁着文人画所具有的双重价值。黄宾虹对文人画价值取向的调整,表现在变更其“态度”而纯化其“功能”,亦即将人格化的艺术情趣,简削为自然化的艺术情趣,将玄虚繁复的带有隐喻性质的人格美,还原为单纯直接的富于抒情性质的自然美。传统文人画对大自然的观照,往往只是一种手段,其关注点仍在于社会人事,或以气节,或以襟怀,或以志趣,如此等等,不一而足。但在黄宾虹那里,艺术不再承担那么多的社会功能,也不再是偶作遣兴的产物,而变成了纯粹的艺术自身,变成了对人与大自然、包括人自己发生审美关系时所直觉或激发的生命力的欣赏。“江山本如画,内美静中参。人巧夺天工,剪裁青出蓝。”^⑧这首也许发兴于一时的题画诗,恰是画家自我追求的写照。另如“道咸画道中兴”^⑨这个发轫于金石学风气的观点,以及对中西画理的精神性认同^⑩等等,也从不同的角度说明了这一点。惟其如是,文人画价值观就避免了玉石俱焚的危险,人们有可能在坚持文人画高雅艺术品位的前提下,探索一条适应于时代审美需求的新路子,其所面临的两难困境,也便在一定程度上获得了超越。

另一个带有偶然性因素的超越动力,是他的高寿,以及晚年超脱于世事纷争的宁静心态,带来了心理学上所谓“第二童年期”的神奇效应。衰老既可能导致因循守旧、重复自我,凸现其宿命感,也可能以其特有的精神作用,显示出比生理和心理作用更为强大的生命力。而后者,主要是由内省的方式作保障的。收缩和中止那些汲汲于控制外部的欲望,反身而诚,省视、回忆、咀嚼自己丰富的人生阅历,用内在化的情感智慧,搜索那些焕发过生命意义的东西,并用自己得心应手的艺术手段表现出来,就有可能发挥出前所未有的创造性。齐白石衰年变法的成功作品,大多出于对乡土和童年的追忆。黄宾虹

的成熟之作亦出于70岁之后,而真正成功者,则更为患白内障眼疾的情况下所作,其中88岁至90岁视力最差,作品却最多、最富魅力。浓重黝黑、兴会淋漓、乱而不乱、不齐而齐的绘画风格,在歪歪斜斜、时见缺落的狼藉笔墨之中,显得尤为奇妙。他晚年喜画夜山,从而为“浑厚华滋”的艺术境界之追求觅得了“顿悟”途径,但成就这种“顿悟”的,则是他的内在视力。外在视力越衰弱、越是失去,其内在视力反而越澄明、越自主,胸中意象也便越强盛、越易奔突而出。加上耄耋之年特有的与生命争朝夕的紧迫心态,这种奔突更会迸发出不可思议的奇迹。在接受过西方现代艺术熏陶的人看来,黄宾虹具有鲜明的抽象性格或曰现代艺术倾向,殊不知这并非画家本意,画家本意是“绝似又绝不似于物象”,“以不似之似为真似”^⑩。“不似”仅是手段,“绝似”和“真似”才是目的。后者不是表现物象的逼真性,而是某种静参中的“内美”,某种符合于内在视觉、内在精神的通由“人巧夺天工”的过程所升华了的艺术形象。

《周易·同人》云:“君子以类族辨物。”中国文化注重“类”思维的特征,使应物象形的落脚点,处于一种“方以类聚,物以群分,同条属牵,共理相贯,杂而不越,据形系联”^⑪的奇异境地之中。如果说,西方思维方式往往以“个”为基点,故必须相应地发展出借以弥合或统摄“个”的“抽象”意念来作补充,那么,中国文化的“类”思维,因其本身就是“个”和“抽象”的整合,具有以不变应万变的便利条件,故有史以来,始终以超稳定的方式左右着生存其间的人们。它借以把握事物的决定性因素,并非取决于对“属性”和“原理”的求索,而是对“悟性”和“原则”的认同。西方的画家是高度专业化的特殊人材,中国绘画却由染指丹青的文人唱主角,其根本原因便在这里。黄宾虹所独具的超越性动力,在中国传统文化“类”思维的催化下,获得了认识和实践的双重升华。原先多头分治的诗、书、画、印,原先错综复杂的高、下、正、误,原先无力统摄的心、手、耳、目,因此而被化合为触类旁通的整体效应,并呈现出思维内容和知识系统的高度有序性。“玄想”

与“操作”这对始终困扰着艺术家的固有矛盾,也就在这个泯灭了外因与内因、意识与潜意识之界线的“个体特质”中统一起来。这是上述习惯成自然的“无为”境界与平生艺术素养的整合,是表层生理结构与深层心理结构的整合,是刻意与随意、有意与无意乃至目的与手段、过程与结果的整合。古往今来,能够获得这种整合的人并不多。而这,也正是传统中国画、尤其是文人画之所以易成难工的原因。

基于这样的前提来观照黄宾虹作品,便有望对一个颇具迷惑性的现象,作出尽可能接近事实的解释。

不论洋溢着书生意气的早期,还是沉浸于艺术氛围的晚年,不论以层叠点染为主的繁密画法,还是以减笔勾勒为主的简洁画法,不论体现其创造性和高水平的成功之作,还是显露其沿袭性和稚拙处的平庸之作,都贯穿着一条永不变更的主线——笔墨。尽管笔墨是绝大多数中国画家所共同遵循的重要美学原则之一,但很少有人会像他那样,如此固执己见,并且近乎单一地追求这种原则。在他的画里,借以造境指事的材料极简单。山川草木,往往挪前搬后而殊少个性;舟桥屋宇,总是逸笔草草而不计斜正;章法气局,始终恪守经典的“三远”法则而安然自处;至于题跋签章,则更是千篇一律地占据着白净的天头而不越雷池半步。可是,笔墨的力度,笔墨自身的品格,笔墨关系的谐调完整,笔墨赖以成立的物理结构与心理结构的转换契合,则被提到了重要的甚至是至高无上的位置。为了它,可以使写生和实指的画面与原景相去甚远,乃至毫不相干;为了它,可以让某些地方出现莫名其妙的空白,或者多此一举的色线墨块;为了它,可以用书法作画,也可以用画法作书^⑬,可以整幅渴笔嵯峨,也可以满纸墨沈淋漓,以至消解物象,通体皆虚^⑭。如果说,在绝大多数画家那里,笔墨只是“以形写神”的手段,尽管它同时也可以随意流宕、涉笔成趣的高度自由的展示;那么,黄宾虹的笔墨,则在“遗貌取神”的审美框架中,把手段与目的统一起来,而追求一种同构于“心象”的“墨象”世界的展示。为其所阐释的“太极图秘诀”说^⑮，“平、留、圆、重、变”五

种笔法^⑩和“浓、淡、破、泼、积、焦、宿”七种墨法说^⑪，以及散见于著述、题跋、书简、讲演之中的相关论点，形象地说明了笔墨在黄宾虹绘画艺术中自为境界的特殊地位。当然，以笔墨为境界的倾向，是随着画家个人风格的成熟，得以不断明确和加强的，而上述现象大抵是其晚年追求的概括。但不容忽视的是，他那潜身传统，谙习国学，究心绘画义理，同时又受惠于开放变革时代的特殊个人条件，即使不能说从起点的意义上就规范着他的艺术思维，也至少在一种渐入佳境、老而弥笃的发展趋向中，充实和提升着高标自许的意识层。

撰写于1934年的《画法要旨》，表达了黄宾虹的奋斗目标所指。他把画家厘定为“文人”、“名家”和“大家”三个层次，认为惟有“道尚贯通，学贵根柢，用长舍短，集其大成，如大家画者，识见既高，品诣尤至，阐明笔墨之奥，创造章法之真，兼文人、名家之画而有之，故能参赞造化，推陈出新，力矫时流，救其偏毗，学古而不泥古，上下千年，纵横万里，一代之中，曾不数人”^⑫。将奋斗目标直指“大家”这一层，就既暗合了回归“艺术本位”立场的时代潮流，又维护了传统文人画价值观念美学意义上的存在。它依然是文人的艺术，凝结着民族文化高层次上的精华，因而需要相应的传统文化艺术素养作保证。但与此同时，它又是专业画家的艺术，有足够的能使传统绘画模式产生新的个性风格，从而有效地契入现代人的心灵感应圈。一个从未有过会心于传统这种最神妙体验的人，不可能画出超越于传统的画；而真正有可能超越传统的人，恰恰是懂得把自己摆到“置之死地而后生”的危险境地，孜孜以求那些已经成为传统的不朽之点的。不言而喻，这种追求建筑在对传统纵深面的理解上，故不可能赢得流行艺术那样广泛的读者群。齐白石与黄宾虹的区别，就在于前者更具有广度，从雅俗共赏的生活情趣上确立自己，而后者更富于深度，从精微内炼的学术意味上确立自己。试把前引黄宾虹关于“似”的论点，与齐白石名言“作画妙在似与不似之间”^⑬作一对比，更能见出彼此差异。

是否可以这样说：若论才情之旺盛，黄宾虹不如齐白石。齐白石

朴实刚健、乐观幽默、纵横开阖的绘画风格,是其文人化了的农民性格之写照,寓含着作为一个现实中的人真率可感的喜怒哀乐。若论思想之谨严,黄宾虹也不如潘天寿。潘天寿大气磅礴的奇险造境,是其从中国画内部发现问题并提出改革方案的自觉选择,寓含着某种以天下为己任的士夫悲剧意识。然而,要论体悟之深邃,则谁也不如黄宾虹。他那混迹于笔墨意象、会心于艺术真谛而不知老之将至的“个体特质”,是追求使然,学养使然,生活使然,寓含着人的审美个性对于审美的对象全面占有时所焕发出来的灵性之光。有了这种灵性之光,作画便成了一种忘却墨之在案、笔之在手以及我之为我的自洽活动,一切都不假造作,一切都不期而然,一切都从心所欲不逾矩,恰如得“道”的修道者。

随着农业社会向工业社会的潜移,黄宾虹以其独具意义的成就,揭示了传统文人画和现代人直接对话的可能性。它说明:用适当的方式扩大艺术与社会生活的距离,对于提升主体心灵,纯洁艺术品味,恰恰是别有洞天的。

诚然,这是一个“曲径通幽处,禅房花木深”的高层次文化选择。正因为如此,在画家逝去近四十年后的今天,真正能进入其间澄怀观道的人仍属少数。编纂这部画集的目的,就是尽可能丰富地将黄宾虹绘画艺术及其相关资料推荐给大家,以期引起更多人的关注、赏鉴和研究。我相信,在人类的生存模式越来越走向一体化的世界里,这种高层次的文化选择,不仅是多元互补原则的需要,而且必将会得到越来越多中外人士的理解和认同。

二 绘画(下)

“画岂无笔墨而能成耶?”^①

“画之气韵出于笔墨。”^②

“国画民族性,非笔墨之中无所见。”^③

“尝悟笔墨精神千古不变。”^②

上述以笔墨为主臬的观点,在我们这些经受过更多现代开放型文化洗礼的人看来,也许有嫌偏执。但对于生活在近半个世纪之前的黄宾虹,则曾经作为坚定不移的信念,铸造了中国近现代绘画发展史上独具意义的一环。当然,用单一的概念来囊括一个人的毕生追求,难免招惹“执者失之”之弊,尤其是选摘片言只语作为定性依据,更容易犯“一叶障目”的错误。鉴于此,有必要将讨论限制在如下基点上,即笔墨在黄宾虹绘画艺术中的价值地位。从中不难发现,正是对笔墨原则的坚持,对笔墨的存在价值作出富于独特个性的阐发,才造就了黄宾虹借以区别于同代人的艺术成就。

中国画笔墨,作为一个伴随着中国画形态学的成熟而日益为人所重的历史范畴,具有极其丰富的内涵。仅仅从形式构成的意义加以理解,或者以之等同于西方绘画的抽象形态,无疑是片面的。应当说,笔墨是一种形式构成的存在,与西方抽象画也有着异曲同工之妙。它们都是绘画形式自律化的结果,将原先的绘画手段作为自给自足的绘画目的,在收缩绘画表现面的同时拓展了绘画自身的表现力,其所依据的思维基点,也同样取决于形式自律与象征喻意之间的悖论。然而不容忽视的是,非但笔墨和抽象都已超越单纯的形式意义,体现着形式与内容的整合特征,而且笔墨要比抽象富于更明确的内容蕴含,更具体的文化和历史的规定性。西方抽象画力图使视觉形象还原成最基本的形式要素,通过抛弃对可见世界的描述而寻求其纯粹化了的精神表现;中国画笔墨却以与书法艺术的通贯综合为据点,在广泛的文学和社会背景中建构其“物象流类”式的语义系统。“点如坠石”、“线如啮木”、“润含春雨,干裂秋风”之类的美学法则,以及承载这些美学法则的“画如其人”、“人品即画品”之类的文化心理学基础,并非指向形式要素的还原,指向艺术精神的纯粹化,而是楔入社会约定性与历史延续性的努力。由笔意的中侧方圆、线质的刚柔强弱、墨色的枯润浓淡、形势的平仄开合等等形式要素的整合关系