



高校社科文库
University Social Science Series

教育部高等学校
社会科学发展研究中心

汇集高校哲学社会科学优秀原创学术成果
搭建高校哲学社会科学学术著作出版平台
探索高校哲学社会科学专著出版的新模式
扩大高校哲学社会科学



SEU 2679156



王 惠/著

墨语文心

——中国山水画的文脉与传承
The Cultural Tradition of Chinese
Landscape Painting

光明日报出版社



高校社科文库
University Social Science Series

教育部高等学校
社会发展研究中心

J212.26
56



汇集高校哲学社会科学优秀原创学术成果
搭建高校哲学社会科学学术著作出版平台
探索高校哲学社会科学专著出版的新模式
扩大高校哲学社会科学科研成果的影响力



王 惠/著

墨语文心

——中国山水画的文脉与传承

The Cultural Tradition of Chinese Landscape Painting

光明日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

墨语文心：中国山水画的文脉与传承 / 王惠著. —

北京：光明日报出版社，2013.3

(高校社科文库)

ISBN 978-7-5112-3546-6

I. ①墨… II. ①王… III. ①山水画—绘画研究—
中国 IV. ①J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 290004 号

墨语文心：中国山水画的文脉与传承

著 者：王 惠

出 版 人：朱 庆

终 审 人：孙献涛

责任编辑：祝 菲 陈 博

责任校对：傅泉泽

封面设计：小宝工作室

责任印制：曹 净

出版发行：光明日报出版社

地 址：北京市东城区珠市口东大街 5 号，100062

电 话：010-67019571（咨询），67078870（发行），67078235（邮购）

传 真：010-67078227，67078255

网 址：<http://book.gmw.cn>

E - mail: gmcbs@gmw.cn

法律顾问：北京市洪范广住律师事务所徐波律师

印 刷：北京楠萍印刷有限公司

装 订：北京楠萍印刷有限公司

本书如有破损、缺页、装订错误，请与本社联系调换

开 本：690×975 1/16

字 数：233 千字

印 张：13

版 次：2013 年 3 月第 1 版

印 次：2013 年 3 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978-7-5112-3546-6

定 价：34.50 元

版权所有 翻印必究

陇南师范高等专科学校为本书提供部分资助。





CONTENTS

目 录

第一部分 传统意识形态与文化形态对山水画的影响 / 1

第一章 山水画的文人血统 / 1

第一节 山水画的文人特性及“文”化进程 / 1

第二节 人格与画格 / 3

第三节 诗化的形意追求与书法入画 / 5

第二章 隐逸传统与山水画的精神实质 / 9

第一节 魏晋时期的山水观 / 10

第二节 历代山水画的隐逸之味 / 12

第三章 佛家思想与山水画的意境塑造 / 18

第一节 心境与画境 / 18

第二节 佛教思想影响下的魏晋南北朝山水画家群 / 19

第三节 名僧与名士的沟通 / 21

第四节 山水画界的特殊群体——画僧 / 23

第五节 禅画及其对中国山水画的影响 / 25

第四章 道家思想对山水画的影响 / 27

第一节 出世离尘的绘画理念 / 27

第二节 “天人合一”的审美观 / 29

第三节 “大朴不雕”的绘画手法 / 31



第四节 淡泊从容的人格魅力 / 33

第五章 儒家思想与山水画的审美品格 / 35

第一节 比德思想与山水题材 / 35

第二节 重“理”与尚“雅” / 37

第三节 人生境界与艺术境界 / 40

第四节 美善相通的伦理尺度 / 42

第五节 “中庸”思想与“中和”之美 / 43

第二部分 历代画论对山水画的美学引导 / 46

第一章 绘云山以卧游 / 46

第一节 顾恺之与山水画 / 47

第二节 宗炳与《画山水序》 / 50

第三节 王微与《叙画》 / 54

第二章 经典画论对山水画创作的美学引导 / 58

第一节 气韵 / 58

第二节 笔墨 / 61

第三节 意境 / 65

第四节 逸格 / 68

第五节 独特的写“真”观 / 75

第三部分 山水画造型方式的流变与塑造了中国山水画的 20 位画家 / 84

第一章 唐代山水 / 84

第一节 精工灿烂的盛唐气象

——李思训、李昭道父子的青绿山水 / 84

第二节 山水画的诗意浸入及水墨手段的肇始

——王维的山水 / 92

第二章 五代山水 / 101

第一节 全景山水图式及笔墨语言的形成

——荆浩的山水 / 101

第二节 天真平淡一片江南

——董源的山水 / 107



第三章 宋代山水 / 113

第一节 纪念碑山水图式与崇高博大的山水精神

——范宽的山水 / 113

第二节 山水情态的状写与南北山水风格的融汇

——郭熙的山水 / 120

第三节 文人意趣在山水画中的渗透

——米芾、米友仁父子的水墨山水 / 130

第四节 画面空白的运用与山水韵味的加强

——马远、夏圭的山水 / 139

第四章 元代山水 / 148

第一节 画之“古意”、“书画同一”及“士夫画”

——赵孟頫的山水 / 148

第二节 由“法”到“意”的飞跃

——倪瓒的山水 / 154

第五章 明代山水 / 165

第一节 文人山水意趣的巩固

——沈周及吴门画派 / 165

第二节 山水技法的集大成趋势与文人山水体系的完备

——董其昌的山水 / 173

第六章 清代及近现代山水 / 180

第一节 古法的融汇与笔墨的个性演绎

——清初“四王”与“四僧”的山水 / 180

第二节 文人精神的恪守与山水语言的抽象

——黄宾虹的山水 / 189

第三节 文人意趣的笔墨化与山水语言的新视角

——刘知白的山水 / 194



第一部分

传统意识形态与文化形态对山水画的影响

中国山水画独特的艺术理念和审美趣味决定了它不是一种单纯的绘画形式，而是具有丰富内涵的一种文化形态。山水画中所含有的文化内蕴和审美指向，儒释道诸家思想对它的影响都有着鲜明的痕迹。在历代以来的发展过程中，随着审美趣味的变化和技法内容的丰富，山水画的创作呈现出了富有意味并有迹可循的传承轨迹；儒释道诸家对它的影响分别表现在不同的范畴并带来相应形式和技法的变化，山水画也因此而呈现出了强大的生命力和继续发展的可能性。本部分就山水画中儒释道思想及文人血统、隐逸风尚的影响分别加以阐述。

第一章

山水画的文人血统

第一节 山水画的文人特性及“文”化进程

中国山水画从萌芽伊始，就与文人有着割扯不断的关联，在它一千余年的发展过程中，从绘画形式到精神内涵都受到文人审美观念的深刻影响。



山水画所承载的古代文人画家的精神和气质，实际上是本民族文化的一种特定遗传基因，它一直就潜存在中国画的创作和绘画理论之中。早在山水画还未曾成形的东汉时期，就有张衡、蔡邕等大文人参与绘画的记载，山水画的发展具有更加明确的人文特征，它的产生和发展始终没有脱离文人的参与。魏晋南北朝为山水画的滥觞时期，也是士人极度活跃的时期。山水画在山水文化发展勃兴的时代潮流中应运而生，在襁褓之中便受到了文人的影响。这与主流社会的文化思潮有关——好山水的社会风气，山水文学的繁荣，使山水画的独立出现成了不可阻挡的必然，可以说它就是在文风盛行的文化环境当中孕育而出。晋时著名画家戴逵的山水画作品如《剡山图》、《吴中溪山邑居图》、《南都赋图》，戴勃《九州君山图》在《历代名画记》中皆有记载，惜迹不存；晋明帝、戴逵、戴勃、顾恺之、宗炳、王微、陆探微、张僧繇等皆善画山水，当然不知名的画家更多。南齐谢赫撰写的骈体画论《画品》是中国古代最早的画论著述，表现出了其作为画家与史论家所具有的高深文学修养，而书中所确立的绘画“六法”是对我国六世纪以前长期的绘画实践的总结，是伴随此一时期文艺品评风气的发展而提出的绘画评论原则；它在很大程度上揭示了绘画艺术的普遍规律性，因而为中国绘画的创作与批评建树了一个精密的理论体系，成为后世画人遵循不悖的艺术法典，这也透露了中国绘画的文人特性。

中国画学讲究画与文的相互滋养，古代的山水大家大都是当时有影响的文人。被称为文人画和南宗画之祖的王维官至右丞、博学广识、诗画盖世；苏东坡宦海浮沉多年，文章、诗画、书法享誉海内；米芾为宣和书画博士，名冠当时；以画传人的李思训、李昭道父子及荆浩、郭熙等人也决非等闲之辈，正如唐岱所言“非兼通文章书法而有之，则不能得”，至于以画名世的“元四家”、“明四家”、“清初四王”、“四僧”、“金陵八家”等画家，也应该看到，他们首先是文人，都有诗文留世，而且善书法，精于鉴赏，其人绝非一般的凡夫俗子，他们的文化修养和专业修为是相得益彰的。此外，中国古代有些帝王不仅本身喜爱文艺，雅好丹青，又特别重视对文人和画家的培养。宋徽宗时代曾大张旗鼓地设立国家画院，提倡画学，授予画家官衔，赠金带，以诗命题考取画师，以文取仕时甚至加试画学，进一步促进了绘画的文学、文化性倾向。

如果说山水画的“文”的特质在南朝宗炳、王微处已初露端倪，在五代荆浩处则因其非写实性写形理念的确立而呈现出了明显的写意特征；荆浩提出的“度物象而取其真”的造型理念，使中国山水画真正确立了区别于西方风



景画写实法则的“写真”理念，这种理念在郭熙、韩拙等人处得以生发和完善，并被后世的山水画家一再演绎，形成了中国山水画造型方面的独特个性。

至北宋，文人画的重要倡导者苏轼在一段有名的画跋中写到：“观士人画如阅千里马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。”他认为士人画重意气，而画工画只取形似而已，这种品评角度对山水画的创作产生了重要的影响。审美风气的急剧转变，将早有此意的山水画创作也纳入了文人化进程的大潮。到了元代，文人画大盛，缘情之风在画坛占据了明显优势，山水画的创作亦不可避免地受到了缘情思想的渗入。山水画史上负有盛名的“元四家”都有这方面的倾向。黄公望称自己作画不过“游戏而已”，倪瓒说自己作画是“聊以自娱”、“抒胸中逸气”，吴镇说自己作画是“适一时之兴趣”，他们的这种创作心态对后世山水画家产生了深远的影响。值得一提的是，尽管倪瓒说自己的画作不过是“逸笔草草”，但从他的画面上看不到任一笔“草草”为之的痕迹。他们对于画面形式、笔墨语言的追求仍然是精益求精的，甚至在前人的基础上更加地精谨和严密。

明清以来，随着资本主义因素的萌芽和意识形态领域中“童心说”、“性灵说”、“言情说”的出现，文人画中的缘情因素进一步发展为具有强烈个性的自我表现性质，艺术更担当了个性解放的重任，这一点在山水画中也得到了彰显。除了徐渭将“笔底明珠无处卖，闲掷闲抛野藤中”的失意苦闷付诸写意花鸟的惆怅，八大山人在其山水作品中也演绎着“墨点无多泪点多”的苍凉悲愤。有人将他们的艺术看成是发泄个人愤懑、不满之意的牢骚诗画，也是不无道理的，这种以画为意、借画抒怀的手段亦可看做是文人心性的另一种表达方式。

第二节 人格与画格

重视和强调画家的文化素养与高尚品格是山水画受到文人画评价标准影响的一个突出特征。传为梁元帝的《山水松石格》中有一句话“格高而思逸，信笔妙而墨精”；张彦远说：“自古善画者，莫非衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也”；郭若虚说：“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至，所谓神之又神而能精



焉。”都强调画家的人品是其作品成败、优劣最关键的因素，元代扬维桢“故画品优劣，关于人品之高下也”之语对此做了精炼的总结。

南宋邓椿曾说：“其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。”清人邹一桂在论文人画时写到：“画者文之极也，故古今文人颇多着意。张彦远所次历代画人冠裳，大半必其人胸中有书，故画来有书卷气。无论写意工致，总不落俗。是以少陵题詠，曲尽形容，昌黎作记，不遗毫发；欧文忠、三苏父子、两晁兄弟、山谷、后山等。评论精高，挥翰超拔，然则画者，岂独艺之云乎。”认为文人画不独是纯粹绘画技术的功夫，而是贵在画家胸中有文、有书、有修养。在此种思想的影响下，文人画家认为画家的人品、胸次、修养、气质等内在品格的高低优劣，决定着其绘画作品的高低优劣；决定了山水画的生命的价值，乃源于画家内在的生命感悟与价值观念。内修和外练成为中国山水画家登堂入室的必由之路。山水画家的先天的禀赋悟性和后天的文化修养，二者不可或缺。

画家先天的禀赋悟性是决定其艺术品格的重要因素。中国的绘画之道亦即悟道之道，这种观念在宗炳时期就已经形成了，在荆浩时期更是愈来愈明确。在我们特殊的神性观念影响下，中国山水画不是要求将眼见的山水尽情地描摹下来，而是要在自然山水所呈现的状貌之中把握它的内在精神，并将其表现在作品中。这种对自然之景的选择、撷取和表现，肯定也是由画家本人的领悟能力所决定的。中国文化中对于人的悟性廓开的几个境界，正如《五灯会元》中记载青原唯信禅师所说：“老僧三十年前参禅时，见山是山，见水是水，及至后来亲见知识，有个人处，见山不是山，见水不是水，而今得个体歇处，依然是见山只是山，见水只是水。”这段妙语点明了山水画家认识自然过程中的一个阶段或曰三种境界，而这也正是一个优秀的山水画家所必须经历的。在观照自然的最初阶段，面对着眼前的山山水水，画家看到的是山水具体的形状样貌；有了一定的创作经验之后，对眼前的山水有了一定的感悟，发现了其中所蕴含的一些意味，于是便不纠缠于它们的具体形貌了；在经历了诸多的创作实践与创作心得、有了真正的感悟之后，画家眼中的自然山水复又呈现出了本来的面目，但此时的自然山水已与他们初时看到的不同，而是一个充满生机的生命体，这个生命体与画家自身的生命合而为一、彼此印证，犹如两面明镜对映一般清澈无瑕，这第三个阶段的山水，也是荆浩眼中的“真景”、郭熙眼里的“真山水”。



宋人郭若虚更是提出了“生知”之说，他在《图画见闻志》中云：“六法中五法俱可学而能，如其气韵，必在生知，固不可巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”亦可见出古人对于山水画创作中画家内悟能力的要求。晚明董其昌将画家“悟性”的重要性提高到了一个新高度。他借唐代禅宗分南北二宗的历史来对比山水的发展，将自唐至明数百年即将唐以后的山水画创作也分为南北两大派系，确立了画史上大名鼎鼎的“南北宗论”，他眼中的北宗山水意即院体山水或画家画，南宗山水指文人化的山水画，认为以“顿悟”性的南宗山水要高于“渐修”性的北宗山水。他将画家的“修”与“悟”这两个研习、创作山水画不可或缺的方面拆分开来，并将这二端的对立发展到了一种别样的极致，对当时及后世的山水画创作起到了一定程度的干扰。但是，董其昌对于山水画创作中“修”与“悟”的观照，也反映了山水画发展到一定阶段以后不可避免的更多、更深的文化渗入，这种趋势将山水画创作进一步离开“形”的束缚而走向概念与抽象，从而加速了山水画创作的文人化进程。

近代山水画家黄宾虹在《画法要旨》中将作品按照画家的修养分成了“文人画、名家画、大家画”三个等次，对文人画、名家画和大家画所作的界定，也是以画家的文化基础、书法、金石等方面的修为对绘画的滋养为参照，以及“识见”、“品诣”等内在品质为主要依据，此中尤其透露出了黄宾虹对画家先天悟性与内在气息的看重。

那么，画家内在品质与性情既为先天之所有，能否通过后天的努力去获得呢？早在晚明时期，董其昌就曾针对郭若虚的“气韵非师”说提出了这种能力的培养“然亦有学得处”，就是“读万卷书，行万里路”。读万卷书是内修，行万里路是外修，通过这种内外兼修的修炼方法，使他们获得作为一个山水画家所必需的能力。可见，能文、善书、人生阅历的丰富和感受能力的敏锐，这些指标作为文人化的山水画家与一般工匠画家的根本区别，它是可以通过后天的努力去获得的。

第三节 诗化的形意追求与书法入画

中国是一个诗的国度，一切艺术多多少少都带着些诗的意味。中国山水画在唐以前，虽有宗炳、王微等提出了“澄怀观道”、“望云临风”的诗意化



“畅神”理想，但是在技法即艺术符号上依然是“则群峰之势若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大与山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指”，“绘树则刷脉镂叶，多栖梧茱柳，功倍愈拙，不胜其色”这样一种“迹不逮意”的形式。在后来的发展过程中，山水画家们逐渐将画论中的美学思想转化为各种笔墨符号，最后成为“画中有诗，诗中有画，诗画交融”的文化形式，表现出了强烈的诗意化倾向。

山水画的文人化是其发展过程中不可避免的事实。中国画关于“工体”与“士体”的提法古来有之，并随着绘画的发展逐渐变成了评论作品优劣的重要依据。南齐谢赫在《古画品录》中评刘绍祖的画“伤于师工，乏其士体”，说明六朝时期中国画就已经出现了“工体”和“士体”的概念；唐彦悛在《后画品录》中称郑法轮的画“不近师匠，全范士体”，继承了谢赫的“工士异体”说，并表现出对“士体”的崇尚和对“工体”的鄙薄。这种传统对山水画的创作与评价有着重要的影响。“论画以形似，见与儿童邻”的写形理论在宋代以后逐渐替代了“孔雀升墩举右脚”之典所宣示的严谨写实理念，将中国绘画的写意性发扬光大，而文人画的缘情言志特质对于山水画形神观念的影响，使其成为别于西方风景画造型方式的最本质特征，也使其承续了山水画萌芽之初便同时萌生的畅神理念。

绘画的畅神功能，早在南朝时期宗炳就在《画山水序》中说：“余复何为哉，畅神而已”；王微《续画》则写到“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛之哉”；姚最《续画品》中称萧贲画画“学不为人，自娱而已”；元四家之一吴镇曾说：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴。”这种以画为寄，以画为乐的“怡情”思想在宋元以后得到了极大的弘扬和推崇，甚至一般的工匠画家也向文人画靠拢，于是文人画的自娱性、抒情性功能逐渐在山水画的创作领域也成为主流。

在这种畅神理论的支撑下，作画似乎也就成为了表达画家内在精神的“写心”之为。郭若虚说：“凡画，气韵本乎游心，神采生于用笔”，米友仁说：“画之为说，亦心画也”，石涛讲：“夫画者从于心者也”。都可作此注脚。在文人画家处，因为画由心写，画乃心画，所以绘画作品就要超越它所表现的形象，以意气神韵为第一。沈括也说：“书画之艺，当以神会，难以形器求也。”以形似论画往往被认为是俗人之见。这种观点在中国画论中皆是，比如元代汤屋说：“俗人论画，不知笔法气韵之神妙，但先指形似。形似者，俗子



之见也。”以形似为标准去论画，变成了俗人之为，这种重意轻形的绘画思想在令人担忧的同时，却于山水画史的承续之中显出，中国画的高妙之处正在于这种貌似绕过了对形的探讨和重视的绘画理念。在对于玄之又玄的“气韵”、“神采”、“意境”等抽象概念的追求过程中画家们始终自觉地把握着对形象处理的一种度，即便是山水画布局、手法等的程式化倾向中，也竟然没有任一个画家忽略形象的处理而走向真正意义上的抽象，而是在一种诗意的游移之中进行着对形与意的把握。因为他们始终认为，中国山水画绝不止是追求大自然所呈现出来的具体物象，而是在探寻那些物象之中蕴含着的“意”与“道”。当然，山水画在追求“意”与“道”的时候并没有远离诗、词、书等文化因素，你看，那各式的抽象的点、面目殊异的皴法、精到的渲染之法摄取万物之华，基于中国的哲学和美学思想，为山水画的造境与诗意表达提供了游刃有余的艺术手段。书法之用于绘画，题诗之用于绘画，在山水画中，诗不仅仅是阐释画之境界，题诗形式本身就是画面的组成部分，诗的内容又加深了画之境界，画之内容又通过书法的浓淡干湿，轻重急徐在黑白之间表达画家的精神追求，几者水乳交融，相得益彰。董其昌说：“以境之奇怪论，则画不如山，以笔墨之精妙论，则山水决不如画”，即为此也。

书法对绘画的影响亦是不争的事实。由于中国古代书写工具与绘画工具材料的基本相同，书画审美趣味的共通也成为当然。受书法美学的影响，中国的写意画也将表现具体物象的线形塑造与书法的审美观念相联系，使得以书入画成为中国画特定的审美内涵，在这种审美观念中，线条本身的形态和审美内涵已经超出了塑造形体的要求，画家通过笔的把握，使线条呈现出丰富的形态并成为画家表达意念与情感的手段，从而将笔墨变成具有独立审美特征的艺术语言。山水画的诸多妙处，亦莫能离于笔的运动轨迹。笔墨的表现力在山水画的创作中表现为皴法的丰富与自然物象的契合。各种皴法与自然中的形象相对应，形成了山水画独特的艺术语汇，使其诗意化的形意追求在具体的艺术语言上得以落实，从而树立了山水绘画语汇的独特文化品性。

毋庸置疑，正是诗词和书法这类文化因素的渗入，推动了山水画的诗意化进程，为其打上了深刻的文化烙印；境，以及画的气韵、格调、笔墨等概念的加入，影响着山水的取景造境方式，并构成了中国山水画所具有的独特空间感和空间意识。在这种思想的影响下，山水画当中的虚实概念成为了至关重要的部分，它不仅把握着对自然景物本身的形象显现，也决定着气韵等抽象概念的



实施，从而联结着形与意的两端。中国山水画的虚实相生，既是造型手法上的个性彰显，亦是写意精神的落实，其中所包含的限中与无限，正是“有无相生，无画处皆有妙景”的诗意境界。

回顾山水画的发展，它在历代画人的形意发掘、笔墨研究、境界探寻中，始终承载这中国文化的精神特质，始终在探寻大自然中蕴藏着的无穷意趣与无限哲思。元人张秦娥的诗“秋水一抹碧，残霞几缕红。水穷云尽处，隐隐两三峰。”不仅用诗意的语言为我们描绘出了一副清新淡远的山水场景，也为中国山水画对于形与意的诗化追求和其“文”化特质做了一个精彩的诠释。



第二章

隐逸传统与山水画的精神实质

中国山水画的精神实质是隐逸传统来支撑的，山水画与隐逸传统有着千丝万缕的关系。山水画萌芽在隐逸之风盛行的魏晋南北朝时期，在以后的发展过程中，隐逸的精神实质从未在山水画的精神内涵中消失。

隐逸本是文人出世与入世之矛盾的产物，是他们为了回避参与政治生活而采取的权宜之计。尽管回避的原因各异，但手段却是相近的，即从社会环境向自然环境的转移，从立业济世向清虚守志的转移。

大自然是失意文人逃避迫害、逃避倾轧、逃避现实的佳所，山水画是抚慰心灵的良药。即使放不下眼前的生活，不可能去山间林下做一个完全的隐士，也并不妨碍内心对其的向往之情。就像隐士被认为超尘绝俗一样，山水画中蕴涵的逸味，使他具有了其他艺术品所不具备的品格，且似乎逸味愈浓，画的品格愈高。与诗文尚刚健、重教化的特点相比，山水画在个体主观情感和情绪的表达上，更加自由，也更加隐晦。画史上所谓“南北宗”之分，以及世人重南抑北、以南宗为正统的原因，也是因为重韵味、尚恬淡的“南宗”绘画更接近个体趋向自由的纯白之心。虽然在发展过程中对于笔墨、诗文、书法、篆刻等方面的要求越来越高，但究竟没有脱离神游物外的审美情趣。

隐逸的实质，亦在于此。

王肯堂在《郁冈斋笔麈》中说：“前辈画山水皆高人逸士，所谓泉石膏育烟霞痼疾，胸中丘壑，幽映迴、郁郁勃勃，不可终遏，而流于缣素之间。”^①言明了隐逸与山水画的因果关系。方闻《心印》认为，中国艺术的特点是由隐逸行为和个人怪癖所组成的。文人的隐逸，既不沉溺于俗世官场的政治斗争，也不与世隔绝、归依宗教。事实上，不止隐士，中国的文人多多少少都带些逸味。历朝历代，不仅在野的文人不遗余力地表现自己的孤标傲世、不同俗流，就连在朝的宦官也常常抵羨林泉，并诉诸文字。每个人的心里都有两个世界。



一个繁华明朗，充满着出世的激情和建功立业的热望，这个世界里的自我可以容忍一切人为的礼制与秩序，并主动地参与其中，以实现自身价值，儒家的思想就是这种心理的折射；一个清纯静笃，任最纯真的自我自由徜徉，这个世界里没有权力和斗争，只有真实的自我与永恒的自然，尽情体悟生命的本真。人的社会心很难逃避社会本来的矛盾与秩序，人的自然心却总在不安地自问：我是真的自己吗？哪里是慰藉心灵的所在呢？在一代又一代文人苦恼的问号里，身外的大自然在他们的心里愈来愈清晰了。心向往之而不能久居，故言之咏之，图之画之，创造出了丰富的山水文化。

第一节 魏晋时期的山水观

人类的绘画在青铜时代的发展，体现了形象的非写实性与表现手法的相近。非写实的形象大约是缘于认识和表现能力的不足，不论是壁画还是器物装饰画，那些或大或小、或繁或简的各类物象，不约而同地采用了以线条为主的造型手段。但中国绘画没有像欧洲一样朝写实的方向发展，它更注重的是物象于人的感受。这在山水画的产生与发展过程中就清楚地体现出来了。对于山水树石这些客观物象的表现，亦不满足于仅仅对于物之状貌的描绘，更要追求“神”与“韵”，期待“物”与“心”的碰撞与交融。山水画的笔墨等构成形式，既有一定程式性的要求，又具有非常大的可变性。在这里，我们姑且借用“再现”和“表现”这两个西方的美学概念。一般来说，绘画是典型的视觉艺术，而山水画却远远超出了纯视觉的范畴。一方面，它“再现”天地万物的本来面目及其内在的规律和秩序；另一方面，又深刻地“表现”着个体的内心世界，甚至人所共有的某些普遍性的情感，譬如对自然环境、清新空气、碧野云峰的向往之心，对政治斗争、官场中钩心斗角的畏厌之心。

魏晋南北朝是隐逸思想盛行时期，也是山水画形成的重要时期。隐逸思想和山水画的结合是不可避免的。山水画便出现在这个以隐逸思想为底色的社会里。从某种意义上说，它也是士大夫逃避现实、寻求精神慰藉的产物。曾几何时，有人不满于被动地承受人生的苦厄，而是孜孜探寻这苦厄的根源。当他们在人与人的集体中难免会出现钩心斗角、权力倾轧时，便对大自然投去了充满希望的目光。大自然的花开花谢、春去秋来，像一首永无尾声的乐曲，它会给在政治斗争中受伤的心灵带来片刻的宁静；大自然的寥阔、永恒，又使人