

思源教材系列 / 主编 张国良



中国历代山水画 技法评析

李 钢 朱佳妮 谈佳洁 著

思源教材系列 / 主编 张国良



中国历代山水画 技法评析

李 钢 朱佳妮 谈佳洁 著

图书在版编目(CIP)数据

中国历代山水画技法评析/李钢,朱佳妮,谈佳洁
著. —上海:上海人民出版社,2012

思源教材系列/张国良主编

ISBN 978-7-208-11154-7

I. ①中… II. ①李… ②朱… ③谈… III. ①山水画—
国法技法—教材 IV. ①J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 284641 号

责任编辑 郭立群

封面装帧 傅惟本

中国历代山水画技法评析

李 钢 朱佳妮 谈佳洁 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

江苏启东人民印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 8 插页 4 字数 175,000

2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-11154-7/J·326

定价 42.00 元

本书同时配有教学课件,选用本书做为教材的老师可来信来电索取。

联系电话:(021)34204265

总 序

转眼，上海交通大学媒体与设计学院成立 10 周年了。

10 年前，为了加强文科建设，促进学科融合，把上海交通大学建成综合性、研究型、国际化的世界一流大学，媒体与设计学院应运而生。

相对于拥有 116 年历史（居中国第二）的上海交通大学，媒体与设计学院显得格外年轻，正如师生们达成的共识那样：因其年轻，而充满活力。

10 年来，在学校领导和各界同仁的大力扶持下，在全体师生员工的非凡努力下，学院的教学、科研、创作、学科建设、社会服务等各项工作，蒸蒸日上，生机勃勃，整体发展迅速，面貌焕然一新。

略举几个标志性的事实如下：

2007 年，被“中华传媒网”（中国大陆权威网站）评为全国 5 所“最具发展潜力的学院”之一；

2008 年，在教育部一级学科评估中，跃居第 13 位；

2012 年，在 QS（世界大学排行四大榜单之一）学科排名中，跻身世界百强（中国大陆仅有 6 所院校）。

可谓：十载耕耘，春华秋实；桃李不言，下自成蹊。

总结 10 年来的经验，最为关键的理念莫过于：以人（学生、教师）为本，争创一流（追求卓越、尊重规律）。以此为据，学院确立了以下办院方针：公正民主、求真务实、团结奉献、开拓创新。10 年来的实践证明，这一方针是学院不断进步的思想动力和制度保障。

为了切实有效地承前启后、继往开来，学院决定在各个方面认真反思不足、加大改革力度，以早日实现建成世界一流学院的目标。

其中，就人才培养的层面而言，一个重要举措是，在原有的教学资源积累的良好基础上，进一步强化、优化教材建设的时代性、系统性、科学性、交叉性。为此，结合学校“985”三期建设，与上海人民出版社合作，郑重推出上海交通大学“思源教材系列”。

本系列秉持好中选优、精益求精的原则，选定了第一批书目，共

计 30 本，其显著特点为：集学院四大（新闻传播、影视艺术、创意设计、文化产业）学科精粹，由一线优秀主讲教师执笔；引领时代发展潮流，满足培育英才需求。

尤其值得一提的是，这支作者队伍里，包括了教育部“跨世纪优秀人才”、“新世纪优秀人才”，全国“大学生艺术节”一等奖、全国大学生“挑战杯”特等奖、“纽约广告节”金奖、“釜山广告节”金奖作品指导教师，上海市“育才奖”、上海市优秀教材一等奖、上海交通大学“十大最受欢迎教师”称号获得者，等等，如此众多的教坛精英，一道来打造教材精品，使其质量获得可靠保证。

我深信，未来 10 年，只要全院师生员工齐心协力、众志成城，媒体与设计学院将如鲲鹏展翅，飞得更高、更远，为中国高等教育事业做出更多、更大贡献，在此过程中，本教材系列也将发挥其重要功效。

最后，诚挚地期待广大学子和各界读者不吝指正。

上海交通大学特聘教授
媒体与设计学院院长
全球传播研究院院长

张国良

2012 年 11 月 30 日

前言

中国文化博大精深，中国绘画精深博大，她们之间又存在着精微的“体、用”，“理、事”作用。可以这样说，山水绘画：是由“心念”而发、颐养出天地大心大我、通于宇宙气化谐和的生命意识而绘就出人、我的共性与共识下的宇宙人生的终极追求，是凡夫从心性上不断修为，借以绘画这一媒介终达明心见性的修为过程。

山水绘画虽历经各个时代之“林泉之形”而呈万千变化之状，但其通于宇宙谐和气化的本质内涵始终不变。事实上，中国绘画与其同呼吸、同运动、互为映射的母体——传统文化，始终贯穿着一条谐和、秩序，技近乎“道”的暗脉，也正是这条暗脉的制约与引导，绘画始终对应着“林泉之心”的颐养与修为方式，如此人与画才能自然地合乎“道”的高妙意境。

所以山水艺术不是对前人诸家画迹、以及自然的表象描摹，其成功与否的关键在于本身体证的境界高低。历代山水同样在艺术精神与图式上本质传承了前人心性思想、上古山水中的心性表现与技法图式本质：平时不断的“心性”颐养下，通过学习前人技法图式（媒介）→通过“自然之形”（媒介）→找到“自性”（目的）→由“自性”体证而自然外显于绘画（结果、同时又是媒介）→促进自性境界的提升（终极目标）的循环往复的心、性合一的过程。

而从中国传统思想中生长出来的中国山水艺术从一开始便带有“法尔如是”的性质，使我们随时能从绘画中感受到个人的精神价值必须：或放大到人伦社会而宇宙谐和（儒家模式），或直接面对自然将自身心性融入宇宙谐和（道家模式），又或是面对自然当下体证到“明心见性”（禅学模式）而超越现实，返入宇宙的谐和大美之中。如此绘画才可能是超越现实、返入宇宙气化谐和，成为心性修为的最为直接的媒介。

所以山水艺术以返入本性为终极目标，通过山水绘画这一媒介，再次回归到本性“湛寂虚灵”的状态，超越现实而达到精神终极之理想。其尽力表现出宇宙万物谐和气化的意境大美，是心性合一的基本前提。通于宇宙天地大心的获得、“身即山川而取之”等等都体现了历代大家对宇宙人生终极的本质思考，而折射在内心理想中的“林泉之形”之中。山水艺术正是这样一个从“林泉之心”到“林泉之形”完美匹配的心性合一的历程。

而从心念到心中丘壑的高妙完成，从某种程度上来讲，又在乎于“技近乎道”之中的“技”的成功表达，“技法图式”的本质把握也是研习山水绘画最为本质规律的基础前提之一。苏轼在品评《文与可画……谷偃竹记》之中还是暗示出对技法图式研习功力的注重：“……与可之教予如此。予不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也……”“内外不一，心手不相应”就是在技法图式的研习功夫上还不能达到驾轻就熟地步、轻松驾驭“技”的能力。

苏轼对“道”、“技”两者的品评不是孤立的，早在唐朝，符载对张璪品评就已持这样的观点，符载首先认为张璪是一个灵性高妙之人，“林泉之心”式的心性修为是首要条件，但之所以能达到如此高妙程度，还要归结于“术”，故尔符载感叹：“呜呼！由基之孤失，造父之车马，内史之笔札，员外之松树，使其术可授，虽执鞭之贱，吾亦师之。”并认为这类“高人逸才”已经很少，又能驾驭“术”来表达宇宙天机的“高人逸才”更加少之又少，所以“术”（“技”）在期间作用同样是至关重要的。

而苏轼这种品评也直接传承给了稍晚的董道等人，董道认为假如“画虎而狗”，连基本“形似”的能力都不能掌控，又妄谈什么获得宇宙天机？所以董道还是十分讲究这种“画之本法”的，强调既要“气象全得”，其形象又必须“不失自然”。北宋崇文抑武的政策，使苏轼、董道这类士大夫代表所做出的绘画品评深刻地影响了北宋以及之后的元明清画坛。

所以本书以一家之言尽量对历代山水绘画的技法特征、图式做一次基本的梳理，意在抛砖引玉，也为中国绘画在当今的本质发展尽一点微薄之力。

目 录

总 论	1
-----	---

第一章 中国山水绘画发展史略	3
----------------	---

- 一、秦汉山水画总体特征 3
- 二、魏晋山水画总体特征 5
- 三、隋唐山水画总体特征 15
- 四、五代山水画总体特征 21
- 五、两宋山水画总体特征 27
- 六、元明清山水画总体特征 33

第二章 历代山水绘画中的典型树法	36
------------------	----

- 一、晋人山水画中的树法特征 36
- 二、隋唐山水画中的树法特征 38
- 三、五代山水画中的树法特征 44
- 四、北宋山水画中的树法特征 47
- 五、元人山水画中的树法特征 52
- 六、董其昌山水画中的树法特征 56

第三章 历代山水绘画中的典型山石法	57
-------------------	----

- 一、晋人山水画中的山石法特征 57
- 二、隋唐山水画中的山石法特征 59
- 三、五代山水画中的山石法特征 62
- 四、北宋山水画中的山石法特征 64
- 五、元人山水画中的山石法特征 69
- 六、董其昌山水画中的山石法特征 73

第四章 历代山水绘画中的典型皴法	74
------------------	----

- 一、五代山水画中的皴法特征 74
- 二、北宋山水画中的皴法特征 76
- 三、元人山水画中的皴法特征 78

- 一、晋人山水画中的云水法特征 81
- 二、隋唐山水画中的云水法特征 82
- 三、五代山水画中的云水法特征 83
- 四、北宋山水画中的云水法特征 85
- 五、元人山水画中的云水法特征 89

[illegible]

一、隋唐山水画中的点景法特征 91
二、五代山水画中的点景法特征 92
三、北宋山水画中的点景法特征 93

[illegible]

- 一、隋唐山水画中的章法特征 96
- 二、五代山水画中的章法特征 101
- 三、北宋山水画中的章法特征 102
- 四、元人山水画中的章法特征 106

[illegible][illegible]

总 论

“中国传统文化”是中华民族从古至今不断积累发展而成的独特文化形态，这个完善而丰富的思想体系蕴涵着人类总体之精神内涵、终极的哲思，更是世界文化的瑰宝。这个深邃哲思体系将个人与人群、人与自然、人与天地有机地联系起来，始终追寻着一种终极的、和谐的、天人合一的境界，也以此深刻有力地影响了中国绘画发展，成为中国绘画极为本质的内涵之一。传统文化与中国绘画关系，自上古以来就自然地形成了“母”与“子”、“体”与“用”的内在关联。并随着三教之间的融合而愈加丰富与精致，中国传统绘画与传统文化的互依、互照性也由此更为密切、更显骨肉难分。中国绘画作为中国文化的重要组成部分，一直深根于民族文化的土壤之中。其历史悠久，渊远流长，而形成了鲜明的民族风格，也凸显了中国绘画本身与其背后的深远文化精神之内联关系，并积淀出的一整套完善、繁复、高难度的表现形式与绘画语言。其“艺近乎道”的对宇宙人生终极关怀的目的、从精神审美高度到高难度的表现形式、绘画语言的确立等等都明确地区分于西方绘画、西方文化的发展，也足以在世界艺林傲视群雄。

然而至当代，一次次文化浩劫与外部冲击，已使原有存在了两千多年的传统文化与中国画本质呈现断层。而当今中国画坛所谓的“当代性”，出现的是：过多的绘画“多元化”，过多的“百花缭乱”形式与一味夸大、夸张的“风格”、“个性”等等现状，也使一时间纷纷提出“中国绘画穷途末路说”。我们稍静下心来就会发现，几乎绝大多数中国“当代艺术”放弃对“中国艺术本质”的思考，包括高难度的技法体系与精神内涵的上传下承，自觉滑向西方绘画体系之中，硬是靠码头，嫁接西方当代而成为西方文化的附庸。明眼人稍加注意就会发现，中国“当代艺术”或多或少、自觉不自觉始终翻版着西方近代艺术的“过去式”，所谓“20年匆匆走了一遍西方现代艺术的200年历史”。而西方绘画往往对审美客体进行视觉上的造型、色彩研究，或多或少的进行一种接近于自然科学的研究，这种物我脱离的终究之结果发展至今，要么是超写实艺术风格，要么是超写实风格局部放大——抽象艺术，使他们认为在当代架上绘画已经走到了尽头（西人是很容易忽视东方的中国还有着比他们的绘画艺术更为深妙、悠远的历史的中国画艺术），只能转向非绘画本体语言，诸如：影像、装置等等形式来填充西方绘画当今的尴尬，而中国“当代绘画”艺术正是延续、跌进了这样一种怪圈。且不论西方绘画的得失，就当今的中国绘画来讲，就应该是：中国精粹文化艺术的“当今本质传承”。因为艺术是自身民族文脉本质的表达与传承。当今艺术形式包括媒介可以是各呈缤纷的，但艺术所反映的文化本质、终极目标一定是凝固不变的。故而，对传统山水艺术的探讨，甚至于具体到具体之技法本身的梳理，就是进一步说明：艺术的本质与时代、时尚无关，与时尚的媒介更无关，因为她更多的不是“眼”的“视觉艺术”，而是“由凡入圣”之“心”的“深层表达”。

中国绘画的当代，只有从自己的独特的精粹文化与艺术规律出发，进行健康、本质

的传承，才有可能走出自己的路。“国外”只是参考，“国际”只是了解。事实上，无论世界上哪一个民族，其艺术及其艺术教育的内容、形式及其发展都是浓缩和反映本民族文化历史特征及本民族特有的文化思维模式，并遵循着其本质的规律与特征不断发展。故而，中国当今的绘画更应该是一种对传统文化艺术进行本质传承后，在当今的发展。中国当今的艺术教育同样更应该是对传统文化艺术的本质梳理与发展。这是每一个中国子孙面对当今并不乐观的文化形态都应该进行深刻反思与自省，也是每一个研习中国绘画本质的后辈们都应直面不可绕开的问题。

随着“文化复兴”的提出、随着“让中国了解世界，让世界了解中国”的双向交互过程，随着对外人对中国文化的深入了解及本土人民对自身传统文化的自信力的不断提升，中国文化、中国绘画必将受到越来越多的青睐与重视。由此我们有理由相信，一个具有强大生命力的中华民族，其灿烂的民族文化，无论经受怎样的冲击与磨难都可以从坎坷中奋起！在这个寓意着不断凤凰涅槃的过程中，我们看到的正是这中华民族延绵不断之浩然正气！

《中国山水绘画技法》一书是在当代“中国画穷途末路”与“文化复兴”的大讨论环境下提出构想的，旨在提出一个前提：即不断丰富、革新、发展本已高难度绘画语言体系，必须是在对传统山水的绘画语言、繁复技法充分了解与掌握的前提下，方有可能做到对其本质的传承与发展。本书借用对各家各代的具体山水绘画代表技法的梳理与解读以示：中国山水绘画与支撑其之文化之深妙关系；艺术表现之高雅与闲情逸趣之心念的深妙关系。中国山水绘画始终倡导“师造化、法心源”、始终强调人品与画品的一致，并且注重将笔墨情趣与诗、书、印有机融为一体，最终抒发出画者对传统哲学、宇宙人生的终极思考。而以儒、释、道之为核心的精深哲理，一直给予了中国画以无穷无尽的滋养与引导。

《中国山水绘画技法》一书以中国山水画发展时间为序，对山水绘画之魏晋初成、隋唐发展、五代两宋鼎盛、元代转变、明清传承，总体特征与各个时期的技法特征做一次粗浅的、基础的梳理与解读。以此抛砖引玉，也重申当今山水绘画的发展必须以本质传承：传统文化与传统绘画为前提，以博大传统精神为内核、深刻的哲性文化为后盾、再以精进持续的努力为增上缘，再一次推动中国山水绘画的发展，所谓：“以最大的功力打进去，以最大的智慧打出来”。同时本书一直认为中国三家文化之根便是完善、发达的“心性学说”，对绘画产生了极具深刻的影响，其所强调的终极心性内涵与艺术魅力之深妙内在关联，自始至终伴随着中国绘画的发展而发展；同样也一定会将在日后的画坛产生出十分深远的影响，也将随之涌现出一批杰出画家及其优秀作品。

然而对传统文化的复兴、对其本质的传承与发展是一个中长期而且艰难的历程，所谓“十年树树，百年树人”。但又“千里之行，始于足下”、点滴之功终将汇聚成海。每一个中华子孙只有从本身做起、从每一个当下做起，方可以从各个方面、各个层面，实实在在的支撑起中华“文化复兴”之工程。本书对中国山水绘画的解读也正是出于这样一个添砖加瓦的目的。

第一章

中国山水绘画发展史略

中国山水绘画的发展经历了近二千年的演变过程。

若一定要将山水画的雏形追溯到新石器时代、落实在彩陶纹样上的话，那么马家窑彩陶中的涡旋纹（先民对黄河大水旋涡波动描绘）也算是山水绘画这一概念的最早出现了；同样马厂类彩陶中的大量的锯齿纹也可看做是上古先人对连绵之山脉的描绘。又如山东莒县出土的“灰陶尊”上刻有的“日月山形图”，至少让我们可以追溯到新石器时代就已存在了对山水进行描绘这一概念了。类似山形、水形的图案在之后夏商周出土文物中也都可一一看到，在此不作赘述。

每一件艺术作品都深刻地表现了其背后的精神思想。与彩陶纹样一样，“人类自身繁殖”、“祭祀”、“神通天地”等等命题一直延续到“三代”，并成为“青铜时代”的最为主要的精神内涵。“三代”青铜纹样一定程度上继承了彩陶纹样而不断发展，彩陶涡旋纹一变而为青铜器之方旋纹等等。从这些信息我们可以发现：当人类文明发展到一定阶段，山川草木也就自然地当做人表达情感的对象，虽然先秦时期与山水绘画相关的信息十分微弱，但至少我们知道在上古时期，就已出现了模糊的山水绘画的雏形。

一、秦汉山水画总体特征

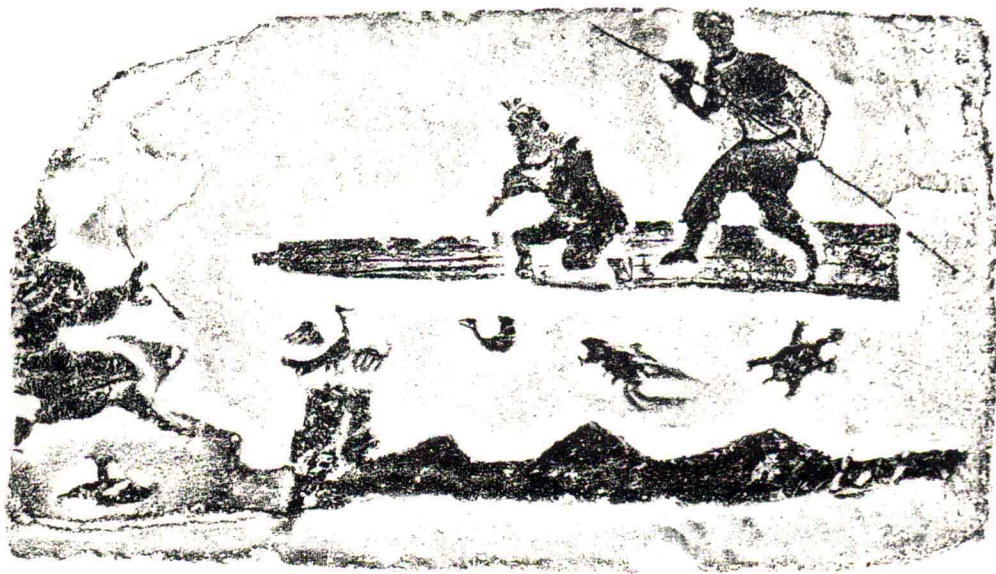
秦历二代，在短暂的近十五年的统治下，绘画事业上却得到了空前的繁荣，大量豪华宫殿的建造推动了绘画的发展。现今虽没有遗留下秦时的建筑画或装饰画实图，但从汉代的阁楼画的笔法中我们可以联想出一二。相关于秦代的山水画法记录有《拾遗记》，曾记载秦代的山水画“四渎五岳列国图”的画法：“始皇元年，骞霄国献刻玉扇画工名匠，使含丹青以漱地，即成魍魉及鬼怪群物之象；刻玉为百兽之行，毛发宛若真矣。方寸之内，画以四渎五岳列国之图”，以此也可证实秦代山水画概念的发展雏形。

两汉更重绘画“成教化，助人伦”之功用，也由此，对历史题材、羽化升仙、宫廷宴饮、嫔妃歌舞、狩猎农耕等等主题的描写，使人物画处于唯我独尊的崇高地位，相比之下，山水的描绘



青铜器上的方旋纹样，是先民对环境的艺术描绘，也是山水绘画的雏形概念

只能作烘托主题的背景之用。《鲁灵光殿赋》曰：“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山海神灵”，由此可见以神灵为绘画中心配以各种山水杂物作为配景的绘画风尚。此外大量的以经史故事为主题的绘画，也都搭配了山水草木、亭台楼阁的背景描绘。总体而言，两汉时期乃至其后三国两晋，对人物的描绘在画坛占有主导地位，但随着晋人崇尚“三玄”，妙对于自然山水及其通过自然山水而达个性“畅神”、“澄怀味象”等等审美思想的高度发展，对山水草木的描绘开始逐渐摆脱人物主题附属的配景功用，逐渐走向独立审美之路。



东汉渔筏画像砖作烘托主题的山水描绘

二、魏晋山水画总体特征

魏晋南北朝，作为区别于前秦诸子主要是阐述各家学说而略涉及的对艺术审美品评的不同，并作为传统文化中第二次大规模的哲思变革鼎盛期，晋人开始了第一次大规模对儒家王道政治、道德人伦的反思，也以此重返“老庄”而“玄学”，对宇宙人生价值的重新设定也带动了对文化艺术的重新认识。在此，笔者着重强调三家文化之根的“心性学说”与绘画，特别是山水绘画之间的微妙“体、用”表达、“理、事”关系。而汉末魏晋的佛学东渐，佛家精深的心性思辨又极大的推动了魏晋乃至之后的二千多年的中国文化的本质思维，以及引导着山水绘画的发展轨迹。

三家心性思想的首次碰撞使晋人在先秦的心性内涵之上跨出了重要一步，直接外显于晋人艺术作品、整体的艺术审美之中，包括山水绘画。心性内涵更是成为文学艺术精神的中心命题，并一直伴随着山水艺术的发展而发展，始终成为其核心的本质的精神之一。

加之士大夫对文学艺术的品评与直接参与，使晋人在山水画上出现了一个重要的飞跃。从晋人山水绘画中的技法图式与意境的表现可以清晰地看出与心性内涵的“体、用”关系。又从晋人理解的“模山范水”而表达出：由内心而发的宇宙万物谐和气化的画迹，可以看出心性内涵已初具成熟。从之后的唐李嗣真品评顾恺之“顾生天才杰，独立无偶……思侔造化，得妙物于神会”；唐张怀瓘品评顾恺之“顾公运思精微，襟灵莫测，虽寄迹翰墨，其神气飘然在烟霄之上，不可以图画问求”；唐张彦远品评顾恺之“迹简意淡而雅正，天然绝伦”^[1]等等品评可以清晰看到心性内涵与山水绘画的“母体”“子用”的本质关系。

摆脱汉儒而追求个性人格之美的晋人，始终以虚灵的心境体味着佛、道的宇宙谐和气化、享受着从自然山川“得妙物于神会”的“镜中游”。这种自然山川空明意趣、晶莹幽深的自然之性悟得，正是晋人“澄怀”之心“运思精微”的外显。晋人特有的“迹简意淡而雅正，天然绝伦”的意境大美在早于山水绘画的文学诗词：山水诗、山水赋的发展中已极为成熟。

“空潭写春，古镜照神”意境大美的同样追求，也使一大批文人士大夫自觉于山水绘画的创作，极大的催化了晋人山水绘画独立。并延续着在山水诗、山水赋中的同样意境大美，来表现宇宙天地气化的生命本质。

“虽寄迹翰墨，其神气飘然在烟霄之上，不可以图画问求”，正说明晋人在绘画上极力表达出由自性而发的宇宙气化天机之动。顾恺之对“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚”的体悟也正是其对自然山水的超然玄远的“灵境返照”的意境大美的无限追求。同时，晋人成熟的山水画理论也极大的推动了山水绘画的最终确立。

山水画的独立形态的开创应归于顾恺之和戴逵父子。戴逵：东晋的人物画家，其山水也极其精妙。其子戴勃更是一位专攻山水的画家，《历代名画记》中称其山水甚至于胜过顾恺之。

顾恺之（公元346—407），除所著的《魏晋胜流名赞》、《画记》之外，又有《画云

台山记》一文，呈现出顾恺之十分成熟山水画构思和具体山水画技法范畴的表现方法：“山有面，背向有影”，“下有涧，景物皆倒作”——山分阴阳虚实，水呈倒影梦幻，说明晋人已形成了特有的山水绘画观察方法。

“清天中，凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日”（《画云台山记》），这种上下天地用青，或螺青进行层层渲染的画面效果，不仅是晋人创就的具体山水绘画技法，确切地说更是晋人精神理想之中的“此中有真意，欲辨已忘言”（陶氏）、“山水质有而趣灵”（宗炳）的空明玄学的玉洁冰清的意境大美追求。

也正是晋人对三家融合后的心性思想体验，特别是“涤除玄鉴”、“坐忘”、“反求诸己”等具体心性修为下的宇宙谐和气化的思维、时空观在山水意境大美上的具体化反映。

现存故宫博物院的宋摹本《洛神赋图》挂在顾恺之名下，画面透出的整体气息显现了晋人对宇宙人生至深的精神向往但又夹杂着对现实社会失落而产生的无名的哀怨之情。撇开画中精湛的人物描绘，就其画中只是起场景气氛作用的山水符号，我们仍可以看到晋人特有的带有山水性质绘画特征和对汉画的传承与修正：

1. 灵动飞扬之线型与宇宙谐和气化的体、用表达

从现今发掘的汉墓壁画中，我们可以看到汉代山水符号描绘手法：如烧沟村 61 号汉墓，其壁画背景中的具有符号性质的山石，用笔以快速而摆动的粗犷墨线勾勒而成，粗犷古拙、气势奔放。但同样是汉墓壁画，卜千秋的伏羲、女娲甚至朱雀的线型相比就更为谨细流畅。



敦煌北魏壁画以及魏晋壁画中的山石“刀口线”运用

卜千秋壁画用接近“刀口”线型，以淋漓痛快的节奏勾勒出灵动的物体造型，这种习惯直接影响了嘉峪关魏晋墓室砖画及其稍后的北魏，东、西魏的敦煌壁画画风。由此证明了中国绘画从一开始就自觉于生动之笔墨、绘画节奏、博大气势描绘出物象的“脱略”感受，再次表明了中国绘画的终极目的便是：表达出由内心而发的宇宙人生的谐和气化深层生命意识，而非表象的描摹。

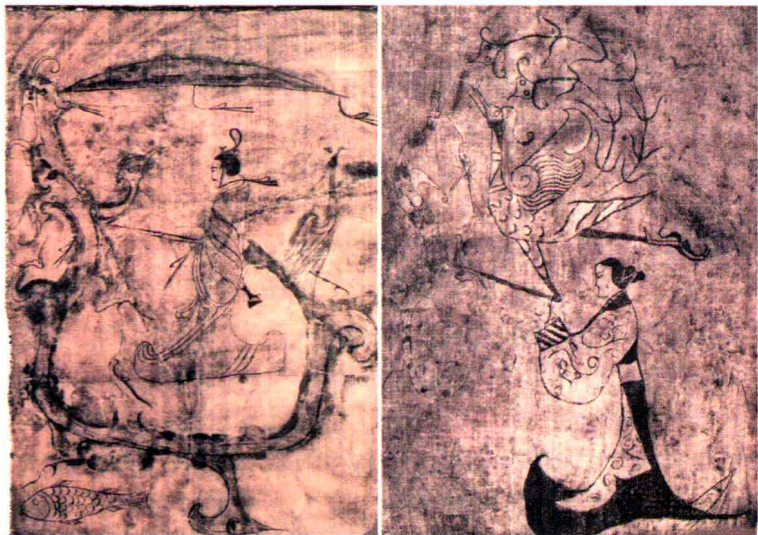
如此，以一种“乘之气，御飞龙，游乎四海之外”的庄子式的自由、逍遥，以“怒而飞，其翼若垂天之云，其背不知几千里……”（《庄子·逍遥游》）的无限的力量与气势来不断的追求着“道”的本质、秩序，逍遥于“道”的快乐，这种以“灵动飞扬”的线型表现的物物气化、灵幻的生命意象的“书写性”绘画方式，也历来成为中国绘画的最为本质的要求之一。

2. 书写线型、物形气化和宇宙谐和气化的体、用表达

另一路便是汉T形帛画之线型，通过比较我们可以看出其笔线表达类同于楚帛画。从《人物夔凤图》、《人物御龙图》可以看到：置画面显要位置的凤尾，运用了绵长顿挫又内含“灵动飞扬”的笔型线条勾勒而成，使画面愈发呈现出平静安详气息。这种绵长顿挫而灵动飞扬的线型与“物形气化”的造型结合而成的韵味，我们同样可以从楚“曾侯乙”青铜艺术中再次体悟而得。

晋人传承了这种凝聚气之运动、雄秀兼备、圆润飞扬的书法骨线与古朴的“物形气化”造型特征相结合的技法图式，运用在《洛神赋图》山水部分的描绘之中。

在“线、形”关系上，更是添加了晋人的特殊的“简约玄澹，超然绝俗”的审美意境，使得这种用绵长顿挫又内含灵动飞扬之变化的线型，塑就了充溢“气化”的物体与物物气化相连的“形象”，更加精美而恰当地表现了宇宙万物之间的气化谐和之运动，并作为中国绘画的本质特征而代代传承延续。



《人物御龙帛画》、《人物龙凤帛画》中的绵长顿挫的线形运用



从出土的楚曾侯乙墓的青铜怪兽的形象中，我们再次感受到灵动飞扬的线型与“物形气化”的造型特征



顾恺之《洛神赋图》（宋摹）绢本设色

由此，从《洛神赋图》表现出的顾恺之画风中，我们可以清晰地看到这种笔法（笔墨体系）、形（造型体系）在山水画草创时期的印痕。正是连晋人的“清淡析理”之间也在探求宇宙间的最深哲理，使得晋人不断地调整着自身心性的观照。

3. 平铺式构图与循环往复的时空观的体、用表达

在构图上对晋人山水性绘画有直接启发意义的就是：河北安平县东汉熹平五年《君车出行》墓壁画一类。此画也是对战国“燕乐狩猎水陆攻战壶”一类青铜的环形构图，在将其“平展”后的重新认定与修正发展。

晋人山水绘画所表达的终极目标，使晋人自觉地选择了以前、中、后为基本模式的平铺式构图，这种“咫尺千里”构图审美，正是表达了晋人心中的宇宙谐和气化之循环往复时空观的理想追求，更是晋人对三家心性思想碰撞后的“宇宙本体”的体