

天津人民美术出版社

中国 画 山 文 化



中国 画 山文化

陈传席 顾平 杭春晓 著



天津人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画山文化 / 陈传席, 顾平著, 杭春晓著. —天津:
天津人民美术出版社, 2005. 1
ISBN 7-5305-2767-3

I. 中... II. ①陈...②顾...③杭... III. 山水画
—艺术评论—中国 IV. J212. 05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第125099号

天津 人民美術出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平

天津市中天印刷有限公司印刷

新华书店 天津发行所经销

2005年1月第1版

2005年1月第1次印刷

开本: 880×1230毫米 1/32 印张: 9.625

印数: 1—3000

版权所有 侵权必究

定价: 22.50 元

前 言	4
第一章 关于山的文化及美学思考	5
第一节 山的审美性	5
第二节 中国文人与山	14
第三节 《周易》中山的美感	20
第四节 儒释道与山	27
第二章 画山之起源与概说	31
第一节 文字、图绘到山水画	31
第二节 源于实用理性的精神写意	36
第三节 平面化至空间化的转变	39
第四节 抒情化的山	43
第五节 六朝画山艺术	47
第三章 隋唐五代画山	55
第一节 概况	55
第二节 隋、初唐的金碧辉煌	60
第三节 唐代中期的变革	74
一、水墨磊落：吴道子	76
二、水墨渲淡：王维	79
三、变革中的其他画家	85
第四节 晚唐、五代的南北水墨	90
一、晚唐殿军：孙位	91
二、北方荆关	95
三、南方董巨及其他画家	102
第四章 两宋画山	113
第一节 概况	113
第二节 “三家山水”之延续	117

一、宋初典范：李成范宽	117
二、稍加变异的“三家”风貌	126
三、惟摹“三家”之风范	130
四、北宋早中期的总结：郭熙	133
第三节 起于哲宗朝之复古	141
一、复古排头兵：王诜	142
二、本应画师的帝王：赵佶	147
三、才高命短的复古名臣：王希孟	149
第四节 文人画之突现与变异	153
一、文人画家：苏轼	154
二、变异中的其他画家：三宋、晁补之	157
三、云山戏墨：米氏父子	160
第五节 南渡后的院体	167
一、院体开拓者：李唐	169
二、传世弟子：萧照、刘松年	174
三、院体杰出代表：马远、夏圭	178
四、皇族画家：赵伯驊、赵伯驹	184
第五章 元代画山	188
第一节 概况	188
第二节 托古改制之先声	192
第三节 李成郭熙之遗风	200
第四节 文人抒情之颠峰	207
一、变法成熟者：黄公望	208
二、一湿一繁：吴镇、王蒙	213
三、高逸的典范：倪瓚	220
第六章 明代画山	226
第一节 概况	226
第二节 明初高压下的画坛	229
第三节 浙、吴两代风范	233

一、师法南宋院体：戴进和“浙派”	233
二、师法元画：沈周和“吴门画派”	240
第四节 院体别派	248
第五节 明末画派与“南北宗”	254
一、吴门画派的延伸：松江派	255
二、蓝瑛和武林派	256
三、董其昌和“南北宗论”	261
第七章 清、近代画山	266
第一节 概况	266
第二节 中正平和的董学仿古派	268
第三节 枯淡古拙的逸民派	277
一、浙江与新安画派、姑熟画派	278
二、石溪与八大	283
第四节 激情动荡的自我派	287
第五节 白下恶习与青绿界画	295
第六节 重振旗帜的黄、傅	300

前言

人的历史如一条绵绵不绝的溪流，从幽幽深谷中宛转而出，带着冰原的圣洁开始了它漫长而辉煌的征程。它从那初生的山谷，迎着东方的太阳，穿过了白雪与青松覆盖的高原，流淌过广袤而繁花似锦的平原。在黑夜、暴风或雷雨之中；在断崖、戈壁或沙漠之中，他如同一只轻盈的生命之鸟，带着对人类的忠诚与希冀默默地凿开混沌的文明。时光飞逝如黑夜的流星，最终，他带着人类的文明流向了大海，带着人类五千年的史诗找寻着新的方向。而我们，一群流动着祖先血液的芸芸众生们，便高举着祖先传递的火焰继续着人类无尽的未来。然而，我们却没有了那份冰原的圣洁、那份从幽幽深谷中宛转而出的纯洁，从而也就忘却了祖先对生命的忠诚与执著，从而也就在时间之河中茫然漂泊。经常，我们会面临着一个困惑：我们从哪里来，又将到哪里去？这正如哈姆雷特面对生命时的困惑：是生还是死？是的，当我们无法回答“我们从哪里来”这样简单的问题时，我们又有什么权力去告诉自己未来将如何？于是我们便需要历史，需要在历史中寻找我们的过去，从而告诉自己未来将如何。也许，这便是人类之所以需要反思人类文化的原因。

第一章 关于山的文化及美学思考

第一节 山的审美性

美是什么，从苏格拉底开始，人类便进行了数千年的探索与争论。本书开篇涉及有关山的审美性，则也不例外地要先谈谈有关美的话题。对于这个话题，众说不一，难以统一。但有一个问题却是最为关键的：美到底是不是一种客观存在？如果回答“是”，那么就又会出现一些令人难以理解的问题。比如说，客观存在具有可测的客观标准，那么美的客观标准又是什么？有一句俗话叫：“青菜萝卜各有所好”，既然人们对美的标准不尽相同，而且又都是合理的，那么美又以怎样的客观性存在于世间？贾宝玉认为林黛玉最美，而其他的人则不以为然，孰是孰非无以定夺。如果美是客观的，回答这个问题的答案就只有一个：或是或非，又怎么会出现这种模棱两可的答案？再者，花草存在于世间万万年，它们绚丽的色彩不是为美而存在，只是花色组合不一的结果；鸟兽行迹于世间万万年，它们多姿的形态不是为美而存在，只是出于生存繁衍需要的结果；山川巍然于世间万万年、溪流缠绵于世间万万年、大江奔腾于世间万万年、惊涛汹涌于世间万万年，都不是为美而存在，它们只是世界物质运动的结果。在

人类未曾诞生于世之前，世间一切都未有美与不美之分，它们都只是“道法自然”的本原之状，运行于世间万物之中。它们存在的客观性只是它们客观存在的物质性，并不存在着非物质的“美”。正如雄鸟用鲜艳的羽毛吸引雌鸟，并不是用“美”吸引雌鸟来交配，只不过是千百年争夺交配权的竞争中，这样的色彩更容易刺激雌鸟的视觉神经，诱发它们性激素的排放，于是便千百年的代代沉淀积累以至今日的模样。如果鸟儿知道这是一种“美”，那么为什么雌鸟不知打扮自己，而只有雄鸟会？原因很简单，在争夺交配权时，雌鸟并不是竞争的主体，它们只是竞争的客体对象，这也就是说雌鸟并不参加到这一竞争的行列中，于是它们无须去用这样的色彩来吸引雄鸟，自然也就不会有这样的“美丽”。由此可以看出，所谓鸟的美丽只不过是人类用他的眼睛发现的一种他们自己认为是美的东西。正如赵州和尚所说的禅家公案：“非风动也，非幡动也，实乃汝心自动也。”这也就是说，美不是客观的存在，美是人类诞生之后，用他们的双眼观看世界后的一种感觉的判断。这种判断千百年地遗传、变迁与沉淀，从而慢慢形成了我们今天习以为常的“美”的存在。也正因为美不是客观的存在，不存在着客观统一的标准，所以对于美的争论是难以有着一个正确与否的问题，故而苏格拉底早在二千多年前就说道：“美是难的。”

然而尽管美是如此困难的，人类仍然执著地追寻着答案。他们穷尽毕生精力去探索着美的奥秘。可美是人类对世界感知的一种判断，它会随着主体的变迁也在不断地变迁着。换句话说，不同的人在不同的时间，他们对美的这种感知判断的结果可能是不尽相同的。那么这便给研究美的人们造成了一个几乎无法逾越的困难：美的形式是无限的。于是19世纪英国美学家阿利森便说：“想把各种形式美的巨大多样性简化为任何简单的原则，这一眼看去就能断定是完全不可能的。”

(《美学讲演集》第230页 北京师范大学出版社1981年)

既然美的形式是无限的且多变的，那么研究美是不是一种徒劳，或者一种无用功？这样的问题看上去有些悲观，可却具有一定的合理性。但它却又忽略了一个很重要的事实：美是人类对世界的一种感知判断，虽然其结果纷繁多样，然它的心理发生机制却是稳定的。美是审美主体对审美客体的感知判断的结果，如果这种感知判断形成一种美感，那么其结果也就形成了美。换句话说，美感是瞬间的，即美感只是依附于审美的过程，那么这个过程一旦消失，美感也就相应消失。但是这种美感的经验却能够沉淀下来，从而形成经验中的美感。经验中的美感是下一次审美判断的依据，这时候，经验中的美感便成为了一种较为稳定的感知判断，从而也就进升为一种美。从中可以看出，美感经验是形成美的一种决定性前提。而人类的经验一般又可以从三个角度去分析：即真、善、美，那么分析审美也就可以从这三个方面去入手。

真、善、美实际上是人类观看世界的三种方式：真就是以真实客观的科学性为基础，它是一种探求本原是什么样的方式；善是以现实既得的实用性为基础，它是一种探求万物有何用的方式。这两者都是出于功利的角度，但美就完全不一样了。美是以无功利的物我共鸣为基础，它是一种寻求心灵寄托的方式。（注意，这里的美是有别于上文中的“美”，是一种狭义上的主体观照客体的方式与角度。）比如说，对于一株凋零的菊花，商人会从“善”的角度来看它，把这些菊花制成药材在市场上会获得多少利润；而植物学家会考虑：这株植物是哪一属、哪一科，它们在怎样的条件下会发生这样的情况，这便是从“真”的角度来看待事物；诗人看到了这一场景，则会想到“美人迟暮”、“英雄失路”的悲哀，于是此时花人同一，诗人并不把花看成一种植物，而把它当成了一种自我，这便是一种“美”的角度。

其实，中国人与山的审美关系也恰恰分别经历了这样的三个角度，形成了山在我们心中不同的美感经验。

首先，从善的角度观照山源于人类先民对于山的生存依赖意识。当我们的祖先穿行于丛林之中，过着茹毛饮血的生活时，山不仅是提供食物的源泉，还是为他们提供庇护所的地方。他们从山体的崩裂中找到狩猎的武器、劳动的工具，在山林中围猎野兽、开荒耕种，于是山对于他们的现实生存便具有着极其神圣的威严。在他们的心目中，山成为了一种标志：“东方之美者，有医毋闾之旬瑜琪焉（医毋闾为山名，旬瑜琪为美玉名）；东南方之美者，有会稽之竹箭焉；南方之美者，有梁山之犀象焉；西南方之美者，有华山之金石焉；西方之美者，有霍山之珠玉焉；西北方之美者，有昆仑之球、琳、琅、瑜焉（球、琳、琅、瑜皆为美玉之名）；北方之美者，有幽都之筋角焉；东北方之美者，有斥山之文皮焉；中央之美者，有岱岳以生五谷桑麻，鱼盐出焉……”（《淮南子·地形训》）。在这段记载中，天下东南西北各个方向都以山的产出来代表其美之所在，可见先民是从现实实用的角度对山进行感知判断的：山是丰产之美，山是生存的保障，因为只有山才能够保证他们获得丰厚的劳动成果。正如《韩诗外传》所谓：“山者，万物之所瞻仰也，草木生焉，万物殖焉，飞鸟集焉，走兽休焉，吐生万物而不私焉。”

这种对山的生存依赖所产生的山的丰产与保障的美感，进一步发展便演化成了对山的神化，“山川之神，则水、旱、厉、疫之灾，于是乎崇之”（《左传·昭公元年》）。实际上这种山神化的出发点是人们趋利避害的生存需要，他的思维方式是：因为他们的劳动成果很大程度上决定于山的产出，那么山便存在着一种他们难以知晓的力量，而这种力量似乎是他们生存的决定因素，他们必须对它加以顶礼膜拜，奉之为神。于是，几乎每个部落都去将与自己部落生存息息相关的

大山命名为自己的保护神，从而发展到后来，每座山都有了一个山神的文化现象。并且，先民们将山神化后，又继而将自己部落神化，使自己也成为了神的后代。这样，便又出现了许多把山当做始祖神的神话传说。

《诗经·大雅·崧高》云：“崧高维岳，峻及于天，维岳降神，生申及甫。”郑玄注：“申，申伯也。”姚际恒云：“甫，旧皆谓甫侯。严氏则以为仲山甫。……此诗言岳降，犹《丞民》言天生仲山甫耳。”这里讲的就是一个山岳生出祖先的故事。类似的还有如：“姜，大岳之后也，山岳则配天。”（《左传·庄公二十二年》）；“姜氏戎子支驹曰：我诸侯，是四岳之裔胄也”；再如“禹生于石”（《淮南子·修务训》）的故事，以及大禹之子启也是禹妻涂山氏化石所生，“禹治鸿水，通轩辕山，化为熊，涂山氏见之，惭而去，至嵩高山下，化为石。禹曰：‘归我子。’石破北方而生启”（《绎史》引《隋巢子》）。这里的一些记载成书较晚，但其中所记载的故事却应该是每个氏族部落口耳相传的早期传说，并在文字出现以后加以整理的。诚如上言，这些有关山与祖先的传说其实是源于先民对于山的生存依赖以及继而对它的神化。那么，这种山的祖先神话再进一步发展便又成为了一种山崇拜意识。

山在先民的意识里，由祖先神上升就变成了一种代表上帝意志的意象。它要么是天神直接变化而成的，要么就是天神居住的圣地，代表着至高无上的权威。如《述异记》中载：“昔盘古氏之死也，头为四岳，目为日月，脂膏为江海，毛发为草木。秦汉间俗说：盘古氏头为东岳，腹为中岳，左臂为南岳，右臂为北岳，足为西岳……”盘古是开天辟地的天神，山川由他的身体变化而来，其庄严与高贵则足以见之。再如，“海内昆仑之虚，在西北，帝之下都，昆仑之虚，方八百里，高万仞……百神所在”（《山海经·海内西经》）。这里的昆仑山简直就可以称得上是中国的奥林匹斯山，《水经·河水

注》也说道：“昆仑之山三级，上曰层城，一名天庭，是谓太帝之居。”

山的庄严与权威继而带来的是后世对于山的一系列祭祀礼仪，其中包括皇帝对山的封禅。这样的礼仪早在《尚书·禹典》中就有记载：“岁二月，东巡守，至于岱宗，柴。望秩于山川，肆朝东后，协时月正日，用律度量衡。”这里的“柴”和“望”都是一种上古祭礼。“柴”是指把祭祀的物品放到燃烧的木柴上燎烤，以次敬天上之神；而“望”的具体方法是树立一根木头作为山川的代表，然后再在前面点燃木柴，把祭品放在上面蒸烤。后来这种仪式形成了一套礼乐规矩延续了下来，《礼记·曲礼下》便有这样的记载：“天子祭天地，祭四方，祭山川，祭五祀，岁遍……”

山崇拜意识中山的庄严与权威性、山神化与祖先化中的神圣以及山的丰产美都源于先民对于山的生存依赖意识，带着较强的现实功利色彩，是从“善”的角度对山的一种感知判断。但当山俨然成为了上帝意志阶段时，人类对山的认知也就开始转向了“真”的角度，即是以山为媒介来探求世界的本真。

山的上帝意志再进而上升一步便是哲学意义上的“道”。“道”字本来是指人所走的路，有四通八达的意思。它的引申意义为“方法”、“途径”，已初步具有规律性、普遍性的意思。“天道”一词，在春秋时期已指天象运行的规律，有时也包括人生吉凶祸福的规律。老子吸取了道与天道的一般涵义，把它概括为事物存在和变化的最普遍的原则，他说道：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆。可以为天下母。吾不知其名，字之曰道，强名之曰大。”（《老子·二十五章》）这里的道实际上便是用以求世界本来面貌的哲学概念。而将这样的“道”与山连接起来最为著名的例子便是宗炳的“山水以形媚道”。

宗炳原句为：“夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐。”“以形媚道”与“以神法道”是一组对文，“媚”字应与“法”字义相近。“法”在这是“从法于”的意思，而“媚”本义是指“巴结、逢迎”之意，那么在这里就应该是“顺从于”的意思。全句意为“山水用它的形顺从于道”，也即是指：“山水用它的形表现出了道。”这样的论述还有很多，如阮籍之语：“山静而谷深者，自然之道也。”（《达庄论》）孙绰之说：“太虚辽阔而无阂，运自然之妙有，融而为川渚，结而为山阜。”（《游天台山赋》）

为什么山川之形能够表现出“道”？这实际上就是我们先民把山作为了一种探求世界本真的手段，从而从“真”的角度来对山进行感知与判断。山在这里已不是一种自然之物，而是成为了天道表现于世界的一种物象，或者说是象征。且人对由山至道的感知方式又是双向的，即一方面他们可以从山川的一些自然因素中感悟到“道”的存在；另一方面又可以将自己体会的“道”外化到自然的山川之中。这种双向方式正如宋人罗大经所言：“大抵登山临水，足以触发道机，开豁心志，为益不少。”所谓“触发道机”就是指从山川中感悟道的存在。而同时他又说道：“观山水亦如读书，随其见趣之高下。”（《鹤林玉露》，《丙编》卷三《观山水》）所谓随其见趣之高下，就是指心中之道越高，则观山之道越高，反之则少。

由山至道“触发道机”的典型代表是《周易》，书中用艮卦作为山的符号，并把它作为组成世界的基本元素。通过山和其它元素之间的交感变化来阐述宇宙万物的运行（关于《周易》详见第三节）。由道至山“随其见趣”的则以儒家将君子比兴于山水最为突出。孔子曾提出过著名的“仁山智水”之说，就是将儒家君子之道比附于山水。后世儒家门徒做过这样的解释：巍巍高山让草木生长、鸟兽繁殖，它“无私”地

供给四方以财用，而且“出云风以通乎天地之间，阴阳和合，雨露之泽，万物以成，百姓以飧”（《尚书大传》卷五），所以仁者会“乐”于此山。刘宝楠在《论语正义》中又说道，所谓“仁者乐山”，就是“言仁者愿比德于山，故乐山也”。

其实，如果深究一步，这两种方式实质上是相同的。它们都是在山与道之间建立起一种人为的联系，虽然方向不同，分别是山至道和道至山，但却都给山的一些自然特征加以想象与附会的解释。其最为突出的便是一种人为的比附。这种以求真为目的对山的比附虽然并没有多少科学性，却给山的审美内涵附加了许多意想不到结果。比如说在“四王”的许多山水中，那所谓的“庙堂之气”便源于画中山稳重的构图，群山环拱主峰犹如群臣共奉圣君之状。

写到这儿，想起《五灯会元》中记载维信禅师的一段话：“老僧30年前未参禅时，见山是山，见水是水；及至后来，亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水；而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。”维信禅师的话是一段参禅的佛门之语，但倒也很巧能借用它道出了人与山的三层审美关系：“见山是山”犹如从“善”的角度来看山，眼中看到的是对它的一种生存依赖；“见山不是山”则犹如从“真”的角度来看山，眼中看到的是世界之理、宇宙之道；而“见山又是山”就犹如从“美”的角度来看山，眼中看到是山那平淡自然之境。

“见山又是山”区别于“见山不是山”的在于它不再将山强行比附上什么，山就是山本来的样子，并非什么道，即是由道还原为自然之山；而“见山又是山”区别于第一阶段的“见山是山”则在于两种着眼点不同：第一阶段“见山是山”的着眼点并非山的自然性，而是山的实用性；“见山又是山”的着眼点则在于山的自然性。举个例子，同是山中鸟兽，前者认为是山产出以养民，但后者则是与自然同乐，一派“鸟

鸣山更幽”的怡然之情。也就是说，山不再仅仅是生产养息的地方，还是“适性之所”。所谓“适性之所”就是一种美学体味，就是《庄子·知北游》中所说，“山林与，皋壤与，使我欣欣然而乐与”的境界。魏晋之时，人们从市井之中走向山林，深感自然山林能够消愁解闷、怡神养性，可以“释域中之常恋，畅超然之高情”（孙绰《游天台山赋》）。正如谢灵运在《游名山志》中明确指出：“夫衣食，人生之所资；山水，性分之所适。”何谓“性分”？郭象《庄子·逍遥游》注云：“物任其性，事称其能，各当其分，逍遥一也。”那么“山水，性分之所适”就是指山水可以让人们忘却俗事中的种种羁绊，让人性得以自由地发挥，达到逍遥的境界和美学意义上的物我观照。而从美的角度观照山则是没有功利性的，它既没有“真”的求“道”功利色彩，也没有“善”的实用功利色彩。它将山从“大道之象”的重任下解放出来，还山以其本来平淡天真的自然之象。在它的眼中，山就是毫无雕琢的淡雅清静之貌。这样一种物象，是非常符合中国人早在老庄哲学中就开始形成的平淡自然的审美要求。于是山便和这样的审美要求融合成了一种物我合一的山林意境，成为中国特有的山的审美感受。

应该说，中国人平淡自然的审美要求源于老庄“朴素”之美的。这一“朴素”的精神到了魏晋的玄学时代，又逐渐形成了追求自然的虚静淡雅的审美要求。而最早明确地标举出这种自然美的是刘勰，“夫岂外饰，盖自然耳”（《文心雕龙·原道》）。虽然刘勰的“自然”还是以反对装饰来强调情感的真实自然，可到了钟嵘引汤惠休的话评颜延之时，便正式演化为了对清淡之美的追求。“汤惠休曰：‘谢诗如芙蓉出水，颜如错采镂金。’颜终身病之”（《诗品》）。

于是，魏晋名士就开始带着这种清淡虚静的眼光纵情于山水，并在其中找到了共鸣，正所谓“山水有清音”也。他

们剔除了山的其他一切附加含义，把山变成了他们心中美的化身，从而达到山与人两相合一的境界，并以此赋予山人格化的丰富内容，形成一种山林意境。

这样的“山林意境”不再是单单的物象的孤立，而是一种虚实结合出来的境。所谓虚实结合也就是物我合一、山与人合一，是主客体在共鸣之中的融合。它以清淡雅正、飘逸虚静为美的特征，代表了中国美学的最高追求之一。从而也成为了中国人在山的审美性上最具代表性的，亦是最为突出的一方面。

第二节 中国文人与山

上一节主要是从审美经验论的角度来分析山的审美性，并将这种经验分为真善美三个方面加以阐述。那么这一小节我们则试图从审美主体——人来入手，分析审美主体相对于审美客体——山的关系。这里，我们所指的人是指中国文人，而中国文人就是中国古代知识分子，他们是中国古代文化艺术的主要传承者。按照美国学者帕森斯的观点，这样的知识分子群体的产生应该存在着两个条件：书面文字的发展和哲学的突破。以今天的资料来看，中国文字源于殷商时期甲骨文，但还是成熟于春秋末期，因为这时候文字的发展基本上可以使思想的表达完全书面化；并且，与此同时，“诸子百家”的出现，也带来了中国哲学的一段黄金突破时期，它标志着中国人对世界的认识已经突破到了系统化和理论化的阶段。那么，中国古代知识分子群体也即文人群则大约应诞生于春秋战国之际。在此之前，知识分子的前身主要是殷商时期的“巫”，是国家宗教性的神职人员。在东周时期“巫”开始分