



山水画的  
文化解释

徐晓力◆著

黑龙江人民出版社



# 山水畫的 文化解釋

徐曉力  
◆  
著

黑龙江人民出版社

---

图书在版编目(CIP)数据

山水画的文化解释 / 徐晓力著. —哈尔滨:黑龙江人民出版社, 2008. 11  
ISBN 978 - 7 - 207 - 08036 - 3

I. 山… II. 徐… 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(2008)第 183143 号

---

责任编辑:朱佳新  
装帧设计:李梅

## 山水画的文化解释

Shanshuihua De Wenhua Jieshi

徐晓力 著

---

出版发行	黑龙江人民出版社
通讯地址	哈尔滨市南岗区宣庆小区1号楼
邮 编	150008
电子邮箱	hljrmcbs@yeah.net
网 址	www.longpress.com
印 刷	哈尔滨市石桥印务有限公司
开 本	880 × 1230 毫米 1 / 32
印 张	6.875
字 数	230 千字
版 次	2008 年 11 月第 1 版 2008 年 11 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 207 - 08036 - 3 / G · 1892
定 价	13.60 元

---

(如发现本书有印刷质量问题,印刷厂负责调换)

本社常年法律顾问:北京市大成律师事务所哈尔滨分所律师赵学利、赵景波

## 序 言

《山水画的文化解释》把山水画作为中国传统文化的一个重要案例,立足于文化的立场,而非仅仅从艺术史的角度探讨山水画艺术与中国人的民族特性之间的内在关联,揭示山水画在中国文化构成中的意义。

导论部分着重强调本文采用的艺术人类学观念和文化比较方法,在对国内外山水画研究现状综述的基础上,对以山水画为代表的中国传统文化在 20 世纪的遭遇进行反思与批判,期望以全景式的文化眼光发掘山水画艺术中蕴含的真正本土化、民族化的思想资源和美学价值,并以此作为建设当代中国民族文化的基础。

本书前三章试图对中国人山水观念的形成作出文化解释,探讨山水画赖以滋生的文化渊源和山水画逐步独立的历史文化情境。时间以晋宋为限,对唐及五代山水画仍处于形成阶段有部分涉猎。山水观念是山水画得以形成的重要前提,在中国人与自然的交往中,无限丰富多样的自然被逐渐凝结成“山水”境界,中国人以神话传说、崇拜祭祀、象征隐喻等方式把山水世界编织到自己的文化网络之中,并与山水建立起独特的情感方式和审美关系。山和水从自然之“物”到艺术之“象”,由物质实在到精神表征,这一过程在事实上和逻辑上可以分为三个阶段,即本文的前三章:第一章,古代中国的山水观念,主要是以考古学、神话学、文化人类学以及历史文献中古代中国人的山水活动为基础,描述中国人山水观念的生成,以及山水画

# 山水画的文化解释

艺术对中国人的自然观、宇宙观的独特表达；第二章，晋宋山水审美的勃兴，是指晋宋人对山水观念的创造性发展，为中国文化构筑了以自然为核心的审美传统；第三章，早期山水艺术表现，其一是以山水画为中心，揭示山水诗与山水画之间复杂的诗画相通的含义。其二是于各类考古材料、图像资料中搜集、举证早期山水画的图例，复现山水图像发生、发展、递进、演变的过程，以补早期山水画艺术研究疏于物证的缺憾。

本书后两章是对中国山水画图式的文化解释，案例范围集中在五代宋初至晚清。随着山水画成为中国画三大画科之首，历代山水画家已经为山水画创作积累了大量“范本”，总结出更为深入、详尽的山水树石技法，以这些基本的视觉经验和制作惯例为基础，山水画“范本”上升为山水图式，并在后期逐步被程式化。第四章主要分析图式的含义，山水图式的由来以及最终走向程式化的文化根源；第五章山水图式与文化感知，是进一步从不同文化对人的感知方式的塑造入手，分析不同民族、不同人群在各自的文化传统中培养出不同的视觉表现体系，人的文化感知深刻地规定着人对自身的体验和对整个世界的理解，任何一种视觉描绘离开特定的文化情境都不可能充分的理解和阐释，山水画的诸种艺术特征是与中国人独特的感知方式相伴相生的。

最后，概括全文。20世纪的中国文化以“反传统”为价值取向，历经一个世纪的西方化、现代化进程，古典山水画在当代中国已然成为一种逝去的传统，随之一同逝去的还有附着于山水画之上的古代中国人的生活方式、情感态度、价值观念和美感经验。山水画成为自晋宋以来的中国文人的精神图式，对中国文人而言，山水画不仅仅是一门模山范水的绘画技艺，更是晋宋人归隐山林，谈玄论道，崇尚老庄的精神外化。这一深邃的哲理内涵使山水画一经产生就饱含着中国文化的洞见和义理，表征着中国文人复杂曲折的心路历程和精神世界，也标示着中国文人清洁、高傲的人生态度和审美趣味，这是任

何其他艺术样式或言语论述都难以描摹和表现的精神特质。当代中国人已经没有能力、也没必要再去重复古人的山水图式,但是,重建中国文化自信的使命迫使当代人必须重新面对山水画承载的传统文化的理想和价值,并以此建构具有本土化意义的人与自然的关系,在世界文化的多样性中保持中国古典文化悠久的血脉,恢复中国文化独到、深刻、诗意的特征,在世界民族之林中拥有鲜明的文化个性和身份认证。

## 目 录

导论	(1)
第一章 古代中国的山水观念	(15)
第一节 古代中国的山文化	(17)
第二节 古代中国的水文化	(24)
第三节 山水灵境	(30)
小结	(38)
第二章 晋宋山水审美的勃兴	(42)
第一节 审美的人	(43)
第二节 山水之美	(53)
一、陌生人的眼	(53)
二、隐逸者的家园	(57)
第三节 山水审美与山水艺术	(65)
一、古希腊以“人”为中心的艺术	(66)
二、中国以“自然”为中心的艺术	(69)
小结	(74)
第三章 早期山水艺术表现	(80)
第一节 山水画与山水诗	(83)
一、《诗经》、楚辞和汉赋中的自然片断	(83)
二、山水诗的“诗中有画”	(87)
三、诗画相通	(93)

# 山水画的文化解释

第二节 山水画的诸种起源 .....	(99)
一、山水画与国土、地图 .....	(99)
二、山水画与风水理论 .....	(104)
三、山水画论 .....	(108)
第三节 早期山水画的图像考证 .....	(114)
一、原始图形及符号山水 .....	(115)
二、《洛神赋图》和《游春图》 .....	(120)
小结 .....	(123)
第四章 山水图式与文化惯例 .....	(128)
第一节 图式匹配原则 .....	(130)
第二节 山水图式的生成 .....	(138)
第三节 山水图式的程式化 .....	(146)
第五章 山水图式与文化感知 .....	(157)
第一节 文化塑造感知 .....	(157)
第二节 巨幛与长卷 .....	(165)
第三节 色彩与水墨 .....	(173)
第四节 山水中的人物 .....	(179)
结语 .....	(192)
Abstract .....	(197)
参考文献 .....	(201)
后记 .....	(209)



## 导 论

对于当代中国人来说,山水画艺术根本不可能只是一个静态的、封闭的“艺术问题”,就像青铜礼器、玉器瓷器、书法篆刻、昆曲京剧一样,山水画是中国传统文化的象征符号。与20世纪初中国人对“传统”激烈的反叛、否定不同,21世纪的中国人在全球化语境中,开始从文化多样性和本土化意义上反省自身的文化传统。山水画作为一种传承了上千年的艺术样式,其中蕴含、包藏着生活在古老、悠久的历史传统中的中国人曾经的情感方式、精神世界、人生理想、价值体系和美的观念,重新审视并发掘古典山水画的思想资源和审美价值,对于当代中国人认识自己的民族特性,确认自己的文化身份,建立自身的文化自信都是一个有力的支撑。

对中国山水画的文化解读和阐释,是把山水画看做中国古典文化的表征。与通常意义上的山水画研究不同,从中国古典文化的角度解释山水画,不再把山水画的研究局限于艺术的范畴,不着力于从艺术史的角度探讨、研究有关山水画的问题。山水画作为一个重要的文化事项被选定、被描述和被透视,是因为山水画是中国文化的一个重要且经典的案例。就山水画滋生和成长的文化情境而言,山水画是与中国文人对自身的确认和自然的感知相伴相生的。马克斯·韦伯认为人是悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物。翻开厚厚的山水画册,山重水复,历经唐宋元明清,中国人在山水世界中贯注了持久的热情和虔诚的信仰,他们编织了一张如此精致、华美的

# 山水画的文化解释

“意义之网”，用于捕捉、悬挂他们细腻、敏感的生命体验和人生思考。运用艺术人类学的眼光，把山水画作为一个整体的文化意象，着力透视山水画与中国人，与中国文化的相关性，发掘山水画与中国人精神的重叠和映射，才能从根源处回答山水画作为中国人精神表征的可能性、现实性与必然性。

山水画是根植于中国历史深处的现象景观，图像哲学，文化标本。哈维兰在《文化人类学》中问道：人类学家为什么要研究艺术？他的回答是：“人类学家发现，艺术反映了一个民族的文化价值和关怀，尤其是口头艺术——神话、传奇和传说。人类学家通过艺术可以知道一个民族是如何安排其世界的，还可以发现许多有关历史的信息。另外，音乐和视觉艺术也可以帮助人类学家洞悉一个民族的世界观。”<sup>[1]</sup>如果以艺术作为洞悉一个民族的文化价值、终极关怀和世界观念的窗口，山水画就是中国人向外在自然和内在心灵敞开的一扇最明亮的窗口。山水画的视觉图像不是用来表述已经形成的思想，它也不是一种简单的象形图示，山水画本身即是一种认知力量，是一种情感方式，同时也是一种理想境界，一种精神表征。视觉图像，无论是源于外界或内心，无论是具象还是抽象，都在一定程度上决定了一种文化的样态和性质。山水画是一种与中国古典文化共生的艺术方式，是中国社会所特有的艺术形式，标志了中国传统文化的深度与高度，没有这样一种宏观的视野，不站在如此的文化高度，是不可能真正理解山水画艺术对中国文化的建构意义。

综观山水画研究，可大致分为三大类：古典的山水画论，现代的山水画史论和西方学者的山水画论。

第一类是中国古典山水画论，以晋宋宗炳的《画山水序》为初始型，在这篇不足 500 字的山水画论中，宗炳把来自儒、道、释、玄的多重思想资源、多种文化理念集中概括、生发为山水画的美学原则：含道映物、澄怀味像、以形媚道、卧游、畅神，并以此奠定了中国山水画论的理论格局。与宗炳同时代王微在《叙画》中更是指出“图画非止

艺行,成当与《易》象同体”。山水画“效异山海”而是“本乎形者融灵,而动者变心”。从原初奠定了山水画不拘泥于形质,而是要将现实的山水融入人的心灵,画家借山水而“明神降之”。山水是画者的灵境,是文人的品格和性情,这一观点对后世山水画论影响深远。“画中最贵言山水”、“惟山水深于义理”,山水画论因此成为汇集各种高深义理的话语场。

此后,重要且有代表性的山水画论有宋郭熙的《林泉高致》,韩拙的《山水纯全集》、清石涛的《苦瓜和尚画语录》、笪重光的《画筌》、沈宗骞的《芥舟学画编》等。古典山水画论还为山水画的品评建立了一套严密的评价体系,所谓“逸、神、妙、能”,既用于鉴赏山水画作品,又用于评判画家和欣赏者的人品与趣味。而且,随着山水画全面兴起并占据主导地位,使得以人物画著称的画家在美术史上的地位逐渐被山水画家所取代,历代山水大家的“山水树石法”、“山水笔记法”、“山水诀”、“山水歌”等是对山水画画法的经验性总结,关于山水笔墨技法、位置经营经历代积累,强化了山水图式的惯例属性,并促成山水程式、法度的生成。

除此之外,中国画论文献经典的形式就是各类“画谱”、“画录”,专门收录画家、画作名称,记载相关的传闻轶事,以及画迹的流传、收藏、真伪鉴定等。郑午昌在《中国画学全史》中梳理了历代画学文献中对画家的记述,始于唐张彦远的《历代名画记》,直至晚清,各类画学文献中记载了近八千名画家,依据每一位画家的重要程度,在文献中留下了或详或略的记载。对于卷帙浩繁的中国古典画论文献,高居翰曾经说:“最令人感到惊异的是:与世界上其他任何艺术传统相比,无论在数量上或是在内容的丰富性方面,中国人其实留下了其他文化难以匹敌的丰富文献,而且这些资料一直累积到19世纪。9世纪张彦远的著作《历代名画记》便是一个卓越的起点。对于艺术家的生平以及截至他自己所在时代的艺术发展脉络,张彦远不仅提供了资料记载,同时也表达了自己的看法。文艺复兴时代,意大利艺术

# 山水画的文化解释

史家瓦沙里(Vasari)所写的《艺术家的生平》(The Lives of the Artist),不但在时间上晚了张彦远七百多年,而且无论在内容的广度和深度上,也都难以望其项背。”<sup>[2]</sup>但是接着高居翰不无遗憾地表示,虽然中国拥有“其他文化难以匹敌的丰富文献”,但是却没有(像西方那样)发展成长篇大论或者写成专书,也没有以绘画的整体发展为观照对象,对各个阶段或侧面做出解释和分析,画谱对画家的出生地、身份、学识、人品、社会交往、游历、画作品第等千篇一律、连篇累牍的记述,与绘画艺术本身少有直接关联。没有人据实以述,谈画者往往偏执一端,借题发挥,随意表达个人好恶,画史中充斥着各种各样的偏见和宗派、地域之争,丝毫不顾及艺术史的客观性。按西方艺术史的标准来判断,这是一堆陌生、怪异、繁复、零散的“他者”话语。

西方艺术史是以艺术风格为恒定标准来选取或排除进入艺术史的画家,画家总是与其作品联系在一起。中国古代画史、画论则是以画家的身份为标准,文献所录多以文人画家为主,画论多是由文人撰写且写给文人看的,所以画论总是把画家的文化修养、人品、画品相提并论,这是一项非常重要的文化经验,其中隐含着诸多文化用意。画论中那些看似与艺术无关的话题,其实一直是围绕着山水画的真正问题。山水画的创作者,批评者,消费者共同编织了一个特殊的语境,只有在这一语境中成长起来的人,谙熟这一语境每一细微之处,才能真正理解山水画这一充满隐喻和象征的图像文本。中国人以艺术的方式把对人的品格、精神、修养的评价外化、物化,投射到山水画中。中国文化一直不遗余力地强调文人人品和精神境界的重要性,为品评人物制定种种标准。山水画是把艺术体验作为评价人的自我完整、自我消失的一个验证,同时,也把山水画作为自我超越、自我实现的途径。正是这一非艺术的目的,使得山水画论标榜清、雅、拙、淡、简的品格,以逸、神为上,以妙、能为下。事实证明,正是传统意义上文人的消失,导致了中国画传统的中断。加之中国古典画论的文

言形式,古典诗论、书论、画论的文体特征,以及由此类文献的互文性构成的独特语境,这一切给20世纪以来操现代汉语的中国人研究古典画论提出了非常严苛的要求。更为重要的是,随着西方文艺美学和艺术史观念的介入以及研究方法的普及,中国近现代的艺术理论对自身传统的描述和阐释艺术的方式产生了深刻的怀疑,一再地否定、批判最终导致对传统艺术理论的漠视与疏离。对于中国当代艺术理论而言,已经无力也没必要去恢复古代画论的话语方式,但是,我们可以从艺术人类学的角度重新发现中国人传统的谈论艺术的方式的意义,并从中寻找中国人独特的艺术观念,因为话语方式和解释的背后是主体对世界及自身的认知方式。一百年的西方化、现代化进程,已经彻底地改变了中国人对艺术理解和解释的方式,艺术的观念、范畴、趣味、标准都已经被置换,所谓对古典美学的创造性转化不过是为了给西式的艺术理论多增添一些古代文本的引用,或罗列更多的“作品”作为例证。本文在涉及古代山水画论时,无论是专论“山水画论”的章节,还是散见于各章的引用,都致力于对画论文本的思想资源、知识背景和文化认同的描述,期望以此激活由山水画论联结在一起的中国文人精神世界与山水画的审美追求。

第二类是现代的山水画史论,以中国古代大量的山水画文献和山水画作品为基本史料,以西方艺术史论为理论框架和概念体系,自20世纪以来,众多近现代学者已经为中国山水画构建了一个完整、有序、自足的知识体系。

中国学者潘耀昌说:“西方美术史方法论的不断发展深化和西方术语的连续入侵取代了传统的中国话语,从而使中国自身的美术史学萎缩和退化。……今天中国美术史的概念体系已经不可逆转地西化了。整个史学构架和价值观理论都是西方的,我们无法否认这一点。”<sup>[3]</sup>美国学者詹姆斯·埃尔金斯说:“无论我怎样深入地研究中国绘画,无论我怎样慢慢地喜欢上它,我都不能想象它是和西方绘画相平等的。当我意识到这个问题时,我开始写这本书。起先我认

# 山水画的文化解释

为那是因为我一直受到西方艺术的熏陶,但随着时间的流逝,随着我对中国艺术的了解愈多,我认识到,即便再熟悉中国绘画,也不能使之显得和西方绘画相平等。我最终认为艺术史本身就是偏见,它崇尚西方艺术:它的叙述、概念和价值都是西方的。”<sup>[4]</sup>从20世纪初开始,经过中国学者努力模仿与建构,终于使我们拥有了版本众多的中国美术史和中国山水画史。但诚如埃尔金斯所言,“中国山水画从来也没有呈现为西方的艺术史,但是它总是必须被构造成西方的艺术史。”<sup>[5]</sup>因此,我们有了诸多版本的山水画史。

每一版本的艺术史都会因为艺术观和方法论的不尽相同而各具特色,但是只要对中国绘画史实与西方艺术史框架之间能否匹配稍加反省与质疑,那种“被必须构造出成的”艺术史就极易遭到颠覆和解构。与西方艺术史风格、代表性艺术家、艺术品和流派的叙事方式不同,中国山水画史是由一系列看似重复、因袭的山水图式和本土文献构造的独特话语,它强烈的暗示着中国艺术史本身就是中国的,是中国文化语境的产物。西方艺术史是建构在透视、形体、构图、色彩、风格、技法、模仿的对象、他人的影响、个人的独创等基本概念之上的一门人文科学,它标榜客观、实证、逻辑、理性的方法和准则。把中国山水画纳入这一框架,将其静态地划分、割裂为画家、流派、代表作、风格等,山水画原本的存在状态和山水画论的原始信息中所包含的中国古典美学的某些“原生态”资源就会因格格不入而被舍弃,而这些“非艺术”的资源恰恰是我们重建山水画滋生的历史氛围和文化情境的基础,“描述必须依照特定一类人对自己经验的阐释,因为那是他们所承认的描述。”<sup>[6]</sup>拥有山水观念的人用他们的方式记录了山水观念演变的历程,创造了山水画艺术的人用他们自己认可的方式谈论自己的绘画,这些文献和史实的合理性是不证自明的。只是我们的思维经受西方理论长期的训练,已经不能忍受离开概念、逻辑的支撑,用广论博涉、漫衍无度的方式去影射、联想、比附“理论”问题,不能接受诗歌式、散文式的理论写作。古典山水画与古典画论原

本同其呼吸的共生关系已不复存在,语境的变化使古典画论沦为的一套绵密渊深而又晦涩难懂的失效话语。把山水画问题局限在风格、造型、图式、色彩这样一些异质的概念体系中,使研究者不可避免地“套用西方理论解释中国问题”。中国山水画史论的建构面临着中国当代人文社会学科诸多理论共同的困境,是否套用西方理论模式不是问题的关键,核心在于解决的是否是“中国问题”。何谓“中国问题”?当中国处于孤立、封闭、自足的状态,视中国为天下、世界时,没有所谓的“中国问题”,只有在文化比较的环境中,中国人对自身的民族性有了自我意识,才会有所谓本土观念、中国问题。山水画在什么程度、以何种方式构成“中国问题”,这应该是建设现代山水画史论的出发点。无论是套用西方或东方、古代或现代的方法,能够把山水画看做是一个开放的问题域,在已经变化的文化情境中,为山水画这一古典的、经典的艺术样式找到更广大、更全面的解释的可能性。本文在对山水画发生的描述中,遵循现代艺术史纵向的时间结构,从古代山水观念的滋生,到山水审美的形成,再到山水艺术表现,力图保持结构的清晰单纯,同时,运用多重、多种文化史料、文化比较的方法以及系列图像考证,将简单的结构还原、复现为复杂的文化图景。山水观念本身不是一个单纯的艺术问题,它集人的生活活动方式和思想、精神、信仰于一体,是中国人自然观、宇宙观的体现,而山水审美、山水艺术则是山水观念中必然包含的中国人对山水的情感态度和表达方式。中国人与山水的关系是人与自然关系中的一个特例,对这一过程的细致再现,就是对山水画在中国文化中根源性解释。

第三类是西方山水画研究。也就是海外汉学家对中国山水画的研究。如同20世纪以来中国人要介绍、学习西方艺术一样,西方人也要把中国艺术列为艺术史中的一章。不同的是,中国人可以照搬、挪用西方人自己的艺术史,让西方人说明自己的艺术,但是西方人却无法移植中国人的艺术史,无论是中国人与西方接触之前自己的古

# 山水画的文化解释

代画史,还是中国人借用西方体例的现代艺术史,都只是“一种”谈论艺术的方式,而西方艺术史论研究的是“人类的”艺术,所以西方学者努力把各个“他者”(the Other)的艺术编排到“艺术史”的序列中,使之成为构成全景式人类艺术景观图中的一块拼图。对于中国艺术,西方艺术史往往选取山水画作“例子”。山水画虽然与西方绘画迥然不同,难以理解和靠近,但它显然是一种具有复杂深刻的精神内涵的艺术,因此,山水画成为中西绘画比较的重要案例,是海外中国艺术研究中的显学。美国学者埃尔金斯说:“用欧洲语言写的关于中国山水画的文献如此之多,以致它可能轻而易举地占用人一辈子的时间(或者创造一种新专业)。”<sup>[7]</sup>对山水画研究卓有成效的学者包括像比恩尼、帕诺夫斯基、贡布里希等西方艺术史大家,也有罗榭(Max Loehr)、李雪曼(Sherman Lee)、高居翰(James Cahill)、本杰明·罗兰(Benjamin Rowland)、方闻(Wen Fong)、苏立文(Michael Sullivan)等中国画的研究专家。

近年来,越来越多的西方山水画著述在中国出版,中国学者对此持两种态度:徐建融先生认为中国画受国界也就是民族性的限制,决不是中国传统文化圈外的人所能有切身体会的,西方学者仅在“形器”方面做文章,对中国画研究无异于隔靴搔痒,中国美术史的研究主要应该由中国人自己来办;另一种则是徐先生举出的反例,把西方学者的研究奉为经典,不是“参用一二,亦其醒法”,而是用它来否定、取代传统的研究方法。<sup>[8]</sup>其实,在艺术研究领域,既不可能阻止来自“他者的眼光”的审视,也不可能用“他者”的话语代替自己的言说。相反,“他者”跨文化的视角(如果不去刻意追问什么“中心”、“主义”的话)会有助于我们发现自身因司空见惯而产生的盲视。

本文从文化惯例、文化感知的角度研究山水图式,即出于还原“视觉表现的人类学”意义,把产生于中国文化内部的山水画与中国人的独特的文化感知方式、艺术制作惯例联系起来。艺术史家贡布里希的“图式匹配原则”具有非常深刻的人类学意义,他认为艺术家只



能描绘他的精神图式允许他再现的事物。据此我们可以引申,如果一种文化中没有把逼真地再现自然当作艺术的终极目标,或者,没有达到某种纯熟的再现自然的标准,并不能武断地归结为由于持有这种文化的人在再现技术上的无能,而是他们感知自然的方式不同(按贡布里希的说法是中国人不能逼真地再现眼睛所见到自然物象,是由于中国人在“观察自然方面的无能”)。文化感知规定了人对自身的体验和对世界的理解。山水画从观念到图式始终都标志着中国人的文化理念和感知特性。

以上是对山水画研究的综述,同时也是对本文论题的构成以及研究立场和方法的说明。还有一个重要的前提要做出说明,即本文把山水画定位为中国古典艺术,其目的是与已经转化为“风景画”的现当代山水画相区别。山水画作为中国画三大画科之首,已经处于一种“过去完成”的状态。但是山水画永恒的艺术魅力,以及它所蕴含的传统的理想和价值却在愈加现代化、全球化的中国当代文化情境中显示出深刻的现实意义。在古典及现代山水画研究尚未探索的地带,艺术人类学的观念为建构山水画的当代问题,提供了一个富有建设性的平台。每一种文化都为解释它自身的艺术提供了揭示艺术实质的原始材料,并且拥有属于自己的独特的谈论艺术的方式。回到自身的文化情境中发现自我的民族特性,是建设中国当代文化的出发点,山水画艺术能够于此提供最有价值的参考。为此,山水画问题的构成必须要依托一个更为宏观的文化视野。

第一是对山水画问题的历史情境的认识,自1911年封建帝制结束,延续数千年的传统文化也随之分崩离析;1919年开始的新文化运动,是以彻底摧毁旧文化为目的;紧随其后的是由西方学成归来的一代知识分子对西方文化的大面积移植,各种新制模式的创立,以及对旧传统的改造;1949年以后新中国的文化政策更是对传统文化进行了全面的清算、清除;从1980年代开始的改革开放,中国人奋力追随的是西化和现代化。这是整个20世纪中国文化特殊、复杂的历史