

中国画技法丛书



# 山水画的传统与现代

毕宝祥 编著



SHAN SHUI  
HUA DE  
CHUAN TONG  
YU XIAN DAI

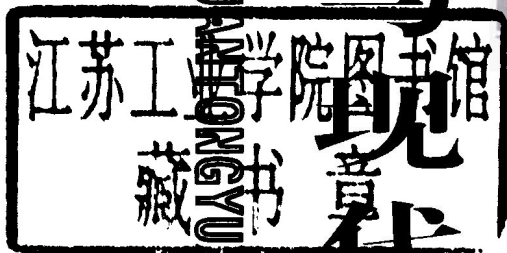
天津人民美术出版社



# 山水画的传统与现代

SHANSHUIHUADECHUANJINGYUKIANDAI

毕宝祥 编著



天津人民美术出版社



**图书在版编目 (C I P) 数据**

山水画的传统与现代 / 毕宝祥著. —天津: 天津人民  
美术出版社, 1999  
ISBN 7-5305-1125-4

I. 山... II. 毕... III. 中国画: 山水画-技法 (美  
术) IV. J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字 (1999) 第52183号

天津 **人民美术出版社** 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

天津美术印刷厂印刷

**新华书店** 天津发行所经销

2000年1月第1版

2000年1月第1次印刷

开本:787 × 1092毫米 1/16 印张: 4.875

印数:1-3000

版权所有, 侵权必究

定价:36元

# 目 录

## 一、山水画观念的传统与现代

第一节 创作观

第二节 审美观

## 二、山水画技法的传统与现代

第一节 章 法

第二节 造 型

第三节 笔 墨

第四节 设 色

第五节 写 生

后 记

## 一、山水画观念的传统与现代

传统山水画经历了一千多年的演变、发展,不仅在技法上日趋丰富、成熟,在理论上也不断地深入完善。虽然传统山水画理论比较零乱,但其观点却明晰而成熟,而且是早熟。比如早在山水画萌芽时期就出现了《画山水序》、《叙画》、《山水松石格》等山水画理论,并出现了“畅神”、“传神”、“心师造化”、“格高而思逸”的著名观点。也正因为这些理论的早熟使得山水画在初显端倪时就很快切入了中国传统绘画艺术的精神本质。

由于传统社会相对的封闭、保守,也由于山水画理论植根于深厚的传统文化的土壤,传统山水画观念才能比较稳定地得以延续、发展、完备。

传统的创作观、审美观是古人在传统文化背景下和绘画实践中形成的,对山水画的发展有着深远的影响。即使在现代,它的影响也是不可低估的。可以这么说,传统的一些观念依然存在,并且对今天的山水画创作和研究仍具有指导意义。说是“惯性”也好,说是“大众潜意识”或“民族心理积淀”也好,总之,一千多年形成的观念想一下挥之即去,也是异想天开。毕竟有些还是优秀的遗产,能继承下来也是益事。不过时代在发展,观念也得更新,死守旧观念,或者死抱一种观念是保守和愚昧的。古人也说“笔墨当随时代”、“古人之须眉不能生我之面目,古人之肺腑不能安我之腹肠”。新中国成立后,社会稳定,老一辈艺术家得以施展才华,众多美术学院又培养了颇具实力的人才。他们勇于探索,勇于实践,山水画创作有了

很大发展。特别是改革开放后,更是空前繁荣。出现了“百花齐放、百家争鸣”的多元化局面。

社会制度的改变,带来了社会意识形态的改变。艺术观念必然受其影响。改革开放后,西方文化艺术浩浩荡荡挺进华夏,也使现代人的艺术观发生很大变化,一些新的观念应运而生。这些新的观念,有些是传统观念的发展,有些却和传统观念相背离。这里试图通过总结概括,列举出一些传统山水画和现代山水画的创作观、审美观,并以期探寻它们之间的差异和嬗变轨迹。

### 第一节 创作观

创作观是人们对创作的认识、理解。山水画创作观是山水画家对山水画创作的认识和理解,包括对创作目的和创作方法的认识、理解。

#### 一、传统创作观

传统文人对山水画的创作认识、理解,概括起来,主要有几个方面:

##### 1. 以形媚道,以形写神。

六朝时期,宗炳在《画山水序》中就提出“山水以形媚道”。道为何物?古人认为道为宇宙主宰。道生万物,万物皆含道,因而道是无处不在又无时不存。《老子》云:“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,强字之曰‘道’;强为之名曰‘大’。……人法地,地法天,天法道,道法自然。”古人由于认知水平有限,对道的认识也比较含糊。其实

老子发现的先天地生、独立不改、周行不殆，连天也要遵循效法之物，即今人所说的宇宙万物总的发展规律。既然是总规律，就具有普遍性，存在于万事万物之中。故而山水有道，绘画也有道，山水以形媚道，绘画技进乎道。而山水画则只有合二为一，才能真正做到以形媚道，因为作品中的山水之道，必须通过绘画之道来体现，没有高超的绘画技巧，或“物象全乖”，或“气韵俱泯”，这样怎能表现出山水之道呢。因而画家在表现山水时除了注意不能停留在刻画山水之表象，应通过山水之形来体现自然之道外，同时画家的绘画技巧还不能只满足一般水平，而应使技巧进入道的境界。古人观画时常言“非画也，真道也”，即是谓其作品的自然形象或艺术技巧，都合乎于道。

无论山水之道，抑或绘画之道，实际上是自然总规律在某一事、某一物上的反映，也就是特殊规律。特殊规律亦可称之为“理”。道产生理，理体现道，道为大理，理为小道，“道得之同，理得之异”。人们常说做人做事要讲道理，绘画当然也不能不讲道理，山水画之道理，就是山水之道理与绘画之道理的有机结合。

道作为自然的普遍规律，统摄于万事万物。而神则“栖形感类”，“所托不动”，神依附于物上，“凡物得天地之气以成者，莫不各有其神”（清·沈宗骞《芥舟学画编·山水·作法》），“形具而神生”（荀况《荀子·天论》）。

早在东晋时期，顾恺之就提出了传神的观点，王微也在《叙画》里指出“形者融灵”，此灵即神。既然，神融于形中，形神不离，那么表现山水就应通过山水之形写出山水之神。此神即为山水的精神本质。山水有其共同的精神本质，又因四时不同，地域不同而呈现各自的精神特征和风貌。比如“春山淡怡而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而

如妆，冬山惨淡而如睡”。（北宋·郭熙《林泉高致》）比如，北方之山雄浑伟峻多壮气，南方之山清秀润泽多媚气。山水画创作就要抓住山水的精神本质和精神特征，达到以形写神之目的。

值得一提的是，道是纯客观的，而神则更多地带有主观色彩。这主要是传统哲学“天人合一”观念和文学中“比兴”手法的影响。在观察和描绘物象时总是将它“拟人化”，所以物象之神往往是作者所赋予的。

不论客观存在也好，主观赋予也好，山水画自形成伊始就在创作观念上成功地超越了再现自然表象的一般认识，即“以形状形，以色貌色”。达到了通过山水之形来媚道写神的认识高度，可谓“一超直入如来地”，这是非常了不起的。

## 2. 外师造化，中得心源。

造化，即客观自然。心源，即人的主观精神思想、情感等。唐人张璪在总结前人绘画理论的基础上，提出了绘画创作要“外师造化，中得心源”的著名观点。其义为：在外要观察自然，学习自然，体悟自然。通过仰观俯察，近取远求，“行万里路”，来搜尽奇峰打草稿。在内要“物在灵府”“以神为徒”，感应心灵，传情达意。

中国绘画理论中传神的范畴包含两方面：一方面要传达客观对象之神，另一方面要反映主观作者之神。宗炳的“畅神”，王微的“亦以明神降之”即此意。所以山水画除了上节所述写山水之神外，还要将作者之精神融入作品中。绘画是精神的产物，是“神遇而迹化”，绘画作品不能须臾离开绘画主体的精神。如果只是照搬自然再现自然，不过画匠而已。因此，绘画作品能否“中得心源”异常重要。

造化和心源的关系可以说是形（自然之形）与神（主观精神）的关系。这里的形是作

者通过“行万里路”“饱游饫看”而得到的自然之形。这里的神是作者通过读万卷书,通过体验、感悟、修炼而成的主观精神。绘画是视觉艺术,离不开形的塑造。绘画又是精神的产物,也离不开主体精神的含融。好的作品不仅要具备形神,而且应具有美好之形,高尚之神。所以,画家要不断地投入自然、师法造化、“搜妙创真”。也要不断地增加修养、充实心源、提高精神境界。

造化和心源的关系还可以说是景和情的关系。好的绘画作品景要真(这里的真应理解为“形神兼备”,甚至得神真而遗形真),情也要真。景真依赖于师造化,情真取决于得心源。景真最忌貌合神离,情真最忌造作矫情。

造化和心源的关系还可以说是境与意的关系,绘画作品离不开立意,好的立意又要好的造境来体现。立意的高低依赖于画家的学识修养、精神境界。造境的好坏取决于作者的饱游饫看、胸贮丘壑。

形神也好,意境也好,情景也好,他们都应该相互交融、相互依存,割舍任何一方,都是缺憾。尤其是作者之神、作者之情、作者之意。中国哲学讲“天人合一”。人和自然是融为一体的,“万物与我同根,天地与我同体”。人即自然,自然即人。我即山水,山水即我。所以山水画创作总带有很大的主观性。画中的自然形象往往就是作者精神的载体、情意的载体。即形是有神之形,景是有情之景,境是有意之境。自然之形、景、境不再是纯自然、纯客观的形、景、境,而是人格化、主观化的形、景、境。是主客观的高度统一。“外师造化,中得心源”正是道出了造化(客观)与心源(主观)在山水画创作中统一关系。同时,“外师造化,中得心源”也道出山水画创作的方法途径和山水画具有的表现自然、表达情感的功能。

### 3. 愉悦自我,陶冶性情。

山水画形成可以说和仕人隐逸密切相关。因而一开始就带有消极避世的色彩,它几乎与“鉴戒贤愚”无缘,而更多具有怡性弄情的特质。六朝时期,宗炳就指出了山水画的畅神作用。北宋郭熙在《林泉高致》里更为详尽地描述了山水所给人的快意:“君子之所以爱夫山水者,其旨安在?丘园养素,所常处也;泉石啸傲,所常乐也;渔樵隐逸,所常适也;猿鹤飞鸣,所常观也;尘嚣缙锁,此人情所常厌也;烟霞仙圣,此人情所常愿而不得见也。……然则林泉之志,烟霞之侣,梦寐在焉。耳目断绝,今得妙手,郁然出之,不下堂筵,坐穷泉壑,猿声鸟啼,依约在耳,山光水色,滉漾夺目,此岂不快人意,实获我心哉。此世之所以贵夫画山水之本意也。”山水画所具有的畅神快意作用,使山水画拥有了大量的膜拜者,也使山水画在创作上极易走向自娱、玩赏甚至游戏的极端。

早期山水画因为比较幼稚,还不能摆脱形象和技巧的束缚。客观制约多了,精神的自由就少了。所以自娱的倾向不明显。五代北宋,山水画逐渐成熟。这一时期,苏轼提出了“论画以形似,见与儿童邻”的观点,使得山水画在解决了形似后又开始与形保持距离,甚至尽量摆脱形的约束。这样无疑助长了绘画创作中的自娱倾向。米芾也认为绘画功用是“自适其志”,且身体力行,把绘画作为“墨戏”。到了元代,倪云林更是直截了当地说:“余绘画不求形似,草草数笔,以解胸中之逸气耳。”之后董其昌的“寄乐于画”,石涛的“借笔墨写天地万物而陶泳乎我也”等等,都旗帜鲜明地提出了画山水画的目的是愉悦自我,陶冶性情而已。

愉悦自我、陶冶性情,可以从两方面进行。一方面直接从山水画创作中获得快意。另一方面,通过山水画的创作来宣泄愤懑、

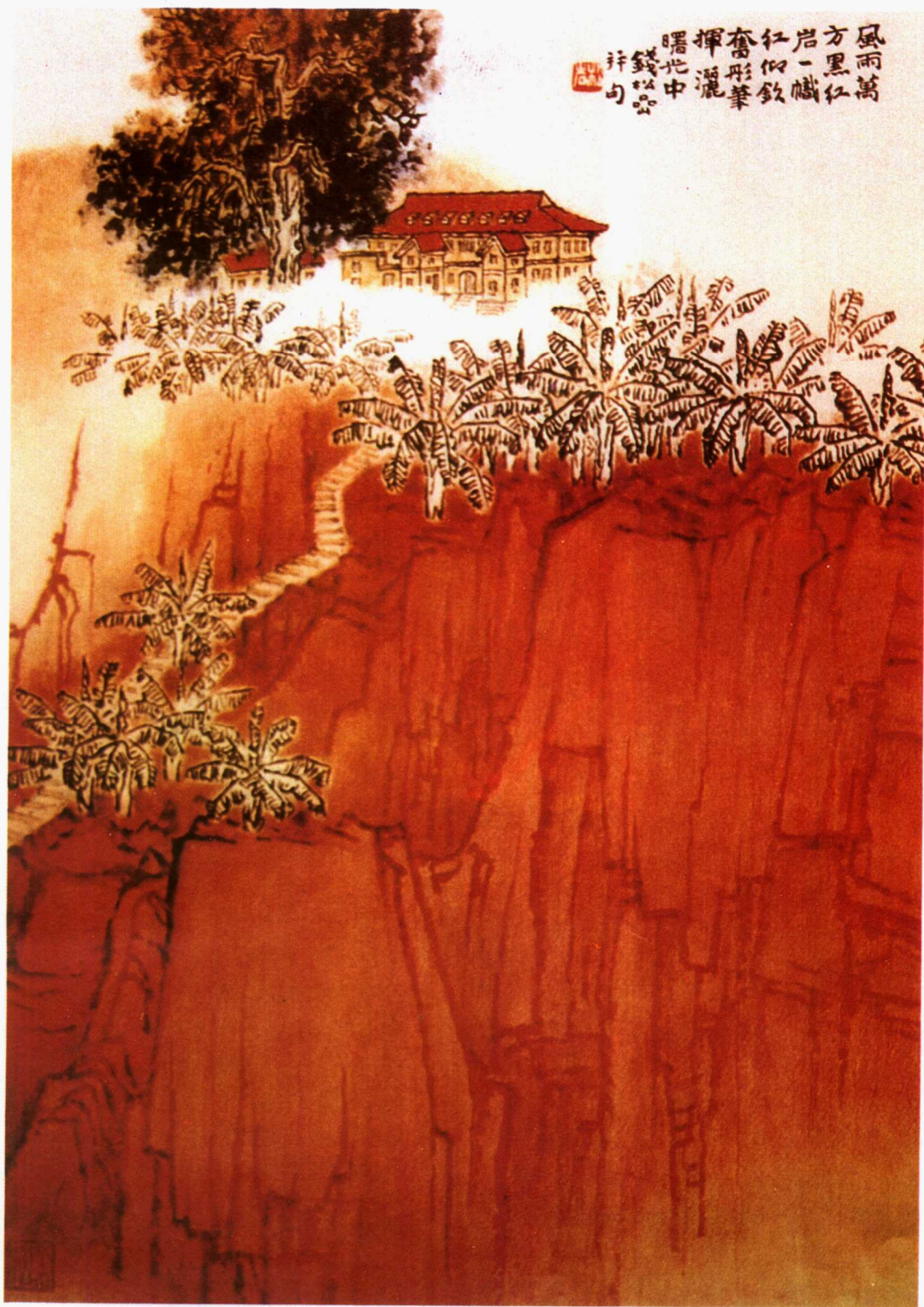


图1 钱松岩 《红岩》



排解郁忧,从而达到精神的舒畅。当然除了创作过程能使作者得到快意舒畅外,在创作之前的登山临水和创作之后的作品欣赏中,同样也能获得快意舒畅。清王昱曰:“学画所以养性情,且可以涤烦襟,破孤闷,释躁心,迎静气。”正道出了绘画所具有怡悦自我、陶冶性情的特殊功能。

以上是传统山水画主要创作观念的概括,实际上也是山水画发展的几个阶段。“以形媚道,以形写神”是属于相对比较客观地表现对象的阶段。以山水之形体现山水之道,以山水之形传写山水之神。“外师造化,中得心源”属于主客观结合的阶段,既注意师法自然表现自然,又能得于心源,传情达意。怡悦自我、陶冶性情,是偏重主观表现的阶段。自然对象和笔墨技巧,已成为作者抒情达意的载体。



图 2-1 寿觉生 《塞上风光》

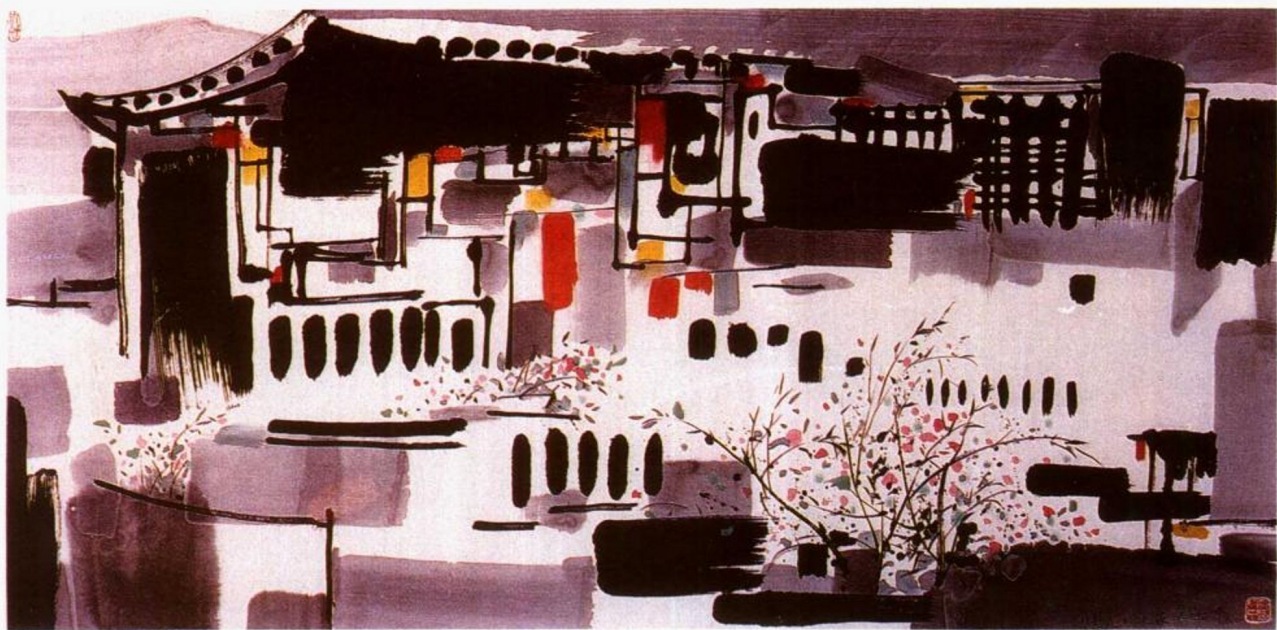


图 2-2 吴冠中 《山水》

## 二、现代创作观

### 1. 歌颂山河, 再现风情。

新中国成立后, 政府制定了文艺为社会主义服务、为人民服务的方针。在那个政治挂帅的年代里, 山水画几乎无用武之地, 所以濒临灭绝。幸运的是老一辈画家能不懈努力、力挽狂澜, 并且终于找到了山水画与政治的契合点; 就是用山水画来表现、歌颂祖国的大好河山, 甚而至于表现、歌颂革命业绩、革命圣地。画井冈山, 画红岩, 画梅园新村, 画雨花台等。虽然说艺术发展有其自身的规律, 但古往今来, 艺术又无不或多或

少地受到社会、政治的制约和影响。因此, 这一时期山水画的创作观念比较单一, 就是要为社会主义服务、为人民服务, 而且比较狭隘的理解为: 为社会主义服务, 就是要歌颂; 为人民服务, 就是要写实。歌颂才能让人热爱, 写实才能让人民看懂, 并且强调“生活是艺术创作的唯一源泉”, 强调形式服从内容; 因此, 这时期画家都非常重视写生, 重视深入生活。由于重视写生、重视深入生活, 除了革命圣地得到充分表现外, 各地的山水风情如: 三峡、漓江、黄土高原、民族地

区等也成为画家竞相表现的题材。在表现时还十分注意形式与内容的关系,以便形式更好地服务于内容。比如红岩画成红色,井冈山画得更雄伟等。(图1)

公允地说,这时期的山水画是政治的产物,但却给山水画创作注入了新的血液。无论是在内容上、形式上,山水画都得到很大的突破和发展。传统山水画经历了隋唐、五代、两宋,“理法大备”,对于丘壑的经营、自然的再现能力已达一定高度;但到了元代以后,所谓“文人画”渐占主流,书卷气、笔墨情趣、自娱自乐、不求形似、抒情中逸气成为山水画创作的主要追求。作为艺术创作,“文人画”的追求无可厚非,但长此以往,就会使山水画流于柔靡空洞、单调、程式,缺少生活气息和时代气息。而写实山水则避免了这种倾向。对写生的重视,对自然的回归,使山水画在内容题材上,更加丰富,在形式技巧上也有很大的突破,无论是造型、章法,还是笔墨、设色都迥异传统。形成了现代山水鲜明的面貌,尤其是贴近时代、贴近自然,贴近生活。因此既受到了人民喜爱,又得到政府提倡,蔚然成风,一度成为山水画创作的主旋律。

说这一类型的山水为写实山水,是因为画家在创作观念上偏重自然的真实,偏重较准确地再现自然对象,根据自然对象来寻找与之相适应的技巧。但毕竟中国画家都深谙中国画的写意精神,所以画面既注意自然丘壑的经营,也注意主观意蕴的含融。中国画的写实是相对的,谈中国画的写实必须避开中国画中的抽象、意象因素,就是避开绝对性来谈相对性。因为从绝对的角度看,中国画是不写实的,这一方面是中国画的工具材料和表现手法决定的,另一方面是中国画所特有的写意精神决定的。

## 2. 崇尚形式,回归主体。

在明清时期,华亭派、四王的山水画创作就具有了本体意识,他们对笔墨本身以及画面构成的热衷,不亚于前人对物象、意境的迷恋。他们的山水画在平面性、虚拟性、抽象性以及形式的自律方面已有了一点自觉意识,可以说此时对山水画作品本体的独立研究已初显端倪,但终因不能摆脱老祖宗留下的遗训和程式——即画面的形式还没有从传统的审美意趣、造型样式和笔墨技巧中解放出来而不成气候,甚至留下了泥古的恶名。

建国后,特别是改革开放前,主题性、写实性山水一直为主流,形式为内容服务的观念也一统天下;但也有些画家一直徜徉于对山水画独立形式美的探寻和思索。80年代后,美术界开始反思,出现了大量关于形式与内容关系问题的争论。其中有人认为造型艺术是一种“形式科学”,主张形式不必为内容服务,更不是政治的图解,“形式就是内容,形式本身具有自律性,就能构成完美的艺术作品。像音乐的音符一样,点线面色组成绘画的交响乐”。改革开放后随着西学东渐,西方的一些美学观念,对中国画家产生了很大的影响。西方美学家克莱夫·贝尔认为“线条、色彩在特殊方式下组成某种形式和形式关系,激起我们的审美感情,这种线、色的关系组合,这些审美感人的形式,我称之为‘有意味的形式’”。美学家克罗齐认为“画家缺乏了形式就缺乏了一切”。这些观点无疑坚定了画家探索形式美的信心和决心,一些画家大胆地提出,美就在形式中,认为可以离开内容而在抽象的形式上寻找美的根源,主张为线条而线条,为色彩而色彩。不论这些观点是否正确,但对形式的重视,无疑对山水画创作产生了很大的影响。一些画家大胆地对山水画的 form 美进行追求探索。因而山水画的一些形式因素得以从

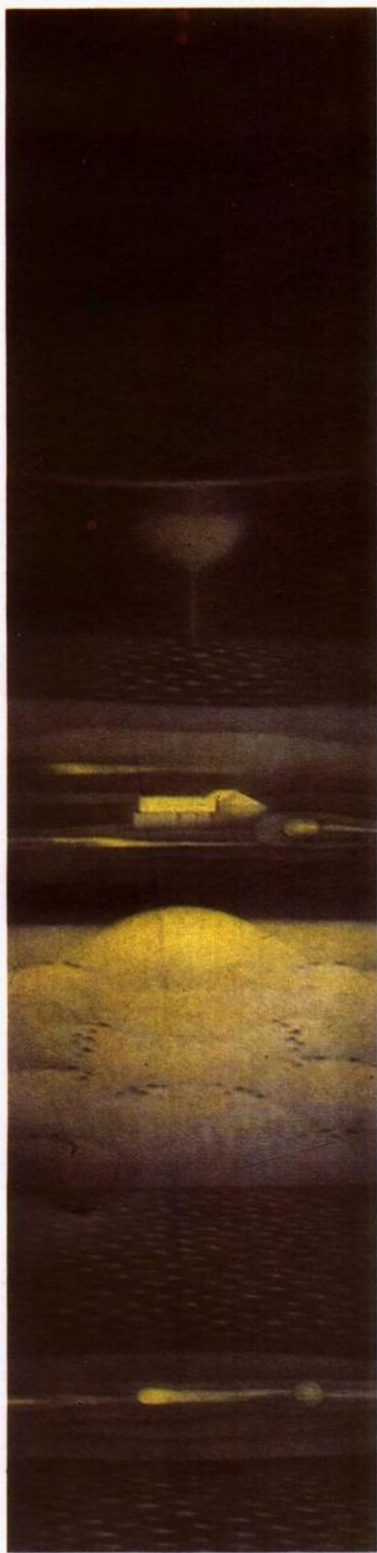


图3-1 卢禹舜 《放远晴云物境远》

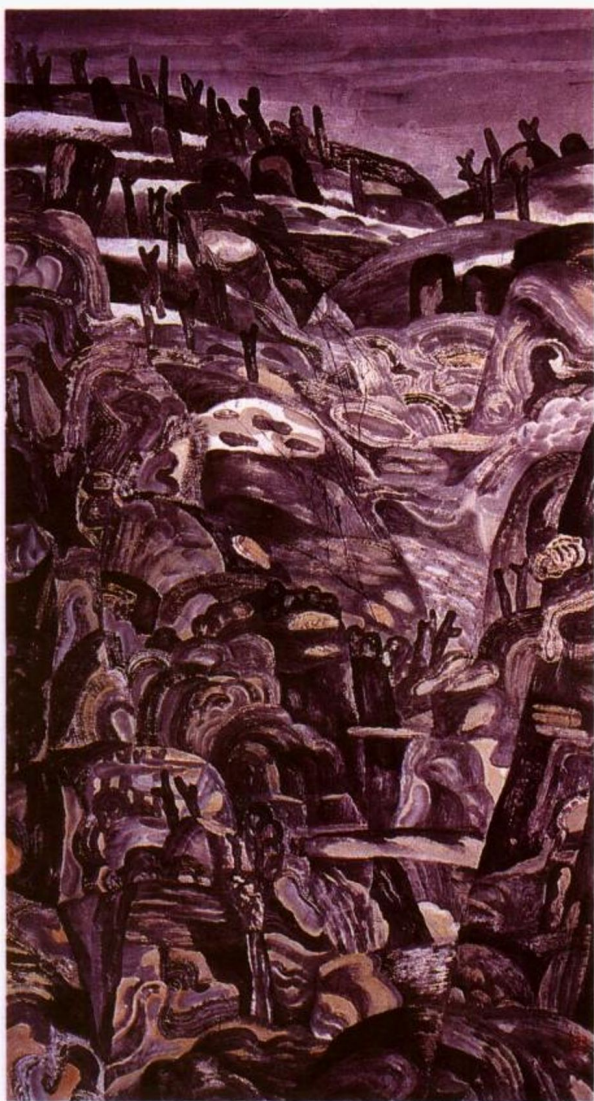


图3-2 王国斌 《山水》

客观的物象和主观立意——即所谓“内容”中解放出来。笔墨色、点线面，甚至勾皴点染技法，在画家的经营下，均成为“有意味的形式”。（图2-1）

形式美是指审美对象（作品）的形式的总体的美。即审美对象（作品）的形式诸构成因素——形、色、线、面等及其组合的美。山水画的形式美具体地说有：笔触美、墨韵美、色彩美、构成美，以及由此而产生的节奏韵律美、均衡美、和谐美、力度美、气势美等。

现代山水画形式美的形成主要有两种方法:一种是变形。画面有形象,但不是自然形象的摹写,也不是传统造型的再现,而是一种按美的规律和现代审美要求突破自然之形局限的特定艺术形象和形象组合。可以夸张、变异、解构,也可以平面、虚拟、象征。第二种方法是抽象化。画面没有具体自然形象,只有点线面等形式因素的抽象组合。(图2-2)

现代山水画对于形式美的大胆探索和表现,拓展了山水画的审美领域,丰富了技法,为山水画创作开辟了一片新的天地。

### 3. 标新立异,表现自我。

传统山水画中固然有新异的形式,也重视主观的表现,但都不能摆脱传统的观念束缚。传统文人中庸的处世态度和中和的美学思想使他们不太可能出现过分追求新异的形式和过激的自我表现。改革开放后,西方现代文化猛烈地冲击了中国的艺术。西方哲学家柏格森认为,“唯一真实的东西是那种活生生的自我”;存在主义认为,“真实存在的东西,只能是存在于个人内心的东西,是个性、人的主观世界……”心理学家弗洛伊德认为,“艺术是人的潜意识的本能和欲望的表现”等等。诸如此类的现代哲学观和艺术观,对中国的绘画观念有很大的影响。促使中国艺术家对中国的传统文化以及既有的绘画观念进行反省。大量的西方艺术又不断地涌入中国,后期印象派的主观意识,表现主义的感情宣泄,行动画派的即兴随机,超现实的梦幻荒诞等等,也使中国艺术家从中得到启发和借鉴。不论西方现代艺术是优是劣,它毕竟使中国艺术家开阔了眼界,懂得了艺术创作不只是既有的、单调的几种观念和形式,而是一个多元的、五彩缤纷的世界。中国艺术家并因此而解放思想,大胆尝试,大胆变革,大胆创造,大胆

表现。一些青年艺术家敢于反思,敢于批判,他们认为,“代表传统的思维模式和绘画观念的上帝死了,认为艺术无规矩,无定律,无标准,无楷模,无样板……”他们认为艺术的本质就是内心的自我表现,认为只有自我表现才是真实的、有生命的艺术。只有强调自我表现的艺术才真正地解放。于是乎,标新立异、表现自我价值成为时髦。

山水画作为现代文化的一部分,在现代文艺思潮中,不可避免地受到冲击,这种冲击是史无前例的。冲击的结果是观念得到了解放。观念解放了,胆子就大了。该借鉴的借鉴,该拿来的拿来:油画的光影与色彩、版画的团块与制作、民间艺术装饰、稚拙、自由等,以及前面所述,西方行动画派的偶发随机,超现实的心理幻境等等。在一些现代山水画创作中,追求历史意识、哲学意识。历史意识是对古老文明的追溯与反思,哲学意识是力图在作品中表现某种哲学观念,和自己对自然、人生、社会、艺术的认识与感悟。(图3-1)

传统山水画中的主观表现和现代的不一样。传统山水画中表现的多为情感、人格的表现,而且是采取温和的、程式化的、符合传统审美意趣的形式。比如,古人的表现是离不开传统的用笔用墨方法的,而现代山水画中的自我表现多为自我观念、自我价值的表现,即通过作品传达观念、通过作品实现自己的存在价值,而且是不惜一切代价的。当然也有情感、人格的表现,但表现形式则多为强烈的、自由的、符合现代人审美趣味的。(图3-2)

现代山水画创作观和传统山水画创作观有相似之处,比如都有客观再现、主观表现、本体探索几方面,并且其发展轨迹又极其相似。这也难怪,绘画无非是主体、客体、本体三方面有机结合,有关绘画方面的认

识、探索不外乎在这三方面进行。

每个时期的创作观念在取向上都有所侧重,有的侧重客体,有的侧重主体,有的侧重本体,并且各时期观念的转换发展是呈螺旋上升趋势。一个观念、一种画风达到高峰就会被另一种观念、画风取代,这就是所谓“物极必反”、“绚烂之极、复归平淡”。而这另一种观念画风很可能又是以前某一时期的重复,当然这种重复绝不是简单的重复,而是又上升到一个新的高度。比如明清时期“文人画”泛滥,其结果就被建国后写实画风所替代。而这时期的写实画风看似五代北宋时期写实画风的重复,其实大相径庭,因为毕竟时代在发展。北宋时期的写实观是朴素简单的,画家们并没有把写实作为一种自觉追求,而是认为画画就该这样,他们没有经验,没有参考,没有比较。而现代画家就不一样了。现代交通使得画家行路便捷,现代印刷和其它先进传媒使得画家交流方便。行路便捷,交流方便,就见多识广。摄影的应用,西画的引进,西画的明暗、色彩、体积、空间给写实山水予很大影响,再加上丰富的前人经验和庞大的创作队伍。这些因素必然为现代写实山水画的创作发展提供有利条件,也必然使现代写实山水和传统写实山水在各方面形成明显差异。也正因如此,才给我们进行比较研究提供了可能性和必要性。

## 第二节 审美观

审美观是人们在欣赏美和创造美的过程中对美所持的态度和看法。画家正是依据自己对美的认识和理解从事创作活动的。

### 一、传统审美观

#### 1. 气韵生动

古人认为,“气”是构成万物的基本要

素。大到宇宙小到人体,均有“气”贯穿其间。“天下之物本气之所积而成”。(清·沈宗骥《芥舟学画编·山水·取势》)以人为例:“人之生,气之聚,聚则为生,散则为死。”(《庄子·知北游》)以山水为例,“山水自重岗复岭以至一木一石,无不有生气贯乎其间。”(清·沈宗骥《芥舟学画编·山水·取势》)绘画作品亦然,大到整幅的章法、形象、笔墨,小到笔与笔、墨与墨之间气脉相连,气使画面构成一个有机的整体。

韵是由气所构成之形体呈现出的和谐、韵味、情趣、美感等。人有人的韵致,山水有山水的韵致,绘画有绘画的韵致。人的韵致是通过外貌、气质、仪态等呈现出来的;山水的韵致是通过山水的形态以及形态的组合变化呈现出来;而绘画的韵致则是通过画的章法造型、笔墨、设色的处理呈现出来的。

气和韵的关系是韵依附于气,就如神依附形一样。有气才有韵,有形才有神。人如果有形无神,形同躯壳;作品如果有气无韵,就僵化、死板、枯燥、乏味,气即死气。可以说,气决定作品之存亡,韵决定作品之好坏。二者不可或缺。有气则生(生存),有韵则动(动人),有气有韵作品才能生动。

气韵生动,最早由六朝时期谢赫在“六法”中提出。列六法之首,但主要用于人物画。五代荆浩在《笔法记》中首次把气韵用于山水并对此进行了阐释:“气者,心随笔运,取象不惑;韵者,隐迹之形,备仪不俗。”“心随笔运,取象不惑”就是指在用笔墨塑造形象时,要得心应手、胸有成竹、毫不迟疑,因为只有这样,画面才能笔意连贯,而有生气。“隐迹之形,备仪不俗”,就是指在运用笔墨造型时不要刻露、造作,不要有雕琢气,要自然含蓄,使形象仪姿完备而不俗气,这样才有韵味。荆浩的气韵说是针对技巧而言的。其实气韵生动所涵盖的范畴远不止

于此,就一幅山水画而言,不仅要表现出笔墨即画面本体形式的气韵,还要表现出客体自然山水之气韵,同时也要体现出主体绘画作者之气韵。一幅作品应是几个方面的综合表现,只有各方面都能气韵俱足,才能称为上乘之作。当然在兼顾情况下,侧重于某一方面也是未尝不可的。“北宗”山水画就迷恋于自然对象的气韵追求,而“南宗”山水画则热衷于笔墨形式和绘画主体的气韵表现。

古人把气韵生动作为山水画创作之肯綮,认为“山水以气韵为主,形摹寓乎其中,乃为合作”(明·王世贞《艺苑卮言》)“画山水者贵乎气韵,气韵者非云烟雾霭也,是天地间之真气。……故画山水以气韵为先也”。(清·唐岱《绘事发微·气韵》)“气韵不周,空陈形似,谓非妙也”。(唐·张彦远《历代名画记》)“凡用笔先求气韵,次采体要,然后精思”。(北宋·韩拙《山水纯全集》)气韵生动一直是山水画创作和鉴赏的最高的审美标准之一。

明董其昌曰:“气韵生动不可学,此生而知之,自然天授。然也有学得处。读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑内营,成立鄞鄂,随手写出,皆为山水传神矣。”由此可见,要想作品气韵生动,必须多做画外之功。读书可扩充修养,增长学识;行路可开阔胸襟增加见识,可蒙生活之养,蒙自然之养。主观的充实,客观的蒙养使画家脱尽尘浊而人品既高,“人品既已高矣,气韵不得不高,气韵既已高矣,生动不得不至”。

读书可增作者之气韵,行路可得自然之气韵,然而笔墨的气韵也不可忽视。其它气韵依赖于笔墨的气韵来表现。因此,笔墨即绘画技巧的锤炼也至关重要。不仅要读万卷书,行万里路,还要作万张画,三者不可偏废。

## 2. 超凡脱俗

受道佛影响,大多传统文人崇尚清静、超逸的生活,他们有的摆脱尘缘,隐迹山林;有的去除俗念,遁入空门;有的虽身为俗人或者身居高官却常常向往自然,并通过山水画来寄托情思。无论归隐、出家,抑或向往,他们的这种崇尚清静虚淡的人生观,直接影响着他们在山水画创作中的审美取向。

其实山水画还未出世,在娘胎里就具有了超凡脱俗的基因,因为孕育它的是那些追求超凡脱俗的文人和文人们所崇尚的道佛思想。

超凡脱俗,表现在山水画里,就是要去除俗气避免平庸,(俗气包括:市井气、铜臭气、胭脂气、火气、霸气、匠气等)使作品不媚世悦俗,哗众取宠,不随波逐流,从而求得作品能高雅新颖,清逸空灵,虚静淡朴。

古人在作品中最忌俗气。北宋韩拙认为“作画之病众矣,惟俗病最大”。清邹一桂论画忌六气,第一即为俗气。沈宗骞则把俗分为格俗、韵俗、气俗、笔俗、图俗五俗,认为“能去此五俗而后几于雅”。由此可见,去俗而得雅,是古人之普遍共识和追求目标。

北宋黄休复在前人画分三品的基础上又增逸品,认为“画之逸格,最难其俦,拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘,笔简形具,得于自然。莫可楷模,出于意表”。逸就是超逸、绝俗之意。他把逸品作为最高,也是最难达到的审美境界,因为逸品的作者,必须具备很高的人格、修养和绘画技巧。有了很高的人格、修养,才能脱俗,才能“拙规矩于方圆,鄙精研于彩绘”。有了高超的绘画技巧,才能“笔简形具,得之自然”。人格、修养和绘画技巧是绘画创作中最重要的主观因素,是绘画作品成败和品位高低的关键所在,逸品正是这两方面的高度统一。对于一个画家来说,如果两方面都能达到很高的境界是很难

的,所以说逸品“最难其俦”。

超凡脱俗的观念固然受到老庄思想的影响,清静无为,清心寡欲,可以说是其根源所在。庄子曾曰:“水静则明烛须眉,水静犹明,何况精神。”静,才能有所思,静才能有所悟,宁静以致远。因而文人画家多追求或向往清静的生活。画亦“贵有静气”,有了静气才可超脱凡俗。

超凡脱俗的观念和佛教禅宗也是密切相关的。自唐以后,“禅学盛行”,文人趋之若鹜,他们通过参禅的体验,将禅领悟的意境,引入绘画,在作品中表达禅意、禅趣,使作品更加超逸空简、玄妙脱俗,这也促使超凡脱俗的审美观念在山水画中根深蒂固。

### 3. 自然天成

《老子》云:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”所谓自然是指“不假人手之力而万物以之生也”。这万物包括“人、地、天、道”。所以人也是自然的组成部分,既然人是自然的一部分,人之情感,以及人创造的作品也就离不开自然,那么顺应自然,追求自然之美理所当然就成了绘画作品的最高要求。

因为自然不是人力所能为,是天之生成,故而自然又引伸为不造作、不刻意、不勉强之意。

古人有绘画品评之风,把画家作品分为不同的品第。有六品说、五品说、四品说、三品说。其中唐张彦远分为五品:“夫失于自然而后神,失于神而后妙,失于妙而后精,精之为病也而成谨细。自然者为上品之上……”张彦远把自然作为最高品第。北宋黄休复分为四品,逸品为最,而逸品其中一特征是“笔简形具,得之自然”。元夏文彦分为三品,神品为最,他认为神品应该是“气韵生动,出于天成,人莫窥其巧者”。天成和莫窥其巧亦即自然而然之意。由此可见,古人也把自然作为最高的审美标准之一。

自然应该包含三个方面:一是作者情感的自然流露,二是客观形象的自然表现,三是绘画技巧的自然应用。“凡状物者,得其形不若得其势,得其势不若得其韵,得其韵不若得其性。……性者,物之自然之天,技艺之熟,熟极而自呈,不容措意者也”。这里讲到了状物要得物之性即物之自然,也讲到了技巧“熟极而自呈”,自呈即自然呈现,非造作刻意而成。一幅作品如果能得物之自然之性情,那么“山性即我性,山情即我情”,作者之情感也就自然融入其中。中国画特别强调情景交融,“真情真景,妙合无间”。好的作品景即为情、情即为景。同样,如果技巧能熟练地自然呈现,那么“心随笔运”,得心应手,手到心到,笔到情到,笔即为情,情即为笔,笔之自然亦即情之自然。

值得一提的是,在艺术创作中要应用技巧来达到自然天成的目的,这就要求作者有很高的技巧。所以我们在欣赏和创造作品的自然天成之美时,不能忽视它是须依赖于高超的技巧的。“人莫窥其巧”,并不是没有巧,恰恰是巧到了让人感觉不到巧,而感觉到的只是自然的形象,自然的情感,自然的笔墨,以及自然的气息,自然的意蕴,自然的美感。正如清唐岱所说:“盖自然者,学问之化境。而力学者又自然之根基。学者专心笃志,手画心摹,无时无处不用其学。火候到则呼吸灵,任意所至,而笔在法中;任笔所至而法随意转。至此则诚如风行水面,自然成纹,信手拈来,头头是道矣。”

气韵生动、超凡脱俗、自然天成是传统山水画中创作和鉴赏的最高审美标准。它既是作品整体的审美要求,又在各方面有所侧重。主体方面:气韵生动侧重于作者的精神、风骨;超凡脱俗侧重于作者的品格、修养;自然天成侧重于作者的情感、意趣。客体和本体方面:气韵生动侧重于画面形象及



形式的生气、韵律和美感；超凡脱俗侧重于画面形象及风格的高雅、清旷和不落窠臼；自然天成侧重于画面形象及技巧的不雕饰、不造作和没有斧凿气。

可以说，气韵生动、超凡脱俗、自然天成，在传统山水画的审美范畴里，共同构成了最为理想的审美境界。（图4）

## 二、现代审美观

### 1. 个性美

个性美是作品新颖、独特、与众不同的形式所呈现出的美感。它是由画家的主观因素，诸如：气质、观念等决定的。一般来说不同画家的作品都具有不同的个性，但并不是所有的个性都有价值，而只有那些具有鲜明强烈特征的个性才有价值，因而才能具有个性美。

传统文人受儒文化的影响很深，儒文化的中庸、中和、重礼容易造成个性的萎缩而循规蹈矩。即使是作为山水画主要精神支柱的道文化，对传统山水画的个性亦有扼制作用，“过犹不及”、崇尚朴素无华等一系列美学观无疑是深受道家思想影响画家的无形桎梏。虽然古人画论里也不乏“自成一派”、“别创一格”、“处处有我”、“自有我在”等等卓越见解，也有米芾、八大、石涛等画家的个性表现，但这些只是在传统的美学思想的池塘里泛起的温柔的涟漪，终究没有一石激起千层浪的震撼。比如现代的大泼彩、纯抽象等强烈的个性形式在传统绘画里是不可能出现的。这和传统绘画一直在封闭系统里发展、没有参照有关。没有参照的根本原因不是没有参照者，而是自我封闭和夜郎自大的心态使然。虽然封闭可以使传统样式的山水画得以不断重复完善，但也容易导致审美取向的单一和画风的陈旧，任何艺术及其手法一旦沦为程式，也就失去了活力。

现代山水画家受到现代文化的影响，特



图4清·髡 残 《苍翠凌天图轴》