

艺术史中的图像丛书

造化与心源

—中国美术史中的山水图像

◎ 罗一平 著



YISHUSHIZHONGDETUXIANGCONGSHU
ZAOHUAYUXINYUAN
ZHONGGUOMEISHUSHIZHONGDE
SHANSHUITUXIANG

■ 岭南美术出版社

艺术史中的图像丛书

造化与心源

——中国美术史中的山水图像

◎罗一平 著



 岭南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

造化与心源：中国美术史中的山水图像/罗一平著.
广州：岭南美术出版社，2006.9

(艺术史中的图像丛书)

ISBN 7-5362-3249-7

I. 造… II. 罗… III. 山水画—绘画史—中国

IV. J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第144301号

丛书策划：义友

丛书主编：罗一平

副主编：山父 李若晴

编委：陈少珊 黄唯理

张东 吴洁聪

范国华 之音

胡海静 周耀武

造化与心源

——中国美术史中的山水图像

罗一平 著

出版、总发行：岭南美术出版社

(广州市文德北路170号 邮编：510045)

经 销：全国新华书店

印 刷：广州市岭美彩印有限公司

版 次：2006年9月第一版

2006年9月第1次印刷

开 本：787mm×1092mm 1/16 印张：32.5

印 数：1-3000册

ISBN 7-5362-3249-7

定价：450.00元(套)

序 言

——六经注我，我注六经

曾有学者问过，如何看待艺术史研究，艺术史是历史上艺术现象的真实复现，还是后人带有主观色彩的记录？它是历时性的直线发展，还是艺术史学家某种共时性的述评？这两个问题的识别毫无疑问是艺术史研究的必要前提和基础。我对这个问题的看法是：对艺术史的研究，其方法不仅是“六经注我”，同时也是“我注六经”。

陆九渊说了这样一句话：“或问先生：何不著书？对曰：六经注我！我注六经！”（《陆九渊集》，《语录》）

“六经注我，我注六经”，大都理解为两种阐释方式，即文本为我所用和文本还原。宋明理学家多持前者，一般来说他们对汉代以来的诸家注释都保留自己的看法，形成了宋学与汉学两派。汉学以训诂考证，字句解释为主，“六经注我”，就是汉儒继承孔孟之道的方法；宋学以阐发义理为主，理学家们大多通过阐释“六经”构建理论体系，论著每每采取注疏形式。他们虽然也承认“六经”的权威地位，却更注重道德践履，强调“自得、自成、自道，不倚师友载籍”。对“六经”，主张“看大概”、“求血脉”（《陆九渊集》卷三十四、卷三十五《语录》）。这种“收拾精神，自作主宰”（同上）的学术风格，自然会产生产生“六经皆我注脚”的心态。因此，“我注六经”，就是借“六经”阐发自己的思想。所以就有每个人对于六经的解释都不同，只不过都是自己个人的见解。周敦颐、程颢、程颐、张载、邵雍以及朱熹等人对六经的注释都是在阐发自己的思想。

一般意义上的艺术史写作，大多沿用“六经注我”的方法，从历史的特定时刻入手，在忠实于史料的基础上，

引经据典，有条不紊地铺叙自那个特定时刻以来依次发生的事件，以勾勒历史连续发展的过程。这种研究的方式史料详实，具有严密的逻辑线索，勾勒历史发展进程的线索清晰明了。但也有学者提出质疑：“史实”到底实到何种程度？它到底有多少客观性是令人怀疑的。他们认为，如果“史实”都是记载，或口头流传记载，或文字典籍记载，那么“史”就谈不上绝对的“实”，谈不上绝对的“客观性”。因为人们对于任何现象都必然打上观者、听者主体的印记。所以，历史不是“史”的历代，而是历代的“史”，是历代的人辗转流传的“史”。既然史实是不可能纯客观的，那么尊重史实，相信史实，倒不如通过自己的选择和挑拣，明辨前人承传于我们的史实来得离真理更近些。我比较赞同英国历史学家杰弗里·巴勒克拉夫的当代史研究的史学观，他认为，历史是由许多伟大的转折点构成的，“在每一个伟大的历史转折点，我们面临各种偶然的、未预见到的、新的、生气勃勃的和革命性的事件”（杰弗里·巴勒克拉夫《当代艺术史》）。因此，“我们必须把当代史看作是一个不同于先前时代的历史发展阶段，它具有区别于先前时代的各种特征。”（同上）他的观点是把历史的每一个时代都视为一个跳跃的点，历史研究所关注的不仅是研究历史分期各种转变的具体日期，而是不放过这种转变中最为本质的东西，即每个时代最充满活力的动向。这是一种“我注六经”的研究方法，依此方法，我们审视中国美术史，就可以看出诸如“魏晋尚气、隋唐尚意、两宋尚理、元人尚境、明清尚趣”等说法的合理性，这些对每一时代艺术特征高度归纳的关键词，点明了这些不同时代中艺术最鲜活的灵魂。

我的专长不是艺术史研究，这套“艺术史中的图像”丛书，也不是一部严格意义上的艺术史专著，它并不想去准确地复原历史，亦不关注历史的流转与发展过程，也不

2 造化与心源——中国美术史中的山水图像

刻意去分析艺术家与他所处社会时代的关系，它只是以中国美学理论为基础，拈出了艺术史中的图像部分，沿用“我注六经”的方法，从文化学、艺术形态学、图像学的角度，阐述这些图像的形式、意味和意义，兼而论及它的作者以及它所产生的背景。因而，它的特征，更多地在于“论”而不在“史”。

这套“艺术史中的图像”丛书目前出版四本，西方现当代艺术一本，中国传统美术三本，分别是：《破碎的逻辑斯——西方现当代艺术史中的图像》、《历史与叙事——中国美术史中的人物图像》、《造化与心源——中国美术史中的山水图像》、《语言与图式——中国美术史中的花鸟图像》。西方现当代艺术史中的图像另写有序文，中国美术史中的图像这三本书，则分别用了“历史与叙事”、“造化与心源”、“语言与图式”作为人物画、山水画和花鸟画的关键词。

把传统人物画的关键词定为“历史与叙事”，是因为我认为中国传统人物画本质上是叙事的。早在秦汉时期，先秦诸子与汉代儒生，注重维护人的秩序，强调人为的礼乐文章，强调艺术的政治教化作用。王充在《淮南子》一书中强调了艺术“真”与“善”的统一，提出了艺术要“为世用”的美学要求。真与善的统一，一方面指艺术作品所绘之事要真实可靠；另一方面指作品中包含的道理必须是真理，从而有助于帮助人们分辨真伪，明辨是非。“为世用”，一方面指延续先秦以来的艺术“劝善惩恶”的道德教化作用和政治宣教作用，另一方面又指它在帮助人世间认识事理方面的作用。因此，秦汉时期的人物画，取材大多是日常生活或对生活中的人们进行道德提醒。画面具有叙事性的情节，洋溢着世俗与醒世的戏剧性色彩。

魏晋南北朝时代，虽然受士大夫人物品藻时风的影响，人物画从汉代世俗的、道德的实用角度转到了审美的

角度。艺术的功能不再是社会伦理“警世”与“醒世”，而是重在艺术形象的风骨、风采、风神、风韵，但在顾恺之存世的《〈女史箴〉图》、《〈洛神赋〉图》，杨子华的《校书图》，以及敦煌壁画中大量的经变画中，都可以看到丰富的叙事性的情节。隋唐时期的人物画崇尚写实，提出了著名的美学命题“外师造化、中得心源”。体现在他们的艺术创作中就是历史的题材、现实的题材、宗教的题材，乃至墓室壁画，都体现出人本的思想，无论是表现重大政治事件，还是表现道释形象与宗教题材，或反映贵族及市民的生活，都能着眼于对现实的细致观察，抓住物象的某些典型特征，以叙事性的铺叙直摄对象之魂。两宋时期，山水画与花鸟画开始成为中国绘画的主流，人物画开始走向衰落，但在两宋以风俗、雅集和宗教为题材的绘画中，仍然是以叙事性作为主体。比如北宋张择端的《清明上河图》、李公麟的《免胄图》，南宋马远的《西园雅集图》、梁楷的《八高僧故事图》，以及金人的《文姬归汉图》等。元明清三代，叙事性虽然不再是人物画的主体，但这时的人物画早已风光不显，在山水画与花鸟画的高压下，人物画日益成为了绘画的边缘。就是在这种极不景气的情况下，明清两代的院体人物画，仍然有不少的优秀作品具有叙事性情节。

把山水画的关键词定为“造化与心源”，是因为我认为中国山水画从萌芽伊始，就注重对现实的描绘，并使其与主体心灵感受形成高度的统一。在两汉时期的画像石、画像砖和墓刻上，我们除了看到反映灵异地界、历史传说、墓主生前欢宴场面之外，还看到了许多生产劳动场景，如“弋射”、“收获”、“盐井”、“桑园”、“酿酒”、“捕鱼”等。在这些场景中绘有许多植物纹样和山水纹样，通过这些纹样，可以明显看出当时的“艺术家”对自然山水形象的关注，以及他们对山水形象的捕捉与表

现能力。在魏晋人的心目中，自然山水通过外在的形态与他们内在精神相联系，顾恺之在《画山水序》中认为山水是以其外形体现“道”的，因而图绘山水形象可以领悟虚无之道；宗炳在《画山水序》中强调，画山水并不是真的为了模拟外在自然之象，而是为了抒写一种心境，表达一种内在的不可言喻的精神和意趣，是为了“畅神”。这也表明，山水画自创始阶段起，就已初步确立了以自然形态（造化）表征观念形态（心源），“师造化”的目的是为了主观心灵的畅神这样一种基本的审美范式。

隋唐、五代、北宋时期的山水画最大的特征是图真，即真实地描绘出自己眼中所见的山川形象。为求图真，隋唐及五代时期的美学家提出了诸如“外师造化、中得心源”等命题。北宋时期的山水绘画审美情趣多侧重于客观对象真实生动的再现，艺术家们重“自然”、“造化”，通过真景和笔墨的结合来创造意境，严格精细观察自然的审美心态，体现了受宋代理学思潮的影响以及对物理、物情、物态具体把握的现实主义精神。“写其真，得其神”是北宋衡量作品价值和意义的重要标准。北宋后期与南宋时期，临摹前代大师的范本成为当时画坛的一种风气，“图真”转为“唯摹”，作品风格开始了程式化的倾向，“范本”的真实取代了艺术家眼中的真实，重“师造化”转化为重“心源”。元代画家把宋人重造化、重理性进一步转为重心源、重意象，强调艺术家的主观感受和个性发展，在重心境表达与尚意的审美倾向下，元人绘画重视主观意趣和笔墨风格的表现，不刻意于对象的“似”与“真”，而在意于“借物寓意”，造“境”于“逸”。明清山水画家多推崇“元四家”，“以笔墨求山水”，以笔墨形式自身的规律先求性灵，后状物象，表现了文人的一种浪漫情怀。

把花鸟画的关键词定为“语言与图式”，是基于中国

花鸟画的两种制式——全景花鸟与折枝花鸟。在技巧上，全景花鸟画堪称是“全因素”表现技巧的宝库，不但是勾线填彩技法的大本营，而且也是水墨写意的发源地。中国画语言技巧表现之能事，几为它一网打尽。“折枝”花鸟画是通过截取物象某一部分的景致，并利用空间伸延的特点，造成一种靠联想而不断补充深化的广阔空间。折枝花鸟画的图式是以小见大，通过有限的空间来显示无限，使人在欣赏中产生许多假设来补充构成不同的意境。折枝花鸟画的构图为了突出花鸟题材本身，往往舍弃许多辅助的景致，作者必须反复推敲、研究折枝的穿插、走向、粗细、曲直及与其他枝干之间的关系，因此，图式的形式美感是创作者高难度语言水准的体现。另外，折枝花鸟画带有明显的“抽取”客观万物的特征，截取的多与少、截取的取舍程度以及为什么如此截取体现了观念上的差异。正是这些因素，我将中国花鸟画的关键词定为“语言与图式”。

在写作这套“艺术史中的图像”丛书时，我察觉，历史的进程中有一种内在逻辑对推动历史发展起着重要的作用，这一逻辑可称之为“历史演变中的现代性逻辑”。

其实，每个时代都有该时代艺术的“现代性”，中国绘画史上的所谓“魏晋尚气、隋唐尚意、两宋尚理、元人尚境、明清尚趣”即是这种逻辑形态的体现。艺术家的创作如果合乎了时代的意味，其作品的图式、语言、意义和意味就是该时代“现代性”的体现。所以，清代画家石涛说“笔墨当随时代！”

现代性的本质是什么？哈贝马斯理解为是“时代意识”，康德则作“启蒙”理解，胡塞尔认为是“纯粹理性”，霍克曼和阿多诺认为是“启蒙理性”。可见，关于现代性的理解有多重维度。我的理解是，现代性的维度至少包含两个方面。一方面现代性应作为一种理性的文化精

神，包含了人们通常熟悉的理性、主体性、个性、自由、自我意识、创造性、批判精神等等。从文化精神的载体来看，现代性的精神维度体现为个体的主体性、主体意识和文化价值、系统化的历史观，以及意识形态化的自觉的社会历史叙事，等等。另一方面，现代性还体现为一种社会性维度的“精神气候”。现代性的文化模式不仅要作为文化精神和价值取向渗透到艺术家的个体和行为与活动之中，而且必须成为构成社会运行的内在肌理和图式，符合其所处时代的“社会期望”。也就是说，不同历史时代的艺术家的现代性追求，要建立在符合不同历史时代的“精神气候”的基础上。

艺术家个体的主体性和自我意识的生成或走向自觉，是艺术家“现代性”意识最重要的本质规定性之一。在“前现代性”的经验文化模式下，相当多数量的艺术家是按照经验、常识、习俗、惯例而自发地进行艺术生产。只有当个体艺术家超越由传统文化惯性生成的纯粹的自在自发的日常创作习俗的阈限，同自觉的精神再生产或自觉的类本质对象发生实质性的关联时，他的创作才可能与其所处社会的现代性要求相合拍，与传统文化形态的本质相承，以及在对传统文化形态反思性基础上的文化断裂才会实质性地发生，现代意义上的具有现代性意识的艺术家才可能真正产生。清代书画家傅山曾在一首题自山水画的诗中说：“……问此画法古谁是？投笔大笑老眼瞠。法无法也画亦尔，了去如幻何亏成。”这种极具现代性意识的绘画思想，就是艺术家文化理性与文化批判性以及个体的主体性和自由意识的现代性体现。同时，现代性的社会制度性维度产生的“精神气候”，规定了不同时代的“社会期望”，它影响并制约了作为艺术家的艺术才干的发挥、艺术风格的形成。正如丹纳所言：“精神气候仿佛在各种才能中做出选择，只允许几种才干的发展而拒绝别的。”这

是因为艺术家作为社会成员中的一位，不同时代的政治、经济、哲学思想、美学观念和文化社会习俗等众多因素都会对艺术家的创作起着巨大的影响。正是这些因素的影响，我们才能在时代艺术舞台上，看到所谓的“魏晋尚气、隋唐尚意、两宋尚理、元人尚境、明清尚趣”的不同艺术风格。艺术家对现代性的自觉追求，总是建立在符合时代“精神气候”的基础上，不同时代的艺术家，其现代性追求符合了他所处时代的“精神气候”，他的艺术风格就能得到他所处时代的社会认可，反之，则不能得到或暂时不能得到他所处时代的社会认可，其艺术才干和艺术成果要么被扼杀，要么只能成为非主流艺术或边缘艺术。而那些只知遵循旧有传统图式与技术法则的艺术家，则因其思想和图式的平庸而被历史淘汰。所以，黑格尔说：“每一种艺术都属于它的时代和民族，各有特殊的环境。”

考察中国绘画流变的历程，我们不难看出，中国绘画发展史，就是一部艺术家对“现代性”自觉追求的历史，它既体现为一部风格发展史，更体现为一部“现代性”意识的进程史。每一时代的优秀艺术家无一不在自觉追求所处时代“现代性”的要求。他们对“现代性”的自觉追求，使每一时代的艺术都有区别于另一时代的艺术的总体特征。因此，可以说，“现代性”的意味贯穿于艺术发展史的每个过程。

这套“艺术史中的图像”丛书之所以以艺术史中的图像作为阐释的主体，是因为 21 世纪的我们，正身处于一个视觉文化和图像化的时代，追求视觉快感已成为当代人的基本需求。这套“艺术史中的图像”丛书的策划就是立足于读图时代，满足人们在读图中获取文化快感的需求，使图像的视觉元素既能给阅读者增添阅读意趣和视觉快感，又能使文字的抽象表述与直观图像互为阐发。在从文字到图像，再从图像到文字的来回转换中，阅读者获得了一种

观照性的体验。

读图的重要标志是突出视觉的“看”的意义。法国哲学家海德格尔、梅洛·庞蒂曾一再地探讨“看”这个词自身究竟带有哪些东西。梅洛·庞蒂把“看”视之为“超人的视力”、“内视觉”或“第三只眼”。海德格尔则提出要“擦亮眼睛”去看。可见，“看”并不是满足简单的视觉娱乐，它是以一种单纯的“客观之眼”，确认和认知世界的一种观看行为与方法。因而，“看”是一种观念，“看”是一种判断。“看”已成为欲望的凝视，需求的凝视与知识的关注。因此，这套丛书不同于目前书市上大量流行的所谓图典和赏析类画册，它的定位是既要包含有图典和赏析的因素，更要在此基础上进行多方位的文化阐释。这一定位表明，作为著作者的我，既要自身文化取向出发，选图与著文体现出作者的本体之“看”，同时，又要置身于读者角度，以读者本体之“看”来对选定的图像进行阐述。这是一种双向性角度的“看”，就是说，作者既要在“图像阐释”的过程中，以自己对图像独到的理解去选择观看角度；同时，又要站在读者本体立场，选取读者最渴望获取的文化信息，并以个性化的语言引导读者的图像之旅，以最大的可能满足读者“看”的期望值和视觉欲望。当然，是否能够达到这种阅读效果，只有读者才能评判。

罗一平

2005年12月29日于康乐园

目 录

第一章 追流与探源——前山水画阶段·····	1
第二章 超然与自适——魏晋山水画 ·····	12
第三章 图真与写意——隋唐五代山水画 ·····	26
第一节 隋唐山水画 ·····	28
第二节 五代山水画 ·····	46
第四章 画境与诗境——两宋山水画 ·····	79
第一节 北宋山水画 ·····	80
第二节 南宋山水画 ·····	136
第五章 意趣与逸趣——元代山水绘画 ·····	191
第六章 谐世与清雅——明代山水绘画 ·····	257
第七章 “古法”与“我法”——清代山水绘画 ·····	372
参考书目 ·····	496
图目 ·····	499
后记 ·····	504

第一章 追流与探源——前山水画阶段

山水画的基本意义是指以自然山水为题材的绘画艺术，它的本质体现为人与自然和谐的审美关系，是人以山水绘画的艺术形式表现对生命意象自觉的审美追求。

华夏先民很早就有了山水的自然意识，如《诗经·山有扶苏》之“山有扶苏，隰有荷华”、“山有桥松，隰有游龙”，《诗经·节南山》之“节彼南山，维石岩岩”等诗句，便体现了先民对山水的关注与喜爱。中国人如此早的就对山水予以厚爱，首先与中国先民的采集生存方式有关。采集需要较好的自然条件，如肥沃的土壤、充分的水量、密集的动植物等。一般而言，江河两岸容易具备这些条件，成为原始先民采集生活的场所，这也就自然地促成了先是河流文化的产生，继而是村落文化的出现。这两种文化都决定着先民的生存与山水有着不可分割的联系，对山水的认识和知识程度决定了他们的生活质量。正因为此，举世闻名的中国仰韶文化才能在黄河流域形成，古埃及的文明也只能在尼罗河上诞生。其次与先民朴素的自然

观有关，这最早体现在殷商时代先民心目中自然神系力量的秩序化方面。进入村落文化以后，远古先民由游牧生活转换为永居性的定居生活，这就形成了村落文化。村落文化是农耕文化，自然界的节气变化直接影响或决定着人们的生存。因此，远古先民对自然界的变幻怀有朦胧的敬畏和神秘感觉，推断有一种自然神在冥冥中操纵着他们的命运，并把这种自然神予以系谱化与秩序化。当我们阅读简短而古老的卜辞时可以看到，殷商人不仅已经把神秘力量神格化，而且已经把它们大体组成了一个有秩序的神的系谱。在这个系谱中，第一重要的是殷商时代神灵世界的最高位——“帝”。“帝”在甲骨文中的本义是花蒂，花蒂是花的中心或依托，是花的根本所在。有学者指出，“古音与帝相近的字，多有根基、原始等义，如蒂表示花的基，柢表示（植物的）根基，底表示房屋的根基，胎表示人之所由生，始表示氏族之发源。”（詹鄞鑫《神灵与祭祀》，江苏古籍出版社，1992年版第46页。）所以“帝”的语源意义是生育万物，并衍生出以“帝”这个字来表示生育万物的“天”。“帝”渐渐有了诸神之神的权威意义，他可以“令雨”、“令风”、“令济（即霁）”等等，是一种超越了社会与人之间的自然之神。（陈梦家《殷墟卜辞综述》，科学出版社，1956年版第80页。）与天对应的是地，殷商卜辞中关于大地的神祇有多种多样，如河（黄河）、洹（洹水）、淇（淇水），又如“崑”（华山）、“兑”（昆山）等“十山”、“五山”，以及“四方”或“五方”的方位观念。从殷商卜辞中，我们可以真切地感受到，在远古先民朴素的自然观中，自然万物的结构都包含两个方面：一是实在（自然体）的，一是观念（神）的。静止不动的自然实体（如山峦）对他们而言有某种稳定安全的感觉，而流动的、飘浮不定的自然体（如水流、云气）对他们而言又是难以捉摸、不可掌握的神秘

存在。正因为此，中国很多词语的构成，都有包含着“虚实”、“动静”等方面的矛盾组合。比如“山水”（山静水动、山实水虚）、“花鸟”（花静鸟动）等。这就是说，在远古时期，自然对人而言，实际上既是真实形态，又是观念形态。

中国远古先民的山水自然意识，还与中国哲学思想中的自然观有极大的关联。中国古典道家哲学的核心是“道”。道家哲学将宇宙自然的根本归结为“道”，视“道”为原始混沌，“道生万物，为天下母”。认为“道”是“有”与“无”的统一。“道”是真实的存在，它至少包含了“象”、“物”、“精”等有形的东西。这些有形物是有规定性、有差别、有界限的，事物的千差万别也都是由“道”产生的。所谓“无”，就是说“道”是“无名”、“无极”、“迎之不见其首，随之不见其后”的，也就是无规定性、无限性的。所以，“道”又是没有具体形象的，是不能单凭感觉把握的。“无”和“有”都是“道”，“道”具有“无”和“有”双重属性。也就是说，“道”可以是一种有形的物理形态，也可以是一种无形的观念形态。而“山水”一词，在中国人的眼里，则如同“道”一样，既具有自然的物理形象，也具有心理的观念形象，是“有”与“无”的综合体，是物理形态与观念形态的统一体。所以，儒家哲学将“山水”纳入他们的“比德”哲学观，孔子在《论语》中说：“智者乐水，仁者乐山。”在孔子心目中，山水不是简单的自然物，它和人的德性相似。智者之所以乐水，是因为他从水的形象中看到了和自己道德品质相通的特点（“动”），而仁者之所以乐山，是因为他从山的形象中看到了和自己道德品质相通的特点（“静”）。他又说“智者动，仁者静”。“智者动”，是因为他的才智与思维如同物理形象的水一样是活跃的、进取的，流动不止的；“仁者静”，是因为有仁德

的人是宽厚的、沉稳的，如同物理形象的山一样是坚定安稳的。所以，具象的“水”是抽象的“智”的有形符号，具象的“山”是抽象的“仁”的有形符号。正是依据这一点，朱熹解释为：“智者达于事理而周流无滞，有似于水，故乐水；仁者安于义理而厚重不迁，有似于山，故乐山。”这就指出了“山水”一词中包含的自然的物理特性与心理的观念特性。如此，“山水”这个词，既是表达事物外貌特征的名词，也是表述心理观念的抽象符号。中国山水画的审美特征正是基于“山水”这个词的特性而形成的。与西方的风景画不同，中国山水画不仅仅是表达一个眼前的物理形象或者景致，而且要表现一个更为宽泛的甚至包含某些玄学方面意味的观念内涵。中国山水画是以“有”表征“无”，以客体物理的山水形象，表征主体抽象的观念形象。这种观念形象，是心灵的象征、是人性的放牧、是主体自我心境的审美符号，更是人们通向终极目标——“悟道”的过程中的一种情感体验与生命形式。

以上所论，我们事实上已对将要展开的山水图像的阐释作了界定，即我们后面所评述的“山水画”，是介于物理形态与观念形态之间，而更多的时候是指观念形态的。

山水画是中国传统绘画系统中的独立画科，有着悠久的历史。艺术史学家们习惯于将山水画的萌芽定为魏晋或南北朝，兴起于隋代而盛于唐宋。这当然接近事实，不过，从考古学的成果推断，中国山水画的起源最早或许可以追溯到距今六七千年的新石器时代中期的彩陶艺术。在以仰韶文化为代表的彩陶艺术上，往往绘有与自然山水有着切近关系的漩涡纹与波浪纹的几何纹样，显示了先民们对大自然云、水形象的审美观念。这些纹样在取材、技法上含有后来山水画的某些符号因子，因此可认定是中国山水画最早的雏形。随着夏、商、周三代到战国末期象形文字的出现和青铜艺术的不断发展，山水纹样已在一些故事