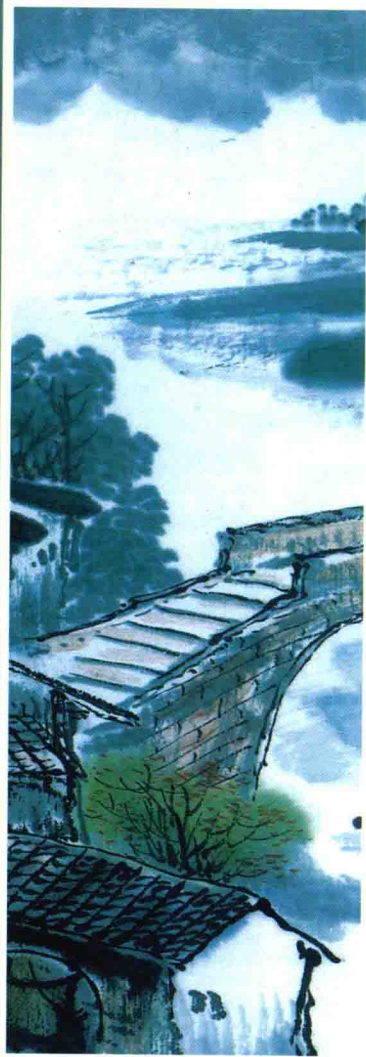


水墨丹青里的 艺术世界与文化意蕴

中国古代绘画及其明清文人画研究

廖国伟 主编



人民日报出版社

水墨丹青里的 艺术世界与文化意蕴

中国古代绘画及其明清文人画研究

廖国伟 主编

张利群主编「文化产业与文化软实力研究」丛书
广西「自治区「特聘专家」专项经费资助」项目
「广西文化产业发展及其文化软实力研究」成果

人民日報出版社

图书在版编目(CIP)数据

水墨丹青里的艺术世界与文化意蕴:中国古代绘画及其明清文人画研究/
廖国伟主编. —北京:人民日报出版社, 2016.1
ISBN 978-7-5115-3564-1

I. ①水… II. ①廖… III. ①中国画—绘画研究—中国—古代 ②文人画—绘画研究—中国—明清时代 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第009347号

书 名: 水墨丹青里的艺术世界与文化意蕴:中国古代绘画及其明清文人画研究
作 者: 廖国伟

出 版 人: 董 伟
责任编辑: 袁兆英
封面设计: 张 逸

出版发行: 人民日报出版社

社 址: 北京金台西路2号

邮政编码: 100733

发行热线: (010) 65369527 65369846 65369509 65369510

邮购热线: (010) 65369530 65363527

编辑热线: (010) 65363105

网 址: www.peopledailynews.com

经 销: 新华书店

印 刷: 北京墨阁印刷有限公司

开 本: 710mm × 1000mm 1/16

字 数: 290千字

印 张: 18.75

印 次: 2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5115-3564-1

定 价: 46.00元

目 录

CONTENTS

绪 论	1
第一章 诗意的世界：中国传统山水画的审美理想	9
第一节 诗性的绘画语言	12
第二节 置陈布势与诗意追求	20
第三节 画境中的诗意	27
第四节 山水画与理想存在	32
第二章 “形神论”视阈中的明清文人画	42
第一节 中国古代形神论的基本内容	42
第二节 明清文人画中的形与神	46
第三节 从明清文人画看画家的主体性的张扬与世界性的呈现	71
第三章 穿行于人生与艺术创造维度中的徐渭绘画艺术	85
第一节 晚明文化生态中的徐渭	87
第二节 徐渭花鸟世界的审美解读	96
第三节 徐渭绘画创作的心理探析	111
第四节 徐渭绘画艺术的文化观照	131

第四章 董其昌山水画抽象性研究	146
第一节 文人山水画抽象性之因缘发展	149
第二节 董其昌山水画抽象性的成因分析	161
第三节 董其昌山水画抽象性的具体体现	173
第四节 董其昌山水画抽象性的影响与解读价值	186
第五章 石涛《画语录》及其“无法而法”的方法论研究	194
第一节 石涛及其《画语录》产生的背景	196
第二节 “无法而法”的内涵及构成	204
第三节 “无法而法”的方法论内蕴	214
第四节 “无法而法”的意义	222
第六章 沈宗骞《芥舟学画编·山水卷》的“师古”思想与审美内涵研究	230
第一节 沈宗骞生平考略	231
第二节 《芥舟学画编》版本、篇章结构及时代学术风气对该书的影响	247
第三节 《学画编·山水卷》“师古”之审美内涵	258
第四节 “师古”的条件和意义	274
后 记	289

绪 论

中国绘画源远流长，风格面貌多样，人物、花鸟、山水、宫殿楼阁等各种绘画门类各呈纷彩，尤其是山水画，占据了中国古代绘画的半壁江山，而山水画自魏晋以降成为独立的画科并成为中国古代绘画的主流以来，已走过一千多年的历程。中国古代绘画作为古代中国艺术和中国文化的重要组成部分，是古代中华民族文化心理尤其是中国古代文人文化心理的艺术化表达，透过这些艺术作品，我们可以看到，中国古代人把他们的文化理想，文化追求以及个体在人世沧桑中的忧伤和愤懑都投射在其中，而以自然山水为题材的山水画在中国古代文人和画家哪里，表达的不仅仅是对于自然山水的热爱之情，同时也表达着文人和画家们心中的种种情感和寄托，在那些灞桥风雪、寒江独钓、渔歌唱晚、秋水沙汀、深山独坐、牛羊归圈、小桥流水、流泉飞瀑等等田园牧歌般的优美景象中，画家们表达的是他们对于宇宙人生的种种感悟。

在“天人合一”哲学观念盛行的古代中国，宇宙天地之道才是根本，在古代的文人和画家看来，自然山水以及以山水为题材的山水画，不过是道的衍化及其显现，画家们表面上是在画山画水，实际上是借山水的外形来表现天地之道及其画家本人的生命体验，是借助于山水来悟道和抒情，所以，通过中国山水画，我们可以看到中国古代文人和画家的悟道方式、审美理想、审美标准以及文化心理的种种表达。在文史哲没有严格区分和主张以艺达道的古代中国，绘画中渗透着中国哲学、文学艺术的诸种观念以及中国古代的核心价值观。

中国古代的绘画汗牛充栋、风格多样，人物、山水、花鸟、宫观楼阁等品类繁多，我们无法一一述说其特点和价值，在此，我们仅以山水画为主，作为切入中国古代绘画的一个基点，来透视中国古代绘画的总体面貌和意义。

（一）“山水以形媚道”：山水是宇宙自然之道的显现

南朝画家宗炳在他的《画山水序》中说：“圣人以神法道，而贤者通，山水以形媚道”，^①一千多年来，一句“山水以形媚道”成为画家们对中国古代山水画

①（南朝）宗炳：《画山水序》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第14页。

认识观念影响深远的名言。在中国文化中，自然山水绝不仅仅是存在于天地之间自然物，而是自然之道以及人文之道的体现。

我们知道，从先秦时代开始，“道”在中国哲学和中国古代文化中是先天地而生、独立自足、创造万物的永恒的至高无上的形而上的存在，中国古代文化中的种种哲学、历史、文学、艺术，都是不同的悟道、体道和达道的方式，在中国古代文人画家们看来，自然山水是道之载体。南朝文学理论家刘勰在其《文心雕龙·原道》篇中说：“夫玄黄色杂，方圆体分；日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形；此盖道之文也。”^①在中国古代画家看来，山水既然是“道”的显现，山水画也体现出文人和画家对于“道”的理解和追求，明代画家董其昌云：“画家以天地为师，其次以山川为师，其次以古人为师。故有‘不读万卷书，不行万里路，不可为画’”。^②为什么第一要以天地为师，其次才以山川为师，因为天地即是道的体现，而山川是道之文，这样山水画不仅仅是愉情悦性的审美方式，而且是对产生和孕育宇宙万物之道的一种领悟和表达，故而，山水画的最终目标是“以形媚道”，其次才是起到“畅神”的作用。山川河流，花鸟树林，天光云影在中国古代文人和画家哪里，都是道之纹理，而绘画不过是借山川草木、花鸟树林、天光云影等外形以显现自然之道之纹理及其原理，故而唐代画史论家张彦远说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同工，四时并运，发于天然，非由述作。”张彦远为什么把绘画这种艺术看成具有“与《诗经》、《尚书》、《周礼》、《易经》、《左传》、《春秋》这六种典籍同样功能的东西，并且与春、夏、秋、冬四时一同运行共存？就在于在张彦远以及中国古代画家们看来，绘画是自然之道的体现。山水画虽然也有“不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼，依约在耳，山光水色，恍漾夺目”^③的审美功用，但最重要的是山水画以其多姿多彩的外形体现着天地自然之道的纹理以及精神内蕴。故清代画家石涛云：“夫画者，形天地万物者也。舍笔墨何以形之哉。墨受于天，浓淡枯润随之。”^④在中国古代画家看来，绘画不过是以笔墨技巧表现天地万物之形，而这天地万物、日月星辰、山川树石之形不过是自然之道及其纹理的显现，故画道即自然之道，画理即天地之理，绘画乃是“以一管之笔，拟太虚之体”^⑤，传达的是自然界的天地、山川、草木等宇宙万物的外形、纹理和精神。

①（南朝）刘勰著：《文心雕龙》，中华书局，1986年版，第9页。

②（明）董其昌：《董玄宰自题画幅》，转引自朱良志：《南画十六观》，北京大学出版社，2013年7月版，第326页。

③（宋）郭熙：《林泉高致》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第65页。

④（清）石涛《苦瓜和尚画语录》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第365页。

⑤（南朝）王微《叙画》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第16页。

（二）山水画是中国古代的审美趣味和审美理想的集中体现

中国古代山水画不仅仅是画家们对于山川大地、江河湖海、花鸟树石的诗意化体现，而且也是中国古代的审美趣味、审美理想和审美标准的艺术化表达。在对中国山水画的品评和创作实践中，中国古代的审美趣味、审美标准和对艺术的最高要求都在山水画中得到体现，诸如：神、气、韵、逸、境界、品位、格调等审美理想和审美范畴都在中国书画中得到运用并作为人们在不同的情境中对于不同的作品的品评方式和评判标准。

首先，中国古代文学艺术把“气韵”作为一种审美理想和艺术创作和品评中的很高要求。中国绘画追求的不是对外在世界的复制和外在物象的形似，而是以内在的心灵去领悟世界的奥妙，故而，中国绘画是以画家主观的生命情调融合外在世界的物象以创造出一种具有生气和韵味的境界，这种生气和韵味的境界在艺术中是很高的要求，是一种艺术表达中的极致，这种极致的气韵和境界作为中国古代艺术的一种审美理想。所以，宋人范温在《潜溪诗眼》中说：“韵者，美之极，凡事既尽其美，必有其韵，韵苟不胜，亦亡其美。”^①“韵”在中国古代艺术中，是作为审美的极致要求，早在魏晋南北朝时，画家谢赫就把它作为绘画艺术的一种极高的要求和标准。南朝谢赫《画品录》中提出的影响中国绘画品评的千古不移的“六法论”：其中第一法即是“气韵生动”，而“气韵生动”作为最高的要求和标准，在中国历代画家以及画史上，很少有人能达到这个标准，所谓“千年之下，数人焉尔，”故宋代画论家郭思有“气韵非师”之说，他说：“谢赫论画有六法，一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传模移写。六法精论，万古不移，然而骨法用笔一下五法皆可学，如其气韵，必在生之。故不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”^②郭思把“气韵生动”看作是生而知之，不能以勤奋和刻苦努力而能达到的，这固然有神秘主义和天才论的嫌疑，但从一方面也可以看出，中国古代绘画把“气韵生动”看成是高不可及的一种艺术极致和审美理想。李泽厚先生说：“传说是荆浩继六朝谢赫关于人物画的‘六法’之后，提出山水画的‘六要’（气、韵、思、景、笔、墨），其核心是强调要在‘形似’的基础上，表达出自然对象的生命，提出了外在的形似并不等于真实，真实就要表达出内在的气质韵味，这样‘气韵生动’这一产生于六朝、本是人物画的审美标准，便推广和转移到山水画领域来了。它获得了新的内容和含义，终于成为整个中国画的美学

①（宋）范温：《潜溪诗眼》，转引自钱钟书《管锥编》第四册，中华书局，1986年6月版，第1362页。

②（宋）郭思：《论画》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第84页。

特色：不满足于追求事物的外在模拟和形似，而要努力表达出某种内在风神，而这种风神又要求建立在对自然景色、对象真实而又概括的观察、把握和描绘的基础之上。所以，一方面要强调“气韵”，以之作为首要的美学准则；另一方面又要求对自然景色作大量详尽的观察。记录、和对画面构图作细致严谨的安排。”^①这种对绘画要求“气韵生动”的观念一直深远地影响着中国古代绘画，中国古代画家们一直都持有这种观念，并且将其作为一种天才才能具有的能力和不可学习得到的天赋。如明代画家董其昌即多次强调“气韵不可学”，他说：“画有六法，一气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自有天授，然亦有学得处。读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，立成瑾鄂。随手写出，皆为山水传神矣。”^②在董其昌看来，“气韵不可学”，即便能学得到，需要“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊”等很高的内在涵养，这不是一般人能做得到的，可见，气韵生动是一种极高的审美理想。气韵既然与涵养深厚有关那么也即与人品相关，故而郭思还把气韵与画家的人品联系起来，并且认为，气韵是使得绘画作品是否生动的因素。他说：“人品既已高，气韵不得不至，气韵既已高矣，生动不得不至。”^③可见他把气韵作为绘画的一个不可缺少的重要因素来看待。有气韵，才有生动，所以钱钟书先生在对谢赫六法的理解中，将“气韵生动”诠释为：气韵，生动是也。

中国绘画的另一个重要的审美理想和标准是境界，境界或称意境，在清代学者王国维那里是作为评词的最高标准，他在《人间词话》一开篇便说：“词以境界为最上，有境界自成高格，自有名句。”^④其实中国绘画早在唐代就已经自觉或不自觉地把境界作为评判诗歌和绘画等艺术作品的高低优劣的一个标准和要求，并且在绘画创作和欣赏中营造和体验着高低不同、缤纷多彩的各种境界。中国古代绘画在那些闲和严静、空灵虚静、高古典雅、飘逸洒脱、庄严肃穆、淡逸荒疏等各种境界中，体现着不同的气质和性格以及艺术观念不同的各种画家的审美理想和审美追求，这种境界，是诗境也是画境，是笔墨也是性情，是风格也是人品，是山水之境也是人的心境，既有蕴含着“天人合一”哲学观的天地境界，也有“山川使予代山川而言”^⑤的心灵境界，既有平淡天然的“无我之境”，也有“聊写胸中逸气”的“有我之境”，这些境界是画家文人的审美趣味和审美理想，

① 李泽厚：《美的历程》，文物出版社，1981年3月版，第171页。

②（明）董其昌《容台集》别集卷四，转引自转引自朱良志：《南画十六观》，北京大学出版社，2013年7月版，第356页。

③（宋）郭思：《论画》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第84页。

④（清）王国维《人间词话》，人民文学出版社，1960年版，第191页。

⑤（清）石涛《苦瓜和尚画语录》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第369页。

也体现着中国古代社会的审美趣味和审美理想。

中国古代山水画中那些灞桥风雪、寒江独钓、渔歌唱晚、秋水沙汀、深山独坐、牛羊归圈、小桥流水、流泉飞瀑等等田园牧歌般的优美景象，也不仅仅是文人画家们的审美趣味和审美理想的体现，同时也是文人画家及其那个时代的人们对于农耕社会的理想生存环境的渴望，是一种社会理想和审美理想的融合，如同陶渊明的诗文所描绘的桃花源的景象，以及陶渊明诗文和生活体现出来的恬淡，不仅是陶渊明的审美趣味和审美理想的体现，同时也是陶渊明以及中国古代文人所追求的社会理想，因此，中国古代山水画所描绘的景象和境界，是审美理想和生存理想融合在一起的一种艺术化表达，唐代诗人画家王维曾有《山水论》，描述了山水画的画面和景象的诸种面貌：

山腰掩抱，寺舍可安，断岸坡堤，小桥可置，有路处则林木，岸绝处则古渡，水断处则烟树，水阔处则征帆，林密处则居舍，临岩古木，根断而缠藤，临流石岸，敲奇而水痕。^①

雨霁则云收天碧，薄雾霏微，山添翠润，日近斜晖；早景则千山欲晓，雾霭微微，朦胧残月，气色昏迷；晚景则山衔红日，帆卷江渚，路行人急，半掩柴扉；春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如蓝染，山色渐青；夏景则古木蔽天，绿水无波，穿云楼瀑布，近水幽亭；秋景则天如水色，簇簇幽林，雁鸣秋水，芦岛沙汀；冬景则借地为雪，樵者负薪，渔舟倚岸，水浅沙平；^②

作为论述山水画画法和规式的著述，对当时山水画画法的总结也对后世山水画产生了深远的影响，我们从唐宋元明清以及后来的山水画中看到的几乎都是这样的景象，为什么这样的景象和境界一直反复不断地出现在千年以来中国古代的绘画中？其实这不仅仅是对山水画画法的总结和中国古代山水画面貌的描述，其实也是画家们对农耕社会的古代中国的人们对于理想的生存环境的描述和追求，我们从另一个角度也可以看到中国古代山水画其实也是中华民族对于生存理想和审美理想的一种表达，在农耕社会的中国古代，这种闲和严静、田园牧歌般的景象正是文人画家以及中华民族对理想的生活环境以及审美趣味和审美理想的艺术化表达。李泽厚说：“通过对自然景物的描绘，表达出整个生活、人生的环境、理想、情趣和氛围。从而，它所要求的就是一种比较广阔长久的自然环境和生活境地的真实再现，而不是一时一景的‘可望可行’片刻感受。这种异常广阔的整体性的‘可游、可居’的生活——人生——自然境界，正是中国山水画去追求表现的美的理想。”^③

①（唐）王维《山水诀》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第30页。

②（唐）王维《山水论》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第32页。

③ 李泽厚：《美的历程》，文物出版社，1981年3月版，第171页。

由此可见，中国古代山水画中描写的种种景象和境界，是现实的反映也是理想的追求，是艺术的标准和要求，也是生活和审美的理想和要求，那些“渡口只亦寂寂，人行须是疏疏”、“野水无人渡，孤舟尽日横”、“行到水穷处，坐看云起时”“采菊东篱下，悠然见南山”的画面和境界，是文人士大夫的生活情趣也是农耕社会的古代中国人的生活理想要求。

（三）山水画是中国文人画家性情和人格的体现

山水画为什么会成为中国绘画的主流？中国古代的文人画家为什么偏爱画山水？除了他们对于自然山水的热爱之外，更为重要的是，山水画中寄托着他们的心中的种种愿望、他们在山水中倾诉着他们胸中的种种欢喜、忧伤、愤懑和对于人生的感慨。绘画是他们抒发性情、表达思想感情的一种手段。故而，清代画家石涛说：“画者，从于心者也。”^①

元代画家倪云林的山水画，笔墨简淡，画面上常见断岸堤坡处依稀几株树木，枯瘦萧条，展现出一种枯树幽亭、漠漠空林的景象，这些景物处处体现出一种江岸寂寞、荒无人烟，萧疏冷寂、地老天荒般的境界，比起同时代的黄公望来说，同是描绘江南的秀丽山川，黄公望的山水是一种温润、柔和、“可居可卧可游”的宁静优美，而倪云林的山水却是一派萧疏冷寂、地老天荒。为什么倪云林把江南山水描绘成如此荒疏冷寂，其实这是倪云林的心境的体现，也是其性情和性格的体现，人说其以绘画“天真幽淡”为宗，其实这种“天真幽淡”是倪云林性情的显露和表达，画史上有：“宋人画可学，而元人不可学，元人尤可学，倪云林不可学”的说法，为什么倪云林不可学？因为倪云林的绘画风格是他的性情的体现，而个人的性情是和其个性气质、人品、学识修养、审美趣味等多种因素的综合体现，故而是学不来的，同样，徐渭绘画风格的恣肆狂放，也是其性情和性格的写照，是一种难以复制模仿的独特的风格。

朱良志先生说：“山水画的主要目的不是描写外在山水，山水只是与”我“生命相关的世界，画中的山水意象只是提供了一个机缘，一个由外在表象切入世界真相的契机。”^②诚如朱良志所言，山水只是画家表达心中种种情感的媒介和意象，所以，在那些云卷山峦、青藤枯松、翠柳临池、平林漠漠、断桥坡岸、春雾霭霭、激流轰浪等景象中，画家们传达的是生命的感悟和对个人性灵的抒发。在画家们哪里，山水是对象也是自身，每一处山水，都是画家心灵的境界和生命的境界，在这些山水画中，有国破家亡的愤懑，人世沧桑的感叹，生不逢时、怀

①（清）石涛《苦瓜和尚画语录》，引自沈子丞《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年6月版第364页。

② 朱良志：《南画十六观》，北京大学出版社，2013年7月版，第323页。

才不遇的寂寞，游子思妇的缠绵，“达则兼济天下，穷则独善其身”的豁达，人生短暂，山川永恒的慨叹，如宋代词人柳永词中所说：“每登山临水，惹起平生心事，一场消暗，永日无言，却下层楼。”（柳永《曲玉管》）

朱良志认为，“山水画不是关于山水的绘画，”“山水画的根本是生命境界的呈现”，又说：“绘画是心灵的影像，而不是眼中之物，”^①这是极有见地的。故而，倪云林的荒率冷逸，文徵征明的温雅细腻，沈周的温润华滋，陈洪绶的高古怪诞，石涛的纵横率意，都是他们性情和人格的体现。

（四）中国古代山水画是中国文化软实力的体现

中国古代山水画作为中国文化艺术不可或缺的重要组成部分，作为中国古代文人和画家的心灵和智慧结晶，作为中国古代审美理想的体现，作为中国古代艺术的在世界文化和艺术史上具有不可替代的，永不复返的永恒价值的艺术珍品，也是中国文化软实力的重要组成部分和文化软实力在世界文化艺术中的体现。

所谓文化软实力标示着一个国家和民族在科技、文化艺术上的智慧、能力和水平，它是一种软性的实力，这种软性的实力使得一个国家和民族能够独立于世界文化之林。中国古代绘画的成就和水平标示着中国古代艺术具有不可替代的永恒价值，这种价值具有多方面的意义。

首先，中国古代绘画体现着古代中华民族的核心价值观。中国古代哲学的“天人合一”观念、中国古代艺术的审美理想、审美趣味、中国古代艺术的重神韵、气韵、境界、品味、重神似，轻形似的特征、中国古代艺术所能达到的高度，都在中国古代绘画尤其在山水画中体现出来，这些特点是中国古代文人和画家的思想情感的表露，其中与中国古代人的文化心理结构和中华民族的心理性格有着千丝万缕的联系，它是中国文化的种种特点以及中华民族的心理性格在艺术中的显露，是中华民族理解和把握世界的独特的角度和方式，是中国文化艺术及其文化软实力的一种表征，不了解和不懂的中国绘画，难以理解中国文化和中国古代中华民族的文化心理，也难以理解中国文化和中国绘画的价值。

中国古代绘画体现着中华文化的独特魅力。与欧洲以及世界各国的绘画艺术相比，中国古代绘画有其独特的样式、独特的画法、独特的技巧、独特的风格以及其独特的艺术观念，这种具有独特风格和面貌的艺术不同于西方甚至也不同于东方等世界各民族绘画，显示出中国艺术以及中国文化的独特性格和价值，并且具有独特的美丽和独特的精神价值，美学家宗白华先生曾经引用印度诗人泰戈尔的话说：“世界上还有什么事情比中国文化的美丽精神更值得宝贵的？中国

① 朱良志：《南画十六观》，北京大学出版社，2013年7月版，第199页。

文化使人民喜爱现实世界，爱护备至，却又不至于陷于现实得不近情理！他们已本能地找到了事物的旋律的秘密。不是科学的权利的秘密，而是表现方法的秘密。这是极其伟大的一种天赋。因为只有上帝知道这种秘密。我实妒忌他们有此天赋，并愿我们的同胞亦能共享此秘密。”^① 中国文化及其绘画艺术的这种独特的美丽及其精神价值，不仅是在文化艺术上的，同时也显示着中国在科技文化方面的综合软实力，也不仅仅在几千年的中华文明进程中发挥着其积极的作用，同时，在世界文明以及现代化进程中也有着独特的不可替代的魅力和价值。

① 宗白华：《艺境》，北京大学出版社，1987年版，第170页。

第一章 诗意的世界：中国传统山水画的审美理想

中国传统艺术中的山水画，以其悠久的历史、辉煌的成就和博大精深的绘画哲理，树立了其特色，获得了世界艺术史上独特的地位。对它的研究与阐发，古今中外不可胜数，无论是从艺术技法还是从艺术理论上来看，都具有者很大的价值。如此丰富、宝贵的艺术财富，对美学研究而言也有着非常大的意义，它也是中国民族美学主要的组成部分之一。对中国传统山水画进行审美理想的研究，可从一个角度深入其内部，探讨它的意义与价值，不但对艺术、美学研究有所启发，也可以澄清一些理论问题；而且对人的生存也有很大的意义，因为其中体现了中国古代智慧的艺术家和人民对人生、艺术、自然山水世界三者关系的思考。

在观赏者的眼里中国山水画是在给我们呈现一个理想化的、诗意的世界，而在艺术家们看来，艺术就是艺术家把自己对艺术的理想和人生存在的理想一起融入他笔下的世界中。从最小的艺术语言元素入手，用线条编织着世界，也连接了艺术家、艺术作品和观赏者的心灵；而黑与白，这两个根植于中国古老哲学思想中的绘画语言，以其特有的艺术价值构筑了中国的艺术世界，把人在世界中的存在呈现出来。绘画中的置陈布势与画家所追求的理想也紧密联系，最能体现中国山水画意境的元素——“远”，把自由、情感融于无限的空间中，同时体现出时间的悠远无尽。惨淡经营的布局就是画家们的苦心筑造，为身体和精神在自然山水中建造一个安适的居所，而不同的画境即是人在不同精神境界中与自然交流而融汇同一的地方。人生的存在理想同样与自然山水融为一体，在山水画的艺术家们看来，理想的生存在方式即是登山临水，自由游弋与自然而然地置身于山水世界中，因为这样才会真正解放自己的精神，脱离世俗生活的羁绊，生活在一个存在性的世界中，进而直观世界的本质，得到形而上的满足，而山水画中的点景人物正是艺术家们生存理想的真实写照，可惜现代人似乎不能再体悟到其中的真味。

在对山水画艺术理想和人生存在理想的探讨过程中，我们同时对绘画史、绘画理论，以及具体的一些作品进行深入细致的分析阐释中，既从宏观上把握理论上的主旨，又深入研究了某些具体的实例，希望能从中把握到中国山水画的精神意趣，理解其中对诗意世界的追求。

法国画家普桑(Nicolas Poussin)的作品《阿卡迪亚的牧羊人》是普桑的作品中极受欢迎的一幅杰作,并且就同一题材普桑曾作过两幅画。对于“阿卡迪亚”这一个地方的由来,潘诺夫斯基(E·Panofsky)在《视觉艺术的含义》一书中对其做过深入的研究。阿卡迪亚原是古代希腊伯罗奔尼撒中部的一个城邦,据潘氏的考证,这里曾是一个贫穷、贫瘠、多石、寒冷的地方。这里没有任何人生的快乐,甚至为几只瘦弱的山羊提供足够的草料都难以做到。可后来的大诗人维吉尔却把这一地方理想化了,他不仅强调了真实的阿卡迪亚所具有的优点(喜欢歌舞的地方),而且还为阿卡迪亚增添了它所不曾具有的魅力:草木繁茂、春天永驻和有着谈情说爱的无尽的闲暇。维吉尔在他的想象中把希腊这个萧瑟而寒冷的地区一变而为想象中的极乐仙境,一个远离日常生活的乌托邦世界。到文艺复兴时期,阿卡迪亚这一个理想之地又一次浮现出来,成了遥远的乌托邦,淳朴甘美之乡。潘氏的问题是:“为什么阿卡迪亚这个特殊的、并不特别丰饶的希腊中部地区,能够成为人们普遍承认的理想中的一个极乐美妙的世界,成为一个不可企及的幸福之梦的体现,尽管它笼罩了一个带有忧郁色彩的‘甜美的悲哀’的光环。”^①

当我们把潘氏的问题拿来看中国山水画的时候,也会产生同样的问题。中国山水画家们笔下的自然景色,也是一个理想化、类似于田园牧歌般的美景或者桃源仙境般的自然环境,并且总会有一些高逸雅士、渔樵隐者隐现其中,表现出一个人类生存的美好境界来,其中生机无限,意趣盎然,一草一木皆为人间所有,但又似是一个充满了诗意的梦幻世界。即使面对一些表现荒寒、萧疏环境的作品,我们也是看到图中人物以山水为伴侣,沉浸在一种怡然自乐的状态中,以至于我们也想进入其中分享快乐,更不用说一些山色绝佳、云烟缥缈的美景了。当我们观看这些山水画的时候心中悠然会产生寄身其中的欲望,恨不能变做画中人,抛开所有现实生活,与山水共生死、与飞鸟鱼虾共游弋。李泽厚先生在《美的历程》中曾评价中国的山水画并不造成如西方画那种感知幻觉中的真实感,而有更多的想象自由,毋宁是一种想象中的幻觉感,“它并不表现出也并不使观赏者联想起某种特定的或比较具体的诗意、思想或情感,却仍然表现出、也使人清晰地感受到那整体自然与人生地牧歌式的亲切关系,好像真是‘可游可居’在其中似的。在这好像是纯客观的自然描绘中,的确表达了一种生活的风神和人生的理想。”^②正如潘氏所提出的问题一样,为什么在画家的笔下,山水成为一种如此吸引我们的理想化、牧歌式的自然妙境,一个乌托邦式的理想居所?

① (英)潘诺夫斯基著,傅志强译:《视觉艺术的含义》,沈阳:辽宁人民出版社,1987年版,第345页。

② 李泽厚:《美的历程》,天津:天津社会科学出版社,2001.第281页。

我们认为这是因为中国的山水画正是通过对自然景物的描写，表达出整个艺术、人生的理想，并且这种理想是对存在者存在世界的诗意化构筑。表面的直观感觉或许不具有很强的说服力，而透过对隐藏在绘画语言、画面的置陈布势、画境和画面中的各种因素，以及艺术家本人的生活存在方式、过程的研究分析，我们不难发现中国山水画中的这种诗意的追求。我们将这种艺术理想和人生理想称之为审美的理想。审美理想是人期待、憧憬和追求的最高最美的境界，所以它包括了艺术理想与人生理想。艺术理想一般是指艺术创作所追求的最高目标，而审美理想除了对更完美的美和艺术的追求、期待外，也是关于人类存在的最佳状态的向往，追求一种超越了现实的人之理想存在的意识，甚至关涉到对人类的终极关怀。这种存在是在现实生活中无法完全实现，而只能存在于理想中或者艺术中，所以艺术家在艺术中通过生动的艺术形象展现他们的审美理想，同时审美理想又在更高一个层次上规定着艺术理想。这种山水画的艺术理想和人类（存在者）存在的理想共同作用构成了中国山水画的审美理想。

我们把中国山水画的审美理想界定为追求一种诗意的世界是基于如下的考虑：

首先，这里的“诗”并不是还原为通常意义上狭义的诗歌（尽管中国艺术中诗与画联系十分紧密），而是一种诗性，与想象、自由、情感联系在一起，也与人生、理想、存在并列。海德格尔称“一切艺术本质上都是诗”，从共性上规定着艺术，但是作为山水画的艺术理想，植根于一般艺术的理想的同时，又具有山水画这一画科独特的艺术特色和审美追求。故而诗意的世界必然是充满了想象与幻想的同时也能自由表达个体与整个人类的情感；在远离现实的世界，超越了世俗的物质世界，在山水中，在艺术中，也即是在山水画的创作中和品评欣赏中追求一种心灵的自由存在境界，把精神的安适与满足作为首要的目的；通过描写自然山水景物的各种状态，以表达自己的精神境界，尤其是把自己的内心世界与通过艺术手法与山水自然世界同一起来，沟通内界与外界，精神与物质，超形界与形界之媒合。

二，从人存在的角度来讲，山水画艺术表现的是一个存在性世界。我们可以走进存在性世界，远离匮乏性世界，通过创作与观看，游历或体验等对话的方式，达到一种对存在世界的本质直观与体验。

三，山水作为大地是人类栖居的场所，山水画作为艺术是一种建构世界的方式，山水画艺术所构筑的世界无论对于创作者还是欣赏者来说都是一个理想的乌托邦。海德格尔在其《艺术作品的本源》一文中考察了凡·高所画的农鞋和希腊的神殿，认为这种艺术作品建立“世界”，世界既不是单纯事物的集合，也不是对象的一般，它是历史在本质上的形成，艺术作品是整理这种历史的空间，它

是在开辟着的原野上解放存在者，在联系中整理其原野。^①我们认为中国山水画艺术中的山水树石也不是指堆积起来的素材或构成地球的因素，而是人，是存在者显现自身的地方。存在者或人在这里不是要斩断与其他存在者的诸种联系，恰恰相反，是要进入它关联的世界中。人在山水世界中的自我澄明与显现，在共时性和历史性的空间中以其自身所是的样子，以他自身的状态和价值出现在我们面前，即是一种纯粹的自身存在状态，不以其它利害的目的和功利的意图去思考、表现他，这便是一种诗意的存在，与周围世界的关系所构筑的世界即是一个诗意的世界。我们认为正是这种表现内心自由的艺术，表达人类灵魂安适的画卷，构筑一种理想的人类存在之所、诗意的世界的艺术理想、审美理想永恒地保存在其中，才使得我们如此珍爱中国山水画艺术。

第一节 诗性的绘画语言

绘画的语言是绘画的基本构成元素之一，分析一种绘画十分有必要从其最小的艺术构成元素——绘画的语言来入手。中国画的语言既原始又现代，既单纯又丰富，既简洁明快又博大精深：在单纯的线条中蕴藏着深厚的思想，表达着中国人对于艺术人生和宇宙的深刻认识；在水墨空白中描绘着茫茫空阔之无边宇宙，述说着对人生的感悟与历史的冥思。艺术是内在思想的一种表现，中国画家们用手中的笔，通过丰富的绘画语言来表达无限深邃的思想。在这些丰富与无限中涵养着中国山水画在艺术上和精神上的理想追求：一种突破樊篱、超越局限的精神自由与解放；一种借助艺术来表达心中的诗意存在；一种由有限进入无限的历史感；一种通过艺术语言而建立的存在性世界。在中国山水画的表現语言中，线条、墨和空白是中国画独具特色的地方，也是山水画艺术精神和理想表现的重要手法。

一、线——飞舞的世界

观夫悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之资，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形；或重若崩云，或轻如蝉翼；导之则泉注，顿之则山安；纤纤乎似初月之出天崖，落落乎犹众星之列河汉；同自然之妙有，非力运之

^① 参见[日]今道友信等著，崔相录、王生平译：《存在主义美学》。沈阳：辽宁人民出版社，1987年版，第104页。