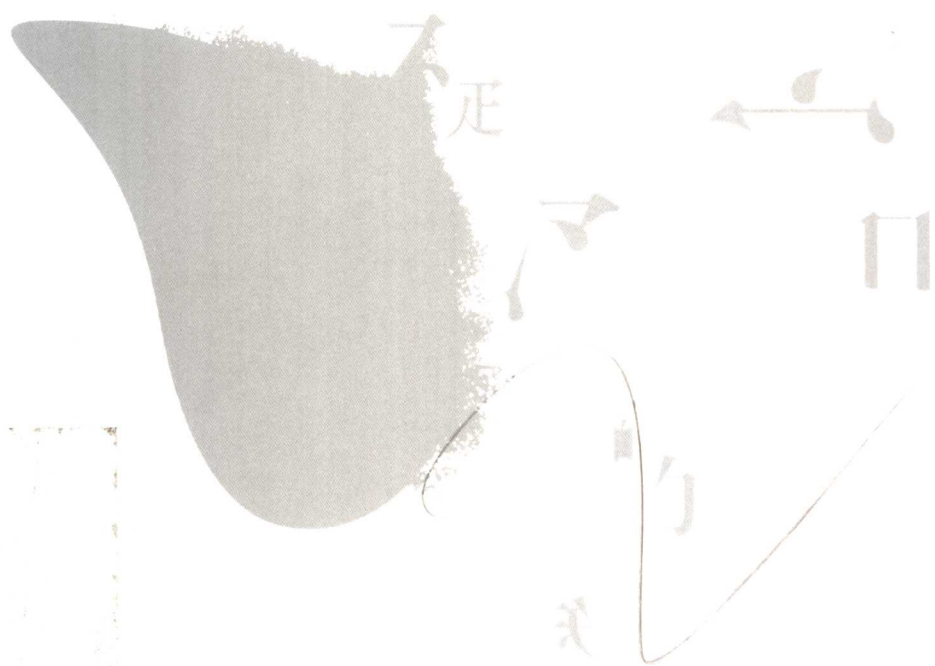


# 凝视的空间： 浅识山水画境界的契机

何加林 著



J212.26/34

2008

南 山 博 文

中国美术学院博士生论文

# 凝视的空间： 浅识山水画境界的契机

何加林 著

中国美术学院出版社

**《南山博文》编委会**

主 任 许 江  
副 主 任 刘 健 宋建明 刘国辉  
编 委 范景中 曹意强 毛建波  
杨桦林 傅新生

责任编辑：徐新红  
封面设计：成朝晖  
版式设计：张惠卿  
责任校对：南 山  
责任出版：葛炜光

**图书在版编目 (C I P) 数据**

凝视的空间：浅识山水画境界的契机 / 何加林著. —杭州：中国美术学院出版社，2008. 3

(南山博文)

ISBN 978-7-81083-706-4

I. 凝… II. 何… III. 山水画 - 艺术评论 IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第030526号

**凝视的空间：浅识山水画境界的契机**

何加林 著

出 品 人：傅新生

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号/邮政编码：310002

网 址：[www.caapress.com](http://www.caapress.com)

经 销：全国新华书店

制 版：杭州东印制版有限公司

印 刷：杭州浙大同力教育彩印有限公司

版 次：2008年3月第1版

印 次：2008年3月第1次印刷

印 张：17.5

开 本：787mm×1092mm 1/16

字 数：150千

图 数：140幅

印 数：0001-1200

ISBN 978-7-81083-706-4

定 价：55.00元

南山博文

# 总序

## 打造学院精英

当我们讲“打造中国学院的精英”之时，并不是要将学院的艺术青年培养成西方样式的翻版，培养成为少数人服务的文化贵族，培养成对中国的文化现实视而不见、与中国民众以及本土生活相脱节的一类。中国的美术学院的使命就是要重建中国学院的精英性。一个真正的中国学院必须牢牢植根于中国文化的最深处。一个真正的学院精英必须对中国文化具有充分的自觉精神和主体意识。

当今时代，跨文化境域正深刻地叠合而成我们生存的文化背景，工业化、信息化发展深刻地影响着如今的文化生态，城市化进程深刻地提出多种类型和多种关怀指向的文化命题，市场化环境带来文化体制和身份的深刻变革，所有这一切都包裹着新时代新需求的沉甸甸的胎衣，孕育着当代视觉文化的深刻转向。今天美术学院的学科专业结构已经发生变化。从美术学学科内部来讲，传统艺术形态的专业研究方向在持续的文化热潮中，重温深厚宏博的画论和诗学传统，一方面提出重建中国画学与书学的使命方向，另一方面以观看的存疑和诘问来追寻

绘画的直观建构的方法，形成思想与艺术的独树一帜的对话体系。与此同时，一些实验形态的艺术以人文批判的情怀涉入现实生活的肌体，显露出更为贴近生活、更为贴近媒体时尚的积极思考，迅疾成长为新的研究方向。我们努力将这些不同的研究方向置入一个人形的结构中，组织成环环相扣、共生互动的整体联系。从整个学院的学科建设来讲，除了回应和引领全球语境中生活时尚的设计艺术学科外，回应和引领城市化进程的建筑艺术学科，回应和引领媒体生活的电影学和广播电视艺术学学科，回应和引领艺术人文研究与传播的艺术学学科都应运而生，组成具有视觉研究特色的人文艺术学科群。将来以总体艺术关怀的基本点，还将涉入戏剧、表演等学科。面对这样众多的学科划分，建立一个通识教育的基础阶段十分重要。这种通识教育不仅要构筑一个由世界性经典文明为中心的普适性教育，还要面对始终环绕着我们的中西对话基本模式、思考“自我文明将如何保存和发展”这样一类基本命题。这种通识教育被寄望来建构一种“自我文化模式”的共同基础，本身就包含了对于强势文明一统天下的颠覆观念，而着力树立复数的今古人文的价值关联体系，完成特定文化人群的文明认同的历史教育，塑造重建文化活力的主体力量，担当起“文化熔炉”的再造使命。

马一浮先生在《对浙江大学毕业诸生的讲演词》中说：“国家生命所系，实系于文化。而文化根本则在思想。从闻见得来的是知识，由自己体究，能将各种知识融会贯通，成立一个体系，名为思想。”孔子所谓的“知”，就是指思想而言。知、言、行，内在的是知，发于外的是言行。所以中国理学强调“格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下”的序列及交互的生命义理。整部中国古典教育史反反复复重申的就是这个内圣外王的道理。在柏拉图那里，教育的本质就是“引导心灵转向”。这个引导心灵转向的过程，强调将心灵引向对于个别事物的理念上的超越，使之直面“事物本身”。为此必须引导心灵一步步向上，从低层次渐渐提升上去。在这过程中，提倡心灵远离事物的表象存在，去看真实的东西。从这个意义上讲，教育与学术研究、艺术与哲学的任务是一致的，都是教导人们面向真实，而抵达真实之途正是不断寻求“正确

的看”的过程。为此柏拉图强调“综览”，通过综览整合的方式达到真。“综览”代表了早期学院精神的古典精髓。

中华文化，源远流长。纵观中国艺术史，不难窥见，开时代之先的均为画家而兼画论家。一方面他们是丹青好手，甚至是世所独绝的一代大师，另一方面，是中国画论得以阐明和传承并代有发展的历史名家，是中国画史和画论的文献主角。他们同是绘画实践与理论的时代高峰的创造者。他们承接和彰显着中国绘画精神艺理相通、生生不息的伟大的通人传统。中国绘画的通人传统使我们有理由在艺术经历分科之学、以培养艺术实践与理论各具所长的专门人才为目标的今天，来重新思考艺术的教育方式及其模式建构的问题。今日分科之学的一个重大弊端就在于将“知识”分类切块，学生被特定的“块”引向不同的“类”，不同的专业方向。这种专业方向与社会真正需求者，与马一浮先生所说的“思想者”不能相通。所以，“通”始终是学院的使命。要使其相通，重在艺术的内在精神。中国人将追寻自然的自觉，衍变而成物化的精神，专注于物我一体的艺术境界，可赋予自然以人格化，亦可赋予人格以自然化，从而进一步将在山水自然中安顿自己生命的想法，发显而为“玄对山水”、以山水为美的世界，并始终铸炼着一种内修优先、精神至上的本质。所有这些关于内外能通、襟抱与绘事能通的特质，都使得中国绘画成为中国文人发露情感和胸襟的基本方式，并与文学、史学互为补益、互为彰显而相生相和。这是中国绘画源远流长的伟大的自觉，也是我们重建中国学院的精英性的一个重要起点。

在上述的这个机制设定之中，让我们仍然对某种现成化的系统感到担忧，这种系统有可能与知识的学科划分所显露出来的弊端结构性地联系在一起。如何在这样一个不可回避的学科框架中，有效地解决个性开启与共性需求、人文创意与知识学基础之间的矛盾，就是要不断地从精神上回返早期学院那种师生“同游”的关系。中国文化是强调“心游”的文化。“游”从水从流，一如旌旗的流苏，指不同的东西以原样来相伴相行，并始终保持自己。中国古典书院，历史上的文人雅集，都带着这种“曲水流觞”、与天地同游的心灵沟通的方式。欧洲美术学院有史以来所不断实践着的工作室体制，在经历了包豪

斯的作坊系统的改革之后，持续容纳新的内涵，可以寄予希望构成这种“同游”的心灵濡染、个性开启的基本方式，为学子们提高自我的感受能力、亲历艺术家的意义，提供一个较少拘束、持续发展的平台。回返早期学院“同游”的状态，还在于尽可能避免实践类技艺传授中的“风格”定势，使学生在今古人文的理论与实践的研究中，广采博集，发挥艺术的独特心灵智性的作用，改变简单意义上的一味颠覆的草莽形象，建造学院的真正的精英性。

随着经济外向度的不断提高，多种文化互为交叠、互为楔入，我们进入一个前所未有的跨文化的环境。在这样的跨文化境域中，中国文化主体精神的重建和深化尤为重要。这种主体精神不是近代历史上“中西之辩”中的那个“中”。它不是一个简单的地域概念，既包含了中国文化的根源性因素，也包含了近现代史上不断融入中国的世界优秀文化；它也不是一个简单的时间概念，既包含了悠远而伟大的传统，也包含了在社会生活中生生不息地涌现着的文化现实；它亦不是简单的整体论意义上的价值观念，不是那些所谓表意的、线性东方符号式的东西。它是中国人创生新事物之时在根蒂处的智性品质，是那种直面现实、激活历史的创生力量。那么这种根源性在哪里？我想首先在中国文化的典籍之中。我们强调对文化经典的深度阅读，强调对美术原典的深度阅读。潘天寿先生一代在上世纪50年代建立起来的临摹课，正是这样一种有益的原典阅读。我原也不理解这种临摹的方法，直至今日，才慢慢嚼出其中的深义。这种临摹课不仅有利于中国画系的教学，还应当在一定程度上用于更广泛的基础课程。中国文化的根性隐在经典之中，深度阅读经典正是意味着这种根性并不简单而现成地“在”经典之中，而且还在我们当代人对经典的体验与洞察，以及这种洞察与深隐其中的根性相互开启和砥砺的那种情态之中。中国文化主体精神的缺失，并不能简单地归因于经典的失落，而是我们对经典缺少那种充满自信和自省的洞察。

学院的通境不仅仅在于通识基础的课程模式设置。这一基础设置涵盖本民族的经典文明与世界性的经典文明，并以原典导读和通史了解相结合的方式继承中国的“经史传统”，建构起“自我文化模式”的自觉意识。学院的通境也不仅仅在

于学院内部学科专业之间通过一定的结构模式，形成一种环环相扣的链状关系，让学生对于这个结构本身有感觉，由此体味艺术创造与艺术个性之间某些基本的问题，心存一种“格”的意念，抛却先在的定见，在自己所应该“在”的地方来充实而完满地呈现自己。学院的通境也不仅仅在于特色化校园建造和校园山水的濡染。今天，在自然离我们远去的时代，校园山水的意义，是在坚硬致密的学科见识中，在建筑物内的漫游生活中，不断地回望青山，我们在那里朝朝暮暮地与生活的自然会面。学子们正是在这样的远望和自照之中，随师友同游，不断感悟到一个远方的“自己”。学院的通境更在于消解学院的樊篱，尽可能让“家园”与“江湖”相通，让理论与实践相通，让学院内外的艺术思考努力相通。学院的精英性绝不是家园的贵族化，而是某种学术谱系的精神特性。这种特性有所为有所不为，但并不禁锢。她常常从生活中，从艺术种种的实验形态中吸取养料。她始终支持和赞助具有独立眼光和见解的艺术研究，支持和赞助向未知领域拓展的勇气和努力。她甚至应当拥有一种让艺术的最新思考尽早在教学中得以传播的体制。她本质上面向大众、面向民间的，但她也始终不渝地背负一种自我铸造的要求，一种精英的责任。

在学院80周年庆典到来之际，我们将近年来学院各学科的部分博士论文收集起来，编辑了这套丛书，题为“南山博文”。丛书中有获得全国优秀博士论文荣誉的论文，有我院率先进行的实践类理论研究博士的论文。论文所涉及的内容范围很广，有历史原典的研究，有方法论的探讨，有文化比较的课题。这套书的出版满含青年艺术家的努力，凝聚导师辅导的心血，更凸显了一个中国学院塑造自我精英性的决心和独特悠长的精神气息。

谨以此文献给“南山博文”首批丛书的出版，并愿学院诸子：心怀人文志，同游天地间。

许 江

2008年3月8日

于北京新大都宾馆

# 目 录

|                        |     |
|------------------------|-----|
| 总序                     |     |
| 打造学院精英                 | i   |
| 绪论                     | 1   |
| 上编                     |     |
| 第一章 山水比德在山水画意境中的潜识     | 11  |
| 第二章 理学思想与宋代山水美学        | 24  |
| 第三章 自然之性与山水画           | 43  |
| 第四章 “素朴”，“淡、虚、静”与山水画气质 | 58  |
| 第五章 诗、禅与山水画的境界         | 72  |
| 第六章 山水画中文人画的依据         | 101 |

## 下编

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 第一章 意境山水的衰微与尴尬        | 115 |
| 第二章 意境山水的重新界定与其发展的可能性 | 142 |
| 第三章 意境山水的线、形意义及当下性    | 165 |
| 第四章 山水画中写与绘的价值观       | 191 |
| 第五章 山水画中符号、图式与风格      | 213 |
| 第六章 山水画新的价值标准         | 232 |
| 结语                    | 258 |
| 参考书目                  | 262 |
| 后记                    | 265 |

# 绪论

中国画在其发展的历史过程中似乎从来未曾意识到西方绘画作为其一个潜在的艺术伙伴，在今天会对自己发生作用。其实，当意大利画家郎世宁等人进入康熙大帝的眼幕时，中国画仍然如中国人在西方人面前常自诩的那样“中国中心论”，西方绘画无非是“蛮夷”的、“边缘”的艺术。

英国人曾有个假设，假如乾隆大帝接纳了英国使团关于双边平等贸易的请求，假如英国使臣在乾隆大帝面前不是行脱帽礼，而是施三跪九叩大礼，避免了乾隆大帝拂袖而去的话，中国很早就会与英国建交，并可能在二百年前接受工业革命，中国历史或许就不会上演鸦片战争了。那么中国就不会因百年耻辱而大伤元气，由“中心帝国”变成“第三世界”。毕竟工业革命的洗礼，会给古老的帝国注入无限的活力。这虽然只是个假设，但个中的机缘却让人感到两个帝国

擦肩而过的遗憾，毕竟历史不会重演。

这种情况是否也发生在了中国艺术上？比鸦片战争晚了整整一个世纪，中国在上个世纪确也经历了一场西方艺术的洗礼，不同的是，中国的艺术家通过西方绘画这面镜子，重新梳妆自己，使自己变得更多元、更丰富。中国画的这种满不在乎的样子，令那些“西方中心论”的倡导者和追随者们不以为然，在他们眼中，中国画似乎总是缺少了像“一个文艺复兴”那样的一场运动，“中国画看上去仿佛总是显得比较连贯，所以中国画至少在某种程度上不是仍然处于‘边缘’吗？”<sup>1</sup>在“西方中心论”的影响下，中国画显然被置换了角色，从“中心”转向“边缘”，并反过来被西方艺术史家们看成是西方艺术的潜在伙伴，令人糟糕的是这种观点竟被许多的业内人士所认同。面对这种现状，本文将从学术角度上对中国山水画的发生、发展和变化的动因进行分析、研究，重新论证中国画中历来占主导地位的山水画的价值意义和学术思想，并以学术的态度和有力的观点说明中国山水画完全具有与西方美学思想所不同的价值意义和思想高度，并力图为今后山水画的发展方向提供有价值意义的参考拙见。

贡布利希在《艺术史》中写道：“中国艺术家并不是走到户外，坐在某个主题对象面前，对之作速写。他们甚至通过一种奇怪的方法学习艺术，即沉思默想并专注于‘如何画松树’，‘如何画岩石’，‘如何画云层’这些让他们首先获得技巧的东西；他们通过研究名家之作而不是自然来学习艺术。”<sup>2</sup>这可以理解为两层意思：一是贡氏认为中国画与西方绘画的学习方法不同，在承认其价值观的同时，对中国画的学习方法表示一种兴趣和认同；一是在贡氏眼里中国画的学习方法根本就是错误的，并表示质疑。如果说贡布利希只是从比较学上来论述中国画与西画不同的话，只能说他还不能全面了解和掌握中国文化精神的要领。但要是从方法学上来论述中国画的话，不是片面便是对中国画论缺少研究。

“太行山有洪谷，其间数亩之田，吾常耕而食之。有日登山钲山四望，回迹入大岩扉，苔径露水，怪石祥烟，疾进其

处，皆古松也。中独围大者，皮老苍藓，翔鳞乘空，蟠虬之势，欲附云汉。成林者，爽气重荣；不能者，抱节自屈。或回根出土，或偃截巨流。挂岸盘溪，披苔裂石。因惊其异，遍而赏之。明日携笔复就写之，凡数万本，方如其真。”<sup>3</sup>荆浩的这段话，在一千年前就回答了这些问题，不知贡氏有没有读到过这些在研究中国画过程中必须研读的经典著作。比贡布利希更早的劳伦斯·比泥恩是一个典型的“西方中心论”者，他甚至把中国画比作是“从中世纪艺术连续发展而来的”<sup>4</sup>艺术，总是想把欧洲的文艺复兴运动的规律介入到中国画的发展中来加以批判。在他的影响下，“这有时意味着中国从未遇到模仿的挑战；中国艺术家很少尝试逼真画法（如在肖像画中，那里写真主义的特性被称为写貌），从未发明透视，从未从事观相法或者解剖，从未尝试明暗对照法，除了在西方刺激下一些中国艺术家追求完全非西方的例子以外”。<sup>5</sup>表面上看，这些在西方绘画中必不可少的东西的确很少出现在中国画的观察方法中，实质上，这些在西方人眼中的艺术法典在中国画的方法论中未必适用，有时甚或是多余的，正基于此，中国画其自身的价值才尤为彰显。

“吾尝见僧惟真画曾鲁公，初不甚似，一日往见公，归而喜甚，曰：‘吾得之矣。’乃于眉后加三纹，隐约可见，作俯首仰视，眉扬而额蹙者，遂大似。”<sup>6</sup>这便是顾恺之所说的“传形写影，正在阿堵中”。与西方绘画形貌一体的肖像写生法是有本质区别的。“且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小，今张绡素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内，竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。”<sup>7</sup>如果以西方透视学的方法去画昆仑山的话，恐怕似难于将昆仑山之气势尽收于方寸中了。上个世纪，西方的解剖学和素描法（即明暗对照法），在中国画的领域里已经被广泛地运用了，其效果如何呢？我们太多的看到那些充斥在中国画坛上的“宣纸油画”、“宣纸素描”，成功者寥寥。由此，任何一种门类的艺术都该有他独特的艺术定义和艺术形

制，如果我们要求达·芬奇以笔墨的语言，用“传形写影”的方法去画《蒙娜丽莎》，那将会是怎样的结果呢？这显然是一种企图。中西方绘画本就有着不同的价值取向，这种价值取向决定了他们之间的差异，而不是差距。

小时候，在马路上看到高鼻子、蓝眼睛的西方人，觉得很新奇，不免会多看几眼，是因为有一种先决的背景：看惯了“凹脸塌鼻头”的东方人。读大学的时候，喜欢与欧洲留学生交往，听他们闲聊，也是因为一种先决背景：听惯了“XX主义”的陈词滥调。多看是一种审美，多听是一种学习。而潜意识里有时却难免一些“媚”与“自卑”，因为时常会产生一种在“看”、“听”之外的莫可名状的兴奋和激动，这种心理的潜意识背景是：体验了太多的贫穷：“唉，落后的民族！”一个弱者在强者堆里受到尊重的时候，往往会产生“晕”、“炫”心理，一种“受宠若惊”的感觉，一种对同类“显、拿”的感觉。后来读了很多的书，见识多了，便开始有了羞耻心，这时弱势心理也就消失了，有时甚至鄙视起他们来。因为，在许多的时候他们除了有一种天生的“骄恃”之外，剩下的就是对于中国传统文化知识的匮乏，尽管他们在本国文化领域里也有独到的建树，这并不代表对我们有效。当然，还有那些从事所谓“前卫艺术”的中国画家们（个别有智慧和境界的除外），他们满脑子西方的观念，有时连技术都是人家的，那种能在国外的什么大展上被称赞几句便会“晕”、“炫”的样子，便让我感到羞耻。他们失去的不仅是艺术上的话语权，而是一种文化自信。艺术虽然是一种全球共享的文化资源，但不能因为种族、地域的差异而失去公正的价值评判，艺术也需要自尊。因此，当我们面对中国画当下许多问题的时候，如何保持一种良好的心态，一种既不是弱势心理又不是妄自尊大的心理是十分必要的。之所以在这里提及这个问题，提及当下中国画的画家们所可能出现的心理，是因为，今天我们所处的时代已不能如古人那样，与其说是坦然不如说是无视地去面对。设定这样一个背景，宜于帮助建立一个相对客观、公正的思想平

台，并在一个十分学理的语境中将许多中国画所面临的问题从切实存在的“艺术瓶颈”中解放出来，使之真正成为建构中国画新境界的一种可能。

当我们真正明白中国的文化与艺术并非因政治、经济强弱而强弱的时候，我们似乎可以排除任何外来的干扰来内省我们自身的问题。

许多年以来，有一个问题始终困扰着我，使我无法看清中国山水画未来的发展方向和当下人们对中国山水画现状困惑的肇因。问题还不止于此，令我更加困惑的是，我竟连这一问题究竟是什么都说不清楚。冥冥中，我只感觉到它的存在似乎要比当下人们热衷并关注的中国山水画笔墨的问题还要严重得多、深奥得多。

有一种现象：在全国各地到处都能看到形形色色的中国画展览、形形色色的中国画拍卖和销售，各种报刊杂志、新闻媒体到处都刊登和介绍着形形色色的中国画家，无论是官方的还是民间的。从现象角度上讲，这是一种文化繁荣，是一种社会的需要。问题是这种繁荣的背后隐藏着一种危机，一种由原来单纯的学术标准转化为以功利、市场运作为标准的趋势。一件作品的好坏不是由真正有学识的专家来定论，而是由政治的需要、市场的需要、关系的需要来定论，原本单纯的艺术沾上了许多的人情世故。于是“杰作”泛滥，“大师”成灾，最终留给后人的是一堆垃圾。30年前，当中国的画家们还在羞于启齿谈钱的时候，他们多少还保持着对纯艺术的虔诚，中国画的作品尚有相当的品格。而今天，中国的画家们则完全抛开了往日对钱的矜持，以艺术的名义走向了市场，中国画作品的品格却每况愈下。如果说十年浩劫带给中国画家的是痛苦和贫穷，但至少还有艺术的深刻的话，那么现在，新世纪文明的滥觞，在带给中国画家富裕的同时，更多的却是对艺术的困惑和迷茫。更为糟糕的是，全国竟有数以千万计的中国画家队伍，每天生产着大量的“国画产品”。且不论这些“国画产品”的优劣，单就这件事物本身都是具有讽刺意味的。有时，我也会因为自己是

他们的同行而对中国画艺术感到厌倦，对中国画艺术的未来失去信心，甚至原谅那些“西方中心论”者对我们的批判。我无意剥夺大众从事艺术的权利，更无意划分艺术阶级，我知道大众对艺术的重要，但我更知道“水能载舟也能覆舟”的道理。如果任由这种趋势发展下去，中国画的“繁荣”将是以牺牲艺术品质和艺术高度为代价的，若干年后，当我们的子孙在经济上十分富有并能傲视西方的时候，他们会因我们的过失被西方人嘲笑为“东方艺术沙漠”而感到耻辱。多年的教训告诫我们，任何一种行政指令和政策干预都会对艺术本身造成伤害，同样，在以资本与媒体左右艺术市场的今天，功利思想又加剧了这种伤害的趋势。面对这一趋势，我们必须以十分谨慎的态度去面对。我们无须去批评政府有关部门在制定或施行某些艺术政策时助长了这种趋势，无须去批评大众对于生产和需求这些“国画产品”的热情，无须去批评“西方中心论”者们的陈词滥调，我们只需要批评我们自己。因为，在道德修为、文化学养、艺术境界上都不具优势的我们这些中国画理论和创作的践行者们，确实到了该重新认识和提高我们自身素质的时候了，我们应该清醒地认识到，中国画发展的真正危机并非来自外部，而是我们自身。

当然，中国画家的素质并非本文研究的课题，本文所研究的只是承载这一问题的一个传递中国画境界的思想平台，即中国山水画与中国山水画家之间所形成的某种互动契机。这种契机，大，可以重新获得文化之于艺术态度的先决认知，整合传统文化与当下中国山水画发生冲突所形成的新格局，设定一个新的审美价值评判的标准。小，可以对中国山水画创作中关于“笔墨”的问题进行重新界定与认知，提出中国山水画在语言与样式上的多种可能性，并对中国山水画中意境、画法的分析提供新的方法，重新建立中国山水画在艺术品格上衡量高下的标准。如果这种努力能够帮助我们去识别当下中国画坛所混杂的良莠，这便是我的研究所希望的。

还是在读硕士研究生的时候，我就意识到山水画创作中以意境去追求境界的传统模式，在今天已经受到了挑战，

中国山水画的“意境说”已被那些缺少文心的画家们曲解和平庸化了。他们所追求的意境，不过是些图文解字，略有意境的，也谈不上什么境界。这种现象十分普遍，其所造成的危害是，山水画的创作从境界的高度跌落到技术的层面，人们所看到的不是“古意”而是“旧习”；不是“创新”而是“杂耍”。这种背境界而去的所谓意境，对中国山水画的伤害是致命的。眼前的事实是，大众一面在吸食着这些“类精神鸦片”，一面却还乐在其中，这便是目前中国山水画的真实现状。面对这种尴尬局面，许多业内人士呼吁以“笔墨”来改造中国山水画。这也许是条正道，可这种一厢情愿的想法，无法改变山水画从本质上摆脱平庸，那些连境界都不懂的人们，怎么能够懂得“笔墨”这一涵义深邃的字眼，更何况“笔墨”在境界上还有高下之分呢？一方面是大众乐此不疲，一方面却是专家们叫苦不迭，一个中国山水画史上的混乱局面便让我们这代人赶上了。机遇与危机共存，在当今这个时代，缺失了高尚境界的山水画坛，必定为我们提供了许多施展才华、创新进取的空间和可能性。近二十年，我们在看到了太多的“类精神鸦片”的同时，我们也偶尔能看到许多在学术上颇有建树的画家们所创作出具有时代意义的好作品，许多并非通过对意境的追求（严格地说是传统中古典意义上的意境）而能达到一定境界的山水画好作品，尽管这些作品与古代大师们的作品在境界上相去较远，但这无疑使我们看到了一种契机，一种觉识新时代山水画境界的契机。

由此，我们已然开始明白，中国山水画发展的本质和动因是对于境界的价值判断，山水画意境（传统中古典意义上的）的追求并非是唯一通往境界的途径。在山水画意境衰微的今天，探索各种通往境界的渠道已经成为我们今天所研究的课题。

在中国山水画的发展史上，当一个秉承了千年不变的艺术思想发展到某一个点上，由于时代的巨变，使它们不得不跟着发生变化的时候，一场新的变革将伴随着阵痛而孕育出一个新的山水画时代。即使现在尚未发生，这种可能已通