

张正忠 ● 著

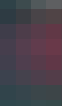
中国田园山水画史

薛萍年
画



第一卷 起源·六朝·隋唐·五代·宋

中國圖書分類法



张正忠 ● 著

中国田园山水画史

张正忠
薛永年
画

上编 第一卷

起源·六朝·隋唐·五代·宋

天津出版传媒集团



天津人民美術出版社

二〇一二年九月

图书在版编目(CIP)数据

中国田园山水画史. 第1卷, 起源·六朝·隋唐·五代·宋 / 张正忠著. — 天津: 天津人民美术出版社, 2012.9

ISBN 978-7-5305-5045-8

I. ①中… II. ①张… III. ①山水画—绘画史—中国—古代 IV. ①J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第233629号

中国田园山水画史

著 者: 张正忠

学术顾问: 王伯敏

薛永年

徐建融

题 签: 薛永年

装帧设计: 张 松

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) 58352900

出版人: 李毅峰 网址: <http://www.tjrm.cn>

上海书刊印刷有限公司印刷

全国新华书店经销

2012年9月第1版

2012年9月第1次印刷


开本: 889毫米×1194毫米 1/16

印张: 12 印数: 1-1500

版权所有, 侵权必究

定价: 120.00元

正忠仁者专写田园
 山水极自然之致
 盖山川与其神
 遇而迹化也诚
 独得玄门乃茶
 桑敬梓者澄
 怀味象直令满
 目云烟随时而变
 善哉善哉
 辛卯五月不暖
 不寒之候
 王伯敏八十又七



王伯敏先生题词

正忠仁者
 专写田园山水
 极自然之致
 盖山川与其神遇而迹化也
 诚独得玄门
 乃恭桑敬梓者
 澄怀味象
 直令满目云烟
 随时而变
 善哉
 善哉

辛卯五月不暖不寒之候
 王伯敏八十又七

中国田园山水画史

总目

上编 评述

第一卷

王伯敏题词

薛永年序 溯源探道 温故知新

自序

绪论

示意图一：中国绘画的起源和发展

第一章 田园山水画的起源

第一节 审美能力的成熟催生田园山水画

示意图二：从认识到绘画的时间差异

示意图三：历代田园诗与现代田园山水画主旨、
用景视角演进

第二节 早期乡村题材绘画

示意图四：中国古代乡村题材画的初生演进
状态

第三节 田园山水画的出现

示意图五：中国山水画四大分支演进脉络

第二章 中国古代山水画中的村野之景

第一节 孕育萌芽时期：六朝、隋唐、
五代

示意图六：“田园美”的内涵

第二节 生长成熟时期：宋

示意图七：田园山水画的艺术审美因素

第二卷

第三节 继承强壮时期：元、明、清

1. 元代

示意图八：古代村野之景的取材范围

2. 明代

示意图九：中国山水画审美倾向的消长发展

3. 清代

4. 元、明、清村野之景山水画创作综述

示意图十：古代村野之景与现代田园山水画
选材范围异同对照

第三卷

第三章 中国近现代乡村题材山水画

第一节 缓慢发展时期：近代
(约1911—1948年间)

示意图十一：田园山水画的取材演变

第二节 探索转型时期：现代
(约1949—1999年间)

示意图十二：田园山水画的社会学渊源

第三节 近现代民间绘画中的
乡村风景题材

示意图十三：田园山水画的文化内涵维度

第四卷

第四章 发展中的中国当代田园山水画

第一节 当代参与田园山水画创作的
主要画家及作品选介

示意图十四：“田园美”的美学渊源

第二节 当代参与田园山水画创作的其它

画家及作品选介

第三节 当代田园山水画创作综述

第四节 当代参与田园山水画创作的画家
及作品统计表

示意图十五：田园山水画的文化渊源

第五章 逐渐形成中的中国田园山水画 理论

第一节 名称的确定

示意图十六：创作理性变化金字塔

第二节 现代田园山水画理论构架

示意图十七：现代田园山水画生态主题渊源

示意图十八：田园山水画功能的承继和衍生

示意图十九：笔态墨法交叉运用网格图

第三节 现代田园山水画理论文献

示意图二十：田园山水画理法的基本思路

下编 图录

第五卷

第六章 中国田园山水画图录

第一节 早期乡村题材绘画

第二节 古代村野之景山水画（六朝至元）

第三节 古代村野之景山水画（明·一）

第六卷

第三节 古代村野之景山水画（明·二）

第四节 古代村野之景山水画（清·一）

第七卷

第四节 古代村野之景山水画（清·二）

第八卷

第五节 近现代村野之景民间绘画

第六节 近现代村野之景山水画

第七节 当代田园山水画（一）

第九卷

第七节 当代田园山水画（二）

第十卷

第七章 索引

后记

溯源探道 温故知新

——张正忠《中国田园山水画史》序

薛永年

张正忠先生是著名的田园山水画家，近二十年来一直在创作田园山水画，描绘美丽的田园风光，表现人与自然的和谐，寄托诗意栖居的情怀。他笔下的那些田园山水画作品，意境清新，笔墨秀雅，幽静宜人，诗意盎然。同时，他也研究田园山水画法，提出了“田园山水画”这个名称和理论，出版了《张正忠诗书画——田园山水百图》，著有《田园山水画法》。

他是江苏海门人，幼承家学，酷爱书法绘画。早年涉猎广泛，遍及素描、油画、版画、雕塑和设计。后来专攻中国画，师从潘天寿的高足高冠华，精研写意花鸟；又拜陆俨少弟子陆一飞为师，深造传统山水；更从学于邵洛羊，研究中国画理论。在转益多师的过程中，他确定了田园山水画的方向，广泛临习宋元明清各家画法，并以造化为师，融会贯通，形成了自己的风格。

我在南北两京的很多师友都与张正忠熟悉，但我和他相识，则在于高冠华夫人张旭女士的介绍，时间已是2010年。那时，他已经在撰写《中国田园山水画史》。我们在京见面之后，他不断来信，寄赠画册与著作，并邀我来海门看看，和当地画友做些交流，也听听我对他的田园山水画和《中国田园山水画史》写作的意见。

去年我来到海门，在他担任院长的海门画院中，欣赏了很多作品，也听他讲述了田园山水画的理论框架。张正忠认为，历史悠久的中国山水画，有四大分支：峰岭山水、田园山水、海景山水与城市山水。而田园山水的产生，离不开对大自然的审美观照，离不开农业文明的发达，它的发展又与文人隐逸情怀有关，寄托了国人对田园之美的理想。我们也一起讨论了田园山水画史中的若干问题。

张正忠指出，田园山水多表现村野之景和田园之乐，大约萌芽于隋唐，成熟于五代、宋，经过元明清和近现代的发展，当代更与时俱进，并且形成了一支力量。我们一致认为，古今的田园山水画，都立足于讴歌理想的生存环境，体现改造自然与适应自然的统一，既遵从着“天人合一”的传统哲学，又创造着“中和之美”的审美境界。论其内容实质，正是呼唤和平幸福的生态文明与爱国怀乡的家园情结。

我很赞同下述看法：当代田园山水画是古代田园山水画的辩证发展，要推动

当代田园山水画的发展，除去在艺术实践中不懈探索外，必须以新的视角认真研究中国田园山水画的历史，考察产生田园山水画的哲学基础与历史文化根源，弄清其精神内涵与艺术形态特征，渊源流变与线索脉络，重要画家与重要作品，进而了解其历史经验与新的生长点。

在其后的一年多时间里，他根据我的建议，尽最大可能地收集存世的图片资料，以图像为据，认真梳理田园山水画的发展脉络，力求从翔实材料中探讨田园山水画的发展规律，把建构和完善田园山水画的基础理论与总结历来的创作实践结合起来。我虽然尚未阅读他的整个书稿，但已觉得这部书不仅填补了学术空白，而且很有现实意义。

二十年来，张正忠从事田园山水画探索的过程，正是中华大地加速城市化的过程。城市化推动了现代化的步伐，缩小了城乡的差距，加速了城乡的融合，改善了人民的物质生活，但也不无负面作用。对自然环境和资源的破坏，“水泥森林”的高耸，“城市热岛”的形成，生活垃圾排放量的增大，噪声与污染越来越威胁着人们的健康生存，都是如此。

对此，著名的科学家钱学森上个世纪末就在给《美术》杂志负责人的信中，富有远见地提出了建造园林化的“山水城市”和描绘理想中园林化城市景观“城市山水”的历史使命。他还说，艺术家创作的“城市山水”也能促进现代化中国的“山水城市”建设。张正忠集中精力从事田园山水画的艺术实践和理论思索，恰恰也在这个时候。

画城市山水与画田园山水，都是在回答城市化过程中的人文关怀问题，都是在传统的基础上探索开拓中国传统山水画与时俱进的新途径。钱学森就曾指出，他提倡的“城市山水”在从前的“金碧山水”中已见端倪，现在更应注入时代精神，开创一种新的风格。而张正忠研究中国的田园山水画史，同样有助于充分运用传统资源，赋予其新的时代精神，满足人们的精神需要而发展新的田园山水画。

欣闻《中国田园山水画史》即将付印，特著短文以述缘起与意义，聊以为序，并祝田园山水画繁荣兴盛。

2012年7月10日于北京

自序 园外遐思

在历史的厚厚彤云下，射出金色的夕阳，预示着明天的灿烂。

我任凭着自己的兴趣，在艺术的世界里徜徉。我对1700年前的中国山水画源头，对3.5万年前的人类绘画源头充满着神奇的想象；我对山水画这片美不胜收的瑰丽花园充满着热爱。中国山水画为什么1700年长盛不衰？今后何以为继？危机何在？除了一代代、一位位可尊敬的人类智者——山水画家们辛勤的劳动，山水画在历史长河中不断地自然衍生。自然衍生的力量像东流之水，柔而刚、弱而强。我发现山水画科的原野中，散落着星星点点的璀璨珍珠。我把它们捡起来，串联成一个爱名之为“田园山水画”的画目。现代田园山水画，我把它看作是古老的山水画之树上的一枝新枝。山水画衍生出来的新枝，还有城市山水、海景山水，加上原有的主干——以峰岭瀑布为主的峰岭山水，合为四大分支。

纵观艺术的发生、发展，一代代不断爆出新的精彩节目。每当更新的节目出台以后，它并没有取代以前的节目，而是与以前的节目并存于世。我终于明白了绘画艺术何以经久不衰的道理。

绘画产生于人类的智性发展到一定程度之后对于审美的兴趣。山水画产生于中国人对于大自然的审美能力，深化于文人的山林隐逸情趣；田园山水画产生于绘画、山水画、农业生产成熟、诗歌启发的基础上，兴盛于对“田园美”的认识达到一定程度之时。

我在寂寞的人间，爱画田园山水，也爱穷根究底。我只是一个喜欢调朱弄粉的画画人，不是史论家。一个人的能力是有限的。我只能试图述说那个处于出世与入世之间的故事：

田园山水画是一个具有相对独立范畴、独立内涵、独立审美理想的画目，有自己的产生和发展史、画理和画法，它在山水画的基础上，还有自己的表现方式；

经过古代先民缓慢的认识准备期，田园山水画孕育萌芽于隋唐，诞生于五代，成熟于两宋，经过了元明清的继承发展期、近现代的探索转型期，于当代开始兴盛；

田园山水画的范畴，是以村野之景为主的中国山水画；

田园山水画的审美理想是诗化、美化的田园情趣，自然、宁静的理想境界，它从属于“中和之美”与“生态之美”结合下的“田园美”命题，是它们在山水画领域的实践；

田园山水画的哲学依托是儒道合流、天人合一；

田园山水画的功能，是教化、畅神、抒情并有；它在艺术上的制高点是气韵生动；它的内容特点，主要是呼唤和平幸福的生态文明乐园与爱国怀乡的家国情结；

中国绘画发展之路、中西文化都对田园山水画产生了深刻的影响，现代田园山水画的兴盛是与人类审美的共同理想分不开的。

……

田园山水画是一个美丽的存在，我没有理由漠视它的存在。它的故事，我想竭尽弩钝地加以展现，但以我个人有限的力量不可能尽述，需要许多有识之士共同来评说。我相信：艺术产生于艺术家的兴趣和人民的需要，一切有利于生命的事物所产生的美感具有长久的魅力。

2011年10月15日于海门快然楼

中国田园山水画史

第一卷目录

王伯敏题词 (1)

薛永年序：溯源探道 温故知新——张正忠《中国田园山水画史》序 (4)

自序：园外遐思 (6)

绪论：半份答卷 (9)

示意图一：中国绘画的起源和发展 (15)

第一章 田园山水画的起源 (16)

第一节 审美能力的成熟催生田园山水画 (18)

1. 田园山水画产生的先机之一：人学会了绘画 (18)

示意图二：从认识到绘画的时间差异 (24)

2. 田园山水画产生的先机之二：农业的成熟 (25)

3. 田园山水画产生的先机之三：山水画的独立 (26)

4. 田园山水画产生的先机之四：诗歌的影响 (28)

示意图三：历代田园诗与现代田园山水画主旨、用景视角演进 (50)

第二节 早期乡村题材绘画 (51)

1. 汉画像砖中的农耕、动植物题材 (51)

(1) 农事 (51)

(2) 牛耕 (56)

(3) 畜牧 (58)

(4) 树木 (61)

2. 壁画中的农耕题材 (64)

(1) 汉墓室壁画 (64)

(2) 魏晋壁画砖 (65)

(3) 唐代农耕壁画 (67)

示意图四：中国古代乡村题材画的初生演进状态 (68)

第三节 田园山水画的出现 (69)

1. 最早的田园山水画 (69)

- (1) 谁是最早创作田园山水画的画家? (69)
- (2) 田园山水画为何姗姗来迟? (70)

2. 田园山水画的立足、延续、发展 (71)

- (1) 是什么推动了田园山水画的出现和延续? (71)
- (2) 田园山水画的学科定位 (72)

示意图五：中国山水画四大分支演进脉络 (73)

第二章 中国古代山水画中的村野之景 (74)

第一节 孕育萌芽时期：六朝、隋唐、五代 (76)

1. 六朝、隋唐、五代村野之景山水画代表作品及主要画家 (76)
2. 六朝、隋唐、五代村野之景山水画其它作品及画家选介 (86)
3. 六朝、隋唐、五代村野之景山水画创作综述 (94)
4. 六朝、隋唐、五代参与创作村野之景山水画的画家及作品统计表 (95)

示意图六：“田园美”的内涵 (96)

第二节 生长成熟时期：宋代 (97)

1. 宋代村野之景山水画代表作品及主要画家 (97)
2. 宋代村野之景山水画其它作品及画家选介 (136)
 - (1) 田园生活 (136)
 - (2) 隐逸之士 (140)
 - (3) 农耕劳作 (144)
 - (4) 渔家生活 (147)
 - (5) 畜牧家禽 (150)
 - (6) 诗文画意 (156)
 - (7) 自然风景 (158)
3. 宋代村野之景山水画创作综述 (183)
4. 宋代参与创作村野之景山水画的画家及作品统计表 (184)

示意图七：田园山水画的艺术审美因素 (185)

首卷后记 (188)



绪论 半份答卷

我爱好并从事绘画30余年之后，开始缩小题材范围，选择只画自己最感兴趣的中国画乡村景物，不觉又过了将近20年。我把这种画名之曰“田园山水画”，至今也已经16年了。多年前有一天，我拿着自己学撰的关于田园山水画的小书，去请教一位童颜鹤发的可尊敬的美术史老学者。他对我说：“你替‘村野之景的中国画’取名为‘田园山水画’，这个名字不错，能为大家所接受。以田园题材作画，天地广阔呀！”随即提笔写了“田园山水”四个字相赠，以示认可。随后他以关切的口吻问我：“这可是个新的课题，你既然提出来，而且有了一个框架，颇能自圆其说。那么，你能不能说说田园山水的立足点在何处？”我回家检视自己以往写过的文字，进行深入思考。从名称到内涵、审美取向；从范畴到“画目”的学科定位（立足于何处）；从它的学术价值（何以能立足）想到它的产生和历史，与山水画、中国画的关系，一直追溯到山水画甚至绘画的诞生——虽然跳不出前人的研究成果，但也有一些自己的想法。我前后花了七年的时间，创作、考察、写作并举，如履薄冰地写下了一些稿子，这里收录的只是前半部分《中国田园山水画史》，算是第一份答卷。待写完以后，先回复这位可尊敬的老先生，引颈期待他的批评指点。

一

话当然得从“史”说起。但是说“史”也是有观点的，这就又涉及到“理”。所以“史”与“理”既非一回事，又相互牵连着。以史带理，理是从史中总结出来的。但是说“田园山水画史”，须有一个前提：什么是“田园山水画”？“田园山水画史”论述的材料是怎样选定的？“田园山水画”属性的边缘区怎么对待？这里就涉及到范畴的问题。范畴决定选材范围，这点没

有搞清楚，画史就无法论述。在艺术自然衍生的长河中，各个时代艺术的现状是不断地改变的。有传承之绪，也有出新轨迹。今日之范畴与昔时之范畴，有同有异，是一种“有限的动态”。在写史、读史时，都要认识到这一点，否则写不下，读不透。另一个问题，是“田园山水画”的美术史学科坐标，也就是它的“立足点”在什么地方，这要牵扯到相邻的科目，如何鉴别、定位。此外，对于一些史学问题如何解释，如田园山水画是在什么历史条件下产生的？为何能产生和立足？有什么艺术和社会价值？与绘画、山水画合起来看，它们的产生和发展的脉络有什么规律？当代与前代、古代的田园山水画创作主旨有哪些变化？弄清这些问题，对于促进当代中国画的发展有着积极的意义。

除了抽象画，具象的、意象的绘画，分科是依据题材的，如山水，花鸟，人物等。相同的题材可以有不同的艺术语言，不同的题材不可能有相同的语言。虽然可以互为借鉴一些，题材特征的制约还是很了然的。不过科目的边缘地带总会有些弱化，这也是理所当然的。艺术不是科学，不可能量化。或曰：不分科行不行？我认为不分科就抹去了特征，意味着尚未发展成熟的混沌状态。分科能促进绘画的系统性认识、专业化深度，从而使中国画提高质量、拓展疆域。分科是历史发展的必然现象，并非谁想分就分、不分就不分。只有客观世界已然存在了的，才能加以归纳总结；只有及时建立科目的架构，才能更好地促进中国画的繁荣。我所做的工作，好比是为构筑细胞壁添砖加瓦。细胞壁构筑成功，一个新的、完整的健康细胞就诞生了。毕竟想要“消解”中国画“细胞壁”的人只是极少数，从山水画的现状来看，中国画正如“池塘生春草，园柳变鸣禽”，它不断地在自然衍生，它的发展是势不可挡的，是大有希望的。

当然，许多画理上的问题，我要留待以后去详细探讨。对于写《史》、读《史》之前必要搞清的几个主要问题，在这里我作一个初步的简要阐述，它们是范畴问题、定位问题、发生和发展问题、创作主旨的沿革问题、如何对画史分期的问题。

二

首先说说范畴。探究范畴问题，应涉及好多方面。至少在这本书中，选择录入的作品就要遇到“入选条件”问题。它的核心属性当然是与题材有关的。对于田园山水画的题材属性，可以概括为“村野景物”。只要画面上所出现的主要形象以及绝大部分面积占比是表现村野景物的，不管作者的构思立意、艺术风格、技巧水平如何，都可以看作是田园山水画。村野景物，即乡村的、野外的、风景的、可有点景物（建筑、动物、人物、道具等）的。其中田园气息最浓，亦即最能表达田园美的景物，无疑是田园山水的主要部分。

我这里提到了“主要部分”、“主要形象”，那么何谓非主要的部分和形象呢？这就是“边缘地带”。例如渔牧业景物，因为渔牧业是农业的前身，农业产生后即与之并存至今，它所呈现的风景和生活气息与田园是很接近的，艺术语言没有很大差别。还有江边景物、树丛林地、乡村民居，虽然它们与典型的田园山水有一定的差别，田园味没有那么浓烈，但都是田园元素某一部分的单纯化延伸。它们具备田园山水画的基本特征，能排除与相邻画目的混淆，所以还是以列入田园山水画为宜。何况，“田园山水画”与“中国画”、“山水画”一样，是一个专用名词，不宜胶柱鼓瑟，非“田”不可。另外一种“边缘”的含义，是在田园山水为主体的画中，含有峰岭、山石、建筑、动物、人物、花鸟的元素。我认为只要它们在画中的地位处于点景或面积占比不是太大，处于陪衬地位而没有“喧宾夺主”，还是可以划入田园山水画的。此外，对于萌芽期、古代、民间的同类作品，应适当放宽尺度。

据此，我试举出能够“入选”现代田园山水

画的相对条件：

1. 村野之景、田园味浓者为佳，是主要入选对象；

2. 乡村气息并不浓，但地貌接近田园题材的风景，如江边、草原、树丛、林地、荒原、畜牧业、非海域渔业、非山岭为主的实名旅游景点及纪念地等，可入选；

3. 山中的乡村，画面以田园气息为主，山、石面积占比很小而居于陪衬地位的，可入选；以乡村民居建筑为主，画面田园气息浓，有别于集镇者可入选；

4. 以峰岭大山、瀑布溪石为主，或画中虽有乡村景色，但居于陪衬地位，山、石语言占比大者，不在其内；

5. 表现大海、城市、集镇、园林、亭台宫阙建筑，人物、动物、花鸟占面积较大，与田园风景形成并列者，不在其内。

这样的表述妥否，还有待于在实践中检验。

三

其次是学科定位问题。我想老先生所言的“立足点”，主要就是田园山水画在美术史和学科分类中所处的位置。历史是前进的，动态的。我们只能在当代的状态中去寻找。过去的路，是源、流。源远流长，它的地位一直在变化之中。对中国画兴衰的争议，我们理解为这是人们对中国画发展的急切希望。但是，急也罢，不急也罢，中国画的历史总是顺着一条自然衍生的规律，像溪水般不紧不慢地向前流淌。到了当代，由于现实社会的改变，人们对于创作山水画和欣赏山水画的动因也有了改变。一些原来并不起眼的题材，快速发展起来。原来占统治地位的以大山、峰岭、瀑布、溪石为主体的山水画，因为隐逸观念的淡出，变得更趋向于关注山区人民的生存状态，它的出世性有所淡化，而保留了崇高、雄壮之美；宫阙、园林、街市的画材，发展成今天的现代化城市新貌，界画也发展成写意；水景画加上西洋海景画的因素，发展成海景山水画；而村野小景也发展到关注平民生活状态、关注生态与家园的田园山水画。它们的本质都是风景，加上中国传统文化的因素，成为山水画。山水画

的含义，不是望文生义地只指“山”和“水”，只要是风景为主的中国画，都可归入“山水画”。所以上述四类山水画，当今已经形成山水画的四大题材分支。它们的名称是：峰岭山水画、田园山水画、城市山水画、海景山水画。它们都具有山水画的共性，又有各自独立的题材范围、内涵和外延。这四个分支，我姑且把它称之为“画目”，是“画科”的下一级。这些画目，当今都已经赫然存在，只是一直未曾有人去总结归类罢了。考察它的历史和现状，指出它的存在和分析其内涵与外延，将更有利于中国画的传承和发展，更有利于掌握、传播绘画艺术发展的规律。^[1]

当我们看到了中国山水画四大题材分支的存在之后，田园山水的美术学科坐标就历历在目了。

四

第三个是绘画、山水画、田园山水画的发生和发展的规律问题。提到这个问题，我的耳边似乎又响起尊敬的老学者穷根究底的质问：“你所说的‘田园山水画’是什么时候出现的？是怎样产生的？”在探寻这个源头的时候，又碰到“山水画是怎样起源的？”、“绘画是怎样起源的？”这样的问题。虽然距离田园山水的产生是那么遥远，但田园山水是山水画，更是绘画，那就有一个一脉相承的血亲关系。探寻它们产生的奥秘，对于田园山水画的发展，乃至中国画的发展都有着积极的意义。这些问题有现成的说法，不过也应有自己的思考和发现。在探寻过程中，不可避免地涉及到古人类进化史、文化艺术发展史、农业发展史等方面的问题。我的认识沿着这样一条思路在走：

远古苍莽，现之所谓人类，原来只是脊椎动物的一种。劳动创造了人，但“人”如何学会劳动？如果从“使用天然木石时代”（距今约1400万年）的腊玛古猿开始直立起算作“人”，而且在此前后学会劳动的话，那么这之前漫长的进化岁月中，人大概是不会劳动的。是智力的进化使人学会了劳动，是劳动加速了智力的进化。同样，在绘画产生、农业产生、山水画产生、田园

山水画产生之前，都有极其漫长的“蒙昧期”，即绝对的空白期。这个“蒙昧期”或“空白期”说明了人类在启动每一项进步并获得成果之前都处在漫长的等待、积累之中，要等这样的积累达到一定程度之后，才会冒出新的文明成果。在这段空白期中，其实人类一天也没有停止过进化的脚步。这时候的进化，主要是生理上的、知识上的积累，即所谓“智性的进化”。越往后出现的成果，它对智性的要求越高，难度越大。但由于智性基础积累日渐加厚，它的间隔期反而缩短。一项新的文明成果，远古人需要积累几十万年、几百万年，而近代只要数百年甚至数十年。

由此可见，生理智力与适度的肢体发育是最基本的条件。很简单的例子：一只山羊，同样进化了1400万年，至今也不可能指望它有什么成果和劳动能力。而在人类中，智力的高低也是参差不齐的。最先发现文明成果者，必定是“人之尤物”，像伏羲、神农、仓颉等。在绘画领域也有这样的“尤物”。他们的大脑特别聪明（与同时代的人相比），悟性特别高，所以有条件、有敏感性去发现一些新的东西。同时还有许多聪明的人，能够懂得保存、加工、积累前人的经验，使之变成一种文化，使人类对客观世界、对人类自身的认识一步步前进。拿我们今天的话来讲就是“继承传统”，因为继承和传播，人类才集体地一天天变得聪明起来。这种“聪明”已不单是生理上的先天性智力，而是后天的知识技能的累积。

绘画、山水画、田园山水画的起源，是何其相似。它们的步骤都是这样的：人的智性——审美认知——绘画兴趣——技巧锻炼——发挥功能——走向成熟。前提是智性，审美认知是先行；绘画兴趣来自模仿自然、审美要求，是关键；动手尝试，绘画即诞生了；一次次锻炼、一代代积累，绘画能力逐步提高；能画之后，派了各种用途，获得受众的鼓励和支持；在不断实践中，产生了技巧、人才、理论，逐步走向成熟。其中最关键的应是审美的兴趣。绘画（包括山水画、田园山水画）从无到有的过程，就是人类智性的发展史、知识技能的积累史。积累到一定的程度，与当代的客观条件刺激相结合，就会自然衍生出

新的成果。从发生到发展，不仅是数量的，也是质量的；不仅是外在的，也是内在的进步。不到一定的时候它绝不会出现，早几年也不行；到时候了，必然会冒出来，你叫他不要冒出来也不行。而“冒出来”的过程总是从萌芽、雏形到成熟逐渐前进的。所以，绘画、山水画、田园山水画姗姗地依次出现，是时代的必然产物，它的质量也从野到文不断前进。每一个新品种的产生，不一定会取代前者，而是与前者长期并存，使艺术花园更加繁茂。新生品种的生长，不一定要以原有品种的衰变为代价；而某些品种或内涵的自然衰变，只要不是人为干预，也是正常的。弄清了这样一个艺术生态的自然衍生规律，一系列的绘画史现象就基本可以解释了。

五

田园山水画从产生至今，创作的主旨是怎样演进的呢？这就是第四个问题：田园山水创作主旨的沿革。创作主旨，包括创作的最初动机、主题、审美取向等方面，它关系到成画的面貌和功能。

中国人对田园和田园美的认识从《诗经》形成的时代（公元前1000余年）就有了，在《诗经》中有很多关于农事的描写。从汉画像砖中看到的农耕题材可知，那时绘画者已经关注到农业。他们对乡村的认识，就是农事，耕作、畜牧和收获，而在诗歌中则要提早约700年。这个时代的田园画，尚非山水画，也不是较为纯粹的审美，而是与生存有关的、功利性的表达。这说明人首先关注的是生存。就是这样初步的表达，为数也极少。经过1600多年的“舆论准备”，田园山水画终于在唐末、五代初的时代出现了。那时的山水画已经发展成熟，田园山水画在那时出现是理所当然的。

田园诗派创始人陶渊明隐逸为乐的思想，深深地影响了历代文人和画家。适逢政治上不得意时就想到了隐逸，由此产生了一种隐逸之后的美感，以隐逸为高雅而被津津乐道。我们现在能看到的传为王维所作的《辋川图》摹本，原本是唐代的作品。我们把它看作是初期的田园山水画，虽然有些勉强，但处于初期也只能这样。此画描

绘的是一个四面环山的园林，主体部分比较豪华。它是一座远离皇家宫阙的地主庄园，很少农家气息。作为官宦的王维，他是把这座园林别墅当作隐居的佳地。王维不是真正的隐居，他不过是在官场中遭受挫折以致失意而消极怠工，处于“吏隐”状态，所以并没有像陶渊明那样身体力行地融进田园生活。他只是从自己际遇的角度，获得一片清静，因而写下了《积雨辋川庄》那样的诗句，让世人以为辋川山庄是一片非常美丽的田园。这幅画中的隐逸理想是明显的，对以后有隐逸理想的田园山水画产生了很大的影响。如北宋赵令穰的《湖庄清夏图》，画中水边生长着一片茂盛的树木，掩映着几椽村舍，露出村庄的一角。这里的湖光树影，笼罩在夏日的水汽中，更多地表现了富有诗意的田园美。也许画家就向往这样的清静之地。这种向往在画中已经化作美感，而非《辋川图》那样导游图般的平铺直叙。

从“即此羨闲逸”的视角出发，诗人和画家还津津乐道于“农家乐”的题材，还有很多的《渔乐图》。在他们看来，农家的生活是闲逸的，因而也是美好的。这是士大夫气十足的知识分子对乡村生活浮光掠影的认识，还是从他们自身的理想出发的。固然，农家有苦的一面，也有乐的一面。古今田园画中，表现乐的比较多，表现苦的很少。除了上述原因外，也与山水画的局限性有关。画毕竟不是诗，只能是表现一个瞬间情景，不可能纵横时空。山水画也不像人物画，不可能深入到人民生活中去探寻情节。它只是一种意境，情感的倾向而已。农家乐题材到近现代数量更多，主要与太平盛世时代经济的发展、农民生活改善有关。其次是对当今社会的歌颂，而并非隐逸之乐了。以长安画派赵望云为例，他活跃在农民翻身得解放的时代，直面现实生活，喜欢画人民的愉快劳动。有的画面人物较大，应划入人物画或人景并列的范围。还有一部分人物退而为点景，则是地道的田园山水画。这种田园山水画也是一种农家乐，这与隐逸所致的快乐是截然不同的。它表现了人类应有的生存状态，和平、幸福、健康、进取的精神面貌，一种现代观念下的农家乐。自此之后，又从生活现实描写发展为生存的理想，一种呼唤生态美的、更为艺术

化的、对生活持乐观态度的、诗意栖居的画面。

现存最早而又地道的田园山水画是赵幹的《江行初雪图》。画家在走过江边的时候，看到了渔民在寒风雪花之下的艰苦劳动，从一个知识分子的视角，动了恻隐之心，也联想到自己“处江河之远”的寒寒处境。因为作者的境遇不佳，有机会接触底层人民，感情上同平民靠拢，才画出了这样一幅同情“渔家苦”的画。其实，在晚唐的田园诗中早就有许多悯农的诗篇，诗人和画家多为失意文人，他们之间的思想很容易沟通。其中有的人能深入了解到农民的苦处，而不是只停留在把乡村看作政治避难的乐园。在为数不多的作品中，画出了“农家苦”的状况。

随着时代的变化，乡村人群的生存状态也在不断地变化着。而最具有永恒意义的，是田园之美。接近于纯正的田园美作品，除了上述《湖庄清夏图》外，还有宋惠崇的《沙汀丛树图》、刘松年的《四景山水图》、李迪的《风雨归牧图》、马麟的《芳春雨霁图》、夏圭的《西湖柳艇图》、赵士雷的《江乡农作图》等，以后各代均有这类作品。这类作品从自然美出发，展现祖国河山之美，抒写作者对田园景色的陶醉之情。优美而和谐，充盈诗的意境。观众从中领略了浓郁的抒情美感，畅目舒怀的艺术享受，因而获得广泛的喜爱，成为田园山水审美理想的主线。到了当代，田园美更与生态美、中和之美挂起钩来，成为情景交融的田园山水画作品，表现诗化、美化的田园情趣，自然、宁静的理想境界。

“耕读传家”的题材是陶渊明隐逸思维的余脉。一面耕织自足，一面研读经书。放下知识分子的架子，跻身于农民的行列，做一个有知识的、情趣高雅的农民，实际上提高了农民的文化素质和社会地位。这是一些中产画家的自身写照和生活理想，同时也有益于社会。虽然同是隐逸，但他们没有当过官，没有陶渊明、王维那样的经历和文化水平，也就算不上隐士。他们读书，不一定是为了仕进，而是一种爱好。这类画本意是描写人的，但有的作品中人物的面积占比很小，也就成了山水画，其中有一部分是以田园景物为主的。例如明代沈颢的《闭户著书图》、清代蔡嘉的《秋夜读书图》、清代孙祜的《雪景

故事图》等皆是。从中可见仕者以耕为雅，耕者以读为雅的审美风尚。后来从“耕读”题材，又发展成“渔樵耕读”和“耕织”题材，都是描绘平民生活的画面。

近现代田园山水画中，有一类“思乡”情结的画。“举头望明月，低头思故乡”，在古代的诗词中，思乡情感本是常见的，这是人性中怀旧的本能，是爱国的基础，也是一种文明的表现。梦中出现的家，都是儿时的情境，每个人都有这样的心理体验。由于兵役、从政、经商、谋生、求学等原因，各个时代都有这样的离乡之愁。近现代工业化的进程，加深了思乡情结的程度。大批青年离开故乡，奔向城市，谋求富足的物质生活。但外部世界尽管诱人，总有不及故乡的地方。绝大部分人的故乡或祖籍是乡村，乡村田园勾起了他们美好的回忆。因此表现在田园山水画中，绿树、村舍、小桥、流水无不蕴含着故乡的脉脉之情，吸引着画家和观众。

在上世纪50到70年代，由于快速发展经济的需要，“战天斗地、改造自然”的理想和行动遍及全国。改天换地、削平山头、开荒种地的“愚公精神”被推崇备至。反映在中国画中，就是荒山变良田、冲天豪气的生产劳动场面，山水画中也喜欢画上片片梯田、劳动的人群、现代化的建设。赵望云、钱松喦、傅抱石以及许多画家画出了一批这样的作品。物质化的山水精神，成为那个时代的审美风尚。

到了当代，随着工业化、城市化的高调迈进，静悄悄的乡村发生了新一轮变化。不仅乡村的土地被大举蚕食，乡村里的青年男女都待不住了，纷纷向城市奔去。乡村居住条件改善，建筑面积增加，新楼林立，小工厂遍布，变得热闹起来。由于农业生产和生活方式的改变，原有几百年来形成的生态循环系统被切断，工厂的排放和农药施用污染了水源，沟渠干涸或被淤浅填平；树木和竹园被砍伐，多余的柴秸、生活垃圾燃烧于四野。当然，在广袤的土地上还存在着大量洁净的田园之美。还有很多茂盛的庄稼、民宅遗存、治理得较好的河沟。在这个新旧纷陈的时代，人们开始发出保护生态环境的呼声。政府已经强势提出生态建设的号召，但民众的生态保护