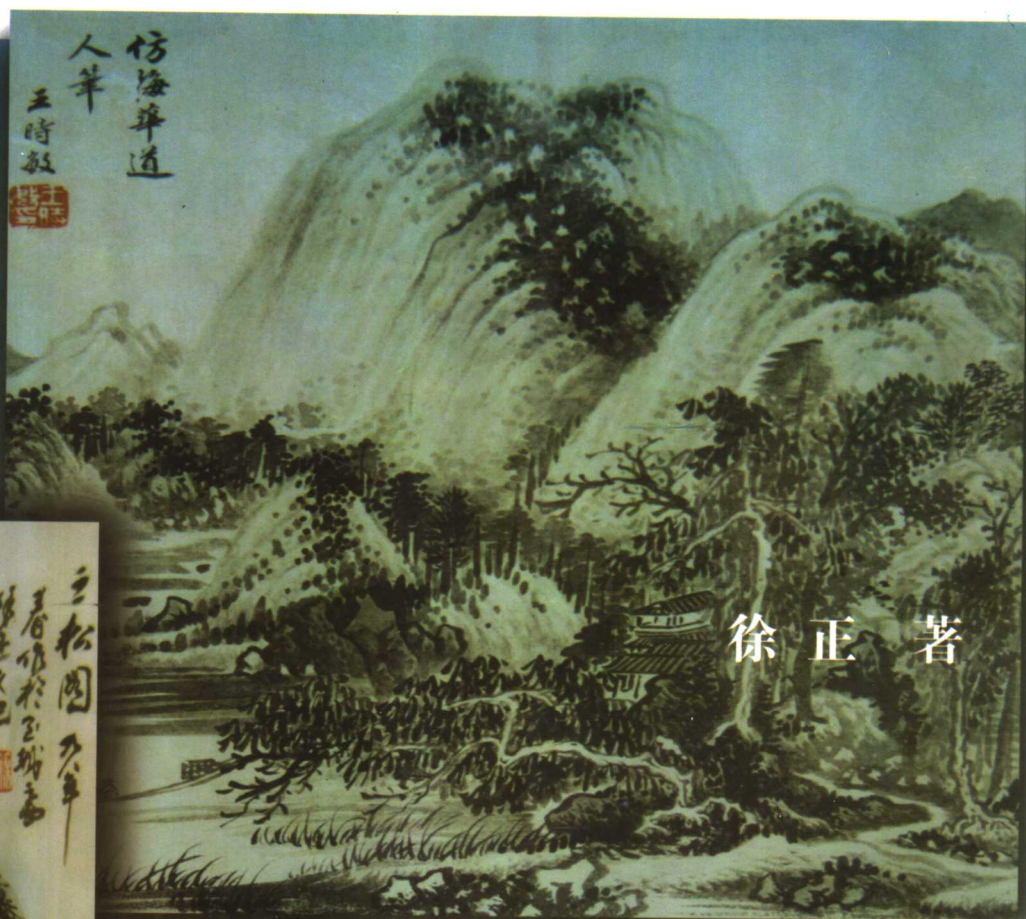


美术教育丛书

主编 徐永义 邢凯

# 中国山水画



徐正著



★ 黄河出版社

美术教育丛书

# 中国山水画

徐 正 著

黄河出版社  
1999年·济南

## 美术教育丛书

**主编** 徐永义 邢 凯

**编委** (按姓氏笔画排序)

王智明 孔新苗 邢 凯 任世忠

刘雪茜 李善阳 李瑞祥 李作义

李 瑞 宋丰光 张 炆 张继晓

张宪平 郑祖玉 姚 铭 赵勤国

徐 正 徐永义 耿龙武 韩 玮

戴丕昌

**策划** 徐永义 邢 凯 耿龙武

**责任编辑** 耿龙武

**封面设计** 李 瑞 张宪峰

**书名** 美术教育丛书 (中国山水画)

**著者** 徐 正

**出版** 黄河出版社

**发行** 黄河出版社发行部

(济南市英雄山路 19 号 250002)

**印刷** 莱芜市印刷厂

**规格** 787 × 1092 毫米 16 开本

10 印张 180 千字

**版次** 1999 年 4 月第 1 版

**印次** 1999 年 4 月第 1 次印刷

**印数** 1——4000 册

**书号** ISBN 7 - 80152 - 093 - 9/J·001

**定价** 260 元 (共 10 册) 本册 26 元

# 序

徐永义

很长时间以来，我就想编撰一套关于研究美术理论与设计艺术的教育丛书，以探讨绘画艺术的规律性与艺术设计的理论基础。

作为一个美术教育工作者，在美术教育多年的实践中，尝尽甘苦，深感美术理论与形式语言的创新是多么之艰辛，被好多主观上想要解决而未能很好解决的课题所困扰。为此，想借助美术教育界同仁，中青年画家们的才智共同探讨研究，以期能有所突破，这就是编撰这套丛书的想法。在本丛书创意过程中，得到了出版界好友邢凯同志与耿龙武同志的大力支持，一同策划草拟了本丛书编写要求，提出了突出理论性、实用性的原则：

1. 对美术专业各门类的观念情态与形式美感做全面系统的理论诠释。
2. 在形式语言的研究上，着重于科学性的理解和规律性的把握。
3. 增加艺术鉴赏的内容，从人类审美需求的嬗变中去引导学生的艺术思维和理解造型艺术的本质特征。
4. 要充分展示美术专业各门类的发展史，以便正确理解造型艺术风格样式的演变与社会发展的关系。
5. 全面地分析研究美术专业各门类的风格特征、形式语言、技法特色及其材料工艺。

这些问题大体上取得了创作集体的共识，也吸取了各册作者在编撰过程中的个人特色，这样会弥补丛书中的长短不足，形成集体优势。

这套书就这样编撰成了，成败优劣有待读者与同仁评说。借这个机会还想就个人的思维模式谈点粗浅的看法。

近现代，美术专业的各门类都形成了自己的独立体系，有着丰富的实践与成就。至于造型的结构性与设计的构成因素还没有形成规律性的理论思维；对于其历史发展与嬗变，也没有人深入地研究，更没有获得多学科的支撑，形成宏观的综合性理论探讨。尽管人类经过数千年的艺术实践，但实践并不等于理论，也不会在实践中自然生出理论来。没有正确的理论指导，即便是富有才能的艺术家也很难创造出惊人的旷世之作，这是无数历史经验所证实了的。

应该承认，以往研究美术学理论的人并非没有，而且各有成就。特别是在西方，现代艺术把哲学、历史学、宗教学、艺术学等人文科学作为支柱，形成了现代艺术样式的多元世界。我国也在把美学、心理学及审美体验和艺术创造联系起来进行研究，较深刻地揭示了“美术”作为一种审美现象的内在精神及其形式语言的规律性、科学性。尽管这些观点与方法的研究对于美术学理论技法的更新成绩斐然，但这些研究仍是局部和肢

体的，只能作为一种理论基础的延伸，而不是将形式规律作整体、宏观、综合的思考。如果不能从造型语言的客观真实出发以艺术家的情感、意志、修养等精神因素去对客观世界作心理评价，实现情感与理性、艺术与科学的有机辩证统一，就无法形成美学理论研究的整体构建。

但是，要实现这一构想谈何容易，绝非一朝一夕就能奏效的。从我国的现状来看，从事美术事业的人成千上万，可是，对美学形式语言规律性的研究者甚少；而且这些做研究的人员中，专业画家少而专事理论写作者多。这就很难避免理论与实践的脱节，也很难实现理论对实践创造的指导性。

要建立美学的理论研究基础，当然应该围绕着艺术形式的自律性进行探讨，诸如美学原理、中外美术史、艺术美学、艺术心理学等，并能由此拓展开来形成对形式语言的把握，使造型语言的形式构建在表情内涵、整体秩序与运动规律的统一中实现。

人类对绘画与设计语言的可读性总是给予极大的关注，艺术作品中的形式语言要能寄托人们的思想情感和审美理想才能被接受。在风格样式上对视觉形象的表述采用夸张、装饰、变形等手法，都是为了使主体形象更加鲜明、生动、有力。在这种情况下，必须使形式与内容形成有机的整体。

美术创作的形式语言是艺术家赖以生存的基石。但是，从美术史的发展中看，令人敬佩的是艺术家的独特个性，其独创性愈是突出便愈能摆脱个性之圈而具有普遍意义，并且这种独特的个性几乎不受美术理论的束缚。同样，一件艺术作品所以具有经久不衰的魅力，也不能从美术理论中得到令人信服的解释。诚然，这完全是由于艺术家的构思方式、语言形式以及审美取向使然；但这不是说可以轻视对美术的本质特征及其所体现的规律性的研究，恰恰相反，在艺术表现上对形式语言的科学性理解是至关重要的。对形的体面认识、对色彩实体的光色分析以及对整体结构关系的理解，是形成艺术个性的基础。

我们所说的艺术个性，首先应该是中国的，应具有鲜明的民族性。只有把握住中国美术的形式语言特色，才有可能立足于人类艺术之林，因为每个民族的发展经历与人文精神不同，对绘画与设计的思考方法和表现形式也不一致。如若完全用西方的艺术理论来规范我们，至少是不能完全体现中华民族精神。但是，近百年来的绘画与设计理论，基本上是在西方艺术理论的基础之上的。如果认为美术理论个性与共性具有相互关照的关系，那么西方人的科学理论、正确观点与先进经验，我们怎么能视而不见呢？问题是，要体现本民族的艺术思维方式。如果我们能从民族艺术的实践出发，以其共性与他国艺术相融合，以其个性与别国美术相比较，并且将语言形式之美与艺术实践、生活体验结合起来，中华民族的美学思想与美术理论将会大大提高一步。

以上就是我们编写这套美术专业理论与技法教育丛书的出发点。有关理论的创建应该是我国目前美术教育中所欠缺的。尽管我们对这些问题的提出，对其特性、规律的分析理解未必都称得上是多么成熟的理论研究，特别是对一些概念的界定和对具体的理论技法的再认识还谈不到理论上的建树，但是书中把美术学与民族文化、形式语言规律、审美取向、生活体验联系起来进行研究，至少在方法论上是全面的。如果能较为深刻地揭示出“美术”作为一种审美现象的本质特征及其所体现的形式美感并进行规律性的总

结，对于美术教育与艺术实践来说，总比那些狭隘的个人技术与经验之谈要有意义得多。

当然，美术作品必然要实现其本体构建，“美术”作为一种空间的艺术形式不可能不依靠形象因素而只去表现抽象概念，同时又不得不警惕视觉对艺术的冲击。只有依靠“美术”自身的内在规定性调节艺术与存在的相互关系，才能突出形式语言在表现上的决定性作用。这样，美术创作的全部最终要集中反映在表现技巧这一具体问题上来。在这里，认识活动的决定性作用就被表现手段的实践性所代替。所以，本丛书也在表现技法的建设上给读者做了多种可能性的展示。期待读者能够除了依靠自己的艺术素质与悟性以外，还要依靠科学的实践，去理性地开拓表现技巧，逐步形成具有条理性和程序性的多种表现手法。

总之，艺术表现的形式语言不只是以单纯的形式感存在于美术创作之中，常常被艺术家赋予一定的精神内涵，从而引起不同的心理反应。所以，我们欣赏美、创造美要求多层次。希望不仅要看到艺术家的天赋与修养，还要能看到艺术家在驾驭形、色、结构上的精湛技巧。因此，作为一个艺术家，一定要把握客观，并要丰富生活经历，提高审美品位，培养高尚情操。这样，广泛的多样性就会被采纳，再经过消化、融和，个性的发展就会更加鲜明。虽说艺术家的个性发展会受到客观社会的制约，但却也存在着极大的主观能动性。

一九九九年元月十日

(序作者为山师大美术系主任、教授)

## 概 述

山水画从它的产生起，经过发展、繁荣、成熟期，至今已经有一千多年的历史了。在每个历史时期，各个山水画派、流派中，都产生过许多优秀的大师。这些大师们的作品，或横幅、或立轴、或扇面构图、或册页小品，无不反映出一个时代人的精神面貌、社会风尚、审美心态，具有很高的艺术水平，放射出耀眼的光辉，彪炳千古，垂范后世。可以说，山水画是最能代表中国绘画艺术特色、最能够反映中国文化的思想内涵、审美观点、人生哲学的一种绘画形式了。有学者谈到中国文化时说，要想了解中国文化，就必须了解道教。在研究中国绘画上，我们是不是也可以这样认为，要想理解中国绘画的底蕴，就必须首先了解山水画，因为山水画在整个中国绘画中是最具魅力、最令人为之神往的画种。从山水画一千多年来的发展史看，可以说它代表了中国绘画的最高艺术水平。由此可知，研究、学习山水画，其意义与收获绝不仅仅限于山水画本身，它实际已经超越到了山水画之外的方方面面的领域。这是一项非常有意义、同时也是一件实际的充满情趣的艺术研究工作。

任何一种艺术表现形式，其实也就是一个时代文化的折射与反映。中国山水画从一开始，就深深地带着时代的烙印，自觉或不自觉地肩负着诠释、反映、表现当时的文化倾向的任务。魏晋以后，经隋、唐、两宋至元、明、清，每个时代都有自己的文化格局，而山水画的形式与内涵，也随着时代文化的倾向移动而不断变化。由此看来，研究学习中国山水画，绝不能简单地就画论画，必须涉及到当时的历史背景、文化表现、社会风俗等方面，这样，才能对山水画有一个全面、深刻、广泛的了解与把握，才不至于陷入表层的、肤浅的、单纯的技能学习与画面效果的创作中去。这是研究、学习山水画的根本和关键之所在。

《中国山水画》一书，是美术教育丛书中的一本。此书不仅仅是单纯技法的介绍与研究，因为这一类的书出版的实在不少，内容大同小异，重复写来意义不大。此书内容包括了中国文化与山水画的关系、山水画的审美、山水画发展简史等理论上的研究内容，在对技法进行分析介绍时，加强了具体作品的分析以及工具的介绍与画种的介绍。我们想尽量使此书成为一部既有理论研究又有技法学习，两者相互映发、互为解释的一部综合性山水画研究著作，使读者通过此书对山水画有一个全面、深刻的了解和认识。

第一部分对儒、释、道与山水画之间的关系及其影响作了较为详细的探讨、阐述。佛教、道教思想对山水画的发展产生了重要影响，最终使山水画成为文人消极遁世、孤高自怜的一种精神寄托方式。在山水画笔墨效果的背后，儒、释、道思想起着决定性的主导的作用。第二部分对山水画意境的诞生与表现形式作了初步的探索。中国画讲究意境，讲究画外之韵，这与形式有着非常密切的关系。意境深刻、表现形式优美，是山水画画着意的重点。第三部分简述了山水画的发展史，对每个历史时期的社会状况、文化动态作了简略的交待，并对各画派、主要画家及其主要作品作了具体的介绍与分析。这



样，可以使读者对画家及作品有更深刻明确的理解与认识，有助于读者更好地把握其作品风格、表现手法，对学习大有好处。现代、当代山水画发展状况部分，对中西方文化的碰撞、交流及山水画内容、形式本身的变化，作了简要的说明。第四部分是山水画传统技法的讲述和方法示范。技法学习毕竟是山水画的关键部分。没有高水平的表现方法，再深刻的思想，再高级的审美趣味，也不能传达出来。形式是手段，必须熟练地掌握住。文中对具体技法，分门别类地进行了细致的讲述，并附有示范图例，与文字相照应，使读者在学习上一目了然，畅晓易懂。第五部分讲述山水画的写生方法。学习山水画，了解山水画与文化之间的关系，归根结底还是要进行创作。而要想搞出表现自己思想与风格的作品，就要到自然中去感受、体验、观察、写生。在这个过程中，有许多必须注意的环节与事情，如怎么观察、如何取景、如何组织画面等等。初搞创作的人，经验不多，会有不少的困难。文中具体地对这些问题一一作了说明。第六、七部分讲述中国画的几种表现形式、中国画所使用的工具及其性能和演变情况，旨在让读者了解山水画多样表现形式的不同画面要求与效果，达到为表现不同内容而选择运用相适应的表现形式的目的。中国有句古语：“工欲善其事，必先利其器。”要画好山水画，就要了解掌握所用笔、墨、纸、砚、颜料等的性能和特点，而后才能运用自如，创造出满意的画面效果来。中国画所使用的笔、墨、纸等工具具有特殊性，因而画面效果别具一种美感、韵味。在某种程度上讲，了解掌握了这些工具的性能、特点及使用方法，对中国画效果的创造也就有了相当的把握。最后部分，对中国历代山水画论的作者身世、画论内容以及文中所提出的新观点、创造的新技法作了简要、明确的说明，能起到一个提纲挈领的作用。山水画自产生的那日起，就有相应的理论研究文章出现了。千百年来，山水画理论著作甚丰，并且以各种不同的文体出现，有专门著作，也有跋语式、诗歌式的等等。这些作品，对山水画的立意、审美、意境、技法等，均有详细、深刻、重要的论述。纵观历代山水画论，可以说是文字上的山水画图式的演变。中国画强调画外功夫，讲究诗情画意，这就给画家提出了更高的要求，对中国画的批评树立了更高的标准。理论与实践的结合，是创造出优秀作品的基本保证。由于篇幅所限，只对一些主要的山水画论进行分析、评价，余者阙如。

作者力图使本书成为集知识性、可读性、指导性于一体，并且具有一定新意的山水画专门著作，希望对读者能有一个好的启示作用。但由于作者水平所限，缺点肯定很多，也希望读者给予批评指正。



# 目 录

序 .....	徐永义 (1)
概述 .....	(1)
第一章 睿智的世界——儒、释、道思想与中国山水画 .....	(1)
第二章 山水画的意境与表现形式 .....	(5)
第三章 中国山水画发展简史 .....	(11)
第一节 魏晋时期山水画的特点及理论 .....	(11)
第二节 隋唐五代时期的山水画 .....	(12)
第三节 两宋时期的山水画 .....	(21)
第四节 元代的山水画 .....	(33)
第五节 明代的山水画 .....	(39)
第六节 清代的山水画 .....	(46)
第七节 现、当代山水画状况 .....	(55)
第四章 中国山水画传统技法析要及方法示范 .....	(58)
第一节 山石的画法 .....	(58)
一 山石画法的演变过程 .....	(58)
二 山石的各种皴法 .....	(59)
第二节 树木的画法 .....	(65)
一 古代画家画树木的技法 .....	(65)
二 树木的具体画法 .....	(67)
第三节 点苔的方法 .....	(73)
第四节 用笔的方法用墨的方法 .....	(80)
第五节 历代墨法的运用及演变 .....	(83)
第六节 设色的方法 .....	(87)
第七节 山水画构图的三远法 .....	(91)
第五章 山水画的写生方法 .....	(94)
第六章 中国画的几种表现形式 .....	(103)
第一节 工笔 .....	(103)

第二节	写意	(103)
第三节	半工半写	(103)
第四节	白描	(104)
第五节	水墨画	(104)
第六节	没骨法	(104)
第七节	青绿法	(104)
第八节	浅绛法	(105)
第九节	界画	(105)
第七章	中国画工具介绍	(107)
第一节	毛笔	(107)
第二节	墨	(108)
第三节	纸	(109)
第四节	砚	(110)
第五节	颜色	(110)
第八章	中国历代山水画理论著作述评	(112)
附：	彩图 34 幅	

# 第一章 睿智的世界——儒、释、道思想与中国山水画

山水画是中国文化在绘画表现领域中的一种反映形式及表现形式。它以代表中国文化为主导的儒家文化为主体，同时又含有道教文化及佛教文化的精神。因此，在审美的标准上、意境的表现上、艺术形式的确立上都显示出鲜明的特色来。历史上的山水画家以儒家思想为正统，又融合道、释家的思想。这主要取决于当时社会的政治需求和社会风尚。魏晋以来，神仙家把老子奉为教主，创立了道教。到东晋时代，在皇室信奉佛教的影响下，名门望族广与僧众交往，使当时的清谈风气与佛教相结合，成为一时的风尚。支遁是当时的名僧，平时喜好老庄，与门阀士族及代表人物如谢安、王洽等有着文学的交往，建立了深厚的友谊。当时，道教人物也经常宣扬儒家教义，而儒家人物也不断地研究、利用道教与佛教的教义。儒、释、道三家虽各有自己的主张，在人生观上有不同的看法，在处世方式上有不同选择，但在另外的许多方面却又有着相同和相通的地方。柳宗元在《送元十八山人南游序》中说到：“太史公尝言，世之学孔氏者，则黜老子，学老子者，则黜孔氏，道不同不相为谋。余观老子亦孔氏之异流也，不得以相抗。”柳宗元慧眼卓识，很有见地。王士禛在他的《渔洋山人文略》里有一篇《游华山记》的文章，记述了与见月和尚的见面晤谈，认为佛家的教说“与吾儒道德仁义之旨，了然不殊。”王士禛说得很明白，儒、佛有相通的地方。其实，佛教徒也是亦释亦儒的。和尚之所以要迁就儒学，主要原因在“忠义道德”方面。清代的梅溪上人有一首诗云：“释教儒宗天下传，何分西蜀与南滇。”因而，亦儒亦释亦道，便成为理所当然的正常的的事情了。

儒、释、道三家之所以能融合，之所以能在当时以至历史上的各个时期长久存在，上面讲的是它的社会原因。这个原因表面上看起来似乎与画家们在山水画的艺术实践上毫不相干，但实际上，这是山水画家与道家、释家在思想上认识上不可分割的主要因素与前提。中国绘画史上，画家学道参禅，比比皆是。山水画家的这种引佛入儒、以释混儒的行动，确定了自己审美情操的趣味与追求。这个社会原因，与山水画家的密切程度有着深刻的内在因素，不是一种简单的巧合。

南朝的宗炳所著《画山水序》一文，集中了儒、释、道三家的精神与思想。他既尊重孔子的“游艺说”，将其批判成“仁智”之乐的美学思想，同时又非常欣赏老庄的思想境界，提出了“澄怀观道”的审美标准。宗炳曾追随慧远和尚修业，是庐山“白莲社”的成员，作有《明佛论》。佛家思想给予他非常大的影响，他的所谓“道”，既有包含艺术规律的道，还有儒家的道、道家的道及释家的道。他提出山水画的“畅神”说，就是这些“道”在游艺上的具体显现，因而能为各家所接受，也受到了士大夫的欢迎。顾恺之是东晋时期的大画家，他画的《女史箴图》宣扬的是儒家女德。而在他的《画云台山记》一文中，却又出现了“天师坐其上”的道教人物。可见，一个人的思想并非是单一文化的组成体，而是由多种文化混合、组构而成。表现在外表显露的形式上，就出

现了既有这种文化倾向、同时又有另一种文化因素的看似矛盾，其实却是一种相互联系、互为补充的正常的符合客观规律的文化现象。

隋唐五代以至两宋时期，山水画创作繁荣昌盛，山水画技法也日趋成熟。展子虔的《游春图》，表现了山川的秀丽、草木的丰茂，画面里充满了生机，一派逍遥闲适的意趣。“仁者乐山，智者乐水”，这是儒家徜徉山水间的目的与审美。清代的袁说，游山玩水的人不要按照一定的礼节来游览，这样才能取得快乐。“以毋规礼执礼为乐。”还说画家可以将“庄生之所以藏山，仲尼之所以临川”统统体现出来，使道家的思想与儒家的思想并行不悖地同时在艺术作品中存在。唐代的玄宗皇帝是个极度信奉道教的人。他欣赏吴道子在大同殿壁上画的嘉陵江三百里风光，也获得了精神上愉悦的享受。僧肇在《物不迁论》中说过，儒与道二教的旨意与表现虽然不太一样，但是，对于时光的流逝、青春的不再，“斯皆感往者之难留”。他们都想方设法，“以泉石啸傲为常乐”。《物不迁论》，看题目就明白了文章的宗旨。王维是唐代的名诗人、名画家。他晚年学佛，过着隐居的生活，“独坐幽篁里，弹琴复长啸，林深人不知，明月来相照”。何等的悠闲，何样的清静，何等的高逸，一派禅理气息、出尘之想，幽幽透出。据朱景玄《唐朝名画录》载，王维在京城干福寺所画《辋川图》，“山谷郁盘，云水飞动，意出法外，怪生笔端”。道教的无为思想，释家的出世之想，以及儒家的积极入世态度都在画中有所表露，有所赞许，有所企羨。三教的思想在这里相安并存，既矛盾又统一。士大夫所欣赏的、赞同的就是这样的作品。三教的道义并涵其中，构成了山水画独特的精神与面貌。

唐末五代，荆浩隐居太行山，终日在沟壑密林中体验大自然的精神所在。两宋时代，山水画家不仅仅是士大夫，有不少是和尚与道士，如巨然、惠崇是和尚，范宽是一个好道者。他们的作品，都以山水之乐为主要目的，而托以尘外之想。作品虽不标明问道、求仙，但画中的意境却明显地传达出了道教的意味与禅趣。如马远、夏圭等画家的作品，或是平淡天真、率意自然，或是寄意玄远、超然象外，都具有一种清雅、幽远的品格。

北宋的徽宗皇帝赵佶，对道教十分迷恋。据传，他曾自号教主道君皇帝。这在他的画中也反映了出来。赵佶所画《听琴图》中，古松一株，凌空振起，旁有翠竹数竿，松竹荫下，有三人呈三角之势而坐。中间一人身着道冠缙服，专心弹琴，著官袍的士人聚精会神听奏古琴，红衣士人低头凝神，陶醉于琴声之中。这幅画有人考证推测弹琴者就是赵佶本人。从画中的位置及人物处理上来看，当属不谬。画面所传达出来的幽幽情趣、闲适淡然，正是道教所追求的意味与情调。《竹林拨阮图》是南宋无名氏所作。画中竹溪边，三文士席地而坐，旁有二童子侍立。竹林层次分明，具有空间深度，人物表情安详平静，或俯首闲谈，或随意观览。动作神态完全和自然景色融为一体，表现了一种无思无欲、归隐山林、率意任性的人生态度。毋庸置疑，作者也是道教的热情追随者，“画如其人”，思想、信念及宗教观点都在画中反映了出来。

南宋的梁楷，曾为宫廷画院待诏，画技不凡，嗜酒成狂，将皇上所赐金带挂于院中，不受而去，人称梁疯子。他作的画，多为佛教题材。《六祖斫竹图》表现了六祖慧能的故事。慧能姓卢，家居范阳，曾是樵夫，见性成佛是他的佛学主张。“青青翠竹就是法身”，佛性无处不在，看你如何去悟得了。在这幅画中，梁楷用极简的笔墨，表现

了六祖斫竹的喻佛情节，而笔墨形式又和六祖慧能的佛学主张十分协调、统一。若不谙佛教，是不可能创作出如此生动的作品来的。《八高僧故事图》是梁楷的早期作品，反映了八位高僧的生活故事。另外，他的风景画，如《秋柳双鸦图》、《雪栈行旅图》等，都透出了一种浓浓的禅意，和北宋时期全景式构图的写实山水画意趣迥异。

除去这种专门描写道、释人物故事的专题画作外，许多的山水画都具有道教的意趣和佛教的禅意。在宋代，这种情况不仅仅表现在山水画的创作上，对孔孟之书的解释也往往糅进许多道释之言。这也反映了当时的文人士大夫懂得亦儒亦释亦是符合当时的实际情况的。

到了元明清，山水画中透出的隐逸出世气息更加广泛。倪云林的画，空寂枯索，无一点烟火气。他曾作诗云：“嗟余百岁强过半，欲借玄窗学静禅。”他和僧徒交往密切，有时在寺院一住就是许多天。他抛弃名利，不近世事，信奉“一切皆空”，游荡江湖间达二十年之久。倪云林的山水画之所以表现出一种冷寂、出世的思想，和另外的一些原因有关。元代是蒙古族统治，民族歧视相当严重，倪云林的心中自然苦闷痛郁，因此，手中的画笔就成了他逃避现实、聊以自慰的工具。与倪瓚同被称为元四家之一的吴镇，性情孤傲，除了儒业之外还精研佛义、道教。他在自家的房屋周围广植梅树，每当花开之际，便整日坐卧其间，以吟咏为乐。他自称梅花道人，又称梅花和尚。吴镇的山水画，墨气浓重，森然扑人眉目，透着一股浓浓的玄气。他在《题青山碧筱图》中有诗云：“青山白云绕，碧筱苍烟迷。幽人日无事，坐听山鸟啼。鸟啼真有趣，对景看山随所遇。乾坤浩荡一浮鸥，行乐百年身是寄。”道教的精义，禅理的幽微，身处大自然的欢娱，在诗中表现得完全无遗。吴镇所画的《四友图卷》，就是为景德教寺中僧人古泉所画的。画中四友为梅、松、竹、兰，并且各有七言八句的题诗，画意与诗情都透出了一种佛教的清静与玄机。他在《四友图跋》中写到：“古泉老师每以纸索作墨戏，勉而为之，一日出此卷嘱之，欲补于后，以供清玩。遂作一补之。古泉呼童汲幽澜泉，沦凤髓茶，延之于明碧轩，焚香独坐终日，略无半点尘俗，浣人聊书此，以识岁月也……”与佛家弟子交往、谈禅，置身于寺院中的远尘清静环境之中，在这样的氛围里所做的画与诗，自然有着浓浓的禅意在其中。倪云林题吴镇的山水画道：“道人家住梅花村，窗下松醪满石樽，醉后将毫写山色，岚霏云气淡无痕。”吴镇之所以那样“画山画水无不可”，就是因为他心性旷达，超然物外，顺乎自然。文人士大夫提倡“真性情”、“通达”。其实，真性情就是缘情率意，不假修饰，一派自然，尽量发挥自己的个性。“通达”，即是道家的无为与无争。他们贬斥世教，贬斥机智。这是一种消极遁世的方法，以不变来应付现实生活中的万变。士大夫们深受老庄、佛教思想的影响，雅重隐逸，啸傲山林，寄情山水，以此摆脱思想上的苦闷。他们在山水画创作中，寄托理想，忘却烦恼。他们这样做，既满足了自己的人生需求，又维护了独立的人格，有一定的积极意义。

明代的文徵明、宋旭、刘钰、董其昌等人的山水画都具有一种“儒道相共”或“儒释相惜”的特点。他们以儒为业，糅以释道，既是士大夫，同时又是道士与僧人。他们的人生观、艺术观及绘画主张和复杂思想在山水画中得到了反映。如董其昌对儒、释、道都有精深的研究，他借用佛教上的南北宗说，提出绘画上也存在南宗北宗派系的美学

批评理论，对当时及后世的绘画产生了很大的影响。董其昌以禅喻画，将禅学上的特殊含义运用于绘画创作，对绘画创作有所帮助有所启迪，使人们感悟到了“拈花微笑”的语境。他在《画禅室随笔》中说道：“画之道所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为造物所役，乃能损寿，盖无生机也。”任乎自然，随心所欲，与天地合一，非但画可造妙境，即是生命亦可得益。这反映了道家思想对董的影响。鲁迅先生说：“中国根柢全在道教。”中国士大夫的人生哲学、生活方式、审美心态乃至心理性格，既有儒，也有佛，还有道的影响，是一个复杂的混合体。这种三位一体的文化现象，好像不同的血液混在一起。要把各自不同血型的血液再分离开来，实在是件不容易的事。

儒、释、道三家各有自己的理论主张。如果说儒家偏重人在现实生活中寻找实现自我价值，那么佛教则偏重人内在在精神生活中的心理满足，而道教则偏重于人在生命意义上的永恒与愉快。在山水画创作中，儒家强调社会功效而充满了理性色彩，佛教则使画中表现出了空灵的气象，道教则让画作持有丰富的神奇瑰丽的内容。我们谈中国诗词时，欣赏山水画作时，便能够感受到中国文人士大夫的这样一种审美情趣。他们向往静谧恬美的大自然，希望在轻风明月中与自然静静地进行心灵上的交流，心随景化，荣辱俱忘。他们隐栖山林，僧室对月，涧溪垂钓，高岗振衣。这不仅仅是一种身心的享受，更是人品清雅的外在显现。“眷言兹游息，脱履荣利区……焚香破幽寂，饮水聊纾徐。潜心观道妙，讽咏古人书。澄怀神自怡，意惬理无虚。谁云黄唐远，泊然天地初”。中国士大夫的处世保身的生活之道，必然影响他们的艺术创作。他们的人生观、艺术观、审美观，都与儒、释、道有密切的关系。这种三教同时在一个人的身上并存的文化现象，在士大夫间是非常普遍的。

从一定的角度看，中国山水画的发展过程是一个与儒、释、道不断糅合的过程。儒、释、道思想的介入，使得山水画创作在意境上、审美上及绘画表现上开拓了一层更深的境界，丰富了山水画的内涵，使山水画从被动地描绘大自然转向成为表述画家个人思想意识、生活理想的中介与媒体。这是山水画发展史上的一个巨大的进步。

## 第二章 山水画的意境与表现形式

画家发挥自己的主观能动性，把自己的审美情趣、人生观点通过画面表现出来，从而构成了美妙的意境。艺术家只有用心来体验自然，将自身的学养与审美情操结合起来，才能创作出好的作品来。金冬心画《秋声图》，取意“故人笑比中庭树，一日秋风一日疏”的诗句，将人易于悲秋、唱叹人生须臾的无常之感表现出来。画的意境是萧疏的、伤感的。金冬心善佛老之学，怀出世之想。用这样的心造画中之境，境界的清高、拔俗就是不难想象的。

近代美学家宗白华先生论意境时，将其分为五种境界：一、为满足生理的物质的需要，而有功利境界。二、因人群共存互爱的关系，而有伦理境界。三、因人群组合互制的关系，而有政治境界。四、因穷研物理，追求智慧，而有学术境界。五、因欲返本归真，冥合天人，而有宗教境界。宗先生又对这五种境界作了解释、下了定义。对四、五境界，他这样说道：“学术境界主于真，宗教境界主于神。但介乎后二者的中间，以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以实现自我的最深刻心灵的反映。化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化，这就是艺术境界。”艺术境界主于美。在这里，宗先生也是将自然界的形形色色同自我心灵中的主动审美结合起来，相互阐发，互为印证，从而产生出人类最高尚的心灵——艺术境界。《庄子·知北游》中引述孔子回答颜渊所问时说道：“山林欬，皋壤欬，使我欣欣然而乐欬！”孔子的“欣欣然而乐欬”的表现，其实就是他自己灵境的独辟、意象的创造，而决非仅仅是限于对自然风光的一种赞美。艺术意境用客观景物作为艺术家本人的主观情思的一种载体、一个象征。恽南田题画诗说道：“写此云山绵邈，代致相思，笔端丝纷，皆清泪也。”在这里，山水成为画家抒写情怀的一种媒体，通过画中的山水，反映出画家心中郁闷苦涩的凄凉心态。在艺术表现里，情与景交融互渗，产生出至深的情，同时也显出了至深的景。“一切景语，皆情语也。”景中全是情，情又显现而为景，产生出崭新的艺术境界，表现了画家的人生格调、审美趣味及生活追求。这种意境的产生和实现，是艺术家平素的精神涵养、天机培植、活泼心灵跃动的果实，是从对自然界凝神观察的体验中得来的。董其昌说：“多少伶俐汉，只被那卑琐局曲情态，担搁一生。若要做个出头人，直须放开此心，令之至虚若天空，若海阔。又令之极乐，若曾点游春，若茂叔观莲，洒洒落落，一切过去相，现在相，未来相，绝不罣念。到大有入处，便是担当宇宙的人，何论雕虫末技。”董其昌说出了精神涵养与天机培植的重要性。董其昌把这些看得如此重要，不是故意炫言惑人，而是他自身体验的诚言实语。

艺术境界的表现，不是简单的机械的纯自然主义的摹写，而是将自然景物通过画家心灵的映发，施诸于卷素之上传达出来的。米芾说：“心匠自得为高。”古人作画，把绢素张之破墙上，朝夕凝视。久之，则在绢素上看出高山大壑、急流险湍、茂树丰草来。这其实是画家胸中的山川，是画家人格品质、审美趣味的表现，而画面本身不过是意境



显现的一种载体。“画如其人”，语虽平直，却包含了很深的哲理。唐代符载在《观张员外画松石序》中说道：“观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事，已知遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在身目。故得于心，应于手，孤姿绝伏，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。若付短长于隘度，算妍蚩于陋目，凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于牙齿间哉！”符载认为，张芝的画不是一般普通的画，而是契合神明，自我心灵与大自然神会冥合的一种表现。这样作画，才能产生美妙的意境，才是一种高层次高标准的艺术活动。反之，如果仅“凝觚舐墨，依违良久”，是不可能创造出活泼泼的、有着灿烂艺术意境的优秀作品来的。符载的话，真是豁人耳目，启人深思。

山水画的艺术境界，要依靠画家高超的人格力量、壮美的内在精神以及对大自然真切的体验。但是，仅仅有这些还是不够的。要想成就一件事还是表述一种思想，就必须有一种方法、一种形式。没有恰当的方法、合适的形式，纵然有最好的想法，也无法实现。古今中外，无论是画家、文学家还是音乐家，都有着自己的艺术语言。为了形式上的纯美，为了透过形式表现出美妙的艺术境界，艺术家们呕心沥血，反复推敲。唐代诗人贾岛，作诗态度严肃、刻苦，有着“两句三年得，一吟泪双流”的感慨。诗圣杜甫，锻字炼句，费尽心血，“语不惊人死不休”，创作态度之严肃、认真，令人肃然起敬。大画家石涛，为了创作出意境美妙的图画，遍历名山大川，“搜尽奇峰打草稿”。早在六朝时期，宗炳就提到了“圣人”须有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游，通过自己的真实感受，来确立恰当的表现形式。

中国人的审美趣味同西方有着根本的不同，这方面的差异决定了表现形式的不同。众所周知，审美标准的确立，受社会风俗、生活习惯、文化指向、哲学观点等方面的影响。中国文化的组构是以儒教为主体，糅以释、道二教形成的。儒、释、道三家既有不同的方面，又有相通的地方，因而能够长期相处，互为补充、映发。中国人的哲学思想，是“天人合一，顺其自然”；中国人的审美，是素净、典雅、静默、超然。“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子三四人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”儒家热爱自然，在与自然的交流中建立了健美活泼的人生格调。“五音令人耳聋，五色令人目盲”。道家排斥物质的享受，追求生活的淡泊、宁静。佛教希求脱去尘世的羁绊，进入一种极乐的世界。在这种文化背景的作用下，山水画的表现形式无疑是一种素净的、典雅的、形而上的、约而简的。山水画以笔墨为主要表现形式，略施淡彩，给人一种清心、洗练、高雅、闲静的美的享受，启示了人与自然的某种神秘的关系契合。这种表现形式，是符合中国人的文化口味的，是符合中国人的审美心态的。

中国绘画和西洋绘画表现形式最根本的区别就在于中国画舍去了光与影的束缚，以线条为主要表现手法来塑造形体。在空间表现方面，也是根据画家的需要来安排组织，而不顾空间透视上是否合理。从六法中的经营位置法，就可以看出中国人的空间意识与构图意识。西方绘画讲究严格的科学的透视方法、光与影的表现、色彩的对比，与中国绘画中所使用的手段完全不同。中国绘画是主观性多于客观性，表现性多于再现性；西方绘画是客观性多于主观性，再现性多于表现性。

线条是中国绘画里最主要、最本质的表现技法之一。中国画中的线不同于其他绘画种类所运用的线。这是中国绘画工具的性质决定的。画中国画所使用的毛笔，富有弹

性，易于吸水，画出来的线条变化丰富，呈现出音乐舞蹈般的韵律、美感。中国画与书法有着密切的关系。中国画中的线以书法为基础，强调一种“写”的感觉。唐张彦远说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”三国时魏国书法家钟繇说：“笔迹者界也，流美者人也……见万象皆类之。”线条的刚柔曲直、干湿浓淡变化，线条运行时的回还、转折，流出了人心之美，也流出了万象之美。中国艺术中的线，具有深刻的内涵及表现力，是世界上其他任何民族以线为表现形式的艺术都无法比拟的。

画山水画中的线，有中锋、侧锋、藏锋等多种不同的笔法，就像一部交响乐一样，各种乐器相互组合、协调，演奏出优美的旋律。用抽象的线条写出画家心目中的山川树木，表现出画家的人格情操，成就了一个艺术境界。这是线条的能效所在、魅力所在、美妙所在、意境所在。潘天寿先生在论用笔时说：“运笔应有天马腾空之意致，不知起止之所在。运意应有老僧补纳之沉静，并一丝气息而无之。以静生动，以动致静，得矣。”线条质量的高低，同运线时的心态有直接关系。以浮躁的心境画出的线条，必定是躁动的，缺乏沉静含蓄的优美。心态在山水画创作中至关重要。

墨色的表现也是非常关键的。中国画家偏爱笔墨表现形式，中国人喜爱水墨形式的山水画，这和中国人的宇宙观、审美观是紧密相关的。一幅墨色灿然、典雅素净的水墨山水画，可使人得到一种很高的心理上的美的享受。石涛说：“黑团团中墨团团，墨团团中天地宽。”中国画舍去自然界中的色彩，用单纯、素净的水墨方法来表现自然、表现自我。中国画家并不是真正视色彩而不顾，而是用自己心目中的色彩代替了自然界中的色彩。“墨分五色”，这是画家心目中色彩的具体表现。所谓五色，就是多色的意思。淋漓的墨色，强烈的对比，细腻层次，把自然界中缤纷的色彩表现得完全无遗。这是画家眼中的色彩，是画家在参悟了自然之后，从自我主观审美的意识出发赋予自然的一种崭新的物质表现形式。要想真正理解中国人的审美意识，真正把握中国人的宇宙观，就必须了解中国艺术的表现形式，读懂山水画的笔墨结构。只有真正明白表现形式，才能进入到实际内容所在的艺术殿堂。

清方士庶在《天慵庵笔记》中说道：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也，虚而为实，是在笔墨有无间，衡是非，定工拙矣……故古人笔墨，具见山苍树秀，水活石润，于天地之外，别构一种灵奇。或率意挥洒，亦皆炼金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”方士庶是理解笔墨效果能表现大自然中五彩缤纷的物质世界的。这种“于天地之外，别构一种灵奇”的艺术手法，正是山水画的笔墨表现形式。笔墨形式讲究虚实相生、干湿浓淡对比，意在虚虚实实、浓浓淡淡的笔墨符号中表现自然界的壮美。虚与实，是山水画笔墨结构中的重要手法之一。它通过画与不画、露与不露，表现了画面之外的无限韵致。清代画家笪重光在《画筌》中说：“空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”笪重光讲明了山水画中处理虚实、空间关系的方法及其表现出来的“妙境”。山水画中有许多画烟波渺茫的江湖题材的，画家在处理水面时，大都是不著一点笔墨，整个留成一片空白，与山石树木的笔墨表现相对比，这水面就成了虚的部分。而恰恰是虚的部分表现了水势的浩大、烟波的遥远，继而引发出人们对自然