

溪山清远

两宋时期山水画的历史与趣味转型

Pure Views

Remote from Streams and Mountains
Chinese Landscape Painting In 10th—13th Century

吕澎 著



 中国人民大学出版社

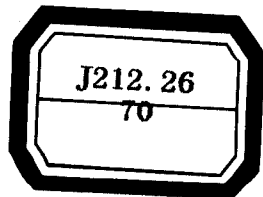
Walden

Pure Views

Reviews from *Esquire* and *Time*
on *Leviathan* by Jonathan Lethbridge

by
JONATHAN
LETHBRIDGE





溪山清远

两宋时期山水画的历史与趣味转型

Pure Views

Remote from Streams and Mountains

Chinese Landscape Painting In 10th–13th Century

吕 澎 著

 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

溪山清远:两宋时期山水画的历史与趣味转型/吕澎著.
北京:中国人民大学出版社,2004

ISBN 7-300-05212-6/J·119


I. 溪…

II. 吕…

III. 山水画—研究—两宋时代

IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 021567 号


溪山清远——两宋时期山水画的历史与趣味转型
吕澎 著

出版发行	中国人民大学出版社	
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码 100080
电 话	010 - 62511242(总编室)	010 - 62511239(出版部)
	010 - 62515351(邮购部)	010 - 62514148(门市部)
网 址	http://www.crup.com.cn	
	http://www.itrnet.com (人大教研网)	
经 销	新华书店	
印 刷	北京瑞宝画中国画印刷有限公司	
开 本	787 × 1092 毫米 1/16	版 次 2004 年 4 月第 1 版
印 张	14.25	印 次 2004 年 4 月第 1 次印刷
字 数	155 000	定 价 49.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

目录

说明	1
序言	3
第1章 心灵山水：关于自然的早期观念与绘画	13
第2章 真实山水：“图真”画家的理想与实践	41
第3章 程式山水（上）：绘画思想与趣味的转型	89
第4章 程式山水（下）：院体与笔墨程式	125
第5章 写意山水：以“文人画”为名的归纳	159
结论：关于笔墨解体	183
注释	193
参考书	210
图录	212
索引	215

说明

按照艺术史的一般常识，我们不能简单地说山水画代表了中国绘画的最高成就，但是，我对中国传统绘画偏好的范围限于“山水”。

2001年，我开始成为范景中先生的博士研究生，这就要求我在学习的过程中完成一些必要的作业。范老师没有对我有任何强迫性的要求，如果愿意，我可以将当代史的某个问题作为我考虑的范围。可我还是划定了“两宋山水”。我想，我必须通过一个具体课题强迫自己对中国绘画的历史有更多的了解，增加这个领域的知识。所以，以两宋时期山水画的历史与趣味转型为主题的《溪山清远》就成为一次自我要求必须认真对待的作业。

对中国绘画史有大致了解的读者都知道，自从元代起，中国山水画开始彻底地在绢或者纸上表现出一种根本的内在一致性。为什么真实的大自然通过中国山水画就不再像西方风景画的演变逻辑那样逐渐变得更为打动我们的视觉，而更多的是启发出我们另一番心境？任何人都可以看出，两宋之后中国画家笔下的“山水”，不再给我们大自然本应在我们心中唤起的激情——这是观看西方风景画经常出现的情况，所以，我想通过了解“两宋山水”这个源头来查明这是什么原因。

在完成这次作业的过程中，我翻阅了不少涉及中国山水绘画的论著，尽管这些论著给予我参考资料和线索，但真实的情况是，大多数的著作在方法和体例上几乎是一样的，基本结构是按照编年的体例加以经典词句的引用和几乎是文学性的泛泛描述这样的方法，很多语句让人联想到中国文人用字用词的恶劣习惯。宋代米芾在批评语言不着边际的书法评论时就说：“历观前贤论书，征引迂远，比况奇巧，如‘龙跳天门，虎卧凤阙’，是何等语？”其实，米芾举例提及南朝梁袁昂《古今书评》中的问题，始终存在于整个中国书画史论之中，只是不同时代的人使用的词句不同而已，

像“气韵生动”这类表述真是泛滥成灾，即便是上个世纪80年代末都还有人使用“浑厚华滋”这样的字眼，行文的确玄乎其玄让人难得要领。

我不隐晦自己阅读中国山水的业余心理，但是我真的很厌恶在涉及中国传统绘画的文章著作中经常读到的陈词滥调或者实在没有新的理解的重复引用，这难道是专业研究者与业余阅读者的根本区别？

在这里真正需要说明的是，我能够有心情写作本书不仅仅是因为自己的无知导致的大胆，而更是因为有范景中老师的宽容与关怀，有作为艺术史专家的同学与朋友邵宏教授和严善铮先生的充满友情的理解、帮助与原谅。例如，严善铮与黄专多年前出版的《文人画的趣味、图式与价值》对我认识“文人画”这样的概念就给予了非常专业性的启发。很有趣的一件事在这里提及，同样我很认可的学者易英教授一天出差成都问我：“你怎么能够有条件写这样的东西！”他的意思是说：无论从时间、环境和知识背景上讲我都不具备完成这个作业的条件，这样的担心显然是有根据并值得重视的，我能够理解到易教授提示了学问的严肃性这样的问题。

最后，我要借机会感谢我的妻子胡洁兰，这倒不仅仅是因为她在日常生活与工作中的任劳任怨，关键是她对日常事物的理解力，正是这样的理解力，证明了纯粹写作——无论如何本次作业也是一次用功的写作——的意义。

2003年11月6日星期四于成都万兴苑改定

序言

中国人通常所使用的“山水”一词是不同于西方人的“landscape”（中文翻译为“风景”）一词的，中文“山”与“水”这两个字作为自然中物理现象最早的象形符号化的表述，表明了远古时期的人类一部分对与“山”和“水”这两个字相对应的自然部分的形象认识。“山水”所提示的含义一开始也许没有边界的框定——河流蜿蜒伸向远方与山脉绵绵起伏没有尽头，经常，“山水”不仅仅表达一个眼前的图像或者景致而有更为宽泛的观念内涵甚至玄学含义；而landscape却是由land（地）与-scape（景）构成，似乎是自然中某个景别。从词源学的角度追溯，最早德文landschaft不是表达自然的景观，而是指示由政治边界给定的地理区域。通常意义的land-scape表明了人对自然大地观看后的特殊界定——无论这个界定是否在纸、绢或布上形象化。当潺潺流水和高高的山脉出现在眼前时，我们事实上已经开始按照我们个体的经验界定被称之为“山水”的自然，山水“画”只是这个界定的物理作业和他人对我们观看自然的观点的一个了解的媒介。¹所以我们在后面所使用的“山水”经常漂浮于景致与观念之间。

如果眼前有郭熙于1072年完成的《早春图》，或者王蒙作于1366年的《青卞隐居图》，今天的艺术史作者和读者（欣赏者）都没有机会将自己放置在画家作画时的现场情景中来了解画家当时作画的心境与意图。事实上，即便我们中的绘画爱好者是这两位画家的朋友，也不可能在与他们同游自然山川——比如与王蒙同居黄鹤山——时对他们的绘画作绝对的品评。

我们每一个人的灵魂与肢体本身具有神秘的关系，我们连自己的言行往往都难以做出解释，或者找不到能够取得共识的语言加以描述，那么从某种角度上讲，面对数百年乃至一两千年前的某一位文人学者的文字或者画家的作品，无疑会感到更加难以对待。

历代山水画均为画家对自然以及人与自然的认识的一种图像表达。甚至我们不妨将其表达本身也视为一种自然的表现，特别是中国人很早就认为，人不过是自然的一部分，以致人物在自然中所处的位置是微不足道的，几乎像一棵树或一颗石子儿那样平凡并与自然保持和谐。² 因此，当我们要深究古人或者过去的艺术家的作品时，必须找寻深究的方法。我们面对的不单是一幅在绢或纸上出现图像的图画，从自然的角度上讲，我们的确面对的是作为灵魂的自然的表现。波普尔(K.R.Popper)将这类表达归类为世界3，因为它们经过了大脑与心境的过滤，经过了已经发生的文字与图像的影响。前述一开始就提出“山水”与“landscape”的区别，事实上已经暗示了读者在使用“山水”这个词来阅读本书的过程中应该具有充足的心理准备：我们深究绘画的范围可以缩小，尽管我们无法重复画家的山川履历，但我们或许可以通过别的方法来了解郭熙或者王蒙笔下的含义——究竟是什么原因使得被称之为“画家”的人将他心中或者眼中的自然对象表现出来，并且他们对自己笔下的形态是如此地信任，以至他们相信通过笔墨可以与自然对话或者说出“道”理？

可以肯定的是，今天这个被称之为“全球化”——这个词与中国传统山水提示的意境似乎不和谐——的时代比任何以往的时期更有条件从人类文明的角度了解和欣赏中国山水，特别是对于与中国文化传统仍然不是很亲近的西方人，将类似17世纪基歇尔(Athanasius Kircher)、沃伯顿(William Warburton)这样的西方人把中国艺术视为尚未被发生于西方的文艺复兴打断或者“入侵”的笨拙的图画稿的看法完全遗忘，看来应该是非常自然的和不言自明的事。中国山水的产生和内涵与她的作者阅历、知识背景以及精神历史有关，儒道释思想的演变以及相关联的诗词和文论的影响使中国山水画成为一种独特而系统的教养教科书，除非你冒着被指责为没有历史知性的风险不去欣赏中国山水，或者你确认对一种人类伟大的图像象征没有兴趣。换句话说，当面对自然的西方人去追问树木与阳光的关系时，可能中国文人画家与他的思路正好相反：对树木的光点和变化的关注很容易扰乱画家有可能唤起的高逸的心境。

我们从克拉克(Kenneth Klark)得到的意见颇有趣味：这位艺术家告诉他的学生：14世纪有一位叫佩脱拉克(Petrarch)的意大利人是西方“第一个为登山而登山的人，他登上山顶仅仅是为了饱览大自然的景色”。³ 在瑞士人布克哈特(Jacob Burckhardt)的《意大利文艺复兴时期的文化》(Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch)里，佩脱拉克登山的感受被完全神圣和崇高化了。⁴ 这固然是值得称颂的精神境界，只是，人们也许会联想到倘若他在欣赏自然的同时能够读到郭熙的《早

4 溪山清远：两宋时期山水画的历史与趣味转型

春图》不知会有怎样的感受。在佩脱拉克看来已经是古人的郭熙告诉人们：存在着一种可行、可望、可游、可居的风景，这就是山水画。这位深得皇帝恩宠的画家的看法是：

君子们之所以喜爱山水是因为，山丘田园可以韬养宁静淡泊的心性，君子就经常居住在这样的地方；泉石吟啸傲俗可以让君子们经常获得快乐；渔人、樵夫、隐士这类人，是与君子们的性情相和谐的人；鸣猿飞鹤，是君子们经常亲近的对象。尘世生活有如缠绳锁钥束缚于人，这是人情普遍感到厌弃的；而人们向往居于烟霞之地的仙人却不得见。仅仅因为处于国家太平兴盛的年代，忠君孝亲的心意特别深厚，如果只是保持自身的高洁，出世和避世都与节义紧相关联，哪里需要像仁义之人那样过隐居的生活，远离尘俗，一定要与他们比高洁之行而博清高之名声呢！《白驹》之诗，《紫芝》之咏，都是表现古代隐士不得已而长期过着隐居生活的志向的。可是喜爱林泉的志趣，与烟霞为伴，常在睡梦中实现，却不能直接感受到。现在有绘画高手通过绘画的方式将其充分完美地表现出来，这样，人们在厅堂、筵席中就能领略自然，甚至依稀听到猿声鸟啼，观赏美妙的山光水色：这不就使人快乐而与我心共鸣了吗？这也就是人们看重画山水的原因。⁵

我们再来读佩脱拉克《书信集》第七卷第四书里的一段话：

我是多么快乐地在山林间，在河流泉水间，在书籍和最伟大人物的才华间，孤独自由地呼吸着，我又怎样和大使徒一样地委身于目前的所在，设法忘却过去，闭目不看当前。

当佩脱拉克登上高高的阿尔卑斯山眺望地中海和隆河后翻开了圣奥古斯丁（St. Augustine）的《忏悔录》第十章：

人们赞赏山岳的崇高，海水的汹涌，河流的浩荡，海岸的逶迤，星辰的运行，却把自身置于脑后……

矛盾的是，佩脱拉克在复习了圣奥古斯丁的语录后很快又发现自己应该深入自己的灵魂，在内心寻找自然的影像，他不能对与他同行的弟弟讲述内心的复杂性是因为受到了圣奥古斯丁的提示。⁶

我们没有必要也不应该将不同地域和时代的灵魂作刻意的比较，意大利的风景与中国的林泉无疑有导致心境变化的地理学和地质学方面所提示的一系列差别，我们所能够看到的是，身外的自然尽管品次有别，但是，心灵对自然的完美要求是可以通过记忆、知识与绘画来表达的。

事实上，对山水或风景给予为欣赏而欣赏的描述早在晋宋时代江南士族文人的日常悠闲生活中经常出现。生活在公元385年至433年期间任政府官员（永嘉太守）的诗人谢灵运在政治权力方面得不到满足的时候常常率领几百童仆门生游山玩水，用字词描绘湖光山色。尽管这个时期有自然

景物的绘画没有留传下来，但是，我们从后人临摹的顾恺之的《洛神赋图卷》中可以看到幽雅而富有诗意的树木植物和一点也不让人感到恐怖的山石。

中国人如此早地就对山水给予厚爱也许源自哲学思想的强烈影响。表达自然在很大程度上讲是表达一种哲学化了的思想。对于一位像谢灵运这样的诗人，在政治上出现难以处理的问题后便像老子要求的那样放弃过分的人为之举，而在自然中寻求无目的的游戏把玩，无疑是一种有益的生活。事实上，一旦诗人参与政治便很容易遭受刚强之祸，嵇康、陆机、欧阳健、谢晦、谢灵运、潘岳均死于政治残杀。值得注意的是魏晋时期《老子》、《庄子》和《周易》的三玄清谈风气，根据那些参与清谈的知识分子的经历来看，表明了知识分子最早的无奈与精神内敛。这样的精神世界面对自然的态度是微妙而复杂的。现实的黑暗与思想的晦涩使相当长的一个时期的山水具有神秘主义的氛围。

被后人习惯称之为“老子”的哲学家是中国文人处于政治失利或者叫做“不得志”的时候最受欢迎的人。他的哲学、政治和社会思想颇为奇特。他说：存在着一种被称之为“道”的东西。但是，尽管“道”可以用言语来表述，但它并非是一般的“道”。用“名”这个词表明了“道”的形态，不过老子同时说“名”虽然可以说明，但它也并非普通的“名”。非常有趣的是，这位哲家用“无”来表述天地混沌未开之际的状况；用“有”作为宇宙万物产生之本原的命名。他强调要常从“无”中去观察领悟“道”的奥妙；要常从“有”中去观察体会“道”的端倪。“无”与“有”这两者，来源相同而名称相异，都可以称之为玄妙、深远。它们是理解宇宙天地万物之奥妙的终极途径。人们被告知：对非常深邃奥妙的“道”的理解需要一个从“无”到“有”的观察领悟的过程。⁷

对中国文字缺乏深度理解的读者完全可能被这位哲学家的文字弄糊涂，⁸太多的关于“道”的解释在结构主义哲学家看来可能多少有些不必要，不过将这个可以任意引申的字看成一种必然性在相当宽广的层面上讲都是有效的。违反自然常理不仅是不明智的而且也是没有教养的。所以他在《道德经》里希望人们以“无为”代替“有为”，以至于“道常无为而无不为”。而对于那些没有掌握权力或者失去权力的儒家知识分子来说，“无为”成为他们体面退隐山林的合法且多少也愿意接受的托词和依据。这样，退出社会世间的游戏进入山林就成为很自然的事。

当然，对自然山水的向往不仅仅是一般意义的欣赏和遁迹的结果，最早的古人从一开始就通过祭祀、礼仪、符号以及其他方式确定了冥冥之中的终极依据，这些依据通常就是以“道”这类字或者相似词汇表达的。⁹百家之争不过是对终极依据的个人看法，以便于在实际的社会中产生具体的

影响以满足自尊、权力、价值、责任、理想的具体实现。需要强调的是，“天”、“道”、“自然”作为文字事实上产生于圣人之前，当面对苍穹思考大地发生的一切时，已经存在着的“天”、“道”、“自然”这些文字就成为圣人对人类终极问题的符号预设。当《易·系辞》说“一阴一阳之谓道……百姓日用而不知”时，真实的情况是百姓不知写书人的文字描述，¹⁰但是，自有文字记载的历史产生以来，中国古人就已经将天与自然看成是他们关于世界问题的对象与不言自明的依据，他们迷信着天与自然外一定有某种可靠的、值得绝对信赖的东西。“天象”既是早期的天文学概念，也是关于自然的神秘主义的表述语词。所以，表现临近“天”的山和容易唤起“道”的水就成为人们关怀终极问题、走向绝对真理的重要途径与方法，这也就是为什么像赵佶这样的至高无上的皇帝同样喜欢描绘自然山水的原因，在这样的权力者的心中，“天人合一”或者“天经地义”这样一些已经意识形态化了的词也许可以通过特定的山水画来表达。

无论如何，自然的神秘性无疑是古人的兴趣所在，日常生活中“探奇揽胜”一词隐含了早期人们对大自然或者对山水的神秘主义预期，这样的神秘主义直觉和近乎原始的依赖性受到关于自然本源的哲学的牵引后，会唤起对自然的超然于世间的抽象的爱和肯定。中国人有“问天”的传统，¹¹这样的“天”与西方的“上帝”全然不同，这样的“天”似乎更接近自然。¹²所以，作为肉身的依附往往是归隐自然。我们可以肯定的是，归附自然是人作为自然的一种本性，而知识与思想只是一种对归附自然的唤起因素。

一个不容忽视的特点是，在如此早的时代，近乎原始的自然并没有给中国诗人、画家带来太多的恐怖感。肯尼思·克拉克在讨论到西方风景画的起源时提及在中古时期欧洲盎格鲁撒克逊人的英雄史诗《贝奥武甫》，作者还“想让我们分享他的恐怖”。欧洲在13世纪前，基督教哲学僧侣观念还抑制着人们对森林和繁花的敏感性，以致“象征”或者符号化的图案成为早期欧洲人对自然物的谨小慎微的描述方式，这样的状况一直持续到但丁（Alighieri Dante, 1265—1321）在他的《神曲》里开始将自然的美同神性的美作比较，进而直至佩脱拉克登上高高的阿尔卑斯山。

由生活在公元375年至443年期间的宗炳完成的文章能够回答我们的一些疑问。宗炳是一个“好山水爱远游”的官宦子弟，对山林泉壑热爱的程度达到即便在妻子去世之后也仍然不停远游，直至年老多病不能行动之后，只好将游历的山川通过记忆描绘出来，以便“卧游”——躺在床上欣赏。宗炳是虔诚的佛教徒，但他在《画山水序》里所说的“山水以形媚道”中的“道”却是老子或者庄子的意思。他在《明佛论》一文里强调老庄之道可以“洗心养身”，且既然精神不会死亡，那么人与自然融而为一即可达

到“无为”之境。宗炳渴望“玄之又玄”的无为之境，所以，面对泉林丘壑不会像欧洲僧侣们的看法那样，认为万物给人以痛苦，物质的自然不足为道。关键是，只有进入森林才可能接近至高的仙境。在宗炳这样的人看来，这才是画的目的。不过，宗炳在强调自然有精神的同时希望人们通过山水画来替代亲履山川，这事实上意味着确认山水画的实际功能作用与写实观念，尽管从那时以来中国山水画完全没有使用类似西方风景画家所使用的那些材料。以后的画家是通过丰富的笔墨表现手法来提示真实山水的。

所以，我们不能纠缠于古人的文字，宗炳“卧游”实为不得已，行动不便只好依赖于画。可是，后人没有看到宗炳的灵山神水，只有作为宋摹本的顾恺之“人大于山”的《洛神赋》。大约一百多年后，被怀疑为宋摹本的展子虔（531?—604?）原作《游春图》才将人物放置于比例接近视觉经验的环境中。山水成为构图的主题，空间虽然表现出画家尽可能接近真实的处理，如近处的山坡与远山有大小之别，山川显现重叠之势，但是，近坡与远山之间的江水所占空间位置具有象征性关系，前方高山与飘逝远方的山脉的大小关系被强制性地安排，如果没有以后乾隆题记的文字在构图上的“控制”，会更为明显反映出画家对山水远近关系理解上的困惑。宗炳提及过“去之稍阔，则其见弥小”，今天的学者指出这是关于透视的最早说法。不过，这种经验性的感受不仅于中国山水画并不重要，更与绘画领域里的透视学没有关系，布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi, 1377—1446）所创造的透视法毕竟来自严格的数学法则。宗炳的远小近大的说法也许与古希腊的“缩短法”在对经验层面的描述上是相似的。在笔法上，画家对树的处理表现出象征性——这种象征性在今后被画家们转换为风格化的笔墨程式，树干与树枝仅仅从平面上看具有经过观察后的变化处理，但疏密与穿插层次较为勉强。远山上的树仅仅通过花青堆点表示，只是树叶的表现已经显露出中国山水画的具有象征特性的程式倾向。无论如何，这幅近一千五百年前的绢上风景画是“怡悦情性”的，自然山林以及其中人的日常生活被如此优雅地描绘与歌颂，使我们没有理由去过分挑剔所谓技术上的问题。顺着缥缈远去的江水，只要有足够的耐心，我们就依稀能够进入李思训的水域山林——开始真正进入艺术的中国山水。

由五代两宋时期开始的山水画是中国传统山水画的关键时期，山水观念和笔墨表现程式的形成成为之后的山水画家的工作奠定了基本的形制。在过去，对五代两宋时期的山水绘画作专门研究的著作很少。而在不少通史与断代史里，涉及中国最为重要的自然观的山水画与其他科目如花卉与人物被编年的结构并置，作为专门研究山水画的著作也仅仅是一种编年资料文献的结构，究竟中国的山水画为什么在一种朴实的经验主义的态度开始

以后很快被不同的画家文人不同程度地转变为一种超然于物理事实的教养知识，这是非常值得说明的。翻阅大量的相关研究著作，关于中国山水画的描述通常是在那些文学性的经典词句如“气韵生动”和哲学用字如“气”、“意”和“理”的表述下进行的，为什么人们从两宋之后再也看不到早期中国画家的那种经验主义的世界观的充分表现，而自然本身成为山水绘画的托词？这不是简单地引用经典文献能够说明清楚的。相反，一旦对资料进行细查我们会发现，将已经存在的画论作语词上的引用与重复，只能使文字成为遮蔽真实图像的无用屏障，导致本来很容易看清的真相消失。语词的相似性与图像的相似性是不能够同日而语的，因为语词本身就是符号，我们如何能够将语词与一个具体的画面联系起来，比如说“气”与荆浩画中的山中小道？当然，这样的类比显得有些荒唐，因为语词将诱导我们至无限的领域，重要的是我们如何通过语词发现图像中的新的气象，而不是在语词的云雾中悬置。语词不是她要谈论的图像本身，但是语词很可能指向图像的陌生处，将我们过去不曾注意的细节或者面貌与在它之外存在的相似性联系起来。

本书研究课题的重点在于寻找出山水画形成时期中的关键点：即最早的水画家的的工作究竟得到了什么成果？他们的成果是如何在追随者的理解中发生改变的？他们共同为之后的山水画家提供了什么？这些问题的针对性是：过去的研究文章和专著对包括五代的两宋时期山水画的演变逻辑——从朴素的经验主义的自然观向内向性的教养知识的没有逆反的转变——没有明确指出。一旦清楚了中国山水画在知识背景领域的内在逻辑，我们就不会以一种简单的视觉经验去区分中国的“山水”与西方的“风景”有什么形式上的不同，而是从根本上理解图像语言的独特性与丰富性。实际上，我们几乎很难依赖太多的研究者不断使用的一般文献，大多数画家的生平也是那样简洁和缺乏传记色彩，他们的绘画情境以及具体到某一作品的产生的具体处境我们也一无所知，像“荆浩长期隐居在太行山的崇山峻岭之中，对北方的山势认真观察体会，他画的山体现了北方山的特色”这类描述由于与真实情境几乎没有关联而不重要一样，我们更不能相信利用文学、哲学与宗教语词改造的画论中的只言片语。我们只能利用语词的残片和对图像的常识分析，将不可更改的因素提示出来，并且将这些因素与延续性特征联系起来，使我们看到过去没有看到的東西。换句话说，例如北宋末年的政治局势显然导致了文化的变异，只不过政治的危机与艺术或者绘画之间究竟存在着什么风格问题上的关联却是值得谨慎对待的，否则我们会面临空泛的因果论或者相反仅仅站在作品本身这样的小岛上孤立无援。关键在于什么是一件作品或者一个画家在一定的历史时期真正的情

景——知识的、思想的、宗教的、政治的、现有风格的或者一个朋友的赞誉、一次经历的触动、一首诗的唤起？

“立法”、“法规”以及“对法规的修改”这类词汇与表述听起来与绘画无关，但是，中国画的程式的产生、衍变以及解释与此非常相似，画家的所谓天赋或者今天的人所说的“创造性”仅仅存在于“产生、衍变以及解释”之中。与西方风景画家的情况不同，中国早期山水画家工作的基础没有科学工具，他们仅仅凭借直观以及对前人语词的领悟指导自己的绘画实践，立法的“顿悟”可能就发生在那些天才画家如荆浩的身上。这样，一旦法规被确定下来，就不存在重新立法的问题。中国画论始终是在重新解释法和修改法的过程中存在的，从来没有人从根本上彻底变法，正因为如此，“气韵生动”在历史上更多地是起到一种权力话语的作用而不是心领神会的对自然神性的描述，可以想像，这种历史原因导致中国山水画直至晚清也没有根本的变化。中国画家使用了绢素和纸就不再用布，使用了毛笔和水墨就不再使用蛋清和油色，因为这些不同的材料与他们理解的“造化”可以没有关系。书法是文人士大夫身份的象征，因而离开毛笔、墨、砚台就有丧失儒雅的危险；先人谈及“神”、“气”、“韵”、“心”这类问题，以至追求物理现实的趣味就容易显得很粗坯。¹³ 但我们可以肯定的是，山水画的产生与成熟的最初动机以及画家潜意识的欲望是自然的物理外貌，正是因为自然的物理外貌唤起了山水画家对自然的想像和憧憬，那些生动性与用“气”、“韵”、“神”、“妙”表述的自然现象其实不是存在于自然的内部而是表面，正是由神性的内在生命力支撑着的自然物理表面，成为文人画家们渴望表达的原因，程式的产生和变化就是这些表面在画家的理解中的具体化，直至他们因为工具和时代精神气候的原因不再相信表面，而通过象征的符号与图式彻底地回归内心。

在分析描述方面，本书尽量回避对传统画论中经典文字的解释，因为这种解释很容易使我们的分析陷入无穷的文字循环，关键是，我们应该力图看到而不是理解到一个画家表达“气”或者“神”的具体方法和图像特征，也就是说看到“气”或者“神”在一个画家的作品中究竟是什么样子。一千多年前左右的画家始终沉浸在文字的海洋中，因为那些文字诱导他们产生无限的遐想。而实际情况很可能是，他们相信“道”——“真”、“气”、“神”——的存在，却无时无刻在挖空心思地想通过具体的笔墨达“道”。那些重要的画论文献用字最多的地方经常是讲解绘画的方法和戒律，而太多的美术史家却对形而上的文字好像更感兴趣。与之相反，重新阅读画与论是本书的基本态度，这能够使我们避免重复罗列资料的惯性。更为重要的是，一个在理论上颇有建树的画家——如郭熙——的理论和他的作品之间

完全不等于存在一种对应。尽管郭熙对自然的向往异常强烈，但是，儒家思想在其血液中的流动已经导致了画家对程式的实际表现，画家事实上已经形成了一种对自然的造型和解释的心理模式，因而我们也就很难将画面与那些描述飘忽境界的文字作机械的对照。由于我们不得不在现在解释自然和理解古人的精神生活，所以，当重新阅读历史文献的时候，表达观点与陈述理解的文字就很自然地会与其他艺术史家的书本文字发生分歧与错位，而作者相信，正是这种“分歧与错位”构成了引诱读者阅读“太旧的”历史和导致他们对之重新产生兴趣的原因与意义。

概括而言，本书的基本描述结构是，山水画在五代之前没有真正形成，对自然的完美解释停留在心灵与文字——那是“心灵山水”的漫长时期；¹⁴ 五代及北宋初期，画家对自然的表现采取了尽可能接近视觉真实的手法，他们相信无论是自然或者是自然的神韵是可以被摹写的，画家非凡的能力使绘画中出现了“图真”的“真实山水”；可是由于涉及自然的“图真”观点没有得到方法的支持，绘画材料的传统以及材料后面的知识系统完全不能将画家引向观察自然的物理面貌，画家们将古人对自然的看法和表现视为必须遵循的教条，与此同时，整个时代的知识系统从外向转为内向，没有任何思想诱导画家对物理世界的经验认识，于是，他们在实践中逐渐形成了表现自然的笔墨程式，尤其是那些在宫廷或者权贵环境中生活的画家对自然的看法受权力者和体制的影响，颂扬与美化并产生教条化的自然观，导致了“程式山水”的产生；另一方面，儒道释思想难以剥离的融合，在政治的挤压下，画家的思想与感觉不断地被引向内心，修养、品德以及至高精神境界的实现需要抛弃“形”的物质表面，绘画是否表现“像”外之“意”成为品位、身份、教养等级的依据，文人士大夫因控制了经典思想的解释权而自信为品评绘画水平高低的权威，“写意山水”的实践和观念在画家面对自然的同时悠然自生并且逐渐形成标准的中国画形制，进而深深影响到数代山水绘画的历史。以后，中国传统山水画就在两宋画家确定的精神内容、风格与笔墨形制基础上发生变化，¹⁵ 直至那些笔墨形制的完善与最终衰微。¹⁶ 这正是任何一位读者在阅读元明清山水画之前必须事先了解的前提，当然无疑也是研究者指明中国山水画不同于西方风景画的关键特征的前提。

2003年5月19日

