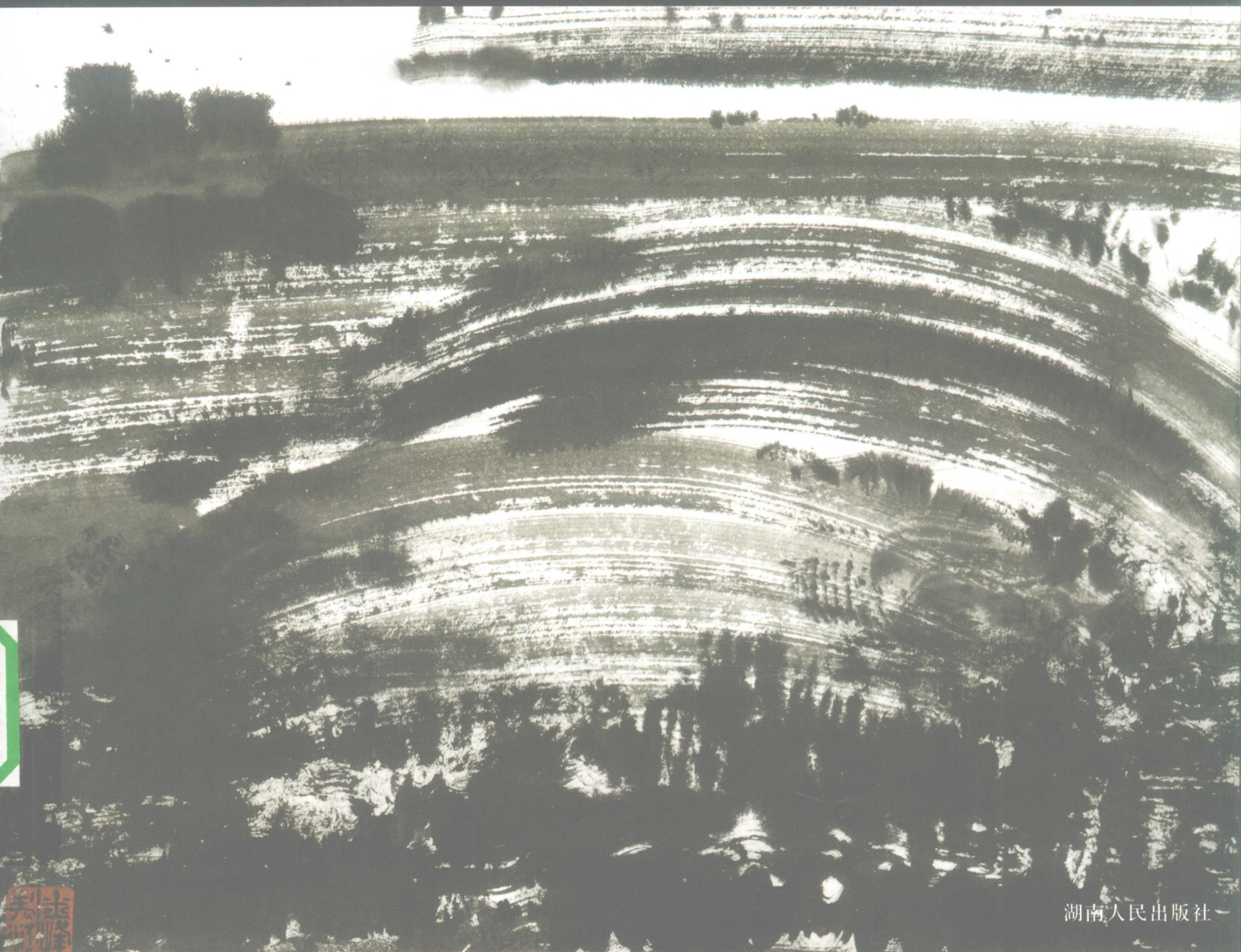


我为丹青 · Wowe i Danqing

画山艺术的传承与创新

李巍 著



湖南人民出版社

我为丹青 · Wowe i Danqing

画山艺术的传承与创新

李 巍 著

湖南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

我为丹青·画山艺术的传承与创新 / 李巍著. - 长沙: 湖南人民出版社, 2008. 9

(我为丹青 / 蒋烨 刘永健主编)

ISBN 978-7-5438-5438-3

I. 画... II. 李... III. 山水画-作品集-中国-现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第146042号

我为丹青·画山艺术的传承与创新

出 版 人: 李建国

总 策 划: 龙仕林 蒋 烨 刘永健

丛 书 主 编: 蒋 烨 刘永健

本 册 著 者: 李 巍

责 任 编 辑: 龙仕林 杨丁丁 文志雄

编辑部电话: 0731-2683328 2683361

装 帧 设 计: 蒋 烨 杨丁丁

出 版 发 行: 湖南人民出版社

网 址: <http://www.hnppp.com>

地 址: 长沙市营盘东路3号

邮 编: 410005

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 湖南新华精品印务有限公司

印 次: 2008年9月第1版第1次印刷

开 本: 787 × 1092 1/12

总 印 张: 50

总 字 数: 1 200 000

书 号: ISBN 978-7-5438-5438-3

总 定 价: 480.00 元 (共10册)



李巍，男，1967年5月出生于湖南新宁的一个教师家庭。自幼酷爱艺术，1986年以优异成绩考入湖南师大美术系。1990年湖南师大美术系本科毕业，获学士学位。1998年到中央工艺美院进修一年，2006年到北京工商大学做学术访问一年。历任邵阳学院艺术系副主任、艺术设计系主任、湘西南民间美术研究所所长。在《美术》、《文艺研究》、《艺术教育》等艺术类国家核心期刊、省级期刊上发表学术论文12篇；主编高校教材1部；参编高校教材3部；在国家级期刊、省级期刊发表美术作品及参加国家级展览、省级展览的美术作品共计50余件。现为邵阳学院副教授、邵阳学院艺术设计系学术带头人；湖南省高校青年骨干教师；中国文物学会会员；绘画雕塑专业委员会理事；中国高教协会美育分会理事；中国美术家协会湖南分会会员，油画艺术委员会理事；湖南省设计家协会会员；邵阳市美术家协会副主席；邵阳市青年联合会常委；北京《艺术》杂志公共艺术栏目主持。



野山高 (国画) 800mm × 1600mm 李巍

自序

儿时学画画有个愿望，学成后出一本个人画册。当时没有机会看到名家的真迹，把印刷品当成宝物，因此希望有机会把自己的画也印成书。而今我的画印在书上已经不是第一次了，但印一本属于个人的书还真是第一次。

大学时教我们山水画的是曾晓浒先生。记得曾先生让我们去岳麓山写生，回来以后根据写生稿进行创作，我不知道天高地厚地画了一幅岳麓山长卷的草稿，曾先生摇头不以为然，并嘱咐我要画小景，但牛脾气的我花了一周的时间把草稿变成一幅山水画卷并钉在教室墙上，曾先生进来上课时注意到了，在我画前站了一会儿，略带赞赏地对我说：“嗯，还不是那么很差！”曾先生从不轻易夸学生，据同学们回忆在我们班这是唯一的一次（如果算夸的话）。此后我们班上的同学夸别人都背着手煞有介事地说上这句话。每当我拿起画笔想作山水画时总忘不了曾先生那意味深长的话语。中国传统山水画文化内涵的博大精深，以及山水画“笔墨”技法的深厚积淀，让我战战兢兢，如同一个迷失在广袤森林中的懵懂小孩，可森林是那样的美丽和新奇，是那样富有和广博，是那样的具有吸引力，年轻的我发誓要穷尽一辈子寻找一条属于自己的路。时常有人问我大学时学什么专业，我总是心怀忐忑的说：“我画山水画，但四十岁之前我不打算拿出来，因为山水画涵盖了中国传统中的所有笔墨技法和文化精髓，想学好它，太难啦！”

2006年，我这个身兼行政、教学工作的美术教师终于摆脱了所有的俗事，来到了北京这个中国文化之都潜心学习。我选择了我的导师刘人岛先生，这是一位与我相交几十年的良师益友，他是一位在许多艺术领域都很有造诣的山水画家。在他的指导下，我通读了《中国山水画史》、《名画观止》、《中国画山文化》、《中国十大山水名家名画》等等十几部著作，意临、写生、创作了上百幅山水画作品。中国美术馆，是我流连忘返之地，中国艺术研究院、北京画院、中央美术学院山水画工作室是我经常光顾的地方。我如同一块干燥的海绵，疯狂地吮吸水分。一切的烦恼不见了，一切的得失不见了，我飘游在山水之间，与古人神交，与今人交谈，与山水相恋，这一切如同梦幻却又历历在目。是的，我希望把这一切都记录下来，用我的心，用我的手，于是就产生出一部画册的初衷。

当收集整理我历年创作的山水画作品时，发现这些作品大概分为三类：一类是拟古作品，临芥子园画谱的样式用自己的笔墨，临古人的笔意用了自己的样式。二类是写生与创作相结合的作品。三类是引入了一些现代绘画新元素的创新图式。总的看来走的是传统的路子，却又不甘心受传统的束缚，没有一个固定的风格和样式。当然，风格和样式的形成是需要时间的，大凡走传统路子的人都是需要用一辈子的时间体会古人的笔墨、领会古人的精神来与古人对话的，到晚年时才会有自己创新风格的样式，如黄宾虹和张大千两位大师。“浮躁”的心理状态在当下的艺术圈是普遍存在的现象，几乎所有的艺术家都希望最短的时间内得到社会与市场的承认。我不知道出这样一本书是否也是“浮

躁”的一种表现，但我可以肯定地说：“学习山水画，我们永远是在不断前进的旅途中。”基于这种理念我想把我前半辈子的学习成果作一个小节，如果得到大家的肯定，那是我前进的动力；如果得到大家的批评那是对我的鞭策。由此看来出这样一本书利大于弊。

在收集整理完山水画时，忽然想到作为高校美术教师的我是否也是山水画的研究者呢？于是在画册中配点文字的想法油然而生了，当初的想法只是对每一张画做一个创作心路的记录，可一动手却发现不过瘾，索性把历年研究山水画的的心得全写了下来。这当然不是一本山水画史，系统性、严谨性自然是不够的。但作为一个画家，一个教师，必定有自己的角度和自己的感性认识，这就是区别于其他研究山水画理论专著的亮点。这本书的第一章是对画山艺术的审美与文化内涵的探索，这是一个山水画家必须具备的修养，这也是与古人对话的根本。第二章列举了十四位画山艺术的传承与创新者，这些画家都在画山艺术的历史长河中起着承上启下的作用。说明了画山艺术的历史就是画家们在创新中传承，在传承中创新的这样一个事实。第三章谈临摹是传承的必要手段这个话题，临摹的价值与方法方法是必谈的，而此章的亮点是谈到了中国美院与中央美院山水画工作室的临摹理念与方法，这是作为教师的视角来研究的。第四章谈的是写生与创新的关系。其中谈到中西方写生的观念，现代史上传统派与融合派对写生的不同看法，以及中国美院、中央美院山水画工作室写生理念与写生方法，全面、系统地研究了写生在中国山水画创新中的意义。第五章谈的是“八五”思潮后的现代山水画，自然要涉及“新文人画”和“实验水墨”。最后展望了现代山水画前景，肯定了现代山水画对引入新元素的贡献，也谈到了对一些“实验水墨”的担忧。

这本书的文字与图片正好印证了山水画是在传承中创新、在创新中传承这样一个发展的规律。因此，我将这本书取名为《画山艺术的传承与创新》，从一个角度一个点来反映画山艺术的传承与创新精神。我想，正是因为有无数个画山艺术的传承与创新者，画山艺术才生生不息，正是因为有李思训、王维、荆浩、董源、黄宾虹、张大千等大师们的传承与创新，画山艺术才有如此辉煌的成绩，画山艺术的历史就是由这些传承并勇于创新的人写就的，而现代画山艺术的前途也正是由无数个继承了画山艺术而又期望冲出束缚的探索者谱写的，在我们之中也许再没有大师的出现，但只要传承与创新的精神不熄灭，画山艺术将永存于历史的长河之中。

有了几万字的文字于是这本画册变成了一本专著，但我从心底里认为这只是一本配了文字的画册，因为我更看重的是这些山水画，虽然它们并不成熟。在我的意识中还总乐意把自己往画家堆里靠，认为我首先是画山艺术的实践者然后才是研究者。其实理论的研究对一个高校教师来说同样也是重要的，但说到这本书理论的科学性、系统性和全面性，与美术理论家、美术史论家、美术批评家相比毕竟相差甚远。由于时间的仓促和水平的有限，书中存在的纰漏，敬请各位专家批评指正。

目录



西园秋梦 (国画) 680mm × 500mm 李巍

画山艺术的传承与创新

第一章 山的文化内涵与山水画的审美

- 第一节 山的美感 / 1
- 第二节 儒释道与山 / 3
- 第三节 山与文人精神 / 3
- 第四节 山水画的起源 / 4
- 第五节 山水画的写意性 / 4
- 第六节 山水画的抒情性 / 5

第二章 画山艺术的传承与创新者

- 第一节 金碧辉煌——李思训 / 7
- 第二节 水墨渲淡——王维 / 7
- 第三节 北方画风的奠基人——荆浩 / 7
- 第四节 南方山水之祖——董源 / 8
- 第五节 《林泉高致集》——郭熙 / 8
- 第六节 南宋画风的杰出代表——马远、夏圭 / 8
- 第七节 文人抒情之巅峰——高逸、倪瓒 / 10
- 第八节 “南北宗论”——董其昌 / 11
- 第九节 丰厚华润——龚贤 / 11
- 第十节 重振山河——黄宾虹 / 12
- 第十一节 泼墨泼彩——张大千 / 12

第三章 临摹是继承画山艺术的重要手段

- 第一节 临摹的价值取向 / 13
- 第二节 临摹的方法 / 14
- 第三节 现代中国专业美术学院山水画工作室提倡的临摹教学 / 16

第四章 写生是画山艺术创新的重要途径

- 第一节 “师造化”与“描绘自然” / 19
- 第二节 新写生的兴起 / 23
- 第三节 近代传统派山水画家的写生 / 29
- 第四节 近代融合派山水画家的写生 / 35
- 第五节 现代中国专业美术学院山水画工作室提倡的写生教学 / 40

第五章 引入现代绘画新元素的思考

- 第一节 新文人画的兴起 / 44
- 第二节 现代水墨的多元性 / 44
- 第三节 现代水墨形式前景思索 / 49

第一章 山的文化内涵与山水画的审美

引言：古代画山艺术之所以单独成为一种绘画形式，首先是因为山对于先民来说有着极其深刻的意义。人对山的依赖，发展成对山的崇拜，最后寄情于山，演绎出画山艺术这一文化形式，因而这种绘画形式从根本上来说就不是一种纯绘画，而是中国人求道、寄情、娱情的一种外化形式，从根源上与西方绘画有着天壤之别。这些寄存于画山艺术体内的精神实质，存在于画山艺术的整个历史长河之中，离开了这些就无所谓中国的画山艺术。无论画山艺术外化形式怎么改变，画山艺术的主体精神实质是永存的。

第一节 山的美感

从古至今，在中国人眼中，山有着极其复杂的内涵与精神上的依赖，因此，了解山的审美历程对于我们研究画山艺术的发展有着十分深刻的意义。从现代人对山的审美角度上来看，大体分为自然美、协调美。山是集雄、险、秀、幽、旷、奥、奇为一体的自然之物，不同地域、特色的山形成了不同的审美感受。自然山与人文因素的配合，是增加风景层次与风景内涵的又一审美体验。山中之水也是审美的重要物象，水的形态美、倒影美、声音美、色彩美、光线美等等都是对山的审美中不可或缺的因素，这些审美的感受是人对山的美感共鸣而产生的美感体验，是非功利性的。然而，先民对山的审美首先是因为功利的目的，古人与山的审美关系，经历了善、真、美三个阶段，形成了山在我们心中不同的美感经验。善、真、美实际上是人类观看世界的三个不同角度，“善”是以现实既得的实用性为基础，它是一种探求万物有何用的方式；“真”就是以真实客观的科学性为基础，它是一种探求世界本原是什么样的方式。这两者都是出于功利的角度，但“美”就完全不一样了，“美”是以无功利的物我共鸣为基础，它是一种寻求心灵寄托的方式也是现代人对山的审美感受。当我们的先民过着茹毛饮血的生活，穿行于大山之中时，山是为他们提供庇护的地方，也是提供食物的源泉。他们从山体中找到狩猎的石器、劳动的工具，在平缓的山坡中开荒耕种，在深林中围猎野兽，山对于他们的现实生存有着极其神圣的意义。先民对山的生存依赖产生了对山的丰产与保障的美感，这种美感发展演化成了对山的神化，“山川之神，则水、旱、厉、疫之灾，于是乎崇之”（《左传·昭公元年》）。这



高山清音山谷幽居图（国画）680mm × 1360mm 李巍



高山流水（国画）680mm×1360mm 李巍

种山神化的出发点是人们趋利避害的生存需要，他们的朴素思维是：因为所有的劳动成果几乎都决定于山的产出，那么山肯定存在着一种他们难以知晓的力量，而这种力量决定着他们生存的状况，他们不得不对它加以顶礼膜拜，奉之为神。进而发展到后来，几乎每座山都有了一个山神的文化现象。这种先民对于山的生存依赖以及对它的神化一代代传下去，就变成了有关山与祖先的传说。后来的山崇拜意识就是山与祖先的神话传说发展而来的。后世对于山的一系列祭祀礼仪是因为山的庄严与权威带来的，其中包括皇帝对山的封禅。山的庄严与权威性、山神化与祖先化中的神圣以及山的物产美形成了山崇拜意识，这些都源于先民对于山的生存依赖意识，带着较强的现实功利色彩，是从“善”的角度对山的一种感知判断。当山俨然成为神之意志阶段时，人类就开始以山为媒介来探求世界的本真，对山的认知也就开始转向了“真”的角度。哲学意义上的“道”其实就是山的“神之意志”再进而上升一步的结果，“道”字本来是指人所走的路，有四通八达的意思。它的引申意义为“途径”、“方法”，也有规律性、普遍性的意思。“天道”一词，在春秋时期是指天象运行的规律和人生吉凶祸福的规律。老子吸取了“道”与“天道”的一般涵义，把它概括为事物存在和变化的最普遍的原则，于是“道”成为哲学概念，意思是“求世界本来面貌”。宗炳的“山水以形媚道”就是山与“道”相连最为著名的例子。为什么山川之形能够表现了“道”？这实际上就是我们先民把研究山作为一种探求世界本真的手段，从而从“真”的角度来对山进行感知与判断。山在这里已不是一种自然之物，而是成为“天道”表现于世界的一种物象，或者说是象征。到魏晋之时，人们从繁华闹市走向山林，发现了自然山林能够消愁解闷、怡神养性，可以“释域中之常态，畅超然之高情”（孙绰《游天台山赋》）。在山水之中可以忘却俗事中的种种羁绊，让人性得以自由地发挥，达到逍遥的境界和美学意义上的物我观照。这种从美的角度观照山则是没有功利性的，它既没有“善”的实用功利色彩，也没有“真”的求“道”功利色彩。它将山从“神之意志”、“大道之象”的重任下解放出来，还山以其毫无雕琢的淡雅清静本来面貌。这样一种现象，是非常符合中国人早在老庄哲学中就开始形成的平淡自然的审美要求。于是山便和这样的审美要求融合成了一种物我合一的山林意境，成为中国特有的山的审美感受。魏晋朝这种对山的审美意识已经成熟，文人名士就开始带着清淡虚静的眼光纵情于山水，并赋予山人格化的丰富内容，形成一种物我合一、山与人合一，主客体在共鸣中融合的山林意境，它以清淡雅正、飘逸虚静为美的特征，代表了中国美学的最高追求之一。正是这个时候，画山艺术从人物画背景中分离出来独立成为一种绘画形式。

第二节 儒释道与山

画山艺术在其发展过程中与儒释道思想有着密切的关系，山水画家学道参禅的比比皆是，有的本身就是和尚或道士，儒释道思想直接或间接地影响着山水画家的审美情趣、创作思想、创作实践、创作风格和创作方法，这是因为山与儒释道有着很深的渊源关系，山是儒释道体现探索世界精神内涵的载体。

儒家思想与山的关系主要是一种道德人格上的比附。儒家产生于春秋时期，其思想核心是“仁”，“仁”带有很强的社会道德方面的意味，它常常把山的高峻挺拔、丰富的物产比成理想中古代圣明君王的仁爱美德，并将山当做“仁”的形象化表现。“仁山智水”之说是儒家与山的道德比附最为突出的例子。这一说法出于《论语·雍也》之中：“子曰：‘智者乐水，仁者乐山。智者动，仁者静。’”仁为什么会被比附为山？在《淮南子·地形训》中有较为明确的解释：“山仁，万物生焉，故为积德。”在这里，把山供养万物，草木滋生，禽兽繁衍的自然特征比喻成君子施仁政而养生民的“仁爱”。于是山和人的情操、美德沟通起来了，山被赋予了人的社会性，通过比附，人与山之间出现了易于沟通的桥梁。儒家思想从山的自然存在中体会出理想中的儒家美德，从而达到物我合一的美学境界。

道家与山的关系主要体现在：山是求仙练道的场所；山是静观悟道的对象。道家的神仙说曾经激起了大规模的寻山求道的出现，神仙说是指普通人的精神和灵魂升天之后变成灵肉不死的神仙，这样的神仙多被传言在山林之中修炼，按道教经籍所载，神仙们分别居住在陆地上的十大洞天、三十六小洞天和七十二福地之中，而这些地方大多实指世间名山。而这样的求仙随后又演化为在山中修道的行为。他们吐纳练气，吸收天地灵气，山林当然成了最好的选择，道教徒追求的是清净寡欲，幽静的山林自然是最好的去处。道教徒还经常炼丹，原料自然是产于山林之中，于是山成为道士们的天然修炼场所。道士们的求仙修道激发在人们游历山川，并进而欣赏山川之美的过程，以自然为道的存在形式是魏晋玄道的主要思想，并把它作为哲学理论中心，自然的山川成为他们体悟世界大道的对象与客体。后世文人习惯去用天人合一的观念来看待山川就是这种思维方式所导致的，在山川中以自己的虚静之心体会世间大道，并将体悟的结果铭记于心，通过心灵感悟去发现山川之美。

因为佛教的思想与中国本土栖居山林的隐逸思想相契合，佛教传入中国便开始了它的中国化，并迅速发展成为开山造寺的局面，佛教的中国化另一个结果就是禅宗的出现。禅宗的哲学思辨建立在中国

传统哲学观点“天人合一”，或者叫做“体用不二”的基础上，要求在现实中获得超越，在有限之中追求无限，在人间获得道体。通过在平常事物中、日常生活中直指见性，顿悟成佛。而僧人们又多住在名山大川之中，所见对象大多是山林之景，故而他们直指见性的必定是山林之物，这使得他们在山林之景中创造了许多具有佛理玄思的意象，从山林中悟道赋予了山林以丰富的宗教哲理意味。佛教用平常事物的江月、浮云、流水、花草与林竹确切地传达出禅宗的虚空观，同时也为这些物象创造出了空明灵动的美学意境，赋予了这些物象以丰富的审美内涵，构成了中国人取山林景致的独特的审美角度，使得画家描绘的山林景致多了一些禅的意味。

第三节 山与文人精神

中华大地，无山不美，无水不秀，我们的祖先很早就与山水建立了亲和协调的审美关系，赋予了自然审美以丰富的内涵，历代的思想家、政治家、文人学者、诗人画家都对山水自然有着一份特别深厚的情感。

本文中文人是所指中国古代知识分子，他们是文化艺术的主要传承者，这一群体产生于春秋战国时期，成熟于魏晋南北朝时期。儒释道思想影响形成了文人精神，产生了中国文人的成熟性格与传统，他们既有儒家“入世”兼济天下的情怀，也有着释道“出世”独善其身的雅致，“出”与“入”的矛盾统一形成了中国文人骨髓里特有的精神状态。

这种矛盾的精神状态在文人现实生活中演化为两种态度，一为“参与”；一为“超然”。“参与”是指知识分子以其知识、思想等来影响并改造社会生活，实现自己的理想，这种生活状态是中国文人功利化思想的体现。他们受到“大道之行也，天下为公”的影响，从内心深处感到“士不可不弘毅，任重而道远，仁以为己任”。把孔子的“爱人”、墨子的“兼爱”、孟子的“民为贵”作为自己的人生目标。他们认为“平治天下”是“舍我其谁”的重责。中国文人积极的功利的生活态度可以说正是这种“天下兴亡，匹夫有责”，“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的精神构成的。但是，人生却又不是那样一帆风顺的，这种积极功利的人生态度时常会遭遇苦难，理想总是与现实相悖。于是每当命运多劫时，中国文人便会拿出他们第二种态度：“超然”来自我宽慰，逃避现实，寻求精神上的满足，达到心理上的平衡。

“超然”是指用一种形而上的精神状态，用以超越一般的世俗生活，从而达到精神上的自由与平静。它不同于“参与”的积极功利态度，它的自由与平静是以不合作为前提的，甚至会是的，还常常表现为高傲，带着众人皆醉吾独醒的感觉。他们在心灵上

寻找另一方净土，这时，他们天生的对山的亲和力便发生了作用，寄情于山林，娱情于山林，加之老庄哲学对自然之美的偏好，所以中国文人的隐逸总是和雅好山水结伴而行。

这种隐逸避世的心态不断的相互影响，到后来文人们前一种积极入世的心态也得到了干扰，使得他们在“参与”的同时也不忘“超然”于它，不再把功名看到那样重要，应当说“参与”是他们的社会生活，而“超然”是他们的精神生活。以山为代表的“隐逸”、“超然”的审美化的精神生活是中国文人最为突出的特征，保持他们的心态的平静洒脱和山的纯粹审美化，就正是保持了文人“清高”的身份。因而山水就变成了文人追求“超然”精神的物化形式，而山水画则变成了文人寄托“隐逸”情绪的方式。

第四节 山水画的起源

早期的有关绘山的记载表明，这些早期的山的形象很多具有观念上的实用性，而少有审美性，如《尚书·益稷》中就记载有用绘制在官服上的山的纹样来显于身份的贵贱。还有许多带有地图性质的图画，如由北宋张君校正秘阁书编着而成的《云笈七签》中有一篇《五岳真形图》，记载了山岳的鸟瞰图，这是为广涉山川炼丹的道士不致迷失方向而制作的山形图，远古时代绘制的地图往往是因为出行或采药探险之需，为了解决天遥地阔、山隔地阻的困惑，这种山水地图是山水画的胚胎。

秦汉画像石、画像砖是今天我们能看到的最早画有山川形象的美术实物。其中最为著名的便是四川邛崃县出土的《煮盐画像砖》。在《煮盐画像砖》中虽然出现了完整的山林形象，但却是被作为盐井作业的背景，在人物、动物和山石树木的比例关系上还很稚拙，山的形象也还是较为简单的剪影状。

一般我们认为真正意义上的画山艺术是随着魏晋时期山水画的形成而出现的。现有的文献中出现了许多有关山水画的记载：顾恺之所著《论画》一文中，第一句话就是：“凡画，人最难，次山水。”将山水画与人物画放在一起比较，可见山水画已经形成了。另外顾恺之还写了一篇《画云台山记》，此文有关于山的画法记载：“山有面，则背向有影，可令庆云西而吐于东方，清天中，凡天及水色，尽可空青，竞素上下以映日……”另外，张彦远在《历代名画记》中记载了顾恺之、夏侯瞻、戴逵、戴勃等人的山水画作品。

除了文献上记载了山水画家和他们的作品问世之外，在这一时期还出现了相当成熟的山水画论，其中以宗炳的《画山水序》与王微的《叙画》为最突出的代表。由此可见，魏晋时期在理论与实践上都已

经出现较为成熟的山水画了。那么，随着这些山水画的形成与发展，画山的形象也由它早期地图的实用功能过渡到了后来的审美娱情功能，以至于成为一种艺术性的文化范畴。

第五节 山水画的写意性

精神写意是中国画区别于西方画最大的不同之处，它追求的是心中之象而非物象的本身。苏东坡的“论画以形似，见于儿童邻”以及倪云林的“逸笔草草、不求形似”就是这种写意思想的典型语录，这种写意性很大程度是源于中国哲学的理性精神。

中国哲人认为，本体和现象是浑然一体难以区分的，道存于日常生活的万物运行之中，造人的神仙并没有赋予人类以先验的道，于是，将道赋予世间万物的中国人反过来又在世间万物中求道，文化艺术成为求道的重要手段。曹丕在《典论·论文》中提出“文以载道”，并认为是“经国之大业，不朽之盛事”。谢赫在《古画品录》中认为绘画亦如此，“图绘者，莫不明劝戒，着升沉，千载寂寥，披图可鉴”。而画山则尤为如此，宗炳在《画山水序》中提出了“山水以形媚道”；姚最在《续画品》中则提出了“心师造化”。姚最认为造化不是指自然万物，而是指道在天地之间运行产生万物的过程。因此所谓“心师造化”，就是指师于万物之中道的运行，和宗炳的“山水以形媚道”的内涵极其相似。

在这一哲理之下，探求精神性存在的内涵是画山艺术的终极目标。一方面画出的山是万物之实境，而另一方面又要在这个实境之中表现出画家对世界认知的结果——道。于是，虚实的两层含义存在于绘画中的山水里。实是指山的客观本体，而虚是指画家由山对道的感知，即山在画家心中投射出的精神理念。在画山艺术中，这种虚实相互结合、相互补充，共同构成画家手绘的心中之山。

画山艺术中不重物象之形的美学倾向是由于对道的探求导致的，但也不是不要形，为了使画面上有具象的物象，宗炳在“以形媚道”的基础上提出了“夫以应目会心为理者，类之成巧，由目亦同应，心亦俱会”（《画山水序》）。因为山水是用形来表达世间之道的，而道又是“道可道，非常道”的，是飘忽不可定形的，故而用具象的山来表现它就不能以真为贵，而是要以“类”为高。所谓“类”就是以主观关照、选择、提炼、概括的手法将山川内在之理表现出来，这就是“应目会心”的精神写意。

因此看出，山水画的源头就不是写实性艺术，而是承载着哲学意义上的对道探索的使命，担负了求道理性实用为目的的。这样一个目的的山水画，必然会轻形而重神，形成一种写意的审美倾向。

第六节 山水画的抒情性

由于山水画的源头就具有写意性，这使得画者采用的是一种较为随意自由的主观感觉中的空间感，按照自身逻辑发展越来越重视抒情性的过程，越来越重视在抒情写意之中以画面基础语言——笔墨来体现出画家内在的情绪与思想。在南宋时，绘画几乎成为画者发泄个人情感的工具。而真正画山艺术的审美化抒情性是在元代出现并达到巅峰的，以至于成为中国画山艺术一个全新也是最突出的风格模式。

蒙古人统治下的元朝，大部分文人失去了科举出仕的机会，面对着整个社会的普遍冷遇，他们便干脆将全部的精力栖身于山林归隐之中，在自我愉悦中获得一种内心的自我认可与解脱。于是，画出的画不再是一种泼辣外向的发泄，而是成为含蓄内向的觉悟与体会，绘画成为娱情的手段。由于这种体悟，使得他们能更为深刻地将客观的山川融化成为一种内心情绪的形象化代表，走向了对山的审美化抒情。故而在艺术情趣上大多透出清逸、松散和疏淡的风致，这是由于文人面对社会冷漠的无奈以及离去后的超脱，形成了他们超逸的整体心境造成的。画山也从前人山水的“重意”走向了“重逸”，为表现出一种逍遥自在的心境与闲淡无尽的情绪，常常在画中描绘清真灵幻的景观，松懒疏放的气象，形成一种前所未有的审美意境。

元人在画法上不再以地理风貌的特征作为其绘画风格界定的依据，画山的面貌也具备了超地理特征的倾向，山体、石头、树木只是他们表达感情的艺术符号，他们推崇董源南方画山风格，但却不一定是以表现江南风光的地域特征为目的。他们之所以如此推崇董源一派，是因为这一



春山（国画）1150mm×1500mm 李巍



空山新雨后（国画）1150mm×1450mm 李巍

派的笔墨符号能妥帖恰当地表达疏淡心境的写意抒情。

元代以前画家很少在画上题诗写字，到了元代画家才将这诗书画三者进一步地进行了新的综合，这种对文学趣味的发掘是元人画山艺术抒情性的突出地表现，从而使在画上题诗写字成为了一种普遍的风气，并且有意识地使之成为构图的重要组成部分。因而，诗书画的结合是元人的又一创举。

元画抒情的美学特质是以脱俗为基础的放逸之美，由于元代的众多原因，元画家隐于山林者极少，多数只能隐于市井之中，终身和世俗打交道：“元四家”都是最为高雅之人，但实际上他们无一不和尘俗打交道。为了能表现出自己精神上的脱俗，他们在其作品中就非常突出地强调出他们的脱俗。为了体现脱俗，在用笔、用墨中喜欢用干笔枯笔拖拉出静穆洁净的疏淡之美，用这种淡雅至极的笔墨程序来书写心中逸气，其最高代表便是倪云林。应该说，元人用他们独特的美学追求开创出了一个画山艺术新的美学风格——抒情化的山，并形成了一套固定的笔墨程序来表现这种美的风格，从而成为画山艺术的典型代表流行至今。

第二章 画山艺术的传承与创新者

引言：画山艺术的历史就是由每个历史时期的实践者与研究者谱写的。这些实践者传承、丰富了画山艺术的精神内涵，在技术上、形式上不断的创新，使这种艺术达到了一种内涵与形式的高度统一，从而达到一种巅峰状态。古代的画山艺术已经取得了丰硕的成果，可以说画山艺术代表着中国古代绘画艺术的最高峰，因为它涵盖了中国人所有文化精髓与精神实质，它包括了所有中国画的技巧、技法。今天看来，每个画山艺术的传承与创新者犹如一颗颗闪耀的明珠，串起了画山艺术的历史。

第一节 金碧辉煌——李思训

李思训(653—718)，字建，是唐宗室李孝斌之子。因为他任过左(右)卫将军，所以后人常称他“李将军”，他继承了展子虔和前代所有优秀画法，创造了自己的艺术风格，把青绿山水推上一个高峰。

“金碧辉煌”是指隋末初唐青绿山水的美感特征。青绿山水在绘画形式上具有一种平面化的视觉扩张力，而这种平面扩张力的视觉效果使得画面呈现出了一种开阔而博大的精神状态，从而表现出初唐时期社会的整体开拓性与上升期的激扬奋发。

李思训画山艺术特色：

一是李思训的山水画多云霞缥缈，峰峦重复，有荒远闲暇之趣。但幽境中往往加以严整的宫殿台阁，水榭赤栏，所以似“神仙之境”。

二是李思训的画线条是细而匀的，无粗细虚实之变化，转折中笔格遒劲出现了方笔。

三是李思训的山水画是以青绿颜色为主的。所谓“青绿为质，金碧为文”，“阳面涂金，阴面加蓝”，形成“金碧辉映”的豪华富丽效果。

他的山水画对后世山水画影响很大，如画史上触目可见的一句话：“着色山水宗李思训”，他画山水至“数月而毕”，可见其精工之致。李思训是青绿、精工的水山之宗。而李思训之后的青绿、精工山水画，历代有人，至今不绝。

李思训山水的这种特色，是山水画艺术的发展和他本人性格气质的共同产物。他出生富贵，性格气质和富丽辉煌的情趣相通，他的山水画有其特殊之画意。

第二节 水墨渲淡——王维

王维(701—761)，字摩诘，山西祁县人，曾官至尚书右丞，故亦称王右丞。王维具有多方面的艺术才能，其诗在开元、天宝年间就颇负盛名，在中国文学史上与李白、杜甫齐名，所作《送元二使西安》也被谱成“阳关三迭”，为当时最为流行的乐曲，其绘画亦被奉为“南画之祖”。

王维的山水画有两个最为突出的成就：

一是“诗中有画，画中有诗”。王维的这种诗情画意的结合，对中国画之意境深远、文人画之兴趣有着极其重要的意义，因此王维也被后人奉为“文人画之祖”。

二是王维的画山艺术不但能继承传统，还能吸取当代画家之长。他能融会当时流行的“疏”、“密”两种风格，特别是以吴道子山水为宗，画“破墨”山水，笔迹劲爽而墨迹层次丰富，从郭若虚《图画见闻志》说董源山水“水墨类王维”来分析，这种破墨法应是在勾出大轮廓后，将墨用水破成浓淡不同的层次进行渲染的表现方法。

王维流传下来的作品十分罕见，现存的《江山霁雪图》、《雪溪图》被传为王维的作品，这是因为此两幅作品与王维的艺术风格相似，《雪溪图》没有刚性线条的勾斫，而是用劲爽的线条勾写出轮廓，加以水墨渲染，染出凹凸高下来的。《江山霁雪图》画中山石似披麻皴，也是用水墨加以渲染。王维的画山艺术多为平远构图，且多为“一丘一壑”，与王维的诗一样，喜欢作山林小景。《宣和画谱》记录当时御府收藏王维的画有126幅，其中山水画以“山居”、“山庄”的形式居多，则可以想象它们应多为平远构图。

王维对后世画山的影响，不但是“水墨渲淡”，更有他的劲爽而非刚性的线条，以及他诗画合一的文人气与平远构图中的疏朗淡雅之气，他开创出了中国画山艺术的典型性水墨艺术风格。

第三节 北方画风的奠基人——荆浩

荆浩，字浩然，自号洪谷子。生于唐末，卒于五代初梁。河南沁水人。在唐末天下大乱之际，退隐于太行山之洪谷，致力于山水画的创造和研究。

荆浩是在绘画实践和绘画理论两方面都具有很高成就的大家。他的《笔法记》继承了宗炳、王微为山水画传神的理论，提出了“图真”论。并第一次为山水画提出了“六要”的法则，还提出了“神、妙、奇、巧”四个品第，以及有形病和无形病的注意要点。无疑对当时和后世的绘画起到了指导作用。五代宋初，所形成的北方画派，都是直接受

荆浩的影响。

兴起于中唐的水墨山水画，到了唐末有了更大起色。荆浩一再强调笔墨，而置赋彩于“媚”、“华”，巩固了水墨山水画的地位。中国古代绘画，山水居首，水墨山水又居山水画的主流地位，荆浩之说起到鼓舞作用。笔和墨本来只是绘画的工具，荆浩始赋给笔墨的新义，它作为中国画的技法和绘画效果，影响中国绘画千余年。荆浩把山作为“君子之风”的象征，进一步发展了王微“山水拟人化”的思想，并赋予更积极的意义。

荆浩开创了北方山水画派，这是奠定他画史地位的坚石。

北方山水有别于南方山川，总的来说比较“雄健劲拔”，因而也孕育于北方特色的山水画，其大体特点如下：

一是画面中的山石质坚凝，雄伟峻厚，风骨峭拔，具有北方山水之典型风貌。

二是山石轮廓突出，以线条勾出凹凸，然后用坚硬的“钉头”、“雨点”、“短条”皴之（南方画山艺术中也有“雨点”、“短条”，但却决不坚硬，而是非常温润的），是形成斧劈皴折带皴的基础。形成这种有别于南派山水画的效果，与气候条件也有很大的关系。

三是大山突兀而充溢着一种崇高感，画面题材以长松、巨木为主，高山多飞泉或流水。

荆浩又是继李思训之后，专攻山水画的一位伟大画家，他把后起的山水画推入中国画的首位。荆浩以自己的绘画实践和绘画理论，上接晋宋隋唐，下开五代后千余年中国绘画的新局面。

第四节 南方山水之祖——董源

董源（？—约962），字叔达，南京人，曾任南唐北苑副使，故后人称其为董北苑。

一是江南丘陵土质山，轻烟淡霭而气象温润，山形平淡而天真，无突兀高大之感。

二是山石轮廓线虚无，山体用密密的、或长或短的、有柔性的线条和润媚的点子来体现，这种皴法是长、短披麻皴、荷叶皴的基础。

三是画面中多汀洲掩映、低矮山丘。山丘杂树灌木丛生，整个画面给人一种温润清淡的美感，在精神气质上明显有别于北方的雄强厚重之气。

董源的山水画是根据江南真山水的特点而创新的，其不同于北方画山风格，后世文人画以道和禅的审美情趣为宗，讲究平淡、轻逸、柔曲、纯正而不外露，正合于董源画风。故而董源之画在宋之后渐渐成为了新兴文人画的典范与楷模。

今传董源作品有《溪岸图》、《溪山行旅图》、《秋山行旅图》、《龙袖骄民图》、《潇湘图》、《夏山图》、《夏景山口待渡图》、《寒林重汀图》、《洞天山堂图》等。

第五章 《林泉高致集》——郭熙

郭熙（约1000—1090），字淳夫，河南孟县人。他是一位杰出的山水画家，同时也是一位杰出的理论家，他的画论《林泉高致集》奠定了他在画史上的不朽地位。

郭熙的画早期并无师承，多从自然中来。中年以后才专意学李成，笔墨大进。郭熙学李成，格体似，但用笔和李成却有一定距离。李成用笔“毫锋颖脱”，气格“秀媚”，郭熙用笔壮健而气格雄厚。他有圆笔中锋的含蓄性，不似李成画笔之尖利。

郭熙的画形式多样，总的看来，他用线有方、有圆、落笔雄壮阔细不一，灵活多变，颇有情趣。用墨则隐约迷离，淋漓秀润，画树多作蟹爪，山石多为“卷云皴”。他的画山艺术是中国写实山水画的高度成熟的典范之一。

《林泉高致集》是对北宋后期山水画创作的总结，是对山水画有关理论的概括和阐发，研究它对深入理解中国山水画具有重要意义。它论及了以下几方面内容：

一是提出“三远”构图置景法，即“高远、深远、平远”。

二是提出山水画价值论，其曰：“君子所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也，泉石啸傲，所常乐也。渔樵隐逸，所常适也。猿鹤飞鸣，所常亲也。尘嚣缰锁，此人情所常厌也。烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。”

三是提出了山水画学习方法，即：学传统要“不局于一家，必兼收并览，广议博考，以使我自成一家，然后为得”，学大自然要“饱游饫看”，“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中”。

四是提出了对山水美的观照，所谓“山形面面看，山形步步移”。

五是提出修养在山水画中的作用，所谓“油然之心生”，“自然列布于心中，不觉见之于笔下”。“率意触情，草草便得”。另外还提出“四法”即：分解法、潇洒法、体裁法、紧慢法以及用墨、表现方法等很多山水画理论，对后世产生了深远的影响。

第六节 南宋画风的杰出代表——马远、夏圭

马远（1140—1225），字遥父，号钦山。南宋画院祗候、待诏。



叠翠春山（国画）1150mm×1500mm 李巍

夏圭(活动于1180—1230前后),字禹玉,钱塘人,和马远同时而略为后出。南宋画院待诏。

马、夏把李唐开创的刚劲、简练、局部取景的画风发展到了更高的峰巅。南宋时代,李唐首先奋起改革,仍以水墨为主,局部取景,皴以大斧劈。马、夏在师法李唐的基础上,把这种局部取景又发展到一个新的意境。李唐局部取景,还很少在画面上只画一角,马、夏不仅有局部取景,更多的是一角取景,画面上出现的是一个山尖,一线岭顶,但能使人联想到山的整体。由于马远常在山水画中取山的一角特写绘之,后人称其为“马一角”,夏圭构图善取山体一半,后人称其为“夏半边”。马、夏之前的山水画,是很少有这种画法的。在中国山水画史上,马、夏又开创了一个新的风格局面。

马、夏的山水画,不但取景简,用笔更简。画松,勾出外廓之后,树皮上只有几片鳞皴,叶针不过几笔。画石,轮廓线勾出之后,几笔斧劈,或者竟以几根钉头鼠尾线条一勾。把北宋山水画那种繁复的皴笔简到另一个极端。马远更把李唐山水画中出现的刚性线条发展到最大的强度。无论构图,还是用笔,马、夏都形成了自己的风格,所以他们在画史上的作用无法低估,在画史上的地位无法抹杀。

马远主要代表作有:《踏歌图》、《雪景图》、《梅石溪凫图》等。《踏歌图》表现南宋安乐太平的景致。此图画阳春时节喝醉酒的老农,踏歌行在田垄溪桥间。近景老农、稚童、山石、树木,与远景群峰、松树,有机地融为一体,空寂的山谷中回荡着老农欢娱的歌声,观者既为山水所醉,又为人物的情感所动,山水已不是纯自然的景物,而是融进了人的精神存在。

夏圭主要代表作有《梧竹溪堂图》、《遥岭烟霭图》、《山水十二景》等。《山水十二景》现藏美国纳尔逊博物馆,画面空阔,湖面明净,景色极具诗意美。此图描绘出了自朝至暮的江上



山林野居（国画）1150mm×1500mm 李巍

12种不同景致，也是12首风景诗，作品真实地再现了江南湖面的灵秀幽奇。取景为半边之势，用笔刚劲，皴法为大斧劈，是典型的南宋院体风格。

第七节 文人抒情之巅峰——高逸、倪瓒

整个元代的画山艺术，是以代表其时代风貌的而又对后世影响深远的，是以师法董巨为基点并有所创造的黄、王、倪、吴四家为代表，后世称之为“元四家”。他们的山水画创作，不仅代表着当时画风的深刻变化，而且对传统文人画的发展起到了举足轻重的作用，他们的山水画代表着中国画山艺术放逸美的极致与巅峰。

倪瓒（1304—1374），字符镇，号云林、云林生、云林子，无锡人，其祖辈几代皆是隐士。倪云林创作的山水画，以其独特的形象和鲜明的性格，形成了中国文人画空前完美的形式，为元代绘画和中国古代绘画增加了奇异的光彩。当然，这种美的形式也是中国古代绘画发展到元代，由元代社会和云林本人精神状态共同铸造的结果。

元代山水画是山水画史上抒情写意一派的高峰。元画又以高逸为尚，放逸次

之。高逸的画，又以倪云林最典型，所以，倪画可谓山水画史上高逸一派的最高峰，空前而又绝后。

倪瓒的代表作《渔庄秋霁图》是其典型风格的作品：全图分近、中、远三景，中景是一些湖光，实为空白，远景和近景墨色一致，并无近浓远淡之分，但远近效果明显。山石先用健劲的长线拉出，墨浓而干枯。然后用干笔在右下部和黑处干擦几笔，最后以淡墨略加点染。树干用干枯的墨色粗写大概，然后再加补几笔，画小枝墨法相类，但用笔速度略慢，故显得墨色略重，远处的山虽和近处的山相同，但在用干笔横扫时速度甚快，效果与近景的山相同。自题诗：“秋山翠冉冉，湖水玉汪汪。”整幅作品萧疏淡远，不食人间烟火，别有一番清逸意味。倪瓒曾入全真教，书品、诗品、画品甚至人品都称得上“萧散闲逸，冲淡恬静”的“清高”二字，所以人称“倪高士”，倪瓒的山水，在元四家中也是别具一格的。一般都是瘦瘦的树，平平的坡，渺渺的水，绝少画高山峻岭，用笔以侧锋取胜，得苍秀简远之趣。在位置经营上大多是近景画茅亭竹树，顶端远山平坡，中间一大片空白的浩浩湖水，这种上中下三段平远构图法，元以前没有人这么画，其实这也是太湖之实景。

倪云林的画以简取胜，表现出一种极其清幽洁净、静谧恬淡的美，给人以一种凄苦、悲凉、寂寞的感觉。在倪云林之前，山水画能表现出这样一种美之境界者是没有的。

第八节 “南北宗论”——董其昌

董其昌(1555—1636)，字玄宰，号思白，松江华亭人，官至南京礼部尚书。董其昌精于鉴赏，长于书法，他在山水画上追求以书法入画，山水画的成就也最高。董其昌的山水画对后世产生了重大影响，他标榜师古，崇尚士气，其笔墨技法娴熟精妙，远追文人画风，吸引了不少画家追随，而被后世视为正脉，一代宗师。

董的绘画思想集中体现在南北宗论的问题上，这一理论用佛教中南北派“渐”与“顿”的观点比喻和解释山水画的风格、派别及创作观念等问题，将绘画史上的画家分为南北两派，对当时及后世产生了极大的影响。

董其昌的“南北宗论”大致可以归纳成以下几点：

一是山水画与佛教一样，从唐代起分为两个系统，且后世山水画的发展多延续着这两种风格。

二是南与北并非是地域之分，而是以“南禅”“北禅”不同的修行法门来模拟山水画的两种习艺方式和创作倾向。

三是南宋出于“顿悟”，不仅高超绝人，有“士气”，而且使作

者得到“烟云供养”，享受自在安闲的乐趣，从而益寿延年；北宋从“渐积”的苦修苦练中来，非但造作刻露，而且作者神劳志苦，以至损寿，故应排斥。

四是从技法风格上看，南宗重渲染，北宋重勾斫；南宗之皴是疏柔的披麻皴，北宋则是刚猛的斧劈皴；南宗简易，北宗繁琐；南宗圆柔疏散，北宗方刚谨严；南宗自如而随意，北宗刻画而着意。总之，南宗源于士人心之自然，呈现出高雅之气，北宗源于人力强为，显得做作而匠气十足。两宗相互对立，互不影响牵缠。

南北宗论有一定的片面性，但体现了文人画的审美倾向，有一定的道理与根据，它表现了文人画“以淡为宗”的美学标准，倾向于自然疏淡之美。

第九节 丰厚华润——龚贤

龚贤(1618—1689)，又名岂贤，字半千，号野遗，柴丈人，昆山(今属江苏)人。寓南京清凉山，筑半亩园。龚贤着手于自己艺术风格的创造，在明末清初的画家群中是少有的几位大师之一。龚贤的山水画远宗董源、米芾、吴镇、近师沈周，进一步发展了笔丰墨健的画法，他的艺术造诣居金陵八家之首，现代著名画家黄宾虹、李可染都从他的画法中得到了启迪。他的山水画可分为“白龚”、“黑龚”两个时期，其中“黑龚”是龚贤的成熟期，这个时期的作品丰厚华滋、幽深雄浑，如宋人那样深入自然之中，然后再像文人一样在画中表现自己的胸襟意气，这个时期的作品山水和气韵合一，在心手相遇中使景随情现、情境交融而达自然浑成的致美境遇。

龚贤在用墨方面是一座值得称赞的高峰，他的成熟期作品，体现出“黑、厚、润、实”的风格特征，形成了风格稳定的积墨法。从某种程度上说，正是这种积墨法的特点决定了他的山水画风格。

龚贤的山水画与同时代的绘画作品相比它具有很强的绘画性。这在当时文人画占主导地位的清初是难能可贵的，龚贤早期也多用渴笔，以重色代皴，以笔取胜，显然笼罩在明清文人画崇尚简朴风尚之中，40岁后开始转向“黑龚”，此时的山水画，不仅仅是由简到繁，由重笔到重墨，由“分明”到“浑论”的笔墨风格重建的问题，而是超越了文人画强调的笔墨风格的传承与重构，具有“黑龚”所特有的绘画形象、空间境象，形式上技巧上显示出文人画向绘画性回归的独特性。“黑龚”绘画造型的实体感、阴阳明暗感，空间境象的实境感、层次感，黑白灰的节奏感，画面的光感和气象氤氲感，以及绘画技巧的系统性、有序性、形式的纯粹性，这些特色是当时文人画所不具备的。