

林泉札记

罗一平 著



东南美术出版社

林泉札记

罗一平 著



岭南美术出版社

中国·广州

图书在版编目(CIP)数据

林泉札记 / 罗一平著. — 广州: 岭南美术出版社, 2013.7

ISBN 978-7-5362-4958-5

I. ①林… II. ①罗… III. ①山水画—绘画评论—中国 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第125883号

责任编辑: 刘向上 李国正

责任技编: 罗文轩

林泉札记

LINQUAN ZHAJI

出版、总发行: 岭南美术出版社 (网址: www.lnyssw.net)

(广州市文德北路170号3楼 邮编: 510045)

经销: 全国新华书店

印刷: 广州市岭美彩印有限公司

版次: 2013年7月第1版

2013年7月第一次印刷

开本: 889mm×1194mm 1/16

印张: 13

印数: 1—3000册

ISBN 978-7-5362-4958-5

定价: 48.00元

《林泉札记》是我对中国山水画美学命题学习心得的一本小册子，它的结构虽然以山水画发展史为脉络，但并不是本关于山水画美学发展史系统性的著述，它以「札记」的形式行文，正表明这些学习心得是片面化和随感性的。「札记」以「林泉」冠名，是因为在深邃博大的中国传统绘画美学理论中，我钟爱北宋郭熙的山水画论著《林泉高致》。《林泉高致》集中地论述了有关山水画的许多基本问题，明确而具体地提出了对自然山水要「以林泉之心临之」的山水观，倡导山水画家应当努力创造一种美的境界，所绘山水画不仅要表现出山水「可行、可观」的物理状态，更要画出「可游」和「可居」的精神境界，以抒发寄情山水的「林泉」之志。

2002年至2006年，我在中山大学任教期间，完成了《造化与心源：中国美术史中的山水图像》、《语言与图式：中国美术史中的花鸟图像》、《历史与叙事：中国美术史中的人物图像》、《破碎的逻辑斯：西方现当代美术史中的图像》共4本「艺术史中的图像」丛书，这套丛书涉及到大量的中外绘画美学理论，但都散落在以形态学、图像学的理论和方法论对众多艺术史图像的分析中，从而遮蔽了其独立的理论价值。自任广东美术馆馆长后，我加大了山水画创作实践的力度，虽然对理论的学习与思考被行政事务缠身而变得片面化，但這些片面化的理论思考却在创作实践中渐渐鲜活起来，特别是对自己所著《造化与心源：中国美术史中的山水图像》一书中大量山水画的命题有了更透彻的体会。于是，我在这本百余万字的书中，抽取了一些散布于各章节中的关于山水画的美学思考，对它们略作整理，配之以图，编撰成了这本《林泉札记》。

在《造化与心源：中国美术史中的山水图像》中，我把山水画的关键词定为「造化与心源」，这是因为我认为中国山水画发展的观念形态经历了图真——惟摹——程式化倾向——范本——图式的过程。虽然真正意义上的中国山水画成熟

于五代、两宋，但它从萌芽伊始，就注重对现实的描绘，并使其与主体心灵感受形成高度的统一。中国古人很早就有了山水的自然意识，如《诗经·山有扶苏》之「山有扶苏，隰有荷花」、「山有桥松，隰有游龙」，《诗经·节南山》之「节彼南山，维石岩岩」等诗句，便体现了先民对山水的关注与喜爱。先秦时期，图腾、巫术、原始宗教与儒道相济。道家哲学家老子的「大音希声，大象无形」和「有无相生」的见解，庄子的「解衣般礴——道法自然」、「蝶梦庄周——身与物化」、「心斋、坐忘——虚静之境」等命题，以及儒家哲学的「山水比德」、「绘事后素」、「以意逆志」、「胸中与眸子」、「阴阳和畅」等美学主张，都对中国山水画表现自然与心灵两大方面产生了重要而积极的影响。两汉画家将积极的入世思想投射为对自然山水的关注，将崇拜圣人萌蘖为「悦山乐水」的「天人合一」的山水意识，导致自然审美意识的生成，从而构成了中国山水画的核心观念。在魏晋人的心目中，自然山水通过外在的形态与他们的内在精神相联系，顾恺之在《魏晋胜流画赞》和《论画》中提出了「以形写神」、「迁想妙得」等命题，认为山水是「以其外形体现「道」的，因而图绘山水形象可以领悟虚无之道；宗炳在《画山水序》中提出「圣人含道映物」、「山水以形媚道」、「山水质有而灵趣」、「应目会心」以及「卧游」的审美命题；谢赫在《古画品录》中提出了「气韵生动」说，这些命题均强调了画山水并不是真的为了模拟外在自然之像，而是为了抒写一种心境，表达一种内在的不可言喻的精神和意趣，是为了「畅神」。这表明，山水画自初始阶段起，就已初步确立了以自然形态（造化）表征观念形态（心源），「师造化」的目的是为了主观心灵的「畅神」这样一种基本的审美范式。

隋唐、五代、北宋山水画最大的特征是「图真」，即真实地描绘出自己眼中所见的山川形象。为求图真，隋唐五代美学家提出了诸如「同自然之妙有」、「一度物象而取其真」、「外师造化，中得心源」、「有象因之以立，无形因之以生」、「似

与真、华与实」等命题，「真」就是合于「自然」的规律。北宋山水绘画重在以「真」求画境的锤炼，而画境又表现为「循理」与「穷理」（宋人「理」有似于我们今天所说的「规律」）两个方面。说宋人循理，是因为宋代艺术家能循理而行，不仅注重描绘对象的理和性，而且注重绘画形式体系本身的理和性，在唐与五代山水画的基础上建立了一整套笔墨体系的形式规范，以及表现完整的视觉空间和客观图像的全景式构图；说其「穷理」，是因为北宋艺术家进一步地强调了对自然物的观照必须具有一定的深度和广度，并在此基础上提出了山水画的透视法则——「三远法」。「三远法」的提出在中国绘画史上具有重要的意义，它既在方法论方面为中国山水画家的创作实践提供了空间处理的表现方法与透视法则；也在画境的表现方面体现出中国人独特的体悟自然和表现自然的方式，更在「意境」方面，表述了中国山水画的本质特征和根本目的——以「远」达到超出有限之「象」，从而趋向于无限——「道」。

「写其真，得其神」是北宋衡量作品价值和意义的重要标准。「师诸物未若师诸心」，「身即山川而取之」，「远望以取其势，近看以取其质」等命题，强调了艺术家对自然的观察与体验，以及通过真景和笔墨的结合，以细节真实与诗意追求创造意境的美学观。这种严格精细地观察自然的审美心态和文人化的审美情趣，体现了受宋代理学思想的影响以及对物理、物情、物态具体把握的现实主义精神。

五代宋初，山水画已高度成熟而达到了一个高峰，那些取得了杰出艺术成就的大师的作品，成为人们争相摹仿的范本，北宋后期与南宋，临摹前代大师的范本成为画坛的一种风气，「图真」转为「惟摹」，「范本」的真实取代了艺术家眼中的真实，诚如郭熙总结的那样，「齐鲁之士，惟摹营丘；关陕之士，惟摹范宽」。「惟摹」成为通向「真实」的不二法门，惟摹的作品中表现出来的真实，已不是现实的真实而是由范本揣摩出来的程式的真实。

元代画家把宋人重「造化」，重理性进一步转为重「心源」，重意象，强调艺术家的主观感受和个性发展，在重心境表达与尚意的审美倾向下，元人绘画重视主观兴趣和笔墨风格的表现，钱选的「士气说」、赵孟頫「贵古」的文化策略、黄公望「质实」与「虚灵」相结合的创作方法，均不刻意于对象的「似」与「真」，而在意于「借物喻意」、「造「境」于「逸」。

明清山水画家多推崇「元四家」，虽然明初王履提出了「意在形，舍形何所求意」的「师造化」论，但主流还是「山川映我」、「自出机杼」，「我用我法」，「搜尽奇峰打草稿」，「理、气、趣兼到，方入精妙神逸之品」等美学思想，山水画创作重在「以笔墨求山水」，以笔墨形式自身的规律先求性灵，后状物象，表现了文人的一种浪漫情怀。

英国历史学家杰弗里·巴勒克拉夫认为，历史是由许多伟大的转折点构成的。他把历史的每一个时代都视为一个跳跃的点，历史研究所关注的不仅是研究历史分期各种转变的具体日期，而是不放过这种转变中最为本质的东西，即每个时代最充满活力的动向和命题。《林泉札记》即依此研究方法，通过每个时代不同的美学命题，来审视中国山水画在不同时代的基本特征，如「魏晋尚气、隋唐尚意、两宋尚理、元人尚境、明清尚趣」等，这些对每一时代艺术特征高度归纳的关键词，点明了这些不同时代中艺术最鲜活的灵魂。

这本《林泉札记》的母本是《造化与心源：中国美术史中的山水图像》一书，所有的美学命题和对它们的论述均出自此书，如读者有意，可与此书参而读之。

罗一平

二〇一三年六月九日于滨江水恋寓所

总 论

- 二 山水画的自然观
四 山水画的哲学观

卷 一

- 八 魏晋人的山水观
一〇 「圣人含道映物」，「山水以形媚道」
一二 「卧游」的审美理想

卷 二

- 一六 「外师造化、中得心源」
一八 「肇自然之性，成造化之工」
二〇 「诗中有画，画中有诗」
二四 「度物象而取其真」
二六 「淡墨轻岚」
二八 色彩的自然与皴线的自然

卷 三

- 三四 「远」与「意境」
三六 「可游可居之境」
三八 「身即山川而取之」
四〇 细节真实与诗意追求

卷 四

- 四四 「师诸物未若师诸心」
四六 「思接千载」，「视通万里」的时空观
五〇 「鸭知水暖」
五二 自然的真实与程式的真实
五六 「以我观物」与「因心造境」
五八 笔未动，意先行
六〇 「意远」与「意趣」
六四 「描摹自然」与「评价自然」
六六 「心画」与「墨戏」
六八 「寄兴游心」，「借物写心」
七〇 「青绿为质，金碧为文」
七二 「图真」与「惟摹」
七四 「摹仿」自然与「制造」自然
七八 「一角」与「半边」
八二 「意趣」与「逸趣」
八四 「山水隐逸」与「资生适性」
八八 「不以毁誉挠怀」
九〇 「贵古」的文化策略
九二 「画山水」与「写山水」

九六 线条演奏的情感世界

九八 「移动视点」的丘壑

一〇二 「境界非独谓景物」

一〇六 「造化」与「笔墨」

一〇八 「抚琴动操，欲令众山皆响」

一一〇 纤尘不染的「逸气」

一二四 「草堂渔隐」

一二六 笔墨与图式

卷五

一二三 「谐世」与「清雅」

一二六 「意在形，舍形何所求意」

一二八 「逝去机巧，意冥造化」

一三〇 「兰亭修楔」

一三四 以「诗境」求「画境」

一三六 「清韵」与「情韵」

一三八 「入乎其内」与「出乎其外」

一四〇 叙事结构与抒情话语

一四二 「笔气」与「墨气」

一四六 习古与求新

卷六

一五〇 「师法自然」要师法自然的本质

一五二 孤冷空峻的美学意象

一五六 「离其迹而合其道」

一五八 「法自我立」

一六二 「搜尽奇峰打草稿」

一六六 「墨味」与「墨趣」

一六八 「丘壑」的安排关系着全画成败

一七二 「安」与「奇」和「计白当黑」

一七四 「复古」和「托古」

一七八 理、气、趣兼到，方入精妙神逸之品

一八二 「老僧补衲」与「静气」

一八四 萧条淡泊的诗性

一八八 图 录

一九六 附 录

总
论

林泉札记

山水画的自然观

中国古人很早就有了山水的自然意识，《诗经》「山有桥松，隰有游龙」节彼南山，维石岩岩」等诗句，便体现了先民对山水的注意与喜爱。这种喜爱首先与先民的采集生存方式有关，采集需要较好的自然条件，如肥沃的土壤、充分的水量、密集的动植物等。一般而言，江河两岸容易提供这些条件，成为原始先民采集、生活的场所，这就自然地促成了先是河流文化的产生，继而是村落文化的出现。这两种文化都决定着先民的生存与山水有着不可分割的联系，对山水的认识和知识程度决定了他们的生活质量。其次与先民朴素的自然观有关。村落文化是农耕文化，自然界的节气变化直接影响或决定着人们的生存，因此，远古先民对自然界的变幻怀有朦胧的敬畏和神秘感觉，推断有一种自然神在冥冥中操纵着他们的命运，并把这种自然神予以系谱化。在这个系谱中，第一个重要的是殷商时代神灵世界的最高位「帝」。「古音与帝相近的字，多有根基、原始等义，如蒂表示花的基，祗表示植物的根基，底表示房屋的根基。」（詹鄞鑫《神灵与祭祀》，江苏古籍出版社）所以「帝」的语源意义是生育万物，并衍生出以「帝」这个字来表示生育万物的「天」。与天对应的是地，殷商卜辞中关于大地的神祗有多种多样，如「十山」「五山」，以及「四方」或「五方」的方位观念。从殷商卜辞中，我们可以真切地感受到，在远古先民朴素的自然观中，自然万物的结构都包含两个方面：一是实在（自然实体），二是观念（神）。静止不动的自然实体（如山峦）对他们而言有某种稳定安全的感觉，而流动的、飘浮不定的自然体（如水流、云气）对他们而言又是难以

五百强盗成佛(局部)
壁画
西魏
敦煌莫高窟第156窟



捉摸、不可掌握的神秘存在。正因为此，中国很多词语的构成，都包含着「虚实」「动静」等方面的矛盾组合。比如「山水」（山静水动、山实水虚）「花鸟」（花静鸟动）等。这就是说，在远古时期，「山水」一词，既是真实形态，又是观念形态，这也决定了中国山水画，无论是对景写生的「师造化」，还是文心自运的「重心源」，无一不是以景写心，以心言景，既是自然形态的再造，又是观念形态的物化。

山水画的哲学观

中国远古先民的山水自然意识，与中国哲学思想中的自然观有极大的关联。中国古典道家哲学将宇宙自然的根本归结为「道」，视「道」为原始混沌，认为「道」具有「无」和「有」双重属性。所谓「有」，是因为「道」是真实的存在，包含了「象」「物」「精」等有形的东西。这些有形物是有规定性、有差别、有界限的，事物的千差万别也都是由「道」产生的；所谓「无」，是因为「道」没有具体的形象，是不能单凭感觉把握的。也就是说，「道」可以是一种有形的物理形态，也可以是一种无形的观念形态。而「山水」一词，在中国人的眼里，则如同「道」一样，既具有自然的物理形象，也具有心理的观念形象，是「有」与「无」的综合体，物理形态与观念形态的统一体。儒家哲学则干脆将「山水」纳入他们的「比德」哲学观，孔子在《论语》中说：「智者乐水，仁者乐山。」在孔子心目中，山水不是简单的自然物，它和人的德性相似。「智者」之所以「乐水」，是因为他从水的形象中看到了和自己道德品质相通的特点「动」，而「仁者」之所以「乐山」，是因为他从山的形象中看到了和自己道德品质相通的特点「静」。他又说：「智者动，仁者静。」「智

游春图

卷 绢本设色

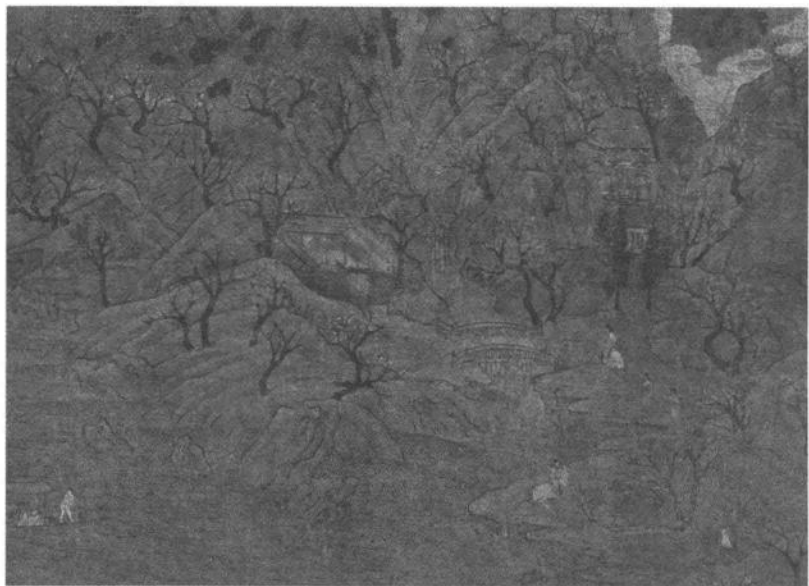
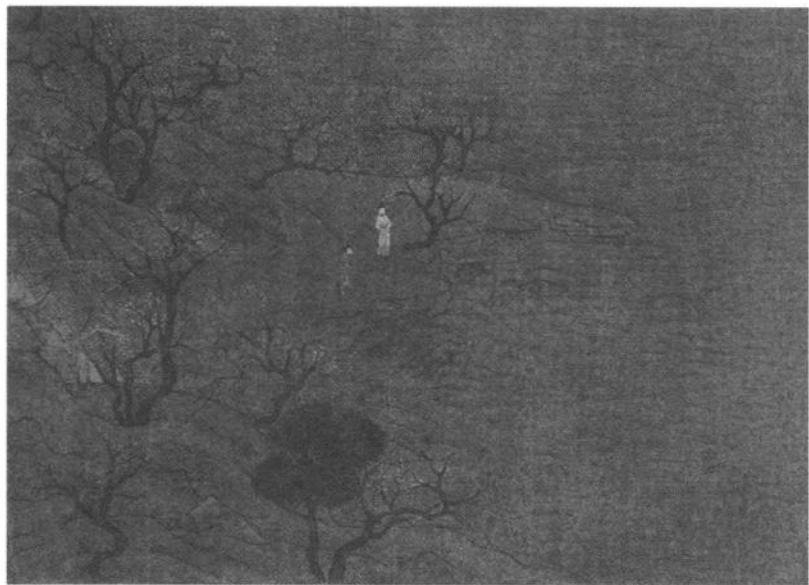
隋 展子虔

43cm × 80.5cm

北京故宫博物院藏



者动」，是因为他的才智与思维如同物理形象的水一样是活跃的、进取的、流动不止的；「仁者静」，是因为有仁德的人是宽厚的、沉稳的，如同物理形象的山一样是坚定安稳的。所以，具象的「水」是抽象的「智」的有形符号，具象的「山」是抽象的「仁」的有形符号。正是依据这一点，朱熹解释为：「智者达于事理而周流无滞，有似于水；仁者安于义理而厚重不迁，有似于山，故乐山。」这就指出了「山水」一词中自然的物理特性与心理的观念特性。如此，「山水」这个词，既是表达事物外貌特征的名词，也是表述心理观念的抽象符号。中国山水画的审美特征正是基于「山水」这个词组的特性而形成的，是以客体物理的山水形象，表征主体抽象的观念形象，这种观念形象，既是心灵的象征，是人性的游放，是主体自我心境的审美符号，更是人们通向终极目标——「悟道」的一种情感体验与生命形式。



七

游春图(局部)

卷 绢本设色

隋 展子虔

北京故宫博物院藏

魏晋人的山水观

山水画的兴起，离不开人的超功利、超现实的自由心灵。而这自由心灵的形成，固然是社会历史物质实践的结果，但从晋宋之际直接的原因看，无疑与以心灵为本体的玄学和般若佛学这一社会主流意识和思想文化语境有着更为密切的关系。

魏晋人好品鉴，品鉴是他们一种直觉把握世界的方式和独特的审美态度。魏晋南北朝崇尚玄学，西晋末年，老庄玄学的肆意蔓延衍生出了玄言诗的泛滥，悟道成为人们进入自然的重要理由，以至于对山水物象的体验具有了冥想或思想远游的性质，山水物象已成为一种人格化的精神象征。在魏晋人的心目中，自然山水通过外在的形态与他们内在精神相联系，他们将这种内在精神归结为「气」。魏晋人对山水的审美观照，实质上是对「气」的内心体验，他们将这些体验概括成「气象」「气度」「气质」「气韵」等概念，并将其与「形」「神」两个概念合成一个系列。对魏晋人而言，山水的「形」是具体可感的，而「神」是意念中的，「气」则是建立在「形」「神」之间既可捉摸又飘浮不定的东西。在他们看来，物理事物的形之所以能具有生命，是因为有「气」洋溢于「形」的万象之间。如此，魏晋人画山水，写「形」必求「气韵」，气韵既成，形象则生动有神。说到底，魏晋人「以形写神」也罢，「气韵生动」也罢，都是对「人」自身的审美，这是魏晋人的自觉，也是魏晋山水画的自觉。这也表明，山水画自初始阶段起，就已初步确立了以自然形态（造化）表征观念形态（心源），「师造化」的目的是为了主观心灵的「畅神」这样一种基本的审