

# 中国山水画论

包泉万 著

辽宁美术出版社

## 山水画产生的历史背景

关于山水画究竟是怎样产生的，已有不少学人进行过探讨和研究。有的认为山水画是从人物画的背景中逐渐分离出来的；有的说是从实用性的地形图演化而来的；有人认为山水画的产生是“心灵周遍万物，人与自然万物可以融为一体，内界性灵与外界自然之间无绝对界限的意识”，“并且把人与自然的合一当作一种最高的理想境界来追求（1987.4《新美术》）”。于是，在生活实践上，必然导致对山林原野实际环境的追求，在艺术实践上又必然导致对山水林木等自然形态美的追求。所以，古代中国人热衷于广泛地接触自然，注重于对自然山水的审美和表现，由此便促成了山水艺术在中国的兴旺发达。也有人认为，山水画的形式与古代神画有联系。“因为许多神怪大都隐于高山大川的缘故。故神画表现则离不开神怪与山川的关系。”当然，也还有人从历史唯物主义观点出发，从宏观上分析，认为同一定的社会思潮有关，是一定社会经济基础的产物。

其实，研究山水画的产生，还是要从山水画自身加

# 目 录

山水画产生的历史背景	1
山水画创作心理初探	15
山水画 —— 生命悲剧意识的外射	32
山水画与隐士	52
山水画与佛教	71
山水画与山水诗	91
山水画与画家的题画诗	116
论山水画的时空观	133
论山水画的情节性	147
论山水画的节奏美	158
论山水画的空白美	170
论山水画中的人物形象	181
论山水画的具象、抽象与意象	199
论山水画的“程式化”与“符号化”	210
《画山水赋》与意象造型	227
论倪瓒的山水画创作	236
传统山水画的文化意蕴与当代审美取向之关系	256
关于山水画现代化的思考	266
后 记	

## 山水画产生的历史背景

关于山水画究竟是怎样产生的，已有不少学人进行过探讨和研究。有的认为山水画是从人物画的背景中逐渐分离出来的；有的说是从实用性的地形图演化而来的；有人认为山水画的产生是“心灵周遍万物，人与自然万物可以融为一体，内界性灵与外界自然之间无绝对界限的意识”，“并且把人与自然的合一当作一种最高的理想境界来追求（1987.4《新美术》）”。于是，在生活实践上，必然导致对山林原野实际环境的追求，在艺术实践上又必然导致对山水林木等自然形态美的追求。所以，古代中国人热衷于广泛地接触自然，注重于对自然山水的审美和表现，由此便促成了山水艺术在中国的兴旺发达。也有人认为，山水画的形式与古代神画有联系。“因为许多神怪大都隐于高山大川的缘故。故神画表现则离不开神怪与山川的关系。”当然，也还有人从历史唯物主义观点出发，从宏观上分析，认为同一定的社会思潮有关，是一定社会经济基础的产物。

其实，研究山水画的产生，还是要从山水画自身加

以分析。从现在所能见到的最早的水画及有关的理论著述,探讨产生山水画的时代表背景和具体缘由。

任何一种艺术形式的产生都有一个过程,都有其直接的和间接的原因。我们已无法看到第一张山水画是谁画的?画的什么,以及什么时间画的?我们更无法根据早期山水画家生存的年代和将作品创作的时间按先后顺序排列起来,从中寻出山水画发展变化的轨迹。我们只能借助有关的文字材料进行判断;根据所能见到的最早的水画,揣摩它的萌芽状态是什么样子。

根据史料记载,现在可以基本断定,山水画作为独立画料,产生于六朝,发展于隋唐,繁荣于宋元。

从文字记载上看,有顾恺之(346—407)的《画云台山记》;有宗炳(375—443)的《画山水序》和王微(415—453)的《叙画》等。对于山水画均有较系统的论述。这些精辟的论述,显然是对山水画创作实践的理论概括。或者说,没有比较普遍的、有一定水平的创作,也不可能有那样的理论概括。顾恺之的《画云台山记》,记叙了张道陵试度弟子的故事,虽然还不能算是正式的水画论,只不过是一幅山水画的构图设想。可是,内容却以山水画构思为主。可见,作为一种绘画语言,已经具有了比较完整的形态。创作思路表明,不但有一定的山水意识,而且有较强的表现欲望和保证其实现的技能、技巧。否则,不会言不及义地空发议论。按图索骥,真的画将出来,俨然也是一幅山水画。

宗炳的《画山水序》以道家思想为指导,认识山水画的功能,并提出了一系列山水画创作的基本原则:“至于山水、质有而趣灵”,即通过山水的本质属性,传达出

“道”的内涵，写出山水之神。他又说：“身所盘桓，目所绸缪”，“眷峦庐、衡，契阔荆、巫”，“以形写形，以色貌色”，都是符合创作实际，颇有见地的；他还隐约道出了关于透视的原理，也是从山水画的创作实践中总结出来的。

另一位画论家王微则十分重视山水怡情悦性的特点。以传神之笔写出山水画给人以精神享受的况味。在山水画的创作方面，还提出要有艺术加工，大胆取舍、合理布置，把艺术想象与视觉形象统一起来。遗憾的是，他们自己的山水画和他们所见到的作品都未能流传下来。

现在所能见到的最早的，可以称其为山水画的的作品，是隋朝展子虔的《游春图》，即使这样一幅山水画的老祖宗，还有人怀疑其真实性，认为不是展氏手笔，而是北宋人的复制品。就算不是真家伙，至少还会保留较多的原作的的面貌，从中看出早期山水画的一些特点，发现早期山水画已经走过了一段可能比较长的发展道路。《游春图》一定不是最早一幅山水画。以其成熟的程度看，上溯到晋宋之际，是较为可靠的。

## 二

为什么山水画可能产生于六朝？

客观原因和画家的主观条件都是什么？

我们知道，魏晋南北朝时代，是中国历史上第二次大动荡、大分裂、大重构的时代。群雄割据，政治多元。两汉以来经过“独尊儒术，罢黜百家”所形成的以儒家思想为核心的统治思想，陷入了空前的危机，受到严重的挑战，发生根本的动摇。整个社会的思想控制相对松动，各

种思潮纷纷亮相。精神自由同兵荒马乱并存，个性解放与时代痛苦同在。佛教的传入和昌炽以及道家思想的崛起和泛滥，又如火上浇油；玄学作为一个时代精神和哲学思潮，风靡神州大地，在思想文化领域产生了广泛而深入的影响。如此这般，便产生了思想解放和百家争鸣的活跃局面。

从社会和政治形势看，环境险恶、朝不保夕，使原本多情善感的知识分子痛感人生短暂，生命可贵。为避祸全身，他们或清谈饮酒，或隐匿山林，以求精神解脱和心理平衡。也有人走向另一个极端，为渲泄内心痛苦，于是游戏人生、放浪形骸之外，甚至自我摧残、自我毁灭。

魏晋时代的清谈促进了思想解放，增强士人的平等观念和人格独立意识，为学术文化的发展创造了有利环境。例如，山水田园诗的出现，就与玄学思潮有密切关系。因为魏晋时代，士人们向往“自然”、“虚玄”的境界，追求游仙、隐逸的生活。仙人隐士无不活动于名山胜水之间，于是，吟咏他们当然就离不开他们生存和活动的的环境，山水田园也就成为歌咏的对象了。

把山水作为审美的对象，以诗的形式加以描绘和表现，为诗歌创作的题材开拓了一个新的领域，丰富了诗歌表现的内容。这是在特定的历史时期和在特殊的历史条件下产生的文化现象。山水最初仅仅是人类生存的环境，是人类赖以生存繁衍和发展、并进行索取的对象。这就是俗话说说的“靠山吃山、靠水吃水”。人对山水环境早期仅仅采取实用主义的态度，把山水作为生存发展的物质条件，而不是作为自我精神“外射”的目标和审美活动的对象。人在温饱尚未解决的时候，是不会有闲情逸致

去进行思辨的或形而上的精神活动的。所以，鲁迅说挑担子的人要写诗，非放下担子不可。人们用语言文字在纪实抒情的同时，也描绘自然风光，这是早期诗歌创作常见的现象。挪威大画家蒙克就说“自然是艺术充分吸取养料的唯一而伟大的王国”。可是，把山水单独作为审美对象加以表现，就必须是在生产力发展到一定水平，人们的生活达到一定的水平，特别是文化的发展达到一定的水平，才有可能的。至于以绘画语言表现山水之美，那就更晚了。“这些对象（指自然风景）本身已有一种独立的旨趣，因为在它们上面显现出的是自然的自由生命，这就在也具有生命的主体心里产生一种契合感；其次，客观事物的某些特殊情境可以在心灵中唤起一种情调，而这种情调与自然的情调是对应的。人可以体会自然的生命以及自然对心灵和心情所发出的声音，所以，人也可以在自然里感到很亲切。”（黑格尔《美学》卷三262页）可以说，没有一定社会的物质条件以及相应条件之下审美意识的觉醒，任何一种艺术门类的产生都是不可能的。在此前提之下，动荡的社会，险恶的政治，把士人赶进了大自然的怀抱（从士人方面看则是逃避，躲藏到山水之中）；而道家思想的崛起，老庄哲学的深入士心，又促使知识分子向内发现了“自我”，向外发现了山水之美。终于使山水成为“自我”拥抱的对象和主体的对象化形态，一个独立的画种从此产生了。

儒家思想占统治地位，则要求绘画具有社会功利性，所谓“画者，成教化，助人伦”。“恶以诫世，善以示后”（王延寿《鲁灵光殿赋》），鉴于这样的指导思想，绘画的内容主要是人物。人物画能最直接、最便当地为儒家的

政治服务,而晋宋时代,形势大变了。在整个与儒家相悖的社会思潮之影响下,画家再也不以表现功臣孝子、明君贤相为已任了。对于绘画的功能,产生了新的认识,新的观念。虽然宗炳仍然强调山水画是用来体现圣人之道,说什么“圣人含道映物”,“山水以形媚道”,实际他更重视“澄怀味象”,“洗心养身”,所以才大声疾呼:“余复何为哉!畅神而已,神之所畅,孰有先焉。”高扬“畅神”的大旗,骨子里还是坚持以绘画为我所用,追求以山水的自然之美满足精神愉悦和心灵自由的需求。他把体现“圣人之道”同“畅神”结合起来,认为“畅神”就是体现“圣人之道”;体现“圣人之道”就是“畅神”。黑格尔说得好:“构成绘画的真正内容的不是单按照它们外在形状和并列关系来看的单纯的自然事物,如果是这样,绘画就会成为单纯的临摹。而是渗透到一切事物里去的自然界活泼的生命,正是这种生命的某些特殊情况与心灵中某些情调的同情共鸣才是绘画在描绘自然风景时所应生动鲜明地表现出来的。只有这种亲切的参与,才是精神和心灵活跃的时机,才使自然在绘画里不只是用作背景,而且也可以用作独立的内容。”(黑格尔《美学》卷三263页)只不过“这种重新安排自然界,要从美的观念和装饰的观念出发”,而不仅仅是模仿自然界。”(法·维亚尔)

### 三

绘画已不再作为教化的工具,绘画本身也不再承担劝善惩恶的功能。这对于一种艺术形式无疑是一个解

放,它可以自由地表现画家所要表现的内容。“可以用外在的东西,把内在的东西完全表现出来。”(黑格尔《美学》第三卷 242 页)当然,作为一种艺术手段,它不为此用,则可为彼用。在山水诗大兴其时的影响之下,在士人亲近自然、走向山水,特别是在对于山水之美有所发现,产生以笔墨丹青诉诸画面的创作冲动之后,必然要尝试着大画特画山川林壑,这既是精神慰藉,也是心理需求,何况又是自我价值的实现和人格的自我完善呢!

前面说到佛教的传入和道教的崛起,对于山水画的产生,起到了推波助澜的作用。这两教的流传和盛行,别的方面且不说,它们所追求的逃避现实,转向“自我”,便极大地诱发和促进了士人的山水意识,增强了山水观念。

俗话说:“天下名山僧占多”,宋代有诗云:“可惜湖山天下好,十分风景属僧家。”佛教自传入起,佛寺大都建在风景秀丽的名山之中。例如,宋代的徽宗就曾为画院考试出过“深山藏古寺”的题目。佛教的寺院、碑塔、石窟为祖国的锦绣河山增色添彩,使人工创造之美与自然山水之美和谐统一,相得益彰。道教更追求自然恬淡,少私寡欲的生活情趣、清静虚明、无思无虑的心理境界,以及以养气守神等健身方法为辅,获得良好的生理状态。这在人事嘈杂、红尘扰攘的凡间是做不到的,只有到山林中才能实现。因而,更向自然复归,更加向往名山胜境。庄子《逍遥游》里就写道:

藐姑射之山有神人居焉……不食五谷,吸风饮露,乘云气、御飞龙,而游乎四海之外。

道教所欲达到的目的和境界，最理想的地方莫过于山林。何况道教更重视现实的享受，人生的乐趣！

魏晋南北朝时代，道家思想的泛滥和道教的崛起，为山水画的产生奠定了思想基础。根本原因即在于道家同儒家相比，更重视人与自然之关系，更研究人与自然的协调和契合，而不是像儒家那样，强调人与人的关系，而处理人际关系的准则又是自我约束。所以，“修身”第一，“修身”而后才“齐家”、“治国”、“平天下”。儒家思想就其“仁学”的角度来说，基本是戕害人性的；道家则主张解放人性、放纵人性，以此顺应自然，使人与自然最终归于一体，合而为一。自然山水在道家看来是“道”的映象。如挚虞所说：“阳降阴升，一替一兴，流而为川，滞而为陵。”（《思游赋》）阮藉也讲“山静而谷深者，自然之道也。”（《达庄论》）“道”与山水在意念上达成同构，自然物象变成了人们领悟“道”及其运行规律、探求生命本源、选择最佳生存方式和人生行为的一种媒体，从而使人与自然更加亲和，人也更自觉地归依自然。王微在《叙画》中说到他在大自然中的感受就是有力的证明：“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，圭璋之琛，岂能仿佛之哉！”可以说，是道家思想，把人归还给自然，避免了更进一步地“异化”，这就是所谓“返朴归真”。

道家思想的昌炽，把人与自然之关系放在重要位置，当然也就把人的自然本性凸现出来了。“我行我素”，随心所欲，无拘无束，顺其自然。什么法律、制度、礼教、道德，全然不顾。文艺创作（包括绘画）成了自我宣泄、自我表现的工具。什么教化功能、社会作用，见鬼去吧！几

乎不再从社会功利方面考虑,进行艺术创作。另外,强调人与自然的关系,使士人更加积极主动地投入到自然山水的怀抱中去,在自然山水中尽情尽性地享受自然之美。于是,艺术创作的真正趣味,已不仅仅在于如实地摹写自然,而在于绘画是否实现了使精神得到愉快和满足的目的,并以形而下之“器”(纸笔丹青)去显示和体现那形而上的“道”;通过“味象”即对景观物象的观察与思考,达到精神的最高境界“道”。于是,山水画的创作成为“悟道”的一种手段和途径。游山玩水是领悟“大道”的一种方式;创作和欣赏山水画也是涉向“大道”彼岸的一条必由之路,这就是所谓“以形媚道”。通过创作山水画保持与“道”的亲合关系;通过欣赏山水画,达到与“道”的神交。没有在道家思想影响之下的艺术创作的自由和艺术个性的张扬,没有道家对于自然的崇拜和相形之下造成的对于人际关系与社会功利的淡化,不可能有山水画的兴起。道家思想对山水画产生所提供的精神营养和思想土壤,无论如何是功不可没的。

## 四

佛道两教的流传和昌炽,使士人的生活情趣发生了重大变化。把他们引向自然,归依山水,同山川丘壑融为一体。在清风明月,晴岚烟霞之中,同大自然进行心灵的交流,从而达到心随景化、荣辱皆忘的境界。他们向往和追求闲云野鹤一般的生活,自由自在,无拘无束,恬静飘逸、淡泊闲适。倘若归隐山林,则更加同自然山水融为一体。啸傲烟霞,一觴一咏;或则高台对月,溪涧垂钓;或则

幽室抚琴，禅榻高卧，尽情享受山水之美和内心之静。特别是士人在社会人生中感到失意痛苦，烦恼和不幸的时候，就更加向往山水，亲近山水，视山水为避风港和安乐窝。于是，山水在士人心目中的地位提高了，价值增长了。从实用方面热爱，逐渐发展到进行审美方面的观照。于是，诉诸笔墨者则有诗文；施之丹青者，便有山水画了。

这样的人文环境和社会思潮，在魏晋以前是不具备的。这也就是山水作为艺术表现的对象世界，为什么在这个时代才进入画家的视野，并且那样热衷于表现的主要原因。

这种对于自然山水的审美意识的产生、拓展和深化，有一个漫长的历史过程。

人们的审美意识，最初只能把给予生理满足的具有实际效益的东西作为对象。汉字中的“美”就是“羊”和“大”的组合，其中，固然有“大”、“羊”形象之美，更主要的是“大”“羊”肉味鲜美。在生产力发展水平比较低的时候，人们还不可能对同求生存没有直接意义的东西产生美感。但随着生产力的发展，生活水平的提高，人们对精神方面的需求开始多起来、并多样化起来。这种扩展，从属于以“食”、“色”为中心的官能美的对象，到物质美，如服饰、器物、动植物，乃至山川等自然风光，再发展到精神美。（参见日本笠原仲二《古代中国人的美意识》）所以，对自然山水之美的价值的认识，也是审美能力或审美意识发展之必然。人们对于自己赖以生存的环境，由索取利用到作为审美对象加以欣赏，从而获得精神的愉悦，是文明的进步和社会发展的表现。

魏晋以前的文学艺术，已经有了对于自然山水的描写，如《诗经·斯干》：“秩秩斯干，幽幽南山。如竹苞矣，如松茂矣。”汉赋中如班固的《两都赋》，写西京长安的山水环境，“其阳则崇山隐天，幽林穷谷，陆海珍藏，蓝田美玉，商洛缘其隈，户杜滨其足。源泉灌注，陂池交属。竹林果园，芳草甘木。……”不过，这些描述不是专门表现自然山水之美本身，而是把它作为审美对象加以欣赏的。一般是作为比兴的“工具”和“材料”加以利用，主要是为渲染环境之美、物产之丰。真正把自然山水当作审美对象，自觉地描绘出来，以表现出对于自然山水之美的追求，那还是魏晋以后的事。

这种审美意识的自觉，首先表现在文学创作方面，即山水诗的大兴其时。谢玄晖在《游东田》一诗中，说自己在官场的风浪中，“愁苦无乐”于是，同朋友一起携手出游，陶醉于自然山水之中。“远树暖阡阡，生烟纷漠漠。鱼戏新荷动，鸟散余花落。”“余霞散成绮，澄江静如练。喧鸟覆春洲，杂英满芳甸。”（《晚登三山还望京邑》）如此良辰美景，赏心乐事，使他陶然忘机，乐而忘返。于是“不对春芳酒，还望青山郭。”把对自然山水的热爱之情，倾注到山水诗的创作中了，从此蔚然成风。因此，产生像谢灵运这样山水诗的代表作家，就不是偶然的了。晋宋时代，好多文人士夫乐此不疲，倘开一作者名单和作品目录，能开出一大串，单是从《文选》“游览”一栏，就可列出10位作者的23首诗作。

六朝文人不但发现了山水之美，而且欣赏和陶醉于山水之美，也成为他们生活的重要内容。在其精神生活中占据重要位置。因而，环境意识也发生了根本变化。他

们一面利用现有的自然风光啸傲山林，一面大兴土木营造园林。后者使其审美情趣充分得以实现。在自家的园林中悠哉游哉，寻求美的享受，获得心理平衡，成为在朝官员和在野的士人不约而同的人生追求，于是形成一代风气。

吴国的陆机、陆云兄弟，在晋灭吴之后，于华亭之园林隐居十年。奢侈无度、残忍无比的大富豪石崇，效法隐士，营造一处精美的园林，在其《金谷诗叙》中写道：

有别庐在河南县界金谷涧中。或高或下，有清泉茂林，众果竹柏，药草之属，莫不皆备。又有水碓、鱼池、土窟、其为娱目欢心之物备矣。……余与众贤……昼夜游宴，屡迁其坐，或登高临下，或列坐水滨。时琴瑟笙筑，合载车中，道路并作。

显而易见，无论是出于单纯追求精神寄托，为失落的心灵寻找家园，还是由于过腻了豪华奢侈的生活，感到了精神的空虚，需要寄情山水、陶醉园林，获得更高级的享受。总之，精神的追求一齐转向了山水园林。物质的享受是以消费和消耗为主要特征的；而精神的享受，则是以其对象的重复再现和寻求亲密无间的契合、融汇为宗旨的。另外，精神享受的结果，不是物欲满足，而是精神的升华和再创造的快感所产生的综合效应。这就必然使有相当文化修养的文人士夫，除吟诗作赋之外，也会尝试着以绘画或音乐等手段，把精神的享受变成物质的成果，以便在反复的欣赏把玩之中，使快感永驻、激情长存。特别是绘画这种形式，不但能记录和再现山水园

林之美，而且可以“因心造境”，把想象中最美的山水和园林描绘出来，通过神游获得审美快感，如此灵活方便，何乐而不为？

当然，山水画的产生，首先是由于画家山水意识的觉醒。这觉醒也应归功于文学的启迪和诱惑，终于使画家认识到“只有在客观自然中，才能找到作为最可敬的绘画对象的美……离开了造化的美，去设想美的观念，就如人类存在‘第六感觉’一样不可思议。”（《安格尔论艺术》21页）甚至也可以这样说，园林的营造与山水画的产生是同源分流，各有异曲同工之妙，至于园林和山水画孰先孰后，不好论断。但两者之间互相借鉴，相辅相成，却是可能的。

晋宋时代旅游的兴起，也是山水画产生的一个重要原因。

六朝这段历史时期，社会大动荡，思想大解放，儒家传统的安土重迁等伦理道德观念已经不被士人所重视。什么“父母在，不远游，游必有方”，再也没人理会了。当时的士人“登山临水，竟日忘归”（《晋书·阮籍传》）几成风气。特别是晋室南迁以后，士人对江南的青山绿水大感新奇。《世说新语·语言》记载：“王子敬云：‘从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇’”。“顾长康从会稽还，人问山川之美，顾云：‘千岩竞秀，万壑争流，草木蒸笼其上，若云兴霞蔚’”；《戏鸿堂帖》载王子敬的杂帖云：“镜湖澄沕，清流泻注，山水之美，使人应接不暇。”晋宋士人对山水迷恋到“终日不倦”（羊祜），“旬日忘归”（《宋书·孔淳之传》），“流连径宿，不觉忘归”（袁崧《宜都记》）的程度。大画家宗炳“好山水，爱

远游，西陟荆、巫，南登衡岳，因而结庐衡山，欲怀尚平（即东汉著名隐士尚子平—引者）之志。有疾还江陵，叹曰：‘老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。’凡所游履，皆图之于室”。（《宋书·宗炳传》）这就把旅游与山水画创作紧密结合起来了。

晋宋之际的谢灵运不但是山水诗奠基人，也是著名书画家。在永嘉任太守期间，“郡有名山水，灵运素所爱好。出守既不得志，遂肆意游遨，遍历诸县，动逾旬朔。”“寻山陟岭，必造幽峻，岩障数十重，莫不备尽。”谢灵运甚至为登临山水，还发明了登山鞋，每“登蹶常着木屐，上山则去其前齿，下山去其后齿。”有一次带领大队人马伐木开径，自宁始县南山直至临海，临海太守受惊不小，以为来了山大王。（《南史·谢灵运传》）难怪谢灵运在《游名山志》中写到：“夫衣食，人生之所资；山水，性分之所适，今滞所资之累，拥其所适之性耳。”把山水置于衣食所需的物质财富之上。可见，其爱恋和专注程度之深了。

士人在游山玩水之中情有所钟，必然会产生创作的冲动，于是，专以山水为表现对象的山水画，就应运而生了。