

得水而活：中国画水之法的 历时性演变及审美意蕴

周 敏

【内容提要】画水一直是绘画领域的难题之一。历代包含有“水”意象的绘画和相关画论，揭示了其技法的演变过程和审美观念。从陶画、文字、卦象三个方面，可见“水”意象在早期的表达方式。从魏晋时期的线条，发展到隋唐时期的线条、水墨、留白，中国绘画画水的方式已经齐备。在前人的基础上，宋代画水技法趋向成熟，对水墨的韵味、空间的多样化、时间的精确化的追求，同时体现于画论和画作。中国绘画中“水”意象表现方式的演变体现了古代画家对于“水”的审美情感，比如对时间流逝的感喟、对“韵”以及“生意”的追求。

【关键词】画水技法；笔墨；留白；审美意蕴

DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2025.04.010

山、水是山水画中的两个主要意象：山，巍峨高大，在空间上拥有近乎永恒的性质；水，奔流不息，代表的是时间的流逝。“山得水而活，水得山而媚。”^[1] 山水画将二者有机融合，在时空的交汇中揭示中国绘画逐渐形成的审美核心，表现艺术家审美意识的动态变化。相比于静态的山，常处动势的水的情态较难捕捉，故而董道《书孙白画水图》一文记载画师有“靠山不靠水”一说，盖由于“水”的表现“于画尤难”^[2]；但也正因水具有灵动、无形等属性，反而具有较高的可塑性，历代画家对于“水”意象的表现方式不尽相同。本文试图

通过梳理历代中国绘画“水”意象的表现方式,探究画水难题解决之道的历时性演变,并发掘其背后的审美意蕴。

一、“水”意象的早期表达

关于早期的绘画情形,张彦远在《历代名画记》中说“书画同体而未分”,并引用颜延之的话:“图载之意有三:一曰图理,卦象是也;二曰图识,字学是也;三曰图形,绘画是也。”^[3]因此,本文也从这三方面开始,考察作为绘画符号的“水”如何出现。

“远古时代的艺术创造能力可以从石器和陶器上看出。”^[4]新石器时期陶器所绘曲线条纹、三角形条纹等,被一些学者认定为波浪纹、漩涡纹,被当作先民们“不仅用烧制的陶器盛水,而且在陶器的表面画水”的证据^[5]。但这种认定未必准确,就如李泽厚所说,如果我们将这类抽象的几何纹样说成是模拟“树叶”“水波”,是把问题“简单化了”:“仰韶、马家窑文化的某些几何纹样已比较清晰地表明,它们是由动物形象的写实而逐渐变为抽象化、符号化的……在后世看来似乎只是‘美观’‘装饰’而并无具体含义和内容的抽象几何纹样,其实在当年却是有着非常重要的内容和含义,即具有严重的原始巫术礼仪的图腾含义的。”^[6]因此,彩陶上的纹样是否表现了水,应该予以审慎对待。除此之外,鱼、蛙这两种水生生物也频频现身于各种陶器;不过,它们往往以纯粹物体的形式出现,而没有背景。半坡出土过两件鱼纹盆都是只画了鱼而未画水。就如“原始狩猎民族的生活环境中有许多鲜花和其他植物,但不被人欣赏,也不在艺术中被表现”^[7]一样,当时人们可能未将注意力放到“水”上来。不过,作为现实中盛水的器皿,在其内壁画水不免显得机械冗余,因为我们可以想象:“假若将水注满这些有着鱼形图案的彩陶盆,透过光线的折射,我们同样可以看到鱼在水波里游动起来。”^[8]


相比于彩陶上的各种符号,文字的能指与所指更加固定,因而意义也更加明确,而中国汉字的象形特征恰恰有助于我们看到先民们如何以视觉图式来表现水。“水”字在甲骨文中写作,《说文解字》中小篆字形与此类似,许慎解



图1 顾恺之《洛神赋图》宋摹本 绢本设色 27.1cm×572.8cm 故宫博物院藏

释说：“象众水并流，中有微阳之气也。”^[9]与此类似的还有 川（川）、𡿨（𡿨）、𡿨（州）、𡿨（流）等，都是以直线、曲线对水波进行描绘。

八卦也是可资考察的重要对象之一。上古伏羲氏“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦”^[10]，而八卦之中“坎者水也”^[11]。坎卦图式为三，与汉字一样，也是通过线条描绘水波的方式表现水之形象。《周易》中也以文字形式描绘了对水之特性、景象的观察。如乾卦《文言》曰：“水流湿，火就燥……”^[12]坎卦《彖》曰：“水流而不盈。”^[13]涣卦《象》曰：“风行水上。”^[14]《说卦》曰：“润万物者莫润乎水。”^[15]《周易》的作者、时代存在异说，但若说其为先秦时代先民们在长期生活中对水的细致观察的经验总结，应该是接近事实的。“水”之润下的特征，在传为周武王时代的《洪范》一文中即有描述，“水”也被列为“五行”之一^[16]，可见当时人们对“水”之观照已经达到了较为深入的程度。先秦诸子由“水”而引发的诸多哲学思考，比如老子所说“上善若水”^[17]，孔子所说“智者乐水，仁者乐山”^[18]，也可以证明这一点。不过此时的“水”作为具有伦理意义的喻体，还未完全脱离实用价值。



汉代艺术如李泽厚所说,“极有气魄地展示了一个五彩缤纷、琳琅满目的世界”^[19],对现实生活中许多场景都有表现,“反射出一种积极的对世间生活的全面关注和肯定”^[20]。大量汉画像砖表现着当时人们的丰富生活,但对水的表现似乎并不多。比如四川省博物馆收藏的东汉收获弋射画像砖,虽然其对“莲叶何田田,鱼戏莲叶间”景象的表现十分生动,但画面中只有荷叶、游鱼、水稻等意象,并未出现直接表现水的符号。被命名为《洒水捞鼎图》的武梁祠画像砖,也只是在画面中表现了河道、捞鼎的人、鼎以及龙、马车等。有学者提到了“传为汉代的玉璧上的山水,也并非是人物画的背景,是由山水构成的独立景象”^[21],但这块玉璧的时代、真伪并不能得到确认,只能作为一种聊供参考的存疑之说。

魏晋时期许多绘画作品中能清晰辨认出“水”元素。在传为顾恺之《列女仁智图卷》中,人物背景中的屏风画里出现对山水的描绘。顾恺之《洛神赋图》(见图1)虽仅存宋代摹本,但“宋摹本的《洛神赋图》基本保留了顾恺之原作的样貌”^[22]。顾恺之在这幅传世名卷中以曲线或螺旋形的条纹勾勒描绘靠近行船、水岸的浪花。反观《洛神赋》中关于“水”的文字,无论是环境描写如

“攘皓腕于神浒兮，采湍濑之玄芝”“或戏清流，或翔神渚”“陵波微步，罗袜生尘”“屏翳收风，川后静波”，还是比喻修辞如“灼若芙蕖出渌波”“托微波而通辞”^[23]，我们都可以发现曹植对水的形态的描写，更多是以颇具动态的词汇来表达。从视觉层面而言，静态水的形体视觉特征难以言传，动态水的形体视觉特征则相对明显，因而也就更容易转化为视觉艺术。可以说，作为语言艺术的《洛神赋》中关于水的文字，已然为其向视觉艺术的转化指明了方向。另外，顾恺之关于水的画法，也与先秦时代用线条表达水之形象的做法一脉相承。

完全独立的山水画，魏晋南北朝时期的传世之作，今日已不可见。不过，南朝时期王微在《叙画》中说“且古人之作画也，非以案城域，辩方州，标镇阜，划浸流”“披图按牒，效异山海”^[24]，可知山水已不再被视为舆图中物，“水”也已摆脱了“划浸流”般的实用价值。王微所心驰神往的乃是“绿林扬风，白水激涧”^[25]，如钱锺书所说，这已达到了书写山水“游目赏心之致”的境界，盖“目观之不足，而心之摹之，手之追之”^[26]，于是有山水诗与山水画。究其原因，主要有二：一是战争导致汉人南下，文化中心转移至长江流域，“兼以山川景物之优秀，擅自然之至美，南下诸汉人，顿得此新环境，所谓对景生情，自足激动江山风物之雅兴，以促山水画之萌起”^[27]。二是玄学兴起，对山水林泉之乐的体验成为求道的重要方式，宗炳所谓山水“以形媚道”，以之作为题材而“画象布色”，便颇能得“畅神”之趣^[28]。徐复观说“山水画的出现，乃庄学在人生中，在艺术上的落实”^[29]，庶几近之。

二、中国绘画中“水”意象的表现方式演变

梳理历代中国绘画可以发现，对“水”意象的表达，并不呈现明显的连续发展脉络，如某些学者所说：“中国绘画史上恰恰由于缺乏这种真实可靠以及时间维度上连续不断的绘画作品，所以要求我们运用连续性的发展观念进行探索。”^[30] 简要而言，魏晋隋唐时期“水”意象基本使用勾水法，即以淡色点染水域范围，再以墨线勾勒水纹；到五代时，则主要使用水墨渲染和小面积留白等方式；宋代以后，绘画技法更加成熟，对“水”意象的表现往往根据画面所需

而结合勾勒、留白、水墨渲染、皴染等方式，在各类技法的表现上也呈现出多样化的趋势，在用墨方面有渲染、罩染、皴染，对留白的使用也更加注重。

（一）由笔到墨：魏晋隋唐发展时期

张彦远指出：“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山。”^[31] 魏晋时期艺术家还不能很好地把握画山水的技巧与构图比例，画中的水往往只是“道具”，未能做到真正的“气韵生动”。这一点，顾恺之《洛神赋图》也不例外。

值得重点分析的是所谓“水不容泛，人大于山”，并非如一般所解释的那样，是从视觉角度对当时绘画进行批评。因为按照视觉透视规律，“水不容泛，人大于山”的情形是常见的：只要船作前景，水就可以细到不能承载船只；只要人作前景，其大于作为背景的山也无可厚非。当然，魏晋时期这种“水不容泛，人大于山”的情形，并非为了遵循透视规律，而是囿于主题限制，船、人的重要性大于水、山，因此被画得更庞大更突出——这是中西绘画史上都常见的惯例。而张彦远此处批评的，其实是绘画对事物本身比例的违反。从事物本身比例而言，船应该比水要小才能“泛”起来，人也应该比山要小得多。“丈山尺树，寸马分人”的画坛熟语也是表明这一点，即按照事物本身比例，如果山画一丈，树就只能画一尺，马画一寸，人就只能画一分。刘连杰称此为“超视觉比例”，中国绘画的最高境界“所呈现的不是一己之见的视觉之实，而是物之为物、物之所由的本体之真”。^[32] 换言之，遵循事物本身比例而不是视觉透视规律，是中国绘画的一大特征。张彦远的批评，正表明了这一特征乃是绘画正统不可逾越的一道红线。简要说明这个问题，有助于我们更好地理解山水画中水的比例。至于魏晋时期的作品，前文已分析过顾恺之的《洛神赋图》，此处不赘。

张彦远又指出：“山水之变，始于吴，成于二李。”^[33] 吴即吴道子，二李即李思训、李昭道。这种山水画之新“变”，具体而言，则如陈师曾所说：“其初不过为物之背景，渐次乃独立成山水之一体。”^[34] 吴道子的山水画，张彦远描绘其“怪石崩滩，若可扞酌”^[35]，可见其对水的描绘已经摆脱了此前那种机械匠气，而如同可以斟饮一般，生动之致，略可想见。李思训的山水画，张彦远描绘其“湍濑潺湲，云霞缥缈，时睹神仙之事，杳然岩岭之幽”^[36]，简直可以

直接作为卧游求道之资了。与李思训几乎同时代的文学家陈子昂也见过类似的画作，其《山水粉图》一诗云：“山图之白云兮，若巫山之高丘。纷群翠之鸿溶，又似蓬瀛海水之周流。信夫人之好道，爱云山以幽求。”^[37]这是现存最早的一首山水画题诗。在山水画中“幽求”大“道”，是宗炳以来的传统；而我们也可以通过诗的内容，所以确定陈子昂所描绘的是新变之后的山水画，亦可与张彦远对李思训的描绘相印证，还可与传为李思训的作品《江帆楼阁图》相对照^[38]。“又似蓬瀛海水之周流”，陈子昂这句诗也可使我们想象当时所画“水”的生动。

检视相关作品，可佐证文献记载之不虚。李思训《江帆楼阁图》表现了烟波万顷的壮阔景象，水波以细线波浪纹作鱼鳞状排布，在靠近岸边的部分，线条着色更深一些，线条周边辅以墨染，即所谓分染；随着离岸距离的远去，线条清晰度越来越弱，墨染也几乎消失，因而水面的整体效果是离岸越远，波浪越模糊。这种效果类似于郭熙所谓“远水无波”^[39]。传为李昭道的《明皇幸蜀图》中水的主体部分也使用线条和分染技法，但图中描绘的水流显得朴拙，缺乏灵动的意味。同时期佚名的《百马图》描绘了湖中浣马的热闹场景，水域的整体色彩与岸上并无区别，水域范围靠着两端的岸石得以界定，同时由其中只有半身的人、马予以暗示；水域中的水纹线条有疏密的安排，靠近岸边、人物、马匹的位置线条排列紧凑，较远处则短而稀疏，水的状态更加活泛。五代时，赵幹《江行初雪图》（见图2）的整个水面均用淡墨染作一色，从而与其他事物区别开来，同时又用细密的线条勾勒小而尖的波浪，几乎平铺整个江面，结合水面正在行船、捕捞的人物活动来看，显得十分热闹。《神骏图》更是用大量的笔墨描绘浪花，以线条为主，还以墨染的方式区分了波浪的层次，对马蹄周围溅起的水花的刻画也十分细致，浪花的画法相比《洛神赋图》更加生动。

唐代中后期的绘画发生了两大重要变化。一是疏体形式的发展。张彦远说：“顾、陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张、吴之妙，笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。”^[40]“笔不周而意周”的说法，证明了其时对“留白”等手法的运用已经有了较为深入的认识。二是水墨运用的发展。张彦远一方面反对“吹云”“泼墨”，认为它们“不见笔踪”因而不能算作绘画，另一方面又指出“是故运墨而五色具，



图2 赵幹《江行初雪图》(局部) 绢本设色 25.9cm×376.5cm
五代 台北故宫博物院藏

谓之得意。意在五色，则物象乖矣”^[41]，为墨色审美正名。看似相反的两方面，正说明当时的现状：墨色审美逐渐形成，水墨技法日益发展，甚至出现了“泼墨”的现象，故而张彦远对此作了有保留的肯定。徐复观也说：“纯水墨画出现的时间，推断为晚唐，大概近于事实。此后水墨和水墨兼淡彩，成为中国山水画的颜色的主干，这是来自山水画的基本性格。”^[42]南朝谢赫“六法”之“随类赋彩”变而为五代荆浩“六要”之“墨”，也能说明这个问题。

传为荆浩《匡庐图》与传为关仝《关山行旅图》即是以水墨渲染与小面积留白的方式表现水。董源《潇湘图》以水墨渲染，又留出些许空白，营造出了南方山水迷蒙的氛围，水面上还点缀了行船。《夏山图》中的水主要以留白的方式展现，与岸两旁一道道沙渚相映，忽明忽暗，充满了自然趣味。《夏景山口待渡图》也是大面积的水墨渲染。唐末流行屏风装饰，对山水的描绘，也是全景式的水墨画。可以说，对水的描绘，从这个时期开始，摆脱了对线条的绝对依赖，以“水墨”“留白”这种中国传统绘画独特的艺术样式展示着人们对“水”的描摹。“水”意象的表现形式与技法逐渐多样化，特别是水墨技

法的进步，为水赋予了更丰富的意蕴。

（二）笔墨交融： 宋代以后的新境界

进入两宋时期，山水画的发展达到了更高的层次，对“水”意象的描绘方式日臻成熟，在技法层面，除了发展线条、墨染、留白的技法，主要的进步表现在水墨功夫的精进方面。在此之前，汉字书法让线的表现力发挥到很高的水平，而用“墨”的功夫则在山水画中得到进一步的发展，并根据意象的表达需要而衍生出平涂、积墨、破墨、吸墨、让水法等多种技法。比如北宋米友仁《潇湘奇观图》极尽墨色之变化，“把一向重线条之中国画法，改弦更张，使墨色见重于艺林，令‘笔墨’二字此得一新境界”^[43]。

宋代绘画在空间

上,水的形态更加多样,水波、浪花、山涧、瀑布、海潮等都被纳入绘画视野;在时间上对各种季节气候的表现追求进一步精确、具体。这在晚唐五代时期即有苗头。荆浩《笔法记》所说“峪中有水曰溪,山夹水曰涧”^[44]就从空间上区分了溪、涧的差异,《意在笔先山水赋》又从时间上区分了四时之水的不同:“凡画山水,须按四时:春景……远水揉蓝……夏景……近水幽亭;秋景则水天一色……芦袅沙汀;冬景……渔舟倚岸,水浅沙平……”^[45]此外,荆浩《笔法记》论画有二病,其一为“不可改图”的“有形病”,表征为“花木不时,屋小人大,或树高于山,桥不登于岸可度”^[46]。“有形病”后面几项张彦远也批评过,前文已作分析;“花木不时”的批评,则可见出当时山水画已经注重事物在时节方面的差异。张彦远也曾讲过“若论衣服车舆,土风人物,年代各异,南北有殊,观画之宜,在乎详审”^[47]的话,但他所针对的是人物画;到了荆浩时代,这种批评已全面转移到山水画领域。

到了宋代,时空两方面的区分更成为老生常谈,且愈加细密。传为李成所作《先立宾主山水诀》中即云:“春水绿而潏潏,夏泽涨而弥漫,秋潦尽而澄清,寒泉涸而凝泚。”^[48]宋初文坛领袖欧阳修名篇《醉翁亭记》的“四时之景不同”^[49],似乎已成为画家的创作纲领,故而郭熙《山水训》中有“真山水之气四时不同”“真山水之烟岚四时不同”^[50]这样的话,甚至还有对欧阳修原句的直接引用:“山,春夏看如此,秋冬看又如此,所谓‘四时之景不同’也。”^[51]当然,郭熙的意思绝不只是“山”要如此看,“水”也应如此看,他在《画诀》中就明白讲道:“水色:春绿、夏碧、秋清、冬黑。”^[52]这是就时间而言。就空间而言,郭熙也讲得更加细致深入。他在《画题》中即指出:“水有回溪溅扑、松石溅扑、云岭飞泉、雨余瀑布、雪中瀑布、烟溪瀑布、远水鸣榔、云溪钓艇。”^[53]郭熙的深入还体现在他将传统堪舆术与绘画结合,对水之面貌的差异作了理论上的探讨。在“天倾西北,地陷东南”的框架下,郭熙指出“东南之地极下,水潦之所归,以漱濯开露之所出,故其地薄,其水浅,其山多奇峰峭壁而斗出霄汉之外,瀑布千丈飞落于云霞之表”^[54],又指出“西北之地极高,水源所出,以冈陇臃肿之所埋,故其地厚,其水深,其山多堆阜盘礴而连绵不断于千里之外”^[55]。水的形态的不同,被郭熙以堪舆之理析之,此即钱锺书所谓

“堪輿之通于艺术”而“善简别者不一笔抹掇焉”^[56]。至于后来之文献，如韩拙《山水纯全集》踵事增华，其对水的区分到了琐碎的程度，本文不再赘述。

同时，郭熙也对一些具体画法给出了解决之道。比如：“水欲远，尽出之则不远，掩映断其派则远矣……水因断其湾则远……水尽出不唯无盘折之远，兼何异画蚯蚓！”^[57]这实际上就是荆浩说的“韵者，隐迹立形”^[58]，韩拙说的“韵者隐露立形”^[59]，即“说绘画不能完全画出，而要以‘露’与‘隐’互相结合烘托，从而‘立形’”^[60]。郭熙甚至还提醒画家可以借助画布的色彩：“瀑布用缣素本色，但焦墨作其旁以得之。”^[61]此外，李成《先立宾主山水诀》也探讨了水的具体画法。李成虽然是郭熙前辈，但这篇文章是否为李成所作还存在疑问，不过，其中有些话还是可以与郭熙的提法进行参照，比如：“远水萦纡而来，还用云烟以断其派。”“之字水不过三转，溅瀑水不过两重，侵天一道飞泉，涌瀑多湍彻底。”^[62]由此可见，到宋代时，关于水的画法的探讨已经既深入又全面了。

以上是对宋代绘画理论界关于画水问题的概观。下面，我们将从墨、空间形态、时间形态三个方面，梳理宋代及以后作品的情况。

1. 以墨写水的探索

宋代对水的表现，以淡墨为例，大部分是平阔冲淡，不着一痕，并设置其他景物示水，比如坡度逐渐放缓的水岸浅滩，或是两岸相近处的桥梁、人物、动物，或是岸边水草浮萍等等，暗示出水的范围、深浅、流向。如巨然《秋山问道图》使用淡墨渲染表现水，在临岸处绘制长在水里的杂草和些许浮萍。赵士雷《湘乡小景图》没有直接画水，但通过鸭子嬉水的场面让我们毫不怀疑水的存在。赵黼《江山万里图》用线条与墨染手法表现层层叠叠的浪花，每一层都有明暗变化，十分立体，类似西方的素描画。值得一提的是，赵葵《杜甫诗意图》以淡墨勾勒的竹子倒影来表现水，这在中国绘画史上极为少见。在《宫苑图》中，河水之中的桥墩，画家也画出了倒影。在后来陈清波《湖山春晓图》和马麟《静听松风图》《芳春雨霁图》中，水面使用大面积留白，靠近岸边时，能见出事物轮廓的倒影变成了模糊了轮廓、影影绰绰的墨色阴影。

在“水”意象的笔墨技法发展中，笔法的纯熟先于墨法。在线条运用方面，勾水法的成熟是与整个画面的构图联系在一起的，可以明显看出线条虚实、断续的安



图3 李嵩《月夜看潮图》绢本设色
22.3cm×22cm 宋 台北故宫博物院藏



图4 陈琳《溪凫图》纸本设色
47.5cm×35.7cm 元 台北故宫博物院藏

排。李嵩《月夜看潮图》(见图3)以大半篇幅来描绘海潮,对潮头进行了细致描绘,画面给人一种惊心动魄之感,而放眼整幅图又有惬意和谐的氛围。不过笔、墨二者并不

是独立的,随着水墨功夫的进步,对线条的使用,似乎也有了“墨”的趋势。元代陈琳《溪凫图》(见图4)以豪迈的粗线条表现水波,这里的线条已不仅用于勾勒水波的形状,也作为被表现的物体本身,一条线就是一层水波,“线”因此具备了“墨”的功能。吴镇《芦花寒雁图》这种意味更浓。沈周《岸波图卷》以波浪形的水墨表现水波,一条叠一条的淡墨波浪线,已经不是与周围环境分隔的线,而是代表水波明暗的“墨”。黄公望《富春山居图》则用皴染的手法,也就是直接用“墨”表现近岸处水波。宋日之前皴染的手法多用于山体,后来近岸的水波也以皴染表示。

另外,使用色彩渲染时,“水”意象也因青、蓝、白、淡墨等色调层次的完美调和而更加自然。比如王希孟《千里江山图》对水波的勾画极为细致,在碧绿山峰的映衬下,广阔的淡青色水面呈现出墨染的质感,相较于顾恺之、李昭道等人的作品,显得格外生动。

2. 富于变化,写活形态

李成《晴峦萧寺图》和范宽《溪山行旅图》中出现了瀑布,高悬而落,细长如练。水流是以留白表现的,出水口有零星石块,泉水从山顶落下汇入溪流之中,“山得水而活”,水的流动赋予整个画面以生意。郭熙《早春图》(见图5)山涧瀑布的

画法较《溪山行旅图》更加丰富，从上而下的水体，由细变粗，在接触石头的地方有水花，在较为狭窄的地方有用线条表现的波浪，宽阔的地方则用留白表示。郭熙《溪山访友图》山涧溪水蜿蜒而下，转弯处用石头树木遮挡，水的形态不仅灵动而且与整个画面融为一体。李成《茂林远岫图》中出现了山涧溪水的描绘，并以石头表示水的流向，可见出艺术家观察的细致与安排的巧妙。

马远《水图》描绘的洞庭风细、层波叠浪、寒塘清浅、长江万顷、黄河逆流、秋水回波、云生沧海、湖光潋滟、云舒浪卷、晓日烘山、细浪飘飘，极尽水之姿态。虽然这十二幅册页以线条勾勒为主，却“写尽了流水的变化，描活了流水的形态”^[63]，就水的形态的丰富、全面、生动而言，可谓集大成者。

3. 四时之景不同

郭熙《早春图》中那一潭平静的泉水，孕育着季节的更替，如乾隆皇帝在画面上的题诗所云“树才发叶溪开冻”，泉水从山间流下，流到山脚形成一潭清水，

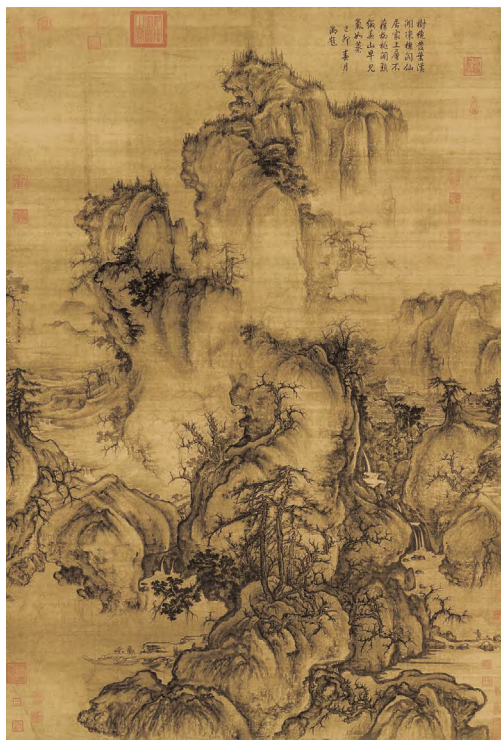


图5 郭熙《早春图》绢本水墨
158.3cm×108.1cm 宋 台北故宫博物院藏

水流还很细小，下落速度也并不快，这正是早春时节，山谷一片蕴蓄生机的样子。赵令穰《湖庄清夏图》（见图6）描绘夏日一处清凉平静的临湖庄园，岸堤绿荫，庄园几许被掩映在云雾之中，能看清的唯有一潭湖水，湖中两只鸭子嬉戏，临岸处飘着些许莲叶，但湖面没有使用线条勾勒，水面的清幽静谧也显示出周围环境的宁静祥和。赵伯驹《江山秋色图》水的部分用重彩与淡彩结合，水面呈淡石青色，与山所用色调统一，蜿蜒的河道平静地流向远



图6 赵令穰《湖庄清夏图》 绢本设色 19.1cm×161.3cm 宋 美国波士顿艺术博物馆藏

方，在同一段河道中，水的颜色还有明暗变化。梁师闵《芦汀密雪图》则以淡墨晕染水面，在沙汀接触水面的地方，用重墨勾染，让水面与堆积在路面的雪形成对比，突出雪的密和水面的平静。以上四幅作品可以让我们体会到什么叫“四时之景不同”。

总之，对“水”意象的表现，经过两宋时期的发展，构图、技法进一步成熟，同时审美意象也丰富起来，山涧、喷泉、瀑布、溪流、海水、江湖都在画家的选择和组织下，表现得极度真实又富有生意。

三、“水”意象表现方式的审美意蕴

如贡布里希所说：“艺术家同样无法转录他所见到的东西；他所能做的只是把他的所见翻译成他的绘画手段的表现形式罢了。”^[64]我们详细梳理了中国画家面对画水难题时展现的各种“绘画手段”，而这些手段背后，体现的是中国美学独具的审美意识和意蕴。

宗白华说：“中国人不是向无边空间作无限制的追求，而是‘留得无边在’，低徊之，玩味之，点化成了音乐……我们从无边世界回到万物，回到自己，回到我们的‘宇’。”^[65]这也是中国绘画的时空观，在空间中表现时间，点化成了像音乐一般带有节奏律动开合起伏的线，化作承载时间观念的线，化作艺术家



笔下情感的流。从孔子的“逝者如斯”^[66]，到屈原的“汨余若将不及兮，恐年岁之不吾与”^[67]，再到“流水落花春去也”^[68]“滚滚长江东逝水”^[69]，时间的流逝常常被比作水流，进而对水的审美观照也往往与时间流逝的感叹结合在一起。不过，时间无色无味、无形无相，它只能通过空间中具有运动特性的载体呈现。在中国绘画中，以线条表示的“水”意象，在视觉上有一个大致的流向，从而也能在一定程度上表现出此类流逝之感。然而无论曲线还是直线，在没有组成二维平面之前，都具有一维性，即只能向一个方向移动，没有倒退的可能性，这与时间的特性是一致的。线在绘画空间内的展开，是情感的流动，线条的起伏、平缓、尖锐都与这情感之流的节奏、喜怒有关；而水的平静、湍急也与艺术家主观上看待时间的疾缓相关。就如李泽厚所说：“情感化的时间和不同质的时间中的情感，使心理成了超认识超道德的自体存在。可见，正是艺术，直接建造着这个自体，它使人的情欲、感觉和整个心灵，经过对时间的领悟具有了这种哲理的本性。”^[70]

“中国山水画之所以以水墨为统宗，这是和山水画得以成立的玄学思想背景，及由此种背景所形成的性格，密切关联在一起，并不是说青绿色不美。”^[71]墨作为“水”意象的主要表现方式之一，与玄学思想关系密切。这里的“玄”带有幽微神秘的意味，玄色也常被看作是最本质的颜色，用来表现具有深远超越意味的事物，即“以玄寄极”。人们对山水的观照书写是为了最原初的道，所谓

“山水以形媚道”^[72]，水墨表现的“水”也展现了那份玄妙的意味。从视觉层面看，隔着云雾远眺，实体的江河湖海没有可以界定的边缘，近处的水波也没有清晰可见的轮廓，瀑布山涧的形态也只是大致的。水本无形，用墨来表现，更容易做到现象与本质的统一。

从美学层面来讲，以淡墨色晕染而成的“水”意象更具韵味。“韵”作为审美范畴，始于谢赫《古画品录》，“谈艺之拈‘神韵’，实自赫始”，谢赫之前虽有文评著作提到“韵”，但其“乃指篇章，非指风格也”。^[73]南朝谢赫以“生动”来解释“韵”，北宋范温以“有余意”来解释“韵”，“韵”一要生动，二要有余意。淡墨色在纸绢上浸染开来，其本身质地与流动性对水的表现来说恰到好处，而当墨色渐渐渲染开来，在水域边界接近无色时，“韵”就显出来了，虚空处自然能看见“气”的流动。虚空也恰是一片自由的天地，可容下画者的不尽之意和观者的自由想象。余音绕梁的韵味在音乐戛然而止那一刻生成，画卷的韵味在水天相接地平线消失那一处显现。李白名句“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”^[74]，就可以用来形容那淡墨越来越接近空无的地方。

除此之外，水灵动、活泛的属性，同时也赋予了它比山更大程度的可塑性。波光粼粼、海浪激荡、飞流直下……形式的仪态万千，更容易表现画家胸中情感的丰富性。当“水”意象在画面中占凸显地位时，更能见出画家意绪。文徵明《古木寒泉》用苍劲有力的线条，从山顶上直接画下一条瀑布，垂直而下，直抒画家心中意气，有酣畅淋漓之感，虽然画面前景有三分之二是被苍翠的松柏占据，但一眼望去，还是那条白练似直垂而下的瀑布最吸引观者，看此图“不仅淋漓痛快，直似回肠百结，一解得开，千古抑郁，顷刻销尽”^[75]。

中国古代思想家认为，世界是一个大生命体，天地万物都包含活泼泼的生机和生意。就绘画而言，便是要求画面一气贯通，虚实相生。郭熙说：“水，活物也，其形欲深静，欲柔滑，欲汪洋，欲回环，欲肥腻，欲喷薄，欲激射，欲多泉，欲远流，欲瀑布插天，欲溅扑入地，欲渔钓怡怡，欲草木欣欣，欲挟烟云而秀媚，欲照溪谷而光辉，此水之活体也。”^[76]水之“活”也就是水的生命赋予了整个画面“动势”，是静止的画面不能掩盖其蕴藏的“动”。画家以自我的生命去感受宇宙的生命，收获不同的生命意旨。这也是在同质题材下，不同艺

术家笔下的山水却能显现出不同的魅力的原因之一。

按照苏珊·朗格的观点,情感即艺术形式的“意义”亦即艺术的特定内容^[77]。相比于静态的山与树,永远处于动势中的水的情态很难捕捉,艺术家在“饱游饫看”中,选择与自身心境最相合的一幕,通过凝练的笔墨将其表现出来。中国绘画动与静的结合,也要求我们将中国绘画中“水”意象的审美观照与画面中其他元素结合起来。本文虽然只是梳理山水画中“水”意象的表现方式,并不代表山水画中的任一意象可以完全独立出来,它的审美价值离不开画面中所营造的“环境”。从表现方式的演变来看,从古至今对水的描绘,始终都在力求与主题及整体画面达成一种和谐。画水之道的旨归,是与周围景物相合、与空间相合、与四时相合,与人类的审美观念和对生命的感受相合。

【注 释】

- [1][39][44][45][46][48][50][51][52][53][54][55][57][58][59][61][62][76] (宋) 郭熙著,梁燕注译:《林泉高致》,中州古籍出版社 2013 年版,页 104, 107, 209, 190-191, 208, 192, 86, 91, 140, 163, 92, 93, 107, 208, 239, 149, 192, 102。
- [2] (宋) 董道著,张自然校注:《广川画跋校注》,河南大学出版社 2012 年版,页 86。
- [3][24][25][28][31][33][35][36][40][41][47][72] (唐) 张彦远著,朱和平注译:《历代名画记》,中州古籍出版社 2016 年版,页 2, 182-183, 183, 181-182, 37, 37, 37, 239-240, 54, 57-58, 44, 181。
- [4] 王逊:《中国美术史》,上海人民美术出版社 1985 年版,页 2。
- [5][8] 祝勇:《故宫艺术史·初民之美》,人民文学出版社 2022 年版,页 128, 149。
- [6][19][20] 李泽厚:《美的历程》,生活·读书·新知三联书店 2009 年版,页 17-18, 75, 81。
- [7] 王宏建主编:《艺术概论》,文化艺术出版社 2010 年版,页 21。
- [9] (汉) 许慎撰,陶生魁点校:《说文解字:点校本》,中华书局 2020 年版,页 350。
- [10][11][12][13][14][15] 周振甫:《周易译注》,中华书局 1991 年版,页 257, 282, 5, 103, 210, 282。
- [16] 参见李民、王健:《尚书译注》,上海古籍出版社 2004 年版。
- [17] 陈鼓应注译:《老子今注今译》,商务印书馆 2003 年版,页 102。
- [18][66] (宋) 朱熹:《四书章句集注》,中华书局 1983 年版,页 90, 113。
- [21] 牛晓语:《山水画起源探微》,《荣宝斋》2021 年第 11 期,页 124。
- [22][30] 姚珏、朱孟武、张犇:《〈洛神赋图〉与云水法的起源》,《艺术百家》2019 年第 6 期,页 173, 174。
- [23] (南朝梁) 萧统编,(唐) 李善注:《文选》,上海古籍出版社 2019 年版,页 912-914。
- [26][73] 钱锺书:《管锥编》,中华书局 1979 年版,页 1037, 1353-1354。
- [27] 潘天寿:《中国绘画史》,中国文史出版社 2015 年版,页 32-33。
- [29][42][71] 徐复观:《中国艺术精神》,商务印书馆 2010 年版,页 225, 238, 239。
- [32] 参见刘连杰:《本体之真:中国传统绘画美学对视觉写实的超越》,《云南师范大学学报(哲学社会科学版)》2020 年第 4 期。
- [34] 陈师曾:《中国绘画史》,中华书局 2016 年版,页 37。

- [37] 彭庆生：《陈子昂集校注》，黄山书社 2015 年版，页 522。
- [38] 参见李宝山：《陈子昂传》，天地出版社 2023 年版。
- [43][75] 李霖灿：《中国美术史》，中信出版社 2018 年版，页 138，189。
- [49]（宋）欧阳修著，李逸安点校：《欧阳修全集》，中华书局 2001 年版，页 576。
- [56] 钱锺书：《谈艺录》，商务印书馆 2011 年版，页 143。
- [60] 李宝山：《钱锺书画论研究》，云南师范大学 2022 届硕士学位论文，页 45、47。
- [63] 李霖灿：《李霖灿读画四十年》，中信出版社 2018 年版，页 173。
- [64]（英）E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，林夕、李本正、范景中译，浙江摄影出版社 1987 年版，页 39。
- [65] 宗白华：《美学散步：插图本》，上海人民出版社 2005 年版，页 198。
- [67]（宋）洪兴祖撰，白化文等点校：《楚辞补注》，中华书局 1983 年版，页 6。
- [68] 詹安泰编注：《李璟李煜词》，人民文学出版社 1958 年版，页 79。
- [69]（明）罗贯中：《三国演义》，人民文学出版社 2019 年版，页 1。
- [70] 李泽厚：《华夏美学》，长江文艺出版社 2019 年版，页 73。
- [74] 詹锓等译注：《李白诗选译》，凤凰出版社 2017 年版，页 46。
- [77]（法）苏珊·朗格：《情感与形式》“译者前言”，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社 1986 年版，页 22。

周 敏：四川师范大学文学院硕士研究生

责任编辑：霍 超