

# 中国近代山水点景中的现实维度

何微 九江学院

**摘要：**“景”是中国古代山水绘画中重要的审美概念和范式，其随着魏晋玄学的兴起而进入山水绘画范畴，而且“景”的视觉与内涵也随着时代的变迁而不断更新。文章通过梳理这一概念在古代、近现代和当代三个阶段的不同表现，总结出其从精神维度逐步朝向现实维度的倾向。第一部分对古代山水画中的“景”进行观念溯源，分析出其本质是一种审美意义上的物我关系、天人关系。第二部分以岭南画派为代表探讨晚清民国时期山水画走向现实主义的背景与表现，分析将现实景观纳入“点景”之中引起的观念改变，进而在中华人民共和国成立后兴起的“新国画运动”中走向革命现实主义。第三部分通过对“现代性”与“当代性”两个概念进行比较，以阿格妮丝·赫勒（Agnes Heller）“日常生活哲学”为“当代性”的表征，将微观生活景观融入中国山水画，从而建构一种具备“当代性”特征的“生活主义”。最后的结语部分提出了“工业自然观”的概念，在当代语境下重新建构“自然”的观念体系，将“道法自然”作为当代山水文化的终极依据。

**关键词：**点景；现实主义；当代性；生活哲学

**中图分类号：**J20

**文献标识码：**A

**文章编号：**2097-342X(2023)02-0106-06

## 引言

关于中国山水画中的“点景”问题，学界有诸多讨论，这些讨论多集中在图像考据和笔墨语言等方面，基本属于传统画学范畴。随着我国近代以来的现代化进程的不断推进，山水画也卷入了关于“现代性”的争论中，在20世纪90年代又发展为对“当代性”的讨论，“点景”亦随之由古代图像资源进入现实维度，成为中国山水画变革的重要表征。

### 一、古代山水画中的“景”

“景”是中国传统审美思想中一个常见而特殊的概念，它既常见于传统山水画的创作与品评，也广泛适用于古代文学诗歌、园林建筑等领域。古文中的“景”与今义“风景”在表面上有相通和相似之处，但在本质上完全不同。分析《颜氏家训·书证篇》可知，“景”起初有“光”“影”之意，如《诗·小雅》中“景行行止”、《诗·邶风》中“泛泛其景”。绘画中“景”的概念是伴随着魏晋时期玄学思想与山水绘画的兴起而产生的，因此它并非一个纯粹客观意义上的视觉概念，而是一个复合概念。从语义学角度分析，“景”通常与“物”“形”“象”“情”等一起出现，在《易经》中可以发现这一概念的端倪。《易经·系辞上传》中描述：“易有太极，是生两仪，两仪

生四象，四象生八卦。”《道德经》中有关于事物的“象”的阐述：“道之为物，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。”“景”在魏晋时期的“形神”思想中更加具体，顾恺之在最早的水画文献《画云台山记》中写道：“瘦形而神气远。”由此句可以看出“景”中加入了人的情感，至此，山水画意义上“景”的概念已经清晰。宗炳在《画山水序》中进一步阐释：“山水以形媚道，而仁者乐。”表明人面对“景”会产生“会心”“感神”“神超理行”的审美活动<sup>[1]</sup>。王微在《叙画》中提到“山水之灵”“明神降之，此画之情也”；唐代张璪的“外师造化，中得心源”也可以视为对“景”的经典阐释。随后，“情景交融”的审美思想在宋元绘画中逐渐形成，如郭熙在《林泉高致》中说：“以山水之情为我情。”至明清时，中国山水画中的“景”已经形成成熟的符号系统，在文人阶层中有着不言而喻的规则和含义，也由此引发了清末山水画中的“泥古”思潮。

总体来看，山水画中的“景”这一概念指向一种主观审美状态下的事物状态，是一种主客观交互产生的结果，是“自然”“万物”概念在人的精神层面的映射，是一种审美意义上的物我关系、天人关系，其含义与“意境”类似。雷子人敏锐地发现所有的“景”中都隐含着“人”的维度，他以董其昌“山水无人在兹”的意境展开分析，

认为“景”具有一种“通感”的作用：“给观者提示了某种特定的观看角度，这个角度有复原画中人游历经验的作用，因为这种经验的提示与照映，作品成为引发供求双方情感共鸣的一个媒介。”<sup>[2]</sup>王国维在《人间词话》中阐释“有我之境，以我观物，故物我皆著我之色彩”，宗白华在《中国艺术意境的诞生》中认为“艺术意境的创构，是使客观景物作我的主观情思的象征”<sup>[3]</sup>，基本上都是延续了宋元以来“情景交融”的思想。从这个意义上来看，中国古代山水画中的“景”并非现实、真实景观，尽管画论中一直强调“师造化”“求真”等实景写生观念，如荆浩在《笔法记》中认为“似者，得其形遗其气；真者，气质俱盛”，但融入了文人士大夫主观情感的万物终究脱离了其存在的原生语境，成为代表文人趣味的、通用的文化符号——“景”。王维在《山水论》中系统地讲述了这种文化符号的使用规则，如“山腰掩抱，寺舍可安；断岸坂堤，小桥小置”“或曰楚岫云归，或曰秋天晓霁，或曰古冢断碑，或曰洞庭春色……如此之类，谓之画题”。随着明代理学和清代乾嘉考据学成为学术主流，山水画也以“古风”为潮流，开始局限于对以往丰厚思想资源的复制、挪用和拼接，视觉图式难以与风起云涌的大时代产生关联，这为近现代山水画的一系列革新运动埋下了伏笔。

## 二、近代山水画中的现实主义景观

葛兆光在《中国思想史》中描述明代为“天翻地覆”的时期——随着西方新知识器物的进入，传统的“天道”被科学、理性的“现代性”冲击<sup>[4]</sup>，人间“景观”也随之发生剧变。但是，主动意义上的“西学东渐”未能使中国整体向现代性发展，最终仅仅落实为一种文化趣味，如郎世宁绘制的《塞宴四事图》（见图1），青绿山水与乾隆皇帝外交场景融合，将传统“点景”拓展为主题叙事场景，但士大夫画家们并未认识到这种革新的重要性。



图1 郎世宁《塞宴四事图》 绢本设色 清乾隆时期

晚清民国时期，中国迎来了历史大变局，“救亡图存”成为紧迫的时代主题，山水绘画随之开始了深层次变革，

由原先的传统体系急剧转向时代与现实。洋务运动以来，晚清政府向各国派遣了大量留学生，包括蔡元培、李叔同、陈师曾、林风眠、徐悲鸿等著名画家，他们将西方风景绘画的图式和“写实”理念引入中国山水体系，改变了传统山水绘画中“景”的概念内涵，山水点景由古典意义上的“符号”转变为现实主义层面上的“景观”。

20世纪初，新文化运动兴起，为了使现代西学更顺利地在中国传播，以康有为为代表的维新派将晚清摹古绘画作为批判对象，提出了“中国画改良论”<sup>[5]</sup>。1917年，康有为在《万木草堂藏画目序》中直言：“中国近世之画，衰败极矣。”1918年，徐悲鸿深受康有为画学思想的影响，在《中国画改良之方法》中说：“夫何故而使画学如此其颓坏耶？曰惟守旧；曰惟失其学术之地位。”1918年，陈独秀发表《美术革命——答吕澂》，断言“若想把中国画改良，首先要革王画的命”“断不能不采用洋画写实的精神”。以今日之视角来看，中国画改良运动更倾向于是一种激进的改革策略<sup>[6]</sup>，实际上，“现实主义”观念在看似守旧的“国粹派”中亦有自然体现，如陈师曾《山水图册》系列（见图2）虽承继明代沈周风格，但我们可在画作中看到铁栅栏、水泥阶梯和百叶窗等现实景观<sup>[7]</sup>。



图2 陈师曾《山水图册》 纸本设色 1923年



图3 徐悲鸿《自画像》 设色纸本 1932年

徐悲鸿在1932年创作的《自画像》(见图3)中,将原本作为山水画点景的、常见的古代隐逸文人换成了以一种充满抱负的姿态立于几株苍劲古树前的自己。尽管徐悲鸿以激进的观点面对古典绘画,但从整体上来看,这幅画仍然保持了古典山水绘画的主体性,使其呈现现实主义气质的也仅是将古画中常见的点景人物换成了现实中的艺术家本人。

“岭南画派”的高剑父与关山月在中国山水绘画中“景”的革新方面贡献巨大。高剑父早年留学日本,1907年回国后热衷政治活动并大胆提出“新国画”概念,其在1925年《雨中飞行图》中将飞机绘入山水画(见图4),此画被画界批评为“不入书画的俗物”,其本人被斥为“画界叛逆”。高剑父在1932年创作了《东战场的烈焰》(见图5),其以画笔记录战争悲剧,以北宋山水的布局摹绘战争中被摧毁的建筑,反映了真实的历史情境,画作既有现实主义叙事的时代感,又将中国古代山水精神引申为坚韧不屈的民族精神。高剑父在中印联合美术展览开幕中发言时明确提出“艺术家担负着艺术救世的责任”,说明其秉承了现实主义价值观。关山月于1939年创作《从城市撤离》,将中国古典山水画中的“行旅”主题置换为逃生的难民,将王维《山水论》中“楚岫云归”的主题转换为战争的硝烟(见图6),以传统笔法描绘时代景观,为中国山水画走向现代主义与现实主义提供了思维范式,也开启了“新国画运动”的序幕。



图4 高剑父《雨中飞行图》 纸本水墨 1925年



图5 高剑父《东战场的烈焰》 纸本设色 1933年

1942年,毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》,对艺术界提出“艺术为人民”的整体要求,将抗战时期的现实主义进一步改造为“革命现实主义”;1950年,《人民美术》发文,提出应进行一场“新国画运动”,即国画的改造运动,提倡写实精神,创造出符合人民需要的内容和形式<sup>[8]</sup>。自此以后,中国山水画表现出了新的革命浪漫主义象征图式:一种古典笔法语言与新时代图景相结合的创作手法。一方面,使原本精英化的山水绘画进入大众文化领域,在制度层面肯定和提高了人民的文化地位;另一方面,“新国画运动”虽然是对国画的改造,但仍然代表着中国传统文化的不断延续,这也为中华民族的文化复兴奠定了基础。这一时期,现实主义点景的山水画作品众多,较有代表性的是钱松喦的《延安》系列(见图7)、李可染的《百万雄师过大江》(见图8)、《长征》;黎雄才的《黄河三门峡》(见图9);魏紫熙的《天堑变通途》(见图10)等,这些作品的共同之处在于,“山水”与“点景”的地位关系发生了天翻地覆的变化,“景”已经不再是一种附属的点缀,而是有着明确现实主题的主体,原本作为审美主体的山水成了一个象征传统的文化符号。



图6 关山月《从城市撤退》(局部) 纸本设色 1939年

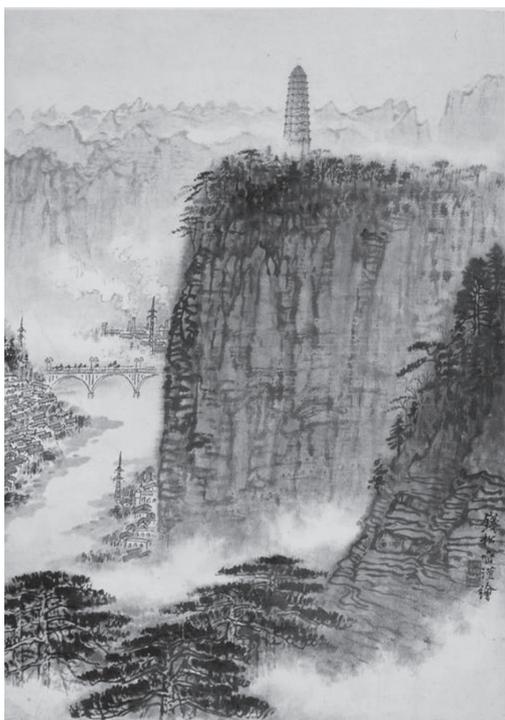


图7 钱松喙《延安》  
纸本设色 1963年



图8 李可染《百万雄师过大江》  
纸本设色 1964年



图9 黎雄才《黄河三门峡》(局部) 纸本设色 1958年



图 10 魏紫熙《天堑变通途》 纸本设色 1973 年

### 三、“当代性”与生活主义景观

中国山水画如何走向“现代性”尚处于热烈的讨论之中，自 20 世纪 90 年代以来，传统山水画的“当代性”问题伴随着中国当代艺术的兴起而成为显学。“当代性”（Contemporaneity）是中国山水绘画领域的学者们讨论了许久的问题，他们在讨论的过程中经常将“当代性”与“现代性”（Modernity）混淆，实际上，二者的概念边界与指涉的问题均大不相同。“当代性”是一个来自“当代艺术”（Contemporary Art）的概念，从词源来看，它指的是一个动态的、不断更新的状态。英国艺术评论家朱利安·斯塔拉布拉斯为“当代艺术”找到了这样一个时间节点——1989 年。因为在这一年发生了一系列世界性大事件，如冷战结束、全球贸易协议的签订等，带来的是一个全新的经济全球化时代。这里所说的中国当代艺术指的是冷战结束以后，中国成为全球经济体之后所建构的政治、经济、文化格局之下的艺术，因此，中国当代艺术常以“后 89”概念为时间点<sup>[9]</sup>。在中国当代艺术盛行的 20 世纪 90 年代，出现了“实验水墨”“观念水墨”等新形式，但学界探讨的大多仍是“现代性”议题。

艺术中的“现代性”所关心的问题大多是宏观现实问题，如社会治理、经济体制、伦理状态等，即前文所述的“现实主义”；而“当代性”更倾向于微观个体、偶然事件、少数和边缘群体等“当前”现象，即与生活相关。尽管古代山水画中也有诸如郭熙所言“可行、可望、可游、可居”的山水理念，以及王维“行人伞笠，渔父蓑衣”的世俗景观，但它们在本质上仍然是文人士大夫的文化趣味符号，是精英阶层的视觉、思想游戏，与普通人的日常生活状态并无太多关联。至近现代，高剑父也曾明确指出“艺术是变化的、革命的、时代的”；1950 年，

李桦编写的《改造中国画的基本问题》一文刊登于《人民美术》，他认为，绘画应用来表现“人”的集体生活及思想感情，表现现实真实性、思想性、教育性才是绘画的最高境界，但主题性的“现实”与微观具体的日常生活仍然是两个截然不同的概念。

“生活主义”及其视觉景观是思考中国山水“当代性”的新角度。马泰·卡林内斯库在《现代性的五副面孔》中强调现代主义的代价是破坏了人们的“日常生活”<sup>[10]</sup>，正如弗雷德里克·詹姆逊所认为的，“日常生活只有开始遭到破坏时，它才会被从理论、哲学和社会学上来认识”。因此，“恢复日常生活”可谓是“当代性”的主要议题。胡塞尔提出“生活世界”的概念，阿格妮丝·赫勒提出“日常生活哲学”的概念<sup>[11]</sup>，而“生活”自身就带有“当前”“当下”的含义<sup>[12]</sup>。由此可见，中国山水画之所以难以进入“当代艺术”的范畴，是因为其始终无法从精英化的象征符号和主题性的宏大叙事中解放出来，无法正视“微不足道”的日常生活景观。

1922 年，钱学森致信《美术》主编王仲，提出了“城市山水”的概念，这可以视为中国山水画趋向当代生活主义的第一次尝试。“城市山水”这一概念是敏锐而前卫的，表明人们生活环境和生活方式发生了改变，因此，这一概念比 20 世纪 90 年代依然热衷于笔墨语言变革的“观念水墨”具有更明显的当代性。实际上，在这一概念提出之前，吴冠中在 1990 年前后就创作了《今日迷宫》《海市蜃楼》《香港中银大厦》（见图 11）等以山水图式表现现代化国际大都市的作品，将郭熙所谓的“可居”“可游”“可观”的传统山水精神与城市生活进行了创造性的融合。不过，城市山水画仍然具有一定的局限性，它仍是在宏大叙事的思维模式下朝向城市而非生

活，与抗战时期及中华人民共和国成立后的现实主义类似，它在视觉层面将古人换成当代人，将山川换成大厦，重构了一种新的“纪念碑”叙事方式，但并未走向赫勒所谓的“日常生活”。

随着互联网技术的发展与大规模城市化运动的式微，年轻一代的生活观念呈现出去中心化、去宏观化的倾向，消费主义、小众文化、个体意志成为当代生活的主要表征，山水画中的“景”开始倾向于微观的、日常的、未必有“崇高”含义的“存在之物”，如笔者创作的《追寻》（见图12），这也意味着中国山水绘画从“80后”一代开始逐步从宏大叙事中走出来，以返源的方式回归生活、重释传统，从哲学的角度来看，这一倾向似乎更加符合老庄“自然而然”的经典山水观。



图11 吴冠中《香港中银大厦》 纸本水墨 1990年前后



图12 何微《追寻》 纸本水墨 2018年

## 结 语

古代山水画从视觉符号、审美标准到笔法语言与物质载体，均依托于农耕文明，因而其价值话语体系在面对工业文明时表现出不匹配性，究其根源，是作为中国古典哲学内核的“自然”概念发生了变化。因此，单纯专注于景观的创新始终无法真正触及山水画的“当代性”，我们要在当代语境下重新建构“自然”的观念体系，这样才能重新将“道法自然”作为当代山水文化的终极依据。为此，笔者尝试提出“工业自然观”的概念，即将现代性以来的工业文明成果同样视为自然的一部分，如果“人法地，地法天，天法道，道法自然”的宇宙观仍然成立，那么当代的天（气象气候）、地（地理风物）、人（当代人）、道（当代生活方式）共同建构了一个融合了农业文明、工业文明乃至AI文明的“自然”，人们同样可以以一种山水审美的生活方式居于“自然”、游于“自然”。

## [参考文献]

- [1] 董玺瑶. 中国古代画论中的“道”：以宗炳的《画山水序》为例[J]. 美术教育研究, 2022(22):69-71.
- [2] 雷子人. 人迹于山：明代山水画境中的人物、结构与旨趣[M]. 北京：北京大学出版社, 2010.
- [3] 汪瑞. 宗白华对中国美学建构的尝试研究[J]. 美术文献, 2022(07):24-26.
- [4] 葛兆光. 思想史的写法：中国思想史导论[M]. 上海：复旦大学出版社, 2004.
- [5] 张学峰. 新文化运动时期中国画概念形成考论[J]. 中国美术研究, 2018(03):93-98.
- [6] 邱锋. 美术革命与新文化运动[J]. 兰州大学学报(社会科学版), 2019, 47(03):54-62.
- [7] 段雨晴. 陈师曾文人画艺术观念研究[J]. 美术教育研究, 2020(23):22-23.
- [8] 朱蕙. 裂变与创新：建国初的“新国画运动”[J]. 文艺理论与批评, 2011(03):135-137.
- [9] 王端廷. 当代艺术，何谓当代？斯塔拉布拉斯《当代艺术》译后感[J]. 东方艺术, 2012(07):156-157.
- [10] 乔丽英. 媚俗艺术：对一个概念的考察：解读马泰·卡林内斯库《现代性的五副面孔》[J]. 青海师范大学学报(哲学社会科学版), 2006(06):105-108.
- [11] 阿格尼丝·赫勒. 日常生活[M]. 衣俊卿, 译. 哈尔滨：黑龙江大学出版社, 2010.
- [12] 庞学铨. 生活哲学：当代哲学的一种可能路向[J]. 哲学分析, 2016, 7(06):74-84, 93.

作者简介：何微（1989），男，湖南衡阳人，硕士研究生，九江学院半山美术馆馆长，研究方向为山水画创作及理论研究。