



The Influence of "Water" from the Development Process of Chinese Painting

Wang Kuo

General Education College, Beijing International Studies University, Beijing, China

Email address:

weidadewangkuo@163.com

To cite this article:

Wang Kuo. The Influence of "Water" from the Development Process of Chinese Painting. *Science Innovation*. Vol. 6, No. 4, 2018, pp. 245-249.

doi: 10.11648/j.si.20180604.22

Received: June 13, 2018; **Accepted:** August 1, 2018; **Published:** August 3, 2018

Abstract: In the long development history of Chinese painting, "water" has always occupied an important position. Whether it is from the choice of content and subject theme, the use of painting media, or the expression of emotions and artistic conception, "water" cannot be ignored. On the subject matter, the rise of landscape painting provides the possibility for the rise of people's self-consciousness and the development of the private painting. As an important element in the theme of landscapes, water supports and connects the entire work as blood, bringing vitality and breathing space to the picture. In the application of painting media, water acts as a regulator. It integrates brushstrokes, ink, paper, and even the will of man into the expression of the picture. It is an important material and medium that Chinese painting can accomplish. Especially with the appearance of freehand brushwork in traditional Chinese, water has become an important help for the artist to express his ideas and sprinkle talent. It can be seen that in the course of the development of Chinese painting, the role of water has been continuously accentuated. This not only enriches the content of Chinese painting, but also brings unique personality and aesthetic principles to Chinese painting.

Keywords: Water, Landscape Painting, Freehand Brushwork, Literati Painting, Brush and Ink

从中国画发展进程看“水”的影响

王括

通识教育学院, 北京第二外国语学院, 北京, 中国

邮箱:

weidadewangkuo@163.com

摘要: 在中国画艺术的漫长发展历程中,“水”一直占据着重要的地位。无论是从题材内容的选择也好,绘画媒材的运用也好,还是对于情感、意境的表达也好,“水”都具有不可忽视的作用。在题材上,山水画的兴起为人自我意识的崛起和绘画的私人化发展提供了可能。作为山水题材中的重要元素,水如血脉一样支撑、串联起整件作品,为画面带来活力和呼吸的空间。在绘画媒材的应用方面,水更是扮演着调配者的角色。它将笔、墨、纸乃至人的意志巧妙地融合到画面的表达当中去,是中国画得以完成的重要材料和媒介。特别是伴随着写意画的出现,水更成为艺术家表情达意、挥洒才华的重要助力。可见,在中国画发展的历程当中,水的作用在不断的被突显出来,不但为中国画丰富了内容,更为中国画带来了独特的个性和审美原则。

关键词: 水, 山水画, 写意, 文人画, 笔墨

1. 引言

元代陈绎曾在《翰林要诀》第二血法一篇中这样写道：“字生于墨，墨生于水，水者字之血也。”¹张式所撰的《画谭》也道：“画家用墨最吃紧事。墨法在用水，以墨为形，以水为气，气行形乃活矣。古人水墨并称，实为至理。”²由此可知水在中国书画艺术中的重要地位。于中国画而言，水不仅是创作过程中的一种必要材料，而且更是创作者们传达情感抒发性灵的重要载体，作为在中国画领域中不可替代的创作媒介，它的介入和运用使得中国画向着与西方绘画截然不同的方向发展，它无疑使得中国画比世界上任何其他画种都更随意、潇洒且富于浪漫主义情调。水不仅是墨的天然伙伴同时也是毛笔的最佳搭档，三者共同作用于中国特有的宣纸上时，中国画才表现出了它独有的韵味和气质。水有包容性，它完美的将纸、笔、墨、色这些中国画的必要媒材完美融合，不过水的作用可绝不仅止于调和，因为它本身亦是中国画中的一个重要元素。特别是在水墨画中，水的作用更是难以估量，它使得笔墨与宣纸的关系更为密切而难以捉摸。古人说“妙手偶得”，很多情况下正是由于水的不可控性才出现了画面中某种突发的、不完全在控制中的笔触或绘画痕迹。而往往正是这些“偶得”之妙才是画中的精髓所在。

2. 从中国画发展进程看水的影响

唐代以前花鸟画与山水画还远没有达到可以与人物画三足鼎立的阶段，由于技术、工具和时代的局限性，工笔画一直是汉、魏晋乃至唐代最为重要的绘画形式。在这一历史区间中工笔人物画得到的较为快速和充分的发展，直到文化、经济都空前繁荣的唐朝，山水画与花鸟画才开始逐步与人物画齐头并进，写意画与文人画也慢慢成为了中国绘画艺术的主流。历史上中国画发展的三个主要时期即：晋唐时代工笔的发展；宋元时期小写意的成熟；明清时期大写意的异军突起。可见在这个渐次发展的过程中，水在绘画中的作用有着逐渐增强的趋势。从人物画到山水画、从工笔画到写意画，不但是在绘画题材上重视了水的意义，更重要的是在笔墨的挥洒中，水有了甚至比墨，更多的承载画家心灵、抒发画家性情、展现画家个性的作用。并且在这个过程中艺术慢慢向个性化、私人化的方向发展，绘画的功能性也从“使民知神奸”与“成教化助人伦”的政治劝诫走向了“聊写胸中意气”的个人性灵表达。这些从中国画演进过程中的两次重要转型中便可窥得一二。

2.1. 山水画中的“水”

首先，是中国画由着重发展人物画逐渐过渡到了山水画的大发展阶段。中国画中人物画的发展与成熟要早于山水画。魏晋南北朝时，人物画已有了较高水平，并且出现

了一批人物画的大家和具有代表性的作品。比如画圣顾恺之和他的《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女仁智图》等，以及与他共享“六朝四大家”之名的曹不兴、陆探微和张僧繇，都以擅长人物画著称。虽然后者几无作品传世，但仍能从历代的品评中得知他们的艺术成就。像是对佛像画极有造诣并创造出“曹衣出水”样式的曹不兴；以表达魏晋名士风度“瘦骨清像”而闻名的陆探微；善画简笔被称为“笔才一二像以应焉”的张僧繇。时至盛唐人物画已经发展到非常成熟的地步，上承魏晋传统的隋唐两代也出现了许多人物画大家，阎立本、吴道子、张萱、周昉皆是如此。但早期绘画并非毫无山水的影子，事实上汉代时山水就作为人物画的陪衬或背景，与人物画出现在同一个画面里，这时的山水还处于人物的从属地位，一般只具有交代环境和地域特征的功能，并不作为审美的主体存在，这种局面直到晚唐才有所转变。人物画的率先发展很重要的一个方面是与其绘画的功能性脱不了关系。最早的关于绘画功能的记载是《左传》中一段对于青铜器所铸图文社会功用的描述，“昔夏之有德也，远方图物，贡金九枚，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。”³这里的“神”指的是善的象征，具体到青铜器纹饰上多为龙、凤、羊等，“奸”则是恶的象征，在图案上多表现为夔、饕餮等。所以“使民知神奸”实际上就是对民众道德观念的一种树立，是具有政治教化功能和道德劝诫意义的。这一理论对于后世一直有重要影响，随着社会关系的愈发复杂化，很多面向人民的宣传教育需要用图画的形式来展现，西晋文学家陆机亦称“宣物莫大于言，存形莫善于画”⁴，可见文与画侧重不同却有着同样重要的作用，特别是图画的视觉效果直观，即使是没有文化的人也能明白其中的意思，更是对于文字宣教的极好补充。唐代张彦远进一步提出了“夫画者：成教化，助人伦，穷神变。测幽微，与六籍同功，四时并运。”⁵的说法，这是张彦远对于人物画功能的认识，人物画的这种功能不但有利于封建君主的统治而且十分符合儒家的思想，又与《左传》以来所宣扬的绘画功能理论相一致，尤其是他将绘画的功能与六经相提并论，可以说将绘画的功能提升到了前所未有的高度。在这样的理论指导下人物画的兴起就不难理解了。

而另一方面，中国传统文化认为人具万物之灵、集天地精华是高于动物的智慧存在，对人的赞颂也是对于天地的赞颂。魏晋南北朝时人物品藻风气的盛起也是人物画发展的一个重要助因。诸如“气韵”、“风骨”、“淡泊”等现在广泛用于美学中的概念原本都是对于人物品行、气质的评价。徐复观先生更是认为：“韵是当时在人伦见识上所用的重要概念，他指的是一个人的情调、个性有清远、通达、放旷之美，而这种美是流注于人的形相之间，从形相中可以看出来的。把这种神形相融的韵在绘画上表现出来，

¹元代·陈绎曾·翰林要诀第二血法//黄宾虹，邓实编，美术丛书第三集第五辑，神州国光社，辛亥孟春初版刊行，戊辰十月二版复印，民国二十五年夏三版续完，民国二十六年秋四版增订：6。

²清代·张式·画谭//殷晓蕾编著，古代山水画论备要，北京：人民美术出版社，2010年6月：256。

³清·高士奇撰·左传纪事本末·卷二十六·史部纪事本末类·文渊阁四库全书电子版。

⁴唐·张彦远·历代名画记·卷一·子部艺术类书画之属·文渊阁四库全书电子版。

⁵唐·张彦远·历代名画记·卷一·子部艺术类书画之属·文渊阁四库全书电子版。

这即是气韵的韵。”⁶顾恺之所谓“传神”；谢赫的“气韵生动”说的便是画者需传达人物的这种形神相融所表现出的精神。所以顾恺之在《论画》中提出“凡画，人最难，山水次之”。⁷受此影响，人物画的地位在唐宋依旧突出，唐代张彦远把人物列为“六门”之首，宋时的《宣和画谱》“十门”之中前两位便是道释人物，宋元时流行的“十三科”中也有五科与人物有关，并居于前列。

虽然排位如此，但晚唐宋初之际人物画一枝独秀的时代已悄然结束，取而代之的是山水的异军突起。大小李将军的青绿山水，已把山水独立于人物之外成为了一个单独的绘画门类。张彦远也提出了山水能够“畅神”的功能，吴道子丰富了山水的技法，王洽、张璪也用水墨的形式创作山水。这些都为唐末五代山水画的正式独立打下了理论与实践的基础。这一时期的山水画南北方皆出现了可为后世表率之巨擘。北方有风格沉郁雄浑、气势恢宏，善画北派山河的荆浩、关仝。南方有笔法细腻，精于描绘南国旖旎风情的董源、巨然。北宋还有寒林平野的李成与山水峻拔的范宽。到元代更是出现了“元四家”即：倪瓒、吴镇、黄公望、王蒙四人，可谓山水画的又一高峰。难怪明何良俊的《四友斋画论》说：“宋初承五代之后，工画人物者甚多，以后则渐工山水，而画人物者渐少矣。故画人物者可尽数”，“昔人评画者，谓画人物则今不如古，画山水则古不如今，此一定论也。盖自五代以后，不见有顾虎头、陆探微、张僧繇、吴道玄、阎立本，五代以前不见有关仝、荆浩、李成、范宽、董北苑、僧巨然”。⁸到了明清时候重山水的风气更盛，竟有“画以山水为上，人物小者次之，花鸟竹石又次之，走兽虫鱼又其下也。”⁹的说法。这时人物画的地位已远非昔日可比了。“山水画的崛起，其核心是人的崛起、人的自觉，人对自我生命认识的深化。”¹⁰人物画离我们太近、太现实，创作中容易被形象和真实所累，很难出现老庄禅宗哲学中高妙的境界也很难引起人们的想象空间，反而很容易落入道德劝诫的窠臼，缺少广博的人文情怀，难以进入“迁想妙得”的自由空间。山水画虽然看似脱离了人的外在形象，但却更加有利于表达人的心灵，它就好像是愈加内敛了的人物画，只不过它不再是简单的以人的外在形体作为载体而是选择了更加自由不受圈囿的山水的形式来表现。与人物画相比山水画更利于摆脱形象的局限性展开心灵的翅膀。因此从重人物到重山水是一次绘画主题由外及内的旅程，可见山水的艺术是更接近人心灵的艺术。

北宋大家郭熙在他的《林泉高致山水训》中提出了自己对于人们爱好山水画原因的理解：“君子之所以爱夫山水者，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……然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝，今得妙手郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼依约在耳，山光水色滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉，此世之所以贵夫画山之本意也。”¹¹看来追求山间之乐，荡涤被凡世污浊了的性灵，正是人们热衷山水画的主要原因。在这个过程中，恰逢庄老之学与禅宗流布，“澄怀味象”、“参禅而知无功之功”、“目击道存”、“含道暎物”等以道禅为核心的理论层出不穷，画山水画更是成为了以画体道的一种重要方式。而山水画的不拘于形，实在要比人物画更适合这个任务。修习山水画当然不是为了写真或是作地图之用，画家必须按着自己的领会来创作画面，古人讲“写生”也是指写万物之生意而非原封不动照搬照画，因而山水就成为了作者主观情感的表达，是我借山水抒发自我的性灵。真如石涛所言：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”¹²这时的山川已经超越了现实中的山川了，而是与人合为一体，进而与人共同完成了一场关于生命的探险、一次关于心灵的探寻。

从人物画的强势到山水画的兴旺，在中国画中，水不仅在笔墨的技法方面占有突出的地位，在题材上也攻占了中国画的半壁江山。山水画题材中水是常常出现的重要元素。水是画面的经脉与眼位，佐以林木为须发，烟云岚雾为神。而山岚烟云又是水气化后的形态，所以说到山水画，水绝对是一个重要因素。山水画中的水既表现为江河、湖泊、泉眼，也表现为瀑布、雨水和云气等，有时是围绕山而生的点缀，有时又是画面的主体，甚至成为画面中的唯一主角。比如现藏于故宫博物院宋代马远的《水图》。此图原为十二幅册页，后来合裱一卷，依次为寒塘清浅、洞庭风细、细浪漂漂、层波叠浪、云生苍海、黄河逆流、云舒浪卷、长江万顷、秋水迥波、湖光潋滟、晓日烘山，最后一张无名则题为“智者无言”。表现了水由平静到汹涌再归于平静的美好景象。作品以水墨的形式表现氤氲弥漫的水景，使观者的心灵也可以随着十二幅水图起伏澎湃又归于平静安和。山水画的发展也使关于山水画的理论丰富起来，到北宋中期郭熙的《林泉高致》更可谓是集大成者。它非常系统的讨论了山水画从审美到技法的诸多问题，至今仍被后代画家奉为圭臬。

中国人一直都有“比德”的传统，“水”在中国文化中恰恰又一直扮演着重要文化符号的角色。就连老子也不禁慨叹“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜，其无以易之。弱之胜强，柔之胜刚，天下莫不知，莫能行。”¹³孔子也说，“夫水者君子比德焉；遍于而无私，似德；所及者生，似仁；其流卑下，皆循其理，似义；浅者流行，深者不测，似智；其赴百仞之谷不疑，似勇；绵弱而微达，似察，受恶不让，似贞；包蒙不清以入，鲜洁以出，似善化；至量必平，似正；盈不求概，似度；其万折必东，似意。是以

⁶徐复观. 中国艺术精神. 桂林: 广西师范大学出版社, 2012年5月: 132.

⁷东晋. 顾恺之等撰. 画品. 论画. 孟兆臣校释. 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2005年5月: 3.

⁸明. 何良俊. 四友斋丛说. 李建雄校点. 上海: 上海古籍出版社, 2012年12月: 190, 189.

⁹明. 朱谋㙔. 画史会要. 卷五. 子部艺术类书画之属. 文渊阁四库全书电子版.

¹⁰朱良志. 中国艺术的生命精神. 合肥: 安徽教育出版社, 2006年8月: 143.

¹¹北宋. 郭熙. 林泉高致. 山水训. 子部艺术类书画之属. 文渊阁四库全书电子版.

¹²清. 石涛. 石涛画语录. 山川章第八. 杭州: 西泠印社出版社, 2009年2月: 53.

¹³春秋. 老子. 七十八章. 李存山注译. 郑州: 中州古籍出版社, 2012年9月: 146.

见大水观焉而也。”¹⁴由此便可知水在中国文化中所代表的生生不息、谦虚处下、仁义公正等等美好含义。这大概也是中国绘画如此喜爱描绘、表现水的重要原因之一。

2.2. 写意画中的“水”

中国画的另一个演进方向则是写意画、文人画的兴起与水墨画的盛行。经过晋唐工笔人物画的发展巅峰，宋元时期则是自然的进入到了山水画的成熟和发展阶段，在此过程中小写意成为最主要的流行风格，笔墨的技法更为丰富多样，各种皴法层出不穷。而这种对于笔墨的熟练驾驭，也为随之而来的明清大写意风潮打下了坚实的基础。在这个过程中，水法与墨法、笔法一道不断演进并愈发深入到中国画的审美核心当中，成为评价绘画的一个重要标准。纵观五代与北宋初期的写意化风格，其主要特征就在于重意而不重形，绘画以自娱为主而不加功利色彩，注重内心体验而非描摹外物，着力创新又师法心源。这种风格特征也为北宋中期兴起的文人画提供了艺术实践的经验，并为元、明、清的中国绘画主流确立了审美标准。苏东坡就曾题诗说“论画以形似，见于儿童临；赋诗必此诗，定知非诗人。”¹⁵五代荆浩在《笔法记》中更早便提出了类似看法：“画者，画也。度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实。不可执华为实。若不知术，苟似，可也；图真，不可及也。曰：何以为似？何以为真？叟曰：似者，得其形，遗其气。真者，气质俱盛。凡气传于华，遗于象，象之死也。”¹⁶可知，此时的审美方向已经转向了取其神而遗其形的阶段了。

逸品美学观的形成也与这种审美方式有着直接关系。中国自古有给绘画定品的习惯，逸品的出现便是在这种品评风气的影响下形成的。谢赫的《画品》将作品由好至差分为六品，姚最的《续画品》更是不分等次先后，直到唐代李嗣真在其作《画品》中才列出逸品四人，但这里的逸品却并非宋元时常说的含义，而仅仅是指在上品之上再加一品的上上之品。至朱景玄的《唐朝名画录》明确的将画家分为神、妙、能、逸四品。其中“逸品”指的是“不拘常法”的意思，大致涵盖了以下两个方面的内容。一则是艺术家为人的超逸；另一则是画法的超逸与不同俗流。在黄修复的《益州名画录》中更是将逸格放在神格之前作为首位。他的逸格定义更符合宋元时期的写意精神，他认为，“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于色彩。笔简而形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故之曰逸格而。”¹⁷事实上，朱、黄二人所讲的“逸”大致相同，只是黄修复将其解释的更为具体一些。他形容逸格中唯一的画家孙位为“性情疏野，襟抱超然”又说他“神僧道士尝与之往还”所以“情高格逸”可见超逸之人才可作超逸之画，方称得上是逸格。早黄修复百余年的张彦远对此亦有同感，它在《历代名画记》中就曾提出“夫失于自然而后神，失

于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也而成谨细。”¹⁸自然之境界更高于神，反对“历历具足”、“甚谨甚细”这里所谓“自然”与“逸格”有着异曲同工之妙。所以对于“逸”的追求自唐而来一脉相承，后至宋、元、明、清更是影响广泛，特别是对于写意画和文人画的发展有着重要的指导作用。这一标准的确立对于中国画发展方向的转变有着巨大影响，尤其是文人画，在整体方向上确立了写意性的倾向，朝着笔简形具的逸品方向发展。

而这种发展趋势的内在思想根源，则是由于文人画家多受道家、儒家思想影响，尤其是道家思想被文人广泛接受，此外还有佛教禅宗哲学的融入，三方面思想结合导致了这样的艺术倾向。中国文人的人格养成是儒道互补的，既有儒家文化的教化，又有道家思想对自然、超逸的追求。这种养成方式使得中国文人在生活以及处事上都能够进退有据、刚柔并存。“有了儒道的这种互补，使中国士大夫知识分子更易于建立起心理的平衡。这种平衡不仅来自生活上人与自然地亲切关系，而且也来自人格上和思想感情上的人际超越。”¹⁹在艺术方面更是如此，中国的山水花鸟画一方面反映了安逸踏实的平凡世俗生活，但更主要的是对于世俗污浊的对抗、超越和解脱。这也是之所以中国的山水画中很少有人出现的原因，有时即便出现也不会是征服者或占有者的角色，而是沉浸于自然之中的人。然而中国的主流艺术，特别是高雅艺术包括书法、绘画、诗歌等大都是道家的艺术而非儒家的艺术。它们讲究清净的修养境界，无为的处世哲学以及对自然的无限追求。庄子提出美不在于外表而是由于内在的精神与人格，这大大扩展了美的范畴，甚至把外表丑陋的东西也引为审美客体。使得中国的艺术得到巨大解放。受老庄哲学的影响中国画注重对自然的回归，对世俗的远离，对心灵自由的向往以及对虚静、冲淡、大巧若拙以及枯老等境界的追求。佛教禅宗的融入加强了中国文化形而上的特点。作为外来宗教的佛教与中国本土文化之间不但没有太多观念上的抵触反而适应了中国文化，与道、儒两家文化结合，在中国的土壤下生了根。尽管儒道禅的追求方向并不统一，但对于在现实的感性生活中体道、悟道、载道的要求确是基本一致的。作画正是文人们体道、悟道的一种重要方式，画以载道的同时，画便不再是一件简单的物品，而是拥有了更多形而上的意义。“正因为如此，中国画始终都不是为了纯粹的美的追求而存在的，形于色给人的感官刺激必须有助于对形而上的道的体悟才有其生存的合理性。”²⁰纵然技法走向精致是绘画自身发展的必然，但这绝非中国画的追求目标，过于沉溺于技巧只会滑入被技巧所累的深渊。中国画讲求“道近乎技”，在庄禅哲学的影响下中国画在风格上愈发向着冲淡萧散一派前进。不着于象而重意韵、生气。写意画的出现满足了中国人在精神层面和审美上的要求，它的兴起是时势造所造的必然。

¹⁴西汉·刘向·说苑·杂言·四部备要·北京：中华书局，1989年3月：116。

¹⁵明·董其昌，画旨，毛剑波校注·杭州：西泠印社出版社，2008年：28。

¹⁶宋·荆浩·画山水赋，笔法记·子部艺术类书画之属·文渊阁四库全书电子版。

¹⁷宋·黄休复·益州名画录·何焘若，林孔翼注·成都：四川人民出版社，1982年12月：6。

¹⁸唐·张彦远·历代名画记·卷一·子部艺术类书画之属·文渊阁四库全书电子版。

¹⁹李泽厚·美学三书·华夏美学·天津：天津社会科学院出版社，2003年10月：285。

²⁰邵琦著·尹洛导读·中国画文脉·上海：上海书画出版社，2004年12月：51。

明代董其昌在其作《容台集》中提出了“南北宗派”论。以禅家南北分宗为喻，将画法分出南北宗。南宗奉王维为宗，使用渲淡法而一变钩斫之法。其后继为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米氏父子乃至元四家，是为正统；北宗则以工青绿山水的李思训父子为祖，传为宋之赵干、赵伯驹、伯骕以至马远夏圭等人。董其昌曾多次见过王维，对王维极其推崇，50岁后方作南北之论。王维早年曾学过李思训，但隐逸后却一变金碧青绿之风而为水墨画，其画多作以自娱，所以风格自然写意。张璪在技法上受到王维水墨画的影响，有“南宗摩诘传张璪”的说法，用破墨法擅画松石。据传张璪每作画时皆激情饱满解衣般礴，荆浩更是在其《笔法记》中称赞他道：“张璪员外树石，气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩，旷古绝今，未之有也。”²¹发端于中唐时期的文人画，在两宋融入了理学和心学的思想，成为一种具有深刻哲学背景的文化现象，元代成为文人画发展的重要转型期，并对明清绘画传统和文人画的极盛起到重要作用。元四家是南宗的中坚力量，黄子久的浑然一体直求本真，梅花道人的隐逸情结以及倪云林的幽静空绝之境，均被后人顶礼膜拜。南宗画家作画多为自娱，不以功利心为重，天趣盎然画面柔雅而有韵致，笔墨丰富多变又不失含蓄内蕴。虽然南北宗只是一种董其昌理想中的风格和绘画思想的界定方式，作为一种理论他仅依靠大致的史实为基础缺乏细节的支撑有很多不足取的地方，但其基础理论和基本精神却有可取之处，对文人画的发展乃至明清绘画的发展都有重要的影响，并且客观上使水墨氤氲的写意画为人所重视。突破工笔画技法上谨细刻板的局限，使写意画的直抒胸臆，以及元气淋漓的笔墨效果成为中国画的主流。写意画中恣意纵横的水气弥漫着生命的灵秀，其一笔一划皆蕴含了生命的律动。写意画的大发展无疑将水在中国画笔墨中的作用大大的凸显了出来，较之工笔画与人物题材，写意山水、花鸟给了笔墨更多的发挥空间与想象的空间。

进入文人画阶段的中国画在绘画功能上已经很少承担“成教化，助人伦”的功能了，更多是画家自身的一种修养方式，表现的也一般都是与画家日常生活密切相关的事物与感受等。或为自娱或与情趣相投的朋友共赏，它更多的成为文人雅士之间的交流媒介，而非面对公众的宣教。元代以来的绘画作品在题材上，叙事性及历史题材的绘画数量大减，取而代之的是山水花卉等，尤其是文人画偏爱的云山、四君子、三友等题材层出不穷。一方面是由于笔墨已经成为绘画的一个重要审美客体，而这些题材都非常有利于笔墨的发挥。另一方面也是由于这些题材都具有隐喻的性质，适于表达艺术家的生活体验和内心感受。中国的文人画是具有私人性质的艺术，商业上的成功从来都不是它的追求，所以它是一种贵族化的艺术，作画者往往是一位才学广博学养深厚的智者或文人，否则即便造型能力再高技巧再熟练也不免会沦为匠人之作。文人画的作者与观者都是文人，使得其评判的重点在“意”而不在“形”。无论如何写意的艺术风格比工笔更适合文人们的“自娱”，文

人画的兴起也给中国的艺术注入了更多的精神和文化内涵。

3. 结论

从人物画到山水画，从工笔画到写意画、文人画，“水”从题材上、技法上到精神追求上都越来越深的融入到中国的绘画艺术中。水时而奔腾时而平静的姿态给了画家无数的灵感；水的弥散、氤氲和变化也带来了写意画丰富的笔墨形式与无限创作可能；而水的飘逸、不争、处下、能融的精神品格更是中国文人们所向往的目标。事实上，水在不同的历史时期皆以不同的形式一直陪伴着中国艺术的发展。

参考文献

- [1] 俞剑华编：《中国古代画论类编》[M]人民美术出版社，1998版。
- [2] 李泽厚：《美学三书·华夏美学》[M]，天津社会科学院出版社，2003年版。
- [3] 邵琦：《中国画文脉》[M]，上海书画出版社，2004年版。
- [4] 朱良志：《中国艺术的生命精神》[M]，安徽教育出版社，2006年版。
- [5] 董其昌：《画旨》[M]，西泠印社出版社，2008年版。
- [6] 葛路：《中国画论史》[M]，北京大学出版社，2009年版。
- [7] 陈传席：《中国绘画美学史》[M]，人民美术出版社，2012年版。
- [8] 朱良志：《中国美学十五讲》[M]，北京大学出版社，2013年版。
- [9] 朱良志：《南画十六观》[M]，北京大学出版社，2013年版。
- [10] 石涛：《苦瓜和尚画语录》，西泠印社出版社[M]，2009年版。
- [11] 王晓婉：中国画的水形态表现方式研究[D]淮北师范大学，2017。
- [12] 魏舒梅：也谈中国画用水之妙——中国画创作体会点滴[J]。美术向导，2010(02):59-60。
- [13] 徐白一：“水法”初探——小议水在中国画创作里的运用[J]。国画家，2011(04):70-71。
- [14] 邹孟染：“随类赋彩”布色的“平面性”——透视以“水”作为调和剂作用的中国画颜色在技法上的运用[J]。大众文艺，2012(20):35-36。

²¹五代·荆浩·画山水赋笔法记·子部艺术类书画之属·文渊阁四库全书电子版。