

雷子人 著

人迹于山

明代山水画境中的人物、结构与旨趣

Traces of Human Presence in Mountains

Human Figures, Composition and Significance of Chinese Landscape Painting in

14th-17th Century



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

人迹于山

明代山水画境中的人物、结构与旨趣

Traces of Human Presence in Mountains

Human Figures, Composition and Significance of Chinese Landscape Painting in
14th-17th Century

雷子人 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

人迹于山：明代山水画境中的人物、结构与旨趣 /
雷子人著. —北京：北京大学出版社，2010.5

ISBN 978-7-301-17094-6

I. ①人… II. ①雷… III. ①山水画—艺术评论—中
国—明代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第056989号

书 名：人迹于山——明代山水画境中的人物、结构与旨趣

著作责任者：雷子人 著

责任编辑：闵艳芸

标准书号：ISBN 978-7-301-17094-6 / J · 0303

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路205号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 电子邮箱：minyanyun@163.com

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62750673

印 刷 者：北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者：新华书店

730毫米×980毫米 16开本 20.5印张 160千字

2010年5月第1版 2010年5月第1次印刷

定 价：42.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：(010)62752024 电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn



佚名
 《王錫爵像轴》 明代
 絹本設色
 199.3cm x 60.5cm
 北京故宮博物院藏



陈祿

《李日华像卷》(局部) 明代

纸本设色

30.5cm×166cm

北京故宫博物院藏

序

看中国的山水画，可以感观，可以心观，可以画观，但不可以风景观。因为笔墨中有人的投射，有人观照自然的种种心迹，所以山水画的背后是人的主体，是天地人的深层命题。孔子有“仁者乐山，智者乐水”之论，老子有“上善若水”之说，禅修者有“看山是山，看山不是山，看山还是山”的参悟，如此等等皆牵涉人与自然的命题，皆有观看过程的种种体证。“登山则情满于山，观海则意溢于海”，如是作“畅神”之游，当兴家国天下之想，可悟人天自然之道。六朝画家宗炳画山川于屋壁，卧以游之，藉此澄怀观道，他的引申让山水与人情亲近，笔下的山水有了人文的归属。可以说，“道”是山水画发端的支撑原点，人与自然的亲和最终是合于道的。山水画后来的演变，虽有不同的时代主题，但如果抽去了这个主旨，它就少了发展的原动力，没落下来，即成风景。故人迹在山水中不再可有可无，有了人与山水的互动，山水画才演绎得分外持久和别致，明人王世贞论此，以“合作”目之，可谓知画。

进入山水画史的作品，有人物“在场”者，也有人物“缺席”者。人物在场的山水，通常安排有明确的主题，或者有可以辗转推知的故实情节，如仙居，如雅集，如行旅，如渔隐等等。这样的作品，虽以山水树石成画，但画眼却在人物，山川树石全依人物出场的情节加以结构，意境也因人物的身份而营造，乃至笔墨气韵也由人物的在场而发生变化。在东晋顾恺之画张道陵师徒云台山修道的描述中，已经给定了人物在山水画中的主导地位，山水是因人物叙事而铺陈开来的。循着这条线索的走向，山水画的叙事结构逐渐稳定下来，有了一定的模式。在这个结构中，只要有人物在场，哪怕是寸马分人，皆是寓有主题的山水结构，如果没了人物，原画的主旨和意境定会空落松散下来，这是读画时要加以留心的。

人物缺席的山水画，变起于宋元以降家国败亡的时局，文人以“野臣”心态或者逃逸山林，或者逃逸禅林，山水画始见吐胸中块垒、明心见性的个性趋势。元代山水四家中的倪瓒，画山水用一河两岸的结构，彼岸逶迤，此岸孤寂，尽是画家心境的投射，画中空人的空亭子，仍是“人迹未远”的暗示，因而倪画人物的缺席是“示空”的。晚明的董其昌比倪云林走得更远，他以“集大成”的笔法，将山水作了人格化的表现，在以意求取山川结构奇险的旨趣下，画面空间结构的诸种不稳定因素，就再难在其中措置形态和意趣都很契合的人物。比较起倪云林来，董画山水具有结构性的排他性格，所以画中人物的缺席是“排空”的。约而言之，人物缺席的山水画，人的主旨虽然变得隐晦和个人化，但丝毫没有减弱。无论是“示空”的，还是“排空”的，人物的缺席强化或改编了山水画的本体诉求，更接近山水画初轫时的原点。“山水无人人在兹”是其注脚。

《人迹于山》一书提供的即是这样一个山水画的观看视角。书的作者雷子人博士作画读画多有心得，攻读博士期间花时间专注于中国山水人物史论，感会王世贞的“合作”之说，博士论文的破题即落在明代山水画境中的人物与山水的关系上，是常人看山水往往忽视的“在场”和“缺席”的人物，点景的或台前的，探微知著，立意则是山水画发展演绎的文脉和动力，书中的逻辑铺述如他所言：人物存形成为一个潜在的诱因，影响画家图绘山水的笔墨选择、风格呈现甚至情绪转换，即不同类分的人物存形能够牵引画家组构怎样的“山水”与之相匹配，这种匹配关系决定了明代山水画与“图真”时代山水画在本质上的差别，即画家观看方式和表现形式的改变。

这个逻辑线索可谓搭上了山水画演变的脉动，所以子人能够在近年美术热点讨论的笔墨样式之外，跳开皮毛之争，鞭辟入里，发表新见。他的读画与收获的兴奋都在字里行间，读者诸君不妨开卷，也在其中游走一番，说不定还能看到山水中自己的“人迹”，这种“合作”，相信子人博士会有兴趣。

罗世平

2010年3月9日于望京花园



钱穀

《惠山煮泉图》(局部) 明代

纸本设色

66.6cm×33.1cm

台北故宫博物院藏

目 录

序

001 第一章 山水, 画家与画中人

002 明代以前的山水画

013 山水画和有人物的山水画

025 他山之见

032 人迹于山

035 第二章 明代山水画与明代文人

036 身形趋同与身份复制: 明代山水画中的文人图像志

036 明代初期

053 明“四家”

071 吴门后学

077 明代后期

090 因“人”而异的风景

091 纪游

107 送别

121 茶事

137 卜居

153 第三章 “雅集”与明代山水画

154 兰亭楔集与山水赏会

166 “雅集”与文人结社

178 “西园雅集图”的叙事结构

192 “雅集图”与明代文人

205 第四章 山水造境与身份书写

206 审美虚构与传神写照：山水画中的人物分类

206 仙踪道影

222 圣贤名流

238 平民赞词

255 借景与造境

256 倪瓒的空亭子

269 董其昌的无“人”之境

279 画家的写真、情趣与义务

295 第五章 人迹与画境

300 参考文献

306 图版目录

312 索引

315 后记

第一章

山水，画家与画中人

讨论艺术品的趣味本质上便于窥探社会风俗变迁。政治、经济、生活及风俗等多层面的明史研究成果极大扩充了认识明代绘画的视野。

明代早期山水画由于受朝代更迭的政治影响，一方面有适应于新王朝的宫廷绘画接续宋代画风，画家营造激奋明丽的画面氛围，并极力夸张用笔的速度，张扬山石树木的视觉力度。其间戴进、吴伟堪称风流，“浙派”显赫一时，宫廷画家对宋代“院体”的继承与发展，亦使明代宫廷绘画成为画史上一个具有独特风格的重要画派。另一方面，诸如倪瓒、王蒙等一批元朝遗民画家仍秉承心志。元朝所倚重的放逸、荒率趣味在新王朝高压打击下，暗流待发。至明中期沈周、文徵明等为代表的“吴门画派”涌出。“吴门画派”主要继承文人画传统，他们或“以元人笔墨运宋人丘壑”，或兼善“院体”近取元人笔意，使“吴派”成为明代中期的主流。晚明画坛，花鸟、人物、山水画领域均有不崇时尚、独辟蹊径的名家涌现，但主体仍不出文人画一脉。

明代山水画家趋向对宋、元时期绘画作品的重新解读，尽管有明一代绘画流派林立且竞争激烈，对宫廷绘画与士大夫文人画的风格差异和审美取向的研究，大致可以构成认识明代绘画面貌的两条基本途径。

明代山水画家对图式的多向选择，决定了明代山水画风格特征的多样性。本文侧重考察山水画境中的“人物”如何可能与“山水”共同传达了画家的用心，继而探讨“人物”在画中分别作为主题、中介、象征符号等如何参与山水画的空間构建，以此来观照约定俗成的“山水画”在各个历史时期呈现的结构与旨趣的差异。

明代以前的山水画

由“山”和“水”组构成的“山水画”成为中国艺术很别致的一个门类，它显著地有别于西方通常意义上的“风景画”，“山水”不仅仅表达一个眼前的图像或者景致，而是有更为宽泛的观念内涵甚至玄学含义。^[1]孔子时代，以“山”、“水”取譬于君子，如《论语·雍也》中的“比德”说，即“山水”在孔子心目中是对理想人格的比附。同样，老、庄论著中也有如“上善若水”（《老子》八章）“真人……凄然似火，暖

[1] 参见吕澎：《溪山清远——两宋时期山水画的历史与趣味转型》序言，中国人民大学出版社，2004年4月。



1-1

《網川圖》

采自《三才圖會》

据上海图书馆藏明万历王思义校正本影印

20.7cm×13.8cm

然似春，喜怒通四时，与物有宜而莫知其极(《庄子·大宗师》)等诸多善德人格的比附。伴随士人个体意识觉醒而来的“悦山乐水”，山水由人事比附转向山水移情，尤其是以庄学为基质的玄学产生以及以山林为栖居之地的佛教传播兴盛之后。个体的山林隐逸与群体的山水赏会等山水审美和心灵观照本质上促进了山水诗画的融合，^[1]文人画在某种程度上可说是一部诗意的图像史。

“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流”(王微《叙画》)式的山水图形，与宗炳在《画山水序》中所强调的“老疾俱至，名山恐难遍睹，唯多澄怀观道，卧以游之”山水画完全不同，后者几乎成为日后千百年来中国山水画家画山的理想托词。

《庄子》一书那些有关高士、仙人神爽优游之态：

“藐姑射之山，有神人居焉”，“尧治天下之民，平海内之政，往见四子藐姑射之山，汾水之阳，然丧其天下焉”(《逍遥游》)，“舜以天下让善卷，善卷曰‘……日出而作，日入而息，逍遥于天地之间而心意自得……’，遂不受，于是去而入深山”。又云：“二子(伯夷、叔齐)北至于首阳之山。”(《让王篇》)“黄帝……闻于成子在于崆峒之上，故往见之”(《在宥篇》)“大林丘山之善于人也，亦神者不胜”(《外物篇》)……

这些很大程度上借用或假托了山林之境，其思想旨趣极大地影响了后世士隐的情趣追求。

“山水”被作为寄情寓意的媒介，画山水被标榜为一种悟“道”的方式。我们不能确定汉画像中的“山水”是用来愉悦感官还是作为生活场景的叙事构件。当绘画被视作奴隶们的事，是比方伎、杂役、卜巫还要低下的小技，^[2]绘画如“猥役”(《颜氏家训·杂艺》)，“艺术”在等级森严的时代，显然不是一个高雅的游戏。“山水”现之于图，在画工和有教养的人笔下，其意义有了不同呈现。

[1] 参见李亮：《诗画同源与山水文化》第六章，中华书局，2004年12月。

[2] 文艺，在曹丕之前，被视为“俳优博弈”、“雕虫小技”，赵壹在《非草书》中指出：当时比绘画地位还高的草书“盖伎之细耳”，“善既不达于政，而拙亦无损于治”，“岂若用之于彼圣经”。汉以前士大夫阶层中是无人从事这方面工作的，汉末少数文人士大夫业余作画，他们主要还是以“官”的面貌出现在社会上，魏晋时文人士大夫大量加入绘画队伍，才提高了绘画的地位。详见陈传席：《中国山水画史》(修订本)，第14页，天津人民美术出版社，2001年1月。

郭熙对可行、可望、可游、可居的山水幻像给予了充分的描述：君子们之所以喜爱山水是因为山水丘壑可以韬养心性，闻风听雨可以因此获得快乐。他甚至赞美渔樵隐逸之士，鼓励君子们亲近鸣猿飞鹤。既然人们并不能真正像仙人般居于烟霞之地，就可以通过爱山乐水洗涤尘俗。他感叹《白驹》之诗、《紫芝》之咏，都是表现古代隐士不得已而长期过着隐居生活的志向，但喜爱林泉的志趣和与烟霞为伴的心愿，却不能在现实生活中直接感受到，而只能在睡梦中实现。人们在厅堂、筵席中能领略自然，甚至依稀听到猿声鸟啼，观赏湖光山色，并因此有了与心共鸣的快乐，得益于绘画高手用画的方式充分传递了那些美的存在。^[1]郭熙似乎已将“山水”作为媒介，转述了他所追求的理想状态。

通常意义上所说的“山水画”自魏晋发端。南京西善桥六朝墓出土的《竹林七贤与荣启期》模印砖画部分地证实了那个时期众多高人逸士题材的图像表现与山水树木母题有关。早期山水林泉与高人逸士互为背景的图像特征，实际上很朴素地表达了画家本人抑或高士胜流意欲将山水与自身互为照映的精神诉求。就此而言，唐代张彦远所谓山水若“钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其他，列植之状，则若伸臂布指”（《论画山水树石》）并不见得非要被视为山水画图像史上低级阶段的描述，甚至可以看做山水画家图解“比德”的智慧显现。

没有确凿的证据能证实画是诗的译本，尽管诗画同源在山水文化里有足够的显现。^[2]

王维(701-761年)在山水画史上的崇高地位^[3]，当然可以看做是山水诗对后世文人史诗般的精神灌注的结果，尽管事实上很难见到这位被画史塑造的人物的绘画真迹，但他被尊崇的地位在文人画史上少有动摇。“水墨”与“诗意”的意象契合有

[1] 参见郭熙、郭思：《林泉高致·山水训》：“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。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身，出处节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颍埒素，黄绮同芳哉。《白驹》之诗，《紫芝》之咏，皆不得已而长往者也。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？此世之所以贵夫山水之本意也。不此之主而轻心临之，岂不芜杂神观，溷浊清风也哉！”引自俞剑华：《中国画论类编》，第631页，部分译文参见吕澎：《溪山清远》序言。

[2] 参见李亮：《诗画同源与山水文化》第六章，中华书局，2004年12月。

[3] 王维传略见：[宋]李昉等《太平广记》卷二一一，第1619页，中华书局，1960年。

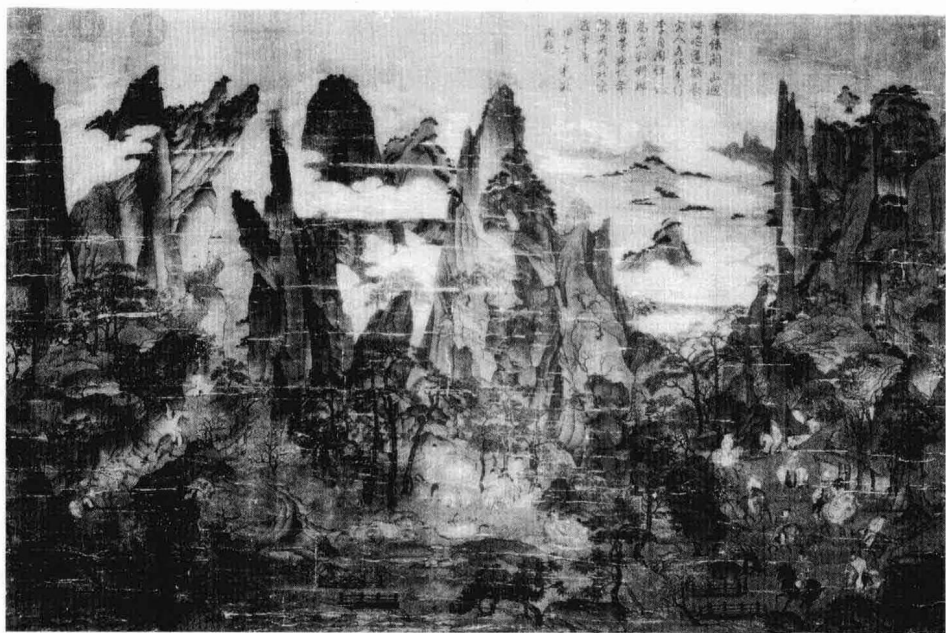
效地为山水诗和山水画作作了匹配。王维诗画中的禅宗思想始终是一个备受关注的的话题,其诗画中的时空表述很大程度上被视作山水画意境营造理想但事实上又是隐性的模范。传为王维的画作为后世解读平添了若干诗意的发挥。《游春图》(展子虔)、《江帆楼阁图》(传李思训)、《明皇幸蜀图》(传李昭道)等隋唐作品,已在完全意义上把“山水”元素置于视觉主导地位,“人物”是否从属于“如诗的山水”画境?如果王维不是一个将山水诗意化的特例,那么这一时期山水画所没有忽略的对“人物”的精谨描绘,人物赏山乐水可否看做是诗意呈现的一部分?问题只是这个呈现诗意的“构件”如何被那个时期的画家运用。如此看来,《明皇幸蜀图》(1-2图)中飘若似仙的白云与绚丽的山色用作背景来叙述一个有悲剧色彩的历史事件就颇令人费解。^[1]难道画家真的只是倾心“青山绿水”的技术操练吗?

陈传席先生云:“山水画成了战乱年代中部分对政治失望之山林之士的精神寄托……”几乎成为每一次山水画中兴突变根源的规律性描述。他甚至认为:“山水画和具有山林性格的画家最为相通。每当政治失控,国运不祚,文人学子心情不适时,山水画就会出现一个新的局面。”^[2]这当然可以在史实上得到一些相关链接和印证。就此而言,山水画本质上具有映照社会图景的功能。但是,山水图绘法则的内在变法,更是促使其风格样式变革的重要动力,即画家观看方式的改变可能导致他采用什么样的形式。同样,如果因为相信宗炳“去之稍阔,则其见弥小”之说,为后世像展子虔“咫尺千里之遥”式的山水画在透视原理上作了探索铺垫,就认为张彦远对魏晋以降的山水画,总结为“人大于山”有悖于视觉经验判断而被唐代画家摒弃,那么宗炳、展子虔等皆不必认为是发现了“新大陆”。仅此而言,顾恺之与谢赫的构图见解或经营位置也早有先见之明。^[3]

[1] 从风格上来看,《明皇幸蜀图》传为李氏父子之作,画史至今无定论。图中大意描绘天宝十四年(735年),安禄山兵反,攻陷长安,明皇幸蜀避之,画中著朱衣者即明皇,骑三匹照夜白,出栈道飞仙岭下。

[2] 陈传席:《中国山水画史》(修订本),第59页,天津人民美术出版社,2001年1月。

[3] 宗炳(375—443年)在其《画山水序》中指出:“且夫昆仑山之大,瞳子之小,迫目以寸,则其形莫睹,迢以数里,则可围于寸眸,诚由去之稍阔,则其见弥小。”展子虔(约531—604年前后)其山水“写江山远近之势尤工,故咫尺有千里趣”(《宣和画谱》),从他的《游春图》(北京故宫博物院藏)可见基本解决了空间关系。山峰高低、参差有致,已无“钿饰犀栳”之感,人物在画中的比例也不再有“人大于山”的问题。画境显得很空旷,可容千万人之势。张彦远《历代名画记》卷一《论画山水树石》载:“魏、晋以降,名迹在人间者,皆见之矣。其画山水,则群峰之势,若钿饰犀栳,或水不容泛,或人大于山,率皆附以树石,映带其他,列植之状,则若伸臂布指。”



1-2(上) 李昭道

《明皇幸蜀图》(宋摹本) 唐代

绢本设色

55.9cm×81cm

台北故宫博物院藏

1-2a(下)

《明皇幸蜀图》(局部)

唐末五代至宋初是山水画发展史上高度发达的时期，也是山水画的“图真”时代。荆浩强调“真者，气质俱盛”，他以诗意性的比附来阐释“真”的本意：

子既好写云林山水，须明物象之原。夫木之生，为受其性，松之生也，枉而不曲……如君子之德风也。有画如飞龙蟠虬、狂生枝叶者，非松之气韵也。（五代荆浩《笔法记》）

“气”、“韵”即精神的把握是图真的要旨，但实施起来却要“忘笔墨而有真景”。这也是荆浩于视觉经验的丰富表达。《山水论》中所谓“凡画山水，意在笔先”，使得“丈山尺树，寸马豆人，……远人无目，远树无枝，远山无皴，高与云齐，远水无波……”^[1]等看似符合视觉经验的法则，蒙上了一层主观表现主义而非纯粹的写实主义色彩。

《笔法记》里的文字意涵提醒我们，荆浩时代的画家寻求真实自然写照的动机有双重性。一方面，他们自信看到了一个从比例到空间都具真实的错觉世界，并且十分细致地为如何再现成文立法；另一方面，所有这些努力都是置于一种“玄微”的状态下，求取“心会”之境。也就是说画家需要有一种坐忘之态，以纯熟的笔墨寻求对真实山水的描绘。画家充分相信自己眼睛的同时，仍然被一种强大的“风格秩序”制约。不管他如何细致地描绘绵延的山岗，波浪起伏的水面，风疾云障的丛林，抑或有情节的人物场景，甚至有强烈寓意的图像故事存形于其中，都被后来类似郭若虚“势伏雄强”等语词涵盖掉。因为这一时期的山水形制的确越来越靠近视觉的真实——哪怕是添加了那些欲意所指的画中人。卫贤《高士图》（1-3图）里的孟光与其妻，本来是用来宣扬美德的某个事件里的当事人，由于被放置在真实的山水环境中，以至于我们必然会有些迟疑地看待画家真正图绘这样一幅“山水画”的用心所在：画家是更刻意地追求“雄强”式的山水风格，还是更着力于对故事寓意的传递？事实上，这样一类将“人物”与“山水”同等精心经营的模式被后世普遍沿用，

[1] “《山水论》一篇，旧题王维撰。此篇凡六百余言。起首：‘凡画山水，意在笔先。丈山尺树，寸马豆人。远人无目，远树无枝，远山无石，远水无波。’数语甚为精到。疑右丞本有画诀口授相传，有此数语，后人乃传益以成此篇，故多属画山水家常言，无甚精意。《唐六如画谱》，詹氏《画苑补益》题为荆浩《山水赋》，亦即是篇。”详见俞剑华：《中国画论类编》，第598页。