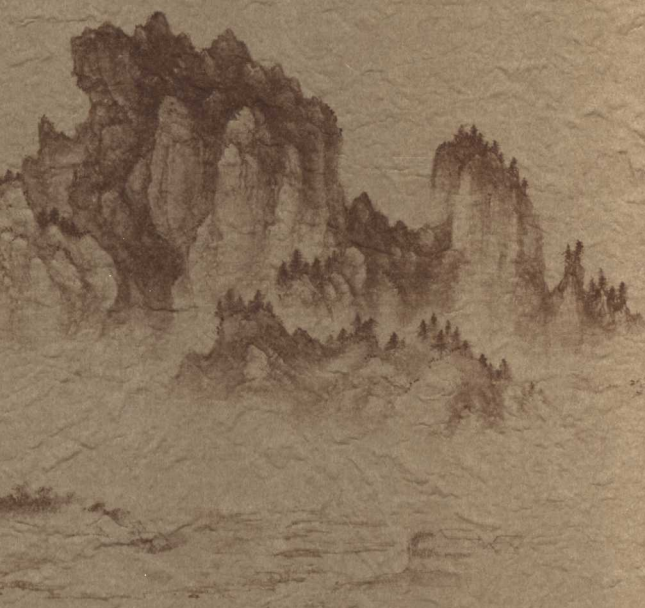
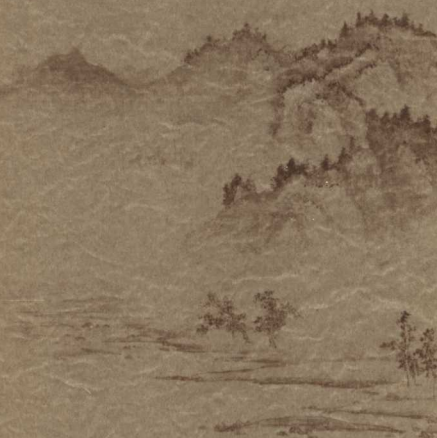


山河怀抱

丁亥

2007





山河怀抱



丁亥

2007



故宫博物院

◎ 2004，甲申，精选故宫藏皇室如意50余柄，成《岁月如意》周历一册；2005，乙酉，精选故宫藏帝后玺印50余方，成《历史印迹》周历一册；2006，丙戌，精选故宫藏中西钟表50余座，成《时光常存》周历；2007，丁亥，精选故宫藏中国历代山水画50余幅，成此《山河怀抱》周历，以贺新岁。

◎ 让故宫所藏昔日之瑰宝伴随日日新又日新的时光流转，并记录时光流转中创造些什么，收获些什么，存留些什么，希冀些什么，当是一件很惬意的事。



目 次



——— 山河怀抱 ———
8
——— 2007 年年历 ———
18
——— 万紫千红总是“春”———
24
——— 第一季度周历 ———
27
——— “夏”木阴阴正可人———
52
——— 第二季度周历 ———
55
——— “秋”气堪悲未必然———
80
——— 第三季度周历 ———
83
——— “冬”雪飘飘亦烂漫———
108
——— 第四季度周历 ———
111
——— 图版目录 ———
139

山河怀抱

中国古代山水画之演变及其与四季

一 古代山水画之演变

◎ 作为传统绘画艺术的中国山水画，历史悠久，源远流长。早在我国史前的陶器上，就有远山、水波的写意图纹。《左传·宣公三年》曰“禹之世，画图山川奇异之物而献之”，可能在夏代以前中国就出现了描绘山川的图画。就目前的资料而言，山水形象在魏晋时期已较多地出现在绘画作品中，但多是作为人物故事画的背景。东晋顾恺之是第一个独立使用“山水”这一名称和以山水作为主要题材进行绘画创作的。而确立山水画独立地位的代表人物则是南北朝时的宗炳和王微。宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》，概括出山水画“以小见大”的透视手法：“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”，提出“畅神”、“画之情”等基本美学思想，标志着完全意义的山水画艺术精神的确立。

张震



◎ 隋唐时期，山水画进入了独立的发展阶段。传为隋代展子虔的《游春图》，标志着中国的山水画逐渐走向成熟。画家注意了山水树石与人物舟马、屋舍建筑的空间布局 and 比例关系，基本结束了六朝时期“人大于山，水不容泛”的稚拙阶段。与此同时，在设色技法上，《游春图》“始开青绿山水画之源”。继展子虔之后，盛唐时期的吴道子变前人细巧之画风，开“疏体”画山水之先河。青绿山水画的独立和成熟的代表性画家当推盛唐时的“二李”，即李思训、李昭道父子。其特点是工丽周密，笔笔不苟。他们继承并发展了展子虔青绿山水一派的画法，用工致严整的笔法、浓烈沉稳的色彩，完善了山水画“青绿金碧”一派风格。与李思训同时代而晚出的王维，开创了水墨山水一派。他的山水画多以自然山水和田园风光为素材，境界高拔，韵趣悠远，苏东坡称之为“画中有诗”（《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》），成为后世画家追崇的典范。王维以后，水墨在中晚唐的山水画中运

用得越来越多，其代表人物有张璪、王洽等。张璪提出的“外师造化，中得心源”，成为后世画家创作的宗旨。

◎ 五代时期，山水画开始在传统绘画中居于主要地位。水墨画的兴起，为山水画的艺术精神找到了最适合的表现形式，水墨画成为山水画的主要方式。山水画的兴盛之变，正是以当时一批著名的山水画家的出现为标志的。当时影响最大的是北方的荆浩，其水墨山水表现了北方崇山峻岭的雄伟气象。在他的《笔法记》中，提出了“气、韵、思、景、笔、墨”为内容的画法六要，反映了这一时期山水画的全面成就。南唐地区的董源，创造出表现江南平淡景色的水墨风格，追摹天趣，不求巧饰，对以后的文人画产生了深远的影响。董源的弟子巨然很好地继承了他的衣钵，笔墨秀润，气格清雅。此外，赵幹、卫贤也是这一时期颇有成就的山水画家。

◎ 宋代山水画艺术达到了极其繁荣和发达的境地。唐五代及唐以前，人物画一直在画坛占据主导地位，而北宋及其以后占主导地位的则是山水画。由于山水画一开始就以老庄哲学为其理论内核，又在唐宋佛禅之风和宋代“格物致知”的理学思想中汲养

滋壮，因而宋代山水画主要倾向于幽然冲逸的意境，重“神”、“理”而轻“形”、“色”，这直接催生了提倡水墨写意的文人画家的异军突起。“界画”是山水画日益扩大而派生出的一种画科，隋唐时代已有相当精湛的水平，北宋时大大丰富了其表现内容。

◎ 宋代初期的李成、关仝、范宽属于荆浩一派，“三家鼎峙，百代标程”（北宋郭熙《林泉高致》），在当时和后来的画坛都具有很大的影响。李成的山水画，“气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微”（宋郭若虚《图画见闻志》）。关仝描绘的题材多为西北关中的景象，雄浑饱满，意境壮阔。范宽的山水画主要表现关陕秦陇的自然风光，气韵沉厚，丰满阔远。该时期的郭忠恕、张择端是界画方面的杰出代表。李、关、范之后，北宋中后期的著名山水画家当属郭熙和王诜。郭熙的山水画很善于表现大自然不同季节、气候的特征。郭熙对山水画的巨大贡献还体现在他的山水画理论方面的建树上。他的《林泉高致》是第一部完整系统讨论山水画创作的专门著作，全面讨论了山水画的创作主体的修养，提出了以“远”为核心的空间论，标志着山水画理论的高度成熟。王诜的山水画多取平远之景，注重文人意趣的表现，“落笔思致，遂将到古人超逸处”（宋代《宣和画谱》卷十二）。当时画坛最为标新立异的画家当属米芾、米友仁。他们开创的“米家山水”，又称“米氏云山”，一改前代“雨点”、“卷云”等皴法，而是笔蘸水墨，纯用横点叠染，画出烟云出没、朦胧温润的江南山景。在北宋画坛上自成一体的著名山水画家还有王希孟。《千里江山图》是王希孟青史留名的唯一作品，该图将他所见所闻的江河高度艺术化，运用丰富的想象力，描绘了一幅他心中的锦绣山河，代表了北宋青绿山水高度发展的水平。

◎ 如果说北宋山水画以表现北方山川为主、多为山重水复的全景式山水的话，那么南宋的山水画大多表现江南景致的一角。南宋最主要的山水画家当属“刘李马夏”四大家，即刘松年、李唐、马远、夏圭。而开启南宋山水画风的是李唐，其他三家均师法李唐。李唐在章法上结合江南景物的特点，首开变全景为局部的边景之风，在笔墨上自创“拖泥带水”的大斧劈皴，笔力雄





劲，画风清健，意境高远。刘松年画风较为温润精巧。马远、夏圭的山水画创造性地发挥李唐的取景构图方式，舍全景而取局部特写，被称为“马一角”、“夏半边”。南宋梁楷以“减笔”画山水，笔墨简洁，高度概括。

◎ 元代文人画达到鼎盛，而文人画主要是山水画，故而元代的山水画较前代而言更加占有主导地位。元代浅绛山水的崛起，标志着中国山水画的水墨、浅绛、青绿三大色彩体系的完备。从审美角度而言，着重于主观心境之表达的“尚意”是元人山水画最主要的审美追求，因而元人的山水普遍不刻意于客观对象的“似”与“真”，而注重笔墨对于心境的写意功能。元初著名的山水画大家为“南赵北高”，即赵孟頫和高克恭。被董其昌推为

“元人冠冕”的赵孟頫，不但开“浅绛山水”的先河，而且在绘画思想上倡导“贵古”之说，提倡简率朴素的画风，从而开启了元代山水的一代画风。高克恭发展了“米氏云山”的墨笔画法，画风秀润清新，气韵闲逸。而元季山水画“四大家”黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇，则将文人山水画推向了一个新的时代高峰。黄公望为四家之首，兼擅水墨和浅绛两种画法，以浅绛为主。其作品追求“幽意”、“清标”和“格超凡俗”，从“平淡天真”中求得逸趣，用笔苍劲老到，画中深含超迈之意。倪瓒的山水画是以“简”之风格著称的，行笔干淡而富有变化，画风简洁冷逸，被后世文人画家推为“逸格”之最。与倪瓒的“简”相对而突出

的，是王蒙的“繁”。在元代的山水画家，王蒙是唯一以画风繁密取胜者，表现手法和构图形式也最为丰富多样，构图严整饱满，画风深秀苍茫。吴镇的山水画以表现渔隐题材为主，他的画多题诗，诗、书、画互相映发，丰富了绘画艺术的表现语言，笔墨沉郁浑穆，画风清壮古朴。以上画家主要受到了董、巨一派的影响；而继承李成、范宽并享誉当时的则有曹知白、唐棣、朱德润等人。

◎ 明清两代文化形态从审美精神到艺术形式都表现出浓厚的复古倾向。在这种文化氛围下，山水画在表现形式上更多的是沿袭宋元高逸的笔墨。明前期的山水画以戴进为首的“浙派”执牛耳。戴进的山水画笔力雄健、墨气酣畅，戴进之后，吴伟继起，画风更为狂放不羁，气势磅礴。明代中后期，苏州的“吴门画派”主导山水画坛，其中代表人物有沈周、文徵明、唐寅、仇英，并称为“吴门四大家”，山水画多描绘江南景致，反映文人淡泊生活情趣。沈周是“吴门画派”的创始人，笔法劲健而不失含蓄，意境恢阔朴实而高雅。文徵明的画风，或粗简豪壮，或俊逸秀润，格调雅致，奠定了“吴派”山水的基调，追随者众多。唐寅的画风清刚俊逸，仇英的山水画追求幽淡秀雅的韵致。明代

后期山水画最具影响力的，首推以董其昌为代表的“华亭派”，他们以仿古为尚，注重笔墨韵致，山水画清秀雅逸，生拙高古。董其昌还提出“南北宗说”，力倡南宗代表的水墨写意山水，其影响笼罩明清画坛数百年。明代还有两位值得称述的画家，就是以擅长水墨写意花鸟闻名于世的陈淳和徐渭，他们将此法运用到山水画中，迥然异于其他画派，给清代的革新派以极大的影响。

◎ 清代山水画作为文人重要的精神外化之物，仍在画坛中占主流地位。在清初画坛，遗民画家与“四王”系统的山水画共同构成了清代山水画的主干。“四王”是明末清初活动于江苏太仓、常熟地区的四位山水画家的合称，即王时敏、王鉴、王翬、王原祁。“四王”的山水风格直接源于董其昌，在师古与师造化的基础上，把中国文人山水画推向了以笔墨融合丘壑和意境的图式化之中。除“四王”以外，还有吴历和恽寿平。他们与“四王”一



起并称为“清初六大家”。清初遗民画家，主要以画史习称的“四僧”——弘仁、髡残、石涛和八大山人（朱耷）为代表。在他们的视野中，山水作为一种特定的艺术形象，具有了与众不同的特殊寓意，形成了气象荒寒、清冷幽僻、率然自任的意趣格调。需要提出的是，石涛还是清代最杰出的山水画理论家，他的山水画理论著作《苦瓜和尚画语录》广泛涉及了山水画的各种问题，是郭熙《林泉高致》之后最具理论价值的山水画论著。另外，清初“金陵八家”中的龚贤，是具有独创精神的山水画家，作画以墨色浓重沉厚著称。在当时“界画”沦为绘事末流的情况下，袁江、袁耀则以“界画”震响画坛，他们吸收了园林艺术和西画的透视法则，达到了新的高度。清代中后期，山水画大家不多。嘉庆、道光年间，镇江一带

的张夕庵等追步“四王”，但重视写生，有“京江派”之称。继承“四王”的汤贻汾和戴熙发展了淡墨皴擦之法，为时人所重。

二 中国古代山水画与四季

◎ 随着中国山水画的发展、完善、演变，它日趋丰富多样。在题材和内容上，既有描绘皇家贵族富丽繁华的宫苑殿堂以及理想中的神话仙境，也有抒发文人士大夫追求隐逸情趣的淡泊山林，还有表现农村生活的田家风光；在形式上，有高墙巨幛，有横披长卷，还有纨扇和盈尺小品；在技法上，有工笔重彩，也有水墨写意，还有没骨泼墨等等。但它的题材和内容却一直和四季有着天然的密切联系。

◎ 传为隋代展子虔的《游春图》，尽管对作品是否真本尚有争

议，但被公认为能反映中国最早的山水画风貌。该图以“春”为题，“表现了山川的全面景象和这景象的流动气氛——春”，“是隋唐艺术发展里的第一声鸟鸣，带来了整个春天的气息和明媚动人的景态”（宗白华《论游春图》，《宗白华全集》）。此后，历代名家巨迹以“春”、“夏”、“秋”和象征冬天的“雪”命名的山水画难以胜数，如元高克恭《春云晓霭图》轴、元商琦《春山图》卷，元王蒙《夏日山居图》轴、明董其昌《夏木垂阴图》轴，宋人《江山秋色图》、元倪瓒《秋亭嘉树图》轴，北宋王诜《渔村小雪图》卷、北宋赵佶《雪江归棹图》卷……

◎ 在中国古代的画论中，也多可见到对绘画中自然四季之变的描述。传为南朝梁萧绎的《山水松石格》，即有“秋毛冬骨，春荫秋英，炎绯寒碧，暖日凉星”之论，已透出画家对四季变化之情感色彩的把握。南朝刘宋王微的《叙画》中也说：“望秋云神飞扬，临春风思浩荡……此画之情也。”传为北宋李成的《山水诀》则把“气”与“象”并举谈四时：“气象：春山明媚，夏木垂阴。秋林摇落萧疏，冬树槎枒妥贴。”

◎ 《林泉高致》更精妙地谈到山水形态四时之不同：“真山水之烟岚，四时不同。春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”“春山烟云连绵，人欣欣。夏山嘉木繁荫，人坦坦。秋山明净摇落，人肃肃。冬山昏霾翳塞，人寂寂。”“水色春绿、夏碧、秋青、冬黑，天色春晃、夏苍、秋净、冬黯。”不仅如此，郭熙还对不同季节的绘画命题进行了系统的归纳：“夏有夏山晴霁……夏山烟晓，夏山烟晚，夏日山居，夏云多奇峰，皆夏题也。秋有初秋雨过……秋山晚照，秋晚平远，远水澄清，疏林。冬有寒云欲雪……绝涧松雪，松轩醉雪，水榭吟风，皆冬题也。晓有春晓，秋晓，雨晓，雪晓，烟岚晓色，秋烟晓色，春霭晓色，皆晓题也。晚有春山晚照，雨过晚照，雪残晚照，疏林晚照，平川返照，远水晚照，暮山烟霭，僧归溪寺，客到晚扉，皆晚题也。”（郭熙《林泉高致》）

◎ 在画论家的眼里，四季山水不仅形态有别，而且有情绪之

变：“山于春如庆，于夏如竞，于秋如病，于冬如定”（明沈颢《画麈》）；性格之异：“春山如美人，夏山如猛将，秋山如高人，冬山如老衲”。甚至有在性情上的情绪流露：“春山如美人之喜，秋山如美人之愁”。（均出自清戴熙《习苦斋画絮》）。

◎ 更有的画论家对四季山水作出更为细微的辨别，总结各方面的差异：“如系春冬之山，不过云霭之断，非云气隔断也。秋山如妆，如人装束整齐，观之爽目，且勿一味修饰光洁，直入泥塑山形，则落下来。中间薄云轻烟，隔断愈轻清愈妙。如画夏山，山必如滴。滴者如水之润泽掩映藏露，多加树点，一状蔚然深秀之态，更加以山头有云影下罩，明晦变幻，方得云山妙境。”

◎ 而石涛则直接对四季山水进行了诗意的描述：“凡写四时之景，风味不同，阴晴各异，审时度候为之。古人寄景于诗，其春



曰：每同沙草发，长共云水连。其夏曰：树下地长荫，水边风最凉。其秋曰：寒城一以眺，平楚正苍然。其冬曰：路渺笔先到，池寒墨更圆。亦有冬不令者，其诗曰：雪慳天欠冷，年近日添长。虽值冬似无雪意，亦有诗曰：残年日易晓，夹雪雨天晴。以二诗论画，欠冷添长，易晓夹雪，摹之不独于冬，推于三时，各随其令。”（清石涛《苦瓜和尚画语录》）

◎ “‘诗是无形画，画是无形诗’，哲人多谈此句，吾人所师”。“及乎境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源”

（郭熙《林泉高致》）。不难看出，中国传统的四季山水画，习惯于将各种诗意的想象落实到画面的营造中。应当注意的是，每个不同季节的山水意象，给人的诗意的启示也是不同的，而这种启示并不仅仅是对诗意境界的开拓，而且是立足于人生的感悟。也正是因为中国山水画与诗“同源”，意境相通，在开始独立发展时就以“畅神”、“澄怀观道”为宗旨，所以它有一个明显特征——“非写实性”，就是不完全忠实于对自然四季景物的写照。

◎ 对注重描绘真实景观的“青绿山水”画派而言，这种“非写实性”主要是在全景山水长卷中将不同时空的画面融合在一起。如王希孟《千里江山图》，画出山青水秀的锦绣河山，点缀以种种生活景象，是若干不同时空的画面有机的统一。又如宋人《江山秋色图》，继承的是王希孟《千里江山图》的传统构图，千岩竞秀、万壑争流，其间有山庄院落、水阁长桥、栈道回廊，又有古松翠柏、杂花修竹，再有车马行旅、登山越岭者，闲步竹径、

放牧林间者，放舟江上、岸边待渡者，山顶高谈、水滨垂钓者，不同季节、不同地点发生的不同事件融会于一张画卷中，使画境成为若干时空关系的总和，将艺术的状态与意态的自由综合起来，成功超越绘画在表现时态变化上的不足。

◎ 而“不贵五彩”的水墨画派，更是重“意”重“神”，而不重“形”。唐代王维开创了水墨山水一派，借鉴诗歌时空自由支配之意识，“坐变寒暑”、“不问四时”，画《袁安卧雪图》，写“雪中芭蕉”。五代董源“工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔。皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物象”（宋沈括《梦溪笔谈》）。宋代沈括很欣赏王维的“雪中芭蕉”，云“书画之妙，当以神会，难可以形器求也”（沈括《梦溪笔谈》卷十七《书画》）。苏轼更是提出“论画以形似，见于儿童邻”。米氏父子创造出云烟笼罩的“米氏云山”，若隐若现，其形在似与不似之间。在元代，画家把物象更多地染上个人感情色彩，借助富有个人风

