

中國古代山水畫百圖

令狐彪編著



中國古代山水畫百圖

今

狐

彪

著

人民美術出版社

一九八五年

北京

中国古代山水画百图

令狐彪 编著

人民美术出版社出版

(北京北总布胡同32号)

责任编辑 章东磐

装帧设计 张晓君

人民美术出版社印刷厂制版印刷
新华书店北京发行所发行

*

1985年12月第一版第一次印刷

统一书号: 8027·8898 定价: 2.45元

中国古代山水画“管窥”

——代序

我国的绘画艺术和古老的文化一样，历史久而丰富灿烂。画家如云，作品如海，因此想要用一百幅图来反映古代山水画的渊源流派和发展脉络，确实是一件不容易的事情。我国有句古语叫“管中窥豹，可见一斑”，那么权且通过这百图让我们“管窥”一下。既然是“管窥”，当然就不能面面俱到，更不能钜细无遗了，加之我个人编选水平有限，很可能让读者只窥到了“一斑”而已，甚至挂一漏万也不可免。

因为这是一本普及性的读物，又是一图一文的体例，为了使读者对孤立的图文和整个山水画发展的历史能有一个大体轮廓的认识，我试着把“管窥”到的各“斑”划出一个简单的轨迹，同时发表一点个人不成熟的议论，和大家共同进行探讨。

首先，我们要弄清楚山水画所包括的内容。顾名思义，山水画当然要画山画水，但从山水画的全部概念来分析，又不能简单机械地望文生义了。实际上，山水画是题材内

容非常广泛的一个范畴。它不但要包括画山画水，而且还要画山的衣被——树木花草，与山水变化有密切关系的日、月、星、辰、风、云、雨、雪、阴、晴等四时气候景象，以及亭台楼阁、房屋建筑、桥梁栈道、舟楫车轿等等，凡是天地间自然界的一切风光景物、甚至作为点景的人物和动植物都应属山水画的内容。当然，也不要误解，我并不是说山水画就可以代替人物、花鸟等其他画科了。也曾有人把中国的山水画称为“风景画”，但是用西洋画中“风景画”这一名词概念，又不能准确地概括我们中华民族传统山水画所蕴含的艺术哲理和美学思想。

山水画和所有姊妹艺术一样，都经历了萌芽、发展、成熟的历史演变过程，但它和人物画、花鸟画或雕塑等门类相较，产生的时间似乎要晚一些。这从我们考古发现的实物，如原始先民使用的打击石器和各种劳动、生活用具上刻划的内容大都是动物花鸟之类而得到证实。确切地说到底在什么时期开始出现了山水画，现在还没有更多可靠的历史记载和实物依据来下结论。

根据《尚书》、《左传》、《周礼》等史籍所载，我们大略可知在原始社会末、奴隶社会初，已经有了描绘以日、月、星、辰、山、龙、华虫等内容的图画。到春秋战国时期，在国君庙堂或贵族宗祠里壁画天地山川已是非常普遍的现象。秦汉之际，这种记载就更多、而且较具

体详细。秦始皇时烈裔曾画《四渎五岳列国图》，汉武帝时有《五岳真形图》，东汉的刘褒画《云汉图》使人觉热，画《北风图》使人觉寒。这些记载说明，山水画已在绘画领域中有了一定的位置。然而，史书的记载毕竟是文字的资料，不能为我们提供可视的直观艺术形象，那时山水画究竟达到什么样水平，仍然不得而知。近几十年来，陆续发掘出土了一些绘画实物，其中有日、月、扶桑树等涉及山水画内容的描绘，但只是人物画中的装饰点缀，根本不能视作含有山水画性质的作品。在这种情况下，四川出土的汉代各种煮盐、射雁等画像砖便是较可信和有宝贵价值的实物依据了。尽管它是属于半浮雕而不能视作纯绘画性的作品，内容也并不是主要表现山水，但它出现了作为山水画重要组成部分的山峰轮廓形体和水的描绘，在构图上树木和山峰也占据了主要位置。诚然我们也不是把它作为独立的山水画看待，如果挹澜探源只好暂且从它开始了。

我们通过对这些画像砖的研究，首先发现山水画的出现是和人们的生产实践紧密相联系。也就是说，它和艺术起源一样，都是人类在征服客观世界劳动中的产物。人们最早并不是为表现山水而画山水，其目的是为了反映自己的劳动生活，把山水景物作为人们活动的真实环境来描绘。就技巧来讲，因为着眼点是表现人，所以人物的造型和刻划比山水画当然要生动和形象。同时，由于人们当

时艺术思维能力水平所囿，对于在平面内把客观空间事物表现出来还处于幼稚阶段。然而，任何艺术都是从稚拙起步向纯熟发展的。

魏晋南北朝时期，虽然在政治上并不统一，封建割据，南北对峙，但各种学术思想非常活跃，艺术亦不例外。在绘画艺术上，涌现了一大批有成就的画家，并且也有一些较可信的实物遗迹来佐证他们的绘画水平。顾恺之便是最伟大、最有代表性的一位划时代画家，他主要画人物，对山水也有相当造诣。据记载他曾画过不少有关山水的题材，还写过《画云台山记》的构思文稿。现在能看到的，有他的《洛神赋图》卷和《女史箴图》卷中之《道固隆而不杀》，这些都是山水画内容。此外，还有北魏孝子画像石棺线刻和敦煌壁画中的大量山水画。对这些作品来综合考察，应该承认比汉代有了明显进步。史书记载说南齐萧贲，在扇上画山水能“咫尺之内，而瞻万里为遥”，这或许是文学性的赞语，因无实物见存不能妄下断论。山水画取得飞跃发展和相当成就的另一标志，就是山水画理论的出现。理论是实践的总结和升华，正因为有众多的画家广泛从事山水画创作，才能产生宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》。他们不仅概括出“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”、“以一管之笔，拟太虚之体”等一些关于山水画透视比例的科学见解，同时又提出了山水画“畅神”

和“画之情”的美学思想。它反映了山水画既要表现大自然的客观景象，又要满足人们精神上的享受。这些理论为山水画脱离人物衬景向独立成科发展起着鸣锣开道的作用。

隋代是山水画向完全成熟发展的过渡阶段。擅长画山水的著名画家有郑法士、董伯仁、杨契丹、展子虔等人，除传为展子虔的《游春图》现存外，其他人皆无作品流传下来。因此，《游春图》就成为代表隋代山水画水平的一件重要作品。从这件作品看，完全克服了“人大于山，水不容泛”的现象，具备了咫尺之内有千里之趣的欣赏意境。在设色技法上，奠定了青绿山水风格的基本面貌。

隋朝时间很短便被唐朝取代。唐朝是我国历史上最强大昌盛的时代，随着政治、经济、文化的全面高度发展，绘画艺术也呈现出空前繁荣兴旺的局面。在山水画方面，继承青绿山水画派并创造出斧劈皴及金碧山水的李思训父子，为其集大成者。这种画派的风貌从敦煌唐代壁画、以及新发掘的唐墓壁画中，可以看出在社会上普遍的水平。山水画发展到唐代应该一提的是，吴道子、王维的水墨画法的出现，开创了一个新的发展方向。到了唐朝后期，又有王洽的泼墨，更发挥了水墨的性能。另一位张璪，善用秃笔，或“双管齐下”，“一为生枝，一为枯枝”，这都是适应水墨渲染而创造新的一种技法。他并提出了“外师造化、中得心源”的理论，成为后世历代画家奉为坚信不移

的绘画创作经典法宝。这种偏重于水墨的画法，实际上是魏晋南北朝“疏体”的继承发展。在敦煌壁画及唐李贤墓壁画山水中似乎能看出些蛛丝马迹。同时，用“没骨法”表现山水也开放出奇异的花朵。山水画标志成熟、独立成科也反映在理论上的完善，传为王维的《山水诀》中提出了“丈山尺树，寸马分人，远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉，远水无波，高与云齐”等关于透视比例的科学总结。王维还是一位大诗人，有很高的文学艺术修养。因此，他极力把诗、画艺术融合起来，创造一种诗中有画、画中有诗的艺术境界。这又为以后的文人画兴起开了先河。总之，唐代的山水画不仅与人物画分庭抗礼，而且本身也在向多种艺术形式开始发展。

五代时期，由于政治上大分裂，这为不同地区艺术风格的形成造成了有利条件，也涌现出了一些有成就的画家。影响最大的要数北方的荆浩，他的水墨山水表现了北方崇山峻岭的雄伟气象，并结合自己的绘画实践写出了《笔法记》，提出了“气、韵、思、景、笔、墨”为内容的六要，对谢赫的“六法”有所发展，可以说反映了这一时期山水画的全面成就。关全是荆浩的继承者。南唐地区的董源，又创造出表现江南平淡景色的水墨风格，他的传派巨然很好地继承了他的衣钵。此外，赵幹、卫贤也是这一时期各有成就的山水画家。

到了宋代，虽然在政治上始终没有达到完全的统一，但随着生产技术、城市商品经济等各方面的发展，绘画艺术上的百花争妍、辉煌盛隆，可以说是空前绝后的。所以，郑振铎认为“论述中国绘画史的，必当以宋代这个光荣的时代为中心”。（见《宋人画册》序言）随着赵匡胤削平西蜀和江南，把许多优秀画家都集中到汴京，加上中原的画派，汇成一股新的巨流。宋代绘画的繁荣，与经营宫廷画院有极大关系。如果说论述中国绘画应以宋代为中心，那么研究宋代绘画又应以画院为中心了，因为宋代绘画的发展基本围绕着画院活动而进行。宋徽宗时又创立“画学”，这是世界上最早的皇家美术学院，为培养宫廷画家，在绘画教育史上也做出了贡献，宋代许多有成就的画家大都是画院中的佼佼者。根据传统宫廷绘画特点的要求，这时形成了院体画风格。

在宋初，李成、关仝、范宽的画派统治着画坛，评者谓“三足鼎峙，百代标程”，可见其影响之大。实际这是五代荆浩北方画派的继续和壮大。

“界画”是山水画题材日益扩大而派生出的一种新画科，隋唐时代已有相当精湛的水平，到这时由于生产科学技术、建筑交通事业的繁荣发展，又大大丰富了它的表现内容，如殿阁楼台、舟船车舆、桥梁闸口等等驳杂而浩繁的场面细节都得到精妙的刻划。郭忠恕、张择端是界画方

面的杰出代表。

在北宋中期，文人画家异军突起，提倡水墨写意画，主张绘画要抒发作者胸中感情，对创作上受束缚而且工整艳丽的院体画进行了抨击。他们有理论有实践，代表人物为苏轼、米芾。苏轼极力反对作画斤斤刻求形似，认为绘画最高境界是神韵。他的“论画以形似，见与儿童邻”，成为后来文人画滥觞不求形似、逸笔草草的理论根据。因此，他的绘画思想有进步的主流方面，也有轻视观察客观生活的消极方面。米芾也有不少理论，但似乎在实践探索上贡献较大，他的墨戏“米家云山”成为后世文人画家追摹的楷模。根据这一现象，有人认为“文人画”与“院体画”是截然相悖不可调和的两个流派。我认为这种论点有些偏颇。不同艺术流派的产生发展都是以相互依存为条件的，在艺术实践中总是彼此取长补短，互相促进。苏轼和米芾都曾反对院体画，但苏轼对他同时代一位画院山水画家郭熙的作品多次写诗给予极高评价，米芾还担任过宋徽宗创办“画学”的老师。同时，画院画家也在吸取文人以水墨为主的画法，所以才有南宋李（唐）、刘（松年）、马（远）、夏（珪）院体山水画风格形成，以及梁楷水墨大写意的出现。苏、米虽然在理论上倡导文人写意的水墨画，但他们只是提出了问题，并没有系统地、完整地、深入地进行研究和总结。说来也巧，恰恰就在他们高谈阔论

的同时，对水墨山水画发展有重要影响的两部理论著作都是画院画家完成的。一是郭熙的《林泉高致集》，一是韩拙的《山水纯全集》。理论对实践有着指导作用，所以宋代的山水画主流从郭熙以后，一直由画院的发展左右着整个画坛的航向。

水墨山水画虽然极为盛行，但自唐以来的青绿山水画派并未甘输落后，不论在院内院外，仍然在向新的高峰攀登着。这方面有成就的画家也为数不少，年轻的王希孟要推为最优秀的代表者了。他传世唯一的一件作品《千里江山图》，以宏伟巨构的篇章和绚丽夺目的色彩，为青绿山水画派赢得了不可辩驳的辉煌地位。

宋代的山水画在题材内容上也是非常广泛的，既有描绘皇家贵族富丽繁华的宫苑殿堂、以及理想化的神话仙境，也有抒发文人士大夫情趣追求隐逸的淡泊山林，还有表现劳动人民生活的田家风光……在形式上，有高墙巨幛，也有横披长卷，还有纨扇和盈尺小品……在技法上，有工笔重彩，也有水墨写意，还有没骨重彩……等等。总之，宋代的山水画和它的整个绘画一样，发展是全面而健康的，给后代各种流派的继承发展奠定了基础。

在论及宋代山水画的时候，不应忽视北方少数民族的成就。辽、金曾是和赵宋政权对峙的我国北方两个先后存在的政权，他们在政治、经济、文化上向中原先进的汉族

学习，这在绘画艺术上得到反映。辽宁法库叶茂台出土的山水轴画，还有原签名为朱锐后经考证为金代武元直的《赤壁图》卷，以精彩的艺术水平，给我们重新认识辽、金绘画提供了实物依据。这也说明了我国各民族为共同发展祖国文化艺术事业所做出的贡献。

元代虽然是蒙古族统一中国，但仍是封建性质的政权，因此在艺术事业上也是宋代的延续，并不是在空中楼阁另起炉灶。当然，由于政治、经济等方面复杂原因，使“文人画”占了主导地位，这其中也有绘画本身发展规律的因素。元初的赵孟頫，是一位有全面艺术修养并影响深远的重要画家。在他之前曾有人提出“书画同源”的理论，到他加以发挥和实践，把书法的工力运用到绘画的笔墨之中。他写诗总结说，“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同”。所以元以后画家都强调以写代描，作画自诩为“写意”。这就为缺少绘画基本功但有书法功底的文人士大夫从事绘画提供了依据。虽然元四家的黄公望、倪云林、吴镇、王蒙代表了元代山水画的主流，其实真正的导师应是赵孟頫。这四人中黄公望和倪云林的影响较大。从整个中国绘画发展史来看，元代是一个重要转折点，画风骤变，文人水墨写意在蒸蒸日上，然而，院体及工笔重彩、界画等比较严谨工整的画派仍在滋藩不灭，从永乐宫壁画、以及王振鹏、夏永和许多佚名作

者的界画作品中，可以看到他们精湛的水平。不过这种画派已经是江河日下走下坡路了，不被文人士大夫所欣赏，只是在民间流行着。

到了明代，中国恢复了汉族地主阶级的统治政权，就连画院之制在宫廷也恢复了，但规模组织、画家人数已不能与宋代画院同日而语。明初，祖述南宋院体的“浙派”在画坛曾活跃一时，最后还是被文人画派的“吴门四家”

（一般也称为“明四家”）沈（周）、文（征明）、仇（英）、唐（寅）所取代。这时的“浙派”，也并不是一味模拟南宋院体，还是有新的发展创造，同时也自觉或不自觉地和文人水墨写意派在逐渐合流。这从“浙派”主要代表作家戴进、吴伟、张路等人的作品中可以看出端绪。其实

“吴门”中的仇、唐二人，也很擅长工笔重彩，曾从宋代院体画派中吸取过营养。所以“浙派”在画坛的势微，以及“吴门”的鼎盛，不能不承认有文人宗派夹杂在里面。

最霸道、最武断、最典型的要数董其昌了。他硬把佛教中的南北宗说套在绘画史中院体和文人水墨写意两种风格的头上，抬高南宗，贬低北宗。说穿了，就是为自己垄断画坛制造历史根据和舆论。实际上他的理论是非常混乱和自相矛盾的，歪曲了绘画发展的规律和事实，对后来“文人画”的泛滥起了恶劣影响。但是他对绘画史上不同流派师承关系的演变分析，似有可取之处。

明代还有两位值得称述的画家，这就是以擅长水墨写意花鸟著名的陈淳和徐渭。他们将此法运用到山水画中，迥然有别于元、明其他画派，曾给清初主张革新的石涛和朱耷以极大影响。

清代是满族入主中原，宫廷没有画院之设，而把为宫廷服役的画家附属在“如意馆”内。山水画家虽有董邦达受宠一时，然终无什么大成就。从整个绘画潮流来讲，仍是按着文人画的道路在继续发展。作为正统的“四王”，受黄公望、董其昌的影响较深，但却缺乏黄公望的独创精神，其中唯有王翬的技术全面、成就较大。吴历的作品，有一种新鲜气息。恽寿平虽以花卉擅名，然山水亦颇有趣。这时被称为“四僧”的石涛、朱耷、弘仁、髡残，他们反对“四王”摹拟古人的画风，大胆创新，自抒己意，使沉闷的画坛升腾起一股锐气。此际活动在南京地区的画家又以龚贤为首，也对“四王”派进行挑战。他们被称为“金陵画派”，在南方有一定影响。梅清和戴本孝是两位值得注意的画家。梅清长期居住黄山，重视观察客观景物，和石涛、弘仁等又以画黄山著名而被称作“黄山画派”。他比石涛年长，石涛学画曾受到过他的影响。戴本孝的名气虽然不如其他人声噪，但他的焦墨山水却独树一帜，自辟蹊径。

再稍后的，便是主要活跃在乾隆时期的“扬州画派”。

他们虽以花鸟为主，因多为文人出身，有较高的文化艺术修养，所画山水亦别有情趣，与“四王”陈陈相因古人笔墨形成鲜明对照。

不论是“四王”、“四僧”，或者“金陵”、“扬州”画派，尽管他们在艺术风格上有很大差异，甚至相互贬斥攻击，但从骨子里讲，本质都是“文人画”体系。

在“文人画”阵营中别出心裁的还要推清初的高其佩，他探索尝试以指代笔，虽是文人墨戏之属，然有一种特殊意趣。“指画”一派是他首创，其后追随者风靡一时。我们从他巨幅山水指画作品中，可以看出他认真严谨的创作态度，绝不是一般末流文人画家的随涂乱抹。

在清代“文人画”垄断画坛的形势下，水墨写意山水被奉为上乘，工笔重彩的青绿山水，尤其难度较大的“界画”被斥为绘事的末流。这时袁江、袁耀叔侄的“界画”，继承了郭忠恕以及南宋院体风格，功力深厚，其时无人伦比，在画坛有所震响。但是，这已是日暮西山、几成绝响了。

自乾、嘉之后，“四王”遗风在画坛占了绝对地位，死气沉沉，毫无生机。唯有嘉、道之间活动在镇江一带的画家不趋时尚，以当地亲身观察到的景物作为描绘的题材。虽多是地方区域之景，但重视写生，与一味摹古风气截然不同，这是继承了“师造化”的优良传统。

因为本书是《中国古代山水画百图》，1840年鸦片战争以后，虽然满清王朝还苟延存在，但已属于史学界划分的近代范畴，所以就不在本书编选之列了。

从上面极简单、笼统地对中国古代山水画发展的概括，我们清楚地看到：自南宋以后，山水画在绘画发展史上逐渐占了重要地位，元代以后又以绝对的优势成为主流。南宋院体的四大家是山水画，元四家是山水画，明四家是山水画，清代“四王”是山水画，“四僧”也是山水画……无怪乎从明代开始就有不少人公开提出，“画以山水为上”、“山水居首”、“山水第一”等等论点。实际上这正是“文人画”成为元、明、清画坛主流的反映。我们说“文人画”成为画坛主流，但并不是说民间绘画艺术就降到次要位置，只是因为历史记载是由文人写的，那些不掌文权的广大民间画师或其他流派在历史上便没有留下名字罢了，成为我们研究的一个空白。

但是，我们要正视这样的历史事实：为什么“文人画”能主宰画坛数百年？山水画又成为“文人画”的主要题材？这些绝不是偶然的史现象，它是绘画艺术本身发展的必然规律。谈到“文人画”，这是一个复杂的问题，由于篇幅所限不在此处展开全面论述。文人画家们都有丰富广博的艺术修养，把诗、书、画、印熔为一炉，更丰富了中国传统绘画的艺术形式；敢于大胆创新，追求笔墨意趣；主