

漢，星空
幾銀漢
茫大氣誰
可量清風
萬里待明
月沙水濯
金須日光
花落之時
悲莫訴松
榮一世喜
難當人間
多少尋常
事都作白
雲捲宿同
癸未年
夏初學細
文法
悠然



中國山水畫論研究

徐步



中國社會科學出版社



中國山水畫論研究

徐步

著

中國社會科學出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国山水画论研究/徐步著. —北京: 中国社会科学出版社, 2016. 12
ISBN 978-7-5161-9301-3

I. ①中… II. ①徐… III. ①山水画—绘画研究—中国
IV. ①J212. 26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 270766 号

出版人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 席建海
责任校对 李 莉
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2016 年 12 月第 1 版
印 次 2016 年 12 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 24.5
插 页 2
字 数 313 千字
定 价 88.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话:010-84083683

版权所有 侵权必究

自序

余倾心于绘画形式之美，对中国画论研究亦自有心得，为此，几十年来，欲使“道器合一”，既进行绘画实践，又经常研读画论及古典诗文，推敲章句，含英咀华，偶有体会，随手记下。后来，在高校任教，又为研究生开设中国画论课，专门讲述山水画论。通过分析历代画家创作思路，更加深入理解了许多绘画道理，自觉运用于创作实践中而使画功有所长进，同时，随着作画水平不断提高，对古代画论思想也逐渐加深了认识，因而形成了一些研究性言论，成为本书基本框架。其中包括四个方面，第一，“单刀直入”。直译画论观点，力求正确阐述作者原意。第二，“旁敲侧击”。旁征博引出其他相关原理加以论证，或借鉴前人研究成果加以订正，以至于考异和批判。第三，“借题发挥”。在山水画实践基础上，重新审视前人理论维度，总结个人创作心得与读书体会，力求环环相扣，不离正轨，不搞玄虚理论，不作空洞解释，在实际创作中领悟画理，在理性认识中通融画艺。第四，“顺藤摸瓜”。在前人论著中提炼出某个画理，拓展到另一层面，或根据作者一段言论，引发多层道理，甚至于某字某词中，深挖其本质含义，以求正确理解。

在中国古代画论注释“前人之述备矣”情况下，还要再行拓展理论思维空间，其难度可想而知。尽管如此，作为画家，从山水画实践方面思考绘画理论元素，专门对历代山水画有关论著进行系统阐发，

对艺术创作规律进行研究，即为本书写作目的。

俞剑华在《中国画论类编》卷首语中写道：“历代论画之书，或为片词只语，或为鸿篇巨制，虽未能汗牛充栋，然数量亦颇可观。”于是，俞先生分类进行整编，其中山水画论部分精彩纷呈，如顾恺之《画云台山记》、宗炳《画山水序》和王微《叙画》，在中国画论史上举足轻重，颇具“母体”性质，影响极其深远，后世画论多为其子孙体系。梁元帝《山水松石格》、王维《山水论》与《山水诀》、荆浩《笔法记》、郭熙《林泉高致》、黄公望《写山水诀》、董其昌《画眼》、石涛《苦瓜和尚画语录》、黄宾虹画论等，又都是画家创作心得体会，在山水画实践中总结出来，为后来者激赏不已，对当代山水画创作依然具有“指导”意义，所以，都在本书中得到重点阐发。

炎炎酷暑，已近尾声，为撰写这本专著，不知“有谁催我，三更灯火五更鸡”，洋洋洒洒，笔耕不辍，思若泉涌，文如看山，上下千年，与古人神交。举凡历代优秀山水画论，无一一一过目，聊发新论。其时“思接千载，视通万里”，予复何为哉？

徐 步

二〇一六年八月十八日深夜于陕西师范大学

目 录

第一章 六朝山水画论	1
第一节 山水画论探源 ——顾恺之《画云台山记》研究	1
第二节 味像妙写，媚道畅神 ——宗炳《画山水序》研究	20
第三节 动于心，生于情 ——王微《叙画》研究	36
第四节 萧绛《山水松石格》解析	43
第二章 唐、五代山水画论	55
第一节 张璪《画论》与符载《观张员外画松石序》 并论	55
第二节 王维《山水论》与《山水诀》研究	58
第三节 张彦远《历代名画记·论山水树石》节论	73
第四节 荆浩《笔法记》探究	82
第五节 荆浩《山水节要》小议	99

第三章 宋代山水画论	107
第一节 郭熙《林泉高致》析览	107
第二节 沈括《梦溪笔谈》论画山水札记	130
第三节 苏轼《论画山水三则》小记	134
第四节 米芾《论山水画》节论	137
第五节 《宣和画谱·山水叙论》析论	138
第六节 《宣和画谱》山水画家简介述评	143
第七节 韩拙《山水纯全集》疏引	162
第四章 元代山水画论	176
第一节 汤垕《画鑑论画山水》综论	176
第二节 饶自然《绘宗十二忌》新论	181
第三节 天开图画皆笔墨，循理尽性写精神 ——黄公望《写山水诀》研究	187
第四节 倪瓒《论画山水》发微	197
第五章 明代山水画论	201
第一节 沈周《论画山水》小记	201
第二节 文徵明《论画山水》侧记	204
第三节 唐寅《论画山水》简析	206
第四节 董其昌《画眼》提要	208
第五节 唐志契《绘事微言》札记	219
第六节 明代无名氏《画山水歌》随记	231
第六章 清代山水画论	236
第一节 《龚贤画论》述评	236

第二节	《苦瓜和尚画语录》评论	263
第三节	《大涤子题画诗跋》选议	290
第四节	理气趣兼得 ——王原祁《雨窗漫笔》研究	301
第七章	现、当代山水画论	312
第一节	《黄宾虹画语录》举要	312
第二节	陆俨少《山水画刍议》选议	328
第三节	石鲁《学画录》管窥	343
第四节	《海霞散记》蠡测	359
附录一	有无相生 ——作画及品画	371
附录二	独与天地精神相往来	379

第一章 六朝山水画论

第一节 山水画论探源

——顾恺之《画云台山记》研究

山有面，则背向有影。可令庆云西而吐于东方。清天中，凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日。西去山别详其远近，发迹东基，转上未半，作紫石如竖云者五六枚。夹冈乘其间而上，使势蜿蜒如龙，因抱峰直顿而上。下作积冈，使望之蓬蓬然凝而上。次复一峰，是石，东邻向者峙峭峰，西连西向之丹崖，下据绝涧。画丹崖临涧上，当使赫曦隆崇，画险绝之势。天师坐其上，合所坐石及荫。宜涧中桃傍生石间。画天师，瘦形而神气远，据涧指桃，回面谓弟子。弟子中，有二人临下，到身大怖，流汗失色。作王良，穆然坐，答问，而超升（应为赵升，人名）神爽精诣，俯眄桃树。又别作王、赵，趋一人隐西壁倾岩，余见衣裾；一人全见室中，使轻妙冷然。凡画人，坐时可七分，衣服彩色，殊鲜微，此正盖山高而人远耳。中段，东面丹砂绝壑及

荫，当使崿嶷高骊，孤松植其上。对天师所壁以成涧，涧可甚相近，相近者，欲令双壁之内，悽怆澄清，神明之居，必有与立焉。可于次峰头作一紫石亭立，以象左阙之夹，高骊绝崿。西通云台以表路，路左阙峰，以岩为根，根下空绝，并诸石重势，岩相承以合临东涧。其西石泉又见，乃因绝际作通冈，伏流潜降，小复东出，下涧为石濑，沦没于渊。所以一西一东而下者，欲使自然为图。云台西北二面，可一图，冈绕之上为双碣石，象左右阙。石上作狐游生凤，当婆娑体仪，羽秀而详。轩尾翼以眺绝涧。后一段赤岫，当使释弁如裂电，对云台西风所临壁以成涧，涧下有清流。其侧壁外面，作一白虎，匍石饮水，后为降势而绝。凡三段山，画之虽长，当使画甚促，不尔不称。鸟兽中时有用之者，可定其仪而用之。下为涧，物景皆倒。作清气带山下三分倨一以上，使耿然成二重。

唐代绘画理论家张彦远在《历代名画记·卷五》中，就收入了顾恺之的《画云台山记》。这篇画论究竟是人物画论，还是山水画论？学者说法不一，多数学者认为是一篇道教人物故事画创作设计文字稿，或者认为是一篇山水画创作文字设计稿，也不把它当作山水画论。此文比起宗炳《画山水序》和王微《叙画》这两篇典型山水画论，似乎缺少明确观点，没有理论思想，也未做出明确画法规律总结，加上文辞艰涩，句读迷离，历来争论颇大，甚至怀疑并非顾氏所作。的确，以顾恺之此等文才，似乎不应该有此等文字，据《世说新语》描述，顾恺之个性诙谐，为人狡愚参半，极富智慧，作文言辞清丽，善于夸张，文学水平极高，与达官显贵做文字游戏，几乎出口成章，有《顾恺之集》，惜已失传，而《画云台山记》却看不出有多少文才。尽管如此，仍然可以从另一个角度来看，也许这篇画稿创作设计文字

是顾恺之在构思时随手所记，原本不为“发表”，只是留给自己创作时参考，因此，文字未经修饰，甚至有些“措辞”本身就不是太恰当，也未予深究，以致留下“千古哑谜”，令后人疑惑不解。然而，深入探究这篇画论，竟然蕴藏着许多山水画理论元素。在其艰涩文义中，似乎隐约能感受到山水画原理信息，后世山水画理论与实践成果，在多个层面上都能与之联系起来，更有许多山水画章法、笔法、墨法，以及其他创作规律，可以在《画云台山记》中找到其原始意识。本书拟从其体面意识、方位意识、气韵意识、经营意识和单纯意识五个方面，对山水画皴法轨迹、时空效应、笔墨机缘、章法原理以及着色倾向进行挖掘整理，如溪山揽胜，沿流探源，荆棘虽多，但风光无限。

（一）体面意识与山水画皴法轨迹

顾恺之《画云台山记》“开门见山”，曰：“山有面，则背向有影。”这个“影”肯定是日光所照，所以后文曰：“清天中，凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日。”一些学者认为，“清天就是晴天”，或以为“清”是“晴”之误。因日照而见影，则必然是晴天。然而画中出现太阳似乎没有道理，因此，傅抱石认为，“日”可能误作“之”，“映日”当改为“映之”。^①其实，“清”是一种光气，“日”是一种光感，都与太阳与月亮等光照现象有关。水止而澄清，天明而澄澈，非日月普照不能见。山高低而清明，路远近而清晰，非日月流光而不能显。林木高下而清爽，峰峦环抱而晴朗，非日月朗耀而不可感。岩岫出云而清幽，溪泉弄沙而清静，非日月辉映而不可现，因此，山后虽有影，却消融在一片光气之中。由此看来，“映日”即意为与日光

^① 俞剑华等编著：《顾恺之研究资料》，人民美术出版社1962年版，第77页。

之气及光耀之景相辉映，并非要在画面中画太阳。中国画一般不直接画太阳，即使月亮也很少明确地画出来。不画太阳而有日光之清朗，不画月亮而有月华之清润，正是中国绘画高超之处。所以，顾恺之看到山由许多“面”构成，都是日光照临所致。山“有”之面显然为向阳之面，而“背向”之面则有阴影，尽管顾恺之没有纠结于光影问题，但觉得向阳之面有明亮之感，背阴之面有黑暗感，以至于由明暗对比而产生了体积感和真实感，而使顾恺之形成了一种体面意识，正是这种思维定式，使绘画与地图平面感拉开了距离，出现了立体空间幻境。然而，这种立体感与西方绘画用明暗色调渐变关系来描绘立体效果，又并非同一回事。顾恺之是以阴阳向背观念来观察山体结构，而忽略了明暗色调渐变及光影动态效果，只是提纯出阴阳体面恒定状态加以体现。面与面相接而成块，块以阴阳相对而成体，体之轻重感觉而有量，量之运动倾向而有势，势能发动而有意，意之生发在阴阳，然后阴阳对立而统一，虚实相生而发道。于是氤氲天地，阴阳两仪，往来顺逆，化成万物，由形而面，由面成体，节节贯通，全由阴阳观念来构成，不至于迷恋具体明暗光影。尽管顾恺之看到了山背之影，但并没有胶着在光影效果之上，津津于真实体积感，而是在体面起伏升降中，完成构图转换与空间延伸。这一观察思路非同小可，无意间埋下了山水画形式语言“伏笔”。石涛所谓：“笔之以皴，开生面也。”苦瓜“生面”之思与虎头“山有面”之见，应该是同一构想。尽管东晋与清代相隔千余年，然而“高士”所见略同。山之阴影所在，无非体面结构所致，如同一层“结构线”相积而成。把阴阳两面提纯至“抽象”空间中加以“条分缕析”，纯以线条疏密对比表现体面转折，即笔致疏处、淡处、虚处为阳面，笔道密处、浓处、实处为阴面，从而在结构中梳理明暗光影，放弃具体时空，仅以阴阳之理分出内外、表里、深浅等空间层次。郑绩也有如此看法：“盖山石必有

阴阳，有阴阳则有明晦，有明晦则有浓淡矣。”^①把山石体面锁定在阴阳关系中，由此引发出“明晦”体验，在明晦变化中，自然捕捉到皴法浓淡之趣。所以，顾恺之体面意识，因为在阴阳向背思维定式中生发而来，必然会抛弃具体光影效果，只是在“背向”阴面用密集型线条组合来表现体面转折，无须利用光影明暗色调，而空间体积感自显。这种皴法结构样式，也许顾恺之当时并未完全感受到，然而后世“石分三面”口诀，岂能与顾氏之“面”无关。正是在体面交集中，山水画皴法渐次产生，并不断丰富发展，最后走向成熟。在这一过程中，山水画始终未以阴影表现光感，而是用皴法程式把握体面穿插，表现山石本质结构。虽有物理时空感受，但更由心理时空定式掌控体面构成，从而以某种永恒时空状态锁定了山水画境界表现机制，既能观物取象，又能融入太虚；既能状物，又不会黏滞于物。在具体运用中，还能随机流露个性情趣，并幻化出“宇宙感”和“生命感”。因此，在某种意义上可以说，皴法能具备这种发展轨迹，与顾恺之体面意识导引不无关联。

（二）气势意识与山水画笔墨机缘

顾恺之绘画创作重心在人物画上，山水画也许只是偶然为之，故其重要画论观点，如“传神写照”、“迁想妙得”等，均从人物画创作实践中总结出来。据说，“顾长康画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰‘四体妍蚩，本无关于妙处；传神写照，正在阿堵中’”^②。顾恺之画人，显然是重神轻形，为了传神，可以简化甚至忽略四肢形体，只要抓住重点，即眼睛这个传神之处，就能深入表现绘画本质精

① 俞剑华编著：《中国画论类编》，人民美术出版社1986年版，第949页。

②（南朝·宋）刘义庆撰，柳士镇等译注：《世说新语全译》，贵州人民出版社1996年版，第596页。

神。这样一种创作途径，是由形传神，由内而外，据实成虚，从具体而悟抽象。如果说“传神写照”是立足于客观之神，那么“迁想妙得”则得力于主观之神。通过主观肯定，在客观物象中选择出典型意象，同时把主观精神迁移其中，在主客融合中，形神得到统一。“顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：‘裴楷俊朗有识具，正此是其识具。’看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。”^①当时裴叔则脸上恐不止于三根毛，然而顾恺之认定那“三毛”对表现其内在神气有帮助，因此毅然然而然添加上去，其余之毛则舍去了。同时在顾氏“点拨”之下，看画者也把那“三毛”所具“神明”之处看出门道来了。顾恺之以“三毛”之形写裴楷之神，而赏会者能感悟其神俊，其理何在？一般而言，“形”在现场可见，而“神”不在场，但却可以通过可见之形导出“神”。无论是作画者，还是看画者，都要通过想象迁移活动，才能悟对通神。这是一种主观之神，要借助客观之形才能得以显现，由神定形，从外向内，以虚运实，可以充分激活形体内在气势。所以顾恺之看云台山，没有被其表面光色所迷惑，而是透过现象看本质，着眼于山体大势。通过人物画形神体认，顾恺之已然明白，山川景物等外在形貌，是由内在气势所“牵引”。顾恺之在人物画创作中能够由形会神，在山水画创作中便转换成因形见势。于人而言，神为形之主，形为神之体，有神之形才能够体现生命气性，于山水而言，形由势而发，势因形而显，形势相生才能激发生命活力，因此，能够显示本质精神之形，才被顾恺之所关注，除此之外，一切光影形色等“细枝末节”均被忽略。从而通过“山有”之“面”和“背向”之“影”，直接感受到了云台山“蜿蜒如龙”之势。龙是中华民族共同崇拜之物，可兴风作雨，可上天入

^①（南朝·宋）刘义庆撰，柳士镇等译注：《世说新语全译》，贵州人民出版社1996年版，第594页。

地，腾空跃起而不见首，飞行环绕而不见尾，实际上是一种气性精神。一千多年后，清王原祁在《雨窗漫笔》中提出“龙脉”问题，与顾恺之“如龙”之势，当是一脉相承，都是山水气韵运动生发之意，在山体一起一伏中折射出来。所谓“蜿蜒”，即蚯蚓别名，蚯蚓无骨，若要前行，身体需做扭曲运动，如气运使然。山岭连绵起伏，与蚯蚓屈曲蠕动之状能够合拍，是得力于某种曲线盘旋有气行之势，因此，顾恺之所望“如龙”之势，是一种“气”在运动。其在阴阳和合状态时，不易被人感知，一旦阴阳二力相碰撞而被激发起来时，则似乎可以感受到雨雪飘飘、旌旗猎猎、山峦起伏、波浪翻卷、青烟袅袅、雾霭弥漫，更有长空之闪电，江河之奔涌，直至蜿蜒之曲折，飞龙之腾跃，均可在某种“流线形”状态中感知其运动趋势，而用笔流动之势与之最为合拍。因此，顾恺之在云台山上生发出某种气势意识，必然会开启山水画用笔及用墨关纽，尽管《画云台山记》尚未提到笔墨问题，但用笔用墨机缘已悄然在龙行之势中酝酿出来。从开始分析“山有面，则背向有影”状态时起，就似乎隐含某种“线性”动力，如有一支无形之“笔”挥运开来，使云台山主峰呼之欲出，堂堂而立，接着，“庆云”吐一种祥瑞之气，“笔迹”清爽，其后又“作紫石如坚云”，云如坚硬之石，石有云动之势，似有坚挺之力，舍用笔而何为？“坚云”之“坚”，有学者认为有误，云为水汽蒸发而成，轻柔而绵厚，飘动而虚灵，岂有坚硬之感？“云根本没有坚强、坚硬、坚固的质感，所以‘坚’必为误字，‘坚云’必为‘竖云’之误，因形似而误”。^①然而顾恺之行文在“坚云”前有一状语“如”，翻译过来，即好像坚硬之云，而非判断为坚固之云，何况，石为云根，石中水汽升而为云，石如云动，石之动势有如云朵飘移，如是而

^① 袁有根等：《顾恺之研究》，民族出版社2005年版，第196页。

言，石与云化而为一。后来山水皴法有“卷云皴”者，即取“石如云动”、“夏云多奇峰”之意，笔致拳曲而遒劲，并无生硬牵强之弊，与当年顾氏“竖云”之喻，似乎有某种必然暗示与联系。而“夹冈乘其间”，山脊之属更见“笔力”。“蜿蜒如龙”，曲势也，“直顿而上”，直行也。“抱峰”为圆转，“直顿”为方峻，于是，曲直方圆，用笔之致也。“积冈”如“笔墨”之积，冈上草木郁郁葱葱，“望之蓬蓬然”，似墨象浓淡干湿，层层深厚，用墨之极也。而“赫岷隆崇”，“险绝之势”，则清奇古怪，非笔墨交积不能成。“赤岫”释弁如裂电，即山石释放纹理如闪电般急速而有倾斜之势，饱含着笔墨纵横挥洒之意。更有甚者，还有“蓬蓬然凝而上”之属，俨然用笔随意点乱之趣，同时，一个“凝”字，苍翠欲滴，似有笔沉墨浓之意在其中。之后还有许多“笔墨意趣”，不胜枚举，都因为顾恺之强调了云台山之势，而隐含于字里行间。

“势”是一种内在气力，具有发散性、流动性、冲击性和不确定性等特征，因此，不可能用外在光色明确表现出来。倘若拘泥于表面形象，也许造型精确，也许光怪陆离，然而，在形体分明之处，在色彩鲜艳之区，画面意味则在一个有限范围内被“锁定”，难以出现“千岩竞秀，万壑争流”之气势。气之有势，不能脱离一定形象而存在，也不能胶柱鼓瑟、津津于具象形色而不知变通。因此，画要表现气势，必然要在具象与抽象之间寻求一种平衡。中国画笔墨恰有如此功能，既可以勾皴点染，描绘具体形象，又可以虚空粉碎，抒发抽象情意。“势”欲通过笔墨作发散性表现而有“势场”，经过流动性挥运而有“势能”，形成冲击性象征而有“势力”，因为不确定性结合而有“势意”。在后来山水画发展中，都一一用笔墨形式体现出来，并不断得到强化，最终以笔墨气势涵盖山水画境界，其技法源头应当追溯到顾恺之《画云台山记》。

(三) 方位意识与山水画远近效应

《画云台山记》出现许多方位词，诸如“西”、“东”、“上下”、“远近”、“中”、“间”、“西北”、“内”、“外”、“左右”等。顾恺之斟酌这些方位问题，显然与画面空间处理有关。无论画什么画，都要面临画中空间分割问题，尤其是山水画，其创作本源就在万水千山之中，而山川悠远，天地何其广大。人生天地间，往来观宇宙，人与物总是处在一定时空之中，这就有了方向和位置感受。其实中国人早就思考了这一问题，《周易》就有“三才”之论，天、地、人三才并列，形成上、中、下三个大方位，涵盖宇宙人生各个方面，《礼记》“五方”之说与《庄子》“六合”之论亦如此，既是一种方位意识，更是一种天下意识和宇宙意识。顾恺之作为一个“文人型”画家，对这种“方位文化”理应了然于心，更何况山水画远映山川，涵盖天地，尽管是虚空世界，但依然为生命意象立身之处，更是生命精神往来之所，同样有一个方位及远近空间界定问题。所以，当顾恺之写这篇文章时，云台山峰崖冈峦和树石云水等地理方位，恐早已印在脑海之中，在其“方位意识”主导下，欲使现实山水方位与画中山水方位统一起来，必然要在方位与远近关系上做文章。

顾恺之在《画云台山记》中思考了“山有面”的问题之后，紧接着便因如何安排“庆云”而引发了方位问题。陶渊明《归去来兮辞》有“云无心以出岫”之句，描写出了闲云悠悠而过之态，但无具体方位感，而顾恺之“可令庆云西而吐于东方”，则有明确方位意识，仿佛可以看见云台山“令庆云”由西向东缓缓吐出。这一西东走向便是一种方位感，然而其归结点却并非具体方位，而是微妙地转向了画面远近层次感。当“云台山图”徐徐展开之时，观画者所对右面为“东”，左面则为“西”。揣测其意，“东”大概表示近处，“西”应当