

●西泠印社出版社

五代宋元山水名画

五代宋元山水名画

◎ 西泠印社出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

五代宋元山水名画 / 李佳编. — 杭州: 西泠印社出版社, 2006.6

ISBN 7-80735-064-4

I. 五... II. 李... III. ① 山水画—作品集—中国—五代 (907~960) ② 山水画—作品集—中国—宋代 ③ 山水画—作品集—中国—元代 IV. J222.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 053359 号

编 委:

李 佳 陈智安 夏 磊 徐 刚

周 振 刘正杰 林 森 狄 颖

五代宋元山水名画

责任编辑: 林鹏程

责任出版: 李 兵

封面设计: 项瑞华

出版发行: 西泠印社出版社

地 址: 杭州解放路马坡巷 39 号 (邮编: 310009)

电 话: 0571-87243279

经 销: 全国新华书店

印 刷: 杭州富春印务有限公司

开 本: 787 × 1094 1/8

印 张: 14

印 数: 00 001-3 000

版 次: 2006 年 6 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-80735-064-4/J · 009

定 价: 98.00 元

林泉高致 百代标呈

——五代宋元山水画

五代宋元是中国绘画史上的伟大时期，中国绘画的分科在这一时期完成并成熟，创造了不同的流派风格。在这一个“需要巨人而且产生了巨人”的时代，出现了许多伟大的画家，尤其是在山水画领域，一时间名家辈出，流派纷呈，如群星璀璨，交相生辉，获得了重大的发展。明代王世贞在总结唐五代宋元山水画时说：“山水至大小李将军一变也，荆、关、董、巨又一变也，李、范又一变也，李、刘、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也。”在其评述的这五次中国山水画里程碑式的重大演变中，五代、宋、元占去其四，这一时期在山水画发展过程中地位的重要，不言而喻。无论是表现技法的开拓，还是美学理想的践行，都足以标呈百代。

山水画是中国绘画独有的概念，虽然其英译为“Landscape”，也说是风景画的意思，但中国的山水画的内涵却不是风景画这个词汇所能完整表达的。正如郭熙在《林泉高致·山水训》中所说：“君子之所以爱山水者，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，所常观也。尘嚣缙锁，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。然则井泉之志，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水之本意也。”中国的山水画是

画家作为“可居”、“可游”理想化的精神家园来创造，并表现造化理趣的。同时也注入了画家的情感、理想和审美观念。画家所表现的不仅仅是眼中所见，更多的是他们的心中所想。

中国山水画由来久远，早在南北朝，就有一些谈论山水的画论，宗炳《画山水序》就是一本关于山水的绘画美学论著，而之前的顾恺之《画云台山记》一文也有不少涉及山水画的内容，而山水画也在此时显现出了独立的趋势。到唐代，出现了李思训、李昭道父子为代表的画法工致、赋色浓丽和水墨豪放等不同流派，虽然这些画家流传下来的作品尚无可靠的真迹，包括隋代展子虔《游春图》、李思训的《江帆楼阁图》和李昭道的《明皇幸蜀图》等可能都是后人的摹本。但是，无可否认的是，唐代画家在山水画领域形成的多样化风格面貌，以及在绘画技法上的不断探索，为五代宋元山水画的空前辉煌准备了条件。

五代宋元山水画的发展，大体上经历了六个高峰期：一、五代北宋前期；二、北宋后期；三、南宋前期；四、南宋后期；五、元代初期；六、元代中后期。这六个时期各有代表性画家涌现，作出了不同的创造性贡献，丰富了笔墨、意境表达的技巧。

唐代孜孜以求而未能完备的写实精神到五代已成熟。这一时期，一些画家进而深入自然，创造了真实生动的北方重峦峻岭和江南淡烟轻岚。北方以关仝、荆浩为代表的山水画派，善于描写雄伟壮丽的高山大岭、乔松寒林，挺拔峻峭的大山大水；南方以董源、巨然为代表的山水画派，善于表现柔润秀丽的低山矮丘、平沙浅渚，平淡幽远

的江南风光。用以显现山石纹理、质感和结构的皴法得到了很大的发展，墨法也随之丰富起来，有笔有墨成了画家的自觉要求，水墨淡设色与水墨山水画至此已发展成熟。从山水画史发展来看，五代和北宋前期很难用王朝更替来划分。被郭若虚在《图画见闻志》里推崇为“智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标呈”的营丘李成、长安关全和华原范宽三家中，李成与关全是五代画家，范宽则是宋代画家。江南的董源，在五代山水画史上的地位，完全可与李成并驾齐驱，此后的发展证实了这一点，元代汤垕在《古画鉴》里就把李成、董源、范宽列为“照耀古今，为百代师法”的三家山水，并且还分别评述：“董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法。”不管怎么说，这一时期的山水画开始了运用成熟的技巧，以造化特色为风格，把山水画推向新水平。张璪所提出的“外师造化，中得心源”，似乎在此时才真正开始显露其深远的意义。

宋代素以“郁郁乎文哉”著称，北宋后期，伴随着崇文抑武的政策日见成效，同时南方文化也逐渐占到上风，反映到山水画领域，比较明显的是北方画派中雄壮的范宽一路已日趋衰微，李成的文秀一路则得以继续发展，到了郭熙手里可谓达到了鼎盛阶段，代表画家有郭熙和王诜。这时，对江南画派也有了新的评价，并由此衍生出以米芾、米友仁父子为代表的墨戏云山，富有抒情诗意的文人情趣。

赵宋南渡之后，李唐、刘松年开启了水墨苍劲画派的先河，布局大多取近景，突出主峰或崖岸，在表现技法上，用笔劲挺，笔墨明显趋于简括。南渡初期，值得一提的代

表者还有赵伯驹、赵伯骕兄弟，青绿山水继承李思训而融入文人的审美情趣，显得更加秀雅。

代表南宋后期的山水画的画家是马远和夏圭，他们或写山之一角，或写水之半边，所谓“马一角”、“夏半边”的边角山水，即因他们而得名，而李唐、刘松年的水墨苍劲的画风在他们手里也发挥到极致。李、刘、马、夏的山水画，打破了北宋时的全景式构图法则，创造了以少胜多的山水画新形式，并一直影响到明代。

元代前期山水画的成就，突出反映在赵孟頫、钱选等文人画家在绘画创作和理论上的贡献，不仅在绘画技法上，而且在欣赏趣味上，都对此后的山水画发展产生了很大的影响。元代后期山水画代表画家是被称为“元四家”的黄公望、吴镇、倪瓒和王蒙，而且都是江浙一带的文人，生活于元末社会生活动荡之际，虽然每人的社会地位及境况不同，但都有不得意的遭遇，并且在艺术上曾直接或间接地受到过赵孟頫的影响，以绘画作品鲜明地表现他们的心境的生活情趣。

山水画在中国绘画史，乃至中国美术史是具有永恒主题和无限象征的地位。五代两宋的山水画侧重物境美，故以图真为胜，元人山水侧重心境美，故以写意为尚。五代宋元的山水画，影响了中国山水画的审美取向，在这个意义上，实有创业垂统的重大意义。

夏 磊

目 录

匡庐图 轴	1	幼舆丘壑图 卷	54
关山行旅图 轴	4	重江叠嶂图 卷	56
秋山晚翠图 轴	5	鹊华秋色图 卷	60
夏山图 卷	6	双松平远图 卷	64
龙宿郊民图 轴	12	丹崖玉树图 轴	67
层崖丛树图 轴	13	天池石壁图 轴	69
万壑松风图 轴	14	富春大岭图 轴	70
茂林远岫图 卷	16	剩山图 卷	71
晴峦萧寺图 轴	20	富春山居图 卷	72
寒林骑驴图 轴	21	中山图 轴	84
幽谷图 轴	24	安处斋图 卷	86
树色平远图 卷	26	容膝斋图 轴	89
渔村小雪图 卷	30	幽涧寒松图 轴	91
烟江叠嶂图 卷	36	虞山林壑图 轴	93
江山小景图 卷	40	雨后空林图 轴	95
万壑松风图 轴	44	松下独坐图 轴	98
踏歌图 轴	45	葛稚川移居图 轴	101
浮玉山居图 轴	48	具区林屋图 轴	105

匡庐图 轴

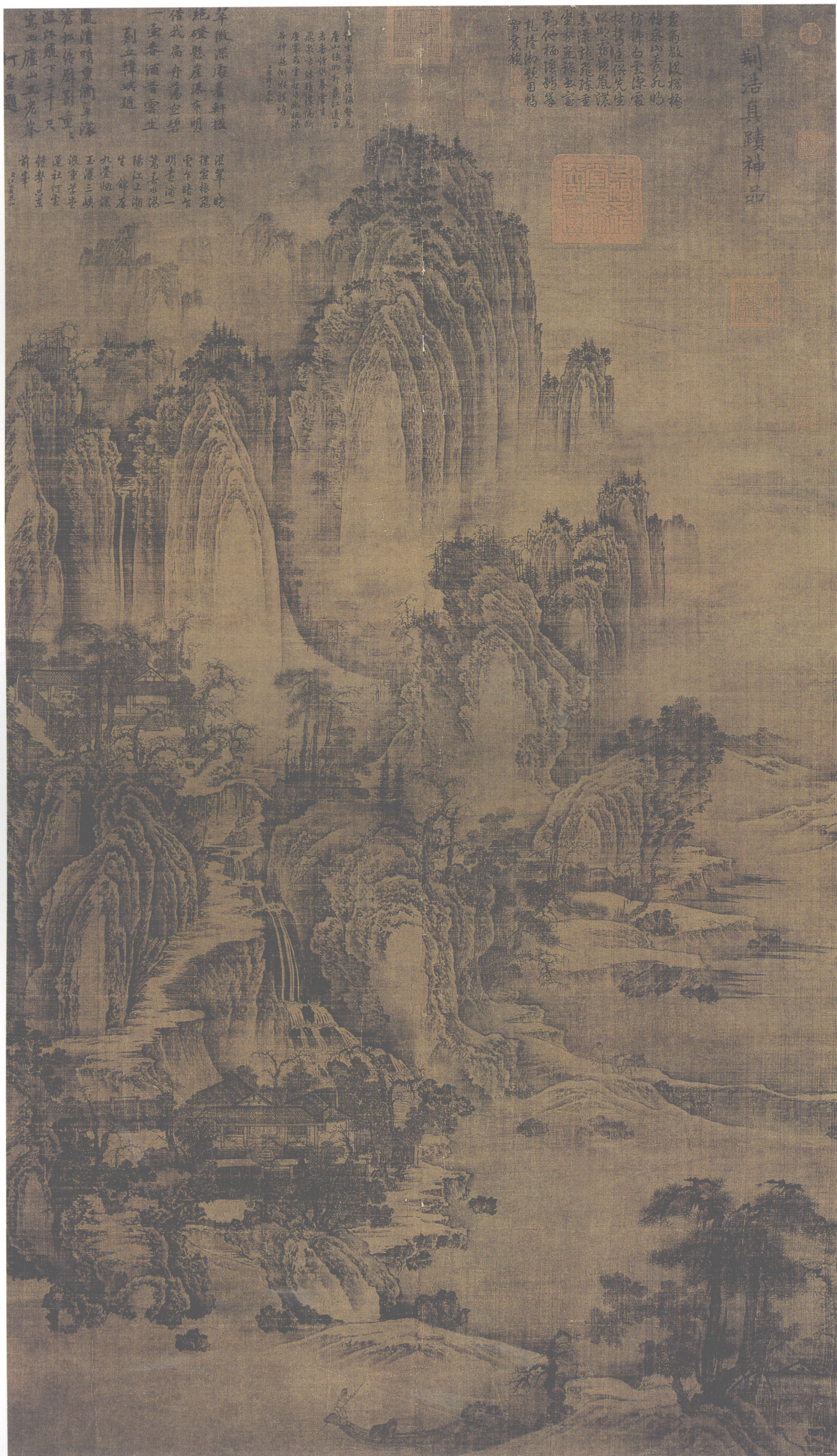
五代 荆浩

绢本 水墨

纵一八五·八厘米

横一〇六·八厘米

台北故宫博物院藏







关山行旅图 轴

五代 关仝

绢本 水墨

纵一四四·四厘米

横五六·八厘米

台北故宫博物院藏



秋山晚翠图 轴

五代 关仝
绢本 设色
纵一四〇·五厘米
横五七·三厘米
台北故宫博物院藏



五代 董源
绢本 设色
纵四九·二厘米
横三一二厘米
上海博物馆藏



中国的山水画在中晚唐就出现了渐趋成熟的势头，探索中的画家，或独擅一体，或专善一能。生活在唐末、五代的画家荆浩提出：“吴道子画山水，有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”并在汲取众家所长的基础上，实践着张璪所谓“外师造化，中得心源”的美学命题，数十年如一日地师法造化，画松数万本，真切感受了崇山峻岭之壮美，开创以描写大山大水为特点的北方山水画派，终于把山水画推向成熟。今天我们能看到的，代表荆浩画风的画迹《匡庐图》，笔墨兼济的理想在其中已基本得到实现，全景式构图，高远、平远、深远兼具的山水形象地体现了他所倡导的“气质俱盛”的特点。

当然，荆浩除了这一幅未经《宣和画谱》著录的《匡庐图》，以及《宣和画谱》里留下的二十二件作品名外，其

所撰《笔法记》与《画山水赋》，对中国山水画的发展影响深远。尤其是《笔法记》，不仅提出了“图真”、“搜妙创真”，而且在继谢赫“六法”之后又提出了“六要”，即：气、韵、思、景、笔、墨六个要素，将笔墨作为“六要”中的两大要素，在山水画领域里的发挥和发展了谢赫的六法理论。

后来所谓“百代标呈”、“照耀千古”的关仝、李成、范宽三大家，都为直接或间接地师法荆浩。关仝画山水师法荆浩，“刻意力学，寝食都废”，晚年笔力活泼，有“出蓝”之誉，师生在画史上被认为是北方山水的开创者，故自古并称“荆关”。关仝的山水在五代、北宋初期极有影响，被称之为“关家山水”。如果说荆浩把中国山水画推向成熟，那么，关仝则用成熟的技巧，展示了山水画以造化特色为风格的更深的层次。五世贞所谓：山水至大小



李一变化也，荆、关、董、巨又一变也。”这“一变”，成为中国山水画史上划时代的变化，从而成为北宋初期水墨山水蓬勃发展的先声。

正当荆浩与关仝师生一派的山水画风在北方兴盛之际，江南出现了与“荆关”迥然不同的山水画风貌，代表人物便是后期画史上声名煊赫的董源和巨然，两人同样也有着师承关系，合称“董巨”，与北方“荆关”对称。

沈括《梦溪笔谈》卷十七对“董巨”的画风进行详尽地描述：“江南中主时，有北苑使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔。其后建业僧巨然祖述源法，皆臻妙理。大抵源及巨然画笔皆宜远观，其用笔甚草，近视之不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。如源画落照图，近视无功，远观村落者然深远，悉是晚景，远峰之顶，宛有反照之色，此妙处也。”并在《图画歌》中点明其风格特征：“江南董源僧巨然，淡墨轻岚为一体。”

董源、巨然一派山水画，画面里传达情感明显不同于北方“荆关”一派。“董巨”一派常以悠闲陶醉的心情表现出江南特有的宁静、平和与濛濛润湿之景，与“荆关”

一派雄伟瑰丽的气势相较，有江南鲜明的特点，这些特点不仅表现在山水形象上，而且表现技法上也适应着这些特点。比如用笔小，并参杂了干笔、破笔、和方侧的笔势，多晕染，骨体显得湿润，以及圆浑的披麻皴参差错的苔点等。董源、巨然的山水画，在北宋前期虽然评价不高，但在之后绘画史上却具有特殊重要的地位。不仅在两宋，元四家的作品，无一不受其影响，到明代，沈周、文徵明，尤其是董其昌，更是“尊董北苑为泰斗”。可以毫不夸张地说，元明以来的山水画，大半都是从此发展而来的。

五代著名的山水画家除了“荆、关、董、巨”四位外，尚有善画江南真景的南唐院学生赵幹、擅长楼台殿宇、盘车水磨的南唐画院供奉卫贤和北方以画界画著称的郭忠恕。









