



元明清设色山水画研究

孔德平 著

河北美术出版社

元明清设色山水画研究

孔德平 著

河北美术出版社

策 划：田 忠
责任编辑：甄玉丽
装帧设计：孔令刚
责任校对：

CIP 数据

书名：元明清设色山水画研究
作者：孔德平
出版：河北出版传媒集团 河北美术出版社
发行：河北美术出版社
地址：石家庄市和平西路新文里 8 号
邮编：050071
电话：0311-87060677
网址：www.hebms.com
制版：
印刷：
开本：
印张：
印数：
版次：
印次：
定价：



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。

服务电话：0311-87060677

目 录

引 言	1
第一章 元明清浅绛山水画	17
第一节 “浅绛”与浅绛山水画	18
第二节 探索之一：钱选基于南宋原型的意造	23
第三节 探索之二：赵孟頫对五代和南宋两种原型的整合	37
第四节 浅绛山水画的确立：从赵孟頫到黄公望	46
第五节 浅绛：王蒙山水画的典型面貌	54
第六节 浅绛成为设色山水画的新原型	59
本章小结	69
第二章 元明清青绿重色山水画	91
第一节 “青绿”、“金碧”与青绿重色山水画	92
第二节 元明清青绿重色山水画的原型	97
第三节 元明清青绿重色山水画的意造	102
第四节 元明清青绿重色山水画的“浅绛化”	111
本章小结	114

第三章 元明清“没骨山水”的原型想象	121
第一节 “没骨山水”的提出与使用	122
第二节 张僧繇、杨昇与没骨山水画	124
第三节 董其昌等人的没骨山水画	131
本章小结	135
 结 语	 143
 引图目录	 148
 参考文献	 153
 附录：元明清设色山水画文献选	 171
 后 记	 251

引 言

一 问题的提出

对中国山水画历史的认识，长期以来，多局限于水墨山水画一端，似乎元代以降的中国山水画史真的就只是由水墨山水画所构成。现代以来对古代山水画的研究，对笔墨的重视远远高于对色彩的关注，虽然近年来有了一些专门的研究成果，但总体而言并未有太大的改观。就设色山水画研究言，由于《色彩的中国绘画》、《中国早期青绿山水形态与成因研究》等研究成果的出现，对早期设色山水画的研究又优于对晚期的研究。

对晚期设色山水画的疏于研究，究其原因，一方面在于此期设色山水画本身。较之于此前山水画而言，晚期山水画的主要成就不在设色方面。但另一方面，对晚期山水画的关注与研究，历来大多局限于南宗一派，是在水墨或笔墨的视角下所进行的，即便不得不涉及到青绿重色山水画或浅绛山水画中的色彩问题时，也多是或者一带而过，或者做些浮泛空洞的描述，不仅很不充分，而且较多情况下还带有明显的“水墨”偏见。尽管近年来陆续出现一些就相关问题进行探讨的包括硕博学位论文在内的相对专门的文章，但关于此期设色山水画的有针对性的具体而微的深入性探讨与研究，尚不容乐观。

如果我们把中国山水画的历史分为若干阶段的话，唐代以前几乎就

是色彩一统画坛的阶段，虽然唐以后经过宋代的转折，水墨逐渐登上绘画历史的舞台并逐渐占据中心和主流的位置，但设色山水画从来就没有退出历史舞台，而始终参与发展的进程，有时还扮演着非常重要的角色。晚期中国山水画史是设色山水画与水墨山水画相互对立又相互借取的历史。如果缺乏对设色山水画的关照，元代以降的晚期中国山水画的面貌至少是不完整的，有些判断甚至可能是错误的。

基于以上状况，选择其中的设色山水画，以对原型的选择和意造的角度进行研究与探讨，就显得非常必要。

诚如牛克诚先生所指出的，¹ 晚期设色山水画史是一部“由样式写画家”的历史，元代以后的画家已很少创建新的绘画语汇，而多是将以前设色绘画的原型发掘出来，并进行提炼和损益——即意造。正是通过对前代绘画原型进行不同方式的意造所形成的不同作品风格，晚期画家为自己在古典设色山水画史上留下一个个标记。本选题即拟通过对晚期古典设色山水画代表性作品和理论著述的具体而微的分析，分辨不同类型作品各自面貌的原型，探索其如何根据各自的绘画理想对原型进行意造的方式，进而试图从中寻绎出此期中国设色山水画的发展脉络和演变原理。

曾有学者指出：“古典中国艺术和历史的财富将变成深厚而渊博的文化资源被开发出来，而且可能的话，会重新融入现代的生活和创作中。”² 设色山水画之一的青绿山水画（或称工笔山水画）创作近几十年来日益受到更多艺术家的关注，越来越多的艺术家投入到青绿山水画的创作中，使这一领域呈现出蓬勃发展的态势，当另一方面，在重彩画领域中，青绿山水画创作从量到质又相对较弱。画家进行纯水墨山水画的创作较少，在水墨基础上进行浅设色的浅绛山水画也是山水画创作的重要方式。由于包括绘画颜料变化等在内的各种原因，浅绛山水画的设

色也存在着诸多亟待解决的问题。色彩是内蕴的外显。中国的色彩观与西方不同，与东方其他国家和地区也不尽相同。如何穿越技术层面，直接探寻中国山水画色彩的民族文化特色，在古典设色山水画体系上创造出体现中国色彩观的现代山水画，这些问题或许在短时间内不会有明确的答案，但当下，向传统借鉴，汲取传统色彩山水画的有益成分，在传统基础上进行创新，必将成为山水画创作的重要途径。如果不知道传统是什么，便不可能得知自己的创作是否创新，因此也就很难谈得上有真正意义上的创新和推进。如此，此选题如能达到预期的研究结果，便不仅对中国古代绘画史具有一定的学术价值，而且也应对当代中国山水画创作具有较强的现实意义。

二 解题

1、绘画史分期与本文的“晚期”概念

中国历史分期，由来已久。早在战国时，《孟子》中就有“古者”、“中古”的称谓，³《汉书·艺文志》则说“世历三古”⁴。就中国绘画史来说，南朝宋宗炳（375-443）、唐张彦远（815-876）、北宋韩拙（约1061-约1127）有“中古”、“上古”、“近代”、“近世”、“三古”之谓。⁵

现代以来对中国绘画史分期，主要有两种：一是依朝代更迭各为分期，如王朝闻总主编《中国美术史》⁶以及在此书基础上单独成书的“中国绘画断代史”系列等；一是将明清划为一期，而将元代与以前若干时段并为一期，如陈师曾《中国绘画史》、潘天寿《中国绘画史》等。陈氏《中国绘画史》将唐至元归为“中古史”，将明清归为“近世史”；⁷潘天寿《中国绘画史》也如此划分，分别称为“中世史”和“近世史”。

⁸ 这种分期应该是对日本学者的中国绘画史分期法的变通。这种分期法及至当今，如王伯敏主编《中国美术通史》⁹ 和其著《中国绘画通史》。而郑午昌则将宋元明清共同视为一个“文学化时期”。¹⁰ 傅抱石曾经对此发出“中国绘画有没有断代的可能”的疑问。傅氏对这一问题的尝试解决则是以提倡南宗为首要原则，将宋元视为“南宗全盛时代”，明、清各为一个时期，因为明代是“画院的再兴和画派的分向”时期，而“有清二百七十年的绘画，其势力均统属于南宗”，虽然那时“没有什么惊人的成绩”。¹¹ 至于专门的山水画史，陈传席《中国山水画史》也大致属于后一种分期。《中国山水画史》将“抒情写意山水画的高峰”的元代单独别为一期，将“派别林立的明清山水画”又细分为明代、清代，以及董其昌（1555-1636）¹² 和“南北宗论”三个部分。¹³

如上所述分期，或囿于政治史分期，或缘于水墨视点，甚至一人或一书中的标准也并不统一。对于前者，我们认为，绘画史的发展，虽说与政治史的发展，与王朝交替不无关系，但是，王朝的更替并不一定伴随着绘画的明显变化，政权的更迭也不意味着绘画风格的骤然改变。作为艺术的绘画，自有其独特的发展规律。着眼于绘画自身的发展变化，方有可能更加接近其历史的真相。如此，设色山水画应如何分期，也就不是一个无足轻重的问题，也就有了继续探讨的必要。杨惠东对“早期”青绿山水画的研究是以“自东晋顾恺之到唐代‘二李’近四百年间青绿山水”为对象的，¹⁴ 李昭道以后的青绿山水画史如何分期则无从知晓。牛克诚先生将整个中国色彩绘画的历史分为三个时期，其中将元明清作为一个整体，认为这一时期是中国色彩绘画经过体制的“初创”（魏晋南北朝）、“完备”和色彩中心的“失落”（隋唐）、绘画体制的“分化与转型”之后，走向“疏淡化”，经过明代的全面复兴，直至清代的古典绘画终结。¹⁵ 美国的中国美术史学者高居翰将元代以降的中国绘画

称为“晚期”绘画史。¹⁶ 本文使用“晚期”来表示元代至清中期这一历史时段的设色山水画，就是受到上述这两位学者的绘画史分期的启发。其实，将元代绘画与明清绘画作为一个时期来研究，在滕固的史学研究中即已使用。作为“近代中国美术史学的奠基人”¹⁷ 的滕固，着眼于作品本身的风格发展，将元以后的绘画称为继唐宋绘画的“昌盛时期”之后的“沉滞时期”。¹⁸ 对滕固深怀敬意的李霖灿，则将山水画的历史划分为“黄金”、“白银”、“青铜”、“白铁”四个时期。虽然他将元代山水画与明清山水画分别划归为“青铜时代”和“白铁时代”，但他同时也明确地指出，“元代人化山水的基本态度有了改变，不像宋人那么追求真山真水”，即所谓的“宋人丘壑”与“元人笔墨”之别，而“明清二代的绘画史都是在元代的影响之下，不像南北宋的绘画一样，有很显著不同的特色”，¹⁹ 也就是指出了元明清山水画的共同性及其与宋代的区别。

对历史进行分期，固然是为了认识和研究的方便，也因为同一历史时期本身有着某些方面的共性。由于历史坐标不同、使用的标准不同，对历史时期的划分也就不同。正如美国艺术史学者库布勒 (George kubler) 所认定的，描绘时间，探索和勾勒时间应该是艺术史学者的目标之一，而且，艺术史学者还要善用比别人更多的分期途径和分期概念，以充分地揭示出艺术史本身的特殊阶段性。²⁰ 基于对设色山水画发展历史的认识与理解，本文所指称的“晚期”，具体到古典设色山水画，是指起于元代迄于清代中期这一历史时段。清代中期以后的设色山水画，由于受到海西法影响，已逐渐异于古典传统。其原型已不局限于系统内部，经过意造后所形成的作品风格面貌自然也溢出本文所要讨论的范畴。

晚期古典设色山水画，可以说是以宋代及以前的山水画为原型，在对原型不断追溯的基础上，不断修正和再创造——意造的过程与结果。

通过对前代山水画原型的追溯与意造，以使之符合其时其人的绘画理想，而新的意造又成为后来者艺术创造的原型。这一特点贯穿整个晚期古典设色山水画的历史。也正是基于这一共同特点，本文将所研究的这一历史时段作为一个整体，使用“晚期”这个概念，而不在总称上使用“元明清”或“元至清中期”之类带有割裂意味的语汇。

本文使用“晚期”这一表述，还有另一层意思。虽然就整个山水画发展历史来说，在某种意义上，就是一不断向前人学习，又不断创造的历史，但在以前的历史时段，这一创造又多有新的绘画技法和样式的产生，而至宋末，中国设色山水画的各種技法已经基本完备，各种样式均已产生，从接下来的元代开始，山水画家就是在既有的绘画语言和样式（原型）之内进行创作（意造），已经没有了以前那种无需借助原型的全新创造。

2、关于“原型”和“意造”

中国绘画在随社会发展而发展的同时，还有其自身的传统，有其自身发展的历史继承性。前代绘画给后代绘画以巨大影响，后代绘画又是对前代绘画原型继承的结果。但历代画家对前代绘画原型的继承既非盲目的，也不是全盘照搬的，而是在借鉴基础上的意造与革新，“具古以化”。正如沈宗骞（1737-9—1817-9）对后代画家以五代董元（？-962）为原型进行不同方式的意造时所言：“如一北苑也，巨然宗之，米芾父子宗之，黄、王、倪、吴皆宗之，宗一鼻祖而无分毫蹈袭之处者，正其自立门户而自成其所以为我也。”²¹

晚期的山水画家向以前的作品学习，学习绘制的技巧，激发创作的灵感。这些前代作品便成为后来画家创造新手法，构建新形式，表达新的理想的形式资源。同时，他们又不囿于前代大师的固有形式，而是把它们“当作一种灵感和复兴的资料”。²² 本文将画家用以新的创造的这

些前代作品形式与手法，称之为“原型”。在此基础上，后代画家对这些原型进行着新的创造——本文以“意造”来表述；这些创造经过不断地巩固和阐发，又成为他们以后的画家创造的原型，他们又在这一新原型的基础上进行另一轮的意造。中国晚期的设色山水画就是这样不断对既有的原型进行意造，又使之成为新的意造的新原型。由此，设色山水画的历史便被不断地向前推进。

本文所用“原型”一词，与瑞士学者荣格所论之“原型”并无关联。原型，按照一般的用法，是指“原来的类型或模型”，多数情况下又“特指文学艺术作品中塑造人物形象所依据的现实生活中的人”²³。本文使用其“原来的类型或模型”的意义。前代绘画作品的画法、风格或“模型”，作为一种资源，成为后代画家创作的“原型”。这里的“原型”，更多具有绘画形式语言和图式的意义，而不再拘囿于一般意义上所谓为了塑造“人物”形象所依据的“现实生活中的人”这一定义。

以前代绘画作品作为创作的原型，可以说是中国古典绘画的一个重要传统。这个传统不仅表现于中国晚期绘画，也不仅表现于设色山水画，同时也表现在水墨山水画，表现在其他题材绘画创作中。如，唐代周昉（约活动于780-810年间）的《宫女浴婴图》²⁴，就曾作为从学于他的周文矩（约活动于937-976年间）²⁵创作的原型。一件传为周文矩所作的《宫女浴婴图》²⁶，画中的许多信息均可从周昉的同名作品中找到来源。周昉的作品也成为后来的南宋画院画家创作的原型，被普遍运用于其纨扇的绘制中。此类例证还可以找到很多。

三 文献综述

现代以来，对本选题直接相关的有价值研究，主要有牛克诚先生以

《色彩的中国绘画》为核心的系列研究。《色彩的中国绘画》是以色彩视点研究中国绘画的具有通史性质的力作。此著通过大量作品的考察，重新梳理了中国绘画发展的历史，匡正了许多历史认识的误区，提出了较为完备的具有针对性的概念群，建构了色彩中国绘画的体系。但限于体例和研究范围，对晚期设色山水画的许多极富建设性的思想，便不允许更具针对性地展开探讨。该书为本课题提供了研究的基础和线索，同时也留下了研究空间。

杨惠东的博士学位论文《中国早期青绿山水形态与成因研究》是对早期青绿山水画的较深入的研究成果，虽然研究的历史时段为青绿山水画的早期，范围也只是局限于青绿设色山水画，但早期（以及中期）是晚期的前言，晚期设色山水画的形态正是在之前所产生的各种原型的基础上，通过画家的意造而建立起来的，因而，该论文对本论文的研究多有资取与借镜之功。王冬松的硕士论文《五色泛化与中国绘画的色彩语言》从中国传统的五行思维模式为切入点，认为五色体系是五行思维模式的推衍和在色彩认知领域的具体显现；从建筑、服饰和绘画三个方面论证了五色体系的泛化导致了色彩从有限的象征转向广阔的实用。在与本文相关的第三章中，作者梳理了中国绘画的色彩从单色向复色，从矿物色向植物色转变的整体发展脉络，指出了元代以后植物色在绘画中的主导地位，并以部分清代绘画著述为据，指出宋元明清对颜料物理属性有了更深度的把握，色彩技法在一定程度上仍在向深度发展。该文行文简明，脉络清晰，亦有理论创建，但在更多具体作品的深入分析方面似乎有待加强。

此外，相关研究成果主要体现在如下几个方面：

1、对相关画派和画家的专题 / 个案研究，如“明清中国画大师研究丛书”、“中国画派研究丛书”、《董其昌研究文集》、《清初四王

画派研究论文集》、《倪瓚研究》、《王蒙研究》、《戴进与浙派研究》，等等；

2、对相关作品的考证与分析，如《鉴余杂稿》、《解读溪岸图》等中的部分文章，《绘仙山以成寿图——仇英的青绿山水研究》、《〈江山秋色图卷〉与钱选的山水画派》等论文；

3、就某一问题的考证与研究，如《所谓“元画”》（童书业）、《“浙派”与“吴派”》、《所谓“张僧繇、杨昇没骨山水”》（阮璞）、《“文人画”：一个历史概念的界定》（万青力）等；

4、作为通史、断代史和专题史之一部分的相关研究，如《中国绘画通史》（王伯敏）、《元代绘画史》（杜哲森）、《明代绘画史》（单国强）、《清代绘画史》（薛永年、杜鹃）、《中国卷轴画史》（薛永年）、《中国山水画通史》（陈传席）、《中国宫廷绘画史》（华彬），等等；

5、史料、年谱 / 年表、图录、画册和索引等的编撰与出版，如《元代画家史料汇编》（陈高华）、《倪瓚年谱》（黄苗子、郝家林）、《董其昌年谱》（郑威）、《改订历代流传绘画编年表》（徐邦达）、《宋元明清书画家传世作品年表》（刘九庵），以及《中国古代书画图目》、《中国绘画全集》、《（台北）故宫藏画大系》、《故宫博物院藏画大系》等等。

上述几类研究或基础性工作，均在某个（些）方面与本选题相关，在一定程度上为本论文提供了研究基础。

对中国画色彩、颜料及其历史的研究，如于非闇、蒋玄伯、周大正、赵权利等的相关著述，为本论文研究提供了有益参考。赵权利的博士论文如题，对中国绘画的工具、材料和技法分别进行了历时性的梳理，但尚缺乏对工具材料的发展与绘画技法演变之间的内在关联的关注。中国

绘画工具材料的改进与变化如何影响了中国绘画技法，进而在一定程度上影响了作品风格的改变，似应再作进一步探讨。王月强的硕士论文《从材料看元到明清画风的转变》也注意到了绘画用纸与绘画风格的关系，其实陆俨少在《山水画刍议》中已经注意到从用绢到用纸所造成的画法、画风的改变。戴文俊的硕士论文《毛笔演变与中国工笔画的发展初探》则注意到了毛笔的演进与工笔画法的关系。周大正的《敦煌壁画与中国画色彩》是立足于对敦煌壁画的具体分析，结合在创作与教学中的直接经验，对中国画色彩进行的理论探讨。作者从敦煌壁画的色彩观念和色彩结构两个方面，分析了中国画色彩的“装饰色彩”的本质与特点，及其形成与演化的过程。文中指出晚唐五代以后中国传统画论对色彩的轻视和创作中色彩的“下滑”等问题，大致是符合历史实际的。但，传统画论对色彩的轻视可能只是敦煌壁画色彩面貌形成的一个因素；文中未能将民间画诀与传统文人画论置于特定的历史语境中进行解读，也便影响了其对说明具体问题的有效性。

现代以来对古代画学文献的整理与研究，如日本学者近藤秀实与中国学者何庆先联合对元代夏文彦（1312-3—1367-70）²⁷原著《图绘宝鉴》的校勘与研究，以及多种大型画学丛书的集中影印，或重新点校与排印，等等，均为本论文提供了更多可资参考的文献。

此外，中外学者的研究方法也为本选题的研究提供方法论的借鉴，这些成果如巫鸿《时空中的美术》，雷德侯《米芾与中国书法的古典传统》、《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》，尹吉男关于顾恺之（345-7—406-8）²⁸、董源（元）的研究等。尽管历史并不总是以文字或图像的方式存留下来，但保存至今的文字记载和图像资料确是我们认识历史的两种重要途径。尹吉男教授的论文《明代后期鉴藏家关于六朝绘画知识的生成与作用——以“顾恺之”的概念为线索》以顾恺之例，

从绘画观念史的角度考察了关于六朝绘画知识的历时性形成，指出了早期艺术历史在后人精神上的复杂性和多义性，强调了历史知识的主观性和历时性。同作者的同类研究《“董源”概念的历史生成》，通过已有的历史文本的条件、品评标准的地域转变、董其昌与“董源”的特殊际遇与趣味和画史主线的确立过程等四个环节，讨论“董源”这一概念的历史生成过程。论文重点观照中国山水画的知識概念被主流化的过程，这些由所谓“董源”的作品和历史文献所建构的主流知识概念又成为我们现在习惯性叙述古代绘画史的基础。这类研究对本文具有方法论上的启示意义。

四 拟解决的主要问题

本论文拟对中国晚期（元、明、清前中期）古典设色山水进行整体研究。通过部分代表性设色山水卷轴画作品的深入分析和相关画学著述的释读，从山水画作品的具体画法、创作者的思想认识等方面，探寻各类型设色山水画的画法来源（即原型）和历史生成过程，分析晚期设色山水画原型的历史原貌、当时画家对此原型的认知（即原型想象和原型误读），剖析原型想象和原型误读对当时创作所产生的具体影响。通过作品分析和比对，寻找此期画家对原型进行意造的方式，并对此前原型之意造的山水画又如何成为后来山水画创作的新原型，后来的山水画创作又对这新的原型如何意造等问题进行解读。本论文还涉及晚期设色山水画的风格类型、色彩与水墨的交互关系，以及当时人们对山水画色彩的认知与理想等内容。

本论文拟解决的关键问题有：一，晚期古典设色山水画的真实原型与此期画家所认知的原型之间的非完全统一性，以及两者各自对意造所

产生的影响；二，在水墨渐成强势的历史语境下，晚期的古典山水画的色彩与水墨之间相互借取又相互背离，以及这种矛盾着的客观存在如何得以产生，又如何现实地存在；三，语言（理论话语）对设色山水画创作实践的影响，而创作实践却并不总是与这些理论话语相吻合。

本论文不是晚期设色山水画的历时性叙述，而是对此期古典设色山水画形式原型与意造等方面的理论研究。本论文亦意在说明：一，中国晚期的古典设色山水画是对往昔原型追溯的结果，以不同方式对不同原型进行意造造成了作品风格的迁异；二，相关知识生成的历时性。

五 研究材料与方法

本论文是对中国晚期古典设色山水画对原型的意造方式、作品风格的迁异之研究，作品的风格分析方法是本论文的主要方法。论文拟从较具代表性的具体作品入手，通过对其风格和形式语言的细致解读与分析，从作品形态切入到观念形态，从技法层面上升到理论层面，对研究对象进行把握。

正如牛克诚先生所指出的，山水画的发展历史是色彩逐渐边缘化，水墨逐渐主流化、中心化的历史。在此消彼长的过程中，宋代是发生重要转折的时期。此前以色彩为中心，此后则以水墨为主流。中国绘画的历史可以说是一部文人书写的历史，因此，自元代以来专门探讨设色山水画的文献尚不多见，相关的章节论述又多针对浅绛山水画，主要有清代唐岱（1673-？）《绘事发微·著色》、王槩（1645-1710）等编《芥子园画谱初集》卷首的《画学浅说·设色各法》、沈宗骥《芥舟学画编》卷四《设色琐论》、方薰（1736-1799）《山静居画论》、郑绩（约1813-约1873）²⁹《梦幻居画学简明·论设色》等。相对较多的资料散