

quan shen jin xiang zhong guo chuan tong shan shui hua yan jiu

中国传统山水画研究

谷利民 著

辽宁美术出版社

全神尽相

中国传统山水画研究

quan shen jin xiang zhong guo chuan tong shan shui hua yan jiu

谷利民 著

辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

全神尽相：中国传统山水画研究/谷利民著. —
沈阳：辽宁美术出版社，2016. 5
ISBN 978-7-5314-7260-5

I. ①全… II. ①谷… 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 100907 号

出版发行：辽宁美术出版社
地 址：沈阳市和平区民族北街 29 号 邮编：110001
发 行 者：辽宁美术出版社
印 刷 者：沈阳博雅润来印刷有限公司
开 本：889mm×1194mm 1/32
印 张：8
字 数：210 千字
出版时间：2016 年 5 月第 1 版
印刷时间：2016 年 5 月第 1 次印刷
责任编辑：罗 楠
装帧设计：罗 楠
技术编辑：鲁 浪
责任校对：李 昂

书 号：ISBN 978-7-5314-7260-5
定 价：48.00 元

邮购部电话：024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

<http://www.lnmscbs.com>

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话：024-23835227



作者简介

谷利民，白族，湖南桑植人。

2000年毕业于湖南师范大学美术学院中国画专业，获文学学士学位；
南京师范大学美术学院艺术硕士。

2013年结业于中央美术学院中国重彩画研究生课程高研班，师从蒋采苹、苏百钧教授。曾任教于吉首大学美术学院。

现为湖南城市学院美术与艺术设计学院副教授，硕士研究生导师，研究方向为工笔重彩山水。中国美术家协会重彩画研究会会员，湖南省美术家协会会员。

主持国家社科基金艺术学项目一项以及省级课题三项，先后在《装饰》《美术观察》《艺术百家》《当代文坛》《美术大观》《艺术教育》《艺术中国》等 CSSCI 核心期刊、省级期刊发表学术论文二十余篇及个人作品三十余件。作品多次参加国家级、省级以上展览并获奖。

绪 论

山水画是中国传统绘画的重要组成部分，它以独特的技法语言传达出东方式的审美意境，从而成为世界艺苑中的奇葩。

中国传统山水画是以描绘山川自然景色为画面主体的中国传统画科。其支科虽仅有山水与屋木（一称“界画”）两种，但名山大川、风景佳胜、田野村居、城市园林、楼观舟桥、历史名胜均可入山水画。中国山水画不但表现了丰富多彩的自然美，更集中体现了中国人的自然观与社会审美意识。它是在中国绘画历史进程中得到突出发展的画科，在元代以后的画史上尤占重要地位。唐王维《山水诀》里说“东西南北，宛尔目前；春夏秋冬，生于笔下”。在我国几千年的绘画历史长河中，山水画占有极其重要的比重和地位，尤其是后世文人逸士以之作为情感的寄托以来，山水画更是获得了长足的发展。然而，从历史源头来看，我国山水画起源虽早，远在战国时代已在古地图中，在工艺美术作品中，在具有装饰作用的建筑材料上零星出现，或为非完整构图的孤立形象，或为人物神异活动的背景，但依稀可见作者的神话迷信思想，并遗留着原始社会自然崇拜的痕迹。

独立的山水画正式发创于魏晋南北朝之间，据文献记载东晋画家顾恺之即画有《雪霁望五老峰图》。南朝的宗炳与王微继之完成了两篇最早的山水画论《画山水序》与《叙画》。山水画理论或强调哲理性的显现，或重视抒情的表达，而且讨论了空间表现，奠定了中国山水画的理论基础。在魏晋南北朝时期山水画大多数只是作为人物画的背景，或是以陪衬的形式出现。逐渐发展，到隋代时才从人物画中分离出来，形成独立的画科。晋代自顾恺之的山水、人物分科以来，山水画就有了它自身的发展规律，到了唐代又分为工笔山水和写意山水。工笔山水以创青绿金碧山水的“北宗之祖”李思训、展子虔为代表，他们画山水树石笔格遒劲而细密，赋色工致浓丽，开创金碧

山水一派。展子虔的《游春图》是现存最早的山水平卷。写意山水则以“南宗之祖”诗人王维为代表。以诗入画创“泼墨”山水，书写文人情怀，创水墨山水一派。山水画由此自立门户，形成中国古代绘画独特的发展体系。

五代，北宋山水画步入发展期，并逐步走向成熟，皴法完备、构图以全景式呈现。一些画家深入自然，形成两种不同风格和画派，北方以荆浩、关仝为代表，南方以董源、巨然为代表，体现了此一时期山水画的巨大成就。北宋山水画主要沿袭五代以荆浩、关仝为代表的北方画派，着重塑造黄河两岸关洛一带的山水形象。宋初以李成、范宽成就最高，李成尤负盛名。中后期山水画名家有郭熙、王诜等，皆受李成影响，同时又出现以燕文贵的集山水界画于一体的“燕家景致”，以赵令穰为代表的富有诗情的小景山水，米芾父子创造的表现江南烟雨迷蒙的“米家山水”和以王希孟、赵孟頫为代表的臻丽细密著称的青绿山水。南宋政权建立后，号称“南宋四家”的李唐、刘松年、马远、夏圭以清奇峭拔的形象和简括的笔墨章法、截景式构图开创了山水画艺术的新天地。

元代的统一促进了各民族融合，但统治者实行民族歧视政策，致使一部分汉族士大夫虽身在统治机构，政治上却难以施展，只能寄情于诗文书画，把宋金以来形成的文人画推向新的高潮。他们的山水画虽重于笔墨，讲究风格，但仍有一定的山水根据，通过山水抒发一定的理想，并题跋诗文加以阐述。形式上重水墨或稍加淡色浅绛，形成不同的风貌。黄公望的《富春山居图》可为一例。情调上多流于伤感、淡泊、孤寂，反映了动乱中无可奈何的情绪。艺术功能上标榜“写胸中逸气”，不趋附社会审美爱好。倪瓒的《六君子图》即以六棵树比拟“六君子”，同时以喻自我。元四家的艺术观和画风对明代江浙地区文人画发展有着巨大的影响。

到明清以后，由于文人画的出现，明清山水是一个继承与创新的时代。明初院体及浙派、吴门画家的艺术作品中表现出了对传统的继承与创新。明代初期山水画中最著名者是以戴进为代表的“浙派”。戴进的山水取法南宋李唐、马远、夏圭为主，上溯北宋李成、郭熙，并及元人，终自成家。明中期吴门画派则致力于表现宁静典雅、蕴藉风流的艺术风格，进而体现明人自得其乐的精神生活。以明末董其昌、清初“四王”为代表的画家，在对待传

统的问题上，力主摹古。董其昌进一步提纯了绘画语言，即把中国画的笔墨语言从绘画的综合因素中突出出来，不再仅仅作为营造图像的手段，而成为绘画表现的重要目的。其结果便是使笔墨的组合成为了单独的审美客体，使笔墨的精妙与趣味成为画面的中心，由此建立起具有抽象形式美感的画面结构，对后世产生了重要影响。“四王”是依董其昌开辟的道路、力图集古人大成的代表。他们十分看重笔墨，大多以古人丘壑挪前搬后，构成一种元人已达到的理想境界，表现平静安闲的情感状态，体现所谓“士气”与“书卷气”，但较少观察自然，描写具体感受。由于他们能精研书画表现上共同的一面，注意在以临古为主的艺术实践中总结古人笔墨布局上的成就，所以发展了干笔渴墨层层积染技法的艺术表现力，审美趣味的表达更趋于精致。与“四王”对传统的态度不同，“四僧”则着力于“借古以开今”。四僧所继承的传统仍然是文人画系统，十分重视感受生活，观察自然和独抒灵性，不以再现前人意境情调上的成就为满足，不限于临摹，不囿于挪用古法。他们的艺术风貌虽然各不相同，但在当时都是十分大胆新颖的创造。石涛的艺术主张更证明了这一点，石涛主张“借古以开今”，其艺术独出心裁，张扬个性，其灿烂自由的艺术精神不仅开启了“扬州八怪”的创新之风，而且对近代画坛产生了影响。正如近代国画大师黄宾虹先生所论：“天地万物，均有不齐，常待人力补充之”，以达一种理想意境，即意境、情趣等寓主观于客观的艺术效果。

本书在章节体系上，按朝代沿革为序，分为魏晋南北朝、隋唐、五代、两宋、元代、明代、清代以及民国以后八个章节。比较全面地研究了山水画各个时期的特点、主题、内涵、意境、技法、布局、设色等内容。希望本书对中国传统山水画艺术研究有一定的文化价值和学术价值。技法、理论解读，难免片面与谬误，恳请大家批评指正。

目 录

绪 论

第一章 魏晋南北朝时期的山水画·····	011
一、魏晋南北朝山水画特点·····	012
二、魏晋南北朝文人山水画萌芽·····	013
三、魏晋南北朝山水画理论·····	015
第二章 隋唐时期的山水画·····	018
一、隋唐山水画的特点·····	019
二、隋唐青绿设色山水画·····	020
三、水墨山水画·····	024
第三章 五代时期的山水画·····	029
一、北方山水画派·····	029
二、南方山水画派·····	036
第四章 两宋时期的山水画·····	045
一、宋代山水画的特点·····	046
二、李成、范宽、郭熙“三家村”·····	047
三、米氏父子与“米家山水”·····	057
四、宋代青绿山水画风·····	063
五、“南宋四家”的院体山水画·····	068
六、南宋山水画的风格特征·····	080
第五章 元时期的文人山水画·····	083
一、元代文人山水画的特点·····	084
二、“托古改制、借古开今”的赵孟頫·····	084
三、黄、吴、倪、王“元四家”·····	088

四、“云横秀岭，米家韵致”的高克恭·····	106
第六章 明朝时期的山水画 ·····	107
一、开创浙派一片天的戴进·····	108
二、“吴门四家”沈、文、唐、仇·····	111
三、“古雅娟秀，超然出尘”的董其昌·····	126
第七章 清朝时期的山水画 ·····	132
一、摹古大复旧的“四王”·····	133
二、反叛见性灵的“四僧”·····	144
三、“金陵八家”中的龚贤·····	158
四、“黄山派”梅清·····	162
五、用笔粗拙，气韵深沉的吴历·····	164
六、界画严整，曲折有致的袁江·····	168
第八章 民国和 20 世纪的山水画 ·····	172
一、民国山水画四巨匠齐、黄、张、傅·····	172
二、后起之秀陆俨少·····	179
名作欣赏 ·····	183

第一章 魏晋南北朝时期的山水画

概 述

汉朝的画笔主要是针对“三皇五帝”“三季异主”“忠诚死难”“令妃顺后”等人物，即使出现了山水，也是作为人物的背景，极其简单幼稚。我们从汉代的画像石、画像砖，例如四川成都出土的东汉画像砖《盐场图》《渔猎·收获图》中可以清楚地看到这一点。这些朴素描绘人与自然关系的早期绘画，为中国山水画的发端提供了可信的佐证。在那里，我们可以清晰地找到中国山水画的雏形。三国时期，吴主孙权夫人赵氏，画史说她能“写江湖、九州、山岳、河海、城邑、行阵之形，以开后世山水画之先端”。当然，她的画基本上属于军事性的地图式制作，而非纯艺术作品，这时期的山水画还处于胚胎阶段。

到了魏晋南北朝时期，随着山水意识的增强，山水画得以从人物衬景中独立出来。但因其刚刚萌芽，之前没有参考对象，此时的山水画不免显得古拙，如张彦远所说“群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山……列植之状，则若伸臂布指”，东晋著名画家顾恺之的作品《洛神赋图》中就存在人景比例失调的问题，画面上山峦起伏，水面波光粼粼，占据着画面的大半空间，只是作者的意图不在于表现山水，山水的形象只是作为人物形象的陪衬。《洛神赋图》无疑是山水画形成过程中极为重要的标志。从主题思想到画面表现，都充分体现了人与自然不可分离的密切协调状态。然而，这时期的山水画以独立画科的面貌出现，比欧洲的风景画早一千多年。山水画的表现技巧也开始趋于成熟，并建立了初步的山水画理论，阐明了“近大远小”的透视规律。说明当时人们不但重视山水画，而且有了理论研究。如顾恺之的《画云台山记》，记其画云台山内容，随后论布置之法。其中有“山有面

则背向有影”说明当时已有阴影画法，并以此来表现山的阴阳向背和立体感；“下为礪，物景皆倒”就是在水面上画出山的倒影，显然得法于实景。这些画法颇似印度佛教画的晕染凹凸法和西画的写实画法。宗炳的《画山水序》为山水画论之祖，他用写实的观点，阐述山水写景之法，主张“以形写形，以貌色貌”的师法自然论，给了山水画的意境最直接的表达通道。为了在“以形写形”的基础上表达出山水的“神韵”，宗炳还提出“以小见大”的观点：“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。”实为中国写景山水之先驱。而王微的《叙画》则认为，山水画既是自然景物的再现又是人们心灵的表现。所谓“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”乃“画之情”的真实写照，没有“情”便不能领会、传达山水的意境美。王微对于所历游踪“盘纤纠纷”“咸记心目”，因而使他“山川之好，一往追求，皆得仿佛”。他认为，作山水画就是：“以一管之笔，拟太虚之体”“岂独运诸之掌，亦以神明降之。”因而他也特别强调在创作时“横变纵化”的主观能动性。

魏晋南北朝期间，虽然顾恺之、宗炳、王微等已在从事山水画的创作，但是他们的山水画，只是从人物画的背景中逐步走向独立的过渡阶段，技法上仍然十分幼稚。

一、魏晋南北朝山水画特点

（一）山水画在南北朝尚处于萌始的初级阶段，而在魏晋之前是以人物画的附属形式存在的。虽然有顾恺之、宗炳、王微等专门山水画家，山水仍然多为人物背景出现，带有稚拙的痕迹，山水画的逐步独立直到南北朝后期才趋于完成。之所以会这样，是因为这一时期绘画的主要任务决定的皆为政教服务，“是知存乎鉴戒者图画也”。这正是那时绘画的一个主要特点。

（二）六朝是我国绘画艺术的初步成熟阶段。绘画题材范围有所扩大，除服务政教和宣扬佛教的内容外，还有流行与文艺佳篇相配合的故事画、描绘现实生活的风格画等。由简略变为精微，造型准确，注意传神，甚至六法备赅。风格也趋于多样，各家各具个人特点，自此山水画开始成为独立画科，然尚未成熟。

（三）魏晋玄学推演了山水观念的转换，迁想妙得使山水获得了新的美

学意义。人们关注山水，寄希望于山水的表现，扩展自己的生活空间——“崇华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图”。为实现这时代的理想，时尚澄怀清淡的魏晋圣贤又发明了“卧游”的方式，这种具有理想色彩和积极意义的方式，促进了山水画的独立和发展。

（四）山水脱离了宗教的神，山水画引入了人的神，自然在神会之中体会了文化的意义，这是历史的飞跃。魏晋南北朝山水画的形成和确立，是魏晋风度的渗透，崇尚自然的必然，文人个体意识的觉醒，人们对自然山水的审美感知。

二、魏晋南北朝文人山水画萌芽

东晋顾恺之（约345—406），字长康，小名虎头，晋陵无锡人，著名画家和绘画理论家。根据《贞观公私画史》《宣和画谱》等记载，他一生画迹甚多，其中山水有《庐山》《云台山》《雪霁望五老峰》等图，如今已无迹可寻。但通过其人物画背景中创造的山水形象，还可窥探我国山水画在魏晋开始萌芽，逐步从人物画背景中解放出来的历程。顾恺之在画法上“发前人所未发，开后人之师承”，他的技法对探讨研究当时的山水画发展和视觉审美特征有重要的价值。我们联系他的一些作品及论著，可以体会到那时将自然形象升华为艺术程式的质朴而独特的手法，同时也可从中理解那时的绘画美学思想和审美观点。顾恺之的生长于山水秀丽的江南，沿江自然风光的熏陶与魏晋风度的人文影响，使他对山水之美有着格外的体味。他曾向人津津乐道会稽山川之秀美：“千岩竞秀，万壑争流，草木朦胧之上，若云兴霞蔚。”他在后世享有“山水画祖”之誉。顾恺之在山水画史上能否称祖还可研究，但他在当时不仅是人物画的开拓者，同时在山水艺术形象创造方面的成就也是不容忽视的。

《洛神赋图卷》（图1），东晋，顾恺之，绢本设色，纵27.1厘米，横572.8厘米，现藏北京故宫博物院。虽为宋摹本，但仍然保存魏晋时代古拙的画风。整幅画用具体生动的形象完整地表现了三国时代曹植的名篇《洛神赋》的内容，也体现了这一历史时期新兴文艺理论中重视感情生活的要求。该画对人物心理刻画的成功及善于表达情感内容的精深造诣，反映了这一时



图1 洛神赋图卷(局部) 顾恺之

期中国绘画的新发展。此画以曹植的文学作品《洛神赋》为题材，描述曹植渡洛水时与洛水神女相遇而恋爱，终因人神路隔而无奈分离的动人爱情故事。画家把人物的神韵、风姿表达得惟妙惟肖，这是前无古人的。全卷分段描绘赋意，因地成形，移步幻影，将不同情节构图连接起来，画面处理带有梦幻虚拟的浪漫主义色彩，实境幻化为梦境之美，形成一种恍惚迷离的神秘气氛，以适应表现洛水女神来象征失落爱情的题旨，体现出内容和形式协调统一性。此图景物描写细到，山水形象占相当比例，从某种角度讲，也可作为山水画

卷来欣赏。此图突出表现了顾恺之“其笔意如春云浮空，流水行地，皆出自然”的特点。全画用笔细劲古朴，恰如“春蚕吐丝”。山川树石画法幼稚古朴，所谓“人大于山，水不容泛”，体现了早期山水画的特点。顾恺之行云流水、春蚕吐丝般的线条所构成的审美形式独特之处，显示了魏晋时代中国画从书法到绘画的美学意蕴和艺术规范，以骨法为基质，以线条为形态。尽管此图主要成就在艺术构想和人物创造方面，山水形象创造还处于“群峰之势，若细饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指”的阶段，但古拙装饰性的表现，也有相当造诣，体现出江南画派的一种风致，在探索和寻找山水形式语言上对后世具有很大的启迪。

除了绘画，顾恺之在理论上也有突出成就，今存有《魏晋胜流画赞》《论画》和《画云台山记》画论。提出了传神论、以形守神、迁想妙得等观点，主张绘画要表现人物的精神状态和性格特征，重视对象的体验、观察，通过迁想妙得来把握对象的内在本质，在形似的基础上以形写神。顾恺之的绘画及其理论，为中国传统绘画的发展奠定了基础。

三、魏晋南北朝山水画理论

（一）顾恺之与《画云台山记》

在魏晋南北朝时期，就已经有了关于山水画的论著。《画云台山记》便是顾恺之为张道陵在四川苍溪云台山七试弟子这一道教故事而创作的一篇论文，这篇文章，尽管重点是描述人物和景物的关系，但山水已是表现绘画主题的重要组成部分。文章中顾恺之非常明确地提出了从观察自然景物出现的山水的安排、取舍，以及远近、面影、色彩等技法的运用。我们完全可以认为，顾恺之是中国山水画最初的开拓者和先驱。《画云台山记》是山水画形成中的重要文献与理论基础，是中国绘画史上最早的绘画理论著作之一。它透露出山水画形成中的重要信息，并表明山水画与人物画的分离已成为必然趋势，完全意义上的山水画的初创呼之欲出。

《画云台山记》涉及山水的观察、安排与表现，包括经营位置，如何设色，山水在画面上怎样照应以及景物的空间布局等，体现出对山水画认识的明显进步。张彦远曾经以“人大于山”指出顾恺之等画中山水与人物比例失

当，而在这篇《画云台山记》中说：“凡画人，坐时可七分，衣服色彩殊鲜微，此正盖高山而人远耳。”说明此时顾恺之已充分意识到山水与人物在空间安排上的比例关系。

这篇《画云台山记》一向被当作顾恺之享有“山水画鼻祖”地位的确证。尽管在描述山水布局与画法时，表露出作者对自然山水一定的审美把握，但它主要是一篇如何具体画云台山图的设计叙述，尚停留在技术性的处理的层次上，缺乏在整体意义上的升华为对画自然山水的明确的审美思想。这一点在后来宗炳《画山水序》中得以体现。然而，正是这种包含审美在内的鲜活的具体观照，距自觉的审美思想的确立实已不远了。

（二）宗炳与《画山水序》

宗炳（375—443），字少文，南阳涅阳（今河南镇平）人。刘宋时期有名的高士，一生隐居不仕，酷爱山水自然。著有《画山水序》，文中探讨了山水画兴起的原因、意义和价值。此论著的出现表明了中国山水画的独立，并向世人宣告中国山水画比西方风景画的出现早一千多年。

《画山水序》篇幅不长，但在我国绘画理论史占有重要的地位，这个序文是中国美术史上第一篇正式的山水画论。在论山水画功能时，宗炳说“山水以形媚道”，说画山水者，“其神与万物交，其知与百工通”。到了晚年，他还感叹地说：“老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之”，“凡所游履皆图之于室”。后人把“卧游”变成欣赏山水画的代名词。《画山水序》带有佛学唯心主义色彩，作为全文总纲的首段，就是以佛学观点来论证山水之美的。它作为我国山水画理论的开端，对后来的画论产生了重要的影响，并具有普遍的美学意义。

从绘画的角度而言，此文道出了画家应该注重观察，“应目会心”，使山水画创作形成丘壑内营的规律，并科学地阐明了透视学的原理。宗炳曾过着“栖丘饮谷，三十余年”的生活，所以对山水及进而作画有深刻的体会，《画山水序》总结了这一规律。这一“应目会心”的原理，与西方绘画全然不同，重在记忆、观察，而非对面写实。后来的山水画家，都遵循“丘壑内营”的规律，其理论揭示就于宗炳所说。巨大的自然风景怎样缩入较小的画幅中呢？宗炳又提出解决问题的透视原理。在实践中，他懂得“去之稍阔，则其见弥小”，