

经典

江苏美术出版社

中国历代山水画经典

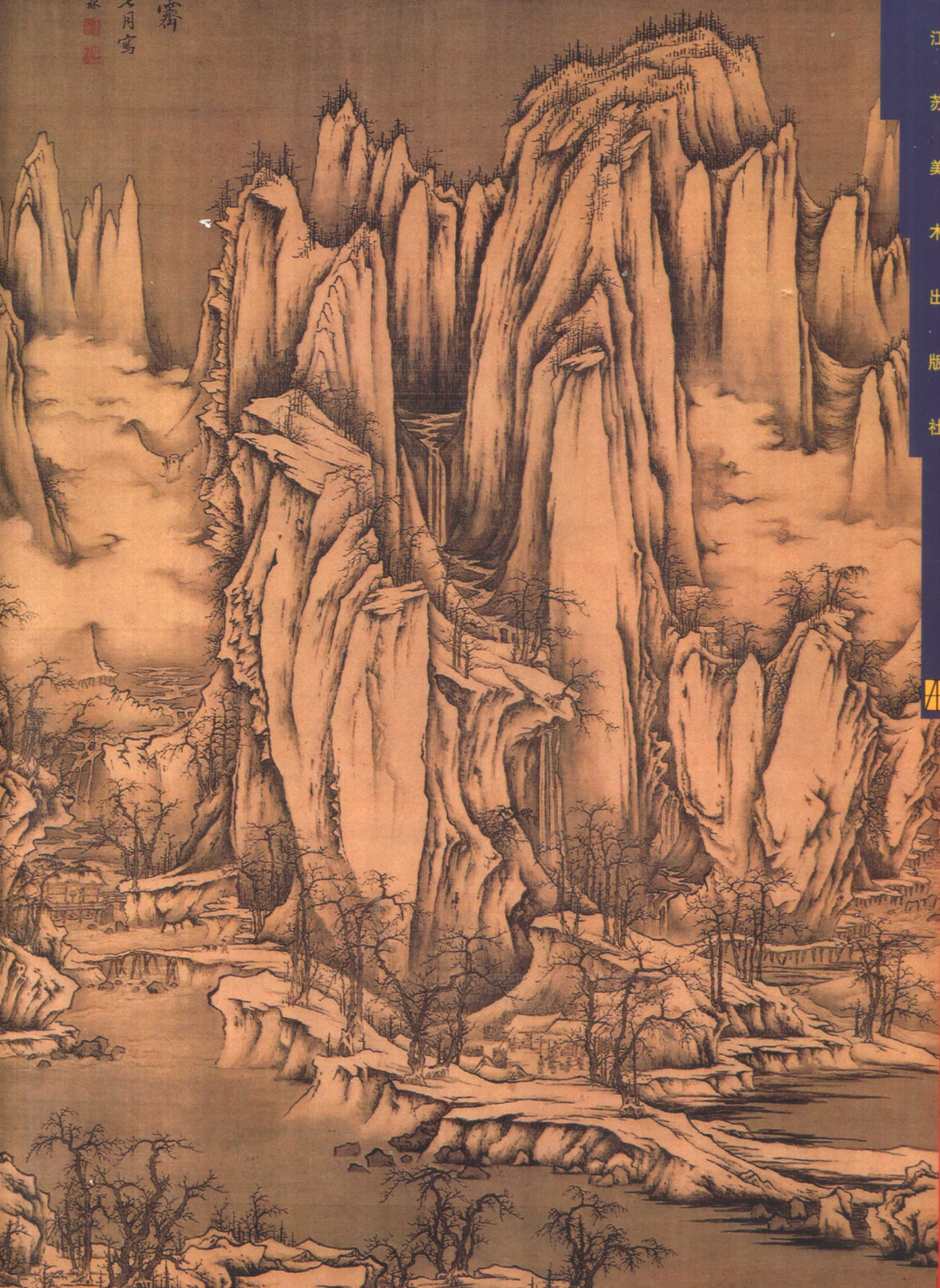
中国历代山水画经典

上海

雪霁

山阴秋七月写

人黄鼎



图书在版编目(C I P)数据

中国历代山水画经典/江苏美术出版社编. —南京:
江苏美术出版社, 2000. 8
ISBN 7-5344-1123-8

I. 中... II. 江... III. 山水画-作品集-中国
IV. J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 39776 号

策 划 高 云
责任编辑 毛逸伟
装帧设计 冯忆南
责任校对 吕猛进
审 读 杜 辛
责任印制 符少东
吴蓉蓉

中国历代山水画经典

出版发行 江 苏 美 术 出 版 社
经 销 江 苏 省 新 华 书 店
印 刷 利丰雅高印刷(深圳)有限公司
开 本 889 × 1194 16 开 15.5 印张
版 次 2000 年 8 月第 1 版 第 1 次印刷
印 数 0,001 - 3,000 册
书 号 ISBN 7-5344-1123-8

J · 1120 定价 160.00 元

目 录

概述

唐以前山水画

- 顾恺之 东晋 洛神赋图 卷(局部) (7-9)
 顾恺之 东晋 女史箴图 卷 (10)
 张僧繇(传) 梁 雪山红树图 轴 (11)
 展子虔 隋 游春图 卷 (12-13)
 隋 法华经变·萨埵本生 敦煌第419窟壁画 ... (14)

唐代山水画

- 李思训(传) 江帆楼阁图 轴 (17)
 李昭道 明皇幸蜀图 轴 (18)
 佚名 溪山行旅图 轴 (19)
 王维 山阴图 卷 (20-21)
 五台山图 敦煌第61窟 (22-23)
 刁光胤 枯树五羊 册页 (24)

五代山水画

- 荆 浩 匡庐图 轴 (27)
 关 仝 关山行旅图 轴 (28)
 关 仝 秋山晚翠 轴 (29)
 董 源 潇湘图 卷(局部) (30-31)
 董 源 龙宿郊民图 轴 (32)
 董 源 夏山图 卷 (33)
 巨 然 层岩丛树图 轴 (34)
 巨 然 雪景行旅图 轴 (35)
 巨 然 溪山兰若图 卷 (36-37)
 李 昇 岳阳楼图 册页 (38)
 赵 幹 江山初雪卷(局部) (39)
 佚名 丹枫呦鹿 轴 (40)

宋代山水画

- 李 成 读碑窠石图 轴 (43)
 李 成 晴峦萧寺图 轴 (44)
 李 成 寒林骑驴图 轴 (45)
 范 宽 溪山行旅图 轴 (46)
 范 宽 雪景寒林图 轴 (47)
 范 宽 雪山萧寺图 轴 (48)
 郭忠恕 明皇避暑宫图 轴 (49)
 屈 鼎 夏山图 卷(局部) (50-51)
 燕文贵 秋山琳宇 轴 (52)
 许道宁 渔父图 卷 (53)
 许道宁 雪景 轴 (54)
 郭 熙 早春图 轴 (55)
 郭 熙 山村图 轴 (56)
 郭 熙 窠石平远图 轴 (57)
 王 诜 渔村小雪图 轴(局部) (58-59)
 米 芾 春山瑞松 轴 (60)
 米 芾 远岫晴云图 轴 (61)
 梁师闵 芦汀密雪图 卷 (62-63)
 赵令穰 柳亭行旅 册页 (64)
 赵 佶 雪江归棹图 卷 (65)
 张择端 清明上河图 卷 (66-67)
 王希孟 千里江山图 卷 (68-69)
 佚名 江山秋色图 卷 (70-71)
 赵伯驹 汉宫图 册页 (72)
 李 唐 万壑松风图 轴 (73)

- 李 唐 江山小景图 卷 (74-75)
 萧 照 山腰楼观 轴 (76)
 贾师古 岩关古寺 册页 (77)
 李 迪 雪中归牧图 (78)
 刘松年 四景山水 卷 (79)
 李 嵩 赤壁图 册页 (80)
 马 远 踏歌图 轴 (81)
 马 远 水图 册页(二幅) (82)
 马 远 梅石溪息图 册页 (83)
 夏 圭 雪景山水 册页 (84)
 夏 圭 观瀑图 册页 (85)
 李 东 雪江卖鱼图 册页 (86)
 武元直 赤壁图 卷 (87)
 佚名 溪山无尽图 卷 (88-89)
 佚名 长江万里图 卷 (90)
 佚名 山水图 轴 (91)
 佚名 金明池争标图 轴 (92)
 佚名 早秋夜泊图 册页 (93)
 佚名 溪山赏秋图 册页 (94)

元代山水画

- 高克恭 云横秀岭图 轴 (97)
 赵孟頫 谢幼舆丘壑图 卷 (98-99)
 赵孟頫 双松平远图 卷 (98-99)
 黄公望 富春山居图 卷 (100-101)
 黄公望 天池石壁图 轴 (102)
 黄公望 九峰雪霁图 轴 (103)
 吴 镇 渔父图 轴 (104)
 吴 镇 谿山高隐图 轴 (105)
 王 蒙 夏山高隐图 轴 (106)
 王 蒙 丹山瀛海图 卷 (107)
 王 蒙 春山读书图 轴 (108)
 王 蒙 具区林屋图 轴 (109)
 倪 瓒 六君子图 轴 (110)
 倪 瓒 虞山林壑图 轴 (111)
 倪 瓒 幽涧寒松图 轴 (112)
 曹知白 群峰雪霁图 轴 (113)
 郭 畀 雪竹荫牧归图 卷 (114-115)
 夏 永 岳阳楼图 轴 (116)
 马 琬 乔岫幽居 轴 (117)
 佚名 柳荫牧归图 轴 (118)
 萨都刺 严陵钓台图 轴 (119)
 佚名 买鱼沽酒图 轴 (120)

明代山水画

- 王 履 华山图册二幅 (123)
 王 绂 湖山书屋图 卷 (124-125)
 戴 进 归舟图 卷 (126-127)
 戴 进 长松五鹿图 轴 (128)
 周 臣 桃花源图 轴 (129)
 吴 伟 灞桥风雪图 轴 (130)
 蒋 嵩 归舟图 轴 (131)
 刘 钰 临梅道人夏云欲雨图 轴 (132)
 沈 周 庐山高图 轴 (133)

沈 周	雨意图 轴	(134)	王原祁	仿高房山云山图 轴	(189)
沈 周	两江名胜图 册页	(135)	王原祁	山中早春图 轴	(190)
沈 周	吴中山水图 册页	(138)	王原祁	山水图 轴	(191)
文徵明	东园图 卷(局部)	(136-137)	王原祁	华山秋色图 轴	(192)
文徵明	高人名园图 轴	(139)	吴 历	湖天春色图 轴	(193)
文徵明	仿王蒙山水 轴	(140)	吴 历	枫江群雁图 轴	(194)
唐 寅	春游女儿山图 轴	(141)	恽寿平	山水图 册页(二幅)	(195)
唐 寅	湖山一览图 轴	(142)	刘 度	山水图 册页	(196)
唐 寅	虚亭听竹图 轴	(143)	傅 山	丘壑磊砢图	(197)
唐 寅	函关雪霁 轴	(144)	傅 眉	山水图 册页(二幅)	(198)
仇 英	桃源仙境图 轴	(145)	程正揆	山水图 册页(二幅)	(199)
仇 英	松溪横笛图 轴	(146)	渐 江	山水图 轴	(200)
仇 英	桃村草堂图 轴	(147)	渐 江	黄山始信峰图 轴	(201)
仇 英	仿李唐山水 卷(部分)	(148)	渐 江	山水图 册页	(202)
朱 端	烟江晚眺图 轴	(149)	渐 江	江山无尽图 卷(局部)	(203)
朱 端	寒江独钓图 轴	(150)	渐 江	黄山八胜图 册页(二幅)	(204)
谢时臣	太行晴雪图 轴	(151)	石 谿	松岩楼阁图 轴	(205)
谢时臣	蜀道图 轴(局部)	(152)	石 谿	报国寺图 轴	(206)
谢时臣	虎阜春晴图 轴	(153)	石 谿	山高水长图 轴	(207)
陆 治	溪山清远图 轴(局部)	(154)	石 谿	江上垂钓图 轴	(208)
文 嘉	石湖小景图 轴	(155)	朱 奎	仿董源山水图 轴(二幅)	(209)
文伯仁	溪山馆图 轴	(156)	石 涛	游华阳山图 轴	(210)
蒋 乾	雪江归棹图 卷	(157)	石 涛	淮扬洁秋图 轴	(211)
宋 旭	雪居图 轴	(158)	石 涛	狂壑晴岚图 轴	(212)
项德新	秋江云树 轴	(159)	石 涛	诗书 册页	(213)
董其昌	仿古山水图 轴	(160)	萧云从	山水 册页	(214)
董其昌	书画合璧 册页	(161)	龚 贤	松林书屋图 轴	(215)
钱 贡	坐看云起图 轴	(162)	龚 贤	千岩万壑图 轴	(216)
吴 彬	仙山高士图 轴	(163)	龚 贤	云林山居图 轴	(217)
张瑞图	晴雪长松图 轴	(164)	龚 贤	山水图 卷	(218-219)
刘源起	灵岩雪积图 轴	(165)	陈 卓	云山青嶂图 轴	(220)
李流芳	吴中十景图 册页	(166)	樊 圻	山水 册页(二幅)	(221)
沈士充	雪栈行旅图 轴	(167)	高 岑	秋山万木图 轴	(222)
张 宏	仿宋元山水 册页	(168)	吴 宏	山水 册页(二幅)	(223)
蓝 瑛	松岳高秋图 轴	(169)	邹 喆	江南山水 册页(二幅)	(224)
蓝 瑛	山水图 轴(局部)	(170)	梅 清	西海千峰图 轴	(225)
蓝 瑛	山水图 轴	(171)	章 谷	峨嵋八景图 册页	(226)
沈 颢	设色山水 册页	(172)	陆 昉	关山行旅图 轴	(227)
杨文聪	仿倪瓒山水图 轴	(173)	高其佩	山水图(指画) 轴	(228)
蒋 嵩	峻壁飞泉图 轴	(174)	黄 鼎	群峰雪霁图 轴	(229)
史 忠	山水图 卷(部分)	(175)	袁 江	真山水图 轴	(230)
陈 宁	山水图 册页	(176)	袁 耀	巫峡秋涛图 轴	(231)
佚名	四季山水图 轴(之一)	(177)	袁 耀	阿房宫图 轴	(232)
佚名	四季山水图 轴(之二)	(178)	华 岳	万壑松风图 轴	(233)
清代山水画			李 鱣	五松图 轴	(234)
王时敏	南山积翠图 轴	(181)	黄 慎	闽桥雪梅图 轴	(235)
王时敏	仿王维江山雪霁图 轴	(182)	张宗苍	云崖锦树图 轴	(236)
王时敏	仿范宽山水图 轴	(183)	方士庶	仿古山水 册页	(237)
王 鉴	仿宋元山水 册页	(184)	张 翥	春流出峡图 轴	(238)
王 鉴	仿黄子久山水图 轴	(185)	虚 谷	杂画 册页(二幅)	(239)
王 翬	秋林图 轴	(186)	赵之谦	积书岩图 轴	(240)
王 翬	泰岱晴云图 轴	(187)	任 熊	范湖草堂图 卷(部分)	(241)
王 翬	仿古山水 册页(二幅)	(188)	蒲 华	山水图 轴	(242)



江
苏
美
术
出
版
社

中国历代山水画经典



江苏美术出版社 编

概述

作为图形的山水画产生很早,据《尚书》记载:舜观古人图画,要禹以五色画日、月、山等在衣裳上,用以分别上下尊卑。象形文字中山(𡵓)和水(氺)也是在山水画上简化而来,其实也就是最简单的山水画。汉画像砖上有山水乃是劳动场面的背景,其意义都不在审美。具有审美视觉、作为艺术品的山水画出现于晋。东晋的顾恺之在《论画》一文中第一句便说:“凡画,人最难,次山水。”他还写了一篇“画云台山记”也是开宗明义:“山有面,则背向有影,可令庆云西而吐于东方……西去山,别详其远近……”顾恺之的《女史箴图》中有一段“崇犹尘积”,画的也是一座山,上有日月,中有鸟、云。东晋时山水画已大量出现,例子还有很多。

晋宋(刘宋)时,宗炳写出世界绘画史中第一篇山水画论“画山水序”,谈山水画和“道”的关系,奠定了中国绘画的哲学基础,也左右了以后中国绘画的方向,并决定了中国画的特质。接着,王微又写出第二篇山水画论“叙画”。阐述山水画不同于地形图,而在传达画家的情感。成熟山水画论的出现,说明山水画出现已很多。当时山水画的大量出现,和魏晋玄学有关,当时玄风大兴,“以玄对山水”,以山水画体现玄学的意义,作者主要是文人。

到了隋代至唐初,大兴土木,隋建大兴城、唐建长安城,隋建仁寿宫、唐建九成宫,都是当时世界上最大的城市。隋炀帝由洛阳到扬州游玩,一路建离宫40座。隋炀帝又残忍,臣下办事,稍不如意便杀。宇文恺负责工程设计,于是建筑之前,先画好很多效果图,供皇帝挑选。离宫建在有山有水之中,于是大量画家投入画图,特点是“精意宫观”、“模山拟石,妙得其真”。宫观要画好,但宫观在山水中,更多的是画山水,于是山水画大进步。唐初负责皇家工程建设的是宰相阎立本,阎立本也画山水附于宫观的效果图,但后来他作画自娱时,便不画宫观,只画山水,所谓“渐变所附”。山水画在画家手中开始独立。

李思训是唐宗室,喜画,他在宫廷中见到很多阎立本的画,他的山水画都是继承阎立本的,但更成熟。现存《明皇幸蜀图》等作品都是他的传派。主要用线勾出山石的轮廓,然后填上青绿颜色。有勾无皴,但李思训勾线较多,山石的肌理、结构都勾得很清楚,实为以后皴法之萌芽状态。

吴道子和李思训同时,他好酒使气,性格豪放,画山水一挥而就,有笔无墨。但他对线条作了大解放,“离、披、点、画,时见缺落。”脱落其凡俗,也就是说他笔下线条有粗细顿挫变化,笔断意连等特点,改变了以前线条如“春蚕吐丝”那样细匀而无变化、圆转无方折等特点,为以后线条丰富多变开创了局面,也为以后水墨山水和写意山水打下了基础。

王维早年山水学李思训,后来他佷佛,思想消沉,不用青绿颜色,改用水墨,创“破墨”。即在磨好的墨中加水,水加得多就淡,加得少就浓,越少越浓,越多越淡,使墨分五彩,代替颜色用以渲染,王维贡献很大。在王维之前,画家用墨不知调水,墨磨好后,直接用以勾线或写字,王维开始在墨中调水,墨不但能用以勾线、写字,也能代替颜色渲染,而且线条也有浓淡之分。为水墨山水画的发展打下了另一基础。王维之前,无水墨山水,王维之后,水墨山水渐兴,后来“水墨为上”。

唐末之前,山水画都不成熟,或者有笔无墨,或有墨无笔。到了唐末五代初,荆浩使皴法成熟,有笔有墨。台湾故宫博物院藏有一幅荆浩的《匡庐图》,可见其皴法之成熟。皴法成熟表示山水画成熟。荆浩还写了一本《笔法记》,谈山水画的理论问题,他提出山水画创作不在写山水之形,而在“图真”,即传山水之神和作者之修养,又提出“六要”——气、韵、思、景、笔、墨。以前,谢赫提出“六法论”主要针对人物画,“六法论”是:一、气韵生动是也;二、骨法用笔是也;三、应物象形是也;四、随类赋彩是也;五、经营置位是也(明版作经营位置是也);六、传移模写是也。其中没提到笔墨,因为当时只有勾线赋彩,到了荆浩时,提出笔

和墨,而无“赋彩”,因为“笔墨”更重要。从此,“笔墨”成为中国画技法的代名词。荆浩之后,北方有“山水三大家”——关仝、李成、范宽,都是在荆浩基础上发展起来的,皴法更成熟,山水境界也各有地方特色。史家称为“三家鼎峙,百代标程”,“三家,犹诸子之于正经矣”。北方山水画都是用刚硬的线条勾写,外轮廓线较重,皴法也用硬线条,多画北方石质山、雄伟峻厚,石质坚凝、风骨峭拔,长松巨木、高山峻岭,有崇高感。

和荆、关同时的南方十国中,南唐画家董源和他的学生巨然又创立了“南方派”,他们的画用柔曲的披麻皴,柔和的点子。轮廓线和内皴线条是一致的,无浓淡之分,而且多画江南土质山,多低矮山丘,平沙浅渚、洲汀掩映、杂树灌木、平淡天真、轻烟淡峦、气象温润,和北方派山水雄强刚硬作风截然不同。

北宋建都在北方,所以北宋山水画主流继承的是北方派画风,中期产生了郭熙、王诜两位名家。郭熙写了一文“林泉高致”,总结山水中要有“可行、可望、可居、可游”之景,山水有“三远”——高远、深远、平远。而且山水之景要完整,上留天、下留地,天地之间方布景设色即画山水。但到了南宋,山水画又一大变。

北宋被金国灭掉,画和画家也被运往北国。李唐是北宋画院画家,在被押往北国途中逃跑,南渡去杭州寻找北宋高宗赵构,途中靠卖画为生,他以前(北宋时)画的《万壑松风图》,也是上留天之位,下留地之位,当中完整的山,皴法浓密,千皴万皴,数月半年方能成一幅,若以此为生,则无生也。加上金人侵扰,他义愤填膺,于是便用大笔挥洒,一扫而成,创斧劈皴。线条也更加刚硬,山也不完整,上无天、下无地,只截取山的一段。他的传人马远、夏圭用更刚硬的线条,更猛烈的大斧劈皴,取景更简,往往只画山的一角或半边,人称“马一角”、“夏半边”。南宋画都传李唐一系,系无旁出,后人称为“院体”。北宋有院画,而无院体。南宋四大家李唐、刘松年、马远、夏圭

都是院画家,风格都一致,故有“院体”之说。

“马一角”、“夏半边”到了极致,刚硬线条,猛烈的大斧劈皴也为文人所不喜。到了元代,一代文人无事可做,精力投向戏剧和绘画。为首赵孟頫托古改制,提倡“古意”,反对“近世”(南宋)画风。他的山水画一学北方李(成)郭(熙)派,二学南方董、巨派。但李、郭派的北方派山水画在北宋时已发挥到相当高的程度,再进展已很困难,所以元代通过赵孟頫而师法李、郭派的“四大家”——曹知白、朱德润、唐棣、姚彦卿的画虽然很好,但不能代表元代山水画的高峰。董、巨派山水画在北宋、南宋都很少有人再继续深入,还有发挥深入的余地,所以通过赵孟頫而学董、巨派的“四大家”——黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒的山水画有更大的发展,代表了元代山水画新的成就。所以后人说的“元四家”指的是后者。

元代山水画家几乎全是文人,画风崇尚枯寂、冷寞、荒率。到了明代,皇帝朱元璋是农民,草莽英雄,不喜欢这种画风。加之朱元璋起兵时打着“反元复宋”的旗号,所以他建立了明朝后,便提倡宋画风,特别欣赏南宋的刚猛画风。南宋迁都今日的浙江杭州,南宋院体的传人大量进入宫廷,形成浙派,浙派画家继承的是南宋院体,以浙人戴进为首。之后,有吴伟。吴伟的画更烦乱,更野性,再后有蒋嵩、张路、汪肇等,干脆用大片墨水涂抹。一直到明中期稍后,浙派画占据明代画坛主流地位。

明第二代皇帝朱棣迁都北京,对南方控制较松。元明之际,被朱元璋破坏了的苏州又开始恢复,经济发达,文化也发达。产生了沈周、文徵明、唐寅、仇英四大家。被称为“吴门四家”,又称“明四家”。沈、文以董、巨、元四家画为基础,唐寅学院体而一变刚猛为潇洒,仇英以大青绿山水为特色。苏州文人多,一起宣扬苏州文化,同时攻击浙派。于是以沈周、文徵明为首的吴门派又占据画坛主位,浙派渐衰。明永乐至天顺年间,文坛盛行的台阁体,主张典雅平稳、雍容迂徐。对画坛有相

当的影响，于是吴门派画风也渐趋典雅平稳、雍容迂徐。

吴门（苏州）经济是以丝绸纺织业为基础的。明末，松江的棉业兴起，这里是黄道婆的故乡，各地大商人涌向松江，做棉纺业生意，于是松江成为商业经济重地，松江派也就随之兴起。松江派画家众多，以董其昌、陈继儒最著名，其画继承吴门派，也有改革，但只是把吴门派的干笔改为湿笔，精神状态和用笔基本方法是一致的。董其昌精研画史，发现画史上有两种状态的绘画，一以王维为首，实以“董、巨”为中坚延而至，元四家、明代文、沈等队伍皆文人，画风柔和松软、平淡天真。另一以李思训为首，实际以李唐、马远、夏圭为中坚，延而至浙派，大多为宫廷中人和画院画家或院体画家，画风刚硬，激烈而少内涵。他们以禅家南北宗相喻，称王维、“董、巨”一派为“南宗”，李思训、马夏一派为“北宗”。董其昌提倡“南宗”画，影响十分巨大，他的学生王时敏和王鉴、王石谷、王原祁（“四王”）就是传他的“南宗”派，王时敏称为“董、巨逸轨”，又称“正宗”，舍此则为邪派。王时敏为明朝大官，后降清。他的孙子王原祁在清朝做大官，他们的山水画严守古人之法平稳宁静，最为朝廷所喜，所以“四王”的势力风靡全国。

明清之际，“天崩地解”，所以艺术也十分伟大。清初“四僧”——弘仁、石谿、八大山人、石涛是当时最杰出的画家，弘仁的画，“江南人家以有无定雅俗”。江南是全国最富的地方，也是文化最发达的地方，人家以有弘仁画为雅，无弘仁画则其家便俗，可见其影响如此之大。石涛还写了一本《画语录》，主张“我自用我法”、“无法之法，乃为至法”，他的画生气勃勃，纵横捭阖，但不为朝廷所喜，“四僧”都是在野派。和“四僧”同时还有龚贤以及以陈卓为首的“金陵八家”等，都在“四王”画风之外，但都遭到“四王”及后人攻击。这一批画家死后，“四王”画派更据画坛主流。“四王”死守古人之法，以得古人“脚汗气”为荣。反复要求“与古人同鼻孔出气”、“刻意师古”、“一树一

石，皆有原本”。王原祁则主张只学黄公望一人，“吾五十年余矣，所学者大痴也，所传者大痴也。”其他则被他斥为“时流杂伪，谬种流传”。他们的画全法古人，不敢越雷池一步，影响到他的弟子、传人，作品软、甜、俗、赖，风气萎靡，一蹶不振。但却占据画坛主流。直到1919年“五四”前后，陈独秀等人提出打倒“王画”，情况才稍有一点改变。

近代上海是国际性大都市，商业发达，思想解放，赵之谦、吴昌硕等画家借鉴金石，以金石入画，创立“海派”，对“四王”画风是个大的冲击，但“海派”画家主要成就在花鸟，山水画也出现一点新意，但不足以动摇“四王”的根基。直到黄宾虹出现，他以清代以弘仁为首的新安派画为根基，继之广师百家，上至汉代画像、六朝、唐宋元，下至明清各家各派——探讨，又师造化，又研究美术史，创造了苍健、浑朴、雄壮、厚重、遒劲、浓密、华滋的山水画，一扫“四王”萎靡之风，开始了雄浑苍莽、大气磅礴的新时代。接着傅抱石又创造了奋跃飞动、猛刷横扫、如闪电雷鸣般的“抱石皴”，气概不可一世，黄、傅两股势力彻底摧垮了清末死气沉沉、甜俗萎靡的画风，建立起新时代的山水画。

战争年代，人才多集中使用，战争结束后，人才则分散到各地去发展各地文化，分散到各地的人才又相应集中在各地的中心城市（大多为省会），于是又形成地方画派。继黄宾虹、傅抱石之后，又有以赵望云、石鲁为首的长安画派，以李可染为首的京派，以钱松喙为首的金陵画派，其次还有海派、浙派、蜀派等，张大千、溥心畲、黄君璧三人渡海到了台湾，被称为“渡海三家”，地方画派兴起，更加斑斓多彩。外国各种流派也被留学生们带进国内。改革开放以来，外国各种思潮又蜂拥而入，20世纪中国画坛最为丰富、流派纷争，不可言状，这些流派还在发展，结果如何，留待后人评说。

2000年5月15日于南京师范大学西山

中国历代山水画经典
唐以前山水画



山水画于魏晋之前已有存在,但是作为审美的、艺术品的山水画乃是在魏晋时期正式出现。东晋著名画家兼理论家顾恺之有《论画》一文,第一句就是“凡画,人最难,次山水”。他还写了一篇“画云台山记”,第一句是“山有面,则背向有影,可令庆云西而吐于东方……”《历代名画记》中“顾恺之”条下记载顾恺之有《庐山会图》、绢六幅图《山水》等等,但目前我们能见到的顾恺之绘画比较可靠的是《女史箴图》,这里有一段山水图,画面上有山、云、鸟、日、月,还有一人在房边射箭,写的内容是:“日中则昃,月满则微,崇犹尘积,替若骇机。”可知他画山水是用来说明“崇犹尘积”的道理,崇高的像大山一样,也是由小尘土一点点积聚起来的,从而说明人的道德也是由一件件小事积起来的。这幅画用细而匀的线条,当时叫“春蚕吐丝描”,后来又叫“高古游丝描”,用这种线条勾出山石的形状,只勾无皴,勾后再设以淡淡的颜色。张彦远记载六朝的绘画“群峰之势,若钿饰犀栳,或水不容泛,或人大于山”。而顾恺之的这幅画比起张彦远的记载要复杂得多。另一幅传为顾恺之的作品《洛神赋图》,也保留了六朝时期绘画的特色。

顾恺之之后,有一位宗炳(375-443),南阳涅阳人。他提出“澄怀观道,卧以游之”。宗炳一生喜爱山水,但当他“老疾俱至”时,不能再游山水,就把山水画在墙上或把画好的山水画挂在墙壁上,然后卧在床上观看山水,叫“卧游”。他的文章“画山水序”,是谈山水画与“道”的关系,后来他被称为中国山水画论之祖。

与宗炳同时,比宗炳年轻的王微(415-453),字景玄,是王羲之一族人。他也喜山水,其文章“叙画”主要是谈山水画,提出山水画与地形图不一样,“非以案城域,辨方州,标镇阜,划浸流。”而是供人欣赏的,要倾注画家的感情,因此要“效异《山海》”。王微提出这一点功劳很大。

唐以前最有名的山水画是展子虔的《游春

图》。展子虔(约531-604前后),渤海(今山东阳信县南)人。历北齐、北周,至隋为朝散大夫、帐内都督。据载,展子虔善长画宫苑图。据我考察,这幅《游春图》是一张建筑效果图。因为隋炀帝大兴土木、穷奢极欲,他在京城兴建大兴城,规模巨大是空前的。大兴城也是当时世界上最大的城市,又从洛阳到扬州建40座离宫。当时负责建筑的官员是宇文恺,他是戴罪立功的,恐怕建出房子隋炀帝不满意,于是就发明了图纸和效果图。我曾认真研究过这幅《游春图》,我认为它就是一个离宫的效果图。这幅画比以前的山水画进步得多了。首先它的空间感表现得非常好,山水画的艺术效果首先就是空间感,咫尺千里,很小的一段就有千里远的效果。六朝很多画家都没解决这个问题,但展子虔画中完全解决了。另外,其画山水层次,前后关系以及山石勾勒也比以前复杂得多,“水不容泛,人大于山”的问题早已克服,只是树和山浑然一体的感觉还不够好。这有待于后人继续解决。

敦煌壁画中有一幅隋代作品,是萨埵太子本生故事图,画的是佛教内容。说的是萨埵太子看到虎饿得奄奄一息,如果不再吃肉就要饿死了,于是就脱掉衣服,跳到虎面前,让虎把他吃掉,这就是舍身饲虎的故事。这幅画中有山水背景,是张彦远记载的所谓“群峰之势,若钿饰犀栳,或水不容泛,或人大于山”。到了隋代,人不一定比山大,但与山差不多,而且虎要伸开身子比两座山还大,水里也不能泛舟,前面山一排排的,叫“钿饰犀栳”,像妇女头上的装饰品,像梳头的梳子一样,都是很幼稚的。一是因为出于民间画工之手;二是其图样是从印度拿来,我们还没有看到当时印度的山水画,山水画可能是民间画工加上去的。但是它真实地反映了当时山水画的普通水平。

总之,唐以前山水画虽已大量出现,但还不是太成熟。



顾恺之 东晋 洛神赋图 卷(局部) 绢本 27.1 厘米×572.8 厘米







顾恺之 东晋 女史箴图 卷(局部) (尺寸不详)



张僧繇(传) 梁 雪山红树图 轴 绢本 118 厘米×60.8 厘米



柳暗花明
春景雲霞
如畫陌上
草蒿、五
絲底淺香
遊倦歸舟
宜和六字
題 軟勒
平堤試騎
驕晴絲胃
柳 絲長
湖光山色
天然句不
用字畫更
餘囊
乾隆御題

