

中国山水画通鉴

水墨 苍劲

上海书画出版社



李唐 萧照 贾师古 阎次平 刘松年 马远 夏圭 梁楷

图书在版编目 (CIP) 数据

水墨苍劲 / 王彬撰文. —上海: 上海书画出版社,
2006. 1

(中国山水画通鉴)

ISBN 7-80725-280-4

I. 水… II. 王… III. 山水画—艺术评论—中国—南宋(1127~1279) IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第142425号

责任编辑: 黄 剑

技术编辑: 杨关麟

责任校对: 周倩芸

版式设计: 杨关麟

封面设计: 王 峥

中国山水画通鉴·水墨苍劲

② **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcph@online.sh.cn

上海文高制版有限公司制版

上海丽佳彩色制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 965 × 635 1/16

印张: 8 印数: 1-3,000

2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷

ISBN 7-80725-280-4/J.264

定价: 35.00 元

主 编 卢辅圣
副 主 编 汤哲明
编 委 王 彬
黄 剑
彭 莱
漆 澜
邵 琦

本书撰文 王 彬

- 1 范山模水
- 2 三家鼎峙
- 3 一片江南
- 4 林泉高致
- 5 超以象外
- 6 千里江山
- 7 水墨苍劲
- 8 山外青山
- 9 托古改制
- 10 窠石平远
- 11 界画楼阁
- 12 湿墨繁笔
- 13 胸中逸气
- 14 幽涧潺湲
- 15 刚逸纵肆
- 16 吴门风规
- 17 院体别绪
- 18 城市山林
- 19 南顿北渐
- 20 云间秀色
- 21 苍翠无尽
- 22 貌写家山
- 23 溪山卧游
- 24 六法之外
- 25 搜尽奇峰
- 26 入纆大统
- 27 钟山烟云
- 28 皇舆揽胜
- 29 维扬异趣
- 30 奇园胜境
- 31 海上墨林
- 32 绍往开来
- 33 大朴不雕
- 34 江山多骄



中国山水画通鉴

水墨 苍劲

文 王彬

● 上海书画出版社

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com



山水画是中华文明的独特产物。千余年来，它作为中国绘画的最大门类及其艺术成就的集中体现，作为中国人观照自然、阐释世界和承载其观念意义的一种重要方式，以鲜明的文化品格、丰富的表现形态，参与了中华民族艺术精神和人文气象的建构。20世纪以还，伴随着社会的巨大变迁，山水画的文化渗透力尽管有所削弱，但为其提供并不断滋养着后来人的价值和形式渊薮，仍然以其既作用于现实艺术情境，又作用于主体认知结构的双重效应，深深楔入当今时代。

《中国山水画通鉴》以图文相映的方式，对这部绚丽多姿的山水画发展史进行了较为完整而系统的梳理。从中展现的，不仅是山水画的发生发展过程，不仅是关乎山水画的艺术家和艺术作品的流行变迁轨迹，而且也牵连了山水画赖以存在的文化土壤，牵连了一代又一代需要山水画的人与山水画所构成的那层不断嬗变着的微妙关系。

为了方便阅读和使用，全书以山水画发展的时序为经，以价值形态的消长变化为纬，厘定成三十四分册，每册皆独立成章而又互为生发呼应。本书《水墨苍劲》为第七册，主要阐述南宋画院山水画。

目录

- 一 北宋山水画余绪 5
- 二 李唐的早期画风及其承传 17
- 三 李唐晚期画格的形成 59
- 四 马夏之风 71
- 五 余音与非议 115

北宋山水画余绪

明人王世贞《艺苑卮言》论中国山水画的发展时有云：“大小李（思训、昭道）一变也，荆（浩）关（仝）董（源）巨（然）一变也，李（成）范（宽）又一变也，刘（松年）李（唐）马（远）夏（圭）又一变也，大痴（黄公望）黄鹤（王蒙）又一变也……”其中的“刘李马夏”正是南宋院体山水画的代表人物，李唐在师法李成、范宽的基础上独创“斧劈皴”，奠定了南宋院体山水之新格，刘、马、夏则在李唐的基础上另辟蹊径，以刻画边角之景取胜，尤其是后两家在表现江南烟水迷蒙的山水景象时，采用了大片留白的手法，使得画面极具诗意性，从而将水墨苍劲而又清新明润的南宋院体山水画推向了巅峰。

对于南宋院体画风的形成与盛行，后世有人认为是因为当时的画家及宫廷贵族怀念故国，并同时含有讽刺南宋朝廷偏安一隅之意，“如李唐、刘松年、马远、夏圭，此南渡以后四大家也，画家虽以残山剩水目之，然可谓精工之极”^①，“对于这种‘半边一角’的山水，虽未见作者自己的明确表态，但后人评论往往把它的创作意图与南宋‘半壁江山’的



佚名 钱塘观潮图页

历史处境联系起来，“中原殷富百不写，良工岂是无心者；恐将长物触君怀，恰宜剩水残山也”^②。将南宋院体山水画风的产生归结为如此简单的原因未免有片面臆断之嫌，很明显，一种新的风格的产生并取代了原有之风格肯定有深刻且必然的原因。

从五代后期开始，中国山水画已然走向成熟，北宋画坛出现了许多可以说是开一代风气的宗师级画家。关仝、李成、范宽并称为北宋山水三大大家，正所谓“三家鼎峙，百代标程”，学者众多，尤其是学李成、范宽者，“齐鲁之士，惟摹营丘，关陕之士，惟摹范宽”。三家之中，李成

的影响最大，被推为“古今第一”，甚至到元代以后，关仝、范宽传派走向式微，但李成的传人依旧绵延不绝。所以李成画派渐渐在画坛上取得了主导地位，作为北宋绘画艺术中心的画院里基本都是这一路画风，像董源、巨然的南方画派根本无法撼动其地位，更如燕文贵者，虽有“燕家景致”之誉，也只落得一句“气格凡陋”。然而到北宋的晚期，虽然这种格局依旧存在，但情况却似乎发生了微妙的变化。

宋人邓椿和郭思的两段记载值得我们注意：



佚名 青山白云图页

先大父在枢日，有旨赐第于龙津桥侧，先君侍郎作提举官，仍遣中使监修。比背画壁，皆院人所作翎毛花竹及家庆图之类。一日，先君就视之，见背工以旧绢山水揩拭几案，取观，乃郭熙笔也。问其所自，则云不知。又问中使，乃云：此出内藏库退材所也。昔神宗好熙笔，一殿专背熙作，上即位后，易求古画，退入库中者不止此耳。先君云：幸奏之，若只得此退画足矣。明日，有旨尽赐，且命舆至第中，故第中屋壁，无非郭画，诚千载之会也。^③

政和丁酉春，思提举成都秦凤简廓等路榷茶盐事，奏启到阙，于二月三日垂拱殿登对。思至榻前立未正，圣上顾而问曰：熙之子？臣思即对：先臣熙遭遇神宗近二十年。语未毕，上又曰：神考极喜卿父画。臣思再对：廿年遭遇神宗，具被眷顾，恩赐宠赉，在流辈无与比者。上又曰：是，是，神考极喜之，禁中殿阁尽是卿父画，画得全是李成。臣思因对：先臣熙感圣语及此，没有余荣极矣，自陛下临御以来，四方万里尽望陛下天才圣学，无所不能，无所不精，举家团坐，未尝不叹恨先臣早世，不得今日更遭遇陛下。上又曰：神考极爱卿父画。臣思再三复感荷圣恩，下殿谢时，思蒙恩赐金紫。^④

从上面两段的记载中我们可以看到作为李成传派最重要的画家郭熙极得宋神宗的喜爱，其地位和影响到达了顶峰，他的影响甚至荫及其子郭思，但在神宗死后，曾经在画院中风行一时，甚至在宫中有一殿专供展示的郭熙之画也突然间失去了恩宠，被大量从宫中退入库中，甚至被随意地赠送给大臣。由于资料的匮乏，我们无法确定不再崇尚神宗审美



佚名 春江帆饱图页

的皇帝究竟是哲宗还是徽宗，但有一点是可以肯定的，至少在宋徽宗的眼里，郭熙及其所胎息的李成传统已不再是山水画唯一的高品。

宋徽宗自己是个多才多艺的画家，他在花鸟画上的成就很高，然而他的山水画亦有《雪江归棹图》（故宫博物院藏）之类的名迹传世。虽然此画是否为徽宗的亲笔还存在争议，在没有其他更加可靠的画迹可资参考的情况下，此图在很大程度上可以反映宋徽宗的山水画风格以及审美倾向。这幅作品画的是寒冬的雪景，整体上依旧是卷云皴，取法仍然是



佚名 春山渔艇图页

李成、郭熙包括王诜的山水画传统。

然而，撇开师法李、郭的《雪江归棹图》不论，综观徽宗时代的山水画风气，可以看出他对青绿设色的山水画法，似更有所偏爱。

众所周知，青绿重彩法属中唐水墨画尚未全面兴起时山水画表现的主流技法，隶属于中唐以前，风行三百余年，以人物画为重头的中国画双勾填彩传统。对于进入水墨山水画鼎盛期的北宋人眼里，这种画法，是一种地地道道的古法。这与神宗以后，“上”（哲宗与徽宗都有可能）不

再崇尚郭熙，大力搜求古画的做法存在着不易为人察觉的联系。

虽然我们不能确定转爱古画而不尚郭熙的究竟是哲宗还是徽宗，但徽宗对于青绿山水法古法的提倡和传播确是可以证之史册的，如中国青绿山水画史上的扛鼎之作王希孟的《千里江山图》（故宫博物院藏），就是在他亲自指点下完成的。而与徽宗关系密切，作为当时李成画派的主力军之一的王诜，也画出了传世最早的一张小青绿山水杰作《烟江叠嶂图》（上海博物馆藏），开始了自己与前辈李成、郭熙不同的追求，于写实之中融入了装饰性的表现手法，色不碍墨，自出机杼。约略与此同时，作为宗室，被后世称为“三赵”的赵令穰、赵伯驹、赵伯驎不约而同地开始呼应为徽宗审美趣味左右的画坛上所出现的这一新的动向，他们以被董其昌论为“精工之极，又有士气”的新型青绿山水横空出世，惊艳于画坛。而当时正供职于画院，后来开南宋画一代风气的宗师李唐，亦于此时完成了他的小青绿巨作《万壑松风图》（台北故宫博物院藏）……在这个不长的时段中，在王室画家和画院画家中集中出现了如此多的出于唐而不同于唐、富有古意而面貌又全新的青绿山水画，令我们相信，这与作为当时画坛领袖的宋徽宗的提倡，与神宗以还王室“搜求古画”的历史记载之间，存在着必然的联系。

虽然李、郭派画风作为北宋山水画坛主流的地位此时仍未遭遇根本性的撼动，但一股新的气象毕竟是在北宋晚期的山水画坛出现了。与之相对应，绘画理论界中也出现了新的变化。

郭熙在《林泉高致》中提出了著名的“三远”法则：

山有三远，自山下而仰山巅谓之高远；自山前而窥山后谓之深

远；自近山而望远山谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦；高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。

如果将郭熙及郭熙时代的山水画和此一论述相印证，可以看出两者是相对应和一致的。而成书于宣和三年（1121）的韩拙的《山水纯全集》中则有这样一段论述：

郭氏曰：山有三远。自山下而仰山上，背后有淡山者谓之高远；自山前而窥山后者谓之深远；自近山边低坦之山谓之平远。愚又论三远者。有近岸广水旷阔遥山者谓之阔远；有烟雾溟漠野水隔而仿佛不见者谓之迷远；景物至绝而微芒缥缈者谓之幽远。

显然，在北宋末年提出的新的“三远”法是更符合于南宋山水画的特征的，阔远、迷远、幽远之境，似乎正是马远、夏圭那类辽阔幽远的“半边”山水的写照。因而，可以这么说，南宋山水画中的某些审美因子，其实是滥觞于北宋，北宋末年山水画审美中的某些变化，恰恰是由南宋山水画来实现的。郭熙的《林泉高致》是由其子郭思辑录而成，通过郭思《画记》中记录其在政和丁酉（1117）面见宋徽宗的事情可推知，《林泉高致》和《画记》的成书时间应当晚于1117年，基本与韩拙的《山水纯全集》差不多。但是很明显，韩拙的《山水纯全集》中新的“三远”的观点是在郭熙的基础上发展而来的。由此我们可以推想，到北宋的末年，人们对山水画的审美或许已经产生了些许变化。于其时山水画坛出现的



佚名 山居对弈图页

多种新的画风相印证，像米芾的“云山墨戏”，惠崇、赵大年的“湖山小景”，还有像王希孟《千里江山图》这样的青绿巨制，都喜在平远，甚至是阔远、迷远、幽远的境界上做文章。其实就算是王诜这样“正宗”李成画派的传人，他的画风也已经在一定程度上有别于他的前辈李成与郭熙，比如，水墨本《烟江叠嶂图》（上海博物馆藏）中有一段临水坡脚的画法就颇类似于后来南宋院体山水中的皴法。如上种种，都为南宋院体山水的形成作了理论上的先导和实践上的铺垫。