

魏晋南北朝山水画的发展

——兼对两晋南北朝山水画“水不容泛，人大于山”的质疑

张新龙

山水画兴起于两晋南北朝，而两晋南北朝不仅有山水画家，更有山水画理论家。现存的古代山水画作品最早仅到隋代展子虔的《游春图》，但《游春图》只是留传下来的早期的山水画作品之一，而不能以此证明它就是中国最早的山水画作品。远比展子虔要早的山水画作品在古代画史中是有记载的。但有人否认《游春图》之前山水画作品——或者成熟山水画作品的存在，说两晋南北朝的山水画是“水不容泛，人大于山”（张彦远《历代名画记》），以此来证明展子虔《游春图》是山水画发展过程中的里程碑，从此改变了两晋南北朝山水画的幼稚画风。事实上，两晋南北朝山水画已经趋于成熟，与展子虔《游春图》在空间深度的描绘上并无太大差异。

1. 两晋南北朝山水画理论与作品的关系

南北朝时期，虽然已有独立的山水画与山水画理论，许多南北朝山水画理论得以保留至今，而山水画却无一幅传世，个中原因复杂，且先不论。但由于没有作品来证明，似乎山水画理论倒先于山水画实践产生了，显然不符合发展的逻辑。幸而古代画论对南北朝山水画作品留下了真实可靠的记载。

中国最早的山水画理论见于东晋顾恺之的《画云台山记》，作者详细地记录了作画的全过程。从文中对山水形象近景、中景、远景的描绘，色彩的施加等，说明已经比较全面掌握了山水远近透视规律及色彩渲染方法。如“山别详其远近，发迹东基，转上未半，作紫石如坚云者五六枚，夹冈乘其间而上，使势蜿蜒如龙，因抱峰直顿而上。下作积冈，使望之蓬蓬然凝而上。次复一峰，是石。东邻向者，峙峭峰。西连西向之丹崖，下据绝涧”。告诫画家在作山水画时特别要注意山的远近透视规律，要交待清楚山的结构，来龙去脉。要有主峰与次峰的区别。在主峰下面要作积聚的冈峦，使人从远处看去饱满、充盈凝重而向上伸延。主峰后面还有石质的山峰相呼应等。总之，根据作者的语言描述，全文清楚明了地向读者展示了一幅既有整体气势及远近层次，又有丰富细节刻划的山水画。至于人在山水中的地位，《画云台山记》对山、植物与人的关系，已经清楚地作了说明：“凡画

人，坐时可七分，衣服彩色殊鲜微，此正盖山高而人远耳。”“山高入远”，表明了山与人的比例，不是“人高山远”，自然就不会是“人大于山了”。并不像顾恺之原先的《洛神赋图》那样，洛神与注目于洛神的曹植及随从属于绘画表现的主体，而山及植物属于陪衬物。

所以，顾恺之应该是可考的中国最早的山水画家，他的《画云台山记》证明了他名为《云台山》的山水画与《洛神赋图》是有明显差别的。否则，如《画云台山记》那样认真、详细的山水画笔记也就不会诞生了。

在《魏晋胜流画赞》中，顾恺之还说：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。此以巧历，不能差其品也。”亦表明了画山水是与画人物有区别的，其难度仅次于人物，同样要进行“迁想妙得”才能画好山水。

宗炳与王微都是比顾恺之稍晚一些的南朝山水画家与山水画理论家。二人的山水画作品虽然仅有记载不见传世，但山水画理论却传于后世。

宗炳字少文，南阳涅阳（今河南镇平）人而家居江陵（今属湖北）。士族。擅书法、绘画和操琴。信仰佛教，以《画山水序》最为著名。《画山水序》除了精辟地理解“山水以形媚道”之外，在自然山水的观察、体验与表现上作了详细的描述：“且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绢素以远暎，则昆阆之形，可围于方寸之内。”宗炳这段论述所展示的山水画远近方法比顾恺之更进了一步，就是通常所说的“步步移，面面观”的“以大观小法”。

王微与史道硕并师荀勖、卫协。善诗文，能书画，解音律，通医术。生性喜爱观研山水，著有《叙画》一篇，强调观察自然和主观能动作用。《叙画》亦是山水画的心得体会。除了从审美的角度论述了山水画的作用外，还对朋友所画的山水画《华山图》进行了点评：“朴变纵化而动生焉，前矩后方而灵出焉。然后宫观舟车，器以类聚，犬马禽鱼，物以状分。”顾恺之有“手挥琵琶易，目送归鸿难”（刘义庆《世说新语·巧艺》）的画诀，意指横向的动态变化画家容易把握，纵

向的深度变化就不容易画好了。而“朴变纵化而动生焉，前矩后方而灵出焉”则说明当时的山水画家已经寻找到解决纵深空间的表现手段了。

五代荆浩《笔法记》有言道：“曰：‘自古学人，孰为备矣？’叟曰：‘得之者少。谢赫品陆之为胜，今已难遇亲踪。张僧繇所遗之图，甚亏其理。夫随类赋彩，自古有能，如水晕墨章，兴我唐代。’”既肯定了陆探微与张僧繇山水作品的特点应该是赋色的青绿山水，又承认青绿山水自古就有能手，唐代的优势只能是水晕墨章的水墨山水。

2. 画史记载的魏晋南北朝山水画家及作品

画史记载的魏晋南北朝山水画家及其作品首先见于南朝姚最的《续画品·补录画家》中对萧贲的评价：“萧贲，雅性精密，后来难尚，含毫命素，动必依真。尝画团扇，上为山川，咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千寻之峻。学不为人，自娱而已，虽有好事，罕见其迹。”其中“尝画团扇，上为山川，咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千寻之峻。”清楚地表明萧贲画在团扇上的山水画是能够表现遥远的空间距离的。这与后人评价魏晋南北朝山水画的缺点是不相吻合的。也就是说，魏晋南北朝时期已经完成了对山水画的散点空间透视的正确处理，不总是“水不容泛，人大于山”了。

其他的记载大致如下：

初唐裴孝源《贞观公私画史》记载了戴逵、谢赫的山水画作品。戴逵画《庐山图》，没有具体的评论；谢赫画《吴山图》没有具体的评论。

张彦远《历代名画记》记载了吴王赵夫人和顾恺之、宗炳、夏侯瞻、王微、戴逵、戴勃、谢约、宗测、冯提伽等山水画家或其作品。顾恺之有《庐山会图》、《山水古贤》，夏侯瞻有《倕山图》，戴逵有《吴中溪山邑居图》，谢约有《火山图》等。宗炳有《嵇中散》、《白画孔子弟子像》、《狮子击象图》、《颍川先贤图》、《永嘉邑屋图》、《周礼图》、《惠持师像》等七幅画，其中《永嘉邑屋图》疑似山水画作品。三国时吴王赵夫人，是丞相赵远之妹。善书画，巧妙无双。能于指顾间以彩丝织为龙凤之锦，宫中号为“机绝”。孙权尝叹魏蜀未平，思得善画者，图山川地形。夫人乃进所写江湖九州山岳之势。戴逵的儿子戴勃有父亲的风范，其“山水胜顾”，即山水画比顾恺之还画得好。

3. 对“人大于山，水不泛舟”误解的原因

张彦远《历代名画记·论画山水树石》的评价误导了后人对魏晋南北朝山水画作品的理解：“魏晋以

降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉。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。详古人之意，专在显其所长，而不守于俗变也。”由于《历代名画记》的巨大影响，后人多附其说，以至展子虔《游春图》成为终结魏晋南北朝山水画“人大于山，水不容泛”幼稚技法的标志性作品。

笔者认为，问题的关键在于张彦远不是专门的山水画家。再加上两晋南北朝的山水画作品在战乱中被毁，他没有机会看见宗炳与王微等的真迹，只是根据一般画家的作品，以点代面，作“规律性”的总结，或者结合前朝画论进行原封不动的复制。比如戴逵的儿子戴勃，他引用孙畅之“山水胜顾”的评价，至于好在哪里，有什么特点，他没有细说。又如顾恺之的生平与作品特点及画论，亦十分完整地将前朝评论家的评论原封不动地记录下来，其中包括顾恺之的《画云台山记》。对于宗炳与王微二人，他略加评论，但都是赞赏的语气，却不见对山水画的评价。而宗炳《画山水序》中的“今张绢素以远暎，则昆阆之形，可围于方寸之内。坚划三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之向”，已是充分表明画家能够在咫尺之间，展示千里之遥的山水境界。

结 论

从魏晋南北朝起，山水画便作为一门独立画科与人物画相并列。并且，顾恺之是可考的中国最早的山水画家，他的《画云台山记》说明他的山水画《云台山》是有别于人物画《洛神赋图》的。张彦远根本就没有看见多数魏晋南北朝的山水画作品，仅以个别二流山水画作品为依据对这一时期的山水画加以评价。

“咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千寻之峻”以及戴勃“山水胜顾”等对魏晋南北朝山水作品的形容，证明当时的山水画已经脱离了作为人物画陪衬之景物的早期幼稚阶段。反证了顾恺之不仅是人物画家，亦是山水画家。

荆浩的《笔法记》，同样肯定了陆探微与张僧繇山水作品应该是赋色的青绿山水，又承认青绿山水自两晋南北朝时就有能手，唐代的优势只能是水晕墨章的水墨山水。

（作者单位 重庆文理学院美术学院）

责任编辑 韦平