

《山川悠远》

图书基本信息

书名：《山川悠远》

13位ISBN编号：9787547910165

出版时间：2015-8-1

作者：[英]迈珂·苏立文

页数：232

译者：洪再新

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com

《山川悠远》

内容概要

《山川悠远》系西方著名艺术史家迈珂·苏立文（Michael Sullivan）根据其1974年在牛津大学斯莱德讲座上的讲稿修改、扩充而成，是一部以简介明了、通俗易懂的内容和视角，激发读者对中国山水绘画的美产生共鸣，从而启发读者去思考中国山水画家的意图、理想和情感的普及性学术专著。英国最高学府牛津、剑桥和伦敦大学1869年设立斯莱德讲座，苏立文是首次举办东方艺术演讲的艺术史教授。该书自上世纪七十年代出版以来，已成为西方了解中国山水画艺术最重要的著作之一。此次出版中译修订版，不仅增补了图版，而且增加了贡布里希的书评，以及洪再新关于黄宾虹与苏立文艺术交往的研究专论两篇附录，可帮助读者更全面地了解苏立文教授的学术研究语境和历程。

《山川悠远》

作者简介

苏立文（Michael Sullivan，1916～2013.09.28），字迈珂，1916年出生于加拿大蒙特利尔，幼年随父母移居英国。英国艺术史家，汉学家，牛津大学荣休院士。苏立文是20世纪第一个系统地向西方世界介绍中国现代美术的西方人，是当代西方中国现代美术史研究的学术泰斗，被称为“20世纪美术领域的马可·波罗”。英国当地时间2013年9月28日，迈克尔·苏立文先生去世，享年97岁。

精彩短评

- 1、附录里看到贡布里希对中国山水画一点兴趣都没有，吓了一跳，赶紧把他的《艺术的故事》卖了压压惊。
- 2、好看！
- 3、此新版加入了洪的一篇介绍苏此书意义的序言，一篇贡布里希的书评，一篇洪关于苏和黄宾虹交流的论文。另外书中插图大多更新为清晰彩图，较上一版更为可读。只是翻译正文未作更改，洪的中文表达能力实在不敢恭维，语句不通之处不可胜数，甚至会影响对大意的理解，不能接受。所幸苏此书比较轻快，并无专门研究重在绍述大概，提纲挈领，持论平和，把脉络说的很清楚，且能注意到不同时代之风格变化，可谓是很好的普及作品了。另导论中提出的绘画和古典乐对比的看法也一直是我想思考之处。（贡的书评很到位，实在佩服！）
- 4、纸张不错，印刷精美。中国画欣赏的入门读物吧。里面收录的傅雷，黄宾虹先生之间的尺牍，还有守望相助的感情，真是美好啊。
- 5、大家之作，许多启人深思的观点隐藏在平淡的文字之间，处处显示出深厚的学养和对中国传统艺术的理解，不管是对想普通涉猎的读者还是从业的艺术家都很具启发性，这一点不是高居翰之辈的幼稚而想当然的解读可以比拟的。高居翰的问题在于只是个史论家，对创作却一窍不通，奈何。千里知音，人类史总有一些这样的异类，不受空间与时间的阻隔，深刻的与古人互相理解，实在难得。
- 6、外国人论中国山水画，适合我这种读者读
- 7、我觉得写得最好的却是20世纪这一章，其他的我觉得没有高居翰写得好。另外附录不错，贡布里希的评论和介绍作者与黄宾虹的交往很有看点。
- 8、两篇附录是对苏立文中国书画艺术视点的注解。贡布里希让我觉得西方学者要懂得中国文化的精髓还很难，另一篇黄宾虹与苏立文的间接对话精彩，那种南北鸿雁飞递只为艺术之传播相当感人！另说正文本身可能有太多苏立文自己的艺术感受，也有诸多待定与矛盾处，可不管怎么说是一个梳理，也有立场，“敏感的学者”很适合他。另，翻译很糟糕。
- 9、山水画的断代史朱老师完全不能苟同。而贡布里希的看法代表了当时西方对中国山水画（文人画）的刻板印象，可见苏立文对改善（哪怕是微量的）这一尴尬地位的意义。
- 10、“把随意速写或习惯性构图提高成为有学术性的理论和充满灵感的诗篇，它是我全部劳动有意义的结果，而不是无畏地消耗生命。”
- 11、图的质量凤毛麟角 纸也好 排版傲娇 所以贵 既然老版本买不到了 只能说值 书原本是写给对中国和中国山水都没有兴趣的歪果仁的 生怕把他们吓跑无聊跑的感觉 比较浅白 结合随时爆料 大师还是大师 排兵布阵点到的人不算多 但对传统体系有清晰而独立的见解 尤其宋明两章 还是很有高度的 适合开蒙 可贵的是先生对20世纪以后的中国艺术很关切 中国人民的老朋友级别的人物啊
- 12、個人偏執的認為其是對中國當代美術史研究影響最大，貢獻最多，介入最深的外籍學者，沒有之一
- 13、简单梳理一下中国山水画史，最初对象是外国的艺术爱好者，入门了解。
- 14、入门书籍，基本史观上建树不多。苏立文的强项还是在20世纪中国艺术上。
- 15、作为intro来看很不错
- 16、梳理中国山水画发展史，有理论有情致，入门好读物。
- 17、我的PDF居然没有扫附图，边看边百度的感觉很像做不出来数学题上网百度的小学生。书倒是真的很不错。
- 18、翻译糟糕。
- 19、我不管，就是喜欢南宋宫廷院体，就是爱马麟！
- 20、被書名圈粉一年多總算讀了。同樣是歪果仁寫中國繪畫藝術的，比起某幾位其他歪果學者給人感覺好多了，首先不是單方面西方人的視角，而是兩相對照的視角，讓人不覺得文化上的隔應，其次文字還是不錯的，雖然翻譯里好像有不少問題，但是聯繫上下文不影響閱讀。雖然缺點也很明顯就是相對來說比較淺，還是要給好評（嗯嗯對香光的評價沒有吹這點實在深得我心。
- 21、通识性的书，其实如果有旧版看旧版就好，新版卖这么死贵，最近翻新的书太多了。老书的好处是插图多是国外的，这辈子也不知道有没有机会看原件。

《山川悠远》

22、适合入门者看

23、作为入门科普来说还不错，相对老版有图片！顺便还会讲社会变迁和哲学思潮对画家的影响，有点意思。另，翻译是个逗逼

24、有些失望，有些一般

25、浅切可读的中国艺术史。

26、比较基础，收获不多

1、【版权所属，转载请联系本人】本书作者迈珂·苏立文（1916——2013）是英国著名的中国艺术史家，1940年从剑桥大学建筑学院毕业后就来到中国，并作为志愿者参与了抗日战争。他是20世纪第一个系统地向西方世界介绍中国现代美术的西方人，并与中国现代艺术界的诸位泰斗都有深厚的学术交往。作为一本面向西方普通读者的中国绘画科普性读物，《山川悠远》以“西方人的眼光”进行了非考据式的概述，将中国山水画的历史做了生动简洁的梳理，其中不乏引人入胜的传奇故事和人物生平，深具可读性。虽然仅是一本入门级读物，却在海外和大陆一再再版，这也说明了该书具有一些特别的价值。虽然作者谦虚的说：“我这部书并不在于给中国读者添加有关山水画的具体知识”，但却很巧妙的提供了一种艺术观念的截面——这就是20世纪以扩张性的西方艺术史视角律之全球艺术领域的倾向，在这本书中我们可以清楚看到，80年代西方学界的中国山水画研究遵循了一种什么样的脉络，又隐含了一种什么样的观点。1942年，苏立文在妻子的推荐下，进入华西大学博物馆（现为四川大学博物馆），并参加了四川王建墓的考古发掘及现场测绘工作，可以想见，这一机缘引发了他在中国艺术研究中对考古材料的高度重视。在《山川悠远》的材料选取上，苏立文对早期寺院、墓室壁画和石刻中有关的水山图像都给予了重视，甚至使用了当时在陕西刚出土不久的懿德太子墓的壁画（69页，图41）。在新版中，又补充了莫高窟的新材料。这种全面的研究材料、立体的山水画叙事风格，综合了社会学与人类学方法，也是极具20世纪西方艺术史的研究特色的。本书按照朝代的划分和风格学的艺术史构建，分章较为清晰的勾勒出山水画形成、成熟、革新与复古、危机涌现与克服的脉络，并认为中国山水画的最大的特点是由“再现自然”早早地转向了“表现自我”。“再进一步来看，中国山水画除了同一时期有面目各异的风格，而且画家的审美意趣和表现手法也在近千年时间里，发生了根本性的变化。可以说，几乎到了19世纪末，西方风景画仍然朝艺术家所观察到的更为真实的自然发展，与此相反，早在若干世纪前，中国画家就把创作意图由再现转化为表现，或转向对传统手法进行再创造。”我们在阅读该书时，会发现它同《艺术的故事》具有某种共通性。同后者一样，《山川悠远》的布局方式不是艺术作品的整齐排列，呈现出的是交融着地理学、历史学的“再现风格”的叙述方式。苏立文的写作风格和试图达成的艺术观念与贡布里希也有相似之处，有趣的是，贡布里希却对此展开了批评。贡布里希在对本书的评论中，先是含蓄的提出了解读者面对文本所要担当的永恒责难：“如果我们说自己能‘理解’，又怎么才能确信我们肯定没错呢？”他看似质疑东方艺术的评论者，实则将矛头尖锐的指向了中国画本身：“……东方绘画的批评家……面对一种根深蒂固的传统，他们必须断定什么时候它是‘空洞的’，什么时候它充满了精神的力量，因为它有时确实如此。难怪他们时常要求助于主观印象或使用一些套语。使用所有这些套语是表示某种神秘的灵素的存在与否。”在贡氏看来，这都难逃神秘主义的窠臼。贡布里希的评论，代表了苏立文所面对的西方学者群对待中国画是何等兴趣索然。在他们眼中，“陈陈相因、缺乏独创性”的中国山水画因为品评标准的模糊与多义而鱼龙混杂，所谓的一流作品与三流作品间的差别让他们困惑。这让我们看到文化的隔阂是多么巨大。贡布里希质疑的，还有使用风格学方法来界定缺乏变化的中国山水画本身。仅借助风格学来解释《山川悠远》开篇提出的“为何中国山水画充满了重复的题材和风格”的问题，无疑是徒费功劳。但在当时，来自西方学界这样的发问本身，其意义已超过所提供的答案。而且苏立文在此书中也展示了他对山水画惊人的感受力，真的无愧于“中西艺术桥梁”之赞誉。比如他认为，山水画的律动感是与新石器时代直到汉代装饰艺术的律动感一脉相承的。“从所有这些艺术品中，我们发现了一条生命的线，它随着工匠手臂的自然运动而流动起来。……当山水画实际产生时，那种线条的韵律感就经由画家的手臂和指头，传达到他的笔端，使画面生机勃勃。”“（董永故事棺廓石刻的）仙女、云树充满生气……在有生命地呼吸。这直接来源于汉代装饰艺术的律动感，使边框上的卷云具有了生命活力。”这并非是强行推演一种艺术领域的“上古之国的内在延续性”，而的确是朦朦胧胧把握住了中国艺术中的“流动的精神”，《老子》中“大曰逝，逝曰远，远曰反”，其实正说的是往复回环的大道绵延。在早期的石刻山水图示中可能还只是某种巧合，但随着山水画的成熟，画家们也越来越多意识的展现这种观念。贡布里希没有看到，同样在中国山水画的历史中，“每一件作品在这历史中都既回顾过去又导向未来”。不过，在具体的问题上，《山川悠远》又显得粗糙。比如苏立文认为，山水画的起源是现实的高山峻岭让时人感到恐惧，因而退而求其次，画家们才转向用笔墨来描绘他们。这种解释，无论如何都会让中国学者觉得不舒服。他在书中这样提及山水画的先声《画山水序》：“孙绰4世纪的同伴，佛教徒、诗人和画家宗炳，在一篇关于山水画的短文中说：他在山中度过了许多时

日，不知老之将至，他想用道术练内功没成（他承认他对此不很精通），做一个有责任心的贤儒也失败了，所以他迷上了山水画，认为它就像悟道一样，是理解事物最有效的途径。”这无论如何也称得上是一种谬误。但苏立文也认为：“山水不仅是道家的象，而且就体现了道的实体。”在后文中，他也模糊地感觉到：“汉代崩溃后的动荡岁月中，‘山水经验’在画家、诗人身上突然生发出来，这和他们发现自己作为一个创造的实体是密切相连的。”“绘画不是以结构中的物体，而是以形状色彩引人赞叹。它是神妙的东西，好像小小的园林，包含了自然界的精华。这一观念正在给中国的山水画以特别凝练的意义和内容，而不管它的技巧有多么原始。”这里面苏立文也轻轻提及了一个十分关键的问题，山水与山水画，到底是一种什么关系？在苏立文连名字都未提及的《画山水序》中，其实有非常明确地论述。“夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下。旨微于言象之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓，目所绸缪。以形写形，以色貌色。……是以观画图者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。如是，则嵩、华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图矣。”用徐复观的说法，“山水画至宗炳而有严肃性”。他是要通过绘画把握那些“质有而趣灵”的真山真水，而且他相信绘画的过程并不会折损它们的灵趣。也许是经由王弼的言象意之辩，宗炳认识到游玩山水也可以反复的心会意感，领略到山水的“质有而趣灵”。如何将这种领悟保留在绘画中呢？宗炳的回答是：“以形写形，以色貌色”。这似乎是在谈论技法，实不尽然。在宗炳之前，名满天下的大画家顾恺之就对人物画提出了“以形写神”的要求。但宗炳对山水画却没有作此要求，而要求创作者如实的将形、色反映到纸端，似乎无需什么技法。但这与宗炳的形神主张严重不符，他在《明佛论》中认为“神不可灭，则所灭者身也”。如何理解这种矛盾？我认为，但凡进入宗炳语境中的山水，并非土石之积的普通山川，而是一类特定的“灵山”。首先，宗炳在《明佛论》和《画山水序》中提及的都是“崆峒、具茨、藐姑、箕山、首阳、大蒙、嵩、华、五岳四渎”等历史上有记载的名山。其次，这也可以从“徒患类之不巧”此句来理解。当主流的研究将“类”当作“相似”讲时，始终无法回避宗炳竟然会强调“形似”的难题。方闻最早的博士、执教于伊利诺伊斯大学的宗像清彦在《方法论的考量——对苏珊布什中国文人画》的评论》中提及另一种对“类”的解读，即将“类”解释为“kind”，“类别，种类”，此处是使动用法。“类”亦有“感类”之意，强调人与特定山水的交互感应。我认为《广雅》中“画，类也”的说法也能够支撑宗像清彦的观点，绘画作品所反映的生活比实际生活更集中、更概括、更理想，“类之”蕴含将描绘对象挑选、概括和理想化的意涵。宗像清彦的观点可以引申为：只有画家把握住了内在于这些灵山的神秘性质（即“灵”），把握住了使之成“类”的方法（也就实现了“感类”），山水画才完全的实现了其作为“画”的意义。“徒患类之不巧，不以制小累其似”的主体是观赏山水画的人，观赏者只会因为画家缺少使该作品成为（灵山）一类的技巧而干扰，而不会因为缩小了尺寸，观赏者就不能欣赏它的形似。这一类特定的灵山不同于一般的“形”，它们的形色自然而然的揭露、昭示着“神”，无需人为的阐发或歪曲。因此，“以形写形，以色貌色”足矣。这看似极为朴素、甚至于无的“技法”，背后隐藏的依然是关于“真实性”问题的深意，画家追求的是山水之神，表现的是生命的真实而不仅是外在形象的真实，还远不能与苏立文所谓的写实主义划等号。同理，进入中国传统山水画视域中的山川大河，本身就是一类神圣的存在，画家的观念是：描绘它们就能直接的体悟到与天地相同之“神”，山水画绝不是苏氏认为的缺乏勇气和热忱追求的仙道的替代品。对山水与山水画问题的回答就是：山水不是作为真理的模仿，山水画更不是“模仿之模仿”，山水画、山水与“道”三者是相通的，没有层级之分辨。这与自柏拉图以来的西方艺术观念截然相反，但却在中国山水画传统中具有普遍意义。这又涉及到该书另一个非常关键的问题，那就是对“真实”的理解。《山川悠远》的一条线索就是自然的绝对真实在山水画中的显与隐。在苏立文看来，“探寻自然的绝对真实在11世纪达到高潮。可能范宽仅有的一幅存世之作就能证明这一点。”苏立文认为：“范宽的意图很清楚，他要让观者感到自己不是在看画，而是真实地站在峭壁之下，凝神注视着大自然，直到尘世的喧嚣在身边消逝，耳边响起林间的风声，落瀑的轰鸣和山径上嗒嗒而来的驴蹄声为止。”他甚至将他们称为“北方现实主义画家”。广角山水的大叙述和全景式的细致描绘被苏立文看作是极富时代特色的，这着实可以理解，但称其画作意图在于隐匿尘世喧嚣而回归自然，依然值得商榷。有一些观点认为，图中的巍峨主峰和旁出的次峰象征着君主与臣子的关系，技艺的高超与政治的隐喻在这幅画作中得到完美的呈现。《溪山行旅图》写作的是人活动的空间，是有用途的山水。真正隐逸、荒寒而空无的山水，要到倪瓒才能呈现，到那时人物在山水中活动不再成为目的。《溪山行旅图》与宋元文人画中的山水相比，确实少了一些杳然空踪的虚拟感、幻化感，但能否据此称其为现实主义画家吗？后者追求的就完全不是真实了吗？他解释现实主义在中国的衰落，使用了如下两个原

因：一是对科学方法缺乏信心，观察的结果违背中国人既成的世界观，在理学家们看来，求知欲应该只关于人自身的学问，因而关于永恒宇宙的知识只能停止；二是从宋代开始，文人阶层就有意识的与平民大众的日常生活隔绝开，任何具体的知识都有失他们的尊贵。苏立文可能是误解了中国绘画的一个重要传统，那就是对“真实”的看法。他也使用了荆浩《笔法记》的文本，含混的说明“思”指对程式的处理，“有选择的写实，对事物的本质有一番深思熟虑。只要人们发现和概括出‘真’的形体，就埋下了山水画程式化的种子，现实主义也就开始逐渐地衰退。”可以看到，苏立文已经尽可能的去贴合中国的传统思维来解释不同于西方的现实主义线索的失落，但他依然认为“真”指的是“真的形体”，似乎是说捕获一些能抓住物象特点的技法，如同《芥子园画谱》中流传下来的那样。但在《笔法记》中，荆浩提出了两种解释：“画者，华也”与“画者，画也”。“华”徒有外表的相似，“画”则是“图真”，表现的是世界的原真气象和境界。它不是某种特别的表现方式，而是一种深沉的感受。对所谓“现实主义”消退以后的“程式化的真实”，中国学者有不同的见解。朱良志教授认为“文人画越来越明显的程式化特点，并非文人画家技穷之表现，也非出于题材的局限性，以简单的复古论来概括它也不恰当。文人画家利用这样的程式语言来表达自己的思想，表现自己的生命智慧。……程式化……其突出特点是虚拟性。……文人画中的程式化，就如京剧中永远的一桌二椅一样，其中的关键不在组合，而在于画家在这程式中的活的‘表演’。”文人画一直是一种特殊的艺术形式，它与中国传统哲学以河同水密的姿态结合在一起。西方学者在器物、建筑、壁画、墓葬等诸领域多有建树，但在文人画领域，说得清楚的实在少之又少。即使是雷德侯在《万物》提出的令人信服的模式理论，到了第八章文人画的部分，依然难以逃脱以概念强行推演的嫌疑，以及以工业文明固有的复制和理性眼光反观东方——一个西方的“高明对照”的执念。中国的文人画是一种呈现心灵境界的艺术。外在的形象提供的只是一种变动不居的暂存，而绝对的真实只存在于心灵之中，这不是个人的心，更是经由冯友兰阐发的、佛教滋养中国哲学的重要观念：“宇宙的心”。中国画作中呈现出对精神世界的执着追求，其实与对永恒宇宙的求知息息相通。所以苏立文对“现实主义”在中国销声匿迹的原因分析是不贴切的。苏立文又从创作论的角度对明清时期成熟的文人画作出了解释：“在绘画的实际活动中，不是以自觉的思想，而是把直觉、感情直接转化为形式。在这活动中，自然的生命和艺术家的生命融合了，其结果产生了艺术品，而不是艺术史的学问。”但他也意识到，明清艺术家对于艺术史熟稔在心，“他对画的感受远远超过他对自然的感受”。面对不同的流派与风格，1500年前后的艺术家具有的正是这种选择风格的自由。苏立文再次展现了他的真知灼见：“在特殊情况下，风格就是人”。换句话说，这种自由，受限于未被言明的规则：风格的选定就是人格的选定。所以画家面对空白的纸面时，如果没有被内容、地点和身份限制，至少是无意识的与历史交銜的。只有最一流的艺术家（比如沈周）才可以在诸种矛盾中做到“轻而易举地熔传统于一炉”，并且可以对传统作出创造性的精彩解释。苏立文对画家们面对的矛盾也有启发性的阐述：“在儒道之间，在正统派和个人主义之间，在把传统当灵感和把传统当负担之间，在社会需要和自我要求之间，在稳定与变化之间，在客观研究和内心领悟之间，都存在着矛盾。对艺术家尤其是，张力存在于表现和再现之间、刻意求工和自然流露之间、普遍性和特殊性之间，以及用古代大师眼光认识自然和艺术家自己看待自然之间的矛盾。”苏立文可能认为这种矛盾感是普遍存在于每一位创作者和艺术画作之中的，所以当他谈及董其昌及“南北宗”论时，就显得格外谨慎。他对南北宗的讨论贯穿全书，既意识到“李郭”风格对于元明的影响，同时也肯定了曹知白、朱德润以及唐棣等“北宗”艺术家的成就。“我对元代山水画的简要看法，基本上是根据晚明的批评家，如董其昌的观点来谈的。在他看来，唯独文人的传统才值得一书。但元代山水画的表现范围远比这宽泛。否则，其他被文人们轻视的画派，怎么会在与日俱增的强有力的传统推动下，继续在14世纪向前发展呢？”在高居翰那里，对待董其昌的态度就更加尖锐起来了。高居翰认为董压倒性的看法更像一种泛道德裹挟，“独断地强调元画和业余文人主义的优越性”，打破了此前各观点间的多元性和相互平衡的关系。而对于董其昌的画，苏立文称：“这位冷静的学问渊博的艺术家对绘画中的任何诗意，任何关于永恒性的暗示，好像也无动于衷。他的画产生的效果，是纯形式的。”高居翰称：“在我真正看来，我比较不能接受这种主观的反应，我认为董其昌作品的结构完全背离自然。”这些观点的确督使我们重新审视董其昌那些循古的画作，但是纯乎自然主义的论调也是不能接受的。“论画以形似，见与儿童邻”，这是中国山水画极为清高却依然产生出惊世逸品的保证。时至今日，依然有崇洋媚外之徒说出这样的话来：“中国画的重复，归根到底在于中国画家没有思想，只追求潇洒飘逸的雅韵，这样的只在小圈子里转的画种是没有希望的！”这其实更提醒我们，艺术在中国，艺术史的研究也应在中国而非西方。虽然今日要接触、接近、接受西方艺术史的视

《山川悠远》

角，泥古不化只会让中国山水画步入僵局，正如黄宾虹写给弟子的信中提到的那样：“此世间眼光与中国墨守四王、江浙院体不变者迥异。”但是更应该对山水画进行富于传统的独特解读，哪怕是使用感受性的描述去贴近中国艺术的独特美感体系。这并不是一件可耻的事，诚如叶嘉莹在《迦陵说词讲稿》中说“有些西方人在现代才知道的东西，我们的祖先在千百年前就已经有了体会和认识，只不过由于时代太早，我们的文字、思维等手段还没有进步到能够把这些宝贵的体会和认识用很科学很逻辑的道理说出来，我们还没有现在这种深刻的、细密的、辩证的思维方式。这不是因为我们落后，恰恰是因为我们起不太早。西方起步较晚，所以就有了种种逻辑性、思辨性理论的便利。”（《从西方文论看张慧言与王国维两家的词学》）应该看到苏立文在此书中的努力，他对中国山水艺术已经做出了许多可贵的“同情之理解”，许多见解切中肯綮，而且尽可能的还原时代环境，虽然寻求历史的大背景有可能折损艺术本身发展的逻辑，但对普及性的中国艺术教育、减少西方常识性的传播误读却是必不可少的。这样一本三十年前的著作，依然启发着后来学者的持续寻味与跟进，引发了对中国山水艺术的更多讨论，它的意义是远大于缺陷的。

《山川悠远》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:www.tushu000.com