

楓落吴江獨詠詩九峯三泖酒盈卮梅楊
鹽雪調冰盤夏簟開窗慰吟思至正
丙午秋 永貞架閣自吳城復還吳松
之素部場目寓此齋贈別又為之詩瓚

清閨高人一散仙尚留遺墨世



元代山水「上」

「历」代「名」画「录」

元代山水「上」

「历」代「名」画「录」



江西美术出版社



| 历 | 代 | 名 | 画 | 录 |

第一辑

魏晋隋唐

五代绘画

宋代人物

宋代山水「上」

宋代山水「下」

宋代花鸟「上」

宋代花鸟「下」

元代人物

元代山水「上」

元代山水「下」

元代花鸟

高士古贤

仕女佳人

鞍马骏骑

翎毛走兽「上」

翎毛走兽「下」

梅兰竹菊「上」

梅兰竹菊「下」

本书由江西美术出版社出版，未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
 本书法律顾问：江西豫章律师事务所 晏辉律师

图书在版编目 (C I P) 数据

历代名画录. 元代山水. 上 / 陈磊主编. -- 南昌: 江西美术出版社, 2014.1

ISBN 978-7-5480-2430-9

I. ①历… II. ①陈… III. ①山水画 - 作品集 - 中国 - 元代 IV. ①J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 230304 号

出 品 人: 陈 政

企 划: 北京江美长风文化传播有限公司

责任编辑: 王国栋 编辑助理: 楚天顺

书籍设计: 李言伟 设计助理: 刘霄汉

历代名画录 — 元代山水「上」

LIDAI MINGHUA LU - YUANDAI SHANSHUI SHANG

主 编 陈 磊

出版发行 江西美术出版社

社 址 江西省南昌市子安路 66 号江美大厦

网 址 <http://www.jxfinearts.com>

制 版 北京圣彩虹制版印刷技术有限公司

印 刷 北京永诚印刷有限公司

经 销 全国新华书店

开 本 787mm × 1092mm 1/8

印 张 10

版 次 2014 年 1 月第 1 版

印 次 2014 年 1 月第 1 次印刷

印 数 4000

书 号 ISBN 978-7-5480-2430-9

定 价 56.00 元

赣版权登字 -06-2013-500

版权所有，侵权必究

元代山水「上」

「历」代「名」画「录」



江西美术出版社

序

陈传席

《历代名画录》和《历代名画记》大不相同。

唐朝张彦远著了一本《历代名画记》，被称为画史之祖。那时没有照相机，也没有今天的印刷技术，他只能把自己见到的画和查阅到的与画有关的问题用文字记下来，他说某人的画如何如何，我们也没见到，只能想象其大概。比如他说某人的画『笔力劲健』，某人的画『笔迹调快』，我们可以知道这画不是迟缓凝重的，但怎么劲健，怎么调快，还是不甚了了。如果有今天这样的印刷术和照相技术，其画怎样『笔力劲健』，怎样『笔迹调快』，那就一目了然了。

但含糊也有含糊的好处，那就是给读者充足的想象空间。比如《宣和画谱》卷十七记徐崇嗣有『没骨海棠图』，明清时期，谁也没有见过徐崇嗣的『没骨画』，于是便根据各人的想象创造出自己的『没骨画』。又如徐熙的画，当时记载：『落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。』又云：『落墨之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。』我猜测，这就是今天的写意画，先以水墨画其大概，再副之颜色，但谢稚柳却认为是先用墨全画出来，再用色盖在墨的底子上。色必须很厚才能盖住墨，他自己画花卉就是这样画的。而我用徐熙法画梅花是先以墨画干，再以墨圈勾梅花，再着色于上。想象不同，画出来便不同。如果有今天的印刷术，他的『落墨为格，杂彩副之』是怎样的，便不容你想象。

但若从学习传统的角度来看，这种想象就不可靠了，真正的传统是怎样的，你不知道，你就无法学到。比如，你没有见过颜真卿的《祭侄稿》，只靠其字『雄秀苍劲』，你无

法临摹，也无法学到其技巧。所以，学习传统，一定要有好的临本。

我们这套《历代名画录》，就是利用现代照相术、扫描术、印刷术，把古代优秀的传统名画录下来，并辅以历代画理画论，供大家学习、临摹和研究。这不是靠想象猜测，而是对传统的真实再现。

你要成为书法家，就必须临帖临碑，而且必须有上好的碑帖供你学习研究。差的、不准确的碑帖最为害人。你要成为诗人，必须读很多诗，《唐诗三百首》也是必读的，没有《唐诗三百首》，你怎么学习诗？没有《古文观止》之类的书，你怎么学习古文？中国的绘画，以传统最为重要，你要学习传统，能面对真迹去学习，最好。但真迹只有一幅，深藏在博物馆中，不可能供你在案头观摩，而这套《历代名画录》就可以供你在案头反复观赏临摹。

我这里还要谈学习传统的必要性。

中国是世界上唯一保持了最古老传统文化的国家，像印度古代使用的梵文，现在已完全不用了，英国古代文字也和现在的英文完全不同了，只有中国的文字一直延续下来。中国是一个讲传统的国家，中国画更是讲传统的艺术。没有传统的所谓中国画，可以叫画，但不可以叫中国画。所以，学习传统是学习中国画最重要的过程。从传统入手，才算正路。

有一位老画家曾任一家大学美术系主任，他们每年招收三十名学生，他将这三十名学生分为三班，每班十人，各班学生的素质基础大抵相当。其中一个班只让他们临摹传统的名画，不让写生。另一个班进去就写生，只画实物，从石膏像到真人模特儿，到野外山水花卉。再一个班，临摹和写生结合。近四年过去了，毕业创作中，纯粹临摹的一班学生成绩最优秀。



我分析，写生的一班学生对景写生，只了解到景物的造型，而传统用笔用墨以及概括提炼等内容，他们都没有学到。临摹的一班学生，临摹古代名作，造型也一样得到，而这造型是经过名家提炼创造出来的形象，比现实中的形象更高一筹。更重要的是他们学到了传统的笔墨技巧和功力，名作中的笔墨是千余年来历代名家创造积淀下来的，是千余年来文化、智慧积淀下来的精华，通过几年临摹，基本上可以得到，比起你对景写生靠自己摸索的方法不知要强胜多少倍。也就是说，写生得到的东西，临摹中大多都可得到，但临摹中得到的东西，通过写生基本上得不到。

当然，四年临摹的一班学生，在毕业创作中不可能完全不写生，老师不让他写生，他也可以偷偷地写生，有了临摹的功夫，对景写生，临摹时得到的各种技法自然用上了，而写生的对象有的和传统方法对应不上，写生者面对真景稍加校正修定（改变），便成为自己的创作，这创作更有功力，更有传统，更有文化内涵。

贡布里希说：『艺术家的创造是一个民族长期审美心理范式的校正，适当的校正等于创新。』传统就是『一个民族长期审美心理范式』，也可以译为样式，每一个时代有一个时代的精神，每一个画家有每一个画家的个性、修养和文化内涵，加到这个范式中去，便是校正，便是创新。不临摹就写生的人，很难得到这个『民族长期审美心理范式』，也就谈不上校正。

我的意见是，先临摹，后写生。通过临摹，你掌握了传统的笔墨技巧，掌握了传统的表现手法，再去写生，从现实中得到题材，再加上『适当的校正』，你就是画家。犹如练武术，你先按传统的套路练十年二十年，再去打人，功力

比你差的人，就会败在你手下。如果你不按传统的套路练，一开始就打人，遇到比你功夫好的人，你必败。功夫是练出来的，而且必须按传统的方法练，乱练是不行的。

奇怪得很，临摹传统而成功的画家，都有个人的风格。齐白石、黄宾虹、李可染等都学《芥子园画谱》，不但功力雄厚，而且个人风格都十分突出。徐悲鸿以画马成就最高，他画马恰恰是因为他有传统书法的功力。更奇怪的是，凡是一开始便写生，不学传统的人，不但功力不行，而且也没有个人的风格。艺术院校只写生而不学传统的学生，作品差不多都是千篇一律，只有极少数天赋很高的人能出一些新的花样，而这种新的花样，也不是写生的结果，而是他研究绘画美的形式以及美学理论得到的启发，加上他的悟性得来的。

李可染说：『用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。』我的意见是，学画的人只考虑『打进去』，不要考虑『打出来』。犹如进入殿堂，就怕你进不去，凡是进去的，没有出不来的。你能真正进入传统，把真正的传统完全掌握好，你自然就出来了。你有眼睛，大自然就会进入你的心中，你有传统功力，你有长期审美心理范式，你又有时代赋予你的精神和个性，三者结合，你的风格就出来了。

如果你想成为风格突出、传统功力雄厚的画家，不妨从临摹历代名画开始。

二〇一三年六月三十日于中国人民大学



元 赵原 沈巽 赵沈合璧图 卷 纸本水墨 全卷纵二五·七厘米 横八八二·二厘米 美国大都会艺术博物馆藏

地域、气候、材料、技法中的元代山水画

陈磊

元代社会是南北融合之一的状态，政治中心在北方，而经济文化中心却在江南。元人萨都刺在《雁门集》中有『南人求名赴北都，北人徇利多南趋』，说的就是这两个中心聚集着不同志向的人。聚居江南的文人固然饱受当时政治压力力求在精神上超脱，而借绘画抒发性灵、寓情言志，以强化主观认知和悦己为绘画目的。但这并非元代山水画呈现出与前朝山水画区别的主要因素。我们对元代山水画的认识大多来自于文人画，文人画的介入使元代山水画为一变，不能完全否认，元代山水画与宋代山水画的明显的分野标志着文人画的成熟，对元代山水画起了决定性的变革作用。事物此消彼长的定律，也决定了南宋山水画末路后必定会迎来具有新风貌的元代山水画。如此之大的差异难道没有其他推动变革的因素吗？

完成这一新风貌的推手是钱选、赵孟頫等人。他们倡导『贵有古意』『以书入画』等画学理论，树立了元代山水画新风气的大旗。孕育它的条件不仅仅有文化因素，地域、气候、材料、技法等诸因素也从中起到了关键作用，正是这些因素决定了元代山水画变革的基因。

元代山水画多写江南山水，因画家多居江南，也因地貌的特征，元画中多用灵动的圆笔。南宋画家虽也多居江南，但从北宋承接而来，表现华北山水的风格技法并没有转变，仍多是严谨的方笔。宋画多写华北山水，而元画多写江南山水，因而章法也发生了变化。自五代、北宋以来的山水画主流都以华北山水为主要题材，以全景式山水立轴章法图式为主

主体。在这类图式中，几乎都存在着一路由图中的左下或右下进出图中天地的蹊径，或以木桥接入或由小径引出，以点景人物作为指示，标识蹊径的进出，同时也暗示图中天地的开放式空间。这条蹊径出入于图中宫观，呈现可游可居的空间，蹊径的迂曲犹如画法中的『生发』，在延展中隐现连绵起伏的崇山回溪。也正是这条蹊径，以唯一的可游方式生成可居的空间。南宋帝都的南迁，从传世于南宋相当数量作品中可以发现章法。从巍巍大山的

全景式演变至一角半边的边角式，仅仅摄取山石一角半边的幽雅静美，衬以江水一涯、扁舟一叶、远山一抹，造深远意境于咫尺之间，这是典型的华北山水画风。迁都临安后，南宋画家已经无法面对华北的山川，失去了对巍巍大山的感悟。狭窄的生活空间也是造成截景式章法的一个因素。董其昌就在《画旨》中谈到了生活地域的不同会造成画家对物象表现的不同。董说：『李思训写海外山，董源写江南山，米元晖写南徐山，李唐写中州山，马远、夏圭写钱塘山，赵吴兴写雪苕山，黄子久写海虞山，若夫方壶蓬阆，必有羽人传照，余以意为之，未知似否？』。从李嗣真评董、展『地处平原，阙江南之胜，迹参戎马，乏簪裾之仪，此是其所未习，非其所不至』的评语中也可窥见其原委。因而，黄公望面对水乡泽国的江南，在《写山水诀》中提出『山论三远，从下相连不断，谓之平远；从近隔开相对，谓之阔远；从山外远景，谓之高远』。他提出的『阔远』法，相对于郭熙三远中的『深远』，反映了山水画家的迁徙。从华北山水到江南水乡地域的变化，画家身处江南多秀水青山的环境，对山水画章法提出了新的观照法。吴镇、倪瓒的作品进一步实践了『阔远』的『一水



两岸式’。

材料上，宋画多以绢本为主，而元画多以纸本为载体，二者载体的差异决定着技法的不同。北宋中原地区气候相对干燥，绢本适合在干燥的条件下运用湿笔，故宋画多用湿笔中锋，采用从浓到淡的渲染法，即所谓‘水晕墨章’；元画多用干笔侧锋、拖笔中锋，从淡到浓的积墨法。干笔借助江南空气中的大量水分在纸本上层层加染，使之‘浑厚华滋’。元代山水画实是借助江南气候的湿度，滋润着元画中的山山水水，至此湿笔画法已演进为干笔画法。元画多简逸，墨笔及设色也多用浅绛法，这与以纸质为载体有关，以一己私见，纸质地对颜料特别是矿物质颜料的载荷有局限性，对承载层叠敷色有相当大的难度，因而青绿法多用于绢本，难适应纸本。而绢本经纬纵横的网纹恰恰有充分的空间容纳加胶后的‘石头’，特别是吸水性不强的纸本与绢本。另一重要问题是纸背不能敷色，这样就容易造成画面矿物质颜色有过艳刺眼、不易温润、无法厚重等弊病，如上白粉在绢本上，正背两面皆可，而纸本则有局限性。这类无法承载太多颜料的问题不仅存在于纸质上，在壁画中同样也存在，并可以揭示出问题所在。敦煌壁画历经岁月，还原了当时画工们作画的每一遍工序，勾勒、敷色再复勾勒，即可看到矿物质颜料的覆盖力足以淹没第一遍充满激情的勾勒，而复勾受制于形，造成用笔的呆板及重复，勾勒产生的‘死墨’使吴道子画壁在勾勒成形后，他的徒弟为了使师傅的‘真画’不被颜色覆盖，以至于不敢敷以‘浓妆’。这一切难道不足以给在纸本上作画的元人敲响警钟吗？

黄公望在《写山水诀》中说：‘山水之作，昉自汉唐，古笔遗墨，不复多见，米南宫评品董北苑无半点李成、范宽

俗气，一片江南景也。厥后僧巨然、陆道士皆宗其法。陆笔罕见，然笔往往有之，亦有逼于董者。其有学于然者曰：‘江贯道用墨轻淡匀洁，林木树叶，排列珠琲，宋人亦珍之，视然则大相径庭矣。’作山水，必以董为师法，如吟诗之学杜也。’又说：‘董源小山水，谓之矾头，山中有云气。此皆金陵山景。皴法要渗软，下有沙地，用淡墨扫，屈曲为之，再用淡墨破。’‘董石谓之麻皮皴，坡脚先向笔画边皴起，然后用淡墨破其深凹处。着色不离乎此’。所以他主张：‘画石之法，先从淡墨起，可改可救，渐用浓墨者为上’。‘作画用墨最难，但先用淡墨积至可观处，然后用焦墨、浓墨，分出畦径远近；故在生纸上有许多滋润处’。他提出的积墨法其实是对元画特点的一个总结。而积墨法源于董巨及二米，二米的‘点滴云烟’以干墨积染，在纸本上会有许多滋润处。

追本溯源对元代江南画家来说，从祖述上发掘出王维、董、巨、二米是最合适的本源。因此实践者的作品中就有了钱选《浮玉山居图》，赵孟頫的评卷：‘虽规摹北苑，然自成一家，可谓前无古人。’明姚绶跋：‘观此图七分用墨，三分设色，笔法绝类辋川，复入顾恺之之域’。

赵孟頫《鹊华秋色图》中的汀洲、平原多以干渴之笔，用董源长披麻，参解索皴为之，画中垂柳与董源《夏景山口待渡图》《寒林重汀图》中的很相似，芦苇取法《潇湘图》、《寒林重汀图》，笔法以细劲内敛代替了董源的苍浑疏朗。他自题的山水跋中说：‘董元（源）画寒林重汀，笔法苍劲，世所罕见其真迹。因观是图，摹其万一……’可见他取法于董源的‘笔法苍劲’。

吴镇师承元代夏文彦，《图绘宝鉴》记载了他的绘画渊源：‘画山水师巨然，其临摹与合作者绝佳。而往往传于世者，皆不专志，故极率略’。巨然《层岩丛树图》上董其昌题道：‘观此



元 赵孟頫 水村图 卷 纸本水墨 纵二四·九厘米 横一二〇·五厘米 故宫博物院藏



元 盛懋 秋江待渡图 轴 纸本水墨 纵一·二·五厘米 横四·六·三厘米 台北故宫博物院藏

图始知，吴仲圭师承有出蓝之能，元四大家之自本自根，非易易也』。

倪瓚的山水面貌所谓仿『荆、关』兼『董、巨』的风格，是拖笔中锋折笔转侧锋即折带兼披麻皴，倪雲林曾说自己『深得荆关遗意，非王蒙辈所能梦见也』。其实折带皴这类细劲方折的行笔，并非都来源于荆、关。祖述这类笔法，可见于张彦远对顾恺之用笔的描述『顾恺之之迹紧劲连绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也』。又见李公麟『笔法如行云流水，有起倒』。而李公麟一洗吴道子画派跌宕挥霍的笔法，更注重用笔的沉静内敛。从李公麟《临韦偃牧放图》、乔仲常

《后赤壁赋》中的方笔山石土坡便可窥见倪瓚的笔法并非全源于荆、关。另外，在侧理纸、毛熟纸等毛糙纸质上的行笔会留住笔内部分水墨，而后会前润后枯，简率而遒劲，适合于表现松秀意简的笔法。由于在材质上有别于绢质和光熟的澄心堂纸本，使它元代山水画存在着一个衔接的点。

正是泛太湖地区聚居的一群文人，如钱选、赵孟頫、高克恭、黄公望、吴镇、倪瓚、王蒙等引领了那个时代的山水画取向。在笔墨、章法、意境、导向等诸多要素上的新风貌使元代山水画彪炳于画史。



历代画论

黄公望，字子久，号一峰，又号大痴道人，平江常熟人。幼习神童科，通三教，旁晓诸艺。善画山水，师董源，晚年变其法，自成一派。山顶多岩石，自有一种风度。

……

公望居富春，领略江山钓滩之概。性颇豪放，袖携纸笔，凡遇景物，辄即摹记。后居常熟探阅虞山朝暮之变幻，四时阴霁之气运，得之于心而形于笔，故所画千丘万壑愈出愈奇，重峦叠嶂，越深越妙。其设色浅绛者甚多，青绿水墨者少，虽师董源实出于蓝。

元 夏文彦 《图绘宝鉴》

黄公望，字子久，其父九十始得之，曰：『黄公望子久矣』，因而名字焉。号一峰，有号大痴道人，平江常熟人。幼聪敏，应神童科，经史二氏九流之学，无不通晓。开三教堂于苏之文德桥。后隐于富春。山水师董源、巨然，晚年变其法自成一家。山顶（头）多矾石，别有一种风度。

明 朱谋垔 《画史会要》





元 黄公望 秋林烟霭图 卷 纸本设色 纵三一·二厘米 横二五八厘米 藏地不详

黄公望皴，仿虞山石面，色善用赭石，浅浅施之，有时再以赭笔勾出大概。

清 王概等 《芥子园画谱》

痴翁设色，与墨气融洽为一，渲染烘托，妙奇化工。

清 方薰 《山静居画论》

大痴晚年归富阳，写富春山卷，笔法游戏如草篆。

清 吴历 《墨井画跋》

子久以意为权衡，皴染相兼，用意入微，不可说，不可学。太白云：『落叶聚还散，寒鸦栖复惊。』差可拟其象。

……

痴翁画，林壑位置，云烟渲染，皆可学而至。笔墨之外，别有一种荒率苍莽之气，则非学而至也。故学痴翁，辄不得佳。臻斯境界，入此三昧者，惟娄东王奉常先生与虞山石谷子耳。观其运思，缠绵无间，飘渺无痕，寂焉寥焉，浩焉渺焉，尘滓尽矣，灵变极矣。一峰耶？石谷耶？对之将移我情。

清 恽寿平 《南田画跋》





元 黄公望 秋林烟霭图 卷 局部一





元 黄公望 秋林烟霭图 卷 局部二

此四明文太宰家大痴真跡也余郡有郡丞
朱公蒞省其初時而余述之曰朱解郡酒託為
余和會而太宰之孫父仲連以節郎吳特至余里余乃
收之為子久矣後袖云 某月日

霧閣雲窓綠綳間丹崖
新龍攀援源已入無人
識海上徐生湯佳選

一峰居士精神健此筆前主應書師南郭
子奉令表我東方學情不達時調讓君地幽
達意射雲烟相蔽虧亦欲來相濡東嶺餘漸
投老冒山遊 河東張春題

山上出雲山下雨樹杪飛泉千丈吐何
人結屋雲間滿地松陰如太古古
老松變世難移杖不致開口湖安
得具舟挂冠來市山老遊
金路徐案

十巖萬山白云間
仙居萬山深處山多
雲半間人生長醉歌
事外行路難年去則
堪笑其地似圖看
雪中

金闕飛來曉雨連半則
插青霄非仙傳閑隱
雲窗閣窗相開丁
溪蓋如天地月寒更
隱隱一聲鶴鳴萬山
盡出洞天春曉時
萬山

標漢程中舍覺我收節何陽巨袖奇絕
清此圖為競真因以伯之 余有冊二十

快二之新書也

己未秋玄寧再題

道光丙戌清明齊梅麓員外過三松堂携此幀見示余見大癡真跡及此為二
鏡為希世之寶既嘆梅麓翁墨緣深又自章老年眼福留三松堂十日為藏數字
愧之且為我兩人度可遇也清奕勇時年八十有七



元 黄公望 丹崖玉树图 轴 纸本设色 纵一〇一·三厘米 横四三·八厘米 故宫博物院藏