

清代山水

历代经典绘画解析

盛天晔主编 陈研编著 长江出版社 湖北美术学院



清代山水

历代经典绘画解析

盛天晔主编 陈 研编著

长江出版传媒

湖北美术出版社

序

陈传席

所谓经典的“典”，指典范、准则、法规，“经”指权威的且常行的义理、法制、准则。经典的重要性更可想而知了。最早的经典又叫元典，当然元典首先是经典。一个国家的元典是十分重要的，某一方面的元典是某一方面永远的准则和基础。我们最早把儒家的著作和文字方面的书叫经典。儒家的思想，从小民、士人，到皇帝都要遵守的，且“须臾不可离也”。文字和语言，最早的规范必须绝对遵守，不可讨论。当然，语言也会发展、增加、创新，但都绝对不能离开经典或元典的规范。一切的“新”都必须在经典的基础上而“新”之，最基础仍在经典中，而且，凡出新者都必须深通经典，然后新之，才能为人所许，否则便是浅薄荒唐之流，而其所谓的新，只能是垃圾，不可能真正的成立。“五四”时期，凡是白话文写得好的，其文言文基础都十分好。文言文基础不好的，白话文也不会太好。

中国绘画的创新，凡有价值的新，也绝对离不开经典，都能从经典中找到根据。否则便不能成立，至少不能长久。唐司空图《诗品·纤秣》有云：“如将不尽，与古为新。”至赵孟頫托古改制，强调“作画贵有古意，若无古意，虽工无意”。石涛“借古以开今”，康有为“以复古为更新”，这些“古”都和经典的意思相同。

我们继承传统，学习传统，一是文献资料，二是传统的绘画作品。作品更直接，更明了。传统的作品很多，而且未必都可学。所以，选择其中经典作品，加以研究，最为方便，也是捷径之一。

李可染有一个斋号叫：十师堂。有人说十师是个虚数，言其多。其实，李可染的十师是实指，指范宽、郭熙、李唐、董其昌、八大山人、石涛、石溪、龚贤、黄宾虹、齐白石等十人，并非虚指。当然，他也学过“四王”，但他的山水画风格的形成，主要从以上十家中得来的。他愈到后来，愈由博向约，学的都是经典中的经典，非经典的，他绝不再学。赖少其给我们讲过，他学书法开始学得多，后来只学金农心，而且开始只学金农心七个字。《老子》曰：“少则得，多则惑。”古人学画，能见到一幅真迹已十分不得了。文徵明学生陆治只得到明初王履的半幅《华山图》，就创造出自己的独特画风，而不同于当时流行的吴门派画风，就因“少则得”。王原祁家藏那么多画，他看得更多，结果自己的画风反而不十分鲜明，可能是“多则惑”也。孔子读书大约只有我们的百分之一，万分之一，但人家成就还是比我们高得多。

所以，传统多，但我们要选择地学。其次，我们继承传统，首先要知道什么是传统，研究经典作品是了解传统的最好途径。如果连经典作品都不知，都不认真加以研究，那么，谈传统便是一句空话。

但经典绘画作品都藏在各大博物馆中，见之甚难。很多印刷品印得不甚精，更不易看清。有的仿真印刷，效果和原作相同，对研究者来说很有用处，但价格又太高。且在案上展现也并不太方便。因此，湖北美术出版社便出版了这套《历代经典绘画解析》，一是印刷精良，看得清晰。二是携带、翻阅皆方便。三是绘画的关键处有局部放大，便于详细地研究和学习。四是价格便宜，实在是现在学画人和研究者最佳

选择。譬如，南宋李唐的《万壑松风图》现藏台北故宫博物院，要想去看一次，十分不便，你可以去台北，但台北故宫博物院不会轻易拿出来让你看。于是笔者花一万元买到一幅仿真品，但因太大，画室挂不下，挂了一半，但看起来仍不便。湖北美术出版社出版的这套《宋代山水（上）》中有《万壑松风图》。可以拿在手中近距离观看，又有局部图，清清楚楚，十分方便。所以，我说，这套《历代经典绘画解析》是学画人和研究者的最佳选择。

《历代经典绘画解析》计划出版《宋代人物》（上、下）、《宋代山水》（上、下）、《宋代花鸟》、《宋代小品》、《明清肖像》等16本。以后可能还会出版一些。总之，先出版古代的经典。

我多次提出：笔墨当随古代。

所谓随古代，就是随古代的传统。为什么不随着时代呢？尤其是今天的“时代”，五花八门，花样繁多，花里胡哨，都没有经过历史的过滤，其中大部分都是垃圾，你学了，有可能终生受害。少数好的，也都是从古代传统中来的。取法乎上，仅得其中；取法乎中，仅得其下。我们为什么不学有定性的优秀作品，即经典呢？李可染是成功者，他的十师，有八人是古代的，这八个人，他没有见过，只是学他们的作品。齐、黄他见过，齐、黄也是学古代传统而成功的，但李可染仍然没有临摹过齐、黄的作品，只是得到齐、黄的指点而已。怎样用笔，怎样看画，总之还是学古代经典。

石涛说：“笔墨当随时代？”实际上是一句反问话，他的笔墨就不随时代，当时的时代笔墨是“四王”一系，他是十分反感的，他的笔墨如果随了“时代”，他就没有那样成就了。元代的赵孟頫成就最高，他生在南宋，但他绝对不学南宋，并明确提出反对“近世”之画，力主“古意”。他学的是北宋前期至五代、唐代、魏晋南北朝的画。元初，印章家刻印，刻成葫芦形、钟鼎形，甚至鸟形，五花八门，赵孟頫力主恢复汉印之朴实，结果结束了花里胡哨的刻印之风，直到现在，治印人多以汉印之制为嚆的。赵孟頫也因学古而成就斐然。中国绘画史上宋、元两代高峰，皆因学古成为高峰。欧洲的文艺复兴，提出的口号是，“回到希腊去。”也是学古而取得举世公认的崇高成就。学今人而取得崇高地位的，历史上还没有先例，外国历史上也没有一个先例。所以，我反复提倡“笔墨当随古代”。

学古代，学经典，就从我们这套经典开始吧。

2012年6月1日于中国人民大学

目 录

序		
写杜甫诗意图册页一	4	
清 王时敏 写杜甫诗意图册页一	5	
清 王时敏 写杜甫诗意图册页二	6	
清 王时敏 写杜甫诗意图册页三	8	
清 王时敏 写杜甫诗意图册页四	9	
清 王时敏 写杜甫诗意图册页五	10	
清 王时敏 写杜甫诗意图册页六	11	
清 王鉴 山水册页一	12	
清 王鉴 山水册页二	13	
清 王鉴 山水册页三	14	
清 王鉴 山水册页四	15	
清 王鉴 山水册页五	16	
清 王鉴 山水册页六	17	
清 王鉴 山水册页七	18	
清 王鉴 山水册页八	19	
清 王鉴 山水册页九	20	
清 王鉴 山水册页十	21	
清 王翬 江山卧游图	22	
清 王原祁 仿大痴山人	28	
清 王原祁 山水册页一	30	
清 王原祁 山水册页二	34	
清 王原祁 山水册页三	35	
清 王原祁 山水册页四	36	
清 王原祁 山水册页五	37	
清 王原祁 山水册页六	38	
清 王原祁 山水册页七	40	
清 王原祁 山水册页八	41	
清 萧去从 山水手卷	42	
清 髡残 苍翠凌天	46	
清 髡残 山水册之一	47	
清 髡残 山水册之二	48	
清 髡残 山水册之三	49	
清 渐江	50	
清 髡残 松岩楼阁	51	
清 渐江 绝涧寒窠	52	
清 渐江 山水	53	
清 渐江	54	
清 石涛 古木垂荫	55	
清 石涛 游华阳山图	58	
清 石涛 书画卷	60	
清 为徽五作山水	64	
清 石涛 搜尽奇峰打草稿图卷	66	
清 石涛 黄山图册21开之一	68	
清 石涛 黄山图册21开之二	69	
清 石涛 黄山图册21开之五	70	
清 石涛 黄山图册21开之六	71	
清 石涛 黄山图册21开之七	72	
清 石涛 黄山图册21开之八	73	
清 石涛 山水花卉册页	74	
清 石涛 山水花卉册页	75	
清 石涛 山水花卉册页	76	
清 石涛 山水清音	77	
清 石涛 山水花卉册	78	
清 石涛 黄山画册21开	79	
清 八大山人 书画册	80	
清 八大山人 绘林集妙散页	81	
清 八大山人 疏林欲雪图	82	
清 八大山人 山水	84	
清 八大山人 崇山耸翠图	85	
清 八大山人 山水	85	
清 八大山人 山水	86	
清 八大山人 山水	87	
清 八大山人 书画合装	88	
清 八大山人 仿董源山水	90	
清 八大山人 山水	91	
清 八大山人 山水花果册	92	
清 八大山人 书画合璧册	93	
清 上睿 携琴访友图	94	
清 梅清 黄山图册	98	
清 王铎 崇山兰若图	99	
清 蓝孟 洞天春霭图	100	
清 龚贤 群峰石潭图	101	
清 任伯年 水墨人物山水册十二开	104	

丛书策划：苏国强
责任编辑：苏国强
特约编辑：李净洋
封面设计：敖 露
技术编辑：李国新

《历代经典绘画解析》编委会

主 编：盛天晔
编 委 会：盛天晔 丘 挺 周 晋 颜晓军 潘文勰
陈 研 李净洋 曾 慧 李广南 苏国强
吴冠华 潘凯章 曹柏光

图书在版编目（CIP）数据

清代山水 / 陈研编著. —武汉：湖北美术出版社，2012.7
(历代经典绘画解析)
ISBN 978-7-5394-5264-7

I. ①清… II. ①陈… III. ①山水画—绘画评论—中国—清代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第130346号

出版发行：湖北美术出版社
地 址：武汉市洪山区雄楚大街268号湖北出版文化城B座
电 话：(027)87679520 87679521 87679522
邮政编码：430070
制 版：北京圣彩虹制版印刷技术有限公司
印 刷：武汉精一印刷有限公司
开 本：889mm×1194mm 1/8
印 张：13
印 数：3000册
版 次：2012年9月第1版 2012年9月第1次印刷
定 价：108.00元

清代山水

陈 研

山水画史常常被描述为一系列不同风格或画派更迭变换的故事。我们可以先简单回忆一下清代之前几百年的山水画史，南宋画院画家那种下笔严整、不现全境的风格是怎样被元四家简淡高逸、苍茫深秀的风格所替换，而元四家的风格又是怎样被明代吴门以及松江派所取代。以董其昌为代表的松江派在明末清初起于上海松江地区，慢慢扩展到江南以外，直至京城，成为全国势力最大的山水画流派，在它之后的风格通常叫做南宗画派。

用明确的风格标志鉴别以前的风格没有什么太大的困难，但是鉴别南宗画派却没有那么简单。事实是从董其昌以后，几乎直到今天，山水画家们一直使用同样的标准来衡量与修正自己或他人的作品——用笔用墨与师古学祖，这两条标准自有画论时便为山水画理论家所讨论，从未被轻视过。因此，如果说明末清初的山水画风格自董其昌时代一直延续到今天，也不是毫无道理，许多论述山水画史的书籍也把这整个一段时期都说成是属于董其昌的松江派。但是在这样长的一段时期中，山水画中的各种意趣和各种画法自然要发生相当可观的变化，用不同的标签把这些变化之中的风格区分开来也有方便之处。非常值得注意的是，在我们看作风格名称的那些标签里，有许多原来所指的是其中创始画家或者代表画家所处的地区，即因地立派，因人成社。“松江派”又名“华亭派”，其创始人为顾正谊，董其昌曾言：“松江画家中最著名者为顾正谊。”它的支派又有“苏松派”和“云间派”，而其实“松

江”、“华亭”、“苏松”、“云间”所指的地区都是今天上海市吴淞江以南直至海边的整个区域，这些都是这个区域不同历史时期的名称，而“云间”则是取自西晋文学家陆云的文学典故，“云间派”也是清初最重要的三大诗词派别之一。其余的两个诗派，也指称着清初山水画的两大派：娄东派和虞山派。它们也是依地域命名，所指的地区分别是江苏太仓与常熟。

“南宗画派”之盛，与清代相终始。而“南宗”一词本是佛教禅宗的术语，以“顿悟”与“渐悟”的修持观念来分南北，经由董其昌改造成为描述山水画的术语，“北宗”指“渲淡”之法，而“南宗”指钩斫之法。历史上，禅宗的北宗在与南宗的竞争中败下阵来，逐渐式微，在董其昌看来，山水画的北宗也经历了类似的过程，而他所推崇的则是南宗，认为“南宗画”出于“顿悟”，我们后人也往往将其称之为“业余画家”、“戾家”或“文人画”，而“北宗画”是从“渐识”，是由勤习苦练的积累而成，带有画工的色彩，即所谓的“行家画”。从风格上来说，“南宗画”多含温润静逸之风。在清代，“南宗画”既风行于士夫之林，国中非士夫者，也往往随波逐流。如果有不为此画派吸引者，要么是特立独行之士，要么就是被压抑而见鄙弃于世俗，哪怕在雇主看来，若画匠只按前人粉本来摹画人物花卉似乎就是可悲的趣味堕落，因此当时能画之人将这种盛行的画派笼统概括为“南宗画派”。

我们要区别这种风格也不大容易。我们对自己身边美术



写杜甫诗意图册页一（局部）

蒼溟不曾緣客埽
柴門今始為君開





巖壁迴雲開錦繡
疎松隔水聚笙簧



清 王时敏 写杜甫诗意图册页二 纵39厘米 横25.5厘米 故宫博物院藏



馆中那些无视或者完全误解古代绘画术语的山水画已经司空见惯，所以对这些事情已经丧失了锐敏的感觉，而且那些陈旧的论争也似乎跟我们感兴趣的山水画问题相距十万八千里。我们可能觉得像王时敏《南山积翠图》这样的山水画不是什么振奋人心的东西，因为我们已经看见过许许多多模仿这个形式的山水画了，好的坏的都有，难得还转过头去看看。然而，17世纪的这幅山水画却见证了明末清初两位山水画大师之间的传承。

在跨越明末清初这个社会政治急剧变革的时期，追随董其昌“南宗画派”的山水画家许许多多，其中得董其昌衣钵之一的有王时敏。王时敏是董其昌的学生，王时敏出生时，董其昌三十八岁，已考中进士三年，正在担任翰林院庶吉士。王时敏少年时期，正是董其昌官爵最高，书画最得意，影响最大之时。到董其昌去世时，王时敏已四十五岁，两人之间的师友关系已经有三十六年之久。王时敏约七岁时，就得到了当时颇负盛名的董其昌的教导。这个幸运的少年的出身显贵为他成长做好了一切最优越准备。王时敏祖父王锡爵，官运亨通，于万历二十一年出任首辅，董其昌对王锡爵自然十分敬重。王锡爵晚年得此一孙，自钟爱弥甚，见其颇有绘画天赋，便嘱托董其昌善加教诲。当时董其昌正在极力发展他的事业，对于王锡爵请他教导孙子，当然极所乐为。况且他与王时敏之父王衡又为好友，透过这种关系，董其昌与王时敏的师生因缘得以建立。董其昌的山水画理论体系基本建立在他的“南北宗”的基础上，仿照归于“南宗”的画家的风格，就成为文人绘画一个最重要的品格。这里的“仿”并非机械临摹前代大师的风格，而是一种创造性的“仿”，是当时的画家面对丰富而似乎无法超越的前代绘画遗产的一种对策。“仿”的作品不需要、也不应该和原作完全相似。董其昌甚至说，如果酷似原作反而离原作的精神更远，与其说是“摹仿”还不如说是“意

仿”，强调的是神似，是与前人的意气相通，而不是对前人作品“形似”的照搬。

据恽格《瓯香馆画跋》记载，王时敏是这样和董其昌学画的：“（王时敏）自少及儿时游娱绘事，乃祖父文肃公（王锡爵）属董文敏随意作树石，以为临摹粉本。辋川、洪谷、北苑、华原、营丘，树石骨法，皴擦勾染，皆有一二语拈提，根极理要。”董其昌将古代大家画树石作为临摹范本，再加一二语提示，授予王时敏临习。他也曾为王时敏画了不少画册，现存至少有两册，一是《唐宋人诗意图册》，二是董于1625年绘赠王时敏一幅八开大的山水册，画风都由董源、米芾、赵孟頫、黄公望、倪瓒等宋元山水画家而来。这便是王时敏早期的山水画知识来源。

相对于董其昌艺术中可能含有的政治因素，王时敏要简单一些。他更无需卖画维生，关心的更多是纯粹的绘画本身的事情。在王时敏的仿古绘画中，可以很明显看到两种，一种是“戏仿”，或者说“意仿”，一种是“摹仿”即临摹。“戏仿”与“意仿”反映出更多董其昌理论的影响，在画中只是稍微具有前代大师的画意。王时敏主要追求的是黄公望与他的老师董其昌的风格。他曾这样说：“元季四家，首推子久，得其神者，惟董宗伯，得其形者，吾不敢让。”而“摹仿”则是更为客观的临摹。王时敏曾为董其昌画过一套《小中现大册》，即是宋元绘画的微缩摹本，与原本非常接近，可以说反映出明末清初摹古的最高水平。相对于董其昌，王时敏取道、禅二家的思想非常至少，更多的是儒家“中正”与“平和”的思想。因此，在清初，清代宫廷对王时敏非常重视，其中一个重要的原因也是画中平和的儒家气质。

清代陈田在《明诗纪事钞》中概括王时敏在“四王”中的地位和作用时说：“烟客（王时敏）续华亭（董其昌）之



写杜甫诗意图册页二（局部）

石出倒懸
櫓葉下
櫓搖背拍菊
苔開



清王时敏 写杜甫诗意图册页三 纵39厘米 横25.5厘米 故宫博物院藏

請看石上藤蘿月
已映洲前蘆荻花





清 王时敏 写杜甫诗意图册页五 纵39厘米 横25.5厘米 故宫博物院藏

绪，开虞山（王翬）之宗。太原（王时敏）、琅琊（王鉴），一时匹美；石谷、瓯香（恽格）、渔山（吴历）皆亲炙西田（王时敏），得其指授；麓台（王原祁）之衍家传，又无论矣！”以王时敏为首的“四王”画派，其山水画风影响着整个清初一代。王时敏的山水画同时也开创了“娄东派”的画风。但是，“四王”画风被捧为画坛“正宗”，却是依赖了清朝政府在政治上的推动，而这又与王时敏的子孙身居清朝要职密切相关。

大约在17世纪中后期，王时敏和王鉴画苑二领袖之后，各地的山水画家或者山水画爱好者似乎一致认为山水画已经达到完美的巅峰。由董其昌“南北宗”理论所总结出的“南宗”一路从董源、巨然、二米、元四家到董其昌再到清初的四王，这样一些人实际已经解决了在山水画领域前人力图解决的所有问题。在他们手中，没有解决不了的山水地貌，没有难以表现的四时风景。他们已经告诉人们怎样既能达到出于造化，又师法古人的完美境界。

相较于王时敏，王鉴结识董其昌较晚，但早年习画也曾受到指授。39岁时正式至松江去拜访董其昌，并观摩元代赵

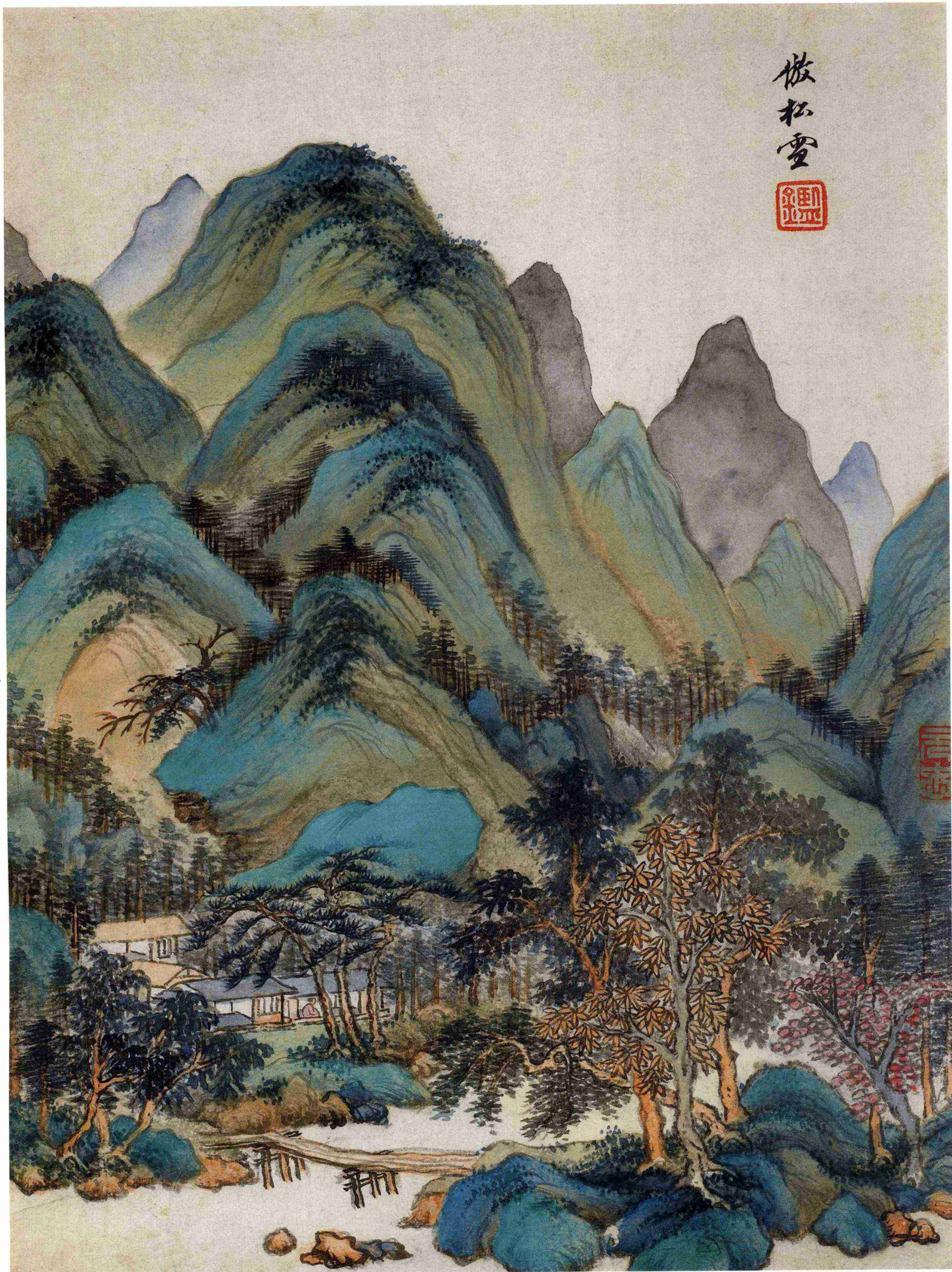
孟頫《鹊华秋色图》、吴镇《关山秋霁图轴》等名迹，成为忘年之交。王鉴（1598—1677），字玄照，后改字园照，元照，号湘碧，又号香庵主。江苏太仓人，出生于以衣冠诗书著称的太仓王氏家族。崇祯六年（1633）举人，后仕至廉州太守，故称“王廉州”。王鉴出身名门显宦之家，祖父王世贞是晚明著名文人、鉴藏家，官至南京刑部尚书。与李攀龙等并称“后七子”，为文坛盟主。富收藏，尔雅楼中藏书万卷，兼无数书画文物。王鉴秉承家学，自幼即受到良好的文化教养和艺术熏陶，“绮岁即好点染”，他亦自述：“幼习董熟耳。”所谓“董熟”就是学画从董源入手。王鉴和王时敏一样，早年曾经得到过董其昌的亲自传授，他一生的画业就是沿着董其昌注重摹古的方向发展，继续揣摩董源、巨然、吴镇、黄公望等诸多前辈大家的笔意，仿古吸收并转化古人的笔墨结构，形成了自己丰富的山水画语言。王鉴画的坡石取法黄公望，点苔学吴镇，用墨学倪瓒。尤其是他的青绿设色山水画，缜密秀润，妩媚明朗，综合了沈周、文征明清润明洁的画风，清雅的书卷气跃然纸上，历来为后人所称道。

王时敏在董其昌谢世后已成为画坛领袖，他却对王鉴赞赏有加，誉为“独步海内”、“当今画家不得不推为第一”并有“遂欲焚砚矣”之叹，其中虽有褒奖后学的自谦之意，但也表明王鉴确已名显。事实上，王鉴归里后数十年内，由于主客观条件的不同，确实较之王时敏在画艺上更加专注潜心和刻苦勤奋，在艺术功力上也更胜一筹。王鉴的妻子早逝，他也未续弦，亦少儿女，虽显得孤寂，却有时间并全身心地投入艺事。更主要的是“二王”在吸取古人传统方面也开始分道扬镳，在师承范围、侧重点上都有所不同。两人都传承董其昌衣钵，强调正统，以“南宗”派系为根。但王时敏始终着意于由董巨、元四家、董其昌一脉而下的主流画家，尤崇尚黄公望，自幼及老，锲而不舍，故“世之论一峰老人（黄公望）正法眼藏者，必归于公”。而王鉴的师承则日趋宽泛，“南宗”自董巨至元季四大家皆有所宗，不唯偏重黄公望一家法门，“北宗”诸家从荆、关、李、范乃至南宋四家也兼收并蓄，还涉足擅长青绿山水的三赵（赵令穰、赵伯驹、赵孟頫），“凡四朝名绘，见辄临摹，务肖其神而后已”。如他在四十一岁（1638年）即有《访宋人山水册》十二开之作，专学宋人之法。五十二岁（1649年）所绘《四家灵气图轴》则融合董源、巨然和王蒙之法，讲求丘壑的变化、体量感的显示和空间纵深的表达，具有更多再现因素。笔墨也趋丰富，用笔细密，墨色清润。

正是在王鉴中年拓宽画路之际，遇见了年轻有为的二十岁职业画家王翬，并成为他重要的老师。王翬（1632—1717），字石谷，号耕烟散人，双号剑门樵客、乌目山人、清

孤城迢睢红将歛
近寺浮煙翠且重





清 王鉴 山水册页一 纸本设色 13.7厘米 纵18.1厘米



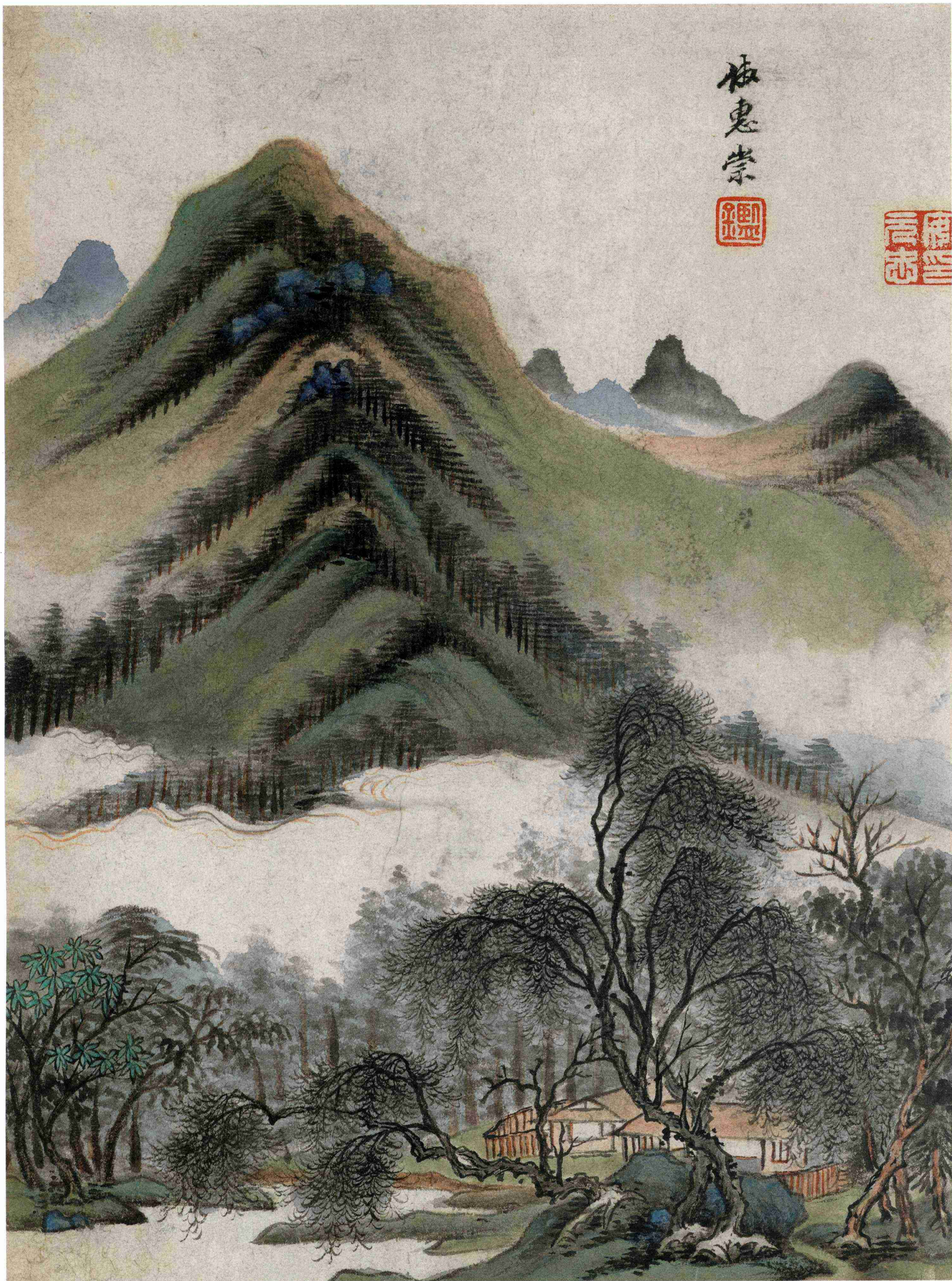
清 王鉴 山水册页二 纸本设色 13.7厘米 纵18.1厘米



清 王鉴 山水册页三 纸本水墨 13.7厘米 纵18.1厘米



清 王鏊 山水册页四 纸本水墨 13.7厘米 纵18.1厘米



清 王鉴 山水册页五 纸本设色