

历|代|名|画|大|观

山水册页

上海书店出版社

出版说明

五十多年前，由日本河井荃庐、日下部都寿、原田尾山、藤原楚水监修，兴文社出版的多卷本《南画大成》，是一项利用现代照相制版技术系统地介绍中国历代名画的浩大工程，它对于全面、完整地了解、研究中国绘画史的发展，具有十分重要的资料价值，对于学习、借鉴传统的优秀技法，也起到了不容低估的参考作用。这些价值和作用，即使在今天，依然值得重视。但由于这套《南画大成》的原本本印数甚少，至今更所剩无几，不少年轻的中国画和中国绘画史爱好者普遍反映欲觅为难，成为他们学习、研究中国画和中国绘画史过程中的一个缺憾。为此，本社特从库藏全套《南画大成》的原本本中加以精选并重新编排，更名为《历代名画大观》，分册出版，以饕读者。

需要指出的是，“南画”的名称源于明董其昌的“南北宗”论，但二者的外延和内涵并不完全对应。董其昌“南北宗”论所指的“南画”，是特指文人山水画而言；而日本人的“南画”概念，则泛指唐以后的中国卷轴画而言，画家的身份不仅有文人，也有职业画工，画科的内容不仅有山水，也有人物、花鸟。这也是本书之所以更名为“历代名画大观”的原因。

《南画大成》的编辑，是根据所得的资料随得随编，随编随出，而没有有一个总体上的统筹安排。因此，在体例上便不免显得有些紊乱。图版的编排，有的标明作品的名称，有的则不标名称仅署作者的姓名，也显得不太正规。对此，均在本书中作了必要的调整、修订，以求体例上的统一。此外，《南画大成》的编辑，对选择作品的学术和艺术标准是不够明确的。由于受客观条件的限制，许多作品的图片资料不容易获得，致使重要的作品有所遗漏，对此，当然不可苛求。但即使从入选的作品来看，对于真伪优劣的鉴别，显然也是不够严格的，颇有有得必录之嫌。对此，本书也作了必要的汰洗，尽可能地去伪存真，去粗存精。个别作品不一定是真迹、精品，但出于名望、风格上的考虑，仍酌情收入。

上海书店出版社

一九九六年十二月

历代山水册页的技法风格演变

册页是传统卷轴画装潢形制的一种重要幅式，其特点是画幅一般比较小，大体上一尺见方，所以又称「尺页」或「斗方」。当然也有比之更小或稍大的，横式或直式的。通常将相同或相近尺寸的小幅画装裱成套的一册，如四开、六开、八开、十开、十二开、十六开、二十四开或更多幅数，所以名为「册页」。也有裱成单片的，则称为「散页」或「散装」。由于册页的幅面较小，所以在创作时便有别于大幅面的立轴，而有其特殊的技法风格要求。一般地说，画面景观倾向于简略隽永，而笔墨技法则倾向于精致灵动，比之立轴更具观赏的价值。再加上其观赏的方式，主要不是用于补壁，而是用于案头的把玩，比之立轴也更加典雅；散装的册页，虽然亦可作为镜片补壁，但其效果明显不同于立轴。由于册页的上述特点，因此而深受文人士大夫阶层的喜爱，尤为文人画家，特别是文人山水画家们所乐于创作。

现存的册页画，虽然唐、宋、元都有，尤以宋画为多，但当时的创作观念中，事实上还没有册页这一概念。这些所谓的册页，在当时主要是作为镜格、屏风之类的小品装饰画，用以美化居室的气氛，与用于美化厅堂壁面的立轴异曲同工。将之集装成册，完全是后人的一种再创造。除小品装饰画之外，有些残破的大幅立轴也有被后人裁割改装成册页的。作为一种装潢的形制，明确的册页概念应该是从明代以后才得以普遍确认的。

本卷所收的山水册页，如宋李成、江参、马和之，元高克恭、赵雍、朱叔重等的作品，就不一定是真正意义上的册页，而只是幅面较小的小品画而已。但正因为画面较小，所以作品的风格也更加细巧，其创作和观赏的要点不在于整体气势的宏观效果，而在于笔墨表现的局部韵律。

自五代以降，卷轴画取代了壁画的形制，迄于北宋，所流行的主要幅式是布置厅堂壁面的大幅面立轴，进入南宋以后，苟安杭州的半壁江山，处于风雨飘渺之中，朝野的审美风气为之一变，小幅面的创作风靡一时，反映在山水画科中，尤以刘松年、李唐、马远、夏圭为代表，号称「院体」，又称南宋四大家。他们的共同之点，都是截取边角之景，或写山之一角，或写水之半边，不作千里壮阔、万仞高峻的全景风光，绘画史上称为边角之景。如果说北宋的大幅面全景山水是「远望之以取其势」，那么，南宋的小幅面边角山水便是「近看之以取其质」。取材景观的变异，亦导致构图和笔墨技法的相应变异。在构图上，这些小品画都不再恪守三远、天地、主峰、宗老的原则，而侧重于以细节的真实构成清新的意境，在笔墨上，水墨苍劲的大斧劈皴痛快淋漓，它不足以表现一座山的气势，却十分适合于表现一块石的质感。刘李马夏的画派，虽因笔墨的刚硬不合文人崇尚平淡天真的审美趣味而被归于「北宗」之列，但他们所创造的小品画的技法风格，与「南宗」山水册的创作要求还是有原则上的共通之处的。

进入明代以后，迄于清代，册页正式成为中国画创作的一种装潢形制。以山水而论，本卷所收明代沈周、文徵明、唐寅、仇英、董其昌、蓝瑛，清代王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平、龚贤、弘仁、髡残、八大山人、石涛、张崑、顾鹤庆、黄易、奚冈等人的作品，都是明清两代声名显赫的大家，犹如荆、关、董、巨之在五代，李、范、郭熙之在北宋，赵、高与元四家之在元代。而综观他们一生的艺术生涯，有意识地进行册页，尤其是成套册页的创作，是一个引人注目的特点。

如果说，五代、北宋的山水画，主要的成就表现于北方画派的大幅面立轴；南宋的山水画，主要的成就表现于院体的小幅面装饰画；元代的山水画，主要的成就表现于经元四家改造过的江南画派的大幅面立轴。那么，明清两代的山水画，主要的成就便表现于小幅面的册页、扇画之中。虽然，这两代的山水画家们，也创作了大量的大幅面立轴，但就技法风格和艺术成就而论，他们的创意并不在立轴，而是在册页、扇画。也许可以这样认为，明清的山水立轴，只是宋元传统的延续，尤其是黄公望传统的延续乃至模仿，即使抛尽心力，也难以企及宋元的境界；然而，明清的山水册页、扇画，尽管也沿用着宋元的传统技法，却于宋元之外别开了一个崭新的境界。绘画史上的这一技法风格转换，不仅适用于山水画发展演变的解释，同样也适用于花鸟、人物画发展演变的解释。

就山水册页而论，合称明四家的沈周、文徵明、唐寅、仇英率先揭开了册页创作高潮的序幕。四家均活跃于苏州，而当时的苏州一方面人文荟萃，另一方面市民商品经济也异常活跃，于是而导致了绘画的商品化倾向，四家均以卖画作为谋生的工具。但沈、文、唐作为文人的身份，他们的创作除供市场的需求外，当然也包含了自娱的性质。事实上，由于当时苏州的商品经济，带有浓郁的儒雅的色彩，因此，市场的需求和自娱的要求两者之间不仅不是矛盾的，而且是统一的。正是在这样的市场需求之下，作为职业画工的仇英，其创作亦不仅没有庸俗化，反而沾染了儒雅的气息，即所谓「精工而有士气」。

「精工而有士气」，是明中期普遍的审美尚好。明初期时，风靡朝野的浙派一味强横，略无士气，又失之粗野，此际则受到强烈的抵制。所谓「精工」是指笔墨技法的细巧，所谓「士气」则是指风格意境的儒雅。生活于苏州「城市山林」中的文人士大夫们，心境已经明显不同于宋元的文人，变得相当的细腻、秀气，一如苏州的园林建筑，无复宏伟高远的气魄之可言，因此，对小的玩味，远远超过对大的推崇，而「精工而有士气」，也成了最适合于小品册页的一种技法风格，或者反过来说也一样，小品册页亦成了最适合于表现「精工而有士气」的一种画幅形制。

沈周受吴镇的影响最深，融合宋元其他董、巨传派的画家，早期多作小幅，画风比较细腻，后期拓为大轴，笔墨趋于粗硬。而当时，后世对他的评价，认为其细笔的作品成就在粗笔之上，也就是其小幅的作品成就在大轴之上。确实，从其传世的册页来看，构图千变万化，笔墨处处精到，是非常耐看的。沈周的大轴，成功之作寥寥可数，而其小品册页，则几乎件件精湛。其学生文徵明，学董、巨、赵孟頫、元四家，作风更趋精细腻丽，以致人们对他的评价，认为其偶作的粗笔画比之通常所作的细笔画更有价值。从文徵明大量地创作细笔画，实际上正反映了社会上对于「精工而有士气」的审美尚好。而对人们对其粗笔画的推崇、细笔画的批评则应从几方面加以理解：一是物以稀为贵的意思；二是精细的表现本身有一个限度，一味精细便不免沦于萎靡；三是文徵明有时以精细的技法描绘大幅面的立轴，在艺术上确实是失于琐碎的。因此，所谓粗者为贵主要是着眼于立轴而言，其小品册页，应该还是以细者为贵的。唐寅主要取法李唐、刘松年一路，兼学元人逸笔，仇英专攻刘松年和赵伯驹。由于他们所取则的传统，都是缜密细腻的路数，因此，自然更适合于小品册页的表现。

董其昌是继明四家之后又一位册页创作的高手。但与明四家不同的是，他对于绘画的爱好，主要是用作性情寄托的需要，而不是作为谋生的工具；又由于这一宗旨遥接元人的画道，因此，在技法风格上他又明确地提出「南北宗」论，以元四家与董、巨为正宗法派和典范图式，而以刘、李、马、夏与二赵、仇英为「非吾曹所当学」。他又提出：「以径之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙

论，则山水决不如画。」我们知道，北宋画的宗旨，在于再现大自然的壮观即所谓「径之奇怪」，因此多作大幅面的立轴，其笔墨的表现是淹没在整体的章法气势之中的。现在，董其昌要求以「笔墨之精妙」置于「径之奇怪」之上，当然也就要把创作的重点转向更易表现、赏玩、品味笔墨的小幅面册页了，而其对于笔墨「精妙」的理解，也有别于明四家笔致的精细工致而更在于墨韵的清谈微妙，其笔致，毋宁说是粗逸的。他虽不讲求「径之奇怪」，但事实上，他的册页小品画并不是没有章法，只是不循三远、天地、主峰、宗老的套路而已，在具体的构图上，有意无意地借鉴了南宋边角山水的处理，千变万化，可以认为是构图上的「无法之法」。

董其昌的影响，遍及明末和整个清代的山水画坛，尤其是清初的六大家即王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平号称「正统派」，四高僧即弘仁、髡残、八大山人、石涛号称「野逸派」，以及龚贤等，无不在董其昌的导向下发展了各自的个性风格，在册页小品画的创作方面表现出过人的才华。其中，王时敏、王原祁以学黄公望为主，兼学宋元其他「南宗」诸家；王鉴、王翬以学元四家与董、巨为主，兼学北方画派及「北宗」诸家；吴历以学王蒙为主；恽寿平以学黄公望、倪瓒为主。六家、尤其是四王的共同特点，都是着力于传承董其昌所梳理过的「南北宗」，尤其是「南宗」、特别是黄公望的笔墨传统。他们的创作，几乎都是模、仿、拟，法宋元包括明代名家的笔墨技法，尤其是一种以册页缩仿前人大幅画的形式，乍看之下，类似于缩印的翻版，仔细品味，则依然涵有各自的性格，如王时敏的浑成、王鉴的精诣、王翬的清丽、王原祁的浑沦等等，反映了各人对于传统图式的理解和心得，具有很高的学术价值。而四僧、尤其是石涛的册页，则以传统的笔墨搜尽奇峰打草稿，借山川的形势而陶泳不羁的个性，千变万化的章法，千变万化的笔法和墨法，堪称前无古人、后无来者。龚贤则以积墨法擅场，画大轴一时无匹，画册页亦不让石涛，宁谧幽静的境界与石涛的飞动郁勃并为山水册页史上的两大奇观。

清中期以后，山水画坛日趋沉寂，立轴画几乎无复可观，但册页小品画仍不失清新的格调，得以继续发展。如张崧、顾鹤庆等京江派画家，黄易、奚冈等金石派画家，所作山水册页，气魄是谈不上的，创意也不足与明四家、董其昌、清六家、四高僧、龚贤相轩轻，但翩翩文雅，秀气可掬，不离山水册页「精工而有士气」的基本宗旨，还是值得称道的。

徐建融

一九九六年十二月于毗庐精舍

目 录

宋李成	寒江雪霁	一
宋李成	溪山春晓	二
宋米芾	山色烟云	三
宋江参	溪山苍郁	四
宋马和之	柳汀放舟	五
宋佚名	溪山行旅	六
元高克恭	雨后云山	七
元赵雍	秋山垂钓	八
元盛懋	仿张僧繇	九
元朱叔重	湖山春晓	一〇
元陈汝言	开卷群峰	一一
明王绂	隐玉岩	一二
明沈周	夏日水田	一三
明沈周	仿赵松雪	一四
明沈周	仿王摩诘	一五
明唐寅	歌风台	一六
明文徵明	绝壑高闲	一七
明仇英	吴江舟济	一八
明谢时臣	山阴回棹	一九
明文伯仁	马桥新柳	二〇
明文伯仁	土岭畊云	二一
明董其昌	仿曹云西	二二
明董其昌	拳石疏枝	二三
明董其昌	仿倪高士	二四
明董其昌	仿黄子久	二五
明董其昌	米家烟云	二六

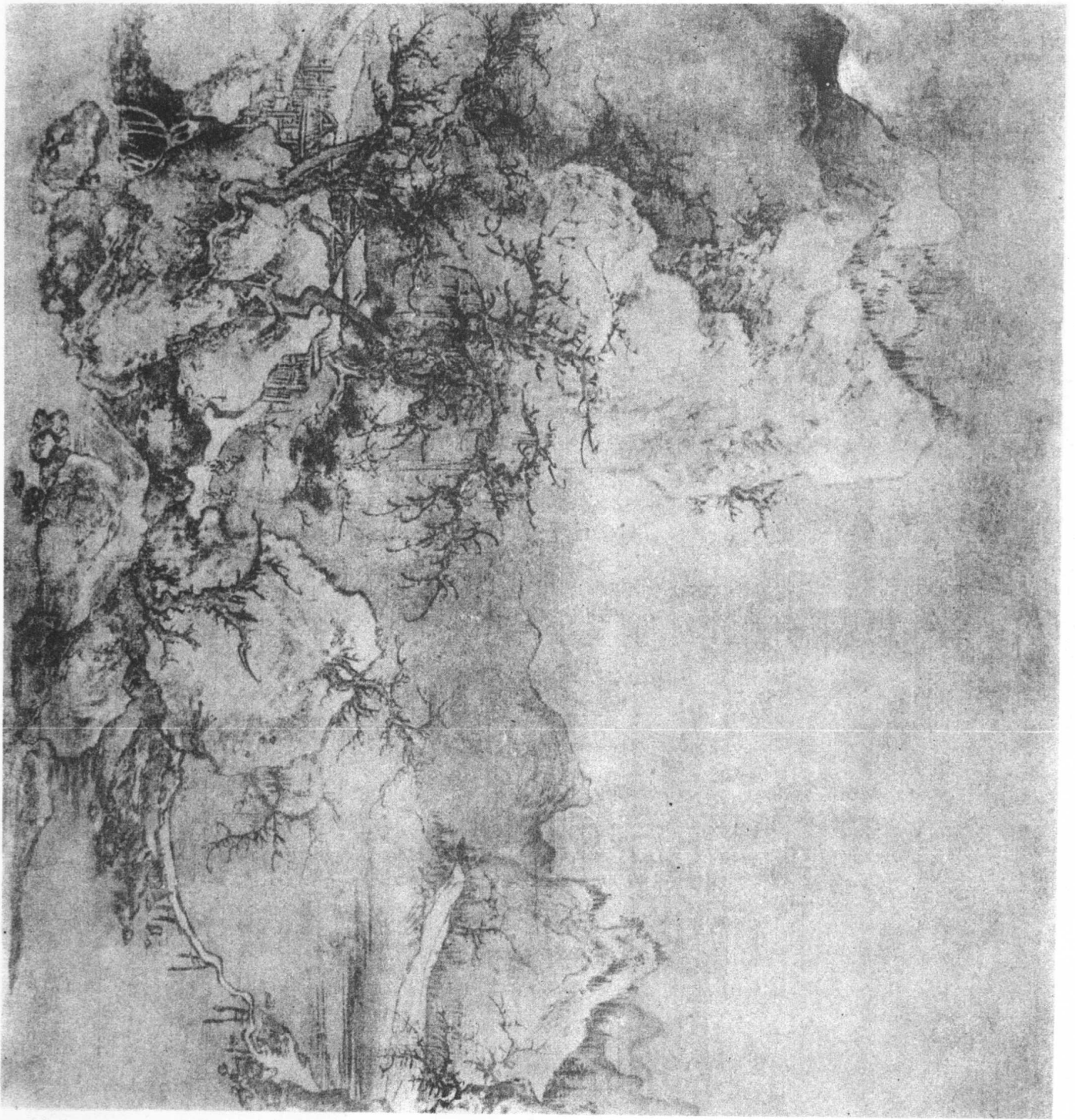
明董其昌	悬崖水阁	二七
明董其昌	仿高克恭	二八
明赵左	山水	二九—三四
明程嘉燧	溪山寻隐	三五
明钱旭	山水	三六—三八
明文从简	竹居	三九
明张宏	仿王叔明	四〇
明张宏	仿郭何阳	四一
明恽向	山水	四二—四四
明蓝瑛	仿王叔明	四五
明蓝瑛	仿僧巨然	四六
明蓝瑛	仿赵大年	四七
明蓝瑛	仿赵松雪	四八
明蓝瑛	仿黄子久	四九
明蓝瑛	仿吴仲圭	五〇
明蓝瑛	仿倪雲林	五一
明蓝瑛	仿董北苑	五二
明倪元璐	疏林老屋	五三
清王时敏	仿黄子久	五四
清王时敏	仿董北苑	五五
清王时敏	仿赵文敏	五六
清王时敏	仿黄子久	五七
清王时敏	仿吴廷晖	五八
清王时敏	仿梅道人	五九
清王时敏	仿倪高士	六〇
清王时敏	仿董北苑	六一
清王时敏	仿李营丘	六二
清王时敏	仿赵松雪	六三
清王时敏	仿黄子久	六四

清	王时敏	仿黄子久	六五
清	王时敏	仿倪高士	六六
清	王时敏	仿王叔明	六七
清	王时敏	仿董文敏	六八
清	萧云从	移梅(右)	六九
清	萧云从	仿黄子久(左)	六九
清	李肇京	清夏	七〇
清	王鉴	仿僧巨然	七一
清	王鉴	秋溪放舟	七二
清	王鉴	仿董北苑	七三
清	王鉴	仿僧巨然	七四
清	王鉴	仿白石翁	七五
清	王鉴	仿董香光	七六
清	王鉴	仿倪高士	七七
清	王鉴	溪山秋色	七八
清	金俊明	仿郭河阳	七九
清	黄向坚	万里寻亲	八〇—八一
清	吴伟业	秋江钓艇	八二
清	弘仁	唐人诗意	八三
清	弘仁	山水	八四—八六
清	髡残	云山观瀑	八七
清	髡残	山水	八八—九四
清	顾殷	仿黄子久	九五
清	顾殷	云壑秋清	九六
清	樊沂	山水	九七—九八
清	龚贤	江干草亭	九九
清	戴本孝	傅山诗画合册	一〇三—一一三
清	徐枋	山水	一一四—一二五

清	梅清	山水	一一六—一二二
清	王撰	仿倪高士	一二三
清	顾樵	苏舜钦读汉书	一二四
清	吴山涛	简笔山水	一二五
清	朱奎	山水	一二六—一二九
清	朱奎	山水	一三〇—一三五
清	朱奎	山水二幅	一三六
清	庄罔生	独钓秋江	一三七
清	金侃	松壑吟秋	一三八
清	柳瑄	山水	一三九—一四六
清	王翬	山水	一四七—一五一
清	王翬	山水	一五二—一六〇
清	吴历	山水	一六一—一六三
清	吴历	枯木竹石	一六四
清	恽寿平	仿僧巨然	一六五
清	恽寿平	仿唐子畏	一六六
清	恽寿平	仿王孟端	一六七
清	恽寿平	山水	一六八—一七一
清	恽寿平	临僧巨然	一七二
清	恽寿平	仿李晞古	一七三
清	恽寿平	春山欲雨	一七四
清	恽寿平	仿陈汝言	一七五
清	高简	松屋幽居	一七六
清	吴定	仿郭河阳	一七七
清	吴定	仿倪雲林	一七八
清	王原祁	仿黄子久	一七九
清	王原祁	仿吴仲圭	一八〇
清	王原祁	仿古山水	一八一—一九〇
清	王原祁	仿古山水	一九一—二〇一

清 石涛 山水……………二〇二——二一九
清 石涛 山水……………二二〇——二二七
清 石涛 空林山月……………二二八
清 石涛 水面奇容……………二二九
清 石涛 秋树江亭……………二三〇
清 石涛 竹庐幽居……………二三一
清 石涛 山水……………二三二——二三六
清 杨晋 仿王叔明……………二三七
清 杨晋 用幼霞法……………二三八
清 黄鼎 山水……………二三九——二四二
清 周笠 山水……………二四三——二四六
清 华岳 山水……………二四七——二五八
清 高凤翰 山水……………二五九——二六三
清 李鱣 苍松涧草……………二六四
清 李鱣 荒江行旅……………二六五
清 张宗苍 山水……………二六六——二七〇
清 金农 山水……………二七一——二七七
清 方士庶 松风流水……………二七八
清 董邦达 溪山霁雪……………二七九
清 董邦达 岩屋读书……………二八〇
清 王宸 仿古山水……………二八一——二八四
清 王宸 山水……………二八五——二八八
清 潘恭寿 山水……………二八九——二九三
清 永瑤 山水……………二九四——二九六
清 黄易 山水平远……………二九七
清 奚冈 仿李长蘅……………二九八
清 奚冈 山水……………二九九——三〇七
清 伊秉绶 意笔山水……………三〇八
清 王学浩 工部诗意……………三〇九

清 王学浩 寒山落木……………三二〇
清 蔡嘉 山水……………三二一——三二六
清 顾洛 山水……………三二七——三三一
清 钱杜 山水……………三三二——三三二
清 顾鹤庆 山水……………三三三——三三七
清 张培敦 溪山雨过……………三三八
清 张培敦 枫叶萧萧……………三三九
清 周莲 读书馆……………三四〇
清 戴熙 仿王叔明……………三四一
清 戴熙 松荫石濑……………三四二
清 泰炳文 山水……………三四三——三四六
清 泰炳文 山水……………三四七——三五〇
清 李修易 仿梅道人……………三五一
清 张之万 山水……………三五二——三六三
清 沈焯 山水……………三六四——三六七
清 任熊 六桥烟柳……………三六八
清 任熊 武陵回津……………三六九
清 泰祖永 山水……………三七〇——三七七
清 赵之谦 荒江枯树……………三七八
清 翁同龢 简笔山水……………三七九——三八二
清 吴大澂 山水……………三八三——三九〇
清 顾沅 林深江月……………三九一
清 顾沅 仿王时敏……………三九二
清 吴昌硕 西泠一角……………三九三
清 陆恢 万树梅花……………三九四
清 陆恢 万松叠翠……………三九五
清 任预 仿古山水……………三九六——四〇一
清 顾麟士 仿古山水……………四〇二——四〇七



1 宋 李 成 寒江雪霁



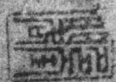


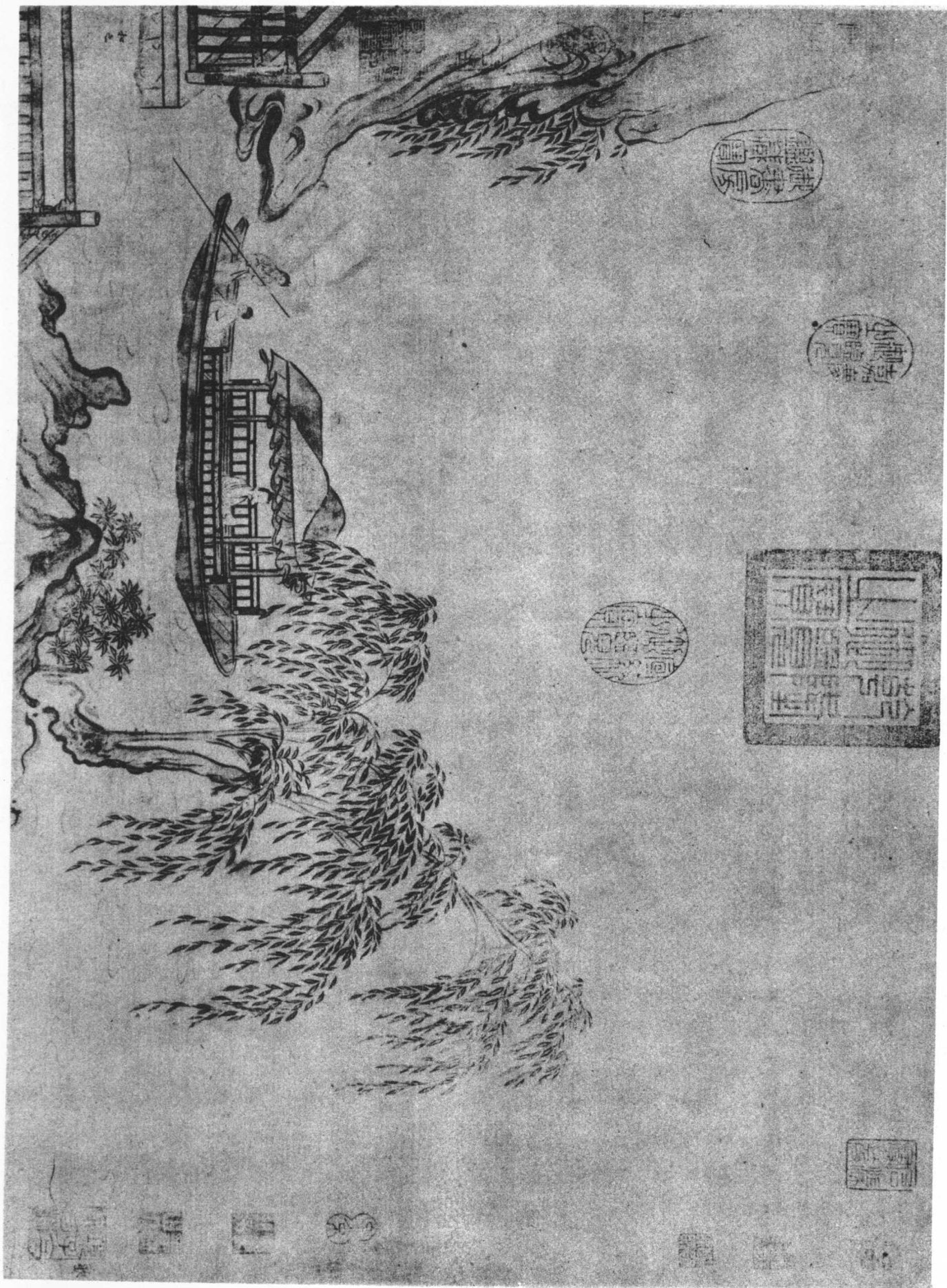
山色烟云
兼烟光
兼有中
兼景
兼
若



事者敬以敬高松為遊
此就坐法如南為家凡以
家法登美心過三石理不掛
自生香長松向梅潭與送
飛鴻拉而事乘字言不家茶
時物家松言
柳朴學士為山王進出
畫于

江参溪山





5 宋 马和之 柳汀放舟

山水册页之一





7 元 高克恭 雨后云山

元趙雍字仲穆孟頫子官至集賢待制同知湖州總管府事山水師董源尤善人馬花石見圖繪寶鑑

仲穆畫者
仁仲賢修



五湖風月飽難
窠半紙功名夢
幾行且喜
銀疋微躬少不
愁山野虎狼多
吳興姚式



兩處出而西通歸德兼太
望竹樓詞復家正位吳江
上下疎解補與謀
王世貞題



皇慶二年秋九月法

張僧繇筆

武塘盛懋

