



金羊毛家庭珍藏图库



中國山水畫
明代卷下



主编 陈履生 张蔚星

金羊毛家庭珍藏图库

中國山水畫

明代卷 下

陈履生

张蔚星主编

广西美术出版社

凡 例

一、中国绘画艺术之历史悠久，乃世界绘画艺术之夺目者。千余年来历经嬗变，方得“国画”之传统。存世者有遗珠光芒，没世者亦有文字著录，若大海之浩瀚，星空之广袤。然此中求艺、问学、赏美、论道，均有不便之处。难窥全貌，只能管中窥豹，何能谈艺耳。故八方搜罗，列古今名画于一书之中，以为图库。

二、画史中画家，如夜幕中星辰，明暗各不相同，亦有或明或暗者。然明暗相互衬托，相互辉映，方能丰富与壮美。故图库中有一些不知名之画家，还有一些民间画工之作。而画史之早期作品，因存世之限，有以刻石、器皿、画像砖石等代替者。

三、山水图库分为四卷六册，为保持整体而统一编目。考虑到读者所需，每卷单独定价，并附分目录，但编目顺序不变。

四、图库之选图，按时代先后为序，同一时代中之画家以生年先后排列；生年不明者按史家之惯例插入相应位置中；佚名者统一位其后。

五、现代画家仅收歿者，收录作品多寡以画史地位之高低而定。而地位之确定，以编者一己之见，难免与识者相异。

六、每一作品附作者、画题、尺寸、收藏单位。如资料不全，则付阙如。

山水画概论

陈履生

山水画是中国人所特有的一个文化概念。

中国人的山水画不同于外国人的风景画，它不是再现自然景观，而是通过自然景观的表现，赋予自然以文化的内涵和审美的观照。

天人合一——人与自然的亲和，是山水画的基础。

春夏秋冬，朝暮白昼，风霜雪雨，山水表现出了不同的面貌，体现了生命的意义。山水和人一样具有内在的生命运动和精神力量。

中国人关于山水的观念，源于原始的宗教。对山灵的崇拜，对水神的敬畏，人们在这种崇拜和敬畏之中经历了漫长的历史过程。在神统治的社会里，一切神灵无不隐匿于山水之中。山水是神灵之母。山之高，水之深；山之广，水之渺，蕴涵了天体宇宙的无限奥妙。为了表示对山水神灵的崇拜和敬畏，人们刻画山水神灵的形象，用于祭祀或瞻仰。神话或神画启发了山水画的独立成形。

刻画中的“日月山”，表现的既是一个自然的观念，又是一个历史的时期。人们能够将它们合为一体，就已经表明了对自然的独特的认识方式。中国艺术中关于自然的观念可以说是先天的，这种先天的因素是精神高于物质、思维高于存在。

哲学方式决定了中国人关于自然的定义，宗教则为哲学方式增添了生命和精神。天地与我并生，天地与我合一，庄子打开了人与自然之间的屏障，人开始与天地精神往来。“仁者乐山，智者乐水”。

山水“质有而趣灵”，因此圣人、贤者、高士必有山川之游，轩辕、尧、孔无不如此。而崆峒、具茨、藐姑射、箕首、大蒙等名山又演绎了千古佳话。“优游”是生活也是文化，它体现了中国人对自然的爱好，也表现了中国人特有的联结自然与文化的方式。眷念庐衡，契阔荆巫，山水的价值是得到了历史的确认。

含道应物，澄怀味象。在以精神为第一性的山水里，人们并不关注所显之象，而是重视所含之道。形而上的道弥补了生活中的诸多缺陷和不足，故“以形媚道”成了中国人的一种生活哲学。

魏晋玄学推演了山水观念的转换，迁想妙得使山水获得了新的美学意义。庄老告退，山水方滋。神超形越之外，玄对山水，自然的山水成为山水的自然。

人们关注山水，寄希望于山水的表现，扩展自然的生活空间——“嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图”。为了实现这时代的理想，时尚澄怀清谈的魏晋圣贤又发明了“卧游”的方式。这种具有理想色彩和积极意义的方式，促进了山水画的独立和发展。宗炳发前人所未言，给山水画的成因以一个合乎实际的诠释：“夫昆仑山之大，瞳子之小；迫目以寸，则其形莫睹；迺以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张素以远映，则昆仑之形，可围于方寸之内。”

宗炳的思想建立在山水画发展的过程中，他把以往过于精神化的山水理念，引向到视觉的理念之中，从而为山水成“形”作出了前所未有的贡献。宗炳还提出了“应目会心”、“应目感神”、“神超理得”，这是他对山水画作出的具有本质意义的界定。千年以后，画家百代，然山水画的准则却千古不移。

山水脱离了宗教的神，山水画引入了人的神，自然在神会之中体现了文化的意义，这是历史的飞跃。“神飞扬”，“思浩荡”，山水激发了人的精神，山水画实现了人的生活理想，扩展了人的生活空间——“披图幽对，坐究四荒”。

唐代始于吴道子，成于李思训、李昭道的“山水之变”，其本质是由山水精神的追求转向山水意境的表现。王维以诗人的学养发挥画家的气质，在文学和绘画领域揭示了诗与画的关系，从而提出了山水画意境表现中的一个准则——画中有诗。由精神而意境，不是垂直的历史线索的过渡，而是一个线索的分枝，是美学上的平行关系。山水画中意境问题的提出，是山水画在发展过程中侧重点的转变，是在美学上的完善。

五代宋初的荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽，完善了山水画的艺术表现，并把中国绘画中的山水画推向了一个历史高峰。山水画在这一时期成为时代的主流艺术。被称为“百代标程”的五代宋初山水画，在表现领域中将山水的物理和技巧结合起来，又提出了一个新的历史话题，传统山水画对精神的意境方面的关注经此而转向于技术层面——形式。

“元四家”不仅完善了山水画的水墨技法，而且因为时代的特点，为山水画在审美范畴内增添了“逸”的概念。这种具有明显时代特点的审美时尚，虽然有审美之外的社会原因，但却因为这一契机在山水画意境的领域内创造了一个新的标准，后世则将此推为最高的准则。

尽管文人画鄙薄技艺，但文人画在山水领域所提出的依附于“笔墨”的审美准则，却不能脱离一定技术的规范。绘画的形式与山水的程式，都建立在一定的技术基础上，所以在南北分宗时，人们对它的划分与解释，也是以技术的标准来树立南宗的美学规范。山水画发展过程中的南北分宗，是一定历史时期的必然，也是山水画发展史上的重要事件。以新的技术标准和美学规范来疏导发展过程中的无序状况，回归历史的传统，实际上已经表明了山水画的衰落。董其昌对现世的感叹，说明了其中的许多道理。

明清两代在山水的精神和意境方面已无能为力，在宋元的峰巅面前人们只有景仰和赞叹。为了挽回历史的颓势，董其昌打出了“复古”的旗帜。在一个过于强调笔墨和程式的时尚中，画家们只有穷毕生的精力“血战宋元”，人们只有通过“临”、“仿”、“抚”、“摹”来标识自己的传统渊源，确立自己的艺术价值。“四王”在中国古代绘画史上为山水画创造了最后的辉煌，最终消失在晚清的暮色中。

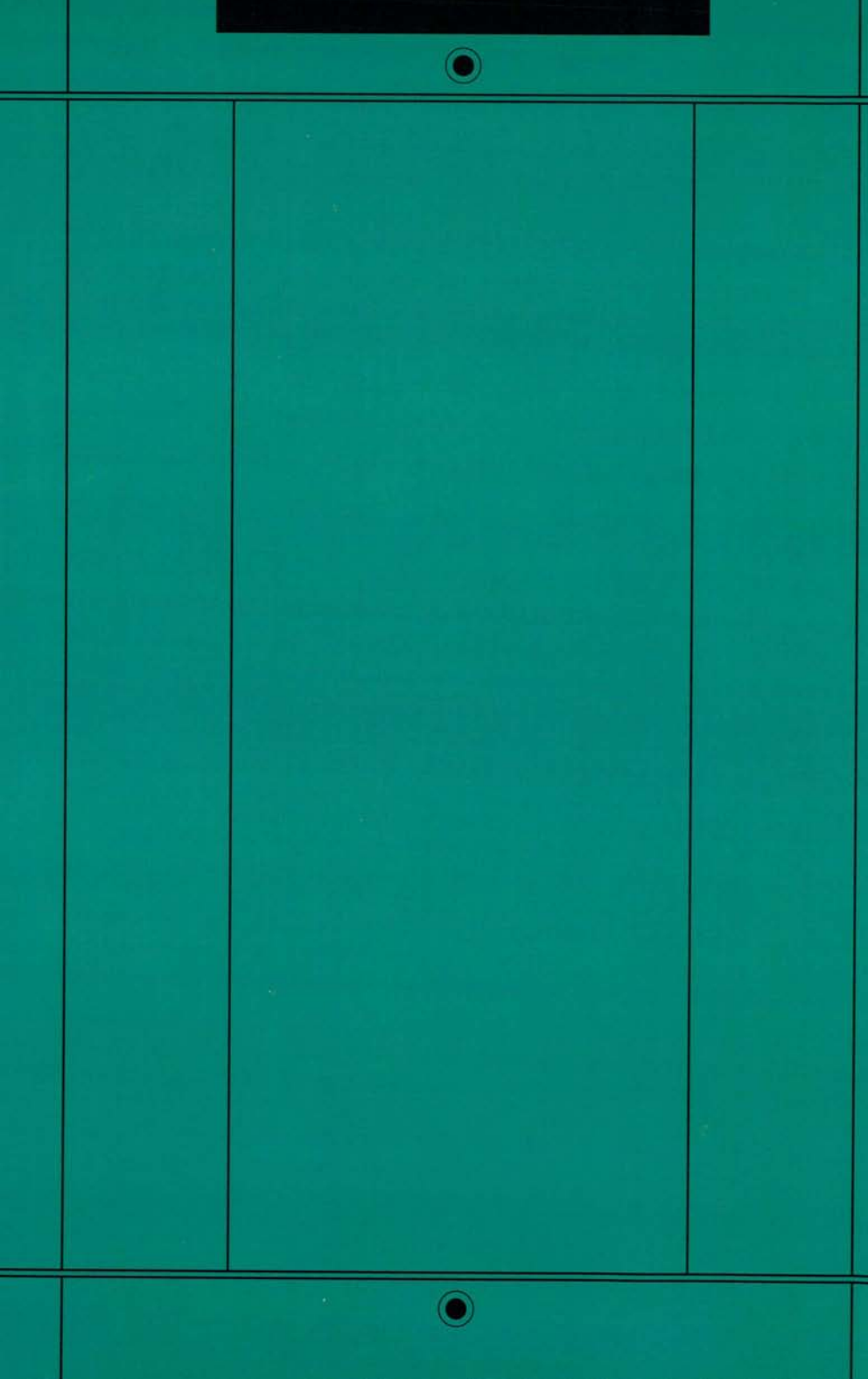
二十世纪的黎明，以新文化运动开启了中国历史的新篇，山水画也进入到现代文明之中。在“反传统”的呼声中，阵营瓦解，代表新旧两种势力的各方人物纷纷登场，他们为了各自的利益掀起了前所未有的文化论战。当人们还没有来得及用自己的实践去塑造山水画现代风格的时候，抗日战争、国共内战使画家对文化的关注转为对民族和自身生存的关注。

二十世纪五十年代，山水画面临新的时代，经受了生存的考验。“新山水画”在改革旧文化的现实要求中脱颖而出，承担了史无前例的社会责任——表现新的生活，反映新的审美要求。“新山水画”为传统山水画找到了生存的方式。“时代变了，笔墨就不能不变”，傅抱石继石涛的“笔墨当随时代”之后，再次提出了笔墨与时代的关系。

进入本世纪的后半期，山水画在各种思潮中面临考验，所幸山水画并没有改为风景画以与世界接轨。现代人认同了山水画，无疑这是确认了山水画的精神、意境和形式。因此跨世纪的画家并没有放弃历史的责任，依然孜孜以求这具有悠久传统的艺术突破新的时空。但传统山水画艺术精神中的完善与充实，艺术形式的全面与多样，已使新的创造成为历史的极限，所以现代画家更多的还是在技法层面上作发展的努力。

山水画的改观已是显而易见，山水画的变革更是历史的必然，时代变了，山水画仍然不同于风景画。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com



明代卷 目录

524	孙 枝	溪山秋意图轴
525	孙 枝	五湖钓叟图卷
526	张 复	山水图轴
527	张 复	雨过芝田图轴
528	张 复	山水图扇
529-534	张 复	西林十二景图册
535	刘原起	虎丘后山图轴
536	刘原起	林亭涧壑图扇
537	刘原起	山水图扇
538	刘原起	山水图扇
539	高 阳	山水图扇
540	丁云鹏	秋景山水图轴
541	丁云鹏	秋山远眺图轴
542	丁云鹏	山水图扇
543	丁云鹏	丛山樵径图轴
544	丁云鹏	山水图扇
545	董其昌	林和靖诗意图轴
546-549	董其昌	秋兴八景图册
550-552	董其昌	书画合璧金笺册
553-554	董其昌	山水小景八幅册
555	陈继儒	云山幽趣图轴
556	陈继儒	亭皋木叶图轴
557	陈 裸	画王维诗意图轴
558	陈 裸	石梁飞瀑图轴
559	陈 裸	秋山高隐图轴
560	陈 裸	山水图扇
561	陈 裸	山水图扇
562	陈 裸	山水图扇
563	曹 义	山水图扇
564	项德新	桐阴寄傲图轴
565	项德新	仿王孟端竹石图轴
566	程嘉燧	仿吴镇高逸图轴
567	程嘉燧	山水图扇
568	赵 左	山居闲眺图轴
569	赵 左	仿王蒙山水图轴(附局部)
570	赵 左	仿巨然小景图轴
571	赵 左	溪山清远图卷
572	赵 左	山水图轴
573	赵 左	庭际秋云图轴
574	赵 左	茅屋闲眺图轴
575	赵 左	竹院逢僧图轴
576	赵 左	秋林书屋图扇
577	沈士充	梁园积雪图轴

578	沈士充	秋林读书图轴
579-580	沈士充	山水图册
581	沈士充	山水图卷
582	沈士充	寒塘渔艇图轴
583	沈士充	山水图扇
584	沈士充	山水图扇
585	沈士充	雪栈行旅图轴
586	沈士充	山水图扇
587	顾正谊	仿黄公望天池石壁图卷
588	顾正谊	山水图卷
589-590	魏之璜	千岩竞秀图卷
591	魏之璜	山村图轴
592	魏之璜	山水图扇
593	魏之克	松溪待渡图扇
594	魏之克	山水图扇
595	米万钟	雨过岩泉图轴
596	张凤仪	霜径宿鸟图扇
597	袁尚统	寒江独钓图轴
598	文从简	介石书院图卷
599	文从简	郑州景物图轴
600	文从简	江山平远图轴
601	文从昌	山水图扇
602-605	李流芳	吴中十景图册
606-607	李流芳	山水花卉图册
608	李流芳	仿北苑山水图轴
609	李流芳	疏林远岫图扇
610	李流芳	山水图册
611	李流芳	山水图扇
612	宋 珏	山楼对雨图轴
613	宋 珏	梧桐秋月图轴
614	宋 珏	亭皋落木图扇
615	卞文誉	一梧轩图轴
616-617	卞文誉	仿宋元山水图册
618	卞文誉	山楼绣佛图轴
619	卞文誉	山水图扇
620	陈 煥	重岩飞瀑图轴
621	陈 煥	山水图扇
622	陈 煥	山水图扇
623	陈 煥	秋山行旅图卷
624	陈 煥	山水图扇
625	戚伯坚	山水图扇
626	袁 玄	山水图扇
627	唐志契	山水图轴
628-629	张 宏	西山爽气图卷

630	张 宏	仿宋元山水图册之一
631	张 宏	青绿山水图轴
632	张 宏	溪亭秋意图轴
633	张 宏	闯关舟阻图扇
634	张 宏	山水图扇
635	张 宏	天池雨阻图扇
636	张 耕	秋江放棹图扇
637	汪 澄	秋溪游艇图扇
638	蓝 瑛	仿李唐山水图轴
639	蓝 瑛	松岳高秋图轴
640	蓝 瑛	青绿山水图轴
641	蓝 瑛	仿张僧繇山水图轴
642	蓝 瑛	江皋话古图轴
643	蓝 瑛	白云红树图轴
644	蓝 瑛	秋景山水图轴
645	蓝 瑛	山水图扇
646	蓝 瑛	溪山曳杖图轴
647	蓝 瑛	山水图轴
648	沈 颢	仿荆关山水图轴
649-652	沈 颢	设色山水图册
653	沈 颢	闭户著书图轴
654	恽 向	青山绮皓图轴
655-656	恽 向	仿古山水图册
657	恽 向	日濯清泉图轴
658	恽 向	秋林平远图轴
659	恽 向	幽涧峭兮鸣泉深图轴
660-663	张瑞图	书画合璧图册
664	张瑞图	晴雪长松图轴
665	张瑞图	松泉图轴
666	邵 弥	积书岩图轴
667	邵 弥	高松远涧图轴
668	邵 弥	贻鹤寄书图轴
669	邵 弥	丹枫白云图扇
670	邵 弥	赠书图轴
671	邵 弥	山水图扇
672	邵 弥	秋林远眺图扇
673	邵 弥	仿古山水图册之一
674	崔子忠	藏云图轴
675	王 铎	山楼雨霁图
676	王 铎	十里松阴图
677	王 铎	深山幽居图
678	王 铎	丛山兰若图轴
679	王 铎	山水图轴
680	王 铎	山水图扇

681	王 铎	山水图扇
682	项元汴	双树楼阁图轴
683	李永昌	松石图轴
684	李永昌	山水图轴
685	王 翬	秋园习静图轴
686	王 翬	秋景山水图轴
687	李士达	仟山楼阁图轴
688-689	宋懋晋	写杜甫诗意图册
690-691	宋懋晋	仿黄子久谿山无尽图卷
692	吴 彬	岱兴图轴
693	吴 彬	云峦秋色图轴
694	吴 彬	山阴道上图卷
695	吴 彬	林峦秋色图扇
696-698	倪元璐	山水花卉图册
699	倪元璐	山水图轴
700	倪元璐	苍林秀石图轴
701	杨明时	山水图扇
702	文 桢	秋林泛艇图扇
703	杨文聪	仿倪瓚山水图轴
704	杨文聪	仿吴镇山水图轴
705	杨文聪	秋林远岫图轴
706	项圣谟	山水图轴
707-708	项圣谟	且听寒响图卷
709	项圣谟	松石图轴
710-712	项圣谟	山水图册
713	项圣谟	山水图册
714	项圣谟	秋树昏鸦图扇
715	项圣谟	大树风号图轴
716	项圣谟	天寒有鹤图扇
717	姚允在	溪庄客至图扇
718	姚允在	仙山楼阁图轴
719	胡宗信	设色山水图扇
720-724	陈洪绶	杂画图册
725	陈洪绶	父子合册之一
726	陈洪绶	秋江泛艇图扇
727	陈洪绶	松溪图扇
728	陈嘉言	竹深荷净图扇
729	魏居敬	山水图扇
730	金庶明	山水图扇（金俊明书）
731	杜冀龙	仿云林山水图扇
732	汪 建	秋溪自适图扇
733	张 恺	长松翠阁图轴
734-735	杨 补	怀古图咏册
736	蒋 霨	峻壁飞泉图轴

737	邹 典	仿黄公望山水图轴
738	关 思	松风斜照图轴
739	关 思	松溪渔笛图轴
740	关 思	山水图轴
741	关 思	柳岸垂钓图轴
742	江必名	白雪高风图轴
743-746	葛微奇	山水图册
747	盛茂烨	泰山松图轴
748	盛茂烨	锦洞青山图轴
749	吴 振	匡庐秋瀑图轴
750	吴 振	秋江泛艇图扇
751	张 风	北固烟柳图轴
752	张 风	山水图扇
753	张 风	黄山诗意图扇
754	张 风	桐阴纳凉图扇
755	盛 丹	仿黄公望山水
756	李 著	山水图扇
757	金 润	溪山真赏图卷(局部)
758	邹迪光	松风听琴图轴
759	俞 泰	潇湘暮雨图轴
760	李杭之	山水图扇
761	沈士志	春夜醉归图扇
762	林 垲	梅壮书屋图卷(附局部)
763	朱 质	山水图扇
764	佚 名	松屋读书图册
765	佚 名	青绿山水图轴

分宗与立派

——明代的山水画

明代的山水画在中国绘画史上得到了超常的发展，派别众多，画人无数。有按画风分的“院派”，有按地区分的“浙派”、“吴门派”、“华亭派”，其中“院派”和“浙派”、“吴门派”和“华亭派”关系密切，画风相近。

董其昌论元代四大家，“浙人居其三”。作为“浙派山水首席画师”的戴进，初为画院画家，继承南宋李唐、马远画法，以行笔顿挫和斧劈皴，写山水“铺叙远近，宏深雅淡”，表现了略有院体遗风的浙派山水的面貌。这种水墨苍劲的画法发展到吴伟，更为粗简，因此较多受时人批评。这位被称为“浙派健将”的吴伟正因为稍有不同于戴进之处，所以画史中又把他归于“江夏派”。这一派的画家还有张路、汪肇、蒋嵩、李著、薛仁等。而归于浙派的画家还有倪端、王谔、朱端等，他们同为宫廷画家，皆取法马远、夏圭。浙派发展到后期，以蓝瑛为殿军。蓝瑛亦取宋元笔法之伏，所画以秋景见长，用笔顿挫，萧疏苍劲。其画法一是勾勒浅绛，一是没骨设色。因其生于杭州，成就于杭州，又有“武林派”之称，传人亦较多。

明代中期，随着吴门经济的发展，这个自古的人文荟萃之地，孕育了“吴门画派”，这一派中以沈周、文徵明、唐寅、仇英最有代表，又以沈周为首。沈周从董源、巨然、李成、范宽入手，兼及王蒙、吴镇，从古法中蜕化出自我的风格，其《庐山高》以王蒙皴法写庐峰瀑布、松阴溪流，得山川神采。其文秀的风格，代表了吴门画派的面貌。沈周的山水，到晚年风格一转，用笔简练洒脱，虽幅面趋小，但画面深沉雄浑。沈周中年时期就享有盛名，“片楮朝出，午已见副本”，文徵明、唐寅、陈焕、宗周、陈铎、沈灏都出之沈门。文徵明的山水清润自然，粗细兼备，早年作品细致清丽，中年后用笔粗放，沉稳典雅。所画山水中有一部分为纪游的作品，别具生意。文徵明也是学生众多，著名的有钱谷、陆师道、钱贡等。唐寅的多才多艺，在吴门是有口皆碑，他较多地吸收李唐的画法，用笔细长挺秀，皴法以披麻结合乱柴，

灵逸生动，无刻画之迹。“明四家”中以仇英的山水为工整，有“赵伯驹后身”之誉。仇英的山水以青绿居多，结构严谨，笔力刚健，设色浓重，讲究法度。上述四家之外，属于吴门体系但早于沈、文的画家有赵原、王绂、徐贲、陈汝言、刘珏、杜琼、沈恒吉、沈贞吉等，而继沈、文之后的画家还有钱谷、陆师道、陆士行、宋珏、谢时臣、文震亨、米万钟、卞文瑜、李流芳等。

“华亭派”又名“松江派”，以顾正谊为创始，以董其昌为代表。董其昌深谙古法，所画用笔洗练，墨色清淡，风格古雅秀润，代表了“华亭派”的风格，与“吴门画派”的精工具体形体对照。董其昌以自己的绘画实践作理论的基础，“开堂说法”，提出了引起后世争论的“南北宗”学说。董其昌提倡文人画的书卷气，强调南宗绘画的正统地位，从而表明崇南贬北的个人爱好。虽然董其昌“南北宗”论为一己之说，但是它能形成巨大的社会反响，应该说是反映了当时的社会风尚，有着广泛的社会基础。“华亭派”中的其他画家还有宋旭、陈继儒、赵左（苏松派）、沈士充（云间派）等。

山水最盛的明代，仅《明画录》就载有四百多位山水画家，而文人以此为逸事而操管者则是一个普遍的社会风尚。其中有成就的除了在分宗立派中占有重要历史地位的画家外，还有一些重要的画家。如画《华山图》的王履，因《华山图序》强调师造化，而独占一席之地。再如画风比较特殊的吴彬、陈洪绶、担当，以及名气不大但写画精妙的陆治、程嘉燧，还有“姑熟派”首领萧云从，如此等等，构成了明代山水画的盛世。



萬曆己卯秋日吳郡孫枝寫



524 孙枝

溪山秋意图轴

59.8cm × 30cm

上海博物馆藏



- 525 孙 枝
- 五湖钓叟图卷
- 36.7cm × 77.3cm
- 北京故宫博物院藏