

# “四王”及吴历仿赵大年问题研究

## ——以《湖庄清夏图》为中心

吴雪杉

**内容提要** 董其昌对赵令穰（字大年）《湖庄清夏图》推崇备至，王时敏又曾收藏该画三十余年，使《湖庄清夏图》成为“四王”临仿古人的重要资源。王时敏最早将《湖庄清夏图》由长卷转化为竖长构图，建立起“仿赵大年”的基本图式；王鉴、王翬等则在王时敏图式基础上加入远山或农田，将赵大年“湖天渺茫之景”灵活应用在不同山水画主题之中。吴历又于“四王”基础上提炼和发扬了赵大年画作中路径的纵深感，在《湖天春色图》等作品中营造出类似西方风景画的空间深度，这为我们理解吴历绘画中出现的、近似西方绘画的空间感提供了一个新的维度。

**关键词** 四王 仿赵大年 吴历 西法 湖庄清夏图

〔图一〕传宋赵令穰《湖庄清夏图》卷

12世纪 波士顿美术馆藏 图版采自《宋画全集》第六卷第一册，浙江大学出版社，2008年



传为赵令穰(字大年)所作的《湖庄清夏图》〔图一，波士顿美术馆藏〕经由董其昌(1555—1636)的收藏和赞誉，在晚明和清初画坛赫赫有名<sup>〔1〕</sup>。部分缘于董其昌的推崇，部分缘于王时敏对《湖庄清夏图》的收藏，清初“四王”都临仿过《湖庄清夏图》。由于赵大年并没有直接出现在董其昌罗列的南北宗与文人画家序列中，“四王”对赵大年的效法与改造，就为“仿”作问题的讨论提供了新的路径。

〔1〕 这件作品的真伪存在争议，如陈佩秋认为这是一件明代摹本，见陈佩秋：《从赵令穰〈湖庄清夏〉与〈江村秋晓〉之真伪看董其昌的作伪手段》，载上海市文史研究馆编《陈佩秋》页236—237，上海书画出版社，2017年；许龄丹认为是元代作品，见许龄丹：《〈湖庄清夏图〉考》页8—20，中国美术学院2017年硕士论文。本文并不认为《湖庄清夏图》一定出自赵令穰之手，但仍视其为12世纪作品，行文当中也依据惯例，把它归属到“赵大年”名下。

## 一 《湖庄清夏图》的发现与临仿

《湖庄清夏图》在明代以前的流传脉络并不清晰。大约在14世纪，这件作品被钤上“典礼纪察司印”半印，成为明代内府收藏。16世纪初，这幅作品流出宫廷、再次进入私家收藏领域，画后尾纸部分留下蔡昂(1481—1540)、吕颢(1523年进士)和王凤灵(1517年进士)题写的诗文。大约在1590年前后，董其昌得到这件作品。

从1596年开始，董其昌陆续在《湖庄清夏图》上题下七段跋文。在这些题跋里，董其昌改称《湖庄清夏图》为“江乡清夏”：

赵令穰江乡清夏卷，笔意全仿右丞。余从京邸得之，日阅数过，觉有所会。赵与王晋卿皆脱去院体，以李咸熙、王摩诘为宗，然晋卿尚有畦径，不若大年之超轶绝尘也。丙申七月卅日，奉旨持节封吉府，渡钱塘，次马氏楼，待潮多暇，出此卷临写，因题后。董其昌。

董其昌有为作品另起新名的习惯<sup>31</sup>，自“丙申七月”这段题跋之后，该画就有了两个名字：《湖庄清夏图》和《江乡清夏图》(本文叙述时统称为《湖庄清夏图》)。

董其昌保有这张画一直到1629年，这一年中秋，董其昌用《湖庄清夏图》换取了赵孟頫的《六体千字文》：

己巳中秋，以此卷易赵承旨六体千文。令穰遂似交绝。是日并见惠崇卷于于惠生舟中，尝有望气者惊诧。董其昌重题。



在收藏《湖庄清夏图》的二十多年时间里，董其昌对赵大年形成了一些观点，它们体现在画卷后的董其昌七段题跋和《容台集》中关于赵大年的论说里：一、赵大年以王维为宗(《湖庄清夏图》第一段题跋，“笔意全仿右丞”，1596)；二、惠崇与赵大年同一派别(第三段题跋，“京口陈永年藏惠崇江南春，正是大年画派”，1601年)；三、倪瓚来自赵大年(第四段题跋：“宋人画，赵大年、马和之可称逸品。盖元镇倪迂所自出也。”时间在1601—1615年之间)；四、赵大年以平远见长，“画平远师赵大年”(《容台集》)<sup>32</sup>。五、赵

<sup>31</sup> 吴雪杉：《董其昌与日本画》，《世界美术》2018年第1期，页102—103。

<sup>32</sup> (明)董其昌著，邵海清点校：《容台集》页674，西泠印社出版社，2012年。

〔图二〕明董其昌《燕吴八景图》册之“西湖莲社图”  
1596年 上海博物馆藏



大年擅长“湖天渺茫之景”（《容台集》<sup>〔1〕</sup>）。这些围绕《湖庄清夏图》展开的观点奠定了《湖庄清夏图》的声望，也为此后画家尤其是“四王”理解赵大年提供了一个基本框架。

虽然拥有被认定为赵大年的传世佳作，在题跋中也称自己“出此卷临写”，但董其昌本人少有“仿赵大年”的画作流传。董其昌存世作品中能够确认采用过赵大年风格的，只有1596年《燕吴八景图》册中的“西湖莲社图”〔图二，上海博物馆藏〕<sup>〔2〕</sup>。这是董其昌的早期作品。画作小青绿，一条小径横贯画面，从左前方蜿蜒伸展向右，跨过小桥，最终消失在画面深处。河岸边布满荷叶，远方树林在烟云掩映中若隐若现。画面元素及组合大体与《湖庄清夏图》相合，只是前景用松树替换柳树，远方增添了山峦。《燕吴八景图》册作于1596年夏季，恰好是董其昌首次

在《湖庄清夏图》上作跋的那一年。董其昌应该是在获得《湖庄清夏图》后，于“临写”之外，又自出机杼，参照赵大年手法作成此图。“西湖莲社图”是董其昌存世作品中最具有空间深度的一件，这种深度正是《湖庄清夏图》的基本特征。董其昌一度掌握了这种绘画技巧，但从其存世画迹来看，他后来又放弃了。

在1629年《湖庄清夏图》易手之后，董其昌还为此图作了一次题跋，提到该画已转入王时敏（1592—1680）之手。由于这段题跋未落年款，只能推定该题跋作于1629年之后、1636年之前（董其昌卒年）。王时敏持有《湖庄清夏图》直到1668年，此年或稍后不久，王时敏将《湖庄清夏图》卖给了山东藏家张应甲<sup>〔3〕</sup>。

以最严格的时间来界定，从1636年到1668年这32年间，《湖庄清夏图》是王时敏的藏品。王时敏和他的朋友们有充分的时间仔细观察、临摹这件作品，并应用到各自的画作中去。

〔1〕 前揭《容台集》，页678。

〔2〕 章晖、白谦慎：《〈湖庄清夏图〉在晚明和清初的递藏与意义流变》，《国际汉学研究通讯》2017年第15期，页168。

〔3〕 《湖庄清夏图》的流传过程，见前揭《〈湖庄清夏图〉考》，页23—36；前揭《〈湖庄清夏图〉在晚明和清初的递藏与意义流变》，页162—163。

王时敏对赵大年的缩仿不止一次，也不止一件，在其中明确以“仿”《湖庄清夏图》为题的作品中，有明确纪年的是1652年为女婿吴世睿所作的《仿古山水图》册(故宫博物院藏)。该册共12开，每开各仿一古人，其中之一是“仿赵令穰江乡清夏图”〔图三〕。这套册页尺幅相当，均纵44.5厘米、横29.7厘米，画面竖长。册页形式为所有仿作设立了框架，而赵令穰的《湖庄清夏图》纵19.1厘米，横161.3厘米，是一个纵横比超过1:8的手卷。王时敏首先面对的问题，就是如何把一个横长的构图转化到一个竖长的画面里来。

王时敏的解决方式，是从《湖庄清夏图》中抽取画面元素，将它们打散重组，集中在一个很小的画面里。《湖庄清夏图》长卷开端的篱笆和树，中段的房舍、小桥和路径，中后段的荷叶，以及弥漫在整个画面上方的云烟，这些赵大年画作中最核心的元素，都被王时敏抽取出来改头换面，重新设计构造为一个新的整体。如赵大年《湖庄清夏图》中段四座房舍到王时敏画中变为五座；道路走向略作调整，赵画中一条通向房舍墙壁的小路被王时敏巧妙地修改，让它从一旁绕过，通往后方另一座房舍；王时敏还添加了篱笆，将这几座建筑连接为一个整体〔图四〕。

王时敏扩展了画面高度，原作高19.1厘米，而仿作高有44.5厘米，是原作两倍以上。在不放大原画物象的同时，王时敏需要添加一些景物来填充竖长画面里多出来的上半段。王时敏的应对方式是大面积地填充烟云和天空，让《湖庄清夏图》里只在画面上部三分之一处若隐若现的烟云几乎占满了仿作的整个上半部。天空既然在仿本当中占去更多位置，画面就改变了《湖庄清夏图》以近景为主的格局，在纵向上获得突破，显出一种辽阔感。

画面的空间关系也随之改变。《湖庄清夏图》主要是一个横向伸展的画面；王时敏的仿本则强化了画面纵深方向的延伸。王时敏很少创作这种画面整体空间纵深连续后退的作品。统观王时敏存世绘画，带

〔图三〕清王时敏《仿古山水图》册之“仿赵令穰江乡清夏图”  
1652年 故宫博物院藏



〔图四〕传赵令穰《湖庄清夏图》中段房舍与王时敏“仿赵令穰江乡清夏图”中房舍的比较



【图五】王时敏《仿古山水图》册之“仿赵令穰村居图”  
常熟博物馆藏



成一片。此外，王时敏笔下盘旋于房舍与林木之间的小径在王翬画作里得到简化，自左前方朝向右后方延伸。

王翬“仿赵大年”(1672)与王时敏“仿赵令穰江乡清夏图”(1652)相比，年代上相差了20年。二者的关系还需要作更深入的讨论。王翬《小中现大》册最后一开记录了这套册页的由来，称“忆壬子岁，邀过西田结夏，尽发所藏诸名迹，相与较论鉴别。两心契合，因出此册命图。余逊谢不遑，遂次第对摹真本，殊惭学步。奉常辄叹赏，谬加出蓝之誉，自问不敢仰承，而前辈品题，实切知己之感，迄今三十余年，展阅一过，如逢故人，不啻奉常之警歎吾前也”。按王翬本人的说法，这套册页是壬子年(1672)对原画做的临摹。王翬也确实有机会接触赵大年原作。在大约作于1668年春的一封书信里，王时敏委托王翬到他家里临摹《湖庄清夏图》<sup>①</sup>：

有较强纵深感的画作凤毛麟角，而且大多在题跋里提到了“赵大年”。

王时敏另一套《仿古山水图》册(常熟博物馆藏)里有一幅大同小异的仿赵大年，名为“仿赵令穰村居图”(图五)。画面景物布置在前述《仿赵令穰江乡清夏图》的基础上稍作简化，如将前景水边的荷叶尽数省去，中景房舍少了一半，小径右侧的树木也消失不见，可能是为了与“村居”主题更好的匹配。

王时敏为数众多的仿本也被他人一仿再仿。如王翬(1632—1717)1672年《小中现大》册(上海博物馆藏)中“仿赵大年”一开[图六]。该画与王时敏1652年的“仿赵令穰江乡清夏图”非常相似。前景都有高大的柳树，中景是由小路贯穿起来的平地、房舍和树木，远景笼罩云烟。差别在于，王时敏的柳树在画面右下角，树干向左侧倾斜(也许正因为它向左侧倾斜，所以要放到右下角)，王翬则把前景柳树挪到画面中间，树干也不再倒向一侧。王时敏画中前景左侧湖水也被王翬挪到画面右方，与中景里的湖水连

① 章晖、白谦慎：《清初父子收藏家张若麟和张应甲》，《新美术》2014年第8期，页42。

张先三顷有字至，欲得《湖庄清夏图》。弟实恋恋不忍割，姑以暂典须赎缓辞之。然比来方苦窘困，莫名一钱，恐亦不能固守。亦待吾兄至，粗勾草稿，聊存一形模耳。

无论王翬有没有应邀临摹这件作品，他曾经有机会接触《湖庄清夏图》是可以肯定的。

但徐邦达批驳了王翬这套《小中现大》册直接临自原作的说法，认为王时敏大约在1668、1669年间因为“困于赋调，贫不能守”，收藏的古画就大多为好事者易去，王翬在1672年应该无法对临原作，他能模仿的只能是王时敏手里的另一套宋元名迹缩本。也就是说，王翬这一套《小中现大》缩本是王时敏本人所作缩本的摹本<sup>①</sup>。王翬1672年“仿赵大年”一画的构思立意，还是源于王时敏。

如果王翬1672年“仿赵大年”的临摹对象出自王时敏之手，那就可以通过王翬画与王时敏1652年“仿赵令穰江乡清夏图”之间的差异来剖析王时敏的意图。王翬仿作和王时敏仿作最大的差别是前景中的柳树，两者在位置（一中/一右）、间距（相聚一处/间隔小路）和形态（树的生长方向）上都大相径庭。

王时敏1652年仿作里的柳树出自《湖庄清夏图》前段，王翬仿作中的柳树则源于《湖庄清夏图》中段的一组。对这两组柳树做出选择的应当都是王时敏，他在缩仿《湖庄清夏图》时曾经反复斟酌取舍，不断调整“仿”的对象。如果选取《湖庄清夏图》前段向左倾斜的柳树，就要把它放在画面右下角，以与画面其他景物相呼应〔图七〕；如果选取《湖庄清夏图》中段三株向不同方向伸展的柳树，就要放在前景中央，使画面更加平衡〔图八〕。选取或改变《湖庄清夏图》中的某些元素，就要相应调整其他元素的构成。王时敏生前应该完成了多幅仿赵大年画作，放在不同的仿古图册之中，“仿赵令穰江乡清夏图”和“仿赵大年村居图”

〔图六〕清王翬《小中现大》册之“仿赵大年”  
1672年 上海博物馆藏



① 徐邦达：《王翬〈小中现大〉册再考》，《清初四王画派研究论文集》页501，上海书画出版社，1993年。

〔图七〕清王时敏“仿赵令穰江乡清夏图”与传宋赵令穰《湖庄清夏图》局部的对比



〔图八〕清王翬“仿赵大年”与传宋赵令穰《湖庄清夏图》局部的对比



都是其中之一，而王翬《小中现大》册里的“仿赵大年”所临摹的则是王时敏另外一幅仿作<sup>41</sup>。

王时敏不同仿本(以及仿本的仿本)之间存在的差异表明，他对于赵大年《湖庄清夏图》的“仿”并非一步到位、一蹴而就，而是在不断摸索和尝试不同景物以及空间关系的组合。这些仿作都是纵向的长方形构图，高度大致在40—60厘米之间浮动(王时敏“仿赵令穰江乡清夏图”纵长44.5厘米，王时敏《小中现大》册纵长在45.6—60厘米之间，王翬《小中现大》册纵在53.5—55.5厘米之间)，遵循同一个模式对赵大年《湖庄清夏图》进行缩绘与改绘。

王时敏对赵大年的缩仿翻开了17、18世纪“赵大年”风格的新篇章，他创造的这个压缩版的赵大年图式在很长时间内成为画家们理解赵大年的桥梁。王翬晚年所作《仿古山水图》册中有一开“仿赵大年水村图”〔图九，天津博物馆藏〕，照搬了1652年王时敏的“仿赵令穰江乡清夏图”，只在细节上作了调整，画面布局基本保持不变。就“四王”及其传派而言，他们对赵大年的认识主要通过《湖庄清夏图》；而如何理解《湖庄清夏图》，除了接触原作之外，却要借助王时敏的眼和手。

## 二 从“湖天渺茫”到“农家风景”

董其昌在《容台集》里说：“赵大年平远写湖天渺茫之景，极不俗，然不耐多皴，虽云学维，而维画

〔41〕 台北故宫博物院藏董其昌跋《小中现大》册现存22开，如果它原本为24开，或许应该含有一幅“仿赵大年”；这幅缺失的《仿赵大年》可能就是王翬《小中现大》册中“仿赵大年”的临摹对象。章晖、白谦慎认为王时敏的《小中现大》册中没有仿赵大年，可能是王时敏在有意回避《湖庄清夏图》(前揭《〈湖庄清夏图〉在晚明和清初的递藏与意义流变》，页171)。本文认为王时敏《小中现大》册中原本可能包含一开仿赵大年《湖庄清夏图》，只是这开缩仿本遗失了。

正有细皴者，乃于重山迭嶂有之，赵未能尽其法也。”<sup>11</sup>王时敏曾谈到他对《湖庄清夏图》的理解：“余家藏赵大年《湖乡清夏图》，柳汀竹屿，茅舍渔舟，种种天趣，非南渡后人可及。”<sup>12</sup>在赵大年《湖庄清夏图》里，确是以“柳汀竹屿，茅舍渔舟”为主、不见“重山迭嶂”的“湖天渺茫之景”。

王时敏对这这件作品的临仿也体现了这个特点，湖水烟云甚至占去画面一半。受王时敏直接影响的“仿赵大年”画作也会在“湖天渺茫”上做文章。和王翬一样，王鉴(1609—1677)观赏过赵大年《湖庄清夏图》原作，也曾临摹王时敏的缩绘本。王时敏记录了王鉴所作的一套《小中现大》册页<sup>13</sup>：

余以一生精血哀集宋元名迹十有六帧，宝护不啻头目髓脑。年来衰病侵寻，岁荒赋急，贫不能守，先后散归之好事者，家罄无一存。襟怀索寞，犹失水之鱼，濡沫无所。兹幸廉州斫轮妙手，借余所留粉本，神而明之，缩成此册，神采宛在，纤细不遗，洵足洞心骇目。顾余展玩回环，抚今追昔，深自愧挈瓶之智，益不胜故剑之思，书以志慨。

王鉴曾经根据王时敏留下的古画“粉本”进行缩绘。虽然不确定王鉴“缩成此册”的这16帧里是否包含赵大年《湖庄清夏图》，但王鉴仿赵大年的部分画作确实留有王时敏的痕迹。如王鉴1669年《仿各家山水图》册里的“仿赵大年”[图十，广东省博物馆藏]，画面保留了王时敏的纵向构图，前景以郁郁葱葱的树木为主，中景被压缩为渺小的田舍与渔舟，远景尽数化作烟云。王鉴仿本明显是在王时敏的赵大年图式之上，再作新的衍化。

不过，王鉴笔下的“赵大年”往往还会有所突破，逐渐远离王时敏提供的图式。在1662年《仿古山水图》册“摹赵大年”[图十一，天津博物馆藏]一开里，王鉴尝试用另一种方式来处理横幅长卷转化为竖长构图的

〔图九〕清王翬《仿古山水图》册之“仿赵大年水村图”  
18世纪初 天津博物馆藏



〔1〕 前揭《容台集》，页678。

〔2〕 (清)王时敏著，毛小庆点校：《王时敏集》页400，浙江人民美术出版社，2016年。

〔3〕 前揭《王时敏集》，页425—426。

〔图十〕清王鉴《仿各家山水图》册之“仿赵大年”  
1669年 广东省博物馆藏



〔图十一〕清王鉴《仿古山水图》册之“摹赵大年”  
1662年 天津博物馆藏



问题。他引入倪瓒一江两岸的构图，把《湖庄清夏图》卷末的湖岸和树木化作前景；茅舍、平地、树林、烟云都推到画面上端；中间全部用来描绘湖水、芦苇和渔舟。这是对王时敏仿本图式的改造，也颇有新意。

更重要的改变是在“湖天渺茫之景”里加入山峦。作于1666年春季的王鉴《仿古山水》册〔图十二，故宫博物院藏〕将赵大年的图式作了简化，只保留水边平地、房舍、柳树和曲折的小路，但在画中增添了半座近山和一片远山。《仿宋元山水》册〔图十三，故宫博物院藏〕同样作于1666年，图册里的“拟赵大年”在画面上方添加了一座米氏云山。在这两幅仿或拟“赵大年”的画作里，王鉴部分保留了王时敏“仿赵大年”模式的前景和中景，但将“湖天渺茫”里的天空改造为山峦，这样就化解了董其昌对于赵大年的批评：缺少“重山迭嶂”（这个批评最早可以追溯到《宣和画谱》<sup>〔1〕</sup>，可谓源远流长）。王鉴的改动克服了这个“缺陷”。实际上，这种改动方式还可以追溯到1596年董其昌“西湖莲社图”，后来又为王翬、王原祁（1642—1715）

〔1〕 《宣和画谱》说赵大年“所写特于京城外坡坂汀渚之景耳，使周览江浙荆湘重山峻岭江湖溪涧之胜丽，以为笔端之助，则亦不减晋宋流辈”。见《中国书画全书》第2册，页128，上海书画出版社，1993年。

〔图十二〕清王鉴《仿古山水》册之“仿赵大年”  
1666年 故宫博物院藏



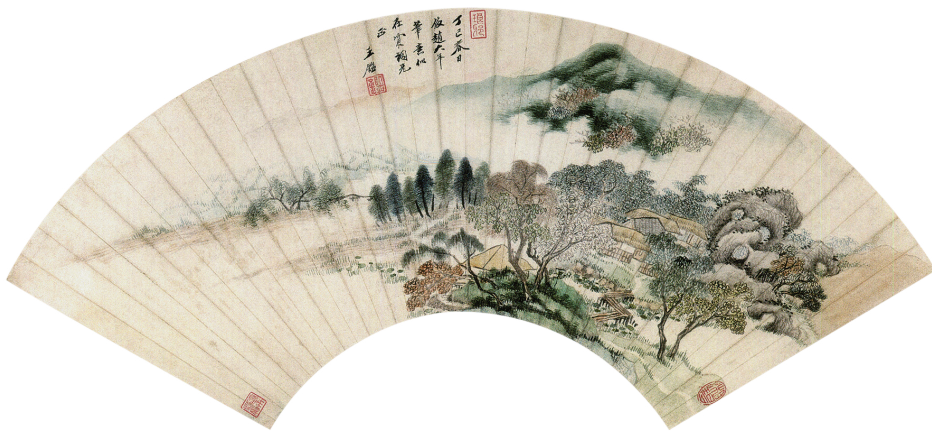
〔图十三〕清王鉴《仿宋元山水》册之“拟赵大年”  
1666年 故宫博物院藏



和吴历(1632—1718)等人所继承，因此非常重要。

赵大年的特点是湖天渺茫，画中远景部分多云烟，为了更好地跟这个特点相契合，王鉴有意识地选取了米氏云山。米氏云山的特点也是云烟缭绕，与赵大年图式中雾霭弥漫的树林结合起来，倒也相得益彰。王鉴也很得意于这个修正，后来几乎将米氏云山与

〔图十四〕清王鉴《清夏云山图》扇面  
1677年 上海博物馆藏



“赵大年”作了固定搭配。如1677年的《清夏云山图》扇页〔图十四，上海博物馆藏〕，云端漂浮着山峦，王鉴在题跋里说自己是“仿赵大年笔意”。在晚年另一套《仿古山水图》册的“仿赵大年”〔图十五，上海博物馆藏〕里，王鉴进一步扩展了“云”的规模，于前景柳树和远方赭色山头之间，只描绘弥漫的云烟。这种简化距离“赵大年”实际上已经非常遥远，只能从前景树木里依稀看到一点痕迹。

〔图十五〕清王鉴《仿古山水》册之“仿赵大年”  
上海博物馆藏



〔图十六〕清王翬《仿古山水图》册之“仿赵大年平林散牧”  
1682年 故宫博物院藏



与王鉴略有不同，王翬将赵大年的绘画定义为“水村”和“农家风景”<sup>〔1〕</sup>：

赵令穰规模右丞，每写水村，必肖农家风景，使人玩赏无已。董文敏云：“王晋卿尚有畦径，不若大年平淡天真为超轶逸尘。”此言信然。

这个理解可能和王时敏有一点关系，王时敏最早将仿赵大年与“村居”结合起来，但王时敏并不在仿赵大年画作中描绘“农家”。王翬却是把“村居”或“水村”真真正正地发展为“农家风景”，在“仿”作上添加“农家”元素，甚至直接将仿赵大年《湖庄清夏图》的画作称作“水村图”，如前文提到的一开册页和《虚斋名画录》里记录的王翬《仿赵大年水村图》轴<sup>〔2〕</sup>。王翬1682年所作的《仿古山水图》册中有一幅“仿赵大年平林散牧”〔图十六，故宫博物院藏〕，在茅舍、水边加上了三只耕牛，似乎表明他把其他宋画如李迪《牧



〔1〕 俞丰译注：《王翬画论译注》页11，荣宝斋出版社，2012年。

〔2〕 庞元济：《虚斋名画录》，见前揭《中国书画全书》第12册，页498，1998年。

〔图十七〕清王原祁《仿古山水图》册之“仿赵大年江村花柳”  
1704年 故宫博物院藏



牛图》里的“农家”元素嫁接到他对赵大年的理解里去了。

王原祁也把赵大年笔下的小景理解为“田家”景色，与王翬颇有相似之处。在《题仿赵大年》里，王原祁写到<sup>〔1〕</sup>：

惠崇江南春，写田家、山家之景，大年画法悉本此意，而纤妍淡冶中，更开跌宕超逸之致。学者须味其笔墨，勿但于柳暗花明中求之。

这一理解直接体现在王原祁仿赵大年的画作上。在1704年《仿古山水图》册中的“仿赵大年江村花柳”〔图十七，故宫博物院藏〕里，王原祁在中景位置放置了一块农田。这块农田吸引了大学士梁诗正的目光，他在对页题画诗的第一句就写道：“江田村舍画诗中，九十春光未尽时。”画幅周边“乾隆御览之宝”、“古希天子”、“八徵耄念之宝”、“嘉庆御览之宝”等鉴藏印似乎也表明，清代两位帝王对这幅画作非常满意。故宫博物院还有一件“奉敕恭画仿赵令穰笔”的扇面〔图十八〕，王原祁同样在赵大年图式上添加了几块郁郁葱葱的农田。王翬和王原祁对于“农家”的偏爱，可能意在展现自己所身处的太平盛世，与王时敏、王鉴仿赵大年画作中散发的隐逸气息颇为不同。

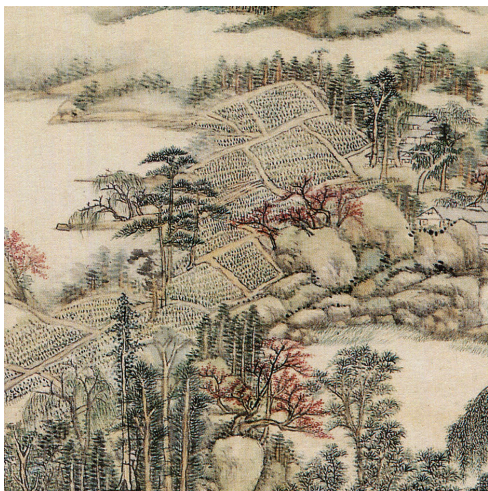
王原祁继续将《湖庄清夏图》向纵向构图的深远空间转化，如《仿赵大年江乡清晓图》〔图十九，苏州

〔图十八〕清王原祁《仿赵令穰笔意》扇面  
故宫博物院藏



〔1〕 王原祁：《麓台题画稿》，前揭《中国书画全书》第8册，页706，1994年。

〔图十九〕清王原祁《仿赵大年江乡春晓图》轴  
18世纪初 苏州博物馆藏



博物馆藏〕。王原祁不只在远景里增加山峦，更将整个画面变成起伏的矮山，在矮山之间的空隙里放置农舍和田地，树木则无差别地生长在山石和地面上。最终，王原祁完全摒弃了赵大年的平淡简远，用繁复的山石和茂密的树木填满了整个画面。“湖天渺茫之景”变成了极具纵深感的田园风景。但王原祁保留了赵大年画面的“平远”感，当这个“平远”呈现在一个纵横比超过2:1的画面上时（《仿赵大年江乡春晓图》纵135.1厘米，横58.6厘米），赵大年的“平远”终于变成了“深远”。王原祁很用心地完成了这一由平远到深远的转化，《仿赵大年江乡春晓图》很可能是王原祁所有作品中最富于空间深度的山水画。实际上，在四王山水画里，“仿赵大年”总是最具有纵深感的作品，这种纵深感还会在吴历的山水画中放出异彩。

### 三 吴历、赵大年与“西法”

董其昌确立了《湖庄清夏图》的名声，四王临仿的《湖庄清夏图》又为同时代及后世画家树立了一个关于赵大年的绘画样式。与四王交谊极深的吴历也深受影响，绘制了多件“仿赵大年”的作品。

和王时敏、王鉴、王翬相同，吴历也作过一套类似《小中现大》的宋元名画缩本。据王时敏留下来的一段题跋可以了解到，吴历曾在王时敏家用二十多天时间摹成这套古画缩本<sup>1)</sup>：

渔山文心道韵，笔墨秀绝。首秋过娄，索观余所藏宋元诸迹，僦寓临摹，缩成小本，不两旬而卒業，非但形模克肖，而简淡超逸处，深得古人用笔之意，信是当今独步。余于此道虽有癖嗜，奈资质钝劣，白首无成，见之殊不胜气索。此纸为其临别时强属，不得已而漫应，布鼓雷门，深切自愧。渔山惟为我藏拙，勿以示人，乃益佩相成之爱耳。

在另一篇《题吴渔山临宋元画缩本》里，王时敏又提到这件事情，认为这次临摹令吴历受益匪浅，甚至改变了吴历的绘画风格<sup>2)</sup>：

〈1〉 前揭《王时敏集》，页385。

〈2〉 前揭《王时敏集》，页441—442。

临摹之难，甚于自画。盖自画犹可从宕匠心，临摹则必尺寸前规，不爽毫发，乃称能事。即使形似宛然，笔墨岂能兼妙。而欲缩寻丈于尺幅之间，求其气韵位置略不失古人面目，抑又难矣。渔山索观余所藏诸画，随临仿缩作小本，间架草树，用笔设色，一一乱真。且能于生纸上渲染烟云，冉冉欲动，毫无痕迹可寻，是真刻刺神技，斫轮妙手，冥心默契，不可思议者也。况自此与宋元人血战，曾未匝月，见其近作扇册，皆从诸画中伐毛洗髓得来，脱尽向时畦径。方在妙年，遂已度越时流，后正未见其止。虽欲不独步，得乎？尝见牧翁宗伯题其《桃溪诗稿》，以攻文汲古为画道权舆。又闻古人云，善书者必善画。渔山博综群书，精研八法，涵茹风雅，悉以回向笔端，宜其变化不穷，踴躍满志乃尔也。叹服叹服。

虽然吴历所临缩本没有流传下来，但他还有一些仿赵大年的作品保存至今。故宫博物院藏有一套《山水图册》〔图二十〕，该图册收录吴历画作六开，大约作于吴历四十岁之前<sup>11</sup>。其中有一开“师赵大年江乡清夏”，近景为荷塘、小桥、两株斜倚的柳树以及茅舍，远景则是山峦、飞鸟和连绵的树林，类似前文所述经四王改造过的赵大年山水图式。1669年“用大年意写此”的《春雁江南图》扇页〔图二十一，上海博物馆藏〕则更为简略，只出现了小桥、柳树、芦草、茅舍和向后延伸的水岸，用来抒发“那堪游子在江南”的感慨。

在年代稍晚的作品里，吴历仿赵大年风格的作品开始呈现出更辽阔的空间感。南京博物院藏吴历《仿古山水图》册中有一开“师赵大年意”〔图二十二〕<sup>12</sup>，该画未署年款，从风格看是中、晚年的作品。近景

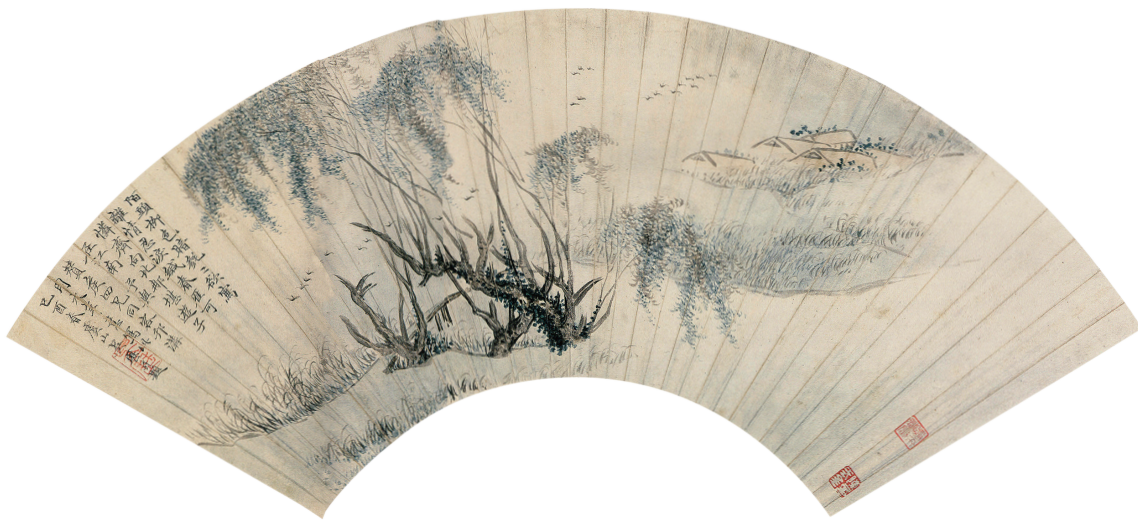
〔图二十〕清吴历《山水图册》之“师赵大年江乡清夏图”  
早期作品 故宫博物院藏



11 杨丽丽认为“约为吴历三十五岁至四十六岁间作品”，见杨新、杨丽丽编《吴历精品集》，“著录”页3，人民美术出版社，2002年。马顺平认为这套册页与吴历四十岁时的仿古山水册“用笔构图极为相似，而精能稍逊”“亦为早年之作”。见澳门艺术博物馆编《渔山春色——吴历逝世三百周年书画集》，“作品说明”页56，澳门艺术博物馆，2018年。本文认同他们的观点。

12 南京博物馆这套册页共十开，其中七开作于1666年，另有三开“因尺寸相仿”，由庞元济改装配入，其中包括仿赵大年的这一张。见庞元济在该图册第一开的题跋。

〔图二十一〕清吴历《春雁江南图》扇页  
1669年 上海博物馆藏



〔图二十二〕清吴历《仿古山水图》册之“师赵大年”  
中、晚期作品 南京博物院藏



的柳树和中景的茅舍都是王时敏开创的模式，但远景添加的山峦显示出吴历接受了王鉴、王翬的影响，要让赵大年作品有水还有山。不过，在中景与远山的衔接上，吴历此时还没有提出什么好办法，只用林木掩映、烟云一片，做出略显生硬的分隔。

1676年，吴历作了《湖天春色图》〔图二十三，上海博物馆藏〕，画面布局与南京博物馆藏的“师赵大年”相去不远，却很好地解决了中景与远景的过渡问题。《湖天春色图》的特别之处在于，不仅前景与中景相连，中景更与远山连接在一起。中景不再出现房舍、小桥与行人，而是描绘一条小路在河岸边蜿蜒向后，穿过几株柳树，逐渐攀升到远景一处山岗之上。山岗之后，再用色彩染出几座高山轮廓。这条延伸的小路在赵大年《湖庄清夏图》里和王时敏确立的仿本模式里一直存在，但从来没有在纵深方向上向里伸展到那么

远<sup>41</sup>。吴历让这条小路往画面深处再走了走，在靠近远山的部位继续向上攀行，从而将前景与远山更好地连接在一起：整个画面——从近树到远山——几乎不存在空间上的断裂。

前景柳树、中景小路、远景山峦的组合，在吴历1679年《仿古山水图》册之“仿赵大年湖乡清夏图”[图二十四，故宫博物院藏]里以一种更为简单的方式做了演绎。一条弯曲的小路延伸在荷叶丛中，大部分景物都在烟雨迷蒙中若隐若现。由于画面景物较少，反而更能看出吴历的空间布局手法：中间那条蜿蜒向后的道路是将画面空间推到深处的关键。

吴历在1702年创作的《柳村秋思图》[图二十五，故宫博物院藏]，同样沿用了前述三段式的组合。这次的创新之处在于：将近景树木在画面里占据的比例扩大到接近画幅的一半，刻画也比较精细；中景小路和远景山峦则是略施水墨，似乎笼罩在雾气之中。这就造成了一种近处清晰，远处模糊的视觉效果。中景通往远山的小路也呈“之”字形时断时续地向远处伸展，扩充了空间深度。和《湖天春色图》一样，这条小路的后半段不仅向着画里行进，还有一种向山上攀升的走势，减弱了悬浮在天际的远山与中景、近景之间的断裂感。这是吴历山水画中非常具有独创性的部分，几乎不见于其他画家之手。从1666年到1702年，吴历对于王时敏创造的赵大年模式不断进行提炼和改造，最终产生了如《柳村秋思图》这样富于空间感的山水画杰作。

自清末以来，就有吴历受西方绘画影响的说法，如戴公望说吴历“画学更精奇苍古，兼用洋法参之”，杨岷说吴历“以

〈1〉 林晓平曾经分析过吴历《湖天春色图》与赵大年《湖庄清夏图》、王时敏仿作的联系和区别，认为王时敏、王翬等沿袭了赵大年的构图模式，而吴历则将画面改为立轴，重新安排了画面诸元素；吴历仿作与王时敏等人的差别，犹如沃尔夫林风格研究中巴洛克艺术与古典艺术的不同。(Xiaoping Lin: *Wu Li: His Life, His Paintings*, Lanham: University Press of America, 2001, pp.88-99.)林晓平的研究极为精彩，尤其对吴历在《湖天春色图》中如何表达个人经验和宗教思想部分的分析。不过即如本文所述，将《湖庄清夏图》改为竖构图始于王时敏；吴历与王时敏等人仿本固然有诸多不同，但在空间塑造方式上是一脉相承；吴历画面确实更富于纵深感，主要是在中、远景的衔接上更进一步。这一步有没有迈得像从古典主义到巴洛克那么大，还可以再做讨论。

【图二十三】清吴历《湖天春色图》轴  
1676年 上海博物馆藏



〔图二十四〕清吴历《仿古山水图》册之“仿赵大年湖乡清夏图”  
1679年 故宫博物院藏



西法兼子久”<sup>〔1〕</sup>。这种观点一直存在争议：支持者以吴历画中有透视或远近关系为佐证；反对者以吴历画论中有轻视西画的言论作依据。不过，即使反对吴历受西画影响的向达也勉强承认，吴历“唯湖天春色一帧远近大小，似存西法”<sup>〔2〕</sup>；邵洛羊以为《湖天春色图》可能有一点西洋绘画的因素<sup>〔3〕</sup>；陈传席也说这幅画可能是吴历“在澳门看过西洋画后而受到的启示”<sup>〔4〕</sup>。

但如果将吴历借鉴西法的问题放到“四王”以来对于赵

〔1〕 章文钦：《吴渔山及其华化天学》页311，中华书局，2008年。

〔2〕 向达：《明清之际中国美术所受西洋之影响》，《东方杂志》1930年第27卷第1期，页28。

〔3〕 邵洛羊：《吴历》页15，上海人民美术出版社，1962年。

〔4〕 陈传席：《中国山水画史》（修订本）页551，天津人民美术出版社，2001年。

〔图二十五〕清吴历《柳村秋思图》轴  
1702年 故宫博物院藏



大年的临仿脉络之中，这一问题就要重新考察。吴历与清初“四王”交往颇深，至少在1669年就已留下“仿赵大年”类型的画作。而吴历到1675年还“游于佛道”，之后才开始专注基督教<sup>11</sup>。他对于赵大年风格以及王时敏仿赵大年模式的学习和掌握要早于他投身基督教的时间。不过，吴历情况比较复杂的地方还在于他生长在一个基督教家庭，很可能小时候就接触到一些欧洲风格的基督教图像。但可以肯定的是，吴历在《湖天春色图》或《柳村秋色图》里体现出的对于空间感出色的把握和塑造纵深空间的手法并不是出于西洋画法，而是来自赵大年以及四王的仿赵大年风格。即便吴历确实有意识或者无意识地试图学习、借鉴西法，这种西法也要放到“仿”赵大年的图式里来审视。

## 四 结论

董其昌虽然推崇赵大年《湖庄清夏图》，但他本人并没有太多地仿效这件作品。而《湖庄清夏图》传到王时敏手中之后，就成为四王有意识学习的范本，更借助《小中现大》册或类似缩本使其得到更广泛的传播。

在这个过程中，王时敏具有开创性的作用，奠定了将《湖庄清夏图》由长卷转化为竖长构图的图式基础。此后，王翬、王翥等再对这个图式进行修正，加入山峦或农田，使之更符合他们钟爱和擅长的山水画主题，满足不同情境中个人的或者社会的需求。从王时敏到王原祁，四王“仿”赵大年呈现出一条越来越远离赵大年《湖庄清夏图》的轨迹，这个远离的过程，恰恰是“仿”作为一种创作方式的特点。

清代画家“仿”赵大年的同时，也都承袭了赵大年的“平远”特征。在这方面成就最高、也最具有原创性的要数吴历。吴历对王时敏以来建立的赵大年图式做了进一步修正，让赵大年《湖庄清夏图》里的“平远”空间在《湖天春色图》、《柳村秋色图》里走得更远。如果一定要说吴历接受了西法——本文并不否认这种可能性——那么吴历也是将所谓的西法融入到四王创造的赵大年图式之中，借助这个图式来作呈现。

附记：本文写作过程中，得到邹建林、杨多、曾君、王中旭、史耀华等众多友人的帮助，在此表示感谢。

[作者单位：中央美术学院人文学院]

(责任编辑：盛洁)

---

〈1〉 前揭《吴渔山及其华化天学》，页95—104。