

仿古 山水

意與古會——虛白齋藏仿古山水繪畫



虛白齋藏中國繪畫 展品選介 (第八輯)

中國仿古山水繪畫

中國繪畫的「摹」、「臨」與「仿」

近代論畫，每見題跋上有「臨」、「模」、「法」、「仿」、「摹」、「擬」、「師」等字句，便指斥為抄襲某家某法的作品，欠缺創意。這種見解實有以偏概全之弊。

傳統中國畫師法古人的方法，實踐上可被歸納為「摹」、「臨」、「仿」三個層次。「摹」是將原畫準確地複製另一副本，要求做到纖毫不差。這種方法，除了一些博物館為保存文物名蹟而刻意複製原作，（見展品16：無款《王居正（活躍於十一世紀中）紡車圖卷》（手摹本））或某些奸商存心作偽圖利之外，實際的創作是極少見到的。「臨」是指畫家對著前人原作，「觀其形勢而學之」，是兼顧形神相似的模仿方法。這亦是學習傳統中國繪畫所必經歷之階段。「仿」則是約束最少的。畫家審視、細味前人單幅或多幅作品的構圖章法及筆墨技巧，再經過自己的理解，心領神會，然後在紙絹上一揮而就。完成的畫作，內容、造景均著重表達畫家自身的胸中丘壑，而並非必須依據某一特定前人作品，只是透過若干典型特徵與其風格保持聯繫。這種隨意自由，注意神似又富創造性的師古方法層次最高，其難度亦絕不低於創作原畫。事實上，大部分所謂「仿古」的作品，均屬於這個類別。

師法自然的早期山水畫

中國繪畫出現之初，著重人物的描繪，乃配合早期社會「成教化，助人倫」的禮教政治。當時山水不過是作為人物畫的背景，山石與人物的比例大小並不符合自然。自八世紀的唐代開始，山水畫才逐漸脫離原來的輔助角色，發展成一重要科目。但要完全自成體系，真正獨立於人物畫科之外，則要到十世紀的五代、北宋時期。這時畫家面對著眼前大自然的無盡溪山，與及四時陰晴變幻之不同景象，他們創作時所要解決的主要問題，是如何將目睹的客觀自然轉化為畫面上的主觀再造自然。這過程涉及畫家駕御筆墨紙絹的能力，但更重要的是畫家個人對大自然的感受；須具備「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」的胸襟，來回應自然界對他們心靈的感召和呼喚。

當這一眾畫家遊罷山水歸來，靜坐畫室，構思如何再現真實自然於畫上的時候，他們腦海裏未曾有任何前人的模式作為素材的依據，或是技法的參考，大多只能自闢蹊徑尋找表現方法。從藝術創作的角度來說，正由於前不見古人，他們便更大的自由，以我手寫我心進行各式各樣的拓新實驗。在上下求索的創作大道上，他們是不用背負沉重傳統包袱的繪畫實驗先行者。

是故，我們今天可以看到很多中國山水畫的技法元素均濫觴於五代、北宋時期。例如董源用他的「披麻皴」繪畫江南鬆軟的丘陵土山；米芾用其側筆「米點」營造煙雨迷濛景色；范寬用細碎的「雨點皴」表現陝西華山的侵蝕地貌；郭熙則以手法獨特的「捲雲皴」描寫早春時煙嵐縹緲的山川氣象。當時人才輩出之盛況一時無兩，山水畫的發展不單於此時達至巔峰，更從此主導整個中國繪畫歷史的發展。及至十二世紀的南宋，仍有馬遠、夏珪用勁利的側筆「斧劈皴」繪畫宋室偏安江左的「殘山剩水」。遞至十三世紀的元代，「元四家」又以獨特的手法詮釋自然山水，並同時更強烈地注入個人感情，令筆墨兼具表現情操的意義。在黃公望抒情寫意的「長披麻皴」裏，我們看到他如何演繹富春江上的無限詩意。而倪瓚逸筆草草的「折帶皴」之中，又教人感受到太湖水天寥廓的靜謐。隨著時代之推移，這批畫家們獨具創意的畫法逐漸衍變為典型，更成為某時代風格的代表。他們亦被推崇為一代宗師而永傳於藝術史冊裏。

明清之際的仿古風尚

當明代的畫家提起畫筆進行創作的時候，他們要從宋元畫作中擷取參考素材可謂俯拾即是。而當他們重複應用著某一種廣被接納的風格，便會自覺或不自覺地將此風格程式化，最終蛻變成一種模式——「仿古」的對象。明代畫家正是處於「仿古」與創造此長彼消的歷史階段。就以十五世紀的「吳門畫派」翹楚沈周為例，既有個性鮮明的《雲濤溪山圖軸》（參見展品17），又有演繹自倪瓚風格的山水卷（參見展品10：沈周《春遊圖卷》）；而丁雲鵬既擅長運用黃公望的山水風格，（參見展品18：丁雲鵬《湖居圖》）又同樣有抒情寫意的自我面目（參見目錄《虛白齋藏中國書畫——扇面》，編號31）。

中國山水畫經過歷代眾多畫家的實驗、創造、提煉，發展至十七世紀明末清初時期已累積了不少豐富遺產。晚明時出現一位極具影響力的董其昌，他致力宣揚山水畫「南北宗論」，從風格紛陳的唐、宋、元、明各家各派中梳理出一套具價值判斷的畫史觀，推崇屬於「南宗」的畫家。董其昌的觀點更得到清代以「四王」為首的「正統派」畫家認同，尤其是甚得他欣賞的五代畫家荆浩、關仝、董源、巨然以至「元四家」，更被他們定為至善至美的典範。虛白齋藏品中有畫家自題仿黃公望的十二件作品，佔其十一便是屬於這系統的畫家。（參見展品「仿黃公望」系列）然而，很多作品的題識上雖有所謂仿某家某法，其實與原作者風格並沒有太大直接關連，只是出於一種對古人的敬仰及「托古以自重」的心態，又或是為滿足贊助人和索畫者的崇古心理而已。

中國山水畫雖然經歷過不同時代因政治及社會之轉變而帶來的沖擊，但其本質卻鮮有重大改變，於世界藝術之中確實獨樹一幟。這很大程度上是因為歷來畫家對先賢遺產抱有一種承傳之使命感，以「仿古」為基礎——同時又能融入個人情感及時代風格——為延續這偉大傳統注入新動力。甚至是二十世紀的當代畫壇，仍有不少畫家致力於山水畫的借古開新實驗，在筆墨的抽象語言上尋求突破。（參見展品19：朱道平《山水冊頁》）正是這種「汲古而不泥古」的內在自省精神，令中國山水畫得以持續演進。

(SYK)

總館長：曾柱昭

展覽策劃：

館長：朱錦鸞

一級助理館長：司徒元傑（場刊編寫SYK）

二級助理館長：朱雅明（場刊編寫CNM）

設計：

高級技術主任：關慧芹

二級技術主任：周素娟

一九九九年一月

虛白齋中國書畫藏品目錄（已出版）：

1. 《古萃今承——虛白齋藏中國書畫選》（1992）
2. 《虛白齋藏中國書畫——扇面》（1994）
3. 《虛白齋藏中國繪畫——冊頁》（1995）
4. 《虛白齋藏中國繪畫——立軸》（1997）

香港藝術館二樓 虛白齋藏中國書畫館

Xubaizhai Gallery of Chinese Painting and Calligraphy

2/F, Hong Kong Museum of Art



香港臨時市政局

香港藝術館

Provisional Urban Council, Hong Kong

Hong Kong Museum of Art

仿董源

董源(?-962)，又稱「董北苑」，鍾陵(今江西進賢)人。他多畫江南景致，創造了「披麻皴」表現圓渾山巒，又描畫出山坡上經過長年風化而外露的礬頭，甚具地方特色。同時，以大小渾化的點苔置於山坳之間，顯示了山林間樹木的豐茂。董源為「南宗」山水畫翹楚，他的畫「平淡天真」，為後世畫家如元代黃公望，明代董其昌等人所追捧與仿效。

1. 董其昌《雲藏雨散圖》

董其昌(1555-1636)，字玄宰，號思白，松江人。官至禮部尚書，為「畫中九友」之一。其畫影響當時及日後畫壇深遠，能振興「松江畫派」，取代「吳門畫派」。他的「南北宗論」更左右中國畫史發展及至近代。

董其昌畫中遠山和前景坡岸都採用了董源一貫畫山的圓渾造型，配以「披麻皴」，充分表現出如董源筆下江南的蒼潤景色。山坳間雜樹層疊，師法董源以墨點畫出樹叢，並混入十一世紀宋代米芾的「米點」元素。米家山水以側筆畫的濃淡墨點、簡潔的構圖和大片留白所表現的雲煙特色均被董其昌運用於這幅圖中。董其昌追求筆墨間的趣味，不著意形似，故他筆下的景物每每散放出稚拙的奇趣。

「畫家初以古人為師，後以造物為師。」·董其昌·



2. 王時敏《仿董源山水圖卷》

王時敏(1592-1680)，號煙客、西廬老人，江蘇太倉人。明亡後不仕，優遊林下。與董其昌、陳繼儒往來甚密，常得其指授，並為「畫中九友」。其家藏甚豐，研摹宋元名蹟，功力深湛。力主恢復古法，開創「婁東派」，與王鑑、王翬與王原祁並稱「四王」。

此幅畫作並非如王氏題識中所說，只用董源一家風格，其實是融合了董源與宋元各大家之特色。卷首近題款旁繪有石塊疊砌的山丘，運用了董源的「披麻皴」；中段樓閣右旁的平坡及後方以「長披麻皴」法畫出山巒的造型，則有黃公望的風格；由卷中至卷尾的山石勾皴，筆致顫動的形態又略見郭熙「捲雲皴」的特色；而尾端陡峭的山崖造型更顯著不同於董源的江南平遠景致。

此畫集合了各大家的樹法，仿董源的有卷尾末端圓點小樹的造型，松樹則參用了王蒙畫樹的扇狀造型。近卷尾處佔幅甚大的一組樹叢，枝枒禿瘦，參有李成、郭熙「蟹爪枯枝」的特色，誇張地表現出一片寒林蕭然的景色。

「一樹一石，無不與諸古人血脈貫通。」·王時敏·



3. 戴熙《仿董源山水圖》

戴熙(1801-1860)，字醇士，錢塘(今浙江杭州)人。官至兵部侍郎，當太平天國攻杭州時自盡。詩書畫皆擅。山水師法王翬而更趨謹慎，其畫亦頗受奚岡影響，並取法於明以前各家。亦工花草人物。

戴熙於畫中題識指出董其昌多仿董源雄秀的筆致，說明一種風格承傳的關係。此幅構圖及用筆採用了董源的技法。圖中描繪董源筆下的江南景色，中間兩個土山的造型特出，以細碎的「披麻皴」和側筆橫點的筆法互相積疊而成。而以明暗對比凸顯山石體積感的手法，則又近似董其昌的風格。戴熙筆下的「披麻皴」及點苔雖然師法董源，然而技法較為謹密，尤其可見於點苔及左下方近岸樹叢的鋪排。這可反映出仿古於清朝中晚期時已邁入為仿古而仿古的模式，而被仿大師的風格特色亦流向程式化。

「古人不自立法，專意摹繪造化耳。會得此旨，我與古人，同為造化弟子。」·戴熙·

(CNM)



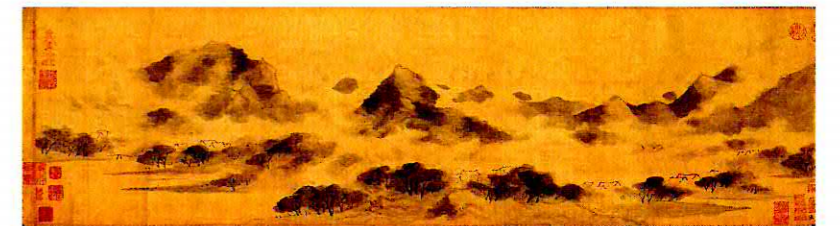
仿米芾

米芾(1052-1107)，字元章，號襄陽漫士，祖籍太原，晚居江蘇鎮江，是北宋著名書畫家。擅長畫江南煙雨迷濛的山川景象，以排列錯落的渾圓橫點作為山石的皴法，史稱「米點山水」。他的兒子米友仁(1074-1151)亦能繼承家學並有所發展。

4. 陳淳《仿米芾山水圖卷》

陳淳(1483-1544)，字道復，號白陽，吳縣(今江蘇蘇州)人。通曉經學文詞，曾從文徵明學書畫，繪畫受沈周、文徵明所影響。精畫花鳥，後能獨闢蹊徑，自創水墨大寫意風格，對明清野逸畫風影響頗大。他的山水畫主要學宋代米芾、米友仁父子及元代高克恭筆墨淋漓的風格。

陳淳家藏有米友仁的山水畫作可供直接臨摹學習，但他並未因此而受束縛。就如這幅「仿米」的山水卷，本質已包含很大的創意。畫



中並沒有用上層層橫點的標準的「米氏雲山」畫法；而是以雅淡水墨烘染雲山及寥寥數筆的大渾點繪畫近景煙樹，房舍木橋亦只見略作勾勒。陳淳在描繪這幅畫卷中所流露明朝人的「墨戲」趣味，一方面能深得米芾煙雨雲山的意韻，同時又能闡發一己之獨創精神。

「試問如何閑得甚，一身清癯米家風。」·陳淳·

5. 吳昌碩《仿米芾山水圖》

吳昌碩(1844—1927)，名俊卿，浙江安吉人。秀才出身，嘗任江蘇省安東縣知縣。詩書畫印皆精。繪畫擅長花卉蔬果，以書法筆意入畫，又受趙之謙影響，並開寫意畫新風。與蒲華、胡遠、任頤等畫家友好，為「海上畫派」代表人物之一。

吳昌碩的山水作品極少，對於以剛健線條見稱的他來說，這幅水墨渾溶的仿米芾山水更是難能可貴。畫中並不見吳昌碩花卉蔬果畫中常用的篆書筆法，而是透過強烈的黑白對比與及奔放的水墨點染，來表達他自己的雄渾藝術風格。題識說明此作是仿自米芾的一幅煙雨雲山手卷，但畫中所表現的卻是一派滂沱大雨景象，更足反映了吳昌碩如何借題發揮，對古人藝術進行再創造。

「為問瀉染何淋漓，畫稿襄陽偷一角。」·吳昌碩·



6. 黃賓虹《擬米芾山水圖》

黃賓虹(1865—1955)，本名質，字樸存，安徽歙縣人。嘗任教於上海暨南大學及國立杭州藝專等。黃氏擅畫山水、花卉，山水參以宋元精萃，並能揉合臨摹與寫生。他的學術涵養深厚，深入鑽研古人畫藝。他的繪畫不求形似，而是以「筆墨」為主要表達語言，用筆細密，精於墨法，風格鮮明獨特，從傳統中創一己風格。著述甚多，包括有《黃山畫家源流考》及《畫法要旨》等。



歷代仿米芾的作品中，大多是以簡單、淡雅為取向。黃賓虹此作則採取筆致縝密及落墨極之濃重的畫法。他充份掌握現代宣紙吸水性強的特質，透過「黑、密、厚、重」的水墨渾染表達山川的蓊鬱和濕潤感覺。表面上，他這幅作品與米芾山水的形態相去甚遠，但內裏所呈現的水氣淋漓意境則二者實有異曲同工之妙。黃賓虹畫中的「擬」只是他對米芾藝術的一種追思，實際上是極具個人風格的創作。

「今人作畫，不能食古而不化；要出古人頭地，還要別開生面。我用重墨，意在墨中求層次，表現山中渾然之氣。」·黃賓虹·

(SYK)

仿黃公望

黃公望(1269—1354)，字子久，號一峰、大癡，江蘇常熟人，「元四家」之一。他曾隨趙孟頫學畫，並受董源、巨然影響。他擅於以濃厚的筆墨趣味表現豐富的個人情感，開創了「文人畫」的新局面。黃公望對明清畫壇影響深遠，他的經典名作《富春山居圖》便對沈周、董其昌、王翬等人的畫藝啟發良多。

7. 董其昌《為許翰公仿黃公望山水圖卷》

董其昌對黃公望的畫藝推崇備致，在他的言論集《畫禪室隨筆》便有三十多次提及這位元代大師。

此卷丘陵起伏、雜樹錯落的山川景象，均見黃公望風格。其中以「長披麻皴」描繪的三角形峰巒及橫點畫成的平林樹叢，更是近似黃公望《富春山居圖》的畫法。然而，他卻能從黃公望鬆秀乾淡的筆致變出自己一套濕筆蒼潤的格調。



同時，為強調筆墨的獨立性，他捨棄物

象的形似及真實空間感，而追求一種構圖清晰而平面化的山水風貌——如畫中所見簡單抽象化的山石造型與大小倒置的樹木。這些畫法對明末清初的畫壇產生頗大影響，並成為一種時代風格。

「學古人不能變，便是堵籬間物。」·董其昌·

8. 王原祁《仿黃公望山水圖》

王原祁(1642—1715)，號麓臺，江蘇太倉人。在祖父王時敏及王鑑指導下，學習和臨摹古代各家筆法，為「四王」之一。臨摹家藏名蹟，由董源、巨然下溯倪瓚、黃公望，尤擅黃公望筆意。喜用乾筆積墨，具蒼潤之氣，晚年益趨古拙渾樸。從學者甚眾，為「婁東派」領袖。著有《雨窗漫筆》、《掃花庵題跋》等。

王原祁對傳統的認識是來自董其昌及他的祖父，是故他亦認為黃公望是最重要的古代大師。畫中平面化的距離感、造型稚拙的景物，以至用橫點組成的小樹叢等，均反映了王原祁是透過董其昌去理解黃公望的風格。但王原祁於模仿古人之餘，卻能在構圖上別開生面。圖中前景高樹數棵，樹頂連接中景坡岸，山峰迂迴重疊，將觀者視線引領至遠景主峰。這種氣勢連貫的構成，王原祁自己稱之為「龍脈」。而峰巒深谷之間又保留空白表現雲氣，令畫面不至過於壅塞。正是這種對古人風格的變奏、演繹，王原祁發展了屬於自己的雄壯清曠山水畫特色。



「臨畫不如看畫。遇古人真本，向上研求。視其定意若何，結構若何，出入若何，偏正若何，安放若何，積墨若何；必於我有一出頭處，久之自與吻合矣。」·王原祁·

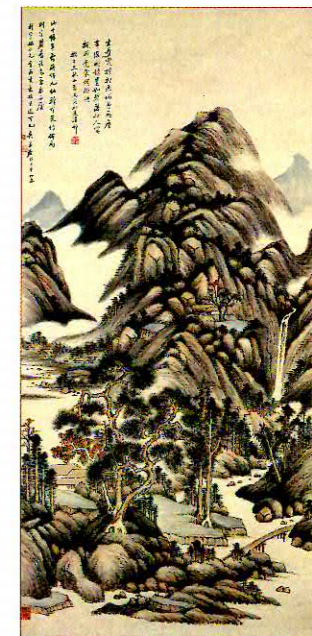
9. 吳子深《仿黃公望山水圖》FA90.44

吳子深(1893—1972)，名華源，江蘇吳縣人，出身名門望族，家藏宋元古畫甚為豐富。隨顧澐學畫，山水師法董源、董其昌，作品充滿古趣。

以「四王」為首的「正統派」畫風發展至清末民初已日漸衰微，被認為是欠缺創意，更受到改革派的猛烈抨擊。此時尚能堅持「四王」畫風的畫家已經很少，吳子深就是其中之一。

畫中題款說明結合了王原祁的佈局、王時敏的設色法去模仿黃公望畫作。樹石描繪精確，用筆拘謹。松樹的造型及山巒的堆疊形態明顯出自黃公望，但卻表現出一種圖案化的刻劃。這反映了古代風格經歷過明清兩朝如董其昌、「四王」等人的多翻演繹，發展到吳子深一代已流於僵化的形式主義。畫中甚至可見一些被符號化的黃公望畫法，例如沿山脊排列齊整的橫點小樹叢、石面上的「Y」形罅隙紋等，均是清代仿黃公望山水的重要特徵。

(SYK)



仿倪瓚

倪瓚(1306—1374)，號雲林，江蘇無錫人，「元四家」之一。與黃公望友好，亦有受他影響。作品多用「折帶皴」繪江蘇太湖一帶的景色，喜畫疏林孤亭，構圖簡潔。乾筆淡墨，筆致疏朗簡逸和少用「烘染」技法，都是他的特色。

10. 沈周《春遊圖卷》

沈周(1427—1509)，字啟南，號石田、白石翁，長洲(今江蘇蘇州)人。沈周先輩俱擅畫，他精研王羲之及「元四家」，兼參用「浙派」畫法。早年小幅用筆縝密，世稱「細沈」；四十歲後拓為大幅，筆墨豪放，稱為「粗沈」。從學者有文徵明、唐寅等，為「吳門畫派」宗師及「明四家」之一。亦工詩書，書法學黃庭堅。著有《客座新聞》、《石田集》等。



沈周此卷開端融合了黃公望與倪瓚的特色，以倪瓚較乾和簡潔的筆觸畫出帶有黃公望風格的「長披麻皴」山石，又仿倪瓚以側筆濃墨寫橫點，並隨意分佈於畫中。倪瓚的畫大都不作人物，而此卷中間部分卻保留了「吳門畫派」的特色，畫有竹籬屋舍，人物活動其中，頗有當時蘇州文人生活的意趣。沈周以橫向的方式演繹出倪瓚江河寥廓的構圖式，使屋前河流引導觀者視線伸延至遠方大片留白的遼闊水面。卷尾部份最明顯地展示了倪瓚的趣味，尤其可見於疏林枯樹與以及方折的「折帶皴」筆觸畫石的手法。

「愛此倪翁小筆奇，淡煙疏墨百年姿。」·沈周·

11. 恽壽平《南山雲起圖》

恽壽平(1633-1690)，初名格，號南田，武進(今江蘇常州)人。恽壽平出身世家大族，隨伯父恽向學畫。其山水師法「元四家」，上探董源、巨然。中年以後改習花鳥，以五代徐熙及其孫徐崇嗣的沒骨花卉為宗，於重視寫生之餘，深得物象神韻，風格清新淡雅。其畫風從學者甚多，遂開「常州畫派」，為清代花卉畫翹楚。恽氏詩書畫俱精，時稱「三絕」，並為「清初六家」之一。有《甌香館集》、《南田詩鈔》等傳世。

此作品在構圖佈局和筆法上都顯著地師法倪瓚的風格。構圖採用倪瓚典型的「一河兩岸」式佈局，前景繪有平坡疏林，以屋舍數間代替了倪瓚的孤亭，後面大片留白作水面。隔河遙望對岸，則見遠山沙洲景物。此外，恽壽平又以倪瓚獨特的「折帶皴」和乾筆淡墨畫出前景坡地和遠山崖岸，橫向的「折帶皴」由近而遠地伸延開去，使畫中產生平遠的感覺。在樹法方面，繪有不同形式和品種的高樹六棵，能秉承倪瓚疏朗的韻致。然而，畫樹葉則較倪瓚濕潤，配合遠方小樹，為此畫加添蒼潤。

「雲林畫天真淡簡，一木一石，自有千岩萬壑之趣。今人遂以一木石求雲林，幾失雲林矣。」·恽壽平·



12. 黎簡《山水圖》

黎簡(1747-1799)，號二樵，廣東順德人。性格孤高，自稱「狂簡」。擅長詩書畫印，以山水畫最為有名，畫風簡淡鬆秀。他一生勤於創作，遺留甚多畫作。

此畫採用倪瓚「一河兩岸」構圖式，畫面大部份留白，簡潔雋冷。前景主要以乾筆淡墨勾畫出平坡巨石，配合疏木孤亭。圖中闊大尖頂的亭子與及亭旁的竹樹造型，明顯可見倪瓚特色。黎簡這幅《山水圖》人跡罕見，透過追慕倪瓚那種「疏林蕭蕭，草亭寂寂」的野逸意象，以抒發隱居文人孤高的心境。倪瓚一向以乾筆「折帶皴」描畫山石，這幅畫中黎簡則以濕筆渲染，寫出連綿遠山。又用流麗圓渾的線條代替倪瓚方折的筆致，可見黎簡並不單是拘泥於倪瓚風格中。

(CNM)



仿王蒙

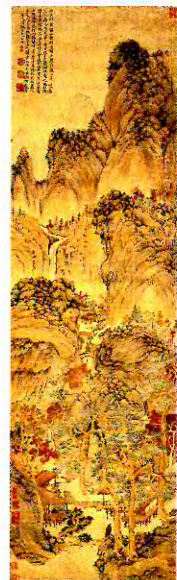
王蒙(1308-1385)，號黃鶴山樵，浙江吳興人，「元四家」之一。作品以屈曲的「解索皴」和細密的「牛毛皴」寫山石，皴法互相交錯，乾濕並用，層次豐富，極富動態，表現出起伏的山勢。亦常以緊密式構圖寫出山巒高聳的感覺。

13. 陸治《仿王蒙山水圖》

陸治(1496-1576)，字叔平，號包山，吳縣(今江蘇蘇州)人。好作詩及古文辭，書法善行、楷，亦通繪事。師祝允明，亦為文徵明入室弟子，山水喜仿宋人。與陳淳、周之冕同稱明代中後期花鳥畫三大大家。著有《包山遺稿》。

陸治此作描繪崇山峻嶺，層層扣疊和排列密集的山石組合均具王蒙的特色。然而陸治畫的線條稜削，設色鮮麗明快，有別於王蒙的法度。陸治這種比較工整精細及古雅的畫法，是將工筆畫法揉合於文人山水畫的表現。而畫中平面化的構圖，與及景物由下往上堆疊的手法，均是來自文徵明的風格。

「山居累月悠然有山樵之思，遂作此幅。」·陸治·



14. 王翬《仿王蒙山水圖》

王翬(1632-1717)，字石谷，號耕煙散人等，江蘇常熟人。出身於文人世家，幼嗜畫，後從王鑑，得以親授古人名蹟稿本。引見王時敏，王驚於其畫詣，遂挈之遊歷，盡觀收藏家秘本，故盡得其法。為清初「四王」之一。精各家所長，其畫能融匯南北二宗，面目尤多。號「虞山派」，與王原祁為清代正統派山水兩大宗，學者極眾。



畫中的松樹茂密交錯，松針左右伸展呈摺扇張開之狀。山石造型帶圓滾的動態，配合鬆秀的筆致，都展現了王蒙的特點。然而王翬卻沒有採用王蒙茂密的「牛毛」及「解索」皴，此畫亦欠缺王蒙墨色濃重的點苔法。設色方面，圖中的淡石綠和赭墨烘染則更屬王翬的自家本色。

「每下筆落墨，輒思古人用心處，沈精之久，乃悟一點一拂，皆有風韻；一石一水，皆有位置。」·王翬·

15. 上睿《仿王蒙松泉圖》

上睿(1634-1728後)，號蒲室子，上睿為其僧名，吳縣(今江蘇蘇州)人。工詩畫，山水得王翬指授，屬「虞山派」風格。花鳥則得恽壽平真傳。

畫中上方及左邊山巒採用中鋒細筆的「牛毛皴」表現出蒼翠渾厚的山石質感，松樹及松針的造型亦明顯是王蒙的風格。然而，沿山脊排列有致的橫點樹叢卻見黃公望特色。遠山柔潤渾圓的造型及山石細緻整齊的勾皴則又頗近於王翬一脈。而屋舍涼亭的點綴以及深山訪友的題材均是明清時期所常見，與王蒙山林隱逸的氣氛有明顯的不同。

(CNM)

