

中国当代美术全集

山水卷 | 1



中国当代美术全集

山水卷

1

北京工艺美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代美术全集·山水卷.1/龙瑞主编. —北京:北京工艺美术出版社, 2006.1

ISBN 7-80526-579-8

I.中... II.龙... III.①美术—作品综合集—中国—现代 ②山水画—作品集—中国—现代 IV.J121

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 147300 号

责任编辑: 陈宗贵

贾德江

责任印刷: 宋朝晖

总体设计: 贾德江

中国当代美术全集·山水卷 1

主编 / 龙 瑞

出版发行 北京工艺美术出版社

地 址 北京市东城区和平里七区 16 号

邮 编 100013

电 话 (010) 64283627 (总编室)

(010) 64280948 (发行部)

传 真 (010) 64280045/3630

经 销 全国新华书店

制 版 北京秋韵图文制作有限责任公司

印 刷 北京博海升彩色印刷有限公司

开 本 889 × 1194 1/16

印 张 21

版 次 2006 年 2 月第 1 版

印 次 2006 年 2 月第 1 次印刷

印 数 1~2000

书 号 ISBN 7-80526-579-8/J·406

定 价 380.00 元

中国当代美术全集

山水卷编审委员会

主任：龙 瑞（中国画研究院院长）

委员：（按姓氏笔画为序）

王明明（北京画院院长）

冯 远（中国美术馆馆长）

龙 瑞（中国画研究院院长）

田黎明（中央美术学院中国画系主任）

刘大为（中国美术家协会常务副主席）

何家英（天津美术学院教授）

郭怡琮（中国美术家协会中国画艺术委员会主任）

程大利（人民美术出版社总编辑）

蒋采苹（中国工笔画学会副会长）

满维起（中国美术创作院副院长）

本卷主 编：龙 瑞

副主编：贾德江

凡例

- 一、《中国当代美术全集》总30卷，分绘画、雕塑、工艺美术、书法、篆刻等编，每编分若干卷。
- 二、《中国当代美术全集·山水卷》分为1、2两卷，本卷为绘画编的中国画山水卷1。
- 三、山水卷1内容分三部分：(1) 论文，(2) 图版，(3) 作者简介。
- 四、图版标题文字按以下顺序排列：作者姓名、作品名称、创作年代、作品材质、作品尺寸。
- 五、本卷图版按作者出生年月为序。

中国当代 山水画的 现状与未来

龙 瑞

“当代”这一概念在《现代汉语辞典》里的释义为“当前这个时代”。从史学角度看，人们似乎习惯将19世纪40年代爆发的第一次鸦片战争以后至20世纪民国建立称为“近代”，而将民国以至1949年中华人民共和国建立这一时期称为“现代”。但是，有时候“现代”的时限也会延展。《中国现代美术全集》（48卷版）的“现代”则指1911年辛亥革命以后包括“当代”在内的这一时段。可见，“现代”与“当代”的史学界定至少在美术理论界尚无具体确定。本文取义的“当代”，是指改革开放以来的这一历史时期。

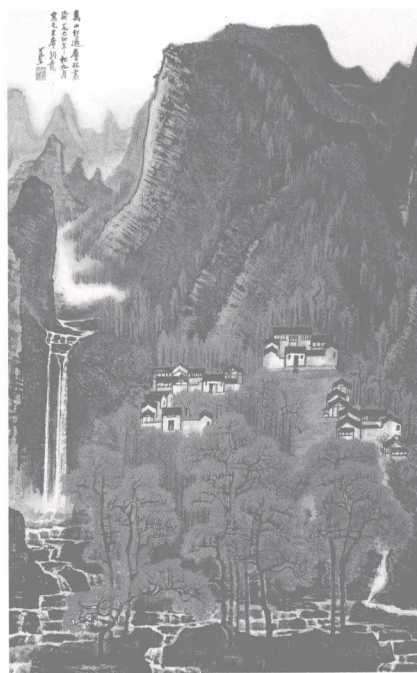
在这一时期的近30年中，中国山水画大致经历了两个阶段。自上世纪70年代后期至80年代末，是中国山水画开始复苏并酝酿巨变的阶段。这期间，以解放思想为基础，以继往开来为目标，对建国以来中国山水画的发展进行了回顾与反思，总结了重视艺术自身规律的经验，高扬了创造意识；对艺术本质、艺术形式和抽象美的讨论，强化了人与自然审美关系的表现，提高了深入生活发挥个性的自觉，深化了对中国山水画程式法则的认识。随着个性意识和主体观念的日益加强，使得革新中国山水画的探索呈多元化趋势向前发展。西方文化艺术的借鉴、吸收和现代美学观念的渗透，催生了许多新的类型与形式，如融合描写型、抽象型、超写实型、色彩型、田园意趣型、新文人写意型、无笔型等等，中国山水画的创作流向开始分化，初步形成了多元化的格局。

20世纪80年代末以来的近20年，是中国山水画在开拓与探索中振兴并取得显著成就的阶段。改革后一日千里的现实变化，改变了现代人的审美心态与欣赏方式，提出了传统形式卷轴画不能满足的要求，促成了画家对审美效应和绘画性的重视，也引发了对传统“实少虚多”的布局和“诗画结合”体制的突破。这是中国山水画史上重要的观念性变化，即当代山水画的历史是由古代文人画的符号化的、抽象化的高逸境界向自然和人生回归的历史，也是由它的古典形态向现代形态

转换的历史。这种变化在黄宾虹之后，以李可染、傅抱石等人的写生山水为最初代表。石鲁在写生的基础上，更倾向于人和自然、历史的整体性表现，强化了主体意识的表现性。黄秋园奇迹般的发现，轰动了当代中国画坛，树立了在传统巨人肩膀上造妙的典型。随之，刘海粟、朱屺瞻分别完成了色彩的表现和泼彩山水的挥洒，陆俨少完成了他线条节奏、气韵飞动的独白，关山月、黎雄才、何海霞、白雪石继续着自我风格的渐变和完善，张仃的焦墨山水不断升华，吴冠中的点、线构成也发挥了潜在的表现力。这批老一辈艺术家的变革精神，不仅说明了他们的个人风格已趋向完善，也显示了他们在中国画坛上的实力和影响。

进入新时期以来，创作思想上的拨乱反正，纠正了山水画功能认识上的褊狭，突破了创作模式的单一，艺术个性得到强化，表现精神生活趋于丰富。西学再次东播所引起的中国画大讨论，对整个中国画坛并非毫无负面影响，但对山水画家而言则进一步开阔了视野，活跃了思想。不仅对以上所提及的老一辈艺术家有所触动，对第二、三代山水画家影响尤著。他们开始更自觉地反思古代传统和近现代传统，更全面系统地了解西方绘画，并深刻地认识到李可染提出的对传统以最大的功力“打进去”和“打出来”的现实意义，沿着石鲁“一手伸向传统，一手伸向生活”的道路，积极拓展山水画中的精神空间，大胆地试验艺术形式，向西方现代绘画吸收，向遗忘了的古代传统寻根，走向大自然，进行自我风格的塑造和升华，以适应社会主义市场经济下人们精神生活的需求。于是，当代山水画形成了多角度、多层次探索的新局面。

这种新的探索，虽然在文化层面有着以中为体或寻求中西会通之异，但一致重视绘画语言的锤炼与丰富，不仅在语言变异中不同程度地发扬古代山水画的“写生”、“畅神”与“写意”传统及近现代富于创造性的传统，而且尤其注意使山水画语言之变更适合于现代人精神生活与情感交流方式的需要。为此，他们普遍不再满足于沿袭古代文



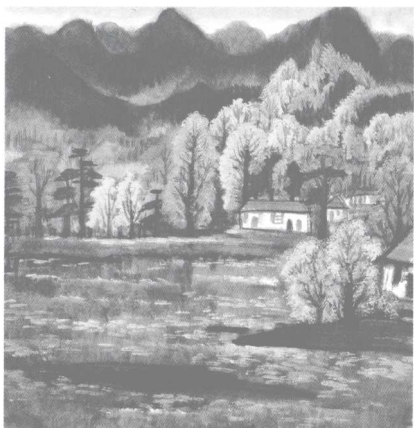
李可染·万山红遍 1964年



石鲁·家家都在花丛中 1962年



齐白石·古树归鸦 年代不详



林风眠·池塘 1958年

人画中诗书画结合互补的语言方式，即使仍不废除书法题词，也更着意于绘画性的讲求，强化视觉张力，发展直指本心的视觉语言。人们引进西法已不再局限于描述性的写实技巧和具象性的变形技巧，而是在具象再现中不同程度地引入表现主义因素、抽象主义因素、超现实主义因素；对传统的发扬也不拘泥于旧有的格律化程式，而是力图突破原有的造型观、构图式、笔墨律与用色法，营造着更广袤自由的艺术时空，构筑着更单纯强烈的艺术形象，形成发挥材质作用的肌理，表达着更真诚更生动也更多样的审美感悟，为历史悠久的山水画带来了新的机运，创造了多姿多彩而且有别于前人的新风格。

二

尽管中国山水画的现代前景尚不明晰，然而可以肯定这一传统体裁由古典形态向现代形态的嬗变已成必然。它不再以适宜封建社会最高阶层的审美需要为旨趣，而是以现代中国人的人生体验与精神生活为圭臬，强调人和自然的和谐，努力唤起人们对于自然的热爱，满足其抒情娱性的要求。我们以历史与现状为依据，将这一嬗变过程肇始以来的种种取向概略地归纳为“借古开今”和“西学中用”两种类型。

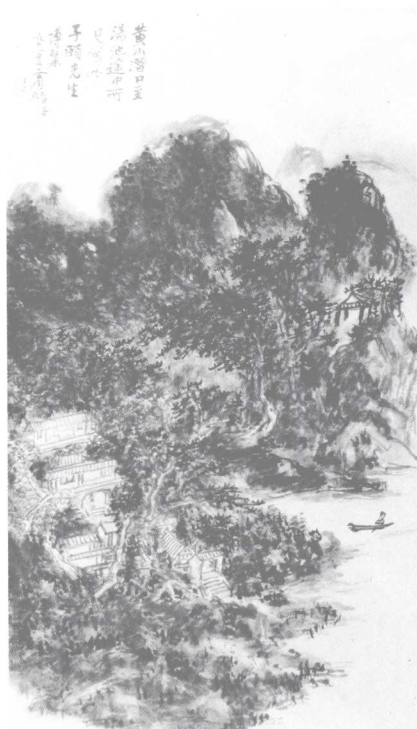
在视觉审美和图像来源多元化的现代，古典形态自然不可能独逞于审美领域，但是诅咒传统或者完全无视它的存在同样也不能重建山水画的现代形态。既然中国山水画的现代形态不可能无源无流地擅自出现，就需要我们在古典形态推移渐进的过程中，找出延续和被历史抉择吸收的那一部分加以昌明。“借古”不是对传统的摧毁，也不是对传统的全盘吸收，而恰恰是对传统的建设；“开今”是以现代意识观照传统，会通画史上不同层次、不同画体的传统，由流溯源，对它的基本审美价值进行有系统的现代清理。借古开今型的实质就是为传统开辟新的领域。一方面，他们扎根于自成体系的中国民族传统艺术基地之中，真正深入地研究了传统而富于广博的学识修养，所以能够本乎个性而推陈出新。另一方面，借古开今型的立足点还是在于山水画的传统与现代中国社会生活之间的关系上。“现代中国社会生活”是中

国文化在现阶段的具体转变，这一转变自然已经离开了旧有轨辙，而且毋庸讳言受到了西方文化的重大影响。尽管如此，它的价值取向也不是以西方文化为皈依。

黄宾虹无疑是20世纪中国山水画的一座高峰，他的艺术创造所携带的信息，更具有新世纪“借古开今”的特征。比如，传统与现代、笔墨与生活、东方与西方，都是这个时代必须面临也必须回答的问题。因此，他的艺术个性、艺术成就也就包含了对这些问题的认识，或者说，这些问题的解答也成就了他的艺术风貌。他的笔性柔健，如绵裹铁，而墨法氤氲浑厚，其苍茫幽邃，实有古人所不到处。笔墨为其所着意处，丘壑则为其所不用心处，惟其不用心，而得自然之迹，有若化境，不见雕琢，有“造化自然”之妙。他在深谙传统山水画的理法并具有深厚传统笔墨功力的基础上，以独创性的笔墨样式，表现了自己特殊的感受。在传统山水画向现代形态的演进中，黄宾虹是有重要贡献的。探讨中国山水画的变革，不能不研究黄宾虹的艺术，由此而掀起的“黄宾虹热”使当代中国山水画坛的整体水平有了大幅度的提升。

在大部分中青年画家中，相当数量的画家仍然沿着李可染开拓的从写生到创作山水的思路，以表现诗化的意境为基本目标。所谓山水画非画山水，不是对山川自然的机械模拟，而是像黄宾虹先生那样画出自己的感受，写山川之骨，得山川之气，表现山水之精神。

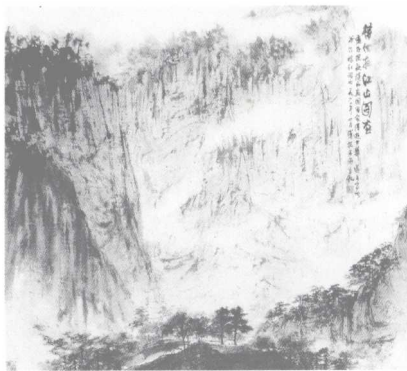
从表面上看，西学中用型似乎是背离传统而取道西方。然而，若借西方绘画对中国传统画体的影响以促成中国画的现代形态，就必须从中找到某些与之相合的地方。在相互碰撞和交融的过程中，不但接受西画影响，获得外来滋养的中国画会发生变化，西方绘画为适应中国文化与文化环境，也需要有所改变才能为中国绘画体系所接受。如果西画的观念和方法在中国画的系统内不能获得定位，那画家们也就找不到途径去认同这些异质的外来艺术因素。所以，与其说西学中用型接受了西方绘画的观念和方法，不如说是它们扩大了中国画系统，



黄宾虹·黄山途中 1954年



潘天寿·青绿山水 1962年



傅抱石·待细把江山图画 1961年



张大千·阔浦通山 1969年

赋予中国画以现代的意义。

以上两种类型,都属于具有创新意识的范畴。我想着重指出的是,借古开今型和西学中用型之间,并无严格的界限,很难说借古开今型画家的作品中不融入西法,西学中用型的画家作品中不借用古法,他们都是推动20世纪中国山水画发展的主流,也必然是21世纪中国山水画发展的主流。其根本原因在于这两者都坚持了“以我为主,为我所用”的原则,立足于继承中国历史文化的优秀传统,同时不拒绝吸收人类文明的共同成果。

真正理解了传统精神,就可以使我们在东西方两大艺术体系中自由选择可资借鉴的技法,重新建起新的语言图式,强调的应该是艺术的个性。

三

进入21世纪,我们正处在东西方文化交汇的热点上,每个画家都在经历着生活与艺术、继承与创新、东方与西方、传统与现代的抉择。换言之,每个画家都在茫茫的文化大海中寻找着自己的艺术个性,及足以体现自我个性和内在生命潜力的独特绘画语言,寻找着独特的绘画方式。

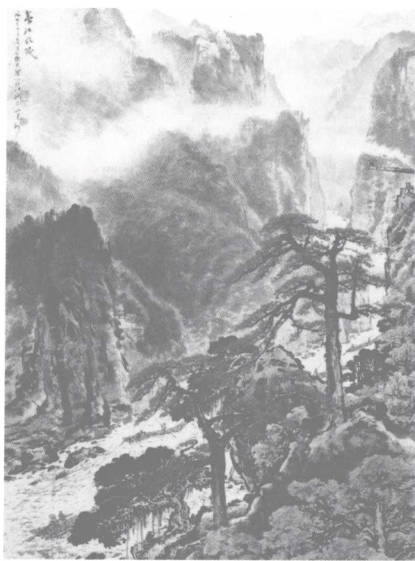
作为当代艺术家都应该根据自己独有的气质、精神、阅历、情操、学养、审美理想,选择一条只属于自己的路。

然而,艺术是人类文化发展过程中的一个非常复杂的社会现象,人人都能感觉到它的存在和对它的需求,但艺术本质之谜,自古至今的哲人,谁都没有给它的含义作出过一个众所公认的明确界说。西方现代艺术几十年的发展过程,各种主义、流派纷至沓来,日新月异,而对解开艺术本质之谜来说,似乎不仅给当代中国的画人,也给西方绘画带来了新的困惑。如某些西方画家从东方艺术中寻找出路,某些抽象画家回归传统可算一例。但人类文化总是要向前发展而不会重复的。重复是倒退,“变”才会有发展。即使在“超稳定、超封闭”的中国画历史中,也还是在不断“变”过来的。现代中国画求“变”更是

发展的必然。因为，时代变了，随着中国进入工业化的新时代，原来在长期农业社会形成的绘画传统模式必然要变；绘画主体的人变了，画家由原来的“文人”变为现代人；欣赏者的需求变了，现代的中国画欣赏者随着时代审美意识的加强，加深了对旧审美对象的逆反心理；随着对外开放，当代西方艺术的冲击和国际文化交流的加强，则大大加强了中国画求“变”的趋势。现在的问题是在如何“变”上见仁见智。

纵观当代中国画坛，热爱本土文化仍然是画坛的主流，普遍认为，中国画在对传统精华的继承和拓展中，从“传统”走向“现代”的发展是一条可行之路。中国画传统的精华是什么，我认为概括起来可体现在这样一些方面：对待自然和人的主体意识之间强调“天人合一”的观念，对待艺术内涵中强调和发挥借物抒情的“比”、“兴”观念，在创作意识中强调发挥主体能动精神的“意象造型”观念，在视觉情趣中强调“似与不似之间”的审美观念，在形式意味中追求笔墨的相对独立的审美价值观念等等。而连接这些“观念”的纽带，正是中国画的“笔墨”。如果说“拿来主义”的话，首先应通过对传统的再认识，把这些“国粹”拿来为我们所处的“现代”所用，当然各人对传统精华的不同方面可以有所选择和侧重。通过反思，克服因历史局限形成的传统中的惰性因素（如千年不变的题材内容和旧的审美情感的模式等等），从“蛮荒”、朴拙的中国古代艺术的巨大宝库中，从“粗俗”而“不入品”的民间艺术的广阔天地中，从炫目多姿的西方近现代艺术和某些理论研究成果中，再拿来为我所用的东西，使中国画的传统在现代化的纵横借鉴中得到拓宽。

传统笔墨能给人欣赏价值的东西是“笔情墨趣”，是“笔精墨妙”，是线的轨迹形成的韵律，是用笔提按转折形成的力度，是画家在运筹笔墨时的快慰，是欣赏者在对笔墨的细观默察的玩味中所得到的美的享受。中国画的笔墨除“状物”外，更在于“达意”，驾驭笔墨的功力除来自绘画造型技巧之外，还来自中国的书法。人们玩味一幅好的中



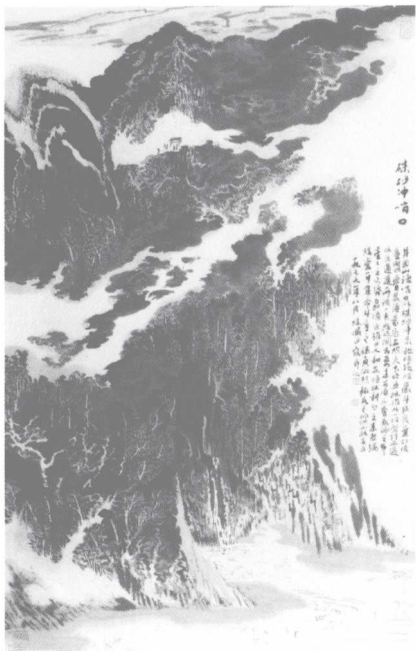
关山月·春江放筏 1972年



黎雄才·深谷鸟声春 1991年



钱松喆·劲节长青 1981年



陆俨少·珠砂冲峭口 1979年

国画之用笔，也往往如同在品尝书法之美。欣赏画家在看一条线表现了什么“东西”之外，更感兴趣的是这条线的刚、柔、劲、健、毛、涩、圆、厚、枯、润、干、湿的“味”和“一波三折”、“屋漏痕”、“折钗股”、“锥画沙”、“虫蚀木”的趣。从局部的一笔一点中能品尝出画家的功力乃至修养。这种植根于民族传统精神和审美意识中的，较其他绘画形式“多一层”的审美因素，是其他画种难以达到的，也是传统笔墨的灵魂。绘画作品是“自我感情”的抒发，中国画家在“解衣盘礴”中或恣肆挥洒，或经意勾勒，表现的就是“画如其人”的一个活脱脱的自我。传统笔墨的这种特性，恰与一些现代艺术观念相契合，且笔墨本身那种特殊的抽象趣味，也许正是现代某些西方画家对中国的书法和绘画青睐的原因。

传统笔墨又是在不断地“变”中发展的，古代如此，现代更是这样。当代的中国画家们在中国画领域内种种新的探索大都集中在笔墨语言的因革承变、拓展锤炼上。贾又福没有重复他的老师李可染的创作样式，而以古人从未深入画过的太行山为基地，铸造自己的绘画面貌，体现了自己的创造价值；于志学画古人不曾画过的冰雪山水，利用水墨在宣纸上留下的笔痕墨迹，把北国风光表现得淋漓尽致；宋雨桂以他过人的才华，以西法中用拓宽了中国画的表现领域；程大利则以惊人的毅力实现水墨山水表现意境和个人风格上的创新；崔振宽的“积点成线”，与他那不同于别人的积墨法结合得天衣无缝，表现了自己的美的发现。而李宝林对激情的粗笔大墨、苍茫意境的强化，刘朴、朱松发等向宏观意识和整体墨韵的靠拢，方骏的雅致线描和符号化的倾向，陈玉圃的中锋线条和大势融合的表现，萧瀚的色墨交融、繁中透灵的气氛渲染，白云乡凝重的墨色和写实精神的探求，卢禹舜、赵卫、曾先国、何加林等青年画家对笔墨节奏的强调和建立新程式的试验等等，都是在传统和现代结合的探求中的个性化分化，体现了关注山水画文化品位和中国画本体境界的共性，也体现了当代山水画朝现代感演化的趋势。他们的实践告诉我们，现代山水画不只是把现代山

水的形状画出来，重要的是把对山川的现代感受转化为具有个性的笔墨语言。没有笔墨便没有现代山水画的探索，没有笔墨的个性就谈不上艺术的创造。

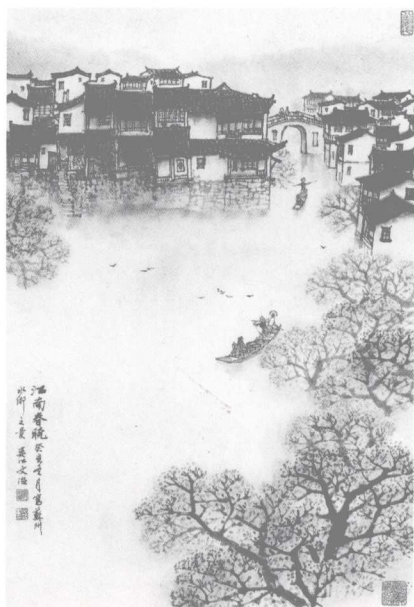
四

在古代山水画的演变中，青绿山水与水墨山水是在同一社会形态下，在中国文化的同一系统中相互消长，最终形成了水墨山水独尊的局面。进入20世纪以来，随着中国社会、文化形态由古及今的剧变，中国画的整体格局发生了变化。在山水画领域一统天下的水墨画受到了从西方引入的油画、水彩画、水粉画和版画等画体的挑战，原有的水墨山水独尊的局面被打破了。20世纪以来“改造中国画”的三次大论争，正是对中国画格局变动下的水墨画的质疑与反思，但都与工笔画特别是青绿山水关系不大，这也客观地反映了青绿山水在古代山水画格局中的既有位置。然而新的历史事实是，古老的青绿山水不仅和整个传统中国画一同面临着前所未有的挑战，而且它也迎来了原有山水画格局中所不曾有过的新的机遇。正是20世纪开放的文化情境和90年代中国社会的结构性大变动，给我们带来了许多前所未有的价值和观念，它们使画界逐渐走出文人画体系独尊的局面而形成中国画的多元化发展。在这种条件下青绿山水开始复苏，它从画史的一隅走进共存共荣共同发展的当代艺术洪流中。与此同时，绘画的社会功能得到研究者和画家的普遍关注，青绿山水这种形象勾勒简括、赋色强烈浓丽的“古体”，其精谨工整的写实风格、独具韵味的装饰趣味和鲜明夺目的丹青效果使之在今天拥有广阔的前景。这就为它从尘封的过去走向开放的未来，与当代山水画艺术的发展共进提供了契机。

青绿山水冲破了旧有的范围，拓宽了取材的视野。画家不再像古代文人画那样去画几无人烟的观念性山水，也很少再像20世纪五六十年代写生那样去画一定视野内可见的风光名胜或梯田沃野，而是拉近了自然与人生的关系，把日新月异的都市景观和日渐消失的老房子纳入了山水画创作领域，把长林崇冈广野高山视为当代中国人的生存环



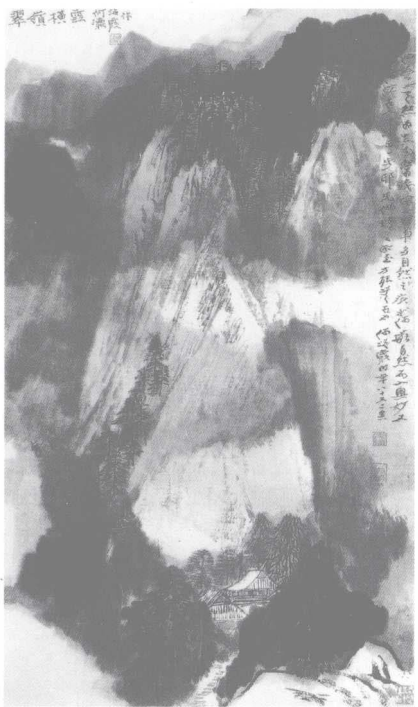
黄秋园·山水 年代不详



宋文治·江南春晓 1983年



梁树年·松石听泉图 1989年



何海霞·翠岭横云 1990年

境，把古老的山河当作民族文化生存发展的摇篮，把神秘广袤生成变化的宇宙八荒视为审美把握的对象，从而开拓了山水画内涵与外貌的新天地，创造了足以抒当代观者爱乡土爱祖国之情，兴建设家园之感，发文明悠远之思和探宇宙未知之妙的宏远意境。

我们注意到，尽管青绿山水参与者为数较少，但由于水墨山水是中国画的主流，青绿山水的发展有一种向水墨山水靠拢的倾向，或者说有一种雅化的倾向。这就使当代的工笔山水画不仅仅只有重彩勾勒的青绿山水一种面貌，还出现了水墨密体山水和色彩与水墨相结合的小青绿山水等多种面貌。构成艺术意象的形、线、色等因素都发生了有别于前人的变化，还普遍把造型能力精密化与空间处理的生动性结合起来，密切了主体与环境浑然一体的有机联系，增强了艺术的表现力，终于导致了工笔山水画语言在古近代传统基础上的划时代变化。

21世纪山水画的发展和20世纪的山水画有着非常紧密的联系，它应该是20世纪山水画基础上的继续发展。就此来说，有两条发展道路，一条是黄宾虹先生的道路，一条是李可染先生的道路。这两条道路都可以承接继承下来，甚至可以交融，都是山水画发展的正确道路。黄宾虹先生更关注山水画的文化品位、中国画本体的境界，而李可染先生更关注情境的、民族性的总体问题和当代的文化问题，更强调感情。一个更具有文化感，另一个更具有时代感。这两条道路的最后发展达到的最高境界，都应该具有中国文化的现代感。

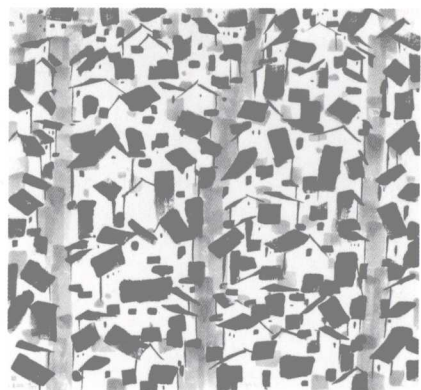
作为当代的一名山水画家，我们有责任也有义务学习继承这些大家的成功探索，把我们对当代文化的思索与领会表现在我们的绘画中。我们应该让传统在我们的笔下得以延续，在本土得以传承，同时我们有责任使其具有现代感，把它推向现代化。

实际上，许多大师如齐白石、黄宾虹、潘天寿、傅抱石、李可染、张大千等人的创作道路，大体上都是属于在传统中求变的样式，历史验证这是一条成功之路。传统与创新乃是矛盾的统一体，创新不可空

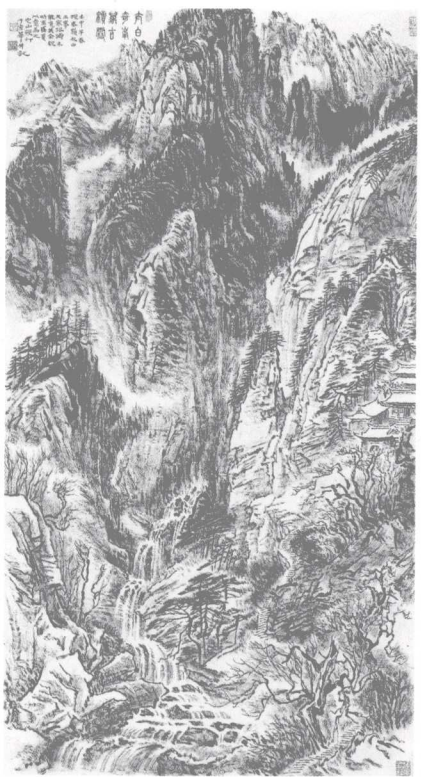
穴来风，只能在传统的基础上创新。当年大师们的创新乃是今日之传统，今日之创新又是来日之传统，此为传承关系。对传统了解愈深，创新愈有力度，但这绝非容易的事情。能了解传统在悠久历史中产生的博大精深的美学建树，臻于完善的创作程式及鉴赏品评理论，需要有高眼光、大智慧、大气度，当变则变，不可为变而变。在此求变的过程中，每一位艺术家都应该思考自身风格的落脚点，寻找并建立适合自身创作图式的新方法。我的基本立场是：以感情为依托，从生活和自然中撷取灵感，并通过结构、造型和笔墨表达特定时空的诗化境界，以丰富的笔墨语言表现山川的灵动和其中蕴含的主题生命意识，力求使三者更高的艺术平台上达到新的美学统一。

当代中国山水画的现代转换，应是在尊重现代人视觉审美变化带来的对图式个性化的强化，同时不脱离本民族优秀的传统。山水画家应培养一种文人情怀，应走向自然、亲和自然、感悟自然，使人格得到修炼与净化。中国山水画的最高境界是追求“精神景观”，而不是“自然景观”。过于接近客观自然的“真景”，反而不能给人以遐想，更不能使人“澄怀观道”，涤荡精神，领悟天地之大美。中国当代文化生态是山水画的现代思考与传统山水画语境转化的背景，而此背景之现状所展现的动荡性、不确定性与模糊性，致使中国山水画目前在境界探求上还飘忽不定。我想像中的山水画境界应该是一种有浓厚中国文化意蕴，贴近文脉，亲近自然而又敦厚博大、清澈明净之境界。

中国加入“世贸”后，在经济上更加融入国际化、全球化之大潮。这是一个大的机遇，也是挑战。经济全球化大潮同时也激起世界各地不同凡响的呼应，但难以由此推论经济全球化必将带来全球文化的一体化。世界文化的多元化、本土文化的存在，使人类生活更为丰富多彩，为何非一体化不可呢？以谁为“一”呢？中国文化是东方文化之代表，本身就有十几亿人口的文化土壤，而中国山水画中体现的艺术哲思及审美意识很有其现实意义，有很强的生命力，必将会随着我国国际地位的不断提高而产生重大影响。



吴冠中·水乡行 1997年



张 汀·太白积雪 1992年

目录

中国当代山水画的现状与未来·龙瑞	1
图版	
晏济元·青绿汉阳峰	1
晏济元·渔人乐	2
晏济元·游山图	3
晏济元·三峡	4
晏济元·朝阳洞	5
晏济元·峨眉云海	6
晏济元·海天旭日	7
晏济元·峨眉小景	8
晏济元·金沙江	9
晏济元·仙山楼阁	10
白雪石·千峰竞秀	11
白雪石·漓江春	12
白雪石·山泉	13
白雪石·古塞春晖	14
白雪石·日光瀑布	16
白雪石·秋山	17
白雪石·泊舟奇峰下	17
白雪石·千峰叠翠	18
白雪石·春江泊舟	20
白雪石·丛林古亭	20
杨启舆·万磊擎天	21
杨启舆·银波浮素舫	22
杨启舆·青山岢岢	23
杨启舆·群峭碧摩天	24
杨启舆·神秀金鞭溪	26
杨启舆·碧霄紫烟	27
杨启舆·春笼武夷醉	28

杨启舆·大江翻澜神曳烟	28	于志学·黄山卧雪图	59
杨启舆·峡谷腾烟	29	于志学·塞外风	59
杨启舆·碧水汇万源	30	于志学·雪满兴安	60
		于志学·黄山雪夜图	60
黎 明·鹤鸣九皋	31		
黎 明·秋岚凝翠图	32	孙文铎·苗岭写意	61
黎 明·读易听泉白云间	33	孙文铎·绿树浓阴夏日长	62
黎 明·万里写入胸怀开	34	孙文铎·晨炊	63
黎 明·欧洲纪游	36	孙文铎·荒山野岭	64
黎 明·丛林放牧	37	孙文铎·太白山飞瀑	66
黎 明·绿树阴浓夏日长	38	孙文铎·暖秋	67
黎 明·峡谷帆影	39	孙文铎·山乡九月	68
黎 明·夏云多奇峰	40	孙文铎·山乡深秋	68
		孙文铎·川西北高原米亚罗藏寨	69
		孙文铎·秋韵	70
郭公达·佛国大九华	41		
郭公达·黄山朝晖	42	崔振宽·蜀山幽居	71
郭公达·黄山烟云	43	崔振宽·陕北村寨	72
郭公达·燕子矶雄姿	44	崔振宽·峨眉纪游	73
郭公达·晚归	46	崔振宽·焦墨山水之一	74
郭公达·空山积翠	46	崔振宽·焦墨山水之二	74
郭公达·秋叶潇潇	47	崔振宽·农家后院	75
郭公达·太湖景色	48	崔振宽·巴山烟雨	76
郭公达·万叶秋声里	49	崔振宽·白鹿原	77
郭公达·平湖一望上连天	50	崔振宽·密林	78
		崔振宽·暮曦图	79
于志学·雪雾寒林	51	崔振宽·深山古寺	80
于志学·初融	52		
于志学·黄山雪雾图	53	李宝林·水墨实验之一	81
于志学·南极风	54	李宝林·高山仰止	82
于志学·雪色空山	56	李宝林·高山村寨	83
于志学·天籁	57	李宝林·高原人家	84
于志学·中国，您好！	58		