

山水卷

单国霖 主编

山东美术出版社

中國歷代小品畫

王鉅



王鉅



王鉅

王鉅



J222.2
S173:1

中國歷代小品畫

王鉅



山水卷

单国霖

主编

中国
山东美术出版社

江苏工业学院图书馆
藏书章

图书在版编目 (C I P) 数据

中国历代小品画. 山水卷/单国霖主编. —济南: 山东美术出版社, 2003.3

ISBN 7-5330-1761-7

I. 中... II. 单... III. 山水画—作品集—中国
IV. J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 007716 号

中国历代小品画 山水卷

策 划 姜衍波 王 恺

责任编辑 徐 昱

封面设计 韩济平

出 版 山东美术出版社

地 址 山东省济南市胜利大街 39 号

邮 编 250001

电 话 0531-2060055-5218

传 真 0531-2066185

发 行 山东美术出版社发行部

地 址 山东省济南市民生大街 43 号 3 楼

邮 编 250001

电 话 0531-2065680

传 真 0531-2022679

制版印刷 深圳华新彩印制版有限公司印制

开 本 889 × 1194mm 10 开 18.8 印张 4 插页

版 次 2003 年 3 月第 1 版 2003 年 3 月第 1 次印刷

定 价 225.00 元

前言

中国绘画作品，从外观装帧形式分类，主要有立轴、屏条、对幅、手卷、横披、扇面（包括团扇和折扇）等几种样式。由于尺寸大小和外表形制的相异，画家在创作时，于内容繁简、位置经营、用笔使墨等方面，都有不同的思考和表现手法，从而呈现出不同的景域空间、笔墨情趣和艺术品味。

在一般情况下，立轴和手卷，因其尺幅的高大和广长，往往景物布置比较繁复，境域宏阔，气势恢宏。即便有些作品物象简略，也要营造深广的空间感，避免流于空泛。画家对于立轴和手卷的制作，都十分经意，精心构思，倾力施展其笔墨技巧。故而立轴和手卷最能体现一个画家的艺术特性和风格面貌，历来受到欣赏者和艺术史研究者的重视，凡编辑综合性图集或专题、个人画集，都以卷轴作品为主体。

册页、单幅画页和扇面等形式，因其尺幅较小，内容的容量受到一定的限制，然而由于它们轻便灵巧，便于手头把玩和案头欣赏，同样受到人们的喜爱。我们从这些形式的作品中，选取一部分在表现方法上简洁明快，趣味隽永的作品，归纳为“小品画”，按山水、人物、花鸟各科编辑成集，藉以介绍“小品画”的历史文化价值和艺术特征。

“小品”这一名称源于佛经，佛经中有十卷本的《小品般若波罗蜜经》，为后秦鸠摩罗什所译，与同为他所译的二十七卷本《摩诃般若波罗蜜经》相对，因为系简略本，故称之“小品”。后来“小品”之称延伸至文学和戏剧领域。文学中的“小品”是散文的一种文体，篇幅较短，多以深入浅出的手法，夹叙夹议地说明一些道理，或生动活泼地记述事实，抒发情怀。古代散文中有些即属“小品”形式，至明清颇为盛行，明朱国桢的散文集即以《涌幢小品》名之。近代戏剧中简短的表演亦称为“小品”。

我们借鉴文学和戏剧中的“小品”名称，将它移植至绘画中，参照类似的手法特征，抽绎出一种“小品画”的体裁。我们界定“小品画”大体有这样几个要素：一是它的尺幅较小，长宽以不超过尺半为宜，以合乎几案欣赏的要求。二是画面的物象比较简当，具有浅显明豁的视觉效果。凡景物繁复或将大轴布局缩小成尺幅的“小中现大”类作品，概不在列。三是笔墨技法趋于简洁明快，带有一定的漫兴性和率意性。画家创作心态轻松自在，不作刻意雕凿，因而较为自由随意地流露其艺术风采。也有些作品取物象之近景或特写，为具体而细微地刻画出形态，运用较精细工整的画法。四是作品的意涵有一定的趣味性，抒发画家真率的情怀，或寓意巧妙而意味隽永。诚然上述几个要素中，尺幅较小是首选条件，其它几条可有倚重倚轻的灵活性。

小品画的外观形式一般以单页、团扇、折扇为主，从历史进展的情况看，这些样式的最初出现都与日常实用器物或装饰观赏物有着密切的关系。小尺幅绘画的最早样式当推团扇，绢质团扇大致在西汉成帝时（公元前32—前7年）已经使用，《文选》中有一首成帝时婕妤班婕妤的《怨歌行》诗：“新裂齐纨素，鲜洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似月明。出入君怀袖，动摇微风发。”这便是“纨扇”，又称“团扇”，是作为生风拂暑的用具。在团扇上绘制图画是稍后的事。据南朝陈姚最《续画品》记载：南朝梁画家萧贲“尝画团扇，上为山川，咫尺之内而瞻万里之遥，方寸之中乃辨千寻之峻”，则至迟在六世纪已经产生画扇。嗣后在团扇上写字作画逐渐流行，使团扇这一实用器物增加了艺术观赏功能。及至宋代，书画团扇颇为风行，上至帝王后妃，下至文人墨客，都喜欢在扇上挥笔染翰，这些书画扇页逐渐淡化其实用功能，而提升为纯粹的艺术品。从留传下来大量宋代书画扇页的情况，即可证明这一点。在早期画迹留传甚少的情况下，团扇绘画为认识当时的绘画面貌提供了珍贵的史料，故而我们以比较宽容的态度选择了两宋时代的团扇作品，作为“小品画”的范例。

单幅画页的情况比较复杂，据记载，唐代已经出现单幅画页，唐张彦远《历代名画记·论装背裱轴》中记：“若要错综次第，或三纸五纸三扇五扇，又上中下等相揉杂。”此处三纸五纸应为并非同一册的画页，装裱时合装成手卷（唐时亦称轴），可惜无实物传世。而传世的一些唐代佛像画页，应是佛堂的供养佛像。新疆出土的唐代绢画，则是屏风画的残部。现所见最早的单幅画页为北宋时物，如赵佶《枇杷山鸟图》页等。单幅画页另有一种源于灯具上的灯片，南宋周密《武林旧事·灯品》记载：“又有以绢灯剪写诗词，时寓讥笑。及画人物，藏头隐语，及旧京谚语，戏弄行人。”可见在灯片上作画在宋时已流行。现存一些泛称为宋人团扇的作品中，有些形状为方形、矩形、多角形、近折扇形的画页，就未必为团扇，很可能即是灯片画或是小屏风画。

册页按其尺幅规格应可纳入“小品画”的范围，然因一部图册往往有较一致的主题或题材，各幅互有关联，因而总

体上又是一个构思缜密连贯的大制作，故一般不加采择。若是同一位画家随意漫作无统一主题的杂画册或多位画家合作的画册，带有单幅创作的性质，亦可酌情收入“小品画”之列。

折扇的轻巧形式为画家创作“小品画”提供了驰骋的天地，故图集中以此形式的画幅居多。折扇创始于日本，北宋时经高丽国传入中国。北宋郭若虚在《图画见闻志·高丽国》里记载道：“彼（指高丽国）使人每至中国，或有折扇为私觐物，其扇用鸦青纸为之，上画本国豪贵杂以妇人鞍马，或临水为金沙滩暨莲花木水禽之类，点缀精巧，又以银泥为云气月色之状，极可爱，谓之倭扇，本出于倭国也。”可见于折扇上作画是来自日本的风尚。中国书画折扇直到明代宣德（1426—1435）以后方始盛行起来。折扇的素面纸主要有金纸和白纸两大类，最便于书画家在上面挥毫濡墨。经过上矾的扇纸，质地坚韧凝滑，笔墨施于纸上容易流滑和走墨，墨色和色彩不易渗入沉积，也不能作反复皴擦和涂抹，所以要求运笔明快简要、灵活畅利，即使皴染也不宜重叠过繁，故而宜于作率意畅快的小品画。另有一种不施矾的素面纸，更适合于施展挥洒纵横的水墨写意画法。明、清两代的著名画家几乎都涉笔于折扇创作，作为小品清玩的折扇画，从一个侧面展示出六百年间绘画发展的概貌和千姿百态的艺术风格，它无疑成为小品画的主角。

小品画是中国繁花灿烂传统绘画艺苑中的一枝奇葩，它犹如一条清澈潺湲的小溪，映示着长江大河的源深流长，它宛若一首首自由活泼的散文诗，抒发着率意的情愫和流畅的旋律。我们选编《中国历代小品画》丛书，冀望能使读者“尝鼎一脔”，从中了解中国绘画发展的大体历程，认识小品画之艺术品味及其文化意涵，获得愉悦清雅的审美享受。并期望小品画这一绘画体裁在新的时代得到进一步的发扬、拓展和繁荣。

单国霖

小品山水画概述

中国山水画源远流长,最初是作为日月山川的图案或人物画的背景出现,以后逐渐分离出来,加强其独立的审美意义,同时在山水诗勃兴的氛围里,获得了独立成科的发展机缘,在魏晋南北朝时期,山水画趋于成熟。东晋顾恺之“画云台山记”是记述山水画构图布局的完整著录,宋宗炳“画山水序”则是首篇山水画论著。以传世画迹观之,汉代壁画里,可窥见日月山川、树木岩石、建筑舟船等自然物象的雏形,直到在顾恺之的《女史箴图卷》(唐摹本)中的“道冈隆而不杀”段,才勉而透露出欲将山川作为主体的构思意图。相传为隋展子虔《游春图》(宋摹本),标志着山水画独立成章,无论从布局、物象的有机配合以至总体意境的渲染,都达到了状物抒情、摹景和运情相统一的境界,山水画在实践上走上了一条独立发展的道路。

唐代山水画以重色青绿为主要表现形式,最杰出的画家为盛唐时的李思训和其子李昭道,人称“二李”。传为李思训的《江帆楼阁图》和李昭道的《明皇幸蜀图》,虽为宋代摹本,却保留了唐代的原创精神,这些作品景物布置繁复,重峦叠嶂,树木稠密,山径层迭,景物有一定的比例关系,并能表现远近空间距离,有“咫尺千里之势”。技法多为空勾填色,以线条勾勒为塑造形象的基础,以浓重青绿色为主调,画面境域宏深,色调华丽,反映了盛唐时代国力强盛、社会富庶、崇尚华贵之美的时代精神。青绿画法适宜于长卷大轴的形式,旧传李思训所画的《九成宫避暑图》页,应是宋人师承李思训风格之作,此图景物的布置有前后层次,但虚实的处理尚不够成熟,山石、树木的形体、质感表现还不够真实,尚遗存唐代山水画的稚拙形态。然而,在如此尺幅天地里,工谨精细地描绘巍峨的宫殿建筑,显示出早期界画已达到相当高的水平,同时它又是难得的早期小品画制作。

水墨山水的肇始要晚于青绿山水,画史记载,唐王维首创“水墨渲染”画法,惜无实迹传世。水墨山水至五代北宋前中期进入成熟阶段,涌现了一批富有创造性的杰出画家。在北方有荆浩、关仝、李成、范宽诸家,南方有董源、巨然,分别描写不同地域的景物,发展为独特的风格,并形成流派。

北方山水画派的总体特征,多为描绘高山峻岭的全景山水,其间布置溪流幽谷、山村野店,表现出北地山河雄伟奇峻的气势。诚然,由于画家受到不同居住地域景色的感染,在布局、意境和技法语言等方面,都有各自的特点。五代隐居山西太行山的画家荆浩,传世的《匡庐图》,写崇岭崖壁、穷谷深涧、平麓云林、烟岚瀑泉,结构严谨,传达出中原山区宏大的气势。技法以线条勾勒山石的轮廓和结构,再加以短笔直皴、钉头、豆瓣等皴法,复以水墨渲染表现凹凸和明暗,造成石质坚致、空气清明的现实感,为北方山水画的兴盛奠定了基础。宋初陕西人关仝,师法荆浩,

善画秋山寒林、村居野渡,笔墨简练,气象壮伟。山东营丘(今临淄)人李成,多写山东一带气象萧疏、烟林清旷之景,变荆、关的气势壮伟为清劲秀润的韵致。笔墨技法亦转为较劲拔而柔逸,枯瘦多节的古木和蟹爪树枝尤具特色。陕西华原(今耀县)人范宽,更多地保留了荆、关重骨体、峰峦劲拔的风范,并愈加强山峦浑厚坚实的体势,用笔朴茂刚健,用墨深厚明快,善用雨点、豆瓣皴等皴法,表达山石的“真骨”。王诜曾对李成、范宽两家作评述,说李成画“烟岚浮动,如对面千里,秀气可掬”,范宽画“如面前直列,峰峦深厚,气壮雄逸,笔力老健”,把两家比做“一文一武”。关仝、李成、范宽被画史推举为北宋山水三大家,其中以李成影响最大。北宋中期,郭熙、王诜、许道宁等人是李成传派的佼佼者。郭熙在师李成的基础上加以变化,峰峦断崖、茂林回溪、亭台楼阁的安排,远近比例更趋合理,空间感强,又善于以细致精巧的手法来描写四时云气和山色晦明隐显的无穷变幻。他把山水画推向更加真实细腻表现大自然形势气象的境地。同时他还善画寒林小景,元代许有壬在《至正集》里题“郭熙小景”道:“有时饮束作小景,咫尺已觉凌蓬瀛。”后来不少画家以郭熙小景为圭臬,创作了许多景少意远的山水。如北宋朱澄的《溪山行旅图》,即在尺幅天地里描写荒村野径,溪流疏林,具体而微,境界旷远,为早期小品山水画的杰作。

五代北宋初,江南地区山水画的代表画家是董源和巨然,他们多画圆浑平缓的岗阜,溪桥渔浦、洲渚掩映的水乡,表达江南山川平远幽深、清润郁茂之美。在技法方面,创造了点子皴、披麻皴、勾干点叶、稠密点苔等方法,具有苍茫温润的意趣。这一画派在北宋并未得到发扬,直到元代,才重新受到重视。

北宋时期,另外一些山水名家,如燕文贵、高克明、赵令穰、惠崇等,都有各自的创造。燕文贵的山水画以造景巧妙、笔墨工细为特长,同时善于把山川与楼观台阁界画结合起来,景物繁富巧密,有“燕家景致”之称。两宋有不少传为燕文贵的卷轴乃至册页作品,都是燕家景致传承和发扬的成果。赵令穰和惠崇在北宋皆以写“小景”著称,史记赵令穰“至于画陂湖林樾、烟云凫雁之趣,荒远闲暇”(《宣和画谱》卷十“墨竹小景附”)。宋著《宣和画谱》把小景列为画科之一,又记惠崇“尤工小景,善寒江远渚,萧洒虚旷之景,人所难到”(《图画见闻志》)。需要说明的是,这里“小景”主要是指境界情调而言,并非是尺幅小品,然而,正是这种“小景”单纯虚旷的境界,具有适宜“小品”表现的条件,遂为以后小品画提供了主题渊源。

山水小品画盛行是南宋时代,这诚然与其时山水画风格的急速转变有着极大的关联。南宋初期,宫廷画家李唐和刘松年一变北宋山水画的图式,构景打破北宋全景式的布局,而取山峦之一



宋 夏珪 雪堂客话图



宋 无款 仙山楼阁图

角，留出空阔的江天，表现旷漠旷远的空间感。这是根据江南景物特点而创造出来的新表现方法。到稍后的马远和夏珪，进一步强化了这种布景特征，形成“马一角”、“夏半边”的图式。马远、夏珪的山水画景物剪裁精炼，运思精巧，善用小景托出幽雅的意境。笔墨简洁、劲健又凝重，并擅用水墨拖染，极具空气润泽感，设色雅丽。作品呈现典雅高华和苍健豪逸的意趣，深受皇室和贵族的青睐，致使南宋中后期，马远、夏珪的风格领挈一代风气，从者如流。马远传派主要有其子马麟和叶肖岩、楼观等，夏珪画派的继承者有其子夏森和朱怀瑾、黄益等人。南宋时代，册页和团扇逐渐流行起来，马远、夏珪、马麟、夏森等人就有不少册页和团扇制作，俱为小品山水画的佳作。此外，大量无款的册页、团扇山水画，表现江天风帆、水村烟霭、湖天清远等景致，笔法苍劲，墨色淋漓，俱是马夏画派的流行。南宋画坛，除了李、刘、马、夏主流画派外，其它风格的山水画仍有延续。如南宋初的阎次平、朱锐，继承荆关或李郭派的风格，善画山村牧放、溪山行旅等景物。理宗朝陈清波多取西湖景色为题，都有精巧的小品画传世。还值得注意的是，在北宋沉寂一时的青绿山水，在南宋由于赵令穰、赵伯驹、赵伯骕诸大家典范风格的树立，遂出现复兴的局面。南宋遗存不少青绿山水册页和团扇，在尺幅空间里，表现亭台楼阁和湖山胜景，浓艳的石青、石绿重色加上金线勾勒，显得金碧辉煌，风光绮丽，为小品画中最为精工华美之品。

不少南宋画家兼长人物、山水、花鸟各科，以人物画著称的马和之、梁楷等人，也有山水画传世。马和之的人物画，线条取法吴道子，并变易出下笔重而出笔轻的“兰叶描”和中间粗两端尖的“蚂蝗描”，笔致流畅飘逸。这种笔法同样运用于画山石、树木，格调清俊闲雅。梁楷以笔法简洁草率、墨色泼染为特色，他所画的《柳溪卧笛图》页和《雪栈行骑图》页，景物不多而意境空灵，人物寥寥几笔而形态传神，是他晚年简笔画的典型作风。传世不少团扇山水画，保留了浓重的李郭派传统。如《春江帆饱图》、《青山白云图》、《山店风帘图》等，具有北方山村江河的特点，不是江南平湖水乡景象。这类作品很可能不是出于南宋画家之手，而是与南宋对峙的金代画家所作。金朝灭北宋后，不少留在北方的画家继续承袭着李郭画风，只是构图渐趋精巧和细碎。画面空白处和水域扩大，境界不如北宋峻伟严整，与南宋偏于马夏派的小品山水画对照，可了解同时期南北不同的画风倾向。另外，如《金明池夺标图》这类精工整饬的宫苑建筑画，很好地表现出总体布局 and 空间环境，殿堂、回廊、栏杆等细部，极写实之精微，为南宋界画之精能之作。

山水画至元代发生了急剧的转变，元初赵孟頫和钱选提倡“贵有古意”的创作宗旨，将山水画引向回归唐和北宋古风的轨

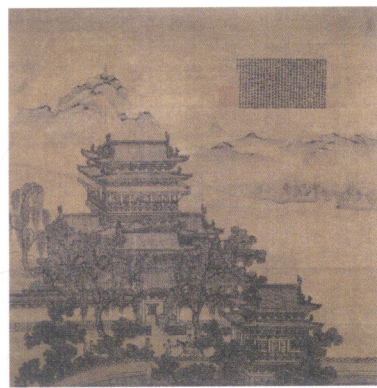
道，这是对南宋马、夏风格陈陈相因，导致布景过于简略和笔墨偏于恣放流弊的矫正。赵孟頫从学习唐青绿山水、李郭画派和董巨画派多方面着手，取精用宏，融会变化，创造出“有唐人之致去其纤，有北宋之雄去其犷”的新气格。他的山水画技法面貌多样，但总体特征表现为：构图从重心偏侧归于平实均衡，结构疏朗，不作过多转折纵深之势，追求平淡的天趣。笔法在精细中含洒脱，雄浑中寓松灵，运用书法笔意，加强“偏正曲直、轻重徐疾”的节奏感，墨色兼皴兼染，不作过多渲染，笔墨有松秀清润之意。他所开拓的以趣运法，化雄浑为潇洒、变苍健为柔婉的笔墨法则，对整个元代山水画起着指导性的作用。赵孟頫传世的小幅山水画不少，早年作以《江村渔乐图》团扇（美国克里夫兰美术馆藏）最为重要，是一幅运用青绿古法兼取李郭画法的小品，其简朴清雅的风格昭示着后来的发展方向。此外，《山水三段卷》中的前两段，为他变化董巨画法的代表作，他擅长构思平远清旷之景的能力和疏秀清润的笔墨特色，于中可见一斑。赵孟頫之子赵雍传承父风，山水笔调较为清劲秀逸，他的《澄江寒月图》团扇，虽取边角之景，然景致平和，笔墨秀婉洒脱，与南宋马、夏派的精巧刚健在艺术气格上是不无二致的。

元中晚期，黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙四位画家建立起文人画的新风尚，他们以文人书斋和山林隐逸为主要题材，笔墨师承董巨为主，并各有特色。黄公望的山水画以意境平淡中寓奇趣、笔墨婉约松秀为胜；吴镇喜画渔父题材，布置较为平实，笔力沉凝，墨色苍润；倪瓒好作疏林坡岸、浅水遥岑之景，意境萧散，用笔简疏苍健，墨色枯淡，气格清逸；王蒙的山水构图繁复深邃，笔法多样，苍劲松秀兼备之，有深秀郁勃的气韵。四位画家被奉为元代文人山水画的典范，称为“元四家”。四家中黄公望、吴镇传世多为长卷大轴，倪瓒、王蒙偶尔也作小幅，如倪瓒的《幽涧寒松图》为平远小景，以干笔勾皴为主，极少渲染，简淡干涩的笔墨似嫩实苍，为他成熟风格的佳作。王蒙《山水图》页，虽未署款，但那山石稠密而灵活的干笔皴擦、多种树木夹叶的谙熟技法、干湿墨色的妥善配合，都与王蒙的特性相符，故可断为王蒙所作。

元代山水画名家辈出，师承各有所自，以继承李成、郭熙画派，并受赵孟頫影响的有曹知白、唐棣、朱德润等人。取法董源和赵孟頫的职业画家盛懋，笔法精整，设色明丽，然过于精能，缺乏闲雅之气。元代继承黄公望、王蒙的画家众多，陆广、马琬、陈汝言、赵原、姚廷美等人，俱是一时名手。此外，元代擅长界画亦不乏高手，如王振鹏、李容瑾、夏永等人。其中夏永留下不少界画小品，在尺幅画面上，精密工整地描绘崇宫层楼、亭台园林。然而建筑构架和装饰有程式化倾向，其气势和写实性俱不及



宋 无款 柳溪春色图



元 夏永 丰乐楼图

宋人。元代留传诸多无款界画小品，可见王、夏影响之深和界画之盛，至明代，界画走向衰微，盛况不再。

山水小品画至明代获得长足的发展，这一方面是由于折扇的流行，无论职业画家和文人画家在扇面上染翰丹青颇为普遍。另一方面，元代以来士大夫文人以翰墨自娱和交酬应答成为风气，笔墨简率随意的写意画法得到发展。册页和单页形式比较适合于即兴创作方法的施展，由此，小品画较前代有了大幅度的增加，其画风涵盖各种流派和风格，蔚为壮观。

明代前期画坛，宫廷画派和浙派先后辉映一时，宫廷画院出现郭纯、谢环、李在、商喜、倪瑞、周文靖、石锐等山水名家。但他们多制作巨幅长卷，体现宏伟壮阔的气势和刚健酣肆的笔墨趣味，以满足殿堂张挂装饰的需要，很少涉及小幅之制。浙派画家戴进、吴伟偶有小幅作品。戴进山水画以继承南宋院体为主，也有师法北宋画风的面貌。其所作《秋林策杖图》，用简练浑重的笔法画树木、屋舍，以短笔斧劈皴和点子皴画山石，远山和坡地墨色混融，在小幅内表现深远迷朦的气象，是融合南北宋画法而趋于简率淹润的风貌。虽无署款，然可定为戴进晚年风格。浙派自吴伟至后继者张路、蒋嵩、汪肇等人，愈为强化笔法的粗简奔放，水墨的纵肆酣畅，格调失之于狂肆。从蒋嵩《江岸晤会图》扇页中，可窥见后期浙派空疏草率的风格。

元代后期兴起的萧散清逸的文人画风，明初由于受到皇室贵族的抑制，渐渐归于沉寂。至宣德以后，随着社会的安定，财富的充盈和帝王重视文治，士大夫文人怡情养性的绘画风气又逐渐兴行起来。地处江南经济、文化中心的苏州及周边地区，涌现出一批有深厚文化修养的画家，形成声势浩大的“吴门画派”。这一画派的前期画家有金铉、杜琼、刘珏、沈贞吉、沈恒吉、姚绶等人，他们主要嗣承元四家的衣钵，并上追董源、巨然，题材多写江南风光和文人游怡山林、庭园雅居等生活，意境由元时的空寂冷逸转向较为平和宁静。尤其是小幅作品，更是以可居可游的怡人景色取胜。集中所收金铉的《渔舟唱晚图》、杜琼的《草亭送别图》、刘珏的《水村烟树图》都充溢着文人悠闲宁适的生活情趣，同时，笔墨明显地沾溉着黄公望、王蒙、吴镇的余馥。

沈周和文徵明是吴门画派的领袖人物，他们建立起体现文人精神情操和审美品味的艺术风格，拥有众多的学生和接踵者，形成宏大的流派力量，雄踞画坛主流地位达百年之久。吴门画派的艺术特点，大体可归纳为以下几个方面：山水画题材热衷于画江南秀丽明净的湖光山色和名胜古迹，表现文人游怡山林、书斋文会、庭园雅集、赏花品茗、玩月观泉、饯别送行等生活情景，将文人的日常活动作了理想化、诗意化的升华，山水形象成为寄托在野文人淡泊宁静心绪的载体。山水画布局务求平稳中寓变化，

坡岸和冈峦作斜向对应，河水迂曲萦回，树木高耸连接前后景物，空间层次比较简洁，境界既不同于宋人的深邃雄阔，又有别于元人的简疏空寂，表现出一种明净晴朗的意境美。吴门画家的笔墨技法主要继承宋元文人画传统，具体风格各有特色。沈周早中年宗法王蒙、黄公望，景物较繁复，笔墨细密灵秀。晚年兼取马夏，尤其追宗吴镇，开拓出粗豪醇厚的风貌。他的小幅画多为比较粗简的一格，布局突出前景，用笔刚健浑厚，加强笔墨的“骨架”作用，又刚中有柔，水墨注意浓淡变化和滋润感，具有朴茂松秀的审美意趣。文徵明的山水也有粗、细两种面貌，“粗文”山水源于沈周和吴镇，“细文”山水取资赵孟頫、王蒙和北宋各家，布景繁密而层次简洁，笔法工细绵密，含蓄醇和，略带迟滞，产生朴拙的装饰意味。墨色善用灰调，浓墨提醒，枯润变化微妙，笔墨格调温润清雅。他的两种画格在小品画中都有表现。沈周和文徵明还长于青绿设色，尤其在洒金和泥金的扇面上，浓淡清润的水墨与鲜丽的石青、石绿、朱红、花青等色交融在一起，呈现出绚烂又高雅的情调，令人赏心悦目。

文徵明的画风受到士大夫文人的青睐，宗学者接踵不已。他的子侄文嘉、文伯仁，门生陈淳、陆治、陆师道、钱谷、朱朗等，都直接嗣承他的衣钵，直至明后期犹余馨不绝。如袁尚统、盛茂烨、张宏、沈颢等人，都出自沈文画脉。然而，布局流于疏松，笔墨渐趋琐碎，技法陈陈相因，并成流弊。

吴门画家中，并有两位成就杰出的画家，他们不属于沈、文画风系统，这就是与沈、文并称为“吴门四家”的唐寅和仇英。唐寅才学俊发，长于诗文、书画，他早年曾向沈周学画，中年转师职业画师周臣，上溯南宋李唐、刘松年画法。他有较强的造型能力，结构宏大严谨，山势雄峻，石质坚峭。尤到晚年，加入元四家圆转的笔法，将劲峭的斧劈皴变为柔婉的长笔斧劈皴，化面为线，计白当黑，笔墨产生雄劲而俊秀的意韵，境界又富有诗意，与吴门文人画格调有趋同之处。仇英出身画工，后从师周臣，并得到文徵明的指导。中年时在著名收藏家项元汴、陈官家里，悉心临习唐宋名迹，画艺全面精到。山水画兼能青绿、细笔和粗笔各体，尤其其他的青绿山水，上继三赵（伯驹、伯驎、孟頫），下承沈、文，在精整艳丽中又有柔和清婉的韵味。董其昌评他说：“精工之极，又有士气。”（《画禅室随笔》）是兼容院体和文人画的成功典范。

吴门画家有不少小品画的佳作，尤其喜爱在扇面上挥毫濡墨。明代宣德以后，流行洒金、泥金、贴金的纸扇面，在上面挥洒水墨，甚而敷染石青、石绿、朱砂、花青、赭石等色彩，显得灿烂鲜亮，有雍容华贵之气质。明代中叶以后，苏州地区手工业、商业发达，富商豪绅和市民崇尚奢华，吴地生产织绣精美的丝绸服饰、雕饰工细的漆器工艺品等，透出出浓重的“吴趣”，金扇



元 盛懋 秋江垂钓图



明 沈周 空林积雨图

面的盛行正是这种社会风气的反映。

17世纪的明代晚期，松江地区一批画家，突破吴门画派的窠臼，从回归传统中寻求新的出路，崛起一个新的画派，总称“松江派”。其中顾正谊、宋旭、李绍箕等为前驱画家，被称为“华亭派”。他们改变了后期吴派丘壑堆砌、笔墨纤弱流滑的作风，加强物象之间的组合，注重整体紧凑感，笔墨趋于滋润。随之而起的董其昌，以他在理论和创作实践方面的巨大成就，取得了画坛的领袖地位。董其昌走一条“集古之大成，自出机轴”的道路，他的山水画布局讲求物象之间分合、传承、虚实、起伏、疏密的呼应，以构成和谐又富于流动感的境界，他称之为“取势”。其山水画，对于自然山川的地域性特征，山峦、树木的结构、质地，都不甚经意，重要的是表现特定的气势和情境，或宏恢壮阔、或秀丽明洁、或迷朦清空、或深密郁茂，体现一定的精神意蕴。他认为：“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。”他主张用书法的笔法入画，他笔下的勾、斫、点、染、皴、擦，不是简单平板的轮廓，而呈现轻重、缓疾、曲直、抑放的节奏，能表现出物象的凹凸之形和刚柔之质，笔法似柔秀而含沉凝，笔墨丰富而不浑浊，明润欲滴。董其昌的山水画蕴含理性精神，笔墨富有文雅、清逸的意趣，他将山水画提升到高度理念化和极具笔墨形式美感的层面，开辟出山水画的新时代。

他的学生赵左传其一脉，与宋懋晋等人被称为“苏松派”。沈士充师从宋、赵，时称“云间派”。另外，得到董其昌亲炙和望风而趋的画家更是众多，如董其昌和一批崇仰他的年青画家杨文骢、程嘉燧、张学曾、卞文瑜、邵弥、李流芳、王时敏、王鉴等人，被吴伟业誉之为“画中九友”。明末清初，江南地区盛行董氏画风，他们在董其昌山水画“南北宗”学说的薰陶下，崇尚南宗画系，不以境界奇怪论，而以笔墨精妙论，由此也造成了构景简洁清旷，笔墨率略随意的风气。这在明末大量的小品山水画里反映得尤为明显。

在明末社会动乱的局势下，出现一股背离正统画派、追求怪诞奇异风格的艺术思潮，反映了一种愤世嫉俗的心理。典型的代表画家有陈洪绶、丁云鹏和吴彬等人。陈洪绶早年山水学习蓝瑛。蓝瑛在画史上被奉为浙派“殿军”，然而，他兼容浙派和吴派两家法，又追宗宋元。山水画境界宏大疏宕，笔法刚健中含柔婉，墨色苍润，自成风貌，与戴进、吴伟画风并不一致。承其瓣香的有子蓝孟、孙蓝涛、弟子刘度等人，被称为“武林派”。陈洪绶山水画得蓝瑛疏秀苍劲之法，后又从周昉、李公麟等古人吸取营养，并借鉴晚明浙地木刻版画的线描方法，形成以线条为主骨的造型方法。线条清圆挺劲，富有金石味。造型块面清晰整饬，有浓重装饰性，风格古拙奇崛。丁云鹏山水画出自吴门画派，但加

强线条的表现，笔法转向朴拙清劲，同样富有装饰性。吴彬的山水画善作奇山怪石，凌空构架，山峦溪流间云雾遮障，山石皴法不拘笔法，密如网络，一派诡谲奇幻的气象，带有极大的幻想色彩。

清初画坛弥漫着一股摹古的风气，被称为“四王”的王时敏、王鉴、王翬、王原祁，是摹古派的领袖人物。他们从形象分析的角度去诠释古代大师们的作品，在学古、仿古并融会贯通方面，达到进退裕如的纯熟境地。他们的山水画结构严谨周密，笔法工力深厚熟练，意境古意盎然，达到集古之大成的精能境地。在“四王”中，王时敏尤倾心董其昌和黄公望，以笔墨沉郁苍莽见胜；王鉴师古范围较广，晚年吸收巨然和王蒙画法，形成沉雄清润的气格。他还擅画青绿山水，色调浓丽而明润；王翬得到王鉴、王时敏的指授，学古工力最深厚博大，能融会南北宗各家之长，技法全面，面貌多样。他自称：“以元人之笔墨，运宋人之丘壑，而润泽以唐人之气韵，乃为大成。”这就是他追求的目标。他壮岁时山水结构多巧思，于平中寓奇，气脉流动，笔法灵活畅利，在得古法的同时，颇有生气。晚年技法纯熟，不免有程式化的习气；王原祁直承祖父王时敏的衣钵，尤以黄公望为依归。他的山水画结构讲求“龙脉”开合的原则，善于用山石堆砌的方法，组合成有呼应有起伏有虚实整体，在平实中具有回荡的气势。同时成功地运用干笔积墨法，以淡、浓、干、湿、焦墨层层积染，造成“淡而厚，实而清”的特殊效果，笔墨生拙，韵味醇厚。

清初与四王齐名的摹古名家还有吴历和恽寿平。吴历画风近王时敏、王鉴，晚年长于重墨法，笔力浑重朴拙，用重墨、积墨层层渍染，加强山石的立体感和空气滋润感，有较强的生活气息。恽寿平早中年擅长山水画，后来改工花卉画，创造出没骨花卉画新体，成为一代大家，形成“常州派”。他的山水画学习其叔恽向，上追黄公望，笔法松秀灵动，墨色清淡，加以浓墨点叶，格调清雅，艺术水准并不亚于王翬。

四王与吴恽系统地抽绎前代大师们的艺术风格，加以条理化 and 定型化，在总结传统方面，取得突出的成就，他们的画格倍受上层贵族和士大夫们的赏识和推掖，被奉为画坛的“正统”。王翬画风的宗学者众多，流行出“虞山派”，王原祁的传嗣不绝，形成“娄东派”。两派的势力一直维系到清末。从他们所创作的大量小品画中，可以窥见四王流派三百年间兴起递交和衰微的轨迹。

明末清初，文人阶层流行“笔墨游戏式”的创作风气，许多书法家和文人往往也即兴挥毫濡墨，他们不以技巧的精能为旨，而是逸笔草草，藉以遣兴抒怀，尤其小品画更能体现出他们不求形似寄情笔墨的艺术品味。书法家倪云璐、王铎、傅山和文学家程嘉燧、李流芳、杨文骢等人之作，俱反映出文人墨戏的情趣。



明 唐寅 沛台实景图



明 沈士充 山庄图

明末清初之际，另有一批身世坎坷和不愿俯从新朝的旧贵族和文人，他们或遁入佛门，或隐迹山林，藉山水形象以寄托心志，或求得心灵的纯洁和慰抚。他们在艺术上主张师法造化，抒发个性，反对摹古因袭。作品往往感情真挚强烈，风格独特。代表画家有号称“四僧”的弘仁、髡残、朱耷（八大山人）和原济（石涛），金陵地区的龚贤，新安地区的梅清、查士标等。他们形成与正统派相异的绘画潮流，后人称之为“革命派”或“个性派”。

四僧中弘仁家籍安徽歙县，明亡后入武夷山为僧，漫游福建、浙江、江苏、安徽等地，深受武夷、黄山诸名山胜景的陶冶，他常画峭壁峭石、疏流冷泉、幽涧古松等景，真实地传写山川新奇之姿和峻伟清新之美。技法渊源于倪瓒和黄公望，笔墨偏于简疏枯淡，善用俏丽的折带皴和松秀的折麻皴空勾山石，尖笔密攒苔，不作过多渲染，具有秀中带刚、枯中见润的特色，风格清逸，时人比之倪云林。画格相近及受其影响的有孙逸、查士标、汪之瑞、郑旻、江注等人，形成“新安派”。髡残为湖南常德人，27岁时就投身佛门，明亡后游历浙江、南京、黄山等地，晚年栖居南京牛首山幽栖寺。他的山水画得力于王蒙，又从巨然、沈周、文徵明、董其昌等各家吸取营养。构思以景物繁复、气势宏阔见深，笔墨屈律飞动，苍劲凝重，有沉郁苍茫之气韵。朱耷是明宗室，明亡后遁入空门，僧名传綮，晚年还俗，号八大山人。八大山人以画花卉禽鸟著称，中年以后也涉笔山水，主要学习董其昌，兼取黄公望、倪瓒。布局于不平衡中求奇险之势，境界荒率冷寂，反映他孤傲的心情和坚毅的个性。他善用减笔秃笔勾皴山石、树木，墨点粗重，笔力厚实，有古质浑朴之趣。石涛是明广西靖王的后裔，幼年就遁身佛门，辗转广西、湖北、浙江、安徽等地，先后在宣城、南京居留，并北上京城，晚年定居扬州。他遍历大江南北，怀着“搜尽奇峰打草稿”的志向，蒙受自然山川的滋养。所作山水画能真实生动地表现大自然氤氲变幻的奇妙之处。笔墨技法也不拘一格，变化迭出，新颖而极具个性。到了晚年，更进入“用无不神，法无不贯，理无不入而态无不尽”的精熟境地。石涛山水画的主体风格特色表现为：善于将自然景物进行巧妙剪裁，构图新奇，境界雄浑奇逸、秀峭清丽兼而有之；笔墨纵恣灵活，刚柔方圆结合，枯润相生，笔与墨渗化融和，浑厚滋润，空间感强。石涛的山水画陶冶于自然，融会古法，贯注真挚的感情，生气蓬勃，为清初最具有创造性的画家。

清初金陵地区画家云集，石涛、髡残、戴本孝等，都曾寓居南京，同时，龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪等人合称“金陵八家”，成为艺术中心之一。龚贤成就最突出，他画山水多取金陵一带风光，山势不高而冈石重叠，林木茂盛，溪流潺湲，云雾迷朦，富有江南山水明润雄浑的气象。技法源于

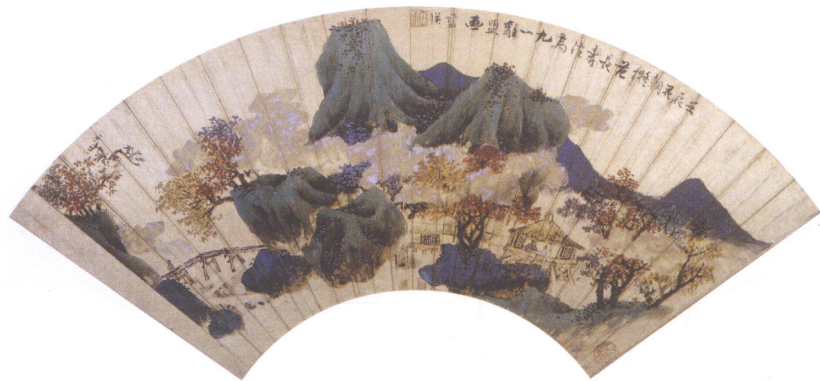
董巨，兼法吴镇、沈周，近受蓝瑛影响，重视“以线立骨”，勾线质直凝重，尤长于积墨，层层烘染树木和烟云，显得滋润浓郁。有时在一片浓墨中留下丝丝白线，表现岩石在光照下的光影闪动。他的山水作品，墨气氤氲，但又有空间感和透亮感，确实不同流俗，自树一格。金陵其他画家都重视师法自然，描写江南胜景，在师承传统方面有不同侧重，都有个性创发。

明末清初画坛，崇古摹古、重师法自然重创造、游戏笔墨和追求变形等艺术思潮交织迭起，构成纷繁多姿的局面。小品画创作也进入一个高涨时期。扇面的盛行固然是其中一个原因，此外，士大夫和文人将绘画看作一种消遣和显示文化修养的活动，文人和画家聚会雅集时，合作绘画的现象相当流行。这些都促使小品画创作的兴盛。例如清顺治年间，安徽芜湖名士陈应麟曾请徽州画家肖云从、弘仁、汪之瑞、查士标等十人，为他合绘一部集册，题名“新安名家集锦册”；又有一部山水册，集肖云从、武丹、龚贤、髡残、樊圻、邹喆、大云诸家，尺幅同一，也属于合作之制。在这类作品里，画家的笔墨性情流露得自然真率，给人以亲切的感受，诚是小品画的绝佳之作。

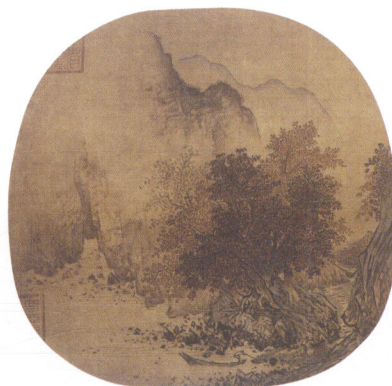
清代康熙至乾隆年间，山水画中的界画一门有所复兴，出现如李寅、萧晨、颜峰、袁江、袁耀等人。他们擅长画亭台楼阁和仙山琼宇，布景恢宏层深。其中袁江与子袁耀成就最卓著，他们长期在扬州和山西一带活动，为民间职业画师。他们将雄伟壮阔的山峦江海与精整富丽的殿堂楼阁融为一体，既精细入微，又气势磅礴，开出界画的新生面。二袁的技法远绍宋人，结构严整，虚实合度，造型周密工整，用笔刚劲方挺，墨色层次清晰，质感和空间感强。然而有时用笔过于谨刻，顿挫琐碎，山石装饰味过重，不免有矫饰之失。他们创作的小幅山水画，同样具有宏伟的气势和精细的刻画，殊为不易。

乾隆以降，山水画除了四王后学继续流行外，已不再有重大的创造性成就。扬州地区崛起号称“扬州八怪”的文人画家群体，也以花鸟梅竹题材为特长，八怪中唯高翔工山水。高翔崇仰石涛，兼取弘仁，能将沉厚纵放与简疏秀峭的笔法融合一气，风格清秀简静。此外，八怪中的金农、黄慎也偶而涉笔山水。金农的小幅山水画，多取水村、山野、园池、江堤等平远局部小景，意境别致，富有诗意。笔墨稚拙，颇显外行，却有生拙之趣。黄慎山水画早年师从上官周，结构稳妥，线条工整流畅，勾皴谨严。至晚年，渐趋运笔迅疾，线条屈曲纠结，墨色干枯，致有草率流滑的习气。

中国山水画经历了一千多年的漫长进程，各个时代有识见有才能的画家，不断地丰富山水画的内容意涵和表现形式，不断地建立起各种有典型意义的风格类型和表现技法语言。小品画从



明 蓝瑛 秋山红树图



明 陆治 花溪渔隐图

一个侧面反映了山水画发展的历史轨迹,同时又展示出自身的艺术情趣和形式特征。本集选载小品山水画作品,冀望能为观者奉上一件件精致的艺术珍宝,案头摩挲,细细品赏,意味隽永。同

时也为绘画艺术的爱好者,提供观摩临习的范本,临池挥毫濡墨,良可遣兴怡情,自娱娱人矣。

单国霖

目 录

前言	1	江亭闲眺图 宋 无款	23
小品山水画概述	1	溪山风雨图 宋 无款	24
秋窗谈易图 宋 刘松年	1	山腰楼观图 宋 无款	25
梅石溪凫图 宋 马远	2	雪江归棹图 宋 无款	26
烟岫林居图 宋 夏珪	3	天末归帆图 宋 无款	27
钱塘秋潮图 宋 夏珪	4	秋江暝泊图 宋 无款	28
雪堂客话图 宋 夏珪	5	柳塘牧马图 宋 无款	29
梧竹溪堂图 宋 夏珪	6	云关雪栈图 宋 无款	30
郊原曳杖图 宋 马麟	7	春山渔艇图 宋 无款	31
楼台夜月图 宋 马麟	8	长桥卧波图 宋 无款	32
五云楼阁图 宋 马世荣	9	柳阁风帆图 宋 无款	33
烟江欲雨图 宋 朴庵	10	江山殿阁图 宋 无款	34
月色秋声图 宋 马和之	11	遥岑烟霭图 宋 无款	35
雪江卖鱼图 宋 李东	12	湖山春晓图 宋 无款	36
江亭揽胜图 宋 朱惟德	13	水村烟霭图 宋 无款	37
仙山楼阁图 宋 无款	14	柳塘秋草图 宋 无款	38
江上青峰图 宋 无款	15	山店风帘图 宋 无款	39
西湖春晓图 宋 无款	16	风雨归舟图 宋 无款	40
柳塘泛月图 宋 无款	17	青山白云图 宋 无款	41
沧海涌日图 宋 无款	18	柳溪春色图 宋 无款	42
澄江碧岫图 宋 无款	19	春波钓艇图 宋 无款	43
金明池争标图 宋 无款	20	秋溪放犊图 宋 无款	44
沙汀烟树图 宋 无款	21	春江帆饱图 宋 无款	45
秋山红树图 宋 无款	22	秋林远岫图 元 赵孟頫	46

江岸乔柯图	元	赵孟頫	47
松溪钓艇图	元	朱德润	48
澄江寒月图	元	赵雍	49
幽涧寒松图	元	倪瓒	50
清凉晚翠图	元	曹知白	51
秋江垂钓图	元	盛懋	52
江深草阁图	元	王蒙	53
青山红杏图	元	马琬	54
岳阳楼图	元	夏永	55
黄鹤楼图	元	夏永	56
丰乐楼图	元	夏永	57
碧梧庭榭图	元	无款	58
草亭送别图	明	杜琼	59
水村烟树图	明	刘珏	60
夏畦时泽图	明	周臣	61
桃花翔鹤图	明	周臣	62
江亭避暑图	明	沈周	63
秋林独行图	明	沈周	64
夜游波静图	明	沈周	65
空林积雨图	明	沈周	66
坐对泉流图	明	蒋嵩	67
江岸晤会图	明	蒋嵩	68
观瀑图	明	张路	69
沛台实景图	明	唐寅	70

松岩高士图	明	文徵明	71
兰亭图	明	仇英	72
松泉煮茗图	明	仇英	73
云山图	明	陈淳	74
壑舟图	明	蒋藻	75
秋山黄叶图	明	陆治	76
花溪渔隐图	明	陆治	77
松阁读书图	明	朱朗	78
云霭江村图	明	周之冕	79
落日孤亭图	明	文嘉	80
秋山行旅图	明	文伯仁	81
清波烟村图	明	文伯仁	82
善卷洞图	明	钱谷	83
林塘野兴图	明	宋旭	84
疏林小亭图	明	莫是龙	85
济川舟楫图	明	丁云鹏	86
仿倪瓒山水图	明	董其昌	87
秋山积翠图	明	董其昌	88
柳溪钓艇图	明	吴彬	89
柴门送客图	明	程嘉燧	90
芦艇笛唱图	明	程嘉燧	91
虎山落照图	明	袁尚统	92
桃源洞天图	明	袁尚统	93
仿米芾云山图	明	李流芳	94

仿子久秋山图	明 李流芳	95
山庄图	明 沈士充	96
夏日水村图	明 沈士充	97
溪山书屋图	明 沈士充	98
秋山红树图	明 蓝瑛	99
荷乡小景图	明 蓝瑛	100
仿关仝山水图	明 恽向	101
秋树山村图	明 张宏	102
尧峰秋霁图	明 张宏	103
灵岩积雪图	明 邵弥	104
仿米芾山水图	明 倪元璐	105
松林遥岑图	明 杨文骢	106
林壑泉声图	明 陈洪绶	107
秋溪泛艇图	明 陈洪绶	108
竹深荷净图	明 陈嘉言	109
梅花书屋图	明 盛茂烨	110
石湖烟雨图	明 盛茂烨	111
暘谷秋容图	明 沈颢	112
山谷红叶图	明 卞文瑜	113
秋江放棹图	明 张翀	114
秋山图	清 王时敏	115
疏林茅亭图	清 孙逸	116
秋山行旅图	清 王铎	117
栖霞结庐图	清 王铎	118

密林远岫图	清 王鉴	119
花溪渔隐图	清 王鉴	120
秋郊清寂图	清 丁元公	121
秋林茅屋图	清 程正揆	122
仿巨然山水图	清 程邃	123
柳溪归帆图	清 傅山	124
秋江独钓图	清 蓝孟	125
南冈清韵图	清 弘仁	126
绝壁寒松图	清 弘仁	127
寒林水阁图	清 方以智	128
溪谷读书图	清 髡残	129
策杖寻幽图	清 查士标	130
云冈飞瀑图	清 樊圻	131
秋山行旅图	清 樊圻	132
溪谷积雪图	清 樊圻	133
江岸茅屋图	清 龚贤	134
谷里人家图	清 龚贤	135
疏林亭子图	清 龚贤	136
丛林草阁图	清 龚贤	137
雪山空亭图	清 邹喆	138
秋林读书图	清 吴宏	139
深山村居图	清 吴宏	140
黄河晓渡图	清 叶欣	141
古松入云图	清 叶欣	142

乾坤草亭图	清 高岑	143
溪山涨潦图	清 戴本孝	144
秋山图	清 朱耷	145
高冈远眺图	清 郑昉	146
湖村暮色图	清 王翬	147
烟浮远岫图	清 王翬	148
青山白云图	清 王翬	149
林塘诗思图	清 吴历	150
春雁江南图	清 吴历	151
仿倪瓚寒山亭子图	清 吴历	152
剑门图	清 恽寿平	153
石径听泉图	清 上睿	154
江天暮雪图	清 李寅	155
山阁烟云图	清 王原祁	156

奇峰图	清 原济	157
烟断匡庐图	清 原济	158
万壑放棹图	清 原济	159
东园万竹图	清 王概	160
蓬壶春晓图	清 王云	161
仿马远山水图	清 袁江	162
柏堂图	清 黄鼎	163
黄州孤艇图	清 上官周	164
衰柳长堤图	清 张宗苍	165
仿关仝山水图	清 王昱	166
层峦积翠图	清 王昱	167
草堂客话图	清 罗聘	168
东坡诗意图	清 黄易	169
桃源图	清 吴穀祥	170



宋 刘松年 秋窗谈易图 纨扇
绢本，设色，纵25.8厘米，横26厘米
辽宁省博物馆藏。

此图为《唐宋元集画册》中的第十一幅。本幅左方石壁上署款“刘松年”，鉴藏印记有明项元汴“神”、“品”、“项元汴印”、“墨林秘玩”、清张孝思“张则之”，以及乾隆“古希天子”、“八徵耄念之宝”、“太上皇帝之宝”等。裱边右上梁清标题签“刘松年秋窗读易”。对页乾隆题七言诗一首。

刘松年（公元十二世纪），浙江杭州人，南宋孝宗、先宗、宁宗三朝宫廷画家，工山水、人物，老师张敦礼是学李唐的，故其画风与李唐一脉相承关系，雄劲严谨中更见精丽清秀，为“南宋四大家”之一。

此图取特写之景，作对角构图。左下布置主景，院落前苍松巉岩，厅堂内一士独坐，临窗读书，书童伫立门外侍候，院植霜枫红叶，情景简略，却点出了“秋窗谈易”主题。右上浩渺水面，远岫丛树，更增静谧幽深境界。画面人物与山水并重，结合巧妙。作品简而明的取景、幽美的境界、人物与山水的巧妙结合，都反映了刘松年绘画的艺术特色。

此图结构严谨，状物精微，笔墨细劲，格调清丽，既源于李唐，又自具面貌，反映了刘松年的典型风格。（单国强）



宋 马远 梅石溪凫图 页
绢本，设色，纵 26.9 厘米，横 28.8 厘米
故宫博物院藏

图左署款“马远”。马远字遥父，号钦山，祖籍河中（山西永济），生长钱塘（今浙江杭州），曾祖贲、祖兴祖、父世荣、伯父公显、兄逵，都是宋画院画家。他嗣承家学，在南宋光宗、宁宗时（1190—1224）历任画院待诏。擅画山水、人物，山水取法李唐，喜作边角之景，人称“马一角”。

笔力遒劲方硬，山石作大斧劈皴，水墨淋漓，开一代新画风。

此图绘山崖脚下，蟠曲老梅倒挂伸展，清潭里众多鸭子浮游水面，姿态活泼。画面为典型一角之景，笔致挺劲沉着，墨色混融，可信为真迹。（单国霖）