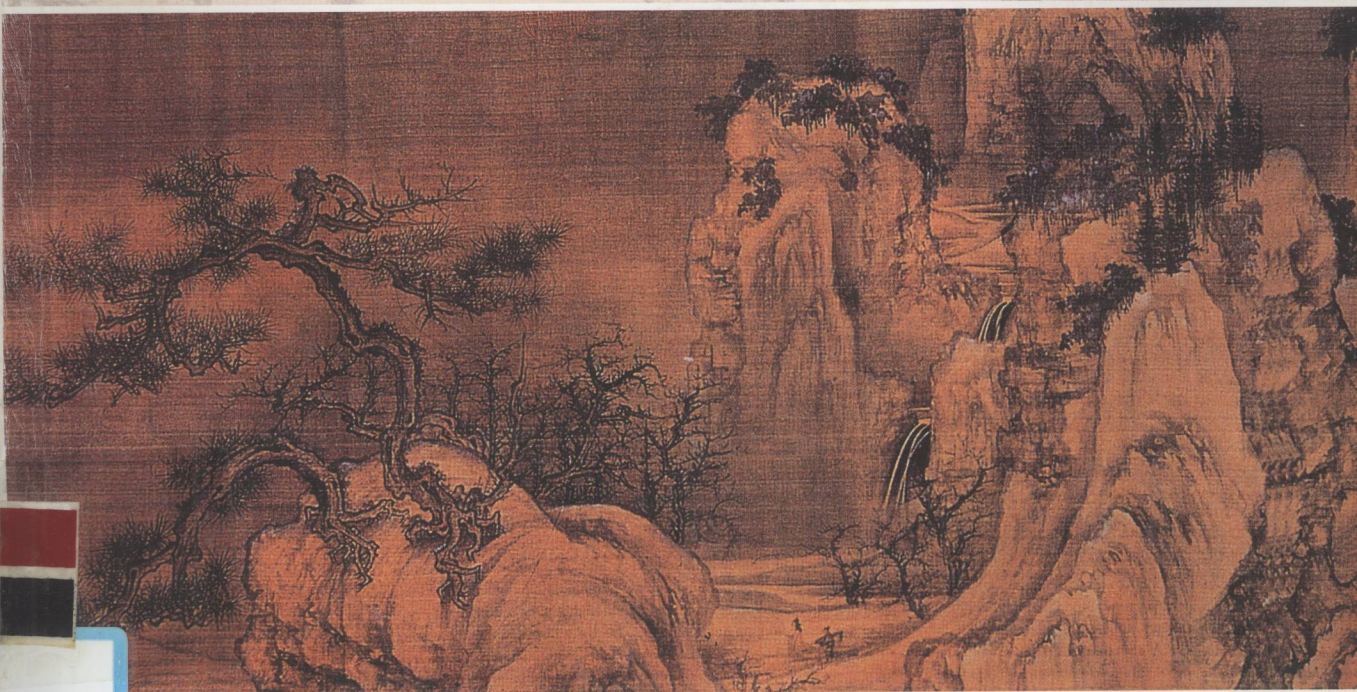


高师专科美术教育专业必修课教材
教育部体育卫生与艺术教育司组编

中国画

(山水)

高师中国画教材编写组



山东美术出版社

高师专科美术教育专业必修课教材
教育部体育卫生与艺术教育司组编

中国画

(山水)

高师中国画教材编写组

山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画. 山水 / 教育部体育卫生与艺术教育司组编.
济南: 山东美术出版社, 2003.7
高师专科美术教育专业必修课教材
ISBN 7-5330-1782-X

I. 中... II. 教... III. 山水画—技法 (美术)—
师范大学—教材 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 037841 号

出 版: 山 东 美 术 出 版 社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

发 行: 山 东 美 术 出 版 社 发 行 部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

制版印刷: 山东新华印刷厂德州厂印制

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 11.5 印张

版 次: 2003 年 8 月第 1 版 2003 年 8 月第 1 次印刷

印 数: 1—3000

定 价: 58.00 元

目 录

第一章 概论	(1)
第一节 山水画概念	(1)
一、山水画	(1)
二、山水画的分类	(1)
三、山水画的主要特点	(3)
四、山水画的画幅形式	(5)
第二节 山水画的历史沿革	(6)
一、南北朝 山水画的兴起	(6)
二、隋唐 山水画的发展时期	(7)
三、五代 山水画的成熟期	(11)
四、两宋 山水画的鼎盛期	(18)
五、元代 文人画形成主流	(34)
六、明清 山水画流派纷呈	(39)
七、近现代 山水画推陈出新	(61)
第三节 山水画的工具材料及使用	(66)
一、纸、绢	(66)
二、笔	(66)
三、墨	(67)
四、砚	(68)
五、颜料	(68)
六、印泥	(68)
七、其它用品	(69)
第二章 山水画基本技法	(70)
第一节 山水画笔墨基础	(70)
一、笔法	(70)
二、墨法	(72)
第二节 树法	(76)
一、树的基本画法	(76)
二、几种树的画法	(83)

三、树的组合	(92)
第三节 山石画法	(93)
一、勾法	(93)
二、皴法	(95)
三、擦法	(109)
四、染法	(110)
五、点法	(111)
第四节 云水画法	(113)
一、云烟画法	(113)
二、水流画法	(118)
第五节 设色法	(127)
一、浅绛山水设色法	(127)
二、青绿山水设色法	(130)
第三章 古画临摹	(133)
第一节 古画临摹的意义和要求	(133)
第二节 古画临摹方法	(133)
第四章 山水画的写生与创作	(136)
第一节 山水画的空间处理	(136)
一、山水画的空间与透视	(136)
二、传统“三远”说	(138)
第二节 山水画构图	(141)
一、取势	(141)
二、主宾	(141)
三、均衡	(143)
四、疏密聚散与虚实	(144)
五、构图形式	(145)
第三节 山水画写生	(149)
一、山水画写生的目的意义	(149)
二、山水画写生方法	(152)
第四节 山水画创作	(173)
一、源于生活 立足时代	(173)
二、山水画创作步骤	(174)
后记	(178)

第一章 概 论

第一节 山水画概念

一、山水画

山水画，中国传统画科的一种，也简称山水，指以描写山川自然景色为主体的绘画。魏晋南北朝之前，山水仅仅作人物画的背景；魏晋时期山水画兴起，至隋唐山水画得到进一步的发展；五代以后山水画的形式益趋成熟，至宋山水画成为中国画的主流。其地位、成就和影响都远远超过了其它画种，成为中国画中的一大画科。

山水画的概念不是僵死的，在不断地发展和拓展。现代山水画创作，除了传统山水画的范围之外，有更贴近现实生活的场景和都市题材创作，有表现更抽象时空观的新概念作品。其实在古代绘画中，像五代卫贤的《闸口盘车图》、北宋张择端的《清明上河图》等反映社会生活的作品，虽然画面上描绘了大量人物活动，但场面宏大，景致丰富，尤其在空间处理上，运用散点式构图之巧妙，是山水画结景的典范。

二、山水画的分类

山水画的传统形式一般分为青绿山水、浅绛山水、水墨山水等类。

青绿山水 以矿物质颜料石青、石绿为主色的山水画。又可分为大青绿和小青绿。大青绿先以墨色勾线，较少皴擦和渲染，主要着石青、石绿色（图1-1）；小青绿是在水墨或浅绛山水的基础上薄施石青或石绿色（图1-2）。青绿山水画面效果浓丽、苍翠。若在大青绿的基础上用泥金线勾勒山石、屋宇轮廓，使画面金碧辉煌，则称金碧山水，具有较强的装饰效果。

浅绛山水 以水墨勾勒皴染，敷设以赭石为主的淡彩山水。配合使用的颜色还有花青、藤黄等。（图1-3）

水墨山水 完全用水墨作的山水画称水墨山水（图1-4）。另有焦墨山水，全用焦墨勾皴擦点，亦不着色（图1-5）。

从广义上讲，凡是以水墨形式为主的山水画，有的虽然也着少量颜色，但均可称作水墨山水。

界画 以宫室、楼台、屋宇等建筑为主要内容，作画时使用界笔、直尺绘成的画。（图1-6）

山水画若按表现形式也可分为写意山水和工笔山水两大类。但这种分类并不严格。一般地讲，传统山水画中大青绿、金碧山水以及界画倾向于工笔形式，水墨、浅绛多倾向于写意形式，但也有用水墨画的工笔山水。

由于山水画技法丰富，形式变化多样，作者风格各异，尤其在当代，画家勇于突破老的创作模式，不断变革，常常多种技法结合运用，因此，山水画的形式分类也不是僵死不变的。

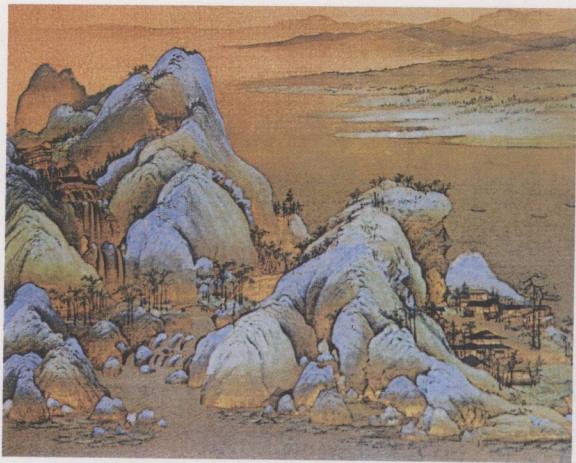


图1-1 大青绿山水



图1-2 小青绿山水



图1-3 浅绛山水

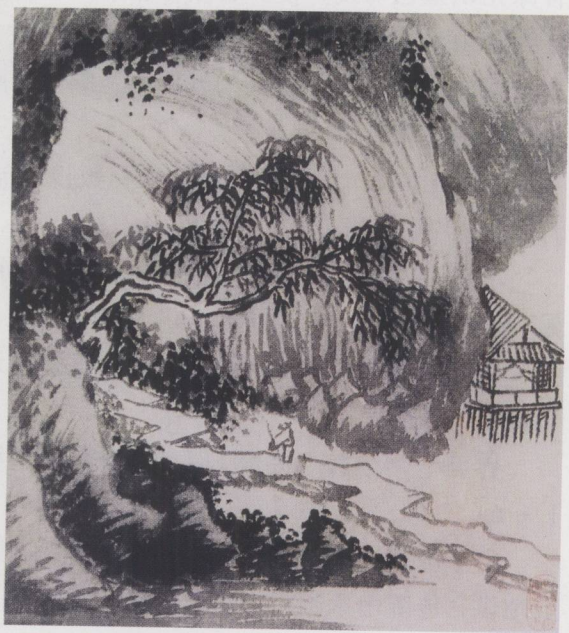


图1-4 水墨山水



图1-5 焦墨山水（张汀）



图1-6 界画

三、山水画的主要特点

中国山水画与一般意义上的西洋风景画在表现的内容上有相通的方面，例如，都把自然风光作为重要的表现内容，但风景画的主要对象是第二自然，如乡村与城市风光；而山水画则以第一自然，即自然生成的山山水水为主体。中国山水画与西洋风景画在审美追求、对待自然的态度以及技法特点方面存在着更大的差异。这就构成了中国山水画所独有的特点，主要可归纳为三个方面：

1. 意境的追求

中国山水画重意境，早在南北朝时期，宗炳在所著的《山水画序》中就提出了“畅神”说。畅神是画家的精神情感借山水予以抒发之意。山水画的意境，是作品通过时空景象的描绘，在情与景高度融汇后所体现出来的艺术境界，由此而达到畅神。唐代美术史家张彦远提出了“立意”，五代山水画家荆浩提出了“真景”说，宋代画家郭熙提出了山水画创作中“重意”问题，认为创作应当“意造”，鉴赏应当“以意穷之”。宋元文人画的兴起和发展，倡导诗画一体的艺术主张，倪瓒提出“逸气”说，使传统绘画从侧重客观物象的描摹转向注重主观精神的表现。以情构境、托物言志的创作倾向促进了意境理论和实践的发展。

意境理论的发展，使中国山水画创作在审美意识上具有了双层结构：一是客观景象的艺术再现，一是主观精神的表现，而二者的有机联系则构成了中国山水画的意境美。这个“意境”，既不是客观景象的简单描摹，也不是主观意念的随意拼合，而是主客观世界的统一，是画家通过“外师造化，中得心源”，在自然美、生活美和艺术美三方面高度和谐的体现。正是这一特征，使中国山水画与一般意义上的风景画有着本质上的差异。

2. 独特的观察方法 四维的时空观

中国画所主张的观察方法与西画的观察方法有着很大的差别。西画中不管是人物、静物还是风景创作,强调表现瞬间时空中的景象。其观察方法也在于把握特定时空中的景物特征,不论是整体观察还是局部深入观察研究,都要求是定点的。在画面上则力求再现这一特定空间的景象,所以产生了与之相适应的透视理论、光色理论等。中国画的观察方法最主要的特征是“边走边看”,在看的过程中不断揣摩、构思,迁想妙得,方可形成构图。清代画家石涛提出“搜尽奇峰打草稿”,不仅体现了他强调深入大自然观察、体验的重要,同时也渗透了边走边看的观念。“搜尽奇峰”是个过程,只有通过反复观察,方可进入创作的阶段,这是宏观上的主张。具体到一山一水、一树一石,也要进行动态的观察,边走边看,记录最触动心灵的景致,而后构图时,可以把不同时间、不同地点(或不同角度)的景物构筑在一起,创造出最能表现自己感受的画面。在这里,画家面对的不仅是一个三维的空间,而是一个包含时间在内的四维空间。或者说,中国画构图打破了时间的限制,可以把不同的空间景象和不同时间存在的景象有机地组合在一个画面中,而毫无拼凑之感。

“遗貌取神”是中国画创作中对待丰富、繁杂的生活景象进行大胆取舍、提炼的精神。清代画家李方膺曾有“触目横斜千万朵,赏心只有两三枝”的题梅诗句。是说满树的梅花,在画家心目中最动人的却也就只有几枝。对待自然山水,尤其如此。中国山水画的取景,不提倡用取景框去套取某一具体空间,而是强调进行大胆取舍,选取最能体现个人精神情感的景物入画。这种取舍,是依赖于运动的观察方法才有可能达到的。

中国山水画的观察方法中,还注重形象记忆能力的训练,对待大自然,强调“目识心记”。黄宾虹说:“写生只得山川之骨,欲得山川之气,还得闭目沉思,非领略其精神不可。”只有把万千丘壑装入胸中,才有可能在“闭目沉思”中领略其精神,也才有可能出现吴道子在大同殿画千里嘉陵江“一日而就”的传说。

中国山水画独特的观察方法和对“意”的追求,使山水画的画面构成具有超时空的极大自由度,不论是传统构图理论中“三远”(高远、深远、平远)的空间处理,还是现代提出的所谓“散点透视”法,都是把不同时间、不同地点(不同角度)观察到的景象有机地组合在一个画面中,由此,才产生了像《溪山行旅图》、《青卞隐居图》、《庐山高图》等把层层大山组合在一起的雄伟构筑,也才有可能把“千里江山”、“长江万里”描绘在一个画卷中。

3. 笔墨技法体系

笔墨,指用笔用墨的技巧及由此创造的艺术效果,从广义上它亦作中国画技法的总称。

中国画的笔墨是历代画家在长期的艺术实践中形成的具有民族特色的艺术表现形式。山水画自身具有一套完整的笔墨技法体系,山石、树木、云水等都已形成了各具风格的程式符号语言,例如树法、石法、云水法等,尤其是表现山石的皴法,具有独特的创造性。这些笔墨技法,不仅具有丰富的表现力,同时还蕴含着不同时代画家的不同审美追求。它是

构成中国画传统的基础，是中国画形式上的特点。

中国传统笔墨技法是通过长期积累而丰富起来的，因此笔墨是不断发展的。新时代人类生存环境正在发生巨大的变化，人的思想情感也随之变化，用以表达时代情感的艺术语言必须不断地创新才能适应社会发展的需要，所以提倡“笔墨当随时代”。

中国画的笔墨技巧是与中国画特有的工具材料性能分不开的。宣纸所具有的渗化功能和对墨色层次的良好反应、较长的保存性等特点，使笔墨技巧得以发挥并流传下来；墨的优越性能使画家可以仅用黑白的变化表现色彩纷呈的大千世界。也正是这些特点，才使文人画家崇尚笔墨逸趣成为可能。中国画用的毛笔品种之多、性能之全是任何其它绘画工具所无法比拟的，以至于它本身也成了艺术品。正是毛笔的这些功能，使笔墨技巧得以实现。但是，工具材料只是中国画的一个条件，而且也在不断改革发展，它不能决定画种的特点。那种认为凡是用毛笔和宣纸画的画便是中国画的观点，是十分片面的。

四、山水画的画幅形式

1. **中堂** 较大的竖幅挂轴，一般挂在厅堂中央，两边配对联。
2. **条幅** 较中堂窄长，可单独悬挂，位置随意，是最常见的形式。
3. **通屏** 也叫条屏，由四幅以上的双数组成，可作屏风或在墙面组合悬挂。
4. **横幅** 也叫横披，横向构图，装裱后横向悬挂，现在较多见。
5. **长卷** 也叫横卷、手卷。幅面一般不高，但长度不限，有的长达若干米。
6. **斗方** 指较小的方形画面，装裱成方形叫镜芯，也可装裱成条幅式样。
7. **册页** 画幅较小，多幅折叠装裱成册，也可裱成单张。
8. **扇面** 分折扇和团扇两种，有的直接画在扇子上，有的只是扇形构图。

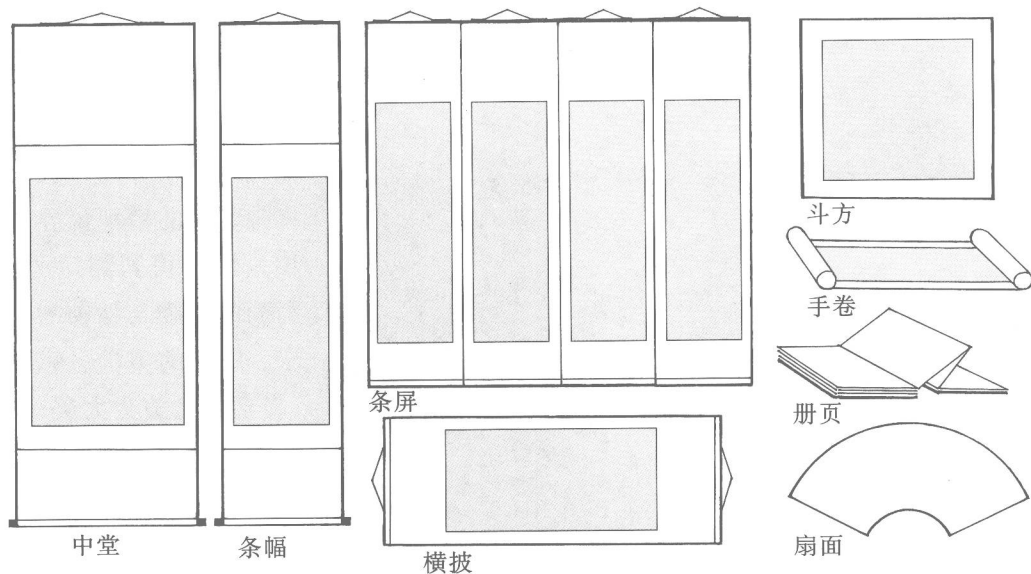


图1-7 画幅形式

第二节 山水画的历史沿革

一、南北朝 山水画的兴起

早期中国画以人物为主，战国、汉代的帛画、壁画和画像石、画像砖主要描写人物活动。但是作为背景，已有山川云水的描写。魏晋南北朝时期，士大夫画家活跃于画坛，出现了一批享有盛誉的画家。他们的画迹虽多已不传，但从史籍记载和幸存的绘画遗迹来看，这一时期的人物画已有了很大的发展，出现了顾恺之、陆探微、张僧繇、曹仲达等一批有影响的画家。顾恺之的《女史箴图》、《洛神赋图》为中国人物画史上的重要作品。

中国山水画作为独立的绘画形式，也是在这一时期形成的。虽然见不到当时的山水画迹，但从顾恺之作品的摹本中，可以了解其面貌的大概。在《女史箴图》中，有一段山水图，画面上有山、云、鸟、日、月。用细而匀的“高古游丝描”线条勾出山石轮廓，只勾无皴，着淡色。在《洛神赋图》中，作为画中重要组成部分的山林与人物的结合很完整，山石主要依靠条线表现形态和层次，以俯视的角度表现纵横的山川，这些都是后来山水画的基本表现技法（图1-8）。更重要的是，这一时期的山水画理论为我们的研究提供了线索

和依据。其中最有价值的是宗炳的《山水画序》和王微的《叙画》。这些理论揭示了山水画的创作目的、方法与艺术的欣赏角度。

魏晋时期，社会的文化阶层崇尚老、庄的哲学思想。宗炳和王微的画论即以老、庄哲学的最高境界——“道”为核心，认为山水的自然美是由于体现了大自然的精神，人的精神境界与其合拍，便能得到豁达的胸襟、高尚的情趣与精神的清澈安宁。庄子的美学思想以天地（自然）之美为大美、至美，这是相对高于世俗的声色味等美而言的。所以山水画的美能给仁者以启迪，而为智者所乐。宗炳提出“澄怀观



图1-8 顾恺之《洛神赋图》(局部)

道，卧以游之”。他一生喜爱山水，但当他“老疾俱至”时，不能再游山水，就把山水画挂在墙上，然后卧在床上观看山水，谓“卧游”。宗炳在《山水画序》中，提出了山水画艺术“畅神”的功能观，认为“圣人以神法道，山水以形媚道”。山水画表现自然美，是通过其创作过程的体验、物我感应、意境的表达和绘制，以及欣赏过程中观者通过作品与作者意境的沟通得到超越世俗的艺术境界，从而得到美的享受，达到“畅神”的目的。王微在《叙画》中阐明了山水画的功能与地形图不同，写生方法不能照抄自然和追求形貌的真实，要表现景物的内在精神，景与情相连，以情观景，达到主客体的融和、自然与精神的合一。认为山水画是供人欣赏的，要倾注画家的感情。山水画的产生是与老、庄的美学思想分不开的。“道”所主张的亲近自然、修养性情、超越现实的境界正是山水画兴起的根源。

二、隋唐 山水画的发展时期

山水画到隋唐时期得到很大的发展并趋于多样。隋代到唐初，青绿山水画的艺术形式由初创逐渐走向成熟，代表人物为展子虔和李思训、李昭道父子。

隋代的山水画，一方面继承了六朝的青绿重彩形式，另一方面对于“人大于山，水不容泛”的幼稚状态有了更为成熟的空间表现意识。内容与上层社会有关，故多设置车马、游人、亭阁等，设色富丽古艳。代表人物有董伯仁、郑法士、展子虔等，其中展子虔的《游春图》被认为是目前尚能见到的最早一幅山水画。

展子虔（520—616年前后），渤海（今山东阳信）人，历经北齐、北周，入隋后曾任朝散大夫、帐内都督等职。他的人物、山水、界画和车马无不精湛，尤长人物、山水。



图 1-9 展子虔《游春图》绢本 设色 43 × 80.5cm

《游春图》是画家遗留下来的唯一一件作品。画面采用俯视构图，描绘贵族士人游春的情景。阳光和煦，花木繁茂，碧波荡漾，轻舟漫游。作者有意追求一种情景交融的艺术境界，在画面的空间处理上，将远、中、近景之间的距离压缩（这是传统中国画常用的透视方法），使画面整体统一，具有“远近山川，咫尺千里”的艺术效果。技法特点：山石均用单线勾勒，填以青绿，并用泥金勾山脚，画面金碧富丽；近处的树勾出树干，远山小树则用墨绿圆点表现；人物直接用颜色点染。这些方法体现了山水画自南北朝到唐之间的过渡。虽然还不尽完善，但开创了青绿山水画的端绪，为初唐时期的山水画发展作了准备。（图1-9）

唐代是我国封建社会的鼎盛时期，与外来文化交流频繁，文艺兴盛。以精致与金碧辉煌为特征的青绿山水画充分体现了这一时代的风貌。山水画在初唐得到很大的发展，代表人物为李思训和李昭道父子。

李思训（651—718），字建，唐朝宗室，中宗时任“武卫大将军”，故后世称为“大李将军”。他的画用笔工致严整，赋色浓丽沉稳，构图宏伟，具有较强的装饰效果，确立了山水画“青绿金碧”一派的风格面貌。唐人对其推崇备至，称为“国朝山水第一”。据记载，他的作品很多，但遗留下的惟有《江帆楼阁图》。

《江帆楼阁图》画面以俯瞰的视角描绘了楼阁庭院和烟水辽阔的江流帆影，树木繁茂，江波粼粼，境界清幽旷远，具有“江天浩淼，风帆溯流”之境。虽然与《游春图》有明显的继承关系，但树木的交叉层次、山石勾斫用笔的变化已经有了很大的发展，可以明显看出勾石已用了首重尾轻的小斧劈皴，丰富了山水画的技法。设色仍以青绿为主，并用金粉提醒。（图1-10）

李昭道，李思训之子，官至“太中舍人”，人称“小李将军”。在继承家学的基础上，“妙又过之”。画法更精巧细致，尤其对景中人物的描绘，功力更显精湛。张彦远说：“山水之变始于吴（道子），成于二李（思训、昭道）。”足见二李在中国山水画史上的重要地位。传《明皇幸蜀图》为其代表作。

《明皇幸蜀图》作品反映“安史之乱”时，唐明皇避难入蜀的故事，画家借助对山川的描绘，加强所表达事件的情节性。在崇山峻岭中长途跋涉的明皇与嫔妃侍从队伍断断续续，艰难行进，或卸鞍休息，明皇正骑马行近小桥前，“初见平野，马皆若惊，而帝马见小桥，作徘徊状”，这些精细的描绘体现了作者非凡的功力。

以李思训为代表的青绿山水对后世产生了很大的影响，历代都有追随者，故后人把李思训推为“青绿山水之祖”。唐代山水画除了青绿山水以外，水墨形式已经开创。在山水画史上，一般把王维推为水墨山水画之祖。实际上，水墨山水画的渊源可追溯到更早的年代，在汉代的墓室壁画和初唐的墓室壁画中，已有水墨山水画的影迹。传说盛唐时期的吴道子，在大同殿画千里嘉陵江水“一日而就”；《历代名画记》说他因写蜀道景象，始创山水之体，自为一家。这是一种笔简意远的“疏体”，应属水墨山水，故有“山水之变始于吴”之说，但吴道子的山水仍然以线为主。唐中期以后，出现了以水墨渲染的山水画艺术形式，代表人物主要有王维、张璪、张洽等。



图1-10 李思训《江帆楼阁图》绢本 设色 101.9 × 54.7cm

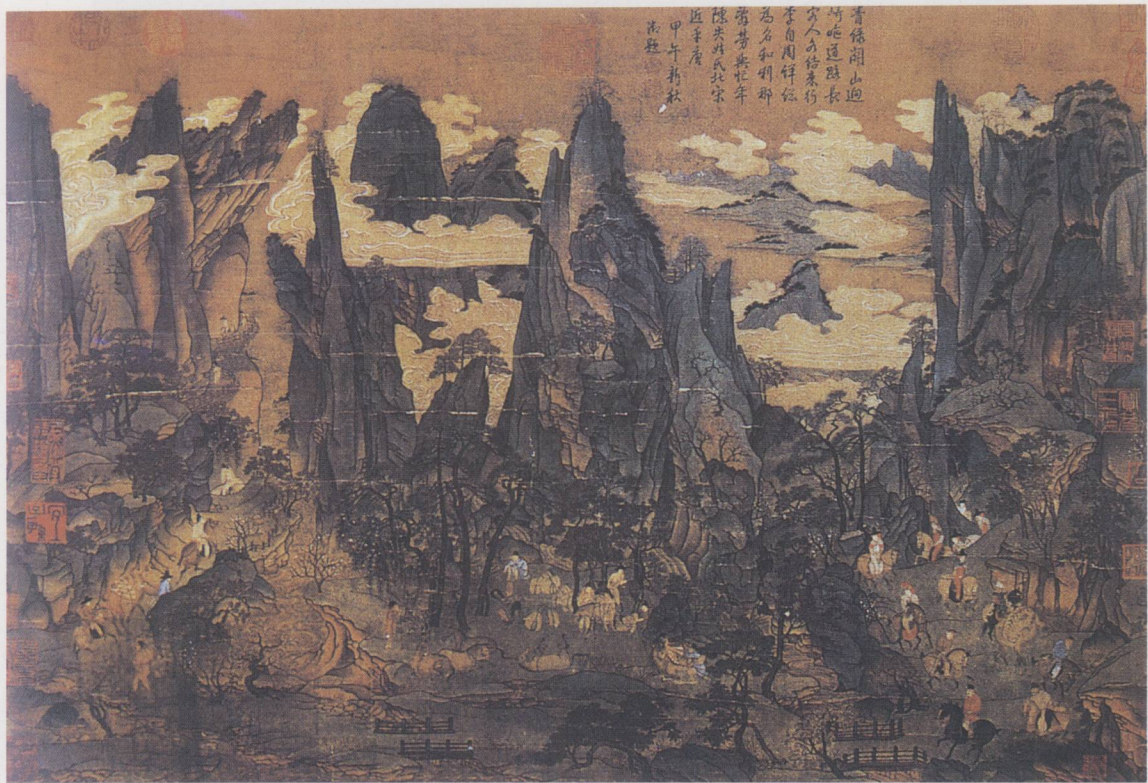


图1-11 李昭道《明皇幸蜀图》绢本 设色 55.9 × 81cm

王维（701—761），字摩诘，山西太原人，曾官至尚书右丞，故亦称王右丞。著名诗人，擅书画、音乐。受吴道子和李思训的影响，画水墨也画青绿山水，但以水墨山水对后世的影响最大。题材以雪景、栈桥、村墟、山居等田园风光为主。笔墨精湛，墨法属于渲染一体，以墨为色，由淡到浓，最后以焦墨破轮廓线。这一画法丰富了山水画的表現技法。王维山水画最重要的特色是诗和画的有机结合，将诗情画意融为一体，谓之“诗中有画，画中有诗”。这种将画家的主观感受融入作品之中的绘画风格，是王维对山水画艺术的突出贡献，影响到后来山水画风格的演变。王维以诗文书画的紧密结合，以简括清新的意趣和以水墨为主的表現技巧，被后世推为“文人画”始祖，即“南宗”之祖。王维多作平远小景，作品相传有《雪溪图》、《江山雪霁图》等，均为后人的摹本。

张璪，字文通，吴郡（今江西吴县）人。擅水墨山水，尤善画松，创破墨法，作画时激情满怀，笔墨随意纵横，以水破墨，以墨为色，浓、淡、干、湿变化丰富。张璪提出了“外师造化，中得心源”的艺术概念，概括了艺术与现实的审美关系。他强调，只有客观现实的形神与画家主观情思有机地统一，才能创造出感人的艺术形象。

唐代经济发达，画家群体强大，思想活跃，创作意识强，题材内容广泛，修养全面精深，因而唐代水墨画兴起之初，就展现出强大的发展空间。

三、五代 山水画的成熟期

五代(907—960)历时仅五十余年,但在山水画史上却是一个非常重要的发展时期。画家生活于国家战乱分裂、经济萧条之中,将前代对荣华的颂扬转向了切身的社会现实与创真的追求,对大自然有了更真切感受与深刻的认识。所以五代山水画家在追范生活的现实与自然的真实中,开拓出新的表现天地,创造出新的繁荣风貌。这一时期的艺术表现不是冷漠的出世写照,而是建立在人与自然的密切关系和对社会现实反映之上的。画家不仅具有全面的艺术修养,更有坚实的造型功夫。

五代至北宋,山水画的主要表现形式为水墨。画家在对自然美的表现中,以地域特色形成了艺术个性的表现。荆浩、关仝、董源、巨然几位艺术大师,在继承传统山水画的基础上,从各自生活的地区体察山水大势,将壮美的山川再现为感人的艺术形象。荆浩表现太行山景色,其弟子关仝描写关、陕一带的风光,成为北方山水画派的代表画家。董源、巨然写江南山水,开创了南方山水画派风格。南北两派都创造了自己独特崭新的表现方法。

荆浩,字浩然,沁阳(河南济源)人,博通经史。唐末为躲避战乱,隐居于太行洪谷,因而自号洪谷子。隐居期间,将自己融合于大自然山川旷野之中,长期受北方自然景物的陶冶,将传统之法,运用于真山真水的写生之中。据说他画松就达“数万本”,有很深的观察和写生功夫。技法上他既重视笔法的丰富变化,也注重水墨的灵活运用。在水墨山水皴、擦、点、染的笔墨技巧上具有开创性的贡献,为后来的山水画艺术形式奠定了稳固的基础。荆浩根据个人的创作心得,著有《笔法记》,为中国山水画史上的重要理论著作。荆浩的绘画影响很大,长安画家关仝师法于他,北宋初期的李成、范宽与荆浩的山水画也有师承关系。

《匡庐图》传为荆浩的代表作,集中表现了他的创作风格。作品取材大山巨壑,章法为中心全景式布局,画面主峰置于中轴线上,其它中、近景层次分明,表现重岩叠峰,山路蜿蜒,飞瀑如练。树木山石多勾斫,用笔劲利,山头阴凹处多竖向小斧劈皴,表现了复杂的结构、坚实的质感和厚重的体积感。形式基本以水墨为主。(图1-12)

关仝,五代后梁画家,长安(今西安)人,荆浩的弟子。工画山水,作品以家乡秦岭、华山一带为蓝本,构图以巍峨、雄奇、深远见长,有荆浩的气势,但自成一体,有“出蓝”之誉,人称“关家山水”,与荆浩并称“荆关”。传世作品《关山行旅图》。

《关山行旅图》画面上部峰峦高耸,气势雄伟,中景深谷云从,藏有古寺;近写板桥茅店,旅客往来,商贾停驂,杂以寒林鸡犬,富有生活气息。构图兼“高远”与“平远”两法,景物远近配置得体,虚实变化不大,其深谷溪流源远流浩渺,也不乏深远意境。画树木有枝无干,用笔简尽老辣,有粗细断续之分;落墨渍染生动,饶于墨韵。为关仝代表作。(图1-13)

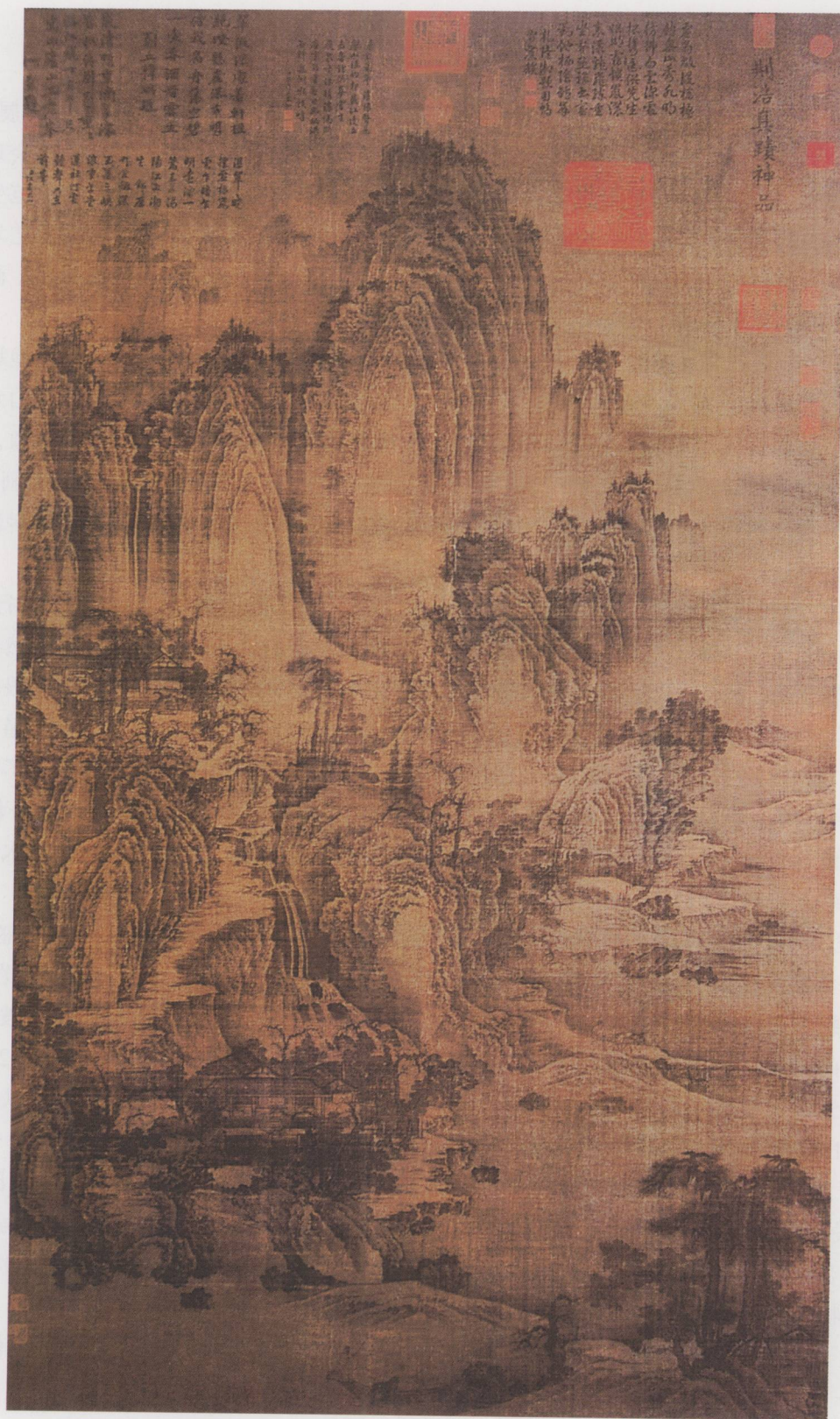


图1-12 荆浩《匡庐图》绢本 设色 185.8 × 106.8cm