



教学示范作品·中国画

历代山水画名作选

湖南美术出版社



历代山水画名作选

教学示范作品·中国画

历代山水画名作选

王金石 编

湖南美术出版社

责任编辑 郑小娟
装帧设计

历代山水画名作选

湖南美术出版社出版·发行(长沙市人民中路 103 号)
责任编辑：郑小娟 责任校对：彭 英
湖南省新华书店经销
湖南省新华印刷三厂印刷
开本：787×1092 1/8 印张：10
1999 年 12 月第 1 版 1999 年 12 月第 1 次印刷
印数：1—3000 册

ISBN 7-5356-1249-0/J·1167 定价：46.00 元

作品目录

1	宋	郭熙	早春图	绢本	158.3cm×108.1cm
2	隋	展子虔	游春图	绢本	43cm×80.5cm
3	宋	马远	踏歌图	绢本	191.8cm×104.5cm
4	宋	范宽	溪山行旅图		206cm×103.3cm
5	宋	郭熙	窠石平远图	绢本	120.8cm×167.7cm
6	宋	马远	晓雪山行图		
7	元	黄公望	九峰雪霁图	绢本	116.4cm×54.8cm
8	元	吴镇	渔父图	绢本	84.7cm×29.7cm
9	元	倪瓒	幽涧寒松图	纸本	59.7cm×50.4cm
10	元	王蒙	夏山高隐图	绢本	149cm×63.5cm
11	元	王蒙	山水		
12	元	倪瓒	容膝斋图轴		74.7cm×35.5cm
13	明	沈周	仿巨然山水图	纸本	163.4cm×37cm
14	五代	董源	潇湘图	绢本	50cm×141.4cm
15	明	崔子忠	云中玉女图	绢本	169cm×53cm
16	明	董其昌	秋兴八景之一		
17	明	沈周	庐山高图		193.8cm×98.1cm
18	明	蓝瑛	仿古山水		
19	明	仇英	桃村草堂图	绢本	150cm×53cm
20	明	吴伟	溪山渔艇图	纸本	270.8cm×173.5cm
21	明	张路	山雨归庄图	绢本	147cm×105cm
22	明	戴进	关山行旅图	纸本	61.8cm×29.7cm
23	明	文徵明	品茶图	纸本	136.1cm×27cm
24	清	髡残	山水		
25	清	朱耷	山水		
26	清	王翬	山水		
27	宋	王希孟	千里江山图(局部)	绢本	全图51.3cm×1188cm
28	明	沈周	卧游图册(之一、之二)	纸本	各28cm×38cm
29	清	元济	山水清音		
30	清	元济	淮阳洁秋		
31	清	弘仁	山水		
32	清	弘仁	山水		
33	元	黄公望	富春江图(局部)		
34	清	龚贤	水墨山水长卷(局部)		
35	清	吴历	拟古脱古		
36	清	元济	采菊图	纸本	206.3cm×95.5cm
37	清	龚贤	隔溪山色图	纸本	163.3cm×71.2cm
38	清	王时敏	庐山惜别图	纸本	134cm×60.2cm
39	清	王鉴	山水轴		
40	元	钱选	山居图	纸本	26.5cm×111.6cm
41	清	王翬	九华秀色图	纸本	133.5cm×57.5cm
42	清	王原祁	仿梅道人山水	纸本	94cm×53.3cm
43	清	金农	月华图	纸本	116cm×54cm
44	清	弘仁	西岩松雪图	纸本	192.8cm×104.8cm
45	清	王鉴	山水图		
46	清	髡残	雨洗山根图	纸本	103.2cm×60cm
47	清	吴历	泉声松色图	纸本	64.6cm×38cm
48	近代	黄宾虹	临流结茆图		
49	近代	黄秋园	冷烟闲棹		

传统山水画解析

山水画的学习当从传统入手。何谓传统?前人在艺术创作实践中留下的宝贵的艺术遗产即是传统。传统浩如瀚海，费尽毕生的精力也无法学完，因而有一个怎样学习与研究传统的问题。事实上只能有所选择，理清脉络，扣住重点，探其本质，寻其规律，方可事半功倍。

山水画的艺术精神及技法演变

现存最早的展子虔的《游春图》到今天已有千多年的历史。山水画在它独成体系时，就显示出鲜明的画种个性及独特的艺术格局。中国山水画与油画风景相比，不仅是在使用工具材料和外表形式上，最主要的是在对自然景物的观察方法以及东方精神的内省气质上与其相异。南朝宗炳在其《画山水序》里便提出了“畅神”的山水画功能论，继而王微又提出“神明降之，此画之情也”，反对自然主义的基本原则。在山水画史中，他们两人率先开山水画论先河，又为山水画创作原则确立了基本纲目。稍后张璪的“外师造化，中得心源”论，进一步阐述了山水画创作中客体与主体、自然与自我的艺术审美关系。至清代，石涛提出“一画论”，把宇宙——人生——艺术贯通起来，无不都是一种“天人合一”的艺术思想。这种建立在中国古代元气自然论哲学基础上的艺术思想，使山水画在结构形式、表现技法上也是独特的。如果说油画风景画的结构形式表现在它的向外的张力上，景物的安排符合于自然的物理形态，注重物理空间的表现、形式美感的视觉效果，那么山水画更讲究由表及里的内部结构，使画面景物间的内在视觉联系和意态相关联，开合结构的完整性如文章结构的启承转接一样严密。“三远法”（高远、平远、深远）散点透视法则的运用，使其与焦点透视的近大远小、近实远虚相比来得更为自由，画面景物的设置只需合情合理，便可把自然形态转化为艺术形态，从而获得一种完美意境表达，最终完成形式与内容的高度统一。

一幅山水画是由立意、为象、格局三个内容相联结所组成的。而意境的表现是其根本。所谓意境正如李可染先生所说：“意境是艺术的灵魂，是客观事物精粹部分的集中，加上人的思想感情的熔铸，经过高度艺术加工达到情景交融、借景抒情，从而表现出来的艺术境界、诗的境界，就叫意境。”同是追求意境表达，有“造境”与“写境”之分，以意胜，主观多于客观，属“造境”，在景物的设置上较为自由，能充分强烈地抒发主观的“情”与“意”，八大的山水画属此类型；以境胜，可称“写境”，偏重于自然真切，“情”、“意”寓于其中，沈周的山水画属此类型。历代山水画大师无不在营造意境上做文章。画家不同的意境追求与各自的气质，审美情趣，文化修养，所处的地理、人文环境紧密相关。各时期山水画都因其时代的艺术思想和师承关系的影响，有一个趋于一致的风格与流派的倾向而构成鲜明的时代性风格。比较各时期山水画的特点及艺术取向，便于我们了解山水画的创作思想的发展及技法演变。

山水画在唐代开始繁荣。青绿勾斫与水墨渲染是两种最具代表性的流派。以李思训父子为代表的青绿山水和以王维、张璪为代表的水墨山水，成为北南两派山水的发端。唐代山水以勾勒为主，皴法简单，水墨限于渲染，积墨与破墨运用尚未走向自觉。其时代风格特点表现为蓬勃向上、境域开阔、富丽堂皇的艺术取向。

五代山水在山水画史上是一个承前启后的时代。以荆浩、关仝、董源、巨然为代表。荆浩在总结唐人山水时说：“吴道子画

山水，有笔而无墨，项容有墨无笔，吾当采二子所长，成一家之体。”荆浩与其后学关仝在山水技法上笔墨并重，丰富皴法的表现力，开“全景山水”新貌，使山水画走向真正意义上的成熟，对两宋北方山水画家产生深远影响。另一位巨匠董源则植根于江南，融唐代青绿山水与水墨山水为一体，“水墨类王维，着色如李思训”。在表现方法上，用墨线作皴，线短而圆浑，干笔、破笔混用，互为变化。取景有别于荆关北方太行山那种峻拔雄壮的“崇岭崖壁，峰峦出没，云雾显晦”。他以“疏林野树，平远幽深”表现出江南烟岚润湿的气象，其“平淡天真”的山水画意趣，对两宋影响极大，形成宋代山水画的一个主要流派。他因此被以后的文人山水画家尊为鼻祖。

山水画至宋代，出现前所未有的兴旺景象。“翰林图画院”的设置，皇室的倡导，士人积极介入，使画家有了较高的社会地位，对从事创作作了充分的保障。因而画家的艺术思维与创作心态更易与社会、人、自然亲近融洽，感悟自然、师造化也是对人生的体验与内省。

两宋山水以水墨一路为这一时期的主流。山水画的皴擦、点染更讲究笔墨效果及技法程式。北宋山水画家更注重主观情感、意趣的融入。以李、范为例，李成以平远见长，追求以“气象萧疏，烟林清旷”的景色抒发胸襟；范宽则表现“山峦深厚、势壮雄强”，“雄浑博大”的壮美情怀。郭熙取二子之长，既注重山川物理特性，又注重融于自然的感情心境的变化，同时十分重视从实践到理论的全面探索与总结。郭熙的《林泉高致》关于观察自然景物的方法与态度、创作取材的典型化、透视学上的“三远说”，使山水画从创作思想到艺术实践建构出一套完整的体系。

以李唐、刘松年、马远、夏圭为代表的南宋山水画，在继承北宋南北两大画系的基础上，融北派爽朗硬俏和南派清润浑厚的墨法为一体，笔墨交融、线面结合、刚柔相济，创清旷豪放的水墨苍劲画风。构图上变五代、北宋以来置景开境大，布局繁密的特点为局部特写为特色的一角山水。创以少胜多，空灵深远的新格局。在皴法上，变北宋注重点、线的笔法为笔与墨、线与面相结合的大块面斧劈皴，拓展了山水画表现的新领域。

元代山水画是中国山水画史上的重要变革期。由于元代统治者对文化的放任不管和民族压迫的严酷性，山水画家大多表现出一种无奈的出世思想，构成了元代山水画特殊的隐逸性抒情倾向。赵孟頫的书画相通，提出引书入画，丰富了笔法的品评与审美规范。宣纸、皮纸的出现逐渐取代绢素，笔墨的性能得到充分发挥。墨法的品评规范，又构成了元代山水画独特的形式特征。山水画家参禅悟道成为一种时代风尚。从元代整个山水画发展来看，赵孟頫、钱选将青绿过渡到水墨方面作出了大胆的尝试。高克恭在继承米家山水兼融董源画法上对渴笔山水作出了贡献。而代表元代的画风的应推黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇等。赵孟頫及“元四家”的影响事实上促成了文人画一统天下的局面的形成。

明代的山水画是诸家皆有，流派纷呈，山水画开始进入对传统画风的总结阶段。开宗立派的代表画家有戴进、吴伟、沈周、文徵明、唐寅、仇英、董其昌、蓝瑛等。其山水画表现方法，都以传统为基础，然后加以变化，主要取法于两宋及“元四家”。山水画演进至明代晚期，历史上各种流派皆臻成熟，各种绘画理论日趋完善。对这些纷纭繁复的艺术现象进行条分缕析的研究、归纳、总结，探寻艺术发展的规律，成为一种时代性的要求。董其昌顺应了这个历史的趋势，倡导复古，实则是对过去的艺术成就从本质上进行再认识，力倡笔墨的抒情表现功能，明确认识到体现着主体精神的笔墨本身和艺术所反映的自然两个完全不同

的概念，促成“笔墨”在中国画史上首次独立。

在中国文人画派中，有“正统派”和“逸格派”之分。清代山水画这两种派别尤为分明。以王时敏、王鉴、王翬、王原祁为代表的正统派画家，承董其昌的复古思想而未得董艺术见解之真谛，笔笔以前代大师的遗法为准绳，墨守成规未敢突破前人樊篱，平稳中和是其典型的画风。与之相对立的浙江、八大、髡残、石涛、龚贤等，则笔墨灵变，才华横溢，表现出鲜明的个性。四僧，同为前朝遗民，各自性情、气质学养不同而表现出极大的差异。浙江以其清澈隽永的笔墨表现出超凡脱俗的静美境界。髡残则于谨严中显苍劲与深厚，虚虚实实中见出一种生命的力争。八大的“简约”、“冷逸”正是他愤世疾俗不能自抑的情绪冲动。石涛“无法而法，我自为法”的多变的风格，正是他多变性情的流露。

龚贤是清代富有独创精神的大家，“心穷万物之原，目尽山川之势”，始终以生活为创作之源。他是从观察大自然着手再去借鉴古人画法，所谓“至理无今古，造化安知董与黄”。但他并非是在摹仿自然，师造化更注重造造化。其山水画里极富创造性的程式，景物的符号化处理，极符合他对自然观察的艺术感受，将自然山川的浑沦之气表现得淋漓尽致。

山水画发展至黄宾虹，形成一个新的里程碑。黄宾虹在全面系统地总结传统的用笔、用墨的基础上，以自己的艺术实践，把笔墨的表现推向极致。他总结出的“五笔(平、圆、留、重、变)七墨(浓墨法、淡墨法、破墨法、积墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法)”，奠定了现代山水画笔墨语言的基础。透过其浑厚华滋不求貌肖而以神似的山水画，可见他不为山川错综繁复的表面现象所惑，而是以“以大观小”的“俯仰自得，游心太玄”的精神来观察认识宇宙，体验蕴含于表象内里的生机、活力、韵律与节奏，使自己的情感和山川内在的精神本质心与神会，这无疑给今天的山水画创作以诸多的启示。

对山水画笔墨的审视

山水画的笔墨运用是通过点与线来表达，点与线构成山水画最基本的语言要素。点与线的交汇组合，构成了画面的大千世界。综观历代山水画名作，舍掉点、线语素，也就没有中国山水画的存在。关键是怎样理解山水画点与线的内涵及本身的审美意义。东西方绘画都注重线条的表现，中国从彩陶时代即用线，欧洲文艺复兴时期的大师们的素描，用线造型也是其主要手段，但对线的理解是不一样的。西方人关注的往往是线条的空间形态及抽象的节奏和视觉张力。而在中国历代的画论中更着重于线的质地及运行变化，如“屋漏痕”、“锥画沙”、“绵里针”、“折钗股”等等，讲究线的力度、内涵、韵律等深层美感潜质和特有的东方审美情趣。

毛笔的功能是其所在。软毫含墨运笔，提按转折，指间点拨，徐疾有序，笔端所呈现的线条千变万化，正所谓“唯笔软而奇怪生焉”。而对用笔的要求来说，又源于“永”字八法的书法用笔法则。书法意味的线作为绘画用线的准则，“书画同源”指的就是这种线性的一致。山水画的皴是在这种线条的基础上发展起来的。在山水画里皴与勾勒既是用来造型和表现物体的质感，又是画家语言形式、个性风格的表露。因而，准确地把握山水画中那种传情达意的线条本质是至关重要的。前人论画，将“意在笔先”作为作画第一要诀。“未落笔时，先须立意。一幅之中，有气有笔有景，种种俱于胸中。到笔着纸时，直追出心中之画。理法相生，生机流畅，自不与凡俗等。”(清·蒋和云《学画杂论·立意》)

南齐谢赫在《古画品录》中论及绘画的“六法”、“气韵”、“骨法”

说后来逐渐进入山水画论，但山水画所说的“气韵”，是指画家对自然山川的感受以及由此形成的画家本人的情思、意境。而气韵、骨法之同一以及如何指导用笔，取得内容、形式的统一，也是山水画中用墨用笔的同一要求。笔墨线条能“虚而灵，空而妙”。笔与墨构成一个整体。有笔无墨与有墨无笔只是指对笔或墨某一方面的偏重而已，不能截然对立。笔墨的有机结合融为一体，是用笔用墨的基本要求，龚贤说得好：“墨气中见笔法，则墨气始灵，笔法中有墨气，则笔法始活。笔墨非二事也。”

点也是一种笔墨形式。点的功能在山水画里是多方面的。但对点的用笔并非随便而成，一笔下去要如高山坠石，沉稳与力度是对点的要求。然而点在山水画中的妙用，尽展其无穷的魅力。在山水画中，点不仅用在对自然景物的形象表现上，诸如各种树叶的画法、大混点、小混点、介字、个字、苔点等等，同时具有画面的形式构成、语言表现、虚实处理、调整统一、视觉张力等方面的表现功能。如反正阴阳的作用，加大明暗对比等。分合聚散的作用，指画面布局时出现过于稠密或过于疏朗的现象时，过于稠密处，以点分而散之，过于疏朗处，以点聚而合之，使之密而不挤、疏而不空，呈现出聚中有散、分中有合这样一种参差错落之美。间连续断的作用，指当画面诸物象之间显得过于松散支离时，巧于用“点”，可以使它连而续之，气脉相接；当画面诸物象之间显得过于拥挤窒塞时，巧于用“点”，可以使它间而断之，气息畅通。虚隐实显的作用，指当画家需要在画面上突出赏心悦目的某一部分时，用点可使其实而显之，以畅快笔墨增强物象的视觉效果；当需要含蓄深藏某一部分意蕴时，用点可使这一部分虚而隐之，以朦胧的笔墨来深化这一部分的内容。显然点的运用不应有死板的模式和固定的框框，知其画理而灵活运用，所谓“法无定向，气概成章”。从抽象审美这一角度来看，墨点的意味，可充分发挥审美诸心理因素的能动作用。

山水画对比因素中的辩证法则

对比的运用是中国山水画的一个极其重要的法则。矛盾的两方面在对比中达到相辅相成，对立统一。对比既是一种技巧手段，又兼形而上的精神意味，亦即对中国山水画艺术精神的理解。常用的对比要素有：虚实、黑白、开合、动静、疏密、长短、松紧、大小、欹正、纵横、繁简、生熟、藏露、干湿、浓淡、质华、宾主、阴阳、聚散等。

虚实，本是自然物象的变化规律在画面上的反映，利用虚实对比来取得审美效果。在山水画中一是指用笔，二是指画面构成关系。用笔之虚实是指“各段中用笔之详略也。有详处必有略处，虚实互用……但审虚实，以意取之，画自奇矣”。(董其昌《画禅室论画·画旨》)虚笔与实笔是一种相对，表意是用笔的关键。而中国画用笔中所谓“笔笔送到”是要求其笔形本身的含蓄、平稳。笔落纸上笔形本身是实实在在的，感观上呈现出一种静力。但笔与笔在组合上要求虚。“用笔时须笔笔实，却笔笔虚，虚则意灵，灵则无滞，迹不滞则神气浑然”。清代恽格《瓯香馆集》说的就是这种道理。虚实互用，实中见虚、虚中见实，笔笔相搭、积千笔万笔仍是一笔，“连绵相属、气脉不断”，是用笔的要领。恽正叔在《南田论画》中说：“须知千树万树无一笔是树，千山万山无一笔是山，千笔万笔无一笔是笔，有处恰有无，无处恰是有。”这在黄宾虹的山水里获得淋漓尽致的发挥。虚与实不单是一种技法对比，而且是超越物象进入形而上精神层面的追求。主体与客体的高度融合，创作的想象与观赏的联想从而使审美获得更广阔的空间。

画面结构上的虚实处理有两层意思：一是从整体布局上来把

师承痕迹归类研究便于较深刻地理解画家的作品。

二、对典型画法的剖析

如果我们把历代大师的用笔用墨的方法作个分类的话，即可确立几种典型的画法。

范宽的《溪山行旅图》与李唐的《万壑松风图》为干积墨一类，先勾再皴，由淡到浓的积墨。积墨时必须待第一遍干定型后，再层层复笔。

宋元以来小品山水兴起。作画多从局部开始，用笔多变，皴擦点染、拖泥带水并用，先确定画面某一部分，然后考虑相邻部分与其在取势、照应、虚实、松紧、大小等诸因素上承接与对比关系，再有序地生发开来。唐寅、沈周、石涛的山水属这种破墨、积墨兼用类型。

龚贤的山水画也属于积墨一路，但他是在干中求润，其每笔的本身注重墨色的变化。由淡到浓，淡中求厚，浓墨中见透亮。

黄宾虹的山水画以积墨为主兼用破墨，十分注重墨色的对比及笔墨丰富多变。其用墨用水有独到之处，笔含清水蘸墨后自由勾勒，直到笔上余墨用完。因而笔中水分由湿到干，墨色由浓到淡，变化自然。以实笔造虚形，以墨点藏实线，虚虚实实。画面墨气贯通，有一气呵成之感。

三、选择切入点

初临山水画，都是从一石一树开始，先作基本的笔墨造型练习，再进入整幅临摹。树石在传统山水画中往往具有非常强烈的符号倾向。这种符号是画家对客观物体经过主观的熔铸幻化成的情感符号。树石的符号性更便于画家笔墨语言的表述，也导致山水画的程式化倾向和作画的秩序讲究，黄秋园的山水画最具这种典型意义。以黄秋园的山水画作为初学山水者临摹研习的切入点是较为合适的。其一，黄秋园的山水画具有典型的点、线构成形式；其二，先用线造型，再一遍遍积点藏线，画面丰富，秩序感极强；其三，山石树木点景符号性强；其四，形式构成上的现代意识与传统笔墨语言的结合，对研究传统本身就是一种启示。

四、由形似到神似

临摹先必须约束自己忠实原作，慢慢揣摩，走近大师。求似的过程也是培养笔墨感受，不断积累经验的过程。在似的基础上再深刻理解原作的内在精神，加上自己对作品的见解，求其神似，而后化之。

学习传统不是目的，只是手段。在学习研究前人的基础上，更好地把握绘画艺术的一般规律。山水画教学，本质是培养绘画艺术最基本的思维方式和观察方法，培养视觉语言和心手眼相协调的笔墨表现能力，培养学生们潜在的创造力和个性表现。在继承传统的同时，加入今天对绘画语言新的理解与认识，而我们所处的当代，改革开放使文化艺术必然面临另一种外来文化的挑战，人们的视觉经验也因为现代生活节奏的变异正悄悄地发生变异，因此我们必须重视当代生活对人们提出来的精神要求，以当今的眼光审视传统，将传统充分运用于我们时代的绘画之中，从而开拓出新的传统。

王金石 1998年6月

握近景、中景、远景何处虚何处实的问题。一般来说中景处理上要实些，中景部分往往是画面的重点。画眼部分是实的，画周围部分是虚的，这是以虚衬实的手法。二是景物设置上，怎样处理虚实交换的问题。这一景物画得较实，相邻的景物就要虚些，虚实转换，视觉上产生更强烈的节奏感、律动感，画面更为空灵。

黑与白的对比，本质上是依据东方哲学里阴阳互补相生来表现物象的。黑与白是宇宙最基本的变化规律。中国画里讲黑白实则用墨之道。山水画在布墨中，有“知白守黑”之说。从整体布墨考虑，先确定黑与白两部分的构成关系，再在黑白间以淡墨(灰色)过渡，使画面黑白清晰而墨色丰富变化，最终完成画面黑、白、灰合理的布墨格局。一幅山水画在墨气处理上要使其清新明快则加大黑白对比，要使画面墨气浑沦则弱化黑白对比。

动与静相对，用以概括事物变化的状态。如山静更显出云气的流动，水流的湍急因礁石的兀峙而愈见其活力。用笔也是如此，凝重的墨块间，舒展几笔，以动衬静，求其不平，节奏自得，充满生机。

长短、大小、纵横、欹正，主要指景物的设置及画面形式结构的处理。对比因素的运用，使景物在单纯中求变化，避免滞板。

枯与湿的对比，是求其笔墨灵变的手段，石涛云：“笔枯则秀，笔湿则徐。”湿笔可以取韵，但太湿又易臃肿而缺少筋骨(笔)；枯笔可以得气，但太枯又易于疲而缺少血肉(墨)。而两者对比运用则相得益彰，有骨有肉。

藏与露，既是用笔要求明确而含蓄，又是画面整体调整的手段。山水画用笔有“笔无启止之迹”一说，意即下笔先要笔迹清晰、肯定，起笔、行笔、收笔有序进行，而后笔笔复加，藏头去尾，最终使其含蓄而浑然一体。画面尽藏则闷，尽露则花，有藏有露，画面自然灵动和谐。

对比技巧涉及山水画表现的各个方面，一幅山水画缺少这些相对因素的对比，势必导致呆板僵化，气滞而不能生动。掌握对比技巧，通其法理，是山水画入门的关键。

传统山水画的临摹方法

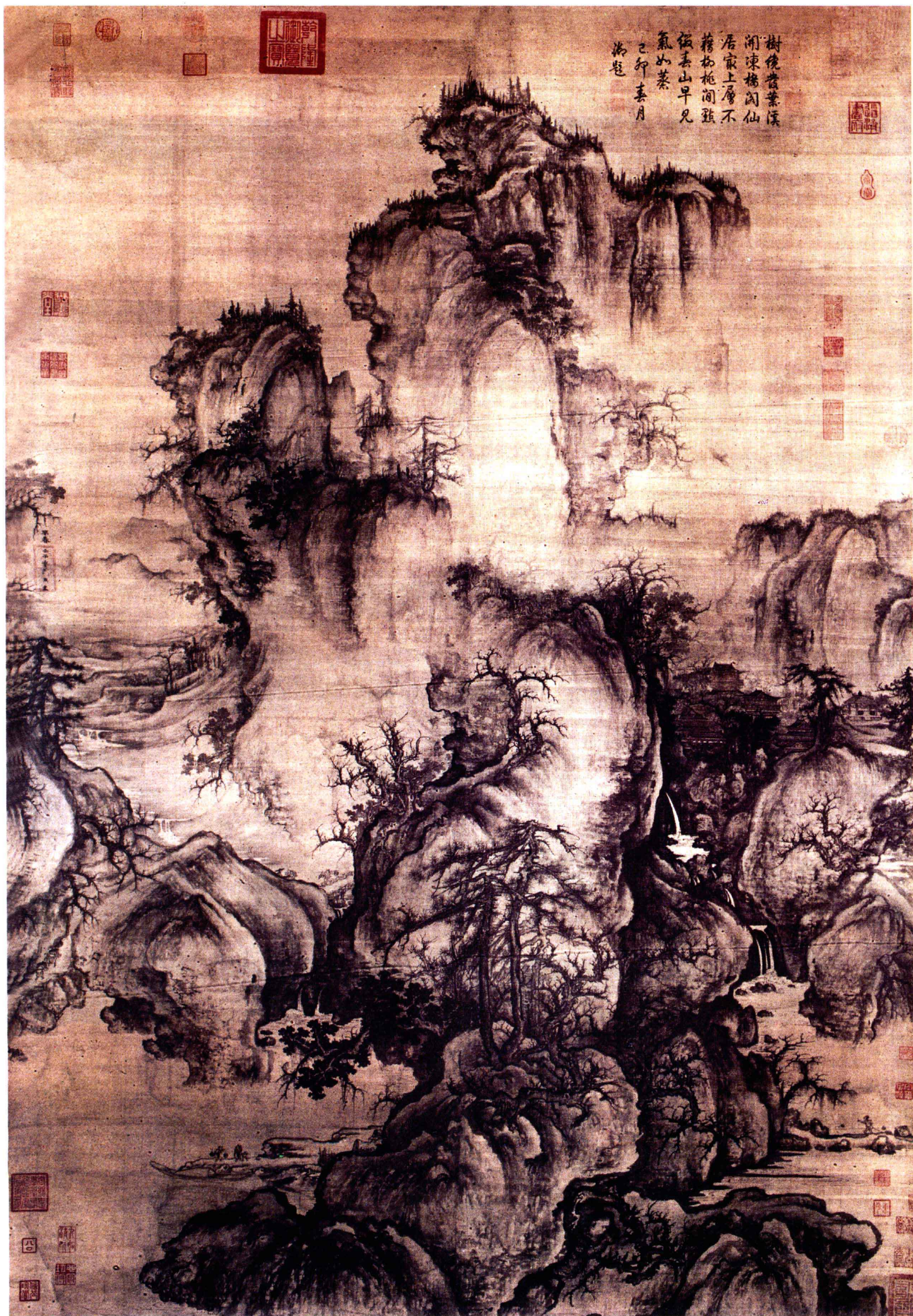
临摹是学习研究传统的重要手段，是对传统技法中规律性知识的研究和掌握。临摹本身就是一种基本功训练，通过笔墨手段对山水画语言作完整研究，对形态、形色、形势、质地、空间等方面进行由浅入深、由单一到综合的训练，直至掌握山水画的一般表现规律。

一、读画是临摹的前提

历代山水画大师中很多都留下了丰富的画论遗产，所著画论都是其艺术实践的经验总结，结合画论欣赏作品，有助于理解大师的创作思想及作品的技法特点；另外，从山水画技法演变来看，有一个清晰的师承脉络。从北宋始，形成三大流派，即董巨(董源、巨然)、荆关(荆浩、关仝)、李郭(李成、郭熙)。董巨写江南山，峦头圆浑，无奇峰怪石，以密点表现树丛。荆关写太行，危岩峭壁，坚实厚重。李郭写黄土高原一带水土冲失之貌，内有丘壑，外轮廓无锐角，树多为枣树槐树。三家因地域不同而表现各异。范宽师承荆关用豆瓣皴作《溪山行旅图》，董源《潇湘图》用的短笔披麻皴，巨然《秋山问道图》用的是长披麻皴，师承李成的郭熙作《早春图》用的是卷云皴。在师承中画家依据自身对山川的感受不断创作出新的表现方法，然其艺术取向与风格流派仍有着共同点。读画时依据这种明显

作品目录

1	宋	郭熙	早春图	绢本	158.3cm×108.1cm
2	隋	展子虔	游春图	绢本	43cm×80.5cm
3	宋	马远	踏歌图	绢本	191.8cm×104.5cm
4	宋	范宽	溪山行旅图		206cm×103.3cm
5	宋	郭熙	窠石平远图	绢本	120.8cm×167.7cm
6	宋	马远	晓雪山行图		
7	元	黄公望	九峰雪霁图	绢本	116.4cm×54.8cm
8	元	吴镇	渔父图	绢本	84.7cm×29.7cm
9	元	倪瓒	幽涧寒松图	纸本	59.7cm×50.4cm
10	元	王蒙	夏山高隐图	绢本	149cm×63.5cm
11	元	王蒙	山水		
12	元	倪瓒	容膝斋图轴		74.7cm×35.5cm
13	明	沈周	仿巨然山水图	纸本	163.4cm×37cm
14	五代	董源	潇湘图	绢本	50cm×141.4cm
15	明	崔子忠	云中玉女图	绢本	169cm×53cm
16	明	董其昌	秋兴八景之一		
17	明	沈周	庐山高图		193.8cm×98.1cm
18	明	蓝瑛	仿古山水		
19	明	仇英	桃村草堂图	绢本	150cm×53cm
20	明	吴伟	溪山渔艇图	纸本	270.8cm×173.5cm
21	明	张路	山雨归庄图	绢本	147cm×105cm
22	明	戴进	关山行旅图	纸本	61.8cm×29.7cm
23	明	文徵明	品茶图	纸本	136.1cm×27cm
24	清	髡残	山水		
25	清	朱耷	山水		
26	清	王翬	山水		
27	宋	王希孟	千里江山图(局部)	绢本	全图51.3cm×1188cm
28	明	沈周	卧游图册(之一、之二)	纸本	各28cm×38cm
29	清	元济	山水清音		
30	清	元济	淮阳洁秋		
31	清	弘仁	山水		
32	清	弘仁	山水		
33	元	黄公望	富春江图(局部)		
34	清	龚贤	水墨山水长卷(局部)		
35	清	吴历	拟古脱古		
36	清	元济	采菊图	纸本	206.3cm×95.5cm
37	清	龚贤	隔溪山色图	纸本	163.3cm×71.2cm
38	清	王时敏	庐山惜别图	纸本	134cm×60.2cm
39	清	王鉴	山水轴		
40	元	钱选	山居图	纸本	26.5cm×111.6cm
41	清	王翬	九华秀色图	纸本	133.5cm×57.5cm
42	清	王原祁	仿梅道人山水	纸本	94cm×53.3cm
43	清	金农	月华图	纸本	116cm×54cm
44	清	弘仁	西岩松雪图	纸本	192.8cm×104.8cm
45	清	王鉴	山水图		
46	清	髡残	雨洗山根图	纸本	103.2cm×60cm
47	清	吴历	泉声松色图	纸本	64.6cm×38cm
48	近代	黄宾虹	临流结茆图		
49	近代	黄秋园	冷烟闲棹		



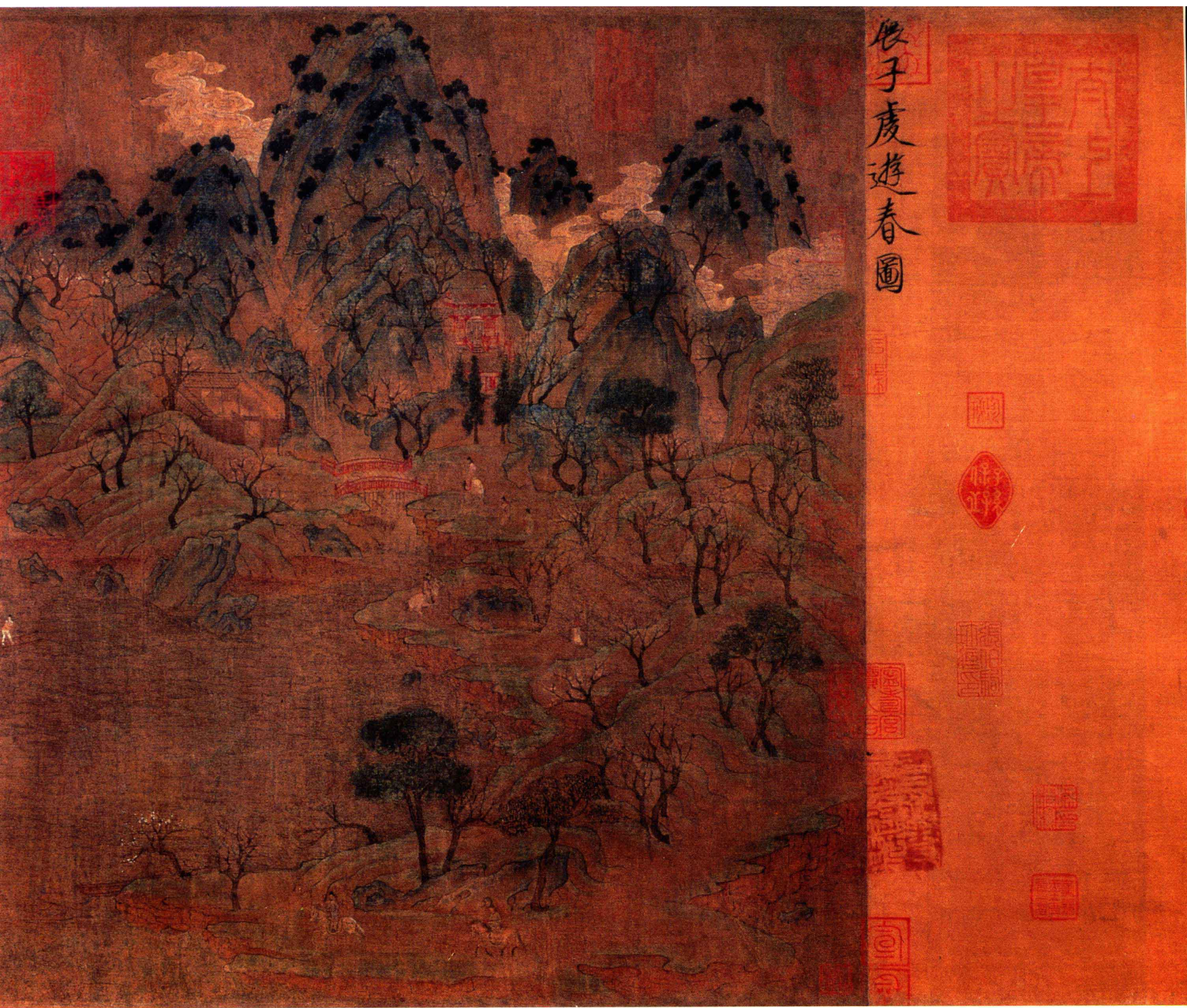
宋 郭 熙 早春图 绢本 158.3cm×108.1cm

柳暗花明
香景雲霞
如茵陌上
芳草、五
絲底淺春
遊侶歸時
宣和六字
題 軟軟
平堤試騎
騎曉絲眉
柳 絲長
湖光山色
天然句不
因言盡
錄盡
乾隆御題



冰解泥融生水瀾初葩穠艷未應殘天樨噴火柳金嫩深谷鶯啼聽且看花
影淡梳燕粉媚春煖野郊風細細遊人醉以天為幕酩酊陰濃春意被行來
樹下實相參瞑目無言心自慙黃蝶逐風翻上下賞花此處更停驂

洪武十年孟春觀于奉天門內和馮子振韻



隋 展子虔 游春图 绢本 43cm×80.5cm

宿雨清畿甸
朝陽麗帝城
豐年人樂業
壠上踏歌行

馬遠畫



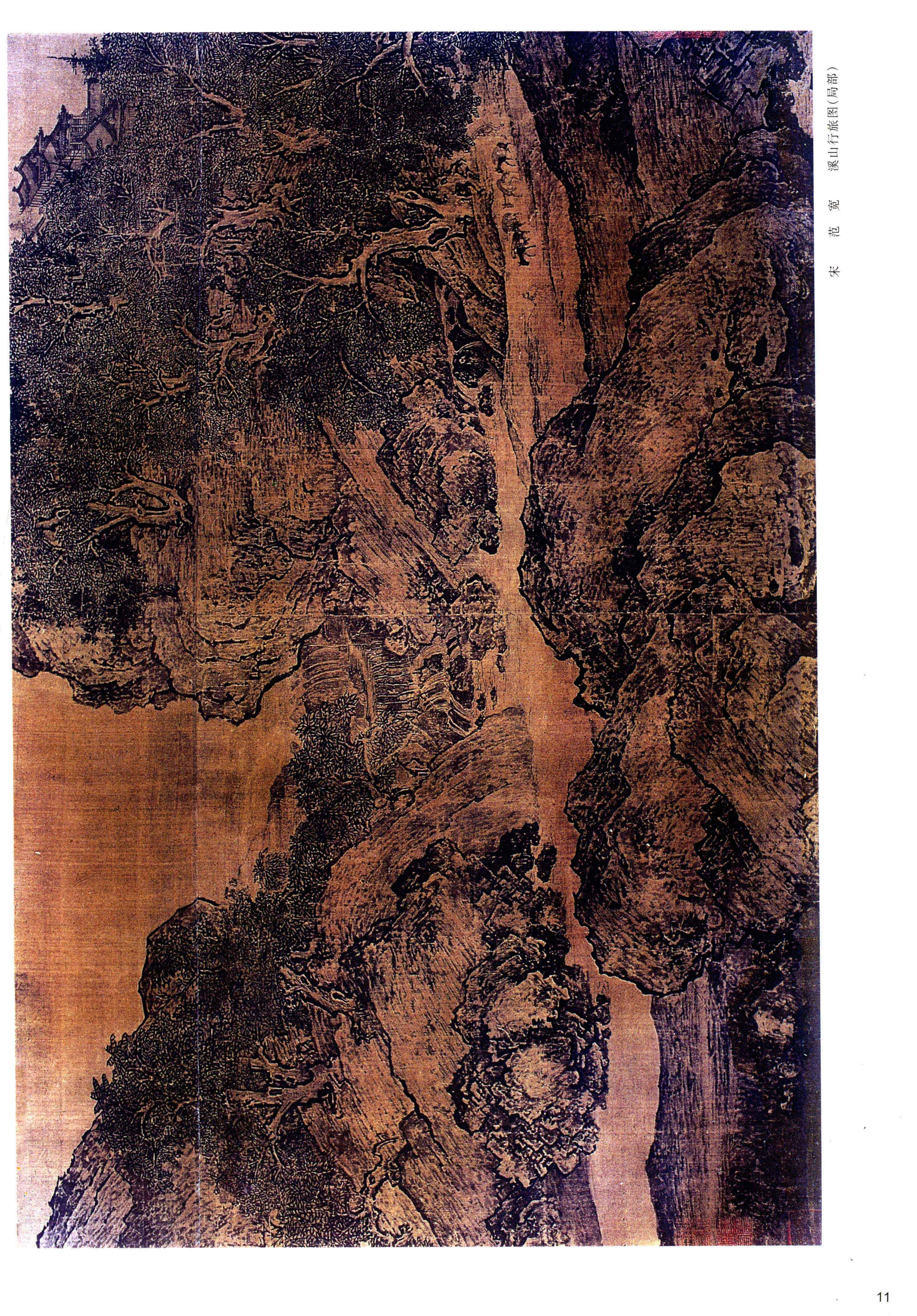
宋 馬遠 踏歌圖 絹本 191.8cmx104.5cm



宋 马 远 踏歌图(局部)



宋 范宽 溪山行旅图 206.3cmx103.3cm



宋 范 宽 溪山行旅图(局部)



宋 郭熙 窠石平远图 绢本 120.8cm×167.7cm