金羊毛家庭珍藏图库



中國山水畫

现代卷

需要全本请访问 www.ertongbook.com

主编 陈履生 张蔚星

金羊毛家庭珍藏图库

中國山水畫

现代卷

陈履生 张蔚星主编

广西美术出版社

凡　例

一、中国绘画艺术之历史悠久，乃世界绘画艺术之夺目者。千余年来历经嬗变，方得“国画”之传统。存世者有遗珠光芒，没世者亦有文字著录，若大海之浩瀚，星空之广袤。然此中求艺、问学、赏美、论道，均有不便之处。难窥全貌，只能管中窥豹，何能谈艺耳。故八方搜罗，列古今名画于一书之中，以为图库。

二、画史中画家，如夜幕中星辰，明暗各不相同，亦有或明或暗者。然明暗相互衬托，相互辉映，方能丰富与壮美。故图库中有一些不知名之画家，还有一些民间画工之作。而画史之早期作品，因存世之限，有以刻石、器皿、画像砖石等代替者。

三、山水图库分为四卷六册，为保持整体而统一编目。考虑到读者所需，每卷单独定价，并附分目录，但编目顺序不变。

四、图库之选图，按时代先后为序，同一时代中之画家以生年先后排列；生年不明者按史家之惯例插入相应位置中；佚名者统一位其后。

五、现代画家仅收殁者，收录作品多寡以画史地位之高低而定。而地位之确定，以编者一己之见，难免与识者相异。

六、每一作品附作者、画题、尺寸、收藏单位。如资料不全，则付阙如。

山水画概论

陈履生

山水画是中国人所特有的一个文化概念。

中国人的山水画不同于外国人的风景画，它不是再现自然景观，而是通过自然景观的表现，赋予自然以文化的内涵和审美的观照。

天人合一——人与自然的亲和，是山水画的基础。

春夏秋冬，朝暮白昼，风霜雪雨，山水表现出了不同的面貌，体现了生命的意义。山水和人一样具有内在的生命运动和精神力量。

中国人关于山水的观念，源于原始的宗教。对山灵的崇拜，对水神的敬畏，人们在这种崇拜和敬畏之中经历了漫长的历史过程。在神统治的社会里，一切神灵无不隐匿于山水之中。山水是神灵之母。山之高，水之深；山之广，水之渺，蕴涵了天体宇宙的无限奥妙。为了表示对山水神灵的崇拜和敬畏，人们刻画山水神灵的形象，用于祭祀或瞻仰。神话或神画启发了山水画的独立成形。

刻画中的“日月山”，表现的既是一个自然的观念，又是一个历史的时期。人们能够将它们合为一体，就已经表明了对自然的独特的认识方式。中国艺术中关于自然的观念可以说是先天的，这种先天的因素是精神高于物质、思维高于存在。

哲学方式决定了中国人关于自然的定义，宗教则为哲学方式增添了生命和精神。天地与我并生，天地与我合一，庄子打开了人与自然之间的屏障，人开始与天地精神往来。“仁者乐山，智者乐水”。

山水“质有而趣灵”，因此圣人、贤者、高士必有山川之游，轩辕、尧、孔无不如此。而崆峒、具茨、藐姑射、箕首、大蒙等名山又演绎了千古佳话。“优游”是生活也是文化，它体现了中国人对自然的爱好，也表现了中国人特有的联结自然与文化的方式。眷念庐衡，契阔荆巫，山水的价值是得到了历史的确认。

含道应物，澄怀味象。在以精神为第一性的山水里，人们并不关注所显之象，而是重视所含之道。形而上的道弥补了生活中的诸多缺陷和不足，故“以形媚道”成了中国人的一种生活哲学。

魏晋玄学推演了山水观念的转换，迁想妙得使山水获得了新的美学意义。庄老告退，山水方滋。神超形越之外，玄对山水，自然的山水成为山水的自然。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

人们关注山水，寄希望于山水的表现，扩展自然的生活空间——“嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图”。为了实现这时代的理想，时尚澄怀清谈的魏晋圣贤又发明了“卧游”的方式。这种具有理想色彩和积极意义的方式，促进了山水画的独立和发展。宗炳发前人所未言，给山水画的成因以一个合乎实际的诠释：“夫昆仑山之大，瞳子之小；迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张素以远映，则昆仑之形，可围于方寸之内。”

宗炳的思想建立在山水画发展的过程中，他把以往过于精神化的山水理念，引向到视觉的理念之中，从而为山水成“形”作出了前所未有的贡献。宗炳还提出了“应目会心”、“应目感神”、“神超理得”，这是他对山水画作出的具有本质意义的界定。千年以后，画家百代，然山水画的准则却千古不移。

山水脱离了宗教的神，山水画引入了人的神，自然在神会之中体现了文化的意义，这是历史的飞跃。“神飞扬”，“思浩荡”，山水激发了人的精神，山水画实现了人的生活理想，扩展了人的生活空间——“披图幽对，坐究四荒”。

唐代始于吴道子，成于李思训、李昭道的“山水之变”，其本质是由山水精神的追求转向山水意境的表现。王维以诗人的学养发挥画家的气质，在文学和绘画领域揭示了诗与画的关系，从而提出了山水画意境表现中的一个准则——画中有诗。由精神而意境，不是垂直的历史线索的过渡，而是一个线索的分枝，是美学上的平行关系。山水画中意境问题的提出，是山水画在发展过程中侧重点的转变，是在美学上的完善。

五代宋初的荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽，完善了山水画的艺术表现，并把中国绘画中的山水画推向了一个历史高峰。山水画在这一时期成为时代的主流艺术。被称为“百代标程”的五代宋初山水画，在表现领域中将山水的物理和技巧结合起来，又提出了一个新的历史话题，传统山水画对精神的意境方面的关注经此而转向于技术层面——形式。

“元四家”不仅完善了山水画的水墨技法，而且因为时代的特点，为山水画在审美范畴内增添了“逸”的概念。这种具有明显时代特点的审美时尚，虽然有审美之外的社会原因，但却因为这一契机在山水画意境的领域内创造了一个新的标准，后世则将此推为最高的准则。

尽管文人画鄙薄技艺，但文人画在山水领域所提出的依附于“笔墨”的审美准则，却不能脱离一定技术的规范。绘画的形式与山水的程式，都建立在一定的技术基础上，所以在南北分宗时，人们对它的划分与解释，也是以技术的标准来树立南宗的美学规范。山水画发展过程中的南北分宗，是一定历史时期的必然，也是山水画发展史上的重要事件。以新的技术标准和美学规范来疏导发展过程中的无序状况，回归历史的传统，实际上已经表明了山水画的衰落。董其昌对现世的感叹，说明了其中的许多道理。

明清两代在山水的精神和意境方面已无能为力，在宋元的峰巅面前人们只有景仰和赞叹。为了挽回历史的颓势，董其昌打出了“复古”的旗帜。在一个过于强调笔墨和程式的时尚中，画家们只有穷毕生的精力“血战宋元”，人们只有通过“临”、“仿”、“抚”、“摹”来标识自己的传统渊源，确立自己的艺术价值。“四王”在中国古代绘画史上为山水画创造了最后的辉煌，最终消失在晚清的暮色中。

二十世纪的黎明，以新文化运动开启了中国历史的新篇，山水画也进入到现代文明之中。在“反传统”的呼声中，阵营瓦解，代表新旧两种势力的各方人物纷纷登场，他们为了各自的利益掀起了前所未有的文化论战。当人们还没有来得及用自己的实践去塑造山水画现代风格的时候，抗日战争、国共内战使画家对文化的关注转为对民族和自身生存的关注。

二十世纪五十年代，山水画面临新的时代，经受了生存的考验。“新山水画”在改革旧文化的现实要求中脱颖而出，承担了史无前例的社会责任——表现新的生活，反映新的审美要求。“新山水画”为传统山水画找到了生存的方式。“时代变了，笔墨就不能不变”，傅抱石继石涛的“笔墨当随时代”之后，再次提出了笔墨与时代的关系。

进入本世纪的后期，山水画在各种思潮中面临考验，所幸山水画并没有改为风景画以与世界接轨。现代人认同了山水画，无疑这是确认了山水画的精神、意境和形式。因此跨世纪的画家并没有放弃历史的责任，依然孜孜以求这具有悠久传统的艺术突破新的时空。但传统山水画艺术精神中的完善与充实，艺术形式的全面与多样，已使新的创造成为历史的极限，所以现代画家更多的还是在技法层面上作发展的努力。

山水画的改观已是显而易见，山水画的变革更是历史的必然，时代变了，山水画仍然不同于风景画。

现代卷目录

1343-1344 吴昌硕 杂画册
1345 吴昌硕 水墨山水图轴
1346 吴昌硕 雪山图轴
1347 吴昌硕 临榆小景图页
1348 何维朴 楚岫春云图轴
1349 何维朴 孤亭收万景图轴
1350 姜 筠 山水图扇
1351 姜 筠 深山白云图轴
1352 姜 筠 仿巨然山水图轴
1353 陆 恢 山水图轴
1354 陆 恢 岳峙云停图轴
1355 林 纾 北斗洞图轴
1356 林 纾 山水图轴
1357 林 纾 山水图轴
1358 吴庆云 抚黄鹤山樵笔法图轴
1359 吴庆云 秋山夕照图轴
1360 吴庆云 雨景图轴
1361 黄山寿 匡庐读书图轴
1362 吴观岱 松鹤鸣泉图轴
1363-1366 温其球 山水四屏
1367-1370 齐白石 八开山水图册
1371 齐白石 鳞桥烟柳图轴
1372 齐白石 秋蒲晴岚图轴
1373 黄宾虹 仿元人意图轴
1374 黄宾虹 设色山水图轴
1375 黄宾虹 镜湖图轴
1376 黄宾虹 黄山追忆图轴
1377 黄宾虹 设色山水图轴
1378 黄宾虹 山居图轴
1379 黄宾虹 秋山萧寺图轴
1380 萧俊贤 拟黄一峰溪居图轴
1381 萧俊贤 溪山访道图轴
1382 萧俊贤 溪山过雨图轴
1383 萧俊贤 松阴观瀑图轴
1384 萧俊贤 山水图轴
1385 顾麟士 张琴和古松图轴
1386 王 震 南山松涛图轴
1387 方 若 山水图轴
1388 颜世清 蠡天小筑图卷
1389-1390 赵云壑 山水四屏
1391 姚 华 秋馆论诗图页
1392 姚 华 寒林图轴
1393-1394 汪 昆 四季山水图卷
1395 陈师曾 诗画册之一

1396 陈师曾 泉声咽危石图轴
1397 陈师曾 蕉林幽居图轴
1398 陈师曾 水墨山水图扇
1399 陈半丁 山水图轴
1400 陈半丁 江山泛舟图轴
1401 陈半丁 松树连岗山石幽图轴
1402 金 城 上元夜饮图轴
1403 金 城 秋山雨后图轴
1404 金 城 碧梧清暑图轴
1405 金 城 山水图轴
1406 吴 徵 雪景山水图轴
1407 吴 徵 树色山光图轴
1408 吴 徵 柳岸渔舟图轴
1409 吴 徵 山水图扇
1410 何香凝 渔家灯火图轴
1411 高剑父 鸡声茅店月图轴
1412 高剑父 山水图轴
1413 高剑父 东战场的烈焰图轴
1414 高剑父 草堂渔艇图轴
1415 高剑父 寒江雁影图轴
1416 赵 浩 秋林飞雁图轴
1417 冯超然 夏山飞瀑图轴
1418 冯超然 松阴读易图轴
1419 冯超然 山水图轴
1420 黎葛民 漓江晨曦图轴
1421 黎葛民 山雨欲来图轴
1422 萧谦中 瀑声松声行歌声图轴
1423 萧谦中 众峰秋色图轴
1424 萧谦中 山水图轴
1425 萧谦中 山水图轴
1426 陈树人 后湖柳色图轴
1427 陈树人 长城暮鸦图轴
1428 樊少云 野水带斜曛图轴
1429 樊少云 陶渊明葛巾漉酒图轴
1430 卢振寰 黄山朝雾图轴
1431 卢振寰 汉宫春晓图轴
1432 卢振寰 圭冈朝雾图轴
1433 汪 铎 拟巨然笔意图轴
1434 高奇峰 渔村夕照图轴
1435 房虎卿 山水图轴
1436 沈迈士 新安山庄图轴
1437 沈迈士 武夷奇观图轴
1438 贺天健 仙霞岭旅行图轴
1439 贺天健 关山图轴
1440 贺天健 九月桐江柏子红图轴

1441	贺天健	黄山梦笔上花峰图轴
1442	贺天健	山水图轴
1443	刘子久	为祖国寻找资源图卷(局部)
1444	刘子久	山水图轴
1445	刘子久	冒雨铺轨图轴
1446	朱屺瞻	洞庭醉墨楼图轴
1447	朱屺瞻	柳条百尺拂银塘图轴
1448	朱屺瞻	秋山图轴
1449	胡佩衡	寒林归樵图轴
1450	胡佩衡	翠岩春霭图轴
1451	胡佩衡	山水图轴
1452	吴子深	山水图轴
1453	鲍少游	白鹭城图轴
1454	沈仲强	山水图轴
1455	郑午昌	群峭碧摩天图轴
1456	郑午昌	白云红树写青山图轴
1457	郑午昌	写会稽山道中所见
1458	郑午昌	群贤大半是无家图轴
1459	吴湖帆	渔浦桃花图轴
1460	吴湖帆	石壁飞虹图轴
1461	吴湖帆	秋山清寂图轴
1462	吴湖帆	群峰雪霁图轴
1463	吴湖帆	陡壑密林图轴
1464	吴湖帆	密林陡壑图轴
1465	吴琴木	西岳华山诗意图卷(局部)
1466	祁　昆	云壑听涛图轴
1467	祁　昆	青山月台图轴
1468	徐悲鸿	漓江春雨图轴
1469	徐悲鸿	贺江景色图卷
1470	陶冷月	高士观瀑图轴
1471	陶冷月	雪月山水图轴
1472	袁松年	漓江渔乐图轴
1473	溥　儒	松山茅屋图轴
1474	溥　儒	长林暮烟图轴
1475	溥　儒	秋江庭院图轴
1476	溥　儒	雪中访友图轴
1477	溥　儒	昆明秋色图轴
1478	吕凤子	匡庐松图轴
1479	吕凤子	山水图轴
1480	刘海粟	黄山人字瀑图轴
1481	刘海粟	黄山散花精舍图轴
1482	刘海粟	江山如此多娇图轴
1483	刘海粟	黄海锦绣图横披
1484	刘海粟	玉涧流泉图轴
1485	秦仲文	山川出云图轴

需要全本请访问 www.ertongbook.com

1486	秦仲文	峨嵋山色图轴
1487	秦仲文	玄中寺图轴
1488	钱瘦铁	秋亭诗意图轴
1489	钱瘦铁	仿石涛山水图轴
1490	钱瘦铁	山水图轴
1491	钱瘦铁	山水图轴
1492	潘天寿	浅绛山水图轴
1493	潘天寿	铁石帆运图轴
1494	潘天寿	薰风荷香图轴
1495	潘天寿	泰山图轴
1496	潘天寿	小篷船图轴
1497	潘天寿	无限风光图轴
1498	潘天寿	江山多娇图轴
1499	潘天寿	雁山飞瀑图轴
1500	余彤甫	云台山上图轴
1501	孙星阁	山水图轴
1502	孙星阁	寒林图轴
1503	徐　操	山水人物图册
1504	丰子恺	路转峰回忽逢流水图轴
1505	丰子恺	系马高楼垂柳边图轴
1506	林散之	云外千山图轴
1507	黄君璧	仿石涛山水图轴
1508	黄君璧	溪山瀑雨图轴
1509	钱松嵒	徂徕山图轴
1510	钱松嵒	红岩图轴
1511	钱松嵒	常熟田图轴
1512	钱松嵒	云涛万里图页(局部)
1513	钱松嵒	古塞驼铃图轴
1514	钱松嵒	锦绣山河春常在
1515	钱松嵒	芙蓉湖上
1516	李秋君	太白山图卷(局部)
1517	张大千	十里危滩五里湾图轴
1518	张大千	湖山轻舟图轴
1519	张大千	山水图轴
1520	张大千	水墨山水图轴
1521	张大千	剑池瀑布图轴
1522	张大千	山水图轴
1523	张大千	落雁峰图轴
1524	张大千	巫峡清秋图轴
1525	卢子枢	溪山秋霁图轴
1526	卢子枢	泉声咽危石图轴
1527	林风眠	秋山图轴
1528	林风眠	风景图轴
1529	林风眠	林中人家图轴
1530	林风眠	松涛图轴

1531 林凤眠 春江图轴
1532 林凤眠 湖滨图轴
1533 林凤眠 林间图轴
1534 林凤眠 松园图轴
1535 谢之光 山水图页
1536 柳子谷 秋江垂钓图轴
1537 关松房 秋山红叶图轴
1538 关松房 扬帆图轴
1539 黄般若 香港太平山之晨图卷
1540 惠孝同 晴岚浮翠图轴
1541 惠孝同 崂山图轴
1542 丁衍庸 渔舟晓泊图轴
1543 谢瑞阶 三门峡地质勘探图卷
1544 谢瑞阶 北戴河图轴
1545 董寿平 黄山奇峰图轴
1546 吴镜汀 山水图轴
1547 吴镜汀 秦岭工地图轴
1548 吴镜汀 层峦叠翠图轴
1549 吴镜汀 巫峡风貌图轴
1550 傅抱石 客游赤壁图轴
1551 傅抱石 西陵峡图卷
1552 傅抱石 黄河清图轴
1553 傅抱石 待细把江山图画图轴
1554 傅抱石 松花江上图轴
1555 傅抱石 井冈山图轴
1556 傅抱石 韶山诠翠图轴
1557 傅抱石 鸡鸣寺图轴
1558 顾坤伯 青绿山水图轴
1559 顾坤伯 灵岩寺右一峰图轴
1560 关友声 泰山黑龙潭图轴
1561 关友声 琴台远眺图卷
1562 赵望云 秋林牧放图轴
1563 赵望云 竹林池塘图轴
1564 赵望云 重林诠翠图轴
1565 潘 韵 晚泊图轴
1566 潘 韵 峨嵋华岩顶道中图轴
1567 黄幻吾 湖上图轴
1568 黄幻吾 春景山水图轴
1569 黄幻吾 黄山烟云图页
1570 李可染 嘉定大佛图轴
1571 李可染 歌德写作小景图轴
1572 李可染 万山红遍图轴
1573 李可染 漓江山水天下无图卷(局部)
1574 李可染 千岩竞秀万壑争流图轴
1575 李可染 茂林清暑图轴

1576 李可染 枫林暮晚图轴
1577 李可染 谐趣园图轴
1578 王二水 松瀑图轴
1579 王二水 一帆风顺图轴
1580 周怀民 珠江春满图轴
1581 周怀民 西樵飞瀑图轴
1582 刘凌沧 巴船下峡图轴
1583 李硕卿 移山填谷图轴
1584 余任天 吴山远眺图轴
1585 陆俨少 山水图轴
1586 陆俨少 山水图轴
1587 陆俨少 云山图册
1588 陆俨少 名山图卷之一
1589 陆俨少 寒林雪霁图轴
1590 秦古柳 黄山松云图轴
1591 应野平 山水图轴
1592 谢稚柳 山水图轴
1593 谢稚柳 雪山花痕图轴
1594 谢稚柳 登峰松风图轴
1595 谢稚柳 黄山峨嵋峰图卷
1596 陈子庄 蜀山暮霭图册
1597 陈子庄 秋兴图册
1598 溥松窗 天山散骥图卷
1599 黄秋园 秋山归隐图轴
1600 石 鲁 华山松图轴
1601 石 鲁 东方欲晓图轴
1602 石 鲁 南泥湾途中图轴
1603 石 鲁 禹门逆流
1604 方济众 南泥湾图册
1605 方济众 雁荡小景图册
1606 江兆申 墨山图轴
1607 江兆申 高山绝壑图轴
1608 江兆申 秋霭图轴

振兴与变革

——二十世纪的山水画

二十世纪是中国历史上非常特殊的时期，它度过了社会转型，饱受了外患内乱，经历了文化革命，遇到了西风冲击。因此山水画在这百年间也发生了与之相应的明显变化。在二十世纪的前叶，“海上画派”中的赵之谦、任熊、任薰、任颐、任预、虚谷、蒲华、吴昌硕，以其各具特色的绘画打破了清代嘉庆、道光以来沉寂的画坛局面，为下个世纪的发展奠定了基础。到了民国初年，“海上画派”和以高剑父、陈树人、高奇峰为代表的“岭南派”、以金城、陈师曾为代表的“京派”，呈三足鼎立的态势。在一个大的文化背景下，中国画近世发展的弊端受到了前所未有的激烈的批判，康有为指出了“中国画学至国朝而衰弊极矣”，陈独秀提出了“要革王画的命”，因此鼎立的三足得到了时代新文化的拥护。

海派中的最后一位大师吴昌硕虽以花卉为主，但间作山水，精于画理，笔含篆法，墨韵深厚，其画影响到王震、陈师曾、齐白石。陈师曾早年留学日本，画山水勾多皴少，瘦骨嶙峋，“笔简意饶”，不入“四王”规范。陈师曾平生贡献教育，奖掖后进，对齐白石帮助尤多。齐白石的山水以《借山图》最为知名，所写出于胸臆，突破人间程式。京城的另一山水名家溥儒，画宗南宋各家，尤得马、夏遗意，淡雅秀逸。而与之齐名的张大千，早年涉猎各家，画路宽广，写蜀中山水，富有新意。金城于1919年在总统徐世昌的支持下成立中国画学研究会，留学英国法律的金城任会长。金城以摹古而著称，山水学戴熙笔法，而近陆恢风格。有《画学讲义》行世，追随者众多。后来其子继承遗志，成立“湖社”，影响直至津门。此系统的画家多以传统画法为主，并成为京城对抗新法的一支主要力量。其代表画家胡佩衡、秦仲文、刘子久、陈少梅、惠孝同、溥松窗、吴镜汀、周元亮等，又都在五十年代的新山水画改革中作出努力。岭南的“二高一陈”深受革命思想的影响，对于绘画的革新也是不遗余力，他们吸收日本画的风格，融会中西，所写山水常以写生为基础，并表现许多现代生活中的事物，富有

浓厚的生活气息，虽然自它产生之日起就受到许多非议，但仍然在民国绘画史占有一席之地。

民国时期有一大批自海外学成归国的画家致力于国画的改良工作，他们学贯中西，以徐悲鸿为代表，提出了建立“新国画”的主张。但是民国的社会现实使他们没有来得及进行具体的艺术实践，其思想主旨就为1949年新中国建立后的新的时代要求所代替。毛泽东作为中国共产党的主要领导人，他对文艺的高度重视，显示了史无前例的力量。他提出了文艺为工农兵服务的方向，因此以反映新生活的“新山水画”在五十年代成型。五十年代初的国画写生作为“新山水画”启幕的开场锣鼓，为国画在表现现实生活方面找到了摆脱旧法的方法，在此过程中，表现建设生活，革命圣地和毛泽东诗意成了“新山水画”的三大主题，傅抱石、李可染、秦仲文、钱松嵒、关山月都是这一时期的代表性画家，在一个又一个运动的刺激下，五十年代至六十年代中期产生了大量作品，而集体合作和幅画巨大也是这一时期的一个重要特征。五十年代也有像黄宾虹、潘天寿那样的画家，仍然在传统的笔墨中创造属于自己的山水画风格，并卓然成为大家。而林风眠则依然在他的西学基础上构造自己的山水或风景。“文革”期间，过于强调题材的时代要求所形成的社会风尚，使山水画出现了畸形的发展，七十年代末期以后，山水画逐步进入到多元发展的时期，从整体上看，传统得到了重视，这是历史的反拨。在经历了近一个世纪的探索后，人们至少在理念上得到了对于山水画发展的基本认识，中国的山水画又面临新的世纪。



1343 吴昌硕
杂画册之一
30.6cm × 35.4cm
中国美术馆藏

需要全本请访问 www.ertongbook.com