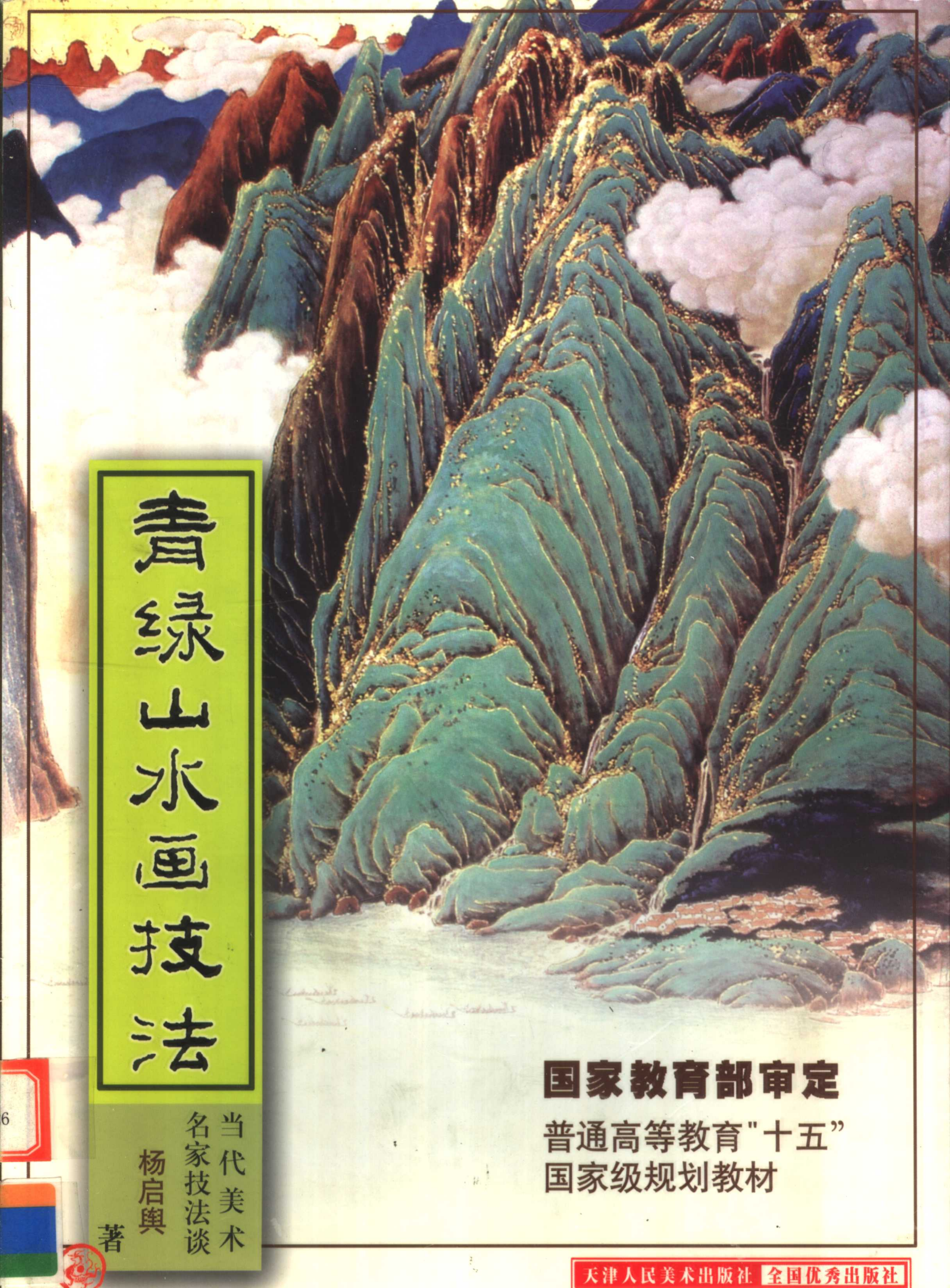




青绿山水画技法

当代美术
名家技法谈
杨启舆
著

国家教育部审定
普通高等教育“十五”
国家级规划教材

天津人民美术出版社 全国优秀出版社



青绿山水画技

江苏工业学院图书馆

名家技法谈
章代美术
杨启舆
著



中国美术学院美术考级教材

责任编辑:魏志刚
技术编辑:郑福生
装帧设计:陈栋玲
校 对:丁淑芳

图书在版编目(CIP)数据

青绿山水画技法 / 杨启舆编. —天津: 天津人民美术出版社, 2000.7
(当代美术名家技法谈)
ISBN 7-5305-1263-3

I. 青... II. 杨... III. 山水画-技法(美术)
IV. J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第29378号

天津 人民美術出版社 出版发行
天津市和平区马场道150号
邮编:300050 电话:(022) 23283867
出版人:刘建平

北京嘉彩印刷有限公司印刷

新华书店 天津发行所经销

2003年7月第2版

2003年7月第1次印刷

开本:889 × 1194 毫米 1/16 印张: 7.5

印数: 1-3000

版权所有, 侵权必究

定价: 39.80 元

再版说明

青绿山水画是中国山水画中的一个重要科目，也是深受群众喜爱的一个艺术品种。多年来，有关研究的著作甚少，杨启舆先生的《青绿山水画技法》是国内第一本较为全面和系统地研究这方面的著作，本书出版后，受到读者和有关专家的欢迎。前不久，国家教育部从全国 500 多所高校的 6000 余种教材中审定了一批适合当前高等教学的书，做为普通高等教育“十五”国家级规划教材。《青绿山水画技法》被列入其中。美术评论家郎绍君先生曾对此书评介说：近百年中国画教学中已没有青绿山水了……这本技法书对后学很有意义，看来教育领导部门今后对传统绘画的继承与弘扬已开始重视了……。

《青绿山水画技法》经作者校勘后，今再版，对于学习和研究青绿山水的读者会大有裨益。

编者
2003.3

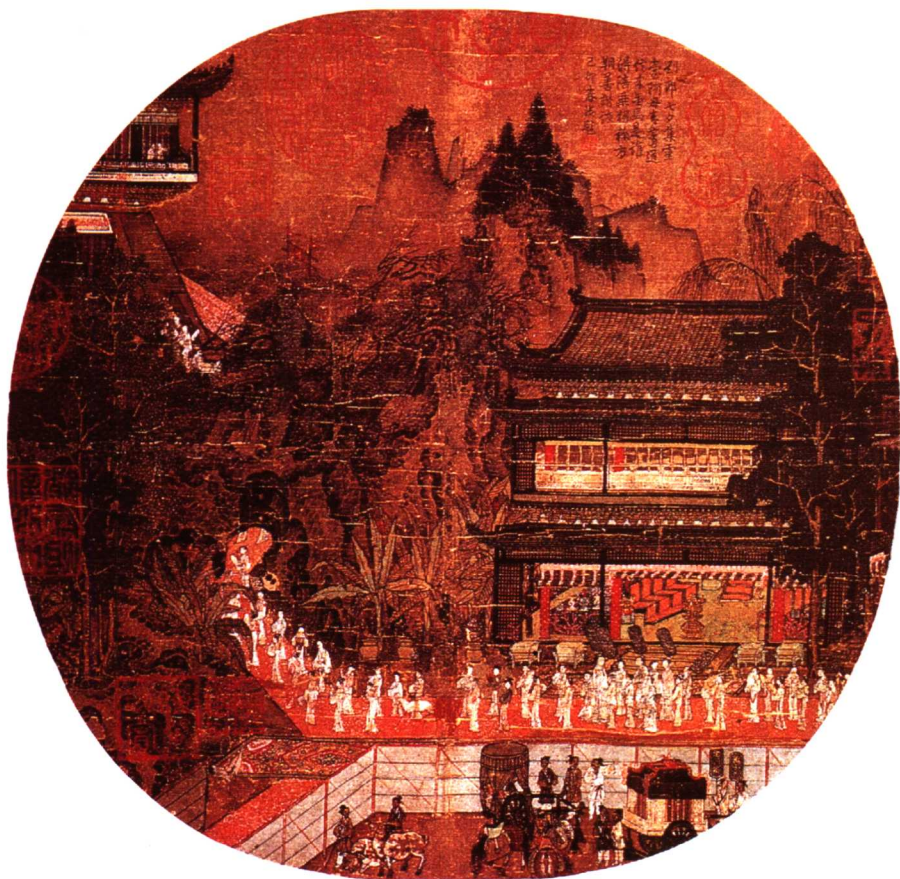
代序

青绿山水为山水画之祖，为什么今天画苑中已很少见其踪迹？大自然无限生机，为什么几个世纪山水画家视觉色彩竟习惯于一片水墨？从艺五十余年，想在山水画苑里这个空白处铺上几块砖石，希望这本集子成为第一扇大门。中国山水画不是浅薄的技艺，她的产生、意境、落笔都是中国传统文化观念的体现。

杨启舆 1999 年 5 月于万三园

目 录

一、青绿山水, 生生不息	1
二、山水画简论	2
三、青绿山水, 源远流长	5
四、历代青绿山水画附图	7
五、工具材料	35
六、青绿山水画基础技法	36
(一) 山石造型基础	37
(二) 树木造型基础	52
(三) 云水造型基础	63
(四) 点景物造型基础	70
(五) 山水画创作构图基础	74
(1) 关于山水画创作的思考	74
(2) 山水画的创作方法	76
(3) 山水画的构图法则	77
(4) 山水画构图方法要领	78
(5) 介绍几种山水画构图模式	79
七、创作图例	88



南宋赵伯驹《汉宫图》

一、青绿山水,生生不息

20世纪是有史以来最激荡多变的世纪,在东西文化的碰撞中,中国画经历了各种风波和考验,现代与传统争吵了多少年,改革中国画的呼声,令人茫然无措。如今,又传入了西方后现代主义思潮,才停止对中国画家精神上的折腾。后现代主义主张艺术的多元性、包容性、民主性、共存性、大众性,必然导致文化艺术的多极发展,画坛已开始从茫然、浮躁的心态转向宁静,反省过去,思考未来,画家们都在开始寻找自己的艺术空间。几经起落的中国山水画,又成为热门,预计将会有良好的前景。多极形势的要求,笔者认为,自宋元以后山水画坛重墨贬色的现象,今天是个值得提出研究的课题,以水墨为主流的单调艺术现象,该重新提出审评。

魏晋时期,山水画从作为人物画配景的地位分离出来成为独立画科,早期的山水画家,大自然在他们眼里,是充满色感的。顾恺之《画云台山记》云:“凡天及水色尽用空青”,“绝涧画丹崖”,“凡画人……衣服色彩殊鲜”。我国传世最早的山水画隋·展子虔《游春图》,就是一幅重彩青绿山水画。唐代中期虽兴起王维、张璪等人的水墨山水画,但一直还保持色墨并重的局面。张彦远的《论画》中说,古代谓“画,挂也,以彩色挂物象也”,说明古时的画是以彩色为艺术语言的。对于唐代兴起的水墨画,他赞扬:“不待丹碌之彩”、“山不待空青而翠”、“风不待五色而绌”、“是故运墨而五色具,谓之得意”。但他又说:“夫工欲善其事必先利其器……武陵水井之丹、磨嵯之沙、越嶲之空青、蔚之曾青、武昌之扁青、蜀都之铅华、始兴之解锡、昆仑之黄、南海之蚁卵(胭脂)……”可见当时作画仍是墨色并重。五代,是山水画成熟期,荆浩、关仝、董源、巨然四大家中除董源偶作青绿外,全都以水墨为主,这时山水画家对色彩的感情已逐渐淡漠。北宋中期哲宗朝复古,直到徽宗朝,这一时期青绿山水得以复兴。然而,至南宋青绿山水画则寥寥无几了。元明清几代,文人画兴,山水画坛虽明代有仇英以青绿山水称世,清代有袁江、袁耀作青绿山水和界画,但总体均以水墨山水为主流,个别文人画家只偶作小青绿。近代,山水画仍沿袭明清传统,惟张大千时作青绿山水,取得一定成就。新中国成立后,在反映

山水画全貌的1993年全国首届山水画展中,仍是以水墨山水为主流,展厅黑鸦鸦一片,显得沉闷,重彩山水画寥若晨星,艺术语言单调的传统水墨,似乎与生机勃勃的时代精神很不协调。

追溯历史,中国山水画的独立与成长和水墨山水画主流的形成,有其特殊的时空原因。“天人合一”是三千多年前我们祖先确定的观念,人是大自然的一分子,天地抚育了人,人依附大自然而生存就像依靠父母一样。魏晋南北朝是一个统治阶层互相争斗、残杀,人民生灵涂炭的时期,于是士人画家为了逃避社会,栖身林泉,沉溺于山水画,以求得精神上的解脱和净化。道家的虚静、玄无、返朴观念,成为山水画家向往与追求的境界,从而也产生对视觉色感的蔑视和冷漠。这一时期,书法艺术已成熟,士人能书能画,书画同源且同用笔墨,必然带来在笔墨技法上的掺糅与融合。书法入画,充实了骨法用笔,如用笔要求有骨有肉,入木三分,力能扛鼎,使用笔有力度,凝重多变,富有韵味节奏和内涵,成为中国绘画语言一种特有的品质,是其他画种中没有的和难于理解的一门学问。浓墨为一种黑的极色,与水的掺和,笔锋蘸墨的干湿浓淡,而使落笔能墨具五色,变化万千。唐代佛教传入,禅宗强调顿悟与灵性,色即是空等观念,对水墨画的兴起有促进作用。中国历史上的每一次动乱,士人画家心理上都会加深对大千世界色彩的消极与冷落及对道佛观念的向往,从而助长了重墨贬色的审美观。五代、南宋、元代,很明显是中国水墨山水画发展的几个重要阶段,长时期则成为中国画表现语言以水墨画为主的艺术传统。

我们不能否认从公元8世纪发展至今的中国水墨画取得辉煌的成就和丰富的技艺经验,但应该客观看,漠视我们祖先曾经创造辉煌的青绿重彩山水画传统,是一种遗憾和偏见。世界上其他国家和民族的绘画几乎都把色彩视为绘画艺术的主要表现语言,而且取得很高成就。在世界艺术抗衡中,如何加强研究发展中国绘画特有的色彩语言是时候了!

大自然生机勃勃,在视觉上不仅是形,其色感也起重要作用。古人用青绿二主色概括了大自然生命之色,而且青绿矿物质颜料,千百年不变色,鲜

明而强烈,配色上有独特的民族情趣,对大自然的阳刚气质具有表现力。文人画中水墨情趣固然有其艺术品位,但它的产生和发展与古代文人消极冷漠心态是分不开的,因而在不少作品中阴柔有余,阳刚不足。大自然浩然之气,博大磅礴沉雄,春夏秋冬色调变化无穷,仅用水墨表现是很有局限性

的。有鉴于此,笔者二十年来在作水墨画的同时,有志复兴和弘扬青绿山水这一传统,不计寂寞,以振绝响。惟势单力薄,仅一隅之见。期志同道合者共拓之,企青绿重彩山水与水墨山水平起平坐,同步发展,再创辉煌。

二、山水画简论

学习青绿山水画技法,必须先要了解中国山水画的内在精神,它发展了一千多年,成为中国画中的主科,至今经久不衰。它形成一个独立的表现体系和传统,了解它生存的理论 and 实践经验,然后才能总结出它的表现技法。青绿山水只是山水画科中一个门类而已,学青绿山水技法之前,还必须掌握一般山水画的基础技法。下面介绍几条重要的经典理论观点。

山水以形媚道

公元5世纪即有了独立的山水画,比西方18世纪才独立的风景画要早13个世纪。因此,今天学习山水画,笔者认为必须先了解山水画自身成长和发展的过程,及其理论基础和创作方法,把握其内涵,弘扬其精神。可以吸收借鉴西方绘画的理论和技艺,但绝不可因此而忘本。

中国道家的哲理,指导了中国山水艺术的产生和发展。中国山水画成为独立画科,一开始就源于道家的观念。南朝宗炳撰写了一篇中国最早的山水画论《画山水序》,文中给山水画下了一个定义:“山水以形媚道。”当然宗炳的“道”,是指道家圣贤栖居林泉寄情山水凝气怡身之“道”,和儒家智者乐水,仁者乐山之“道”。但作为一条定义,“道”也可作广义来理解,“道”可解释为山水画作者的一种艺术观念、艺术道路和信念,每个山水画家都可以有自己的“道”,用山水画形式来表现自己的“道”。尤其是这条定义中用“媚道”二字,“媚”字令人叫绝。《说文》:“媚者悦也、谐也、谄也、蛊也。”即可以阐释山水画的表現手法要使读者赏心悦目;要富有和谐的神韵和节奏感;还要讨人欢喜和蛊惑迷人,富有魅力,尽性尽情地发挥山水画形式语言的表现功能。“山水以形媚道”应该说至今仍可视作千古名言,每个山水画家的实践都离不开这条定义。

外师造化,中得心源

唐代的山水画家张璪对山水画的创作法则又

下了一条定义:“外师造化,中得心源。”中国道家对任何事物的生成与发展都采取辩证法的观点,“一阴一阳之谓道”“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴抱阳,冲气以为和”。这是道家的宇宙观,也是万物生发的规律。山水画定为一门画道可谓“一”,要创作山水画,则要有客观与主观两个条件,这就是“二”。这“二”,就如男女一样和谐交感就能生出孩子来,孩子就是“三”。我们要进行山水画创作,作者就得把握客观与主观两个条件。外师造化即以客观大自然为师,中得心源即发挥自己主观聪明才智,来消化处理加工取自客观大自然的各种素材和心得。客观与主观的碰撞交感激发的灵感火花,就能像生孩子一样,产生很好的山水画作品,作品即是“三”。运用如此法则,则可产生千万幅作品,即“三生万物”的道理了。“外师造化,中得心源”至今可谓千古未变的法则,可说古今中外任何一个画家创作都离不开这条法则。在作品中只是反映出客观与主观成分不同的多少而已。唐宋山水画,表现客体大自然的因素多一些,但有了画家不同的主观才智,才产生不同的风格。元代以后的文人画,不少是借大自然为题,表现自我的主观意趣,显得表现主观因素多一些,但随感而发,这“感”离不开大自然客观之源。尽管现代派画家,表现的抽象观念,也并不是从天而降,抽象观念的产生,是离不开画家对所处大千世界客观的感受而引发产生的。中国画论笔简意赅,一语多义,无须大块文章。“外师造化,中得心源”一语,“造化”为大千世界,多样无尽。“心源”出于芸芸众生,心境各异,至今每个画家都可根据不同感悟参与阐释,有极大的包容性。

六法论

谈到中国画的创作方法,都会想到南齐谢赫提出的“六法”:“一气韵生动是也,二骨法用笔是也,三应物象形是也,四随类赋彩是也,五经营位置是

也,六传移模写是也。”他把创作方法全面地归纳为六法,并不是要求每个画家在每次创作中都体现六法,可各有偏重,各取所需。有人认为,六法是用成法把画家束缚了,画家应我有我法。“我有我法”,应该说的是画家创造具有自己个性的表现方法。我们冷静地思考一下,有哪一位画家不是在这“六法”中兜圈子呢?难道作画不要气韵生动吗?骨法用笔固然可以不取,随意去挥洒的线条与骨法用笔比较,就缺乏用笔的韵味和内涵,那又何必必要反骨法用笔的传统?作具象画尽管变形,也离不开客观形象为依据,作抽象画固然可不应物象形,泛义来说,抽象画的色块与点线面,往往也是受各种客观形象所启发,康定斯基创造抽象画就受客观的音乐符号的启发。不作色彩画当然可以不随类赋彩,中国画用色主观成分很强,绿竹可作朱色,墨为黑色,墨具五色也可代替用色彩,随类赋彩的灵活度也很大。经营位置是任何一张作品都要考虑的,凡视觉艺术都必须考虑每一形象的合理位置,使符合审美要求。传移模写何解?有人说是学中国画先要临摹,当然不临摹也可学中国画,临摹可带路,初学起步快一些又有何不可?当然一味靠临摹起家,不会创作,那不是正道。

三远法

谈到中国山水画创作,我们必须懂得“三远法”。

这是北宋郭熙在他撰写的《林泉高致》一文中总结的表现山水画空间艺术的方法,文字不多,能量很大。“自山下而仰山巅谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远”。“高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融,而缥缈缥缈”。“山欲高,尽出之则不高,烟霞锁其腰则高矣。水欲远,尽出之则不远,掩映断其脉则远矣”。“山有三大,山大于木,木大于人”。

中国的山水画显然在形式美感与意境情趣等方面,与西方绘画的风景画有很大的差别。“三远法”开拓了中国山水画家对大自然的观察方法和对大自然空间的理解与想象,以及对山水画空间的表现与营造能量。西方写实风景画受焦点透视所局限,中国山水画则完全不受透视观点的局限,三远法的确立,画家可天马行空。高可表现峻岭擎天,壁立千仞;远可表现千里江山,长江万里;深可表现千崖万壑,重峦叠嶂。在有限的平面画幅上,表现出无限的立体空间组合,在世界绘画艺术中独树一帜。“三远法”在观察大自然的方法上是采取山水

面面观的整体观察方法,观其来龙去脉,四面八方,对大自然整体把握,搜尽奇峰打草稿,择取美的形象,包括山、水、树、云、建筑、舟等全面的素材进行加工组合。行万里路,观察不同地貌的特色,速写默记,满腹丘壑,训练自己能随手拈来构成画面的本领。山水画家首先要在观察大自然外师造化上狠下功夫,是画好山水画的重要基础。

山水画要表现大自然的磅礴气势和幽深空灵、险峻雄浑、神秘莫测的万千气象。“三远法”的运用十分重要,艺术创作中抓住两个相对的方面处理得和谐就可产生艺术节奏和艺术效果。例如表现“高远”,重要手法是运用实与虚及大与小的对比组合。画一座高山,山顶部要画得实,纹理较清,色调较明;山脚则要画得晦暗模糊一点,或烟雾缭绕山腰,通过实与虚的对比,山的视觉效果就高了。或者高山下画矮屋矮树,高与矮的对比,以小识大,山在视觉上就会显得高大。如要表现“深远”层峦叠嶂,山后有山,有层次感。山的前后重叠主要靠浓淡、黑白、深浅、干湿对比,墨与色对比,色块冷暖对比等手法,就可表现出重峦叠嶂多层次空间。画山谷的“深远”则可通过一开一合,外明内暗的对比手法,及曲径通幽的视觉效果,就能体现深远。

画面处理好藏露对比也是中国山水画中表现深远的常用手法。把房屋隐隐藏画在树丛间隙处,树的“露”与屋的“藏”对比,显出树林深处的奥秘感。画“深山藏古寺”,往往只在山与山之间露个庙顶,就可暗示山谷的深度,露与藏对比起着相辅相成的视觉效果。古代界画,把宫阙藏入深山里,半露半藏,画得十分工细完整。然后,在室内又画了很多有藏有露的王公贵族和成群仕女的活动场面,人形如豆,但画得栩栩如生,十分精到。这一手法既表现了一种神仙境界,及享乐世界的幻想,又用藏与露的手法,把建筑物与山,建筑物与人的藏露对比节奏表现得十分精妙,堪称中国传统绘画中一绝。表现“平远”,主要通过近大远小,近高远低,近实远虚,近清远晦的对比手法步步推远。如表现河流的平远,则可通过平横的层层沙岸对错,河道曲流其间,曲与横的对比,就可表现出水流远方,远方则水天一色。中国山水画不要求焦点透视,表现平远可用曲线型,近宽远狭就可把平面空间暗示步步推远。如果画直幅用分段式层层上叠,也可把平面空间逐渐推远。

“三远法”的创造,不仅为山水画开拓无限的空间,还形成了山水画另一种独特的画幅形式,直轴拉大画幅高度,适于表现高远景观。横幅则适于表

现平远和深远景观。还有长卷可长达数丈,欣赏时,边滚边看。艺术创作是一种“游于心”的行为,不宜用机械的规范约束,“三远法”具有很大的空间灵活度,在表现写实的空间艺术上,可充分地发挥画家的才智。

创作构成的生发意识

在我们现在的美术教育中,有关构图学多从西方绘画透视学及平面构成等形式美构成法则而来,往往孤立地追求形式美,缺少从传统绘画中总结独成体系的构图法则。有些评论家对成功的老画家作品,也常用点线面几何形构成法则去对照和剖析。其实,老画家在他作画时根本就没有去考虑过点线面和几何形构成法则,不少老画家作画,从落笔开始,不作草稿,随意生发,直到完成作品,特别是作写意画,往往令人叫绝。陆俨少先生作山水画,就是用一支笔,不起稿,从头到尾完成作品皆是随机生发一气呵成。这是很值得我们为之研究和总结的,西方画家望尘莫及。

“意在笔先”,是中国画构图的起点,作山水画须先胸中有丘壑,有意境,落笔后意到笔随。至于如何生发,我们不能忽视道家哲理的深远影响,传统中国画家长期艺术实践中都自觉和不自觉地受到这一潜移默化的熏陶。石涛的“一画论”,道破了天机,他说:“一画收尽鸿蒙之外,即亿万万笔墨未有不始于此而终于此。”又说:“规矩者方圆之极则也,天地者规矩之运行也。世知有规矩而不知夫乾旋坤转之义,此天地之缚人于法。”其义是学“法”不仅是学方圆规矩的法,更重要是懂得“乾旋坤转之义”的大法。乾为阳,坤为阴,“乾旋坤转之义”可理解为道家观念“一阴一阳之谓道”。“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴抱阳冲气以为和。”这就是万物生生不息的生发道理,绘画艺术也离不了这个纲。石涛的“一画”,可谓“画道”。画家凡落笔就要考虑发现处理好艺术实践过程中随时遇到的各种阴阳关系,加以对比和谐的处理。如“意在笔先”,“意”与“笔”二者就是阴阳关系。然后,随意生发,用笔造型,随之,又产生了各种阴阳二者对比关系的处理,如方圆、横直、点线、刚柔、轻重、虚实、浓淡色调冷暖等等,无尽地阴阳对比节奏变化的随机处理,这就是“一生二”的道理。每一处造型的组合和笔墨色的活动都离不开其中阴阳节奏的构成,然后才完成一个作品局部,即是“二生三”,由很多局部最后组合,即成了完整的作品。运用这一构成法则,可产生千万件作品,即“三生万物”。整个艺术实践处理过程,均可理解为“万物负

阴抱阳冲气以为和”的过程,也就是“乾旋坤转”的过程,中国画家在艺术实践中都自觉和不自觉地体现了这一哲理的指导,才能表现出为一种随机生发的艺术行为,几乎在意境、造型、造境、构图、用笔、用墨、用色、情趣等方面都是运用这一阴阳辩证法去生发完成作品的。这就是中国画特有的构图学,可谓天机神化,变幻无穷,充满了灵性与活力,能充分发挥作者的才智与天赋。清代笪重光撰写的《画筌》一文就是作者总结了山水画中如何运用阴阳辩证法的宝贵经验,对生发思路指导创作实践具有经典意义,作者对山水画的构思、布局、造型、笔墨色技巧、鉴赏、修养等均作了全面的概述,值得一读。如“山本静、水流则动;石本顽,树活则灵”,“一收复一放,山渐开而势转;一起又一伏,山欲动而势长”。文中所提的山水、静动、顽灵、收放、起伏等均为作者在山水画实践中,发现的大自然中存在的多种阴阳辩证节奏关系,作山水画就是灵变和谐处理这种阴阳辩证节奏而成为作品。山水画家如果从不自觉到自觉地运用这一法则,笔底则可如神助,以应无穷。但还要注意一点,凡处理阴阳对比,二者其中必须有主有辅,主多辅少,对比才有节奏。如二者平衡,则会失去节奏美感。“山水以形媚道”,不是一种浅薄的技艺,山为阳为刚为静……水为阴为柔为动……山水画的定名就内含深刻哲理。“外师造化”内含客观、具象、实在……诸视觉因素。“中得心源”内含主观、抽象、虚灵……诸心理因素,二者也是阴阳关系,“冲气以为和”于是就产生了山水画意境。作山水画,凡落笔处处都是这一生发观念的体现,山水画的生命力就在于此,只要大自然与人存在,就能生生不息,生发无尽。

三、青绿山水,源远流长

青绿山水可谓中国山水画之祖,水墨山水画是从中唐才开始兴起的。古称绘画为“丹青”,魏晋以前的人物画都重视用色,早期,作为人物配景的山水画,也是重视用色,多着石青石绿矿物质重彩,故当时着色山水,称为“青绿山水”,至今,凡着石青石绿及重彩的山水画均称“青绿山水画”,使之有别于水墨山水画。

我们可以从两个方面去研究中国传统青绿山水画的源流。一是文人士大夫所作的山水画;二是民间画工所作的壁画,也可看到古代重彩绘画的传统。下面我们把青绿山水的源流分为五个时期,并列举各个时期的作品作些解析。

(一)青绿山水从雏形走向成熟

魏晋南北朝,从公元265年到589年,三百二十四年间是中国历史上社会最动乱、王朝割据与更迭最频繁的时期。不少文人,仕途坎坷,于是遁世隐居,寄情山水,以求精神上的解脱。文人画家对“成教化,助人伦”的人物画,也渐渐产生消极情绪,转而醉心于林泉,以表现山水为主体的山水画应运而生,并逐渐摆脱作为人物画的附庸地位,而逐渐成了一个独立画科。当时独立的山水画虽史籍有所记载,但遗憾的是这一时期现存的传世之作已寥寥无几了,不过我们还可以从仅有的作品中,辨析在这一时期青绿山水发展的状况。

(二)青绿山水的成熟期

从魏晋南北朝开始,直到隋、唐,山水画逐渐从人物画的配景地位分离出来成为一个新的画科。这时不少人物画家如展子虔、阎立本、吴道子等都兼工山水画,山水画也逐渐成长步入了它的成熟期,渐渐在社会上取得与人物画并列的地位。这一时期创造了山水画的独立模式,发展了写实主义创作方法,“外师造化,中得心源”观点的提出,对山水画的意境、构图、山石、云水、树木和点景人物、舟、车、建筑等表现技法程式着色方法,都成龙配套地加深了研究,步步精到了。

(三)青绿山水的兴盛期

青绿山水从唐代至宋代,步入了成熟期,由于帝王爱好,曾受到重视,以李思训、李昭道为代表,成为唐代早期画坛优势。五代水墨山水大兴,创宗立派,青绿山水渐被人漠视。至北宋哲宗时,哲宗年幼,其师程颐辅政,提倡复古,山水画上追初唐二李,于是青绿山水遂得以复兴,并促使青绿山水画

艺术发展到兴盛时期,取得杰出成就。遗憾的是传世之作历经了13个世纪所存无几,且唐宋绘画多无款识供考,仅从画风及表现内容去推断。因此,只得有关学术收藏部门鉴定为据,列举一些作品,介绍在这一时期的各个历史阶段的艺术特色。

(四)青绿山水的潜隐期

北宋汴京王朝被金人所灭,康王赵构逃往南京,建立南宋,是为高宗,虽然南宋仍有画院,但其规模远不及北宋画院,画家思想也起了较大变化,山水画家从对大自然真山水的赞美,转向藉山水为题,强化笔墨,以方硬刚劲的笔意和造型,宣泄主观对半壁江山的伤感与激愤情绪。继李唐小斧劈皴法,发展为大斧劈皴法的水墨山水画。禅宗画家则更求笔墨淋漓、痛快、朦胧,以放纵的草草墨戏为尚。这一时期,画家对青绿山水已格格不入了。惟有宋太祖七世孙赵伯驹、赵伯驩兄弟作青绿山水,但二人以当官为主,画作不多,影响不大,多作宫阙题材。

元代蒙古贵族灭南宋建立元朝,进行空前的残酷屠杀和镇压,汉人知识分子地位低下,失去了往日科举利禄上进仕途的机会,但又求维持自己的生活,虽心向隐逸,却并不想隐居山林,而只是徘徊于市井,寄情于山水。出于这种被扭曲的心态,作画成为一种追求内在精神自由,人格自我完善,和性情抒发的手段,进一步发展了从宋代始兴的文人画。这时期的山水画家无意独创,为适于自己的心态,一反南宋刚劲方硬的画风,复古上追董巨,转趋柔弱,把水墨山水画推向一个新的阶段。惟提倡复古的赵孟頫和钱选等人,也偶作青绿山水。

明代驱逐了蒙古族,建立了汉族王朝,继承宋制恢复了画院,但不及宋代。明初,帝王虽提倡绘画,但专制苛严,大兴文字狱,画家不求有功,但求无过,使明代画家失却了创新精神,因循前人。明王朝反对隐逸,士人要为国效力,明初画家不少被杀。青绿山水已偃旗息鼓,无人问津。明代中叶资本主义萌芽,江南人乐于小康生活,于是吴门画派兴起。新起的一批文人在社会上影响很大,“吴门四家”即沈周、文徵明、唐寅、仇英,重文人逸趣。苏州是商业中心,卖画成风,画家多忙于制作商品,无心外师造化,青绿山水这一时期有所复兴,沈周、文徵明及其子文嘉善作青绿山水,清雅明丽。仇英为青绿山水高手,浓丽壮茂,独树一帜。继吴门画派

后,董其昌为晚明画坛领袖,以禅宗观点把山水画分为南北二宗,“北宗则李思训父子著色山水,流传而为宋之赵干,赵伯驹、伯骕,以至马夏辈。南宗则王摩诘(王维)始用渲淡,一变勾斫之法,其传张璪、荆关、董巨、郭忠恕、米家父子、以至元四大家。”“若马夏及李唐、刘松年又是大李将军之派,非吾辈当学也。”从而掀起“尚南贬北”“重墨贬色”偏见流行。称南宗为士气,贬北宗为作家气,影响后代画坛加深对重彩的漠视。尽管如此,董本人言不由衷,还是偶作青绿山水,无法完全抵制青绿色彩对他的诱惑。蓝瑛在仿古青绿山水中也呈新意。

清代是满族人建立的中国历史上最后一个封建王朝,康熙、雍正、乾隆比较开明,崇尚文艺,清代虽无画院之设,然画家供奉内廷者不少,还有外国画家如郎世宁、艾启蒙等为清宫廷服务。嘉庆、道光时内忧外患无暇顾及,绘画遂衰微,光绪海禁开放,西洋美术大量传入,对中国画有所冲击。清代前期山水画,以遗民一派山水画家较为突出,有弘仁(浙江)、髡残(石溪)、八大山人(朱耷)、石涛(道济)、龚贤等为代表,怀有很强烈的民族情绪,对满族统治不满。但反抗无力,则消极逃世,有的遁入空门为僧,在他们的作品中多流露出一种愤懑、冷漠的精神状态,他们对青绿山水不感兴趣。还有野逸一派,多为文人雅士,有的曾为官吏,弃职寄情于

艺,以卖画为生,如扬州八怪及海上三任等,他们多作花鸟、人物,也偶作山水。在清代影响较大的是仿古派,代表画家有四王(王时敏、王原祁、王鉴、王翥)他们适于清王朝贵族审美要求,一味摹古仿古,供奉内廷。仿古派无多创造,他们也偶作青绿山水,尤以王鉴、王翥善作青绿设色山水。另有袁江、袁耀二人,(袁耀为袁江侄,一说为袁江子)在南京浙江一带卖画为生,初学明代仇英,后自创一格,为清代界画一体和青绿山水作出成就。

(五)近代青绿山水的回流

从唐代至清代,青绿山水在北宋为高峰期,元明清承袭唐宋余波而已,这与封建社会日趋没落有关。山水画家日益失去唐宋画家审美激情和创新精神,一味追求柔弱、萧散、清淡、虚静精神世界,失去了投身造化、嘘吸磅礴大气的优良传统,不少山水画家只向古人作品中讨生活,致元气不足,作品虚假,拼凑成习,显得苍白无力。清末国势衰微,外患频仍,爱国志士奋起,加之西方文化教育的传入,才使部分文化人,从陈旧没落的精神世界觉醒,开始作新的探索和尝试。一开始是花鸟画兴旺超过了山水画,随后山水画家崛起,代表人物有黄宾虹、傅抱石、张大千及刘海粟等,各有自己的追求和创造。黄、傅为写意水墨画家,惟张大千、刘海粟等对青绿山水甚为钟爱,各有自己的创造。



图1 东晋顾恺之《洛神赋图卷》(局部)

四、历代青绿山水画附图

东晋·顾恺之(约公元 334 - 406 年间)《洛神赋图卷》(图 1)

这幅长卷虽然是以曹植《洛神赋》为主题的人物画图卷,可看到在山水画还未摆脱附庸于人物画的地位时的表现技法,它是独立山水画的雏形。正如张彦远在《历代名画记》中所写的:“群峰之势,若钿饰犀栉,或水不容泛,或人大于山,率皆附以树石,映带其地,列植之状则若伸臂布指。”表现手法虽显得稚拙简单,但对山石云水树木的画法,是精心处理的。书法入画,讲究骨法用笔。中锋铁线描如春蚕吐丝,遒劲有力,疏密有致,多作弧线,富有节奏。山石空勾无皴,淡赭为底,山脚稍浓,向上晕染渐淡,沿山石边线着石绿色,然后向下晕染渐淡与赭色相接。高低起伏排列有序。比例上“人大于山”,树叶用符号式的画法,呈大型蘑菇状,画水用线,流动感很强,用笔较挺硬。画云用笔则较柔和,作圆弧形,使云有浮动感。说明了这一时期已开始重视对体积感和空间层次的表现。作品主题极富幻想浪漫情调,造型有装饰味,配景与人物和谐地组成一个整体。

梁·张僧繇(约公元 479 - 547 年间)《雪山红树图》(图 2)

《雪山红树图》为台北故宫博物院所藏,传为张僧繇作,是一幅已成熟的独立山水画了。仍属于早期青绿山水空勾无皴一体,山脚用淡赭色,逐渐向上晕染愈淡,山石上部勾线,凹处略施淡青绿色,向上晕染,然后着白粉从山顶凸处向下晕染,从浓到淡,最后加上点苔。这幅画已强调了大山为主题,气势雄伟,山轮廓交接用矮树相间,使层层推远,表现了深远的境界。画则较《洛神赋图卷》有了很大变化。树干有皮有节,皴得很立体,似乎完全从写生而来,不同的树叶形状用不同的造型,树叶用双钩夹叶法勾画得很整体,很注意一株树叶整体边缘造型的缺口变化。通过树叶形状的差别和色彩的差别,分出了树的层次空间。山与树的间隙处画上隐蔽的房屋,处理得很含蓄。下部作桥与人物,安排在画面一角的明显位置,把人物比例压缩得很小,更衬托了山的高大。在这幅山水画中表现高远深远的技法已经很成熟了。构图简练大方空灵,整体疏密聚散有致。开拓了传统直轴山水画比较常见的典型模式。



图 2 南北朝梁张僧繇《雪山红树图》



图3 敦煌壁画山水 219窟 西魏



图4 敦煌壁画山水 北周



图5 敦煌壁画山水 428窟 北周 菩萨本生

敦煌石窟 219 窟西魏壁画《狩猎图》(约公元 535 - 556 年间)(图 3)

这幅壁画的年代与顾恺之所处的时代相近,也是作为人物画的配景。顾恺之是当时士大夫,而壁画的作者是民间画工,两幅画作者气质完全不同,画风上有很大差别。《狩猎图》中更强调了人物动物和山石树木的比例差别,山峰的造型也是如齿状平均并列。树木就像毛绒的花朵。山石画法是强调块面,先用墨或土红色勾线后,即平涂着上墨或石青色。色覆盖了轮廓线,然后在墨块刷上调色不匀的粉赭色,使露出墨底。在石青块面上,也用笔触随山形画上人字形的淡石青色。随后在山与山之间又用土红线勾山,有的再着墨块或石青块,有的则空勾不着色。通过色调及线与面对比,表现出峰的前后层次。看来很不经意,随意而成,画法很自由,并无骨法用笔。山石树木占整幅画中的一小部分,赭色拖笔成一个尾状,表示云飞的方向,然后在赭点上重上一点小的墨点,十分富有动感。用色强烈单纯,只有黑、白、朱、赭、石青五色。以土红暖调为主,用少量石青冷色对比,压上几块墨块使画面厚重,跃动而不轻浮。作者在作画时感情十分泼辣奔放,随性而发,画面节奏就像一组宏亮高昂的交响乐,复杂中有纯朴感,是一幅东方古典表现主义的佳作。

以上作品基本上可概括青绿山水从雏形走向成熟时期的特征。

当时的两大流派,一是以士大夫为作者的流派,可从顾恺之到张僧繇的作品中看出其发展的过程与变化。另一派可从敦煌壁画中欣赏到民间画工所作的重彩山水,看到由于其出身,气质与士大夫完全不同。顾恺之作品洋溢浪漫主义情趣,而张僧繇作品显然是正统写实主义的先驱,敦煌壁画中《狩猎图》则是一幅表现主义十分突出的力作,从中看出中国古典重彩青绿山水画早期即有百花纷陈,十分开放自由活跃的局面。重视对形式美感的思考与追求,追求神韵意趣与个性的表现成为时潮,同时,也加深了对各类艺术情理法度的研究。(图 4~10)



图6 敦煌壁画山水 172窟 盛唐



图7 敦煌壁画山水 217窟 盛唐



图8 敦煌壁画山水 103窟 盛唐 溪山行旅



图9 敦煌壁画山水 61窟 五代 大建安寺五台县



图10 敦煌壁画山水 61窟 五代 五台山图

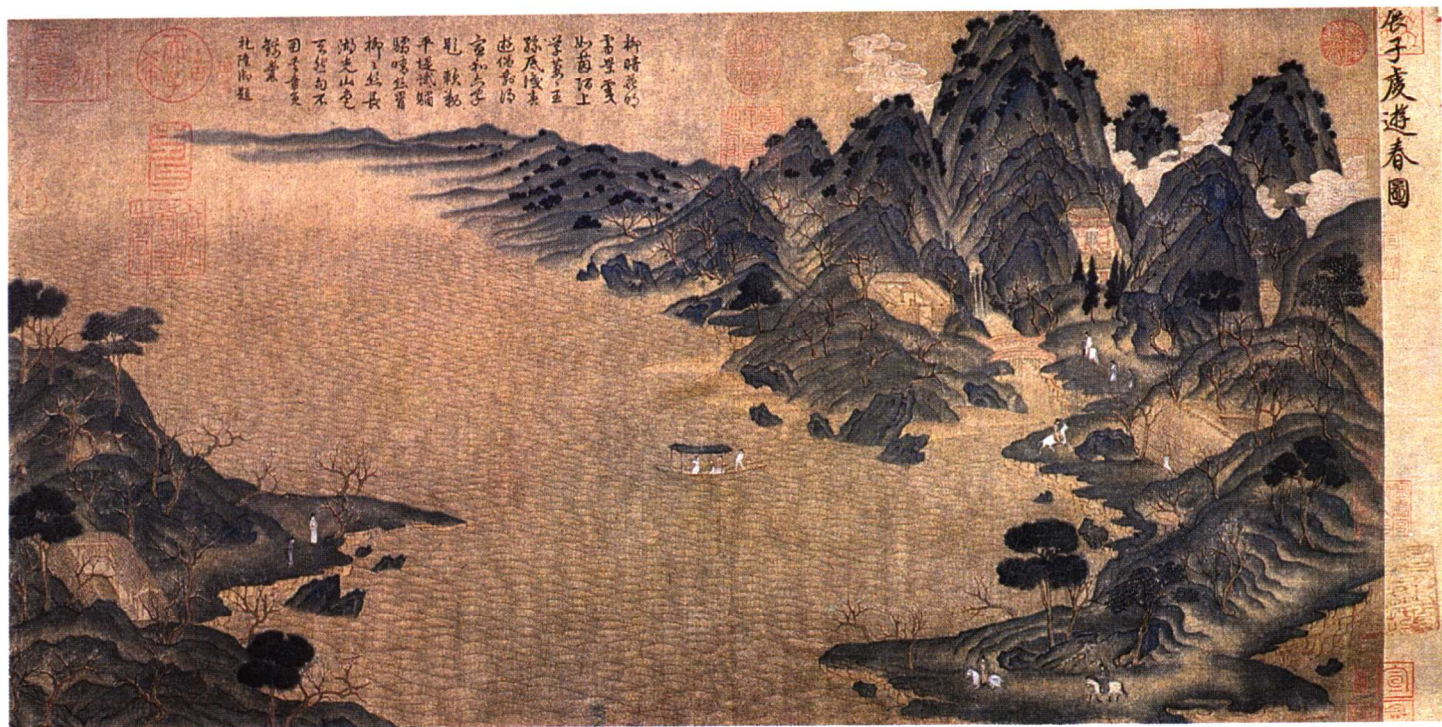


图 11 隋展子虔《游春图》

隋·展子虔(约公元 531 - 604 年前后)《游春图》(图 11)

原已鉴定这幅画是现存传世的中国山水画之祖,也是青绿山水之祖。后来又有鉴定家提出异议,认为是宋代摹本。不管怎样,这幅画还是能反映魏晋南北朝至隋的一代画风。这幅画的主题是描绘艳阳春天,湖畔的丘陵地带,有两人待渡。湖岸两边,山丘大小起伏连成一片,远处山峰有云雾缭绕。山间夹有清泉和小溪,溪上有木桥。是一幅以山水为主题的独立山水画,人物山庄,完全是为了衬托山水春色。湖与天相接,表现了非常开阔的空间,超过了整个画幅的一半。湖水碧波荡漾,用很细密严谨的线勾描,从近到远,从有到无,极有空间感。山脉高低起伏大小相间,很有变化,越远越低。有“远近山川、咫尺千里”之感。成功运用了山水画中的“平远法”技巧,表现出空间开阔的效果,在这幅画以前是没有看到过的。山纹的脉络勾勒渐趋写实,山石的染色,仍然是山脚染淡赭,山头则用青绿重色,从浓向下晕染逐渐变淡,凸处浓、凹处淡,使之前后色调对比,分出空间层次。树丛散布在遍山,不同的树种画不同的树叶,每株树都有不同的变化。用粉点成桃李,房屋间着朱色,人物全用白粉沿轮廓点染,云朵填白粉色,山头用墨绿聚点成树丛。作者外师造化,具有很强的观察能力和构图能力。从张僧繇的《雪山红树图》到展子虔《游春图》,中国山水画表现空间构图中的“三远法”已齐备了。为后来唐代山水画莫下了基石,代表了独

立山水画已进入成熟期。

李思训(约 651 - 716 年间)《江帆楼阁图》绢本,纵 101.9 厘米,横 54.7 厘米。(图 12)

据考传为李思训作品,也有人评鉴为晚唐作品。中国山水画至唐已成熟,第一个代表画家就是李思训,唐王朝宗室,任左羽林大将军,其子李昭道,也是有名的青绿山水画家,故有大小李将军之称。画史中均称李思训是青绿山水画第一人也被称为北宗之祖。他还创金碧青绿山水一格,“青绿为质,金碧为文”,“阳面涂金,阴面加蓝”。

《江帆楼阁图》画面前端为江岸小丘,在密林中藏有楼阁,江岸有骑马行人和闲游的人物,江心有一条渔船,上方远处有两条帆船,扬帆而去。这幅画突出之处在于丛林与江水、树林的造型,完全从写生而来,画得精到。满山丛林,疏密高低参差不齐,重叠有序,繁而不乱,有各种点叶夹叶,布满小枝的嫩叶,有柳有松,开创了中国山水画中写实的画树方法。松叶是先点石绿成形,然后在石绿上用石青加上两笔交叉,画出简单的松针来。丛林十分壮观,树中藏有楼阁,画得真实、严谨,屋顶轮廓勾以金线,为界画一体,已开先河。

山石的脉络勾勒更有变化,江岸土坡更加真实,已改变了以往装饰画风。画中注意光的表现,阳光灿烂。整个画面,用平远法处理构图,显得空间开阔。这幅山水画可确认它代表了中国山水画严谨写实主义的技巧,追求意趣与情理法度的统一,已发展到一个承前启后的阶段。



图 12 唐李思训《江帆楼阁图》

传唐人《明皇幸蜀图》 绢本，纵 55.9 厘米，横 81 厘米（图 13）

山峰嶙峋，高低参差，列立如笋，通过浮云穿插间隔，表现出层峦叠嶂。透过大山间缝，把空间拉得很远。溪流、泉涧流其间。数十个人物，有着官服和仕女骑马者，有挑担歇息者，神情各异，分为三组，有聚有散，散布在林阴道上，还见有人马从远山栈道而来。此图树法严谨，树丛分布遍山，疏密高低有致，树姿婀娜生动。画山石技法空勾无皴，山石勾勒虽仍富装饰味，但分勾造型块面，则较复杂了，不同的峰头形象不一。染色较魏晋山水画有很大进步，根据山石的形体及前后上下，用石青绿晕染出深浅不同的块面及前后层次，草地用石绿平铺，山脚及露出山崖则用赭石淡染，云用白粉，人物用粉彩点染，全幅画面华丽而不俗，在一幅仅纵 55.9 厘米，横 81 厘米的方形绢面上，场面如此庞大生动复杂而整体，对深远法的运用十分成功。写实技法熟练精到。对于《明皇幸蜀图》众说不一，有说是宋画，也有说是李思训所作或是其子李昭道所作，但大多数人认为是晚唐之作。

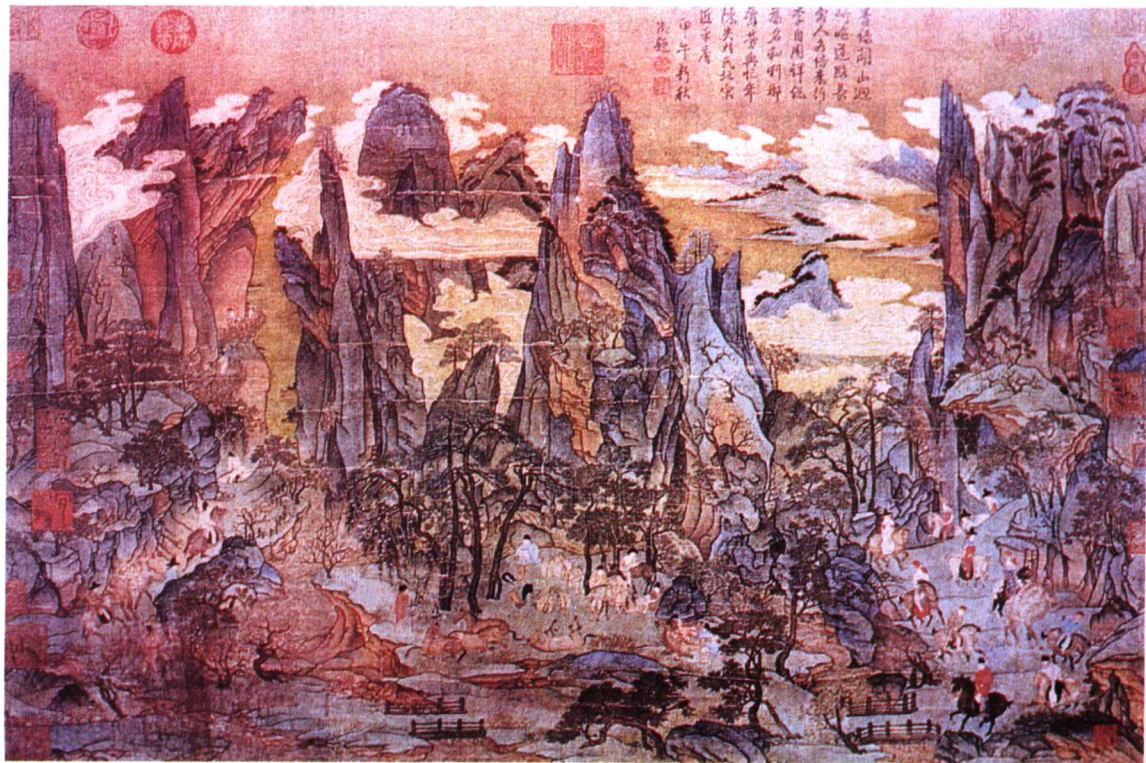


图 13 传唐人《明皇幸蜀图》



图14 传唐王维《山阴图》

传唐·王维（公元701-761年）《山阴图》（局部）（图14）

王维被后代称为水墨画之祖，原来他也会作青绿山水。他做过尚书右丞，国势日衰，于是醉心田园，才开始喜作水墨画。《山阴图》中可看到其人物水纹画法系继承魏晋以来画法，但树石勾勒，虽是中锋用笔，但重视了转折顿笔，加强了树石的体质感，这种骨法用笔来之于书法的楷法。树石造型比较有变化，从观察写生而得。着色法已明显地看出以墨色为主。但草地仍铺石绿，不过较为清淡，后代称李思训李昭道一体，重彩较浓者为大青绿山水，王维这一体重彩较清淡者则称为小青绿山水。

传五代梁·荆浩《雪景山水图》（图15）

是在深赭底色的绢本上先完成水墨画，勾皴均已较为完整。按水墨画画雪景，往往是在山头不染留白，暗示为白雪，而此幅雪景是用重彩法，在山石凸处着上白粉色。树也是如此，用白粉表现树枝干上的积雪，并用暖色点叶，为突出人物，行旅人物及建筑物也用粉色重彩点染，但整幅山水画仍以墨色骨架为主。山石的形势雄伟，主峰突出，群山蜿蜒起伏，大小互衬，很有节奏。树姿婀娜，重叠穿插，分布在山脚，远处山脉时隐时现。显示了此派山水画具有的阳刚气质。



图15 传五代荆浩《雪景山水图》