

高等学校美术学科
技能课程教材系列
主编：孔新苗

山水 花鸟 写意 画

SHANSHUI
HUANIAO
XIEYIHUA

著：宋 力 齐永新

山东美术出版社



高等学校美术学科
技能课程教材系列
主编：孔新苗

山水 花鸟写意画
SHANSHUI
HUANIAO XIEYIHUA

 山东美术出版社 著：宋力 齐永新
SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (C I P) 数据

山水、花鸟写意画 / 宋力 齐永新著. — 济南: 山东
美术出版社, 2003.1 (2003.3 重印)
(高等学校美术学科技能课程教材系列 / 孔新苗主编)
ISBN 7-5330-1701-3

I. 山... II. ①宋... ②齐... III. ①山水画—技法
(美术)—高等学校—教材 ②花鸟画—技法 (美术)—
高等学校—教材 ③写意画—技法 (美术)—高等学校—
教材 IV. J212.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 095858 号

出 版: 山 东 美 术 出 版 社
济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
发 行: 山东美术出版社发行部
济南市民生大街 43 号 (邮编: 250001)
制 版: 深圳彩视电分有限公司
印 刷: 利丰雅高印刷 (深圳) 有限公司
开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 10 印张
版 次: 2003 年 1 月第 1 版 2003 年 3 月第 2 次印刷
定 价: 60.00 元

序

中国艺术教育在近 20 年来发展迅速,使高校艺术专业在校生的整体水平有大幅度提高。另一方面,由于高校生大多是从高中直接升入大学,他们对美术学科知识领域的认识往往局限于应试知识的范围,对美术作为一门注重对历史人文传统的全面理解;注重学习过程中创造性思维与实践的自觉;注重艺术技能以情感表达为根据的经验性特质的把握,这些学科重要特点的认识相对不足。

我们由这一分析形成了本教材的基本编写思路,其出发点可以概括为这样两点:

1. 深化对技能知识的理解。区别于已往教材从美术的具体技能知识展开的体例,本教材侧重通过学习经典作品,将对美术技能知识的学习和理解,与提高学生对技能知识的人文内涵领会;与创造性应用技术手段的自觉性培养相联系,力图提高学生对技能手段、作品视觉效果与情感表达、绘画实践之间内在关系的领悟能力。

2. 以经典作品构筑学习空间。教材是一门课程教学过程的知识平台,作为艺术教学,教材应给任课教师在教学过程中的创造性发挥提供充分空间。本教材采取了少文字,多图版的编写方式,力求在各种风格手法的充分展示中拓宽课程的知识内容,让教师可以根据课程和学生的特点而展开有所侧重的分析与阐释,提高教材与学习过程的互动性。同时,广泛选自各种艺术流派经典作品的彩色图版,将为学生减轻一些课外购书的负担。

最后要提及的是,中国美术学学科知识内容的一个重要特点,是“中西交汇”,但中西美术背后的文化、哲学传统又是有很大差异的。作为技能课教材在体例上不专门涉及这一问题,但通过对不同创作现象的展示,学习者可以通过对不同作品的审美品格、创作追求和制作手法的分析理解,加深对中西美术的差异与融合实践的领会。在当代开放的信息化文化语境中,空洞的概念或狭隘的偏激,都是艺术学习的障碍。

面向未来的中华艺术,需要在与世界艺术的广泛交流中获得新的生机。

新的创造,必然要求新一代创造者有新的知识素质。

孔 新 苗
2002 年 5 月
于山东师范大学

目 录

序

第一章 中国山水画艺术……1

- 一、 山水画的艺术特征……1
- 二、 山水画的表现技法……2

第二章 古典山水画……5

- 一、 古典山水画发展概述……5
- 二、 古典山水画佳作选集……6

第三章 现代山水画……37

- 一、 20世纪山水画变革的三大类型……37
- 二、 80年代以来山水画创作的四种形态……38

第四章 写意花鸟画艺术……101

- 一、 花鸟画的艺术创作特征……101
- 二、 花鸟画佳作选集……102

著：宋 力

中国山水画艺术

1

一、山水画的艺术特征

山水画是以山川水流等自然景物为主要描绘对象的中国传统画科，主要表现山石、树木、云水、建筑等内容，一般分为大青绿、金碧、界画、水墨、小青绿、浅绛、没骨、泼墨泼彩等几种表现形式。中国山水画艺术深受中国古典哲学，尤其是庄禅哲学思想影响，在艺术创作的思维特点，观察、体验自然的审美方式和绘画形象表达的语言手法等方面都不同于西方的风景画，具有独特的艺术特征。

在艺术创作思维特点上：强调创作主体内在精神体验与自然景观的和谐交融，借客观之景抒主观之情——“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡……岂独运诸指掌，亦以明神降之。此画之情也。”（南朝·王微：《叙画》）；“身即山川而取之，则山水之意度见矣。真山水之川谷，远望之，以取其势；近观之，以取其质。……春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”（北宋·郭熙：《林泉高致》）。

在观察、体验大自然的审美方式上：强调用中国哲学“天人合一”的观念统领对大自然的审美之“观”，通过绘画彰显人对自然之“道”的领悟与把握——“圣者含道映物，贤者澄怀味象”（南朝·宗炳：《画山水序》）；“外师造化，中得心源”（唐·张璪：《绘镜》）。

在绘画创作的语言手法上：强调在师法前人经典的基础上，读

万卷书,行万里路,以创作者内在素养的全面提升而抵达绘画创作的自由境界——“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”(北宋·苏轼:《东坡集》);“以境之奇怪论,则画不如山水,以笔墨之精妙论,则山水决不如画”(明·董其昌:《画旨》)。

如此,中国山水画艺术既非对客观自然形象的模仿再现,也不是创作者主观情绪的单纯发泄或阐发理智的抽象表现,山水画艺术在描绘自然山水之美时,追求的是通过一定的绘画笔墨章法的创造性运用,象征创作者的内在文化气质及精神品格,彰显人与自然通过艺术审美的亲近和谐感,使画面中的山水丘壑成为一种“畅神”或“怡情悦性”的审美载体。

中国山水画具有独特的绘画语言系统。山水画以线条和墨色作为主要的造型手段,以用笔用墨的独特美感构成山水画艺术的表现手法特征。线条是中国绘画艺术几千年来高度概括提炼出的基本表现语汇,在“书画同源”理论的影响和文人画家的长期实践中,古典山水画处处追求“以书入画”——“写”,合起来看,笔笔都是形象,拆开来,笔笔都是书法。因此,用线勾勒以及由它派生出来的皴法、点法等用笔手法,不仅具有表现客观物象的造型功能,更在于其在数千年发展演变历史中积淀下来的笔墨美特性,其构成了抒发作者内心情感意蕴的语言情感符号系统。墨色的运用是山水画的又一重要特点,浓淡不一的水墨分出五彩般的黑白层次,变化无穷的墨迹水渍、氤氲肌理和淋漓尽致的水晕墨章作为画家抒发情怀的媒介,成就了中国水墨艺术独特的绘画美韵致。中国山水画艺术用笔用墨的语言手法程式和追求诗画一律的山水意境美创造,以一种深具东方文化哲思内涵的审美经验性雅俗品格,构成了中国山水艺术的文化特色。

山水画具有独特的时空概念和章法意识。中国山水画为了表现无限深远的空间,通常以“大观”“小”,以“动”观“静”,“如人观假山”(北宋·沈括:《梦溪笔谈》)的心理经验,把近在眼前的对象统统推到一定距离之外,把庞然大物也看能被画家整体把握的东西;不仅画出此时此地的所见,同时也画出彼时彼地的所见所知以及意念中的所思所想,区别于西方绘画的焦点透视法,中国山水画往往把不同时空的景物集中组织到一个

画面里,以古人称作“跑马式”或“鸟瞰式”的绘画空间表现手法,把画家观察景物的视野和画面的空间扩大,使画面“步步有景,景随人移”。为了画面立意需要,自由地借用自然形象表达胸中的丘壑——以“情”带笔,笔中蕴“意”,绘意为“境”。

进入20世纪,中国社会全面大变革必然带来中国美术的变革,西方艺术对中国山水画的传统创作观念、艺术语言产生了很大影响,形成了中国美术史上一段剧烈变动并产生全新创造成果的新时期。

二、山水画的表现技法

皴法,山水画的重要表现技法。主要表现山石的脉络纹路、凹凸向背和质地肌理。“皴”原是皮肤冻裂之意,引伸为表现山石的纹理和结构,是以不同的用笔手段概括出各种山石景物的形态特征,用笔方式可归纳为三类:以线为主的,如披麻皴、荷叶皴、解索皴等;以面为主的,如斧劈皴、马牙皴、拖泥带水皴等;以点为主的,如米点皴、钉头皴、豆瓣皴等。皴法极大丰富了山水画的表现形式,是山水画的标志性技法。

墨法,用墨是山水画的重要表现形式,其技法一般指以浓淡变化的墨色,在勾皴基础上进一步表现山石等景物形象,强化其内在结构,进而完善画面的整体性。山水画对用墨要求极高,依靠墨色解决画中一切问题成为山水画的独到之处。历来山水画的用墨方法很多,常用的有积墨法(第一遍墨色干后复加第二遍,层层叠加,以至画面浓郁凝重,后一遍墨色是对前一遍墨色的补充和交错)、破墨法(前一笔墨色不太干时,趁势再补上另一笔,使其融和渗化,浑然一体而又鲜活滋润。破墨法因笔墨先后可具体分为浓破淡、淡破浓、湿破干、干破湿、墨破色、色破墨等六种用法)、泼墨法(用酣畅淋漓的墨色、奔放泼辣的笔势随形状物,犹如将墨色泼洒于纸素,多与泼彩法相结合)。另外还有焦墨法、宿墨法等用墨方法,多穿插使用。

色法,山水画对色彩的运用具有独特的追求和程式,重立意,主张以墨为主,以色为辅,把纯黑的墨色作为统帅画面的骨架和基调,色彩处理要在墨色的基础上进行——“色不碍墨”,强调用色的程式——“峰峦多绿,沙石多赭”,突出效

果的装饰性——“青绿为衣，金碧为纹”。具体用色手法很多，象勾色（用毛笔勾勒色线）、填色（在一定墨线区域内平填色彩）、染色（把同一色彩染出由浓到淡的层次）、罩色（把画面的某一部分平涂统一的颜色）、接色（把两种以上的色彩自然无痕地衔接在一起）、托色（在画幅背面衬托某种较为浓重的色彩，使正面部分颜色更加厚重沉稳）、泼彩（把各种较浓艳的颜色泼洒或大笔涂抹到画面上）等等。

山石法，山石是山水画的主要描绘对象，其画法是山水画的基本表现技法。山石法分石法和山法，“小则为石，大则成山”。表现山石主要用勾、皴、染、点等技法，由于地质结构及画面的不同需要，几种手法可灵活交叉运用，确定山石的形体轮廓一般用“勾”，体现山石质感用“皴”，强化山石结构用“染”，提醒画面节奏用“点”。石法以“石分三面”为总原则，方圆为形，凹凸成体，大小相间，刚柔有别，山法则重视神韵气势，强调山脉峰峦的高低错落，阴阳向背，宾主呼应和疏密虚实。

树法，树法是整个山水画中至关重要和最为丰富的一方面内容。传统树法极讲究程式，通常要求“先立干后出枝再加叶”环环相扣，不同的树又各有不同的程式。树干有双勾、单勾之分，树叶有夹叶、点叶之别，干出四枝，“仰为鹿角、垂为蟹爪”。传统树法在讲究程式规则的同时，更常作拟人化的表现，“凡树身如人立，枝如手，根如足，俯仰向背、坐立起舞，徒倚吟望，皆宜有致。”以此突出树木的精神情致。

云水法，山水画中描绘云雾水流的诸种表现技法。云水通常都是变幻莫测的形象，故表现技法常灵活多变，概括起来有空白法、渲染法和勾染法三种。空白法（不画云水，用空白来暗示，云雾的边缘是气故常模糊朦胧，水流的边缘是岸故常清晰实在）、渲染法（以浓淡虚实的墨色染出云水形状，画云宜上实下虚，有升腾感，画水宜浅淡柔和，并借助倒影，真实而生动）、勾染法（以浅淡墨线勾画出云水动势，再沿墨线用淡墨或淡色染出凹处表现云水体积，最后在凸处由浓到淡提染白粉，勾线要流畅飘逸，渲染要润泽轻淡）。除此之外，还有用勾、皴、染相结合画风云海浪的手法等等。

点苔法，山水画面中点点子的技法。一般用浓淡相宜、聚散有致的丛点概括地表现近山上的苔

藓、细生植被或远山上的树木草杂，进而以点的形态来加强画面的节奏感和装饰性。点苔是对线和面的配合与补充，是勾、皴等技法的发展演进，它作为一种形式美的构成因素，主要起提醒画面的作用，所以落笔要轻，其形态或横或竖、或圆或尖，或破或杂。

点景法，山水画中用作点缀的人物、动物、花草、建筑、工具、杂什等与画面景致有关的形象表现手法。作为画眼，点景是以小而精的具体内容在丰富画面的基础上形成一种自然节奏，并以画龙点睛之笔为画面提神增辉，一般在画面中所占比重较小，用笔精细，设色艳丽。

学习山水画，既要研习传统，又要深入生活，掌握传统技巧的最直接有效的方法是临摹，这也是山水画教学的主要途径和经验。临摹并非机械地复制描摹，既要传统技法有深入的理解和认识，又要遵循正确的方法步骤，应建立在多看、多读而具备了一定的辨别鉴赏能力的基础上，反复磨练，认真体会，熟练掌握山水画技法体系及其内在规律。在欣赏、研读、临摹山水画时，应该对其绘制程序作大致的了解，一般有几个环节：

(1) 起稿，确定画幅大小，用木炭或炭笔等起草稿。

(2) 勾勒，用浓淡干湿各异的墨线勾画山石、树木、云水、建筑等景物的外在形态和内部结构，以中锋为主，用笔讲究虚实轻重、刚柔顿挫、起收藏露、疏密聚散的变化和对节奏韵味的追求。

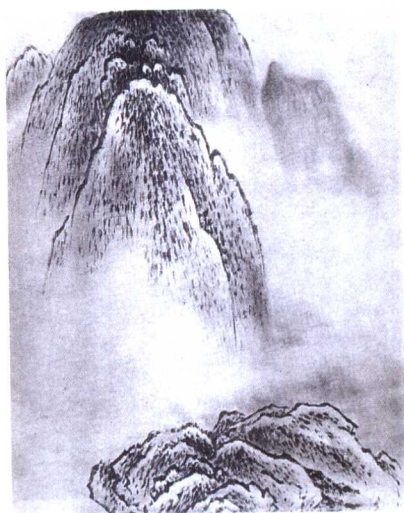
(3) 皴擦，根据不同特点的景物，以中侧锋运笔，用不同的皴法，表现其形体和质感特征，各种皴擦方法可以综合灵活运用，以表达形象和画面气氛。

(4) 渲染，根据山石峰峦等物象的结构特征或画面需要，用墨色染出浓淡不一的层次，逐步复加，以增强景物的体积感和画面的整体效果。

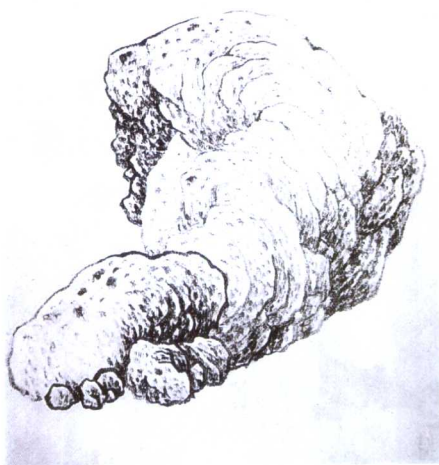
(5) 设色，根据不同景物而随类赋彩，强调色彩的画意韵和装饰品味，设色不可破坏原有的笔墨基础。

(6) 点苔点景，点苔是用点的形式加强画面的节奏；点景是用小的形象点缀画面，造型要生动，设色可艳丽，以起“画龙点睛”的提神作用。

(7) 题款落章，根据画面立意题诗词文赋，要精心安排题款篇幅及印章位置，以调节画面达到最佳效果。



釘頭皴 申石伽



豆瓣皴 黃秋園



米点皴 黃秋園



披麻皴 申石伽



解索皴 申石伽



荷葉皴 申石伽



斧劈皴 申石伽



馬牙皴 黃秋園



拖泥帶水皴 李林洪

著：宋 力

古典山水画

2

一、古典山水画发展概述

山水画是中国传统绘画的重要组成部分，尤其自魏晋开始，中国文人寄情于山水幽境，感受山川之美的社会时尚为山水画的勃兴创造了条件，我国现存最早的完整而独立的山水卷轴画是隋代展子虔的《游春图》。勾线填色、无皴无擦、青绿辉映、富于装饰品味的工笔重彩形式是早期山水画的典型风格，这种风格不仅为唐代绘画的五彩缤纷再添了一分绚丽与生机，也为唐代山水画的继续发展和渐趋成熟奠定了基础。

唐代山水画的成熟标志是不同表现样式竞相发展格局的形成，李思训、李昭道父子的青绿金碧山水画，继承并提高了传统方法，发展成工整细致、金碧辉煌的艺术风格，被称为山水画史上的密（工）体，它体现了院体山水画的先声；吴道子、张璪、王维等人的水墨山水画，用笔粗疏奔放，用墨灵活多变，不求设色之艳丽，但求诗情画意之雅趣，这是中国山水画发展历程中的第一次大的风格变法，即山水史上的“疏（写）体”，也是文人写意山水画的先声，此后的五代两宋时期更得以迅猛发展。唐代是中国山水画成熟的开端，山水画的技巧法理在五代到宋初期间高度成熟起来。

五代的南唐、西蜀等国首创画院，人物、山水、花鸟三科分立，画院的职业画家争相在自己的艺术领域内深入探索，各画

科都日见壮大,而山水画更渐居画坛之首,这种局面一直持续到清代初期,“荆、关、董、巨”是山水画历史中的一座重要里程碑,以荆浩、关仝为代表的北方山水画派,创造出大山大水的全景式构图,善于描绘雄伟壮观、峭拔冷峻的北方山水;以董源、巨然为代表的江南山水画派,善于表现平阔宁静、柔和蕴藉的江南风景,多描写风雨明晦的自然变化。两大画派的形成,使水墨写景山水的皴法等基本语言手法趋向成熟。其笔墨气韵、状物造境奠定了历代画系画派发展的渊源和根基。

五代以后水墨山水成了山水画的主要表现形式,宋代山水画皴法、墨法的完备成熟使山水画更富有雅致情趣。北宋山水大家李成、范宽、郭熙进一步光大北派山水的宏大意境,苏轼等倡导的文人画的兴起以及米氏父子对雨山墨戏、云烟点染的江南画派新风尚的创造,王希孟、赵伯驹受水墨技巧影响而对古典青绿山水的发展和突破,加上南宋“刘、李、马、夏”用笔简括,水墨刚劲,意境新奇的山水画气象等等,都充分体现了宋代山水画的绚丽多姿,展现了各类画家的创造才能。许多山水画技法及表现形式都始创于这一时期,单以皴法而言,董源、巨然创披麻皴,范宽创雨点皴,郭熙创卷云皴,米芾创米点皴,李唐创大斧劈皴,这些均为后世所习用;以笔墨而言,诸法俱备,“浓、淡、积、破、泼、焦、宿”等“七墨法”业已形成;构图上,全景、偏角皆有;故清代笪重光《画筌》中言称“唐画山水,至宋始备”。

王维在其《山水诀》中讲到:“夫画道之中,水墨最为上”,水墨山水始于吴道子,后继有王维的破墨山水及王洽的泼墨山水,加上董源将“淡墨轻岚”的水墨渲染画风带到宋代,发展和提高了水墨画法的表现力,并使“用墨”于山水画表现技法中愈显重要。李成的“惜墨如金”便体现了对用墨的理解和重视。“南宋四大家”的李唐、刘松年、马远、夏圭将水墨之美发挥到新境界,达到淋漓苍劲、墨气袭人的地步,对后世山水画的发展具有极其广泛而深远的影响,成为民族绘画的精髓和种子。

元代山水画由于文人绘画的兴盛又出现了一次重大转折,山水画中已不再强调山水题材的内在结构和独特形韵,而是将其作为移情寄兴的手

段,更多表现画家的自我人格和艺术个性,在笔墨技巧、意境创造、诗书画印的结合以及审美观念上都有新的发展;但同时元代山水画一味崇尚古韵古意,强调清淡孤冷的意趣,也给后世留下消极的影响。元代山水画仍以水墨为主流样式,通常边勾边皴,多用干笔皴擦,且追求“书画同源”,强调以写代描,文人水墨写意山水的完整格调形成。元代中后期出现的“元四家”(黄公望、王蒙、吴镇、倪瓒)代表着元代山水画的最高成就,或苍茫沉郁,或简洁疏朗,或墨气浑厚,但都追求“雅洁淡逸”的遁世意趣,对后世影响深远。

明代山水画笼罩在文人画一统天下的氛围中,“明四家”的沈周、文征明、唐寅、仇英皆属文人画体系,明末董其昌则以仿古为尚,注重笔墨韵致并以“南北宗”之分来“崇南贬北”,竭力抬高文人画的地位。清代山水画继承明代传统,继续推崇文人画在画坛的垄断优势。在文人画的发展过程中,“保守”与“革新”两种画学思想的对立成为清代画坛的显著特征。保守派以“四王”(王时敏、王鉴、王翬、王原祁)为代表,其山水画讲究严谨的笔墨规范,对宋元名家均有深入研究,可谓传统笔墨技法的集大成者,被称为“正统派”,影响广泛。革新派以“四僧”(弘仁、髡残、朱耷、石涛)为代表,主张“我用我法”反对因循承袭,循规蹈矩,作品具有鲜明的个人风格。尤其石涛在山水画领域建树最大,生动地表现大自然的氤氲变幻及勃勃生气,技法不拘一格,气势奇绝,风格新颖,是清代最富独创性的山水画家。

纵观中国古代山水画艺术,作为传统绘画重要的一翼,饱含着民族绘画无限丰富的艺术内蕴,贯穿着浓郁的民族文化的精髓和血脉,开创了千岩竞秀、万壑争流的审美天地,积累成一整套蔚为壮观的技法体系,其中心内容是笔墨抒写及其程式化章法的表现手段;美学哲思与雅俗格调、文人情怀的趣味价值划分,构成了中国古典山水画艺术的独特品格。

二、古典山水画佳作选集

1、大青绿山水

用浓重的墨线勾勒山石景物,以石青、石绿等矿物质颜色作为画面的主要色调,形成色线对

比的基本格局，少有皴擦，墨线统一而挺拔有力，色彩沉稳厚重而又鲜艳夺目，一般多表现春夏景色，可谓山水画中的工笔重彩形式，富有装饰品味。

图1、明皇幸蜀图卷 唐 李昭道（传）

本图所画山石有勾无皴，其线条勾勒在富有装饰特点的基础上，初步建立起块面造型意识，不同的峰头形状不一，高低错落，列立如笋，场面宏大而生动。画面成功地运用了深远透视法，空间辽阔，加之溪水、泉涧更衬托出层峦叠嶂的雄伟山势。树丛遍山分布，其画法严谨精到，疏密高低有序。设色根据山石等景物的形体关系而有丰富的变化，用石青石绿晕染出山石深浅不同的体面及前后层次，草地平铺石绿，山脚及山崖裸露处用赭石淡染，浮云穿插其间，用白粉提醒，人物点缀林中，亦用白粉彩饰，神情各异。全图整体面貌明丽高雅。

图2、千里江山图卷（局部）北宋 王希孟

本图采用典型的全景式构图，体现出画家对江南水乡景色的高度概括及理想主义的艺术升华。全图山峰分为五组，每组山脉都主次分明，大小相间，绵延起伏，各具特色，高远、深远、平远三法并用，空间感极强。山石造型勾而复皴，勾勒墨线浓重劲拔，形体塑造以披麻皴为主，设色以明艳的石青、石绿为基调，鲜明体现了工笔重彩的色彩风格，既华丽壮观，又纯朴真实。作画程序可分为五个相续的步骤：①勾画山石，用笔以中锋为主，有浓淡轻重、粗细虚实之变化，山石造型多呈圆弧状。②以中侧锋用笔画披麻皴表现山石体面，着重皴擦山石凹处及前后相交接处，皴笔也有浓淡、轻重、虚实之变化，精而不繁，准备染重彩处留作空白，另用细笔画水波纹如鳞。③全铺赭石底色，山脚色重向上渐淡，山石凹处略染淡墨，山头则以淡汁绿底色由上而下渲染渐与赭石相接。④着石青石绿重彩，山头重山脚清并渐接赭调。石青石绿二色浓淡相间以分出前后层次，用积色法层层加染以至均匀厚重。⑤点苔点景并添写辅助景色，树木先以墨笔后点染汁绿或石绿，水面淡染汁绿色后于绢背衬以石绿，云形用勾染法，先勾浅淡墨线，再略染淡墨分出云团层次，天空顶部晕染淡墨衬托云烟，房屋、舟船、

人物均用墨勾并填赭石色，需突出处以白粉提染。

图3、江山秋色图卷（局部）南宋 赵伯驹

本图可称《千里江山图卷》的姊妹篇，同为大青绿山水的宏幅巨制。运用了全景式长卷构图法，画面千岩万壑，气势浩大。相对于《千里江山图卷》，其造型更加准确而精到，丰富而深刻，既来自写生又富于想象力。在技法上更加精练，加大了皴笔及淡墨渲染的力度，大量吸收水墨山水的成熟技巧，更加重笔墨韵味，更厚重深邃，更具整体感。勾皴用笔严谨细致，设色趋淡，石青、石绿皆清淡雅洁不破坏水墨效果。山石渲染用高光法，顶部亮处保持赭石暖调，暗处用冷色渲染，强化了山脉峰峦、块石坡岸的份量感。云用淡墨晕染，水用花青平涂且于绢背衬托石绿。本图明显体现出青绿山水受水墨山水影响及不同技法的相互交融，整幅画面秀劲清丽中蕴含着雄浑博大的生机。

图4、桃源仙境图轴 明 仇英

本图采用高远层叠式构图，描绘了一个远离尘世的隐居幽境。画面严整规矩，用笔遒劲工细，勾皴染点技法综合融会。白粉点画的人物醒目传神并点明画意，浓重的石青石绿赋色艳丽深重，墨与色和谐地统一在一起，具有一种不媚不躁的艺术效果，全幅风格雅秀古朴。

2、金碧山水

在大青绿山水的基础上再施以金色，或沿墨线复勾金线，或以金彩染天染地，或饰以各类金色景物点缀，产生金碧辉煌的艺术效果。因金碧山水与青绿山水同出一辙，故常通称“青绿山水”，谓“青绿为质，金碧为文”，二者同为传统山水画的古典形态。

图5、江帆楼阁图轴 唐 李思训（传）

本图以金碧手法描绘了烟波浩淼与长松近岭下游人闲步踏青的情景。画中水波用“网巾纹”勾勒而成，山石勾勒之外略加渲染，浓重的石青石绿着色，并罩染花青和汁绿，浓艳厚重，树叶夹笔勾画，填缀石青石绿，楼阁庙宇用笔一丝不苟，间施金色；点景虽小，却“豆马寸人，须眉毕露。”画面浓重的青绿及金彩设色虽已脱落，却仍可见画家高超的艺术技巧和写实功力，画家被后世誉为山水画“北宗之祖”。

图6、山居图卷（局部）元 钱选

本图明显体现出金碧手法的文人化倾向，山石峰峦在墨线勾画基础上平填石膏青绿，山脚有明显的泥金施色，不见皴擦，远山以淡花青层层染出。树冠形状追求平面化的装饰性韵味，树叶双勾填色。画面笔法细致柔和，轻松流畅，设色工整简约，对比明快。全画意境深远，形简意赅，色浓调雅，正抒发作者那种避世离俗的清高心境。

3、界画

用界尺作辅助工具画直线，以宫室楼阁、亭台塔榭、桥梁栈道、舟楫车轿等题材为主要表现内容的山水画。画面多工整细致。

图7、汉苑图轴 元 李容瑾

本图以工整精细的墨线画层殿复阁于高山峻岭之上，结构极其复杂的楼台建筑造型精确，山石树木穿插其中，既增添了生气，又协调了画面的节奏韵律，使之浑然天成，真实而自然。全幅构图严谨，气势雄伟。

图8、沉香亭图轴 清 袁江

本图以工细的界画手笔表现出重楼复阁，造型复杂而准确，长廊将画面诸景物联系为一体，彼此呼应，构思巧妙。远山以淡墨没骨手法表现，晕染柔和细腻，与建筑主体相得益彰。

4、水墨山水

山水画的主要表现风格，尤其在倡导“水墨为上”的文人画中，更占有主导地位。它以水为媒，以墨色的浓淡干湿为主要表现手段，追求笔情墨趣，画面单纯自然、生动活泼。我们通常将大量以水墨为主的淡彩山水画也通称“水墨山水”。

图9、匡庐图轴 五代 荆浩（传）

本图是北方山水画派的创派力作，标志着中国山水画的成熟。画面呈全景式构图，三远透视法兼用。全幅皆以水墨画成，山石圆中有方，皴染兼备，山势峻拔挺峭，雄伟壮观，层次分明。房舍建筑刻划精细，寒树瘦劲有神。

图10、潇湘图卷（局部）五代 董源

本图是典型的江南山水画派的代表作品，描绘了宽阔而平静的江水，柔和而起伏连绵的山川，草木葱茏，云雾显晦。画面多以花青运水墨点簇山峦，山顶有矾头点苔虚实相济，自然润泽，坡脚用披麻皴，恰如江南山脚水岸多土多草特色，人物用粉白青红等厚重艳色点染，在素雅苍茫的水墨基

调中显得十分醒目，全图平淡天真，清幽逸远。

图11、雪景寒林图轴 北宋 范宽

本图幅面宽大，气魄磅礴。画面正中墨色深暗的峰峦林木是景物的主体，两侧远山、村落和溪桥作为陪衬，气韵壮美崇高。画面用笔圆钝，古拙敦厚，繁密的山岩皴点、林木枝叉与空疏的水、天、雪、雾构成疏密明暗变化节奏，高远、深远透视法合用，空间效果显著。全幅在成功表现寒山骨气的基础上，更深刻地营造出一种沉思内敛的意境。

图12、万壑松风图轴 南宋 李唐

本图用笔粗放，中侧锋相济而施，前景用短条子皴刻画岩石质感，行笔有力，秃笔浓墨层层积染，厚重凝炼，后景山石以大斧劈皴为主，用笔略有含混，多干笔皴擦，淡墨罩染后使整个山体和谐统一。细笔松针、淡线勾勒的飞泉及各种走势的小枝互相交叉，活跃了画面气氛。全幅以表现近景为主，有深沉迫眉之感，浑然完整的山体在飞泉的回环、云雾的穿插中层次井然，磊落苍郁。

图13、四景山水图卷——冬 南宋 刘松年

刘松年山水近师李唐，远学李思训，兼二家之长，以青绿细笔为主而加以变通，创造了兼工带写，笔墨含蓄，格调清润的新法。本图冬景以积雪覆盖为主调，着重描写富有诗意的自然幽境，充分表现出士大夫文人的悠闲情致。画面庭舍木桥以精工界画手法表现，法度严整，山石用小斧劈皴体现其方折硬朗的石质，冷峻直率，刚健中流露着滋润；挺拔的松干及浓郁的针叶同远处银山的渺茫疏淡形成黑白虚实对照，近景突兀，空间纵远，通篇寒气扑面。作者善于把山水画和人物画结合起来，图中点景人物与自然环境有机地融为一体，神气生动。全图风格豪放中呈现出清丽和细润。

图14、踏歌图轴 南宋 马远

本图以典型的边角式构图，以局部特写的方式集中表现景物和主题。图中多用长斧劈皴，笔峰显露，墨色凝重，点景人物勾染精练。

图15、鹊华秋色图卷（局部）元 赵孟頫

赵孟頫的绘画与前代相比有变化，重笔墨形式意趣，而不重画面的造型和结构，个人风格愈加突出。此图为新风格的代表作，山石用笔松动潇洒、干湿并用，颇具书法韵味；树木表现不再追求形似和质感，而强调其不同的笔法特点，枝干和叶

子都是“写”出来的，稀疏的芦苇更是透着画家运笔时洒脱俊秀之气，坡岸由渴笔拖出，体现出涩滞的书法趣味和笔墨情韵。全幅平远构图，文人书卷气浓厚。董其昌题跋曰：“有唐人之致去其纤，有宋人之雄去其犷”。

图 16、富春山居图卷（局部）元 黄公望

本图以平展横移的方式描绘出富春江一带山水逶迤开阔的景色。画面以意构景，以趣取法，景随人迁，人随景移。山体结构多取平缓圆浑之态，以干湿相济、中侧锋随意转换的披麻皴表现山石姿态与结构的多样性，少有墨色晕染。全图既展现了富春江畔千姿万态的多变景色，又营造出江南山川宁和平淡的感人意境。

图 17、渔庄秋霁图轴 元 倪瓒

本图是作者山水画中的大幅之作，分散的布局经营是他的典型风格。画中近景树干以焦墨书写，远山用浅淡水墨描绘，树木孤疏，远山空辽，都富有秋雨稍歇的特色，构成一个清空明洁，纤尘不染的画境。近处山坡以折带皴表现，卧锋拖勒后转势直擦，用笔效果秩序隽爽。全幅简中寓繁，润中见苍，格调萧散。作者自谓“逸笔草草，不求形似，聊以自娱”，其画论对后世影响深远。

图 18、青卞隐居图轴 元 王蒙

本图以高远凝聚式构图描绘了危岩高耸、万壑千崖、密树丛林、溪流涌泻的江南胜景。画面山石先以淡墨勾皴而后施以浓墨，多用蜷曲状牛毛皴，先湿后焦，层次分明，极具润泽感；树类繁多，双钩瘦干，墨点树叶；山头苔点富于变化，浓、焦墨浑点、破竹点、胡椒点、破墨点综合运用，以表现远树的苍郁；深远处少有渲染而多用紧密的皴擦。全图效果郁然深秀，恰好表现出画家的隐逸思想。

图 19、庐山高图轴 明 沈周

本图以干笔牛毛皴为主要表现形式，反复皴擦，黑白明晦错落安排，山石树木繁茂充实，点景人物精小如豆，与巍峨山体形成对比，全幅构图饱满严整。

图 20、天都峰图轴 清 弘仁

画面以钢铁般方折直线勾勒出大小相间的近乎几何形体般的山峰碎石，既表现了天都峰的奇绝险峻，也描绘出花岗岩质山体多石少土、山如石

块堆砌的真实感受，近景古松及远处山石中的小松自由穿插使画面显得格外醒目。全幅构图稳定持重，用笔简洁而精细，少有皴擦和墨的变化，效果朴素简洁，纯静刚正。

5、小青绿山水

在浅绛山水的基础上，薄施石青、石绿，作画时先用墨线勾出山的轮廓脉络，然后皴出山石的起伏转折，染出山体的凹凸明暗，然后用淡赭石打底色，底色干后略设石青和石绿等色，石色淡薄而润泽。相对于大青绿山水而言，小青绿山水更接近写意形式。

图 21、春深高树图轴 明 文征明

本图以高士访友为题，前景山坡和后景山峦用线描勾画轮廓后，略以细笔披麻皴深入塑造，赭石作底，山脚土坡再用重赭染出凹凸，大片山石先铺设浅淡石绿，顶部凸起处再染石青，上浓下淡与石绿相接；中部丛林一片，树叶有勾有点，工整细密；最后点苔，在浓墨基础上嵌点石绿。画中树干坡底及绢底赭色与山石青绿冷调对比，清雅和谐，文人书卷气鲜明。

图 22、青绿山水图卷 局部 清 王鉴

本图山石峰峦先用较浓重的墨色勾皴点染，再施以石青石绿及赭石诸色，色块布局较为复杂，对比强烈鲜明，但因墨色浓重而趋于协调。全幅气势雄浑而不失清雅，整体统一而富有变化。

6、浅绛山水

在水墨勾勒皴染的基础上罩染以赭石为主，或兼有藤黄、胭脂、花青等淡彩的暖调山水画。

图 23、淮扬洁秋图 清 石涛

本图山坡田地以“拖泥带水皴”画出，连皴带擦，浓淡、干湿、顺逆并用；丛树用水墨点簇，垂柳苇草运用白描画出；下方虚画，远处烟云以淡墨疾笔染就，云雾迷漫，一派清秋景致跃然纸上，老翁泛舟水平如镜的河面，更增添了一种超然尘外的意境；在轻淡赭石花青设色的基础上复加浓赭苔点，柔和淡雅，内蕴含蓄；画面长跋，既抒发了作者的感悟，又增强了画面气氛。全幅布局新颖，各种笔势灵活运用。

7、没骨山水

画面不用墨线勾勒，只用墨块或色彩直接描绘自然物象。

图 24、仿张僧繇山水图轴 明 蓝瑛

本图采用典型的没骨技法，山石不用墨线勾勒而直接以石青石绿色块铺造形状，再用淡墨和汁绿略染其凹凸，造型完整统一。树叶及云朵用墨色和白粉点染而成。全画构图顶天立地，略呈“S”形布局，不见山顶，势气延伸至画外，给人留有更深远广阔的联想空间。

图 25、昼锦堂图卷（局部）明 董其昌

本图是典型青绿设色的没骨山水，山石先用石绿和赭石点染出大致形状，然后渲染花青或石青以表现其凹凸，最后用淡墨略勾完整，再施浓淡墨点，加之平远构图，极具温润华滋、清雅淡远之

感。树干双勾，树叶用墨或朱色点成，空水无纹。画面融水墨写意与青绿重彩为一体，清秀明丽，文人士气鲜明。

8、泼墨泼彩山水

泼墨即以酣笔饱墨泼抹于纸面，在淋漓水墨中随机塑造山水形象。泼彩多在泼墨基础上或干后或趁湿继续泼洒浓重的石色，或加水相互冲撞，墨色融合，交映成趣。唐代王墨首创泼墨法，但未有作品传世，现代的刘海粟、张大千多作泼墨、泼彩山水。

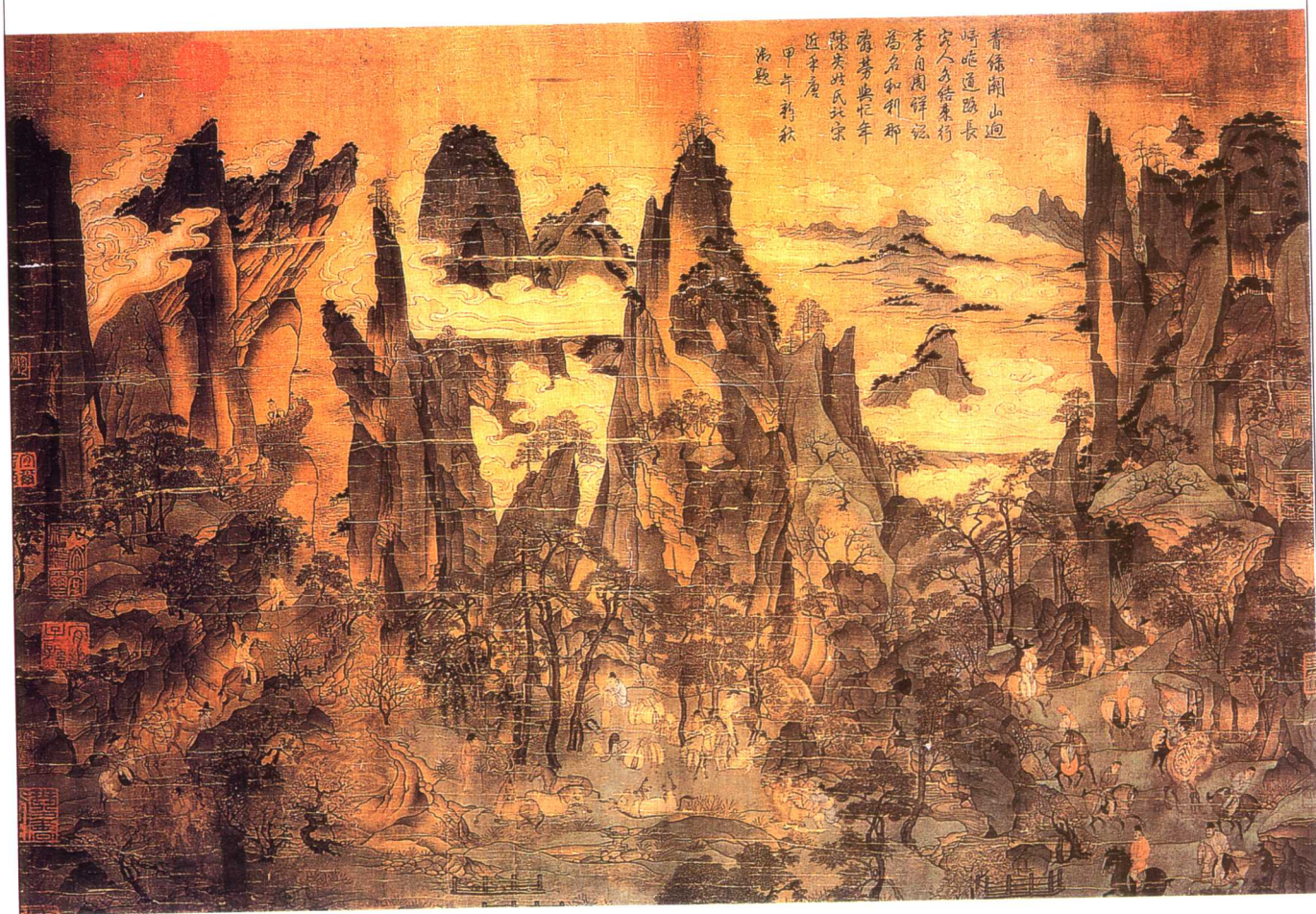


图1 明皇幸蜀图卷 唐 李昭道 (传) 绢本设色 55.9cm × 81cm 现藏台北故宫博物院



图2 千里江山图卷（局部）北宋 王希孟 绢本设色 全图 55.1cm × 1191.5cm
现藏北京故宫博物院