

青绿山水画探源

戴清泉 著

青绿山水
源远流长
自古至今
名和利那
海芳其忙年
德失时氏北宋
近重唐
甲午新秋
尚勉



美术 (4/2) 青绿山水探源

青绿山水画探源

戴清泉 著

吉林人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

青绿山水画探源 / 戴清泉著. -- 长春 : 吉林大学出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-5677-5525-3

I. ①青… II. ①戴… III. ①山水画—国画技法

IV. ①J212. 26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 319861 号

青绿山水画探源

青绿山水画探源

著 者: 戴清泉

责任编辑: 徐 佳

责任校对: 杨 平

封面设计: 崔新新

出版发行: 吉林大学出版社

社 址: 长春市明德路 501 号

邮 编: 130021

发行部电话: 0431-89580028/29

网 址: <http://www.jlup.com.cn>

E-mail: jn7k@163.com

济南文达印务有限公司 印刷

开 本: 787×1092 毫米 1/16

印 张: 17 字数: 260 千字

版 次: 2017 年 1 月第 1 版

印 次: 2017 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5677-5525-3

定价: 69.00 元

版权所有 翻印必究

前言

中国山水画是中国人哲性思想中最为厚重的沉淀之一。游山玩水的大陆文化意识，以山为德、水为性的内在修为意识，咫尺天涯的视“错觉”意识，一直成为山水画演绎的中轴主线。从山水画中，我们可以集中体味中国画的意境、格调、气韵和色调。再没有那一个画科能像山水画那样给国人以更多的情感。若说与他人谈经辩道，山水画便是民族的底蕴、古典的底气、我的图像、人的性情。

中国山水画简称“山水”。以山川自然景观为主要描写对象的中国画。形成于魏晋南北朝时期，但尚未从人物画中完全分离。隋唐时始独立，五代、北宋时趋于成熟，成为中国画的重要画科。传统上按画法风格分为青绿山水、金碧山水、水墨山水、浅绛山水、小青绿山水、没骨山水等。本书侧重青绿山水画，对其他画风只进行简单论述，不做细致研究。

“青绿山水”作为一种中国画的技法，以矿物颜料石青和石绿为主，宜表现色泽艳丽的丘壑林泉。青绿山水又有大青绿、小青绿之分。前者多钩廓，皴笔少，着色浓重；后者是在水墨淡彩的基础上薄施青绿，在古代绘画艺术上占有重要地位。青绿山水始创于唐代，经几代画家发展传承，形成一种程式化的表现方法，但要画好难度很大，清“四王”之一王石谷说：“凡设青绿，体要严重，气要轻清，得力全在渲染，余于青绿法静悟三十年始尽其妙。”换言之，画青绿没有水墨画功底是不行的。现代画家中擅长青绿山水技法的不在少数，像张大千、黄宾虹、黄山寿、吴湖帆、谢稚柳、贺天健、陈佩秋等都是画青绿山水的高手，并在画界享有很高的声誉。

民国时期许多画家在制定润格时，往往将青绿山水定得很高，以陈佩秋画为例，山水、花鸟、人物及仿明清各家名迹每平尺 50 元，双钩花鸟、青绿山水及仿宋元各家名迹加倍，另加墨费二成。其他名家吴湖帆、胡佩衡、王季迁等青绿山水也是加倍，至于金碧山水一般在青绿的基础上再加倍。出现这一情况的原因：一方面是材料昂贵，绘画难度大；另一方面是青绿山水历来在市场上很受藏家的青睐和追捧，价格一般比其它作品要高得多。

上世纪 90 年代国内艺术拍卖兴起后，古今名家青绿山水作品很受藏家的欢迎。如 2005 年广东保利拍卖会上，明代董其昌的《青绿山水》受到藏家的追逐，以 1375 万元拍出。在 2002 年上海东方国际拍卖会上，张大千 1947 年用小青绿绘

就的《仿赵大年湖山清夏图》受到了各路藏家的追捧，结果被一藏家以 255.2 万元收入囊中。时隔 3 年，当这件作品在北京中贸圣佳拍卖会上亮相时，以 880 万元的高价成交，3 年价格翻了 3 倍多。值得一提的是，在 2005 年中贸圣佳拍卖会上，海派名家谢稚柳的精心之作《青绿山水通景八屏》格外引人注目，这件作品尺幅约合 98.4 平方尺，比丈八匹的巨幅宣纸还要大五分之一，最后以 1760 万元的天价成交，创下谢稚柳作品的市场最高价。有趣的是，此件作品在改革开放初期曾被谢稚柳以 1 万元的价格让给文物商店，不久文物商店又以 30 万元的价格售给境外人士。短短的 20 多年，此件作品价格能翻那么多倍，与青绿技法绘就是分不开的。

从上不难看出，名家青绿山水历来是收藏界的热门题材。鉴于青绿山水创作的难度大、观赏性强，后续仍将会受到海内外收藏家的追捧，价格屡创新高是完全可以理解的。因此，研究青绿山水画是很必要的，也是迫切需要的。本书从山水画的起源、发展，到青绿山水画的开创、发展以及成就，再到它的收藏价值等方面进行详细论述，以期能对大家起到借鉴作用。

目 录

第一章 中国山水画概论	1
第一节 中国山水画知识浅谈	1
第二节 山水画的发展历程	4
第三节 山水画的分类和特点	9
第四节 山水画的构图方式和意境	13
第五节 中国山水画画派概述	17
第六节 中国山水画代表画家	27
第二章 中国古代山水画的革命	32
第一节 中国山水画革命之丹青石绿（由汉马王堆帛画发展到敦煌壁画）	32
第二节 山水画革命之系统分科（由顾恺之的《洛神赋》到展子虞的《游春图》）	37
第三节 山水画革命之系统化的理论——以宗炳、郭熙为例	44
第四节 山水画革命之宋元逸气说（由宋画向元的变革）	50
第五节 山水画革命之南北宗学说（董其昌从禅宗角度提出）——兼论南北宗画派艺术风格	54
第六节 山水画革命之明清山水的复古与创新（四王与四僧）	63
第三章 青绿山水画概述	71
第一节 青绿山水简介	71
第二节 青绿山水的分类	76
第三节 青绿山水的色彩分析	79
第四节 青绿山水的临摹与山石法	82
第五节 青绿山水的珍藏价值	90
第六节 青绿山水的代表人物及作品简介	92
第四章 青绿山水画的起源和发展	101
第一节 敦煌壁画与永乐宫壁画	101
第二节 展子虞和《游春图》	105
第三节 李思训和青绿山水	109
第四节 “二李”和青绿山水	115
第五节 青绿山水的继承与发展——董源	123
第六节 青绿山水的继承与发展——范宽	135
第五章 青绿山水画的继续发展和变革	145
第一节 青绿山水画之金碧山水	145
第二节 青绿山水画之大青绿山水	149
第三节 青绿山水画之小青绿山水	162
第四节 青绿山水画之没骨重彩山水	179

第五节	青绿山水画之青绿泼彩山水.....	193
第六章	青绿山水画的历史代表人物及作品	198
第一节	李思训《江帆楼阁图》	198
第二节	李昭道《春山行旅图》	205
第三节	王希孟《千里江山图》	206
第四节	赵伯驹《江山秋色图》、赵伯驊及其作品	210
第五节	元代画家赵孟頫《鹊华秋色图》、《水村图》	226
第六节	明代画家张宏、仇英及其作品	232
第七节	张大千《长江万里图》、刘海粟《黄山云海奇观》	241
第七章	青绿山水画的延伸研究	248
第一节	浅谈青绿山水画的设色	248
第二节	浅谈青绿山水画的趣味性	251
第三节	青绿山水画的美学追求与时代演进	253
第四节	当代山水画对青绿山水画色彩语言的继承与转换	256
第五节	青绿山水画的装饰性表现	258
参考文献		261

第一章 中国山水画概论

第一节 中国山水画知识浅谈

中国山水画简称“山水”。以山川自然景观为主要描写对象的中国画。中国山水画具有悠久的历史 and 优良的传统，作为一个独立的画科可追溯到隋唐时期，历经一千多年的发展变化到现代产生了无数的珍品并积累了丰富的经验和独特鲜明的传统，它是我们中华民族艺术的一个宝库。形成于魏晋南北朝时期，但尚未从人物画中完全分离。隋唐时始独立，五代、北宋时趋于成熟，成为中国画的重要画科。传统上按画法风格分为青绿山水、金碧山水、水墨山水、浅绛山水、小青绿山水、没骨山水等。

中国画工具材料主要包括笔、墨、纸、砚、颜色等。毛笔一般分为三种狼毫、羊毫、兼毫。狼毫多采用黄鼠狼的毛、猪鬃等制作而成，特点：笔毫弹性强、线刚劲有力。羊毫多采用羊毛制作而成，特点：蓄色墨丰富、线舒展饱满。兼毫多采用软硬毫兼制而成，特点：软硬适度、便于掌握。墨分为焦烟墨、油烟墨、漆烟墨，特点：焦烟墨黑而不亮、油烟墨黑且亮、漆烟墨更黑更亮。纸分为生宣、熟宣，山水画多用生宣作画，特点：色墨在纸上变化丰富、生趣盎然。砚以广东的端砚、江苏的歙砚最富盛名，其质地坚硬，易于发墨。颜色分为石色、草色，石色包括：赭石、朱砂、石绿、锌太白等，特点：厚重、不透明。草色包括：花青、藤黄、胭脂、曙红、酞青蓝等。特点：透明、覆盖力弱。

清代大画家恽寿平言“有笔有墨谓之画，是欲习画先讲笔墨夫，干湿互用粗细折中之，谓笔有浓有淡，有晦有明之。”这席话充分说明笔墨之重要性。墨分五色焦、浓、重、淡、清。用笔方法：勾、皴、点、染。

透视是画家在做画的时候，把客观物象在平面上正确的表现出来，使之具有空间感和立体感。客观存在的物象，即使是同样大小、高低，在一定的视域范围内也会产生这些视觉变化，是有它一定法则和规律的。西画多采用焦点透视，观察者固定在一个立足点上，把能收入镜头的物象如实的照下来如同相机。因为受空间的限制，视域以外的物象就不能摄入了。中国绘画采用散点透视。它遵循透视的基本法则与规律，又不拘泥于一般的法则、规律。画家的观察点不是固定地

一个地方，也不受一定视域的限制，而是根据自己的创作意图，移动立足点进行观察，各个不同立足点所看到的内容都可根据自己的需要组织进画面上来，使画面所表现的内容更全面更生动。山水画能够表现出“咫尺千里”的开阔画面，便是中国山水画对透视运用的要求。^①

山水画透视法的形成，有着悠久的历史，在我国的文献上很早就有出现。战国时荀况在《荀子·解蔽》篇中有一段记载：“从山上望牛者若羊，而求羊者不下牵也；从山下望木者，千仞之木若蓍，而求蓍者不上拆也，高蔽其长也”，这就把透视上“近大远小”的法则讲出来。而直接论述到与绘画创作有关系的透视法，在画论中较早谈到的是南北朝时期的宋宗炳的《画山水序》。其中有一段提到：“且夫昆仑之大，瞳子之小，近目以寸，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。今张绢素以远映，则昆间之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”。这把透视上的远近大小、长短、高低的基本法规都阐述到。唐代王维所著《山水论》中提出处理山水画中透视关系的要诀是：“丈山尺树寸马分人，远人无目，远树无枝，远山无石，隐陷如眉（色），远水无波，高与云齐”。可见当时山水画家是重视并运用透视规律的。到了宋代，由于绘画的发展，画家在实践中不断总结绘画技法上的各种经验，对透视也做了进一步的论述，并给山水画家提供了可以充分发挥主观能动作用的具体方法。如北宋郭熙提出了“高远、深远、平远”的三远透视法。后来韩拙又提出了“阔远、迷远、幽远”的三远论。从宋代不少山水画作品中可以看出，画家在透视表现上的确花了不少的精力，作了认真的探索与尝试。因此，中国山水画的透视法在宋代已形成了较完整的体系。简单的介绍几种常用的透视方法：

一、高远

宋代郭熙在《林泉高致》中提到：“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远”。清代费汉源在《山水画式》中说“高远”是：“本山绝顶处，染出不效者是也”。以上两种说法，其共同观点都说高是自下向上看，是一种仰视。宋代范宽等大家用此法表现的很多，如《溪山行旅图》等，主要突出雄伟、高大、气势磅礴的景物，仰视的高远，应该是远而高，达到高山仰止的艺术效果，突出“高”的形式感。

二、深远

郭熙称“深远”是：“自山前而窥山后”。这是站在山前或山上远眺，并要

^① 刘家宁，《浅析中国山水画的创作》，北京：神州杂志社，2012年34期

移动视点，绕过前面近山，才能见到山后无穷无尽的景色，落到画面上就出现山重水复，使人望之莫穷其迹、不知其为几千万重的艺术效果。深远法所表现出的景物既有深度又有远的感觉，这种方法宜于表现幽深的意境，既是“境深要能曲”，又能“境深尤贵明”。

三、平远

《林泉高致》中提到：“自近山而望远山谓之平远”，郭熙又说：“平远之意，冲融而缥缈缈缈”。清费汉源从水墨渲染方面论平远：“于空阔处、木末处、隔水处染出皆是”，也有人认为要画平远，当以“云烟平之”。“平远”就是在平视中所获得的远近关系。正因为视线的平，致使近大远小的差距比深远要突出得多。从某种角度上来说，平远接近于焦点透视。只是由于中国山水画在表现上具有特殊的处理方法，取近少取远，或取远少取近。又如在画面上将视平线放得很高(或在画外面)等等，才使画面上的透视。如宋董源的《寒林重汀》、郭熙的《案石平远图》等。

四、迷远

宋代韩拙在《山水纯全集》中提出“迷远”。他说“迷远”是：“烟雾膜漠，野水隔而仿佛不见者”。迷远的特点就在“仿佛不见者”。所谓不见，即不能用一般的透视法中所说“灭点”去校对。绘画上的一般透视法很难概括“迷远”。在山水画里，迷远之妙，可以有数里远的感觉，甚至仿佛有数百里之遥。只要内容题材需要它把景物表现得无穷远，则运用迷远的方法就可达到这种视觉效果。绘画作品中，米友仁的《潇湘奇观》、石涛的《罗浮山色》均是迷远透视法的体现。上例画面，如果只靠近大远小，或近低远高来表现很难出现“仿佛不见者”的妙境。

五、阔远与幽远

宋韩拙在《山水纯全集》中提出：“近岸旷水，旷阔遥山者谓之阔远”。元代黄公望所说的“阔远”是“从近隔间相对谓之阔远”。其二者所说的意思是相同的。宋人、元人所说“阔远与幽远”，均无特别的道理。如所说“幽远”，完全可以在前面的“迷远”中包括。因为“幽远”是“景物至绝而微茫缥缈”，这与“烟雾膜漠、野水隔而仿佛不见者”没有根本的区别。^①

六、散点透视

散点透视可使画面变化无穷。散点透视根据内容与形式的需要，可以不受视

^① 李云峰，《青绿山水发展历史研究》，甘肃：甘肃高师学报，2006年12月

域的限制，根据主观意图，在同一个画面上，画出几个不同视域的景物，所以有人把它称为“移动视点透视”。这种透视法是中国山水画表现上的传统特点，其中包括步步看、面面看、近推远一以大观小、远推近一以小观大、专一看、取透视、六合远。这些都是中国古今画家经过长期观察、反复实践得出的一整套传统方法，形成了独特的中国透视法，它使中国画家在写生创作上获得了极大自由，丰富提高了山水画的表現力，这些宝贵经验我们必须加以继承。然而随着时代发展、科学进步，为了使中国画具有更强的表現力，适当吸取西画透视方法中能为我所用部分，也是必要的。所以我们要在绘画实践中，不断的探索新的表現方法，使作品以新的风貌出现。

第二节 山水画的发展历程

中国山水画起源甚早，据古史记载，秦汉时期已经出现，只是实物未能流传至今。今天我们见到的最早的山水画面，是东晋顾恺之《女史箴图》与《洛神赋图》中的背景山水。不过，这两幅画是以人物为主体，山水只是背景衬托而已。

即便如此，作为人物背景组成部分的山、林、兽、鸟已结合得相当完整。山石依靠线的变化来表现面的不同，依靠层次来表现山峦的变化，利用俯视的角度来表现纵横的山川，这都成为后来山水画的基本表现技法。尽管这种表现还停留在比较幼稚的阶段，但却为中国山水画的发展奠定了坚实的基础。所以顾恺之的贡献，不独于人物画，对山水画亦功不可没。

南北朝时期，山水画蓬勃发展，出现了一批画家与专论，山水画以较为完备的表现技法和系统的理论崛起于中国画坛，成为中国画的一大门类。但遗憾的是，迄今为止，我们还没有发现一幅山水画作流传于今，只能根据当时的文献资料，来研究这一时期山水画的发展水平。

隋代展子虔的《游春图》是留传于今最早的山水画。展子虔擅长中国画的各个门类，人物、山水与车马无不精湛，世称“唐画之祖”。

《游春图》是一幅以描绘自然景色为主的青绿山水画卷，表现人们春天出游的情景。画家在不大的绢幅上以妥善的经营、细劲的笔法和绚丽的色彩，画出了青山叠翠，花木葱茏，波光粼粼的春光佳境。图面山清水秀，水气弥漫，在波光潋滟的湖面上，一艘华丽的高篷游艇随波荡漾。船中三位女子纵目四望，陶醉于明丽的湖光山色，流连忘返。岸边与山间小道，数人或骑马或漫步，或袖手伫立，

兴致盎然。画家通过对自然景色和人物活动的生动描绘，成功地表现了“游春”这一主题。

《游春图》为唐代青绿山水画派的形成拉开了帷幕。

至于唐代，李思训与其子李道昭直接继承了展子虔一系的山水画画风。李思训用笔工致严整，着色浓烈沉稳，画面格局宏伟，堂皇华丽，装饰性很强。李道昭继承其父画风，时人谓之“变父之势，妙又过之”，并首创海景山水。这样，从隋代展子虔，到唐代李思训、李道昭父子，一脉相承，形成了我国山水画独具特色的青绿山水画派。

唐朝还出现了另一山水画派的源头——水墨山水画。

王维是水墨山水画的开山始祖，是中国文化史上少有的全才，精擅诗歌、书画、音乐。王维绘画喜用雪景、剑阁、栈道、晓行、捕鱼等题材，以笔墨精湛，喜好渲染见长，具有“重”“深”的特点。王维的山水画还有一个重要特色，就是诗与画的有机结合。正如苏轼所言：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”绘画史将王维视为诗画结合的创始者。

五代两宋是山水画大家辈出与流派纷呈的时代。画家继承并发展了南北朝、隋、唐山水画家的优秀传统，把中国山水画推向了前所未有的高峰，形成了五代时期的北派山水和南派山水，北宋时期的中原画派与院体山水、“米点山水”与青绿山水，以及南宋四大家为代表的南宋院体山水。

五代时期，北派山水的代表人物是荆浩和他的学生关仝。荆浩是北方人，曾隐居太行山，所以他接触的多是北方及太行山的崇山峻岭雄壮的景色。所画山水“上突巍峰，下瞰穷谷”，多为巨壑，其章法布局为中心全景式构图，而以主峰为中心，用云岫烟霞的断白，衬托出中、前景。场面浩大，气势雄伟，空间感很强。关仝师从荆浩，青出于蓝，自成一体，喜作关、陕一带的秋山寒林、村居野渡。其传世之作《关山行旅图》巨峰高耸，气韵深厚；林木有枝无干，但却乱而有序，简而有趣。

与荆浩、关仝为代表的北方山水画派相对应，南方有以董源与其弟子巨然为代表的江南画派，也称“南派山水”。董源和巨然生活在长江中下游地区，其地山水风景与北方迥异。在董源的作品中，很难看到险峻奇峭的山峰，矮丘秀峦、林麓小溪、山村渔舍，全是江南的自然风光。巨然继承董源画风，其代表作《秋山问道图》表现深谷丛林临溪之草舍中，三位隐士谈经论道，周围一片高爽的秋季景色。

北宋出现中原画派与院体山水。中原画派以李成、范宽为代表。李成徙居山东营丘，常以齐鲁原野的自然环境为描绘对象。范宽长期居住在终南山和大华山，他的画作崇山雄厚，巨石突兀，林木繁茂，气势逼人。继李成、范宽之后，山水画家接踵而起，在李、范的影响下，当时曾出现“齐鲁之士惟摹李成，关陕之士惟摹范宽”的倾向。

北宋政权统一后，江南画家们相继北上，并受到北宋画院的礼遇，这就冲击了以中原画派为主流的北宋山水画，南北画派开始融合，形成以郭熙为代表的院体山水画。

北宋山水画的重要画派还有“米点山水”与青绿山水。“米点山水”的创始人米芾是北宋书法四大家之一，祖籍山西太原，后来移居襄阳、镇江等地。长江沿岸常见的雾雨濛濛的云山烟树启发了米芾，于是他在山水画技法上进行了新的创造，用水墨点染的办法来画山水，以充分发挥水墨的融合。墨色晕染所形成的效果，表现出含蓄、空濛的神韵之趣。

至于青绿山水，从隋朝的展子虔，到唐代的李思训父子，这一画派就已形成。但五代宋初，这一画派不为士大夫画家所看重，被认为是职业画家的匠俗之作，一度消沉。北宋中期，一些画家力排众议，致力于青绿山水，创造出适合宫廷欣赏趣味的青绿山水画，使之进入成熟时期，代表画家有王希孟、赵伯驹等。

南宋在临安建立南宋画院。由于政治上的变迁和画家生活地区的由北南移，南宋绘画从内容到风格都有了变化，出现以李唐、刘松年、马远、夏圭为代表的南宋院体山水画。

南宋院体山水画与北宋院体山水画明显不同。画家弃置北宋以来以主峰为中心的高山激流式构图和细密繁复的笔墨，而创新为简笔化、单纯化的形式。常用两对角远近对照方法，来形成对角线构图，使画面的重心偏离正中，坐落在半边一角，被称为“一角半边式”的绘画艺术。

五代两宋时代，是画家辈出和画派林立的时代，我们还应该谈到另一种新的绘画风格——文人画。文人画兴起于北宋初期，苏轼最早提到“文人画”这一概念。文人画是区别于民间画工和宫廷画师风格的文人、士大夫的绘画，其主要特点是主张以抒发作者的主观情趣为目的；取材花鸟竹石、水波烟云，借物寓意，回避现实；在创作方法上不受程式束缚，在艺术形式上强调诗、书、画、印的结合等。文人画的兴起，促进了中国山水画和花鸟画的发展。在山水画领域，这种画风在宋之后通过“元四家”的艺术追求和实践，成为画坛的主导。

“元四家”是指元代最负盛名的四大山水画家黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇。四家均善诗书，诗书画印结合就成为他们共同采取的艺术形式。都强调抒发个性，强调绘画的娱乐性，强调笔墨趣味。四家经历不同，艺术偏好、审美理想也不一样，各有鲜明的个性。黄公望只用两种规格，浅绛和水墨。笔法多变而平稳，用笔轻淡而浑厚，减少刺激，追求平静与和谐。王蒙的画面貌丰富，有的以笔见长，有的以墨取胜，有的用色争雄，而最为明显的区别是，三家都简，王蒙独繁。倪瓒山水画的突出特点是简、干、淡，即构图、形象简，用笔干，用墨淡。吴镇最突出的特点是，其他三家皆重笔，吴镇却重墨，而且喜用湿笔。画面效果沉郁湿润，却保留着更多的宋人遗风。

明清除少数画家外，大多以摹古为能事，突出笔情墨趣。如明代早期画坛就以崇尚南宋画院的院体、浙派为主。但之后的绘画，仍有所突破，他们多强调主观的审美感受，融各家之长，手法灵活多变，构图不再遵循从揖让的传统格式，自由安排，强调生活情趣。明代中期的“吴门四家”——沈周、文征明、唐寅、仇英的山水画成就较高。

沈周融合前代大师如董源、巨然、米芾、吴镇、王蒙等诸家之长，创作出多种风格的山水画，有的细密，有的粗简，有的壮阔，有的秀雅。有全景式的高山大川，也有田园小景。手法简率，富于生活意味。他的山水画传世名作有《庐山高图》《沧州趣图卷》等。文征明是沈周的学生，工书画，能诗文。他的山水画有工笔、写意两种规格，写意水墨山水自由挥洒，水墨淋漓。工笔山水细致入微，但又不刻板，有着典型的书卷气和文人趣味。唐寅的绘画取法李成、范宽和南宋四家，兼采元人之法，集众家之长而自成一体。作品场面宏大，手法严谨，既沉郁又清逸，既奇峭又秀润，既浓厚又饶于气韵特色。仇英出身画工，不是文人，但他在艺术上受到了文人画家和民间画师的双重影响，所以他的绘画把这两方面加以融合，也得到文人高士的首肯，具有雅俗共赏的艺术趣味。

在吴门四家之后，明代山水画坛也开始派别林立，像两宋画坛一样热闹。比较大的派别有华亭派、苏松派和云间派，其中华亭派影响最大。这三派由于属同一地区（松江），且美学思想和绘画风格又基本一致，人们又将三者合称“松江派”。^①

明末派别林立的山水画坛，到了清代，也极具特色。出现了所谓的“正统派”与“创新派”，并一直左右了整个清代画坛的风气。

^① 彭修银，《中国绘画艺术论》，山西：山西教育出版社，2001年12月，65页

清代是中国美术史上的重要时期，文人化体系内部在艺术思想、创作态度、艺术风格上出现了新的变化，这也与当时的政治思想文化的变化相随。由于清代统治者实行闭关自守和文化专制政策，极力巩固小农经济，压抑商品生产，使明中期以来增长的资本主义因素和在艺术上冲破传统的解放思潮，失去了发展的土壤，全面的复古主义和禁欲主义盛极一时。

在这样的背景下，绘画领域也开始出现倒退和变异。以“清初六大家”为代表，他们在艺术上强调“日夕临摹”“宛然古人”，脱离现实，醉心于前人笔墨技巧的路线。摹古成为他们山水画创作的一大倾向。这种艺术主张和艺术风格颇能迎合当时清王朝的思想束缚政策以及士大夫的审美口味，很得当权者的支持和欣赏，被奉为“正统派”。

清初六大家以王时敏为首，其余的有王鉴、王翬、王原祁、吴历和恽寿平五人，而这五人似乎都与王时敏有关系，王翬、吴历和恽寿平都是王时敏的学生，而王鉴则是他的同乡兼亲属，王原祁又是他的孙子。也许是这种家族关系与师承关系造成他们在艺术道路和艺术风格上的紧密结合。同时，王时敏与王鉴、王翬、王原祁在画坛上也称为“四王”。他们都提倡摹古，多以临摹所得来进行创作，笔法超凡，功力极深，使山水画在技术功力上被推进了一大步。恽寿平后来放弃山水，另辟蹊径，专攻花卉，也别开生面，名盛一时。

当以六大家为代表的“正统派”向着复古主义的道路走下去的时候，一批民族意识强烈和富有创造精神的汉族知识分子画家，开始承接明朝中叶以后兴起的突破传统的解放思潮，在艺术上敢破敢立，强调个性解放，提倡“借古开今”，反对泥古不化，利用和改造传统的绘画形式来表达自己真实的生活情感。在画史上一般把这些人称为“创新派”，这一派的主要代表是清初“四僧”。

“四僧”是指八大、石涛、石溪和弘仁。他们四人都是明朝后裔，因痛恨满族的统治而削发为僧，以绘画避仕山林，抒愤解忧。他们都反对摹古，主张自然创造。流露真实情感。他们的绘画，又各有特点：八大之画，简略精练；石涛之画，奇肆超逸；石溪之画，苍古淳雅；弘仁之画，高简幽疏。他们的画风对后来精于花鸟画的“扬州八怪”有较大影响。

第三节 山水画的分类和特点

一、中国山水画分类

(一) 从画的形式或颜色上可分为：水墨、青绿、金碧、浅绛等。

1、水墨画：指中国画中纯用水墨的画体。相传始于唐，成于宋，盛于元明，清以来继续有所发展。以笔法为主导，充分发挥墨法的功能，取得“水晕墨章”、“如兼五彩”的艺术效果。在中国画史上占重要地位。唐张彦远《历代名画记》：“运墨而五色具。”所谓“五色”，说法不一，或指焦、浓、重、淡、青，或指浓、淡、干、湿、黑。实际上都是指墨色的变化丰富而言。

2、青绿：指中国画颜料中的石青和石绿作为主色的画。若为山水画还有大青绿和小青绿之分。前者多钩廓，皴笔少，着色浓重；后者是在水墨淡彩的基础上薄施青绿。

3、金碧：指中国画颜料中的泥金、石青和石绿。凡用这三种颜料作为主色的山水画，叫做“金碧山水”，比“青绿山水”多泥金一色。泥金一般用于钩染山廓、石纹、坡脚、沙嘴、彩霞、以及官室、楼阁等建筑物。

4、浅绛：是在水墨勾勒被染的基础上，敷设以赭石为主色的淡彩山水画。元画家黄公望、王蒙等好作此种山水画，形成了一种风格。赭石又称“土朱”，有火成的和水成的。入画的赭石，出在赤铁矿中。原石伴随着赤铁矿产出，用手捻摸，感觉滑腻的是好原料。原产山西雁门一带，古属代郡，所以又叫“代赭”。凡是有赤铁矿的地方，均产赭石。

(二) 从画的技巧上可分为粗笔（泼墨）、细（工）笔、写生、写意、皴法、白描、没骨、指头画等。

1、泼墨：是中国画的一种技法。相传唐人王洽每于酒酣作泼墨画。后世泛指笔势豪放、墨如泼出的画法为“泼墨”。

2、工笔：是中国画中属于工整细致一类的画法，与“写意”对称。写意是中国画中属于放纵一类的画法。要求通过简练的笔墨，写出物象的形神，来表达作者的意境。

3、皴法：是中国画的一种技法，用以表现出石和树皮的纹理。山石的皴法主要有披麻皴、雨点皴、卷云皴、解索皴、牛毛皴、荷叶皴、折带皴、括铁皴、大小劈皴等；表现树身表皮的，则有鳞皴、绳皴、横皴等，都是以其各自的形状而命名的。这些皴法乃是古代画家在艺术实践中，根据各种山石的不同质地结构和

树木表皮状态，加以概括而创造出来的表现程式。随着中国画的不断革新演进，此类表现技法还会继续发展。

4、白描：是中国画技法名。源于古代的“白画”。用墨线勾描物象，不着颜色的画法。也有略施淡墨渲染。多用于人物和花卉画。

5、没骨：也是中国画技法名。不用墨线勾勒，直接以彩色绘画物象。五代后蜀黄筌画花勾勒较细，着色后几乎不见笔迹，因有“没骨花枝”之称。北宋徐崇嗣效学黄筌，所作花卉只用彩色画成，名“没骨图”，后人称这种画法为“没骨法”。另有用青、绿、朱赭等色，染出丘壑树石的山水画，称“没骨山水”，也叫“没骨图”，相传为南朝梁张僧繇所创，唐杨升擅此画法。

6、指头画：简称“指画”。中国画的一种特殊画法。用指头、指甲和手掌蘸水墨或颜色在纸绢上作画。清高其佩擅此画法，其侄孙高秉还著有《指头画说》。高其佩说：“吾画以吾手，甲骨掌背俱；手落尚无物，物成手却无”。说明他作画运用了手的各个部分，指甲、指头、手掌、手背。分析起来，画小的人物花鸟以及细线等，可能用指甲，可正用，也可侧用，如使用钢笔一般画大幅如荷叶、山石，可用泼墨法，手背手掌正反可以抚摸成画；画柳条流水可以小指、无名指甲肉并用点苔可用一指或数指蘸墨直下。总要立意在先，胸有成竹，然后心手相应得其自然，浑然天成，不现手画的痕迹，方称上乘，所以说“物成手却无”。自此以后，作指画的人虽不少，不过是偶然性的指墨游戏。只有现代已故名画家潘天寿，指画成就最高。

（三）从画的时代上可分为：古画、新画、近代画、现代画等。

二、中国山水画的特点

中国山水画的特殊传统是创造形神交融、天我合一的意境，即不但表现丰富多彩的自然景物，且往往由有限的取景来表现对整个宇宙自然的由表及里的认识，或于山水之中寄托对于国土家园的感情，因而集中体现了中国人的自然观和社会审美意识，也可以说从侧面间接地反映了社会生活。在形象描绘上，山水画的特点为重宏观、重整体的把握，而非拘泥于细枝末节。对于物象的组织构造，则创造了独特的程式化表现方法，但并非机械照搬，而是灵活地用高度提炼的结构程式来表现物象。在空间的处理方法上，提出高远、平远、深远、阔远等概念，并巧妙加以融合运用。构图上，则较人物画、花鸟画更重“势”与“开合起伏”的表达。“势”为具体形象间的联系，而“开合起伏”为这种联系中的节奏变化。这表现了山水画中在静态的画面和形象组合中对于大自然的内在联系的一种运动