

青绿山水技法

宇文洲 编著



青绿山水技法

宇文洲 编著

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

青绿山水技法 / 宇文洲编著. - 北京: 人民美术出版社

1998.12 (2000.9) 重印

ISBN 7-102-01966-1

I. 青… II. 宇… III. 山水画-技法 (美术) IV.J211.26

中国版本图书馆数据核字 (98) 第 27012 号

青 绿 山 水 画 技 法

人民美术出版社出版发行

(北京北总布胡同 32 号)

编 著: 宇文洲

责任编辑: 李秀玲

装帧设计:

人民美术印刷厂印刷

新华书店北京发行所经销

1999 年 2 月第 1 版 2000 年 9 月第 2 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 6 印张

印数: 3001-6000

ISBN 7-102-01966-1/J · 1685

定价: 23.00 元:



宇文洲，男，山东省莱西市人，1940年出生于吉林省延边。现为北京画院专业画家，国家高级美术师，中国美术家协会会员。北京中国画研究会第4至6届秘书长；第七届北京中国画研究会会长，中国书画函授大学教授。

1965年毕业于吉林艺术学院美术系大学本科，暨分配到北京画院至今，从事中国山水画研究与创作。

1989年秋，赴日本东京，与董寿平大师、天津美院教授、著名花鸟画家爱新觉罗溥佐举办中国画联展，进行文化交流。

1992年，人民美术出版社出版《宇文洲画集》。

1994年冬，在中国美术馆举办《宇文洲画展》。

1997年秋，赴韩国汉城，由人民日报和韩国日报联合举办由彦涵、方成、姚有多、宇文洲的《中国元老四人画展》。

1998年获联合国世界和平美术大展世界和平学术金奖。

1999年又获联合国美术大展的《世界和平学术金奖》。

1999年人民美术出版社出版宇文洲专著《青绿山水技法》。

宇文洲的山水画作品，在美国、日本、韩国、丹麦、苏联、加拿大、新西兰、泰国、马来西亚、新加坡等国和香港、台湾、澳门地区展览和出版，人民大会堂、毛主席纪念堂、天安门、中南海，以及部分省市美术馆、博物馆收藏和列入画册之中，人民日报、北京日报和晚报，香港今晚报，大公报等刊登作品及撰文介绍。

宇文洲的作品以中国青绿山水为本，创作上注重色墨结合、工写变化、气势深邃富丽、格调清新典雅、为中国大青绿山水画派的优秀代表画家。

目 录

青绿山水画的起源	1
隋唐时期的青绿山水	3
宋代的青绿山水	5
元代的青绿山水	7
明代的青绿山水	8
清代的青绿山水	10
近代的青绿山水	11
青绿山水解析	16
青绿山水山石法	21
青绿山水树法	23
青绿山水云水法	31
青绿山水设色法	33
写生	48
创作	53

青绿山水画的起源

我国的传统绘画有着悠久的历史,历代画家为我们留下了灿烂多彩的宝贵遗产,各流派、各画种如涓涓清泉,汇成浩瀚的民族传统长河,中国青绿山水画便是其中的一条支流。青绿山水在中国山水画里比起水墨山水起源要早,但随着水墨画的兴起和文人画的成熟,青绿山水画遭到贬抑和歧视。然而,不论是历史还是现在,青绿山水在各个历史时期都留下了灿烂篇章,熠熠发光。

中国画的历史传统流传至今天,时代发生巨大变化,各种流派与各类画种互相借鉴、共同发展,而不是互相排斥、互相贬低。我们只要端正学习态度,不论学习哪个画种,都是有益的。

为了发扬中国青绿山水画,我们要了解青绿山水画的过去,了解其发展过程,了解现在,才能更好地发展中国青绿山水画。

青绿山水画是中国工笔重彩画范畴之内的画种。工笔重彩画包括重彩人物、重彩花鸟、重彩山水。说起源,工笔线描早在七八千年前的河姆渡文化遗址中就有双凤朝阳的骨刻,仰韶文化中有鱼形、鸟形的图案,这类题材是这一时期重要的文化特征之一。而到了青铜时代,见诸雕刻、纹饰的风鸟形象更是屡见不鲜,这些形象大多与图腾有关。

重彩画起源从传说中的黄帝时算起,历史的记载中有“帝又旁观翠草木之华于衣裳染以五彩为文章”。当时绘在上衣中的主要有:1.日轮中有三胫之鸦;2.月轮中有兔捣药;3.星辰;4.山;5.龙;6.雉鸡。在裳中绘有:1.宝杯;2.杯莲座二水草;3.火焰;4.粉米;5.斧钺;6.亚形文字形。《尚书·益稷》篇记载有在服装上作彩绘,图形有日月星辰山川龙华虫等。五彩衣为多种颜色绘制而成,可见早在远古时代,我们的祖先就有以五彩章纹绘画衣裳的了。这些图案是当时地理、文化、政治的缩影,这种风尚一直沿续到以后的历代王朝,只不过到后来逐渐演变为织绣,把五彩的图案绣在衣袍之上而已。因年代久远,当时的绘画已无法保存下来,只能通过一些易于保存下来的石刻、砖刻和青铜器来研究、揣度当时绘画特点与形式。这便是中国画起源的雏形。

到了周代曾设官分管绘画之事,各官管设色分工。《周礼补·考工记》:“画绩(同绘)之事,杂五色……设色分工,谓之画。”据此可知周代已具备有组织的绘画活动了,并能看出当时绘画首先注重是色彩,线条还是后来逐渐完备起来的。

春秋战国至秦的统一这几百年是我国历史上文化艺术非常活跃的时期。由于各个诸侯争霸天下,为了生存和统一,他们网罗天下各种人才,在经济、政治、文化艺术等方面都有很大的发展。从晚唐杜牧所著《阿房宫赋》这一文章中“覆压三百余里,十步一楼,五步一阁……”的雕梁画栋的宏伟气魄来看,整个建筑是彩绘,精工灿烂、金碧辉煌,说明绘画已应用于建筑之上。后代的金碧山水是否从建筑而来,还是先于建筑?靠目前资料考证还不能确定,但有一点可以确定,唐代的金碧山水是客观存在的反映,也有继承性,绝不是偶然出现的。

到了汉代,工笔重彩又有所发展。从发掘出土的汉墓帛画和用五彩装饰的漆器来看,汉代工笔重彩已比较发达,再加之汉代佛教美术开始兴起,可以说汉代工笔重彩已相当繁荣。

从工笔重彩的发展来看,汉末至魏晋南北朝时期,战祸纷起、政治紊乱,老庄哲学开始盛行,由于绘画的发展和当时风气的影响,出现了一批士大夫出身的专业画家。他们地位特殊、生活优裕,又有很高的文学修养,因而随之在绘画上出现了不少好作品。这时的士大夫专业画家与民间画工已经开始分道扬镳,从表现的内容上和绘画技巧上,因修养上的悬殊差异,专业画家占据了主导地位,但不管是专业画家还是民间画工,其表现形式都是工笔重彩,只是有高低、优劣之分。

魏晋南北朝时期,东晋画家顾恺之是当时最有威望的大画家,他在绘画上和绘画理论上都有卓越的贡献。当时的谢安曾高度评价他的艺术是“自生人以来未有也”。顾恺之师法卫协,从颜色到用笔对人物精神特征的刻画都有很大发展。顾恺之的画有很多被劫掠到国外,我们看到的一些现存故宫绘画馆的顾恺之的作品大都是宋朝人的临本,如《洛神图》、《列女图》和《女史箴图》。顾恺之不仅画人物而且画山水,可以说他是第一位将一向作为人物画背景的山水,从人物画中脱离出来,而独立存在的人。有关顾恺之的山水画,我们只能通过古代记载留存下来的资料描述中想像它的样子,认为顾恺之是从事青绿山水比较早的人。顾恺之的青绿山水是勾勒填色的工笔重彩,顾恺之在《魏晋胜流画赞》中也有谈到采(彩)色的地方:“凡胶清良采色不可进素立上下也。”

梁朝的张僧繇也是一位很有成就的著名画家。传说张僧繇有画龙点睛、破壁而飞之能,可见他画的龙有高明之处。另据《建康实录》记载,张僧繇画一乘寺门额,用青绿画凸凹法,使青绿重彩在门额上有立体感,花纹和图案有起敲的感觉,类似浮雕,说明张僧繇已开始用明暗、浅深、渲染、对比、重叠与退晕法。张僧繇所画青绿开创并发展了没骨青绿法。宋朝和明朝有摹张僧繇《秋山红树》的,张的原作已不多见,后人说张僧繇是没骨青绿山水的鼻祖。张的这种没骨法与敦煌莫高窟中北梁与北魏的洞穴中有相似的地方。

敦煌石窟从汉代开建以来成了我国丝绸之路的要汇之地,成为商旅的集结与栖息处,于是在鸣沙山东面山崖断壁开凿佛龛,在窟内四壁和天井藻顶彩绘壁画供人瞻仰,敦煌莫高窟于是成了信奉佛教者的神圣之地。魏晋南北朝时期是中国历史上诸国分裂割据、战乱不绝、苦于灾难变祸的时代,一些达官贵人和文人志士来到敦煌躲避中原战乱。此时的敦煌成了民族大融合,中国与西域各国的经济、文化广泛交流的集散地。敦煌在当时是一片安静的乐土,吸引了不少中原的画家和画工。正是这些画家和画工在窟内创作和绘制了大量壁画,给我们后人留下了宝贵的艺术遗产。

敦煌石窟艺术主要以佛教故事为题材塑造佛像和绘制壁画。在壁画里没有专幅描绘山川的山水画,山水画只能在人物画和建筑画上作为补景点缀,恰恰是从补景中可以看出它是以大块的红土、红赭、石青、石绿、垩粉表现当时的山水画痕迹。敦煌石窟二五七窟中北魏时期的壁画,内容是鹿王本生故事。画面上左前方有一堆山,顺序排列下来,一个接一个没多大变化的山峰。在整个敦煌壁画中,这幅鹿王本生是补景中表现为山水最完整的一幅。画面山水的山峰与鹿和人大小相似,但说明符号式的山峰,指的便

是山,这种处理也是极为高明的。张彦远对此时期的山水画评为“群峰之势、若细饰犀栳”,大致可窥其面目。这些壁画大都是民间画工绘制而成,看不出有专业画家绘制的痕迹。尽管如此,南北朝时期的山水为后来隋唐时期山水画起了一个铺垫作用,成为后来山水从大色块、粗犷变为色彩丰富和线条变化的准备阶段。

隋唐时期的青绿山水

经过魏晋南北朝,隋代画家展子虔为后人留下一幅宝贵的《游春图》。这幅《游春图》是我国山水画传世最早的一幅,而此幅《游春图》又是一幅青绿山水。《游春图》给我们留下一个疑问:展子虔的《游春图》之前或同期有没有同类的山水画?唐代画论中有论述,但是没有真迹留传下来。

展子虔《游春图》描写的是初春季节,人乘马行于岸观山赏水,妇人泛舟于湖水中观赏湖光山色,岸边和山上鲜花开放,是一幅优美的青绿山水画。展子虔的画,虽未完全脱离六朝的稚拙气,然而,山与水的空间布局,人与山树的比例等诸方面,已比前朝有较大的发展,无论从山石勾勒到树的脉叶都不是六朝时期的简单符号了。展子虔开了唐朝青绿山水典范,尤其是对李氏父子(李思训、李昭道)的青绿山水影响重大。

唐代初期的山水画,没有脱离出青绿山水的影响,凡作山水多为青绿山水、金碧山水。当时在画坛受推崇的为李思训父子,世称大小李将军。李思训首创大青绿山水、金碧山水。李思训作画,用厚重的石青和石绿来表现画面的艳丽,使山水处于浓郁和青翠之中,最后在山石的轮廓上勾金,增强光亮,使人有金碧辉煌、壮丽无比的感觉。他的儿子李昭道继承了他的大青绿方法,在此以后的朝代文人画家借鉴大青绿法,变化为小青绿山水。所以说李思训父子是青绿山水奠基人,对于后来的青绿山水发展影响极大。

除了李氏父子画青绿山水以外,还有阎立德、阎立本弟兄俩。阎立本是宰相官职并十分精于绘画,李思训虽为贵族在绘画方面学阎立本。张彦远在评阎立本之时说:“尚犹状石则务于雕透,如冰澌斧刃;绘树则刷脉镂叶,多栖梧菀柳。功倍愈拙,不胜其色。”从张彦远评阎画风格与李思训相仿,可见阎立本除能画人物外还擅长青绿山水。

吴道子也是山水画巨匠,他是变革山水的创始人,突破了传统的细匀如蚕丝的线条勾勒而后填色,而开创了用皴、擦、勾、点的画法。《唐朝名画录》有“嘉陵江三百里山水,一日而毕”,而李思训三月之功画嘉陵江,可见吴道子画法挥洒简略,以线墨为宗。张彦远的《历代名画记》记述山水之变,始于吴,成于二李。明人王世贞《艺苑卮言》中记述了:“山水至大小李一变也。”

由于吴道子、王维等一些画家远离了青绿设色,开创山水中水墨新天地,使这富丽堂皇的青绿山水,逐渐受到画家冷落。唐朝末年至五代时期的画家追求水墨的雄浑、墨韵,又开辟了新一代山水画风。这一画风造就了唐末至五代一大批卓有成就的中国山水大画家荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽等,使这一时期成为我国古代山水画鼎盛时期,对后来的山水画起了积极的影响作用。这一时期的山水画一直是我国山水画的骄

傲。

展子虔与《游春图》

展子虔是北齐至隋和初唐之间(约公元531——604年)的人物和山水画家,渤海人(今山东省阳信县)。《宣和画谱》称他:“写江山远近之势尤工,故咫尺有千里趣。”

经赵佶(宋徽宗)题为“展子虔游春图”的《游春图》是展子虔传下来的唯一作品。他在一幅两尺多长的绢素上,用妥善的经营、丰富的色调画出了春光明媚的湖光山色。画卷初展,近处露出倚山俯水的一条斜径,两个骑马人一前一后跑来,路随山转,却被石坡遮住,直到有妇人伫立的竹篱门首,才又展宽。这里一人骑马手勒丝缰,正要转弯,画家捉住了刹那间他蓦地回头的神态。更远一些,有一人骑马,右臂挟着弹弓,缓缓而行,寻觅鸟禽,朝前面一座朱栏的木桥走来。后面跟随着两个童子,山隈岸侧树木映带,枝头点簇着繁花。木桥的后面,山涧里飞泻着流泉,涧左山傍有房屋花园,涧右山坳环抱着寺观。从展卷到此虽没有人头攒动的春游人群,但他把观者引入春天的山水画境中,看山看水、赏花观木、观览寺观。寺观背后便是层出不尽的高山和缭绕的白云。

画卷的中部是一片阔水烟波,一高篷游船中坐着三个女子,指点湖光山色。船尾一棹公慢摇桨橹,悠然自得。

卷尾又是一山隅坡脚,隅角处有一山庄,掩映在繁枝山林中。靠近水边有二人正凝视水中,似在观鱼赏波。

《游春图》使人感到展子虔的画作有咫尺千里之势,可以说明此时的山水已不是“水不容泛、人大于山”的时代了,也就是说此时的人的审美和画法已完全成熟起来。作者表现的内容是一幅游春图景,以画陶冶人的性情,可见那时人与自然的关系与今毫无相差。

《游春图》是一幅青绿山水,是我国目前留传下来最早的一幅山水画。此画与唐初的青绿山水共同的特点是山石用勾勒,而不用皴擦(当时山水还没有发展到皴擦法),虽空勾无皴但能对山川对象的描写曲尽其妙。山石用勾勒法,加之以渲染、分染,在此基础上敷上石青、石绿,作品显得青绿葱翠、浓重艳丽。

《游春图》着色大青、大绿,山脚则用泥金。勾勒山石用金重勾,只因年代久远磨损过大,金粉和石青、石绿已有脱落,不仔细观察不易察觉。用勾金法可使大青、大绿、红赭去掉燥气,用墨线和彩线勾勒也是达到中和的效果。

《游春图》山上的小树,因是远山远树故与近树画法不同。以赭写干、以水沉靛横点叶,松不细写松针,直以苦绿沉点,松身界两笔,直以赭石填染而不作松鳞。人物直接用粉点成,加重色于上,分出衣褶。这些画法都超过前代。

李思训·李昭道

李思训(651—716年)是唐代李氏宗室,他生活在武则天时期,怕诛弃官潜匿。武氏死后复出,任左羽林大将军,史称大李将军。李思训之子李昭道,继承父业,史称为小李将军。画史称其父子为“二李”或“大小李将军”。李思训的作品流传下来的极少,《江帆楼阁图》是李思训代表作。

史书上对李思训的山水描述多为“云霞缥缈，窅然岩岭之幽”。《江帆楼阁图》是描写长松高岭，桃竹掩映，山径殿廊曲折，数人乘马或步行游览赏玩，山外江天空阔，风帆缥缈，左右连绵不断。

《江帆楼阁图》一画，《历代名画记》记述“其山水树石笔格遒劲，湍濑潺湲，云霞缥缈，时睹神仙之事”，《宣和画谱》也有同样记载，可见此图为大青绿设色。山石罩染达数次，青绿为质、金碧为文，阳面涂金、阴面加蓝，形成金碧辉映的富丽效果。在山石勾勒上比前朝“高古游丝描”要刚硬，属铁线描。画中虽然没有皴法，但山脚部位有多重线勾勒，比起前朝山石趋于真实。

李昭道为李思训之子，生卒年不详，他主要活动于唐玄宗开元、天宝年间。

有关李昭道，画史记载较少。《明皇幸蜀图》传为李昭道所作，艺术性没有其父《江帆楼阁图》高。这幅画所表现的是唐明皇骑马旅途，跋涉于崇山峻岭的情景，好像是命题画。线勾勒山石、坡头、岸角和云霞，在山石上打底色染成深浅明暗，再上石绿、石青。

《宣和画谱》评述李昭道“变父之势，妙又过之”。李思训笔法细密、笔力遒劲。李昭道要妙过其父，必要粗笔勾线，上加石色，线条气势奔放豪纵，可惜作品没有流传至今。张彦远记述：“山水之变，始于吴，成于二李。”可能李昭道成就比其父要大，因吴道子的画笔力刚硬，气势有而韵味不足，又无色彩，李昭道吸取吴的优点，学其父的色彩，所以明人王世贞《艺苑卮言》记文“山水至大小李一变也”。

宋代的青绿山水

唐朝末年至五代时期，是我国山水画大变革、大提高和大裂变的时期，这种风气一直影响到宋朝初期。

宋朝初年是我国山水画成熟达到一个高峰的时期，学者如云，竞相效仿五代至宋初的画家，真有“齐鲁之士惟摹营丘，关陕之士惟摹范宽”之势。当时学者对荆关、董巨、李成、范宽这些大画家极为崇拜和佩服，多在学习前人的笔墨、艺术处理上下功夫，对绘画技巧的丰富与提高起了推动作用，相继出现不少知名画家。

这一时期水墨山水占据主导地位，但是人们的要求和画家的兴趣，逐渐对于色彩的艳丽富贵又产生兴趣，花鸟画最为明显，现今故宫收藏的宋人画册里的团扇就能说明这一问题。可以看出宋人从唐风繁复辉煌到追求雄健的笔墨、格调高雅的境界，山水里画家多注重写实景、追古意，既要仙古，又要新景境。

由于宋代初期政治上比较开明，经济政策符合民心，社会生活逐渐繁荣起来。宋代开始设立画院，收罗天下著名画家为统治阶层仕官、富户服务。画家能在这样优越的环境里发挥自己的才能，创立自己风格。此时线的锤炼、墨韵的高古、着色的考究、造型的准确与构图的推敲，都是前人所未有的。这一时期宋人在继承传统和出新方面没有偏激，所以才能有水墨和色彩同时发展的空间。

宋代青绿山水就是在这种环境中得以生存与发展的。宋徽宗赵佶能书善画，造诣

颇高,精通青绿山水。当时在宋代有显著成绩并留下了作品的画家有:王诜(王晋卿)、赵伯驹、赵伯骕、王希孟等人。

王诜(王晋卿),山西太原人(1037—1093以后),有《渔村小雪图》传至今天。此幅作品不是青绿山水,而是水墨山水,是王诜的水墨代表作。另外,王诜师法李思训的青绿山水法,后人评王诜的画“金碧辉映,风韵动人,不知者谓‘李将军思训笔,晋卿题为己作。’殊可笑也”。还有一种就是水墨和青绿结合的画法,恰是这“不古不今”的画法,才是他的画风。他这种画法是以墨勾皴相结合,画成后再着石青、石绿,对后人有很大影响。

王希孟是画大青绿的北宋画院学生,受过宋徽宗赵佶的指教。不到一年画了一幅长卷《千里江山图》,此图描绘青山绿水、翠岭千层、舟楫房舍、渔人往来、烟波浩渺,大有咫尺千里之势。

赵伯驹、赵伯骕二兄弟是皇室宗亲,善画青绿山水。赵伯驹的《江山秋色》、赵伯骕的《万松金阙图》为大青绿设色,是不可多得的希世珍品。

另外,李嵩、刘松年等人也都擅长大青绿山水。刘松年是受王诜的影响,水墨山水再着石青与石绿等色,创有小青绿山水。这种小青绿法具有色不碍墨、墨不碍色的优点,为以后历代画家追摹的典范。

宋代绘画在中国历史上有特殊的地位,起的作用是很大的。宋代的山水画对以后的山水画发展起了承前启后的作用。青绿山水在宋代得以很大发展,丰富了唐时刻板的青绿和金碧画法,对后来学习青绿山水的人有很大启示。

王希孟与《千里江山图》

王希孟是中国古代画坛短命的画家,年仅二十余岁,主要活动在宋徽宗时期。他虽然命短,但留下一幅千古绝迹《千里江山图》。这幅长卷高 51.3 厘米,长 1188 厘米。

王希孟的生平画史失载。根据《千里江山图》卷尾蔡京跋文:“政和三年闰四月一日赐。希孟年十八岁,昔在画学为生徒,召入禁中文书库,数以画献,未甚工。上知其性可教,遂诲谕文,亲授其法。不逾半载(岁)乃以此图进,上嘉之,因以赐臣。京谓天下士在作之而已。”说明宋徽宗亲授王希孟画法用半年画成,宋徽宗赐与蔡京。

《千里江山图》为大青绿设色,大俯视鸟瞰画法,有近代航空摄影之感。画中天光水色层出不穷,眼前千里江山气象万千;千峰万壑排列布定,高低远近错落有绪;沙汀远渚绵延无尽,茂林修竹路桥相连;行人时隐时现,寺观、庄园、水舟、亭榭藏于山间,或明或暗,描绘了一幅人间仙境。

《千里江山图》的画法不是勾勒填色,而是采用水墨勾皴法画山石。皴法大多数为荷叶皴,再用浓淡墨渲染,衬出山石前后,产生立体感,然后在明暗处用赭石和草绿色打底色。此画画到这个程序也可以成为一卷完整的山水画,但又在这种基础上再着石青、石绿,分出轻重薄厚,增加画幅的鲜艳夺目。画好石青、石绿稍加收拾再点景,根据山川、桥路、沙汀、水渚,画上树木、舟船和人物活动,使人可看、可游、可行、可居。整卷山水大青绿基调,色彩浓艳、气象万千,是千古不朽佳作。

王希孟的《千里江山图》的艺术成就很高,它屏弃勾勒填色的装饰画法,而向自然真

实活泼的山水迈出了新的一步。

赵伯驹与《江山秋色》

青绿山水作为独立的山水画技法,虽出现在盛唐以前,但直到李思训父子才形成了“青绿为质,金碧为纹”的青绿山水画派,五代和宋初被士大夫画家看成“匠俗作品”。这一画派曾一度消沉,唯有王希孟的《千里江山图》是现存北宋青绿山水的重要作品。到了南宋赵伯驹兄弟效法大、小李将军,使这一画派有所发展。他们的作品更臻于精工细密,色彩虽也金碧辉煌而显得清润活泼。山石皴染,树叶枝干适当运用水墨山水画法,并掺以文人画的“气韵”,其风格既有青绿山水的明丽,又有文人画的雅逸。

现藏于故宫博物院的《江山秋色》是赵伯驹的代表作。此卷全长 323.2 厘米,纵长 56.6 厘米。此卷在构图、构思上继承了王希孟的《千里江山图》格局形式。画面上山势纵横、重峦叠嶂、飞瀑长流、河水曲折,其间点缀山村院落、楼阁亭台、翠柏苍松、花草修竹,再配以车船人马。有的登山越岭、有的闲步竹径、有的垂钓水滨、有的放牧林间,整个画面繁而不乱、虚实相间。作者以胸罗寰宇、俯仰天地的雄伟气魄,表现了祖国山河的雄伟壮丽、气象万千。

赵伯驹的生平、作品风格面貌,史籍记述也较简略。他是赵氏宋宗室,生卒年不详,主要活动在南宋高宗时代。

赵伯驹之弟赵伯骕,山水是学李思训青绿山水一法,画有《万松金阙图》。此图现藏于故宫博物院,是学李思训法,近似李思训的《江帆楼阁图》。进而可推知赵氏兄弟是师承李氏的技法,故而怀疑《江山秋色》不是赵伯驹所作,而是北宋画院高手所作,当时无款,因赵伯驹是宋宗室,为提高知名度,后人把它当作赵伯驹所作。不管此图是谁所作,它都不愧为祖国艺术宝库中的一件瑰宝,它在艺术史上将永远放射出灿烂的光辉。

元代的青绿山水

由于宋朝重儒轻武,对于北方塞北的蒙古族兴起没有引起重视,致使蒙古贵族把一个落后的游牧民族训练组成一支强悍军队,势力越来越大,先后灭掉了女真族的金朝政权,于公元 1279 年灭掉了南宋王朝,结束了长达六十余年的战争,建立了元朝。

经历过金朝南侵、北宋灭亡,大部分画家过江到了南宋。那种时刻处于北方异族南侵的复杂心情中,画家把原来描绘客观真实、自然的优点丢掉了,追求笔墨情趣,创出大斧劈皴。南宋灭亡以后,元代统治者在政治上和经济上接连受挫,在相对平稳的情况下,为巩固其统治开始使用汉人做官。

元朝年代虽然暂短,山水画却得以发展,超出其他画种。元朝山水画所以最为盛行与发展,应归功于元四家:赵孟頫、黄公望、王蒙、吴镇。明朝王世贞《艺苑卮言》记述:“山水画至大小李一变也,荆、关、董、巨又一变也,李成、范宽又一变也,刘、李、马、夏又一变也,大痴、黄鹤又一变也。”评估元代四家对山水画的发展,认为元代的山水画主要

以水墨山水为主,皴法又多为披麻皴长短变化,山峰重叠堆砌、树木繁杂葱茏。

此时期从事青绿山水画的有赵孟頫、钱舜举(钱选)。青绿山水最有成就的要算钱选。元代山水画家从事青绿山水的比较少,按说青绿山水在宋朝有较深厚的基础,在元代本应有个再提高的阶段,然而,青绿山水因种种原因却转入低谷。转入低谷的原因很多,其主要原因是元人统治阶层文化素质低,与汉人比较是落后的,不像宋代从皇帝就非常重视,并有画院这一特殊机构起到有组织、有保证的作用。然而元代的画家就是凭画家爱好与自觉,没有上司的要求与组织,所以,下长功夫的工笔重彩就越来越少了。

赵孟頫,(1254—1322年)字子昂,号松雪道人。浙江吴兴人,幼年丧父,在其母的教学之下刻苦读书,长成之后,诗书画学识颇深,被元世祖召至朝廷做官。

赵孟頫绘画以鞍马称著,山水人物次之,但以赵的成就而论,山水最为显著,而山水画法也多。赵的山水画主张要画出自己的风貌,不同于南宋的风格。他没有沿着宋代画风走下去,而是走向了追古意、溯唐风。画大青绿山水时,不用宋人已创出的带有皴擦点染水墨形式去提高,而又回到勾勒填色,《吴兴清远图》比较典型。赵画小青绿山水时则采用皴擦办法、画浅绛山水时则学王维水墨法。赵孟頫又多注重实景作画,《鹊华秋色图》画的是山东济南鹊山和华不注山,在两山峰之下画一开阔的沼泽、沙汀、水渚,点上秋树和村舍。

赵孟頫为宋代赵氏宗后,在元代朝廷里为仕,遭到后人抑制,但他在元代绘画的成就与影响,堪称元代画坛首领。

钱选是一位工笔重彩画家,具有多方面才能,人物、花鸟都很精到,青绿山水成就也不低。他的青绿山水追求古风,勾勒填色。现在故宫收藏的《山居图》笔法高古、清秀,在元代画坛上也是很有影响的。

钱选,字舜举,元代著名画家,宋代霅溪人(今湖州)。宋景定间乡贡进士,与赵孟頫是好友。宋亡后不到元朝做官,专门从事绘画,被后人称道。

钱选是元代一位全面型画家,山水、人物、花卉都画得好,在元代是一位有影响的画家。他的青绿山水高于墨笔山水,青绿山水师赵千里而又上溯到隋唐。他的《山居图》又称“幽居图”,仿隋唐古意,虽不如王希孟《千里江山图》和赵伯驹《江山秋色》气势恢宏,但有一份清秀淡雅情趣。画中一片秋意湖光山色,小舟行于湖岛岸坡间,怪松、古寺、村舍点缀在密林中,通过桥与船联系起来,形成左顾右盼关系,表现作者心中的人间仙境。

《山居图》采用刚柔相间的线条,勾出山石结构,在坡角处用折线勾出,然后着赭石分染,最后施以石青、石绿。远山用花青勾出山的轮廓,表现出山岚,从布局到笔法都高于隋唐时代的青绿山水。

明代的青绿山水

明代山水画初期是元代山水画风的延续,不言而喻,明初画家也是元代的画家。明

代初期统治者在画坛虽没有设立画院,但是,宫廷召集各地画家为宫廷服务。由于这些画家都是从元代过来的画家,元时统治者对于绘画不太过问,画家都任自己的兴趣画画,抒发自己的胸臆情怀,对于明代统治者的约束画规格格不入。皇帝朱元璋对元朝的画家和画风没有好感,稍不遂意便枉杀画家。朱元璋对于南宋的马远、夏圭的大斧劈画风很是喜欢,对于坚挺刚硬的画法极为赞赏,元四家画风不久便被南宋画风占了上风头。这样在浙江坚持原来南宋画风的一些画家得到明代宫廷统治者赏识,形成宫廷画派,又称浙派。

由于复古推崇宋人画风,青绿山水在此风影响下,比元代要受重视得多,凡是山水画家都能画青绿山水。吴门画派画家沈周、文徵明,院体别派周臣、仇英,除仇英主画青绿山水外其他都是兼而画之。

沈周的青绿山水有两种风格,一种是以瘦硬的直线勾勒山石形体,略加皴擦,然后再涂石青、石绿、赭石,最后点染收拾而成,画面显得青翠淡雅;另一种是在水墨简疏处淡施石青、石绿等色,显得雅致。

文徵明的青绿为后人非常赞赏,他是学北宋的青绿画法为主,又学沈周着色法。先画好水墨山水,给上石色留有余地,有时色与色、色与墨互相渗合,效果丰富深厚,层次多、变化多,画面不板不滞,没有生硬感。

仇英是周臣的学生,他的青绿山水手法多种多样,大青绿、小青绿、金碧山水,样样都很精到。

董其昌是明代画坛之首,诗文、书法、绘画皆精通,是明代最有影响的画家。董其昌在青年时期遍临前朝各家山水画法,中年之后便立自家法,崇尚披麻皴法,一生创作了很多山水。

董其昌虽然崇南贬北,把明初极为受崇的南宋之风和青绿山水贬为下乘,然而他的大青绿《昼锦堂图》却采用董巨山水皴法,在皴的山石上施以石色,而不采用勾斫线条法,是继王希孟《千里江山图》又一提高。董其昌还擅长没骨山水,其中一幅《峒关蒲雪》拟张僧繇没骨法,通幅不用墨作骨,再用石青、石绿、朱砂、垩粉、赭石等色画成。董其昌还有一类青绿山水,介于水墨和青绿之间。

仇英,字实父,号十洲,太仓人。后移居吴郡,遂为苏州人。仇英的生卒年代不详,他主要活动于明代嘉靖年间。

仇英为周臣的学生,与文徵明、沈周、唐寅有着密切的来往。他一生勤奋作画,擅长临摹古画,留下大量作品传世。仇英也是多面型画家,山水、人物都很精到,山水中重彩和淡彩都好,他的青绿山水也是多种风格。《莲溪渔隐图》平远构图,山石淡着石色,画面清疏逸远。《桃源仙境》则为浓重石色敷染,浓重艳丽。其画法是在墨笔勾皴上着石青、石绿等色,再用淡草绿和花青分染,最后用彩线重勾山石、彩云等分出层次,使石色变得润泽柔和没有燥气。

因为明代画风讲究笔力雄健、粗笔阔墨,所以仇英的工笔重彩细柔之风,当时文人不太推崇,但仇英的精湛之作,从宋代赵伯驹到此五百年,工笔重彩大青绿设色才出现仇英一人,董其昌谓“五百年而有仇实父”,可以说从宋到元至明的大青绿设色山水到仇英为一再现。

蓝瑛生活于明末与清初(公元1585年至约1666年)。字田叔,号蜨叟。画上常题“西湖外民”、“西湖研民”、“西湖外吏”。蓝瑛一生性好游览名山大川,足迹荆、襄、燕、秦、晋、洛、闽、粤。早年画从黄子久入门,后又师至晋唐两宋,中年自立门庭,是浙派代表人物之一,是明末很有成就的画家。

蓝瑛的画风是苍劲雄健、骨力刚硬,他的这种风格与浙派戴进、吴伟的刚硬、挺拔相互影响,他的面目与当时盛行的柔润细腻截然不同。蓝瑛在青绿山水中皴法多用刚硬线条勾皴、擦点,然后加以浓重的石青、石绿、朱砂、朱磴、红赭涂在山石上,有的直接用石青、石绿画。多作没骨青绿,其中一幅《白云红树图》为代表,用没骨法画出山的结构。树法是用墨画出树干、树枝,树叶用朱砂、蛤粉、草绿等分株点叶,苔点和苇草都是没骨点勾,这种画法突破了一些旧章法。

清代的青绿山水

中国山水画在中国画坛占主导地位是从元代开始的,到了明代初期,由于明王朝统治者对元朝的山水画反感,画家为了迎合皇帝朱元璋的口味,仿学南宋风格。那时的山水、花卉、人物近于平衡。到了明代中晚期,各种画派相继建立。这些画派为宣扬本派的特长,互有排斥,他们大都在山水上下功夫,所以,到了明末清初,山水画风占了主要地位。

清朝初年,中国历史上又一次被少数民族统治。明代的遗民画家、文人自恨无能挽救明代江山,他们悲叹、苦闷,不愿与清人合作,部分画家遁入空门,研习书画,讲禅说道,或高傲、或发泄,隐迹于山林寺院,遍游于名山大川。这种清静的环境,对于山水研究与创作、对艺术的修养有很大益处。清“四僧”、“金陵八家”等,他们的画与画家本人都有强烈的个性。他们不随人俯仰、不入时俗,以强烈的个人风格,表现艺术思想与主张。

清王朝对于前朝画家没有像明朝枉杀画家的政策,对于遗民画家没有无辜枉杀,前代画风得以延续。清王朝虽没有设立画院,但在宫廷设立绘画馆,招聘画家为宫廷服务。清王朝采取以汉治汉政策,使民族矛盾对立情绪得以缓解,在中国画发展上起了很好的作用,使遗民派、自我派、仿古派都得以发挥,逸安派浙江和新安派查士标、汪之瑞、孙逸以及姑苏派萧云从、宣城派梅清都得以发展。

在清代山水正体以仿古派“四王”成绩最为突出。虞山派恽南田和吴历也很有成就,史称“四王吴恽”为清代六大画家,为后人学习称道。

青绿山水在清朝统治二百七十多年中没有得以大的发展与提高,从事青绿山水的画家多是仿古派,像“四王”的王鉴、王时敏、王原祁、王石谷都能作青绿山水。王鉴学族家父辈王时敏的笔法,属于董其昌、王时敏一系,但王鉴特善作青绿山水,有《仿三赵山水图》等作品传世。《溪色棹声图》是一幅小青绿设色山水,拼凑元明各家山石树木、村舍院落,其方法是在披麻皴上着色。王石谷在四王当中画得较好,勤奋作画,传世作

品较多,他的青绿设色画得细匀清丽、比较成熟。

清廷设“如意馆”为绘画机构,平时招募一些画家临摹仿古,特殊情况招集画家出题创作,传世《南巡图》就是这样创作出来的。清廷的“如意馆”画家,有不少从事青绿山水创作。

袁江、袁耀在绘画上人们多评他们为界画家,确实他们的楼台殿阁画得雄伟奇特,令人称赞。二袁的青绿山水也画得很好,可以说二袁是清代青绿山水大家。

袁江,江苏扬州人,活动于清代康熙至乾隆年间。袁耀,为袁江子侄,也有说是袁江之子的,总之袁耀为袁门之后。袁耀继承了袁江的风貌,主要活动于乾隆年间。

二袁的画风,结构严谨、境界峻异、幽奇古特,二袁的青绿多数是以楼台山水为主的补景青绿山水,画面有仙境诗意。他们的画法初学仇英,后摹至宋唐。二袁的山石勾皴与前人直线不同,而发明了曲线滚笔皴,山石似为玲珑石感觉,这与来自画界画上假山石有关,所以有玲珑雕透感。

二袁的青绿山水,设色浓重艳丽。

近代的青绿山水

中国传统绘画山水居首已近千年,到了清朝末年,画家基本上是学习宋、元、明和清初各家各派。论画,惟某家某派才能称世,讲究笔笔有出处,色墨有来历,来作衡量画家与作品的标准,很少有人创新上下功夫。山水画家,由于受明末清初追求柔、静、淡的影响,柔的发展必然是弱,淡的发展必然是轻,静的发展必然是死。到了清代晚期,山水画面貌已毫无生气。

外国列强的入侵,西方文化的渗透,在清朝灭亡之后,民国初年,中国有识之士开始振兴中华民族精神。在中国画坛首先掘起的是赵之谦、虚谷、任伯年、吴昌硕、齐白石等一批花鸟画家,随之花鸟画面目一新。一些山水画家走出仿古圈,向传统学习技法,向生活中收集素材,到名山大川观察写生,从现实当中受启发,提炼、创造表现技巧,引为注目的山水画家有黄宾虹、傅抱石、张大千、李可染等。

此时的山水画家主要对水墨山水下功夫研究,青绿山水仍然是弱项。主要是从事绘画的人少,形成不了一股势力,所以影响面就非常狭窄,从事青绿山水的画家屈指可数,有些山水画家也作青绿山水,多数是根据需要兼而画之。张大千、应野平、贺天健、何海霞、潘素、周怀民等画家,多作青绿山水。

张大千(1899—1983),名爰,四川省内江县人。自幼随母习画,后拜著名学者、书画家曾熙、李瑞清为师,年轻时就已是知名画家。张大千一生勤奋好学,他的山水多姿,善于融会、变化,故其各个阶段都有新面目出现。晚期在国外又作泼彩山水,使张大千山水艺术达到了登峰造极的高度。

张大千的青绿山水一生创作很多、留世极广,《华山云海图》是他中年时期代表作。此图设色工整严谨,笔法仿造宋唐,没骨部分自题仿张僧繇法。整卷艳丽、大青大绿、白

粉朱色,构图简洁明快,把华山的雄伟险奇表现得十分充分,用金勾、皴、染做得绝妙,使《华山云海图》富丽堂皇。

张大千的其他艺术,人物、花卉、水墨山水、工笔重彩造诣也很高。特别是张大千晚年旅居国外和台湾,所作泼墨、泼彩山水使人见之耳目一新,成为世人所推崇的大画家。

潘素(1915—1992),江苏省苏州市人,是著名书画收藏家、鉴赏家。张伯驹夫人自幼聪慧,不爱花卉、仕女,专爱山水。由于收藏大量晋、隋、唐、宋、元、明、清名家名作,终日研习临摹,技艺进步很快,并自创工笔重彩风格:先涂石色而后勾皴彩线,然后点景渲染。一生创作不少青绿山水传世,是我国唯一从事青绿山水创作的女画家。

潘素的金碧山水也画得精彩,除此之外还作水墨青绿,大都在绢上和熟宣上作青绿山水,颜料极为考究。

何海霞,生于1908年,北京人,字瀛。从年轻时下苦功学习宋元笔法,仿临古画可以乱真。27岁拜张大千为师学艺,自此跟随大千走南闯北,遍游名山大川,由法古人进而师造化。

1950年,何海霞由蜀到西安工作并创作,直到1984年调入北京,在中国画研究院任研究员。何海霞主张要画好青绿山水,必须先画好墨笔山水,所以他的青绿山水,多在水墨山水上着石色,色不碍墨、墨不碍色、色墨结合浑然一体。

何海霞传统功夫深厚,放笔作巨幅山水,笔力雄健、气度非凡;收笔可作寸缣尺楮,而得千里之势。

国家重要场所,都有何海霞巨作。

临摹

临摹是中国书画术语、学习中国画的一种手段和过程。中国古代书画家非常注重临摹,古代的史论家对待临摹有很多论述。南齐谢赫在《古画品录》一书“六法”章节里提出“传移模写”就是指临摹。

唐代张彦远说:“古时好拓画,十得七八、不失神采笔踪。”北宋黄伯思在《东观余论》一书中认为临与摹有严格区别:“两者迥殊、不可乱也。”说明临是对着他人之作观其形势而着色。故置画一旁,仿其用笔用色,称其为临画。摹是以薄纸,覆在他人作品之上,随其细大而拓之,好似今天的描画相同。后人对于临摹用语,大都含这两种意思,不强调临与摹的区别,其意含有临与摹的不同。

明代末期唐志契说:“临摹最易,神气难得,师其意而不师其迹,乃真临摹也。”清代笪重光说:“画工有其形而气韵不生,士夫得其意,而位置不稳。故师古人之意而未必拘其迹,斯称善临摹者。”

明清之世,各种画体均已极度发展,如山水画有唐代奠定其基础,宋元畅其流。当时画家惟有趋向模拟之风。故清代王翬云:“以元人之笔墨,运宋人之丘壑,而泽以唐人之气韵,乃为大成。”模拟之风渐盛,模拟者形成了理论,成为学习绘画的一种捷径。清代王麓台《迷津之宝笈》云:“画不师古,如夜行无烛,便无入路。”从这里可以看出,这种模拟不是复制一件作品而是学会一种绘画方法,从而达到创作的途径。

为了学习一种绘画方法,初学者必以临摹为先。

清代董棨云:“初学欲知笔墨,须临摹古人,古人笔墨,规矩方圆之至也。”又云:“凡