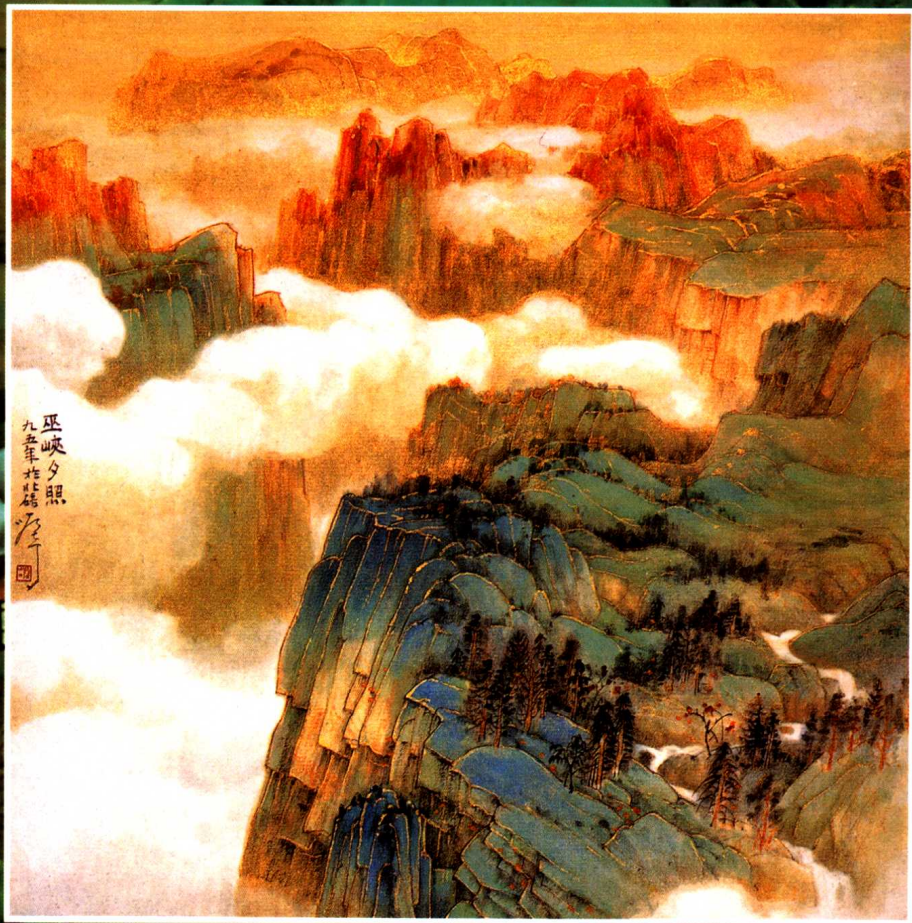


中国重彩山水画技法

Zhongguozhongcaishanshuihuajifa

段七丁 主编

湖南美术出版社





中国重彩山水画技法

段七丁 主编

湖南美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国重彩山水画技法 / 段七丁著 · —长沙: 湖南美术出版社, 2002

I. 中... II. 段... III. 工笔重彩—山水画—技法 (美术) IV. J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字 (2002) 第094079号

中国重彩山水画技法

湖南美术出版社出版发行

(长沙市雨花区火焰开发区4片)

主 编: 段七丁 责任编辑: 彭本人

珠海和一制版公司制版

深圳彩帝印刷实业有限公司印刷

湖南省新华书店经销

开本: 889×1194 1/16 印张: 5.125

2002年12月第1版 2002年12月第1次印刷

印数1—3000册

ISBN 7-5356-1785-9/J · 1665

定价: 39.00元

主 编：段七丁

副 主 编：谭智勇

刘亚璋

责任编辑：彭本人



段七丁简介

段七丁,男,1949年12月生于四川蓬溪县,四川大学艺术学院教授,硕士生导师,中国美术家协会会员,四川美术家协会会员。

段七丁自幼酷爱艺术,受到其父段虚谷先生的教育和熏陶。并先后得到诸多名家指导,受益于冯建吴先生最多,他长期研习中国古今名作,传统功夫扎实,更得“师古人之心”的古训。多年来,足迹大江南北,既溶练于名山大川,更寄情于乡间野趣。作品曾参加第六、第七、第八届全国美展、体育美展、98当代中国山水·油画风景展等重要展事。

段七丁先后在西南师范大学美术学院和四川大学从事教学二十多年,出版有《中国山水画技法》、《段七丁画集》、主编《中外名画赏析》教材。

12/10/12

内 容 简 介

重彩山水画是一种具有古老历史而又拥有巨大开拓空间的艺术形式。本书理论和实践相结合,总结、介绍了传统重彩山水画的形成与发展、特有表现形式和手法,对当今带有时代审美特征的重彩山水画的几种类型、新技法、新形式做了比较全面而客观的描述,还对创作过程中的艺术家、艺术本体及其相互间的关系,从心理角度进行了分析。精练的文字与精选的图例并呈,是一本使用和欣赏功能兼具的、学习中国重彩山水画的工具书。

目 录

前言	1
第一章 概述	2
第一节 历史概述	2
第二节 中国重彩山水画的艺术特征	11
第二章 中国重彩山水画发展与创作的思考	16
第一节 当代中国重彩山水画创作的几种类型 及倾向	16
第二节 关于中国重彩山水画的创新	20
第三节 对创作过程的解析	23
第三章 中国重彩山水画技法解析	30
第一节 线结构特色的造型	30
第二节 色彩	37
第三节 颜料、胶矾、纸	41
第四节 多彩的风格、灵活的绘制范例	43
后记	46
附彩图	

前 言

中国重彩山水画是指以矿物颜料为主要色彩媒介来进行绘制的山水画门类，它是山水画中的一个重要组成部分。在传统山水画中，它无论是在塑造的“用笔”艺术上，还是以“用笔”为媒介承载的色彩艺术上都别具魅力，其妍丽、华贵和沉厚的艺术特色如明珠一般闪烁在绘画传统的长河之中，并曾一度作为隋唐时期山水画风的主流。然而，随着水墨意笔的兴起，以及文人画风的演变发展，其艺术特征逐渐被削弱，许多特色几乎消失。近、现代彩墨兴起后，其样式面目更倾向于“洋为中用”。作为民族艺术，重彩山水画在发展中的多样性探索仍是必然的，其中，对传统重彩山水艺术特色的探索尤具潜力。因为若干年来，我们没有从艺术形式上对传统重彩山水进行过认真的研究，尤其是那些被后期文人画审美准则所排斥的艺术特色。因此，其中仍有许多课题需要做，这是当代中国画家责无旁贷的义务。

全书共分三章：第一章包括两部分，概述重彩山水的演变和艺术特征，目的在于让学习者了解重彩山水画发展演变的大略轮廓；第二章重在对近现代重彩山水概况的介绍以及创作问题的思考，通过适当的作品分析使学习者能概略地了解到重彩山水画中较为典型的创作方法以及创作过程的主要环节；第三章为技法解析，通过这一部分的讲解，使学习者能基本了解重彩山水绘画结构相互间的塑造关系和艺术规律。同时，在本章的第三节中将对材料工具进行介绍，作者结合自己的实践经验，重点对传统工艺作了较系统的介绍，以便于学习、研究者的艺术实践；第四节则以范例的形式直观地介绍勾勒填色类、没骨类、泼彩类、先虚后实类等不同类型的重彩技法。通过这四类较为典型的技法模式的学习，学习者可以初步了解、掌握重彩山水的基本技能、技巧。

绘画的传统学习方法，重在对各种程式的研习。一方面，程式可以为学习者提供更具规律性、操作性的途径；另一方面，程式的掌握与灵活运用也为学习者的个性发展留下了广阔的空间。对学习者而言，这无疑是极为重要的。

这本书主要来自于我们的教学总结和艺术实践，由于自身水平与编写时间有限，粗糙和不妥之处在所难免，希望得到专家、同行的指正和帮助。

第一章 概述

重彩山水画是我国传统山水画的一个重要组成部分，也是现代民族艺术沿革、发展不可缺少的艺术门类。它独特的艺术面貌和固有的艺术魅力，不但丰富繁荣了我们以往的艺术传统，同时也为艺术的发展提供着取之不竭的养分。尤其是今天，面对新世纪的到来，传统艺术经过严肃的艺术批判，对长期以来占据画坛主导地位的重水墨而轻色彩的文人画艺术体系的反思，必将以增强色彩表现为途径，来达到获取丰富多姿的时代信息的目的。在这种背景下，我们对重彩山水这一艺术样式的研究就尤其迫切和不可忽视了。同时，在这样一种指导思想下，我们对重彩山水的学习和研究就必须具有某种针对性：即我们不能仅仅从现象和风格上来做研究，而必须深入重彩山水画内在的艺术特质和形成这种特质的艺术规律中去，以便于我们在这一艺术样式中获取有益于促进现代艺术发展的成分。或者换句话说，只有通过这种深入而细致的研究，我们才能发现其合理而独特部分，并赋予其新的艺术生命力和时代性。

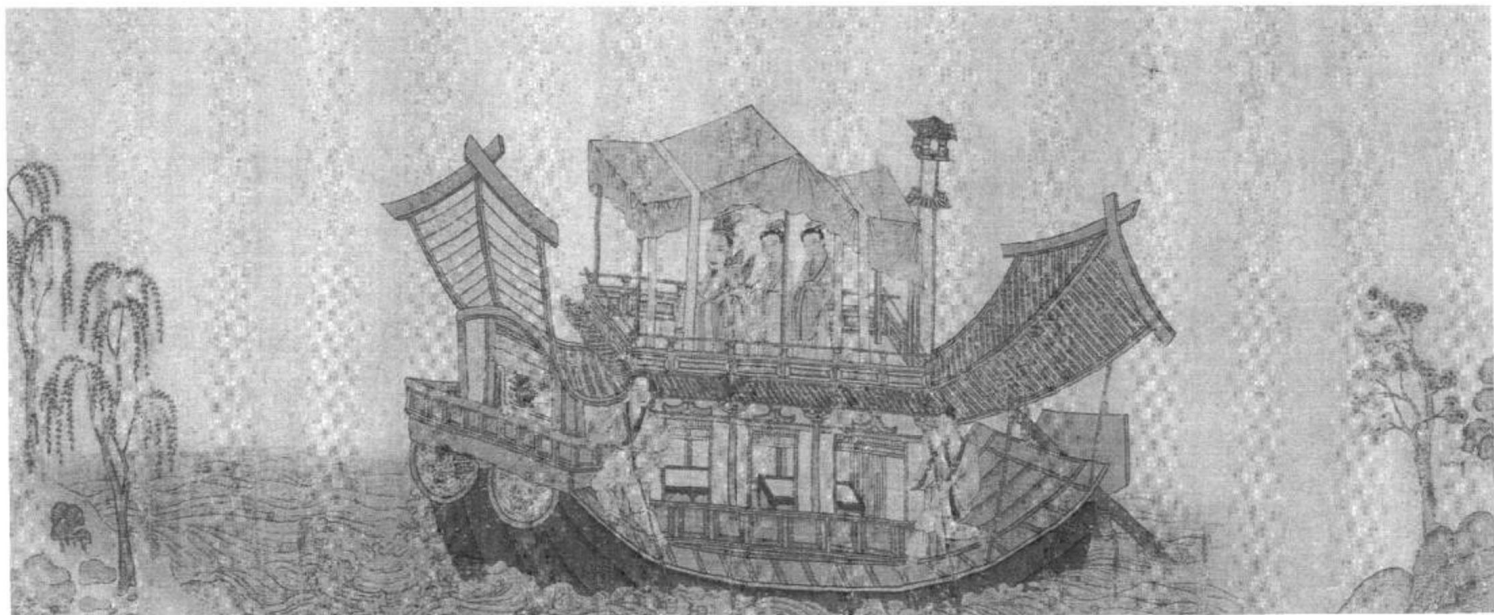
为此，在以下的论述中，我们将对重彩山水画的产生、发展以及元、明以后的衰落整个过程加以介绍，并适当地对这一过程形成的必然性加以研究，使读者在对重彩山水画形成全面认识的同时，思考并把握艺术发展，尤其是作为具体绘画样式发展的某些本质规律。其后，我们将重点分析重彩山水的艺术特点。将之从线条与色彩两方面进行描述和剖析，同时阐述其艺术特征形成的必然性以及不同时代风格之间的相互关系。另外在这一章中，将简要介绍日本画，为读者在学习和了解重彩山水画的过程中提供一些参照和绘制经验。

第一节、历史概述

从总体上看，我们的传统绘画经历了一个由青绿重彩向水墨浅绛的转变过程，早期的山水画继承了早期人物画等画种的重彩传统，为我们创造了宝贵的艺术遗产。而随着历史的不断演进，重彩山水画渐渐在传统绘画样式中失去主流地位，隐藏到一片水墨晕章的背后，在杳杳冥冥的玄思中，传统绘画逐渐失去了重彩山水画明朗、绚丽的艺术特征。

毋庸置疑，含蓄典雅是一种美，这是中国人向来崇尚而欣赏的艺术品质，然而，一旦失去了直率与明朗的对比，这种美将变得暧昧、枯索。尤其是今天，在这个日新月异的时代里，孤僻而小巧的审美情趣不但无法获得时代的共鸣，更加不能赋予一个民族健康而蓬勃的个性，尤其是对于今天我们的色彩形式研究相对落后于世界的现实来说，尤其迫切地需要阳刚大气的时代精神。重彩山水画在这种要求下，无疑会成为焕发新的生机，产生新的艺术面貌的重要资源。为此，我们应认真研究传统重彩山水画，并从中吸收有益的营养。

重彩山水画的发展和衰落过程是一个复杂而渐进的过程，它一方面包括水墨山水画的兴起以及重彩山水画的日趋边缘；另一方面还包括重彩山水画自身艺术风格的演变。在这两个互相联系的过程中，重彩山水画艺术风格的演变集中地体现了与水墨山水画的互动关系。因此，在研究重彩山水画的同时，水墨山水画的作用是不容忽视的。另外考虑到重彩山水画与水墨山水画的互动过程集中地反映了时代审美趣味的转移与变迁，我们还将适当地介绍与之



1、洛神赋(局部) 卷 东晋 顾恺之

相联系的文化背景,学风变化以及哲学思潮。限于主题与篇幅,这一部分尽量简洁,仅仅略述渊源,以期抛砖引玉,提出学术发展和探讨的空间以及研究思路。

重彩山水画在传统上主要以大青绿与小青绿两种面貌出现,我们将按照其历史发展的顺序来进行研究,这样有利于把握两种风格之间演变与传承的相互关系。另外,泼彩也是重彩山水画一种独特的形式,因考虑到其独特的艺术风格,以及技术上的特殊性和在历史发展过程中时序上的跳跃性,故将之作为独立于大青绿与小青绿的一个部分加以介绍。

一. 大青绿

大青绿是重彩山水画产生和发展的最早也是最为重要的形式之一,它继承了早期传统绘画的艺术特征,并直接脱胎于魏晋时期的人物画传统,在历史的发展过程中不断创新,为山水画的发展做出了积极的贡献。同时,也创造了两宋重彩山水画的巨大成就。大青绿山水产生时的最初状态,我们已经无从考证。但是本着历史承传的基本规律,它一定保留着早期人物画的某些艺术特征,而顾恺之的《洛神赋》(见插图1)虽然是人物画,但是以大量的山水为背景而展开故事情节的。由于顾恺之本人就是较早的涉及到山水画创作和理论的大家之一,故我们有足够的理由相信《洛神赋》图中,山水部分的画法是具有那一时代代表性的艺术样式。图中树木,山石造型雅拙,比例关系较为混乱。确如张彦远为我们在《历代名画记》中所描述的那样:“魏晋已降,名迹在人者,皆见之矣,其画山水,则群峰之势,若钿饰犀栉,或水石容泛,或人大于山,率皆附以树石。映带其地。列植之状,则伸臂布指。”从而为我们在理论与实物考据上都提供了早期山水画面貌的特征。从线条本身来看,《洛神赋》图中线条细劲有力,如张彦远所言:“顾恺之之迹,紧劲连绵,循环超乎,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气。”线条的表现力内在含蓄,以表现意态为先。线条内部勾勒产生的块面,以青绿填色,色彩变化较少,只在坡脚岸边施以泥金。山石树木,结构单调,状物扁平,但富于装饰性。故事以连环画的形式在同一画幅的不同场景中展开,将一个传说中的爱情故事,刻画得浪漫感人。这种手法后世多有借鉴,如五代顾闳中《韩熙载夜宴图》(见插图2)即是一例。另外,值得注意的是在一些树、石的表现中,块面的内部,以凹凸晕染的方法来增加立体感,当是对青铜艺术塑造和帛画艺术手法的继承,以及那一时代随着佛教的不断传入,中西之间文化交流的不断发展和中西艺术之间的相互影响和促进。展子虔的《游春图》(见插图3)在某种意义上是我们能见到最早的山水画了,关于这一画卷的成画年代,周密在《过眼云烟录》中提到:“展子虔《游春图》今归曹和尚,或以为不真。”今人也有类似的想法,但就其艺术风格来看,其成画年代决不会晚于大、小李将军,即至少是初盛唐以前的作品。因为这一画卷的艺术特征向我们展示了大青绿山水发展史上的一个重要环节:即连接了魏晋南北朝时期类似于《洛神赋图》一类的样式,向大小李将军青绿样式的转变。

首先,它已解决了早期山水画中“人大于山,水不容泛”那一类比例失调的问题。画面景物的安排趋于合理,其以视点远近来控制景物大小的方法,十分明显地与后来成熟的三远透视理论不同:景物的前后穿插,组合略显

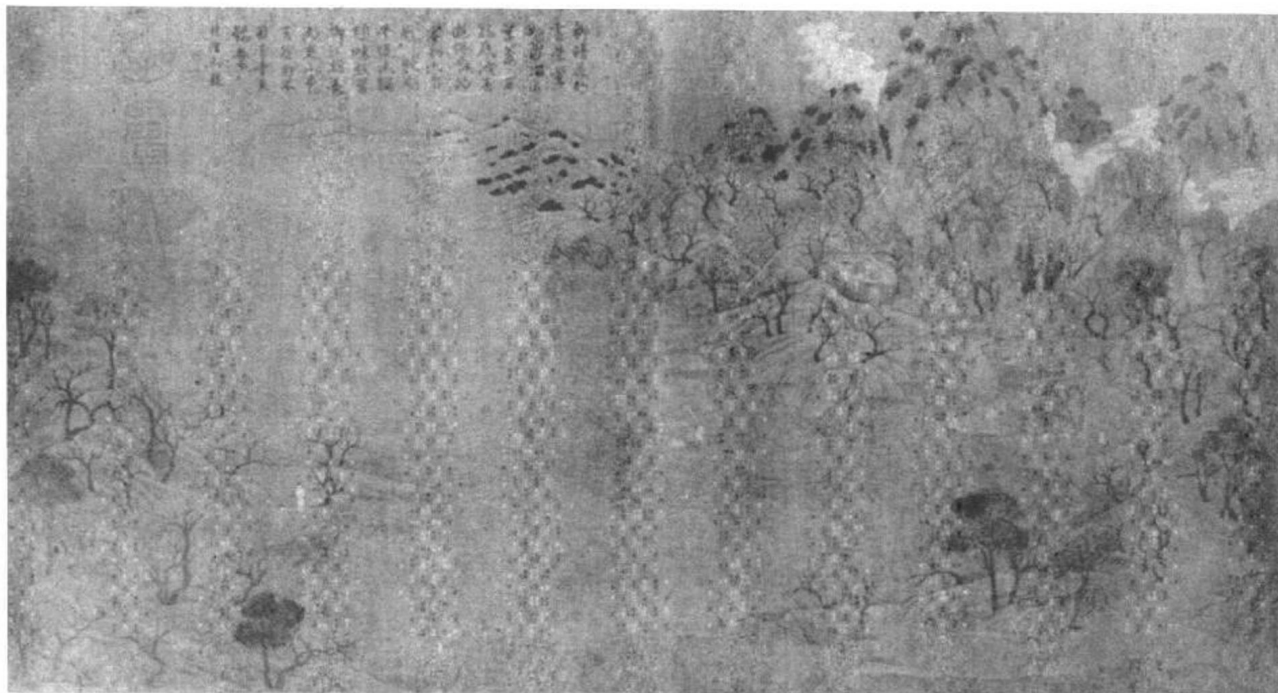


2、韩熙载夜宴图(局部) 卷南唐 顾闳中

呆滞，不够自由灵活。从线和色的关系来看，首先继承了《洛神赋》图中勾勒填色的方法。但在线条的运用上比顾恺之单一的春蚕吐丝式线条更富于变化，山石树木勾线多转折拗拙，以硬毫为之，意甚古拙。人物衣着则用线纤如毫发，水波一丝不苟，绵延迢递，将一江春水，洋洋写出，线条的表现力与对物象的感受高度契合，可谓以线造型的典范。色彩的运用方面，作者较为有意识地区分相邻色块的色彩，多以石青、石绿填在块面外部，内部则施以赭石、泥金，将相邻的块面层层套叠，相互镶嵌。这种方法在《洛神赋》图中虽也有运用，但远不如自觉。《游春图》将《洛神赋》图中所运用的色彩镶嵌的方法加以强化，从而使色彩的镶嵌性成为了重彩山水画色彩处理的最重要的特征。

从现存资料看，将远古的镶嵌法成熟地运用于山水画，并将色块镶嵌这一方法的运用推向极至的是李思训和李昭道父子。史称“大小李将军”。张彦远在《历代名画记》中说：“山水之变，始于吴，成于二李”虽然不一定完全准确，但二李将军的重彩山水画确实是色块镶嵌这一方法运用的顶峰，而二李之后，重彩山水虽然承袭了色彩的镶嵌性这一特征，但是却弱化了块面结构，这一点将在两宋重彩山水部分进行充分讨论。作为一种方法运用的极至，“成于二李”的说法是有其可信之处的。从现存的二李将军的几张作品，如：《江帆楼阁》（见彩图）、《明皇幸蜀》（见彩图）等来看，色彩的块面镶嵌被进一步主观强化。作者更加注重相邻色块的色彩对比，对色相，明度，纯度，冷暖的运用愈加自如，几乎能做到让每块相邻的色彩都有变化，而决不雷同。线条不但塑造能力远远超过前代，而且对线条本身形式美感的要求亦有所提高。明代沈颢《画尘》中云：“李思训风骨奇峭，挥扫躁硬为行家建幢。”完整地概括了李思训线条笔力沛达，坚硬劲挺的艺术特征。在二李将军的画中另一点值得我们注意的是少量的局部的折带、勾斫的皴法开始出现了。这说明画家们已经不再满足于单调平板的色块镶嵌而开始追寻丰富且更富于质感的细节塑造。此外，在继二李之后，青绿重彩尚有清润一路，以王维为代表的更重韵致，形成了线构与色彩相对含蓄的绘画风格。从传为王维作品的《雪景图》和宋代郭忠恕摹《辋川别墅》画卷来看，线条委婉，色彩清润。相对李家样式画面更重平淡，多意境蕴含。郭忠恕谓之：“画中有诗”是有道理的。

北宋的重彩山水基本继承了这一思路，将重彩山水推向了其发展的高峰。董源的《龙宿驺民图》、尤其是王希孟的《千里江山图》（见插图4）、范宽的《溪山行旅图》（见插图5），可称为代表之作。此图气势严整，疏密及开合有致，山势连绵起伏，水天烟波浩渺，作者以细致入微的手法刻画了自然界变化无穷的形态。崇岩幽谷，悬崖峭壁，飞瀑鸣泉，茂林修竹，其间安插了渔子樵夫，山村水圉，充实的细节描绘与磅礴的整体气势有机地融合成壮丽多娇的山河，充分反映了北宋山水画“远取其势，近取其质”的审美取向。从艺术手法上看，在色彩上继承了重彩镶嵌性特征，但同时又弱化了块面结构，使色彩的变化在更为微妙的结构、细节变化中完成。换句话说，就是以重彩薄涂的方式来进行厚薄不一的渲染，同时结合弱化了块面镶嵌结构来塑造丰富的细节。重彩薄涂的形式以其精细微妙的艺术特色，在入宋后格物重理法的学风推动下发展迅速。青绿山水亦在这一模式上丰富或者说发展了自己的表现力。唐代以后水墨山水画迅速发展，在技法和审美观念上所取得的成果对重彩山水发展的影响，在这种绘画样式中水墨勾、皴技法变得越来越重要，而色彩的运用则越来越服从于水墨技法的表现。因循这一思路，赵伯驹的《江



3、游春图卷 隋 展子虔

山秋色图》(见插图6)的出现将这一特色推向了极至,可视为大青绿山水画发展史上的又一高峰,同时也可视为该画种向小青绿山水蜕变的开始。两宋以后大青绿鲜有人能为之,唯明代仇英(见彩图《九成宫》)以及近人张大千等有所涉及,不但数量有限,技法上也很难有所突破,实是难以蔚然成观。(见彩图《瀛山图》北宋 王诜)

大青绿的重彩样式中,有部分施以泥金,或以金笺为底者。古人称之为“金碧山水”或“金笔山水”等。其特点富丽华贵,色彩绚烂,古人有无金不绿之谓。究其实质,与大青绿无异,故而不单独分列。能见到的代表作品如:宋代《曲院荷香图》,赵伯驹《万松金阙》,近人张大千《华山云海》等。(见彩图《雪山行骑图》宋 佚名)

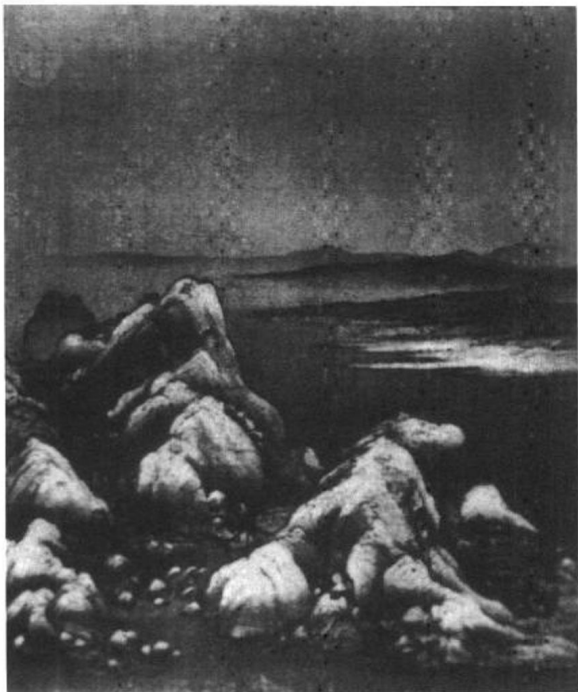
二、小青绿

小青绿样式的出现可以说是青绿山水的进一步演变发展,这种发展深刻地体现了两宋以后中国画审美的转变,以及水墨意笔形式高度发展的影响。在这一形式中,笔墨从景物塑造的角度更多地转向了意韵抒怀的表现上。换句话说,作为山水画,对意境的表现已经从意造真实转向了笔墨自身的蕴意抒发上了。对笔墨审美的不断加强,使色彩的运用愈来愈小心谨慎,以免破坏墨气。在这种情况下,石色的运用就尤为忌讳。因为石色不但鲜艳夺目,而且具有一定的覆盖力,这两个特点与水墨表现讲究平淡天真和微妙变化的特点都是不可调和的,于是石色的运用逐渐减少,而代之以水色。这一类颜色虽可以充分地使水墨的变化得以体现,但却失去了石色浓艳、厚重的效果。设色成了笔墨表现的一种补充和丰富。明代沈颢《画尘》中云:“操笔时不可作水墨刷色想,直至于局,墨韵既足,则刷色不妨。”可以算是对这种方法的一个总结。两宋以后的重彩山水基本上以这种小青绿设色为主。如:赵孟頫(见彩图《谢幼舆丘壑图》)、文征明(见彩图《夕阳秋色图》)、董其昌等都是代表人物。尽管小青绿的样式被当时所普遍接受,但是由于这种小写意形式以讲究笔墨为先,故而色彩的表现力被有意无意地加以排斥,最后逐渐失去了重彩的意味。

入元后,真正继承、发展青绿山水中清润一路风格的是赵孟頫。如果不能把握赵孟頫的艺术面貌,就不能准确把握宋元绘画之间,尤其是宋元山水画之间的关系。同时只有正确把握了这一关系,我们才能真正了解元以后小青绿出现与发展的必然性。

作为承启宋元画风的人物,赵孟頫面对的选择是多样的,这决定了他个人艺术面貌的多样性和丰富性,但他贡献最大,影响亦最大的正是他继承了董巨的艺术样式,并将其导入文人画领域。董巨表现南方多土、松软、湿润的地理气候特征的松动线条,成了元代多数文人画中流淌作者个性修养、情感心绪的介质,使披麻一路皴法成为了中国文人山水画中最为常见的,亦最具影响的皴法样式。这为元以后文人山水画的发展确定了方向。

伍蠡甫先生指出了赵孟頫绘画的四大美学特征:一、学钱选,进而学令穰遂能清润。二、学伯驹并上溯昭道,但力戒院习而得士气。三、学董源的树法、披麻皴,以浑厚补救千里、昭道的刻露。四、不入南宋马、夏窠臼,而达古意。全面地概括了赵孟頫绘画的艺术风格和面貌。而贯穿以上四大美学特征的纲领正是强调文人画的取向。从现存的赵孟頫的山水画来看,多属于董巨一路的作品,如《洞庭东山》,《鹊华秋色》等,其中《鹊华秋色》中华不注山为淡青绿,鹊山为花青和墨,树木间杂墨青,朱膘,这种以披麻皴法为墨色框架,施以淡青绿、汁绿的方



4、千里江山图(局部)轴 北宋 王希孟



5、溪山行旅图 卷 北宋 范宽

法，为文徵明、董其昌等人所继承、发展。成为后代正统文人画家青绿山水的主要形式。另外如《江村渔乐》这一类的重彩画，较多的继承了北宋青绿设色法，但用线、用色的内涵均已大相径庭了。清人恽格云：“规摹赵伯驹，小变刻画之迹，归于清润，此吴兴一生宗尚如是，足称大雅。”可见其线条运以虚和松动，其色更加淡雅。恽南田又做了进一步的解释：“青绿重色为浓厚易，为浅淡难，为浅淡而愈见浓厚尤难，惟赵吴兴洗脱宋人刻画之迹，运以虚和，出之妍雅，浓纤得中，灵气恹恹，愈浅淡愈见浓厚，所谓绚烂之极，仍归自然。画法为之一变。”可见尽管赵孟頫青绿设色一路出于宋人，但本质上与宋人却泾渭分明。

赵孟頫的绘画取向深刻地影响了整个元代的山水画，其中最直接的包括他的外甥王蒙、学生黄公望，以及吴镇、倪瓒等。这些画家进一步强化了元代山水画的文人画取向，使笔墨程式开始高度发展。而这一时代的青绿重彩山水则少之又少。或偶有涉猎，也不能蔚然成观了。然而尽管这一时代的青绿山水作品很少，但这一时代的意笔水墨和浅绛程式的高度发达，对此后重彩山水画的发展的影响却是十分巨大的。换句话说，正是这一时代所确立的水墨写意程式，决定了此后数百年重彩山水画的面貌。如果说两宋的重彩山水画虽然其技法发展的推动力来自水墨山水，但至少还保持着自身的独立性的话，那么经过文人画的洗礼，南宋尤其是元以后的重彩山水的发展只是水墨山水画发展的另一种演绎了。

明代文徵明则是赵孟頫这一赋色方法的继承人。

文徵明是明代文人画的代表人物，同时也是元代重彩山水发展的必然结果。董其昌《画旨》在划分画之南北宗时认为：“文人之画自王右丞始，其后，董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董巨得来，直至元之四大家：黄子久，王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传，吾朝文、沈又远接衣钵。”他继承了董、巨的艺术样式，运以元代以来高度发展的文人画理论，结合自己文静、雅致的艺术个性，力创吴门画派，结束了明初山水画坛浙派山水狂放奔斥的用笔和院体意趣。确立了董巨披麻一路皴法为程式的文人画在明代中叶以后的主流地位。文徵明本人其实并不排斥色彩，实际上比起他的先行者元季四子来，他表现出了很浓厚的兴趣，《岳雪楼书画录》中云：“余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多用青绿；中古始变浅绛，水墨杂出，故上古之画尽于神，中古之画入于逸，均之各有至理，未可以优劣论也。”他的这种观点使他更多、也更公允地接受重彩山水。如他对工匠出身的仇英的推崇多少体现了这种态度。同时，也使他得以在这一领域中进行较多的尝试。但是，文徵明的山水画中以董巨为样式，以文人画理论为核心，以文秀为特点的成熟的山水画体系，却自然地限制本属院体的重彩在其绘画中的运用。在这种情况下，文徵明的这种小青绿样式实际上只是一种简单的加法，即在以披麻一路皴法为样式的水墨文人山水画上加上色彩，而色彩则多以水色渲染为主，偶以石色点缀，这样水色较强的透明性可使水墨的变化、用笔的神采不为所伤。沈颢所言一个“刷”字确是曲尽其妙。文徵明对仇英的推崇或许多多少少地反映出了一些对这一样式色彩表现力的遗憾。因为文徵明本人对色彩表现力的兴趣是十分浓厚的。他仅于重彩山水这一家推服仇英，然而实际上在文徵明的重彩山水样式中文人水墨体格的成分是十分重要的，而在这一点上却正是他最自信的地方。那么，遗憾就在于这种样式既不能负荷隋唐重彩的高古意韵，又难于运载两宋重彩的全景描写和精微工艺。

6、江山秋色图(局部)轴 北宋 赵伯驹



明、清以降的文人画家，大凡尝试重彩山水画，都普遍落入了这一程式之中，其中除了吴门画派的追随者，以华亭董其昌及董其昌的追随者清初四王等正统派文人画家最具代表性。董其昌可以说是文人画理论的集大成者。他准确地把握了中国文人画以线条抒发作者个性，心绪的美学实质，将那种直抒心意、不求形似的绘画风格，同禅家南宗心内求佛，不拘外物的修行方法相联系，同时，运用北宗积劫成菩萨，通过一定外部形式来修行的方法比喻更多通过描绘客观对象来表达作者思想感情的绘画样式。南北宗论客观上将董、巨程式推上了至高无上的地位，影响之大，以至于整个清初画坛的正统派四王和革新派四僧从某种意义上来说，都是从不同角度对他的继承。他的青绿山水秉承了这种美学思想，将赵孟頫及文征明的所谓小青绿样式，发挥得淋漓尽致。他在《昼锦堂图卷》中的记叙为我们描述了他的青绿山水：“宋人有温公独乐园图，仇实父有摹本，盖画院界画楼台，少有郭恕先，赵伯驹之韵，非余所习。兹以董北苑，黄子久法写昼锦堂图。欲其真率，当彼巨丽耳。”这一段话简单明确地向我们描述了他的青绿山水的样式。首先以董、巨、黄子久等人的样式为范本，将笔墨体系搬到青绿山水中，而后以淡色渲染让水墨的真率得以发挥，从而取代宋人画中绚丽的色彩。不难看出从艺术样式上来说基本与文征明的小青绿山水一致，只不过更为直接和明确了。他的追随者四王也有重彩山水，尤其是王翬，但都没有能超越这种样式。

在他们所创造和发展的这种样式中，色彩必须无条件地服从于笔墨的表现。笪重光在《画筌》中指出：“盖青绿之色本厚，而过用则皴淡全无。赭黛之色本轻，而滥设则墨光尽掩。”清代唐岱《绘事发微》中亦云：“着色之法贵乎淡，非为敷彩眩目，亦取其气也，青绿之色本厚，若过用之则掩墨光，以损笔致，以至赭石、合绿种种水色，亦不宜浓，浓则呆板，反损精神。”用色的目的不是发挥其表现力，而是为了取其“气”。因而色若浓厚了就会影响墨色和笔致。那么只有以淡来调和墨、笔、色之间的关系。在这种情况下，色彩只是笔墨的附庸和可有可无的补充。正如王原祁《雨窗漫笔》中云：“设色即用笔、用墨意，所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。”又认为“画中设色之法与用墨无异，全论火候，不在取色，而在取气，故墨中有色，色中有墨”。这种用色观单纯从水墨画的笔墨观中派生出来，而排斥了色彩的自身特性。重彩山水画发展的过程成了其个性消亡的过程。换句话说，重彩山水的发展过程即是其水墨化的过程。在这种发展思路下，重彩山水最终只能是越淡越好。

如果说在北宋以前的重彩画中由于笔墨体系的移植所造成的色彩表现力客观上地位下降的话，那么，经过文人画洗礼之后，对色彩的表现力已转变为了主观上的轻视和排斥。当然，画家这种主观上的排斥情绪是由画家所接受的艺术观念和审美取向所决定的。以取“气”为目的的审美要求，自然而然地排斥“眩目”的材质特性，于是大多数画家认为色彩浓丽的作品“风神不爽”，“气韵索然”而“终非上品”。色彩本身具有的表现力反而成了用色时需加以避忌的“炫烂之气。”而“俗”之一字更是使色彩表现力跳进黄河也洗不清的名目了。黄公望云：“绘画最要去邪，甜，俗，赖四字”。明代王绂《书画传习录》中云：“俗之一字不仅丹华夸目一流，俗则不韵。”尽管俗不仅仅是丹华夸目一流，但此一流却是绝对脱不了关系的。钱杜评石谷青绿近俗多少离不开这个原因，否则为什么连自己都认为不及石谷的恽南田“一淡”就“胜石谷多矣”呢？明清大多数山水画家都小心翼翼地避免与之扯上关系。在



7、柳下眠琴图轴
明 仇英

这种情形下，从事重彩画研究和创作的人本身就可谓少之又少。而又能跳出文征明、董其昌他们这一路青绿程式的就只有仇英、蓝瑛等屈指可数的几个了。同时在时代的审美取向的规约下，容许他们创造的天地亦太狭窄了。

仇英被认为是宋以后工于重彩山水最杰出的人物了。董其昌在其《画禅室随笔》中云：“李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气，后人仿之，得其工不能得其雅。若元之丁野夫，钱舜举是也。盖五百年而有仇实父。”仇英早年出身工匠，然刻意力学，终能跻身明之四大家。董其昌说其作画时“耳不闻鼓吹阊阓之声，如隔壁钗训戒，顾其术亦近苦矣。”可见用功之勤。但当我们仔细分析董氏的赞评发现其褒扬之意更多的集中在士气之上。因此正确把握仇英重彩画的美学意义其关键就在于对“士气”这一概念的解释和把握上了。士气最早的阐释是苏轼“取其意气”的文人画家的个性表现，其后赵孟頫和钱舜举等人将士夫气与人品和用笔相联系，董其昌明显的继承了这种士气观认为：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。”士气作为画家品格的流露自然地体现在了用笔之上。从这一意义上来看，仇英的画之所以画得好，其根本原因恰恰在于其笔墨所取得的高度成就之上。这不能不说是重彩山水画的悲哀了。仇英作为一个具体的画家，他的实践活动必将胎息时代的审美趣向，换句话说，如果工匠的出身多少赋予了他一些不同于文人画家的气质的话，那么我们或许可以将他对色彩自发的或在工匠生涯中无意识滋长的兴趣视为其从事重彩山水创作的内在动力。而两宋以来重彩山水发展的趋向，以及元明以来重彩山水画的文人画美学内涵，无疑决定了仇英重彩山水画中的美学追求。他早年师法周臣，从院体入手，但明初院体经元代文人画思潮的洗礼之后，和两宋院体已有了本质上的区别。我们姑且不论周臣自己对文人画的吸收借鉴，同是院体，周臣的另一个学生唐寅更多地吸收了文人画的成分，其地位与被视为画工的周臣就不可同日而语。连周臣也只有自叹：“但少唐生三千卷”可见其时对文人画意趣的追求已成为广大画家包括院体画家在内的广泛的共识，形成了一种社会范围内的美学风尚。恽南田认为唐寅“笔墨灵逸，李唐刻画之迹为之一变”。说穿了，他虽继承了院画的体貌但笔墨的美学实质却与文人画相同。难怪盛大士说唐寅的画：“其皴法虽似北宋，实得南宗神髓”。从这一意义上来说，仇英的画亦具有相同的美学取向。单国霖先生在评仇英《柳下眠琴图》（见插图7）时言：“山石用雄浑刚健的斧劈皴法，远山淡墨刷染，均源出自李唐，马远的体系，然而皴勾点染的笔法变得灵活松秀，在豪放中蕴和着文秀的笔意，墨色浑厚，浑融而不狂肆，这是出宋人之外。……将宋人的精工和元人的放逸融为一体。”这一评论，极其准确地指出了仇英绘画的美学特征，从中我们不难看出与唐寅不谋而合之处。而这种不谋而合正是时代审美趋向在二人实践活动中的反映。正如我们所看到的董氏对于仇英的评价正是建立在这一基础之上，离开了这一点，仇英就不会成为我们今天所认识到的明四家之一的仇英。在这种巨大的社会和历史的约束力下，个人的意识往往自觉、不自觉地受到同化和影响。正如仇英的绘画在艺术取向上已被当时的时风所规约一样，他所能做的，尤其是对于重彩山水画而言实在是太少了。如果说仇英因为擅于青绿山水画而受到了一些贬抑的话，但其笔墨的高度成就却使他能跻身明四家之一，奠定了一代宗师的地位。那么蓝瑛，以及其后从事重彩山水画的画家就远远不及他了。

蓝瑛是仇英之后又一个重要的重彩山水画家，但明清文人画家对他的轻蔑和贬低是显而易见的。这种评价大致可以归结到两个原因上，其一，蓝瑛山水画中笔笔着力的荷叶皴法与文人画讲究含蓄、灵动的笔致不合，时人将其

归入浙派，大抵因为蓝瑛这种用线的风格更接近浙派用笔狂放、劲健的艺术特点。张庚《浦山论画》中说浙派“始于戴进，而成于蓝瑛。”他沿袭了王原祁所谓“明末画中有习气恶派，以浙派为最”。的观点，将蓝瑛贬为“识者不贵”¹的“邪派”。其二，他的重彩山水画基本上继承了仇英的赋色法，这种方法相比文征明、董其昌倡导的“小青绿”样式更多的保留了北宋以前重彩山水画中重彩石色的运用。正因如此，仇英和蓝瑛的重彩画就色彩效果而言自然要比文征明、董其昌以及他们的追随者要更醒目一些。董其昌以其笔墨的“真率”来取代仇英重彩山水中色彩“巨丽”的思路，自然也成了他的追随者批判蓝瑛的依据。基于以上两方面的原因，蓝瑛被明清文人画家贬抑是自然而然的事了。（见彩图《仿张僧繇山水》）从他的赋色方法来看，其实不但没有超出宋人青绿的范围，甚至连仇英亦有所不及，实无新意可言。相反倒是其笔墨中的荷叶皴运用独树一帜，颇具个性。

至于袁江、袁耀二人，除了将宋画中界画一体有所发扬之外，其以郭熙云头皴与小青绿赋色方法相结合的样式，无论对于色彩或是笔墨都不具有什么创造性的意义。因为在他们创立的这一样式中，一方面色彩未能摆脱笔墨程式的束缚，因而赋色上没有什么新意，色彩的表现力亦平平无奇。另一方面，对笔墨的研究亦无创新，反而将郭熙的云头皴画得平板呆滞，毫无生气，这与二人的艺术修养有关。（见彩图《清山白云图》清 陈卓）

其实，重彩与文人画体格的笔墨错位使色彩的表现力日益降低，是多数画家在重彩画实践中存在的问题。而对笔墨的不断创新和理解的加深则是这些画家得以成就的共同原因。这两方面都是中国传统绘画中本身所具有的内在倾向和社会、时代背景与个人实践共同作用的必然结果。换句话说明清所谓重彩山水画的发展其实只是水墨山水发展的一种演绎，真正意义上的重彩山水的发展实际上早已不存在了。（见彩图《临赵孟頫秋林载酒图》张大千）

当然，小青绿作为一种历史存在，并产生过巨大影响的艺术样式，其独有的艺术魅力和艺术处理方法，都是值得我们研究、学习和借鉴的。

从写意的角度来看，青绿山水除了工兼写的小青绿外，尚有属于写意一类的泼彩。泼彩之法古已有之，实从泼墨之法演化而来，朱景玄《唐朝名画录·王墨传》记载其画山水“凡欲画图阵，先饮醺酣之后，即以墨泼。”所记述的这种方法就是典型的泼墨。而《酉阳杂俎》中记载顾生作画“先布绢于地，研调彩色……饮酒半醉，取墨汁写绢上，次写诸色，以大笔开诀。为峰峦岛屿之态，曲尽其妙”。则将泼色泼彩的方法描写得淋漓尽致。然而，唐代这些泼墨泼彩的作品多已不传，而宋元以后鲜有人能为之。近人张大千重作此法（见彩图《阔浦遥山》张大千）。

这种方法先以水墨或色彩大笔开诀，泼于绢纸之上，任其自然渗化，然后因势利导，利用其自然渗化形成的肌理，图写景物，往往能达到出人意料的效果，但是这种方法的缺点总在于过于机变而难以控制。（见彩图《四天下》张大千）。

三、对日本画的扫描

在中国重彩山水画的发展举步维艰之时，深受中华民族文化熏陶和滋养的日本绘画，尤其是其在重彩山水画发展方面所取得的巨大成就却是令人瞩目的，对其进行深入的学习和研究无疑对我国重彩山水画的发展是极有裨益的。

1. “写” 的消失

日本虽然深受中国文化的影响，但却缺乏真正意义上的深厚的文人传统。当中国重彩山水传到日本后在其发展过程中，不像重彩山水在中国那样受到极度发达的水墨山水的强烈影响而逐渐放弃了对色彩表现力的追求，而更多地与本民族传统艺术所具有的强烈装饰意味相结合。色彩表现力反而得到某种加强。

由于色彩表现的加强，笔墨的表现性就毫无疑问地受到限制，线条的表现首先要服从于色彩表现的可行性。有了这一要求，线条的功能就被限制于对色彩块面结构的阐释上，而文人画强调的线条的抒情性、随意性则逐渐消失。中国画所具有的“写”的独特意趣也就随之消失了。（见彩图《白夜光》日本 东山魁夷）

2. “平面性” 的朦胧镶嵌

由于线条所负载的作用在日本画的发展中逐渐减弱，线条在绘画中的地位亦逐渐降低，线条开始逐渐变弱。有时甚至于我们在色块的分割中很难找到和区分出线条的痕迹。这在平山郁夫、东山魁夷等人的作品中是十分明显而容易找到的例子。色块之间的镶嵌很多时候变得朦胧而不清晰了。这与中国传统绘画中的没骨有很多相似之处，例如在以色为造型手段以及具体的色彩使用方面。但也有不同之处，即这种方法虽然不用墨线或较少用墨线来界定色块的边界，但色块之间的镶嵌结构本身是存在的，只不过因墨骨的弱化或消失变得朦胧而含蓄了。（见彩图《山顶》日本 高山辰雄）

3. 内敛重意

日本艺术在其形成和发展的过程中，长期地受到了中国传统文化的营养，从而继承了重意的美学特征。由于在其发展过程中线条表现力的发展受到了本土文化的限制，无法形成中国文人画以线条律动来完成尚意美学追求的绘画模式，从而使日本绘画重意的美学特征结合在画面表达的完美意境之上，同时也正因如此，使日本画成为了具有自己独特艺术魅力的画种。日本画所讲求的意境是由画面所营造的艺术氛围来传达，这一点非常重要。在传统中国文人画中画家以笔墨来直接完成“意”的表达，在某种意义上画面只不过是笔墨累加的产物。换句话说，笔墨本身的表现力已远远凌驾于画面效果之上，这一点几乎成了文人画为人所诟的致命伤。相反，日本画在发展中限制了线条的表现力，而以营造画面为手段，创造了具有东方韵意的美感，画面含蓄而丰富，意味悠长。（见彩图《大佛殿夜景》日本 平山郁夫）

4. 典雅的石色厚砌

由于线条的表现受到了严格的限制，从而解决了中国画中笔墨与色彩的矛盾，使色彩表现从笔墨传统的束缚下解放出来，石色的运用变得自由而得心应手，明丽的色相，厚重的色感以及可覆盖的特性，被发挥得淋漓尽致。色彩的冷暖感受在烘托画面氛围时所独具的表现力被释放，形成了不拘一格的色彩表现方法。

对色彩效果的重视，极大地丰富了色彩表现的手段。首先颜色的制作得到了长足的发展，色彩的纯度得到提高，色相的微妙变化愈加丰富，色彩品种从过去单一的矿物色，植物色向着更多的种类发展，从而扩大了色彩表现的可能性。其次，随着颜料制作的不断发展，对画面效果的不断追求，使用颜色的方法亦变得多姿多样而不拘于渲染勾