

宋元青绿山水与米氏云山



中

国

绘

画

的

传

承

与

群

体



山东美术出版社

派

承与群

卷一 宋元青绿山水与米氏云山

图书在版编目(CIP)数据

宋元青绿山水与米氏云山 / 王克文著. — 济南: 山东美术出版社, 2004.7

(画派: 中国绘画的传承与群体 / 单国强主编)

ISBN 7-5330-1952-0

I. 宋... II. 王... III. ①山水画—画派—简介—中国—宋代②山水画—画派—简介—中国—元代
IV. J209.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 057671 号

主 编: 单国强 单国霖

编 著: 王克文

策 划: 王 恺

责任编辑: 黑天明

装帧设计: 韩济平

版式设计: 周晓光 刘 萌

出 版: 山东美术出版社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

发 行: 山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 6193019 6193028

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 7.5 印张

版 次: 2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 68.00 元

总序

本丛书着重从千余年的中国绘画发展历程中，梳理出体现艺术传承与群体现象的画派，以图文并茂的形式予以系统评介。

画派就其严格的涵义而言，并不始自纸绢卷轴画发轫的魏晋南北朝时代。作为正式的画派，应该具备三个条件，一是相同或相近的画学思想或创作原则；二是相仿的笔墨形式和艺术风格；三是呈现一定的师承关系，即有创始人和直接承继人或追随者，从而形成一个人际关系密切、画风传承有绪的画家群体，这批画家就组成了同一画派。古代绘画史籍中正式命名的第一个画派是明代“浙派”，明末董其昌在《画禅室随笔》中称：“国朝名士仅戴文进为武林人，已有浙派之目”。于是，承绪戴文进画风的吴伟、张路、蒋嵩、汪肇、郑文林、钟钦礼、史文等人，均被列入了“浙派”。以后，“吴派”、“松江派”、“武林派”、“嘉兴派”、“娄东派”、“虞山派”、“常州派”、“京江派”、“海派”、“岭南派”等明清诸派称谓即相继而生，画史以画派来归纳、概括中国绘画发展历史的论述也相沿成习，并成为重要的切入点。

然而，从较宽泛的角度来审视画派，它并不是明清时期才出现的现象。若不拘泥于画家的直接师承关系或代际衔接之传承，就相近的画学思想和笔墨风格而言，类似画派的画家群体在六朝时期就已经出现了，像称为“样式”的绘画类型，如刘宋陆探微的“陆家样”、南齐张僧繇的“张家样”、北齐曹仲达的“曹家样”等，都创立了自身独特的风格，陆探微有“密体”之称，张僧繇另立“疏体”，曹仲达有“曹衣出水”之喻。这些样式在当时就有追随者，如“陆家样”的承继人就有其子陆绥、陆弘肃以及顾宝光、江僧宝、袁倩、袁质等。至唐代，也出现了吴道子的“吴家样”、张萱的“张家样”和周昉的“周家样”；其中吴道子所创的“吴带当风”画风，对当时和后世宗教画产生了重大影响，被誉为“画圣”；张萱、周昉所塑造的“唐装”仕女，也成为历代仕女画的楷模。这些“样式”的流布和传承，虽未形成真正的流派，然也堪称“画派”的雏型。

六朝以来，各时代涌现的不少名家，也风格独标，盛誉当代，并对后世产生长足影响，承继者不绝如缕。他们所创画风虽未标为“某样式”，然影响并不逊于“样式”，其余绪甚至更为久远。像六朝东晋的顾恺之，其“形神兼备”、“妍质相参”的人物形象和新创的“高古游丝描”，在当时就与陆探微、张僧繇并称“画界三绝”，陆、张还均师其法，此后六朝的孙尚子、田僧亮、杨子华，隋代的杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔，以至唐代的阎立本、吴道子、周昉等，无不摹写其迹，受他影响。又像唐代的山水画大家，李思训和李昭道父子并称“大小李将军”，所创的青绿山水画风，使传统山水画发生重大变革，形成了成熟的独特风格，也开创了最早的具“流派”性质的山水画面貌，诚如唐代张彦远《历代名画记》所评：“山水之变，始于吴（道子），成于二李。”在唐代追随者就有王熊、畅晷、李平钧、郑逾等人；而盛唐时代的王维，所作山水，“一变勾斫之法”，专长“水墨渲染”，所创的水墨山水也独标当代，开后世水墨山水之先河，甚至被董其昌推崇为“南宗之创始者”和“文人画之鼻祖”。像

顾恺之、二李将军、王维这样的一代巨匠，所创画风代有传人，并不断发扬光大，衍生出诸多风格流派，他们无疑是这些画派的创始人。

在明清以前的唐、五代、宋、元各朝，当时画史虽未明确冠以“某画派”之称，实际上已经出现了真正意义上的诸多画派。像五代的山水画，荆浩及其学生关仝所创作的北方山水，山势高峻，石体坚峭，勾皴结合，气派宏大，两人并称“荆关”，其画风对北宋李成、范宽、郭熙有直接影响，荆、关即被后世画史称为北方山水画派系创立者，北宋李成、郭熙又有“李郭画派”之称。而南唐的董源和巨然，善绘江南山水，景色平远，草木丰茂，云雾迷濛，用笔圆润，不作奇峭之笔和险峻之势，风格与荆、关迥然不同，董、巨即被后世画史称为南方山水画派系创立者，其画风对北宋米家山水、元四家及明清文人山水画均产生巨大影响，董、巨也被誉为“南宗正传”。就五代花鸟画而言，黄筌创造的勾勒设色“写生法”与徐熙擅长的“落墨法”，被称为“黄家富贵，徐熙野逸”，影响所及，黄氏画法发展而成宋代“院体”花鸟，徐熙之野逸则衍生出水墨花鸟，工笔重彩和水墨写意两大花鸟画画派系由此形成。至宋代，山水画中的“李、郭”画派，二米所创云山墨戏的“米派”山水，李唐、刘松年、马远、夏圭“南宋四家”所立的“南宋院体”山水；花鸟画中的宋徽宗“宣和体”花鸟，文同所擅墨竹而立的“湖州竹派”，扬补之墨梅所形成的传派，都具备了画派的基本条件，只是未明确冠以画派的名称。

明清两代，在诸多正式流派涌现同时，也出现了不少并称画坛的名家，如“吴门四家”、“青藤白阳”、“南陈北崔”、“清初四僧”等，以及以地域命名的画家群体，如“金陵八家”、“扬州八怪”等，这些归纳虽不一定以画派为标准，但总有若干共同点将他们关连在一起。其中有些并称画家就带有流派性质，如“吴门四家”，相对于明“院体”、“浙派”而言，就属于同一个文人画流派，具体细分，又有沈周和文徵明创立“吴派”、唐寅和仇英自立门户并各有传人之别；陈淳是承前启后者，徐渭则创立了“青藤画派”；“南陈北崔”，陈洪绶开创的变形人物画风蔚成一派，崔子忠的人物也意趣相近，并与丁云鹏、吴彬等画家共同构建成晚明变形人物画风新潮。至于以地域命名的画家群体，虽难以视为真正的画派，但在相同的自然环境和时代背景影响和制约下，也会形成共同的基本特征，或在画学思想上，或在笔墨风格上，或在传统渊源上，其相近的因素虽不及画派之多，但也会产生类似画派的凝聚力和影响，如“金陵八家”、“扬州八怪”，实际上已成为颇具共性的画家群体。

综上所述，画派的归纳不一定局限于古代画史正式命名的“某派”，而应从较宽泛的角度来理解和梳理，即包容创“样式”的画家和传人、影响后世深远的各代巨匠及其后继者、许多并称画坛及其创新风的画家、若干以地域命名又具流派性质的画家群体。以此来概括绘画发展史，既能较全面地涵盖各类绘画现象，也能突出绘画发展的主干，在阐明画派于中国绘画历史流变和演进中的特殊意义与独有价值的同时，也大致能勾画出画史发展的主要轮廓。因为千余年的卷轴画史乃至几百年的一个朝代，均会涌现出成百上千的画家，形成千差万别的风格，如何加以总体把握和本质概括，是画史研究所要解决的主要问题。就一个朝代而言，决定其时代发展主流的是一批名家、几种“样式”、几个流派和中心地域，将这些论述清楚，时代风格和断代画史的主要面貌就出来了，而这些方面正是画派所囊括的内容；同样，千余年的绘画发展脉络，主要也是各朝代的前后承接及继承与变化，后浪推前浪地向前演进，而画派

也着重于阐明艺术渊源、前后传承和后世影响，跨时空地论述该派在整个画史中的生成、发展和作用，将各时代贯穿起来。因此，从画派这一视角来阐释画史，对把握各时代的绘画主流、主体风格、突出成就以及千年画史的主要脉络、衍变轨迹、传统承绪，都将会显得更加简要、明晰和系统。这也是编撰这套《画派》丛书的宗旨，希冀对画史研究有所裨益。

本丛书初定34分册，时代自六朝至清末。各分册初定题目为：《魏晋南北朝人物画流派》、《唐、五代山水画流派》、《唐、五代人物画流派》、《李成、范宽及其传派》、《赵佶与北宋“院体”》、《李唐与南宋“院体”》、《宋元水墨花鸟画流派》、《李公麟白描传派·梁楷减笔画派》、《赵孟頫及其传派》、《宋元青绿山水与米氏云山》、《元四家及其传派》、《明代“院体”》、《明代“浙派”》、《“吴门四家”与“吴门画派”》、《董其昌与“松江派”》、《徐渭、八大与写意花鸟画派》、《蓝瑛与“武林派”》、《陈洪绶和晚明变形人物画》、《曾鲸与“波臣派”》、《王时敏、王原祁与“娄东派”》、《王鉴、王翬与“虞山派”》、《恽寿平与“常州派”》、《石涛与“宣城派”》、《弘仁与“新安派”》、《龚贤、髡残和金陵诸家》、《扬州八怪》、《高其佩与“指头画派”》、《历代画界流派》、《郎世宁及其传派》、《沈铨与“南苹派”》、《京江画派》、《晚清仕女画流派》、《海上画派》、《京津画派》。

各分册主要分为五个部分。第一部分为“总序”，即本序，主要阐明画派涵义、包容范围、对研究画史的特殊意义。第二部分为“画派叙论”，着重叙述该派形成的历史文化条件、艺术渊源背景，开派或领袖人物的生平、画学道路、艺术主张和风格特点，重要成员的艺术特色，该派总体的绘画风貌。第三部分为“名家名作赏析”，选择开派人物和重要成员的代表作品，逐件进行赏析，图版约40幅作品，文字说明包括画家简介、作品自然状况、题材考证、内容叙说、画法渊源、风格特点、独特价值等。第四部分为“影响与评论”，从美术发展的角度，旁征博引画史文献，说明该派的历史地位和影响，并站在今天的高度，评论该派在艺术文化上的独特价值及可资借鉴之处，倘该派画家传世作品存在真伪问题，还适当进行鉴考。第五部分为“年表与资料”，年表分历史背景、艺文大事和画派纪事等栏，资料选编有关这一画派的主要专著、论文和画集。

本丛书作为我国首次推出的中国画派系列丛书，带有尝试、探索性质，从画派的框定、题目的归纳、分册的体例到作品的赏析、资料的选编等方面，都带有不够成熟和完善的痕迹，甚至有失当之处。然本丛书尽力邀请国内著名的中国绘画史专家来担任分册主编，主笔撰写，以他们渊博的学识和精深的造诣，想必能弥补其中的不足，并在运用新的视角和思路来研究绘画史方面，积累新的经验，推出新的成果，为以后更深入的画派研究铺上一块基石。

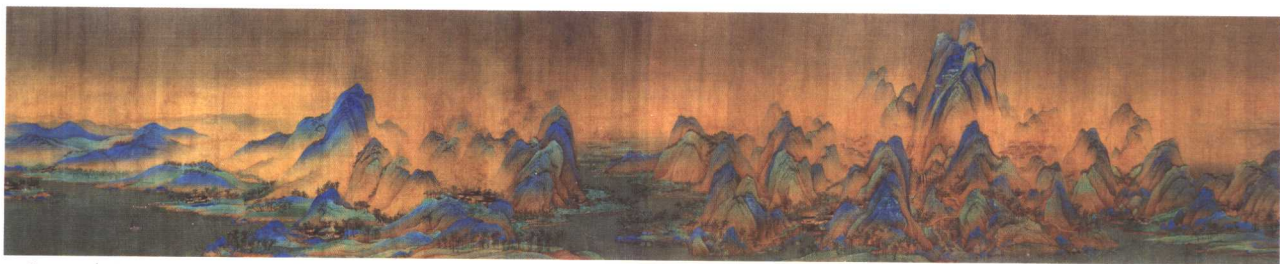
单国强

目 录

总序	1
宋元青绿山水叙论	
一 宋代“金碧重彩”的成熟和发展	3
二 元季“青绿巧整”的延续与“异化”	8
名家名作赏析	11
影响与评论	
一 宋元青绿的流变和影响	52
二 后人评论	55
米氏云山叙论	
一 米派的创格精神与艺术渊源	59
二 “墨戏”画格的美学追求	61
名家名作赏析	63
影响与评论	
一 米格的审美特征和画派影响	101
二 米氏云山的贡献与局限	104
三 后人评论	107
年表与资料	
北宋皇祐三年（1051）至元大德七年（1303）大事记	109



宋 元 青 绿 山 水



北宋 王希孟 千里江山图(局部)

宋元青绿山水叙论

一 宋代“金碧重彩”的成熟和发展



明人旧题宋 赵伯驹 江山秋色图(局部)

论宋、元青绿山水，重点在两宋时期，“宋人青绿多重设”，有一段重振雄风的过程，并有突出的作品传世。元际画坛“青绿巧整”一格尚见传承，但已“异化”，更多地透露出笔墨冲淡文人画的意趣，在文人写意山水主导画坛的情况下，青绿画派已逐步衰落，画家很少。

古人谓“智者创物能者述矣”。宋代继承了隋唐重彩，一时得到了复兴并趋于成熟，产生了如王希孟的《千里江山图》，明人旧题为赵伯驹的《江山秋色图》^①以及“其法大似北苑、元晖一派”（安岐语）赵伯驹的《万松金阙图》。这几幅杰出作品充分表现出院体山水特有的魅力，使中国画色彩美的传统、工细重彩画格，在其时有了较程度的发展，变化渐多。此外，宋时还有受唐“二李”画派影响，继承其界画传统的郭忠恕较为突出。

《千里江山图》代表了北宋晚期“大青绿”一格的突出成就，无怪乎元时大学士金溥光在卷末拖纸上题：

“予自老学之岁，获睹此卷，迄今已近百过，其工夫巧密处，心目尚有不能周遍者，所谓一回拈出一回新也。又其设色鲜明，布置宏远，使王晋卿、赵千里见之亦当短气，在古今丹青小景中自可独步千载。殆众星之孤月耳。具眼知音之士必以余言为不妄耳。”

清代吴升《大观录》谓赵伯驹《万松金阙图》：“远山近山，蜿蜒回复，分浅深绿，作横竖大小点。似树非树，似皴非皴，严若万松盘郁也。”“金碧勾染。”^②

“行笔得北苑之墨骨，仿右丞之设色，脱尽窠臼，别开生面。”

《千里江山图》、《江山秋色图》、《万松金阙图》三图总体上、归属“大青绿”范畴，技法上大大拓展了唐人“笔法”，仅限于勾勒成山、平涂石色的画法是中国山水画史上继承发扬唐以来青绿一格的经典，其高超的艺术水平为后世所赞扬。

这三幅图卷同是代表宋代“青绿巧整”的画格，但审美风格上不尽相

注：①徐邦达认为此图是“宋画，未必为赵伯驹作。”傅熹年认为此图“时代可能早于赵氏。”（杨仁恺《中国书画鉴定学稿》第419页）

注：②所谓“金碧”一般是指青绿基础上多加一色泥金。泥金常用于勾染山廓、沙嘴、石纹、彩霞、坡脚、建筑宫室等，唐时“金碧山水”这种审美特点颇为明显，形成了画法规范。后人亦有局部稍用泥金，如《万松金阙图》金阙楼阁用泥金勾出。



南宋 赵伯驹 万松金阙图

同。《千里江山图》着色浓厚稳重，青翠葱郁，统一在单纯的青绿色调中，“绚烂之极，仍归自然”，色彩响亮艳丽、耀人眼目；《江山秋色图》用笔纤细，刻画谨严，赋色较《千里江山图》清淡明快；《万松金阙图》是青绿中另一种迥异的风格，精工中见放逸，将水墨点染和青绿着色、工整和写意、文人画和院体画融为一体，画法较《江山秋色图》灵活多变，自由生动，一定程度上表现出“文人”疏野和“院体”精细画风相互渗透，青绿中具写意韵致的新意趣，是将“二李”体格结合董、巨，“二米”画法的新尝试，可见不同审美观念的画派表现出相互依存，相互交融的意象。清代盛大士所谓“青绿斑斓而愈见墨采之腾发”者（《溪山卧游录》），实已开元时融青绿与水墨为一体的先河，即由工笔青绿向写意青绿画法的演变。《万松金阙图》中间有“金碧勾染”画法，当可佐证技法的演变轨迹。

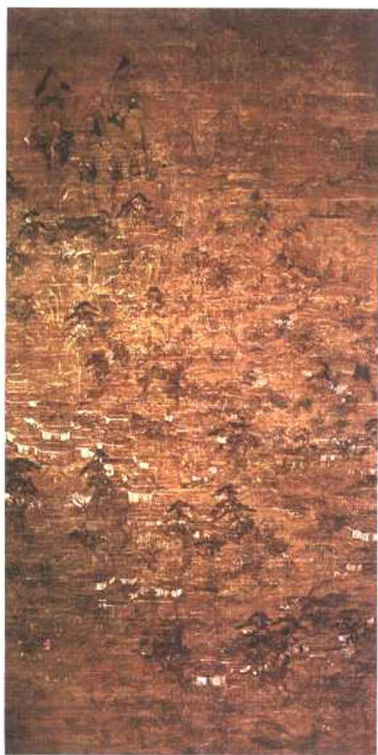
以上三图都是在唐人画风基础上的变易和发展，在用色上，《千里江山图》用色厚重不透明，覆盖性强，《江山秋色图》用色偏淡较透明，不掩下面笔骨，故有以此为大、小青绿之分。但《江山秋色图》、《万松金阙图》等这类工细明艳的画格和明清时以墨底皴染为基础薄罩石色写意性画法相比不同，仍属大青绿范畴。

唐代“二李”传派青绿山水是由此前“空勾无皴”的青绿画法发展而来。今天可见的台北故宫博物院藏传为李思训的《江帆楼阁图》和故宫博物院藏的李思训传派《宫苑图》等几幅，画法都是以细而匀的线条勾勒成山，“皴法极简，略类小斧劈”，框廓填色，色彩平涂，界面宫殿的“大青绿”，所谓“青绿为质，金碧为纹”画法。《宫苑图》一类内容多描写唐朝皇帝及侍臣在离宫别苑时游赏的情景。宋代王希孟、“二赵”直至元季多简率意味的“小青绿”画法都是在唐“二李”传统基础上演变而来，可见宋人继承了前人画格，使重彩传统得以复兴，趋于成熟，达到了完美境地。

重彩画格有细谨的工笔青绿和疏简的写意青绿之分，宋人多前者，元以后趋向后者。宋元时代工笔青绿和写意青绿这两种着色方法在演变发展过程中是相互影响和渗透的，“工”与“写”也是相对而言的。中国画画色彩总的看，分石色和水色两大类，石色属铜矿开采的矿物质颜料，如石青（俗称青金石）、石绿（俗称孔雀石）；水色属植物物质（液汁）颜料，如花青、藤黄、胭脂、曙红等。此外现在锡管中国画色大多为化学合成颜料，仿制的石色，远难和真石青、石绿等色相的纯正明艳相比，且真石色有长



唐 李思训 江帆楼阁图



宋 李思训传派 宫苑图

期不退色的优越性，像唐宋金碧山水，大青绿山水至今仍似宝石一样闪闪发光，耀人眼目。

由宋及元是“青绿巧整”审美风格演变，从辉煌到衰落的一个转折时期，表现出：

造型由谨严刻实发展到迹简意淡，用色由厚重浓郁发展到清淡薄罩，由覆盖性强的石色发展到结合透明性强的水色，由以色彩为主发展到融合水墨皴染，由稳定性强的矿物质色发展到结合易于褪色（多要依墨底辅色）的植物质色彩。这种淡化色彩在画面上作用的过程以致使矿物质青绿逐步成为水墨的“附庸”，理论上对绘画色彩的研究也基本上以“墨色”为主，崇尚所谓“意足不求颜色似”的审美追求和品评标准。在元以后，中国许多画论著作中对“笔法”、“墨法”等实践经验比较丰富，而很少着意对色彩问题的研究即是明证。以上几点着色方法的演变，为逐渐过渡到浅绛画法开了先河。

青绿重彩宋时得到了复兴，产生了足以代表青绿画格辉煌成就的成熟作品。但至元时水墨写意“简率”的山水画格得到了突破性的发展，“墨”在画面上的地位进一步得到重视，画风拓展了新的视野，成为当时时代的主流风尚，而青绿画格却没有复兴能与水墨画格并行发展的机遇。

青绿山水最适宜表现春天春意盎然的景色，如传统中“游春”一类题材。“大青绿”画法，是在绢本上，用覆盖性较强的矿物质石青、石绿、石黄、朱砂等颜色，还有勾金的配合，在重色易晦滞的基础上用泥金勾提，廓清物象，以构成金碧辉煌、耀人眼目的灿烂效果。古人谓青绿着色之法，“用色有正，必有辅”，“赭色为底，石绿为面。”山体或岩石染赭石、螺青作底色，然后上石绿间以石青染石块，透出一点底色（如山脚处）。上石青处多花青底，上石绿处多汁绿（花青加藤黄），再罩较厚重矿物质色。王希孟《千里江山图》即“大青绿”的典型画法，着色厚重，勾线填色，少山石皴纹，石廓内纹略见钉头皴笔。有些地方又勾以金线、染有金色，又称金碧重彩。

所谓“金碧山水”，元代饶自然《绘宗十二忌》称：

设色金碧，各有重轻：轻者，山用螺青（花青）合墨，树石用合绿（草绿）染，为人物不用粉衬。重者，山用石青绿，并缀树石，为人物用粉衬。金碧刚下笔之时其石便带皴法，当留白面，却以螺青合绿染之，后再加以石绿，逐摺染之。间有用石绿皴者，树叶多夹笔，则以合绿染，再以石青绿缀。金泥则当于石脚沙嘴霞彩用之。此一家只宜朝暮及晴景，乃照耀陆离而明艳也。人物楼阁虽用粉衬，亦须轻淡。除红叶外，不可妄用朱金丹青之属，大是家数。“小青绿”是勾皴基础上，薄罩青绿，山石上坡皴笔清晰，较“大青绿”画法繁密，落笔骨气清朗，笔墨形象的创造在着色前已相当完美。大、小青绿名称，主要在用色厚薄和画面重色的程度上相对而言的，也有以元、明时青绿多融水墨于一体，画面水墨勾皴占大部，仅少部分上石色，为“小青绿”法。

宋中后期以来，“院体”中以王希孟、“二赵”为代表的“青绿巧整”



北宋 王诜 烟江叠嶂图

的一派和以刘（松年）、李（唐）、马（远）、夏（圭）为代表的“水墨苍劲”的画格，形成了两种不同的审美体格。

纵观历来不同艺术趋向，不同的画派，在发展成熟的过程中，总是相互影响，取长补短，相互依存的。不论强调“形似”、“格法”，重于客观描绘，还是强调主观情思凌驾于客观物之上。审美情趣不同，画法上或重彩，或水墨，或工笔，或写意，或“青绿巧整”，或“水晕墨章”等发展变化，有墨主色辅者，有色主墨辅者，并不都是完全相互排斥的，并且不是单一的发展过程。如北宋王诜（1037—1093以后）以李成为宗，严谨细密中有疏松灵动的笔意。其《渔村小雪图》以水墨见长，在用色上“山坳石面都以墨青渲染”，又“夹叶金点宛然”（《大观录》评《渔村小雪图》），山头也渗用覆盖性的粉，一部分汲取了金碧山水手法，水墨结合着唐人青绿画体的技巧。另外上海博物馆藏王诜的《烟江叠嶂图》^①，也可体会到他承李成画派加上“二李”的传统设色方法。不单是李成水墨勾皴的传统。《书画舫》记王诜的画“金碧辉映，风韵动人，不知者谓李思训笔，晋卿（王诜）题为己作。”但现今王诜这种大青绿画法已难觅见，可说明唐“二李”传统至宋在融合水墨画格方面也是不断发展的。南宋·赵希鹄《洞天清录集》讲到“唐小李将军始作金碧山水，其后王晋卿、赵大年，近日赵千里皆为之。大抵山水初无金碧水墨之分，要在心匠布置如何尔。”《图绘宝鉴》上称王诜画法“不古不今”，不像“二李”又不合当时时尚，这种“青绿巧整”的“今”体，在谈及宋代青绿发展时理当提及^②。与王诜同一个时期的赵令穰为神宗弟兄辈，亦水墨、青绿兼擅。所作笔调优雅将石色与墨韵融会一体，与伯驹、伯骕，世称“三赵”。

徽宗至孝宗朝，李唐、刘松年等虽亦有青绿工整一格^③，画史上也记载有格法严正的作品，但毕竟以墨笔一格称著，他们有的水墨画作表现出从青绿审美格局和艺术造型手法中脱胎而来。南宋时“青绿巧整”一派，记载中还有单邦显、赵大享^④、卫松、老戴等，大都受“二赵”影响，另外要研究宋人青绿画格，也可从后人，如明仇英仿临本中间接得到引证。现藏故宫博物院有二幅无款承唐人青绿“宫苑”母题的《宫苑图》（一幅23.9×77.2cm，另一幅162.5×83.7cm）内容描绘的都是宴中游乐、碧殿水榭、朱廊拱桥、亭台楼阁、舟楫荡漾、游人众多的场面，但布局各有变异，画法一如“二李”艳丽重彩。现专家从画的气息、笔法考定为南宋人画，并刊入《中国绘画全集》（5）。此外，南宋多册页、团扇，墨

注：①此图现传世间共有四本。《烟江叠嶂图》是今天能见到的王诜青绿设色的代表作品，绢本，45.2×166cm。布局虚实判然写烟江苍茫。《墨绿汇观》称是幅：“画重山大岭，陡壁层岩，山多平顶，全以花青运墨点苔，其为奇古，有浑厚天真之妙。”

注：②清安岐《墨绿汇观》中称“落墨法唐人空勾，以青绿填染，复用重色细皴。后至南宋二赵、元钱舜辈皆宗此法”的王诜《梦游瀛山图》卷。（现藏台北故宫博物院），有的专家认为非王诜而是钱选作品，此图是否王作有争议。但《梦游瀛山图》气韵古拙，用笔圆厚质朴，似和钱氏用笔尖细柔劲，气格明丽，画风略有不同。《梦游瀛山图》是一张有特色的“青绿巧整”作品。

注：③明曹昭在《格古要论》中谓：“李唐山水初法李思训，其后变化，愈觉清新。”李唐《长夏江寺图》宋高宗赵构题：“李唐可比李思训。”《珊瑚网》记载刘松年画过《便桥图》，赵孟頫跋称：“在绢素上，金碧山水……”可见他们画作虽以“水墨苍劲”为审美特色，但和“青绿巧整”还是有渊源关联的，可见青绿、水墨不同艺术流派的产生和发展是以相互依存为条件而演变发展的。

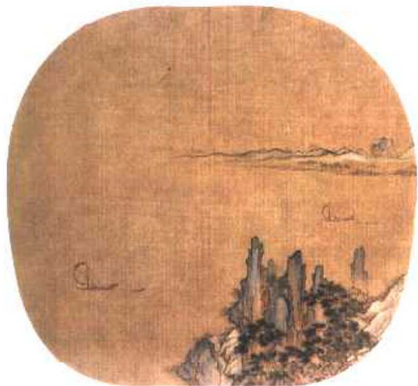
注：④传世有《薇亭小憩图》小品册页现藏于辽宁省博物馆



南宋 无款 澄江碧岫图



南宋 无款 仙山楼阁图



南宋 无款 江上青峰图

笔的古主导,但也有极少数青绿画法,如:

1. 上海博物馆无款《澄江碧岫图》(23.8 × 26.3cm),此图左下角重实,写峰峦、苍松、亭阁,紧凑于一隅。右部河面清旷一片,有风帆徜徉。画面开合黑白明豁,截取式空间结构,显示出南宋“一角”、“半边”的空灵化的时尚格局。

2. 辽宁省博物馆藏无款《仙山楼阁图》(25.3 × 26.8cm),图写青山白云,楼阁奇山,群山如石笋耸立在云雾缭绕之中,天空满月悬照,远处有仙人坐鹤悠然而来,图上有“黔宁王子王孙永宝”之印。

3. 故宫博物院藏无款《江上青峰图》(24.5 × 26.2cm),是南宋空灵化格局的青绿绢本山水。近景峰峦密集,石笋陡峭,古松盘桓,楼阁隐现,远山平缓,河面清朗,有二帆满载,客人破浪前进,静中寓动,境界优美。其特点有二:一是青绿重色石骨清劲,平涂厚重青绿。二是画面删繁就简,略去中景,重点表现主体于一隅,以截取式加强空灵效果,也其时“一角”、“半边”的时代风尚。

其他如现藏纽约大都会博物馆南宋李结《西塞渔舍图》,以青绿写江南渔家景色,颇具董源水墨画格的韵致,是另有审美特色的“青绿巧整”作品。

综上所述,宋代“金碧重彩”的成熟和发展可概括为二点:

一、唐时“三李”,被认为是“唐画之祖”——隋展子虔画法的继承者。而今存李思训画派的唐人作品,多见界画宫殿、贵族生活的写照,追求一种带有理想化色彩的神仙境界。正如《历代名画记》所评“笔格遒劲,湍濑潺湲,云雾缥缈,时睹神仙之事。”所谓“神仙之事”,在画面上即力图表现那种理想化的境界,实际上是宫廷现实的反映。作品造型稚拙而带有图案化装饰意味。至宋时,画学思想重在造化精神,通过真实境界和笔墨、色彩结合来创造意境,审美心态体现出受宋代理学思潮的影响,如前面分析到的《千里江山图》、《江山秋色图》、《万松金阙图》及其他一些宋人青绿作品,其中有的突出表现了以重彩诉说对大自然运行秩序的深刻感受,繁复精深到了令人赞叹的程度,充分显示了宋时“青绿巧整”,集古来之大成创造、发展,取得了辉煌的成就,均着力于以强化视觉感受的鲜明色彩来表达画意,没有停留在前人创造的固定象征意味、模式,而是寻找新的艺术规律来改变用色的观念,使青绿山水艺术水平空前的提高。

二、宋时青绿山水造型谨严、刻画细致,色彩运用也表现出现实性的生动意趣,从而使重彩艺术功能观念得到了突破。“师法造化”开拓了视野,打破了前人传统狭窄的宫廷游赏一类的题材范围和表现手法,从而避免带贵族气息程式趋向,这无疑是按自然变化规律来深化用色理法的成功之处。元时文人画空前发展,水墨写意主宰画坛,艺术表现上追求“运墨而五色具”,“意足不求颜色似”,色彩观念淡化,功能衰退,在画面上趋于从属地位,用色也是以“意”为之,成为由重彩演化到浅色发展的时代潮流。嗣后,中国画青绿传统没有同时得到很好的发展,这是多种历史原因和审美时尚、人文条件所致,也是很可惜的。



元 钱选 山居图

二 元季“青绿巧整”的延续与“异化”

从中国绘画发展史看,从宋及元,由于时代社会条件的不同、艺术观念的变化,审美意识反映的绘画风格面貌上形成了阶段性的明显演变,构成了鲜明的时代特色。

自宋及元,绘画艺术的发展就整体倾向而言,表现出由写其真,得其神转向写其意,求其韵,由重视客观物象的真实性转向强调个性与怡情,追求深层的自我心绪的表露;在题材选择上偏重于山水,由“行旅”转向“隐居”。元时随着文人画的迅速发展,艺术追求也随之由重境界美转向重视笔墨的抒写性与自娱价值,从而促进了笔墨表情功能的发挥。元人山水题材由“行旅”转向“隐居”,意欲创造一个理想的心灵栖息环境,笔情墨趣适应了这种闲适幽逸的审美追求,绘画的玩赏性逐渐成为中国画史上“宋人重理”到“元人尚意”艺术观念的一个转变期,明显表现在画风的演变上——以书入画,水墨写意表现形式成为画坛的主流,卷轴画在文人画家控制之下,这样的艺术风尚必然大大制约了重在物象刻画的造型功能,强调装饰意味的青绿画派的发展。

但是,元时重彩传统并没有因此消亡,虽然元时画家从事“青绿巧整”一派的较少,有建树者更稀若晨星,但仍有少数画家延续和发展了唐宋以来这种显示色彩绚丽悦目,具有视觉冲击力的画风。因为不同的画格、艺术流派的产生与发展,毕竟是以相互依存为条件的,有些画家在艺术实践过程中,对于重彩与水墨常取长补短,互相促进。

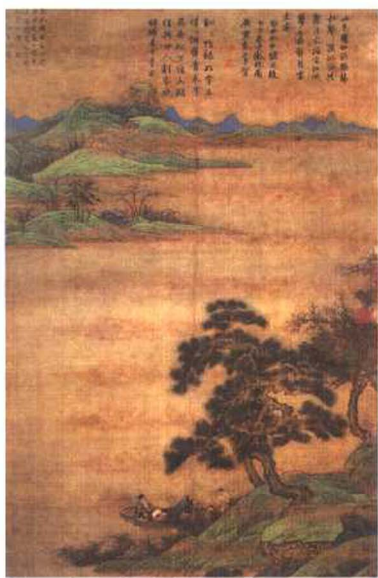
元代极少专事青绿一格的画家,大都是水墨为主兼长青绿。潘天寿在《中国绘画史》中将元代山水画分为四派:一为钱选之青绿巧整派,二为赵孟頫之集古细润派,三为高克恭之破墨简逸派,四为孙君泽之水墨苍劲派。赵氏“集古”实包括水墨、青绿两格。

两宋画院体制,造就了一大批绘画人才,使讲究法度,崇尚形似,精致缜密的“院体画”得到了空前的发展,并取得了突出的成就。形成和重在抒情写意、脱略形迹的“文人画”,以及群众喜闻乐见,富有乡土气息的“民间画”构成三大不同艺术体格的分野。

元初钱选当时地位没有高克恭高,又为赵孟頫成就所掩,但他在开拓青绿画格、元笔宋法,形成“元风”上,却有独到的成就和贡献,他的



元 钱选 王羲之观鹅图



元 无款 子方扁舟傲视图

美学观念艺术上也追求“画贵有古意”的审美理想，倡导“士气”，认为“士气”的获得与画家人品及书画结合形式有直接关系。这对改变宋末流行的院体中“水墨苍劲”规范化、模式化的画风，起了不可忽视的先导作用，使先前重真实刻画画风变易为萧散写意，工细中见疏松的画风，并在题旨内容选择上表现出在田园山水中找到自我精神的“安身立命”之所，求得心理上的慰藉和精神上的解脱。（这和钱选本身入元不仕、弃官归隐的人生经历有关。）追求人和自然的协调、和谐和统一。钱选“青绿巧整”的画风标志着宋“院体”画格向元代文人画风变化的一个转折点，对后人启发颇多。然而钱氏“复古”没有成为元时复兴青绿的重要契机，“青绿巧整”敌不过文人水墨写意的主流，继承者稀。

钱选今藏故宫博物院的《山居图》承宋代金碧山水传统的重彩画格，山石画法近似展子虔《游春图》，精工中带秀逸，平面装饰风格中表现出情味恬淡的“元画”韵致，以文人画气息体现“复古”精神。美国大都会艺术博物馆《王羲之观鹅图》，表现“书圣”轶事显示了钱选青绿表现的多样手法。赵孟頫是南北兼长的全能画家，不仅重“古意”，重笔意也重师法自然，他重彩一格如现藏美国普林斯顿大学美术馆的《幼舆丘壑图》青绿画法（及其鞍马人物，图中多有青绿背景^①），又如现存上海博物馆赵氏《吴兴清远图》，近乎没骨青绿，丘陵连绵皆不作皴纹，他常有青绿、水墨融合的画法。钱、赵是同乡，风格相互影响，受钱、赵及“二赵”青绿画法影响的尚有盛懋（子昭）、任仁发、李升等也兼有青绿存世。如故宫博物院藏盛懋的《溪山清夏图》，再如商琦的《春山图》亦是代少见的重色画卷，为其存世仅见的青绿山水，诚为可贵。

辽宁省博物馆藏有《子方扁舟傲视图》和《晓山送别图》皆绢本青绿。前者写“高士渔隐”一类，后者绘“友情告别”题材，将景物与人物有机组合来表达题旨，其具元画气息的重彩作品，也是值得提及的。总的讲元“青绿巧整”一派，较为薄弱^②。

元季绘画的发展，在当时历史条件下，山水和梅、兰、竹、菊题材变得流行起来，元时承宋代绘画，主要在文人画传统的艺术流派，强调自我表现的文人水墨画格成为主流，而院体青绿“图式规范”没有得到很好的延续和弘扬，元人不重视色彩，故有“宋人丘壑，元人笔墨”的说法。由

注：①如赵氏《红衣罗汉图》、《牧马图》等，背景亦皆重设色，风格艳丽耀目。

注：②元时团扇册页中常见有青绿工细严谨之作，如故宫博物院藏《莲池仙馆图》页（26.4×27.9cm），上海博物馆藏《山殿赏春图》页（27.5×28.6cm）刊印于《中国绘画全集》（9）第186页及第188页可参照欣赏。



元 商琦 春山图(局部)

宋至元着色画风看，宋人喜春山，元人多秋景，春山以青绿为长，秋景以浅绛居多，也是时代风尚所至，是造成元时青绿不能得到振兴的一个原因。宋人那种具特殊光泽效果和视觉冲击力的青绿山水再难以见及。元以后文人士大夫参与绘事者众，排斥用艳丽色相，纯以水墨或浅绛，使“青绿巧整”进一步趋于衰退。

文徵明讲：“上古之画，全尚设色，墨次之，故多青绿，中古始变为浅绛，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，未可优劣论也。”墨法既妙，而设色更神，铅朱丹碧，互为间沓。（《岳雪楼书画录》）元以后着色以浅绛为尚。“小青绿”也是所谓“墨色既妙”的基础上求“设色更神”，大抵如此。清代盛大士《溪山卧游录》中谈到金碧青绿到水墨设色用色变化时讲：“各种颜色，惟青绿金碧画中须用石青、朱砂、泥金、铅粉。至水墨设色画，则以花青、赭石、藤黄为主，而辅之以胭脂、石绿，此外不必用矣。”元以后石色水墨融合画法大体不脱此规律，以致明时总结出“青绿之色本厚，若过之，则掩墨光而损笔致”，“青绿”着色之法贵乎淡，非为敷彩眩目，亦取“气也”的看法。认为墨和色的关系是：“以色助墨光，以墨显色彩”（均见明·唐岱《绘事发微》）这是当时艺术实践在画学理论上的反映。



名家名作赏析