

明代初期，青绿山水画虽延续宋院体风格，却已开始融入元人笔墨。

明代中期，吴门画派笔下的青绿山水设色不再一味浓重，其整体风格雅致而清逸，可谓墨色清趣。

明代后期，董其昌在保持着「墨色清趣」审美趣味的同时，在「仿」的外衣下暗中引领了明代后期青绿山水新的可能。

墨色清趣

明代青绿山水画

许彤

故宫博物院书画部馆员

明代青绿山水画在承续前人的基础上也发展出了自己独特的艺术语言和面貌。明早期存世的青绿山水画作不多，

丁云鹏等，其笔下的青绿山水亦在仿古的理念下具有突破精神。

明代前期——院体的遗风

宫廷绘画中有承接前人风貌的青绿之作。直到明代中期，随着苏州地区画坛的兴起，在沈周、文徵明及其子侄、弟子辈的努力下，青绿山水和文人笔墨、趣味相融合，丰富了表现内容和审美意涵。此外，仇英作为职业画家注重青绿山水和院体风格的融合，同时又不失文人雅趣，代表了当时市场的喜好与风向。明代后期，松江地区以董其昌为首的画家群体以复古之名进一步发展了青绿山水画。在晚明，出现了一些能自成一派、具有创新精神的画家，例如蓝瑛、陈洪绶、

明代擅长绘制青绿山水的画家，其身份是多元的，其中有宫廷画家，也有文人和职业画家甚至民间画师。绘者的不同身份对应了不同的接受群体，体现了同为青绿山水却截然不同的审美趣味。

明代前期，绘制青绿山水的画家虽然不多，但却有着明显的承前启后的作用和时代特征。在明代初期的宫廷画家中，有不少是自元入明，画风自然保持着元人的特色。至宣德时期，画院日渐兴盛，许多来自江浙地区的画家进入宫廷，随之带来南宋画院的「院体」遗风，对当时宫廷画风影响很大。

不少吴门画家擅于表现的纪游图、雅集图等。这些画作中有写生纪实之作，也有依托诗意的想象之作，亦有师法前人的仿古之作。

明初重要宫廷画家郭纯活跃于永乐时期，其唯一传世画作《青绿山水图》轴（也称《赤壁图》），用青绿山水的表现方式表现了传统的赤壁图题材。作为明初难得流传至今的青绿山水之作，《青

绿山水图》轴不仅代表了明初永乐皇帝的喜好，也体现了此时期宫廷绘画的审美走向。郭纯是浙江永嘉（今浙江温州）人，原名文通，后明成祖朱棣赐名纯。永乐初年因精于绘事，被召入京师宫廷，擢营缮所丞，后升阁门使。永乐皇帝对郭纯非常欣赏，叶盛在《水东日记》中曾

构图也依然有着南宋马、夏的遗风。郭纯此作可以说是明初永乐年间宫廷绘画中最受喜好的一种山水样貌，它体现了元人笔墨与南宋甚至更早期雄阔山水风格的融合，是明初一种典型的理想的青绿山水。

明代中期——墨色融合的吴门清趣

记述永乐皇帝对时人书画的喜好品评：「长陵子书独重云间沈度，于画最爱永嘉郭文通，以度书丰腴温润，郭山水布置茂密故也。有言夏圭、马远者，辄斥之曰：『是残山剩水，宋僻安之物也，何取焉！』」（【明】叶盛《水东日记》卷第三）由此可见，在永乐朝宫廷绘画中朱棣最爱郭纯的山水，并着重强调了其风格和南宋马远、夏圭一派的「边角山水」（往往只画一角或半边景物，多留白，以此表现空间广阔、意境渺远的山水画构图）不同，郭纯的山水特色是「布置茂密」，这种风格特征赢得了朱棣的心。

至宣德年间，宫廷画家石锐笔下流传至今的《山店春晴图》卷（参见单国强《罕见的石锐存世真迹——山店春晴图卷》，《紫禁城》二〇〇三年第四期）可谓此时期典型的青绿山水。此卷山石起伏，方峻奇险，用笔多勾勒而少皴法，敷色以浓重的大青绿为主，楼阁建筑用界画之法，工整华丽，极具装饰性，显示出一种如李思训《明皇幸蜀图》般贵族化的审美趣味。有评论说石锐「赵千里可驾驱矣」，将他与宋代擅画青绿山水的赵伯驹相提并论。（【清】顾复《平生壮观》）石锐此卷中，渔民等各类人物形象虽细小如豆，却刻画精细。在拥有贵族复古审美美的同时，也显示出明初宫廷绘画对生活、世俗气息的融入与喜爱。总体来说，石锐作为钱塘人保持着当地遗留的南宋用笔方折硬朗的喜好，同时也受到元人盛懋的影响。

明代中期，以沈周和文徵明为首的吴门画派在苏州画坛崛起，他们一方面继承了「元四家」重视水墨和逸趣的文人气息，一方面也重拾以往唐宋贵族院体画派喜好的青绿山水，很好地将青绿山水与文人笔墨趣味相融合，整体呈现出具有时代性的「墨色清趣」的审美意涵。此时期除了沈周、文徵明，以及文伯仁、陆治等吴门画派的后辈之外，吴门地区职业画家仇英笔下的青绿山水将回归院体的重设色与界画相结合，同时也兼具文人趣味，代表了明中期青绿山水的另一种成就，且流传广泛、影响深远。

《青绿山水图》一轴中，山石青绿设色，造型奇绝却笔墨苍润，如此「布置茂密」的手法可以看出是受到了元代浙江职业画家盛懋和他后来任职于洪武朝宫廷的侄子盛著的影响。此外，其偏边角的

文徵明认为水墨和青绿两种绘画方式是没有优劣之分的，青绿早出，可谓神品，水墨晚出，可谓逸品。文徵明始终学习并继承这两种绘画方式，这种包容和兼得的绘画方式其实从更早的沈周乃至明初深受元人影响的姚绶就开始了。

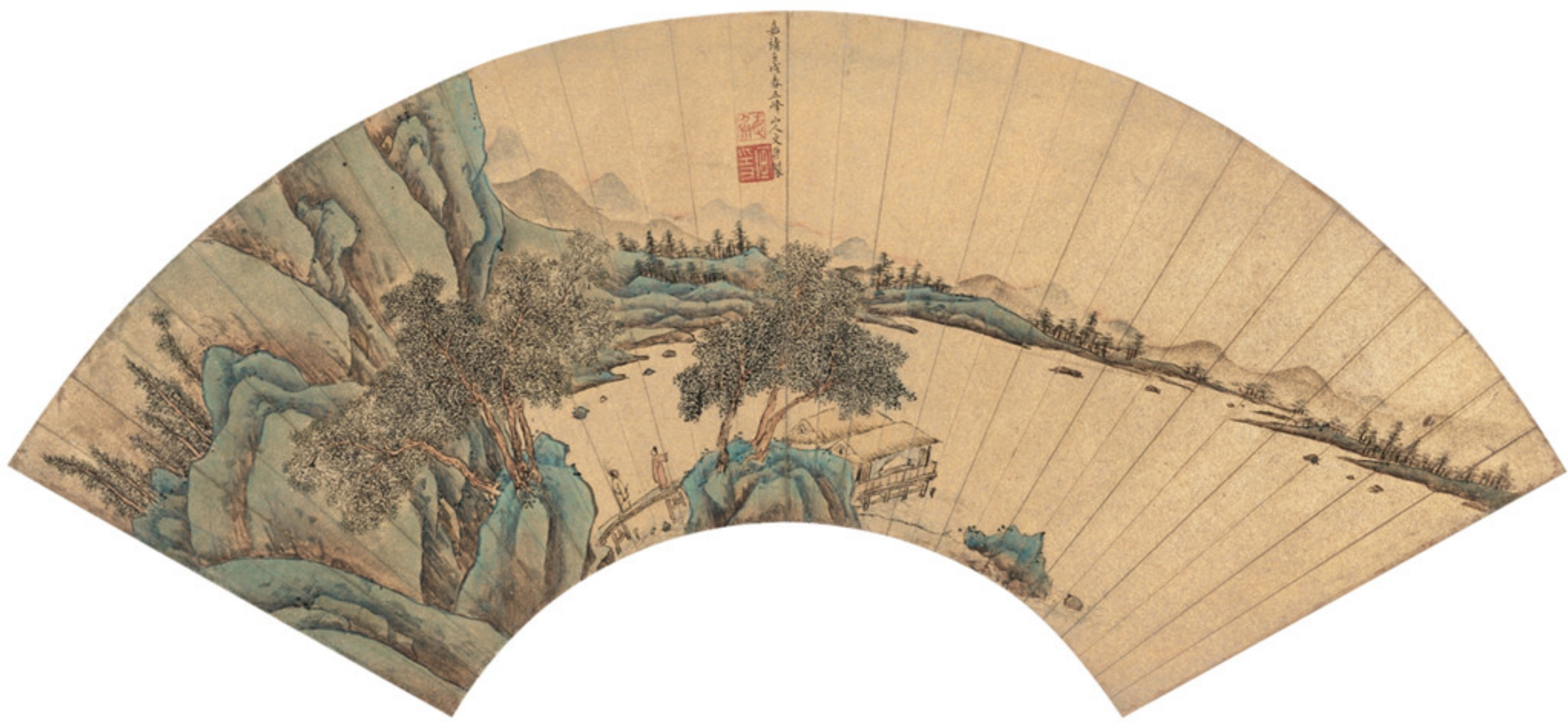
姚绶是浙江嘉兴人，曾为监察御史，晚年辞官归隐，泛舟吴越之间。《三



明 沈周 南山祝语图卷
 纸本设色
 纵三一·二厘米 横一五六·四厘米
 故宫博物院藏



明 文徵明 东园图卷
 绢本设色
 纵三〇·二厘米 横一二六·四厘米
 故宫博物院藏



明 文伯仁 溪桥策杖扇页
金笺设色
故宫博物院藏



明 文震亨 唐人诗意图册(十二开选二)
纸本设色
纵二八厘米 横三四厘米
故宫博物院藏

绝图》册(上海博物馆藏)为姚绶一四九四年所做,从中可见赵孟頫、吴镇、黄公望等元人笔意。其中有多开册页坡岸或远山染以花青或石绿,整体设色清淡雅致,墨色相融。可以说,吴门画派的前期画家在元代文人画家和中期吴门画家之间起到了承前启后的作用。

沈周,字启南,号石田,晚号白石翁,长洲(今江苏苏州)人。一生未应科举,学识渊博,世代隐居吴门。沈周作为吴门画派的开宗之人,其笔下水墨山水为多,也有一些青绿设色的山水画存世。《南山祝语图》是为韩世光所写的轩室图,亦为祝寿图。此卷为沈周笔下典型的青绿山水长卷,山石用笔豪放而圆润,在墨色勾勒和点苔的基础上,大面积坡岸染以淡绿色,块状山石多染以花青,整体色调清雅温润,墨色融合。

《东庄图》册(南京博物院藏)是沈周中年时期表现园林景观致与文人日常生活的一套册页,描写了与沈周亦师亦友的吴宽的庭院——东庄。在这二十一开册页中,有多开画作中的坡岸和远山染以花青,部分山头与块石青绿交错,墨色和赭色相交融。这种淡青绿的设色方式

与沈周脱胎于董、巨和元人的圆润笔墨相结合,体现出沈周此时期独特的逸笔青绿风格,也开启了之后吴门画派具有文人笔墨趣味的青绿山水样貌。

文徵明作为继沈周之后的吴门画派的领袖,书画造诣非常全面,其山水绘画有粗笔和细笔之分,更有水墨和青绿设色兼可的包容,对吴门后学乃至清代绘画都影响深远。就像文徵明认为水墨与青绿两种方式没有优劣之分一样,他不仅学习「南宗」董、巨、元人的水墨山水,对赵伯驹、赵伯骕这几位「北宗」的青绿大家的画作也不遗余力地搜寻、观摩和临仿。此外,对赵令穰、赵孟頫等笔下经典青绿理法的学习也奠定了他自出机杼的青绿创作。

文徵明《仿赵伯骕后赤壁图》卷(台北故宫博物院藏)虽是对赵伯骕青绿风格和宋代院体经典题材的临仿,但整体设色与造型皆清雅可爱,早已融入其个人和新时代的艺术语言。文徵明在学习临仿前人青绿的基础上,广泛游览吴中一代山水景致,创造出极具个人风格和吴门特色的青绿山水面貌,如《惠山茶会图》卷为文徵明中年代表作,表现了

文徵明与好友蔡羽、王宠等七人游览惠山、饮茶赋诗的场景。该图中的山林背景为典型的青绿手法,有赵伯驹、赵伯骕和赵孟頫的遗韵,多勾少皴,色彩艳丽,但比宋人大青绿还是简淡,突出了清秀工雅的吴派格调。《兰亭修禊图》卷同为表现雅集题材的青绿之作。《东园图》卷和《真赏斋图》卷(上海博物馆藏)亦是淡青绿与墨笔结合的经典作品,设色清逸。以上几幅作品皆为吴门画派中典型的表现实景纪游、园林、雅集的题材,深具时代特色,这也启发了文伯仁、陆治等吴门后学。

在吴派后学当中,有些是文徵明的直接后代,有些则是文徵明的学生。文徵明的儿子文嘉、侄子文伯仁乃至曾孙文震亨都继承发展了文氏的青绿风格。例如文伯仁《溪桥策杖》扇在金笺扇面上以青绿法绘湖山之景;文震亨《唐人诗意图》册以唐人诗意图入画,其中有不少青绿设色,色彩浓丽古雅,富装饰趣味。在文徵明学生辈中,陆治作为其弟子,《竹林长夏图》轴中山势高耸峻峭,所绘山体、坡岸及竹林皆以石绿色为主,山石方折辅以小斧劈皴,体现了文人趣

味与南宋院体笔墨的融合。吴派后学喜好用集锦册的形式合作，例如《吴门诸家寿袁方斋三绝》册，此册系文嘉、文伯仁、陆治、陈道复为袁嘉六十大寿而绘的吴门一带胜景，每位画家绘制五开，均为青绿设色之作。

在明代中期的苏州地区，除了沈周、文徵明和吴派后学这样的文人画家群体之外，仇英所代表的职业画家群体笔下的青绿山水展现出的是另外一种面貌。仇英笔下的青绿山水题材是广泛的，有不少和仙境有关，例如《桃源仙境图》轴（天津博物馆藏），为仇英大青绿一路的代表作，其勾勒精工，承赵伯驹一路院体笔法，山石大青绿重色晕染，云气在高处山间缭绕，梵宇层叠，宛若人间仙境。《玉洞仙源图》轴的图式与理法和《桃源仙境图》轴相近，只是整体设色更为淡雅，石青色更少，绿色部分山体也晕染更淡而赭色更多，更具文人趣味。除了表现仙境题材，仇英也用青绿技法表现文人闲居生活和隐逸山水。例如《莲溪渔隐图》轴绘江南水乡景色，线条细劲简练，以淡花青、赭石为主染色，格调清丽明快，画法受赵孟頫、文徵明

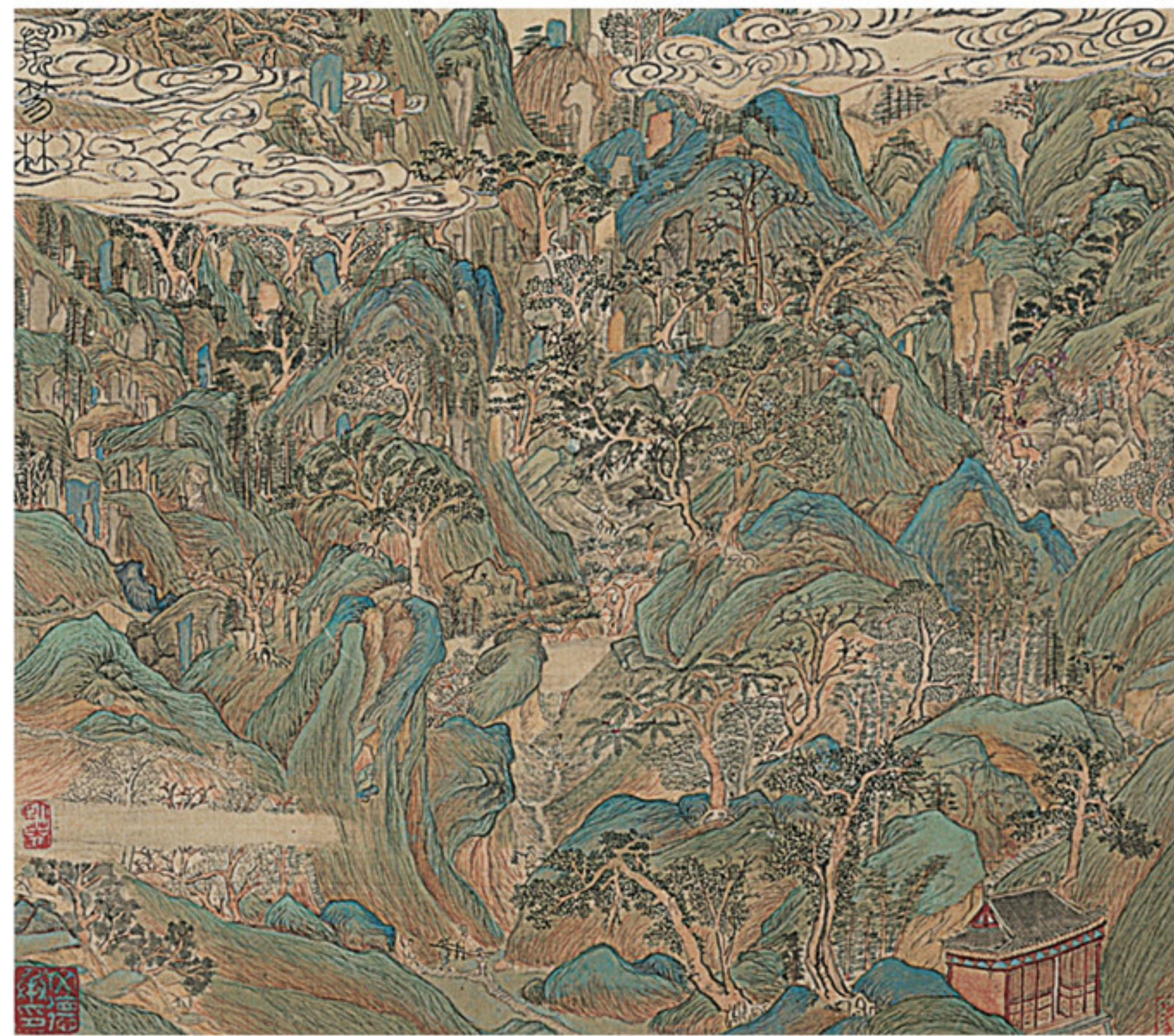
影响较多。《桃村草堂图》轴是仇英画给项元汴的兄长项元洪的，此图采用青绿重设色画法，多勾斫少皴染，敷以石膏、石绿、赭石色，色调明丽，也是仇英青绿山水画中的代表作。可以说，仇英在临摹唐宋名家的基础上，主要师承赵伯驹和南宋「院体」，但也学习元明文人用笔，其擅长的青绿画法具有「工」、「雅」兼具的美感。

明代后期——以仿古之名

明代后期，随着苏州画坛逐渐失去活力，松江地区以董其昌为首的新兴画坛逐渐壮大。董其昌的创作以水墨居多，青绿山水数量并不很多，却和他的画论一起很好体现了他对仿古的态度。沈士充、赵左等的青绿山水均受到董其昌的直接影响。晚明时期的画家丁云鹏、蓝瑛、陈洪绶等亦擅青绿山水，皆在仿古的名义下创新。苏州画坛虽然不再有文徵明、仇英这样的大家出现，但坊间「苏州片」（苏州造假画）制造的青绿山水以仿前代各大青绿名家为主，有着广泛的消费市场 and 传播力。

董其昌笔下的青绿山水，一是淡青绿兼浅绛设色，具有元人和明中期吴派的文人笔调；二是借仿古之名，改造了「没骨山水」。这两种风格都影响了晚明时期多位重要画家。《仿古山水图》册是董其昌仿唐宋元诸家山水集册，此册既有水墨山水，又有青绿山水，其中青绿山水风格有仿倪瓒的，也有仿杨昇的，前者属于文人趣味，后者属于「没骨山水」。

董其昌对以往文人趣味的仿效是有创造性和影响力的。在倪瓒的传世山水作品中，几乎皆为墨笔皴染而成，但董其昌却在《仿古山水图》册中的一开仿倪瓒之作中赋予了坡渚和局部块石以淡绿色。在董其昌著名的「南北宗论」中，他是推崇以王维、董源、巨然、「二米」（米芾、米友仁）以至「元四家」为「南宗」正传的，主张用「南宗」笔墨作画。董其昌在仿倪瓒时，并不拘泥，更多是仿倪瓒的干笔、构图关系以及疏朗荒寒之意境，淡雅的设色并不妨碍其对倪瓒的仿效，甚至更符合元明以来形成的淡设色的文人趣味。同为华亭（今上海松江）人的赵左和董其昌关系紧密，曾为董代



明 文嘉、文伯仁等 吴门诸家寿袁方斋三绝册（二十开选二）
绢本设色
每开纵二二·二厘米 横二六·七厘米
故宫博物院藏
上图为明文伯仁《万笏林图》页、下图为明文嘉《林屋洞图》页



明 陆治 竹林长夏图轴
绢本设色
纵一七六厘米 横七五·三厘米
故宫博物院藏

笔，深受董其昌艺术理念的影响。赵左的《荷乡清夏图》页绘湖乡平远小景，设色汁绿与淡墨调和，风格淡雅，与宋代赵大年《湖庄清夏图》（波士顿美术馆藏）异曲同工。董其昌认为赵大年也是王维与倪瓒之间「南宗」正脉的一环，赵大年为宋宗室画家，多绘平远小景，赵左淡设色仿赵大年笔意与董其昌淡设色仿倪瓒笔意可谓一脉相承。到晚明期，钱塘人（今浙江杭州）刘度笔下的《西湖十景图》册应受到其师蓝瑛的影响，虽是实景之作并无临仿痕迹，但设色淡雅清逸，为元明以来富有文人趣味的小青绿之作。



明 董其昌 仿古山水图册之「仿唐杨昇」、「仿倪元镇」
纸本设色
共八开 每开纵二六·三厘米 横二五·五厘米
故宫博物院藏



明 仇英 桃村草堂图轴
绢本设色 纵一五〇厘米 横五三厘米
故宫博物院藏



明 仇英 莲溪渔隐图轴
绢本设色
纵一二六·五厘米 横六六·三厘米
故宫博物院藏



明 仇英 玉洞仙源图轴
绢本设色
纵一六九厘米 横六五·五厘米
故宫博物院藏



明 赵左 荷乡清夏图页
绢本设色
纵二七·五厘米 横二六·五厘米
故宫博物院藏



明 刘度 西湖十景图册之「苏堤春晓」
绢本设色
共十开
每开纵二九·八厘米 横四五·三厘米
故宫博物院藏



明 赵左 山水图页
纸本设色 纵二八厘米 横二二厘米
故宫博物院藏



明 沈士充 山水图册之「仿赵伯驹」
金笺设色 共十开 纵二五·七厘米 横二二·五厘米
故宫博物院藏

董其昌《仿古山水图》册中第一开为仿杨昇的没骨山水。画心右上自题：「仿唐杨昇。」对开自题：「唐杨昇《岢关蒲雪图》，见之明州朱定国少府，以张僧繇为师，只为没骨山，都不落墨……」这段表明了董其昌所仿的唐人杨昇笔下的没骨山水是来自张僧繇的。没骨山水即不勾勒山石大轮廓而直接以

颜色晕染的山水画，本开册页浓艳亮丽，山石设色青绿交错，树木也染作红或蓝，充满装饰效果。董其昌《仿张僧繇白云红树图》卷（台北故宫博物院藏）中也是山体染以相间的青绿色，各色树木生长其上，整体是董其昌标准的文人笔墨却晕染了浓艳的装饰色彩。在另外一套册页《燕吴八景图》册（上海博物馆藏）中也

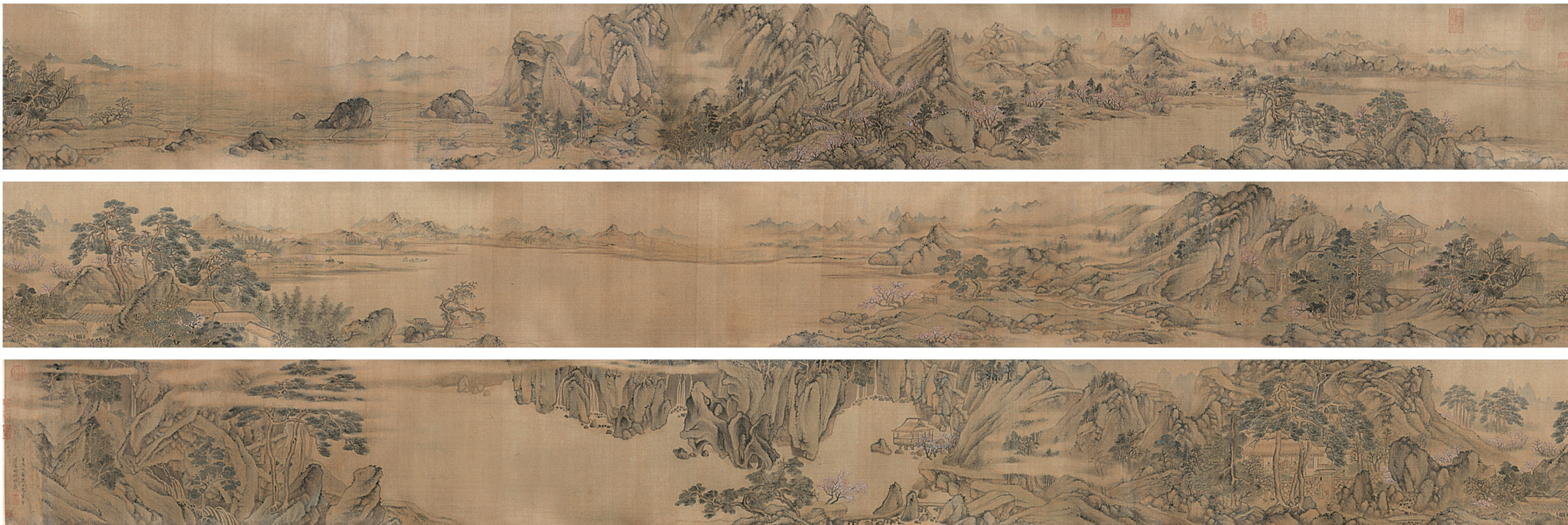
有一开是仿张僧繇的，山石形态怪异而独立，几乎全部为石绿色平涂，上部覆盖白雪和红色的树木，艺术语言更为纯粹和直接。历史上张僧繇和杨昇是否绘没骨山水是有争议的，但就像牛克诚先生所说：「画史上是否确曾有张僧繇没骨山水的存在并不重要，重要的是，张僧

繇及杨昇是一种「晋唐绘画」理念的化身……」（牛克诚《色彩的中国绘画》，湖南美术出版社，二〇〇二年，第二八〇页）董其昌声称对晋唐时期没骨山水的「临仿」，其实更多的是一种新时代的「创造」，这种借古托古的仿造，体现了董其昌对「仿古」和「古意」的重视。同时董其昌也暗中参与了青绿山水的变革，拓展出的新形式在明代中后期的确产生了不小的影响。例如赵左《山水图》页、蓝瑛《白云红树图》轴等均受到董其昌没骨山水的影响。

除了受董其昌影响的两种仿古之外，明后期还有不少仿前代青绿名家的画作出自赵左门下的沈士充同为华亭人，其《山水图》册中有一开为仿赵伯驹之作，形态怪异，青绿交错设色，远山染以淡花青。此外，他的《桃源图》卷为经典题材，取材于西晋文学家陶渊明的名篇《桃花源记》。画作以青绿法绘群山连绵、烟波浩渺之景，山间有桃林掩映、屋舍村落及人物往来。据董其昌跋，沈士充此卷同样是仿宋宗室青绿大家赵伯驹笔意。晚明陈洪绶《杂画图》册中也有一开为「仿赵伯驹山水图页」，图页中山石交错染以纯度较高的石青、石绿，底

部略施赭色，与宋代院体青绿山水的特点相符，上部树梢间有轮廓清晰的条状烟云穿过，兼具古意和装饰趣味。画心左下方自题：「老迟洪绶仿赵千里（伯驹）笔法」，点明了此青绿之法是对赵伯驹的仿效，但此仿效之作中亦反映出更多的自身特点和时代的新变化。晚明清初时刘度的《海市图》卷为唐人喜好的仙境题材，不可企及的海市蜃楼与幻境在唐宋时期用青绿设色是最贴切的仙化表达。画心左侧自题：「己丑夏日仿小李将军画法……」点明了此题材和青绿

的结合是对唐代青绿名家李昭道的仿效。在明代画史上，除了上述文徵明、仇英、董其昌、陈洪绶等这些著名画家之外，还存在大量小名头甚至无名的画匠。这些画匠通常通过临仿历代或同朝名家作品获得广泛的市场，这些出自坊间相对廉价的作品被更多的民众获得和认可，因此和那些稀有的名家名作相比，拥有着更为开阔的视觉体验和传播力度。苏州片便是这样的一种存在。万历年间以苏州为中心的江南一带徽商兴起，他们带来经济发展的同时也带来富丽堂皇的审美。仇英笔下精美富丽的青绿山水在当时为市场所好，供不应求，遂出现



明 沈士充 桃源图卷
绢本设色 纵二九·七厘米 横八〇三厘米
故宫博物院藏

了很多仿造品，其中以苏州地区的仿造最为著名。这些善于仿造的民间作画高手尤集中在苏州山塘街专诸巷和桃花坞一带，他们所造的假画后来被统称为「苏州片」。「苏州片」尤以青绿山水为主，主要仿造历代青绿山水名家，如李思训、李昭道、赵伯驹、赵伯骕，以及文徵明和仇英等。其中又以一些著名题材最受欢迎，如桃源图、仙境主题等，



明 陈洪绶 杂画册之「仿赵伯驹山水图页」
绢本设色 共八开
纵三〇·二厘米 横二五·一厘米
故宫博物院藏

甚至对《清明上河图》的仿造也有青绿版本。（参见余辉《鉴定元明清青绿山水画的突破口》，《收藏家》，二〇〇七年四月）不同于董其昌等名家可以自觉走在时代的前面、有创新或再造意识地仿效前人，苏州片是以造假、兜售为目的，通过大量临仿稿本、分工合作等方式，尽可能延续经典的青绿样式同时更加迎合当时市场需求。这些以仿造名家名作为职业的民间画匠有些水平很高，其笔下的青绿山水至今仍大量收藏于诸多海内外博物馆之中。苏州片中的青绿山水样貌通过「仿」的性质，代表了明后期真实的市场喜好和民间趣味。

总体来说，唐宋以来富丽堂皇的院体大青绿在明代为之一变，明初虽延续宋院体青绿风格，却已经开始融入文人笔墨。明代青绿山水取得的最大成就即大量文人趣味的加入。吴门派笔下的青绿山水设色不再一味浓重，或配合淡墨，或多用清淡的汁绿、花青，使得整体风格雅致而清逸，可谓墨色清趣。当吴派后期趋于程式化后，董其昌打出复古的旗帜，在保持着「墨色清趣」审美趣味的同时，在「仿」的外衣下暗中引领了明代后期青绿山水新的可能。

明 刘度 海市图卷
绢本设色 纵四〇·六厘米 横一六〇厘米
故宫博物院藏

