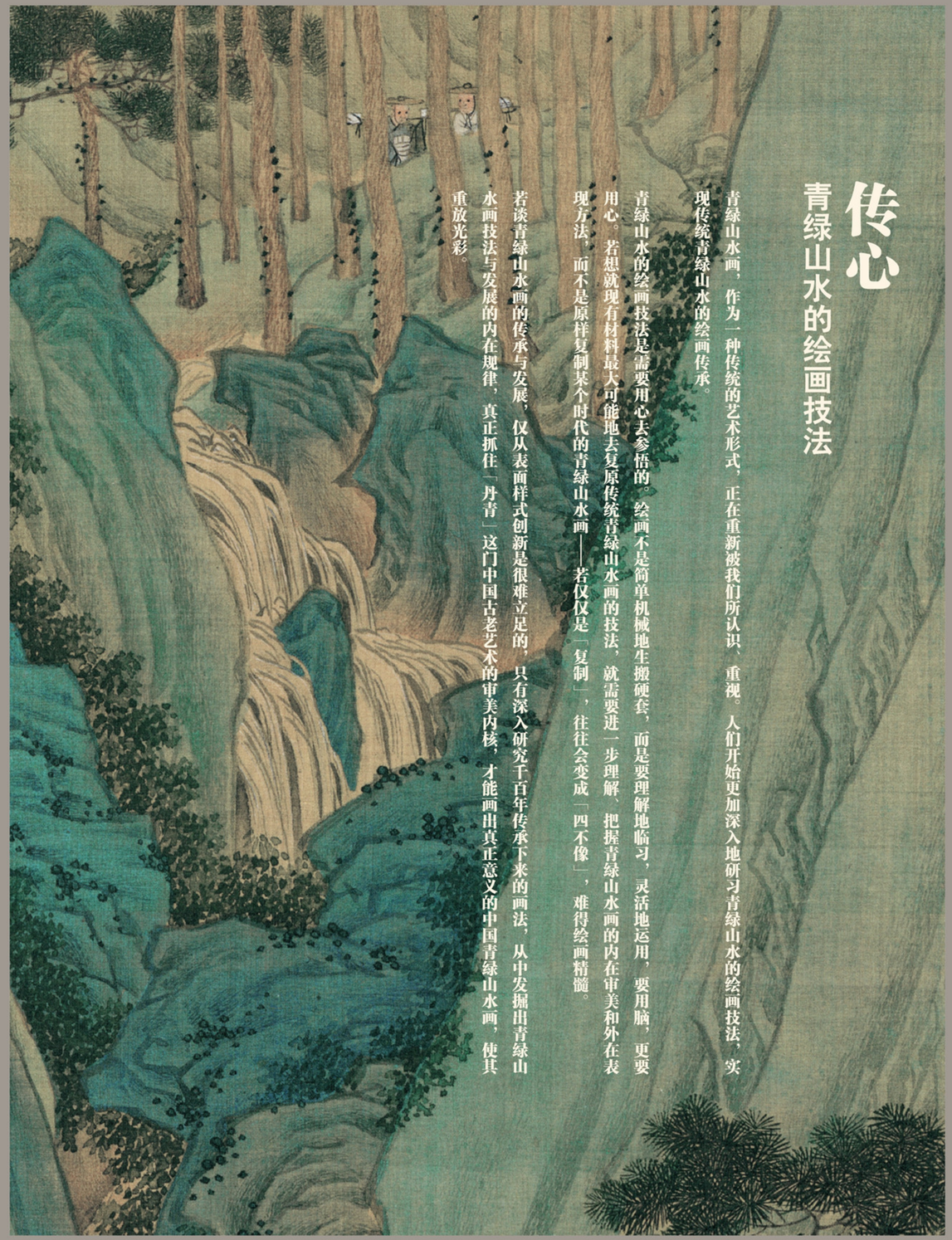
传心

青绿山水的绘画技法

青绿山水画，作为一种传统的艺术形式，正在重新被我们所认识、重视。人们开始更加深入地研习青绿山水的绘画技法，实现传统青绿山水的绘画传承。

青绿山水的绘画技法是需要用心去参悟的。绘画不是简单机械地生搬硬套，而是要理解地临习，灵活地运用，要用脑，更要用心。若想就现有材料最大可能地去复原传统青绿山水画的技法，就需要进一步理解、把握青绿山水画的内在审美和外在表现方法，而不是原样复制某个时代的青绿山水画——若仅仅是「复制」，往往会变成「四不像」，难得绘画精髓。

若谈青绿山水画的传承与发展，仅从表面样式创新是很难立足的，只有深入研究千百年传承下来的画法，从中发掘出青绿山水画技法与发展的内在规律，真正抓住「丹青」这门中国古老艺术的审美内核，才能画出真正意义的中国青绿山水画，使其重放光彩。



凡设青绿　体要严重　气要轻清

青绿山水画法探源

左亮

中国美术学院文学硕士，著有《南方山水画派》《故宫画谱——山水界画》等著作

凡设青绿，体要严重，气要轻清，得力全在渲晕，余于青绿法，静悟三十年，始尽其妙。（【清】王翚《清晖画跋》）

青绿山水画作为传统艺术中的一种形式正重新被认识、被重视，人们正逐渐回归理性，更加客观地去欣赏青绿山水画这种流传千百年的传统艺术之美。研习青绿山水画技法时不应是机械地生搬硬套，而是要理解地临习，灵活地运用。我们要就现有材料最大可能地去复原传统青绿山水画的技法，进一步理解、把握青绿山水画的内在审美和外在表现方法，而不是去原样复制某个时代的青绿山水画。

「丹青」是十九世纪前「中国画」的正名。（「中国画」是在西洋画传入中国后为加以区分而产生的）最初的绘画是指有色彩的画，原始的陶器、岩画、地画等已有丰富的色彩，主要以赭、赤、黄、黑、白色为主。至隋唐时期，最初的山水画也是有色彩的，如隋代展子虔的《游春图》等，之后「彩色山水画」快速发展、完善。唐代李思训、李昭道父子的「金碧山水画」（青绿山水画的一种）已达到相当高的水准，并成为后世青绿山水画的标榜，而此时的「文人水墨画」才刚刚起步。在所谓「文人」主宰政治、经济、文化、艺术的社会里，狭隘的重「艺」轻「匠」、崇「雅」鄙「俗」的观点把青绿山水画粗暴的定义为「匠人的世俗画」，将其与「文人水墨山水画」相对立、贬损，使青绿山水画逐步被边缘化，其技法也渐渐失传，水墨山水画高速发展并占据画坛主导地位。（然而历史上有识文人非常重视青绿山水画，并有着很高的成就。如五代董源、宋末元初钱选、元代赵孟頫、明代文徵明等等）进入二十一世纪，已没有所谓的「文人」，更没有所谓的「匠人」，青绿山水画作为传统艺术中的一种形式正重新被认识、被重视，人们在多年来被伪文人的粗滥作品及所谓当代水墨的误导后逐渐回归理性，更加客观地去欣赏青绿山水画这种流传千百年的传统艺术之美。在现今的中国画坛，伪传统与伪文人一样无处不在，这使得传统青绿山水画的传承与深入研习变得非常重要与迫切。

清代恽寿平《瓯香馆集》云：「俗人论画，皆以设色为易，岂知渲染极难。画至著色，如入炉篝，重加锻炼，火候稍差，前功尽弃，三折肱知为良医，画道亦如是矣。……青绿重色为浓厚易，为浅淡难。为浅淡矣，而愈见浓厚为尤

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 124-125
17/8/21 15:03



宋人绘　江上青峰图页
绢本设色
纵二四·五厘米　横二六·二厘米
故宫博物院藏

难。」可见画青绿山水画并非易事。

青绿山水的设色

青绿山水画属设色画，传统意义上的设色概念与现今的理解有所不同。早期有关设色理念上的「随类赋彩」（【南齐】谢赫《画品》「六法」之一）中「色」与「类」（绘画的自然物象）相关，如山石、土坡、树干等「类」以赭石色等为主，天空、江湖、茂林等「类」以花青色等为主，殿堂栏柱、门窗及朱树等「类」以胭脂、朱砂、朱磾色为主。以上属大的分类，细分之则更丰富多彩，如水色还分为「春绿、夏碧、秋青、冬黑」等（【北宋】郭熙、郭思《林泉高致》）。根据不同季节、不同地域，设色亦有区分，皆从大自然而来。南朝宗炳《画山水序》中提到的「以色貌色」即是以颜料之色去对应自然之色、对应自然物象本质之色，这与西洋画以光、影为主导的色彩理论有所不同，如西洋画以红、黄、蓝三原色为基础，相互调和而产生不同的色彩关系，如对比色中红对绿（黄＋蓝）、黄对紫（红＋蓝）、蓝对橙（红＋黄）等，而中国传统色彩是以青、赤、黄、白、黑五色为原色，此五色如同五味、五音等，都对应着中国五行学说的木、火、土、金、水，即「五色原于五行，谓之正色，而五行相错杂以成者谓之间色，皆天地自然之文章」（【清】沈宗骞《芥舟学画编》），其对比色为：石青、石绿对朱砂，花青对赭石，中以泥金线条及空白来调和，调和的好坏决定着作品的成败。

可以说，中国传统青绿山水画的色彩观是对自然本质的内在提炼，而形式上又具有一定的装饰性，唐宋青绿山水偏向对自然本质的探究，而明清则更趋于外在的装饰性。了解青绿山水画的发展以及中国传统色彩的逻辑关系，在研习青绿山水画技法时就不再是机械地生搬硬套，而是理解地临习，灵活地运用。

青绿山水技法讲解

本篇有关青绿山水画的技法，是自隋唐至明清青绿山水画共通的基础技法，理解并熟练掌握后再去研究各时代青绿山水画法的区别与特点就会相对较为容易。另外需要说明的是，此篇技法讲解是要就现有材料最大可能地去复原传统青绿山水画的技法，复原的是技法原理，需进一步理解、把握青绿山水画的内在审美和外在表现方法，而不是一模一样地去复制某个时代的青绿山水画。（比如临习传统作品，其中勾勒部分，我们要体会其节奏变化以及结构关系等，而不是反复描摹出其表面样式，这样看上去虽像但毫无生气）

青绿山水画的材料准备

传统青绿山水画就材料而言主要包括绢、墨、笔及颜料等。

绢多使用熟绢，各时代绢的材质、织法等各不相同，差异较大，颜料亦是如此。除了熟绢，也可以用熟宣来临习，可以自制熟宣（现在市场上的熟宣，大多较为脆、薄，胶矾过重，韧性差）：先选用质地较好的厚薄均匀的生宣，而后用胶矾水涂刷在生宣的背面即可。（胶矾水不宜过厚，比例约一比一，用五克明胶，先用常温水浸泡，再用开水冲调至完全溶解，胶水量约为三百五十克，明矾五克压碎至粉末状。再用常温水冲调，矾水量等同于胶水量，待胶水冷却后将胶矾水混合，用羊毛刷均匀地刷在生宣背面，大约可刷一张六尺生宣，也可以将胶矾水调稀分二至三次刷于宣纸背面，这样做出来的熟宣更加绵软。不要在生宣正面刷胶，不然当分染墨或色的时候会出现滞笔、渲染不匀等问题。）

墨用油烟墨块（不建议用墨汁，因其含胶量过大容易滞笔），随用随磨，隔夜宿墨有沉淀不易染匀，墨要磨到黑亮饱和，淡墨是浓墨加水调成的，而不是磨成淡墨，不然墨无光彩。

笔按用途分为勾线、皴擦及晕染等。勾线、皴擦之笔依画面需求及个人习惯而定，晕染之笔多用羊毫，大小适中，含水饱满，一般用两支，一支蘸墨或色，一支蘸水接染之用。

中国画颜料按形状分粉状（有加胶和不加胶两种）、膏状和块状等；按质地分矿质和植质两种，都是从自然中提取的。矿质颜料有石青、石绿、石黄、赭石、朱砂、朱磾和蛤粉等，具有一定的覆盖性；植质颜料有花青、胭脂、藤黄等，相对透明。颜料的性质与青绿山水画技法有着密切关系。

青绿山水画的绘制步骤

青绿山水画的绘制基本步骤分为起稿、落墨、罩色、上色、复色、固色等。

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 126-127
17/8/21 15:03



起稿
左亮　绘

起稿是将要临习或创作的稿本放样到绢或宣纸上。传统多用九宫格放样法，现多用拷贝台直接拷贝。若是临习传统青绿山水画，此阶段还需读画，如简单的作者介绍、历史文化背景、作品特点等，并试着去分析作品的绘制过程及方法。分析绘制方法不一定完全准确，但没有关系，在不断的临习后收益会很大。起稿放样一般用软黑的炭铅笔，不伤画面又容易擦掉，如5B铅笔或木炭条等。起稿不一定每一笔都描摹下来，有个大致图样即可（若有界画楼宇等则要精细入微）。这一步关键是弄清山石、树木、屋宇和云水等脉络、结构和层次关系，做到心中有数，为下一步做好准备。

落墨是在炭铅稿的框架下用毛笔勾勒出作品的形质。勾皴前先用干布轻轻弹去较深的炭铅笔痕，这样不会破坏笔墨效果。根据作品选择不同形制大小的毛笔，依书写性依次按序勾皴。「勾」是勾勒出山石等轮廓，「皴」是皴擦（「擦」在青绿山水画技法中是很少用的）出山石等质感，要求简洁、明确、肯定，最忌小笔反复描摹。

罩色是将墨和色平涂于画面。分罩墨、分墨、罩底色等几步。

罩墨是用淡墨将画面统一罩染一层，深浅依作品而定，若画面颜色较深可多染几层，切不可一次染深，不然画面没有通透感。此法目的是去「火」，一是可以去掉新熟绢或熟宣表面的「燥火气」，二是可以降低色彩的明度，使画面沉稳、雅致，不艳俗。罩墨时应留出画面「白」的地方，如云、雪、窗等，「留



罩色
左亮　绘

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 128-129　17/8/21 15:03

白」并非空出不染，而是罩染后在未干的时候用干净的毛笔将「白」处的墨洗去，可反复几次，这样「洗白」要比「留白」更自然柔和。

分墨是根据画面深浅、结构和层次等要求，进行墨色分染处理，如在山头、屋顶和树石等阴阳之处。分染要用两支毛笔，一支蘸墨一支蘸水，墨笔画于深处，水笔顺势相接，使墨色有深浅过渡的层次变化，墨笔水分要充足饱满，水笔水分要略少于墨笔，在每次接染后都要清洗，保持干净。分墨在表面效果上类似西洋画的素描，但有着本质的区别，素描的明暗是以光影来处理的，是有方向性的，而分墨是表现自然物象之间的区别，远近、阴阳等，是无方向性的，这也是中西绘画本质区别之一。

罩底色是在画表面不同颜色下衬以底色，底色有两类：一是整体画面基调底色；一是画面不同物象不同色彩下不同的底色。衬底色的方法有两种：一为正衬，一为反衬。正衬即直接在画面罩色，反衬则是在画反面罩色，多用于绢本画。首先是罩染画面基调底色，传统上一般多用赭石色，用水将赭石溶解开并沉淀，取其上层赭石水进行罩染，沉底色渣不用（矿质色都会有些沉淀），如此色彩清明温润；而后，依不同物象之色进行底色罩染，如在水、天、山林等（有石青、石绿等部位）「青色」物象下罩染花青，在枫叶、屋宇、围栏、门窗等「红色」物象下罩染胭脂。胭脂、花青都属植色，一般不会影响勾皴及罩染的墨色。「色之有底，方显得凝重」。（《张大千画语录》）

上色，即在罩色基础上的「随类赋彩」。其基本要求是：「色不碍墨，墨中有色。」（【清】王昱《东庄论画》转引王原祁语）「色不碍色，又须色中有墨，墨中有色。」（【清】笪重光《画筌》）此类颜料不可直接使用，要用水将其溶开后使用（有些粉状颜料还需调胶使用）。石青、石绿又分为头青、头绿、三青、三绿等，越后者覆盖性越大，「粉气」越强。一般先上三绿色，多染在山石的中上部或顶部，而后上三青色，青、绿色交互映衬，两者搭配的好坏决定着整幅作品的优劣。「设色不以深浅为难，难于彩色相和，和则神气生动，否则形迹宛然，画无生气。」（【清】方熏《山静居画论》）最后设色朱砂、朱磦于楼宇围栏、门窗、枫叶之上，不可过多，但一定要精致。总之，上色「青绿者，虽极重能勿没其墨骨为得。设色时须时时远望，层层加上，务使重处不嫌浓墨，淡处须要微茫，草木丛杂之致，与烟云缥缈之观，相与映发，能令观者色舞矣」。（【清】沈宗骞《芥舟学画编》）

复色即在上色完成后进行色、墨调整，有「醒画」的作用，可使画面鲜活



复色、固色
左亮 绘



上色
左亮 绘

起来。经过以上各步骤的多次渲染擦洗后，有些墨、色或被覆盖或被磨损，需要补色，另外还要去除三青、三绿等矿质色的「粉气」。复色分复原色和复新色，破损磨损处用原色。复新色是在如山石之脚及树干等处除用赭石色复加罩染，还要用稍深的赭石色或藤黄色复勾墨线，可使墨色润活，「画石之妙，用藤黄水浸入墨笔，自然润色。不可用多，多则要滞笔」。（【元】黄公望《写山水诀》）在三青、三绿渲染的部分用头青、头绿进行复加罩染，要色薄轻透，切不可反复涂抹，这样可以去掉三青、三绿的「粉气」使青绿色有鲜活之感。用朱磦、藤黄罩染朱砂、胭脂等色，使色沉而亮。若画中有殿宇，其朱砂、朱磦色的门窗、围栏、金柱、檐柱等以及「红色」夹叶树的树叶亦要用胭脂等色进行复勾，另外在山石树木上黑色的苔点中间可点上石青或石绿使苔点亮如宝石，若再用泥金等复勾山石轮廓就成为金碧山水画。绢本青绿山水画还有一种背面复色的情况，如同反面衬色，其作用是改变画面色彩明度，如若使画面沉郁，可衬墨、花青、胭脂等色，若使画面明亮，可衬蛤白、

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 130-131 17/8/21 15:03

明　项圣谟　剪越江秋图卷（局部）
绢本设色
故宫博物院藏

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 132-133　17/8/21 15:03



明　藍瑛　澄观图册（十二开选一）
金笺设色　纵四二·五厘米　横二三·二厘米
故宫博物院藏

面之上，色轻薄但视觉感「沉厚」、「丰富」，「沉厚」在于淡墨底色的罩染及复、衬色的使用，「丰富」则在于多层颜色叠加之后的「一色之中，更变一色」，如墨绿色不是将墨和绿直接混合，而是先以淡墨罩底，再罩染赭石、花青，最后根据需要罩染藤黄、草绿、汁绿或石绿等等，这样可使墨绿色丰富而玄密。另一点是青绿山水画罩色、上色、复色等过程中，要等第一遍渲染干透后再染第二遍（也可以一层色一层胶矾水，干后再上第二层色），如是往复，直至达到预期效果。

各个时代青绿山水画的特点与演化

隋代青绿山水的代表画作是展子虔的《游春图》长卷。

展子虔，隋代朝散大夫、帐内都督。《游春图》描绘的是贵族悠闲踏春之景。整幅作品空勾无皴、古朴纯粹，反映了山水画最初的样貌。勾勒简洁劲挺，淡墨罩底，留出云白；分染水岸云底、远山茂林及近坡树干；赭石打底于山坡水岸；花青赋于湖面、远处山巅及近处碎藤黄等色，此步骤须谨慎，水份要少色要薄不可反复涂抹，不然会破坏正面色彩而前功尽弃。

固色是用胶矾水在完成的作品表面薄薄罩上一层，以免画上的颜色脱落，胶矾水的浓度与做熟绢、熟宣时的相同，可略为稀薄一点，用羊毛刷顺序同向一次性上胶，不可来回涂抹，不然会将画面上的颜色带起，破坏画面，若不够可等干后再刷一层。

青绿山水画技法中有两点需要注意：一点是颜料几乎都用原色，不混调使用（西洋画是将多种颜色调和在一起使用，很少用原色），是分层、有序地渲染于画





隋　展子虔　游春图卷（局部）
绢本设色
故宫博物院藏

石，而后再设石青；近处山坡及堤岸分染石绿；山中殿宇之斗拱、窗、柱及桥栏先用胭脂打底再设朱砂；最后用赭石、石黄复染水岸间的沙坡，点染沙粒；勾染白云及人物并在绢背面复染蛤粉以衬云白。整体设色轻淡，石青、石绿只染了一层（可从其覆盖的墨线看出）。此幅作品最值得注意的是湖水染得及其微妙。《游春图》开创了青绿山水画法，影响深远。

唐代青绿山水的代表画作是《京畿瑞雪图》纨扇。

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 134-135　17/8/21 15:03

明代大藏家项元汴认为《京畿瑞雪图》是李思训之笔。李思训，唐代右武卫大将军，右羽林大将军，人称「大李将军」，其子李昭道，人称「小李将军」。《京畿瑞雪图》描绘楼阁雪景，属界画范畴，青绿古拙。淡墨勾勒方正硬朗，远山及树木罩染淡墨，建筑房顶及山头等用蛤粉染雪意，并在绢背面衬蛤粉，增加白雪厚度感，屋脊及树叶在淡墨罩染的基础上先染石绿再用头绿勾染，屋檐、窗、柱及桥栏以胭脂打底赋以朱砂、朱磞，背面再衬以蛤粉提亮色彩，最后用泥金复勾山石、云、水及殿宇、台、桥等轮廓，即所谓金碧山水。此幅作品最大特点是其「写意性」，这在严谨的青绿山水画里是很少有的，因而带来极大的趣味性。

五代时期青绿山水的代表画作是董源的《龙宿郊民图》立轴。

董源，五代南唐北苑副使，人称「董北苑」，先以青绿山水画得名，后以水墨山水画成为文人画之祖。《龙宿郊民图》描绘的是江南秀润之景及村民龙舟竞渡喜庆祥乐的生活。五代的青绿山水画已非常成熟，《龙宿郊民图》勾



唐人绘（传） 京畿瑞雪图纵扇
绢本设色　纵四二·七厘米　横四五·二厘米　故宫博物院藏

皴完备，分染精微。山体统罩淡墨并分出层次，而后罩染花青，花青于黄绢淡墨底上显出微微的墨绿色，山坡、堤岸及远山上罩染石绿，石青偶染于碎石与山头。此幅作品「皴」的加入使得青绿山水画产生质的飞跃，青绿山水画技法从此不断丰富、完备。

宋代青绿山水的代表画作是王希孟的《千里江山图》卷和赵伯骕的《万松金阙图》卷。

王希孟，北宋画院学生，宋徽宗赵佶亲授其法，十八岁作《千里江山图》，二十多岁去世。《千里江山图》属巨幅青绿山水画，也是青绿山水画巅峰之作，气势浩荡，景曲精微，情趣夺目，且技法纯熟、精准，随意洒脱不逾矩，超越雅俗文匠。此幅作品技法上有几点值得注意：一是天空，先以淡墨分染，再染花青，最后再以淡石绿罩染；二是湖水，先分别以淡墨、花青罩染，再在绢反面染石绿，最后再在正面用头绿罩染；三是山峦上石青、石绿的搭配调和，先以淡墨分染山头，再分染石绿，最后以石青分染，石绿用色较薄，而石青厚薄不一，位置多在山顶及山脚碎石，石青、石绿搭配错落和谐；四是山脚赭石色的复勾和村落建筑浓黑的屋顶使画面既有节奏感又协调一致。

赵伯骕，字希远，赵令穰之子，赵伯驹之弟，南宋和州防御使。《万松金阙图》卷表现江南茂林和隐匿山岭的楼阁，作者用密集、有序的「苔点」描绘出郁郁葱葱的山林，这在传统山水画的表现手法上是很少见的，极有「现代感」，在颜色的处理上，这些墨绿色的「苔点」是将墨与绿调在一起使用的，还有在近处的松树干上作者直接用石绿打苔点，这都是不多见的。总之，《万松金阙图》卷在原有的青绿山水画技法上又增添了许多新的方法，也为我们提供了新思路。

元代青绿山水的代表画作是钱选的《山居图》卷。

钱选，南宋乡贡进士，「吴兴八俊」之一，宋亡后拒绝出仕元朝。《山居图》是其隐居逸志的表述。《山居图》是纸本青绿山水作品，为我们提供了在熟宣上画青绿山水的方法。《山居图》亦是空勾无皴，极具古意。先按序以淡墨、赭石青、石绿分别罩染山峦、土坡、树叶等，石青、石绿相互不参溶，这是其一大特点，远山用花青调墨渲染，这是浅绛山水画的处理方法，最后用重赭石勾染山脚、坡脚，具有极强的装饰性。

明代青绿山水的代表画作是文徵明的《兰亭修禊图》卷和仇英的《桃源仙境图》轴。

文徵明，号衡山，江苏人。「明四家」之一，吴门画派代表人物。「粗」学沈周，「细」承元代赵孟頫，倡导「古意」思想。《兰亭修禊图》描绘了晋代王羲之与谢安等人在浙江兰亭曲水流觞之会。在金笺上作画是有一定难度的，尤其是青绿山水画，其表面光滑很难留住墨、色，会使画面显得油滑，因而勾皴时墨要淡，水分要少，枯淡之笔勾皴，上色亦要淡，水分也不能过多，且上一至两遍即可。图中兰亭栏、柱皆用界尺勾画，顶用枯笔淡墨及赭石分别勾画出。

仇英，号十洲，江苏人。「明四家」之一，职业画家文人化代表。师周臣宋院体画风并上承唐画古意，严谨、精密。《桃源仙境图》取材东晋陶渊明《桃花源记》，表现文人隐逸之乐。整幅作品

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 136-137　17/8/21 15:03



宋　赵伯驌　万松金阙图卷（局部）
绢本设色
故宫博物院藏



元　钱选　山居图卷（局部）
纸本设色
故宫博物院藏



五代　董源　龙宿郊民图轴
绢本设色
纵一五六厘米　横一六〇厘米
台北故宫博物院藏

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 138-139　17/8/21 15:03



明　蓝瑛　白云红树图轴（局部）
绢本设色　纵一八九·四厘米　横四八厘米
故宫博物院藏

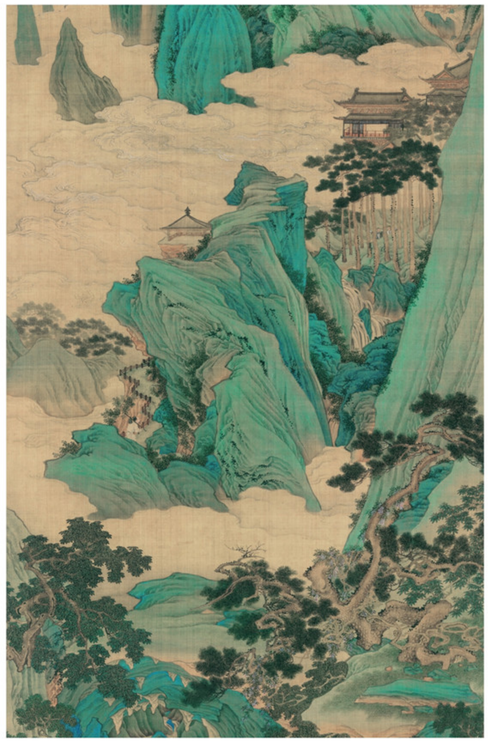
以写意方法画出树干、小桥、泉瀑等，连擦带染地画出山石，而后直接用石青、石绿分染，色厚层少，石青后衬墨，石绿后衬蛤粉，最后用墨简洁擦染出山石阴阳结构，以及用朱砂、蛤粉等原色及墨绿、粉蓝等调和色直接勾染树叶，用朱砂勾染水草等，这种方法对近代张大千泼彩山水有很大影响。

青绿山水画发展到清代逐步程式化、样式化，失去了生命力，画面空泛、僵硬，色彩艳俗、轻飘。清末西洋画传入中国，西洋画的色彩、透视取代了中国画自身特有的审美逻辑，光影取代了阴阳，素描取代了图真，艺术上的「科学」取代了精神修养……青绿山水画的传承与发展仅从表面样式的所谓创新是很难立足的，只有通过对千百年传承下来的画法进行深入研究，从中发掘青绿山水画技法与发展的内在规律，真正抓住「丹青」这门中国古老艺术的审美内核，才能使青绿山水画重放光彩。

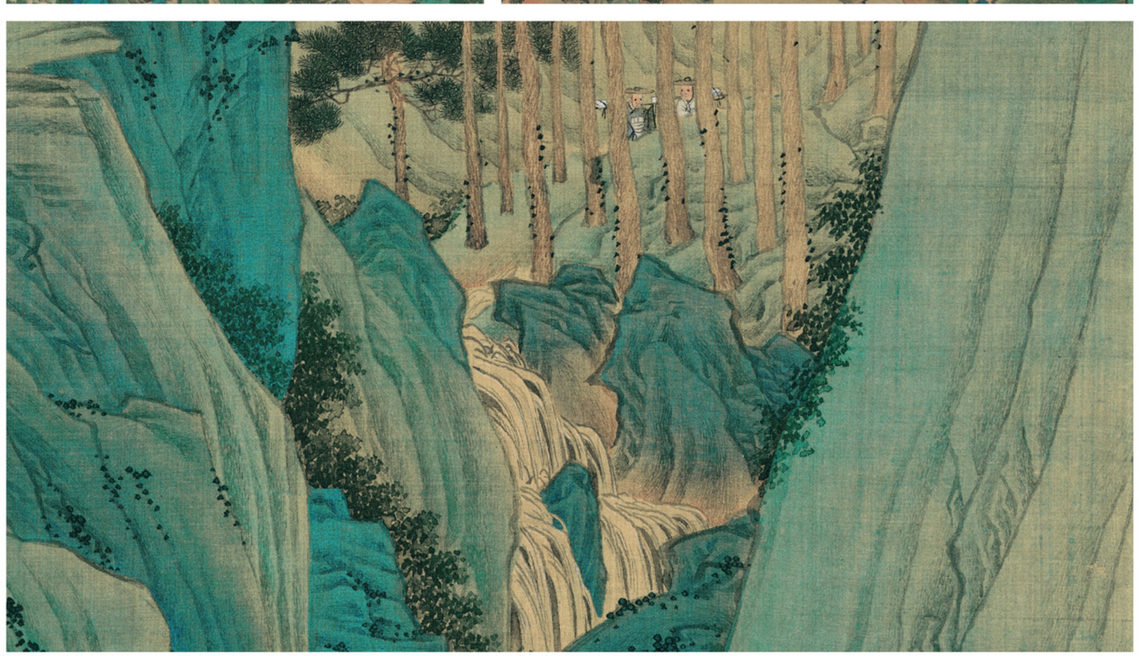
总之，青绿山水画在技法上要做到：「青绿设色，体要严重，气要轻清，笔力超逸，方能运动，妙极自然。」（黄宾虹自题青绿山水）

工整、细腻、富丽；复杂的山石、树木、云水及人物构成，细密从容的勾皴，亮丽准确的色彩关系等，使得《桃源仙境图》成为青绿山水画中经典之作。值得注意的是赭石色与青绿的关系处理，勾云与蛤粉渲染处理，人物面部的分染及其反衬蛤粉方法，以及石青、石绿多层罩染及反衬，加之头青、头绿的分染方法等等。仇英将文人的审美雅趣与成熟的技法完美结合，把青绿山水画提高到一个新的高度。

蓝瑛，明后期画家。《白云红树图》是一幅非常特别的青绿山水画，整幅作品山石部分几乎没有「勾皴擦」，可谓是「没骨青绿山水画」、「写意青绿山水画」，打破传统青绿山水画之法，先







明　仇英　桃源仙境图轴（局部）　绢本设色　纵一七五厘米　横六六·七厘米　天津博物馆藏

DA17070357-5-p106-160-gai-cc2015.indd 140-141　17/8/21 15:03