

分类号: J0
密 级: 公开

学校代码: 10363
学 号: 2210810103



安徽工程大学

Anhui Polytechnic University

硕士学位论文

题目 弘仁山水画的形式语言研究
——以《黄山图册》为例

论 文 作 者 舒富妹

指 导 教 师 胡劲峰

学 科 (专 业) 美术学

研 究 方 向 现代绘画研究

论文提交日期: 2024 年 5 月 18 日

分类号: J0

单位代码: 10363

密 级: 公开

学 号: 2210810103

弘仁山水画的形式语言研究——以《黄山图册》为例

A STUDY OF THE FORMAL LANGUAGE OF HONGREN'S
LANDSCAPE PAINTINGS——TAKING THE HUANGSHAN
ATLAS AS AN EXAMPLE

学生姓名: 舒富妹

指导教师: 胡劲峰

专 业: 美术学

研究方向: 现代绘画研究

论文答辩日期: 2024 年 5 月 29 日

安徽工程大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：我恪守学术道德，崇尚严谨学风。所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已明确注明和引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品及成果的内容。论文为本人亲自撰写，我对所写的内容负责，并完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

学位论文作者签名：舒富味

日期：2024年5月18日

安徽工程大学学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅或借阅。本人授权安徽工程大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密 ☐，在_____年解密后适用本版权书

本学位论文属于

不保密 ☒。

学位论文作者签名：舒富妹

指导教师签名：胡劲峰

日期：2024 年 5 月 18 日

日期：2024 年 5 月 18 日

弘仁山水画的形式语言研究——以《黄山图册》为例

摘 要

弘仁在新安画派中占据重要地位，尤以山水画见长。在明末清初这个社会动荡的时代背景下，弘仁经历了坎坷的人生历程，于是归隐山林，寄情山水，在摹写黄山景象的过程中深入研究山水画的传统形式语言，并进行大胆的创新和突破，逐渐形成了自己的山水画风格特征，显现出以“简”为核心的艺术风格和形式语言，彰显出弘仁对于人生、社会和自然的深刻理解与领悟。

本文聚焦于弘仁的《黄山图册》，运用文献研究、比较研究和图像研究等多种研究方法对该图册展开深入研究。第一部分通过论述弘仁《黄山图册》的风格特征，发现该图册所呈现出“简”的风格倾向，并挖掘其“简”的风格成因、风格演化与路径。第二部分通过对《黄山图册》的形式语言进行深入分析，从构图、造型和设色三个层面具体阐述该图册“简”的形式语言特征：首先，在构图方面，弘仁对客观景象使用了删繁就“简”的择景方式，主要以边角式、几何式和对称式等构图方式呈现作品的简洁、精炼的美感；其次，在造型方面，弘仁多用概括精“简”的表现手法，将山石、树木、云海和屋宇等自然景物以简练、静谧的姿态呈现于画面之上，并对各种画面元素的简

化和提炼，彰显了弘仁对于自然景物的深刻理解与表现。最后，在设色方面，弘仁多以质朴清“简”的色彩认知展现黄山，主用水墨、浅绛和青绿等色彩，营造出朴实、清雅的艺术氛围，通过不同的设色展示了作者对于色彩运用的独特见解，为作品增添了独特的韵味与魅力。第三部分探讨了《黄山图册》形式语言影响，着重考察了其对新安画派、清初画坛和现当代山水画的影响。弘仁以其画笔巧妙地融合了自然与人生、艺术与精神，创造出独具匠心的艺术风格，后世的画家们纷纷学习和借鉴弘仁的艺术风格和创作方法，不断地探索和创新，推动了中国山水画艺术的发展。

因此，通过对弘仁《黄山图册》的深入剖析，探讨其形式语言的意义具有极其重要的价值，不仅可以借鉴弘仁的艺术方法给予现当代画家以启示，更对山水画的创作与实践具有重要的研究价值。通过研究，我们可以进一步理解和探索山水画艺术的深层内涵，从而为现当代艺术创作提供有益的参考和借鉴。

关键词：弘仁， 山水画， 形式语言， 《黄山图册》， 简约

A STUDY OF THE FORMAL LANGUAGE OF HONGREN'S
LANDSCAPE PAINTINGS——TAKING THE
HUANGSHAN ATLAS AS AN EXAMPLE

ABSTRACT

Hong Ren holds a significant role within the Xin'an School of Painting, particularly in the realm of landscape artistry. In the late Ming and early Qing dynasties, Hong Ren experienced a difficult life journey, so he returned to the mountains and forests, and sent his love to the landscape, in the process of copying the scenery of Huangshan Mountain, thorough exploration of the traditional language forms employed in landscape painting, and bold innovation and breakthroughs, and gradually formed his own style of landscape painting, which showed the core artistic style and language of form of "simplicity", showing his deep insight into and understanding of life, society and nature. Hong Ren's artistic style and formal language, showing his deep insight and perception of life, society and nature.

This paper focuses on Hong Ren's Huangshan Atlas, using a variety of research methods such as documentary, comparative and pictorial studies to conduct an in-depth study of the album. The first part discusses the stylistic characteristics of Hong Ren's Huangshan Atlas, discovering the "simple" stylistic tendency of the album, and exploring the stylistic causes of its "simplicity", stylistic evolution and path. The second part of the album analyses the formal language of Huangshan Atlas in depth, and elaborates on the formal language characteristics of Huangshan Atlas in terms of chapter layout, modelling and colouring techniques: firstly, in terms of chapter layout, the album adopts a "simple" technique, mainly based on the "simple" style. Firstly, in terms of chapter layout, the album adopts the technique of "simple" by eliminating the complexity, mainly by the layout of corner layout, geometrical layout and symmetrical layout, etc. to show the beauty of the work's simplicity and refinement; secondly, in terms of modelling performance, the album adopts the technique of "simple" by generalising and refining, presenting the natural scenery such as mountains and rocks, pines and trees, sea of clouds, and buildings on the screen in a concise and quiet posture. The album presents natural scenes such as mountains, rocks, pine trees, sea of clouds and houses in a concise and quiet manner. Through the simplification and refinement of various elements, Hong Ren's deep understanding and expression of natural scenery is evident. Finally, in terms of colouring techniques, the

album uses ink, light red and green colours in a simple and clean manner, creating a simple and elegant artistic atmosphere, and demonstrating the author's unique insights into the use of colours through different colouring techniques, which adds a unique flavour and charm to the work. The third section delves into the impact of the formal language of the Huangshan Atlas, focusing on its impact on the Xin'an School of Painting, the early Qing Dynasty landscape painting and modern landscape painting. Hong Ren skilfully blended nature and life, art and spirituality with his brush, creating a unique artistic style. Later generations of painters have learnt and borrowed from Hong Ren's artistic style and creative methods, constantly exploring and innovating, and fostering the advancement of Chinese landscape painting art.

It is thus clear that through the in-depth analysis of Hong Ren's Huangshan Atlas, it is of great value to explore the significance of its formal language, not only to draw on the artistic methods of the Hong Ren to give inspiration to modern people, but also to the creation and practice of landscape painting, which holds significant research significance. Through this study, we can further understand and explore the deeper connotation of the art of landscape painting, thus providing useful references and lessons for modern art creation.

Shu Fumei (Fine Art)

Supervised by Hu Jinfeng

KEY WORDS: Hong Ren, landscape painting, formal language, Huangshan Atlas, simplicity

目录

摘 要	I
ABSTRACT	III
第 1 章 绪论	1
1.1 研究背景	1
1.2 研究目的与意义	1
1.2.1 研究目的	1
1.2.2 研究意义	2
1.3 国内外研究现状	2
1.3.1 国内研究现状	2
1.3.2 国外研究现状	3
1.4 研究内容与框架	3
1.5 研究方法与创新之处	4
1.5.1 研究方法	4
1.5.2 创新之处	5
第 2 章 《黄山图册》的风格特征	6
2.1 《黄山图册》的风格倾向	6
2.2 “简”的风格成因	7
2.2.1 佛教思想对作品风格的影响	7
2.2.2 地理地貌对作品风格的影响	8
2.3 风格演化与定型路径	10
第 3 章 《黄山图册》形式语言分析	12
3.1 删繁就“简”的构图	12
3.1.1 边角式构图	12
3.1.2 几何式构图	15
3.1.3 对称式构图	18
3.2 概括精“简”的造型	20
3.2.1 山石简练	21

3.2.2 树木简静	25
3.2.3 云海简约	28
3.2.4 屋宇简单	30
3.3 质朴清“简”的设色	32
3.3.1 水墨简素	33
3.3.2 浅绛简秀	34
3.3.3 青绿简淡	36
第4章 《黄山图册》形式语言影响	38
4.1 对新安画派的影响	38
4.2 对清初画坛的影响	41
4.3 对现当代山水画的影响	42
第5章 结语	46
参考文献	48
攻读学位期间发表的学术论文目录	55
致谢	56

第 1 章 绪论

1.1 研究背景

弘仁是我国明清之际的杰出画家，凭借其卓越的山水画技艺和独特的艺术风格在美术史上占有重要地位。他的代表作《黄山图册》不仅是对黄山自然景观的生动描绘，更是对传统山水画的创新与发展。笔者择取弘仁的《黄山图册》为研究对象，其选择旨在深入探讨弘仁山水画的形式语言。首先，该图册由弘仁在黄山长期游历时所创作，对这六十幅画作的整理使我们能够较为全面了解黄山的大小景观。该图册是研究弘仁山水画艺术风格、个人山水画形式语言逐步成熟的重要参考资料。其次，此次研究建立在笔者之前对弘仁山水画的相关研究基础之上。笔者在 2022 年成功申请了学校研究生学术创新项目，专注于弘仁《黄山图册》的图像考释研究，并且发表了有关“弘仁山水画图式规则”的学术论文，发现了弘仁以“简”为特征的山水画形式语言。这一前期研究不仅奠定了本文研究的理论和方法论基础，而且为进一步深化对弘仁《黄山图册》的研究和分析提供了新的出发点。因此，本研究将对弘仁《黄山图册》的风格成因、形式语言，以及其影响进行深入分析，以期关于弘仁山水画研究提供新的理论视角和实践案例。

1.2 研究目的与意义

1.2.1 研究目的

本文旨在深度分析弘仁的《黄山图册》，探讨其独特的山水画形式语言。在充分借鉴和吸收国内外有关弘仁研究的成果的基础上，重点聚焦形式语言分析，以揭示该图册的形式语言的来源及艺术特征，如下：

1.对弘仁《黄山图册》“简”的形式语言风格溯源。主要有两方面：一方面是出家为僧对弘仁心境的影响；另一方面则是对其写生中取法于黄山的纹理结构，发现其将黄山复杂的物象转变为系统化的山水画形式语言的过程。

2.对弘仁《黄山图册》六十幅作品的形式语言之“简”归纳分析。提炼出该图册中的构图、造型、设色的具体规律，并发现该图册的形式语言对新安画派、

清初画坛、现当代山水画的影响。

1.2.2 研究意义

1.理论意义：通过对弘仁《黄山图册》的研究，从该图册的形式语言出发，厘清其形式语言形成规律，获得其图册内涵，有助于提高人们对于弘仁艺术的认识和理解，丰富弘仁画作的研究内容。

2.现实意义：通过梳理弘仁《黄山图册》所呈现的形式语言：构图、造型、设色等方面的具体表现，寻找和归纳其作品的范式，予当前山水画创作实践以帮助，为其创新提供借鉴。

1.3 国内外研究现状

弘仁在中国山水画史上影响较大，受到国内外学者的关注和青睐。近年来，学术界对弘仁的研究逐渐增多，但关于弘仁《黄山图册》研究成果较少，对弘仁《黄山图册》形式语言的关注不多。具体如下：

1.3.1 国内研究现状

一是弘仁《黄山图册》真伪研究。此类研究认为《黄山图册》不是弘仁的真迹，王思璐认为该图册的画风、笔墨、题名印章等均与弘仁真迹有很大不同。这本图册的八位题跋者中，只有查士标亲自题写了自己的题跋，而至少有三人的题跋并非出自他们本人之手，推测是后人在获得查士标的题跋之后，并根据相关文献的记载或者此图册的真迹，由同一个人创作的伪跋，如：王思璐在《美术观察》2022年第1期中发表的《故宫藏〈黄山图册〉的鉴定与研究》。

二是弘仁《黄山图册》艺术风格考证研究。《黄山图册》艺术风格前期受到萧云从的影响，后期影响了弘仁山水画的形式风格。王祥和黄少华对《黄山图册》与萧云从的绘画作品的细致比较分析，认为弘仁的绘画风格受到了萧云从的深刻启发和影响。这种比较研究方法有助于我们理解弘仁艺术创作过程中可能存在的艺术影响源，如：他们所编著的《浙江画品研究》（安徽美术出版社2013年版）；鲁颖认为弘仁后期所画黄山的形式和风格很多都出自这套图册，并在《艺术评论》2020年第7期中发表的《弘仁〈黄山图册〉述评》，文中分析了弘仁后期黄山

画作的形式和风格，认为其中很多形式都源自这套图册。

三是弘仁《黄山图册》画面语言研究。《黄山图册》笔墨语言、构图形式独特且具有代表性。郑锡珍认为该图册的笔墨、结构和气韵都是对真实景象精神本质的概括和提炼。他特别强调了弘仁通过独特技法表达出的生活气息和创造精神，从而塑造了自己独特的绘画风格。如：郑锡珍编著的《弘仁髡残》（上海人民美术出版社 1979 年版）；吴圣则认为弘仁山水画形式语言简逸、刚劲，画面简洁空寂，如吴圣 2018 年硕士学位论文《弘仁〈黄山图册〉的画面探究》。

此外，还有对《黄山图册》图像的研究，对《黄山图册》所画具体内容进行了展示，并就黄山实景与弘仁《黄山图册》图像进行对比，如：《新安画派名作选：浙江》（安徽美术出版社 1999 年版）；迟庆国编著的《浙江》（河南美术出版社 2011 年版）、《艺苑掇英·名家名作浙江》（河南美术出版社 2013 年版）。

1.3.2 国外研究现状

国外对弘仁《黄山图册》的关注相对来说较少，主以美国高居翰对弘仁《黄山图册》的研究较为突出，专注于该图册的艺术风格与表现形式。1984 年 5 月，高居翰应邀参加了在安徽省举办的清代大画家浙江师（弘仁）逝世三百二十周年纪念大会，并在接下来的黄山画派学术研讨会上阐述了个人见解。他认为《黄山图册》是萧云从所创作的，其艺术风格与萧云从个人风格更相似，根据他对风格的详细比较和分析，比较《莲花庵》《天都峰》《大悲顶》等作品的构图、皴法和笔法，与弘仁的风格不符。如高居翰在 1985 年刊登于《朵云》第九集的《论〈黄山图册〉》。

综上，国内外关于弘仁《黄山图册》的研究并不多，大多聚焦于弘仁《黄山图册》的真伪、艺术风格考证和画面语言研究，对该图册的形式语言分析更少。本文基于已有的弘仁《黄山图册》研究成果，对该图册进行思辨，并厘清和论证其“简”的形式语言风格。

1.4 研究内容与框架

本文以弘仁《黄山图册》为研究对象。首先，对该作品中的“简”艺术风格进行溯源；其次，深入分析弘仁在《黄山图册》中运用的形式语言，通过对具体

作品的细致研究，探讨构图、造型、设色等方面的形式语言之“简”；再次，进一步探讨该图册形式语言对新安画派、清初画坛和现当代山水画的影响（见图1-1）。



图 1-1 论文《弘仁山水画的形式语言研究——以〈黄山图册〉为例》研究框架

1.5 研究方法与创新之处

1.5.1 研究方法

1.文献研究法：通过挖掘、比对、考证弘仁《黄山图册》的文献和图像资料，为本文的研究提供理论依据和数据支持，借此发现新规律、新论点。

2.比较研究法：通过对弘仁《黄山图册》中类型性画作的相似性与相异性进行对比论证，归纳其形式语言的特征及具体规律。

3.图像研究法：通过对弘仁《黄山图册》中个案作品展开分析，探究其本质内容，研究弘仁山水画作品图像背后产生的过程，总结其形式语言内涵及意义。

4.田野考察法：通过对弘仁《黄山图册》中的实景进行实地考察，了解弘仁将客观的黄山景象转化为画纸上的形式的方法，从而归纳出该图册形式语言规律。

1.5.2 创新之处

1.研究对象：现有对弘仁作品的研究成果大多数是从其构图观念以及画家生平经历的分析，对弘仁山水画形式语言缺乏针对性研究。本文以弘仁《黄山图册》形式语言作为研究对象展开论证，思辨其形式语言成因，论证其形式语言的“简”。

2.研究方法：文章使用图像学方法对弘仁《黄山图册》展开探究，就此图册六十幅作品分析具体形式语言的特征，归纳总结该作品中的图像内涵，厘清其形式语言规律，并对比其与不同时期画家创作出的黄山图像，深入分析此类作品所受到的弘仁《黄山图册》影响。

第2章 《黄山图册》的风格特征

弘仁在承袭前人山水画创作经验的基础上,多次游历黄山、领悟其山石结构,并凝练出个人的艺术风格,即:保留自然之景的基本特征并进行简练概括,以极简的方式呈现客观物象。在《黄山图册》中,弘仁更是将黄山景象进行了高度的艺术提炼和概括,呈现出“简”的艺术风格。

2.1 《黄山图册》的风格倾向

《黄山图册》是弘仁代表性作品之一,现藏于北京故宫博物院,故宫出版社2019年出版的该图册分为上下两册(见图2-1、图2-2)。恽向曾言:“简者简于象而非简于意,简之至者,缛之至也。”^[1]周积寅则认为:“中国文人画家以萧条淡泊、荒寒简远,为山水画最高之境界。”^[2]宗白华的理解则是“中国山水画呈现出简淡的趋向,然而在这种简淡中蕴含着无穷的境界。”^[3]弘仁在创作过程中并非毫无原则的胡乱删减,而是深入挖掘黄山的地貌特征,运用简约而精湛笔墨技巧,将黄山景色的繁复与多变展现得淋漓尽致。



图 2-1 《弘仁黄山图册上》
故宫出版社 2019 年版

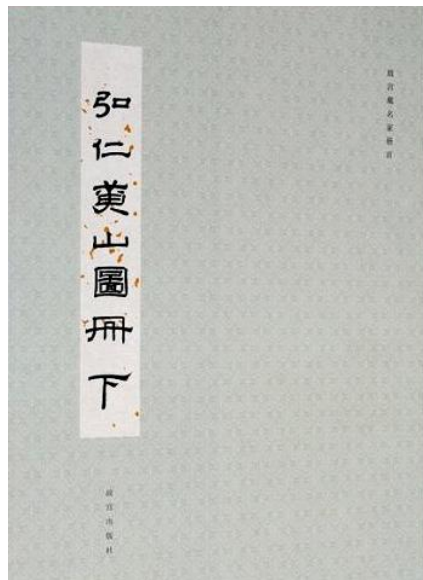


图 2-2 《弘仁黄山图册下》
故宫出版社 2019 年版

^[1] 周积寅. 中国画论辑要 [M]. 南京: 江苏美术出版社, 1985: 433.

^[2] 同 [1], 第 238—239 页.

^[3] 宗白华. 美学散步 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1981: 29.

该图册对黄山形象所呈现出的是“简而不减”，弘仁通过最少的物象构建画面，形成言简意赅的意味，展现出个人的审美情趣，使画面整体呈现出“简”的视觉效果，以及“简”的艺术风格倾向。就弘仁作品的具体表现细节来看，其线条的使用为：作品倾向于使用精炼的线条和不同大小的几何形状来勾勒物体的结构，实现了笔简而墨精的效果，呈现出简约的艺术风格；墨色的表达为：作品对墨色的运用追求朴素无华，尤以在描绘山石与树木时，仅以淡墨进行轮廓勾画，极少使用传统的皴染和点染技巧，而是更多地采用平涂手法，避免使用浓重的墨块；色彩的使用则是：弘仁摒弃了传统的水墨和青绿山水画色彩表现方式，以简淡素雅的色调使该画册“简”更加立体地呈现出来。

从这些角度来看，该图册在构图、造型、设色等方面皆契合了“简”的风格特征，他通过精炼的线条、朴素的墨色和简淡的色彩，将自然景物提炼到最纯粹的本质，从而达到了“以简胜繁”的艺术效果。

2.2 “简”的风格成因

《黄山图册》“简”的艺术风格成因一方面来源于佛教思想对作品风格的影响，弘仁所处的时代正值社会动荡之际，亲历明政府的覆灭，国破家亡、流离失所，迁徙居住于黄山，并皈依佛教成为隐逸的遗民画家，在该画册中“简”的艺术风格得到了淋漓尽致地展现。正如徐复观所说：“逸者必简，而简也必是某种程度的逸。”^[4]另一方面来源于地理地貌对弘仁作品的影响，弘仁在图册中对黄山地貌的描绘，呈现出他对黄山自然景象的深入观察和深刻感悟，使得他的画作呈现出一种冷峻而简淡的意境。

2.2.1 佛教思想对作品风格的影响

弘仁（1610-1664），原名江韬，字号六奇，籍贯安徽歙县，是新安画派的主要代表画家之一。他早年生活相当艰苦，自幼便取得了“杭郡诸生”的称号；后因家庭变故，与母亲相依为命，生活困顿，在其抗清斗争失败后，人生轨迹发生了转变，他选择剃度为僧，投师于古航道舟的禅师，放弃了世俗生活，专心于佛学和绘画，作品风格也因此发生了变化，尤以定居黄山后，对山水画的研究达

^[4] 徐复观. 中国艺术精神 [M]. 北京：商务印书馆，2010：296.

到了新的高度。

汤燕生曾记录：“他常常寻山涉泽，冒险攀登，屐齿所至，是猿鸟未曾窥见的境界。他经常在凌晨出发，直至酉时才归来，无论风雪如何，都无所畏惧。”^[5]他以画为表现载体，通过对黄山的深刻观察和体验，创作出了一系列富有个人情感和艺术价值的作品。弘仁因修习禅宗，其内在精神产生了明显的转换，也为其艺术创作提供了支撑，生成了艺术理念：“简”。此“简”不仅是一种视觉表现手法，更是内心的直接反映。此外，由于弘仁后期由禅宗转向净土宗，更加注重直观体验和心传心的方式，旨在促使修行洞察本心。弘仁在其山水画作品中展现的“简”，不仅是对禅宗与净土宗修行原则的一种艺术诠释，更是此两种佛教理念简洁特质的融合体现。弘仁的艺术之路与佛教的修行之道紧密相连，他的创作理念“简”也深深烙印在他的每一幅作品中。这种“简”并非简单的省略或简化，而是一种洗尽铅华、返璞归真的艺术追求。在他的画中，山水、人物、草木都呈现出一种简洁而富有内涵的美，正如禅宗所强调的修行宗旨，其核心理念是“直指人心，见性成佛”，这表明无需外求，而是直接觉察自身内心和本质。弘仁转向净土宗后，他的艺术风格并未发生较大转变，但内涵却更加丰富。净土宗强调直观体验和心传心的方式，修行者通过内心的体悟和洞察，达到对佛法真谛的领悟。这种修行方式使得弘仁对“简”的追求进一步强化。因此，弘仁的作品不仅展现出了禅宗的简洁特质，还融入了净土宗的内在体验，形成了自身的艺术风格。

弘仁的山水画作品，如同他的修行历程，充满了对佛教理念的探索和诠释。他的“简”既是他艺术创作的核心，也是其个人修行体验的反映。在他的作品中，既反映出画家对佛教精神的深刻理解，也呈现其对艺术真谛的不懈追求。

2.2.2 地理地貌对作品风格的影响

黄山主要由花岗岩构成，岩体险峻挺拔，极为壮观，其中心呈现粗粒状斑点结构，形成了陡峭悬崖及奇异的山峰和幽深的峡谷。^[6]传统的山水画技法往往难以充分表现黄山景色的精髓，弘仁曾言：“敢言天地是吾师，万壑千岩独仗藜。”

^[5] 汪世清，汪聪．浙江资料集 修订本 [M]．合肥：安徽人民出版社，1984：219．

^[6] 《黄山志》编纂委员会．黄山志 [M]．合肥：黄山书社出版社，1988：128—129．

^[7]在不断地对黄山进行实地写生的探索过程中，弘仁逐渐掌握了描绘出黄山本质的独特方法。他运用了大小各异的几何形状来勾勒黄山的轮廓，通过这些概括精简的形态特征，巧妙地构建和呈现出黄山的地貌特征与秀丽的地貌。

弘仁在黄山风景中搜寻创作灵感，通过游历该地域各个角落，直面自然景观进行写生，或在冥想中创作。弘仁《黄山图册》涵盖黄山四季之变换，系长期观察与写生黄山之精选辑要。弘眉在《黄山志》中生动描绘了弘仁的创作过程：“弘仁常栖静黄山，杖履所径，每次创作小图，峦峰耸峭，远山淡雅，完整融合了各家绘画体制，呈现出一种超越尘世的趣味。”^[8]弘仁在该图册的创作过程中，通过对黄山风光的描绘采用了简化的手法，如：黄山飞来峰真景（见图 2-3）与其《黄山图册》中的飞来峰册页（见图 2-4）对比，可以看出弘仁在写生中如何择取黄山地貌，并运用富有深意的线条勾勒山石形态，体现出概括和简约的形式语言特征，并通过皴擦和点染来描绘黄山飞来峰，其线条运用精妙，既简练又严谨，营造出黄山骨节分明、苍劲有力的自然美态。同时，在对黄山独特地貌的创作过程中，弘仁以减法之笔，去繁就简，体现出黄山石质的结构复杂性与美学特征，通过稀疏有致的线条与墨色，展示其艺术见解。弘仁善用空白与笔墨，形成视觉上的疏密对比，使整个作品既紧凑又放松，高度统一，为突出黄山的岩石轮廓，以几何形式简化，用简单的几笔勾勒，表现出山的精神与质感。通过该图册的具体呈现，黄山的奇峰异石被赋予了深邃的意蕴与哲思，使观者不仅感受到黄山之美，更体会到画家对此景深刻的理解与心境。

^[7] 同 [5]，第 36 页。

^[8] （清）释弘眉．黄山志 卷四 [M]．清康熙 6．



图 2-3 黄山飞来峰真景
图片来源：笔者自摄



图 2-4 弘仁《黄山图册》之飞来峰
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

综上，《黄山图册》形式语言风格之“简”，是弘仁个人思想和黄山自然因素的融合生成。内里层面由其个人经历和佛教信仰而孕育出的“简”；外因部分则受黄山地貌特质的影响，弘仁在自然景况的基础上，简化了山石的具体结构，通过变化组合的几何形体样式叙述了黄山的景貌和精神。

2.3 风格演化与定型路径

弘仁山水画风格的演化经历了探索时期——初成时期——定型时期的变迁。弘仁山水画风格的探索时期转益多师，对倪、黄的技法深有体会；初成时期弘仁从武夷山回到黄山，他注重摹写黄山，画写家山；定型时期弘仁的山水画与他的思想情感紧密联系，形成了成熟的山水画风格，他的内心感受及画面背后的思想通过他的作品得以传达，《黄山图册》正是弘仁山水画风格定型时期的代表作品之一，体现了弘仁山水画的形式语言特征。

在弘仁风格探索时期，继承并保留了北宋山水画刚劲有力的线条、精致的构图和精细的笔触，融入了元代绘画风中清新淡雅的墨色使用经验。弘仁擅长运用松虚的笔触来描绘刚实的线条，使得画面既有虚实对比，又充满内涵和韵味。他学习了“元四家”（倪瓒、黄公望、王蒙、吴镇）的绘画技法，并在画面中巧妙地借鉴和融合这些技法形式，助推其生成个人的艺术风格。主要为：他汲取了倪雲林画作中的萧散气息，黄公望作品中的苍古韵味，王蒙画作中的幽静意境，以

及吴镇作品中的滋润质感，使得自己的画作既有古意又不失个人特色。从弘仁的画作中可以看出，无论是构图、用笔还是设色上，无不透露着对传统绘画技法的学习与传承。通过比较弘仁的作品，可以清晰地看到弘仁既继承了传统，也有所创新。“弘仁在倪氏松灵疏淡、惆怅萧条的画风之上最终演化出了静穆冷寂、雄强峭拔的奇正风骨。”^[9]弘仁学画以传统为基础，通过模仿传统山水画作品来获得自己的山水画形式语言。

弘仁山水画风格初成时期是弘仁从武夷返回黄山后，以黄山景象为主题创作了一系列作品。这些作品明显体现了黄山独特的山石结构，与倪瓒画中的平坦山坡不同，弘仁更多地描绘了高耸入云的山峰。弘仁尝试使用直线来划分画面，并开始使用几何体来构建山石，不断探索和构建个性化的绘画语言。正如清代石涛所言：“夫画者，形天地万物者也。舍笔墨其何以形之哉！墨受于天，浓淡枯润随之，笔操于人，勾皴擦染随之”。^[10]弘仁山水画面整体呈现出一种清冷、淡泊、超脱的艺术意境，这也标志着弘仁的山水画风格开始逐渐走向成熟。

弘仁在山水画风格定型时期的作品，以其简约而清晰的笔墨著称。他主要运用线条来描绘物体的轮廓，同时尽量避免使用过多的皴擦手法来塑造大小几何体，使得其作品充满了冰冷宁静的氛围，显得尤为精炼。弘仁的山水画不仅仅局限于对客观事物的描绘，而是进入了一个更深层次的精神层面，强调其自身的情感表达，将自然界的山川草木赋予生命力，《黄山图册》正是这一时期的代表作之一，是弘仁在黄山写生的典型作品，内容丰富，题跋众多，信息量涵盖广，也是研究其山水画形式语言的代表性作品。

^[9] 黄剑. 中国山水画通鉴：貌写家山 [M]. 上海：上海书画出版社，2006：88.

^[10] 道济. 石涛画语录 [M]. 北京：人民美术出版社，2016：4.

第3章 《黄山图册》形式语言分析

《黄山图册》是弘仁山水画艺术风格和形式语言的代表作之一，即：“简”。该图册共计六十幅画页，是弘仁对黄山多次探访和艺术实践的累积成果。它汇集了弘仁多次游历黄山并在不同时间、地点所绘制的众多画作，充分展示了他在山水画领域的独特表现形式和艺术语言。通过对该图册形式语言特征的细致研究，不仅能深化对弘仁山水画风格的认识，还能更加全面地理解其艺术创作的深层次思想和观念。

3.1 删繁就“简”的构图

弘仁在构图中删繁就简，并结合黄山独特的自然景观，表现出简洁的山水画形式语言特征。画家在有限的画纸空间内精心安排黄山景色，将自然之美展现得恰到好处。在《黄山图册》中，弘仁巧妙地运用了多种构图，主以边角式、几何式和对称式三种方式为主，通过对不同山体 and 地形的深刻理解，使画面展示出简约和多变的形式美感，呈现出弘仁利用构图来处理和解释其对黄山的独特理解，与南北朝时期著名艺术批评家姚最的认知相类似，即“方寸之中，乃辨千寻之峻”^[11]。

3.1.1 边角式构图

弘仁《黄山图册》中的边角式构图是第一种构图方式。此构图方式在南宋时期的马远、夏圭等画家的作品中已有精湛的体现，他们擅长通过捕捉景物的一角或半边，传达整体景观的宏伟与深邃。徐复观在其著作《中国艺术精神》中认为：“此种技巧将减笔法巧妙应用于山水画创作之中，通过局部的有形描绘，反衬出整个画面的无形空间，以此达到一种意境上的广阔与深邃。”^[12]弘仁在创作实践中，喜从山石的一角或一侧进行表现，并通过剔除繁杂元素，去实现对画面构图的精炼与集中。

^[11] 俞剑华. 中国古代画论类编 [M]. 北京：人民美术出版社，1998：371.

^[12] 同 [4]，第 394 页.

《藏云洞》（见图 3-1）与《阎王壁》（见图 3-2）两幅图作是该种构图方式的代表性作品，在《藏云洞》中，画面左半部展现了崇峻的山体，云雾缭绕，一位身着红衣的老者行走在山间小道上，似乎欲登山巅。《阎王壁》则安置于画面的右半部，其下部分被云层所环绕，顶部松树矗立于山顶，推测其位置靠近山顶。这两幅图采用了典型的半边式构图，简洁而精妙地展现了黄山的宁静和辽阔景象。《飞光岫》（见图 3-3）和《光明顶》（见图 3-4）二作则聚焦山顶一隅，《飞光岫》以山巅的巨石为主要特色，山巅堆积着许多小石块；《光明顶》描绘了一条蜿蜒通向山巅的小路，路旁的松树长势旺盛，形态各异，悬崖上的松树则倒挂生长。在这两幅作品中，山顶的走势都由左向右延伸，弘仁通过利用大片空白突出山的一角，从而表现出一种旷远的空间感和深厚的诗意。



图 3-1 弘仁《黄山图册》之藏云洞
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-2 弘仁《黄山图册》之阎王壁
纸本墨笔 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-3 弘仁《黄山图册》之飞光岫
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-4 弘仁《黄山图册》之光明顶
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

弘仁用边角式构图来展现黄山的各种山石景致，包括群峰参差、峡谷交错、悬崖夹石和绝壁险峻等，构建出一个既复杂又井然有序的黄山景象。画面中的留白技巧不仅在视觉上营造出了新颖的意境，提升了画面的视觉吸引力，引导观者的目光聚焦于其精心描绘的关键部分。这种以简约而精细的手法处理画面一隅之景，使画面整体的平衡、和谐更加适配，展示了弘仁对黄山风景的个人理解，其内心精神世界也通过山水画得以自然展现，并与禅宗的“空相”之美相呼应，营造出空旷简远的意境。

以《白砂岭》（见图 3-5）和《龙翻石》（见图 3-6）两作为例，白砂岭在画面上占据了一半，有一执杖红衣行者正在白砂岭上行走，通过对行人的刻画以及远处的几座高峰和白云，可以感受到山中云雾弥漫、神秘莫测的氛围。岭上极为狭窄，画面主要是由岭、松、人三部分构成。画面中红衣行者尤为醒目。鲜艳的红色与周围的山石、松树形成了鲜明的对比，执杖红衣行者被巧妙地置于画面中心偏下的位置，行者的姿态体现出一种从容和坚毅，与周围险峻的环境形成了鲜明的对比。画面的背景是连绵的高峰和缭绕的白云，在处理上体现了“虚实相生”原则。这种虚实的对比，不仅使画面的层次更加丰富，还强化了画面的空间深度。而在《龙翻石》一图中山石同样是占据了画面的半边，画中只有石、屋、松三种物象，但每一种元素都经过精心挑选和布局，石头作为画面的主体，其形态巍峨耸立，屋舍简单，显得辽远空旷，松树则以其独特的姿态为画面增添了一抹生机。弘仁以其简洁洗练的构图和深远空旷的意境，诠释出其空寂冷逸的心境。



图 3-5 弘仁《黄山图册》之白砂岭
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-6 弘仁《黄山图册》之龙翻石
纸本墨笔 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

弘仁《黄山图册》呈现出空旷、简远的禅意，体现出他身为禅僧所追求的“空山无人，水流花开”^[13]的意境。弘仁通过以禅入画观物的方式，笔触所至即成山形，技艺精湛直抒胸臆。在对黄山的写生中，他洞见自己的真心与空性，运用半边式构图，寓意深远。弘仁将禅宗的深邃意境转化为对黄山自然山水的真情感悟，画作所描绘的，正是自我心灵的深刻反映，这种超脱的境界与禅意的虚空相呼应。

3.1.2 几何式构图

在《黄山图册》中，弘仁的第二种构图方式为：几何式构图。该构图方式来源于黄山奇特的地貌特征，黄山的地质结构以花岗岩为主，纹理多为几何体状，其地貌特征呈现出石多树稀的景象；同时，黄山整体轮廓方正，边界分明，其岩石表面平滑光洁。蒋跃在《绘画形式语言》一书中曾提出：“几何形体，是人们对自然形象的概括。”^[14]弘仁巧妙地将黄山的自然质感与几何式构图相结合，利用线性的笔触和极简化的皴法，勾勒出近似于几何形态的山崖。该构图方式将复杂的山石景貌放置于画面里，画面对物象进行几何形态处理，既保留了原有的地貌特征，也体现出弘仁对黄山的深刻理解以及概括、简化的处理方式。

在该图册中，弘仁大量使用了几何式构图，如：《狮子林》（见图 3-7）《散花坞》（见图 3-8）《小心陂》（见图 3-9）和《一线天》（见图 3-10）等画作。由于画作的尺寸有限，这些作品只能通过局部描绘来展示，而不是全景展示，使用几何式构图更好地概括了作品的整体性。《狮子林》山头是一个大的矩形，内部又有很多小的矩形穿插在一起，中部突出，四周地形强烈切割，结构层次分明，远处的山峰用线勾勒出来，也是由大大小小的矩形和三角形组合而成，彰显其“壮阔雄奇”风格。无独有偶，同样的处理手法在《散花坞》中也可得见，该图的山石也呈竖矩形的结构，不同的是各山石并不呈现相互穿插的结构，而是表现为相互独立的形态。两侧的山石较为高耸，而中部的山石相对较矮，使得近景、中景和远景等景象同样展现出层次分明的特征。《小心陂》一图的几何式构图则与前几幅图有所不同，其变化更为明显，由横矩形和竖矩形层层叠加而成，以及大大小小的梯形组成，近景处的山石进行大块面的处理，同时又有小的几何体穿插在

^[13] 江彤侯，王逸塘．安徽丛书·画偈 [M]．合肥：安徽丛书编印处，1932：119．

^[14] 蒋跃．绘画形式语言 [M]．北京：人民美术出版社，2012：51．

其中，山石用线勾勒清晰，将画面的远近虚实处理得恰到好处。除此之外，《一线天》则用三个竖状几何矩阵显现出该地貌的特质和石壁之间的狭窄。

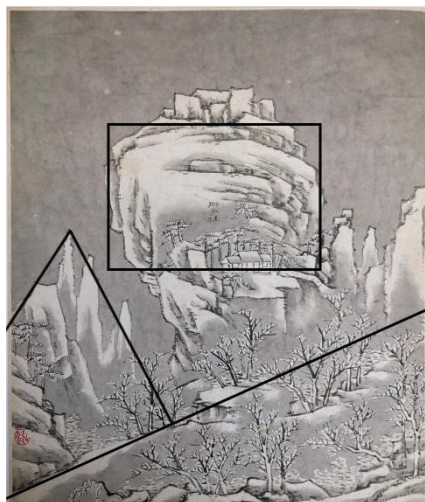


图 3-7 弘仁《黄山图册》之狮子林
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-8 弘仁《黄山图册》之散花坞
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-9 弘仁《黄山图册》之小心坡
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-10 弘仁《黄山图册》之一线天
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

就几何式构图在画面中所产生的视效而言，以稳固的画面结构，对应性地保留出黄山原始风貌，更营造出一种平静而近乎“透明”的视觉效果，仿佛在这幽深透明之中暗含一种难以言表的孤寂之感。^[15]由此，几何式构图更是抒发了弘仁内心情感，使画面传递出荒疏简寂的意境。吕少卿认为：“画中流露出一种独特

^[15] 汪芜生. 天域黄山 [M]. 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2017: 25.

的孤高冰冷感，这种境界将淡泊转化为清冷，将散漫转化为峻峭。”^[16]弘仁笔下的黄山本色是一种荒疏简寂的风格，体现了该图册形式语言意境部分的另一特征。画家通过精心创作的荒寒画境，构建了一个独特的“生命蚁冢”，用以寄托自己孤独、寂寞、超凡脱俗、不随波逐流的灵魂。^[17]如：《油潭》（见图 3-11）《鸣弦泉》（见图 3-12）二图便是该意境的具体呈现作品。



图 3-11 弘仁《黄山图册》之油潭
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-12 弘仁《黄山图册》之鸣弦泉
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

在《油潭》一作中山石采用了几何式构图的方式呈现，使画面具有稳定和整齐的效果，表现出矩形石块的明暗对比和强烈的层次感，油潭的山石轮廓结构严谨，使得山峦在画面上呈现出立体感。在《鸣弦泉》图作中，鸣弦泉的四周山石以大小矩形交织形成几何式构图，且形态各异。画面的山石部分采用了线条空勾和折带皴擦的技法，线条精细而有力，几何形状的山石与曲线勾勒的山间流水形成了鲜明的对比，一动一静，空阔而寂寥，传达出禅宗特有的清静审美感受。此外，画面中同样出现了执杖行走的红衣行者，也是弘仁黄山生活的真实写照，与其《画偈》中的诗句“故人策杖时相过，分得松阻染布衣”^[18]相对应。在描绘黄山自然景观时，弘仁通常在画作中利用执杖僧者的形象元素去体现画面的神情和禅意。

^[16] 吕少卿. 浙江研究 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2021: 62.

^[17] 朱良志. 论中国画的荒寒境界 [J]. 文艺研究, 1997 (7): 139.

^[18] (清) 释弘仁撰江注著. 画偈附江注诗集 [M]. 民国安徽丛书第一期影印本.

弘仁《黄山图册》通过“疏树寒山淡远姿”^[19]的描绘,呈现出他对“青山常伴茅屋旁”^[20]生活的追求,反映的是“寒山无世态”^[21]的境地。他的艺术作品中流露出荒寒萧条的美学内涵,作品中所体现的荒疏简寂意境深远,这与其悲凉的身世和孤寂的情感紧密相连,反映了他独立不羁、超凡脱俗的精神风貌。弘仁找到了与内心相契合的构图方式,运用几何形状塑造山体,既展现了黄山的精髓,又使他的内心情感与黄山相互交融,达到了和谐统一的境界。

3.1.3 对称式构图

《黄山图册》第三种构图方式为:对称式构图。这种构图方式以画面的中央为对称轴,将画面分为上下或左右两部分,两边的景物布局大致相同或完全一致,相互呼应,达到了相对平衡和和谐的视觉效果。正如阿恩海姆在《艺术与视知觉》中所述:“观赏者的视觉反应应被看作是大脑皮层中追求平衡状态的生命力所产生的一种心理对应性经验。”^[22]该图册的对称构图通常以山体的顶部或两侧作为画面的主体,通过对称的构图方式,可以将画面内容巧妙地划分,实现画面的平衡与稳定。

在该图册中,弘仁采用了两种对称式构图的方式。一是将山石左右两块处理成对称的块面形式,图中的山石并非集中于画面中央,而是分布在两侧,从而形成中间的留白。如:《西海门》(图 3-13)和《乌龙潭》(图 3-14),便为此类对称式构图典型作品。《西海门》中山石的几何形状与黄山特征相契合,在画面中下方的空白区域中,弘仁描绘了被云朵半遮的太阳,并配以题字“西海门”,形成画面内容与题字的相互呼应,为作品增添了意境。《乌龙潭》则通过将画面分为左右两部分,各自截取两块巨大山体的一部分,呈现出典型的对称式构图。画面中间的留白区域形成了乌龙潭的潭水,而在画面的远处,巧妙勾画了一座山峰,形成远近层次。弘仁通过微妙的面积和距离的区别布置打破画面绝对的平衡,使得构图不至于太过死板,山石以大小不同的矩形组合而成,形成疏密有致、层次分明的景象,辅以点缀碎石、树植,丰富画面,表现出另一种错落之美。山石

^[19] 同 [5], 第 39 页.

^[20] 同 [5], 第 42 页.

^[21] 同 [5], 第 32 页.

^[22] (美)鲁道夫·阿恩海姆(R. ARNHEIM). 滕守尧, 朱疆源译. 艺术与视知觉 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1984: 36.

两侧运用深色墨水,中间则运用浅色,创造了画面内容简单而富有层次感的效果。



图 3-13 弘仁《黄山图册》之西海门
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-14 弘仁《黄山图册》之乌龙潭
纸本墨笔 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

二是通过将山石简化成三角形和矩形等相对对称的图形,突出画面的平衡与稳定。《天都峰》(见图 3-15)一图即此种典型呈现,画面中只有一座峰顶,中心呈三角形对称,其余部分则是大面积的留白,山峰右面有“天都峰”三字,左上角是弘仁的铃印。在该图册中的《天都峰》,对天都峰的描绘与以往不同(弘仁在五十一岁时曾创作的一幅巨幅《天都峰图》,采用巨嶂式构图,画幅高达九尺,展示了天都山的壮丽与险峻,构图精细而富有立体感,是弘仁艺术成熟期的杰作之一),画面截取天都峰的顶部,线条简洁而不失精致,松树以简洁的笔触点缀其间,色彩以青绿色调为主,由于尺寸有限,为了展现出山峰的雄伟壮观,在山间还采用流云作为背景,营造出一种神秘莫测的氛围。此外,以《莲花峰》(见图 3-16)为例,作品中心呈矩形对称,主体山体在画面中居于显著位置,而山体之外则呈现出大面积的留白,突显了简练而有构图的构图手法;设色方面则都采用了轻微的颜色渲染,丰富画面层次。



图 3-15 弘仁《黄山图册》之天都峰
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-16 弘仁《黄山图册》之莲花峰
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

《黄山图册》中的对称式构图是弘仁对画面处理简练、生动性的技法体现，此种构图方式不仅是对传统山水画构图的创新，也显现出弘仁对自然景色的精细观察和深思熟虑，表现其对画面结构的精准掌控，画面呈现出清静简逸的意境。

“弘仁精神中的冷、思想中的静、心胸中的净，决定了他绘画风格的冷、静、净。其画即其人。”^[23]汤燕生评价弘仁的画：“夫工于画，非隐君子不至也，隐则逸，逸则静，静则专，专则为孤、为洁、为简、为密，无弗臻焉。”^[24]对称式构图一方面阐述了其摒弃了细碎的风景细节，是其重要的取景方式，另一方面可让观者更为深刻地领略到自然之美，是弘仁绘画实践和内心精神境界完美统一。

3.2 概括精“简”的造型

造型是弘仁山水画形式语言的另一重要组成部分，他在描绘黄山时，多以奇松、怪石、云海等独特造型为表现主题，并对这些主题进行归纳和概括，以简练而深刻的笔触描绘它们的形态。造型被认为是视觉元素和艺术表达语言的形式演变之一。这种演变过程不仅承载着对可见事物形态的认知，更是对艺术表达形式与语言的深刻思考。^[25]这种概括精简后的造型，不仅显示出弘仁对黄山景物的深刻理解，同时也凸显了他在山水画创作中运用形式语言的独特技巧。

^[23] 陈传席. 弘仁 [M]. 长春: 吉林美术出版社, 1996: 116.

^[24] 同 [23], 第 213 页.

^[25] 马榕君. 通往表现造型 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2007: 5.

3.2.1 山石简练

弘仁《黄山图册》中以简练的线条勾画出山石的轮廓，造型简练却结构鲜明。弘仁在描绘黄山山石造型时主要是依据黄山的具体地貌形状。黄山石奇，山峰多高耸入云，石块堆积如山，石块表面光滑，石块构成了山体和山峰的基本结构，大者石林耸立，石筍排列；小者玲珑剔透，鬼斧神工般的景象，这些山石的地质结构由花岗岩组成，具有明显的断层和节理，这些节理可能呈立方体状，也可能呈垂直状，还可能呈纵向状。

图册中的山峰造型勾勒严谨简约，如：《卧云峰》（见图 3-17）《云门峰》（见图 3-18）《石筍缸》（见图 3-19）和《飞来峰》（见图 3-20）等，描绘了黄山的典型景观。《黄山图册》中在对山峰的表达时，取势峻峭简约，没有多余或缺失的部分，展现黄山山峰的典型形态，并且大多数山峰都是从山顶截取出来的。《卧云峰》一图取卧云峰山顶一角，其中山顶由大小不同的矩形叠加形成，以几何的形式勾勒山石的轮廓，用墨干枯，且用披麻皴擦，石块下方再用重墨勾勒，增加了山石的稳重感；探海松与卧龙松傲然挺立，与始信峰主峰形成了一幅壮美的对望画面；三面环绕的峭壁如刀削斧砍，垂直而下，为这座山峰增添了几分孤高与峻峭的气质。弘仁在卧云峰上的用笔明朗肯定，让山石的线条具有力度，景物概括简约。《云门峰》表现的则是云雾缭绕的山峰景象，以中锋用笔为主，山石转折处多用方笔勾勒，突显出鲜明的棱角，两座山峰的造型简练，犹如两个大的长矩形。弘仁用几近方折的线条将山峰的石块进行分解，概括性地表现出云门峰的形体特征，即：岩壁形似一扇门，两侧峰体相对峙，高耸云端，只见游云在其间穿梭。《石筍缸》则呈现出不同大小的矩形重叠的形式，表述该地貌由多柱状山峰并列呈中间高、两侧低的地形特点，并在画面里组成三角形帮助画面稳定，从而最大化石壁元素的完整性和雄浑感。《飞来峰》中，山顶由一块长矩形构成，上大、下小，以造型的轮廓清晰、线条流畅阐述山顶和悬崖之间断层地貌，突出地貌的不稳定性，呈现出飞来石从天而降的特质，让观者产生无限的遐思。



图 3-17 弘仁《黄山图册》之卧云峰
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-18 弘仁《黄山图册》之云门峰
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

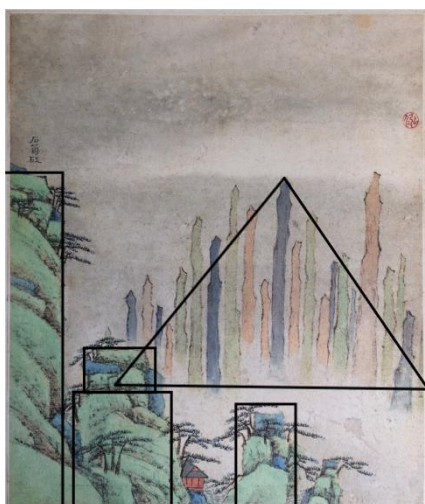


图 3-19 弘仁《黄山图册》之石荀砭
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-20 弘仁《黄山图册》之飞来峰
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

图册中就黄山地貌中的石块特征的呈现而言，大致可分为四种类型。一是弘仁对不同石块造型的进行概括，以几何化形式的高度提炼，被简约成类似长方形、正方形等，各种大小的矩形组合而成，它们排列成台阶状，层层往上堆叠，横向纹理和断层的痕迹明显，石块基本位于画面的中央，周围的岩石被精简的线条勾勒出来，大小不一。如：《绿蓑崖》（见图 3-21）和《仙人榜》（见图 3-22）。二是弘仁采用了类似的长方形和正方形石头来组合，竖直穿插排列，使得整个画面看起来非常紧凑，并且能够清楚地展现出横向和纵向的节理。如：《喝石居》（见图 3-23）和《横坑》（见图 3-24）。三是弘仁通过对实际场景的参考，观

者能够发现这些作品的独特之处在于几何形态的变化,原来的矩形母体被转换成了倾斜的竖形节理,从而使得整个山石的外形呈现出三角形的轮廓。如:《仙桥》(见图 3-25)和《清潭峰》(见图 3-26)。四是弘仁将石块的形状从原先的方整过渡为更为圆滑的石面,山体的构成也由大块和小块的结合而呈现出新的形态,呈现出独特的画面形式语言,其间配以人物,图中岩洞内各有一红衣僧侣在洞内打坐,形成一种令人心旷神怡的节奏感,动静结合,完善画面的稳定性。如:《观音岩》(见图 3-27)和《仙灯洞》(见图 3-28)。



图 3-21 弘仁《黄山图册》之绿蓑崖
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

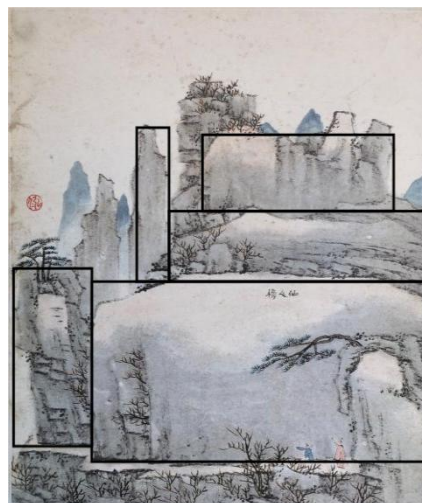


图 3-22 弘仁《黄山图册》之仙人榜
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-23 弘仁《黄山图册》之喝石居
纸本墨笔 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

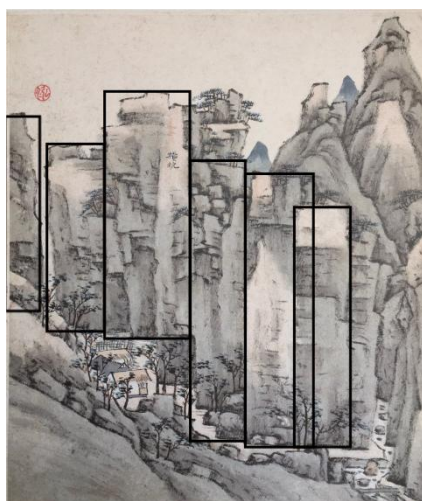


图 3-24 弘仁《黄山图册》之横坑
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-25 弘仁《黄山图册》之仙桥
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-26 弘仁《黄山图册》之清潭峰
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

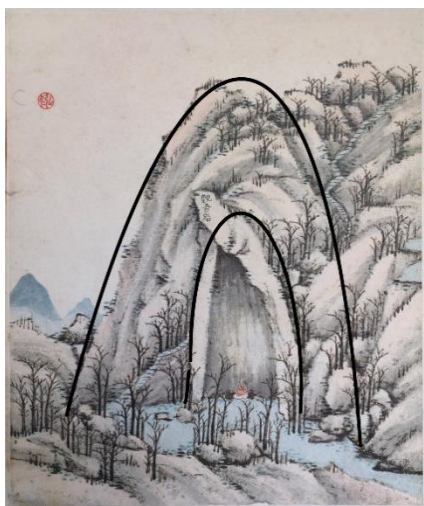


图 3-27 弘仁《黄山图册》之观音岩
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-28 弘仁《黄山图册》之仙灯洞
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

林荣生曾对弘仁所创作的山石造型给出过这样的评价：“其作品巧妙地运用了垂直线与水平线的交叉组合，形成了矩形石块，这些石块大小各异，共同营造出独特的空间节奏。更令人意想不到的，是一组斜线巧妙地穿插其中，使得整个构图既充满奇趣又不失正统之美。这样的处理方式使得弘仁的作品在精致细腻中展现出丰富多样的变化。”^[26]弘仁在《黄山图册》中通过对不同类型的山峰和石块进行不同的形式表达，针对山石的类别采用了不同的造型处理方法，虽都为简化成大小不一的几何形体，但大中小的几何体疏密处理有别，清楚地表现出山石

^[26] 林容生．林容生解析浙江 [M]．天津：天津人民美术出版社，2005：11．

的内里结构和外在特征，是黄山山石的真实写照。

3.2.2 树木简静

在《黄山图册》中，弘仁对树木的描绘呈现出树植简静梗直的体态特质。《黄山志》中对黄山松的基本形态进行了描述，“针叶短而浓密，深绿色，枝条呈曲生状，树冠扁平，根部盘根于岩石之间，傲然挺拔”^[27]黄山的多山多岩地貌使得许多树木在适应环境的过程中呈现出各种奇异、干枯的形态，包括畸形、扭曲多树瘤的情况。弘仁以简练的双勾和简约的皴法描绘了松树的枝干，运用以不规则扇形概括松针。在图册中，弘仁对树木的展现可分为单体松树和片状树木两大类。

就黄山松的单体呈现来说，在图册中弘仁展示了各式各样的松树，依据其独特的形态进行表现，展现了其鲜明的个性和生命力。值得注意的是，在整个图册中，有三幅独立的册页将黄山独特的松树作为主题，即：《卧龙松》（见图 3-29）

《蒲团松》（见图 3-30）和《扰龙松》（见图 3-31）。弘仁从这些松树中概括地提取造型特征，松树在画面中展现出单体的特点，使观者能够深入感受到每一种松树的独特之处。例如：《卧龙松》展现了其简约而生动的树干造型，几乎与画面平行。两叉枝条巧妙地缠绕在岩石上，呈现出完美的融合之势，呼应着自然之美。松树的俯卧状树干，树干底部向上延伸，昂首而起的头部，以及角部折髯的张开，充分表达出苍龙凌波之势，呈现出生命的活力和自然之美，也因此形态而备受学者的关注。《蒲团松》一作更为孤松之经典，现实中的蒲团松高度约为 3 米，其侧枝在距离地面 2 米的地方密集生长，两侧的枝条在四周弯曲后水平延伸，并倾向于北边；画作中针叶在树顶簇拥而生，形成平整展开的树冠，形状犹如用蒲草编织的蒲团，画面中的体块较为简略，与实际的蒲团松存在些许差异，但仍清晰地呈现了蒲团松的典型形态特征。《扰龙松》中弘仁以其准确的勾勒技法，将扰龙松的弯曲身影完美地呈现在眼前，从根部一路向左斜拉曲折，而顶端的枯枝则更加突显，与下方一簇簇的针叶团形成了一种强烈的对比，给人以一种雄伟而又坚定的感受，展现其由悬崖峭壁上长出来的，虬曲缠绕，画面形态坚定，造型极具视觉冲击力，势如苍龙，凌空飞舞，构成一幅壮观的画面。

^[27] 同 [6]，第 57 页。



图 3-29 弘仁《黄山图册》之卧龙松
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-30 弘仁《黄山图册》之蒲团松
纸本墨笔 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-31 弘仁《黄山图册》之扰龙松
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

就图册中群树而言，弘仁经常将片状的树林作为画面的背景，以此来营造氛围并加强整体画面的效果。《黄山图册》中包含多张描绘群树的册页，按照排列方式可大致分为三类。第一类树林的形态多以近处呈直角转折为主，而远处的树林则以苔点勾勒，如：《松谷庵》（见图 3-32）和《云谷》（见图 3-33）。画面清晰展现了层次分明的结构，近处的松林呈现曲折多姿的形态，每棵树都具有独有的特征，如松针的排列和树枝的弯曲等。整体构图协调一致，近处的松林形成紧凑的群体，树干和树枝呈直角状态。在远处的松林用卧笔侧锋的横点点苔，松秀的笔触和稠密的苔点遍布山岩，表现出黄山树木的坚韧气质。



图 3-32 弘仁《黄山图册》之松谷庵
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-33 弘仁《黄山图册》之云谷
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

第二类树林的形态多是前面的树林呈直立，后面的松林同样为树干与树枝分杈呈直角的状态，此类形态的树林代表图作为《逍遥溪》（见图 3-34）和《锡杖泉》（见图 3-35）。前景树林主要呈现直立姿态，但每棵树木都展示了独特的形态。远处山巅的松树挺拔笔直，大枝横出形成近乎直角，树冠整齐平坦，针叶短而密集，枝条显老并向下垂，具有鲜明的特色。这些细致入微的描绘生动展示了黄山险峻的山势，同时生动表现了黄山树木的倔强品质。



图 3-34 弘仁《黄山图册》之逍遥溪
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-35 弘仁《黄山图册》之锡杖泉
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

第三类树林的形态多以近处呈直立和远处呈苔点的形式组合而成。以《逍遥

亭》（见图 3-36）和《九龙潭》（见图 3-37）二图为例。此两作前方树林呈直立的状态，但不同之处的是远处树林不再是树干与树枝分杈呈直角的状态，而是采用了苔点的方式来表现远处的树植形态。前景的树木傲然挺立，而后景的树林则以苔点形式隐约可见，既表现了树植的形态特征，又传达了画家的审美情感和意境追求。这种以近处呈直立和远处呈苔点的形式组合而成的树林形态，既符合自然规律，又体现了画家的艺术匠心。这种表现方式巧妙地运用了视觉的远近法则，使得画面更具层次感和深度。



图 3-36 弘仁《黄山图册》之逍遥亭
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-37 弘仁《黄山图册》之九龙潭
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

在弘仁《黄山图册》中，大部分画作都包含着树木，这些树木的造型简约而静谧。“弘仁的画作最为显著的特点是冷峻、宁静、纯净，透着一股刺骨的寒气，令人感受到深沉的悲凉和苍凉之情，犹如古井清泉，宛若玉湖上的春冰，如同姑射之处的贞女，完全没有一丝尘世的俗气。”^[28]弘仁注重描绘黄山树木的真形，其笔下的黄山松也像是表达其品格精神，虽历经生活的不幸与苦难，仍像松树一样苍劲挺拔，傲立于天地之间。

3.2.3 云海简约

弘仁在《黄山图册》中用劲洁简约之笔画黄山云海之景。在《画偈》里，他

^[28] 陈传席. 弘仁 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2004: 116.

曾写到“凭栏将雨时，云与云相接。”^[29]描绘出黄山在雨雪天气前后，因特殊地形和特定气象条件所产生的壮观云海。黄山云海时而如轻飘的棉絮，时而又似无边的烟波浩渺荡漾，变化无常。正如荆浩《笔法记》中所言：“夫云雾烟霭，轻重有时，势如因风，象皆不定。”^[30]黄山云海造型虽变幻莫测，但弘仁用简约的笔墨概括出黄山云海的动势特征。

图册中云海的造型主要分为勾云法和空云法两种。勾云法多并用于对层积云的表现，因其明显的外观轮廓，厚实而广泛，云底平坦，云顶高耸，颜色则由白色、黑色或灰黑色不等，外观柔和，大面积的层积云底部呈现出类似海浪的波动形态，同时伴随着灰色阴影的明暗交替，宛如大海中波涛汹涌的海浪。弘仁在《桃花沟》（见图 3-38）《老人峰》（见图 3-39）等图作中，仅以几根简约概括的线条勾勒层积云的轮廓，体现出云的轻盈、薄透、润泽之感，表现出黄山云海的广阔与深远。弘仁在诗中描绘道“淋漓淡漠起氤氲，树里楼台岭上云。”^[31]虽然山间弥漫着浓厚的云雾，但这些云雾在精细的线条描绘下，却并未让画面显得沉闷或单调，展现出独特的动态美感，为画面注入了活力和生命力。云海从岩石的缝隙中涌出，随着墨线的逐渐淡化，与画面融为一体。

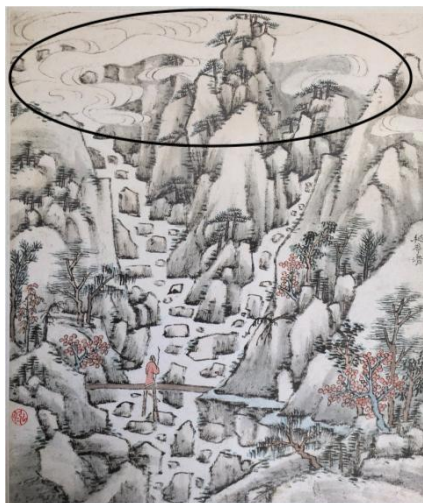


图 3-38 弘仁《黄山图册》之九桃花沟
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

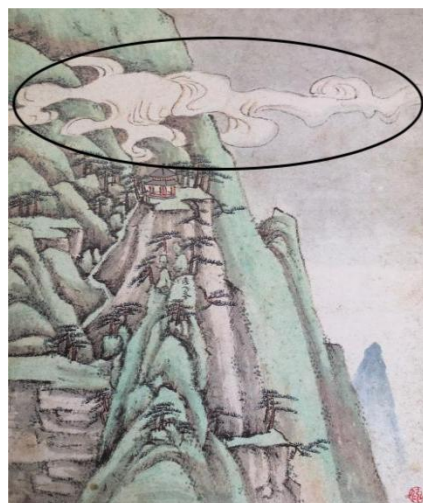


图 3-39 弘仁《黄山图册》之老人峰
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

弘仁对层云和雾的处理采用的则是空云法。层云现实中多为低云，其颜色呈

^[29] 同 [18] .

^[30] 徐复观. 中国艺术精神 [M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2001: 179.

^[31] 同 [18] .

均匀的灰白色，状如薄雾，即没有明显的轮廓，也没有明确的结构，且距离感较为明显，多出现在半山腰处，其边缘会向下垂落，融于浓密的山岚雾气之中。《月塔》（见图 3-40）和《莲花庵》（见图 3-41）便使用了独特的刻画云海手法，即：云雾以墨色的晕染形式呈现，空出的部分概括出云雾的位置。尤在《莲花庵》一图里，弘仁通过留白的手法生动地描绘了云海，将其巧妙地融入山石和树木的景象之中，创造出神秘而无边际的氛围。这种表现方式使得云海既具体形象又不受限制，完美地呈现了云雾缭绕的景象。弘仁通过这种技巧，生动展现了黄山云海的缥缈和灵动，如他自己的诗所言：“云山苍苍，烟水茫茫”^[32]，《莲花庵》一作则是此言的对应性作品。



图 3-40 弘仁《黄山图册》之月塔
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-41 弘仁《黄山图册》之莲花庵
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

鉴于弘仁长时间行走于黄山各景之间，深入观察洁白的云雾飘荡，生发出此两类对于云雾的处理、表达的方式。这种观察帮助画家能够更加深入地理解黄山云海的本质，并将这种理解转化为山水画形式语言的表达。弘仁通过概括、精简的表现手法，突显出黄山云雾景观的独特气息画面动静交融，显现了黄山云海的静谧、生机的美感，表达了黄山云海空灵简约的气韵。

3.2.4 屋宇简单

弘仁《黄山图册》中屋宇勾勒简单概括，多为寥寥数笔的描绘方式，展现其

^[32] 同 [18] .

超脱尘世、痴迷自然、远离繁华的内心世界。屋宇也是该图册常表现的一类主题，主要涉及黄山上的寺院、空亭等，经常作为画面的点景出现，多是简单的茅草屋和结构简单的瓦房，主以几笔单线勾勒其造型，概括出屋宇的造型特征。

图册中有许多开册页就是以寺院屋宇而命名，如：《觉庵》《松谷庵》《翠微寺》《莲花庵》《慈光寺》《赵州庵》《文殊院》《北斗庵》等。许楚云：“渐公自幔亭归黄山，往来云谷、慈光间又数十年，”^[33]云谷寺与慈光寺均为黄山的名寺，可见弘仁对黄山中的寺院造型也十分熟悉。该图册中对寺院屋宇的造型简单概括，主要分为两种地形上的屋宇，其一是位于山谷之中的寺院，寺院群峰环绕，周围有许多树木，如《山水纯全集》中记载：“画僧寺道观者，宜横抱幽谷深岩峭壁之处。”^[34]这类寺院造型以《觉庵》（见图 3-42）《慈光寺》（见图 3-43）为代表。《觉庵》的画面视角是侧面俯瞰，将寺院的山门院落依次呈现，有强烈的空间纵深感。用单线概括勾勒寺院外形，在设色上采用花青和墨色来晕染屋顶的瓦片，而墙面则通过留白的方式进行表现。《慈光寺》的视角则为正面俯瞰，僧房、古塔皆为平视，寺院在画面中心的位置，屋顶瓦片单勾线，用花青、墨染屋顶，朱赭色染墙，在寺院旁还有一执杖僧人背对画面，表现其脱离世俗的心境。其二是位于山顶处或者山腰处的寺院，如王维《学画秘诀》所说：“迴抱处僧舍可安。”^[35]“山腰掩抱，寺舍可安。”^[36]画面重点刻画的是山景，通过以点景的方式安排画面中寺院的位置，但弘仁用以大观小的方式，凸显了点景寺院在山岩之间的关系，这类图作主要以《赵州庵》（见图 3-44）和《文殊院》（见图 3-45）为代表。《赵州庵》中寺院位于山峰前平坦的平台之上，前临万丈深渊，建立个体庵堂，整体造型单线勾勒，屋顶的瓦片采用了青墨色进行晕染，木质的门窗则以赭墨色为主进行晕染，而石墙则选择了浅赭色。进入屋内，地面采用了淡青设色，而室内墙面则留白，显得简约而雅致。《文殊院》一作则采用俯视的角度，屋宇造型显得较为简单概括，只是简单地用线空勾，屋顶施以淡墨晕染将明暗两面区分开来，屋宇位于在接近山顶的位置，但对屋宇细节没有过多的刻画，而是通过描绘山体来表现文殊院的周围环境特点，强调其空间位置。

^[33] 同 [5]，第 7 页。

^[34] （宋）韩拙. 山水纯全集 [M]. 神州国光社，民国 3.

^[35] 卢辅圣. 中国书画全书 1 修订本 [M]. 上海：上海书画出版社，2009：176.

^[36] 同 [35] .



图 3-42 弘仁《黄山图册》之觉庵
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-43 弘仁《黄山图册》之慈光寺
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-44 弘仁《黄山图册》之赵州庵
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-45 弘仁《黄山图册》之文殊院
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

弘仁控制具有屋宇元素的画面整体结构关系有着个人的方式：一方面，弘仁对于屋宇的造型结构刻画严谨，用笔概括，表现出幽静的意境，针对不同的地形对应不同的屋宇造型；另一方面，取景的透视角度具有多变性，有平视、俯视、侧面正面等不同的变化。因此，可以看出弘仁对黄山上的屋宇建筑和制式已了然于心，更是对黄山建筑物的实景反映和主观概括。

3.3 质朴清“简”的设色

中国山水画对颜色的使用基本上可以划分为水墨和设色。水墨山水画以“墨

分五彩”的理念为基础，形成了中国画独特的色彩表现形式。^[37]设色山水画具体表现为两种形式：浅绛山水和青绿山水。浅绛山水强调笔墨勾勒的重要性，主要运用赭石和花青两种色调进行创作，其墨与色的对比并不明显。青绿山水画，其显著特征是以石青和石绿为主导色彩，展现出一种鲜明且深沉的视觉效果。^[38]

《黄山图册》中弘仁对于颜色的使用为水墨、浅绛和青绿三种设色，弘仁画于清简淡远中见伟俊沉厚，且两者水乳交融，浑然一体，从而画格高矣。^[39]

3.3.1 水墨简素

弘仁《黄山图册》水墨形式的山水册页多以求简去繁、简素清拔的特质，体现画家个人对水墨的使用习惯，此习惯的生成因受当时文人画所倡导的“水墨至上”的理念影响。弘仁作为遗民画家，画面中对于墨色的使用所表现出来的淡远则偏向冷静和刚毅，更是直观地转述了弘仁的内心心境。他的山水墨色将文人淡泊的气息转化为一种出世文人的冷峻与孤峭感，简素到极致的黑白色彩，使画面纯净淡雅、朴实无华、清新自然。

在该图册中，水墨的画面相对较少。其中，《莲花庵》（见图 3-46）和《洒药溪》（见图 3-47）二作是其对墨色使用的典型作品。《莲花庵》展示了弘仁所善用的水墨点染技巧。画面中融入了“米家山水”的元素，无论是近景的斜坡还是远处层峦叠嶂的山峰，都运用了水墨横点的手法进行描绘。山峰在画面中错落有致，高低不一，而山谷间的云雾则通过留白的手法表现，经过轻微的晕染处理，呈现出层次分明的效果。此外，山麓的树丛也采用了落茄点叶法，为画面增添了生动的细节。在该幅作品中，他汲取了米芾“米式云山”的技法，以表现莲花庵的神秘虚幻氛围，整体呈现了这一效果。《洒药溪》的画面并没有运用大量浓墨，展示了一种简约而淡雅的笔墨风格，使画面看起来十分清新整洁。在描绘山体时，弘仁通常采用轻盈而明确的线条勾勒，对于不够的部分，则补充了一些实而沉重的墨线，使得虚实交融，几笔重墨衬托出淡墨，使其显得画面清爽亮丽，此色彩语言的表达则更多了刚毅和冷峻的氛围，使画面传达了一种冷静而孤寂的精神表达。在呈现画家内心情感的同时，使观者能够感受到画面所传达的孤独和清静，

^[37] 李强. 中国山水画教程 [M]. 西安: 西北大学出版社, 2013: 27.

^[38] 乐汉宁. 中国画山水 [M]. 成都: 成都时代出版社, 2013: 90.

^[39] 汪世清. 艺苑查疑补正散考 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2009: 261.

实现了形式美与弘仁个人内心情感的巧妙结合。



图 3-46 弘仁《黄山图册》之莲花庵
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-47 弘仁《黄山图册》之洒药溪
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

弘仁在表现形态特征和质感差异时，多使用墨色的勾勒、皴染和墨染技法。《黄山图册》中的墨色使用习惯突显了弘仁的个人形式语言特点，他侧重于墨色的深浅变化，使用柔和的淡墨细致勾画出山石的外貌，避免使用过多的皴擦手法来强调其纹理和构造，让山体的大部分区域保持空白，其间点缀着一些灰色的小石块，有效地营造了画面的前后层次，画面散发出一种宁静而深邃的气息，画面调性相对和谐，给人以清晰、舒缓、简洁而深刻的观感。

3.3.2 浅绛简秀

弘仁《黄山图册》中很多册页运用了浅绛设色。浅绛山水以简秀为主要特征，建立在画面墨骨之上，以赭石色为主调，辅以花青色和汁绿色。弘仁在表现黄山山石的着色中，以浅绛为多，以赭石为底色，根据岩石的大小设色，作品典雅清新。浅绛山水主要运用赭石、花青、藤黄三种颜色，并辅以墨色进行调配。秋冬的景致，草木黄落，宜用浅绛淡着色。赭石是浅绛山水设色中的主要色彩，它被运用于点染秋天的树叶、山石，深赭色用以渲染树干、山石暗面等。

以《朱砂泉》（见图 3-48）《散花坞》（见图 3-49）等画作为例，表现了黄山草木丛生，秋季枫叶渐黄转红的景色。《朱砂泉》一作中树干的设色多用赭石、赭墨或花青薄施图上，树干采用浓赭与淡赭交替，以及赭色与墨色或青色相

互融合的方式，呈现出细腻的色调变化。同时，树干和树叶在色彩上形成了鲜明的对比，冷暖色调相互呼应，树叶使用朱磬色，而树干则采用花青色；反之，如果树叶用花青色，树干则会使用赭石色。弘仁的浅绛山水设色淡透明，通过深浅的变化来展现阴阳之分，色彩与墨色互不干扰，相得益彰。在描绘树木的结构时，他再使用朱砂进行勾染，使树木的色彩层次更加丰富，他还在树枝处用赭石色进行复勾，以增加树木的秀润之感。《散花坞》一图中树叶的设色采用了点染法与填色法，点染法是在墨叶上复加以色，一般以花青点染，不是采用平涂的方式，而是对用笔的方式进行变化，使墨叶的层次更加丰富。弘仁使用黄绿和花青相间法点染树叶，以此来表现树叶的老嫩和正反面的不同变化，另外，使用朱磬和花青点叶来表现初秋时树叶刚开始变红的情景；而填色法则主要是夹叶着色的方式，其中一类是绿叶，先着黄色，再着花青，调成草绿色来表现嫩叶，而表现老叶时则直接使用花青，另一类是红叶，弘仁使用朱磬、朱砂、胭脂等色彩来表现秋天的枫叶或果树等，可见其对自然细致入微地观察。



图 3-48 弘仁《黄山图册》之朱砂泉
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-49 弘仁《黄山图册》之散花坞
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

《黄山图册》中弘仁的浅绛山水疏朗简秀，生动表现出黄山秋冬之时的景色，山石、树木多显原本之色，渲染出秋冬氛围，其色彩净雅素淡，轻透明快，增加浅绛疏朗简易的视觉感受，使高远萧瑟的秋冬时节气候清晰呈现，营造出一种淡雅、透明的氛围。

3.3.3 青绿简淡

弘仁《黄山图册》的青绿山水图作中，并不多见传统青绿山水的色彩浓艳，主以“简淡”的青绿特征将黄山春夏的景象生动地表现出来，多以赭石色为底色，上加石绿，用色极薄，青绿山石简洁，富有装饰性，线条凝练，空勾少皴，色彩明净简淡，凸显万物丛生，草木旺盛的景质。因此，弘仁所描绘的青绿山水图作为生机勃勃的画面特征。以《小桃源》（见图 3-50）《光明顶》（见图 3-51）等为代表。

《小桃源》描绘黄山初春之景，展现的是冰雪尚未消融、枯树仍未萌芽的景色。整幅画面设色丰富，远处的山峰淡淡渲染，更加衬托出小桃源的生机，两侧的山峰又以淡淡的石绿渲染。弘仁此作中以淡青绿色描绘山体，山石部分施以青蓝色彩，同时运用留白，展示了清泉瀑布的流淌路径，清泉从岩石缝隙中涌出，沿着山势流淌，击打着山谷中的碎石，发出悦耳的声响。这一幕展现了大地的生机复苏，寒冬已然悄然过去，万物开始萌发新芽。弘仁精准地刻画出黄山春之秀美，使得画面充满了时节性的气息和生命的张力。《光明顶》一图也展现了光明顶大地回春的景象。这一图作里，山石采用青绿色调进行绘制，其基础色仍为赭石色，再在其上施以石绿，色彩的使用非常轻薄，透过色彩可以清晰地看到山石经过皴染处理的墨色变化，画中多在山石的顶部石块用石青色，光明顶上万峰则为树枝吐绿，呈现欣欣向荣之景。画面整体呈青绿色调，初春时节的山林，松树青翠欲滴，成为山林间最引人注目的色彩。青翠的松树与山林中的其他元素相互呼应，山林间使用绿色铺开，而山石之侧陈述着寒冬消退的景象，而在画面中的山缝间，使用“苔点”点缀出青草展现出了勃勃生机，为整幅画面增添了春日的温暖。



图 3-50 弘仁《黄山图册》之小桃源
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏



图 3-51 弘仁《黄山图册》之光明顶
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

《黄山图册》的青绿之作极为简淡，没有我国传统青绿山水作品中的那种色彩浓重之感，对其的使用主要是对黄山春夏时节苍翠之感的表述，不同于该图册中的水墨和浅绛山水册页，设色清丽，用色极薄。弘仁通过巧妙地运用青绿色彩的深浅、浓淡和渲染技巧，营造出画面的空间感和层次感，使得画面精致秀美。在描绘具体对象时，弘仁注重刻画物象的形态、质感，通过精细的笔触和渲染技法，使得物象浑厚、淡雅，而此种形式语言是与弘仁追求清心寡欲的隐逸生活紧密关联。

第4章 《黄山图册》形式语言影响

清代张庚在《国朝画征录》中认为：“新安画家多宗清閤者，盖渐师导先路也。”^[40]弘仁是新安画派的创始人，其在《黄山图册》所运用的“简”的形式语言，不仅奠定了新安画派形式语言的基础，而且对其形成与发展起到了关键的推动作用。此外，该图册对清初画坛也产生了深远影响，为当时的画家们提供了丰富的创作灵感，推动了该时期山水画作品向更加多样化的方向发展。弘仁独特的个性表达形式语言，也为现当代山水画家提供了新的启示和借鉴。

4.1 对新安画派的影响

新安画派最初由张庚提出，他在《浦山画论》中对清初画派进行了概述，强调“新安自渐师以云林法见长，人多趋之，不失之结，即失之疏，是亦一派也。”^[41]这段论述描述了新安画派的源起，凸显了弘仁的山水画形式语言在其中的地位，也显现《黄山图册》形式语言对新安画派的影响，为深入理解新安画派的发展历程以及弘仁在其中的独特地位提供了有益的线索。

程邃曾言：“吾乡画学正脉，以文心开辟，浙江称独步。”^[42]汤燕生也赞誉弘仁：“浙江纵天游，黄倪亦其亚。”^[43]弘仁作为新安画派的代表，他推崇简洁、古朴的画风。在其山水画中，可以看到其独特的刚劲顿挫的笔触，画面构图简练，笔墨运用疏简，整体风格显得清冷而散淡。弘仁《黄山图册》深刻地影响了新安画派的形成与发展。弘仁的好友许楚在《画偈序》中也明确肯定：“惟画禅一门，稍作研讨，遂尔称宗作祖。”^[44]这表明弘仁在绘画方面的贡献对新安画派的确立起到了至关重要的作用。新安画派的画家们沿袭了弘仁的创新理念，形成了独具特色的山水画风格，强调简约淡雅，追求冷峻清冽的意境。

江注是新安画派中期的代表画家之一，是弘仁侄子、弟子，其画面形式语言

^[40] 同 [5]，第 189 页。

^[41] 沈字丞. 历代论画名著汇编 [M]. 北京：文物出版社，1982：423.

^[42] 安徽博物院. 家在黄山白岳之间——浙江书画艺术 [M]. 合肥：安徽美术出版社，2020：187.

^[43] 同 [5]，第 99 页。

^[44] 同 [5]，第 46 页。

受弘仁影响极大。许承尧称赞其：“画逼倪黄，诗追韩孟。”^[45]江注在黄山写生时，得到了弘仁的亲传，其创作的《黄山图册》在绘画技巧上与弘仁的风格有明显的共通之处。此图册由五十幅描绘黄山山水的册页组成，目前收藏于故宫博物院，其画心尺寸为 20.8×17.5cm，略小于弘仁的《黄山图册》。江注在此作品中用墨笔和设色勾勒出黄山的各个景点，并有二十四处与弘仁《黄山图册》相一致的景点。尽管在绘图的角度和技法上有差异，但其余的角度和位置营造上与弘仁的作品如出一辙。将江注《黄山图册》中的白龙潭（见图 4-1）与弘仁《黄山图册》中的白龙潭（见图 4-2）放在一起比较，可以看出江注的作品与弘仁的作品存在显著的差异，主要体现在对山石的描绘上。江注的绘画技巧相对较弱，而弘仁则以独特的几何式构图风格，通过细腻的笔触表现山石的细节之处。江注采用传统的南宗技法，多皴擦、少苔点，其对山石线条的描绘相对粗糙，弱于弘仁作品中所呈现的宏伟、壮丽、清新、淡雅的氛围。汤燕生在其跋文中生动描绘了弘仁和江注在黄山创作的场景“渐公坐文殊石上吹笛，江允凝倚歌和之，发音嘹亮，响彻云表。”^[46]因此，可以推断出江注的《黄山图册》应是在弘仁的指导下，通过对黄山写生的临摹而创作，同时江注在创作的过程中保留了自身的山水画形式语言。

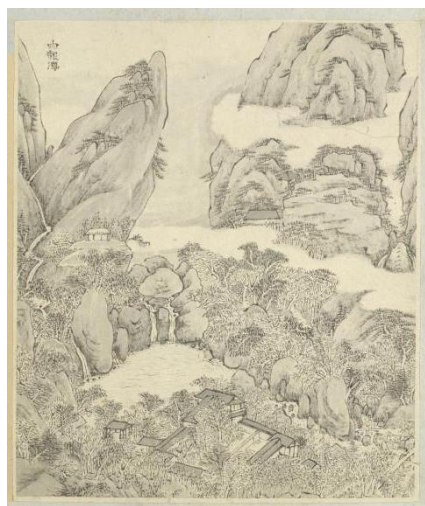


图 4-1 江注《黄山图册》之白龙潭
纸本设色 20.8×17.5cm 故宫博物院藏



图 4-2 弘仁《黄山图册》之白龙潭
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

传悟是新安画派晚期的代表画家之一，号雪庄，后世常以“僧雪庄”相称，

^[45] 徐卫新，程映珍．黄山画人录 [M]．黄山：黄山书社，1991：23．

^[46] 同 [5]，第 92—93 页．

受到弘仁的影响，雪庄黄山幽居 30 余年，作有黄山图 42 幅。^[47]在继承新安画派形式的基础上融入自己的山水画形式进行改变。传悟以黄山为师，与黄山为友，正如清代诗人潘耒在《皮篷访雪庄禅师》中所说：蜗庐寄其间，飘落一叶艇。焚香披画图，汲涧煮茗芋。^[48]雪庄一生致力于描绘黄山的各种景色。如：《夏山消暑图》（见图 4-3），该作取材于黄山，与传统的新安画派不同之处在于，他进一步超越了自然写实主义，将弘仁的线性几何发展成了纯粹用点和线构成画面的形式。雪庄描绘黄山早年尚未开发时轩爽野逸的原始壮美之貌，表现出作者隐居黄山闲适高旷的意境。吴瞻泰曾云：“好事者倘因雪公之图传，而并使梅花老衲之图亦传，则黄山两僧，岂不在贯休、巨然之上哉？”^[49]将雪庄与弘仁的并提，体现了二者的关联。



图 4-3 雪庄《夏山消暑图》
纸本浅设色 271×126.5cm 安徽省博物馆藏

弘仁《黄山图册》所展现的冷逸高简之风，深刻地影响并推动了新安画派的繁荣发展。新安画派中，以弘仁为首的画家们从黄山汲取灵感，以简逸洒脱的笔墨勾勒出充满冷峻之感的画面，画家们充分吸收前人笔墨的精华，灵活运用弘仁的简笔而不简景的绘画手法。通过简洁而自由的线条描摹，他们将具象形态进行简化处理，主张师法自然，追求达到天人合一的艺术理念，新安画派画家们的山水画形式语言彰显了新安画派的独创性，使其在中国山水画史上占据着重要地位。

^[47] 行云帆，荷月木子．中国名胜精华游黄山 [M]．广州：广东省地图出版社，2000：37．

^[48] 刘夜烽，徐传礼．黄山诗选 [M]．合肥：安徽人民出版社，1983：210．

^[49] 故宫博物院．黄山志定本 [M]．海口：海南出版社，2001：23—24．

4.2 对清初画坛的影响

在明清迭代的过程中，社会背景虽繁杂多变，但文艺领域仍然保持着强劲活力，绘画艺术更是在该时期社会物质发展低迷的状态下找到了突破口，形成了多元繁荣的各个流派。弘仁《黄山图册》通过其冷逸简淡的画风为清初画坛注入了新的活力，对当时的艺坛产生了积极的推动作用。正如陈传席所说：“浙江绘画的成就是巨大的、空前的、独特的。它标志着明末清初中国山水画的独特高峰。”^[50]弘仁在这一时期的艺术创作为整个绘画领域注入了新的面貌。

在清初画坛中，“四王”主导画风，崇尚完全仿古，奉行笔墨程式化，沉湎于古人笔法的美学思想。这种追求虽然强调技法，但缺乏独创性，显得过于拘泥于古典，缺乏生气。相较之下，以弘仁为首的“清初四僧”群体主张在传统基础上进行革新。与“四王”不同，弘仁并非简单地模仿古代风格，而是将个人领悟融入创作，呈现出“简”的风格。在弘仁《黄山图册》中，这种“简”对其他三僧产生了深远的影响。例如：石涛的《云山图》（见图 4-4）呈现出对弘仁《黄山图册》形式语言的借鉴，与弘仁《黄山图册》中的《莲花庵》形式相承。石涛采用水墨技法描绘半露的山体，生动呈现云的形态，同时运用淡墨勾勒天空，展示出清新和飘逸的云景。朱耷的《山水册》（见图 4-5）呈现出类似庐山、鄱阳一带的景致，受到了弘仁《黄山图册》中山石的几何形式的影响，表现出荒寒的意境。髡残的《仙源图》（见图 4-6）以弘仁的《天都峰》和《炼丹台》为素材，虽然都运用了勾勒烟云的手法，但线条形式却有所不同，弘仁的线条秀丽而遒劲，富有装饰美，而髡残则更为粗犷浑厚，彰显纯朴之美，凸显了各自的山水画风格和个性。

^[50] 同 [28]，第 144 页。

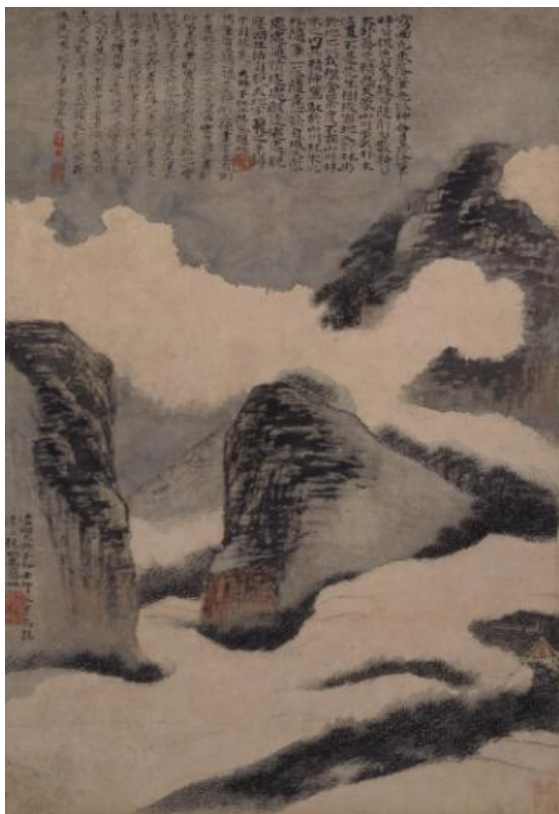


图 4-4 石涛《云山图》
纸本设色 45.1×30.8cm 故宫博物院藏



图 4-5 朱耷《山水图册》之九
纸本墨笔 25×41cm 故宫博物院藏

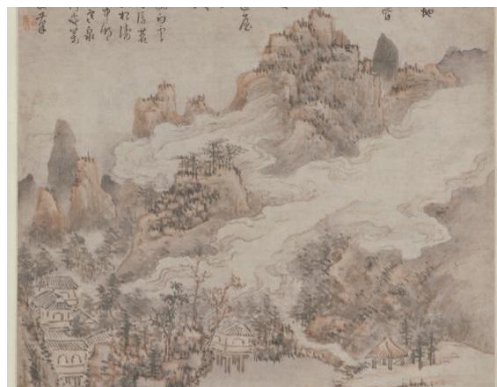


图 4-6 髡残《仙源图》（局部）
纸本设色 84×42.8cm 故宫博物院藏

石涛在贺天健的《黄山派与黄山》中被赞誉为“得黄山之灵”，梅清被认为“得黄山之影”，而弘仁则被视为“得黄山之质。”^[51]弘仁以其精谨简约、冷逸静美的画风脱颖而出，为文人画的发展作出了巨大的贡献。《黄山图册》是弘仁的代表性作品之一，展示了简约而不失雅致、清新脱俗的画风，既满足了民众对遗民画作的期待，也契合了传统文人审美标准。在当时有识之士心中，弘仁的艺术价值极高，对清初画坛的发展产生了积极的影响。

4.3 对现当代山水画的影响

历史上的名画家都有自己的绘画形式语言和艺术创新，而任何真正意义上的创新都离不开对前人的继承和发展。现当代山水画家们学习弘仁，主要是对其山水画形式语言的借鉴和参照。弘仁《黄山图册》的“简”影响了现当代绘画创新的方向，现当代山水画家受到该图册形式语言的影响较大，他们追求让自己的作

^[51] 贺天健. 黄山派和黄山 [N]. 人民日报, 1957-1-18 (7).

品更加接近艺术本质,更加突出和强化意念的表达,尽量摆脱形式的桎梏和模仿,达到形简而意繁的目的。

黄宾虹对新安画派的研究极深,对于新安画派的重要代表人物弘仁进行了深入研究,有着独特的研习心得。黄宾虹对弘仁极力推崇,一句“欲无间言,吾非渐师其谁与归?”^[52]体现了黄宾虹对弘仁的认同及赞赏。从画面表征上看,黄宾虹的画作似乎与弘仁的画风截然不同,他的画风“黑、密、厚、重”与弘仁疏简明洁的画面形式表现差异极大,但细观察其用笔,依然可以找到两者之间的关联,不难发现其中所受到的影响。黄宾虹与弘仁用笔都为一波三折,并且画面呈现出的深沉高古的气质如出一辙,将黄宾虹《黄山画稿册页》中的仙桥(见图 4-7)与弘仁《黄山图册》中的仙桥(见图 4-8)进行对比,可以看出两幅画构图和造型基本一致,皆有桥上持杖人仰看山峰之状,相比之下,黄宾虹的画面更加精简。黄宾虹曾说:“后来学习渐师的人,不是因为不极力用心经营,而是越是努力模仿,却离真谛越远,走入了曲折的形似之路,导致失去了真正的精髓。”^[53]在黄宾虹学习弘仁艺术风格的过程中,他不以形式相似为目标,而是专注于追求精神的契合。在师法传统时,他巧妙地分析各家各派的优劣之处,从而没有落入前人的窠臼。他强调:“如果只是简单模仿云林派的画风,那么学习者注定会陷入麻痹愚拙之境,缺乏深刻见解。因此,他认为黄山是渐师弃而不用的丰富山川,蕴含着深邃的艺术内涵。”^[54]这一观点充分展现了他对弘仁的理解与敬仰。黄宾虹在表现描绘黄山时,与弘仁有所不同,展现了自己独特的风格和形式语言。他明确表示:“余欲取古人之长,皆为己有,而自存而貌之真,不与人同。”^[55]正因如此,他能在古法基础上超越古人的理法,呈现出千变万化,形成自己独特的绘画风格。从这个角度看,他深谙弘仁《黄山图册》中“简”的艺术风格,将其融入自己的创作之中。

^[52] 郭因,俞宏理,胡迟.新安画派[M].合肥:安徽人民出版社,2005:212.

^[53] 张国标.新安画派史论[M].合肥:安徽美术出版社,1990:299.

^[54] 同[53].

^[55] 同[53],第301页.



图 4-7 黄宾虹《黄山画稿册页》之仙桥
纸本水墨 24.5×14.5cm 安徽徽州历史博物馆藏



图 4-8 弘仁《黄山图册》之仙桥
纸本设色 21.4×18.4cm 故宫博物院藏

吴冠中先生认为：“许多中国画家从黄山中汲取美的灵感，特别是在山石的几何形态组织中所展现的美——在方与尖、疏与密、横与直之间的对比与和谐。”^[56]他坦言：“如果没有弘仁、石涛等表露真性情的作品，他将不愿深入学习中国山水画。”^[57]在吴冠中的《黄山日出》（见图 4-9）一作中，画面形式的表达、处理等皆与《黄山图册》形式特征有所相关，吴冠中对点、线、面等画面元素进行巧妙处理，以具有力量感的线条勾勒出山体轮廓，形成独特的线之乐曲，该作品也呈现出“简”的意味，具有较强的表现性，相较于其他画家的黄山图作更为丰富多彩，引发更多遐想，他以独特的彩墨表达呈现了黄山景貌。目前，国内画家如林容生、王裕国、范治斌、徐光聚和曲春林等都深受弘仁此套图册形式语言的影响，他们不仅仔细研究弘仁绘画艺术，还特别关注《黄山图册》“简”的形式语言，并将其应用于自己的绘画实践中。林荣生曾作《缅怀经典之雨余柳色图》（见图 4-10），对弘仁的原作在很多方面进行了个人的山水画形式语言转变，在画中加入许多现代元素。该作基本保留了弘仁所画原图的构图和造型形式语言，但是在色彩上进行了大胆创新，以重彩的方式代替了原作的水墨，该作在色彩运用上典型地采用了南方建筑常见的“黑瓦白墙”设计，同时在画面中有意识地增加了许多“白墙”元素，既体现了古人的笔墨技巧，又融入了现代的创新意味。

^[56] 吴冠中. 审美力 [M]. 沈阳: 辽宁人民出版社, 2020: 213.

^[57] 周华松. 国画笔墨等于零吗 [N]. 中国艺术报, 1998. 2. 25 (001).

整幅画看起来动静结合，清冷的色调，孤立的水渚，和弘仁所画表现出的意境一样荒凉空寂。

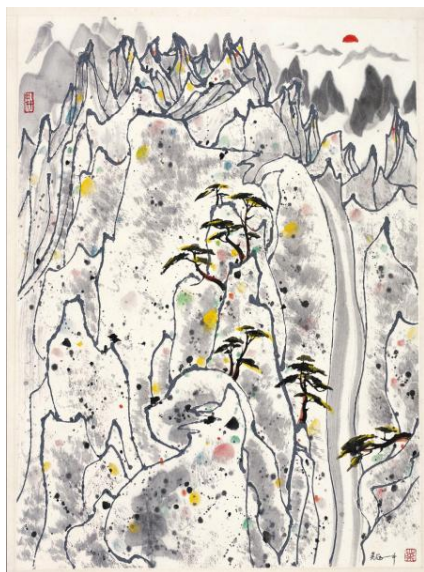


图 4-9 吴冠中《黄山日出》
纸本设色 136.5×67cm 私人收藏

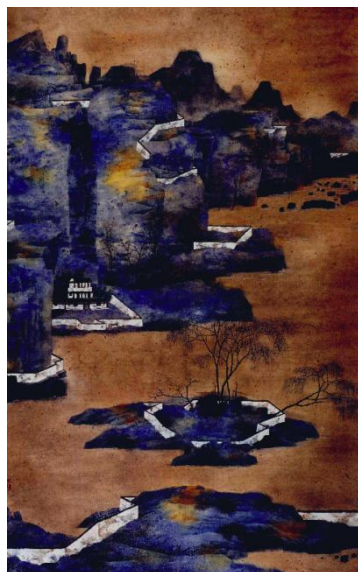


图 4-10 林荣生《缅怀经典之雨余柳色图》
纸本设色 176×83cm 私人收藏

林容生受弘仁山水画形式语言的影响，从人心与自然的内在联系出发，形成了自己的山水画形式语言，他表示：“受到福建居民多样化空间构成方式的启发后，我在创作画面空间时，开始更加重视平面上形的分割、组合与变换，以创造出更丰富的视觉效果。”^[58]用林容生自己的话来说：“在你的创作中，要巧妙地结合中国传统文化的内涵与现代的时代特色，让你的作品既蕴含丰富的文化积淀，又散发出鲜明的时代特征，展现出独特的创新之处。”^[59]这也引导我们学习弘仁如何借鉴传统山水画形式语言，并通过对自然景象的再创造来形成自己的山水画形式语言的方法。

^[58] 林容生. 无声的风 林容生艺术与生活档案 [M]. 福州: 福建美术出版社, 2010: 162.

^[59] 同 [58], 第 52 页.

第5章 结语

通过对弘仁《黄山图册》进行深入的剖析,揭示其独特的“简”的山水画形式语言,这种“简”并非简单的表象,而是经过高度提炼和概括的艺术表达。这种“简”源于弘仁作为僧侣后,深受佛教思想的影响,使他更加关注自然的本质,追求简洁、纯净的艺术表达。同时,弘仁对黄山纹理结构的深入观察和理解,也促使他在写生中不断探索,以“简”的形式语言来再现黄山的景色。黄山为弘仁提供了源源不断的创作灵感,同时也为他引入了新的画面处理方式和形式表达的可能性。

文章对《黄山图册》的形式语言进行分析,深度挖掘和解析其中蕴含的“简”形式语言,研究发现《黄山图册》形式语言之“简”主要表现在构图、造型和设色三方面。第一,该图册通过边角式、几何式和对称式构图,在构图上删繁就简,不仅简化了画面元素,而且使画面更加简洁明了,能够将画面更为集中,让观者一眼就能感受到画面的核心信息画面,同时也为观者带来了不同的意境体验。第二,该图册表现了黄山简练的山石、简静的树木、简约的云海和简单的屋宇造型,这些元素不仅是对自然景象的简化,更是对其进行的概括和提炼,这种对客观物象的凝炼使得画面更加简洁直接,为观者提供了更多维的视觉感受。第三,该图册采用了简素的水墨山水、简秀的浅绛山水、简淡的青绿山水的设色形式,弘仁质朴清简的设色不仅是对传统设色形式的继承和发展,更是对黄山不同时节自然景象的再现和诠释,此种再现和诠释使得画面更加生动逼真,同时也是弘仁的心境呈现。总体而言,《黄山图册》的“简”不仅是弘仁山水画形式语言的特征,更是对黄山自然景象的感悟和理解。

弘仁《黄山图册》对新安画派有着深远影响,同时也在清初画坛及现当代山水画领域产生了重要的影响。弘仁在创作《黄山图册》时,运用“简”的形式语言,淋漓尽致地展现了黄山的雄伟壮观和幽深秀丽,从而奠定了新安画派以黄山为山水画主题的基础,进而塑造了该画派独特的山水画风格语言,并对清初绘画界产生了深远的影响,许多清初画家都受到了这本图册的影响,开始关注自然山水的表现,形成了具有时代特色的绘画风格。《黄山图册》以其高超的艺术成就

和独特的艺术风格，为清初画坛提供了新的创作方向和思路。就现当代山水画而言，弘仁《黄山图册》作为一部经典画作，为现当代山水画提供了宝贵的参考和借鉴。许多现当代山水画家都深受这部作品的影响，从中汲取灵感和启示，在继承传统的基础上，不断寻求创新和突破，创作出具有现代审美特征的山水画作品，推动现当代山水画不断向前发展。

综上所述，弘仁的《黄山图册》以其独特的“简”的形式语言、深厚的艺术内涵和深远的影响力，成为中国山水画史上的经典之作。它不仅展现了弘仁个人的艺术造诣和心境变化，更对新安画派和整个中国山水画的发展产生了深远的影响。对于我们今天的研究者和观者来说，《黄山图册》依然是一部值得深入研究和欣赏的艺术瑰宝。

在撰写论文的过程中，笔者通过对弘仁《黄山图册》的研究分析，对弘仁有了更加全面、更加深入地了解，对他的山水画所表达的形式语言、笔墨运用和意境也有了进一步的掌握。由于个人学识和能力的有限，该论文内容可能存在一定的主观性和局限性。在阐述和论断方面，存在一些不足之处，需要在今后的学习中持续努力拓展知识面，提高研究水平，以更为全面、深刻的角度来探讨这一领域的问题，进一步提升对弘仁山水画形式语言这一课题的深入了解。

参考文献

中国山水画：

- [1] 胡树斌. 中国传统山水画构图研究 [M]. 北京：中国书籍出版社，2023.
- [2] 王江鹏. 中华图像文化史·山水图像卷 [M]. 北京：中国摄影出版社，2022.
- [3] 张瑾著. 清代文人笔记研究 [M]. 长春：吉林大学出版社，2020.
- [4] 束新水. 中国画从实景到画景 [M]. 辽宁美术出版社，2018.
- [5] 孙媛媛. 中国近现代美术经典丛书亚明 [M]. 北京：高等教育出版社，2018.
- [6] 张一弛. 中国山水画“秋境”研究 [D]. 南京艺术学院，2018.
- [7] 方闻著. 心印——中国书画风格与结构分析研究 [M]. 上海：上海书画出版社，2016.
- [8] 王龙. 有意味的形式论山水画的意境生成 [J]. 新美术，2016，37（05）：96—99.
- [9] 陶亚萍. 中国山水画创作中皴法的形式语言探析 [J]. 艺术百家，2013，29（04）：232—234.
- [10] （美）高居翰. 气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格 [M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2009.
- [11] 陈履生. 中国山水画 清代卷 上 [M]. 南宁：广西美术出版社，2000.
- [12] 陈履生. 中国山水画 清代卷 下 [M]. 南宁：广西美术出版社，2000.
- [13] 陈传席. 中国山水画史 [M]. 天津：天津人民美术出版社，2001.
- [14] 周积寅. 中国画论辑要 [M]. 南京：江苏美术出版社，1985.
- [15] 宋岫远. 万壑千崖飞墨雨——中国山水画的结构性形式意义解读 [J]. 文艺研究，2017，（03）：128—143.

中国画形式语言：

- [16] 李敏芳. 中国画绘画语言浅析 [M]. 北京：中国纺织出版社，2022.
- [17] 索继明. 中国山水画笔墨语言研究 [M]. 长春：吉林美术出版社，2020.
- [18] 蒋跃. 绘画形式语言与创作研究 [M]. 合肥：安徽美术出版社，2018.
- [19] 窦向亲. 中国画的绘画语言与艺术表现 [M]. 北京：中国纺织出版社，2018.

[20] 吴耀华. 中国画形式语言 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2002.

[21] 李峻. 中国画语言与表达 [M]. 南宁: 广西美术出版社, 2002.

弘仁生平:

[22] 吕少卿. 偕师入闽与逃禅入净: 浙江山水画中的流行语言 [J]. 南京艺术学院学报 (美术与设计), 2022 (03): 64—68.

[23] 汪映雪. 名随世迁: 浙江画史形象的嬗变 [J]. 南京艺术学院学报 (美术与设计), 2022 (02): 36—41.

[24] 邓硕. 从《浙江研究》看浙江 [J]. 艺术百家, 2022, 38 (01): 70—73.

[25] 方晨子. 浙江学人画研究 [J]. 美术研究, 2022 (04): 27—32.

[26] 吕少卿. 浙江研究 [M]. 上海: 上海书画出版社, 2021.

[27] 吕少卿. 论浙江绘画美学思想的主要渊源 [J]. 书画世界, 2021 (02): 10—16.

[28] 陈明哲. 浙江年谱简编 [J]. 书画艺术, 2021 (03): 68—81.

[29] 薛金炜. 浙江断想 [J]. 书画艺术, 2021 (03): 61—67.

[30] 刘晓芸, 李春艳. 从“江韬”到“弘仁”——浙江的艺术风格变化 [J]. 美术教育研究, 2021 (19): 10—12.

[31] 张宗成. 从“无我之境”到“有我之境”——浅谈浙江绘画师承变化成因 [J]. 书画世界, 2019 (06): 85.

[32] 汪映雪. 浙江与潜口汪氏的书画交谊考 [J]. 中国国家博物馆馆刊, 2019 (12): 109—117.

[33] 陈明哲. 程邃与明末清初时期画家的交往考 [J]. 书画艺术, 2019 (01): 35—40.

[34] 程国栋. “敢言天地是吾师”——溯源弘仁的黄山游历和黄山图作 [J]. 美术学报, 2018 (06): 41—51.

[35] 吕少卿, 童兴强. 弗与世同: 时代突变下浙江的沉寂画风 [J]. 美术学报, 2018 (06): 52—58.

[36] 武晓丽. 空孤冷逸: 浙江绘画的悲情美 [J]. 唐都学刊, 2018, 34 (05): 110—112.

弘仁山水画形式语言:

- [37] 王庆港. 弘仁山水画艺术语言研究及个人创作实践 [D]. 山东工艺美术学院, 2023.
- [38] 赵柘. 以形写神空明禅境——弘仁山水画技法与意境研究 [D]. 中国美术学院, 2022.
- [39] 杨顺. 浙江绘画风格的艺术价值及影响 [J]. 美术教育研究, 2022 (10): 22—23.
- [40] 王泽宇. 浙江与黄山——题材之于画家艺术风格的重要性 [D]. 南京艺术学院, 2021.
- [41] 程媛媛. 借鉴木刻版画语言——浙江山水画研究 [D]. 南昌大学, 2021.
- [42] 鲁欢欢. 弘仁山水画构图形式在我创作中的运用 [D]. 上海师范大学, 2021.
- [43] 赵静. 从浙江的艺术看山水画的传承与发展 [J]. 书画世界, 2021 (10): 85.
- [44] 李立红. 浙江山水画的“诗境”与“画境”互文性审美意蕴 [J]. 书画世界, 2021 (03): 10—16.
- [45] 邹明磊. 浅析浙江山水画构图法特点 [J]. 文艺生活 (艺术中国), 2021 (02): 130—131.
- [46] 李艳红. 家在黄山白岳之间——浙江书画赏读 [J]. 艺术市场, 2021 (02): 60—65.
- [47] 张渝. 正统风尚中的诗性之光——从晚明浙江看中国绘画的写意精神 [J]. 荣宝斋, 2021 (01): 178—181.
- [48] 张兵涛. “冷逸荒率”的浙江绘画艺术 [J]. 美术教育研究, 2021 (20): 38—39.
- [49] 卞波. 浙江纪游山水画研究 [D]. 南京师范大学, 2020.
- [50] 肖天宇. 浙江诗画中的隐逸趣味研究 [D]. 江苏师范大学, 2020.
- [51] 刘永亮, 王力平. 浙江山水画的笔墨图式及审美意蕴 [J]. 台州学院学报, 2020, 42 (01): 77—82.
- [52] 章启众. 浅论浙江山水画中“冷”的传递 [J]. 美术教育研究, 2020 (10): 20—21.

- [53] 王越, 谷婷伟, 赵梦雪. 浅析浙江山水画的艺术风格及其对后世的影响 [J]. 美术教育研究, 2020 (16): 10—11.
- [54] 李晴. 浙江山水画的表现手法及其禅学意境研究 [D]. 曲阜师范大学, 2019.
- [55] 冯璐晗. 浙江画风中“空”的语言与意境 [D]. 哈尔滨师范大学, 2019.
- [56] 陈泽. 浙江山水画对我花鸟画创作的启迪 [D]. 南京艺术学院, 2019.
- [57] 王醒. 浙江山水画的形式语言与我的创作 [D]. 南京师范大学, 2019.
- [58] 王力平, 刘永亮. 浙江山水画的艺术特色及美学品格 [J]. 天津美术学院学报, 2019 (12): 105—108.
- [59] 程媛媛, 陈子涵. 试论浙江绘画的表现与其思想性的关系 [J]. 美与时代 (下), 2019 (12): 66—68.
- [60] 刘永亮, 王力平. 浙江山水画的美学意蕴及笔墨精神 [J]. 九江学院学报 (社会科学版), 2019, 38 (04): 94—98.
- [61] 郑甜甜. 浙江绘画的美学意蕴研究 [D]. 安徽大学, 2018.
- [62] 姜梦. “简”“淡”“远”与浙江山水画 [D]. 郑州大学, 2018.
- [63] 池海营. 苍茫景幽, 意象孤绝——浙江山水画中的松柏图式与意象研究 [J]. 吉林艺术学院学报, 2018 (01): 54—58.
- [64] 故宫博物院. 故宫藏四僧书画全集弘仁 1 [M]. 故宫出版社, 2017.
- [65] 故宫博物院. 故宫藏四僧书画全集弘仁 2 [M]. 故宫出版社, 2017.
- [66] 窦茗越. 浙江山水画几何图式研究 [D]. 渤海大学, 2017.
- [67] 袁青. 山高水长——浙江绘画语境研究 [D]. 沈阳师范大学, 2017.
- [68] 陈辞. 浙江山水画图式研究 [D]. 南京艺术学院, 2017.
- [69] 郭宁. 浙江山水画的现代性倾向研究 [D]. 淮北师范大学, 2017.
- [70] 杨顺. 浙江山水画的形式语言及其艺术价值研究 [D]. 中国美术学院, 2017.
- [71] 刘冲. 闲静简远冷逸雅净——弘仁绘画艺术风格探究 [D]. 河南大学, 2017.
- [72] 刘东奇. 浙江山水画面结构的张力 [D]. 中国艺术研究院, 2017.
- [73] 邹明磊. 浙江山水画构图研究 [D]. 中央美术学院, 2016.
- [74] 李英姿. 试论浙江画面中的空灵之美 [D]. 河北师范大学, 2015.
- [75] 刘宁. 致虚守静——论浙江山水画中的传统笔墨精神 [D]. 云南师范大学, 2014.

- [76] 王瑜琦. 浙江山水画程式及其艺术价值研究 [D]. 扬州大学, 2014.
- [77] 王祥, 黄少华. 浙江画品研究 [M]. 合肥: 安徽美术出版社, 2013.
- [78] 迟庆国. 艺苑掇英名家名作浙江 [M]. 郑州: 河南美术出版社, 2013.
- [79] 翟雯雯. 浅析地域性对浙江艺术风格的影响 [D]. 云南师范大学, 2013.
- [80] 蒋海漫. 论浙江思想变迁对其绘画风格的影响 [D]. 河北大学, 2013.
- [81] 陈天野. 浙江成熟期的山水画风格研究 [D]. 中国艺术研究院, 2012.
- [82] 李振军. 论浙江与黄山写生 [D]. 中央美术学院, 2012.
- [83] 曹春芳. 论浙江山水画的静美特征 [D]. 湖南师范大学, 2012.
- [84] 天津人民美术出版社. 中国画册页经典浙江山水册 [M]. 天津: 天津人民美术出版社, 2006.
- [85] 林容生. 林容生解析浙江 [M]. 天津: 天津人民美术出版社, 2005.
- [86] 罗潘. 罗潘说弘仁 [M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2002.

弘仁《黄山图册》:

- [87] 强子薇. 弘仁《黄山图册》画风研究 [D]. 中国艺术研究院, 2023.
- [88] 邹明磊. 浙江《黄山图册》章法探究 [J]. 文艺生活 (艺术中国), 2023 (01): 134—137.
- [89] 王思璐. 故宫藏《黄山图册》的鉴定与研究 [J]. 美术观察, 2022 (01): 50—56.
- [90] 鲁颖. 浙江及其《黄山图》册 [J]. 中国书画, 2021 (03): 54—88.
- [91] 鲁颖. 弘仁《黄山图册》述评 [J]. 艺术评论, 2020, (07): 107—121.
- [92] 石峰昂. 山水画创作中的写生与临习——对弘仁《黄山图册》的解读及《天姥系列》山水创作的思考 [D]. 上海师范大学, 2018.
- [93] 吴圣. 弘仁《黄山图册》的画面探究 [D]. 湖北美术学院, 2018.
- [94] 承杰. 山如断骨树如簪——弘仁《黄山图册》管窥 [J]. 美术观察, 2006, (04): 110—111.

其他画家:

- [95] 李顺禹. 石涛《黄山八胜图册》与戴本孝《黄山图册》对比分析 [J]. 国画家, 2023, (02): 72—74.
- [96] 王舒阳. 梅清《黄山图册》(十开)研究 [D]. 中国艺术研究院, 2022.
- [97] 马晓宁. 从《黄山图册》探析梅清山水画的审美趣味 [J]. 大观, 2021, (02): 6—7.
- [98] 潘淑萍. 梅清黄山图册赏鉴 [J]. 收藏家, 2019, (03): 11—16.
- [99] 杜宇婧. 戴本孝《黄山图册》研究 [D]. 华中师范大学, 2017.
- [100] 刘继潮, 刘源. 智者梅清——读《梅清黄山图册》兼论古典山水画的创作机理 [J]. 书画世界, 2007, (05): 4—10.
- [101] 许宏泉. 写生·写心——戴本孝黄山之行及其《黄山图册》[J]. 中国书画, 2003, (04): 32—57.
- [102] 汪世清. 雪庄的五开本黄山图册 [J]. 收藏家, 2003, (02): 27—31.

比较研究:

- [103] 曹兰婷. 试论浙江与查士标画风中的“逸”之异同 [J]. 淮南师范学院学报, 2021, 23 (03): 109—113.
- [104] 农瑶. 论情感在山水画风格形成中的作用——以清代“四僧”及“四王”为例 [D]. 广西师范大学, 2020.
- [105] 洪永稳. 论浙江和查士标书法风格的差异性及其根源——兼论“新安画派”的“师古”与“创新” [J]. 池州学院学报, 2020, 34 (01): 114—116.
- [106] 吕少卿. 正统之路: 浙江与董其昌语境中的师古与师造化 [J]. 南京艺术学院学报 (美术与设计), 2019 (03): 20—24.
- [107] 李潇. 黄山画派三巨子黄山画风差异及其原因探析 [J]. 美与时代 (中), 2019 (06): 20—21.
- [108] 何东亚. 游弋于现实与幻境之间——逃禅影响下的四僧艺术嬗变 [D]. 扬州大学, 2018.
- [109] 任军伟. 查士标与其他“新安三家”之关系 [J]. 中国书画, 2018 (05): 48—80.
- [110] 王盛. 元清隐士山水画比较研究 [D]. 山东理工大学, 2017.

- [111] 朱夏洋. 宗脉传承——倪瓒与弘仁的绘画关系研究 [D]. 中国美术学院, 2017.
- [112] 孙晓敏. 从倪瓒到浙江的山水画看“逸气” [D]. 河北师范大学, 2017.
- [113] 杨祎. 浙江与髡残山水画风格比较研究 [D]. 河南师范大学, 2016.
- [114] 左正伟. 论浙江对倪瓒山水画的继承与出新 [D]. 河南师范大学, 2015.
- [115] 高扬. 浙江与萧云从山水画山石结构比较研究 [D]. 安徽大学, 2013.
- [116] 吕少卿. 承传与演进浙江与倪瓒山水画风比较研究 [M]. 天津: 天津人民美术出版社, 2007.

攻读学位期间发表的学术论文目录

- [1] 舒富妹. 从《始信峰图》管窥弘仁山水画之图式规则 [J]. 鞍山师范学院学报, 2022, 24 (04): 93—98.
- [2] 舒富妹. 湘西竹编背篓艺术的传承与发展研究 [J]. 山东工艺美术学院学报, 2024 (01): 117—120.
- [3] 舒富妹. 徽州木雕装饰纹样及其创新之路 [J]. 上海工艺美术, 2023 (03): 58—60.

致谢

三年的研究生生涯即将画上句号，我衷心地感谢我的学校、家人、老师以及所有的同学，他们给予了我无尽的支持与帮助。感谢安徽工程大学给了我在大学三年继续深造的机会，让我能继续学习和提高；感谢我的家人对我学习的默默支持，你们是我努力学习的动力；感谢老师和同学们三年来的关心和鼓励，你们的关怀与帮助让我度过了许多难忘的时光，让我更加珍惜这段宝贵的经历。

在胡劲峰老师的指导下，本文得以顺利完成。导师的专业知识深厚，治学态度严谨，工作作风精益求精，诲人不倦，崇高的师德，严于律己、宽以待人的风范，以及朴实无华、平易近人的人格魅力，对本人产生了深远的影响。从选题到完成，导师付出了极大的心血，在此，谨向导师表示崇高的敬意和衷心的感谢。在我撰写论文的过程中，我得到了来自老师、同学和朋友们的宝贵建议和指导，这些建议和指导使我的论文得以不断完善，最终使我能够完成这篇论文。我对所有给予我帮助的老师表示深深的敬意，他们的辛勤付出让我拥有了丰富的专业知识，而这正是我能够顺利完成论文的关键。

本文综合了多位学者的研究成果，若没有他们的贡献，我将无法完成这篇论文的撰写。当我完成了论文的撰写，重新审视自己整理的文献记录时，我深刻地感受到了一分耕耘，一分收获。尽管我在文中提出的观点或结论可能不够成熟，甚至有些幼稚，但是深入探索这一领域的知识，让我受益良多。正是因为论文写作的压力，让我不断地汲取前人的研究成果，阅读了大量的书籍和资料，尽管有些仍然没有完全理解，但这一次的学习将会给我带来终身的收获。

感恩之情难用言语量度，谨以最朴实的话语致以最崇高的敬意。

