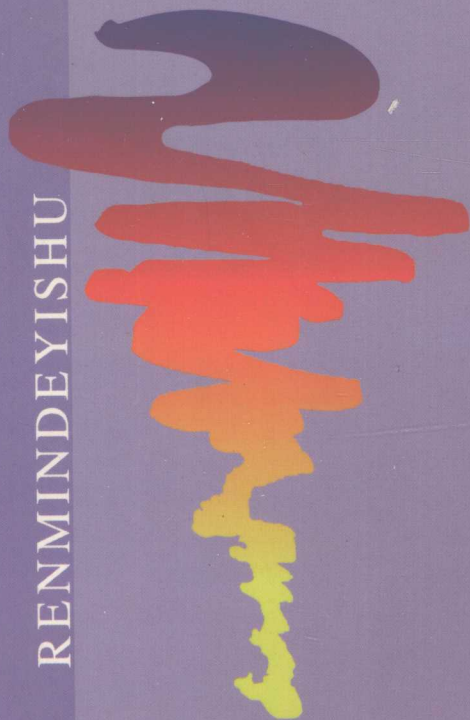


人民的藝術

王春立美術論集

RENMINDEYISHU



遼寧美術出版社

王春彦美术论集

王春彦题

辽宁美术出版社

选题策划：吴成槐

图书在版编目 (CIP) 数据

人民的艺术：王春立美术论集 / 王春立著. — 沈阳：
辽宁美术出版社，2002.1

ISBN 7-5314-2848-2

I. 人… II. 王… III. 艺术评论—文集
IV. J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 078922 号

辽宁美术出版社出版发行
(沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001)
辽宁美术印刷厂分厂印刷

开本：850 毫米×1168 毫米 1/32 字数：296 千字 印张：13.75

印数：1-1000 册

2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

责任编辑：刘新泉 李丽春	责任校对：孙 红 王 岩 张亚迪
封面设计：伍成才	版式设计：费长富
技术编辑：鲁 浪	

定价：50.00 元



作者简介

王春立，1941年生于河北省唐山市。画家，美术评论家。曾任《中国文化报》社副总编辑，中国美术馆副馆长。现任中国美术家协会分党组成员，副秘书长，《美术家通讯》主编，艺术委员会秘书长，理事。任第九届全国美术展览会总评审委员会评委。所画中国画及版画作品，曾参加许多全国性重要展览，并发表于各大报刊，收入多种画集，并到美国、日本、德国等十多个国家和地区展出，多次被海内外有关机构收藏。发表美术评论文章百余篇。在海内外出版美术理论著作多种。近几年，率中国美术家代表团访日本、韩国及我国澳门特别行政区，在日、韩作专题学术发言。

丹心灼灼话丹青

——《王春立美术论集》序

蔡若虹

半月之前，当我从电视中看见了国庆大典中大阅兵、大游行那种无比壮丽的景象之后，心情兴奋得久久不能平静。这篇短短的序言，就是在这种不平静的心情中写成的。我用了“丹心灼灼话丹青”作为标题，是因为我在兴奋中想来想去，总不离开“丹心”二字——我们中国人其所以能够洗尽百年耻辱，是因为中华民族在共产党领导下不畏任何艰难险阻，对祖国有着一片丹心；我们新中国能够在五十年中取得如此辉煌的成就，也是因为全国人民能够紧紧团结在一起，对伟大祖国奉献出了一片丹心；现在我们所看到的国庆大典中威武雄强的场面，更是我们中国人在庆祝自己的胜利时耿耿丹心的具体表现。我认为，无论是过去、现在和将来，丹心高于一切，所以在执笔写这篇短文的时候，就将这本书的作者王春立的为人，也用“丹心”二字加以概括。

我认识王春立只有两年，见面、通信次数都不多。可是，这个比我小三十几岁的画家，却留给我一个深刻的印象。这是因为，他不但多才多艺，而且我们谈话也很投机，一见如故，所以见面时就无话不说。在这里，我只简单地介绍他三个显著的优点。

第一，他在艺术修养上比较博学，既擅长中国画、木刻版画，又会制作藏书票。他设计的藏书票富于装饰美，非常可爱；我自己在三十年代也画过不少藏书票，所以一见倾心。

第二，他写的美术评论很出色，不论谈古，还是论今，都能引经据典地把意见说得非常透彻。这本文集所收用的原稿，我只看见其中的一小部分已经发表的短篇。我非常欣赏那篇《从穷途末日谈起》。这篇文章立论公正，言辞准确，笔墨流畅，可以作为作者的代表作。因此，尽管我并未看过全部原稿，但我相信这本书是可靠的，有价值的，

值得一读的。

第三，是关于他的人品，这是我印象中最鲜明的一点。他热爱祖国，热爱人民，热爱社会主义；他为人朴实、诚恳、不说假话，不敷衍了事，处处实事求是，无论对人对事都抱有一种“负责任”的忠诚态度。这一点，我认为是他的高贵品格的具体表现，也就是我用“丹心”比作他的精神形象的来由。

我经常读报，从许多新闻报导中发现国际上流行的一种共同语言，这就是“中国是负责任的国家”。这些外国观察家都认为中国在东南亚金融风暴中坚持人民币不贬值，是一种负责任的态度。由此看来，我们中国人把“负责任”看做是人人应有的处世准则，而在国际上却把“负责任”当作一个很高很高的褒词。因此，我在这篇短文行将结束时，也把王春立治学中负责任的态度介绍给读者。我认为，《王春立美术论集》是一本可靠的书，有较高价值的书，值得一读再读的书，因为作者是个责任感很重的画家，他的文章是“负责任”的，他的文章是始终不会贬值的。

一九九九年十月十五日

目 录

第一辑 画论

1 两宋山水画美学特征之嬗变	10
2 画水源流与技法	56
3 从“穷途末曰”谈起	103
4 随物宛转 与心徘徊	107
5 青年美术家的美学教程——蔡若虹《理想的美比实际生活更美》序	112
6 关于加强美术博物馆建设的若干问题	120
7 繁荣工艺美术创作之大计	124
8 北京景泰蓝源流考	129
9 剪纸纵横谈	139
10 问渠哪得清如许	164
11 颠·迂·痴及其它	165
12 贵在独创	166
13 离谱儿的评论	168
14 铜臭·虚名·大辞典	169
15 从书法展想到的	170
16 静与躁	172
17 由广胜寺说到达·芬奇	174
18 “商品画”辨析	176
19 危险的“我丢了”	178
20 书画之外有“功夫”	179
21 治学与喧闹	181
22 从《新月乎，残月乎？》想到的	183
23 时代需要力作	186
24 山水画断想	188

第二辑 画评

25 胸怀乡土 胆敢独造——齐白石艺术论·····	189
26 随缘成迹夺造化——李苦禅写意论研究·····	212
27 醉写江山满纸新——记关山月艺术流年·····	233
28 “风流独占百家名”——吴昌硕诗书画印艺术·····	259
29 铁骨槎枒托地坚——悼念人民艺术家刘开渠·····	262
30 绝顶高峰向晚攀——关山月的艺术道路·····	268
31 《长征路上》话古元·····	273
32 锐意出新的人民艺术家——谈《彦涵从艺六十年作品展》·····	274
33 老而弥坚塑真魂——记著名雕塑家曾竹韶·····	276
34 昂首飞鬃奋老蹄——论书画家尹瘦石·····	279
35 望今制奇 参古定法——崔子范作品浅析·····	281
36 培养创造者——《郭味蕓花鸟画技法》研究·····	286
37 游刃无声动地歌——写在《野夫版画遗作展》开幕之时·····	289
38 一世童心真画家——读《画家宗其香传》·····	291
39 民族精神与现代意识的结晶——评“韩美林艺术展”·····	293
40 心为风雨人生而碎——悼周思聪·····	296
41 凡慧则流——小议王乃壮的画·····	299
42 健笔凌云气纵横——谈张道兴中国画创作·····	301
43 心倾沂蒙绘乡情——《王沂东画集》序言·····	304
44 “草地人”的梦——观台湾著名乡土版画家林智信作品展·····	311
45 纪念卜劳恩·····	313
46 皮特斯脱鲁普的漫画艺术·····	317
47 绚丽的民族艺术之花——《栋方志功版画集》读后·····	323
48 空前的盛举——赞《法国罗丹艺术大展》·····	327
49 用雕塑进行思维的思想者——纪念罗丹逝世 75 周年·····	332
50 亨利·摩尔的启示·····	336
51 造自然之性 成造化之功·····	339
52 时代的脚印·····	341
53 俄罗斯美术百年巡礼展观后·····	343

54	呼唤爱国主义题材创作·····	345
55	在首都城市雕塑中漫步·····	346
56	倾万斛丹青 绘时代风采——全国写生画展简评·····	349
57	天风浪浪 海山苍苍——评第九届全国美术作品展览中国画展览···	351
58	时代的脉搏 人民的艺术——评第九届全国美术展览会·····	355
59	很有希望的水彩画——从第五届全国水彩画粉画展览说开去·····	359
60	读《韩熙载夜宴图》·····	364
61	法海寺壁画浅谈·····	366
62	印如其人话白石·····	369
63	刘开渠的“中国第一”·····	371
64	幸福的瞬间·····	373
65	评司徒兆光的《读》·····	374
66	罗丹的“世界之最”·····	376

第三辑 画谭

67 回忆学者沈从文·····	378
68 刘开渠在最后的日子·····	380
69 水静犹明——忆刘开渠二三事·····	382
70 回忆古元老师·····	384
71 有感于华君武的“梦”·····	388
72 怒吼吧中国·····	390
73 怀念张謇·····	392
74 从“三不”话“小丁”·····	393
75 万竹畚角 山灯花放——郭味蕖故居陈列馆观后·····	394
76 我所知道的周思聪·····	396
77 鬓霜恋乡国 肝肠寄丹青·····	397
78 我是中国人·····	399
79 到加山又造家做客·····	400
80 灿烂辉煌的艺术殿堂——中国美术馆·····	406
81 龟井健三先生·····	410
82 漫话藏书票·····	412
83 我爱北京·····	415
84 《夏》——作者的话·····	417
85 新春絮语·····	419
86 谱写新篇章·····	421
87 主编琐言·····	423
88 在日本参观菓子博览会·····	424
89 访韩追记·····	426
90 星布珠悬话焰火·····	433
91 谈北京雕漆技艺·····	435

两宋山水画美学特征之嬗变

自汉末山水之美成为人们自觉审美对象起,山水画经过七百多年的发展,到宋代已经进入辉煌的成熟期,有许多杰出画家的代表作品,具有极高的艺术成就,令人高山仰止。在我国即将迈向21世纪之时,深入研究两宋山水画的美学特征及其演变过程,这对于繁荣今天山水画创作,具有非常重要的意义。

—

宋代山水画,之所以能够成为中华民族文化发展史上一个不可逾越的高峰,绝非偶然。这是由于山水画自身的发展以及当时社会的经济、政治等诸因素所决定的。

(一)山水画已经形成了具有很高艺术水准的画科体系。

作为可独立欣赏的山水画,是在汉末及魏晋之时,从人物画的背景演变而来。《世说新语》记载,东晋顾恺之从会稽归来,有人问及山水之美,曾答曰:“千岩竞秀,万壑争流,草木蒙笼其上,若云兴霞蔚。”这表明画家“登山则情满于山,观海则意溢海”(刘勰《文心雕龙》),在观察客观景物时,已融注了主观情感的表达。南朝宋代宗炳所著《画山水序》,主张山水画的社会功能是使“仁者乐”,并能给人以“畅神”的美感享受。他要求山水画创作“不违天励之丛,独应无人之野。峰岫 沓嶷,云林森渺,圣贤映于绝代,万趣融其神思”。与宗炳同朝代的王微,在《叙画》中反对山水画家毫无情感地、机械地照抄自然,而是主张其作品能够达到使人“望秋云,神飞扬;临春风,思浩荡”的艺术效果。上述观点,充分表达出了当时山水画家在创作中注重情景交融、强调作品意境的美学观念。梁元帝萧绎《山水松石格》主张,山水画应具有“奇巧之体势”、“笔妙而墨精”、“格高而思逸”的艺术风貌,第一次在我国画论中,把“奇巧之体势”——即非对称的、均衡的、富有变化的构图法则,摆到了山水画创作极为

突出的位置上。

据我所知，目前见诸史料的最早的山水画作品，为公元2世纪中叶汉桓帝时刘褒所作。唐代张彦远说他画的“《云汉图》，人见之觉热；又画《北风图》，人见之觉凉”（《历代名画记》转引南朝宋代孙畅之《述画记》）。汉以降公元3世纪前半叶曹丕之孙——魏高贵乡公曹髦，画有《黄河流势图》，“曹髦之迹，独高魏代”（同上书）。东晋顾恺之画《庐山图》、《水府图》（唐代裴孝源《贞观公私画史》）。戴勃画《九州名山图》、《风云水月图》（《历代名画记》）。南朝陈代姚最《续画品录》载，梁时萧贲“尝画团扇，上为山川，咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千寻之峻”。隋代江志“模山拟水，得其真体”，展子虔之作“远近山川，咫尺千里”（以上两则均见唐代彦棕《后画录》）。现藏于故宫博物院被认为是展子虔的《游春图》，青绿重色，空勾无皴，具有早期独立山水画的风格特征。

到了盛唐，金碧生辉的青绿山水和水墨山水，全都得到了很大发展。吴道子“因写蜀道山水，始创山水之体，自成一家”（《历代名画记》）。李思训“所画掩障，夜闻水声”，可谓“通神之佳手”、“国朝山水第一”（朱景玄《唐朝名画录》）。其子昭道“变父之势，妙又过之。……创海图之妙”。在张彦远看来，“山水之变，始于吴，成于二李”（《历代名画记》）。吴道子用线豪纵的力度之美，“二李”金碧重色的装饰之美，王维长于破墨的抒情之美，使得山水画完全摆脱了发展过程中的幼稚状态，进入了技法比较完备、风格堪称多样的全新的发展时期。

明代王士贞《艺苑卮言》称：“山水，大小李一变也；荆、关、董、巨又一变也；李成、范宽又一变也；刘、李、马、夏又变也。”五代之时的山水画，在选材上已从晚唐的“时睹神仙之事”，转为表现现实的山川景色之美。产生了荆浩、关仝、董源、巨然四大家。巨然师董源，董、巨二人皆江苏钟陵人也，为当时江南画派创始人。荆浩，山西沁水人，隐居太行山洪谷。他重视写实，画古松“凡数万本，方如其真”。“真者，气质皆胜”。为臻此妙境，他提出了“六要”的主张：“一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨……气者，心随笔运，取象不惑；韵者，隐迹立形，备仪不俗；思者，删拨大要，

凝想形物；景者，制度时因，搜妙创真；笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动；墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”（《笔法记》）这些论点，构成了五代山水画时代的特征。关仝，陕西长安人，师荆浩。他的作品，每每大石丛立，屹然万仞，气势雄伟。“笔墨略到，便能移人心目”（李 廌《德偶斋画品》）。荆浩、关仝二人皆为奠定北宋北方山水画派的先导，他们的作品，被宋代刘道醇《五代名画补遗》列为当时山水画中仅有的“神品”，为北宋初年“李成、范宽的又一变”，打下了基础。

（二）经济的繁荣，刺激了社会各阶层对于山水画广泛的需求。

经过大规模的战乱，北宋统一中国后，社会安定，科技进步，商业、手工业得到了空前的发展，大、中城市更加繁华。由于各代皇帝情钟绘画，在当时生活于城市之中的日趋奢靡的达官显宦、豪商大贾，对于绘画，也有着强烈的追求。这是因为他们想通过绘画所表现的自然之美，来增加人与自然的接触。因而，他们沿袭前辈风习，收藏古今名画——并以书画“装堂嫁女”（米芾《画史》），作为沉浸风雅的一件快事，这就大大刺激了社会上许多阶层对于绘画的需要。除寺、观绘有宗教画之外，茶肆、酒楼、商店以及其他社会活动场所，大兴张挂绘画，以求愉悦宾客，招揽生意。宋代吴自牧《梦粱录》所载：“汴京熟食店张挂名画，所以勾引观者，留连食宿。”就是其例。

为适应欣赏趣味的变化，用绢素绘制的“装堂遮壁”的绘画，较之壁画可画得更为精美，在实用功能上也更加多种多样。比如既可以装饰墙壁，又可以装裱在各种规格的扉风、宸、床等家具上，甚至还可以画在帷帐上。

这种新的审美习尚，集中体现在有关徽宗的著述中。据郭思《林泉高致·画记》记载，其父熙应“供奉宋用臣传圣旨召，赴御书院作御前屏帐。或大或小，不知其数。……有旨作《秋雨》、《冬雪》二图，赐岐王。又作方丈围屏，又作御座屏二，又作《秋景烟岚》二，赐高丽。……又降旨作玉华殿两壁半林石屏……又得旨于景灵宫十一殿了屏面大石，计十一枚……”

又云：“神宗令宋用臣造御毡帐成，甚奇。御批曰：‘郭熙可令画此帐屏。’先子作一图，名曰《朔风飘雪》，其景大坡林木，长飙吹空，

云物纷乱，而大片作雪飞扬于其间。时方早，神宗一见大赏，以为神妙如动，即于内帑取宝花金带锡先子：‘为卿画特奇，故是有锡，他人无此例。’

又云郭熙画“大安辇屏，又名九龙辇。神宗为太皇太后特置。其工巧不可胜言。上曰：‘亦须郭熙画屏风，仍没少色。’先子如期的了，上极爱之。”

由上引文字不难看出，郭熙曾为神宗画屏风、御帐、御座……把绘画的装饰居室、美化工具的功能，发挥到了淋漓尽致的程度。同时绘画也成了皇室馈赠王公和邻邦的礼物。关于这方面的内容，邓椿《画继》卷一也曾写道：“宣和四年三月辛酉，驾幸秘书省，乞事，御提举厅事，再宣三公、宰执、亲王、使相、从官观御府图画。既至、上起就书案徙倚观之，左右发篋出御书画，公宰、亲王、使相、执政，人各赐书画两轴。……是时既恩许分赐，群臣皆断佩折巾以争先，帝为大笑。”在皇帝爱好的影响下，不论是艺术水准很高的严肃的创作，还是作为馈赠礼品、美化厅堂的一般性作品，市场需求量全都非常之大。这种现象，加速了绘画的商品化。米芾《画史》云：“刘子礼以五百千买钱秘家画五百轴，不开看，直交过，钱氏喜。既交画，只一轴卢鸿自画《草堂图》，已直百千矣，其它常笔固多也。”由此不难看出，人们对于绘画，已经热衷到什么程度。

此外，活跃的绘画市场，不仅急剧扩大了职业画家的队伍，还直接影响到了绘画题材的变化。到了北宋中期，自唐代以来所盛行的寓意箴规的人物画，已不太被时人所重；使人“清心澄怀”的花鸟山水画，受到了普遍的欢迎。特别是山水画，已构成了绘画的主流。

（三）由于皇帝的倡导，御用画院达到了我国历史上最为鼎盛的时期。

宫廷器重画家，来源已久。但魏晋至唐，饮誉皇室的丹青妙手，多为公卿显宦。仅唐代而论，阎立本曾任工部尚书、右相、中书令；李思训任右武卫大将军；韩滉官金紫光禄大夫、浙东西两道节度使、左仆射同平章事，封晋国公；王维官至尚书右丞……其例不胜枚举。五代之时，始有宫廷专职画家。西蜀和南唐，在皇宫设有翰林图画院，为当时颇具影响的两个绘画创作中心。北宋沿袭五代旧制，宫中仍设

翰林图画院。西蜀的黄筌、黄居寀、高文进以及南唐的周文矩、王齐翰等人，随故主入宋后，都成了宫廷画院的骨干力量，对宋初绘画风格的形成，产生了极大的影响。

宋初的翰林图画院，是以组织宫廷画家创作符合皇室需要的各种绘画为宗旨，由太监统管的服役性的部门。这些宫廷画家，在职务上共分为待诏、祇候、艺学、画学正、学生、供奉等级别。据滕固先生考证，“宋一代画院职人，在画史上可考的，竟达一百五六十人，当然失考的还很多；其间自徽宗之后，以及南渡以还，长时期连续它的盛况。所谓‘院体画’，亦就是在这盛况下成立的”。（《唐宋绘画史》第84页）宋皇家画院是当时全国最大的绘画创作中心。为促进绘画的繁荣，发挥了巨大的推动作用。

到了徽宗时期，他不仅挑选优秀画家进宫任职，而且在政和年间还建立“画学”，开科取士，亲自授课，俨然是建立了一座皇家美术院校。宋代邓椿《画继》中所写的“始建五岳观，大集天下名手，应诏者数百人，咸使图之，多不称旨。自此之后，益兴画学，教育众工，如进士科下题取士；复立博士，考其技能……”则指其事。

画院分科，“曰佛道，曰人物，曰山水，曰鸟兽，曰花竹，曰屋木”（《宋史·选举志》）。开科取士的办法，多以古诗为题让学子作画，以能在作品中别出心裁表达诗的意境者为佳。如题“踏花归去马蹄香”，有一画者，“扫数蝴蝶飞逐马后而已，便表得马蹄出香也。……得失之际，只较智与不智而已”。（俞成《莹雪丛说》）

宋代院画，崇尚写真与法度。邓椿还在《画继》中写道：“徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一无所称，独顾壶中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，问画者为谁，实少年新进。上喜赐绯，褒锡甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上，上曰：‘月季鲜有能画者，盖四时朝暮花、蕊、叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。’”又云：“宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜，偶孔雀在其下，亟召画院众史令图之。各极其思，华彩烂然。但孔雀欲升藤墩，先举右脚，上曰：‘未也。’众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对。则降旨曰：‘孔雀升高必先举左。’众史骇服。”从上述二例不难看出，由徽宗所代表的当时院画的审美趣味，对所画物象

的观察与表现，是何等的精微。

徽宗教授院人习画，可谓诲人不倦。比如：其一，他要求众工先呈送草图，经亲自修改、审定后，方可画正稿（见朱寿镛：《画法大成》）。其二，宫廷画家在作画的过程中，徽宗也经常亲临画室，予以指教。邓椿《画继》卷一云：“上时时临幸，少不如意，即加漫骂，别令命思。”其三，为了提高画家的文化水平和艺术修养，一方面，以“《说文》、《尔雅》、《释名》教授。《说文》则令书篆字，著音训；余则皆设问答，以所解义，观其能通画意与否？仍分士流杂流，别其斋以居之。士流兼习一大经或一小经。杂流则诵小经，或读律考。”（《宋史·选举志》）另一方面，经常给画家看些名作。“有画院旧史”云：“某在院时，每旬日蒙恩出御府画轴两匣，命中贵押送院，以示学人。”（邓椿《画继》）

在宋代宫廷的技术人员中，画家的地位较高。“本期旧制，凡以艺进者，虽服绯紫，不得佩鱼。政、宣间独许书画院出职人佩鱼，此异数也。又诸待诏每立班，则画院为首，书院次之，如琴院、棋、玉、百工，皆在下。”（同上书）

南渡之后，偏安一隅的历代皇帝全都重视绘画。徽宗时期的待诏李唐、刘宗古、杨士贤、李迪、李忠安、苏汉臣、朱锐、李从训等多人，皆投奔于高宗的画院，形成了宋代又一个大规模的创作中心。而且这个创作中心，一直延续到宋末。

二

两宋山水画在我国美术发展史上，是一座不可逾越的高峰。其传世之作，在意境、形式构成、笔墨等方面所显示的不同特点——即北宋的丰实与南宋的空灵，构成了我国传统美学至高境界的两元，集中体现了刚健、笃实、辉光传统民族文化精神。今日山水画创作，除外师造化，独抒性灵，果充学力，还应深入研究两宋山水画的精义及其演变的脉络，才有助于勃发英姿，各逞风流，以煌煌手笔迎接新的纪元。

北宋山水画在美学内涵上，具有什么特点呢？

（一）就其精神境界而言，体现了浓郁的“道统”观念。

赵宋王朝的建立，为加强中央集权，维护官僚地主集团利益，巩固封建等级制度，在政治领域提出了“使九州合为一统”（司马光：《资治通鉴》卷六九），强调“一王之法”（魏了翁《鹤山先生大全文集》卷一四一）。随着儒、释、道合一，儒家存天理、灭人欲的纲常思想得到了进一步强化。因而，标志着封建等级制度及其道德、伦理规范的合理性与永恒性的“性理之学”，作为当时居于主导地位的哲学思潮，对于文学艺术的发展，产生了极大影响。

这种影响，表现在许多有关绘画的美学著作中。郭若虚主张画作要有“理趣”（《图画见闻志·论妇人形相》），则是“道统”思想在绘画领域的反映。郭熙《林泉高致·序》云：“语曰：‘志于道，据于德，依于仁，游于义。’”《易》之三坟，“皆画之椎轮”。《宣和画谱·叙》有言：古之书画，“……将以识魑魅，知神奸，则刻之于钟鼎；将以明礼乐，著法度，则揭之于旂常，而绘事之所尚，其由始也……是则画之作也，善足以观时，恶足以戒其后，岂徒为是五色之章，以取玩于世也哉！”韩拙《山水纯全集·自序》也说：“夫画者”，在于“以通天地之德，以类万物之情”。上述经典著作，全都伸张了以儒家学说为基础的绘画的教化功能。

不仅如此，美学家们还把这种“教化”作用，推衍于山水画面具体的创作手法和画评中。如郭熙《林泉高致·画诀》讲述山水画构图时说：“山水先理会大山，名为主峰。主峰已定，方作以次近者、远者、小者、大者。以其一境主之于此，故曰主峰，如君臣上下也。”“林石先理会大松，名为宗老。宗老已定，方作以次杂窠、小卉、女萝、碎石。以其一山表之于此，故曰宗老，如君子小人也。”这就把画面中山水松石的布局，全都灌注了儒家的道德伦理观。麻九畴《中州集》已集跋范宽《秦川图》其中有云：“大山岩岩如国君，小山郁郁如陪臣，大石盘盘社与稷，小石落落土与民。”同样反映了上述的思想。

（二）在审美情趣上，主张对所描绘的物象，以外在的形式表达出内在的风神。

北宋山水画极为写实，但它不是自然主义的，形式主义的，而是要求做到情、理、形、神的统一——即真与美、内容与形式的统一，自然与心灵的合一。这种审美的理想境界，反映了当时随着城市的繁