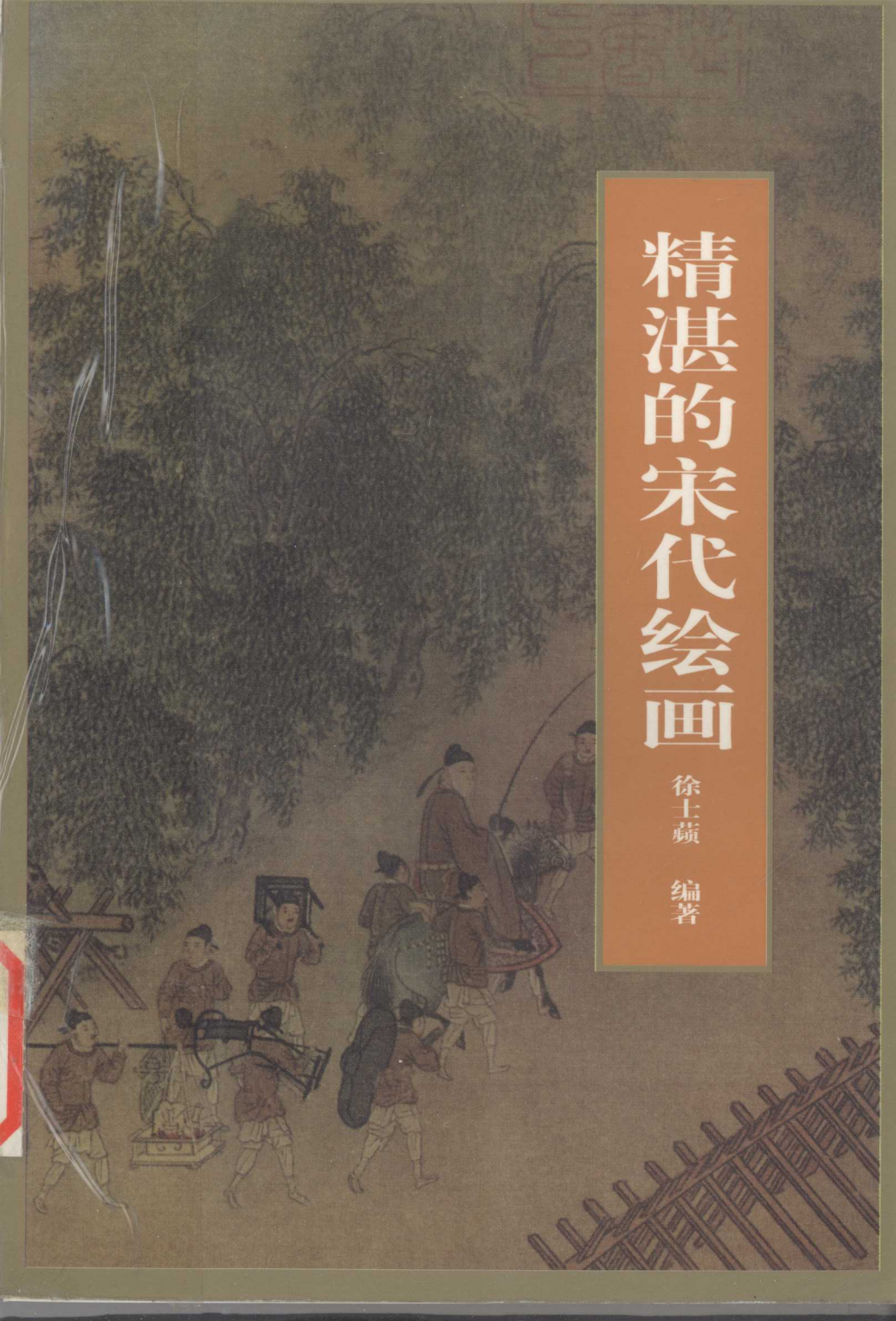




精湛的宋代绘画

徐士蘋

编著

精湛的宋代绘画

徐士蘋 著

人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

精湛的宋代绘画/徐士苹著. —北京:人民美术出版社
1999.3
ISBN 7-102-01273-X

I. 精… II. 徐… III. 绘画-鉴赏-中国-宋代 IV. J205
2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 07000 号

精湛的宋代绘画

编著者: 徐士苹

出版者: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

邮编: 100735

责任编辑: 王玉山

装帧设计: 刘继明

印刷者: 北京印刷一厂

发行者: 新华书店北京发行所

开本: 850 毫米×1168 毫米 1/32 印张: 5.5

1999 年 4 月第 1 版 第 1 次印刷

印数: 1—5000 册

ISBN 7-102-01273-X/J · 1066

定价: 17.50 元

目 录

江南画派开创人——董源	1
江南画派父子画家——米芾、米友仁	10
北宋的山水画	20
白描大师——李公麟	43
书画双绝的皇帝艺术家——赵佶	56
北宋的风俗画巨制——《清明上河图》	70
南宋的风俗画	76
南宋的历史故事画	88
南宋的山水画	103
几幅南宋的牧牛图	121
石恪与梁楷	128
谈苏汉臣的《击乐图》	134
宋代的花鸟画	139
宋代的水墨梅、兰、竹	154

江南画派开创人

——董源

董源是公元10世纪的画家，五代南唐中主李璟时，官至“北苑副使”，故后代鉴赏家多称他为董北苑，在中国绘画史上具有特别重要的地位。

山水画经过六朝和隋唐三代画家苦心研究，已进入成熟阶段。到五代，北有荆浩、关仝，南有董源、巨然，称为五代时期绘画的四大杰出名家。是他们培养和打好了山水画的基础，使山水画的发展步入了盛世。到北宋时，又有李成、范宽相继而起，山水画法开始完备，把山水画的发展推进到一个新的高峰。所以，董源、李成、范宽又同被称为照耀古今的北宋三大画家。

一

董源是一位在艺术上勇于革新和创造的画家，他继承了前辈的优良传统，水墨类王维，着色类李思训，融合两家之长，把水墨画派浑成一体。同时注重写生，表现江南的真山真水，开创了中国山水画的又一新流派——淡墨轻岚，一片湿润气氛、柔软平远与优美的江南画。与北方荆浩、关仝、李成、范宽所描写的层峦叠嶂、巨石深林，表现北国山水特有的壮丽、坚硬与干燥，显然有截然不同的艺术效果。董源的画正是没有险峻的山峦、奇巧的装点。画面都是平稳的山势、高下连绵、映带无尽、林麓洲渚、山村渔舍等完全崭新的创造。

例如他画的《潇湘图》（故宫博物院藏）、《夏山图》（上海博物馆藏）、《夏景山口待渡图》（辽宁博物馆藏）等作品，都是江南真景。使观画者有身临其境的感觉。董其昌在《潇湘图》跋文中，有这样一段记载：“余丙申持节长沙，行潇湘道中，蒹葭渔网，汀洲丛木，茅庵樵径，晴峦远堤，一一如此图。令人不动步而重作湘江之客，昔人乃有以画为假山水，而以山水为真画者，何颠倒见也”，都说明董源的画真实感人。试看从湖南到广东一带，从钱塘江

到富春江两岸，几百里的山色风光，无一不是董源的画本。

董源为了表现江南特定的景色，根据江南具体的山水树木，经过了大胆的探索和尝试，创造了“披麻皴”、“鼠足点”和山头草木蒙茸的“矾头”等点线描绘技法，和北方画家以主干线条来突出山的轮廓与石块的一个部分截然不同。这种新创，是从他以后才开始逐渐成熟而大量使用的。皴法是中国山水画的一项智慧结晶，画家把山石纹理，以智慧之眼归纳综合加以整理，由笔墨组合而创造出一种新的模式，巧妙地传达出对象的神态，使后学者只须方便地习得其中诀窍，那不同质地的山石精神面貌就可以巧妙地传达出来，所以皴法是中国山水画法的精髓，在全世界的风景画法领域里具有崇高的地位。董源在皴法方面的创造，应该是在中国绘画技法上的卓越成就和巨大的贡献。

董源对山水画技法的另一杰出创造，就是对于光的独特表现。北宋评论家沈括说：“董源及巨然画笔，皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物，远视则景物粲然，幽情远思，如睹异状。”^①意思是说，董源、巨然的画，观者与画幅之间必须有相当的距离，景物就分明了，或说是给人以立体感觉。这种表现方法和西洋画对光的表现极为类似，中国画在一千多年前就有如此成就，不能不算是令人惊叹的创造。

二

董源的作品，著录在《宣和画谱》的有七十八件，著录在《中兴馆阁》的有二十余件，其余散见各种著录的有十余件，流传在世的画迹约有十件左右，其中经专家鉴定而众所公认的可靠真迹有《潇湘图》、《夏景山口待渡图》、《夏山图》、《寒林重汀图》、《溪山行旅图》（即世称的江南半幅）四幅半。前三幅存国内，后一幅半俱在日本。台湾有《龙宿郊民图》、《洞天山堂图》以及散见各地的《秋山行旅图》、《溪岸图》等。

我们试从下面几幅作品，看董源山水画的风格与流传情况。

^① 见《梦溪笔谈》。

《潇湘图》

黄绢本，高50厘米，长157厘米，绢素完好。画面上全是长山复岭，不作奇峰峭壁，一派平淡幽深，苍茫浑厚之景象。前段描绘沙碛平坡，沙滩上有两个穿紫衣的女子并立，正向水边走去，前一宫妆女子回顾，滩头有乐工五人正在奏乐，舟中一人朱衣中坐，旁边一人擎盖，一人在后面侍候，一人前跪作启示状，前面一舟子撑篙，后面一舟子摇橹，徐徐而来；后段写远山茂林，渔人张网，远处沙汀芦渚之间，还有小艇数艘穿梭往来，如睹真境。

这张画著录于《宣和画谱》，是我国艺苑的稀世珍宝，它的流传经过非常不简单。此图案原为宋徽宗宣和秘藏，北宋亡后流入金再流入元朝，为赵子昂收藏。经历了五百多年又传到明代董其昌之手。董得此图后，如获至宝，十分珍惜，每十年一题，三十年凡三题，极言此画之胜，无以复加，每次出游都随身携带（见《容台集》）。董死后为中州袁枢所得。清康熙庚申十九年又为姚际恒得于杭州（见《好古堂书画记》）。康熙二十八年卞永誉又由姚际恒处易去，著录于《墨缘汇观》。以后又为毕沅所得（卷后端尚有毕沅半印可证），毕沅被抄家后转入清宫。所以原本上钤有《三希堂精鉴玺》、《石渠宝笈三编》等收藏章。这卷画入清宫后藏于延春阁，直到溥仪离宫时，连同其他书画，用赏赐溥杰的名义盗出故宫携往长春。抗战胜利溥仪仓皇出奔，以致宫内所有珍物都散失民间，放在地摊上随意出卖。消息传出后，北京琉璃厂主人马霁川出关购得这件珍品。不久又为张大千易去。直到解放，才归国家收购，藏于故宫博物院为人民所共赏。从《潇湘图》流传经过来看，文物珍品得以保存和流传，是何等不易？

《夏景山口待渡图》

黄绢本，高52厘米，长320厘米。卷后有元柯九思鉴定题跋：“观其岗峦清润，林木秀密，渔翁游客出入于其间，有自得之意，真神品也。”概括了这卷画的丰富内容，从画面上可以见到沙坡连绵，坡下溪流萦绕，东西渡艇，往来摇曳于其沧波窈窕之间。着红衣的待渡人物，点缀得生意盎然，近处山坡上，还有曲曲折折的小径，为山民出入往来，坡上农人耕作，溪边渔人张网，完全符合常见的江南景色。

《夏山图》

黄绢本，高 51 厘米，长 325 厘米。图前有董其昌题：“董北苑夏山图神（缺品字）”八字，描绘的也是草木葱茏的江南景色。画面上岗峦重复，云树濛濛，一派盛夏景色，近处和远处用浓淡不同的墨色，拖成了许多横条子，山村茅舍，农家耕作，渔人垂钓，游艇往来，草坪上正在吃草的牛羊，都可一一辨认。

这两卷流传经过，记载的资料较少，但两卷均载入《宣和画谱》。北宋亡后，入金，以后两卷均入元文宗内府。《夏景山口待渡图》钤有天历御玺，为耿会侯收藏。《夏山图》为贾似道所有，图上有长字印为证。明末归董其昌，董死后，为袁枢所得。亦是极为难得的稀世珍品。

《潇湘图》、《夏景山口待渡图》、《夏山图》三卷均为黄绢本，高度相仿，长短不同，曾引起人们怀疑，认为三卷原系一卷，被后人割而为三。为此，不少人发表过许多意见，从各方面的资料来看，应该不成为问题。著录明确地记载过这是三卷各自独立的画卷。恽南田《瓯香馆集》中就载有：“今世所存北苑横卷有三，一为《潇湘图》，一为《夏景山口待渡图》，一为《夏山图》，皆丈余。”又安仪周在《墨缘汇观》中也有类似记载。特别是《夏山图》拖尾有董其昌跋：“余在长安，三见董源画卷，丁酉得《潇湘图》，甲子见《夏景山口待渡图》，壬申得此卷……三卷绢素高下广狭相等，而《潇湘图》最胜……昔米元章去董源时不甚远，自云见源画真者五本，余何幸得收二卷……”（《虚斋名画录》）既然董其昌持有《潇湘图》、《夏山图》又亲见《夏景山口待渡图》，以董其昌精于鉴定的眼力，也未提出任何怀疑。又何来一卷割而为三呢！董跋应该是一个非常有力的根据。

再从描绘技法看，三卷的形态方式长短虽然差不多，除了满山布满的小墨点子以外，《潇湘图》用的是比较整齐而圆浑的短条子皴，《夏山图》又掺杂了干笔、破笔和方侧的笔势，而《夏景山口待渡图》更有一种蜷曲的焦墨披麻皴笔。如果确是完整的一卷，至少在皴笔表现方法上应该是统一的。

既然是各自独立的三卷画卷，为何有人竟提出这个问题呢？原因是各类著录所载尺寸长短参差不齐。如《潇湘图》的尺寸就其说不一，有说长丈四五尺的，也有说长丈许的，也有说仅五尺许，

有人即拘泥于丈四五尺的说法，以此为被割而为三的理由。过去可能因为种种原因，作品尺寸不准确，以致引起一些人的怀疑，这是不必要的。如果以此鉴定作品的真伪，更是靠不住的。

从董源的《潇湘图》、《夏景山口待渡图》、《夏山图》三幅，可以看到董源最善于描绘多土、草木茂盛的丘陵，空气湿润，阳光下一片濛濛的江南景色。正如潘遵祁在《夏山图》跋文中说：“昔人评北苑画山川浑厚，草木华滋，不见真迹不知此八字，实道出北苑真际也。”的确亲眼看过董源这三卷真迹，更能体会这八字正是董画的精髓。

《寒林重汀图》 现藏日本芦屋市的黑川古文化研究所。

绢本，墨画，高 202 厘米，宽 129 厘米，图中所写之景正如《宣和画谱》中评董源山水画说的一致：“写山水江湖、风雨溪谷、峰峦晦明、林霏烟云，与夫千岩万壑、重汀绝岸，使览者得之，真若寓目于其处也”。图上右侧有两颗大型方印，一为《缉熙殿宝》、一为《宣文阁宝》，上端有董其昌所书“魏府收藏董源画天下第一”十一个大字。^①

《溪山行旅图》 日本京都小川氏藏。

绢本，淡墨山水，高 150 厘米，阔 53 厘米，失去一半，仅存此半幅，即明沈周所定半幅董源（又名江南半幅），其余半幅早已失存。图首有一段已断，树石又脱去五六寸。图中有林峦，有溪屋，有桥、舟，有人物，布置幽邃，用点叶法画的几棵大树，占画面很大分量，山石用长披麻皴，画的上端有曲折的盘山道。图旁右上端有签题“董北苑溪山行旅图神品”十字，下钤“逊之”、“烟客真赏”二方印。右下角有“太原王逊之氏珍藏图书”长方印一。说明此图是清初四王之首王时敏所珍藏。另有董其昌题记：“此画为溪山行旅图，沈石田家藏物……”

这几幅都是董源流传到现在的可靠真迹，从作品中可以看到董源的面目是很多的，千变万化，丰富多彩。《潇湘图》、《夏景山口待渡图》、《夏山图》山的形体和皴笔比较接近，有苍茫浑厚的

^① 明初徐达曾封为“魏国公”，意思是指魏府所收藏的天下第一的董北苑画。

意趣。笔势是整齐而圆的短笔披麻皴和淡墨点子皴，山巅没有点缀矾头。设色很像李思训，不过他用花青运墨，山峦用淡赭色烘染，仍然是他自己的面貌，这是董源运用色彩和水墨结合的典型创造。《溪山行旅图》却又是另一种风格，笔势刚劲，更富于雄健豪爽的意味，皴法是比较成熟的长披麻皴。皴中积大小白石，有比较明显的所谓矾头，水墨和山石纹理都吸取了王维的画法，而又提高了水墨渲染的表现能力。《大观录》记载：“北苑画，他本极浑厚，此独豪爽，有绵裹铁之妙……笔墨所至，无不左右逢源也……”《寒林重汀图》又有所不同。这是一幅具有江南特点的寒林，笔势清劲秀润。树梢上稀疏的树叶，沙碛平坡，一排排将枯未枯的蒲草表现了秋冬之季，江上叶落风寒萧索风光的景象。比较多地强调了光的表现，如近景和中景的山坡不用笔皴，用水墨烘晕，突出山的凹凸轮廓，技法的不同，表现出来的效果也有所不同。例如以《潇湘图》和《寒林重汀图》相比较，同是表现阳光，显然《潇湘图》表现的是空气湿润下阳光和煦的感觉。《寒林重汀图》则是三冬在目，寒冷袭人的气氛。

董源通过对真山真水的观察体会，创造了新的描绘技法。把江南山水磅礴的气势，恰如其分地再现于绢素，为祖国壮丽的江南山水创造了真实动人的艺术形象，是董源在继承前人优良传统基础上的极大的创造性的发展，成为江南画派的开山祖师。

董源的作品，不仅以山水为限，他是一个多才能的画家。《宣和画谱》载：“董源……多作山石水龙……其降升自如……源所画山水，下笔雄伟，有崑崙崢嶸之势、重峦绝壁，使人观而壮之，故于龙亦然。又作钟馗氏，尤见思致……”可见董源除了山水画之外，人物、龙水、牛虎等无一不精，可惜这类作品没有流传下来。《十国春秋》曾有一段有趣的故事，南唐中主李璟，有一次坐在碧落宫里，召宰相冯延巳有所咨询，冯延巳来到宫门口，徘徊不敢进去，中主吩咐卫士盘查，原来是董源画在琉璃屏上的美人使然。这虽然是一则近乎神话的故事，却能说明董源人物画的生动感人。可惜，他的人物画全部失传，但文献却记录了他有很多历史人物画和花鸟画杰作，真不愧是个多才多艺的大画家。

董源的画派，对后世影响十分巨大。后代学者甚盛，不但宋代画家及至元明而崇奉不衰。最能描绘水深林密的江南景色的画家巨然就是董源亲授的弟子，所以巨然的画派是从董源发展而来的。历来对巨然画笔的评价都是“祖述董源”，如沈括称颂的“江南董源与巨然，淡墨轻岚为一体”，可见巨然的画深得董源神韵。刘道士亦学董源，称入室弟子。巨然再传为释惠崇，再传于僧玉涧、江参。特别是对水墨山水有巨大贡献的米芾父子，就是吸取了董源的技法而创造了特有的画法“米点”。这种米点就是渊源于董源，其表现方法以大小横点积成画面，点染多，线条少，极类云中真景。谓之“米氏云山”。这种别有新意的米点技法，轰动了当时的画坛，把水墨渲染的传统技法提高到空前的高度，大大促进了中国水墨画的发展。为此，江南画派由董源开创到米芾父子而确立。成为一个别具风格的画派。

宋以后，他的影响更大了。他的披麻皴为元明以来的山水画家不断地摹仿，董其昌说过“董北苑画，为元季大家所宗，自赵承旨，高尚书，黄子久，吴仲圭，倪元镇各得其法而自成半满。最胜者，赵得其髓，黄得其骨，倪得其韵，吴得其势……”还有王蒙、盛懋、曹知白等，都吸取了董巨的技法。到明代沈周的画派，也是以董巨为祖师、元四家为法。文徵明是沈周的学生，他所崇尚的流派，也不出沈周的范围。明末董其昌更是推崇备至。这些画家都进一步发扬了他们的技法。一直影响到清代的画坛。由此可见董源在山水画发展史上自有不可磨灭的功绩。

董源所创造的画派，以及他所创造的描绘技法，从绘画史的角度看，他的影响比起他自己的实际成就更值得注意。



夏景山口待渡图 董源



夏山图 董源



潇湘图卷 董源



溪山行旅图 董源



寒林重汀图 局部 董源

江南画派父子画家 ——米芾、米友仁

在北宋画坛留下巨大足迹的米芾，创造性地突破前人，创立了前所未有的风貌。接着在他儿子米友仁的继起发扬之下，形成了独特的格调，即后世所称的“米家山”或“米氏云山”。专门以云雨中的山林作为描写对象，在整个画面上迷迷茫茫，表现了“夜雨欲霁，晓烟既泮”的景色。这种云烟点染的新法，就是他父子俩主要的贡献。这一画派的出现，在山水画上是一个重大的变化阶段。给后来的山水画家不少新的启发，大大促进了中国水墨画的发展，确立和巩固了董源开创的江南画派，成为董巨以后第一个江南派山水画大家。

米芾的贡献和作品

米芾字元章，世称大米，生于北宋皇祐三年（1051），卒于徽宗大观元年（1107）。他的别号很多，有襄阳漫士、鹿门居士、海岳外史等等，又称米南宫，晚年自称老米，为人狂放不羁，当时人常称他为米颠。先后作过礼部员外郎，太常博士和书画学博士等官职。他的诗、文、书、画都有很高的造诣，著有《书史》、《砚史》、《画史》、《宝章待访录》等。他的书法继往开来，是宋代苏、黄、米、蔡四大书家之一，现在他们四人所传世的真迹，无论片纸只字，几乎无不列为国宝。四家中又以米芾的本领为最全面，除了书法之外，还有绘画上的成就。特别是他创造性地用水墨烘染，和一连串排比的横点（即所谓米点）作为表现形式，描绘风雨迷蒙的江南景色。由于水墨在生纸上的渗透作用，使米点与米点反复交融，丰富于画面，点染多线条少，自有云烟满山之态，极类云雨中的真景。所谓“淋漓”、“迷茫”千变万化，就是这个画派的主要特色。这样的“米点”是一种破格的描法，独树一帜，不仅在北宋画坛上是个新的派别，就是上溯到唐而至五代

也没有这种新颖的表现方法。北宋以前的山水画法，云烟和水的描写主要靠线条勾勒，如果要把雨雾烟收，变幻莫测的风雨中的大气层描绘出来，没有水墨渲染那就无法如愿，单纯的线描就有很大的局限。到了米芾才打破了这种用线条来表现云彩的轮廓的工艺图案，而是采用了接近自然的水墨渲染方法，从而否定了自六朝以来最为重视的线描。的确是一种新的技法，能够有效地表现风雨中的空气感，使传统的绘画更加丰富多彩。可见水墨法的运用对于山水画法是一个极大的进步。这种点染新法，轰动了当时的画坛，把水墨渲染提高到空前的高度，这是米芾对山水画的巨大贡献。

米芾对山水画虽然有独特创造，但他的画迹绝少流传，据南宋邓椿说：“米芾字札流传四方，独丹青诚为罕见”。可见米芾的画迹当时已经是很难找到，几百年后的今天，差不多快失传了。据认为仅存于台湾博物馆的《春山瑞松图》有可能是现存的唯一作品。

《春山瑞松图》轴，纸本，纵 37 厘米，横 45 厘米。

这是一幅烟云迷茫的潇湘景色，画面上几棵婀娜多姿的古松，显得格外苍翠湿润。远处的山峦和近处的坡脚，用深浅浓淡排比的横点，借水墨烘托出山石的明暗。又利用点与点之间的空间分出脉络，使画面构成一层层点的组合，画出来的山色既清新又浑厚，仿佛被水洗涤过似的。他画的树，一般都是用横点点成，使其阴翳茂密，重重叠叠。但是这张画的古松却用严格的写实手法，画得十分细致，表现出粗放而严整的艺术风格，使得一层层的山与树格外地多姿多彩。至于变幻着的烟云，更是他特有的创造，在画面上找不到他的落笔，看不到用线描勾勒。很巧妙地依靠山光树色映衬，给看画的人一种水气蒸郁，雾气弥漫的感觉。不画云雾而若有云雾，一片重林温翠、烟岚浮动、雨雾烟收、千变万化的真实景象。色彩上善于用绿、赭、青黛诸色，使人觉得的确就是春山。

米芾也能画人物，他的《画史》上记有“李公麟病右手三年，余始画”。可见他画人物是从李公麟病右手开始，估计作品不会很多，南宋朱熹文集说他见过米芾的《下蜀江山图》数本。元倪云

林诗集题有《米老拜石图》，明张丑《真迹目录》有米芾《自画像》。画得最多的是“云山烟树”、“春山雨露”、“潇湘奇观”、“青山白云”之类的题材。云山一类才是他的代表作。

除了绘画上的成就外，对后代人影响最大、最久远的则是他著的《画史》。由于他才气高，精鉴赏，收藏又丰富，他的理论自有其权威性。在论述的方法和态度上，的确具有一种示范作用，直到今天仍然是研究画学最宝贵的资料。

米芾另有一个很大的贡献，就是极力推崇董源一事，具有特别重要的意义。后世论山水画者，无不一致称颂荆、关、董、巨。然而在米芾之前北宋的山水画家，并没有董、巨的地位。当时的山水画家大多出自五代荆浩系统，除了少数画家远宗唐代李思训父子以外，其他莫不模仿鼎峙于北方的荆派大家关仝、李成、范宽。而江南的董源、巨然却显得十分寂寞，在他们身后也继起乏人，对他们的作品估价也不高。如《圣朝名画评》以李成、范宽为神品，巨然只列能品，而没有提到董源。《五代名画补遗》也仅列荆浩、关仝为神品，可见刘道醇的眼里也没有董巨的地位。郭若虚的《图画见闻志》论三家山水也抬高李成、关仝、范宽，也不理睬董源、巨然。甚至《宣和画谱》也以李成为古今第一，次举范宽、郭熙，也没有提到董源。直到米芾才一变过去评画的标准，尊重董、巨而抑关、李，对董源作品尤为推崇，说董源的画“无半点李成、范宽俗气，一片江南景也……平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近似神品，格高无与比也”。所以董源的地位，直到北宋末期的米芾才开始提高的。以后到元代就完全不同了，汤垕著《画鉴》云：“宋世山水超绝唐世者，李成、董源、范宽三人而已”。又说：“董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法，此三家照耀古今，为百代师法。”黄公望评论更高：“作山水者，必以董源为师法，如吟诗之学杜（甫）也。”可见董源自被米芾一捧，到了元代地位已经相当巩固了。巨然也因为得董源的正传而列入大家系统之中。古今评画的标准如此之不同，其中很重要的原因，是由于米芾远见卓识，而且大声疾呼为董源伸冤翻案，使得濒于绝响的董源画派，能够恢复它的活力，而且发扬光大，甚至元明的画坛奉之为祖师，不能不算是米芾巨大的功劳和贡献。

米友仁的作品

米友仁字元晖（世称小米）小字虎儿，晚年自号懒拙道人，是米芾的长子。生于北宋熙宁七年（1074），卒于绍兴二十三年（1153）。南宋初官至礼部侍郎，敷文阁直学士，所以又称米敷文，亦精于鉴别，高宗每得法书名画，便命他鉴定题跋。由于父亲的熏陶和教导，自幼就显露了卓越的艺术才能。他十三岁就画了《长江万里图》知名于当时。崇宁三年，米芾为书画学博士，向徽宗进米友仁所作《楚山清晓图》，受到精通书画的皇帝赵佶的赞赏，赐御书画各一幅，其时米友仁仅十九岁。

米友仁的作品，从数量上说应该比他父亲为多，因为他的画正如他父亲的字札流传四方一样。邓椿说：“米友仁天机超逸，不事绳墨，点滴烟云，草草而成不失天真，其风效乃翁，每自题画曰‘墨戏’。方其未遇时，士大夫往往可得其笔，既贵甚至秘重，虽亲旧间亦无缘得之”，所以大家嘲笑他“解作无根树，能描懵懂云，如今供御也，不肯与闲人”。可见他的画在当时流传较多。

他父子俩虽然都是以横点子的云山而著名，但风格各自不同。大米是以浑厚见长，画笔比较豪放沉雄，小米是以秀俊为特色。元人夏文彦说：“元晖能传家学，作山水清致可掬，略变其父所为，成一家法。”所以米友仁的画，是在继承他父亲创造的破线成点的基础上，再连点成片的特创手法“拖泥带水皴”。这种画法以水遍抹山峰坡石处，然后蘸墨横笔拖之，画面所出现的浑厚清灵格调为前所未有的。用这种方法可以画出“懵懂云”，即笼罩着连山的烟云，状如涡卷之乱云的姿态。于是水气磅礴，云烟氤氲，而郁出空濛的天趣。这种“懵懂云”、“无根树”就是小米的画格。世人评“小米山水清灵浑厚之趣，尤过乃父”。可见云山墨戏之法，虽始于米芾，但到他儿子米友仁，始臻至大成之境界。

小米传世真迹有《潇湘奇观图》，茧纸本高一尺，横七尺余。

画面上岗峦屋宇，林木隐现，一片烟云烘浮缭绕，山势在断续有无之间，烟容雨态，千形万状。

《云山墨戏图》澄心堂纸本，纵 22 厘米，横 190 厘米。