

中国美学史论丛之三

中國畫論

(修订本)

李戏鱼 著

郑州大学教务处教材科

J0

<2>

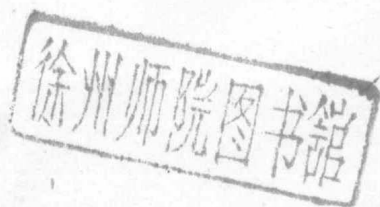
719637

中国美学史论丛之三

中国 画 论

(修订本)

李戏鱼 著



22292338

(011) 心 眼 已 盡 神
(012) 氣 盡 神 賦 賦

目 录

(013)	“ 卷 卷 贊 里 ”	
(014)	“ 風 芒 米 出 ”	
(015) 前言：中国画理举要		(1)
(016) 1 论法与品	“ 別 已 軒 費 ”	
创作与批评		(34)
(017) 2 法	亦 法 立 法	(37)
(018) 3 品	中 之 法 國 亦 以 法 國	(48)
(019) 4 自然与雕绘	理 法 亦 然 自 法 亦 然	(53)
(020) 5 两汉五代间之画论	善 其 意	
(021) 6 资料之董理与考辨		(56)
顾恺之等论人物画	画 品 亦	(62)
(022) 7 宗炳等论山水画		(67)
(023) 8 白居易等论花鸟画		(74)
(024) 9 宋画与元画	畫 卷	
(025) 10 流派之消长		(79)
常形与常理	画 人 亦	(92)
(026) 11 物趣与天趣	“ 中 之 法 國 ”	(96)
(027) 12 传形与传神	“ 善 其 中 画 ”	(100)
(028) 13 明清画学上之模拟论	“ 亦 主 隨 戶 ”	
(029) 14 模拟与反模拟	“ 亦 以 善 其 ”	(105)
(030) 15 师古人与师造化	“ 亦 以 善 其 ”	(108)
专一家与集大成		(111)
似与不似		(113)

师迹与师心..... (116)

规矩与性灵..... (120)

论人物画

“匡赞弥纶”..... (125)

“出水当风”..... (134)

(1) “神韵气象”..... (139)

“传神写照”..... (144)

(18) 论山水画.....

(78) 画体之演变..... (149)

(81) 山水何以为国画之中心..... (153)

(83) 中国传统上对于自然之态度..... (161)

意与笔..... (166)

(85) 画境与真境..... (174)

(87) 论花鸟画.....

(76) 写生..... (180)

(47) 设色..... (185)

法度..... (192)

(89) 流派..... (209)

(89) 论文人画.....

(80) “画乃心印”..... (216)

(001) “画中有诗”..... (221)

“气韵生动”..... (227)

(801) “以笔勾取”..... (235)

(801) “水墨为上”..... (247)

(111)

(811)

前言：中国画理举要

一

“山水居首”

——明·周履靖

中国画的发展，是由内到外，由有情到无情，由人物到山水。但许多人的见解，都说山水画是国画的中心，画学的上选。明·屠隆说：“画以山水为上，人物小者次之，花鸟竹石又次之，走兽虫鱼又其下也。”（《画笈》）明·唐志契说：“山水第一，竹树兰石次之，人物花鸟又次之。”（《绘事微言·看画诀》）清·钱杜说：“画以山水为上，写生次之，人物又其次矣。”（《松壶画忆》）清·郑绩说：“画家应以山水为主。……人物花鸟兽畜，尽在图中，以为点景。”（《画学简明目录》）山水居首，人物花鸟居次；山水为主，人物花鸟为辅。这是宋元以来一般的说法，传统的主张。山水画之所以占了中国画的第一把交椅，原因众多，最重要的几个，我们可以在这里提出来。

第一，中国人的思想，向来是注重二元的；无论对于天、地或人，都是一样。《周易》说：“立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。”（《说卦》）这里的仁义，与孟子所说的“仁义礼智信”的仁义不同，与

《礼记·乐记》所说的“仁近于乐，义近于礼”的仁义正是一样。那么，阴阳、柔刚、仁义，都是相反相成的二元；天道、地道、人道，都为此二元所支配。我们来看，宇宙间虽是形形色色，万象森罗，但归纳起来，总不外乎动与静的两大现象。《礼记》说：“著不息者，天也；著不动者，地也；一动一静者，天地之间也。”（《乐记》）最足以代表静的现象，莫过于山；最足以代表动的现象，莫过于水。清·布颜图说：“宇宙之间，惟山川为大。始于鸿蒙，而备于大地。”（《画学心法问答》）所以天地之间，自以山水为大。孔子说：“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。”（《论语·雍也》）知者好动，故喜欢水；仁者好静，故喜欢山。画家即根据此二元的思想，以山水画象征整个的自然。

第二，就中国画的体裁来说，大概可以分为人物画、花鸟画与山水画。在中国，人物画发达最早，都是“附经而行”（明·宋濂语），和“文以载道”的意思一样。南齐·谢赫说：“图绘者，莫不明劝戒，著升沈。千载寂寥，披图可鉴。”（《古画品录》）陈·姚最说：“夫丹青妙极，未易言尽。……立万象于胸怀，传千祀于毫翰。故九楼之上，备表仙灵；四门之墉，广图贤圣。云阁起拜伏之感，掖庭发聘远之别。”（《续画品》）唐·张彦远说：“画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微。与六籍同功，四时并运。”

（《历代名画记·叙画之源流》）唐·裴孝源说：“忠臣孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来。或想功烈于千年，聆英威于百代。乃心存懿迹，默记仪形。”（《贞观公私画史》）明·谢肇淛说：“余观张僧繇、展子虔、阎立本辈，

皆画神佛变相，星曜真形。……上之则神农播种，尧民击壤，老子度关，宣尼十哲；下之则南山采芝，二疏祖道，元达琐谏，葛洪移居。如此题目，今人却不肯画，而古人为之转相沿仿，盖由所重在此，习以成风。”（《五杂俎》）人物画所表现的，无非忠臣孝子，烈女节妇；神佛变相，星曜真形。不是有道德的气味，就是有宗教的色彩。我们知道，艺术是“无关心”（康德语）的，除审美而外，不应该负有特殊的目的和使命。至于花鸟画，明·薛冈说：“禽虫花草，多出画工，虽至精妙，一览易尽。”（《天爵堂笔余》）郑绩说：“花卉只是一株之能，禽兽虫鱼，更属小物。”（《画学简明目录》）戏广浮深的禽鱼，迎风带露的花卉，虽然也都可以入画，但以之为题材的画家，只能描模片段的自然，不能写出宇宙的全体。山水画呢？宋·宗炳说：“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图。”（《画山水序》）明·王履说：“以言山水与，则天文地理人事与夫禽虫草木器用之属之不能无形者，皆于此乎具。以此视诸画，风斯在下矣。”（《画槧叙》）山水画家，“以一管笔拟太虚之体”（宋·王微《叙画》），“以一点墨摄山河大地”（明·李日华《画媵》）。所谓“一墨大千，一点尘劫”（明·沈灏《画麈》）；“嘘吸太空，牢笼万有”（清·戴熙《习苦斋画絮》）。可以说山水画是包罗万象，囊括一切；既非“存典故，备法戒”（李日华语）的人物画所能比拟，又非“贵游戏阅，不入清玩”（宋·米芾语）的花鸟画所可仿佛。

第三，中国先秦的学派，有人说是六家（前汉·司马谈《论六家要旨》），有人说是九家（后汉·班固《汉书艺文

志》），但“持之有故，言之成理”（《荀子·非十二子》），影响于后世较大者，实只有道儒两家。人性中含有超现实与现实两种倾向：道家注重超现实“游于方外”而善讲“天道”，儒家注重现实“游于方内”而善讲“人道”。两千年来的中国，完全为此两家的学说所支配。中国士大夫的思想，表面上说是儒家，骨子里却是道家，所以他们一方面摆不脱功名事业，一方面忘不了风流潇洒。换句话说，就是要学优则仕，又要神往自然；此即所谓“身居魏阙，心在江湖”（梁·刘勰《文心雕龙》）。这里充分表示出他们阳儒阴道的两重人格。如何统一起来？宋·郭熙说：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？……尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身出处，节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素，黄绮同芳哉？白驹之诗，紫芝之咏，皆不得已而长往者也。然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝，今得妙手出之，不下堂筵，坐穷丘壑。猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉！此世之所以贵夫画山水之本意也。”（《林泉高致·山水训》）明·何良俊说：“山水之幽深，烟云之吞吐，一举目皆在，而得神游于其间。”（《四友斋画论》）汉唐以后，画坛多为文人士大夫所把握。为了“望梅止渴”，“以资卧游”的缘故，山水画就成了绘画上最好的体裁。

就以上几点看来，山水画所以居首为国画的中心，可以说并不是偶然的。

（《中国书画函授大学·肇庆分校建校二十周年纪念册》）

“画中有诗”

——宋·苏轼

中国传统上对于自然的态度，向主“天人合一”，即人与自然，玄同彼我，冥于大通。庄周胡蝶，胡蝶庄周；“物化”至理，原非说梦。（《庄子·齐物论》）“人看花，花看人。人看花，人到花里去；花看人，花到人里来。”（清·金圣叹《鱼庭闻贯》）二千年来，支配中国人的思想，以儒道两家为最有势力。我们可以略举儒家孟子和道家庄子的话，证明这种理论。孟子说：“万物皆备于我”，“上下与天地同流”（《尽心》）。庄子说：“天地与我并生，万物与我为一”；“人与天，一也”（《齐物论》）。孟子和庄子，都是主张天人合一；所谓人“与碧虚寥廓，同其流畅”（宋·米友仁《画论》）。

人与自然不分。人即在自然之中，自然也不在人之外。则人非有限而渺小，自然非无限而伟大。所以人就不必羡慕自然，追求自然和模仿自然。这种思想表现在绘画上，则其作品不为自然皮相的抄袭，而为诗人理想的实现。苏东坡称赞王摩诘的画，以为“画中有诗”，就是这个缘故。

因为中国画，特别是山水，以天人合一的思想为基础，以诗画交流的境界为极致。所以山水画不仅为空间艺术，而且为时间艺术；不独有静态，而且有动态。故往往不合西洋

画学上所谓“远近法”，而自有其“以大观小”及“三远”的理论。前者以科学为准，后者以艺术为准。宋·沈括说：

“李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以为自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，自下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？更不应见溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立，则山西便合是远境；人在西立，则山东便合是远境。似此如何成画？李君盖不知以大观小之法，其间折高折远，自有妙理，岂在掀屋角也！”（《梦溪笔谈》）画山不应见重重溪谷间事，画屋不应见中庭后巷间事；人在东立则山西为远境，人在西立则山东为远境。就西洋画的观点看来，此正合乎远近法。怎样的呢？所谓远近法，就是说画家所在的地方必须固定，则其画幅上自然要有一个消点，其视阈自然要有一定极限。王微说：“古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，画浸流；本乎形者，融灵而动，变者心也。灵无所见，故所托不动；目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。曲以为嵩高，趣以为方丈。”（《叙画》）李日华说：“凡画有三次第。一曰身之所容：凡置身处，非邃密，即朗旷；水边林下，多景所凑处是也。二曰目之所瞩：或奇胜，或渺茫；泉落云生，帆移鸟去是也。三曰意之所游：目力虽穷，而情脉不断处是也。又有意所忽处：如写一石一树，必有草草点染取态处；写景，必有意到笔不到，为神气所吞处。是非有心于忽，而不得不忽也，其于佛法相宗所云极迥色极略色之谓也。”（《紫桃轩杂缀》）中国山水画，乃是融灵而动，其变在心。不但

要写出“身之所容”与“目之所瞩”，并且要写到“意之所游”与“意所忽处”。所以沈括不以李成所画为然，而讥他不知以大观小的理论。如何叫做以大观小？沈括说是“如人观假山耳”。明白地说，即是要根据天人合一的思想，诗画交流的说法，使小我的心灵扩大，大我的宇宙缩小；不以只有“高远”的平面画为满足，且以具有“深远”和“平远”的立体画为企求。郭熙说：“山有三远：自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远则冲融而缥缈渺渺。”（《林泉高致·山水诀》）元·黄公望说：“山论三远：从下相连不断谓之平远，从近隔间相对谓之阔远，从山外远景谓之高远。”（《写山水诀》）高远乃“自山下而仰山巅”，即立体的垂轴；深远乃“自山前而窥山后”，即立体的纵轴；郭熙所说的平远与黄公望所说的阔远似乎相同，乃“隔间相对”，即立体的横轴。但黄公望所说的高远和平远，却与郭熙所说的高远和平远不同，意义不甚明瞭，不便加以揣测。古人所举的三远，虽议论分歧，解释参差，但欲在平面上追求立体的一点意思，总不容我们置疑的。郭熙举出三远，而且注意到三远的景色各有不同。则三远也可以说是写实的理论，并不觉得十分神秘。

南宋·韩拙，除以上所说三远外，又增三远：“有山根边岸水波亘望而遥者，谓之阔远；有烟雾暝漠野水隔而仿佛不见者，谓之迷远；有景物至绝而微茫缥缈者，谓之幽远。”

（《山水纯全集·论山》）比较原来的三远难以捉摸。阔远亦即平远；而迷远和幽远，韩拙自己也说是“暝漠仿佛”，

“微茫缥缈”，好象是在形容云烟出没与岚光吞吐。

三

“气韵生动”

——南齐·谢赫

气韵生动，是中国画学上的最高原则，歧义颇多。有的人将气韵与生动离而为二；有的人将气、韵、生与动离而为四；有的人推气韵为要或推生动为要；有的人仅取其中一字，如气或韵，用以代表其全体。张彦远说：“无生动之可拟，有气韵之可侔。……有生动之可状，须神韵而后全。”

（《历代名画记·论画六法》）唐志契说：“气韵生动与烟润不同。世人妄指烟润为生动，殊为可笑。盖气者，有笔气，有墨气，有色气；而又有气势，有气度，有气机。此间即谓之韵。而生动处，则又非韵之可代矣。生者，生生不穷，深远难尽；动者，动而不板，活泼迎人。要皆可默会，而不可名言。”（《绘事微言·气韵生动》）以上是主张将气韵生动离而为二或离而为四的。宋·郭若虚说：“气韵既已高矣，生动不得不至。”（《图画见闻志·论气韵非师》）明·顾凝远说：“六法中第一，气韵生动，有气韵则生动矣。”（《画引·气韵》）清·方熏说：“气韵生动，须将生动二字省悟：能会生动，则气韵自在。”（《山静居画论》）以上是主张推崇气韵或推崇生动的。方熏又说：“气韵生动为第一义，然必以气为主。气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间韵自生动矣。”（同上）清·沈宗骞说：“天下之

物，本气之所积而成。即如山水，自重岗复岭，以至一木一石，无不有生气贯乎其间。是以繁而不乱，少而不枯。合之则统相联属，分之又各自成形。万物不一状，万变不一相。总之统乎气，以呈其活动之趣者，是即所谓势也。论六法者，首曰气韵生动，盖即指此。”（《芥舟学画编·山水·取势》）宋·黄庭坚说：“凡画当观韵。”（《山谷集》）以上是主张取其一字，如气或韵，以代表其全体的。日·大村西崖说：“气韵生动之解释，诸家虽不必同，今为我艺苑诸子，试作最易领会之说明：则所谓气者，即神气，气味，意趣，即作者自己之感想；所谓韵，即声韵之韵。气韵者，气之韵，作者感想之韵，传余响于作品，如有可闻之谓也。生动者，活跃显著之谓也，即不外乎现今艺苑诸子所谓个想之发露也——作者个人之感想，其天禀之性格，闪见于制作者也。”（陈衡恪译《文人画之复兴》）尽析无乃支离破碎，偏举不免意蕴不全。最好我们撷取张彦远等所主张，大村西崖所阐释，将气韵生动分而为二，以气韵作名词指优越艺术品的一种意趣，以生动作状词明此意趣显著活跃的情态。

在六法中，气韵与形似相对立。国人论画，有重气韵的，有重形似的，也有二者并重的。唐·白居易说：“画无常工，以似为工；学无常师，以真为师。”（《白氏长庆集》）清·邹一桂说：“苏东坡云：‘论画以形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人。’此论诗则可，论画则不可：未有形不似而反得其神者。此老不能工画，故以此自文。犹云：‘胜固欣然，败亦可喜。空钩意钓，岂在鲂鲤！’亦不能突，故作此禅语耳。又谓：‘写真在目与颧肖，则余无不肖。’亦非的论。白居易谓：‘画无常工，以似为工；学无

常师，以真为师。’郭熙亦曰：‘诗是无形画，画是有形诗。’而东坡乃以形似为非，直谓之门外人可也。”（《小山画谱》）以似为工，以真为师，这是注重形似的说法。张彦远说：“古之画，或遗其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难与俗人道也；今之画，纵得形似而气韵不生，以气韵求其画，则形似自在其间矣。”（《历代名画记·论画六法》）郭若虚说：“凡画必周气韵，方号世珍。不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。固杨氏不能受其师，轮扁不能传其子。系乎得自天机，出于灵府也。”（《图画见闻志·论气韵非师》）宋·董道说：“世之论画，谓其似也。若谓形似长说，假画非有得于真象者也。若谓得其神明，造其悬解，自当脱去辙迹，岂婉红配绿求象后模写卷界而为之耶？画至于此，是解衣槃礴，不能偃伋而趋于庭矣。”（《广川画跋》）脱去辙迹，务得神明，这是注重气韵的说法。后蜀·欧阳炯说：“六法之中，惟气韵形似二者为先。有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实。”（宋·黄休复《益州名画录》引）明·王履说：“画虽状形主乎意，意不足谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何所求意？”（《华山图序》）明·莫是龙说：“传神者，必以形。形与心手相凑而相忘，神之所托也。”（《画说》）意与神皆指气韵。文质相宣，华实并茂，这是气韵与形似二者并重的说法。但因许多关系，传统上以尚气韵一说为较有势力。

关于气韵生动的附托问题：发于笔或发于墨，系有意或系无意，在画内或在画外。说法却是异常繁复的。清·唐岱说：“气韵由笔墨而生。或取圆浑而雄壮者，或取顺快而流畅

者。用笔不痴不弱，是得笔之气也。用墨要浓淡相宜，不滞不枯，使石上苍润之气欲吐，是得墨之气也。不知此法，淡雅则枯涩，老健则重浊，细巧则怯弱矣。此皆不得气韵之病也。”（《绘事发微·气韵》）清·秦祖永说：“人但知墨中有气韵，而不知气韵即在笔中。云林生曰：‘画写胸中逸气耳。’此语差堪领会。作画能沉着松灵，则不患无气，不患无韵矣，何事墨之渲染为哉？”（《桐阴画诀》）布颜图说：“气韵出于墨，生动出于笔。墨要糙擦浑厚，笔要雄健活泼。”（《画学心法问答》）这些人持论虽不尽同，但他们都主张气韵生动发于笔墨。清·张庚说：“气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。何谓发于墨者？既就轮廓，以墨点染渲晕而成者是也。何谓发于笔者？千笔皴擦，力透而光自浮者是也。何谓发于意者？走笔运墨，我欲如是而得如是，若疏密多寡，浓淡干湿，各得其当是也。何谓发于无意者？当其凝神注想，流盼运腕，初不意其如是而忽然如是是也。谓之为足，则实未足；谓之未足，则又无可增加。独得于笔情墨趣之外，盖天机之勃露也。然惟静者能先知之，稍迟未有不汨于意而没于笔墨者。”

（《浦山论画·论气韵》）气韵因发于笔、墨、意或无意的不同，而有优劣的等级。顾凝远说：“气韵或在境中，亦或在境外。取之于四时寒暑，晴雨晦明，非徒积墨也。”（《画引·气韵》）气韵在境中或在境外，宜“以天地为师”，摄取物类的色光韵态，不可徒以笔墨争奇斗胜。

气韵必在生知，创始于宋代郭若虚，影响后世很大。郭若虚说：“谢赫云：‘一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰

应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写’。六法精论，万古不移。然而骨法用笔以下五法可学；如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”（《图画见闻志·论气韵非师》）但气亦有学得处，在多“读书”以充学识，多“行路”以广见闻。明·董其昌说：“画家六法，一曰气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自然天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路。胸中脱去尘浊，自然邱壑内营，成立郭郭，随手写出，皆为山水传神。”（《画旨》）清·王时敏说：“烟云逸致，俱从胎骨中带来，非学习所能企及。古人云：‘胸中读万卷书，足下行万里路，自然脱去尘俗，浚发灵机’。洵非虚语。”（《王奉常画跋》）所谓读书，即“以古人为师”；所谓行路，即“以天地为师”。唐岱说：“胸中具上下千古之思，腕下具纵横万里之势。立身画外，存心画中，泼墨挥毫，皆成天趣。读书之功，安可少哉？……彼懒于读书，而以空疏从事者，吾知其不能画也。”（《绘事发微·读书》）又说：“今以几席笔墨间，欲辨其地位，发其神秀，穷其奥妙，夺其造化，非身历其际，取山川钟毓之气，融会其中，又安能办此哉？彼羈足一方之士，虽知画中格法诀要，其所作终少神秀生动之致，不免纸上谈兵之诮也。”（《绘事发微·游览》）清·盛大士说：“严沧浪以禅喻诗，标举兴趣，归于妙悟，其言适足为空疏者借口。古人读破万卷，下笔有神，谓之诗有别肠，非关学问，可乎？若夫挥毫弄墨，霞想云思，兴会标举，真宰上诉，则似有妙悟焉。然其所以悟者，亦由书卷之味，沉浸于胸，偶一操翰，汨乎其来，沛然而莫可御。不论诗文书画，望而知为读书

人手笔。若胸无根柢，而徒得其迹象，虽悟而犹未悟也。”

（《溪山卧游录》）又说：“诗画均有江山之助；若局促里门，踪迹不出百里外，天下名山大川之奇胜，未经寓目，胸襟何由开拓？”（同上）王时敏说：“胸中画学，浩如烟海，自足之余，溢为怪奇。”（《王奉常画跋》）画家必须“外师造化，中得心源”；“和以天倪，资于书卷”。（方薰：《山静居画论》）自然就会襟怀高朗，意思悦适，时一挥洒，何患不臻妙境呢？但无论对于古人或造化，均在饱游沃看，心溯手追，去其糟粕，撷其精英。若依样葫芦，又何贵乎艺术？王时敏说：“学富力深，遂与俱化，心思所至，左右逢源。不待模仿佛古人，而古人神韵自然凑泊笔下。”（《王奉常画跋》）宋·邓椿说：“画之为用大矣！盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神。此若虚深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖只能传其形而不能传其神也。”（《画继·杂说》）董道说：“山水在于位置。其于远近阔狭，画者增减，在其天机。务得收敛众景，发之图素。唯不失其自然，使气象全得，然后画妙。”（《广川画跋》）李日华说：“古人于一树一石，必分背面正侧，无一笔苟下。至于数重之林，几曲之道。峦麓之单复，偕云气为开遮；沙水之迂回，表滩碛为远近。……境地愈稳，生趣愈流。多不致逼塞，寡不致凋疏，浓不致浊秽，淡不致荒幻。……隐现出没，全得造化真机耳。向令叶叶而雕刻之，物物而形肖之。与工匠争巧，何贵画乎？”（《六研斋二笔》）唐志契说：“夫天地山川，亘古垂象。古莫古于此，自然莫自然于此。孰是不入画者，宁非粉本乎？特画