

李富贵 著

无与美

——国画艺术虚白美研究

Wu Yu Mei

GUOHUA YISHU XUBAIMEI YANJIU



西南交通大学出版社

渭南师范学院学术著作出版基金资助出版

无与美

——国画艺术虚白美研究

李富贵 著

西南交通大学出版社

· 成 都 ·

图书在版编目 (C I P) 数据

无与美：国画艺术虚白美研究 / 李富贵著. 成都：西南交通大学出版社，2015.6
ISBN 978-7-5643-3921-0

I. ①无… II. ①李… III. ①中国画—美学—研究
IV. ①J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 111524 号

无与美

——国画艺术虚白美研究

李富贵 著

责任编辑	吴明建
封面设计	何东琳设计工作室
出版发行	西南交通大学出版社 (四川省成都市金牛区交大路 146 号)
发行部电话	028-87600564 028-87600533
邮政编码	610031
网 址	http://www.xnjdcbs.com
印 刷	成都勤德印务有限公司
成 品 尺 寸	148 mm × 210 mm
印 张	8.5
字 数	236 千
版 次	2015 年 6 月第 1 版
印 次	2015 年 6 月第 1 次
书 号	ISBN 978-7-5643-3921-0
定 价	38.00 元

图书如有印装质量问题 本社负责退换
版权所有 盗版必究 举报电话：028-87600562

前 言

上了大学，读了研，接受教育，读书绘画，大小也是文人了。长期受惠于他人画作，耳濡目染，渐渐也有了自己的想法，也想画画写写，厕身其间，回报社会。画是画，文是文，怎能只画不写？除了画，怎能没有自己的只言片语？没有画册，不足以证明自己是美术专业；没有文作刊行传世，不能表明自己是经受了高等教育从事科研的文人。且学术交流，以文会友，面对学者学友各陈发见、互赠作品，而自己没有创见与作品，不仅汗颜愧疚对，又何以跻身其间？立德立言立功，没有文章作品，见不到人，等于没有人，犹如不存在，又以何提升与象征身份地位？于是绘画同时，必须科研写作“立言”，必须有文字作品刊世。虽千难万险，却形势所逼，吾往矣。

然而，科研写作又何其难也！“文章千古事，得失寸心知”（杜甫）。有东西，却不成东西，覆水难收，贻笑大方，不成敬意。拿出来的是作品，代表的是自己，交出去的是自己，等于自己。哪一个能粗心大意，轻易推出？不揠苗助长，如母亲对孩儿的耐心、老师对学生的用心与农民对稼穡的细心；不怕经年累月，皓首穷经，鞠躬尽瘁。字斟句酌，呕心沥血，实不知几删几改。而这修辞立诚，

并非化妆打扮，只是穿戴整洁体面而已，是最低要求。犹怀胎十月，瓜熟蒂落，方可降临出世，为人接受认可。不求完美，但求无过。如同饭食，不期望好吃好看，不求精雕细刻，不说精益求精。过高的要求，勉为其难，不敢奢望攀附，只要差强人意、心安理得，能面世见人，就已经心满意足了。

高尔基说：“天才就是劳动，人的天赋就像火花，它可以熄灭，也可以燃烧起来，而逼它燃烧成熊熊大火的方法只有一个，就是劳动再劳动。”感谢他把天才降低如此，激励我功夫苦下，勤以补拙，功到自成。《道德经》，传说也是逼迫的结果。身高不过五尺，心比天高；才力区区有限，生存意志与欲望却无止境。正是这不满足的欲求心意毅力，把肉身与能力提推上无限。事在人为，事情这么做起来，才能质素这么逼迫塑造出来。人才甚至天才，不定这么造就。不躬行，不努力，又怎知自己是人才？具有何种潜力和能耐？不走不做，又怎知自己能走多远，飞多高，有多优秀？

对读者负责，就是为自己负责。我是我作品的创造者和主人，我对我的作品的一切负责，争取它的一切无缺无憾，是我的义务。这是自我逼迫、压力、要求与责任。这成果，实是逼迫、压迫甚至“敲榨”的结果。煎熬、辛劳、折磨与沉痛，自不待言。

难产，产难，为事难艰。难怪古人大呼，“行路难，行路难。多歧路，今安在”（李白）。“噫吁嚱，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天！……嗟尔远道之人胡为乎来哉！……侧身西望长咨嗟”（李白）。“少年不识愁滋味，爱上层楼。爱上层楼。为赋新词强说愁。而今识尽愁滋味，欲说还休。欲说还休，却道天凉好个秋”（辛弃疾）。“古人学问无遗力，少壮工夫老始成。纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”（陆游）。养儿始知父母心。从小至大一直糊里糊涂，自由散漫，不假思索地走过三分之一人生，自自然然一路走到今天。也许是健忘，尚觉轻松，到今天历练磨砺，曲折险阻，千折百回，方知作画为文、为人处世，如此艰辛；方觉做人，同样需要细致严谨认真：等于自我再造。

画好画，作好文，做好人，“立艺”“立言”，必然“立德”“立

人”。画好，文好，人也要好。文如其人，人文相副，表里如一，名副其实，不言而喻，天经地义。人是更大更根本的作品。对绘画作文严肃认真，岂不自然延伸推及做人？做人岂能松松垮垮？画画作文，尚且如此重视，对于更重大的做人，岂能得过且过、草草率率？文章绘画好，必推诸及人，对己也必严格要求，把人生也当作绘画、文章，认真负责。人生也成为作品，也做出来了。绘画作文实是做人，斯人为斯作，斯作为斯人，见其作如见其人。知人论世，属文绘画认真的，做人做事也必兢兢业业，为人亦必不错，可信可赖可敬可重。“一以贯之”，贯而彻之，贯而通之，自而由之。华而不实，口是心非，言行不一，人不如其文，自欺欺人。只是辩辩说说造假而已，并不相信，更不实行，也慢慢无心无劲。到最后，就是沽名钓誉、哗众取宠地说与看热闹猎奇地听的气力，也没有了。为人不齿，斯何人也？

为人处世，尚且如此重大慎重，更况孕育一个生命、一个新生？何况重大的制定事关全局全体福祉的政策法治？

敬畏。“不自重者致辱，不自畏者招祸。不自满者受益，不自是者博闻”。于是人生观也变了。

嗨，大家好！

斯为序。

作 者

2014 年 8 月

■ 导 言 / 1

- 一、研究的缘起 / 1
- 二、国画山水历程 / 2
- 三、虚实相生是艺术基本问题 / 13

■ 第一章 虚无与存在 / 19

- 一、空白虚无 / 20
- 二、存在实有 / 25
- 三、有无之变 / 27
- 四、有无轮回 / 30
- 五、虚无与此在 / 31

■ 第二章 虚无与艺术 / 34

- 一、虚无与艺术神秘 / 35
- 二、虚无与艺术世界 / 39
- 三、虚无与艺术想象 / 45
- 四、虚无与艺术自由 / 50
- 五、虚无与艺术信仰 / 53
- 六、虚无与艺术审美 / 56

■ 第三章 儒道释与审美主义 / 63

- 一、儒家世俗人文主义 / 64
- 二、道家自然主义与佛教空无主义 / 69

三、虚无主义与自然审美主义 / 73

■ 第四章 虚无艺术与中国人生 / 88

一、虚无主义与自然主义艺术 / 88

二、自然虚无审美与中国艺术人生 / 97

三、国画山水与中国人生 / 111

■ 第五章 大美言无，妙在无处 / 123

一、以无为本，以形媚道 / 123

二、虚室生白，以无为美 / 140

三、以形传神，有无相生 / 152

■ 第六章 解衣盘礴，无以现美 / 166

一、艺术与有无 / 166

二、山水艺术与虚实 / 175

三、山水艺术与自由 / 186

■ 第七章 无以审美，美在体无 / 192

一、隔与距离，陌生创新 / 193

二、心斋坐忘，无以审美 / 205

三、得意忘象，美在体无 / 214

■ 第八章 信仰、虚无艺术与现代审美主义 / 227

一、西方信仰艺术 / 228

二、中国虚无艺术 / 234

三、虚无艺术与生活世界 / 243

■ 结 语 / 252

■ 参考文献 / 257

■ 后 记 / 261

导 言

“天下有始，以为天下母。既得其母，以知其子，复守其母，没身不殆”^①。艺术的重大问题，需要从根本上解决。

一、研究的缘起

从事国画艺术的学习和创作，然而，没有对艺术理论的把握和认识，“知其妙而不知其所以妙”，甚至更是“无理”的盲目与模糊，有理有美说不出、道不明，也让自己痛苦难堪。同时，对于国画艺术，总感觉有一种超越现实的难以捉摸却朦胧存在的抽象东西，深深地困扰和吸引着我。

艺术创作也需要理论研究。理论问题是根本的指导思想和境界问题，是根本的科学工具问题。新艺术的出现，都是以理论创新为支撑为前提的。只有理论的创新和突破，才有可能出现新的绘画。

^①《老子》，52章。

停留于感性经验的盲目积累、摸索与徘徊中，没有上升到理论的深层次，没有真正实质的理论突破，理论上不去，境界和技法也必然止步不前，无法深入，无意义地徘徊。

实践—理论—实践。因此，在一定实践的基础上，必须花费时间和精力进行理论探究、沉思、总结和提升，必须展开理论的学习、研究和创新。

这样，理论的问题，无法回避了。进行艰苦的理论的探索和研究，以求根本和彻底的把握。

而随着研究的深入，上升到艺术与美学根本问题——虚与实、美与无的关系问题。

这一问题的提出和研究，不仅仅是现实的，也是必须面对和解决的。

二、国画山水历程

隋唐伊始，中国画便有了山水、人物、花鸟的三大艺术分科。山水画简称“山水”，以自然山川景观为主要描写对象，形成于魏晋南北朝，独立于隋唐，成熟于五代、北宋，是中国画最重要的画科。

1. 山水画的民族、历史文化地位

中国人物画和雕塑，受佛教影响巨大，具有强烈的外来文化性。山水是中国正宗绘画，是真正中国艺术，和诗歌一样，是中国最独特的艺术，也最为中国人喜爱和擅长。中国绘画，“山水居首”。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。”^①山水画给国人以更多的情感，成为中国艺术的标志和中国文化的符号。

^①（明）屠隆：《画笈》。

国画由人物到山水，由青绿山水，到水墨山水，源于中国文化内在逻辑发展。这一独特美学方向，与中国农业社会，对自然山川情感浓厚、游山玩水有关，更与中国道佛思想关系密切。山水画空灵出世、超然世外，平淡中和，陶冶心灵，在自然顾盼之间，与山河大地融为一体，表达形而上的宇宙自然，“致广大，尽精微”，而具有哲学性质。“山水画题材几乎全部属于出世性质，无论单纯表现山水之美，还是表现高隐仙居，都是中国古人回归自然的出世精神的寄托，更是对人生失意或厌倦现实的有效抚慰”^①。这种特性，世界绘画史上少有。

2. 山水艺术的诞生与文化底蕴

中国画最早出现的是人物画，而最初描绘的山川风光，是作为人物画补景而出现，也作为附带装饰，出现在帝王冕服上和玉器上。孔子的“知者乐水，仁者乐山”^②，孟子的“登泰山而小天下”^③，庄子的“退居而闲游江海”^④等，萌生出对自然山水的朴素审美情感。东晋顾恺之的《洛神赋图》《女史箴图》中，有较多山水描绘。然而，山水只是作为人物背景而存在。随着人文精神的跃动，名山巨川从压抑性的神秘气氛中逐渐解放出来。魏晋南北朝时期，山水已经从某种社会性的功用走向较为单纯的自然审美。

山水艺术的诞生与此时的士人意识有关，与道家、佛教思想紧密相关。魏晋南北朝时期，政权更替频繁，战乱不断，儒家礼教受到严重冲击，信仰缺失，士人转向重人略物的《老子》《庄子》和《易经》。少数士人为了避乱，归隐山林，追求清静超脱，通过自然山水，寄托情感。士族享有特权，生活优裕，投身山水，享受山水，表达山水美，推动了山水画的诞生。

“汉代占统治地位的儒家思想受到很大冲击，独尊儒术的局面被

① 洪惠镇：《中西绘画比较》，河北美术出版社，2000：180页。

② 《论语·雍也》。

③ 《孟子·尽心上》。

④ 《庄子·天道》。

打破，……玄学思想风靡，外来的佛教在中国大地上获得广泛传播和狂热信仰，因此又成为中国历史上一个少有的思想活跃的时代。……文化上弥漫着对人性的思考，对自然的探究，对生命的关怀。……而由玄学引发出的思辨又将人与自然的关系重新诠释。……打破了西汉时对天的尊崇，而将天当做自然，视为一种高深莫测的审美对象。……摆脱了以往对自然的恐惧和景仰，而去探讨、亲近和体验自然给予人的感受、启发与美好。文人们偏爱山林，并消融于山水之中成为一种审美情趣”^①。随着“人的觉醒”，人的自我价值，也得到张扬、释放和发挥。佛教的出世思想，加强了山水的观念，发现了自然，发现了“自然山水美”^②。人与自然之间，形成审美关系，自然成为审美对象。士大夫寄情山水，游弋笑傲之间，抒发人生。山水诗顺应而生。谢灵运有“明月照积雪，朔风劲且哀”，“池塘生春草，园柳变鸣禽”。谢朓有“余霞散成绮，澄江净如练”，“天际识归舟，云中辨江树”。顾恺之有“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚”；“会心处不必在远，翳然林木，便自濠濮间想也。觉鸟兽虫鱼自来亲人”。王献之有“从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀”。陶渊明有《桃花源记》《归去来兮辞》。这些山水诗文，从个体生命体验永恒天地宇宙，抒发人的心情。谢灵运注重形的依托，追求玄远的神超理得。陶潜以玄言诗，捕捉和体现宇宙与生命本体，把它们变成可触摸的东西，将亲身体验到的无形结构有形化。宗白华指出：“中国伟大的山水画的意境，已包具在晋人对自然美的发现中了！”^③在人物画补景中，伴随着魏晋玄学的“山林文学”、山水诗、山水游记所形成的“山水趣”，山水画接踵产生独立出来。东晋戴逵就画过山水画。南朝宋宗炳信佛，钟情于山水，一生游遍名山大川。年老描画山水，把自然山水转化为艺术美，以求“卧游”。其《画山水序》，肇始山

① 王林旭：《中国美术史纲》，文化艺术出版社，2003年：74~75页。

② 宗白华把“山水美的发现”，归于魏晋人。他说，“晋人向外发现了自然，向内发现了自己的深情”。

③ 宗白华：《论世说新语与晋人的美》。

水画论，超越“致用”与“比德”观，提出山水画抒发情感的“畅神”论，突出山水审美的愉悦功能，提出“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之远”的透视法则，“初步树立了中国山水画所依据的空间意识”^①，标志着山水画进入自觉与作为独立艺术样式在理论上成型。王微的《叙画》，作为第二部山水画论，提出“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡”的怡情说和“一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，尽寸眸之明”的尺幅千里说，强调描绘自然山川风貌以抒发情感，进一步张扬山水画艺术的情感、审美性。

今天所见最早的山水画是隋代展子虔的青绿山水《游春图》。他在六朝墨勾色晕的基础上，创造了勾框填色的重彩青绿，开李氏父子青绿山水一派。这幅画作的问世，标志着山水画已成为独立画科，登上绘画艺术舞台。及至唐代，山水画独树一帜，日渐兴盛，与人物画分庭抗礼。国画史论中有“山水之变，始于吴（道子），成于二李（思训、昭道父子）”^②之说。“二李”的青绿山水画及其绘画技法，“始创山水之体，自为一家”。唐与五代的一批著名山水画家的出现，标志着山水画作为独立画科，已经成熟。

3. 山水画的文人情结

唐宋时期，中国艺术发达昌盛。唐代诗人创作了大量山水诗，进一步促进山水画的发展和成熟。唐代山水画家众多。展子虔是设色山水，李思训（创斧劈皴）发展了色彩，是青绿山水。张璪、王维（创雨点皴）发展出水墨山水。王洽的泼墨山水，自成体系。朝廷以画取才，以古诗作画，促进了文人与绘画结合。

荆浩说，“水墨山水，兴我唐代”。徐渭说，“迨草书盛行，乃始有写意画”。王维以明心观性为逻辑起点，引禅入画，率先以水墨之法表现净心顿明的空浩之境。其山水画常以比、兴方法创作，绘画和文学结合，“诗中有画，画中有诗”，抒情写意和书法水墨用笔，

① 傅抱石：《中国山水画的发展》。

②（唐）张彦远：《历代名画记》。

以诗为画，禅意澄明，给人一种自娱田园的怡静，意境远逸画外。山水画作为“为己”逸致，“逸”第一次与“神”成为绘画最重要的美学范畴，诗情画意由此而生。元代汤垕《画鉴》中指出，王维喜画“雪景、剑阁、栈道、缙纲、晓行、捕鱼、雪渡、村墟”等，情在景中，触景生情，情景交融，人和自然高度融合，富有诗意。王维文化修养极高，是山水画借物咏情的开拓者，其笔墨为后来文人普遍崇尚（苏轼把他与吴道子并列且尤推崇他，封他为“南宗祖师”），使文人走进山水画，山水画成为文人画，千百年来备受推崇，在宋以后主导画坛，成为中国绘画的主流（这也是苏轼相对吴道子而更推崇王维的原因所在。西方，专业画家地位崇高）。文人们在官务之余，书诗绘画，表达闲情逸致，成为社会风尚和传统文化，深刻主宰了此后国画的发展。宋代之后，主要的画家，是文人画家（董其昌说，“文人之画，自王右丞始。其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫（芾）及虎儿（米友仁）皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。我朝文（征明）、沈（周），则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹所宜学也”。“昔人评赵大年（令穰）画谓得胸中着千卷书更佳。……不行万里路，不读万卷书，看不得杜诗，画道亦尔。马远、夏圭辈不及元四大家，观王叔明、倪云林‘姑苏怀古诗’可知矣”）。清代王昱在其《东庄论画》曰，“学画所以养性情，且可以涤烦襟，破孤闷，释躁心，迎静气”。文人终于找到了一种独特的道白语境，用笔墨描摹自然山水之际，倾吐内心无限的天地爱恋和优雅韵致。在书法山水艺术绘画中，打发了苦闷的时间，解脱精神重压。晚唐张彦远的《历代名画记》，在谢赫六法的基础上，提出“立意”：“骨气形似皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”主张作画“意存笔先，画尽意在”，推崇“自然者，为上品之上”，认为“画之道”，乃“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智”。

4. 山水画的盛世与高峰

明代王世贞说，“山水至大小李（唐李思训、李昭道父子）一变

也，荆、关、董、巨（五代）又一变也，李成、范宽（北宋）又一变也，刘、李、马、夏（南宋）又一变也，大痴、黄鹤（元黄公望、王蒙）又一变也”^①。

五代两宋，山水画高度发展，全面繁荣。这一时期，山水画成为主流艺术，雄踞众画之首，被称为“百代标程”。“唐工宋巧”。五代荆浩“以真为师”，从自然秩序研究山水画，用笔与水墨相结合，讲究水分运用，表现大自然万千气象，提出“有笔有墨，水晕墨章”。其《笔法记》，是第三部山水画论，提出“气韵思景笔墨”的六要说，“明物象之深”“搜妙创真”的师法自然说，有形之病与无形之病的二病说，“筋肉骨力”四势说，“神妙奇巧”的四品说等山水画的系统美学理论。一变隋唐以来空勾无皴的单调画法，创造了以点、面为主的勾斫技法系统和“开图千里”的全景山水，从上下、远近、虚实、宾主以及各种物象的全方位审视中，形成“山水之象，气势相生”的整体观念，使山水画第一次有了程式法则上的复杂性与丰富性，是山水画的集成之变。笔墨两得，皴染兼备，标志着山水画的一次大突破。荆浩的全景式山水画，奠定了稍后由关仝、李成、范宽等人加以完成的全景山水画的格局，推动了山水画走向空前的全盛期。元代汤垕在《画鉴》中将其称为“唐末之冠”。五代宋初的徐熙、徐崇嗣、荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽，把山水画推向高峰。青绿山水有赵令穰、赵令松、赵伯驹、赵伯驊、王希孟，但是水墨山水开始盛行。明代何良俊的《四友斋论画》中说，“宋初承五代之后，工画人物者甚多，以后则渐工山水，而画人物者渐少矣，故画人物者可数而尽”。这一时期，山水画代替人物画，成为绘画最重要的画科（以后，人物画虽然以一定规模存在发展着，然而完全不能与山水画抗衡）。明代谢肇淛《五杂俎》说：“今人画以意为宗，不复画人物及故事，至花鸟翎毛，则辄卑视之；至于神佛像及地狱变相等图，则百无一矣。”钱杜指出，“画以山水为上，写

^①（明）王世贞：《艺苑卮言》，转引《大师的艺术课》，安惟主编，吉林出版集团有限责任公司，2009年，123页。

生次之，人物又次之”（但由于当时的山水画多画于壁间或屏障，今已无存）。苏轼、米芾等文人画家在李成范宽的“气象萧疏、烟林清旷”和“峰峦浑厚，气势雄强”等境界之外追求旨意遥远、趣在画外的审美情趣（苏轼称之为“意境”，元代倪云林称之为“逸气”）。苏轼“诗画本一律，天工出清新”，提出“论画以形似，见与儿童邻”的观点，使得山水画保持与形的距离，摆脱形的约束，逐神忘形，追求“逸气”和“逸笔”，发展了宗炳的“畅神论”，绘画从社会功能向人本性的“求心”与“畅神”转化。郭若虚《图画见闻录》中载宋人话语云，“若论佛道人物，仕女牛马，则近不及古，若论山水林石，则古不及近”。

北宋山水，分为两大派别。董其昌说，“禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也；但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯骕，以至马（远）、夏（圭）辈。南宗则王摩诘（维）始用渲淡，一变钩斫之法。其传为张璪、荆（浩）、关（仝）、董（源）、巨（然）、郭忠恕（熙）、米家父子（米芾和米友仁），以至元之四大家（黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇）”^①。荆浩、关仝、李成、范宽（钉头皴、雨点皴和豆瓣皴）、郭忠恕、高克明、许道宁、燕文贵、翟院深为代表的北方雄壮浑厚山水，与董源（创披麻皴、点子皴）、巨然（长短披麻皴）为代表的清幽淡雅的江南水乡山水，以及米芾“米点”水墨渲染写意山水与米友仁的烟雨江南山水（打点为皴，一改线皴的规范，加之草草墨戏，一笔拖泥带水皴，亦见苍润奇雅，对后世影响颇深。米芾认为绘画是“自适其志”，是“墨戏”，以水墨渲染代替传统线条刻画，发展水墨技法。人物画主要是书法式线条白描，花鸟画是色彩直至没骨，山水画是水墨）。北方山水雄伟，多奇峰峭壁、荒漠黄沙。董源以勾、皴、点、染的不同技法，抒状风、晴、雨、雪的不同气象，实现峦光山色、朴茂静穆的平深布局。完成水墨系统化，集皴法大成，立皴法美学系统，形成山水画的二度平面表现三空间的皴法笔

①（明）董其昌：《画旨》。

墨。南宗山水画秀丽，多烟霞云雾，飞瀑流泉，虚空明境，淡若似水，娱情遣性，诗境深致，笔墨优雅精微。南北宗反映山水画两种美学倾向与风格特征，而南宗画被认为是中国画的高品和正宗。富有抒情诗意和情趣的米芾小景水墨山水，在色与线之后，开始“墨”的表现技法，丰富笔墨“语言”，强化写意山水（也使水墨这一山水画技法，渗透到人物、花鸟，出现了水墨人物与水墨花鸟。山水画取得的成就，也运用到其他绘画，有力影响了其他绘画，使其具有山水画的技法和属性）。同时，提高了对墨的认识：“墨即是色”，“运墨而五色具”^①。释惠崇创“烟漠小景”。梁楷创渲染“减笔”山水。“荆关董巨”，创造山、水、石等题材的众多表达手法，完善了山水画最重要的皴法、擦染等笔墨技巧，开创了山水画笔墨氤氲的意蕴，使山水画达到了前所未有的高度，对山水画作里程碑意义的贡献。李成、范宽等，发展并提高水墨渲染技法。“南宋四大家”李唐（大斧劈皴）、刘松年（刮铁皴）、马远、夏圭，以边角代替全景，以秀美代替壮美，用拖泥带水皴，“墨气逼人”，巩固水墨语言，使线与色退居次要地位，推进了山水画的抽象形上境界。马远把注意力引向虚旷空间，偏山斜水，变全景式为一角式，以边角之景，蕴示无限江天，空灵虚化，大虚状大实，无画成妙境。其《寒江独钓》和《踏歌图》，让人体验平远布局内在的矛盾冲突。“夏半边”的夏圭，“大纵横、小精密”，以空白补意，在无墨处求画。自马、夏，对山水画的空白、疏密空间有了清醒意识；水墨亦成为山水画重要的技法。王希孟的青绿山水巨制《千里江山图》与张择端的《清明上河图》，是这一时期的宏伟巨作。尤其《清明上河图》，至今尚无出其右者。

郭熙是北派山水画集大成者，提出“不下堂筵而坐穷泉壑”，不离社会而享受林泉之乐的观点。其子郭思，记录整理出《林泉高致》，提出“远近浅深，风雨明晦，四时朝暮之所不同”。并提出，山水饱含情感，“春山澹冶而如笑，夏山苍翠而欲滴，秋山明净而如妆，冬

①（唐）张彦远：《历代名画记》。