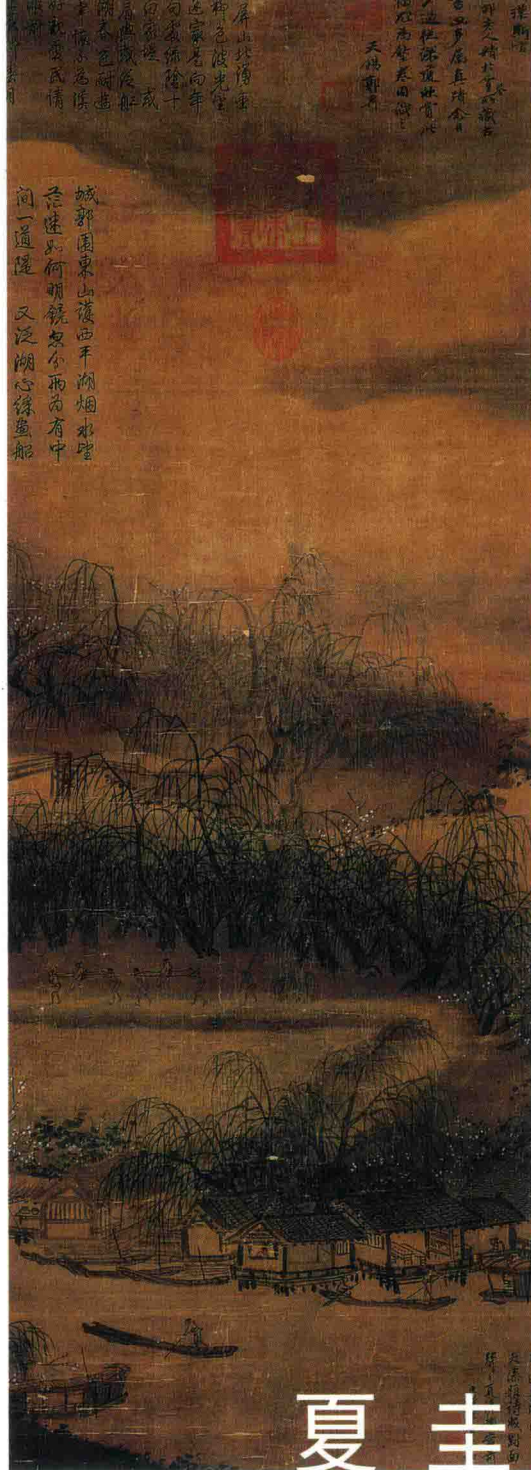




马远



夏圭



倪瓒



赵孟頫

中国画家名作精鉴

宋元绘画作品精选

吴山明 主编 潘嘉来 王晓斌 编著

浙江摄影出版社

中国画家名作精鉴
宋元绘画作品精选

吴山明 主编 潘嘉来 王晓斌 编著

常州大学图书馆
藏书章

责任编辑 薛蔚
文字编辑 金慕颜
装帧设计 薛蔚
责任校对 高余朵
责任印制 朱圣学

图书在版编目(CIP)数据

宋元绘画作品精选 / 吴山明主编 ; 潘嘉来, 王晓斌
编著. -- 杭州 : 浙江摄影出版社, 2018.4
(中国画家名作精鉴)
ISBN 978-7-5514-2141-6

I. ①宋… II. ①吴… ②潘… ③王… III. ①中国画
—作品集—中国—宋元时期 IV. ①J222.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 051262 号

 **中国画家名作精鉴 宋元绘画作品精选**
吴山明 主编 潘嘉来 王晓斌 编著

全国百佳图书出版单位

浙江摄影出版社出版发行

地 址: 杭州市体育场路347号

邮 编: 310006

网 址: www.photo.zjcb.com

制 版: 浙江新华图文制作有限公司

印 刷: 浙江影天印业有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/12

印 张: 7

2018年4月第1版 2018年4月第1次印刷

ISBN: 978-7-5514-2141-6

定 价: 68.00元

目 录

总序	3
绚烂至极复归平淡	5

马 远

孔丘像	13
倚云仙杏图	14
白蔷薇图	15
林和靖图	16
秋江渔隐图	17
山径春行图卷	18
晓雪山行图	19
舟人形图	20
竹涧焚香图	21
寒香诗思图	22
松下闲吟图	23
踏歌图	24
松寿图	25
对月图	26
倚松图	27
雪滩双鹭图	28
雪履观梅图	29
梅石溪凫图	30

夏 圭

西湖柳艇	31
云峰远眺图	32
溪口垂钓图	33
梧竹溪堂图	34
雪堂客话图	35
烟岫林居图	36
临流抚琴图	37
遥晨烟霭图	38
钱塘秋潮图	39
观瀑图	40
松溪泛舟图	41
长江万里图（局部）	42
溪山清远图卷	44
雪景山水图	46
山水卷（局部）	47
山水图	48

倪 瓒

容膝斋图	49
安处斋图	50
古木幽篁图轴（左）	52
秋亭嘉树图（右）	52
紫芝山房	53
幽涧寒松图	54
六君子图	55
古木竹石图轴	56
林亭远岫图轴	57
梧竹秀石图	58
水竹居	59
竹枝图	60
杨竹西小像	61
琪树秋风图	62
江渚风林图轴	63
苔痕树影图	64

赵孟頫

杜甫像	65
水村图卷（上）	66
鹊华秋色图（下）	66
枯木竹石图	68
秀石疏林图	69
人骑图	70
人马图	71
调良图	72
双松平远图（上）	73
竹石幽兰图（下）	73
兰石图	74
洞庭东山图轴	75
幽篁戴胜图	76
二羊图	77
浴马图	78
红衣罗汉图	80
自画像图页	81

中国画家名作精鉴
宋元绘画作品精选

吴山明 主编 潘嘉来 王晓斌 编著

浙江摄影出版社

目 录

总序	3				
绚烂至极复归平淡	5				
马 远		夏 圭		倪 瓒	
孔丘像	13	西湖柳艇	31	容膝斋图	49
倚云仙杏图	14	云峰远眺图	32	安处斋图	50
白蔷薇图	15	溪口垂钓图	33	古木幽篁图轴（左）	52
林和靖图	16	梧竹溪堂图	34	秋亭嘉树图（右）	52
秋江渔隐图	17	雪堂客话图	35	紫芝山房	53
山径春行图卷	18	烟岫林居图	36	幽涧寒松图	54
晓雪山行图	19	临流抚琴图	37	六君子图	55
舟人形图	20	遥晨烟霭图	38	古木竹石图轴	56
竹涧焚香图	21	钱塘秋潮图	39	林亭远岫图轴	57
寒香诗思图	22	观瀑图	40	梧竹秀石图	58
松下闲吟图	23	松溪泛舟图	41	水竹居	59
踏歌图	24	长江万里图（局部）	42	竹枝图	60
松寿图	25	溪山清远图卷	44	杨竹西小像	61
对月图	26	雪景山水图	46	琪树秋风图	62
倚松图	27	山水卷（局部）	47	江渚风林图轴	63
雪滩双鹭图	28	山水图	48	苔痕树影图	64
雪履观梅图	29				
梅石溪凫图	30				
				赵孟頫	
				杜甫像	65
				水村图卷（上）	66
				鹊华秋色图（下）	66
				枯木竹石图	68
				秀石疏林图	69
				人骑图	70
				人马图	71
				调良图	72
				双松平远图（上）	73
				竹石幽兰图（下）	73
				兰石图	74
				洞庭东山图轴	75
				幽篁戴胜图	76
				二羊图	77
				浴马图	78
				红衣罗汉图	80
				自画像图页	81

总序

吴山明

中国绘画最早可以上溯到新石器时代的陶器上的图纹，这些图纹虽只是描绘与人们日常生活相关的日月水云、兽鱼蛙鸟等，造型简单而概括，但已经具有朴素的艺术意识。到了商周时期，青铜器上的饕餮纹、车马饰上的图案日渐精美，雕绘详细，明显流露出作者创作时专工而愉悦的精神状态。出土的战国帛上有精妙的人物画，表明中国绘画不仅经历了绘画的自觉，还开始产生表现人自身情感的追求。此后的两汉、魏晋时期，人物画呈现创作高峰，载体多是墓壁、砖石、漆器和丝绸等，顾恺之的《女史箴图》《洛神赋图》是这个时期的巅峰之作。隋唐之后，花鸟、山水成为表现主体，延及宋、元、明、清，而山水画后来居上，成为中国画题材之大宗。由于文人大量参与，中国画得到哲学化的提升，出现了文人画，且流派纷呈，如元四家、明四家、浙派、华亭派、吴门派、武林派、清四僧、清四王乃至扬州八怪，体现了画家在精神美学层面的追求。

中国画作为世界艺术之林中独特的画种，随着中国影响力的提升而渐渐广为人知，其与西洋画不同的思维方式所蕴含的东方民族尤其是中华民族观照自然的独有智慧和哲学思想，更是值得艺术界乃至文化界深入研究的。欣赏一幅中国画，要“以象取意”，即不仅仅着眼于技法，而是透过作者描绘的形象看到更深层的意义，比如人生价值观、审美取向，或者情感诉求，等等。

中国画是以线性用笔塑造形象的，与西洋画以面与色彩来描绘形象形成鲜明的对比。这与中国很早就发明毛笔有关，仰韶文化的陶器

上已经有用笔画的鱼。毛笔有极强的表现力，也因此成就了世界上独一无二的汉字书法艺术，同时也成就了中国画独特的品格。笔墨二字，不但代表了绘画和书法的工具，更是体现了一种艺术境界。孔子说“绘事后素”，以及《韩非子》的“客有为周君画荚者”，都说明了线条的重要，也体现出中华先民善于概括提炼的能力。有的线条不一定是客观实在所有的，而是画家思想、意境中特别表达的。有的线条是连贯的，与客体所呈现的一致，有的则是断续的、虚虚实实的，不影响对客体的呈现，但会更有趣味，体现出作者独特的美学感受。有的线条的墨色或淡或浓，虽然并非写实，但自然的无限生机和情趣跃然纸上。曾有评论者说黄宾虹的山水画里的线条是可以用来镊子一根根择出来的，说明其线条具有特立独行的品质。品赏中国画，一定不能不注意线性之美。

中国画尤重整体气息，即所谓“气韵生动”。六朝的谢赫在《古画品录》序中提出了绘画的六法，既总结了此前中国绘画的思想，也成为后来绘画之理念、艺术思想的指导原则，千百年过去了，依旧被艺术界和理论界奉为圭臬。六法是一气韵生动，二骨法用笔，三应物象形，四随类赋彩，五经营位置，六传移模写。把“气韵生动”放在第一条，就是要求中国画不是自然主义的写实，而是要有对于世界、生命的主观表达和哲学感悟。它是中国画追求的最高境界，也是绘画批评的最高标准，一切技法最后都要落实到这一点。为了达到气韵生动，艺术家就要充分发挥自己的艺术想象，通过描写外形，表现出内在的情感。顾恺之有“迁想妙得”

之说，即是达到气韵生动的经验之谈：将自己的内心迁入对象形象精神之中，是谓“迁想”；把握物象真正的神情，是谓“妙得”。

品鉴中国画时会重视笔性、笔法、笔趣等，更常常会用到“笔力”这个词。笔力，体现的是艺术家内心的力量、精神的力量、思想的力量，这便需要以六法中的“骨法用笔”来达到了。笔要有力，其源在骨，得骨法，有骨气，成骨力。在中国画中，形象、色彩的内部核心就是骨，艺术家倾注于形象内部的精神思想就是骨；骨的表现则依赖于用笔，中锋见骨，侧锋见势。

品赏中国画，自然还有许多方面，以上约略提出几点，是认为应该特别注意的，且是明显有别于西洋画的。这些大的审美原则既融会于艺术家个体的作品中，又呈现出中华绘画千姿百态的情致和风韵。如果懂得一定的中国画知识，欣赏中国画应该不是困难的，如果有美学、文学乃至哲学、历史等综合的中国文化储备，则品鉴的乐处无疑会显得更为丰富了。

“中国画家名作精鉴”丛书第一辑选择了宋元绘画、吴门画派、明清花鸟、清初四王、清四僧和近代名家等六种，正是从品鉴的角度入手，邀请艺术家和批评家撰写品鉴文章，除了综合评述之外，尤其对每幅作品做针对性的风格和技法解读。对于一般鉴赏者、收藏家、绘画学习者来说，当起到引导、津渡的作用，而对于深入研究者，亦不失一家之论，裨益之功岂可错过呢？

一花一世界，一叶一菩提，一画一觉悟。
尘世劳顿，心何所安？曰：游于艺。

2018年1月24日

绚烂至极复归平淡

潘嘉来 王晓斌

宋代是我国社会文化发展的繁荣期。宋太宗赵光义推行“兴文教，抑武事”的国策，优待士人，推行“与士大夫共治天下”的治国方略，促进了学术思想的勃兴，理学和文学艺术等各方面都获得了长足的发展。陈寅恪先生说：“华夏民族之文化，历数千载之演进，造极于赵宋之世。”宋代文化主要特征体现在完成了从唐代开始的儒、释、道的融合，并确立了“内圣外王”的理学价值观，对宋代美学的转型起到了推动作用。文人士大夫融汇儒、道、释三家之长，既胸怀儒家“达则兼济天下，穷则独善其身”的入世情怀，又接受道家“致虚极、守静笃”涵养心性的出世功夫，为后世文人画的繁荣提供了思想基础。两宋的局部统一和元朝国家的大一统，为文化的发展创造了相对安定的环境，民族融合进一步加强，民族间经济文化交流频繁，推动了文化的繁荣；与此同时，外来文化的传入也为中原输入了新的营养，丰富和发展了宋元文化。

农业发展促进了商业和手工业的兴盛，出现了汴京（开封）、临安（杭州）这样的中心城市，集聚了大量人口和社会财富。宋人注重世俗生活，宗教观念相对淡漠，上自宫廷、下至民间的富裕阶层生活日趋奢华，居必高楼园池、服饰器用必精丽新巧，大大推动了书画艺术等文化产品的社会需求。《梦粱录》记载：“汴京熟食店张挂名画，

所以勾引观者，留连食客。”可见书画在民间的普及和受欢迎程度。

另一方面，在多位帝王的重视、支持和亲自组织下，以皇家画院为教学、创作平台，以严谨精致、富丽辉煌和写实风格为代表的宫廷绘画一时成为宋代绘画的主流，构成了宋代绘画审美形态的重要特征，美术史为此创造了一个专有名词——“院体”。北宋立国之初即创设图画院，招揽绘画人才。宋真宗时期，大兴土木扩建宫苑，吸引了大量画师参与其中，为皇家画院提供了人才储备。宋徽宗崇宁三年（1104），在国子监设立画学，为国家培养绘画人才的最高学府。画学分佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木六科，具体要求是：笔简意全，不模仿古人，而尽物之情态，形、色俱若自然，意高韵古为上；模仿前人而能出古意，形、色象其物宜，而设色细、运思巧为中；传模图绘，不失其真为下。存世的有国子监画学学生王希孟《千里江山图》长卷，雄浑壮阔，气势磅礴，可以代表当时的教学水平。徽宗朝设宣和画院，进入宋代院画的鼎盛时期，绘画风格以工笔写实为主流，使设色工笔画的技巧发展到了高峰，出现了一批杰出的画家。南宋初年，高宗在临安（杭州）建立画院，著名画师有李唐、刘松年、马远、夏圭、梁楷等，一时高手云集。

邓椿在《画继》中指出：“画者，文之极也，故古今之人，颇多著意。……其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。”道出了文与画的本质关系。两宋是中国绘画史上的一座高峰，代表宫廷和皇家审美趣味的“院体画”与代表士大夫审美情趣的“文人画”双峰并峙，美学观由“重理”转向“重义”，创造了灿烂辉煌的艺术成就。在花鸟画方面，北宋宫廷画院继承了五代西蜀宫廷艺术的遗风，来自西蜀的黄筌父子创建的花鸟画派占据了宫廷绘画的主流地位。黄筌有传世作品《写生珍禽图》，可以看出画家对写生的重视，在准确表现对象形态的同时注重追求对象神情意态的刻画，黄筌父子将我国写实绘画的技艺向前推进了一大步，对后世花鸟画的发展产生了深远影响。北宋中叶，崔白以民间画工身份进入画院，为宫廷院体画增添了来自民间的新鲜血液和生动活泼的气息，在刻画精工、用笔道美、设色艳丽的宫廷绘画中融入了活泼、清澹的画风。崔白的花鸟画善于表现秋冬萧疏、淡远、荒寒、野趣的意境，追求笔墨韵味，工细处笔触一丝不苟，粗放处笔调苍劲厚实。北宋山水画最具代表性的是以北方雄山大川为主要描写对象的北派山水。其特点是构图饱满，有天头地脚，气象宏大，给人以雄强豪迈之感。在房屋建筑、舟桥人马等的细节刻画上精益求精、一丝不苟，点景人物具有平民色彩，常见砍柴的樵夫、暮归的渔夫、赶脚的商人等。南宋具有代表性的是以范宽为宗的四家——李唐、刘松年、马远和夏圭。南宋绘画延续了北宋末年画坛发展的趋势，画面逐渐缩小，用笔简率，注重营造江南水乡云雾的艺术效果，同时重视章法的裁剪，利用大面积的空白来突出表现主要对象，画面含蓄凝练而富有节奏感和诗意，从而构成两宋皇家宫廷画院山水画写实画风的总体面貌。两宋宫廷绘画追求高度的写实性，美术史家把两宋宫廷绘画称为“东方写实艺术的巅峰”。

马远是宋光宗、宁宗时期画院待诏。人物、山水、花鸟无不擅长，而尤以山水画最为突出，题材多来源于江南秀丽的自然风光，构图上以边角取景为主，善于小中见大，往往以一角或半边景物来表现广阔浩渺的空间，被人称为“马一角”（参见：马远《雪滩双鹭图》）。夏圭为宋宁宗、理宗时期画院待诏。早年专攻人物，后以山水画著称。常用秃笔带水做大斧劈皴，人称“拖泥带水皴”。构图常取半边之景，焦点集中，空间旷大，近景实，



马远·雪滩双鹭图



夏圭·烟岫林居图

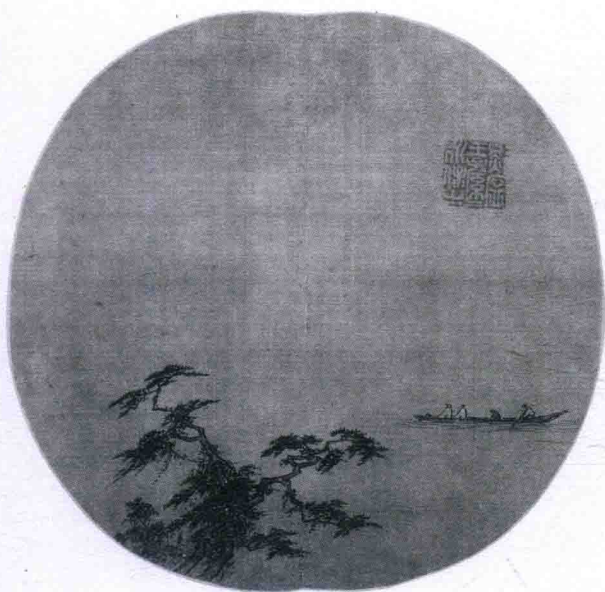


马远·林和靖图

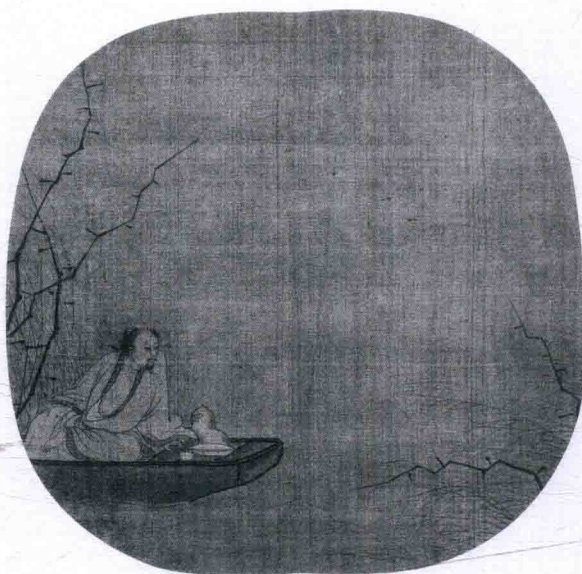
远景虚，人称“夏半边”（参见：夏圭《烟岫林居图》）。马远的山水画形式多样，其特点是用笔刚劲、锐利、简约。正如明代曹昭在《格古要论》中所说：马远的山水画“或峭峰直上而不见其顶，或绝壁直下而不见其脚，或近山参天而远山则低，或孤舟泛月而一人独坐”（参见：马远《林和靖图》）。董其昌在评价夏圭作品时说：“夏圭师李唐更加简率，如塑工所谓减塑，其意欲尽

去模拟蹊径。而若隐若没，寓二米墨戏于笔端。”从二人的山水作品来看，马远的传世作品《竹涧焚香图》在构图上采用局部取景或一角取景，用笔简洁。马远的山石多峭拔方硬，夏圭则刚硬之中透出一股清逸之气。二人画面的共同点是都留有大面积的空白（参见：夏圭《松溪泛舟图》）。清代范玠有论：“画有虚实处，虚处明，实处无不明矣。人知无笔墨处为虚，不知实处亦不离虚。

即如笔著于纸有虚有实，笔始灵活，而况于境乎？更不知无笔墨处是实。盖笔虽未到其意已到也。”纸上的空白是中国画真正的画底，所谓的空白处并不是真空，在中国画家眼中，那正是宇宙灵气往来，生命流动的特殊形态。可见空白在构图中与物象是一种虚、实的形态关系，这正是中国画家理解空间的独到之处。马远、夏圭的边角山水给人意味深长、境界高远的视觉感受，开创了中



夏圭·松溪泛舟图



马远·舟人形图

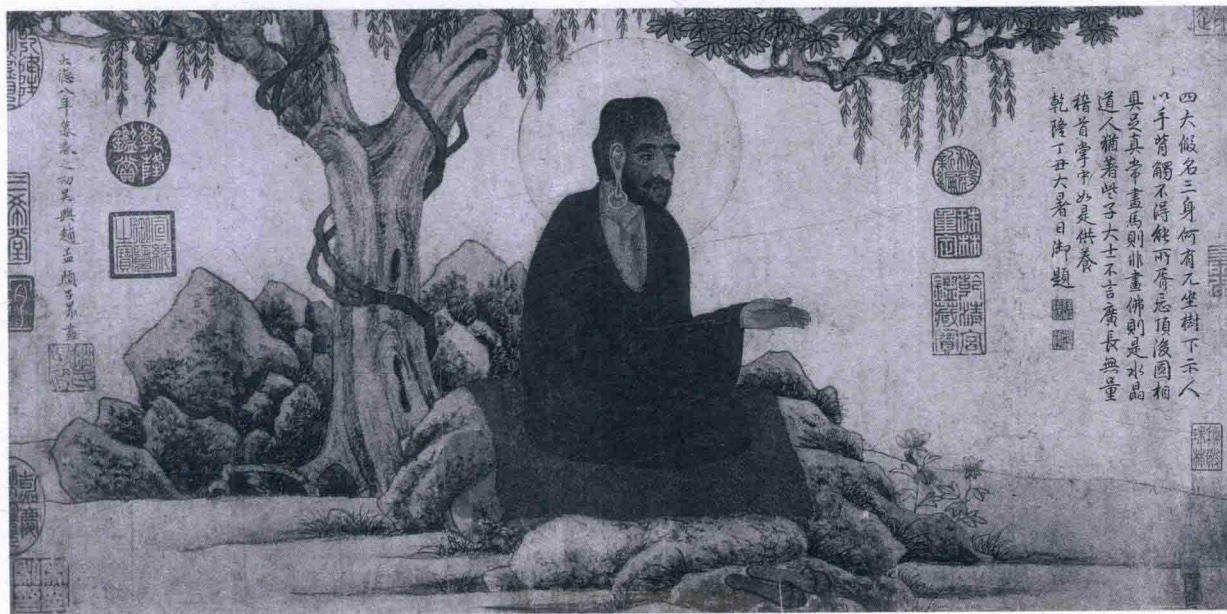


夏圭·临流抚琴图

国画边角构图的先例（参见：马远《舟人形图》）。二人笔墨以大斧劈皴、拖泥带水皴、泥里拔钉皴为特点，这类刀劈斧砍笔法的心理成因或许来自长期遭受北方游牧民族侵略压迫的情感暗示，使得南宋画家常常采用激烈劲健、外露直接的笔触来描写清丽柔美的江南山水，这种痛快畅达的表达方式直接反映出人们失去故土的积郁之情，由此可见，南宋刚健的画风是时代背景下民族心态的自然流露。另一方面，马远、夏圭笔下的残山剩水正是南宋偏安东南，故土不整的真实写照。

徐复观先生在《中国艺术精神》一书中指出：“不满意马、夏的人，多以残山剩水为借口。殊不知从技巧上来说，这是把减笔应用到山水画上面，以一角之‘有’，反衬出全境之‘无’，此乃由有限以通向无限的极高明的技巧，与平远同其关纽。从精神上来说，他们所处的时代，连偏安之局也汲汲不可终日；因而在他们心目中对此残山剩水，有无限的凄凉、恋慕，在他们的笔触上，实含有一种对时代的抗辩与叹息之声。”（参见：夏圭《临流抚琴图》）

当宋代宫廷画家开创中国美术史上写实绘画的盛世之时，宫廷之外以写意为特征的新画风也在悄然兴起，倡导者有苏轼、米芾、文同等人，一场新的变革就此开始，为元代文人画的兴起奠定了基础。欧阳修较早提出了绘画重意境的美学思想，他在《盘车图》一诗中写道：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”提出了绘画写意性的概念，意味着绘画向着“情在景中，景在情中”美学观的转变。与此同时，王安石也提出绘画要表现“荒



赵孟頫·红衣罗汉图

寒”，与欧阳修追求的“萧条淡泊”有共通之处，苏轼吸收了前人的变革理念并进一步发扬光大，比较全面地阐明了文人画理论，提出了“士人画”的概念。屠隆在《画笈·元画》中写道：“评者谓士大夫画，世独尚之，盖士气画者，乃士林中能作隶家，画品全法气韵生动，不求物趣，以得天趣为高。观其日写而不日画者，盖欲脱尽画工院气故耳。此等谓之寄兴，但可取玩一世。若云善画，何以上拟古人，而为后世宝藏？如赵松雪、黄子久、王叔明、吴仲圭之四大家，及钱舜举、倪雲林、赵仲穆辈，形神俱妙，绝无邪学，可垂

久不磨，此真士气画也。虽宋人复起，亦甘心服其天趣，然亦得宋人之家法而一变者。”认为士人画不在于形似，而在于写其生气，传其精神意态。“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新”，指出士人画的特征是得之象外，重点在于抒发作者的主观情思，追求清新、淡泊、萧散、简远的意境。苏轼的艺术主张推动了文人画潮流的兴起，其追求“简古”“淡泊”的艺术理念成为元代绘画发展的方向。

赵孟頫是宋太祖之子秦王赵德芳的后裔，精

诗文、书画、音律，就绘画而言，山水、花鸟、人物皆入神品。赵孟頫的学术贡献在于树起托古改制的大旗，重视作品的文学性，提出“书画同源”说，认为“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，敷色浓艳，便自谓能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也”，“石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同”，强调绘画和书法用笔的同源性，界定了新的绘画语言符号和审美标准，为元代文人画的兴起奠定了理论基础。与此同时，赵孟頫通过自己的绘画实践确立了文人画的基本面貌，在风格技法上博取众家之长，从而形成自己典雅蕴藉、秀润清丽的风貌。他的传世作品《秋郊饮马图》《浴马图》《红衣罗汉图》《鹊华秋色图》等，造型准确、设色艳丽，描摹刻画一丝不苟，强调在精心制作的同时表现画家的主观情感。注重诗、书、画的结合，舍形取神，简逸为上。用笔抑扬顿挫、中侧逆转，用墨浓淡干湿枯润有致，笔行纸上、心手相应，笔不周而意足，将笔墨的表现力向前推进了关键性的一步，实现了中国画又一次创造性的发展。在文人画的发展进程当中，赵孟頫扮演了承前启后的重要角色。

如果说赵孟頫在奠定了文人画的理论基础和



赵孟頫·浴马图

创作风范方面有筌路蓝缕之功，那么以黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙为代表的元四家则将元代中后期山水画推向了新的高度，由此改变了以写实为主的宫廷绘画占据画坛主流的局面，确立了文人画在中国美术史上的正统地位，同时也改变了人们对绘画的审美习惯和价值趋向。元代统治者对汉族知识分子采取高压措施，推行民族歧视政策，提倡佛道、贬低儒教、废弛科举，使士人阶层处于进取无门的境地。正是在这样的历史背景下，士族文人放弃了幻想，转向寻求精神上的“世外桃源”，或归隐幽谷山林，或放舟江湖，比如黄公望泛游富春江、倪瓒浪迹太湖、王蒙归隐黄鹤山，

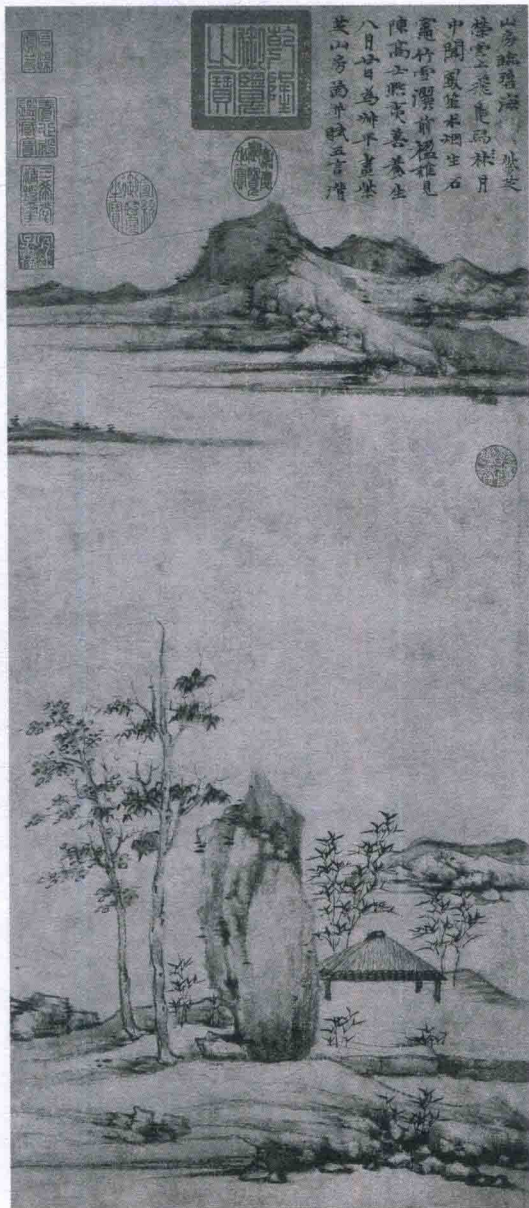
一时间绘画成为文人托物言志、达情表意的载体和路径。元代以书入画蔚然成风，画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，以写代画，笔多简率。绘画重在表现，重在写意，重在“遗貌取神”和“气韵生动”。在创作中强调抒发个人的真实感受，追求简约、平淡、天真，具有鲜明的艺术特色，反映出了元代绘画成熟后的典型面貌，同时也是中国文人画走向成熟的标志。陈师曾先生在《文人画之价值》一文中较完整地表述了自己的观点：“何谓文人画？即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之工夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。……所贵乎艺术者，

即在陶写性灵，发表个性与其感想。而文人又其个性优美，感想高尚者也，其平日之所修养品格，迥出于庸众之上，故其于艺术也，所发表抒写者，自能引人入胜，悠然起澹远幽微之思，而脱离一切尘垢之念。然则观文人之画，识文人之趣味，感文人之感者，虽关于艺术之观念浅深不同，而多少必含有文人之思想；否则如走马看花，浑沦吐枣，盖此谓此心同、此理同之故耳。”文人画所反映的是人生境界与艺术境界的融合与统一，比如所谓“淡泊”，既表现为一种人生境界，同时又表现为一种艺术境界。中国传统审美理想是追求“出水芙蓉”般的自然之美，反对“错彩镂金”的精工之美，即使细雕细琢，最终的态度依然是要“既雕既琢，复归于朴”。在传统文人看来，富丽是趋向俗世与物质世界的沉沦，淡泊则是将自我从物质诱惑中超拔出来，上升为精神的自由与独立。文人画重表现、重内在美、重移情，重视创作本身的过程，在创作中体认宇宙人生和自然生机。强调虚实相生，重恬淡、自然、中和之美，重画面的笔情墨趣。清人吴历认为“古人能文，不求荐举，善画，不求知赏，曰文以达吾心，画以适吾意”。画家通过“逸笔草草，聊写胸中逸气”，寻求获得完善品性和自我提升的路径，强调作者的独立人格，艺术不受他人和金钱左右。

元四家中倪瓒画格最为高逸，董其昌曾评价



倪瓒·容膝斋图



倪瓒·紫芝山房

道：“独云林古淡天真，米痴后一人而已。”黄休复在《益州名画录》中把逸格高标于神格、妙格、能格之首：“画之逸格，最难其俦，拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔”（参见：倪瓒《容膝斋图》）。倪瓒首倡“逸笔”“逸气”，是逸格画家的重要代表人物。倪瓒一水两岸式的构图古淡、高雅，几株肃木，几许块垒披脚逶迤，笔法蓬松、浓淡点画，疏松灵动。其作品多画太湖一带山水，构图平远，景物极简，多作疏林坡岸，意境荒寒空寂，风格超逸清丽（参见：倪瓒《紫芝山房》）。倪瓒创“折带皴”法，多用水墨枯笔干擦，章法简洁凝练，意境萧散秀逸。倪瓒的画空灵疏简，淡雅恬闲，亦是其人格的一种真实写照。要达到这一层境界，画家胸中不应有一丝尘俗之气，而起淡远幽微思。学画当先修身，身修则心平气和，未有心不平而能书画者。进而读书以养性，方能出神入化，于画面中自然流露出胸中逸气。倪瓒的“逸气说”是由审美和艺术风格的“逸”向人生形态和精神境界“逸”的拓展，彰显了知识分子对自由思想、独立精神的追求和向往。

宋元绘画从院体转向文人画，其艺术风格趋向清淡、雅逸。“淡”是中国美学的一个传统范畴，它的哲学根源来自道家哲学，老子曰“恬淡为上，胜而不美”，庄子言“平易恬淡，乃合天德”。文人画家从灵魂深处建构了属于自己的、诗化的精神家园，惟其如此，他们才是纯情、率真和淡泊自甘的，他们用自己不朽的作品构建了中国艺术史上的一座座高峰。

2017年12月28日

孔丘像

马远在山水画上的成就最为突出，但人物、花鸟也无一不精，更重要的是他在艺术上具有开拓创新精神。从此画便不难看出他不甘于传统程式和突破前人窠臼的努力。此画以人物颜面、身段、动态来刻画人物，以简练、概括、劲拔的钉头鼠尾长线表现衣纹，以人物与画面空处、长袍与长袍纹饰、浅淡设色与留白等疏密对比关系来强化画面节奏，全画着笔不多而人物形神毕现。

