

中国园林

李鱼

中国画論 李戏魚

中国美学史论丛之二

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、刚柔、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，元达琐冻，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，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”（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。

二、

“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。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”（尽心上）；“上下与天地同流”（同上）。庄子说：“天地与我并生，万物与我为一”（齐物论）；“人与天，一也”（同上）。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。所以人就不必欣慕自然，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，至少是山水，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。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。二曰目之所矚：或奇胜，或渺迷；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“目之所矚”，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。

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情趣，以生动作状词明此情趣显著活跃的形态。

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！’亦不能奕，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，

自当脱去轍迹，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，不能假伛而趋于庭矣。”（广川画跋）脱去轍迹，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）文质相宣，华实并茂；意与神皆指气韵，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？干笔皴擦，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·论气韵生动）但气韵亦有学得处，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。胸中脱去尘滓，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，取山川鍾毓之气，融会其中，又安能办此哉？彼羁足一方之士，虽知画中格法诀要，其所作终少神秀生动之致，不免纸上谈兵之消也。”（《绘事发微·游览》）清盛大士说：“严沧浪以禅喻诗，标举兴会，归于妙悟；其言适足为空虚者借口。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”。（《方熏山静居画论》）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，心翹手追；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；不待模仿古人，而古人神韵自然湊泊笔下。”（《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，必分背面正景，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？特画史收之绢素中，弃其丑而取其芳，即是绝笔。”（绘事微言·画有自然）沈宗骞说：“运思动笔，物自来赴。其机神凑合之故，盖有意计之所不及，语言之所难喻者。顷刻之间，高下流峙之神，尽为笔墨传出。又其位置剪裁，斟酌尽善，在真境且无有若是其恰好者。”（芥舟学画编·山水会意）近人林纾说：“山水有时未能尽惬人意，则一树一石吾可以改削而位置之，使成完璧。”（春觉斋论画）“于当境时卓竖真宰，于择用时深加观力”（李日华紫桃轩杂缀）；“合于天道，厌于人事”（李日华六研斋三笔）；“得自然之所以然，则造化在我”（邹一桂小山画谱），又何待乎晕形布色，嫣红配绿！

四、

“画乃心印”

——宋米友仁

山水画不是自然皮相的模仿，而是诗人心灵的表现。郭若虚说：“本自心源，想成形迹；迹与心合，是之谓印。爰及万法，缘实施为；随心所合，皆得名印。蚓乎书画，发之于情思，契之于绢楮，则非印而何？”（图画见闻志·论气韵非师）因之，传统上特别推崇以气韵胜的士人画，鄙夷以工力胜的作家画。盛大士说：“画有士人之画，有作家之画。士人之画，妙而不必求工；作家之画，工而未必尽妙。于其工而不妙，不若妙而不工。”（溪山卧游录）工而不妙，即工力过于气韵；妙而不工，即气韵过于工力。气韵与工力，二者之间，是应该加以抑扬重轻的。

“胜于笔墨为士气，胜于邱壑为作家”（同上）；所以画品的优劣，视乎人品之高卑。元杨维禎说：“画品赖于人品。无论侯王贵戚轩冕，山林道释妇女，苟有天质超凡入圣，即可冠当代而名后世矣。……故论画之高下者，有传神，有传形；传神者，气韵生动是也。”（图绘宝鉴序）李日华说：“文征老自题其米山曰：‘人品不高，用墨无法’。……若是营营世念，澡雪未尽，即日对邱壑，日摹妙迹，到头只与霏采坊塙之工争巧拙于毫厘间也。”（紫桃轩杂缀）清王昱说：“学画者先贵立品。立品之人，笔墨外自有一种正大光明之概。否则画虽可观，却有一种不正之气，隐跃毫端。文如其人，画亦有然。”（东庄论画）唐岱

说：“古今画家，无论轩冕岩穴，其人之品质必高。”（绘事发微·品质）张庚说：“古人有云，画要有士夫气；此言品格也。……盖品格之高下，不在乎迹在乎意。所谓意者若何？犹作文者当求古人立言之旨。”（浦山论画·论品格）“笔墨小技耳，非清操卓行则不工”（李日华紫桃轩杂缀）；故作画必先敦品。不然，外观巧密，内涵贫乏；画工的作品，是不能够登大雅之堂的。沈宗骥说：“求格之高，其道有四：一曰清心地以消俗虑，二曰善读书以明理境，三曰却早誉以几远到，四曰亲风雅以正体裁。具此四者，格不求高而自高矣。”（芥舟学画编·立格）这样四点，假如都能办到，人品自然会高，画品也就因之而高了。

画既然是品格的表现，性灵的流露，它的作者，就应该是胸中有气味的士夫，不应该是徒逞技巧的画工。张彦远说：“自古善画者，莫非衣冠贵胄，逸士高人，称妙一时，传芳千纪；非闾阎鄙贱之所能为也。”（历代名画记·论画六法）米友仁说：“画之为说，亦心画也。自古莫非一世之英，乃悉如此；岂市井庸工所能晓？”（明朱存理铁网珊瑚引）郭若虚说：“窃观自古圣迹，多是轩冕才贤，巖穴上士，依仁游艺，探蹟钩深；高雅之情，一寄于画。……不然，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。”（图画见闻志·论气韵非师）宋张湊说：“画者，多专于才逸隐遯之流，名卿高蹈之士；悟空识性，明了烛物，得其趣者之所作也。岂庸鲁贱隶，贪懦鄙夫，至于粗俗者之所作也？”（宋韩拙山水纯全集后序）宋郑刚中说：“胸中有气味者，所作必不凡；而画工之笔，终无神观也。”（北山文集）李日华说：“绘事必以微茫惨淡为妙境，非性灵廓彻者未易证入。