

中国山水画思想论要

杨天才 赵 雍 编著



中原出版传媒集团
大地传媒
河南美术出版社

中国山水画思想论要

杨天才 赵 雍 编著

中原出版传媒集团
大地传媒
河南美术出版社
· 郑州 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

中国山水画思想论要/杨天才, 赵雍编著. —郑州: 河南美术出版社, 2016.1

ISBN 978-7-5401-3249-1

I. ①中… II. ①杨… ②赵… III. ①山水画—绘画理论—中国 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第154459号

书 名: 中国山水画思想论要

编 著: 杨天才 赵 雍

出版发行: 河南美术出版社

责任编辑: 赵毅冰 王淑娟

责任校对: 吴高民

设计制作: 河南金鼎美术设计制作有限公司

印 刷: 郑州瑞光印务有限公司

版 次: 2016年1月第1版

印 次: 2016年1月第1次印刷

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 15.75

字 数: 390千字

印 数: 1-3000

书 号: ISBN 978-7-5401-3249-1

定 价: 32.00元

中国山水画思想叙略

杨天才

山水画思想的形成，与山水画创作有着密切的关系。山水画思想是山水画创作的反映和总结。有关山水画思想的画论从魏晋时期开始。先秦时期诸子论山水，其本意不在山水，往往用山水做例子说明或比喻其学术观点，多是片言只语，不成系统，但提出了一些根本问题，如山水画本质问题、山水画社会功能问题、山水画与现实生活问题、山水画创作规律问题，等等。先秦诸子对这些问题的阐述虽不详尽，但任何事物都要经历从无到有、从低级到高级的发展过程，诸子的山水画思想，起到了先驱和拓展的作用。有了这一基础，才可能产生魏晋以后比较系统的山水画思想。

通观中国古代山水画论，我们可以看出历代山水画论都深受中国古代哲学思想的影响。遍览历代山水画论，几乎全是道家精神为山水精神。唐以后，山水画成为画坛主流，有影响的画家多是隐士或具有隐士思想的人，作画追求抒情写意。山水画思想不是凭空产生的。画家、评论家站在一定艺术立场，运用一定学术观点，研究山水画的产生和发展，研究山水画的艺术特点和社会功能，总结山水画家创作经验和教训，依据鉴赏者的审美感受和审美需要，对画家及作品进行评价，而形成山水画论、山水画思想，同时它又反过来对山水画家的创作和鉴赏者的兴味产生了巨大影响。

一、先秦及魏晋南北朝山水思想

先秦两汉，在诸子哲学、文论著作中，已有山水画论述的片言只语，但其本意不在论画，而是借论画以喻道，可称之为萌芽时期。

从春秋到汉代，是我国美术理论形成的初期阶段。这一时期，在孔子、庄周、韩非、刘安、王充等人著作中，有些篇章谈及绘画，论述比较简略，且作者往往本意不在于论画，而是借论画阐发他们的哲学观点或学术思想。

魏晋南北朝时期，中国的山水画开始兴起，刘宋时的宗炳和王微开辟了表现自然美的山水画理论新疆域。宗炳认为，反映自然美的山水画的作用是“畅神”。他说：“畅神

而已，神之所畅，孰有先焉！”王微说：“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡；虽有金石之乐，圭璋之琛，岂能仿佛之哉！”观赏表现春秋美景的山水画所得到的精神享受，在他看来，音乐和宝玉都不能与之相比。山水画家顾恺之、宗炳、王微、谢赫等人出现后，提出了系统的山水画论，像“心师造化”“迁想妙得”“形似与神似”“以形写神”，以及“气韵生动”为首的“六法”理论，成为中国山水画思想奠基者，可称为重要开始时期。

戴逵的理论，为王微、宗炳、谢灵运等人继承，成为山水画创作的指导思想。一千多年来，中国山水画始终沿着形神兼备的道路发展，从未走两个极端，即非自然主义地照抄对象，也不是无目的地玩弄笔墨。历代山水画家创作山水画都有所寄托，意在借物寓意，所以笔墨与具体对象、主观感情三者有机地结合在一起。

宗炳所著《画山水序》是中国绘画史上最早的山水画理论文章，影响深远。这篇画论提出了一些很重要的理论问题。第一，他提出了哲学与艺术殊途同归说，“圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐”，都是为了净化人的心灵“澄怀视道”。第二，首次明确提出山水画透视原理的运用，“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”。第三，强调艺术对自然加工提炼。第四，把“畅神”即陶冶情操的作用视为山水画的首要功能，“神之所畅，孰有先焉！”

王微《叙画》提出了一些值得注意的理论问题。第一，把绘画的作用视为“与易象同体”的高度，提高了绘画的审美价值；第二，最早论述了书法与绘画的关系，强调用不同的笔法表现不同的对象，会产生不同的效果；第三，指出绘画是一种高级的精神活动，非一般意义上的手艺，成功的绘画作品也与“谱牒”大异其趣。

南齐肖像画家、理论家谢赫的《画品》成书约在梁武帝大通四年（531年）至简文帝大宝二年（552年）之间。《画品》是中国绘画史上第一部品评古代画家和绘画的专著，其中三国吴1人、晋8人、宋12人、梁2人，为后人了解梁以前的绘画，提供了宝贵的资料，尤其是《画品》序提出了“六法论”，成为1500年来品评绘画的最高准则。

夫画品者，盖众画之优劣也。图绘者，莫不明劝戒。著升沉，千载寂寥，披图可鉴。虽画有六法罕能尽该；而自古及今各善一节。六法者何？一、气韵生动是也，二、骨法用笔是也，三、应物象形是也，四、随类赋彩是也，五、经营位置是也，六、传移模写是也。

气韵生动，指画面形象个性鲜明，生动传神。骨法用笔，骨法是古代相面术的专门用语，即人的外表特征，用笔即用相应的笔法表现出对象特征。应物象形，指顺应物象本来特征，描绘出艺术形象。随类赋彩，指根据不同对象施以不同的色彩。经营位置，指绘画布局或构图，“经营”二字，表明画家对构图的冥思苦索。这一步是绘画成功的关键。所以张彦远视其为“画之总要”。传移模写，指对真人写生或临摹古代绘画。

梁元帝萧绎著作《山水松石格》也提出了一些前人没有提过的问题：第一，画家修养与作品格调——格高而思逸。文中首次提出“格高而思逸”，意即要想作品格调高雅，作者必须思想高逸，换个说法就是，只有作者思想高逸，作品格调才能高雅。“信笔妙而墨精”，笔妙才能墨精，而用笔能否妙，关键在于作者的修养。这一理论的提出至关重要，它避免了画家单纯重视技术而忽略修养，只重艺术形式而轻视内容的不良倾向。第二，水墨与丹青的问题。萧绎明确提出“破墨”及水墨画的效果问题：“隐隐半壁，高潜入冥。”说明当时的水墨山水已有所发展。第三，色彩冷暖感觉问题。在中国绘画史上，萧绎是最早提出色彩冷暖感觉的画家，“炎菲寒碧，暖日凉星”。炎菲即红色发暖，寒碧即绿色发冷。色彩之所以会造成冷暖感觉，是太阳与星宿循环变化的结果，每天太阳从东方升起，随着红色的出现，给大地送来了温暖；太阳落山，红色消失，天色由蓝变绿再变黑，大地变冷。如此周而复始，在人们头脑中形成色彩冷暖感觉。

顾恺之提出的“以形写神”说，具有重大理论价值，流传下来的三篇画论已成为魏晋美术史上最重要的著作。这三篇画论是：《论画》《魏晋胜流画赞》《画云台山记》。《论画》，论述晋卫协、戴逵等作品之优劣。开头云：“凡画，人最难，次山水，次狗马。台树一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”这段话有两点值得注意：第一，山水画被看作是有生命的，排在仅次于人物的地位，反映出魏晋南北朝山水画迅速发展的情况；第二，“迁想妙得”的提出，接触到了形象思维特点。所谓迁想妙得，是指作者运用自己的生活经验，充分发挥想象，把胸中所得变为艺术形象。其中不仅人物、动物被看作是有生命的，描绘他们需要迁想妙得，山水也被看作是有生命的，描写它们同样要迁想妙得。所以中国山水画，从它独立之日起，就始终是寓情于景的，不是冷冰冰地照抄自然，与传统理论有很大关系。

《画云台山记》记述画家自己所画一幅山水画，表现的是道家张天师与弟子们在云台山活动的情况，重点记述怎样通过环境烘托人物。文中还提出画天光和阴影的问题：“山有面则背向有影，可令庆云西而吐于东方。清天中，凡天及水色尽用空青，竟素上下以映日。”意思说，山正面迎太阳，则背面就会有阴影，可以画彩云由东往西发展（即由画面左方向右发展）。因为有彩云，就表示是晴天。天及水色，都用蓝色（空青）染，以青天碧水映衬出太阳（不必真的画太阳）。说明当时的山水画是注意光影效果的。

继谢赫之后，南陈的姚最写了《续画品录》，作为《古画品录》的续篇，发表了前人所未发的“心师造化”论。心师造化，意即以造化为师。造化，原是指自然界，后来指一切客观事物。师造化，成为山水画家身体力行的一项重要创作原则。今天能见到最早的山水画是隋朝展子虔的《游春图》，而山水画的兴起却在东晋南朝之际，从记载来看，东晋时戴逵就开始画山水。但是，有作品，有理论，有代表性的人物是宗炳和王微。宗炳的

《画山水序》、王微的《叙画》是山水画论的开端。

二、唐朝山水画思想

唐朝是中国封建社会的上升时期，反映在其经济基础上，上层建筑中文学艺术辉煌灿烂。唐朝的山水画论比汉魏六朝更细致、更深入。盛唐时期张怀瓘首次提出了神、妙、能的品评标准，后来朱景玄加上逸格，形成了神、妙、能、逸四格品评标准。张璪提出了“外师造化，中得心源”的理论。以后，五代时期荆浩在《笔法记》里提出“六要”“三病”说等，为我国古代山水画论建立了纲要。

张彦远《历代名画记》是中国历史上第一部系统的绘画通史。上起传说时代，下至会昌元年（841年）的中国绘画尽行搜罗，为后人提供了丰富的史料。全书分为十卷，一至三卷为论述部分，四至十卷为史传部分。卷一有四论，即“叙画之源流”“叙画之兴废”“论画六法”和“论画山水树石”。文章开宗明义，首先点出绘画的社会功能：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。发于天然，非由述作。”他对书画的关系的论述，颇为精当，文云：“象制肇创而犹略，无以传其意故有书；无以见其形故有画。天地圣人之意也。按字学之部其体有六，一古文、二奇字、三篆书、四佐书、五缪篆、六鸟书。在幡信上书端，象鸟头者则画之流也。颜光禄云：图载之意有三，一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。又周官教国子以六书，其三曰象形则画之意也。是故知书画异名而同体也。”

张彦远对绘画的起源、绘画的功能、绘画的评论标准、绘画的继承、时代特点和地方特点、艺术表现等问题，都做了系统的理论论述。他通过顾、陆、张、吴四大画家用笔技巧的分析，论述书画用笔的异同，意存笔先、画尽意在以及技巧的产生等问题。“论画六法”，阐述自己对谢赫六法论的理解，其中不乏精彩之论；“论画山水树石”，把山水单独立项加以论述，反映出晚唐时代山水画取得了举足轻重的地位。张彦远在“论顾陆张吴用笔”中，提出“疏密二体”的理论，意义重大，因为他已经从风格学的角度来区别画家了。“顾陆之神不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张吴之妙笔才一二像已应焉；离披点画时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。”此节同时提出“书画用笔同法”的理论。“论画体工用拓写”，提出艺术贵在含蓄，反对一览无余，反对面面俱到，“夫画物特忌形貌采章，历历具足，甚谨甚细而外露巧密。所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也。若不识其了，是真不了也。夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病

也而成谨细。自然者为上品之上；神者为上品之中；妙者为上品之下；精者为中品之上；谨而细者为中品之中。余今立此五等，以包六法，以贯众妙，其间诠量，可有数百等。”

另外，朱景玄《唐朝名画录》是中国绘画史上第一部绘画断代史，把唐代会昌以前的画家，按神、妙、能、逸四品进行评述，“直以能画定其品格，不计其冠冕贤愚。”对列入神妙能三品的画家又分上中下三等，逸品则不再分等。由于该书专门记载本朝画家，作者又是本朝人，记载较他书为详，且可信度高。相比之下，张彦远《历代名画记》对唐代画家记载就比较简略，此书正可补其不足。唐初弘福寺僧彦悰《后画录》，是为续南陈姚最《续画品录》而作。该书以骈文形式评述画家，过于简略，又失之抽象，使后人难得要领，是其不足。但其补缺之功，终不可没。

唐朝的画史画论除专著外，还散见于文人的诗文中，涉及的范围相当广泛。归纳起来，不外史、论、法三项。其中史论多于画法。文人论画，或记其内容，或借题发挥，或赞誉作者，绝少具体论述画法。绘画史论专著，只有《历代名画记》设有专章探讨画法。重理轻法，是中国古代绘画史研究的一个突出特点。翻开流传至今的唐代诗文，论述绘画的文字，俯拾即是，如李白、王维、杜甫、白居易、刘禹锡、陆龟蒙等论述绘画的文字，为后人研究唐代绘画，提供了宝贵的材料。

三、五代两宋山水画思想

（一）五代荆浩山水画思想

荆浩在《笔法记》中强调作画要“图真”。“图真”乃是《笔法记》的中心之论，是继宗炳、王微的“传神论”，谢赫的“气韵论”之后的进一步说法。“图真”的本质就是“传神”，就是“得其韵”，不同于一般的形似。“似者，得其形，遗其气”；“真者，气质俱盛。”但荆浩并不排斥“华”。他说：“凡气传于华，遗于象，象之死也。”为进一步加强“真”的把握，荆浩又以“物象之原”，物之“性”来强调。他说：“子既好写云林山水，须明物象之原。夫木之为生，为受其性。”“松之生也，枉而不曲……如君子之德风也。有画如飞龙蟠虬，狂生枝叶者，非松之气韵也。”所谓“物象之原”即物所以生之性，性即是神，即是气韵。在山水画中，若仅言神和气韵，往往会使人误会成为只是一种气氛。所以荆浩用物之“性”来表达。有了物之“性”，神或气韵才有所附。山水画要达到“图真”的目的，荆浩提出了六要：一曰气；二曰韵；三曰思；四曰景；五曰笔；六曰墨。

荆浩提出“忘笔墨而有真景”的不凡之论，这是一个伟大艺术家和理论家的切肤之谈。一个画家如果不能克服笔墨技巧的局限性，写景时还时时想着笔墨，是很难写出真景的。大艺术家以自己的精神作画，笔墨只是流露画家感情的工具，作画是忘却笔墨的。笔和墨本来只是绘画的工具，荆浩始赋予笔墨新的寓意，影响中国绘画千余年。

（二）宋代山水画的审美观与艺术情趣的论争

六法，作为山水画创作的标准，在宋代画家中被肯定的，而且有的人把它抬高到无以复加的程度，但对于六法的解释、发挥，却在某些方面修改了它的本来面目。郭若虚论气韵非师就是一例。他说：“六法精论，万古不移，然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，复不可以岁月致，默契神会，不知然而然也。”（《图画见闻志·论气韵非师》）郭若虚认为，气韵生动不是磨炼技巧可以得到，不是长年累月下苦功可以期求。他告诉人们，气韵生动“必在生知”。因此，他又说：“凡画，气韵本乎游心，神采生于用笔。”怎样才能达到气韵生动呢？郭若虚说：“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。”这段话说明，人品高，气韵就自然而然地生动。他认为，“轩冕才贤，岩穴上士”作的画，气韵自然而然地生动。邓椿为了赞同并证实郭若虚的人品高气韵就生动的观点，在他的《画继》特立轩冕、岩穴二门，把苏东坡列在“轩冕才贤”中的第一名。

宋代的画史画论内容非常丰富，涉及范围宽，论述问题进一步深入。北宋黄休复《益州名画录》，按逸、神、妙、能四格对每位画家及其作品进行品评。四格的划分未必科学，但对四格的论述却值得重视，尤其是把逸格放在首位。何谓逸格？“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。”何谓神格？“大凡画艺，应物象形，其天机迥高，思与神合，创意立体，妙合化权。非谓开橱已走，拔壁而飞，故目之曰神格尔。”何谓妙格？“画之于人，各有本性，笔精墨妙。不知所然，若投刃于解牛，类运斤于斫鼻，自心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。”何谓能格？“画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。”

刘道醇《圣朝名画评》，提出“六要六长”最富理论价值：“未夫识画之诀，在乎明六要而审六长也。所谓六要者：气韵兼力一也，格制俱老二也，变异合理三也，彩绘有泽四也，去来自然五也，师学舍短六也。所谓六长者：粗卤求笔一也，僻涩求才二也，细巧求力三也，狂怪求理四也，无墨求染五也，平画求长六也。”六要六长为人们鉴赏绘画提

供了方法论，是对谢赫《画品》六法的新发展。作者辩证地对待艺术创作中的复杂现象，表明理论研究有了新的进步。

宋代山水画论影响较大的是郭若虚的《图画见闻志》和郭熙的《林泉高致》。《图画见闻志》，卷一理论价值最高。“书画同法”和“气韵非师”的提出，说明文人画在北宋中期已走向成熟。北宋徽宗指令集体编写的《宣和画谱》，详细记载了宫廷收藏绘画作品的情况，对后人理解宋人的艺术观也提供了珍贵的史料。北宋画院画家韩拙《山水纯全集》，就山水画容易产生的毛病，分别加以论述，论述的问题有：论山、论水、论林木、论石、论云霞烟霭岚光风雨雪雾、论用笔墨格法气韵之病、论观画别识、论古今学者等。南宋邓椿的《画继》，提出文化修养与绘画的关系问题：“画者，文之极也。……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。”这反映出文人画逐渐占据主导地位的现实。南宋饶自然《绘宗十二忌》，从山水布置、设色以及具体操作过程中所能遇到的各种问题，详加解释，概括为十二忌。

郭熙《林泉高致》是在山水画高度成熟之后产生的，它在一定程度上是对北宋后期之前山水画创作的总结，以及对山水画有关理论的概括和阐发。“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……不下堂筵坐穷泉壑，猿声鸟啼依约在耳；山光水色混漾夺目。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。”其山水画思想价值正如在《山水训》中所讲：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也；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。”

古时，山水虽为君子所神往，但未必人人皆要隐居深山，尤其是太平盛日，还需要有人出来辅佐皇帝治理天下。郭熙虽以画自业，然能教其子郭思以儒学起家。致其子中进士，晋为“中奉大夫”。然身在朝廷，又不能忘情山水。因而，用山水来补其不足，这就是山水画所以能存在的价值。

中国山水画重视师法传统，更重要的是师法大自然。郭熙主张“饱游饫看”“所经之众多”，对各地山水作精心研究，结论是“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中”。

山水画自诞生以来，对“远”的要求，向“远”的发展即成为一项重要任务。郭熙《林泉高致》将“远”总结为“三远”：“山有三远：自山下而仰山颠，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。”

“远”成为山水画的自觉，郭熙之后，更转向“平远”。

郭熙还谈到书画相通。“故世之人多谓善书者，往往善画，盖由其转腕用笔不

滞也。”

苏东坡所宣扬的文人绘画，在功能上是为了“自娱”“取乐于画”。在艺术要求上是不囿于形似，而要得其“常理”“得之象外”，抒发主观情思。境界上是“萧散简远”“简古”“澹泊”“清新”“清丽”。

郭若虚对李、关、范三家评价很高，认为是山水画的里程碑，他在《图画见闻志》里，单列一节《论三家山水》：

画山水唯营丘李成、长安关仝、华原范宽，智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标程。前古虽有传世可见者，如王维、李思训、荆浩之伦，岂能方驾近代？虽有专意力学者，如翟院深、刘永、纪真之辈，难继后尘。

沈括论山水画，欣赏董、巨。他说：“江南中主时，有北苑使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔。其后建业僧巨然祖述源法，皆臻妙理。”（《梦溪笔谈》）

郭熙《林泉高致》中关于观察自然景物的方法与态度，以及创作取材的典型化和透视学上的“三远”论，是最精彩的理论。

（三）苏轼与文人画思潮

就绘画的影响而论，在宋代要属皇家画院和文人画思潮，而在文人画方面起着旗帜作用的首推苏轼。在苏轼之前早就出现了文人画家，但没有形成能够左右画坛的独立的势力。从苏轼开始，建立了系统的文人画理论，正式树起文人画大旗，进而推动了文人画的发展。

文人画是绘画发展到一定历史阶段的产物。画史记载，东汉末年年开始有文人从事绘画活动，张衡、蔡邕、赵岐从政余暇，亦善画。至南北朝，从事绘画的文人更多了，连帝王都跻身书画家行列。唐代文人画家活跃在上层，成为画坛主角。到了宋代，由于商品经济进一步发展，城市繁荣，书画作为商品公开在市场上出售，产生了以卖画为生的画工。与此同时，北宋画院也发展到新的高度，成为国家科举制的一部分。画院也好，画工也罢，他们的行动都是不自由的，要听命于主顾。以苏轼为代表的一批文人画家，虽官场上不自由，但他们通过书画活动自由抒发情怀，这就形成了不同于皇家画院和画工的艺术主张。苏轼对文人画发表过很多见解，主要有以下几点：

第一，抬高“士人画”，贬低画工，藐视画院。他说：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。宋汉杰真士人画也。”（《东坡题跋·跋宋汉杰画山》）

第二，强调诗画一律。他说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”（《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》）“诗画本一律，天工与清新。”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》）“古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同。”（《欧阳少师令赋所蓄石屏》）

第三，强调绘画的娱乐性，忽视作品的思想性。他说：“斯人定何人，游戏得自在。诗鸣草圣余，兼入诗三昧。”（《题文与可墨竹并叙》）“能文而不求举，善画而不求售。文以达吾心，画以适吾意而已。”（《书朱象先画后》）“读书作诗以自娱而已。”（《石氏画苑记》）“草书非学聊自娱。”（《六观堂老人草书诗》）

第四，强调创作冲动，有感而发。他说：“空肠得酒芒角出，肝肺槎丫（枒）生竹石。森然欲作不可回，吐向君家雪色壁。”（《郭祥正家醉画竹石》）黄庭坚形容道：“东坡老人翰林公，醉时吐出胸中墨。”（《豫章先生文集》卷六）

第五，强调神似，忽视形似。诗云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》）

第六，表现方法不受程式束缚，因人而异。“东坡曾以蔗滓画竹。”（王沂《竹亭集》）“东坡画竹从地起一直到顶，或问何不逐节分？答曰：‘竹生时何尝逐节生！’”（米芾《画史》）

第七，强调画外意。他说：“时时出木石，荒怪意象外。”（《题文与可墨竹并叙》）“出新意于法度之中，奇妙理于豪放之外。”（《书吴道子画后》）

第八，强调诗书画结合。他说：“诗不能尽，溢而为书，变而为画。”（《文与可画竹屏风赞》）

宋代画史画论著作中，画品类比较丰富，而且各有特色。因为品评者是艺术行家，所以论述深入，颇多创建，耐人寻味。米芾《画史》，书名虽曰《画史》，实为名画著录和鉴赏津要，列举其平生所见名画，作品及品题真伪，间及装裱收藏，为历代书画鉴藏家所珍视。董道《广川画跋》，全书六卷，共136篇题跋，就作品本身发表评论，作品题材广泛，以考证议论为主，反映出作者广见博识及高深的理论修养。李廌《德隅斋画品》，全书一卷，语言简练生动，见识高深，令行家叹服。

宋代由于印书已非常方便，因此私人著书成风。故见于宋人野史、笔记中的美术史论方面的材料，十分丰富，如沈括《梦溪笔谈》涉及政治、经济、科技、医药、文学、艺术等多个方面。绘画方面的史料不多，但每一条都很重要，如云：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。”又如提出山水画“以大观小”的理论，第一次明确说明中国山水画在透视处理方面的特殊手法。

四、元明两朝山水画思想

山水画到了元代，发生了很大变化，元代画家在艺术继承上，抛弃了南宋传统，上追唐与北宋传统。此种变化，是文人画长期发展变化的表现。考察元代绘画理论，处处可见从宋代文人画继承下来的审美趣味，如果不理解苏东坡、米芾、黄庭坚的艺术主张，就很难理解赵孟頫、倪瓒的绘画思想。

（一）倪瓒的“逸笔”与“逸气”说

倪瓒是元代山水画家的代表之一，其“逸笔”与“逸气”理论在当时影响很大。倪瓒的遭遇，是元代整个知识分子阶层处境的一个缩影。“九儒十丐”真实地表明了元代知识分子的地位。与唐宋相比较，元代儒生不啻是从天国摔到地下。元四家尽管遭遇不完全相同，但都有被社会遗弃的失落感。基于严酷的社会现实及倪瓒本人的人生观和审美理想，形成了他特殊的艺术风格。在艺术观念上，他淡化了绘画的教化功能，而强调创作的“自娱性”，下面这段言论是这种思想的集中体现：

瓒比承命倖画《陈子桢荆源图》，敢不承命惟谨。自在城中，汨汨略无少清思。今日出城外闲静处，始得读荆源事迹。图写景物，曲折能尽状其妙趣，盖我则不能之；若草草点染，遗其骊黄牝牡之形色，则又非所以为图之意。仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。近迂游偶来城邑，索画者必欲依彼所指授，又欲应时而得，鄙辱怒骂，无所不有，冤矣乎！诃可责寺人以髯也？是亦仆自有以取之耶？

他的《答桢书》，实际是元代文人画思潮的一种反映，有助于了解元代文人画家的艺术审美趣味和他们的绘画功能论。

明代初期，戴进、吴伟等画家摈弃了元人的传统，学习南宋马远、夏圭一派山水画风格，人们称之为“浙派”。山水画这种舍近师远的现象，主要是艺术审美趣味的变迁。元代画家拒绝南宋绘画的传统，是由于文人轻视南宋的院体画。明初，恢复了宫廷画院，因此，南宋绘画又成为学习的对象。其后，以沈周、文徵明为代表的吴派兴起，逐渐代替了浙派在画坛上的支配地位，使文人画又一次压倒了院体画。明代晚期，董其昌等人另立画派，提倡山水画南北分宗，也都离不开文人画与院体画的大范围。

（二）明朝山水画思想

明代山水画论因袭者多，创见者少。值得重视的画论，归纳起来有这样一些方面：①董其昌等人的山水画南北分宗论；②王履论师造化与师古人的《华山图序》；③李开先为浙派辩护的《画品》；④沈灏等人论题跋与印章。

山水画家王履的山水画创作和他的画论是相互关联的。他的山水画师承马远、夏圭。他认为，马、夏的画“粗也不失于俗，细也不流于媚”。在谈其作画过程时，他写道：“既图矣，意犹未满，由是存乎静室，存乎行路，存乎床枕，存乎饮食，存乎外物，存乎听者，存乎应接之隙，存乎文章之中。一日燕居，闻鼓吹过门，怵然而作曰：‘得之矣夫！’遂麾旧而重图之。斯时也，但知法华山，竟不知平日之所谓家数者何在。”

王履从领略真山水中获得了艺术感受，孕育了创作题材，开始作画，但画出来的画作不尽如人意。于是又重新构思，在饮食起居的活动中，一刻也摆脱不开酝酿的思绪，最后终于茅塞顿开，开始了再创作。在一心只想如何真实而完美地描绘华山的情况下，把平日所学的作画规矩家数全忘记了。这段画论描述了王履从体验生活到进入忘意阶段的甘苦。

明末，有人攻击“浙派”为狂学邪画。浙派画家从无人出来著文阐发自己的绘画思想。李开先是唯一替浙派画家辩护的人。他在《画品》中评论的画家，上起明初下至嘉靖年间，虽非专门分析浙派优点，但崇浙派贬吴派的倾向是明显的。他对戴进、吴伟、陶成等做了这样的分析：

戴文进之画如玉斗，精理佳妙，复为巨器。

吴小仙如楚人之战钜鹿，猛气横发，加乎一时。

陶云湖如富春先生，云白山青，悠然野逸。

李开先又“设六要，括诸家所长”。“六要”谈的是六种笔法：一曰神笔法，纵横妙理神化。二曰清笔法，简俊莹洁，疏豁虚明。三曰老笔法，如苍藤古柏，峻石屈铁，玉垢缶罇。四曰劲笔法，如强弓巨弩，旷机蹶发。五曰活笔法，笔势飞走，乍徐还疾，倏聚忽散。六曰润笔法，含滋蕴彩，生气蔼然。

李开先对倪瓚、唐寅、沈周的评价是：

倪云林如几上是蒲，其物虽微，以玉盘盛之可也。

唐寅如贾浪仙，身则诗人，犹有僧骨，宛在黄叶长廊之下。

沈石田如山林之僧，枯淡之外，别无所所有。

从理论上研究题款、印章，开始于明人沈灏，至清继续有人探讨，因此在这里一起述评。沈灏在《画麈》中写道：“元以前多不用款，款或隐之石隙，恐书不精，有伤画局。后来书绘并工，附丽成观。迂瓚字法遒逸，或诗尾用跋，或跋后系诗，随意成致，宜宗。

衡山翁行款清整，石田晚年题写洒落，每侵画位，翻多奇趣，白阳辈效之。一幅中有天然候款处，失之则伤局。”

题跋的天然候款处在哪里？沈灏没有指出。清人郑绩《梦幻居画学简明》说得具体：

一幅画自有一幅应款之处，一定不移。如空天书空，壁立题壁，人皆知之。然书空之字，每行伸缩，应长应短，须看画顶之或高或低。从高低画外，又离开一路空白，为画灵光通气。灵光之外，方为题款之处。断不可平齐四方，刻板窒碍。如写峭壁参天，古松挺立，画偏一边，留空一边，则在一边空处直书长行，以助画势。如平沙远获，平水横山，则平款横题，如雁排天，又不可参差矣。

郑绩指出题款部位的一般规则要注意两点：“至山石苍劲，宜款劲书；林木秀致，当题秀字。意笔用草，工笔用楷。此又在画法精通、画法纯熟者，方能作此。若非天资超群，不能勉强学得也。”

题款的字体风格和大小，要与画相称。郑绩说：“有画细劲而款字过大者；有画雄壮而款字太细者；有作意笔画而款字端楷者；有画向面处宜留空旷以见精神，而乃款字逼压者；或有抄录旧句，或自长吟，一于贪多书伤画局者，此皆未明题款之法耳。不知一幅画自有一幅应款之处，一定不移。”

对于印章与题款文字大小的协调，郑绩认为：“凡题款字如是大，即当用如是大之图章，俨然添多一字之意。图幼用细篆，画苍用古印。……题款时即先预留图章位置，图章当补题款之不足，一气贯串，不得字了字、图章了图章。图章之顾款，犹款之顾画，气脉相通。如款字未足，则用图章赘脚以续之。如款字已完，则用图章附旁以衬之。如一方合式，只用一方，不以为寡；如一方未足，则宜再至三，亦不为多。更有画大轴，泼墨淋漓，一笔盈尺，山石分合，不过几笔，遂成巨幅，气雄力厚，则款当大字以配之。然余纸无多，大字款不能容，不得不题字略小以避画位，当此之际，用小印则与画相离，用大印则与款相背，故用小。如字大者，先盖一方，以接款字余韵，后用大方续连，以应画笔气势，所谓触景生情，因时权宜，不能执泥。至印首当印在画角之首，断不是题款诗跋字之首也。盖全幅以画为主，盍不思之。”

五、清朝山水画思想

清朝各类画论著述之富超过前代。一方面采集前人成说，崇古复古的画论达到登峰造极的地步；另一方面，反崇古复古的思想显示出强大的生命力，许多画论注重意境及章法、笔墨形式的研究。因此，这段时期可称为因袭与创见的交错时期。

（一）以王原祁为代表的山水拟古思想

以王原祁为代表的山水拟古思想，在清初画坛是占统治地位的正统艺术观。这股思潮的形成和它的影响，固然跟王原祁的政治地位有关系，他曾经受命于康熙皇帝，任书画总裁，主持编纂了官书《佩文斋书画谱》，但这只是其中一个因素，其根本原因是师造化传统中断的结果。任何绘画，当它一旦脱离客观现实，势必要变得僵化、空虚，走向形式主义道路，反映自然美的山水画也不例外。明代董其昌标榜“读万卷书，行万里路”，其实他只能做到“读万卷书”，至于联系生活的“行万里路”并没有怎么去实行。因此，山水画到了董其昌主宰画坛时候，已日渐缺少生气。当时王时敏和王鉴是董其昌“画中九友”的成员。王时敏的画为董其昌亲授，并为董其昌和陈继儒所赏识。清初画坛上的拟古思潮实际上是明末拟古思想发展到顶点的表现。“四王”山水画家之一的王翬，与其他人不同，他曾经面对山水写生，可惜没有坚持下去，仿古思想仍居上风。王翬在继承山水画传统方面，主张“南北宗”兼容并包，其他三家则一致推崇董源和巨然画派的画风。

（二）恽格的“摄情说”与邹一桂的“活脱说”

恽格是清初六大家之一，人们称六大家为“四王吴恽”。恽格早年学山水画，后来见到王翬，自认不及，对王翬说：“是道让兄独步，格妄耻为天下第二手。”于是舍山水而学花卉。恽格是诗、书、画兼能的艺术家，在他思想中容纳了宋以来文人画家的一些观点，如主张“淡然天真”，反对“纵横习气”，看重诗情画意等。

描写自然景物的山水，作者的意图是表现自然物本身的美，还是通过表现自然物的美抒发作者的情呢？这是宋以后画家和评论家所争论的一个重要问题。恽格属于主情论者。他说：“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思，写秋者必得可悲可思之意，而后能为之；不然，不若听寒蝉与蟋蟀鸣也。”

借物抒情是宋元以来文人画的一个特征。倪瓚的抒情中“逸气”说，恽格极为赞赏：“倪高士云：‘作画不过写胸中逸气耳。’此语最微，然可与知者道也。”恽格在继承前人思想基础上，把作画的情感作用发挥到空前高度，他提出：“笔墨本无情，不可使运笔墨者无情。作画在摄情，不可使鉴画者不生情。”

邹一桂《小山画谱》画论同恽格的摄情说正好相反，即主张表现自然物形色的美，强调画物的神，不是借物抒作者的情。他说：“两字诀，曰活曰脱。活者，生动也。用意、用

笔用色，一一生动，方可谓之写生。脱者，笔笔醒透，则画与纸绢离，非笔墨跳脱之谓。”

（三）石涛山水画思想

石涛大半生经常深入名山大川，饱游饫看大自然的千变万化，心领神会。因此，他对于名山奇峰有着深刻的体会和真挚的热爱，熟悉大自然春夏秋冬之不同，阴晴晦明、风云雨雪之变化。石涛经过几十年艰苦的艺术实践，创造了许多新的方法，使作品既富有生活气息，又面貌一新。石涛《苦瓜和尚画语录》绘画思想接受了儒、道、释三家的交错影响，使他的著作在立论方法上和表述概念的词句上，有些玄虚费解之处。他以“立一画之法”作为贯穿全书十八章的中心思想，自成体系。其思想精华主要体现在三个方面：

1. “法”与化

（1）“有法必有化”。石涛说：“夫画者，法之表也。”绘画的法，是在绘画的创作实践中产生的。他认为，有法必须同时有化。对于前人遗留下的古法，应该有分析地接受。有分析地接受古法，其目的是为了化，为了艺术上的创新，为了“借古开今”。所以他说：“今人不明乎此，动则曰：‘某家皴点，可以立脚。非似某家山水，不能传久。某家清淡，可以立品。非似某家工巧，只足娱人。’是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹耳，于我何有哉？”

（2）我用我法。石涛不受前人成规束缚，敢于从实地观察出发，尊重自己的感受，大胆创新。他对当时画坛流行的摹古风，十分反感，“余尝见诸名家，动辄仿某家，法某派。书与画，天生自有一人职掌一人之事，必欲实求其人，令我从何处说起？”“尝憾其泥古不化者，是识拘之也。识拘于似则不广，故君子惟借古以开今也。”“我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自收我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也，天然授之也。我于古何师而不化之有？画有南北宗，书有二王法，张融有言：‘不恨臣无二王法，恨二王无臣法。’今问南北宗，我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：‘我自用法。’”

石涛大声疾呼，反对泥古不化，倡导独创，并不是要完全抛弃传统，强调的是“借古以开今”“余何敢异乎古人”。因为画之理法，不过是现实生活经由画家总结提炼的结果。石涛理直气壮地论述了为什么要“我用我法”的道理。他之所以要立法，是因为每个人所从事的艺术及通过艺术创作所要表达的思想感情不同，故其所要求和所适用的法则也各不相同。

2. “法”与生活

石涛把山水画描写客观对象称之为生活，他把生活规律名之为理。他说：“山川万物