

拙风文化網

文学天地 历史长河 哲学思想 国乐飘香 书法艺术 中国美术 茶道茶艺

拙风论坛 拙风博客 文化新闻 聊天室



拙风文化网 &gt; 美术频道 &gt; 美术-美术史话 正文

## 宋代山水画空间理论的源起和发展

作者：楚小庆 来源：拙风文化网

**摘要:**中国的山水画发展到宋代,无论在绘画理论或绘画形式上都已经达到了很高的水平;它的形成并非偶然,魏晋时期的美学思想和绘画理念为宋代山水画的发展奠定了坚实的基础。本文从空间构想的审美渊源、心灵空间的超越、视觉空间理论的形成等方面对宋代山水画空间理论的形成与发展进行了阐述,以期能够对宋代山水画艺术有更深刻的了解。

**关键词:**宋代;山水画理论;空间;渊源;绘画理论;发展

中国的山水画是用水墨来表现宇宙万物,是通过水墨的形式来体现人对自然物象的情怀和感悟。在山水画自身发展过程中,逐渐溶入了传统的文化思想,赋予了山水画深厚的文化内涵和内在生命力,开始以独特的表现形式阐释中国艺术的人文精神。中国绘画艺术就是在民族文化精神的孕育下,不断丰富、完善和发展,历经数千年,形成了独特的民族风格,展现出了中国艺术独特的魅力。中国画作为民族文化的一个主要组成部分,它的内在意识结构,是以儒学的以人为本为基本道德内涵,以追求真善美为道德使命,以道学的“天人合一”及禅学的“梵我合一”达到天地与我并生、万物与我为一的思想观念,这种美学思想建构了艺术家“象物寄情”、“情景交融”的创作思维模式,通过对自然的感悟而达到了“物我为一、天人合一”的境界。在中国画数千年的发展,画家和理论家总结出了丰富深刻的绘画美学命题,如“畅神”、“卧游”、“经营位置”、“三远”、“意境”等,这些命题对山水画的空空间发展产生了积极的作用,并且在中国绘画的历史中,有无数画家在不断寻求绘画艺术表达思想与美学形式并存的空间语系。美国普林斯顿大学荣休教授方闻先生曾经指出,“从4世纪到9世纪的人物画,4世纪到14世纪的山画,空间中自然形象的图绘性表现成了清晰可辨的风格化主题。而激起艺术家通过掌握表现技巧,坚定地朝前征服了绘画的深度与自然运动的幻觉,表现规范中的结构变革,也由明确的步骤获得了进展”。[注:[美]方闻著,李维琨译《心印——中国书画风格与结构分析研究》,陕西人民美术出版社,2004年版,第11页。]在中国山水画发展到一定阶段后,一方面画家们开始探讨山水画的空空间布置和绘画形式。另一方面,通过绘画抒发情感,把绘画作为和自然沟通的一种方式。

## 一、山水画空间构想的审美渊源

魏晋南北朝时期,是一个战乱动荡的时代,士族的兴起,对当时文化艺术的发展,产生了积极的作用。士族在政治、经济方面都享受特殊的权利,他们从事艺术创作,有传世的教养,有充足的时间,又有比较适合他们要求的生活环境。所以在这个时期,士大夫画家无不积极参与书画活动,也在这个时期,艺术思想也异常活跃,各种绘画著录,有条理地记录了他们的痕迹,并为艺术的发展奠定了基础。

魏晋时期中国美学出现了深刻的转型。一般认为,这一时期兴起了玄学,老庄哲学和佛教的流行改变了文化的面貌,“越明教而任自然”成为普遍的追求。我们可以从《世说新语》中了解到当时人们追崇的人物与春秋时期孔子心目中的“君子”形象已大相径庭,当时人们关心的不再是人格的完善,而是人物风采的神韵。如“时人目王右军,飘若游云,矫若惊龙”。有人叹王公形貌者,云:“濯濯如春月柳”。时人目夏侯太初,朗朗如日月之入怀。嵇康身长七尺八寸,风姿特秀。见者叹曰:“萧萧肃肃,爽朗清举”。或云:“肃肃如松下风,高而徐引”。[注:叶朗著《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985年版,第168页。]从以上人物品藻可以看出,魏晋时期的美学风尚,是面向自然,走向自然,回归自然成为普遍追求,因此美学风格出现了巨大的变化。宗白华先生曾经概括:“魏晋时期虽是中国政治上最混乱的时期,但却却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的时代,因而是一个最富于艺术精神的时代,王羲之父子的字,顾恺之和陆探微的画,戴逵父子的雕塑,嵇康的广陵散(琴曲),曹植、阮籍、陶潜、谢灵运、鲍照、谢眺的诗,郗道元、杨衒之的写景文,洛阳南朝阆苑的寺院,无不是光芒万丈、前无古人,奠定了后代文学艺术的根基。”[注:宗白华著《美学散步》,上海人民出版社,1981年版,第177页。]文与诗的发展为绘画格调品位的形成奠定了基础,在绘画形式的表达中,智者乐水,仁者乐山的思想正好与东晋时期的文人所追求的品藻精神相吻合,才使山水画成为专门表达人文思想的一种方式。

南朝宋时的画家宗炳(公元372—443年,字少文,南阳涅阳,今河南镇平人)精通书法,绘画和音乐,是位隐士。《宋书》所载:王义恭荐炳于宰相,不就,问其故,答曰:“我棲丘饮壑三十年,岂可于王门折腰为吏耶?”西涉荆巫,南登衡岳,因而结宇衡山,后因病返江陵。宗炳《画山水序》一文和他的生活时代有着紧密的联系。东晋社会极度动乱,阶级矛盾与民族矛盾交织一起,

 
 搜索网络  搜索拙风主页  搜索拙风论坛

## 热门文章

广东美术创作史略

美术概论:走进原始美术的世界

历代白描人物画概说

美术发展史话:水彩画——微熏薄醉的感受

西洋绘画史话八:罗可可时代

美术发展史话:油画——真实人生的体现

西洋绘画史话六:巴洛克时代

美术发展史话:壁画——登堂入室的绘画

美术发展史话:雕塑——造形艺术的殿堂

美术发展史话:国画——超然物外的表现

从历史演进看人物画发展

1945年以来的西方雕塑(一)

[国家图书馆 书法绘画培训](#)

专业书法绘画教师,传播高雅艺术 报名咨询热线:88545427 或 88545294  
www.btwfhz.com.cn

[博宝艺术家网](#)

油画、国画、当代艺术 艺术家本人作品代售  
artist.artxun.com

[装饰画就上淘画网](#)

大量装饰画 价格公道1000元免运费 24小时订购热线:400-711-5001  
www.999st.com

Google 提供的广告

## 推荐文章

《历代名画记》评介(连载之二)

唐代山水画风略论

在中西碰撞中走出自己的路——百年中国油...

百年中国画的四次大争论

79—99年水墨创作20年回望

中国画传统概况

1945年以来的西方雕塑(二)

西洋绘画史话二:古典时代

关于古代春宫画的研究

世界文化视野中的楚美术

美术概论:刻在砖石上的美丽画卷

佛教与中国绘画



www.tihshw.com/znnnnie

Gonnie 提供的广告

统治阶级内部相互倾轧,荣辱升迁变化莫测。多数知识分子也噤若寒蝉,纷纷隐遁山林,谈禅说道,赋诗作画,以求自我解脱。随着社会的发展,刘宋以后谈玄风气下降,寄情山水的风气大兴,山水诗,山水画也跟着发展起来了。如梁刘勰所说,“宋初文咏,体有因革,老庄告退,而山水方滋。偏采百字之偶,争价一句之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新,此近世所竟也。”(《文心雕龙·明诗篇》)宗炳和众多的文人一样,终日以琴棋书画为伍,游山玩水、乐而忘归,与世无争、淡薄名利。宗炳关于山水画“卧游”、“畅神”的思想就是在这种环境下产生的。

宗炳是位虔诚的佛教徒,信奉轮回报应,精神不灭。他的山水画论融入了老庄之道,和魏晋玄学,一同使人的情感从绘画的空间得到精神的解放。他在《画山水序》中提出的“道”(圣人含道映物,贤者澄怀味象)是文章的总纲。宗炳把山水、含道、圣人放在同一个位置,说明山水通过形神可以表现道,而“道”在山水画中具有“形”、“趣灵”、“媚”的感性和审美特征,它呈现出动态的、取悦身心的、灵妙动人的诗意和魅力。在山水画中感悟这样的“道”会使人“万趣融其深思”,从而获得巨大的审美快乐。山水画最高的审美价值就在于可以展现审美创造的生机和自然造化之妙理,体验这种妙理是魏晋南北朝文士所向往的最高精神境界。所谓圣人,按佛教的说法是“断惑证理之人”,是通晓世界规律的智者。宗炳《明佛论》说:“众心禀圣以成识,其犹众目会日以为见”。就是说众人只有在圣人的教化下,才能认识事物,就象人们只有借助太阳光才能见到东西一样,太阳一落便成黑暗,什么也看不见了。故人所感才能有所见,所谓感者,要当资圣以通,可谓感而后应者也。宗炳所讲的“道”和老子哲学中的“道”是一致的,指的是玄而又玄的宇宙精神,含道就是包容宇宙的道理,映物就是映照出万物。宗炳认为,世界万事万物都是精神外化的结果,圣人心中包容的道映照出万事万物,贤者以虚静之心回味圣人映照的物象。自然界并不是完全孤立于人的精神之外的纯客体存在,自然与人之间并不是对立关系,而是物我同一,心物相映。山水以形媚道,就是山水能以美丽多姿的形貌感性地表现出道的精神,生活中的山石、小溪、树木、小草,经过艺术家感悟而赋予了新的生命,同时也使观者从中体悟到自然的精神和造物的规律,从而得到得到精神的愉悦和心理的满足。在绘画表现形式上,宗炳提出“竖画三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之迥”,这不仅是在咫尺之内描绘出千里之景,也是对画面空间气势的总体构思。

比宗炳稍晚的画家王微,在绘画空间设置上同样有着自己的亲身体会,王微山水画的作用是“效异山海”,山水画的创作是“岂独运诸指掌,亦以神明降之,此画之情也”,因此山水画不能像画地图那样“非以案城域,辨方舟,标镇埠,划浸流。”在山水画刚刚兴起的时候,王微就提出不能摹仿自然,而要以“神明降之”,重视情感在山水画中的作用。这是十分难能可贵的。为了表现意境,王微还提出绘画需要“融灵”,要融进画家独特的情感,表现画家真实的感受。画家是山水的代言人,绘画要表现出“望秋云,神飞扬;临春风,思浩荡”的精神境界。画家为外在对象所感动,将感动的心情溶入笔下的作品,这样才能感动观赏者。宗炳和王微为山水画空间的构想提供了理论指导,同时也为山水画的空间、构图、气势、境界等方面制定了形式法则。

## 二、卧游:心灵空间的超越

古人对山水画的解释,既不是纯客观的机械模仿,也非纯主观的表现论和移情论,而是在“卧游”山水的境界里,“游目骋怀”,并以“无心”、“无为”之虚静心态和“步步看,面面观”,仰俯于观察自然的方式,通过静穆关照,与万物同在,共入自由之境。这种游赏山水的审美方式及老庄相关哲学思想,奠定了中国山水画空间的美学基础,从而决定了中国山水画趋于“写山水之神”,得“意”中之“象”,不著一字,也尽得情趣的艺术风貌。

宗炳晚年“老病俱至,名山很难游遍,唯当澄怀观道,卧以游之,凡所游历,皆图于壁上,卧以对之”。宗炳谈到,“如是则嵩华之秀,玄牝之灵,皆可得之于一图矣。夫以应目会心为理者,类之成巧,则目亦同应,心亦俱会,应会感神,神超理得,虽复虚求幽岩,何以加焉,又神本亡端,栖形感类,理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣。于是闲居理气,佛觞鸣琴,披图幽对,坐穷四荒,不违天励之丛,独入无人之野”。由此而陶冶性情,超脱精神,领悟大自然的奥妙,就是去游览真山真水,那能存此乐趣?神本身是无形的,但栖止于形之中,绘画正是通过同一种形表现其神,因而也就蕴含着理,能够做到这样,也可心满意足了。于是悠闲地坐到家,养养气,喝喝酒,弹弹琴,展开画卷,悠然相对卧游宇宙之中,用不着冒严寒酷暑,就可以独步无人之境。峭拔入云的峰头,森渺无际的云林,是远古的圣贤所向往的超然境界,因为那里没有任何尘世干扰,一切都与神思融为一体,人生在世,无非希望精神自由愉快罢了;而使精神自由愉快,没有比山水更理想的了。宗炳的这些观点,一方面是他山水画创作实践经验的总结,另一方面受佛学的影响。如其师慧远在《佛影铭》和《庐山记》中认为整个山水都是佛影,仙人得道成佛和庐山神灵飘渺。宗炳并在他撰写《明佛记》中提出“夫精神四达,并流无极,上际于天,下盘于地,圣人穷机,贤之研微”。宣扬精神的不生不灭,并把它和佛性学说结合起来证明神不灭论。这种哲学观点,使他在山水赏悦和山水画创作中把山水自然看作某种精神的本体显现。徐复观认为:“山川能成为贤者澄怀味象之象,是因为贤者能在山川的形质上能看出它的趣灵,看出它从有限通向无限之性格,可以作为人所追求求道的供养,亦即是可以满足精神上自由的要求,山水才能成为美的对象,才能成为绘画的对象”。[注:徐复观著《中国艺术精神》,华东师范大学出版社,2001年版,第142页。]因为山水之所以能吸引圣人游历,是因为它“质有而趣灵”,体现了精神本体的内在魅力。“云林森渺,圣贤于绝代,万趣融其神思,余复何为哉?畅神而已。神之所畅,熟有先焉。”嵩山、华山的秀美,大自然的神韵,都可以在一张画中得以表现,描绘完成之后,人们眼中所看的图画,同样可供观赏到体现,作为应目会心所感悟的就是和置身于真山真水一样。

关于卧游——心灵空间的超越,可以从唐代维信禅师对山水三个时期的感悟得到启示。他说:“老僧未参禅时见山是山,见水是水。亲见知识,有个人处,见山不是山,见水不是水。而今得个休歇处,依前见山只是山,见水只是水”。(《五灯会元》)。第一种是从“善”的角度看山。第二种是从“真”的角度看山。第三种是从“美”的角度。以此可以联想宗炳对山水的提炼是从“象”到“意”最后到“形式”的表现。山水画的生成和禅师的感悟有相似之处,在还未学习绘画时,对山的理解只是限于外表的形象。初学绘画时则见山画山,见水画水,是对物象直观的感受。具备一定的绘画理论以后,则是从山水“真”的角度来把握,面对物象,如何把真山真水搬到画面上,能够形成一种表达自我情感的形式语言,有无数的山水画家在山水之间寻找这一种不可名状的情感表达。高居翰认为:“在山水画‘物化’过程中,使山水树木在素绢之上形成一种有意味的形式,这种形式在观者心中能够引起他有异样的情绪,图画就有了取代实景的力量。”[注:[美]高居翰著,李渝译《中国绘画史》,台湾雄狮图书股份有限公司,1985年版,第29页。]画家在追求“道可道也,非恒道也,名可名,非恒名”的思想中用笔墨感受天地之道,达到借物抒怀的精神境界。

宗炳观察自然采取的是“身所盘桓,目所绸缪,以形写形,以色貌色。”以流动的目光看待自然万物,不是固定在一个不能移动的焦点,追求的是一个“抚琴动操,欲令众山皆响”,具有音乐般的山水空间,而不是一个固定的景点。中国的山水画是用心灵的感悟体察空间万象,画中所表现的空间意识,不是象西方写实主义绘画用色彩、明暗塑造出可以进出的真实空间。中国画家追求的是“仰俯自得”的观察宇宙的方式,是在数笔之中就能描绘出百里之迥和万仞之高的空间气势,以及达到可以“卧游”、“畅神”的意象空间。

### 三、远近:视觉空间理论的形成

中国和西方在用绘画如何表达空间物体的远近关系方面,形成了不同的透视方法。西方风景画善用焦点透视,中国山水画善用散点透视。中国人很早就发现了一种视觉上最普通也最重要的感觉现象,那就是近大远小,这是人们在自然状况下最能体会和理解的视觉规则。由于绘画具有记录客观事物的视觉功能,所以,处理远近问题时,都基本遵循近大远小的规则,将一维平面转化成多维空间,中西绘画区别就在于此。关于空间透视,在中国古典文献上很早就提出了。早在春秋时期,孔子《论语》中就记载了“两小儿辩日”的故事,其中一小孩以早晚大中午小的视觉经验判断,太阳早晚离自己近,中午远些,这说明连小孩都能判断物体与视点的远近存在着大小差异。战国的荀况在他的《荀子·解蔽》中云:“从山上望牛者若羊,而求羊者不下牵也,远蔽其大也;从山下望木者,千仞之木若筍,而求筍者不上拆也,高蔽其长也。”后汉的王充在《论衡·说日篇》谈到“察物近则大,远则小”的记载。古人已观察到因视觉透视所引起“近大远小”的现象,这些理论对绘画空间有所影响。顾恺之《画云台山记》中曰:“山有面,则背向有影。竟素上下以映日西去,山别详其远近”。宗炳在《画山水序》中谓:“竖划三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之迥”。姚最《续画品》中评梁萧贲的山水画“在方寸之中,能辨出千寻之峻”。这个时期的画家能够运用笔墨在一纸之上创造出画面的空间深度,在咫尺之内,能使人感到有万里之遥。可见,画家对绘画空间规律的认识在逐步提高。

中国山水画的发展前期,能见之材料的可追溯到东汉的画像砖、画像石,作品中把人物、动物、房屋、树木等等,布置在一起,形成一幅美丽的图画。如《荷塘渔猎》、《庭院》等。最具有代表性的是《戈射收获》画像砖,一砖分成两个画面,上图为“戈射”,刻画的是在野外射鸟的情景,池塘中鱼儿在荷花中穿梭,空中鸟儿在飞翔,左下图有两人弯弓射鸟,神情专注,姿态生动,下图表现的是农家收获的场景。在画面的右边有两个人手持镰刀收割谷物,中间三人在收割谷穗。左边一人肩挑谷穗,右手提篮。画面表现出了丰收的紧张和快乐。从画面空间上看,树木花草的表现都极为单纯简洁,画面所描写物象由近大远小依次排开。虽然这个时期山水还没有成为被单独描绘的主题,但可以从画面中了解到近大远小这种方法在绘画中已开始运用。而宗炳在《画山水序》中对近大远小的视觉规律引起了画家们的普遍注意。他说:“且夫昆仑山之大,瞳子之小,迫目以寸,则其形莫睹,迥以数里,则可围于寸目。诚由去之稍阔,则见其弥小”。这句话的意思是,昆仑山是很大的,而人的瞳子很小,如离山很近作画,则看不到全貌,退远望去,全山便可纳入视野之中了。这篇文章是中国古代第一篇山水画论作。他在文中谈到如何取景,“今张绢素以远映,则昆阆之形,可围于方寸之内”。这是宗炳发明的一种远近取景法,这种方法对山水画空间经营起到了积极的推动作用。用一张透明的生丝片放在眼前远映观者所要选取的景色,这个尝试与发现是非常卓越的。刘敦愿认为:“宗炳透视空间的提出并非偶然,推理是从秦汉画像石中运用半俯瞰式重叠法和远近法完成画面空间的排列。在秦汉画像砖、画像石的资料中可以看到,物象是按近大远小的顺序排列以次来显现空间的深度,可见秦汉时期由于画家们在处理物象的透视关系方面已有长时期艰苦的努力,才有宗炳关于透视的理论形成”。[注:刘敦愿《论中国古代绘画中的透视图》一文,《艺术史论》,中国艺术研究院,1988年第4期,第16页。]其实,秦汉绘画是近大远小的推移法拉开画面的空间,宗炳空间思想的提出也包含了另一种含义,就是为山水内质结构的形成奠定了基础。

在东晋画家顾恺之的作品《洛神赋》中,山水已开始出现,虽作为工笔人物画的点缀之景,在技法和理论上也没有形成自己的风格和体系,但山水画空间构图形状已比较清晰完整,同时也是五代、宋山水画的样式的最早范本。山水画的初期发展是在隋唐、五代,宋代达到高峰,这与传统文化的承传有一定的关系,宗炳最早把山水画作为一个独立的艺术语言,并提出山水空间布置和表现方法等一系列美学命题。宗炳把山水画提升到一个新的高度,使得山水画

在其后发展中成为中国画的主要画科。宗炳的《山水序》在绘画史上有着非常重要的作用，如果没有宗炳绘画空间的经营理念，山水画可能只是一个装饰之物、或衬景之物，而不会上升到主流艺术的地位。

顾恺之在《魏晋胜流画赞》中写到：“人有长短，今既空其远近以瞩其对，则不可改易阔促（宽窄）错置高下（远近）也”。在《洛神赋图》中，人物的形象达到了很高水平，但人大于山的比例关系，与其它景物显得不够协调。南陈姚最《续画品》说，“画家萧贲，尝画团扇，上为山川，咫尺之内，而瞻万里之遥，方寸之中，乃辩千寻之峻”。萧贲是画史上较早能表现远近透视的画家，在画中运用小中现大，近能推远的方法，在平面上，能瞻万里之遥，能体千里之峻。从此山水画中远近的距离得到充分的表现，山水画空间感有了新的认识，在平面上能表现出立体，这是画法一大进步。在山水画艺术形式的发展中，绘画空间在远近的处理上不断得到发展。如：“远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉，远水无波，高与云齐。远山不得连近山，远水不得连近水。凡画林木，远者疏平，近者高密”。〔唐〕王维《山水论》。“远山无皴，远水无痕，远林无叶，远树无枝，远人无目，远阁无基”。〔五代〕荆浩《山水节要》。以上是画家对客观物象因远近透视现象，给人带来不同的视觉感受，画家通过描绘近景，远景则留给观者去想象，远景的处理使画面宽阔，意境深远。宋代郭熙在《林泉高致》中提出，“画山之则不远，掩映断其脉”，通过远近景物的衬托对比隐藏可以使拓展画面的深度。在隋代展子虔《游春图》中，可以看到近处的山岗，树人较为清晰，远处的山岗树丛处理的较为模糊，它与“近大远小”、“位置上下”的空间表现结合，获得了远近山川、咫尺千里的效果。该画与顾恺之《洛神赋》中作背景的山水相比更为成熟，人不大于山，水亦可泛舟了。宋代山水画的空间布置，远近景物的处理采用近实远虚的方法，近景是描绘象，远景是表现意。物象的生动有利于观者的兴趣，远景更有利于意的显现，这说明了在宋代绘画中，对物象大小的比例掌握比隋代又有了一个飞跃。

欧洲自文艺复兴以来，许多大师都曾从事透视学研究，著名油画家乔托运用了焦点透视，使所描绘的景物在画面空间中得到了真实的再现。而中国山水画家却没有运用这种焦点透视法，而是采用仰视俯察、神游八荒的表现形式，创造出境界空阔的山水画。而西方发现这个规律后却谨守着近大远小的规律、视点和视平线的定位，以及形体轮廓在画面上怎样集中于“消失点”即“焦点”，从而显现合乎规律的形体，建立起一门十分严谨的科学艺术法则。

南朝时期是一个山水画不被重视的时代，宗炳以独特的关照形式赋予了山水画新的生命，强调在描绘和观赏对象时，目光不要从某一个固定角度去观看，而是随着情节的发展，随着不同瞬间的形象来变换自己观看位置的角度。人们移动着视点，从最有利的绘画角度去观察不同对象，如同在山中小道“边走边看”的办法看待事物，这样就形成有别于西方的“焦点透视”的“移动视点”。宗炳的这种空间经营理念使山水画表现逐渐成熟起来。他将山川树木纳入一画之中，体现了画家开始用绘画的形式去感悟宇宙万物。这种绘画的构图理论，逐渐摆脱了单纯对物象的描绘方式，而是赋予了绘画一种生命，通过绘画来抒发自己的情感。宗炳认为自然的形式不但包含了外在世界的实质，也包含了趣味，使仁智者感动的不是山水的形象而是山水的内在品质。当艺术家被物象所感动而把他的情感转变成绘画时，绘画的目的就得以实现。正如同宗炳所说，“旨微於言象之外者，可心取於书策之内”为指导原则——那么众眼就能和他共赏，众心就能和他共鸣，这是早期中国山水空间透视的基本概念。

原载《艺术百家》2008年第06期

· [Google 提供的广告](#) · [书法](#) [钢笔书法](#) [中国画](#) [国画牡丹](#) [书法作品](#)

共有 0 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

## 关于山水画|空间理论的文章

[国家图书馆 书法绘画培训](#)

专业书法绘画教师，传播高雅艺术 报名咨询 热线：88545427 或 88545294

[劳力士\(中国\)官方网站](#)

奢华腕表一尽显尊贵 全新名表廊，劳力士世界精彩呈现！

[Google 提供的广告](#)

- 早期中国山水画空间意识发展浅探（作者：郁涛）
- 李郭派绘画在元代的发展及相关问题（作者：辛立娥）
- 百年山水画与中国现代艺术思潮（作者：卢辅圣 汤哲明）
- 两宋雪景寒林境界对白山黑水山水画创作的启示（作者：陈敬友）
- 中国山水画南宗与北宗的辩证思考（作者：陈燮君）
- 《历代名画记》评介（连载之四）（作者：王跃年）
- 浅析宋代山水画的特点（作者：方向军）
- 唐代山水画风略论（作者：吕少卿）
- 美术概论：山水画廊揽胜（作者：佚名）
- 山水画概论（作者：陈履生）

## 发表评论

用户名： 密码： 匿名发表： 注册新用户

评论：

发表评论

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)  
版权所有：2005-2008 拙风文化网 粤ICP备06013051号  
电子邮箱：wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持：Thirteen Studio

Copyright © 2005-2008  
www.wenhuacn.com  
All Rights Reserved