

安徽省文史研究馆资助项目
安徽省文史馆馆员论著丛书

郭因文存



郭因著 卷七

黄山书社

安徽省文史研究馆资助项目
安徽省文史馆馆员论著丛书

郭因文存



GUOYIN WENCUN

(共十二卷)

郭因 著

卷七

黄山书社

目 录

造型艺术美学·绘画美学史论集

中国绘画美学思想发展的基本脉络·····	003
山水画美学简史·····	020
历代徽州画家的绘画美学思想·····	144
大文化、大美学与绘画美学·····	173
中国古典绘画美学中的形神论·····	181
中国古典绘画中关于“意”的理论·····	213
中国古典绘画美学中的气韵论·····	222
中国古典绘画美学中的移情说·····	234
中国古典绘画美学论人品与画品·····	245
中国古典绘画美学中的审美范畴·····	254
中国古典绘画美学论中国画的整体和谐美·····	265
中国古典绘画美学思想从萌芽到成形·····	269
南北朝的绘画美学思想·····	279
绘画美学,也是黄金时代·····	291
——试谈唐代的绘画美学思想	
石涛的绘画美学思想·····	298
作为绘画美学家的沈括·····	308
黄钊的绘画实践与绘画美学思想·····	313

高桐轩的绘画美学思想 317

历史上少数民族中的三位绘画美学家 322

郑板桥与狄德罗 330

黑格尔与沈宗骞 348

中国画学的来路与走向 363

后记:从我的《中国绘画美学史稿》谈来 369



造型艺术美学

绘画美学史论集

绘画艺术美 = 客体形神美 +
主体情思美 + 主体技巧美

中国绘画美学思想发展的基本脉络

绘画美学和整个文艺美学一样,它面对的基本问题是:意识与存在的关系和主体与客体的关系。

就绘画艺术和人类社会的关系来说,作为意识的绘画艺术要做的是:反映人类社会这个客观存在,又反作用于这个客观存在,对它发挥绘画艺术应有的社会功能,也即通过对人们发挥认识作用、教育作用、审美作用,帮助人们推进人类社会的发展与进步。

就画家与他面对的客观事物的关系来说,画家是主体,客观事物是客体,画家要做的是从自己的审美理想出发去感知客观事物,把客观现象铸成艺术意象,再以表现技巧与艺术形式把艺术意象迹化为艺术形象。为此,画家有必要通过读书、阅历、修身、养性及绘画的专业学习与锻炼等,提高自己的整体素质。其他诸如师物师心,师古师今,肖形传神取气取韵以及构图、用笔用墨、敷彩等等问题都是围绕如何表现画家根据对客观世界的感知而熔铸成艺术意象去琢磨去探究的。

不能把艺术分为为人生而艺术和为艺术而艺术两种。艺术归根是为人生的。

也不能把艺术分成为人的和为己的。为人或为己归根也是为人生。只不过一是为广阔的人生,一是为狭窄的人生。而为狭窄的人生,在特定的时空条件下也有其广阔的人生意义,甚至有更深刻的人生意义,如宋遗民画,如明遗民画。

返视一下中国历代绘画美学思想,它基本上就是如此在为人生而艺术的大前提下缓缓流淌而来的。这缓缓流淌而来的绘画美学思想滋养了中国历代画家。

先秦的学者们就曾以他们的片言只语或直接或间接地表露了他们的为人生

而艺术以及与此相关联的这样或那样的绘画美学观点。

《左传·宣公三年》曾论及“铸鼎象物”的功能是“使民知神奸”。这就是认为以绘画为基本要素的象物的铸鼎可以使人识别善恶,也就是说,既有它的有助于人们认识现实的作用,又有其伦理道德的教育作用。

孔丘主张“志于道,据于德,依于仁”而“游于艺”(《论语·述而》)。这则是认为一切艺术都该从道、德与仁出发,以道、德与仁作依据。艺术的功能就在于使人通过怡情悦性而成为有仁心有道德的人。这也就是主张以艺术使人通过审美而受到德育。

庄周在《庄子·外篇·田子方》中曾谈到画家进行创作很需要一种“解衣般礴”的激情。这似已涉及了画家创作时主观精神状态的作用。

韩非《韩非子·外储说》中曾谈到画犬马比画鬼魅难。因为犬马日常可见,是否画得像是极易与真的犬马进行比较的。这说明他认为绘画是追求形似的,他又曾谈到画作可以猛一看不像那么回事,而在特定时空条件下则显得十分逼真,这又似是认为传神最为重要。

汉朝的刘安在其《淮南子·说林训》中,提出了不能“谨毛失貌”的观点。认为如果“画西施之面,美而不可悦;规孟贲之目,大而不可畏”,那就是“君形者亡焉”。他实际上更明确地提出了传神的要求。

王延寿则在《鲁灵光殿赋》中既强调了绘画“恶以诫世,善以示后”的德育作用,又对“图画天地”提出了“写载其状,托之丹青”与“随色象类,曲得其情”的要求,也即提出了“状”、“情”兼备,亦即形、神兼备的要求。

曹魏的曹植对绘画的德育作用说得更为具体了,他认为图画可以使人“见三皇五帝,莫不仰戴;见三季暴主,莫不悲惋;见篡臣贼嗣,莫不切齿;见高节妙士,莫不忘食;见忠节死难,莫不抗首;见放臣逐子,莫不叹息;见淫夫妒妇,莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵”。因此他得出了“存乎鉴戒者,图画也”的结论(见张彦远《历代名画记·叙画之源流》)。

晋朝的王廙论及了书画家主观情思的作用,他在与他的侄子王羲之论书画时,曾提出了“画乃吾自画,书乃吾自书”的论点(见张彦远《历代名画记》卷五)。肯定了无论书画都必须有书画家思想感情的烙印,作品必须有书画家自己的独特面貌、独特风格。

庾和与戴逵则在一次论画的对话中论及画家主观情思在绘画创作中的作用。庾和批评戴逵所画行象“神犹太俗，盖卿世情未尽耳”。戴逵则认为，有世情的人总难免要把世情表现在作品中，只有像务光那样连商汤让帝位给他都不愿接受的高人才是没有“世情”，也才能使作品显得没有世情（见张彦远《历代名画记》）。两个人没谈到一块去，但实际上都肯定了画家的气质、情思必然要表现在作品之中。

到此为止，有关绘画理论的几个重大问题实际上都已涉及，尽管语焉不详。其中有论及绘画的社会作用的，有论及绘画艺术与客观现实及画家主观情思的关系的，也有论及表现技巧的。

东晋顾恺之最先对绘画美学作出了重大的贡献。他的贡献主要在于把古人曾经有过的要求形、神兼备，主张发挥画家主观作用和表现画家主观情思等萌芽状态的思想，用“以形写神”、“迁想妙得”等论点加以明晰化、系统化了。而且在如何传神方面已谈得相当细致。如认为传神必须在形似没有“一毫小失”的基础上，不然，“神气与之俱变矣”。传神最重要的是要把眼睛画好，因为“传神写照正在阿堵之中”。为了反映出绘画对象的典型性格，必须把人物置于能衬托出其性格的特定环境之中。如谢鲲，为求突出其“一丘一壑自谓过之”的典型性格，画他的像就“宜置丘壑中”。为求突出绘画对象的特点，还可采取浪漫主义的表现方法，给绘画对象加上一点他本来没有的东西。如画裴楷，为求突出其“隽朗有识具”的特质，就可在其颊上加画三根毫毛，以使人觉得画像比裴楷本人“神明殊胜”。为求传出所画人物的神气，还应使画面上的人物之间有一个相互呼应的关系，不能“手揖眼视，面前无所对”。他还曾具体谈了许多绘画的技巧问题，如置陈布势、选择绢素、用笔等（上引均见张彦远《历代名画记》卷五）。

从先秦诸子到顾恺之，绘画理论已可总结出不少重要内容：

认为绘画艺术有认识作用、道德教育作用、审美怡情作用。远在汉朝，统治阶级在其对绘画艺术的具体利用中，已把绘画为政治服务的作用细分为：宣扬朝廷威德以震慑与怀柔异族；表彰功臣；教育臣民；朝廷自我教育；为统治阶级所提倡的宗教做宣传。

认为绘画艺术是反映客观的东西，绘画艺术反映客观现实必须形神兼备。

认为绘画艺术反映的客观现实是画家主观情思所感受，所理解，所概括、集

中、典型化以至理想化了的现实。

认为画家为根据自己的审美理想更好地反映经过自己主观情思所熔铸的现实,必须对自己的主观情思进行某些修养,同时加强表现技巧的学习与锻炼。并已涉及如何学习古人的问题。

南北朝,绘画理论出现了五部专著:宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》、托名萧绎的《山水松石格》、谢赫的《画品》、姚最的《续画品》。

关于绘画艺术的社会作用:宗炳重视山水画使人“披图幽对”以之“畅神”的作用;王微强调山水画使观者“神飞扬”、“思浩荡”的怡情作用;谢赫、姚最重视绘画的“明劝戒,著升沉”、“备表仙灵”、“广图贤圣”等道德教育作用。

关于绘画艺术与现实的关系:宗炳主张画出客体“栖形”的“神”,而且“神超理得”。王微主张画出“前矩后方”中所显示的“灵”。谢赫认为“虽略于形色”,仍可“颇得神气”,“虽不该备形似”,仍可“妙有气韵”。但以气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写“六法尽该”为上。姚最主张绘画应“目想毫发,皆无遗失”,又“气运精灵”,“穷生动之致”。萧绎主张山水画家应通过反映“秋毛冬骨、夏荫春英”等等景物的外在特征,去表现“茂林之幽趣,杂草之芳情”。

关于画家主观情思的作用:宗炳重视的是“澄怀味象”、“应会感神”去感知绘画对象,并对绘画对象“以形写形、以色貌色,不以制小而累其似”。王微主张以“心”去“变动”景物,重新组织景物,以克服“目有所极,故所见不周”的局限,使作品达到“画之致”,具有“画之情”。谢赫主张画家对于绘画对象应善于“应物”以“象形”,善于“随类”而“赋采”,善于“经营位置”,善于以“骨法”去“用笔”,在作品上打上画家个性的烙印,使作品“意思横逸”、“动笔新奇”、“师心独见”、“变巧不竭”、“风趣巧拔”等等,并达到“气韵生动”的总效果。他开始把风格美分为两大类,一为“师工”,一为“士体”。他是以“伤于师工,乏其士体”为不美的。他还很重视画家“天挺生和”的作用。姚最主张画家应“学穷性表,心师造化”,也应“燧变墨回,治点不息”地刻苦锻炼技巧。决不能完全指望“天挺命世,幼禀生知”。萧绎主张通过“笔妙墨精”表现画家主观的“格高思逸”。

这一历史时期,绘画美学增加了不少新的内容。

对于绘画反映现实,提出了:“前矩后方”、“丈尺分寸、约有常程”和要求“神

超理得”等观点。“常程”的概念约等于“理”的概念，“理得”更明确地提出了“理”。“理”是指事物之“所以然”，事物的内在规律。

关于主观情思的作用，已从几个方面进行发挥。

已提出了表现技巧美、形式美、风格美问题。

正式提出了“传移模写”这一师古与创新的问题。

谢赫所总结的绘画六法，更有承先启后的巨大作用。他的“士体”与“师工”的划分，开启了后来士夫画与画工画的区别与重士夫画、轻画工画的风气。

唐代，绘画美学著作主要有彦棕的《后画录》，裴孝源的《贞观公私画录》，窦蒙的《画拾遗录》（已佚，仅能从张彦远《历代名画记》中见到部分），李嗣真的《续画品录》（仅能从张彦远《历代名画记》中见到17条），张怀的《画断》（仅能从张彦远《历代名画记》中见到4条），张璪、符载、杜甫等散见于其诗文中的绘画美学见解，托名王维的《山水诀》与《山水论》，朱景玄的《唐朝名画录》，张彦远的《历代名画记》，白居易、元稹等散见于其诗文中的绘画美学见解。

从彦棕一直到张彦远，几乎都一致要求绘画反映现实必须形神兼备，而且大多强调传神，并重视画家主观情思对于绘画对象的熔铸，重视画家主观情思的自我抒发。

也有针锋相对的论争。如朱景玄的“万类由心”说，显然与彦棕的“触物为情”说相对立。张彦远的“自古善画者莫非衣冠贵胄、逸士高人”的论点，则显然与窦蒙的“贱工”亦可“格律自高，足为出众”的论点相敌对。张彦远甚至直斥窦蒙之非。这显然公开地反映了文人画对画工画的排斥，表现了两种风格、两种审美理想的较量。

唐人在绘画理论的发展上做出了许多贡献，提出了不少新东西。

关于绘画艺术的社会作用：

张彦远系统地、全面地提出了绘画艺术的“指事绘形，可验时代”的认识作用，“戒恶”、“思贤”、“成教化、助人伦”的道德教育作用，“怡悦情性”、“怡然以观阅”、“悦有生之涯”的审美怡情作用。

关于客观现实在绘画艺术中的地位：

要求绘画反映现实做到形神兼备，并特重传神。这种并非始于唐人的论点，经过唐人反复阐明之后，更加明晰和确立。张彦远“以气韵求其画，则形似在其

间矣”的说法,特别是提出了“意在笔先”、“画尽意在”这一统一了主客观的“意”的概念,比之顾恺之的“以形写神”,宗炳的“神栖于形”等论点,更深化了一层。

关于画家主观情思的作用:

唐人不仅用自己的语言充实与丰富了前人曾经提出过的类似的论点,而且,如杜甫所提出的“真宰上诉”、“意匠经营”、“乘兴”等论点,白居易提出的画家画竹“不根而生从意生”的说法,张彦远提出的“立意”与“意气”等论点,已更全面地接触到画家的气质、品格、素养等在绘画创作中的作用问题及其与绘画风格的关系问题,画家在把现实美转化为艺术美的过程中全部意识活动(从认识现实到表现现实)的作用问题,画家在进行创作时的创作激情、灵感的作用问题等。后人有关这些问题的见解几乎不出唐人所曾论及的范围。

关于表现技巧在把现实美转化为艺术美过程中的作用问题,唐人突出的贡献是:杜甫提出了两个相反而相成的传诵千古的概念:“放笔”与“十日画一水,五日画一石”。托名王维的《山水诀》与《山水论》关于表现技巧问题,从细密观察自然得出了一套规律。张彦远特重用笔及把“经营位置”看作“画之总要”的见解等等。

唐人在论及师法自然这个问题时所做出的主要贡献是:张璪提出了“外师造化、内法心源”这一有关主客观问题的言简意赅的光辉论点。白居易提出了“以真为师”的著名论点。

唐人在学习遗产问题上值得重视的见解是:彦棕的既重视学古能变,也重视不师古人而自成一家;李嗣真的重天才而轻学古;朱景玄的要求学古而成其我;张彦远的主张学习古人,须“青出于蓝”、“冰寒于水”,并能“自开户牖”。后人有关学古与创新的种种论点,几乎很少超出这些范围。

五代两宋绘画美学的主要著作,五代有荆浩的《笔法记》与《山水节要》。两宋有董羽的《画龙辑议》,黄休复的《益州名画录》,刘道醇的《圣朝名画评》,郭若虚的《图画见闻志》,李廌的《德隅斋画品》,米芾的《画史》,米友仁的《元晖画跋》,郭熙、郭思父子的《林泉高致》,赵佶为帝时宫廷搞的《宣和画谱》,韩拙的《山水纯全集》,董道《广川画跋》,李澄叟的《画山水诀·泛说》,沙门德洪的《沙门题跋》,释仲仁与扬补之的《华光梅谱》,邓椿的《画继》,汤正仲的《画梅

法》，范宽论画的片断见解，沈括《梦溪笔谈》中的论画见解，欧阳修、苏轼、黄庭坚、文同、李公麟等反映在诗文中的论画见解，陈师道的《后山谈丛》、晁说之的《景迂生集》、黄伯思的《东观馀录》、张怀的《山水纯全集·序》、赵希鹄的《洞天清禄集》、罗大经的《鹤林玉露》、陈善的《扞虱新语》、郑刚中的《北山文集》、袁文的《瓮牖闲评》、康与之《记隐士画壁》、刘学箕的《方是闲居士小稿》、陈造的《江湖长翁集》、陈郁的《藏一话腴》、朱熹的《晦庵题跋》、陈傅良的《止斋题跋》、刘克庄的《后山题跋》等中的论画见解。

对于画家反映客观现实，五代两宋讲究“理”重于讲究“形”；对于画家主观情思在绘画创作中的能动作用以及主观情思在绘画创作中的抒发特别强调。这种理论倾向反映了程朱理学与陆九渊心学的影响；反映了文人画的勃兴。同时也对文人画的发展起了促进作用。

关于写形传神问题，有了更深刻的要求。许多人提出了“合理”这一概念。苏轼提出画家注意“常理”比注意“常形”更重要，认为“常形之失，止于所失”，“若常理之不当，举废之矣”。沈括则提出了画家必要时可以“造理”；欧阳修有“画意”说和“忘形得意”说；黄伯思也提出了“得意”这一概念；陈郁提出了“写心”的要求；陈傅良、刘克庄等提出了按照画家的社会理想与美学理想塑造人物的问题。

关于对客观现实的认识方法，提出了许多具体而深刻的见解。如苏轼认为画家画人物肖像，“欲得其人之天，法当于众中阴察之”的见解，郭熙对于画山水提出了要“饱游饫看，历历罗列于胸中”，要“取之精萃”，以及如何取势、取质，见象、见意的见解。董道对于画山水提出了要“登临探索”、“以天合天”、“凝念不释”、“神与物忘”、“成丘壑于胸中”等见解。陈造认为画人物肖像应事先“着眼于颠沛造次、应对进退、颦额适悦、舒急倨敬之顷”的见解等等。

关于画家在绘画创作过程中的主观作用，宋人谈到了画家在认识现实时如何观察、感受、理解现实的主观作用，画家如何把客观现实集中、概括、提炼、典型化那种意匠经营的作用，创作时特定的精神状态的作用，画家的人品、胸次、气质、文化素养的作用等。所有这些都比唐人谈得更加详尽、具体和深刻。如关于创作时画家特定的精神状态问题，单是郭熙就说过“注精以一之”、“严重以肃之”、“恪勤以周之”等一大套。苏轼与郑刚中等，则开始提到饮酒对于培养某种

创作激情的作用。黄庭坚、赵希鹄、《宣和画谱》的作者,还有刘学箕等,则大力强调了多读书对于成为一个优秀画家的重要意义。画家的气质、素养对于作品风格的形成的作用,宋人谈得尤其具体和细微。

关于表现技巧问题,五代两宋的绘画论著也作了更深入的探讨。如荆浩提出了表现技巧的筋、肉、骨、气四势说,沈括提出了作为散点透视的理论基础的“以大观小”法,郭熙父子与韩拙等,更对表现技巧作了深入具体的研究与详尽的说明。如郭熙父子提出了用笔八法,构图三远,郭若虚提出了用笔三病,韩拙提出了用笔四病等等。

关于对待古人遗产,宋人均重变化,重创新。如黄休复重视“得之自然,莫可楷模”;刘道醇重视“废古人之短,成后世之长”,“不曹不吴,自成一家”;米芾主张“古今不相师”,力求“出尘格”。即使启后世师古主义之端倪的《宣和画谱》作者和韩拙,也还谈到要“更立新意,专为一家”,要在“博究诸家”之后,“变易为己法”。

关于绘画的社会作用,五代两宋人也有一些新的提法。如:在画家自我教育方面,荆浩有“代去杂欲”的提法。在抒情作用方面,郭若虚有“寄高雅之情”的说法;李公麟有“吟咏情性”的说法;《宣和画谱》有“寄笔间豪迈之气”的说法;释德洪有“写其逸想”的说法;赵孟頫有画“乃贤哲寄兴”的说法;邓椿更有画树木可用以“喻君子在野、小人在位”的说法。关于怡情作用,黄庭坚有“助我岑寂”的说法;韩拙有作画应用以“销日养神”、“清幽自适”,反对“图利劳心”的观点;朱象先有“画以适吾意”的说法。其中邓椿的说法开启了后人的以画寓意、明志与讽喻现实之风。韩拙的见解,则暗示绘画已开始出现商品化的苗头。

元代绘画美学著作有庄肃的《画继补遗》,李衍的《竹谱》,张退公的《墨竹记》,汤垕的《画鉴》,黄子久的《写山水诀》,饶自然的《山水家法》,王绎的《写像秘诀》,夏文彦的《图绘宝鉴》,高克恭、刘因、赵孟頫、柯九思、王冕、倪瓒、吴镇、杨维桢等散见于其诗文题跋中的论画见解。元代,绘画理论领域占据优势的思潮是:主张以绘画作为画家自己抒发情思的工具,强调画家人品、气质、胸次、修养等在绘画创作中的作用,强调书画同源、同法。

关于绘画的社会作用,除了一个李衍把画竹的作用牵扯到欲使人“如瞻古贤哲仪象”,“起敬慕之心”,倪瓒等都把绘画看作“适兴寄意”、“游戏而已”,“适

一时之兴趣”，“聊以自娱”的东西。需要着重一提的是黄子久、吴镇、王冕三人都曾以其绘画实践表明绘画有作为批判黑暗现实的武器的作用。

关于客观现实在绘画艺术中的地位，张退公对画竹提出了健、活、清这一些典型化与理想化的要求。黄子久、吴镇、王冕等，有根据其社会理想、审美理想把作为绘画对象的景物拟人化以表现其进步的政治态度的做法。王绎有关于作肖像画时应传写绘画对象的“真性情”的提法。赵孟頫有关于人物画应“形态”、“性情”兼备的说法等。

关于画家从认识绘画对象到表现绘画对象这一过程中的主观作用，李衍有认识对象应达到“嗒忘予之与竹”的程度，创作时应“澄心静虑，神思专一，然后落笔”的提法。张退公有“得之心、应之手、心手相迎”的提法。王绎有画人物肖像应“静而求之，默识于心”及“画之志思，须百虑不干，神盘意豁”的提法。此外还有杨维桢有“心传意领”的提法。杨维桢、汤垕、倪瓒等有关于画家人品、气质、胸次、素养等必然对作品的完美境界及独特风格的形成发生巨大影响的种种见解，以及关于绘画应用以表现“逸气”、“士夫气”、“冲淡之气”等的见解。杨维桢还有认为道释女妇也可有高的天资、人品，因而也可和“侯王贵戚、轩冕山林”一样画出好画的可贵见解。

关于表现技巧，元人在理论上有不少新发展。对用笔问题，尤多探讨。黄子久反对“邪”、“甜”、“俗”，主张“以熟为妙”，言了前人所未言。柯九思、赵孟頫等提出了书画同源、同法的一些具体见解。

关于学古与创新问题，值得着重提出的有黄子久的要求学古人之长却反对“赖”的提法。

明代，绘画史论著作和论述相当多。明初有宋濂的《画原》、《论画梅》，王履的《画槧序》、《华山图序》，托名王绂的《书画传习录》，岳正的《画葡萄说》，朱同的《复瓿集》，练安的《金川王屑集》，杜琼的《东原集》中的论画见解及吴宽反映于其诗文中的论画见解。明宪宗成化年间至穆宗隆庆年间有沈周、文徵明、唐寅、仇英的一些题画诗跋，祝允明、文嘉、周天球、杨慎等论画的零星见解，王世贞的《艺苑卮言》中一些论画见解，何良俊的《四友斋画论》，李开先的《中麓画品》等。万历年间有徐渭的《徐文长集》中的题画诗跋，莫是龙的《画说》，高濂的《燕闲清赏笈》中的论画见解，屠隆的《画笈》，王稚登的《吴郡丹青志》，范允临的《输

蓼馆集》，谢肇淛的《五杂俎》。邢侗的《来禽馆集》、张丑的《清河书画舫》，李日华的《紫桃轩杂缀》、《六砚斋笔记》、《竹懒画剩》、《续画剩》、《味水轩日记》，李式玉的《赤牋》、陈继儒的《妮古录》、赵宦光的《寒山帚谈》等中的论画见解。鲁得之的《鲁氏墨君题语》，董其昌的《画旨》、《画眼》、《画禅室随笔》，赵左、李流芳等的论画见解。明末有周履靖的《天形道貌》，张泰阶的《宝绘录》，汪砢玉的《珊瑚网》，沈襄的《梅谱》，陈洪绶、张凤、恽向、王猷定等散见于其诗文题跋中的论画见解。其中不少著作内容与文字都相当精彩。明人更重视绘画的抒情与怡情的作用，更重视人品与画品的关系，更讲究绘画作品的士气、书卷气，也更追求笔墨趣味。

关于绘画的社会作用，有许多新的提法，如关于绘画的教育作用，宋濂提“助名教而翼群伦”。王绂提“彰其绝业”。杜琼提“启人之高志，发人之浩气”。吴宽提“补世道”。仇英提“风世”。何良俊提“有关政理，有裨世教”。汪砢玉提“忘器尘，志淡薄”。关于绘画的认识作用，何良俊提出了供按图制造车舆的作用，“三代典型”、“赖之以传于世”的作用。关于绘画的抒情作用，王绂提“寄其闲情”。岳正提“适趣写怀”。文徵明提“自娱”。莫是龙提“以画为寄”、“以画为乐”。唐志契提“风流潇洒之事”。沈颢提“托意于柔管”，“借以遣日”。作《山水歌》的无名画工提“半吐胸中之异”。关于绘画的怡情作用，宋濂提“怡神”、“游情”（但他反对这种作用而只重视德育作用）。王履提“神游虚无，悟入恍惚之乐”。王绂提“供人耳目之玩”（他也反对这种作用）。何良俊提“神游其间”。董其昌提“画中烟云供养”，可使人“长寿”。汪砢玉提“心胆疏通，神气动荡”。徐渭更把绘画的抒情作用转化为发泄对黑暗现实的不满之情的作用。

关于绘画应该反映什么、表现什么问题，明人提出了一些更具体、更细腻的见解。

就绘画艺术与客观现实的关系而言，王履认为“苟非识华山之形，何其能图耶”？吴宽主张“牢笼物态”。高濂主张“以天生活泼者为法”。李日华主张深入观察绘画对象的“无所遁”的“毕献之姿”。赵宦光认为“何树不吾师”。李流芳认为“目之所经而意之可设，是可以画”。屈大均认为“写生必须博物”，画马应养马“与之久习，得其饮食喜怒之神情与夫筋力所在”。作《山水歌》的无名画工要求画家“脚踏踏尽五湖四海”。还有明代的文学家、公安派领袖袁宏道也曾主

张画家应“师物不师人”，“师森罗万象不师先辈”。莫是龙主张“以天地为师”。董其昌也主张“以造物为师”。顾凝远主张“深情冷眼求其幽意所在”。唐志契认为“画山水而不亲临极高极深，徒摹仿旧人栈道瀑布，终是模糊丘壑，未可使得佳境”等。他们虽非真正主张绘画应以现实为源泉，但这些说法，毕竟也有助于绘画艺术的源泉在于客观现实这种观点的确立。

关于绘画对象的形与神之间及形、神与画家主观情思的关系，明人王履谈形与意的关系的见解，练安谈形似与意态、情性的关系的见解，王绂谈神与理、意与象的关系的见解，文徵明谈象与神的关系的见解，王世贞谈形似与神气的关系的见解，高濂论天、地、人三趣的关系的见解，李日华的“得性”之说，鲁得之论理、趣、韵的关系的见解，恽向关于“意”与“无意”的见解，如此等等，其深刻与具体的程度，都高于前人。

文徵明关于在象与神兼备的基础上“作家士气咸备”的见解，赵宦光关于“景真笔奇”的见解等，既把风格美、技巧美、形式美看作绘画艺术所不应追求的唯一目的，又把它们放置在一个适当的位置上，作为画家在创作时所应追求的东西之一。这种见解也显然有其独到之处。

其他，如李开先的六要、四病之说，陈继儒的意、气、骨、姿、力、巧、神、胆、学、识之说，倪元璐的四传之说，袁玄石的五美、五恶之说，戴冠卿的四气之说等，对于后人探讨风格美、技巧美、形式美在绘画艺术中的地位与作用等问题，也很有参考价值与启发作用。

关于画家从认识绘画对象到表现绘画对象这一过程中的主观作用问题，明人谈到的有：画家感受、理解与熔铸绘画对象的作用，画家的人品、胸次、气质的作用，文化素养的作用，画家创作激情的作用。

关于画家感受、理解与熔铸绘画对象的作用，王履有“吾师心，心师目，目师华山”及“存乎静室，存乎行路……”的提法。沈周有“得之目，寓诸心，而形于笔墨”的提法。高濂有“神具心胸而生自指腕”的说法。李日华有“卓竖真宰”、“深加观力”、“胸中实有吐出”的说法。鲁得之有“匠心存乎人”的说法。这些说法都值得重视。顾凝远有“多见精思则自得”的说法。唐志契有“境与性会”，“胸中富于闻见”，“自然富于丘壑”，及构思时“凝神存想”的说法。沈颢有“稿本在大块内，吾心中”的说法。这些说法也是很有价值的。