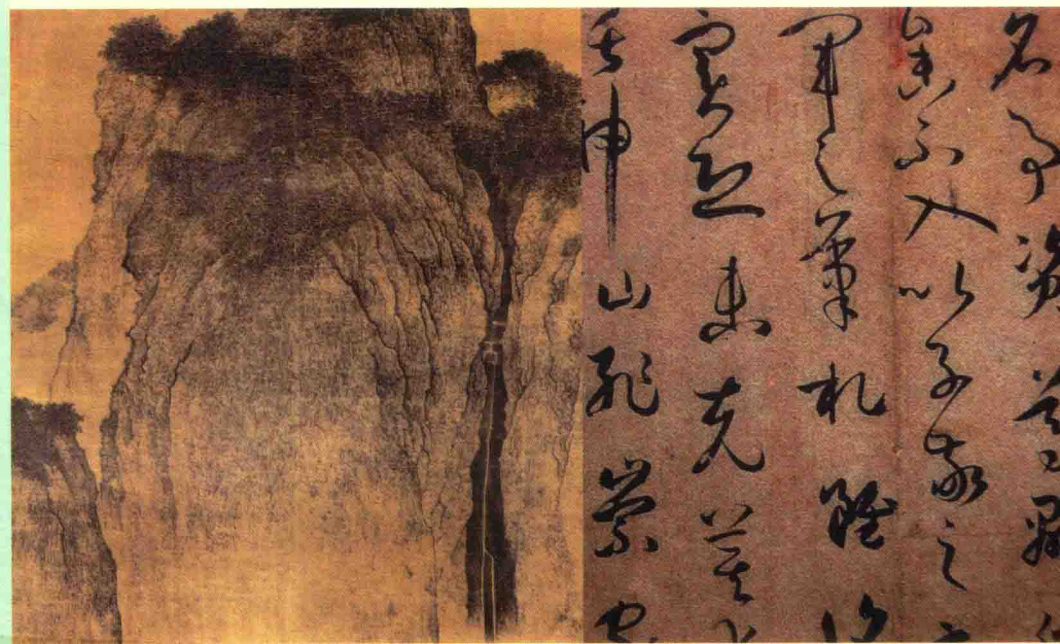


GREAT BEAUTY IN GREAT LOVE

大爱有大美

中国美术文论集

邓惠伯 著



始于1897

商务印书馆
The Commercial Press

GREAT BEAUTY IN GREAT LOVE

大爱有大美

中国美术文论集

邓惠伯 著



商务印书馆
The Commercial Press

2015年·北京

图书在版编目(CIP)数据

大爱有大美:中国美术文论集 / 邓惠伯著. —北京:
商务印书馆, 2015

ISBN 978-7-100-11236-9

I. ①大… II. ①邓… III. ①美术评论—中国—现代—文集 IV. ①J052-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 081346 号

所有权利保留。

许可,不得以任何方式使用。



大爱有大美

邓惠伯 著

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商务印书馆发行

北京市松源印刷有限公司印刷

ISBN 978-7-100-11236-9

2015年5月第1版

开本 787×960 1/16

2015年5月北京第1次印刷

印张 9 1/4

定价:36.00元

美術文論集

鄧惠伯著

常任俠題

一九九五國慶

目 录

画道求索（代序）.....	1
对立统一律与中国画论	6
《佩文斋书画谱》类考	21
中国艺术和日本茶道	47
沈周书画的几个特点	57
齐白石山水画的时代意义	61
黄宾虹绘画和中国画样式	66
形式美之大成者	78
大爱有大美	86
不懈形神追求 永恒创造升华	96
竞取不息 传神入化	102
美物者贵依其本	106
书画追梦谱新曲	109
十年得悟拈花笑	112

情真意切 浑厚朴茂	115
勇探真谛必有成	118
贵在一种精神	120
巨子名流艺术标范一个时代	123
遵恩师教导行之永远	125
 垦荒者的精神	 128
当代山水画的繁荣和画家的努力	131
艺术原创力是艺术发展的本源	135
画家不能掉入绘画的商品价值泥淖	139
书画鉴评五则	141
 后 记	 149

画道求索

(代序)

“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，屈子有此名句。谓有志者，历艰险困苦从其遥遥无际之道。我对于绘画，幼小偶入其途，时光流逝，倏然数十年，如何过来的，又将以何往，借此闲言几句。

说实在的，将我的人生和绘画捆绑在一起，至今已有六十多年了，这个时间点该说是自1954年考上西南师范大学美术系开始，后来的工作、生活、事业，甚至命运都与此密切相关。当年的师大美术系，说来也有趣，课程设置居然有平面几何学、投影几何学、唯物辩证法等课程。许多同学以为学美术，画好素描、配好色彩才是最重要的。成天到晚抠素描、练色彩。同学们上素描研究块面体积，五大调子，而我却常常偷跑出校门在北碚天生桥画卖菜的、赶场的农民和农妇的速写。寒暑假的时候，许多同学筹划着补习某些功课，或大抓一把素描、色彩创作等的练习，十分紧张，而我几乎白天躲在图书馆看小说，晚上溜进网球场跳舞。说来也怪，放任自流的学习生活，居然门门功课都不差，而且在大学二年级时，偶尔画成一张《彝女》，入选了全国中国画展。1958年毕业后参加了工作，1959年作品《山区积肥》在《贵州日报》国庆10周年专刊发表。此后《冬日》、《春晨》、《夏收保健员》、《双车行》、《雷锋永生》、《今日长征路》等作品陆续在《人民日报》、《中国青年报》、《新观察》等报刊发表或参加各种展览。通过这些，我悟出了“功夫在画外”的真实意义。我对数学、哲学、文学有了一些认识和理解，它们引导和发展了我的思维方式，更提高了我的感受能力。当年贪玩，不死抠功课，促成我养成了接触生活、感悟生活的习惯。在不能画人物就搞不了美术创作的时代，偷跑出校画过一些社会速写，有多么



今日长征路 邓惠伯作

重大的意义就不言而喻了。

1958年接受分配工作，到现今重庆市涪陵区，在当年的中共涪陵地委机关报任美术编辑，职责是画报纸插图、写大字标题等。当时人年轻、精力极旺，在党的指引下，我在报社做了电台、暗室、采访、写作等许多工作，成为一名干啥成啥的“多面手”。与别的记者不同的仅仅是我还会画画儿而已，不过记者生活的特点就是任何事件都必须亲赴现场。这些扩大了我的社会接触面，增强了对环境、人物、事件等的感知。记者生活让我体验长途客车的颠簸，江雾弥漫的汽笛长鸣，常年跟着乡村货郎担行走在峰峦叠嶂的川、湘、黔的大山深处。

1964年我被下派到农村，与贫下中农同吃、同住、同劳动，做党的农村基层干部，一干就是两年多。川东农村的丛林炊烟，山鸟欢鸣，湍急溪流……给我留下了深刻的印象。在后来的工作中，因需要我又干过部队创作员、赤脚医生、公安干警、外事翻译等许多性质不同的工作。这样，我有机会踏访大江南北、戈壁绿洲、林海雪原、版纳丛林、苗家山寨……。这许多的经历，似乎是人生的沧桑坎坷，但我认为正是这些崎岖的人生道路，给了我“画道求索”的最丰富的积淀，让我获得了许多在课堂、在书本上永远得不到的东西。这些经历，使我获得了画什么怎么画的钥匙，一生受益无穷。

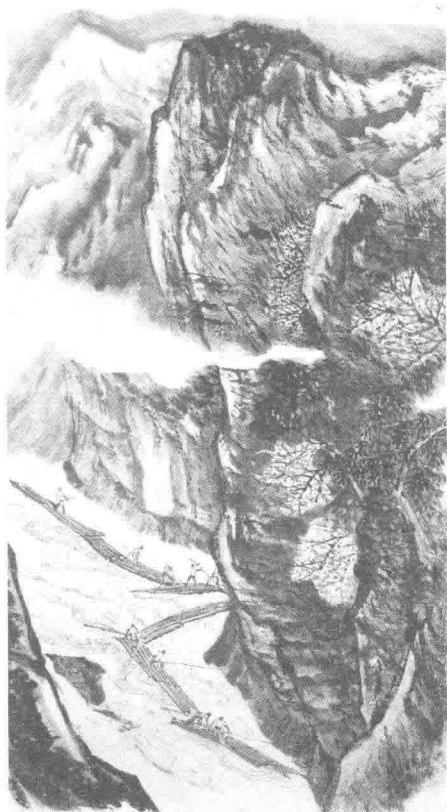
从上述观之，似乎我从事绘画专业并不专一，反倒做一些风马牛不相及之事，荒废了事业。但事实证明，从长远上看，我是从未离开画道的，甚至是必须经历这“求索之道”。因之，可以说“画者，乃人之意志感怀假赋于平面之形也”。“至于画，不可囿于斯，偏颇于斯，溺则迂，偏颇则不达”。

有了题材有了基本技法就“能画”，而“能画”仅仅是一位有出息的画家的“婴儿起步”，因绘画本身就是人类一种创造性行为，“创造”是绘画一刻

也离不了的东西，绘画行为的根本魅力也在这里。绘画的“创造”包含两个方面，即形式与精神，也就是外在和内在。绘画表现形式的创造与突破，并非凭空而来，这应从继承开始。作为中国画家，继承祖国的优秀绘画传统，首先要选择它、解读它，再从模仿的实践中去深层探索它。在这里，我选取了董源、荆浩、范宽、李成、许道宁、王翠、石涛、龚贤等我国山水画先贤。我研读他们的作品，从布局取势、精气神韵到皴擦点染、笔墨运筹，仔细琢磨那长短宽窄的各种笔触符号，如何由这些笔触符号构建各种质感的“形象”，再由这些“形象”构建各种形式感的画面，逐渐领悟先贤们各种形式感的特殊韵味和质体。我国近现代画坛的系列巨匠又给我们开创了中国画形式的时代性典范。黄宾虹、李可染、陆俨少、张大千、何海霞以及宋文治、岑学恭等先生各具面貌，他们的作品既有优秀的形式外貌，又有时代的精神内涵。作为一名中国当代画家，我十分幸运，许多近现代大师都先后成为我的恩师或先辈，使我有机会直接在他们膝前聆教，特别是1978年考入中央美术学院研究生班后，就先后有机会受到李可染、吴作人、黄胄、何海霞、蒋兆和、叶浅予、启功、朱丹



牧牛图 李可染作



放木出峡 何海霞作



三驴图 黄胄作



山水图 何海霞作

等先生的亲自指点。在画道上，我犹如受活佛抚顶，仙人点穴，眼前豁然开朗，顿觉有悟。同样，在恩师和先辈的作品前，我除对形式的研究外，更注重对画理、画道的理解和思考。

形式的追求和发展是一个永恒的艰辛的过程。画家从对客观世界的认识感悟出发，又从绘画这一最具特质和局限的载体出发，研究其规律，就必须研究绘画的历史和优良的传统，就必须研究和发扬恩师和先辈的优秀成果，从先贤、先辈、恩师那里获得一些形式表现的ABC。但不能守成一家一法，应加上画家对客观世界，对自然、对社会、对人类自身，对人文观照等诸方面的感知、思考、认识……从而不时点燃了智慧的火花，偶尔获得了一星灵感或启示，使画家在绘画的形式表现追求上有突破，并将这种突破在画面上一直持续下去。

绘画创造的另一个方面是它的精神内涵。它从审美理念出发联系着人类精神意识的方方面面，这是衡量绘画作品的层次或分量的重要依据。简单说来就是“观王维画，画中有诗；读王维诗，诗中有画”。观顾闳中《韩熙载夜宴图》，仿佛琴瑟鼓乐绕梁，娉婷女子翩翩，如诉五代时期官僚社会生活……；观范宽《溪山行旅图》，见到的不仅

是北宋时代祖国山河一隅之景色，而且包括从画面透露的当时的历史文化，社会生活深厚的人文精神。

改革开放以来，画家们有了前所未有的广阔创作空间和最好的创作环境。不过许多画家在市场经济引诱之下，浮躁急功近利，作品草草行事敷衍应酬，产生大量“行画”“俗品”。如此，画家就已经放弃了对自己作品精神内涵的追求，甚至部分初入画道的人在掌握一二物事的画法之后，即称大家，四处招摇，视绘画如木石手艺。严肃的画家千万别做此事。绘画乃文雅之事，“文雅人士”必须要有文化。因此，深化绘画精神内涵的第一个途径只能是提高画家的学养。“学养的范围很宽，包括画家的人品、道德、个性情操、阅历、文化、知识面……”画家应该是一个文化人，涉猎面要广博。文化百科相互都有着千丝万缕的联系，而画家在创作中，画家的百科知识人文学养，不管自觉或非自觉都自然地会运用或囊括于创作之中了。在此，我并非排斥许多画家，因每个画家都有其不同的成长背景，我只是提倡根据自己的条件多读书、珍惜生活、积淀生活素养而已。

我幼小时即由母亲辅导课诵唐诗宋词，后来有幸进学几所大学，经老师面授、自学攻读，涉猎了历史、社会、哲学、文学、美学、宗教、音乐、外语等诸多学科，外语的掌握给我打开了几扇门户。几十年来，在提高自身学养的过程中，日、俄、英等语种都能不同程度地使用，这就大大地扩展了我对诸人文学科的研究范围，深化了对诸人文学科的理解和思考。此外，在执教中央美术学院期间，我因工作需要多次获得出国的机会。至今为止，我到过美、英、法、意、日、韩、中亚、北非、东南亚等许多国家和地区。这使我对外国的历史文化、人文美术的认识不仅仅停留在书本上，而直接地获得亲身的感知和体验，这些知识和阅历都会自觉不自觉地影响我的绘画创作。我的任务是使自己的这些“学养”来营养自己的绘画创造，来启迪和激发自己的感知和领悟，以深化和发展我的绘画创作的精神内涵，使我的绘画创作所蕴含的人文观照并非简单地反复重叠，而是永不间断地含有创新的意蕴。

绘画的魅力在于创造，绘画的价值在于创造，绘画的生命在于创造。在绘画的过程中，创造的思考和行为是一刻也不能停下来的。画家必须从精神内涵上去推进发展，在形式表现上去突破创新。“画道求索”是一个伴随画家人生的全过程。有先贤以通俗话语道出的一句“丹青不知老将至”正是这一概念。有出息的画家从事“画道求索”是诚恳的，是执着的，是随意的，是愉快的，是平和的，是无止境的。我在此，其心境亦然。

对立统一律与中国画论



和谐、均衡是构成人们美感的基本要素，而和谐、均衡的本身即包含了两种相互对立因素的统一。这种相互对立的因素是普遍地客观存在的，它们同寓一体的统一的存在形式是有条件的、短暂的、相对的，它们相互矛盾对立的存在形式是无条件的、长期的、绝对的。

赫拉克利特曾说过：“差异的东西相会合，从不同因素产生最美的和谐，一切都起于斗争。”

由这种对立斗争，或不同因素相汇合而产生的和谐和均衡正是物质世界美的存在和精神世界美感形成的依附。作为浪漫型艺术研究的重要对象之一的绘画，亦绳范于这一基本规律之中。人们在长期的绘画实践活动中，发现了绘画的富于审美价值的所在，或具有审美特质的实践活动规律，并将其加以总结、概括和提高，从而产生了一系列画论。千百年来，中国画家们在绘画的实践中，提炼和积累了浩如烟海的中国绘画理论。实际上，这也是对立统一这一客观规律在绘画实践中长期发展的结果。

绘画作为一种对立统一运动形式，有它自身的对立统一的特殊性。中国画作为绘画的一个范畴，又有其自身的对立统一规律。就中国画本身的特质来说，“形与神”、“笔与墨”、“雅与俗”等实质上是一组组对立因素的统一体，而这些对立因素统一之完善程度，就成其为品评中国画优劣的标准。无论以张怀瓘《画品》所分神、妙、能三品为序，还是以黄休复《益州名画录》提及的神、逸、妙、能为第，实际上均以中国绘画中各组对立因素的统一程度来区分，从

而也促进了中国绘画在实践活动中一系列对立因素的统一运动。

中国绘画自身的矛盾运动规律，亦属宇宙矛盾运动规律之范畴，并派生于彼。试看石涛的《苦瓜和尚画语录》：“太古无法，太朴不散，太朴一散，而法立矣。……盖自太朴散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣。”这里石涛讲的虽是中国绘画基本法则的产生及其主导作用，然而却提出了“法”立之于“散”上，而“散”始自于“不散”。实质上，这里说的亦是宇宙自身对立因素双方的斗争和统一。当然，释道济紧接着写道：“所以一画之法，乃自我立。立一画自法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。夫画考从于心者也。”他不可能强调研究客观事物矛盾运动的基本规律，而将一画之法归结于“从心”，似乎“从心”而至顿悟，顿悟而谙山川鸟兽万物者也。但其认识客观事物以其“太朴”之“不散”及“散”，亦是来自我国古代哲学的朴素唯物论思想。如老子云：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”韩非子亦云：“道者，万物之所然也，万理之所稽也。”也就是说，自然界的总规律谓之道，自然界的特殊规律谓之“理”。韩非又云：“凡物之有形者易裁也、易刈也……理定而易刈。”石涛所说的“太朴”是否就是老子所云“有物混沌”，而石涛所说之“方圆”，是否亦老子谓之“二”或“阴阳”者；石涛主张的一画之法，似乎即老子谓之曰“道”者，石涛在此以老子的朴素的对立统一的矛盾运动规律来概括绘画的基本规律。此外，古代的许多有关对立统一的哲学思想，亦对中国画论有深刻影响。如：“天道皇皇，日月以常”，“日困而还，月盈而匡。”又如：“盈而荡，天之道也”，“盈必毁，天之道也”等等。这里是否可以说，中国画的基本规律也就是整个客观世界的矛盾运动规律的一细末分枝，但亦绳范于整个客观世界的矛盾运动规律呢？

随着我国哲学思想的发展，我们可看出石涛之“太朴”聚散论既源于老子，更受其同时代的王船山哲学思想的影响。王船山云：“阴阳二气充满太虚，此外更无他物，亦无间隙，天之象，地之形，皆其所范围也。”又“聚而成形（指气），散而归于太虚，气又是气也”。二气充满太虚，即石涛所指“太朴”，“太朴”之“散”或“不散”，关乎“法立”或“无法”。石涛云：“法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根……”亦即“散而归于太虚，气犹是气也”。王船山指阴阳二气为派生天地苍穹之根本，而石涛谓一画即众有之本，万象之根。石涛虽以释画论，其基本认识均为客观世界一切由对立因素的双方组成，而对立因素的统一和分裂，则是客观世界不断运动变化的根

本。不过，石涛对一画的解释过于侧重主观方面，侧重于统一、静止，对统一的实质是差别的统一、对立的统一、斗争的统一等对立因素的特质却未进一步发展。石涛强调：“吾道一以贯之”，将绘画认识客观世界的方法赋以神秘主义色彩。然而无论强调和谐的合作或仅仅只有斗争的某一方面都是不全面的。恩格斯曾经说过：“自然界中死的物体的相互作用包含着和谐和冲突；活的物体的相互作用则包含着有意识和无意识的合作，也包含着有意识和无意识的斗争。”也就是说，无论是客观物质世界或主观精神世界都存在着和谐统一与对立斗争两个方面，而和谐、均衡亦是对立因素统一的结果，故只强调主观方面和统一暂时静止的一面尚不是完善的。

二

在中国画论的丰富库藏中，从对中国绘画旨意、功用的剖析，到对中国绘画包罗、囊括之叙述，都和对立统一律有密切关系。

试看唐代张彦远《历代名画记》中的叙述：“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。”这里，张彦远将绘画解释为通人达鬼之术，既能规谏人们之道德伦理，亦能探测鬼神之幽秘。换句话说，绘画既能让人们认识人类社会，亦能使人们理解宇宙天地。人与神，人伦与天理等对立的因素为中国绘画之源流，为中国绘画之产生，亦为中国绘画之功用。

在中国绘画的社会功用方面，中国画论从早期开始就是将其作为一种严肃的社会意识形态，就其普遍的社会意义加以论述的。特别是早期绝不是单纯为抒其胸臆，遣兴谑志，而是记载千古之贤愚美丑图之以形，披图可鉴的。后汉王延寿在《文考赋画》中写道：“焕炳可观，黄帝唐虞，轩冕以庸，衣裳有殊。上及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。愿以诫世，善以示后。”唐裴孝源《贞观公私画录序》中亦写道：“……其于忠臣孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来。或想功烈于千年，聆英威千百代。乃心存懿迹，默匠仪形。其余风化幽微，感而遂至。”早在南齐谢赫《古画品录序》中即有：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”论家凡论述绘画之旨意及社会职能时，均包含着对立因素的两个方面。人们在认

识自然、征服自然、改造自然的过程中，即是对阴阳、天地、日月星辰等诸因素对立统一的认识过程。张彦远所说的“穷神变，测幽微”，就是从绘画的角度去认识掌握自然宇宙的各组不断运动着的对立因素。人们在认识人类社会和反映人类社会方面，更是从两个对立的方面去进行的。以人类社会一定历史时期的统治阶级的道德标准和审美尺度，取材于“美善丑恶”之事，将其对比排列，加以煊赫。上述诸家提到的贤愚美丑，劝诫升沉，既是诸家阐发中国绘画旨意的两个方面，亦是中国绘画社会职能对立因素的具体内容。经过褒奖“贤烈”，以重范千古，贬谪“愚恶”以箴谏百代，从而“恶以诫世，善以示后”，以求新的“统一”，即以统治阶级的道德观形成社会意识，发展社会风尚。我国古代人物画作品大抵属此范畴，诸如阎立本的《历代帝王图卷》、顾恺之的《女史箴图》，唐代的《凌烟阁功臣赞》等等。当然，还有另一层意义，即一方面为统治阶级歌功颂德，一方面不同程度表现人民痛苦挣扎；一方面宣扬统治阶级的道德及地位永恒不变，一方面流露被统治阶级希望获得解放和不断诞生的新思想。在这些对立因素的运动方面，中国绘画理论同其他哲学意识范畴一样，均有许多反映及发展。

从中国画论遗产上看，东汉王延寿在《鲁灵光殿赋》中写道：“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山海神灵。写载其奖，托之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。”这一段文字讲的是图画的内容包罗万象，继以将叙图画之功用。包罗万象的内容中包含了上起混沌元元，下至山海神灵的各类相辅相生的对立因素的统一。再有《考工记记画》所载：“画绩之事，杂五色；东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。”此段文字，以东南西北天地玄黄代表和概括五色，杂以五色为图画描写之内容及手段，然五色既包括四方天地，那么图画即可包含概括苍穹之一切矛盾运动了。

三

中国绘画的基本要法——六法，无论是从理论还是从技法的角度看，皆为对立统一的最好印证。南齐谢赫在《古画品录》中提出：“六法者何？一



江山万里图（局部）赵绶作

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，六传摹移写是也。”此六法千百年来作为品评中国画作品的基本准则，同时也概括了进行中国绘画创作的基本要领。现试以“六法”分别述之。

气韵生动。其由来及旨意，注释颇多，亦无定论。汉代王充《论衡·谈天篇》有“天地，含气自然也”。又，战国《荀子·王制》有“人有气、有生、有知亦且有义，故最为天下贵也”。战国《孟子·公孙丑上》有“吾养吾浩然之气”等等之说。韵者为何？清代恽寿平《瓯香馆画跋》云：“有笔有墨谓之画。有韵有趣谓之笔墨。潇洒风流谓之韵，尽变穷寄谓之趣。”又，明代唐志契《绘事微言》云：“盖气者，有气，有墨气，有色气，俱谓之气；而又有气势，有风度，有气机，此间谓之气韵。”清代释道济《大涤子题画诗跋》云：“磅礴睥睨，乃是翰墨家生平所养之气。”综上所述，据我的理解，气韵乃对立因素双方的统一体。“气”主要指客观存在及绘者的认识理解，即蕴胸中之气；“韵”主要指客观对象之性灵以及画面物象之神质。气韵之结合即能使绘画之形象发抒客观对象之性灵神质。由此，这组对立因素之结合给人以艺术美的感受。清代王昱《东庄论画》云：“胸中自发浩荡之思，腕底乃生奇异之趣，然后可称名作。”此乃“思”与“趣”之统一，亦是“无形”化“有形”之演绎，实际就是气和韵的统一，达到气韵生动的要求。又如，明代唐寅《六如居士画谱》云：“意在笔先，笔尽意足”，这里“意”即指“思”，代表“气”；“笔”泛指“形”，代表“韵”。“笔尽意足”则达到“思”与“形”之结合，而构成完成“气韵生动”之条件。再看对气韵之要求，清代方薰《山静居画论》云：“气韵生动为第一义。然必以气为主，气盛则纵横挥洒，机无泄碍，其间韵自生动矣。”历代论著，六法中首推气韵，而达到气韵生动者，必为无形与有形、意与笔、内与外、表与里、量与质等一系列矛盾运动的对立因

素双方的完整统一。

骨法用笔。所谓骨法用笔者，乃用笔之遒劲有力、连贯有气也。南齐谢赫《古画品录》云：“体韵遒举，风彩飘然，一点一拂，动笔皆奇。”清代沈宗骥《芥舟学画编》云：“古人谓‘笔力能扛鼎’，言其气之况着也。凡下笔当以笔为主，气到便是力到，下笔便若笔中有物，所谓‘下笔有神’此也。”然而，绘画中对骨法用笔的一整套方法和要求，实质上也是一系列矛盾运动的对立因素的统一。五代荆浩《笔法记》云：“凡笔有四势，谓筋、肉、骨、气。笔绝而不断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。”这四个方面也是相辅相成的。有筋无肉可谓之枯，有肉无筋可谓之萎，有骨无气可谓之极，有气无骨可谓之滞。而运笔之法不过于轻重、疾徐、偏正、曲直，从而形成笔势的浮与沉、虚与实、滑与滞、拙与巧、紧与弛、力与乏、粗与细、怪与常、放与收、浪与矩等等许多对立因素获以统一的手法。

应物象形。六法中此法乃要求绘画尊重客观事物，认真写其状貌，借以形似，以求神似。范缜《神灭论》说：“形者，神之质也，神者，形之用也。是则形称其质，神言其用；形之与神，不得相异。”此处论证了形神的辩证关系，“形”与“神”是相互对立的一组矛盾。形为其表，神为其里，形为其躯，神为其灵，形为物质的部分，神为精神的部分，而绘画则要求此对立因素的矛盾统一。统一的手段之一，即应物象形，即“形”为“神”所必寓之躯壳。在写实主义的绘画中，为求其质，要求“形似”，以“形似”求其神。如唐代张彦远的《论画六法》中写道：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气；骨气，形似，皆本于立意而归乎用笔。”此处所指“骨气”，即真物象之精神面貌，内在的东西，亦即“神”也。评判绘画作品之具体要求，亦假“似”而求“真”。宋代赵希鹄《洞天清录集》写道：“人们顾盼语言，花果迎风带露，飞禽走兽精神逼真，山水林泉清润幽旷，屋庐深邃，桥构往来，山脚入水澄明，水源来历分晓，有此数端，虽不知名，定为妙手。”在此，人们亦以写其形而求其神为准则，对描写对象抱诚实写实态度，却不拘于板滞，而求其精神逼真，生动灵性的一面，传其神也。在求形似的手段上，中国绘画亦采用了对立统一的手法。如为求“似”，而对物象的一般与特殊，共性与个性，大与小，长与短，方与圆、是与非，即与离，真与假等等的把握，对物象以对立因素双方的角度进行观察、分析、比较、认识；同时，也以此种对立统一的手法描