



穷理入微 异体变革

——宋代宫廷花鸟画艺术特征 与美学成因探究

马 俐 吴 强 著



東北大學出版社
Northeastern University Press



QIONGLI RUWEI YITI BIANGE

SONGDAI GONGTING HUANIAOHUA YISHU TEZHENG YU MEIXUE CHENGYIN TANJIU

穷理入微 异体变革
——宋代宫廷花鸟画艺术特征
与美学成因探究

马 俐 吴 强 著

东北大学出版社

· 沈 阳 ·

© 马 俐 吴 强 2018

图书在版编目 (CIP) 数据

穷理入微 异体变革:宋代宫廷花鸟画艺术特征与
美学成因探究 / 马俐, 吴强著. — 沈阳: 东北大学出
版社, 2018.6

ISBN 978-7-5517-1900-1

I. ①穷… II. ①马… ②吴… III. ①花鸟画 - 国画
技法 - 研究 - 中国 - 宋代 IV. ① J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 137396 号

出 版 者: 东北大学出版社

地址: 沈阳市和平区文化路三号巷 11 号

邮编: 110819

电话: 024-83683655 (总编室) 83687331 (营销部)

传真: 024-83687332 (总编室) 83680180 (营销部)

网址: <http://www.neupress.com>

E-mail: neuph@neupress.com

印 刷 者: 定州启航印刷有限公司

发 行 者: 东北大学出版社

幅面尺寸: 170mm × 240mm

印 张: 13

字 数: 204 千字

出版时间: 2019 年 3 月第 1 版

印刷时间: 2019 年 3 月第 1 次印刷

责任编辑: 王 程

责任校对: 叶 子

封面设计: 河北优盛文化传播有限公司

责任出版: 唐敏志

ISBN 978-7-5517-1900-1

定 价: 46.00 元



●马俐,女,1984年10月出生,汉族,浙江省东阳人,现为景德镇陶瓷大学设计艺术学院教师,主要研究方向为艺术设计,2014年毕业于景德镇陶瓷大学,获硕士学位。

●现主持各级科研项目7项,其中省级科研项目1项,市级科研项目3项,校级科研项目3项;在学术刊物上公开发表学术论文12篇,其中核心期刊2篇;设计作品获省部级奖项5项。



●吴强,男,1982年4月出生,汉族,江西省景德镇人,现为景德镇陶瓷大学讲师,主要研究方向为思想政治教育,对陶瓷文化、艺术设计、美学等有一定的研究。

●2005年毕业于景德镇陶瓷学院(现景德镇陶瓷大学)陶瓷艺术设计专业,获学士学位。毕业后留校担任政治辅导员。2010年毕业于景德镇陶瓷学院(现景德镇陶瓷大学)艺术设计专业,获硕士学位。

●现已主持各级课题8项,其中省级课题2项,厅级课题1项,市级课题3项,校级课题2项。在省级期刊上发表论文10余篇。先后获得江西省高校思想政治教育工作先进个人,江西省暑期社会实践活动先进个人,江西省高校学生宿舍管理先进个人等荣誉。

前言

中国花鸟画历史悠久，源远流长，发端于魏晋六朝，极盛于五代两宋。中国花鸟画经过历代不断的革新变异，以借物咏怀作为展现民族文化思想与审美观念的理论基础和实践建构，积淀了丰富的经验，造就了精工细丽的“工笔”与洒脱洗练的“写意”两大样式，更有“运墨而五色俱”的水墨、纯以色彩图之的“没骨”、洗尽铅华的“白描”附丽其间，可谓悠情远思，千姿百态，在世界艺坛上独树一帜。

中华民族的绘画创造来自意象，与“天人合一”的传统哲学观念一脉相承。“天地与我并生，而万物与我为一”“穷天地之不至，显日月之不照”的写意性艺术观，构成了中国花鸟画物我交融、主客合一、既观物又观我的宏观思维方式，使花鸟画的表现达到了既超越表象、跨越时空，又默契着客观自然法则的幻化境界。

宋代花鸟画的繁荣是围绕着写生水平的提高而展开的，它是我国绘画史上花鸟画写生的黄金时代。无论“院体”的还是“文人”的，无论“异体”的还是“变格”的，都是在写生观念的强大影响下而得以表现的。“穷理”风气的盛行，使画家观察对象细致入微，从而开拓了绘画审美的理趣意识，为以后的绘画发展指明了道路。

宋代是中国花鸟画在技法上全面成熟并由成熟而别开生面、由广大而细致入微的阶段。一时名家迭出、流派横生、格法俱备，大有千岩竞秀、万壑争流的盛况。通过对宋代花鸟画的细致考察，笔者认为其最显著的特征就是它对真的追求，对物象的细微观察，对生命、生机、生气无与伦比的认同感，这决定了绘画审美方面的深度和广度。

宋代宫廷花鸟画继承了五代黄筌和徐熙两家画风和体制，早期以黄筌的风格为主导，基本采用“勾勒填彩”的方法，旨趣浓艳，不显墨线。到了南宋，画院中画花鸟的画家超过一半，花鸟画的发展达到了高峰，并至极盛，在整个传统中国画中占据着十分重要的地位。宋代宫廷花鸟画作为中国工笔花鸟画的典范，对后世朝代乃至现代都具有极其深远的意义。

宋代宫廷花鸟画重写生，体物入微，以形写神。张岱年《中国哲学史大

纲》中对宋代的宫廷花鸟画这样评价：“中国在南北宋及元初时代，那描摹刻画人物、禽兽、楼台、花木的功夫还有点和写实主义相近。”“写实”是对宋代宫廷花鸟画的概述。“写实”与“似”同义，同样包含“神似”和“形似”两个方面。

本书在总结中国花鸟画基础上，对宋代宫廷花鸟画进行了比较详细的解读，希望能对读者有所裨益，同时希望方家批评指正。

目 录

第一章 中国花鸟画特点综述 / 001

第一节 以写意性为特点的艺术观 / 001

第二节 “外师造化，中得心源”的创作原则 / 003

第三节 托物言志的寓兴传统 / 005

第四节 以形写神的意象造型观 / 007

第五节 以程式为意匠手段的技法体系 / 011

第二章 繁盛的宋代宫廷画 / 015

第一节 北宋画院建制 / 015

第二节 北宋宫廷绘画 / 026

第三节 南宋画院建制 / 035

第四节 南宋宫廷绘画 / 041

第三章 宋代宫廷花鸟画的代表性及艺术特点 / 044

第一节 宋代工笔花鸟画写实与情趣兼容的特点 / 044

第二节 宋代宫廷花鸟画的审美趣味 / 078

第三节 写实艺术的发展 / 083

第四节 写实之美 / 086

第四章 宋代宫廷花鸟画美学成因 / 091

第一节 政治因素 / 091

第二节 经济因素 / 102

第三节 社会文化因素 / 107

第四节 地理因素 / 112

第五章 北宋儒学对宫廷花鸟画的影响 / 117

第一节 北宋的情观念 / 117

第二节 北宋的理观念 / 126

第三节 北宋儒学对宫廷花鸟画艺术的影响 / 134

第六章 宋初花鸟画美学品格的奠定 / 141

第一节 黄徐体异独秀一枝 / 141

第二节 “二体”美学品格之初现 / 145

第七章 北宋中晚期对写生的推重 / 149

第一节 写生之路的拓展 / 149

第二节 写生与花鸟画的成熟 / 153

第三节 宣和画体 / 164

第八章 南宋宫廷花鸟画的独特魅力 / 169

第一节 南宋花鸟院体概况 / 169

第二节 小幅之大美 / 173

第九章 宋代宫廷花鸟画对当代花鸟画的影响 / 179

第一节 当代工笔画发展概况 / 179

第二节 宋代宫廷花鸟画审美意蕴对当代的影响 / 183

第三节 宋代花鸟画形式语言对当代的启示 / 190

第四节 当代花鸟画展望 / 195

参考文献 / 199

第一章 中国花鸟画特点综述

第一节 以写意性为特点的艺术观

花鸟画中的写意性是中国花鸟画也是中国画独特的艺术观。

中国花鸟画的写意性并不是相对工笔而言的技法体系，而是指早在一千多年前就已经形成、贯穿整个中国画领域的艺术观念。严格来说，中国绘画没有真正意义上的写实艺术。技法体系上虽有工写之分，但也只是表现形式上的区别而已。中国传统绘画受老子、庄子“天人合一”“阴阳相生相克”哲学观念的影响，中国画家很早就认识到了艺术创作是一个主观与客观相统一的过程。随着这种艺术创作自觉性的萌发，当官能性的视觉审美将绘画导向物象形态的捕捉，但“实事难形而虚伪不穷”《后汉书·张衡传》时，人们已不满足于对世界直接外在物象的描摹，而企图做心灵上的进入，以突破原有的绘画意识，重新寻求和建立与传统哲学相统一的绘画观念。因此，中国画的写意性也就应运而生了。

所谓写意性，不是指在绘画中简单地描绘似是而非的图像，而是建立在画家对民族文化、时代精神、自然物象深刻体察之上的“天人合一”的至高境界。它是一种观念、一种意识、一种精神、一种高度凝练的情感。

就花鸟画而论，花鸟画家并不满足于客观花鸟形象的摹似和表现自然花鸟之美。花鸟以及其他自然界中的景物只是画家表达自身情感的载体，通过花鸟的形象，既表现了花鸟之美，又表达了人的思想感情、审美意趣与内在气质，使人的精神实质借花鸟作为媒介得到了直接抒发。因此，中国画的写意性使人、社会、自然三者绘画中成为了一个不可分割的艺术整体。

中国画写意性的基本观念远在两晋时期就已形成，并经后人在理论上不断丰富、加以完善。“以形写神”“形神兼备”“迁想妙得”“外师造化，

中得心源”“原物寄情，物我交融”等写意性理论的精华，其思想内涵与审美取向构成了传统绘画的基础。

在这些理论的指导下，写意性贯穿于中国画创作的思维与运作过程之中，并相互依托、互有渗透，使中国花鸟画既是主观的又是客观的，既是抽象的又是具象的，既有再现客观物象的因素又有表现主观情感的内涵，这种既现物又现我、物我兼容、主客体统一的运作方式源于写意性得以生发的主要思维方法——意象思维。

作为思维形式，意象是人的意志与自然形态的统一；作为审美意识，意象是美感形成的根源，是在人的主观意识的作用下自然的人化。意象构成了人与物象的交融，使画家在感知世界时不仅以感情逻辑做出推己及物式的审美判断，使之“吾心自有造化，静而求之，仁者见仁，智者见智可也”（戴熙《习苦斋画纂》），又在感知世界的过程中反视自身，使自己的精神世界得到升华，达到“登高山则情满于山，临苍海则意溢于海”（郭熙），使作为表现对象的物象经过作者情感察赋的熔炼，创造出既源于客观物象又体现出主体审美思想的写意性绘画形象。

中国花鸟画写意性的绘画意象并不特别看重自然形象的视觉真实，也不执着于物象的自然属性，只是把物象作为“缘物寄情”以表达作者意念的中介，从而使中国画摆脱了时空观念的限制，去追求艺术表现的自由。同时，强调“以大观小”，从宏观上把握世界，“穷天地之不至，显日月之不照”（朱景玄《唐朝名画录》），“天地与我并生，而万物与我为一”（《庄子》）。在这种宏观的写意性艺术观念指导下，天地造物，随其剪裁；阴阳大化，任其分合；春夏秋冬，可绘于一卷；南北景物，可自由组合；四季花卉，招之即来，挥之即去，使中国花鸟画在表现时空上达到了超越表象又默契着客观自然法则的幻化境界。

中国花鸟画写意性的艺术观念来自中国画家对艺术本质的深刻领悟和对艺术规律的灵活掌握，它不仅使中国画表现了永不可及的幻象，还借助物象充分揭示了画家的心理世界，使绘画既完整地反映了客观物象，又与观者产生了联想与共鸣，最大限度地发挥了艺术作品的效应。

写意性还使中国花鸟画成为一个融会性很强的画种。文学、诗词、书法、篆刻，西方绘画的色彩、造型观念、构成因素以及抽象、具象、抒情、表意等都可以融为一体，中国画精湛的笔墨技巧与传统的哲学思想、画家

对自然独特的感悟理解及自身的品性学养合而为一，现实主义与浪漫主义达到了完美的结合，从而构成了中国画的指导思想与理论基础，成为中国花鸟画的重要特征。

第二节 “外师造化，中得心源”的创作原则

“外师造化，中得心源”是中国花鸟画，也是中国画最基本的创作原则。中国花鸟画强调写意性，但它是客观物象为基础的。只有把两者有机地融为一体，才能在绘画创作中达到以景抒情、以情表意、物我两化、天人合一的境界。唐代张璪的“外师造化，中得心源”不但一语道出了中国花鸟画写意性的真谛，而且成为千百年来中国画创作遵循的基本原则。

所谓“外师造化”是说画家应以自然（生活）为师。大自然与人类生活是艺术创作的源泉，这是颠扑不破的真理。但“外师造化”并不仅仅指写生，还包括对生活、自然的观察、研究和体悟等独特的感受。

“中得心源”是对“外师造化”的升华，是画家将“外师造化”所得的素材通过集中、概括、提炼、筛选、构思后在心中所产生的意象。这种意象的形成与画家本人的学识修养、人品素质、审美情趣及艺术技巧都有着直接的联系。“中得心源”的过程实际上是把客观世界中的“物”与主观精神的“我”有机地统一起来，使创作的绘画作品既反映客观生活又表现出画家的感情色彩和鲜明的个性。

潘天寿在《听天阁画谈随笔》中说：“画中之形色，孕育于自然之形色；然画中之形色，又非自然之形色也。画中之理法，孕育于自然之理法；然自然之理法，又非画中之理法也。因画为心源之文，有别于自然之文也。”故张文通（璪）云：“外师造化，中得心源。”自然之理法，画外之师也。画中之理法，心灵中积累之画学泉源也。两者融会之后，进而以求变化理法、打碎理法，是张爱宾（彦远）之所谓“了而不了，不了而了也”，然后能“嘿心玄化，造化在手”。

“外师造化，中得心源”，其“师”字更是恰到好处，“师”造化不仅是重视自然，还是以师事之，以自然、生活为基础和源泉，通过“中得心源”的艺术加工，使自然与生活达到理想化的境界。这个过程即东晋顾恺之所

说的“迁想妙得”。

“迁想妙得”与“外师造化，中得心源”本质上是一致的，有点近似西方美学中的“感情移入”。在绘画创作过程中，只有通过“迁想”“凝想形物”，画竹则“其身如竹化”，画草虫则“不知我为草虫耶，草虫之为我耶”。物我相融，主客统一，才能“妙得”物象的气质神韵。

潘天寿先生对“迁想妙得”的解释是：“迁想妙得，乃指画家作画之过程也。迁，系作者思想感情移入对象。想，系作者思想感情结合对象，以表达其精神特点。得，系作者所得之精神特点，结合各不相同之技法，以完成其腹稿也。然妙字，系一形容词，加于得字上，为全语之关键。”

“迁想妙得”提出了作者主观的思想感情在艺术创作中的重要作用，并显示了唯物思想与辩证观点。“迁想”既指由此物象联想到另外的物象，又指画家将自己独有的思想感情迁移入对象之中，与物象融合；“妙得”是指画家通过对物象深刻的认识，运用充沛的感情和丰富的想象，在创作中表现出独创性和典型性。这不但是运用形象思维的全过程，而且就绘画创作而言，也恰好表现了从感性认识到理性认识，再从理性认识回到感性认识的艺术创作构思的过程。

清代郑板桥所说的“眼中之竹”“胸中之竹”与“手中之竹”的关系，概括了绘画创作从认识生活到表现生活、由感性认识到理性认识的全过程。亦即“外师造化，中得心源”与“迁想妙得”的过程。

“眼中之竹”是造化（自然）中的生活形象。同样的自然外物在表面上看来是没有什么差异的，但在不同的艺术家眼中，在艺术家不同的精神状态下，却是千差万别、各不相同的。正是由于这种不同，画家在选择自然形象时就体现了自身的个性精神，这种个性精神也导致了对生活认识上的差异。画家在寻找与自我精神贯通的自然外物（“师造化”）时，就已表露出了自己的艺术要求。而通过对有所选择的生活物象的观察、认识、研究、体悟等客观自然认知后，通过写生把握、记录其感受和发现客观自然物象具有本质价值的特征，绘画创作就由“眼中之竹”转化为“胸中之竹”，即进入“中得心源”的过程。

无论自然物象如何生动感人，绘画艺术最终还是要通过画家主观精神的熔铸和提炼，在胸中对所要表现的物象以自然认知（眼中之竹）为依据，对其进行组构和营造，以某种艺术语言的形式来显化画家抽象的人格精神

与可视的自然物性。因此，“胸中之竹”的过程与画家本人的艺术修养密切相关，古人所谓“人品不高，用墨无法”“笔墨小技耳，非情操卓行则不工”都说明了在“胸中之竹”这个对自然物象进行艺术加工的过程中，作者的人品情操、文化品位、艺术追求对提炼客观物象的影响。北宋范宽说：“前人之法未尝不近取诸物，吾与其师其于人者，未若师诸物也，吾与其师于物者，未若师诸心。”这进一步突出了画家在创作中主观精神所起的主导作用。因此，要表现的物象经过“胸中之竹”这个“中得心源”的艺术加工过程所创造出来的艺术形象——“手中之竹”，不但不同于生活形象的“眼中之竹”，而且明显带有画家个人痕迹。

不同的画家即使表现的是同一自然物象，由于在最初对自然物像“眼中之竹”的选择上因人而异，而且在“眼中之竹”转化为“胸中之竹”这个“中得心源”的艺术加工过程中，又由于学识、人品、修养的差别而创造出了既不同于生活中自然物象的“眼中之竹”，又不同于描绘同一自然物象的他人所创造的艺术形象的“手中之竹”。

“手中之竹”是主观和客观的融合，是由感性认识到理性认识的结晶。它既保留了客观自然物象的基本属性，又经过了作者的概括、提炼和艺术加工。它表现出作者所赋予的带有抽象意味的主观意象，如神韵、风采、气节等，具有与作者的社会认识、学识修养密切相关的独特性和典型性，这也正是由理性认识回归到感性认识的再现。

“外师造化，中得心源”的创作原则概括了中国画创作观察自然、认识自然、妙造自然的艺术创作规律，并强调形象思维和学识修养对绘画创作的重要意义。

第三节 托物言志的寓兴传统

中国花鸟画典型地体现了具有东方审美情趣的人和自然物象之间主客观融为一体的审美关系。这种审美关系在花鸟画中突出的表现是中国画特有的观察世界和表达感情的方式。这种方式具体体现为以“写生”（师造化）来捕捉自然物象的形态与特征，以“寓兴”来表达与作者人生体验相关的情思。

在花鸟画的早期，人们只是把花鸟画作为现实花鸟的替身来加以捕捉描写，并凭借这一代用品加以想象而达到审美体验。因此，对花鸟画表现的唯一标准就是似与真。唐代边鸾之所以名噪一时，正是由于他“穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍”。要做到这一点，必须向真实生活中的物象索取，因此中国花鸟画的优秀传统“写生”在花鸟画的初期就已形成了，因为只有通过写生才能达到捕捉自然生活中物象形态的目的。但这里的写生不是现在相对临摹的一种学习方法，而是在花鸟画的表现中得花鸟形神的一种艺术境界上的要求。

所谓“寓兴”，是指借绘画中的具体物象，以寄托物象之外的意旨或蕴含着比画中物象更为深远的内涵。花鸟画的表现虽离不开具体的物象，但更着眼于志趣的表达，虽重视真实生动地表现自然美，但又以花鸟为媒介寄托画家关乎人生的理想与愿望。正因为这种特有的方式，密切了花鸟画与人类心灵的关系，开拓了画家以高尚情操影响观者精神生活的途径，形成了花鸟画审美方式上的民族特点，即“寓兴”于“托物言志”——借画中物象抒发个人感情，以与观者沟通，从而增强花鸟画的表现力。

花鸟画“托物言志”的“寓兴”传统早在五代时工笔花鸟画的成熟期就已形成。宋代郭若虚《图画见闻志》论“徐黄异体”时指出：“谚云‘黄家富贵，徐家野逸’。不唯各言其志，盖亦耳目所习，得之于心而应之于手也。”“言其志”的志趣表达来自志趣“得之于心”，而“得之于心”的志趣来自“耳目所习”，于是“应之于手”产生了不同的风格。徐熙、黄筌借花鸟寄托的不同志趣来自他们不同的生活环境和品性，“应之于手”形成的风格形态恰好表现为“富贵”与“野逸”，达到了形式与内容的统一。

《宣和画谱·花鸟叙论》中写道：“绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉。”这句话表明了花鸟画的托物言志与文学传统有关。花鸟画虽然远在唐代就成为一个独立画科，但人们对自然界花鸟的欣赏却远远早于唐代，中国最早的诗集《诗经》就反映了人们与动植物之间的审美关系。诗人以“六义”中的“赋、比、兴”为手段，通过对花草禽鸟自然美的描写，比拟人事，兴起人意，表现人们的内心感情世界。“比”与“兴”的艺术手段之所以为人们所接受，是因为实际生活中，特别是在对自然美的欣赏中，本来就存在着比兴的心理因素。文学艺术把这种因素加以强化，花鸟画家则结合花鸟艺术和特点予以集中表现。《论语》中借松柏表达坚贞的人格，屈

原的《离骚》以美人、香草寄托诗人的高尚情操，花鸟画中的“梅兰竹菊”被寓为“四君子”，松竹梅被寓为“岁寒三友”，其寓意表达的基础因素都是来源于文学传统。把牡丹寓为富贵，把鸳鸯寓为夫妻等寓兴传统则来源于民俗文化。正是这种“寓兴”，使中国花鸟画步入了自觉表现审美感受的境界。花鸟画家把自己的内心世界寄托于画中具有代表意义的物象，而花鸟与人意的感发关系实际上是画家把因物感发的情思传达给观者的艺术手段，是对中国传统艺术中人情与外物的感应关系的高度概括。花鸟画在极尽花鸟情态的变化中注意引发观者的联想与想象，唤起他们的某种情思与生活体验，造就了花鸟画的文化品位、审美趣味及品评标准，从而大大加强了花鸟画的民族特色与审美意趣。

历代优秀的花鸟画家无论作品面貌有多大差异，成就的取得除技法上以前人为基点外，无不立足于“写生”，进而发展为与具体物象情景交融的“寓兴”境界。八大山人就是最典型的例子，他的笔墨技巧固然前无古人，但更重要的是他所创造的寂寞荒寒的空间重境和白眼向人、孤独冷僻的花鸟造型与他的内心世界融为一体，成为代替他表达内心情感最有表现力的语言。徐渭的大写意花鸟画是花鸟画发展史上的里程碑，但他那笔墨恣肆的基因却是“怀才不遇，英雄无路”的满腔悲愤。借花鸟画墨色的淋漓挥洒来表达自己强烈的个人情感，才是徐渭最初的动机所在。

因此，花鸟画“托物言志”的寓兴传统不是机械刻板地再现自然，而是借助花鸟的自然美加以升华，进而揭示作者的生活理想、审美情趣、品格与情操，从而使中国花鸟画具有了深蕴东方文化内涵的审美价值。

第四节 以形写神的意象造型观

中国绘画既承认艺术创造来源于客观世界，又十分重视艺术家的主观作用。中国画家很早就认识到了艺术不等于现实，绘画中表现的物象不是客观物象的再现，它只不过是情感表现的符号载体。它既源于现实，又经过画家主观表现后成为现实与艺术的中介。因此，绘画中表现的物象如何超越客观物象的摹似而强调主观的创造作用，达到既源于生活又高于生活的表现目的，是中国绘画中一个重要的构成因素。

绘画中描绘的物象离不开对形的表现。中国画的初萌时期是“以意表形”的，那时的形稚拙、简单、似是而非。随着时代的发展，在积累了绘画经验的基础上，中国画进入了“以形写形”的阶段。所谓写“犬马最难”“鬼魅最易”（《韩非子》），包括《历代名画记》中所载陆机的“存形莫善于画”，所着眼的都是写形的功能。至魏晋南北朝时期，绘画对形的掌握已达到相当高的水平。但中国画家并没有以此为满足，他们在绘画的发展中已认识到“形似”不一定“神似”，只有在造型上表现对象的内在本质、精神面貌和性格特征，才能真正达到表现对象的目的。

古人认为“万物不一状，无变不一相”。形是外在的，是表面现象，是具体的、用眼睛可以看得见的；神是内在的、本质的，是抽象、隐含、只能感受的。自然界中的形只是神依附的基点，无形，神不能存在。神则是形的灵魂，没有神的形只是一个空壳。只有形神相依，相辅相成，才能达到绘画造型上的最高境界。

正式将“神”引入绘画中，并赋予这一概念新的美学含义的正是顾恺之的“以形写神”论。

顾恺之提出画人“传神写照，正在阿睹（眼睛）中”，并指出要“以形写神”。关于“以形写神”，潘天寿在《听天阁画谈随笔》中说：“所谓‘以形写神’，即神从形生，无形，则神无所依托。然有形无神，系死形相，所谓‘如尸似塑者是也’，未能成画。”“顾氏所谓神者，何哉？即吾人生存于宇宙间所具有之生生活力也。‘以形写神’，即所表达出对象内在生生活力之状态而已。故画家在表达对象时，须先将作者之思想感情移入对象中，熟悉其生生活力之所在，并由作者内心之感应与迁想之所得，结合形象与技巧之配置，而臻于妙得。是得也，即捉得整个对象之生生活力也。亦即顾氏所谓‘迁想妙得’者是也。”“顾氏所谓‘以形写神’者，即以写形为手段，而达写神之目的也。因写形即写神。然世人每将形神两者，严划沟渠，遂分绘画为写意、写实两路，谓写意派，重神不重形，写实派重形不重神，互相对立，争论不休，而未知两面一体之理。”“‘以形写神’系顾氏总结晋代以前人物画形神之相互关系与传神之总结。即是我国人物画欣赏批评之标准。唐宋以后，并转而为整个绘画衡量之大则。”潘天寿对形与神的关系可谓阐述得十分明了。

形与神的关系直接导源于先秦哲学。从重道轻器的原则到“得意忘

象”，从道器并重的原则到烛火之喻，都为绘画上重神轻形、神依于形的原则准备了足够的基础。比顾恺之晚近百年的谢赫提出绘画的“六法”，其中“气韵生动”和“应物象形”是对顾恺之“以形写神”论更全面、更具体的解释和要求。其他技法只是顾恺之以形写神论的系统化和条理化。这一理论的提出不仅促进了中国画的发展与提高，也是对中国古典美学的一个卓越贡献。

所谓“气韵生动”，即绘画要表现出对象的气质风韵，要自然、生动、传神，气韵是传神的具体依据。“应物象形”则是对表现形体结构的具体要求。要解决形的问题，首先要讲“应”，“应”有“物物之应”“物我之应”。“物物之应”是指象形时要注重自然规律，要表现对象的基本特征，以免有“画虎类犬”之嫌。“物我之应”是指作者对物象的认识，即潘天寿所说“须先将作者之思想感情移入对象之中，熟悉其生生活力之所在，并由作者内心之感应与迁想之所得”。如果没有“应”作为基础，“象形”的程度也就没有标准了。“应物”的“物”，是与人的主观认识并存的，古语中“物色人才”“物语不尔耳”的“物”就包括“物—客观”“物—主观”的意思在内。故“应物”既包括要知造化，也包括画家的学养在其中所起的主导作用。那么，“象形”像到什么程度呢？象有皮相之象，骨相之象，气韵之象即神采之象。而这种种象，又有程度的不同、巧妙的不同和风格意趣的不同。但无论如何不同，绘画中表现的物象外形上总不能达到与具体物象丝毫不差的程度。因此，中国画家认识到了在表现客观物象时追求外形上的绝对相像是徒劳的，应该既以自然物象的基本特征（“应”中的“物物之应”和“物—客观”）为具体依据，又运用“物我之应”和“物—主观”（作者对客观物象的认识和画家自身的学养）对客观物象进行艺术取舍和加工，使绘画的造型在“应物”的基础上，去其烦琐，并对外形的基本特征进行归纳、概括，积极地进行内在本质和神韵上的深入表现和追求，以达到气韵生动与以形写神的象形目的。而这种象形也只有以具体物象的风韵形态、气脉理致作为具体依据，才能既不失客观物象的真实，又表现出客观物象的内在本质，达到以写形为手段、以写神为目的、形神兼备的造型要求。

形和神的关系既是对立又是统一的。形是神赖以存在的躯壳，但无神不活；神是赋予形生命的灵魂，但神无形不存。绘画中的神并不等于形，因为物象内在的本质并不是时刻存在于可视的外形上的。如果对描绘的对