

中国经典 绘画美学

彭兴林 著

世人止知吾落笔作画，却不知画非易事。庄子说画史“解衣盘礴”，此真得画家之法。人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓易直子谅，油然之心生，则人之笑啼情状，物之尖斜偃侧，自然布列于心中，不觉见之于笔下。——《林泉高致》

 山东美术出版社

中国经典绘画美学

彭兴林 著



山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国经典绘画美学 / 彭兴林著. — 济南: 山东美术出版社, 2011.10
ISBN 978-7-5330-3216-6

I. ①中… II. ①彭… III. ①中国画—艺术美学—研究—中国 IV. ①J212.01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 160177 号

策 划: 鲁美视线
责任编辑: 陈继华 石增银
责任印制: 傅守兰
装帧设计: 王秀丽

主管部门: 山东出版集团
出版发行: 山东美术出版社
济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)
<http://www.sdmspub.com>
E-mail: sdmscbs@163.com
电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185
山东美术出版社发行部
济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)
电话: (0531) 86193019 86193028
印 刷: 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司
开 本: 787×1092毫米 16开 18.75印张
版 次: 2011年10月第1版 2011年10月第1次印刷
定 价: 36.00元

前言

中国古代绘画理论著作作为数不少，但往往类似语录体，言简意赅、辞深意奥。而后人在解释这些命题时，又常常是“以玄对玄”，令人难以理清作者的思想观点。所以，用朴实、明晰的语言去解释和梳理这些美学命题是很有必要的。

绘画美学的理论，早在春秋战国和秦汉时期便已见端倪，散见于先秦诸子百家之言，如孔子的“绘事后素”论、庄子的“解衣般礴”论等。这些理论片段而不成系统，且作者多是借论画以喻道。真正意义上的绘画美学的形成，应该是在魏晋时期。

魏晋六朝是我国审美意识发展的一个极其重要的历史阶段。在玄学思潮以及人物品藻风气的直接影响下，绘画、书法、诗文等等在审美上都发生了巨大的变化。绘画理论逐渐形成了体系，有了专门的著述。

此时提出的美学命题有：“以形写神”、“传神写照”，在绘形的基础上强调神似；“气韵生动”，反映出形神关系的进一步提升；“含道映物，澄怀味象”，将审美主体与客体紧密联系在一起，主体的精神境界和情感得到了高度重视。这些命题形成了中国画独立的审美体系。自魏晋以来，中国画始终沿着这条独立的美学架构，在探索中发展，这也是其他画种所没有的。

这段时期的画论专著有曹植的《画赞序》，顾恺之的《论画》、《魏晋胜流画赞》，宗炳《画山水序》，王微《叙画》，谢赫《古画品录》，姚最的《续画品》等。

到了隋唐五代，社会经济发达，中外文化频繁交流，促进了绘画艺术的空前繁荣。这一时期的画论，在前人的基础上有了新的发展，探讨的范围也不断扩大。画史的编撰、画理的探讨、技法的研究，都盛极一时。

隋唐时期的美学命题与魏晋相比更强调主客体的关系，特别是对意境的认识有了突出的发展。“意在笔先，画尽意在”，是指画家在下笔之前在心中酝酿好艺术意象，在作品完成后又能表现出无尽的意蕴；“神、妙、能、逸”，四品说成为后世评画的基本依据；“妙悟自然”，主张审美主体在欣赏画作时，充分发挥创造性的想象，通过感性直观的方式体悟画作的气韵之美；“外师造化，中得心源”，意指画家以大自然为师，结合内心的感悟来进行绘画创作。这一命题的出现，对绘画创作中主客观之间的矛盾，给予了解答，既反对客观师物的机械倾向，也反对主观师心的片面性。可以说，“外师造化，中得心源”的美学思想是隋唐时期绘画美学的核心。

这个时期的画论著作有王维的《山水论》、朱景玄的《唐朝名画录》、张彦远的《历代名画记》、荆浩的《笔法记》等。

宋元时期，绘画艺术进入了全面发展阶段，山水画、人物画、花鸟画、水墨画等各种门类的绘画皆有卓著的成就。自北宋起，文人画声势渐起，至元代而壮大。文人画强调笔墨情趣，强调主观意兴的抒发，重视绘画中诗、书、画的结合，对后代的中国绘画发展产生了深远的影响。文人画的兴起，丰富了画论，也对六朝以来的传统画论产生了极大的冲击。这一时期，绘画美学体系已基本成熟。

受文人画风潮的影响，此时的美学命题更加强调艺术作品的恬淡虚无、气韵备至的意境，绘画向传神写意进一步靠拢。“逸格最难”，将唐代独立于三格之外的逸品置于四格之首，突出了逸格的地位；“以林泉之心临之”，指的是以淡泊真挚的胸襟情怀去欣赏山水和山水画，才能真正体会到山水之美；“士人画取其意气所到”，表明文人画不刻意追求形似，而是以神统形，抓住对象的神韵，抒发作者的情感；“诗画本一律”，强调画作之

中蕴含着绘画者的神情意趣，给人以诗一般的情致。

这一时期的画学名著有郭若虚的《图画见闻志》，黄休复的《益州名画录》，刘道醇的《圣朝名画评》，郭熙、郭思的《林泉高致》，米芾的《画史》，董道的《广川画跋》、《宣和画谱》，邓椿的《画继》等。

明至清，绘画界流派纷繁，各成体系，各个画科全面发展、题材广泛。其中以山水、花鸟等水墨写意画的成就最为显著，表现手法上也有所创新。文人画日益占据画坛主流，在这种环境下，绘画美学也犹如百川入海，进入了大交融、大贯通的时代。

这个时期美学命题更加成熟，在总结和发展前人思想的基础上，主客兼顾，强调作品的个性特征。“不求形似求生韵”，提出作画旨在寄兴遣怀，表达出一种活生生的韵味；“画分南北宗”，将禅宗的抽象思维与绘画的具象画风相对照，把画分为南北宗两派，为山水画创作开辟了新的理论道路；“师古人与师造化”，既要从古人的作品中吸取经验，也强调在天地自然中观察锻炼，获得亲身的体验；“一画论”，将绘画艺术提升到哲学本体论的地位，从宇宙万物的本体层面对绘画艺术的本质进行考察；“我之为我，自有我在”，强调在艺术创作中追求个人的独创性、创新性；“无画处皆成妙境”，也即画中留白，主张以空白衬托画面的主体，同时扩大了画面的意境，使画作意味无穷。

明清时期的画论专著有：王绂的《书画传习录》、董其昌的《画禅室随笔》、石涛的《画语录》、方薰的《山静居画论》、华琳的《南宗抉秘》等。

纵观中国画论的发展历程可知，每一时代的绘画美学思想都是当时的绘画艺术特征和艺术水平在理论上的反映，带有浓郁的时代气息。要将历史上所有画论作品逐一梳理，既耗时、繁琐又不利于读者有重点地进行阅读。因此，本书以年代为序，撷取具有代表性的18位思想家的绘画美学理论，概括其主要的思想命题，并加以解析、评介，以使读者对中国绘画美学理论的历史发展能有一个大纲式的了解，并以此为起点，去关注更多的绘画美学作品和我国的传统绘画艺术。

目录

顾恺之 传神写照与迁想妙得	1
宗炳 澄怀味象与畅神说	14
王微 画与《易》象同体与拟太虚之体	24
谢赫 图绘六法	34
姚最 立万象于胸怀与心师造化	47
王维 水墨最上与意在笔先	58
朱景玄 画者圣也与四品说	73
张彦远 书画同体与妙悟自然	86
荆浩 六要与二病	103
黄休复 逸格最难	117
郭熙 林泉之志与林泉之心	129

苏轼	文人画与诗画一律	152
徐渭	不求形似求生韵	169
王世贞	形模与气韵	184
董其昌	文人画与南北宗论	201
石涛	一画论与自有我在	223
郑板桥	无古无今之画与胸无成竹	248
华琳	画中之白与推远之法	268
参考书目		288
后记		290

顾恺之

传神写照与迁想妙得

顾恺之（约346—约407）字长康，小名虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人。东晋画家，义熙初官散骑常侍。他博学多艺，工诗赋、书法，尤善绘画，人物、佛像、山水皆能。在当时有“才绝、画绝、痴绝”三绝之称。^①他的画师法卫贤，行笔细劲连绵，如春蚕吐丝，又如行云流水。唐张彦远评其画，“意存笔先，画尽意在”。

顾恺之的画作很多，据记载有《司马宣王像》、《谢安像》、《刘牢之像》、《王安期像》、《阮修像》、《阮咸像》、《晋帝相列像》、《司马宣王并魏二太子像》、《桂阳王美人图》、《荡舟图》、《虎豹杂鹭鸟图》、《凫雁水鸟图》、《庐山会图》、《水府图》、《行三龙图》、《夏禹治水图》等。但其真迹早已不存，只有《洛神赋》与《女史箴图卷》的摹本传世。

魏晋时期，正统的儒家思想受到冲击，而崇尚老庄的玄学之风在士大夫中广为流行。同时，佛家的出世轮回思想及道家的清静无为意旨又相互影响，于是产生了人文情怀最为盛行的“魏晋风度”时代。在这种文化风潮的影响下，书画艺术的审美意识也随之发生了非凡的变化。

顾恺之就是引领这种审美变化的先驱。他提出的“传神写照”、“迁想妙得”在当时的绘画领域具有划时代的意义。传神写照是通过人物形象特征，揭示人物的内在精神，也即所谓以形写神。而作为一名画家，仅仅依模绘物是不够的，更重要的是充

①相传一年春天，顾恺之要出远门，于是将自己的作品放在柜子里，贴上封条，交给一位叫桓玄的朋友代管。桓玄等他走后，揭下封条打开柜子，将画全部取出来，然后把空柜子封好。几个月后，顾恺之归来，桓玄把柜子还给他，并说原封未动。等顾恺之打开柜子后，却见一张画也没有了，惊叹道：“妙画有灵，变化而去，犹如人之羽化登仙，太妙了！”

又有一次，桓玄说他有一片树叶是蝉用来藏身的神叶，贴在脸上别人立刻就看不见你了。顾恺之信以为真，将那片“神叶”贴在自己脸上。过了一会儿，桓玄竟朝他身上便溺，顾恺之认为他看不见自己，也不以为怪。《艺文类聚》说他此痴绝世。

——以上见《晋书·顾恺之传》



《洛神赋图》局部

分发挥画家自身的艺术想象力，表达物体形而上的东西，即“迁想妙得”。

顾氏的这些理论创见，反映了他在长期绘画实践中从形象思维上升到逻辑思维得出的判断。同时也是他对魏晋以来的绘画，尤其是对人物画的形神关系的总结与探讨。

顾恺之论画的著作，在《历代名画记》中保存了三篇，即《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》。另外，《世说新语》中也记录了他的一些语录及轶事。

一、传神写照

顾长康画人，或数年不点目精（睛）。人问其故。顾曰：四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照正在阿堵中。——《世说新语·巧艺》

顾长康画裴叔则，颊上益三毛，人问其故。顾曰：裴楷俊朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。——《世说新语·巧艺》

以上是《世说新语·巧艺》记载的二则关于顾恺之的绘画故事。这些故事反映了他的审美倾向与美学思想。“传神写照”是顾恺之绘画美学的核心内容。简而言之，就是人物画的描绘重点不在于形体，即“四体妍蚩，本无关于妙处”，而眼睛才是刻画的重点，所谓“传神写照正在阿堵中”。



明张路画《老子骑牛图》局部

古人论四体

龙眠居士知自媚于艺，或谓画人三昧，不得辞也。尝得周昉画《按箏图》，其用功力不遗余巧矣。媚色艳态，明眸善睐，后世自不得其形容骨相，况传神写照可暂得于阿堵中邪？尝持以问，曰：“人物丰浓肌胜于骨，盖画者自有所好哉？”余曰：“此固唐世所尚，尝见诸说太真妃丰肌秀骨，今见于画，亦肥胜于骨，昔韩公言曲眉丰颊，便知唐人所尚以丰肥为美，防于此时知所之矣。”《广川画跋》卷六

顾氏所说“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照正在阿堵中”，也不是绝对的。《广川画跋》就说唐人作画更注重写丰体。后人也认为身体与眼睛是相互依存的关系，同样不可忽视。

王绂论传神写照

传神之难在目。顾虎头云：传神写照，都在阿堵中。其次在颧颊。吾尝于灯下顾见颊影，使人就壁画之，不作眉目，见者皆失笑，知其为我也。目与颧颊似，余无不似者，眉与鼻口，盖可增减取似也。传神与相一道，欲得其人之天，法当与众中阴察其举止。明王绂《书画传习录》卷二

传神写照

顾恺之云：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照正在阿堵中。”张路所绘《老子骑牛图》，对老子眼睛的刻画极得顾氏之三昧。

《老子骑牛图》

明张路画。张路，字天驰，号平山，大梁（今河南开封）人，擅画人物。图绘老子骑青牛，右手握一经卷，双目仰视天上飞来的一只蝙蝠。

老子是我国古代的大哲学家与道家创始人。相传，老子晚年乘青牛西去，在函谷关写下了五千多言的《道德经》。历代画家多以“老子出关”、“紫气东来”为题材作画。此图稍别于以往题材，着重刻画“福顺道意”。写老子双目炯炯有神，仰视蝙蝠，寓上天赐福之意。



明张路画老子骑牛

《太平广记》引《京师寺记》讲述了一则顾恺之点睛的故事：当时京都瓦棺寺募捐修缮，朝廷的官员及士大夫最多者捐出十万钱，而顾恺之扬言欲捐百万。一个穷画家要拿出这么多钱，众人都以为他在说大话，顾恺之却镇静自若。他说：只要给我寺院中的一面墙壁，定奉百万。然后，他在这面墙壁上绘维摩诘讲经图，观者如堵。图将毕，不见点睛，众人欲急。于是，顾恺之说：要观我点睛者，第一天的门票是十万钱，第二天是五万钱，第三天可任其施。三日过后，收入逾百万之多。可见，顾恺之的点睛之笔是多么神妙。

也正因此，他对眼睛的刻画尤为谨慎。所谓“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照正在阿堵中”，即是说一幅人物画的成功与否，关键在于眼睛的刻画，所以要慎而又慎，在没有想好能把人物的“神”表现出来之前，是不能轻易动笔的。

顾氏所说的“神”是指人物内心世界所表达出的感悟信息，或称“风神”。这种风神之说与当时玄学的盛行不无关系。

“神”是一种看不见摸不着的东西，只能意会，不能言传。

“手挥五弦易，目送归鸿难”，是顾氏又进一步阐述了“传神写照”的重要性。绘画俗语说“画人难画手”，在顾氏看来，只要勤学苦练，“手挥五弦”是易事，而“目送归鸿”是形而上的功夫，就不那么容易了。

顾恺之不但强调眼睛是人物画传神的重要部位，其他特征也很重要。如史料所载，他画裴楷时故意在他的面颊上加了三根毫毛。因裴楷“俊朗有识具”，多了这三根毫毛，恰能表达出人物的这种神态。从中可以看出，只要抓住人物的典型特征，就可以达到传神写照的目的。

二、以形写神

人有长短，今既定远近以瞩其对，则不可改易阔促，错置高下也。凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空

宋陈造论写神

使人伟衣冠，肃瞻眄，巍坐屏息，仰而视，俯而起草，毫发不差，若镜中写影，未必不木偶也。著眼于颠沛、造次、应对、进退、颦頞、适悦、舒急、倨敬之顷，熟想而默识，一得佳思，亟运笔墨，免起鹤落，则气正而神完矣。少陵云：褒公鄂公毛发动，英姿颯爽来酣战，所以姜曹将军也。张横浦则曰：孔门弟子能奇怪，画出当年活圣人。所以咏“子温而厉，威而不猛，恭而安”也，人鲜克知此妙，故重为商评之。《御定佩文斋书画谱》卷十五

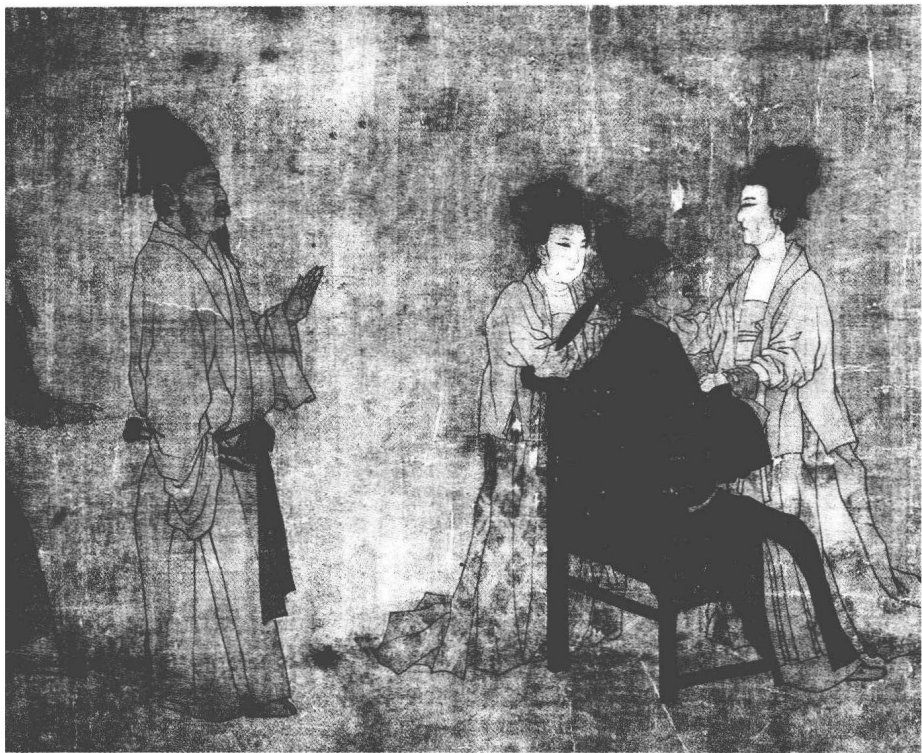
由此可知，“写神”是通过对人物的“四体”及面部等五官细致的刻画，从而传达出摹写对象的内心世界。

清人论点睛

生人之有神无神在于目，画人之有神无神亦在于目。所谓“传神阿堵中”也。故点睛得法，则周身灵动。不得其法，则通幅死呆。法当随其所写何如，因其行卧坐立、俯仰顾盼，或正观、或邪视，精神所注何处，审定然后点之。

面向左则睛点左，面向右则睛点右，随向取神，人皆知之。有时独行寻句，孤坐怀思，身在图中，神游象外，则向左者正要点右，向右者偏宜点左，方得神凝，更见灵活。

清郑绩《梦幻居画学简明》卷二



五代南唐顾闳中画《韩熙载夜宴图》

《韩熙载夜宴图》

局部

《韩熙载夜宴图》南唐顾闳中绘。图以南唐中书侍郎韩熙载的生活轶事为题材绘制而成。韩熙载，山东北海（今山东潍坊）人，唐末进士，是一位北方贵族，因战乱南逃，被南唐朝廷留用。

全图是由听琴、观舞、休闲（此局部）、赏乐和调笑等五个既可独立成章，却又相互关联的片断所组成的画卷，无论是整体造型、衣纹勾勒、用笔、设色方面，都显示了画家的深厚功力和高超的绘画技艺。可见，当时的画家并非片面认为“四体妍蚩，无关妙处”，只是相对眼睛的传神而言。

其实对，荃生之用乖，传神之趋失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。——《论画》

顾恺之在这段话里论述了形与神的关系。形是客观对象的外在表现，神是客观对象所传达出来的一种内在特征。只有通过对象进行细致地刻画才能展现出对象丰富的内在特点，假若没有描绘对象，即“空其实对”，那么传神便也无从说起。同时，“以形写神”中的“形”不仅仅指人物的外形等表层含义，也包含有人物的动作与神情之间的关系及各个人物之间的关系。

在创作的过程中，画家通过形象思维把客观对象的“实感”进行提炼和塑造，使画中物象更能反映客观对象的真实性，这也是顾恺之“以形写神”论的实际意义所在。

至于“四体妍蚩，无关妙处”是相对而言，并不是说形体无关紧要，可有可无。只是讲形体与极为传神的眼睛相比，要显得“无足轻重”一些。

三、迁想妙得

凡画，人最难，次山水，次狗马；台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。此以巧历不能差其品也。——《魏晋胜流画赞》

顾恺之的另一个绘画美学观点是“迁想妙得”。为了准确地刻画出人物的典型特征与内在精神，顾氏认为画家必须充分发挥自身的艺术想象，即所谓“迁想妙得”。要想把握人物本身的东西包括神韵，仅仅依靠观察是不够的，在这里画家的想象力是十分重要的。

宗白华先生在《美学散步》中对顾恺之所提的命题是这样解释的：“为了达到‘气韵生动’，达到对象的核心真实，艺术家要发挥自己的艺术想象。这就是顾恺之论画时说的‘迁想妙得’。一幅画既然不仅仅描写外形，而且要表现出内在神情，就要靠内心的体会，把自己的想象迁入对象形象内部去，这就叫‘迁想’；经过一番曲折之后，把握了对象的真正神情，是为‘妙得’。颊上三毛，可以说是‘迁想妙得’了——也就是把客观对象的真正特性，把客观对象的内在精神表现出来了。”

作品艺术想象的缔造决定着作品的格调，是逸品、能品、匠品还是俗品。如果说“传神写照”是中国画的魂，那么“迁想妙得”就是中国画的神。一幅高格调的作品，神与魂缺一不可。神魂相加，所表达出的是逸趣、神韵、意象等境界。这种只能意会的境界是中国画所独有的，也是中国画的最高标准。

纵观顾恺之在绘画审美上所提出的“传神写照”等命题，主要与当时风靡的玄学思潮有关。汤用彤说“玄者玄远，宅心玄远，则

元王绎写像秘诀

凡写像，须通晓相法。盖人之面貌部位与夫五岳四渎各各不侔，自有相对照处，而四时气色亦异。方叫嘯谈论之间本真发见，我则静而求之默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底，然后以淡墨霸定，逐旋积起，先兰台庭尉，次鼻准，鼻准既成，以之为主，若山根高取，印堂一笔下来；如低取，眼堂边一笔下来；或不高不低，在乎八九分中，侧边一笔下来。次人中，次口，次眼堂，次眼，次眉，次额，次颊，次发际，次发，次头，次打圈。打圈者，面部也。必宜如此一一一对去，庶几无纤毫遗失。近代俗工，胶柱鼓瑟，不知变通之道，必欲其正襟危坐如泥塑人，方乃传写，因是万无一得，此又何足怪哉？吁！吾不可奈何矣。《御定佩文斋书画谱》卷十四

元王绎从顾恺之以“技进乎道”的抽象绘画语言中，发展到了具体创作中的实实在在的操作方式。



《洛神赋图》局部

重神理，而遗形骸”。魏晋人放浪形骸，不拘于礼，不拘于法，任情自我，于是产生了“传神写照，迁想妙得”的美学思想。汤用彤说的好：“顾氏之画理，盖亦得意忘形学说之表现也。”

附录：

一、作者的绘画美学资料

凡将摹者，皆当先寻此要，而后次以即事。凡吾所造诸画，素幅皆广二尺三寸，其素丝邪者不可用，久而还正则仪容失。以素摹素当正，掩二素任其自正而下镇，使莫动其正。笔在前，运而眼向前视者，则新画近我矣。可常使眼临笔，止隔纸素一重，则所摹之本远我耳，则一摹蹉积弥小矣。可令新迹掩本迹，而防其近内，防内若轻物，宜利其笔重，宜陈其迹，各以全其想。譬如画山，迹利则想动，伤其所以巖；用笔或好婉，则于析楞不隳。或多曲取，则于婉者增折不兼之累，难以言悉，轮扁而已矣。写自颈以上，宁迟而不隳，不使远而有失。其于诸像，则像各异迹，皆令新迹弥旧，本若长短刚软，深浅广狭，与点睛之节上下大小厚薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。竹木土可令墨彩色轻，而松竹叶重也。凡胶清及彩色，不可进素之上下也。若良画黄满素者，宁当开际耳。犹于幅之两边各不至三分，人有长短，今既定远近以瞩其时，则不可改易阔促，错置高下也。凡生人亡有手揖眼视，而前亡所对者，以形写神而空其实对，茎生之用乖，传神之趋失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟对之通神也。《论画》

凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。此以巧历不能差其品也。

《小列女》：面如银，刻削为容仪，不画生气。又插置丈夫支体，不似自然。然服章与众物既甚奇，作女子尤丽衣髻，俯仰中，一点一画皆相与成其艳姿。且尊卑贵贱之形，觉然易了，难可远过之也。

《洛神赋图》

《洛神赋图》，是作者以曹植的名篇《洛神赋》为依据而创作的，描绘的是曹植与甄妃之间一段缠绵悱恻的爱情故事。曹植借洛河中的水神为甄妃的化身，抒发内心蕴积的爱慕之情。而顾恺之在创作此画时，很好地领会了曹氏的情怀。

画面开首描绘曹植在洛水河边与洛神女相逢的情景，依依顾恋，又时隐时现。此后描绘洛女驾六龙云车离去，女嫔、雷神、鱼龙等相伴左右，洛女回首张望，恋恋不舍，一种无奈又不忍离去之情跃然画面。画家主要将刻画的重点放在人物性格及表情方面，而以画中的山石树木点缀情趣。如此的表现手法也正是顾氏所倡导的“传神写照”的理念。唐代张彦远对他的画风评价为：

“紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋雷疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。”

相传，顾恺之爱吃甘蔗，但他每次吃甘蔗都是从蔗尾吃起，然后慢慢吃到甘蔗甜头。他说这叫“渐入佳境”。

（见《晋书·顾恺之传》）顾恺之的《洛神赋图》也是本着这一原则立意的。