

# “形神”之辨

## ——晋唐人物画理论的形神关系探微

赖 依

西安美术学院艺术人文学院, 陕西 西安

收稿日期: 2026年2月4日; 录用日期: 2026年2月27日; 发布日期: 2026年3月5日

### 摘 要

形神关系一直是中国古典画论中所探讨的重要理论问题。从魏六朝时期开始,“形神”概念逐渐由哲学领域转向美学领域,其作为品评标准被广泛运用于古代的绘画艺术当中。“形神观”也贯穿于绘画实践,本文以晋唐时期(公元266年到公元907年)的人物画为例,追溯其形神关系的历史渊源,探究了晋唐时期人物画理论中“形”与“神”所蕴含的辩证关系,并阐述了晋唐时期形神理论对中国传统绘画体系建构的影响,总结出晋唐时期人物画理论中形神关系问题的共通性。

### 关键词

形神关系, 人物画论, 晋唐时期, 形神兼备

## “Form and Spirit” Dilemma

### —A Delving into the Relationship between Form and Spirit in the Theory of Figures in Jin and Tang Periods’ Paintings

Yi Lai

College of Arts and Humanities, Xi’an Academy of Fine Arts, Xi’an Shaanxi

Received: February 4, 2026; accepted: February 27, 2026; published: March 5, 2026

### Abstract

The relationship between form and spirit has always been an important theoretical issue discussed in Chinese classical painting theories. Since the Wei and Jin dynasties, the concept of “form and spirit” gradually shifted from the philosophical field to the aesthetic field, and it was widely applied as a criterion for evaluation in ancient painting art. The “view of form and spirit” also runs through the painting practice. This article takes the figure paintings of the Jin and Tang periods (from 266 AD to

907 AD) as an example to trace the historical origin of the relationship between form and spirit, explores the dialectical relationship contained in “form” and “spirit” in the theory of figure paintings during the Jin and Tang periods, and elaborates on the influence of the form-spirit theory during the Jin and Tang periods on the construction of the traditional Chinese painting system, and summarizes the commonalities of the form-spirit relationship issues in the theory of figure paintings during the Jin and Tang periods.

## Keywords

The Relationship between Form and Spirit, Theory of Figure Painting, The Jin and Tang Periods, Integrating Form and Spirit

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

## 1. 形神关系的历史渊源

形神关系问题，其实就是古代画家对于人物画中“形”与“神”是处于何种位置、关系，如何具体呈现的一种理论性的探讨。最开始的“形神”关系，主要体现在思想层面上，还没有运用到绘画创作之中。例如，庄子在《庄子·知此游》中提出“精神生于道，形本生于精，万物以形相生”的说法，这是中国哲学史上关于“形神”关系比较早期的理论，主要是探讨人的“神”从何而来。庄子认为，人的精神是从“大道”中产生出来的，形体是从“精气”中产生出来的。这个时期所探讨的大多都是“精气”、“精神世界”。韩非子在“谈画”中提到了“形”字：“客有为齐王画者，齐王问曰：‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰最易者？’曰：‘鬼魅最易。’夫犬马，人所知也，日暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”<sup>[1]</sup>这个意思是说犬马人人都见过，所以要注重其外形，不然很容易被说画得不像，而“鬼魅”反之。其实这里已经有开始注重物体客观外在的“形”。

而到了汉朝，基本形成了形神内在统一的关系，还强调了“神”对“形”的一个主导作用。如“故以神为主者，形从而利。以形为制者，神从而害”。而《淮南子》一书第一次将“形”与“神”这两个哲学概念引入美学领域。“佳人不同体，美人不同面，而皆说(悦)于目。”这里谈到的“体”及“面”就是指形神之“形”。到了魏晋时期，才真正通过描绘人物自身的“形”来表现被画人物的“神”，而唐代则是在魏晋时期理论基础上的一个辩证发展。笔者认为魏晋以前的“形神”理论对晋唐时期所在人物画中探讨的形神关系奠定了一定的基础。

## 2. 晋唐时期人物画理论中“形”与“神”的辩证关系

### 2.1. “以形写神”“传神写照”与“气韵生动”

“以形写神”是东晋顾恺之所提出来的绘画理论。在《摹拓妙法》中顾恺之提出：“以形写神而空其实对，笙生之用乖，传神之趋失矣。……一像之明昧，不若悟对之通神也。”<sup>[2]</sup>“形”的“长短、刚软、点睛之节的上下、大小、醜薄”都关乎到“传神”，也就是依照被描绘客体的“形”，来具体地体现其“神”。如果说“以形写神”是审美创作方面去探究“形神”关系的话，那么“传神写照”则是一种审美鉴赏，正所谓“传神写照，正在阿堵中”，二者关系密不可分，共同构成了顾恺之的“形神关系”理论。就顾恺之而言，绘画固然要讲究形似，但人物画最重要的地方是要勾勒好眼神，形似的基础上最重要的是能够“传神”。创作者不仅要在“形”上面下功夫，更要考虑绘画中的人物，融入其中，赋予人物情

感，使其“传神”，也就是说，借由“形”描绘出“神”，以“形”去体现其“神”。在《女史箴图》中可以看出顾恺之运用了中国古代绘画特有的“意象造型”观念，将“以形写神”贯穿始末，里面所描绘的十九位女性都是严格按照比例进行描绘的，可以看出顾恺之对于“形”的重视，以人物相貌、身体形态来达到传其神韵的效果。在《洛神赋图》(图1)中，曹植以倾慕的眼神望向洛神，洛神的每个回眸都落在了曹植身上，瞬间两情相悦、含情脉脉的意境和氛围油然而生，十分传神。人物的神情相互呼应，视觉的相互回应给人以联系的视觉整体效果，是“传神写照”的经典例子。



Figure 1. Gu Kaizhi's "Illustration of the Luo Shen Fu" (partial)  
图1. 顾恺之《洛神赋图》(局部)<sup>1</sup>



Figure 2. Yan Liben's "The Mission of the Envoys" (partial)  
图2. 阎立本《步辇图》(局部)<sup>2</sup>

南朝画家谢赫提出“六法”论，品评人物画以“气韵生动”为首要，他和顾恺之的传神论在一定程度上是相通的。他认为“气”与“神”是不可分割的，“神”是“气”的精华所在，没有“神”的气韵是空洞虚无的，所以他以“气”延伸了“神”的概念。而后的“应物象形”则是呼应“气韵生动”，以“象”延伸了“形”的概念。“气韵生动”中的“韵”则要求画家在创作时要观察人物的体貌特征。观者能通过作品感受人物形象内在的精神气质，并能深刻触动内心深处的情感[3]。所以说“气韵”比“神”包含着更加多的内容，气韵除了眼睛要传神外，其四肢、动作和表情还有衣着的创作都必须有较为高的水平。它不仅仅是“以形写神”，还要在形神之外追求作品的意蕴。所以其是对顾恺之形神论的一个丰富和完

<sup>1</sup>图片来源：百度搜索 <https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&fm=result&ie=utf-8&word=顾恺之《洛神赋图》>

<sup>2</sup>图片来源：百度搜索 <https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&fm=result&ie=utf-8&word=阎立本《步辇图》>

善，这无疑是进步性的理论。而从唐代的人物画中更能看出对“气韵生动”的诠释以及发展。例如，阎立本《步辇图》(图2)中刻画的核心人物是唐太宗李世民，他总体形象丰腴英俊、雍容大度、神态威严而庄重，从他深邃的目光中可以看出睿智，眉宇间能够看出思虑神态。这无疑生动地刻画出了王者风范，展现的是其“气韵”，以及对禄东赞的外貌刻画，表现出了稳重恭敬的举止神态，双目闪烁着智慧，表现了中华民族所共有的气韵风度。

## 2.2. “形神气韵”与“以神写形”的初探

唐代张彦远在顾恺之和谢赫的“形神理论”基础上，作出了进一步的发展和不一样的诠释。张彦远在其《历代名画记·论画六法》中载：“彦远试论之曰：‘古之画或能移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画纵得形似而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣’。”<sup>[4]</sup>这是张彦远对谢赫六法中“气韵生动”的理解。“古代的画，不专在形状相似，而以得到骨骼气力为尚，这种在形似以外论画，不是一般人能理解的。现在有些画纵使得到形状相似，但是缺乏气韵，没有气韵就没有精神，用气韵来要求画面，那形似自然就在其中。”此段记载，强调了张彦远主张表现对象的“神”，以“神”来展现出人物的“形”，气韵高于形似，正是所谓“形神气韵”。周昉的《簪花仕女图》(图3)，将仕女似愁非愁、似怨非怨的复杂心理刻画得淋漓尽致，令看画的人仿佛可以感同身受，所体现的就是“形神气韵”之感。



Figure 3. Zhou Fang's "Women in Floral Headdresses at Work"  
图3. 周昉《簪花仕女图》<sup>3</sup>

“今之画纵得形似而气韵不生”张彦远认为空有其形而没有神韵是不行的，他在“形”和“神”的关系探究时，认为“神”，也就是“气韵”应该放于“形”的前面，应先抓住对象的神韵，以“神”来求“形”。这便跟顾恺之所提出的“以形写神”有所不同，这也是“以神写形”的初探。唐代画圣吴道子曾讲：“传神者写人之精神，清奇古怪英雄相貌，移于片幅之间，非得之于心，应之于目，露之于手者其能然乎！”<sup>[5]</sup>这段话展现出“以情挥笔，以意造象”的重要意义。“意”即主观的思想情感，“象”即客观的人事景物的形态，这在一定程度上也体现了其“以神写形”的理论。吴道子的作品《送子天王图》在运用线条时，细致入微，渗透着强烈的情感，以“神”来描绘其“形”。张彦远的阐释是“守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔向所谓意存笔先，画尽意在”。绘画造型，既要有形似，也要有神似。没有形似，神似落空；只有形似而无神似，画就刻板而无“生气”。所以，绘画必以有“神”为贵，重在传神。吴道子的作品之所以生动，之所以能感人，就在于形象如“生龙活虎”，这便是他能“守其神”的独到之处。这些特点在他的另一幅画作《八十七神仙卷》(图4)中也能体现——这幅画作以道教人物为主题，

<sup>3</sup>图片来源：百度搜索 <https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&fm=result&ie=utf-8&word=周昉《簪花仕女图》>

描绘了天庭朝会的盛大场面，每个人的神态都极致细微地展现出来，十分传神。吴道子线条的“动势”最终指向人物的精神气质，而非单纯的肢体运动。如天王的威严之势、飞天的灵动之势、力士的刚猛之势，皆通过线条的粗细提按来塑造——粗重的线条显其威，轻盈的线条显其灵，顿挫的线条显其猛。



Figure 4. Wu Daozi's "Eighty-Seven Immortals Scroll" (partial)

图 4. 吴道子《八十七神仙卷》(局部)<sup>4</sup>

### 2.3. “形神兼备”的共通性

无论是“以形写神”、“气韵生动”还是“以神写形”的初探，晋唐时期人物画理论中最重要、也是最具有共通性的一点，便是追求“形神兼备”，只是着眼点不同。他们都讲求“形”与“神”的统一性，有“形”而无“神”，有“神”而无“形”这两种情况皆不可，都不能称之为了一幅优秀的人物画作。顾恺之所提出的“以形写神”强调有形无神则为欺世，有神无形则为媚俗，神以形为基础，形以神来展示，这也是传统艺术评论中对形神失衡的批判。只有使艺术形象“形神兼备”、精神实现，作品才能富有生命力，其着眼点在“形”。“传神写照”也体现了“形”与“神”辩证统一的关系。谢赫在提出“气韵生动”的同时，也强调了“应物象形”的原则，说明“气韵”所体现的“神”，以及人物作画时该有的“形”皆不可丢掉。

“以神写形”中，作画者对客观事物的理解与感受至为重要。作画者应在把握住对象所具有神韵的前提下，反复地揣摩对象的“形”，要有所选择的描绘对象的“形”，先有其“神”再有其“形”，最终才得以“形神兼备”。张彦远曾在《论画六法》中提出：“至于鬼神人物有生动之可状，须神韵而后全。若气韵不周，空陈形似，谓非妙也。”以及提出了“夫象物必在于形似”的重要论点，说明他在主张“传神”的时候，并没有忽视人物“形”的作用，强调了“形”“神”相互依存的统一性，其着眼点在“神”。而本文的上述作品《女史箴图》《洛神赋图》《送子天王图》等皆具备“形神兼备”的特点，《洛神赋图》里的人物不但有美妙的形态，而且富有神韵。人物的姿态十分优美，气质和气韵也是极佳的。画中人物的精神气质、风致韵度，达到自然生动，可谓是“形神”兼备。

### 3. 晋唐时期的“形神”理论对后世的影响

宋代的人物画论中的“形神”关系，总体上是对顾恺之、谢赫和张彦远等人的发展。北宋苏轼尤为主张“重神轻形”观，其中《以书陈怀立传神》最为突出，文中载：“传神之难在目，顾虎头云：‘传神写影，都在阿堵中。’其次在颧颊，吾尝于灯下顾自见颊影……目与颧颊似，余无不似者，眉与鼻口，可以增减取似也。”再如，陈师道在《后山谈丛》中说：“欧阳公像，公家与苏眉山皆有之，而自是也。盖苏本韵胜而失形，家本形似而失韵。失形而不韵，乃所画影尔，非传神也。”<sup>[6]</sup>这些都是对顾恺之“传

<sup>4</sup>图片来源：百度搜索 <https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&fm=result&ie=utf-8&word=吴道子《八十七神仙卷》>

神论”的发展。元代，则进一步加深了“以神写形”的理论，提倡“重神轻形”，如倪瓒《答张仲藻》中云：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”画家们虽重“形”但并不代表贬低形，只是着眼点更加偏向于“神”。

清代沈宗骞曾说：“然所以为神之故，则又不离乎形。耳目口鼻固是形之大要，至于骨骼起伏高下，皱纹多寡隐现，一一不谬，则形得而神自来矣。”（《传神篇·传神总论》）这也是基于晋唐时期“形神”理论所发展出的观点，讲求对“形”的高度重视。“气韵生动”的审美原则也从人物画扩展到了山水画与花鸟画领域。所以说，晋唐时期的“形神”理论是具有研究意义的，对后世的影响也是极大的。

#### 4. 总结

本文主要是通过对顾恺之、谢赫、张彦远的“形神”关系理论进行比较研究，发现了他们“形神”观的共通性——“形神兼备”，并且找寻出他们理论着眼点的不同之处。作品中的“形神”表现并非单纯的技术，需要画家自身用“心”感受才能创造其“神”，以达到“形神兼备”。画论中的“形”“神”都很重要，无一不展现出其辩证而又统一的关系，“形”“神”的孰先孰后，孰轻孰重之说，都是基于作画者的艺术实践与学识修养而得出的结果。“形”与“神”之间的关系，一直是我国艺术美学的一个重要理论范畴，而晋唐时期人物画论中的“形神”关系理论更是影响了后来中国绘画的发展。“形”“神”辩证统一的关系，也在一定程度上促进了中国人物画理论的发展。

#### 参考文献

- [1] 孙继超. 中国画论中的“形神论”探析[J]. 美与时代(中), 2021(12): 14-15.
- [2] 崔慧香. 以形写神 以形畅神——论中国魏晋南北朝时期绘画理论中的形神关系[J]. 文教资料, 2007(21): 103-105.
- [3] 南甘霖. 对谢赫“六法论”中“气韵生动”的探究[J]. 收藏与投资, 2022, 13(1): 153-155.
- [4] 方澄. “以形写神”与“以神写形”——简析中国传统绘画中形与神的关系[J]. 现代装饰(理论), 2012(1): 80-82.
- [5] 曾凡恕. 论“以形写神”与“以神写形，以形传神”——中国造型艺术人物画浅探之一[J]. 郑州大学学报(哲学社会科学版), 1984(4): 69-74.
- [6] 彭贵军. 宋代人物画理论中的“形神”关系探赜[J]. 美术界, 2014(1): 73.