

中國古典繪畫美學中的形神論

郭因著



中國古典繪畫美學中的形神論

郭

因 著

书名题签：王子野
责任编辑：郭明刚
封面设计：马世云

中国古典绘画美学中的形神论 郭 因

安徽人民出版社出版

(合肥市跃进路1号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

开本：787×1092 1/32 印张：3.375 插页：2 字数：71,000

印数：12,000

1982年1月第1版 1982年1月第1次印刷

统一书号：8102·1132 定价：0.40元

前言

在中国，太极拳术已有数百年的历史，是中华民族几千年来悠久文化传统滋养培育的结晶。它吸收和发展了我国古代哲学、医学、武术、养生、兵法和气功（吐纳术、导引术）等文化精华，形成一套锻炼方法，具有保健、疗疾、增强体质和开发潜能的效果，是中国体育的殊有成就之一，深受广大群众喜爱。

解放后，太极拳这一宝贵的民族文化遗产，得到了惊人的发展。这是国家民族独立尊严、繁荣昌盛的象征，它必将在祖国的现代化建设中以及国际体育和医疗体育交流中放出异彩。

每个人都希望有健壮坚实的身体以及愉快的情绪和充沛的精力。这是可以实现的，也是不难实现的。太极拳术将改变人的生活。不管你的身体如何虚弱、肥胖、衰老以至久病缠身，只要按照基本要求去练习，就可渐入佳境。但是，不要追求立见奇效，而要多下功夫，持之以恒，循序渐近，才能达到目的。

目 次

小引.....	1
形神论的萌芽和产生.....	2
形神论的发展与演变.....	7
南北朝.....	7
唐朝.....	10
五代、两宋.....	16
元朝.....	31
明代.....	39
清代到“五四”运动前夕.....	60
简短的结语.....	97

小 引

形神论是中国古典绘画美学中的一个核心命题。它论述的，实际上是绘画艺术与客观现实及与画家的主观情思的关系这一根本性问题。从中国古典绘画美学的发展史看，别的命题几乎都是围绕着这个命题展开的，而且都是随着这个命题的发展、深化、演变而发展、深化和演变的。在这里，我试图把形神论的发展、深化与演变理出个头绪来。

形神论的萌芽和产生

最先在谈画时提到“形”字的，是先秦的韩非（公元前280——前233）。《韩非子·外储说》：“客有为齐王画者。齐王问曰：‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰易者？’曰：‘鬼魅最易。’夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。”这里谈到了“形”，提出了“形”难以描画的看法。

汉朝的张衡（78—139）在《请禁绝图讖疏》中曾谈到：“譬犹画工，恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形而虚伪不穷也。”（《见后汉书·张衡传》）他认为犬马难画，鬼魅易画，看法和韩非一样。但他在这里显然是把“形”字当作描绘、表现之类的动词来使用的。

既把“形”理解为形状之类，并把它作为绘画美学中的一个概念提出来，是晋朝的陆机（261—303）。他说过：“存形莫善于画。”（见唐代张彦远《历代名画记》所引）又说过：“图形于影，未尽纤丽之容。”（《演连珠》）他正确地肯定了绘画有“存形”、“图形”的作用。但他却未必正确地认为艺术决不能完整地反映现实，更不用说高于现实、美于现实。

既提到了作形状解释的“形”，并最先提出绘画反映现实必须注重传神这么一种观点的，是汉朝刘安（公元前206—前123）与其门客们所编著的《淮南子》。《淮南子》在宇宙

观方面提出了“形体”与“精气”并重说，认为“夫形者，神之舍也；气者，神之充也；神者，生之制也。一失位则三者伤矣。”（《原道训》）这种思想也贯穿在他们的绘画美学思想中。他们表示反对作画、特别是作“寻常之外”的大画“画者谨毛而失貌”（《说林训》），反对“画西施之面，美而不可悦，规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。”（《说山训》）这就是说，绘画反映现实，特别重要的是须反映出主宰“形”的那种“神”。只不过他们没有明确地提出“神”这个概念，而是以“君形者”和“貌”这样的概念代替着“神”这个概念。

汉朝王逸之子王延寿在作于公元150年前后的《鲁灵光殿赋》中，对于“图画天地”，进一步提出了“写载其状，托之丹青”，和“随色象类，曲得其情”的要求。（见《文选》）这里虽然没有“形”与“神”的字样，但是，很明显，“写载其状”，正是求的形似；而“曲得其情”，正是求的神似。他实质上提出了形神兼备的要求。

最先在论画时提出“神”这个概念的，是晋朝的庾和。他在评戴逵（？—396）所画的行象时说：“神犹太俗，盖卿世情未尽耳。”（见唐代张彦远《历代名画记》中戴逵条）他的意思是，画家如果本人有“世情”，这种“世情”必然会反映在绘画作品上，使画中人物的神气刻上画家的“世情”的烙印，显得“太俗”。这种论点，实质上已不仅把“神”看作绘画对象的神气，而且已把“神”看作一定程度上的主客观统一体的表现了。

东晋的顾恺之（344—405）提出了“以形写神”说。形神论从此正式产生。

顾恺之认为，画家应该以肖形作为传神的依据。“若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节上下大小、浓薄有一毫小失”，就将“神气与之俱变矣。”（《论画》）但如仅仅形似，而不能反映出绘画对象的特定神气，例如，画蔺生“急烈不似英贤之慨”，（《魏晋胜流画赞》）就不能算是成功的作品。他还认为，画人物，为求传神，最要紧的是画好眼睛，因为“传神写照，正在阿堵之中。”（《晋史·列传》卷62）而为了反映出绘画对象的典型性格，还必须把对象置于最有助于衬托出其典型性格的特定环境中。如画稽康，为求充分表现出其志趣深远、潇洒爽朗的性格，就应把他画在“雍容调畅”的林木之中。（见《魏晋胜流画赞》）

他还认为，为求突出绘画对象的性格特点，大可采取浪漫主义的表现手法，给绘画对象增添一点原来所没有的东西。如画裴楷像，为了突出其“俊朗有识具”的特质，就大可在其画像的面颊上加画三根毫毛，从而使人觉得画中人比裴楷本人“神明殊胜”，即更高、更美、本质上更象裴楷。（见张彦远《历代名画记》）

如果是画群像，他认为还有必要在画面上的人物与人物相互呼应这个问题上加以注意，不能“手揖眼视，面前无所对”。如果“空其所对”，则“传神之趣失矣。空其实对则大失，对而不正则小失”。因为“一象之明昧，不若悟对之通神也。”（《论画》）

在顾恺之看来，“以形写神”还必须有个“迁想妙得”的过程。这就是要求画家以自己的主观情思迁入绘画对象之中，浸润于对象，达到情景交融、主客观统一，“妙得”这种浸透了画家思想感情的绘画对象的形神，然后加以“迹

化”。这种经过画家主观情思熔铸的客观现实的映象，由于其精神特质已被画家的情思所强化、典型化、以至理想化，因而就将具有更加感人的魅力。如伏羲、神农一画，“神属冥茫，居然有得一之想”，（《魏晋胜流画赞》）就因为在他看来，画家经过了“迁想”，“妙得”了对象“注目广远，似已得治天下之道”的神气。

顾恺之对于画山水、禽兽等，也同样主张“以形写神”，形神兼备。只不过他在这些地方没有一贯使用形与神的概念。

从先秦到东晋，形神论已由萌芽到初步形成。关于“形”，已有“形”、“毛”、“状”等提法。关于“神”，已有“貌”、“君形者”、“神”、“神明”、“神气”、“情”等提法，并已有这样几个鲜明的论点：

第一，绘画艺术应该反映客观现实，它是用以“图形”、“存形”的东西。

第二，绘画艺术反映客观现实，应该“写载其状”、“曲得其情”，应该“以形写神”，不应“谨毛失貌”。并应以特定的环境衬托出人物的精神特质。在画群像时，并要考虑人物之间的相互呼应关系。

第三，绘画艺术反映客观现实，不妨、甚至应该理想化。没有颊毛的，可以添三根，这样，反可使“神明殊胜”。

第四，绘画艺术反映客观现实，画家有必要进行“迁想”，以求“妙得”，不能自然主义地去反映，而应以主观熔铸客观，表现出主客观统一体。

这些情况说明：

- 一、绘画美学愈来愈有思辨的深度。
- 二、绘画艺术日渐重视主观情思的作用和主观情思的抒发。

形神论的发展与演变

南 北 朝

南北朝的绘画美学家并未完全沿着顾恺之的形神说的轨迹前进。

宗炳(375—443)提出了“形”、“色”、“似”、“神”诸概念。

他认为，山水是“以形媚道”，供“仁者乐”的东西。而山水画则是代替真山真水，给“披图幽对”的人“畅神”，即愉悦精神的东西。正是基于这种认识，他要求山水画家“以形写形”，“以色貌色”，“不以制小而累其似”，做到使人“虽复虚求幽岩，何以加焉。”他显然是很重肖形的。他的所谓“似”，也正是指的形似。

但他也提到过，画家还应“应目会心”，“应会感神”以求“神超理得”。这又似乎可以解释为，他也主张目师山水，心师目，手师心，去反映客体的规律与神气的。（引文见《画山水序》）

王微(生卒年不详。约与宗炳同时)要求绘画反映现实做到“动生焉”、“灵出焉”。并认为“本乎形者容。”这显然是把“动”、“灵”、“容”这种概念当作“神”这个概念使用的，是在要求画家传“本乎形”的“神”的。

他谈到过“神”。“岂独运诸指掌，亦以神明降之。”这里的所谓“神明”，与“指掌”成为一个对子，显然是指的主观情思，甚至是指的灵感之类，而并非指的绘画对象的精神本质。其意思是，画家不应单纯是用手去绘画，而应以自己主观的神明指挥自己的手去绘画。（引见《叙画》）

谢赫（约活动于450后—550前年间）在其著名的绘画“六法”中，提到了“形”，（“应物象形”）提到了“彩”，（“随类赋彩”）而没有提到“神”。但他置于“六法”之首的“气韵生动”就是指的绘画对象的“风气韵度”，（见《世说新语·任诞篇》）也即指的一个人的神情风姿、精神面貌。其要求“气韵生动”和顾恺之的要求传神并无二致。但他们有一个观点是很不相同的，那就是，顾恺之认为传神必以形，形不能有一毫小失。而谢赫则认为“虽不该备形似”，而仍可“妙有气韵”；“虽略于形色”，而仍可“颇得神气”。相反地，如果“纤细过度，翻更失真。”

他所说的“应物象形”和“随类赋彩”两法，实际上不仅是要求画家以“形”与“彩”去再现现实，而且还要求画家在再现现实时，发挥自己的主观作用和表现出主观情思所感受、所熔铸的艺术形象。因为，既然“物”要根据画家的“应”去“象形”，色彩要根据画家经过分析的归类去赋予，那显然是很不同于宗炳“以形写形”，“以色貌色”的主张的。

“经营位置”一法，更显然是要求画家以主观情思再造现实——熔铸现实图景，重新组织与配置现实图景。

他所说的“骨法用笔”一法，则显然是指的通过有骨力

的线条，既表现出绘画对象的富有骨力、生气的形状与神气，又表现出反映着画家主观的气质、情思的形式美与风格美。

正由于谢赫非常强调画家的主观作用，因此可以说，他所说的“形”、“彩”与“气韵生动”，实际上已是一种主客观统一体、情景交融体。（引见《画品》）

也谈“气韵”的姚最（535—602，一说531—601）和谢赫不一样，他是主张“气韵”与“毫发”必须兼备，缺一不可的。他说过，绘画艺术应该做到：既“目想毫发，皆无遗失”，又“气韵精灵”，“穷生动之致”。他不满意于“小乏神气”，不满意于“气韵精灵，未穷生动之致。”也认为“志存精谨”非常必要。他说，如果“轻重微异”，就将“妍蚩革形”；“丝发不从”，就将“欢惨殊观。”

姚最还第一个提出了“心师造化”的要求，以此表示他是主张画家以自己的主观情思去感受与熔铸绘画对象，达到情景交融，形成一种主客观统一的艺术意象，而后加以表现的。（引见《续画品》）

南北朝，形神论的发展与演变情况，可作如下简明概括：

第一，关于形，有“形”、“色”、“彩”、“形色”、“形似”、“毫发”等提法。关于神，有“真”、“动”、“灵”、“容”、“神气”等提法。

第二，出现了“气韵生动”、“气韵精灵”这样的概念。它是客体的“神”的同义词，又不仅是客体的“神”的同义词，它实际上已是一种主客观统一体。

第三，以“应物象形”、“随类赋彩”、“经营位置”

等提法，强调了画家在绘画创作中的主观的作用。

第四，以“应目会心”、“应会感神”、“灵而变动者心”、“心师造化”等提法，表述着主客观统一的过程。

南北朝是更重主观情思的作用与主观情思的抒发了。

唐 朝

彦棕(所著《后画品》约成书于635年)提出了“致风云”、“风态”、“真体”、“酷似”等概念。他说过，北齐杨子华“善写龙兽，能致风云”；隋孙尚孜画妇女，“亦有风态”；隋江志“模山拟水，得其真体”；唐刘褒画“鸟雀奇变，甚为酷似。”他所说的“致风云”、“风态”，显然是指的传神。他所说的“酷似”，主要是指有形似，而所说的“真体”，则当是指有形神兼备。

裴孝源(所著《贞观公私画史》成书于639年)提出了与“形似”相对的“风神”这个概念。他指出，绘画反映现实，固然必须“随物成形”，但决不能如陈善见与王知慎那样，只“汲汲于形似”，而“固未得于风神。”

窦蒙在其所著《画拾遗录》(约成书于670年前后)中，把“神”叫作“物情”；把“形”叫作“迹”。他曾赞美张孝师的作品，虽“迹简而粗”，但却“物情皆备”。

李嗣真在其所著的《续画品》中，(约成书于690年前后)则曾把“形”叫作“毫末”，又常把“神”叫作“情”或“生动之意”。他曾赞赏董伯仁、展子虔既“动笔形似”，又“画外有情”，“欣戚笑言，皆穷生动之意，驰骋弋猎，各有奔飞之状。”赞赏阎立本、立德兄弟画人物“尽该毫末”，

而又“备得人情”。

杜甫(712—770)作为诗人，在论画谈到形神时，用的都非空泛的概念，而是具体的形象。如赞美一个画家的山水画：“直讶松杉冷、兼疑麦苳香”。(《奉观严郑公厅事岷山沱江画图十韵》)赞美曹霸画的玉花骢马：“斯须九重真龙出，一洗万古凡马空。”(《丹青引》)赞美李尊师画的松树：“障子松林静杳冥，凭轩忽若无丹青。”(《题李尊师画松树障子歌》)

他也曾用过“骨”与“气”的概念。如批评韩幹画马：“韩惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。”(《丹青引》)这里，“骨”与“气”也实都指的“神”。“骨”是内蕴的“神”。“气”是外露的“神”。或者说，“骨”是“神”的“质”，“气”是“神”的“表”。

他也还用过“神妙”这一概念。如曾在《戏为韦偃双松图歌》中提到“满堂动色嗟神妙”。

他还提出了著名的、后来为大家所沿用的“意匠经营”一词。他认为作画固然要“放笔”，(《戏为韦偃双松图歌》)要“乘兴遣画”。(《奉先刘少府新画山水歌》)但也要“意匠惨淡经营中”，(《丹青引》)即进行周密而深刻的艺术构思。

张怀瓘(开元中官翰林院供奉)在其所著《画断》中使用了“肉”、“骨”、“神”等概念。他以得“神”与否作为标准，评论张僧繇、陆探微、顾恺之绘画艺术的高低。他说：“象人之美、张得其肉，陆得其骨，顾得其神。神妙亡方，以顾为最”。这里，“肉”当然指的外形，“神”当然指的神情，“骨”则是指的“肉”之所附，“神”之所托的一种

使“肉”和“神”都得以“站起来”的“质”。应该说，“肉”、“骨”、“神”兼备是最好。但三者比较起来，“神”实在是最重要的。因为，一张画，假使一眼望去，显得神气活现，欣赏者就常常能够原谅作品在表现“肉”和“骨”方面的缺点。我看，张怀瓘就正是从这个角度去给予能“得其神”的顾恺之以最高评价的。

符载(盛唐时人)以“情性”这一概念代替了“神”这一概念。他曾在《观张员外画松石序》中赞美张璪的山水画“见万物之情性”。

诗人白居易(772—846)对形神论的发展作出了令人注目的贡献。

他在《画记》中提到，绘画要“以真为师”，并主张“画无常工，以似为工。”他这里的所谓“真”，不仅指的绘画对象的形，而且也指的绘画对象的神。他这里的所谓“似”，不仅指的形似，而且也指的神似。他还进一步提出“形真而圆，神和而全”，作为肖形与传神的进一步的具体要求。所谓“形真而圆”，当是说，不仅形似，而且似得很自然，毫无刻划的痕迹。所谓“神和而全”，当是说，不仅传神，而且传得很饱满，很充分。他还曾对这样的形神兼备，加以形象化的阐明：“无动植，无小大，皆曲尽其能，莫不向背无遗势，洪纤无遁形，迫而视之，有似乎水中了然分其影者。”(《画记》)又：“蝉娟不失筠粉态，萧飒尽得风烟情。举头忽看不似画，低耳静听疑有声。”(《画竹歌》)

白居易并曾明确指出，反映在绘画作品中的形神，已不单纯是绘画对象的形、神，而是一种已和画家主观情思相统一了的形神。也就是说，绘画作品不单纯是景的反映，而是