

The two stages of Jinghao's "Truth" -- "Taking truth from things" (度物取真) and "Searching wonderful and creating Truth" (搜妙创真)

Chuchu TIAN¹

¹ Kangwon National University, Chuncheon, 243411, Korea

ABSTRACT

[[Background] Jing Hao was a famous theorist and painter in the Central Plains during the late Tang and Five Dynasties. He put forward "truth" in "Bi Fa Ji", and his art works also proved the practice of "truth" everywhere. So what is the "truth" proposed by Jing Hao? **[Objective]** This paper mainly analyzes Jinghao's "truth" from the metaphysical level, because Jinghao's "truth" is established in the scope of life reflection, heart source experience and heaven and earth concept, which is a combination of physical and metaphysical. Only by thoroughly analyzing the metaphysical formation path of "truth" can we better understand that Jinghao's "truth" not only needs physical tools, but also needs metaphysical ways. Only by combining the instrument and Tao can we create the true scenery, mountains and rivers, and finally reach the ideal "truth" of Jinghao's art. **[Method]** Therefore, this paper mainly focuses on the text of "Bi Fa Ji" and discusses Jing Hao's "truth" from the two aspects of "taking truth from things" and "searching for beauty and creating truth" through literature research and other methods. **[Results]** trying to analyze how the metaphysical level of "truth" is constructed in Jing Hao's art world. **[Conclusion]** Through the study of the metaphysical "truth", it lays a solid foundation for the later forms.

Keywords

Jing Hao; "True"; Bi Fa Ji; Metaphysical

Corresponding author

Chuchu TIAN

ORCID:0009-0006-3890-5798

chuchutian3691@gmail.com

Received: 01. Nov. 2023

Reviewed: 20. Dec. 2023

Accepted: 25. Dec. 2023

DOI: 10.23112/jgas23123111

Editor: Xueliang ZONG Jiayong YU

荆浩“真”的两个阶段——“度物取真”、“搜妙创真”

田楚楚¹

¹ 江原大学, 春川, 24341, 韩国

摘要

【背景】荆浩是唐末五代时期中原地区著名的理论家和画家，他在《笔法记》中提出了“真”，同时他的艺术作品中处处印证着对“真”的实践。那么荆浩所提出的“真”到底是什么呢？**【目的】**本文主要从形而上的层面分析荆浩的“真”，因为荆浩的“真”是建立在生命映照、心源体味与天地观念范畴之中的，是形而下与形而上的结合，只有彻底剖析清楚“真”的形而上形成路径，才能更好体味荆浩之“真”不仅需要形而下之器，也需要形而上之道，器与道相合才能创造出真景山水，最后达到荆浩艺术的理想之境“真”。**【方法】**因此本文主要着眼于《笔法记》文本，通过文献研究等方法来论述荆浩《笔法记》中“度物取真”、“搜妙创真”两个大的层面去论述荆浩的“真”。**【结果】**试图分析清楚“真”在荆浩艺术世界中，形而上的层面是如何构造。**【结论】**通过对于形而上“真”的研究，为后期形而下之器打下坚实的基础。

Keywords

荆浩；“真”；《笔法记》；形而上

Corresponding author

田楚楚

ORCID:0009-0006-3890-5798

chuchutian3691@gmail.com

Received: 01. Nov. 2023

Reviewed: 20. Dec. 2023

Accepted: 25. Dec. 2023

DOI: 10.23112/jgas23123111

Editor: Xueliang ZONG Jiayong YU

绪论

荆浩作为北派山水的鼻祖，虽然他的故里存在争议，但都是在中原地区，他是中原山水画的代表人物，也是里程碑的人物。他不仅仅是一个画家，也是中国学者型画家，理论和实践都有很大成就，是中国美术史上浓重的一笔，推动了中国山水画发展的重要人物。

荆浩在《笔法记》中提出“真”，他说“度物象取其真”，“真”是《笔法记》的核心思想，也是荆浩在绘画中不断追求的，他认为绘画最终目标就是达到“真”。“真”字第一次与绘画产生联系是在（庄周，陈鼓应，2007）《庄子·田子方》中所提到的，庄子其实无意去讨论绘画的问题，但是无形之中将“真”与绘画联系起来。“真”虽然是中国美学一个重要范畴，但其美学内涵直至唐代未有人明确提出，荆浩在《笔法记》中从理论上给予界定，这也是第一次在绘画领域中提出“真”的概念。荆浩对于“真”的解释十分全面、详细，他从物象、视觉、笔墨、本体、客体各个方面进行阐释。笔者将他的“真”分为形而上和形而下两个部分，本文着重对形而上进行探讨，因为必须有形而上的“度物取真”、“搜妙创真”里和体的道，才能有形而下之器的“笔”、“墨”，所以对“真”形而上的路径探索十分有必要。

目前中国国内研究荆浩的论文和著作有很多，尤其是最近30年左右，相关的著作、论文大量涌出，其中比较有影响的有：（金建荣，2007）《金建荣论“真境山水”的学理阐释及其艺术流变》一文中讲到：荆浩在理论著作《笔法记》中提及的“图真”论，就是针对山水画的“真境山水”论，在绘画理念及绘画风格确立了北方山水画的格局，从而为传统山水画构建了良好的文化基础。在（徐复观，2005）《荆浩

的〈笔法记〉再发现》中对于荆浩所提的“图真”徐复观认为“华即美”，但是华要有“实”才成立，实就是物的神，物的情性，而实则表现为气，“气传于华”才能得到“实”但是并没有结合具体的艺术作品进行论述。还有（王赞，2022）《荆浩的〈笔法记〉历史意义的再认识》，荆浩《笔法记》“六要”的提出致使中国绘画笔法体系的变化，进而产生绘画评价法则的转化。这一现象将中国绘画中的壁画（丹青绘）与卷轴画（水墨画）的两条路径清晰地呈现出来，为后继学者研究荆浩“真”提供了新的视角，但是仅仅认为材料的改变就是决定性因素是不足的，很多观点缺乏材料证明，值得商榷。在（吴冬梅，2011）《中国画“图真”论》一文中，对荆浩的《笔法记》“图真”论从各个方面进行阐述。他从荆浩“图真”提出的画学背景、“图真”说本义、“图真”为主旨的“六要”、“图真”的来源及其对后世绘画影响来做深刻的分析。以上著作、论文都是从单方面去论述，比荆浩以及《笔法记》，对荆浩的“真”形而上层面的论述却是寥寥无几。

1 度物取真

荆浩对于“真”的阐释，第一步就是“度物取真”。物象是中国画十分注重的，在中国绘画家看来物象不仅仅是视网膜的简单呈现，他们更多追求的是物象本来与原生状态，同时也是万物自己本来如此，他们认为物象不在主观也不在客观。荆浩在阐释物象时，用“华”与“实”和“似”与“真”两对范畴去进行阐释，他采用对立的一面让物象呈现的图像路径更为明显。笔者对于“度物取真”主要从视觉图像角度和物象之源两个方面取论述。

1.1 视觉图像

绘画作品作为一个视觉艺术，画面视觉呈现也是画家十分关注的，这也会让一些画家陷入视觉的模仿和视觉的经验之中。山水画自魏晋萌芽，到隋唐时期发展，在唐代时期已经形成一定视觉经验，王维在《山水诀》中提出“丈山尺树，寸马分人”这是王维自己产生的视觉经验并没有形成理论，这与之前的（王伯敏等编，2002）“或水不容泛，或人大于山”已经发生来本质性的改变，但是更多的还是绘画视觉呈现方法之用，并没有结合本体，不可否认的是它对后期视觉图像呈现打下一个基础。而荆浩所提出的“度物取真”是一个承上启下的阶段也是与之前视觉呈现本质的分野。他所提出的视觉更是本体与客体的结合，也为后期山水画发展提供了重要的思路。北宋《梦溪笔谈》中曾描述“大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。”这种以大观小的视觉呈现方式就是对“度物取真”的继承发展。

经由前人的“丈山尺树，寸马分人”到荆浩的“度物取真”再到“以大观小”。度物取真是由前人注重绘画方法体用到后期发展成为主客体结合，也是中国山水画精神的表达。视觉图像也由经验进入到更加科学的本体与用的关系中。

荆浩在论述“度物取真”的视觉呈现中，不仅有对山水画的情感塑造，而且采取了两种路径视觉呈现方法，让后人可以更好体味“真”是如何落实到视觉画面中。同时他对“真”的追求，对物象求真也可以被看作山水画透视观、映照观的一种图形。首先第一个路径就是荆浩对“华”与“实”的论述，“华”与“实”是一个相对的

命题。“华”有事物美好部分的意思，“华”的本义是植物的花蕾、花朵。花朵繁多的样子会让人产生不清晰的感觉，于是引申表示“昏花”，例如《五灯会元》中说：“莫眼华。”“眼华”即眼昏花。花朵开满枝头的时候通常给人光彩夺目、绚丽、繁盛、华丽、华美的感觉，由此引单出“光彩、彩色的、繁盛显耀、华美、美丽”等意思。如《史记·商君列传》说：“有功者荣，无功者虽富无所芬华。”这里的“华”即指“显耀、荣耀”。现代汉语还说“华服”“华而不实”“华光”等。花开是植物结果的前奏，因此对于植物来说意义重大，这和一个人的青年时代恰有相似之处，因此“华”又用来指年轻、年少，例如李商隐的诗句：“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。”“华”的本义花朵和花蕾的意思，而花朵给人的感觉就是美丽的、美好的。“华”与“实”相对，“华”采用了名词的含义，“实”在《笔法记》中应当也选用名词的含义。“华”是花，与之相对的“实”就是果子、种子的意思。例如明·李渔《闲情偶寄·种植部》：“蓬中结实，亭亭独立。”宋·沈括《梦溪笔谈》：“用实者成实时采。”花朵与果实的关系在绘画关系中就是“形”与“质”的关系，会开花的植物不一定有果实，但是有果实的植物必然会开花。在绘画中也就意味着有形的东西不一定能抓住本质，但是物象的本质也需要一定的形式才能表现出来。荆浩在《笔法记》中所提“不可执华为实”也是对应了这一点，花朵就算再美丽动人也不是果实。“华”更多的是形，在绘画过程中不能只看到山水物象的“华”而忽视了本质的东西，但是这也不意味着我们要完全放弃“华”。由“华”到“实”转变的过程也就是形到质的转变是十分重要的，荆浩在《笔法记》中也为我们提供了方法，“物之华，取之华。物之实，取之实”、“不可执华为实”。外在的形式和本质

对于绘画而言都是重要的，荆浩提倡以形来体现物象本质，内在的本真需要外在的形去体现，“实”必须要通过“华”来体现。荆浩对于外在的形也是十分重视的，形是视觉生理所看到的实景，荆浩在他的画作中很多都是采用的全景构图的取景，这正是视觉生理的呈现，在荆浩看来“形”不仅包含山水物象的形体，同时也是空间处理的形式。在荆浩之前宗炳在《画山水序》中就提出“近大远小”观看方式，这也是最初的空间处理观看形式。到唐代可以看出这种“形”的空间处理包括如何去表现生理所看之形，还是处于一种无序的状态，更多的还是“人大于山”的情况，到荆浩时代对于山水画的观看、取景形式发生了根本性的转变，“形”即是“华”不在仅仅是对山水物象的视觉呈现，也包含着中国文化中的思想、美学、伦理等多个方面。但是如何将“华”这一外在形质体现出诸多的内涵和本质呢？荆浩曰：“不可执华为实”

“华”的本质、内涵荆浩用“实”概括，“实”是以对象之深入、超绝，以达到最后的“真”。首先“实”就是要尊重物象的本来样貌，不可人为主观的添加火修改，“实”是从“华”到“真”的一中间过程具体实施方法。荆浩所处的时代，山水画已经取代了人物故事画的地位，人们观看山水画关注的也不再仅仅是故事内容亦或山水外在面貌。山水画已经不在是内容和景色的再现，这也是它区别于西方风景画的本质，荆浩所追求的是为山水传神、为自然求真。这才是山水画的本身，达到“真”需要怎么做呢？“实”就是荆浩提出的具体实施方法。山水物象有外在的“华”，也需要内在之“实”。“实”是指物象本身所具有的特质属性。《笔法记》中所提“物象之源”用松来举例子，说松树“枉而不曲”这就是松的物象之实，但是物象的“实”也需要“华”才能体现。《笔法

记》后面对松的描绘“飞龙蟠虬”“狂生枝叶”这就不是“实”也不是“华”，是“华”之象，是笔者接下来要讨论的第二个视觉呈现的路径“似”。

“似”与“真”采取的是对立面形式向我们展开。“实”是物象自然本质固有的属性，是达到“真”的必经之路，但是并不意味着“实”就是“真”，荆浩认为“真”是“气质俱盛”、形质俱存、华实兼有，如果仅仅是外在的美、外在的相似，而没有物象本质的东西，荆浩认为“气质”很重要，缺少这个只能说是“似”。在西方风景绘画中，他们受模仿说的影响，依赖视觉器官生理上的直接感受和瞬间感受，但是中国山水画不仅仅是山水物象的视觉再现，追求山水的本真。荆浩曰：“画者，画也”，绘画作品就是画，画就是画出来的，要有绘画对象在，但是不是真山水的替代之物。不是真实的山水物象，是绘画作品，所以要体现出山水绘画作品追求的本真，同时也要体现出山水物象的本真，这种独特对绘画和山水物象的求真也是中国山水画的精神表达的图样化。在中国山水画观念中，对于规律的认识更多的是“所知”而不是“所见”，是程式化形态展示，山山水水需要设计，山水为大物象时候，需要画家远观，山水求形质时候，需要我们近看，这虽然是规律，但是程式化并不是机械的套路，艺术创造虽然有规律可遵守，但不是固定不变，如若我们只恪守陈规，“华”更多的就是一些固定规律所追求的物象，就像新安画派的画家渐江诗所言“梦中三十六芙蓉，倾来墨沈堪持赠，恍惚难名是某峰。”“三十六芙蓉”就是“华”，“真”是“恍惚难名”的意象创造。“似”是“华”之表象，“似”是一种机械、保守的模仿之物象。所画山水物象我们如何取舍是“似”与“真”的本质区别。

“似”更多的是模仿物象，看到什么就画什么，不去进行思考取舍，也不考虑是否符合绘

画的规律。荆浩提出“似”的观念和他的身份其实也有着很大的关系。唐末五代时期，画家是介于画工和文人画家之间。画工虽然有着精湛的画技，但是不会去思考一些绘画追求的本质、本真。画工去追求的就是相似性，也就是“似”。因为这个时期绘画有一定绘画功用，宣扬功绩、记录史实等，就是需要尽可能的还原。画工所要求的“似”我们不能去否认他是无意义或者不对的。首先画工的作画材料与文人画家就有很大不同，画工一般在墙面上作画与绢本、纸本有很大差异性，墙体就需要多用勾线、填彩去表现，绢本、纸本可以墨染，就像荆浩提出的水晕墨章只能在绢本、纸本实现，墨染更能体现出天地的氤氲特性。作画材料不同也就产生了两种对绘画的追求。其次，画工所作的壁画都有实际功用，所追求的就是“似”，追求就是实物的真实记载，这个时期壁画大多都是画人物、佛像的（沈子丞，1982）。据记载“荆浩河南沁水人。一作河内人。字浩然。隐于太行山之洪谷，因号洪谷子。博通经史，善属文。工画佛像。尤妙山水。成一家之体。说者谓其山水可称唐末之冠。”荆浩就擅长工画佛像，北宋刘道醇《五代名画补遗》也记载，荆浩曾在京师双林院画《定庵落伽山观自在菩萨》。《五代名画补遗》，约成稿于1059年。据陈询直序所云，刘道醇此文系补遗胡嶠之《广梁朝名画录》所作。其中记载：“亦尝于京师双林院画《定庵落伽山观自在菩萨》一壁。予尝于供奉李公第观浩《山水》一轴，虽前辈未易过也，门生关仝最知名。”

由此记载可见，荆浩是一个善长纸本、绢本作画的山水画家，同时也是一位壁画家，壁画家和山水画家是两种身份也就对应两种对绘画的追求和绘画方法。“似”的提出也是由墙面绘画向纸本绘画技法、形式语言转变。“似”更

多是画工追求技法的技术路线，而“真”是文人画家用水墨所追求的艺术精神。“似”和“真”形成中国绘画样式的不同视觉呈现，一个以技术路径，一个以精神为路径。虽然这个时期画工以人物画见长，用画工所追求的“似”来看待山水画中的“似”的却不恰当，但是由于荆浩在人物画工和山水画家身份之间的转换，我们由此可以借鉴、体味荆浩所提出的“似”与“真”。

1.2 物象之源

“物象之源”是荆浩在荆浩《笔法记》中重要提出的重要概念，也是他“度物取真”的重要环节。荆浩的“物象之源”可以从两个方面去体味。首先这是他对于绘画前期取物、观物的准备，也是“外师造化，中得心源”的首要前提。这是要求画家尊重物象本质、原始的状态，这其中也包含了在观看物象过程中视网膜的呈现的真实性。荆浩追求的“物象之源”不仅仅是其物象之真，还有如何真实的呈现到绘画作品中？首先他是否定“贵似得真，苟似可也，图真不可及也。”，正如上文虽言，“似”是模仿物象的外在真实，对于山水物象在画面上的呈现是一种不真实的体现，而“物象之源”要求就是对原始比例大小的尊重。在荆浩之前对原始比例的尊重是有一定发展的，比如传展子虔的《游春图》（图1），画面中左下角的人物、树木、石块、山体与画面中部的树木以及人物在比例上已经有了改变，同类物象并没有由于透视产生变相。远景中山是高于树木的，树木也高于人物，所有的一切经营安排都是贴合现实，由此我们可以看出，在荆浩之前的山水画家对原比例的敬畏，这也是他们对自然的尊重，不去刻意运用视觉效果模拟视网膜的变相，追求自然之真实。到了荆浩时期，他的“物象之源”的提出更是人本体对



图 1 (隋) 展子虔《游春图》(局部) 绢本设色 故宫博物院



图 2 (五代十国) 《匡庐图》(局部) 绢本设色 台北故宫博物院

于山水物象原比例的敬重和敬畏，由于荆浩注重原比例的真实性和真实性，他提出了“二病”就是不遵循原比例的反例，这是一种失“真”的路线，是荆浩坚决反对的。此外，荆浩提出的“物象之源”不仅是在理论上，他还作用到他的绘画之中，比如《匡庐图》中，荆浩采用大山大水的全景构图就是对原比例的尊重。其次，右下角的树木与中景的树木并没有因为近大远小而产生变相（图2），前景的船夫和中景的行旅者在比例上也是一样的（局部图），这都是忠于现实生活中的真实。荆浩的“物象之原”不仅是对于真实的追求，他也塑造了中国绘画空间的创造，从之前的（王伯敏等编，2002）“或水不容泛，或人大于山”到荆浩提出的“物象之源”这是中国画理论体系构建的完善，也是绘画中空间创作自然常理的重建。

其次，“物象之源”也是对山水物象之性的穷究，也是对于物象之理的把握。荆浩在《笔法记》中说：（（五代）荆浩撰，王伯敏标点注，1963）“夫木之生，为受其性。”他提出了“性”的概念，“性”是什么？他是一种气韵，文中他以松树的举例子，如果之言气韵难免会陷入一种氛围感中，无法具体把握，因此他以松树的“性”作为例子，首先把握松树外在姿态，因为姿态是受到“性”的孕化所产

生的，强调“性”离不开形。此外，绘画作品要想尽物之性，必须要明白物之性，首要的就是抓住物的姿态，比如松树的“枉而不曲”等姿态，可以画出来姿态就是画物之本原。这里荆浩也是再说形神的统一。“物象之源”是万物原始反终的体现，在中国传统哲学中就一直体现出这种自然本体的观点，比如（王弼,2009）《周易》中“仰以观于天文，俯以察于地理，是故知幽明之故。原始反终，故知死生之说。”在中国绘画史中，一直在传承着自然本体观念，从宗炳“澄怀观道”、王微的“目有所极，故所见不周”再到张操的“物在灵符，不在耳目”都是在追求物象自然本原之真。

由此可见，荆浩在对“真”的追求中，“物象之源”是“度物取真”的一个重要前提，首先是为后期画物象之真做准备，尊重物象的原始比例，也是对自然的敬重，从这个层面来看不仅构建了中国绘画的空间理论，也是荆浩对自然求真的体现。其次，从其理方面来看，“物象之源”需要明白物之性，物之性需要物之形来体现，物象姿态的把握也是最后落实到绘画上的重要一点，只有明白物之“性”才能达到精神气质、内在气韵，达到“气质俱盛”。荆浩的“物象之源”是他开图千里的理论支撑，是体与用互为表里的辩证统一，

亦为我们后世开启一条独特的表达方式。

2. 搜妙创真

荆浩在绘画理论和绘画作品中都追求“真”，除了上一节所说的形似“真”《笔法记》中在“真”的基础上提出了山水画创作“六要”，《笔法记》中说：“一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”“六要”构建一个全面的理论结构，“气”“韵”“思”是第一个度物阶段进行的形象塑造，“景”是物象具体存在的阶段，通过第一个阶段达到实存的物象有时空的无限性和意向的创造性，“笔”“墨”是实现物象在平面二维空间呈现的具体保障。荆浩建立了一个比较全面的理论构架，山水画自宗炳、王微开始便有了画论，中国山水画论不仅仅是绘画技巧理论，它包含了道、法、技多个层面的中国哲学思想和美学意义，同时也体现了中国人独特的审美和对艺术规律方法的把握。但是中国的山水画论由于命题的繁杂、中国人对于问题特有的思考方式，从而导致我们的画论在前期未能形成科学的论证和严密的逻辑。命题之间缺乏从属、交叉、平行、互补等逻辑关系。但是荆浩的《笔法记》不仅明确提出“真”的命题，还从各个方面去论证，其中的“六要”就是从创作方式去论述，除此之外他还提出了笔有四势，画有二病和四个评判艺术的标准。但是荆浩所有的论述核心思想都是以“真”为核心，“六要”以高度的概括性和全面性去阐述真的内涵和本质。笔者认为在六要中“景”是尤为重要的一个因素，也是“真”可以具体体现的客观存在。

看山水和画山水都是抽象概括认知的过程，前期的对于“气”、“韵”、“思”的思考、体察，需要通过描绘对象的外在具体的视觉呈

现。“景”就是实存的物象，很多学者将“景”与“思”放在一起讨论，比如宗象就认为“思”是给自然物体赋予视觉形式的过程，“景”是与“思”相互连贯以后才有完整性和合理性，从而搜妙创真。宗像在对已有资料的研究考察之后，也得出自己对此的理解：思“与艺术家的思维方式有关，是探究自然，理解自然的法规，给自然物体赋予视觉形式的过程。“景”的本质是与景致连贯完整性以及各种相互关系的氛围合理性有关的。如果将此铭记于心，创作中艺术家也就会“搜妙创真”了。但笔者认为“景”“思”是两个完全不同的阶段。有学者认为“景”是《笔法记》核心概念之一，景即含有气质俱盛之意，亦涵摄气、韵等内容”。韦宾在《唐朝画论考释》中解释到：“景”是《笔法记》核心概念之一，景即含有气质俱盛之意，亦涵摄气、韵等内容。四时之气不同，则物象各异。景之说，所以启郭熙四时之说也。听以四时之景不同，其感兴亦异也。感物而动，知造化之迁运，而物我之相与也。故春景则取其气象欣欣，夏景则取其繁茂葱茏，秋焉则取其肃杀萧瑟，冬景则取其寂寞空旷，是谓搜妙创真也。其后郭熙氏之能得四时景物之真者，岂非得益于此哉。按照这位学者所讲四时之景不同，物象的场域，人对物象的感知都是不同的，山水物象的表现的气、韵也是不同的，气韵在山水画中视觉呈现是不同的，就比如春天应该是欣欣向荣的，秋天就应该肃杀萧瑟的。所以“景”是客观存在，是包含“气”“韵”“思”具体实体，是搜妙创真的具体落实。这位学者的观点对笔者有很大的启迪。在荆浩对于“真”的追求阶段，“景”的确是重要的阶段，也是荆浩形而上思想具体体现，但是在荆浩对于真的第二阶段的追求搜妙创真，不仅仅需要“景”，在落实到景之前也需要去思考、表达“气”、“韵”、“思”。

2.1 气

荆浩在《笔法记》说：“气者，心随笔运，取象不惑。”韩拙于《山水纯全集》文中引述此条为：“气者随形运笔，取象无惑。”这里：“随形运笔。”相对荆浩所说的“心随笔运”更加容易去体味把握。然而，“随形运笔”的意思和荆浩所讲的相差很多，荆浩说“气”的产生是根据“心”，强调心的作品。但是韩拙这句画中“气”追随的形。韩拙是站在欣赏者的角度去看待荆浩所提出“气”。在绘画视觉呈现的方面是需要去注重物象形体的表现如何去呈现“气”，但是荆浩所讲的气不仅仅是在绘画视觉呈现上，是画家在体察物象、取舍物象的时候就应该思考的。

我们来分析荆浩这句话，“气”做的是主语，“气”驱动着心，心带动着笔。正是由于“气”的存在，才可以去懂得如何取舍物象。“气”到底是怎样的存在？首先它是一个神秘的力量；其次，这种力量控制这画家的内心。第三，它不仅要在画家心中，还要贯穿表达于画家的艺术作品中。“气”我们不好做具体的实物去落实，但是我们可以从“心”去体味。六朝姚最之《续画品》中“心敏手运”，还有《列子·黄帝》中“心凝形释”，与“心随笔运”可以结合起来理解，得出心“（思想）与“道”为一，得意而忘象，以及“心敏手运”之“运”与《笔法记》之“运”意同，不是指“移动”，而是指“自身运动”。进而得出荆浩之“心随笔运”即“心随道动”或“心随画笔与道而动”，又或“心随心动”。但并不是想画什么就画什么，是随心所欲的一种从容。这种不逾矩可以让画家在客观存在的物象之中和自己精神情感表达之间去徜徉，找到更合适的办法去表达山水物象流露出来的“气”，也正是由于“气”注入到绘画的物象之中，可以让物象不落入“似”中。“心”与物象的

契合，也是画家“心”与物象流落出来“气”的合体。用绘画将心之所感、物之所象表现的形神合一，这也是中国哲学里追求的“天人合一”。

对于“气”的理解，我们还可以从不同的方面去体味。曹丕是最早将“气”放到文章中去理解，说：（三国）曹丕，1962）“文以气为主。”孟子将“气”放到道德修养中去论述，庄子把“气”与生命放在一起，荆浩则是将“气”放入到绘画中，如果画家不能看清楚绘画的本质“气”就会产生“无形病”，每个物象的差异就是因为“气”，万物禀气而生，气的差别也决定物象的本质。绘画只有抓住“气”，才能体现物象的精气神、抓住物象本质。荆浩在《笔法记》中谈松树，他的本质就是“枉而不曲”的这就是它的“气”，如若画成“飞龙蟠虬，狂生枝叶者”是一种病态的，失去松的本真的物象模仿。

综上所述，“气”应该是画家心之感受和精神追求驱动与笔，去表现物象的本质本性，心体物真，笔随心运，达到一种主客观的统一。只有体会到物象的本质“气”在作画的过程中“气”自生，这样的作画才能使画家酣畅淋漓，让观赏画的心气舒爽。

2.2 韵

“韵者，隐迹立形，备仪不俗。”“韵”最早是指音律，用来品评琴道。魏晋时期《世说新语》中用韵来评价人（余嘉锡，1983）“阮浑长成，风气韵度似父”。《说文解字》中对韵的解释是“韵，和也”。这里的和是和谐的意思，和谐的音律可以给人一种愉悦感觉。谢赫将其引入到绘画中，但是他侧重的是品评绘画作品时候的阴阳二气的和谐。虽然谢赫第一次把“气韵生动”作为绘画“六法”之首，并且气韵也作为绘画品鉴的标准。但是“气韵”到底是什么谢赫并没有具体说明，只是用了寥寥的词

汇去笼统概括，比如“气力不足”“颇得壮气”、“神运气力，不逮前贤”、“颇得神气”等类似的描述性用语。这个时候对于气韵还是一个模糊的状态，它的意义本质还是没有说明白。唐代的张彦远，对气韵做了解释，他将气韵与形似放在一起讨论，他认为绘画不仅需要物象的形体，更需要抓住物象的气韵和骨气《历代名画记》中记载：“古之画或能够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。……夫象物必在于形似，形似须全其骨气。”荆浩与张彦远在思想上对于气韵的解释还是比较一致的。但是荆浩的独特之处就是将气韵分开来论述。如果说“气”是一种力量，“韵”更多的是内在的心力。首先荆浩提出韵要“隐迹”，隐去笔墨创作的痕迹，把笔墨融入到自然物象之中，这和气比较是一种内在不显露的力量。其次是“立形”，韵是一种内在的力量但是却可以让物象呈现出来。韵是一种深藏的秩序，气如果没有了韵则乱，韵无气则死，两者是相互促进并且和谐的存在。但是荆浩与谢赫、张彦远不同的是，他不仅要求物象之间和谐，更要求人与自然的和谐，这也是他“真”所追求的。画家在抓住物象的形神之后，还要将笔墨融入到物象之中，形不仅要符合真实物象又要让画家可以自然而然的画到纸本上。这种和谐一旦打破，就会产生“有形病”，时节的运行，万物的生长都有各自的规律，一旦失调就会给人不真实的违和感。

总而言之，“韵”是对整体和谐协调的把握，是画家审美认识的发展，“气”是物象之源，那么“韵”则是保障物象之源如何和谐的表现出来，两者是互为补充的。如何将这种和谐呈现到二维的绘画空间之中，需要就是“思”让物象在有限的空间中和谐。

2.3 思

“思者，删拨大要，凝想形物。”“思”对于达到物象之“真”，具有重要的作用。是画家进行作品创作之前，画家的主观想象活动，在脑海里的虚拟创作、立意构思活动，同时是实现真景和“气”、“韵”的必经之路。对物象进行提炼筛选，去粗存精，然后经过心源聚精会神的通过物象去创作绘画形象，这个山水物象即要是自然的精准提炼，同时也要是超越物象的本真自然。

首先“删拨大要”，就是对物象的进行艺术概括提炼，抓住重要的东西，不能仅仅停留在视觉表面，画家要进行理性的判断，这也是绘画从感性知觉、视觉上升道理性的阶段。其次，如果想要达到“思”，画家就必须明白“形物”，在不脱离物象视觉呈现的基础上，运用形象来体现“思”。画家要了解物象的本质特性、属性，了解物象的生长规律，不是客观物象的模仿再现。荆浩说这一过程是需要经过大量的观察、思考才能实现，“凡数万本，方如其真”。这个阶段不是停在感性直观的层面，是全身心的投入物象之中，不能有功利之心。《庄子·田子方》：“解衣般礴”就是说绘画中我们不能带有功利之心，应该聚精会神的注重放在绘画上面，只有这样才能创造出绘画之真。同样的这种对于作画的要求，也适合画家在“思”的阶段，只有这样去思考才能使得从眼睛所看的物象之“形”到物象之“真。”即要有自如取舍山水景物绘画造型能力，又要将画家的构思和谐顺畅的呈现出来，并且还要依据万物生长的本质和规律，不能为里画面的和谐、美感而放弃自然本真。荆浩的“思”也是发展了顾恺之“迁想妙得”论、以及宗炳、王微的“神思”，以及谢赫的“经营位置”。荆浩在评论古人时也多次提到“思”，评论张璨“真思

卓然”，评论王维“亦动真思”，李将军“理深思远，笔迹其精”，由此可见荆浩十分注重画家的“思”，“思”是超越自然物象的营造，审美创造生成的思维过程，其本意就是在实践基础之上构思加工最后以保障创造出山水之“真”。

2.4 景

以上的“气”、“韵”、“思”回答了绘画创作时物象的基本面貌和特征，这三者是来源于画家，但是这三者如何外化成艺术形象，需要的是“景”，“景”是画家由前期的主观性到客观性的移植，“景”是包含“气”、“思”、“韵”的物象产物，“景”也是荆浩对“真”探索的第二个阶段“搜妙创真”的核心。

“景者，制度时因，搜妙创真”。“景”就是画家对物象的审美具体落实的生成，是第一个阶段“度物象取真”落实到画面上。中国山水画是主客观的结合，宗炳说：“圣人含道应物，贤者澄怀味象”，“道”要和物象结合。还有顾恺之的“以形写神”，“神”是需要“形”这个载体的。同样，荆浩“景”就是“气”、“韵”、“思”的载体。“景”需要我们走入自然，体味、观察自然。

首先，“制度时因”，自然万物是繁杂的，会因为时间、季节等因素相同的物象也会发生不同的改变，这就需要画家深入走进自然，在冗杂的物象中去抓住本质的东西，总结物象的规律。从物象的整体性方面最后到物象的细微之处，去追寻物象的本真。郭熙在《林泉高致山水训》云：“春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡（俞剑华，1957）。”郭熙描绘四时之景的不同，每个季节山水物象都有自己独特的特征。山水画的创作中要考虑到物象因时节而产生的变化。比如山中的云雾阴晴，树木的生长枯萎，山体的阴阳向背等。春天万物复苏，枝叶萌发，用

笔就应当明确；秋天景象萧瑟肃杀，用笔应当老辣采用墨染表达其意境。而且还必须注意地域的不同造成的差别，北方的山水雄浑壮阔，南方的山水秀丽灵动。不同的季节、地域、气候、时间所表达的方法都是不同的，要求画家进入自然去搜索素材，找寻景物中的妙。

然后就是“搜妙创真”，先是“搜妙”，因为“制度时因”，不同的地点、气候、时间等多种要素的不同，自然景物会发生改变，所以画家要发挥主观能动性深入自然去搜索。对繁杂的自然造化之形筛选而分主次，进而取舍。但不是照搬景物，是依造化之形展开想象，根据造化自然物象地域与时间的变化，穷其万物的常理。荆浩之前的画家亦有此类的表述，如顾恺之的“迁想妙得”；宗炳之“应会感神，神超理得”；王微的“望秋云，神飞扬：临春风，思浩荡”等，这些都是画家通过搜妙，然后将自己的体察体悟投入到自然物象中。这也是我们在绘画中十分强调的写生考察问题，荆浩在《笔法记》开篇就说他自己深入到自然之中，他亲自登神钲山，然后就有“明日携笔复就写之，凡数万本，方如其真”。正是他亲自走入自然，他才能总结出来山川的特征，穷物之离理，他说“故尖曰峰，平日顶，圆曰峦，相连曰岭，有穴曰岫，峻壁曰崖，崖间崖下曰岩，路通山中日谷，不通曰峪，峪中有水曰溪，山夹水曰涧。其上峰峦虽异，其下岗岭相连，掩映林泉，依稀远近。”但是荆浩所追求的对景搜妙并不是照抄照搬，而是追求一种“山水之象，气势相生。”石涛的“搜尽奇峰打草稿”就是继承发展荆浩而来的，石涛把“搜”分为两个方面，第一，画家从自然物象的观察搜集过程中会获得感性素材，画家的身心会受自然物象的气韵场域而得到升华。第二，就是画家根据客观存在的景物和经过处理的感性素材将

符合山川的艺术物象创作出来。这个过程就是审美意向不断生成的过程。相反的清代的四王倡导模古，他们不去考察真实的自然物象，追求对古人山水的搬前挪后，他们就没有“搜妙”的过程，因此也就没有达到“创真”的真景。“搜妙”目的是为“创真”，通过景的呈现去通神，对景进行甄别取舍，然后用神去体现真，最终达到物象、意韵与心、神的融合，在此基础上才能达到“真”的艺术理想境界，画家在这个阶段目的就是创造出符合“真”的景色。

3. 结语

综上所述，“景”就是把“气”、“韵”、“思”与审美意象连接起来的载体。对于“景”的生成过程中，画家通过体察物象的思考活动“思”，来完成对于真景的“气”、“韵”的把握，从而达到“真”。荆浩对于“真”的追求，从第一阶段的“度物取真”，对于自然物象的穷其理和视觉图像的不同路径的呈现，到第二阶段的“搜妙创真”的景象的审美生成，两个阶段已经完成来从主观到客观的移植，是对物象之真，物象生成之真，落实到平面二维画面上视觉呈现的保障，为最后的笔墨真景的呈现打下了一个坚实的基础。

参考文献

- Chen, G. Y.(2003). An Exposition and Translation of the Tao Te Ching. Commercial Press.
- 陈鼓应,(2003). 老子今注今译. 商务印书馆.
- Chen, L. Y.(2005).The Aesthetic Connotation of the "Real". South-east Academic Journal,120-128.
DOI: 10.3969/j.issn.1008-1569.2002.06.019
- 陈良运,(2005). 论“真”的美学内涵. 东南学术,120-128.
DOI:10.3969/j.issn.1008-1569.2002.06.019
- Feng, Y. L.(2020). A Short History of Chinese Philosophy. Chongqing Publishing House.
- 冯友兰,(2020). 中国哲学简史. 重庆出版社.
- Guo,R. X.(2007). Record of Painting Sights.Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House.
- 郭若虚,(2007). 图画见闻志. 江苏凤凰美术出版社.
- Jiang, X. (2010). Exploring the Unity of Qin Hao's Pursuit of "Truth" from «Memoirs of Brushwork» to «Mount Kongu Painting». (Master's Degree, Nanjing Institute of Arts). URL:<https://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10331-2010250873.htm>
- 蒋鑫,(2010). 从《笔法记》到《匡庐图》探究荆浩对“真”追求的统一性.(硕士学位论文,南京艺术学院).URL:<https://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10331-2010250873.htm>
- Kong, Z. Q &Wang, L. (2000), "Mind Following the Pen and Embodying Form— A Brief Comment on Jing Hao's «Notes on Calligraphy» and the "Six Principles". In Xinmei.
DOI: CNKI:SUN:XMSH.0.2000-03-014.
- 孔仲起、王霖,(2000). 心随笔运隐迹立形—荆浩《笔法记》及“六要”简论. 新美.
DOI: CNKI:SUN:XMSH.0.2000-03-014.
- Li, Z.H. (2001). A Journey of Beauty. Tianjin Social Sciences Press.
- 李泽厚,(2001). 美的历程. 天津社会科学院出版社.
- Li, Y. L.(2011). Forgotten Ink and Brushstroke Yet Presents Real Scenery: The Spiritual Direction of Jing Hao's «Pen Method Notes», Art Observation.
DOI: CNKI:SUN:MSGC.0.2011-05-047.
- 李月林,(2011). 忘笔墨而有真景:荆浩《笔法记》的精神指向. 美术观察.
DOI: CNKI:SUN:MSGC.0.2011-05-047.
- Liu, J. C.(2017). Re-reading Jing Hao—A Comparative Study of "Similarity" and "Truth" in the "Pen Method Notes". Literature and Art Research .
DOI: CNKI:SUN:WYYJ.0.2017-06-014.
- 刘继潮,(2017). 再读荆浩—笔法记中“似”与“真”的比较研究. 文艺研究.
DOI: CNKI:SUN:WYYJ.0.2017-06-014.

- Li, G.(2015). Re-explaining the Nature of Jing Hao's «Notes on Calligraphy» . Art Research.
DOI: CNKI:SUN:MUSE.0.2015-03-028.
- 李钢 ,(2015). 再解荆浩《笔法记》本质 . 美术研究 .
DOI: CNKI:SUN:MUSE.0.2015-03-028.
- Niu, X. J. (2015). Research on Jing Hao's «Pen Techniques Notebook» - A Milestone in the Maturation of Watercolor Landscape Painting. (Doctor's Degree, Shanghai University). URL:<https://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10280-1015991193.htm>.
- 牛孝杰 ,(2015) . 荆浩《笔法记》研究—水墨山水画走向成熟之里程碑 . (博士学位论文, 上海大学) .URL:<https://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10280-1015991193.htm>
- Niu, X. J.(2014).Reflections on «Notes on Brushwork» by Jing Hao. Art Observation.
DOI: CNKI:SUN:MSGC.0.2014-01-080.
- 牛孝杰 ,(2014). 读荆浩《笔法记》有感 . 美术观察 .
DOI: CNKI:SUN:MSGC.0.2014-01-080.
- Qian, M.(2006). Master Zhuang's comprehensive exposition. Beijing Sanlian Press.
- 钱穆 ,(2006). 庄老通辨 . 北京三联出版社 .
- The Official Government of the Northern Song Dynasty (2007). Xuanhe Painting Bencao. Jiangsu Art Publishing House.
- 北宋官方政府 ,(2007). 宣和画谱 . 江苏美术出版社 .
- Wei, Y. (2020). Research on the Aesthetic Thought of Jing Hao .(Master's Degree, Sichuan Normal University). URL:<https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/ChJUaGVzaXNOZXdTmJyMDEwMjgSCFkzNjk2OTY2GggxdHNhcmxwMQ%3D%3D>
- 卫颖 ,(2020). 荆浩绘画美学思想研究 . (硕士学位论文, 四川师范大学) . URL:<https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/ChJUaGVzaXNOZXdTmJyMDEwMjgSCFkzNjk2OTY2GggxdHNhcmxwMQ%3D%3D>
- Wu, D. M.(2005). JING Hao's "Drawing Reality" Theory. Decorative Art.
DOI:CNKI:SUN:ZSHI.0.2005-05-017.
- 吴冬梅 ,(2005). 荆浩 " 图真 " 说 . 装饰 .
DOI: CNKI:SUN:ZSHI.0.2005-05-017.
- Wang, X. F. (2013). Reading Jing Hao Again - Summary of the Jing Hao International Academic Forum. Art.
DOI: CNKI:SUN:MEIS.0.2013-03-028.
- 王小菲 ,(2013). 再读荆浩—荆浩国际学术论坛综述 . 美术 .
DOI: CNKI:SUN:MEIS.0.2013-03-028.
- Xu, F.G.(2010). Chinese Artistic Spirit. Commercial Press.
- 徐复观 ,(2010). 中国艺术精神 . 商务印书馆 .
- Xu, S. (2013). Shuowen Jiezi. Zhonghua Book Company.
- 许慎 ,(2013). 说文解字 . 中华书局 .
- Xia, K.F.(2014). Jing Hao's Theory of Truth and Reflection on the Source,Art Observation .
DOI:CNKI:SUN:MSGC.0.2014-02-043.
- 夏开丰 ,(2014). 荆浩的图真论与本源之思 . 美术观察 .
DOI:CNKI:SUN:MSGC.0.2014-02-043.
- Yu, A. L.(1982), Painting Collection Series.Shanghai People's Fine Arts Publishing House.
- 于安澜 ,(1982). 画品丛书 . 上海人民美术出版社 .
- Zhuang, Z.&Chen, G.Y. (2007). A New Translation of Zhuangzi. Commercial Press.
- 庄周、陈鼓应 ,(2007). 庄子今注今译 . 商务印书馆 .
- Zhu, X. (2012) Collection and Annotation of Four Books. Zhonghua Book Company.
- 朱熹 ,(2012) . 四书章句集注 . 中华书局 .
- Zhang, Y.Y. (2007). Records of Eminent Paintings in the Ages. Jiangsu Art Publishing House.
- 张彦远 ,(2007) , 历代名画记 . 江苏美术出版社 .