

试析荆浩在山水画艺术表现语言上的开创性

蒋鑫

(河南科技大学艺术与设计学院, 河南洛阳, 471003)

摘要: 荆浩在中国山水画史上有着不可动摇的地位。他的作品《匡庐图》在表现语言和形式上相对前代的山水画有许多的创新点, 他的著作《笔法记》总结出不少山水画创作独特的理论, 对其后画家的创作和表现有巨大的借鉴意义。通过对《笔法记》及《匡庐图》的剖析, 得出形似意义的“真”、气质意义的“真”、传神意义的“真”从荆浩开始已成为传统山水画艺术追求的较高境界。在具体的艺术实践中荆浩所采取的大山大水、笔墨恣肆对丰富山水表现语言也有重要的开创意义。

关键词: 山水画; 荆浩; 真; 《匡庐图》; 《笔法记》

中图分类号: J202

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2011)01-0164-05

荆浩的《匡庐图》和《笔法记》是他创作思想的体现和总结, 也是中国山水画及其理论走向成熟的重要标志, 对后世影响甚大。对于画理、画法、画评及用笔用墨、写生构图种种方法, 都有很精辟透彻的见解, 实不愧为伟大的杰作。^{[1](179)}荆浩在《匡庐图》的创作中, 运用大开大合的构图方式及水墨表现的形式是一种创新, 它一改前代“水不容泛, 人大于山”的创作理念, 开创了北派山水的厚、重、满的构图形式; 而《笔法记》中形成包括“六要”“四势”“二病”以及“四品”在内的较为完整的一套山水画创作及评价理论体系, 也是荆浩在“六法”的基础上对山水画理论的创新贡献。任何理论的形成都有一定的发展脉络和思想基础, 荆浩在《笔法记》中频繁利用“真”字, 表达创作理念, 也是在借鉴前人常用的一个词的基础上赋予“真”以新的内涵。荆浩对于传统的继承和发扬以及他的创新精神对于当今艺术事业的健康发展, 有重要的启示作用。

一、形似意义上的“真态”

荆浩在《笔法记》中所要表达的“真”, 应分为三个层次: 首先, 山水画要有“形似”意义上的“真”。这个“真”是“图真”、“真景”, 也是表现山水气韵的基础, 是山水的形貌。

在画史上, 南齐谢赫《古画品录》首先引入“真”,

如评第三品姚昙度:“魑魅神鬼, 皆能绝妙, 同流真为, 雅郑兼善”; 品第四品王微、史道硕:“王得其细, 史传其真”; 评第五品刘頔:“纤细过度, 翻更失真。”至唐代白居易在《画记》中写道:“画无常工, 以似为工, 学无常师, 以真为师”。“但觉其形真而圆, 神和而全。”从以上所说可以看出, 唐以前对“真”的理解, 多偏于真实感, 即“形似”。^{[2](58-59)}在《笔法记》中所谓的“真”, 首先是真实描绘意义上的“真”。“物之华, 取其华, 物之实, 取其实”, 而“不可执华为实”。这种“形似”意义上的“真”, 其实只是审美创造的一个准备阶段, 即搜集绘画素材的阶段。^{[3](338)}在这里荆浩只是把“形”提到一个艺术的高度来解释和说明。“真”是作画的手段, 是山水表现的基础。那些只求气韵不讲形似的观点, 气韵靠什么依托? “凡是能给人一种真情实感, 能使人有一种身临其境的感觉, 就是真。这类作品都是非常重视游历名山大川, 照着真山真水写生的。”这是袁有根先生在深入研究荆浩后发出的感慨。^{[4](377)}

荆浩隐居后, 由儒而入道的思想转化是必然的。荆浩对“真”的理解也或多或少地打上了老庄的烙印, 《庄子·渔父篇》说:“真者精诚之至也。”又说:“真者, 所以受于天也, 自然不可易也, 故圣人法天贵真, 不拘不俗。”^[5]因而, “真”与真诚、纯真、天真、自然、本质等有着内在的联系。也是因为荆浩受到了老庄的影响, 六要中提出所谓“气者, 心随笔运, 取象不惑”, 强调了取象而不被象所累, 画物而不为物所困惑, 追

求造像无痕迹，天然去雕饰，自然而然生成；强调“搜妙创真”，认为只有“法天”才能去掉繁伪的影响，把握真相；这种搜妙的真，不仅仅是一般的景物，而是创真的外化符号。所以在《笔法记》的开篇就有了荆浩登神钲山后发现古松不同形态的情景，看到的松树如“翔麟乘空，蟠虬之势”“爽气重荣”“抱节自屈”，^{[1](183-184)}因惊异，遍而赏之。遂携笔写之，“凡数万本，方如其真”。经过千万遍的观察写生(可能有夸张的成分)，才得到松树的真实“形态”。在这里，荆浩通过“玩笔取与”透彻地说明了在绘画的第一个阶段要重视形似。文中若没有荆浩“凡数万本”的经验积累，断没有老叟(智者)来指导笔法的结果。因此，形似意义上的“真”是通向“图真”的基础和台阶。

但在对形的描绘上，荆浩也不提倡自然主义的真实，他主张要在反复观察和理解的基础上抓住物象的本质特征去表现“真”。指出要“明物象之源”，如树木的生长为“性”所决定，松、柏、榆、桑、槐……各有自己的结构和特点，表现时要能“形质皆异”。他认为根据物象这些特征，惟有“如君子德风”才是“松之气韵”。而柏树气韵则是“动而多屈，繁而不华，捧节有章，文转随日”。^{[2](61)}就是说，要注意观察理解物象的“性”。如松树的生长虽枉而不屈，有疏有密，不青不翠，从小就很挺直，从萌芽就想要高昂的君子之风，只有这样画才能表现出松的真实品格，不然，即便是画出飞龙蟠虬，狂生枝叶，那也不是松之气韵。荆浩认为画山水树石，一要符合自然本性，再要体现审美属性，他对松树气韵的理解，实际上是人格化的，寄托了对正直、坚贞、守气节的“君子”的景仰；^{[2](62)}他对自然山水则要求从整体气势上把握，从各种空间境象有机联系上把握，这些观点表现出荆浩对宇宙中和、秩序及变化的向往。

荆浩在论述“二病”时进一步解释了“形”的重要性。“有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。”这类问题“尚可改图”。而无形之病，物象全乖，笔墨虽行，类同死物。就是说没有形象(真)做保证，虽有些笔墨，但格调太低，无法修改，如死物一般(可见其对无形的厌恶)。

具体到山水画，他创新性地提出“山水之象，气势相生”。画家不仅要表现出峰、峦、岭、岩等不同地貌特征的“真”，而且要把山水作为有联系的整体来描绘，所谓“其上峰峦虽异，其下冈岭相连，掩映林泉，依稀远近”。整体观察和整体描绘成为荆浩开创真实表现的思想基础，也是他隐居太行山期间长期观察并总结出的结果。这为他在《匡庐图》中全景式构图和写真式技法创新表现太行山的“真”景奠定了理论基础。

二、气质意义上的“图真”

荆浩隐居后艺术审美观念发生了一些变化，一般意义上“形”似已不能满足他对山水特有的审美属性的追求。荆浩在宗炳、王微理论的基础上提出了“图真”论，把山水之“神”的概念转换为更符合自然属性的“真”，追求画面“气质俱盛”或“气韵俱盛”。反映在《笔法记》中就出现了(荆浩)曰：“画者，华也。但贵似得真，岂此挠矣。”叟曰：“不然。画者，画也。度物象而取其真。……”^{[1](185)}可解释为：“画就是一种精华，惟贵像真，不然就不行。”荆浩为了说明“真”的第二个层次“图真”，在《笔法记》中借老叟之口指明绘画是一种创造活动，是画家通过“付度”，深入生活，体察、品味、揣度物象的外貌和精神气质，方能读懂其内在鲜活的生命。而绘画必须发挥审美主体的创造力和鉴赏判断能力，不是简单地对真实的模拟和再现，不然塑造出的物象就只是“空陈形似”。为了说明图真的境界，荆浩又进一步解释了“真”。“若不知术，苟似可也，图真不可及也。曰：何以为似？何以为真？叟曰：似者，得其形，遗其气。真者，气质俱盛。”^{[1](185-186)}在这里荆浩不仅说明了似=形的概念，也解释了“似”不过是物象外表的形似，不足以体现内在的精神气质，徒具形骸了无生气。而“图真”则是形神兼备，把物象外在形貌与内在的生命精神都充分表现出来。^{[6](29)}同时，提出了图真的标准——**气质俱盛**。气质俱盛最重要的内涵就是“气”，也是荆浩提出“六要”中的第一要素。“似”与“图真”的区别就在于是否有“气”，“气”即意味着物象的内在生命力，在描绘时把“气”贯注到物象之中，就有可能表现自然造化的精神和生命。“气”是获得“真”的决定性因素，是“似”的更高级范畴，也是物象获得气韵的前提。

历代中国画论中有很多以“真”来表达“生命”、“生机”的。唐代张彦远《历代名画记》：“守其神，专其一，是真画也。死画满壁，曷如污墁。真画一划，见其生气。”^{[7](46)}这里“真画”是具备“生气”的，是有生命精神的。明代王世贞《艺苑卮言·论绘画源流》：“大抵五代以前画山水者少，二李辈虽极精工，微伤板细。右丞始能发景外之趣，而犹未尽。至关仝、董源、巨然辈，方以真趣出之，气概雄远，墨韵神奇，至李营丘而绝矣。”^{[6](29)}其中的“真趣”即指有生机和有生命意义的作品。而荆浩所追求的“图真”正是这种形神兼备，具有生命力的“真”。也是在“凡数万本”完成形似意义上的真之后，去追求的第二个境界和层次。

“图真”的核心就是“气质俱盛”。即要表现出山水与自然间本质的真实与相互间内在的联系,创造出高于自然山水生动感人的艺术形象。如何才能达到这种境界?荆浩的思想是:首先明确写山水之形的目的在于传山水之神,从而抒发画家的感情达到以神传情,以神感人,而不仅仅停留在“形似”的层面上。^{[8](107)}对物象形、神表现的差异源于画家对客观自然的观察、体悟和个人技术能力。为实现“气质俱盛”的山水,从宋代开始,画家们就强调研究山川景物的自然特征,把个人的感受与大自然变化结合起来,他们坚持“外师造化”的观念与荆浩的“图真”说有明显的传承关系。

三、传神意义上的“真景”

荆浩追求的第三个层次是“真景”。是达到“形神兼备”并满足“六要”法则后的自由表达,也是绘画的一种理想境界。

众所周知,谢赫六法中“气韵生动”就是说要以“以形写神”。而荆浩在《笔法记》中将“气”、“韵”分开,又增加了“思”,认为创作主体只有动用了“真思”,气质俱盛的“真景”才有可能呈现。可以看出荆浩的思想是既重视以形传神,也重视“思”的主观表达,这种强调作者主观能动性的作用,是认识论、方法论质的变化和提高。显然也体现出荆浩对“真”论述中的新境界。

“思”、“景”是荆浩发展“六法”而有所创新的内容。所谓“思”,是指“删拔大要,凝想形物”;所谓“景”是指“制度时因,搜妙创真”,皆由于山水画的特殊审美要求而产生。可以理解为:首先,要对大自然纷杂的现象进行筛选,在“法天”的过程中,分清主次,辨别真伪,进行取舍概括,不能仅仅停留在感性直观上;再之,要聚精会神地依靠具体形象来发挥想象和联想;第三,要根据自然景物不同时间、地点的变化,搜寻其妙处,创造出不脱离具体形象又符合物象特点和审美特征“真”的艺术形象。这也是荆浩继承顾恺之的“迁想妙得”、宗炳的“应会感神,神超理得”等观念后,经过长期的艺术实践,对山水画创作的总结和概括。

在这里,荆浩通过“思”、“景”丰富了“真”的美学内涵。如在“四品”中,谈到“奇”,解释为“荡迹不测,与真景或乖异,致其理偏”;在评论“自古学人”时,评张璪树石“真思卓然”;王维“巧写象成,亦动真思”;项容“于放逸不失真元气象”;最后又说:“愿子勤之,可忘笔墨而有真景”。这当中提到的真景、真思、真元、创真,显然包涵了外师造化、中得心源两个方面的要

素。真景——大自然的形与神,气与质;真思,真元——画家内心的真情实感、主观精神;有了主客观的结合,才谈得上创真——创造出形神兼备、气质俱盛、情景交融的艺术境界。^{[2](59-60)}也就是我们常说的源于自然,高于自然。

据宋代刘道醇《五代名画补遗》记载,当时邺都青莲寺沙门(住持和尚)大愚,曾乞画于荆浩,请荆浩画一幅松石图,以屹立于悬崖上的双松为主体,近处是水墨渲染的云烟,远处则群峰起伏。不久荆浩果然画成赠大愚,并写了一首答诗:“恣意纵横扫,峰峦次第成。笔尖寒树瘦,墨淡野云轻。岩石喷泉窄,山根到水平。禅房时一展,兼称苦空情。”显然对自己这幅恣意纵横、水墨淋漓的作品相当满意,从诗中也可以看出,放笔恣肆迅疾,解衣盘礴般自由挥洒的境界正是荆浩所追求的状态,也是张彦远赞美吴道子时所说“守其神,专其一,合造化之功,假吴生之笔,向所谓‘意存必先,画尽意在也’。又所谓‘不滞于手,不凝于心’。”总之,气势贯通,一气呵成。这种潇洒的绘画过程和对“形”、“神”、“气韵”的把握,成就了主客观相统一的“真景”。正是荆浩所追求的自由表达的境界。

在这里出现的“气韵”概念有两种含义,一种是指用娴熟的笔墨技巧,是绘画的过程;另一种是指终了的画面形象所呈现的气韵效果,是绘画的目的。“六要”中对气、韵的分别阐述正是讲的两者之间的关系,“气者,心随笔运,取象不惑”。意为画家以自己的心灵来统率用笔,达到认识与表现的主客观统一,得心应手而不迷惑犹豫。笔之所到,即心之所运,也即气之所生,最终可以达到气韵生动画面传神的结果,这也是新的审美观念。

四、大山大水,开图千里

荆浩学养深厚且具有创新精神,是理论大家的同时也是一位卓有成就的山水画家。在吸收解析前人的基础上,开创性地发展了山水画的水墨写实艺术风格,为北宋山水画走向成熟和巅峰奠定了基础,开启了“三家山水”的辉煌时代。

荆浩“图真”“真景”论的贡献与他本人的绘画实践紧密相连,也通过他的艺术实践进行印证。《匡庐图》浑然一体的大山大水,气势磅礴,表达出了具有北方特点的壮美景色,是我国现存最早的水墨山水画之一。画家通过组成山水画面的各种元素,真实地反映了大自然的内在生命力,表现出形与神的统一,景与真的

统一。也可以看出《笔法记》与《匡庐图》之间相互印证的理论创新和实践追求。“真”是荆浩最重要的审美标准，也是他理解的“气质俱盛”。是外在形质与内在生命力相统一的整体。《匡庐图》画境宏阔博大，气势雄伟峭拔，开图千里。作者采用立轴构图，以纵向布局为主，写成“全景山水”，纵 185.8 厘米，横 106.8 厘米，绢本。

首先，我们对《匡庐图》这幅水墨山水的开山之作进行分析：画面大致可分为三个层次，从近到远，由低到高，逐渐从“有人之境”而进入“无人之境”。最下方的层次称近景，表现一泓涧水，一叶扁舟，船夫撑篙正欲靠岸。沿石坡而上，山麓有屋宇院落，竹篱树木。中景画面丰富，两崖间有飞瀑喷泻而下，攀援而上，一桥横架于溪涧之巅，两边危壁，松柏参差。再往上，虽为远景，却分外醒目。主峰兀立如在眼前，两侧烟岚飘渺，诸峰如屏，相互映照，这一层是画中胜境，也是画家最着力处。充满张力的画面把我们的视野引向画外之任凭浮想的空间。画面构思足使我们领略到荆浩“开图论千里”和“思致高深”的艺术特征。这种大山大水“全境式”构图，从五代的荆浩到北宋初期非常盛行。

荆浩之前的山水画，很少见到有如此壮阔的大山大水及全景式布局。荆浩为什么采取或创造这种形式的构图？笔者以为，生活经历、思想变化以及周边环境的影响是荆浩形成这种风格的基础，也是其“求真”思想的具体表现。他虽出生于沁水岸边的平原，但举目北望可见太行巍峨绵延，后又隐居洪谷，常年放眼于太行山的广阔空间，感受其气势磅礴的大山水，对太行山的雄伟有着更为深刻的认识。荆浩曾在《笔法记》中提到神钲山、石鼓岩、数亩稻田，以及那些朽木飞泉虽不可具考，但经笔者多次入济源王屋山写生考察，发现这里山势浑厚险峻，奇峰峭壁，溪流潺潺。山中景象颇似荆浩笔下的《匡庐图》，参照比较这里的山水草木，可信画家笔下并无虚言。

荆浩的敏感与勤奋也是成就他这类构图的前提条件。当看到异样古松，由惊到赏，随携笔写之，数量大到“凡数万本”。正是通过这种全方位的审视，在创作中往往能表现出危峰突兀、重岩叠嶂、气势浩大。因而形成了“山水之象，气势相生”的整体观念和全景山水的风格布局。

收藏过荆浩作品的宋人米芾，归纳荆画特点为“善为云中山顶，四面峻厚”；又说“山顶好作密林，水际作突兀大石”。言语间描绘出的气韵雄壮的格局由此可以想见。清人顾复在《平生壮观》中记述荆浩作云壑图“峰岚重复，势若破碎，而一山浑成，无断绝之形”，说的是荆浩善于处理整体

与局部的关系，虽细部刻划真实具体，但并未影响浑然一体的山势。这些见地为荆浩开图千里的全景式山水画又多了一层本质意义的理解。^{[2](34-35)}也反映出荆浩客观描绘太行山自然景象并加以主观提炼从而达到“图真”的具体艺术实践。

五、笔踪恣意，水晕墨章

“笔踪恣意，水晕墨章”解释了荆浩对绘画技巧和艺术语言的锤炼与创新。

“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。”画史画论常常引用荆浩这几句话。在《笔法记》中他还说：“随类赋彩，自古有能；如水晕墨章，兴我唐代。”这两段话确实概括了荆浩重视用笔用墨的一大艺术特色。

荆浩提到“真”时，说：“须明其术”，牵扯到“术”的概念，说明荆浩探讨的是写实问题，他认为要真实地表现物象，需要有术，也就是说表达物象应该在具体方法上进行探索。^{[9](3-8)}而写实则需要锤炼“笔、墨”技巧。

因此，就有了荆浩自己的解释：“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文彩自然，似非因笔。”在笔墨上，他主要强调的是用笔的变化运动感，用墨的韵味天趣。以法而不执著于法，巧施而不显露智巧，纵横挥洒而不露痕迹，则为“文彩自然”。吴道子只有线条笔力而无墨色变化，项容只有墨的变化而无用笔之美，荆浩将这两家长处结合起来，达到“人以为天成”的效果，“故所以可悦众目使览者易见焉”（引自《宣和画谱》）。^{[10](134)}

《匡庐图》的笔墨表现似乎仍显稚嫩，还没有摆脱唐及以前山水画的装饰趣味而略呈板滞。但已成功地运用了略似解索和小斧劈皴法，是对中国画技法发展的一个重要贡献。画面暗部施以淡墨多层晕染，以表现阴阳向背。众所周知，在唐代李思训父子的青绿山水中，山石只有铁线勾勒，然后填彩，借助于晕染和色彩明暗表现凹凸起伏，当时还未形成皴法，“勾斫”只能算是皴法的萌芽，至于吴道子的“吴装”山水，王维、张璪的“破墨”山水，王洽的“泼墨”山水，都无从见其真相。^{[2](51)}《匡庐图》无论出于荆浩或其传派画家之手，均可视为水墨山水画初创时期的作品，其用笔墨及皴法值得仔细推敲研读。

在《匡庐图》中明显看出荆浩重视墨白对比和浓淡干湿的变化。画中瀑布是用浓墨重笔“挤”出当中一

脉泉流,随着瀑布两边的墨色变化,山石、阴凹、虚空,飞瀑的动势也由此产生多种神彩。前景近水,一变唐人似鱼鳞瓦片的勾线之法,而以淡墨烘染水面,显示出水的明暗变化,并以舟、桥等物暗示出水的存在,同样,为了表现云气苍茫,改变了前人细勾填粉法,只用水墨渲染,显得空灵多姿而自然天成,虽然唐人张彦远早就提出了“运墨而五色俱,谓之得意”的新概念,但就山水画而言,只有荆浩让我们初步领略了这种“得意”的艺术情趣。^{[2](54)}荆浩用笔与水墨相结合的创新理论,更有助于表现大自然变化万千的气象,在绘画审美观上是一种拓展,在技法上为消除勾线带来的刻板提供了可能,也为表现真实的自然山水或画家心中真实的山水提供了更多的表现方法。

荆浩在《匡庐图》的画境营造,技法运用,搜妙创真等方面中实践了《笔法记》的理论观点。运用“气、韵、思、景、笔、墨”诸要素表达了对太行山水的崇敬心情。在山石、树木、屋宇的刻画中心手相应,下笔肯定、迅速,实现了“气者,心随笔运,取象不惑。”在对人物、瀑布、小景的点缀中无人斧凿之迹,所谓玄化而自然,备其仪姿而不俗,成就了“韵”。画面有生气了,也就有神了。这就使得山水具备了“真”的首要条件。

荆浩之所以能“心随笔运,搜妙创真”,其中“创”的基础首先是重视自身修养的结果,他把对“真”追求的高尚情怀带入艺术创造,领悟主体精神,从而通过画面流露出画家个人的思考和探求,使作品自然赋予了深度和广度。其次,他生活的太行山自然环境,给

予他不少的启示,对其端凝厚重、威严方正的绘画形象的提炼和凝固,是不可或缺的外部条件。

荆浩通过《匡庐图》和《笔法记》的创新思想,传达给我们一种观念:艺术是一种创造性活动,需要作者有丰厚的生活积淀和理论学养,正如他对“真”的追求一样,从“形”再到“神”。不脚踏实地深入生活,凭借浮躁的“形式”革新,是难以企及“笔踪恣意,水晕墨章”的自由境界的。

参考文献:

- [1] 俞剑华. 中国画论选读[M]. 南京: 凤凰出版传媒集团 江苏美术出版社, 2007.
- [2] 马鸿增, 马晓刚. 荆浩 关全[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2006.
- [3] 樊波. 中国书画美学史纲[M]. 吉林美术出版社, 1998.
- [4] 袁有根. 解读北方山水画派之祖荆浩[M]. 北京: 中国文联出版社, 2010.
- [5] 庄子·杂篇·渔父 <http://baike.baidu.com/view/139858.htm> 2010-02-22.
- [6] 吴冬梅. 荆浩“图真”说[J]. 装饰, 2005, (5): 29.
- [7] 张彦远. 历代名画记, 俞剑华 注释[M]. 凤凰出版社传媒集团 江苏美术出版社, 2007.
- [8] 彭晓智. 论荆浩“图真”的美学思想[J]. 邵阳学院学报, 2004, (4): 107-108.
- [9] 张建军. 中国画论史[M]. 济南: 山东人民出版社, 2008.
- [10] 李一. 太行绝佳处 洪谷钟灵秀——赏析五代后梁画家荆浩的《匡庐图》[J]. 名作欣赏, 2008, (18): 133-135.

The groundbreaking of art language in Chinese landscape painting by JingHao

JIANG Xin

(School of Art and Design, Science and Technology University of Henan, Luoyang471003, China)

Abstract: Jinghao, who has the unshakeable position in the history of Chinese landscape painting. His is works *painting of Lushan* has a lot of innovations in language and form. Much of landscape painting unique theory was summed up in his book *paint stroke records*, which has a huge of references for the successor in creation and performance. From the study of *paint stroke records* and *painting of Lushan*, we can get the shape meaning of “truth”, temperament meaning of “truth” and vivid sense of the “truth”, which has become a higher realm in traditional landscape painting from Jinghao. In his art practice, the language of great mountains and river, relaxation ink and stroke also have a great significance in Chinese landscape painting.

Key Words: Chinese landscape painting; JingHao; truth; <painting of Lushan>; <paint stroke records>

[编辑: 胡兴华]