

荆浩《笔法记》中“真”的生命意涵初探

陈凯伦*

台湾大学中文系

摘要

本文尝试以跨文化（cross-cultural）与陌生化（defamiliarization）的回观视角，找出荆浩美学作为中国文化美学的独特性。中国美学的独特性得以彰显，我一直认为这必然是经过某种程度的比较，尤其是中西文化之间的比较。虽然，对我们现代人而言中国的古代美学，是一个我们永远都无法回到的特定历史环境，以及真切地去体会作者的真正情境，但是我依然相信我们可以将古人的思想结晶，带到我们生活的当下，参与我们的生活语境，让我们重新发现荆浩《笔法记》中所隐藏的生命意涵。这种具有深刻意义的生命意涵，即便生活于一个西方唯尚的现代语境中的我们，依然可以回望这独有的文化特征，在我们日常生活中产生深刻的影响。这跨文化的回观视角，不仅可以说明中国古代文化具有一个一脉相传而不曾间断的传统，更可以在面对西方的当下，显得中国古代文化一点也不会逊色。

关键词：荆浩，跨文化，陌生化，笔法记，山水

* 陈凯伦，台湾大学中文系博士生。

An Exploratory Study of the Connotation of “True” Life through Jing-Hao’s Painting Techniques

TAN Kai Loon

Department of Chinese Literature, National Taiwan University

Abstract

This paper, through the use of cross-cultural perspective and defamiliarization techniques, makes an Aesthetics Life analysis of Jing-Hao’s *A Source Book in Chinese Philosophy* and exemplifies the uniqueness of Chinese aesthetics. The uniqueness of Chinese aesthetics is manifested mainly in the comparison between Chinese and Western cultures. Although it is not possible to return to the Jing-Hao’s specific historical environment to truly appreciate the author’s circumstances, we still can evoke the embodiment of his beliefs to the moments of our lives and show how they are still relevant in the context of modern living. A cross-cultural retrospective perspective can show that Chinese culture has a long and unbroken cultural tradition and is comparable to Western culture.

Keywords : Jing-Hao, cross-cultural, defamiliarization, *A Source Book in Chinese Philosophy*, landscape

一、前言

宇文所安曾说：每一首诗歌都是诗人在特定的社会环境、遭遇情境，与面对特定的对象，所创作出来的精神结晶¹。如果我们想要读懂这些作品，或许需要某种特殊的方式，就像栖居一般的在他们之间，不仅在特定的诗人与其特定的社会环境之间，更应该在诗人与他的读者之间游走。但是，这种“意识世界”已经随着给予其支撑的文化特点一起消亡了，我们既不可能成为当时的读者，更不可能复原，或真正的栖居于那个消亡了的世界。但是，宇文说我们依然可以透过：言之有据又不可无思辩的演绎，通过推理和猜测，重视那个失落了的世界。那个我们永远都回不到千年以前，以及那首诗的情境，但是我们不妨将诗带来我们的时代、参与我们，以一种有别于以前的方式，而不是以习惯的方式，尝试去阅读，尝试去误读。误读，并不是过度诠释，而是带有内在的论证、带有未加澄清的混乱，好让古代的文献可以来到一个新的世界再活一次。

在现代的繁华大城市中，隔绝大自然久远，人们已经忘记了生活于自然中那单纯的简单。就像荆浩的《笔法记》，它的内容大致说明了作者在登山观松的日常过程中，不仅切身体会大自然，还携笔写生与结合前人的画理，发现了“图真”的生命意涵。这个堪称是中国水墨山水理论的基石，不仅成就了中国古代山水画具有理论体系，还影响了后人的生活方式。荆浩（约 850-?），字浩然，河南泌水人，生活于唐末五代的乱世。虽然，关于荆浩的生平事迹史料上的记载不多。但是从阅读文献中，我们可以知道荆浩作为一名晚唐五代士大夫，为了避开乱世，而隐居在山西太行山的洪谷中。唐末五代，是一个安史之乱之后的乱世，当时的国家机制已经由盛转衰，弱化的官僚制度、宦官乱政、藩镇割据，甚至整个国家的体制矛盾已经到了相当恶化的时期。就像司马光评说：“于斯之时，阉寺专权，胁君于内，弗能远也；藩镇阻兵，陵慢于外，弗能制也；士卒杀逐主帅，拒命自立，弗能诘也；军旅岁兴，赋敛日急，骨肉纵横于原野，杼轴空竭于里闾。”（司马光 2007: 7880-7881）朝廷的斗争，已经使得人民陷入痛苦与无助。在唐朝灭亡之后，迈入的是一个更加动荡的五代时期，不管是弑君或是篡国随处可见。高明士在《隋唐五代史》中提到：“一则因五代立国皆十分短促，长者十余年，

¹ “诗歌不仅依存于注释和正统解释，它还依存于未言的假设、隐晦的暗示、未表的焦虑。因时间、语言、文明的变迁，诗歌被移置。艺术沉默的语境转而成难以修复的巨大建筑。没有资料可以重现那些语境，它们建立在诗人和读者从不考虑提及，并从没必要提及的事实基础之上。而且，这些语境之外还存在其他事实，这些事实却没有途径得以反映。” 详见：宇文所安（2015: 1）

短者仅四年, 故群臣视丧君亡国有如家常便饭, 未曾措意; 二则因五代开国君王, 多篡逆得国, 自难劝勉臣下以死节事君。” (高明士 2006: 52) 这个动荡的历史时局, 文人为了躲开官场的黑暗, 只能选择以进入山林的回避方式, 在大自然的平静中寻找内心的慰藉。因此, 荆浩的山水成就可能就是在大自然中朝夕练就, 在师法造化中启迪他对山水的理解与感悟。

一个历史动荡时期, 文学作品也无法避免地渲染一种怀古苦吟的士人的苦闷基调, 袁行霈也曾说: 晚唐志无法伸的士人而只能寄情于闺阁, “晚唐士人寄情闺阁, 既是由于科举和仕途上缺少出路, 转而从男女性爱方面寻找补偿和慰藉, 亦由于晚唐时代礼教松弛, 享乐淫逸之风盛行, 狎妓冶游, 成为时尚。士人们神驰于绮楼锦槛、红烛芳筵。陶醉于仙姿妙舞, 软语轻歌。诗歌不仅多写妇女、爱情、闺楼绣户, 而且以男女之情为中心, 跟其它题材内容融合。” 虽然如此, 他们还是以自己的才华创作出出色的作品, 即便是怀古的苦吟, 或是闺阁之诗, 它们都是充分表达诗人内心当下的向往。接着, 袁行霈将唐代的文坛总结为: “唐人的贡献, 就是在魏晋南北朝文学的基础上, 合南北文学之两长, 创造了有唐一代辉煌的文学。” (袁行霈 1999: 411)

如果我们回观唐代的绘画, 在历史上可以说是空前的, 不论是人物画还是山水画也达到了非常高的水准。艺术作品的发展, 往往是藉由社会文化所需求而孕育而成的一种独特艺术生产和艺术消费。这种独特的艺术生产过程也反映在荆浩的身上, 就像他虽然过着道家出世的隐居生活, 放情林壑, 潜心诗画, 以绘画作为阐发世界的途径; 但却有着隐居之前“业儒, 博通经史”的抱负, 认为“故知书画者, 名贤之所学也”。他认为绘画具有“嗜欲者, 生之贼也。名贤纵乐琴书图画, 代去杂欲”的功能, 以及山水画的作用是“乃知教化, 圣贤之职也。禄与不禄, 而不能去。善恶之迹, 感而应之”。由此可见, 书画对他而言是成为名贤的条件之一, 山水画也具有“去欲”、“劝戒”的社会功用。因此, 他才不厌其烦的重复数万本的写生, 以把握古松树的“真”。

关于“图真”的观点, 美学史上称他为首次揭露了山水画中“真”与“似”的区别, 并通过总结前人而得出的“六要”、“四势”、“四品”、“二病”, 为后代确立了山水创作的重要尺度。徐复观曾说: 荆浩的成就在于继承并总结了之前的画论, 最重要的是他的画论除了技术上以外, 还具有精神上旁人所无法依

托的一种寄托²。这里所谓文人的“寄托”，是古代文人将山水画视为精神寄寓的媒介，对于我们这些后来的读者来说，山水画的阅读或许可以作为一种“呈现”的方式，记录了古代文人的一种生活理想与适意生活的一种体现。接下来，我将透过跨文化的视角回观荆浩的画论以及他如何内化的山水来把握其“真”的生命内涵。这并不是是一种全新阅读方式，而是一个在语境之外，正好切合事实与自我的解读方式。

二、从跨文化发现荆浩的美感

审美，往往是需要被拉出一个文化以外，从跨文化的角度转身回看，给予观察者一种“陌生化”的眼光。让观察者既可以保持着一种新鲜，又似曾相识的感觉，才能真切感受到惊喜，感觉到美。就像我们会发现世界之美，往往都是旅行到一个不曾到过的国家，感受不同文化国家的生活方式。这种陌生化的方式，有助于我们打破原本的思维，而重新再理解这一个世界。接著，自然之美可以被荆浩所发现，或许是一次的偶然，也可以说是时代的趋势与荆浩自己的选择。时代的动荡，把荆浩推进了深山隐居，使他从文字为中心的城市生活，回归到一个没有文字的自然世界，一个那么陌生又似曾相识的新颖世界当中，重新去感受和发现一种崭新的审美观。在登山观松的日常生活中，他发现了松树生长于自然的奇妙引起他写生的冲动，重复“数万本”的写生，也许就是一种尝试，尝试去补抓这一种审美观。直到他写生数万本以后，总结、归纳、以及与老叟的辩证以后，完成一部有系统的画论，也就是文本想讨论的《笔法记》。

人对于自然的发现，也许是需要外在环境的改变与放下内心原有的东西之后，才能重新地去接受与平时不一样的新东西。那跨文化的美学研究，或许就可以给我们一些研究上的启动。就像宋灏的研究，他说：西方美学的研究因为遇到了某种瓶颈了不得不转向的时候，它发现了中国美学的特点。他说：

中国古代美学思想都处于艺术哲学领域内，但是它几乎不谈“美”，它所关注的问题是，音乐、文学、艺术作品以何种特质来给听者、读者及观者展开一个具体的生活世界、一个社群互动场域或者归属伦理学、道德论之范围的一个实践范围。尤其是兴起于魏晋、繁盛于唐至宋的绘画理论就将焦点搁在透过艺术活动个人与世界或别人所成立的关系上。

（宋灏 2008: 39）

² “山水的可游可居，乃人的超越世俗的精神可以寄托之处，即山水精神所聚之处，有如人目馥，这是画家为山水传神的要点所在。”（徐复观 1992: 185-186）

中国的美学特质与西方美学不同, 中国美学是强调个人“修养”的展开, 而西方美学则绕着美或“形象美”³而申述。如果说中国美学是由思想实践的角度所开展, 那也许中国美学的关注, 可能就是隐藏在个人日常生活中, 对于自我规范的一种“修养”。宋灏进一步认同中国绘画理论的产生, 也许不单纯只是绘画理论那么简单而已, 可能更多的是画论背后所表现的焦点, 即是人与世界的关系之上。

当代西方美学、艺术哲学都在企图脱离“审美学”的篱笼, 因为其正尝试向艺术与生活世界之关系、艺术的伦理学与政治学向度、经济美学、环境价值、感官知觉、身体作用等等探讨发展, 所以对当代美学的这种“解放”来说, 中国传统美学思想真的有很大的帮助。因此一边可说, 或许就是因为现代西方美学上发生的一些转变才让我们将中国美学的特质看清楚, 另一边也就是中国美学对将来的西方美学一定具有启发潜力。

(宋灏 2008: 39)

西方美学尝试将其从“审美学”⁴领域扩大至中国美学的范围。这种由跨文化角度的转向, 使我们更能够看到中西美学之间的差异。为了补充西方美学对于生活体验的不足, 研究者更深刻的去挖掘中国美学的各个面向, 目的是深化个人对于生命理念的核心⁵。因此, 我们在中国绘画理论研究时, 不应该忽视在审美之外, 那人与世界关联的一种解读策略。宋灏的美学回向, 主要引导我们摘下西方审美的眼镜, 从我们熟悉的传统生活经验中关照回中国本身的绘画理论。这种绘画理论, 让我们想到朱利安所谓的“间距”概念, 即是在中西美学之中的差异, 以“陌生化”我们对中国美学的熟悉, 尝试在这种拉锯的缝隙中, 抓住荆浩的画论特点。我们无法察觉到自身文化的美学特点, 也许我们的美感感知, 所欠缺的即是那一点点的距离。

³ 宋灏认为: “美学研究的领域和特质, 渐渐走向单独由‘美’的概念以及人对美所感受之兴致所掌握”。(宋灏 2008: 41)。

⁴ 这里所谓的纯粹谈“美”这种理解是继承古希腊哲学上“美学”是“有关美丽之学问”这种意思, 它是相当肤浅而有欠缺的。原因是, 这种“美学”观念不只让我们轻视“有关感官知觉活动之学问”这另一古希腊“美学”固有的涵义, 它更忽略了美学上一整个形上学和存有论的传统。这个问题一半来自某种艺术哲学对美学之影响, 另一半则来自美学越来越被忽视为是审美关照而已。(宋灏 2008: 43)

⁵ 宋灏在处理中西美学的差异时, 发现在中国六朝以来的艺术哲学资料中发现“气韵”、“风体”、“骨肉”、“自然”、“道”、“理”等等观念谈得很多, 反而是“美”一字几乎不提……与其坚持审美关照作为美学之对象, 不如将美学当作研究感官知觉活动如何把人与世界连接起来的学问看。(宋灏 2008: 50-51)

从朱利安“之间”的哲学论述中，可以让我们更充分的“认识”到我们原本以为已经非常“熟悉”的东西，进而更加的清楚。他在《间距与之间》中，特别论述“他者”的重要性，就因为“熟悉”所以需要“他者”的介入才能够进入“认识”的阶段（朱利安 2013: 8）。以欧洲文化一种作为“他者”的视角，进入我们所“熟悉的”中国文化当中，以“外在性”作为观察，以“他者性”的不同延伸出他们“之间”的拉锯或互不相干，形成跳脱出既有的理所当然的认识，更可以让我们跳脱出彼此熟悉的框架，从这个差异中可以更认识到自己，或者从侧面切入，从而触及我们的“未思”。

“间距”的概念主要是想打破原来的规范，尝试将两种不同的文化相互的碰撞拉扯中拉出一个空间。一个具有反省与探索的空间，藉由两者的间距寻找双方的盲点。朱利安认为：“间距透过它所造成的张力，不仅使它所拉开的并且形成强烈极端的双方‘面对面’而保持活跃，间距还在两者之间打开、解放、制造之间。”他所关注的并不是两者本身是什么，或存在怎样的差异，而是两者之间存在了什么？因为“之间是一切为了自我开展而‘通过’、‘发生’之处”。之间，是给予两者足够的空间去探索彼此，是一种由内而外的探究。

朱利安还特别强调：

之间必须——或者也可以说它命该如此——避免存有论问题，而这个问题，自古希腊到现在，乃是哲学据以立论的根基。因为“之间”没有定义，而定义制造“存有”，所以“之间”避免了本性与属性问题，结果是，之间是那个逃脱了“有关存有的论说”——即本体论——之掌握的。

（朱利安 2013: 61）

避开“存有论”的概念，是因为“之间”的概念更注重的是人的生活。回归到生活之中思考生命真正的价值，为艺术提供不同的思考路径。借助宋灏与朱利安两种理念的关照，回到我们的研究对象荆浩的《笔法记》，除了文献的内容之外，可能需要全面的了解荆浩与文献本身所要呈现的美学观，那就必须回到他当时的生活环境（外部），与他生活的价值（内部）的相互对照之下，以彰显其作品的自身价值与生活的适意。因为从美学的视角来看，“美”之所以被艺术作品所突显，除了需要诠释者与作品的距离之外，最重要的是依据不同时代环境的艺术作品，或基于作者自身遭遇的不同，给予作品不同价值的诉求。但是，中国美学的

“美”，其实并非其核心的论述，而是透过“美”作为一种价值的凸显。就像萧振邦的比喻：

中国美学论及的美，多半是那种促使诸价值有以凸显的“背景”（隐喻地说），譬如，当人身体健康、凡是顺心，这时候品尝一杯好咖啡，遂感受到它不同于以往地格外香，而这种香醇感受正是立足于“身体的良好状态”与“凡是顺心”等等特定背景状态而被凸显出来的。可以说，就中国美学而言，这种特定的“背景状态”就是所谓的美——背景美或美境。

（萧振邦 2009: 110）

中国的“美”更多的是一种“背景美”的凸显，它需要经由其特别的内容才能得以被突现，也就是说中国的“美”是藉由作者背后的价值才得以凸显的。所以，在研读荆浩的《笔法记》时不可忽视其创作背景（生活的场域）所阐发的特定体验。换言之，在探究其时代背景与画论时，主要的并不是去探讨其技术上的传承或某些理念的指导，而是更深入的尝试去发觉在艺术创作的理念是否可以成为其个人的精神价值。

有关美学的研究，一般上我们都是西方美学的关照下，再回到我们自身的文化中去理解。如果说荆浩所谓的“真”就不只是如何真切的展现松树的“似”，或者说如何在图画中展现自然的“真”，而是在自身的生活环境与背景知识中，对于自然世界的阐发。然而，这种阐发的目的又不止于美学的含义。那荆浩生活在一个我们如今无法真正体会的历史大动荡时代，通过“距离”我们如果要理解荆浩《笔法记》中的“真”，我们则先要知道荆浩对于绘画理念的理解，以及一个经过“无为进退”的历史选择，所赋予生死抉择的背景意义。因为中国美学多数都是一种生活美学，一种生活的体悟，以及一种对于个人的生活所感到的一种“适意”。这也是为何中国山水的观望重点，绝不仅仅只是停留在“客观”的“似”而已，而更多的是强调“可居可游”的个人生活的体会。借此，我们可以发现荆浩的画论美学，已经不再只是单纯的创作理论，而是一套具有实践与体验的呈现。

三、“六要”展现山水之“真”

荆浩《笔法记》历来被称为是确立了山水画的创作理论，改变了唐代以后的山水画风格，与开五代至宋初云林山水画。他的重要改变主要有两点：（一）五代以后山水画已经逐渐脱离唐代时期那种色彩丰富的山水画作。（二）按照绘画史的发展记录来看，荆浩时期的山水画已经脱离了作为装饰的地位，成为独立的山水画势必在技法上有别于人物画，接着在物的本质上也有了不一样的探究。但，作为山水画转变时期的荆浩，到底是时代改变了荆浩，还是荆浩改变了时代？陈传席曾说：“荆浩实系山水画史上一位划时代的伟大画家和美学家。”（陈传席 1997: 238）他进一步认为：“荆浩《笔法记》中强调作画要‘图真’。‘图真论’乃是《笔法记》的中心论。”（陈传席 1997: 65）藉此，本文除了探讨荆浩所提出关于“图真”的概念之外，还必然的与前代有所关联，于是我们更进一步研究那看似追求写实为重要的山水创作，如何成就自我的价值？

荆浩的“图真”是延续顾恺之、宗炳等人的“传神论”与谢赫的“气韵论”之后的进一步说法而来。他所谓“图真”的本质也就具有“传神”和“气韵”，所以他并非单纯要求画面上的形似而已。他曾说“似者，得其形，遗其气”，他要求的应该是“真者，气韵俱盛”，并且在要求“真”之余，他也不否定“华”，他还说：“凡气传于华，遗于象，象之死也。”荆浩进一步强调：“不可执华为实”，这里所谓的“实”，是物之神、物之气、物之韵，这就是他所谓的“真”。华，我们或可称之为华丽，华丽是抓住了物象之形，而忽视了物象得以成立的生命基础。如要我们想抓住事物的美，就要“取其真”。唯有通过“度”，深入事物去体察与品味，抓住事物固有的特点，才能将其视为生活美学的美。因为生活美学的美，不一定要求华丽，而是强调适合、顺心，那就是在最合适的时候，摆在最合适的那位子，就最顺心了。

为了可以更了解荆浩的“真”，我们以“物象之源”的“性”作进一步说明：

子既好写云林山水，须明物象之源。夫木之为生，为受其性。松之生也，枉而不曲遇，加密如疏，非青非翠，从微自直，萌心不低。势既独高，枝低复偃，倒挂未坠于地下，分层似叠于林间，如君子之德风也。有画如飞龙蟠虬，狂生枝叶者，非松之气韵也。柏之生也，动而多屈，繁而不华，捧节有章，文转随日，叶如结线，枝似衣麻。有画如蛇如素，心虚逆转，

亦非也。其有揪、桐、椿、栎、榆、柳、桑、槐, 形质皆异, 其如远思即合, 一一分明也。(荆浩 1975: 29)⁶

荆浩所谓的“物象之源”就是物之所以生之“性”, “性”的显现就是神, 就是气韵。陈传席认为在山水画中, 如果仅仅只是强调“传神”或“气韵”难免会成为一种气氛(陈传席 1997: 232)。所以他认为荆浩用了物之“性”作为说明, 除了可以加深了自身的理论, 也完整了前人的理论。因为有了物之“性”, 神与气韵才有了得以附会的东西。绘画作品要能够穷尽物之“性”, 才能够展现“物象之源”, 才真正能够得到物之“真”。物之“性”也好, “物象之源”也好, 都是物之本质、物之实, 所以“若不知术, 苟似, 可也; 图真, 不可及也。”

荆浩“图真”的内容为“夫画有六要: 一曰气, 二曰韵, 三曰思, 四曰景, 五曰笔, 六曰墨。”陈传席曾说, 山水画要达到“图真”的目的, 需明“六要”, 所以“六要”可以说是荆浩“图真”的方法手段。

首先, “气者, 心随笔运, 取象不惑。”荆浩所谓的“气”, 也许不是汉代以来那“气化宇宙论”。高木森指出:

到了荆浩的时代, 画家已有很明显的“泛气论”倾向。谓万物有其气, 此气应吾人之气而生。盖源于吾人对该物品之认知。而吾人之认知范畴又以伦理范围和美感经验为局限。于是画家可以在同中求异, 批评家可以在异中求同。(高木森 1994: 138)

“泛气论”是指借由气的传导, 以把握外在物的本质的认识。荆浩以“气”作为媒介去认识外在的物, 他主要强调透过“气”不只是可以认识到物的表象, 更隐含了可以通过自身的体悟落实到事物的深层价值, 对于物的本质得以全面的把握。作者透过自然运行的“气”的运行势力掌握物的本质⁷, 所以为了掌握物的本质, 作者首先需要的是先掌握“气”的运行, 唯有透过“气”的掌握才能进一步了解“物之真”的可能性。接着, 这里的“心随笔运, 取象不惑”。除了是心和手的相应, 这样下笔才会坚定, 取象才不会左右迟疑, 才会有生气。除此之外, 我们或者可以这样看, “取象”要达到“不惑”需要对于“气”的运行活动的全面掌

⁶ (唐五代)荆浩(1975: 29) (本文所引用的《笔记记》原文一律选用这个版本与参考徐复观《中国艺术精神》, 以下将不一一列注说明。)

⁷ 彭明辉认为: 面对景物写生时, 不可以被表面的形象所迷惑, 要能同时去察觉它在我们内心所唤醒的情感, 揣摩它背后真正的精神, 以及我们之所以会被吸引的根本缘由。(彭明辉 2014: 34)

握，以达到知晓“明物象之原”。明白了自然之气，代表掌握了物，这可视为第一步，以达到“取象不惑”。然而，“心随笔运”则是第二步，心明白了，心掌握了，重点就是手要如何“随心运”？因为山水画在意的是画作展现的气，强调画中有神。作者要表现神，除了可以捉住自然界的“气”之外，还需要有“笔”的能力，向读者或观画者显现作者的“心”，这样的山水画才能得“真”。

如果将“气”视为运行于自然之间的势力，而“韵”则是得以彰显物之性质的共鸣（陈惠萍 2018: 35）。也就是说“韵”是一种共振效应，作家如果要掌握“气”还需要先了解物本身的“形”，借由“气”使“韵”产生共振的效应，才能够“明物象之原”也就是物象的本体，然后才能真实的绘画出物的“形”，而这个“形”是可以向读者展现物象的。“韵者，隐迹立形，备仪不俗”指的是用墨皴染，是一种绘画的技巧。“隐迹”指画有一种“韵味”，它需要透过皴法、笔墨浓淡变化或结构、造型来呈现。它跟可见的形式有关，但又不在任何形式的细节里面，所以才叫“隐迹”，但是它又可以藉由笔墨的可见形式来呈现，所以又叫“立形”。画要有“韵味”必须达到这种其仪姿而不俗（不俗，就是一种习惯之外，不是每一棵树或每一座山都是一样的画法，所谓不落俗套的一种绘画表现。）的境界。这境界是一种自然的美感，没有人工雕琢痕迹的韵味。如，彭明辉所言：

只靠心笔相连远不够，因为那是形诸笔端的“气”。画里另有一种“韵味”，必须通过皴法、笔墨浓淡变化或结构、造型来呈现，它跟可见的形式有关，但在任何形式的细节里。就像《匡庐图》的庄严仄，它不蕴藏在某个孤立的山峦或某一株树里，而是靠一整幅画来呈现……画有韵味，才能达到“备仪不俗”的理想。（彭明辉 2014: 35）

这个韵味则还需要借助“气”本身作为中介，结合了气和韵，才能体现物象的“形”。彭明辉则将“韵”视为一种画的彰显方式，透过笔墨浓淡变化等等的作画结构，体现出物象的“形”。气和韵的意思，最初是谢赫为 人物画所提出，是指画人体所呈现的姿和态、情和趣所给人的一种美的感觉。所谓的“气韵”也就是“神”，“神”代表的是“神态”、“神情”。“气”在人物画中指人或物的骨体，“韵”则是骨体所流露出的风姿美感。荆浩将原本作为人物画理论的气和韵，自然无法像人物画那样以骨体流露气韵，只好以笔取气，以墨取韵，以笔取山水的大体结构得其刚阳之美，以墨渲染见其仪态得其阴柔之美。

由此来看, 荆浩《笔法记》中所提出的“气韵生动”, 或许就不应该只集中于“气”应该属于何种哲学性质的讨论面向而已。而是, 应该将其创作理念作为生活的一部分, 荆浩的画论是他放弃了一切, 自身回到山水之中的一种深刻体验, 那他的《笔法记》就不应该只是一种技法的实践, 或艺术价值的呈现而已。荆浩他既有文人博通经史的涵养, 却能够自耕而食, 过着诚恳朴实的生活。也由于他胸有经史, 所以当他在游于山水之间, 当然也不可能只是“游山玩水”而已, 自然有平常生活于山谷不一样的“观看”的眼光。尤其, 从魏晋以来人文思想以来, “观看”视角的进步, 使山水画的发展, 已经使自然山川成为包含人文意识和现实人生的理想, 阐发世界观的一个精神归属。所以, 荆浩得以在这样的传统底下, 深刻的体会了山水, 从体验中产生理论, 再进一步以作品, 呈现出他的理论。换言之, 荆浩《笔法记》中表现的应该是一种“修养”的向度, 一种生活在自然之中, 自己和自然的一种和谐共存关系, 一种回到生命自身出发的一种关系。

接着, “思者, 删拔大要, 凝想形物”。“思”的重要性在于抓住了物象或山水的质和形以后, 如何将这种对于自然山水的情感或感动, 通过“思”来去粗存精, 整体图画安排, 以达到取物之真。或如薛永年所言: “即主张在创作中运思是为了对纷纭复杂的客观物象进行艺术概括, 抓住要点, 去其枝蔓。”(薛永年 1996: 20) 去除枝蔓, 最重要作者要先捉住要点, 只有透过“删拔”的阶段, 才能凸显“大要”, 留下作者想要的创作中心, 然後才能透过对于物象的“凝想”(“思”) 抓出“形物”。“形物”的彰显如上文所说, 需要透过“气”为中介, 与“韵”的共振效应。所以, 在实际创作的时候“思”是非常重要的, 一方面它是一种选择, 一个物象的表现可能有很多层不同的意义, 如何“删拔大要”就是透过“删拔”抓出一个最切合自我情感的表现。一方面, 透过“思”以融合我之情感与物象的形质的绘画方式。

“景者, 制度时因, 搜妙创真。”, 景的表现如陈传席所言: “还要注意其季节性(时因), 搜其妙而创其真。”(陈传席 1997: 233) 所谓注意季节性, 就是要了解自然界的时间性, 合乎自然景物的变化。这里我不赞成陈惠萍将“制度”作为创作的时候需要力求谨慎合于自然季节的变化, 而将“搜妙”是画家能够将画作中多变的自然之姿如实的呈现。(陈惠萍 2018: 36) 中国绘画的发展一直都没有刻意讲究写实的一面, 如果荆浩作画强调如实的话, 就不需要携画卷宋数万卷以得其真。这里我反而觉得: 自然之物的“时因”是一种被“制度”的事情, 了解和掌握“制度”不是为了写实或被制度化, 而是透过“搜妙”以“创真”。这里更多的是说明一种绘画的超越性, 画家掌握“制度时因”不是为了被

局限，而是绘画其实不需要固守“制度”。绘画是因地、因时、因人而绘画，除了制度化以外，更需要人性化与艺术化。这样来看的话，更能够掌握荆浩对于“笔”和“墨”的思考。

也许我们可以这样说，“思”是内在无形的构想。而“景”是对应外在的物象的具体构图。因为讲究“气韵”的关系，荆浩这里更加强调的是内在情感的展示，所以必要时“删拔大要，凝想形物。”宁可牺牲外在的形似，而成全内在情感与精神。以求将“思”具体化、形象化，甚至突破形象与精神之间的隔阂，达到“制度时因，搜妙创真”（不受到时因制度的限制）。如果说“思”与“景”是属于思想、构图的层次，那么“气”和“韵”就是心灵与内在的精神世界，而“笔”和“墨”就是属于实际作画的层次。“气韵”是源头，“思景”是中介，“笔墨”是落实“心随笔运”和“备仪不俗”理想层次的重点。

“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动”，荆浩特别强调用笔的重要性，用笔表现物的法则、形体，运转变通，但不能受其性质的约束，要如飞如动。（陈传席 1997: 233）如果说“法则”是一种固有的形态，那如何在依循固有的“法则”之下，如何“运转变通”？前文还强调“质”与“形”的重要，但是这里又说“不质不形”？还有什么“如飞如动”？“不质不形”难道如陈惠萍所言：“不质不形则需形质兼备”吗？其实不然，这里荆浩强调的是用笔的方法，笔法也许当时来说有特定的法则，或者对荆浩来说人物画的法则不适合运用于山水画的创作上。于是，他认为需要在运用上达到“运转变通”，又不局限于物象的“质”与“形”，达到“如飞如动”的境界。“如飞如动”的“动”也许如王怀义所言，“动”表现的是一种生命真实，主要认为画家抓住了对象的独特生命特点（“质”与“形”），但又不局限于固有的“法则”之下，以“动态”的方式将之呈现，从而体现出对象的生命活力。还有一点就是他认为绘画表现生命的真实时，画家会适度的对对象进行变形，以极度写意化的线条，也就是用笔的方式将对象最为独特的生命特点表现出来。⁸我觉得这里进一步以荆浩的“用笔”四势，作为论述可以更为清楚，文曰：

⁸ 虽然王怀义主要研究的是汉代的绘画，但是对于“动”的审美特征的观察还蛮有启发性，而且我认为放在本文的讨论范围也很合适与值得参照的价值。（王怀义 2015: 87）

凡笔有四势, 谓筋、肉、骨、气。笔绝而不断, 谓之筋。起伏成实, 谓之肉。生死刚正, 谓之骨。迹画不败, 谓之气。故知墨大质者, 失其体; 色微者, 败正气; 筋死者, 无肉; 迹断者, 无筋; 苟媚者, 无骨。

荆浩将“筋”、“肉”、“骨”、“气”作为“用笔”的整体性论述。“用笔”讲求气势, 笔断了, 势不断叫做筋; “用笔”有起伏的变化之势, 画出有结构的实体就叫做肉; 具有精神与生命之气息的叫做骨。最后, 结合线条、起伏、精神的气势贯通, 则称为气。这里所谓的“气”运行于笔势之中, 与之前“六要”所强调的自然运行之生命的“气”大略相同, 既是藉由笔法而感受到“气”并于其中学习自然之规则, 是以, 画作方能“迹画不败”而画家创作时也可“取象不惑”(陈惠萍 2018: 37)。总结来说, 书法画意不只是一要勾勒出主要的结构与轮廓, 还要兼顾“思”与“景”的规划, 还要不离开创作的原头“气”, 因此在绘画时要随时能够变通, 兼顾质与形, 不能落入有质无形或有形无质的弊病。

“气韵生动”是中国绘画艺术最高的审美准则, 一切的生命都是由气所化成, 没有气化也就是没有生命的存在。所以, 书画的艺术生命也同样如此, 韩昌力认为书画的艺术与一般的生命体不同, 它并不为本原之气所直接化生, 它须经过主体生化的中转环节。所以这种书画生命的体现, 是具有主体(画家)自然生命活力、超自然的精神意志之气, 还吸纳所有表现物象的生命之气。所以真正的艺术生命力是主体生命之气能够结合不同类型的生命之气, 并将其有效地将其注入到他所表现的作品状态之中(韩昌力 2012: 36)。绘画的作品唯有通过一定形式的手段才能展现出气化生命的活力, 也就是具有“气韵生动”的生命价值。这种蕴含气化哲学思想的审美准则, 使中国绘画艺术具有超越视觉艺术特质的文化内涵, “气韵生动”是掌握了物象的“气韵”以后, 使物象产生生命活力的“动”, 荆浩的“笔”是具体掌握了生命的体现之后, 以超越“气韵”的“不质不形”, 达到画作“如飞如动”的生命的展现, 也就是他所谓的“忘笔墨而有真景”。

“墨者, 高低晕淡, 品物浅深, 文采自然, 似非因笔。”, 荆浩用墨的技巧, 陈传席解释为: 用浓淡不同的墨皴染出物的高低、浅深, 去其斧齿之痕, 达到文采自然。(陈传席 1997: 76)关于荆浩用墨的方法, 唐代已有“破墨”和“泼墨”的方式, 借用伍蠡甫的诠释, 更能了解荆浩的用墨, 他说:

关于“破墨”，自来解释很多，但大致看来，它是强调墨的光彩，反对死墨，要用活墨，在笔的统摄下，做到笔墨互济，生动地摄取对象的神采，从而传出画家的情思、意境。“破”具有区别、衬托、突出的功能。画家须针对物件，运用墨法，掌握多种的不同程度的浓墨、淡墨。或先浓后淡，即以淡破浓，或先淡后浓，即以浓破淡，相互掩映，显出墨彩。这墨彩一经注入作者所融会的形象，便能表达作者的神思。

“破墨”是讲究依据山水高低、深远，善用墨的深浅，淡浓来表现。虽然，在以上伍蠡甫的诠释已经超出了荆浩“高低晕淡，品物浅深，文采自然”的用墨技巧。这一点可以说明，画家也好，荆浩也好，大家都注意到其实“笔”和“墨”是相互结合，在画家创作的时候往往需要二者应时应用，才能达到绘画的美学效果。

荆浩“六要”的提出为山水画提供了理论的依据和实践的方法。俞剑华：“谢赫为物画时代，故尚重临摹，荆浩为山水画尚未大成时代，无可仿效，不得不出于写生之一途。至于墨之一道，在唐朝以前并未重视，因所画多系勾勒着色，墨无浓淡，故水墨之趣不能发现，至王维始用水墨渲染，至荆浩识以有笔有墨并重。”（俞剑华 2009: 72）虽然，荆浩《笔法记》所强调的是“真景”，以达到“形神兼备”而能有“真景”，他认为全面的掌握了“六要”也许能够更接近“真景”。最后，他曾说“可忘笔墨而有真景”，这里所谓的“真景”应该不是山水的真实，而是山水已经进到画家的心中，并与画家的生命一起成长，让生命与笔法相互圆融以后，画家自身可以于过程中达到生命的成长。所以，他也强调理解了“六要”之后也要随时的变通，自由发挥，这才能达到绘画的一种理想境界。

四、《笔法记》与内化的山水表现

唐代绘画的发展，首先是因为社会环境的变化，由于士大夫对于政治的失意，而选择离开繁华城市，隐逸于幽静的山林，寄托与怡情于自然山水或艺术的山水。二来，是因为文人的大量参与绘画的创作，使绘画的意涵走向诗歌文化历史传承之中，呈现一种独特的审美意义。文人的参与，将原本的身份与品格内涵介入绘画的语境，以诗歌妙想式的构思方式与寄兴式的写意内涵融入绘画创作之中，突破了绘画原有的造型艺术内涵，创造出另一个表现层次的艺术空间。“诗画批评对诗性品格的追求来自批评主体试图在精神世界中寻觅诗意人生的冲动。”（阎霞 2002: 44）中国古代的诗画评论者，主要都是文人或士大夫，在思想的接受上

可能已经很难区分所谓的儒、道或佛, 可以肯定的是他们或多或少都接受了三家的影响。儒家思想也许是一种行动的实践哲学, 追寻着外在赋予我的社会价值, 不断地追求和奋斗。对于山水画的向往, 也许是在马不停歇地运动以后, 或对于社会的不如意以后, 所需要的一种放松或精神寄托的地方。但是, 亲近自然山水的佛道思想, 所给予的可能就是心灵上或精神上一个安静又附有诗意的山水空间, 让文人在此“可居可游”长期的把玩。

阎霞认为: “为了适应这港湾与唇楼(景观)中的诗意生命的律动, 诗论与画论这一载体必定要以诗意为主料、以诗性品格为其内在构架, 从而使人观其外(如文体样式、语言风格、批评范畴等)就能够感受到其内在的浓浓诗性……如文学文体这种最富诗性的文体样式, 给诗画批评文体营造出令人荡气回肠的浓厚诗意……”他还说“神韵”成为了诗论与画论共同的核心范畴, 则从此诗论与画论不再只是载道的工具, 而是触碰到了诗只为诗、画之为画的生命本质, 它诠释着“道”的宁静诗性, 透露着禅宗经验中的美境……(阎霞 2002: 45)以当时来看, 画的内涵已经偏向诗意的展现, 这时的诗意不是一种表达的方式, 而是一种形式与作者内心深刻的感受向外抒发的一种表现。虽然, 它没有要求载道, 但它们共同具有作家对生命本质的一种体验。换言之, 绘画已经不再只是画家生活之外对于外在物象如实的楷模而已。就像唐代张彦远对于绘画的要求, 同时指向画作的教化作用。王伯敏说:

张彦远肯定艺术的社会作用, 指出“夫画者, 成教化, 助人伦, 穷神变, 测幽微, 与六籍同功”他根据历代美术创作的情况, 又提及“鼎钟刻, 则识舰魅而知神奸; 旋章明, 则昭轨度而备国制; 清庙肃而砖彝陈, 广轮度而疆理辨; 以忠以孝, 尽在于云台, 有烈有勋, 皆登于麟阁。见善足以戒恶, 见恶足以思贤。”

这是对绘画所产生的社会功能加以明确的肯定, 同时也是说明绘画脱离不了政治的。(王伯敏 1997: 363)

由此看来, 绘画的艺术已经从讲究外在的再现造化转向内敛的展示的一种新风格。从外在来看, 绘画与诗歌作品一样, 已经离不开作者, 甚至作者背后的大时代环境。身处乱世的人, 面对生活的困顿, 除了以上那些为了逃避现实, 沉迷于奢靡的享乐之外, 是否还有那些面对乱世而不受到影响的一套修养, 寄托于所创作的文艺之中? 徐复观区别了艺术家与画匠的差别, 他认为: “在中国, 作为一个伟

大地艺术家，必以人格的修养，精神的解放，为技巧的根本。有无这种根本，即是士画与匠画的大分水岭之所在。”（徐复观 1992: 215）徐复观所说的修养是以人格为主，修养的进路则是技巧，也就是技法，帮助了荆浩《笔法记》作为讨论绘画的技法，其实强调的是背后的意义价值。荆浩如何在乱世之中，选择隐居追求文字表述以外的绘画创作，更进一步有别于其他文艺作者苦吟式的基调，而保有自身的创作理念与价值。是否，我们可以说“修养”本身就是一套作者面对当世的领会，而将这个领会藉由擅长的“工具”表现出来，使后人可以在艺文中得到自我生命转换的启发？

傅抱石曾說“思想变了，笔墨就不能不变。笔墨技法，不仅仅源自生活并服合一定的主题内容，同时它又是时代的脉搏和作家的思想、感情的反映。”（傅抱石 1962: 30）所以，技法本身不单纯只是创作的手段或工具，它可以隐含着作家最真实的一套修养，一套孕育于时代和个人思想反映的修养。徐复观还说：“要能表现山水的气韵，首须要能转化自己的生命，是自己的生命，从个人私欲的营营苟苟地尘浊中超昇上去（脱去尘浊），显发出以虚静为体的艺术精神主体；这样便能在自己的艺术精神主体照射之下，实际即是在美地关照之下，将山水转化为美的对象，亦即是照射出山水之神。”（徐复观 1992: 212）这时的画，由于是经过画家的精神所照射出来，已经不再只是对自然的描写，而是出于画家生命超升以后的艺术精神主体。我们或许可以这样说，生命和作品是“同时性”，它们是结合在一起“同时”指向着世界的根源，或者说，他们同时作为世界本身原初的表达（姜宇辉 2012: 9-10）。放回到荆浩的讨论上，我们可以发现到为何荆浩决定辞官隐居太行山以后，贯穿在他的生命旅程中，绳绳相续的是对于绘画艺术的不断磨砺、锤炼自己的绘画技术，来切合地呈现世界之“真”。

虽然，大多数的研究都指出荆浩《笔法记》中“六要”的提出，是化用了谢赫的“六法”。但是我觉得所谓的化用，不应该只是单纯的沿用，而是基于时代的改变，思想、主题的改变，不得不做出的改变。大自然的壮美、雄伟也许是荆浩的重要契机，引导了他在“静观”中体悟到自己内心那最深处的情感。所以，技法的改变应该不会只是表面上而已，更多的是如徐复观所说，在表现山水的气韵，必须先要能够净化自己的生命。或，杨儒宾所认为的：六朝以后典型的山水诗玄化山水，这代表一种新的自然观，而要了解这种玄化的山水，首先观者的心灵必须虚灵而化，不能滞于私情，而是“赏心之情”⁹。面对着山水，需

⁹ “赏心之情”可说是人与山水之两情相悦。换言之，“赏心”意味物与我之双向流通，互渗互入。观者真正融入山水的氛围中时，主客双泯，恬淡自如，“赏心”比寂照之心多了气的流动与主客的互逆性，这是一种美感的现量境界。（杨儒宾 2014: 36）

要先净化心灵, 才能掌握山水的本质, 相信已经是六朝以来的传统。所以, 如果关照回唐末五代的荆浩, 他有没有可能是在面对不同的历史环境之下, 而变动了传统技法, 其实背后隐藏的是一套, 如何在受到外在环境的宰制, 而失去归宿和安顿的心灵的人, 藉由技法作为人格修养导出的一套修养工夫。

所以, 中国画家不只是追求形式上美, 更重要的能够表现出“自我”生命艺术创作。我们不妨这样说: 身处乱世的画家, 受到外在的束缚, 投入山水之间寻找自我修养, 而产生了对于生命自身的反思。荆浩在画论中曾借老叟说: “愿子勤之, 可忘笔墨而有真景”。相信这时的“真景”已经不再只是外在真实的景观, 而是透过生命圆融的体会, 这种体会或如老叟生活在石鼓岩间用最贴近的身体深切的体会, 或者如老叟所言劝荆浩“勤之”感受石鼓岩子的话, 以提升自己的内涵达到与自然的两情相悦, 进而产生契合的生命之光辉。此时, 画家所追求的“美”就不再是西方艺术上的“美”, 而是透过个体生命的感通所抒发的“美”。如曾昭旭所说: “在道德美学中(扣紧生命实存而说的美), 美的体验不是免费的, 它得先付出厘清生命的代价才领略得到, 这种代价就是所谓功夫修养, 它的成果就是心清理明。然後, 在一个澄澈的心中, 美才能被关照得到。”(曾昭旭 2015: 94-95) 所以, 荆浩的《笔法记》是借由绘画技法的进入, 依循自然间所存在的法则, 实践与个人生活于其中的生命的展现。

陈传席曾说: (谢赫) “六法”中的“气韵”指的是人的精神状态, 人的形体中流露出的一种风度仪态, 能表现出人的情调、个性、尊卑以及气质中美好的, 但不可具体指陈一种感受。当时人们对人的美感要求以清远、高雅、通远、放旷为上。(陈传席 1997: 40) 根据陈传席所言, 谢赫的“六法”蕴含着一套描绘人之本质的功能取向。除了“六法”的运用可以展示个人的自我神采之外, 谢赫还说: “绘图者, 莫不明劝诫、着升沉, 千载寂寞, 披图可鉴”绘画本身除了技法的展现之余, 还具备明劝诫, 记载历史的功能。谢赫以技法入手转化为教育功能的呈现, 记载了画家的现实关怀, 与阐述一套于生活场域中呈现个人的生命。

荆浩在《笔法记》中提到: “名贤纵乐琴书图画, 代去杂欲。子既亲善, 但期终始所学, 勿为进退。”说明了绘画对荆浩来说具有“代去杂欲”的功能, 进而说明绘画其实就是一种修养, 应该终其一生去追求的学养, 绘画如同生命一样需要不断的扩充以彰显自身的价值。这点与谢赫不同, 荆浩的学养来自山水画的对象自然之间, 所以他才在《笔法记》一开始就感叹古松的“君子之德风”并借此开展自我生命的价值。接着, 荆浩还提到画有四品:

神、妙、奇、巧。神者，亡有所为，任运成象。妙者，思经天地，万类性情，文理合仪，品物流笔。奇者，荡迹不测，与真景或乖异，致其理偏，得此者亦为有笔无思。巧者，雕缀小媚，假合大经，强写文章，增邀气象，此谓实不足而华有余。

荆浩所提出的评品标准是以山水画为对象的。由于，“奇品”和“巧品”荆浩似乎都有所批评地说：“致其理偏，得此者亦为有笔无思”只注重笔墨，所以不能合乎创作规律，“理偏”是极有可能的。有笔无思，即有创作上的冲动，但却没有经过审慎思考。而，对“巧品”更是持批评态度的：因此，“巧品”用雕琢装饰来与法度相合，实际与其貌合神离，勉强以堆砌、做作来增大气象，实际只是外表好看，而无实质内容。所以，我们只能将重点将放在“神、妙”。首先、“神品”，“亡有所为”是指创作不做作，虽有所为，但看上去却似非经意。“任运成象”则指顺其自然，不刻意经营地创作出来。“神品”像一个天才已经将所有的技术融汇贯通，达到“可忘笔墨而有真景”之境。而，对于“妙品”，他所谓的“思经天地”，即是“在作画之前，已经作了相当程度的深邃广阔的思考，如顾恺之所云‘迁想’与‘巧密精思’的意思”。对于“万类性情”和“文理合仪，品物流笔”，据徐复观的注译，此句的“类”应为动词，而“万”字似乎有误，两句意为深入思考天地，深入万物之性情。“文理合仪，品物流笔”则是指创作上的要义：创作方法合乎规律，品味物象，用流利的笔墨描绘出来。荆浩在“妙品”的论述中，要求画家创作之前，需要对天地万物做深入研究，但也重视创作方法的合规律性，而在绘写之前，还应该品味创作对象，这样才能创作出“妙品”。

由此可见，绘画的作品如果想要达到“神品”或“妙品”的境界，都需要一个“终始所学”的目标。唯有将绘画视为一生的志向，才能一心一意地深入去体会天地万物，使作品达到“任运成象”。荆浩在多次的反复写生中，体验出“六要”技法的运用，但是如果要抓到自然的“真”，毕竟还是需要对于自然之性的掌握，达到荆浩认为的“可忘笔墨而有真景”。彭明辉补充说：

绘画真正要掌握的内涵叫做“气”或“质”，它们对应着一物之“实”；而一般的写贡作品掌握到的只有一物的表“象”，它对应着一物之“华”；掌握到“气”、“质”则得一物之“真”或精神，若只掌握到表“象”就只会得到“形似”，而物象也失去精神而跟着死了。由此可知，荆浩的绘画目的已经不是外貌的写实，而是内在的精神。“写真”对荆浩来说或许可以忽略某一些外表的细节，甚至可以改变外在的形貌与比例，以便凸显出对象的内在性格、情感与精神。如果表现在山水画上，也许荆

浩所要表现的并不是某一处的名山胜地,而是要藉由林木、流瀑、山峦来表现个人内在情感或精神世界。(彭明辉 2014: 34)

接着,徐复观也说:

重要的是“终始所学,勿为进退”的勤苦工夫;这才是天才的真实化所必不可少的工夫……得到精神与技巧的融合一致,这即是“尔之手,我之心”……当笔墨的技巧,完全与心相融相应时,则艺术家的心灵,完全从技巧的要求中拘限中解放了出来,而忘记了技巧;此时的创造,乃是把进入到自己的精神(心)之中,与自己的精神成为一体,因而把自己的精神加以充实,把自己的生命加以升华的,美地对象,作具体地把握而将其表现出来;此即是“可忘笔墨而有真景”。(徐复观 1992: 298-299)

这里说明“名贤纵乐琴书图画”之所以能够“代去杂欲”,主要的不是表面地或单纯地从审美的眼,观看艺术品表面的呈现。更多的是透过自身生命的关照,艺术创作背景的审视,从艺术品的本质去做全面的关照。绘画也好,赏画也好,这是一门工夫,天才也是需要“终始所学,勿为进退”的勤苦工夫。荆浩提出从技巧工夫的进入,技巧的修得,同时使人格的修养也得以提升。所以说,荆浩的《笔法记》某一方面而言,给我们展示了,艺术家对于“图真”的要求,展示出画家随着技术的修养功夫的修炼,达到生命的圆融。

五、结语

荆浩在《笔法记》的最后,特别留下这一段:“后习其笔术,尝重所传。今进修集,以为图画之轨辙耳。”提到自己得到了老叟的教化以后,再反复多次地练习与努力后发掘了自然山水与山水绘画的理论。他希望可以借助“立言”的方式将其感悟传承下去,于是将其对话写成集子,以作为“图画之轨辙”。或许,我们对于古代艺术创作与理论的研究,不能仅仅的只是呈现古人的智慧以及文化的特点而已。我们应该更深入的去发掘古人“立功”、“立德”,尤其是“立言”的历史意义以及背后作者的用意。所谓文献的流传,它所承载的意义,除了一方面记载了人的堕落,另一方面记录了人经过不断地努力所作出的改变。艺术家经过了自身的创作,记录了他的领悟与改变,这不仅仅只是为了自己,更多的是为

了展示一个透过艺术的创作所能够带来的精神出路，並且可以将这个突破一代一代的传承下去¹⁰。

荆浩生活于乱世之中，秉持“终始所学，勿为进退”的选择，以绘画中对技法的要求的呈现，主要是从技法的要求进入，呈现一个达到自我生命追求的过程。他《笔法记》中不仅严格区辨了华与实，更以“六要”说明如何达成“气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然”的绘画理想。在过程中，从“六要”讲究技法的要求，到“可忘笔墨而有真景”的伟大艺术家，是为了把自己从人格的修养，对美的冲动，到技巧的修得，创造的历程和甘苦等等，剖白给天下後世的艺术家聆听。（徐复观 1992: 299）所以说，荆浩的“真”不只是真切的把握物象的“性”，更强调如何透过笔墨将心中的“意”真切地表达出来，最后《笔法记》的写成既是为了“尔之手，我之心”的教化作用。所谓的“尔之手，我之心”是经过老叟的指导以后，荆浩所领悟的绘画技巧，也让荆浩深切的感受到了“乃知教化，圣贤之职也”。换句话说，我们可以理解到圣贤的天职不只是自己领悟、学习、自律成为圣贤，还需要达到教化的作用，既是将“我之心”交到“尔之手”来执行。所以，本文才需要站在现今的视角，将古人的思想结晶，带回当下的语境。以古人的智慧作为一种知识的储备，是当我们在同样面对着历史的动荡的时候，我们依然有着古人的智慧，共同追求着宁静的世界之美。

参考文献

一、专书：

- 陈传席（1997）。《中国绘画美学史》。台北：东大发行；三民总经销。
- 傅抱石（1962）。《状游万里话丹青》。江苏：江苏人民出版社。
- 高明士等编著（2006）。《隋唐五代史》。台北：里仁书局。
- 高木森（1994）。《中国绘画思想史》。台北：东大发行；三民总经销。
- 何恭上发行（1975）。《山水画论》。台北：艺术图书公司。
- 姜宇辉（2012）。《画与真：梅洛-庞蒂与中国山水画境》。上海：上海人民出版社。
- 刘悦迪（2011）。《生活中的美学》。北京：清华大学出版社。

¹⁰ 萧振邦：艺术品展现了艺术家的特质，它是一种对立统一体。一方面它是生命止限无从突破，人精神堕落印记；另一方面却是人性企求完成，人精神超拔努力的象征……艺术品是艺术家仍继续找寻精神出路的自白，艺术家必须不断地生产艺术品，他没有终止创作的权力，因为他要不断为自己、为后代续者留下超拔的线索，更要透过艺术创作，尝试突破人的止限，对一己生命有交代。详见：萧振邦（1989:18）

彭明辉(2014)。《崇高之美: 彭明辉谈国画的情感与思想》。台北: 联经。

(宋)司马光编著、(元)胡三省音注(2007)。《资治通鉴》。北京: 中华书局。

王伯敏(1997)。《中国绘画通史》。台北: 东大图书。

萧振邦(2009)。《深层自然主义: 《庄子》思想现代诠释》。台北: 东方人文学术研究会。

徐复观(1992)。《中国艺术精神》。台北: 台湾学生。

薛永年(1996)。《横看成岭侧成峰》。台北: 东大图书公司。

俞剑华(2009)。《中国绘画史》。南京: 东南大学出版社。

宇文所安著、陈小亮译(2015)。《中国传统诗歌与诗学: 世界的征象》。北京: 中国社会科学出版社。

袁行霈(1999)。《中国文学史》。北京: 高等教育出版社。

曾昭旭(2005)。《我的美感体感: 道德美学引论》。台北: 台湾商务印书馆。

朱利安, 卓立、林志明译(2013)。《间距与之间: 论中国与欧洲思想之间的哲学策略》。台北: 五南。

二、论文期刊:

陈惠萍(2018)。《诠释谢赫“六法”与荆浩“六要”: 生活“感性”与“适性”试探》。硕士论文, 台北: 淡江大学中国文学学系。

韩昌力(2012)。〈如飞如动: 气化思想与书画艺术〉。《北方美术》, 443。

宋灏(2008)。〈跨文化美学视域下的中国古代画论〉。《揭谛》14, 37-78。

王怀义(2015)。〈论汉代绘画“动”的审美特征——对中国绘画史中“形意分离”问题的一个检〉。《美术史与美术理论研究》1, 2。

萧振邦(1989)。〈艺术理论的扬弃〉。《鹅湖月刊》14(7), 53。

萧振邦(2003)。〈仁者乐山, 仁者寿〉。《鹅湖月刊》41(6), 2-9。

杨儒宾(2014)。〈山水诗也是工夫论〉。《政大中文学报》22, 3-41。

幽兰(2010)。〈自然与意境: 论中国古典山水景观的兴发〉。《哲学与文化》37(4), 49-71。

俞剑华(1986)。〈外师造化中得心源〉。出处周积寅(编): 《俞剑华美术论文选》。山东: 山东美术出版社, 79-83。