

標 點 註 譯

筆法記

荆 浩 撰

人 民 美 術 出 版 社

中國畫論叢書

筆 法 記

荆 浩 撰
王伯敏 标点 註譯
邓 以 蠡 校 閱

人 民 美 術 出 版 社

一九六三年·北京

筆 法 記

荆 浩 撰 王 伯 敏 註 譯 邓 以 蛰 校 閱
人 民 美 術 出 版 社 出 版

北京市書刊出版業營業許可證出字第004号 • 北京東惠布胡同十号

責任編輯：卢光照

新华書店北京發行所發行 全國新华書店經售
人 民 美 術 出 版 社 印 刷 厂 印 刷

*

1963年3月第一版第一次印刷

开本：850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 字数：35,000 印张：1 9/16 印数：1—8,620 統一書号：8027·4022

出版說明

我国有着極為丰富的繪画理論著作，研究这些著作，对于继承和发展我国民族繪画的优秀傳統來說，是一件很重要的事。只是这些著作都是文言，文詞又比較深奥，对一般讀者來說，閱讀非常不便。我們为了便利一般讀者的閱讀与鑽研起見，特将这些著作加以标点、注釋和翻譯成白話文。

这里有几点需要加以說明：

一、本丛书选题大体上包括了我国古代到近代比較重要的繪画理論。出书时由于标点、注釋、譯文工作的进度不同，它的出版，就不可能依照作品的时代先后为序，而是把已整理好的先行出版。

二、关于譯白話文一項，采取了几种不同的办法：有的只譯艰深难懂的部分，容易了解的部分就不加翻譯；有的不采用逐句翻譯而是多加注解的办法，它起的效果和翻譯差不多；有的就是通体都譯的办法。因此这套丛书的体例就不强求一致。

三、这套丛书的标点、注釋和翻譯，一时尚难做得很完善，尤其是把文言譯成白話，許多詞义極难做到完全而确切的程度。这需要讀者联系自己的經驗去加深体会和理解。

四、这些画論，是我国古人研究傳統繪画的心得与总结，極為宝貴。只是由于画論作者受时代的限制和个人人生觀的不同，其認識反映在画論中者也就不同。因此，讀者須在参考时能有批判的接受，以吸收其精华揚弃其糟粕。同时对本丛书有什么宝貴意見，也望写信給我們，以便改进。

人民美术出版社編輯室

目 次

前 言	1
笔法記 (原文)	3
笔法記 (註釋)	7
笔法記 (譯文)	29

附 录

一、山水賦 (收不同版本的文章三篇)	35
二、画 說	41
三、山水节要	43

前 言

《笔法記》是我国五代杰出山水画家荆浩重要的論著，也是中国山水画理論的重要文献。

《笔法記》以對話的文体来論述繪画上的有关問題，全文虽然不到两千字，但所論深入淺出，頗多精辟的見解。文中虚拟“石鼓岩子”，实則就是作者本人。这篇論文的内容，相当完备的談到了山水画的表現方法，并涉及到繪画上的一般問題。其要旨有下列几个方面：

- (一)关于山水画的表現要求。作者提出了气、韵、思、景、笔、墨等“六要”。这个“六要”，包涵了繪画的一般要求，也論及山水画的构思、构图以及笔墨等技法問題。作者并強調的指出，山水画必須以“真”为表現的准則。他认为“真者”，才能使所画“气质俱盛”。有关这些，都是作者本着丰富的艺术实践，根据自己甘苦之得的經驗总结出来的，也正是具体地丰富和发展了张璪所謂“外师造化，中得心源”的創作理論。
- (二)关于繪画品評。作者提出了神、妙、奇、巧四个方面。这是从創作的角度，来闡述作品在表現上如何达到这些要求。
- (三)关于用笔、用墨的問題。作者提出了笔有四势，并扼要的說明运笔在表現上的重要性。关于用墨，这是前人所未作深論者，荆浩着重的提出并加闡述。这說明墨法到了唐末、五

代有了大大的发展。

(四)关于画病。这指的是山水画所必须注意的地方，作者以为画病有二：一曰无形，二曰有形。所论切合实际，要言不繁。

(五)最后，作者提出了师法古人和创新的问题。要求作画应遵循规矩法则，但又应超乎规矩法则之外，即要求画家“于有法中无法，无法中有法”，不受规矩法则所束缚。

本书系根据明万曆庚寅（公元1590年）王氏淮南书院重刊之《王氏画苑》本註譯，并据以他书校勘。其中有些地方，想是后人几经傳抄翻刻时所誤。书中尚有一二不可解之处，均一一在註释条中說明。此外如“六要”及“笔有四势”等问题，都是学术研究上的專門問題，自非数百字的註释所能解决，这里只是簡要的提出个人不成熟的看法，以供讀者参考，并有待于进一步的探討。

至于翻譯今文，采用意譯。其中《古松讚》一节，以其与画論关系不大，所以保留其原文。

荆浩的画論著作，除《笔法記》之外，其余如《山水賦》、《画說》、《山水节要》諸篇，当为后人伪托。然而这几篇东西，内容尚有参考价值；又因为既已伪托于荆浩名下，为讀者檢閱方便起见，故作为附录，刊于本书之后，并参以他本，相互校勘，以便于作进一步的研究。对于这几篇文字，仅擇要作簡略的註释。

本註譯因限于註譯者的学識水平，其中錯誤、遺漏，定所不免，甚望同志們多加指正，以匡不逮。

王伯敏 一九六〇年十月

筆 法 記^①（原文）

五代荆浩^②撰

太行山^③有洪谷^④，其間數畝之田，吾常耕而食之。有日，登神鉦山^⑤，四望迴迹，入大巖扉^⑥，苔徑^⑦露水，怪石祥烟，疾進其處，皆古松也。中獨圍大者，皮老蒼蘚，翔鱗^⑧乘空，蟠虬^⑨之勢，欲附云漢^⑩。成林者，爽氣重榮^⑪；不能者^⑫，抱節^⑬自屈。或迴根出土，或偃截巨流^⑭，挂岸盤溪、披苔裂石。因驚其異，遍而賞之。明日，携筆復就寫之，凡數萬本^⑮，方如其真^⑯。明年春，來于石鼓岩^⑰間遇一叟，因問，具以其來所由而答之。

叟曰：“子^⑱知筆法乎？”曰：“叟，儀形野人^⑲也，豈知筆法耶？”叟曰：“子豈知吾所懷邪？”聞而慚駭。

叟曰：“少年好學，終可成也。夫畫有六要^⑳：一曰氣；二曰韻；三曰思；四曰景；五曰筆；六曰墨。”

曰：“畫者，華也^㉑，但貴似得真^㉒，豈此撓^㉓矣！”

叟曰：“不然，畫者，畫也^㉔。度物象而取其真^㉕。物之華^㉖，取其華。物之實^㉗，取其實，不可執華為實^㉘。若不知術，苟似^㉙可也，圖真^㉚不可及也。”

曰：“何以為似？何以為真？”

叟曰：“似者，得其形遺其氣^㉛，真者，氣質俱盛^㉜。凡氣傳于華，遺于象，象之死也。”

謝曰：“故知书画者，名賢之所学也。耕生③知其非本④，玩笔取与⑤，終无所成，慙惠受要，定画不能。”

叟曰：“嗜慾⑥者，生之賊也⑦。名賢纵乐琴书，图画代去杂慾。子既亲善，但期始終所学⑧，勿为进退。图画之要，与子备言：气者，心随笔运，取象不惑⑨；韵者，隐迹立形，备仪不俗⑩；思者，刪撥大要，凝想形物⑪；景者，制度时因，搜妙創真⑫；笔者，虽依法則，运轉變通，不质不形，如飞如动⑬；墨者，高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因笔⑭。”

(叟)复曰⑮：“神、妙、奇、巧，神者，亡有所为，任运成象⑯；妙者，思經天地⑰，万类性情⑱，文理合仪，品物流笔⑲；奇者，蕩迹不測，与真景或乖异⑳，致其理偏，得此者，亦为有笔无思㉑；巧者，雕綴小媚，假合大經㉒，强写文章，增邈气象，此謂实不足而华有余㉓。

“凡笔有四势：謂筋、肉、骨、气㉔。笔絕而断謂之筋㉕，起伏成实謂之肉㉖，生死刚正謂之骨㉗，迹画不败謂之气㉘。故知墨大质㉙者失其体；色微者㉚敗正气，筋死者无肉，迹断者无筋；苟媚者无骨。

“夫病有二：一曰无形，二曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山㉛，桥不登于岸，可度形之类也㉜。是如此之病，不可改图㉝。无形之病，气韵俱泯㉞，物象全乖㉟，笔墨虽行，类同死物，以斯格拙㊱，不可刪修。

“子既好写云林山水，須明物象之源。夫木之生，为受其性。松之生也，枉而不曲遇㊲，如密如疎，匪青匪翠，从微自直㊳，萌心不低。势既独高，枝低复偃，倒挂未墜于地下，分層似叠于林間㊴，

如君子之德风^⑩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，文轉随日，叶如結綫，枝似衣麻。有画如蛇如素，心虛逆轉，亦非也。其有楸、桐、椿、櫟、榆、柳、桑、槐，形质皆异，其如远思即合，一一分明也。

“山水之象，气势相生。故尖曰峰，平曰頂，圓曰巒，相連曰岭，有穴曰岫，峻壁曰崖，崖間崖下曰岩，路通山中曰谷，不通曰峪，峪中有水曰溪，山夾水曰澗^⑪。其上峰巒虽异，其下岡岭相連，掩映林泉，依稀远近。夫画山水无此象亦非也。有画流水，下笔多狂，文如断綫，无片浪高低者，亦非也。夫雾云烟靄，輕重有时，势或因风，象皆不定。須去其繁章^⑫，采其大要。先能知此是非，然后受其笔法。”

曰：“自古学人^⑬，孰为备矣？”

叟曰：“得之者少。謝赫品陆之为胜^⑭，今已难遇亲蹤^⑮；张僧繇^⑯所遺之图，甚亏其理。夫随类赋彩^⑰，自古有能，如水暈墨章^⑱，兴吾唐代。故张璪^⑲員外树石，气韵俱盛，笔墨积微^⑳。眞思卓然，不貴五彩^㉑，曠古絕今^㉒，未之有也。麴庭^㉓与白云尊師^㉔，气象幽妙，俱得其元^㉕，动用逸常^㉖，深不可測。王右丞^㉗笔墨宛丽，气韵高洁，巧写象成，亦动眞思。李將軍^㉘理深思远，笔迹甚精，虽巧而华，大亏墨彩。項容山人^㉙树石頑涩^㉚，稜角无随^㉛，用墨独得玄門，用笔全无其骨^㉜。然于放逸，不失眞元气象，元大觔巧媚^㉝。吳道子^㉞笔胜于象，骨气自高，树不言图，亦恨无墨^㉟。陈員外^㊱及僧道芬^㊲以下，粗昇凡格，作用无奇，笔墨之行，甚有形迹。今示子之徑，不能备詞^㊳。”

遂取前写者《异松图》呈之。叟曰：“肉笔无法，筋骨皆不相轉^⑨，异松何之能用。我既教子笔法^⑩。”乃齋素^⑪数幅，令对而写之。叟曰：“尔之手，我之心。吾聞察其言而知其行，子能与我言咏之乎？”謝曰：“乃知教化，圣贤之职也，祿与不祿^⑫，而不能去，善恶之迹，感而应之。誘进^⑬若此，敢不恭命。”因成《古松贊》曰：

“不凋不容^⑭，惟彼貞松^⑮。势高而險，屈节以恭。叶张翠盖^⑯，枝盘赤龙。下有蔓草，幽阴蒙茸^⑰。如何得生，势近云峰。仰其擢幹^⑱，偃举千重。巍巍^⑲溪中，翠暈烟籠^⑳。奇枝倒挂，徘徊变通^㉑。下接凡木^㉒，和而不同^㉓。以貴詩賦，君子之风。风清匪歇，幽音^㉔凝空。”

叟嗟异久之，曰：“願子勤之，可忘笔墨，而有真景^㉕，吾之所居，即石鼓岩間，所字即石鼓岩子也。”曰：“願从侍之。”叟曰：“不必然也。”遂亟^㉖辞而去。別日訪之而无蹤。后习其笔术，尝重所傳，今遂修集以为图画之軌轍^㉗耳。

笔 法 記 (註釋)

- ① 笔法記——这是中国山水画理論的重要文献。为中国水墨山水画建立了較為完整的理論体系，在山水画的发展史上，有其深刻的意义。

此书历代皆經著录。但书名不一。《王氏画苑》所輯，題下註着，一名《画山水录》；《唐书·艺文志》作《笔法記》，陈振孙《书录解題》作《山水受笔法》，王綬《书画傳習录》作《記异》。又刘道醇《五代名画补遺》說荆浩著《山水訣》一卷。其实就是《唐书》中所称的《笔法記》。本註譯本从《唐书·艺文志》所称，作《笔法記》。以明万曆十八年(1590)王氏淮南书院重刊之《王氏画苑》本为据，参以他本校勘。

此书有人曾以为伪作。如《四庫全书》提要中謂：“文皆拙澀，中間忽作雅詞，忽參鄙語，似艺术家粗知文义而不知文格者依托为之，非其本书。”余紹宋編《书画书录解題》，亦以为“是书文詞雅俗混淆，似非全部伪作，疑原书殘佚，后人傳益为之者。”这种說法，都是根据文字来臆測的，沒有任何实証，不能成为断語。《四庫》提要作者，以此书“似艺术家粗知文义而不知文格者，依托为之”，不知其所謂“文格”是为何？我认为仅仅以此来推断这本书的真伪，那倒是正反映了清代編纂四庫文人注重他們一套“文格”的恶習。据刘道醇《五代名画补遺》与郭若虛《图画見聞志》中所載，荆浩的《山水訣》(《笔法記》)为友人表进內府，“秘在省閣”，所以在当时就未得流傳。及到北宋，既为韓拙得見，又在他的《山水純全集》中多所征引，不是正足以說明此书的确实来历么？

- ② 荆浩——五代梁时河南沁水人，字浩然。因唐末中原战乱，隐于山西太行山之洪谷，所以自号洪谷子。博通經史，是中古杰出的山水画家。湯屋以为他的山水“为唐末之冠”。他曾对人說：吴道子山水，有笔而无墨；項容之画有墨而无笔。于是他要吸取前輩各家之长，来創立自己的新風格。

荆浩的山水画，米芾在《画史》中說是“云中山頂，四面峻厚”，今傳他所作的《匡廬图》，也可以窺見其創作的一斑。据說鄴都青蓮寺和尚曾向荆浩乞画，并作了一首詩道：“六幅故牢建，知君恣笔纵。不求千澗水，

止要两株松。树下留盘石，天边纵远峰，近岩幽湿处，惟藉笔墨浓。”荆浩并以诗答道：“恣意纵横扫，峰巒次第成。笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。岳石喷泉窄，山根到水平，禅房时一展，兼称若空情。”从而也可知其绘画创作的特点。历来画评中，称其所画，皴钩布置，笔意森然，无凝滞之迹。他的作品影响颇大，当时关同即师法于他，北宋李成、范宽的绘画，都与荆浩有渊源关系。荆浩除专精山水外，亦工佛像，曾于开封双林院宝陀落山画观音白衣菩萨。相传他所著的《山水诀》，即现今通行的《笔法记》。

- ⑧ 太行山——亦称五行山，是阴山山脉的分支。绵亘于山西省的东南与河南的西北。唐末及五代时中原战乱，不少人曾隐居于此。
- ⑨ 洪谷——在今河南省济源县境，距王屋不远。
- ⑩ 神鉦山——据《山川纪异》中载：“武安县南有鼓山，上有二石如鼓，相传鼓鸣则兵起，一名神鉦”。按武安在今之河北省南边，距济源县有数百里。此处神鉦山，或另指洪谷附近的山。
- ⑪ 岩扉——《说文》：“岩，厓也。”又“扉，户扇也。”，故岩扉，是说两厓聳立，有如门户。
- ⑫ 苔径——是长满苍苔的小路。
- ⑬ 翔鳞——谢翱拟古诗中有“翔鳞化海鳧，不见脑中石”句。这里是形容一片片的松树皮，看去好似鱼鳞。
- ⑭ 蟠虬——虬是古龙的一种。这里是形容松树的枝柯屈曲如蟠龙。
- ⑮ 云汉——即指天空的银河。极言高到天顶。
- ⑯ 重荣——是重叠茂盛的意思。
- ⑰ 不能者——见韩拙《山水纯全集》引作“不材者”，当以此为是。
- ⑱ 抱节——忠直有节守之意。
- ⑲ 偃截——偃是仰仆之状。截是阻塞。这里是说有些松树仰仆于下，竟阻塞住巨大的溪流。
- ⑳ 数万本——树一株称本，故数万本即数万株。
- ㉑ 方如其真——见扫叶山房本《佩文斋书画谱》，所载“方如其真”亦可解。“如”与“知”虽为一字之别，其意义完全不同。“方如其真”，是说荆浩画了“数万本”松树，得到了真切的表现。“方如其真”，是说荆浩画了“数万本”松树之后，才认识到对象（松树）的精神实质。通常都作

“方如其真”。

- ⑭ 石鼓岩——在神鉦山。可參看本書第⑥條註釋。
- ⑮ 子——古時對男子的美稱。即是你。
- ⑯ 儀形野人——儀形，猶言容貌體態。野人，指粗野不學者。
- ⑰ 六要——即文中所謂氣、韻、思、景、筆、墨。其中思、景，是著重於客觀對象的認識；氣、韻、筆、墨，是著重於客觀對象的表現。但六者又是有機的聯繫，成為山水畫從構思、構圖及表現上的完整的理論體系。

關於“六要”，在荆浩之後尚有幾種提法：（一）宋代劉道醇在《聖朝名畫評》中提到：“夫識畫之訣，在乎明六要而審六長也。所謂六要者：氣韻兼力一也；格制俱老二也；變異合理三也；彩繪有澤四也；去來自然五也；師學捨短六也。所謂六長者：麤鹵求筆一也；僻澀求才二也；細巧求力三也；狂怪求理四也；無墨求染五也；平畫求長六也。既明彼六要，是審彼六長，雖卷帙溢箱，壁版周廡，自然至於識別矣。”（二）明代李開先在《中麓畫品》中提到畫有六要：“一曰神筆法，縱橫妙理神化；二曰清筆法，簡俊瑩潔，疏豁虛明；三曰老筆法，如蒼藤古柏，峻石屈鐵，玉拆缶罅；四曰勁筆法，如強弓區弩，驤機驟發；五曰活筆法，筆勢飛走，乍徐還疾，倏聚忽散；六曰潤筆法，含滋蘊彩，生氣藹然。”

- ⑱ 畫者華也——華，通常指文采。古亦有註：“華，畫也”又說：“凡繪畫五色，必有光華，故曰華，畫也。”這裡的意思就是表現其外貌。故釋作：繪畫藝術，可表現其外貌。
- ⑲ 貴似得真——“似”即形似。“真”是繪畫對象的精神特質。貴似得真，就是說，繪畫的可貴在於形似。只要通過準確的形似，就能得到對象的精神特質（神似）。這種說法顯然是片面的。因為神似（真）固然需要通過一定準確的形似來表達，但只有準確的形似，不一定就得到神似。所以本文的下一段，作者就借着石鼓岩老頭子的話來回答說“不然”，批判了這種論點的片面性。
- ⑳ 撓——《說郛》本作“穹”字。“穹”作秘穹解。
- ㉑ 畫者畫也——第二個“畫”字，應作刻劃解，也就是深刻的表現。意思是：繪畫就是要作深刻的表現。
- ㉒ 度物象而取其真——“度”，本作猜度，這裡應作深入的觀察、分析、研究。“真”，是指“物象”的本質，也包含着物象的精神特性。

- ②⑥ 物之华——这个“华”字可作光彩解，即物象之外表形态。
- ②⑦ 物之实——即指物象的实质，即内在的精神特质。
- ②⑧ 执华为实——仅以外貌的表现而作为精神实质的显示。宋黄休复《益州名画录》中亦有提到：“有形似而无气韵，则华而不实。”
- ②⑨ 苟似——苟，聊且之意。即是说有一些相似。
- ③⑩ 图真——“真”即对象的本质，即“物之实”。图真，是表达出对象的精神特质。这个精神特质，也就是我们常称的神似。
- ③⑪ 气——按荆浩自己的说法是“迹画不敗謂之气”，是以“心随笔运，取象不惑”所求得。其实就是指神气。历来论画者都是说，作画不能只求形似，贵在有神似。画山水如没有画出山川的神韵灵气，即使画得很像那个地方，也无多大艺术价值。

有关这个方面，唐张彦远在《历代名画记》论画六法中也谈到：“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！”，懂得这句话的意义，则对荆浩的“似者得其形遗其气”一语的理解有很大的帮助。

- ③⑫ 真者，气质俱盛——这里的“真”，是指作品能使人有真切感受者。气作绘画表现出来的神气解。质是指物象的实质与特性解。绘画就是要求能表达出对象内在的实质与特性。对象内在的实质与特性，又是通过艺术形象的“神气”来感染于观者的。《画学心得》中亦有提到：“物有死活，笔亦有死活，物有气谓之活物，无气谓之死物。笔有气谓之活笔，无气谓之死笔。”
- ③⑬ 耕生——指种田的人，即农夫的意思。
- ③⑭ 知其非本——没有懂得它（绘画）的根本道理。
- ③⑮ 取与——见《战国策》中有谓“将欲取之，必姑与之”。这里可作取捨解。
- ③⑯ 嗜慾——这里是指不良的嗜好与不正当的慾望。
- ③⑰ 生之贼也——“贼”，可作毒害解。“生之贼也”即毒害人生的意思。
- ③⑱ 始终所学——即是坚持学习，始终如一。
- ③⑲ 气者，心随笔运，取象不惑——此荆浩所谓“六要”之一。见宋代韩拙《山水纯全集》论《观画别识》篇所引：“气者，随形运笔，取象无惑”。

“心随笔运”的意思，清方士庶有所发挥，他说：“山川草木，造化自然，此实境也；因心造境，以手运心，此虚景也。虚而为实，是在笔墨有无间衡是非，定工拙矣！”（《天慵菴笔记》）这就是说，绘画必须根据

“实境”而创作，然而还得有作者的主观能动作用，这里也就包含着画家对客观对象的感受与自己的情思，只有这样，才能“因心造境”，“衡是非”而“定工拙”。对于这个问题，唐张彦远早说过：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气、形似皆本于立意……。”（《历代名画记》）从而可知荆浩所谓的“气”，便是要求画家在作画之先，胸有成竹，本有立意，只有这样，才能做好“心随笔运”，在落笔之际，能做到“取象不惑”；如达到了这种程度，那么画中的神气，也就自然而然的产生了。所以“心随笔运，取象不惑”是达到“气”的基本要求。

- ④ 韵者，隐迹立形，备仪不俗——此亦“六要”之一。这里的“迹”，是指绘画表现上造作不自然的痕迹，清华琳在《南宗抉秘》中说：“画到无笔痕时，直似纸上自然应有此画，直似纸上自然生出此画”。这里的“笔痕”，也就是荆浩所谓的“迹”。“形”即是形象。故“隐迹立形”，便是说，在形象的塑造上，应去其矫揉造作不自然的痕迹。

“备仪”，《佩文斋书画谱》扫叶山房本作“备遗”，当以“备仪”为宜。“仪”即仪表，犹言法则。“备仪”，即具备绘画的法则。这两句话的意思是：在绘画创作上，既不要备取庸俗的法则，在形象塑造上，也不能有造作而不自然的痕迹。如此，则画中的“韵”味即能得到。其实这与“心随笔运，取象不惑”也是有相关联的。明唐志契在《绘事微言》中，就把“气、韵”的关系道得很明白，他说：“盖气者……有气势，有气度，有气机，此间即谓之韵，而生动处，则又非韵之可代矣。”从而可知，这里的“韵”，实与前面所谓的“气”是相生的。不有“心随手运”而“取象不惑”，怎么能做到“隐迹立形”而使人感到“不俗”呢？所以荆浩所提出的“六要”中的“气”、“韵”二要，就正是谢赫《六法》论中“气韵生动”的具体要求。

- ⑤ 思者，删拨大要，凝想形物——见韩拙《山水纯全集》所引：“思者，顿挫取要，凝想物宜”。

此“要”相当于“六法”中的“经营位置”，但它的含义还要广一些，包括对绘画构思的要求。

“删拨大要”，这是对对象要求加以概括集中。“凝想形物”，就是聚精会神地思考以形象来表达对象。这句话，也正是把顾恺之的“迁想妙得”一语作了具体的要求。唐张彦远在“论六法”时说：“至于经营位

置，則畫之總要。”荆浩在這“六要”中所謂的“思”，確也是“畫之總要”。包涵着對客觀對象的認識。

- ④ 景者，制度時因，搜妙創真——見韓拙《山水純全集》所引：“景者，制度時用，搜妙創真。”以“時用”較易理解。

“制度時用”，就是說繪畫創作，應根據對象不同的環境、條件、時間而作有機的取捨，不是機械的觀察對象，應隨時注意對象（事物）的變化與發展。

“搜妙創真”，這在中國繪畫的傳統表現上受到十分重視。所謂“筆奪造化之功”，也就含有“創真”之妙。歷來杰出的山水畫家，都有“搜妙探奇”的要求，其目的就為了“創真”。足見“真”非易得，必須經過“搜妙”然後還得發揮藝術的創造來求得它。

- ⑤ 筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動——“運轉”二字，《說郛》作“運作”。韓拙《山水純全集》所引作“運用”。

此“要”實與“六法”的“骨法用筆”意相通。

“雖依法則，運轉變通”，是說用筆應該有法度，但又不能被法度所束縛，必須根據實際，作有機的變化。即是“入乎規矩，又得出乎規矩”，在偽題荆浩《山水節要》中就曾說：“筆使巧拙，墨用重輕。使筆不可反為筆使，用墨不可反為墨用。”意思就是說，畫家要有駕馭筆墨的能力，不能被筆墨法則所難住。至於“不質不形，如飛如動”，這是要求畫出的筆致，給人以靈動而富變化的感覺。宋韓拙在《山水純全集》中謂：“筆以立其形質”。所謂“不質不形”，即是說，用筆時，不能處處被形質所胶着，否則，便會出現造作而乏生氣的現象，如果這樣，那就談不到“如飛如動”了。

- ⑥ 墨者，高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因筆——“因筆”二字，韓拙《山水純全集》作“用筆”。

在謝赫的“六法”中，只提到“隨類賦彩”，尚未有論及用墨。荆浩提出墨的“一要”這是画法上的發展。水墨画法，荆浩說是：“興我唐代”。王維便是“始用水墨渲淡”，及至唐末五代，水墨已是普遍運用，因此，荆浩根據當時繪畫上的實際情況，作為一“要”提出來，這是非常有意義的。

荆浩非常注意筆、墨在表現上有其不同的效果。所以他曾說“吳道子