『中國學』第85輯 (2023.12.31.) DOI http://dx.doi.org/10.14378/KACS.2023.85.85.21
pp.463-478. ISSN : 1229-9618

论“天人合一”图样之“真”
——以荆浩「匡庐图」为例

田楚楚* · 张庆丰**

【目 录】

1. 绪论
2. 道家"天人合一"思想——以老庄为例
3. 道家"天人合一"实现途径
4. 荆浩「匡庐图」中的"天人合一"之真
   1) 石头 2) 松树 3) 点景人物
5. 结语

【摘要】

荆浩是唐末五代著名的理论家和绘画家，他在『笔法记』中提出了“真”的概念。“真“源于老子，经由庄子等人发展。虽然”真“是中国美学中一个重要范畴，然而美学内涵直到唐代都未有人加以阐释，到五代荆浩的『笔法记』中才从理论上进行阐释和界定，“真”也是第一次在绘画理论中明确提出。“真”是荆浩追求的艺术理想，在他的作品「匡庐图」中也处处印证着对“真”的实践。那么荆浩所提出的“真”到底是什么呢？他的“真”又是如何落实到绘画作品上呢？是否有具体的途径或者方法让他去实现“真”的艺术理想？本文主要从道家“天人合一”的角度来分析荆浩的“真”，并结合「匡庐图」中的石头、树木、点景人物来具体分析。荆浩的“真”更多的是穷究天人之际，追求人与自然的天地精神相生，与宇宙生命相感应的境界。本文主要的目的将这种玄虚的概念、神秘的

* 田楚楚，第一作者，国立江源大学全球文化融合系博士研究生（1401890623@qq.com）。
** 张庆丰，通讯作者，国立江源大学全球文化融合系教授（3721@kangwon.ac.kr）。

形而上范畴落实到具体可感受的绘画图样上，从而体味荆浩“真”的实现途径就是“天人合一”。

【关键词】荆浩；真；天人合一；匡庐图；笔法记。

1. 绪论

荆浩，字浩然，号洪谷，生于唐末，因其成就在五代，故称五代人，是中国古代山水画理论的创立者。荆浩处于传统青绿山水已基本完备，水墨山水初具雏形的时期。山水画经魏晋滋生，到王维对水墨山水的发展不断走向成熟，至此山水画走向中国绘画的前台。荆浩是一位承上启下的关键人物，他集众人之长，将“水墨晕章”画法进一步发展，不仅使山水画表现自然真实的面貌，而且使得山水富有“真景”意境，让山水画在审美认识上达到一个高峰。此外，他还有理论著作『笔法记』，是对山水画创作实践的精湛完整的总结，也是在郭熙的『林泉高致』之前最完备的山水画理论著作，是我国水墨山水画逐渐成熟的标志。

荆浩的山水画是笔墨兼得，将晚唐的那种即兴、偶然性的泼墨、破墨逐步变成可控制的技法，标志着山水画重大的突破。他提出的“真”的命题，正是在山水画日益发展成熟的情况下，对于山水艺术理论和实践高度总结。“真”字源于『笔法记』中的概念，其中记载“度物象而去其真。物之华，取其华；物之实，取其实；不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。”[1]“真”由此提出，虽然前人很多人言“真”但是荆浩是第一个将“真”明确提出并且做概念界定的画家。当今全国著名的美术史家李浴先生说：“荆浩之所以能在画史上有其伟大的历史地位，究竟还不只是因为他是一个有创见的理论家，更主要的还是由于他是一个具有独创性的山水画家。”[2]

荆浩因为战乱隐居太行之洪谷，他终日在太行大山大水之间游览，饱览了太行山的四季烟云变化，让他终日写生求真在山水之间，从而创作了很多全景水墨山水。但是由于时代久远很多真迹并没有保存下来，「匡庐图」是他唯一幸存下来的作品，虽然真伪存疑，但是这幅作品是唯一得到较多学者认可的荆浩水墨作品。「匡庐图」也是他对“真”的绘画实践，这幅画中处处印证着“真”的追求。他将理论与实践相融合，提出了山水画应该超越物象，体察映照自然之本真，同时他提出的“六要”、“二病”、“四势”不仅是绘画之技法功用，更是以“真”为核心的绘画创作的方法论。其作品「匡庐图」从技法层面、物之

1) [五代]荆浩撰，『笔法记』，人民美术出版社，2016。文中所引用笔法记引用均来自此。
2) 李浴，「中国美术史纲(下卷)」，辽宁美术出版社，1988，p.379。

本源、山水之精神等方面，将形而下之器与形而上之用结合，从而处处透露出他对山水自然求真之精神。

正是由于荆浩在理论和绘画上的伟大艺术成就，使得“荆浩研究”这一课题在美术史、艺术史、文化史、美学等方面处于热门状态。荆浩作为山水绘画史里程碑的人物，他所提出的思想开辟水墨山水画新的篇章，任何一名学习山水画的艺术家都是应该去体味探寻其思想。但是由于荆浩所受思想的驳杂以及生活经历的复杂和丰富性，这导致他的『笔法记』不仅仅是一篇绘画著作，也是美学、文化等方面著作，虽然后世关于荆浩的研究层出不穷，但是其论述层面之不同，『笔法记』中所涉及的概念和问题之繁杂，仍然需要进一步去梳理。

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：「金建荣论“真境山水”的学理阐释及其艺术流变」[3]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。徐复观在「荆浩的『笔法记』再发现」[4]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「荆浩的『笔法记』历史意义的再认识」[5]，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，但是很多观点缺乏材料证明，值得商榷。吴冬梅的『中国画“图真”论』[6]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荆浩以及『笔法记』，对荆浩的“真”是如何践行在其艺术作品中的论述却是寥寥无几。

因此本文在先贤及后后辈学者的基础上，着重以荆浩的绘画理论中的“真”与绘画作品中的“真”为立足点，通过理论与实践相结合的讨论方法，着重于文本研究，通过文献研究法，着重于古典文献记载、画论、书画提拔、绘画品评与品鉴，笔者将重点选取荆浩提出的“真”的思想与其实践相结合，将“真”这一范畴落实到具体可感的绘画作品中，进而论证“天人合一”是荆浩实现绘画艺术“真”的一个途径。对荆浩之“真”做进一步

---

3) 金建荣，「论“真境山水”的学理阐释及其艺术流变」，『艺术百家』，2007，pp.48-52。
4) 徐复观，『中国艺术精神』，华东师大出版社，2005。
5) 王　赞，「荆浩『笔法记』历史意义的再认识」，『新美术』，2022，第5期，p.12。
6) 吴冬梅，「中国画“图真”论」，清华大学出版社，2011。

深入的解读，希望能够为当下荆浩研究贡献一份微薄之力。

2. 道家“天人合一”思想——以老庄为例

“天人合一”是中国哲学中的一个十分重要概念。可以说，中国哲学的核心问题是讨论天人关系，由于人的生命存在于自然和社会中，社会现象不可能独立于自然而存在，所以天人关系成为了一个核心问题。原始社会人们的生产力低下，人类没有办去法征服自然也没有想过去征服自然，对自然抱着一种崇敬之心，当时存在的一种生活方式是人与自然和谐相处，于是最初“天人合一”思想就萌芽了。“天人合一”的思想在后期不断被先哲丰富和扩充，因此形成一个完善的概念。在中国传统哲学中，儒、释、道各家对“天人合一”都有着不同的阐述。因荆浩隐居后深受道家思想影响颇多并且「匡庐图」[7]也是他在隐居后所作，因此笔者在本文主要选取道家“天人合一”的思想来论述。

老子的“天”主要指的是自然属性，而不是之前的“人格天”抑或具有神权的天意观念转换而成的天道观念，这个“天”是无意愿的、无意志的，老子曾表达天地没有仁爱或者是偏爱，对待万事万物和刍狗一样[8]，天作为一个无意志的存在，对待所有的事物都是无差别平等的，不会因为帝王有所偏倚。天地也没有所谓的仁慈悲悯，它是无意志的、无道德的，是自然而然，是只有自然属性的，这也否定了前期天命神权的思想，将人从之前的人格天、天之命的天中解放出来。老子讲“天道”更多的是经验世界之万有，但是不是经验世界的统领，是超越了规律经验本来就存在的，同时也不是具体的某一物象。“道”是事物所遵循的一个规律，但是“道”不可以归纳成具体的事象，老子称自然之所以而运动的就是“道”，是天地未有之前就存在，老子用无名和有名来描述，无名是在天地混沌未开之前就存在，既然有万物就一定有万物的从生者，这个就是无名，也就是“道”。有了天地和万物，也就有了有名。[9]万物不依附任何外力而复始的运行着，是规律所运行在万物而没有终止，是万物的本原，这个本源也是天下之母。老子用道来代替传统的的“天”，用“道”来说明自然运行的状态。并且他还说万事万物变化都是无常，只有超过万物才能谓之“常”，“万物作焉而不为始。”他不会去凌驾和主宰万物，“道”就是自然的属性，是万物始动的开端，也是万物形成发展，最后走向消亡的本源，万物要顺其自然，以无规律为规律。以自觉心关照规律，物象就在这种规律之中流转复始，老子对于天

7）「匡庐图」是五代荆浩的绢本水墨，纵185.8厘米 ，横106.8厘米，现藏于台北故宫博物院。
8）老子，『老子今注今译』，商务印书馆，2003。文中引用『老子』均来自此。老子有言“天地不仁，以万物为刍狗”。
9）『道德经第一章』曾说：“无名，天地之始。有名，万物之母”，出自王弼楼注，『老子道德经注』，中华书局，2011。

和人关系，天道与人道的观点认为：人应该效法自然，而自然是万物本性，不是事物特殊规律，是万物遵守的普遍规律，这就是“道”。

庄子在核心问题上和老子是一脉相承并且发展了老子的思想，庄子认为的“天”也和老子一样是“自然之天”是具有自然属性的，但是庄子更认为是自然而然的本然，是万物总和，自然本来就是有他自己的规律的，日月本来就是亮的，星辰本来就是有他自己的秩序的[10)]，但是此类“天”就具有自然属性的天，不是庄子讨论的重点。庄子更注重万物之本然。他提出“无为为之谓天”这里的天就是先自然而然的状态，是自然本来的就具有的。庄子发展了老子万物平等的理论庄子，他不仅主张主张万物平等无差别，也强调天地人的同一化。又从万物变化的角度上讲，“无始而非卒也，人与天一也”，讲变化无穷的万物，只需要我们顺应自然之变化。

庄子和老子的不同在于，庄子讲“天人合一”，又讲天人对立，强调自然本性的相对性，庄子将天道和人道对立起来看，如果想要达到同一，需要更高的知识，去超越事物普通对立性。。自然内在与人的存在，人也内在与自然的存在。庄子所说天人合一是以天与人的关系对立为前提，但并不是人与自然的割裂，天道和人道是不一样的，但是不可以把人和自然对立来看，自然与人不是对抗的，[11)]只有超越了这种对立的属性“照之于天”超越这种有限，忘记事物区别，才能达到真正“天人合一”的境界。

总而言之，道家所讲的“天人合一”就是天地自然本就是和谐相生的，人归属于大自然，人是大自然的一部分，天人本就合一。人类应该融合到大自然中，去体会到宁静、和谐。老子讲“无状之物，无物之象”是最美的，庄子讲“天地有大美而不言”，老庄所追求的都是一种纯天然、自然无为的状态，是天人和谐，大自然的美是超越了所谓的对象的形色名声和主体界的感觉体验。

3. 道家“天人合一”实现途径

“无为”，老子认为作到“无为”便可“无为而无不为”，不局限物之意，自然无为才可以天人合一。庄子更主张无所追求天下就会富足，不刻意为之万物就会自行运转，这样的虚静万物百姓就会安定[12)]，庄子实现天人合一则是通过“齐物”，追求万物的平等

---

10)陈鼓应，『庄子今注今译』，中华书局，1983。文中引用『庄子』均来自此。庄子对自然属性的“天”的描述有“天之苍苍”“天无不覆，地无不载”“天地固有常矣，日月固有明矣，星辰固有列矣。”

11)『庄子在宥』篇云:“何谓道？有天道，有人道。无为而尊者，天道也;有为而累者，人道也。主者，天道也；臣者，人道也。天道之于人道也，相去远矣，不可不察也。”

12)『庄子天地」云：“古之畜天下者，无欲而天下足，无为而万物化，渊静而百姓定。”

无差别，用虚静之心观照万物，本真就会流露，要得“道”就要破除人为和知识的遮蔽，通过“心斋”达到“虚而待物”“集道于怀”，同时也要“坐忘”，最后实现抛弃肢体和知识的束缚，与道为同一[13]。老庄在实现“天人合一”的方法上虽有不同，但是他们实现的基本途径都是“无为”，并不是不作为，而是顺乎自然，不违反自然的任意的为。

老庄的“天人合一”都是以自然为基础，最后又落实到自然。老子更多从宇宙论的方面去讨论人和自然的关系。庄子更多的从人与事的角度去论述，讲法天贵真，而最终殊途同归天和人都要归于“道”，但是“道”究竟是什么呢？对于他的真正含义后世也是众说纷纭，与其这样不如从“自然”入手来体味“道”。

4. 荆浩「匡庐图」中的“天人合一”之真

荆浩作为唐末五代著名的画家、理论家，同时也是水墨山水承上启下的一个重要人物，他晚年所著『笔法记』]，其中提出的“真”的论述，更是对后世有着极大的影响，并且从『笔法记』中我们可以看出浓厚的道家思想，同时也兼有儒家思想的影响。比如文中提到“嗜欲者，生之贼也。名贤纵乐琴书图画，代去杂欲。”这里我们可以看出道家对荆浩的影响，道家讲“无为”可以“去人欲”。荆浩认为书画可以使得人存养克制。同时也可以看出他对君子风貌的标准，即从画品中可见人品，这也是中国文人所推崇的人格理想与现实理想的并存。荆浩生逢乱世，这正是由儒家具有比德的现实主义倾向和道家乐夫山水审美交互的时代。『笔法记』中从“嗜欲者，生之贼也”到“如君子之德风”也可以看出儒道相交的审美倾向。「匡庐图」是荆浩的代表作，即使目前这幅画的真伪存疑，但是不可否认的是他是可以反映荆浩艺术面貌极其风格的代表作。这幅画也是荆浩对『笔法记』中“真”的实践，他对于“真”实践的途径就是“天人合一”。『笔法记』中有这样的描写“愿子之勤，可忘笔墨而有真景。”，这也是他“天人合一”入道的佐证。『庄子外物』中有这样一段描写：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌，蹄者所以在兔，得兔而忘蹄，言者所以在意，得意而忘言。”[14]荆浩还讨论来“似与真”“气与韵”，深入的阐释了中国山水画的精神。荆浩所讲的“似”和“真”是西方绘画和中国绘画重要的区别，西方注重视网膜的呈现，注重光、色、影，中国注重内在的精神和物象的本源，荆浩的“真”在本质意义上与老庄子思想是相近的，他们都是追求要近道，追求万物之本然，是自然而然的天人合一。在「匡庐图」中荆浩把这种形而上的概念用图样的方式展示出来，让这种玄虚、摸不

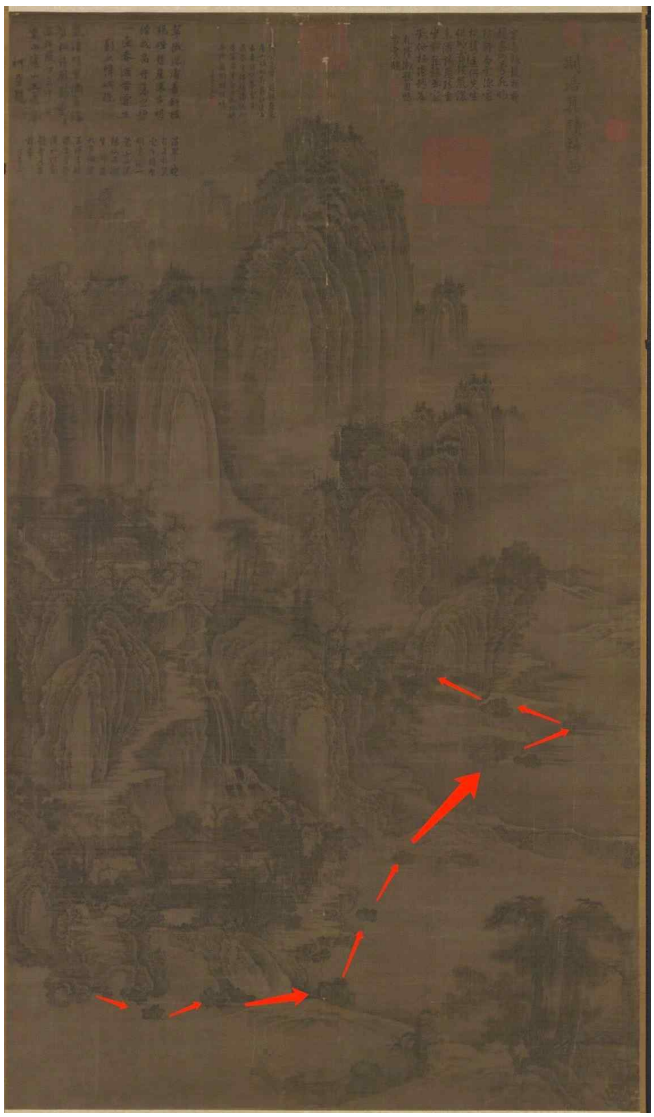
13)『庄子大宗师』：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘瞻彼阕者，虚室生白，吉祥止止。夫且不止，是之谓坐驰。”

14)陈鼓应，『庄子今注今译』，中华书局，1983，p.33。

到的东西落实为具体可感的绘画图样。

1）石头

<图1> 笔者本人制图 五代 荆浩「匡庐图」绢本水墨 纵185.8厘米 横106.8



『笔法记』开篇就将我们引入石头的主题，他写到自己登神钲山，看到长满青苔的小路和被雾气环绕的怪石[15)]，后文也有石头描写“披苔裂石”，随后他又写到在山间遇到一个老叟，结合「匡庐图」（<图1>），图画的左下角有一些碎石，这些碎石向着东北方向延

15)『笔法记』:“有日登神钲山四望，回迹入大岩扉，苔径露水，怪石祥烟，疾进其处，皆古松也……。”

伸，如若将这些碎石相连可以看出通向山间密林而且与左边蜿蜒曲折的山间小路相交，这些碎始组成一个指向性通道，通往泉林之间、自然之中。我们沿着石头组成的道路来试着分析石头在荆浩真的意味。

在西方艺术文化中，有些符号是有广泛意义，其中洞穴就是之一，细究我们会发现荆浩的石头与西方的洞穴有着相同的意味。西方艺术文化中，洞穴有着特殊含义：洞穴认打破黑暗真理到来，更是一种去除遮蔽。但丁『神曲』（The Divine Comedy）开头就使用了洞穴隐喻的含义。洞穴更意味着知识遮蔽。就像老子所提倡的去除知识的遮蔽，去除欲望去映照世界。但是中西方不同的是，中国认为知识即是一种手段去认识世界，同时也是和世界形成的隔阂。西方更多是处于知识体系中去寻找真理，以知识作为发现真理的基础。由此我们再来审视荆浩的小石头。

在『笔法记』中，开篇就有石头的描写，用一个老叟的口吻来引入荆浩引入对于绘画理论的解释，并且以他自身的经历来解释山林和自然并将其引入绘画中的“真”。通过老叟对话引入绘画艺术，有西方学者认为用老叟和荆浩对话的方式是想要唤起一个明确清晰的古典叙事主题并且是运用故事的方式。「匡庐图」中碎石相连组成一条具有指向性的通道，具体通向哪里我们不得而知。在荆浩之前的山水画，如展子虔的「游春图」前景也有碎石，但是并不能形成通道性指向。荆浩的「匡庐图」中的石头就像陶渊明『桃花源记』，山洞就是两个世界连接，桃花源中陶渊明所扮演的渔夫就像『笔法记』中的老叟，带领我们走向另一个世界。沿着石头，表面看上去我们走入来自然之景物中，但是荆浩也更多的想把我们引入自然之“真”中。『笔法记』中说：“似者，得其形，遗其气。真者，气质俱盛。”如果我们只把石头指向看为是自然表象，其实就是只看到了形体没有看到本质。荆浩所提出得“真”是“物象之源”。这和西方不一样，西方最早是以狩猎而生的民族，他们用眼睛去丈量猎物的大小唐体量，他们认为体量就是他们所观察到的也是他们生存的保障，他们的形体就是形体，中国和他们是截然不同的，我们对物象的观察不仅仅是外在形体，我们观察天地，印照规律、体察天地，我们的形不是肉眼所看之物，是有人参与并且和中国人文化紧密相连的一个体系。

荆浩石头的意味与拉斐尔油画「雅典学院」中柏拉图手指向的天空有着相似性，我们或许有理由认为他所指的就是自然，当然这个自然可能更加泛指现实世界，从自然学角度理解，柏拉图把自然看作神所创造的，具体实存的基始，他认为神是善的，神希望一切都要尽可能的像自己，这就是最真实意义上的创世的根源和宇宙起源。荆浩的石头和柏拉图所指的天空相似的地方在于他们并不是视网膜所看到的自然之景象，而是所指物象的本源。不同的是柏拉图认为自然之上是“理念”，这才是最真实的存在是本源也是真理。而荆浩用石头指出自然，这个自然是自然而然。荆浩石头所指的自然，是他提出“真”的核心，『笔法记』中“物象之原“，指的是万物的本质，是自然而然的状态，后文他以松之性来举

例子，把悬空的东西落实到具体可感的物相上。这也是中西方在行而上学体系的不同，西方注重宇宙论、范畴论。中国注重以生命为主去体味世界的价值，是本体论。荆浩的“物象之原”，也就是道家的自然，这一点也是和魏晋时期“或水不容泛，或人大于山。”[16]根本的分野，荆浩强调山水画不是视网膜变象的路径，不刻意节造孤立视域，追求物象本体自然真实，画家与自然，自然和人不仅在时间的延续上相为一体，也在空间的延展上融为一体，从横向和纵向全方位的合为一体，到到天人合一。

2）松树

『笔法记』开篇就有对松树的描绘：“中独为大者，皮老苍藓翔鳞乘空，蟠虬之势，欲附云汉。”中间也有对于松树的论述：“松之性也，枉而不曲.....”，结合「匡庐图」右下角的松树（<图2>），描绘的正是一种弯而不软，枝叶有密有疏，似有冲上云天之志向，主干越来越高，枝叶重压下垂，很多都是倒挂在枝桠上，但是并没有坠落。荆浩自唐而入野，从唐代绘画开始，就有山水树木的分科，松石也有擅长的画家，如张璪、项容等，民间也有画松的图样和画诀，所以荆浩深知画松的风气。唐人画松多以龙虬之势，『宣和画谱』中记载：画松当如野叉臂”。[17]荆浩在『笔法记』中回谢老叟所作诗词「古松赞」中就有对松树的描绘，从松树枉而不曲的物理性推到品格性，也是对当时画界时弊所作此诗词。[18]元稹的「画松」[19]诗中就有对于张璪画松的描绘“翠帚扫春风，枯龙戛寒月。”。由此可见荆浩所画的松和前人有着很大的不同，他认为前人画师画辈“有画如飞龙蟠虬，狂生枝叶者，非松之气韵也。”很多学者认为这是荆浩以儒家比德的思想来看待松，诉写松之性。但其实这也是荆浩对“物象之原”的另一种解释。物的本原，在他看来是一种反人为的秩序，“有画”就是对画界所画松的批判，这种有规律的画松是人为的秩序，他提倡天的秩序，天以无秩序为秩序，它和人为是相对的范畴，但是人为的就是理性的、有意的，而天的秩序是自然、是无为。朱良志先生对于赏石曾说：“欣赏石，就是以“天”作为美的标准，作为价值判断的依据。[20]

荆浩在这里采用对比的方法，用两种图样的松树，来解释物象之原和何谓“真”。一

---

16)王伯敏、任道斌，『画学集成』，河北美术出版社，2002，p.22。

17)俞剑华标点注，『宣和画谱二十卷』，人民美术出版社，1964，p.49。

18)『古松赞』，原文：不凋不荣，惟彼贞松。势高而险，屈节以恭。叶张翠盖，枝盘赤龙。下有蔓草，幽阴蒙茸。如何得生，势近云峰。仰其擢干，偃举千重。巍巍溪中，翠晕烟笼。奇枝倒挂，徘徊变通。下接凡木，和而不同。以贵诗赋，君子之风。风清匪歇，幽音凝空。

19)「画松」唐代元稹所作诗，原文：张璪画古松，往往得神骨。翠帚扫春风，枯龙戛寒月。流传画师辈，奇态尽埋没。纤枝无萧洒，顽干空突兀。乃悟埃尘心，难状烟霄质。我去浙阳山，深山看真物。

20)朱良志，『真水无香』，北京大学出版社，2009，p.57。

种是善于画松的画家所作“飞龙蟠虬”“狂生枝叶”的松，另外一种是他所画的“枉而不曲”的松。前者画家更对是依靠画诀或者主观所看“美”去画松。就如元稹在「画松」中一方面赞赏张璪的松树，一方面又说“乃悟埃尘心，难状烟霄质。”他认为画师画松未去尘心，松“奇态尽没”，提醒画家“深山看真物”。荆浩提倡走入自然中“凡数万本，方得其真”，如果按照固有的规律去作松，是人为的不符合天的秩序塑造，画师不应当以此为标准为画松之美。荆浩所认为的松是怎么样？老子说“反者道之动”，“反”就是循环交变，“反”包括在“道”里，“反”容易使人困惑，所以我们不能为“反”而遮蔽。每个事物都是相反相成要去除知识、去除虚假的美丑判断，自然就是至高的美，对于事物的欣赏我们超越知识情感，反归于自然之中。荆浩的松与图样式的松相比，他显得更为质朴，是天的秩序所造之物，没有规律可遵循。他不仅画出来松树的形体，更好的表达了“物象之原”，是一种超越物的形体，去向真物求解的追求。『庄子知北游』说：“天地有大美而不言”。荆浩不用华而不实的物象去表现松，他追求“不可执华为实”，人创造的东西不如自然，天地万物不是纯然外在的物质世界，是人与自然所透升上去的宇宙。所以荆浩的松是一种无为而为之，是一种天然而然的秩序所造之物，顺乎自然，人融入自然之中，去体味松之性、物之性，只有这样“隐迹立形”才能体味“物象之原”。

<图2> 五代 荆浩「匡庐图」局部 绢本水墨 纵185.8厘米 横106.8厘米
现藏于台北故宫博物院

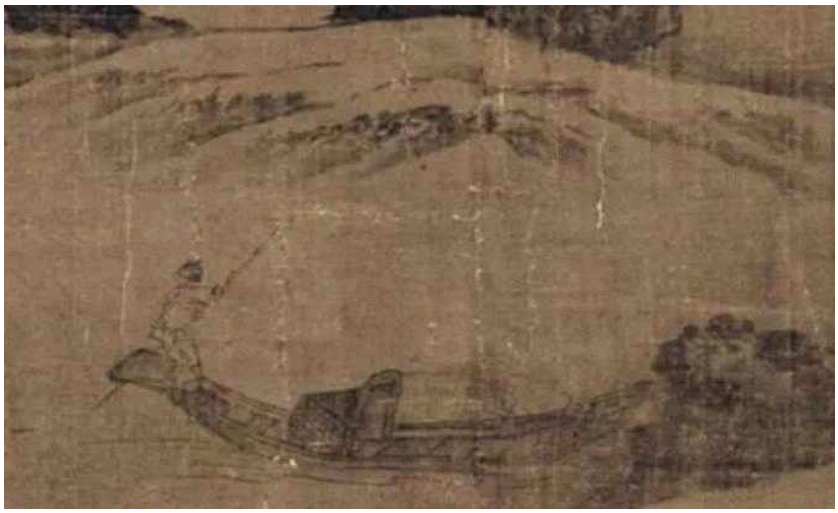
3）点景人物

“天人合一”的思想不仅是中国的传统精神，同时也是中华民族古典哲学的核心，荆

浩汲取道家“道法自然”，同时也汲取儒家精神。儒道交织相互影响着荆浩的艺术观和山水作品，让他的作品呈现出天人合一的境界。画家要表达天人合一的境界，人物的形象就是重要的载体，在画家笔下山水与人物呈现出一种自洽和谐的关系，同时点景人物也是画家自身的写照。宗白华先生曾言：“有时或寄托于一二人物，浑然坐忘于山水间，如树如石如水如云，是大自然的一体。”21)荆浩在「匡庐图」所画的点景人物与山水自然和谐，突出了他对“天人合一”的尊崇，也是他对“天人合一”的外化图样。他因为战乱动荡而隐居山林，他要表达的不仅仅是对山水的欣赏畅游，他更多的是化身点景人物，游走在泉林间，寄托山水之志，个体生命和客体自然自洽，达到“天人合一”之境。

荆浩深受老庄思想的影响，对于现实的困苦、政局的动荡，他选择精神避世，在山水中营造理想家园，来以此为出口宣泄他的情绪，「匡庐图」中以点景人物来塑造理想化身，是隐逸的“渔夫”抑或是慕林泉的“行吟者”，人物和山水的结合也是他所追求的“真”的图式化的反映。

<图3> 五代 荆浩「匡庐图」局部 绢本水墨 纵185.8厘米 横106.8厘米
现藏于台北故宫博物院

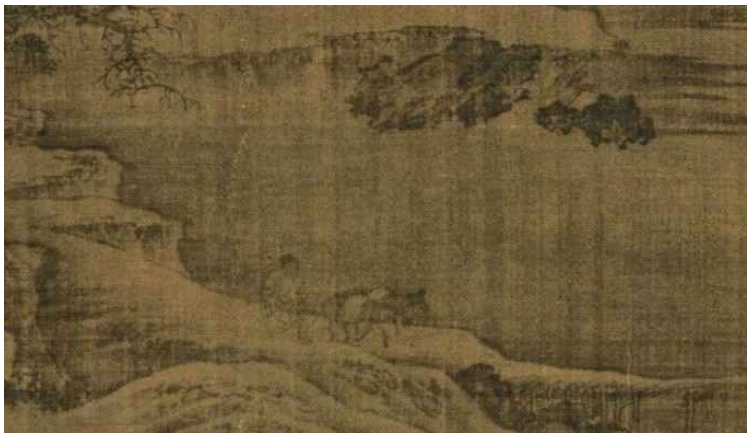


「匡庐图」右下角的点景是一个撑船的前行的渔夫（<图3>），“渔夫”这个形象在中国历史文化中源远流长，在山水画中“渔夫”有两种含义的形象，一种是隐逸，另外一种更多的意向的表达。荆浩所画的渔夫既是具象的，以图像的形式让我们感受到一个超然处世，卓然不群的渔夫形象。同时这个渔夫也是一个象征意义的表达，象征着不得志的人走入自然隐逸的生活。他们不是消极的避世，而是走入自然林泉之中去寻找生命的意义。运

21)宗白华，『美学与意境』，人民出版社，1987，p.58。

用渔夫这一个形象去寄托自己的精神，构造一个自我生命样式的呈现。“渔夫”在此是一个意象的表达，表达他自己不仅可以兼济天下也可以独善其身，这其实很接近老子的守柔。老子说：“守柔曰强。”[22]守柔是一种很明知的智慧，万物在运行的时候都会走向“反”，既然已经不能走入世俗之中，他选择静观，从而保持自身不衰。也可以理解为“不争”。『老子』曰：“上善若水，水善利万物而不争。”水利万物而不争抢，这种超然的心态是荆浩所追求的，水是能够容纳一切事物的，可以包容污秽与所有不好的事物，与水最接近的人便是渔夫，而他也能代表某种境界，如果身处乱世、万恶缠身，灵魂就能被它的力量洗涤净化。他所画的渔夫们正驾着一叶小舟进入山水世界，则表示了他选择离开俗世进入明朗的万物之中，同时也告诉世人他并非被动的避世，而是不拘泥事世，寻找一种健康的心态处理人与自然，找到生命归属。

<图4> 五代 荆浩「匡庐图」局部 绢本水墨 纵185.8厘米 横106.8厘米
现藏于台北故宫博物院

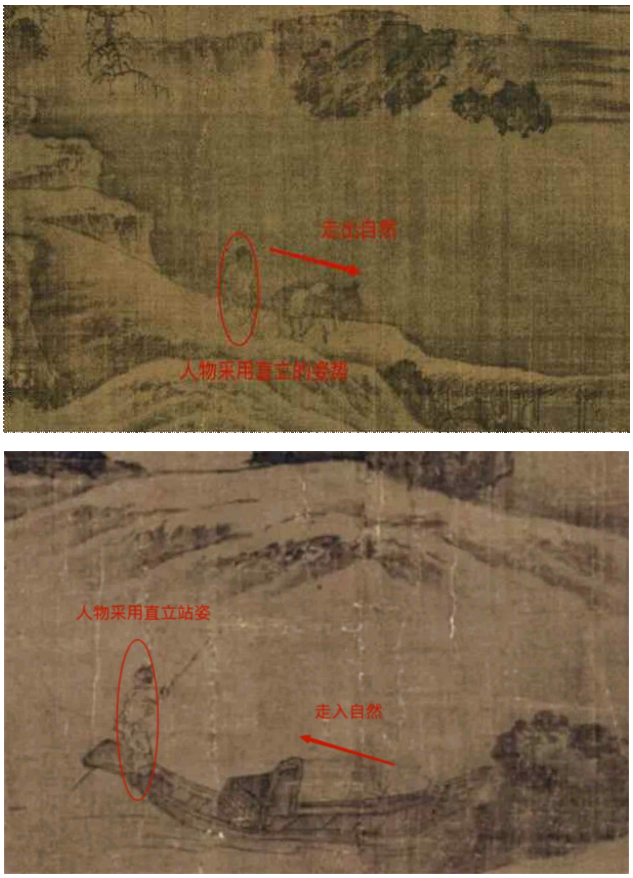


「匡庐图」中间中间部分有一位赶着毛驴的行旅者的人物形象（<图4>），这是荆浩以一个行吟者的外在形象向我们展示他在山水间所求的一个平衡点，这个行吟者我们可以解释为荆浩对现实生活的不满和失望，从而投入林泉之中，通过和自然的交互，达到物、我与天地互通映照的一个行吟者的身份，这个人物虽然只占据利小小的空间，却强调他追求人和自然和谐相处的观念，使得画面更加丰富。高居翰先生曾表达：“在中国历史上，隐逸行为作为一种文化现象是与专制社会的反抗精神相联系的，隐逸代表精神上一种积极而不是消极的。”[23]五代时期，山水画走向成熟，但是这个时期藩镇割据，兵祸未断，荆浩为避战乱走入山林，对真山真景产生共鸣，此时的点景人物发展并不成熟，但是已经初

22) 老子，『老子今注今译』，商务印书馆，2003，p.21。
23) 高居翰，『气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格』，三联书店，2009，p.57。

具雏形。「匡庐图」中这个赶着一头小毛驴在山间悠然自得欣赏景色的行吟者，和现实生活的兵荒马乱是相对的。其实荆浩的内心是向往走入仕途报效国家的，『笔法记』中就有：“成林者”来自比入仕，用“不能者”来表达失意隐居山林。这种出世入世的挣扎矛盾他用“行吟者”的形象表现出来。虽然点景人物很小、所占画幅不大，但是我们却从中窥见了画家的主观意向和内心向往，这也真正的“外师造化，中得心源”，荆浩在种种矛盾和挣扎中找到的唯一出口就是自然之真，但是他不是抛弃一切义务责任的永久出走，而是一种超然万物与宇宙生命相感应的“天人合一”的方式来回馈世间。

<图5> 笔者本人制图 五代 荆浩「匡庐图」局部 绢本水墨



山水画中的点景人物，它是和整体山水画意境的相互照应的，并没有离开绘画上的山水，所以点景人物也是不能随便布置的。王伯敏先生曾提出:“山水画中的点景人物，必定表示一定情节与意义。”[24]而「匡庐图」的前景人物和中景的点景人物（<图5>），构成了一种顾盼呼应关系，一种是走入自然，一种走出自然，一入一出的顾盼，不仅使得画面

24)王伯敏，『山水画纵横谈』，山东美术出版社，2010，p.23。

具有动态，更是荆浩的自问自答。撑船的渔夫像是再说："自然如此博大，我为何不去山野之间探索生命的意义和生命的安顿。"运用一个行驶在江中的小船和渔夫，表达了人就是短暂的过客、天地寄寓，荆浩在寻求心灵的安顿，也是在安顿别人。赶毛驴的行旅者仿佛说："山间的明朗清秀我已经欣赏，但现实仍旧一片混沌，我应该何去何从？"一进一出的动势都是与自然产生的关系，这无形之中也是和山川的顾盼。『芥子园画传』曾有表述："山水中点景人物诸式.....，全要与山水有顾盼....."「匡庐图」中两组顾盼呼应也像我们展示了荆浩的最终的回答和选择，就是在泉林之中探索人与自然、宇宙的同一化，体味万物的本真。

在点景人物中（<图5>），有两种人物的体态，分别是直立和坐姿，「匡庐图」中两处人物采用的都是直立，这也表达了他对大自然所持一种谦卑、探索、学习的态度，并不是想要征服自然，所以他才会说"度物象取其真"。在他看来表现山川自然并不是一件容易的事情，既不可以"执华为实"又要"气质俱盛，而这个前提是需要直面自然，走进自然。同时「匡庐图」中高山、松树、瀑布与直立的人物形象有着相同的线条，这就让人物与自然不着痕迹的相融。直立的姿态也是对自然认同，他用自身动态流变的方式与自然相印照，他所希冀的是穷究天人之际，达到天然感应、天然合一。『笔法记』最后他说："愿子勤之，可忘笔墨而有真景。"

5. 结语

综上所述，荆浩通过由外及内，即以天及人的相合找到绘画创作的理论依据；另一方面，荆浩又通过由内及外，人合天阐释来绘画创作的本源。他崇尚自然而然，人效法自然是天人合一的一种方式和途径，而这种途径落实到绘画艺术中就是"真"。道家追求保持万物的自然天性，当天性保全以后就可以达到自由无碍的境界，这种境界就是人物交融的天人合一。荆浩因战乱而隐居山林，他不再深陷世俗和营生劳顿所带给他的困顿，追求"自然"是自己如此，更是万物保全顺应自己的自然天性，从而使得万物和人都可以自由的处在一个和谐圆融的关系之中，人在这样自洽和谐的境界里更好的发现和安顿生命的意义和美好。荆浩用"真"落实到他绘画作品中的一石一木，摆脱了人和万物的距离，也摆脱了功力之心和知识的遮蔽，使得人与万物无差别的存在与天地之间。这是他在浑浊的现实之中进行的自我救赎的方法和途径，同时也是用绘画之本真来回答人如何对待世界、他物和人本身的问题，他最后找到的答案是与天地精神所往来，寄心舒心、安身立命与自然之中，不被外物所累，觉悟生命意义，追求人与物天人合一的通融状态，他用艺术之真直抵生命本真。

【参考文献】

〈单行本〉
[唐]张彦远著，俞剑华注释，『历代名画记』，江苏美术出版社，2007.
[宋]朱　熹，『四书章句集注』，中华书局，2012.
[宋]郭若虚，『图画见闻志』，江苏美术出版社，2007.
于安澜著，『画品丛书』，上海人民美术出版社，1982.
[汉]许　慎著，『说文解字』，中华书局，2013.
方　勇评注，『庄子』，商务印书馆，2018.
[南朝・宋]宗　炳、王　微著，陈传席译解，『画山水序』，人民美术出版社，1985.
陈鼓应注，『老子今注今译』，商务印书馆，2003.
钱　穆著，『庄老通辨钱穆作品系列』，北京三联出版社，2006.
李泽厚著，『美的历程』，天津社会科学院出版社，2001.
冯友兰著，『中国哲学简史』，重庆出版社，2020.
徐复观著，『中国艺术精神』，商务印书馆，2010.12.
宗白华著，『美学与意境』，人民出版社，1987.
周积寅著，『周积寅美术文集』，江西美术出版设，1998.
高居翰著，『气势撼人:十七世纪中国绘画中的自然与风格』，三联书店，2009.
黑格尔著，朱光潜译，『美学』，商务印书馆，1984.

〈论文〉
牛孝杰，「荆浩『笔法记』研究——水墨山水画走向成熟之里程碑」，上海大学 博士论文，2015.
卫　颖，「荆浩绘画美学思想研究」，四川师范大学 博士论文，2020.
高　津，「荆浩及其『笔法记』研究，中国美术学院 博士论文，2020.
蒋　鑫，「从『笔法记』『笔法记』到「匡庐图」探究荆浩对“真”追求的统一性」，南京艺术学院学院博士论文，2010.
徐克谦，「论庄子哲学中的“真”」，『南京大学学报』，2002年第2期，2022.
陈良运，「论“真”的美学内涵」，『东南学术』，2002年第6期，2016.
李月林，「忘笔墨而有真景：荆浩「笔法记的」精神指向」，『美术观察』，2011年第5期.
王小菲，「再读荆浩——荆浩国际学术论坛综述」，『美术』，2013年第4期.
孔仲起、王　霖，「心随笔运隐迹立形——荆浩『笔法记』及“六要”简论」，『新美术』，2000.03.
刘继潮，「再读荆浩——『笔法记』中“似”与:“真”的比较研究」，『文艺研究』，2017.06.
李　钢，「再解荆浩『笔法记』本质」，『美术研究』，2015.03.
牛孝杰，「读荆浩『笔法记』有感」，『美术观察』，2014.01.
吴冬梅，「荆浩“图真”说」，『装饰』，2005.05.
夏开丰，「荆浩的图真论与本源之思」，『美术观察』，2014.02.

【논문초록】

키워드 Key Words	국문	형호, 진, 천인합일, 광려도, 필법기
	영문	*Jing Hao*, Truth, *The unity of nature and man*, *Kuanglu Tu*, *Bi Fa Ji*

The "Truth" of the Pattern of "The Unity of Nature and Man"
: Take Jing Hao's Picture of Kuanglu Tu as an Example

Tian Chu-Chu · Zhang Qing-Feng

Jing Hao, a famous theorist and painter in the late Tang and five dynasties, put forward the concept of "truth" in his Bi Fa Ji (筆法記, Notes On the Techniques of the Brush). "Truth" originated from Laozi and was developed by Zhuangzi and others. Although "truth" is an important category in Chinese aesthetics, the aesthetic connotation was not explained until the Tang Dynasty, and it was not explained and defined theoretically until Jing Hao's Bi Fa Ji in the Five Dynasties, and "truth" was also clearly put forward in painting theory for the first time. "truth" is the artistic ideal pursued by Jing Hao, and the practice of "truth" is also confirmed everywhere in his works "Kuanglu Tu". So what is the "truth" proposed by Jing Hao? How does his "truth" translate into his paintings? Is there a specific way or method for him to realize his "true" artistic ideal?

This article mainly analyzes Jing Hao's "truth" from the perspective of the Taoist "the unity of nature and man"(天人合一), and combines the stones, trees, and point characters in the Kuanglu Tu to analyze it specifically. Jing Hao's "truth" is more about pursuing the realm of mutual birth between the heaven and earth spirit of man and nature, and the life of the universe. The main purpose of this article is to implement this mysterious concept and mysterious metaphysical category into concrete and perceptible painting patterns, so as to appreciate that the way to realize Jing Hao's "truth" is "the unity of nature and man".

저 자	제1저자	전초초 / 田楚楚 / Tian Chu-Chu				
	교신저자	장경풍 / 张庆丰 / Zhang Qing-Feng				
논문작성일	투 고 일	2023.11.10.	심 사 일	2023.12.12.	게재확정일	2023.12.19.