

博雅经典

林泉高致

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。

章宏伟 主编

宋／郭熙 著

梁燕 注译



中州古籍出版社

博雅经典

章宏伟 主编

林泉高致

〔宋〕郭熙 著

梁燕 注译

中州古籍出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

林泉高致/(宋)郭熙著;梁燕注译. — 郑州:中州古籍出版社, 2013.11
(博雅经典/章宏伟主编)
ISBN 978-7-5348-4096-8

I. ①林… II. ①郭… ②梁… III. ①山水画—绘画评论—中国—宋代 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第299507号

责任编辑 王建新
责任校对 牛冰岩
装帧设计 曾晶晶

出版发行 中州古籍出版社
地址:郑州市经五路66号
邮编:450002 电话:0371-65788698
经 销 河南省新华书店
印 刷 河南大美印刷有限公司
开 本 16开(640毫米×960毫米)
印 张 16.5
印 数 1-5 000册
版 次 2013年11月第1版
印 次 2013年11月第1次印刷
定 价 28.00元

本书如有印装质量问题,由承印厂负责调换。

目 录

导 读	1
从真境到诗意	2
郭熙的山水画艺术	23
《林泉高致》的版本流传	37
《林泉高致》的画学思想	45
附：郭思简论	52
校注凡例	59

林泉高致

四库全书总目提要	62
郭氏林泉高致集原序	67
叙 引	71
一、山水训	75
二、画 意	120
三、画 诀	139
四、画 题	153
五、画格拾遗	165
六、画 记	177
许光凝后跋	187

原书附录一：画诀四篇	189
水墨为上山水诀	王维 189
意在笔先山水赋	荆浩 190
先立宾主山水诀	李成 191
画龙绋议	董羽 193
原书附录二	196
评画行	叶梦得 196

外三篇

荆浩《笔法记》	207
韩拙《山水纯全集》	222
四库全书总目提要	222
韩拙自序	228
一、论山	229
二、论水	231
三、论林木	232
四、论石	233
五、论云雾烟霭岚光风雨雪雾	234
六、论人物桥竹关城寺观山居舟船四时之景	235
七、论用笔墨格法气韵之病	236
八、论观画别识	238
九、论古今学者	240
十、论三古之画过与不及	241
张怀后序	243
宣和画谱·山水叙论	253
后记	256

导 读

郭熙，宋河南温县人。字淳夫，为御画院艺学士，善山水，师李成画法。得云烟出没、峰峦隐显之态，年老落笔愈壮。撰有《林泉高致集》。今存《窠石平远图》，藏故宫博物院。见《宣和画谱》（卷）十一、宋郭若虚《图画见闻志》（卷）四。（《辞源》合订本，商务印书馆，1988年，第1690页。）

郭熙，北宋画家。字淳夫，河阳温县（今属河南）人。熙宁（1068—1077）间为图画院艺学，后任翰林待诏直长。工山水，取法李成，山石画用状如卷云的皴笔，画树枝如蟹爪下垂，笔势雄健，水墨明洁。早年风格较工巧，晚年转为雄壮，常于巨幛高壁，作长松乔木、回溪断崖、峰峦秀拔、云烟变幻之景。与李成并称“李郭”。存世作品有《早春》《关山春雪》《窠石平远》《幽谷》等。有画论，子郭思增以己作，纂集为《林泉高致》。（《辞海》缩印本，上海辞书出版社，2000年，第1308页。）

《林泉高致》，书名。宋郭熙撰。一卷。分《山水训》《画意》《画诀》《画题》《画格拾遗》《画记》六篇。由熙子思（若虚）记其父论画山水之语，纂集整理成书，为我国古代山水画论的系统著作。（《辞源》合订本，第831页。）

《林泉高致》，中国画论著。北宋郭熙及其子郭思合著。一卷。《四库全书》本有《山水训》《画意》《画诀》《画题》《画格拾遗》《画记》六篇，而通行本无《画记》。前四篇为郭熙作，郭思有附注，后两篇为郭思

撰。认为画山水的“本意”在于发抒“林泉之志”“高蹈远引”，以快心意。山水画家须“身即山川而取之”“远望之以取其势，近看之以取其质”，并分别四时，写出阴晴朝暮等景象和变化。提出平远、高远、深远为“三远”，综括了山水画的取景法。关于画学，则主张“饱游饫看”，兼收并览，广议博考，自成一家。全书集中了郭熙的创作经验心得，为古代山水画论中卓有见解的著作。（《辞海》缩印本，第3608页。）

按：以上所引《辞源》与《辞海》的条目，主要依据《宣和画谱》撰写。前者文笔古雅而有讹误，后者翔实明晰。两者相较，《辞海》为优，对郭熙绘画艺术及其画论著作的评述，均可视为定论。《辞源》之误：郭熙为图画院艺学，非御画院艺学士。思字得之，并非若虚。

所谓“林泉”者，《辞源》缩印本（第831页）解释说：“山水与泉石。指幽静宜于隐遁之所。《梁书·庾诜传》：‘经史百家无不该综，纬候书射，棋算机巧，并一时之绝，而性托夷简，特爱林泉。’亦用以称退隐。宋徐铉《徐公文集》五《奉和子龙大监与舍弟赠答之什》诗：‘怀恩未遂林泉约，窃位空惭组绶悬。’”

今按：林泉，亦作林下、林泽、林壑，字面虽异而大义相近。《世说新语·贤媛》：“王夫人神情散朗，故有林下风气。”王夫人为王凝之妻谢道韞，然不仅仅妇人超逸之致谓之林下风。李白有诗寄刘绶，赞其“独有林下风”，即此。细味《世说》语意，所谓林下风气，即其人之神情散朗，林下风气关乎性情，而未必托足于林樾泉石之间，正所谓处庙堂之高而有林泉之思。徐铉“怀恩未遂林泉约”语，即郭熙《叙引》再三申说之义，而徐铉语带遗憾，郭熙则以为“怀恩无妨林泉约”，两者并行不悖，所谓“不下堂筵，坐穷泉壑”，认为这才是山水画的精义之所在。郭熙的著作题为“林泉高致”，便是最为简明扼要的山水画精义的表述。

从真境到诗意

中国传统山水画至五代时陡然兴盛，固然是在前人的基础上更进一

步的，而荆浩等人退避在人事之外所作的创作实践和独立思考，却也是不容抹杀的。洪谷子荆浩隐居在太行山，尝写松数万本，然后有所悟，以为“吴道子有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之长，成一家之格”。如果说这还是资取借鉴的成分多一些，那么，他在短文《笔法记》中提出来的“图真”理论，从学术思辨的角度，为后来的山水画发展构建了文化基础，开创了一个时代的山水画新趋向，确立了北方山水画派的基本格局，被尊为五代宗师。我们把基于“图真”理论的山水画创作称之为“真境山水”，并以此来考察在荆浩之后的北派山水画中的流变与转型。

一、“图真”的学理解释

还没有发现有迹象表明荆浩活到北宋，他大概是晚唐五代的人，主要活动于五代。《全唐文》说他在后汉（947—950）时隐居于洪谷，或是。荆浩在《笔法记》中，假托与一位神仙老人进行对话，在对话之中提出了一系列的绘画主张，其理论核心“搜妙创真”“度物象而取其真”，要求透过自然的山山水水，把握和感受到天地之间的根本理则，并形之于画，这是庄子所说的天地大道，后来被苏东坡等人称之为“常理”。并随之展开有形病与无形病的讨论，提出“用笔四势”和“神妙奇巧”的品评标准，在谢赫六法的基础上提出针对山水画创作和鉴赏的“六要”。从北宋末年《山水纯全集》的引文来看，《笔法记》在流传过程中受到了很大的损伤，个别地方已经很难通读，但文章所表达的基本大意仍然是很明确的。

谈及山水创作的基本主张，荆浩概括为“六要”。第三和第四两要：

思者，删拔大要，凝想形物。

景者，制度时因，搜妙创真。

由思到景，最终的落脚点在于“创真”。他又进一步解释说：“度物

象而取其真”，“若不知术，苟似可也，图真不可及也”，画不贵于似而贵于真，立意非常明白。荆浩说画山水的根本出发点在于“图真”。

“真”，原本是一个哲学概念，指未经人为的东西，即指本原、本性等，是天地山川不受人的主观意志为转移的客观存在。《庄子·秋水》：“谨守而勿失，是谓反其真。”又《马蹄》：“马蹄可以践霜雪，毛可以御风寒，骀草饮水，此马之真性也。”《汉书·杨王孙传》：“欲裸葬，以反吾真。”颜师古注：“真者，自然之道也。”宋苏轼《题西林壁》：“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”明吕坤《与总河刘晋川论道脉图》：“无此身则魂离魄散，有此身则魂住魄随。乃知无声无臭之真，寓于可见可闻之内，不然则虚无寂灭之教矣。”

不能忘了，佛教也谈真，如真如、实相、法界等专用术语。佛门读韩文，文士也读佛经，荆浩“工画佛像”，他对佛教应有所了解。所谓真如，指永恒存在的实体、实性，亦即宇宙万有的本体。南朝梁萧统《谢敕赉制旨大集经讲疏启》：“同真如而无尽，与日月而俱悬。”《成唯识论》卷九：“真谓真实，显非虚妄；如谓如常，表无变易。谓此真实，于一切位，常如其性，故曰真如。”范文澜《唐代佛教·佛教各派》：“事物生灭变化，都不离真如。故真如即万法（事物），万法即真如。真如与万法，无碍融通。”

身处乱世的荆浩，面对纷繁多变的时事，不免像魏晋名士那样，受到佛道的启发，去思索些天地之间永恒的常道常理，又波及他谈论绘画。作为画家，面对自然山水时，他应该把握的便是这些不受人为干预、纯粹的、冷静的、客观的本真，并且努力落实到绘画上。我们知道，荆浩的“六要”，开头的两要即气、韵，并不是新鲜的论题，最后的两要即笔、墨，也没有在宋山水画中得以充分的落实。倒是中间的两要即思、景，被置于重要的位置上，可以视为荆浩对山水画学的杰出贡献。“思”置于“景”之前，可见思辨力受到充分的重视。后世画家屡屡声称要感觉，殊不知他们的前辈并不如此看待绘画。“思者，删拨大要，凝想形物”，是讲画家体察山水，要透过纷乱的枝节，直探本根。形物，形之于物的，或

是物之所以为形的，是超越于物的玄理，而不是具体的物形。

荆浩还说，“度物象而取其真”。“度”，固然可以解释为思考，但终不及佛家用语精审，度，即度引，谓超度苦海，引至彼岸。当时，文士们常用这一义项，如严复《论世变之亟》：“幅员之广远，文治之休明，度越前古。”度，即超过，跨越。从山水的外相中超脱出来，思考山水中蕴藏的本真。“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，“真面目”即本真的天地大道，很不容易把握，但“身在此山中”，不能超越具体的山水形貌，应当是一个重要的原因。“景者，制度时因，搜妙创真”，是讲绘画的终极理想是“创真”，当然这得经过一番“搜妙”的艰辛历程，荆浩本人“写松数万本”，所花费的时间和精力，是常人难以想象的——谈论这些，似乎玄远迂阔。其实不然，山水画的文化品格正是根植于文化和学术的，又是超越文化和学术的，两者之间若即若离，不离不弃，否则，与一介画工何异？

荆浩恐人不解，又将“真”与“似”对立起来进行说明：“似者得其形，遗其气；真者气质俱盛。”何以为似？何以为真？“得其形，遗其气”，这个“气”字不太好解释，但总归是与形相对而立的。这个字其实也是一个哲学概念，用以指形成宇宙万物的最根本的物质实体，又称元气。《易·系辞上》“精气为物，游魂为变”，孔颖达疏：“‘精气为物’者，谓阴阳精灵之气。”汉王充《论衡·自然》：“天地合气，万物自生。”汉王符《潜夫论·本训》：“麟龙、鸾凤、螭螭、蜃蛭，莫非气之所为也。”宋张载《正蒙·太和篇》：“太虚不能无气，气不能不聚为万物，万物不能不散而为太虚。”又《乾称》下篇：“凡象，皆气也。”王夫之注：“使之各成其象者，皆气所聚也。”清恽敬《原命》：“气之过，无以生，气之不及，无以生，其生形者，皆气之中也。”所谓“使之各成其象者”，是说气是天地万物之所以成其为天地万物的根本所在，是弥漫在宇宙之间不容易看得见却是真实存在的本根本性。那么，气与形相对而言，便不难理解了。回到刚才所说的“凝想形物”，能够形物的，正是这个“气”字。——看起来，又像是学术家沉湎于哲理玄谈，似乎是荆浩受到理学家的熏陶。其实，当荆浩之时，理学还没有兴起。画学家和理学家所依据的

文化传统都是一样的，他们之间偶有相合之处并不难理解。——只注重外在形貌，不注重内在本根的叫作“似”；形质与本根并重，既重视内在哲理，又注重外在形貌的叫作“真”。画家固然是描绘具体的树石泉壑，更重要的却是超越形貌，直探本真。这大概可以视为“图真山水”的内 在思致吧。

荆浩很重视“真”，反复用“真”来评论绘画。比如，绘画四品第三品的“奇”，“荡迹不测，与真景或乖异”。评价唐代山水画家，说张璪“真思卓然”，说王维“亦动真思”，说项容“放逸不失真元气象”，最后又强调“可忘笔墨而有真景”。从学术上来看，自韩愈到朱熹，也正是从超越万象的历程中前行的。在山水画趋于兴盛之初的五代，如此强调“真境”的构建，无疑是合乎文化发展的基本逻辑的。

如果我们再联系谈论气较为深刻的《孟子》“吾善养吾浩然之气……其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间”来看，荆浩理想中的山水画无疑应该是偏向“至大至刚”的审美情趣的。事实上，我们看到的一系列的宋画，也正是在“至大至刚”的气象中或左或右地前行的。本来，儒家思想里就有着发强刚毅的一面，《中庸辑略》卷下第三十一章：“宽裕温柔，足以有容也；发强刚毅，足以有执也。”可以代表儒家思想两个方面的倾向性。荆浩“早年儒业，博雅好古，通经晓史”，这么去理解荆浩，并非是强加于人的。按，《说文》：“儒，柔也，术士之称。”是“术士”称儒，“柔也”亦称儒，本为一字两义，一儒两用。但后世多主“柔也”一义，徐灏《说文注笺》云：“人之柔者曰儒，因以为学人之称。”程颐每见人静坐，便以为善学，到了清朝颜习斋则讥为妇人女子态，非孔门之儒。郑玄注《周礼》，谓儒是“诸侯保氏有六艺以教民者”，教以诗书礼乐，或许近于柔也，然教以射御，亦可称柔也欤？儒分为八，漆雕开为其一，韩非子以宋荦之宽与漆雕之暴相对，漆雕儒可谓柔乎？唐儒如颜鲁公、韩昌黎，可称为妇人女子态否？儒生济苍生、安社稷，亦可谓柔乎？荆浩由唐入五代，为学虽不足以成一家，但终不若程颐之偏颇也。然则，荆浩倡导下的“真境山水”，在学理上探索天地宇宙的

本根常道，在审美上偏向于刚毅雄阔，在笔墨上集唐人之大成，三者合论，庶几得实。从后来的山水画创作实践来看，前两者有之，但对于笔墨一项却更多留给了后人去研讨。

二、“图真”的艺术展现

荆浩的真迹不存。《匡庐图》（绢本水墨，185.8cm×106.8cm，台北“故宫博物院”藏）历来被公认为保存有较多的荆浩面目。此图作全景山水式构图，整幅气势夺人，细部刻画又甚为精到。当中挺立主峰，两侧群峰侍立，山间岸边屋舍安排妥帖自然，山间飞瀑直下。山石的皴法，仍存在唐画山水勾线排叠的某些特征，峰峦较瘦，线条硬朗，犹存古风。与辽宁叶茂台辽墓《山水图》、董源《溪岸图》等作品比较，具有共同的时代特点。总体上又不及范宽《溪山行旅图》气度泱泱，恢宏磅礴。画树的手法，下笔纵恣，枯枝类蟹爪，与吐鲁番出土的唐代树石残画相似，具有介于唐宋之间的特点，从时代风格上来说符合的。此图曾经清人孙承泽《庚子销夏录》著录，说图上的“荆浩真迹神品”六字，是南宋高宗所题。又说：“中挺一峰，秀拔欲动，而高峰之右，群峰巘岫，如芙蓉初绽，飞瀑一线，扶摇而落。亭屋、桥梁、林木，曲曲掩映，方悟华原、营丘、河阳诸家无一不脱胎于此者。”此图究竟在多大程度上体现了荆浩的绘画特色，却不好多说。但有一点是可以肯定的，此图峰峦直立，绝不肯作一丝妩媚姿态，正是大自然中流衍着的静穆之道。

与此图时代相接的卫贤《高士图》、董源《溪岸图》、巨然《秋山晚翠图》，可有一丝妩媚与温馨否？表现静穆流衍的天地大道，想必是当时画学界共有的理念吧。而荆浩的学生关仝，所画虽枯枝槎桠、秋意萧瑟，然毕竟婉曲中稍显姿态，人称关仝有出蓝之誉，与其师之道不尽相符，也是在情理之中的。

荆浩之后，范宽最称杰出。范宽嗜酒好道，仪状峭古，进止疏野。北宋天圣（1023—1032）年间，范宽尚在人间，耆老多识之。学荆关，既久，叹曰：“前人之法，未尝不近取诸物。吾与其师于人者，未若师诸



匡庐图

(五代) 荆浩 185.8cm × 106.8cm 台北“故宫博物院”藏

物也。吾与其师于物者，未若师诸心也。”于是，舍其旧习，卜居于终南、太华岩隈林麓之间，而览其云烟惨淡、风月阴霁难状之景，默与神遇，一一寄于笔端之间，则千岩万壑，恍然如行山阴道中，虽盛暑中，凛凛然使人急欲挟纊也。荆浩师心，虽本于唐人张璪，但实为中国画家的无上心法。范宽领悟到山川造化之机，不再蹈袭前人的窠臼，自成一家。从《溪山行旅图》来看，静穆流衍的天地大道表现得极为完美，与荆浩的画论合而观之，可谓“真境山水”的最佳诠释。

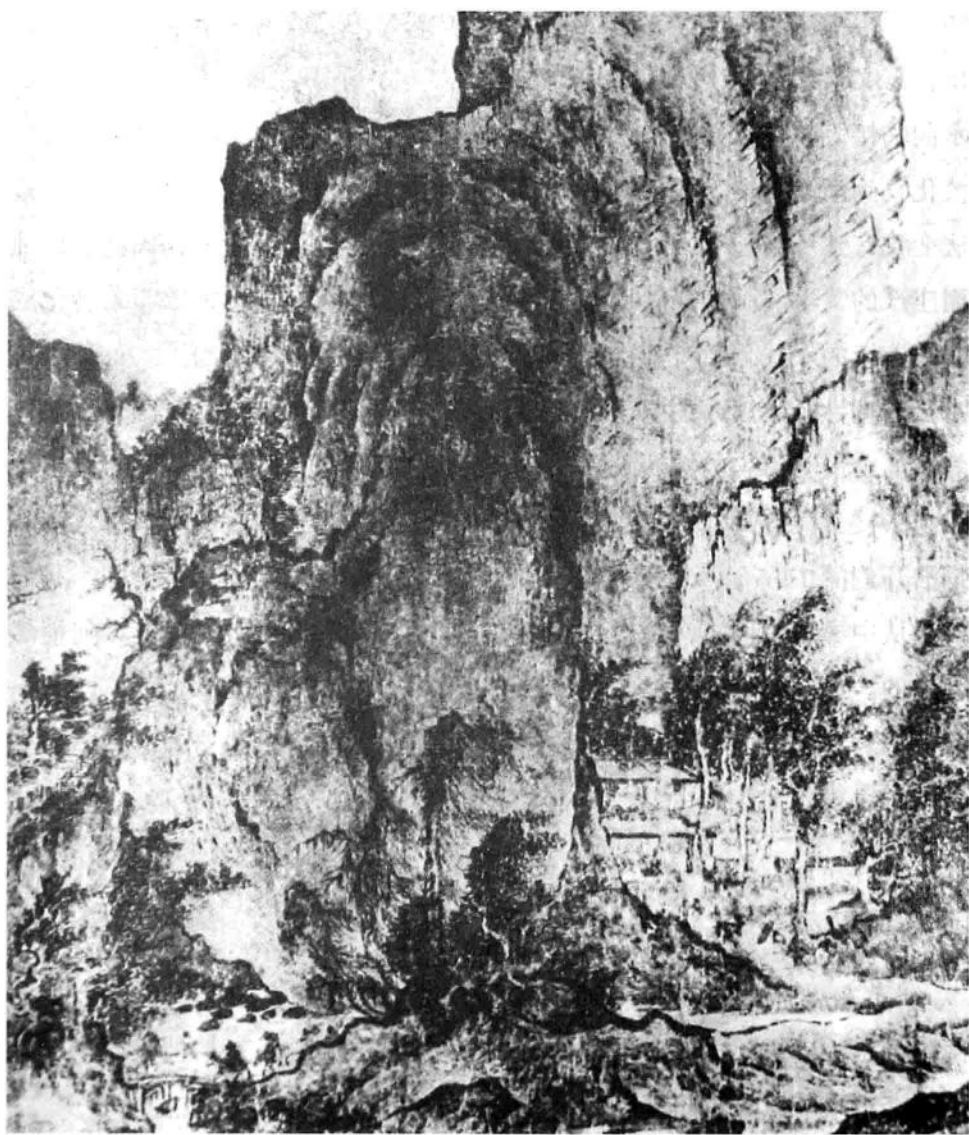
把《溪山行旅图》（绢本水墨，206.3cm×103.3cm，今存台北“故宫博物院”）称为我国最伟大的山水画之一，绝不嫌过分。画面右下方的树叶间有“范宽”的名款，当属真迹无疑。正面壁立的巨峰，满满地占了上半幅，可能是他经历某处山景的如实感受，雄奇而险峻。位于画幅中央的庄重山岩，显然是继承荆浩“善写云中山顶，四面峻厚”的特点，又加以个人的发挥。浑实的内在力量似乎要撑破画面。雾气从山脚下翻卷上来，飘过山谷，隐没了山底，使陡壁看起来格外高矗。它展示的境界如此静穆，静穆得有些咄咄逼人，以至于一切绘画的技法格辙因素，都变得无足轻重。画家并不想以人的主观了解来统御宇宙，画中山水具有自身静穆的绝对存在。在这幅画中，气势雄强的明暗对比戏剧性地展开，两个如豆大小的人物赶着骡队，嘚嘚的蹄声并没有敲醒大自然的幽邃沉静。遒劲的笔力则是画面中最精彩的部分，无数的浓淡墨点叠落在岩面上，雨点皴真实地展示了这座大山曾经经历的无数的风雨飘摇，给山峦赋予了生命力。我们看他的画，即使是方寸之间的印刷品，也能感受到那些群峰列岫，仿佛是真的静静地直立在我们面前，不由得使人想起自我的微小，在大自然的亘古永恒面前显得多么微不足道。这样神奇的震撼力，唯独存在于范宽的画中。学习范宽的人很多，但得其形而不能得其神，“画山画骨更画魂，范宽此中高出群”^①，“范宽以后无此品”。虽然我们不知道范宽

^① 冯时行《缙云文集》卷一。冯时行，字当可，号缙云。宣和初进士，南宋绍兴时忤秦桧。其诗文隐见忠义之气。这样的人，最能与荆浩、范宽等人声气相通。



溪山行旅图

(北宋) 范宽 206.3cm × 103.3cm 台北“故宫博物院”藏



江山楼视图（局部）

（北宋）燕文贵 32cm×161cm 日本大阪市立美术馆藏

的学术取向，但他在图画中展示出来的，却是不折不扣的“真境”精神，他的这张画可以视为荆浩理想的完美体现。

不得不提到另一张古画《晴峦萧寺图》（绢本设色，111.4cm × 56cm，美国纳尔逊艺术博物馆藏），没有署名，或谓出自李成画派，或谓出自燕文贵画派。图画高山峻岭，峰峦突起，深沟巨壑，瀑布飞泻而下，水阁临接。寒林状如蟹爪，萧寺坐落在山中，枯树掩映，烟岚遮没，远山淡化直到渐渐消失。岩石的轮廓线，用笔坚实有力，皴法多而渲染少，皴法变化有致。为了突出山峦的静穆，画家删削了动人的细节，成就了单纯而庄严的气象。画家想以直觉的方法来了解物质世界，把视觉印象转化成非常连续的形式，隐潜于自然形貌下的理性与秩序被展示出来。这种内在潜藏的理性，不以人的意志为转移，表现出北宋前期的绘画理想。但是，静穆的山川与精美的楼阁布置在一起，在静穆的自然中注入了人事，毕竟成了华楼美阁的背景，山水的一部分意义是因人事而存在的，似乎意味着荆浩开创的“图真”已经发生了偏离。这种偏离无所谓好与不好，我们只是从中寻找一种画学理想是如何消失而另外一种画学理想又是如何悄然而生的。如果此图真的与燕文贵有关，从燕文贵活动于太宗（976—997）、真宗（998—1022）时期来看，在范宽竭力“图真”的时候，另一种画学思想已悄然而生了。

三、“图真”精神的变异

“范宽以后无此品”，真可谓极简要的历史总结。我们从范宽之后的两位山水画大家郭熙和李唐的作品中可以发现，“图真”精神是如何在继承中渐行渐远以致逐步在人们的视野中隐去的。

郭熙的《早春图》（绢本浅设色，158.3cm × 108.1cm，台北“故宫博物院”藏）显然秉承了荆浩、范宽的绘画传统。画面左侧当中的树枝下有款字“早春壬子年（1027）郭熙画”八字，下面是“郭熙笔”三字的长方朱文印一方。署款并钤印，在宋画中很少见。这是公认的郭熙的代表作，也是北派山水画中最伟大的作品之一。郭熙画树，其树干外轮廓线