

《林泉高致集》讀後感

Thoughts on Reading of the Linquan Gaozhi Ji on Chinese Painting of Mountains and Waters by Guo-Xi.

造形藝術研究所理論組研究生 黃子霏 Zih-Fei Huang

摘要

《林泉高致集》，一篇水墨山水繪畫理論的重要經典之一，象徵著一個時代的美學風尚與文化上的極至之美，也許，在歷史上充斥著許多不同的美感主張與繪畫技巧；然而，以一個時代的智識而言，精緻的文化經常伴隨著豐富的人文思想與抒發的藝術表現。

由郭熙、郭思父子整理撰述的繪畫理論集，原由李成一脈的山水寫實風格，承襲延續並且發揚光大。獨特的蟹爪寒林所呈現的蕭索、枯寂深刻的打動人心，成就為獨豎一幟的藝術旗幟。而週邊環繞的自然景韻與人的相遇，剎時迸發出深厚的禪道、天人相合之境界。

本文，旨在說明、闡述筆者認為之篇章意趣，與繪畫實務之粗淺歸納，並以圖例輔助說明文章中之構圖、理論實務結合後所成就出之成果。以山水畫境而言，雲高水深與山高樹遠，同樣需要表達的方法適切、合理，而中國水墨中特有的多重視點，則為中國繪畫上之一大特點，理論表現人文的詮釋與議題的再深入，希望能夠藉由此篇讀後心得，印證心中許多可感可發可議的小小感受。

【關鍵字】

林泉高致、繪畫理論、山水畫論

一、前言

李郭山水風格在宋神宗時達到高峰，而郭熙、郭思整理著撰的《林泉高致集》，在浸濡的學院學習生活薰陶之下，佔了相當重要的理論指標。尤其是所謂的「三遠法」，是我們構圖在時念念不忘的「聖經」。另外，水墨濃淡、皴擦用

法變化等實務指導，也常使學生們謹記在心；不僅是老師們在五代、北宋繪畫藝術教學上，經常性的引用、列舉，並且尊為山水畫法中重要的圭臬之一，學生也以實務寫生印證近、中、遠景在視覺上，與真實創作結合，證明了《林泉高致集》是北宋理論與實務緊密結合的畫論，並且為相當具有系統體系的「現代」理論。

文中描繪自然景緻多變與應用上的鉅細靡遺使人驚異；郭氏搜羅山水自然之景，觀察自然界中的無窮變化與轉而幻化為意境的微妙表現，以及在水墨應用上，筆墨濃淡皴擦、水墨光影滋淡。然而，水墨世界中的四季變換、山光、雅石、水色、幽林等所搭配的松石泉流、雲影水煙、幽靜小徑通往的茅屋、樓宇、亭台，畫境中的垂釣老翁、雲樵童子、松下高士悠然自得...，每一幕都像是人生真如之境，作者性格明晰躍然紙上。

中國山水畫中的自然之境，是文人、畫者胸懷中的小型宇宙縮影，追尋抒懷而淡泊的真善美世界，更是嚮往中「天人合一」的大宇宙情懷。遙想古人當時的林泉之心、隱逸高志，而仍可於今世完整展現者，惟令人神往、優雅靜默而心高意暢的筆墨天地。郭氏《林泉高致集》，此文不僅為學院派所尊崇，亦為中國山水水墨繪畫理論系統中，極具有完整系統性組織的經典之作。標誌著山水畫的極致成熟表現，其卓越的學術成就、實務理論地位幾乎不可撼動，茲就文集的作者、內容一一敘述如下：

作者簡介：

《郭氏林泉高致集》，宋·郭熙、郭思父子撰。郭熙，字淳夫（約1023-1085A.D.）河陽溫縣人，曾任圖畫院藝學，深受宋神宗賞識，以及當代文豪、士宦等推崇備致，為京畿宮殿、樓宇繪製典藏壁畫、屏風等作。師承李成，為李成式山水的一代大師¹。長於山水寒林、亦深入研究繪畫寫生、觀察之理論。其子郭思，字得之，飽學經史，多才藝，任至龍圖閣直學士。郭思在藝術方面亦受其父薰陶，善畫山水、鞍馬、雜畫，為闡揚郭熙的繪畫成就，故將其父之畫論整理、寫定立論，編撰成《郭氏林泉高致集》一書，為古代山水畫論中系統詳盡、觀察自然與畫境之相互影響、修煉道成與如何「上達化境」等之優秀作品。

與李成並稱「李郭」，與荆浩、關仝、董源、巨然並稱於五代。郭熙精畫理，並提倡畫家要博取前人創作經驗，仔細觀察大自然，遂創精闢深入的畫理。

¹ 註 1. 中國巨匠美術週刊 p.6 /郭熙，洪文慶主編，錦繡出版，1996年1月，台北市。

《林泉高致集》內容包括：「序言」、「山水訓」、「畫意」、「畫訣」、「畫格拾遺」、「畫題」。一一敘述如下：

(一) 序：

「序言」首先破題，直點中國儒家思想中，充分顯現儒家文人素養之觀點--「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」，此論，亦為當代儒者修身養性之普遍指標，立志於王道之學，思想、行為皆依仁、德為上，而閒暇之餘則可游學於藝。這種觀點也充分顯現出中國佛道山水觀暨儒家的「仁者樂山，智者樂水」之訓勉。

然而古人之學只豈浩瀚？太古時代，伏羲氏取自然萬象為文字、符號為易象八卦，神秘主義之肇始，中國道家思維常令人深覺莫測高深，然其起始點卻出自於自然萬象--古人夜觀星象，體察日月星辰、年序四季流轉、萬物相生相長、互補互剋等面象，道家幽微玄妙、奧秘龐深的人生哲學，也深切影響中國人文、風俗等趨勢。因就雄偉山勢，古人聯想到「龍蟠虎踞」，而綿延山嶺曲環丘園，又形容為「雙龍抱珠」，自古，自然中之意象已為人們生活中之吉凶易兆，而人們生活也早已是與陰陽五行、風水、星象等穿鑿附會而息息相關了。

范仲淹曾隱身於山居歲月中有〈留題常熟頂山僧居〉之作：「平湖數百里，隱然一山起。中有白龍泉，可洗人間耳。吾師仁智心，愛茲山水音。結茅三十年，不道日月深。笑我名未已，來問無端理，卻指嶺邊雲，斯焉贈君子。」² 詩中，「山水音」顯然可以洗滌人間紛擾塵喧之耳，此詩雖為山居之詩詠，卻是君子明志之作。因此，我們可見當代士人、儒者的山水清澈心志與不隨波逐流的擇善固執，與「山水」隱逸高士的淡泊皆是當代的一種人品節操的極致表現。

(二) 山水訓：

佛家語：境由心造。自然山水的豐富萬幻、雲鶴鳥蟲相伴，亦使人不覺孤單，不惟可以沉澱心識、而且神清氣爽，所以「丘園養素，所常處也；泉石嘯傲，所常樂也；漁樵隱逸，所常適也；猿鶴飛鳴，所常親也；...。」山水水墨畫作的「功能性」，由妝堂飾壁、宣化教令→到紓解胸懷，以林泉養志、煙霞舒心；佛道思想以空靈虛心養志，書畫水墨以虛實筆墨舒心。因此，「山水」在當代，極可以是一種非常「高潔雅志」的符號與象徵，並且深受士林文人的認同。

² 註 2. 宋儒與佛教 p. 47 蔣義斌著，東大圖書，1997 年 9 月初版，台北市。

山水現象表現於畫境中，畫家則常以「可行、可望、可游、可居」的山水構圖佈置，形容君子渴慕林泉、雅愛山林之心，不僅以「意」虛擬實境，也以「意」神遊畫境太虛。山水泉林對於執愛者，一則以雅逸「秀」、再則以意境「誘」。「...山光水色，滉漾奪目。此起彼快人意，實獲我心哉？」

中論提及學畫亦如學書，要專精以一，取名家之作習練，久之則可入其彷彿，而致自成一家。至於散漫不嚴而致思考不精、軟弱不決、輕心挑之致造型脫略不圓..等弊病，「不決則失分解法，不爽則失瀟灑法，不圓則失體裁法，不齊則失緊慢法。」此四法—分解法、瀟灑法、體裁法、緊慢法，的唯一心法就是要專心一意。所以，在作畫時，須以心誠意敬、神閑意定而且虛心面對整體構圖，小心謹慎之完整思考來營造每一構圖環節。此理彷彿可以「由小見大」，同證於天下之事，儒家所謂「齊家、治國、平天下」、佛家的「一朵花裡看見一個世界」。因此，亦如自然之觀察，四季運行雁行有序。要得其精粹必先順應天時、地利、人和，以凝神氣定觀察自然生物百態、並以大自然為師而虛心請益，小心營造畫面的完整與境界。看「春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡。」觀察四時不同季候，遠望以取其勢，近看以取其質，如此，則能得畫意之妙也。郭氏提煉出的書墨繪畫方法條列如下：

分解法：水墨的深淺層次，包括濃淡乾濕、清晰度與壟霧的分別法。

表現方法：「山欲高，畫出之則不高，煙霧鎖齊腰則高矣。水欲遠，畫出之則不遠，掩映斷其派則遠矣。」此評論十分高明巧妙，而也是中國人掩映、巧飾卻愈顯其優雅高妙，而且更能襯托主體高遠玄妙的最佳方式。

用墨：提及作畫時，可使用「焦墨、宿墨、退墨、埃墨」。

緊慢法：「已營之，又徹之，又增之，又潤之，一之可矣，又再之。再之可矣，又復之。每一圖必重複終始，如戒嚴敵，然後畢，此豈非所謂不敢以慢心忽之者乎？」由此觀察，郭氏作圖時非常小心謹慎，所以，收拾、潤飾之時也是一而再、再而三的小心落點，以求完善的畫境美感呈現。

總結與告誡：「凡經營下筆，必合天地。何謂天地？謂如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中間方立意定景。」這樣聚集於中間畫面的構圖，一直以來為北宋以前的傳統畫作主要構圖方式。

儒家喻以「仁者樂山，智者樂水」來象徵仁、智與山、水的高妙意想，而山水畫境簡直以煙雲供養，不食人間煙火，我認為此乃中國哲學上之超越思想，

因為將仁者的善、智者的真，「超越」或「等同」於自然之美，並以此結聯人類的善、真與自然的美，這是東方思想中「天人合一」的大宇宙觀，這也是玄奧、悠遠的中國文人美學觀。就事實上，水墨書畫作品，給予人之感覺常是亦莊亦禪、亦詩亦文；像是可以與之交談，或是可以使人暢懷抒志。交會於畫意與畫境的，應是溫柔敦厚的文化貫穿其中使然吧。

至今仍被奉為圭臬的「三遠法」，「山有三遠，自山下而仰山巔謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。」這是約於中國北宋時代之中，水墨畫論的精萃，將平面材質的媒介竟昇華成三度（寬、高、厚度）空間，以自然為師而師造化，並講究佈局空間中的高度自然。簡直開現代繪畫之寫實先河。而用色方面，「高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹縹緲緲。…」此理論與繪畫操作實務，至今仍為學院中的金科玉律，而更體現於真實畫作之上。我認為這是郭氏最高的理論成就之一。

作品實例：



宋 郭熙(1023-1085) 早春圖 H158.3*W108.1

依《早春圖》為例：清楚地具現郭熙在《林泉高致集》中闡述之「三遠法」的畫論。構圖以中軸形成所謂「中峰鼎立」，而近、中、遠三景及主山的位置皆於畫幅的中線上，氣勢突兀、完整，下臨深淵，為「高遠」；左側平坡迤邐，似有縹緲之遙，為「平遠」；山峰兩側的山谷間有溪澗潺潺流動，此為表現山坳的縱深，為「深遠」。透過畫論中縝密的設計與表現，不惟看見宋代中國畫的「當代精神」，也似乎可與文藝復興畫家，達文西「蒙那麗莎的微笑」，背景中的「空氣透視法」似有似曾相識之感，郭熙的年代雖然早了幾百年，卻成功表現了北方山水氣象萬千，卻又陰柔多幻化的景觀。

〈早春圖〉中所使用的皴法，一般稱為「雲頭皴」或「鬼面皴」，此皴法原為李成所擅長，尤其適合描繪景物蕭索、曖昧、或另有許多清冷、變換等遐想。畫面中搭配了許多近、中、遠等層次、或深或淺不同的用墨，作品中除了有一種變幻虛杳的特別感覺亦有實體壯闊之感。

畫面中軸呈現 S 形山體參差、扭轉的實體，山形隱沒於或濃或薄的霧氣之中，樹叢以「蟹爪枝」形之枯枝舞形立於山坡，並以濃、淡墨色的互搭變化以呈現構圖中的前後關係。而雲霧穿插，向來被用於淡化、遠化物象，不僅可以營造空間感，也常用來表現物幻星移、或輔襯主圖的宏偉氣勢。正可應驗文中，其對「早春曉煙」的看法：「驕陽初蒸，晨光欲動，曉山如翠，曉烟交碧，乍合乍離，或聚或散，變態不定」。

（三）畫意：

前人言「詩是無形畫，畫是有形詩。」，中國水墨畫中的最大特徵是以詩、精神入畫，如王維摩詰之「詩中有畫、畫中有詩」。所以，畫家於畫作之前須「意在筆先」，以心念中的詩情畫意，自然布列於心中而成於畫面。然而，回歸到藝術真正的本質，在西方古典畫派講求的是以感性、質感的藝術形式，相較於中國儒道的寫意胸懷，我認為，二者皆揭示出文化中審美意象的經驗。因此，形式（或畫意）非單純地回到內在認知，卻似乎是包含著某種有所「目的」的形式限制。而此「目的之限制」，為當代的共同審美的高點，換言之，可視為當代創造時尚中的美感。

「後梁荆浩隱居於太行山之洪谷，寫生創作，成為宋代北方山水畫的開山祖師，並將水墨山水技法推向成熟。他在《筆記法》中強調畫松要畫出君子之德風，這完全是一種文人情操的自我表現。...」³，對照於〈早春圖〉的前景矗立著姿態盎然的青松與枯枝，不惟表現畫作以松樹的常青穩重的君子表徵，亦展現林木冷冽寒肅，所謂「長松亭亭，為眾木之表」的主軸精神，於整體畫作中連綿貫串。除了正將船泊岸的漁人，還有迎接他們的村婦稚子，可能是住在茅屋裡和樂的一家人，象徵帝國人民安居樂業的。此外，也顯示了描繪的可能為日暮時分。

「郭熙的山水畫和同時期的崔白等人的花鳥畫一樣，是兩宋”寫實”型態的宮廷繪畫發展史中的一個重要的中間階梯，起到了一定承前接後的作用，...。」

³ 註 3. 中國畫論 p. 112 朱文葦發行，駱駝出版，1887 年 8 月，板橋市。

⁴ 宋代的文風鼎盛，郭熙以畫家身分論畫，所以「境界已熟，心手已應，方始縱橫中度，左右逢源。世人將就，率意觸情，草草便得。」儼然是一派輕鬆自然而且毫不勉強。以詩意入畫、以清閒自在入畫、以意念傳達畫者所處的主觀天地中之悠遠心境，邀請山川日月、天地靈明、超越意象、先驗的形而上的精神意念。

「畫意」所探討的主觀性也許超脫凡俗，但是，在人類歷史的長流中，組織的文化模式、符號意象、表徵語言...也透過許多不同的方式、風格來呈現。然而，在今天的繪畫市場上，我們可以清晰得知，水墨山水繪畫的文化強勢品質卻仍佔一定的市場比例，也許是取決於一種文化上的認同，也許是一種人類共通的自然喜好、更或許是一種裝飾、象徵的文化磁場，代表的只是一種持平務實的生活美感。

(四) 畫訣：

所謂「山水先理會大山，名為主峰」構圖中的天地留白、中鋒先定再做旁雜之務...，乍聽之下，好像說的是「作畫的順序」。除此之外，還要注意到「店舍依溪不依水衝，依溪以近水，不依水衝以為害；或有依水衝者，水雖衝之必無水害處也。村落依路不依山，依路以便耕，不依山以為耕遠；或有依山者，山之間必有可耕處。」或「大山大石必畫於大岸大坡之上，不可作於淺灘平渚之邊。」這裡提到的「合理性」，也就是強調，合理的自然景象、自然而不造做又使人羨慕的真實「人間仙境」；有山、有樹、有水、有岸、有合理的水土保持智慧，還有蜿蜒小路引延的耕田美景...，這種如溫熙之陽光般，自給自足的耕讀歲月。

當這些實際的景物與人類生活的心靈富足、實物的豐美等以化身為一種習慣、規律和時尚，當然這其中也更包括了文化思想、制度和社會普遍的價值觀念，共同創作為生活上所遵循的模式或一時期的文化脈絡。根據以上推論，或許，可以武斷的得出一個簡易公式：生活之文化、世俗認同、審美等各環節→會幻化為文化思想、制度、價值，與人類所認同的優秀生活環境品質。而這個優良、使人嚮往的生活品質，就化身於畫者筆下的山水畫境之中。所以，「畫訣」所擔負的使命是，依照自然萬態所呈之姿，以合情理之方式搭配於畫境乾坤之中。

⁴ 註 4.宋代繪畫史 p.54 徐書城著，人民美術出版，2000年12月初版，北京市。

(五) 畫格拾遺：

「格」--**名詞**：標準，規格、合格。**名詞**：樣式，格式。

所謂「畫格」，指的應該是：「繪畫的樣式、標準」。而此準則，是因就自然景色題材，所濡畫而成的自然意境。只有題裁的不同而無品評的高下，文中列出七種畫格，「早春曉煙...、風雨水石...、古木平林...、煙生亂山...、朝陽樹梢...、西山走馬圖...、一望松...。」

其中，列舉二項「畫格」，其清楚指出畫幅大小、構圖者如：「朝陽樹梢，縑素橫長六尺許，作近山遠山。山之前後，神宇佛廟，津渡橋樑，縷分脈剖，佳思麗景，不可殫言。...」細膩的將尺寸、橫幅、畫作內容大概佈置都羅列清晰。由此文得知，郭氏在配置畫面的整體概念，雖一一以文字敘述，卻能使人亦在心中浮現一個完整而鮮明的草概。亦如：「煙生亂山，生絹六幅，皆作平遠，亦人之所難。一障亂山數百里，煙障連綿，矮林小宇，依稀相映，看之令人意興無窮，此圖乃平遠之物也。」此文，使人聯想到「聯屏」之作，此亦為繪畫作品構圖展現的一項選擇，而文中提及「平遠、依稀、連綿」等關鍵字，所以表現方法一如文中所現。

由文中記載可略為想像，這七種畫格（或許可稱為“畫譜”），也許正是當代普遍最受歡迎的風尚，想必深受達官貴人、文人雅客、士紳等的雅愛。所以著錄其中，以裕文用。

(六) 畫題：

在書畫作品上題詩落款，是中國繪畫藝術的一大特色。從美術史來看，自唐朝杜甫即開始為畫作題詩贊畫，此舉並且對後世發生極大的啟發與影響，而真正把文人詩意、胸臆文墨以詩題在畫上，則以宋朝開始發揚光大，而元、明、清後繼者愈見精采。

而畫題的「任務」，或者是「功能」：「...其所賦內前代衣冠、宮室、人物、鳥獸、草木、山川、莫不畢具，而一一有所證據，有所徵考。宣躍然從之曰：「畫之有益如是！」然後重畫。然則自帝王名公巨儒相襲而畫者，皆有所為述作也。...畫三皇五帝三代至漢以來君臣賢聖人物，燦然滿殿，令人識萬世禮樂。故王右軍恨不克見，而今為士大夫之寶，則世之俗工下吏，務眩細巧，又豈知古人於畫事

別有意旨哉！」也因為宣令政教、明禮樂識廉恥、或者僅為宮殿樓宇而粧堂飾壁...等，畫題與之內容完全相當、貼切，這無異為畫喉舌，說無盡語，味弦外之意。

二、後語：

以「讀後感想」來嘗試詮釋「郭氏林泉高致集」，其實內心不免帶著一種「懷念」之感。原因有二，其一：早有許多人寫過這方面的論述，或是講述過這篇文章，因為膾炙人口，所以其中主要觀點，早就耳熟能詳。其二：在我而言，畫論沒有高下之分，只有是否適用的分別。所以，當有人把「謝赫六法」與之相提並論，並且比較之時，我認為這完全是兩個時代、風格甚至審美美感的象徵。

在闡述山水作品畫論上，我認為「林泉高致」有其歷史上的卓越意義，因為，其以山水自然為專題，首次以精闢、合理，而且極有系統性的論點，完整詳實而且加入個人的實務經驗論述，相當精闢。而論及五代、北宋大山大水畫風的作品時，其始終為首選參考之文集。並且，論其影響性與後世的發展延伸，則因畫論的層面影響十分全面，不可小覷。

當一件藝術作品的發生，是因為觀察自然與之模仿的主觀理念的展示時，中國書畫以「筆補造化天無功」，在繪畫作品中創造另一個心目中理想的天地，而且是介於「似」與「不似」之間。正如大畫家張大千：「引證王摩詰兩句話，”畫中有詩，詩中有畫”、”畫是無聲的詩，詩是有聲的畫”，怎樣能達到這個境界呢？就是說要意在筆先，心靈一觸，就能跟著筆墨表露在紙上。...只要用你的靈感與思想，不變更原理而得其神態，畫得含有古意而又不落俗套，這就算藝術了。」⁵（註 5.中國書畫論集 p.469）大師之言絲毫沒有門第之見，可以感受到其藝術的造詣已經是俯拾萬物而從心所欲，所以不墨守成規反而擁有更大的揮灑空間。

「林泉高致」因為位於歷史上的北宋，在宋朝當代，其嶄新的系統性理論具有著卓越的學術、藝術意義。再加上郭氏以畫家的親身體驗，觀察大自然的無窮變化，以此為專題，標誌上科學、理性的分析、歸類，加上感性而且加上具有實務表現的文字敘述，所以通篇文集論述相當自然流暢而且有條不紊，轉識成「智」，這在中國文人感性掛帥的世界中是非常難得。值得大家喝采。

⁵註 5.中國書畫論集 p.469（上），俞昆編著，華正書局出版，2003年10月二刷，台北市。

參考書籍

1. 郭熙，《中國巨匠美術週刊》，錦繡出版，1996年1月，台北市。
2. 蔣義斌，《宋儒與佛教》，東大圖書，1997年9月初版，台北市。
3. 朱文葦發行，《中國畫論》，駱駝出版，1887年8月，板橋市。
4. 徐書城，《宋代繪畫史》，人民美術出版，2000年12月初版，北京市。
5. 黃賓虹等，《中國書畫論集》，華正書局出版，1986年4月初版，台北市。
6. 俞昆《中國畫論類編（上）》，華正書局出版，2003年10月二刷，台北市。
7. 陳傳席《中國繪畫理論史》，三民書局出版，2004年7月二版，台北市。

