



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

卢玉峰：《林泉高致》的思想渊源论略[1]

<http://www.fristlight.cn> 2007-08-15

[作者] 卢玉峰

[单位] 山东大学文艺美学研究中心

[摘要] 北宋画家郭熙的《林泉高致》一书，不仅是宋代最有价值的绘画理论著作，而且在整个中国美学史上都占有十分重要的地位。本文不同意有的论者将《林泉高致》的思想渊源单独归之于道家或单独归之于北宋理学影响的说法，而认为身处于儒释道合流时代的北宋的郭熙画学，其思想渊源必然是复杂的。因此，《林泉高致》可以看成是多种哲学思想碰撞与融合的结晶。本文就试图从道家和理学这两个角度来展开对这一问题的探讨。

[关键词] 山东大学文艺美学研究中心;郭熙;林泉高致;道家;理学;庄学

北宋画家郭熙是中国山水画大师，也是中国山水画理论的代表人物，他的传世画论名作《林泉高致》在中国画学史乃至整个整个中国审美发展史上均具有重要的价值。郭熙之子郭思《画记》谓“先臣熙遭遇神宗近二十年”，郭熙是一位深受宋神宗宠爱的画家，基本上一生仕途顺利，可以说郭熙是一位身处士林的人物。加之他在当时的新旧党争中接近理学家的若干事实，以及他在《林泉高致》中所表现出来的理学上的倾向，因此便有论者认为郭熙的主要思想源于新儒家理学[2]。有关郭熙《林泉高致》的思想渊源，其子郭思在编纂《林泉高致》时撰有序言，对此也有所交代：“少从道家之学，吐故纳新，本游方外，家世无画学，盖天性得之，遂游艺于此以得名。”正因为如此，更有很多论者将郭熙的思想渊源归之于道家。如台湾学者徐复观先生就是把《林泉高致》当作庄子哲学的体现者而加以论述的[3]。陈传席先生也指出：“道家之学易于培养山林之士的性情；‘本游方外’是一个大山水画家的基本品格，所以郭熙和一般的画工不一样，尽管他家世无画学，而他自己的性情所使需要在山水中寻找寄托，遂‘游艺于此’，竟至成名。”[4]而在论及郭熙著名的“三远”说时，陈先生指出：“‘三远’的境界有不期然而然的和庄子的精神境界混同起来了。”[5]这就明确把郭熙的思想归入道家的影响了。叶朗先生更是把郭熙的“三远”说同他所强调的“境生于象外”的山水画的意境联系起来[6]。基于此，郭熙《林泉高致》的思想渊源问题变成了学术界饶有兴趣的讨论话题。事实上，如果从纯艺术精神的角度而言，“绘画又是庄学的‘独生子’”[7]，而山水画作为中国艺术精神的体现者，就更为明显地突现出来了，尤其是山水画的隐逸之风更能从庄学乃至道家中找到“现象学还原”的根据。郭熙乃是名显一时的山水画大师，又有着很高的理论修养，他不可能置道家对中国艺术的巨大影响而不顾去单纯地讨论什么山水画的创作。但是从另一个方面讲，由于毕竟受到过神宗的宠幸，加之他入世的心理，以及他在当时新旧党争中接近理学家的若干事实，还有他的《林泉高致》可以作出理学上的解释的种种可能，那么《林泉高致》的思想渊源就不仅可以从庄学乃至道家哲学中找到根据，它也可以看成是北宋理学精神的具体落实。这样说并不矛盾，一种绘画理论的形成可以受到多方面的影响，加之北宋时已经有一种儒释道合流的趋势，理学的形成本身就与这种趋势有关，那么《林泉高致》所体现出的这种趋势就是很自然的了。

一、《林泉高致》与道家哲学的关系 郭熙认为山水画足以弥补士大夫的仕宦生活与山林情调的矛盾，这一方面是因为他生当北宋盛时，少年虽“本游方外”，而后来又致力于仕途，一方面山水画在太平时代，已普及于士大夫之间，成为一种风气。郭熙在《林泉高致·山水训》中说：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也。泉石啸傲，所常乐也。渔樵隐逸，所常适也。陨鹤飞鸣，所常亲也。尘嚣缙锁，此人情所常厌也。烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。”这也就是说，山水画成了人的精神解放的安顿之地，因为它超越了世俗的关怀，成就了渔樵般隐逸的性格。这显然可以从道家哲学中找到合理的解释。

1、注重精神的陶养。在《林泉高致·山水训》中，郭熙说：“庄子说画史解衣盘礴，此真得画家之法。人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓易直子谅，油然之心生，则人之啼笑情状，物之尖斜偃侧，自然列布于心中，不觉见于笔下……然不因静居燕坐，明窗净几，一炷炉香，万虑消沉，则佳句好意，亦看不出。幽情美趣，亦想不成。……”郭熙在这里所说的，与老子所说的“涤除玄鉴”（《老子》第十章）是同一个意思。老子的这一说法运用于审美，也就是说，画家必须具有一个虚静空明的审美心胸。《庄子·达生篇》说梓庆为锯，“必斋以静心”，“然后成见锯”。《庄子·人间世》说：“唯道集虚。虚者，心斋也。”在《大宗师》中，庄子又说：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”这种虚静的审美心胸，也正是郭熙所要强调的。郭熙将这种

审美的心胸称之为“林泉之心”，也就是所谓的“万虑消沉”，“胸中宽快，意思悦适”。万虑消沉，也就是斋以静心，“涤除玄鉴”。只有这种“致虚极，守静笃”（《老子》第十六章）的审美心胸，才能达到“胸中宽快、意思悦适”的审美快感。郭熙引用的庄子画史解衣盘礴的故事，正是为了强调在绘画的审美和创造过程中精神陶养的重要性，这也是与老庄哲学所一贯强调的虚静之心有内在一致性的。虽然老庄不约而同地反对艺术，但这种对于虚静之心的强调却与艺术的精神有一种内在的契合。郭熙所谓的易、直、谅说的都是一种精神上的纯洁，而这种精神的纯洁需要一个“涤除玄鉴”、“万虑消沉”的陶养过程，然后才能“人之啼笑情状，物之尖斜偃侧，自然列布于心中”。所以徐复观先生下结论说：“易直子谅之心，必为庄子的心斋中所涵摄，也必为中国一切伟大艺术家的精神所涵摄，赖郭熙在这里不经地点破了。”[9]我们可以明显看出老庄哲学对于郭熙画学的影响。

2、注重山水画的“景外意”和“意外妙”的山水意境。这实际上就是要求山水画不仅要体现出景物（即审美意象）的美感，而且要求山水画要体现出一定的深度。唐代刘禹锡说：“境生于象外”（《董氏武陵集记》）这虽然是就诗歌创作而言的，但由于艺术本质的共通性，因此它实际上可以看成是对山水画意境的一个最简明的规定。这就要求山水画不仅要体现具体山水的生相活态，更重要的是能给人带来无尽的审美想象与思索，山水画之所以能有这样的深度，正是由于山水画所表现出来的“景外意”和“意外妙”所造成的。所以郭熙说：“春山烟云连绵人欣欣，夏山佳木繁阴人坦坦，秋山明净摇落人肃肃，冬山昏霾翳塞人寂寂。看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩岫泉石而思游。看此画令人起此心，如将真即其处，此画之意外妙也。”（《林泉高致·山水训》）中国人欣赏艺术品时很少说“美”，而多称之为“神”、“妙”等等，这也可以追溯到老子的哲学，“妙”这一范畴就是由老子第一次提出来的，《老子》第一章说：“道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母。故常‘无’，欲以观其妙；常‘有’，欲以观其微。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。”到了魏晋之后，“妙”字更是层出不穷，朱自清先生就曾经从艺术、自然、人体等诸方面指出了“众妙层出不穷”在魏晋以来的风行情况[10]。郭熙的画论显然是继承了这一传统，所谓的“景外意”、“意外妙”，就是要让审美的自然进入画家的心中，与画家的情意相契合而产生的升华。这种升华就是由山水画的意境所带来的快感，但又不仅仅单纯是一种生理上的快感，而更多的是一种带有形而上意味的“妙”的审美体验。郭熙所强调的景外之意和意外之妙实际上是无限的和不可规定的，所以，不同的人欣赏山水画时就会产生各自的审美愉悦，这种审美愉悦所带来的往往又是种苍茫的人生感、宇宙感和一种深沉的历史感。我们不妨把这种无名的愉悦理解为老子的“道”，而“道”正是不可言说的。

3、注重绘画创作时的精神专一。《林泉高致·山水训》说：“凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之；不精，则神不专。必神与俱成之；神不与俱成，则精不明。必严重以素之；不严则思不深。必恪勤以周之；不恪则景不完。”郭熙在这里提出在绘画创作时必须做到四个方面的要求：即精神专一，不为他事所扰；气贯笔端，神爽精明；严肃持重，思考深湛；勤奋周到，画面完整。这四个方面主要是就绘画主体——画者的创作态度、工作态度等思想修养来说的，可以看作绘画创作中的思想条件。这四个条件总的来说还是强调绘画创作中的精神专一。画家首先必须具有一种内在的精神修养，然而要把这种内在的精神修养转化为具体的艺术作品，还需要一种“注精以一之”的专一精神，这是由“胸中之竹”转化到“手中之竹”的一个必要条件，否则不能心手相应，画家手中的活物也变成了死物。精神专一则能达到物我两忘，就是“无己”，“丧我”，这实际上也就是一种庄子所谓的“心斋”、“坐忘”的过程。只有在精神专一的精神状态下，才可以达到“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通”（《庄子·大宗师》）的“坐忘”状态。关于这一点，老子也曾经指出，“涤除玄鉴”的过程也必须保持内心的虚静专一，“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观复”（《老子》第十六章）。管子“虚一而静”[11]的命题显然也是继承了老子的这一思想，所谓“虚”，就是排除主观的成见和私欲，也就是“无己”。“静”，就是保持内心的平静、安静。“一”，就是精神的“一意专心”。这一传统显然影响到了中国艺术的创作，也影响到了郭熙的画学。

4、注重山水画“三远”的意境。在《林泉高致·山水训》中，郭熙提出了他著名的“三远”说：“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远。自山前而窥山后，谓之深远。自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈。其人物之在三远也。高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。”在这里，郭熙所提出的“三远”说，决不仅仅是着眼于透视学上的“散点透视”、“移步换影”的原理提出他在绘画创作上的一些见解，更重要的是，郭熙借他的“三远”说表达了他的审美趣味。实际上，“三远”说可以看作郭熙对于山水画意境的追求。一幅山水画作品如果要体现出某种意境来，它就必须有超出山水本身（“象”）以外的东西来，这就是刘禹锡所谓的“境生于象外”，从而趋向于无限。这就必然和“远”相联系起来，“远”乃是通向无限的“道”。“远”就是“玄”，就是“妙”，就是“神”。《世说新语》中有所谓的“玄远”、“清远”、“通远”、“清淡平远”、“体玄识远”、“旷远”、“深远”、“远意”、“远致”、“弘远”等概念，都可以看作是一种对于“道”的追求。庄子把精神的自由解放称之为“逍遥游”，庄子称这种“游”的境界

为“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”，是彷徨、逍遥于“无何有之乡，广莫之野”[12]，指的正是精神从有限的束缚中，飞跃到无限的自由中去，而远，正是通向自由的。这就又不期然和庄子的精神联系起来。中国山水画所追求的“咫尺万里”、“平远极目”、“远景”、“远思”、“远势”，实际上就是在追求“远”的意境。山水本是有形的自然，但是“远”却能使人突破山水的有形形相，使人的目光伸展到远处，从而引起人们的审美想象，从有限去追寻无限。山水是有形质的“有”，“远”则通向“无”，通过这种山水画“三远”的意境达到了“有”和“无”，“虚”和“实”的辩正统一，这正是老子所谓“道”的基本规定。从这一点上说，山水画具有这种“远”的意境乃是山水画得以成立的重要根据。在这里，我们同样可以看出，道家哲学对于郭熙《林泉高致》的影响。如果说道家哲学对于郭熙《林泉高致》的影响是着眼于中国纯艺术的精神考虑的话，那么北宋理学对于郭熙的画学则可以看作是一种当下的文化氛围的影响，它可以被认为是宋人审美趣味的落实。那么以上所作的道家哲学对于郭熙《林泉高致》的影响，同样也可以从北宋理学的角度作另一种解释。

二、《林泉高致》中的理学倾向北宋理学从总的来说是看不起文艺的，程颐就有“学诗妨事，作文害道”的文艺观（《二程遗书》），理学家们往往把艺术当作“贯道”或“载道”的工具。因而可以认为北宋理学的终极精神是指向政治和伦理的，艺术只是通向这一终极目的的一种手段而已。但是由于北宋理学本身的形成就是继承儒家思想，兼容佛道哲学而发展起来的，因而北宋理学也形成了自己独特的生命哲学观。北宋理学家们虽然一再强调“玩物丧志”，但是他们对于大自然的勃勃生机并不反对，反而对大自然山水的活泼泼地生机颇感向往。正如钱钟书先生所说：“盖宋儒论道，最重活泼泼地生机，所谓乾也，仁也，天地之大德曰生也，皆指此而言”[13]。事实上，理学的理本身就含有活泼泼地“生理”这一意义层面，而宋元以来的山水画普遍形成的重视山水的玲珑活态的传统显然受到了宋明理学的这种生机哲学精神的影响，郭熙的《林泉高致》也不能不受到这方面的影响。而理学中所强调的“主养”、“主敬”、“主远”的理论更是直接影响了郭熙的画学。

1、强调“万物生意最可观”的山水生机。郭熙认为人们之所以喜爱山水，乃是由于山水“丘园养素，所常处”；“泉石啸傲，所常乐”；“渔樵隐逸，所常适”；“猿鹤飞鸣，所常观”。而对于“尘嚣缙锁”的市井生活，则为众人所厌，这一矛盾郭熙认为可以通过“不下堂筵，坐穷泉壑”的山水画创作而得以解决（以上引语见《林泉高致·山水训》）。这种山水的情趣在一定程度上为人们提供了一个陶养心灵之所，山水不仅仅是用来观赏的对象，同时观照山水的穷形尽相也是一种审美的行为。这种审美的行为在儒家看来也是一种心灵修养的手段。北宋大儒周敦颐不除窗前之草，正是因为那“与自家意思一般”[14]的自然生机能够给自己带来性灵的陶染。程颐也说过：“万物生意最可观”，而山水使人“常处”、“常乐”、“常适”、“常亲”，就是由于山水能够使人观照大自然的勃然生意，因此，山水能够“快人意”、“获我心”，使人能够得到道德的提升和性灵的安顿。郭熙所谓的“静居燕坐，明窗净几，一炷炉香，万虑消沉”的种种艺术创作准备，其终极目的仍是为了发现艺术作品中的勃然生机，否则的话则“则佳句好意，亦看不出。幽情美趣，亦想不成”（《林泉高致·画意》）。因为郭熙所强调的“易直子谅”式的审美心胸，不仅不是利欲的心胸，也不是偏狭、死寂的心胸。这显然是受到了北宋理学家生机哲学的影响，也是和北宋理学家们“主养”的精神修养之道相通的。

2、强调创作时的勤敬专一。关于人的精神修养方法，在北宋理学中，周敦颐“主静”，这一点和老庄哲学乃至管子哲学中的“虚一而静”的修养方法是有其内在一致性的。到了二程中的程颐，则主张“用敬”，程颐说：“涵养须用敬，进学在致知”[15]。这一点颇不同于庄禅哲学的精神修养方式，庄禅哲学强调的是一种无为而为之的精神修养方法，而二程的“主敬”说则强调了个人的努力。正如冯友兰先生所说：“修养的过程需要努力。即使最终目的是无须努力，还是需要最初的努力以达到无须努力的状态。禅宗没有说这一点，周敦颐的静字也没有这个意思。可是用了静字，就把努力的观念放到突出的地位了”[16]。而郭熙正是把绘画创作中的勤敬专一放到了突出重要的地位：“凡一景之画，不以大小多少，必注精以一之；不精，则神不专。必神与俱成之；神不与俱成，则精不明。必严重以素之；不严则思不深。必恪勤以周之；不恪则景不完。”（《林泉高致·山水训》）这亦可视为二程主敬学说在绘画领域的现实注脚。程颐说：“所谓敬者，主一之谓敬。所谓一者，无适之谓一”[17]。而郭熙所谓“必注精以一之；不精，则神不专。”更可看作二者在理论上的共同之处。事实上郭熙在绘画创作中也并不是一挥而就，随意挥洒，而是像负担着重大使命似的不敢有丝毫的懈怠，正如郭思所说：“凡落笔之日，必窗明几净，焚香左右，精笔妙墨，盥手洗砚，如见大宾。必神闲意定，然后为之，岂非不敢以轻心挑之者乎？”（《林泉高致·山水训》）这和新儒学“如履薄冰，如临深渊”的精神修养方法如出一辙。同时，郭熙“恪勤以周之”的画学思想也是和二程对于勤、诚的强调有其内在的一致之处。正因为如此，童书业先生指出：“郭氏为北宋山水画家中的特出者，画院的画风尚谨严，所以郭氏又有主敬一说……(他)所谓‘注精’、‘专神’、‘严重’、‘恪勤’，都像宋代理学家‘主一’、‘主敬’之论，这与当代的哲学风气却是相合的”。[18]诚为精到之论。

3、突出对“平远”的审美追求。事实上，我们不难发现，在郭熙所谓的“三远”中，他对“平远”情有独钟，郭思在记载父亲的画迹时说：“烟生乱山，生绢六幅，皆作平远，亦人之所难。一障乱山，几数百里……令人看之意兴无穷，此图乃平远之物也。”（《林泉高致·画格拾道》）而郭熙的山水远势，也以平远为多见。其中原因也是和北宋理学家以及宋人的审美趣味有关的。我们知道，北宋理学主承先秦儒

家之学，而儒家美学的基本特征之一便是强调“中和”之美。这种中和论的美学观影响到艺术的领域在北宋就表现为一种对冲淡、平和的审美风尚的追求。在“三远”中，深远乃是一种俯视，高远则是一种仰视，而平远则是一种由近及远的平视，从而更易于安顿人的性灵，正如主良志先生所说：“深远之作虽能合于中国画家的玄妙之思，但是过于神秘而晦涩的形式易于和主体产生一定的距离，主客之间在深远的状态中反而处于分离的状态。高远之作自下而上，这种视点处理易于表现大自然的高峻嶙峋、怪异奇特，如同王国维所说的‘有我之境’，主客之间的冲突厮杀是此境的基本特点，高远之作易于产生壮美感。”[19]深远与高远之境的基本特征都在于主客体的分离与冲突，而平远之境则使物与我之间泯灭了对立，主体不期然地溶入到了平远的山水之境中，从而达到了一种天人合一的最高审美境界。这种境界泯灭了一切主客体的对立，只剩下一片冲澹平和、缥缈遥远的美的世界。而这正合于北宋理学家们所提倡的性灵存养之道。这样郭熙的平远之境就不再仅仅是一种境界追求，更重要的是平远的审美境界和北宋理学家们“主养”的精神修养之道有了一种本质上的相通之处。在平远之境中，人的性灵所得到的更多的是一种自适和愉悦，也是郭熙“胸中宽快，意思悦适”、“所养欲扩充”的一个重要的手段。

三、余论从以上所论可以看出，无论是从道家的角度来看《林泉高致》中的精神陶养，“景外意”、“意外妙”，绘画创作中的精神专一，“三远”，还是从北宋理学的角度来看《林泉高致》中的生命哲学观，“主养”、“主敬”、“主远”，都可以找出各自合理的解释。事实上，正如冯友兰先生所说：“按照中国哲学的传统，它的功用不在于增加积极的知识（积极的知识，我是指关于实际的信息），而在于提高心灵的境界——达到超乎现世的境界，获得高于道德价值的价值”[20]。这种境界，从本质上讲，是一种审美的境界。而在这一点上，儒道两家都把审美的境界当作哲学的最高境界。前文我已经说过，如果就纯艺术本身来讲，道家，尤其是庄子的哲学，对于中国艺术的影响更为直接，也更为深远，因而我更倾向于用道家的理论来解释郭熙的画学。但由于北宋理学家们对于生命精神强烈关注的生机哲学有使人不得不对《林泉高致》去重新做一番理学上的思考。加之理学的形成本身就是儒释道合流的诸多因素共同作用的结果理学可以说是儒家哲学中最为精致的部分它在坚持传统儒学立场即以伦理道德为核心的前提下表现出极强的吸收消化异己思想特别是道佛思想的能力清初反理学思想颜元指责理学家是“集释、道之大成”，虽然不免片面但他确实看到了二者的紧密联系。因而我们也不排除对《林泉高致》进行道家 and 理学共同影响的学理上的分析的可能。我之所以倾向于用老庄的理论作为解释《林泉高致》画学思想的主要根据，除了道家哲学更合于艺术的气质之外，还由于理学虽然把审美的境界当作哲学的最高境界，但是这种审美的境界所陶养出来的艺术的心灵反过来有指向了伦理和政治，使这种审美的境界反过来又服从道德的要求，理学的根本，仍在于“存天理，去人欲”。不过，就宋人的审美趣味来讲，理学家们“理一分殊”式的“理在事中”的哲学观又使人不仅仅只去追求形而上的“理”，而更多地促使人们去做更进一步的当下的入世的审美体验，使人们在大自然的一草一木中，在山山水水的活泼泼的玲珑活态中，去寻求生命的真谛。就这一点来说，北宋理学的这种精神又是和艺术的精神相通的。这也是我认为理学能够作为《林泉高致》的思想渊源的主要原因之一。由此，我们不妨说，《林泉高致》的形成受到了儒道哲学的共同影响。[参考文献][1]《林泉高致》的引文据人民美术出版社《画论丛刊》本《林泉高致集》[2]如郑昶、童书业、张法、朱良志等学者均持此论[3]参见徐复观《中国艺术精神》第八章，华东师范大学出版社，2001年版[4]、[5]陈传席《中国山水画史》，江苏美术出版社，1988年第一版216页，230页[6]参见叶朗《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年版288-289页[7]同[3]，第4页[8]参见朱良志《〈林泉高致〉与北宋理学关系考论》，载《社会科学战线》，2002年第5期[9]同[3]，第202页[10]参见《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社，1981年版，上册，131页[11]管子·心术上[12]见《庄子·逍遥游》[13]钱钟书《谈艺录》，中华书局，1984年版，230页[14]《宋元学案》卷十二，《濂溪学案》，下[15]《河南程氏遗书》卷二十八，[17]同卷十五[16]冯友兰《中国哲学简史》，北京大学出版社，1996年第二版，224页[20]同，4页[18]《童书业美术论集》，上海古籍出版社，1989年版，340页[19]朱良志《扁舟一叶——理学与中国画学研究》，安徽教育出版社，1999年版，52页。

