



樹繞蒼葉溪
開陳樓閣仙
居竄上層不
藉松栢間豔
飯委山早見
氣如蒸
己卯春月
洪魁

闡析《林泉高致·畫意》的詩畫關係

■ 李漢偉

本文就僅數百言之郭熙《林泉高致·畫意》前半部，歸結其作畫前提與下筆之刻的心靈狀態。然其繪畫的終極關懷是在詩畫的綰合，成就「畫之主意」：看出並想及幽情美趣之佳句好意。郭熙進宮受託考校天下畫生，發現俗工下吏，務眩細巧，不知古人於畫事別有意旨。其積極見解「畫之主意」之向詩靠攏，早在十一世紀已為中國文人畫傳統定錨。就該文後半部郭熙父子二人所蒐十六首或全或片段之唐、宋詩，探討何以「發於佳思而可畫者」之內在關聯為何。歸納出「可畫者」之內在必然有四：感受大自然的活靈活現／從容悠閒感、點燃創作者全官能的釋放／整體存在感、相即相離或若即若離的物我關係、再創造的無限可能／主體性的創作靈感。另舉郭熙同世代歐陽修及稍晚幾歲的蘇東坡，都可佐證郭熙父子之詩畫關係論述，對當時大環境的關聯與影響。同時肯定畫作也對仕士文人的回饋，予人療癒或心嚮往之，更可積極地涵養其「景外意」、「意外妙」的美好。

郭熙（約 1000-1090）《林泉高致·畫意》云：

更如前人言「詩是無形畫，畫是有形詩」，哲人多談此言，吾人所師。余因暇日，閱晉唐古今詩什，其中佳句有道盡人腹中之事，有裝出目前之景，然不因靜居燕坐，明窗淨几，一炷爐香，萬慮消沉。則佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成。即畫之主意，亦豈易及乎？境界已熟，手心已應，方始縱橫中度，左右逢源。世人將就，率意觸情，草草便得。¹（圖1）

他以爲作畫前提必須「靜居燕坐，明窗淨几，一炷爐香，萬慮消沉」，下筆之刻是「境界已熟，手心已應，方始縱橫中度，左右逢源」。

然其繪畫的終極目的是在詩畫的結合，成就「畫之主意」：是看出「佳句好意」，想及「幽情美趣」；而幽情美趣之佳句好意，堪稱是畫對詩的成全。

郭熙於神宗熙寧元年（1068）進宮初爲藝學，後受託考校天下畫生；從《圖畫見聞志》卷四載郭熙條「今爲御書院爲學」（不同於圖畫院，位階更高），²得見他在北宋畫院當行的地位。其《林泉高致·畫題》云：「而今爲士大夫之寶，則世之俗工下吏，務眩細巧，又豈知古人於畫事別有意旨哉！」直指畫院諸生不知學畫之本意，殊不知畫與詩有十分密切的關係在。童教英《中國古代繪畫簡史》曾謂：「宋代不僅綜合性的繪畫理論有轉折性的突破，而且人物、山水、花鳥等主要畫科也出現不

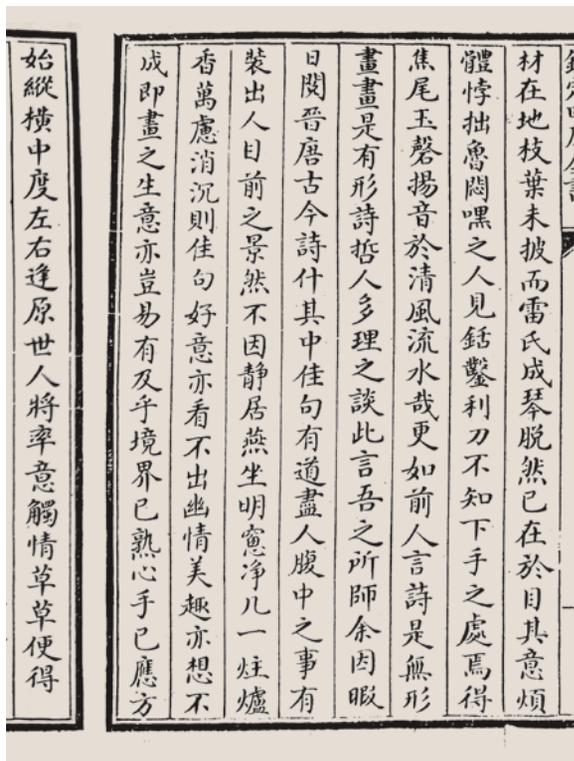


圖1 取自（北宋）郭熙、郭思，《林泉高致》，臺北：臺灣商務印書館，1986，據景印文淵閣四庫全書影印，冊812，《畫意》，頁579。

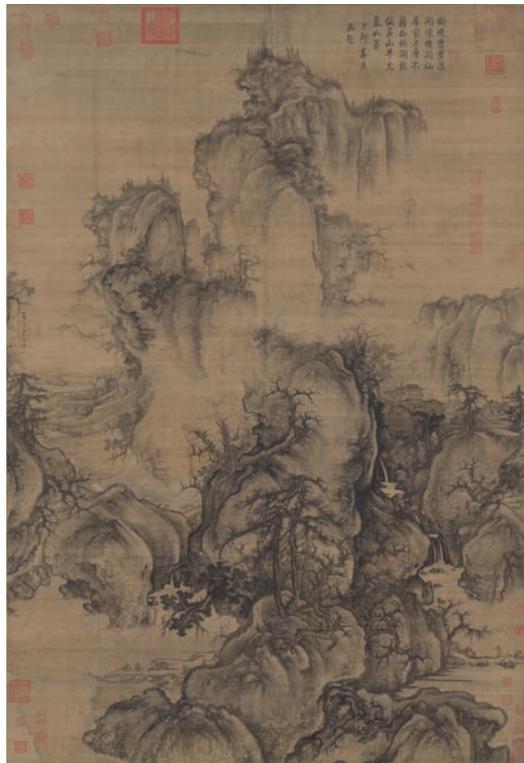


圖2 宋 郭熙 早春圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000053

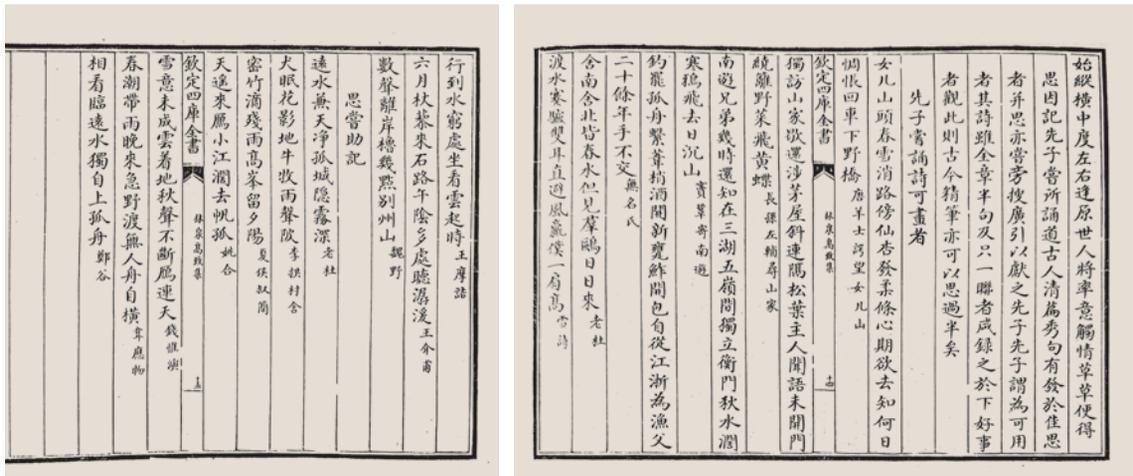


圖3 取自(北宋)郭熙、郭思,《林泉高致》,冊812,《畫意》,頁580。

少總結性的論述。尤其以山水畫論最為突出，山水畫論更以郭熙、郭思父子的《林泉高致》最有價值。」³郭熙父子不僅提出觀察山水的方法與態度及作畫技巧，吾人更以為該書在北宋宮廷院畫盛行之際，他的積極見解「畫之主意」之向詩靠攏，早在十一世紀初已為中國文人畫傳統定錨。(圖2)

《林泉高致·畫意》內容僅數百字，除上述對「畫之主意」作宣告，又再羅列十六首或全或片段之唐、宋詩。其來源是「思因記先子嘗所誦道古人清篇秀句，有發於佳思而可畫者，並思亦嘗旁搜廣引，先子謂為可用者，咸錄之於下」乃郭熙父子二人所蒐，經郭熙認可的詩句。似乎意謂曉悟這些詩句意涵，才足以進階繪畫的深奧。緣此，欲闡發郭熙《林泉高致·畫意》之精彩，我們不妨試著從其認可之精選的十六首詩先作探討(圖3)：

一、(唐)羊士諤〈望女幾山〉：「女幾山頭春雪消，路傍仙杏發柔條。心期欲去知何日？惆望回車下野橋。」⁴全首呈顯形象化的畫境，詩可成有形畫，與大地對話，與萬物

對話，與晨昏節令對話。花果仙山初春雪消之際，杏枝迎風條柔之象，詩人適時選好時日，賞春之遊竟不捨離開，回望在野橋上，宕出遠神。(圖4)

二、(唐)長孫佐輔〈尋山家〉：「獨訪山家歇還涉，茅屋斜連隔松葉。主人聞語未開門，繞籬野菜飛黃蝶。」詩人閒逸走訪松林相間之茅屋山家，不在意主人應答的人際互動，欲觀照在那野圍繞籬中，自在逍遙的翩翩飛蝶。詩人與自然物之飛蝶俱化，已不在意人際社會性的應酬。

三、(唐)竇鞏〈寄南遊〉：「南游兄弟幾時還？知在三湘五嶺間。獨立衡門秋水闊，寒鴉飛去日沈山。」⁵首句詩人利用修辭學「激問」，詢及南游三湘五嶺之弟兄「幾時還？」不消說，答案卻在問話的相反，當然不會早早回來。因為是居雖簡陋，然秋水潦闊與之日暮寒鴉群飛千山之中的佳境，必使人留連忘返。

四、(唐)無名氏：「釣罷孤舟繫葦梢，酒開新甕鮓開包。自從江浙為漁父，二十餘年手不攬。」(圖5)遠離拱手作揖二十多年



圖4 宋 馬遠 山徑春行 冊 國立故宮博物院藏 故畫 001289



圖5 宋 高宗 蓬窗睡起 冊 國立故宮博物院藏 故畫 001291

的社群，容於江湖與自然為伍，放浪江浙孤舟釣罷，享受新酒腌魚疏野漁父之樂。

五、（唐）老杜：「舍南舍北皆春水，但見群鷗日日來。」只取杜甫〈客至〉詩二句，春水繞村舍，群鷗日日來，呈現物我合一，彼此和諧相伴之貌。

六、（唐）盧延讓〈雪〉：「渡水蹇驢雙耳直，避風羸僕一肩高。」⁶描寫渡江過河的跛腳弱驢，縮頭於逆風之殘疾清瘦的僕人，映襯出冬境的氛圍。天蒼蒼野茫茫，誠如司空圖（837-908）《詩品·雄渾》「荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。」

七、（唐）王摩詰：「行到水窮處，坐看雲起時。」（圖6）只取王維〈終南別業〉二句，行坐於自然間，不為逢水窮之處所掛礙，反而體現此詩上兩句「興來」、「獨往」與「勝事」、「自知」，領會飄雲的自由無限心，詩人與雲之若即若離。

八、（宋）王介甫：「六月杖藜來石路，午陰多處聽潺湲。」出自王安石〈定林〉詩末二句。詩人杖藜延著石路，來到青木參天與流泉飛

瀑之所，午後忘情於潺潺緩緩的溪流中。錢鍾書（1910-1998）《管錐編》曾提及：「宋明院畫，如『六月杖藜來石路，午陰多處聽潺湲』不畫一人對水而坐，而畫長林亂石，『一人於樹陰深處，傾耳以聽，而水在山下，目未嘗親』」。堪見詩境有虛有實，全首空間為實，「聽潺湲」是虛；錢鍾書認為畫家要能「意餘於象」，把握那超以象外的空靈意境，又曰之「像外見意」。⁷

九、（宋）魏野：「數聲離岸櫓，幾點別州山。」乃其〈題崇勝院河亭〉五律領聯，寫隱約群山數峰，水岸遠處偶有傳來櫓槳數聲，描摹四境煙雲，雖無人跡，然見生意。誠如《詩品·形容》有謂「海之波瀾，山之嶙峋。俱似大道，妙契同塵。離形得似，庶幾斯人。」北宋之初魏野是有名處士，後人傳頌其詩云「燒葉爐中無宿火，讀書窗下有殘燈。」古陝州八景之一「草堂春曉」乃其居處之所。

十、（唐）老杜：「遠水兼天淨，孤城隱霧深。」乃其〈野望〉詩領聯，寫水天相連一片明淨，孤城隱約在雲霧繚繞深處。全首透過「望」境（領聯寫遠景，頸聯描近景），不見詩



圖6 宋 李唐 坐石看雲 冊 國立故宮博物院藏 故畫 001240



圖7 宋人 歷朝名人圖繪 冊 遠水揚帆 國立故宮博物院藏 故畫 001260

人任何知性或理性的摻入。後人仍有比附說杜甫似獨鶴，有家歸不得，成群昏鴉象徵安史之亂佔滿林，如元方回（1227-1307）《瀛奎律髓》卷十五以為「結末四句有嘆時感事，助賢惡不肖之意焉。」

十一、（宋）李後村：「犬眠花影地，牛牧雨聲陂。」兩句描寫村舍之春，形象十分顯活鮮明，眠犬與牧牛閒靜在花草陂地，有如《詩品·疏野》：「惟性所宅，真取弗羈。……倘然適意，豈必有為？若其天放，如是得之。」

十二、夏侯叔簡：「密竹滴殘雨，高峰留夕陽。」就形象的表露而言，兩句浮現一近一遠的清秀佳境，乃天霽散策而得；人與自然無隔，見巒峰長虹日影，感應雨後竹林滴殘之聲。

十三、（唐）姚合：「天遙來雁小，江闊去帆孤。」在天遙江闊中「來」「去」顯富動態；因天之遼闊，眾來之雁覺其小，因江闊去帆顯其孤，頗有王維詩〈使至塞上〉「大漠孤煙直，長河落日圓。」李白詩〈黃鶴樓送孟浩然之廣陵〉「孤帆遠影碧空盡，唯見長江天際流。」

之境。（圖7）

十四、（宋）錢惟演：「雪意未成雲著地，秋聲不斷雁連天。」描寫入秋凍寒之時，冷霧渲染大地，頗具動態感的秋聲不斷，風吹落葉聲，歸雁的叫聲，瀰漫天際。此乃「奉使途中」之作，所錄如此畫境之句。

十五、（唐）韋應物：「春潮帶雨晚來急，野渡無人舟自橫。」暮春之刻，荒津野口冷漠，無人渡舟，江邊空舟隨波橫陳搖盪，一「自」字，意蘊欣然自在，景中寓情。

十六、（唐）鄭谷：「相看臨遠水，獨自坐孤舟。」與上首韋詩，皆從「獨自」與「孤舟」衍出孤獨意境。此乃送別同志之詩，平生友好常同遊，如今一人獨坐孤舟他去，該詩緊接兩句「天淡滄浪晚，風悲蘭杜秋。」堪見秋水之別的境況。

上述解讀十六則所謂「古人清篇秀句」，旨在探索郭熙父子所特選詩句之「佳思」為何？肯定其詩句「而可畫者」成為畫題詩的內在必然為何？吾人發現有四，分述如下：

感受大自然的活靈活現 / 從容悠閒感

《林泉高致·山水訓》首句開宗明義云：「君子之所以愛夫山水者，其旨安在？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。」（圖8）山水自然予人可親可適可樂可處。《林泉高致·序》郭思就說：「噫！先子少從道家之學，吐

故納新，本游方外，家世無畫學，蓋天性得之，遂游藝於此以成名。」表明其父崇尚道家自然，吸納山水真髓，是成就繪畫的主因。（圖9）

大自然包含千山萬水，飛禽走獸，蒼鬱橫木，奇花秀草，隨四時春秋更遞日夜晨昏變幻，如上述不少詩句：「女幾山頭春雪消，路傍仙杏發柔條」、「繞籬野菜飛黃蝶」、「寒



圖 8-1 宋人 歷代畫幅集 冊 柳塘釣隱 國立故宮博物院藏 故畫 001261

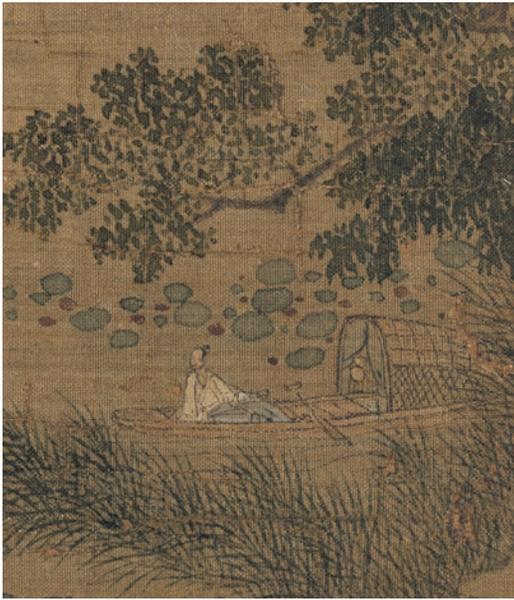


圖 8-2 宋人 歷代畫幅集 柳塘釣隱 局部

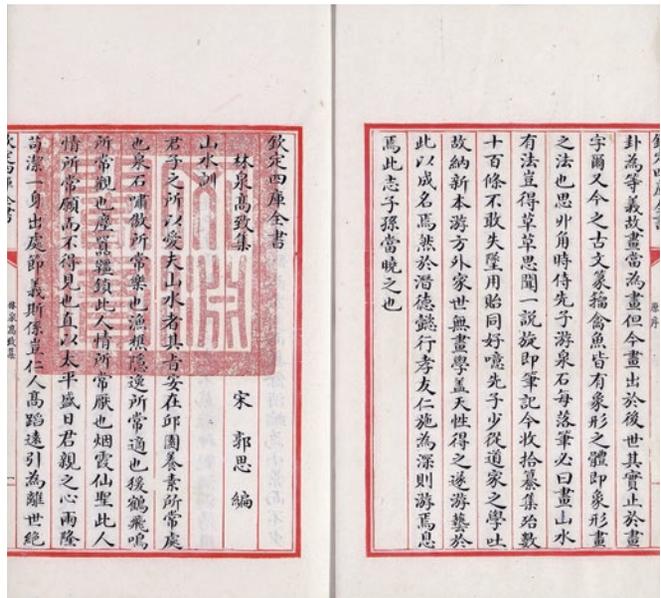


圖 9 宋 郭思 《林泉高致集》 清乾隆間寫文淵閣四庫全書本 國立故宮博物院藏 故庫 018131

鴉飛去日沈山」、「舍南舍北皆春水，但見群鷗日日來」、「坐看雲起時」、「六月杖藜來石路，午陰多處聽潺湲」、「數聲離岸櫓，幾點別州山」、「遠水兼天淨，孤城隱霧深」、「犬眠花影地，牛牧雨聲陂」、「密竹滴殘雨，高峰留夕陽」、「天遙來雁小，江闊去帆孤」、「秋聲不斷雁連天」、「春潮帶雨晚來急」等，詩雖是偏屬時間向度的藝術，對大地四境萬物的描繪，往往可以凸顯繪畫題材的空間感來，置身其中，從容悠閒感油然而生，不禁讓人之真我浮現，誠如《林泉高致·山水訓》有云：「思平昔見先子作一二圖，有一時委下不顧，動經一二十日不向（問），⁸再三體之，是意不欲。意不欲者，豈非所謂情氣者乎？又每興與得意而作，則萬事俱忘。」郭思的觀察頗可印證從容無限心，才有繪事意欲的可能，融入大自然「萬事俱忘」，此乃田園山水詩境成就畫意的第一功。

點燃創作者全官能的釋放 / 整體存在感

郭熙父子特選詩句，有一特色是十分易於誘發視覺、聽覺、觸覺等（也有味覺「酒開新甕鮮開包」），易使人全官能的覺醒。蔣勳《美的覺醒》曾謂：「美好的心靈狀態，其實開始於感官。」又言：「美應該是一個心靈的打開，美是一種心靈的展放。」⁹詩境觸發人興起各官能的感受，堪稱人在時間和空間縮合的每一個獨一無二的當下之整體存在感。

《林泉高致·山水訓》認為山水畫有別於花竹繪畫：「學畫山水者何以異此？蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質。」整體存在感之於山水詩境，必然能取山水四時「春融洽，夏蒼郁，秋疏薄，冬黯淡。」煙嵐如笑如滴如妝如睡，正是所謂「山形步步移」、「山形面面看」的感官吸納。

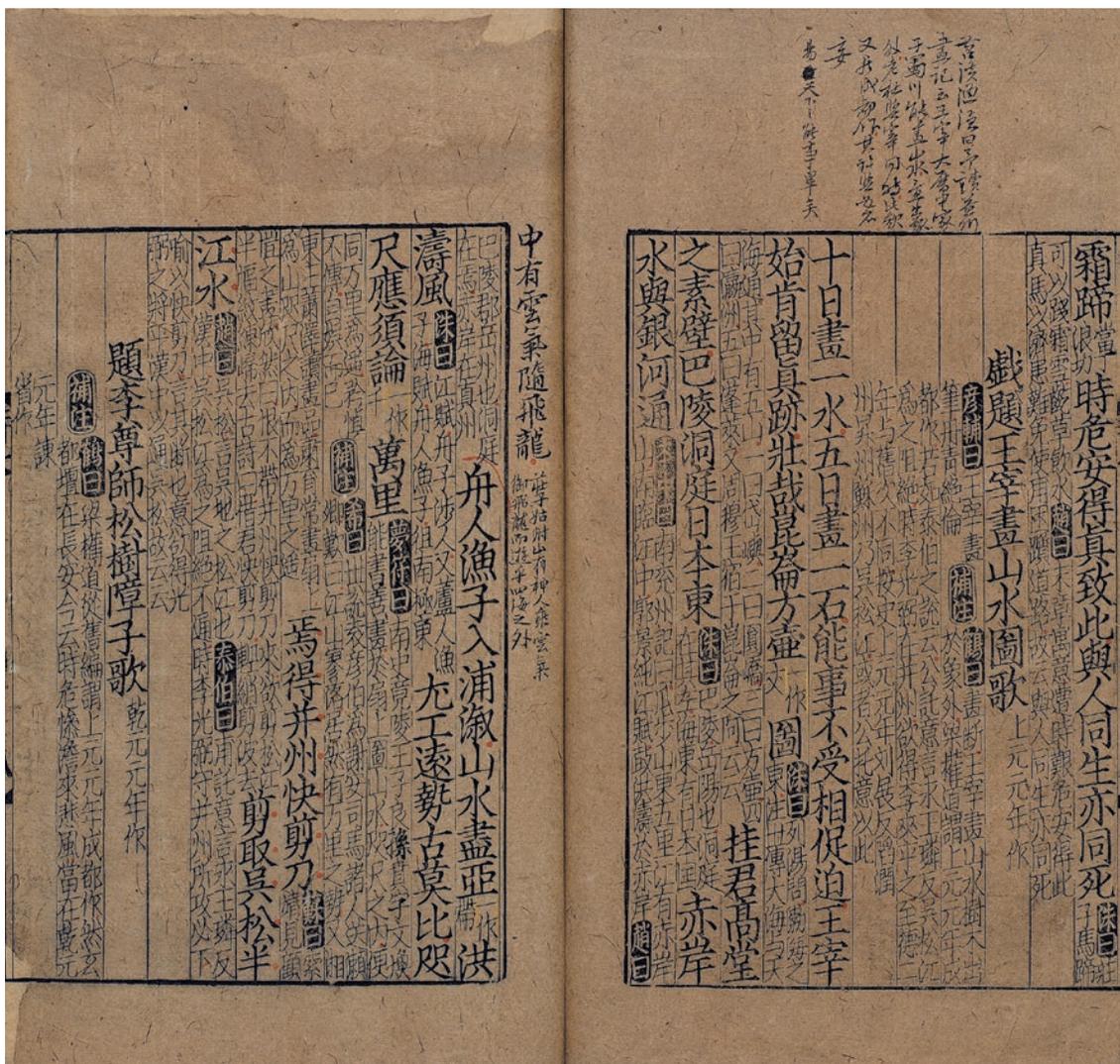


圖 10 元 《黃氏補千家註紀年杜工部詩史》冊 6 戲題王宰畫山水圖歌 元至元二十四年詹光祖月崖書堂刊本 國立故宮博物院藏 贈善 003296

相即相離或若即若離的物我關係

郭熙父子所存取「古人清篇秀句」，另一特色是物我的關係是相即相離或若即若離。王國瓊《中國山水詩研究》曾謂中國山水詩中呈現的物我關係有三：物我相即相融、物我若即若離、物我或即或離。¹⁰吾人發現上列十六首詩句多屬物我相即相融、若即若離的關係。「相即相融」人與物俱化，人跡全無，物我和諧同

一的境界，人與萬物同歸自然，如「舍南舍北皆春水，但見群鷗日日來」、「數聲離岸櫓，幾點別州山」、「密竹滴殘雨，高峰留夕陽」、「犬眠花影地，牛牧雨聲陂」。另「若即若離」乃物我非全無距離，以物觀物，似有詩人的觀照存在，但無其社會知性或情緒干擾在，如「行到水窮處，坐看雲起時」、「六月杖藜來石路，午陰多處聽潺湲」、「遠水兼天淨，孤城隱霧

深」、「天遙來雁小，江闊去帆孤」、「雪意未成雲著地，秋聲不斷雁連天」、「春潮帶雨晚來急，野渡無人舟自橫」。物我相即相融或是若即若離，多是主體的抽離，去中心化，誠如二十世紀末後現代思維之反敘事共時性的剪貼拚湊特色，頗可映郭熙父子泛「林泉」以「高致」的創作論述。

再創造的無限可能 / 主體性的創作靈感

詩成就畫的關鍵，在繼承上述詩境予畫者有大自然的從容無限心，點燃感官的吸納，找著整體存在感，且少有言志、抒情、寓意的干擾，心靈充沛感受下，畢其功於一役；由內而外落實到他繪事「乘興得意而作」。誠如王伯敏（1924-2013）編輯《山水詩中好畫題》就見證說：「當我讀陸游的『雨氣分千嶂，江聲撼萬家。雲翻一天墨，浪蹴半空花。』時，如獲睹宋人畫稿，竟使我披衣起床，於燈下作畫達旦。」¹¹《林泉高致·山水訓》有言：「凡落筆之日……必神閒意定，然後為之，豈非所謂不敢以輕心挑之者乎？」又《林泉高致·畫訣》也云：「畫之志思，須百慮不干，神盤意豁。老杜詩所謂『五日畫一水，十日畫一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真跡。』，斯言得之矣。」郭熙舉杜甫〈戲題王宰畫山水圖歌〉（圖 10），畫者乘興得意而落筆，絕非輕佻，是「神盤意豁」主體性之創作靈感使然。

詩予大自然天地萬物形象化，如畫的描繪，其開放性與多義性的詩境，從所謂讀者反應的接受理論看上列十六首詩句，是有相當多的空筐結構，足予繪畫者無限的再創造可能。

郭熙《林泉高致·畫意》首句云「世人只知吾落筆作畫，卻不知畫非易事。」（圖 11）所云非易事，經上文之闡析其重要感，堪見終極目的乃在詩的成全。徐復觀（1904-1982）發

現「北宋以歐陽修為中心的古文運動，與當時的山水畫，亦有其冥符默契，因而更易引起文人對畫的愛好；而文人無形中將其文學觀點轉用到論畫上面，也規定了爾後繪畫發展的方向。」¹²雖沒直指詩畫的關鍵影響，但可輔證本文的闡論，郭熙與歐陽修（1007-1101）是屬同世代，畢竟大環境是有相當的關聯在。另馮驥才《文人畫宣言》也有類似的看法：

在唐代，中國畫正式走向成熟；而文學（詩詞散文）已經登峰造極。各種藝術門類之間如同人與人一樣，成熟的一定影響不成熟的，早成熟的一定影響晚成熟的。繪畫自然要去追求和再現詩詞的境界。文學便順理成章地進入了繪畫。然而我還想重複一句，最早用畫筆去描繪詩的不是文人，

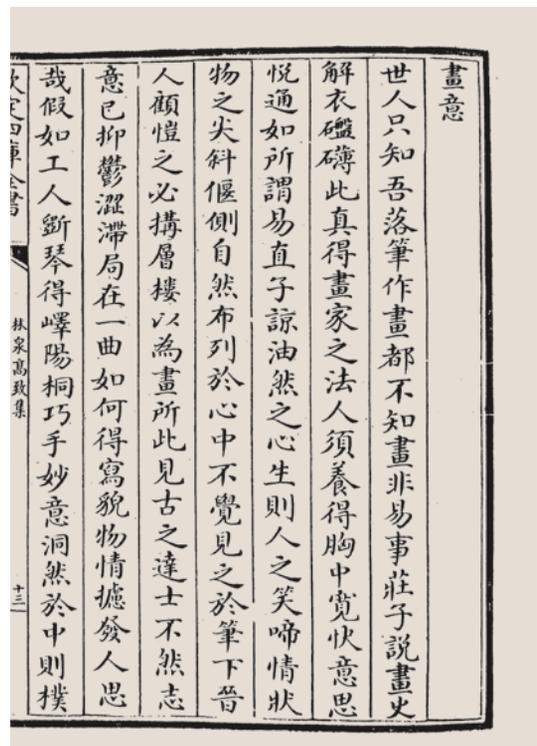


圖 11 取自（北宋）郭熙、郭思，《林泉高致》，冊 812，〈畫意〉，頁 579。

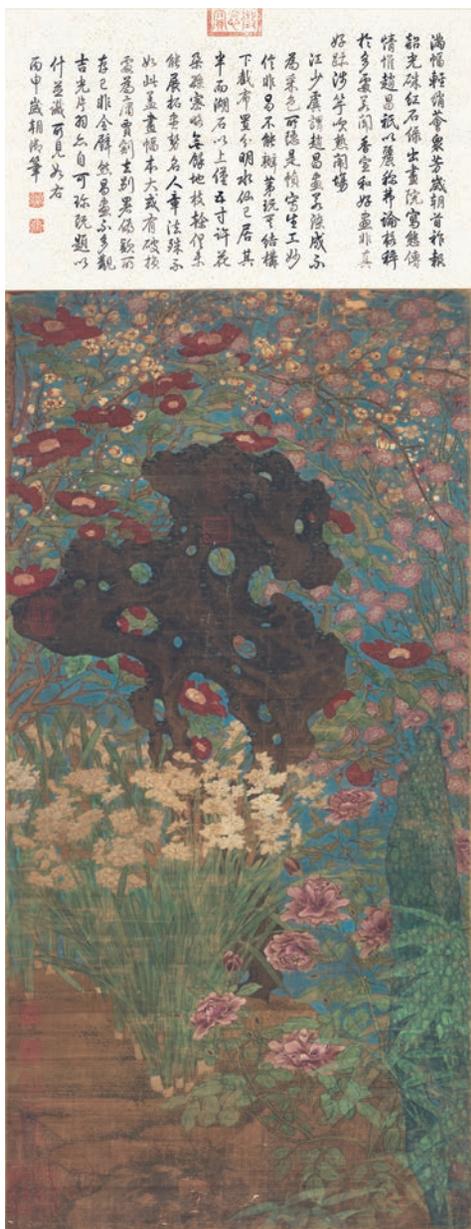


圖 12 宋 趙昌 歲明圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000049



圖 13 北宋 郭熙 秋山行旅圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000056

而是技藝精湛、修養很好的院體派畫家。在這裡，郭熙仍是一個例子。¹³

稍晚幾歲的蘇東坡（1037-1101）對詩畫關係的論述更加明確，其〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉詩云：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩

必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。……」消極批駁畫工畫匠之流如孩童只求形似，也貶斥僵化摹寫的詩句。然更積極的提出「詩畫本一律」，語言藝術與造形藝術相通一律，旨求「天

工」（「天」神似）和「清新」（「新」創新），並舉「邊鸞雀寫生，趙昌花傳神」（圖12），兩位畫作一寫生一傳神以為佐證。到了南宋的詩畫關係，愈加偏向詩文，鄧椿（約北宋至南宋年間）《畫繼·論遠》就說：「畫者文之極也。故今古文人，頗多著意……其為人也多文，雖有不曉畫者寡矣。其為人也無文，雖有曉畫者寡矣。」

郭熙父子之《林泉高致·畫意》「畫之主意」彰顯與詩境的密切關係外，在《林泉高致》其他篇什，也不無指出好的畫作，可對文人詩家的回饋。《林泉高致·山水訓》提及人厭世俗塵囂，又烟霞仙聖難見：「白駒之詩，紫芝之詠，皆不得已而長往者也。然則林泉之志，烟霞之侶，夢寐在焉，耳目斷絕。」人未必可以常盡情於山水，好在山水繪畫正可以彌補身在江湖之仕士文人，滿足其嚮往林泉之志。又云：「今得妙手鬱然出之，不下堂筵，坐窮泉

壑；猿聲鳥啼，依約在耳；山光水色，滉漾奪目。此豈不快人意，實獲我心哉？此世之所以貴夫畫山之本意也。」

山水繪畫除可予仕士文人療癒或心嚮往之效，甚至還可以積極地讓仕士文人涵養其真情實感，所謂「景外意」、「意外妙」的心靈之旅。《林泉高致·山水訓》：「春山煙雲連綿人欣欣，夏山嘉木繁陰人坦坦，秋山明淨搖落人肅肅，冬山昏靈翳塞人寂寂。看此畫令人生此意，如真在此山中，此畫之景外意也。見青煙白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見巖扃泉石而思遊。看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。」（圖13）「景外意」重點是「如真在此山中」之「真」字，在雅賞畫作時主客體湊泊而點燃心靈之真；「意外妙」著重在「如將真即其處」之「真」字，更因觀畫之超以象外的聯想，而有思行、思望、思居與思遊之審美經驗的再延伸。

作者為國立臺南大學國語文學系暨長榮大學書畫藝術學系教授退休

註釋：

1. 本文引用《林泉高致》，皆據俞劍華編著，《中國畫論類編》（臺北：河洛圖書出版社，1975）。
2. 轉引自陳傳席，《中國山水畫史》（天津：人民出版社，2008），頁119；另楊仁愷主編，《中國書畫》（上海：上海古籍出版社，2002），頁165。郭熙創作最活躍的時間，大約在宋神宗熙寧至哲宗元祐年間（1068-1093），長於山水畫知名。
3. 童教英，《中國古代繪畫簡史》（上海：復旦大學出版社，1991），頁162。史學家童書業之女。
4. （清）聖祖御定，《全唐詩》（臺北：文史哲出版社，1978），冊5，卷332，頁3695；（唐）羊士謩〈過三鄉望女幾山，早歲有卜築之志〉「惆望回車上野橋」；俞劍華編著，《中國古代畫論精讀》（北京：人民美術出版社，2011），頁278；周達斌點校纂注，《林泉高致》（濟南：山東畫報出版社，2010），頁63。仍用「惆望回車下野橋」。
5. （清）聖祖御定，《全唐詩》，冊4，卷271，頁3052-3053；（唐）竇鞏〈寄南游兄弟〉首句為「書來未報幾時還」。
6. （清）聖祖御定，《全唐詩》，冊11，卷715，頁8214。盧延讓〈雪〉詩僅存錄兩句。
7. 錢鍾書，《管錐編》（臺北：書林出版有限公司，1990），冊2，頁719-720。
8. 徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1983），頁366，「向」改「問」。
9. 蔣勳，《美的覺醒》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2006），頁288-289。
10. 王國瓔，《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版事業公司，1986），頁401-441。
11. 王伯敏，《山水畫縱橫談》（濟南：山東美術出版社，2010），頁335。
12. 徐復觀，《中國藝術精神》，頁354。
13. 馮驥才，《文人畫宣言》（北京：文化藝術出版社，2007），頁10。