

道家思想在北宋山水画论中的呈现

■侯明志

“中国传统的文化观念当中，‘道’的地位是极其崇高的，北宋山水画论中蕴含着道家思想，从荆浩‘度物象取其真’、郭熙‘林泉之志’、韩拙‘山水纯全’等道家精神始终贯穿其中，纵观北宋发展的历史沿线，北宋山水画论已形成完整的理论体系。”

一、北宋山水画理论体系的建构

宋太祖赵匡胤在建国初期就定下了“以儒立国”（《宋史·儒林传六》）的基本原则，因“不得杀士大夫及上书言事之人的”，便是赵匡胤的三大遗训之一。这增强了读书人的入仕的信心，从而使北宋时期的政治走向文化明化和理性化。北宋时期是中国山水画发展史上的高峰阶段，不仅在画法上趋于成熟，更在哲学、美学与思想深度上完成了山水画从技艺到道艺、从“物象”再现到“心象”表达的转变。

北宋山水画理论体系的建构。以荆浩的《笔法记》为起点，分析其提出的“六要”理论（气、韵、思、景、笔、墨），奠定山水画的美学骨架；再以郭熙《林泉高致》为核心，深入探讨其“可居可游”与“三远法”的空间观对“山水观道”的支持逻辑；韩拙《山水纯元集》则作为技法与境界结合的典范文本，体现北宋画论系统对自然写生、心灵表现、笔墨精神的三重并举。在此基础上，“道”的理论化过程是一个文化集体意识转化为艺术规范的体现，其背后反映了北宋文人对于天人合一、心物交融之理想的艺术追求。北宋时期山水画理论体系之建立，并非偶然，其背后既有绘画风格演进的内在逻辑，也有哲学思想、文人精神与时代文化的深刻推动。为深入揭示该理论体系构建的多重维度与生成机制。

二、北宋画论的前驱： 荆浩《笔法记》

荆浩，字浩然，唐末五代后梁时期人，山西沁水籍，为人博学多识，尤工山水。晚年避乱隐居于太行山洪谷之中，长期从事山水写生与理论研究，其观察自然、综合前人、融会贯通之功，确立了其从五代到宋代山水画史上的开创性地位。荆浩《笔法记》的撰写模式，还是他“度物象而取其真”的美学思想以及对“图真”的推崇皆是在道家、道教思想影响下而产生的。

道家、道教尚“真”，这使得荆浩在绘画中也贵“真”。而与“真”相对的则是“似”，所以荆浩首先进行了“真”“似”之辨。《笔法记》载：

曰：“何以为似？何以为真？”叟曰：“似者得其形遗其气，真者气质俱盛。凡气传于华，遗于象，象之死也。”

“得其形”而“遗其气”就是绘画只捕捉到了对象的“形”，忽略了内在的“神”；“气质俱盛”就是绘画达到了形神兼备的境地。所以“似”与“真”的差别在于，前者只是“形似”，而后者则不仅达到了“形

似”，还通过“形”彰显了内在的“神”，是形神兼备。同时，我们还可见出，荆浩的绘画美学思想贵“真”，而气又是“真”区别于“似”的关键，因此“气”的地位得以提升，其作用得以凸显。荆浩所贵之“真”是“气质俱盛”的，如果没有“气”，那么“真”就沦为“似”。因此，荆浩将“气”设置为“六要”之首：“夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”“气”“韵”“思”“景”“笔”“墨”六要就是对绘画创作的六种重要要求。荆浩之“六要”与谢赫的“六法”有渊源关系，但是“六要”已经具备了不同于“六法”的新内容。山水画首次完成从审美实践到理论自觉的跃迁。荆浩之后，其弟子关仝在继承其画法的基础上进一步发展北宋山水体系，使荆氏画学理想得以延续，并成为北宋山水画主流风格的重要源头。荆、关师徒之成就，不仅标志着水墨山水的独立确立，更为后世提供了一套可持续深化的“似—真”双重框架，推动中国山水画迈入以理入画、以画言道的新阶段。他强调“真”为画之精神所在，不仅关涉形象的再现，更关乎图像之内在生命律动与道的显现。对后世郭熙和韩拙产生了巨大的影响。

三、北宋画论的大成： 郭熙《林泉高致》

郭熙（约1032—1085年），字淳夫，北宋河阳温县人（今河南温县），世称“郭河阳”，活跃在宋神宗时期。熙宁年间为御画院艺学，官至翰林待诏。他与同代的关仝、李成、范宽等齐名，同为“北派”山水画大师。

《林泉高致》是由郭熙之子郭思为其整理编撰而成的，其中记载了郭熙的言行、收获的奖赏知遇，以及他对于山水画创作鉴赏等一系列问题所发表的看法，此外，也将在绘画创作中的心得体验以及在创作时对于前人山水画的学习和见解编著起来，是继荆浩《笔法记》之后中国山水画史、绘画理论史上的又一经典著作。

在绘画理论方面，经其子郭熙整理的山水画理论著述《林泉高致》，作为宋代山水画理论的重要经典，《林泉高致》全面体现了郭熙在空间构图、“三远法”、审美观念、“可游可居”的意象表达等方面深刻洞见，同时也标志着北宋时期山水画由技法成熟走向哲思深化的理论跃迁。其内容的丰富性与方法论的前瞻性，奠定了郭熙在中国山水画史中不可撼动的地位，也使该书成为后代山水画研究绕不开的经典文献。

郭熙以“可游可居”作为山水画的作画宗旨，将道家的精神超越融入儒家的社会人际之中，并提及绘画品评等级“逸品”提出也是对原有品级的补充与完善。郭熙在提及山水画创作论布局原理时，既有儒家“正位说”中规则秩序的体现，也有贴合道家虚静恬淡的经典理论“三远说”，同时还强调了山水画画面之中留白的重要性。此外，《林泉高致》中有多处对山水关系进行阐释的内容，郭熙思想及其绘画理论中的山水关系实际

上也正是儒家孔子山水比德与道家自然与品格关联的相互渗透与融合。代表了北宋山水画理论自觉的高度成熟。其中“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质”一语，悟出了观照时的远望，而“山有三远”中，望出了形与灵的统一远的自觉。郭熙的“三远”，把精神上对于远的追求，能够很明显而具体地表现于客观自然形象中，由此而使形与灵得到了完全的统一。郭熙强调“山水可行、可望、可游、可居”，已不仅是形式结构的评价标准，更暗含着“以山水为修身之道”的思想旨趣。所构建的“空间结构”与“观道机制”，成为宋代山水画“图像—心灵—哲学”三位一体美学范式的重要表征。在构图理论方面，郭熙提出“高远”“深远”“平远”的“三远法”，这并非单纯来源于视觉透视经验，而是融合了道家对“天地有大美而不言”的宇宙观及庄子式的空间自由理念。所谓“高远”，即仰观高山，表现天势之浩渺；“深远”，指顺势俯瞰山谷，表现地势之深邃；“平远”，则为沿水平视线而行，展现近景之层层推进。三种空间视角的运用，使得画面突破了线性透视的单一性，呈现出一种符合“万象互生、道流于形”的多维时空构成。在郭熙的理论中，画面的建构不仅再现自然形貌，更是对自然运行之理的体认。郭熙进一步提出“饱游沃看”“游观”“妙悟”的三重观画机制，将山水图像的体验过程置于观者主观心性的参与之中。所谓“饱游沃看”，是指以虚静之心进入图像内部，通过凝神专注达到与自然的初步感通；“游观”则为观者在画面之中如履山林、似行江湖，在神游之间体察山水之气象，达成“以心应物”的审美交融；“妙悟”则为心境之超越，是在形象中获得关于存在、生命与天地之理的体悟。三重观画法体现了观者从感官知觉到心灵会通的转化过程，使山水画超越了图像表层，成为心性与道体融通的契机。“游观”作为郭熙理论的核心范畴，不仅体现了观看行为的动态性，更承载着文化哲学的深层含义。其“可游、可居、可思”的三重功能，构建出一个精神性的“可行之境”，使山水画不再只是视觉愉悦的对象，而是构成一种修身养性、体悟大道的内在方式。此种画面结构与审美机制，使得观看行为不再是被动接收，而成为参与式、生成性的“感—思—悟”过程。画者与观者在山水图像中建立起一个以“道”为核心的多重维度空间——既可行履其境，亦可凭心神遨游，最终归于“道心内化”的超越体验。

四、北宋画论的传衍： 韩拙《山水纯全集》

韩拙，字拙，宋邓州南阳（今河南人）。字纯全，号琴堂，晚署全翁。据张怀为《山水纯全集》所作的后序得知，授画院祇候，累迁忠训郎。韩拙嗜画成癖，善画山水窠石，著有《山水纯全集》。

韩拙的理论著作《山水纯全集》成书于宣和二年（公元1120年），《山水纯全集》是一部山水画理论专著，又名《山水纯全论》，成书于宣和年间。韩拙绘画作

品皆已失传，《山水纯全集》记述了他关于绘画的见解。韩拙作为一位承上启下的理论家，其《山水纯全集》虽篇幅不大，但在笔墨技法、构图规律、题材分类等方面，进一步规范了山水画实践标准，同时也在言简意赅中展现了“道艺合一”的理想路径。

“山水纯全”之义：自然山水与“真”结合，韩拙强调画家应通过笔墨将山水自然的“真”绘画出来，“真”为自然核心，注重内心修养、亲近自然、善于审美山水自然的人才可以达到“真”境。在《山水纯全集》中，韩拙对“真”的定义主要来源于荆浩的《笔法记》：“画者，画也。度物象而取其真。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。”而韩拙对于“真”有不同看法，把“真”理解成一种美学的内在规律和本质性要求，故而，艺术风格化先于写实性。在韩拙的绘画理论中，“气”不仅是技法运用的审美尺度，更是连接技法与艺术规律的核心媒介。指出：“盖用墨太多，则失其真体，损其笔而且冗浊；用墨太微，则气怯而弱也。”又曰：“其用笔有简易而意全者，有巧密而精细者。或取气格而笔迹雄壮者，或取顺快而流畅者。纵横变用，在乎笔也。”由此可见，韩拙将“气”的变化视为笔墨节奏的外显，是绘画生命动态与艺术精神的直接体现。基于“笔以立其形质，墨以别其阴阳”的艺术观，韩拙认为“气”的表现体现出一种自由流动、随势而生的状态。他对“气韵”进行了分析与拆解，认为“气”是“随形赋笔，取象无惑”的前提，是沟通绘画技法、自然物象与艺术表现三者之间的桥梁。他指出：“通画法者得神全之气，攻写法者有图经之病”，进一步强调了“气”对于实现“神韵”的关键意义。艺术的真正价值，不仅在于对物象的描摹，而在于将万物精神以“气”为载体重新显现在画面，使人、自然与艺术节奏浑然一体。韩拙详列了“论山”“论水”“论林木”“论石”“论云霞烟霭岚光风雨雪雾”中，始终贯穿着注重自然的主张。就空间而言，呈现出“气脉通连”“隔行不断”“画尽意在”的感觉，画家要“气静神清”，正体现出道家“顺其自然”。他认为“凡画笔先求气韵”，古人看画必先观气韵，气韵之说既着眼于宏观，又能入精入微，是绘画奥妙之所在，既“观”气韵所蕴“心意”所以“意”就是指画家的内心心境。

五、结语

北宋山水画的兴盛不仅体现在笔墨技法的成熟与皴法程式的定型，更深刻地体现在理论层面的自觉与升华。北宋山水画在历史上之所以被视为中国绘画的高峰，不仅因为其技法精湛，更因为它实现了艺术、哲学与人生观的深度融合。本文的讨论正是为此奠定了理论基础。至此，山水画本身在北宋绘画语境中的文化意义也更为凸显：它不仅是画面之外的补充性文本，更是画家与观者在“道”的层面展开交流的重要媒介。

（作者为韩国江原大学博士研究生）