




## 第六讲 郭熙《林泉高致》




郭熙（约1034-1037年生，1098-1100年卒），字淳夫，河阳温县（今河南孟县以东）人，北宋著名画家、绘画理论家。郭熙在神宗朝熙宁初年（1068年）任御画院艺学、待诏，1080年左右任翰林待诏直长，极受宠遇，“昔神宗好熙笔，一殿皆熙作”，独步一时。郭熙善画山水寒林，能作山川远势，绘山水四时、朝暮、风雨、晦明之不同，桥径渔艇、人物楼观亦布置得宜。他稍取北方山水画家李成的画法，尽得其“烟云出没，峰峦显隐”之妙。早年巧擅精工，晚年功力精深，落笔劲健，善作“巨障高壁，多多益壮”的大幅山水，作品浑厚秀润，笔墨经营尤见匠心，《图画见闻志》称其“今之世为独绝”。郭熙的代表作有《早春图》《窠石平远图》《树色平远图》《幽谷图》等。

谢巍：《中国画学著作考录》，上海：上海书画出版社，1998年7月，137页。



《林泉高致》（又称《林泉高致集》）约成书于北宋徽宗政和七年（1117年），是郭熙之子郭思对其父的创作经验、艺术见解、美学思想的整理编述，是一部著述较为完整、系统的山水画论，堪称“当时山水画创作体验的总结”。其中既涉及山水画创作的具体细节，又有对于山水画的精神感悟，在许多地方都发前人未尽之言。且文字清新流畅，意味隽永，具有很高的美学价值，奠定了郭熙在中国绘画美学史上的重要地位。

徐复观：《中国艺术精神》，沈阳：春风文艺出版社，1987年，285页。



《林泉高致》曾被多种丛书收录，但其所录篇目并不完全一致。最早记载《林泉高致》的是翰林学士许光凝1117年所作跋文，但未列详细篇目。清文渊阁四库全书本与明正德元年抄本大致相同，为收录最全、错讹最少的版本。共有《山水训》、《画意》、《画诀》、《画题》、《画格拾遗》、《画记》等正文六篇，前有《郭思序》，后有《许光凝跋》。

《林泉高致》中，《山水训》是重中之重，涉及了郭熙艺术主张的方方面面，包括如何取材、如何体察自然、如何创作等。《画意》强调了“诗是无形画，画是有形诗”的艺术观念，并列举了一些可以入画的古人佳句。

《画诀》主要讲述画面中的构图安排与景物设置，以及较为详细的笔墨章法，并列举了春、夏、秋、冬、晓、晚、松、石等诸多画题；《画题》寥寥数语，是关于绘画功能的讨论，认为画家应当有所作为。


张白露：《郭熙研究》，东南大学博士学位论文，2006年9月，26-28页。

## 一、君子爱山水：山水画的功能与意义

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；猿鹤飞鸣，所常观（一作亲）也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身，出处节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颍埽素、黄绮同芳哉！白驹之诗，紫芝之咏，皆不得已而长往者也。然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝。今得妙手郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼依约在耳，山光水色滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉，此世之所以贵夫画山之本意也。不此之主而轻心临之，岂不芜杂神观，溷浊清风也哉！




《山水训》开篇便提出，世人之所以喜爱山水，是因为山水是人们的精神安居之所，可以使人无限亲近自然。在山光水色中，可以隐居田园，陶冶心性，可以仰观万物，远离尘嚣缰锁，觅得烟霞仙圣之地，不亦乐乎。如郭熙所言，“山，大物也”，横观竖看、远近高低各有不同，“水，活物也”，奔流动荡、沉静流远，皆形态万千。山水因其博大丰富而涵容万物，因其多变而有生命，人在其中，总是能够找到与自身情绪相呼应的所在，总是能够找到一方天地以安放灵魂。在复杂繁琐、案牍劳形的社会生活中，人们对于山水的渴慕与向往无法得到满足，便将畅游山林的美景和意趣付诸图画，从而可以“不下堂筵，坐穷泉壑”，足不出户地坐享林泉之乐，这便是郭熙认为的“画山水之本意”。这是郭熙关于山水画功能的讨论，是对南朝宗炳《画山水序》中“卧游”江山的进一步发扬。



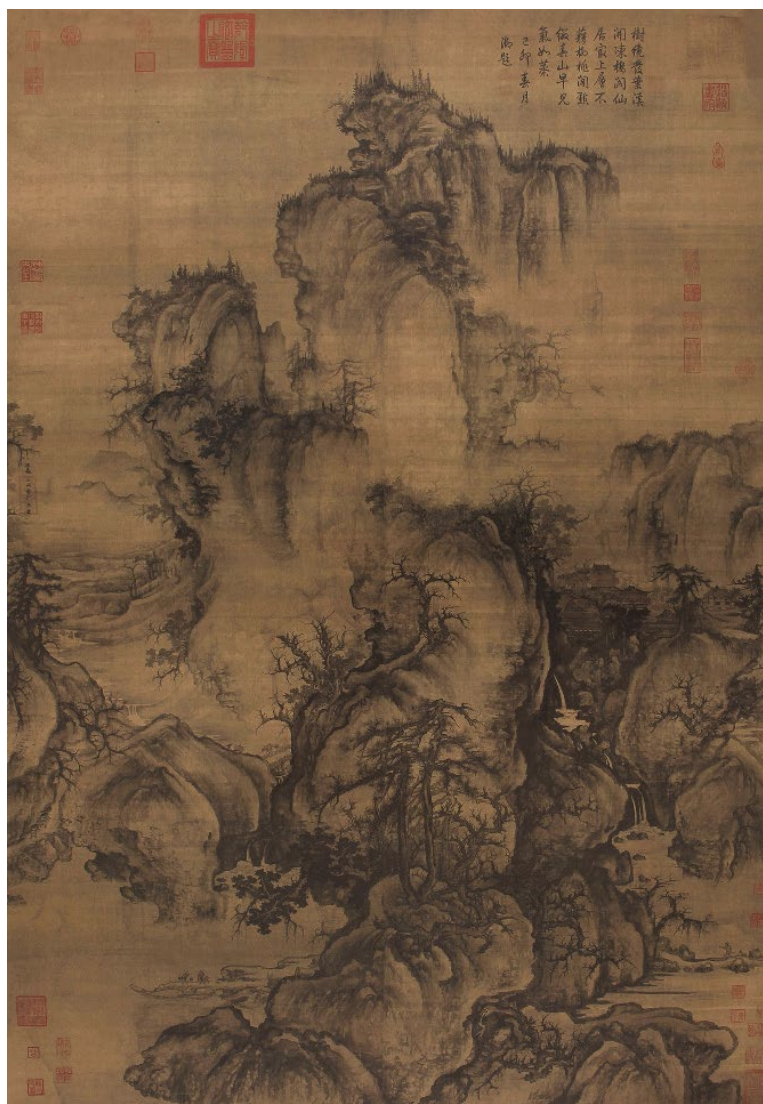
郭熙对于山水普遍价值的肯定，并非仅仅出于高蹈绝俗的隐士情怀，而是从入世的儒者士大夫的角度来体察的，是对情感需求和精神慰藉的关照。在他眼中，“可行、可望、可游、可居”的山水并非只是隐者退避的家园，也并非修行悟道的场所，他更看重的是山水“快人意”“获我心”的审美功能。

“不下堂筵，坐穷泉壑”，山水画成为了身不能至的山水林泉的替代品，是士大夫出世与入世矛盾思想的调和剂，既可以满足修齐治平的普世情怀，又可以在山水之趣、林泉之乐中收获精神的安定与超越。



《林泉高致》中处处体现着郭熙以儒立身的思想倾向。如在讲述如何在画中经营位置、布局得当，如何区分主次、高下、偏正、浓淡时，他指出“山水先理会大山，林石先理会大松”，“大山堂堂为众山之主……其象若大君赫然当阳”，与“长松亭亭为众木之表……其势若君子轩然得时”等。这实际上是在确定山水画中的秩序，是将儒家的伦理纲常赋予山水。他强调大山和大松的重要地位，认为其是画面核心，象征着宗主和师帅、君王和君子，其他的山冈林壑、藤萝草木则或为臣下，或为小人，纷纷依附于此。







## 二、身即山川而取之：山水画的“真”

郭熙认为若要获得山水真意，画家需“身即山川而取之”，在其中“饱游饫看”，才会发现在不同的自然条件下，如春夏秋冬、朝暮阴晴、烟云雨雪等，山水的四时之景、朝暮之变，都有其不同之处。

“步步移”“面面看”“时时观”，从不同的位置和时间观看，更可以使得一山能够兼具数十百山的形状与意态，无穷无尽。只有这样“足人目之近寻”，“极人目之旷望”，才能给人带来不同的感受与思绪。或欣喜或坦荡、或肃穆或静寂，进而将之体现在画面当中，即是风景之外的意趣和妙处。



郭熙认为画家需要具备一系列素养，方能得山水之真意：在作画时，须持全神贯注，恭敬严谨的态度，“注精以一之”“神与俱成之”“严重以肃之”“恪勤以周之”，不得轻慢草率，不得懒惰软懦，不得犹豫不决，经反复涂抹润色，再三苦心经营，“五日画一水，十日画一山”方有所成。此外还要掌握纯熟的技法，“兼收并览，广义博考”，才能不落窠臼，成就自己的独特风格。在技法之外，画家还要不断丰富自我修养与审美心胸，不断涵养心性，“所养扩充”（要有开阔的胸襟和见识），“所经众多”（游历广泛）“所览淳熟”（对绘画对象掌握纯熟），“所取精粹”（删繁就简，有所取舍）达到“外师造化，中得心源”的境界。



《画意》云：人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓易直子谅，油然之心生。

《画格拾遗》：西山走马图，先子作衡州时作此以付思。其山作秋意，于深山中数人骤马出谷口，内一人坠下，人马不大，而神气如生。先子指之曰：躁进者如此。自此而下，得一长板桥，有皂帻数人，乘款段而来者，先子指之曰：恬退者如此。又于峭壁之隈、青林之荫，半出一野艇。艇中蓬庵，庵中酒榼（ke）书帙，庵前露顶坦腹一人，若仰看白云，俯听流水，冥搜遐想之象。舟侧一夫理楫，先之指之曰：斯则又高矣。


### 三、山有三远：山水画中的空间观念

“身即山川而取之”，在这种俯仰往还、移步换景的审美观照中，人的目光不断流转，“仰山巅、窥山后、望远山”，是中国画中“游”的观念的体现。在此基础上，郭熙在《林泉高致》中第一次对“远”的概念有了明确、全面且深刻的阐释，包括对远境的追求。“山有三远，自山下而仰山颠，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，而缥缥缈缈。”






[北宋]郭熙《窠石平远图》（1078年），绢本墨笔，120.8x167.7，北京故宫博物院藏




北宋韩拙在《山水纯全集》中提出了另一个“三远”：“有近岸广水，旷阔遥山者，谓之阔远。有烟雾暝漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远。景物至绝而微茫缥缈者，谓之幽远。”元代画家黄公望《写山水诀》中也有：“从下相连不断谓之平远，从近隔开相对谓之阔远，从山外远景谓之高远。”后两者的“三远”都是在郭熙“三远”基础上的丰富或延伸。韩拙的“三远”都属于“平远”的范畴，对其有所深化和丰富。它没有视角的转换，而是区别了在不同的自然环境条件下，“平远”之景营造的不同意境以及人的不同感受——阔、迷、幽，具有一定情感色彩和风格因素，强调了“平远”之景的冲融冲淡、飘飘缈缈，有助于作画和观赏。如朱良志所说：“韩氏三远丰富了郭氏平远说的内涵，虽在透视上没有什么新的贡献，但他却从境界处着眼，可以视为北宋冲淡平远画风的一种总结。”

俞剑华：《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2014年，664页。




清代笈重光在《画筌》中也提到了“平远”，他认为“平远一派，水陆有殊”，江湖平远多有芦汀沙岸、渔船凫鸟等景物，村野平远则多有田园篱径、板桥茅舍、烟墟柳堤等物。这是笈重光对于画中平远之境的具体构想，是对郭熙理论的发展和细化，但没有更多的深化。华琳的《南宗挾秘》中也有关于“三远”的讨论。他提出了“推”的概念，认为应该以“推”来阐释“三远”：“惟三远为不易。然高者由卑以推之，深者由浅以推之，至于平则必不高，乃须于平中之卑处以推及高。平则不甚深，亦须于平中之浅处以推其深，推之法得，斯远之神得矣。但以堆叠为推，以穿斫为推则不可。或曰：‘将何以为推乎？’余曰：‘似离而合，四字实推之神髓。’”






表现“高远”“深远”“平远”的境界，郭熙采用的是衬托的方法：“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰则高矣；水欲远，尽出之则不远，掩映断其派则远矣。”

但华琳认为，如果能够做到“因形取势”，即使没有其它景物的映衬，也可以达到高、深、平的形态：“局架独耸，虽无泉而已具自高之势。层次加密，虽无云而已有可深之势。低褊其形，虽无烟而已成必平之势”。



宗白华对“推”的解释为：“推是由线纹的力的方向及组织以引动吾人空间深远平之感入。不由几何形线的静的透视的秩序，而由生动线条的节奏趋势以引起空间感觉。”“推”就是使景物本身产生高低、深浅，从而在绘画中产生空间感和距离感。这样，观画者的视线会随着景物流动，也就是景物本身引导人的视线游动，从而产生画中高远、深远、平远的视觉印象。至于表现“推”的方法，华琳认为仅仅是景物的堆叠和穿斫，或是“以离为推，彼此间隔”，都不能实现“三远”的境界。“似离而合”，既不可“处处合成一片”也不“处处间隔”，乃是“推”的精髓。宗白华将“似离而合”解释为“有机的统一”。若想实现“似离而合”，就必须从笔墨和构图上下功夫，使疏密得当，浓淡相间。

宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社，1981年，91页。




郭熙对于自然山水的观照方式，即“身即山川而取之”与“三远”的提出，说明中国山水画中从来都不缺少空间理念，只是与西方风景画中严谨科学的焦点透视法有所区别而已。中国山水画家采取的常是“游观”的方式，人并非置身山水之外，而是在其间游走观赏，时而仰观，时而俯察，因此中国山水画才会如此气象万千，令人流连忘返。这种“身即山川”的观照方式更侧重于人与自然之间的关系，画家不仅能够深入体察，还能够在付诸笔端时倾注自己对于此地山水的独特情感和个人感悟，可以说不仅是“身游”，还是“神游”。画家将视觉和想象放大、放远，走向无限，进而获得胸襟的开阔和自我的超越、性情的陶冶。

## 郭熙《林泉高致》

### 山水画之旨：

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；猿鹤飞鸣，所常亲也；尘嚣鞅锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身出处，节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素黄绮同芳哉！白驹之诗，紫芝之咏，皆不得已而长往者也。然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝。今得妙手郁然出之。不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫山水之本意也。不此之主而轻心临之，溷浊清风也哉？



世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。但可行可望不如可居可游之为得，何者？观今山川，地占数百里，可游可居之处十无三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之，此之谓不失其本意。

## 山之形态不同：


山，大物也，其形欲耸拔，欲偃蹇，欲轩豁，欲箕踞，欲盘礴，欲浑厚，欲雄豪，欲精神，欲严重，欲顾盼，欲朝揖，欲上有盖，欲下有乘，欲前有据，欲后有倚，欲下瞰而若临观，欲下游而若指麾，此山之大体也。

山有高有下，高者血脉在下，其肩股开张，基脚壮厚，峦岫冈势培拥相勾连，映带不绝，此高山也。故如是高山谓之孤，谓之不什。下者血脉在上，其颠半落，项领相攀，根基庞大，堆阜臃肿，直下深插，莫测其浅深，此浅山也。故如是浅山谓之不薄，谓之不泄。高山而孤，体干有什之理，浅山而薄，神气有泄之理，此山水之体裁也。

## 山之形态因地而异：

东南之山多奇秀，天地非为东南私也。东南之地极下，水潦之所归，以漱濯开露之所出，故其地薄，其水浅，其山多奇峰峭壁，而斗出霄汉之外，瀑布千丈飞落于霞云之表。如华山垂溜，非不千丈也，如华山者鲜尔，纵有浑厚者，亦多出地上，而非出地中也。

西北之山多浑厚，天地非为西北偏也。西北之地极高，水源之所出，以冈陇拥肿之所埋，故其地厚，其水深，其山多堆阜盘礴而连延不断于千里之外。介丘有顶而迤邐拔萃于四逵之野。如嵩山少室，非不拔也，如嵩少类者鲜尔，纵有峭拔者，亦多出地中而非地上也。



嵩山多好溪，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰，天台、武夷、庐、霍、雁荡、峨眉、巫峡、天坛、王屋、林庐、武当，皆天下名山巨镇，天地宝藏所出，仙圣窟宅所隐，奇崛神秀莫可穷……

山水，大物也。人之看者，须远而观之，方见得一障山川之形势气象。若士女人物，小小之笔，即掌中几上，一展便见，一览便尽，此皆画之法也。


山近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也。山正面如此，侧面又如此，背面又如此，每远每异，所谓山形面面看也。如此是一山而兼数十百山之形状，可得不悉乎！



## 山之远近大小：

山之林木映蔽以分远近，山之溪谷断续以分浅深。（山）  
无深远则浅，无平远则近，无高远则下。

山有三远：自山下而仰山颠，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。明了者不短，细碎者不长，冲淡者不大，此三远也。



山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰则高矣。盖山尽出不唯无秀拔之高，兼何异画碓嘴！

正面溪山林木盘折委曲，铺设其景而来，不厌其详，所以足人目之近寻也。傍边平远，峤岭重叠，钩连缥缈而去，不厌其远，所以极人目之旷望也。远山无皴，远水无波，远人无目。非无也，如无耳。



山之点缀：

山无烟云如春无花草。

山无云则不秀，无水则不媚，无道路则  
不活，无林木则不生。

## 水之形态：

水，活物也，其形欲深静，欲柔滑，欲汪洋，欲回环，欲肥腻，欲喷薄，欲激射，欲多泉，欲远流，欲瀑布插天，欲溅扑入地，欲渔钓怡怡，欲草木欣欣，欲挟烟云而秀媚，欲照溪谷而光辉，此水之活体也。

石者，天地之骨也，骨贵坚深而不浅露。水者，天地之血也，血贵周流而不凝滞

## 水之远近：

水欲远，尽出之则不远，掩映断其派则远矣。

水尽出不唯无盘折之远，兼何异画蚯蚓。



## 山水之布置：

山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩，故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神，故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔钓而旷落，此山水之布置也。

## 山水位置：

大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭为众木之表，所以分布以次藤萝草木为振契依附之师帅也，其势若君子轩然得时，而众小人为之役使。无凭陵愁挫之态也。

## 山水四时不同：

真山水之云气，四时不同。春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。画见其大象而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。真山水之烟岚四时不同，春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净如妆，冬山惨淡而如睡。画见其大意而不为刻画之迹，则烟岚之景象正矣。真山水之风雨远望可得，而近者玩习不能究错综起止之势，真山水之阴晴远望可尽，而近者拘狭不能得明晦隐见之迹。

山春夏看如此，秋冬看又如此，所谓“四时之景不同”也。山朝看如此，暮看又如此，阴晴看又如此，所谓“朝暮之变态不同”也。如此是一山而兼数十百山之意态，可不究乎！春山烟云连绵人欣欣，夏山嘉木繁阴人坦坦，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。

## 山水之创作：

学画花者，以一株花置深坑中，临其上而瞰之，则花之四面得矣。学画竹者，取一枝竹，因月夜照其影于素壁之上，则竹之真形出矣。学画山水者何以异此？盖身即山川而取之，则山水之意度见矣。真山水之川谷远望之以取其势，近看之以取其质。

其要妙欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中，而目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画，此怀素夜闻嘉陵江水声而草圣益佳，张颠见公孙大娘舞剑器而笔势益俊者也。

今执笔者所养之不扩充，所览之不淳熟，所经之不众多，所取之不精粹，而得纸拂壁，水墨遽下，不知何以掇景于烟霞之表，发兴于溪山之颠哉。




何谓所养欲扩充？近者画手有《仁者乐山图》，作一隻支颐于峰畔，《智者乐水图》作一隻侧耳于岩前，此不扩充之病也。盖仁者乐山宜如白居易《草堂图》，山居之意裕足也。智者乐水宜如王摩诘《辋川图》，水中之乐饶给也。仁智所乐岂只一夫之形状可见之哉！

何谓所览欲淳熟？近世画工，画山则峰不过三五峰，画水则波不过三五波，此不淳熟之病也。盖画山，高者、下者、大者、小者，盎碎向背，颠顶朝揖，其体浑然相应，则山之美意足矣。画水，齐者、洄者、卷而飞激者、引而舒长者，其状宛然自足，则水态富赡也。


何谓所经之不众多？近世画手生于吴越者，写东南之耸瘦；居咸秦者，貌关陇之壮；浪学范宽者，乏营丘之秀；媚师王维者，缺关仝之风骨。凡此之类，咎在于所经之不众多也。

何谓所取之不精粹？千里之山不能尽奇，万里之水岂能尽秀。太行枕华夏而面目者，林虑泰山占齐鲁而胜绝者，龙岩一概画之，版图何异？凡此之类，咎在于所取之不精粹也。



凡经营下笔，必合天地。何谓天地？谓如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中间方立意定景。见世之初学，遽把笔下去，率尔立意，触情涂抹满幅，看之填塞人目，已令人意不快，那得取赏于潇洒，见情于高大哉！山水先理会大山，名为主峰，主峰已定，方作以次近者、远者、小者、大者，以其一境主之于此，故曰主峰，如君臣上下也。


林石先理会一大松，名为宗老，宗老已定，方作以次杂窠、小卉、女萝、碎石，以其一山表之于此，故曰宗老，如君子小人也。




山有戴土，山有戴石。土山戴石，林木瘦耸。石山戴土，林木肥茂。木有在山，木有在水。在山者，土厚之处，有千尺之松。在水者，土薄之处，有数尺之蘂。水有流水，石有盘石，水有瀑布，石有怪石，瀑布练飞于林表，怪石虎蹲于路隅。

雨有欲雨，雪有欲雪，雨有大雨，雪有大雪，雨有雨霁，雪有雪霁。风有急风，云有归云，风有大风，云有轻云，大风有吹沙走石之势，轻云有薄罗引素之容。

大松大石，必画于大岸大坡之上，不可作于浅滩平渚之边。




水色春绿、夏碧、秋青、冬黑，天色春晃、夏苍、秋净、冬黯。画之处所须冬燠夏凉，宏堂邃宇，画之志思须百虑，不干神盘意豁。老杜诗所谓“五日画一水，十日画一石”，“能事不受相蹙逼，王宰始肯留真迹”，斯言得之矣！




谓如春有早春云景，早春雨景，残雪早春，雪霁早春，雨霁早春，烟雨早春，寒云欲雨春，早春晚景，晓日春山，春云欲雨，早春烟霭，春云出谷，满溪春溜，春雨春风作斜风细雨，春山明丽，春云如白鹤，皆春题也。

夏有夏山晴霁，夏山雨霁，夏山风雨，夏山早行，夏山林馆，夏雨山行，夏山林木怪石，夏山松石平远，夏山雨过，浓云欲雨，骤风急雨，又曰飘风急雨，夏山雨罢云归，夏雨溪谷溅瀑，夏山烟晓，夏山烟晚，夏日山居，夏云多奇峰，皆夏题也。



秋有初秋雨过，平远秋霁，亦曰秋山雨霁，秋风雨霁，秋云下陇，秋烟出谷，秋风欲雨，又曰西风欲雨，秋风细雨，亦曰西风骤雨，秋晚烟岚，秋山晚意，秋山晚照，秋晚平远，远水澄清，疏林秋晚，秋景林石，秋景松石，平远秋景，皆秋题也。

冬有寒云欲雪，冬阴密雪，冬阴霰雪，翔风飘雪，山涧小雪，四溪远雪，雪后山家，雪中渔舍，〈舟义〉舟沽酒，踏雪远沽，雪溪平远，又曰风雪平远，绝涧松雪，松轩醉雪，水榭吟风，皆冬题也。



晓有春晓，秋晓，雨晓，雪晓，烟风晓色，  
秋烟晓色，春霭晓色，皆晓题也。

晚有春山晚照，雨过晚照，雪残晚照，疏  
林晚照，平川返照，远水晚照，暮山烟霭，僧  
归溪寺，客到晚扉，皆晚题也。



云有云横谷口，云出岩间，白云出岫，轻云下岭。

烟有烟横谷口，烟出溪上，暮霭平林，轻烟引素，  
春山烟岚，秋山烟霭。

水有回溪溅瀑，松石溅瀑，云岭飞泉，雨中瀑布，  
雪中瀑布，烟溪瀑布，远水鸣榔，云溪钓艇。



### 参考书目：

1. [宋]郭熙著，周远斌点校：《林泉高致》，济南：山东画报出版社，2010年8月。
2. 徐复观：《中国艺术精神》，北京：商务印书馆，2010年12月。
3. 张白露：《郭熙研究》，东南大学博士学位论文，2006年9月。

### 思考题：

1. 试总结郭熙《林泉高致》中山水画的空间与时间观念。
2. 浅谈《林泉高致》对后世文人画观念形成的影响。
3. 试论中国古代山水画中的“远”与“游”的观念。