

（一）序

绘画肇始于伏羲画八卦爻象之后，用以沟通天地造化的品性，用以类比万事万物的情怀。到黄帝时，有史皇、仓颉（二者皆为黄帝之臣）出生。史皇描绘鱼、龙、龟、鸟的印迹，仓颉根据这些印迹发展出文字。如此一代一代继承更新，图画、典籍就萌生了。书法源于绘画，绘画在前而书法在后。唐张彦远《历代名画记》说：“绘画艺术是用来教育感化，帮助确立人伦道德，穷尽神明变化，探寻深奥精微事理的，可与《六经》（《诗》、《书》、《礼》、《易》、《乐》、《春秋》六种儒家原始经典）的功用媲美。犹如四季循环往复运化，自然而然，不是人为的。”书法（籍）、绘画本源（体）相同，没有分别，文章能叙述事情，不能载负形状。书法（籍）不能呈现形象，绘画不能表现言论。保存形象没有比绘画更擅长的，载负言论没有比书法（籍）更擅长的。于是知道书法（籍）、绘画虽然名称不同，实质上却是一致的。古人说：“绘画是无事不通的圣贤才能从事的。大概说的是绘画能穷尽天地间未有的东西，彰显日月照耀不到的地方。挥动纤毫之笔，心中感受到的各种事物都可以得到表现；展开方寸大小的画幅，则千里广阔的事物便如在掌握。难道不是用笔补充自然造化吗？”从古到今，名流、贤达、高尚之士莫不雅好绘画，精通此道的却不多。我家世代以儒学为业，名薄官小。我生性放纵不拘，志向所在，绘画而已。探求效仿前贤精品，穷究古今糟粕。从小嗜好，留心绘画，到今天头发已白，还孜孜不倦，只怕学得也太短浅了，自然而然成了癖好，难道真是天性如此吗？唐代尚书右丞王维，文章冠绝当世，绘画超越古今，曾自题诗：“当世繆词客，前身应画师。”说得真实诚啊！山水画艺术，格调清淡，理趣幽微奥妙，至于千变万化的四季景物、风云气候，全靠笔墨来穷究幽奥，如果不是博闻强记哪里能精通妙用呢？因而学问空疏之士，昏沉凡俗之徒，忽略绘画之道的很多。学问广大渊博之流，唯恐浅陋疏略。那些心情急切、勤勉不懈，将绘画与名声、利益挂钩的，与我所说的绘画之道不同，哪能跟他们讨论呢？我习画山水、人物，已经很多年了，所得山水画趣味，粗略具备了法度，诚然不敢发表卓著超绝的论点。虽然语言没有华丽藻饰，也可以使好学的人，突然开悟。分为十篇论述，每篇后面附有品目。宣和辛丑（1121）季夏（农历六月）八日琴堂韩拙全翁序。

（二）论山

凡画山言及“丈尺分寸”的，一定是王右丞（维）的山水画比例法则。画山有主尊客卑的次序，阴逆阳顺的仪态。众山分布位置各有形体，也各有名称。学画山水之士，好学之流，一定要知道。“主山”是众山中间高耸而巨大的，既气概雄伟又敦实厚重。旁边有辅助山峰聚集环绕的叫做“岳”。大的为尊，小的为卑，大小山脊、土山揖让于主山的叫做“顺”，不如此的，叫做“逆”。“客山”即不揖让于主山而经过的山。分阴别阳是指用墨色去表现浓淡变化。凹处墨色深为阴，凸处墨色浅为阳。山有高低大小的顺序，从近到远，直到极广远之处。洪谷子（荆浩）说：“尖的叫‘峰’，平的叫‘陵’，圆的叫‘峦’，相连的叫‘岭’，有洞穴的叫‘岫’，有峭壁的叫‘岩’。”岩下有洞穴的叫‘岩穴’。山大而高

的叫“嵩”，山小而孤立的叫“岑”。尖锐的山叫“峤”，即高峻而纤细的山。矮小而尖的山叫“廋”。山小而孤立，众山归附丛集的，名叫“罗围”。三山相重叫做“袭陟”，两山相重叫做“再成映”，一山叫“岍”。小山叫“岌”，大山叫“峒”，“岌”说的是高耸而超过的山。相连属的山叫做“属山”，相连而又络绎不绝的山叫“峰山”，俗称“络绎”，指群山络绎经过。一山孤立叫做“独”。山长而有脊梁的叫做“山冈”，近处依傍有坡的山叫做“翠微”，山顶如坟冢的叫做“山巅”。有洞穴的山叫做“岩”，有水的叫“洞”，没水的叫“府”。山形像堂室的叫“山堂”。山形像帷帐的叫“嶂”。很少不相连接的叫“小山别大山别”。连续之山中断的叫“绝径”。左右有崖相夹的山叫做“崖”。多小石头的山叫做“嶷”。多大石头的山叫做“礧”。像磬的石头叫做“平石”。山上多草木的叫“岵”，无草木的叫做“垓”。石上载负土的叫“崔嵬”，即石上有土；土上载负石的叫做“𡵓”，即土上有石。土山叫“阜”。平原叫“坡”。坡高的叫“垆”，即冈岭相连，林木掩映，逐渐分出远近的。人能通过的叫“谷”，不能通过的叫“壑”。人不能通过而有水注入的叫“川”。两山夹水的叫“涧”，陵夹水的叫做“溪”，“溪”即“蹊”，只不过有水，适宜画出盘曲、掩映、断续，隐伏而后出现的姿态。

山也有东南西北四方的形体面貌，景物各有不同。东方的山敦厚广博，景物质实而林木繁多。西方的山川流峡谷峭拔、高耸而险峻。南方的山矮小而水多，江湖景色秀美华丽。北方的山铺陈广阔而多土山，林木气质厚重而水面狭窄。东方的山适宜画出村落耕锄、旅店山居、游宦行旅之类景象；西方的山适宜画出关隘、城墙、栈道、驮载货物结队而行的骡群、高阁、寺观庙宇之类景象；北方之山适宜画出盘旋山路上负载货物的车辆、骆驼，背负柴薪的樵夫等景象；南方之山适宜画出江边、水边、山边村落鱼市等景象，只加一些稻田、渔乐，不要画骆驼，也不要画盘车。因为南北风土人情不同，所以应该深入分别。

山有四季之色：春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如洗，冬山惨淡而如睡，这就是四季不同的气象。

郭熙说：“山有‘三远’：从山下仰望山上，背后有淡远山峰的，叫做‘高远’；从前山窥视后山，叫做‘深远’；从近山到远山，叫做‘平远’。”我又加上“三远”：有从山脚水波绵延不断遥望而去，叫做“阔远”；有野外雾霭溟濛，野外水流阻隔而仿佛看不见的，叫做“迷远”；景物逐渐消失于微茫飘渺中的，叫做“幽远”。

上述山的名称状貌，应当与文理、诗意一起备用，等候博古君子询问，如果有问而不能回答，便是无知之士，因而不可不知道。或许诗句中有这些山的名称，虽然有这些名称，但不知道这些山的形体状貌，怎么能下笔绘制呢？

凡是画全景山的，层叠覆盖，以咫尺画幅表现重叠深邃，从近到远，或向下层叠，布局时相互辅助，从尊到卑，各有顺序。又不可太实在，仍然须要用山岚雾霭钩锁掩映，林木遮盖隐蔽，不可露出山体，像人没衣服穿，就是穷山。并且山以林木为衣裳，以草木为毛发，以烟霞为神采，以景物为装饰，以水源为血脉，以岚雾为气象。

绘画如果不讲求古人之法，不对照真山写生，只去追求世俗画风变化，采撷来以合乎虚饰浮夸的时尚，妄自称说超越古今，内心被眼睛蒙蔽，把对的变成错的，这些都是懵懂不知山水格法要妙之士，难以与他们谈论。哎！今天的人推崇少的非议多的，忘记古人迎合今人，才为名声利益所诱惑改变，博古好学的太少了。倘若有得到山水画奥秘的，诚然可以与他交谈。那些讥笑古人，傲视今人，侮辱怠慢学养深厚之士的，哪里能跟他们谈这些奥妙呢？

（三）论水

水以缓急浅深为大体，山上有水叫做“湏”，山下有水叫做“淀”，山涧有水叫做“湍”，湍急而冲刷石头的叫做“涌泉”。山石间有水急涌而向上沸腾的叫做“喷泉”。峰巅峭壁间一水飞泻而出，如千尺白绢悬挂洒落于万仞高峰之下，有惊涛骇浪，波浪开合涌动沸腾，喷溅漂流，即便是大鳖、巨鳄、鱼类都不能在其中游泳的，叫做“瀑布”。山间积水将流而被缝隙中的石头阻隔，滚滚而下之片状浪花拍打在石头上，（表现时）方圆曲折，交流会合，用笔或轻或重，自然分出深浅，充满而随意的，叫做“溅瀑”。激流冲击推攘，急浪鸣响，激流层叠，喷射涌动，如雷似风，四面八方聚集流淌的，叫做“淙”。不用分开，一片如注泻下，与瀑布不同的，叫做“沂水”，也应适当分别。海水风波浩荡，巨浪翻卷，在画水时应少用。两边峭壁万仞，无路可通，中间水流湍急，漂流快如飞箭，舟船不能停靠的，叫做“硖水”，没有比它更急的。如洞庭湖那样广大的叫做“江湖”，平流而出的叫做“水源”，这种水滔滔不绝，也就是《论语·子罕》所说“子在川上曰：‘逝者如斯夫，不舍昼夜’”那样的。只有溪水在山水画中用得最多。适宜画出蜿蜒、曲折、断续、掩映、隐现，从远到近，仍然适宜用烟霭云霞隐藏钩锁为好。王维所说：“路欲断而不断，水欲流而不流。”就是这个意思。水流中间流动，两边急而有声，中间有沙滩的，叫做“沙碛”。辅岸水流断绝，水在两边流淌，水纹迴环，中间有石头的，叫做“石碛”。有岸而无水的叫做“壑”。

然则，水四季色泽顺随四季气候变化而有不同：春天的水微微泛碧，夏天的水微微泛绿，秋天的水略显清澈，冬天的水略微泛白。又有沙岸平地，湖滨洲渚，均为水中适合居住而景物集中的地方。至于鱼濑、雁泊之类景物，作画者应当根据自己的才华灵活处理，况且水是山的血脉，凡画山水固然应以天高地阔为好。

（四）论林木

凡画林木，有四季枯萎荣茂，大小密集稀疏，在咫尺画幅上表现重叠深邃，从远到近，所以画林木要看苍老野逸、健朗硬挺，笔迹坚实厚重，或质朴或华丽，依靠笔迹的似断还续去表现。并且（物象）或轻或重，在于用笔；高低晕染渲染，全靠用墨。这就是画林木的要妙格法。洪谷子说：“笔有四势：‘筋’、‘皮’、‘骨’、‘肉’。笔迹断绝而笔意不断的叫做‘筋’，顺随骨头缠缚的叫做‘皮’，笔迹刚正而露出节的叫做‘骨’，笔迹起伏圆浑而

肥实的叫做‘肉’。”凡画林木适宜骨肉相互辅助。肉多了会显得肥软昏浊。太柔软妩媚会显得无骨。骨太多会刚正得像柴薪。太劲硬会显得无肉。笔迹断绝会显得无筋。墨多而质朴会失掉自然真实之气。墨少而懦弱会败坏自然真实之形。画林木要比例匀称而有长势，不可太长，太长会显得没有势力；不可太短，太短会显得很昏浊。林木都有形貌长势而应该取法它的生命力，没有长势而胡乱画成盘旋屈曲之状会缺乏势力。如果只取法林木的刚健硬挺而没有回环旋转的，会亏欠它的生机。如果笔迹纤细墨色轻微会显得懦弱。大都应当取法各方面的适宜合度。木贵虬曲、健壮、苍老、劲硬，形貌体势很多：或高耸挺拔超逸，或屈曲弯折俯仰，或弓身揖让，或如醉酒狂舞，或如披发执剑，均是松树。或者势如怒龙惊虬，形如腾龙伏虎，似狂怪却飘逸，似骄横却恭敬，或者分散下垂倒斜如饮于水中，或高崖险峻倒垂而向下覆盖，是松树的仪态，形势千姿万态，变化莫测。凡是画树根，临崖倒挂而起的林木，树根起伏拔出泥土之外，是狂狷而进发的。平正直立的林木，应当使主根深钻入崖中，只有旁边进出的小根才适合露出泥土之外。凡是画枯枝槁木的，关键在于空阔。并且松树就像王公贵侯，为众木师长，气概高耸独立，向上盘旋空中，势力直逼霄汉，枝条迸发而倒挂，下接杂木，以尊贵善待卑贱，有如君子之风，和而不同。正如荆浩所说：“成材者气概有余，不材者抱节自曲。”有倒盖而枝条盘曲，头低而腰压的，是异松。皮粗糙，鳞苍老，枝枯槁，叶稀少的，是古松。王维《山水诀》说：“松不离于弟兄”，说得是高低相次；“松亦有子孙”说的是新生枝条相接。只有蟠松的枝条凌空耸拔而出，枝条交接在一起而树荫浓重。并且柏树像贵侯伯爵，如《山水诀》所说：“柏不丛生。”苍老超逸舒展条畅，树皮扭转，托举树节有纹理，枝多叶少，节窍玲珑，形势有如蛟龙，腾身而去再回转，形状交迭纵横，是古柏的形状。只有蟠柏叶子密集，枝条迸发，树梢气概耸拔。桧树是松树身子与柏树叶子会于一身，所以叫“桧”。它的枝条放纵不拘而盘旋曲折，叶子或集聚或分散没有一定规律，是古桧的体貌。其他种种林木，难以详述。只有楸树、梧桐、槐树、柳树，仪态形貌各异。大致上说，有叶树贵在丰茂而树荫浓密。寒林只须画出森耸、重叠、深密之感，分布不杂乱，适宜画枯梢老枝，背后应以浅墨画枝梢柔软的林木相伴相和，可得清气幽韵。林间缝隙不用画得清晰明白，尤其适宜烟霭山岚掩映衬托，就深得李成林木画法的妙用了。梁元帝说：“木有四时：春英夏荫，秋毛冬骨。”春英说的是叶片细小花朵繁盛，夏荫说的是叶片密集而茂盛。秋毛说的是叶片疏落而飘零，冬骨说的是叶片枯萎而枝条槁败。林峦是指山头岩石上有密集林木。林郁是说山脚下有林木。林迥说的是林木遥远烟霭幽暗。远处林木应取法它的大体样貌，不可画得狂放、歪斜、倒伏、挺拔，而既应隐约、淡远而直立，又可分辨形貌质感。又说：“质者，形质备也。”画杂木应取法的要点是，用墨点簇而成，墨色浅淡相等。林木是山的衣裳，有如人的衣妆，如果山没有仪表堂堂的相貌，就应当以密集茂盛的林木为主，使山有华美茂盛的外表。林木稀少叫做“露骨”，就像人衣服穿得少。如果画一巢一石，务必简洁。

（五）论石

画石贵在磊落雄壮，苍老坚挺枯硬，低回曲折，顿挫有力，厚薄，覆压重叠深厚，下笔坚实，堆叠或凹或凸、或深或浅之形。皴擦扫拂以分向背，点染匀称以别上下，才是破墨法的功用。磐石即大石，然则石头的形状不一，或层叠而秀润，或高耸而巅险。有岩石屹

立的，有怪石崩毁坍塌的，或直插入水而深不可测的，或石根浸入水中而石脚相互支撑的。挺拔耸立的山石层叠不平，千奇百怪，纵横离散，体制不定，而皴擦扫拂画法多样，有披麻皴，有点错皴，《尔雅》说：“谓木皮甲错也。”有斫（石朵）皴，有横皴，或均匀连水皴，一点一画，各有古今体制法度保存。前人说：“石无十步真，山有千里远。”况且石是山的体格，贵在润泽而非枯燥。作画者不可忽略这些。

（六）论云霞烟雾岚光风雨雪

沟通山川之气，以云为总纲。云出自深谷，归于嵎夷（山东东部滨海地区），掩日蔽空，蓬勃无所拘束。晴天升起，则显示出四季之气；阴天散开，则追逐出四季之象。春云如白鹤，体态闲逸、融和而舒畅；夏云如奇峰，形势阴郁、浓盛而无定；秋云如轻浪飘零，或像网兜状，广阔、平静而清明；冬云如泼墨惨翳（遮蔽），显示出深远幽寂色泽，昏暗、寒冷而深重，这就是晴云四季之象。春阴则云气和舒散淡，夏阴则云气深黑，秋阴则云气轻浮，冬阴则云气暗淡，这就是阴云四季之象。然则云气体态、合散没有一定规律。轻飘而为烟，重浊而为雾，浮动而为霭，散开而为气。山岚之气，为轻烟，云卷霞舒，气聚为烟。凡作画，以分气候、别云烟为首要。山水画所用的，霞不用丹青，云不施彩绘，不然，恐怕会失去雾光山色的自然之气。

云有出山谷云，有游云，有寒云，有暮云，有朝云。其次为雾，有晓雾，有远雾，有寒雾。再次为烟，有晨烟，有暮烟，有轻烟。再次为霭，有江霭，有暮霭，有远霭。云、雾、烟、霭之外，又有霞，东方明亮叫明霞，又叫朝霞；西方残照叫做暮霞，是早晨、傍晚天空的晕彩，不可多用。凡是云、雾、烟、霭之气，都是雾光山色、遥山远树的色彩。善于描绘这些的，就能抓住四季的真气，自然造化的妙理，所以不可违逆雾光而应顺随它的自然规律。风虽没有痕迹，但草木衣带的形状，云头雨脚的势头，不要稍有违逆，违逆了就会失去紧要处。再就是下雨下雪之际，时节虽不同，然而雨有急雨，有骤雨，有欲雨，有夜雨，有雨止天晴。雪有风雪，有江雪，有夜雪，有暮雪，有欲雪，有雪止天晴。凡风雨雪的意象，均渊源于云色的轻重，与风势缓急类似，设身处地想象风、雨、雪之时，才可下笔。大致说来，以雪分别雨、雪的意象，适宜暗淡而不宜显明。又如《尔雅》所说：“天气下而地不当曰雪。”是说幽暗之物轻捷。“地气发而天不应曰雾。”是说幽暗之物重浊。由风变为云叫做“𩇛”，由风变为雨叫做“霖”，无论远近。阴风重浊而为“𩇛”，不分山林。这些均为偶然气象，不是云的常态。至于鱼、龙、草类之象，《吕氏春秋》说得很清楚；鸾翔凤飞之形，陆机讲得很深入。然而对于作画者，穷究天地的奥妙，挥扫风云之征候，怎么能不深加探究呢？

（七）论人物桥构关城寺观山居舟车四时之景

凡是画人物，不可粗俗，贵在纯正高雅，清幽闲适，有隐居高傲超逸之士，与村民、农夫、渔父、牧童等，形体状貌各不相同。我私下里观览古人山水中的人物，悠然自得，没有粗俗低劣的，近代所作往往粗俗放荡，甚失古人仪态。

所谓“桥杓”，船能通过的叫“桥”，船不能通过的叫“杓”。“杓”指将木头横放在溪涧上，以便人通过。

所谓“关”，在山峡中间，只有一条路可以通行，没有旁边分岔的小山峡，才可以用“关”。

垛墙相互映衬，楼阁屋宇相互瞭望，叫做“城”。必须互相衬托在山林之间，不可显露无遗，不然，就与地图类似了。只有古垛墙适合表现在山水画中。

画寺院道观的，适宜掩映环抱于幽谷与峻岩峭壁之处。只有悬挂酒旗的旅店，才可以画在大路边与村落之间，而居处山野的隐逸之士，务必表现出幽静僻远之感，不适宜画酒旗旅店，而适合画草堂、茅屋、房舍、平地、树林、牛马耕耘之类景象。水域广阔处，可以画渔市、渔泊、捕鱼、采菱、晒网之类景象。

所谓“舟舡”，大的叫“舟”，小的叫“舡”。渔人乘坐的叫“艇”。隐逸高尚之士乘坐的叫“舫”。插有鱼具，拖有钓丝的叫“渔艇”。或有木屋，或有棚幕的叫“游舫”。用小桨摇的叫做“飞舫”。用独木造的叫做“桐槽”。在画山水时适合用的就是这些了。舟船适宜轻浮荡漾，不可载有重物。其他江海载重舟船，在山水画中宜少用。

品味四季景物，必须明白万物规律，知晓人情事理。春天可以画人物欣喜怡乐而舒缓和顺，郊游踏青、翠陌秋千、渔唱渡水、归牧耕锄、山间种植、水上捕鱼之类景象。夏天可将人物画在山阴（北面）树林沟谷处，行人旅客休憩歇息，在水阁高亭避暑纳凉，泛舟玩水，在江边沐浴洗涤，晓汲涉水，在风雨中过渡之类景象。秋天可画人物吹箫、玩月、采菱、洗衣、渔笛、捣帛、夜舂、登高、赏菊之类景象。冬天可画人物围炉饮酒、惨冽游宦、雪笠寒僮、骡网运粮、雪江渡口、寒郊游猎、履冰之类景象。如果在水滨野地之间可兼画禽鸟的，春天适宜画燕雀黄莺，夏天适宜画鸂鶒鸥鹭，秋天适宜画征雁群鹭，冬天适宜画落雁寒鸦。现在只说了个大概，如能效法这些，顺随时节制作景物，自由驰骋才思，那么山水妆扮修饰就没有不完备的了。

（八）论用笔墨格法气韵之病

绘画无非用笔。这是心思求索于未显出迹象之前，得之于形象仪态既成之后，心灵与自然造化相通，与道同一几微（奥妙）。握笔而潜藏万物形质，挥毫而扫写千里景象。所以用笔创立形貌体格，用墨分别阴阳明暗。山水画全由笔墨而成。而吴道子用笔胜于（山水）形质，就是画中圣贤。常说道子画山水有笔法而无墨法，项容有墨法而无笔法，这些都是不能得到

全美。荆浩采擷吴道子、项容的长处，更新为自己的画法，就是全美。大概用墨太多就会失去自然山水的真实体貌，败损用笔且多余浑浊；用墨太少，就会使气韵怯懦而软弱。过与不及，都是毛病。一定要遵循规矩、格调与法度，以自然山水的气韵为本，以整全自然山水的生机。能得到这些就完备了，失去这些就是病痛。以此类推，哪里能与庸俗之士讨论呢？凡是没有操起画笔之前，应当凝神运思，预想眼前，所以意在笔前，意象先形成于胸中，然后以格调法度挥扫，可以说是得心应手了。用笔有简易而立意全面的，有精巧而细密的，或有摄取气势而笔迹雄壮的，或有顺利快捷而流畅的，纵横变化，功用全在于用笔。

然而作画的弊病很多，以粗俗之病最大。出自于浅薄陋略曲从迎合，不明格调法度之士，动作不规范，将胡乱挥扫当作超逸。勉强古淡，实则枯燥；苟且巧密，实则缠缚；伪装老练，本非自然。这就是笔墨、格调、法度、气韵方面的弊病。

古人说：用笔有三病，一是板病，二是刻病，三是结病。板病是说腕力软弱，运笔呆滞，取舍全亏，物体状貌扁平，不能圆浑；刻病是说笔迹太显露，用笔迟疑，勾画时妄生圭角；结病是说运笔时该行不行，当散不散，事物滞碍，不能流畅。我再补充一论，叫做“确病”，笔迹谨慎细致而呆滞拘束，毫无变通，笔墨虽然在运行，就像死物，状貌如雕版印刷。

凡是用笔须先求气韵，其次采擷体制纲要，然后精心思考。如果形势没有完备，便用巧密精思，必定失去气韵。大致上说，如果作画时先求气韵，那么，在气韵之间自然会得到形似。而且善于探究山水画理的，当守住实质，实质不足，当去掉多余的华饰。实质是形质的主干，华即华丽藻饰。质干源于自然，华藻出自人情事理。实为根本，华是末梢。自然为本体，人事是功用。怎么能舍本逐末，忘体执用呢？因而如果作画者只追求华丽媚趣而亏欠体制法度，只追求柔靡细致而泯灭神韵气度，这是真正的俗病。哪里知道守住实质而舍去华饰的道理呢？

如果行笔或粗，或细，或挥，或匀，或点，或重，或轻，不能一一分辨明白，那么，追求形似者，气韵柔弱而没有真画。如果笔迹太粗，理趣就会稀少；如果笔迹太劲硬，气韵就会断绝。一皴一点，一勾一斫，都有法度，如果不遵循画法，一心只想描写真山，不分远近深浅，这是地图。哪里能得到山水画的格调法度与气韵呢？

凡是用墨不可太深，太深就会伤及山水画体制；不可太浅，太浅就会伤及气韵，这都是弊病。勾描落笔，假使一味用淡墨作之，就会太光滑而没有法度。应先皴擦后渲（晕）淡，再追求明暗深浅变化，才能得到真实画理。又用画摄取远景，贵简洁而不断绝，繁密而无多余，使观赏者胸中豁然开朗而有兴起举目穷极幽旷潇洒的趣味，这难道不是很神妙吗？

（九）论观画别识

琬、瑰、琬、琰，普天下之人人都知道它们是美玉。如果不是卞和三次进献，又有谁知道荆山之石中包含着美玉呢？骅、骝、驂、（馬+𠂔），普天下之人人都知道它们是骏马，如果不是

伯乐一看，谁又知道河北以北的马中有骏马呢？若美玉之间没有分别，哪里会有琬、瑰、琬、琰这些名称？如骏马之间没有区别，又哪里会有骅、骝、驪、（馬+𠂔）这些名号？分辨玉石的是卞和，识别良马的是伯乐，后世普天之下，没有能超过他们二人的。这就像山水画流传于世，隐藏着自然造化的实情，认知古往今来的迹象奥妙，发挥天地的形体容貌，蕴藉圣贤的技艺业绩，哪里是卑贱皂隶俗人能够窥视端倪的呢？大概有不可测度的神奇构思，难以名状的奇妙立意寓于其中吧。

凡是观览名画，先看气韵风度，其次探究格调法度的高低，即前贤画法与规矩用度。倘若所画生机纯粹而规律顺随，用度具备而格法高妙，当然是有得于格调了。虽有格调但画法不可杂糅，这是为什么呢？李成的格调哪里能与范宽的相杂？正如书法，颜真卿、柳公权不可能同一风格，篆书、隶书不可能都擅长。所以作者不同，则作品有差别，确实如此。归纳古人考察今人，善于观赏绘画的人，哪里能没有分辨能力？然而古今山水画风格虽不一，却都是画。通达画法的能得到神妙全美气韵，擅长书法的有绘制地图之弊端，也不能不知。近代画家，多执着于某家画法，不全面通晓各家画法的太多了，虽然博学各家画法而精通一家者也很少。像这样的画，神思糅杂，规矩紊乱，难以识别，都是由于这种原因。只有明白了诸家画法，才是精通之士，而能谈论、分辨画理。穷尽天文而后能验证丘陵。天地之间，事很多，有条理才不会紊乱；物很众，有头绪就不会杂乱。大概事物各有道理寓于其中吧。观赏绘画之理，如果不能融通心神，擅长缣素，精通博览，不能通达这个道理。

画有单纯质朴而清淡的，僻远淡薄而古拙的，简明轻快而简妙的，轻率放纵而飘逸的，纯朴闲适而生动的，幽深旷远而深远的，昏暗暝晦而意存的，真诚坦率而闲雅的，繁杂细碎而不乱的，浑厚庄重而不浊的，这些都是上古画迹，通达名作，参于神妙，各适合于绘画之理。

画开始观赏时似乎看不出好来，深入探究越来越妙的是上品。有初次观赏不好，再次观赏还是不好，穷究之而画理画法乖谬反常的是下品。画就像君子，显示形迹有如金石，显扬行事而守规矩，观之温柔敦厚，望之恭敬庄重，容易相处而难以取悦，难以任官而容易退隐，举止容仪，交际应酬，无不合理，这就像上品绘画。画就像小人吗？以虚浮言语相交，以矫情行事相互推崇，接近而无所取法，远离则怀恨。苟且谄媚以应和，疲于诈伪相互蒙蔽，临时交往，没有曲从于理的，这就像下品绘画。倘若只知其一，不知其二，通达于此而不知晓于彼，就不知道怎样分辨。

前人说，画有六要：一是气，就是笔要顺随形象运行，摄取物象不犹豫迷惑。二是韵，就是不露笔墨痕迹地塑造形象，具备高雅不俗的仪容。三是思，就是要停顿转折地取法要点，凝神遐想物象的性质、规律。四是景，就是要根据时节变化的原因来剪裁、忖度景物，搜罗美妙素材，创作出真实而有生命力的艺术形象。五是笔，就是虽然应依照一定的法则，但运转要根据实际情况变通，不拘泥于物象形质，而如飞如动。六是墨，就是要根据物象的高低

（凸凹）晕染墨色，根据品味到的物象（色相浅深）来傅以不同浅深的墨色，使画面物象的纹理、色彩自然而真实，仿佛不是用画笔描绘出来的。”有了这六要，就会神而又神。如果六要未能具备，只有一要，也有可以采撷观览的地方。

绘画中有被珍藏而传于世，不自己显扬名声的，这就是所谓以真实作品赢得好名声。绘画中有名声虽显扬于一时，久了就销声匿迹的，这就是所谓名誉超过了实际水平，虽不希望销声匿迹而自动销声匿迹的。凡是鉴藏绘画的，哪能只选择那些名声大官位高的？应该看好那些格调清雅而意趣高古，墨色高妙而笔迹精到，景致物象悠雅闲适，思致高远，理趣深厚，气象潇洒的。如果称不上精当绝妙，只讲工巧细密，就缺少鉴别了。

当代有叫王晋卿（诜）的，是外戚中的博雅之士。治理文史，致力绘画，每当休息之余，多作墨戏小品，散落于三公九卿（王公贵族）家的很多。曾蒙青眼有加，每次图画必叫我去观赏，一起讨论渊源奥秘，布局构图与名称实质。偶尔一日在赐书堂，东边挂李成画作，西边挂范宽作品。先观赏李成画迹，王诜说：“李成画法，墨色滋润，笔法精妙，烟岚轻扬喷勃，（画）虽在对面，（画中景致）却如千里之远，秀雅之气如在目前。”再观赏范宽之作，说：“就像面前的真实山水，峰峦浑壮雄逸，笔力苍老健挺。李成、范宽二人之画，一文一武，相映成趣。”我曾思考这番话，真是由鉴赏而通达精深画理之言。绘画格调法度之关键，一定要知道，才能评定优劣，明白是非，而可以算是精通画理善于鉴别的。画如果遇不到善于识别鉴赏的人，就如摸黑赶路，分不出好坏，真是可悲！今天有声望高的公卿士大夫，如有优游闲适余暇，就握笔和墨，下笔甚有意趣，多追求以简单容易的形式表现清逸气韵，出于自然秉性，没有一点俗气，因为他们对世俗绘画的格调法度，一无所知。古代的知名士大夫，均遵从格调法度，南唐以来，李成、郭熙、范宽、燕公穆、宋复古、李伯时、王晋卿也如此，确实能知道精妙画理。

（十）论古今学者

上天赋予我的叫“性”，“性”所资借予人的叫“学”，“性”有愚昧无知与聪明敏锐的区别，“学”有日益无穷的功用，所以能根据“性”所领悟的，追求“学”所资借的，没有艺业不精通的。并且古人因致力学习而开发天资，今人因天资高而以学习为耻，这就是离古人愈来愈远，貽笑于大方之家的原因。从前顾骏之夏天登上高楼，抽掉梯子，家人都难以见面，遇到风雨阴沉晦暗天气，饥饿饱足喜欢愤怒之时，都不操笔作画。唐代杜甫在赠给画家王宰的诗歌中说：“十日画一水，五日画一石，能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。”古人这样做的很多，这里仅略举一二。大体上说，前人为了消磨时日、滋养神气的绘画，今人反倒用来贪图利益、劳顿神气，古代的学画者为了自己，今天的学画者为了别人。古代的达官士大夫，休息余暇，以绘画为清静幽闲、悠然自得的乐趣。唐代张彦远说：“书画艺术，不是平民百姓可学的。”无奈现在往往以画为业，企图牟取利益，完全堕落于三教九流的不良风气之中，不再修养古代士大夫的品格，难道不是自己轻贱绘画艺术吗？因而画艺不精，原因大致在此。真是所说的舍本逐末了。并且人如果不学习，叫做没有格法，即没有前贤格调法度。哪里有不学习格法而能成为超越古今名流的人呢？所谓学问少的人，多是天资高而自我蒙蔽的，有三种；难以学习的，有两种，什么意思呢？有心学习却耻于下问，只凭偷学的，为自我蒙蔽；有天性敏锐而才气高妙，学习庞杂而狂乱，志向没有归于一宗的，为自我蒙蔽；有年少天赋高超，事半功倍，但慵懒而不学习的，为自我蒙蔽。有放纵而不知学习之理，采取苟且侥幸策略，只求弄虚作假以劳累身心，使神志散乱而不探究真实的，为难学；

有天生没有学习之心，而假装天生好学，为难学。这些人，为技艺下品。怎么能传承古人的糟粕（此处俞剑华按：古人糟粕何必传？），通达前贤的奥妙呢？没有不学而天生能画的，这话说得好啊！凡学习的人适宜选择一家体制法度，学而有成，才可变化出自己的风格。噫！源深则流长，仪表端庄则影子正直，学习通达神妙，技艺尽于精思，大概学有本源的应该就是这样吧。

（十一）论三古之画过与不及

我朝王晋卿论画多能精深恰当，曾论三古：高古、中古、近古。三皇以前是洪荒之世，绘画不可得而名之，自伏羲定龟文画卦象以后，绘画才开始有了形象意趣。绘画源于画，至黄帝时，史皇观察物象而描绘，这就是绘画的开始。到五帝禹汤及秦汉以来，绘画才兴盛起来。虽有当时画家姓名记录下来，但没有见过画作，不能评定优劣。绘画极盛于晋宋，虽有当时的真迹传世，但十分罕见。王诜论三古之画，可以用晋宋绘画代表高古。晋宋为高古，唐为中古，五代为近古。晋宋齐梁陈隋有顾恺之、陆探微、张僧繇、展子虔，均为画中圣贤，百代师范。唐代张彦远说：“古代人物画，纯粹庄重而闲适雅致，今天不是这样。”唐代为绘画盛世，尚且逐渐缺乏纯粹庄重而少闲适雅致，何况五代呢？郭若虚说：“今天的佛像鞍马，不及古代；花竹禽鸟山水，古代不及今天。”唐李思训、张藻、宋审、王宰、王维、杨炎之流，乃是神仙格调，神妙奇异，超越高古时代，也是可以作为师法传世的。五代有荆浩、关仝超越古今，至宋朝初期，又有李成、范宽。李成虽师法关仝而超越了关仝，可说是青出于蓝了。李、范二贤绘画能形成自家格调法度。当时有李升钦慕李思训的画格，称为将军，也自立家法。又有王士元、翟院深、燕肃、董源、陆瑾、赵干、屈鼎、纪贞、巨然、许道宁、刘丞、丘衮、黄筌、燕文贵、宋迪、商训、庞崇穆、李隐、李宗成、郝锐、梁宗信、郭熙、侯封、高克明、董贇、符道隐、永嘉僧择宁、吴僧继章，这些名家。各自绘画师法品学高妙的山水画家。一定要知道尊崇宗祖格调法度，因而序于后。

（十二）后序

曾说世上论画的人甚多，考察古代至于今天，卑微平庸，执持偏见、邪说，蒙蔽于天地的纯粹整全，不能识别古今绘画妙用的人，太多了，数不胜数。然而绘画祖述古代，源远流长。初显于尧舜时代，完备于商周，天子尊崇，宗庙应用，明了日、月、山、龙的形象，区别鸟、兽、鱼、虫的印迹，绘制在冠盖袞冕之上，雕琢于罍彝鼎器之表。与《六经》一起记载，百代师法。自此以下，虽历代不缺乏，然而体制未能完备，有的工画一种物象，有的长于零散琐碎，不再有能够超越与穷尽纯粹整全神妙功用之理的人。并且绘画是开辟天地玄黄的色彩，泄露阴阳造化的机密，扫荡风云的出没，区别鱼龙的变化，穷尽鬼神的情状，分别江海的浪涛，以至于山川的秀丽，草木的茂盛，变化快速而奇异，突然兴起而超越，挺拔特立而奇异，恢弘广大而奇特。凡是局限于形象数理，拘泥于形状体制，一草一木的细微，一帐一幕之渺小，为天所覆盖，为地所负载，不能逃离形象数理。而人是万物中最灵敏的，所

以人对于绘画，造妙画理的，能穷尽万物妙用；蒙昧画理的，则失去物象真实，为什么呢？大概由于天赋几微。“性”是天所赋予的本体，“机”是至神的功用。“机”一生发，各种变化就产生了。只有绘画造妙生发之理的，能根据自然本性，探究物象微妙，心神融会，默契动静，挥一笔而显现万千形象，则形质动荡，气韵飘然。所以蒙昧于理的，心被情绪役使，“性”被外物牵动，为尘埃所扰乱，因利益役使而困扰，白白地为笔墨所驱使，哪里谈得上天地造化真实呢？所以神妙的山水画，多为幽闲隐逸之流，名卿高尚之士，悟空识性，明察事物，得其意趣者所作。何况山水乐趣，林泉兴致，那里是平庸、鲁莽、浅陋的俗吏、民间的鄙野村夫与迷惑于吃喝的人所能作的呢？山水画确实是难以讨论的。古今画迹，平时易见的，不是不多。略微探究它们的形体容貌而稍作推衍：遥岑叠翠、远水澄明、片帆归浦、秋雁下空，指掌之间，仿佛睥睨千里，这是有得于山水画平远的。云轻峰秀、树老荫疏、江村栈路、遥岭峥嵘、僧舍溪桥、归舟人少、漱石枕流，这是有得于山水画全景的。如松柏苍老而虬曲怪异，群木茂盛而葱郁，临流盘涧，崖古林高，这是有得于山水画树石的。万木披靡（随风倒伏），干岩耸翠，烟重暝斜的势头，林木繁密而叶叶有声，这是有得于山水画风雨的。画至于通达渊源，贯通神明，使人观之，如睹青天白日，穷究奥秘，释然清爽，如果不是造妙理，师古人，学习宏博广远的，哪里能到此地步？今有琴堂韩公纯全，名宦簪履（喻官职卑微）之后，世代以儒学为业，自幼年诵习儒家经典余暇，每每临习绘画，多戏作窠石。二十岁时，宦游南北，常在江山胜景处为喜欢山水画者绘所游历之景，宛如身临其境。继而专攻画山水，落笔惊人，远超一般，不被偏见蒙蔽，不被邪说滞碍，不取媚于世俗，不苟且于时名，只让艺术在心神之间流动，焦头烂额，皓首穷年，超过嗜书成癖的人，没有一天舍弃笔墨，还唯恐来不及学习。蕴含古今绘画奥妙，穷尽自然造化本源，而万象生于心，所以研味精深，穷极思虑，深得绘画纯粹整全妙用之理的，不就是南阳纯全公韩拙的绘画吗？纯全公自绍圣年间（1094-1098），奔走跋涉到京城进献画艺，为驸马都尉王洙赏识，推荐到赵佶藩王府宅，不久赵佶即位，授韩拙翰林书艺局祗候，累迁为直长画待诏，现官忠训郎。韩拙公从不苟且进取，以求禄位，至今只以绘画为性情所乐，前不久将平时编著画论稿出示给我，思想蕴藉奥妙，让我写文章疏释其意。韩公所集山水画论，纤毫备载，毫无漏略。并且指称事物必作出解释，语言不藻饰，事例典雅平实，博采古人，验证今日，增加证据见识。分云水山林、关城桥杓，传授山水画笔墨之法，讲山水画气韵之病。通达山水画四时景候，识别山水画三古用笔，一句一事，明白显豁，为画山水的枢纽、桥梁，等后来学者观览，功用难道不伟大吗？每当韩拙公接待朋友，就会讲古论今，写文章说理深邃，如珍珠藏在蚌中，宝玉蕴在石里，学习者不可轻易执着文句，而当探求理趣，韩拙公论画，确实像珠玉秘藏在此啊。至于韩拙公的绘画，师古醇厚而不杂糅后代，所以他的山水画论集叫《纯全集》，博雅有德行的君子或许可以为他广为宣传。宣和辛丑岁（1121），孟冬二十四日，夷门张怀邦美序于集后。

三 解读

《山水纯全集》（以下简称《纯全集》）全十篇，北宋韩拙撰。

韩拙，字纯全，号琴堂，晚年号全翁，南阳(今河南南阳)人，约嘉祐六年(1061)或左右生，靖康二年(1127)左右卒，年约六十多岁(谢巍《中国画学著作考录》)。名宦簪履之后，家世业儒。平生素名薄宦，赋性疏野，惟志所适，切慕于画。自髫龄诵习儒家经典余暇，每临笔砚，多戏作窠石。既冠(二十岁)，从南北宦游，常于江山胜概，为所乐者，图其所至之景，宛然如在目前。继而攻画山水，落笔惊人，迥出尘俗。师学格法，兼之气韵，烂头焦额，穷年皓首，未尝一日舍笔墨。自绍圣年间(1094-1098)，担簦之都下进艺，为驸马都尉王诜所赏，每图画必召观，论乎渊奥名实。且荐于赵佶藩邸。不久佶即位，是为徽宗。授拙翰林书艺局祇候，累迁至直长画待诏。宣和三年为忠训郎。长于山水画理论思考，撰《纯全集》传世至今，影响巨大。

据《纯全集》前“宣和辛丑季夏八日琴堂韩拙全翁序”、后“宣和辛丑岁，孟冬二十四日，夷门张怀邦美序于集后”知该书成于宣和三年(1121)。不见宋刊本传世，南宋郑樵《通志·艺文略》著录，元末明初陶宗仪辑《说郛》时收入，现存以明抄《说郛》本为最古(北京大学图书馆藏)。常见版本有《四库全书》本(收九篇)、《美术丛书》本(二集第八辑本收九篇，四集第十辑本收十篇)、于安澜编《画论丛刊》本(收九篇)、俞剑华编著《中国古代画论类编》本(收十篇)、卢辅圣主编《中国书画全书》本(收九篇)等。俞剑华说：“是书文字错落，多有难通之处，惟《说郛》本与诸本不同，且文从字顺，较为易解”，故以商务印书馆《说郛》本为底本，参校其他多种版本，“讹误脱衍已订正大半，附会之文亦有辨，可谓目前较佳之本。”(谢巍语)本次以俞氏《中国古代画论类编》本全译解读，所注小字不录，惟大字明显错讹者，简择小字注放入后面括号内补之。

《纯全集》前有作者自序，未有宋代张怀邦后序，中间为十篇论画文字：论山、论水、论林木、论石、论云霞烟雾岚光风雨雪、论人物桥构关城寺观山居舟车四时之景、论用笔墨格法气韵之病、论观画别识、论古今学者、论三古之画过与不及。有的版本为九篇(如上述)，据韩拙自序“分为十论，各随品目”云云，实则应以十篇为全。对《纯全集》论画价值，历来贬抑甚多，如《四库提要》：“其持论多主规矩，所谓逸情远致，超然于笔墨之外者，殊未之及”；俞剑华《中国古代画论类编》：“是书既专讲规矩，自应平正通达，不作玄虚之论。但韩氏文笔迂阔，见解平庸，每多支词滥调，不特俗腐可厌，而且谬误甚多，用事录文，全不注意，以至错误百出，以讹传讹。且书中抄袭旧说之处多，独抒己见之处少，实无多少价值”；谢巍《中国画学著作考录》：“诸篇所论多主法则，即守规矩。分篇详说，有泛泛之论。袭旧说者多，摭独见者少”；等等。以予观之，恐非如是。对中国山水画理论而言，该书有多方面重大贡献：

其一，韩拙为宣和画院(徽宗朝画院)画家，任职近三十年，任职开始为祇候，后累迁至直长画待诏(画院最高职任)、忠训郎(从九品阶官)，对当时画院、画学(实则画派)之画法、画风、画理有深刻了解。而宋代绘画不但以画院、院画为主流画派、画风，而且在中国绘画史上浓墨重彩，兴盛繁荣，极具特色。一般而言，宋以后对宣和画院花鸟画派、画风(宣和体)研究得较多，也较明确，而对其中的山水画由于画作流传极少，一直缺乏了解。

《纯全集》为宣和画院山水画专论，为研究当时画院山水画提供了极为珍贵的文献资料，若结合现存极少数当时画作，有望重构宣和画院山水画原境与盛况，就此而言，其重要性是无论怎么强调都不会过分的。值得注意的是，《宣和画谱》虽为历代探求徽宗画院绘画者重

视，但就其徽宗御撰性质与充满当时“士人画”精神（如苏轼画论）而言，实质上应算是当时的“宫廷画”理论，与“画院画”关系不大。

其二，韩拙虽为画院资深画家，但由于“家世业儒”，他是以“士大夫之体”来要求自己的，即其所谓“不修士大夫之体，岂不为自轻其术哉！”《纯全集》论画主旨归宗儒家，特别是北宋士大夫所更新的新儒学（理学或性理之学），韩氏所论之“理”有：（1）物理，如“当顺其物理”、“生意纯而物理顺”等；（2）自然造化之理，如“造化之妙理”、“善究山水之理者，当守其实”、“（天地之间事物）盖各有理之所寓耳”等；

（3）绘画气韵、神妙之理，如“寡于理趣……则绝乎气韵”、“真得其理……不其神妙矣乎”、“参乎神妙，各适于理者然矣”、“思远理深，气象潇洒者为佳”、“观画之理，非融心神，善缣素，精通博览者，不能达是理也”等，韩氏灵活运用北宋理学核心观念、术语结构山水画理论，使徽宗朝画院山水画论蕴含了丰厚的“形而上”玄远品质，具有鲜明时代特征。张怀瓘后序所论“性”、“理”也是如此（韩拙以“性”论画详于下文）：“无复有能超越而能尽其纯全妙用之理者也……造于理者，能尽物之妙，昧乎理则失物之真，何哉？盖天性之机也。性者天所赋之体，机者至神之用。机之一发，万变生焉。惟画造其理者，能因性之自然，究物之微妙，心会神融，默契动静，挥一毫显于万象，则形质动荡，气运飘然矣。故昧于理者，心为绪使，性为物迁，汨于尘坌，扰于利役，徒为笔墨之所使耳，安得语天地之真哉？”

其三，韩拙提出的很多观点不见于前此画论，均具创新性，除上述以“理”论画者外，如《论山》以“山者有主客尊卑之序，阴阳逆顺之仪”为纲，而后一一作出精彩解释，纲举目张，始条理，终条理，这种纲领性的论点与致思方式在画论史中实为韩氏首出；以“体”、“用”，“华”、“实”论画，深刻而充满思辨性，亦为韩氏首出：“质干本乎自然，华藻出于人事。实为本也，华为末也。自然体也，人事用也。岂可失其本而逐其末，忘其体而执其用乎？是犹画者惟务华媚而体法亏，惟务柔细而神气泯，真俗病耳！焉知守实去华之理哉”；首次以“性”、“学”论画，时代思潮烙印鲜明：“天所赋于我者性也；性之所资于人学也。性有颖蒙明敏之异，学有日益无穷之功，故能因其性之所悟，求其学之所资，未有业不精于己者也。且古人以务学而开其性，今人以天性而耻于学，此所以去古逾远，贻笑于大方之家也”；首次提出“无格”论：“人之无学，谓之无格，无格谓之无前贤格法也。岂有不落格法者而为越古超今名贤者与”；首次提出天资虽高但不学而自我蒙蔽者三、难学者二的论点，分析透辟，令人信服；首次提出“凡画者笔也……故笔以立其形体，墨以别其阴阳。山水悉从笔墨而成”，颇具见地；首次提出“然作画之病者众矣，惟俗病最大”之“俗病”论；如此等等，不胜枚举。

其四，《纯全集》并非只重规矩，而不重“逸情远致，超然于笔墨之外者”，除上述以“性”、“理”等论画者外，如韩氏认为山的名称状貌（如“岌”、“属山”、“峰山”等）“当备画文理诗意用之”；“品四时景物，务要明乎物理，广乎人事”；“凡用笔先求气韵，次采体要，然后精思。若形势未备，便用巧密精思，必失其气韵也”；“此乃心术索之于未兆之前，得之于形仪之后，默契造化，与道同机。握管而潜万物，挥毫而扫千里”；“切要循乎规矩格法，本乎自然气韵，以全其生意”；“取似者气弱而无画也。其笔太粗，则寡于理趣；其笔太劲，则绝乎气韵”；“若能法此以随时制景，任其才思，则山水

妆饰而无有不备者矣”；“盖有不测之神思，难名之妙意，寓于其间矣”等等，逸情远致、超然笔墨之外者可谓少乎？

其五，诚然，《纯全集》“书中抄袭旧说之处多”，但要看到，韩拙是以前贤所论为基，而后自己做了阐释、补充、引申与发展，充满创新性的。如在郭熙论“三远”（高远、深远、平远）的基础上益之以“迷远”、“阔远”、“幽远”；在古云“用笔有三病”（板病、刻病、结病）基础上益之以“确病”，别开生面；在引述荆浩论“笔有四势（筋、皮、骨、肉）”的基础上继续发挥：“凡画宜骨肉相辅也……墨微懦弱，败其真形”；而“宜盘曲掩映断续，伏而后见，以远至近，仍宜用烟霞隐锁为佳”则是对王维“路欲而不断，水欲流而不流”论的进一步发展；梁元帝有“木有四时：春英夏荫，秋毛冬骨”之论，韩氏阐释道：“春英者，叶细而花繁也。夏荫者，叶密而茂盛也。秋毛者，叶疏而飘零也。冬骨者，叶枯而枝槁也”；韩氏在王维、荆浩等论山水画构件基础上更是做了丰富精彩的发挥，如在引述荆浩“尖者曰峰，平者曰陵……峻壁曰岩”后，补充了“岩穴”、“嵩”、“岑”、“峤”、“扈”、“罗围”、“袭陟”、“再成映”、“岷”、“岷”、“岷”、“岷”、“属山”、“峰山”、“独”、“翠微”、“洞”、“府”、“山堂”、“嶂”、“小山别大山别”、“绝径”、“嶷”、“磬”、“磬石”、“岵”、“垓”、“崔嵬”、“砮”、“阜”、“垆”、“穷渌”等，且解释详尽；又分析“云”说：“有出山谷，有游云，有寒云，有暮云，有朝云。云之次为雾：有晓雾，有远雾，有寒雾。雾之次为烟：有晨烟，有暮烟，有轻烟。烟之次为霭：有江霭，有暮霭，有远霭。云烟雾霭之外，又言其霞者：东曙曰明霞，又曰朝霞；西照曰暮霞，乃早晚一时之晕彩也”；等等，只有对这些有所知识，才能明白当年宣和画院山水画家“格物致知”的精密细致到了何种匪夷所思的程度。重要理论突如其来、横空出世、天外飞仙式的出现几乎是不可能的，或者说任何脱离某种文化渊源的师心独创都是不大可能的，无数事实证明，人类创新思维的一般规律是层累式、叠加式、渐进式的，若此，谁能说韩拙在前贤理论基础上的阐发不是创新呢？此处颇值得注意的是所谓韩氏“抄袭旧说”的另一个贡献，谢巍所说“然袭旧说中征引梁元帝、王右丞、荆浩等书之言，与今传本有异之处，颇可供考订之用”已经有所指陈，进一步地，如无韩氏抄袭梁元帝、王维、荆浩等说且流传至今，则《山水松石格》、《山水诀》、《山水论》、《笔法记》等南北朝唐五代的重要画学理论文献真将永远沉沦于幽暗之中，而有了韩氏抄袭之文，则至少保证了这些文献为北宋晚期之前画论。

是以，不但上引《四库提要》、俞剑华、谢巍等的贬抑之论有失公允，即便余绍宋《书画书录解题》所谓“诸篇所论，俱主规矩，分类详说，不为虚飘空乏之谈，颇切于初学者之应用，不得以其为院体而少之矣”云云（此论被俞剑华批评为“亦未见公允”）中以“俱主规矩”、“初学者之应用”等为言，也非探本之论，实则，《纯全集》不但学有宗统，引述丰富，分析详尽，见解新颖，议论入理，且深具时代思想特色，是北宋晚期画院山水画论成就卓著的代表作，为画院（北宗）画学枢机、津梁。后之学者，宜深宝之。试想，《纯全集》如“实无多少价值”，何以会传之千载，至今不绝？