

山水天地间

郭熙《早春图》中的世界观

渠敬东 著

生活·读书·新知三联书店

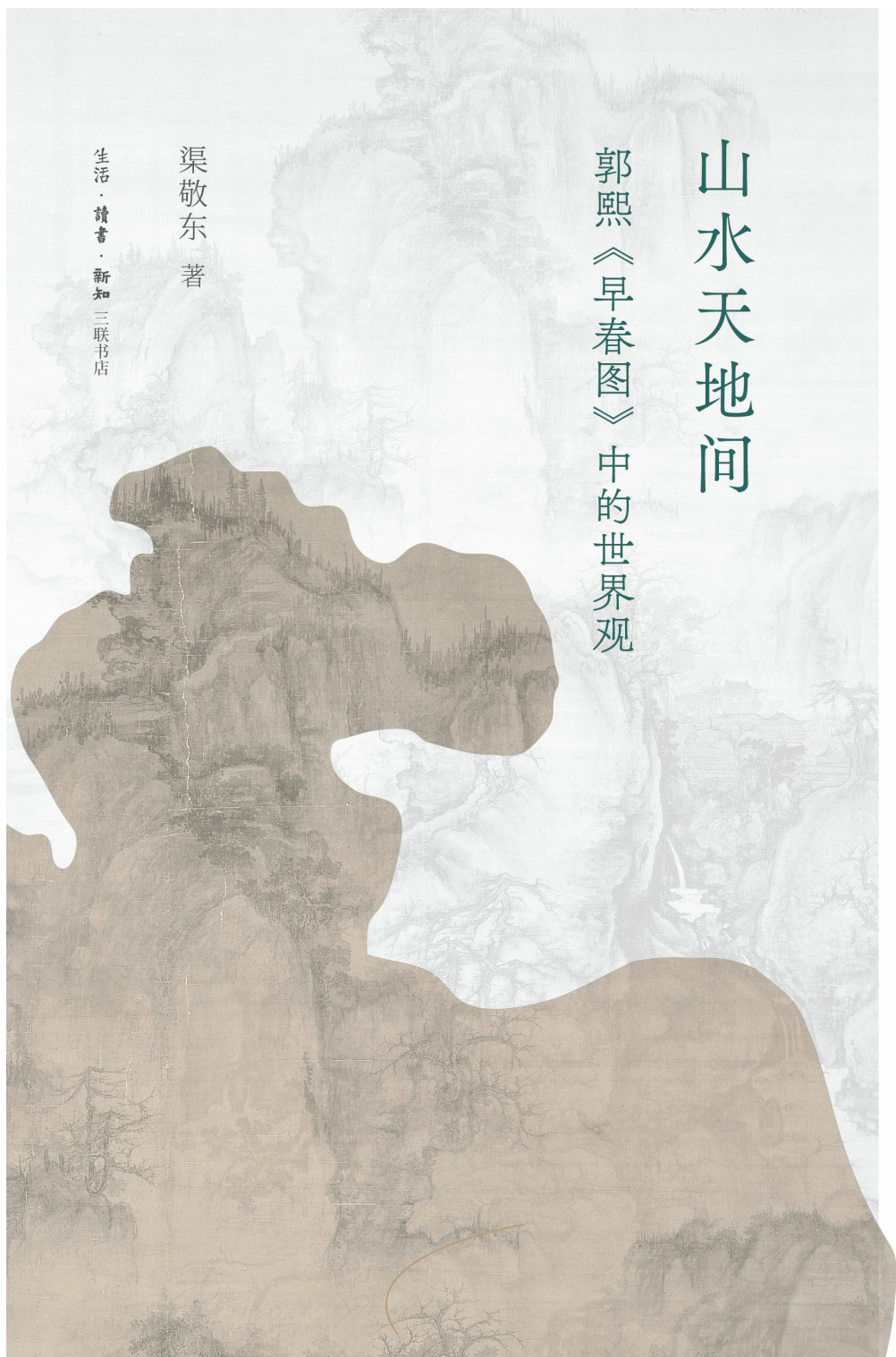


山水天地间

郭熙《早春图》中的世界观

渠敬东 著

生活·读书·新知三联书店



渠敬东 1970年生，北京大学人文社会科学院常务副院长、社会学系教授、博士生导师。主要著作有：《缺席与断裂：有关失范的社会学研究》《现代社会中的人性教育》《组织变迁的社会过程》。主编《涂尔干文集》（共6卷）、《中国社会学经典导读》，并译有《社会分工论》《启蒙辩证法》《图腾制度》等。

山水天地间

郭熙《早春图》中的世界观

渠敬东 著

生活·讀書·新知
三联书店

目 录

[一 引子 庙堂与林泉](#)

[二 物象与心观](#)

[三 近质与远势](#)

[四 天高与地远](#)

[五 人迹与神居](#)

[六 笔墨与品格](#)

[七 余声](#)

[代后记 “山水”的没落与现代中国的精神危机](#)

一 引子 庙堂与林泉



北宋 郭熙 窠石平远图 局部

元祐二年（1087），步苏轼七古《郭熙画〈秋山平远〉（潞公为跋尾）》之韵，黄庭坚和诗一首，题为《次韵子瞻题郭熙画〈秋山〉》：

黄州逐客未赐环，江南江北饱看山。
玉堂卧对郭熙画，发兴已在青林间。
郭熙官画但荒远，短纸曲折开秋晚。
江村烟外雨脚明，归雁行边余叠岫。
坐思黄柑洞庭霜，恨身不如雁随阳。
熙今头白有眼力，尚能弄笔映窗光。
画取江南好风日，慰此将老镜中发。
但熙肯画宽作程，十日五日一水石。

（《豫章黄先生文集》卷二）

此时，哲宗即位不久，朝野依然在“元祐更化”的气氛中，新党休黜，新法弛废。苏轼于前一年平反昭雪，重入京师，距他被贬黄州书就《寒食帖》仅逾三载。而黄庭坚则也有着相似的经历，被贬宜州，仕途艰险。苏黄二人心心相印，于此“拨乱反正”之际，正是共筑大业的好时机。不过，翰林学士苏轼以郭熙的平远山水抒怀，却袒露出了一种别样的心境：

玉堂昼掩春日闲，中有郭熙画春山。
鸣鸠乳燕初睡起，白波青嶂非人间。
离离短幅开平远，漠漠疏林寄秋晚。
恰似江南送客时，中流回头望云岫。
伊川佚老鬓如霜，卧看秋山思洛阳。
为君纸尾作行草，炯如嵩洛浮秋光。
我从公游如一日，不觉青山映黄发。
为画龙门八节滩，待向伊川买泉石。

（《东坡集》卷十六）

此外，苏轼的另外两首《郭熙〈秋山平远〉二首》（《东坡集》卷十七），是与文及甫（文彦博子）的唱和之作，再加上苏辙《次韵子瞻题郭熙〈平远〉二绝》（《栾城集》卷十五）、毕仲游《和子瞻题文周翰郭熙〈平远图〉二首》（《西台集》卷二十）、张耒《题文周翰郭熙〈山水〉二首》（《右史集》卷二十三），以及晁补之《题工部文侍郎周翰郭熙〈平远〉二首》（《鸡肋集》卷二十），^[1]说明苏轼及他的士友与门人往来甚密，唱酬不断，其间的媒介，便是郭熙的全景山水。而此时的郭熙，已垂垂老矣，^[2]却依然“独步一时，虽年老落笔益壮，如随其年貌焉”（《宣和画谱》卷十一）。

黄庭坚的和诗，复以《秋山》为题，传递出了苏黄二人的志怀与心迹：身在玉堂，心寄青林。当年的“黄州逐客”，虽返身仕途，却依然于山水之间“饱游饫看”，流连忘返。在“漠漠疏林”中，是秋晚的一片荒远。诗的前四句，一连串的意象次第展开，交错并行：东坡“寒食”黄州，可“饱看”到的是江南江北的大好河山；卧居玉堂之中，“发兴”的却是《秋山》中萧索荒疏的景象。放逐途中的壮美与高居堂上的肃寂，形成了鲜明的对比。苏黄的诗与郭熙的画，以及各自人生的辗转浮沉，都在彼此的映照下融汇一处。心理与物象，相化而相生，仿佛人在现世中的起起落落，都需要借由山水林石来加以反衬和平衡。“白波青嶂非人间”，才终将是人的归处。

只可惜，人是不能说走就走的，归隐山林，常常不过是士人的一种愿念。“恨身不如雁随阳”，既然人无法像大雁那样，展翅腾空，随阳而去，^[3]便只好凝视着墙上的山水图像，如在画中，寻得心中的一丝慰藉。庙堂中人，沉浮于尘世，不得不留住归隐青林的期望，故而郭熙笔下的画卷，就成了心之归往的托付了。相比而言，苏轼的题画诗还是在抒写追随文彦博（“从公游”）的愿望和情谊，他对“伊川佚老”思念至

深，仿若同游，^[4]可黄庭坚则将最后几句全部献给了郭熙。此时的郭熙，虽已是年过八旬的白头老翁，可眼力不减，还能映窗作画，虽然体力有所不济，像当年杜甫笔下的王宰，“十日画一水，五日画一石”，^[5]却依然能够绘出江南的美景。想到此，黄庭坚倒有些迫不及待了，他内心期许的图景，也是他精神上所依附的山水，只有靠老人家的妙笔才能生发，仿佛苏轼想念文彦博想得快要发疯，非要在画中同行那样，黄庭坚也在翘首企盼，年迈的郭熙那动作迟缓的手笔，快快给他留下心有所属的画卷……

黄庭坚的唱和抑扬顿挫，百转千回，诗情与画意交融，友情与敬意共在，寄怀咏志，恰好体现了郭熙在《林泉高致》中所说的“林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝”的意境。黄庭坚致意郭熙，因为只有郭熙的画笔，才能勾连苏黄二人的相似经历，以及他们虽处于世俗政治之中但可“不下堂筵，坐穷泉壑”的同志志向。^[6]由此可见，无论是郭熙的巨障图屏，还是四时小景，皆为当时士夫文人品鉴和抒怀的精神载体，邓椿说过，“画者，文之极也”，想必是也有这层意思在里面的。

不过，黄庭坚的诗句中也透露出，郭熙是属于“官画”系统的。根据史料记载，宋初翰林院为内廷官司，下设天文、书艺、图画、医官四局（院），掌供书画、捏塑、琴棋、医术、天文等技艺以事皇帝。^[7]当初，郭熙在嘉祐年间，便名动公卿，到了元丰朝，竟“迄达神宗天听”（《林泉高致·许光凝跋》），进而被征调进京，在翰林图画院被委以重任，开始虽为艺学之职，却已经享有“今之世为独绝矣”（《图画见闻志》卷四）的声誉，后成为御书院待诏，终至翰林待诏直长，可看作是翰林图画院的首席画家。作为画院的官方代表，想必没有多少自由创作的空间，后来的画论家对院体多有贬抑，多是为了说明职业画家与文人画家之间品性上的隔异吧。

郭熙身居庙堂，侍奉皇帝，并未被推崇文人书画的苏黄二人所轻，他的画作，反而成为这两位士人最高代表的由衷寄望。究竟缘何如此呢？黄庭坚说得好：“郭熙官画但荒远”，郭熙的画为官画，却潜藏着士人的品格，堂皇中的荒寂感，才是士人内心世界的终极表达。苏轼向往的“青林”，黄庭坚羡慕的“归雁”，郭熙何曾没有这样的渴望呢？他虽然多次得到神宗的表扬和赏赐，诸如“神宗好熙笔”“非郭熙画不足以称”“为卿画特奇，故有是赐，他人无此例”（《林泉高致·画记》）这样的说法，大概算是对所谓宫廷画家最高的褒奖了。可是，郭熙也像苏黄二人一样，心中的归宿依然是“林泉”，他执掌画院，却常说“时以亲老乞归”，《林泉高致》中的说法：“《白驹》之诗，《紫芝》之咏，皆不得已而长往者也”，本是他内心的写照。

黄庭坚理解郭熙的深处，他知道郭熙笔下的荒远世界，才是他真正的心性所在。在其他两首题画诗中，黄庭坚写道：“能作山川远势，白头惟有郭熙”，“郭熙虽老眼犹明，便面江山取意成”；^[8]此外，他也曾提及：“郭熙元丰末为显圣寺悟道者作十二幅大屏，高二丈余，山重水复，不以云物映带，笔意不乏”（《山谷别集》卷十一）。晚年的郭熙，“落笔益壮”，^[9]“气韵兼美”，^[10]在黄庭坚看来，最终能够抓住山水之内涵要旨的，只有这位白头老人。只有到了耄耋之年，才会懂得人生的大限，才有可能真正懂得“皆不得已而长往者”的真切含义。

山水的真谛，乃是愈不可得者愈为真，消除了尘世的浮念，才是山水最真的世界。这里所说的“落笔益壮”，虽指的是老郭熙依然能够落笔达意，可山水的精神内核，毕竟是“意在笔先”，只有意到，才能笔到，苏黄二人最终从《秋山》中所悟的，必定是老人家的“人情所常愿而不得见”的极致境界吧。难怪苏辙慨叹道：“皆言古人不复见，不知北门待诏白发垂冠缨。”^[11]文人们一心向往的高古之士，便是眼前这位垂垂老

者，他的笔下，将是心灵的归所。

[1] 晁补之称文及甫为“侍郎”，应在其权工部侍郎任内。文彦博元祐五年二月再度致仕，及甫自权侍郎以修撰守郡，说明晁诗出现时间较晚。

[2] 据推断，郭熙卒于元祐二年（1087）到元符三年（1100）之间。参见曾布川宽：《郭熙与早春图》，《东洋史研究》第35卷第4号，转引自陈高华编：《宋辽金画家史料》，文物出版社，1984年，第338页。

[3] 黄庭坚此处反借了杜甫的意象，见杜甫《同诸公登慈恩寺塔》中的“君看随阳雁，各有稻粱谋”一句。

[4] 此时文彦博还在伊川嵩洛间，故有“伊川佚老鬓如霜，卧看秋山思洛阳”一句。元祐四年，文彦博才被召回朝廷，落致仕，为太师、平章军国重事，不再是“佚老”了。

[5] 杜甫：《戏题王宰画山水图歌》：“十日画一水，五日画一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。”

[6] 参见《林泉高致·画记》。

[7] 脱脱等撰：《宋史》卷一百六十六，中华书局，1985年，第3941页。

[8] 分见《题郑防画夹五首》，《豫章黄先生文集》卷十二；《题郭熙〈山水扇〉》，《豫章黄先生文集》卷九。

[9] 《宣和画谱》卷十一；夏文彦：《图绘宝鉴》卷三。

[10] 王毓贤：《绘事备考》卷五上。

[11] 苏辙：《书郭熙横卷》，《栾城集》卷十五。

二 物象与心观



北宋 郭熙 早春图 局部

山水，让郭熙倾尽了一生。据《图画见闻志》的记载，他“工画山水、寒林，施为巧赡，位置渊深。虽复学慕营丘，亦能自放胸臆”。

《宣和画谱》也有类似的说法：“初以巧赡致工，既久，又益精深，稍

稍取李成之法，布置愈造妙处，然后多所自得。”真可惜，有关郭熙的史料留下来的太少了，但从有限的记录看，郭熙最初的画作大体上是以笔工见长的，他的极深造诣，突出地表现在技法上。此外，位置上的经营也把握得很好，所以少成大器，也是顺理成章的事情。

不过，郭熙能够有所得，并有所自得，是因为师法了李成。画家李成，先人乃是“唐之宗室”，只是在“五季艰难之际，流寓于四方，避地北海”，才成了营丘人。《宣和画谱》的记载中，除了说明上述身世，还特别强调李成身上独有的文脉：“父祖以儒学吏事闻于时，家世中衰，至成犹能以儒道自业，善属文，气调不凡，而磊落有大志。”（《宣和画谱》卷十一）李成是不屑于图画只为“稻粱谋”的，他“博涉经史”，“放意于诗酒之间，又寓兴于画”，却从来不求售贩卖自己的画作。他以画笔纵情放怀，“惟以自娱于其间耳”，亦惟有此，才能“惟意所到，宗师造化，自创景物，皆合其妙”（《圣朝名画评》卷二），笔下生发出“气象萧疏，烟林清旷”（《图画见闻志》卷一）的意境。

画史上讲郭熙取李成之法，当然在一方面指的是笔法，但从另一方面来说，更是指“思清格老，古无其人”的意法。所谓“自放胸臆”或“多所自得”，讲的恰恰是郭熙不仅在用笔上“程式化”地贯彻了李成的技法，而且也凭着李成那里学来的气调和大志，通过“化程式”的突破，^[1]寻得了自己的品性和风格。在郭思的记叙里，他的父亲本来“家世无画学”，之所以从事了画事的职业，“盖天性得之”。郭熙年少之时，“从道家之学，吐故纳新，本游方外”，在自然的天地中游离四方，与他的老师有着同样的天性，真是从师求学的道路上最大的幸事。他虽然与李成未曾谋面，却通过“传移摹写”得到了法度、性情、德行与气象，发乎胸臆，“笔到天机”，^[2]这也许就是他的画作引得苏黄文人圈子钦佩之至的

原因吧。黄庭坚曾经回忆到：“余尝招子瞻兄弟共观之，子由叹息终日，以为郭熙因为苏才翁家摹六幅李成骤雨，从此笔墨大进，观此图乃是老年所作，可贵也。”（《山谷别集》卷七）这足以说明，郭熙承营丘师法，却也跳脱了出来，逐渐脱离了李成“清尖爽利”“豪锋颖锐”的用笔，画幅也增大了许多，且愈老益壮，愈得了自由天地。

郭熙的山水，既有宫廷、官府和寺院中的巨障高壁，也有小殿屏风、中扇小景，形式不一，“千态万状”。《宣和画谱》记载，御府所藏三十图，主题为《子猷访戴》《奇石寒林》《诗意山水》《古木遥山》《巧石双松》，以及《晴峦》《烟雨》《幽谷》《溅扑》《断崖》《溪谷》等。郭思整理的《林泉高致·画格拾遗》也记录有《早春晓烟》《风雨水石》《古木平林》《烟生乱山》《朝阳树梢》《西山走马》《一望松》等画作。“神宗好熙笔，一殿专背熙作”，他得了皇帝的最高荣宠，在“高堂素壁”之上，放手挥洒，一时间，“禁中、官局多熙笔迹”，御书院的御前屏帐，大大小小，由他悉数完成。叶梦得的《石林燕语》也曾记载，“两省及后省枢密、学士院，皆郭熙一手画”，宫中的紫宸殿、化成殿、瑶津亭、玉华殿、睿思殿等亦满是郭熙山水，以至朝内的中贵王绅有“绕殿峰峦合匝青，画中多见郭熙名”（《林泉高致·画记》）的美誉。

可是很不幸，郭熙的这些画作今人是见不到了，相隔千年之久，“玉堂卧对郭熙画”的场景，也成了“皆不得已而长往者”的怅惘。勿说今人，元人虞集所撰《道园学古录》中的一句诗“记得玉堂春昼永，寒林坐对老东坡”，^[3]就早已对此情此景充满怀念了。但不解郭熙的山水，便只能空对古人，无法真正走进他们的内心世界，以上的寄愿，也不过是一场空念。幸好郭熙有个登科进士的儿子郭思，^[4]亦有文才，大观年间曾作《祁山神庙记》，^[5]曾应制画《山海经图》，并著有诗话

《瑶池集》。^[6]更了不起的是，郭思搜集、整理和编撰了《林泉高致》，不仅收录有郭熙作画的理论心得，亦补录有郭熙生平，以及部分作品真迹的情况，从而使后世之人有机会可以通过画与论之间的比照关联，来解析山水世界之图像构造的原理。

《早春图》[图1]，是郭熙现存为数极少的画作之一，画幅左侧有自题款“早春壬子年郭熙画”，说明此画作于神宗熙宁五年（1072），是郭熙晚年相当成熟的作品。《早春图》与《林泉高致》在图文上的关联，在相当程度上是具有互释性的，图同文理，文同图气，气脉和义理方面很是一致。宗炳早就说过：“夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨微于言象之外者，可心取于书策之内……”（《画山水序》）今人不也如此吗？若要知道苏轼在玉堂究竟看到了什么而让他如此感怀，苏辙如何从北门待诏的白头郭熙那里见到了“古人”的气象，还得花费一番笨功夫，从画之象和文之理的对照分析中寻得些“意会言传”。



图1 北宋 郭熙 早春图 轴 纵158.3厘米 横108.1厘米 绢本水墨 台北故宫博物院

同样是宗炳，在《画山水序》开篇就讲：“圣人含道映物，贤者澄怀味象。”这就是说，物与象的本质，并非根于我们亲眼所见，并非单纯依靠感觉来捕捉的，而是要像圣人那样，依靠道心来映照万物，或者像贤者那样，通过虚怀去体味万象。这其中，因为山水“质有而趣灵”，所以最能体现出道与物、心与象的关系。从根本上讲，山水必是要见其大的。所谓山水，一定指的不是我们眼前的一山一水，相反，山水必须要对万物之道有所呈现。在这个意义上，我们可以本质地说：山水本非一物，而是万物；甚至说：山水本非物，而是道之化身。因此，在哲学的意义上，山水好比一种世界精神，化万物于一身之中，合万物

的秩序为一体。因而，对于那些以领悟世界精神为使命的贤者来说，则需要用虚淡空明、谦卑审慎的心境来参透这个世界的物象。从世界图景中来化理明道，单纯依靠视觉或其他什么感觉是不行的，死盯着一山一水的具象也是不够的，对世界精神的体悟，心比眼重要得多，哪怕眼前不见，心中也要存着山水，苏轼的“卧对”，宗炳的“卧游”，^[7]或倪瓚很有名的诗句“一畦杞菊为供具，满壁江山作卧游”（《顾仲贻来闻徐生病瘥》），皆出此理。

“山水，大物也。”《林泉高致》中的这句话，点明了上述的道理。郭熙此说，看似简单，细绎之含义颇深。山水之为世界，是因为既刻画着万物的质理，也体现着万物的韵律，山水之“大”，在于它是世界构造与关联的缩影。不过，在世界万物中，何以为大呢？《说文》曰：“天大，地大，人亦大，故大象人形。”三才之为大，正如《易经》所谓“有天道焉，有人道焉，有地道焉。兼三才而两之，故六。六者非它也，三才之道也”。^[8]也就是说，天、地、人乃世界构造的本源，“道生一，一生二，二生三，三生万物”，便是世界生成论上的始源解释。所以在段玉裁的注中，讲了文字构造的原理：“按天之文从一大，则先造大字也。人儿之文但象臂胫，大文则首手足皆具，而可以参天地，是为大。”

山水之“大”，在于天地人三才作为自然世界的创始力，缔造了万事万物的性质和秩序。而且，三才之象，也蕴含于文字的笔画之中，“天”为“一大”，“大”如“人”的臂胫，在“天”“人”之间建立感应和参照的关联。显然，郭熙将天人之间作为“大”的中介，理解为山水大物，就是要通过山水之物象，来对天地创生和世界秩序加以澄明。而且，这其中，“画”“字”与“象”三者，亦是合一的关系。在郭思的序中，便说明了“黄帝制衣裳，有章数，或绘或绣，皆画本也”；《尔雅》说字，“言