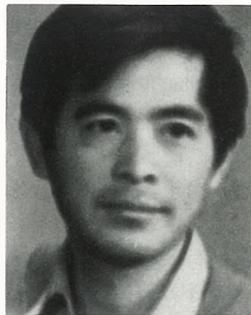


# 力除蹈襲

# “物”“我”兩融

——讀郭熙《林泉高致》

吳應驊



在北宋“獨步一時”的“並宋名手”、傑出的山水畫大師郭熙，其作品掃千里於咫尺，寫萬趣於指下，至摠發胸臆，能表現出大自然“峰巒秀起，烟雲變滅，晦霧之間千態萬狀。”在學習傳統上他主張“兼收並覽，廣議博考”，反對出於一律。作品特色既有李成之秀媚，兼荆、關之風骨；有王維之清雅、兼董、巨之雄渾。他極重深入生活，提倡仔細觀察大自然的形像，表現真山真水、從現實生活中吸取營養、在創作上獨辟蹊徑，自成一家，成為開啓“劉、李、馬、夏又一變”的一代宗師。

我這裏要談的是郭熙在當時畫壇蹈襲成法殆由陳迹，頹風甚盛的情況下，他為力除時弊，在《林泉高致》中提出了深入生活、觀察自然，從理論到實踐作出了楷模，為我國山水畫發展做出的重要貢獻。

根據《圖畫見聞誌》、《宣和畫譜》記載，郭熙，河南溫縣人，主要活動在北宋神宗趙顛熙寧初到元豐末期間（BC1067—1085年），為仁宗、神宗時御畫院“藝學”，他兒子郭思在《林泉高致》一書中，又提到“翰林待詔直長正議大夫郭熙淳夫撰”的話，雖然沒有史料可以佐證，但從宋代鄧椿在《畫繼》中說“昔神宗好熙筆，一殿專背熙作”的記載，足見神宗是賞識他的，晉為“待詔”是完全可以推斷的。

郭熙所處的時代，正是北宋政權迫於內憂外患，施行了一些改良政策，經濟獲得了發展，出現了戶口蕃庶、田野日闢的景象。可是由於封建制度的根本腐朽，儘管生產上有了一些發展，人民都苦於稅重，沒有得到好處，統治集團內部也矛盾重重……。神宗即位後，內外交困，他決心消泯內憂，緩和階級矛盾，提高生產，恢復國家元氣，增加朝廷收入，對外整飭軍備，振興國防，解除外族侵略的武裝威脅，他不顧大地主集團的反對，決定任用王安石、呂惠卿等人實行新政，以求喘息。新法的基本精神雖然只在舊有制度的基礎上進行改革，但在當時無疑是進步的。

隨着政治上、經濟上的變革，在哲學上引起了對宇宙起源的窮究，即精神（理）與物質（氣）依存關係的深入探討，哲學家之多，是前史罕見的；在文學形式上，楊億、劉筠、柳開力反駢體、提倡韓愈、柳宗元的散文體、王禹偁等人又進而改變詞澀意艱的格調，提倡古雅簡淡的作風，以後到歐陽修、梅堯臣、蘇軾等人登高一呼，萬山皆響，散文體便取得了支配地位，這就是文學史上有名的“古文運動”；在戲劇方面，民間創造了“渾唱”，音樂、歌唱與演技相相應，是很新穎的一種表演形式。一時間，從政治、經濟和文藝上都在起着急劇的變革。

時代要前進、社會在變革。繪畫又是什麼情況呢？

宋代的畫院，是我國畫院的極盛時代，給俸祿，賜金帶，集名家入院，郭忠恕，高文進、黃居寀、董羽等紛紛雲集，陣營蔚為壯觀。

我們從《圖畫見聞誌》的記載中，知道當時工畫花竹、翎毛的黃筌與其子黃居寀的畫幅是“圖畫殿廷牆壁、宮闈屏障，不可勝記”，不難看出黃氏父子是受到宋太祖份外垂愛的，作為統治階級的奢侈生活的需要，花鳥畫能作為宮庭內部的裝飾，無疑是要佔據上風，而黃家畫派的“鈎勒填彩、旨趣濃艷”的“金碧花卉”畫法，所繪對象又是珍禽瑞鳥，奇花異石，這些花鳥也都是培養在“繡闥雕欄，金籠翠架”之中的豐滿肥碩的生物。這種富麗堂皇的作風，既粉飾了宋家天下的昇平盛世，又滿足了皇家生活的奢慾，當然是符合統治者口味的，黃筌父子在畫院的顯赫地位就可以想見了，其畫法就成為“院品”、“院體”的程式，誰不規範，就休想進入畫院。當時可以與黃派對峙的徐（熙）派，儘管徐派的“落墨花”意出古今，已獨樹一幟。當徐熙把作品送到畫院，在品定畫格時竟遭到黃筌責為“粗惡不入格”而拒之院外，雄踞一時的黃派被奉為典范，讓人們“拘拘於專門之固守。”黃氏父子的作品被輾轉摹仿、抄襲，成為一時的風習而沿襲了近百年的時間。

適應統治階級，貴族生活情調與宮廷趣味的花鳥被所黃派所壟斷，遭到如此厄運。那麼山水畫又是處於什麼境況呢？

山水畫“自顧愷之始”，到宋代已經有五百多年的歷史，進入我國山水畫發展的“第二期”。這時期之前，李成、范寬、董源均係山水畫史上的一代宗師。他們目盡名迹傑作，熔鑄古今，善於觀察現實生活，胸羅天下名山大川，見地透脫，標新立異，足以“照耀古今，百世師法”。

李成吸收了王維、荆浩、關同的技法，加之他性愛山川，把山東一帶自然風光現之筆端，能“得山之貌”，他創造性地用勁利筆觸和精絕的墨法，對於畫面結構有特殊的研究，米芾讚他“無冗筆”，善於剪裁那些繁冗的細節，“勾勒不多而形極層疊、皴擦甚少而骨干自堅”，集中扼要的表現主體，成為後人學習的楷模；范寬是個極重師造化的人，為了觀察自然的變化規律，跑到終南山裏居住，體驗實感。他筆下的關陝一帶實景，運筆堅實，質感很強，有突兀峻拔之勢，能“得山之骨”；董源，是一位生活在南方的大家，善於仔細觀察和體會自然物象，所作的江南山野風光，有“淡墨輕嵐為一體”的潮潤氣氛，使景物燦然，宛有光照，能“得山之神”，有“天下第一董源”之譽。三位大師都是旗鼓稱雄的健將，山水畫的巨擘，對山水畫的發展做出了偉大的貢獻。

三位大師之後，到了熙寧年間，山水畫却是另外一番局面，人們恪守成法，泥古不化，對李、范、董三位時師亦步亦趨、陳陳相因，本來他們都是師古人又師造化，重視寫生功夫的，而後學只知株守一家成法，不知博取兼收，更不能取精用弘、融會貫通，他們的稿本被輾轉臨習，習者只學其皮毛，而不能得見精髓，其結果是承訛借舛，流弊滋生。韓拙在《山水純全集》中竟說：“人之無學者，謂之無格，無格者，謂之無前人之格法也”。這種輿論給因襲者提供了理論根據，必然會產生助紂為虐的結果，弄

得山水畫一片死氣沉沉。《宣和畫譜》有這樣的話：“故學成者，皆摹仿成所畫峰巒泉石、至於刻畫圖記名字等，庶幾亂真，可以欺世”。《聖朝名畫評》也提到黃懷玉學劃范寬的《雪景山水》和劉翼臨摹得很逼真，可以想見，當時囿於成法，蹈襲作風的盛行，把因襲成法或臨摹古畫當作創作，勢必不能反映生動的客觀現實，不能表現時代特徵，就必然要衰落，要倒退。

郭熙正是在這樣的時代環境裏，指出了問題的症結，以深刻的見地和切身的藝術實踐，大膽地提出了自己的藝術主張，以求力挽時弊，這在他兒子郭思整理的《林泉高致》一書中，可以明晰地看出他的藝術思想。

他嚴肅指出：“今齊魯之士，惟摹營丘（即李成），關陝之士，惟摹范寬，一己之學，猶為蹈襲。”又指出：“千里之山，不能盡奇，萬里之水，豈能盡秀……一概劃之，版圖何異？”他又對當時創作上千圖一模的公式化、概念化以有力地剖析：“近者劃手，有仁者樂山圖作一隻支頤於峰畔。智者樂水圖，作一隻側耳於岩前……仁智所樂，豈只一夫之形狀可見哉”。他一針見血地指出，產生這些問題的主要症結是由於“所養之不擴充”，“所覽之不淳熟”，“所經之不衆多”，“所取之不精粹”。就是說一個缺乏創造精神的畫家，往往是他的藝術修養，繪畫修養不充實；生活的經歷、經驗不足；對所要描繪的自然物象不熟悉，把握不住它的自然特徵，看不出它的微妙變化，豈能得見精華，對它產生由衷的愛，從而獲得創造的靈感，達到“觀山而情滿於山，觀海則意溢於海”，構成情景交融的意境。其作品當然是僵死的，沒有情感、沒有靈魂的，缺乏真摯動人的力量，缺乏藝術的魅力。

## 二

要打破創作上的蹈襲和沉悶局面，提高創作水平，創作出內容健康，意境新穎，詩情洋溢的作品，郭熙在《林泉高致》中進而指出：必須正確處理師承關係；深入現實，體驗生活；深入觀察自然；嚴肅創作態度：

他首先說：“人之學畫，無異學書，今取鍾、王、虞、柳、久必入其彷彿。至於大人達士，不局於一家，必兼收並覽，廣議博考，以使我自成一家。”我們今天讀到這些話，不得不佩服他識見的精辟，他不但在理論上這樣提倡，在實踐中也是身體力行的。《宣和畫譜》也提到他“稍稍取李成之法”，黃山谷也說到郭熙在蘇才翁家臨摹過六幅李成的畫。的確，在他的作品中是可以洞見到李成的風貌。但他是不拘泥於一家之法的，從他留給我們的作品中，還可以明顯的看到關同和范寬的影響，甚至可以追溯到王維的足跡。傳統技法，是前輩從辛勤的藝術勞動中掌握到的繪畫規律，諸如章法和筆墨上的法則，虛實、隱顯、縱橫、聚散、起伏、頓挫、緊緩，強弱等等……。學習傳統就是要用前輩已發見和掌握的規律來解決新的問題，完成新的任務，輕視傳統的學習，就必然沒有“法度淵源”而成爲無源無根之境況，就不能發榮滋長。當然，在學習傳統的時候，要警惕泥古不化，要“不局於一家”，“兼收並覽”，取各家之精華，融會貫通，郁然出之，棄各家之糟粕，總結經驗，避免重蹈覆轍，切忌株守一家，專事“仿某某派”，要敢破敢立，善破善立。

緊接着郭熙指出了第二個重要問題：深入生活，觀察自然，崇尚自然。在《林泉高致》的《山水訓》一章中，他將體驗生活，深入觀察自然的變化規律，總結出一套寶貴經驗，告訴人們自然是多變的，豐富多彩的，希望人們引起足夠的注意。

他說：“山形步步移”，在觀察山的時候要“近看”，“遠數里看”，“山形面面看”，觀者要了解山形因視者之角度之變而異（就是透視變化關係），同時要領悟“四時之景不同”，朝暮、陰晴的“變態不同”的道理，才能使一山而兼數百山之形狀，使“一山而兼數百山之意態”。只要深入觀察，就可發現和認識事物

## 幽谷圖（國畫）

郭熙



的規律，抓住“嵩山多好溪，華山多好峯，衡山多好別岫、常山多好列岫，泰山特好主峯……”的典型形象，概括其特徵。還提醒人們要注意掌握真山、真水的精神和特色（也就是自然的個性）：“真山水之川谷，遠望之以取其勢（形勢結構）近看之以取其質（形象結構）”，“春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡”的四季的變化。只有入微的洞察和體驗，在熟悉自然和理解自然的基礎上，才能表現出“畫之景外意”，“畫之景外妙”。他還特別指出要克服觀察自然的“不淳熟”，否則就難以表現出“山之高者、下者、大者、小者，崑崙（應爲崑）向背，顛頂朝揖”之美。通過深入自然山水，全面地觀察山水氣勢，對於自然物象的狀況和性質進行深刻的觀察研究，有了深切的感受和理解，以抒寫千變萬化的並且有個性的詩意境界。達到“山情即我情，山性即我性”的“物”“我”兩融的情境，開拓新的意境，突破陳套，創作出富有生氣，引人入勝的作品來。

矯正時弊，欲求出新，繁榮創作，其流在傳統，其源在生活。但是，作品的優劣終究歸於畫者之心，出於畫者之手。郭熙提出了他的第三個主張：端正態度，嚴肅認真地創作。

他主張，凡一件作品，不管是鴻幅巨製或是扇面冊頁，都必須“注精以一之”，“神與俱成之”，“嚴重以肅之”，“恪勤以周之”，否則就會出現“迹頓懦而不決”，“體疎率而不齊”等一系列的弊病。他自己是做出了表率，據其子郭思所述，其父作畫，意在筆先，每當他思考不成熟，精力不專注的時候，就放筆思索，有時一、二十天不去動筆，一俟成竹在胸才放筆揮灑，意出筆端。他對自己創作一絲不苟。總是反覆醞釀推敲，“已營之，又撤之，已增之，又潤之，一之可矣，又再之，再之可矣，又復之，每一圖必重覆始終，如戒嚴敵，然後畢事”。這是何等嚴肅的態度！

郭熙繁榮藝術創作的主張，經他的創作實踐及其成就，充份證明是引之有效的，是具有積極意義的。

根據各種史料的記載及郭熙傳世的作品，證明他是宋代傑出的山水大師，在我國美術史上佔有一定的地位。我們現在能看到的一些他的作品裏，明顯地看到，郭熙在後來的藝術勞動中，虛心學習前代大師，提高自己的藝術修養和基本功的鍛鍊：重視從現實生活中吸收營養，提高了表現技法；在創作中嚴肅認真，“亦能自發胸臆”，“多有自得”，所描繪的山水作品貴能獨創，以自成家。他用筆禿而較大，粗壯而渾厚，富有中鋒的含蓄性，墨韻濕潤，瀟灑融和。在構圖上，境界清曠，能達到妙處，很注意描繪雲霧空濛，風雨晦明的變幻，可望，可行，可遊，可居的情境；高遠、深遠、平遠的形勢和四時的變易，能生動地表現出山水

# 藏書章與藏書票

王登泉



我國歷代文人學者多愛博覽羣書，藏書自然成了終身的嗜好。比較講究的人或書法收藏家們常常鐫刻金石、製章留印，即“某某藏書”“某某收藏”“某某珍藏”也有採用自己喜歡的閑章代替，往往蓋印於扉頁，加上篆刻家的精心製作的藏書章便不脛而走，逐漸流行起來。相傳在宋朝宣和年間除用於書畫碑帖以外已經通用於圖書專集，算是藏書章的先聲。宋、元之後，明清書畫家更是樂於此道。

買書藏書加蓋印章其目的是標明書籍所有，本來是藏書家個人愛好，却給後人留下一點追本溯源的線索。人們買回書笈之後，總愛在書的第一頁右下角鈐上一方朱紅的印記，替這本新書增添些色澤，以留作紀念之意。藏書章的大小以個人的喜好而定，一般在2—4厘米之間為宜。形狀多為正方形、長方形、圓形、橢圓形和不定形。現代藏書章的內容除篆有章主的姓名癖好之外，根據各人的需要加刻有人物、動物、圖案，給藏書章增添了新時代特點和裝飾趣味。

正同我國的藏書章一樣，西方藏書家另有一種標明收藏書笈的喜好，那就是藏書票。藏書票源於歐洲，這種藏書票大都有票主的姓名，或冠以HIS BOOK（意為我的書），國際上通用是EX·LIBRIS。根據世界上第一張藏書票的出現遠在一千四百八十年以前，是在一位名叫勃蘭登堡的藏書上發現的。書票的內容是畫一小天使手執盾牌，盾牌形狀似牛非牛。十五世紀以來，德、法、英、意、俄、美等國先後興起藏書票，以後遍及亞洲各國。唯有日本的藏書票發展甚快。日本在本世紀四十年代初期就創立了全國性的藏書票協會，並利用“書窗雜誌”逐期發表書票作品，出版《日本書票協會通訊》、《現代日本書票集》以促進書票藝術的交流發展。

藏書票上除刻有圖案之外，必須刻有藏書者的姓名，有時刻上藏書者的門第、身份和癖好。因藏書票是一種小型的版畫藝術，一般大小限制在3—10厘米之間，在藝術形式上採用木板、銅板、石版畫居多，其它如絲網版、紙版、剪紙等形式也常運用。藏書票的題材極為廣泛，人物、風景、花卉魚蟲、飛禽走獸、風雨雷電、山川草木、文房四寶，現代生活，歷史傳說等等都可成為書票的創作題材。在藝術風格上也是豐富多彩的，無論工筆、寫意、抽象、寫實、變形、浪漫手法亦可各具巧思，任其發揮。總之藏書票這種袖珍版畫是以小巧、精緻見長，盡可以把畫家的創作才華，興趣愛好與藝術修養充分地顯露出來。

綜上所述，藏書章乃是我國傳統的篆刻藝術，是我國古代文化藝術的一個組成部份。它們是以文字為主，在形式上與內容上有著鮮明的民族特色。而藏書票則是西方傳來的一種小型的袖珍版畫，它具有圖文並茂的特點，同樣可以反映出創作者的民族特色與藝術風格來。而這兩者都有相同的作用。它們都是藏書家的專用圖記，也是書笈藝術不可缺少的一部份，同時，還是書笈史學家研究藏書人和書史的物證。

藏書票作為一種版畫藝術，它較之藏書章在內容和形式上更豐富、美觀，更富有藝術品的欣賞價值，而讓羣眾所喜愛珍藏。版畫家們在創作藏書票時，能將以中國的藏書章巧妙地溶和在藏書票之中，讓高雅、別具風味的藏書章成為藏書票中不可缺少的部份，這同中國畫上的題款，用印一樣重要，既可增強繪畫的意味，也可增強形式的美觀，使之成為具有中國特色的藏書票。我認為這是中國藏書票發展的必然趨勢，當然，就目前來講我國的藏書票藝術還在發展之中，還得需要從實踐到理論的不斷探索。事實上任何藝術形式的發展都離不開民族形式這個源泉，也只有植根於我國生活的肥沃大地，才能創造出具有中國特色的藏書票藝術形式來。



的“景外意”、“景外妙”，《宣和畫譜》記載他在“高堂素壁，放手作長松巨木，回溪斷崖，崖岫巉絕，峰巒秀起，雲烟變滅，掩靄之間千態萬狀”。和李成相比，有出藍之譽，當時的評論者推許他“獨步一時”，無人可及。從我們現在能見到的《早春圖》、《古木遙山圖》、《幽谷圖》、《山村圖》、《溪山秋霽圖卷》、《關山春雪圖》、《秋山行旅圖》、《窠石平遠圖》……等畫中看到，的確如文獻所談：“施為巧瞻，位置淵深”。鄧椿在《畫繼》中把他的作品列為“銘心絕品”，難怪沈存中這樣說過：“克明已往道寧逝，郭熙就得新來名”。王穉登在跋《溪山秋霽圖卷》上題到：“李成郭熙，並宋名手，一時畫院諸人爭效其法。”他的作品竟引起了大文

豪蘇軾的詩興，題詩曰：“玉堂臥對郭熙畫，發興已在青林間……江村烟外雨脚明，歸雁行邊餘疊嶂”。說明他作品是具有豐富、熱烈的情感的。

郭熙的主張在他身上是卓見成效的，對稍後的劉松年、李唐、馬遠、夏珪等人都有影響，直到明清的一些山水名家也大有他的遺風所在。他是李成、范寬、董源之後繼起的山水大師，起了輝映過去與開啓後來的偉大作用。當然，郭熙由於時代的局限，在他的畫論中還有一些剝削階級的功利主義成份。但他對待藝術創作的主張和態度，仍然有我們可以借鑒的地方。

1968年11月初稿 78年修改