

“无我”的钓者与“有我”的钓者

——两宋山水画中渔父形象差异及原因初探

王宇哲

(北京大学 化学与分子工程学院 北京 100871)

[摘要] 渔父是中国文化的传统意象，而渔父形象也广泛出现在两宋山水画中。对比北宋和南宋以渔父为题材的山水画，渔父这一形象在画面中所占比例与人物造型都具有一定的差异，由点景人物变为特写人物，由普通劳动者的形象变为文士的形象。本文选取两宋时期典型的渔父题材山水画进行对比分析，具体讨论了渔父形象从“无我”的钓者向“有我”的钓者的转变及其所代表的不同的山水画审美意趣，并分析了渔父形象演变背后的时代变迁与文人心态转变。

[关键词] 渔父 两宋 有我之境 无我之境 自我观照

一、引言

渔父作为中国文化中的传统意象，最早出现在《庄子》、《楚辞》等文学作品中，是高歌“沧浪之水清兮，可以濯吾缨；沧浪之水浊兮，可以濯吾足”^①的隐居避世的智者形象。魏晋以降，渔父这一意象在山水诗等文学作品中被频繁运用，而渔父形象也相应地出现在大量的山水画中，荆浩、许道宁、郭熙、马远、吴镇等知名画家均有多幅渔父图传世。在《芥子园画传》中，渔父形象被作为山水画的重要题材加以介绍，认为在绘画技法上“持竿击楫，不必画露全身……全然横画一舟，上下塞满，有何妙处。故只宜露头露尾，有余不尽之为妙也。”^②，可见渔父形象在山水画中逐渐形成了成熟的范式。而宋代是渔父题材山水画创作的第一个高峰，北宋李成的《寒江钓艇图》、许道宁的《渔父图》、王诜的《渔村小雪图》，南宋马远的《秋江渔隐图》、《寒江独钓图》、夏圭的《溪山清远图》等作品，均对两宋以后的渔父图创作产生了深远的影响。



图1 秋江渔艇图（局部），北宋，许道宁，绢本设色，48.9cm×209cm，藏美国纳尔逊-艾金斯美术馆



图2 寒江独钓图，南宋，马远，纸本水墨，26.8cm×50.3cm，藏日本东京国立博物馆

在对两宋的渔父题材山水画进行对比赏析时，值得注意的是，北宋山水画中渔父的典型形

① 萧统：《昭明文选译注》（第四册），长春，吉林文史出版社，1992年，第1277页。

② 巢勋临本：《芥子园画传·山水》，北京，人民美术出版社，1982年，第298页。

象与南宋山水画中存在着一定程度的差异。从图1北宋许道宁笔下、在峭拔山峰与苍茫河川中三三两两协力收网的渔翁，到图2南宋马远笔下、在满目肃杀的寒江孤舟上寂寥垂竿的钓客，画家的镜头似乎自远拉近，随着平远构图的全景山水转为特写式的边角山水，渔父也由画面中的点景人物变为画面的中心与主角，而渔父的人物造型也发生了相应的变化。在比较北宋与南宋的渔父图时，类似的差别广泛存在。北宋与南宋山水画中的渔父形象在哪些方面具有差异？渔父形象的差异背后体现着怎样的山水画风格改变？时代变迁如何影响了山水画风格的演进？本文选取北宋与南宋时期典型的渔父题材山水画，从画面比例和人物造型两方面进行对比分析，分别以“有我”的钓者和“无我”的钓者对北宋与南宋山水画中的渔父形象加以概括，并结合时代背景，对两宋山水画渔父形象差异背后的原因做一简要剖析。从两宋山水画中渔父这一形象的变迁中，我们可以管窥中国绘画艺术的发展与文人心态的变化，体会历史的宏大叙事为中国山水画留下的不可磨灭的印迹。

二、画面比例：从点景人物到特写人物

两宋以渔父为题材的山水画中，渔父所占的画面比例有着很大的不同，而相应地，渔父形象在画面中所承载的功能也有着明显差异。



图3 雪江归棹图（局部），北宋，赵佶，绢本设色，30.3cm×190.8cm，藏北京故宫博物院

北宋山水画中的渔父绝大多数作为点景人物出现，相比于画家着力描绘的名山大川，渔父在全景山水中所占的比例通常较小。图3即宋徽宗赵佶所作的《雪江归棹图》局部，虽然画家的画作以“归棹”为题，但相比全景式构图的寒江与远山，渔父的渔船在画面中所占比例很小；整幅画中共有渔船六只、渔父五人，而对它们的表现均是隐蔽而几乎难以辨识的。又如前文所述，图1许道宁所作的《秋江渔艇图》中，虽然画家对于渔父捕鱼情态的刻画细致入微，但考虑到整幅作品的尺幅，渔父本身并非画家所着力表现的主要对象，画面中对渔父的处理更多地是通过描述普通人的生活场景来为画家所作的自然山水增添几分人文色彩；如果渔父占据画面主要地位，或是画家过分刻意地突出渔父的形象，反而有害于作品的意境与表现力。正如《芥子园画谱》中所言：

“山水中点景人物诸式，不可太工……全要于山水有顾盼。人似看山，山亦似俯视看人……方使观者有恨不跃入其内，与画中人争座位。……于一笔两笔之间，删繁就简，而就至简，天趣宛然，实有数百笔不能写出者，而此一、两笔忽然而得，方为入微。”^①

作者通过在画面中寥寥几笔画出渔父这类微小的人物，增添作品的人文气息，但画面的重

① 巢勋临本：《芥子园画传·山水》，北京，人民美术出版社，1982年，第209页。

点仍是全景构图的大山大水。

而一部分南宋山水画中的渔父已经不同于北宋山水画中隐藏于崇山大川中、作为点景人物出现的渔父形象。如图2，画作《寒江独钓图》是对渔父形象的特写，北宋时期的全景式构图转变为极富代表性的边角式构图，马远笔下的渔父已经成为画面的中心和整幅作品的主角，而不再是名山大川的简单点缀。值得注意的是，在很多作品中，即使渔父形象所占画面绝对比例仍然不大，但其所承载的表意功能与北宋渔父图却大相径庭。以《雪堂客话图》为例，如图4，虽然夏圭并未如马远一般把渔父形象处理成人物特写，但整个画面构成已不再是北宋的全景山水，渔父也不再是简单的画面点缀。实际上，《雪堂客话图》中的渔父不仅起到平衡画面的重要作用，并且也是整幅作品情感表达的关键，是全画的“画眼”。在画面中，画家着力营造的温暖房间里对坐的两人，与寒冷江上独钓的渔父形成了极其鲜明的对比，渔父的孤独寂寥跃然纸上，而渔父这一形象也因此承载了作者厚重的情感。仅就画面比例而言，《雪堂客话图》难言是对渔父的人物特写；但就作者的情感表达而言，这幅作品无疑把强烈的情感倾注于渔父这一形象上，渔父形象具有无可替代的重要画面功能。



图4 雪堂客话图，南宋，夏圭，纸本设色，28.2cm×29.5cm，藏北京故宫博物院

三、人物造型：从普通劳动者到文士

除占据画面比例不同外，在两宋以渔父为题材的山水画中，渔父本身的人物造型也发生了一定程度的变化。具体而言，北宋山水画中的渔父多身着箬笠蓑衣、娴熟地收网捕鱼，是普通劳动者的形象；而南宋山水画中的渔父则更多地身着文人装束、寂寥地独自垂竿江中。



图5 秋江渔艇图（局部），北宋，许道宁，绢本设色，48.9cm×209cm，藏美国纳尔逊-艾金斯美术馆

北宋渔父图中的渔父大多是以捕鱼为生的纯粹的劳动者形象。以北宋许道宁的《秋江渔艇

图》为例，如图5，渔父们身着便于劳作的短衣，三两成群，分工明确，画作生动地展现了捕鱼的真实场景，既体现着劳作的艰辛，又不乏亲近自然的闲适。从渔父的人物造型可以看出，作者仅把画中的渔父视为普通的劳动者，捕鱼也仅仅是一种普通的社会职业，渔父这一意象并不具有情感表达的职能。



图6 秋江渔隐图，南宋，马远，绢本墨笔，37cm×29cm，藏台北故宫博物院

而南宋渔父图中的渔父形象则与北宋时迥然不同。如图6所示，在马远的代表作之一《秋江渔隐图》中，画中的渔父身着干净整洁的文人长衫，头上盘有整齐的发髻，独自在舟中酣眠，完全是文人的形象；所谓的“渔隐”只是象征性的精神寄托，而非画中人物实际的谋生方式。作者在画中刻意避免了劳作场景，着力把渔父的日常工作与画中人物相剥离，进一步突出其文士的身份，此时的渔父已经不再是一般意义下作为劳动者的渔父。类似地，在图2与图4中，画家笔下的渔父也已经不再是北宋时期粗缁大布的普通劳动者形象，而或多或少地带上了文人的色彩。其中，图2中马远笔下的渔父更是具有强烈的象征意味。《寒江独钓图》画意取柳宗元《江雪》“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”句，泛舟寒江的渔父象征性地垂竿，但并不期许在如此的寒冷天气下有何钓获；身着长衫、头戴方巾，画中的渔父完全是落寞文士的化身。

四、从“无我”到“有我”：渔父形象与审美意趣

纵观两宋山水画中渔父形象的变化，可以发现，随着画家审美意趣的改变，画家与其笔下的渔父心理距离越来越近，渔父形象逐渐带上了画家的个人色彩。具体而言，北宋山水画中的渔父是普通劳动者的形象，在画面中所占比例很小，是点缀山川的点景人物。对画家而言，渔父与崇山大川、草木山石、鸣禽野凫均可归为客观的景物，而这些景物并无本质区别。画家为了增添作品的人文色彩、表现人与自然和谐共处而在作品中加入人物这一构图元素，而渔父作为乡野生活场景中的一部分入画，作者并未有意选取了渔父这一形象，也并未赋予渔父这一形象以表意功能。郭熙在《林泉高致集》中的观点极具代表性：

“山之人物以标道路，山之楼观以标胜概，山之林木映蔽以分远近，山之溪谷断续以分浅深，水之津渡桥梁以足人事，水之渔艇钓竿以足人意。”^①

① 郭熙：《林泉高致集》，北京，中华书局，2010年。

在郭熙的理论体系中,画家在作品中加入渔父等人物只是为了增加画面中的人文气息,作者在作画过程中冷静地处理包括渔父在内的构图元素,甚少加入自己的情感色彩。北宋山水画更侧重的是对自然的忠实表现,正如郭熙所言:

“……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,取一支竹,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。”^①

在郭熙看来,画山水与画花鸟竹石并无本质不同,都应当不断观察自然、尽可能真实地表现自己所见的景象;因此,在描绘渔父时,所表现的也应当是渔父捕鱼谋生的真实生活图景。我们不妨借用王国维所提出的“无我之境”的美学概念,对北宋山水画的这一审美趣味加以阐发。王国维在《人间词话》中指出:

“有有我之境,有无我之境……有我之境,以我观物,物皆着我之色彩;无我之境,以物观物,故不知何者为我、何者为物。”^②

以此标准判断,北宋山水画追求的无疑是“无我之境”,而北宋渔父图中典型的钓者形象也是“无我”的钓者;画家对画中的渔父并无情感的投射,也几无心理上的共情,与渔父的心理距离较远,而这也正是北宋时期主流审美意趣的体现,北宋山水画中“无我”的渔父形象与北宋画家追求“无我之境”的审美意趣是相互印证的。

需要说明的是,“无我之境”并不意味着画家情感表达的缺失,“无我之境”与“有我之境”在中国山水绘画中也并无高下之分,只不过是山水画发展的不同阶段。正如李泽厚先生在《美的历程》一书中所指出的:

“所谓‘无我’不是说没有艺术家个人情感思想在其中,而是说这种情感思想没有直接外露,甚至有时艺术家在创作中也并不自觉意识到。它主要通过纯客观地描写对象(不论是人间事件还是自然景物),终于传达出作家的思想情感和主题思想。从而这种思想情感和主题思想经常也就更为宽泛、广阔、多义而丰富。”^③

而在南宋山水画中,渔父这一形象渐渐走向了画面的中心,带上了鲜明的文人色彩,越来越成为画家自身情感投射的对象;画家与自己作品中渔父的心理距离越来越近,逐渐把作品中的渔父作为自己的化身,与自己笔下的渔父合二为一,北宋山水画中“无我”的钓者逐渐变成南宋山水画中“有我”的钓者。对很多南宋画家而言,渔父不再是山水之间可有可无的点缀,而成为了画面表意的核心,因此渔父形象在画面中的比例增大,而其衣着也发生了相应的变化,渔父作为劳动者的意义被渐渐抽离,而其作为文化符号的意义则不断加强。无论是图2马远《寒江独钓图》中在满目肃杀中孤舟独钓的渔父形象,还是图4夏圭《雪堂客话图》中举目无友、孤寂沉默的渔父形象,在某种意义上都是作者的自我观照和内心感受的真实表现,画家不再是一个冷静中立的旁观者,而是“以我观物”,笔下的景物便超越了单纯的实景描绘,而带上了鲜明的个人色彩、融入了浓烈的情感表达,这正体现了南宋山水画家异于北宋的审美意趣。与北宋相比,南宋山水画不再满足于程式化的全景山水构图模式,而是把镜头移近,更加追求细节的表现和画面的诗意。李泽厚先生在《美的历程》中指出:

“……北宋宫廷画院在享有极度闲暇和优越条件之下,把追求细节的逼真写实,发展到了顶峰……与细节真实并行更值得重视的画院的另一审美趣味,是对诗意的极力提倡,画面的诗意追求开始成了中国山水画的自觉的重要要求。细节的真实和诗意的追求从北宋后期形成,到

① 郭熙:《林泉高致集》,北京,中华书局,2010年。

② 王国维:《人间词话》,北京,人民文学出版社,1960年,第60页。

③ 李泽厚:《美的历程》,北京,文物出版社,1981年,第280页。

南宋院体中达到最高水平和最佳状态。”^①

正是这一审美意趣的逐渐形成，使得南宋山水画中的渔父摆脱了此前作为点景人物的身份，而成为作者重点突出的对象和情感表达的关键。两宋山水画中渔父形象的变迁背后，正是画家的审美意趣由“无我之境”向“有我之境”的推移。

五、渔父形象背后的文人心境与时代变迁

作为一个传统的文化符号，渔父形象在两宋山水画中的变迁不仅是审美意趣演变的必然结果，也体现着文人心境的大幅转变和时代变迁留下的历史印记。

北宋时期，受到朝廷“重文抑武”政策的影响，大量文人受到重用，宫廷画院兴盛。在这种背景下，渔父这一意象所代表的隐逸思想在画家群体中并不占据主流。郭熙在《林泉高致集》中记录了这样一首描述渔父生活的诗：“钓罢孤舟系苇梢，酒开新瓮鲊开包。自从江浙为渔父，二十余年手不交。”^②虽然文士阶层对渔父潇洒自由的生活不无羡慕，但大多情况下并不会真正动念隐居山林、渔樵为生，因而通常只是把渔父视为普通的劳动者，往往并不会把自己代入渔父身份进行山水画创作。

而在南宋时期，靖康之变的猝然发生、宋室仓皇衣冠南渡对文士阶层造成了沉重的心理打击，南宋朝廷偏安一隅、对外族俯首称臣，而政局黑暗、社会动荡，隐居避世逐渐成为文士阶层的主流思想，而国土的残缺也使得表现残山剩水的边角构图得到了广泛的运用。南宋山水画家强烈的情感表达需求使得他们把情感注入自己的画作，以狷介孤傲的渔父作为自己的精神象征，渔父这一形象也就逐渐带上文士的色彩。

六、总结

渔父形象是两宋山水画的重要题材，而这一形象在北宋山水画与南宋山水画中存在着很大差异，无论是在画面中所占据的比例还是画家对人物造型的处理，都表现出迥然有异的特点。北宋山水画中的钓者是“无我”的钓者，画家把他们处理成必要的构图元素，忠实表现其质朴的生活状态，罕有情感上的寄托与阐发，渔父与画家在心理距离上相去甚远；而南宋山水画中的钓者是“有我”的钓者，画家以渔父形象进行自我观照，把渔父作为自身意旨和追求的象征，此时的渔父形象已与画家本人融为一体。

从“无我”到“有我”，渔父形象的变迁既体现了两宋山水画审美意趣的转变，也是时代变迁的产物。从北宋到南宋，山水画的艺术追求由“无我之境”逐渐向“有我之境”推移，丰富细腻的情感表达与诗意化的细节处理一步步取代了全景构图的崇山大川。而随着历史的变迁和社会生态的改变，画家的心境也发生了巨大的变化，产生了借渔父形象抒情言志的强烈情感需求。从渔父这一形象的改变中，我们可以管窥两宋山水画迥然有异的美学特点，体会到时代变迁及文人心境转变对其艺术创作的重大影响。

① 李泽厚：《美的历程》，北京，文物出版社，1981年，第289页。

② 《宋人画论》，长沙，湖南美术出版社，2003年，第28页。

参考文献:

专著类

- [1] 巢勋临本. 芥子园画传[M]. 北京: 人民美术出版社, 1982.
- [2] 郭熙. 林泉高致集[M]. 北京: 中华书局, 2010.
- [3] 王国维. 人间词话[M]. 北京: 人民文学出版社, 1960.
- [4] 李泽厚. 美的历程[M]. 北京: 文物出版社, 1981.
- [5] 中央美术学院美术史系中国美术史教研室. 中国美术简史[M]. 北京: 高等教育出版社, 1990.

期刊类

- [6] 田耕宇. “渔父”形象与古代文人心态剖析[J]. 西南民族大学学报(社会科学版), 2005(08): 203-207.
- [7] 张繁文. 绘画史上的渔父情结[J]. 南京艺术学院学报, 2005(01): 78-82.
- [8] 罗钢. 七宝楼台, 拆碎不成片断——王国维“有我之境、无我之境”说探源[J]. 近代文学与文化研究, 2006(02): 141-172.
- [9] 杨灿. 世人那得识深意, 此翁取适非取鱼——从古典文学中的渔父意象解读古代文人的“隐逸情结”[J]. 湖南科技大学学报(社会科学版), 2010(13): 102-105

学位论文类

- [10] 徐越群. 宋元山水画中的“渔隐”题材研究[D]. 南京艺术学院, 2019.
- [11] 杨惠娟. 宋元山水画中的渔父题材研究[D]. 中央民族大学, 2011.
- [12] 盛岚. 元代渔父情结山水画中的文人隐逸心态研究[D]. 扬州大学, 2013.