

▲ 北宋王希孟《千里江山图》局部

■ 中华优秀传统文化系列谈

品读山水画手卷时，我们读到了什么

邵仄炯

手卷是中国画形制中最具民族文化特色的，有着独特的表现手段、形式内容、尺寸标准，就连展示与欣赏的方式也有别于立轴、册页、条屏等绘画形式。在没有动态画面的年代，手卷的作者为满足观者对动态图像的心理需求，打破固定焦点的观看模式，想方设法在二维平面中以连续的方式，横向延展画面的时间与空间，从日出至日落，从春暖到冬寒，从上天人地到游江南江北，更有甚者将观众推出出现实场景拉入作者的心灵世界。

随着手卷自右向左横向缓缓打开，一幕幕风景会让你时有惊喜时有期盼。古时手卷的欣赏不是在宽敞明亮的展柜中平躺着，一览无余地接受着观众的检阅，而是如书卷一般逐段打开，逐段阅读。动态的阅读是古时真正欣赏手卷的方式。手卷中除了画芯，还有引首以及卷尾题跋都是补充图像的重要文字信息载体。

在此仅以山水手卷为例，从几个小视角选读数卷，让人们得以窥见卷中的叙事抒情、记忆想象、感知艺术家不同的生命体验，深味中国古代手卷的文化魅力。

手卷中的图文叙事

最早在手卷上出现的山水图像也许就是东晋顾恺之所画的《洛神赋图》，此卷宽27.1厘米，长572.8厘米，绢本设色。手卷的基本规格宽约30厘米，长100厘米左右，当然也有迷你型与高头大卷的不同尺寸，都是根据不同创作题材、意图而定的。《洛神赋图》以曹植名篇《洛神赋》为创作题材。画卷中的山水图像虽“人大于山，水不容泛”，但已具备了晋唐早期的山水画雏形。随着画卷自右向左展开，依次展现了曹植与洛神邂逅、凝眸、惜别与归去的四幕场景，人物与景观交融出现，时间与空间随之延展，静止的画面有了动态的变化与情节的推移。画起伏的山峦，灵芝状的树木，以及高古游丝线条所画出的祥云与洛水，虽不是卷中主角，但伴随着人物场景的推移转换而此起彼伏，画中那股悠远而飘渺的仙气，还有那凄美梦幻般的意境全由此带出。

顾恺之的《洛神赋图》不仅将手卷的形式特点与故事情节发展充分融合，并在对自然景观如：彼岸、平原、洛水、祥云的描绘中交代出空间的转换，让人物的出场自然连贯且具风采。

自《洛神赋图》手卷诞生后，似乎有很多的画家热衷于以此形式来讲述故事，演绎经典文本与名著。北宋年间有一位画史少有记载的画家乔仲常，留下了一幅以苏轼《后赤壁赋》为题材的人物山水画卷——《后赤壁赋图》。在这幅长566.2厘米，宽30.48厘米的手卷中，作者以墨笔白描的技法精心描绘了赋中赤壁的自然场景，将苏轼夜游赤壁的过程展现画卷。

画卷按原文内容依次分为7个场景。卷中又将赋文抄录画旁，图文并茂。起首出现了主人公苏轼、两位宾朋与仆人，人物身后画以淡墨绘出四人的影子，如实地表现了“人影在地，仰见明月”的文意，也借此影子点明了时间。此图中“影”可算开古代中国画“影”之先河。沿小桥进入第二场景的“临皋亭”，

见苏轼一手提鱼、一手拿酒。再向左看：主客来到赤壁崖台上，面对江流饮酒食鱼。第四、五个场景绘苏轼携衣登山，此段密林山石得以呈现乔仲常非同一般的山水画技能；在“距虎豹、登虬龙”处，极具劲勃的线条勾勒出岩石、丛林，山崖之下的水纹线描圆转动。六、七场景分别为泛舟江上、孤鹤长鸣，以及最末苏轼回到“临皋亭”，梦中与道人对话，醒后遥望远山叠嶂。

画卷以主人公的活动为线索，随着时间的推移，场景的更换，手卷如同电影胶片一般，连贯地呈现出似有动态的画面，将文章中的叙事转换为连续的视觉图像。此时手卷中的山水画有了情节的叙述，视觉的延展。乔仲常继承了李公麟素笔白描的文人画语言，在手卷上创作出画史中第一幅“东坡赤壁”，也绘出了画史中第一个“影子”，并让此图真正成为了手卷上流动的一次月光下的赤壁之旅。

除了文本叙事，特定事件的叙事也是手卷画的重要内容，最著名的如北宋张择端《清明上河图》，清王翬等所绘《康熙南巡图》以及历代各类的雅集图卷。这些画卷好比今日影视纪录片，为我们还原了那个年代真实的生活场景。

追求极致的华丽

山水手卷中的叙事性往往与文本、特定场景联系在一起。五代始，山水画已渐渐从作为人物故事、建筑的背景中走出，自荆浩《匡庐图》起，不少五代两宋的山水手卷逐渐以自然山水为主题，表达人与自然愈益亲密的联系。北宋是山水画的成熟期，无论是技法之丰富，取景构图的完备，已能将有尽的山水风光融入咫尺绢素之内。画家以笔墨色彩来格物、阐发理性的秩序与自然的多样。此时的山水不仅是自然状态、人格的化身，甚至成为了理想的国家象征。

公元1100年19岁赵信登基，年轻的宋徽宗开启了属于他的艺术新纪元。在徽宗倾力关心的翰林图画院中聚集了一大批优秀的画家，如李唐、朱锐、张择端，其中李唐的《江山小景》，张择端的《清明上河图》都以手卷的形式描绘了从自然到都市的繁华，这样的极致华丽是宋代院体山水画卷的主旋律。最能体现华丽之美的山水卷莫过于出自当时还未入画院，但已被徽宗视为“其性可教”并“亲授其法”的18岁少年王希孟所绘的《千里江山图》。此卷纵51.5厘米，横1191.5厘米，可谓真正的长卷，所绘千山万壑，峰峦起伏连绵，江河烟波浩渺壮丽，山林间有人物、飞泉、房舍、楼台、林木、花竹、渔舟、游船，远处岛屿相叠，汀渚绵延，水天相接，好一个理想中华丽光明的太平世界。山水是宇宙之大物，人在山林丘壑间游历是见不到山水之全貌的。山水画要将千里之景容纳咫尺绢素，唯手卷的形制才得以在有限之内展示无限的浩瀚。

《千里江山图》的华丽先是表现在空间上，原先在纵向立轴中善于表现的“三远法”此时移至横向的手卷中且连续叠加出现：画者似以航拍般的高视点逐段绘出图景高远、深远、平远的空间感并整合连贯，所以你会发现每一段空间都是丰富且独立完整的画面。全卷展开，群山浮于碧波之中，又似漂浮在宇宙间。

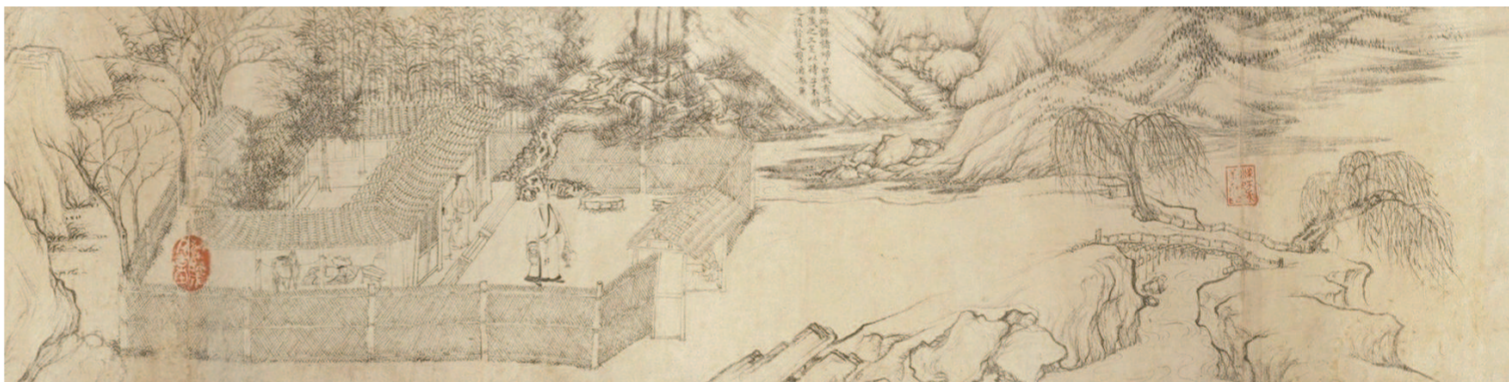
今年央视春晚上，灵感分别源自《千里江山图》与《富春山居图》这两幅举世闻名中国古代山水画的节目《只此青绿》与《忆江南》，双双火出圈。

《千里江山图》与《富春山居图》，采用的均为中国画形制中最具民族文化特色的手卷。而手卷形制恰为山水画提供了绝佳的载体——山水是宇宙之大物，人在山林丘壑间游历见不到山水之全貌，山水画要将千里之景容纳咫尺绢素，唯手卷的形制才得以在有限之内展示无限的浩瀚。从山水手卷中，我们读到无尽的风光，更读到深厚的文化。

——编者



▲ 南宋赵伯驹《万松金阙图》局部



▲ 北宋乔仲常《后赤壁赋图》局部

其次就是青绿设色，昂贵的宝石蓝、孔雀石研磨而成的石青石绿色，披挂在具质感与造型的山体上，经历千年仍显出夺目的光泽。色阶的丰富、渲染的细腻，让青绿超越了晋唐装饰的平面效果，而进入了三维立体的视觉想象。

在此画诞生前三年，徽宗皇帝画完了那件传世的《雪江归棹图》雪景山水手卷，此卷为水墨绢本，虽不足2米，但构图仍具宏阔的视角，极具魅力。徽宗将设色的精妙转化为墨色渲染，烘托出瑞雪丰年的光明和美丽。也许此后他正构思着另一幅更为绚烂的帝国山水长卷，王希孟的出现让徽宗有了实现这一想法的冲动与可能。于是《千里江山图》在徽宗的指点下，借这位天才少年之手绘出了心中期盼的极致华丽与光明。

在阅读与回忆中蜕变

手卷上青绿的华丽，自元代开始渐渐褪色，这种褪色是洗去铅华后沉淀的颜色——不见浮世的华丽却留有历练后的层次，这是一种回忆的颜色，也是艺术家内心的自觉与独白。

钱选的《浮玉山居图》可谓是元代山水手卷的经典之作。手卷纵29.6厘米，横98.7厘米，短小的尺幅中没有宏阔的气势、华丽的青绿，甚至已淡化了“三远”的取景与写真的方式。画面中三组山体的堆积，平面化地置于画卷中，以示作者隐居的浮玉山位于碧浪湖中。树石均以极细的笔触，符号化的形式构建出朴素含蓄的审美气质。这样的表达，既

与客观现实有极大的差异又完全回避了宋代山水视觉惊艳的写真手法。钱选这幅山水小卷似乎不需要打动你，它以一种回忆的方式，缓缓诉说着自己隐逸的生存状态。画家的笔墨极为理性而谨慎，小心追逐悠悠的古风。淡彩的设色与水墨调和是华彩尽褪后本色的凝练。这样的画卷需要你暂时放下心中的诉求，贴近它，甚至走进它，去阅读画家的心灵独白。

与钱选亦师亦友的元代画坛翘楚赵孟頫曾请益于钱选，问“何为士夫画”，在相互聊天中悟得了文人山水画“与物传神尽其妙也”的真谛。1295年自大都回至吴兴的赵孟頫为好友周密创作了山水横卷《鹊华秋色图》，撩起了老友对祖居山东济南风光的丝丝乡愁。

手卷右侧为华不注山，左侧为鹊山，俱是济南著名的景点，画作以实景为题但并未写真，在创作手法上完全是运用了记忆和阅读的经验。据款识所知，画家南归家乡，凭借记忆将两山构思在同一画卷，并置于一派秀丽的河泽之上。近观两山与林木，披麻皴、荷叶皴以及勾树画水的线条，均取唐代王维、五代董巨之法。史料记载，赵孟頫曾从大都南归带回了大量的名画，其中便有董源之山水。在他的绘画理论中极重“古意”，即对前代优秀传统的继承和致敬。赵孟頫此卷的笔墨与设色，均是对唐、五代画风以及宋画青绿设色的借鉴修正，以阅读古画的经验与审美来构建自己的作品。明代书画家董其昌窥得真意，在题跋中写道：“吴兴此图，兼右丞、北苑二家。画法有唐人之致，去其纤，有北宋之雄，去

其纤……”可谓一语道破。赵孟頫另两件，《水村图》卷与《双松平远图》卷均以记忆与阅读的方式化繁为简、创变古意，开拓了文人山水画卷的新境。文人的山水画卷拒绝了对宏大繁复的场景叙述，多在个性化的私密场域间抒情，所以尺幅上也少见长卷巨制而多为一掌把握的短幅小卷。

生命肌理的留痕

山水画是一种时间、空间在画卷中的留痕，时空周而复始亦变化无尽，如果手卷可以足够长，也许可以永远无尽地画下去。在画史上有一幅手卷，前后画了三四年仍未完成，若不是受画者“无用师”催促，也不知作者何时才能收笔，这件“兴致所至”“逐旋填割”，将近七载方算完成的山水卷，即是元代画家黄公望的《富春山居图》。画家以富春山脚的一处远景作为画卷起点，展开画卷随即引领观者至山中、山前、山后，并以游观的视线寻觅樵夫的踪迹，江面的渔舟。

山水画笔墨由宋代写真发展到元代写意，黄公望以即兴书写的笔意点树勾石，一切景物不见刻画，皆由笔墨随心而生，于是建立了一套由淡及浓、随时随画、随画随改、不断生发的作画方式。画卷笔墨的留痕如同作者的心电图，在心率的波动中得见生命的自由生长。于是画卷上不只是富春山的物质形态，时空的变化，更是呈现出作者与作品双重的生命肌理。黄公望在《写山水诀》中提及画山要“折搭转换，山脉皆顺，此活法

也”。“活法”二字应是画出具有生命体验感之山水画的重要法门，也许还是黄公望这位全真教徒一生修得的体悟。长卷中“浑厚华滋”的笔墨正是一种能够永远画下去的生命肌理。行文至此我突然寻思：王希孟耗时半年，透支极大的精力与体力，以生命的代价完成的《千里江山图》这一宏伟的命题创作。如果时空翻转，他的老师不是赵信而是黄公望，聪慧的王希孟一定会悟到世间还有另一种可映照生命的画技，天才也许不会早逝，也许《千里江山图》会呈现出另一番样貌。

明清之际有两位以极具个性的笔墨在山水手卷中传达强烈生命体验的画家：龚贤和石涛。现藏故宫博物院的龚贤60多岁所绘的积墨山水卷《溪山无尽图》中，全卷丘壑皆为近景，密集而封闭，除几处茅舍点缀外空无一物，全然一片极幽极静、孤寂绝俗的意境。这正是与他“性孤僻，与人落落难合”的个性与生命体验相关。这样的无人之境前代画卷中几乎不见，唯有倪云林的空亭平远与之遥相呼应。可惜倪瓒的山水手卷我们从未得见，无人之境的创造也只此龚贤一人了。

清初创新型艺术家石涛有一件《搜尽奇峰打草稿》的山水卷，手卷不算长却是作者知名度最高的作品之一，其理由不仅全卷淋漓地传达了画家的艺术生命，更在于卷中的画题与跋文显露出作者鲜明的绘画理念。作为中国画手卷重要的组成部分——题跋，也是手卷欣赏的重要内容。此卷首右上方作者以隶书题写“搜尽奇峰打草稿”七字，旗帜鲜明地亮出了不同于当时四王摹古为主流的创作理念。卷尾楷书跋文以郭熙“可望可游可居”的言论引发了画家创作需感受“江南江北、胡桥断岸、林峦翠滴、飞岩坠日”的自然造化，既呼应了画题也强调了游历体验的重要。继而觉察沉迷“此某某家笔墨、此某某家法派”以致出现“犹盲人之示盲人，丑妇之评丑妇”的弊病，画家敏锐的艺术直觉和批判性由此可见一斑。画卷中群山危崖、林木奇石皆非某时某地的风景而是游历归来后一扫画谱习气的活泼心象。石涛笔墨与龚贤决然两极，后者守寂前者张扬，但皆在艺术中打磨出生命的丰富肌理，这也是以各自不同的生命轨迹和体验在画卷中创造出奇峰奇境。

（作者为上海师范大学美术学院副教授）



▲ 元代黄公望《富春山居图》局部