



▲王希孟《千里江山图》(局部)

这个秋天,北京故宫博物院和纽约大都会博物馆同时举办中国山水画大展——

愿“千里江山”重启我们对于山水的感知力

品读中国古代山水画的三个视角

邵仄炯

近日北京故宫博物院推出“千里江山——历代青绿山水展”,以北宋王希孟的《千里江山图》为主轴,上溯隋唐,下至元明,展现了一个辉煌瑰丽的山水世界。与此同时,远在大洋彼岸的纽约大都会博物馆自金秋起举办“溪山无尽:中国山水画传统”主题大展。中国的山水画作为中国文化艺术的重要载体,正得到世人的广泛关注与喜爱。

山水画作作为优秀的民族文化,其根基深厚,文脉广茂,绵延千年至今不绝。然时代更替,文明前行,科技与资讯的

突飞猛进,改变了我们先前认知、欣赏自然的视角与思维。中国画的笔墨、程式与自然的关系,也被今日高科技带来的视觉图像所替代或转换。抛弃了笔墨,离开山林追逐文明的都市人一时忘怀了那份林泉之心,但作为中国人,自身的血脉中原本应有欣赏、理解山水画的基因。如今借助两地山水大展的多元呈现,或许可以在当下语境中重新激发我们暂时丢失或遗忘的那份对山水的感知力。

我想,在独立、成熟的山水画出现之前,远古先民们印象中的自然,是洪荒、神秘、威严的神灵,然而有了山水画,自

然变得有序、亲近与可爱了,我们能在山水中逍遥与卧游。待到《千里江山图》绘出,成就了江山一统、宇宙在手的特殊寓意,由此,中国山水画有了征服自然的想象力。这时,艺术与科学似乎相遇,它们各自用理性与感性、形象与逻辑不同的思维方式来探索宇宙间的物质与精神。南朝的宗炳曾在《画山水序》中提出“山水以形媚道”的观点,道出山水画的要旨——即完美地体现、认识、阐释道的存在与变化。无论师前贤、师造化,历代山水画家的笔墨程式、图像构建,都为能更好地体现这一理想而不息地探索与创造。

平面与立体的演绎

无论中西绘画,自古以来画家一直为在二维的平面中显现立体的三维世界而不懈追求,从而创造了不同的观察方法和技术手段。然而从这一梦想终于实现之日起,绘画又重新开始有所思,它要重新回归——回归平面,回归绘画本身的纯粹。从达·芬奇的《蒙娜丽莎》到毕加索的《亚维农少女》,从李成的寒林到米友仁的《云山图》,绘画的天真与自由让读者的眼睛一时难辨真实与虚幻。于是,如果将一部中国古代山水史一分为二,那么晋唐宋元是山水画从平面走向立体的过程,而元明清的山水画就是由立体渐渐回归到平面的另一条画脉。

在上半部中,从顾恺之《洛神赋》中的树石造型到展子虔的《游春图》,画家努力用线的勾勒和色的渲染表现山石的形态,原先的“人大于山,水不容泛”的平面化处理也渐渐过渡到了人物与

五代两宋的画家创造了笔墨的皴法,直到《千里江山图》,宋代山水画最终创造了一个平面之中可行、可望、可游、可居的立体空间

山水的恰当比例。游丝描的高古始终是平面的行云流水,总不及提按顿挫的勾勒更能接近自然的形态。唐代的大小李将军将极尽线条之能事,将山水的立体演绎又推向了新的高度,《江帆楼阁图》的丛树品类丰富姿态尽显,《明皇幸蜀图》的山体营造繁复而真实,随着观画视点的游动,“蜀道难”的立体世界仿佛让你身临其境。在“因性之自然,究物之微妙”的尚理、格物思想下,一树一石均以真为贵。五代两宋的画家在师造化中创造了笔墨的皴法,大大丰富了表现立体的手段,奔奔皴的爽朗、刚健,画出了北方山石的硬度与质感,披麻皴的连绵与韧性又真实地传达了江南山水的灵动与滋润。直到《千里江山图》,宋代山水画最终创造了一个平面之中可行、可望、可游、可居的立体空间。

元代山水追求的不是立体的写真,

而是开启了从立体回归平面的纯绘画的新方向,依托书写的笔墨语言开始从自然的公共空间回归到作者内心的私人空间。元代文人笔下的平面不能等同于山水画初始时期的平面面貌,它是历经了宋代立体技艺之后的平面绘画,同时化入了书法性的用笔。元画借宋人山水风格与气象,简化立体的物质真实,留存了水源与笔墨作为绘画审美的主角。赵孟頫的《水村图》是董源《潇湘图》平面化的精编版,《重江叠嶂图》又是李郭风格的书写版。松雪斋中的“小学生”黄公望画有一幅《九峰雪霁图》的全景式山水;远望如荆关之体,气势堂正,近观笔迹寥寥,物象简括。立体的真实此时只存恍惚印象,留给你的只是平面之中的萧散笔意与内心独白。元人的绘画比起宋人山水那是视觉上的另一次挑战,脱离了立体的真实之后难怪知音甚少……

水墨与青绿的变奏

《千里江山图》的青绿是对中国山水传统的一次回望,更是对晋唐青绿的致敬与挑战。在一个18岁少年的画笔中,他将远久的古意在宋代的绢素上焕发出了青春的光彩。经过了唐五代的探索——写实造型与空间营造的问题似乎已经解决,因此宋人的青绿可以将注意力集中在色彩魅力的尽情显现。《千里江山图》明艳、大胆得前无古人,层层厚涂,白粉提醒,辉煌耀目,天空的颜色上深下浅,五色斑斓的山水漂浮在宇宙之中,显得辽阔而神秘。再现赵伯驹、赵伯昂的《江山秋色》的青绿似不比王希孟的耀眼灿烂,而更有种雍容富贵的流华,青绿的流淌,稳健而得体,是一种成熟的风韵。赵伯昂的《万松金阙图》,水墨与青绿相融相间,既有自然主义倾向又具典雅与文气,开文人青绿山水之先河,成为了吴门文、仇青绿一脉的宗祖。相比前代的辉煌、浪漫与自然主义的情调,入元以后的青绿大相径庭,钱选

王维的水墨渲染法一出,让墨色变幻出焦、浓、重、淡、清甚至更多的色阶,水墨有了代替色彩表现自然的可能性

的《浮玉山居》从形式到技术均冷静、内敛,他的青绿是回归古意的隐逸色彩,是回避引起视觉惊艳的感官刺激,而转向了更为理性的次序以及平面装饰的趣味。山水画的水墨与青绿在唐宋之际一直交相辉映。王右丞的“体涉古今”,董源的“水墨类王维,着色如李思训”,均表明了色与墨的两种技法在当时的画家笔下兼而有之。王维的水墨渲染法一出,让墨色变幻出焦、浓、重、淡、清甚至更多的色阶,水墨有了代替色彩表现自然的可能性,然仅有墨的层次和单线的勾勒,水墨山水不足以与青绿相媲美,待到两宋的画家们从师造化中提炼出了更多的水墨画法——笔法、皴法、墨法的全面成熟,最终超越了青绿时代勾线涂抹的单一技能。范宽《溪山行旅》中豆瓣皴的坚实,郭熙《早春图》中卷云皴的氤氲,董源《潇湘图》中披麻皴的弹性与松弛,这些新鲜的水墨语言将不同地域、风貌的林木山石已表现得淋漓尽致。

自元代始,笔墨营造了一个个性栖息的山水空间,笔墨与心性的交融也成为了后代至今山水画的永恒命题

多以书法形态进入绘画,不纯以写真为能,于是转向追求心源。心源是人的个体在自然中的缩影,绘画中的自然实则是个体心源的觉醒与显现外部形式。

山水画家用笔墨的勾、皴、擦、点、染以及飞白、破墨、积墨、没骨等多样性的技法,在纸张绢素上留下丰富的形迹,这形迹是画家眼中和心中的山水,更是不同画家各自不同的心迹。此时笔墨是形象,也是心象。元四家中倪云林的笔墨最为高洁,实则源于其心性的印照——孤傲、寡言、洁癖。他笔下的山石以折带皴为之,用笔顿折转换于一瞬间,简练率意、干净利落。画面取景一江两岸,寒坡瘦石,三五株秀木,简之又简。他晚年漂游寄居于太湖间,逸笔草草的笔墨似人间烟火,孤傲冷峻,寒气袭人。与此对比的是,他的好友王

希孟的《千里江山图》出自王希孟之手。而在宋代画史文献中,却找不到关于王希孟的任何记载。“王希孟”这个名字之所以出现在人们的视野里,是因为《千里江山图》卷后缀的跋文。其中蔡京一跋尤为关键,正是它保存了有关画家的第一手材料。蔡跋云:“政和三年闰四月一日赐。希孟年十八岁,昔在画学为生徒,召入禁中文书库。数以画献,未甚工。上知其性可教,遂诲谕之,亲授其法。不踰半岁,乃以此图进。上嘉之,因以赐臣京,谓天下士在作之而已。”

这段话写得很简单,大意是,画家原本在画学作生徒,后来不知何故进了文书库这样管理档案的机构作司吏。好在得到徽宗赏识,亲授画技,乃成此画。政和三年(1113),徽宗又将画赐给了蔡京。这里面提到画的作者名“希孟”,但姓氏不详。在明以前的文献中,无可徵引,至明代偶有以“希孟”为“王希孟”者,不过裴一,尚且没有定论。直至清初,梁清标题跋,宋举以其全名入诗(见《论画绝句》),其姓名才最终成为定案。

有关《千里江山图》的作画时间,亦有疑异,因为明确的纪年“政和三年”只是徽宗赐画的时间。后一句“希孟年十八岁”,不论按上文“皇帝赐画”,还是启下文“进画经过”,都说得通。也就是说,蔡京受赐时,王希孟18岁,和王希孟呈画、年18,两解均可。

有学者按照后一种说法,将成画时间上推至崇宁末至大观初(约七八年前),此说恐怕不确。因为审下文“上嘉之,因以赐臣京”与上句“乃以此图进”,文意十分连贯,可见两件事相去不远。即便按后一种说法,此画也应当完成于作者17至18岁之间。

至于作画的动机,常能见到这样一种看法,即将王希孟呈画的时间,与蔡京起复的时间(政和二年)相系,来暗示二者可能存在的某种授受关系。



山水描绘的是山川、河流、草木,表达的则是人与宇宙永恒和谐的关系。画家借笔墨中的山水传达出自己的心性与心境,这是对自然映照的一种方式,也是对生命个体的一种认知。

左图为马远《踏歌图》,上图为夏圭《溪山清远图》(局部)。

解读

《千里江山图》留下多少疑团

倦圃

连日来,观众为了一睹《千里江山图》的真容,“故宫跑”又现。这幅长达11.9米的团卷,被誉为“近千年来青绿山水第一神品”,其盛名堪比《清明上河图》,而关于它的研究状况,却不甚明朗,近千年来留下诸多疑团,甚至至今难解。

今天,人们皆称《千里江山图》出自王希孟之手。而在宋代画史文献中,却找不到关于王希孟的任何记载。“王希孟”这个名字之所以出现在人们的视野里,是因为《千里江山图》卷后缀的跋文。其中蔡京一跋尤为关键,正是它保存了有关画家的第一手材料。蔡跋云:“政和三年闰四月一日赐。希孟年十八岁,昔在画学为生徒,召入禁中文书库。数以画献,未甚工。上知其性可教,遂诲谕之,亲授其法。不踰半岁,乃以此图进。上嘉之,因以赐臣京,谓天下士在作之而已。”

这段话写得很简单,大意是,画家原本在画学作生徒,后来不知何故进了文书库这样管理档案的机构作司吏。好在得到徽宗赏识,亲授画技,乃成此画。政和三年(1113),徽宗又将画赐给了蔡京。这里面提到画的作者名“希孟”,但姓氏不详。在明以前的文献中,无可徵引,至明代偶有以“希孟”为“王希孟”者,不过裴一,尚且没有定论。直至清初,梁清标题跋,宋举以其全名入诗(见《论画绝句》),其姓名才最终成为定案。

有关《千里江山图》的作画时间,亦有疑异,因为明确的纪年“政和三年”只是徽宗赐画的时间。后一句“希孟年十八岁”,不论按上文“皇帝赐画”,还是启下文“进画经过”,都说得通。也就是说,蔡京受赐时,王希孟18岁,和王希孟呈画、年18,两解均可。

有学者按照后一种说法,将成画时间上推至崇宁末至大观初(约七八年前),此说恐怕不确。因为审下文“上嘉之,因以赐臣京”与上句“乃以此图进”,文意十分连贯,可见两件事相去不远。即便按后一种说法,此画也应当完成于作者17至18岁之间。

对于此画的创作环境,虽然无从措手,不过倒是可从风格史的角度,作一番追索。一个十七八岁的少年,画这么长的卷子,不可能仅仅依靠写生或想象,这里面必然有他曾在画院作生徒时习得的那些技巧,也一定无法摆脱前辈画家所建立起的视觉形象。

古代艺术史研究学者傅熹年在《王希孟〈千里江山图〉中的北宋建筑》一文中,分析了北宋民居的一些典型样式,顺势指出了一个看法,即“从画中表现了大片竹林和江干平野之景来看,所反映的应是江南景色,和常见的北宋画中多画北地风光者不同。”

这所推测的北宋画,我们可以试举几例,譬如李成《晴峦萧寺》、范宽之《溪山行旅》,都是危峰兀立,下临深谷,一派北方山水的样貌。当然这也可能是出于立轴构图的缘故,不过与《千里江山图》创作时间十分相近的另外两卷宫廷绘画——李唐的《江山小景图》和徽宗的《雪江归棹》,虽是平远构图,也能大致辨认出是北方山水的样式。

我们将《千里江山图》同这些画作个比较,可以发现,傅氏的观感大致无误。这是视觉经验带给我们的好处,这种经验既包括山水的样式,也包括笔意的分野。从画面来看,前景的山石形态圆润,意象平和,远景的江渚横拖出长脚,更显得舒缓中和。江干芦荻萧散,药竹、杂树掩映,确实更似江南的风光。

从笔墨来看,这张卷子虽设色艳丽,但与北宋以前习见的青绿山水画法并不相同。由唐代李思训、李昭道父子二人开创的青绿山水一格,往往先以纤细硬瘦的墨线勾勒,再敷设石青、石绿及赭石等色,给人密丽的美感。传为赵伯驹《江山秋色》也属于这一路。而此卷的山石结构则全以短小的披麻皴出之,笔趣显然更近于董、巨一路的“南宗”画法。

今人谈山水,大抵脱不开董其昌“南北宗”论。“南北宗”理论,自被晚明的文人阶层广泛接受以后,便裹挟着整个画史,始终处于美术史理论中的显要地位。我们不能说《千里江山图》属于南宗,但从其风格取向来看,确实更近于南宗的趣味。

至于这种趣味属于王希孟,还是徽宗,或是北宋当时的宫廷或上层文人,还须留待以后再作探究。

(作者为中国美术学院人文学院在读博士)

不过并没有明确的资料指出是受何人之意,即使是第二手材料也渺不可寻。

倘若此说确然,那么“官绢”的来源必然出自宫廷,应当无误。并且作为宫廷物资,其使用也应有定制。从留存的宋代文献来看,“官绢”往往和御书或御赐相系,譬如《欧阳文忠公集》引韩琦“云鸾拂官绢”诗就是首叩谢皇帝赐书的诗,可见此画是投意而作应当是可信的。

不过并没有明确的资料指出是受何人之意,即使是第二手材料也渺不可寻。

倘若此说确然,那么“官绢”的来源必然出自宫廷,应当无误。并且作为宫廷物资,其使用也应有定制。从留存的宋代文献来看,“官绢”往往和御书或御赐相系,譬如《欧阳文忠公集》引韩琦“云鸾拂官绢”诗就是首叩谢皇帝赐书的诗,可见此画是投意而作应当是可信的。

倘若此说确然,那么“官绢”的来源必然出自宫廷,应当无误。并且作为宫廷物资,其使用也应有定制。从留存的宋代文献来看,“官绢”往往和御书或御赐相系,譬如《欧阳文忠公集》引韩琦“云鸾拂官绢”诗就是首叩谢皇帝赐书的诗,可见此画是投意而作应当是可信的。

倘若此说确然,那么“官绢”的来源必然出自宫廷,应当无误。并且作为宫廷物资,其使用也应有定制。从留存的宋代文献来看,“官绢”往往和御书或御赐相系,譬如《欧阳文忠公集》引韩琦“云鸾拂官绢”诗就是首叩谢皇帝赐书的诗,可见此画是投意而作应当是可信的。

倘若此说确然,那么“官绢”的来源必然出自宫廷,应当无误。并且作为宫廷物资,其使用也应有定制。从留存的宋代文献来看,“官绢”往往和御书或御赐相系,譬如《欧阳文忠公集》引韩琦“云鸾拂官绢”诗就是首叩谢皇帝赐书的诗,可见此画是投意而作应当是可信的。