

《千里江山图》的美学精神与价值追求

楚小庆

【摘要】北宋绘画因宋徽宗及其前后多任帝王的重视和持续投入而高度繁荣,取得了辉煌成就,王希孟《千里江山图》则因其风格和水平成了标志这一时代的典型作品,并承前启后,成为青绿山水创作风格成熟的标志和里程碑。宋代理学“格物致知”哲学思想落实到绘画创作上,表现出探微知著、务求精准的艺术标准和美学追求,加上北宋“丰亨豫大”审美价值理念与徽宗描绘赵宋江山、服务国家治理的根本政治需求,是促成该作产生的直接因素。北宋国家艺术教育层面的教学实践导向和以苏轼为代表的文人画表现论美学思想,促使其绘画风格实现了历史性重大转向,并转化为既要精准,又要神韵,重在神韵,超越写实的具体要求。此外,该作还鲜明体现了中国传统文人士大夫崇尚的“中和唯美”美学思想和实用主义价值观念,以及文气雅致的中国传统审美标准,如宋代文官政治体制影响下的多元审美观念、“宋韵”美学风格、“清雅”价值理念、“尚意”主流审美意识形态等。由此,其创作思想实现了重大转折,青绿山水创作也进入了成熟期。该作品的诞生是多方合力的结果,与当时盛行的艺术精神表现、文化价值追求和审美风尚表达之间有着密切联系。

【关键词】《千里江山图》;北宋绘画;青绿山水;美学精神;文人画

【作者简介】楚小庆,南通大学艺术学院(江苏 南通 226019)、南京博物院(江苏 南京 210016)。

【原文出处】《南京大学学报》:哲学·人文科学·社会科学,2023.6.61~75

【基金项目】国家社会科学基金重大项目(23ZD02);国家社会科学基金艺术学项目(21BA021)。

引言

北宋是中国历史上在经济社会发展与文化艺术创造两方面均实现高度繁荣的一个典型时代。在此阶段,各艺术门类均有不同程度发展,而绘画则因宋徽宗及其前后多任帝王的重视与持续投入而取得了更为显著的成就,造就了中国历史上各绘画门类共同繁盛的局面。仅就山水画而言,从六朝萌芽到唐代发展、宋代成熟兴盛,再到明清繁荣鼎盛的过程中,王希孟《千里江山图》青绿山水长卷因其风格和水平,当之无愧地成了时代的标志和艺术史高峰作品,同时也是该门类中具有极高创作水平的典型代表。从东晋顾恺之《洛神赋图》,到隋代展子虔《游春图》,再到大小李将军李思训、李昭道父子的青绿山水和金碧山水创作,再到北宋王希孟《千里江山图》,到南宋初赵伯驹、赵伯骕的作品,再到元代赵孟頫、明代董其昌,直至清初“四王”山水成为“南宗正脉”“国朝正统”的鼎盛时期,此路径中,王希孟《千里江

山图》起了承上启下的重要作用,是中国青绿山水画艺术风格成熟的重要标志和一座富有转折意义、承前启后的里程碑。该作的出现不是偶然现象,而是与当时的历史文化背景密切相关,是时代的产物,更是经济社会全面发展的硕果。

《千里江山图》是民族艺术的典型代表,其命运也与国家、民族紧密相连。该画作的诞生传世,不仅创作过程复杂,而且递藏历程艰辛,多次从宫廷中散落民间,最后又峰回路转,可谓荣华与苦难同在、华彩与辛酸同行,是国家与民族文化发展的缩影。“诗是一种比历史更富哲学性、更严肃的艺术,因为诗倾向于表现带普遍性的事”^①,亚里士多德在《诗学》中关于文艺真实性与典型关系的论断,也可说明该作品与时代的关系。该作局部细节写实,整体又为雄浑的大写意风格,构图内容具有现场写生的积累,对自然景观与人文情节的描摹反映有个人的理解,拥有现实的基础,真实反映了当时社会的生产生活状

况。与该作密切相关的宋徽宗、蔡京等文化生活圈层与社会制度因素,都在促成此作产生的过程中有重要的影响。该作反映了北宋社会现实生活的真实场景,揭示了时代的文化特征与创作的普遍性和典型性,同时也传递着这个文化艺术普遍繁荣时代中的美学精神与价值追求。

王希孟《千里江山图》青绿山水长卷(以下简称《千》卷),是在北宋这个极为特殊的社会环境中,结合政治、经济、文化、民俗等各方面因素,在当时社会运行制度体制框架下结出的一个硕果,包含很多不可复制的必要条件。王希孟创作《千》卷之时,也正是中国青绿山水开始进入蓬勃发展的历史成熟期之时。该作不论是艺术构思、技法水平,还是作品尺幅、规模形制,都是中国艺术史上表现传统大写意青绿山水画题材的典型作品与杰出代表。北宋之后,王希孟创作《千》卷巨幅青绿山水的历史盛况始终没有重现。清初宋荦在《西陂类稿》卷十三《论画绝句》中曰:“宣和供奉王希孟,天子亲传笔法精。进得一图身便死,空教肠断太师京。”诗后附注云:“希孟天姿高妙,得徽宗秘传,经年作设色山水一卷,进御,未几死,年二十余。其遗迹只此耳。徽宗以赐蔡京。京跋云:‘希孟亲得上笔法,故其画之佳如此,天下事岂不在乎上之作之哉。今希孟已死,上以兹卷赐太师臣京,展阅深为悼惜云。’”^②《千》卷既是在中国青绿山水发展的历史成熟期中结出的硕果,也是在北宋徽宗当政的那个特殊时期中,于诸多特殊政策和社会条件下综合产出的一件标志性典型作品,是当之无愧的民族瑰宝。

宋代文化艺术的繁荣兴盛和集大成特点,成就于并表现在这个时代造就了其他时期不可比拟的文化高峰。王希孟《千》卷成为艺术历史上的高峰和时代标志,既有历史发展的必然性,又有时代赋予的特殊性与偶然性,其中包含了多方面社会文化因素的共同影响。北宋政治经济文化的全面发展和艺术生产的繁荣兴盛,导致儒家思想(理学)、文人意识等当时盛行的哲学思想和文化思潮,对艺术创作的审美观念与时代风尚产生了深刻影响,探理寻规和技术改进致使创造能力增强,知识整理和新技术运用在当时社会中盛行,这些都共同促成了《千》卷的创作思想动机、技法工艺运用和美学风格形成。由于受

当时社会整个文化生态环境以及创作者个人生活、工作环境的影响,该作的创作构思、技法运用、美学内涵和形式表现都明显融入了宫廷审美趣味、文人意识和院体画风格。

一、审美价值理念

(一)格物致知:绘画创作中探微知著、务求精准的艺术标准和美学追求

对文化艺术发展影响最大、根源最深的社会因素是思想观念的变化。宋代文化艺术思想观念的变化,同样受到哲学思潮的影响,其中影响最大的就是自北宋中期盛行的理学,追求“格物致知”,崇尚探寻“理”也即规律、准则所在,带来了思想文化界的深刻变化。

自隋唐以来,唐宋八大家的出现已成为时代标志,其中有唐代古文运动领袖韩愈和柳宗元、宋代古文运动核心人物欧阳修和“三苏”,以及临川文学代表人物王安石和曾巩,这充分说明当时社会风尚中已形成了较为普遍的文人意识和较为浓厚的文学艺术氛围。在唐代李思训青绿山水出现之后,直至北宋中期到南宋的“程朱理学”文化思潮日渐兴盛之间,文人画观念开始逐步在艺术、思想、文化界盛行。

在两宋这个集前朝大成的时代,“知识整理的需求导致周敦颐和朱熹创立了理学”,在当时,“对新儒家而言,理是赋予万物以内在本质的统治原则”,所以,“北宋绘画表现出来的浓郁的现实主义风格——无论是山石皴法,还是花鸟形式,或者是舟船结构都可以看成是对可见世界的深刻而微妙的检视,由此而形成新儒家的哲学表达方式”^③。程颢为宋仁宗嘉祐二年(1057)进士,与弟弟程颐共同奠基了北宋理学,其三传弟子的学生即南宋朱熹又作了继承发展并形成了“程朱学派”,认为“万物皆只有一个天理”,天理是万物的本源,“人伦者,天理也”,“物皆有理”,需要以“格物致知”寻求其中之“理”,深刻探究世间万物的内在规律,并依此建立规范与准则。这种影响是划时代的,其中最重要的是作为社会主体的人的自我意识和精神追求的觉醒。

对于万事万物之“理”的探寻,对于“格物”方可“致知”的路径方法要求,致使绘画风格中的“写实”手法在宋代达到了极致,最为典型的代表即为由宋徽宗亲自领衔创作的大批花鸟作品。这些作品采用

写实的现实主义手法,对于动物羽毛和花朵盆景等自然景物的细致刻画发挥到了极点,甚至要求画家精确画出花卉自身状态的不同时节特征。如当时京城开封新建成龙德宫,徽宗钦命翰林图画院待诏完成壁画装饰,工程完工后,徽宗亲临龙德宫壁画装饰工程的施工一线视察并验收画作,看后对参与本次壁画绘制工程的作品均不满意,唯独对其中一位少年画家的作品赞赏有加,“独顾壶中殿前柱廊拱拱《斜枝月季花》,问画者为谁。实少年新进。上喜赐绯,褒锡甚宽,皆莫测其故”。后来大家才得知,其缘由是少年的创作达到了徽宗要求写实绘画精细入微的标准,即“月季鲜有能画者,盖四时、朝暮,花、蕊、叶皆不同。此作春时日中者,无毫发差,故厚赏之”^④。原来少年的画作细致表现了一年四季中春季正午时分月季花瓣、花蕊的样态,且毫发无差。这种处于国家层面的写实性对景写生要求对当时的绘画风气和审美导向产生了重大影响。这些对花鸟景物现实进行极致刻画的审美表现做法,表达了对“格物致理”探微知著的思路 and 态度。

北宋社会的整体文化生态和王希孟的个人工作、生活环境,决定了徽宗倡导的审美标准和价值追求必定会深入影响《千》卷创作实践。宋代作为一个经济文化繁荣发展的时代,“这个时期的皇帝可能是中国历史上最有修养的”,而在“皇帝之下,支撑着政府的知识分子形成了精英集团,他们可以在皇帝面前坐着讨论国事,发表不同意见,言论自由”。宋徽宗具有典型的儒家思想和文人意识,“徽宗对宫廷画家控制非常严格,他常常提出用于创作的画题,设置使画家获取功名和地位的考试”,“徽宗对这些画家的要求并不是画院的现实主义风格”,“他对浅显直白的回避和对理念的玩味,在某种程度上和文人画有些相近”,但是,“作为画家的徽宗皇帝却从不放任宫廷画家自由创作,他对宫廷画家在形式和趣味上都有严格要求”^⑤。这些要求落实到绘画创作实践中可概括为思想自由、法度严格、重视形式、表现内涵。用这一标准来对应和概括此时的美学思潮和社会主流创作的审美文化特征,是恰当和符合现实的。

(二)“丰亨豫大”审美价值理念与描绘赵宋江山、服务国家治理的根本需求

以宋徽宗为代表的中央皇权在审美价值观念上的

积极倡导与国家层面的政策支持,是王希孟创作完成《千》卷的必要条件和重要前提。

宋徽宗的绘画创作实践,来源于其一贯秉承的艺术审美思想,服务于其治国思想体系和维护赵宋江山社稷的考虑。徽宗在崇宁三年(1104)创办画学,崇宁五年(1106)又由独立办学改为隶属尚书省下属国子监,后又划归内侍省下属翰林图画院,总属翰林院,其被重视程度愈发明显,绘画行业及其从业者在政府运行和治理体系中发挥的作用也越来越重要。《史记·孝武本纪》司马贞“索隐述赞”曰:“孝武纂极,四海承平。志尚奢丽,尤敬神明。”^⑥汉武帝时期经文景之治,天下太平,一片生机勃勃。北宋社会发展到了徽宗时期,又何尝不是如此。自宋真宗景德元年(1004)宋辽签订澶渊之盟始,北宋历经真宗、仁宗、英宗、神宗、哲宗五代帝王治理,呈现为连贯的太平时期,仁宗年间更经历了40年的繁荣安定期,王安石变法又使神宗年间实现中兴。徽宗即位之后,经济社会文化艺术等各方面的“丰亨豫大”更为明显。这是北宋社会在国防安全、社会安定、经济繁荣、文化艺术繁荣兴盛、政府行政运行平稳、人民生活富足无忧的情况之下,必然出现的社会现实状况。

宋徽宗对当时画家技艺水平和创作能力的不满,是因当时社会上的自由画家群体已日益成熟壮大,但同时又与皇家宫廷士大夫群体的艺术鉴赏水平、美学趣味不一致,其各自为政的审美价值导向与描绘表现“四海承平”的政治需要之间已拉开了距离。在当时封建社会条件下,“四海承平”日久,就会“志尚奢丽”,而为了追求“承平”稳定、表现“奢丽”繁华,则会走向“尤敬神明”。利用中央皇权将画家群体集中团结、有效组织起来,以形成统一的思想意识形态,组成能战斗的艺术“战线”,以描绘大宋江山,塑造万世楷模,就成了当时迫切的政治需求。“志尚奢丽”的典型体现即为宫廷御用画家群体的海量巨作,其中大部分被编入《宣和睿览》图册。王希孟创作的巨幅青绿山水长卷《千里江山图》即是“志尚奢丽”要求之下产生的典型代表作品。“尤敬神明”落实到社会现实中,最直接的体现则是围绕“天地君亲师”原则,为历代帝王宗亲修建宗祠、供奉牌位和整理收藏御集遗物等,在社会实践中,其典型体现即为北宋时期在包括三省六部架阁库房在内的国家档案

馆库房系统建设工程之外,又统一建成运营的11座中央皇家档案馆御用文书库房。

宋徽宗采用的开画学以培养人才、教学示范、临摹实践等具体措施,都是为了改革原有宫廷绘画风格,实现对绘画审美趣味和创作观念方向的引导,并以此为工具,实现对服务于整个社会治理的意识形态价值观念的引领,以上诸措施如兴建画学、转隶国子监、并入翰林院、延续前朝并高度重视中央皇家档案馆建设,以及从画学优秀毕业生中招录拔尖人才进入中央皇家档案馆管理徽宗个人艺术档案资料,皆为围绕维护赵宋江山社稷服务的意识形态实施过程中,所呈现出和被采用的诸多举措、工具与文化载体。

经济基础决定上层建筑,在“四海承平”、百姓生活富足无忧基础上生发出来的“志尚奢丽”“丰亨豫大”倾向,其作为一种意识形态,一旦折射或反映在绘画实践上,就必然会表现为“丰亨豫大”的审美观,并衍生出相应的价值观。作为成语,“丰亨豫大”本意是形容天下兴盛、一派富足安定的太平安乐景象。《周易·丰》载:“丰。亨,王假之。勿忧,宜日中。彖曰:丰,大也。明以动,故丰。王假之,尚大也。勿忧,宜日中,宜照天下也。”《周易·豫》载:“豫。利建侯、行师。彖曰:豫,刚应而志行,顺以动,豫。豫顺以动,故天地如之,而况建侯、行师乎?天地以顺动,故日月不过而四时不忒。圣人以顺动,则刑罚清而民服。豫之时义大矣哉。”“象曰:由豫,大有得,志大行也。”^⑦但到后来,其含义发生了改变。宋魏了翁《代南叔兄上费参政》曰:“自丰亨豫大之名立也,而财用日耗。”^⑧宋朱熹《朱子语类》云:“宣政间有以奢侈为言者,小人却云,当‘丰亨豫大’之时,须是恁地侈泰方得,所以一面放肆,如何得不乱?”^⑨《宋史》云:“时承平既久,帑庾盈溢,京倡为丰、亨、豫、大之说,视官爵财物如粪土,累朝所储扫地矣。”^⑩元袁桷《书彭忠毅汝方赠官诰后》云:“呜呼!丰亨豫大之说行,驯致靖康,长驱中原,皆望风迎降。”^⑪可见后来才引申为批判奢侈挥霍,多指好大喜功、享受浪费,以致产生了强烈批判。与“丰亨豫大”价值观及其思想倾向相对应,在当时的艺术表现形式上,服从于国家治理需求,必须重建一整套崭新的审美标准和价值体系,并用全新的绘画语言和代表艺术高峰的名家巨作来展现这种思想内涵和文化倾向。宋徽宗时代的总体文化状况就是由于衣

食富足、四海承平,故此志尚奢丽,所以,以宫廷审美风尚为标志,四海歌舞升平、以敬神明,以此光宗耀祖、泽被后世,期盼赵宋江山永固、万古长青。

作为“志尚奢丽”的典型体现,宋徽宗在王希孟创作完成《千》卷过程中曾多次亲往指导,从构思“小稿”至未填色的“墨稿”,均须由其逐步把关。《南宋院画录》引明代朱寿镛《画法大成》曰:“宋画院众工,必先呈稿,然后上真,所画山水、人物、花木、鸟兽,种种臻妙。”^⑫《画继》则记载:“故一时作者,咸竭尽精力,以副上意。其后宝篆宫成,绘事皆出画院。上时时临幸,少不如意,即加漫漶,别令命思。虽训督如此,而众史以人品之限,所作多泥绳墨,未脱卑凡,殊乖圣王教育之意也。”^⑬徽宗朝“独丹青以上皇自擅其神逸,故凡名手多入内供奉,代御染写,是以无闻焉尔”^⑭。宋徽宗“诲谕”并“亲授其法”并非一种单独面向王希孟的偶然现象,不是个案,而是对外宣传、贯彻其艺术创作观念和审美价值倾向的路径方式,以及贯彻其治国思想的具体实施过程。如在画学和翰林图画院教学中,宋徽宗每月都要照例安排三次以古画鉴赏为内容的现场教学活动,“每旬日,蒙恩出御府图轴两匣,命中贵押送院,以示学人”^⑮。而《千》卷作为国家级主题性创作重点工程,首先需要贯彻的就是宋徽宗的艺术创作理念和审美价值倾向。而宋徽宗的绘画美学思想如果能逐一落实到《千》卷作品中,就自然会成为构建整个北宋时期宫廷绘画美学思想体系的一个坚实的注脚,也是在宋徽宗主导建构“丰亨豫大”美学价值观念思想体系的过程中,一个鲜活的案例呈现。

从绘画创作的角度看,也正是徽宗皇帝的耳提面命、一举一动,才令身在画学和中央皇家档案库房工作的王希孟得以心领神会、耳濡目染。宋徽宗持续几年的亲自调教,促使王希孟在创作构思和技法实践中不断努力和积极调整方向,以在绘画创作实践中不断靠拢和最终实现这一审美价值趋向。所以在《千》卷创作中,王希孟的构思和技法运用都明显融入了文人意识和宫廷审美趣味。

二、绘画美学风格

(一)既要精准,又要神韵:国家艺术教育官方标准中的美学韵味与艺术精神表达

北宋中期以后,苏轼、王安石、米芾、程颢、程颐

等诸多大家开始不断引领文化潮流,儒家思想在艺术领域中广泛渗透,在绘画创作技法和美学思想领域,典型的文人画思想开始出现并日趋成熟。

在文人画中,绘画作品本身的艺术性和描摹刻画、客观表达的再现性创作要求,是让位于创作者主观的表现性创作审美要求的,侧重于个人思想意趣的美学表达。落实到具体绘画创作的美学风格和审美表现中,就是讲求气韵生动和韵味表达,追求美学意蕴,崇尚写意,避免简单写实模仿,注重表达审美观念的内涵。相反,如果只是照葫芦画瓢,没有神采气韵,仅停留在像与不像的层次上纠缠,即使画得再像、再细腻、再优秀,也只能是下等作品。这一点,在书学与画学的招生考试评判标准中也可见一斑。

北宋画学的书画招生官方考试要求中,对美学韵味与艺术精神表达的方向和标准,是要求能在艺术创作中表达出“高古”的“意韵”,此条目也被明确作为最高标准和应试要求。书学标准要求为:“考书之等,以方圆肥瘦适中,锋藏画劲,气清韵古,老而不俗为上;方而有圆笔,圆而有方意,瘦而不枯,肥而不浊,各得一体者为中;方而不能圆,肥而不能瘦,模仿古人笔画不得其意,而均齐可观为下。”^⑧画学标准要求为:“诸画笔意周全,不模仿古人而尽物之情态,形色俱若自然,意高韵古为上;模仿前人而能出古意,形形象其物宜,而设色细、运思巧为中;博模图绘,不失其真为下。”^⑨以上不论书学,还是画学,其划分的上、中、下三等标准是明确的。

宋代《画学令》记载:“诸补试外舍,取文理通者为合格,俱通者以所习画定高下,每二人取一人,余分亦取一人。”^⑩其中明确提到录取以“文理通者”作为合格标准,俱通合格者“以所习画定高下”,但“定高下”的具体标准没有提及。《宋史·选举志》记载:“考画之等,以不仿前人而物之情态形色俱若自然,笔韵高简为工。”可见强调创新,要求不落俗套,要具有写实功底,俱若自然、活灵活现,又要笔韵高简,有韵味、气息高古。赵彦卫所述分为三个等级的画学评判标准。是根据“三舍试补、升降以及推恩如前法”^⑪原则,比照套用书学的上、中、下三等评判标准而确定的。对于当时已被提高至与太学同等地位的国子监书学、画学,其作为国家科举选拔体制“指挥棒”的招生考试标准,所发挥的社会影响和导向性作

用,都是其他因素无可比拟的。这一美学标准和审美导向,在当时的文人士大夫群体中已取得了广泛共识,“夫以画学之取人,取其意思超拔者为上,亦犹科举之取士,取其文才角出者为优。二者之试,虽下笔有所不同,而得失之际,只较智与不智而已”^⑫。显然,画学招考的社会导向,就是在创作中要体现出鲜明的“尚意”表现,要求作品的创作水平和创作者个人的才华修养都要相当出众,而且要从作品创作能否表现出取意超拔、文采飞扬的状态中,判断出创作者理解方向的对错和思想境界层次的高低。

在这里需要强调的是,画学招生考试“上”等次的具体标准中,崇尚写意,要求气韵生动和美学韵味表达,不是说不需要画的“真”和“似”,也不是说可以撇开像与不像的要求来随意乱画,而是在客观反映、真实描摹万物且已达到“真”的基础上,继续超越像与不像、似与不似的初级层面,进而达到气韵生动的标准要求,其关键是要通过作品表达出韵味和个人美学价值倾向,反映和表达出深层次的艺术精神,其实这也大致等同于“逸品”“妙品”“神品”等标准。而且,这个审美判断的价值标准,也正是苏轼“论画以形似,见与儿童邻”(《书鄢陵王主簿所画折枝二首》)思想内涵的真正指向。

(二)重在神韵,超越写实:苏轼的表现论美学追求与文人画精神内涵

以苏轼为代表的文人画思想对《千》卷绘画风格的形成产生了重要影响。以苏轼为代表的文人士大夫群体主导的文人画思想,是整个中国传统绘画表现主义风格的先声。中国绘画由此开始不再追求仅用完美、繁缛、复杂的技法开展写实性创作,转而追求用笔墨韵味实现对作品艺术水平的超越性表达,以作品审美意蕴和气韵涵养来表现和传达文人思想,尝试用作品表达个人思想追求、传递价值理念。此后一直延续、演变至明代董其昌、清代郑板桥等,这些书画名家在创作中以个人理解直抒胸臆,用笔墨方式表达个人理想抱负和精神寄托,重在以此表现个人审美精神及价值追求。

当代对于苏轼文人画思想的理解尚存偏差,其指向并非要求创作者可以随心乱画,或者画家自己想怎么画就怎么画,而是需要“带着镣铐跳舞”,是需要先做到“真”,然后再进入“神”的层次。同样是苏

轼《书鄱陵王主簿所画折枝二首》中,在“论画以形似,见与儿童邻”的后一句话“天工与清新”^⑧,其实是对文人画创作标准的回答,此句是其思想要害所在。文艺界特别是书画界中的传统观点,大都认定为文人画就是戾家画,也即由文人士大夫群体中的业余爱好者信手拈来创作的外行画,其实这根本不是苏轼的原意。苏轼的论点是,如果仅追求“似”与“不似”或“像”与“不像”,把艺术创作标准停留在这个初级层面上,那么这个认识就太过幼稚了。从六朝到宋代已有七八百年时间,中国画不论是山水画还是花鸟画都已发展得相当成熟,绘画创作就是要在画得好、像(似)、真实的基础上,再上升至更高层级,达到“天工与清新”的标准,也即要求在描摹真实、技法纯熟的基础上达到自然天成、清新脱俗、气韵生动、意韵高古的境界,关键是在作品创作中要拥有和体现出个人审美观念和价值追求理念,在形象和意蕴之间形成意象表达,以传达表现个人在审美精神层面的寄托和追求。所以,在艺术理论界的传统认识中存在的这些误解,大都源于只强调文人画在主观上侧重表达个人寄托甚至可以因此随意涂抹,而忽视了苏轼始终强调的作为绘画创作基础的像、似、真的原则要求,以及对“工”的技法程度要求。这一类认识目前还相当普遍。

在《书鄱陵王主簿所画折枝二首》中的另一句诗“诗画本一律”,则形象说明了苏轼的另外一个立场和重要观点,他实际是在为艺术自身原本非常低下的社会地位寻找提升的法理基础。苏轼依靠其个人强大的社会影响力,努力把绘画艺术提升到了与文学同等重要的社会地位上,这是绘画艺术发展史上开天辟地的成就,也是中国历史上关于绘画艺术地位及其作用认识的从未有过的思想高度和理论概括,对当时及此后的艺术史发展走向和艺术理论体系建构产生了重要影响,具有历史的里程碑意义。此后千年之间,艺术家的身份和地位因此开始逐渐发生改变,广大绘画从业者开始可与文人士大夫群体平起平坐,社会各界逐步开始改变认为绘画者即工匠匠人低人一等的世俗看法。如当年郭熙、李唐等书画名家在朝堂之上如此受宠,但因为并非经科举考试层层招考、逐级接受国家正规教育的科班出身,还是不可避免地被文人士夫另眼相看。米

芾在著文中常以“书学博士”自居,而很少提及甚至有意避开自己的另外一个重要身份“画学博士”,从中即可见一斑。

正是在这种情况下,以“论画以形似,见与儿童邻”为代表的文人画思潮,在此时成为标志着文人意识觉醒成长的新风尚,中国艺术史上“绘画的核心重在表现而不是再现”的思想及其创作风格自此滥觞,不论是在山水绘画还是花鸟题材创作中,不简单追求形似而重在表现个人意趣追求、表达美学观念的写意风格开始出现并兴盛起来。受苏轼表现主义美学思想的影响,中国画在创作理念上开始超越过去完全照搬、刻意描摹的初级创作状态,从眼中之竹,到胸中之竹,再到手中之竹,艺术创作的形象表现不再是以原样照搬方式刻画自然山水,而是在创作思想与技法表现上直抒胸臆,摹写个人胸中之竹,描绘自己眼中看到、心中理解的名山大川,以及创作者个人所认为的、集大成的、理想的山水景物样貌集合。

《千》卷创作完成于1113年,苏轼则早于此,生活在1037至1101年,其先后得到仁宗赵祯、英宗赵曙和神宗赵琐三代帝王赏识,又被宋高宗追赠“太师”,谥号“文忠”,作为北宋名臣和文化领军人物,其文化影响力延续千年。王希孟正是在这种社会文化风尚发生变化、艺术风格与审美观念成熟转折的生态环境中,在“再现”“表现”两种美学思想和价值观念的交融状态及交叉影响下,创作完成《千》卷的。

所以,北宋时期中国画创作中写实与写意美学风格同时出现且并行不悖、各自大行其道的盛况,都共同反映在了《千》卷这件具有里程碑意义的青绿山水巨作中。

(三)成熟鼎新,汇集大成:青绿山水创作的蓬勃发展与美学风格的重要转型

王希孟创作《千》卷之时,正值中国青绿山水绘画经过七八百年的发展积累,进入一个蓬勃发展的历史成熟期之时,《千》卷本身即为此标志和里程碑。不论是《千》卷的画面组织、构图表现,还是其制作工艺、技法细节,数百年创作实践的集大成与绘画经验的历史积累,都成为助推其铸就历史高峰和成为时代杰作的现实因素与有力支撑。

两宋是整个中国山水画史发展的重要转型期。中国的青绿山水绘画技法发端于六朝,其早期代表

人物及作品是东晋顾恺之设色绢本《洛神赋图》，该作品画面色彩典雅鲜丽，整体构图表现富于装饰性，画中山川树石画法幼稚古朴，描绘树石的技法和造型构图都还不成熟，体现了山水画的早期特点。隋代展子虔《游春图》是中国最早出现且完整的青绿山水作品。《历代名画记》中曾评价此阶段山水画创作出现的一些问题，曰：“其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山……”^②这些问题在《洛神赋图》中体现明显，《游春图》的出现，则结束了“人大于山，水不容泛”的稚拙阶段，促使中国山水创作进入“青绿重彩，工细巧整”的新阶段。^③之后从唐李思训、李昭道父子起，到北宋王希孟创作出《千》卷，到南宋初的赵伯驹、赵伯驊，再到元代赵孟頫、明代董其昌，青绿山水创作经历了漫长的发展成熟过程。在青绿山水从萌芽到兴盛的过程中，不论是作品的尺幅形式和创作规模，还是其社会关注度和文化影响力，《千》卷都当之无愧地是青绿山水绘画成熟期的标志性作品。

时代造就了不朽杰作，作品也同样推动了时代发展，《千》卷在这个由兴盛到成熟的历史转型过程中发挥了积极的促进作用，推动了该绘画门类创作技法和形式风格的完善。

在北宋特别是徽宗治下，政府官方先是于崇宁三年(1104)建立了中国历史上第一个皇家美术学院“画学”，后又在画学成立六年后即大观四年(1110)将画家们重新并入翰林院直属图画局，“严格的正统观念导致装饰性的、繁缛的风格成为宫廷旨趣的主流”^④。在对技法进行强调和总结的基础上建立一整套完整的规则体系，是一个绘画门类自身发展走向成熟的必要条件和重要标志。《千》卷由此拥有了程式化的技法运用、中和唯美的形式风格、完整系统的笔墨色彩表现能力，以及成为历史集大成之作的机遇与可能。机缘巧合的是，北宋由于理学的“格物致知”思想与苏轼的文人画表现论美学思想同时出现，表现忠实摹写和重在结构装饰的写实性作品，与重在表达思想、体现美学意趣的写意性作品一起，在同一个历史时空中绽放异彩。同时，这一时期也是中国传统审美文化表现由两汉盛唐的雄强转向两宋社会的文治柔美，再至明清时期的繁缛华丽风格的转折点之一，以花鸟景物写生为代表的传统现实主义

绘画创作在这一时期特别是徽宗年间得到繁荣发展，而米芾、米友仁父子又以“米家山水”的水墨写意绘画实践开启了文人画创作的先声，唐宋八大家引领的文人意识和苏轼的表现论文人画思想都深刻影响了整个宋代，并贯穿明、清直至近代中国。所以，王希孟的旷世之作《千》卷在整体大写意青绿山水绘画风格的宏观表现中，又采取写实性的细节刻画手法将当时人民的现实生活搬入画幅之中，这种兼济天下的胸怀和兼容并包的风格将这件青绿山水绘画作品定格在一个无法超越的艺术史高峰之上。

故此，在展子虔《游春图》之后，出现王希孟《千》卷是历史发展的必然结果，这是顺应历史潮流和社会发展趋势且经过漫长孕育发展、不断积累经验之后，综合各方因素结出的一个时代硕果。《千》卷不论是艺术构思、技法水平还是作品尺幅、规模形制，都是中国艺术史上以传统写实手法描绘表现大写意题材的青绿山水绘画典型作品及杰出代表，该作不仅推动中国青绿山水画创作达到了一个历史上的巅峰时期，而且其诞生也因此成为一个具备里程碑意义的新的历史转折点。

三、艺术审美标准

(一)“中和唯美”美学思想和实用主义价值观念

《千里江山图》长卷整体呈现出了工整细致、清新秀丽、中和唯美、文气雅致的美学风格特征，尤其是其创作思想和美学原则中遵循的中庸之道，符合文人士大夫群体一贯秉承的传统美学价值理念和中国传统艺术的审美评判标准。

“中庸之道”是艺术创作标准，更是人生行为准则。在西方伦理学学科范畴内，古希腊亚里士多德秉持的“中道”思想是该体系的核心概念和衡量伦理观念也即善的价值标准。在价值层面上，本质为善的人格之美在于“中道”，中道伦理价值观及其行为准则的关键点和核心，在于人对自身社会行为“度”的相对性与绝对性的统一和把握。“中道”的希腊文是“mesotetes”，其本意为“居中”，中文词汇与此相对应有“中道”“中庸”“适度”等。中国哲学思想中关于“中道”的阐释由来已久。与亚里士多德同时代的孟子即主张“中道而立”（《孟子·尽心上》），强调在教育实践过程中不要偏离道的准则。《礼记》之《中庸》篇中记载孟子以“大匠不为拙工改废绳墨，羿不为拙射

变其轂率”来强调“从容中道，圣人也”，以此例说明做人的标准与做事准则。以上理念都蕴含了中庸、适度、和谐共生的目标和导向含义。《论语·学而》则记载了孔子强调“礼之用，和为贵”的处世思想和行为准则。后来又由此衍生出“和而不同”哲学思想，成为中国哲学思想中区别于西方的伦理价值观。可见，不论是中国还是西方，从行为准则到为人处世，再到处理人与人、人与自然、人与社会之间的关系，“中庸”“中道”“中和”思想都是得到公认的社会道德伦理和人的行为准则。这一思想落实和贯彻到艺术创作活动和作品画面呈现中，也就是最基本的美的原则“和谐统一”，其典型体现即为以“中”“和”来表现“美”，传达“美感”的审美价值标准和思想观念。这一审美标准具有人类社会的普遍意义。

王希孟《千》卷在艺术精神格调与审美境界表达上，都符合中国传统审美文化的内涵标准，也顺应和呈现了艺术创作发展的必然要求。从现实主义表现和反映历史的角度看，其画面中大量关于建筑、桥梁、渡口、舟船、农舍、草庐、书院的细节描绘，其工整细致的结构处理，均使其成为摹写表现中国传统建筑造型、结构、形制和历史风格的最早、最细致的山水画作品。从门类艺术风格上看，青绿山水门类的创作风格非常符合中国传统文化“内省”和“向内观照自身”的审美要求，具有中和之美。《千》卷的美学风格既不像“金碧山水”那样富丽堂皇，富有浓重的装饰意味，又不像“浅绛山水”那样清雅素淡，而是走了中间路线、体现了中和之美，在画面处理中去掉了“金粉”描摹浓重的刻意感和装饰感，同时又避免了在视觉效果上过于平淡和装饰意味的不足，作为艺术品能够给人精神一振、耳目一新之感，整体清新典雅、明净秀丽，为绘画作品的上乘之作。

唐代大小李将军李思训、李昭道父子二人，祖上为皇家宗室且连续五代为官，在文化意识上，受其自身生活成长的社会阶层、生活环境、物质条件、价值观念的综合影响，开创了符合其生活条件和成长环境的“金碧山水”绘画技法。客观来讲，金碧山水画对后来中国山水画的发展也产生了深远影响。作品中金碧辉煌的山色虽然装饰意味浓厚，看起来也尽显富丽堂皇，得到了众多帝王将相的喜爱赞赏，但这种审美风格属于宫廷绘画追求的美学范畴，其折射

了创作者自身审美思想内在深层中奢靡尽显、纸醉金迷的社会生活样貌，以及与此匹配的审美意趣追求，是其追求富贵享乐审美观念的一种外化反映。但这种透露着奢靡、张扬着权势的金粉气息，恰恰又是历代文人雅士所不追求和趋避的，也是与中国传统文化中以黑、白、灰色为主旨表现的水墨艺术精神相悖离的。

所以，张彦远在《历代名画记》卷二《论画体工用拓写》中说：“夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化亡言，神工独运。草木敷荣，不待丹碌之采，云雪飘扬，不待铅粉而白；山不待空青而翠；凤不待五色而粹。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。夫画物特总形貌采章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。”^⑤张彦远认为大自然千变万化，即便是把绘画中的所有颜色用全、形貌细节刻画都与写生景物完全一致，恐怕也难以表现大自然的神工与风采，而且用色彩和造型来进行面面俱到的摹写，还会神采全无，此实为大忌。这段话形象叙述了色、形、貌的具象描绘与物象本质的意象表达之关系，阐述了中国山水画由金碧风格发展为水墨风格、在创作技法上“以墨代彩”的原因和美学观念转变过程。

山水画创作的另外一个方向为浅绛山水，如张择端《清明上河图》，这类作品在创作技法上以淡红青色彩渲染为主，在创作中先用富有浓淡、干湿变化的墨线勾画结构轮廓，再用浅淡的赭石颜料渲染表现，有时也掺入少许朱砂类颜料，在渲染山石、树木结构处又使用淡花青类颜色。虽然相对于“金碧山水”美学风格，浅绛山水画表现得更为素雅静淡、明快透澈，但在色彩表现的丰富性上又显得过于简单，缺少了装饰性和仪式感，在色彩表现及其寓意上还欠缺了皇家风格和宫廷气象。浅绛山水画与在使用赭石的基础上又加入石青、石绿等醒目提色矿物质颜料的青绿山水绘画相比，自然在视觉审美效果和艺术表现力上又黯淡了许多。

中国的绘画创作及作品形式表现，从贺兰山岩画、原始彩陶开始，就都是带有色彩表现的造型艺术形式。但是，中国绘画创作的形式表现由于在哲学源头上受老庄思想观念影响，以及理学的出现和文人意识的逐步兴起，文人士大夫群体开始有意简化色彩运用和程式技法，越来越趋向以黑、白两色表现

和水墨运用为主,逐步从重技法形式转向重精神内涵,其艺术创作追求和个人审美喜好重在以审美意趣表现来表达个人精神追求及价值立场。带有色彩表现的中国部分绘画流派及其创作形式,虽然也重视表达个人理想寄托及价值追求,但由于其依托复杂繁缛的技法,容易导致出现炫耀技法倾向,如形式表现突出、精神内涵缺乏等,给人以华而不实之感,故一般不认为这是中国艺术精神表现中最高层次、最纯粹、终极层面的艺术表达和境界表现。但文人画过于重精神、轻技法,又易因形式表达缺陷而致误导甚或误解,文人墨戏的风气愈来愈重,因此有大量文人画在相当程度上表现为甚或等同于绘画创作中的业余水平,作品的艺术性和审美属性都大为降低。

就绘画创作而言,从作品的艺术性表现和视觉审美表达层次来说,青绿风格的山水画属于在创作技艺上更胜一筹、画面表现更加鲜活、整体制作更加精美的专业创作画种,更具艺术本体论意义,因而从艺术审美的实用功能视角看,该画种因符合文人士大夫阶层的审美价值理念而被广泛接受;同时也因其具备一定的装饰性而贴近了社会生活现实,满足了广大群众的审美精神需求。故此,“青绿山水”不论是视觉审美还是技法运用,相对繁缛华丽的“金碧山水”和简淡素雅的“浅绛山水”而言,都遵循了“中和”“中道”原则,属于以“中庸”理念行之的结果。所以,综合各方面因素,就艺术本体而言,从艺术创作的工艺技法制作水平、造型构思和画面构图的美学形式表现、作品的规模形制、作品的艺术细节刻画与客观真实表达等方面比较,不论是写意性追求还是写实性要求,在《千里江山图》长卷中都有了形象的体现。故此,代表“青绿山水”历史最高水平的作品,当之无愧地属于王希孟《千》卷。而恰逢在历史转折、思潮交汇、风格变革的这一成熟转型阶段之中创作完成的《千》卷,也随即引领时代风骚,成为画史上最优秀的“青绿山水”代表性作品。

两宋时期“程朱理学”的兴起和对思想统治地位的彻底占据,使得“中庸”不仅成为儒家思想的核心范畴,也成为整个社会恒定的人的行为准则,是人之最崇高的德行,也是人的道德标准和思想行为的最高境界。早在《尚书·洪范》中即提出“无偏无陂,遵王之义”,孔子强调“中庸之为德也,其至矣乎!民鲜

久矣”(《论语·雍也》),《礼记》第三十一篇《中庸》则开宗明义强调“中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉”^⑧。所以,中国历代文人的行为举止都尊崇和遵照孔子提倡的君子适中、无过无不及的中和之境。王希孟《千》卷作为青绿山水画作品,中和唯美,清新秀丽,富有文人气息,在艺术审美格调与思想境界表现上既符合历代文人高雅的审美标准和精神追求框架,又符合社会大众对于造型艺术创作要创新求异、靓丽多姿、富有视觉冲击力的内在审美要求。该作品既符合中国传统文人的美学价值理念,又符合中国传统艺术作品的审美评判标准。

(二)融会“宋韵”美学风格、“清雅”价值理念、“尚意”审美形态的多元文化观念

宋代社会盛行的“宋韵”美学风格、“清雅”价值理念和“尚意”主流审美意识形态,分别从主观创作和客观接受两个角度,对创作完成《千》卷的目的诉求、文化内涵、美学倾向和形式表达等,都产生了深远影响。

北宋时期形成了以文官为主的政治格局,“宋代文官多,官俸高,大臣傲,赏赐重。宋太祖明令不准杀士大夫。自宫廷(皇帝本人)到市井,整个时代风尚、社会氛围随之与前期封建制度大有变化”。两宋时期整个社会对于文艺作品都高度重视,文化意识浓厚,这些都与当时社会的政治经济发展水平和文学艺术领域的丰硕成果密切相关,两者相得益彰。因为“真正展开文艺的灿烂图景,在艺术水平上达到诗、书、画各艺术部门高度成就的,并不是盛唐,而勿宁是中晚唐”,“从中唐到北宋则是世俗地主阶级在整个文化思想领域内的多样化地全面开拓和成熟,为后世打下基础的时期”^⑨。

从审美意识形态的角度概括,古代书画美学风格可归结为“晋尚韵,唐尚法,宋尚意,元、明尚态”^⑩。明代董其昌说:“晋人书取韵,唐人书取法,宋人书取意,或曰:意不胜于法乎,不然,宋人自以其意为书耳,非能有古人之意也。”^⑪此处“取”为推崇、崇尚之意。宋代的山水画、瓷器、书法,都形成了自己独特的审美趣味与美学风格。位列“宋四家”之首的苏东坡强调“论画以形似,见与儿童邻”,在艺术创作上,艺术家不重在或不满足于追求一种对所描摹事

物的外在形似,而是要通过外在艺术形式表达一种内在的精神风尚,作品和笔墨都不过是艺术家传递自身主观意志、思想倾向、境界追求及表达意趣的一种形式。“与从中唐经晚唐到北宋的这种艺术发展相吻合,在美学理论上突出来的就是对艺术风格、韵味的追求”,“于是,文艺中韵味、意境、情趣的追求,成了美学的中心。不再是前期文笔之分,体裁之别,而是境趣之分,神韵之别成为关键”^⑧。对于韵味的表达、意境的追求与情趣的琢磨探究,成为宋代艺术创作中美学意象表达的直接指向,这些概念也成了至今评判作品创作境界水平、美学风格传承表现与审美意趣思想倾向的核心词汇。

宋代艺术家从事创作时的普遍美学追求是从“尚意”思潮和“宋韵”“清雅”的意趣表现角度切入,同时社会上对艺术作品的评价和风尚追求也是从这个角度来设定标准的。所以,社会主流审美意识形态引导下的文化界、思想界、艺术界,是在尊崇这种思想的文化氛围下,从此角度来展开价值判断和进行审美接受的。当时社会上受推崇的,是那种既具有宫廷皇家庙堂之气,又具有文人意识、体现儒家入世思想,同时又能够脱俗、清丽,摆脱庸俗、世俗之气,保持文人的自主和独立,能体现儒家思想意识和浓厚家国情怀的艺术作品。以上美学因素都是在当时社会审美意识形态中占据主流的文化价值观念。

西方艺术理论界对此也早有共识,德西迪里厄斯·奥班恩在《艺术的涵义》中认为,“上千年来,东方艺术一直具有强烈的精神性”,致使在中国艺术中有一些“不能被解释或者甚至不能完全描述的东西,就是作品的精神价值”^⑨。北宋范仲淹说:“居庙堂之高则忧其民,处江湖之远则忧其君。是进亦忧,退亦忧。然则何时而乐耶?”(《岳阳楼记》)中国历代文人,身在江海,心存魏阙,是一种始终挥之不去的文人情怀。在宋代,这种文人情怀与艺术作品中的品格设定、美学倾向、审美精神价值追求等融会贯通,共同塑造出了以“青绿山水”绘画作品,以官、哥、汝、钧、龙泉窑等御用窑口烧制的“青”“绿”釉彩主色调陶瓷作品等为主要代表构筑形成的“宋韵”审美意象,其视觉文化特征中,表现出了清新、秀丽、简约、实用、儒雅、细致的美学风格特点。

作为艺术创作者的王希孟,其本人就是一个不

仅集中和糅合了多种文化因素,而且其思想渊源及审美倾向颇为复杂特殊的社会角色,他个人的存在实际上就是一种历史的选择。英国艺术理论家苏立文认为,中国的山水画与西方的风景画在创作者的身份地位和生活环境、价值追求上都有着根本不同:

我已经设法指出中国山水画的丰富性、持续性以及它的广度和深度。但这里存在着一个困难。当人们写到欧洲风景画时,可以不涉及政治、哲学或画家的社会地位,读者已有足够的历史知识来进行欣赏……然而在中国,这就不行了。中国山水画家一般都属于极少数有文化的上层人物,受着政治风云和王朝兴替的深刻影响,非常讲究自己的社会地位。他对于历史和哲学十分精通,就连他选择的风格,也常常带着政治的、哲学的和社会的寓意。^⑩

用苏立文的这段话来说明和形容王希孟创作《千》卷的主观意识和客观条件,是非常恰当和形象的。《千》卷创作虽是采用细笔勾勒墨线起稿,又大胆使用赭石、石青、石绿等颜色渲染填充,但是在精彩绚丽的画面造型和色彩表现之外,始终挥之不去的是气势磅礴的大写意风格,以及在高贵、富丽之中透露出来的雅致和文人气息,这源于其中深刻蕴含的文人意识,以及文人画表现主义创作思想的内在影响。王希孟作为宋徽宗亲自授课、手把手教出来的画学生,在学期间即阅览了大量作为教学实践范本的宫廷历代藏画,在诸多代表性优秀作品的熏陶和影响下,其艺术构思在长期训练中习惯和自觉形成了立意高远、眼界开阔的审美意象,并在价值观和文化认同上以此美学风格表现为荣。在笔墨表现技法上,王希孟得到徽宗亲传,他不仅因为自己在国子监画学学习的经历而在日常严格繁重的训练中具备了大国工匠的精准细腻,而且在宫廷画院中、在帝王将相身边,从学徒一步步走到了皇帝御用画师的位置,从而天然地具备了皇家之气,同时又接受了当时盛行的文人意识和儒家思想的深刻影响。

王希孟创作《千》卷之时,所需主观因素和客观条件都完全具备、相互契合,从创作主体视角来看,当时已经达到了众多条件聚合升华、形成合力并完美统一的状态,已生成了培育文艺作品精神境界的丰厚沃土。而在融合以上诸多条件因素之后,王希孟将自己作为18岁青年所拥有的灵气、才气、冲劲甚

至生机勃勃的生命之气,一并汇入笔下,融化在画作之中。“北宋山水画坛经过近百年的尝试和变革,在全景式大山大水的绵延布局方面,终于在《千》卷走到了极致并开启了大青绿山水的画法,表达了唐代孟浩然《彭蠡湖中望庐山》里气势磅礴的诗意。”^③可以说,王希孟个人在主观上具备的文化视野、艺术修养、文人意识、儒家理念,加上因客观工作岗位而匹配来的政治地位、皇家气魄、专业训练条件以及青春少年的才华睿智,共同冶炼铸就了其创作产生《千》卷的优厚条件。正是这些社会文化综合因素的共同作用,才最终孕育促生了《千里江山图》这件旷世之作。

余论

《千里江山图》不仅仅是一幅精彩绚丽的山水画卷,还具有重要的文化形象和文化精神的象征意义。它的创作诞生是多方因素合力的结果,包含了多次历史文化的机缘巧合。该画作的收藏和保存历经曲折反复、颠沛流离,虽有相当长时间在皇家宫廷内府、知名寺观以及大藏家处安身,但在国家衰退、朝代更迭、政治内乱之时,更是饱尝了人间的百味辛酸。这些苦难历程,更加映衬了《千》卷使世人在展卷一览时油然而生的惊艳与民族豪情,那就是面对“青绿意象、万里江山”时即能直接感受到的中华大地的壮丽辉煌。

《千》卷创作的时代背景与当时社会盛行的艺术精神表现、文化价值追求和审美风尚表达之间有着不可分割的联系。不论是作品的艺术构思、技法水平,还是作品创作的尺幅大小、规模形制,《千》卷都是中国传统大写意青绿山水画史上最杰出、最典型的代表性作品。《千》卷作品表达的绘画审美意象基于王希孟个人笔墨实践,也是综合融会宋徽宗“丰亨豫大”审美价值观念和服从国家治理、描绘赵宋江山的政治意图体现。宋代理学“格物致知”思想推动其在画面构图、创作技法细节展现上探微知著、务求精准;四海承平、志尚奢丽的皇家气象,则用来描绘体现由北宋社会安定富足衍生出的“丰亨豫大”审美价值理念及其关照之下的赵宋江山,以描绘传承治国理念、家风族训,福泽后世、兴盛万年。北宋国家艺术教育层面的教学实践导向和以苏轼为代表的文人画表现论美学思想,促使其在绘画审美风格表现上

既要精准,又要神韵;既重在神韵,又要超越写实,中国青绿山水绘画创作也由此进入自身美学风格的成熟期,并实现了创作思想上的重大历史性转向。

中国传统文人士大夫群体崇尚的“中和唯美”美学思想,以及现实社会中的实用主义价值理念对审美接受的影响,也都在始终观照、实际影响着《千里江山图》的创作原则和审美理念。宋代文官政治体制影响下的多元文化审美观念,促使《千》卷作为时代典范之作而融会体现了“宋韵”美学风格、“清雅”价值理念和“尚意”审美形态原则特征,并与同时代中其他名家作品所共同体现的审美倾向、价值观念、思想境界、美学意象等一起,汇聚、凝固与呈现了这个所有绘画门类实现蓬勃发展与繁荣兴盛的时代特有的审美风格。作为由一名18岁青年宫廷画家主动承担完成的国家级主题性重大历史题材创作工程,《千里江山图》始终在中国画史上独树一帜。在王希孟之后近千年之间的青绿山水画作品中,不论是整体构图、规模气势,还是技法笔墨、色彩运用,甚或艺术境界、意象表达,再无作品能够在整体艺术高度和时代审美风格、皇家气魄表现、江山气象表达上达到如此水准,作为传承国家艺术形象与民族文化精神的壮丽瑰宝,《千里江山图》的艺术地位在历朝历代中都是当之无愧的。

除了绘画作品的创作理念、构思布局、技法水平、尺幅规模、工艺制作、色彩运用之外,《千》卷得以独步千载的另一个重要原因就是作品创作的题材内容。在同一时期出现的还有其他类似于《千》卷同等创作水平和作品尺寸规模的优秀绘画作品,例如同样被列为国宝文物级别、由北宋宫廷御用画师张择端率领一整套创作班子集体创作完成于崇宁年间(1102-1106)中后期的《清明上河图》长卷。《千里江山图》与《清明上河图》二者的作品形制类似,都是创作和产生自同一个时代也即北宋徽宗年间,都属于现实主义题材,都描绘了当时的天下人间与江山图景,在外部形制上皆为规模宏大、墨线着色的长卷,画风皆为布局宏大、精巧细腻、技法精湛,都属旷世杰作,皆为社会焦点。

在张择端已身为翰林图画院御用画家之时,王希孟尚在国子监画学中作为生徒苦读,张择端的画院资历远远超过王希孟。然而,由于《千里江山图》

为青绿山水,《清明上河图》为浅绛山水,《千里江山图》的题材内容表现为江河湖海、崇山峻岭、民生社稷、万里江山,青绿画面中充满了勃勃生机,而《清明上河图》表现的是北宋开封汴京城的市井风俗社会图景,涉及农商集市、贩夫走卒、激流撑篙、卖浆引车等,属风俗画范畴,真实地表现了社会生活,在其文化内涵和内在气质中天然地缺乏了《千》卷所蕴含的那种与生俱来的皇家气魄、江山气象。因此,在作品自身的审美格局、精神境界、价值追求、艺术成就、历史地位上,《清明上河图》均难以与之相提并论。《千》卷能够完整无缺地保存至今并被收藏于故宫博物院,实为历史的馈赠,更促使其成为标志国家繁荣昌盛的文化形象和展示独立自主民族文化精神的重要象征。

注释:

- ①亚里士多德:《诗学》,北京:商务印书馆,1996年,第81页。
- ②宋萃:《论画绝句》,黄宾虹、邓实编:《美术丛书》初集第5辑,上海:神州国光社,1947年,第58页。宋萃本段叙事内容有出入,《千》卷是在“不逾半岁”也即半年之内赶工完成的,没有达到“经年”的一年之久;同时蔡京作此题跋之时,在卷尾书写的文字中并未暗示题写此题跋时王希孟已过世。宋萃有可能在其他相关记载或此长卷被裁切部分中看到,故此感慨。
- ③迈克尔·苏利文:《中国艺术史》,上海:上海人民出版社,2014年,第177页。
- ④邓椿:《画继》,北京:人民美术出版社,2004年,第331页。
- ⑤迈克尔·苏利文:《中国艺术史》,第176、201页。
- ⑥司马迁撰、裴骃集解、司马贞索隐、张守节正义:《史记》,北京:中华书局,1982年,第486页。
- ⑦王弼注、楼宇烈校释:《周易注》,北京:中华书局,2011年,第294、93页。
- ⑧魏了翁:《重校鹤山先生大全文集》,上海:上海商务印书馆,1919年,第1111页。
- ⑨黎靖德编:《朱子语类》,北京:中华书局,1986年,第1859页。
- ⑩脱脱等:《宋史》,北京:中华书局,1985年,第13724页。
- ⑪袁桐撰、杨亮校注:《袁桐集校注》,北京:中华书局,2012年,第1986页。
- ⑫厉鹗:《南宋院画录》,杭州:浙江古籍出版社,2019年,第2页。
- ⑬邓椿:《画继》,第5页。
- ⑭蔡绦:《铁围山丛谈》,北京:中华书局,1983年,第108页。

- ⑮邓椿:《画继》,第5页。
- ⑯脱脱等:《宋史》,第3688页。
- ⑰赵彦卫:《云麓漫钞》,北京:中华书局,1996年,第28页。
- ⑱徐松辑录:《宋会要辑稿》第5册,上海:上海古籍出版社,2014年,第2802页。
- ⑲脱脱等:《宋史》,第3688页。
- ⑳俞成:《萤雪丛说》,北京:中华书局,1985年,第7页。
- ㉑苏轼《书鄮陵王主簿所画折枝二首》其一曰:“论画以形似,见与儿童邻。赋诗必此诗,定非知诗人。诗画本一律,天工与清新。边鸾雀写生,赵昌花传神。何如此两幅,疏淡含精匀。谁言一点红,解寄无边春。”苏轼:《苏轼文集》,北京:中华书局,1986年,第1525页。
- ㉒张彦远:《历代名画记》,杭州:浙江人民美术出版社,2019年,第18页。
- ㉓王伯敏:《中国绘画通史》上册,北京:生活·读书·新知三联书店,2000年,第215页。
- ㉔迈克尔·苏利文:《中国艺术史》,第201页。
- ㉕张彦远:《历代名画记》,第28页。
- ㉖郑玄注:《礼记注》,北京:中华书局,2021年,第674页。
- ㉗李泽厚:《韵外之致——关于中国古典文艺的札记之二》,《文艺理论研究》1980年第2期。
- ㉘梁颉:《评书帖》,上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编:《历代书法论文选》,上海:上海书画出版社,1979年,第575页。
- ㉙董其昌:《容台集·别集》卷一,明崇祯三年董庭刻本,中国国家图书馆藏,第287页。
- ㉚李泽厚:《韵外之致——关于中国古典文艺的札记之二》,《文艺理论研究》1980年第2期。
- ㉛德西迪里厄斯·奥班恩:《艺术的涵义》,上海:学林出版社,1985年,第71页。
- ㉜迈珂·苏立文:《英文版序》,《山川悠远——中国山水画艺术》,广州:岭南美术出版社,1989年,第1页。
- ㉝余辉:《细究王希孟及其〈千里江山图〉》,《故宫博物院院刊》2017年第5期。《彭蠡湖中望庐山》是孟浩然创作的一首五言古体诗,是其在漫游祖国东南各地、途经鄱阳湖时创作的文学作品,其创作内容描写的是在鄱阳湖中远望庐山全景时的感受,全诗格调雄浑,气势磅礴,“冲淡中有壮逸”,体现出了典型的盛唐气象。《彭蠡湖中望庐山》:“太虚生月晕,舟子知天风。挂席候明发,渺漫平湖中。中流见匡阜,势压九江雄。黯黯凝黛色,岢峨当曙空。香炉初上日,瀑布喷成虹。久欲追尚子,况兹怀远公。我来限于役,未暇息微躬。淮海途将半,星霜岁欲穷。寄言岩栖者,毕趣当来同。”孟浩然撰、李景白校注:《孟浩然诗集校注》,北京:中华书局,2018年,第19页。