

青绿山水中的交响乐和诗意

——王希孟与《千里江山图》卷

□主讲人：余辉



▲余辉

才华横溢的少年希孟

北宋徽宗时期画家王希孟的《千里江山图》卷，系绢本，青绿设色，纵51.5厘米、横1191.5厘米，现藏于北京故宫博物院。

北宋宰相蔡京在该图的题记里写道：“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，遂海谕之，亲授其法。不逾半岁，乃以此图进。上嘉之，因以赐臣京，谓：天下士在作之而已。”确定此图系“禁中文书库”里的“希孟”之作，宋代《百家姓》里没有“希”姓，作者一定是有姓氏的。500多年后的清初文学家梁清标据《千里江山图》卷外包首上的宋人原题签用行楷题写“王希孟千里江山图”，自此始，清初顾颉、王济之、宋莘等也都异口同声地称之为“王希孟”了。

王希孟，字号、里籍不详，根据当时宰相蔡京在《千里江山图》卷尾的题文，可以大致考证出王希孟的基本状况并推定出其中潜藏的信息：北宋哲宗朝绍圣三年（1096），王希孟出生于“士流”的读书家庭。根据他

在画中留下的诸多地标性景观，他早年轻可能在闽东南沿海一带生活、游历过。为了读书，他在长辈的护送下，经洪州（今江西南昌）至庐山鄱阳湖（古称彭蠡湖），出含鄱口顺长江在润州（今江苏镇江）转船到平江（今江苏苏州），这些都是北宋书院云集的地方，他有可能就读过其中之一处，后沿运河一直北上到开封。大观元年（1107），他在某个贵人的提携下，进入了历史上唯一的皇家美术学校——画学，差不多用三年的时间，他按照“士流”的课程要求学习绘画课程，如佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木等，文化课程如大经、小经、古文字学、音韵学和博物学等。大观四年（1110），画学归属翰林图画局，王希孟结业后未能考入图画院，不得不召到禁中文书库远离绘事，登录、整理从书艺局送来的文墨档案。政和二年（1112）初，王希孟极可能通过蔡京的引荐，得以向徽宗呈献作画。蔡京题记曰：“数以画献，未甚工。上知其性可教，遂海谕之，亲授其法。”按照徽宗朝翰林图画院的规矩，必须按照徽宗的旨意

在一定时限里以唐人诗意入画。王希孟在1112年秋至1113年完成了大青绿山水画卷《千里江山图》并呈上，时年18岁（虚岁），徽宗嘉誉甚高，“谓天下士在作之而已”，遂转赐蔡京。王希孟在不到半年的秋冬季里突击赶工出大幅巨制，极可能因此积劳成疾，据清代宋莘《西陵类稿》卷十三记载，王希孟“未几死，年二十余”。

那么，宋莘的记述有何依据呢？蔡京题记里记述徽宗对王希孟的超赞态度，其实隐藏着他不豫（有疾）的信息，这是题跋通常不便于直叙的隐情。徽宗“嘉之”王希孟，称“天下士在作之而已”。“天下士”典出《史记》卷八十三《鲁仲连邹阳列传·鲁仲连传》：“（新垣衍）始以先生为庸人，吾乃今日知先生为天下士也。”特指类似战国鲁仲连才德非凡、舍生取义的贤良国士，“而已”乃终了之意，即王希孟的“作之”也就到此为止了。徽宗此言非同小可，其背景只能在王希孟大功告成后却沉痾难愈的情况下，才会有如此动情之“谓”。

结合宋代的任职制度和徽宗的个性，这是他对当朝画家绝无仅有的赞

誉。按照北宋神童制度下的赏例以及徽宗个人的行事习惯，会当即赐予王希孟翰林图画院的职位，这正是王希孟拼命完成《千里江山图》卷所期盼的。但是徽宗没有这样做，否则蔡京一定会写在题记里的，画完《千里江山图》的王希孟依旧躺在“禁中文书库”的名册里，这样对待少年新进绝不是徽宗的做派，也是十分矛盾的。究其原因，应该通过研究宋代的仕进制度才能进一步推定，即在罹患重病的情况下，对候任者不予职位。

在历代职官制度中，朝廷对罹患重病的中榜进士和候任官员均不予职位。此项铁律，千年不变。就北宋而言，这一规则尤为严苛，其一是害怕传染性疾在朝中蔓延，其二是顾及官员的形象，其三是考虑任职者的效率。此类事例不胜枚举。

从蔡京的跋文来看，王希孟的画作受到徽宗如此青睐，但徽宗却只嘉奖不任用，是极不正常的事情，唯有一种可能，那就是王希孟的身体状况不佳，回溯他在不到半年内完成6平方米的大幅画作，特别是要跨过整个漫长的冬季，古建采光有限，加上冬季开封每天适合



▲《千里江山图》卷（局部）

作设色画的光照时间仅有八九个小时，其创作压力可想而知，长时间的独自赶工对一个17周岁的少年来说，要消耗大量的体力和心力。因此，当王希孟大功告成却沉痾在身的时候，得到徽宗的补偿只能是嘉誉。

相关链接

主讲人简介：

余辉，第十一、十二届全国政协委员，故宫博物院书画部、研究室原主任，研究馆员。主要从事书画鉴定与研究，特别是利用民族学、文献学、考古学的研究成果尝试建立一套鉴定早期绘画的基本方法并使之理论化；用逻辑推理的手段解析古画中的图像，探知画史真相。曾在中国港澳台地区和英、法、德、美、加、日等国的博物馆、大学鉴定书画或讲学，出版专著多部，曾获2009年首届中国美术·理论奖等。

青绿山水的永恒交响



扫码听讲

何来青绿

在基本弄清王希孟少年时期在江南的游历和在开封画学、文书库的经历，再欣赏该图，必会有一些新的认知和别样的感受。

首先这幅画映入眼帘的是大片的青绿两色，与自然山川的色彩又不太一样，与此前的古代设色山水画也不同，但看上去却很协调，小小王希孟是怎么看到、想到、画到的呢？再看蔡京的题记：“上知其性可教，遂海谕之，亲授其法。不逾半岁，乃以此图进。”这很可能是宋徽宗的精心设计，王希孟结合他的生活所见，用心实践了青绿画法。

中国古代绘画的色彩观念是南齐谢赫所说的“随类敷彩”，画家应根据物象的固有色彩着色，而不考虑光源色和环境色，更有许多绘画是不设色的，仅用淡淡层次不同的墨笔来表现物象。因而古代圣贤的美学观是推崇少而精的颜色甚至以单一的墨色来作画，揭示出物象的精神本质，获得清淡素雅、简明质朴的审美效果。

南宋以前称有色彩的山水画均为“著色山水”或“设色山水”，绿色是设色山水里的主调，直到元代才出现“青绿山水”这个词，这说明石青在画中没有成为主色之一，至多一抹而已，至今在魏晋时期的敦煌壁画的山水配景里可以看到一点点石青，这在北宋职业画家的绘画里也仅是略有出现。宋徽宗和王希孟扩大了石青在山水画中的作用，其用量与石绿相当。石青和石绿均为矿物质颜料，不会变色，这种矿物质颜料来自于青金石，在青金石里，石青和石绿是伴生的，在使用前，将石青、石绿提取出来，碾磨成粉末状，再配上一定比例的胶和水，便可以作画了。

摆在王希孟面前的设色问题是，他既要掌握古代的色彩观念，又要在形式感上有所突破，王希孟敢于大量使用石青，且与石绿相和谐，这在以往是极为罕见的，相信这是他的观山所得和徽宗的引导。自然界的苍翠葱郁之山，近则呈绿，远则显青，原因是空间中的大气改变了远处山林的本色。画家继承前人用色之法，概括提炼出青绿二色，扩大了青色在山水画中的用色比例，成为主色之一。

《千里江山图》卷的颜色主要是青绿搭配，十分符合现代色彩学的原理：青绿设色接近“类似色调配色”，色彩在色彩学上，青和绿是补色关系，层次变化丰富且协调。全卷统一在青绿的色调中，王希孟笔下的青绿二色交替使用，形成了一定的规律，通常是山脚用石绿，半山腰用上用石青，在画面里出现并列关系。画家并非一味青绿到底，在未染青绿之处留出绢的底色，显现出空灵和透气，在其上略作皴擦。王希孟最终完成了青绿山水画的造型语



▲《千里江山图》卷（局部）

言和色彩谱系，这在中国山水画上具有里程碑的作用。在青绿山水传承了800年后的20世纪中叶，山水画家张大干用青绿泼彩到大中墨团上的手法，才在技法上有所突破，但依旧没有离开青绿二色。

画中的交响乐

就总体布局而言，画家笔下的群山均非概念化的排列，他通晓表现峰、陵、峦、岭、岫、岩、嵩、峯、岑、岈、岈、峒、岗、谷、壑、涧、溪、瀑、淀等山水“构件”的具体形态及其相互关系，造型丰富、变化多样，经过画家的总体把握和周密布局，全图系统的散点透视的典范之作，即景随人移，而不是西洋绘画中的焦点透视，在焦点透视下的西洋风景画，通常至多只能表现出长宽比例为1:4的画面，根本无法表现《千里江山图》卷长宽比例为1:24的长条视域。东西方绘画在借物叙事，都需要一个空间，西方传统绘画是在前、中、后的空间里叙述，中国古代绘画是重在右、中、左的空间里展开，所以中国画可以无限延长。

作者是按照北宋郭熙“远望之以取其势，近看之以取其质”（郭思辑《林泉高致》）的山水画要求完成的，充分利用山脉的走向、水的流向来展现山河的气势，将色彩的基调笼罩在蓝绿色里，空间层次十分丰富：宏观之下，气势撼人；微观之中，细腻动人。王希孟在画学就读，自然会接触到音韵方面的基础，所知乐理有多深，不得而知，但从全卷的构思构图来看，他是一个富有乐感、或是善于接受乐理的画家，这些均十分自然地融汇到《千里江

山图》卷的创作当中。可以确信的是，指使他作画的宋徽宗就通晓乐理并能操琴奏乐，他推进了宫廷大晟乐的形成，北宋佚名的《听琴图》轴正面对着道装的抚琴者，一说是徽宗。

“远望之以取其势”，可获得一段段动情的乐感。全图的组织结构是经过精心设计而成，画家在绵延近12米长的画卷里展示了大约50多座山峰、20余座山峦和20来座山岗和数十面坡、滩以及大片水域，七组群山有机地组合成七个自然段，它们之间的关系仿佛就是七个乐章：

开篇第一组群山为序曲，较为平缓的山峰在俯视的地平线下，渐渐地将观者带入佳境。第一组和第二组之间以小桥相接，第一组像乐章里的序曲，把观者带进现场，第二组像是慢板，犹如一曲牧歌，悠扬舒缓。

第三组和第四组之间以长桥相连，环环相扣，这两组的山峰一个冲出了画中的视平线，渐渐走向高潮。在锣鼓齐鸣中，画中最高的主峰在第五组群山中辉煌出现，如同汉阳峰拔地而起，雄视寰宇，形成了乐曲的高峰，它与周围所有的群山形成了君臣般的关系，构成全卷的高潮。这来自于《林泉高致》里总结了郭熙处理大小山峰的基本法则：“大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也”“山水先理会大山，名为主峰，主峰已定，方作以次，近者、远者、小者、大者，以其一境主之于此，故曰主峰，如君臣上下也”。

第六组的群峰渐渐舒缓下来，远山慢慢地隐入远方大江大湖的上空，让欣赏者激动的心渐渐平静了下来。

最后一组如同乐章中的尾声，再次振奋起人们的精神，画家用大青大绿涂抹出近处最后的几座山峰，如同打击乐最后敲击出清脆而洪亮的声响，在全卷结束时，回声悠远。

画中的每一组群山不是作简单循环，都出现了许多新的变化，如变换山体造型、增强瀑布和溪流以及建筑群，如同乐曲中的“变奏”。从“远观取其势”来说，该图就像一首雄壮而舒缓的古典乐曲，形成了亢奋而优雅的旋律，节奏感十分鲜明。当今的作曲家完全可以根据该图的意境产生出无穷的音乐灵感，其原则是每一组群山主次分明，全卷群山，更是主次分明。高耸的山峰和鲜亮的青绿色彩如同乐曲中不停出现的高音，振聋发聩；缓坡和沼泽、流水恰似平缓悠扬的清音，心旷神怡；高挂的瀑布和岷岩悬崖如同沉厚的低音，扣人心弦；建筑、舟船和人物活动如同跳跃的叮咚声，清脆悦耳。来自几方面的声响在变化中反复交织在一起，谱写出具有东方古典主义魅力的交响乐曲《千里江山》。

画中的林木、屋宇、舟桥和人畜之间的比例合度，整体感很强。

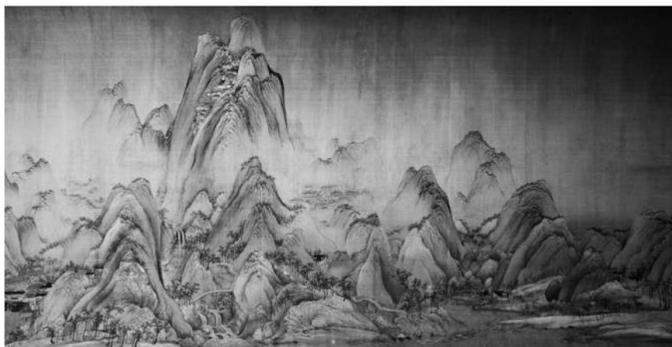
画中的诗意

在宋徽宗时代的宫廷绘画，徽宗常常以唐诗为题考画家，要求画家从诗句里获得艺术灵感，画出诗意来，王希孟也不例外。在《千里江山图》卷里，其主景主要来自庐山、鄱阳湖，查阅北宋以前吟咏庐山、鄱阳湖的诗词里，唯有唐代孟浩然的《彭蠡湖中望庐山》最和此图相近。《彭蠡湖中望庐山》是孟浩然作于开元二十四年（736），鄱阳湖古称“彭蠡湖”，诗人奉公差路过庐山、彭蠡湖，吟道：“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，崢嶸当曙空。香炉初上日，瀑水喷成虹。久欲谢尚子，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。”画中出现景物和渲染的气氛几乎处处与孟浩然的《彭蠡湖中望庐山》相契合，折射出北宋末雅好唐诗意境的文化背景对绘画的影响。诗画相合处如：

“挂席（发舟）候明发，渺漫平湖中。”宋代日趋发达的商业经济促使人们的生活节奏日益加快，形成了早起早行的风气，甚至五更出行已成习俗。画中的人们在清晨开始忙碌了，恰如诗中所云：有的江船已经扬起了高大的席帆，准备远航，近处的沼泽和远处的湖水与天际连成了一片。

“中流见匡阜，势压九江雄。”希孟深谙孟诗，早已读透，画家不是单纯地图解孟诗，而是在“太虚”世界里，激昂出“势压九江雄”的“崢嶸”气度，画中高耸的极可能就是“匡阜”的主峰——大汉阳峰，高山平湖在造型上形成了鲜明的对比，显露出画家立足于湖畔仰观“匡阜”的角度，十分切合诗意。

“黯黯凝黛色，崢嶸当曙空。”该诗是从晚间的“月晕”写到次日的“曙空”，直到“香炉初上日”，诗中充满了色彩感：如“黯黯”“黛色”“曙空”“初上日”和“喷成虹”，画家为暗暗的“黛色”和暖暖的“曙空”做足了功夫，青绿山水的底色辅染



▲《千里江山图》卷（局部）

