



# 山水图像 中的文化 符号

——读明佚名《云山深处听琴图》

◎应一平

**摘要：**中国山水画图像具存形立意的双重特性，表层映现目之所及的客观存在，深层昭示作者的主观构思及精神诉求。本文通过对《云山深处听琴图》意象生成的多向度探究，解读明代山水画内含的文化符号并感悟其独特的精神底蕴。

**关键词：**明代山水画；《云山深处听琴图》；黄葆钺

《云山深处听琴图》

图现浙江某地的山水风光。青石流泉，碧波白帆，蓬舍茅庵，云舒雾漫；暮鼓复晨钟，渔舟载道翁；亭阁望板桥，芳草映松林；诸景芊芊交织，场域阔远。构图敦厚饱满，形貌刚柔相济，内敛含蓄，精雕细琢；笔法精湛，整体和谐，端然造型与诗化造境集于一体，透出博大宏阔的气派。这就是明佚名《云山深处听琴图》给人的总括印象。

想象黄葆钺先生只要站在图前，视线就会被云山烟树所吸附，似感呼吸清爽山风。一叶轻舟即将划出画面。那位醒醒士人倚伏船头，晨风拂面，双眼迷离，目光却注视着从水面掠过的一行惊鸟，俯身欲追；船身摇晃，残酒荡漾，清雾中弥漫着阵阵醇香。近观岸边屋内，雅士对弈，童子奉茶；远望临江草堂中一高人端坐，遥对青峰雾嶂，目送舟踪帆影，任风高波涌，却心如止水。黄葆钺披图幽对，仰而问山，俯而答泉，游目骋怀，意犹未尽，耳畔飘来古琴的缥缈仙音，故在画外右上题：“宋人《云山深处听琴图》，纸本立轴，巨幅绝品。长乐黄葆钺题。”<sup>[1]</sup>他用“古琴”这一中华名器点睛，框定的意象融入山水视阈之中，给观者审美欣赏提供了广阔的思维空间。

云外帆影随山来，却信阴晴是等闲。《云山深处听琴图》中的人物，表面看是作为山水的点缀而入画，其实作者只是借山水平台构思立意，安置在山水林水湄中的人物就是寄寓自我心志的化身。走进画中，景随步移，游居坐忘，冥想入境，时而行步低吟，时而观云浅唱；目之所及，仿佛春燕苇丛，夏江映华，秋风朗月，冬日荒寒，各种景致浓缩在丈余幅面内，四季轮回的意象在时间流动中一一划过……

中国山水画风格独特，它以“意象”为艺术思维的中心，以“阴阳”为

笔墨造型之坐标，纵横时空，境相悠长。“意”的核心是东方诗化精神，是民族文化中最为厚重、最为超逸、最为谨严、最为浪漫的艺术情思。从先秦至明末，传统山水画积淀的文化内涵深厚广博，简括就是“天人合一”望、行、游、居的生存理想；“仁者乐山、智者乐水”的人格修为。由此发散的宇宙观与内省的忧乐意识，互为托表，交织成山水画图像演绎的两大主线。创作主体将“山为德、水为性”厚重、宽柔的文化德性依附自然造化，统领视知觉的“意象”造型和视错觉的“三远”图式，映现“以山为乐，以水为智，以空为悟，以远为觉”的审美感受。承载人生价值格趣的山水画，展示士者道术技艺的同时也体现其人格精神。

时移世易，元末明初的文人画家经历朝代更替，政治气候变易，使文化走向回归到“明承宋制”的“正统”氛围中，画家一时难以从渔樵耕读的隐逸氛围中走出来，笔下依然流淌梦想的潜流或宣泄积郁的情绪。岁月静好，世事悠然，机遇来临，蓄势待发，在山水造像中接续前贤模式并努力适应新王朝汉文化气场，艺术表现依然奉行“神、妙、奇、巧”的标程。再由于各方面需求增加，表现题材相应宽泛，随之大量应景玩世、闲情怡乐的作品问世。以笔墨将储存于胸的人文情怀，投放于秋水长天、落霞孤鹜等人文意象组合的场景中，把散逸逍遥的心态或寂落无主的身影融入山水之间。

“夫画道之中，水墨为上，肇自然之性，成造化之功。或咫尺之图，写百千里之景。东西南北，宛尔目前；春夏秋冬，生于笔下。”<sup>[2]</sup>读王维妙语，感到他只是就山水画本体而言，说出山水画一半真义。这位无名氏画作中看起来似曾熟识的景色和人物，明显不同于

明早期山水画家沿袭南宋院体之路径，而是对全图经营布置颇费匠心，其深度构筑大到山石磊落的不乱不漫、林木茂密的挺劲婆娑，小到屋舍点缀、主宾相叙，近艇远舟，实岛虚芦，布置妥帖，尽显用意。作者在技术上着眼于两个方面：一是并不完全凭借山石体积或笔墨的深浅拉开前后层次，而是通过中国传统独有的散点透视法确定景深，以无形的气脉引领画面开合取势；二是将深度透视构筑在审美心理的感知，使观者视线在游移中体会平远、高远、深远之中所蕴藏一脉悠远的雅健气象，不留痕迹地显示出高超的空间处理技巧。

古人对神秘的大自然充满敬畏，进而膜拜造化、诉诸山水图像，是寻求心理平衡、寄托理想的精神需要，所营造之崇高、端庄、丰沛、渺邈的意境，如“光盘”被不断刻录、不断复制，不断定型、又不断出新，极大地扩充了中国近古绘画的精神容量和人文内涵，反过来在潜移默化中引导当下的审美风尚，形成了传统文化的普世价值观念。集政治、经济、社会生活及民俗风情等多元因子构建的明代山水图像群，其丰富的山光水色“文化符号”记录时代变革的痕迹。明代画家在刻画诸如渔隐、闲适等类散逸题材时，常以山水为场景，而人物大多被用来点景。要做到画面景致与“出场”人物形意恰当，互为作用，画家必须巧妙选择寄托人文情思的“道具”，在某种程度上，它甚至成为表意空间的第一要素。此图正是将“古琴”这一最能表达文人心灵的“道具”放在画中，成为审美意象最佳的切入点，成为山水意象造型上的“文化符号”，具有移情观照的独特意味。这种表现方式既体现画家的智慧，也为观者形象思维打开了视阈。在历代传统山水画中“琴景合璧”的图像层出不穷，不断强化着

这一中国化文化符号的视觉记忆。

就艺术精神性而言，山水画是时代的精神图像。总体看明代山水画并没有超越五代、北宋凝固的崇高风规，也没有突破元代飘荡的逸气空间。然而，它所发散的焕然风采、贴近自然的意象、严谨的理性精神、宽泛的时空观念、内含深厚的人本情结、高扬远韵的诗情画

意、平易近人的造型图式，具有非同寻常的“亲和力”，确实缩小了五代以来与传统的距离感，将神明、静穆、超然、深邃引向质朴、优雅、平和、澹远。在大的式微曲线渐变过程中，明代山水画风格形成与传承总体是与汉文化基因相互作用、共同演进，形成民族绘画的时代特色。

随着造纸技术日趋成熟，宣纸开始普及，它的润墨性使中国画具有更强的表现能力，水墨某些不可预期的偶然性，使原本单调的墨色生发出绝妙的“五色”之感。材料特性与中国绘画关系密切，为适应这种变化，画家行笔速度加快，制作时间相应缩短；一些新的技法的出现，丰富了山水画的表现语



《云山深处听琴图》局部

言，促使明代画家与时俱进，重新审视并矫正对传统“程式”的守成心态。在图式上各种内敛与张扬的笔法，显示出对“程式”的娴熟操作，使山、水、树、石逍遥生发，夸张变形、充满张力，强化节奏的视觉效果，拓展了南宋以来所形成的造型范式。藉手中之笔，“思经天地，万类性情”，心随笔运，取象不惑，山石丛林浮现出时代的各种情绪印记。至明中期，以沈周、文徵明等为代表的“吴门画派”继承传统，以元人笔墨运宋人丘壑，使“吴派”成为画坛主流。晚明花鸟、人物、山水画虽然不崇时尚，独辟蹊径，拓展山水视觉的全新角度，但主体仍不出文人画之格局。

有明一代绘画流派林立，各法其宗。宫廷绘画与文人画两大流派的风格样式和审美取向，大致构成明代绘画交错相对、比附争锋的面貌。就山水造型的高度而言，明人亦无法与前朝比肩。借山水赋情于景、移景于图的写意雅致一如前贤，也并非局限陶冶性情的自娱自乐。他们在心灵深处追寻“天人合一”的精神原点，把山水画视为“道”的载体和明德修身的手段，借山水画中人物为中华文化的标识符号，沿用成习，与历史一脉相传，透显画家心之所望的思古幽怀；而反映当下现实生活的画作，流露作者喜、怒、哀、乐的心

绪，生动鲜活地转向了世俗风情，与时代审美风尚密切融合。再者，由于明朝士人结社风气浓厚，在绘画中出现不少人物群体性场面，蓝本多是源自真实生活或历史故实，其人物形象不仅符合图像叙事的需要，而且与山水场景融为一体。例如传为北宋文坛佳话的“西园雅集”<sup>[3]</sup>就被反复描绘。形态各异的“雅集图”场面与情境，反映着与以往不同的写意风采，透出人文诗化的精神旨向，通过笔墨塑造的理想化情境，使自我存在得到精神的提升。

明代画家对图式的多向性选择，决定了多样的山水画风格与广阔的流通范围。随着城市经济的繁荣，绘画作品的趋利性随之增强，这在商品经济萌芽的社会是正常现象。作为馈赠或商品而流通的名人绘画，日益凸显绢尊纸贵。

《云山深处听琴图》就是当时的商品画，画家不仅是画面人文精神的体现者，也是艺术产品的制造者。即便如此，好的画家在精心构图并安排人物配景，还是乐意疏离现实的身份，把自己幻化进图像天地中，期望像画中人一样拥有心中的山水。

说不尽的林泉之志，道不完的地缘情怀。人生境遇不同，阅历修养各异，笔下流淌的并不都是理想的心曲、浪漫的华章。通过对《云山深处听琴图》意象生成的多向度探究，理解创作者象征

性融入自然是借助文化符号来体现其精神主旨，可以较清晰地看到明代山水画传承流变的路径，并感悟其独特的精神底蕴。明代画家们经历五代的崇高壮伟、险峻巍峨，北宋的神明静穆、敦厚典雅，南宋的雍容华贵、视阔张扬，元代的野逸率性、荒寂秀润，最终走向温良平和、质朴端庄……，牵引画家们对美的执著追求及永不满足的人生渴望。一幅画留下一片痕迹，镌刻一方心印。心灵造境，它能使寂寞为繁华，使平凡为灿烂。时代变迁，水墨文章。阅尽日月，汇成江河，定格千秋的高山流水，永远滋润着国人细腻审美情感和敏锐的欣赏目光。

## 注释：

[1] 西安美术学院珍藏此幅浅绛纸本立轴山水画，其题签者黄葆戉（1880-1968），字霭农，福建长乐人，后一直旅居上海。历任福建省立第一图书馆馆长、上海美术专科学校教授、商务印书馆资深编辑。为当时著名的书法篆刻家，与吴湖帆、张大壮、姚虞琴并称为当时“四大鉴定家”。有《青山农家百家姓》、《青山农分书千字文》、《青山农书画集》及《青山家一知录》等著作行世。

[2] 传唐·王维《山水诀》，《中国画论类编》中国古典文艺出版社，1957年12月版，第592页。

[3] 王诜请李公麟（1049-1106，字伯时，号龙眠居士）在创作时，把自己和苏轼等16人画入图中，加上侍姬、书童共22人，取名《西园雅集图》。历来文人认为“西园雅集”可与晋代王羲之“兰亭雅集”相比。如明宣德画院待诏谢环作《杏园雅集》，亦是受到上述画作的影响。