

仇英《蜀川佳丽图》山水叙事研究

魏宇

浙江师范大学艺术学院, 浙江 金华

收稿日期: 2024年4月25日; 录用日期: 2024年5月15日; 发布日期: 2024年5月27日

摘要

在静止的画面上, 叙事何以可能? 米克·巴尔认为观看的视角和视线共同完成了画面的叙事。沃尔夫冈·肯普通过罗马圣萨比娜教堂大门上的浮雕发现, 叙事, 哪怕是关于起源的叙事, 很少单独出现也很少是“原创性”的。中国的山水画中人物被称为“点景”, 在“山大于人”的画面比例中, 想要既不喧宾夺主又保证完整度的情况下不突兀地完成叙事, 该如何巧设? 因此, 本文将采用比较研究法和图像研究法, 对选取的仇英《蜀川佳丽图》进行分析研究, 探讨此画是如何通过人物动线指示路径、以色彩、山径和小桥为代表的标志性事物、共同的阅读记忆, 及卷尾题诗时间的暗示, 在巴蜀山水的风景中完成了叙事。

关键词

《蜀川佳丽图》, 叙事

Landscape Narrative of Qiu Ying's "Journey to Shu"

Yu Wei

School of Art, Zhejiang Normal University, Jinhua Zhejiang

Received: Apr. 25th, 2024; accepted: May 15th, 2024; published: May 27th, 2024

Abstract

How can narration be possible on a still screen? Mick Bale believes that the perspective and gaze of the viewer work together to complete the narrative of the image. Wolfgang Ken discovered through the reliefs on the entrance of the Church of Saint Sabina in Rome that even narratives about origins rarely appear alone and are rarely "original". In Chinese landscape painting, characters are referred to as "point scenery". In the proportion of "mountains outweigh people", how can one cleverly create a narrative that is not overwhelming but also complete without being abrupt? Therefore, this article will use comparative research and image research methods to analyze

and study the selected Qiu Ying's "Journey to Shu", exploring how this painting completes the narrative in the scenery of Bashu mountains and rivers through the guidance of character movements, iconic things represented by colors, mountain paths, and small bridges, shared reading memory, and the suggestion of time in the poem at the end.

Keywords

"Journey to Shu", Narrative

Copyright © 2024 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

对叙事的研究无论是西方还是国内都关注已久。中国山水画在魏晋时期萌芽，在早期经历了“人大与山”“水不容泛”的阶段，直至唐代李思训的《早春图》才逐步将人物变成了点景之用。西方米克·巴尔和沃尔夫冈·肯普在《艺术史批评术语》一书中，同样对叙事进行了研究，认为画面的叙事很大部分都是有原始文本存在[1]。因此，本文想借此探究是否在中国的水墨画中也有类似的情况存在？是如何完成叙事的？

2. 《蜀川佳丽图》

2.1. 基本情况及流传

仇英《蜀川佳丽图》，绢本，青绿设色，尺寸 54.9 × 973.3 cm，现藏于弗利尔美术馆。卷首文徵明隶书题签四字“蜀川佳丽”(图 1)，右下角为“吴云平斋审定真迹”和“缪彤之印”朱文印，左下角为“文徵明印”“徵仲”朱文印(图 2)。卷尾是文徵明所题《蜀道难》全诗的诗跋，诗尾“徵明”二字下有“徵明”“徵仲”朱文印，其后，上为“吴平斋鉴藏书画印”，下左为“云鸿审是”下右为“吴云平斋审定真迹”(图 3)。从诗文题跋“嘉靖庚戌十月既望书于玉磬山房时年八十一又一徵明”可看出此画是在仇英完成后，文徵明于嘉靖庚戌十月既望，即 1500 年十月十六日，八十一岁时在玉磬山房所书。后被明末清初的状元缪彤所藏，此后又被嘉庆朝的收藏家吴云勘定为真迹并收藏。



Figure 1. The signature of Wen Zhengming in the first part of the scroll
图 1. 卷首文徵明题签



Figure 2. Seals of Wu Yun, Miao Tong and Wen Zhengming
图 2. 吴云、缪彤、文徵明印

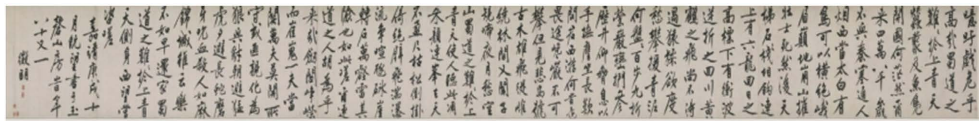


Figure 3. A poem written at the end of a scroll
图 3. 卷尾题诗

2.2. 画面内容

《蜀川佳丽图》从文徵明的题签“蜀川佳丽”来看，描绘的应是巴蜀山川的诗画景色。但仔细观察画面内容，玲珑峭耸入云间的山峰、蜿蜒前进的队伍、放置了三四段的山峰和人物等，不难看出与传为李昭道的《明皇幸蜀图》极其相似。“明皇幸蜀”本为唐代天宝年间，因安禄山叛乱兵临长安，唐明皇李隆基仓惶南逃入蜀的历史事件。自唐代发生后，逐渐演变出两条传播路径：一是文学作品中作为咏史劝诫的典故，如贯休《读玄宗幸蜀记》及元稹《望云骓马歌》乃至唐明皇本人所作的《幸蜀西至剑门》，皆为对轻信奸佞的愤懑悔恨与渴望贤臣之情。二是成为绘画创作中的一类母题，从传为李昭道的《明皇幸蜀图》到南宋一系列佚名同题画作，再到明代本文讨论的“换名不换题”的仇英《蜀川佳丽图》，画家都在以自己的方式进行不同的演绎。

探究画作背后的寓意非为本文的重点，如何在大比例的山水图绘中准确叙述故事的情节？如何确保观众的视线能跟随画者的预设前进，成功完成此次的叙事任务？仇英所作之画在山川走势及人物布局都与原作大体相同的情况下，又有何别出心裁之处？这些皆为本文感兴趣之处。

3. 画面叙事分析

3.1. 任务动线指示路径

既然情节为明皇入蜀的行迹，那必然是有前进的动线。动线，原为建筑与室内设计的术语，意为人在室内外移动的点，连合起来就成为动线，现也多用于影视戏剧等艺术。画中所有人物可分为四部分，从左到右为宫妃，官员及明皇本人——原地休憩的侍从与马匹——前行的侍从——只余背景的大臣。除卷中部，管理行李物资的侍从下马暂歇，不受前进动线束缚之外，所有的人物动势都是自东向西的，也就是明皇行旅的队伍是由画面右端走向左端的。再将仇英版《蜀川佳丽图》与原版李昭道《明皇幸蜀图》相对比，可以看出，仇英是在第二部分侍从与马匹休息的人物后，新添了继续前进的部分人物。把原版的三段人物描绘变为了四段，动线从原版的“W”型变为“L”型(图 4、图 5)，没有了山峰掩映下的曲绕转折，视觉上更为开阔，人物的行进路线更为清晰的浮现于画上。改变动线不仅是仇英的专属，在唐以后诸多同题作品中，也有此巧设的发现，如吴彬(传)《明皇幸蜀图》中变为了“J”型(图 6)；现藏于大都会艺术博物馆南宋时期佚名画家的《明皇幸蜀图》，则是只选取了明皇车马出行的一段。



Figure 4. The way forward of the characters in Li Zhao dao's "Emperor Xingshu"
图 4. (传)李昭道《明皇幸蜀图》人物路径



Figure 5. The way forward of the characters in Qiu Ying's "Journey to Shu"

图 5. 仇英《蜀川佳丽图》人物路径



Figure 6. The way forward of the characters in Wu Bin's "Emperor Xingshu"

图 6. (传)吴彬《明皇幸蜀图》人物路径

3.2. 标志性事物

《蜀川佳丽图》作为一幅青绿山水画卷，描绘的又是巴蜀“玲珑窳窳，巉差巧峭”的景观。观画者的视线自然首先会被瑰丽的色彩与巉差窳窳的地貌所吸引，如何在山川景色中表达故事情节？一些作画的“小心思”有助于引导观画者按照画家的预设进行阅读。

3.2.1. 颜色

青绿山水图卷，顾名思义，是以青绿两色为主色调，若在满幅冷色调中点缀几抹亮色，想必会引人注目。《蜀川佳丽图》就采取了这个策略。画面开始的随行宫妃，毡帽、披风以及一位骑马妃嫔的衣裙，皆绘为妃红色；作为画卷主角的唐明皇，更是全身着绛色；身后的大臣则是以白色、丁香色为主(图 7)。这一系列的暖色调与周围青绿山势形成鲜明反差，足够抓住观画者的视线使其集中于首部，人物行动的始端。反之，此后的三段人物中，虽也是选择与周围环境相反的白、淡蓝、褐色，但与首段人物与环境的色彩相比，对比度小，不如卷首夺目亮眼(图 8~10)。这样设计，一为即使观画者的视线首先着眼于卷中或画尾的人物，也能通过颜色的对比发觉位于首端的主要人物；二是人物身份间的天差地别，也注定仆从与官衔较低的大臣们只能绘次于皇帝妃嫔的颜色。



Figure 7. Important figures

图 7. 首段重点人物



Figure 8. Secondary characters
图 8. 第二段次要人物



Figure 9. Thirdary characters
图 9. 第三段次要人物



Figure 10. Fourthary characters
图 10. 第四段次要人物

3.2.2. 山径与桥

接前一节叙述，由颜色的反差定位叙事的开始后，如何巧妙地设计人物继续前行？山径，是一个绝佳的选择。卷首开始的车马行队起初借由两侧山势的遮掩，从只有头部到上半身再到几近全身，徐徐出现在画面中，近大远小，符合视觉逻辑的同时合理了人物的行动路径。在人物形象全景出现后，山径，也就开始发挥自己的功用：“引导的双重性”。一方面，既是画里之蜀径，指引明皇南下穿过“仰凌栈道细，俯映江木疏”的险径入蜀；此外，也是画外之捷径，帮助观画者从繁复的色彩景物中，准确跟随车马队伍的步伐完成此次的“视觉行程”。且防止观画者视线“迷路”，山径的颜色也与周边淡青色的山野不同，而是选择了区分度更高的淡赭色(图 11)。同时还在四段人物中，连续相接两段桥，既情境合理又辅助视线的成功延续。



Figure 11. Trails and bridges
图 11. 山径和小桥

3.3. 阅读与记忆

衣若芬认为“中国人的风景观念是从阅读文学作品的经验塑造而成的，在写作笔法中，已经建立了一种观看的角度与视线的转移过程”[2]。幸蜀题材，在文学中有诸多记载，主要以史书、笔记，诗歌三种形式具体呈现，其中以诗歌数量最多。纵观历朝历代的蜀道诗，从南朝一直到画家仇英所生活的明代，直接以“蜀道难”为题的，并不少见，如南朝阴铿《蜀道难》、张文惊《蜀道难》、唐李白《蜀道难》。其余直接提到蜀道的诗，则多为送友人入蜀之作，如唐骆宾王《饯郑安阳入蜀》、宋郭祥正《蜀道篇送别府君吴龙图》等[3]。诗作的作者李颀(今四川三台县)、李白(今四川江油)、官至嘉州刺史的岑参，是亲身实地见过蜀道的险峻。他们都不约而同提到了蜀道之“险”。“蜀江流不测，蜀路险难寻”“其险也若此，嗟尔远道之人，胡为乎来哉”“剑门乘险过，阁道踏空行”。

作为事件主人公的明皇，在行经剑门时，也有感而发，作诗抒发了自己感情。

剑阁横云峻，銮舆出狩回。
翠屏千仞合，丹嶂五丁开。
灌木萦旗转，仙云拂马来。
乘时方在德，嗟尔勒铭才。

(《幸蜀西至剑门》)

此诗的前三联皆在描绘剑门风景：剑阁地势险峻，仿佛凭空横在云间；清翠山峰高耸千仞如屏风，红色石壁巉嵒难攀，似重重阻碍；车马队伍行走于灌木丛生，云雾缭绕的山径上。再看白居易的《长恨歌》，虽为叙事诗，也有环境描写：

黄埃散漫风萧索，云栈萦纡登剑阁。
峨嵋山下少人行，旌旗无光日色薄。
蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。

(《长恨歌》节选)

空中尘埃漫风飘散，剑阁栈道在云中曲折环绕；峨嵋山下行人寥寥，旌旗黯淡日色昏暗；江水碧绿蜀山青翠。首联和颔联先由远处的山峦与栈道入诗，再到颈联近处入蜀的行队，最后是尾联由景抒情。从李隆基的写作笔法中，观画者的视线亦步亦趋随诗人本人，从远景到近景，完成了观看的角度与视线的转移过程。入云的栈道——山下的行人——低处的山水，从上到下的视线变化，文学中叫做由远及近的视觉描绘，以景衬哀情。绘画上称高远、深远、平远的笔法，将蜀地形貌与车马的疲惫跃然纸上。如

果说在诗人的笔下，观画者已经建立了观看的角度与视线的转移过程，

前文提到的送友人入蜀为题的诗作，作者几乎全为未曾踏入过蜀地的身份，但他们的诗文中皆栩栩如生的描绘了蜀道的景色，“剑门忽断蜀山开”“剑门千仞起”“层岩上郁盘”，想必也是在经久的蜀道文化氛围中形成了共同的记忆。那么在历朝幸蜀文学作品的记忆堆叠下，仇英生活的明代对明皇幸蜀应形成了一种近乎于刻板印象的关键词：剑阁栈道险要入云、蜀江山水青碧、车马的狼狈避难。带着记忆回到画作上，青绿的山水、雄崎的山势、出行的人马、悬空的栈道、飘渺的云烟，画上的要点一一与经验对应，头脑之中已然演绎了明皇幸蜀的故事。

3.4. 暗示与加深

《蜀川佳丽图》卷首卷尾都有文徵明的题跋，卷首题签“蜀川佳丽”，也是此画名称的由来。卷尾的题诗《蜀道难》与画名一起，一首一尾，看似都是在感叹蜀川的山水之美与玲珑峭的风光，但若是把视线的重点关注到题诗最后的时间“嘉靖庚戌十月既望”来看，似乎别有心思。嘉靖二十九年八月十四日，蒙古土默特部首领俺答汗因“贡市”不遂而发动的战争。该年为干支纪年庚戌年，故名庚戌之变。俺答率军侵略大同时，时任总兵仇鸾本是贿赂严世蕃上位，为保住自己的乌纱帽，竟选择了重金贿赂，使其改攻他塞。随后，俺答恍若进入无人之地，一路北上，直指京畿之地。叛军兵临城下，京师众人却瑟缩城内，不敢应战。严嵩不在意地认为只要放纵其掠夺财物，烧杀抢掠尽后自会离开。在巨大的兵力悬殊下，嘉靖政府只能屈辱的签下盟约，“彼以兵胁而求，我以计穷而应，城下之盟，岂不辱哉？”。庚戌之变后，众矢之的的严嵩和仇鸾却未遭清算，反而继续权势滔天稳坐高台，独揽大权。

对此政治局势，仇英应是失望的，所以仇英借安史之乱，明皇仓皇西逃的幸蜀题材，来暗讽嘉靖帝正是和唐玄宗一样，轻信奸臣，才导致此次困于城内，受此大辱。可能因为题材的敏感加上政治上的高压政策，文徵明才会将此画命名为“蜀川佳丽”并在卷尾赋诗《蜀道难》，意为让整幅画看上去是在描绘巴蜀山水之貌，而非政治讽刺画。如有对这一段历史稍作了解的观画者，在受到题诗时间的暗示后，想必会精准定位到画中情节为明皇幸蜀。

4. 结论

《蜀川佳丽图》作为仇英所画的一幅青绿山水画卷，对山水景色的描绘自是驾轻就熟，画艺精妙。正如前文所谈到的那样，在庚戌之变后，面对明中后期严苛高压的政治环境，处在夹缝中的仇英既想忧国忧民直言进谏，又对政治迫害深感畏惧。所以借以大篇幅的山水画卷来模糊主题，从改变原版的人物动线，到服饰的颜色与山径为代表的指示物，再到历代诗歌共同文化记忆的铺垫，最后再由卷首和卷尾的暗示加深，共同完成了此次画面的叙事。

注 释

文中所有图片均来自中华珍宝馆网站，首页 - 中华珍宝馆(ltfc.net)。

参考文献

- [1] 罗伯特·纳尔逊, 理查德·希夫, 主编. 艺术史批评术语[M]. 郑从容, 译. 南京: 南京大学出版社, 2022.
- [2] 衣若芬. 云影天光潇湘山水之画意与诗情[M]. 台北: 里仁书局, 2013.
- [3] 贾峡斌. 剑门蜀道诗选[M]. 成都: 巴蜀书社, 1989.