

意义阐释与图式变体：传乔仲常《后赤壁赋图》新论

王一楠

(中国艺术研究院, 北京, 100029)

【摘要】北宋画家乔仲常“精巧”和“出新”的特点在《后赤壁赋图》中得到展现。该作凭借梦境结构和细节特征创造了非凡的意义空间，呼应了苏轼关于“畸零”和“如梦”的人生体验。而清宫缙丝赤壁图及相关明清作品显示出乔仲常所创图式的流转和意义的变化：连贯性与通晓性成为新的追求，这意味着“东坡赤壁”画题走向了通俗化的道路。

【关键词】乔仲常 赤壁图 缙丝 仇英 苏轼

藏于美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆的传乔仲常所绘《后赤壁赋》长卷是对苏轼同名赋文的图像表现。作为较为早期的叙事画和作者名下的孤本，学界对其年代认定始终有着激烈的争论，但到目前为止，无论论战的哪一方都缺乏一锤定音的确凿支撑。经过漫长的过程，还有其他问题尚未解决：这幅纠缠着许多疑团的复杂作品，仅仅作个案而终结了吗？画家的意图是什么？进一步，该如何看待它在历史上数量众多的“东坡赤壁”主题画作中的位置？

寻找答案的进程并不完全孤立于权威性的问题之外，它或许能从一个纵深维度带来对这幅作品的新的认知。

一、乔仲常的“新意”与“妙思”

从《画继》对乔仲常其他作品（《龙宫散斋手轴》《山居罗汉》《渊明听松风》《李白捉月》《玄真子西塞山》《列子御风》等图^[1]）的记载中可以看出，乔氏的绘画专注于置身自然风景的人物画，同“苏轼赤壁之游”的画题有着重合性。此外，还可知他是河中府（今山西）人，曾遭遇靖康之乱，其生卒年

应与邵雍之孙邵溥（？—1148，字泽民，曾任户部侍郎）相去不远。有学者通过乔氏姓名在《画继》中所处的先后顺序，认为乔氏的社会地位应是“韦布”这一类底层文人。^[2]无论其说可信与否，画录对乔氏记载不多的确是不争的事实。在有限的资料中，乔仲常最显要的特点是曾学师于李公麟，夏文彦称其“人物师伯时”^[3]，汤垕语气更加强烈，说他“专师伯时，仿佛乱真”^[4]。

《后赤壁赋图》卷的风格印证了这一特质，图上笔法以白描为主，中锋、侧锋兼有，略施点染。山体线条刚直，略有折带皴的迹象；水纹清浅富有弹性；人物、树木线条柔润，笔意苍率不失谨严，充满古拙趣味。特别是人物造型流畅有逸气，少见底稿痕迹。这些表现具有宋代早期文人绘画的特征，并与台北故宫所藏李公麟《山庄图》卷有很深的渊源。^[5]只不过，在十三世纪，乔仲常的作品就已经十分罕见。宝祐四年进士董楷便称：“今乔笔世甚罕有，其贵重殆不减龙眠。”^[6]

画史塑名的过程中，乔还被当作李的表弟。^[7]无论如何，与李公麟的密切关系在一定程度上解释了乔氏画作如此

稀少的原因：因为风格的相近，乔仲常的画常被改头换面，以李公麟的名义流传。乔本赤壁图结尾仓促，或因题款部分被人截去。关于这一可能性，楼钥（1137—1213）在《攻媿集》提供了一个实例：他曾见到乔仲常《罗汉图》的摹本一幅，由于该图样广为流传，后来他又见到第二幅摹本，却已被题为李公麟作品。^[8]

此跋对画面内容作了细致的描写，可以推想这一由乔仲常创造的、在当时被广泛传播的成熟母本的面貌，可惜笔者检视归于李公麟名下的存世画作和宋代佚名的罗汉图，未能发现完全对应的作品，极可能是因为画面细节在漫长的临摹转译的过程中“失真已远”，难以辨认。但值得注意的是，楼钥的记载暗示出乔仲常并非只是因袭李公麟，而是有自己独特的艺术创造，因为画面上处处展现出“新意”和“妙思”。能佐证乔氏绘画水平的，还有收藏家袁桷（1266—1327）对摹本《重屏图》的记录：

余尝见楼宣献公家周文矩所画初本，前有佑陵御书乐天《偶眠》一章……此卷模拓，不遗毫发，乃乔仲常所制，深得龙眠笔意，而精巧过之，以此辨定。^[9]

现存的同名画作，一本为美国弗利尔美术馆所藏，笔法僵硬，水平低劣；一本是北京故宫博物院收藏，信笔自如，风格高古，但后者据徐邦达鉴定意见也并非五代初本，而是宋代摹本。^[10]单国强从内容、风格、艺术水平和纸张古旧等方面考证得出了相同的结论。^[11]这件声誉卓著、影响深远的作品，与袁桷著录本皆无款识，或许同乔仲常有着不得而知的关联。

但画论记载往往只注意到乔氏与李氏的相似处，有研究者甚至据此将乔仲常视作奉李氏为圭臬、毫无创造力的底层画家，这恐怕是不合适的。至少，在《后赤壁赋图》中，“精巧”与“出新”的绘画特点贯彻始终。

作为以文字区分画面间隔的叙事画，《后赤壁赋》图在苏轼文本的限制下，按照行文顺序和时间线索严格的完成了由文到图的转译——比如赋中写“人影在地，仰见明月”，画面就表现天空中依稀的月亮和地上苏子与客的影子，这在不追求透视的中国古代绘画中是仅有的一例；再比如赋文写“梦二道士”，即使与前文之“孤鹤”相抵牾，画家也描绘了让人困惑的两个道士。除此之外，画面上似有更多不同寻常之处。它们是无心之举？还是画家有意为之？挑战上文的粗浅论断的，也正是这些难解之处。事实上，乔仲常有意识地通过精微细节构建了一个建基于文本又超出文本的意义世界，而艺术家的意图与追求也在其中得到淋漓尽致的展现。

二、“诗不能尽”：图像的溢出

按照文图对应关系，画面可被分为八个段落。（图1）

不同寻常之处在于：随着长卷自右及左展开，观者的目光必然与结尾段的

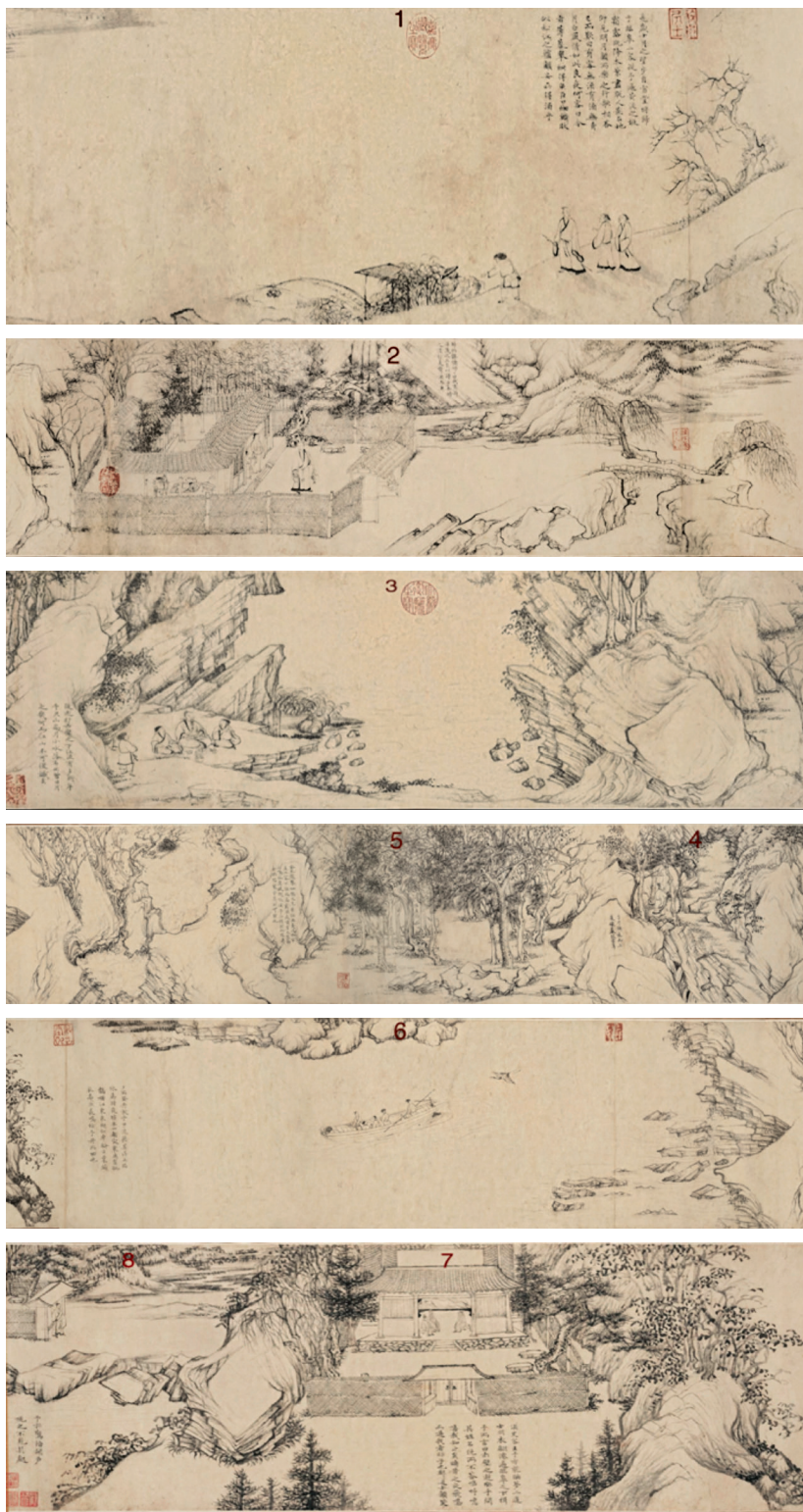


图1 乔仲常《后赤壁赋图》，图片来源：美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆官网

苏轼相遇，但是画作却没有结束——苏轼的目光破坏了观者视线的延续性，转而向画面深处回望。作为对比，文徵明的《仿赵伯驹后赤壁赋图》就更符合观看规律，随着主人公视线的延伸，山居

景象呈现在眼前。对此时的苏轼来说，事如春梦了无痕，在虚实难辨的赤壁幻游过后，万物仍旧自然运转，深刻地突出了空幻之意，文氏的图像解读显然更加贴合原文。因而，乔本的处理是十分



图2 文徵明《仿赵伯驹后赤壁赋图》局部, 图片来源: 台北故宫博物院官网

不寻常的。(图2)

乔卷为何要如此安排?——苏轼的回望其实正是画家希望观者回溯和发现的, 这使结尾处的观者不得不回顾此前所发生的一切, 而画家的真实意图也在这里彰显: 苏轼在《后赤壁赋》中所描绘的故事, 是一次对真幻莫辨的梦境的展开与追忆, 画家匠心独运创造了这种讲述方式, 使看似线性的故事进展变作了一场“梦中梦”, 这其实与苏轼隐含在《后赤壁赋》中“畸零”和“如梦”的存在体验密切相关。梦境并不仅存在于结尾处; 自始至终, 画面表现的都是一个不真实的世界, 这深刻的契合了文本的精神内涵。

从第一到第七段落, 画面基本以俯视的视角来描绘景色与人物, 只有在结束段, 才变成了与主人公和房屋平行的视角。俯视视角是一种全知的视觉语言, 赋予了观者俯瞰和检视全局的地位; 而平行视角则意味着一种与主人公共时的亲历者、观察者的身份。在结束段之前, 观者会误以为自己是那位俯瞰者, 直到视角的变化提醒着观者真实的身份——一个见证了主人公梦中惊寤的偷窥者。这与观者的期待之间的鸿沟, 是画家在文本基础上制造的新的戏剧性, 具有庸手难以企及的艺术水准。我们将这一超出文本的创造称为“图像的溢出”。为了使这些匠心独运的创作能够被观众识

别, 画家在画面中留下了三处伏笔与暗示, 为帮助观众进入这一虚幻的世界提供了入口。

(一) 马夫的意味

第二段落的临皋居所中出现了赋文中没有的马厩、马夫与马, 并且马夫以一个睡梦者的形象进入了我们的视野。在同一段落中与之形成鲜明对比的, 是获得美酒、踌躇满志的苏轼。

《宣和画谱》记载: “公麟作阳关图, 以离别惨恨为人之常情, 而设钓者于水滨, 忘形块坐, 衷乐不关其意, 其它种种类比, 唯览者得之。”^[12]

哀乐不关身的渔夫形象, 正反衬出离别之人的悲伤; 而无忧无虑酣睡的马夫, 同样反衬了在虚幻中经历了激越、惊恐、孤独、怅然种种情绪的苏轼。这是一种卓越的艺术手法, 乔仲常显然参悟了李公麟所绘《阳关图》中不闻人世的渔夫所具有的意味。

马夫也创造了超越文本的新的意义, 并使人联想到《庄子·杂篇》里那位气度不凡、胸怀天下的牧马小童。^[13]牧马人告诉黄帝, 治理国家并不需要比养马费更多的心思, 只是去掉害群之马、任其自然而已。而画面上酣睡的马夫一旁的壮硕马匹, 正是对无为态度的充分肯定。马夫的智慧, 同苏子“放乎中流, 听其所止而休焉”的领悟一样, 甚至也

是某种符合道家本意的政治哲学——联想苏轼彼时的政坛遭遇, 它是对苏轼从蝇营狗苟的政治漩涡中抽身、恣意生活的一种巧妙的书写。

睡梦中的马夫亦是有隐喻义的符号, 不但标示了夜晚的情景, 而且提醒着我们整个赤壁之游都介乎现实与梦境之间, 故事将在一种虚幻飘渺的氛围中展开。在开篇苏轼手持酒食将要开启这段旅程时, 马夫在做梦; 在故事的最终, 苏轼也将在真实与梦幻之间作出艰难的辨认, 与马夫产生了“古今如梦, 何曾梦觉”般的奇妙互文效果。

(二) 变幻的居所

苏轼的临皋居所在结尾前出现了两次, 样式有明显差别: 第一段落是方格窗, 第七段落则是直棂窗; 两处房屋的台基亦不同。有论者以之论伪, 殊不知在宋代同一建筑中常常兼有方格窗与直棂窗, 刘松年的《秋窗读易图》(辽宁省博物馆藏) 即是一例。

院落中的松树在全卷出现了三次, 即使描绘房屋的视角改变后, 其造型、朝向依旧相同, 是具有符号性的元素。观摩原作可以发现图中有着极易被忽视的笔触痕迹: 第一处院落中的两棵杉树是后补的, 其笔触覆盖在砖瓦和台基之上。画家并没有像第二处院落中那样, 为描绘杉树预留空间。它们极有可能是

画家在完成第二处房屋后，回过头来对第一处建筑的补添。画家通过这些细节，有意强调着前后出现的建筑的关联。

但更有理由相信：前后居所的形态区别是服务于梦境的双重结构，本就不该与首次出现时作严丝合缝的对应。为了表现“梦中梦”场景，第七段落的院落由山石围合封闭，与其他部分截然分开，动感、快速、抽象的运笔，也标示着其特殊性。休憩之苏子与对谈之苏子同处一室，并且与道士具有同等体量（而此前的段落中，苏子体格均大于周围人物），这是意欲表现魂灵脱离肉身的画法。这一处的房屋逸笔草草，具有相当的写意性，符合梦境抓取核心场景的记忆特征，是在描绘嵌套的第二重梦境。这无疑使图像的主题从苏轼的日常生活中抽离出来，如同其在《后赋》文本中试图表达的一样。

（三）消失的畸零人

另一个奇特之处是第五段落完全舍弃了叙述者的形象，只描绘了主观视角下的山林河谷。这是图像之中引人注目的处理，亦是画家的神来之笔。在追问画家动机之前，《后赤壁赋》文本中的处理也饶有趣味，值得说明。

苏轼写“履巉岩，披蒙茸”等登山动作后逸出一笔写“盖二客不能从焉”，其后，他在群籁之声中“悄然而悲，肃然而恐”，直到登舟返回，都没有提及客人之状况，仅在最后对他们粗粗交代（“须臾客去，予亦就睡”），几乎在记叙中将客人抛弃。这在赋体文章中是很少见的，因为“一般赋文，多有主与客双方的描写，有的甚至全文主体都由主客问答构成”^[14]。特别是与《前赤壁赋》描写客人字句所占的篇幅、对叙事的推动相比，《后赋》的写法是出格的。推想苏轼避谈二客的原因，或是在赋

文中营造一个独身者的形象：当他记录下自己划然长啸，却被山谷反馈了超出预期的、真实而震撼的自然之声；当孤鹤掠舟而过，又在梦中与道士这位天外来客相见，一种强烈的存在之渺小、人生之虚幻的感受，横溢笔端——一切皆如梦幻，唯有孤独是真实的。田晓菲富有启发性地指出，通过添加完全可以省略的渔夫、被茅草顶遮挡的“半个”人、岩石后的一双脚这些无关紧要的人物，画家煞费苦心地将每个段落中的苏轼都成为了落单者。^[15]换句话说，除苏轼外，场景中出现的所有人物都有结对关系。有学者以为，这是画家在致慕北宋画坛“藏意”之审美风尚，但这种解释未免曲折。煞费苦心的凑“单”，显然不是出于美感的追求，而是只有如此，主角才能成为那个多余的、形单影只的“畸零人”。

但是接下来，在赋文情感的高潮“踞虎豹，登虬龙”一段，画家却使这位畸零人隐形了。为何如此？

一种用心，或许就是为了表现自然之声让苏轼又悲又恐，以致将其“吞噬”。草木之状却让苏轼脆弱至此，这是后赋文本之中第一个重要转折。因为这声音交融了苏轼复杂的情感：乌台诗案中九死一生的险境、流放远地依然暗流涌动的政局、牵连众多的愧疚还有前路晦暝的忧愁，使得眼前此声此景充满了压倒一切、否定一切、涤荡一切的气势，他的肉身陡然失去了意义，渺小到可忽略不计，只剩下悲伤情绪和孤独心境的反噬。这无疑是一种极端情境里的审美体验，是“我”的情感移注于草木之上。如朱光潜所说：“美感经验中的移情作用不单是由我及物的，同时也是由物及我的；它不仅把我的性格和情感移注于物，同时也把物的姿态吸收于我。……在聚精会神之中，我的情趣和物的情趣

往复回流。”^[16]

另一种用心，则浸润了哲思。如果说“孤独”停留在情感之体验层次，“畸零”则是一种存在之体验。沈周诗曰：“肮脏功名何物忌，畸零天地一夫閒。”这种独与天地精神往来的气势，在苏轼这里，又多出一份不敖倪于万物和与物为春的胸怀，但是这一切都是以意义的消弭为前提的。因为他的登临之所——赤壁，埋葬过无数英雄，始终以永恒之姿对人生意义做出否定的昭示。当山川河流以舞台背景式的空旷姿态反射出历史的无情，它的生机或变化都与人间无涉，“曾日月之几何，而江山不可复识矣”。在黄州，被碾碎了功名与执着的苏轼涉入了变化不息的大化之流，又该以何种面目参见永恒呢？这个问题的本质在《金刚经》中已得到了回答：“‘须菩提！于意云何？可以身相见如来不？’‘不也，世尊！不可以身相得见如来。何以故？如来所说身相，即非身相。’佛告须菩提：‘凡所有相，皆是虚妄。若见诸相非相，即见如来。’”——山鸣谷应，风起水涌的背后，树非树，石非石，诸相非相，苏轼对世事的参悟就在这瞬间。迷障消散，“不以身相得见如来”，即是取消分别之见，直击生命的真实。因而，恐怕没有比在画面中取消苏子形象更有力的艺术手法。

乔仲常的《后赤壁赋图》深刻契合了文本之精神，也为我们揭开了苏轼的思想面纱。以梦作喻，是苏轼诸作中一个显著特点，如《赤壁怀古》写“人生如梦，一尊还酹江月”，《西江月》写“世事一场大梦，人生几度秋凉”，《行香子》写“浮名浮利，虚苦劳神，叹隙中驹，石中火，梦中身”，《西江月·平山堂》写“休言万事转头空，未转头时皆梦”，不一而足。^[17]这在某种程度上也是苏轼对人生的基本看法。但是，

如果我们据此以为苏轼是悲观主义者,则是大错特错了。对苏轼来说,只有意识到人生如梦,才能看破虚名浮利,看平高峰低谷,才能不执著于阴晴不定的人生。苏轼的追求,或许就是达到“心如已灰之木,身似不系之舟”的状态,如同枯木一般脱离四季的悸动,如同孤舟一般随大化而激荡,如同他在《观妙堂记》中写道的“沉寂湛然,无有喧争,嗒然其中,死灰槁木,以异而同”——以异为同,以死为生,这种超越分别的清醒,孕育在画卷结尾处苏子的茫然中。

因而,我们认为这幅独特的作品隐晦而强烈地呼应着苏轼“畸零”和“如梦”的人生哲学,而苏轼之目光与梦境结构也使图像的意义世界具有了非凡的逻辑性与自洽性。

三、传乔仲常《后赤壁赋图》的江南遗风

乔仲常对《后赤壁赋》的独特诠释并没有随着画面的完成而终结,它的影响在后世持续。根据北京故宫博物院所藏残跋可知,这幅作品上年代最晚的印章与题跋分别属于阿鲁威和赵岩。曾任参知政事的高级官员阿鲁威于致和元年(1328)致仕钱塘,之后与张翥、张雨、

朱德润等文士往来甚多,其所属文人群体有着丰富的书画藏鉴活动。赵岩则是南宋名将赵方(?—1221)的后人,赵淇(1239—1307)一脉的长孙,通过荫官的方式在元廷任职,曾任承事郎和知州事,参与管辖湖南地区。他曾是鲁国大长公主祥哥剌吉(1283—1331)的亲信,其存世字迹几乎全部是奉命为公主藏品所作的题诗。在公主去世后,赵岩退居江南,并终老于兹。这卷作品上并无元皇室收藏的痕迹,故而赵岩的赏鉴行为或发生在其离开皇城后。由于元代最后的两位鉴藏人晚年的活动范围相近,这幅作品在元明之际也极可能在江南地区流传。

无独有偶,现存明清时期的部分赤壁长卷也映射出乔仲常《后赤壁赋图》在江南地区的影响力。导向这一发现的,是北京故宫博物院所藏乾隆时期的《缙丝仇英后赤壁赋图》(图3)。所谓“缙丝”,是以生丝为经、彩色熟丝为纬,以通经断纬方式制造的手工艺品。它的画面内容与乔仲常卷几乎分毫不差——无论是构图位置、轮廓勾勒、人物造型、山水树石,都可与乔本一一对应,显然是受其影响的产物之一。

惊人的相似之外,缙丝本与乔仲常卷也有明显区别。

缙丝本的卷首有雪堂之景。这一差异曾引发对乔本画面的讨论,如板仓圣哲认为乔本或因破损严重,重新装裱时裁去了雪堂场景^[18],范如君^[19]、赵雅杰^[20]也认为加上雪堂才构成《后赤壁赋图》完整的原貌。但是,由于乔本的首段今日不可得见,并不能确定缙丝本中的此段落是否出自仇英的创造,但它的确展现了更完整的赤壁之游的过程。

缙丝本的改动不限于此。画卷中仆人人数量也作了修改,不见了被遮掩的人物,在苏轼睡梦中出现的两道士也消失了。显然,这是因为缙丝本的作者未能识别乔仲常隐晦的“造梦”意图。

另一处区别出现在第五段落:乔本曾以树上鸟巢和鸟的背部形象指示出俯瞰的视角,以描绘“攀栖鹘之危巢,俯冯夷之幽宫”的情境(图1),而这一细节在缙丝本中被忽视。^[21]我们看到,缙丝本中不但没有了鸟巢,而且同表现攀援的段落一样,添加了苏轼的形象,以客观视角取代了乔本中的主观视角。(图4)不过,虽然直面深渊的压迫感减轻了,画面的视觉逻辑依然是融洽的。比如:气势磅礴、浑然一体的巨大岩体,在缙丝本中被巧妙地转化作矶岸,苏轼驻足,正在支杖俯瞰;经过调整的人物大小与山



图3 《缙丝仇英后赤壁赋图》,资料来源:故宫博物院官网



图4 《缂丝仇英后赤壁赋图》局部

石比例，在后者画面中也是恰当的。

这些更改都是出于同样的目的：使画面更加通俗易懂。缂丝本中雪堂的存在，使赤壁图成为对苏轼之游更加完整的图像记录；取消让人费解的人物形象，使画面通晓流畅；改变视角，以弥补缂丝本缺乏文字辅助的弱点，更清晰地传达信息。

更重要的是，缂丝本的名称与风格透露出仇英《后赤壁赋图》的存在。

缂丝本在丝织效果的基础上又经过画匠的细笔渲染，呈现出与仇英相仿的青绿风格，材质的差异并没有影响画面的主体表现。其整体精工秀雅，局部特征鲜明，岩体勾线虽因材质原因更加凝厉，但也反映出石青、石绿渲染的原本效果，点染方式与仇英的可靠真迹《莲溪渔隐图》近似；而缂丝本上苍松翠柏的造型、枝干皴法和树叶渲染极类《玉洞仙源图》（图5）。此外，缂丝本上的多数印章为后钤，不是对原画印章的织物化处理；只有末段“实父仇英”落款及葫芦形“十洲”朱印是织造，二者显然是原作的一部分。阮卫萍的研究指出：“著录于《石渠宝笈》的缂丝作品……其画风多摹仿南宋宫廷花鸟画家赵昌、崔白及明代沈周、仇英等名家之作，以力求再现画品原貌为主旨，真正实现‘书画织物化’。”^[22]通过风格的对比，也可以确认这幅丝织品是对

仇英原作的复现，在对古书画“织物化”的过程中，如实地保留了原有风格，也就可以推定仇英《后赤壁赋》长卷的基本风貌。有信源称仇英原本《后赤壁赋图》今为香港藏家收藏，遗憾的是，这幅作品尚无缘得见。

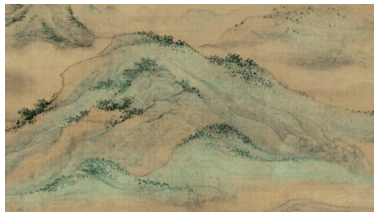
缂丝技术是横织横用，该缂丝赤壁图却长达五米，使用了二十余种各色丝线和十余种缂丝技法织成，俨然是清宫定制摹缂的精品。它也是乾隆时期缂丝书画中唯一的长卷，藏于皇帝的正寝乾清宫。引首还有御笔“云机仙制”，钤有“乾隆鉴赏”“乾隆御览之宝”“宣统御览之宝”“宣统鉴赏”“宣子孙”“三希堂精鉴玺”“乾清宫鉴藏宝”“无逸斋精鉴玺”等鉴藏印，可见这件工艺品备获皇帝喜爱。这更使人揣想仇英原作的收藏情况。当时清内府藏有多件仇英的画作，许多在《石渠宝笈》中被归入上等，而乾隆皇帝本人极为看重仇英的作品，对《汉宫春晓图》与《临宋人画》轴格外青睐，多次组织重绘相关题材。但是，《石渠宝笈》中著录的两件仇英赤壁图，一件出现于嘉德2007年秋季拍卖，其与著录中内容、尺幅、印章皆相合；另一件则是册页，均与缂丝本指向的仇英原作不符。而1922年溥仪指示溥杰带出宫的“仇英赤壁图”也是两件^[23]，内府存在第三件的可能性较小。由是观之，仇英的长卷本《后赤壁赋图》

极可能本就不是清宫的收藏，而是民间藏品。

仇英（约1498—1552）生于太仓，后移家苏州，与吴门文士交游甚广。随着画名愈盛，仇英颇受收藏家的青睐，他与昆山周凤来、长洲陈官、嘉兴项元汴等收藏家皆有深交，通过他们得以临摹众多唐宋名画。项元汴之孙项声表在《秋原猎骑图》上的题词显示了仇英多年浸淫濡染的情况：“仇十洲先生画，实赵吴兴后一人，讨论余先大父墨林公帑幕中者三四十年，所览宋元名画，千有余矣……曲尽诸人伎俩，称第一神品。”其中或有夸大成分，但仇英毋庸置疑拥有得天独厚的条件接触前朝画作，并能曲尽其妙。考虑到乔仲常《后赤壁赋图》在元代的“江南血统”，这幅作品在当时也很可能为临近地域的私人藏家拥有，因此仇英不乏机缘览观。而强化了乔仲常本与仇英本关系的纽带——缂丝本也与该地区密切相关：清代设立了专事缂丝生产的织造局，该机构是乾隆时期缂丝数量达到高峰的重要原因，而其地理位置以江宁、苏州、杭州为中心。^[24]地缘的亲近性使缂丝工匠得观仇英原作并进行工艺创造成为可能。

与乔本相似的画作还有顾大典（？—1596）的《赤壁图》册（台北故宫博物院藏）。该作品几乎是对乔仲常本第一段落的截取，有着相同的布局、人物造型、动态和位置关系。画面中苏轼着偏襟长衫，手持竹杖，回首与二客交谈；右高左低的地平线，引出正与渔夫交易的小童，同样是背对观者的形象，而渔夫与船则隐藏在苇草之间。右下角的树石位置也与乔本有十分精确的对应。（图5、图6）唯一的不同基于长卷到册页的形制变化，这促使后者在左上角添加了半壁悬崖，

表 1 缂丝本赤壁图与仇英存世作品风格对比

	
缂丝《仇英后赤壁赋图》局部	仇英《莲溪渔隐图》局部 资料来源：台北故宫博物院官网
	
缂丝《仇英后赤壁赋图》局部	仇英《玉洞仙源图轴》局部 资料来源：北京故宫博物院官网

点出赤壁游的主题。

顾大典是明代吴江（今苏州）人，历任会稽教谕、处州推官、福建提学副使等职，有《清音阁集》《园居稿》等作品传世。这幅画作于 1592 年，是顾大典去世的四年前，他当时已经致仕归家。^[25] 顾大典在他的作品中，没有提及所使用的古老的画面源头。作为典型的明代文人，如果他曾亲眼目睹作为母本的北宋画作，很可能会留下记录，但我们并没有在任何文字中找到这一信息。这幅没有过多说明的图像意味着：作者并不清楚自己的作品与乔仲常赤壁图的密切关系。更可能的情况是，在当时的吴江地区，乔仲常赤壁图的样式已成为一种流行的图式。这也解释了为何册页的左上角糅杂了明代赤壁诗意画常用的边角赤壁的元素。

日本江户时代（1603—1868）的狩野派画家创作了许多中国绘画的缩小版或原尺寸摹本，曾广泛学习汉画作品的

狩野探幽（1602—1679）就是其中一例。他留下的设色《后赤壁赋图》佐证了这一图式的流行。虽然这件作品为京都私人收藏，目前仅可见到它的缩尺素描画册版，但此图与缂丝本首段完全一致，描绘了乔本缺失的雪堂部分，另外据板仓圣哲提供的信息得知，此作品也是设色长卷。（图 7、图 8）美国波士顿博物馆所藏《赤壁图》是缂丝本的另一位“孪生兄弟”。画面仅存三个段落，左下有伪“微明”款印，其后段落被截去。



图 5 顾大典《赤壁图》，资料来源：台北故宫博物院官网



图 6 乔仲常《后赤壁赋图》段首

画面细节与缂丝本完全一致，但僵硬的画风与布色说明这幅作品极可能出自明清时期书画作坊的批量生产。仇英的设色作品一直是该行当中备受欢迎的伪造对象，故而在乔仲常赤壁图式的流行中，仇英的仿摹及对仇英的再仿摹或许发挥了重要作用。（图 9）

乔仲常创作《后赤壁赋图》的时代与苏轼生涯未远，图上最早的印章来自徽宗朝“隐相”、自称苏轼出子的梁师成（？—1126），最早的题跋出自苏轼后学、宋宗室赵令畤（1064—1134）之手^[26]，即使在“天下禁诵轼文，其尺牍在人间者皆毁去”的情况下，他们也有强烈的意愿收集和保存苏轼遗物。^[27] 在北宋朝的新旧党争之中，记录被污名化的苏轼遗作是乔仲常《后赤壁赋图》的一个重要功能，而图像也的确留存了苏轼的遗像和存在体验，它被认为是苏轼文人集团中较为私密的艺术行为。^[28] 但是，图式的传承以原作意涵的消融为代价，这是时代语境改变所带来的必然结果，《后赤壁赋》长卷所具有的精英化属性在仇英及之后的时代逐渐失去意义。从缂丝本画面及以上作品可以看出，画面自身的连贯性和通晓性成为明代表现赤壁长卷时新的追求，从而推动“东坡赤壁”主题走向了通俗化的道路。尽管如此，乔仲常的《后赤壁赋图》仍然是一幅杰出的艺术精品，这不但因它以



图7 狩野探幽缩尺素描本《后赤壁赋图》，资料来源：板仓圣哲，《环绕赤壁赋的语汇与图像——以乔仲常〈后赤壁赋图卷〉为例》，第439页，照相



图8 缙丝《仇英后赤壁赋图》局部

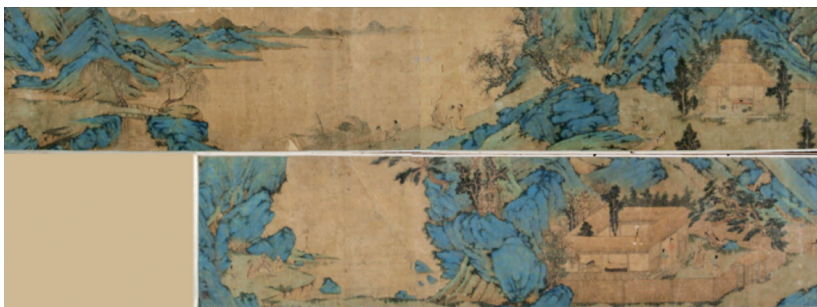


图9 无款《赤壁图》，资料来源：美国波士顿博物馆官网

独属于图像的方式向我们揭示了一个饱满丰沛的意义世界，而且因为以它为原型的图式在后世“东坡赤壁”图像群中发挥着难以被忽视的影响力，它潜移默化地参与建构了明清赤壁主题画作的面貌，具有超出个案的价值，成为中国画史中跨越时间之维的重要组成部分。

作者简介

王一楠（1992—），女，中国艺术研究院、北京大学美学与美育研究中心，助理研究员。研究方向：中国美学、艺术史。

基金项目

本文系教育部高校人文社会科学重点研究基地重大项目“中国艺术与‘中华美学精神’”（17JJD720009）的阶段性成果。

注释

[1][宋]邓椿：《画继》卷三，载于安澜编：《画史丛书》第一册，上海人民美术出版社1982年版，第29页。

[2]冯鸣阳：《乔仲常〈后赤壁赋图〉新探》，《国画家》2013年第1期，第57-60页。

[3][元]夏文彦：《图绘宝鉴》卷三，载《画史丛书》第三册，第75页。

[4][元]汤垕：《画鉴》，载《中国画论丛书》，人民美术出版社1963年版，第40页。

[5]板仓圣哲对两件作品进行了深入的风格对比，指出二者的亲缘关系。笔者有另文讨论乔仲常与李公麟的关联。（日）板仓圣哲：《环绕赤壁赋的语汇与图像——以乔仲常〈后赤壁赋图卷〉为例》，载《台湾2002年东亚绘画史研讨会论文集》，石头出版社2002年版，第429-430页。王一楠：《历史中的“龙眠赤壁图”与“晋卿赤壁图”》，《荣宝斋》2017年第9期。

[6][宋]董楷：《跋赵子固梅竹诗》，载曾枣庄主编，《宋代序跋全编》卷一九八，齐鲁书社2015年版，第5643页。

[7]这一说法首出于南宋董楷，明《珊瑚木难》、清《式古堂书画汇考》等皆沿袭其说。

[8]“始余从乡僧子恂得罗汉摹本，旧有跋云：姚仲常善画而不易得。一贵人待之三年，一日，欣然索匹纸为作应真。其本

已经四摹，固知失真已远，而笔意尚卓然可观。众像之外，人物鬼神，山水树石，无不毕备。以琉璃瓶贮藕花，小龟缘茄而上，童子隔瓶注视，末有大蛇横行水帘中，节节间断而意象自全，皆新意也。恨不得见真笔。后又见摹本于苏卿伯昌家，则已题为龙眠矣。大率事不深隳，又谨于阙疑，见唐人画则指为道子摩诘，不知有卢楞伽辈。见国朝画则指为龙眠，亦不知有乔君也。今见此图泊严整跋语为之醒然，且知姚之为误也。是僧默诵何经，而仙佛诸相缥缈自其口出，鬼物俯听于后，皆有妙思又使人之意也消。”[宋]楼钥：《跋乔仲常高僧诵经图》，载《攻媿集》卷七十一，曾枣庄、刘琳主编：《全宋文》卷五九五三，上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版，第184-185页。

[9][元]袁桷：《题模本重屏图》，《袁桷集校注》卷四十七，中华书局2012年版，第2077页。

[10]徐邦达：《古书画伪讹考辨》，江苏古籍出版社1984年版，第148-150页。

[11]单国强：《周文矩〈重屏会棋图〉卷》，《文物》1980年第1期，第88-89页。

[12]《宣和画谱》卷七，载《画史丛书》第二册，第560页。

[13]“黄帝将见大隗乎具茨之山……至于襄城之野，七圣皆迷，无所问涂。适遇牧马童子，问涂焉，曰：若知具茨之山乎？曰：然。若知大隗之所存乎？曰：然。黄帝曰：异哉小童！非徒知具茨之山，又知大隗之所存。请问为天下。小童曰：夫为天下者，亦若此而已矣，又奚事焉！予少而自游于六合之内，予适有瞽病，有长者教予曰：‘若乘日之车，而游于襄城之野。’今予病少痊，予又且复游于六合之外。夫为天下亦若此而已。予又奚事焉！”黄帝曰：“夫为天下者，则诚非吾子之事。虽然，请问为天下。小童辞。黄帝又问。小童曰：夫为天下者，亦奚以异乎牧马者哉！亦去其害马者而已矣！黄帝再拜稽首，称天师而退。”[清]郭庆藩：《庄子集释》，中华书局1987年版，第830-833页。

[14]张鸣：《文学与图像：北宋乔仲常〈后赤壁赋图〉对苏轼原作意蕴的视觉诠释》，“中国宋代文学学会第十届年会暨宋代文学国际学术研讨会”会议论文。

[15]值得注意的是，第二段落是一个例外：在后厢房中，有一个只能看到双袖的女仆，她与妻子身边的婢女形成了一对关系。体积大于他人的妻子是与苏轼匹配的形象，但她的存在仅象征性的限于内室。田晓菲：《影子与水文——关于前后〈赤壁赋〉与

两幅〈赤壁赋图〉》，载《翰墨荟萃——细读美国藏五代宋元书画珍品》，北京大学出版社2012年版，第305页。

[16] 朱光潜：《谈美》，广西师范大学出版社2004年版，第15页。

[17] 关于苏轼对人生与梦境的类比，详见郑群辉：《论苏轼的“人生如梦”》，《社会科学》2010年第9期，第169-178页；张鸣：《文学与图像：北宋乔仲常〈后赤壁赋图〉对苏轼原作意蕴的视觉诠释》，《国学学刊》2017年第4期，第88页。

[18] (日)板仓圣哲：《环绕赤壁赋的语汇与图像——以乔仲常〈后赤壁赋图卷〉为例》。

[19] 范如君：《乔仲常〈后赤壁赋图卷〉研究：兼论苏轼形象与李公麟白描风格的发展》，台湾师范大学硕士论文2001年。

[20] 赵雅杰：《乔仲常〈后赤壁赋图卷〉递藏考略——兼谈多版本图像近似问题》，《中国美术馆》2014年第1期，第68-79页。

[21] 李军指出：乔本此处的处理是德国画家弗里德里希(Caspar David Friedrich, 1774—1840)在《吕根岛的白垩岩》一

图中致力呈现却未能成功的：深渊仿佛就在脚下，而隐身的观察者更加剧了这一巨大的视觉冲击。李军：《视觉的诗篇——传乔仲常〈后赤壁赋图〉与诗画关系新议》，《艺术史研究》2013年刊总第15辑，第281-320页。

[22] 阮卫萍：《〈石渠宝笈〉著录的缂丝书画》，《紫禁城》2016年第9期，第101页。

[23] 方裕谨：《溥仪赏溥杰官中古籍及书画目录(下)》，《历史档案》1996年第2期，第62-73页。

[24] 李斌、李强：《清代宫廷缂丝作品的分类、特征及发展原因的研究》，《服饰导报》2015年第3期，第49-55页。

[25] 徐朔方：《顾大典年谱》，《徐朔方集》第二卷，浙江古籍出版社1993年版。

[26] 苏轼是赵令畴政治与文学生涯的引路人，赵因与苏轼多有交游而受到牵连，同入党籍。赵氏生平见葛渭君编：《词话丛编补编·历代词人考略》卷十六，中华书局2013年版，第4112页。

[27] 梁师成热衷于收集苏轼遗物，特别是

苏轼谪居海南期间的创作。赵令畴亦如是：

“苏公既谪岭外，其所厚善者，往往得罪。德麟亦闲废且十年，其平生与公往还之迹，宜其深微而讳之矣。而德麟不然，宝藏其遗墨余稿，无少弃舍。”[宋]张耒：《柯山集》，转引自赵令畴：《侯鯖录》附录一，中华书局2002年版，第218页。梁师成事见卞永誉：《式古堂书画汇考》书卷之十，浙江人民美术出版社2013年版，第507页；《曲波杂志》，前揭《宋人轶事汇编》，第632页。

[28] 板仓圣哲认为此图是苏轼弟子追忆苏轼周边艺术网络的一个媒介，薛磊提出画面上的苏轼肖像和风景元素代表了被苏轼拥趸者共同分享的记忆。Xue Lei, “The Literati, the Eunuch, and a Memorial: The Nelson-Atkins's Red Cliff Handscroll Revisited,” in *Archives of Asian art*, Vol.66, No.1, 2016, pp. 25-49.

(栏目编辑 顾平)