古画中的夏日美学

康熙癸酉年(1693年)夏,宁波人高士奇完成了他的得意之作《江村消夏录》(该书原名《江村销夏录》,“销”为“消”通假)。“江村”是高士奇的号,“消夏”则是避暑之意。那么,什么样的书会有避暑功效呢?实际上,这是一本书画鉴赏之书。他在序言中,用简短的话语概括了写作此书的心情:“长夏掩关,澄怀默坐,取古人书画,时一展观,恬然终日。”在高士奇看来,长夏漫漫,唯有观阅古人书画方能内心恬然,忘却炎风热浪。很显然,这是一种注意力的转移,有其合理性,只是这种消夏之法是他的个人发明,还是有其自身传统呢?

刘晓峰　文

古画消夏的传统

相较于今天，古人的夏日极为难耐。这在诗歌作品中多有体现，杜甫《夏日叹》云“飞鸟苦热死，池鱼涸其泥”；白居易《苦热》云“头痛汗盈巾，连宵复达晨”；戴复古《大热》云“田水沸如汤，背汗湿如泼”。这些描写生动传神，令人感同身受。没有空调，亦无风扇，如何才能度过长夏呢?

外求不得，便转向内，正如白居易所言“热散由心静，凉生为室空”。由心静而生凉成为文人士夫消夏的重要方式。这便为由读画而心静、由心静而消夏奠定了心理基础。然而，真正普遍接受此观念则是在高士奇时代。

从历史上看，将观赏古画与“消夏”首次结合的著作，正是清初孙承泽的《庚子消夏记》。孙承泽比高士奇年长52岁，《庚子消夏记》亦比《江村消夏录》早33年。很显然，高氏此书受其影响。实际上，此后吴荣光《辛丑消夏记》、端方《壬寅消夏录》都延续了这一传统。这与以往画史、画论著作的命名有着明显不同。此前《历代名画记》《宣和画谱》《画继》等都着力表明著作与绘画的关系，而此类著作则展示了古画的“消夏”意义。

这类书籍的最大特点是，以作者所见或所藏作品为中心建立起了更具鉴赏性的绘画史，此外，由于作者所见作品多为传世佳作，所以往往成为传世作品的重要见证。在孙承泽、高士奇的笔下，流传至今的《清明上河图》《富春山居图》等均有记载。因此，其成为书画鉴藏史中不可或缺的重要文献。有意思的是，这些文献多与夏日有着密切联系。

从这些著作来看，其所观书画包罗万象，几乎涵盖了古画的所有门类。其中与夏日相关的内容丰富了鉴赏这些画作的视角。巧合的是，作为一代鉴赏大家，高士奇极少的走眼正是关于元代刘贯道的《消夏图》。这幅作品，高士奇有明确记载，但因观看不细，没有发现隐藏在画作竹叶中的“（毋）贯道”二小字，从而误认为作者是宋代刘松年。在此后的很长时间，并没有人发现高士奇的误记。直到200年后，近代鉴藏大家吴湖帆才得以纠正。吴湖帆对这一发现几乎喜出望外，他在“贯道”二小字旁边写道：“此处贯道二小字可为世间刘贯道画之铁证，于距江村二百余年之后而发现之，快心快事。”此外，他在后面的长跋中更是详细记载了发现二小字的过程，极为得意能纠正高士奇这一失误，并将之作为一生中可以炫耀的鉴赏成就。如果对高士奇多些了解，就能更好地理解吴湖帆的心情。

高士奇是今慈溪市匡堰镇高家村人，他的学识、书法、鉴赏在当时堪称一流。康熙评价他：“士奇无战功，而朕待之厚，以其使朕学问增大也。”乾隆如此评价：德潜、高士奇、王鸿绪辈收藏书画之奢侈、鉴赏之精、价值之昂，“以为豪举”。在鉴藏史上，高士奇（号江村）与梁清标（字棠村）、安岐（号麓村）并称清代鉴藏界的“三家村”。单从两位皇帝的评价来看，其地位也少有人能与之相提并论。因此，吴湖帆的这一发现，确实足以使其留名鉴藏史。那么，这幅以消夏命名的画作展示了怎样的美学意象呢？对于这一问题的探索，也引向了古画对夏日的表达。

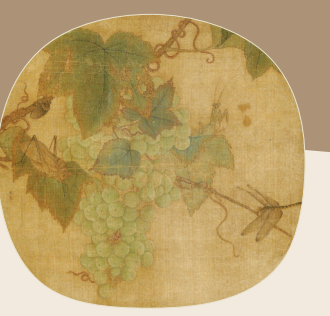
◀《荷亭弈钓仕女图》
五代十国　周文矩

▼《宫沼纳凉图》　宋　佚名

◀《夏山烟雨图》　清　王翬

五代十国　王齐翰(传)
《荷亭婴戏图》

宋　赵佶(传)
《荷枝图》



宋　林椿
《葡萄草虫图》

《槐荫消夏图》　宋　佚名

《消夏图》　元　刘贯道

夏日高士佳人之美

刘贯道《消夏图》是夏日高士形象的重要代表。这幅作品至少有三个看点：一是画面焦点——袒腹卧榻的高士；二是高士背后的重屏；三是围绕高士的古雅之物。画家塑造的高士左手持卷轴，右手握麈尾，背靠枕囊，两腿交叠，目光凝重望向前方。前方不远处，正有两名侍女走来，其神情似乎因高士袒腹之态而转头回避。高士肌肉略显松弛却衣着华丽，装束优雅，体现着不俗身份。背后类似阮的乐器、竹简形制的书籍、笔架、砚台、铜炉以及竹子、芭蕉等，无不暗示着古雅的日常生活和不俗的艺术品位。高士背后的重屏无形中拓展了画面的空间，第一重屏风中仍是类似前景的高士形象，更强调其读书场景。第二重屏风是空灵的山水，体现着爱好山林、远离尘嚣的境界追求。

《消夏图》至少还隐含着两种美学意象：袒胸露腹与屏风高士。尽管有学者推测其应为竹林七贤之一的阮咸，但就此形象而言，则更有着东床坦腹的意味。此典故出自《世说新语》，其大意是说：东晋时期太尉郗鉴想给自己挑一个乘龙快婿，于是派门客到丞相王导家去联姻。门客回来禀报，说王家的年轻人都很优秀，但一听挑选女婿都变得很矜持。惟独有一个斜靠在竹床上，袒胸露腹，正在写书法。郗鉴听后，认为他是腹有实学、性格旷达之人，便选择他作为女婿。此人便是《兰亭序》的作者王羲之。此典重在代指称心如意的好女婿，但王羲之斜靠竹床、袒胸露腹的形象显然成为描绘率真豁达、富有才华高士的一种重要方式。

重屏与高士形象的结合，则有着久远的传统。五代周文矩《重屏会棋图》、五代王齐翰《勘书图》、南宋佚名《槐荫消夏图》等流传至今的代表性作品，是将屏风(重屏)与高士结合，特别是后两种更是将屏风与袒胸露腹的夏日生活联系在一起，使其别具意味。这种夏日高士的美学形象几乎贯穿古画史，甚至在清代也成为皇帝模仿的对象，代表作是姚文瀚所绘《乾隆帝是一是二图》。

同样是消夏、纳凉，绘画中的佳人形象则与高士形象截然不同。

以宋代《宫沼纳凉图》、明代《夏景货郎图》来看，首先是女性的形象更为端庄含蓄。无论是姿态还是着装，都不是高士形象的率真随意，转而为一种优雅之姿。

其次，周边的衬托之物转向生活化。高士形象中的书籍、文房、古物等在这里全然消失，取而代之的是玉壶冰水、珍稀水果，甚至连植被也由竹子、芭蕉替换为袅袅杨柳、田田荷叶。

再者，空间上更趋自然。多置于室外庭院，而不是室内书房，故而不再有屏风的点缀或延伸。

最后是画面色彩艳丽。在高士形象中的多为水墨或淡彩，佳人画作中则多用重彩，从而更有利于渲染女性的衣服、装饰之美。

“若耶溪傍采莲女，笑隔荷花共人语”，自汉代乐府起，采莲似乎就已成为女性专属，从而为夏日增添一份笑语。清代《十二月月令图》中的六月所描绘的正是仕女采莲。画中一片荷塘，垂柳浓荫，画家用青蓝的调子层层叠叠涂染，衬出万顷清凉。仕女们有的在高楼消暑，有的在池塘采莲，有的凭栏垂钓，有的放艇清游，使人感觉进入水上风来、暗香浮动的优雅生活。

此外，传为五代周文矩的《荷亭弈钓仕女图》和王齐翰的《荷亭婴戏图》都是此类题材。这些作品不仅佐证了以上提及的夏日佳人形象的特点，亦可看出此类画作的另一特点，即佳人形象的集体出现。这一方面与她们的社会分工有密切关联，另一方面也与她们的生活习惯一致。

夏日花果之美

夏日花果最为丰富，故而也成为入画的重要题材。从不同时代、不同画家对这些题材的描绘，亦可窥视中国画的博大精深与流变发展。

在传为赵佶的《荔枝图》中，我们看到的是中国画的工笔之美。画面虽小，但成熟与未成熟的荔枝交相辉映，观者甚至能感受到荔枝表面的那种颗粒感，而且还是那种较大的颗粒。枝上的鸟儿很是传神，由于树枝太细，它似乎有些站不稳，然而就是这片刻的停留，又传达出其轻盈之姿、狡黠之态。画面右上的题诗“陈紫荔子绣香囊”，则点明了这是福建地区的上品荔枝。

同样是表现荔枝，吴昌硕的《荔枝图》则使用了写意的手法，他没有像徽宗那样去细致描绘枝叶的脉络、果实的那种真实感，粗线条的勾勒与率意的点染，同样让人感受到植物的勃勃生机。其左下的大幅题字，则移录了传为荔枝精所作之诗，同时又说明了荔枝的大小与口感，从而更添画外之意。

同样是画葡萄，艺术家的处理方式各有不同。

在宋代林椿的《葡萄草虫图》中，我们看到的是晶莹如玉、饱满清脆的葡萄，更看到围绕葡萄而来的四大草虫：振翅飞扑的蜻蜓、抬首举足的螳螂、埋头栖息的金龟子、吮吸叶子的纺织娘。每种草虫都曲尽其妙，其神态、其形貌、其动作无不展现着自己的个性。同时，彼此之间又相互呼应，甚至连叶片上的各种虫洞，都在暗示着这些草虫的存在与力量。这是一幅小小的扇面，却展现一个无穷趣味的艺术世界。

在徐渭笔下，葡萄成为其怀才不遇的象征。他的《墨葡萄》显得放荡不羁、不受束缚。其画法不是林椿作品中细致入微的画法，而是转为恣意挥洒、横涂竖抹，但水墨交融的画面仍难以忘怀。“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”，左上的题诗更让观者产生情感共鸣。

沿着这种写意手法，八大山人所绘西瓜则颠覆人们的认知。在其笔下，两个西瓜如同两个胖子，甚至一个还压在了另一个身上。如果不是作者自己写明，恐怕无人能猜到这是西瓜。但看到其题诗后，便能体会远超画面的深刻意蕴。诗云：“和盘抔出大西瓜，眼里无端已着沙。寄语土人休浪笑，拨开荒草事丘麻。”作者似乎已预判了观者见到此作后的感想，但他想呈现的是“见瓜不是瓜，见瓜仍是瓜”的禅意。八大山人作品的风格特色、题材乃至跋语，与他的经历紧密相连。实际上，这正是艺术创新的源头活水，甚至对当下的艺术创作仍有重要的借鉴意义。

绘画的写实、写意有其自身的艺术价值，写意似乎更具魅力。在齐白石看来，八大山人、徐渭、吴昌硕是几乎无法超越的大师，甚至甘愿终生成为其门前书童，正如其诗所写：“青藤（徐渭）雪个（八大）远凡胎，老缶（吴昌硕）衰年别有才。我欲九原为走狗，三家门下转轮来。”

夏日林泉之美

作为中国画三大门类之一，山水题材的夏日风貌亦是画家经常描绘的对象。画史上，董源、屈鼎、柯九思、吴镇，乃至近代的张大千、齐白石都有相关的夏山作品。山水画中的春、夏、秋、冬题材，至少在北宋时已被画家关注并进行理论总结。北宋郭熙的《林泉高致》可称之为最重要的代表作，其对不同季节的山水进行了美学概括，甚至从山水画中的云气、烟岚、树木等方面进行了区分。在他看来，夏山的云气是“蓊郁”，夏山的烟岚是“苍翠而欲滴”，夏山的树木则是繁阴而令人心生坦然。

夏山题材的美学意象也有多重。当然，最为主要的还是夏日时令。

夏日多雨，无论是绵延细雨中的树木蔚然，还是疾风骤雨后的云气蒸腾，都是夏日的别样风景，因此也成为画家笔下常有的描绘对象，自五代至今，接续不绝。董源、屈鼎的《夏山图》，柯九思、吴镇、董邦达的《夏山欲雨图》，龚贤的《夏山过雨图》等，都堪称其中代表。

柯九思作品的构图相对简远，但草木繁茂苍翠，河边微微倾斜的小草则让人感到大雨来临前的烦闷与安静。正如乾隆有诗评为“未雨雨意来，湿润含苍穹”。

相比之下，王翬的《夏山烟雨图》用长卷的形式展示了烟雨来临前的朦胧之美：远处是成片乌、白两色云的交织，生动地展现了夏日雨晴忽变的特征。原本行人穿梭的山林，此刻变得异常宁静，小舟已停泊河边，桥上、山上乃至房屋中不见一人，此时似乎只有层峦叠嶂的山川、繁茂向上的树木和三五水鸟才是天地间的主人。

两人的绘画作品，让人们看到雨天来临时山水的静谧、湿润乃至诗意。实际上，夏山图还与访友、归隐、读书、纳凉等场景结合，从而形成不同的美学意象。

夏日美学打开了品读古画的时令之门，画家们用画笔将夏日景物纳入画卷，有的是表现夏日的自然之美，有的则是借此展现古雅情怀，更有甚者借此抒写胸中之志，如此又使古画中的夏日之美超越单纯的时令之限，走向永恒的精神共鸣。也许，这正是古画中笔意交融后的耐人寻味之处。

（图片由作者提供）