



管锥鉴物

——《游春图》对山水画演变的贡献

赵涵

《游春图》的作者展子虔,是隋代最为称著的画家,其经历北齐、北周而入隋,曾任朝散大夫、帐内都督。从其传世著作作品看,他作画题材广泛,山水、台阁、车马、人物俱佳,但历来评论,多以为他在山水画方面成就尤为突出。《宣和画谱》认为展子虔画山水“远近之势尤工,故咫尺有千里之趣。”元代《画鉴》也认为他的绘画“可为唐画之祖。”在中国山水画的发展过程中,由南北朝至唐初,是山水画形成与发展的最重要阶段,此期画家们初步奠定了山水画的法式,展子虔和他的《游春图》是其中的代表,被宋徽宗赵佶赞赏有嘉,被普遍认为中国早期山水画的代表作,为后来山水画的发展铺平了道路。

《游春图》为横幅绢本设色山水作品,横80.5厘米,高43厘米,现藏故宫博物院。该图以全景方式描绘了广阔的山水场景,图中除描绘了山水树石外,还描绘了白云出岫,杂以楼阁、院落、桥梁、舟楫,并点缀着踏青赏玩的人物车马,展示出一幅杏桃绽开、绿草如茵、水波粼粼,春风荡漾的春日融融之景象。这幅作品描绘精细,设色鲜亮,画面以山水为主,人马细小如豆,但描绘的一丝不苟,形态毕现。宋代书法家黄庭坚看了他的作品,写诗道:“人间犹有展生笔,事物苍茫烟景寒,常恐花飞蝴蝶散,明窗一日百回看。”这幅画的技法特点,以细线勾勒,没有皴笔,施以青绿,色彩明秀,人物直接用粉点染,山顶小树,只以墨绿随意点出,敦煌莫高窟隋代壁画中的树,亦有此法。詹景风在《东图玄览编》中认为这种画法“大抵涉于拙,未入于巧”。其所画树,还有一种双钩夹叶,上染淡绿。也有用倒“个”字作叶如松针的。再有一种“点花”法,用粉点点在枝上。展画山水的这种种画法,对唐代李思训一派,产生很大的影响。

《游春图》其总体风貌上符合于中国早期山水画的基本面貌,也与史籍中描述的展子虔的绘画风格相一致。这幅作品在构图上虽以山水为主,但却穿插有较多的人物、台阁、舟马,重在场景的描绘与情景的布陈,尚留有从人物故事画的场景蜕变出来的痕迹。从树木、云彩、水纹的安排与描绘来看,树木的描绘已摆脱了“伸手布掌”似的观念表述,但在树木的安排上散漫而无穿插,尤其在山头树木的布置上,山头树木形状单调、摆布平均,明显有从早期人物故事画中的场景转化而来的影响;云纹与水纹的描绘多借助“随类赋彩”的手法,与魏晋时代流传下来的壁画在法式与布局上似乎一脉相承,这些也正是中国山水画形成初期的典型风貌与特征。从整幅的设色用笔来看,线描劲有力,画山石有勾无皴,行笔有轻重、粗细、顿挫,但不见皴,也不显缓急的变化。色彩以青绿为主,间以红、白诸色,以敷染手法处理,鲜丽明亮,亦不见皴擦之手法;色彩以一定厚薄变化表现出不同的深浅,但总体上还更多保留着魏晋时代以物象观念而布色的成份。

山水题材既不同于云、水、气等自然现象。云、水、气等对象,既无常体亦无常形,但他们却有一种恒常的流动势态,给人造就出一种统一的感觉,画家们只要描绘出这种起伏出没的变化,也就传达出了它们给人的恒常势态。山水题材是一种有常体而无常形的具体对象,大至连天蔽日,小至一草一石,经寒暑,历阴阳,沧海桑田,不动而有变化,似睡却生机盎然。这些特

征,使得山水题材的表现极为困难。在中国早期山水题材的表现中那种“树木如伸手布掌”,“人大如山,水不容泛。”的情形,正是这种困难的反映。也许这种状况,在南北朝时期已有所改观,但只有到了隋唐画家手中,它们才会成为一种描绘山水的定则。

《游春图》所展示出来的对山水画发展的重要贡献,主要正是在于布局上的变化与对山水题材中各类重要对象的形象描绘上,它能将作为早期人物故事画场景的环境从平铺直叙而转化为错落起伏,将那种平列的展示变成曲回的表现,将那种以位置而定远近的布局手法发展成了由转折错落的安排与前后的遮挡及大小的变化来定远近的构图方法,这些都是山水画发展过程中极其重要的变化。同时,《游春图》在描绘树木、土石、水流等山水中重要的对象时,选取了不同的造型方式,并相应地选择了不同的画法,虽然这些选择并不能形成定则,但《游春图》相对于魏晋时代那较为成熟的人物画来讲,是一种重新尝试和改革,对后世山水画的发展起了重要作用。没有对技法的动摇,不可能找到新的笔法之途径,而新笔法的出现与定则,也正是在后来山水画发展和实践中得以完成的。

首先,展子虔在他的《游春图》中,为了在总体上把握对山水的描绘,屏弃了那种“身处象中”的平列式构图,将那种以画家为构图中心的布列,而变化成了“超然物外”的穿插构图。早期山水画多选择一种半俯视的角度,将山川树石人物穿插其中,而画家似乎是一个站在高处而又神游其间的观察者,这种布局方式,很容易造成远近错落的空间联想,但是对于“体察”各种大小形状相去甚远而又要在同一画幅中表现的山水画题材,具有体和量上的妥协,形成了“人大于山、水不容泛、树木若伸臂布指”的山水画早期幼稚阶段。《游春图》的穿插布局变化,并不妨碍在布局场景处理上的视角选择。相反,它兼容了各种近观默察时所获得的形象,例如,对山间人马与江上舟楫的描绘,只在体和量上作出相应的变化,却未必要按一定的角度去作状物的描绘。最终,这种“大处着眼”的方式成了“以大观小”的山水画构图基础。完成了对各类山水题材的总体安置。

其次,为了具体的不同类别的山水题材之描绘,《游春图》改变了那种单纯的勾勒填色的同一方式,溶入了更多的不同方式的描绘方法。《游春图》除了在各类对象中保持住最有特征的视角外,还加强了在造型中突出形象特征、在用笔中丰富各种笔法、在敷色上增加各种晕染等方法,使不同对象得到更完善又统一的表现。如果我们仔细观看魏晋绘画中的树、石、山水,我们不难发现,它们的描绘无论是形状上或用笔上,都是较为单一的,色彩也相对简单。而在隋唐的山水中,山、石、水、树的描绘,不但形态变化较多,而且用笔也因对象的不同而有了一定的变化。例如在不同树干、树枝与树叶描绘上,在不同的山石与山坡的表现上,都显出更为丰富的造型与描绘手法来。张彦远在评论古今绘画时,指出了顾恺之、陆探微的绘画“迹简意澹而雅正”,展子虔的绘画“细密精致而臻丽”,这实际上也反映出绘画的变化来。

(作者单位:河北大学)