

北宋易元吉《聚猿图》画面空间表现概述

■ 王蒙(中国美术学院硕士)



北宋 易元吉 聚猿图 40×141cm 绢本水墨 日本大阪市立美术馆藏

自唐代开始,中国花鸟画便与人物、山水画独立开来,成为独立画科,花鸟形象逐渐摆脱装饰性存在。此后,花鸟画家频频出现,开创了各路花鸟题材和风格形式,拓开了花鸟画发展的道路。

花鸟画因题材广泛,所以可表现的空间形式多样。在宋代,折枝花鸟画是较为常见的一种构图方式,表现的是一截草木花卉的状态,而全景花鸟画表现的空间更为宏大,画面层次和内容更加丰富。在形式上全景花鸟画融入了山水画的置景。

花鸟画受到壁画与山水画在空间表现形式上的影响,也形成了大场景、多空间的全景构图方式。全景花鸟画具备的特点是:取景宏大、布景丰富和空间深远。全景花鸟画结合了山水画景物布置的元素,例如坡石、溪流、树林、远山等,兼带有花鸟、走兽等穿插其中,使全景花鸟画成为山水中的花鸟画,亦或是花鸟中的山水画,两者相得益彰。

随着时代的发展,全景花鸟画呈现出了丰富的面貌。北宋花鸟画家易元吉就是代表人物之一,《图画见闻志》卷四载“尝游荆湖间,入万山百余里,以觇猿猱獐鹿之属,逮诸林石景物,一一传足记。”^[1]可见其写生是深入大自然真切的生活感受,所以他的作品充满荒野山林的自然之趣。易元吉为人天资聪慧,勤奋好学,据记载其花鸟画达到“花鸟蜂蝉,动臻精奥”的境界。因易元吉早年师法于赵昌,所以在他的绘画中可以看到极其重视写生,易元吉绘画的风格离不开他的游历见识,取法于自然之实景。经过他的努力,他的全景花鸟画,带有其独特的空间表现形式。传为易元吉作品中最为精彩的,是日本大阪市立美术馆藏有的《聚猿图》,全图为绢本水墨,纵40厘米,横141厘米,施尾有元代钱选题跋。该卷描绘了众猿栖息、嬉戏游玩于山壑、溪流和杂树丛中的情景,整张画面尽显山野闲逸之态。《聚猿图》画面的构图新颖有趣,别开生面,不落窠臼,别有风味,是不可多得的全景花鸟画佳作。

一、《聚猿图》画面中的空间构成

纵观《聚猿图》整张画面的表现形式,我们很难确切地把这张画归属于山水画还是花鸟画的范畴,整张画面景物的布置是山水画的构成样式,而画面的主要内容还是围绕着群猿的生活场景展开描绘。

《聚猿图》采用的画幅布局形式是长卷式构图,横向长卷构图形式是中国画特有的表现方式,相较于立幅式的画面布局而言,长卷式构图表现的场面更加开阔,画面内容也非常丰富。长卷式构图早期一般在人物画与山水画当中采用得较多,例如东晋顾恺之的《女史箴图》,唐代张萱《捣练图》和五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》,这些画作都是采用了长卷分段式的构图方法,将画面需要表现的内容以段的方式展现出来。

整张画面采用长卷山水画的构图形式,将整个林泉景象绘入其中,表现了画面空间的“平远”之意。整张画面大的架构是由山石、溪水、枯树组建起

来。《聚猿图》画面的前景山水为最右侧从山谷涧流下的潺潺溪水,巨石旁是往画面中段引申的溪岸与几棵枯枝,中景放置在其后面,作为前景与中景的衔接。画面以此作为开端,区别于以往的花鸟画构图方式,以山水画景物为切入点展开全局,形式独特新颖。画面的中景山水部分是一块横在溪流上巨大的岩石,在其后方还有一洞穴,在岩石左侧描绘了几棵虬曲的枯树,树干一半向画面左侧倾倒,一半向画面右上方延伸,将视线很好地引向画面两边的景。画面的远景是左上角退远的溪岸和枯枝,视点退向斜后方,加强了画面的空间纵深感,在此将画面空间向纵深推进。

《聚猿图》凭借着山水画长卷的构图形式,将花鸟画很好地与山水画融合在一起,在画面的空间表现方面,充分利用了山水画“移步换景”的表现手法,将观察到的每个景象很好的协调统一在一张画面空间上。整张画面共有猿猴三十多只,该卷展开了众猿于山壑林泉之间嬉戏休憩之景,野逸生机盎然于纸上,充分显示出了易元吉“写生”之传神功力。

潭水从画面空间右侧到空间左侧全部铺满,可将其视为贯穿整张画面的一条支线。画面的山石分为三段,第一段在画面最右侧的部分,山体顺着山坡向左方倾倒,三只黑猿在中间一段瀑布上方的岩石上嬉戏,顺着岩石下方可以看到溪岸旁的几棵枯树上俯趴着两只正在相互对望的黑猿,枯树后面的第二段岩石上方有另一只黑猿正俯趴在岩石上,枯树后面的岩石是画面空间的中景。

整张画面长臂猿与枯树山石的构图疏密安排合理,皆呈横轴式的“S”形分布,贯穿了整张画面的始终,群猿结合着山石、溪水和枯树的景物分布,巧妙地将画面分割成多个空间层次,互相层叠穿插,使得画面生动有趣,景物之间呼应得当,品相相容,顾盼生姿。

二、《聚猿图》画面空间表现的审美特征

在中国山水画中常讲到“以大观小”这一概念,在宋代沈括的《梦溪笔谈》中提到:“…大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳…”沈括将“以大观小”作了比喻,“如人观假山耳”,意思是画者应在观物的过程中,要把视野打开,不可拘泥于眼前山水的一角,而应将目光放到一个更宏观的视角去观望,以此来获得一种宏大的、全局的,深远的气象并存于心中,在作画时体现出对所描绘对象的整体性、全局性的把握,更好地描绘出画者心中所感所记的宏大景观。

《聚猿图》画面的空间表现正是采用了山水画构图当中常用到的“以大观小”的观照方式,画者将真实山水中的情境,按照画面空间构图形式的需要,将不同层次和空间的景象进行组合,利用不同景物之间的穿插组合,层层交叠,形成流动的富有层次的节奏空间。画面从右到左气势连贯,景物之间的关系错落有序,山石、溪水、枯树和群猿的安排布置构思巧妙。看似画面表现的是群猿在山林间嬉戏游玩的场面,实则内在体现的审美是一种苍茫、幽静之感。易元吉通过

带有统摄性的“以大观小”的观照方式,将所看到的这种景象通过画笔的整理,传达给观众。

宋代郭熙认为,一幅好的山水画,必不可让观者仅限于可行、可望的地步,更应该让观者达到可居、可游的境界。这使画者对于构图的安排,景物的布置,空间的处理都极其考验。易元吉曾入万山百余里,将这诸林石景物与猿猱獐鹿结合出“可居、可游”的画面空间,将山野林泉的自然之味一一传足记。在易元吉这里,画面的布局不仅是可看到的部分,还包含着画面外不可见的部分,就像郭熙说的:“山欲高,尽出之则不高,烟霞锁其腰,则高矣。水欲远,尽出之则不远,掩映断其脉,则远矣。”《聚猿图》画面中的景色对应上了郭熙所讲到的关于山与水的构图审美方式,将画面中的景物巧妙地组建起来,形成一种带有山水意味的全景花鸟画空间形式,使画面里“可游”的视觉空间更加形象化。在《聚猿图》的构图当中,解决了群猿、山石、溪水和枯树等景物的位置安排,将其构成一张空间变化丰富,有松紧、虚实且起承转合安排得当的画面,使得有限的画面中表现出更加广阔的空间意境,从而给观者一种“可游、可居”的空间视觉观感。

三、《聚猿图》画面空间表现在其时代的独特价值与影响

在《聚猿图》的绘画形式当中,是以手卷的形式绘制全景花鸟画,在这之前只有传为李成所画的《寒鸦图》卷与之相似,但其绘画内容还是主要以表现山水的景色为主,而在《聚猿图》中,画面主要描绘的是群猿游玩嬉戏、生活的场景,山水景色作为画面空间的配景进行描绘。在绘画形式上,《聚猿图》独创了手卷形式的全景花鸟画空间表现形式,有别于以往的全景花鸟画创作形式,画面的景物空间向着横向发展,在透视上采用了山水画当中常用的散点透视法,使得画面的取景更加宽阔、景物也可以表现得更加丰富,以山石布景为主,在画面的景物时空处理上非常灵活,景物的穿插、安排灵活多变,体现出了多时空多维度的场景变化,为之后的全景花鸟画在空间处理上增添了更多的可能性,为后来的全景花鸟画在空间形式创作上开辟了先河,起到了很好的示范作用。

结语

在绘画领域中,画面的空间表现在表达画面意境方面具有极为重要的意义。就一幅成功的绘画作品而言,画面空间景物的布局安排奠定了整幅画作的基调,进而通过画面空间表现出画者境界的深度和广度。《聚猿图》其独特的空间构成形式,打破了以往全景花鸟画的空间构成形式,在山水与花鸟画结合的空间形式上做出了重大突破,可以说是堪称典范式存在,值得我们深入地研究和学习。

^[1](宋 郭若虚《图画见闻志》,辑于孔六庆编《中国画艺术专史·花鸟卷》,南昌:江西美术出版社,2008-12,P141。)