

宋代院体绘画的发展及其影响

王彦发

内容提要 宋代绘画是中国古代绘画史上的鼎盛时期。由于皇帝的嗜好和当时写真存形审美观念的影响,院体画家将中国的山水、人物、花鸟画推向精微细致的写实高峰。北宋神宗前后,一批文人士大夫针对再现型绘画提出诗境与画境相统一,强调画家抒发主观情趣的艺术主张,渐渐改变了院体的单一画风。由于诗意的提倡和注入,使写实性绘画向个性表现的文人画演变搭起了桥梁。

关键词 宋代 院体绘画

公元960年,宋太祖平五代之乱统一了中国,为了建立和巩固封建大统一的正统王朝,实行右文政策,设立翰林图画院,集四散在各地的画家晋京加以禄养。如后蜀的黄筌父子、高文进父子以及袁仁厚等,都随蜀子孟昶来到京师。南唐的周文矩、董源、徐崇嗣等随后主李煜来到东京。加之中原一些知名画家如郭忠恕、王道真等,均入翰林图画院,成为全国实力最为雄厚的皇家院体绘画中心。

宋代初期由皇家主宰画院,帝王规定绘画样式。当时黄筌、黄居寀父子的繁花富贵、珍奇艳丽极其精细的花鸟画作品正迎合了帝王特别喜爱的华贵画风。所以,宋太宗命黄居寀鉴定历代名画,以黄体画标准选用画院画家,即“较艺者,视黄氏体制为优劣去取”^①,形成了宋初院体绘画的写真风格。活跃在这一时期的花鸟画家还有赵昌、崔白等。他们都以认真观察动、植物的结构、生长规律和特点,把最为生动之处呈现在画面上,达到了“所画无不精绝,落笔运思即成,不假于绳尺,曲直方圆皆中法度”^②的熟练程度。山水画作为宋初绘画的主流,表现关中和北方山水的有李成、郭熙、范宽等。他们无论在表现山水的体积结构、外形质感上,还是在构成画面的空间气氛、虚实关系上,笔墨技巧的运用达到了再现自然的完美境地。范宽的《溪山行旅

图》可作为写实主义的经典之作。这幅画,从构图布置上看,迎面主峰耸立,气势逼人,令人仰止。峰脚雾气茫茫,悬崖紧偎。整幅画面由一条明显的中轴线纵向贯穿,造成一种紧凑向上的律动,而右边一线飞流直下的山泉和近景中部的一抱清溪以及横穿而过的山路,又使这种向上的律动造成的紧张感得到某种缓解,使整幅画因此而在结构上趋于平衡。在用笔上正如郭若虚在《图画见闻志》上说:“抱笔俱均,人屋皆质。”峻厚挺拔、凝重的山势,真实生动地表现了关中山川壮丽浩莽的景象。董源、巨然因长期生活在南方,则善表现江南渺茫绵远,湿润朦胧的烟雨之景。董、巨“不作奇峰峭壁,皆长山复岭,远树茂林,一派平淡幽深,具苍茫浑厚之气,其远近明晦处更无穷尽”^③,形成与北派山水迥然不同的南派画风。

公元1101年,宋徽宗赵佶18岁即位,这时的翰林图画院已名声大噪。年青的皇帝“嗜玩早已不凡,所事者,独笔砚丹青,图史射御而已”^④。他是一位把绘画之事看得比天下大事还重要的风流皇帝,1127年4月,和他儿

① 《宣和画谱》卷十七,《花鸟门·黄居寀》。

② 《宣和画谱》卷十八,《花鸟门·崔白》。

③ 清安歧:《墨缘汇观》。

④ 《铁围山丛谈》。

子钦宗一起稀里糊涂地做了金人的俘虏，成为亡国之君。但他在绘画上的贡献载入史册功不可没。赵佶即位后接连办了两件事，为推动院体绘画的发展，起到了不可估量的作用。一是提高画院和院内画家的地位，把研究儒家经典的书院由原来排行第一改为第二，画院作为第一。把院内画家的职位从“虽服绯紫不得佩鱼”改为“独许书画院出职人佩鱼”。按当时制度，四品以上官职服紫色公服佩金鱼袋，六品以上服绯色公服佩银鱼袋，院内画家“服绯紫”比起“七品芝麻官”来说地位已经不低，经赵佶皇帝“独许佩鱼”，其地位就更加显赫了。宋徽宗办的第二件事是兴办“画学”，对于绘画人才的培养以及宋代绘画的发展有着重要的作用。画学初立，任当时知名书画家米芾为书画学博士，令进士科出题考儒家经典。博士拟题考绘画专业，选拔全国绘画人才。

大观元年(1107年)之后，画学与画院合并，分科进行培训。据《宋史》卷157《选择志》记载：“画学之业，曰佛道、曰人物、曰山水、曰鸟兽、曰花竹、曰屋木。以说文、尔雅、方言释名教授。说文则令书篆字，著音训，余书皆设问答，以所解义观其能通画意与否。仍分士流、杂流、别其斋以居之。士流兼习一大经或一小经，杂流则诵小经或读律。”可见当时画院对学生要求除学画之外，还要学习《论语》、《孟子》等儒家经典，重视文学素养及各方面综合素质的培养。画学与画院合并后，学生除课业之外，他们可以见到许多古代名画真迹。如《画继》载：“乱离后，有画院旧史流落于蜀者二三人尝谓臣言，某在院时，每旬日蒙恩出御府图轴两匣，命中贵押送院，以示学人。仍责军令状，以防遗坠溃巧，故一时作者，咸竭尽精力以副上意。”宫廷画院如此优越的条件，在世界古代美术教育史上独一无二，是宋院体绘画极盛一时的重要原因。

在这个时期具有代表性的画家有李唐、李公麟、王诜、赵令穰、苏汉臣、张择端、王希孟等。其中王希孟属年青之辈。他20岁所作

的《千里江山图》献给宋徽宗后不久即去世。这幅画是对当时宋代自然风光、人文地理、户外生活的综合描绘。其场面广阔，景物繁密，富丽堂皇，气象万千，可谓前无古人。如此长卷构图，统一而又变化多端，同时仍具有宏远的境界，表现出王希孟不愧为一位独立千载的少年天才。张择端，少年读书游学于东京，后入翰林图画院。他的《清明上河图》乃是古往今来绝妙表现宋代大都市的风俗画。这幅画以长卷构图，生动描绘首都东京各阶层人物在城郊一带的种种活动，内容丰富包罗万象。画中人物神态刻画生动，树木、水纹笔法健朴流畅，屋木属界画表现，与景物、人物表现的精练和谐，均可见作者在山水、人物、界画等方面的修养，从中可以看出中国绘画在宋代高度成熟的这一特征。

皇帝赵佶居于帝王的特殊地位，有充足的条件可以了解当时整个画坛的艺术成就和风格特征，欣赏和吸收传统绘画之长。从他所作的《枇杷山鸟图》、《五色鹦鹉图》，可以看出他高超的艺术功力。尽管有他的局限性，但对当时绘画的发展，起着很大的影响和推动作用。

在公元1127年，徽、钦二宗被虏，宋室南渡迁至临安(今杭州)，皇帝宋高宗赵构即位。他是一位艺术爱好者，收集名画颇多。对于院内画家，尤加礼遇，待诏进画，他往往为之题诗或题字。如李唐画的《长夏江寺图》，他题有《李唐可比唐李思训》。其后的孝宗、光宗皇帝也都是艺术爱好者和保护者。到南宋末虽外患渐趋严重，但画院盛况不减，画艺精进而不衰。

从绘画题材上看，唐至五代绘画多以道释、仕女为表现内容。宋代随着农业生产的发展，工商贸易的繁荣，在一些比较发达的城市里，尤其是在百万人口的东京，集中了无数的小商人和手工业者，形成了广大的市民阶层。小农经济的发展和市民阶层的不断扩大，便出现了既反映农村和市民生活的文艺、小说、

诗歌、戏曲,绘画也从贵族仕女、宗教故事题材里走出来,开始表现社会生活,农民、市民以及世俗题材内容的作品不断涌现,将反映人民生活的绘画作品推向了新的高潮。如苏轼的《货郎图》,毛文昌的《村童入学图》,刘松年的《耕织图》,李松的《服田图》、《捕鱼图》、《村牧图》,燕文贵的《七夕夜市图》,叶仁遇的《淮阳春市图》等,展现了宋代各阶层人物的生活状况和社会风貌。入宋以后的人物画家已不再满足于狭小的道释、仕女和脱离现实的生活内容,他们深入生活,观察自然,走向现实,使北宋的人物画一步步推向高峰,成为中国古代绘画史上的“复兴时代”。

如果说唐、五代以前的人物、山水画在表现内容上还显得狭窄,在形式的探索上还处于发展阶段,那么到了宋代,在继承唐、五代绘画技法的基础上,院体绘画则已发展到鼎盛时期。其表现内容有画北国雪景寒林,巍巍太行,画江南“水天一色”,画“斜风细雨”、“万壑争流”、“疏林夕照”、“渔村小雪”、“秋山萧寺”、“秋林放犊”,或画“寒江独钓”、“仕女游春”等,院体画取材广阔,内容丰富,不仅表现自然界的千变万化,而且紧密结合现实生活,表现了人与自然的密切关系。

宋代院体绘画题材内容的扩展与当时的政治、经济文化密切相关,绘画风格的演变亦是如此。它不可能完全超越时代,另辟蹊径。它既有代代相传的承袭关系,又有脱变和新的发展。这种发展往往又直接受制于那个时代的审美导向和审美观念。我国绘画发展至宋代,经历了一个漫长的、希望能够准确地描绘客观物象的阶段,可称中国式的以“写真”为目的的阶段。宋代初期乃至宋徽宗时期在绘画观念上的阐发,已足以说明绘画的观念和审美需求在于“写真存形”。如在真宗时,翰林待诏荀信在观内迎祥池御座殿庑上画的吐雾龙“蟠伏蹲踞,波涛涌汹,使人惊赏”^①,绝妙一时,因此被移入宫中。徽宗时,在原会灵观旧址上,又兴建五岳观,再募天下绘画名

手,应募者达数百人。江南有一秀才长于画水,“凡作水,先画浪头,然后画水纹。顷刻而成,惊涛汹涌,势若掀屋”^②。画家董羽在拱楼上用半年时间所作的壁画,太宗携嫔妃、皇子前去观赏,幼年皇子“遥见画壁惊畏呼哭不敢视”^③。据记载,高元亨的《角抵图》,“写其观者四合如堵,坐立翘企,攀扶仰俯,及富贵贫贱,老幼长少,缙黄技术,外夷之人,莫不具备。至于争怒解挽,千变万状,求真尽得,古未有也”^④。我们可以想象,也可以理解,在照相术未能发明的时代,画家把人们感兴趣的对象真实地表现出来,足以使人感到神奇而兴奋。所以“千变万状,求真”,已成为那个时代画者与欣赏者共同的审美追求。从院体花鸟画也可以明显看出一束花枝,花叶,花瓣,花脉,花蕊,丛竹小鸟,茸茸羽毛,各异的动态,刻画细致入微。由此可以看出,宋代花鸟画的写实程度已达到我国绘画史上的颠峰。

当写实性绘画达到极至,千篇一律的院体画风使欣赏者审美感知厌倦时,求真存形的绘画观念开始动摇,画院内的有识之士和文人士大夫对黄筌弟子“甚谨甚细而外露巧密”画风提出批评,一些画家为摆脱前人绘画俗套,在原来绘画基础上实行变格。在当时进行变格的画家有崔白、吴元瑜、郭熙等。崔白以善画花卉翎毛著名于宋仁宗、神宗时期。他作画不起草,不用界尺,信笔即含法度。宋神宗熙宁初年,崔白受皇帝赏识,进入图画院,以他新创的花鸟画法取代了院中近百年的黄筌画派。崔白花鸟画的风格特点,如《竹鸥图轴》、《双喜图轴》和《寒雀图卷》,构图简洁,笔法豪放,着重表现鸟雀的生动姿态和风势,以水墨淡色画坡石竹树,用笔顿挫富有节奏,浓

① 刘道醇:《宋朝名画评》卷2,《蕃马走曾门·荀信》。

② 邓椿:《画继》卷4,《间丘秀才》。

③ 江少虞:《宋朝事实类苑》卷51,《书画伎艺·董羽》。

④ 刘道醇:《宋朝名画评》卷1,《人物门·高元亨》。

淡变化富有层次,并夹杂飞白和渲染,仅鸟雀用工笔刻画,吸收当时流行的豪放苍劲的水墨山水画法表现花鸟画的配景,注意笔趣,追求野逸、简淡、冷峭的意境,使院体花鸟画有了新的突破。吴元瑜属新体画风的推崇者,师从崔白,“能变世俗之气所谓院体者,而素为院体之一,亦因元瑜革去故态,稍稍放笔墨以出胸意,画手之盛,追踪前辈,盖元瑜之力也”^①。《宣和画谱》卷十八记载:“祖宗以来,图画院之较艺者,必以黄筌父子笔法为程式,自(崔)白及吴元瑜出,遂其变格。”这种变格体现了写真与写意艺术的融合,也是向写意艺术的转化和过渡。

大约在北宋神宗前后,一些文人士大夫如苏东坡、米芾、黄庭坚等针对当时院体准确细腻的绘画风格,发表了不少颇具见地的理论,促使了绘画观念的转变,推动了画风的革新,使绘画品味向更高层面上转化。在绘画传神论发展方面,苏轼提出了士人画与画作品的区别。他在跋宋子房(宋汉杰)之画时说:“观士人画,如阅天下马,取其意气所到。乃若画工,往往只取鞭策、毛皮,槽枥,无一点俊发。看数尺许便卷(倦),汉杰真士人画也。”他看到的士人画在造形上是一种生动活泼,雄伟奔腾的精神,而画工画马以形似为工而无意气,这是士人画与画工,写意与写实的根本区别。在苏轼的多首题画诗里反映出他的主张:“诗中有画,画中有诗”;“诗画本一律,天工与清新”^②。苏轼认为,诗境与画境是心境的外化,应该是同一的。如他在熙宁四年写的《欧阳少师令赋所蓄石屏》中说:“何人遗公石屏风,上有水墨希微踪。不画长林与巨植,独画峨嵋山西雪岭上万岁不老之孤松。崖崩涧绝可望不可到,孤烟落日相溟濛。含风偃蹇得真态,刻画始信天有工。我恐毕宏韦偃死葬虢山下,骨可朽烂心难穷。神机朽思无所发,化为烟霏沦石中。古来画师非俗士,慕写物像略与诗人同。愿公作诗慰不遇,无使二子含愤泣幽宫。”从苏轼的诗中反映出,画师并非俗士,

画家描绘景物与诗人作诗一样,写松竹、植物,是为了借景抒情,托物言志。画家描绘峨嵋山西雪岭上万岁不老松“含风偃蹇”之姿落日溟濛之气,透出一种壮润昂扬之意气,故曰与诗人同。苏轼进而还提出士夫作画要“文以达吾心,画以适我意”,主张不为他人之好恶所囿,像诗人感物而咏一样,抒发自己内心的情感。这样,他所提倡的士夫画,就把绘画从对客观事物的具体描绘一步步地转变为为主要表现或寄托画者自己的感受、情趣上,以区别于以形似为工的画工之作。

米芾是推崇士夫画的著名书法家和艺术评论家。他认为绘画应“平淡天真”,忌“俗艳”。在邓椿的《画继》中反映出米芾的观点:“山水古今相师,少有出铅格,固信笔为之,多以烟云掩映树木,不取工细。”米芾所作梅、松、“兰菊”以为繁则近简,以为简则不疏,太高太奇,实旷代之奇作也”。他与苏轼一样作画不拘成法,不追求形似,不受当时院体写实画派影响,信笔倾吐情感,抒发胸意,强调简淡天真和笔墨韵味,其风格独特前所未有的。

由于绘画美学理论的导向以及一批画家的求变探索精神,使得文人士夫画自觉地与职业画工拉开距离,新的风格样式和视觉感受方式开始改变着中国绘画。到了南宋,院体画家的知识结构大大改变,逐步走向文人化,使诗的意境在绘画中取代了叙事性内容,以愉悦性情为目的的审美趣味冲淡了社会功利性,以宋为发端的“士夫画”(后称为“文人画”)运动,至元代而臻于大成,其风格影响明、清,直至近现代。

〔作者王彦发,1951年生,河南大学艺术学院副教授。开封,475001〕

【责任编辑 殷 铭】

① 《宣和画谱》卷十九,《花鸟门·吴元瑜》。

② 《苏轼诗集》卷29,《书鄞陵王主簿所画折枝二首》之一。