

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2019.06.017

# 五代北宋山水画的空间意象研究

高源

(南通大学 艺术学院,江苏 南通 226007)

**摘要:**中国绘画空间意象思想的提出始于魏晋南北朝时期宗炳的《画山水序》,至唐朝五代时期发展成熟。唐朝山水画的空间意象构图风格,经五代北宋画家的推波助澜,发展至鼎盛。五代北宋山水画较之唐朝山水画,更加注重对空间意象的布置安排,并通过景物不厌其烦的布置安排,追求观赏者在游览时的趣味性,以营造可游可居的山水空间意境。

**关键词:**五代;北宋;山水画;空间意象

**中图分类号:**J01

**文献标志码:**A

**文章编号:**1672-7835(2019)06-0123-05

## 一 五代北宋山水画空间意象的理论渊源

中国山水画在南北朝时就已显现其独立趋势,入隋代后逐渐明朗。到唐代已脱离人物故事独立成科,出现了笔法工致与赋色浓丽、笔迹豪放与水墨简淡两种不同风格的艺术流派。宗白华认为:“魏晋时期虽是中国政治上最混乱的时期,但却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的时代,因而是一个最富于艺术精神的时代,王羲之和王献之俩父子的字,顾恺之和陆探微的画,戴逵父子的雕塑,嵇康的广陵散(琴曲),曹植、阮籍、陶潜、谢灵运、鲍照、谢朓的诗、郢道元、杨衔之的写景文、洛阳南朝阒丽的寺院无不是光芒万丈、前无古人,奠定了后代文学艺术的根基。”<sup>①</sup>魏晋南北朝时期,烽烟四起,大部分文人归隐深山寄情山水,以琴棋书画为友,与山水结伴,疏朗淡薄,卧游以畅神。山水画空间意象的理念契合了文人雅士“知者乐水,仁者乐山。知者动,仁者静。知者乐,仁者寿”<sup>②</sup>的内心世界,所以在对绘画形式的表现中,文人更愿意用山水画的空

间意象表达他们的“知”“仁”思想。这个时代的特殊性,造就了士大夫阶层繁荣的书画景象,各家艺术思想在这个时代显得尤其活跃。玄学在此时兴起并融入美学,加之道家的哲学和佛学的发展

流行,给当时的文化艺术加入了不同的气息。文章和诗歌的兴起进一步促进了绘画空间意象品味格调的提升。在东晋顾恺之的《洛神赋》中,我们可以看到山水画空间意象样式最早的雏形,树木样式虽然简单,但是山水画基本的构图模式已成立。如果我们选择其一个局部就会发现它已经构成山水画的基本形状。近景的水泊和山石,中景的树木,远景的高山。虽空间布置还不够成熟,但这种绘画的方式对隋唐的山水画有着深远的影响,并为山水画空间意象的发展提供了思路。

宗炳提出:“竖画三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之迥。”<sup>③</sup>这不仅是要以三寸竖画、数尺横墨描绘出高千仞、远百里的景色,也是在总体构建画面的空间意象。宗炳认为山水可以通过形神表现道,可以展现出审美创造的生机和自然造化之妙理,而魏晋南北朝文士所向往的最高精神境界,就是能够体验这种妙理。宗炳所讲的道指的是玄而又玄的宇宙精神,这与老子哲学中的道是相通的。宗炳认为物我是相和而不是对立的关系,画者通过感悟自然山川万物,体会道的精神,并将千里以外的山水画到一图一纸之中,一图一纸虽小,但它却在居室内,营造了咫尺千里、摄人

收稿日期:2019-05-05

作者简介:高源(1977—),男,山东新泰人,博士,副教授,主要从事中国画创作与理论研究。

①宗白华:《美学散步》,上海人民出版社1981版,第177页。

②(春秋)孔丘:《论语》,齐冲天等注译,中州古籍出版社2008版,第105页。

③俞剑华:《中国古代画论精读》,人民美术出版社2011版,第252页。

心魄的空间意象,正所谓是“披图幽对,坐究四荒”<sup>①</sup>“日月中堂见,江湖满座看”<sup>②</sup>“波涛连壁动,云物下檐飞”<sup>③</sup>“白波吹粉壁,青嶂插雕梁”<sup>④</sup>“能令万里近,不觉四时行”<sup>⑤</sup>。

山水画的空间意象贯穿了从观看行为到内心感想的过程,事实上,宗炳所面对的已经不是自然的山水,而是由他眼目所见和心灵坚守的一种空间意象,而这空间意象最后指向的是圣贤本身及天地大道。具体到宗教的语境,或许也可以通过另一种终极价值去理解。但是如果放眼于山水画这个普遍的概念,空间意象的意义也就不仅仅在于其宗教层面,而在于对空间图像本身功能和意义的理解。空间意象的技术与理念,很可能与悟对通神、澄怀观道等观念存在着某些特殊的联系。

与着重强调空间结构与质感,看重细部描绘的西洋绘画不同,中国绘画的灵魂是虚实相生,更在乎空间意象的表达。在山水画当中,景物不尽出,就是为了展现出空间意象的那种山高水远的缥缈和空灵之感。因为一旦景物尽出,画面就太实,继而画面的空间距离感和层次感就会被消磨殆尽。因此,在勾勒水波时要掩映断其脉,描摹高山时要烟霞锁其腰,使得画面产生“路广石隔,天遥鸟征”<sup>⑥</sup>的空间意象。

在《山水松石格》中梁元帝萧绎谈到了如何处理空间意象的虚实,他说:“云中树石宜先点,石上枝柯末后成,高岭最嫌邻刻石,远山大忌学图径。”<sup>⑦</sup>远处云中高山上的树就要先画,并且无须多墨,用小点代表即可,随后再细画画面近处清晰的东西,譬如近处石头上的棘柯,树枝等等。作画时最忌讳不分远近画的都一样清楚,画远山不是画地图,不应把高峻的山岭画成巨大的岩石那样有棱有角。

山水画空间意象发展到隋唐时期达到一定高度,在构思和画面布置方面已经日趋成熟。隋代展子虔的《游春图》便是最好的见证,从中能够看到比例协调的山水树木,生动传神的游赏场面,山水成为整体背景,高阁楼宇、芸芸众生成为空间意象不可或缺的部分。

唐朝的吴道子、李思训父子和王维等人也都以画山水出名,他们的画迹早已不存,但从同时期的敦煌盛唐壁画中可以了解到这个时期山水画的发展情况。敦煌盛唐壁画大都设色,景物都有一定的比例关系。并能表现远近距离,即所谓的咫尺千里之势。但是在表现山石的质感、形体和树的姿态上还有不成熟的一些地方,这些地方大多是先空勾而后填色。从中可以看出,唐朝山水画对前人山水空间意向的呼应和传承。

到了五代时期,中国山水画空间意象得到了发展,并且描绘了更深刻的北方山峦叠嶂与南方的锦绣风景。从五代往后,北宋的山水画发展也愈加完善和精致了,并形成中国山水画的空间意象绘画理论体系。五代北宋的山水画比起隋唐时期更加注重对空间意象的布置安排,并通过对象物不厌其烦的安排布置,追求观赏者在游览时的趣味性,以营造可游可居的山水空间意境<sup>⑧</sup>。

## 二 五代北宋山水画空间意象的传承

一般情况下,中国古画在纸绢上作画,十分容易被破坏,因此流传至今的名作实际上都是靠摹本。很多唐宋时期的画家兼作传摹,这些汇聚了前人和摹者特点的众多摹本,对于绘画的传承具有重要意义。中国画优秀作品就在这种传移摹写的状况下,不断进步和流传。

早在唐代以前,空间意象已经被不少画家们运用在作品中,以求得空间的立体和思想的深邃。就拿展子虔的《游春图》来说,远处的山坡、树木处理得较为模糊,但可以较为清晰地看到近处的人物、山峦、树木,在对空间效果的拿捏上,他结合了位置上下,近大远小等方法,以此达到了远近山川、咫尺千里的绝妙效果。

唐代李思训的《江帆楼阁图》与《游春图》相比较,单就山水的空间意象布局来看,存有着一定的承传关系。如《江帆楼阁图》与《游春图》的卷尾景物一样,在左下角都有一所院落,院落的方向、轮廓都相同。画中都有一个山脚突入水中,山脚下均立有两人,山脚前水中都有两组巨石,每组

①俞剑华:《中国古代画论精读》,人民美术出版社2011版,第252页。

②(清)彭定求:《全唐诗(卷五〇〇)》,中华书局1960版,第5804页。

③(清)彭定求:《全唐诗(卷五〇〇)》,中华书局1960版,第5805页。

④(清)彭定求:《全唐诗(卷二二八)》,中华书局1960版,第2485页。

⑤(清)彭定求:《全唐诗(卷一一八)》,中华书局1960版,第1195—1196页。

⑥陈传席:《六朝画论研究》,天津人民美术出版社2006版,第261页。

⑦陈传席:《六朝画论研究》,天津人民美术出版社2006版,第261页。

⑧裴萱:《空间美学的理论生成与合法性建构》,《浙江工商大学学报》2018年第4期。

有二块。尽管树的品种和树形的繁简不同,但位置和由树冠所构成的轮廓线都非常相似。如“山巅同有两丛树冠;山脚人物后同有几株大树;院落前右角同有三棵树;左下角同有两棵树”<sup>①</sup>。据傅熹年先生考证,这绝不是偶然巧合,他证明二图出于一个共同底本。唐代李思训的《江帆楼阁图》在创作上很可能借鉴了隋代展子虔的《游春图》的构图模式。

《游春图》与顾恺之的《洛神赋》相比,虽然山大于人,舟亦可容泛于水中,使山水成为画面的主体,突破了《洛神赋》“或水不容泛,或人大于山”<sup>②</sup>的艺术悖象,在人物、水波、树木的近大远小,虚实处理上也进步十分明显,但在近处山川、远处云彩和远水无皱的虚实处理上,《江帆楼阁图》显然是技高一筹的。

五代北宋山水空想意象的传承来自隋唐,经五代的荆浩、关仝、董源、巨然再到北宋李成、郭熙、范宽,形成了北宋全景山水雄浑苍劲的空想意象风格。北宋初李成、范宽最有名气,李成声望更高一些。在北宋中后期的时候,郭熙与许道宁等在风格方面也多少留下了李成的痕迹。对于北宋山水画而言,在进行描绘的过程中主要是以全景式空想意象结构为代表,在笔墨上显得含蓄隐晦,并且在意境方面显得凝重且畅爽。通过这些空想意象,往往更能洞悉画家所想要表现的创作时一瞬间的灵感冲动,使得观赏者可以体会到一种自由空灵的意境,从山水画作中感悟道的存在,领略到天地至美。

山水画的高峰出现在五代北宋,这并不是偶然的。在南唐王齐翰的《勘书图》、五代周文矩的《重屏会棋图》中可以了解到,水墨山水普遍被人们所喜爱。山水画被画在屏风上,作为装饰房间的工具,已成为人们生活的时尚。图上的屏风山水构图都是主峰偏于一侧,然后向另外一侧作远峰和坡角的延伸,抱拥一洼水面形成半包围结构。这种空想意象的安排不仅仅是展示一种空想感,更重要的是展现出一种超然的境界,它是空灵的,是意味深远的,是当观赏者看到这些作品时内心有种东西能够被唤起的。

可以再往前推一步,隋代展子虔的《游春图》右边的画面,近景是骑马的游客,顺着蜿蜒曲折的小路就可以走到中景的小桥和庭院,远景则是高

山与白云。这种空想意象形式的表现形式就是五代北宋山水画全景构图的母体。我们可以将隋代展子虔的《游春图》和五代董源的《龙宿郊民图》进行对比。二者的相似之处:一是两幅作品都是将山放置在画面两侧,山脉的结构和层次较为接近;二是画面中间江水宽泛,都是沿着山脚下蜿蜒曲折的小路走向山中的村落。

正如宗白华讲到的那样:“中国画中的虚空不是死的物理的空想间架,使物质能在里面移动,反而是最活泼的生命源泉。一切物象的纷纭节奏从他里面流出来!回想到前面引过的唐诗人韦应物的诗:‘万物自生听,太空恒寂寥。’王维也有诗云:‘徒然万象多,澹尔太虚缅。’都能表明我所说的中国人特殊的空想意识。而李太白的诗句:‘地形连海尽,天影落江虚’,更有深意。有限的地形接连无涯的大海,是有尽融入无尽。天影虽高,而俯落江面,是自无尽回注有尽,使天地的实相变为虚相,点化成一片空灵。宋代哲学家程伊川曰:‘冲漠无朕,而万象昭然已具。’昭然万象以冲漠无朕为基础。老子曰:‘大象无形’。诗人、画家由纷纭万象的摹写以证悟到‘大象无形’。用太空、太虚、无、混茫,来暗示或象征这形而上的道,这永恒创化着的原理。中国山水画在六朝初萌芽时画家宗炳绘所游历山川于壁上曰:‘老病俱至,名山恐难遍游,唯当澄怀观道,卧以游之!’这‘道’就是实中之虚,即实即虚的境界。”<sup>③</sup>在山水画空想意象中有一种重要手法叫作虚景,说的就是这种用衬托或者隔断的方式来表现出的一种渺远的空想效果。虚景讲究的是以虚代实,并非实际的虚无,比如画家在画水、画路时,不是将之藏于树后,就是隐于山后,这种藏在隔断之处的不尽之意,产生了远的空想感,而在一定程度上而言这种空想感是山水画空想意象的关键性因素。宗白华说:“中国人的最根本的宇宙观是《易经》上所说的‘一阴一阳之谓道’。我们画面的空想感也凭借一实一虚、一明一暗的流动节奏表达出来……这确是中国山水画上空想境界的表现法。”<sup>④</sup>

另外将五代荆浩的《匡庐图》和北宋郭熙的《早春图》在空想意象结构布置上进行比较。荆浩的《匡庐图》的画面近景有一个撑船的渔夫和两颗高大的松树。中景左侧的是殿堂楼阁,远景

①傅熹年:《傅熹年书画鉴定集》,河南美术出版社1999版,第31页。

②陈传席:《六朝画论研究》,天津人民美术出版社2006版,第260页。

③薛富兴:《东方神韵》,人民文学出版社2000版,第174页。

④宗白华:《美学散步》,上海人民出版社1981版,第110页。

是高大的山峰,画幅右侧的是弯曲的溪流。郭熙的《早春图》近景是撑船的渔夫,中间是两颗壮大的松树,中景右侧的是殿堂楼阁,远景是雄伟的山峰,画面左侧是蜿蜒的河流。郭熙的《早春图》几乎是《匡庐图》的翻版,很显然这是郭熙在创作上借鉴了荆浩空间意象的构图形式。荆浩的《匡庐图》是一幅全景式构图的水画,它还可以分切组合成数幅构图不同的作品,对宋代山水画构图的多样性有新的启示。

### 三 五代北宋山水画空间意象的表现

五代北宋全景山水画的空間意象创作不仅仅是景物齐全,有天有地,更重要的是其中的景物需要有条理地进行布局构图。清唐岱道:“山水家与人物家不同。画人物者只画峭壁,或画一岩,以至单山片水,是点景而已。至山水之全景,需看真山,其重叠压覆,以近次远,分布高低,转折回绕,主宾相辅,各有顺序。”<sup>①</sup>在经过不同层次的推移之后,可以使得空间结构一一对应。就像郭熙所言:“山水:先理会大山,名为主峰。主峰已定,方作以次,近者、远者、小者、大者。以其一境主之于此,故曰主峰,如君臣上下也。林石:先理会一大松,名为宗老。宗老已定,方作以次,杂窠、小卉、女萝、碎石。以其一山表之于此,故曰宗老,如君子小人也。”<sup>②</sup>五代北宋山水画家用大小、疏密、浓淡的变化手法,尝试呈现同类的形象,有条理地进行布局构图。使他们具有共同的空间意象表现特征:中和为美,和而不同;可行可望,可游可居;巨障山峰,真趣出之。

#### (一) 中和为美,和而不同

空间意象表现来源于现实自然空间,中国山水画艺术也不例外,其艺术来源也是现实自然空间,只不过是中國画家通过水墨的形式直接创造,并将空间意象审美性贯穿于作品之中,来展现人对自然物象的情怀和感悟,其所反映的美仍然是现实自然空间中的真、善、美。这些空间意象美感在其作品表现形式中无处不在。

中国山水画艺术作品的欣赏方式较为特殊,直观性较其他艺术作品强一些,能直接引起人对美的直观感受,在欣赏作品的同时,能够从其空间意象中,直接感受到真、善、美的内涵。这种空间

意象的道德使命是去追求真善美,其内涵是以人为本、和而不同的完美兼容,达到天地万物与我同生,万物与我相和的观念,艺术家以这种美学思想为基础来观察自然空间,通过山水画来解析空间意象的原理,从而达到中国画美学与传中国画艺术主张中和为美的境界。

方闻认为:“从4世纪到9世纪的人物画,4世纪到14世纪的水画,空间中自然形象的图绘性表现成了清晰可辨的风格化主题。而激起艺术家通过掌握表现技巧,坚定地朝前征服了绘画的深度与自然运动的幻觉,表现规范中的结构变革,也由明确的步骤获得了进展。”<sup>③</sup>值得一提的是,画家们开始探索空间意象表现的绘画技巧和绘画形式,并将自己的内心想法通过山水画空间意象表达出来,使之成为与现实自然空间沟通交流的一种方法。

#### (二) 可行可望,可游可居

五代北宋对山水画的空間意象一直追求可行可望,可游可居,郭熙认为:“世之笃论,谓山水有可行者,有可望者,有可游者,有可居者。画凡至此,皆入妙品。但可行可望不如可居可游之为得,何者?观今山川,地占数百里,可游可居之处十无三四,而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者,正谓此佳处故也。故画者当以此意造,而鉴者又当以此意穷之,此之谓不失其本意。”<sup>④</sup>

郭熙在《林泉高致》中又道:“山之人物,以标道路;山之楼观,以标胜概;山之林木映蔽,以分远近;山之溪谷继续,以分深浅。水之津筏桥约,以足人事;水之渔艇钓竿,以足人意。”<sup>⑤</sup>这样安排空间意象,可以让画面充满吸引力,让欣赏者身临其境,流连忘返。这样将会满足欣赏者很多观赏要求,他们对道路的状况会有大致的了解,满足人事和人意,对远近等也会有所区别,只有这样才能追求艺术家所要求的艺术境界。

如《早春图》,画中危崖高耸,溪流蜿蜒,丛林茂密,图画中部立着一处构建轻松的小亭。它在整幅图的中部,傲然独立的身影得到画外人的青睐,与周遭契合,且富有灵气,画面中秀美壮丽的山水景致也因这方小亭的出现而使人倍感亲切。画面带领人们观摩周遭的自然世界,从亭子向外观望,

①王伯敏,任道斌:《画学集成(明-清)》,河北美术出版社2002版,第450页。

②(宋)郭熙,郭思:《林泉高致》,鲁博林注译,江苏凤凰文艺出版社2015版,第126—127页。

③方闻:《心印》,李维昆译,陕西人民美术出版社2004版,第11页。

④(宋)郭熙,郭思:《林泉高致》,鲁博林注译,江苏凤凰文艺出版社2015版,第13页。

⑤(宋)郭熙,郭思:《林泉高致》,鲁博林注译,江苏凤凰文艺出版社2015版,第34页。

群山、丛林、流水和楼阁无不尽收眼底。亭子与图中的万物相互依存,它是自然世界里的人为产物,彰显着和谐统一的生存理念,而亭子所处之地便是人能够到达并驻留的场所,这是自然的接纳。画家于画面最佳观景点放置的一方小亭,恰是停歇时的栖息之地,想象中的美景便有了观赏的理由。亭子乃是观画者在理想山水里身体的居所,而思维中身体的暂时安歇也给了精神安顿的机会。故而,山水画里一方小亭使人与自然和谐交流的愿望成真,与此同时,助人可行可望,可游可居,肆意享受人为编织的自然幻境,令人在空间意象中不至于毫无所依、羁旅漂泊。亭子仅是暂时的落脚之地,但却给予心灵在山水画的空间意象中稍稍喘歇的机会,真正实现了身心愉悦的安顿。

### (三) 巨障山峰, 田园真趣

欣赏者在观看五代北宋全景山水画中的景物时,能否产生身临其境的游玩感,重点在于空间意象能否有条理地进行引领。虽然荆浩、关仝、李成等人的空间意象十分有特色,让人过目不忘,但是郭熙画作中运用的景物布置不仅仅是临摹前人的安排方法,有很大一部分体现了文化艺术的融合趋势,郭熙《早春图》中体现的空间意象与江南山水文化的渗透有重要的关系。郭熙的山水画继承了前人的空间意象方法,除了北方画派的巨障山峰,他还受到江南画派田园真趣的影响。其在《林泉高致》中用白乐天《草堂图》及王摩诘《辋川图》来讲述追求可游可居的造景。郭熙在《林泉

高致》中言道:“盖仁者乐山,宜如白乐天《草堂图》,山居之意裕足也;知者乐水,宜如王摩诘《辋川图》,水中之乐饶给也。”<sup>①</sup>在《早春图》的画面中,呈现出恬静浓厚的田园真趣。靠岸的小船,濒临水岸的小茅屋,隐约可见的房屋,山峰中的山水孤亭,以及气势恢宏的建筑群;从人物来看,有被妇人抱着的孩童,汲水的青年等等,这些无一不是在描绘一幅田园山景图。但因远处山峦中若隐若现的房舍,使画面于平淡中透露出一丝清逸与飘然,呈现出似仙似道,如梦如幻的空间意象。这种空间意象为《早春图》的画面增添了一丝多层次的饱满之感,将看似不可能结合两种气息——巨障山峰之气与田园真趣之气,融合至一幅图画之中,呈现出天地融融之感。

王世贞在《艺苑卮言》中写道:“右丞始能发景外之趣,而犹未尽。至关仝、董源、巨然辈,方以真趣出之,气概雄远,墨韵神奇,至营丘成而绝矣。范宽继之,奕突齐胜……高克明、郭熙辈亦自然。”<sup>②</sup>

总之,五代北宋山水画的空 间 意 象 表 现 层 面 达 到 了 很 高 的 水 准,以空 间 艺 术 理 论 作 为 基 点,对 五 代 北 宋 山 水 画 的 空 间 意 象 的 研 究,结 合 画 史、画 理、画 论,从 五 代 北 宋 山 水 画 空 间 意 象 的 理 论 起 源、五 代 北 宋 山 水 画 空 间 意 象 的 传 承 和 五 代 北 宋 山 水 画 空 间 意 象 的 表 现 入 手,对 五 代 北 宋 山 水 画 空 间 意 象 进 行 深 入 的 分 析,对 于 进 一 步 促 进 中 国 山 水 画 的 传 承 和 发 展 有 着 重 要 的 意 义。

## On the Spatial Image of Landscape Paintings in the Five Dynasties and Northern Song Dynasty

GAO Yuan

(School of Arts, Nantong University, Nantong 226007, China)

**Abstract:** The idea of spatial image of Chinese paintings began from *Preface of Painting Landscape* by Zong Bing during the period of Wei, Jin and North-South Dynasties, and then matured during the Tang Dynasty and the Five Dynasties. The composition style of spatial image of the landscape paintings in the Tang Dynasty was promoted to the heyday by the painters in the Five Dynasties and Northern Song Dynasty. Compared with those of the Tang Dynasty, the landscape paintings of the Five Dynasties and Northern Song Dynasty pay more attention to the arrangement of space images, thereby in pursuit of the tour amusement of the viewers, and creating an image of landscape space suitable for both visiting and living.

**Key words:** the Five Dynasties; the Northern Song Dynasty; landscape painting; spatial image

(责任校对 游星雅)

①(宋)郭熙,郭思:《林泉高致》,鲁博林注译,江苏凤凰文艺出版社2015版,第56页。

②潘运告:《明代画论》,湖南美术出版社2002版,第9页。