

由五代宋初山水画论 看风水学对山水画成熟的影响

陈云飞

(南京艺术学院美术学院 江苏南京 210013)

Geomantic omen reformed in the late period of Tang and Five Dynasties, at the same time the landscape paintings also developed to its mature phrase. Though the theory of geomantic omen and the painting theory, we can see the influence of geomantic omen on landscape paintings.

Key Words: Five Dynasties and Early Song Dynasty Geomantic Omen Landscape Paintings.

内容提要 风水学在唐末五代发生了变革,其中以考察山川形势的“形势宗”占据了主流地位,其理论具有浓厚的美学意味。就在这段时期,山水画领域同样发生了巨变,山水画由稚嫩发展至成熟。通过对风水术转型前后理论的发展与山水画成熟期山水画论的比较,可以看到风水学对山水画的成熟所起的作用。

关键词 五代宋初 风水学 山水画

中图分类号 J205

文献标识码 A

众所周知,山水画在五代宋初发生变革,产生了系列百代标程的大家,不仅于技法上已臻成熟,同时,山水画跃于画坛之首,并于其后900多年中,一直居于画坛主流地位。关于山水画在五代宋初的激变,学人多有探究,于社会背景、政治经济状况、艺术技巧自身的积累和发展等多角度对这个问题进行了阐发。而其中,笔者认为,五代宋初山水画的成熟,是与风水学在唐末五代的转型有着相当的联系。

风水术是中国古代文化的重要组成部分,其中包括了种种神秘主义和宿命论的迷信成份,但同时,又包含了古人对自然朴素的科学认识,探索了人和自然之间如何达到理想的和谐关系。最初风水学是在人们择居过程中寻求自然的庇护,趋利避害而形成的对自然山川景观的选择。对于山川地形地貌,如审其土地之宜、草木之饶,水泉之味等等,多有考察,从而获得合理的生存条件。但

同时,早期风水术中又包含了大量的谶纬迷信,与五行生克、干支等学说发生了紧密的联系,将其中相生相克、吉凶祸福的观念吸收进来。譬如“五音姓利”之说,即将姓分为“工、商、角、徵、羽”五音,将地理方位与姓氏结合以判断好坏(所谓“五音”,即古代音韵学中的宫、商、角、徵、羽。人的姓氏配属五音,则是人为的规定,如张、王属商,武、庚为羽,柳姓属宫,赵姓为角等等。此种理论称为“五音姓利说”或“五姓图宅说”)。

风水“五姓图宅”理论在唐末发生危机(由于佛学的渗透、学者的责难、儒家的批判),危机发生后,堪舆家作出了两种选择,一种走改革之路,彻底抛弃方位本身既有吉凶的信条,因地制宜因形选择,观察来龙去脉,追求优美意境,特别看重分析地表地热地物地气土壤和方向尽可能使宅基位于山灵水秀之处,结果逐渐演化发展,便形成了风水“形法理论”即“峦头之法”以此为主的风水派别

收稿日期 2004-05-17

则被称作形势派(又名峦体派或三才派),以杨筠松为代表,起源于江西,重点在于地貌的考察)以及“理气派”(以王直为代表,起源于福建,注重罗盘的概念和使用,流行于民间),从此形势派大行其道,特别是在文人士大夫中间产生了普遍的影响。形法派对于地表地热地物地气土壤和方向的重视,使得人们对山水的认识和了解得到了深入,诸如“龙、砂、穴、水”等地形地貌特征的形象化俱是唐宋以后风水家所为。这种地形地貌的形象化和具体化,大大影响了当时山水画创作以及画论。山水画在唐末五代发生了质的飞跃,应该说和风水术此时的转型,是大有关系的。

一 经营位置

唐末五代形势宗将地形、地貌具体化,考察山川形式,有龙、砂、水、穴之相配的讲求,分为“寻龙、察砂、观水、点穴”四大要素。

“寻龙”为四大要素的首要因素。龙脉,即山脉,包括山脉的走向和起伏,关于“龙脉”,有“来龙去脉”、“寻龙捉脉”之说。唐代杨筠松《撼龙经》将山龙脉络形势分为“贪狼、巨门、禄存、文曲、廉贞、武曲、破军、左辅、右弼”九种形态,并有“九龙”、“八格”、“十二格”之说。龙的形象在这里被大大发展和具体生动化了。对照此时山水画的变化,亦能明了风水术对山水画形式美起到的影响。唐以前山水画,表现山石,多以一系列三角形的山形从横向排开,分布于画面底端、中端和上端,构成了三个断裂层次,以暗示远、中、近逐渐后退的空间。这种空间感凭借画面形象的节奏性和心理的暗示而形成,而非幻觉性的三维空间。山石的轮廓自成个体,若若干个个体连接相加却彼此孤立,互相之间并无连贯的起伏走势,更无为后世所强调的山脉的运动变化、绵延起伏的效果。同时,在单个山石体积感的表现上,画家发明了重叠三角形的语汇“^[1]”,提示出山峦的斜向后退,但这种方式也只限于暗示而已,每丛群山只有三至四层而已,或者更少,并无视觉上的三维效果,而更趋向于轮廓线序列的节奏变化感。总之,虽有山石的横向发展和纵向列布,分别代表了左右长度、上下高度、纵深感与体积感,却没有明显的三维错觉效果。五代北宋山水画布局结构环境特征明显,境界舒展,丘壑来龙去脉变化多。尤为强调画面形象的大小、高低、起伏、开合,画家多以大小、疏密、浓淡变化的手法,使同类形象在画面上反复出现,使具有共同特征的形象以不同层次的推移使人在视觉感受上

获得渐层的变幻,从而造成空间结构的对应,构图中复杂的有机组成的山形以主次、大小、高低、开合的不同构成了一个统一的连续空间的幻觉,这与其说是对自然的真实描绘,不如看作是一种强烈而自觉的画面架构意识。

“砂”者,泛指穴之环卫诸山,反映山之群体关系,隶属来龙之山。在风水格局中,砂乃统指前后左右环抱主山的群山,与主山呈隶从关系。如《青囊海角经》中说道:“龙为君道、砂为臣道,君必位乎上,臣必伏乎下,垂头俯伏,行行无乖戾之心,布秀呈奇,列列有呈祥之象,远则为城为郭,近则为案为几”。这就与绘画的布局经营有着极为相似之处。前文所提山水画论中如“定宾主之朝揖,列群峰之威仪”、“大山堂堂,为众山之主,所以分布以次冈阜林壑。为远近大小之宗主也”等,俱是受到其影响。

观水实际是考察地上地下水源和水流的形态及水质。辨水首先要观水口,要求入口开阔,以接纳水带来的生气,出口称地户,要求地势紧闭,不使生气外泻。画论中如一幅之中,水口不可少,须要峡中流出,有旋环直捷之势,点滴具动,乃为活水……”的说法,即来源于此。

风水论穴,来自人体脉络穴位的比拟:“穴者,山水相交,阴阳融凝,情之所钟处也”,为龙脉止聚、砂山缠护、水流萦回,冲阳和阴、土厚水深、郁草茂林的区域点。龙、砂、水给人所构成的种种景观意向,皆集中于穴。因此点穴并非易事,故《葬经》有“三年寻龙,十年点穴之说”。在山水画中,集山水形胜之处于一身的穴场,自然也就成了店舍村墟的安放之处。山水画论有云:“店舍依溪不依水冲,依溪以近水,不依水冲以为害,或有依水冲者,水虽冲之必无水害处也。村落依陆不依山,依陆以便耕,不依山以为耕远。或有依山者,山之间必有可耕处”^[1];“村墟烟火,宜在藏风聚气之所。孤亭草阁,水涯岩边参差间出”。^[2]这远远超出了一般画家写生所需要和所能体悟的境地,而与有关择居的风水地理学中的有关村落宅舍的选址如出一辙。

二 对形式美的考察

宋代有两篇绘画美学论著《山水诀》和《画山水诀》,内容大致相同,分别传为李成和李澄叟所作。其中对山水画形式美构造问题做了十分详尽的探讨,提出了长短、轻重、高低、上下、远近、隐显、有无、繁简、清浊、聚散等一系列美学概念,如“立石势上重下轻……布石脉要还相偎上下”、“立宾主之

位、定远近之势。然后穿凿境物、布置高低^[3]。这里讲的对远近、轻重、上下关系的处理,以及宾主之位、远近之势的安排,即是强调画面形式不仅要变化多样,并要注意在“势”、“脉”中贯穿一种整体感。又如“道路时隐时显……稠叠而不崩塞、实里求虚;简淡而恐成孤,虚中求实”等,提出了“隐显”、“有无”、“虚实”、“繁简”的美学概念,此外还谈到了山水画要注意“分清浊”、“注意聚散不同”、“起伏各异”、“纵横劈判”等关系的处理,这些都是强调山水画的形式美。

晋人郭璞《葬经》一书中,即对山川的形式变化有一定的论述,如提出了一系列运动变化的对偶范畴“深浅得乘,风水自成”、“欲进而却、欲止而深”等等,对山川形势又有“青龙、白虎、朱雀、玄武”的形象化描述,唐末五代以后,在相度山水的职业活动中,关于山川阴阳向背、开合隐显等形势变幻,进行了详细的论述,有“指山为龙兮,相其形势之起伏”的种种寻龙之法,山为静,故寻龙以求其动;再如水为动,风水家则力求其静,故喜其环聚、明净、平和等等,都是在讲述如何在山川中求得阴阳、动静的平衡,画论中的“开合、隐显、虚实”,与此皆有一脉相承之处,另龙脉被分为“回龙、腾龙、降龙、生龙、飞龙、卧龙、隐龙、出洋龙、颌群龙”九种形态,概括了山川的种种变化,又根据形态分为“生、死、强、弱、顺、逆、进、退”八格,又提出了“龙、砂、水、穴”等概念,对风水佳地做了具体的描述。此时山水画论对于山川形式美的强调,以及山水画形式的发展,应该说与此是相关的。

三 “三远”理论

郭熙在论及三远时说:“山有三远:自山下而仰山颠谓之高远,自山前而窥山后谓之深远,自近山而望远山谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高势之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈”^[4]。这是对山水画意境特征的具体化考察,将群山之间的呼应关系总结为三种不同类型的意境构造。在山水画论中占据了重要的地位。

在风水学中,在考察群山关系时提出了“察砂”的理论。察砂法分别以前山为朱雀、后山为玄武、左山为青龙、后山为白虎《葬经翼》:“以其护卫区穴,不使风吹,环抱有情,不逼不压,不折不窜,如云‘青龙蜿蜒,白虎驯俯’;‘玄武垂头’;‘朱雀翔舞’。案山、朝山,皆属与主龙脉相对应的穴前之山。统称朱雀。”近而小者、案山也,远而高者,朝

山也。”要求“近案贵于有情”;但以端正圆巧,秀美光彩,平正整齐,环抱有情为吉;而“远朝宜高”;“贵于秀丽”,有呈“远峰列笋天涯青”之势。中国风水学对于选定区域,重在人的心理对居住空间“气场”的感受。如“穴前无山,则一望无际为前空”;“易野一望无际,有近案则易理之气为之一收”,前朝,泛指朝山,案山,皆属与主龙脉相对的穴前之山。近而小者曰案,取贵人掠案施命之义。凡近案远朝两备之地,均属贵地。案山要低小形美,如:玉儿、横琴、眼弓、蛾眉、三分、笔架、天马、龟蛇、金箱、玉印、书筒、席帽之类形。朝山要有情朝拱,特异众山而独秀者,凡迢迢远来,两水夹送,拜伏而至者谓之“特朝山”,为最上格。乐山,亦称乐砂,为穴后衬托之山,近穴处贴身盖应托帐之小山,乃“横枕穴之砂”。理想风水模式所描述的富有层次感的景观:主山后的少主山及祖山,案山外之朝山,左臂右肩的青龙山白虎山之外的护山,其目的是为了达到“穴前收拾周密,无元辰直长、明堂旷阔、气不融聚之患”,构成重峦叠嶂的风景层次,富有空间深度;又根据山水分布将其分为“贪狼、巨门、禄存、文曲”等等九种形态。郭熙山水画构图技法的“平远、深远、高远”所总结的画面群山的对应关系,应该说,与此时风水学对山川形态的总结和归类是密切相关的。

四 观照理论

1. 远观以取其势

郭熙在《林泉高致》一书中提出了两种审美观照方式,以着眼于自然山水的整体性和统一性。第一种方式是:“远而观之。”郭熙认为,这种“远而观之”的方式可以把握住自然山水的整体之“势”。他说:山水大物也;人之看者,须远而观之,方见得一障山川之形势气象。郭熙还说:真山水之川谷,远望之以取其势,近看之以取其质……真山水之风雨,远望可得,而近者玩习,不能究错纵起止之势。真山水之阴晴,远望可尽,而近者拘狭,不能得明晦隐见之迹。在郭熙看来,这种“远而观之”(远望)的观照方式,可以把握住自然山水的“形势气象”,可以把握住自然山水“错纵起止之势”。

第二种方式就是:“临上瞰之。”同样,这种“临上瞰之”的观照方式也能够将自然物象作为一个整体加以统摄。郭熙说:学画花者,以一株花置深坑中,临其上而瞰之,则花之四面得矣。郭熙在这里虽然是讲对“花”这种个别物象的观照,其实可以引申开去理解为对自然山水整体性和统一性的

把握。这就是说,只有采取“临上瞰之”的审美观照方式,才能够把自然山水作为一个“四面”呈现的整体来加以统摄。对此郭熙还有很好的比喻说明:“若仕女人物,小小之笔,即掌中几上,一层便见,一览便尽。此看画之法也。”应该说,这种“看画之法”与“临上瞰之”的观照方式是完全一致的。

郭熙所论,对于传统山水画而言,是观照山水方式的大演变,但以风水观照山水之法来审视,却上传承已久的基本方式。汉代“形家”谓“大举九州之势以立城郭室舍形”《黄帝宅经》说:“宅以形势为身体”,《管氏地理指蒙》则云:“势如根本,形如蕊英。英华则实固,根远则干荣”等等。而“势”在唐末五代的“形势派”里面更成为风水考察地形之大要。无论是龙、砂、水、穴,其统领要素即“势”,所谓“寻龙望势”,并将山脉的走势分为“正势”、“侧势”、“逆势”、“顺势”、“回势”五种。授受风水要义,辄以沙堆拨山形,使学步者“临其上而瞰之”,以得体味山川大势的观照方法。显然,郭熙此论乃引类譬喻或引伸发挥了风水形势派审辨山水之法以及授受之法。

此时的山水画创作同样受到了此种观照方式的影响。五代北宋山水画的最主要特征即是一种真山大水式的全景式构图,即郭熙所总结的“上留天之位,下留地之位,中间立意定景”的“留天地”的构图方式,此时的绘画采取一种俯瞰的观照方式,视野宽广,群峰屏立,山势巍峨,但它并不是以突兀的方式出现在观众面前的,而是将自然的统一性,置在“群峰遥列几千重”的中景状态,以形象的渐层重复和延续来形成画面的统一性,即没有太近的景挡在画面前面,大小形象过于悬殊,也没有太远的景,以至形象模糊过于虚幻。这种布局结构的审美特征,可谓“云轻峰秀,树老阴流,溪桥隐逸,樵钓江村,栈路曲径,峥嵘层阁,漱石飞泉,去骑归舟,人少有得其全景也”^[5],这种将山水之妙全部纳入画幅之中的方式,正切合了中国人通过观赏山水画来代替游历真山实水的“卧游”的心态。达到了不只可望可行,而且可游可居的境界。

2. 近看取其质

郭熙在《林泉高致》中说道:“远观取其势,近看以取其质”,所谓“气”、“势”,是对山水及山水画总体的把握,需要的是一种仰观俯察的宏观观照方式,而“质”却是需要审慎度之的微观的细节。正由于风水地理学在此时的成熟,对山川形胜有大量细致的考察和记载,才使得山水画对“质”的把握成为可能。《林泉高致》中另有:“东南之山多奇

秀,天地非为东南私也。东南之地极下,水潦之所归,以漱濯开露之所出,故其地薄,其水浅,其山多奇峰峭壁而斗出霄汉之外,瀑布千丈飞落于云霞之表……纵有浑厚者,亦多出地上而非出地中也。一西北之山多浑厚,天地非为西北偏也。西北之地极高,水源之所出,以罔壅臃肿之所埋,故其地厚,其水深。其山多,堆阜盘礴而连延不断于千里之外,介丘有顶而迢迢拔萃于四逵之野……纵有峭拔者,亦多出地中而非地上也”。这些解析的科学价值,自不必深论,重要的是,此种论述,比一般画家更深入了景观地理学领域,而在古代这正是风水地理学所擅长的。正因为此,唐末五代山水画,山貌多变化并根据不同地形地域形成了不同的笔法以表现山石质感,才成为可能。试看唐以前山水画,山石并无具体的质感和三维表现,一般是以线条勾画出外轮廓,分出主宾、大小、起伏关系,基本上每一座山峦在平面空间上依次展开,形成大小山峦依次相间的平面形象,类似“山”字象形文字的列布,水的表现上采用了列布线条而成水纹的方法,极似“水”的象形文字。而唐末五代山水画,山貌多变化并根据不同地形形成了不同的笔法以表现山石质感,比如荆浩、关同表现了北方浑厚崇峻的山貌特征,而董源描绘出南方秀丽绵延的山貌。

总之,五代北宋以前山水画亦讲求风水,但对风水的引用是比较概念化和稚拙的,唐末五代以后,山水画无论在经营布局或是技法上都有了长足的进步,通过对山川形势了解的系统和深入化,山水画亦臻于成熟。对照此时风水学,形势派在考察山川形势的实践中,形成“觅龙、察砂、观水、点穴、取向”的五大步聚,对山水佳地的形式有具体细致化的考察,进而提出远势近形、主客尊卑、朝揖顾盼、山势开合以及五势、九龙、四神砂等山水形态,从中不难看出对山水画极其理论的影响。通过对五代宋初山水画论与风水学的比较,找出其中的共通之处,使得我们了解风水学对山水画的成熟所起作用以及深入了解山水画,都有着不无轻重的意义。

[1] 宋郭熙《林泉高致》。

[2] 清唐岱《绘事发微》。

[3] 李澄叟《画山水诀》(传)。

[4] 宋郭熙《林泉高致·山川训》。

[5] 韩拙《山水纯全集》后序。