

# 山水画论在中国古典园林中的运用

华海镜 金荷仙

(浙江林学院园林系, 临安 311300)

**摘要** 山水画与中国古典园林表现的都是自然山水, 两者理论上极为相通。本文着重从立意、取舍、虚实、透视、掇山叠石皴法、树木配置和建筑等角度进行比较剖析。

**关键词** 画论; 山水画; 古典园林

**中图分类号** TU-851

以“养性情, 涤烦襟”烟云供养为旨的山水画与“不出城市而共获山林之性”的古典园林, 都是文人画家“久在樊笼里, 复得返自然”的遁世隐居和逃名丘壑思想的依托。中国的造园虽可追溯到 3 000 多年前的殷周, 但年代远隔, 园毁迹亡, 就中能理论阐叙的是明末计成的《园冶》。这是中国古代最著名的园林理论著述。中国山水画论早在南朝就有宗炳《画山水序》问世。据温肇桐所编《历代中国画学著述录目》增订本记载, 从东晋到清代的著作达 814 种之多, 可见画论的源远流长与博大精深。再则, “园者, 画之见诸行事也。”这说明绘画是造园之母, 而且许多园林设计都由画家代庖。如倪云林、文征明、石涛等。因此研究山水画论在中国古典园林中的运用, 对继承文化遗产, 指导当前的园林建设都是非常重要的。下面就立意、取舍、虚实、透视、掇山叠石皴法、树木配置和建筑等方面作一浅析。

## 1 立意

中国画提倡“胸有成竹”, “意在笔先”, “夫象物必在于形似, 形似须全其骨气, 骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”<sup>[1]</sup>可见立意是绘画之本。据宋代邓椿《画继》载: 徽宗下题取士, 有题为“乱山藏古寺”。一般画师都画成“露塔尖或鸱吻, 往往有见殿堂者”, 而夺魁者“则画荒山满幅, 上出幡竿, 以见藏意。”可见构思立意比笔墨技巧更为重要。立意是画家经过“外师造化, 中得心源”的酝酿创造出既有生命又有美感的作品。大自然五彩缤纷, 见智见仁各有所取。“荒山乱石间, 几枝野草, 数朵闲花”是潘天寿的“无上粉本”。他的《雁荡山花》不但笔墨色彩不落前人窠臼, 而且立意活泼新颖。与其说是对野草闲花纯朴美的发掘, 不

收稿日期: 1997-01-30

第 1 作者简介: 华海镜, 男, 1960 年生, 讲师

©1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

如说是对默默无闻平民百姓美好精神的赞颂

造园中的立意是指“因地制宜”的规划思想。计成称之为“相地”。“凡造作必先相地立基，然后定其间进，量其广狭，随曲合方，是在主者能妙于得体合宜，未可拘率。”<sup>[2]</sup>只有经过立意规划，才能相形度势，扬长避短，顺理成章。像拙政园，取晋潘岳：“灌园鬻蔬是亦拙者之为政也”之意，因园地是低洼积水的隙地而直仿太湖芦汀山岛的水乡景色。河湖港汊，曲岸平沙，再现了“南山低小而水多，江湖景秀而华盛”的神韵。主体建筑远香堂以赏荷为主，堂北有荷池。初夏，红花绿叶，阵阵清香飘进堂内，使人体味到“荷风送香气”的意境。园中其他建筑亦都面水而立，有的亭榭直出水上，“漾渺弥，望若湖泊”，突出全园以水为中心的立意思想<sup>[3]</sup>。

其他如环秀山庄仅一亩余地就精彩地概括了自然山川的美景。瞻园内山环水抱，极尽变化。个园因山石品种繁杂，造四季假山的景观。曹雪芹在《红楼梦》中说：“古人云‘天然图画’四字，正畏非其地而强为其地，非其山而强为其山，即百般精巧，终不相宜。”只有“因地制宜”的规划，才能达到“自成天然之趣，不烦人事之功”的事半功倍，风格特具。

## 2 取舍

取舍就是选择剪裁以至提炼。“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝”，道尽取舍要义。

黄宾虹说：“对景作画要懂得舍字，追写状物要懂得取字，舍取不由人，舍取可由人。”作画写生最忌抄袭景物，应是画家对景物仔细地观察之后发挥主观能动作用，取其本质的美的东西，舍去表面的不舒服的部分，使画面更醒目突出。像潘天寿的《雁荡山花》，发掘闲花野草不易被人觉察到的美的一面，用刚劲的笔法，鲜艳的颜色直接写在洁白的纸上，背景不着一笔，主题突出，是取舍的典范。

造园常见手法中的障景与借景便是绘画取舍理论的直接运用。“俗则屏之，嘉则收之”。像苏州沧浪亭园林有两个突出的特点之一便是善于借景，沿着园门前的池塘筑有一条蜿蜒的复廊，通过复廊的漏窗可两面观景，使园外的清水与园内的山林相呼应，将内外景色融为一体。若置身外廊，仿佛在郊外青翠的河堤上漫步。当转脸向内，廊壁上有100余种形式各异的漏窗，可隐约看到园中娉娉的树影，傲立的古亭等。与借景相对应的障景，可用一道高墙把园林围起来，与喧嚣的外界隔绝，自成天地，达到闹中取静，“不出户而壶天自春”的效果<sup>[3]</sup>。

## 3 虚实

中国画非常强调“密不通风，疏可走马”的虚实关系。“虚实者，各段中用笔之详略也有详处，必要有略处，虚实互用。”<sup>[1]</sup>虚并非空洞无物，而是“长河无点墨，但见笔纵横。”这纵横的气象靠实来暗示，来衬托。元代倪瓒多写太湖一带的景色，一般近景坡陀林屋，是其实；中景一片空白代表汪洋湖水，是其虚；远景折带远岫，又一实；天空留白，又一虚；最后以题款作结。如此虚实相间，表达出简逸高旷的风格。再如黄宾虹的画，初看是一片没天没地的浓墨点，如若“拓碑”，但细加体味就会发现树木葱茏，云烟氤氲，大有“碧绿嫣红照眼来”的感觉。这“黑团团里墨团团，黑墨团中天地宽”是全仗他的“点宜虚不宜实”（即点与点之间要显出灵空），以及在浓密之间留有大小不一的空白，从而使画面透气活脱<sup>[4]</sup>。

园林中同样也采用“实者虚之，虚者实之”的艺术手法。或以虚代实，用水面衬托倒映

庭院。如颐和园浩渺的昆明湖,既扩延了整个园林的范围,又使万寿山丰富的景点不显拥塞或以实代虚,闷塞的墙体开以漏窗,拓延透灵景区。像狮子林东南角的一段曲廊,廊檐下的墙壁上嵌着一块块石刻及花窗,远望长廊好像园林范围并非到此为止<sup>[3]</sup>。

## 4 透视

西方绘画遵循的是科学的焦点透视,而中国画运用写意的散点透视。前者只能取景物的一个视角,后者则如电影扫描,能更自由主动地“屈伸变换,穿插映带,蜿蜒曲折”,对画面进行“惨淡经营”,因而产生了中国画特有的款式:长卷与立轴。如宋代王希孟的《千里江山图卷》,纵 51.3 cm,横 1 188.0 cm,随着画卷的展开,山峦排迭起伏,江河蜿蜒辽阔,丛树竹林,寺观庄院,茅舍瓦屋,桥亭舟楫,繁密不可胜记。再如元代王蒙的《青卞隐居图轴》,纵 141.0 cm,横 42.2 cm,重峦叠障或耸拔,或偃蹇,或箕踞,或盘礴,山树繁密,气势充沛苍郁<sup>[5]</sup>。同样,当我们沿着园林中的观赏路线漫步,立体的山水画卷便步移景换气象万千地向我们展开。如苏州留园园景布局为中东西北 4区。一入以山水为主景的中部,只见池水澄明,石峰屹立;转入东部高楼大厅,雕梁画柱精细典雅,五峰仙馆和林泉耄硕之馆交映成趣;移步西部,枫叶蔽日,溪流淙淙,深得自然之趣;北部则是架栅弯弯,葡萄滴翠,桃杏争艳,好一派浓郁的田园风光<sup>[3]</sup>。

宋代郭熙提出的“三远”,是中国画透视的另一特色:“自山下而仰山巅,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。”<sup>[1]</sup>我们在欣赏范宽《溪山行旅图轴》王蒙《夏山高隐图轴》和董源《夏山图卷》<sup>[5]</sup>时,分别有“高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈”<sup>[1]</sup>的感受。

园林中亦既有“障锦山屏,列千寻之耸翠”的高远,又有“围墙隐约于萝间,架屋蜿蜒于木末”的深远,更有“山楼凭远,纵目皆然”的平远。一般山林地追求高远,“杂树参天,楼阁凝云霞而出没”,达到“千峦环翠,万壑流青”的意境。江湖地则以平远扬其长:“悠悠烟水,澹澹云山,泛泛鱼舟,闲闲鸥鸟,漏层阴而藏阁,迎先月而登台。”至于城市地、村庄地和郊野地等则多以深远来达到“庭院深深深几许”的效果<sup>[2]</sup>。或用层次重叠来加强景深感:“树石排挤,以屋宇间之,屋后再作树石,层次更深。”如北海静心斋后院,自西爬山廊向东望,交叠的园景达 10多个层次。或用断续掩映来拉大远近距离:“水欲远,尽出之则不远,掩映断其派则远矣。”如上海豫园水系,在狭长的水流上,隔以花墙,水再从月门中穿过,“神龙见首不见尾”,望去幽深莫测<sup>[6]</sup>。

## 5 掇山叠石与皴法

清代方薰《山静居画论》中说:“画石则大小磊叠,山则络脉分支,而后皴之也。”这是山、石及皴法的总纲。至于“画山,于一幅之中先作定一山为主,却从主山分布起伏,余皆气脉连接,形势映带。”<sup>[1]</sup>造园中亦是“假如一块中坚而为主石,两条傍插而呼劈峰,独立端严,次相辅弼”。主峰确立之后“立根铺以粗石”<sup>[2]</sup>,直是画理:“如山顶层叠下必数重脚方盛得住”的再现。像宋代范宽《溪山行旅图轴》,主峰突兀高耸,大有“山从人面起”的气势。当然,园林中不可能掇山太高,而只能“片石多致,寸石生情。”以达到“咫尺有万里之势”。如扬州个园中的夏秋 2组山石,犬牙交错,直逼檐下,“山欲高,仰视之”,产生截溪断谷,身

处大山大麓之感<sup>[6]</sup>。

画石之法最要形象不恶,以漏、透、瘦、皱、扭、曲为佳。《杜绶石谱》《宣合石谱》《素园石谱》和《芥子园画谱》为选石提供了蓝本<sup>[6]</sup>。“块虽顽夯,峻更嶙峋”,是造园选石的总体要求。至于“性坚而润,有嵌空、穿眼、宛转和险怪势”的太湖石,“其质磊块,岩透空”的昆山石,“或成物状,或成峰峦,岩透空,其眼少有宛转之势”的灵璧石等都是遵循绘画的审美标准加以开发采用的<sup>[2]</sup>。如扬州个园以笋石、湖石、黄石和宣石用栽、点、围、贴、掇、叠等手法,划分空间,叠成了春夏秋冬四季变幻的分景假山,给人以“春山澹冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡”的感受<sup>[7]</sup>。再如苏州留园中的冠云峰,采用的是太湖石,高5 m多,按“取巧不但玲珑,只宜单点”的造园准则,达到清秀峭拔的意境<sup>[3]</sup>。

山水画石法中勾、皴、擦、染、点5个步骤中,皴法是用来表现山石峰峦的结构质感的。“欲显其脉理及阴阳向背,则用皴法。”它丰富多彩,各成体系,标志着山水画的成熟。

园林中应用“峰与皴合,皴自峰生”的理论,总结出:“依皴合掇”,“渐以皴文而加,瘦漏生奇,玲珑安巧”的叠石法则<sup>[2]</sup>。如“压掇法”取折带皴,“拼掇法”取斧劈皴,“随致乱掇”法取乱柴乱麻皴等。北方大型园苑中的湖石假山多取自鬼脸皴<sup>[6]</sup>。

## 6 植物配置与建筑

山水画谱以树法为入手式,体现树法在山水画中的重要地位。“树要偃仰稀密相间……树要填空,大树小树,一偃一仰,向背浓淡,各不可相犯,繁处间疏处,须要得中”,“或3株、5株、9株、10株令其反正阴阳各自面目,参差高下,生动有致”<sup>[1]</sup>。这些法则运用到造园中便是:2株一丛的形态要一俯一仰;3株一丛的要分主宾;4株一丛的株距不应一样,多丛树组成的大丛不妨杂些小树等<sup>[6]</sup>。

中国人向有将树木拟人化的传统,绘画、造园亦然。“松之生也枉而不曲遇,如密如疏,匪青匪翠,从微自直,萌心不低,势既独高,枝低复偃,侧挂未堕于地下,分层似叠于林间,如君子之德风也。”<sup>[1]</sup>同样,梅兰竹菊四君子亦是画家、造园家爱选的题材。扬州个园就是因“主人性爱竹”而以竹文化为主题进行植物配置的:春景用刚竹,夏景用水竹,秋景用四季竹,冬景用斑竹,幽篁满园,密筱成片,产生“竹枝石块两相宜,群卉群芳尽弃之,春夏秋时全不变,雪中风味更清奇”<sup>[7]</sup>的意境。

中国画可以将四季之花集于一纸进行淋漓挥洒,“老涛不会论春冬,四时之气随余草。”园林中一年四季亦须“随候异色”,做到“因其质之高下,随其花之气候,配其色之深浅,多方巧塔,虽药苗野卉,皆可点缀姿容以补园林之不足,使四时有不谢之花”。个园四季假山不仅石料、竹类不一,而且所置花木亦异:春景配以迎春、芍药、海棠等,群花簇拥,春色烂漫;夏景配似紫薇、石榴、紫藤等,尤以水池睡莲为主景,“接天莲叶无穷碧,映日荷花别样红”;秋景以古柏黑松之墨绿衬出红枫、青枫之斑斓绚丽;冬景则以“岁寒二友”竹梅为主题,“月映竹成千个字,霜高梅孕一身花”<sup>[7]</sup>。诗情画意,四季异趣。

园林中的建筑按功能分为集宾有堂,眺远有楼有阁,读书有斋,燕寝有馆有房。它们亦是按画理进行布局的:“凡写一楼一阁非难,若至十步一楼,五步一阁,便有许多穿插,许多布置,许多异式,许多杆拱楹槛阑干,周围环绕,花木掩映,路径参差,有一犯重处,便不

可入目。”<sup>[1]</sup>为中国四大名园之一的留园的特点就是建筑众多,规模较大,但结构谨严,装饰精巧,重门迭户,步移景换。在这里建筑除了其实用价值外,还起到了分隔空间,组织景区的作用,各景区用曲廊相联,曲折变化,浑为一体<sup>[1]</sup>。

山水画论在古典园林中的运用涉及的面很广,除本文所述之外,还有气韵、形神、意境、章法、色彩等等。限于篇幅,不一一细述。总之,中国古典园林在追求物质生活享受的同时,也追求精神上的复归自然,“诗为意境,画为蓝本”,使之具有深厚的文化底蕴。

### 参 考 文 献

- 1 杨大年. 中国历代画论采英. 开封: 河南美术出版社, 1984. 153~ 260
- 2 陈植. 园冶注释. 第2版. 北京: 中国建筑工业出版社, 1988. 47~ 206
- 3 安春阳. 园林之城苏州. 北京: 外文出版社, 1984. 30~ 98
- 4 王伯敏. 黄宾虹的山水画. 美术丛刊, 1980, (9): 65~ 74
- 5 徐邦达. 中国绘画史图录. 上海: 上海人民美术出版社, 1981. 74~ 409
- 6 梁雪. 试论中国山水画对古典园林的影响. 建筑师, 1984, (4): 198~ 211
- 7 李海舰, 黄春华, 申泰晓, 等. 扬州个园专栏. 中国园林, 1994, 10(1): 3~ 9

Hua Haijing (Zhejiang Forestry College, Lin'an 311300, PRC) and Jin Hexian. **Applying of Landscape Paintings Theory in the Classic Gardens.** *J Zhejiang For Coll*, 1997, 14 (2): 182~ 186

**Abstract** The landscape paintings and classic gardens in China both display natural mountains and waters, they are very similar in theories. The thesis emphatically compares and analyses in the respect of conception, accepting or rejecting, false or true, perspective, piled up hills and rocks, the method of showing the shades and texture of rocks and mountains by light ink strokes, plant disposition and buildings.

**Key words** theory of painting; landscape paintings; classis gardens