

画游到园游：山水画理在园林空间营造中的表达

Painting Tour to Garden Tour: the Expression of Traditional Chinese Painting Theory in Landscape Spatial Composition

张 瑾 王洪成*
ZHANG Jin WANG Hongcheng*

文章编号: 1000-0283 (2020) 03-0020-07

DOI: 10.12193/j.laing.2020.03.0020.004

中图分类号: TU986

文献标识码: A

修回日期: 2020-02-19

(本文为中国风景园林学会女风景园林师分会2020年会征集论文)

摘要

本文在中国山水画与传统造园发展相辅相成的研究基础之上,从“画游-园游”的角度,尝试就山水画理对中国古典园林空间营造所产生的影响进行探讨。通过结合中国古典园林实例的造园手法,分别从“物游”与“心游”两个层面分析画理在造园实践中的表达,为设计者从山水画的“画游”角度去理解传统园林的“园游”路径提供参考依据。

关键词

山水画;画游;画理;园林

Abstract

Based on the study of the parallel development of Chinese landscape painting and traditional gardening, this paper attempts to discuss the influence of landscape painting theory on the space construction of Chinese classical gardens from the perspective of "painting tour - garden tour". Combined with the gardening methods of Chinese classic garden examples, this paper analyzes the expression of painting theory in gardening practice. From two aspects of "physical Tour" and "ideological Tour", this article provides a reference for designers to understand the "tour of gardens" path of the traditional garden from the perspective of "tour of paintings" of landscape painting.

Key words

landscape painting; tour of paintings; landscape painting theory; garden

张 瑾

1996年生/女/山西人/天津大学风景园林系在读硕士/研究方向为风景园林理论与设计、低碳园林(天津300072)

王洪成

1965年生/男/吉林人/天津大学风景园林系教授,博士生导师/研究方向为风景园林理论与设计、低碳园林(天津300072)

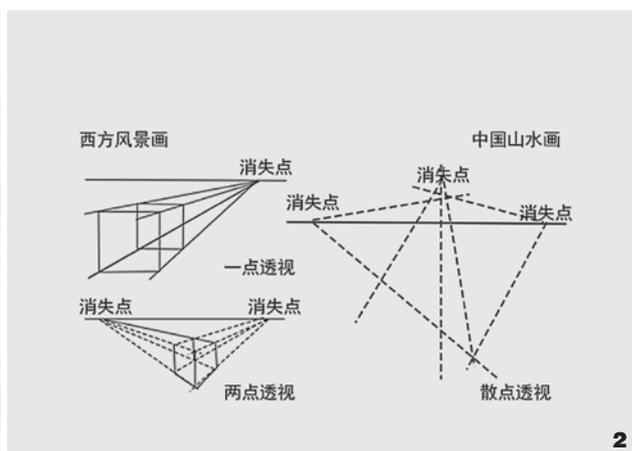
*通信作者 (Author for correspondence)

E-mail: 365068823@qq.com

1 引言

纵观山水画的发展历程,其山水画理与传统园林造园实践密切相关。刘管平认为,中国人自古以来就有着亲近自然、追逐山水的欲望,古人歌颂山水,便出现了山水诗;古人描绘山水,便出现了山水画;古人创造山水,便出现了中国古典园林^[1]。从作为中国山水画发展开端的魏晋南北朝到山水画发展兴盛的宋朝,山水画中的构图、意境、表现技法等画理逐渐渗透于古典园林的造园理念和手法中。陈炜炫^[2]、李鹏南^[3]、钱瑶和李元媛^[4]等人均在其论文中研究了山水画在中国古典园林造景及空间理念方面的体现和内涵,但以“游观”为线索梳理山水画理与园林营造关系的研究还较少。

笔者尝试结合山水画理,从“画游-园游”的角度来解读山水画与园林艺术之间的联系,希望能对现代风景园林艺术研究有所帮助,以期满足园林造景在更高层次上的审美需求,使人深入理解园林空间营造的表达方式和思想底蕴。



1. 文徵明《浒溪草堂图》(源自网络)
2. 散点透视与几何透视的对比

2 “游”在山水画中的表现

2.1 “游”的审美形成与发展

“游”的审美理想最早出现于北宋郭熙的《林泉高致》中。事实上，“游”的审美理想与中国山水画的发展一直有着密切联系。早在山水画发展萌芽期，就已经诞生了“游”思想的雏形，即“卧游”。南朝宗炳在《画山水序》中提出“卧游”：“老疾俱至，名山恐难遍睹，唯与澄怀观道，卧以游之”。两宋时期，“卧游”的理想开始逐渐受到文人雅士的推崇，如苏东坡的“澄怀卧游宗少文”，秦少游的“卧游”以疾良愈等。北宋郭熙进一步完善前人的“卧游”思想，于是山水画中“游”的审美理念才被正式提出。至元明清各代，“游”的审美广泛普及，在文人墨客的创作中，游观文学逐渐成形，并取得辉煌成就。鉴于山水诗与山水画的一脉相承，“游”的审美思想也通过山水画理渗透于宋至明清时期的画作中。

2.2 “游”的山水画内涵

国内学者曾从字义层面出发对古代早期“游”的发展历程提出看法，认为“游”从行为方式发展为思维方式，是“游”发展的基本过程。根据这一研究思路，笔者认为从行为方式和思维方式去分析“游”在山水画中的审美表达，可以直观表现出“游”的审美价值。山水画中“物游”层面表达的是游观活动与山川美景的交融，“心游”层面则体现儒道释哲学思想催生下的高层次的精神需求。

2.2.1 “物游”以再现自然景观

中国的山水画注重表现山远孤寂，水深静幽等风景迥迤的自然风光。以文徵明的《浒溪草堂图》为例(图1)，画中描绘的草堂精舍是文人雅士聚集活动的场所，画面中除了群山环绕、溪水深远悠长的自然景致外，还生动刻画了嘉客来访、烹茶阔论等生活场景。古代的山水画家立足于现实生活，游走于自然环境，并如实地用笔描绘对大自然的感受，多创作以论道访友、寻幽游乐为题材的山居图、行旅图等用来寄情于山水，此为物游的真切体现。

2.2.2 “心游”以突破时空限制

传统山水画运用的是散点透视法，不同于西方风景画，其擅长运用几何透视法展现以自我为中心的几何空间的瞬间影像(图2)。中国山水画中表现“心游”的时空意识是在散点透视的基础上伸展景象而塑造的一个鸟瞰神游的心灵空间，是一个突破时空限制的动态画面，如南宋马远的《寒江独钓图》，以寥寥数笔水纹和大片的留白表现江水的烟波浩渺，打破图幅限制，创造出孤寂萧瑟的情感氛围和广阔的想象空间。

3 “画游”——山水画理的意象表达

根据目前国内学者对山水画的研究，将画理的概念大致界定为以下三种方式：形式上，画理是具有客观依据又符合形式美规律的一种绘画语言^[6]；审美上，画理是对自然界的感受和



3. 根据人在画中变化位置进行观景活动
4. 山水景色随着视觉进行移动

象征民族特征的审美模式及标准^[6]；内容上，画理即绘画的道理，是历代许多画家对绘画原理的规律和理论进行的总结^[7]。综上所述，画理是涵盖多方面绘画理论、艺术化表现审美意象的绘画语言形式。

南开大学陈玉圃（2007年）所著《山水画画理》对山水画理进行了较为全面的介绍。其中笔墨、构图、气韵、正见主要是画面内容和形式的凝练，而意境、修养、炼形、虚实等则更侧重于画意在精神层面的升华。

“人在画中游”是对山水画作的高度评价，充分概括了其独特的审美视角。“画游”是一种精神自由的状态，在这种渗透而又游离于画面的审美角度下从两个层面对山水画理进行解读。从“物游”的角度讲，画理中的“气韵”讲究形貌各异的景物同趋势相连贯，即“游目”的观察方式，通过韵律式组合山川景物的多种构图提炼得“游观”的构图特色。从“心游”的角度讲，主观意念境界化的“意境”追求的是情景融合的境界重构，而“炼形”中推崇精神气韵与真山水的再创造，结合山石皴法、云水虚实的画法，可得“以大观小”的山水技法。

3.1 画游——物游于形

3.1.1 “游目”的观察方式

“游目”是山水画家对自然风景的观察方式。其有两层含义：（1）根据人在画面中变化位置来进行观景活动。随着人物

行走或停留的地点不同，画卷描绘的景色随之发生改变，如展子虔在《游春图》中展现春色的方式就是结合画中不同位置的人物活动来进行的，以游人的活动限定景观空间（图3）。（2）山水景色随着视觉进行移动。宗白华先生说：“画家的眼睛不是从固定角度集中了一个透视的焦点，而是流动着环顾上下四方，一目千里，把握全境的阴阳开阖，高下起伏的节奏^[8]。”郭熙的《溪山行旅图》将整幅画面划分为近、中、远三个层次，从山脚的茶寮到山腰，穿过小桥流水的行客再到山顶处笼罩在云雾中的古寺，行笔如流水般将山行路上景色优美的几个场景统一于一张画卷中（图4），这种方式是通过塑造视觉流动空间来实现“移步换景”的景观效果。

传统园林的造园手法同样融入了这种艺术化的观察方式，借助园林中的亭、台、楼、廊等限定要素，巧妙地利用景墙、假山置石、挖填水体结合植物等来增加空间的流动感，使游人穿行其中，产生“步移景异”的空间体验。

3.1.2 “游观”的构图特色

画家通过“游”的视角选取重点描绘的景色，并且把这些可视点串联成线，构成线性的画面结构。这种构图方式依据线的样式可以分为水平线构图法、对角线构图法和“S”线构图法（图5）。线性构图将画面中的景观小空间或以直线或以曲线进行排列，增加空间的流动性，加强整体的韵律感。

传统园林的造园手法之所以重视对其游线的设计，同样也是受到了山水中线性构图方法的影响，园林中采用“俗则屏之，嘉则收之”的方式将各具特色的景点以“线”的方式进行联系。

3.2 画游——心游于神

3.2.1 “以大观小”的尺幅山水

中国山水画中的以“大”观“小”，即画家要从独特的视角去统领全局，在有限的尺幅画卷中表现真实山水的神韵和气势。于是这种山水画独有的“大小观”成就了古典园林的咫尺山林。从“壶中天地”到“芥子须弥”，这种“以大观小”的思想在传统园林的发展中不断升华，从具象到抽象，从造园要素到空间意境，逐步渗透于造园的各个方面，成为中国传统造园思想中具有鲜明画意的空间魅力。

就像山水画会受画幅局限，中国的古典园林，尤其是私人宅园往往会受到地域面积的限制，因此在造园过程中，对于园林空间的处理就显得至关重要。如何突破空间的局限，在有限的空间中创造无限的空间感受，山水画家和造园家纷纷在自己的作品中给出了答案，即“以大观小”的处理方法。

3.2.2 境界重构的写意山水

无论是山水画还是园林营造均重视意境的表现，王国维曾在《人间词话》中指出：“境界非谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界”，故画家以心游意，意者即心音，画家将浓烈的个人气质通过笔墨和宣帛进行宣泄，笔下的尺幅画卷则是这种将主观世界迹化后的自然山川。因此意境即是以主观情感为脉络，山川物象为骨骼的境界重构。

山水画中主要借助位置经营、笔墨色彩、形态构成三方面处理画面关系，从而达到突显主题意境的效果：在位置经营上，如欲现高峻奇险的境界，要先经营高耸巍峨的物象位置；在笔墨色彩上，烟云浸峦、水泽温润的物象多用淡墨，而表现山石刚韧、林木粗犷则用墨浓重，线条突出；在形态构成上，树形、水形、山形等物象在疏密、大小及曲直关系的表现上都有不同程度的把控。这些在传统山水画境界重构中的空间表现方法，也直接影响着中国古典园林的空间构成。

4 “园游”——古典园林的空间营造

4.1 园游可入画

畅游山水以入画，凭画游景以构园。“画游”与“园游”

之间彼此渗透、相互影响，形成密切的联系纽带。长久以来，山水画凭借其历史悠久的文化底蕴、独树一帜的艺术表现和精辟凝练的山水画理，在潜移默化中对传统园林的空间营造和发展进程产生了深刻而久远的影响。在创作内容方面，园林的相地立基、莳花弄草、掇山叠石、巧于因借等营造理念均是在不同程度上受到山水画理的启发。而在造景思想、观赏审美以及艺术造境方面，“画游”与“园游”之间也有着明显的共通性。

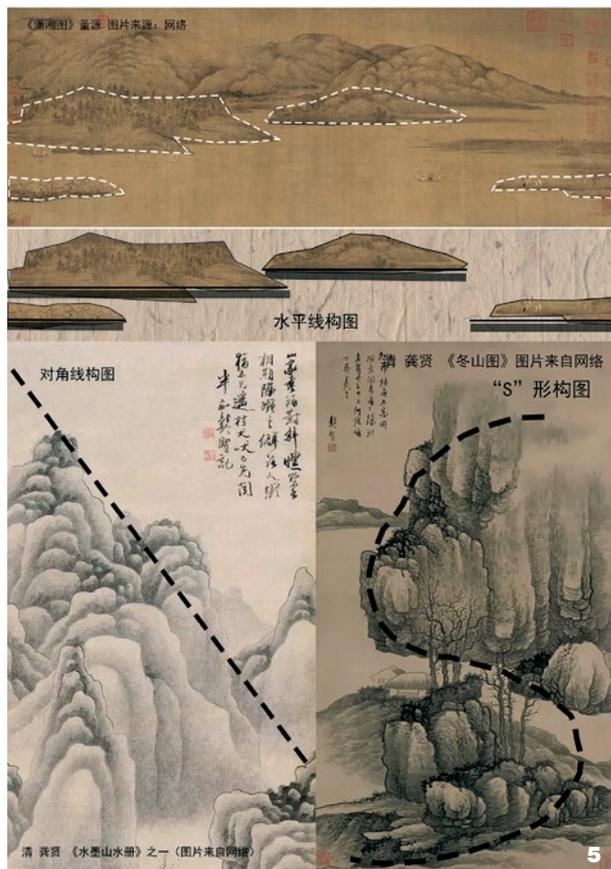
4.2 园游江南——画理的空间表达

4.2.1 园游——物游其景

(1) 观察方式引导园林造景

山水画中不同的绘画形式如册页、手卷、长卷等往往引导

5. 山水画的线性构图法





6. 《拙政园三十一景图》与拙政园实景对照 (源自网络)
7. 网师园平面游线图
8. 网师园游线景观图解

着相同的观察方式，即“游目”，其使得画中描绘的空间具有流动性。观其画，视线便随空间流动而移动，画中对于空间的细节刻画与园林造景所追求的“步移景异”有着异曲同工之妙。

中国古典园林拙政园对于“步移景异”造景手法的运用可谓炉火纯青，从文徵明所作《拙政园三十一景图》中就可窥一斑。这本册页是以拙政园的景点为主体绘制而成，共计三十一景，每一景点为一图，每张图各有自己的视觉焦点，虽因受到图幅限制，各景点之间的空间关系未能直接表现出来，但是借助每张图的题咏说明，还是可以大致了解各个景点的空间分布，并通过画页切换达到移步换景的效果。如对小飞虹、小沧浪等重要景点选取不同的视角，通过刻画细节展现引人入胜的景致，其对拙政园实景的营造具有指导作用

(图6)，由此可知这种观察方式与园林造景之间的密切联系。

(2) 构图方式指导游线设计

中国山水画擅长利用线性构图方式，打破时间概念来把不同时间段发生的游赏活动绘制在同一画面上。仇英的《独乐园图》就是依据北宋司马光在其《独乐园记》中记录的景象绘制的，其采用水平线构图的方式来串联一个个描绘园居生活的画面以及钓鱼庵、种竹斋、见山堂等景致。联系古典园林的营造，可见这种绘画形式更像是一幅表现园林游线的园景图。

作为苏州唯一一座住宅与花园完整保留的园林，网师园尚保留修建最初状态的景观游线。现以网师园的游线分析为例，探讨传统绘画的构图方式与园林游线设计之间的联系。参考网师园游线的相关文献，结合调研结果^[9]，对网师园的游线设计

进行分析(图7)。结合网师园的空间模型,将设计游线中的景观绘制成线性图解(图8),可知山水画将小空间运用线性构图统一于图幅的方式对园林的游线设计是有直接影响的。

4.2.2 园游——心游其境

(1) 画法运用把握园林尺度

传统造园家对于“小中见大”的运用主要体现在对空间尺度的把握中。要想在山石数方、湖水数斗的小园中营造山岳高耸、江湖万顷的空间,其建筑、植物、桥梁等尺度需要相应地缩小,并借助周边的参照物来衬托山石高峻,水流深远。

以留园中冠云峰庭院的造景为例,选取浣云沼以北包括浣云沼在内的地域为研究范围(图9)。在平面尺度上,以冠云峰为主体的山石组的占地面积最大,其他要素尤其是建筑的尺度有明显的缩小(见表1);在立面尺度上,除冠云楼外,其余建筑、山石的高度均低于冠云峰(见表2)。虽然冠云楼略高于冠云峰,但因其为三开间五架屋,横向跨度较大,作为冠云峰的背景,在视觉上反而更加衬托出冠云峰高耸奇峻。以冠云峰石组的尺度为标准,量化庭院内部其他各景的占地面积和立面高度两组数据,可知突显冠云峰的挺拔高耸与景观尺度的掌控是直接相关的。

(2) 画境布局映射园林借景

“借景无由,触情俱是”,孟兆桢先生曾提出借景作为园林规划设计理法的核心,其在自然和人文环境两个层面进行了渗透融汇。因此不仅是自然景观,那些可以唤醒人的情感

记忆、引发内心共鸣的人文物象,都可以成为借景的对象。借景手法在园林空间营造中的运用,使园中实景不再是一种单纯的空间组合,而是实现人文内涵与自然景象在空间内的境界重构。

受山水画理影响,画家笔下情景交融的画境布置映射于园

表1 主要景观要素占地面积对比表

景名	占地面积/m ²	比值
冠云峰山石组	120.06	1
冠云楼	85.93	0.71
冠云亭	4.69	0.04
冠云台	12.89	0.12
浣云沼	75.53	0.63
连廊	118.55	0.99

表2 主要景观要素立面高度对比表

景名	高度/m	比值
冠云峰	5.15	1
岫云峰	4.48	0.87
瑞云峰	3.63	0.70
冠云楼	5.33	1.03
冠云亭	4.53	0.88
冠云台	3.53	0.69
浣云沼	-0.47	-
连廊	2.85	0.55

9. 冠云峰庭院局部效果图

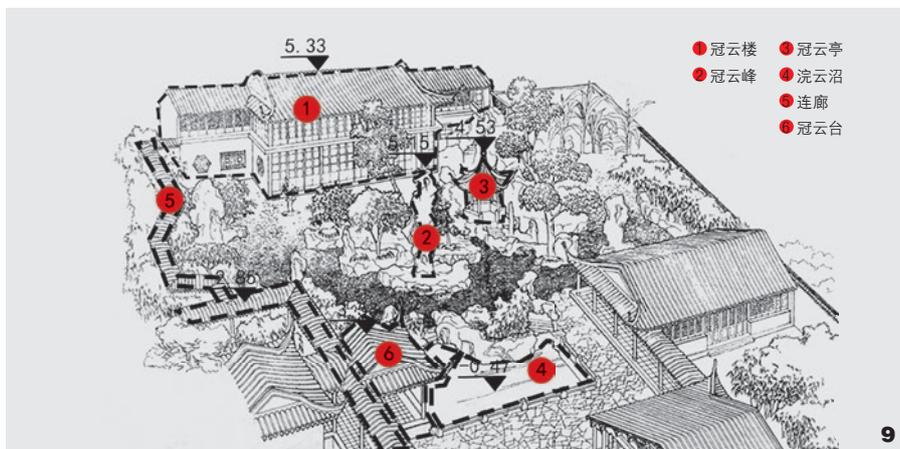


表3 依据山水画理划分的借景手法类型 (图片源自网络)

依据	手法	借景要素位置	实例
物象位置	远借	远处	苏州拙政园远借北寺塔
	邻借	近处	杭州郭庄近借西湖之景
	俯借	下方	苏州拙政园放眼亭俯借水景
	仰借	上方	杭州西湖南屏晚钟仰借雷峰塔景色
时空变化	应时而借	时间、天文、气象、植物季相等	苏州网师园借明月之景
	虚映成景	空间、水面、镜面等反射性材料	苏州拙政园水面倒影之借



林造景中逐渐衍生出“泉流石注，互相借资”的营园手法。《园冶》将借景手法划分为远借、邻借、俯借、仰借、应时而借五类。上文对于山水画中的意境塑造主要是借助位置经营和笔墨色彩（即季相与虚实对比）等方面进行分析，而从画境布置的角度可将园林的借景手法大致划分为两大类（见表3），一类是依据借景要素位置的不同而分，包括远借、邻借、俯借、仰借，另一类则依据借景要素在时间和空间的变化，包括应时而借和虚映成景。

5 结语

“善画者擅园，擅园者善画”。纵观历史，山水画的发展与传统园林造园实践的发展是相辅相成的，本文从“画游—园游”的角度探讨山水画理在古典园林中的空间表达，为现代风景园林设计师从多角度、多层次理解传统园林深厚的文化底蕴提供了帮助，同时对于现代园林的营造具有重要的借鉴意义。📐

参考文献

- [1] 罗瑜斌, 刘管平. 山水画与中国古典园林的起源和发展[J]. 风景园林, 2006(01): 53-58.
- [2] 陈炜炫. 山水画视角下的岭南园林的空间造境逻辑[D]. 广东: 华南理工大学, 2019.
- [3] 李鹏南. 北宋园林空间形态与山水画图式语言的关联性分析[J]. 美术, 2019(10): 132-133.
- [4] 钱瑶, 李元媛. 中国传统山水画在苏州园林假山艺术中的运用—以环秀山庄为例[J]. 美术教育研究, 2019(18): 52-54.
- [5] 鲁晓雯. “合于天造，厌于人意”—由苏轼之“常理”说看宋代绘画中的“理”[D]. 辽宁: 辽宁师范大学, 2016.
- [6] 黄勤. 绘画写生中的物理和画理[J]. 老年教育(书画艺术), 2018(01): 8-9.
- [7] 张子艳, 徐文生. 绘画中的情理与画理—以宋代花鸟画为例[J]. 美术教育研究, 2019(19): 16-17.
- [8] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981: 97.
- [9] 刘怡宁, 唐. 何以游园: 基于山水画的园林游线研究[J]. 城市建筑, 2017(14): 32-36.