

浅析中国山水画所蕴含的城市设计理念

◇李海申

摘要：从自然环境自律性的视角，去研究中国山水画里所蕴含的城市设计意境观，通过研究前人优秀的作品结合实践创作来分析中国山水画里自然环境的构成特征、表现手法以及其所体现的审美趣味、意蕴情致、语言个性及价值取向。同时，从中国山水画里自然环境观所表现的特征中去分析其现代城市设计的构成因素和精神理念。

关键词：山水画；城市意境；设计构成；笔墨语言

人与自然是山水画里所蕴含的自然环境观永恒的主题，造境的主旨始终围绕着造化的观念来进行。山水画发展了一千多年，因为意境的存在使山水画和山水城市具有了思想，而没有简单地走向风景画和简单地建筑拼凑的道路。自然环境观也就成了画家们通过自然山川言说自身人格精神的一种追求，而这种精神追求具体落实到城市设计上首先是对地域空间整体布局的设计。设计是构图中布局上的走势，重心的平衡使画面取得生动视觉效果的手法，在空间上造成局势的倾向性，对视觉产生向导性和冲击力，从形式上达到协助意境表现的目的。章法上切忌“平”如山水画中的题款，无论是通篇的章法，还是个别字的结体，都要讲究在险绝中求平稳、在变化中求统一的设计艺术效果。不同的取势即产生不同的视觉心理效果，如：上重下轻有压抑、空灵之感，下重上轻有高山坠石的稳重美。王蒙的《青卞隐居图》反映的是他对绘画方法的认识，他将峰峦重叠、山径迂回、丛林茂密的吴兴卞山一带的丰富景致统一在了一个气脉贯通的山势走向之中。仔细分析这幅画面的整体走势，王蒙是用以大观小的观察方法来概述山体林木的形象结构的。从全局来看部分，左下密林墨色浓重丰富且鲜明，面积占据画面三分之一，与其上着笔墨不多的块峦和一笔未染的小溪形成了画面中对比最为强烈的部分，山体自左下蜿蜒至左上，上下两块白形成呼应，画面平稳变化，笔法多变。在统一的大势中他又通过远处的几组参差而出的夹壑、密林来打破全局的单一形式，使观众随主脉而上的同时又能步步游于其中章法的统一与变化，从而给观众一种视觉与心理上的平衡。形成了一个使观众“仰山巅、窥山后、望远山”的一个采取数层视点的节奏变化的空间。气势恢宏，显示出“洪荒浩瀚”的艺术境界。

章法设计寓于势，笔墨和设计思想相生之道全在于得势。无论一幅山水画还是一座城市的设计如果四平八稳，则不见气势。陆俨少先生曾说：“破平之法是在险绝。”在得险绝之势上陆俨少先生身体力行所绘诸多画幅气势恢宏，深得自然变化无穷之气韵。《满峡重江水》《白云绕岭》

均在险绝之势上堪称经典。其起于斜势，结于斜势，而其承转处的横加流云或飞瀑，亦取斜势，起落足，收束紧，显得左右逢源气脉贯穿，使画面产生流淌的气势，达到气韵生动的境界。

山水城市设计的表现和中国山水画章法的势有时可以反为之，即欲上先下、欲左先右、欲圆先方。也可自然而得，即随物象而势不刻意经营。锦里可谓设计得势而反之，浑然一体。意蕴深远，平远纵深，三远结合，得自然之“反”展现了可望、可行、可游、可居的境界特征。同时也展示了设计师在总领成都市文化全局的基础上对规划的合理安排，也是中国山水城市自然环境观升华到一定高度的必备的要求层次——“意”和“韵”的要求。

中国山水画和城市设计意境强调物我合一，主体对客体的认识程度会直接影响其对整体章法的安排和设计，因此中国山水画的认识主体在乎心，在目视而心领会才能对自然客观事物动之以情，晓之以理。所谓“山川与予神遇而迹化”，即在创作中不拘泥于真实山川，也就是以自然为基础形象经过画者的精心理会而重新设计以达到心灵上对自然的体悟。

宽窄巷子单纯而简洁，整个建筑群以青砖黛瓦为主色调，疏密有度，错落别致，动态多变而统一。一盏茶、一桌麻将、一缕阳光、一曲龙门阵……无不勾勒出成都的个性和人文的情怀，宽窄巷子是成都的一张名牌，也是中国的一张名牌。树荫下、竹林旁、流水边无不洋溢着设计师的山水理念和自然感官。

由此可以看出城市设计在表达物象的过程中并没有依据物象的表面现象，而是根据事物内在生命力的特征进行大胆取舍，从而对宽窄巷子进行内在的把握——心灵上的体悟。

心灵的体悟是作者人格上的流露和思想上的升华，它由作者的艺术修养、个性气质、生活阅历的不同而表现不同。比如：徐青藤性格狂放傲慢才思敏捷，所作泼墨大写意笔墨势态迅速、多变、豪放跳跃、淋漓尽致，在设计理念和章法气度中追求超脱清新、奔放外张。而八大山人则

冷逸奇倔,沉静稳健,其作品内涵及外在形式均表现出严谨内敛、世态炎凉。其情思、心境都将本身的经历个性气质淋漓尽致地表现在其作品中,所以心灵上对自然环境观的设计才是一种深层的、内在的、有生命力的审美特征。

中国山水画自然环境观的总体营造是画家精神气质和综合素养的集中体现,物象在被结构化和笔墨符号化的过程中,每个局部的符号和程式在自由组合的同时也就形成了自身的“精神面貌”和“笔墨特点”。作为山水画的符号语言,其本身的提炼和概况是抽象的而非具体的,是集中的而非普遍的。其物化过程体现的正是意象化的思维方式与“以一形体得全体的意味”的符号观念。

从李成、范宽、郭熙、倪雲林等画家的作品中可以看出,不同意境的作品有着与之相应的画材及表现形式。即从自然物象的物理特征去剖析城市物象本身所具有的特点,所以从他们的作品中对程式符号的运用既能保持物象的真实性又不失其笔墨结构的创新性。这源于他们对物象程式符号化的深刻认识。中国山水画在其发展的过程中逐渐形成了一整套复杂有序的形式和符号典范,这都是画家和设计师们在观察生活对客观物象的典型化结果。山水画造境的具体化便是将自然界中物象结构化的笔墨符号来展现,从而达到画家本身心境的升华。比如:范宽的豆瓣皴、王蒙的牛毛皴、倪云林的折带皴等,都是用特定的笔墨运动的变化来表现山体的物理皴法,将笔墨依存在特定的构成结构之中,表现出有特点的艺术形式和结构符号。

这都是设计师本身对现实客观物象典型化的结果,是对现实生活中一花一木一山一石的具体符号化的精神提炼,同时也是其本身养成良好笔墨习惯的有效方法。

不同的物象有着不同的结构变化,即使是同一个物象在不同的情况下其结构也会表现出不同的现象,比如同样一棵树在不同的季节会表现出不同的生长变化,同样一块石头在不同的天气状态下也会呈现出不同的精神面貌,这就要求在面对客观物象的同时既要尊重客观物象又要对客观物象有所提炼。

倪云林的《六君子图》全图分近、中、远三景,中景是一片湖光,实为空白,远景和近景笔法结构一致,并无近实远虚之分,但远近效果明显。画中山石用健劲的长线写出,笔墨枯中含润,然后用干笔在右下部结构处干擦几笔,最后以浓墨点苔。树干用干枯的墨色粗写大概,树叶和枝干以不同的笔法层层叠加,笔法灵活,墨色稳重。远处的山和近处的坡虽然笔法相同,但由于用笔速度相对较快,所以更为潇洒灵动。整幅作品潇疏淡远,意境清幽荒寒,一片萧索孤寂之情。由此可以看出,倪雲林除了自己的修养之外还是非常注重画面的构成和笔墨符号表现的。他不仅把太湖领域的地理环境用折带皴表现得淋漓尽致,而且注入了自己的真情实感使画面出奇得引人入胜。

空间关系辽阔空远,意蕴深长。他的这种笔墨运用和

空间表现恰恰符合了太湖流域的自然环境,可以看出倪氏在师造化的同时对自然环境体验入微与精准。再如从李可然的写生作品里我们可以看到,在衬托一组树的空间关系时,一般把前面一两株树的用笔和用墨都重一些,并用枯笔顺势皴擦,或用淡墨渲染,突出其形体结构,后面的树就用淡墨虚笔轻轻砸出其外形,略加渲染使其变得虚一些以加强空间的纵深感。一幅画的最后收拾其实就是对画面的空间关系和整体视觉效果的一个调整,要其实中有虚,虚中含实,这样画面中的空间关系及笔墨表现才会更加明确。

从山水画的笔墨风格与山石结构的关系来看城市造境,物象的整体结构往往是由一些笔墨关系的小单位,按一定的笔墨规律来排列,重复生成,如皴法的排列。造境中一些程式语言的组合意识,包含了一些笔线、墨韵的节奏、虚实等对比。这些程式语言并没有固定的统一模式而是基于画面语言形式和画家本身的想法,经过系统的组织获得相应的表现力,从而确定其笔墨特点和画面的空间关系。《锦江晚秋》是在基于三远法的基础上进行的创作,为了表现深秋时节锦江两岸的那种萧条、冷凄的画面意境,画面前的两棵大枯树以近似倪雲林表现枯树的方法以枯笔淡墨中锋写出,树枝用线较短,再以淡墨点出树上飘零的碎叶增强画面气氛。画面下方以一条俯视的小路往画面的纵深发展,树的后面隐约出现江边上的亭子以便把画面的空间感再推进一层,其后便是渺渺寒江之水把整个画面联系在一起,树头上端一抹似浮云的白带横截画面,从云带深处再生出树枝既加强了画面的空间感又突出了意境的表现力。此幅作品对笔意的强调与自觉,对笔势生成的总结,都是围绕着造境的气氛来展开的。造境风格的生成在很大程度上是依靠画家的笔墨和建筑师的设计形式来实现的。

城市设计在表现画面自然环境观的同时要注重对建筑形式和空间结构的表现,对造化自然的重新认识和精神提炼进行技法探究。而山水画的造境除了借此来实现真情实感的渲泄以外,每个造境的环节还包含着其心酸的人生历程,这种人生历程促使了山水城市设计的发展,与此同时,设计师本身也得到了精神空间的提升。

参考文献:

- [1]艺术学编委会.艺术与城市:空间与思想[M].上海:学林出版社,2011.
- [2]宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,2014.
- [3]何加林.凝视的空间:浅识山水画境界的契机[M].中国美术学院出版社,2008.
- [4]阿诺德·伯林特.环境美学[M].长沙:湖南科学技术出版社,2006.

作者简介:

李海中,四川大学建筑与环境学院教师,四川大学建筑与环境学院2013级博士,研究方向:人居环境。