



文明色彩

中国园林文化

心境 的 栖园



周武忠 / 著

济南出版社

责任编辑：侯 琪

装帧设计：张玉泰



“文明的色彩”丛书

- >衣冠五千年 中国服饰文化
- >民以食为天 中国饮食文化
- >居所的匠心 中国居住文化
- >漫漫长路行 中国行路文化
- >窑火的魔力 中国陶瓷文化
- >心境的栖园 中国园林文化
- >丹青见精神 中国画的境界
- >悠然见南山 陶渊明与中国闲情

ISBN 7-80710-005-2



9 787807 100058 >

定价：14.00 元

周武忠 / 著

心境的栖园

中国园林文化

济南出版社

图书在版编目(CIP)数据

心境的栖园——中国园林文化/周武忠著. —济南:

济南出版社, 2004.6

(文明的色彩丛书)

ISBN 7-80710-005-2

I. 心… II. 周… III. 园林艺术-中国

IV. TU986.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 040966 号

心境的栖园——中国园林文化

周武忠/著

责任编辑 侯 琪

装帧设计 张玉泰

出 版 济南出版社

250001 济南市经七路 251 号

电话 0531-6922073; 6920410 网址 www.jnpub.com

©1991 中华书局(香港)有限公司

印 刷 山东新华印刷厂

版 次 2004 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

开 本 880×1230 毫米 1/32

印 张 6.875

字 数 150 千

印 数 1—6000 册

定 价 14.00 元

本书由中华书局(香港)有限公司授权出版,仅限中国内地销售

(如有倒页、缺页、白页,直接与出版社联系调换)



丛书出版前言

中华民族确曾有着很值得骄傲的过去。

秦皇汉武，唐宗宋祖，丝绸之路，四大发明……
一个又一个的老故事，说了一遍又一遍。

固然，我们会为祖先的成就而感到骄傲，但这又有何补益呢？文明原为人类共有的财富，近世以来，却仿佛变成西方的专利。消除落后、愚昧、野蛮成了列强策动战争的口实；清政府的一连串失败，将国人天朝上邦的美梦一再粉碎。美梦导致悲剧，悲剧演化成潜在的噩梦。

今天组编这套丛书，绝不是为了再说说老故事，也不是为了重拾逝去的美梦。事实上，中国再不能沉湎于美梦中，但也不应沦丧在噩梦里。中国的古文明自有其存在的地位，在世界已经进入21世纪的今天，亟需对此有科学的认识。我们希望，通过专家学者有意义的探索，以生动活泼的文笔和印刷精美的图片，与读者一起开拓一个反省历史的新视野。

但愿一切美梦与噩梦都归于过去，我们更懂得正视现在与未来。

目 录

千载流韵

● 追寻自然的历程.....	2
先秦时期	4
秦、汉	4
魏晋南北朝	7
隋、唐、五代十国	9
宋、辽、金、元	13
明、清	17
近、现代	21
● 迥异的风格	24
中国文字中国林的含义	25
中国园林的类型	27
中国, 园林之母	42
● 中、西园林艺术比较	50
园林艺术风格的差异	51



历史渊源比较	54
造园思想比较	55
宗教因素比较	59
造园材料的差异	62

意匠钩沉

● 选址布局	64
选址	65
布局	67
● 建筑经营	79
亭	85
台	91
楼阁	92
廊	93
水榭	96
墙	97
塔	101
桥	104
舫	107
园路与铺地	110

山、水、花、树

● 叠山理水	114
假山叠石	114





园林水体	120
------------	-----

● 莳花艺树	125
--------------	-----

● 园林艺术的精髓	143
-----------------	-----

诗画开拓园林意境	144
----------------	-----

神与物游,思与境谐	147
-----------------	-----

园林艺术的再现性与表现性	149
--------------------	-----

游园寄语

● 园林的欣赏	160
---------------	-----

身临其境	161
------------	-----

动态序列	162
------------	-----

穷形尽相	165
------------	-----

澄怀味象	167
------------	-----

文化素养	174
------------	-----

天时良辰	178
------------	-----

“好句”频读	186
--------------	-----

● 十大名园	188
--------------	-----

圆明园	188
-----------	-----

颐和园	191
-----------	-----

避暑山庄	194
------------	-----

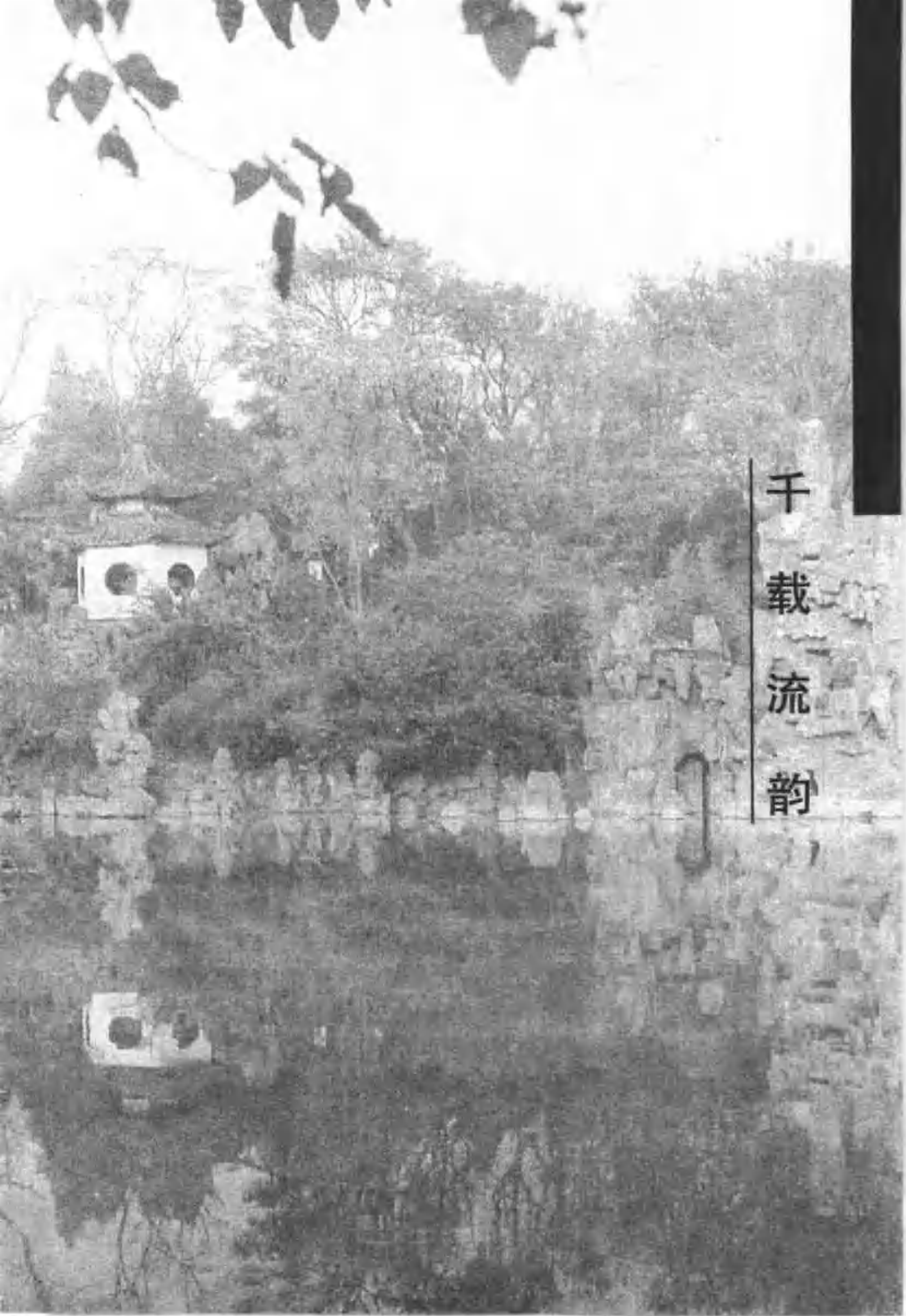
拙政园	196
-----------	-----

留园	198
----------	-----

个园	200
豫园	202
瞻园	204
西湖	207
瘦西湖	209



千
載
流
韻





追寻自然的历程

中国的风景园林艺术,以其严谨而巧妙的布局,精湛而高超的技艺,山明水秀的风景,鸟语花香的境界,诗情画意的精髓,让“鸢飞戾天者‘游园’息心,经纶世务者‘窥景’忘返”,终于形成了自然写意主义风景式(Landscape Style in Symbolism)——这一具有中华民族艺术特色的园林艺术风格。植根于华夏文化沃土上的中国传统园林艺术,基于老庄自然而然、“天人合一”的哲学观,“虽由人作,宛自天开”(明代计成《园冶》语),清楚地体现了中国人崇尚自然的美学观。这种顺应自然的造园思想,不仅为古今中外许多知名人士所称道,而且,在当今世界范围内发生的“回归自然”思潮中,也将



会影响着中国乃至世界园林建设的未来。

园林构易，养护管理洵难，极易受自然条件的变化，天灾人祸的飞来而损毁，失去它应有的光辉。若经久得不到修整，将会变得杂草丛生，池泉山石荒芜，常随岁月推移而几至形迹全无。特别是在中国的建筑和园林历史上，由于战乱频繁，兴衰变迁很大，所以明末、清初以前的遗迹已很少见。仅存的明、清时期的古典园林，亦因几经修缮，只能是追怀往日而已。至于明代以前的，就只能靠文献记载而别无他策。然而，“古人百艺，皆传之于书，独无传造园者何？曰：‘园有异宜，无成法，不可得而传也’”（明崇祯乙亥郑元勋《园冶·题词》）。因此，关于中国园林，直到明朝才出现第一本专著——《园冶》，这不能不说是一个很大的遗憾。关于中国园林的历史发展，也就只能从其他史籍中关于园林的片言只语，窥见一斑了。



●北京圆明园遗址，至今仍吸引不少游客远道而来。



先秦时期

中国园林艺术发轫颇早。传说中的轩辕黄帝就有“元圃”、“县圃”的构造,因是传说和神话,故不能据以作信史。虽然在古文字中,就已经有𡩺(园)、𡩺(甫,同圃)等的表示,但根据《周礼》:“园圃,树之果瓜,时斂而收之。”《说文》“园,树果;圃,树叶也”等说明,可知园、圃是农业上栽培果、蔬的场所,并非是游息的。迄今为止,我们所知道的中国园林最早的形式是商殷时代开始的“囿”。中国最早的诗歌总集《诗经》记载:“囿,……天子百里,诸侯四十里。”“王在灵囿,麀鹿攸伏。麀鹿濯濯,白鸟鹄鹄。王在灵沼,于物鱼跃。”《三辅黄图》(古地理书,撰述者不详,出书时代不晚于南北朝)还记载:“周文王灵台在长安西北四十里,高二丈,周围百二十步。”据此可知,中国园林的出现可以上溯到约公元前 11 世纪。囿(hunting park)是中国古代供帝王贵族进行狩猎、游乐的一种园林形式。通常在选定地域后划出范围,或作界垣。让天然的草木和鸟兽滋生繁育其中,几乎全为天然景物。但也有人工营建的台和沼,分别称为灵台和灵沼,可以说是中国园林掇山理水的雏形。

秦、汉

秦始皇统一中国后,在咸阳大建宫室,从而在“囿”的基础上发展形成了一种带有宫室的园林形式——苑(imperial park),又称宫苑。如秦始皇在渭水之南作上林苑,苑中建造许多离宫,供游乐之用。还在咸阳“作长池,引渭水,……筑土为蓬莱山”(《三秦记》),开创了人工堆山的记录。到西汉时,武帝刘彻大建苑圃。于建元二年(公元前 138 年)在秦代

上林苑的基础上进行扩建。建成后的上林苑规模宏伟,宫室众多,且有多种功能和游乐内容。上林苑地跨长安(今西安)、咸宁、盩厔(今周至)、鄠县(今户县)、蓝田5县县境,纵横300里,几乎囊括了京城长安以南、西南面的广大地域。据《汉书·旧仪》载:“苑中养百兽,天子春秋射猎苑中,取兽无数。其中离宫七十所,容千骑万乘。”可见仍保持着射猎游乐的传统,但主要内容已是宫室建筑的园池。据《关中记》载,上林苑中有36苑、12宫、35观。如建章宫、宣曲宫、犬台宫、走狗观、走马观、鱼鸟观、观象观、白鹿观、葡萄宫、扶荔宫、承光宫、储元宫等。上林苑中还有许多池沼,见于记载的有昆明池、镐池、祀池、麋池、牛首池、蒯池、积草池、东陂池、当路池、大一池、郎池等。其中昆明池是汉武帝元狩四年(公元前119年)所凿,在长安西南,周长20公里,列观环之,又造楼船高10余丈,上插旗帜,十分壮观。主要用于训练水军。在池



●陕西骊山华清池九龙汤,是当年秦始皇游乐之处。



的东西两岸立牵牛、织女的石像。上林苑中除大片的天然植被之外,初修时群臣还从远方各处献名果和奇花异卉共2000余种。上林苑中有大型宫苑建章宫,为武帝于太初元年(公元前104年)所建。建章宫北为太液池,是一个相当宽广的人工湖,因池中筑有三神山而著称。据《史记·孝武本纪》载:“其北治大池,渐台高二十余丈,名曰太液池,中有蓬莱、方丈、瀛洲、壶梁,像海中神山龟鱼之属。”这种“一池三山”的布局对后世园林有深远影响,并成为创作池山的一种模式。太液池三神山源于神仙方士之说,据之创作了烟波苍茫,山水相映的优美景观,岸边种满水生植物,平沙上禽鸟成群,生意盎然,开后世自然山水宫苑的先河。

西汉时,贵族、官僚、富户的园林也发展起来,却并不普遍。如《前汉书》卷四十七记载:“……孝王筑东苑,方三百余顷,广睢阳城七十里。大治宫室,为复道,自宫连属于平台,三十余里。”梁孝王刘武的这座东苑,规模虽比秦时的宫苑小,内容仍不脱囿和苑的传统,以建筑组群结合自然山水为主。另据《西京杂记》卷三记载:“茂陵富人袁广汉,藏镪巨万,家僮八、九百人。于北邙山下筑园,东西四里,南北五里。激流水注其内,构石为山,高十余丈,连延数里。养白鹦鹉、紫鸳鸯、牦牛、青兕、奇禽怪兽,委积其间。积沙为洲屿,激水为波潮,其中育江鸥、海鹤,孕雏产卵,延漫池林,奇树异草,靡不具植。屋皆徘徊连属,重阁修廊,行之移晷,不能遍也。”足见西汉已开创了以山水配合花木房屋而成园林风景的造园风格。东汉时,大将军梁冀在洛阳广开园囿,园中采土筑山,十里九坂,以像二嶠,深林绝涧,有若自然,奇禽驯兽,飞走其间(参阅《后汉书·梁冀传》)。袁广汉和梁冀的园林,是见之于

史籍的中国私家园林的最早记载。

魏晋南北朝

公元3世纪到6世纪的两晋南北朝，是中国园林发展史上的一个转折时期。此时统治阶级暴虐腐朽，政治动乱，社会不安。许多人因厌世而回避现实。恰好此时因道教、佛教的流行与影响，不少失意文人和士大夫阶级或皈依佛教，希图灵性得到解脱；或遁迹山林，追求自然的田园生活。这种社会思潮，不仅对当时的文学和绘画发生了广泛的影响，陶渊明的《归去来辞》和《桃花源记》即是其中的代表；而且，也深深地影响到当时的中国造园，促使自然风景或园林向更高水平上发展。

当时的官僚士大夫以隐逸野居为高雅，他们不满足于一时的游山玩水，要求身在庙堂而又能长期地享用、占有大自然的山林野趣。私家园林便应运而生。北方如石崇的“金谷园”，南方如湘东王萧绎的“湘东苑”均名噪一时。倚傍住宅而建的城市宅园也很普遍，《洛阳伽蓝记》记载了北魏京城洛阳的显宦贵族“擅山海之富，居川林之饶。争修园



●江西庐山南麓醉石，相传是陶渊明醉后高卧的地方。



宅，互相夸竞。崇门丰室，洞户连房。飞馆生风，重楼起雾。高室芳树，家家而筑。花林曲池，园园而有。莫不桃李夏绿，竹柏冬青”。可见，私家造园得到长足的发展。

皇家园林的发展也很大。曹魏在洛阳营芳林园（曹芳时因芳字犯讳，改名华林园），有九谷八溪之胜，起土山于西北隅，树松柏竹木于其上，捕山禽杂兽于其中，形成自然山林风光。孙吴后主在建业也大建苑囿，起土山，作楼观，加饰珠玉，引后湖水注入苑内。十六国时的后赵仿洛阳制度，在邺城运土筑华林园。北魏洛阳的苑囿，除重建曹魏华林园外，还有西游园。这些苑囿，“经构楼馆，列于上下。树草栽木，颇有野致”。可见南北朝时期的园林已由以前的粗略地模仿真山真水转到用写实手法再现山水；园林植物由欣赏奇花异木转到种草栽树，追求野致；园林建筑不再徘徊连属，而是结合山水，点缀成景，从而构成了自然写实主义山水园。

南北朝时佛教兴盛，北魏还奉佛教为国教，因而广建佛寺。唐代诗人杜牧曾作《江南春》，其中有“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”之句，生动地说明了当时的寺院之多。佛寺建筑可用宫殿形式，宏伟壮丽并附有庭园。特别是由于战乱，不少贵族官僚为求安全，便舍宅为寺，原有宅园成为寺庙的园林部分，从而形成了园林的新类型——寺庙园林。

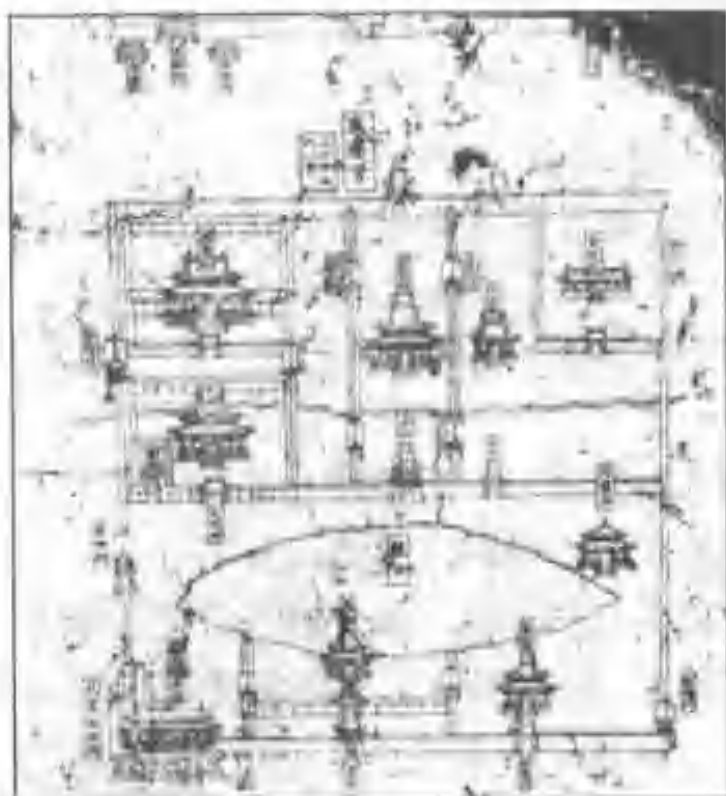
南北朝的园林中已经出现了比较精致而结构复杂的假山。北魏司农张伦在洛阳的宅园内“造景阳山有若自然，其中重岩复岭，嵌崿相属；深溪涧壑，迤邐连接……崎岖山路似崎而通，峥嵘间道盘行复直”（《洛阳伽蓝记》）。梁湘东王“于子城中造湘东苑。穿池构山，长数百丈，植莲蒲缘岸，杂以奇木。其上有通波阁，跨水为之。……北有映月亭、修竹堂、临水斋。斋



前有高山,山有石洞,潜行委宛 200 余步。山上有阳云楼,楼极高峻,远近皆见”(《渚宫故事》)。当时已能有意识地运用假山、水石、植物与建筑的组合来创造特定的景观。建筑的布局大都疏朗有致,因山借水而成景,在发挥其观景和点景的作用方面又进了一步。

隋、唐、五代十国

隋代结束了南北朝的分裂局面。隋炀帝杨广即位后,在东京洛阳大力营建宫殿苑囿。别苑中以大业元年(605 年)兴建的西苑(又称会通苑)最为著名。据记载,隋西苑位于隋东都洛阳宫城以西,北背邙山,东北隅与东周王城为界,周 60 公里。隋西苑的布局,不仅继承了汉代“一池三山”的形式,在苑中造山为海,海内有蓬莱、方丈、瀛洲诸山。而且,还明显受到南北朝自然山水园的影响,以湖山水系为主体,将台观殿阁等建筑,分布于山上,融于山光水色之中。这是中国园林从建筑宫苑演变到山水建筑宫苑的转折点。苑内还建造了 16 组建筑庭园(十六院),供嫔妃居住,构成苑中之园。各庭院都栽植杨柳修竹,名花异草,秋冬则剪彩缀绫装饰,穷奢极侈。院内还有亭子、鱼池和饲养家畜、种植瓜果蔬菜的园圃。此外,还有数十处游览观赏的景点和大片山林,可泛轻舟画舸,作采菱之歌,或登飞桥阁道,奏游春之曲。隋西苑的这种山水宫苑风格,开北宋山水宫苑——艮岳之先河。另外,隋大业年间,炀帝还于扬州“长阜苑内,依林傍涧,竦高跨阜,随城形置”归雁、回流、九里、松林、枫林、大雷、小雷、春草、九华与光汾 10 宫。使扬州园林至今仍染上一丝北方皇家宫苑的辉煌色彩。



唐朝是中国历史上的全盛时期，国富民强，文化艺术空前繁荣。中国园林得到了很大发展。西京长安、东都洛阳除隋大兴苑、西苑之外，又大建宫苑和离宫别墅。如唐贞观八年（634年），太宗李世民为供其父李渊避暑，于长安宫城东北角禁苑内修建永安

宫，次年改名大明宫。龙朔二年（662年）高宗李治加以扩建，一度改名蓬莱宫，后成为唐代帝王在长安居住和听政的主要场所。大明宫高居龙首原上，遥对终南山，俯瞰长安城，规模宏大，气势壮阔。据记载：大明宫分为外朝、内廷两部分。外朝沿着南北向轴复线纵列了大朝含元殿、日朝宣政殿、常朝紫宸殿，为处理朝政之所。内廷部分以太液池为中心，池中建蓬莱山，池周布置曲廊，周围殿宇厅堂、楼台亭阁罗布，寝殿在池南，这是帝王后妃起居游憩的场所。唐开元二年（714年），在唐玄宗旧居五王子宅所在的兴庆坊建成了兴庆宫。与其他宫苑不同，整座宫殿没有一条全局的中轴线，这在古代宫殿建筑中是极为罕见的。因而，整个宫殿呈不对称布局。兴庆宫以一道东西横墙隔为南北两部分，北部为宫殿区，南部为较大的园林区，具有离宫的性质。园林区以龙池为中心，东北角

●唐兴庆宫平面图



有沉香亭。唐长安城东南隅有芙蓉园、曲江池，是在秦、汉宫苑的基础上修建而成的风景区。隋文帝称苑为“芙蓉园”，称苑中水池为“芙蓉池”。因水流曲折，唐玄宗时改称“芙蓉池”为“曲江池”。芙蓉园总面积约 2.4 平方公里；曲江池位于园的西部，水面约 0.7 平方公里。全园以水景为主体，一片自然风光，岸线曲折，可以荡舟。池中植荷。亭台楼阁，隐现于花木之间。为中国唐代的著名风景区，还定期开放，供市民游玩。至于唐代的离宫别苑，比较著名的有麟游县天台山的九成宫，是避暑的夏宫；临潼县骊山之麓的华清宫，是避寒的冬宫。

这里想说一下华清宫，因为它以其得天独厚的温泉和关于唐玄宗与杨贵妃的艳事而闻名于世。华清宫本是一座宫城。苑中的华清温泉，发现于 3000 年前的西周，周幽王、秦始皇、唐玄宗等都在这里修建离宫，构砌汤池。唐贞观十八年（644 年）加以修建后，更名为“温泉宫”。天宝六年（747 年），唐玄宗李隆基利用骊山水清山秀的自然条件，更是大兴土木，治汤井为池，环山列宫室，易名“华清宫”。这里风光十分秀丽，名山胜水，峰峦凝翠，中涵绿水，青松翠柏遍岩满谷，绿荫丛中，隐现着亭、台、轩、榭、楼、阁，登上望京楼还可远眺近览。远望山形，犹如一匹黑色骏马，故名骊山。骊山系秦岭由蓝田县向西北延伸的支脉，东西绵亘 10 余公里。造园家利用骊山起伏多变的地形，特有的水源和满山丰茂的树木，布置园林建筑，大殿小阁鳞次栉比，楼台亭榭相连，奇树异花点缀其间，一年四季景色不同。春天，山花烂漫，重峦献翠；入夏，一池湖水，凝碧浓绿，凉爽宜人；秋日，枫松相映，灿若明霞；隆冬，白雪银妆，娇娆迷人。一年四季，各有奇趣，而温泉之水，更是出神入胜。无怪乎唐玄宗要将华清宫赐予其爱妃杨玉环呢。华清宫的



最大特点是体现了中国早期出现的自然山水园林的艺术特色,随地势高下曲折而筑,是因地制宜的造园佳例。

盛唐时期,中国山水诗画已有很大发展,出现了许多著名的山水诗、山水画,而文人画家陶醉于山水风光,企图将生活诗意化。他们把自己的意愿应用于园林之中,追求秀逸、超脱的意境,并亲自参予造园设计,形成文人构思的自然写意山水园。盛唐诗人、画家王维(701~761年)在辋川谷(兰田县西南10余公里处)的宋之问辋川山庄旧址上营建了辋川别业。利用具有山林湖水之胜的山麓,因植物和山川泉石所形成的景物题名,使山水花草之美更为显现,仅在可歇、可观、可借景之处,相地构筑屋宇亭馆,创作成既富自然之趣,又有诗情画意的自然式园林。中唐诗人白居易于唐元和十一年(816年)秋游庐山,见“匡庐奇秀……其境胜绝”,“……白乐天见而爱之,若远行客过故乡,恋恋不能去,因面峰腋寺,作为草堂”(白居易《草堂记》,见《中国历代名园记选注》第1页),并自撰园



●唐王维辋川别业图局部



记。白居易的庐山草堂建筑朴素，不施朱漆粉刷。草堂旁，春有绣谷花（映山红），夏有石门云，秋有虎溪月，冬有炉峰雪，四时佳景，应接不暇。这种山居别墅，比城市或近郊园林更富自然意趣。

唐代的私家园林也很兴盛。贵族、官僚在西京长安筑园者甚多，大部分均集中在城东南曲江一带。此外，在城的东郊与南郊也有不少私家园林。东都洛阳，作为陪都也是达官贵戚竞相筑园之处。白居易的宅园即建于此；宰相李德裕的私园“平泉山居”则建造在城的南郊。北宋李格非（著名词人李清照之父）的《洛阳名园记》（1095年）提到唐代公卿贵戚在洛阳的府邸园林有1000多处，足见当时宅园之盛。后因战乱，池塘竹树废为丘墟，高亭大榭成为灰烬。

五代十国的割据，虽使社会经济遭受极大的破坏，却使南方某些城市成为当时政治、手工业、商业中心。例如地处吴越的苏州就是其中之一，五代时有一个造园的兴盛期。远在南方的广州也兴建了一些庭园。

宋、辽、金、元

宋代的中国虽远不是一个强盛的国家，但在填词和绘画方面颇有成就，加之政权的日益昏愤腐化，统治阶级追求享乐，造园风气反面更盛。

北宋园林多集中于东京汴梁和西京洛阳两地。汴梁为北宋京城，皇家苑囿都集中于此。宋徽宗政和七年（1117年）又在京城东北动工兴建历史上著名的宫苑——艮岳，宣和四年（1122年）竣工，初名万岁山，后改名艮岳、寿岳，或连称寿山艮岳，亦号华阳宫，占地约750亩。艮岳主山为寿山，岗



连阜属，西延为平夷之岭；有瀑布、溪涧、池沼形成的水系。在这样一个山水兼胜的境域中，造园时突破秦汉以来宫苑“一池三山”的规范，树木花草群植成景，亭台楼阁因势布列，诗情画意融入园中，以典型、概括的山水创作为主题，形成了山水宫苑的新型风格。这在中国园林史上是一大转折。当时，宋徽宗为了兴建这座宫苑，早在崇宁四年（1105年），就派朱勔主持苏杭应奉局，凡民间一石一木可用的，即直入其家，破墙拆屋，劫往东京，这种运送花石的船队，号为“花石纲”。这些取自南方民间的奇花异石，虽然丰富了园中景物，却给广大人民带来了灾难，成为方腊起义的导火线。除艮岳外，大臣贵戚的私园，数量就更多了。“都城左近，皆是园圃，百里之内，并无闲地”。被列为汴梁居民探春游览的名园就有10余座，其中包括一些太师、太尉、太宰、驸马的园林在内。城东南角陈州门外，园馆尤多。汴梁虽属古代帝都，但各种市民活动明显增多，城市布局已取消里坊制，郊外风景区也逐渐开发，如城东宋门外即有许多市民郊游探春的胜地。

北宋西京洛阳是官僚致仕后的退隐地，园林数量虽不及汴梁，但亦很可观。《洛阳名园记》所录就有24处。其中许多园林是在唐代旧园基础上修葺改建的，因此有不少古树、古迹、园林规模也较大。从《洛阳名园记》所记述的北宋园林来看，此时的宅园别墅都采取山水园的形式。在宅园里就低凿池，引水注沼，垒土为山，但很少叠石，亭廊建筑依景而设，散漫自由布置。布局的章法，借景的运用，理水的技艺等均较前代有很大进步。此外，当时洛阳的花事极盛，尤以牡丹著称，称为花王。

南宋时政治中心南移。临安（今杭州市）、吴兴（今湖州



市)、平江(今苏州市)都是贵族、官僚聚居之地。临安是都城,西湖及周围山区日益开辟为游览区,苑园兴筑很多,占尽了湖山风景优美之处。其中皇家御苑有10处,寺观园林多处,其余多属宦官朝贵的私园。

吴兴位于太湖南岸,南宋时也是达官显贵的退居之地,与北宋的洛阳相似。而且,城中有苕溪、霅溪横贯,山清水秀,气候温和,造园之风兴盛。宋末元初周密《癸辛杂识》中有“吴兴园圃”一文,记当时园林30多所,后人将周氏此文另出单行本,即《吴兴园林记》。从记述中可知,当时的园林选址,多依山傍水,利用自然风景,或筑山凿池,配以树石。如北沈尚书园、赵氏苏湾园、南沈尚书园、俞子清家园、莲花庄、菊坡园等,均在小的境域内着意经营,模拟自然,追求诗情画意。特别是这里临近太湖,湖石甚多,取材方便,使假山和置石成为园林中的常见题材,叠石技巧亦明显进步。因而开明清江南私家园林的先河。

平江是南宋重要经济、军事据点,除城内园林外,郊区石湖、天池山、尧峰山、洞庭东、西山等风景优美地区,也有不少权贵的园墅。南宋造园风气比之北宋,有过之而无不及,特别是宦官的园林很多,反映了当时政治的腐败。

金代统治阶级暴戾奢侈,宫殿制度极力模仿宋汴梁,园林建筑也仍很兴盛,并不下于两宋。如1153年,金代以辽南京城为都城,称中都。金大定十九年(1179年),在今北京北海所在地大兴土木,建造了许多精美的离宫别苑,先名大宁宫,后更名为万宁宫,建筑规模相当宏大。当时园林的布局情况大体是以琼华岛为中心,在岛上和海子周围修造宫苑。其位置相当于今天北海和团城部分。据《金史·地理志》和高士奇所著《金鳌

退食笔记》的记载,金代经营琼华岛时缺少山石,便从汴京(今开封)拆取艮岳的太湖石。金人将这些石头从汴京运到燕京,每运一块石头折合若干粮食,所以俗称折粮石。此外,史籍中还有蓬莱院、香阁、瑞云楼、瑞光楼、后园、东园、南园、西园、熙春园、广乐园、东明园、芳苑等名称,证明金代建有相当数量的苑园。

元灭南宋后,中国即转入异族统治,民族矛盾、阶级矛盾异常激烈,经济也处于停滞状态。这个时期的造园活动也无甚建树。在北方,只是以金代的海子、琼华岛为中心建大都城,于是这里便成了皇城中的禁苑,称为“上苑”。经过多年经营,到元代至正八年(1348年),赐山名为万寿山(也称万岁山),赐水名为太液池。元大都(北京)及其他各地虽有若干私家园林,



●北京北海是辽、金、元、明、清五朝的皇家离宫。



但数量不多。

明、清

明初建都南京。至明成祖迁都北京，以元大都为基础重建北京。明朝初叶只是对广寒殿、清暑殿和琼华岛上的一些建筑稍加修葺。天顺年间开辟南海，扩充了太液池的范围，完成了北海、中海、南海三海的布局，还在琼华岛上和太液池沿岸增添了许多新建筑物。并以三海作为主要御苑，称西苑。直到明中叶，由于农业、手工业有较大发展，造园的风气又复兴盛。造园活动主要集中在北京、南京、苏州一带。北京是都城，贵族官僚均聚居于此，因此，除了帝王宫苑外，还营建了不少宅园。据记载，著名的明代宅园有 50 多处，它们多分布在积水潭或城东南泡子河一带。郊区则有勺园、李园（清华园）、梁园等。

南京是当时的陪都，也建造了不少私家园林。如南京现存的两个古典花园之一的瞻园（另一为天王府中的煦园），就是明初中山王徐达的西花园。当时的苏州虽属一般城市，但由于农业、手工业十分发达，遂为经济上最富庶的地区，许多官僚地主均在此建造私家宅园，一时形成一个造园的高潮。现存的许多园林如拙政园、留园、艺圃等，都是在这时期建造的。这段时期不仅是苏州，其附近的广大地处，乃至江北的扬州，造园风气都十分兴盛。

扬州在元代虽然与整个中国园林界状况一样，处于造园的低潮，但到了明代，又出现了一个复兴时期。特别是城市山林的涌现，把扬州园林推向了一个新的阶段。明代扬州的园林，见于著录的有皆春堂、江淮胜概楼、竹西草堂、康山草堂、



西圃、苜蓿园、荣园、小东园、乐庸园、偕乐园、休园、影园、遂初园、嘉树园等。其中以郑侠如营造的休园规模最大,占地面积广达 50 余亩。

由于造园技术日趋成熟,明代江南一带还出现了专业的造园家,如计成(1582~?。字无否,号否道人,苏州吴江人)、张涟(1587~?。字或号南垣,松江华亭人,后迁嘉兴,又称嘉兴人)等均是当时一代造园名师。他们原是文人,擅长绘画,又参加造园设计与施工,因此对造园艺术起了一定的提高作用。计成的创作旺盛期约在明崇祯前期。他根据自己丰富的实践经验,整理了在修建吴氏园和汪氏园所作的部分图纸,于 1634 年写成了中国最早和最系统的造园著作——《园冶》,被誉为世界造园学的最早的名著。

明朝以后,清代的造园活动又有长足的发展。尤以康

● 休园图

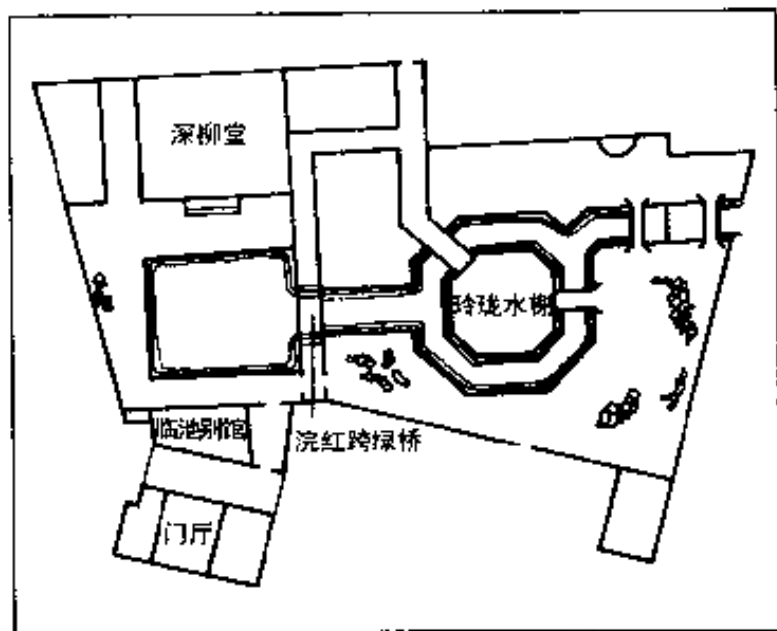


熙、乾隆两个时期为盛。清代北京的皇家苑囿不下 10 处。在城内主要是对明西苑进行许多新建和改建，现在整个三海的格局和园林建筑，主要是乾隆时期完成的，后来虽屡有修葺，只是个别地方有所增减。在西北郊则先后建造了静宜园、静明园、圆明园、畅春园、清漪园等 5 个皇家苑囿。此外，还在承德修建了避暑山庄。清代的皇家园林无论在数量或规模上都远远地超过了明代，实为中国造园史上最兴旺发达的时期。

清乾隆时期，经济、政治呈现出一片繁荣昌盛的景象。乾隆曾六下江南，不仅对园林怀有极大兴趣，而且本人又有较高的文化素养，在巡视中凡认为有可取之处，无不竭力仿效，遂使北方皇家苑囿吸取了大量江南私家园林的造园手法，并仿



●东园图



造了不少江南园林的景点，从而丰富了皇家苑囿的内容。

清代北京的宅园也较发达，见于记载的就有百余处。如至今尚保存完好的恭王府花园，即为清恭亲

王奕欣的府邸，有中、东、西3组院落，后花园名萃锦园，有3条轴线和府邸对应。清初兵部尚书贾汉复的宅园“半亩园”，园中假山为李渔构建，当时誉为京城之冠。但清朝的私家园林主要还是集中于扬州、苏州、湖州、杭州等城市以及珠江三角洲一带。当时，包括扬州在内的江南一带人文荟萃，经济发达，扬州还是两淮盐业中心，盐商云集，实力雄厚，加上清帝乾隆南巡，盐商们为逢迎皇帝，争荣竞巧，大造园林，使扬州园林出现了鼎盛局面。特别是从扬州城北门外的“城隍庙”起，到蜀冈脚下的平山堂坞这条乾隆行经的路线上，出现了“两岸花柳全依水，一路楼台直到山”的园林盛况，几无一寸隙地。城内的景象则是“园林多是宅，车马少于船”，因而有“杭州以湖山胜，苏州以市肆胜，扬州以园亭胜，三者鼎峙，不可轩轻”之谓。

在清初扬州园林中，最为翘楚一方的，还得首推乔国桢于康熙四十九年(1710年)营建的东园。《红楼梦》作者曹雪芹的祖父曹寅，在任两淮巡盐御史的期间，每至扬州，总要到乔

●广东番禺余荫山房平面图。该图采用整齐的几何形布局，这在中国古代宅园中比较罕见。



氏东园盘桓竟日。即使园主不在家,也要一至东园。在其文集中,就有《饮东园候主人不至》的诗篇,并有《寄题东园八首》。清代李斗所著的《扬州画舫录》一书(初成于乾隆六十年,即1795年),虽不是一部关于扬州园林的专著,所记园林比较简略,但其内容“综蜀冈平山堂诸名胜、园亭、寺观、风土、人物”等,因而足以从中了解当时扬州园林的概况。清朝(特别是乾隆盛世)扬州园林之盛,超出苏、杭之上。但为时不过数十年,随盐商的衰败,大多倾圮残破,早已荡然不存了。至20世纪60年代,扬州城的古典园林仅存遗迹(有些保存较好)60余处。与此同时,江南的苏州也兴建了许多园林。20世纪50年代初期,据统计还留下大小园林100余处,至今仍保留完好的许多园林,几乎都是晚清时的作品。

珠江三角洲地属岭南,气候湿润,土地肥沃,具有造园所必须的良好自然条件。但由于远离都城,历史上虽早在五代时的南汉(917~971年)就有造园活动,但只是到了明、清时代,由于经济较为发达,造园的风气才见兴旺。现在所指的岭南古典庭园,多是清代中叶以后的庭园。如今广东省顺德市的清晖园建于清道光年间(1821~1830年),番禺市的余荫山房建于清代同治五年(1866年),东莞市的可园建于清代咸丰六年(1856年)等。

近、现代

从1840年鸦片战争,特别是辛亥革命后到中华人民共和国成立这个时期,中国的园林历史进入了一个新的发展阶段,不仅出现了公园,西方造园艺术也大量传入中国。园林为公众服务,以及把它作为一门科学的思想均得到了发展。造园,这



—历来以师徒相传的方式进行教育的技艺，也步入了高等院校的殿堂，当时的中央大学、浙江大学、金陵大学等均开设了造园课程。1928 年曾成立中国造园学会。

中国城市的第一个公园是 1868 年在上海建成开放的外滩公园（当时叫 Public Garden 及 Bund Garden，清朝人译作“公花园”，即现在的黄浦公园），这是外国人在中国的租界上建造的公园。这种租界公园还有上海的虹口公园（建于 1900 年），法国公园（现复兴公园，建于 1908 年），天津的英国公园（现解放公园，建于 1887 年），法国公园（现中山公园，建于 1917 年）等，使西方造园艺术才真正为中国人所认识。随着民主思想在中国的传播，清朝末年，便出现了中国自己建造的公园，如齐齐哈尔的龙沙公园（建于 1897 年），无锡的城中公园（建于 1906 年），北京的农事试验场附设公园（建于 1906 年，现为北京动物园的一部分），南京的玄武湖公园（建于 1911 年）等，多为清朝当局所开辟。辛亥革命后，北京的一些皇家苑囿如颐和

●上海外滩公园是中国城市的第一个花园。



园、北海公园等也先后开放为公园。各地还兴建了一些陵园,如南京的中山陵(建于1926~1929年),建筑物为建筑师吕彦直设计,园林为园艺家章守玉设计,是气势宏伟的优秀陵园。一些军阀、官僚、地主和资本家仍在建造私园,如无锡的梅园、蠡园等。到抗日战争前夕,中国已经建有数百座公园。抗日战争爆发后,直至1949年,由于战乱,各地的园林建设基本上处于停顿状态。

1949年10月1日,中华人民共和国的成立,开创了中国园林建设事业的新纪元。建国以后,百废俱兴。风景园林艺术亦受到政府应有的重视。北京、南京、苏州、扬州、杭州等地均整理、修复了旧有园林,向公众开放。各地还结合城市建设,大量兴建新园林。据1986年底统计,中国城市的园林绿化总面积已达164772公顷,其中公园1043个,面积35967公顷。并涌现出不少园林佳构,如杭州的花港观鱼公园、无锡的杜鹃园、南京的园林药物园等,均于1985年获得了国家级优秀设计奖。北京石景山区还以主题雕塑、装饰雕塑、浮雕为主要内容,加上园林环境的艺术处理,形成了中国第一个雕塑专类园。此外,北京、上海两地还以古典名著《红楼梦》中的“大观园”为范本,再现了曹雪芹笔下的园林美景,吸引了中外无数的园林爱好者和文学爱好者。



迥异的风格

如果你到过被誉为“东方威尼斯”的苏州，品赏过“甲江南”的苏州园林，一定会被那清丽典雅的园景所迷醉；如果你到过曾历代建都的北京，游览过那辉煌的皇家园林，又将被它那宏大壮丽的皇家气派所倾倒；如果你到过“深山藏古刹”的宗教圣地，那金碧辉煌的殿堂、山明水秀的风景，又一定会使你心旷神怡，进入超凡脱俗的境界……中国的园林艺术，在悠悠3000年的历史长河中，自然地形成了苏州园林、北京园林、宗教园林等风格迥异的类型，这可以说是中国风景园林艺术繁荣发达的一个重要标志，并分别对世界园林艺术产生了不同的影响。

中国文字中园林的含义

中国园林的最初形式是“囿”。秦汉时期才出现了带有宫室的帝皇宫苑,以及一些属官署或私人的园、园池、宅园、别业等。它们在中国分别表示下列的含义:

园:《说文》:“种果为‘园’。”《毛诗·齐风·将仲子传》:“园,所以种树木也。”《广释名》:“樊圃谓之园。”《骈字分笺》:“有藩曰园。”因此,园在汉语中一般指用篱笆环围种植蔬菜、花木、果树的地方。也可指别墅和游憩的地方。还可指帝王的墓地,如汉文帝的墓就称文园。

园池:《史记·王翦传》:“王翦将兵六十万人,始皇送至坝上,王翦行,请美田宅、园池甚众。始皇曰:‘将军行矣,何忧贫乎?’”《晋书·纪瞻传》:“瞻立宅于乌衣巷,馆宇崇丽,园池竹



●园林化的中国民宅小区



木,足赏玩也。”《洛阳名园记》:“洛阳园池,多因隋、唐之旧。”

宅园:在住宅建筑的内院或外围专门布置的园地。面积可大可小,小的仅几平方米,大的可上万平方米或更大。这相当于英语中的 Garden 或 House Garden。

别业:是与“旧业”或“第宅”相对而言的,业主往往原有一处住宅,而后另营别墅,称为别业。一般位于郊区,是以家宅为主体的园林。因而这与位于城市的宅园不同,宅园是在家宅用地中划出一部分用地专门布置成园林,供游憩之用,同家宅隔开。别业相当于英语中的 villa。

中国的“园林”一词,见于西晋以后的诗文中,如西晋张翰《杂诗》有“暮春和气应,白日照园林”句;北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》评述司农张伦的住宅时说:“园林山池之美,诸王莫及。”唐岑参有“南山当户牖,澧水映园林”,白居易有“天供闲日月,人借好园林”,祖咏有“霁日园林好,清明烟火新”等,有关“园林”的诗句很多。这些古人所谓的园林,多半是泛指当时的宅园或风景胜地。如今,中国园林就其范围与内容来说,已更为宽泛了。它不仅包括着古代流存下来的皇家园林、私家园林(或称第宅园林)、寺观园林、风景名胜园林等重要的组成部分,而且扩大到了人们游憩活动的大部分领域:居住小区中的小块绿地,街心广场中的小游园,城市内各种形式的公园——文化公园、体育公园、儿童公园、纪念性公园、植物园、动物园、游乐园等,以及城市郊区的大块绿地、自然风景区(自然保护区)或国家公园的游览区、休养胜地等。有鉴于此,中国对园林作出了这样的定义:

“园林是在一定的地域上,以植物、山石、水体、建筑等为素材,遵循科学原理和美的规律,运用工程技术和艺术手段,



通过改造地形,叠山理水,配置花木,营造建筑和布置园路等途径创作而成的美的自然环境和游憩境域。”

由于“园林”一词是在中国形成和发展起来的,因而,在其他语种中还没有发现完全与其同义的词汇。但相当于英语中的 Park and Garden, Landscape Architecture 或 Landscape Gardening,有时也只译成 Gardens。

中国园林的类型

中国的风景园林艺术发展到现在,尽管其范围和内容已相当的宽泛和丰富,然而,由于中国专制社会的历史特别漫长,直到近代才出现为人民而建的公园,因此,与中国传统文化关系密切、在艺术上取得巨大成就的莫过于中国古典园林艺术。

对于中国古典园林类型的划分,中国园林界目前虽仍有不同看法,但一般认为,中国在清代以前的园林,可以分为皇家园林(帝王宫苑)、第宅园林(私家园林)、寺庙(观)园林以及风景名胜园林等四大类型。现分述如下:

(一)帝王宫苑(Imperial Park)

中国历代帝王,为了满足自己的享乐需要,均在都城及其邻近地区大兴土木,修建宫苑。著名的帝王宫苑如秦汉时期的上林苑,南北朝的芳林苑,隋代西苑,唐代的大明宫、兴庆宫、曲江池、华清宫,宋代的艮岳等。元、明、清三代建都北京,大力建造宫苑,历经营建,完成了西苑三海(北海、中海、南海)、故宫御花园、圆明园、清漪园(即今颐和园)、静宜园(北京香山)、静明园(玉泉山)以及河北承德避暑山庄等著名宫苑。然而,“好景不长”,这些曾盛极一时、气势恢弘的皇家园林,由于朝



代更替、都城迁移、国家兴衰，大多已被战火焚毁或荒芜。而今幸存的只有明清的西苑（北京）、颐和园（北京）、故宫御花园（北京）和河北承德的避暑山庄了。

既是帝王宫苑，理应有皇家气派，这便是皇家园林的本质特征。在北京颐和园内的藕香榭里，有这样一副楹联：

台榭参差金碧里

烟霞舒卷画图中

译意：参差高下的台榭如在金碧山水画里；烟霞变化万端在天然图画之中。

它不仅恰如其分地状写出这座皇家园林的神韵，也形象

●故宫御花园是明、清二朝帝、后、妃等游娱之处。



地说明了帝王宫苑这个园林类型所独具的主要特征。概括地说,它有以下四个主要特点:

第一,皇权至上的规划思想。在中国古代社会里,皇帝君临天下,至高无上,被称为“天子”。皇权是绝对尊严的权威。相应地,一整套突出皇帝至上、皇权至尊的封建礼法制度,必然要渗透到与皇家有关的一切政治仪典、起居规制、生活环境之中。皇家园林之表现“皇帝至上、皇权至尊”的规划思想,首先在于那宏大的规模,可以说是皇家气派的突出表现之一。清代的几座大型园林都在百公顷左右,最大的避暑山庄占地达560公顷。当然,更主要的还在于园林的人工要素——宫廷建筑的经营,包括个体建筑的内外形象、建筑群的空间组合和总体布局。帝王宫苑在总体布局上一般分为宫和苑两部分,具有



●颐和园是中国现存最富丽典雅的皇家园林。



宫廷和园林的双重功能。宫在前,苑在后,经过宫才能入苑。而宫廷区实际上是将紫禁城中“外朝”、“后寝”的一整套规制,简化、缩小后搬入到园林中来的一个“小朝廷”。这种宫廷区的建筑群体的布局与建筑个体的设计都受到严格的规定和限制:外朝部分都是正殿居中,配殿分列两旁,中轴线贯穿几进院落的布置方式,形成了一个严整的空间序列,后寝部分大多是由较封闭的四合院组合而成。整个宫廷区位置的安排上,还要考虑到严格的内外有别的原则,以显示帝王的威严和适应专制礼制与生活排场的需要。避暑山庄、颐和园大体都是这种格局。再如,避暑山庄外围的武烈河以东、狮子沟以北的群山,以及山坡上布列的10座壮丽的寺庙——“外八庙”,犹如众星拱月,以环园的布局来作为多民族的大帝国——天朝的象征。通过人们审美心理活动过程中的联想意识来表现天人感应和皇权至尊的观念,从而达到巩固帝王统治地位的目的。帝王宫苑的这种规划思想,还通过宫廷建筑的单体形象来得到表现。

第二,富丽堂皇的宫廷建筑。建筑本身的风格在很大程度上代表着园林的风格。帝王宫苑中的建筑构造,为了满足帝王宫廷和园居生活的需要,不仅建筑物的数量多,类型复杂,而且,为了体现出皇家气派,建筑的规模和尺度较大,风格端庄持重,色彩较为富丽、浓艳,往往是画梁雕栋,金碧辉煌,雍容华贵。历来的皇家造园,虽然也不断地吸收民间私家园林建筑的朴素淡雅的形象和活泼生动的布局,以丰富园林景观,增添园林的情趣,但在宏观上仍必须保持着富丽堂皇的建筑风格,具有浓郁的宫廷色彩。

第三,复杂多样的宗教色彩。帝王宫苑的主景从秦代开始,一直到金、元、明、清北京北海的琼华岛,都是按照昆仑神



话西王母瑶池和战国时期方士提出的蓬莱三岛的模式建造的。只是到了清代,由于定密宗黄教(即喇嘛教)为国教,一些皇家园林才修建了佛塔或喇嘛庙,使中国神仙宫苑中最富浪漫色彩的瑶池仙苑的艺术境界因佛教艺术的加入而受到一些影响。因此,中国帝王宫苑的意识形态是有神论的,神话传说中的蓬莱仙岛或神庙佛塔构成了苑中主景。然而,由于古代中国的正统思想是儒家思想,在它的影响下,本来以出世为宗旨的佛教和道教,也重视起世俗的伦理道德,要求信徒们孝敬父母,忠于君王。像古代西方那样震慑一切的神权,在中国相对于皇权而言,始终居于次要的、从属的地位。所以,帝王宫苑中的这些宗教因素,并不会有损“皇权至上”的思想。相反,却是儒、道、释作为封建统治的精神支柱之在造园艺术上的集中反映,更可增添帝王宫苑的神秘色彩,烘托皇权的至高无上。

第四,名园荟萃的天然图画。从史籍记载以及遗存的帝王宫苑来看,皇家园林是一种很大的自然山水风景园。往往在大片的名山胜水中,刻意经营建筑的安排和景区的划分。这种园林风格的形成,有其一定的主客观因素。从造园指导思想来看,清朝的康熙皇帝认为,园林的最高境界应该是:“度高平远近之差,开自然峰岚之势;依松为斋,则穷崖润色;引水在亭,则榛烟出谷。皆非人力之所能,借芳甸为之助。”(康熙:《避暑山庄记》)乾隆在《静明园记》中也认为:“若夫崇山峻岭,水态林姿,鹤鹿之游,鸢鱼之乐。加之岩斋溪阁,芳草古木。物有天然之趣,人忘城市之怀。较之汉唐离宫别苑,有过之无不及也。”基于这样的认识,皇家又能够利用政治上和经济上的特权把大片天然山水风景据为己有,这就大可不必像私家园林



那样以“一勺代水，一拳代山”，浓缩天然山水于咫尺之地，仅作象征性而无真实感的摹拟了。多数皇家园林，一般都具有真山真水的地貌。而且还力求把中国传统的风景名胜的那种以自然景观之美而兼具人文景观之胜的意趣再现到园林中来，形成风景绝美的天然山水画卷。

这种对江南园林和风景名胜的借鉴早在明代中叶已初见端倪。当时位于北京西北郊的“勺园”即“事事模仿江南”，但对江南风景园林艺术的全面吸收则是在清乾隆盛世。乾隆皇帝于乾隆十六年、二十二年、二十七年、三十年、四十五年、四十九年先后6次巡行江南。一向爱好山水风景的他，在完成其政治目的的同时，并没有放过“艳羨江南，乘兴南游”“眺览山川之佳秀，民物之丰美”的好机会，足迹遍及扬州、无锡、苏州、杭州、海宁等私家园林荟萃之地。赞赏之余，“携图以归”，作为皇家建园的参考。此后在皇家造园时，在讲究工整格律、富丽堂

●乾隆帝游巡扬州登岸的御码头



皇的宫廷色彩的同时,大量使用江南园林常见的建筑形式和叠山理水方法,再现江南园林的主题,甚至具体地仿建江南名园。几乎把江南所有优秀的寺庙园林、文人园林、风景名胜等的造园艺术精华统统吸收到皇家宫苑里来了。例如圆明园不但把西湖十景都加以仿造,而且其四十景也是全部参照江南名园胜景建造起来的。颐和园的整个布局,也是模仿杭州西湖的。这种“集锦式”的园林布局,不仅使皇家园林中园中有园,名园荟萃,而且,更重要的是使“台榭金碧”的帝王宫苑里融入了江南文人园林的那种质朴自然、典雅清新的诗情画意,使皇家造园的艺术水平有了新的提高。

(二)第宅园林(House Garden)

第宅园林,一般来说其规模远较皇家园林为小,面积小至半亩(如扬州的“余园半亩”),大也只不过数十亩(如苏州拙政



园现有面积约 61 亩),且多有高大围墙,常被西方人士称为有围墙的小花园(walled small gardens)。在遗存至今的中国古典园林中,第宅园林的数量最多,踪迹遍及南北各地。如北京的勺园、恭王府花园,广东的

●广东四大名园之一——清晖园,是第宅园林的典范。



清晖园、余荫山房、可园等。但第宅园林剩余名迹数量居全国之冠的还是江南。

关于江南的范围,历代含义颇不相同。现今的江南大约指苏南、浙江一带。这里气候温和,水量充沛,物产丰盛,自然景色优美。加上经济发达,人文荟萃,就为园林的兴建创造了得天独厚的条件。历史上,江南虽然也营建过帝王宫苑,但始终都是以第宅园林最为发达。自东晋以来,士大夫自鸣清高,崇尚自然。或在城市建造宅园,闹中取静;或在乡野经营园圃,返朴归真。特别是田园诗的兴起,山水画的出现,为中国古典园林艺术的创作输入了新的血液。如陶渊明的《桃花源记》和《归去来辞》,成为以后一切文人写意山水派园林的创作源泉。他的“三径就荒,日涉成趣”的田园,就是文人写意山水派园林的创始。这种新的园林类型——文人写意山水派园林,多是由被贬官谪居,或怀才不遇的文人所命题立意建造的。此后,这类园林在江南代有兴建,且愈来愈盛。宋朝的临安、吴兴,明、清的扬州、苏州,都是这类文人写意山水园的集聚点,在园林创作上都达到了极高的成就。但仅以苏州、扬州两地的古典园林保存较好。据调查,20世纪60年代初,苏州市遗存的园林庭院尚有186处之多,扬州市也遗存70处左右。其他地方如南京、无锡、常熟、上海、杭州、湖州、嘉兴等,也留存不少名园。这些园林府第,经过近数十年的整修葺理,已有不少向公众开放。

可是在古代中国,家徒四壁的贫民百姓是不可能占有园林的。这些第宅园林,都是文人、皇亲国戚、达官显宦、豪门富商私人所有,因而又常称“私家园林”(private gardens)。它们往往是第宅的后花园,一般宅在前,园在后,两者是一个有机的



整体。庭园作为居住的整齐屋宇的补充,追求自由浪漫的艺术风格。它通过各种巧妙的借景,叠山理水、花木配置、建筑经营的种种技巧,使建筑群与自然山水的美沟通汇合起来,而形成一个更为自由也更为开阔的有机整体的美。这种第宅园林,经过历代文人士大夫的悉心经营,终于形成了“虽由人作,宛自天开”的艺术风格,孕育了诗情画意的深远境界,取得了极高的艺术成就,成为中国园林艺术的精华。

(三) 寺庙园林(Monastery Garden)

中国是一个多宗教的国家,但在古代,中国宗教主要以释、道并著。两者在历史上均对园林艺术产生过重要影响。形成了以佛寺、道观为主体的寺庙园林。

由于佛教所追求的是超尘脱俗、恬静无为的主旨,道家所追求的是清静无欲、修养内丹的境界,加之出家人惯游名山大川,对于天然风致之美有较高的鉴赏力,喜择深山水畔、清幽恬静、地势险绝之处建筑寺庙与道观。因此,寺庙园林一般都在有山有水、风景优美的地方,“自古名山僧占多”,正是中国寺庙园林在选址上的带规律性的总结。

由于寺庙园林主要依赖自然山水地貌布景造园,因而在长期的实践过程中,积累了极其丰富的处理建筑与自然环境的关设计手法。一座完整的寺庙园林,一般应包括前导部分、宗教活动部分、生活供应部分和园林游览部分4个区。

寺庙园林的前导部分是其序景。长长的香道,既是寺庙的主要交通路线,在宗教意义上也成了从“尘世”通向“净土”、“仙界”的情绪酝酿阶梯。常常结合丛林、溪流、山道的地貌地形,精心选定路线,并点缀山门、牌坊、小桥、放生池、摩岩石刻



- 上——寺庙园林序景的常见形式之一——牌坊
- 下——扬州大明寺内鉴真纪念堂的廊院格局



等,起着铺垫、渲染宗教气氛,激发、增强游人兴致,逐步引入宗教天地和景观佳境的过渡作用。

宗教活动部分是寺庙园林的主体,由一组以殿堂为中心的建筑群组成。通常多占据寺庙园林的显要部位,采用四合院或廊院格局,以对称规整、封闭静态的空间,表现宗教的神圣气氛。并以主体建筑的优美造型和辉煌色彩引人入胜。其他辅助建筑,如塔、阁、廊、墙等则往往突破规整式格局,因山就势、随高就低地加以点缀,融入自然环境之中。这样,宗教建筑自身也就成了景观建筑,与园林游览部分融成一体。

生活供应部分由各类生活用房所组成。大多隐于僻静的地方,带有尺度宜入的小院,院内开凿小池,点缀山石,形成朴素的小庭园。而园林游览部分则通过少量景观建筑、宗教景物的布置、点缀及游览路线的组织、贯通,构成环绕寺院、沟通内外的风景园林式格局。当然,有些寺庙园林,如苏州的寒山寺、戒幢律寺(西园),扬州的大明寺等,则建造成类似于私家园林的自然山水园。

出于吸引香客、传播宗教的需要,寺庙园林向广大公众开放,带有公共游览的性质。这一特点不同于帝王宫苑和私家园林。而且,在园林寿命上,寺庙园林也具有较大的连续性。因为帝王宫苑常因改朝换代而废圯,私家园林难免因家业衰落而破败,而对于寺庙园林,历代帝王一般都采取保护政策,使得寺庙香火不断,园林光景常新,古迹得以保存,文化得以流传,具有较高的景观价值和历史文化价值。

中国的寺庙园林,最晚在公元4世纪就已经出现了。两晋、南北朝的贵族有“舍宅为寺”的风尚,包含着园林的第宅转化为寺庙,成为早期寺庙现成的园林。“南朝四百八十寺,多少



●自然山水园式的寺庙园林——扬州大明寺



楼台烟雨中”，是当时寺庙之多的生动写照。此后直至唐、宋，随着佛教、道教的几度繁盛，寺庙园林的发展在数量和规模上都十分可观。加上它们少遭战乱破坏，又有强大的经济力量，使得名山大岳几乎都有这种园林了。它们留存至今的数量，甚至比私家园林和皇家园林的总和还要多。

（四）风景名胜园林（Landscape Gardens）

风景名胜，顾名思义，就是要以独特的自然景色和悠久的历史文物古迹取胜。它不能以人工雕琢招徕游人，但也不是指未加任何人工开发的天然风景。像四川的卧龙、九寨沟，云南的西双版纳，新疆的天池，广西的花坪，广东的鼎湖山，浙江的天目山，福建的武夷山，江西的庐山，黑龙江的镜泊湖等，虽然风景绝美，各具特色，但都不能算作园林类型。但是像有十景装点的杭州西湖、历史上曾出现二十四景的扬州瘦西湖，或是绍兴兰亭、富春江严子陵钓台、广西阳朔、四川峨嵋等，凡是经过人类艺术加工，具有一定的艺术布局和艺术意境的风景名胜，都可以列入这一类园林。特别是杭州的西湖和扬州的瘦西湖，更堪称中国风景名胜园林的范例。

杭州西湖是中国著名的风景名胜园林之一。它三面环山，一面临市，山不算高，蜿蜒秀丽，富有层次；水不算广，堤岛穿插点缀，大小尺度合宜；山水结合，互相呼应，益显湖山之美。在自然景色之中，依山傍水散布着许多文物古迹与风景建筑，形成各具特色的景点：以水景为主的“三潭印月”；着重赏花观鱼的“花港观鱼”、“曲院风荷”；渲染四季景色的“苏堤春晓”、“断桥残雪”；展现晨光暮霭的“葛岭朝曦”、“南屏晚钟”等等。形成了一座以自然美为主，与人工美相结合的风光名胜园林。



扬州瘦西湖也是一个景色优美的国家级风景名胜区。历代的造园匠师(特别是清代的)利用其 15 公里流程的长河,相形度势来点缀园林,形成小院相套、层层相属的总面积约一千多亩的园林群。各种各样的大小园林,如御苑园林、寺庙园林、祠堂园林、书院园林、酒楼茶肆园林和宅园等,沿水面两岸次第分布,形成了历史上著名的二十四景,出现过“两岸花柳全依水,一路楼台直到山”的湖上园林盛况。因此,现在的扬州瘦西湖公园,其实是一个由许多园林构成的风景名胜区,成为风景名胜园林的又一佳构。

从这两座风景名胜园林来看,它既不同于江南的私家园林,因为它既具真山真水的美,也不用人工的围墙加以范围

●杭州西湖是中国著名的风景名胜园林之一。



●扬州瘦西湖是中国风景名胜园林的典范。



的限制,规模也比较大。同时,也有别于帝王宫苑,因为风景名胜园林无论是建筑的体量、尺度及在景物中所占的位置,一般都不处于突出的位置。因此,风景名胜中建筑的布局,主要从观景与点景的需要出发,因景而设,顺其天然,将园林建筑融于自然风景之中。做到依形就势顺其自然,锦上添花相得益彰。

中国,园林之母

从公元前11世纪西周的灵囿算起,中国园林已经走过了3000年左右的漫漫历程。经历代匠师们的继承和发展,取得了高度的艺术成就。如今依旧分布于北京、承德一带的气势恢弘的皇家园林,分布于江南一带的典雅别致的私家园林,以及分布于各地名山的寺庙园林,作为珍贵的文化遗产,不仅装



点着秀丽的河山,招徕了无数中外游客。而且,中国的园林,中国的花卉,很早就传至日本,到18世纪乃风靡欧洲,对世界园林事业产生了较大影响。无怪乎西方人士要一发“中国,园林之母”(China, Mother of Gardens)的感叹。1954年,在维也纳召开的世界造园联盟会议上,英国造园学家杰利科认为世界造园史上的三大动力是古希腊、西亚和中国。

- 日本的庭园设计,大多是仿照唐代长安式样而建设,颜色古朴、淡雅,建筑体小巧精致。



早在日本推古天皇时代，高度繁荣的中国文化，如绘画、雕刻、建筑等即已随佛教传入日本。推古天皇二十年（约当中国隋大业年间），有个从百济去的名叫路子工的人归化日本，构筑了须弥山形的山和吴桥。飞鸟时代的日本造园家苏我马子受中国园林艺术池中堆蓬莱三岛的作法（参见上节内容），在飞鸟河畔建造了中国式的庭园，凿池建岛，模仿须弥山形，影响了日本以后各代的造园。恒武天皇计划营建平安京时，模仿中国周文王的灵囿而建成神泉苑。在平安京近郊一带建成了一些离宫和别院，其中有嵯峨院、云林院、亨了院、河原院等等。可见，当时日本的园林观念实来自中国的传统，只是由于日本特有的风土气候，使用的花草树木和假山石材与中国不同，才使日本园林具有自己的特色。宋朝时中国禅宗传入日本，为后来室町时代的茶道、茶庭（日本庭园的代表类型之一）打下了精神基础，从而日本庭园逐渐达到全盛时期。明朝计成所著的中国第一本造园专著《园冶》（崇祯四年即1631年成稿，崇祯七年刊行）一书流入日本后，被译为《夺天工》，评价甚高，对日本造园也产生重要影响。如今，日本许多地方还保留着古时建造的中国式庭园或景点，许多园



●马可波罗



林建筑的匾额题名至今还袭用中国古典汉语和唐宋时的称法，如日本京都桂离宫中的亭台楼阁的名字都是根据唐诗命名的，足见中国园林之影响。

最先将中国园林介绍到欧洲的可能要数元代初年到过中国的意大利旅行家马可·波罗（Marco Polo, 1254 ~ 1324 年）了。他在游记里写道：“中国有世界最美丽而最堪娱乐之园囿，世界良果充满其中，并有喷泉及湖沼，湖中充满着鱼类……”接着，还描写了皇帝在园林里的生活。

16 世纪末，从意大利来中国的天主教耶稣会传教士利玛窦（Matteo Ricci, 1552 ~ 1610 年）长期留居中国，曾任在华耶稣会士的领袖。在一本反映他们在中国活动的名叫《基督徒中国布教记》（Histoire del' expedition Chrétienne en la Chine, 1618 年）的书里，描写了中国各地的山川景物，并几次提及中国的园林。在记述利玛窦到南京的一个皇族长官家里作客时，见到了“全城最精美的花园”：“在这花园里，有许多从来没有见到过的东西，连记述它们都是很愉快的。那儿有一座人工的假山，全用各种粗犷毛石堆叠起来，恰当地开着几个山洞。洞里有房屋、厅堂、踏级、池塘、树木和其他珍奇稀有的东西，它们都处理得素净淡雅。夏天，山洞里有凉气，人们到那里去躲避炎暑，在里面读书和宴会。山洞像迷宫一样曲折，更增加了它的风韵。花园不大，各处玩一遍只要两三个钟头，然后就从另一个门出来了。”书中描述虽然过于夸张，却引人入胜。除假山、山洞外，该书还对中国的宫殿、庙宇、牌楼、塔、桥等备加赞赏。

1655 年，随荷属东印度公司使节来华的纽浩夫（Johan Nieuhoff, 1618 ~ 1672 年）写了一本详尽的记事报告，于 1665 年

出版,欧洲各主要国家很快翻译,流传很广。纽浩夫等人来华时,正值中国明清两朝换代不久,战争的破坏尚未恢复,城乡随处可见废墟。但中国的楼宇塔桥,尤其是北京的宫殿,还是给了他们很深的印象。纽浩夫在书中记述了他们见到中国假山叠石时的惊喜之情。对在广东省境内一个叫做北金沙(Pekkinsa)的村里见到的一座叠石假山是这样描述的:“进村之前很远,就见到一些悬岩,它们被艺术和劳作雕琢和叠落得如此精彩,以致远远地见到它们就使我们充满了钦羡之忱;可惜新近战争破坏了它们的美,现在只有从留下的残迹去判断它们曾经是多么富有创造性的装饰品。……为了对这座人造的悬岩峭壁的异乎寻常的奇妙表示敬意,我测量一下其中一个破坏得比较轻的,它至少还有40尺(约12米)高。”在说到北京皇宫里河流两岸的人工叠石假山时,记述道:“中国人



●美国纽约大都会艺术博物馆中的中国庭园——明轩



的天才在这些叠石假山上表现得比在任何别的东西上更鲜明。这些假山叠石造型如此奇特，以至看起来人力胜过了自然。这些假山是用一种石头（有时是大理石）造成的，用树木和花草精心装饰起来，使所有见过的人都大为吃惊，并且赞赏不已。”这些记载，向欧洲人介绍了欧洲花园里没有的，而中国花园里很重要的一种造园要素。加上精致的插图，引起了欧洲人很大的兴趣。

1688年，在德国的纽伦堡出版了一本《东西印度及中国的私家和宫廷花园》，也许是西方最早的一本关于东方园林的专著，说明当时中国园林艺术已经引起了欧洲人的普遍注意。

18世纪上半叶，最深入地介绍中国园林艺术的是耶稣会传教士，法国人王致诚神父（P. Jean—Denis Attiret）。他到北京



●逸园中的“涵碧榭”



后,在清宫作画。因他是一位画家,所以对追求诗一般的意境、画一样的构图的中国园林艺术的感受和认识比较深。当时他参与绘制圆明园图,热烈地赞美圆明园说:“这是一座真正的人间天堂”,“道路是弯弯曲曲的……不同于欧洲的那种笔直的美丽的林阴道……美丽的池岸变化无穷,没有一处与别处相同”。他还写道:“一切都趣味高雅,并且安排得体,以致不能一眼就看尽它的美,而必须一间又一间地赏鉴,因此,可以长时间地游目骋怀,满足好奇之心。”

上述描述是王致诚于 1743 年给住在巴黎的达索 (M. d' Assaut) 的一封长信中提到的,这封信汇编在《传教士书简》里,于 1747 年问世,轰动了整个欧洲。有一些王公贵族,千方百计搜集有关中国园林的资料,托人复制唐岱和沈源画的圆明园四十景图等,并很想仿造中国园林。但欧洲造园受中国造园影响而发生真正的转变,则是在英国建筑师威廉·钱伯斯 (William Chambers) 的著作出版之后。

钱伯斯曾于 1742 ~ 1744 年间以押货员的身分来到中国的广州,搜集了一些建筑、园林、服装和艺术资料,并对中国的园林很感兴趣。回英国后,于 1757 年出版了一本介绍中国建筑和园林的书,叫做《中国建筑、家具、服装和器物的设计》(Designs of Chinese Buildings Furnitures, Dresses, Machines and Utensils)。他在 1757 ~ 1763 年间为王太后主持丘园 (Kew Gardens) 的花园及建筑设计,成为宫廷建筑师之一。他在丘园中设计建造了中国式庭园,园内有湖,湖中有亭,湖旁有一座地道的中国式塔,高 163 尺;十层四角,角端悬以口含银铃的龙。塔旁更有孔子楼,图绘孔子事迹,1763 年钱伯斯为丘园的建筑出了专著——《丘园设计图》(Plans. Elevation,



Sections and Perspective Views of the Garden and Buildings at Kew in Survey)。钱伯斯作为宫廷建筑师(1782年又升任宫廷总建筑师),他所设计、建造、倡导的中国园林自然会在英国及至整个欧洲发生广泛影响。中国园林建筑在英国日趋完善,传到法国,被称为“中英式花园(Le Jardin Anglo—Chinois)。1772年,钱伯斯又出版了《东方造园艺术泛论》(A Dissertation on Oriental Gardening),他在书中赞扬中国园林:“中国人设计园林的艺术确是无与伦比的。欧洲人在艺术方面无法和东方灿烂的成就相提并论,只能像对太阳一样尽量吸收它的光辉而已。”对中国园林艺术给予了极高的评价。

如今,在历经了两个世纪后,中国园林艺术又一次以新的姿容出口西方,走向世界。

早在1980年,苏州市园林局以苏州网师园中的明代园林艺术“殿春簃”为蓝本,为美国纽约大都会博物馆建造了“明轩”。1983年在德国慕尼黑举办的国际园艺展览上,广州市园林局代表中国参展建造的“芳华园”,在有40多个国家参加的评比中,获得了大金奖。1984年在英国利物浦举行的国际园林节中,北京园林分公司建造的“燕秀园”,同样也获得了大金奖。1985年,上海园林分公司为德国一客户建造的一个私宅小园“帼园”,也很成功,被德国的园艺家称为“一颗小珍珠”。1986年5月,中国园林建设公司苏州分公司又为加拿大温哥华市中山公园设计建造了一座典型的苏州园林——“逸园”,园子的北部是华枫堂,堂前植枫树一棵。枫叶是加拿大国旗的图案,华枫二字象征中加两国的友谊。华枫堂右边叠山建亭,左边曲池水榭,沿复廊南行便是两面临水的“涵碧榭”。跨过石桥往东,进入一处幽静的书斋庭院,名为

“四宜书室”，含意四时宜人。全园亭榭花木点缀有致，湖光山色相映成趣。竣工开放后获得温哥华市民的欢迎。目前，中国园林艺术的出口事业，正在不断发展，方兴未艾。





中、西园林艺术比较

近年来,中西文化比较研究已成为国际上的热门课题。中西园林艺术比较,作为中西文化比较研究的有机组成部分,尽管迄今极少有人涉足,但进行此项研究,不仅可以开拓视野,促使园林工作者客观而全面地认识中国的造园现状,了解自己的不足,借鉴别人的长处,使中国的园林建设能够跟上时代步伐,更加健康地发展;同时,也有助于理解园林艺术的本质特征,探寻它的普遍规律。

可是,世界各民族都有自己的造园活动,而且各具不同的艺术风格。为什么不把中国园林艺术与之一一比较,而只与西方园林作比较呢?这不仅因为中外园林艺术比较是一项跨



国界、超文化(Cross-cultures)的复杂的研究课题,要将中国园林艺术与不同的园林体系逐一比较,与其说难度很大,不如说不大可能。更主要的还在于中、西两大园林体系,其传统的风格恰好处在相反的两极上,拿它们作比较,有助于更加深入地把握中国传统园林艺术的特点、它的造诣和局限。这对理解和发展中国的园林事业是不无裨益的。

园林艺术风格的差异

在世界造园史上,出现过如下表所示的主要园林样式,由此表可知,尽管西方园林史上也出现过不同的园林形式(Style),但18世纪以前,在西欧大陆占主导地位的还是几何规则式园林,它与中国园林艺术的风格是大异其趣的。

西方把园林看作建筑物的附属和延伸,用设计建筑的几何法则来规划园林,自然形成了规则式,或称几何式和建筑式的园林风格。不仅在布局上有明确的中轴线贯穿全园,讲求绝对的对称,园林中的景物设计也都有精确的比例和严整的几何图案,道路笔直而又平坦宽广,园林中的水体和花坛也都是规则的几何形,甚至连树木都被修剪得整整齐齐。总之,一切都纳入到严格的几何制约关系中去,以及表现为一种人工的创造,表露“人是万物之灵长”的思想和人的自由意志。换言之,就是强调人工美或几何美,认为人工的美高于自然的美。

中国古典园林艺术是中国文化艺术长期积累的结晶,它与西方传统规则的几何形园林迥然不同。中国传统园林不是以简单的几何形状给入一种明确肯定的秩序和统一的感觉,不直接追求外在的比例和对称,而是紧紧抓住园林诸要素的



世界园林主要样式一览

Major garden styles in the world

1 样式前派	Pre-Styled-School ← Ancient-Egypt & Western Asia, India & Greek
2 水槽派	Water-Bassins-Dominant School
2.1 四分式,八分式,方划式 (印度—阿拉伯式)	Indo-Saracenic Style (Mugal Empire)
2.2 中庭(喷泉式)式	Patio-Fountain Style ← Spanish Saracen
3 图案派	Geometric Compartment School
3.1 古典整形式	Classic Formal Style ← Old Rome
3.2 中世整形式	Formal Style in Middle Age ← Europe in Middle Age
3.3 露坛建筑式	Terrace-Dominant Architectural Style ← Italian Formal (in Renaissance)
3.4 平面几何式	Plane Geometrical Style ← French Formal (in Renaissance)
3.5 运河式	Canal-Dominant Style ← Nederland
3.6 实用几何式	Plagmatic Geometrical Style ← English Formal
3.7 近古德国整形式	Late German Formal Style ← Late German Formal
4 自然派	Natural School
4.1 写实(主义)风景式	Landscape Style in Naturalism ← English Landscape Style in the 18—19th c
4.2 写意(主义)风景式	Landscape Style in Symbolism ← Chinese & Japanese
5 样式后派	Pro-Styled School (Those later than the 19th c)
5.0 构成式	Structural Style ← German Formal
6 混成派	Compound School ← European Countries later than the later half of the 19th c as well as the USA

(译自〔日〕永见健一著《造园学》,养贤堂发行,1932年版)



内部联系达到有序和统一。中国古代的造园家出于追求天然的审美理想，不是对原有的自然景观进行彻底的人工改造去达到严格的整齐一律的比例和均衡，而是运用各种精湛的技艺和独特的手法，在原有天然风景的基础上按照顺应自然的原则进行加工点化。于是便形成了这样一种情景：

中国的“园”字给人的第一印象，首先是一个视野开阔的风景，安排巧妙，匠心独运，也许要胜过天工，但仍保留着天然的韵味：有树，有假山，有小桥，有流水，有轻舟，有一畦草地，还有几株果树和几丛花卉。点缀在这自然风景中的一些人工建筑，桥梁、亭台、弯弯曲曲的长廊、高低错落的假山和流线形的飞檐，都完美地融进了风景之中，与之浑然一体。没有整齐的篱栅，没有修剪成圆锥形或圆形的树木，没有对称的大树列队街道两旁，好似两军对峙一般，也没有笔直的人行道——没有这一切模式，没有这一切把凡尔赛弄得让中国人看上去很不顺眼的、非常拙劣的因素。在中国的花园里，我们到处可以看到弯曲、参差、掩映和暗示。

——林语堂：《吾土吾民》

(*My Country and My People*)

可以说，中国园林是以和谐一致、参差不齐、出人意料、曲径通幽、峰回路转、影影绰绰以及含蓄回味等为特点的。它本于自然，高于自然，把人工美与自然美相结合，从而做到“虽由人作，宛自天开”，形成了自然式山水风景园的独特风格，充分反映了中华民族对于自然美的深刻的理解力和鉴赏力。

因此，总结中、西方造园风格的主要差异表现为：西方园林着眼于几何美或人工美，中国园林则着重于自然美。



历史渊源比较

中、西方园林同是人类为了改善自身的生存条件而营造的人工环境，却为什么会循着不同的道路，走向相反的两极呢？不妨先追溯两者的发端。

中国的园林，在发源之初，就是将一定的天然地域加以范围，放养动物，以供帝王贵族狩猎游乐之用，这就是作为中国古代园林始祖的面。就其内容来说比较单纯，除夯土筑台、掘沼养鱼外，都是朴素的天然景象，以及野生的植物和动物。碧野遍布，植被铺地，山川景色近在眼前，实无需再尽人为之能事了。可见，中国园林一开始就洋溢着纯粹供观赏与娱乐的草莽丛林气息。

西方园林之所以作规则式布置，追根穷源其最初大多出于农事耕作的需要。如法国的花园就起源于果园菜地。一块长方形的平地，被灌溉水渠划成方格，果树蔬菜、花卉、药草等整整齐齐种在格子里，这是生产劳动的当然做法。在此基础上，种植灌木或绿篱，形成朴素简单的花园。再如考古发现的公元前14世纪的古埃及墓画，绘有贵族宅园布局图：四周筑有围墙，入口处建塔门，有甬道直通住房，形成明显的中轴线。甬道两侧和庭院周围成行种植椰枣、棕榈、无花果等。轴线两侧对称布置凉亭和几何形水池，池中养鱼和水禽，种植睡莲。房前甬道上覆以拱形葡萄架。园中以矮墙分隔成大小不一的8个小区。这一轴线对称的几何形风格，在延续至今的西方古典园林中还有诸多范例。

这一历史的条件，或许是造成中西园林艺术差异的重要原因之一。然而，造园艺术作为一种社会意识形态，无疑会和



其他艺术门类一样,更多地受社会条件和文化背景的影响。

造园思想比较

中国崇尚自然的造园美学思想,可溯源于老庄哲学。顺应自然,是从老庄思想中产生的一种传统,它对中国古代艺术、民族特色的形成,有着极为重要的影响。

在老庄思想的影响下,中国古代的文人和士大夫确立了以自然、适意、清静、淡泊为特征的人生哲学。与此相关联的审美情趣,追求的是一种文人所特有的恬静淡雅的趣味、浪漫飘逸的风度、质朴无华的气质和情操。在那时的士大夫圈子里,多不以高官厚禄或荣华富贵为荣,相反,却有一些文人雅士避凡尘、脱世俗,邀游名山大川以寄情于山水。更有甚者,还有少数人藏身于山林过着隐士生活。他们复归到大自然中去,是为了在大自然中寻找安慰和共鸣,并企图从中补偿在现实社会中得不到满足的社会审美情感。这样自然审美情感便得到发展。

这种崇尚自然的社会风尚,促使艺术家产生了表现自然美的情感和动力,势必在文化上打上深刻的烙印。首先反映在文学上,就是山水诗、田园诗及至所谓山林文学等的产生。反映在美术上,就产生了以歌颂隐逸生活为主题的人物画。而为了给这些人物一个合适的可供烘托主题的环境,山水画便开始作为文人逸士的活动空间的背景发展起来,并作为人物画的配角步入画面中来。在此后漫长的岁月中,逐步喧宾夺主。到了魏晋南北朝,终于成为一个声势很大的独立的画种。此后,艺术家便沉醉在美妙的大自然中。

山水画的兴起,促进了中国文人山水园的诞生。由于中国



古代并无专门的造园家，许多园林的设计都是出于画家之手。那时也没有造园理论专著，许多山水画论也就理所当然地成为园林设计的原理了。

山水画亦即山水园林，遵循的最基本的原则莫过于“外师造化，中得心源”。所谓“外师造化”，即以自然山水作为创作的楷模，而“中得心源”则是指并非刻板地照搬照抄自然山水，而是要经过艺术加工使自然景观升华。这种艺术加工尽管带有艺术家的主观因素（即感情色彩），但园林造景是自然美景在真实空间里的艺术再现，而并非以“理性”为基础。中国造园思想中的自然审美心理表现为人与自然的融合，进而达到情感、精神的超脱。像西方那种“几何审美观”在中国古代绘画和园林中几乎是全然不见的，与之恰成对比的则是倾心于自然美的追求。

●（明）沈士充《郊园十二景》



西方规则的几何式园林所体现的审美理想和哲学基础可以追溯到古希腊。例如公元前6世纪的毕达哥拉斯学派,由于他们大多是数学家,所以便认为万物最基本的元素是数。他们认为,是数的原始统治着宇宙中的一切现象。他们观察艺术,也是从数的观点出发的。认为艺术美来源于数的协调,不管在哪一种类的艺术中,只要调整好了数量比例,就能产生出美的效果。正是从这种观点出发,这派人才得出了著名的“黄金分割规律”。

到了中世纪,欧洲占统治地位的是基督教思想,这时的文艺理论和美学思想无不打上宗教的烙印。即使如此,以数为原则的几何审美观仍占重要地位。如作为欧洲中世纪基督教神学重要代表的圣·奥古斯丁(350~430年),是当时官方的文艺理论家,历史上称他为“教会之父”。他的文艺理论和美学思



●中国园林崇尚自然美的追求,与西方几何的规则式园林截然不同。



想无不带有神学色彩。他一方面继承了毕达哥拉斯学派关于“美”在于和谐、整一的思想,另一方面又认为“美”的和谐、整一是上帝创造的。晚于奥古斯丁七至八个世纪的圣·托马斯·阿奎那(1225~1274年)是中世纪科学的集大成者,当过教皇的神学顾问和皇帝的政治顾问,著有《神学大全》和《反异教大全》等书,被称为天主教的百科全书。他的哲学思想被称为托马斯主义,19世纪末被罗马教皇宣布为天主教的官方哲学。他从形式的角度探讨事物的美,认为“每件东西以其固有的妥当形式而成为善的和美的”,认为“纯洁和均衡可以构成优美的东西”;又认为美的条件是“完整性和完备性”、“适当的匀称与调和”、“光辉和色彩”三个方面。

在14~16世纪的欧洲封建社会后期发生的文艺复兴,出现了崇尚、模仿古希腊罗马文艺的倾向。16~17世纪,随着全欧洲自然科学的发展,孕育了以培根、霍布士为代表的唯物主义经验论和以笛卡儿为代表的唯理论。唯理论在当时产生了



最广泛的影响。

笛卡儿认为几何学和数学是无所不包的、一成不变的、适用于一切知识领域的理性方法。霍布士也一样认为,理性方法的实质就是计算,几何学是主要的科学。

●法国凡尔赛宫是西方园林建筑的代表作。



在这种社会意识的支配下，自然会把美学建立在“唯理”的基础上。笛卡儿认为，应当制定一些牢靠的、系统的、能够严格地确定的艺术规则和标准。这些规则就是纯粹的几何结构和数学关系。它们是理性的，完全不依赖于经验、感觉和习惯。他的唯理主义思想为17世纪流行在欧洲、特别是法国的古典主义文艺思潮提供了有力的哲学基础。认为艺术需要像数学一样有明确清晰的规范和规则，为至高无上的君主专政和王权服务，文艺思想上的几何审美观此时达到登峰造极的地步。表现在建筑和园林建设上，突出轴线，强调对称，注重比例，讲究主从关系。法国的凡尔赛宫就是古典主义的代表作。

可见，这种数学的或说几何的审美思想一直顽强地统治着欧洲的文化艺术界。它不仅左右着建筑、雕刻、绘画、音乐等艺术门类，同时深深地影响到园林。西方的几何形园林风格正是在这种“唯理”主义美学思想的影响下而逐渐形成的。

宗教因素比较

在古代，世界各国的意识形态领域，大体上都由宗教观念统治着。欧洲各国基督教，阿拉伯世界有伊斯兰教，印度、中国、日本主要有佛教等。尽管宗教和园林艺术是两种完全不同的社会意识形态，两者之间并无直接的亲缘关系。但是，宗教的传播和发展要借助包括园林在内的文学艺术的形式和力量，而园林艺术也或多或少地反映和表现人们的宗教生活。也就是说，宗教和园林艺术在人类历史上是相互影响的。在这种相互影响的过程中，宗教对园林艺术的历史发展产生了重要影响，从而在西方出现过寺院式庭园，在中国也出现了寺庙园



林。因此,比较分析中、西园林艺术的差异和原因,就不能不涉及宗教因素的影响。

中国虽然是一个多宗教国家,但在古代宗教以释、道并重,两者在历史上均对园林艺术发生过重要影响。但宋代以后,佛道融合,道教特点被逐渐融化。留存至今的一些道教著名宫观实际上已有不少是与佛教胜地相结合的。因此,宗教对中国园林的影响当推佛教为最。

尽管中国的宗教从没有像西方宗教那样在政治上取得过至高无上的地位,但由于佛教传入中国后,至魏晋时与中国本土的玄学合流而得到很大发展,加上统治者的提倡,各地兴建寺庙成风,而且每一寺院几乎都有附属园林,使得这些寺庙园林的数量,比私家园林和皇家园林的总和还要多。

由于佛教所追求的是超尘脱俗、清静无为的主旨,道家所追求的是清静无欲、修养内丹的境界,加之出家人惯游名山大川,对于自然风致之美有较高的鉴赏力,喜择深山水畔、清幽恬静、地势险绝之处建筑寺庙与道观。因此,寺庙园林一般都在有山有水、风景优美的地方,建筑的布置以殿堂为中心,楼、阁、塔作点缀,辅助建筑纵横分布,而以主体建筑的优美造型、辉煌色彩引人入胜。风景区中的寺观园林虽然建筑密度很大,但由于因山就势呈阶梯状布置,与自然环境融为一体;加上楼、廊、厅、塔等建筑通透开敞,人们从寺观内的亭台楼阁或敞厅庭园向外望去,所见的是茂密的森林、起伏的峰峦、秀丽的山水,心理上并不会产生压抑感。

寺观内部园林的处理手法不同于一般园林,而只是就自然地势略加人工点缀,把山石树木组合在一起;也有些山石花木的处理主要是用来衬托建筑,给某些严整的建筑增添了不



少生趣。这种简洁的布置使宗教建筑的地位更加突出。

宗教在欧洲的社会生活中更为重要和普遍，对园林的影响也很大。

中世纪的欧洲，基督教是普及的宗教，教会的势力极大。它不仅占有广大的土地和丰厚的资产，成为最大的封建主，而且也是中世纪最强大的社会组织者和精神文化的垄断者。由于只有教会和僧侣掌握着经济的命脉、文化知识的传播，因而寺院十分发达。园林便在寺院里得到发展，形成了寺院式园林（与中国的寺庙园林都出现在相近的历史时期）。整个寺院的总体布置好比一个小城镇一般，有教堂建筑，有僧侣居住生活区、医院、客房、学校、药圃、果园和游憩的庭园部分。信徒要在教堂做礼拜，因此，教堂的正面和侧面都设计有开旷的游憩园地，信徒可以在弥撒未开始前或做完礼拜后休息晤谈。其他类型的建筑亦都有相应的园地部分。

作为世界性的三大宗教之一的伊斯兰教，对园林亦有明显影响。如回教徒从8世纪征服波斯后，波斯庭园开始把平而布置成方形“田”字，用纵横轴线分作4区，十字林阴路交叉处设中心水池，以象征天堂。这是回教园林的典型布局。这种园林风格，8世纪时也随着阿拉伯人进入西班牙而带到那里，结合当地条件，形成了明显带有伊斯兰园林色彩的典型西班牙庭园，被称为Patio。

从上述可见，受不同的宗教影响，世界各地才形成各具特色的宗教园林类型。



造园材料的差异

园林艺术深受当地自然地理条件和山川景物的影响，造园时往往因地制宜，利用当地或附近取材方便的自然山水和最为美好的天象景物来进行景观创造，从而带有明显的地域因素。例如，在中国辽阔的土地上有众多的名山，这是造园家取之不尽的灵感源泉。中国也是盛产石材的国家，造园家利用不同形式、色彩、纹理、质感的天然石，在园林中塑造成风韵独具的主峰和假山，唤起人们对崇山峻岭的联想，使之成为中国古代园林中极富表现力的形象，而有别于西方园林。至于中西园林中的植物景观，其地域上的差别更为明显。因为虽然通过相互引种使双方得到一定程度的同化，但园林中生长繁茂的花草树木多半是土生土长，“外来种”并不多。

由此可见，园林艺术作为一种物化了的艺术形式，比之其他艺术门类，中、西造园艺术的差异，无疑会有更多的、更直接的物质方面的原因。

意匠钩沉





选址布局

据《后汉书·梁冀传》记载，梁冀的园囿“采土筑石……深林绝涧，有若自然”。此后，类似于“有若自然”的记载，如“天然图画”、“自然如画”、“天然佳妙”、“天真可佳”、“假中见真”等描述，便一直出现于关于园林的典籍中。可以说，这“有若自然”、崇尚自然的审美理想，自古至今，一直贯穿于中国园林的创造活动中。因此，早在中国的第一部造园名著——《园冶》中，计成就以“虽由人作，宛自天开”的精辟论述，对中国古典园林在对待客观自然的关系上进行了美学定性。正是基于这种顺应自然的造园思想，中国古典园林艺术才以其特有的风姿神韵向世人展示一幅幅或“台



榭金碧”、或清秀明洁的山水画的长卷。以其固有的民族特色，屹立于世界文化之林。这种优秀的园林特色，具体地体现在中国园林的选址布局、掇山理水、建筑经营和莳花艺树等独特的造园手法中，形成了具有诗情画意的中国自然写意山水园。

选址

选址是造园的基础。尽管大部分地块均可筑园，但真正成功的选址只需稍事疏理，略加点缀，便可风光如画，成一佳构。因此，中国园林在建园之初均十分讲究园址的选择。相地如能合宜，造园自然得体。

园地有优劣之分。对于中国的自然山水园林来说，由于十分强调自然的野致和变化，因而选址时以“地偏为胜”。中国园林名曰山水园，在布局中几乎离不开山石、池沼、林木、花卉、鸟兽、虫鱼等来自山林、湖泊的自然景物，选址时自然喜欢有山有水、风景秀丽的地方，最好是山林、湖沼、平地三者皆备。中国的皇家园林，如避暑山庄、颐和园等，园主有权有势，所选园址都是如此。一些出家僧人，落魄隐士，则往往选择在人烟稀少的名山胜水，修筑的园林似天然图画，令人神往。

山林地势有曲有伸，有高有低，有隐有显，层次丰富，只要因势铺排，便可使空间多所变化。傍山的建筑借地势起伏错落组景，并利用山林为衬托，所组成的画面亦颇具天然风采。因此，计成认为：“惟山林最胜，有高有凹，有曲有深，有峻而悬，有平而坦，自成天然之趣，不烦人事之工。”（《园冶》）清乾隆皇帝在避暑山庄三十六景诗序中所提“盖一丘一壑，向背稍殊，而半窗半轩，领略顿异，故有数楹之室，命各辄占数景者”，亦



正道出在山林地造园的优点。同样,在湖沼地造园,临水建筑有波光倒影衬托,视野相对显得平远辽阔,画面层次亦会使人感到丰富很多,且具动态之美。在深柳疏芦的江边湖畔建园,虽然粗疏而较小,但由于在这种环境之间,有闲静而渺邈的湖水,有动荡而安逸的云山,有水上浮动的渔舟、有岸旁闲适的沙鸥,因而,湖沼地也是造园的理想场所。

从现今苏州、扬州等地留存的古典园林来看,似乎都处于闹市之中。但这当中所在的城池已不知经过了多少变迁。在古代,城市是不适于建造园林的。若非要造园,也必须选择幽静而偏僻的地方,这样便可做到“邻虽近俗,门掩无哗”,达到闹

●庞大的宫殿园林——承德避暑山庄



中取静的目的。而且,“城市便家”,这一点,为山林野地所不可及。在城市的弹丸之地,经过苦心经营,形成园林佳构的,在中国园林史上也不乏其例。所形成的造园经验,当可供今日都市造园借鉴。在都市造园中,为了取得“门掩无哗”的效果,构筑高墙深院,形成中国园林特有的套匣式结构,不是没有一定的历史依据和可取之处的。因为“僻静”两字,是中外宅园建造的共同要求。

中国园林重意境,有历史,有文化。选址时除了选择天然风景绝美之地外,更注重具有历史文化价值的景物的发掘。若旧有古迹旧园,经过翻新改造,自然便可古木繁花;即使新辟园址,也十分珍视那里的一树一石、古迹传闻,设立景点,构成园林的历史文化内容。甚至将散失于民间的奇石古碑、乃至小型的古典建筑遗物,搬拆到园林中来,展示在更多的游人面前,让他们了解当地灿烂的历史文化,从而提高了园林宣传教育价值。而对于一些邻近的优美景物,则还可通过布局时的“借景”手法,将其纳入到画面中来。

布局

俗话说:“三分匠人,七分主人。”即是说兴造一般的建筑时,在很大程度上决定于主持计划的人。而对于造园来说,“第园筑之主,犹须什九,而用匠什一”。为什么呢?因为“园林巧于因、借,精在体、宜,愈非匠作可为,亦非主人所能自主者,须求得人,当要节用”(《园冶》)。就必须请造园师来进行精心构思和布局了。

关于布局,清朝书家沈宗骞(1736~1820年)在《芥舟学画编》里曾有过精辟的描述:“凡作一图,若不先立主见,漫为

填布,东添西凑,使一局物色各不相顾,最是大病。先要将疏密虚实,大意早定,洒然落墨,彼此相生而相应,浓淡相间而相成,拆开则逐物有致,合拢则通体联络。自顶及踵,其烟岚云树,树落平原,曲折可通,总有一气贯注之势。密不嫌迫塞,疏不嫌空松。增之不得,减之不能,如天成,如铸就,方合古人布局之法。”

文章论述的虽是绘画布局的重要性,是画理,但中国各门古典艺术之间是相通的,特别是国画与园林,两者的亲缘更为相近,因而,亦可将其看作是造园布局之理。当造园地域划定以后,首要的工作就是要进行“谋篇布局”,“大意早定”。中国园林正是在这一点上,悉心布局,因地制宜。充分利用因山就水高低下下的特性,以直接的景物形象和间接的联想境界,互相影响,互相关联,组成多样性的主题内容。占地广大时,出现园中有园,景中有景的多个景区,展开一区又一区,一景复一景,各具特色的意境。占地不大的,也自有层次,回廊萦绕,步移景异;峰回路转,出人意料;曲折有致地展开一幅幅山水画的长轴,产生小中见大的艺术效果。

中国园林有各种不同类型,它们性质不同,风格迥异,大小互殊,因此在布局上也相差很大。尽管如此,中国园林由于都是建立在自然审美理



■步移景异的回廊



想基础上的写意风景园,因而也就具有共同的布局特点。作为布局的基础,除了在选址时做到“相地合宜,构园得体”外,中国园林的布局特色可概括为:巧于因借,精在体宜;分隔空间,柳暗花明;手法独特,小中见大等几个方面。

巧于因借 精在体宜

中国明末的造园大师计成在《园冶·兴造论》中最先提出了“园林巧于‘因’、‘借’,精在‘体’、‘宜’”——这一中国造园布局的基本原则和方法。

所谓“因”,就是因地制宜,得景随形的意思。中国园林在布局时,从不凭主观的臆想,人为地去矫揉造作,而是在对地段特点及周围环境,进行深入考察的基础上,从客观实际出发,依形就势,顺其自然。随着地基的高低,留意地形的端正,如有树木阻碍,即应修剪枝条,若遇泉水通过,就须引注石上,相互借用。利用园地的自然条件,随着地面的起伏变化和形势的展开而布置相应的景物。“高方欲就亭台,低凹可开池沼”;“宜亭斯亭,宜榭斯榭”(《园冶》),取径不妨偏僻,布置要有曲折,这就是“精而合宜”的意思。

然而,园林的面积是十分有限的。在有限的园内,纵使能够熟练地运用各种手法来布局造景,使园景多样化,但还总属有限。因此,布局时很重要的一条是能够“巧于借”:“夫借景,林园之最要者也”(《园冶》)。可见,借景在园林布局中占有特殊的地位。它是强化景象深度的一个重要原理。把囿于既定范围内的园林创作,置身于园址所在环境及天时基础之上,充分利用周围的一切有利因素。诚如《园冶》所说,如遇晴山耸立的秀色,古寺凌空的美景,凡目力所及之处,庸俗的应予隐蔽,美好的务须吸引,不问田头地角,务使尽化为烟云景物。从而可

以增进园林的艺术效果,不费分文而可终年赏景。这就是“巧而得体”的意思。

借景有内外之别。就园内景物来说,不仅要因势取势,随形得景,还要从布局上考虑使它们能互相借资,以扩增空间,达到景外有景。具备这样一个布局,当我们从园林的某一景物外望,周围的景物都成了近景、背景,反过来从别的景物地点看过来,这里的景物又成了近景、背景,这样相互借资的布局合宜,就能频增多样景象而有错综变化。

对于园外景物的借资,手法也有多种,“如远借、邻借、仰借、俯借,应时而借”(《园冶·借景》)。远借主要是借园外远处的风光美景,如岗岭重叠的峰峦山脉,坦荡平远的田野村落,水天一色的湖光帆影,只要极目所至的远景,都可借资。但远借往往要有高处,才可望及,所谓“欲穷千里目,更上一层楼



●扬州瘦西湖的吹台。这是中国园林园内景物相互借资的范例。





楼”。因此远借时,必有高楼崇台,或山顶亭阁。高处既可远借,也可俯借。这里所谓高处,是相对而言的。凭栏静赏湖光倒景,也是俯借,俯借和仰借只是视角的不同而已。一般来说,碧空千里,白云朵朵,明月繁星,一行白鹭,飞鸟翔空,都是仰借的美景。仰望峭壁千仞,俯瞰万丈深渊,这也是俯、仰的深意。邻借和远借只是距离的不同。一枝红杏、隔园楼阁半露墙头固然可以邻借,疏枝花影落于粉墙上也是一种邻借。至于应时而借,更是花样众多。拿一日之间来说,晨曦夕霞,晓星夜月;拿一年四季来说,春天风光明媚,夏日浓绿深荫,秋天碧空丽云,冬日雪景冰挂,这些四时景物都可借资不同季节的气候特点而表现。就拿观赏树木来说,也是随着季节而转换的,春天繁花似锦,夏日浓荫覆地,秋天霜叶红艳,冬季雪树琼骨,也都可应时而借来表现不同的意境。

必须指出,无论是“因”或“借”,也不问是内借或外借,其运用关键全在一个“巧”字。即是说,任何因借,须自然而然地呈现在园林里,天衣无缝,融洽无间,才能称得上“巧”。能够巧于因,才能“宜亭斯亭,宜榭斯榭”;能够巧于借,方可“极目所至,俗则屏之,嘉则收之……斯所谓巧而得体者也”(《园冶》)。

分隔空间 柳暗花明

“庭院深深深几许?”这诗句描写的正是中国古典园林所要追求的幽远深邃的艺术境界。不管是江南的第宅园林,还是北方的皇家园林,为了达到这一境界,都不遗余力地以各种艺术手法来增强园景的深度感。用分隔空间,划分景区的办法来丰富园景,扩大空间,产生“山穷水尽疑无路,柳暗花明又一村”的戏剧性效果,正是中国园林在规划布局上的又一代表性



手法。

江南一带的私家园林,由于在极为有限的范围内经营,为了求得意境深远,特别注重空间的分隔。因为即使是同一对象,直接地看和隔着一重层次去看,其实际距离感是不尽相同的。倘若透过多重层次去看,尽管实际距离不变,但给人感觉上的距离似乎要远得多。所以江南的私家园林,都十分善于运用这种手法来丰富空间层次的变化,并借以造成一种极其深远和不可穷尽的感觉。在这方面,苏州的留园是一著名的例子。特别是它的入口部分空间处理,由于巧妙地利用了空间的分隔、明暗的变化,同时又使之相互连通和渗透,使空间显得格外深远。游赏这些园林,“宛如置身套匣之中”——日本东京大学造园学教授横山正先生就有这种亲身感受。由于运用了空间分隔,使中国园林成了一种“套匣式结构”。这里,不妨将横山正先生的感受摘录于下:

江南有多处著名园林,例如苏州的留园,临街有坚固的围

●游览苏州留园,有“宛如置身套匣中”的感觉。



墙，大门紧锁的院中，有轿厅，中庭之后有宴会大厅。再经中庭，其内为主室；又经中庭及几重间壁，遂步入内室。如此以墙壁间隔，一进一进地深入内室，后边才是广大的花园。花园也是一进一进套匣式的建筑，一池碧水，回廊萦绕，似乎已至园林深处，可是峰回路转，又是一处胜景，又出现了一座新颖的中庭，忽又出人意料地看到一座大厦。推门入内，拥有小小庭院。想这里总已到了尽头，谁知又出现了一座玲珑剔透的假山，其前又一座极为精致的厅堂。如此，越过院墙，筑有圆形或细长的几何学图形的八角洞门。通路只有一条小径，更增添了空间的无终了感觉。这真好似在打开一层一层的秘密的套匣。

对于面积较大的江南园林来说，则往往先将其分隔成几个大区，在各大景区中，又可再用隔景的手法，形成一些小巧的庭院或景区。如苏州的拙政园，首先被分隔成东园、中园、西园三部分，并各具个性特征；而在其主体——中园里，又用云墙及绣绮亭土山共同围成封闭的空间，面向主体景象——湖山，构成了一个具有相对独立环境的“园中之园”——枇杷园。

在中国造园实践中，分隔空间的手法很多。或采用地势的起伏——土山或石山，隔断观赏视线，例如苏州拙政园“梧竹幽居”与见山楼之间的湖中土山，耦园城曲草堂与“山水间”之间的石山；或采取建筑处理，而以堂榭、墙廊隔断，例如苏州逸圃主体景象与西南角景象之间用粉墙，拙政园中部与西部之间用复廊隔断等；还有用树丛植篱、溪流河水等分隔的。根据造景需要来确定采用何种方法，或虚或实，或半虚半实，或虚中有实，或实中有虚。简单说来，一水之隔是虚，虽不可越，但



可望及；一墙之隔是实，不可越，也不可见。疏朗的树林隐隐约约，是半虚半实；而漏空墙、或有风窗的墙廊是亦虚亦实。一水之隔也可以说是虚中有实：虚，因为视线并未受阻；实，是指不能越过。步廊可说是实中有虚，因为虽有一廊之隔，但视线可以透过。

运用隔景手法来划分景区时，不但把不同意境的景物分隔开来，同时也使新的景物有了一个范围。由于有了范围物，一方面可以使注意集中在所范围的景区内，一方面也使从这个到那个不同主题的景区时感到各自别有洞天，自成一个单元，而不致像没有分隔时那样有骤然转变和不协调的感觉。清沈宗骞在《芥舟学画编》里说得好：“布局之际，务须变换，交接之处务须明显。有变换则无重复之弊，能明显则无扭捏之弊。”同样阐明了分隔景观的必要性。

当然，中国园林并没有因为强调分隔空间，划分景区而忽略相互之间的联系。特别是江南园林，常借大量设置完全透空的门洞、窗口而使被分隔的空间互相连通、渗透。人的视线可以穿透一重又一重的门洞、窗口而自一个空间看到一连串的空间，从而使若干个空间互相渗透，于是便产生极其深远、乃至不可穷尽的感觉。本来被分隔的处于静止状态的空间，由于人为的门窗等的串引，使景区之间互相渗透、互相延伸，从而打破了原先的静止状态而产生了一种流动感。使原来的三维空间变成了具有时间进程的流动空间序列。所谓“步移景异”，正是由这种含有时间变化因素的“四维空间”序列所引起的视觉效果生动写照！

手法独特 小中见大

园林是大自然的缩影。这不仅是中国园林，也是世界各国



园林的普遍特征。但是,“要实现小中见大的真正涵意,那只有中国园林才是名副其实”(日本·横山正《中国园林》。载《美学文献》第一辑)。因而可以说,小中见大是中国园林艺术的又一重要特征。这是中国古典艺术所特有的“以有限表现无限”——这一独特的时空意识所决定的(参见“园林艺术的精髓”一章)。中国园林艺术,运用空间对比,增加景深,欲扬先抑,明暗开合等许多特殊的布局手法,在咫尺之地,突破空间的局限性,力求达到“一峰则太华千寻,一勺则江湖万里”的神似境界,创作出“咫尺山林,多方胜景”,小中见大的园林艺术。

在中国园林艺术中,以空间对比的手法运用得最普遍。将具有明显差异的两个空间毗邻地安排在一起,借两者的对比作用而突出各自的特点,丰富空间美感。例如使大、小悬殊的两个空间相连接,若由小空间进入大空间时,由于小空间的对比、衬托,将会使大空间给人以更大的幻觉。这在现存的不少



●微露于水面之上的小石桥,给人以平远之感。



●扩大园林空间的镜中之景



江南私家园林中,都有成功的应用。例如,苏州留园的入口部分,其空间组合异常曲折、狭长、封闭、昏暗,游入至此,视野被极度地压缩,甚至有沉闷、压抑的感觉,但当走到了尽头而进入园内主要空间时,便顿时有一种豁然开朗的感觉。就其客观效果来看,确实很像陶渊明在《桃花源记》中的一段描绘:“林尽水源,便得一山,山有小口,仿佛若有光,便舍船从口入,初极狭,才通人,复行数十步,豁然开朗。”类似的例子如扬州何园,可以分为东、西两个部分,它的主要入口朝北,小而封闭,经由这里无论是去园的东部还是西部,都可借大与小以及开敞与封闭的对比而使人心旷神怡。特别是走进园的西部,其对比尤为强烈。此外,瘦西湖长堤春柳的狭长空间与其尽头的宽广空间桃花坞之间也恰好构成开与合的对比,宛如自狭小的弄堂步入宽阔的广场,心胸顿觉开朗。

在中国园林中,也往往利用水而来增加景深,丰富层次,扩大空间感。例如,扬州的瘦西湖是一条清澈的河流,虹桥以下园林相接,水流两面布置山石林木或建筑,形成“两岸花柳全依水,一路楼台直到山”的美妙景观,再加上水面的闪烁无定,虚无飘渺,远近难测的视觉效果,也就同时增加了空间的深远感。

障景,是中国园林起景部分常用的传统手法,目的是使园中景物不致一览无余,而让游客莫测深远。例如北京颐和园仁寿殿后的土石山,苏州拙政园腰门后的叠石构洞的石山,扬州翠园入口处的假山水池等,都起着“山障”的作用。当然也可以用树丛、建筑等作为障景的题材。在不少宅园中,往往是要经过曲折的廊院才来到园中,这种障景方式叫“曲障”。前面提到的苏州留园入口部分,进了园门顺着曲廊前行,经过小院来到



“古木交柯”和“绿阴”，从漏窗北望才隐隐约约见到山池楼阁的片断。这种欲扬先抑的做法，在苏州的怡园、无锡的蠡园等都有运用。或虚或实，或曲或直，半隐半露，半透半闭，都根据主题要求匠心独运。

中国园林，特别是江南私家园林，以自由曲折见长。布局时运用空间回环相通（前文已有详述），道路曲折变幻的手法，使空间与景物渐次展开，峰回路转，萦回环绕，拉长游程，使人心理上扩大了空间感。扬州的个园，还用不同的石种，象征春、夏、秋、冬四季假山，给人有一种“游园一周，如度一年”之感，无意中也扩展了游人的想像空间。

由于建筑在江南私家园林中占有较大的比重，因此，江南园林还注意选择合宜的建筑尺度。在小的空间范围内，一般均取亲近人的小尺度，体量较小。有时还根据“近大远小”的透视原理，有意识地压缩一些位于山顶上的小建筑的尺度，而造成空间距离较大的错觉。园林中的小石桥，也常构筑得微露于水面之上，给人以平远的感觉。

此外，上文述及的借景，自然是丰富园林景色的妙法。而在扬州、苏州的一些园林中，还巧妙地悬挂一些大的镜子，园中景，镜中影，虚实相对，更加扩大了空间感觉，增添了无限情趣。堪称中国园林布局造景时的又一匠心独运之处。



建筑经营

在各类园林中,或多或少都包含有建筑处理。欧洲园林的传统流派,甚至整个以“建筑”的原则来经营园林。按照建筑的匠思把树木、花卉布置成几何图案,甚至把树冠修剪成几何形体,这就是所谓“几何式”或“规则式”,亦即所谓“建筑式”。与此相反,某种“自然式”流派则又往往绝对排斥建筑因素,除不得已保留铺装的路径之类外,把最低限度的必不可少的休息建筑都用树木掩蔽起来,深恐其破坏了主要用植物手段所构成的自然景观。中国园林艺术则与之不同,对于建筑的经营自有其独特的辩证手法。它把人与自然的对立统一关系体现在园林艺术当中,因而构成建筑与自然景象的有



机结合,这是中国园林建筑经营的基本特征。

中国园林作为一种美的自然与美的生活的游憩境域,历来就十分重视对园林建筑的经营。因为它不仅要表现自然的美,而且还要表现人在自然中的生活和寄托,当然也是体现园林艺术实用功能性的重要手段之一。园林建筑,就是在自然环境中人的形象及其生活理想和力量的物化象征。在中国,不论是在范围很小的古典园林里,还是在大型园林或风景名胜区,都力求把建筑与自然融为一体。从功能上讲,它们都是园林艺术的一种组织手段,一方面做为游人驻足观赏风景的出发点,同时也都是被游人观赏的对象。因此,除了具有可供停留、坐立等实用价值外,还要兼备可供观赏的审美价值。有一个完美的形象,是园林建筑和风景建筑的共同要求。

中国的江南园林,因多是宅园,出于生活起居的需要,庭



●与自然融为一体的园林建筑



园建筑在景物构成上占有较大的比重，常常居于主导或支配的地位。因此，《园冶》中有“凡园圃立基，定厅堂为主”的说法。在第宅园林中，同山石、水池相比，体量相对较大，且占有较大的地位，往往构成中心景点，还常用建筑来分隔园林空间，起障景、对景、借景的作用，使有限的空间得到延伸，获得小中见大的效果，起到扩大空间的作用。

在大型园林或风景名胜区内，建筑的地位与私家园林截然不同。其中的风景建筑，与大自然相比，无论在相对体量或绝对体量，以及景物构成的比重上，都是很小的，很难形成主要景观，常居于从属地位。为了观赏风景，自然山水中的风景建筑或大型园林中的园林建筑，为游人创造了最好的观赏条件，将风景胜景或园中佳景依次展现在游人面前，引导他们在大范围的自然山水中，用尽量小的时间和精力获得最佳的游览效果，起到浓缩景物的作用。中国园林在进行园林建筑的规划、设计时，注意依乎山水之形，就乎山水之势，顺其自然地使它依附于山水之间，居于恰如其分的地位。而并没有像古典园林那样追求体量之庞大、装饰之富丽、材料之华贵，与自然山水去争高低。

由于中国园林素有以江南宅园为代表的南方风格和以帝王宫苑为代表的北方风格之分，南、北园林建筑在风格上的差异也十分明显。北方园林，为了表现出皇家气派，其建筑不仅在布局上严谨规整，而且在造型上厚重沉稳、色彩上富丽堂皇、尺度上也比较高大，空间处理时内、外界线比较分明，显得较为封闭。江南园林一般都是青瓦素墙，褐色门窗，不施彩画，用料较小，布局灵活，显得轻巧纤细、玲珑清雅，空间比较开敞、通透，内、外空间有较多的连通、渗透，层次变化也比较丰



- 澹泊敬诚殿(上)是避暑山庄的正殿,与北京故宫太和殿(下)相比其尺度则小得多。



富,且常有精致的砖木雕刻作装饰。

例如,南、北园林建筑在尺度方面的差异十分悬殊。避暑山庄澹泊精诚殿虽然属于古代帝王处理朝政的宫殿建筑,与北京故宫太和殿相比其尺度则小得多。尽管如此,如果拿它和南方私家园林作比较,它的尺度依然要大得多。即使是同类建筑,例如厅堂,是园林中的主体建筑,一般都具有较大的体量,但是颐和园中的乐寿堂却比拙政园中的远香堂要大出很多。留园中的鸳鸯厅,在江南园林中堪称最大的厅堂,但仍小于乐寿堂。再看楼阁建筑,承德离宫中的烟雨楼与拙政园中的见山楼作比较,两者都是二层的楼阁建筑,而烟雨楼几乎比见山楼大一倍,其差别之悬殊,简直使人难以置信。亭本身的尺度变化幅度很大,因而很难从南、北园林中各选出一个来作类比,但若自南、北园林中各选出大小不同的一系列亭子来作比较,便发现在北方园林中属于较小的亭,也不亚于江南园林中的偏大者。这种尺度上的差异,不仅是出于园林服务内容的需要,更主要的是受制于各自的规模。假若把承德的烟雨楼放到苏州的私家园林中来,肯定会给人以庞然大物之感;反之若把拙政园的见山楼移到承德的避暑山庄里,恐怕就很难给人以“楼”的味道了。可见,园林建筑在体量上也必须与周围环境相协调。

就色彩来说,北方园林较富丽,江南园林则较淡雅。特别是北方帝王宫苑中的一些主体建筑,如颐和园的排云殿、佛香阁等,均是十分富丽堂皇的。江南私家园林中的建筑,由于使用的是青砖小瓦、白墙褐柱,因此与北方皇家苑囿那种以金碧辉煌而炫耀富贵至尊的重彩适成鲜明对照,而且由于所用材料的色调均属调和、稳定而又偏冷的,极易与自然界中的山、



水、树等相协调，因此，能给人以幽雅、宁静的感觉。这与中国重墨淡彩的绘画风格似同出一辙。

当然，在中国园林建筑的发展过程中，南北园林风格无可避免地有过交流和渗透。清朝康熙、乾隆两帝数度南巡，使这种交流发展到一个高潮。留存至今的避暑山庄、颐和园等一

些北方园林中，依旧保留着不少具有南方园林建筑布局特征的景点和“园中园”，便是这种交流的明证。同时，江南现今的一些古典园林中，也可以看到皇家园林建筑的流风遗韵。如扬州瘦西湖公园中的吹台、五亭桥、风亭等，明显地带有北方建筑的风格，于此也可窥见昔日扬州富商争宠于皇帝的心态。

中国园林的建筑虽然存在着南北差异，但都是出于成景的需要，其造型比一般建筑灵活多样，精巧秀丽。北方园林中的建筑，虽然体量较大、色彩较富丽，但与宫廷建筑相比，显然已小得多、逊色得多。按营造法则规定，后者属于大式做法，前者属于小式做法。北方园林中的建筑色彩，也明显比宫廷建筑朴素、淡雅得多了。因而总的说来，中国园林建筑以朴雅大方为上品，以繁琐矫揉为下品。诚如明末清初的李渔在《一家言》中所写的那样：“贵精不贵丽，贵新奇大雅，不贵纤巧烂漫。”这

●颐和园的佛香阁



样的园林建筑审美观点，是和中国园林崇尚自然美的宗旨相一致的。

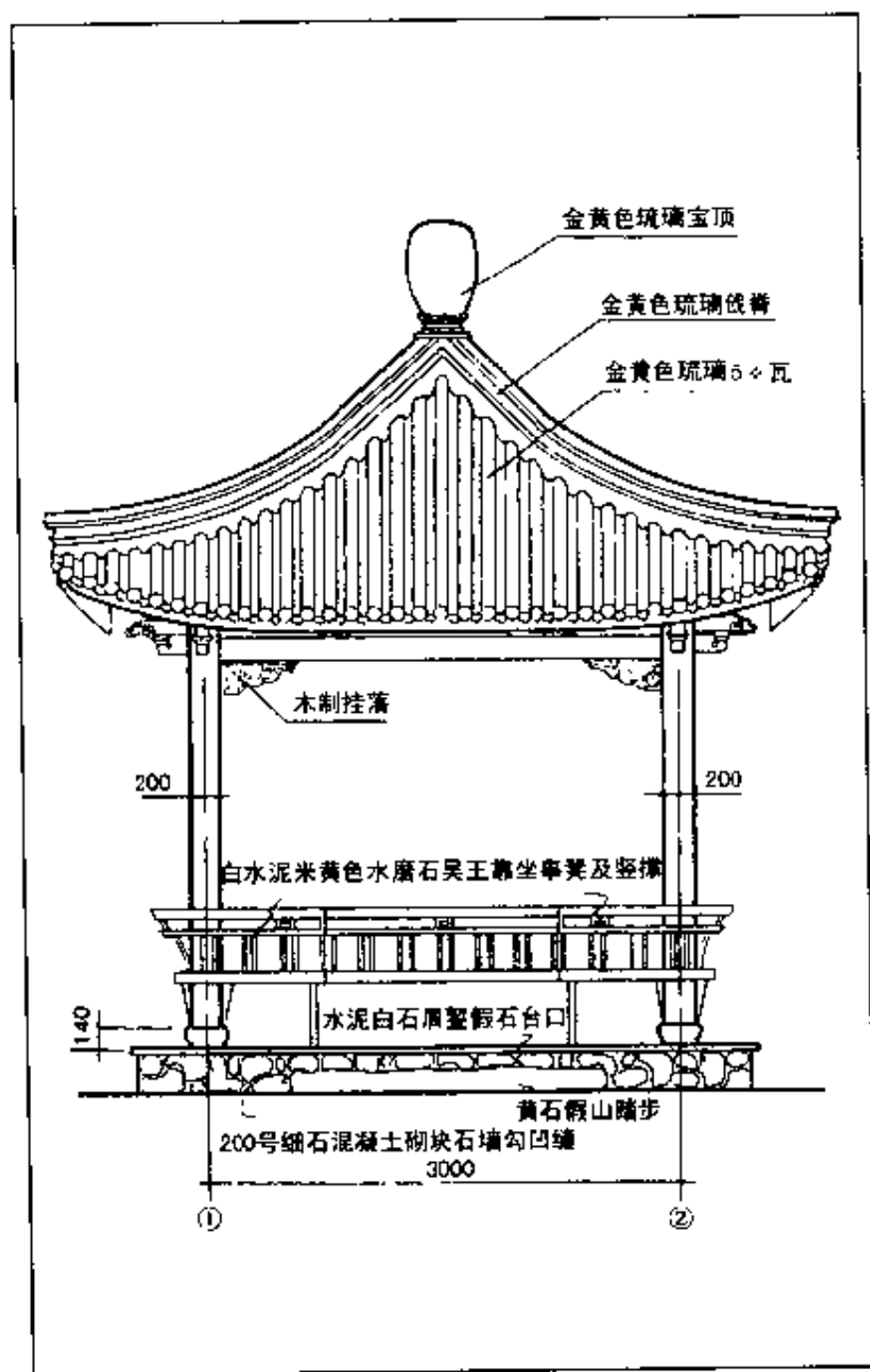
中国园林，具有“可行、可望、可游、可居”的基本功能。它的建筑，不仅能够居人，使人得到休息，而且还必须可游、可行、可望。其中“望”最重要。因为园林美景就是供人“望”、供人欣赏的。不但“游”、“行”可以发生“望”的作用，就是“居”，也同样要求“望”。因此，即使是供园主居住的建筑，也在其周围墙上可望到风景的地方开门设窗，这种门窗不同于一般住房的门窗，不只是通风透光，也是为了能够望到一个新的境界，使我们获得美的享受。所以，明代的计成在《园冶》中说：“轩楹高爽，窗户虚邻，纳千顷之汪洋，收四时之烂漫。”

中国园林在规划布局时，不仅是开门设窗，为了能够将内部空间向外部的自然界伸展，同时将外部自然物纳入室内空间的视域，以达到两者的互相渗透、互相交融，还因地制宜、因景制宜地营造亭台楼阁、厅轩廊榭、门窗桥舫、甚至栏杆铺地等富有中国特色的园林建筑类型。除了殿楼厅堂等“大品建筑”外，它们一般都是功能简明、体量小巧、造型别致、带有意境、富于特色，并讲究适得其所的精巧建筑物——园林建筑小品，这类小品建筑在中国园林中最为发达。

亭

《释名》云：“亭者，停也。所以停憩游行也。”可见亭子是供游人驻足歇憩和观赏风景之处。因此，其周围开敞通透，选址和营造均十分精巧。

中国园亭的最初形式是一种体积不大的四方亭，木构草顶或瓦顶，结构简易。由于它与中国其他古建筑一样，多是梁



●方亭立面图

架体系的木结构，由木柱承重，所以，平面和立面的处理都较自由，屋顶的造型和曲线也可由人们的审美观点和视觉需要来确定。这便导致亭子的“造式无定”，“随意合宜则制”（《园冶》）。正因如此，才产生出千姿百态、丰富多彩的亭子的形式，如“三角、四角、五角、梅花、六角、横圭、八角、十



字”(《园冶》)等式样,还有圆亭、扇亭、楼亭、重檐亭等,琳琅满目。而且,还常出现亭与亭和亭与廊、墙、屋、桥等相结合而构成的组合亭等。

由于装修材料和技艺的革新,还出现了诸多用钢筋混凝土、塑料等材质制作的各式亭子,别致而新颖。当然,在新工艺、新材料充斥世界的当今社会里,出于人的自然本性之需要,园林中又出现了纯天然趣味的原木亭,虽然粗糙(连树皮都不刮掉),却很自然。还有过去历史上曾经出现过的茅亭、草屋,又在个别园林中得到重视,如扬州的翠园中的茅草亭、冶春园的香影廊,南京药物园中的茶室等,都用茅草盖顶。也可说是当今回归自然、返朴归真之思潮的一些反映吧。

由于亭的体形轻巧,因而最适合在大型园林中点缀风景。在规模较小的私家园林中,亭子则常常成为组景的主体和



●供山顶赏月的圆亭



●兼作戏台的湖心亭



- 上——登高听风、玲珑飘逸的风亭
- 下——亭、桥结合的扬州五亭桥



园林艺术构图的中心。而中国各地园林或风景名胜区中常见的一种“碑亭”，在亭中立碑刻石题诗，引起游客的丰富联想，更可加深亭子的审美意义。

中国园林自古就很讲究园亭位置的经营，《园冶》中说：“花间隐榭，水际安亭，斯园林而得致者。惟榭只隐花间，亭胡拘水际。通泉竹里，按景山巅。或翠筠茂密之阿，苍松蟠郁之麓。或借濠濮之上，人想观鱼；倘支沧浪之中，非歌濯足。亭安有式，基立无凭。”可见花间、水际、竹里、山巅、溪涧以及苍松翠筱的环境均可设亭，并无定式。只需满足停憩和造景功能，与环境和谐即可。

由于追求与环境的统一，因此，在不同的地区，不同的环境条件和各自的习惯、传统下，中国的亭子有南式和北式之分。南方气候温暖，屋面较轻，各部构件的用料也较纤细，亭的



●扬州的熙春台及二十四桥景色



外形显得活跃、玲珑；北方气候寒冷，屋面较重，构件的用料也相应粗壮，亭的外形也就显得端庄、稳重。就南、北亭子共有的“屋起翘”来说，两者也有差异：南式亭的屋角起翘较高、较陡，显得轻巧雅逸；北式亭的屋角起翘低面缓，显得舒展持重。南式亭的屋面多用小青瓦，色彩淡雅；北式亭则多用筒瓦，皇家苑囿中的亭还常用琉璃瓦，以显示高贵气派。扬州的亭，其外观介于南、北之间。例如，作为象征扬州标志的五亭桥，桥上五亭，四翼上盖有四亭，以廊相连；中亭为重檐，高出四亭，亭顶盖黄色琉璃瓦，灰瓦漏空脊，上端饰有吻兽。亭、廊立柱均为朱红色。飞檐翘角，不失南方之秀；朱柱黄瓦，又备北式华丽。整个建筑，兼具南北之长，堪称园林建筑史上的一大创举。

台

或称眺台，供人登高望远之用。或置高地，或插池边。往往精心选址，从而做到既有远景可眺，又有近景相衬。眺台虽属无片瓦之筑，但若设置得宜，亦可招徕游客。杭州西湖的“平湖秋月”便是临水设台，远眺西湖烟波，近观水中明月的杰作。若是利用山岩或岸石，趣作眺台，不但格调自然，而且更富山水意境，常获奇效。

中国园林中的台，也常与亭榭楼廊结合组景。如扬州瘦西湖风景区中刚恢复的著名景点“春台祝寿”，即是由以“熙春台”命名的一组建筑构成的，在新河曲处，与五亭桥相对。“白石为砌，围以石栏，中为露台”，楼阁亭廊，左右相接，“一片金碧，照耀水中，如昆仑山五色云气变成五色流水，令人目迷神恍，应接不暇”（《扬州画舫录》卷十五）。旧有一联：“碧瓦朱甍照城郭，浅黄轻绿映楼台”，恰是这一景点的绝妙写照。



楼阁

重屋为楼，四敞为阁。在美丽的山光水色、层荫郁林之中，楼阁往往“碍云霞而出没”，成为天然图画中富有生机的点睛之笔。且看杭州吴山顶上亭亭玉立的“茗香楼”，宛若妙龄女郎在俯首相招；岳阳市西门处巍然耸立着的“岳阳楼”，又似仪表清癯的长寿老人在拱手相迎……这些具有优美建筑造型的楼阁，不仅使游人心驰神往，使自然景色更具诗情画意，又可供游人登高觅景，穷极自然妙趣。

湖南洞庭湖畔的岳阳楼，矗立在岳阳市西门城墙上，素有“洞庭天下水，岳阳天下楼”的盛誉。主楼平面呈长方形，纯木结构，重檐盔顶，四面环以明廊，腰檐设有平座，建筑精湛，气势雄伟。登岳阳楼，则巴陵胜状，洞庭美景，尽入眼帘。“予观夫



●重屋为楼——扬州园林中的四桥烟雨楼



巴陵胜状，在洞庭一湖。衔远山，吞长江，浩浩汤汤(shang)，横无际涯，朝晖夕阴，气象万千。此则岳阳楼之大观也”(范仲淹《岳阳楼记》)。若是没有借以登高望远的岳阳楼，游客何以欣赏万千气象、洞庭大观？

桂林伏波楼位处伏波山，依半山峭壁而筑，踞高凌空，气势颇为险峻。该建筑素瓦粉墙，引石入室，与自然景色结合得十分协调。它正面是带形窗、大眺台，景面十分开阔，俯视漓江奇景，平眺七星群峰，令人心旷神怡。

坐落于南京梅花山东麓的“暗香阁”，结合自然环境区分主次高下，为了突出主体建筑，并能为登高远眺提供条件，楼层的室外设置了宽敞的平台。整个建筑造型与色彩轻巧淡雅，玲珑活泼。细部装修雅朴大方。伫立平台，既可远眺紫金山天文台及孝陵墓，又可近观林木葱郁的梅花山。视野广阔，胸襟舒畅，犹如置身于大自然环抱之中。游人在此品茗赏梅，颇可领略一番“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”的意境。

北京颐和园的佛香阁建于万寿山顶之上，全园内外很多角度都能看到，成为统帅全园的主景阁。它以铁梨木为擎天柱，结构繁复，气势宏伟，艺术价值很高。前有八字形台阶直达台上，登上佛香阁，可饱览昆明湖风光和周围景色，别具神韵。

廊

廊，本是屋檐下的过道及其延伸而成的独立的有顶过道，若建于园林中，便称园廊。在中国园林中，廊这种建筑形式相当普遍。廊引人随，峰回路转。园廊成为建筑与建筑、景点与景点之间联系的通道，成为园林内游览路线的组成部分。它既有遮荫避雨、歇憩赏景、交通联系的功能，又起组织景观、分隔空



- 上——扬州寄啸山庄环园一周的楼廊
- 下——苏州拙政园的波影廊



间、增加风景层次的作用。因此,在园林中特别是在古典园林中应用相当广泛,形式也丰富多彩。

北京颐和园内的长廊,是一种两侧列柱、没有实墙,在廊中可赏两面景色的“双面空廊”,全长 728 米,北依万寿山,南临昆明湖,穿花透树,把万寿山前十几组建筑群联系起来,对丰富园林景色起着突出的作用。

苏州沧浪亭的“复廊”,则是在双面空廊的中间夹了一道墙,由于中间的墙上开设了各种各样的漏窗,便可使两面景色相互引借,人行廊中,步移景异,使园内山、园外水交相辉映,



极尽妙想。

扬州寄啸山庄内的“楼廊”，分上下两层，环园一周，四通八达。可沿回廊漫步欣赏园景，如展山水画之长卷；也可斜倚栏杆，悠然静观湖心亭中佳人扶琴，给人如诗似画的感觉，同时也丰富了园林建筑的空间构图。

苏州拙政园、上海豫园等的波影廊则环池而筑，造型优美，风格独特，人行其上，如临波踏水，别有情趣。假若来到扬州冶春园花木扶疏的“香影廊”里，品茗静观，清风徐来，暗香浮动，水波不兴，疏影横斜，那种有“香”有“影”，“衣香人影太匆匆”的意境颇不一般。

水榭

计成在《园冶》中说：“榭者，借也。借景而成者也。”可见，

●扬州冶春园香影廊，文人墨客聚会之所。



在中国古代园林里，榭的建造总是与周围景致紧密地联系在一起。其中最常见的是临水而筑的“水榭”。

水榭是一种供游人休息、观景用的临水园林建筑。一般在水边架设平台，平台一部分架在岸上，一部分伸入水中，临水周围环以低平的栏杆，或架设靠椅，供坐憩凭依。岸上常与廊台相接，水际往往同曲桥连通。凭栏远眺，水天一色，山峦隐现；俯视绿水，镜中明月，皎洁宁静；夏日赏荷，出水芙蓉，清暑明心。这种为观荷赏月而设置的水榭最为常见。如北京颐和园内谐趣园中的“洗秋”和“饮绿”两座水榭，苏州拙政园东部园中的“芙蓉榭”，以及上海西郊公园荷花池中的水榭等，均在榭前的水面上栽培了成片荷花，成为夏日驻足赏荷的佳处。南京中山陵风景区内的水榭，白栏玉台，体形轻巧，线条秀美，在青山绿水的环抱下，于此赏景，心旷神怡；于此乘凉，则暑气全消。在那一片绿色的海洋中，水榭成了最引人注目的点睛之笔。

墙

墙，原本是防护性建筑，意在围与屏，标明界线，封闭视野。而园林中的墙是园林空间构图的一个重要因素，它具有分隔空间、组织导游、衬托景物、装饰美化或遮蔽视线的作用，具有造景的意义。古诗曰：“桃花嫣然出篱笑”，“短墙半露石榴红”，写的就是因墙构成的景色。

园墙不仅参与园景构成，而且本身便是景的一种。如上海豫园中的“龙墙”，墙顶以瓦为鳞，模拟腾飞的巨龙；苏州和扬州园林中多“云墙”，墙如行云，是运用曲线的流动感、不定感，增加墙的“活力”。一条缓缓欲动的“龙”，一片飘飘流动的“云”，怎不令人心驰神往？



中国园林中的墙,虽有版筑墙、乱石墙、磨砖墙、白粉墙等多种类型,却以青瓦粉墙最为普遍。白粉墙面不仅能与灰黑色瓦顶、栗褐色门窗有着鲜明的色彩对比,而且,那白色的墙面犹如中国画中的宣纸,能衬托出山石、竹木、藤萝的多姿多彩。在阳光照射下,墙面上水光树影变幻莫测,形成了幅幅美丽的画面。因此,中国园林中的墙常与山石、竹丛、花池(坛)、花架、雕塑、甚至灯具等组合成独立的景观。若用竹编成篱,当作围墙,则更富自然趣味。

园林是空间艺术。墙能盘山,能越山,穿插隔透,把一座囿于完整园林“化整为零”,构成“园复一园,景复一景”。而分隔出来的庭院景色又各不相同,游人一路游览,穿墙跨院,层层深入,大有“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”之感。以墙隔园,所产生的增加景深、扩大空间的艺术效果十分明显。

●如云似龙的围墙



然而，已如前述，中国园林是十分强调既分又合、多样统一的艺术辩证法的。为了沟通空间，相互借资，也常在墙上开门设窗。

中国园林中，园墙上开设的是洞门，仅有门框，没有门扇。常见的是圆洞门，又称月亮门、月洞门。还可作成六角、八角、长方、葫芦、蕉叶等不同形状。洞门的作用不仅是引导游览，沟通空间，它本身也是园林中的装饰。通过洞门透视景物，可以形成焦点突出的框景。

窗分漏窗、空窗。墙上的漏窗又名透花窗，可用以分隔景区，使空间似隔非隔，景物若隐若现，富于层次。通过漏窗看到的各种对景，可以使人目不暇接而又不致一览无余，能收到虚中有实、实中有虚、隔而不断的艺术效果。漏窗形状多样，花纹图案多用瓦片、薄砖、竹材、木材等制作，有套方、曲尺、回文、卍字、冰纹等，清代更以铁片、铁线作骨架，用灰塑创造出人物、花鸟、山水等美丽的图案，仅苏州一地花样就达千种以上。漏窗本身的图案又可在不同的光线下产生各种富有变化的阴影，使平直呆板的墙面显得活跃生动。

空窗又称洞窗，不装窗扇和花格。它除能采光外，还常作为取景框，使游人在游览过程中不断地获得新的画面。空窗后常置石峰、竹丛、芭蕉之类，形成一幅幅小品图画。它还能使空间相互渗透，可产生增加景深、扩大空间的效果。

中国传统的审美观与西方不同。中国人总要通过建筑物，通过门窗，接触外面的自然界。“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”，诗人从一个小房间通到千秋之雪、万里之船，也就是从一门一窗体会到无限的空间、时间。这样的诗句多得很。如“凿翠开户牖”，“山川俯绣户，日月近雕梁”，“檐飞宛溪水，窗落敬



●葫芦形洞门



亭云”，“山翠万重当槛出，水光千里抱城来”等等，都是小中见大的生动写照。可以说，中国园林中的建筑，不特是洞门景窗，就是楼台亭阁、厅廊轩榭等，也都服从于扩大空间、延长时间，从而成为无限的审美时空，创造无限的艺术意境的需要。让游人通过游园，通过欣赏，在细品漫游中感受自然的脉动，穷极宇宙的奥秘，领悟人生的哲理，获得巨大的艺术感染和审美享受。

塔

在不少西方人士眼里，中国式的塔，是中国园林中的一种代表性景物。如在第一章中提到的英国丘园中的中国式庭园，就特地造了一座中国式的塔。

可是在中国，塔原本是佛教建筑的一种形式，大约在公元1世纪左右，塔随佛教一起从印度传到中国。要是说中国的寺庙园林中，塔是重要的园林建筑的话，并不为怪。但其他类型的中国古典园林中，为什么也常见到各式各样、不同形制的塔呢？

佛教传入中国后，一经与汉民族为主体的文化传统相结合，很快就被吸收、融合、改造，同化成为“汉化佛教”，而且在中国本土上不断滋长、兴盛，以致于后来释、道并重，甚至佛教压倒在中国土生土长的道教，而被定为国教。在此过程中，印度的圆形佛塔也与中国的木结构的亭、台、楼、阁等传统建筑形式相结合，产生了易被中国人接受的新的形象，形成了独特的，新的艺术风格。随着各地大兴佛寺，中国式的佛塔也就迭有兴建。直至现在，中国土地上保存下来的各式各样的塔，已知的最少在2000座以上。其中大部分是砖石结构，多建于唐、



●园林中的石塔



宋、辽、金、元诸朝，明代以后逐渐减少。这许许多多的塔，按材料分有木塔、砖塔、砖木混合塔、石塔、铜塔、铁塔、琉璃塔等；按平面形状分有正方形、六角形、八角形、十二边形、圆形、十字形等；按其建筑造型分，大致有楼阁式塔、密檐式塔、喇嘛教式塔、金刚宝座式塔、单层的塔等。这些种类繁多，式样别致，造型优美的塔，在点缀风景、丰富园林

立体空间中起了重要作用。

在中国园林中，现存的不少古塔都成了园林艺术构图的中心。例如，北京北海公园琼岛山顶上的白塔，是清代定喇嘛教为国教后兴建的喇嘛教式塔，处于全园的中心地位，在高大塔座的托举下，它那洁白胖墩的塔身和高耸向上的塔顶就形成既丰富又稳重的金字塔式的构图效果，与岛的外形轮廓非常统一、协调。在四周水面的映衬下，它很自然地成为醒目的、集中向上的艺术构图中心。其他如扬州瘦西湖公园中的白塔、松江方塔园中的方塔、北京玉泉山的玉泉塔、苏州虎丘的虎丘塔、无锡梅园中的念劬塔等，都是园林中的构图中心。而无锡锡山上的龙光塔，虽然不在寄畅园内，却以借景的形式，而成为寄畅园风景的重要构成因素。

●扬州瘦西湖公园中的白塔，仿北京北海公园琼岛上的白塔而建。



桥

由于中国园林是自然写意山水园，水面占有相当大的比重，因而，园林中桥的作用自然也很重要。它不仅在组织水面风景中，起着点缀水面景色，增加风景层次，引导游览路线等作用，而且，许多造型优美的桥梁本身就成为园林中的著名风景点，例如，北京颐和园中的玉带桥、扬州瘦西湖的五亭桥、杭州三潭印月的九曲桥、桂林七星公园的花桥等。可以说，桥是中国园林中必不可少的组景要素。园林中的桥，虽然兼有交通和艺术的双重作用，但其在造园艺术上的价值往往超过交通功能。

中国园林中所特有的桥是曲折形的平桥，不论是三折、五折、七折、九折，通称“九曲桥”。这种曲曲折折的桥，其主要功用自然不在于便利交通，而是要延长游览行程和时间，以扩大



●九曲桥



空间感,在曲折中变换游览者的视线方向,做到步移景异。九曲桥在中国园林中应用极为普遍,而且常平贴水面,使游人过桥时有凌波信步的亲切之感。

拱桥,由于造型优美,曲线圆润,富有动感,因而在中国园林中应用也十分普遍。如北京颐和园的玉带桥,是一座用汉白玉建成的单孔拱桥。而在较宽阔的水面上,则多修建多孔拱桥,例如著名的颐和园的十七孔桥,长约 150 米,宽约 6.6 米,连接南湖岛,丰富了昆明湖的层次,成为万寿山的对景。而在江南有较大水面的园林中,常见的是三孔、五孔和七孔拱桥,如扬州的大虹桥等。

如果说九曲桥和拱桥是中国园林建筑小品的一个特色,那么,与中国传统的亭、廊相结合而构建的亭桥和廊桥,则是中国园林建筑中的奇观了。特别是扬州瘦西湖中的五亭桥,多



●似玉带飘扬的玉版桥



孔交错,亭廊结合,形式别致,成为中国桥梁建筑史上的独创杰作。五亭桥原称“莲花桥”,始建于清乾隆二十二年(1757年),桥身全部用青条石砌筑,两端为石阶。桥上建五亭,四翼上盖有四亭,以廊相连,中亭重檐,高出四亭,琉璃攒尖,朱红立柱。结构复杂,造型优美,色彩辉煌。特别是每当中秋月明,十五个互相通连的桥孔中金波荡漾,众月争辉,蔚为奇观。正如清朝黄惺庵《扬州好》词云:“扬州好,高跨五亭桥,面面清波涵月影,头头空洞过云桡,夜听玉人箫。”形象地写出了月明之夜,游人荡舟五亭桥下,在箫声抑扬中欣赏月影波光的清趣。除了五亭桥外,清代扬州的亭桥很多也很有名,而且还影响了北方,如颐和园西堤上的亭桥就仿自扬州。

廊桥在中国园林中运用虽不多,但由于桥上架廊以后分隔作用明显,因而仍有重要造园意义。如苏州拙政园的“小飞虹”廊桥,在组织园景方面既分隔了空间,又增加了水面的层次和进深,应用颇为成功。

中国园林中的桥,不仅与其他景点相呼应,而且十分注意与周围环境相协调,共同构成桥景。例如扬州瘦西湖新建的玉版桥,为一拱形石桥,拱桥两端添加反向曲线组成波形线桥型,线形优美舒畅。拱形桥面腾空隆起,宛若驼峰高耸,玉带飘扬。这座由玉白色的大理石砌成的石桥,与碧水、蓝天、翠柳融为一体,自然和谐,似玉带揽月,给人以恬静悠闲之感。桥栏以雕花石板开始,栏杆都是一式的柱头,似一朵朵倒盖的莲座,顺极陡的桥坡排列高去,直入桥顶云端,显示出连续的韵律感。玉版桥的拱矢特高,这并非单纯追求形式,实为取得通航净空,因为画舫是扬州风景游览常用的特色交通工具,园林桥梁能容画舫通行便成为基本的功能要求之一了。可见,中国园



林在精心设计园桥及其环境时，也是正确处理好艺术与功能的关系的。

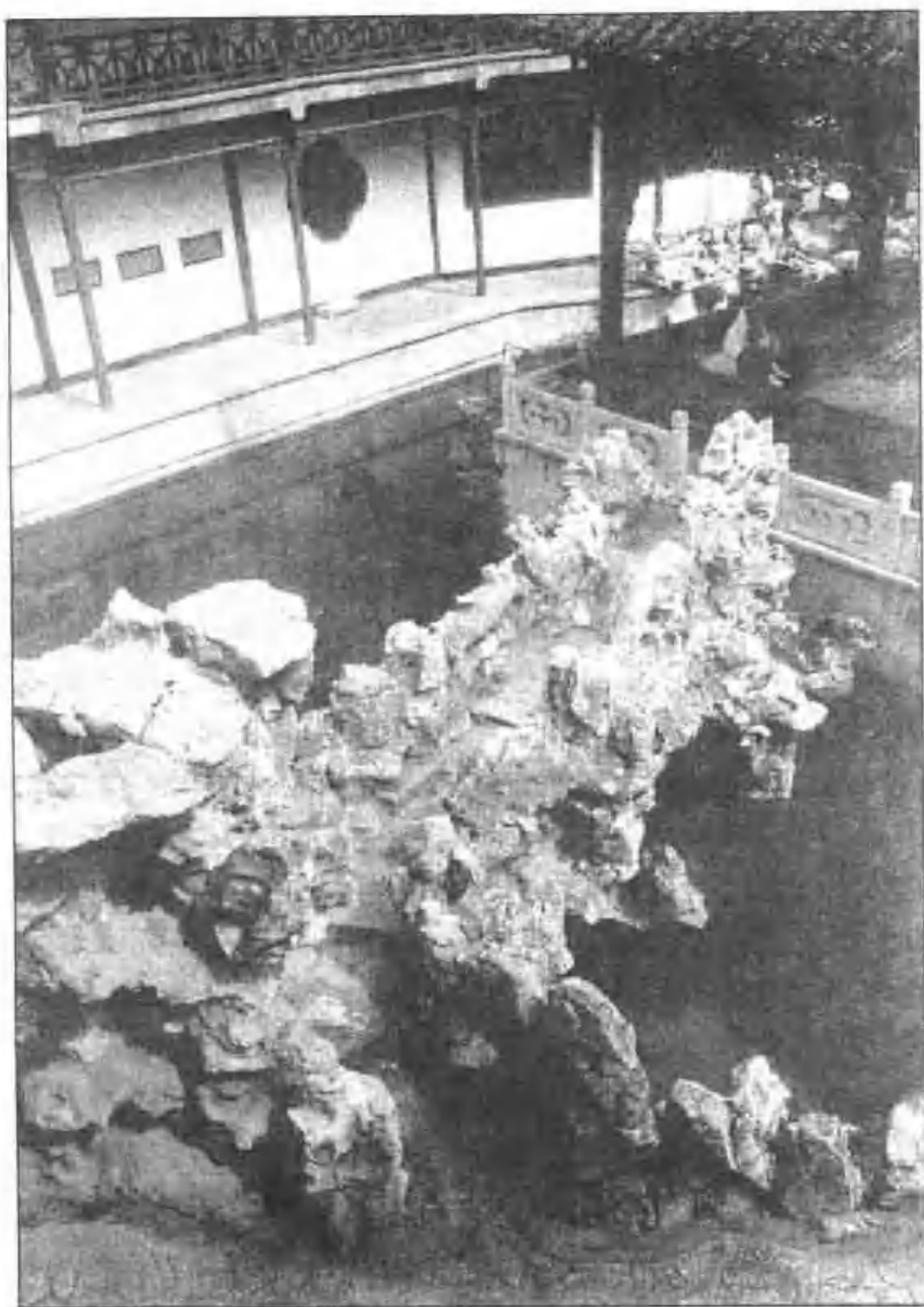
江南园林中，特别是以假山叠石见长。在水面不宽的园子中，常常会以叠石为桥，或在桥上叠石、融园桥艺术与叠石艺术于一炉。如扬州寄啸山庄湖心亭北侧的那座桥，本来水面宽不盈步，便于其上叠石，参差高低，似桥非桥，客观上起了交通水面的桥梁作用。人行其上，别有一番情趣。当然，中国园林还常在浅水中布设块石，微露水面，使人跨步面过，称作汀步或步石。这种古老的渡水设施，质朴自然。

舫

在中国江南水乡，古时有一种画舫，专供游人在水面上荡漾游乐之用。江南修造园林多以水为中心，造园者就创造出一种类似于画舫的园林建筑形象——舫。它像船而不能动，故又名“不系舟”。

舫的下部船体一般用石料建成，上部船舱则用木构。舫的前半部多三面临水，另一头与岸相接。其基本形式与船相仿。人处其上，如置身舟楫之中，颇富情趣。因此，江南园林中多有建造。如苏州拙政园中的“香洲”、怡园的画舫斋、南京瞻园和上海南翔古漪园的旱船、扬州“西园曲水”景点的“画舫”等，都是比较典型的例子。

北方园林中的舫是从南方引来的。著名的如北京颐和园的“清晏舫”，全长30米，上部的舱楼原为木结构，1860年被英法联军烧毁后，重建时改成现在的西洋楼建筑的式样，富丽又豪华。



●叠石为桥



●江南园林中的石舫



园路与铺地

对中国园林来说,由于采用的是自然式布局,因此,园路多讲究含蓄,以山水为中心,因景筑路,疏密适度,而尤为注重自由曲折,以便做到峰回路转,引人入胜。园路随地形和景物而曲折起伏,若隐若现,“路因景出,境因曲深”,造成曲径通幽、柳暗花明的空间效果。

中国园林常用卵石、青砖、青石板、碎石、块石等铺装路面,并常用瓦片来饰边或拼装花纹,而形成了坚固、古朴、自然、具有中国特色的园路风格。同时,它也常用类似的材料和方式来铺装园林地面,组成四方灯锦、海棠芝花、攒六方、八角橄榄景、球门、长八方等多种多样图案精美色彩丰富的地纹,形如织锦,颇为美观,称“花街铺地”。

中国园林在铺装路面和地面时,不仅注意其装饰性,还强

●北京颐和园中的清晏舫



调寓情于景。在面层设计时，有意识地根据不同的主题和环境，采用不同的材料和纹样来加强意境的渲染。如中国园林中传统的各种“宝相”纹样铺地，用荷花图案象征“出淤泥而不染”的高洁品德；用忍冬草纹象征坚忍的情操；用兰花象征素雅清幽，品格高尚；用菊花的傲霜凌雪象征意志坚定等。在中国新园林的建设中，继承了古代铺地设计中讲究韵律感的传统，并辅以简洁、明朗、大方的格调，增添了现代园林的时代气息。

山、水、花、树



叠山理水

中国园林,自古以来即是以山水园的特色而著称于世的。它是在山水创作的基础上,根据园景立意的构思和生活内容的要求,因山就水来布置亭榭堂屋、树木花草,使之互相协调地构成切合自然的生活境域,达到“妙极自然”的艺术境界。如果说山石是中国古典园林中的骨骼,那么水就是中国古典园林中的血液。所谓“水随山转,山因水活”,“溪水因山成曲折,山蹊随地作低平”,虽是画理,也恰切地说明了造园中山与水的相互依赖关系。

假山叠石

西方园林重雕塑,中国园林嗜假山。每当

我们游览中国园林，总会被各式各样的假山石峰所吸引。无论是南园、北园，还是大园、小园，几乎是凡有园林，必有山石。可见假山叠石在中国园林，尤其是古典园林艺术中的地位是十分突出的，从而成为中国园林中最富表现力和最有特点的艺术形象，是中国园林的一大创造。



在中国辽阔的土地上，有众多的名山，这是造园家取之不尽、用之不竭的灵感源泉。中国也是盛产石材的国家，造园家利用不同形式、色彩、纹理、质感的天然石，在园林中塑造成具有峰、岩、壑、洞的风格各异的假山，再加上恰当的植物配置，增添了园林的山野趣味，唤起人们对崇山峻岭的联想，使人们仿佛置身于大自然的群山之中。正因为如此，中国历史上的城市园林又有“城市山林”的别称。这与山水画的“咫尺山林”的理论相仿佛，是艺术地再现美妙的太自然。

既然是艺术地再现，园林艺术中的假山叠石就决非自然的翻版。它不仅师法自然，而且还凝聚着造园家的艺术创造。因此，《园冶》中有“片山有致，寸石生情”之说。园林中的山石除兼备自然山石的形态、纹理、质地外，还有传情的作用。清朝的朱若极有一段论述山水画的话：“山水使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。”（《石涛画语录》）说明了

●园林艺术中的假山叠石



“师法造化”、“搜尽奇峰打草稿”的道理。但是,画家进一步指出了山水画的更深一步的境界,即是“山川与予神遇而迹化也”,可见画家追求的是“神似”,而不仅仅是停留在“形似”的水平上。这虽是画理,但也可表明园林艺术创作中“假山——造园者——真山”之间的关系。造园者往往是借山石来抒发某种情感,表述某种思想。例如,传说为石涛手迹的扬州个园中的“春夏秋冬”四季假山,恰好表达了画论中“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”(《林泉高致·山水训》)的艺境,这不能说是一种偶然的巧合,而是国画和造园这两种共同诞生于华夏土地上的传统艺术的共性。

真山有多种多样的形态,但大体上可以归纳为土山、石山、土石混合山三类。不同的山形代表着不同地域的自然风格。假山的形态与真山相似,都是有上述三种类型。在中国园林创作史上,假山是从垒土为山开始的,后来才发展成叠石为山。至于园林掇山何时用土?何时用石?没有定论。一般来说,大山用土,小山用石。

所以大山用土,是因为叠石有一定局限性,不可能过高过大,因此占地面积愈大,石山愈不相宜;况且园林中的假山,是模仿真山,创造风景,而真山之所以值得模仿,正是由于它具有林泉丘壑之美,能使人身心愉快,如果全部用石叠成,草木不生,即使堆得嵯峨屈曲,终觉有骨无肉,干枯乏味,有何情趣。故此,若庭园面积较大,宜用土堆筑大山。而在小面积范围内,不宜聚土为山,因此,可以叠石为山,以充分发挥堆叠的技巧而使山势变化多端,耐人寻味,这对庭园中点缀小景,最为适宜。



但“大山用土，小山用石”的原则，并非绝对分开，而应灵活运用。有语云：“山以水为血液，以草木为毛发。”因此，有时为了配置植物的需要，也常在石山适当的位置上蓄土。而土山上缀石植树，不光是显现山林野趣的艺术需要，亦兼具防止水土流失的实用功能。

中国现存园林中，纯土山已很少见，纯石山则常见到。石山技巧要求高，若处理得当，更富有表现力。它便于表现峭壁、濠涧、岩洞之类，让人感受到自然界岩石嶙峋的山景。这种石山，常被用来作为主体景象，甚至全园就是一个山景。在这方面，扬州个园的四季假山是一个著名的例子，它以石笋代表春山（绿竹）、湖石假山代表夏山（夏云）、黄石假山代表秋山（黄叶）、雪石假山代表冬山（白雪），别具一格，颇有新意。

苏州环秀山庄亦是山景园的杰作。园以山景为主，水池为



●苏州环秀山庄的假山



辅，因山而成名。此园为清乾隆、嘉庆间叠山名家戈裕良所筑。在苏州湖石假山中此处当推第一，素有“独步江南”、“天然画本”、“尺幅千里”之誉。假山形态逼真，结构精致，分主、次山。一湾池水萦绕山峰之下，使山景增色不少。主山由主峰和卫立在周围的三个次峰构成。雄伟峭拔，有主有从，层次分明。整个山体由东向西奔注，至池边忽然断为悬崖峭壁，气势磅礴，蔚为壮观。山洞穹顶有大小石块钩带联络而成，几乎不露斧痕，自然又坚实。在细部叠无数涡洞和皱纹。一石一峰，交代妥贴，能远看亦耐细赏。此山占地不及半亩，却辟有60余米窈窕曲折、高低盘回的山径，有峭壁、洞壑、涧谷、危道、悬崖、石室等境界，有山重水复、移步换景之妙。次山在园中西北隅，山石嶙峋，与主山相隔一泓水池，互为对景，是渲染真山幽谷气氛之点睛。园中青松如盖，花水扶疏，衬托出山林深邃之意。

山林景象不仅可供观赏，在园林艺术结构方面，假山叠石还可分隔空间，增加景象层次，用以隐蔽园墙，含蓄景深，使景象产生不尽之意；在面积有限的园林中，山石使游览路线立体化——变平面为三度迂回的路线，不但丰富游览程序，翻山越岭，寻谷探幽，增加情趣，并且延长游览路程和游览时间，从而起到拓展艺术时空的作用，丰富了游人的美感。

在中国园林艺术中，还有一种从掇山衍生出来的叠石，原是出于模仿自然景观，但在不断的创作过程中，逐渐地发展为抽象的形式美的经营。中国园林对于奇石的癖好，可以与西方园林中癖好雕塑相媲美。在中国园林中，不仅将单块山石特置孤赏或作为花木、建筑的点缀，也常将几块山石组合在一起，散置于天然山坡和水边林下，甚至用山石代替桌、几、凳、床，

供在园中纳凉之用。一些园林工程，诸如桥梁、驳岸、石级、汀步、墙基、柱础、护坡等，都有用天然山石代替的。可见，中国园林对置石的运用十分普遍。



关于山石的审美，中国园林也有特殊的标准。宋代的山水画家米芾，见一奇丑无比的巨石，欣喜若狂，连忙具衣冠而拜，呼为石兄。这则趣事告诉我们，石峰之美，正在于它的丑。前人在对园林石峰的审美评价时，曾用“透、瘦、绉、漏、清、丑、顽、拙”八个字来概括。且不说“清、丑、顽、拙”是丑的，就是“透、瘦、绉、漏”也是丑的。这岂不是美、丑颠倒吗？

清朝画家郑板桥之语：“一丑字则石之千态万状皆从此出矣！”为我们作了明确的回答。在这里，透，显出玲珑多孔，耳聪目明的意态；瘦，显示棱角分明，不屈不阿的风骨；绉，呈现起伏多变，丰姿绰约的情韵；漏，透露关窍相连，血脉畅通的活力。而其清者，阴柔；顽者，阳壮；丑者，奇突；拙者，浑朴，无不表现出独特的审美意境。表面的丑，就转化为艺术的美了。

例如，杭州花圃掇景园内的“绉云峰”，石峰高2.6米，狭腰处仅0.4米，石身褶皱，“形同云立，纹比波摇”，体态秀润，

●园林中的石桌、石凳及铺地



天趣宛然,堪称假山石中的极品。“玉玲珑”在上海豫园,石高4米许,重5吨多,姿态婀娜,玲珑剔透,其上有72个孔穴,据说有人曾在石下点燃香火,青烟萦绕穿孔,一孔不少,可谓漏、透矣。而苏州留园内的“冠云峰”,一峰就兼备“透、漏、瘦、皱”四大特点,风姿绰约,清秀挺拔,确为园林山石之冠。这些使人百看不厌的江南名峰,它们不仅具有一般的形式美,而且还渗透着人的智慧、技艺和理想。因而,它们的美是一种含蓄而抽象的美。

园林水体

园林中的假山叠石,虽别具情趣,但规模较大的园林如若无水,必然令人深感遗憾。因为观赏假山虽会令人思绪萦回,却是万物寂然。诚然,一池枯水也不能给人以动感。可是一旦山水相映,即使不是瀑布轰鸣,溪流潺潺,但一池碧水,微波荡漾,宛若轻纱飘渺,清风徐来,也令人陶醉。水确实能增添园林中不可或缺的动的美感。因此,不论是中国还是西方,都十分重视园林水景。不过,中、西园林中理水的方法则大异其趣。正是在这一点上,中国园林中的水景也形成了独有的特色。与西方古典园林中



●上海豫园中的“玉玲珑”



采用整形式设计的水景相反，中国园林中的理水方式主要是湖泊池沼、河流溪涧，以及曲水、瀑布、喷泉等自然类型。

对于湖泊、池沼等大型水体来说，大都是因天然水域而略加人工，或依地势“就低凿水”而成。如北京的三海、颐和园的昆明湖、杭州的西湖等，这类水体，面积较大。《园冶》中所谓“纳千顷之汪洋，收四时之烂漫”的情景，只有在帝王宫苑和风景名胜园林的大型水面中才有领略的可能。在这类开阔的水面上，往往可以使用安排岛屿、布置建筑的手法，增进曲折深远的意境，形成一种离心和扩散的格局。这与历史上汉、唐的宫苑形制——设太液池，池中以土石筑蓬莱、方丈、瀛洲诸山，山上置台观殿阁——多少有些相似。以大水面包围建筑物，是中国园林中构成水景开敞空间的常用手法。中国园林中常见的观潮望海的亭台楼阁等临水建筑，深为人们所喜爱，如西湖

●杭州西湖的“三潭印月”



的“平湖秋月”、“三潭印月”，嘉兴、承德的烟雨楼……都以大水面环抱建筑并以水景而得名。在如此大型的水景中，极目远眺，水天一色，上下相连，表现出展伸空间的意趣。加上水面阴晴雨雾的变化，更可激发出观赏者的各种想像。

对于开阔水面的所谓悠悠烟水，理水时常在其周围或借远景，或添背景加以衬托。例如避暑山庄的澄湖有淡淡云山可借；颐和园的昆明湖可近借玉泉山，远借小西山；或像中南海那样就以漠漠平林为背景。

开阔水面的周岸线是很长的，要使湖岸天成，但又不落呆板，同时还要有曲折和点景。湖泊越广，湖岸越能秀若天成。于是在有的地方垒作崖岸，例如颐和园后湖的绮望轩等部分；或有的地方突出水际，礁石罗布并置有亭榭，其情景恰如《园冶》所述：“江干湖畔，深柳疏芦之际，略成小筑，足征大观也。”

园林中的大型水体固然可以产生浩渺的空间情趣，但是中国古典园林，尤其是江南私家园林中，规模本来就不大，水体自然也就不能过大，而只能以水池为主了。这类水池，阔者一至数亩，精巧者一席见方，虽无江湖之浩瀚，却借意“一勺则江湖万里”，可见，“小中见大”、“以少胜多”同样是中国园林中理水的艺术手法。苏州网师园仅 400 平方米的水面，却造成湖水荡漾的效果；无锡寄畅园利用杯水细流创作了“八音涧”，以不大的水量表现湖泊、溪流等，同样可以使“山得水而活”，增添园林生趣。

这种水池的周岸，常筑以廊榭轩阁，驳以参差石块，植以垂柳碧桃，清池倒影，自有妙境。庭园里还常在池中叠山，或就水点石，形成平水汀步，别有情趣。

水有动、静之分。园林静水一平如镜，碧澄明澈，与周围亭



阁廊榭、山石花木等富有节奏感的体形相对比,是园中的一个休止空间。蓝天白云,绿树红花,水面倒影幻若鲛宫,虚幻的空间启人遐想。若水景配以彩色灯光,形成五彩缤纷的水色变化,定会导入神仙幻境。

中国古典园林中以水作动态时,常常模拟瀑布这一自然水型。通常的做法是将山石叠高,山下挖池作潭,水自高处泻下,击石飞溅,俨有飞流千尺之势。狮子林的瀑布,水流注入湖池,使园林空间增添激情。福州鼓山“水流击钟”,引山泉水转动木器击钟,水声钟声交织一起,幽雅传神,带出空间的音乐感。

而溪流泻涧的动水,散出欢快的水声,“声喧乱石中”,当能给人另一种轻松、愉快的感觉。溪涧属线形水景,水面狭长

●江南园林中的水池及自然式驳岸



而曲折。水流因势回绕,不受拘束。大型的风景园林中有天然泉涧时,自成其景。庭园里,一般利用大小水池之间,挖沟成涧,或轻流暗渡,或环绕萦回。如南京瞻园静妙堂西侧的回流溪涧,联络堂前堂后大小两池,前段湖石沿涧砌筑,与堂前叠山壮景联成一气;后段平坡而渡,涧若大若小,就中驾设小石板桥,山石随势置立,葦草沿溪滋生,循涧徐步,涤尽尘俗。溪涧水流那种和谐的声音变化,带给人们欢快的情绪。“滴水传声”,园林中的水声陪衬出幽静的环境,激发人们的联想,增添空间的意境,给人以音乐美的享受。

除了飞瀑、溪涧以外,园林中还常出现泉(以天然泉为多)、潭(临岸之深水型,常位于假山、瀑布之下)、滩等水型。在无水或少水的园中,甚至还常用陶器、盆缸或玻璃水柜等承水作景,灵活点缀庭园,创造象征性的水景。

园林水景还是沟通内外空间、丰富空间层次的直接媒介。在中国园林、尤其是江南园林中,常可见到曲水穿墙、在水上叠石涵洞的水面造景手法,从而唤起人们对水流穿越的动态联想,去追溯那不尽的源头……“山贵有脉,水贵有源;脉源相通,全园生动。”正是理水之法以及中国园林水石交融的生动写照。



莳花艺树

“不到园林，怎知春色如许？”（《牡丹亭·惊梦》）然而，园林中的春在哪里？色又在哪里呢？叶绍翁有一句诗：“春色满园关不住，一枝红杏出墙来。”可见，春在枝头，色在花里。中国园林，正是在认识到花草树木可以带来满园春色的重要性后，才精心地莳花艺树，“因其质之高下，随其花之时候，配其色之深浅，多方巧搭”（《花镜》），以补园林之不足，使四时有不谢之花，不愧为名园二字。可以说，中国园林特色的形成，中国园林艺术的出名，在很大程度上是有赖于那众多的名花古木，以及花木配置的匠心独运的。

中国古典园林，特别是江南第宅园林，虽



然花木的比重不大，却是构成园林景象的必不可少的要素。中国古典园林艺术的植物配置，主要是从景象艺术构成出发，既讲究“景因境异”，也考虑到各种花木具有不同的生物学特性，配置时做到各得其所，布置有方。关于这一点，《秘传花镜》一书中早有典型性总结。书中“种植位置法”一节写道：

……如园中地广，多植果木松篁；地隘，只宜花草药苗。设若左有茂林，右必留旷野以疏之；前有芳塘，后须筑台榭以实之。外有曲径，内当垒奇石以邃之。花之喜阳者，引东旭而纳西晖；花之喜阴者，植北圃而领南薰。其中色、相配合之巧，又不可不论也。

甚至还对各种花木最宜种植的位置都作了一些规定。例如：

牡丹、芍药之姿艳，宜玉砌雕台，佐以嶙峋怪石，修篁远映。

梅花、蜡瓣之标清，宜疏篱竹坞，曲栏暖阁，红白间植，古干横施。

水仙、瓠兰之品逸，宜瓷斗绮石，置之卧室幽窗，可以朝夕领其芳馥。

桃花天冶，宜别墅山隈，小桥溪畔，横参翠柳，斜映明霞。

杏花繁灼，宜屋角墙头，疏林广榭。

梨之韵，李之洁，宜闲庭旷圃，朝晖夕蔼；或泛醇醪，供清茗以延佳客。

榴之红，葵之灿，宜粉墙绿窗；夜月晓风，时闻异香，拂麈尾以消长夏。

荷之肤妍，宜水阁南轩，使薰风送麝，晓露擎珠。



菊之操介，宜茅舍清斋，使带露餐英，临流泛蕊。

海棠韵娇，宜雕墙峻宇，障以碧纱，烧以银烛，或凭栏，或欹枕其中。

木樨香胜，宜崇台广厦，挹以凉飏，坐以皓魄，或手谈，或啸咏其下。

紫荆荣而久，宜竹篱花坞。

芙蓉丽而闲，宜寒江秋沼。

松柏骨苍，宜峭壁奇峰。

藤萝掩映，梧竹致清，宜深院孤亭，好鸟间关。

芦花舒雪，枫叶飘丹，宜重楼远眺。

棣棠丛金，蔷薇障锦，宜云屏高架。

中国园林正是这样从景象整体出发，根据不同花木种类的特殊性，来考虑花木景观的创造的。

中国园林中的花木配置，根据场合、具体情况而不同，十分讲究处理好与山水、建筑两大造园要素之间的关系。

山有土、石之别，花木配置亦有区别。土山的效果，除自然缀石外，主要是由植物的配置而衬托出山林气氛的。尤其是可以远观的山，其峰峦气势实际上是由树木助成。因此，花木配置是山势、尤其是土山形势的重要补充手段。土山山麓的种植，乔、灌木比例较小，即以地被植物为主，适当配以小乔木，目的在于遮挡平视观赏线，着重表现隆起的山势，用植物衬托点石、盘道，不使看到山岗全体，造成幽深莫测的婉转山径。山腰则可增加高大乔木的比例。山顶多植乔木，适当搭配灌木，目的在于平视可见层层树干，增加山林景深；仰视则枝桠相交，浓荫蔽日；俯视则石骨嶙峋，虬根盘礴，四周树冠低临脚下（多由灌木作成），这便衬托出山巅岭上林莽之间的景象效



果。土山本身一般不作主要观赏对象，而以山林空间经营为重。为突出季相，山林植被以落叶树木为主，当然也必须间以常绿树种，以免冬景萧条。

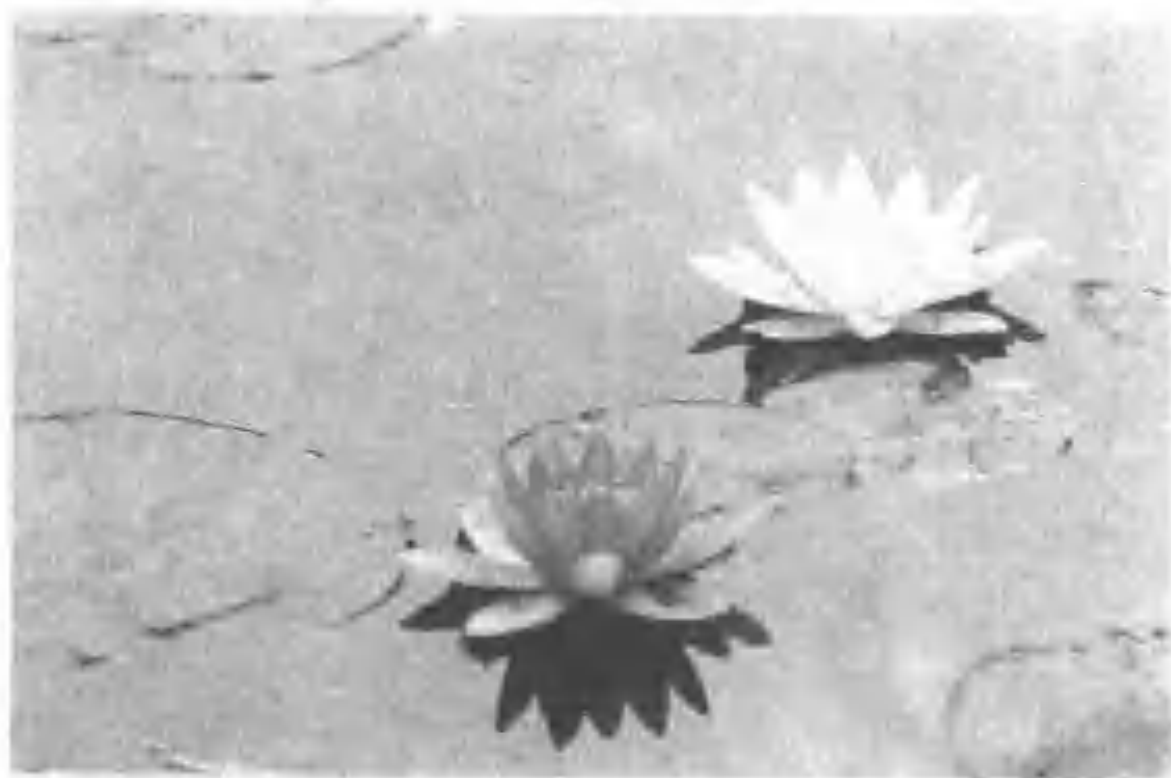
石山少土，怪石嶙峋，花木种植亦少。而重在表现叠石之美。一般掇石为山之时，都在适当之处留有花台，用以点缀竹木花草。一般要求“山大于木”。峭壁悬崖，峰峦之间，模仿自然点缀屈曲斜倚之树木，披垂纤细虬枝之藤萝，则具深山幽谷之意境。体量稍小，表现抽象形式美的叠石或独立石峰，也常缀以植物，但多是攀援花木。即如《园冶》所说：“蔷薇未架，不妨凭石。”这对于花木来说，叠石起到花架的作用；对于叠石来说，植物点缀青绿朱紫，增添生气，还可遮挡叠石不足之处，而起到藏拙和补足气势的作用。例如扬州瘦西湖公园、个园等

■用爬山虎装饰成“有生命的假山”

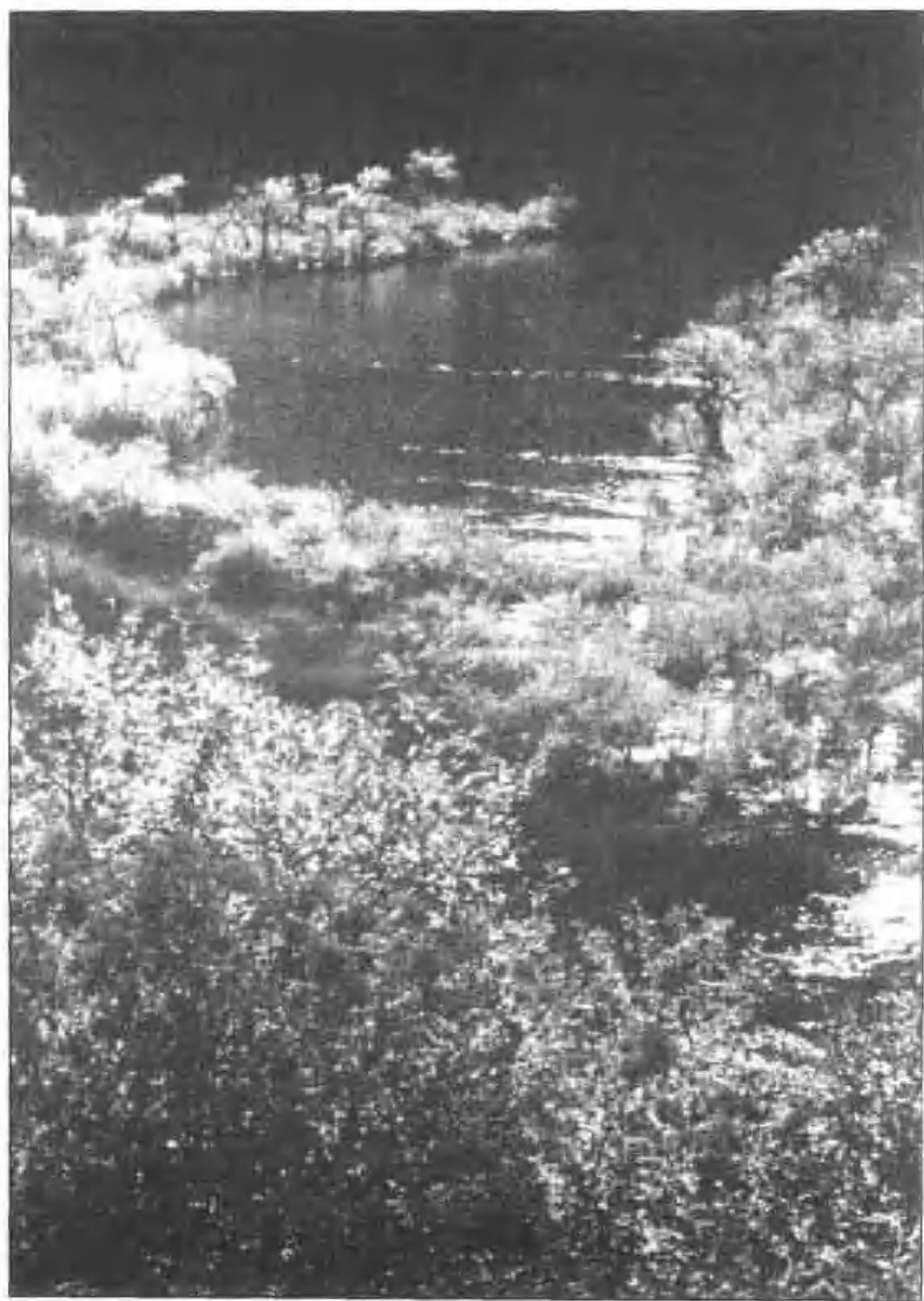


处，常在独立石峰上攀援紫藤，似亭亭华盖。阴湿的自然石阶及叠石、盘根等处，为模拟苍古有时亦置以苔藓地衣，所表现出来的自然野趣，标志着中国园林植物配置艺术已穷极天然之妙。

在中国园林中，水面的植物配置以保持必要的湖光天色，倒影蛟宫的景象观赏为原则。在不妨碍美丽倒影的水面上，常配



- 上——用紫藤饰顶，更添立峰之美。
- 下——睡莲，中国古典园林中最常用的水生花卉之一。



●湖池蕩漾，极富天然野趣的植物水景。



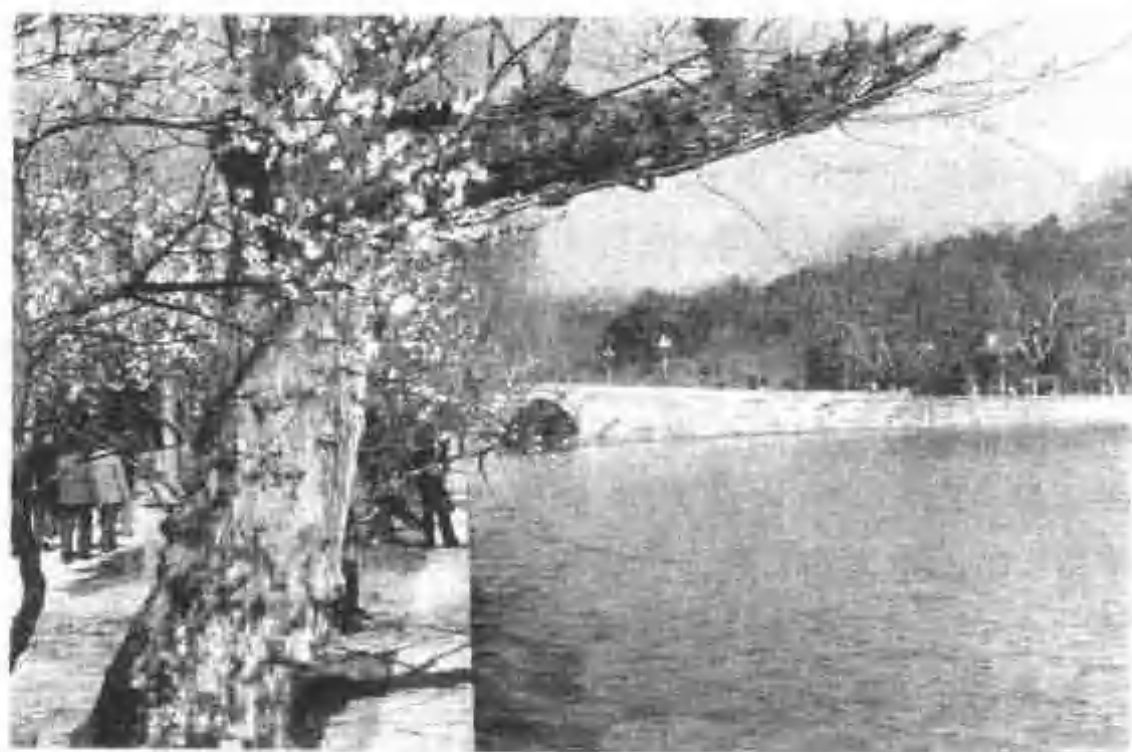
置以花取胜的水生植物,要求团散不一,配色协调。中国园林水景最常见的花卉是荷花和睡莲。荷花因其“出淤泥而不染”的崇高品格,而成为中国十大名花中惟一的水生花卉,同时荷花也是佛教的象征,因此,各佛教胜地的放生池中均种植荷花或睡莲。为了控制荷花,使其不在水面上肆意蔓延,常将它种植在水底的缸或水泥池中,这样便可使水面上的荷叶尽随人意,铺盖疏密得当。

园林里较大的湖池溪湾,可随形布置水生植物,如蒲草、芦苇等,高低参差,自成野趣。渊潭之处,关键在于竹木浓荫的笼罩;而瀑布岩崖,则宜配植松、枫、藤蔓之类,宛若山崖植被。水中藻类的配置,是取得幽深静谧的有力手段,且常可结合蓄养鱼类,兼收综合功效。

中国园林对水体池岸的植物配置也很讲究,通常选用垂柳、桃花、垂枝梅,以及金钟花、迎春等一些花枝拱垂的种类,柔条拂波,花影照水,颇使人心动。特别是在有较大水体的江南园林中,临水植柳,夹以碧桃,形成“桃红柳绿”的佳景,是中国江南园林花木布置的一大特色。

在中国园林中,花木配置与建筑经营同样是协调统一的。植物是融汇自然空间与建筑空间最为灵活、生动的手段。园林创作通过花木与建筑两者空间、体形的组合,调和建筑与其所在的山水环境——在建筑空间及山水空间普遍配置花草树木,从而把整个园林景象统一在花红柳绿的植物空间当中,使人工与自然在共同的主题思想下得到和谐。

在江南园林中,建筑的比重较大,花木配置起烘托、陪衬作用。花木种类的选择应与建筑风格相协调。中国古建筑十之八九的屋角起翘,外观庄严,平面又多均衡对称,因此宜用高



- 上——碧桃伴古柳
- 下——庭园花木布置



大乔木,而水阁、游廊则配以榆、柳、芭蕉等。在色彩方面,北方蓝天白云的日子多,古建筑黄瓦红墙,多用松柏及白皮松,对比性很强;酌量用些槐、榆,也觉高直雄伟,翠盖满院。南方枫树到深秋变色,衬在灰色屋面与粉墙晴空下,颜色很是醒目。庭园栽植,一般选用桂花、玉兰、茶花、丁香、紫薇等花树,花时满院清香;或间植中国梧桐与盘槐,亦觉青葱可爱。在绿阴丛中,住宅与树木融成一片,仿佛成了自然的产物。人生活这样的环境里,也就与自然浑然一体了。

中国园林中的花木,贵精不在多。音乐重旋律,书画重笔意,花木重姿态。重视花木的姿态,是中华民族在花木审美上的一大特色。梅“以曲为美,直则无姿;以欹为美,正则无景;以疏为美,密则无态”,讲究“疏影横斜”。“轻盈袅袅占年华,舞榭妆台处处遮”,微风拂来,垂柳依依。线条的艺术是中华民族诸艺术之源。树木本身就是自然的线条,或柔和或刚拙,有如曲干虬枝之类。枝条横施、疏斜、潇洒有致的花木品种,从动的线条中可以体会到中国画和传统诗文意到笔不到之感,含蓄而求之余味,正合中华民族重视线条的审美意向。

诚然,中国古典园林不单是一种视觉艺术,而且还涉及到听觉、嗅觉等感官。此外,春夏秋冬等时令变化,雨雪阴晴等气候变化,都会改变空间的意境并深深地影响到人的感受,而这些因素往往又都是借花木为媒介而间接地发挥作用的。

风雨本无声,只是风吹他物、雨击地面才产生声响。园林中利用植物与风、雨的巧妙配合,就更能生动地表现风雨的声响魅力。例如苏州拙政园的“留听阁”,可领略李商隐“留得残荷听雨声”的情境,也体现了荷叶的“听雨”功能。“听雨轩”取



“雨打芭蕉淅沥沥”之意，亦是借雨打芭蕉而产生的声响效果来渲染雨景气氛的。借风声亦能产生某种意境，例如承德避暑山庄的“万壑松风”建筑群，就是借风掠松林而发出的涛声得名的。扶疏万竿，引风弹琴——竹林的妙用，也在于听风。移竹当窗，又可借听潇湘夜雨。借植物表现风声、雨声，已成为中国古典园林艺术中的典型设计了。

“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。”宋朝诗人林和靖的这一千古绝唱，不仅说明中国园林注重花木姿态美，花香也是它的动人之处。“雪叶翻江万树霜，玉莲开蕊暖泉香”（杜牧诗）；“高处望潇湘，花时万井香”（元稹诗）；“涧花入井水味香，山月当人松影直”（温庭筠诗）；“溪深树密无人处，唯有幽花渡水香”（王安石诗）。在诗人笔下，花木不只是以香“袭人”，尚能以香“袭水”，形成“泉香”、“水香”。“穿花复绕水，一山闻杏香”，无疑是一种精神享受。因此，中国园林从来就利用花香造景，增添游兴。例如，苏州留园的“闻木樨香”景点，因其遍植“一秋三度送天香”的桂花（苏州人称桂花为木樨），开花时节香气袭人，意境优雅。拙政园中的“香远益清”（远香堂）景点，每当夏日来临，微风轻拂，吹来阵阵荷香，清香满堂。中国有赏月的习惯，月夜游园，自然以香为胜。苏州狮子林有座“暗香疏影楼”，便是赏月闻香的好去处。

正是利用花木的丽姿美态，中国的造园者们创造出独特的意境。以运用十分广泛的竹为例，植于园中，则“日出有清荫，月照有清影，风来有清声，雨来有清韵，露凝有清光，雪停有清趣”，突出了“清”的美感，很是高雅。竹的这种清趣，竹的这种高雅，正是中国文人山水园美的象征。

中国园林虽然利用花木的姿态、花木的香味等创造了许



多迷人的景观,然而,它更追求花木的风韵和精神。

自古以来,在千姿百态的花本身上,人们赋予了各种情感。“梅,剪雪裁冰,一身傲骨;兰,空谷幽香,孤芳自赏;竹,筛风弄月,潇洒一生;菊,凌霜自得,不趋炎热。合而观之,有一共同点,都是清华其外,淡泊其中,不作媚世之态”(梁实秋《四君子》)。于是,梅、兰、竹、菊以“四君子”入画。在冰天雪地的严冬,自然界里许多生物销声匿迹,惟有松、竹、梅傲霜迎雪,屹然挺立,因此古人称之为“岁寒三友”,推崇其顽强的性格和斗争精神。“四君子”、“岁寒三友”,不光是中国绘画的常用题材,在中国园林艺术中,亦形成了传统的搭配方式。此外,如在前庭栽种玉兰、海棠、牡丹、桂花,寓意“玉堂富贵”;还有荷花的“出淤泥而不染”,水仙冰肌玉骨,牡丹国色天香,丹桂飘香月窟,芙蓉冷艳寒江,红豆相思,紫薇和睦,石榴多子多福等等,

●竹园小景



均寄寓着人们的情感和理想。这些染有浓重的民族审美色彩的花木形象,丰富并加深了中国园林艺术的审美层次,使园林花木景观进入了诗与画的境界,大大增强了它的艺术魅力。

中国园林的花木配置,与诗、画,特别是中国画的关系十分密切。不仅在选择品种时大有讲究,十分注重花木的“品格”,要能够入画入园,而且,在花木构图时,也遵循国画原理。

中国园林的花木配置艺术主张疏密有致,高下有别。正如五代画家荆浩所说:“山头不得重犯,树头切莫两齐。”明朝龚贤说:“二株一丛,必一俯一仰,一欹一直,一向左,一向右。”“四株一丛,三株相邻,一株稍离。”等等。这些是绘画手法,也是配置花木时常用的技巧。石罅间种几棵小草,陡壁上悬万垂藤,起到的是同山水画点苔一样的妙用。

中国园林中花木的种植方式,一般有孤植、丛栽、群林、带



●扬州个园有“竹类的园”之称。



●曾被诗人郭沫若尊为国树的银杏,为中国园林带来了金色之秋。



植、花池、草地、漫生等方法,且在园林空间里多以数种配置方法相组合,使景观丰富而自然。但大多不成行列,而作自然式栽植。这里的所谓自然式,不是逼真模仿天然,而是写意式的,如有时三五株丛栽的花木,即是一个充满生机的树林。具有铺装的地面,常留有各种植畦,花台更是普遍,其上缀以山石,配置花木。

最有特色的是“画题式”配置。往往在白色的粉墙跟前,栽一二花木,置数块山石,构成一幅以粉墙为“纸”、树石为“绘”的立体图画。花木配置亦常与门、窗、花墙相结合,构成植物框景;所谓“移竹当窗”、“夜雨芭蕉”等,均是传统的花木窗景和框景。

在园林风景的创造中,虽然中国江南古典园林以建筑为主要特色,但花木也并不是总唱配角,也常构成一园一景的欣赏主题:无锡梅园以赏梅为主,广州兰圃以兰香为胜,而扬州的个园曾被称为“竹类的园”(Bamboo Garden)。无锡的杜鹃园,则从设计到造园,自始至终均是以杜鹃为中心内容的。以花木为主题,或是借花木而间接地抒发某种意境和情趣的景点,在中国园林中更是不胜枚举:大观园中的“梨香院”,颐和园中的“玉兰堂”,圆明园中的“杏花春馆”,避暑山庄中的“万壑松风”、“青枫绿屿”、“梨花伴月”、“曲水荷香”等,都是因花木而生色。在江南园林中,如拙政园的枇杷园、远香堂、海棠春坞、留听阁、听雨轩,扬州瘦西湖的长堤春柳、桃花坞、桂花厅,杭州西湖的“苏堤春晓”、“柳浪闻莺”……其命名及意境也都是与花木有关的。

“有四时不谢之花”,这是中国园林花木配置的基本要求。因为描写大自然的景象,要求它同大自然具有一样的四季



变化。表现季相的更替,正是植物所特有的作用。江南有四时不谢之花,它们分别显示着不同的时节。树木更是季相鲜明。花果树木春华秋实,仲夏则绿叶成荫子满枝头,季相更替不已。一般落叶树的形、色,也随季节而变化:春发嫩绿,夏被浓荫,秋叶胜似春花,冬季则有枯木寒林的画意。由花木的开谢与时令的变化所形成的丰富的园林景观,是其他造园材料所望尘莫及的。在这方面,苏州拙政园也颇为成功:一处小院种几株海棠,遂成“海棠春坞”;池中筑亭,环植荷花,构成的是“荷风四面”的画意;绕亭栽桔,亭名“待霜”,为深秋登临的佳处;环亭植梅,宜冬日踏雪,故称“雪香云蔚”。

中国园林讲求风格。花木受气候地带性影响明显,尤可表现造园的地方特色。北京的槐树和菊花,广州的木棉和凤凰木,扬州的垂柳和琼花,杭州的香樟和桂花,南京的雪松与梅花,武汉的荷花与梅花,成都的芙蓉和银杏,洛阳的牡丹和芍药……这些饶有地方特色的名花嘉树,构成了别具一格的园林景观,这该是有口皆碑的吧。

至于古藤老树或珍贵花木更具独特的造园价值,是中国园林中的“活的历史文物”,它作为名胜古迹,本身即可构成独立观赏的对象。因此,造园时常在一个适当的环境里,以台、座、栏、篱为衬托,作相对独立的陈设式布置。例如,扬州大明寺内平远楼前的琼花古树,相传为清朝乾隆年间所植,旁边缀以树名石刻,树石相映,更添情趣。苏州光福司徒庙4株形态奇异的千年古柏,古人因其形面分别给它们题名“清、奇、古、怪”。昆山亭林公园内的元末并蒂古莲,为天竺名种,千办莲之珍品,双萼并蒂,稀世罕见。此外,杭州超山的一唐一宋两株老梅,山东曲阜孔庙大成殿前的一株相传为孔子手植的桧柏(现



存者为清雍正十年,即 1732 年所萌新条)。扬州古木兰院的千年古银杏,以及苏州拙政园的明代文徵明手植紫藤等,均具有特殊的景观效果。

“雕栋飞楹构易,荫槐挺玉成难”(《园冶》)。卓越的造园艺术家,在景象规划设计时,是把多年树木作为既定条件来考虑的。如果建筑布局与其发生位置上的矛盾,即如古人所说:“多年树木,碍筑檐垣”,那么,“让一步可以立根,斫数桠不妨封顶”,不妨把建筑物定位退让一步,以便保留树木,若与建筑物定位关系不大,则不妨修去分枝,并不影响树冠的发育。即使枯干朽木,也不轻易挖去,而是采用特殊的手法,如缠以紫藤、凌霄,点缀花草山石,便可“枯木逢春”,蔚然成景。

值得一提的是,中国古代的私家园林,同时也是一个生活



●古树“清、奇、古、怪”。



起居的空间,要求它有供应饮食的职能。因此,造园时除根据景象需要蒔花艺树外,还精心选择一些既可观赏,又能食其花果的嘉树,如白玉兰(食其肥厚、洁白、清香的花瓣)、玫瑰花(食其芳香的花朵)、桂花(花朵是家庭甜食的上好香料)等食用花木,以及梨、桃、枇杷、葡萄、柑橘、柿子、石榴、枣等果树,将它们栽植在庭园中。追慕田园生活的园主,面对甜美的花果,自然要享受应时采摘、品尝美果嘉实的天伦之乐,进而采用一些植物的根、茎、叶、花、果制作各式园居点心和饮料,诸如各种果脯、果酱、果汁、果酒以及玉兰片、藤萝饼、桂花糕、莲子羹、橘子露、酸梅汤、菊花饮、秋梨膏、藕粉、柿饼等。《花镜》“花园自供”所列“百花酿”——采集园林植物自酿的果酒、药酒等,就有28种之多。“市酝村醪,岂宜名胜?况园中自有芳香,皆堪采酿;既具百般美曲,何难一浼杜康”(《花镜》)。于此可见,采摘、品尝时鲜美果,是园居生活的一种乐趣;酿制花果食品,是又一番具有田园风土情趣的活动。这都是有益于身心

●枯木逢春



健康的。中国古典园林中的“花园自供”现象，与当今欧、美一些发达国家提倡的“自给性园艺”(self-sufficiency)，不正好是古今中西园林艺术相互映照、异途同归的一个佳例吗？

●秀色可餐



园林艺术的精髓

假若在一个春和景明、微风拂面的良辰，泛舟瘦西湖上，这里的春花、流水、绿柳、蓝天，或波光倒影、小草芦花，难道不使你为之心动？假若在一个皓月千里、蝉鸣蛙叫的秋夜，畅饮桂花厅前，这里的丹桂、明月、花影、美酒，或月夜箫声、寒宫歌舞，怎能不使你为之迷醉？中国园林中的这些良辰美景，为什么这样使你赏心悦目、心驰神往？

答案只有一个，这就是中国园林艺术所特有的情深意远的奇妙境界——园林意境（poetic imagery of garden）使然。它只缘有了意境，才更耐人寻味，引兴成趣和流连忘返。因此，千百年来，意境一直是中国园林艺术设计



的名师巨匠们所追求的核心，也是使中国园林具有世界影响的内在魅力。它是中国园林艺术的精髓。

诗画开拓园林意境

谈中国园林的意境，不能不谈诗画。这不仅是因为中国园林历来与诗画有着密切的关系，还因为意境首先就是中国古典诗画的美学范畴。

清钱泳在《履园丛话》中说：“造园如作诗文，必使曲折有法，前后呼应，最忌堆砌，最忌错杂，方称佳构。”一言道破，造园与作诗文无异，从诗文中可悟造园之法，而园林又能兴游以成诗文。因此，陈从周先生认为研究中国园林，应先从中国诗文入手。这虽是一家之言，却道出了园林与诗文的关系。

诗文在园林艺术中的作用，首先表现在它直接参与园林景象的构成。中国园林内的匾额楹联（inscribed tablet in garden），并不是一种无足轻重的装饰，而同花木竹石一样，是组成园景的重要材料。它们能造成古朴、典雅的气氛，可以丰富景观，唤起联想，增加诗情画意，并起着烘托园景主题的作用。如果没有诗文，一切题额就根本无法依存，更谈不上对园林景象有画龙点睛之妙了。关于这一点，清初多才多艺的伟大作家曹雪芹，在其不朽的名著《红楼梦》中，借贾政之口发表了这样的见解：“（大观园）……若大景致，若干亭榭，无字标题，任是花柳山水，也断不能生色。”足见标题是园景中不可缺少的成份。从这一点上说，中国古典园林均是“标题园”（subject garden）。园林的命名，即园林艺术作品的标题，或记事，或写景，或言志，或抒情，分别如“留园”、“烟雨楼”、“拙政园”、“怡园”等等，突出了园林的主题思想及主旨情趣。



诗文不仅用于突出全园主题，也常被用作园内各景点的点题和情景的抒发。如“长留天地间”（苏州留园）、“可自怡斋”（苏州怡园）、“志清意远”（苏州拙政园）、“长堤春柳”（扬州瘦西湖）、“法净晚钟”（扬州大明寺）等，不胜枚举。题咏亦是如此，不过更多的是寓情于景，情景交融就是了。这些借自然景象而抒怀的题咏，主要以对联的形式结合在建筑上。如扬州瘦西湖“长堤春柳”亭的楹联是“佳气溢芳甸，宿云澹野川”，“月观”的对联是“月来满地水，云起一天山”，“钓鱼台”的对联是“浩歌向兰渚，把钓待秋风”，“平山堂”的对联则是“过江诸山到此堂下，太守之宴与众宾欢”等等。园林中的楹联，或蕴哲理发人深思，或抒情怀令人神怡，或切主题启人心智，成为园林艺术不可或缺的组成部分，是中国园林艺术的传统特色之一。岳阳楼何绍基的 102 字长联，昆明大观楼的 180 字长联，状景、写情、词藻、对仗、书法、境界等都值得称道，本身就是一件艺术品。

中国园林名曰“文人园”，是一门饶有书卷气的艺术。诗文在增添“书卷气”上面起了直接的作用，从而使园林的格调更为高雅。特别是园林中的题记，如果出自历代名流之手，就更能增添园林艺术的光彩。一座园林如果没有诗文的补缀，便觉其俗，即缺乏文化的素养。中国古典园林中，园主文化水平的高低，直接影响园林的优劣，因而有“造园看主人”之说。《履园丛话》中即记载了有关的实例：“吾乡有浣香园者，在嘯傲泾。江阴李氏世居。康熙末年，布衣李芥轩先生所构。仅有堂三楹，曰‘恕堂’。堂下惟植桂树两三株而已，其前小室，即芥轩也。沈归愚尚书未第时，尝与吴门韩补瓢、李客山辈，往来赋诗于此，有浣香园唱和集，乃知园亭不在宽广，不在华丽，总视主人以

传。”

诗文在园林艺术中的主导作用，还在于促使景象升华到精神的高度，亦即对园林意境的开拓。园中景象，只缘有了诗文题名、题咏的启示，才引导游者联想，使情思油然而生，产生“象外之象”、“景外之景”、“弦外之音”。苏州拙政园的湖山上植有梅树，只缘其中建筑题名“雪香云蔚”，才使人顿觉踏雪寻梅的诗意。这里的对联摘前人诗句“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”，也开拓了山林野趣的意境，加上文字是出于明代江南才子文徵明的手笔，更增添了景观的文采风流。再如前述的平山堂的对联，不仅是“平山堂”景致和欧阳修在此宴饮史实的真实写照，也隐喻了主人蔑视朝廷、仕途挫折、逍遥取乐的士大夫思想，使园林景象和思想内容得到了高度融合，产生了深远的意境。



●平山堂的匾额及楹联





在中国艺术论上,历来就有“诗画同源”之说。中国园林追求诗的意蕴,不可能不讲求画的境界。

中国绘画有边款、题记,画面上不但注明标题、作者和创作时间,而且常常注明创作此画的旨趣、感想或缘由之类,并加盖印章,写在画上的文字和加盖的各式印章,不但在画面形式上形成了一个统一构图的整体,而且在内容上也是和绘画融为一体的。其形式服从画面整体的需要,其内容即是绘画的内容,两者的紧密协作,共同构成了“诗情画意”。

中国画在魏晋时即进入了“畅神”的审美阶段,出现了自然山水画,其宗旨是师法自然而不模仿自然,重在写意。山水画上的景物不同于真山实水,它已是通过画家审美眼光观察所及的产物,寄寓了画家的思想感情,往往以有限笔墨写无限意境,给人联想,使人回味。而绘画乃造园之母,许多古典园林,都是直接由画家设计和参与建造的,如扬州以前的片石山房和万石园,相传为画家石涛所堆叠。明代画家文徵明是苏州拙政园主人王献臣的密友和座上宾。明代江苏最著名的两位造园家、造园理论家计成和文震亨,也都是画家。在这种情形下,造园之理自然颇通绘画之理,其运动的、无灭点的透视,无限的、流动的空间,决定了中国古典造园方式是以有限空间、有限景物创造无限意境,即所谓“小中见大”、“咫尺山林”云云。

由此可见,园林意境虽然不能等同于诗画的意境,但谈论园林意境,怎能不述及诗画的意境呢?

神与物游,思与境谐

由于中国园林追求的是意境美,因此其时空观必然与之相对应,具有独特的时空意识。



众所周知,道家的自然观对中国古代文学的发展,对古代艺术民族特色的形成,是极为重要的。郭沫若说:“秦汉以来的一部中国文学史差不多是在他(指庄子)的影响下发生的”(《郭沫若文集》)。闻一多先生说:“中国文艺出于道家。”王国维说:“古今之大文学,无不以自然胜。”以老、庄为代表的道家哲学,主张酷爱自然,提倡自然之美、朴素之美,强调自然、自由、自我的思想,反对一切清规戒律,要在自然的无限空间中使心灵得到抒发和满足。表现在艺术中则是“神与物游,思与境谐”的审美意识。《庄子·秋水》中说:“夫物,量无穷,时无止,分无常。”认为时空是大而无穷,变化不止的。佛教哲学也强调虚空的、幻境般的审美意识。这种时空观念强烈地影响着中国的艺术观。古代的诗画在处理时空时,就是和这种哲学的时空观一脉相承的。诗歌要充分想像,所以就要超越时空的限制。如刘勰《文心雕龙·神思》所说的:“文之思也,其神远矣,故寂然凝思,思接千载,悄然动容,视通万里。”中国画,不是站在固定的角度,集中于一个透视焦点,而是从全体着眼来看部分,从流动的角度来展望上下四方。从创造意境的需要出发,在时空描写中注入主观的情感,构成既有舞蹈的节奏感,又有音乐的旋律美的意境,达到如严羽在《沧浪诗话》中所说的“如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷”。

中国园林在处理时空的问题上,与诗画有相通之处。由于园景和诗境、画境一样,在美学上共同追求“境生于象外”的艺术境界,因而三者都具有以有限空间描写无限空间的艺术创作原理。中国园林艺术,尤其是江南私家园林艺术是在有限的空间里,以现实自然界的砂、石、水、土、植物、动物等为材料,



创造出幻觉无穷的自然风景的艺术景象。它在“城市山林，壶中天地，人世之外别开幻境”中“仰观宇宙之大，俯察品类之盛”，使人们在有限的园林中领略无限的空间，从而窥见整个宇宙、历史和人生的奥秘。它充分发挥了中国空间观念中关于对立面之间的对待性、变易性和无限性，并通过有与无、实与虚、形与神、屏与借、对与隔、动与静、大与小、高与低、曲与直等园林空间的组织，创造出无限的艺术意境。使得“修竹数竿，石笋数尺”而“风中雨中有声，日中月中有影，诗中酒中有情，闲中闷中有伴”。从观赏落霞孤鹜、秋水长天而进入“天高地迥，觉宇宙之无穷；兴尽悲来，识盈虚之有数”的幻境；从“衔远山，吞长江，浩浩汤汤，横无际涯”的意境中升华为“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的崇高人生观。这就是中国传统艺术所追求的最高境界：从有限到无限，再由无限而归之于有限，达到自我感情、思绪、意趣的抒发。

园林艺术的再现性与表现性

文艺论上历来就有中国艺术重表现的说法，表现情感组成了中华民族艺术美学的中心，而创造意境以及对意境艺术美的欣赏，则铸成了中华民族的特殊的审美心理结构。

无论是王维的“明月松间照，清泉石上流”，马致远的“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家……”，还是范宽的《秋山行旅图》，徐渭的《青藤书屋图》，无不创造出一片片令人神往的美妙境界。一首五绝，一曲小令，就是一片崭新天地；几道溪水，数株松竹就是一个独立的小宇宙。中国园林艺术尽管与诗画的表现手段、塑造形象（园林景象）上有很大的区别，但他们追求的都不是自然的再现，而是带有诗情画意的艺术境界。中国园林



对艺术意境的刻意追求，决定了它的艺术创造是重表现。但是，由于艺术是人对他在生活实践创造中所取得的自由的感情直观，艺术的对象是人类生活中一切显示了人的自由的感性具体存在，这就从根本上规定了艺术对现实的反映不能离开再现。可以说，艺术永远离不开对现实的再现。而且，园林艺术由于借助于山水、草木等自然物来进行艺术创造活动（造园），与音乐和建筑艺术相比，更便于再现、模仿外在事物，尤其是自然山水，因此，其再现性要比音乐、建筑、甚至是抒情诗、舞蹈等艺术门类强得多。当然，园林艺术的再现与表现的比例成分，在不同民族、不同历史时期的造园活动中是有差异的，比如中国古典园林艺术的表现性就比西方古典造园艺术和中国现代园林艺术的要强一些。但无论何种园林艺术，都是表现与再现的辩证统一。它们的辩证关系在中国古典园林艺术上得到了显明的体现。

园林艺术的再现性

园林艺术直接模仿大自然中的美妙景色，使自然风景在园林空间里得到再现。我们可以将园林看作是大自然的缩影或片断。但需要指出的是，园林虽

园林艺术直接模仿大自然中的美妙景色，使自然风景在园林空间里得到再现。我们可以将园林看作是大自然的缩影或片断。但需要指出的是，园林虽



●曹雪芹精心“设计”的大观园



然模仿自然,却并不是照搬照抄,不是自然风景的投影。园林中的艺术再现是具有双重意义的再现,它一方面模仿自然,属于模仿品;另一方面,由于这种模仿是由自然物质来实现的,具有原物的所有特性,所以人们往往是将它看成是原物,成为大自然风景的一个组成部分。我们所以对模仿品感兴趣,是因为我们对原物感兴趣,如果我们拥有原物,就不再想到它的模仿物。我们喜欢大自然中的美妙景色,所以对园林产生兴趣,又由于园林景色具有自然性质,所以人们更希望直接进入园林去欣赏园景,而不是通过照片、绘画或电影来欣赏它。曹雪芹借刘姥姥之口说出了这一道理:“今儿进这园里一瞧,竟比那画儿还强十倍。”这便是曹雪芹精心“设计”的大观园,那画自然是指山水风景画。由此可见,园林艺术在再现自然客观性方面表现得比其他艺术更为突出,更为成熟。

园林艺术在再现自然时所采用的方法也是非常独特的。首先它要再现的不是自然界的某一物体或事件,而是由多种物质、多个物体有序排列而成的美的现象,或说是再现自然美的内在秩序。其次,它所用的材料不是人造的颜料、画纸(布)、胶卷、印相纸等,而是天然的泥土、石块、花草、树木,使园林风景具有与自然相类的质感。因此,园林艺术最有效地再现了自然,使之获得了特殊的再现效果。

再现艺术中,人们经常关心的是模仿与相似问题。一般的艺术欣赏者,所关心的是艺术品模仿原物是否逼真或相像,他们认为一件再现艺术品的成功与否就在于它模仿得是否“惟妙惟肖”、“栩栩如生”。然而艺术家在创作过程中所考虑得并不如此简单,一件艺术品要想获得其存在的价值,仅有相似是不够的,必须具有属于作品本身的东西。布洛克说:“模仿”乃



是人类试图获得的能力或技艺，人们努力追求它，有的成功，有的失败。“相像”则不然，它只不过是一种偶然的现象。在中国，无论是画家还是造园艺术家，都清楚地认识到这一点。著名国画大师齐白石就曾说过，作画妙在“似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”。李苦禅先生在论八大山人时提到：“八大山人的取物造型，在写意画史上有独特的建树，他既不杜撰非目所知的‘抽象’，也不甘写极目所知的‘表象’，他只倾心于以意为之的‘意象’。”这对其恩师白石老人“似于不似之间”的画论作了准确诠释和发展，充分说明了中国画对审美主体的创造意识和审美对象之间的关系，它所追求的是神似而非形似，即追求模仿的能力和技艺，而不是那种偶然的相像。国画是“状自然之貌，不若摄自然之魂”，园林艺术又何尝不是如此？要知道园林艺术与国画在艺术理论方面有着诸多相似之处。与国画一样，以美哉大自然作为审美认识和审美表达对象的园林艺术，在再现自然景色时，不是追求局部形态的相似甚至逼真，而是求得自然美的内在秩序，求得“神似”。因此，在欣赏、评价园林的成功与否时不能简单地用“相似原理”来衡量，要掌握园林艺术的内在精神。

园林艺术的表现性

和艺术中的再现相比，表现是一个更为复杂的问题。它之所以复杂，是由于表现是以人心中各种难以言传的情感为对象的，它和对外在的可以直接观察到的各种事物的形象描绘很不相同，而是深藏在事物内部，难以为人们所欣赏。因此，艺术家的高明之处就在于如何运用高超的技巧将自己的情感和思想，以可感的具体形象传递给观众和游客。在这一点上，中国古典园林艺术和其他优秀的艺术门类一样，是颇为成功



的。

总结一下成功的经验,笔者认为中国园林艺术,尤其是中国古典园林艺术主要采用了四种表现手法:

第一,运用延伸空间和虚复空间的特殊手法,组织空间,扩大空间,强化园林景深,丰富美的感受。

所谓延伸空间的手法,即前面所说的借景。明代造园家计成在其名著《园冶》中就提出了借景的概念。他说:“借者,园虽别内外,得景则无拘远近。晴峦耸秀,绀宇凌空,极目所至,俗则屏之,嘉则收之,不分町疃,尽为烟景,斯所谓巧而得体者也。”可见,计氏在这里还说明了借景的原则,即“俗则屏之,嘉则收之”,阐明了借景并非无所选择,以及无目的的盲目延伸。

延伸空间的范围极广,上可延天,下可伸水,远可伸外,近可相互延伸,内可伸外,外可借内,左右延伸,巧于因借。由于它可以有效地增加空间层次和空间深度,取得扩大空间的视觉效果;形成空间的虚实、疏密和明暗的变化对比;疏通内外空间;丰富空间内容和意境,增强空间气氛和情趣,因而在我国古典园林中广为应用。

虚复空间并非客观存在的真实空间,它是多种物体构成的园林空间,由于光的照射通过水面、镜面或白色墙而的反射而形成的虚假重复的空间,即所谓“倒影、照影、阴影”。它可以增加空间的深度和广度,扩大园林空间的视觉效果;丰富园林的变化,创造园林静态空间的动势;增强园林空间的光影变化。如苏州留园的“古木交柯”,花木随着日照投映于白墙上,落影斑驳,形成“坐对当窗木,看移三而阴”的优美动景。尤其是由水而形成的虚假倒空间,它与园林空间组成一正一倒,正



倒相连,一虚一实,虚实相映的奇妙空间构图。水面虚复空间的水中天地,随日月的起落,风云的变化,池水的波荡,枝叶的飘摇,游人的往返而变幻无穷,景象万千,光影迷离,妙趣横生。像“闭门推出窗前月,投石冲开水底天”的联语,描绘了由水面虚复空间而创造的无限意境。

第二,造园艺术常用比拟和联想的手法,使园林意境更为深邃。扬州个园“四季假山”的叠筑,是最好的实例。造园者用湖石、黄石、墨石、雪石分类叠砌,借助石料的色泽、叠砌的形体、配置的竹木,以及光影效果,使游人联想到春夏秋冬四时之景,产生游园一周,如度一年之感。当然,这种借比拟而产生的联想,只有借助文学语言,借助文学作品创造的画图和意境,才能产生强烈的美感作用,才能因妙趣横生而提高园林艺术的感染力。因此,稍有文学修养的人,看到春景那似笋的峰石,自然会想到“雨后春笋”、“大地春回”的景象;见到荷池林边的“夏山”,则会联想到“映日荷花别样红”或“竿竿青欲滴,个个绿生凉”的诗意;看到红褐色的“秋山”,就会想到“霜叶红于二月花”的佳句;而转身突见“冬山图”,则会产生“千树万树梨花开”之感。在夏山中有十二洞室,其中有一“水帘洞”,内中石笋倒悬,泉流露滴,游人至此会真切感到:“乳窟龙珠倚挂,萦回满地奇葩,……几树青松常带雨,浑然像个人家。”

此外,中国历代文人赋予各种花木以性格和感情,构成花木的固定品格(请参阅前文)。造园者在运用花木或游客欣赏花木时,联想到特定的花木种类所象征的不同情感内容,可以增强园林艺术的表现性,拓宽园林意境。

第三,中国园林艺术常运用匾额、楹联、诗文、碑刻等形式,紧扣景观的审美特点来点景、立意,表现园林的艺术境界,



- 上——扬州个园四季假山——春景
- 下——扬州个园四季假山——夏山



- 上——扬州个园四季假山——秋山
- 下——扬州个园四季假山——冬山



让游人在欣赏景色、品味题咏时有心领神会的共鸣，又能引发想像和联想，去探索言外之意、弦外之音，获得园林意境美的享受。

第四，园林是一个真实的自然境域。中国园林的意境，随着阴晴风雨霜雪烟云等天时景象的演替而不断发生变化。中国的造园大师们正是抓住这种自然天象的动态变化，渲染、烘托出园林景象的最佳状态，开拓园林意境。尽管最佳状态的出现是短暂的，却又是不朽的。“一鉴能为，千秋不朽”（《园冶》）。杭州的“平湖秋月”、“断桥残雪”，扬州的“四桥烟雨”、“月观赏月”等美景，虽然只有在特定的季节、时间和特定的天象下，才有主题意境最佳状态的出现，时间极为短暂，却受到千秋赞赏。（参阅“天时良辰”一节）

游
园
寄
语



园林的欣赏

清晨，当园林敞开大门，你步入这远离尘嚣、清淡优雅的境地，或放眼碧水青山，或注目红花绿叶，或涉足小桥汀步，或登临亭台楼阁，或沿曲径信步漫游，或驻景点品茗静观……以你的眼、你的心去追寻美的踪迹，探求美的造型，倾听美的韵律和节奏，领略美的风致和情味之时，欣赏，以你为审美主体、园林为审美客体的特殊的审美活动便在你和园林之间发生了。在现代人们的生活中，游览园林，欣赏美景，已是一件极平常、极普遍的事情，特别是对于都市居民来说，游赏园林，作为沟通室内与室外、建筑与自然的桥梁，作为满足人们依恋自然、欣赏山水之欲望的手段，已成为现代都



市生活的一个有机组成部分。

身临其境品赏中国园林艺术,虽然不可能像欣赏音乐、戏剧、电影、小说那样使人产生诸如“热泪盈眶”、“欣喜若狂”或“悲恸欲绝”、“怒不可遏”等激烈的情感反应,却可以像绵绵的春雨一样,伴随着和风细细地滋润万物,在对如诗山水、似画美景的细品漫游,甚至玩味索韵当中,潜移默化地获得美的享受。

对于中国园林艺术来说,其欣赏的特点和过程可概括为下述七方面。

身临其境

中国园林作为一个可供赏玩的现实的生活和游憩境域,是一系列复杂而又真实的现实空间。因此,欣赏中国园林与其他审美活动的最根本的区别是游人必须身临其境,步入园林空间的内部进行欣赏。即使是江南第宅园林的空间十分有限,“咫尺山林”,“小中见大”,也不可能像欣赏一幅山水画那样“不下堂筵”,便可“坐穷泉壑”。中国园林中那坐观风光的楼台,掩映于花丛之中的亭榭,怪石嶙峋的假山叠石,曲径通幽的庭园深处……均须身临其境地去游去览,穿廊渡桥,攀假山,步曲径,循径而游,廊引人随,峰回路转,观赏一幅幅如诗似画的风景。

在游人人园欣赏风景时,他们不光是欣赏园林的主体,同时亦自然成为园林风景的一部分,并给园林风景增添生活的情趣。《红楼梦》有“宝琴雪下折梅”一节,白雪红梅的自然景色固然很美,再加上“披着凫靥裘”的少女宝琴婷婷立于雪地梅前,使美景丽人相映成趣,不就更美吗?



人在园林风景中起着很重要的作用。中国古代的山水画中,常常出现“樵夫渔父、村姑耕人、隐士仙者”等,这些人物不只是山水的点缀,更重要的还在于使山水画更具有素朴的生活美的意趣。

人在园林风景中的作用是多方面的,比如“空山不见人,但闻人语响”,这是人的声;“众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在,灯火阑珊处”,这是人的影;“人面桃花相映红”,这是人的面;“远上寒山石径斜,白云深处有人家”,这是山村人家。人声、人影、人面、人家,因为与自然景物相谐调,既是自然之景,又是生活之情,无不构成一幅优美的图画。

“游人不知春去处,只拣儿童多处行。”在花如潮,人如潮的春天里,若看到园林里那东一堆,西一簇,闹着玩着笑着的春游的孩子们,说着唱着跳着的踏青的少女们,难道不觉得这春意更浓了一些吗?

动态序列

游览中国园林,观赏者可以运用动观、静观、仰观、俯观等方法,才能领会园林景致的个中妙韵。虽然小的园林只有一个空间,但游览者可停留在一个地方观赏景点,这便是所谓的静观。然而,在绝大多数中国园林、特别是面积较大的园林中,观赏者则有较长的游览点,漫步游览多于静观风景,因此,以动观为主。总括来说,细小园林以静观为主,动观为辅,例如苏州网师园。而大园林则以动观为主,静观为辅,例如拙政园。

进入网师园后,供观赏者游憩的地方很多,围绕池边一周,可以看到无数的小鱼在水中游来游去,又有亭榭作休憩或赏月之用,正是静中带趣。至于拙政园环绕山池一圈,廊引人



随,与“日午画船桥下过,衣香人影太匆匆”的瘦西湖相似,妙在步移景异,这是动观。

观赏者同时可以用仰观、俯观来欣赏园中景致。例如“绿杨影里,海棠亭畔,红杏梢头”,不但写出园景的层次,同时高大的杨柳树和杏梢,又把旅游者的视线引向仰观。至于“一丘藏曲折,缓步百跻攀”则是俯观所致。因此园林建筑物的顶、假山的脚、水池、树梢,都不能草率从事,而要精心雕琢,刻意安排。因为园林中的一草一木,都是能引人仰观、俯观的方法。中国园林艺术欣赏活动过程中的动态性,是由本身所特有的动态序列布局所决定的。而并非如日本横山先生所说,与“出入不脱鞋的中国生活方式”有关。

不论是中国居民,还是海外来观光的客人,都认为欣赏中国的园林,犹如观赏一幅山水画的长轴,颇具雅趣。北宋张择



●北宋张择端的《清明上河图》



端的《清明上河图》卷,作者运用无灭点的散点透视的方法,把当年汴京近郊清明时节社会各阶层的生活景象,把汴京城那华美的建筑,繁忙的街市,以及各种不同身分不同姿态的人物均描绘在一幅长卷上,好像带领观画者从东到西漫游全城,让人们在行进的过程中领略到汴京的繁华。中国园林艺术正是借鉴并发展了中国画的这种散点透视理论,成功地创造了它的动态序列布局方法。

现在集中分布在苏州、扬州一带的江南私家园林,是中国古典园林艺术的精华。这些园林的范围很小。为了在这有限的自然境域内,创造出“咫尺山林”、“尺幅千里”、“小中见大”的艺术效果,不仅采用划分景区、空间分隔等布局手段,形成“园中园”、“景中景”,把园林大空间分隔成若干小空间,而且,通过开设洞门、漏窗、景框等方式,相互引借,串连空间,将若干空间连续起来,即形成动态序列布局。即使在同一空间中,中国园林也是想方设法延长游览路线:山必崎岖,峰峦洞壑;水必曲折,人绕水转;地形高低,游廊起伏;花木扶疏,亭榭掩映;曲径幽道,峰回路转……像薄伽丘在《十日谈》中描写过的“园中走道纵横,平坦宽广,挺直如箭”的西方园林情景,中国古典园林中是全然不见的。

中国园林的含蓄而曲折的艺术境界,要求游人在游的过程中去欣赏它的美,达到步移景换,时过境迁,画面连续不断的效果。“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”。中国园林正是利用了这种动态序列,创造了幽远的艺术意境,从而能够最大限度地调动游人的审美探究心理,让他们在一种欲知前而如何的迫切期待中逐一观赏整个园林的丰富景色,最终得到心理满足。可以说,闲步欣赏是中国园林艺术观赏的一种不可或



缺的方式。

在中国园林欣赏中，由于园林景象总是表现为随着游人欣赏活动的动态进行而不断展开它的空间序列，时间特性也就在这种动态欣赏中转化成第四度空间特性了，从而使本来静止的三维园林空间变成了动态的四维空间。园林欣赏的这种动态性不仅使欣赏者在运动中更真切地感受动景物的美，而且由于从不同角度进行欣赏，也就使得景物的空间特性更加突出，更富于立体感，从而丰富了园林的空间美感。

穷形尽相

“穷形尽相”，本是陆机《文赋》中提出的一个文艺美学范畴。在分析中国园林艺术的欣赏活动时，借用这个概念，意在说明游客在欣赏园林时，应调动眼耳鼻舌身五官协同作用，才能充分领略中国园林艺术的综合美感。

园林创作首先是以亭台楼阁、树木花草、假山叠石等特殊感性形象作用于人们的感觉器官的，因此，欣赏园林艺术首先要有充分的感受。人们对艺术品的欣赏，总是从对艺术品的感性直观开始的。园林以其实在的形式特性，以各造园要素的形状、色彩、线条、质地，甚至花草的芳香、园林的乐音等等，向游园者传递着某种审美信息。

园林主要是一种视觉艺术，它的建筑小品、假山叠石、花草树木均是具体实在的审美要素，因此，欣赏园林时需要人们的视知觉参与（只有国内外均开始出现的“盲人公园”例外。事实上，盲人公园的创造并非完全不需视觉，设计盲人公园时，考虑到陪同盲人的家属的需要，也往往布置优美的视觉景观，甚或只是在普通公园的基础上，适当照顾到盲人的需要）。但



是,园林艺术又不单是一种视觉艺术,而且还涉及听觉、嗅觉、味觉等感官。

一般说来,人们对理想中国园林的传统的看法,是希望达到“鸟语花香”的境界。欣赏园林中的“鸟语”与“花香”,就分别要求游客的听觉和嗅觉器官的参与。诚然,园林中的听觉美,不仅仅是“鸟语”,大自然中的风声、雨声、波涛声、流水声、松涛声和人类生活中的古刹钟声、琅琅书声,这些天籁人音都是景观美所不可缺少的组成部分。园林艺术通过特定的艺术手段把自然之音再现出来,如雨打芭蕉声、水激山石声、风掠松林声等等,往往给人以特殊的意境美。在现代园林中,还将音乐与叠石、喷泉结合起来,形成所谓的“音乐喷泉”(中国已较多应用)和“岩石音乐”(Rock music),将音乐艺术同化为造园艺术的组成因子之一。

园林中以嗅觉为主的园景更多。例如,苏州留园中的“闻木樨香”,拙政园中的“雪香云蔚”和“香远益清”等景观,无非都是借桂花、梅花、荷花等的香气袭人而得名的。特别是扬州瘦西湖徐园内的数十株腊梅,每届繁花时节,浓郁的芳香满溢冬日静寂的庭园,实为怡神的好所在。“一味真香清且绝”(宋·王十朋),“夜闻梅香失醉眠”(苏轼),“熏我欲醉须人扶”(陈与义)等,均描写了花香带给游客的嗅觉美感。

优美的园景还常常驱使欣赏者用自己的手足和身体去进一步接触它,感受它。景观空间的真实性使他们身入其中成为可能,攀假山,踱曲廊,戏池水,穿花径,人的身体都在具体地感受着各种美的园林风景:双手捧起泉水,清凉的快感使人心旷神怡;吮吸花上露珠,大自然赐予的甘露使人倍增生机……

中国园林所赋予游人的这些听觉、嗅觉、触觉等,常常丰



富和烘托了园林的视觉形象，并在相互烘托和渲染中增加了景观的美。而游人在视觉感受的基础上，融合进听觉、嗅觉、触觉的美感，不仅更加全面地领略了园林景象的美，也更加丰富了内心的心理感受。对此，古人曾有过这样的描述：“身并于云，耳属于泉，目光于林，手缒于碑，足涉于坪，鼻慧于空香，面思虑冲于高深……”在欣赏中国园林时，只有全面调动手足、身体、眼耳鼻舌等感官，协同进行审美活动，“穷形尽相”，体察入微，方可在各种感受的互相融合中，产生丰富激烈的情感活动，使美感得到升华。

澄怀味象

“澄怀味象”，是南朝宋山水画家宗炳在《画山水序》中提出的一个重要美学命题。借以说明园林欣赏、特别是中国园林欣赏的审美特征，是颇为适用的。

所谓澄怀，就是指澄澈胸怀，摒尽杂念。吴江潘次耕先生在《徐霞客游记·旧序》中说：“文人达士，多喜言游。游，未易也：无出尘之胸襟，不能赏会山水；无济胜之支体，不能搜剔幽秘；无闲旷之岁月，不能称心逍遥；近游不广；浅游不奇；便游不畅；群游不久；自非置身物外，弃绝百事，而孤行其意，虽游犹弗游也。”这里虽说的是旅游，游园又何尝不是如此？游览风景园林、名胜古迹并不是一件轻而易举的事。健康的身体、充裕的时间、一定的费用等，均是游览园林的必要条件，而更重要的是应“弃绝百事”，具有“出尘之胸襟”，去除一切尘世的俗念，超脱于一切功利得失考虑之上，保持一种“虚以待物”的心境——审美的心境。这是在游客和园林风景之间建立审美关系的先决条件。



现存的中国古典园林，均处于闹市之中，虽然这样，却由于高墙深院，关门也可隔绝喧哗。但这只是客观环境上的影响，假如游客虽已入园，却是“身在曹营心在汉”，心却在市喧，怎么能够体会到园林的宁静和平和，怎么能够领悟那隐秘深邃的园林意境，又怎么能穷及园林景象所隐喻的宇宙和人生哲理呢？因此，游赏中国园林，首先要“澄怀”：身融于环境，心专注于此，方能领略园林的真趣。要不然，“便赏遍了十二亭台是枉然，倒不如兴尽回家闲过遣”（《牡丹亭·惊梦》）。

所谓味象，即是以澄澈的心怀体味玩赏客观的自然物象，从中得到审美的享受和愉悦。在中国园林艺术欣赏中，“味象”就是指品味园林景象；是游客根据自己的生活经验、文化素养、思想情感等，运用联想、想像、移情、思维等心理活动，去扩充、丰富园林景象，领略、开拓园林意境的过程。它是一种积极、能动的再创造性的审美活动。

联想是一种常见的心理现象，它具有生成新形象的功能，从而可以极大地丰富园林景象的美感意义。园林欣赏中的优美联想与想像只能为真正的优秀的造园活动所诱发，并作为艺术效果的一种显现而证实艺术创造的价值。因此，诱发欣赏者的联想和想像乃是造园者高超技艺的过硬表现，说明他有能力调动欣赏者的积极性来参与艺术美的再创造。

园林欣赏中的联想，最常出现的是在物与物的相似性，以及在物与事、物与人的接近性，使景物显示出新的境界和新的意趣。如扬州个园的春山，湖石依门，修竹迎面，石笋参差亭立，构成一幅以粉墙为纸，竹石为绘的极其生动的画面。触景生情，点放的峰石仿佛似雨后破土的春笋，使人联想到大地回春，欣欣向荣的景象；再如冬山，造园者大胆选用色洁白、体浑



●游览中国园林,只要身融于环境,便能领略个中的真趣。



圆的宣石(雪石),将假山叠至厅南北墙下,给人产生积雪未化的感觉。此外,人们还常以柳丝比女性、比柔情;以花朵比儿童或美人;以古柏比将军、比坚贞等。

在中国园林中,园林景物的美固然与其千姿百态的形状、姹紫嫣红的色彩、雄浑的气势和幽深的境界有关,但它在一定程度上是作为人的某种品格和精神的象征而吸引着人们的。然而,就山水花草这些自然物本身的形象而言,它并不包含着抽象的思想,因此,它的象征意义需要经过观赏者的联想活动,才能把它创造出来。比如青松,它四季常青,郁郁苍苍,扎根深岩,主干挺拔,不畏风吹雨打。因为松树具有这样的自然特性,人们便常将其与伟岸、坚定、不畏强暴的人品联系在一起,成为坚贞不屈的人格象征。再如梅花的冰姿玉骨,荷花的出淤泥而不染……可以说,园林中的一山一水,一草一木,只要我们自觉地、积极地发挥联想的功能去进行再创造,差不多都可以成为一个富有深意的象征性形象。特别是中国园林中的山石,它的



的美是一种含蓄而抽象的美。在这方面,它颇与当今西方的抽象雕塑相似。它等待着欣赏者之情之所寓,它需要人们调动起各别的情感和激

●烟雨朦胧的湖光水色



发起深层的联想。这样,不仅使园林景象变得更加鲜明生动,而且,亦使它的意义变得更加丰富充实。

品味园林景象时,在诸心理活动中,想像也占据重要地位。中国园林艺术,以富有诗情画意而著称于世,属于自然写意(主义)风景园(Landscape Style in Symbolism)。它的这一特质,要求欣赏者具有诗人一样的想像力。从某种意义上讲,游客的想像力越丰富,获得的审美意象越深刻,艺术享受就越崇高。反之,则难以欣赏到它的这种极富象征意蕴的艺术韵味的。

园林与其他实在的审美产品一样,都有一个共同的特性,就是面向审美消费者的开放性及其吁请结构,吁请审美欣赏主体的介入,从而使构成园林景象的与人无关的客观景物,成为与主体相关的活生生的审美世界。波兰美学家英伽登说任何艺术品都有许多“空白点”,留待欣赏者的介入而使之充实和具体化。中国古典美学强调艺术中的“虚境”,强调虚实结合,即所谓“虚实相生,无画处皆成妙境”。因此,中国书画历来讲究留空布白;中国园林亦决不例外。造园者在造园布局时,常让幽深的意境半露半含,或是把美好的意境隐藏在一组或一个景色的背后,让游赏者去联想,去领会其深度,这叫园林艺术的朦胧美。白云缭绕,雨雾迷茫,月色朦胧,曲径通幽,月色和烟雨之中隐约可见的虚幻超凡的世界,比起风和日丽之中所显现的园林实境,更有一番韵味。就是在具体的手法上,如建筑与空间,山石与水而,甚至是在水面布置植物时,如池中植莲(荷)时,亦通过池中置缸等做法,控制莲花不过分扩展,而能够仿书画之意,留空布白,讲究虚实的对比和结合。从宇宙观上说,惟有虚实结合,才能真实地反映有生命的世界。



著名美学家宗白华先生也认为有“虚”才能调动欣赏者的想像力,否则艺术品就没有生命,没有情味。有空白是艺术的特性,也是韵味的所在;填补空白是艺术审美欣赏的特性,通过填补的想像活动,欣赏者才能获得艺术的无穷韵味。

如果说园林中的亭台楼阁、小桥流水、山石花草等具体可感的客观物构成了园林中直观的实境的话,那么,园林意境便是欣赏者在感官直觉的基础上依靠自己的主观想像,体验到园林可观内容之外的更为深远的意蕴,此为虚实结合之境。游客开拓园林意境实则是填补“艺术空白”,使虚境具体化的过程。

从接受美学的角度来审视鉴赏范畴内的园林意境,我们说一幅景致有意境,实质是指这幅园景或园林艺术作品可以提供—个富有暗示力的心理环境,使游客从中体味到造园者所要传达的心理感受。这种潜在的“心理环境”、含蓄的“潜意境”,是一个未定的开放系统,深藏于园林的内部。它等待着欣赏者的心之所向,情之所寓。这种“潜意境”只有在游客欣赏接受过程中才真正表现或产生出来。在“造园者——园林——游人”的三维审美场中,游人是可变的因素、能动的因素。园林作品中的“潜意境”只有在游人欣赏接受后才会变得实在具体。由于园林意境是由创作者和欣赏者共同创造的,因此游人才可以凭自己的想像开拓无限的意境,获得极为丰富深邃的美感。

在此,欣赏园林意境之理,颇通古人读词之法。清末著名词人况周仪(后又改为况周颐)在其《蕙风词话》中说:“读词之法,取前人名句意境绝佳者,将此意境缔构于吾想望中。然后澄思妙虑,以吾身入乎其中而涵泳玩索之。吾性灵与相浹而俱



化,乃真实为吾有而外物不能夺。”正是游客的澄思妙虑,想像力的自由驰骋,正是欣赏者的情感的移入,才导致了园林欣赏活动中物我同一境界的发生。

尽管游人已通过感知,通过想像,通过体验,通过移情,神游于园林景象之中,而达到物我同一的境地,却并未达到园林艺术欣赏的最高境界。当欣赏者从物我同一的梦境般的园游中醒悟过来,而沉入一种回忆、一种探求,在品味、体验的基础上进行哲学思考,才能获得对园林意义的深层的理想把握。

在中国园林中,亭台楼阁门窗等建筑小品在构成园林意境时起着重要作用。计成在《园冶》中说:“轩楹高爽,窗户虚邻,纳千顷之汪洋,收四时之烂漫。”初唐诗人宋之问在《灵隐寺》中也有两句诗:“楼观沧海日,门对浙江潮。”这些都表明,楼台亭阁的审美价值并不局限于建筑物本身,而在于通过这些建筑物,通过门窗,欣赏到外界无限空间中的自然景物。范仲淹则从“衔远山,吞长江,浩浩汤汤,横无际涯”的意境中,升华为“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”的崇高人生观。中国园林就是这样小中见大,把外界大自然的景色引到游赏者面前,使他们从小空间进到大空间,突破有限,通向无限,从而对整个人生、历史、宇宙产生一种富有哲理性的感受和领悟,引导游赏者达到园林艺术所追求的最高境界。

值得指出的是,在品赏园林的时候,应注意理解园林的景点与景点,景点与园林总体之间的联系。中国园林创造的是一系列动态的空间序列,其中的每一个空间、每一处景点都是作为园林整体的有机组成而存在的。英国著名美学家赫伯特·里德(Herbert Read, 1893~1968年)曾指出:“在一幅完美的艺术作品中,所有的构成因素都是相互关联的;由这些因素组



成的整体,要比其简单的总和更富有价值。”(《艺术的真谛》)对于一座完整的园林来说,其整体的构思与布局总是制约着局部的景象和意义;整体固然是由局部组成的,但又不是局部的简单相加的总和,而是包含了各个局部风景的有机组合所生发出来的新意。因此,在品赏园林时,很自然地会把不同园景的感受联系起来,组合汇总在一起,而达到对园林美的较为完整的感受与理解。

与其他艺术相比,园林面积大,范围广,景象复杂多变,路线曲折蜿蜒,这对游赏者、特别是初次游览一座园林的人来说,往往会出现空间上的穿插和游览序列上的颠倒,造成对园景局部感受上的无序。所以除了在欣赏时进行积极的理解性活动,以求各局部风景在时空序列、景象变化以至潜在意义上的联系,从而促使感受上的无序变为理解上的有序以外,在游园前先浏览一下导游图,在总体上先做到胸中有数,这对理解园林局部风景之间的关系,从总体上认知园林艺术的完整性,是大有帮助的。

文化素养

诚如上述,欣赏园林,本身也是一种想像的艺术。园林欣赏的效果的获得,是园林与游人双向交流的结果。尽管园林本身的优劣是能否获得满意结果的前提条件,但要穷尽中国园林艺术的深层意义,把握它的真谛,是有赖于欣赏者在游赏过程中的主体性作用之发挥的。因此,欣赏者在游园时不仅要具备良好的审美心境(澄怀)和积极向上的审美态度,其本身知识水平、审美经验、生活阅历、思想情感等因素,或者笼统地说欣赏者本身的文化素养,便很自然地影响



着园林欣赏的效果。

中国的风景园林、名胜古迹，为什么能吸引无数的中外游客，让人百看不厌？陈从周先生说得好：“风景优美，固然是重要原因，但还有个重要因素，即其中有文化，有历史。”（《说园》）在中国园林创作史上，取得最高艺术成就的是留存至今的江南古典园林，这类园林中多数是由被贬官谪居，或怀才不遇的文人所命题立意建园的，称为“文人写意山水园”。它们不但是第宅园林的精华，也是中国园林的精华。这种由文人创作或参预其事的园林，寄寓着造园者美的感情、美的抱负、美的品格。美的作品，富有文化内涵的艺术，需要游赏者调动各种文化知识和审美经验，将其与园林中的各别风景或整体构思相联系，才能较好地理解和领会园林的意味。

中国园林中的匾额楹联，往往采用紧扣景观审美特点的诗词名句，引发游人的想像和联想，既能让游人在欣赏景色、

●网师园是清代官僚宋宗元归隐后建的。



品味题咏时有心领神会的共鸣，又能促使游人去探索言外之意、弦外之音，从而起到景有尽而意无穷的审美效果。如苏州拙政园中的许多题名，都是文字隽永，含义深远，且又多从古人诗词的佳句中采集，极富韵致，令游人读了一唱三叹，回味无穷。园名“拙政”，取自西晋潘岳《闲居赋》“庶浮云之志，筑种种树……灌园鬻蔬，此亦拙者之为政也”句意，可以使人领略到造园者仕途失意、聊以自慰的心情，从中窥见旧时文人无法达到治国平天下的宏图时，转而追求超凡脱俗、清淡隐逸的社会心理。中部主景“香远益清”（香远堂），表现园主爱莲之“出污泥而不染，濯清涟而不妖”的纯洁品格，引起人们对人生、对社会的思考。若登上“见山楼”，远方的虎丘山依稀可见，触景生情，陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”的诗情便会浮现出来。至于园子西部题为“与谁同坐轩”的扇面亭景名，更是新颖别致，设一疑问，任君联想：读过苏轼词的人，立即会答曰：“清风、明月、我”；如果不知苏词，答案是恋人挚友，虽也未尝不可，但苏轼邀佛印、鲁直夜游赤壁，共享清风明月，不是更有雅兴吗？

可见，园林意境本身便是园主（园林师）文化素养的流露。假若游人胸中无笔墨，没有一定的唐诗宋词等文化素养，怎能领略幽深而丰富的园林意境、得其真趣呢？而且，中国园林中的景名题咏，都是借书法篆刻的艺术形式表现出来的，因此，了解一些中国的金石书法知识，对园林欣赏也是很有帮助的。

如果欣赏不同民族、不同时代的园林艺术，就应当在历史主义的审美原则指导下，调动有关的民族知识和历史知识（包括社会制度、阶级关系、生活方式、自然环境、文化习俗、审美



风尚等知识),把它们和特定的园林联系起来,以达到某种理解,这样才有较为深入的审美效果。中国遗存下来的一些古典名园,作为中国古代文化艺术的一朵奇葩,均是为帝王、官僚、士大夫和一些文人们私人享用,因此都用高大的围墙构成封闭的园林空间,以讲究宅园的安全性。就使用功能上来说,江南的古典私家园林,由于过去只为家庭的少数人游憩,因此,片山斗室、游廊曲桥、亭台楼阁的空间尺度都比较小。如果让今天成群结队的人来游览这狭小的私家园林,用现代人开放的眼光,开朗、坦率的观点来审视这封闭、幽深的庭园,显然是不合适的。在狭窄的游廊里,在盘曲的山道上,熙熙攘攘的游人摩肩接踵,提心吊胆地担心会不会失足,那还有雅兴去欣赏园林美景呢?

俗话说,“外行看热闹,内行看门道”。其实,“外行”到园林中来,也是很想看出点门道的。无奈这“门道”并非很容易把握,而需要靠园林欣赏实践的训练,不断积累园林审美的经验,提高园林艺术修养。从这方面来说,了解中国园林艺术的历史发展过程和分类,以及造园的过程和技巧,对自己的园林欣赏水平是不无裨益的。

由于各个欣赏者之间在文化素养、审美趣味和审美能力上千差万别,这种个性差异很自然地会在欣赏过程中体现出来。另外,任何一个景点、一座园林都是一个多层次、多方面的意义结构,欣赏者的兴奋点也总是有所侧重的,亦即欣赏时会有所偏爱。因此,对于同一景点、同一园林可能作出不同、甚至截然相反的审美评价。这就是为什么对于园林艺术作品的评价褒贬不一的缘由。中国有“诗无达诂”的说法,国外亦有“有一千个观众就有一千个哈姆雷特”的说法。这其实都是强调了



欣赏者的主体性作用。从这层意义上说,一座园林,一个景点,均会得到不同的解释,产生不同的效果。

诚然,一些优秀的园林,闻名的园景,它们所具备的美,是能雅俗共赏,获得欣赏者大体相似的审美评价的。因为园林欣赏的前提毕竟是园林。园林欣赏中的再创造不是凭个人意志的臆造,想像也决非不着边际的“展开想像的翅膀”,它必然受到欣赏对象的一定规范的制约,遵循着园林景象固有的逻辑途径进行。在这方面,中国园林艺术中运用的景名题咏,不失为引导游客进行定向联想和想像的成功之作。

天时良辰

前面已经说过,园林意境是中国园林艺术的精髓。游览中国园林,假如不能领略它的意境,确实是一件憾事。然而,中国园林又不是随时随地都具备园林意境的,而只有在特殊的天时景象下才能出现主题意境的最佳状态。“良辰方有美景”,游赏中国园林必须在天时景象的有力参与下,因时、因地制宜地领略美景。

风、云、雨、雾、日、月、虹、霞……还有那季相更替、飞禽走兽,这些天时景象,虽不如山水花草、亭台楼阁那样有固定空间凭你欣赏,然而园林艺术正是由于这不断变幻的天时的渲染,才得到意境的深化而致趣味无穷,给游客以更深的艺术感受。这一点,那些钟情于山水的古人早已记下了切身体味:

真山水之云气,四时不同:春融怡,夏蓊郁,秋疏薄,冬黯淡。……真山水之烟岚,四时不同: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。

——(宋)郭熙、郭思《林泉高致·山水训》



当然,这里讲的是山水画的艺术原素,但也是自然之理。就生活是艺术的源泉来说,山水的自然之理当然也是园林艺术创作的生活原型。云气、烟岚,在园林艺术中比之在画面上可以得到更为具体、生动、真实的表现;若是通过巧妙的构思将真山水之云气、烟岚因借到园林构图中来,这景象又岂是画中的山水所能比的?有鉴于此,在欣赏园林山水烟云时可获得更为丰富的感受:

山春夏看如此,秋冬看又如此,所谓四时之景不同也。山朝看如此,暮看又如此,阴晴看又如此,所谓朝暮之变态不同也。如此是一山而兼数百山之意态,可不究乎?

——《林泉高致·山水训》

烟云之山,确实令人神往。有时白云从山坞冉冉升起,“千岩万壑生紫烟”,“山在虚无缥缈间”;有时,薄云又从山腰间飘



●山在虚无缥缈间。



忽而过,长长的云带缠绕在高峰的腰间,仿佛给群山系上了一条玉带;有时雾幕降临,又恰似蒙上了一层淡淡的面纱;一旦旭日临空,云消雾散,青松峦石庄严挺立,神采依然。

烟山如此,雨湖烟水亦绝不逊色。“水光潋滟晴方好,山色空濛雨亦奇;欲把西湖比西子,淡妆浓抹总相宜。”(苏轼《饮湖上初晴后雨》)疏雨薄雾,将风光如画的西子湖抹上了一笔神奇迷人的色彩。笔者曾经于微风细雨中漫游过玄武湖,驻足梁州,透过薄薄的雨帘,隐约可见的菱州,时隐时现的钟山,真切感受到了“朦胧之美”。亦曾几上杭州,领略了“阴湖不如晴湖,晴湖不如雨湖,雨湖不如烟湖”的烟、雨湖景。而扬州的瘦西湖旧有“四桥烟雨”的景观。为了恢复二十四景中的这一景点,1958年,面西直对莲花桥建“四桥烟雨楼”一座。登楼远眺,南为虹桥,北为长春桥,西为玉版桥,再西为莲花桥(五亭桥),桥桥形态殊异,色调各别,每当朝烟暮霭之际,烟水空濛,四桥如彩虹蜿蜒出没波间,极水云缥缈之趣。“四桥烟雨”妙在可三面借景,建楼的位置,可谓湖上借景的最佳点。除“四桥”在望外,林木苍蔚,层轩曲槛,花墙榭廊,均在烟云掩映、波光水影中时隐时现,美妙奇幻之至。

我们再来审视一下日月霞光吧。一日之中,由早晨到晌午,到黄昏,到夜晚,日照、云辉、星光、月色,如同舞台灯光一样,不断变幻着投影到景象上。只拿日间来说,就有光天化日、朝辉、晚霞等不同光谱的光线。这些光线交替地投射到景象上,就使景象的明暗、色调也随之有所变化,渲染出不同的景象效果。仍举扬州个园秋山为例,夕阳余辉之下的枫叶黄石更能表现出金碧辉煌的秋意。杭州西湖十景之一的“雷峰夕照”,旧时夕阳西下,霞光塔影,景色动人,故有“雷峰夕照”胜景。清

许承祖有诗曰：“黄妃古塔势穹窿，苍翠藤萝兀倚空。奇景那知缘劫火，孤峰斜映夕阳红。”西湖十景的另一景点“南屏晚钟”，唐、宋时杭州南屏山麓西湖南之净慈寺内，有一铜钟，每到傍晚，寺僧撞钟，钟声在苍烟暮霭的西湖群山中回荡，悠扬动听。钟声夕阳与湖山佛寺，创造出“塔影圆明清净地，钟声响彻夕阳天”的意境。



月色和日光笼罩下的景物本无差别，然而园林中的月色世界与日光世界却是迥然不同的两重天地。如果把日光喻为炽热、响亮的金鼓之声，令人昂扬、进取，那么，月色就如呜咽、悠扬的洞箫之音，令人沉思、反省。日光映照出万物纷华的形色和各别的表象，人们在日光下对于身边的景物，无一不是以实在的意识来确证它们的存在，因而物、我是对立的；月色包裹天地间一切物象，使之齐现共同、纯净的色相，它是幽暗静谧的，似真似幻的，人们置身其间必然产生梦境一般幽远的冥想，一直透入到人的精神，超象虚灵、澄怀观道，通过妙悟宇宙万籁的蕴秘和深邃，达到无物无我，物我交融的境界。朱自清先生在《荷塘月色》中写道：“这一片天地好像只是我的，我也像超出了平常的自己，到了另一个世界里。……一个人在这苍茫的月下，什么都可以不想，便觉是个自由

●夕阳余辉映照下的五亭桥



的人。白天里一定要做的事,一定要说的话,现在都可不理。……我且受用这无边的荷香月色好了。”月色的美感,月色的妙处,如此动人心魄!不光文人爱写,画家爱画,中国园林艺术亦常借此表现幽远的艺术境界。

杭州西湖十景之一的“平湖秋月”是赏月的好去处。它在杭州西湖白堤西端,三面临湖,四周曲栏画槛,直挹波际,面对外湖最开阔处。每当秋高气爽,皓月当空,湖平如镜,银光如泻,在此观月最佳。“万顷湖平长似镜,四时月好最宜秋”的楹联,是平湖秋月的真实写照。“三潭印月”也是以月得景的西湖十景之一。三潭印月石塔,在杭州西湖小瀛洲“我心相印”亭前湖中,塔形如瓶,浮漾水中,塔高2米许,塔身中空,周有5个圆孔,每当皓月当空,塔内点烛,洞口蒙以薄纸,灯光从中透出,宛如一个个小月亮,与天空倒映湖中的明月相映,景色幽美。昔人有诗云:“青山如髻月华浓,塔影浮沉映水空。只恐清风生两腋,夜深飞入蕊珠宫。”再如作为旧时洛阳八景之一的“天津晓月”,展现了清晨晓钟、残月、晨雾中的神仙境界,白居易曾有诗如此描写:“上阳宫里晓钟后,天津桥头残月前。空阔境疑非下界,飘摇身似在寥天。星河掩映初生日,楼阁葱笼半出烟。此处相逢倾一盏,始知地上有神仙。”清晨残月居然也可参与形成园林艺境。

“天下三分明月夜,二分无赖在扬州”。扬州似乎亦以“明月”出名了。扬州瘦西湖的“月观”,也的确是游人赏月佳处。月观三楹,临水而筑。明间老檐枋上悬“月观”横匾,上有长跋。旧有一联:“今月古月,皓魄一轮,把酒问青天,好悟沧桑小劫;长桥短桥,画栏六曲,移舟泊烟渚,可堪风柳多情。”此联有境有情,引人入胜。现在的楹联为:“月来满地水;云起一天山。”虽



属喻意，一经点引，情趣万千。每当皓月东升，烟波澹荡，水中月动星移，天空流云行月之际，一切就像蒙上一层洁白的薄绡，缥缈、恬静、神秘。此时此刻最易使人动情，今月古月曾引起多少情高意雅之士的万缕情思。就是瘦西湖五亭桥下那 15 个桥孔能映出 15 个月亮的优美传说亦令人神往。

在优美的园林山水中，风也是一种增添诗意的自然现象，但风是无形的。因此必须借有形之物产生清风飘摇之意才能为人感知。所谓“状风于树”、“风景于树叶偏斜以写风势”是也。“春风嫋娜”，即是通过风吹杨柳表现出来的。“春风吹皱一池春水”，不也是借风而表现出来的感人意境吗？“晓风杨柳”、“夜雨芭蕉”、“扶疏万竿，引风弹琴”……凡此种种，都是借植物表现的天籁美景。

“踏雪寻梅”，则是又一个饶有风致的园林美景。“雪里红

●月观，这赏月佳处，家具陈设也很珍贵。



梅”固然可以产生强烈的色彩效果,但雪的价值重要的是衬托出了红梅不怕霜雪,不畏严寒的铮铮铁骨。雪景是别有风韵的。作为杭州西湖十景之一的“断桥残雪”,固然是因民间故事《白蛇传》曾将断桥作为白娘子和许仙相会之地而出名,但雪景烘托了景点的气氛。每当冬末春初,积雪未消,桥的阳面冰雪消融,阴面却是铺琼砌玉,很切合碑亭“断桥残雪”的主题。再就扬州瘦西湖来说,“烟花三月”固然是极佳的游览季节,但当“万里雪飘”之后,那“红装素裹”的景象岂是“桃红柳绿”所能代替了的么?正因为雪的奇特功能,扬州个园的冬山才状雪于石,借雪石来成功地创造了白雪覆地的冬景。

春夏秋冬四时季相,在景象上更有直接的表现,植物的春华秋实周而复始,尤其是四时不谢之花,各自表明着不同的季节,连树叶也随四时而更改其形色,还有候鸟、昆虫应节气时



●瘦西湖雪景,静谧而安详。



令的来去显隐……上述诸多的天然天时景象更替变幻，加入到园林景象的行列中去，使园林艺术的自然情调更加浓郁，意境更具天然的沁人肺腑的清新、质朴、纯真的美感。

由上可见，天时景象与园林艺术，给游客带来了不尽美景。但天时的作用，并不局限于此，它还可影响游人的情绪，左右游人的精神境界。试看诗人范仲淹登岳阳楼的体验：

若夫淫雨霏霏，连月不开，阴风怒号，浊浪排空；日星隐耀，山岳潜形；商旅不行，樯倾楫摧，薄暮冥冥，虎啸猿啼。登斯楼也，则有去国怀乡，忧谗畏讥，满目萧然，感极而悲者矣。

至若春和景明，波澜不惊，上下天光，一碧万顷；沙鸥翔集，锦鳞游泳；岸芷汀兰，郁郁青青。而或长烟一空，皓月千里，浮光跃金，静影沉璧；渔歌互答，此乐何极！登斯楼也，则有心

●霜叶红于二月花。

旷神怡，宠辱皆忘，把酒临风，其喜洋洋者矣。

——《岳阳楼记》

感极而悲者，正是这种万千气象所致；乐极而喜者，亦是这种万千气象所诱。不同的天象，其审美心境竟有天壤之别！

“好句”频读

“良时莫须掷，好句须频读”。对于欣赏中国园林来说，不仅要抓住最能渲染园林美景的天时良辰，而且，由于园林是欣赏的对象，因此，它的质量十分重要。欣赏园林，首要的一条就是它的本身必须有景可赏，有质量而值得注意，这样才会引起游客的欣赏兴趣，才会吸引他们将自己的心理活动指向并集中于特定的园林或园景。古人“读词之法，取前人名句意境绝佳者，将此意境缔构于吾想望中”，值得园林欣赏者借鉴。由于并不是所有的园林都有意境，更不是随时随地都具备意境，因此，在游园之先，应对园林有所选择，最好是挑选那些意境绝佳的名园。这样的园林和园景，更耐人寻味，游园后可收到理想效果，才不致兴味索然。

选择了“意境绝佳”的名园，“好句”还须“频读”。因为一座园林不是一个简单的空间，更非一幅有限的图画，而是由许多造园要素共同构成的有机综合体。对于一个复杂的园林的概括评价，不是片刻功夫或是走马观花就可以饱览无遗得了的，而需要建立在有充分的时间加以细细品味的基础上。

上节已经说过，园林多样化的景色，也有天时景象的有力参与。不特一年四季景色不同，就是一日之中亦景色互殊，至于雨雪阴晴中的景色更是变幻无穷。认识到这一点，游客就应当不只是在阳光明媚的晴日游园，亦应在月明之夜、大雪过后、雨



雾之中, 品赏“平湖秋月”、“断桥残雪”、“四桥烟雨”……, 或是春赏桃花、夏观池荷、秋看红叶、冬品腊梅……均是别具风韵的赏心乐事。这些借助节令、气候的变化而呈现的园林美景, 这些深邃幽远的园林意境, 游人只有抓住时机, 细品漫游, 反复欣赏, 那么, 即使是同一园林, 甚至是同一景点, 也可产生变幻多端的意趣, 获得无穷的美感。否则, 就只能与它谋一面之缘, 而不能深入领略到中国园林的风情。



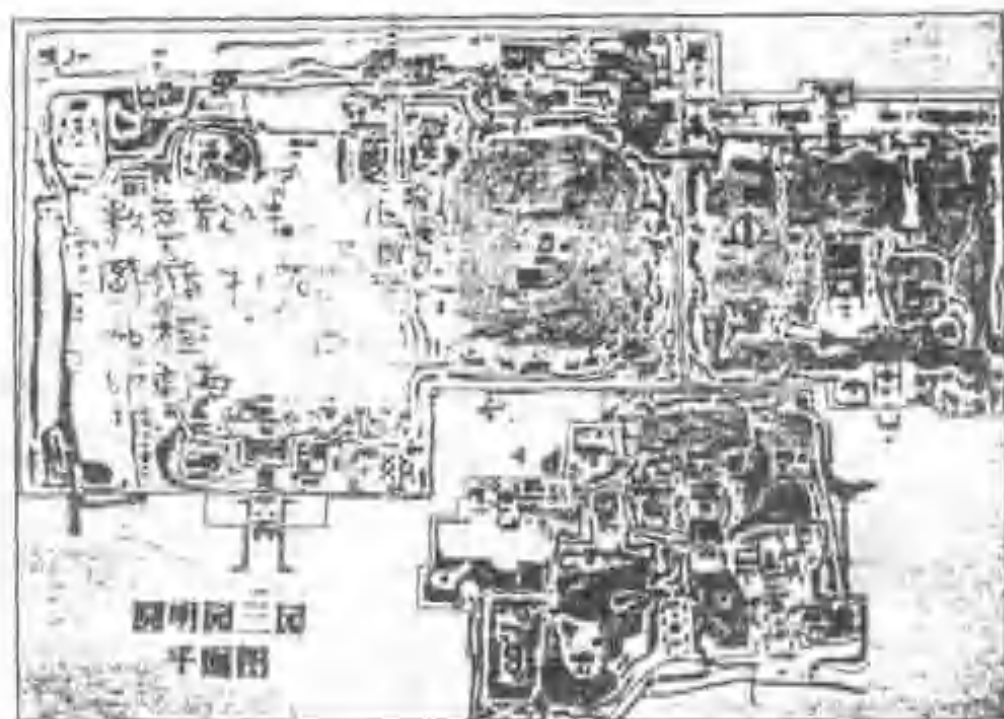


十大名园

圆明园(Yuanming Garden)

闻名世界的一代名园——圆明园，虽已于1860年10月18~20日惨遭英法联军焚毁，但它在中国造园史、世界文化史上放射的灿烂光辉并不会熄灭。尽管我们已很难从现在的遗址上领略它过去的风姿，却可从那一片芜杂的野草之中横卧着的一座没有栏杆的汉白玉拱桥、或是兀然耸立着的高大而残缺了的花岗岩门垛上，感受到一种为小桥流水和高楼崇台所不能比拟的美。

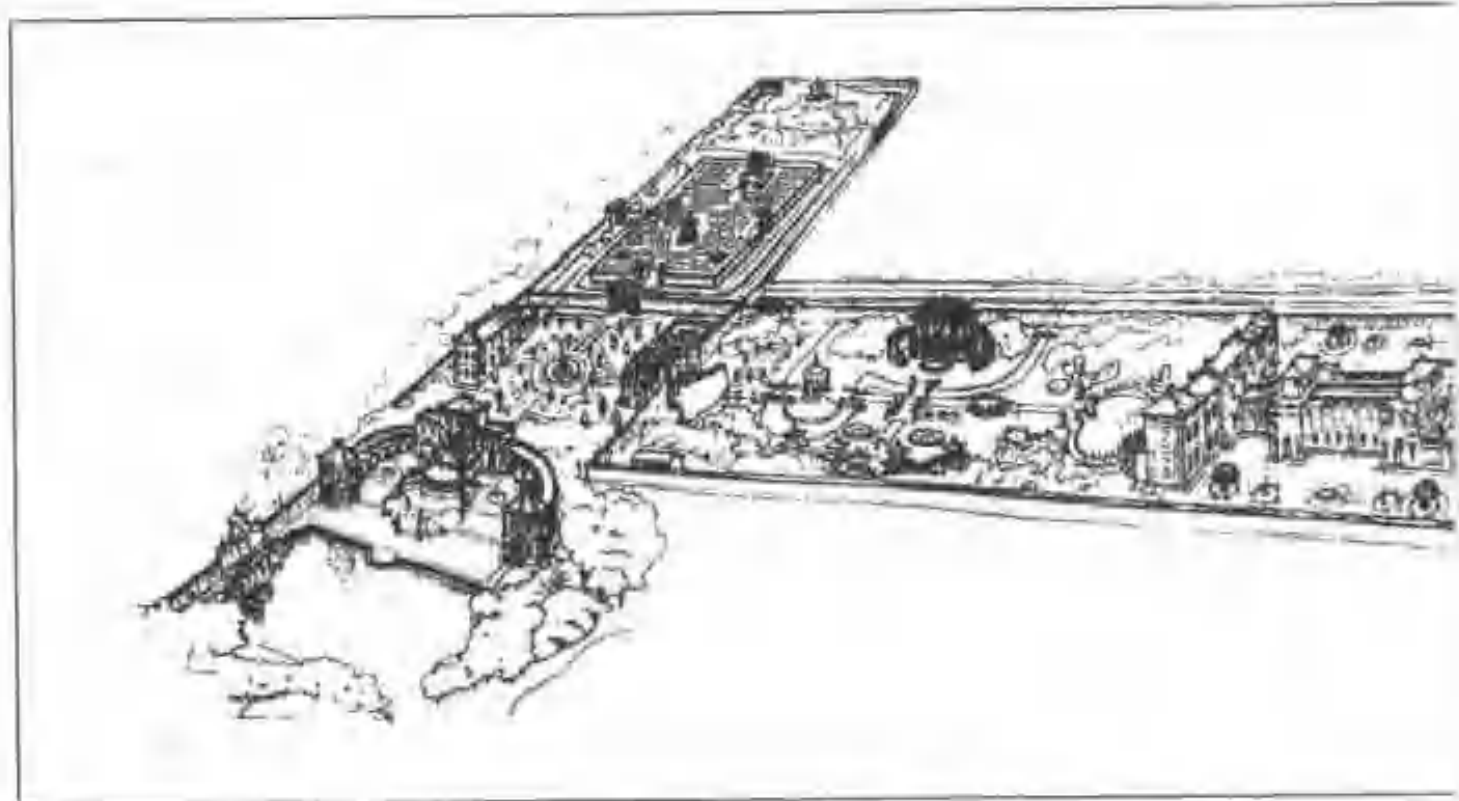
圆明园遗址在北京海淀区东部。原为清代的一座大型皇家御苑，占地约5200亩，与附园



长春、绮春(后改万春)两园合称“圆明三园”,周长约 10 多公里。圆明园始建于清康熙四十八年(1709 年),是在康熙皇帝赐给皇四子胤禛(即后来的雍正皇帝)的一座明代私园的旧址上建成的,乾隆九年(1744 年)竣工。以后,又在园的东侧辟建长春园,在园的东南辟建绮春园,乾隆三十七年全部完成。

圆明园全部由人工起造山水地貌,形成山重水复、层叠多变的百余处园林空间。在这烟水迷离的湖光山色之中,不仅分布有供帝王长期居住、避喧听政的宫廷区,而且,在山水和花树丛中创造出 150 余处丰富多彩、格调各异的大小“景区”,主要的如“圆明园四十景”、“绮春园三十六景”,都由皇帝命名题署。乾隆六下江南,凡是他所中意的景致都命画师摹绘下来作为建园的参考,因此,圆明园得以在继承北方园林传统的基础上广泛汲取江南园林的精华,如福海沿岸摹拟杭州西湖十景,“坐石临流”仿自绍兴兰亭,汇集了江南无数名园的胜景。还有

● 圆明园平面图



取古人诗画意境的，如“武陵春色”取材于陶渊明的《桃花源记》等等。这些主题突出、景观多样的景区，大多数建成“园中之园”，它们之间均已筑山或植物配置作障隔，又以曲折的河流和道路相联系，很自然地引导游人从一景走向另一景，成为一座具有极高艺术水平的大型人工山水园。

长春园北部还建有一组园林化的欧洲式宫苑，俗称西洋楼，占地百余亩，是当时以画师身分供职内廷的欧洲籍天主教传教士设计建造的。6幢主要建筑物均为巴洛克风格，但在细部装饰方面也运用许多中国建筑手法。3组大型喷泉、若干小喷泉和绿地、小品等则采用勒诺特尔式的庭园布局手法，由轴线、大路、小径组成严谨的几何格网，主次分明。整个园子呈现明显的西洋特色，是中西文化交流的象征。

圆明园不仅有极为精美的陈设，还收藏与陈列了全国罕

●西洋楼全景示意图



清代圆明园西洋楼全景示意图

见的珍宝、文物、图书。文源阁就是当时全国著名的七大皇家图书馆之一。实际是一座综合性的皇家博物馆。

圆明园是清朝鼎盛时期最宏伟、最优美的大型园林。它被当时的欧洲誉为“万园之园”及“一切造园艺术的典范”，对当时英法等国的园林产生过重要影响。1983年，中国政府正式批准了圆明园建设整修方案，并于同年8月10日在长春园大水法遗址旁举行了整修奠基仪式。相信不久的将来，圆明园遗址公园便会以崭新的姿韵迎接海内外游客。

颐和园 (Summer Palace)

坐落于北京西郊的颐和园，是利用昆明湖、万寿山为基址，以杭州西湖风景为蓝本，汲取江南园林的某些规划布局手法而建成的一座大型天然山水园，也是保存得最完整的一座



行宫御苑，占地约 290 公顷。

颐和园的前身叫清漪园，是 1750 年清朝皇帝弘历（乾隆）建造的。1860 年被英法联军烧毁。那拉氏（慈禧）于 1888 年挪用海军经费重建，改名颐和园。1900 年又遭到八国联军的严重破坏。1903 年再次修复。

颐和园是当时“垂帘听政”的慈禧太后长期居住的离宫，兼有宫和苑的双重性



- 上——颐和园游览示意图
- 下——颐和园中的谐趣园



质。因此,在进园的正门内建置一个宫廷区,占地不大,相对独立于其后的面积广阔的苑林区。苑林区主要由万寿山和昆明湖组成。其中水面占 3/4。

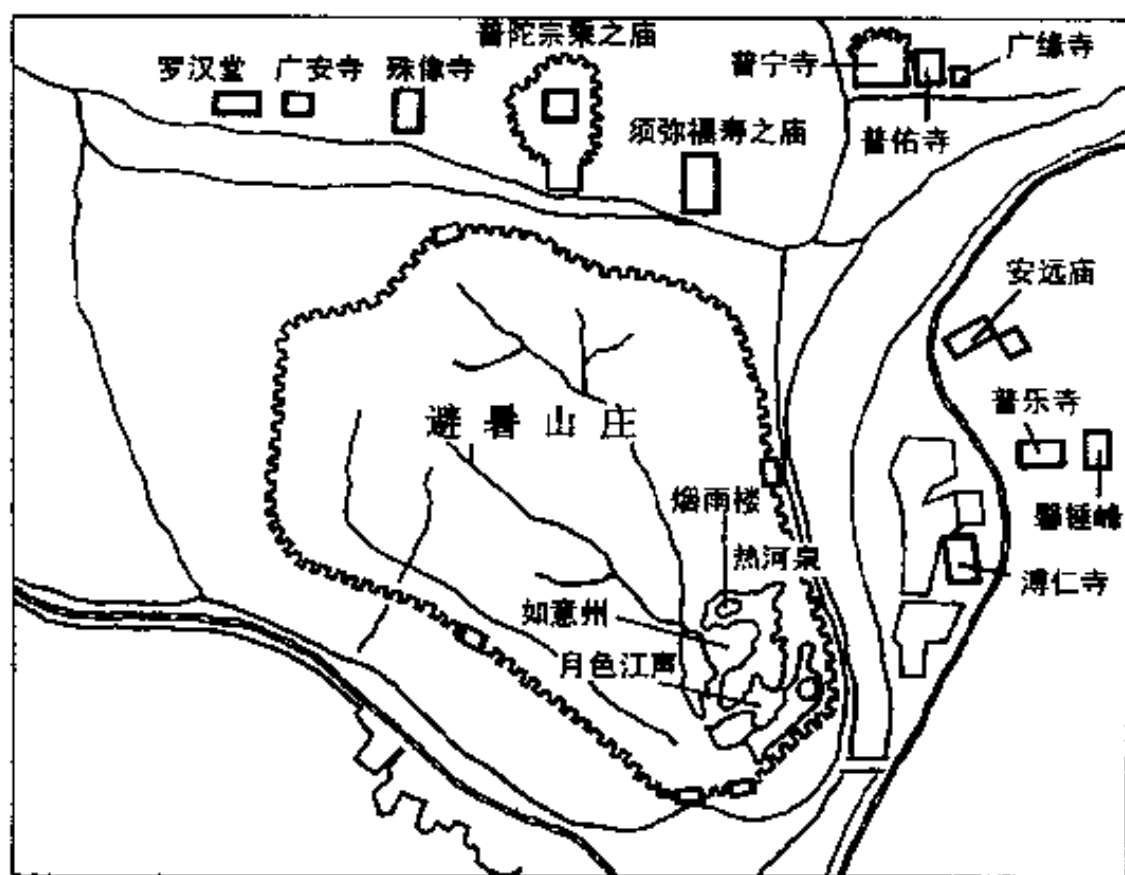
全园有不同形式的建筑 3000 余间。东宫门内仁寿殿、德和园、乐寿堂、玉澜堂、宜芸馆等宫苑建筑,庭院毗连。水天空阔的昆明湖畔,蜿蜒 700 余米的彩饰长廊(273 间)把前山的排云殿、宝云阁(铜亭)、听鹧馆、画中游、清晏(石舫)等主要建筑联结在一起。佛香阁位于万寿山前山,八面三层四重檐,高 41 米,下有 20 米高的石台基,踞山面水,气势宏伟,是全园的中心建筑,为颐和园标志。湖东知春亭,据岛临湖,垂柳环绕,取“见柳而知春”之意命名。十七孔桥有如一道长虹飞架湖心,从东岸连系着绿阴掩映的南湖岛。桥上石雕极其精美,每个桥栏的望柱上都雕有神态各异的狮子,大小共 544 个,两桥头有八角重檐的廊如亭和造型生动的铜牛。湖中纵贯南北的一线长堤,装点着秀丽多姿的“西堤六桥”。这些都为湖山增添了景色。园内东北角有一座自成一局的“园中之园”——谐趣园,是摹仿无锡寄畅园而建成的。全园以水面为中心,以水景为主体,环池布置清朴雅洁的厅、堂、楼、榭、亭、轩等建筑,曲廊连接,间植垂柳修竹。池北岸叠石为假山,从后湖引来活水经玉琴峡沿山石叠落而下注于池中,流水丁东,以声入景,更增加这座小园林的诗情画意。后山的景观与前山迥然不同,是富有山林野趣的自然环境,林木葱郁,山道弯曲,幽静自然。

这座风光绮丽的古典园林,是中国传统造园艺术的典范。1914 年,溥仪曾作为私产售票开放。1924 年改为公园。20 世纪 50 年代后,园内建筑得到不断修缮,并增植了大量花木,使古老园林焕然一新,成为广大群众喜爱的游览胜地。

避暑山庄(Imperial Summer Resort)

一名承德离宫，或称热河行宫。在今河北省承德市区北部。群山环抱，地势高峻，清流萦绕，林木葱郁，盛夏凉爽宜人，是清代皇帝夏日避暑和处理政务的场所。始建于清康熙四十二年(1703年)，乾隆五十七年(1792年)竣工，建筑物达110余处，总面积564公顷，蜿蜒起伏的宫墙长达10公里，是中国现存最大的古代帝王宫苑。

避暑山庄的总体布局运用了“前宫后苑”的传统手法。宫殿区位于山庄南端，包括正宫、松鹤斋、东宫和万壑松风四组建筑群。正宫的全组建筑基座低矮，梁枋不施彩画，屋顶不用琉璃。庭院的大小，回廊的高低，山石的配置，树木的种植，都



●避暑山庄游览示意图



平易近人，与京城巍峨豪华的宫殿大不相同。苑景区又分湖区、平原、山峦三个景区。康熙以四字题名的三十六景和乾隆以三字题名的三十六景散布其中，各景随四时变化，取山、水、林、泉等自然景观命名，集中中国南、北方建筑布局的特点，综合各地建筑园林艺术的风格。烟雨楼、金山等建筑组群典雅明洁，构图别致，一派江南景色；正宫、松鹤斋、“月色江声”等建筑组群则具有北方朴素民居形制；万树园富有蒙古草原风光；山峦区的雄浑山川，优美俏秀的寺、庙、斋、轩，别具一格，使山庄成为中国各地胜迹的缩影。背山面湖，山峦起伏，草木蓊郁，宫殿亭榭掩映，湖沼洲岛错落，风光旖旎，巧夺天工，与山庄东面和北面巍峨雄伟、具有民族特色的外八庙构成辽阔的文物风景区。

●烟雨楼西侧近景

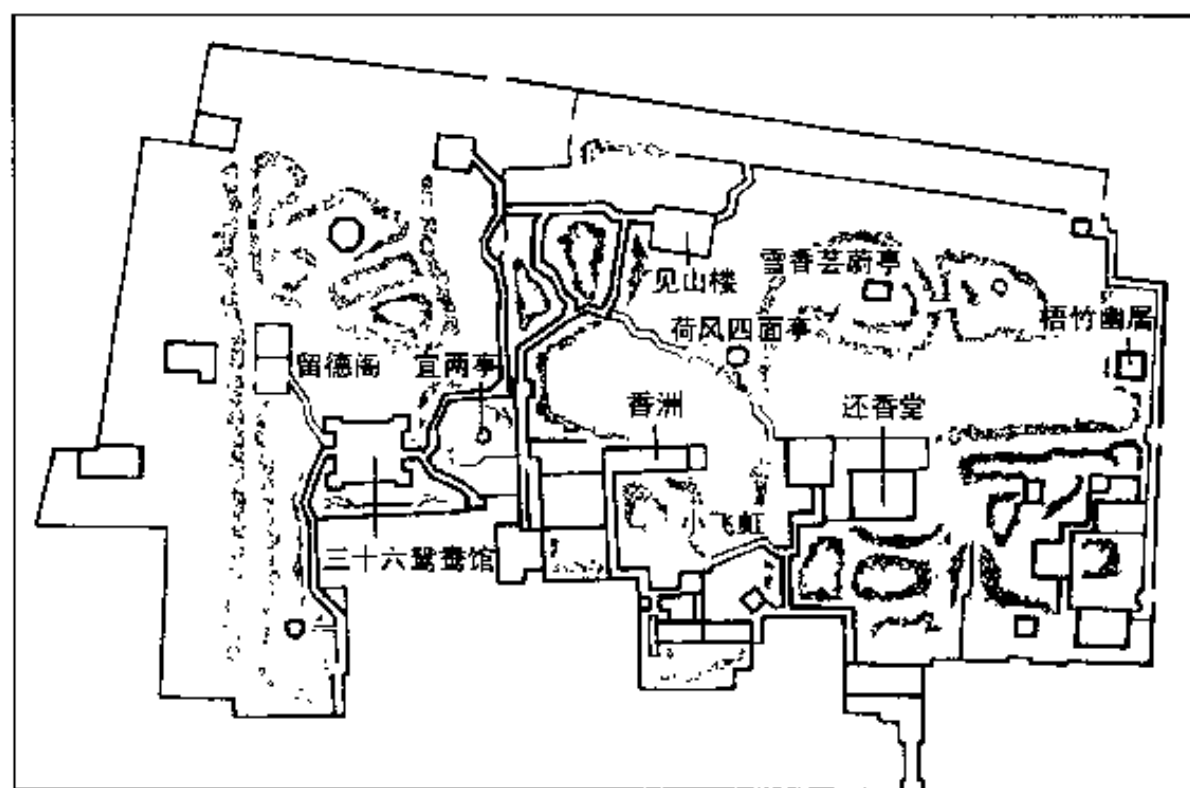


拙政园(Humble Administrator's Garden)

在江苏省苏州市娄门内东北侧。拙政园不仅是苏州园林之冠,也是中华人民共和国国务院于 1961 年公布为全国重点文物保护单位的四大古典名园之一(另三个为颐和园、避暑山庄和苏州的留园)。

据考,此处初为唐代诗人陆龟蒙的故址,久有“不出郭郭(外城),旷若郊墅”的特色。明代正德年间(1506~1521 年)始筑此园。因取晋代潘岳《闲居赋》中:“灌园鬻蔬……此亦拙者之为政也”的语意,故以“拙政”二字为名。此园虽几经沧桑,但从总体上说,仍不失明代遗风。

该园初建时规模很大,除正宅外,园内有三十一景。现园大体为清末规模,经修复扩建,现有面积约 62 亩。由于它水面



●拙政园游览示意图

约占 3/5, 总体布局即以水池为中心。在萦纤涵碧的水面和苍翠层迭的林木之中, 各式亭轩楼阁, 临水而筑, 素朴自然, 开朗大方, 兼得旷奥之美, 确乎是烟水弥漫, 草木芳菲的江南芦汀山岛景色的艺术再现。

拙政园分东、中、西三部分。东园部分, 是 1949 年后在明代“归田园居”废址上扩建而成的, 重建的有兰雪堂、芙蓉榭、天泉亭、放眼亭、秫香馆等, 景物空旷。可以说是整个园景的一个序幕。

全园的精华所在则是中部。在腰门处, 却见一丘假山, 遮断视线景深莫测。这种“欲扬先抑”的手法, 很像《红楼梦》里描写的“大观园”入口的情形。无怪历来人们总把拙政园视为“大观园”的影子。假山过处, 豁然开朗。顿见主建筑明代遗物“远香堂”呈于眼前: 堂之南有平台池水, 黄石假山。堂之东为枇杷



●拙政园是苏州园林之冠, 也是中国四大古典名园之一。

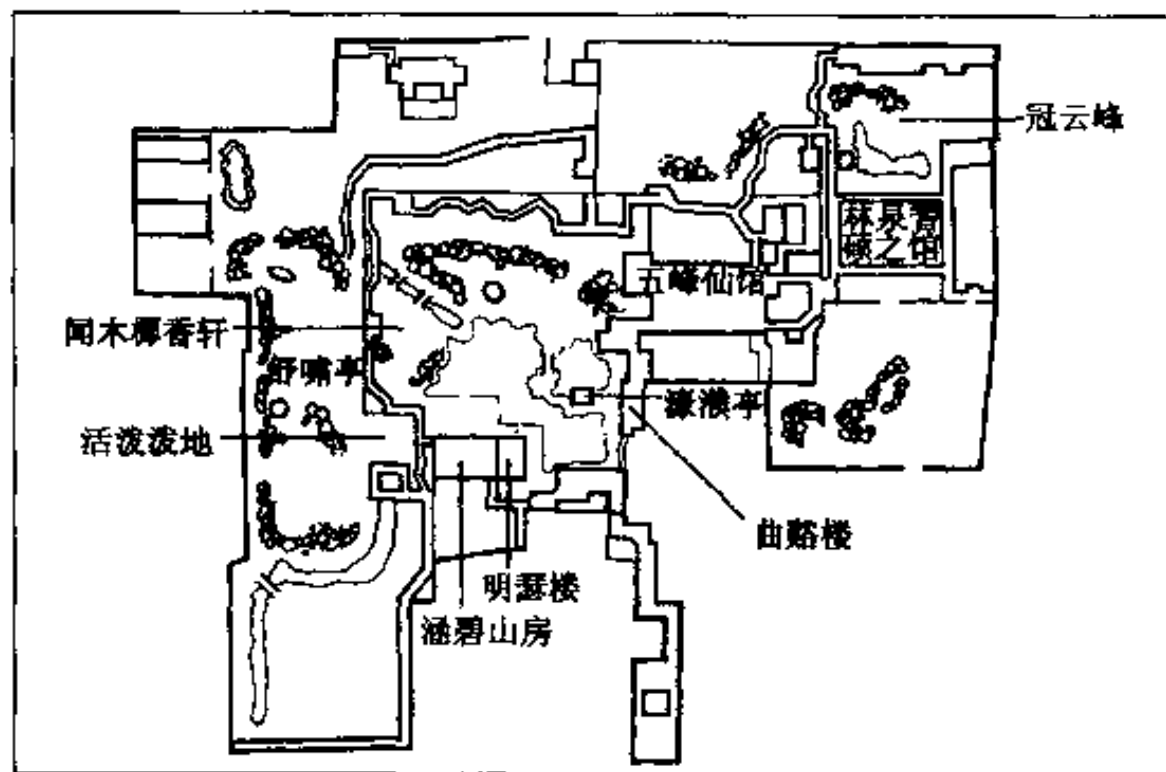


园，园中以轩廊小院数区自成天地，外绕波形云墙和复廊，内植枇杷、海棠、芭蕉、木樨、竹等花木，布置精巧雅致。堂之西为“南轩”。堂之北更是境界大开，静水倒影如画，山岛碧如浮玉，而环绕远香堂所配置的林木花卉，随时令演替而生景不绝。

由中部过“别有洞天”圆门，即为西部，原为“补园”。此处的主建筑为“十八曼陀罗花馆”和“卅六鸳鸯馆”，前者供冬末初春欣赏山茶花（又称曼陀罗花）之用，后者供夏日观赏荷花和鸳鸯之用，开敞通透，别具一格。此外，还有沟通西部景域的曲尺状池水，沿岸筑有一条波形长廊，即俗称水廊。此处园景的节奏，虽然由高潮而几经转折变化，达于尾声，却依然觉得余韵未已，令人流连忘返。

留园 (Liouyuan Garden)

在江苏省苏州市阊门外。原为明嘉靖时太仆寺卿徐时泰



●留园游览示意图



的东园,清嘉庆时刘恕改建,称寒碧山庄,俗称刘园,因园内有造型优美的湖石峰 12 座而著称。经太平天国之役,苏州诸园多毁于兵燹,而此园独存。光绪初年易主,改名留园。

留园以建筑布局紧密、厅堂宏敞华丽、装饰精雅见长,特别是善于利用各种建筑群,把全园空间巧妙地分隔、组合,形成流动的空间序列布局,而具有独特的风格和杰出的艺术成就。它的紧密结构,同拙政园的疏朗境界,并称苏州园林两绝。旧时有“吴中第一名园”之誉。1961 年被定为全国重点文物保护单位。

留园共占地 50 余亩,分中、东、西、北四个景区。一进留园大门,是个比较宽敞的前厅,自右侧沿曲狭长廊和天井北行至绿荫轩,透过漏窗便隐约可见中区园景。中区以山水为胜,池居中央,池西、北为山,东南为建筑。池中有小蓬莱岛,架曲桥



●留园冠云峰



交通两岸。山为土筑，叠石为池岸蹬道，以黄石为主，气势浑厚，西、北两山间有水涧，似水池有源。西山植树丛生，有爬山廊至山巅闻木樨香轩，登山俯视，园中景色尽收眼底。主要建筑环池东、南，池东曲溪楼一带重楼杰出，池南涵碧山房、明瑟楼、绿荫轩等一群建筑，其大小虚实，高低起伏，参差有致，造型多变。

东区以建筑与庭院为重点。主厅五峰仙馆高大豪华，又称楠木厅，是苏州园林中最大的厅堂，内部装修甚为精美。厅南庭中矗立着苏州古典园林中规模最大的一处湖石厅山。东侧揖峰轩，轩前庭院中立湖石峰，曲折多变的回廊环峰四周，廊与墙间划分为小院空间，置湖石、石笋，植翠竹、芭蕉。轩对面石林小屋隐于湖石树丛之后。冠云峰为东部庭园主景，高 5.6 米，为苏州诸园现存湖石之冠，相传为宋花石纲旧物。两旁立瑞云、岫云二峰，也很劲秀。南端鸳鸯厅——林泉耆硕之馆，是此组石峰的主要观赏点。峰北有冠云楼，高二层，登楼可观园外景色。楼西有廊可通向北区。

北区是小竹林和桃、杏等花树。“又一村”构葡萄和紫藤架，颇有田园之意。西区之土阜为全园最高处，原可远借虎丘、天平、上方、狮子诸山及西园等处风景。阜上枫树成林，秋天红叶与中区鲜黄的银杏秋色交相辉映，色彩丰富。阜左云墙起伏。阜南为平地，其北有“之”字形小溪一条，绿水潺潺，两岸桃柳，颇似“缘溪行”的情景。由“又一村”至此，山林田园风味更浓，与中、东、西区的富丽堂皇形成鲜明的对比。

个园 (Geyuan Garden)

在江苏省扬州市东关街。系明代“寿芝园”旧址，至清嘉庆年间由两淮盐总、大盐商黄应泰扩建为住宅园林。主人爱竹，



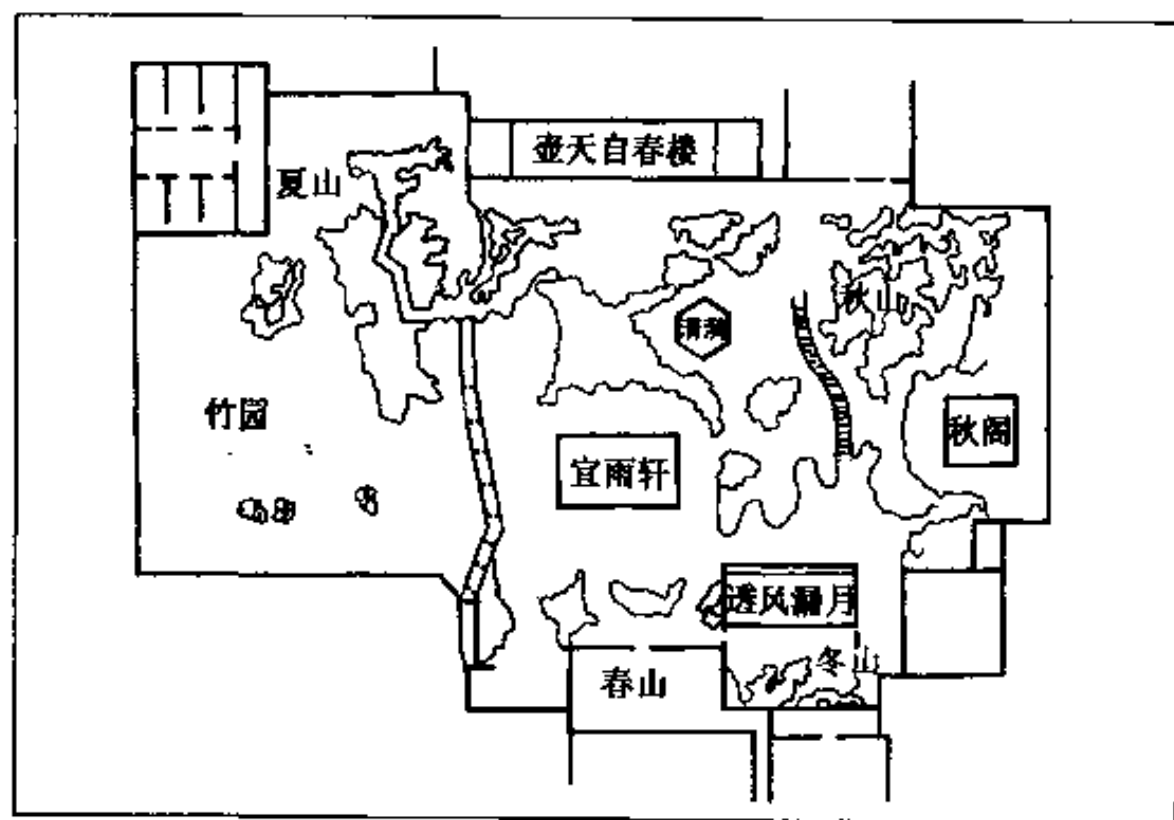
竹叶形似“个”字，故名。个园以叠石为胜，立意精巧，寓四季景色：“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”

入园，两侧修篁弄影，笋石破土而出，意寓雨后春笋，示春景。

穿圆门，绕桂丛，即见宜雨轩和抱山楼隔池相对，庄重典雅。楼西有湖石夏山，峰峦重叠，跌宕多姿，中空外奇，如云蒸霞蔚，取意夏云多奇峰，为夏景。

夏山之东，即黄石山。峻峭依云，气魄雄伟，山巅有亭翼然，登亭观全园景色，美不胜收。过亭可通往秋阁，每当夕阳西下，黄石丹枫，倍增秋意，乃秋景。

过黄石山，沿小梁有曲形小楼，磴道延伸，藤萝满布，为读书佳处。



●个园游览示意图



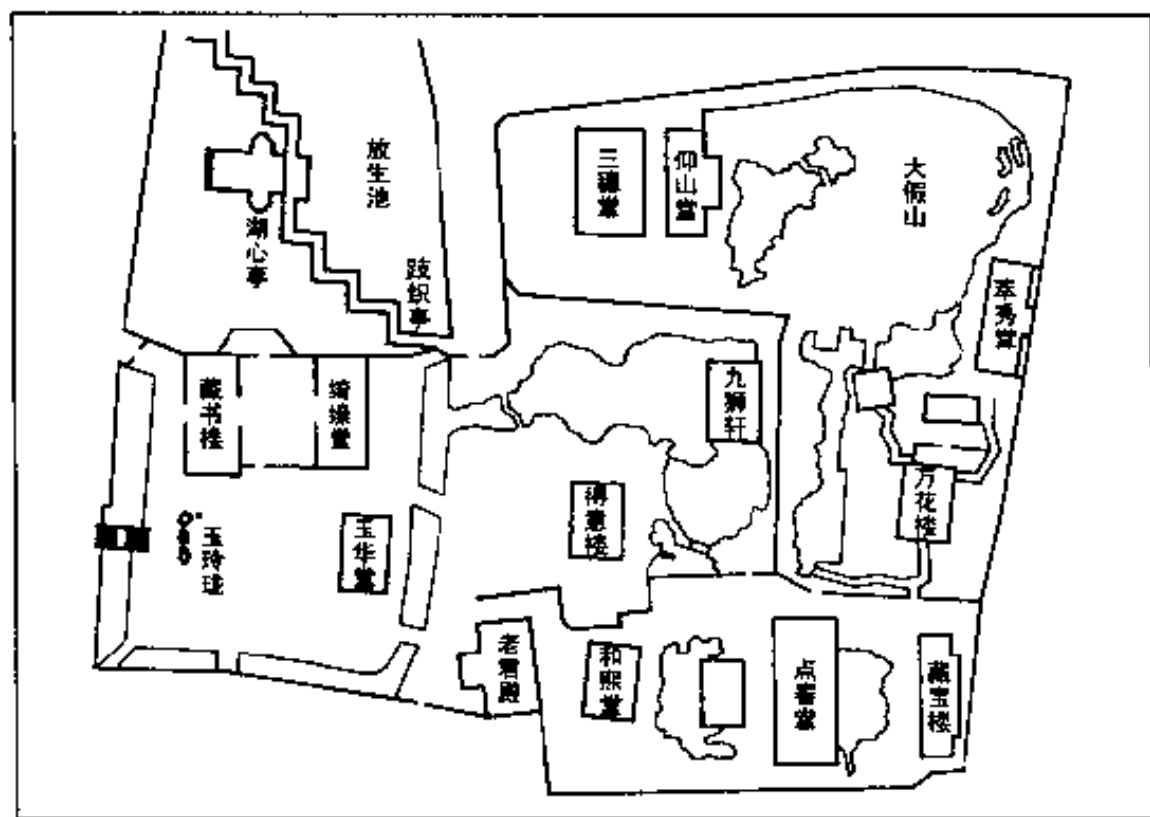
小楼西隅即“透风漏月”厅,厅南又一假山,用宣石(雪石)叠砌,迎光则闪闪发亮,背光则耀耀放白。远观近看,皆似残雪未消,寒气袭人。尤为别出心裁的是,南墙设 24 个孔洞,阵风透过,颇有“北风呼啸雪光寒”之意,是冬景。

冬山的西墙上又留有洞窗,可见花丛竹径,似远远招迎春天的到来。

个园以石斗奇,采取分峰叠石,再现四季风光的造景手法,给人以“游园一周,如度一年”之感,别具一格,成为中国园林艺术的杰作。现为全国重点文物保护单位。

豫园(Yuyuan Garden)

在上海市南市区旧城厢东北。明嘉靖三十八年(1559 年)始建,原为当时上海人潘允端的私人花园,园名取“愉悦老亲”



●豫园游览示意图



之意。豫与愉字通义。门额原为明代书法家王穉登所书。清乾隆二十五年（1760年）重建，因在城隍庙西，一度易名为西园。鸦片战争后，屡遭破坏，部分园址演变为商场，剩下东北部分建筑，为学校等单位使用。1956年起整修，恢复园景30余亩。并于1982年3月

被国务院批准公布为全国重点文物保护单位。

今天的豫园有大小胜景30多处。厅堂楼阁有三穗堂、仰山堂、点春堂、万花楼、快楼、得月楼、会景楼、两宜轩、鱼乐榭等。园中假山水榭、古树名花，设计精巧，布局有致，疏密得当，恰到好处。

大假山是豫园之精华，此为江南现存最大的明代黄石假山，高约4丈。由明朝江南著名叠山家张南阳设计建造。全部用浙江武康黄石堆砌。峰峦起伏，磴道纤曲，深涧丘壑，情景逼真。山上花木葱笼，山下池水环抱。游人登临，颇有置身山岭之趣。大假山顶端有一座凉亭，叫望江亭。当时豫园附近高屋很少，在亭中可远眺黄浦江。每年农历九月初九重阳节，上海人便来豫园登高望远。东部玉玲珑石，相传是宋徽宗时花石纲流散之物。峰石玲珑剔透，周身多孔，具有漏、皱、瘦、透之美。据

●豫园一景



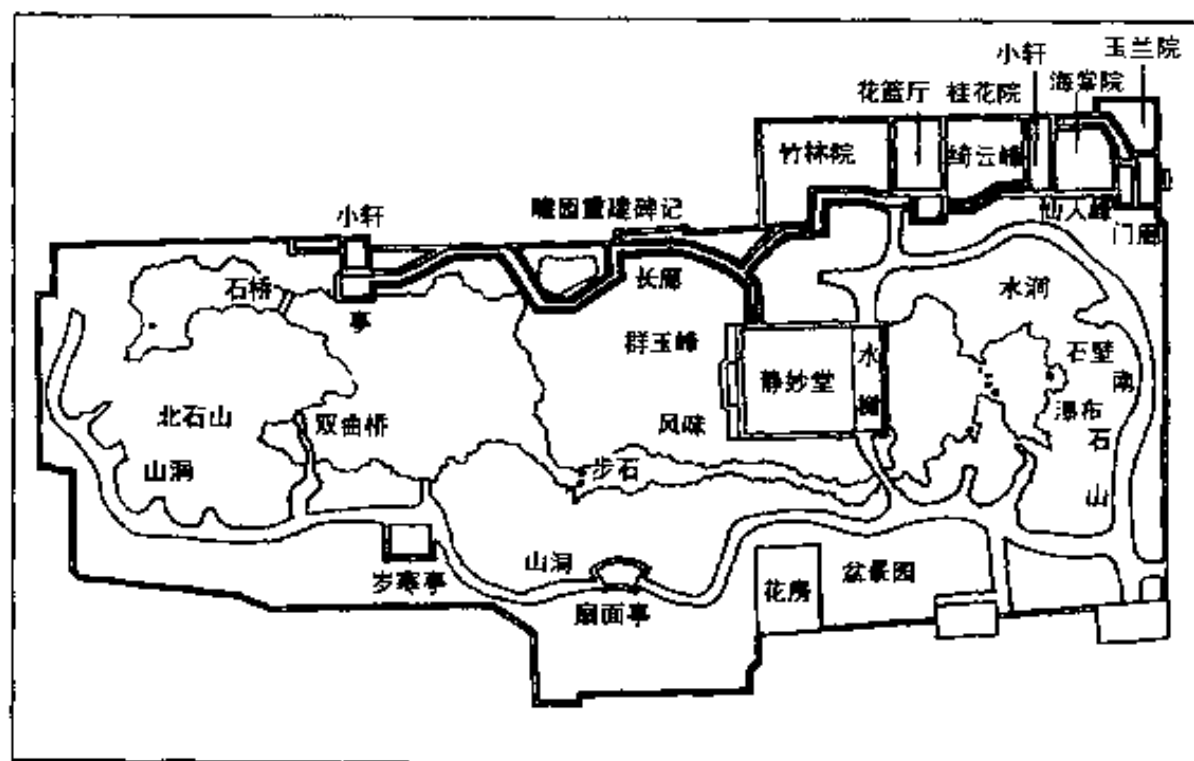
说,石上原镌有“玉华”二字,意思是说石中精华。

点春堂建于清道光初年。咸丰三年(1853年)上海小刀会起义时,在内设立公署,后遭破坏。同治七年(1868年)重建。现为上海小刀会起义历史陈列室。五间厅堂,宏敞富丽。

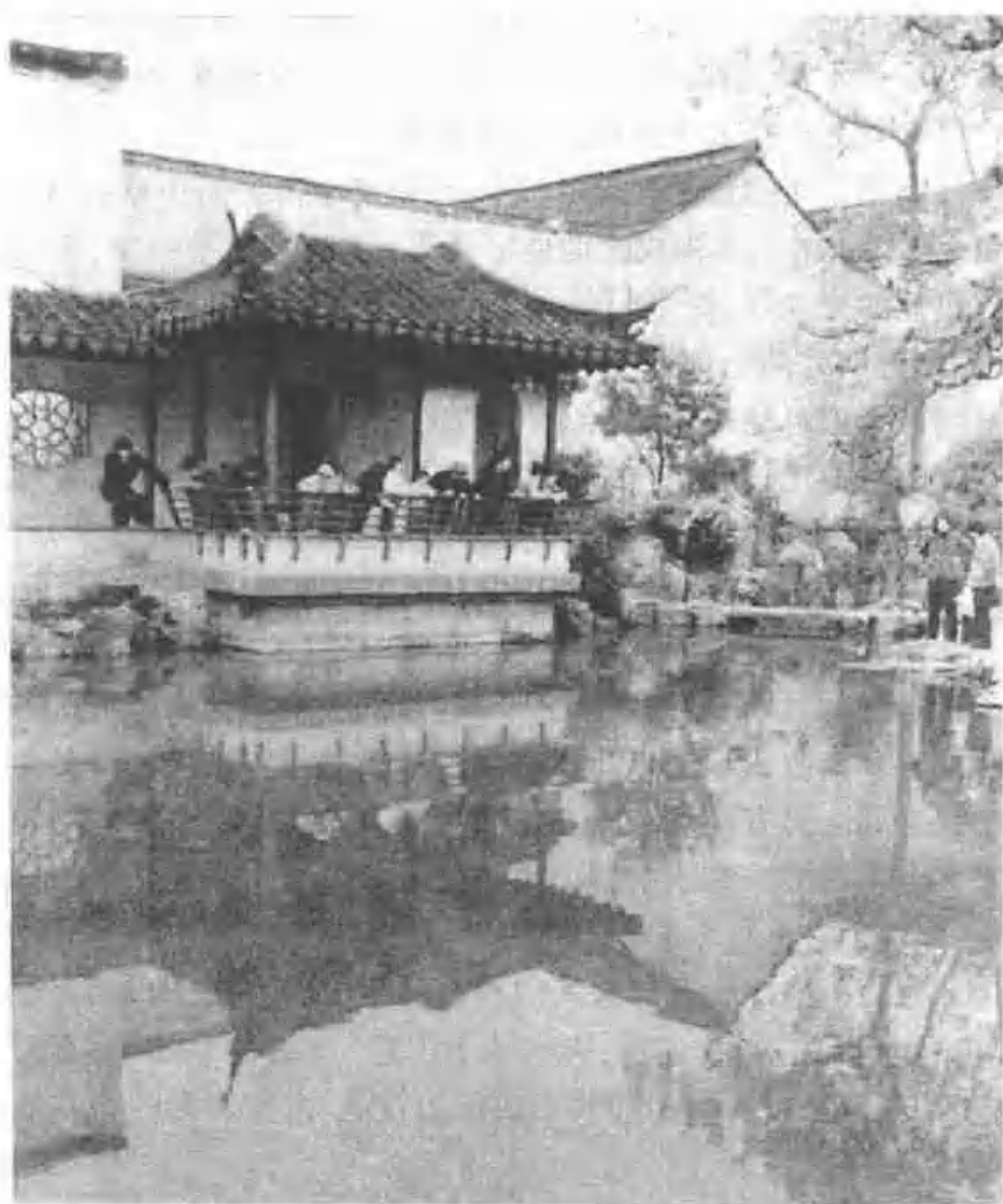
内园原来是城隍庙的庙园,初建于清康熙四十八年(1709年)。1956年修复豫园时,将其与西园并在一起,内园就成了豫园中的“园中之园”。面积虽仅二亩许,但山石池沼、厅堂室观、楼台亭轩俱全。“静观”大厅是主要厅堂,宽敞明亮。此外还有耸翠亭、延清楼、观涛楼、还云楼、九龙池、别有天等景。花墙、小廊,布置得宜,益使小园曲折纡回,布局紧凑,具有中国造园艺术特色。

瞻园(Zhanyuan Garden)

在江苏省南京城内夫子庙西瞻园路。原为明朱元璋称帝



●瞻园游览示意图



● 瞻园一景



前的吴王府,明初为中山王徐达府邸花园。清乾隆帝曾到此,后赐为藩台衙门的花园。1853年太平天国定都南京,曾为东王杨秀清的王府和夏官副丞相赖汉英的衙署。现园门上还嵌有乾隆帝手书“瞻园”的砖刻。1949年后多次维修,恢复园林建筑。现为南京太平天国历史博物馆。

瞻园是著名的假山园,全园面积仅8亩,假山就占3.7亩。自然式的山水构成园的地形骨干。主体建筑静妙堂,系面临水池的鸳鸯厅,把全园分成南小北大两个空间,各成环游路线。全园南北两个水池。南部水池较小,紧接静妙堂南沿,为一呈葫芦形的自然水池,著名的南假山便矗立在小水池南。北部空间的水池比较开阔,东临边廊,北濒石矶,西连石壁,南接草坪,曲折而富于变化。南北两水池以一溪清流相连,有聚有分,南北两个性格鲜明的空间亦因此相互联系和渗透。

南假山气势雄浑,山峰峭拔,洞壑幽深。假山上伸下缩,形成蟹爪形的大山岫,钳住水面。岫内暗处,则仿自然石灰石溶蚀景观。南假山水池东北有明代树二株:紫藤盘根错节,女贞翠绿丰满。另有牡丹、樱花、红枫等点缀于晴翠之中,鸟鸣蝉噪,金鱼嬉游,泉水潺潺,更衬托出南部空间亦喧亦秀的特色。

北假山坐落在北部空间的西面和北端。西为土山,北为石山。两面环山,东抱曲廊,夹水池于山前。水面一平如镜,蓝天白云,花树亭石,倒映其间,形成倒山入池、水弄山影的动人景观。

此外,瞻园石器甚多,有些还是宋徽宗花石纲遗物。著称者有仙人、倚云、友松诸石。亭亭玉立,窈窕多姿,为江南园林山石之珍品。总之,瞻园虽小,却山水卓著,故驰誉中外。

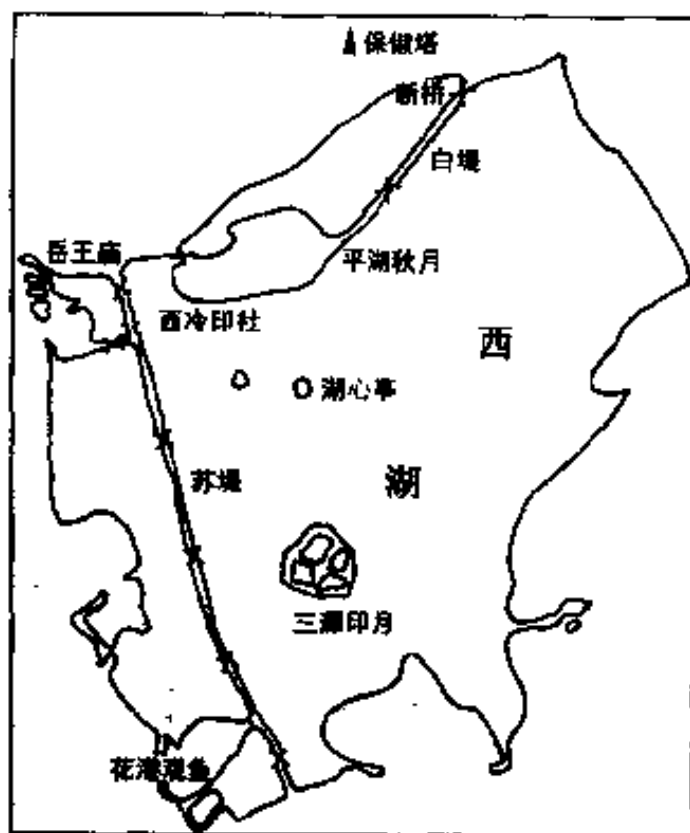


西湖 (West Lake, Hangzhou)

中国古代以西湖命名的湖有 36 个之多,其中以杭州西湖最为著名,故单称西湖通常指的就是杭州西湖。

西湖旧称武林水、钱塘湖、西子湖。三面环山,一面濒市。由于在杭州市西,故自宋代开始,通称西湖。千百年来,经过劳动人民辛勤治理,兴修海塘,疏浚湖泥,才使西湖不断完美。元朝初年,意大利旅行家马可·波罗在游记中誉杭州为“世界上最美丽华贵之城”,西湖从此驰名世界。

西湖湖体轮廓近似椭圆形,面积 6.03 平方公里,其中,水面面积 5.2 平方公里,湖岸周长 15 公里。湖底较平坦,水深平均在 1.5 米上下,最深处在 2.8 米左右,最浅处不到一米。湖面上有白、苏二堤,将湖面分成外湖、里湖、岳湖、西里湖、小南湖五个部分;湖中有孤山、小瀛洲、湖心亭、阮公墩四岛。有湖不广,平静如镜;山多不高,绵亘蜿蜒;湖山依傍,自然尺度协调,显得妩媚多姿。以西湖为中心的 49 平方公里的园林风景区,分布着主要风景名胜 40 多处,有国家和省、市重点文物保护单位共 38 个,如五代至宋元的飞来峰摩



●西湖游览示意图



● 杭州花港观鱼



崖石刻,烟霞洞的造像,文庙的石径,东晋时的灵隐古刹,北宋的六和塔、保俶塔、雷峰塔,南宋的岳飞墓和岳王庙,清乾隆时珍藏《四库全书》的文澜阁,清光绪时创立研究金石篆刻的西泠印社等,都是中华民族的文化瑰宝。

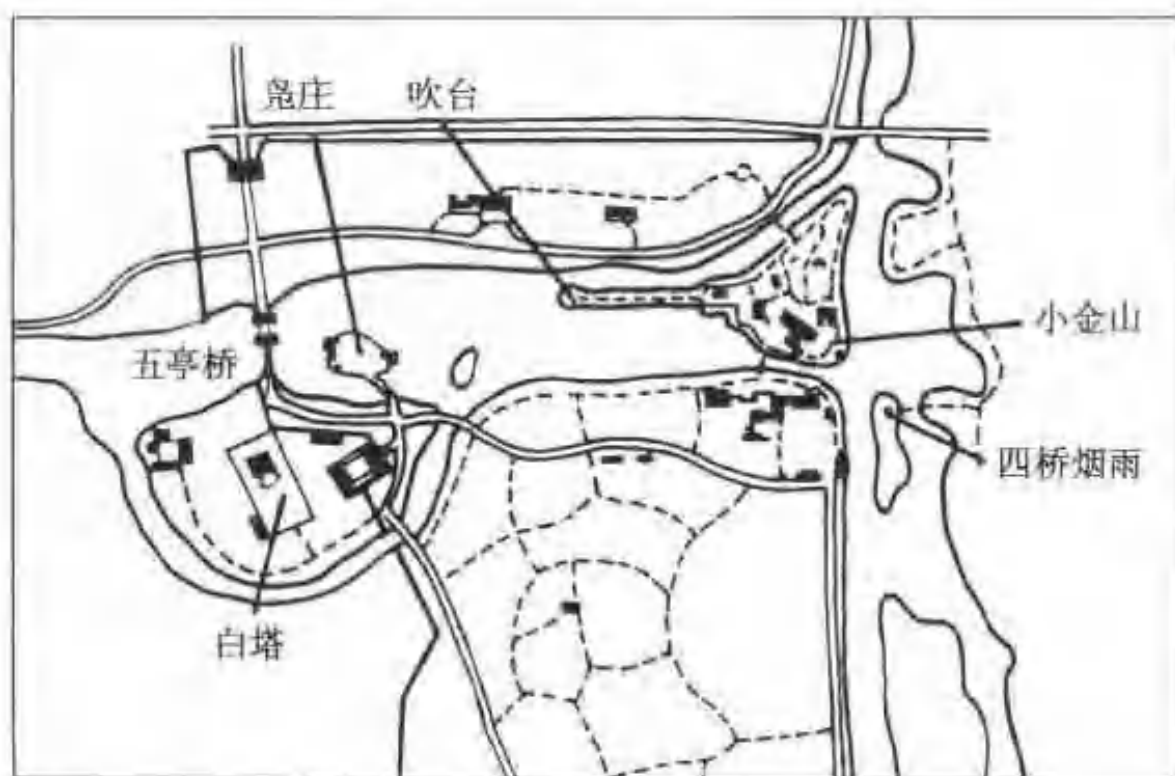
西湖的自然景色四时不同。西湖十景,楼台亭榭同湖光山色相互辉映。春天,“苏堤春晓”、“柳浪闻莺”、“花港观鱼”,春花吐艳,彼伏此起;夏日,“曲院风荷”,荷花映日,湖面新绿一片;秋季,三秋桂子,香飘云外;冬来,“断桥残雪”,银装玉琢,放鹤亭畔,寒梅斗雪。清晨,“葛岭朝瞰”;薄暮,“雷峰夕照”;黄昏,“南屏晚钟”;夜晚,“三潭印月”和“平湖秋月”。“西湖十景”展现了西湖朝暮晴雨春花秋月的自然景色。白居易诗:“湖山春来如画图,乱峰围绕水平铺。松排山面千重翠,月点波心一颗珠。”苏轼诗:“水光潋滟晴方好,山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子,淡妆浓抹总相宜。”这些诗篇,正是对西湖风光的真实写照。

瘦西湖(Slender West Lake)

位于江苏省扬州市西北郊。原名保障河,又名长春湖。清乾隆年间钱塘诗人汪沆有诗云:“垂杨不断接残芜,雁齿虹桥严画图,也是销金一锅子,故应唤作瘦西湖。”瘦西湖之名由此蜚声海内。

瘦西湖为中国著名的湖上园林,现为国家级风景名胜區。窈窕曲折的湖道,串以长堤春柳、四桥烟雨、徐园、小金山、吹台、五亭桥、白塔、二十四桥等两岸景点,俨然一幅天然秀美的国画长卷。

长堤春柳是“绿杨城廓”的缩影。烟花三月,莺飞草长,里



- 上——瘦西湖游览示意图
- 下——“风韵独具西子瘦”的瘦西湖



许长堤上桃柳相间，红绿相映，柳随风舞，桃映水笑，分外妖娆。

徐园构筑于“桃花坞”旧址。听鸕馆、疏峰馆、春草池塘吟榭巧布其间，错落有致。两只铁镬，相传为南朝萧梁时镇水之物。一泓碧水，几塘睡莲含苞欲放。

小金山为瘦西湖中最大岛屿。湖上草堂、绿篠沧涟、琴棋二室为清流环绕，草木掩映。面湖而筑的月观，临观赏月，天上水中，双月交辉。高处有风亭，沿曲径拾级而上，可登亭听风，尽览全湖秀色。

吹台建于长渚之端。相传乾隆曾在此垂钓，故亦称钓鱼台。此处的借景艺术为中国园林界所称道。从东圆门外斜向望去：南圆门呈椭圆，摄入耸向云天的白塔；西圆门成正圆，内框横卧波光的五亭桥。

五亭桥原名莲花桥。上置五亭皆重檐，下设桥洞 15 孔，匠心独运，美轮美奂，乃中国亭桥建筑的杰作。晴夜月满之时，每洞各衔一月，波光月影，奇幻无穷。

白塔耸立于万绿丛中。据传乾隆南巡来扬，盐商富贾为恭迎圣驾，一夜之间以盐堆就。后仿北京北海喇嘛塔建成。白塔峻拔挺秀，堪称全湖造景点睛之笔。

五亭桥西，有新恢复的白塔晴云景点和二十四桥景区。举目远眺，烟水茫茫，杨柳依依，亭台隐隐，别是一派旖旎风光。

“风韵独具西子瘦”的瘦西湖，正以其清瘦淡雅、秀丽多姿的风采，迎接八方而来的嘉宾。