

第 一 编

中国古典园林美的历程

这种传统并不是一尊不动的石像，而是生命洋溢的，有如一道洪流，离开它的源头愈远，它就膨胀得愈大。

——黑格尔：《哲学史讲演录》

历史是一条永恒的、滚滚不尽的长河。现实里和艺术里千姿万状、形形色色的美，在这条长河里诞生、拓展、幻变、演化、分解、汇合、沉淀、流动……它们不断地积累起来，构成各种美的历史传统，并给予后世以深远的、多方面的影响，或是积极的，或是消极的。

历史传统的本质和生命应该说是活动，而不是停滞不前、凝定不变。它在自己的形态和内涵的无限变化和活动之中，决不会永远保持其原始的规律和秉性，相反，这里有的是扬弃、否定、渐进、飞跃……

现实和艺术中生命洋溢的流动的美，总有它的源头，也总有它的发展。黑格尔说，离开它的源头愈远，就膨胀得愈大。这不仅揭示了“源远”和“流长”的历史联系，而且揭示了“源远”和“势大”的历史联系。黑格尔这一辩证的思维方式和历史主义的观点，可作为我们回顾中国古典园林美的历程的参照。

就几千年的古代文明史看，中国园林的萌生是极早的，尽管它当时只具有简陋的、粗糙的原始状态，但毕竟是迈出了幼稚的第一步，之后，它又经过了极为漫长的美的历程，最后，终于在古代史的晚期臻于成熟的境界——开出烂漫之花，结出丰硕之果，

形成为一代不可企及的高峰。

要对古典园林的历程作美学的回顾，要接受和发展中国古典园林美这份历史遗产，首先碰到的是园林史的分期问题。中国古典园林美按其发展的特殊性，大体上可分为三个历史阶段：一、秦、汉以前；二、魏、晋至唐；三、宋、元、明、清。下面，分别就这三个人的历史阶段作一些轮廓性的美学概述。

第一章 秦汉以前

“溯洄从之，道阻且长。”（《诗经·秦风·蒹葭》）

作为一种艺术形态，中国园林的萌生是经过了长时期的孕育的，然后又在积累的基础上开始其自身的发展。

历史地看，秦、汉以前是园林美的历程的第一个大阶段，即萌生和开始发展的阶段。而这一阶段又可分为先秦和秦、汉两个时期。

第一节 先秦“囿”、“圃”的萌生及秉性

在中国古代文明史上，园林艺术形态的滥觞是所谓“囿”和“圃”。它们的出现，可以遥远地追溯到物质资料生产已经达到相当水平的殷商时代。见于殷墟出土的甲骨卜辞，例如——

乙未卜，贞黍在龙囿。（罗振玉《殷虚书契》四，五三，四）

在圃渔，十一月。（罗振玉《殷虚书契后编》上三一，一）

贞其雨在圃渔。（罗振玉《殷虚书契后编》上三一，二）

这是迄今所见关于记载“囿”、“圃”的最早文字资料。郭沫若通过对甲骨文的综合研究，总结了当时社会生产状况，指出，种植方面见诸文字的，有圃、囿、果、树、桑、栗等，并根据卜辞中“王渔”等有关条文作了如下判断：“当时的渔猎确已成为游乐的行事，即是当时的生产状况确超过了渔猎时代。”^①

在奴隶制时代，作为最高统治者的“王”亲自从事渔猎，可见他决不是为了满足物质生活的需要，而是为了满足某种精神上享乐的需要，他们确实把这种活动看作是调节生活的一种“游乐”。至于甲骨卜辞中“龙囿”、“圃渔”等作为地名而出现，更可见出当时的“囿”、“圃”和渔猎活动有着必然的联系；而这种联系经过无数次重复，就终于凝定为“龙囿”、“圃渔”之类的地名了。在甲骨文中，“圃”、“囿”和“王渔”以及“果”、“树”等同时出现，这又说明了当时物质生产确实已超过了渔猎时代，而进入畜牧业、农业较为发展的时代了。

在殷商时代，畜养和种植技术都得到了长足的发展，积累了丰富的经验，这正是建造和管理“圃”、“囿”所必须具备的条件；或者说，只有在这样的社会历史背景下，“圃”、“囿”才能应运而生。

由此可见，园林的萌生是我国文明史发展到一定阶段的结果，这是园林史和社会史在宏观上同位同步的明证。历史还告诉我们，园林艺术美虽然和精神文明密切有关，但物质文明是它的基础，园林的建造和管理，必须依赖于畜养、种植乃至建筑等物质生产技术。对于园林来说，这一点是十分重要的。根据殷商时代以及尔后的历史来看，游乐性固然是园林艺术的一个重要美学特征，而与生产资料和技术相联系的物质性，也是园林艺术区别于文学、

① 郭沫若：《中国古代社会研究》，《郭沫若全集·历史编》第1卷，第210、202页。

绘画、音乐等其他艺术的一个重要的美学特征。因此，在本书的理论框架中，拟把园林美的物质性建构序列作为一大重点来加以论述。

在古代，“圃”、“囿”、“园”、“苑”等概念，既有一定的界限，又往往互相通用，而历来典籍的解释也不完全一致。

一般来说，“圃”、“园”都是种植蔬菜、花果、草木的。关于“圃”，《说文解字》说：“种菜曰圃。”关于“园”，《说文解字》说：“园，所以种果也。”《诗经·郑风·将仲子》毛传：“园，所以种树木也。”“圃”和“园”的区别在于，“圃”的周围常无垣篱，而“园”的周围则是有垣篱的。《周礼·天官·大宰》：“园圃，毓(育)草木。”郑玄注：“树果毓曰圃，园其樊也。”《骈字分笺》也说：“有藩曰园。”可见“园”的周围是有垣篱的。但是，“圃”和“园”的这种区别有时又是相对的。《左传·哀公十五年》：“舍于孔氏之外圃。”杜预注：“圃，园。”二者又混而为一了。不过，在历史地形成的传统观念中，“园”是四周常有垣篱的。这一观念从先秦一直延续到明、清时代，成为一种历史的认定。

“囿”和“苑”，古代典籍一般释作是养禽兽的。关于“囿”，《周礼·地官·囿人》说：“掌囿游之兽禁，牧百兽。”《广释名》则说：“囿者，畜鱼鳖之处，囿犹‘有’也。”关于“苑”，《说文解字》说：“苑，所以养禽兽。”至于二者的区别，解释有所不一。《吕氏春秋·慎小》高诱注：“畜禽兽，大曰苑，小曰囿。”《说文解字》：“囿，苑有垣。”《骈字分笺》也说：“有藩曰园，有墙曰囿。”这三家之说，从面积的小或大，墙垣的有或无来区分“囿”和“苑”。但是，从先秦至汉，就把二者合提，甚至作为一个合成词。在先秦，《吕氏春秋·重己》就已有“昔先圣王之为苑囿园池也”之语，这是古代文献中“苑囿”合提并称的最早的例子。后来，《史记·

滑稽列传》也说：“始皇尝议欲大苑囿，东至函谷关，西至雍、陈仓。”更是把“苑囿”作为单独的一个词来运用了。这样，“苑囿”就主要地作为皇家园林的专门名词在历史上被认可了^①。

在“圃”和“囿”之间，也有互相通用的。《大戴礼记·夏小正》：“囿有见韭。”孔广森补注：“有墙曰圃。”这里，“囿”又被释作种蔬菜的，它和“圃”或“园”的概念又相近了。不过，在历史地形成的传统观念中，“圃”或“苑”的四周也是常有墙垣的。这一点，对于理解中国古典园林的美学特征，也有着不可忽视的意义。

在先秦这一时期，从园林美学的角度来看，“圃”、“苑”的历史地位要比“圃”、“园”重要得多，这是由二者对人的不同价值所决定的。

斯托洛维奇曾指出：

我们把对象的功利价值理解为该对象满足人的物质需要的意义。功利价值是人类社会中产生的第一种价值形式。……审美价值在功利价值的基础上产生，然后成为它的辩证对立面。……审美价值以摆脱直接物质需要的某种自由为前提。

这是在功利价值和审美价值的相关性的基础上，划分了二者各自

① 至于“园池”，后来也被作为私家园林的专门名词而出现在园林史上。如山西新绛有隋代的“绛守居园池”，为我国最古而保存得尚好的古典园林遗址。唐代的窦宗师曾作有《绛守居园池记》。

② 列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，中国社会科学出版社1984年版，第88页。

的界園。

在先秦阶段，如果说“圃”、“园”主要是种蔬菜花果树木之类的“植物园”，那末，“囿”、“苑”则主要是畜养禽兽的“动物园”。就二者的特点来看，前者主要是满足人的物质生活需要，即主要是供食用，其物质的功利价值是人类社会中产生的第一种价值形式，而后者的价值则已由物质功利的开始转化为精神的、审美的，这是以摆脱直接物质需要的某种自由为前提的。在殷商时代，“王”从事“渔猎”，其物质功利性已十分弱化，而“游乐的行事”却通过强形式表现出来。在精神生活的领域里带有享乐的性质，这是艺术和审美活动所必须具备的特点。

由此可见，作为一门美的艺术，园林虽然是建立在物质生产的基础上的，但是，它的逐步发展乃至趋于成熟，却应该以主要满足人的精神生活需要特别是审美需要为标尺^①。从严格意义上说，先秦阶段的“圃”、“园”还不能算是属于艺术范畴的园林，因为它只有实用的物质功利价值，而“囿”、“苑”才可以说是古典园林艺术的滥觞，因为它至少同时具有审美价值，在一定意义上摆脱了物质需要而体现了某种精神生活的自由性。

先秦阶段的苑囿的具体秉性是什么？不妨先看如下三则古老的园史资料——

帝纣……益收狗马奇物，充仞宫室；益广“沙丘”

① 当然，即使是成熟的或典型的园林中，往往也有以功利观点注意园中自然物以满足物质需要的。《红楼梦》第五十六回中，探春等人就认为蘅芜院的香草、怡红院的玫瑰花等，是可以卖钱的“有出息之物”，这是着眼于其经济价值。王世贞《安氏西林记》则说：“泉可以酿，果茹蔬蔬可以羹，鱼鳖虾蟹可以饫客。”这都是着眼于其实用（食用）价值。但是，在园林中，这些都是次要的。

苑台，多取野兽蜚鸟置其中……大聚乐戏于“沙丘”……（《史记·殷本纪》）

文王之囿方七十里，刳菟者往焉，雉兔者往焉，与民同之。（《孟子·梁惠王下》）

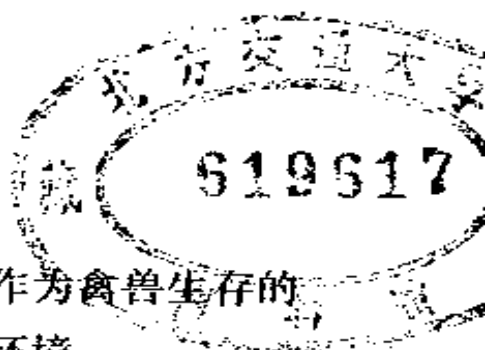
孟子见梁惠王。王立于沼上，顾鸿雁麋鹿，曰：“贤者亦乐此乎？”孟子对曰：“贤者而后乐此；不贤者虽有此，不乐也。《诗》云：‘经始灵台，经之营之，庶民攻之，不日成之。……王在灵囿，麀鹿攸伏，麀鹿濯濯，白鸟鹤鹤。王在灵沼，于物鱼跃。’文王以民力为台为沼，而民欢乐之，谓其台曰‘灵台’，谓其沼曰‘灵沼’，乐其有麋鹿鱼鳖。古之人与民偕乐，故能乐也。”（《孟子·梁惠王上》）

以上关于商、周、战国（纣、文王、梁惠王）的三则资料，足以说明那时的“囿”、“苑”有如下秉性：

一、面积广袤。如周文王之囿“方七十里”，商纣的“沙丘”，范围也很大，这都是当时“普天之下，莫非王上”（《诗经·小雅·北山》）的必然表现，也是畜养禽兽和进行渔猎等活动所必需的。

二、多取天然。如王之“灵囿”，“庶民攻之，不日成之”，可见“灵台”之类的人工设施不太多，而主要是纯任天然，以至于文王之囿中，割草拾柴以及打猎的人都进入其中各取所需了，当然这并不是说其中无人管理，也不是说，其中人工的建筑极少，如商纣的沙丘，就颇多宫室，但其建筑物面积和全苑面积相比，并不突出；和秦汉苑囿相比，特别和尔后的私家园林相比，其人工建筑的比重就显得更小。

三、畜养禽兽。以上三例中就有“野兽蜚鸟”、“雉兔”、“鸿雁麋鹿”、“麀鹿”、“白鸟”等。文王之囿中虽然草木丛生，但这



类植物主要不是作为观赏的对象而存在的，而是作为禽兽生存的条件而存在的，是为狩猎等活动提供得以展开的环境。

四、游乐性质，也是当时“囿”、“苑”所共有的，这一点留待后论。

第二节 从“上林苑”剖析秦汉皇家苑囿

商、周、战国以后，秦、汉时代的苑囿在历史的基础上有了较大的发展，这是与秦、汉作为大一统的帝国的出现同步相应的，是与当时物质经济条件的显著变化分不开的。

继秦之后，汉武帝又建构了历史上赫赫有名的“上林苑”，它可以作为这个时代的苑囿的典型。

司马相如在其著名的《上林赋》中，曾以宏大的气魄，对上林苑作过淋漓尽致的艺术颂扬：

独不闻天子之上林乎？左苍梧，右西极，丹水更其南，紫渊径其北。终始灞、浐，出入泾、渭……离宫别馆，弥山跨谷；高廊四注，重坐曲阁；华榱璧珰，辇道缅属……

赋的特点是铺张扬厉，文胜于质，但是，《上林赋》所写却不是没有根据的。从赋中可以想见，“上林苑”的面积更为广大^①，但主要地已不是任其自然，其中“华榱璧珰”的离宫别馆的地位和比重显著上升，这些建筑物规模宏大，结构精巧，外观华丽，具有相当的审美价值。另外，“崇山矗矗，陇坻崔巍”，“荡荡乎八

①《三辅黄图》引《汉宫殿疏》：“方三百四十里。”《长安志》引《关中记》：“上林延亘四百余里。”

川分流，相背而异态”的山水美也已开始成为苑囿的建构元素。而“扬翠叶，扞紫茎，发红华，垂朱荣”的林木花果，也开始成为有一定独立意义的审美对象，它们不只是自生自长，不只是作为禽兽活动的环境而存在的。据《三辅黄图》载，“帝初修上林苑，群臣远方，各献名果异卉三千余种植其中，亦有制为美名，以标奇异”。这也与秦以前的苑囿不共相同。

然而值得注意的是，在“上林苑”中，禽兽依然有着异常突出的地位，依然成为关注的重要对象，如汉代著名的《张迁碑》中就有“帝游‘上林’，问禽狩（通兽）所有”之语。在汉代，苑囿畜养禽兽，依然主要为了供狩猎之用。司马相如《上林赋》的主要内容，就是铺叙车骑雷起，殷天动地的“天子校猎”。《长安志》引《汉旧仪》也说，“‘上林苑’中，……养百兽，天子秋冬猎射苑中，取禽无数。”这都说明，“上林苑”的游乐作用主要是狩猎。此外，据文献记载，上林苑还有兽圈、犬台、鱼鸟观、白鹿观、走马观、虎圈观等名目，这也足以说明汉代苑囿对畜养禽兽的重视。

在中国园林美的历程中，秦、汉以前是第一个大阶段，而秦、汉的苑囿体现了第一阶段的最高成就。它借助于山水的自然地势，建宫筑馆，养禽畜兽，也种植林木，成为帝王狩猎和游乐的、提供审美享受的大型乐园，当然，它也不无皇室经济的价值。

秦汉苑囿是汇合着宫馆、禽兽、林木、山水四要素的古帝王园林，它基本上体现了天然和人工的统一。如果说，先秦的苑囿绝大部分是强形式的天然美，那末，秦、汉苑囿中人工美的质素就明显地增加了，其主要标志就是离宫别馆的建筑美在量和质两方面的提高。

但是，先秦和秦、汉的苑囿又有更多的相互沟通的共性，这

主要就是以其广大的面积供狩猎之用。这样，山水、林木就不一定成为园林的审美对象，或不得不被挤到审美序列的次位，而建筑物在广大的面积中也占不到应有的造园比例^①。秦、汉时代的苑囿之所以如此，是由当时社会经济的进步和审美意识中存在的落后层面的矛盾所造成的。

① 据《宋著长安志》载，上林苑虽有离宫七十所，周围却有数百里之遥。

第二章 魏晋至唐

“群籁虽参差，适我无非新。”（王羲之《兰亭诗》）

魏、晋、南北朝直至隋、唐，这是我国园林美的历程的第二个大阶段，即园林艺术发展、开拓、突飞猛进的阶段。

这一阶段的起点，是魏、晋时代。从历史发展的观点来看，这是精神觉醒和审美意识走向自觉的时代。

宗白华先生在《论〈世说新语〉和晋人的美》一文中这样概括道：

汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。……这时代以前——汉代——在艺术上过于质朴，在思想上定于一尊，统治于儒教……总而言之，这是中国历史上最有生气，活泼爱美，美的成就极高的一个时代。^①

① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第177、186页。

在这个文化心理追求自由解放，富于艺术精神和哲学意味的时代里，不但其他的艺术成就和美学思想值得重视，而且有关园林的审美意识的飞跃也不容忽视，它和某些社会原因一起，既促进了苑囿的进一步发展，又使得不同于苑囿的新的园林类型得以孕育和诞生。

魏、晋至唐这一历史阶段，关于古典园林美发展的历程，有如下几个值得注意的层面。

第一节 “隐逸”、“归复”的精神气候

从汉末至隋的统一这历时约四百年的阶段中，社会长期处于分裂、战乱和动荡不安的状态。与之相伴随，社会意识和人们的文化心理结构也发生了激烈的动荡和变化。

一般地说，汉代社会比较安定，思想领域里则是独尊儒术的一统天下，而老庄哲学、隐逸思想并不行时。西汉淮南小山所写的《招隐士》，就强调了隐居山泽之苦，并召唤隐士出山。作品结尾这样写道：“王孙兮归来，山中兮不可久留。”这代表了汉代的一种文化思潮。到了魏晋时代，就不同了，一统天下崩溃了，儒家经学解体了，被以玄学为代表的思潮所取代了。特别是在晋代，司马氏利用“名教”实行恐怖统治，而一些“名流”则以老庄的“自然”观进行对抗。如竹林七贤的嵇康就如此这般地“越名教而任自然”，“非汤武而薄周孔”。在晋代，老庄哲学流行，隐逸之风大炽，于是“招隐”这一词语的内涵，由原义走向它的反面，即由召唤隐士出山一变而为召唤隐士入山了。当时出现的“招隐诗”、“游仙诗”等，表达了晋代的一种新的文化思潮和审美心理态势。由于它们对后来江南私家园林的美学思想影响较大，故摘

引例举于下——

踟躅欲安之，幽人在浚谷。朝采南涧藻，夕息西山足。轻条象云构，密叶成翠幄。激楚伫兰林，回芳薄秀木……富贵苟难图，税驾从所欲。（陆机《招隐诗》）

杖策招隐士，荒途横古今。岩穴无结构，丘中有鸣琴。白云停阴冈，丹葩曜阳林。石泉漱琼瑶，纤鳞或浮沉。非必丝与竹，山水有清音……踌躇足力烦，聊欲投吾簪。（左思《招隐》）

京华游侠窟，山林隐遁栖。朱门何足荣，未若托蓬莱。……（郭璞《游仙寺》）

陆机、左思的“招隐诗”，对于淮南小山来说，无异是用诗歌进行文化心理的“翻案”。在这类招隐诗、游仙诗中，山林深谷和“幽人”的隐遁生活表现出一种迷人的美：轻柔的枝条交叉联结，好似高耸入云的建筑；浓密的树叶荫蔽遮掩，如同翠绿凉爽的帷帐。清风吹拂秀木，白云缭绕山冈；红花辉映着向阳的树林，山泉弹奏出优美的音乐……诗人认为，这里是远胜“朱门”、“富贵”的仙境，这里的幽隐生活是一种“至乐”。

晋代高蹈遁世的隐逸意识，从本质上看，是企图通过归复自然以求得洁身自好。在一定的历史条件下，这种思想有着否定黑暗势力，不与之同流合污的积极意义。当然，它也不可避免地会带来某种消极的副作用，然而这只能说是次要的。晋代的这种招隐思想，产生了深远的历史影响。直至唐代与隐逸、园林都密切有关的著名诗人王维，还在《山居秋暝》中吟咏道：“随意春芳歇，王孙自可留。”这也是一反淮南小山之意而用之。在诗人看来，“明月松间照，清泉石上流”的山居生活是有巨大招引力的。

在晋代的审美思潮中，对园林影响最大的要数陶渊明。这位

对世事并未忘情而又被钟嵘《诗品》尊为“古今隐逸诗人之宗”的中古诗人，在“真风告逝，大伪斯兴”的黑暗时代里，不愿为五斗米折腰，终于更坚定了“静念园林好，人间良可辞”（《庚子岁五月中从都还阻风于规林》）的信念。他在《归园田居》诗中饱蘸着真挚的深情，创造了中国诗史和中国园林史上第一次出现的新的审美境界：

少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。……开荒南野际，守拙归园田。方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。……户庭无尘杂，虚室有余闲。久在樊笼里，复得返自然。

这位田园诗人把当时黑暗污浊的社会比作束缚自由的“尘网”和“樊笼”，把归复田园看作是“脱俗”的、悠游自在的理想化生活。陶渊明这类诗中所写的虽不是严格意义上的园林，却孕育着新的园林类型的诞生。试看，十余亩地的方宅，没有尘杂的户庭，前后植有榆柳桃李的堂屋，悠闲守拙、喜返自然的主人，如此等等，和后来江南园林的情韵，是多么吻合！陶渊明在《归去来兮辞》中还写到，“实迷途其未远，觉今是而昨非”；“三径就荒，松菊犹存”；“倚南窗以寄傲，审容膝之易安。园日涉以成趣，门虽设而常关”；“抚孤松而盘桓”，“乐琴书以消忧”；“登东皋以舒啸，临清流而赋诗”……这种哲学思想、审美情趣及其生活表现，在以后的园林史上可以俯拾到大量的例证。

陶渊明笔下的这种境界，完全不同于帝王在苑囿中那种不可一世的煊赫，养尊处优的享受，穷奢极欲的享乐，呼前拥后的喧嚣，而是一种松菊为友，琴书作伴，恬淡宁静，怡然自乐的，洋溢着充分的艺术情调和浓郁的书卷气息的生活境界。陶渊明的美学思想对后世影响深远，流风所被，直至明、清时代，还有不少

江南园林就是取他的诗文之意来命名的。如“归旧园居”(苏州)、觉园(南浔)、“三径小隐”(苏州)、容膝园(扬州)、日涉园(上海)、涉园(苏州、海盐)、东皋草堂(常熟)、皋园(杭州)、寄啸山庄(扬州)、五柳园(苏州)、耕学斋(苏州)、耕隐草堂(扬州)……至于园中景观据陶渊明诗文来题名的,就更是不胜枚举了。清代同治年间在广西桂林建构的雁山别墅,大门两旁至今还留存这样的石刻对联:

春秋多佳日;

林园无俗情。

这两句也集自陶诗,由此可见陶渊明园林美学思想对私家园林的深远的历史性影响,这成了一种文化史的特殊积淀。

第二节 自然审美意识的觉醒

魏、晋时代,“隐逸”、“归复”之风的流行,几乎是对自然的审美意识的彻底觉醒同时出现的,或者说二者是互为因果的。

对山水自然美的赏会,仰观俯察,游目骋怀,这在魏、晋时代,已被视作“名士风流”的重要表征。

就《晋书》来看,此类记载颇多。“竹林七贤”之一的阮籍,就说自己“或登临山水,经日忘归”(《阮籍传》);羊祜“乐山水,每风景必造岘山置酒,言咏终日不倦”(《羊祜传》);孙绰“居于会稽,游放山水,十有余年”(《孙绰传》);“会稽有佳山水,名士多居之,谢安未仕时亦居焉。孙绰、李充、许询、支遁等皆以文义冠世,并筑室东土,与羲之同好”(《王羲之传》)……这类过去很少出现而现在大量涌现的记载,都足以说明:山水已成为人们重要的审美对象;对山水的审美欣赏,和“隐逸”“归复”一样,

已成为一代文化风尚，已成为人们精神生活中所向往的一种自由境界。

如果说，《晋书》上的这类记载还过于简略笼统，那末，从《世说新语·言语》所记载的晋人轶事隽语中，就更能了解到当时文人们对于山水自然具体而微的审美心态及其所蕴含的文化心理特征——

顾长康从会稽还。人问山川之美，顾云：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。”

王子敬云：“从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇，若秋冬之际，尤难为怀。”

王司州至吴兴印渚中看。叹曰：“非唯使人情开涤，亦觉日月清朗。”

这类轶闻佳话，情趣深永，已凝固为我国文化心理史的微观成分，而它们对于园林的审美意识，也有着直接或间接的影响。

随着人们对山水自然的审美意识的觉醒，以山水自然美为题材的艺术创作开始崭露头角，并以其独特的风韵意趣给这个时代的艺苑带来了新鲜空气，使人们的眼目心胸均为之一清。

东晋以前，绘画题材一直以人物为主，山水对于绘画来说不是对象。从晋代开始，山水以其“使人情开涤”的独特魅力，闯进了绘画的艺术领域。晋、宋、齐、梁，擅画山水的画家有戴逵、戴勃、夏侯瞻、顾恺之、宗炳、王微、谢约、袁倩、毛惠秀、张僧繇、陶弘景等，创作了《吴中溪山邑居图》、《吴山图》、《九洲名山图》、《庐山图》、《秋山图》、《山居图》之类的山水图卷，这些作品，尽管艺术上还处于幼稚阶段，但是，至少是“身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色”（宗炳《画山水序》）之作。与此同时，山水画论也开始进入美学的行列，顾恺之的《画云台山记》、

宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》，都表现了他们的艺术慧眼和对于自然美的独特见解。“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”的“畅神”理论和山水画创作的实践，表征着人们对于自然的审美上的自觉，它对当时和尔后的园林审美意识也有着特定的影响。至于唐代王维、李思训等已趋成熟的山水画，被后人奉为南宗、北宗，它们“俱得山水之妙”，对当时和尔后园林美的影响更大、更为直接。

特别值得一提的是，在开始成为独立画种的山水画中，园林也开始作为一种现实的题材，为自己的存在而亮相，为自己的发展而显耀其美的光辉。据典籍记载，晋卫协曾画《上林苑图》，张彦远《历代名画记》引张畅之语：“《上林苑图》，协（卫协）之迹最妙。”可见画“上林苑”的画家不止一个。此外，史道硕画有《金谷园图》，梁元帝有《游春苑图》，隋代大画家展子虔，除画《杂宫苑图》外，也有《游春苑图》，这是现存最早的卷轴山水画。在唐代，王维还有描绘自己的园林的《辋川图》，画面上“山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外，怪生笔端”（朱景玄《唐朝名画录》），显然是极为得意的成熟之作。

从南朝的宋、齐开始，在诗歌的王国里，也开始出现玄言让位于山水的现象，这就是所谓“老庄告退，而山水方滋”（刘勰《文心雕龙·明诗》）。其实，老庄哲学并没有完全“告退”，在中国文化心理史上，老庄哲学及其表现形式之一的隐逸意识，从魏、晋开始就由显而隐地渗入到山水的欣赏、题材、主题以及园林的审美意识之中了，这就是所谓“玄对山水”（孙绰《庾亮碑》）。在宋、齐时代，老庄哲学的玄理更是明显地积淀在山水的审美形质之中，正如宗炳《画山水序》中所说，“山水质有而趋灵”，“山水以形媚道”。在审美的领域里，老庄往往披上了山水的外衣，哲

学往往渗透在媚人的美学之中。

在诗歌领域中的“山水方滋”，尽管很不成熟，但是，诗歌还是由平典枯燥，淡乎寡味开始转化为景物生动，富于风致了。如谢灵运诗中就不乏名句，它们不但描摹了山水之美，而且有些还与园墅建筑有关——

昏旦变气候，山水含清晖。清晖能娱人，游子憺忘归。（《石壁精舍还湖中作》）

池塘生春草，园柳变鸣禽。（《登池上楼》）

白云抱幽岩，绿筱媚清涟。（《过始宁墅》）

俯濯石下潭，仰看条上猿。（《石门新营所住》）

这类诗句，在人们面前展现了一个树影山光、云容水色的美的世界。谢灵运、谢朓等人的某些山水诗尽管大抵是“有句无篇”，但表征了诗人对山水自然的审美意识趋向自觉。

到了唐代，山水诗这朵馥郁的鲜花终于在艺苑里充分成熟而盛开怒放，并出现了以王维、孟浩然为代表的山水诗派。这些山水诗，对当时和后来的园林美学理想、造园设计乃至园林欣赏心理，都发生了重要的影响。还值得一提的是，唐代的大诗人王维、杜甫、白居易等，还创作了许多专写园林的诗篇。这说明园林在诗苑的题材领域中开始占一席之地了，或者说，园林已开始引起诗人们的审美关注了，它在人们心目中的审美地位开始提高了。

第三节 禽兽在园林中的价值嬗变

无论从个人审美意识的发展来看，还是从整体社会的审美意识的发展来看，对于自然美的肯定、欣赏或艺术表现，总是先由

动物而后逐步过渡到植物的。

一般来说，一个人在孩提时代总欣赏不了园林中除花而外的植物的静态之美，却喜欢去动物园观赏狮虎豹熊之类。只有当其年岁渐长，趋于成熟，这才喜爱欣赏园林中山水草木的美。于是，他本人和动物园也逐渐地疏远化，虽然家里或许也养一些鱼鸟。

再从社会历史发展来看，人类的童年和个人的童年也有惊人的相似之处。世界各地发现的最早的原始壁画或原始饰物，都是有关动物性的，如西班牙阿尔太米拉山洞壁画——被射伤而仆倒的野牛，就反映了旧石器时代原始的审美意识。至于植物作为美而出现在绘画或装饰的艺术领域之中，在世界史上总是较晚的，然而这正标志着人类审美意识的一大进步。德国艺术史家格罗塞以充分的事实说明：狩猎生产对于原始装饰有着重大的影响，所以原始民族对植物缺少注意，“在文明人中用得很丰富、很美丽的植物画题，在狩猎人的装潢艺术中却绝无仅有”。他根据这一普遍的审美现象进而得出如下结论：

动物装潢变迁到植物装潢，实在是文化史上一种重

要进步的象征——就是从狩猎变迁到农耕的象征。^①

世界美术史上的这条普遍性规律，本质上是符合于中国园林的发展史实的。

从宏观上说，整个社会的审美意识总是随着社会生产的发展而发展，随着人类文明的进步而进步的，这可说是同位同步。但是，审美意识的这种变化，往往是或近或远地落在后面的，这是在一定阶段上不同程度的异位异步。例如殷商已进入了农耕时代，但苑囿仍主要作为狩猎的场所，统治者只对动物有兴趣，而对植

① 格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆1984年版，第116页。

物还缺少审美的关注，这和商、周时代的青铜器装饰主要是动物纹样一样，应看作是狩猎时代的一种遗留，一种历史的必然。这种积淀，使得意识落后于时代，使得精神文明落后于物质文明；而且从严格的美学意义上说，商代苑囿中真正的审美对象，也并不是动物本身，而是猎取动物这一“游乐的行事”，亦即人的这一项活动本身。

在中国古典园林美的历程的第一阶段，禽兽仅仅作狩猎的对象并在园林中占突出的地位，这反映了园林的审美意识尚处于低级阶段。历史告诉我们，只是到了这个阶段的后期——汉代，禽兽才部分地开始转化为观赏对象，并具有一定的审美价值。《西京杂记》这样记述了汉代梁孝王刘武的“兔园”：

梁孝王好营宫室苑囿之乐，作曜华之宫，筑“兔园”。

园中有百灵山，山有肤寸石，落猿岩，栖龙岫，又有雁池，池间有鹤洲、凫渚。其诸宫观相连，延亘数十里，

奇果异树，瑰禽怪兽毕备。王日与宫人宾客弋钓其中。

就文中的命名来看，很多都与禽兽有关，这说明了园主对动物的特别关注。但是，从名目上看，有些禽兽在园中只是虚拟，而非实有，这也和其中的“瑰禽怪兽毕备”一样，反映了禽兽对人具有一定的审美价值。然而，上引文字更突出了禽兽是园林的主题，而频繁的“弋钓”活动也说明了该园的营造，仍不失狩猎的本意。

再如汉代的梁冀，《后汉书》说他“广开园囿”，“奇禽驯兽，飞走其间”。禽兽似乎已不是狩猎的对象了，然而《水经注》说梁冀造园，“积金玉，采捕禽兽以充其中”。可见，园主是以观赏金玉的眼睛观赏禽兽的，或者说，禽兽在园中和金玉一样，是以作为炫耀富有的财宝的形式而存在的。他看不到禽兽的美的价值，在这方面，他至少是缺乏审美的自觉，因而主体不可能在对象上

展开敏感的丰富性。

在古典园林美的历程的第二个大阶段——魏、晋至隋、唐，随着审美意识的自觉与解放，随着对包括植物在内的山水自然美的真正欣赏的开始，禽兽在园林中的地位和价值就相应地发生了变化。这是历史积淀的扬弃。

先看皇家园林及其给予人的美感。《世说新语·言语》载，东晋简文帝入华林园，“觉鸟兽禽鱼，自来亲人”。这似乎可看作是美感史的转折点之一^①。当这种审美的亲和感开始主宰园林的时候，园中的动物已经由打击、猎取的对象转化而为审美的亲和对象了。原先，把动物看作是一种“异己”的存在，感到只有打击或消灭了这种对象，才能肯定和确证自己的本质力量，才能享受到美的愉悦，才能实现主体和客体的统一。现在，不是必欲置之死地而后快，人和动物的关系已由异己的对立变成了亲己的和谐，人有可能在客体对象中直接肯定自己的本质力量，直接展开敏感的丰富性。这种由狩猎到欣赏的历史性的嬗变，是园林审美意识的一个飞跃。

再如隋炀帝，曾兴建规模巨大的西苑。《资治通鉴·隋纪四》写道：

五月，筑西苑，周二百里。其内为海，周十余里，为“蓬莱”、“方丈”、“瀛洲”诸山，高出水百余尺，台观殿阁，罗络山上，向背如神。北有龙鳞渠，萦纡注海内……宫树秋冬凋落，则翦彩为华叶，缀于枝条，色渝则易以新者，常如阳春，沼内亦翦彩为荷芰菱茨……

从叙述来看，西苑广大的艺术空间中，突出的景观是“海”、“渠”、

① 关于简文帝审美体验的主体心理价值，当于第五编中评论。

“诸山”以及“向背如神”的台观殿阁等建筑，而其中更为突出的是对于花树的观赏要求。秋冬期间翦彩为花叶以假充真，这当然并不是真正意义上的审美活动，但从一个侧面反映了皇家园林中对于花木美的兴趣，或者说，花木的地位、价值已远远超过了禽兽。当然皇家园林中还是少不了禽兽的。《隋书·炀帝纪》说：“又于阜涧营显仁宫，采海内奇禽异兽草木之类，以实园苑。”但是，这里的“禽兽”，冠以“珍”、“异”字样，也可见其偏畸于审美价值，而决不是专供狩猎之用。

再看其他园林，如南朝刘宋的徐湛之在广陵造“风亭、月观、吹台、琴室”，除这些建筑外，就是“果竹繁茂，花药成行”，目的是“尽游玩之乐”（《南史·徐湛之传》）。在唐代，园林中花木的地位比禽兽显要得多。白居易《草堂记》、《池上篇序》中突出的，除屋室山石外，就是竹树。李德裕的“平泉庄”，以奇石著称，而所写的《平泉山居草木记》，大段铺叙的是嘉树名花，都是植物的美。总之，在这类园林里，动物的地位已显著地相形见绌，甚至近乎无影无踪了。

当然并不是说，在这类园林中的动物就此绝迹了，而只是说，它一般地是少量的存在，在园林美的建构序列中又不占主要地位，特别是它已成为人们亲和的审美对象，与人融洽地共处一个艺术天地之中，点缀着、充实着园林之美，如白居易《池上篇序》讲到自己家园有华亭鹤；李德裕的平泉山庄，也养了鸂鶒、白鹭和猿，这些少量的动物都具有其可亲性和可赏性。

第四节 山水园林、私家园林的诞生发展

丹纳在《艺术哲学》中提出了一个著名的观点。他说，“有一

种‘精神的’气候，就是风俗习惯与时代精神”，而“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗”，“时代的趋向始终占着统治地位”^①。这一观点，往往为人们所批评指责。其实，这些话却是不无道理的。当然，从根本上看，应该说“精神气候”是由现实的物质存在决定的。但当我们承认了这一前提，那末，就应该同时承认“精神气候”的相对独立性和它对于艺术作品的某种决定作用。联系园林来看，如果说，最初阶段的园林——囿、园、圃的萌生是由物质生产的发展状况决定的，那末，园林一旦独立为一门艺术，“精神气候”或精神因素就往往起着某种决定的和主导的作用。

魏、晋、南北朝时代一个重要的精神气候是什么？是隐逸意识的流风远播，是欣赏自然美的蔚然成风，是诗歌领域里的“山水方滋”，是山水画作为独立品种的趋于形成……这一类精神气候、审美风尚和文化态势，汇成了一种“时代的趋向”，它对园林艺术的发展起着极为明显的决定作用。一种新型园林，终于在这种精神气候下孕育诞生了，并不断地发展着。

这种新的园林类型，就是山水园林。它已不再是供帝王狩猎之用，而是供包括帝王在内的园主们欣赏山水风景的审美之用，当然有时也免不了弋钓乃至狩猎的活动，但山水无疑是园林物质性建构的主体和中心，如北魏张伦造“景阳山”，该园就以重岩复岭，深溪洞壑的叠山名闻遐迩。

山水风景园到了唐代，有了进一步的发展。著名山水诗人王维的辋川别业，就主要以山水风景之美为特色了，这从其中风景点的题名就可以看出来。王维《辋川集序》写道：

余别业在辋川山谷，其游止有孟城坳、华子冈、文

① 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社1963年版，第34、32、35页。

杏馆、斤竹岭、鹿柴、木兰柴、茱萸泚、宫槐陌、临湖亭、南垞、敬湖、柳浪、栾家濑、金屑泉、白石滩、北垞、竹里馆、辛夷坞、漆园、椒园等……

这些风景点，大都是以山水植物来命名的，它们和汉代梁孝王“兔园”中的“落猿岩、栖龙岫、雁池”等就大异其趣了。再从王维的组诗《辋川集》来看，诗人饱蘸深情，描写了“湖上一回首，山青卷白云”的敬湖、“分行接绮树，倒影入清漪”的柳浪、“木末芙蓉花，山中发红萼”的辛夷坞、“文杏裁为梁，香茅结为宇”的文杏馆……都充分显现出山、水、花、木、建筑之美。诗人就游息生活在这样的山水环境之中，而他那退隐的意识，就物化在这种“空山不见人”、“深林人不知”的山水境界之中，所以诗人朝斯夕斯，盘桓犹豫，不愿须臾离开。间或一别之际，也念念不忘青山绿水。可见，王维的辋川别业，是典型的山水园林，堪称中国古典园林在第二历史阶段发展到山水园的一个代表作。

在第二历史阶段孕育、诞生和发展的新的园林类型，从题材要素的视角来看，有山水园林；从所有权的视角来看，则有私家园林^①。私家园林的萌生和发展，在园林美的历程中也有着非常重要的意义。

① 以园林的所有权或属性作为分类标准，中国园林可分为：皇家园林，大者如北京颐和园、承德避暑山庄等，是典型的苑囿、宫苑，小者如北京紫禁城御花园等，为宫中庭园，或称小型宫苑，二者均属宫苑系统；私家园林，为士宦商贾等所建，如北京恭王府花园、苏州拙政园等，也可称为府邸园林、宅第园林，均属于宅园系统；寺观祠堂园林，如镇江金山江天寺、太原晋祠、成都杜甫草堂等，可分别称为寺园、祠园；公共园林，如杭州西湖、扬州瘦西湖等，或称为园林风景区。此外，还有衙署、书院、会馆等所属的园林。这些园林系统中，尤以宫苑和宅园为双峰对峙、二水分流的两大园林系统。

私家园林在汉代已发其端。如茂陵富民袁广汉在北邙山下筑园，东西四里，南北五里，激流水注其中，构石为山，高十余丈，延连数里。《三辅黄图》曾作如下的描述：

养白鸚鵡、紫鸳鸯、牦牛、青兕，奇兽珍禽，委积其间。积沙为洲屿，激水为波涛，致江鸥海鹤孕雏产鷇，延漫林池；奇树异草，靡不培植。屋皆徘徊连属，重阁修廊，行之移晷不能遍也。

这个私家园林，虽然注意了构山激水，成为私家山水园林产生的先导因素，但是面积还很广大^①，尤其是园中畜养的禽兽特别多，非常突出，成为园中的重要景观。从这些方面看，可说还没有远离宫苑系统的母体。它虽然从宫苑系统中离异、分化出来，但又不能归属于非宫苑系统，只能构成为宫苑系统中具有一定独立价值的子系统。《三辅黄图》把它放在“苑囿”部分，把它和周“灵囿”、汉“上林苑”、“甘泉苑”等并列加以记述，看作是苑囿的一个附类，原因之一也就在此。总之，汉代的私家园林，不但为数极少，而且并不具备后来私家园林的典型特征。

在魏、晋时代，情况就不同。如在晋代，隐逸之风和欣赏自然的趣尚已波及社会上层，建构私园是其连锁反应。于是，甚至以掠夺、斗富而闻名的石崇也在洛阳建构了著名的私家园林——金谷园。他在《思归引序》中说自己建园是为了“乐放逸”、“好林藪”、“避嚣烦”、“寄情赏”。这一半可能是实话，一半则应看作是在当时的精神气候下的附庸风雅，而且具有与人斗富的味道。

到了南北朝，建园之风大炽。一是宫苑遍布于都城及其四郊，在“江南佳丽地，金陵帝王州”的南京，宋、齐、梁、陈四朝就

① 据记载，汉代除袁广汉外，还有梁冀的私园，其面积更为广大。

先后建构乐游苑、芳林苑等苑囿三十多处，所谓“六朝金粉”，就与这类宫苑连在一起的。二是寺观园林也大量出现，在洛阳，有著名的报恩寺、龙华寺、追圣寺，杨衒之《洛阳伽蓝记·城南龙华寺》说：“此三寺园林茂盛，莫之与争”。由此可见洛阳寺园之一斑。三是和宫苑、寺园同步相应，宅园——主要是王侯贵族的园林更为稠密地出现在北国和江南，它们还往往和寺园交错在一起。《洛阳伽蓝记·城西法云寺》写道：

帝族王侯、外戚公主，擅山海之富，居川林之饶，
争修园宅，互相夸竞。崇门丰室，洞户连房，飞馆生风，
重楼起雾。高台芳榭，家家而筑，花林曲池，园园而有，
莫不桃李夏绿，竹柏冬青……王侯第宅，多题为寺，寿
丘里间，列刹相望，祇洹郁起，宝塔高凌。

由此可以推想北方王侯园林的兴建盛况。不过，这类宅园在艺术风格等方面却和宫苑比较接近。

在唐代，著名的宅园也很多，有些往往为著名文人所有，这和南北朝时代就有所不同，如宋之问的蓝田别墅，后为王维的辋川别墅，还有裴度的午桥庄，李德裕的平泉庄，……就平泉山庄来说，周围十里，构筑了百余所台榭。李德裕竭尽毕生之力，罗列各地珍木异花，怪石名品，均移置园中。他爱平泉庄犹如第二生命，为此写了《平泉山居戒子孙记》贻留给后世。记中说：“嚮吾平泉者，非吾子孙也；以平泉一树一石与人者，非佳士也。”他要求后代永保先业，“唯岸为谷，谷为陵，然后已焉，可也”。从主观上说，这如实地反映了他笃好泉石、深癖山水之志，在唐代颇有代表性；从客观上说，这正十分准确地反映了私家园林的“私”的性质，不过李德裕这一过于执著的意念和过于天真的愿望，在历史的流程中也只能化作美丽的泡影。

王维、李德裕的别墅、山庄，均属中国园林史上著名的私家大园，它们在规模上还留有苑囿的影子。在唐代，还出现了一些著名的私家小园。如白居易曾在庐山构筑的“草堂”，便是十分简朴。他在《草堂记》中写道：

明年春，草堂成，三间两柱，二室四牖……木，斫而已，不加丹；墙，圻而已，不加白。碱阶用石，幂窗用纸，竹帘绡帟，率称是焉。堂中设木榻四，素屏二，漆琴一张，儒道佛书各三两卷。

可以说，庐山草堂这个小园，开宋代以来江南文人写意园的先河。白居易选园基于陶渊明“悠然见南山”的庐山，并确定草堂这样的规模、风格及主导思想，所有这些，都可说是陶渊明园林美学思想的继续和发展。

值得一提的是，在这一阶段，“园林”一词不但广义地出现在陶渊明诗中，而且多次狭义地出现在北魏杨衒之的《洛阳伽蓝记》中。不过私家园林称“别业”、“别墅”、“山林”、“园池”、“山居”等是很普遍的，而从这些名称又可见园林的题材要素为建筑、山水、林木等，与苑囿有所不同。

第三章 宋元明清

“时运交易，质文代变。”（《文心雕龙·时序》）

在中国古代美学史上，和魏、晋时期一样，宋代也是一个颇为重要的历史时期，园林美正是在这时辉煌地进入了第三个历史阶段的。

有的思想史、文学史、艺术史著作，把唐代和宋代合为一个大的历史阶段，这当然是可以的，这也许是由其特殊的历史事实决定的；但是，从中国古典园林美的历程来看，唐代园林和宋代园林却有着比较分明的审美界阕。或者可以进一步作这样的概括：在中国古典园林发展史上，唐代以及唐代以前的园林和宋代以及宋代以后的园林的审美建构中，天然的、客观的因素和人工的、主观的因素的比重有着明显的差别，二者的渗透度也有所不同。总之，在宋、元、明、清的园林中，人为的艺术加工是显然地增加了，景观中含茹的主体情致是显然地浓化了，技术美的水平也更为提高了，与此相应，包括园林美学在内的园林理论则是大大地发展了，所有这些，都或多或少地体现了审美的质的变异和飞跃。除此而外，宋、元、明、清园林在数量、类型和普及程度上，也不同于魏、晋至唐这一历史阶段。

如果说，魏、晋至唐是中国古典园林的发展期，那末，宋、元、明、清可说是中国古典园林的成熟期、鼎盛期，特别是在中国古代史的晚期——明、清时期，源远流长的古典园林史形成了自己最后的高潮，正如黑格尔所说，“离开它的源头愈远，它就膨胀得愈大”。这是历史开出的灿烂之花、丰硕之果。

在宋、元、明、清这一阶段，园林美的历程有如下几个值得引起注意的层面。

第一节 园林艺术的鼎盛与美的升华

在宋、元特别是明、清时期，古典园林艺术臻于鼎盛和升华的阶段，这既表现在空前未有的数量上，也表现在空前未有的质量上。量和质的相互交叉，相互乘除，这正是鼎盛、升华的原因和结果。

园林的数量，表征着园林美掌握公众的程度，或者说，它是衡量园林艺术的普及性以及园林艺术发展的成熟程度的重要标尺之一。从全国的范围看，这主要体现在宅园的数量上，因为和宫苑、寺园、祠园相比，宅园不但面广，而且量大。

在南北朝时期，据《洛阳伽蓝记》所载，宅园已相当多，所谓“高台芳榭，家家而筑，花林曲池，园园而有”。然而，这主要是指古都洛阳，也只限于“王侯第宅”，因此可以说，那时的私园，也还是“礼不下庶人”的。

到了宋、元、明、清时期，情况就有了很大的变化，就江南宅园来说，一方面，都城王侯第宅园林兴建极多，正如宋代大诗人陆游《南园记》所说，“自绍兴以来，王侯将相之园林相望”；另一方面，并非建于都城或并非属于王侯的宅园也大量出现，特

别引人注目的是在江南一带形成了几个著名的园林之城。在这些富庶美丽的文化名城中，园林群犹如怒放的花丛，有的美得典雅，有的美得古朴，有的美得小巧玲珑，有的美得富丽堂皇……可谓争芳斗艳，尽态极妍，表现出各异的园林风格。

先说宋代的湖州，宋人倪思《经钜堂杂记》就记有湖州游赏去处四十多个，私家园林二十多个。宋末周密的《吴兴园林记》也记了湖州三十六个私家园林，其中有耸立着三大太湖名石的“南沈尚书园”，有四面皆水而以荷花著称的“莲花庄”，有规模虽小而回折可喜的“王氏园”，有登高尽见太湖诸山的赵氏“苏湾园”，有地处弁山之阳，“万石环之”的叶氏“石林”，有藏书数万卷的“程氏园”……周密在园记一开头就写道：“吴兴山水清远，升平日，士大夫多居之……城中二溪横贯，此天下之所无，故好事者多园池之胜。”这是从自然条件和时代条件诸方面点明了湖州园林之所以繁花似锦的原因。

苏州，可谓物华天宝，人杰地灵，曾被曹雪芹誉为“红尘中一二等富贵风流之地”。这里，财富集中，人文荟萃，山温水软，气候适宜，又盛产太湖石，据《吴风录》载，“虽闾阎下户，亦饰小山盆岛为玩”。正由于这种种原因，明、清两代在原有基础上，又兴建了大量情趣盎然的园林。清人沈朝初在《忆江南·春游名胜词》中写道：

苏州好，城里半园亭。几片太湖堆崿嶂，一篙新涨接沙汀，山水自清灵。

这是用通俗而生动的语言，概括了苏州的山水风物之美和宅府园林之盛。古城苏州虽然经过了历史上一次次的治乱更替、兴废代谢，但直到今天，还不同程度地幸存有大小园林数十个之多。

“江吴都会”，自古繁华的杭州，宋代以来，城内和湖滨除



【图版1-1】 杭州西湖图（明）（选自《明刊名山图版画集》）



四 橋 烟 雨

宫苑外，还曾陆续兴建了许多宅园，特别是公共园林西湖，誉满天下[图版1-1]，于是杭州也成为和苏州齐名的园林名城。元人奥敦周卿的小令《双调蟾宫曲·咏西湖》写道：

西湖烟水茫茫，百顷风潭，十里荷香。宜雨宜晴，
宜西施淡抹浓妆。尾尾相衔画舫，尽欢声无日不笙簧。
春暖花香，岁稔时康。真乃上有天堂，下有苏杭。

正由于园林名胜之美，地沃物夥之富，使得“上有天堂，下有苏杭”成为历来一致公认的审美评价，并成为人们喜闻乐道的熟语。

扬州也是著名的风景城市，诗人李白就有“烟花三月下扬州”的名句。清代乾隆年间，扬州的园林兴建也达到了鼎盛时期。金安清《水窗春吃》下卷曾说：“江宁、苏州、杭州，为山水之最胜处……扬州则全以园林亭榭擅长。”当时有“扬州园林之胜，甲于天下”之说，这是由于乾隆多次南巡，盐商们穷极物力以供宸赏，于是从北门直抵平山，两岸数十里楼台相接，交相辉映，无一重复。清代的扬州，城市园林遍布四方，滨水园林棋列湖岸[图版1-2]，是园林密度极大的典型的园林城市。谢溶生在《〈扬州画舫录〉序》中写道：

增假山而作阆，家家住青翠城圈；开止水以为渠，
处处是烟波楼阁……保障湖边，旧饶陂泽；平山堂前，
新富林塘。花潭竹屋，皆为泊宅之乡；月屿烟灯，尽是
浮家之地。

这是对扬州这个园林城市及其中公共园林和宅第园林网络交织所作的审美描述。

此外，还有明代曾一度建都的南京，王侯园林颇多，其他宅园亦复不少。明代的王世贞在《游金陵诸园记》就记了中山王徐达诸邸的私园，其中有大而雄爽的，有小而靓美的，有清远的，有

华整的……由此可以推想明、清时期南京的造园之风。

宋、元、明、清这一历史阶段，园林之城的出现，除江南的一个个群芳荟萃的园林之城外，北方有洛阳，北宋李格非著名的《洛阳名园记》，就记了亲历的名园十九处。再如在清代康乾盛世，国家太平，北京——承德地区也出现了星罗棋布的园林群。乾隆《知过论》这样写道：

予承国家百年熙和之会，且当胜朝二百余年废弛之后，不可无黻饰壮万国之观瞻。四十余年间，次第兴举……若内而“西苑”、“南苑”、“畅春园”、“圆明园”以及“清漪”、“静明”、“静宜”三园。又因预为菟裘之颐而重修“宁寿宫”，别创“长春园”……以及热河往来之行宫、“避暑山庄”，盘山之“静寄山庄”。

这些宫苑，和当时的建筑一起，体现了著名的乾隆风格。此外，北京还有不少各具特色的宅园，如萃锦园、刘墉园、可园……

从江南到北国，从私家到皇室，这些园林群在历史的时空里相互辉耀着，有如星汉之灿烂！这是园林艺术美发展到成熟阶段才呈现的繁荣喜人的盛况。

这一历史阶段前所未有的数量，还表现为社会的上层、中层特别是士大夫文人的府宅中大抵拥有或大或小的园林乃至窗景式微观园林。这可从宋代诗、词中的审美描述窥其一斑。先看宋词中对园林萦绕着种种情思的咏唱——

一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台，夕阳西下几时回？
无可奈何花落去，似曾相识燕归来，小园香径独徘徊。（晏殊《浣溪沙》）

梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时，
落花人独立，微雨燕双飞……（晏几道《临江仙》）

露晞向晓，帘幕风轻，小院闲昼。翠径莺来，惊下乱红铺绣。倚危栏，登高榭，海棠著雨胭脂透……（王雱《倦寻芳》）

花径里，一番风雨，一番狼籍。红粉暗随流水去，园林渐觉清阴密……庭院静，空相忆。（辛弃疾《满江红·暮春》）

在这些词中，闲静的庭园，曲折的香径，低垂的帘幕，高锁的楼台，如铺锦绣的落花，似曾相识的归燕……构成了种种幽美的境界。就象这些词中的景语都是情语一样，这些词人笔下的词境就是园境，这两种境界已融而为一，契合无间，或者说，园林的境界就是词中抒情主人公所处的典型环境。宋词中很多作品的景色基调，和园林的景色基调是如此地情投意合，甚至可以这样说，宋词的美学特色之一就是特别喜爱和善于描写园林美，其中很多作品，或把园林作为描写对象，或把园林作为抒情背景，这就构成了一种特定的“园林情调”。这种“园林情调”一直影响到明、清时期的词乃至戏曲、小说^①的创作，这也可说是一种文化氛围的历史积淀。

宋词和唐诗的区别之一，几乎可说是有无“园林情调”。但是到了宋诗中，有些作品的“园林情调”则相当浓，不过主要以爽朗风格取代了缠绵风格罢了。试看——

梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡风。（晏殊《寓意》）

燕子将雏语夏深，绿槐庭院不多阴。西窗一雨无人

① 园林是《西厢记》、《牡丹亭》、《金瓶梅》、《红楼梦》等作品中人物活动的环境之一。《牡丹亭》中“不到园林，怎知春色如许”的大段描写，更渗透了“园林情调”。

见，展尽芭蕉数尺心。（汪藻《即事》）

竹边台榭水边亭，不要人随只独行。乍暖柳条无气力，淡晴花影不分明。一番过雨来幽径，无数新禽有喜声……（杨万里《春晴怀故园海棠》）

宋诗中这类写景作品的“园林情调”，与其说是受了宋词的同化，还不如说是取决于宋代宅园数量之多，园林美的普及面之广。在宋代，园林作为现实和艺术中大量地存在的美，已闯进了诗人的审美视野和诗词的思维空间。

和魏、晋至唐的园林相比，宋代以来的园林，不但在数量上，而且在质量上也存在着明显的不同，它的美，已升华到一个更高的境层。

就苑式园林来说，宋徽宗兴造的艮岳，在材料上多方罗致，在人工上不遗余力，工程非同一般。当时朱勔在平江（苏州）设立应奉局，搜取江浙一带的珍异的花木竹石运到东京（开封），可谓舟楫相继，日夜不绝，这就是著名的“花石纲”。对于这个“天下之杰观”的苑囿，张洎《艮岳记》写道：“竭府库之积聚，萃天下之伎艺，凡六载而始成。”在营构艮岳的各项工程中，尤以立峰垒山的规模最为盛丽。在这个苑囿中，山石耸拔峭峙，磊落雄奇，云涌兽趋，千怪万状。祖秀《华阳宫记》在概括艮岳的特色之后，赞叹道：“括天下之美，藏古今之胜，于斯尽矣！”从历史上看，以往的宫苑里，除了各抱地势，勾心斗角的建筑物以外，主要是借助于自然环境的美，人工的因素不是非常突出的。艮岳则不然，它处处竭人工营构之美，心智技艺之巧，然而又能臻于所谓天造地设、神谋化力的境地。这，可说是以往宫苑未曾出现过的新质。

在清代，宫苑建构体现了艺术美的更高的升华。北京颐和园、承德避暑山庄，都是千百年来古典园林艺术集大成式的历史结晶，

它们在质量上远远超过前代任何苑囿。乾隆在《避暑山庄后序碑》中写道：

若夫崇山峻岭，水态林姿，鹤鹿之游，鳬鱼之乐，
加以岩斋溪阁，芳草古木，物有天然之趣，人忘尘世之
怀，较之汉、唐离宫别苑，有过之无不及也。

这种园林情调，也迥然不同于过去；而最后一句，以汉、唐和清代相比，看似平常，却颇有历史深度和理论概括性。就中国古典园林的美的历程来看，汉代是第一阶段最后一个王朝，唐代是第二阶段最后一个王朝，而清代则是第三阶段最后一个王朝。三个王朝，分别是三个历史阶段的不同程度的高峰。乾隆的这句话，可说是概括了一部中国古典园林史，并指出了第三阶段的园林美的硕果，比起第一、二阶段来，是“有过之而无不及”，也就是说，它的美是远远地超迈前代的。同时，乾隆之语也为本编历史阶段的划分提供了一个客观的理论根据。

至于清代名震寰球的被誉为“万园之园”的圆明园，不只是有效地继承和集中了中国古典园林艺术的精华，而且也大胆地参照和吸收了西方园林美和建筑美的优点，是中、外并容，东、西结合而又处理较佳的辉煌的艺术范例。试看这个历时一百五十年才大功告成，具有综合性新质的世界上最大的园林，是如何惊人地出现在亲眼目睹的外人面前。一个法国的传教士，是这样地写圆明园的：

真人世间之天堂也！……世传之神仙宫阙，唯此堪
比拟也！……经营此园所费之巨，自更不问可知，亦只
君临大邦若中国者，方能有此财力也。^①

①《圆明园资料集》，书目文献出版社1984年版，第114页。

令人遗憾的是，这个世间天堂般的大型苑式园林，今天只能看到零星的遗迹了。时间在这里停滞了，留下的只是劫余的残骸，历史的凝冻。然而，它光荣地存在和耻辱地被毁灭，都能激起中国人爱国主义的崇高感情。

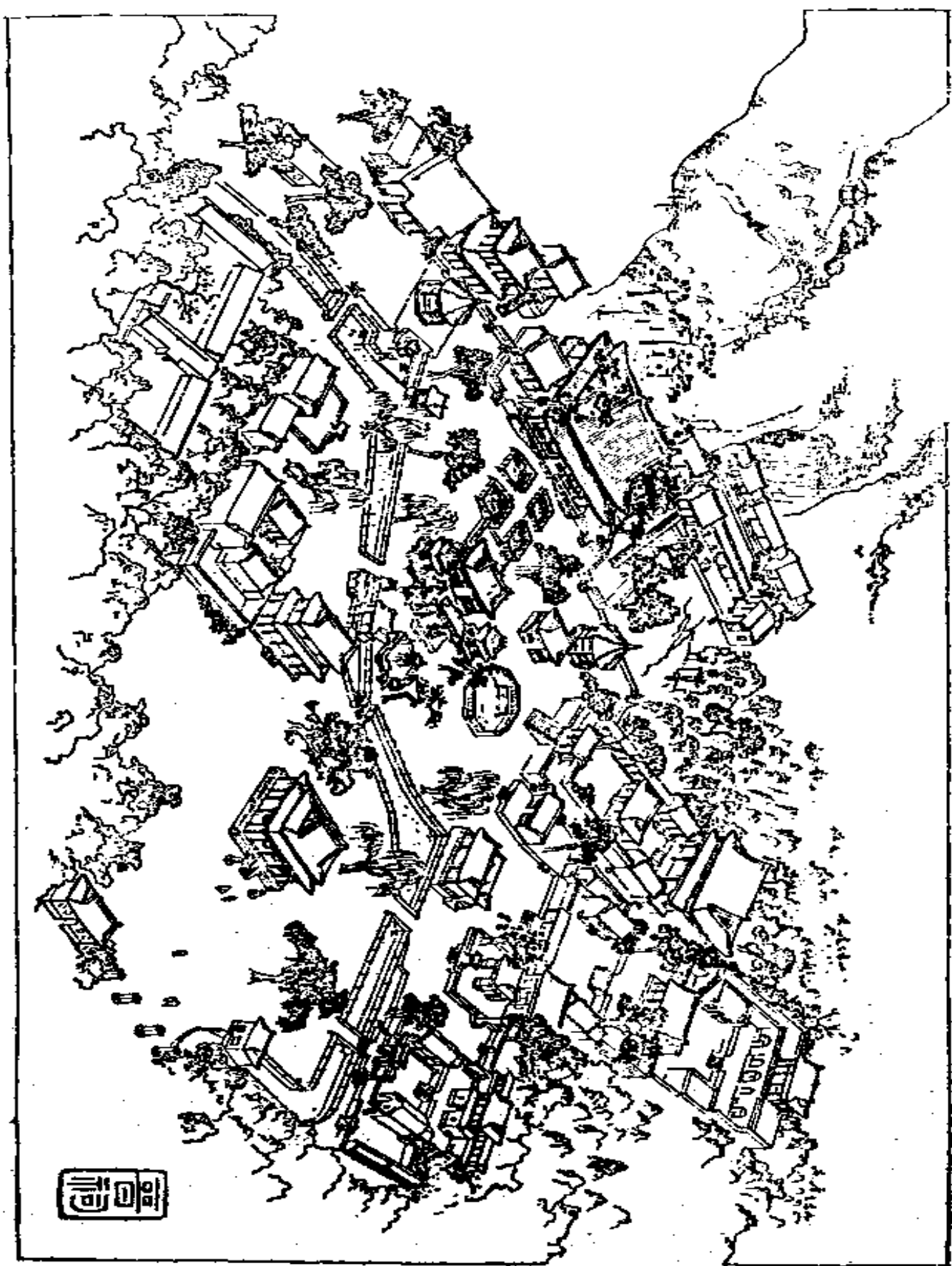
在宋代，不只是宫苑，还有宅园和寺园、祠园，它们比起以前的同类园林来，也是有过之而无不及。且不说北宋就出现了一批较为成熟的宅园，就说位于山西太原悬瓮山麓的晋祠，也在北宋才成为典型的祠园。从这一园林的历史看，在北魏，酈道元《水经注》虽已有记载，北齐、隋、唐虽都进行修建或扩建，但仍不够典型，而艺术价值也不高；只是到了北宋天圣年间，建造了规模宏大的圣母殿和构筑别致的鱼沼飞梁，它的布局、景观才大为改观，产生了质的飞跃，终于成为中外闻名、举世瞩目的典型的祠庙园林[图版1-3]。

第二节 从接受美学看群体游园之风

自宋代开始，群体游园之风走向炽盛。审美公众的群体游园，是要有前提条件的，这就是园林不同程度的开放。

皇家苑囿，是唯我独尊、唯我独有的一家私园，这当然谈不上开放。即使如“文王之囿”，古籍上有“刳茅者往焉，雉兔者往焉，与民同之”的记载，也不能说就是开放，因为“民往”的目的，是割草采薪，捕雉捉兔，满足的是物质生活领域里的实用需要，而不是去游乐赏玩，以满足精神生活领域里的审美需要的。

尔后的皇家苑囿，无论是秦、汉的上林苑或太液池，还是隋、唐的显仁宫或“三内”，对于“民”来说，更是戒备森严的禁区，



晋祠

它们是不可能开放的。唐代长安著名的“三苑”，即“西内苑”、“东内苑”和规模最大的“禁苑”，从它们的名称上就足以说明不具有开放的性质。

宋代的宫苑有对外“开放”的，但其开放的时间、空间、程度是有限的。宋人叶梦得《石林燕语》写到，当时的琼林苑、金明池，“岁以二月开，命士庶纵观，谓之‘开池’，至上巳，车驾临幸毕，即闭”。再如宋代扬州的衙署园林，据明代《维扬志·公署志》载，每当初春，花木竞发，就对“游观者不禁”，“春尽乃止”。这些比起唐以前来，作为审美主体的游观者的范围当然要大得多了。

真正具有开放性的园林，当首推公共园林，其次是寺观祠堂园林，再次是宅第园林。

关于公共园林，在唐代比较典型的是长安城南的曲江。它最初为汉武帝所造，名为宜春苑。唐开元时大加疏凿兴建，烟水明媚，花木茂盛，南有紫云楼、芙蓉苑，西有杏园、慈恩寺等，为游览胜地。赵次公写道：“唐开元中，都人游赏于曲江，莫盛于中和、上巳节。”（《分门集注杜工部诗》）不过，作为公共园林，唐代曲江的规模、典型性以及游览盛况，远不及宋代的杭州西湖。

从历史上看，最典型的公共园林莫如杭州西湖。在唐以前，古籍中很少有关于西湖的记载。中唐时白居易疏浚了西湖，但它除了具有观赏价值外，主要还在于灌溉之类的实用价值。直至五代吴越时，增建了大量佛寺，特别是建构了雷峰塔和保俶塔，使得人文景观和自然景观更好地结合起来。在宋代，苏轼募民开湖，筑长堤，立湖中三塔，写诗赞美，游人就更多了，正如苏轼《怀西湖寄晁美叔》所写：“西湖天下景，游者无愚贤。”不过，西湖的真正园林化，是在南宋。田汝成《西湖游览志·西湖总叙》说：

“至绍兴建都，生齿日富，湖山表里，点饰浸繁。离宫别墅，梵宇仙居，舞榭歌楼，彤碧辉列，丰媚极矣。”这里的“点饰浸繁”，是园林化十分重要的一环。就以南宋王朝在湖滨建立的皇家园林来说，南有“聚景”、“真珠”、“南屏”等园，北有“延芳”、“集祥”、“玉壶”等园，它们虽然并非开放系统而是封闭系统，但对于西湖这个开放性的大系统来说，无异是极美的点缀华饰，是一种偏畸于物质性的人文景观。再如，春晓媚人的苏堤以及在孤山为宋诗人林和靖所建构的放鹤亭等等，更是浸透着精神因素的物质性人文景观，它对游人具有更大的吸引力。在这些人文化的因素点饰浸繁之下，西湖就由风景区升华而为游人如云的公共园林。明代文学家袁宏道《断桥望湖亭小记》写游西湖的盛况说：

湖上由断桥至苏堤一带，绿烟红雾，弥漫二十余里。

歌吹为风，粉汗为雨，罗纨之盛，多于堤畔之草，冶艳极矣。……

这段脍炙人口的晚明小品，虽然颇多文学性的夸饰成分，但是也由此可见明代西湖作为公共园林的开放程度和当时公众群体游园的炽盛情状。

宅园一般说来是封闭性的，是供独家享用的，园主至多邀请三朋四友，或赏景宴酒，或游园赋诗，它对公众来说是不开放的。在魏晋时期，宅园一诞生对公众就具有了这种封闭的秉性。苏州历史上出现最早的园林，是晋代的顾辟疆园，当时号为“吴中第一”。《晋书·王羲之传》载有王献之这样一则耐人寻味的趣事：

尝经吴郡，闻顾辟疆有名园，先不相识，乘平肩輿径入。时辟疆方集宾友，而献之游历既毕，傍若无人。

辟疆勃然数之……便驱出门。献之傲如也，不以屑意。

这一趣事可作多角度的理解：从吴中名园的角度来看，可理解为

东晋时期的宅园已具有高度的艺术美和强大的吸引力，能引起人们强烈的游赏冲动；从王献之旁若无人毫不介意来看，更可理解为典型的晋人风度或江南名士的风流韵事；再从园主人勃然逐客这一点来说，又可理解为宅园对于审美公众的封闭性，当时是不可能让人任意游历的。

宋代就不同了，当时洛阳有许多名园，邵雍《咏洛下园》就有“洛下园池不闭门”，“遍入何尝问主人”之句。即使如司马光的独乐园，也取消了对公众的封闭性，是名不副实的“独乐”了^①。明清时期的江南私家园林，更盛行开放之风，有关园林美景共欣赏的记载，见于笔记、诗话的颇多，如——

随园四面无墙，以山势高低难加砖石故也。每至春秋佳日，仕女如云，主人亦听其往来，全无遮拦。（袁枚《随园诗话》）

谢默卿云：吴下园亭最胜，如齐门之吴氏拙政园，阊门之刘氏寒碧庄，葑门瞿氏之网师园，娄门之黄氏五松园，其尤著者。每春秋佳日，辄开园纵人游观，钁扇如云，蝶围蜂绕，裙屐年少，恣其评鹭于衣香人影之间，了不为忤。（梁章钜《楹联丛话》）

在明、清时期宅园中这种“听其往来，全无遮拦”或“恣其评鹭”，“了不为忤”的公众审美盛况，和东晋时期宅园中的“伶尔便驱

①《元城先生语录》记刘安世语：“独乐园在洛中诸园，最为简素，人以公故，春时必游。洛中例，看园子所得茶汤钱，闭园日，与主人平分。一日园子吕直得钱十千，肩来纳。公问故，以众例对。曰：‘此自汝钱，可持去。’再三欲留，公怒，遂持去，回顾曰：‘只端明（指司马光）不要钱者。’十许日，公见园中新创一林亭，问之，乃前日不受十千所创也。”

出门”的封闭情况，几乎是截然相反的两极。在明、清时代，“春秋佳日，仕女如云”这种带有广泛群众性的游园之风^①，这种对于园林艺术的大规模的审美活动，在中国古典园林发展史上，可说是盛况空前的。

接受美学认为，一部文学作品并不是自身独立、向每一时代都提供同样审美信息的客体，“文学史是一个审美接受和审美生产的过程”^②。这一理论有其合理性，并同样地适用于艺术作品和艺术史。联系园林艺术史的阶段划分来看，至少是应该把园林美的接受者及其数量的扩展作为标尺之一。

中国古典园林作为审美客体，它也生产着能够欣赏园林的审美主体，培养着善于接受园林美的公众，这在审美蔚然成风的历史阶段尤其如此。据清人钱泳《履园丛话》载，每当春二三月，苏州各园也竞相开放，“合城士女出游，宛如张择端《清明上河图》”。接受园林美的精神生活的盛况，竟如同物质生活中繁荣热闹的城乡商市一样，竟如同工商经济、交通运输于节日的盛况一样，这是古典园林美发展到最后成熟阶段所产生的空前繁荣景象。

第三节 文人写意园的抒情个性

在宋代，伴随着私家园林的成熟，诞生了一种别具风貌的园林——文人写意园。

① 袁枚的随园游人不断，最多一年达十余万人，以致户限为穿，每年更易一、二次。见《随园考》，童翥《江南园林志》，第52页。

② H·R·姚斯：《走向接受美学》，见《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社1987年版，第26页。

宋代的文人写意园，几乎是和宋代的文人写意画同时诞生、携手并进的。宋代的绘画，和唐以前的绘画有着一种明显的审美界阈。这从北宋郭若虚《图画见闻志》关于绘画的比较论述中可见其端倪。他是这样进行比较的：

或问近代至艺，与古人何如？答曰：近代方古多不及，而过亦有之。若论佛道、人物、仕女、牛马，则近代不及古。若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。

再从郭若虚所举的例证来看，画佛道、人物的代表画家是东晋的顾恺之，南朝宋、梁的陆探微、张僧繇，唐代的吴道子等；画仕女的代表画家是唐代的张萱、周昉；画牛马的代表画家是唐代的韩幹、戴嵩。由此可见，所谓“不如古”的“古”，是指从晋至唐这一历史阶段。至于山水、林石、花竹、禽鱼等绘画题材，郭若虚举出的代表画家是关仝、李成、范宽、徐熙、黄筌等，认为这些五代至宋的画家，胜过唐代的李思训、王维、王宰、边鸾等。这一比较，是颇有启发意义和美学价值的。

这里不想全面评价郭若虚的这番论述，只想指出，它不但说明了“古”（自晋至唐）“今”（宋）艺术趣味的嬗变和审美关注中心的转移，而且给人的启发是：第一，佛道、人物、仕女、牛马等题材，是不容易抒情的，或者说，是不容易一下子就纳入中国画写意的表现系统的；而山水、林石、花竹、禽鱼等题材，是比较地易于写意的，是能够较有效地抒写画家的主体情致的，是能够较顺利地进入中国画写意的表现系统的。事实正是如此。从历史上看，写意画的题材固然可以是人物，如宋代梁楷的减笔写意人物画，但这毕竟是少数；写意画的主要题材领域，应该说是山水、林石、花竹、禽鱼。这有史实为证：宋代米芾父子以“意笔”、“墨趣”为特色的米点山水，宋末郑思肖抒写悲愤之情的兰竹，

元代倪雲林“逸筆草草，不求形似”，“聊寫胸中逸氣”的山水，清代八大山人造型突兀、亦哭亦笑的“傷心鳥”、“瞪眼魚”，鄭板橋“一枝一葉總關情”的墨竹……都是借這類題材以寫意的。郭若虛從題材角度所作的比較，似乎已預感到宋代將要開寫意畫的先河。第二，它不但對繪畫美學有直接的啟發，而且對園林美學也有間接的啟發。值得深味的是：山水、林石、花竹、禽魚，這類繪畫題材同時也是園林的重要題材，說得更精確些，它們是園林美的物質建構必不可少的元素，是宋、元、明、清的私家園林賴以寫意抒情，表達個性的重要物質材料。

但是，唐代及唐代以前，山水、林石、花竹、禽魚在繪畫乃至園林中，卻難以成為突出地寫意抒情的物質材料。當代著名建築學家梁思成曾說過一句發人深思的話：

敦煌壁畫中找不出突出個人，脫離群眾，以抒寫文人胸襟為主的山水畫。^①

這話也是借題發揮，是借繪畫來講園林，講建築。它適足以說明唐以前沒有突出個性、突出主體情致的文人寫意山水園。

宋代則不然。北宋著名詩人蘇舜欽在被傾陷后於蘇州所建的“滄浪亭”，是典型的以抒發文人胸襟為主的山水園。他在《滄浪亭記》中寫道：

予既廢而獲斯境，安于沖曠，不與眾驅，因之復能見乎內外失得之原，沃然有得，笑傲萬古，尚未能忘其所寓目，用是以為勝焉。

他正是用園中的山水竹石禽魚等來表現自己的審美的主體性的。他在詩中一則說：“荒亭俗少游”（《郡侯訪予于滄浪亭》）；二則說：

① 見《華中建築》1986年第1期扉頁。

“高轩面曲水，修竹慰愁颜”；三则说：“迹与豺狼远，心随鱼鸟闲”（《沧浪亭》）。他所说的“不与众驱”、“俗少游”，这里的“众”，是“俗众”、“庸众”，是丑恶凶险的“荣辱之场”，更是以倾轧陷害为业的“豺狼”。苏舜钦的“不与众驱”，在历史上是有其积极意义的。再看他是如何在园中抒发特定的文人胸襟的。《沧浪亭记》不但写了他“安于冲旷”，“笑傲万古”，还写他“箕而浩歌，踞而仰啸，野老不至，鱼鸟共乐”，“形骸既适则神不烦”……这种排愁遣闷，饮酒赋诗，放旷傲世，仰啸浩歌，和宋元以来某些强调主体性的文人写意画家不无共同之处。宋代诗人梅尧臣在《寄题沧浪亭》中是这样写苏舜钦的：

闻买沧浪水，遂作沧浪人。

置身沧浪上，日与沧浪亲。

作为“沧浪人”，苏舜钦确实有其强烈的审美个性；作为文人写意园，“沧浪亭”也确实是有突出的抒情个性的。

和写意画基本相同或十分接近的文人画，也是在宋代发其端的。这和当时绘画美学中强调笔情墨趣、脱略形似，重视诗的意境、人的性灵和画家的文学修养等有关。“文人画”这一概念也肇自宋代，苏轼就提出了“士夫画”，后来明代董其昌又进一步提出了“文人之画”，并以唐代的王维为其宗，其实，宋代的苏轼等人才是文人画在理论上和实践上的倡导者。到了元代，这一传统又进一步发展到画面上诗尾用跋，或跋后系诗，倪云林就是当时的代表人物。题跋是文人画重要的艺术标志之一，也是中国画写意系统的重要构成元素之一。

园林是立体的画，而文人画上用以写意的题跋，又颇有类于园林及其建筑用以写意的题名。

从宋代开始，园林开始出现带有文学意味或文化色彩的题名，

这是宋代宅园与唐代宅园的一个质的区别，也是古典园林发展史上具有重要美学意义的又一次嬗变。

在唐代，私家园林是不注重题名的，一般以所在的地名来称呼，如王维的“辋川别业”，裴度的“午桥庄”，李德裕的“平泉庄”等就是如此。更有不具专指名称的，如白居易在庐山的园林只称“草堂”，后人才称之为“庐山草堂”，至于白居易在洛阳的家园，更无特指名称，后人只好据其所在地称之为“履道里”。象王维这样能诗善画，具有多方面文艺、美学素养的文人，对自己心爱的家园尚且不赋予以具有文化意蕴的园名，象白居易这样的诗人兼园林家，也不给自己家园的名称寓以一定的美学内涵，更不用说园内风景点的寓意题名了。

由此可见，在唐代，园林作为最大型的艺术品，虽早已成为人们怡情养性之地，并渗进了审美主体的意愿、情思、趣味……但总的说来，在这一艺术品中，客观的成分、景物的因素仍然是较为突出的，而主观的成分、个性的因素却远远不足，也就是说，审美主体的情致还没有更多更好地渗透和占有客观的物象。因而，这类园林即使为文人所占有，也不能称为文人写意园，尽管它已经是道地的自然山水园了。

在宋代，一些文人的宅园，如司马光的“独乐园”、朱长文的“乐圃”、沈括的“梦溪”等，都不但有一定寓意的园名，而且园中的风景点也往往有一定诗意的题名。这种园林题名之风，也吹到了北方宫苑里，如宋徽宗赵佶的艮岳，其中有堂名“绿萼华”，有厅名“挥云”，有馆名“流碧”，有轩名“漱玉”，有楼名“倚翠”，有台名“躐云”，有亭名“承岚”，有峰名“栖霞扞参”、“衔日吐月”……这也使苑囿充盈着文人氣息。其实，赵佶本人就是文人，是历史上著名的颇有艺术个性的书法家、画家和文物

鉴藏家。

从南宋开始，作为公共园林的西湖也因其题名而面貌顿异。南宋有“双峰插云”、“花港观鱼”等“西湖十景”的题名，元代有“六桥烟柳”等“钱塘十景”的题名，清代更有“梅林归鹤”等十八景的题名。由此可见宋元明清时代题名之风的炽盛。从题材上看，这类题名不外乎郭若虚《图画见闻志》所说“山水、林石、花竹、禽鱼”之类，但由于题名是借物以写意，这就使得西湖似乎可说是“郁郁乎文哉”了。

中国古典绘画和古典园林在文人写意性方面是互为影响的，但画上题跋之风始自元代，园中题名之风却始自宋代，在这方面，园林题名又可说是这种“写意风”的先导因素。

明陈继儒《青莲山房》云：“主人无俗态，筑圃见文心。”好一个“文心”！它正是文人写意画的核心，也正是文人写意园的核心。诗句揭示了宋以来文人写意园的此中三昧，可谓探得骊珠！

苏州曾有宅园“墨庄”，从这个颇见文心的园名上，人们可感受到氤氲的文人氣息和扑鼻的翰墨之香。李果《墨庄记》这样写道：

轩前嘉木苍郁，多叠石为小山，绝壁下为清池……其境若与书卷相融洽，非必骛远凌危，攀奇竞秀，以求嵯岩穹谷于数十里之外，此岂易得哉！前辈谓文人未有不好山水，盖山水远俗之物也，……俗远而后可以读书研理，可以见道。

这段文字，可以说是概括了宋代以来特别是明清时期文人写意园典型的“文心”美学特征。园虽小而意俱足，仅仅借助于嘉木、小山、清池这些少量的物质性题材，通过审美的匠心独运和巧妙的艺术安排，就足以抒写胸中的“远俗”之意和“书卷”之气，

使“其境若与书卷相融洽”。这种寥寥数笔，借物写意的小园，不但书卷之气盎然可掬，而且胜似骛远攀奇于数十里之外，不可说是立体的文人画和写意画吗？所谓“文人未有不好山水”云云，又足以说明文人写意园和山水园的有机联系，或者说，文人写意园往往是借“山水、林石、花竹、禽鱼”来抒情写意，见其文心的。

必须指出的是，文人写意画和文人写意园由于艺术门类的殊异，在表现形式上也有所不同。文人写意画虽然在孕育时往往凝神静虑，澄心运思，但在创作时往往兔起鹘落，逸笔草草地一挥而就。文人写意园则不然，其构筑布局凝聚了文人或画家精巧周密的意匠和文心。园林设计者深知，园中的物质素材是少量的，极为有限的，因此，决不能浪费笔墨，而应该惜墨如金，不管是一木一石、一山一水，在形式安排上都应体现精致的艺术匠心，在内涵意蕴上都应浸透文人的主体情致。这样，园林就能储存更多的耐人寻思的审美信息了。

刘敦桢主编的《中国古代建筑史》谈到宋代江南园林时指出：

这时江南园林有不少文人画家参预园林设计的工作，因而园林与文学、山水画的结合更加密切，形成了中国园林发展中的一个重要阶段。^①

史实正是如此。自宋以来，特别是明清时期，文人写意山水园以其新的精神风貌和艺术形式，大量地出现于中国的地平线上，尤其是出现于山明水秀的江南，成为江南园林的主流。它还使得江南园林成为一个艺术系统，得以和北方宫苑艺术系统相互争衡，平分秋色。

① 刘敦桢主编：《中国古代建筑史》，中国建筑工业出版社1980年版，第172页。

从历史发展的流向来看，江南园林不但能和北方园林分庭抗礼，而且大有以其特殊的优越性胜过对方之势，这突出地表现为：清代康熙、乾隆多次下江南，被江南园林特有的美所征服，促使北方宫苑在建构时多方吸取江南文人写意园的布局、结构、风韵、情趣之长，以之为蓝本，从而不同程度地改变自己原有的自然山水园的艺术风貌。朱启铃《重刊园冶序》中说：

南省之名园胜景，康、乾两朝，移而之北，故北都

诸苑，乃至热河之避暑山庄，悉有江南之余韵。^①

这里，指出了中国古典园林美的历程中一个十分值得注意的趋向——南园北渐，也间接地显示了宋代以来江南园林——文人写意山水园的美的魅力和生命力。

第四节 满园春色的理论之花

理论是时代的产物，现实的升华，实践的结晶。

理论之花，只有在实践发展到一定时代才能吐芳争艳；而理论著作的硕果累累，又正是实践臻于成熟的表征。宋、元、明、清这一历史阶段包括园林美学在内的古典园林理论，其表现正是如此，这从不同的理论层面上均可见出。

表现之一是，随着建筑艺术的发展，建筑学专著的相继问世。

中国园林艺术，和技术美表里相依，和建筑科学休戚相关。从历史上看，园林艺术理论的成熟和建筑科学的成熟，基本上是同步相应的。

在宋以前，我国有关建筑学的著作只有春秋末年的《考工记》，

① 见《园冶注释》，中国建筑工业出版社1981年版，第16页。

它反映了春秋时期王城的规划思想、版筑、道路、门墙，主要宫室内部的标准尺度以及工程测量技术等，但是，在这部最古老的工程技术专著中，“宫室”建筑只是其中的一部分，其余则是种种手工业技术之类，而且它只是概括了建筑史初期的实践成果。自此之后，是一千几百年的阒静沉寂。这一方面是由于长期的封建社会把建筑工程技术列为“君子不齿”的“百工之事”，不屑于总结经验，使之上升为建筑科学理论，另一方面，也和建筑工程技术跨度不大的渐进有关。

唐代的建筑，和其他艺术一样是引人注目的。宋代的建筑，在唐代宏伟刚健的风格的基础上又有了可喜的变化和较大的发展。刘敦桢主编的《中国古代建筑史》写道：

宋朝建筑……比唐朝建筑更为秀丽、绚烂而富于变化，出现了各种复杂形式的殿阁楼台。在装修和装饰、色彩方面，灿烂的琉璃瓦和精致的雕刻花纹及彩画，增加了建筑的艺术效果。由于手工业的发展，促进了建筑材料的多样化，提高了建筑技术的细致精巧的水平。^①

和建筑艺术、技术的发展相应，建筑理论也打破了历史的阒寂。北宋初年，著名工匠喻皓总结建筑经验，写出了我国古代重要的建筑学专著——《木经》（已佚）。北宋崇宁二年，书画兼长的建筑师李诫主编的《营造法式》刊行。这是当时政府为管理宫室、坛庙、官署、府第等建筑而颁布的规范，体现了当时建筑技术和艺术水平，是我国古代最重要而又完整的建筑学专著。全书分释名、诸作制度、诸作功限、诸作料例、诸作详图等几个部分，今天通过条文和图样，还可看到宋代建筑的艺术构架的总体和雕刻装饰的

① 刘敦桢主编：《中国古代建筑史》，第164页。

细部，这对于研究宋代及以后园林的木构架建筑很有参考价值。《营造法式》之后，还有明代中叶流传的《鲁班经》，等等。建筑学专著的不断问世，这在中国古代建筑史上是颇为重要的大事。

皮之不存，毛将焉附？园林美归根结蒂是附丽在建筑科技美之上的。毫无疑问，建筑理论对于古典园林的建造和园林理论的发展，是有着不小的影响的。

表现之二是，各种类型的园记如山花烂漫地竞相出现。

园记不是严格意义上的园林艺术理论或园林美学著作，但是，它有助于了解某个或某些园林的美之所在，有助于了解造园思想、历史沿革、所在地望、建园经过、景观特色、结构功能、审美经验等，可说是对某个或某些园林所作的美学速写或文学素描，其中有许多可贵的潜态的园林美学思想资料。

园记肇于唐代，但白居易的《草堂记》、《池上篇序》和李德裕的《平泉山居草木记》等，还不能算是标准的园记。直到宋代，各种类型的园记才一下子如雨后春笋般涌现了出来。

总的来说，园记可分为个体园记和群体园记两大类。

在宋代个体园记中，记宅园的有苏舜钦的《沧浪亭记》、司马光的《独乐园记》、朱长文的《乐圃记》、沈括的《梦溪自记》、洪适的《盘洲记》、陆游的《南园记》、冯多福的《研山园记》等；记宫苑的有赵佶的《艮岳记》、张洎的《艮岳记》、祖秀的《华阳宫记》等。

群体园记的出现更是不容忽视的。宋代李格非著名的《洛阳名园记》，把当时洛阳存在的十九个名园写入一个作品，这既可见洛阳名园之盛，又可见社会上对园林的重视，说明了文学创作或文史研究的题材领域，不但在宋以前就已伸向园林的个体，而且在宋代开始伸向园林的群体。此后，宋代的周密又有《吴兴园林记》，明代王世贞的《游金陵诸园记》，以及明清时期的《帝京景

物略》、《宸垣记略》、《扬州画舫录》等，明、清的笔记也往往辟有“园林”门。

这些园记，不论是写个体的，还是写群体的；不论是游记式的，还是笔记式的，往往有其史料价值或潜美学价值，是研究古典园林艺术和园林美学的重要资料，这个潜在的文化宝藏值得开掘，有必要使之显态化。

表现之三是，园林美学思想家和园林理论著作的不断出现。

园林美学思想家的诞生及其数量，是和园林艺术的发展成正比例的。先秦至汉，园林艺术尚处于初级阶段，当然不可能有园林美学思想家出现。魏晋至唐，园林艺术开始突飞猛进，于是，出现了两位有重要影响的园林美学思想家。沈括在《梦溪自记》中写道：

渔于泉，舫于渊，俯仰于茂木美荫之间，所慕于古

人者：陶潜、白居易、李约，谓之“三悦”。

这三人中，唐代的李约“萧萧冲远”，“有山林之致”（《因话录》），但不甚著名，与园林关系不大，而陶潜、白居易，则是晋、唐著名的园林美学思想家。陶潜以其“归自然”的思想及笔下的田园风致，对后来园林的建园思想和境界、风格产生了重大的影响。白居易则不但直接参与园林的建构，而且是个园林迷，“凡所止，虽一日二日，辄覆簣土为台，聚拳石为山，环斗水为池，其喜山水病癖如此”（《草堂记》）。他在园林美学思想上的建树，见于他的《草堂记》、《池上篇序》、《太湖石记》等散文以及一些诗作，其中的建园思想、品石理论以及审美主体“和适”论等，对后来的园林艺术影响很大。但是，陶、白的这类诗文毕竟还只能说是一种潜美学的存在。

到了宋代，园林美学的潜态仍然没有完全地转化为显态。欧阳修的《醉翁亭记》对山水花木与四季天时交感而无穷的美学原则

的揭示，苏舜钦《沧浪亭记》对园林审美主体的情致和合目的性的“善”的揭示，都很有美学价值。再如苏轼、米芾等人好园爱石的言论，叶梦得、周密等人有关园记的记述，也是有价值的。但它们都只是具体的抽象，繁茂的点滴，片断的众多。宋代有关园林的完整理论著作，只有杜绾的《云林石谱》，但这只是关于园林物质性建构的个别元素的理论品评。可见，美学理论的成熟往往落后于艺术实践的成熟。

明、清时期，是园林美学思想的成熟期。在这个时期，出现的园林理论著作既有数量，又有质量，并涌现出一批各具理论个性的园林美学思想家。这在中国园林美学思想史上是应该大书特书的。

王世贞是著名的文学家，明代“后七子”的首领。他不但自己拥有“名在天下”的“弇山园”，而且酷爱游历山水园林；他不但写作了一些有理论价值的群体或个体的园记，而且辑录了历代有关园林的诗文，题为《古今名园墅编》，其书虽未见传世，但序文中表达了“人巧易工，而天巧难措”的美学思想。

计成是我国古典园林发展史上最为重要、最负盛名的美学思想家。他那成书于明崇祯年间的《园冶》，是我国古代最完整的一部园林学专著，它系统地总结了当时丰富的造园经验，其学术价值为世界所公认。陈植先生在《重印〈园冶〉序》中指出：

“造园”一词，见之文献，亦以此书为最早，想造园之名，已为当日通用之名词；造园之学，已为当日研究之科学矣。……日本首先援用“造园”为正式科学名称，并尊《园冶》为世界造园学最古名著，诚世界科学史上我国科学成就光荣之一页也。^①

① 陈植：《园冶注释》，中国建筑工业出版社1981年版，第11页。

该书系统地论述了兴造、相地、立基、屋宇、装折、栏杆、门窗、墙垣、铺地、掇山、选石、借景等，还以优美的文笔论述了造园的意义，园林与自然、主体与客体的多种审美关系以及造园建筑的艺术、技术等等，并附有大量精美的图例。

文震亨是与计成同时代的园林美学思想家。如果说，计成的《园冶》比较地倾向于综合法，即在总体的联系中来分别论述园林建构序列的诸元素，那末，文震亨的专著《长物志》则倾向于分析法，它把园林分成各个部分，对其中诸元素加以各别的研究，论及了室庐、花木、水石、禽鱼、蔬果以及书画、家具陈设等，可说是分论园林艺术诸元素的系统理论著作。

在计成、文震亨前后，园林美学思想家除了《愚公谷乘》的作者邹迪光外，还有主张文学抒写性灵的“公安派”首领袁宏道、袁中道等，他们的诗文多涉及山水花木园林，其中颇多园林美学思想的闪光。与“公安派”同时代而与之争衡的“竟陵派”首领钟惺，其《梅花墅记》篇幅虽短，却是重要的园林美学论著，其幽深孤峭的竟陵风格，适足深化其哲理意蕴和突出其个人独创性的见解。

明末清初著名小品文家张岱，也是值得重视的。他的《陶庵梦忆》不但撷取了当时江南园林美的精英，而且更注入了审美主体的感受和经验；他的《西湖梦寻》，表现了“梦西湖如家园眷属”的情思，可当作一部关于公共园林的审美诗话或诗词选集来读，它那既重视客体又重视主体的审美眼光远远超过明代田汝成的《西湖游览志》。和张岱同时代的祁彪佳，他的《寓山注》也凝集了较有深度的园林审美经验。

此外，明代还有王象晋的《群芳谱》、高濂的《遵生八笺》、林有麟的《素园石谱》、陆绍珩的《剑扫》、孙知伯的《培花奥诀录》、

屠隆的《山斋清供笺》等。这些著作，对园林美建构序列作了不同理论层面的补充。

清代的李渔，也是著名的园林美学思想家。他的《闲情偶寄》中的“居室器玩部”是系统的园林理论著作，侧重于对园林审美特点的研究，主张构园造亭须自出手眼，并对品石叠山，借景框景等造园艺术发表了独到的见解。

叶燮是中国古代美学史上著名的美学思想家。他的《滋园记》、《假山说》、《二取亭记》等，都表达了他对于园林美的深刻的哲学思想，文章通过园林中花木、山石等要素及借景等艺术，阐述了园林与自然的种种审美关系，如真假、弃取、综合之美等。

曹雪芹《红楼梦》中的大观园，凝铸了千百年来人们关于园林的审美理想。这一富有创造性的古典园林的艺术典型，同时也是当时处于鼎盛期的园林的艺术概括，其中有着丰富的潜美学的内容在。有的红学家考证，大观园写的就是清代文学家袁枚在南京所建的随园，此说真伪且不论，但是，随园主人袁枚在诗文中有关山水园林的美学思想，却是值得注意的。

还需要一提的是清代的乾隆，他不但是历代封建帝王中以屡下江南而著名的旅游家、园林迷，不但和前朝的康熙等营构了不少举世闻名的皇家园林，而且还写下了大量题咏园林的诗作及诗序，这些诗作，平庸的固然较多，但蕴含着较为深刻的园林美学思想的亦复不少。因此，乾隆完全可以跻身于古代园林美学鉴赏家的行列。

在宋元明清时代，中国园林美学呈现出“满园春色关不住”的动人局面，它以其繁花硕果使得中国古代美学史更为丰富多彩。

往事悠悠数千年。

回溯中国古典园林美的漫长历程，可以看到这是一道生命洋溢的洪流，它那原始的滥觞大约在殷商时代。源远者往往流长而势大。当园林美雨后春笋般地进入宋、元、明、清阶段，园林情调则如香雾缭绕，弥漫于广阔的现实和种种艺术领域——绘画、诗词、小说、戏曲——成为某种典型的环境，理想的境界。也正在这时，园林艺术本身的形态内涵，进一步地升华为美学，在理论领域中更取得了自己的生存权利。

现存的古典园林之所以可贵，在于它是经过世世代代扬弃、储存、积淀和拓展了的历史形象，它仿佛是园林美的历程的一种感性的终结——过去动态的时间流程，现在以静态的、凝定的形式展现在人们面前；过去已经消逝了的东西，合理的或不合理的，似乎都可以在现存的“定格”形式里直接或间接地得到观照、品味、验证、反思……

把古典园林美的历程和现存的古典园林结合起来，这应该是园林美学研究的出发点之一。

第 二 编

中国古典园林的真善美

真、善、美有它们正当的权利。……这个自然的王国，也是我所说的三位一体的王国，定会慢慢建立起来。

——狄德罗：《拉摩的侄儿》

是艺术，总离不开真、善、美。

艺术之神驾着金色的三轮马车，行驶在悠悠不尽的历史之路。这三位一体、不可或缺的轮子，就是真、善和美。

真、善、美，助长着生活的一切。但是，在生活中，真、善、美却往往不是十分理想地完满统一的。正因为如此，法国十八世纪启蒙思想家狄德罗才希望建立真、善、美三位一体的“自然的王国”，而人们也向往于真、善、美的和谐统一，并表现出对艺术中真、善、美三位一体的孜孜以求……

中国古典园林，是富于东方特色的“自然的王国”，是具有中国风的真、善、美“三位一体的王国”。

作为一个系统，中国古典园林的真、善、美，不但区别于一般的门类艺术，而且区别于西方园林，它和西方园林系统相比较而存在，显示出自己独特的生命和魅力。

作为一个系统，中国古典园林内部的江南宅园和北方宫苑两大子系统，其真、善、美又有着差异乃至某种对立，可以说，二者是趋向于“异”；但是，和西方园林系统相比，二者又趋向于“同”。

下面，就中国范围内的江南园林和北方园林乃至世界范围内

的中国园林和西方园林，作多角度的异同比较，从而探讨和归纳中国古典园林真、善、美的特征^①。

① 本编比较其美学特征之荦荦大者，其他则拟于以后章节中分别加以略述。

第一章 “真”与“假”的审美关系

对于艺术或美学中的“真”，有种种不同的解释，有的理解为真实性，有的理解为合规律性，有的理解为艺术与科学的审美联系，有的理解为艺术与现实、自然的审美关系，如此等等。这些解释可说是异中有同，同中有异，它们表现了理论的不同起点，表现了阐释的不同层面，表现了不同民族形象思维和理性思考的不同侧重点。

西方园林系统的“真”，主要表现在艺术与科学的审美联系上，表现在科学的“合规律性”上^①。中国古典园林系统的“真”，则主要表现在艺术对现实自然的审美关系上，而这又集中地体现在园林中假山对自然的审美关系上。

中国古典园林艺术的“真”，可从理论和实践两个层面来加以探讨。

① 关于这一点，将在本章第三节中论及。

第一节 有真为假，宛自天开

计成在其理论专著《园冶·自序》中谈到镇江园林的某些“假山”时，颇为自负地写道：

环润，皆佳山水。润之好事者，取石巧者置竹木间为假山，予偶观之，为发一笑。或问曰：“何笑？”予曰：“世所闻有真斯有假，胡不假真山形，而假迎勾芒者之拳磊乎？”或曰：“君能之乎？”遂偶为成“壁”。睹观者俱称：“俨然佳山也。”遂播闻于远近。

计成这段话，既是对自己丰富的叠山经验的深刻概括，又是揭示了江南园林的一条美学规律——假生于真，以假拟真。

所谓“有真斯有假”，这无论从艺术起源还是从艺术表现的理论视角来看，都是应该加以肯定的。尤其可贵的是，这一理论又完全符合于中国古典园林的艺术实际。它告诉人们：是先有客观存在的真山，然后才有作为园林的重要组成部分的假山产生；假山作为一种造型艺术品，其终极根源是客观自然中的真山；假山虽然是假的，却贵在假中有真，因此，堆叠假山时，应以“真山形”为模拟对象，这样，假山一旦叠成，就能取得“俨然佳山”的审美效果。

至于镇江（润州）某些好事者所叠的“假山”，犹如“勾芒者之拳磊”，即“迎春神”时拳状石块胡乱堆积，是纯粹的“假”，毫无真山的形象意态可言。何况镇江的四周多名山——秀丽多姿的金山、耸立江中的焦山、被称为“天下第一江山”的北固山，在这些“佳山水”的反衬下，“拳磊”式的“假山”就越发显得拙劣可笑了。

计成的园林美学，强调艺术创造之“真”，其观点散见于《园冶》一书中的还有——

虽由人作，宛自天开。（《园说》）

掇石莫知山假，到桥若谓津通。（《相地》）

岩、峦、洞、穴之莫穷，涧、壑、坡、矶之伊是。

（《掇山》）

有真为假，做假成真。（《掇山》）

夫理假山，必欲求好。要人说好，片山块石，似有野致。（《掇山》）

这也都是说，胸中要有从自然中得来的真山意象，然后掇石叠山，才能“做假成真”，使假山具有真山的形态和气韵，使人“莫知山假”，感到“似有野致”，“宛自天开”。计成的这类观点，早已历史地成为园林艺术批评的一条重要的美学标准。

计成关于“有真为假，做假成真”的园林美学思想，在清代的美学家叶燮那里，得到了进一步的深化和发展，并以哲理的逻辑序列表达出来。

叶燮从“美本乎天者也，本乎天自有之美也”（《滋园记》）的美学原则出发，在《假山说》一文中特别推崇真山，指出：

今夫山者，天地之山也，天地之为是山也。天地之前，吾不知其何所仿。自有天地，即有此山为天地自然之真山而已。……盖自有画而后之人遂忘其有天地之山，止知有画家之山……乃今之为石垒山者，不求天地之真，而求之画家之假，固已惑矣，而又不能自然以吻合画之假也。……吾之为山也，非能学天地之山也，学夫天地之山之自然之理也。

如果说，计成《园冶》中关于“真”、“假”关系的论述还带有一定

的直观性、经验性的话，那末，叶燮的《假山说》则更具有理论的深度。在他的美学体系中，天地自然是所谓“真”，而包括绘画、园林在内的艺术是所谓“假”。在叶燮《假山说》的品评序列中，“天地之真山”本身是美的，是第一位的；其次是“能学天地之山”而体现其“自然之理”的假山；再次是“不求天地之真，而求画家之假”的假山；最次的是又不能“吻合画之假”的、毫无美学意义可言的假山。叶燮崇尚自然之真的园林美学思想，是十分可贵的，它可以和古典绘画美学的观点相印证。唐志契《绘事微言》认为，“凡学画山水者”，“要看真山水”，叶燮则主张“为石垒山”要学“天地自然之真山”。这类外师造化、以真为师的观点，在中国古代美学史上都有其重要的地位。然而更可贵的是，叶燮不但主张假山应以自然的真山为本，而且又认为不可能真正一模一样地“学天地之山”，而只能符合和体现“天地之山之自然之理”，这从另一角度来看，也可说是一种“合规律性”，即合乎天地自然之美的规律。叶燮在这里又是突出了艺术创造的概括性和能动性，避免了庸俗的低级的机械模拟论。要求表现既取乎自然，又超乎自然的“第二自然”，这是叶燮关于假山的美学思想的高明之处。当然，叶燮的理论也不无偏颇，即认为叠山不能“求之画家之假”，这一点留待以后再加评述。

计成、叶燮上述的美学观点，一字以蔽之，曰“天”。“宛自天开”，这是《园冶》中最高的美学境界，所以日本就曾直接把《园冶》一书称为《夺天工》，可谓正中其美学思想之肯綮。至于叶燮，也崇尚“不知其何所仿”的“天地自然之真山”。这类崇尚“天然”、“自然”的园林美学思想，也形象地体现在小说《红楼梦》中。

曹雪芹在小说第十七回中，借宝玉之口说：

此处置一园庄，分明是人力费作成的。……那及前

数处有自然之理、自然之趣呢？虽种竹引泉，亦不伤穿凿。古人云“天然图画”四字^①，正恐非其地而强为其地，非其山而强为其山，即百般精巧，终不相宜……

这鲜明地体现了曹雪芹造园贵“天然”的美学思想，其中“天然图画”、“自然之理、自然之趣”和计成、叶燮的美学观如出一辙，而明义在《题红楼梦》一诗中也这样赞美小说里的大观园：“佳园结构类天成”。他通过作品中的艺术意象，把握了曹雪芹园林美学思想的精髓。值得注意的是，曹雪芹还借题发挥地批评了造园界“非其地而强为其地，非其山而强为其山”的不良现象，这也是极力推崇园林建构的天趣。

再从历史上看，“有若自然”早就成为品评园林美的习用术语，后来又发展为“假中见真”、“天然图画”之类，这些术语也已渗透在历代对园林的审美品赏之中。

先看对北方园林的审美品评。

自汉至唐，“自然”或“天成”就历史地成了园林艺术创造和品评的最高标准。《后汉书·梁冀传》说，梁冀的园囿“采土筑山……深林绝涧，有若自然”；杨衒之《洛阳伽蓝记》说，北魏的张伦“造景阳山，有若自然”。王士禛《池北偶谈》引《学圃宪苏》也说，唐懿宗“于苑中取石造山，崎危诘屈，有若天成”。

在明代，刘侗、于奕正《帝京景物略》是这样写北京的海淀园的：“望尽而山，剑芒螺矗，巧诡于山，假山也。维假山，则又自然真山也。”这又进一步把艺术之“假”和自然之“真”绾结在一起了，以“假”为“真”，或“假”中见“真”，这是中国美学的一大传统特色。

^① 见计成：《园冶·屋宇》。

到了清代，圆明园的景区、景观题名，更有“天然图画”、“自然如画”、“天然佳妙”、“天真可佳”等。乾隆《圆明园四十景·天然图画》小序写道：“庭前修篁万竿，与双桐相映，风枝露梢，绿满襟袖。西为高楼，折而南，翼以重榭，远近胜概，历历奔赴，殆非荆、关笔墨能到。”这说明“天然图画”并不是孤然峭出，违反“自然之理”的。它周围有山峰池沼，桐竹堂榭为之掩映烘托，有“远近胜概，历历奔赴”之妙。所以乾隆认为，这一“宛自天开”的“天然图画”胜似“画家之假”，以致荆浩、关仝的彩笔也难以描画了。

再看历史上对江南园林的审美品评。

《宋书·戴颙传》载，南朝的戴颙“出居吴下，士人共为筑室，聚石引水，植林开涧，少时繁密，有若自然”。这个在苏州历史上出现较早的私家园林，就史籍记载来看，其山水、建筑之类，都是符合于“自然”这一美学原则的。

浙江海宁有“安澜园”，它是明、清时期的江南名园。沈复在《浮生六记·浪游记快》中品评道：

游陈氏“安澜园”，……池甚广，桥作六曲形，石满藤萝，凿痕全掩，古木千章，皆有参天之势，鸟啼花落，如入深山。此人工而归于天然者，余所历平地之假山园亭，此为第一。

这说明园林艺术的最高境界，是实现由人工之“假”最终归复到天然之“真”。这一品评，和计成所说的“虽由人作，宛自天开”是一致的。它同时是对历史上古典园林的艺术境界特别是江南古典园林的艺术境界所作的美学概括。

再次，看历史上对叠山家的品评和反应。

江南多叠石造山的能手，而其作品又无不以其“有若自然”、

“假中见真”而赢得人们的一致好评。

王时敏《乐郊园分业记》评松江叠山家张涟说，“其巧艺直夺天工”，“浑若天成”。王士禛在《居易录》中也这样赞美张涟之子张然说：“怡园水石之妙，有若天然，华亭张然所造。”张然还曾以其“做假成真”的高超技艺闻名于洞庭东山。陆燕喆《张陶庵传》这样写道：

虽一弓之庐，一拳之龕，人人欲得陶庵而山之。居

山中者，几忘东山之为山，而吾山之非山也。

这是一段绝妙的品评文字！它颇能引起人们的美学思索。由于张然叠山能“有若天然”，因此，在洞庭东山，不但人们都争着想请张然叠山，而且他们几乎忘记了自己所居的东山才是货真价实的真山，也几乎忘记了张然所叠的山不是真山而是道地的假山。这段品评用烘云托月的手法，说明按“有若自然”的原则叠山，其优秀之作竟可以使人进入到既忘真之为真，又忘假之为假的审美境地。

直至今天，人们对假山的品评还仍然采用“天然”、“如真”的审美标准，看到这种假山，就产生愉悦和美感；反之，则生不快和丑感。王朝闻先生曾结合自己的审美感受写道：

园林可能使人感到仿佛面对自然，这要看它建筑得有没有天趣……假山当然是假的，游客心里也很明白。但只有假中见真，越看越觉得它有真实感，它对游人才是富于魅力的。……倘若越看越假，就象一些虚伪的人挤出来的笑容，使人越看越觉得可厌以至可怕那样，岂不事与愿违。^①

① 王朝闻：《不到顶点》，上海文艺出版社1983年版，第306-307页。

这是鉴赏了大量的假山艺术品而所作的美学概括。它也说明：假山切忌假之又假，而贵在假中见真；它虽是人工堆砌，却应该自然而富有天趣，仿佛是天然环境一般。同时，这一思想也应看作是历史积淀的产物，它是根植于传统之中的。

第二节 因凭、拟仿与意构

中国古典园林在对客观自然的关系上，其共同的美学定性是“有若自然”、“假中有真”。然而，这一共性又离不开南方宅园系统和北方宫苑系统各自不同的个性。或者说，南、北园林在体现艺术之“真”的方面，存在着较为明显的个性差异。这可从如下几个层面来加以比较。

一、自然原型的因凭。

北方大型宫苑一般都占有广大的面积，其中包括着天然的山林、丘壑、湖沼等，造园家可凭借这一极为有利的条件，在复杂的地形和多变的地势的基础上因地制宜，加工改造，进行艺术安排。对于北方宫苑来说，自然原型有着极为重要的造型意义。正因为如此，“园”可以直接称之为“山”，也可以直接称之为“海”。下面是摘引的两段笔记——

京西御园所称“三山”者，曰“清漪园”，以瓮山得名，后因孝钦后办六旬万寿，改名万寿山，就其址修“颐和园”；曰“静明园”，以玉泉山得名，当年园内分十六景；曰“静宜园”，以香山得名，有二十八景。（崇彝《道咸以来朝野杂记》）

皇城内海子，在“西苑”中。源自宛平县玉泉山，合西北诸泉流入都城，汇积水潭，亦名“海子”，复流

入“西苑”，汪洋若海，人呼“西海子”。……永乐间周回建置亭榭以备游幸，赐名“太液池”……海子东潞有“琼华岛”，亦永乐间赐名。（蒋一葵《长安客话·皇都杂记》）

上引材料，第一则说明，自然原型是园林艺术的重要依凭，北京著名的皇家三园——“清漪园”、“静明园”、“静宜园”，是对三山——万寿山、玉泉山、香山的自然原型进行艺术加工的结果；第二则说明，自然的终点正是艺术的起点，北京著名的“西苑三海”——“南海”、“中海”、“北海”，是在原有“海子”的基础上逐步加工拓建，到明代才发展为典型的宫苑的。由此可见，原有的地形、地势特别是山和水，对于北京大型宫苑的建构几乎起着某种决定的作用。

至于地处热河的避暑山庄，其自然条件的优越，在中国古典园林史上更是罕见的。乾隆在《避暑山庄百韵歌》写道：

胜境山灵秘，昌时造物貽。……土木原非亟，山川已献奇。卓立峰名磬，横拖岭号狮。滦河钟坎秀，单泽擅坤夷。……宛似天城设，无烦班匠治。就山为杰阁，引水作神池。

避暑山庄的自然原型，具有极大的可凭借性。它既有武烈河水系的湖泊、沼泽、洲岛、草原，又有卓立的锤峰、横拖的狮岭以及山峦、谷地、沟壑、森林……真是水环山抱，峰回泉流，地貌复杂，景观奇异，可谓“胜境山灵秘”。这种得天独厚的自然条件，几乎接近于比较理想的艺术境地了。而康熙《芝径之堤》也曾这样写道：“自然天成地就势，不待人力假虚设。君不见，磬锤峰，独峙山麓立其东；又不见，万壑松，偃盖重林造化同。”说无须工匠整治，不待人力改造，这都是文学性的夸饰语言，但是土木

建筑、构山理水的工程比起天造地设的自然形势来，就显得不那么十分突出了，或者说，就不如在南方宅园中那么处于显要的地位了。“就山为杰阁，引水作神池。”这不只是说避暑山庄，还可说是概括了其他宫苑对于自然原型的因凭性。

在中国古典园林中，“真”与“假”作为矛盾的双方是互为因依、不可或缺的，然而又不是平分秋色，二者在不同的园林系统中可以有不同的比重，这就取决于对自然原型的因凭性。

从理论上说，或从总体上说，任何园林都贵在因凭。“因者，随基势高下，体形之端正，碍木删桠，泉流石注，互相借资”（《园冶·兴造论》）。然而应该指出的是，这种“因”和“随”，最适合于山区园。特别适合于大型的山区园。计成《园冶·相地》就认为这种地形“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”。对于避暑山庄这个大型的山区宫苑来说，这段话是颇为适用的，和上引康熙、乾隆的话可说是不谋而合。对于历史上很多宫苑来说，例如北京玉泉山静明园、香山静宜园等，这段话也是适用的。这都足以说明，大型宫苑特别是大型山区宫苑从总体上说是偏畸于自然的“真”。

至于江南宅园特别是市区园，一般来说，其自然原型的可因凭性就比较小或非常小。当然例外的也有，如清代诗人袁枚建于南京的随园就是。该园虽在市区，但由于山形地貌特殊，也特别能“随基势高下”，袁枚把自己的宅园命名为“随园”，也是颇有意味的。他在《随园记》中说：

随其高为置江楼，随其下为置溪亭，随其夹涧为之桥，随其湍流为之舟，随其地之隆中而欹侧也，为缀峰岫，随其蓊郁而旷也，为设宦窆……皆随其丰杀繁瘠，就势取景，而莫之夭阏者。

这一连串“随”字，既是“随基势高下”的形象化，又点出了“随园”之名的由来；既生动地显示了随园自然条件的优越性和自然原型的丰富性，又具体地说明了随园艺术总体中“真”的因素所占的比重，及其随形安排、悉出天然的艺术处理。

一般的江南的市区宅园，其园基往往是一无山、二无水的平地，充其量不过是地面小有起伏而已。因此，所谓“高阜可培，低方宜挖”（《园冶·立基》），就得依仗于大量的人工。这就是说，此类园林从总体上看，更多的是艺术地改造过了的“假”。

苏州曾有“归田园居”。王心一《归田园居记》是这样写该园的兴造的：

敞庐之后，有荒地十数亩，……地可池则池之；取土于池，积而成高，可山则山之；池之上，山之间，可屋则屋之。

可见，自然原型是无山无池的，要使之成为园林，必须倾注大量物质性的艺术劳动，这就极大地增加了园林中“假”的成分。至于“归田园居”中的花木，也决不都是天然生成的，栽培、移植的不在少数。相反，避暑山庄中“松云峪”等处的林木，真是“被山缘谷，循阪下隰，视之无端，究之无穷”（司马相如《上林赋》语），“归田园居”的花木与之相比，不但范围上大小悬殊，而且成因上也有天然与人为的区别。

二、名胜园林的拟仿。

北方园林的宫苑乃至大型宅园在处理自然之“真”和艺术之“假”的关系上，和江南宅园还有一个显著的区别，这就是对名山胜境和园林建筑的拟仿。这也是由其广大的面积和财力、物力等因素所决定的。

所谓拟仿，包含着两个层面的内涵：一是对具体的名山胜境

的拟仿；二是对具体的园林建筑的拟仿。前者可称为“拟象”，后者则可称为“仿建”。

先说“拟象”。

在汉代，《后汉书·梁冀传》载，梁冀“广开园囿，采土筑山……以象二嶠”。这似是北方大型宅园“拟象”的开端。

在唐代，安乐公主“起宅第，以侈丽相高，……作昆池，延袤数里，累石象华山，引水象天津”（《资治通鉴》卷二〇九）。康骅《剧谈录》也说，李德裕的平泉山庄“疏凿象巫峡、洞庭、十二峰、九派，迄于海门江山景物之状”。这都是唐代包括贵戚公侯在内的北方大型宅园中的某种“拟象”。

在宋代，北方乃至南方宫苑也喜爱“拟象”的艺术造型。宋徽宗的艮岳，就拟象余杭的凤凰山。到了南宋，“拟象”之风南渐至都城临安——杭州的宫苑。吴自牧《梦粱录》载：

高庙雅爱湖山之胜，于宫中凿一池沼，引水注入，迭石为山，以象飞来峰之景。……孝庙观其景，曾赋长篇咏曰：“山中秀色何佳哉，一峰独立名飞来。……忽闻仿象来宫囿，指顾已惊成列岫。规模绝似灵隐前，面势恍疑天竺后。孰云人力非自然，千岩万壑藏云烟……”

值得注意的是，诗中用了“仿象”一词。由此可见这一造型手段在宫苑中有其不可忽视的地位。在这类园林中，艺术的建构拟仿自然中某一具体的山川地貌形象，把这一形象作为塑造的“模特儿”；而在另一方面就同一艺术把既成的艺术造型当作某一具不名山胜境来观照，例如，面对一座宫苑中的“飞来峰”的“仿象”可以发出“规模绝似灵隐前，面势恍疑天竺后”的赞叹。把“仿”的“仿象”竟然当作是杭州、灵隐寺的飞来峰，这就等于在园中见真的“象”，而名山胜境又何必真在灵隐寺呢？这又中

观赏者神思飞越，浮想联翩。

不过，“仿象”这一用语是不太精确的，因为作为庞然大物的名山胜境是很难仿造在一个园里并取得形态毕肖的审美效果的，只能如绘画那样，遗貌取神，师其意而略其形。这对于园林三维空间的立体物质造型来说，它不是模仿性的形象，而是比拟、象征性的形象，所谓“不似之似似之”。所以，本书以“拟象”这一用语来概括这一艺术造型的特点。拟象的结果，仍是接近于自然造化，它虽然不肖似某一具体的自然形象，却仍然具有近乎“自然天成”、“不待人力”的外观。在拟象的艺术造型中，“真”的因素仍是十分明显的。

再说“仿建”。

“仿建”与拟象不同，它是对某一具体的园林建筑的模仿。

当然，这也不是亦步亦趋、只求形似的仿制照搬，而是在仿建中也带有艺术的独创性，这就是：拓展、改制、移境、变形、写意、取神……

仿建是明清时期特别是清代北方宫苑最惯用的艺术造型手法。如果对这种手法作历史的考察，可以发现，它是对“拟象”这一艺术造型手法的继承和发展。

历史地看，在宋代以前，大型宫苑中很少有仿建的艺术造型，反过来也一样，明清时期的大型宫苑也很少用拟象的造型手法。究其原因，其一是由于明清宫苑的发展达到了高峰阶段，其审美需求多样化了，要求以多种园林的个性美来造成景观的丰富性，因此不只是满足于单纯地从自然中摄取素材，以创造拟象性的艺术形象，而且还进一步从其他优秀园林建筑中摄取素材，创造出各具异彩的仿建性的艺术形象，从而达到“足不出园而游赏天下名园”的目的。其二是明清时期江南宅园得到了充分的发展，众

多的优秀的江南名园如雨后春笋，而又各具特色，使得北方宫苑不得不多方摄取其长，以补己之短。

当然，话又得说回来，宫苑之所以能大量地仿建，是与皇家的政治经济地位分不开的。从主观上说，这表现为一种意愿、欲望和审美要求；从客观上说，物质条件等也完全有它的可能性。这样，广征博采的、集大成式的仿建，就由可能性转化为现实性了。

先以最典型的圆明园为例。

诗人龚自珍在《诣圆明园》诗中说：“何必东南美，宸居静紫微”。这是说，圆明园的美胜似江南风物之美。这当然是由于江南的风物之美特别是园林建筑之美，已多方面多角度地被摄取到北方宫苑中来了。关于这一点，王闿运在《圆明园词》中，更是一语中的：“谁道江南风景佳，移天缩地在君怀。”这里的“江南风景”，主要不是指江南的名胜风光，而是指江南的名园风物。王闿运在自注中就写到，乾隆下江南，“行幸所经，写其风景，归而作之。若西湖苏堤、曲院之类，无不仿建。而海宁安澜园、江宁瞻园、钱塘小有天园、吴县狮子林，则全写其制。”这里，王闿运只是例举而已，除此之外，圆明园还突出地再现了作为公共园林的杭州西湖的断桥残雪、花港观鱼、两峰插云、南屏晚钟、平湖秋月、雷峰夕照、三潭印月诸胜，以至于乾隆在《圆明园四十景·曲院风荷》中说：“那数余杭西子湖！”可见，他对这类艺术地再现的仿建，是极力提倡和颇为赞赏的。还值得一提的是王闿运不但指出了圆明园一个重要的造园手法——仿建，而且直接提出了“仿建”这一用语，揭示了它在园林建构中“移天缩地”，移南至北，跨越空间，广征博采的造型功能。当然，圆明园大量的仿建，今天只能作纸面的鉴赏了。

再看现存的北方宫苑。例如避暑山庄，其文园狮子林仿自苏州狮子林，烟雨楼仿自嘉兴同名园林，金山寺仿自镇江金山江天寺，文津阁仿自宁波天一阁庭院，如此等等。再如颐和园，其中的谐趣园，也是按乾隆之意模仿无锡惠山秦氏寄畅园而建构的。《日下尊闻录》说：

惠山园规制仿寄畅园……高宗纯皇帝御制《惠山八景诗序》：“江南诸名墅唯惠山秦园最古，皇祖赐题曰‘寄畅’。辛未春南巡，喜其幽致，携图以归，肖其意于万寿山之东麓，名曰‘惠山园’。一亭一径，足谐奇趣。”

后来，又按乾隆的诗序将“惠山园”改名为“谐趣园”了。诗序还说明了仿建不是单纯的外观的模仿，而是有改动、有创造，也就是“肖其意”。不妨把寄畅园的临池轩廊[图版2—1]和谐趣园的临池轩廊[图版2—2]作一风格上的比较，这就可见前者疏朗简朴而自由，后者繁复密丽而规整，格局也可说大异其趣。可见，“橘逾淮而北为枳”（《周礼·冬官考工记》），其言不虚。当然，作为仿建移植，二者又必然有其互通的共相，这就是开敞而面水。

“仿建”和“拟象”就摄取的对象来说，是有区别的，但是从本质上说，又是相同的。拟象通过比拟、象征所摄取的，主要是自然形象的“真”，“仿建”则通过“不似之似”的模仿，把其他园林建筑作为现实存在的“真”来加以摄取，二者都体现了园林艺术对现实存在和自然山水的美学关系。

三、胸有丘壑的意构。

江南宅园和北方宫苑相比，虽然同样体现着艺术之“真”，但就建构的途径、方式来看，它既很少有丰富多变的自然原型可资因凭，又很少有广阔的空间和优裕的物质条件可供拟象或仿建，因此，它主要地是对山水自然的真和美进行广泛的综合概括，其

结果，则是“胸有丘壑”的物化。

当然，江南园林也有仿拟性的艺术造型。张岱《陶庵梦忆》说，苏州天平山下的范长白园，其中“有‘孤山’，种梅千树；渡涧为‘小兰亭’，茂林修竹，曲水流觞，件件有之”。这确实已近于拟象或仿建了，但这仅属于个别的例子，而且张岱这样评述道：“地必古迹，名必古人，此是主人学问……尽可自名其家，不必寄人篱下也。”这一批评，移之北方宫苑虽然不一定恰当，用之于江南小园则颇有道理，因为在不大的空间里既要拟这，又要仿那，实在难以容纳并存，更不用说创造性的拓展了，因此，它不可能如北方宫苑那样取得理想的审美效果。

江南园林主要的艺术手段，就是不拘泥于一地一景的广泛的集中概括，融之于胸，敛之于园。这种艺术创造，可称之为“意构”。

江苏吴江明代原有谐赏园。顾大典在《谐赏园记》中说：

主人（顾大典自称——引者）去家园二十年，官两都，历四方，足迹几半天下，尝登泰山，谒阙里，入会稽，探禹穴，陟雁荡，访天台，睇匡庐，泛彭蠡，穷武夷之幽胜，吊鲤湖之仙踪，江山之胜，颇领其概……意有不合，退而耕于五湖。……江山昔游，敛之邱园之内。

顾大典是工于绘画的，二十年的游历又使他胸有丘壑，这样，他所营构的谐赏园，就是一种概括了“江山昔游”之美的综合性形象，它既非泰山，又非雁荡，既非彭蠡，又非鲤湖，而是博采众美的胸中丘壑的一种外化。

谐赏园的艺术创造，和传统中国画的艺术创造颇有异曲同工之妙。南朝刘宋的宗炳，是中国历史上最早出现的山水画家和绘画美学思想家，他曾栖丘饮壑三十年。《宋书·宗炳传》说他“好

山水，爱远游，西陟荆巫，南登衡岳……”后来，“有疾还江陵，叹曰：‘老疾俱至，名山恐难遍睹……’凡所游履，皆图之室”。这种张于室内以供卧游的山水画，既不是写生画，也不是记忆画，而是集中了江山胜概的综合性的作品，它同样是胸有丘壑，凭虚意构的产物。

推而广之，江南宅园中的山水，大体上都是这种概括性的综合形象。就以苏州环秀山庄的假山来说，王朝闻先生曾作过这样的品评。他说：

环秀山庄假山上的石梁，还使我联想到在浙江天台山看见的那座石梁。当然，无论是形态还是体积，前者都不是对后者的简单模仿。看来假山的设计者并不以模仿某一自然景象为满足，而是把设计者那所谓胸中的丘壑，象画家把他对自然美的感受表现在纸上从而成为引人入胜的山水画那样，在石材的选择和堆砌的设计里，寄托着假山创作者的巧思。这样的堆砌虽属人工的，却又相应地表现了对真山真水有所感受的人们的兴趣，所以它对园林观赏者才是富于魅力，引得起赞赏的。^①

这段对于假山的品评文字，说明了胸有丘壑的概括，还溶和着设计者对自然美的深切感受。王朝闻先生的这段话，不只是适用于苏州环秀山庄的假山，而且适用于江南宅园中一切优秀的假山作品，一切成功的景观设计。这些设计者的胸中丘壑，既体现了叶燮所说的“天地之山之自然之理”，又交融着自己的审美理想和审美感受，正因为如此，其静态的物化成果才富于魅力，能引起人们的兴趣和赞赏。

① 王朝闻：《不到顶点》，第307页。

当然，不只是江南宅园如此，北方宫苑或宅园中经过大量人为加工的山水景观，只要是优秀的、成功的，无不是广泛地概括的结果，无不是伴和着审美感受的胸中丘壑的外化，这种融之于胸的意构，可说是园林艺术创造最主要的途径和方式。这种静态的物化成果，似乎是突出地表现了艺术的“假”，然而它是建立在广泛的“江山昔游”的自然之“真”的基础上的，它所体现的“真”是更有深度的。德国的歌德就曾反对一味“跟随自然”，认为艺术的最高任务在于“产生一个更高真实的假象”^①。中国优秀的古典园林，也正是如此。

第三节 泛园论的美学估价

中国古典园林美学中还有一个不容忽视的思想，这就是不但通过借景把园外的景物引进园内，而且直接把园外的自然环境看作是园林艺术，把它作为园林景观来欣赏。这种观点，可称之为泛园论。

苏州明代曾有地处水乡的许玄祐的“梅花墅”，园中渚水蓄鱼，攀石为岛，榆柳纵横，花竹秀擢，然而钟惺《梅花墅记》却首先把园外广大的境域看作是优美的园林。记中写道：

出江行三吴，不复知有江，入舟舍舟，其象大抵园也。乌乎园？园于水。水之上下左右，高者为台，深者为室，虚者为亭，曲者为廊，横者为渡，竖者为石，动植者为花鸟，往来者为游人，无非园者。然则人何必各有其园也？身处园中，不知其为园；园之中，各有园，

① 歌德：《诗与真》，《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年新1版，第446页。

而后知其为园……予游三吴，无日不行园中，园中之园，未暇遍问也。

这一思想似乎是很奇特的。江南如许名园，争芳竞姿，他不去欣赏，却把江南一带的大自然环境看成是“无非园者”，而且指出了人们各有其围于墙内的园，而后知其为园。钟惺这种园林泛化思想，和中国古代美学史上普遍存在的艺术泛化思想是十分相近的，值得作一番横向的沟通和深入的探究。

先看关于诗歌泛化的美学思想。张戒《岁寒堂诗话》就提出“世间一切皆诗”的命题，认为“一切物，一切事，一切意，无非诗者”。魏源《诗比兴笺序》也说：“鱼跃鸢飞，天地间形形色色，莫非诗也”。这里的“诗”，都是泛化的概念。

再看关于书画泛化的美学思想。方孝孺《题钱选〈观鹅图〉》论王羲之书法说：“善用物者，天下无遗物，……凡飞走动息之类，接乎耳目者，悠然会乎心，皆足以助我天机，孰非可用者乎？……盈两间者，皆逸少之书法也。”翁方纲在题《徐天池水墨写生卷》中也说：“世间无物非草书”。至于绘画，董棨《养素居画学钩深》也说，“造化之显著，无非是画”，“行住坐卧，无在非画”。这里的“书”、“画”，也都是泛化的概念。

前人关于艺术泛化的观点，还表现在小说美学、音乐美学、雕塑美学、戏剧美学等各个领域之中，对于这一颇有兴味的美学课题，拟另作专题研究。

艺术泛化观的美学价值，可以从两个层面来理解。

从艺术创造的层面来看，如果认为世间充盈着艺术之美，就易于培养自己善于发现的审美敏感。罗丹曾说：“对于我们的眼睛，不是缺少美，而是缺少发现。”^①用泛化的眼光观照万物，就能

①《罗丹艺术论》，人民美术出版社1978年版，第62页。

涵泳乎气象万千的大自然之中，就能把所发现的万物之美更多地摄入自己创造的艺术境界之中。具体地说，艺术创造就有了更为寥廓的思维空间和审美视野，两间的形形色色，都能成为“可用者”，从而有可能在更为广大的范围里去思索、取舍、想象、拓展、综合、抽象、幻变，去迁想妙得，“助我天机”，使一切为我所用。这就是所谓“善用物者，天下无遗物”。对于园林艺术创造来说，就更有利于将“江山皆游，敛之邱园之内”。

从审美享受的层面来看，英国散文家艾迪生在《旁观者》中有一段十分精彩的描述：

· 尽管有些野外景色比任何人为的景物更能引起欣赏，我们仍然觉得，大自然的作品越是肖似艺术作品就越能使人愉悦：因为，在这种情况下，我们的快感发自一个双重的本源：既由于外界事物的悦目，也由于艺术作品中的事物与其他事物之间的形似：我们观察两者和比较两者之美时，同样获得快感……^①

大自然景色越肖似艺术作品，就越能给人以审美的愉悦，这是普遍的审美现象。当白居易写到“湖上春来似画图”（《春题湖上》）时，当苏轼写到“江山如画”（《念奴娇·赤壁怀古》）时，他们是同时表达了发现自然的秀美或壮美酷似图画的那种愉悦之情。

在园林美的领域里，钟惺行于水乡泽国的三吴之地，既看不到江，又看不到水，却感到“其象大抵园也”，还发现了高者、深者、虚者、曲者、横者、竖者形形色色之美。他把这种种悦目的美和园林景观两相比较，从而也获得了特殊的快感。

前人关于艺术泛化的美学思想还有一个特点，就是不但自然

① 《西方文论选》上卷，第567—568页。

如艺术，而且艺术也有如自然，例如——

文章是案头之山水，山水是地上之文章。（张潮《幽梦影》）

人见好画曰逼真山水；及见真山水，曰俨然一幅也。是不知孰真而孰伪耶……。 （郎瑛《七修类稿》）

昔人乃有以画为假山水，而以山水为真画者。（董其昌《画旨》）

这类审美经验，其中包孕着发人深思的哲理：在审美的领域里，自然之“真”和艺术之“假”是可以相互吞吐、相互渗化的，它们几乎可以达到泯却“真”、“假”界域的境地。

在钟惺的美学境界里，不但“水”（自然之“真”）即是“园”（艺术之“假”），而且“园”即是“水”。钟惺是这样写“梅花墅”的：“亭之所跨，廊之所往，桥之所踞，石所卧立，垂杨修竹之所冒映，则皆水也。”他看到竹石建筑都离不开“水”，几乎到处是“水”。这又是把许玄祐的园林当作真实的自然美来观赏和接受了。钟惺在《梅花墅记》中最后这样总结道：

三吴之水皆为园，人习于城市村墟，忘其为园；玄祐之园皆水，人习于亭阁廊榭，忘其为水。水乎？园乎？难以告人。闲者静于观取，慧者灵于部署，达者精于承受，待其人而已。

这一颇有思想深度的园林美学，显示了钟惺既不是狃于城市村墟，仅仅把自然看作是自然，又不是狃于亭阁廊榭，仅仅把艺术看作是艺术，而是静于观取，精于承受，把“水”当作“园”来观照，把“园”当作“水”来欣赏，得出“三吴之水皆园”、“玄祐之园皆水”的精警的结论。“水乎”、“园乎”，也是达到了“不知孰真而孰伪”的审美化境，它也能给人以接受美学的深刻启迪。

在审美的王国里，为什么“玄祐之园皆水”呢？因为园林作为艺术之“假”，它摄取了真实的自然山水的精髓而获得了美的品格，因此对于这种假中有真的园林艺术，人们的审美观照往往带有“化假为真”的特点。相反，真实的自然山水之所以成为园林艺术的摄取对象，是因为它本身具有园林美的意趣，或者说蕴有艺术之“假”的因子，因此它具有“真中有假”甚至“江山如画”的品格，而人们对它的审美观照，也不妨带有“化真为假”的特色。这就是“三吴之水皆为园”的哲理之所从出。按照钟惺的哲理，我们还可以进一步生发：天地大园林，园林小天地；会心山水真如假，巧构园林假作真……借用《红楼梦》中的“太虚幻境”的对联来说，即“假作真时真亦假”。不过，这不是什么“太虚幻境”，而是现实的脚踏实地的审美的领域、艺术的天地。这一审美经验有其普遍性，古今中外都不乏例证。

在西方，艾迪生《旁观者》说：“倘若大自然的作品由于或多或少肖似艺术作品而提高其价值，那末，我们就可以肯定，艺术作品由于肖似自然而更美好”^①。这一提法虽然也带有某种机械的成分，但总的来说，是辩证地强调了艺术和自然二者的系统相关性。

在今天，王朝闻先生曾说：“因为深感生活与艺术有共性，我有时把艺术当成生活现象来认识，有时又把生活现象当成艺术现象来认识。这不是说我在企图取消双方的差别……”^②

钟惺的《梅花墅记》，不但在中国园林美学思想史上有其不容忽视的地位，而且可说是园林美学奉献给中国古代美学史的一篇

① 《西方文论选》七卷，第568页。

② 王朝闻：《不到顶点》，第235—236页。

杰作。

需要补充的是，园林泛化的思想不只是孤立地表现在《梅花墅记》中。乾隆在《圆明园四十景·天然图画》中也写道：“我闻大块有文章，岂必天然无图画？”他把园林泛化和诗文泛化联系了起来。这里的“天然图画”，既是对真实的自然美的最高评价——天然如图画，又是对园林的真与美的最高评价——图画如天然。这就把“真者如假”和“假者如真”沟通了起来。北京中南海“香远室”也有联曰：“鸢飞鱼跃天机锦，秋月春风大块章。”其美学意蕴也相类似。而这类观点，又和计成、曹雪芹等关于“天然图画”的园林美学思想息息相通。

当然，古代这类观点也有其不足之处，这就是没有同时强调艺术的主体情致，没有同时强调园林艺术和自然的区别，而这种片面性，又正见出古代潜美学的局限所在。

第二章 多层面的合目的性企求

如果说，艺术的“真”主要地密切联系着哲学的基本范畴，那末，艺术的“善”和“美”则主要地密切联系着社会伦理学、美学的基本范畴，对此三者的研究有助于理解艺术美的本质。园林美学同样如此，在研究了中国园林艺术的“真”之后，有必要进一步剖析中国园林艺术的善和美。

美和善的关系，这是古老的美学课题。在古代中国，孔子就提出了“尽善尽美”的命题，把美和善既有区别又有联系地提了出来。在古希腊，苏格拉底也认为美和善不是截然不同的，某一事物“如果它能很好的实现它在功用方面的目的，它就同时是善的又是美的”，而亚理斯多德则认为，“美是一种善，其所以引起快感正因为它是善”^①。这类古典美学理论认为，作为美的本质之一的善，不仅有其功利性，而且有其愉悦性，正是在这一点上，美和善统一了起来。这一理论，就其起点来说，也是和中国古典园林的形态内涵相吻合的。

善总和功利、伦理、理想联系着，是一种合目的性。如果说，

① 《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第19、41页。

中国古典园林的“真”主要表现在园林对自然的美学关系上，是对“天然图画”的美学追求，那末，中国古典园林的“善”，则主要表现在园林对实用、伦理、理想的功利关系上，从低层次上说，它是对包括引起快感在内的感性实践功能的追求；从高层次上说，则是对道德境界和审美理想境界的追求，一言以蔽之，都是合目的性的美学企求。

在中国园林系统中，作为子系统的宫苑、宅园、寺园、祠园等，它们的善往往是互为区别的，然而，又不可避免地有其共同性和互通性。

第一节 仙山胜境的理想模式

人们生活在现实世界里，而现实世界总充满着矛盾、纷扰、喧嚣、动荡甚至污秽、痛苦、不幸……，于是感到不满足，有企求，有些人甚至向往着“乐土”、“理想国”乃至“天堂”这类纯属虚构的境界。

于是《旧约全书·创世纪》就有所谓“天国乐园”——伊甸园。据考证，所谓伊甸园其实在今叙利亚首都大马士革。英语里“天堂”Paradise这个词，就有天国、乐园、伊甸园、极乐的地方诸义，它又源于古波斯文pairidaeza，意为豪华之园。这都是通过艺术思维把“天堂”、理想和园林绾结在一起了，体现着人们对某种善与美的企求。

童寯先生曾根据确凿的园史写道：

公元前五世纪的波斯“天堂园”Paradise Garden，四面有墙，这与埃及和荷马所咏希腊庭园一样，墙的作用是和外界隔绝，便于把天然与人为的界限划清。这时

希腊就有关于天堂园的记载。^①

后来，波斯庭园又把平面布置成方形，用纵横的轴线分作四区呈“田”字形，十字林荫路的交叉处设中心水池，以象征天堂。以古波斯发端的西亚园林系统，对欧洲园林系统发生了较大的影响，其中包括园林的理想主义性质。

在中国，理想境界以及所谓“极乐世界”，也往往和某种园林情调绾结在一起。东晋陶渊明笔下的桃花源，就是一个“与外人间隔”的“绝境”，其中不但有俨然的屋舍，而且有良好的桑竹之属，人们在其中无忧无虑，怡然自乐，这是体现了某种美善理想的自然田园。南朝梁代的沈约在《阿弥陀佛铭》中，也对“极乐世界”作了如下的审美描述：

于惟净土，既丽且庄。

琪路异色，林沼焜煌。

.....

玲珑宝树，因风发响。

愿游彼国，晨翹暮想。

这实际上是披上了宗教袈裟的理想化、审美化了的园林。桃花源和净土宗的“乐土”，尽管其性质有异，但也不无相似之处，即脚踏于现实的世界，头脑却表现出对于理想世界晨翹暮想的执著追求，其中也包括强烈的审美意愿和对于“善”的热切向往。因此从某种意义上可以说，天堂是源于现实的理想，园林是建于地上的天堂。

中国园林系统的“善”，其最高层面总打上理想境界的烙印，宫苑系统如是，宅园系统未尝不如是。

^①《造园史纲》，中国建筑工业出版社1983年版，第3—4页。

宫苑系统的理想性质，最突出地体现在园林的总体布局上，这就是“一水三山”的建构模式。这种建构，源于战国至秦的神话境界，至汉代而物态化，成为宫苑中仙山胜境的建构模式。

据《史记·封禅书》载：

威、宣、燕昭使人入海求蓬莱、方丈、瀛洲。此三神山者，其传在渤海中，去人不远。患且至，则船风引而去。盖尝有至者，诸仙人及不死之药皆在焉。其物禽兽尽白，而黄金白银为宫阙。未至，望之如云；及到，三神山反居水下；临之，风辄引去，终莫能至云。

《史记·秦始皇本纪》也有海上三神山之说。这一飘浮在浪漫文学天空并诉诸想象的美丽传说，到了国力强盛、经济繁荣、技术进步的汉代——特别是汉武帝时代，就在现实的物质界沉积下来，在宫苑里取得了建筑造型的直观形态。汉武帝在建章宫里，就建构了太液池，池中有蓬莱、方丈、瀛洲，以象征海上三仙山。自此，这一凝固着神话意识的理想美的建构模式，就在园林史上取得了艺术生命的延续性。

历代宫苑，似乎都喜爱“一水三山”式仙家胜境的总体布局和直观形象。以隋炀帝所建构的西苑为例，《大业杂记》载：

苑内造山为海，周十余里，水深数丈，其中有方丈、蓬莱、瀛洲诸山，相去各三百步。山高出于水百余尺，上有宫观……或起或灭，若有神变。

这一规模宏大的山水艺术组合，成了西苑的主要景观，它使这个宫苑大为生色，丰富了可供审美品味的理想内涵。这也应看作是园林美的历程进入第二阶段以后所显示的特色之一。

在园林史发展到第三阶段的后期——明、清时代，随着园林艺术的鼎盛，“一水三山”的仙境理想模式突出地体现于北京诸

宫苑。在颐和园昆明湖里，有南湖岛、藻鉴堂、治镜阁构成的“一水三山”式的组合造型之美。西苑三海也有琼华岛、犀山台（水云榭）、瀛台三神山式的仙境象征，中南海还有蓬莱阁……

至于“万园之园”的圆明园，其仙境的建构规模更为宏大，“方壶胜境”一区有“集瑞”、“迎祥”、翡翠楼、碧云楼、紫霞楼、蕊珠宫、涌金桥、千祥殿、万福阁、琼华楼等，其题名就充满了仙家瑞气。从现存图画看，它临水背山，殿阁巍峨，确实无异于仙山琼阁。乾隆《圆明园四十景·方壶胜境》诗序说：

海上三神山，舟到风辄引去，徒妄语耳。要知金银为宫阙，亦何异人寰？即境即仙，自在我室，何事远求？此方壶^①所以寓名也。

圆明园还有“蓬岛瑶台”景区，在福海中作大小三岛，就其题名来看，如“蓬岛瑶台”、“瀛海仙山”、“神州三岛”、“极乐世界”……也颇能令人飘飘然。正因为如此，乾隆《蓬岛瑶台》诗中才有“海外方、蓬原宇内”的自负之语。

作为一个系统，园林是一个有机整体，其中各部分都是相互关联的。在一水三山的模式和神仙宫阙的题名的辐射下，圆明园里除了“方壶胜境”、“蓬岛瑶台”等景区外，处处也都是如同仙家胜境、天堂福地，不过没有用题名标出而已。在历史上，一个英国随军牧师在闯入了圆明园之后，确实曾这样地惊呼：

假若你能幻想神仙也和常人一样大小，此处就可算仙宫乐园了。我从未见过一个景色，合于理想的仙境，

① 方壶，见于《列子·汤问》：“渤海之东有五山焉，一曰岱舆，二曰员峤，三曰方壶，四曰瀛洲，五曰蓬莱……所居之人皆仙圣之神，而五山之根无所连者，常随波上下往还。”

今日方算打开了眼界！^①

可见在外国人眼里，辉煌奇丽的中国宫苑，是洋溢着异域情调的“理想国”、“伊甸园”。

在宅园系统中，由于空间规模较小，仙境理想的积淀因子较少，以及园主们造园思想的有所不同，因此在这方面要现实得多，但是，这一层面也未尝不有所体现。

在江南园林中，明代太仓有王世贞的“弇山园”，其立意、园名取自《山海经》、《穆天子传》中的神话。据说，穆天子和西王母觞于瑶池，并驱升于“弇山”，于是王世贞以此名园，并誉之为“帝姬之乐邦”（《弇山园记》）。该园还曾企图立“海上三山”之概，其中景观有小云门、西归津，而“隔凡门”则为“三弇之第一洞天”……这也是按理想中的世外乐邦、人间天堂来塑造的。除了这个较大型的宅园而外，扬州曾有“小方壶园”。苏州留园水池中至今也有“小蓬莱”……都是理想仙境的小小象征。

在作为公共园林的杭州西湖，三潭印月景区也有“小瀛洲”，在湖天一碧的水中央，亭轩掩映，花竹交辉，也颇能发人遐想，甚至坐忘尘世。其实，就这一审美效果来说，大多数公共园林或宅第园林都能令人坐忘尘世，生隔凡之想，它们都可说是不标明仙家胜境的仙家胜境。不过，和北方宫苑相比，它们又更多地积淀着尘世现实的因子，其善与美毕竟是有所不同的。

^① 《圆明园资料集》，第114页。

第二节 城市山林的现实空间

如果说，宫苑系统尽善尽美的理想，偏畸于表现为对仙山胜境的象征和追求，那末，宅园系统尽善尽美的理想，则较多地偏畸于隐逸意识的物化和实现，较多地偏畸于城市山林的现实建构。

城市山林，作为园林美的历程中里程碑式的空间形态，特别是作为园林美学极其重要的概念，它那文化心理的源头可以远溯到先秦“返归自然”的老庄哲学，近溯到西晋开始的隐逸意识。然而它现实地萌生，却直接和以唐代白居易为代表的“中隐—市隐”思想有关。关于西晋以来高蹈遁世的隐逸之风对于这一新型园林的催生作用，本书于第一编中已略有涉及，这里需要进一步具体地深入论述的，是唐代开始的“中隐—市隐”思想这一城市山林赖以诞生的文化心理母体。

从历史上看，“隐逸”是一个内涵极其复杂的概念，它不仅含茹那种真正的山林藪泽之隐，而且可以含茹“心存魏阙”、以退为进的“终南捷径”之“隐”，还可以含茹那种身居朝廷要路之“隐”，即所谓“隐之为道，朝亦可隐”（《晋书·邓粲传》）。

在白居易的伦理观中，“隐”有大隐（朝隐）、小隐（田园丘林之隐）和中隐之分。在遭贬谪之后，仍然执著于园林美的白居易，他的求隐建园有两条路可走，一条是走小隐之路，建构村庄园、山区园之类；另一条是走中隐之路，建构城市园——这种城市园，在宅园发展史上先例并不太多，而意义却不可小看。他终于选择了后一条路，《中隐》一诗写道：

大隐住朝市，小隐入丘樊。

丘樊太冷落，朝市太嚣喧。

不如作中隐，隐在留司官。
似出复似处，非忙亦非闲。
不劳心与力，又免饥与寒。

.....

人生处一世，其道难两全。
贱即苦冻馁，贵则多忧患。
唯此中隐士，致身吉且安。
穷通与丰约，正在四者间。

白居易这首追求乐逸而带有苦涩味的诗，写出了他饱经当时进退出处、穷通丰约等种种矛盾纷扰，饱尝现实中辛酸、不幸的人生滋味，总结“行路难”的痛苦经验后的深切体会。这里不想评论这首被文学史或园林史研究者所忽视的诗，只想指出其对于城市山林的美学有着极其重要的思想影响。白居易在《闲题家池寄王屋张道士》中，还把“中隐”和园林——自己的家池紧密而自然地绾结了起来。他写道：

进不趋要路，退不入深山。深山太萧落，要路多险
艰。不如家池上，乐逸无忧患……富者我不愿，贵者我
不攀。

他在这首述志之诗中，袒露了自己的心态，表述了自己的意愿。他正是在进退出处、穷通丰约之间，把城市 and 山林这两个互为对立的两极开始接通起来，并在进退的矛盾之中保持住自己的个体人格——独善其身。不可否认，白居易对于“城市山林”这个重要的园林美学概念的萌生，是有其贡献的，或者说，对于保持城市的生态平衡，发展城市的艺术风貌，是有其贡献的。他那地处洛阳履道里的“十亩之宅，五亩之园”的家池，就是他“中隐——市隐”的造园思想的物化，也是城市山林的一个雏型标本。

纵观园林美的历程，城市山林这一合目的性的艺术空间，是在现实和理想、忧患和追求的撞击、纠葛中逐步建立起来的。唐以前建构于城市的中、小型宅园虽不乏先例，但自觉的城市山林的审美意识，却始于唐，成于宋，而这又是和隐逸意识、忧患意识不可分割地绾结在一起的。

就中国园林美的历程的第三阶段来看，对于城市山林的生活，宋代苏舜钦的体会最深，甚至达到了哲理的程度。这位正直的诗人在其出仕期间，“位虽卑，数上疏论朝廷大事，敢道人之所难言”（欧阳修《湖洲长史苏君墓志铭》）。但当他遭诬陷削职后，怀着忧患意识对过去的人生道路进行了深沉的反思，并萌生了“市隐”思想。他在那情理双至的《沧浪亭记》中这样写道：

返思向之汨汨荣辱之场，日与锱铢利害相摩戛……
不亦鄙哉！噫！人固动物耳，情横于内而性伏，必外寓于物而后遣，寓久则溺，以为当然，非胜是而易之，则悲而不开。唯仕宦溺人为至深，古之才哲君子，有一失而至于死者多矣，是未知所以自胜之道。

于是，他在苏州城里买地而建构了沧浪亭这个著名园林。这就是苏舜钦对“善”的选择，也即苏舜钦“复归自然”的“自胜之道”，这一建园思想，在江南宅园系统中是很有典型意义的。

乔治·桑塔耶纳曾说：“自然也往往是我们的第二情人，她对我们的第一次失恋发出安慰。”^①怀着某种失落感的苏舜钦正是如此。诬陷、获罪、削职、反思，是他对另一种“善”的彻底失恋，于是，他毫不留恋地投入“第二情人”——自然美和园林美的怀抱，在城市山林中寻求更佳的爱抚和安慰，过着“乐逸无

① 乔治·桑塔耶纳：《美感》，中国社会科学出版社1982年版，第41页。

忧患”的理想生活。他在《沧浪吟》中唱道：

独绕虚亭步石缸，静中情味世无双。

山蝉带响穿疏户，野蔓盘青入破窗。

这正是他发自肺腑的爱的心曲，体现了他在新的天地里主体和客体取得和谐的“真趣”。这同样是一种“善”，一种理想境界，一种泯却了伦理痕迹的伦理。功利，在这里表现为超功利的形式。

在苏州这个园林之城里，体现了这种隐逸之“善”的园林，并不只是宋代苏舜钦沧浪亭一家。明代拙政园的园主王献臣因弹劾失职官员而屡受贬谪，因而解官筑园，他所钟情的，也是园林美的理想境界。再如清代的网师园，园名就寓有“渔隐”之义。这类造园思想，可谓江南宅园之“善”的代表。试看苏州自宋以来，以“隐”、“逸”名园的就不胜数；而这类园林，又大抵建构在城市里，是典型的城市山林。它们的审美效果，可从历代苏州的咏园诗见出——

一迳抱幽山，居然城市间。……迹与豺狼远，心如玉鸟闲。（宋·苏舜钦《沧浪亭》）

人道我居城市里，我疑身在万山中。（元·维则《狮子林即景》）

隔断城西市语哗，幽栖绝似野人家。（明·汪琬《再题姜氏艺圃》）

有山有水与池远，不村不郭去嚣喧。（清·查岐昌《游沧浪亭次用欧阳公集中韵》）

好一个“居然”，这是面对艺术创造所诞生的“第二自然”的奇迹所发出的惊叹！

从美学视角看，城市山林这一合目的性的空间的诞生，是园林美的历程中艺术空间的新开拓，也是不同于宫苑系统的另一理

想美的层面的现实化。它的意义，是必须予以充分估价的。

城市，这是一个特定的空间；山林，这是另一个迥异于城市的特定空间。这两个具有不同形态和定性的空间，是如此不可调和地对立着：“其道难两全”。唐代的白居易企图用“中隐—市隐”思想来加以调和、综合，从而创造出既能避免“朝市太嚣喧”，又能避免“丘樊太冷落”的合目的性的现实空间。他那尝试性的实践和创造性的思维指向，是有其美学价值的。

历史进入了宋代以后，在江南宅园的代表作——苏舜钦的沧浪亭以及其他园林中，不但作为审美客体的城市山林臻于成熟，而且对于审美主体来说，城市山林的美学观也趋于自觉。于是，闹市与幽山、城郭与乡村、主体与客体难以在一处并存的矛盾完全解决了；城市山林的美学，也逐渐风靡于江南而遍及于全国，广泛地被人们所肯定、认同和发展着。

在明、清时代，如扬州的“双桐书屋”、苏州的“宝树园”等许多园林，都曾被品誉为“城市山林”。再如一度存在于太仓的弇山园，其中有榜曰“城市山林”，而上海现存的豫园，其三穗堂中至今还有“城市山林”的匾额。在理论领域里，顾璘在《风池园记》中，又对城市山林作了进一步的阐述和概括。他认为，“盖天下川原林麓之美，类多出于烟萝鸟道，辙迹罕至之所；其或歌台舞榭，近丽城闉，又往往尘杂纷如，轳轳踵至”，而要解决这一矛盾，“非所称城市山林者耶”？这同时是在为城市山林争夺空间地盘……至于王鏊的《且适园记》，还企图把郊野园也攀附到城市山林上去，认为该园“得道里之中，适喧静之宜”。

与此同时，“中隐—市隐”的思想也广为流行，中隐堂、市隐园之名在城市园林里不止一次地出现。值得指出的是，作为理论家，计成在《园冶·相地》中，对“市隐”和城市山林作了美学

上的肯定和概括:

邻虽近俗，门掩无哗……足征市隐，犹胜巢居。能

为闹处寻幽，胡舍近方图远？得闲即诣，随兴携游。

这是指出了城市山林的可行性和优越性，它能在喧闹的空间包围之中，最方便地提供人们以“隐”、“居”、“游”……当然，园主们的合目的性可能是有所不同的。

“中隐—市隐”思想意识的流行，城市山林现实空间的涌现，使得园林史的理论积淀发生了嬗变。于是，“城市山林”往往可以作为包括北方宫苑在内的“园林”的代称，而且，和“天然图画”——真一样，“城市山林”——善也历史地成了园林批评的一个重要的美学标准，成了现实生活中所企求的、与社会伦理学、城市生态学相渗透的道德境界和审美理想境界。

第三节 多功能的感性实践要求

从实践功能的视角看，园林和建筑艺术一样，它的“善”首先是实现其物质功用方面的目的，以满足人们对外部现实的感性实践要求。

对宫苑系统来说，大型的园林可多功能地满足皇家现实生活的种种需求。以北京颐和园为例，徐珂《清稗类钞·宫苑类》有如下的记载：

池之北有乐寿堂在焉，堂即孝钦后（慈禧）寝宫。

……台下有殿，题曰“排云殿”，殿最大，向为朝贺之所，

内有二联云：“万笏晴山朝北极；九华仙乐奏南薰。”又

“宝祚无疆，万年绵第祿；天颜有喜，四海庆蕃釐。”

……出洞而上，不觉至佛香阁焉，阁中供佛……又西一

殿，曰“听鹧殿”，殿对面一台，即孝钦听戏处也。
……又至一亭，题曰“湖山真意”，结构亦极佳，为孝
钦纳凉用膳处……向北俯视，围墙外约十里许即为市
……

徐珂的大段描述，说明颐和园拥有各种满足现实生活要求的功能性建筑，其中有供政务活动用的，有供生活起居用的，有供文娛欣赏用的，有供湖山游览用的，还有宗教性建筑和仿苏州市容而建构的商业性街市……可谓应有尽有，结构功能齐备。

就一般大型宫苑的功能结构的布局来看，往往可分为朝宫区、寝宫区、苑囿区乃至寺庙区等不同的功能区，而每个功能区又可分为若干不同的功能单元和局部，它们分别满足着帝后们多层次、多方面的功能要求，如听政、朝贺、燕飧、敬佛、读书、养性、藏宝、观戏、听乐、寝居、休息、游览、钓鱼等……这些功能区、功能单元、功能局部作为不同层次的功能元素，互为关联地构成了一个合目的性的、功能万全的庞大系统。

圣·奥古斯丁曾说：上帝是“万美之美”，是“至高、至美、至能、无所不能”，“无往而不在”^①。皇家宫苑正是在地上按照这一审美观来建构一切，塑造人间天堂的。

作为塞外的宫苑，避暑山庄还有其特殊的重要功能，即供加强武巡，防备朔方，巩固统一国家，团结其他民族。这种特殊的合目的性的“善”的物化形态，表现为用五种民族文字镌刻的“丽正门”，举行大典的“澹泊敬诚殿”，平原地带的试马埭和蒙古包……避暑山庄在建构时，就不但注意“崇文”之美，而且注意“习武”之美。所谓“习武”，就是供游猎、骑射、比武、练军……

① 圣·奥古斯丁：《忏悔录》，商务印书馆1963年版，第5页。

这显然是先秦以来苑囿狩猎传统的历史积淀和功能性的延续，也是清初“木兰围场”、“秋猕大典”的行宫化。

乾隆在《避暑山庄后序碑》中写道：

盖汉、唐以来，离宫别苑，何代无之？……若今之山庄，乃在关塞之外，义重习武，不重崇文。而今则升府立学，赧赧乎崇文矣。……设众人遂以此为美，亦美中之不足矣。

这里的以武为美，也就是以武为善。这种美和善的积淀因子，在历代宫苑中也往往有所显现，直至清代北京的颐和园、北海，也曾举行过水操、冰嬉之类。然而在整个宫苑系统中，这毕竟是很次要的，它和秦、汉以前苑囿主要供狩猎的合目的性是迥乎不同的。从园林发展史的走向来看，宫苑作为物质性的特大型的艺术品，主要应是以崇文为美，而不是以习武为美，即使是避暑山庄，也是如此，这并非美中不足，而是历史使然。园林美的历程的第一阶段，苑囿的特征偏畸于以武为美，尔后即赧赧乎以文为美，避暑山庄也莫能例外。这种历史性的嬗变，决定了“崇文”成为宫苑系统以及非宫苑系统的园林的一个重要的美学特征。

再看宅园系统，它更多地积淀了历史上文人写意园的形质，因此崇文之美表现得尤为突出。从园林美的历程的第三阶段开始，宋代宅园的崇文之美已趋于极致，这也是园林的合目的性的重要表现之一。

北宋著名学者沈括在《梦溪自记》中是这样写自己的园林生活的：“渔于泉，舫于渊，俯仰于茂木美荫之间……与之酬酢于心目之所寓者：琴、棋、禅、墨、丹、茶、吟、谈、酒，谓之‘九客’。”这是典型的、主要满足于精神生活的崇文之美。沈括在镇江所建构的园林“梦溪”，虽早已在历史上消失，但在江南宅园中处处

可看到它的影子。在苏州留园东部，经过“静中观”，进入“揖峰轩”，就会感到文人的气息扑人眉宇。轩内有琴桌一，棋几二，壁上有郑板桥所书对联，还悬有画屏、大理石挂屏……小小的空间，从室内古雅的陈设来看，琴棋书画，一应俱全。当然这仅仅是文人们感性生活透视的一角。

对于宅园中文人生活及其物化记载得较为全面的，要数北宋朱长文所写的《乐圃记》：

圃中有堂三楹，堂旁有庑，所以宅亲党也；堂之南，又为堂三楹，名之曰“邃经”，所以讲六艺也；“邃经”之东，又有米廩，所以容岁储也；有“鹤室”，所以蓄鹤也；有“蒙斋”，所以教童蒙也。……有高冈，名之曰“见山”。冈上有“琴台”，台之西隅，有“咏斋”，予尝拊琴赋诗于此。……池中有亭，曰“墨池”，予尝集百氏妙迹于此而展玩也。池岸有亭，曰“笔溪”，其清可以濯笔。溪旁有“钓渚”，其静可以垂纶也……

这一多功能的园林建构序列，可分为合物质目的性和合精神目的性两大类。主要地体现物质性功能要求的，如可供宅亲、储粮等；主要地体现精神性功能要求的则更多，可供讲经、蓄鹤、教童、见山、抚琴、赋诗、赏书、濯笔、垂钓等，这是一个“游于艺”的审美理想境界——借助于物质性功能建构而作精神上的“逍遥游”。

在作为典型的城市山林的文人写意园中，就其建构序列中两大类的比例来看，可说精神生活的要求重于物质生活的要求。这类多功能、多层面的物化构筑系列，就是江南宅园典型的“善”，就是“市隐”的文人园主对于外部现实性的功能要求，而这种感性实践的功能要求，对中国宫苑系统也深有影响。

不论是在宫苑系统，还是在宅园以及其他园林系统，不论是园中各大功能区，还是具体而微的景观之美，其异中之同还在于：它们都不同程度地体现着愉悦性、游乐性的“善”，并给人以快感和美感。这里，“乐”与“善”是统一的。

从园林发展史的滥觞期——先秦的商、周开始，园林艺术就具有乐善统一的功能秉性。本书第一编所举甲骨文中的囿、圃，就具有供“王渔”的功能，而这种渔猎在当时已成为“游乐的行事”，因此是一种“乐”。再如，商纣“乐戏于沙丘”苑台，这当然也是一种“乐”；文王之囿，“与民同乐”，“民欢乐之”，这又是一种“乐”；而梁惠王于沼上“顾鸿雁麋鹿”，这也是一种感性生活的“乐”……。

可供游乐，或乐善统一，这一从先秦苑囿就已萌生了的功能秉性，直至清代宫苑而未变，如乾隆在《圆明园四十景·澹泊宁静》中，也有“境有会心皆可乐”之语，而颐和园的题名，其内涵也囊括着“颐养冲和”之乐。时代迥乎不同，苑囿的形态内涵也各有所异，然而它们都集中到一个共同的焦点，这就是“乐”。

再看宅园系统，唐代白居易为自己的家园所写的《池上篇》，其主题就是“优哉游哉”。到了宋、元、明、清时期，人们更喜爱以“乐”字或“乐”的同义词、近义词标题园名。以北宋文人的造园思想为例——

各尽其分而安之，此乃迂叟之所乐也……逍遥相羊，唯意所适，明月时至，清风自来，行无所牵，止无所柅，耳目肺肠，悉为己有，踽踽焉，洋洋焉，不知天壤之间复有何乐可以代此也。因合而命之曰：独乐园。（司马光《独乐园记》）

追严（光）、郑（子真），躐陶（渊明）、白（居易），穷

通虽殊，其乐一也……颜子在陋巷不改其乐，可谓至德也已。予尝以“乐”名圃，其谓是乎？……揭厉于浅流，踟躇于平皋，种木灌园，寒耕暑耘，虽三事之位，万钟之禄，不足以易吾乐也。（朱长文《乐圃记》）

在独乐园、乐圃中，这种美与善和谐统一、理性与感性水乳交融的生活，是某种理想境界的实现。它们在宋代以来的文人宅园中有其普遍性，不论园主赋予“乐”以什么样的含义，但从园林引起的心理效应来看，是“其乐一也”。从宋代开始，这类思想、言论、心理、题名，汇成了乐善统一的园林美学思潮。

在明、清时代，这一思潮兴而未艾，见诸宅园题名的，有上海的豫园、苏州的且适园、扬州的偕乐园、北京的自怡园……而这几乎都可看作是理想中的“极乐世界”的现实投影。人们生活于其中，流连盘桓，怡然自乐，惬意谐赏，以娱其天，甚至煦煦焉不知老之将至，这是离不开园林的愉悦功能的。

《荀子·乐论》曾提出“美善相乐”的著名观点，这在中国园林里有着鲜明的感性显现。让人们通过游览来实现美善相乐，这是中国园林系统一以贯之的功能质，或者说，游乐性、愉悦性，是中国所有园林概莫能外的具有本质意义的美学特征。

第三章 中西园林与南北园林的美学比较

中国古典园林，是具有中国风的，真、善、美三位一体的“自然的王国”。

它的“真”，是有若自然、介乎真假之间的“天然图画”；

它的“善”，是仙山胜境、城市山林的理想境界，是物质生活和精神生活合目的性的功能要求。

它的“美”是什么？狄德罗曾说：“真、善、美是紧密结合在一起的。在真或善之上加上某种罕见的、令人注目的情景，真就变成美了，善也就变成美了。”^①因此可以这样说，中国古典园林的美，主要地是假中见真的天然图画和仙山胜境、城市山林的多功能结构体现于令人注目的出色情景。

要研究中国古典园林的美，首先要和西方园林系统进行对照、比较，并作分析、研究；同时，也要把中国古典园林系统中最主要的子系统——北方宫苑和江南宅园作对照、比较、分析、研究。当然，本章中的比较研究，只是初步的，只是中、西园林和南、北园林之异同中的荦荦大者。

^①《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第429页。

第一节 自由与规整：中西园林系统的比较

作为区别于其他门类艺术的园林艺术系统，中国园林和西方园林是有其共同性的，这就是二者都是供人游乐赏玩的艺术空间，都是真、善、美三位一体的“自然的王国”。

作为具有各自特性的系统，中国园林和西方园林又有着迥乎不同甚至截然对立的品格。

西方的园林艺术美，突出地与科学、技能为缘。它的“合规律性”，主要是合科学规律性，因此，园林中处处呈现出平面的、立体的几何形，一切景物，无不方中矩，圆中规，体现出精确的数的关系。斐罗在《机械学》中，曾援引古希腊毕达哥拉斯学派的一句话，艺术作品的“成功要依靠许多数的关系”^①。西方园林艺术正是如此，它通过数的关系，把科学、技能物化了，使人在园中处处可以看到几何学、物理学、机械学、建筑工程学等学科的积极成果。这种园林的风格美，可以意大利、法国的园林为代表。对于这类园林，黑格尔曾作过这样的美学概括：

最彻底地运用建筑原则于园林艺术的是法国的园子，它们照例接近高大的宫殿，树木是栽成有规律的行列，形成林荫大道，修剪得很整齐，围墙也是用修剪整齐的篱笆来造成的，这样就把大自然改造成为一座露天的广厦。^②

黑格尔的论述，把园林中的建筑和包括树木在内的自然联系起来，

① 《西方美学家论美和美感》，第14页。

② 黑格尔：《美学》第3卷上册，商务印书馆1979年版，第105页。

从而揭示了西方园林一个重要的美学特征，就是自然的建筑化。它使自然物严格服从于建筑学的原则，把自然物改造为建筑式的整整齐齐的空间造型，或者说，使一切自然物都象建筑物那样，合比例关系，合科学规律性，从而把大自然纳入建筑的系统，改造成成为露天的绿式广厦。这里，科学之真和园林之美一体化了。

中国的园林则大异其趣，它和绘画等艺术为缘，而且象绘画那样以自然为蓝本。黑格尔也看出了这一点，他指出，中国的园林“是一种绘画，让自然事物保持自然形状，力图摹仿自由的大自然”^①。这一论断，是和中国古典园林“以假拟真，有若自然”的美学原则相符的。这里，园林之美不但和自然之真溶为一体，而且和绘画艺术的真与美紧密相联。这一特点在江南园林特别是苏州园林中最为突出。叶圣陶先生曾指出：

苏州园林栽种和修剪树木也着眼在画意。高树和低树俯仰生姿。落叶树与常绿树相间，花时不同的多种花树相间，……没有修剪得象宝塔那样的松柏，没有阅兵式似的道旁树；因为依据中国画的审美观点，这是不足取的。^②

在建筑和自然的关系上，中国古典园林的一个重要的美学特征是建筑的自然化。建筑造型基本上是不能具象地模仿自由的大自然的，但中国园林中的建筑却能融洽在山池花木的自然环境之中，仿佛是自然所“生成”的，而且只能“生”在此处而不能“生”在彼处。计成《园冶·兴造论》说：“因者，随基势高下……宜亭斯

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第104页。

② 叶圣陶：《拙政诸园寄深眷——谈苏州园林》，《百科知识》1979年第4期，第59页。

亭，宜榭斯榭。”这样，建筑物就投入了自然的怀抱，纳入了自然的系统，与自然物互为呼吸照应，结成和谐的艺术整体，给人以“宛似天开”的感觉。

再就造型结构来看，西方园林无论是微观上还是中观和宏观上都体现出一种抽象的规整性，这种规整性在大自然里是很难找到原型的。

不妨用西方的美学观来分析一下法国的“孚—勒—维贡庄园”的造型结构和布局。

维贡庄园最突出的，是整齐一律的美。黑格尔曾说：“整齐一律一般是外表的一致性，说得更明确一点，是同一形状的一致的重复，这种重复对于对象的形式就成为起赋与定性作用的统一。……它的美只是抽象的知解力所能掌握的美。”^①在维贡庄园里，宽阔笔直的通道，宏大而有气度，其两侧是标准的平行线，任意延长也永远不会相交，这是线的整齐一律；草坪修剪得象熨平而展开的绒布，没有丝毫皱褶起伏，这是平展的面的整齐一律，而“平滑的面……由于它们坚持某一定性，始终一致，而使人感到满足”^②；正直端方的植坛，利用绿树和底色构成“适合纹样”的图案造型，犹如地毯一样，显得规则而鲜丽大方，这是一种得到更多定性的复杂的统一性；园中不少道旁树修剪成规范化的圆锥形，堪称为抽象的绿色雕刻，一棵如此，则每棵均以此为准，如法炮制，并等距地重复排列着，这是典型的“起赋与定性作用的统一”……

庄园还有些道旁树，修剪得近似圆球形，也定向而有序地

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第173页。

② 黑格尔：《美学》第1卷，第182页。

排列着，鲜明地体现了古希腊毕达哥拉斯派的美学观：“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形”^①；在庄园中，喷泉的基座正是圆形的，水池也是圆形的，构成了圆心和圆周的数比关系，而喷泉又使静态的、平面的圆形构图富有运动感、立体感……

维贡庄园中的建筑物的布局是对称而端严的，尤其是层层叠叠的台阶，以通道的终点为起点，把人的目光引向高处和远处；和建筑物一样，园中的草坪、植坛、树木、喷泉等等，都是左右对称地置列的……

总之，维贡庄园的造型结构和布局的风格美的特点是：规整谨严，秩序井然，纯净而又雍容高贵，端庄而又明快舒展。它颇能代表西方园林的美学特征。

西方园林所显示的美，主要是人工之美、技能之美。一棵棵树要转化为排列有序的抽象的绿色雕刻，这里就凝固了大量的人工之美。被中国造园家称为“水法”的喷泉，更喷射着高度的技能之美。水往低处流，这是自然规律，而眼前的水却偏往高处喷，从本质上看，观者所叹赏的，正是人的意志、力量、智慧、创造、才能……在法国凡尔赛宫苑，其中各类喷泉，竟有一千四百座，而现存的，还有六百余座之多，这又是多么显赫的人工、技能美的大型展览！

中国园林的结构造型所追求的，主要不是规整性，而是自由性；不是抽象化了的人工、技能之美，而是具象化的自然、风韵之美，也就是说，自然形态如真，气韵生动如画。十八世纪英国使团副使乔治·斯当东在《英使谒见乾隆纪实》一书中，是这样写

^① 《古希腊罗马哲学》，商务印书馆1982年版，第36页。

避暑山庄的：

他们尽量地使这个花园具有一种天然风景，除非为了交通和其他的方便，不用人工加以改造。园内的自然物似乎天造地设地使它生长在那里点缀风趣，而人工加工部分看上去似乎没有使用工具而只是人的双手创造。^①

斯当东的记述，颇有见地，他在和西方园林系统的比较中，基本上把握了中国园林系统在宏观和中观上崇尚天然美而不崇尚人工美的特点。

北京曾有自怡园，揆叙在《次韵和他山先生题园居诗》中写道：

波分太液泻如洪，锦石嵯峨上碧空。

直讶生成因地势，不知结构费人工。

诗句也是但见其类似天造地设的“生成”之美，而不见其结构安排的“人工”之巧。诗句的描述又和计成“自然天成之趣，不烦人事之工”的美学理论和批评标准若合一契。

当然，中国园林除避暑山庄部分地区外，一般地不可能不用人工加以改造，相反，越是艺术上成熟的园林，加工改造得越多，不过只是“既雕既琢，复归于朴”而已，它尽可能不留或少留人力加工和人意安排的痕迹。这种貌似“无为”而实质“无不为”的追求，正是老子哲学在园林美学中的历史蜕变。《老子·第十七章》就说：“功成事遂，百姓皆谓我自然。”这是说，人为的合目的性应复归于自然的无目的性。中国园林所追求的，正是老子主张的这种合目的而无目的，无目的而合目的的“自然”境界。

和西方园林截然不同，中国园林特别是江南园林，突出地表

① 转引自金涛：《承德史话》，上海人民出版社1983年版，第97页。

现了从老子到计成所追求的自然天成之趣，巧夺天工之美。这里，动态过程的人工、技能转化为静态的园林美之后，它自己却“功成身退”了。还有，“看上去似乎没有使用工具而只是人的双手创造”，这也点出了中国园林中人工、技能之美的一个特色。

西方园林规整统一的风格美，是由哪些因素的影响而形成的？这里用得到十九世纪法国理论家泰纳的艺术哲学，当然，对他的观点也有必要加以修正和生发。泰纳认为，艺术创作及其风格的发展，是由“种族”、“环境”、“时代”三者决定的。这一观点，历来的批评颇多，但是，用来说明具有特殊物质性的园林艺术，倒是比较恰当的。

首先，任何园林，总是随“时代”的发展而发展的，这是毫无疑问的，中国和西方园林美的历程均不例外。

至于“环境”，泰纳认为，“有时，国家的政策也起着作用”，“社会的种种情况也会打下它们的烙印”^①。这就是说，社会政治历史、科学文化的广阔背景对园林会发生特定的影响。这里不再重复数学、物理学、建筑工程学等科学作为一种社会情况对西方园林的明显的渗透，只想指出，西方规整划一的园林风格，与西方十七世纪要求秩序井然的君主专制的等级制度以及与之相应的理性主义哲学是密切相关的。正因为如此，在这种古典主义的皇家园林中，君主的气质不但影响了园林的建筑及其布局，而且似乎烙印到周围的自然花木中去了。它仿佛是国家、制度既抽象而又形象的一种图示，一种权威性的象征，使人油然而感受到绝

① 泰纳：《〈英国文学史〉序言》，《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年新1版，第238页。泰纳，一译丹纳，《艺术哲学》的作者。本书引述，均从译著的译名。

对的君权统治的严整气氛。

所谓“种族”，泰纳说，“是指天生的和遗传的那些倾向，人带着它们来到这个世界上，而且它们通常更和身体的气质与结构所含的明显差别相结合。这些倾向因民族的不同而不同”^①。在精神领域里提出民族的心理“气质与结构”，这是有其理论价值的，至今还值得加以重视和研究。但是，泰纳把这归结为生物学上的“天生的和遗传的”，那就不恰当了。应该说，这种具有民族独特个性的心理“气质与结构”，并不是天生的，而是历史地遗传下来并具有极大稳固性的东西，说得更准确些，是一种文化心理的历史积淀。它对于园林的民族风格来说，是一种内在的基因，并集中地表现为民族的审美观。

从西方审美意识史上看，古希腊的美学家们早就发现了形式美的多样统一律，但是，他们更强调“统一”这一层面。亚理斯多德曾说，美的主要形式就是空间的“秩序、匀称与明确。”^②这一审美观对西方建筑史乃至西方园林艺术史有极大的影响。十七世纪中叶的宫廷造园家布阿依索进而认为，“如果不加以调理和安排均齐，那么，人们所能找到的最完美的东西都是有缺陷的”，因此，园林的布局应遵守“良好的建筑格律”，做到“井然有序，布置得均衡匀称，并且彼此完善地配合”^③。直到黑格尔在十九世纪所写的《美学》里，还这样说：

在这种园子里，建筑艺术和它的可诉诸知解力的线索，秩序安排，整齐一律和平衡对称，用建筑的方式来

① 泰纳：《〈英国文学史〉序言》，《西方文论选》下卷，第236—237页。

② 亚理斯多德：《形而上学》，商务印书馆1983年版，第265—266页。

③ 转引自陈志华《外国造园艺术散论》，《文艺研究》1985年第3期，第49页。

安排自然事物就可以发挥作用。^①

正因为民族审美意识的历史积淀，西方园林在整体布局上显得整齐、均衡、对称，前后一线贯串，左右成双作对，安排得有组织，有比例，有秩序，有规律。如法国著名的凡尔赛宫苑，中轴线长达三公里，自西往东伸展，规模巨大的十字形水渠以及阿波罗水池，都在中轴线上。中轴两侧的喷泉、植坛、池沼、雕像，都对称地展开，一条条笔直的通道，如横线、竖线或斜线交叉，呈直角或锐角的形状，其总平面图也基本上是对称的几何形，表现出明确的关系，整体的单纯，显示出图案画般的统一整体之美[图版1—4]。

中国民族审美心理的气质和结构恰好相反，对于形式美的多样统一律，它强调的重点是“多样”或“参差”这一层面。见诸古籍的例如——

物一无文。（《国语·郑语》）

物相杂，故曰文。（《易·系辞》）

一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。（沈约《宋书·谢灵运传论》）

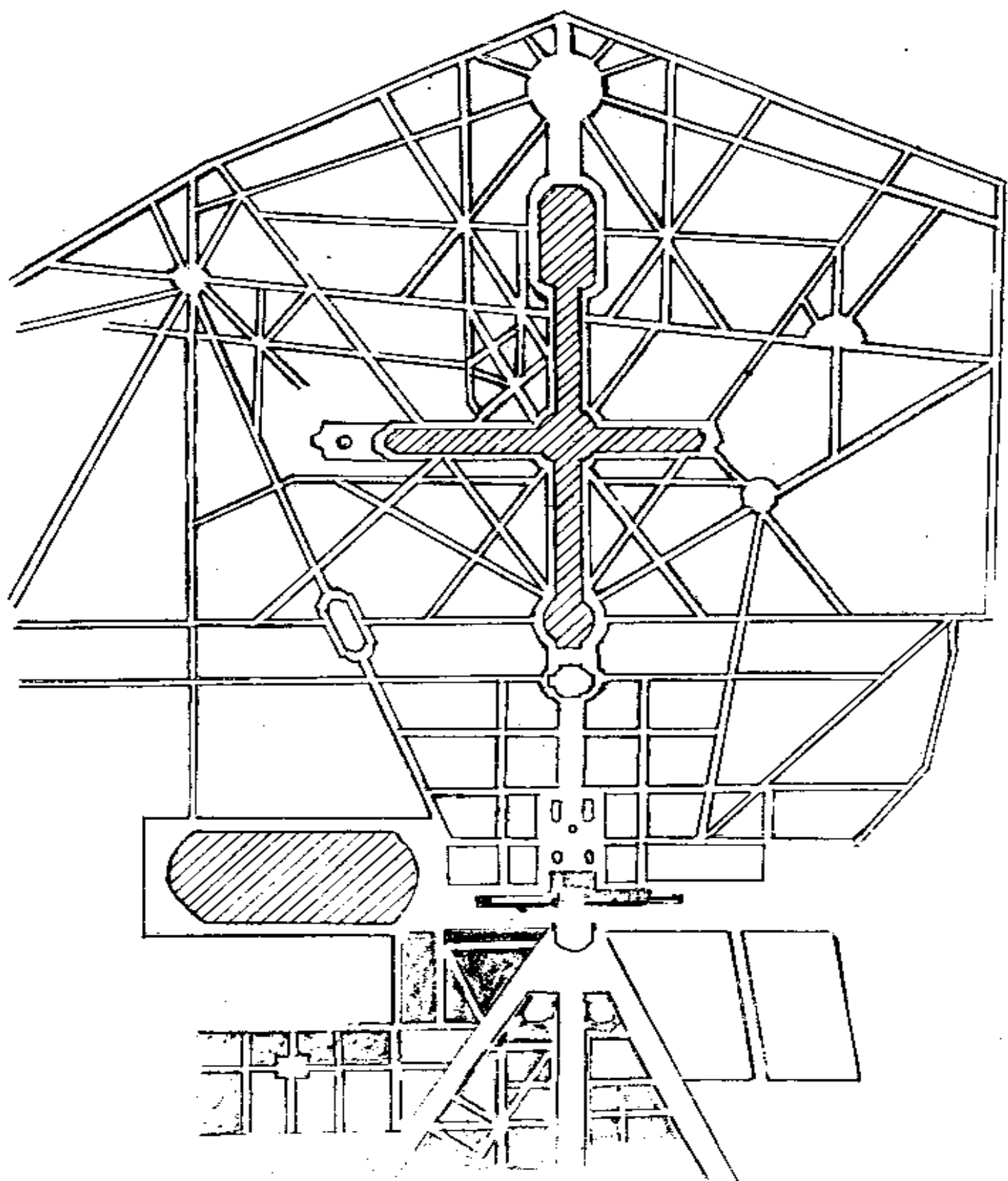
数画并施，其形各异；众点齐列，为体互乖。（孙过庭《书谱序》）

三株五株，九株十株，令其反正阴阳，各自面目，

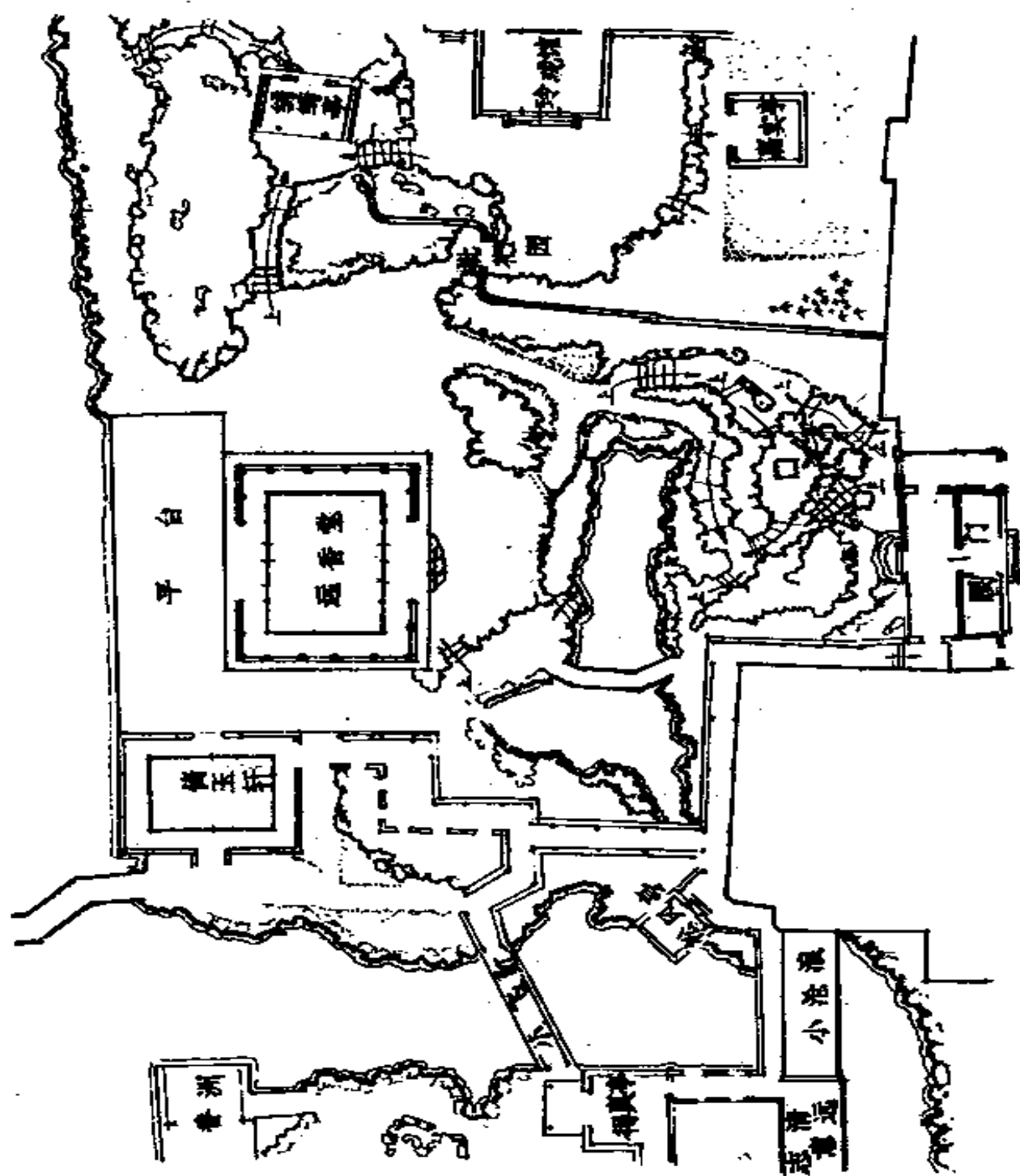
参差高下，生动有致。（石涛《画语录》）

中国古典美学认为，不论是诗文还是书画，它们的美都离不开“尽殊”、“各异”、“互乖”、“参差”、“相杂”……这才能避免整齐，打破一律。

^① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第105页。



[图版1-4] 法国巴黎凡尔赛宫苑平面简图 (郭 铮绘)



〔图收10〕 苏州吴淞山吴淞亭 苏半园图 (郭 铸绘)

中国美学为什么不倾向于统一律而倾向于参差律？这和中国哲学的崇尚“自然天成之趣”分不开的。笪重光《画筌》就说：“景色一致，昧其物情。”这是说，参差不齐是自然物象的本质和真相。古代哲学家和文论家还进一步把参差律放在大自然本身的运动发展中来阐明。王夫之《周易外传》说：“乾坤立而必交……参伍不容均齐。”刘大櫆《论文偶记》也指出：“文贵参差。天之生物，无一偶者，而无一齐者。”这都深刻地说明，艺术的参差之美，是由于天生的自然界本身不存在单一的规整均齐。既然大自然以参差为其主要特征，那末中国古典园林艺术要“力图摹仿自由的大自然”，就必须突现其参差不齐之美。

就中国园林纯任天然、尽错综相杂之美的布局风格来说，在“久在樊笼里，复得返自然”的情氛孕育下成熟的苏州园林有着充分的体现，这可以拙政园远香堂两侧的布局为例[图版1—5]。

拙政园中部，是以四面厅远香堂为布局中心的。这个南北向的主体建筑，西面通往曲廊和东西向的倚玉轩，由曲廊折西为一泓溪流，其上架以廊桥“小飞虹”，再向南则为“小沧浪”水院；再看另一方向，远香堂东侧为绣绮亭，耸立于假山之上，向南则是由云墙间隔而成的园中之园——枇杷园。远香堂的两侧完全打破了匀衡对称的布局，它西面是水，东面则是山；西面是轩、廊，东面则是亭、墙；西南是水院，东南则是旱园，两面竟如此故意地避免对称，真可说是“为体互乖”，“其形各异”了。再看远香堂南面，是小型山池，池上通向远香堂的曲桥故意偏西，显然也为了避免居中而造成轴线感。

计成《园冶·自序》说：“合乔木参差山腰，蟠根嵌石”，“构亭台错落池面，篆壑飞廊”。江南宅园中楼台亭阁、山石树木的布局，都是这样地参差不一，错落有致，从而打破整齐对称的秩序，构

成其自由天趣之美。它和法国凡尔赛宫苑的布局，可说是反其道而行之。

以上的对照分析、比较研究，说明了西方园林系统和中国园林系统是全然不同的两大园林系统。这两大系统之所以如此地对立，从外部关系来看，不但由于受时代、社会存在的影响，而且由于受到邻近的精神形态——哲学、美学、科学、艺术的渗透；从内部关系来看，主要是由园林中建筑与自然的关系所决定的，于是园林从微观到宏观，从造型结构到整体布局，都产生了一系列的对立。西方园林是一切服从建筑，或一切有如建筑，因此，它具有布局均齐、秩序井然的风格特征，具有规整性、统一性、抽象性的艺术形态，并显现着强形式的人工之美和技能之美；中国园林则是一切服从自然，或一切有若自然，因此，它具有天趣盎然、气韵生动的风格特征，具有自由性、多样性、具象性的艺术形态，并从总体上显示出弱形式的人工之美和技能之美。

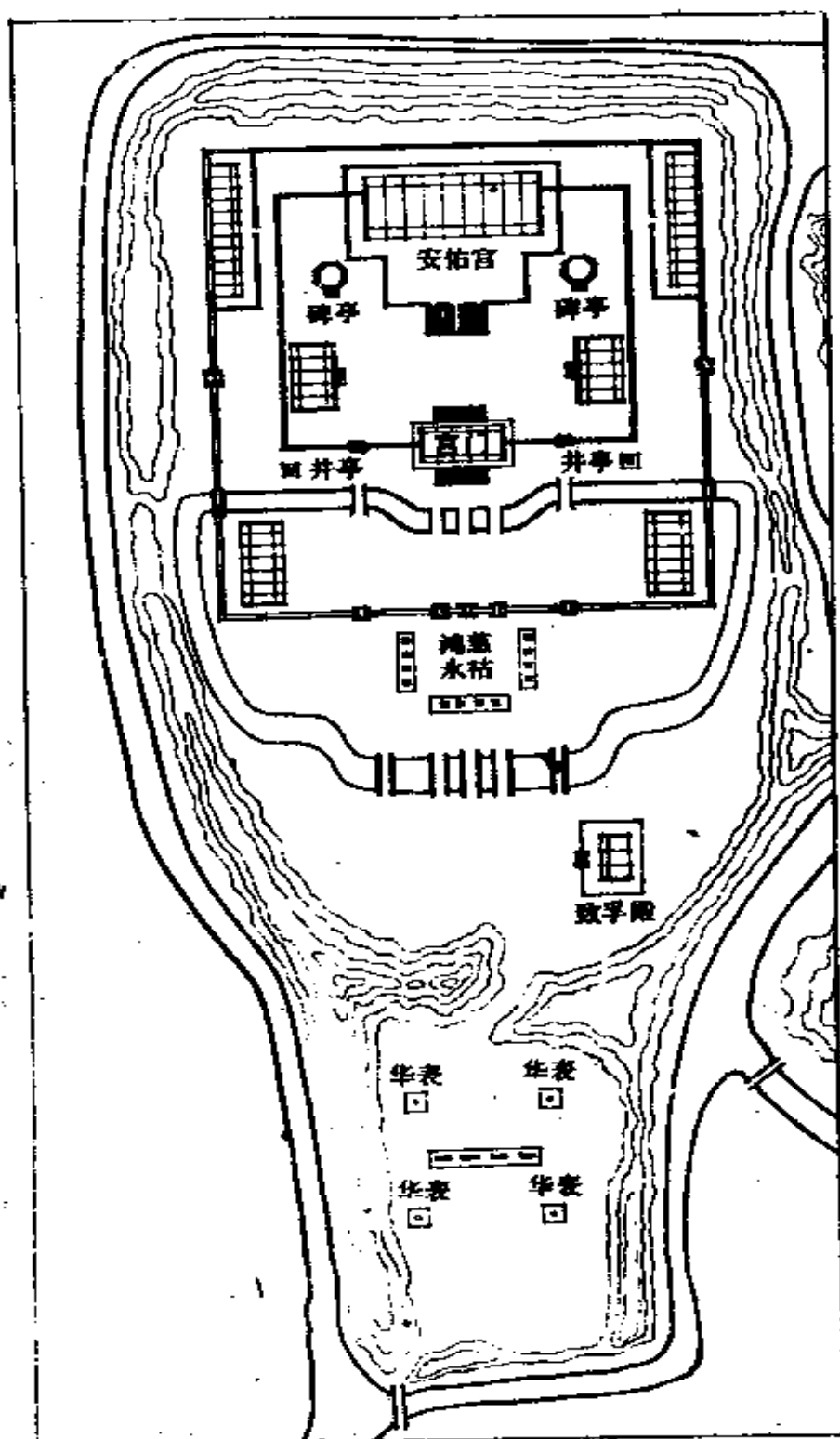
中国园林系统和西方园林系统除了自由、自然之美与规整、人工之美的主要区别外，还存在着其他区别，这拟于以后章节中逐步加以论析。

第二节 小巧与崇高：南北园林系统比较之一

和西方园林系统的严整秩序之美相比较，中国园林系统突出地表现出参差天趣之美。但是，在中国园林系统中，参差天趣也不是涵盖一切园林的普遍品格。在这方面，以北京为代表的北方宫苑系统以及北方某些宅园，和以苏州为代表的江南宅园系统也有其较为明显的个性差异。这里以北京的宫苑以及风格近于宫苑的王侯府邸园林为例来加以论析。

北京宫苑，在不同程度上存在着严整对称的秩序美。北京紫禁城里的小型宫苑，其布局可说是以整齐对称之美为主的，最典型的是地处紫禁城北部的御花园。该园的整个园基呈矩形，而坤宁门——天一门——钦安殿——承光门——顺贞门，这是一条由南至北的中轴线，居高而又居中的钦安殿是全园的主体，围绕着钦安殿所组成的宫院是一个园中之园，成了御花园的构图中心。花园的东南角和西南角，有琼苑东门和琼苑西门，辅卫着居中的正门——坤宁门；东、西门内的绛雪轩和养心斋，分别对面相向；花园东部和西部，各有体量高大、重檐多角的万春亭、千秋亭耸然对峙；东北和西北又有浮碧亭和澄瑞亭相对呼应；北面的承光门两翼，也各有延和门、集福门对称置列……不过，在总体布局的对称中又略有参差，同一中又略有差异，如延和门之东，有假山名曰“堆秀”，上建“御景亭”，而集福门之西，则是建筑物——“延晖阁”；绛雪轩和养心斋似乎是对称相向的，其实平面、立面、构制均有所不同……所有这些，已由对称美走向均衡美了。

在北京宫苑系统的影响下，北京现存的王侯府邸园林——恭王府萃锦园，无论是整体还是局部，也基本上体现出严整、规则之美。这个被某些红学家们认为是大观园原型的王府花园，首先表现出较为规整的布局。从南向的正门经居中而名为“福河”的水池，到正厅“安善堂”，再经方形水池，到假山上的“邀月台”至于最后的“蝠殿”，其轴线是极为分明的，两边也各有对称的廊、墙、配房，围合成规整的庭园。园子西部的大水池作为局部来看，也基本上是长方形的。王侯府邸园林为什么要倾向于方整对称的造型和布局？这里也有历史的积淀和泰纳所说的“环境”的原因。明代的袁宏道在游赏了“成国公园”以后，在《适景园小集》中写道：“侯家事严整，树亦分行次。”而宋代李格非《洛阳名园记》也



[图版1-6] 北京圆明园“鸿慈永祐”平面图
(选自《圆明园四十景图咏》)

早就指出门下侍郎安焘的丛春园，“桐梓桧柏，皆就行列”。总之，侯门是讲究秩序森严的，因此连树木等类也分行作队地整齐排列了。

既然侯家要“事严整”，那末皇家就更“事严整”了。在大型宫苑中，特别是在宫殿区或佛刹、祠庙区，其布局往往非常讲究对称秩序之美。圆明园的“鸿慈永祜”[图版1—6]，又名“安佑宫”，规模宏大，布局谨严，是奉祀康熙、雍正的“殿寝”。其最南面的四个华表两两相对，呈现出肃穆的气氛，围绕着安佑宫，近于方形的外宫墙和内宫墙相套，又与马蹄形的环河相扣，南五桥和北五桥则穿过外宫墙五门遥遥相对。正宫门两侧又分别有东西两门和两井亭。进入宫门，两面碑亭辅翼，安佑宫赫然居中，表现出一种强烈的崇闳严肃之美。这种严整肃穆的风格美，不但在圆明园某些景区，而且在避暑山庄宫殿区建筑群和颐和园万寿山南坡的寺庙区建筑群的布局上均可见出。

不过，中国园林在总体上还是力求打破规整对称的，即使如“鸿慈永祜”，两山中分的入口处也偏在西南隅，经华表后两山间的路径虽居中而又斜向，而“致孚殿”则完全偏于东面，这一系列的安排，就打破了绝对的均衡。

另外，宫苑中严整规则的风格美的出现和存在，也和皇家宫殿的建筑风格要求及其影响有关，这也是一种“环境”的影响。

上文所分析的御花园，其本身就处在森然严整的紫禁城的中轴线上，午门——金水桥——太和门——太和殿——中和殿——保和殿——乾清门——乾清宫——交泰殿——坤宁宫，这是一线贯穿的中轴，而御花园从坤宁门到顺贞门的轴线，正是紫禁城轴线的尾续，这样一直贯通到紫禁城最北的神武门。在这种宫殿建筑群的大环境的包孕之中，御花园作为构成整体的局部，当然要

服从整体的中轴要求。正因为如此，在紫禁城包孕之内的宫中庭园，无论是慈宁宫花园还是宁寿宫花园(乾隆花园)，它们虽然都不在皇城中轴线上，但也都带有不同程度的轴线感。

再说地处北京郊区的宫苑颐和园，其中某些部分的轴线布局，也是由于皇家“事严整”和皇宫尚严整的影响波及之故；而颐和园在总体上的反轴线布局，这又是由于它远离皇城宫殿以及为了满足皇家特殊的审美心理需求。

朱启钤在《重刊〈园冶〉序》中认为：

吾国建筑，喜用均齐之格局，以表庄重……此在庙堂，固属宜称。若夫助心意之发舒，极观览之变化，人情所慕，往往辄出于整齐画一之外。秦汉以来，人主多流连于离宫别苑，而视宫禁若樊笼，推求其故，宫禁为法度所局，必须均齐，不若离宫别苑，纯任天然，可以尽错综之美，穷技巧之变……^①

这一分析颇有道理。它在一定程度上指出了建筑风格和审美心理之间的对应关系，亦即指出了二者在形态结构上有着相同或相似之处。用西方格式塔派心理学的观点来解释，就是与严整的法度相适应的均齐布局，和宫廷所要求的庄重的精神生活、收敛的心理结构之间，存在着某种“异质同构”的关系；而纯任天然，参差不拘的布局，也和要求离开樊笼，追求自由和发舒的心理态势有着某种“异质同构”的关系。然而，上引论述的不足之处在于，它忽视了如下事实：即使在“助心意之发舒，极观览之变化”的园林里，皇家或王侯也不可能完全摆脱长期以来宫殿府邸中所积淀、所形成的审美气质和心理习性，也不可能完全丢弃“事严整”，

① 《园冶注释》，第15页。

讲法度，以表庄重的社会身分，他们必然要或多或少、或显或隐地把自己的身分、气质、习性之类烙印到园林中去。

由皇家的精神需要所制约，为宫殿的建筑风格所影响，北方大型宫苑除了不同程度地存在着严整的法度、均齐的风格之外，还有更重要、更富于特征性的风格美。要探讨这一问题，首先应了解宫殿建筑艺术最重要、最基本的风格特征。不妨先看《汉书·高帝纪》中如下一段记载：

二月，至长安。萧何治未央宫，立东阙、北阙、前殿、武库、太仓。上见其壮丽，甚怒，谓何曰：“天下匈匈，劳苦数岁，成败未可知，是何治宫室过度也？”何曰：“天下方定，故可因以就宫室。且夫天子以四海为家，非令壮丽，亡（无）以重威，且亡令后世有以加也。”上说（悦）。

可见，宫殿建筑除了物质的实用功能性以外，还有其精神性的作用。萧何企图通过宫殿建筑“空前绝后”的“壮丽”风格美，以加强和渲染皇权的神圣的威严，从而在精神上也能“威震四海”。

汉初萧何关于皇家宫殿建筑风格的观点，在三国时的何晏那里得到了理性的和感性的阐发。何晏《景福殿赋》在赞美曹魏宫殿建筑艺术的同时，这样写道：

不壮不丽，不足以一民而重威灵；不饬不美，不足以训后而永厥成……文以朱绿，饰以碧丹。点以银黄，烁以琅玕。光明熠燿，文彩璘班。清风萃而成响，朝日曜而增鲜。

这不仅突出地强调了皇家宫殿建筑具有“一民”、“训后”等等的重大精神性作用，而且具体地描绘了皇家宫殿建筑壮丽饬美的具体色相和风貌。萧何、何晏的建筑美学思想，对于尔后的宫殿建

筑和苑囿艺术的理论与实践，影响是巨大的。

由于宫苑和宫殿在精神上和功能上存在着内在的互渗互补关系，由于宫中有御苑，苑中有宫殿的外在交叉关系，因此宫苑式园林必然会以其自己的形质，体现出萧何、何晏所说的“壮丽”之美来，而事实正如文学家笔下所写——

君未睹夫巨丽也，独不闻天子之“上林”乎？（司马相如《上林赋》）

至京师仰观天子宫阙之壮，与……城池苑囿之富且大也，而后知天下之巨丽。（苏辙《上枢密韩太尉书》）

这都是指出了大型宫苑一个重要的美学特征：巨丽，也就是巨大壮观、富丽堂皇之美。北方宫苑特别是大型宫苑，无不具有这种“巨丽”的风格美。

本节先论这种风格美的第一个层面——“巨”。

北方宫苑风格之“巨”，首先表现为面积的广袤性。就现存的北方皇家园林来看，“北海”有一千余亩，颐和园有四千三百余亩，圆明三园有五千二百余亩，而避暑山庄竟达八千余亩，其周围的宫墙就长达二十华里。这些园林的面积，都是萧何所说的“天子以四海为家”的反映。

北方宫苑风格之“巨”，还表现为园里山大，水大，建筑物数量多，体量大。例如颐和园，就囊括了整个万寿山、昆明湖，其中宫殿园林建筑有三千余间，可见其规模之大。至于已毁的圆明园，包括万春园、长春园，它以数量众多的山和水，分割和围合了百来个各具特色的大景区，建筑的总面积达十五万平方米。乾隆五十八年，英使马戛尔尼首次来华游园并记述其事。刘半农于民国初年移译其文，名曰《乾隆英使觐见记》，文中述及圆明园云：

此园为皇帝游息之所，周长十八英里。入园之后，每抵一处必换一番景色。……盖至此而东方雄主尊严之实况，始为吾窥见一二也。园中花木池沼，以至亭台楼榭，多至不可胜数。^①

英国人的观感，不但说明了中国宫苑面积之大和景物之多，而且直感到它体现了“东方雄主之尊严”，这和萧何、何晏“不壮不丽，不足以一民而重威灵”的美学思想不谋而合。

规模巨大、景物宏多，这在中国称为“壮观”，用西方美学术语来说，则是崇高。北方宫苑正是凭着它那“壮观”的美，也即凭着康德所说的“数学的崇高”，才可能产生“一民而重威灵”的精神影响。康德认为：“对于崇高的愉快不只是含着积极的快乐，更多地是惊叹或崇敬”^②。这是指出了区别于美感的崇高感的特质。英国人马戛尔尼略窥圆明园，就惊叹于“东方雄主之尊严”，油然而生一种崇高感。外国人是如此，积淀着中国传统审美意识的中国人，对于崇高壮观的宫殿或宫苑的观感，就更是如此了。杜牧对于秦阿房宫的描写，司马相如对于汉上林苑的描写，其本质都是审美上的一个“惊叹号”。

在西方美学史上，崇高和秀美是相互对峙的两个美学范畴。十八世纪英国美学家博克曾对此作过系统的研究。他说，“我们必须把美（即‘秀美’——引者）和崇高作一比较；而进行这种比较就形成了一个显著的对照。因为崇高的对象在它们的体积方面是巨大的，而美的对象则比较小”^③。崇高和秀美的这种对照，也

① 转引自拙庵：《圆明余忆》，《圆明园资料集》，第263页。

② 康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆1985年版，第84页。

③ 博克的论述见《西方美学家论美和美感》，第122—123页。

适用于北方宫苑和江南宅园的对照。

至于秀美，博克认为，除了比较小外，还有“各部分见出变化”，“不露棱角”，“曲线”，“不强烈刺眼”等特点。江南宅园也有这类特点，它们绝不追求对称秩序，整齐划一，而追求各部分见出变化……而最突出的一点，就是“小巧”，甚至象庾信《小园赋》中所描写的那样，“数亩弊庐，寂寞人外”，“欹侧八九丈，纵横数十步”……这一特征，从江南宅园历来的园名上也反映出来。如常熟有壶隐园，昆山有半茧园，苏州有残粒园，扬州有庾园、勺园、瓢隐园、容膝园、片石山房……

江南宅园之“小”，不但和北方宫苑之“大”背道而驰，而且和北方某些王侯府邸园林也无法比拟。刘侗《帝京景物略》是这样写明代武清侯李伟建于北京的海淀园的：“园中水程十数里，舟莫或不达；屿石百座，槛莫或不周；灵壁、太湖、锦川百计，乔木千计，竹万计，花亿万计，阴莫或不接。”江南宅园与之比较，更显得小者愈小而大者愈大了。

再就江南宅园的面积来看，苏州现存的园林中，大型的如拙政园，现在是由三个园合并组成的，西部原为“补园”，东部原为“归田园居”，三者合一也只有六十二亩；中型的如沧浪亭只有十六亩，怡园只有九亩；至于最小的，鹤园只有两亩，壶园只有三百平方米，残粒园只有一百多平方米。再如清末学者俞樾所建的曲园，其曲尺形的园基平面，自南至北，长十三丈，广三丈；又自西向东，广六丈，长也只有三丈。他在《余故里无家》一诗中写道：

爰因地一曲，而筑屋数椽。卷石与勺水，聊复供流连……筑室名“艮宦”，广不逾十笏。勿云此园小，足以养吾拙！

正因为如此，江南宅园往往地不求广，园不求大，山不求高，水不求深，景不求多，只求能供流连、盘桓、守拙、养灵、隐退、归复自然……

在这里，江南宅园的小巧之美，又和隐逸之善互为表里、相与为一了，就象北方宫苑的崇高之美，和“雄主之尊严”联在一起一样。在中国的美学传统里，美和善往往是紧密相联的。

第三节 淡雅与浓丽：南北园林系统比较之二

再论北方宫苑“巨丽”风格美的第二个层面——“丽”。

北方宫苑之“丽”，首先在建筑物的题名上显现出来。北京“北海”有“玉蜎金鳌”桥、“积翠”“堆云”牌坊、琼华岛、琳光殿、蟠青室、紫翠房、环碧楼、宝积楼、鬘辉楼、五龙桥、九龙壁、罨画轩、大琉璃宝殿……单看这些珠光宝气、五光十色的名称，就令人感到雕绩满眼，目眩神迷，这正是一种富丽的美。

北方宫苑之“丽”，更集中体现在建筑物外观的色相、装修以及内部的敷彩、陈设上，这就是金铺交映，玉题生辉，室内彤采藻饰，屋面焜丽斑斓。就现存的北京宫苑来看，其建筑物都喜用多种强烈的原色，如屋顶的黄、绿色琉璃瓦与屋身的红柱彩枋交错成文，以求鲜明的对比效果。博克认为，秀美在色调上应该“颜色鲜明，但不强烈刺眼”，“如果有刺眼的颜色，也要配上其它颜色，使它在变化中得到冲淡”。但是，北方宫苑所追求的，不是秀美，而是崇高壮丽，因此，它不但颜色鲜明，而且强烈刺眼，在浓重的原色所造成近距的对比色之间，往往很少用其他颜色作调和或过渡，使之冲淡。

颐和园的长廊，是富丽美的典范之作。它碧柱朱栏，梁、枋

上饰以诸色图案纹样，对比鲜明，绚烂艳绝。长廊梁、枋上面共绘有八千多幅山水人物花鸟彩画，华美秾丽，五色缤纷，是北方官苑中少见的佳构[图版2—3]。

紫禁城的宁寿宫花园，也是红柱黄瓦，碧树白栏，对照强烈，夺人睛目，一片金碧流辉。其萃赏楼下西室有联曰：

金界楼台思训画；

碧城鸾鹤义山诗。

这幅以“金”“碧”二字领头的对联，把宁寿宫花园比作唐代画家李思训金碧辉煌的山水画，比作唐代诗人李商隐文采绮丽的景物诗，是很恰当的。这副对联还可看作是对北方官苑系统建筑的色调风格的一个总概括。

不只如此，在这种宫苑色调风格的影响下，北京的府邸园林如东城礼士胡同现存的刘墉宅园，从堂正的垂花门到庭院东侧的歇山顶小屋，其门窗枋柱也都显示着朱碧色彩的强烈对比。

与之相反，江南宅园系统从总体上说，是既不壮丽，又不富丽。它所追求的色调风格，不是那种铺锦列绣、错采镂金之美，而是一种清水芙蓉、自然天真之美。就园林的色调风格来比较，如果说，北京宫苑是一曲繁富宏丽的大型交响乐，那末，苏州宅园则是一曲素朴恬淡的短小牧歌。

刘敦桢总结苏州园林的建筑色调说：

园林建筑的色彩，多用大片粉墙为基调，配以黑灰色的瓦顶，栗壳色的梁柱、栏杆、挂落，内部装修则多用淡褐色或木纹本色，衬以白墙与水磨砖所制灰色门框窗框，组成比较素净明快的色彩。^①

① 刘敦桢：《苏州古典园林》，中国建筑工业出版社1979年版，第28页。

以苏州为代表的江南宅园，其建筑之所以具有这种色调，这也可借用泰纳的“环境”说来加以解释。

泰纳认为，对于艺术风格的形成来说，“有时，国家的政策也起着作用”。这一点，在建筑领域里，是非常明显的。《明史·舆服志》载，明代室屋制度规定：“庶民庐舍不过三间五架，不许用斗拱，饰彩色。”这一规定，对江南宅园是有一定影响的。同时，江南宅园的某些园主，由于哲学、美学观点的制约，由于江南传统建筑形式的影响，也由于地位并不很高，往往不愿也不想“饰彩色”。

泰纳还认为：“人在世界上不是孤立的；自然界环绕着他，人类环绕着他……并且物质环境或社会环境在影响事物的本质时，起了干扰或凝固的作用。有时，气候产生过影响”^①。此话也不无道理，对于园林艺术更是如此。江南宅园作为一个系统，它也不是孤立地存在的，不但社会环境的大系统环绕着它，而且自然环境的大系统也环绕着它，起着影响、干扰作用，加速着它的“凝固”过程，使之更快地构成其特有的系统质。

包括气候等条件在内的自然物质环境，对建筑风格确实有明显的影响。我国东南岭地的环楼，西南山区的竹楼，西藏高原的碉房，蒙古草原的蒙古包，延安的窑洞，北京的四合院，以及江南水乡民宅和岭南园林的开敞性等，其形成都或多或少地和周围的自然环境有关，或者说，“山环”或“水绕”的地形地貌，冷、热、干、湿、风、沙等不同的气候条件，附近足以提供建筑材料的自然资源……所有这些，对当地建筑风格都有或大或小的影响。当然，除此而外，各地建筑本身有其历史延续性和特殊的内部规

① 泰纳：《〈英国文学史〉序言》，《西方文论选》下卷，第237页。

律，当地的社会意识、民情风俗、经济情况，对建筑也起着影响作用。研究自然环境对建筑风格的影响，是建筑美学的课题之一。

就建筑的色调来看，北方气候较为寒冷，建筑（包括园林建筑）宜于强烈浓重的色彩；江南的自然条件不同，气候比较暖和温润，阳光明媚灿烂，更宜于柔和素淡的色调，如同样地施之以强烈浓重的色彩，在阳光下就会略嫌刺目，在一定程度上就可能影响美感。

需要说明的是公共园林。地处江南的杭州，西湖园林建筑也用大红的柱子之类，显得较为富丽。这应看作是皇家宫殿和苑囿及其审美观的影响。五代时，吴越曾建都杭州，特别是南宋建都临安（杭州），北方建筑、园林风格已见南渐，使得西湖一带园林建筑既有“淡抹”，又有“浓妆”。再如扬州瘦西湖的五亭桥，也用红柱黄瓦，这更显示出北方宫苑的影响，特别是乾隆多次至扬州的影响。从美学的视角来看，红柱黄瓦的浓丽建筑，在西湖或瘦西湖阔大的自然环境中，在青山绿水、丛树密林的拱绕下，不一定显得刺目，因为已经得到“稀释”了，相反，它们在大范围的园林山水空间里，还有“万绿丛中一点红”的那种对比、映衬、烘托的审美效果。但是，在典型的江南宅园——苏州园林中，在四周围墙的小空间里，浓妆艳抹加上阳光温暖的气候条件，就不可能取得这样的审美效果。

在江南宅园系统中，建筑用强烈彩饰的虽不多见，但是，屋顶尚雕饰的却绝非仅有。扬州的“寄啸山庄”，建筑物的屋脊大抵用漏空花脊，使建筑形象带有雕镂华饰之美。上海的豫园，围墙上饰以长大的游龙，称为“龙墙”，建筑物的正脊、斜脊上立以鸟兽形的装饰，使建筑形象带有纤巧富丽之象。这种朴实中渗进的华彩，和它所处的商业城市的环境氛围不无关系。因此，扬

州、上海的园林，又表现了江南宅园系统中不同地区的不同个性之美。

总的来说，苏州宅园既不用彩饰，又不尚雕饰，它典型地体现了清真素净的美。整个江南宅园系统，也主要地倾向于这种美的风格。而这一倾向，又和中国传统的哲学、美学思想有关。早在先秦，倾向于隐逸、归复的老庄哲学中就充斥着这样的观点——

五色令人目盲。（《老子·十二章》）

信言不美，美言不信。（《老子·八十一章》）

五色乱目，使目不明。（《庄子·天地篇》）

圣人法天贵真，不拘于俗。（《庄子·渔父篇》）

这种主张法天贵真，不拘于俗的哲学、美学思想，对江南园林的艺术风格及其理论影响颇深。这里，不妨把它和计成的观点作一比较。计成曾反复强调——

升拱不让雕鸾，门枕胡为镂鼓。时遵雅朴，古摘端方。画彩虽佳，木色加之青绿；雕镂易俗，花空嵌以仙禽。（《园冶·屋宇》）

仰尘，即古天花版也。多于棋盘方空画禽卉者类俗。（《园冶·装折》）

历来墙垣，凭匠作雕琢花鸟仙兽，以为巧制……市俗村愚之所为也，高明而慎之。（《园冶·墙垣》）

对于园林建筑物，计成不主张作繁琐的雕镂，画艳丽的藻井，增加不必要的饰物，而主张保持古朴素雅的艺术风格。这是和老庄的哲学、美学观点大体相符的，特别是在“不拘于俗”这一点上是十分一致的，而计成的观点和苏州古典园林的基本格调又是十分合拍的。漫步苏州园林，确实会感到没有什么明显的人工雕琢

味，其中景观内容虽然十分丰富，却没有不必要的、过多的饰物。就色彩来说，苏州园林那素净淡雅的色彩所构成的统一的调子，和北京园林相比，判然不同，可谓别有天地。

从现代美学来看，北方园林和江南园林的色调是不分轩轾，各有千秋的，可谓浓妆淡抹均相宜；但是，从中国传统的美学观来看，铺锦列绣、错采镂金的浓丽，远不如清水芙蓉、天然可爱的淡雅。刘熙载在《艺概·文概》中根据《老子》“美言不信，信言不美”的观点进而发挥说：“君子之文无欲，小人之文多欲。多欲者，美胜信；无欲者，信胜美。”“君子小人”云云，不免陈腐，但这段话中也有发人深思者在。这里的所谓“美”，应理解为“华美”；所谓“信”，应理解为“真”亦即“清真”。审美史确实以大量事实说明，华美与“多欲”如影随形；清真与“无欲”或“寡欲”形影不离。至于这类审美心理结构的形成，当然也是千百年来社会史、文化史积淀的结果，以致今天只知其然而不知其所以然了。

再看园林美的领域，北方宫苑的“巨丽”、“壮丽”、“富丽”、“宏丽”等等，在本质上确实与“多欲”有着这样那样的联系；而苏州宅园总或表或里、或隐或显地与老庄哲学、隐逸意识相联系，所以必然不同程度地倾向于“恬淡寡欲”或“清心寡欲”，并在园林色调上开始“洗净”或尽量“涤除”尘世浮华了。

需要一提的是岭南的宅园，它比江南宅园面积更小，不但小巧，而且玲珑，从而与北方宫苑的崇高雄健相区别。另外，在建筑的色调风格上，也以艳丽多彩、纤巧繁缛与江南宅园相区别，然而又不同于北方宫苑的富丽堂皇，金碧交辉。如果说北方宫苑建筑是“浓丽”的话，那末岭南宅园建筑则可谓“绮丽”，特别是顺德清晖园，东莞可园，番禺余荫山房，其体量不大的建筑装

修雕镂精细繁密，常用红、橙、青、绿等各种色彩，相互辉耀，这和它那图案形的布局、几何形的水池等一样，既显示出独特的地方色彩，又见出明显的商业的和外来的影响。岭南园林的风格美，和它地处珠江三角洲的自然条件有关，也和明、清时代当地成为经济发达的通商口岸有关，而这些也可归结为泰纳所说的影响艺术品风格的“环境”因素。

中国古典园林，不论是北方宫苑还是南方宅园，都是建立在“宛自天开”的“真”的基础之上的，都是程度不同的自然风景园；它那以仙家胜境、城市山林（岭南宅园追求的则是世俗的赏心悦目的户外生活）为主要企求目标的多功能的构筑，其合目的性的“善”都同样指向着美。

从总体上看，中国园林或小巧或崇高的造型格局，或淡雅或浓丽、绮丽的色调风貌，以及自由中不乏规整的构图章法，就主要地构成了它那丰富多彩的美，构成了它那“罕见的、令人注目的情景”。

中国园林作为一个大系统，用狄德罗的话说，其“真、善、美是紧密结合在一起的”，它和西方园林相比，又无疑是富有东方情调的真、善、美三位一体的“自然的王国”。

第 三 编

园林美的物质性建构序列

艺术品中的每一个形式，都得让它有审美的意味，而且每一个形式也都得成为一个有意味的整体的一个组成部分……

——克莱夫·贝尔：《艺术》

当人们欣然步入中国古典园林，款款而行，漫漫而游，留连山水景物之美，鉴赏艺术品类之盛，定会油然而生“山阴道上，应接不暇”之感。北京紫禁城宁寿宫花园“萃赏楼”曾有联云：

四围应接真无暇；

一晌登临属有缘。

在这个空间不大的园林里，四围景物已足以使人应接不暇，几乎来不及移动审美的目光了。

园林中美的内涵，确实是充实繁富的。比起“山阴道上”来，它不但簇聚了丰饶的自然之美，而且还荟萃了除自然美之外的洋洋大观的各种类型的美，其中繁多的品类、交叉的序列，互为辉映，互为生发，这是具有广泛的综合性的艺术美。从某种意义上说，凡是优秀的古典园林，都可看作是令人“应接真无暇”的“大观园”；而这种审美的品赏，也是名副其实的“萃赏”。

中国古典园林是一切艺术品中最大型的综合艺术品。体量庞大的建筑艺术品和它相比，也只是它的一个组成部分，或者说，只是其间一个建构序列中的一个要素，而园林艺术品却是由众多的相互联系的部分所组成的整体，是繁复的建构元素结成的、具

有整体价值的艺术系统^①。

那末，中国古典园林中究竟有哪些相互联系的组成部分呢？究竟有哪些综合成序列的建构元素呢？这些建构元素在作为整体和系统的园林中，又有哪些美学特点和结构功能呢？这是园林美学研究的一个重要课题。

作为一个具有综合性的艺术系统，中国古典园林虽然品类繁盛，元素众多，但归纳起来，它的建构不外乎属于两大序列，即基本上属于物质性的序列和基本上属于精神性的序列，而这两大建构序列中，又各有一系列的建构元素。

本编只论述园林美的物质性建构序列。

在物质性建构序列中，哪些建构元素是最重要的？这里不妨先看唐代“右溪”这个公共园林的建构经过。元结在《右溪记》中写道：

道州城西百余步，有小溪，南流数十步合营溪。水抵两岸，悉皆怪石，欹嵌盘屈，不可名状。清流触石，洄悬激注……

这是指出了园林建构十分重要的条件——泉石。元结发现了这一“无人赏爱”的自然美，感到这些不可名状的怪石、洄悬激注的溪流，有其开发的價值，可以辟为“都邑之胜境，静者之林亭”，于是，就开始了园林美的建构。《右溪记》继续写道：

乃疏凿芜秽，俾为亭宇，植松与桂，兼之香草，以裨形胜。为溪在州右，遂命之曰“右溪”，刻铭石上，

① 本书中“建构”的概念，为创建、构造、构筑之义，它既可指物质性的，又可指精神性的，既可以是动词性的，又可以是名词性的，用作园林美学或建筑学的术语，与皮亚杰发生认识论的“建构”含义不甚相同。

彰示来者。

在原来自然美的基础上进行疏凿，使泉石成为物质性建构要素之一；同时，铲除荒秽，栽植松桂香草，并建造亭宇，供人休憩游赏，这样，花木、建筑又加入了建构序列，成为园林美必不可少的两个物质性要素。最后，给园林命名并刻石，于是，作为艺术品的园林就此诞生了。

一个园林，主要就靠建筑、山水(或泉石)、花木三要素综合而成物质性建构序列。当然，园林美的物质性建构序列中，还有其他元素，但比起三要素来，地位和作用就显得次要了。总之，离开了三要素，就不能算作是典型的园林。

当然，命名、刻石对于园林美的建构也是不容忽视的，但这已上升到精神性建构序列之中了，不在本编论述之列。对于园林美物质性建构序列中的诸种要素和元素，本编拟在各章中结合审美鉴赏实例，着重从微观或中观方面分别加以论述。

第一章 建筑之美：物质性建构要素之一

建筑是人类为自己建构的物质环境，是人类所创造的物质文化和精神文化的重要组成部分。从文明史的历程来看，人类的生活实践自从脱离穴居野处以来，就一刻也离不开建筑。

随着历史的演进，人们对于建筑不只是满足于物质生活的单一的合目的性，而且进一步要求满足于精神生活的观赏要求。于是，建筑除了实用价值之外，又成为一门特殊的艺术。

黑格尔曾说：“希腊建筑艺术的特征在于既有彻底的符合目的性而又有艺术的完美，既高尚素朴而又装饰得很轻巧美妙”^①。中国古典建筑艺术同样如此，它既有受重力规律支配的物质性，又有受审美规律支配的精神性；既有符合目的性的实用价值，又有可供审美观照的艺术价值。

关于中国古典园林和古典建筑之间的美学关系，可从两个角度来理解。狭义地说，建筑是园林建构的要素之一；广义地说，园林中每个部分、每个角落无不受到建筑美的光辉的辐射，它是把建筑变相地应用于现实自然或周围环境。唐代姚合在《扬州春

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第84页。

词》中就有“园林多是宅”之句，这足以说明园林对于建筑的依赖性，它不可能脱离建筑而存在。在功能上，园林是建筑的延续和扩大，而建筑则可说是园林的起点和中心。正因为如此，本书把建筑作为园林美物质性建构序列中的第一要素。

园林建筑美学，有一系列的问题需要探讨，这就是：园林建筑的结构形式的美，空间造型的美，类型、序列及其性格功能，物化在建筑中的工程技术美……

另外，工艺美术虽然是一个独立的艺术门类，但是在古典园林中，它又和建筑表里相依，密切相关；工艺美术虽然属于艺术范畴，但它也是艺术美和手工技术美相结合的产物，并且也和社会物质实践、生产水平有关，在这方面，它和物质性特强的建筑艺术非常接近，而和精神性特强的文学、绘画、音乐等艺术相区别。因此，本书把工艺美术置于园林美的物质性建构序列之中，作为建筑的一个附类来加以论述。

第一节 园林建筑的结构形式分析

形式，尤其是建筑艺术形式，是一个并不简单的美学问题。包括园林建筑^①在内的建筑艺术的形式，有其特殊的美学内涵。

英国美学家鲍山葵在《美学三讲》中曾提出两个相反的命题，他说：一个对象的形式既不是它的内容和实质，又恰恰就是它的内容和实质。他认为这两个命题都是对的，因为“形式就不仅仅是轮廓和形状，而是使任何事物成为事物那样的一套套层次、变化和关系——形式成了对象的生命、灵魂和方向”。

① “园林建筑”这一概念有狭义、广义之分，狭义的是指园林中的建筑物，广

义的是指园林建造，还包括叠山、理水等工程。本书用狭义的概念。

鲍山葵所说的形式，包括两方面的含义，一是外形式，就是事物外在的轮廓形状，另一是指内形式，即事物内在的层次结构。他认为事物内在的层次结构也就是事物的生命。这一观点有可取之处，它至少可以帮助人们理解建筑的结构形式。

就单个建筑物而言，它那“因内而符外”的结构形式是怎样的？它又可分为几个层次？这些层次的结构关系如何？要探讨这些问题，还必须以建筑的内容和实质作为起点。

讲到建筑的起源，《墨子·辞过》说：

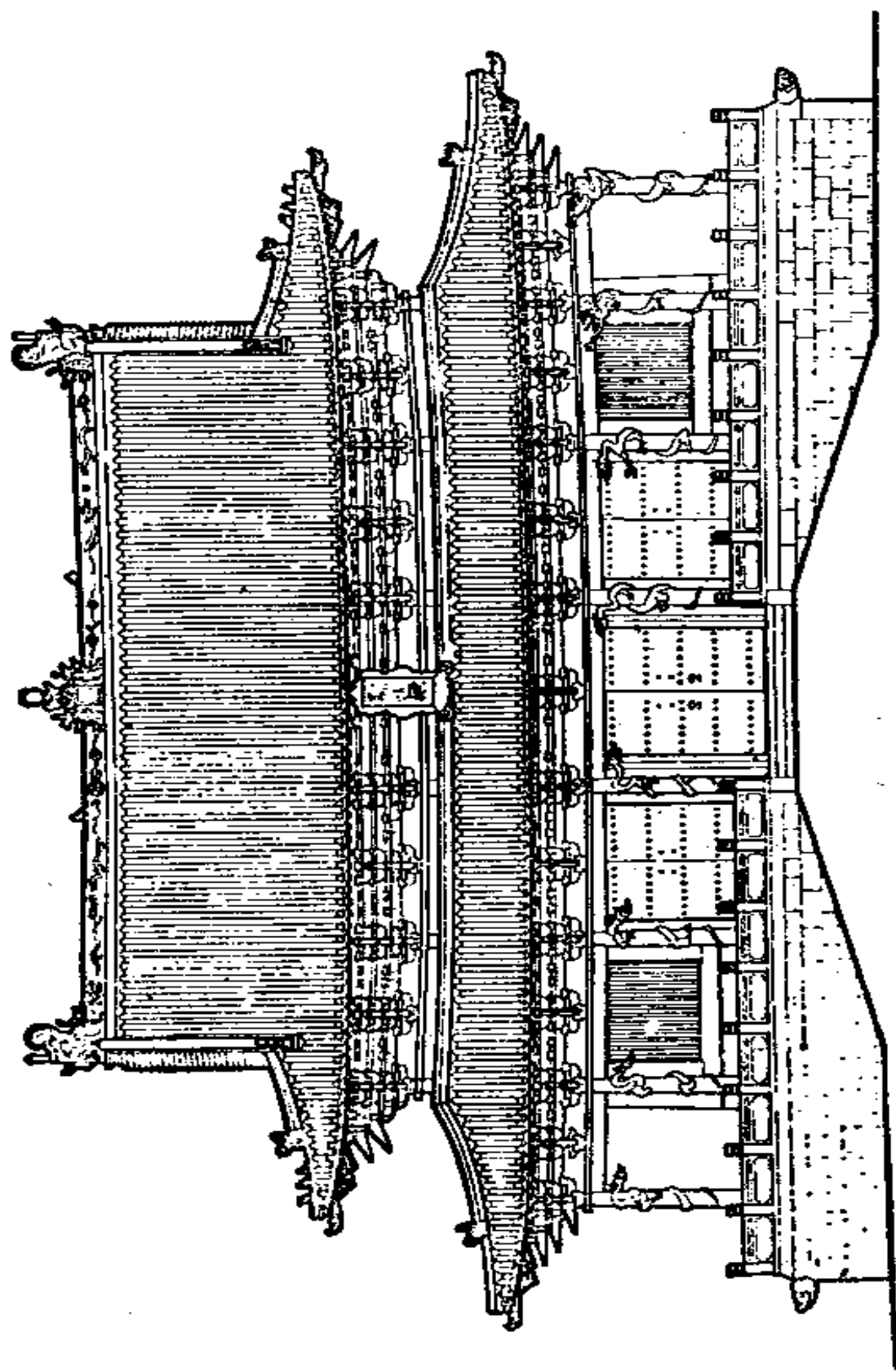
古之民未知为宫室时，就陵阜而居，穴而处，下润湿伤民，故圣王作为宫室。为宫室之法，曰：室高，足以辟润湿，边，足以围风寒；上，足以待霜雪雨露……

这段话结合建筑供人居住的合目的性，把建筑物分为三个互为关联的层次：一是“高”，这就是建筑物的台基层，它的主要作用是避潮湿；二是“边”，也就是墙壁，这是建筑物的屋身层，它的主要作用是御风寒；三是“上”，这是建筑物的屋顶层，它的主要作用是防霜雪雨露。这三部分既是建筑的内容实质，又是建筑的结构层次，二者合而为一，不但构成了建筑物的轮廓和形状，而且构成了建筑物的生命和灵魂。它们是外形式和内形式的统一。

中国建筑的这种结构层次，不只是出现在墨子时代，而且还可以上溯到殷周以前。甲骨文中反映当时建筑形式的𡩺(京)、𡩺(高)等字，从其字形结构就已明显地表现了“高”、“边”、“上”这三个建筑层次。

这里，我们就这三个层次通过剖析苏州拙政园的水亭——松风亭[图版2—48]和山西太原晋祠的圣母殿[图版1—7]来透视园林建筑一般的结构形式。

如果我们把松风亭这个建筑实体加以抽象化、线条化，那末



[图版1-7] 太原晋祠圣母殿正立面 (选自刘敦桢主编《中国古代建筑史》)

就可看到，它是多么象甲骨文中“高”、“京”等字，当然，这不是说那时已有水亭建筑了，只是说，二者的建筑结构模式是相似的，这是由建筑结构发展的历史稳定性所决定的。松风亭的这三个层次是十分明显的，圣母殿的建构也体现了这三个层次。

先说台基层——这是建筑的起点，或者说是建筑的基点。

松风亭的台基高高挺立，它一半建构在水面上，其作用除了避润湿外，在功能上还有稳定屋身的作用。中国建筑体系中，“一般来说房屋下部的台基除本身的结构功能以外，又与柱的侧脚、墙的收分等相配合，增加房屋外观的稳定感”^①。松风亭之所以在外部使人感到稳定，在内部感到安适，就离不开台基所产生的稳定感。其台基虽然只是几根支撑的石条、石柱，显得比较空灵，但由于屋身也比较轻盈，它与台基的荷载量是相称的。此外，台基在审美上还有其突出主体的作用。松风亭安闲、轻巧、简朴、素净的艺术形象之所以那么鲜明突出，就由于有明确稳定的台基的衬托。

圣母殿的台基则不然，它不但砌得较高，而且极其坚实，这是因为荷载量大不相同。殿的屋身和高耸的台基之间的区别也十分明显，尤其是四周绕以装饰性极强的石栏，这就强化了圣母殿雄伟雍容的艺术气度。宗白华先生曾说：

美的形式的组织，使一片自然或人生的内容自成一独立的有机体的形象，引动我们对它能有集中的注意、深入的体验。……美的对象之第一步需要间隔。图画的框、雕像的石座、堂宇的栏干台阶、剧台的帘幕……这

① 刘敦桢主编：《中国古代建筑史》，第14页。

些美的境界都是由各种间隔作用造成。^①

圣母殿的台基、台阶、栏干，正是一种“间隔化”，它把晋祠中的圣母殿这一主体建筑从繁多芜杂的建构类型序列中隔离出来，成为一个独立自足的、供人重点观赏的审美形象。

再说屋身层——这是建筑的主体。

松风亭的屋身，采用半墙加半窗的形式。它的墙壁较薄，三面均开连续半窗，一面为门，外观显得造型明快，风格疏透，室内也显得气息周流，空间畅豁。它闭窗可以御风寒，开窗可以纳风凉，表现出高度的灵活性，在功能上很适合于南方温暖湿润的气候。

自然条件对于建筑的影响，可以是多方面的。由于北方严寒，建筑物的外墙、屋顶较厚，外观严实厚重而窗少；南方温暖潮湿，为了流通空气，减低湿度，往往是构筑空透，墙薄窗多，外观轻盈疏透。这在园林建筑中表现得更为突出。建筑风格的这一鲜明对比，可作为泰纳“环境”说的一个佐证。至于岭南园林建筑之所以体型轻快、通透开敞，也可用“环境”说来加以解释。因此，拙政园的松风亭虽小，却正是由气候环境所决定的江南建筑风格的典型体现。

圣母殿的屋身，就不具有松风亭那样四面开敞、轻灵疏透的风格。它四周以严实的封闭为主。这固然由于殿内三面列置几十尊塑像，不太适宜于四面开窗，但也与北方寒冷的气候环境有关。北京的园林也一样，除亭阁等类特殊的建筑外，一般的建筑的屋身很少有四面皆窗的造型和轻灵敞豁的风格，墙壁也和屋顶一样，都较厚实。而且即使有较多的窗，也主要为了采光，很少开启，

① 宗白华：《美学散步》，第99页。

相反，有些建筑物打开了窗就会失去其固有的风格美。春雨江南，秋风蓟北，自然环境的差异是形成屋身风格的重要因素之一，这里，园林建筑的功能质和形式美在结构中取得了统一。

再看圣母殿的屋身，它较严实而不隔绝，较封闭而又宽敞。殿高十九米，面宽七间，进深六间，四面“副阶周匝”的围廊空间显豁，前廊进深两间，更为宽敞。它还根据力学原理，采取减柱法的建构，殿内外共减去十六根柱子，因此，不但是廊下的空间，而且殿内的空间也显得高大宽敞，具有较高的科技价值和审美价值。

圣母殿的屋身，其外形式和内形式相统一的结构美，不但表现为蟠龙列柱的精丽，金铺朱户的华采，而且表现为副阶周匝的通达，减省列柱的敞廓，美学和力学在这一建筑中得到了完善的统一。

最后说屋顶层——这是建筑的终点，或者说，是建筑的顶点。这里有必要先介绍包括园林建筑在内的中国古典建筑中屋顶的基本类型[图版1—8]。这些古典顶式类型的重要性，不亚于古希腊罗马建筑的古典柱式类型。

园林建筑按其屋顶形状分，有坡顶式(即人字形顶)和平顶式(一字形顶)两种类型。平顶式在园林中可谓稀如星凤，只有颐和园后山“四大部洲”中某些藏式喇嘛寺建筑才采用，它表现出一种异域情调。此外，不论是南方还是北方，园林建筑基本上都采用坡顶式。

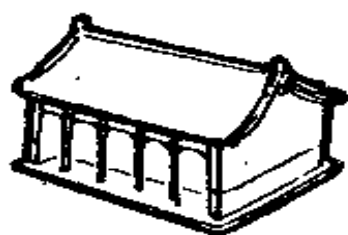
坡顶式按其立面层次来分，有单檐、重檐之别。重檐就是非楼阁的单层建筑屋顶上有两层檐口，它比起单檐来，显得复杂而华贵，壮观而繁丽。江南宅园中，由于为园主的地位和园内的面积所限，一般采用单檐；而北方大型园林，不但由于空间面积广



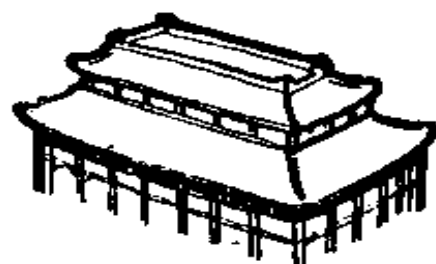
硬山頂



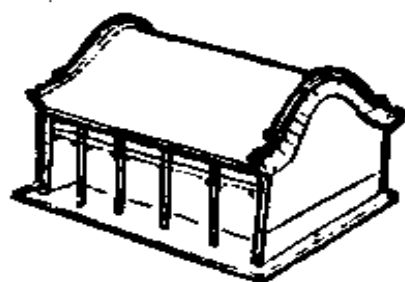
歇山頂



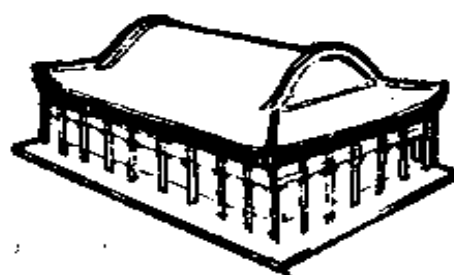
懸山頂



重頂



卷棚硬山



卷棚歇山



重檐圓攒尖



重檐庑殿頂

[图版1-8] 中国园林中各种建筑屋顶型式
(选自刘策《中国古代苑囿》)

大，而且由于宫苑风格的需要，重檐几乎是随处可见。

坡顶再按其结构型式来分，又有硬山、悬山、庑殿、歇山、卷棚、攒尖、盪顶等诸种类型。中国古典建筑序列中，“在屋顶形式方面，重要建筑物多用庑殿顶，其次是歇山顶与攒尖顶，极为重要的建筑则用重檐”^①。这种类型级别基本上也适用于园林建筑。

硬山顶，为两坡面屋顶型式，只有前后两向，其两侧山墙同屋面齐平或略高出屋面，屋顶与屋身在两侧接近于同一，表现出规整、齐一、简洁、淳朴的风格美。它最接近于民居，也最富于人情味。扬州个园的“透风漏月”厅、广东东莞“可园”的可堂、避暑山庄的文津阁都用硬山顶，表现出或亲切，或素雅，或简朴，或平静的结构形式美。

悬山顶，也是两坡面屋顶型式，与硬山顶基本相同，只是屋面两侧挑出于山墙之外，于是屋顶与屋身在两侧不再是齐一，而是发展为差异，使得屋顶略大于屋身。不过，它的风格和身分也仍接近于硬山顶。它在江南宅园特别是北方宫苑中采用得不太多。

庑殿顶，为四坡面屋顶型式，由四个倾斜的屋面和一条正脊（平脊）、四条斜脊组成，屋角和屋檐向上起翘，屋面略呈弯曲，如果是铺以琉璃瓦，就更显示出庄重肃穆、灿烂辉煌的风格美。在紫禁城宫殿群中用得较多，如午门城楼、太和殿，都用重檐庑殿顶，见出巍峨壮丽、尊贵显赫的气派。这种屋顶型式不见于江南园林，即使在北方园林中也较少见。北京北海的“九龙壁”、“堆云”“积翠”牌坊以及“西天梵境”的“大慈真如宝殿”，均用大小不同的庑殿顶，显得华贵而有气度。

① 刘敦桢主编：《中国古代建筑史》，第158—159页。

歇山顶，它的屋面不是硬山或悬山式的两向，而是有如庑殿式的四向。但它是由前后向的两个大屋面和左右向的两个小屋面所组成，屋脊也不单纯，而是表现出多向化，由一条正脊，四条前后向的垂脊，四条斜向的戗脊所组成。另外，它两侧的倾斜屋面上部还转折成垂直三角形墙面（“山花”）。它实际上是两坡顶（硬山、悬山）和四坡顶（庑殿）的混合形式，具有典雅端方而又活泼多姿的风格美，是南、北园林中采用得较多的一种坡顶类型。如避暑山庄的澹泊敬诚殿、北京慈宁宫花园的咸若馆、上海豫园的玉华堂，都采用这种型式。

卷棚顶，又称“回顶”，也是两坡面屋顶型式，但两个坡面相交处成弧形曲面，没有明显屋脊，其线型表现出柔和秀婉、轻快流畅的风格美。颐和园玉澜堂、北海静心斋的抱素书屋、苏州网师园的殿春簃等就采用这种型式，它们在屋顶上表现出令人赏心悦目的弧度。

攒尖顶，为锥形屋顶型式，收顶处在雷公柱上端作顶饰，称为宝顶、宝瓶等。很多亭、阁、塔的结顶常用攒尖，其形式是丰富多样的，有三面坡、四面坡、六面坡、八面坡、圆形坡等，浙江绍兴兰亭的鹅池亭为三角攒尖，苏州西园湖心亭为六角攒尖，拙政园笠亭为圆形攒尖……各各表现出不同的造型美。

盪顶，为四坡顶式。顶部呈方形或矩形平面，由此四面出檐，有四条正脊，四角各有四条斜脊，构筑别致。这种屋顶型式很少见，北京紫禁城御花园的钦安殿屋顶就取这种结构型式。

以上各种屋顶型式还常常相互结合，构成更为丰富多样的结构型式。其中以卷棚歇山这种结合型式最为普遍，表现出柔和秀婉而又不失典雅大方、灵活多变而又不失和谐统一的艺术风格。北京北海的“濠濮间”敞轩、中南海的湛虚楼、济南大明湖铁公

祠的小沧浪亭、无锡寄畅园的知鱼槛等，都采用这种坡顶结构型式，显示出建筑物屋顶种种云构箕张的美。

此外，还有种种多变的屋顶组合形式。北京北海的“一房山”的屋顶，南侧为歇山，北侧为硬山；“蟠青室”的屋顶，西侧为歇山，东侧为悬山。中南海的迎薰亭，中间为歇山，以长而直的线型为主；四面推出的抱厦为卷棚歇山，檐角微翘，以短而曲的线型为主，这就表现出棱角感、柔和感相互错综的结构形式美。

屋顶的反宇翼角，更是中国古典建筑的重要的审美特色。早在《诗经》时代，《小雅·斯干》就用“如鸟斯革，如翬斯飞”这一发人联想的妙喻来形容屋宇之美。但是，文物考古界至今未发现先秦有过反宇翼角的屋顶结构形式。因此，“如鸟斯革，如翬斯飞”只能说是古代人们关于建筑的先行的美学理想。它之转化为现实的建筑美，至少要到技术较为进步、艺术相当繁荣的汉代。由于木构架组合形式合乎逻辑的发展，由于“飞檐法于飞鸟”（《扬州画舫录·工段营造录》）这一美学的启示，由于汉代“八分”这种以波挑为主要特色，笔画反向起翘的流行书体的影响，汉代出现了微微向上反曲的屋檐。到了晋代，屋角如八分书一样地分张反翘的结构形式终于成熟了。

反宇翼角，首先也由于合目的性的功能需要。为了保护建筑物外围墙面，古代屋顶往往出檐较大，而这又易影响室内采光，同时也不能减轻暴雨时由屋顶下泄的雨水易冲坏台基附近的地面之弊，而屋檐适度的反曲则能在一定程度上弥补这两个缺陷。至于翼角向上反翘，当然更能增加建筑物难能可贵的造型之美。

黑格尔谈到西方建筑时曾说：

在原始建筑结构里，安稳是基本的定性，建筑就止于安稳，因此还不敢追求苗条的形式和较大胆的轻巧，

而只满足于一些笨重的形式。……如果一座建筑物轻巧而自由地腾空直上，大堆材料的重量就显得已经得到克服；反之，如果它粗而又矮，它就会……使人感觉到它的基本特征是受重量控制的稳定和坚牢。^①

这番话基本上适用于中国古典园林建筑。就屋身来说，它对于屋顶是支撑者，其基本定性确实是“粗而又矮”，“止于安稳”。再就庞大的屋顶来说，它是被支撑者，其基本定性是受重力规律控制而沉重地往下压。然而中国古代的建筑师们敢于追求大胆的轻巧和苗条的线型，使屋檐反曲，翼角反翘，于是，“大堆材料的重量就显得已经得到克服”，仿佛轻巧而自由地腾空起舞。

试看这类屋顶的正立面，两侧的两条曲线由上而下，随即二者略见反向延展，最后由下而复上，使沉重的建筑出现凤翼分张，翩翩欲飞的轻巧的态势，这种变单调为丰富，变生硬为柔和，变静为动，变重为轻的结构形式美，是多么富于美感！怪不得文学家笔下常常出现这种美的形象。宋代欧阳修《醉翁亭记》中，有“峰回路转，有亭翼然临于泉上者”的名句；现代作家朱自清的《绿》写梅雨亭，有“仿佛一只苍鹰展着翼翅浮在天宇中一般”的妙喻……中国古典建筑飞檐反宇的结构形式，积淀着从《诗经》以来我们民族的历史的美感，表征着我们民族追求自由腾飞的理性精神和浪漫情调。

再回到圣母殿、松风亭的屋顶上来。

圣母殿的屋顶，为重檐歇山顶，其下檐特别是上檐的“角柱生起”很明显，檐柱向角逐渐加高，这就使屋檐横向坡面呈现出向两侧微曲的弧形，再加上坡面的纵向以及两角也略微反曲起翘，

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第79页。

整个屋顶显得既肃穆又柔婉，既稳重又轻巧。圣母殿双重的屋檐以及正脊上的饰物，增加了屋顶的华严身分，它配合着文采而丽饰的屋身、高耸而端稳的台基，三位一体地构成了既有飞动之美，又有壮观之丽的整体结构形式。它以其特殊的个性，典型地体现了中国宫殿建筑“翩翩巍巍，显显翼翼”之美。

松风亭的屋顶出檐特大，飞檐起翘特高，几乎和中间攒尖的宝顶达到同样高度。这种戗角起翘的曲度和高度，可说和圣母殿屋顶大异其趣。这种艺术个性的形成，原因之一是由于江南文人写意园追求的是翩翩的风度和飘逸的情趣，这种精神意向也似乎物化在翼角飞檐之上了。当然，这和所处的自然环境也不无关系。

特别值得一提的是上海豫园的卷雨楼，众多的翼角层见迭出，秀逸高扬[图版2—4]。人们如果取仰观的视角，以高空为背景，辅之以想象，那末，更似乎可见一群鸾凤竞相张翼奋举，展翅飞翔的意象，令人神思为之飞越，这是一种群体的自由腾飞之美！

北方宫苑建筑的翼角比起松风亭、卷雨楼来，则偏畸于稳重的气度和严肃的风格，它虽然也反曲、伸展、起翘，但仍然归复于平直、收缩、端重。即使象颐和园“画中游”这个颇为自由活泼的建筑组群，处在北京宫苑这样的具体环境中，其参伍错综的翼角也还得保持住基本平直的品格，并以其小巧玲珑的吻兽装饰衬托出其厚重敦实的特征[图版2—5]。当然，其栋宇竣起、檐被华采的形相，未尝不能令人萌生“如鸟斯革，如翬斯飞”的审美意象。

在江南园林和北方园林屋角的比较之间，岭南园林的屋角介乎其中。无论是广东东莞可园的“邀山阁”、可亭，还是广东顺德清晖园的船厅、澄漪亭，其翼角反翘既不及江南的高扬巧秀，又不如北方的稳实沉厚，而是一种简洁轻盈的美，即使如番禺余

荫山房的“浣红跨绿”桥亭翼角，也是小小地反翘而已。这固然与自然环境（例如风力）有关，但更与地方传统、外来影响以及园主们的审美趣味有关。

中国古典建筑艺术，还有如下的审美特征：

单座建筑从整个形体到各部分构件，利用木构架的组合和各构件的形状及材料本身的质感等进行艺术加工，达到建筑的功能、结构和艺术的统一，是中国古代建筑的特点之一。^①

中国园林建筑更典型地体现了这一美学特点，它那功能、结构、艺术的统一，不但离不开台基层、屋身层、屋顶层三位一体的有机结合，不但离不开屋顶构架形式或翼角反翘的构件组合等等，而且还离不开建筑物质材料本身的质感。

就艺术创造的领域来说，任何种类的艺术品的构成，都离不开一定的物质材料。音乐离不开声音，绘画离不开色彩。对于体量庞大、物质性特强的建筑艺术来说，从它那整个形体到各部分构件，也都离不开特定的物质材料。这种物质材料还以其本身固有的感性的美，提高了整个建筑的审美价值。

北方宫苑建筑的物质材料，往往以其特殊、贵重、罕见为美。乔治·桑塔耶纳在谈到艺术的形式离不开感性物质材料时，有这样一段名言：

假如雅典娜的神殿巴特农不是大理石筑成，王冠不是黄金制造，星星没有火光，它们将是平淡无力的东西。在这里，物质美对于感官有更大的吸引力，它刺激我们同时它的形式也是崇高的，它提高而且加强了我们的感

① 刘敦桢主编：《中国古代建筑史》，第14页。

情。……因此，材料的美是一切高级美的基础。^①

这番话完全适用于宫苑建筑的物质材料之美。

颐和园现存的著名建筑宝云阁，又称“铜亭”，为重檐歇山顶，其全部构件均以生铜铸成，重二百零七吨，通体呈蟹青冷古铜色，稳重坚固，令人不但赞叹其外观轮廓、材料效果的美，而且惊异于其内在结构形式的崇高。

避暑山庄的澹泊敬诚殿之所以身价极高，不只因为它是全国位居首要的主体建筑，而且在于它面阔七间、进深三间均为楠木结构，系大型的楠木殿。该殿为了突出这种名贵木材的质感，特地不施彩绘，保持本来的纹路和颜色，从而直观地引起人们视觉的美感，还可能让人们时而隐隐闻到沁人心脾的楠木香。这里，感性的物质材料对于建筑物的审美价值起着重要的作用。

采用琉璃的建筑材料，这是北方宫苑建筑的重要特征之一，它具有五光十色，焜丽灿烂的美。至于全琉璃建筑，则更以其物质材料的质和量强烈地吸引着人们的感官。在颐和园万寿山巅，闪烁着素净淡雅的异彩的琉璃牌坊——“众香界”，仿佛是一支序曲，而琉璃无梁殿——“智慧海”则是光色繁丽浓艳的琉璃交响乐。这一建筑的内部结构完全由纵横交错的拱券支撑顶部，不用枋梁承重；建筑外部均饰以黄、绿二色琉璃砖，整齐地镶嵌着一千多尊琉璃小佛像，而屋顶更间以紫、蓝诸色，审美效果极佳。其内形式和外形式既有绚烂和谐的协调，又有精致丰富的变化。琉璃交响结构的“智慧海”足以说明桑塔耶纳在《美感》中阐述的理论：“最重要的效果决不可归因于这些材料，而只能归因于它们的安排和它们的种种理想关系”，然而，“不论形式可以带来甚

① 乔治·桑塔耶纳：《美感》，第52、54页。

么愉悦，材料也许早已提供了愉悦，而且对整个结果的价值贡献了很多东西”。可见，材料及其质地的美，是有其引人的魅力的。

“雕栏玉砌依然在”（李煜《虞美人》）。汉白玉也是北方宫苑建筑普遍被采用的高贵石料，具有纯净柔和、洁白无瑕的美。它用来建构桥、栏、台阶、望柱……显得庄重大方，崇高典雅。汉白玉作为建筑材料既有利于其本身在绚丽多彩的景物中突现出来，又有利于烘托其他绚丽多彩的建筑立面造型。

对于园林建筑来说，高贵的石料固然有其特殊的感性美，而普通石料也能造成特殊的审美风格。例如济南大明湖的遐园，其沿湖游廊有一系列石柱，而且平面上特意露出凹凸不平、毫不雕琢的痕迹，这种极普通的粗糙美，散发着雄健苍古的气息，别具一番神采。苏州沧浪亭这一建筑的柱、枋等构件，也用极普通的花冈石，这适足以体现“荒湾野水气象古”（欧阳修《沧浪亭》）的山野朴厚的趣味，其材料的风格效果更为理想。

岭南园林建筑的物质材料，也往往带有特殊的地方个性。广东东莞的可园，外墙和屋顶多用青灰砖瓦，这种冷灰色调在南方烈日下显得阴凉清淡，柔和悦目。广东潮阳的西园，物质材料受外来影响更大，常用钢铁、混凝土，因此其铁枝花纹的栏干、陶立克式的柱廊楼房，半地下室的“水晶宫”……和江南园林的纯粹传统风格有着明显的性格区别。

还值得一提的是成都杜甫草堂，这一纪念性祠堂园林中的“少陵草堂碑亭”为圆形攒尖草顶，它和“草堂”的“草”字吻合，从而渗透了纪念意义，使人想起杜甫有关“草堂”、“茅屋”的诗篇……。相反，如代之以琉璃攒尖，就会令人啼笑皆非了。这里，“草”的审美价值就远远胜过了金玉。

园林中建筑的感性物质材料，仅仅是建筑结构形式的成分之

一。这种感性的物质美，往往是一种外形式的美，然而，当它和园林建筑的美善内容相契合，和建筑的整体形象浑融一体时，也往往会蕴蓄着深层的审美内涵。

第二节 个体建筑类型及其性格功能

建筑，有个体的美，也有群体的美。建筑的个体美，是群体美的基础；建筑的群体美，则是个体美的组合。在本节里，只讨论个体建筑类型^①及其审美性格和功能。

个体建筑艺术的美，是迷人的。它以其大体量的物质造型，负载着功能、情趣各异的艺术性格，满足着人们合目的性的需求，给人们的视觉和心灵以美的感受，甚至勾起人们种种不同的情思。

从单个园林来看，其合目的性和艺术美的程度，往往和它那个体建筑类型的丰富性有关；从中国园林的大系统来看，其个体建筑类型名目的繁富、样式的多变、个性的各异，又可说是区别于西方园林的重要美学特征之一。

那末，在中国古典园林这个大系统中，究竟有哪些个体建筑类型呢？这些个体建筑又可概括为哪些类型序列呢？要回答问题，是有困难的，这里有一个“名”和“实”相交叉的问题。

从“实”的角度看，建筑史上不断发展的建筑类型实体，其名称有其变异性、流动性；从“名”的角度看，某一个体建筑名称有时适用范围较广，又有其多义性和不确定性。这在园林建筑中，情况更为复杂，由于艺术上变化创新的需要，有的个体建筑

① 个体建筑的类型，在园林中是多种多样的。为了避免论述流于琐碎和罗列，

本节只论主要的建筑物，其他如桥梁、华表、铺地及某些建筑小品，均不在本节论述之列。

名称还故意一反传统含义。就“阁”来说,《玉篇·门部》释作“楼”,可见也是一种“重屋”,但苏州网师园却把池边低处的单层建筑称为“濯缨水阁”,这是以榭为阁;至于颐和园的佛香阁,空间体量高大,其造型又接近于塔;而佛香阁旁的宝云阁,俗称“铜亭”,则阁又近于亭了;再如北京中南海的香宸殿,原名蓬莱阁,如是,殿和阁在含义上又相通了。由此可见园林中“阁”这一名称的灵活性和流动性。再从园林中具体建筑物的更名来看,避暑山庄的松鹤斋后来更名为含辉堂,绥成殿后来更名为继德堂,乐寿堂则更名为悦性居……这也可见个体建筑类型命名的灵活性和流动性。

不过,相对的稳定性还是存在的,除了“小异”之外还有“大同”在。这就是我们概括个体建筑的类型、序列、性格、功能的客观依据,尽管它们之间确实存在着相互错综交叉的情况。

下面拟用“名”、“实”兼顾、包容交叉的类型序列划分法,来概括介绍园林中基本的、主要的个体建筑及其审美鉴赏实例。

一、从个体建筑在园内所处的地位来看,可分为“堂正型”建筑序列和“偏副型”建筑序列。前者如宫、殿、厅、堂等,其空间体量都较大,在园中一般居于正位和主位;后者如馆、轩、斋、室等,它们和堂正型建筑相比,显得比较次要,其空间体量也比较小。当然,二者也存在着某种交叉的关系,如殿、馆就是如此。另外,楼阁等也可以归入“堂正型”或“偏副型”序列之中,但在本书中另有归属。

(一)宫、殿。

“宫”最早为一般房屋的通称。《尔雅·释宫》说:“宫谓之室,室谓之宫。”宫和室是同一概念。后来就专指皇帝的住所。“殿”,古代也泛指高大的堂屋。《汉书·黄霸传》颜师古注:“古者屋之

高严，通呼为殿，不必宫中也。”后来则专指皇帝居所或供奉神佛之所。

作为堂正型建筑的宫殿，在宫苑或寺园的总体布局中，一般占中心或主要位置，更多地在中轴线上，或在园林前列，并具有高大严肃、堂皇富丽的性格，也就是萧何、何晏所说的“壮丽”。它们主要是供皇帝举行大典、听政接见、处理政务、燕飨寝居的。如避暑山庄一进入宫门，就到了宫殿区。中轴线上，依次为正宫主殿——澹泊敬诚殿、依清旷殿、十九间殿，构成了前朝三宫。再往北为后寝，主体建筑则为烟波致爽殿……人们在宫殿区，总感到严正的情氛扑面而来，甚至会不知不觉地肃然起敬，顿生一种崇高感。

“殿”也可以是供神佛的处所。在“北海”的团城，承光殿居于中心的最佳位置，是团城中最主要的建筑，也是古典建筑的杰构。它巍然耸立的多角亚字形平面的高台上，四周有黄绿交织的琉璃矮栏杆花墙环绕，正中为重檐歇山大殿，堂正而宏敞，四面推出的抱厦为单檐卷棚式，屋顶用黄琉璃瓦绿剪边。这一建筑从整体上看，重檐飞脊，多角多姿，光明熠爚，文彩斑斓，显得气宇不凡[图版2—6]。其中供佛一尊，两面柱上的对联云：

七室庄严开玉镜；

万年福寿护金瓯。

这副对联似乎也兼写出该殿富丽严肃的壮美性格。

当然，殿有时也可以是偏副型建筑，如正殿两侧的陪衬性建筑，就习惯地称为配殿。在苑囿系统或寺园系统中，宫殿是一种十分重要的个体建筑类型。

（二）厅、堂。

厅、堂也是十分重要的功能性建筑。李斗《扬州画舫录·工

段营造录》说：“厅事，犹殿也。”《集韵·青韵》说：“厅，古者治官处谓之听事。”厅在古代是办理事务的堂正建筑，这一性质历史地积淀下来，往往被习惯地称为“厅事”。“厅”和“堂”之间，没有严格的界阈。一般以梁架木料用扁作者为厅，圆作者为堂。

在宅园系统中，主要的厅堂是供园主团聚家人，会聚宾客，处理事务，进行种种活动的主要场所，是全局的主体建筑，大抵建在中心地带，甚至是全局布局的中心。比起其他个体建筑来，厅堂有其独特的建筑性格美。古代园林论著就曾予以概括——

堂者，当也。谓当正向阳之屋，以取堂堂高显之义。

（计成《园冶·屋宇》）

堂之制，宜宏敞精丽，前后须层轩广庭，廊庑俱可容一席……（文震亨《长物志·室庐》）

厅堂首先必须朝南向阳，居于宽敞显要之地，并有景可取，而其建筑空间本身也有其美学要求，这就是宏敞精丽，堂堂高显，表现出严正的气度和性格。

不过，象宫殿一样，由于传统的情性和功能的要求，其性格往往流于一般化，显得堂堂严正有余，活泼变化不够，于是，明清时代的园林建筑中就有各种不同形式、不同个性的厅堂出现，来打破板律沉闷的局面，创造丰富多彩的园林建筑景观^①。

① 李斗《扬州画舫录·工段营造录》曾加以罗列：“湖上厅事，署名不一，……有大厅、二厅、照厅、东厅、西厅、退厅、女厅，以字名如一字厅、工字厅、之字厅、丁字厅、十字厅；以木名如楠木厅、柏木厅、桧罗厅……；以花名，如梅花厅、荷花厅、桂花厅、牡丹厅、芍药厅；……四面不安窗棂为凉厅，四厅环合为四面厅，贯进为连二厅及连三连四连五厅……四面添廊子飞檐攒角为蝴蝶厅，仿十一镇挑山仓房抱厦法为抱厦厅，桧木椽脊为卷厅……”不过其中有些已不是堂正型建筑了。

花厅，一般多接近住宅，主要供园主生活起居兼会客之用。苏州拙政园中部西南隅，有一自成封闭的独立庭院，其中雅洁宜人的玉兰堂，堪称花厅建筑的佳构。它面阔三间，前有廊阶，院内主植玉兰，沿南墙筑花坛，上植竹丛并缀湖石数片，参差有致地衬托着主树玉兰，玉兰又掩映着花厅，构成了幽静的环境。

拙政园远香堂，表现了四面厅的典型性格，它处于山环水抱，景物清幽的环境之中，是中部的主体建筑。厅堂四周全部装置秀丽玲珑的玻璃长窗以代墙壁，既有堂堂高显，光明洞彻之美，又能尽收四周优美景色于窗棂之内。东面可见云墙缭绕，古木苍郁；南面可见黄石叠山，小桥流水；西面可见桐柏华轩，曲廊萦纡；北面透过宽阔的平台和水面，可遥望对岸土山起伏，亭台参差，花树扶疏，倒影入画，一派江南水乡风味。在厅内四望，其景色可说是面面不同，窗窗不一，如观长幅画卷，有不尽之意。远香堂不论是外观风貌，还是内部陈设，尽皆华饰精丽，具有与众不同的个体建筑之美。

(三) 馆。

馆最早为接待宾客的房舍，《诗经·郑风·缁衣》就有“适子之馆”之语。直到清代曹雪芹的《红楼梦》，让林黛玉住在大观园里的潇湘馆，似还有暂时居所的遗意。但总的来说，“馆”的含义早就扩大、变化了。《园冶·屋宇》说：“散寄之居曰馆，可以通别居者。今书房亦称馆。”事实正是如此，秦汉以来，帝王另一个居处也称为馆，如“离宫别馆”。后来书房和某些个体建筑也可以称为馆了。

在园林中，馆比起宫殿或厅堂来，体量、级别略逊一筹，往往可归入偏副型建筑。在颐和园一进东宫门，主体建筑是帝后处理朝政的仁寿殿，往后就是光绪的寝宫玉澜堂，玉澜堂后院有宜

芸馆，为后妃所居。在这一区域，殿——堂——馆构成了堂正性渐减、偏副性递增的建筑序列。

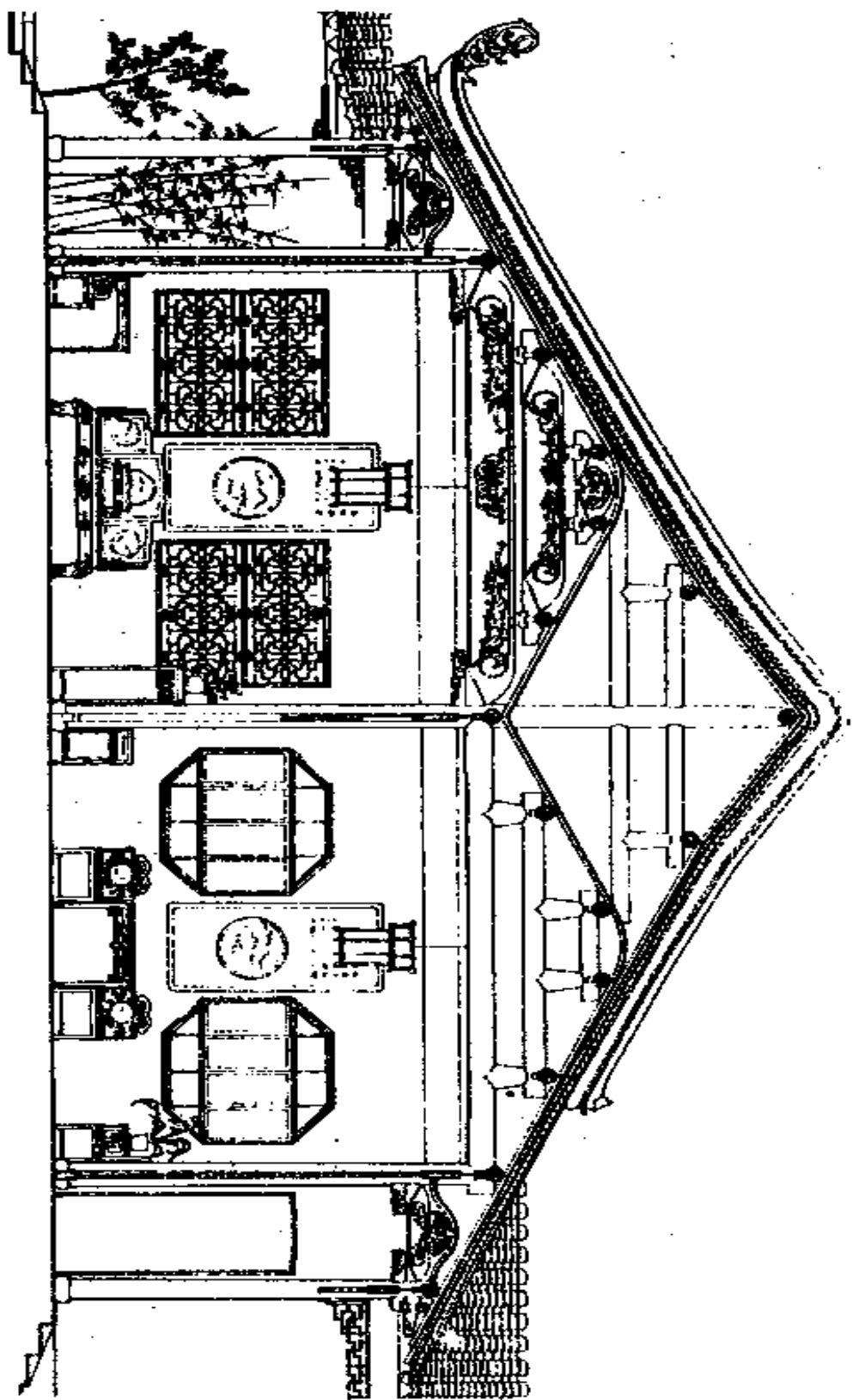
在宅园系统中，馆既可用以题名空间体量较小的偏副型建筑，如大观园中的潇湘馆，系小小三间房舍，两明一暗；又可用以题名体量较大的堂正型主体建筑，如苏州留园空间体量最大的堂正型建筑——五峰仙馆、林泉耆硕之馆。这两个馆，其实是厅，而且是空间需要量很大的鸳鸯厅。在拙政园中，个体建筑体量最大的，也题名为馆，其实也是会聚宾客的鸳鸯厅。

所谓“鸳鸯厅”，是在进深空间较大的厅里用桶扇、屏风和罩把厅分为前后两个空间，而且着意使这两个空间表现出不同的性格美，这就构成了一个异态而同处的复合空间，或者说，构成了二重性格组合的复杂空间。

以拙政园的鸳鸯厅为例，其南厅是向阳空间，厅南面有墙围合成小庭院，既挡风，又聚暖，并使厅内有适量的阳光照射，宜于冬春居处；北厅是背阳空间，外有荷池，由于池水降温作用及一池荷风吹拂，清凉爽快，宜于夏秋居处。杜牧《阿房宫赋》说：

“歌台暖响，春光融融；舞殿冷袖，风雨凄凄。一日之内，一宫之间，而气候不齐。”鸳鸯厅也带有“气候不齐”的特点，它把时序、气候等时间因子融进空间性格之中，表现了时空交感的审美特征。再如，该厅的南院，植名种山茶，题名为“十八曼陀罗花馆”（山茶花一名曼陀罗），而北向的厅，夏秋间推窗观赏，荷池中芙蕖飘香，鸳鸯戏水，别有一番情趣，题名为“三十六鸳鸯馆”。这个鸳鸯厅，南面有旱坛山茶之美，北面有水禽池花之丽，是一种典型的二重空间性格组合。

留园的林泉耆硕之馆，北向的厅雕梁刻枋，用扁作，漏窗华美，陈设富丽；南向的厅梁柱质朴无华，用圆作，砖框花窗简雅，



【图版1-9】 苏州留园“林泉耆硕之馆”横剖面 (选自刘敦桢《苏州古典园林》)

陈设素净，二者构成对比鲜明的建筑整体，也是颇有特色的二重性格的空间组合[图版1—9]。但是，这类江南园林厅堂建筑的精品，恰恰被题名为“馆”。由此可见其概念的涵盖面是很广的。

(四) 轩。

在园林中，轩的空间形式也较多样。它可以指次要的或体量较小的厅堂。在颐和园，万寿山中心建筑群里的清华轩比起附近的排云殿来，其体量、地位可说相形见绌，带有一定的陪衬性质。

轩可以指一个极小的建筑空间，如苏州虎丘拥翠山庄的月驾轩，仅仅是一个攒尖顶而四面不完全开敞的小亭室；但也可以指较大的建筑空间，苏州网师园的小山丛桂轩，已是四面厅形式，不过比起拙政园的四面厅远香堂来，其体量显然要小得多，它邻近于住宅区厅堂之旁，也见出带有偏副的特点。

轩还可指有窗或只有槛的廊，以及较宽阔的廊。苏州怡园的锁绿轩，就是复廊的尽头和门交叉处所形成的略宽的建筑空间。方象瑛《重葺休园记》说：“屋后修竹万竿……经竹林，长廊数十间，曲折环绕，曰‘卫书轩’。”这更是以廊为轩了。正因为轩和廊比较接近，所以“轩廊”几乎历史地成了一个专门名词。

轩的空间形式尽管多种多样，但它们往往有着相通的性格，正如《园冶·屋宇》所说，它“取轩轩欲举之意，宜置高敞，以助胜则称”。轩的典型性格是轩举高敞，也就是说，空间畅豁，气息流通，便于观赏胜景。杜甫《夏夜叹》有云：“开轩纳微凉”。可见，轩以其空敞而又成为纳凉赏景的好处所。

(五) 斋。

“斋”古文本作“齐”，原意为祭祀或典礼前洁心洁身，以示庄敬。《礼记·曲礼上》：“齐戒以告鬼神”。北京紫禁城里的斋宫，就是皇帝斋戒的处所。斋又有修身反省之意。《易·系辞上》：

“圣人以此齐戒。”王弼注：“洗心曰齐，防患曰戒。”斋作为建筑名称，还可用于书房学舍，则又有专心攻读之义。

由于传统含义的历史积淀，作为古典的个体建筑，斋的典型功能是使人或聚气敛神，肃然虔敬，或静心养性，修身反省，或抑制情欲，潜心攻读……这在北京宫苑个体建筑的题名上明显地反映了出来。例如，紫禁城御花园有养性斋；宁寿宫花园有抑斋；北海有静心斋；圆明园则有静通斋、静鉴斋、静虚斋、静莲斋、性存斋、澹存斋、缙真斋、思永斋、无倦斋、琴清斋……斋往往能使人产生特殊的心理效应。对于审美主体来说，园林中是需要这方面精神生活的调节的。

既然斋这一个个体建筑类型积淀着如此的精神内涵，那末它对于环境和结构也必然有其特殊的审美要求。古典园林论著云——

斋较堂，唯气藏而致敛，有使人肃然斋敬之义。盖藏修密处之地，故式不宜敞显。（《园冶·屋宇》）

山斋，宜明净，不可太敞。明净可爽心神，太敞则费目力。或傍檐置窗槛，或由廊以入，俱随地所宜。（《长物志·室庐》）

斋和堂相比，有阴和阳、隐和显、抑和扬、幽和敞的性格区别。从清代画家沈源、唐岱所画的《圆明园四十景图》来看，“坦坦荡荡”景区中，有素心堂、澹怀堂，均朝南向阳，具有“堂堂高显”之美，而由曲廊数折通往西北部树丛深处，建有背山面水的双佳斋，是一个幽静的去处。这个地处山麓的偏副型建筑，典型地体现了“斋”的环境和性格，体现了“藏修密处”之美。

文震亨《长物志·室庐》写道：“亭台具旷士之怀，斋阁有幽人之致。”这是用拟人化的对比手法，概括了两类个体建筑迥然有异的性格特征，一种是以亭、台为代表的敞旷性格，它具有旷

士般的襟怀；一种是以斋、阁为代表的幽闭性格，它具有幽人般的情致。

当然，由于园林建筑的发展，“斋”的精神内涵也在扩大和变化。再就《圆明园四十景图》来看，“西峰秀色”后面的含韵斋，其空间体量较附近个体建筑为大，位置也并不幽偏了，但这一题名，却能使这个艺术空间增添几分“雅人深致”的个性色彩。

(六)室。

古代宫室，前屋为“堂”，后屋为“室”。《论语·先进》说：“由也，升堂矣，未入于室也。”成语“登堂入室”就由此衍变而来。经过历史的嬗变，室既可指某一个体建筑所属的里间或梢间，又可指深藏于其他建筑物后面的独立的个性建筑，但不管如何，这两种“室”有一个共通的性格，这就是“深”——深藏而不显露。

在园林个体建筑中，室的形式也有种种。《扬州画舫录·工段营造录》指出：

正寝曰堂，堂奥为室……五楹则藏东、西两梢间于房中，谓之套房，即古密室、复室……又岩穴为室，潜通山亭，谓之洞房。名园多有此室，江氏之“莲壶影”，徐氏之“水竹居”最著。

这段文字，部分地概括了园林建筑中室的多样性和深藏性。苏州狮子林的卧云室，实际上根本不具备室的建筑空间形态，而是平面近方形的两层的孤立的楼阁；然而，它被包围在层层深密的假山丛中，也具有深藏密室的性格。而且，它是藏卧在“云海”（园林中峥嵘多姿的湖石，往往被喻为“云”）深处的。“卧云室”这一题名，耐人寻味地刻画了这一建筑在特定环境中特定的性格。

二、从个体建筑所处的地势的高低以及纵向层次的多寡来看，

可分为“层高型”建筑序列和“依水型”建筑序列。前者如台、楼、阁、塔等，它们一般建于高爽之地，往往是两层或两层以上的高层建筑；后者如榭、舫等，它们往往建于低处，或不同程度地依临于水，基本上属于低层建筑。当然，二者也存在着某种交叉关系，例如台就是如此。

（一）台。

台是古代宫苑中非常显要的艺术建筑，如周文王有“灵台”，汉武帝太液池中有“渐台”。《三辅黄图》说：“周灵台，高二丈，周回百二十步。……渐台，在未央宫太液池中，高十丈。”这两个古老的台的高度，古籍中说法不一，但都肯定了它们的性格特点是“高”，正如《说文解字》所说，是“观四方而高者”。作为个体建筑的台，一般有供观象、祭天、宴饮、眺望、游览等功能。

到了明、清时代，园林建筑中台的地位远没有先秦或秦汉时代苑囿建筑中那样显要，它几乎可说是和园林美的历程成反比例的。就明、清园林的亭台楼阁来比较，台就相形见绌，比较少见，其重要性可说被亭和其他个体建筑取而代之了。

但是，台还是有生命的，特别是这一古老的个体建筑类型有其不同的变种。古典园林论著曾指出——

《释名》云：“台者，持也。言筑土坚高，能自胜持也。”

园林之台，或掇石而高上平者，或木架高而版平无屋者，或楼阁前出一步而敞者，俱为台。（《园冶·屋宇》）

两边起土为台，可以外望者为阳榭，今曰月台、晒台。《晋尘》曰，登临恣望，纵目披襟，台不可少。依山倚巘，竹顶木末，方快千里之目。（《扬州画舫录·工段营造录》）

园林中台的特点是台基能保持其牢固，台面能保持其平坦，四周

虚敞，结构稳重。特别是高台，不但可供人登临眺望，而且可供人披襟快意。尤侗《亦园十景竹枝词》写道：“八尺高台四面空，解衣盘礴快哉风。”简洁而生动的语言，概括了台的基本性格。

扬州曾有汪氏“春台祝寿”[图版1—10]，其中“熙春台”名闻遐迩，辉耀史册。《扬州画舫录·冈西录》写道：

熙春台在新河曲处，与莲花桥相对，白石为砌，围以石栏，中为露台。第一层横可跃马，纵可方轨，分中左右三阶皆城。第二层建方阁，上下三层。下一层额曰“熙春台”，联云：“碧瓦朱甍照城郭，浅黄轻绿映楼台。”……上一层旧额“小李将军画本”……五色填漆，上覆五色琉璃瓦，两翼复道阁梯，皆螺丝转。左通圆亭重屋，右通露台，一片金碧，照耀水中……令人目迷神恍，应接不暇。

这样的台，确实是精巧华美，体量规模非同一般，在江南是第一流的。在江南园林中，不但有多层的高台，而且有依水的低台，最为著名的，应推杭州西湖的“平湖秋月”，这一伸入水中、三面临水的平台成了园中主景，给人以深刻难忘的印象。

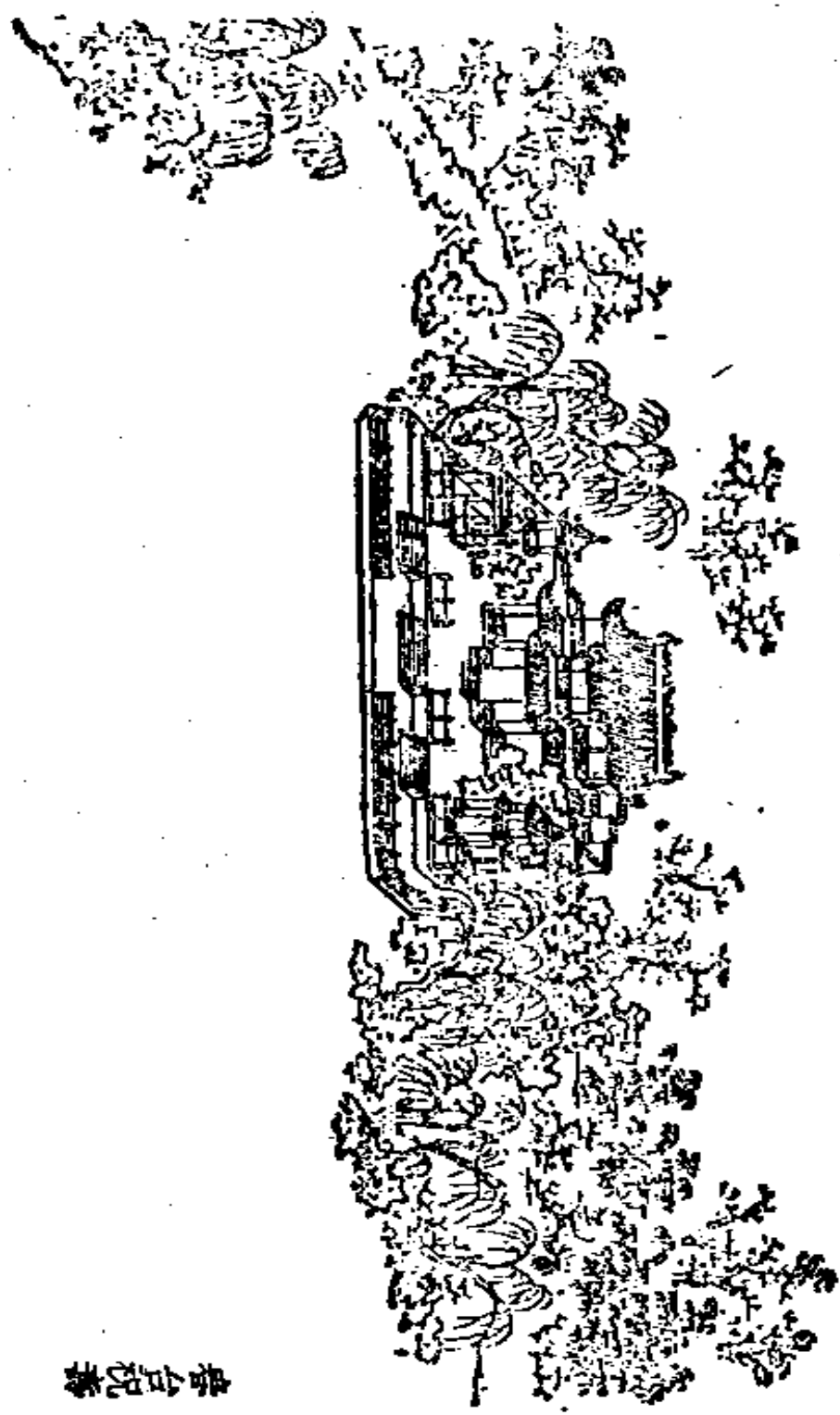
（二）楼、阁。

关于楼的特征，《园冶·屋宇》说：“《说文》云：‘重屋曰楼’……言窗牖虚开，诸孔楼楼然也。造式，如堂高一层者也。”这说明楼是层高型建筑，至少有两层，而且总有整齐地排列的窗孔以供眺望。

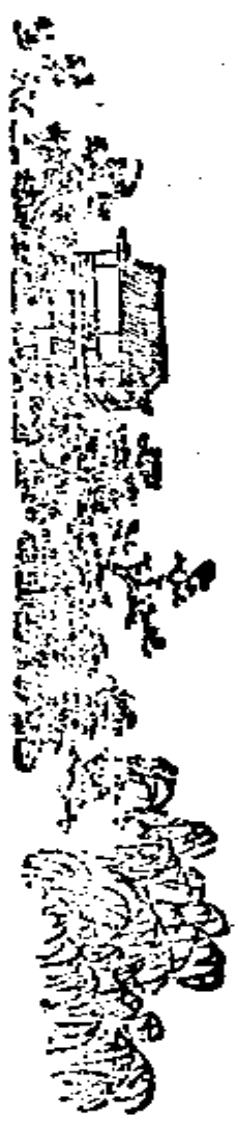
登兹楼以四望兮，聊暇日以销忧，览斯宇之所处兮，

实显敞而寡仇。……凭轩槛以遥望兮，向北风而开襟。

这是王粲《登楼赋》中的名句。它写出了楼的性格功能是地处显敞，构筑高耸，可供人更上一层楼，凭槛极目四望，以销忧开怀。



春台祝寿



[图版1-10] 扬州“春台祝寿”图(清) (选自李斗《扬州画舫录》)

在现存古典园林中，著名的楼有：避暑山庄中窗牖楼楼然齐列，倒影入水如画的烟雨楼[图版2—29]；颐和园中数十里风光奔来眼底“山色湖光共一楼”；上海豫园中“珠帘暮卷西山雨”的卷雨楼[图版2—4]；广东东莞可园的楼，竟有四层之高，更给人以“欲穷千里目”之感，不过，它被称为“邀山阁”[图版1—20]（见第五编第一章第二节）。

阁也是古老的建筑类型，汉武帝有麒麟阁，唐太宗有凌烟阁，均为图画功臣而建。园林中的阁，较多的是层高型建筑，但无论从名还是实来看，它和楼相比，同中又有不同。

从结构来看，楼多少带有堂正性，规整性，而阁的形式则往往带有灵活性、多变性。《红楼梦》大观园中省亲别墅的正楼称大观楼，东面的飞楼称缀锦阁，西面的斜楼称含芳阁。可见和楼相比，阁可以具有斜、偏等性格特征。

从功能来看，阁和殿一样可以是供奉佛像的宗教性建筑，如颐和园中的佛香阁、香岩宗印之阁等，可见，阁的肃穆堂正性格，又可以超过楼。阁还可供大量藏书，地处南方宁波的范氏天一阁，圆明园的文源阁，避暑山庄的文津阁，其中均曾藏有大量的稀世的珍贵古籍，它们既是全国第一流的大型藏书阁，又是著名的园林胜地。和阁相比，楼固然也利于通风、防潮，未尝不可以藏书，但人们还是习惯地倾向于藏书为阁，似乎“阁”更利于收藏珍品。

再从层次来看，园林中的楼一般为两层或两层以上，而以阁题名个体建筑，如前所述，也可以是低层建筑。

由此可见，“阁”这一名称，适应范围较大，带有某种多义性，而“楼”的内涵，就比较单一。不过，楼和阁虽然有所区别，但人们习惯上往往仍将二者相提并论甚至混而为一。

至于楼阁不同的个性形态和结构，这也往往是由其不同的功

能要求所决定的。文震亨在《长物志·室庐》中对此作了精彩的论述：

楼阁，作房闼者，须回环窈窕；供登眺者，须轩敞宏丽；藏书画者，须爽垲高深……

可见，楼阁或深邃、或曲折、或轩敞、或幽蔽的个性美，离不开其合目的性，这里，古典园林个体建筑的性格和功能，二者是一致的。

（三）塔。

塔是层高型建筑序列的顶点。它不同于台、楼、阁等个体建筑的世俗性格，而有着宗教建筑的先天秉性。

塔的概念和形制，源于印度“窣堵坡”。原是为藏置佛的舍利和遗物而建构的，是由台座、覆钵、宝匣和相轮四部分所构成的实心建筑，后来又经过不断的发展，在传入中国后，功能、结构、形式更有变化，它和中国木构建筑的传统性格相结合，孕育出中国楼阁式木塔和砖石塔，正象佛教教义和中国传统哲学相结合孕育出中国式的佛教教义一样。中国的塔虽然里面仍藏舍利，供佛像，但还可供登临远眺，于是，原来的“窣堵坡”缩小了，被置于攒尖的塔顶，名为“刹”。刹既含茹着宗教意义，又表现出装饰性能，就在这个尖尖的塔顶上，凝聚着善与美相辅相成的统一。

塔的最大特点就是多层建筑。《魏书·释老志》说：“凡宫塔制度，犹依天竺旧状而重构之，从一级至三、五、七、九。”所谓“重构”，也就是“三、五、七、九”的纵向多重的高层建筑。随着宗教建筑史和科技史的进展，单层或层次较少的塔被淘汰了。所谓“七级浮屠”，说明七级是塔的基本层级数。北京已毁的长春园法慧寺西跨院，就有这种五彩多宝七层琉璃塔。乾隆在《宝

塔颂序》中就说，该塔“八面七层，高七丈三尺五寸，黄金彩翠错落相间，飞檐宝铎层层周缀，榱桷户窗，不施寸木。黄金为顶，白石为台，千佛瑞像，一一俱足坐莲花座”。这座七层塔，和宫殿建筑一样，也是以壮丽华赡为风格特色的。

湖山园林的景观，往往借助于塔的造型之美。“雷峰夕照”之所以成为杭州西湖十景之一，就由于还存留着残缺美的塔影。美丽的西子湖上，除了雷峰塔外，还有姿态别具的保俶塔。梁章钜《浪迹续谈》写道：

明人闻起祥云：湖上两浮屠：“宝石”如美人，“雷峰”如老衲。即指宝俶塔也。

短短的两句话，十个字，活灵活现地概括了两座塔截然不同的性格美。一座雷峰塔，秃头秃脑，粗壮敦实，古朴端伟，稳然独处于夕阳的余辉中，确实具有老僧的外貌神态；一座保俶塔，延颈秀顶，轻瘦玲珑，修长绰约，亭亭玉立，或在灿烂的朝霞的映衬下，或在羽纱般薄雾笼罩下，确实似有美女的情影风姿[图版2—7]。在山明水秀的西湖，内心视像中出现了一位心如古井、冥然入定的老僧，一位形容羞涩、体态苗条的佳人，这种对比鲜明的想象，离不开两塔固有的个性之美，惜乎“雷峰夕照”一景，已成为历史的过去。

(四) 榭。

榭最早是建在高土台上的敞屋，系台上建筑。《尚书·泰誓上》：“唯宫室台榭……”孔安国传：“土高曰台，有木曰榭。”因此，台和榭常常被不可分割地联在一起。

然而在后来的园林建筑序列中，台主要是层高型建筑，而榭则主要是依水型建筑，二者往往存在着高、低逆向的区别。当然，水榭临平台，平台依水而构，也是常见的建筑组合。

园林中的榭，是开敞性的、体量不很大的个体建筑，它既有供游赏停息的功能，又有突出的点缀功能。就内部来说，其构筑往往上有花楣，下有雕栏，玲珑透空，精丽细巧，其点缀功能表现为装饰性格；就外部环境来说，它往往点缀于花丛、树旁、水际、桥头……其点缀功能表现为对花树水桥的依附性格。计成《园冶·屋宇》写道：“《释名》云：榭者，藉也。藉景而成者也。或水边，或花畔，制亦随态。”所谓“藉景而成”，正是它对于景物的依附性格的表现；所谓“制亦随态”，则是指其结构形式的灵活性、多变性，而这归根结底也是一种依附性，因为其特点是由所依附的景观特点所决定的。胸廓虚敞，酷爱装饰，依附于景，特别是依附于水，这是榭的性质的各个不同侧面。正因为如此，人们习惯地称之为水榭，本书则把它列为建于低处的依水型建筑。

在水乡泽国的江南，园林中称榭的依水建筑特多，这是由榭的依附性格所决定的。历史上，嘉兴江村草堂有酣春榭，高士奇《江村草堂记》描述道：

榭在“瀛山”（馆）之西，盈盈隔水，窗棂三面，递倚小山，上有海棠、绣球，自“瀛山”观之，繁艳迷目，岩葩砌草，更助芳菲……

这个榭的性格和环境都是颇为典型的，它本身三面敞开，处在小山下的水边、花畔，借景而成，溶合而为一派芳艳迷人的风光。

在江浙一带现存的园林中，有形制各异的种种水榭，被名为水香榭、菱香榭、藕香榭、芙蓉（荷）榭、鱼乐榭……其题名就令人想见一派活泼泼的江南水乡风光，似感香气氤氲。这些榭的物质性建构有其共同特征，即“藉景而成”，临水而筑，华榭碧波两相依，装点着水景或供人品赏水景。当然，榭也可主要地和山石、花树配合成景，但就现存园林的约定俗成来看，其性格、环

境就显得不够典型了。

(五) 舫。

舫往往指湖上游赏性的构制精美的小船，又称游舫、画舫。姜夔《凄凉犯》词写道：“追念西湖上，小舫携歌，晚花行乐。”舫被引进园林之内，是经过了建筑化，成为船状的依水型建筑。如果说，水榭还只是部分地临、架于水上的话，那末，大多数的舫则已全部或大部分建构于水上了。

舫可以有三种造型：

甲、写实型的舫。

这是全然以建筑手段来模仿现实中的真船，它完全建在水上，在靠近岸的一面，有平桥与岸相连接，然而这平桥也是对跳板的模仿。总之，它给人以栩栩如真，仿佛即将启碇远航的感觉。

颐和园长廊西端湖边的清晏舫，是带有西洋风格的石舫，用精美石料筑成。它比较逼真地模拟了西方大轮船式样。先看高高翘起的艏首，从侧立面看，端点以回纹图案收卷，使人联想起江湖中的盘涡漩流；从正立面看，艏首正中涌起的“如意莲”纹样石饰，以及下面三条并列的优美多姿的图案形曲线，都颇能使人联想到江湖中起伏翻涌的波浪。这类装饰美的组合，是这一个个体建筑处理得最成功的一部分之一，它与舫的内涵竟是如此之协调！再看低长而近水的船身，它颇能使人和水发生亲和的审美关系；人们如再要近水的话，还有数级踏步可下，让人轻弄绿水，一掬清波。然而更为巧妙的是，踏步又被半露水上的“机轮”所掩，使得石舫的侧立面更象真实的轮船。船上有两层轩爽的舱楼，高大的券拱门窗和立柱，楼嵌五色琉璃，基本上属于西方格调。总之，清晏舫无论是外观还是内部，都给人如轮似船的逼真感，感到这艘西洋轮似在迎着湖波驶向远方。

乙、集萃式的舫。

这种舫的创构，和中国某些传统的艺术创造方法是相通的。如宫殿建筑装饰最普遍的龙的纹样，就有“九似”之说。所谓“九似”，是说它由九种或更多的动物组合而成的，是集众物之美于一身的。

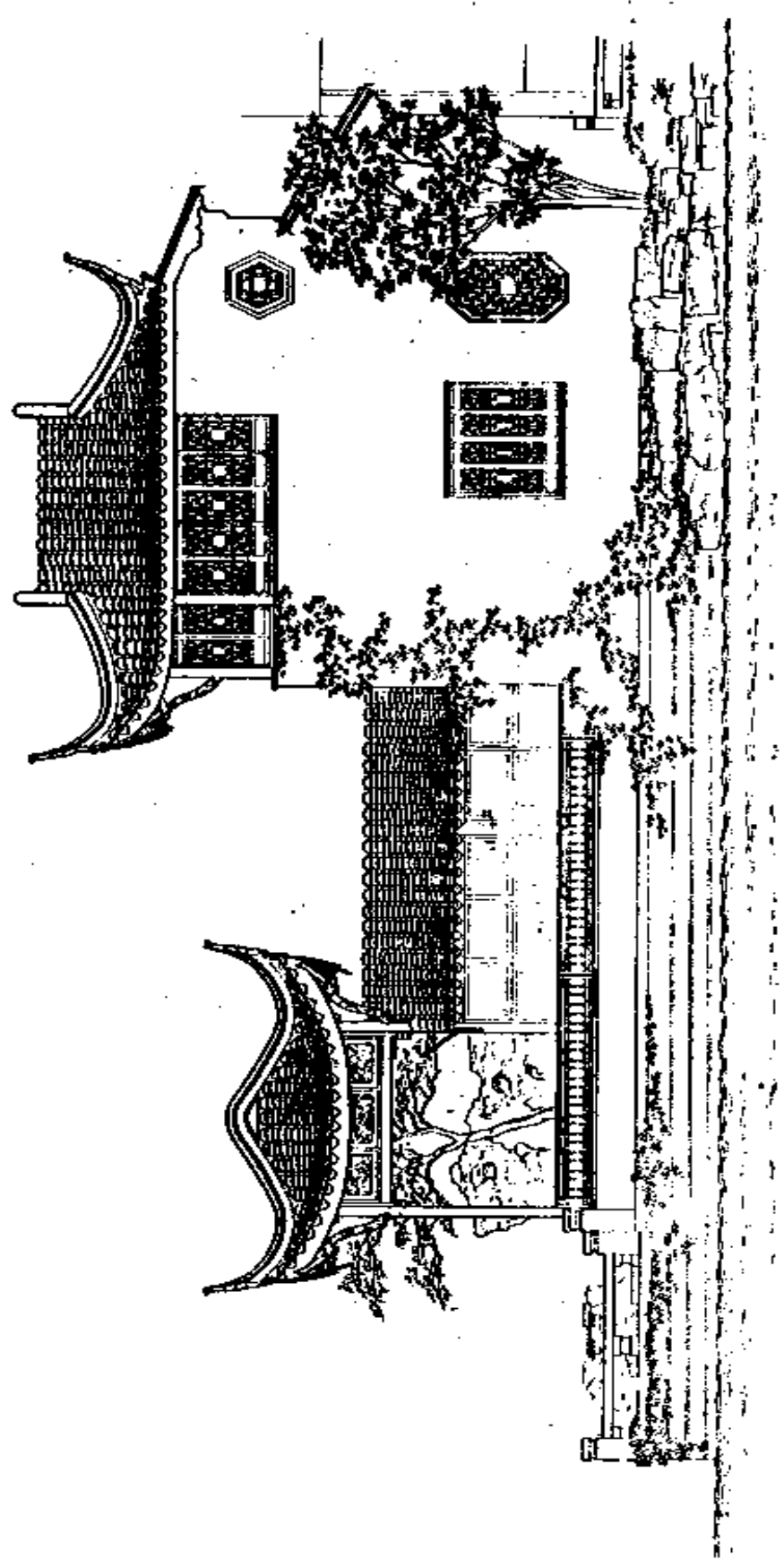
集萃式的舫同样如此，以苏州拙政园的“香洲”为例，它由四个部分构筑而成[图版1—11]。

艤首部分，实际上是一座平台。它三面开敞临水，绕以雅致的低栏，更给人以近水楼台之感。这里是仰观俯察，欣赏周围风光的最佳观景点。

前舱较高，它实际上是亭轩。其卷棚歇山顶，可说是现实中船棚结构的艺术升华。屋顶四角，轩举欲飞，檐下楣间，雕镂细腻，被四根细柱托举着，显得轻盈活泼。轩内气息灵通，与艤首平台构成相通互补的空间关系。

中舱略低，实际上是水榭。从侧立面看，矮墙上全部排以质朴无华的窗棂，与头舱的华饰风采恰恰形成对比。再从正立面看，进舱门处有额曰“香洲”，为明代书画家文征明题字。所谓舱门，实际上是八角形落地罩，四边刻有花草纹样，给近旁素净的窗棂增添了华采成分，它可看作华饰的头舱和素朴的中舱的一个十分自然的过渡。而头舱、中舱两侧的两排鹅颈椅，更把这两个舱联成浑融的一体。

尾舱最高，实际上是楼阁，侧立面为大片粉墙。但如果全部是粉墙，既太单调，又影响采光，聪明的建筑师用窗来打破单一的平面，画出美妙的构图。楼下中部设四扇雕花窗，楼上前部则设七扇雕花窗，上下参差而不平衡。粉墙后部，上下各有一窗，形制不一，上小下大，一为六角，一为八角，这不但适应室内楼



〔图版1-11〕苏州拙政园“香洲”侧立面（选自刘敦桢《苏州古典园林》）

梯的结构需要，而且使粉墙平面上下、左右、轻重、偏正取得了协调和谐，表现出赏心悦目的构图美。

再从屋顶来看，三个舱也见出鳞羽参差的变化之美。前舱是四坡顶，卷棚歇山，飞檐戗角，基本上是南北向；中舱是两坡顶，简朴平直，基本上是东西向；尾舱又是四坡顶，也是卷棚歇山，飞檐戗角，但体量更大，而且基本上也是东西向的。三者相比，异中有同，同中有异，尾舱的屋顶仿佛是头舱、中舱屋顶的综合和生发。

再从结构功能来看，“香洲”四个部分各有高低幽敞的不同，它给游观的人们提供了不同的方位、不同的层次、不同的情氛、不同的空间……

丙、象征性的舫。

写实型的舫，是具象的模仿；集萃式的舫，既是具象的模仿，又是抽象的集成；象征性的舫，则基本上是抽象的象征，其典型形式是船厅。

船厅一般不建于水中，很少与水相接。广东顺德清晖园的船厅，实际上是建于池侧的楼阁，已不属于依水型建筑了。其短边为正面，楼上设精致的落地系列长窗；长边为两侧，楼上装有近似舷窗的系列半窗。它虽是仿珠江船楼而建，造型错综别致，装修细腻华美，但还只能看作象征性的舫，而且其外楼梯用山石叠成，似乎依附于山了；不过，其秀丽的体型倒映于池水，又颇似昔日珠江上的紫洞艇。岭南园林中这个别辟蹊径的船厅所依附的，可谓非山非水，亦山亦水，而且关系是那样的若即若离。正因为如此，其象征的意蕴有较多的层次可供深味。扬州寄啸山庄的单层船厅，四周无水，构筑单一，但阶前铺地呈鳞片形图案，给人以水波粼粼之感。两侧对联云：

月作主人梅作客；

花为四壁船为家。

这是以象征的手法，借助于文学语言的刺激，勾起人们关于船的审美联想。

作为依水型建筑的舫，它和江湖中真实的船的审美关系，也是值得一提的。就舫来说，它既是对船的模仿，又是对船的扬弃，可谓介于似与不似之间。它丰富了园林的景观，还能给人以似静还动，似动还静的美感。顾汧《园居杂咏·舫斋》写道：

水陆皆随便，阴晴总自操。

泛虚原不系，何处见波涛。

这是点明了舫依于水而不浮于水，处于陆而不止于陆，有着是与非，动与静的双重性格。上海南翔的古漪园，倚岸而建的舫是比较成功的，它题名为“不系舟”，点名了它“泛虚原不系”，介于似舟非舟之间的独特性格。上海青浦曲水园的旱船，有“舟居非水”的题额，点出了舫的特色，即所谓以陆当水，以坐当航，饶有烟水之趣，而无风波之险。舫这一个个体建筑，在园林个体建筑序列中，可谓性格独具，别开生面。

三、从个体建筑在园内供人游览、观赏的作用来看，可分为“游赏型”建筑序列和“装饰型”建筑序列。前者如廊、亭等，其主要功能是供人“游”和“赏”，是园林中必不可少的建筑类型；后者如门楼、牌坊、照壁等，它们的主要作用是作其他建筑物的装饰，其本身则主要供人观赏，而且不一定是任何园林都非有不可的，当然，它的存在是有其审美价值的。

（一）廊。

这是园林建筑中最富于游赏功能的建筑类型。除了一些特殊的微型园林之外，几乎可以说没有哪个园林没有廊。由于它的游

赏功能特别显著，因而被习惯地称为游廊。

在结构形式上，廊的游赏功能突出地表现为廊柱的独立性以及其对墙壁的扬弃。黑格尔在谈到希腊建筑的廊柱的作用时说：

“柱子除支撑以外，别无其他功用，尽管依直线排列的一行石柱也可以标志界限，它却不能象墙壁那样起围绕遮蔽的作用，而是有意地被安置在离开墙壁的地方，成为自由独立的东西。”^①中国的廊柱和西方又同又不同。相同的是除支撑屋顶外，都离开墙壁而自由独立。不同的是，希腊神庙的柱式，无论是端庄淳朴的多利安式，还是轻快流畅的爱奥尼式，或是华丽纤巧的科林斯式，体量都比较高大，都挺然耸立，其着眼点都在“神”；中国园林的廊柱，着眼点全在“人”，它们都不太高，倾向于轻巧玲珑，而对墙壁不同程度的扬弃，则是为游览者创造更多的观赏空间。在中国园林里，廊柱之间或用水磨砖做成空格，或砌成坐凳矮墙，上覆砖板，或做成较矮的木栏，上覆栏板，体现了供人坐憩的合目的性，总之，中国式的廊充满了人情味，毫无希腊罗马神庙柱廊那种高不可攀、咄咄逼人的态势。

廊在中国古典园林中，形式极多。李斗《扬州画舫录·工段营造录》说：

板上甃砖谓之响廊，随势曲折谓之游廊，愈折愈曲谓之曲廊，不曲者修廊，相向者对廊，通往来者走廊，容徘徊者步廊，入竹为竹廊，近水为水廊。花间偶出数尖，池北时来一角，或依悬崖，故作危槛，或跨红板，下可通舟，递迤于楼台亭榭之间，而轻好过之。

这段文字，已足以说明其形式、功能的多样性。它的性格特征，

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第67-68页。

是“轻好”，即轻灵而美好；它的优美形象，可以出现于花间竹旁，山麓水边……几乎是无处不可构筑；它的结构功能，是分割园林空间，造成园林景观，沟通楼台亭榭，组织游览路线，引导观赏园景……其作用远远胜过其他个体建筑类型。

中国古典园林中，有各类著名的廊，例如，北京颐和园朱栏碧柱、宛似彩虹的长廊[图版2—3]；北海静心斋依山围合、随势起伏的爬山廊；济南大明湖铁公祠东西贯通、南北皆水的水廊；扬州寄啸山庄上下两层、立体交通的复道廊；苏州留园依墙而建、曲折有致的沿墙走廊；怡园一墙中隔、两边可行的复廊；拙政园“柳阴路曲”两面皆空、无所依傍的空廊以及秀丽轻巧、横跨溪流的“小飞虹”桥廊[1—19]（见第五编第一章第二节）……这些个性不同，形态各异的廊，可游可赏，可坐可观，处处亲切可人，给人们提供种种不同的景观空间和美感享受。

（二）亭。

亭也是园林中最为重要、最富于游赏性的建筑。在园林个体建筑的各种类型中，它可以说是最具有充分的优越性。

一是比起其他建筑类型来，它体量小，用料少，占地不多，施工方便，只要借小地一方，就能形成独特的景观之美。扬州寄啸山庄院落中，靠壁山上设一小圆亭，陈从周先生就曾予以较高的美学评价：

厅后的假山，贴墙而筑，壁岩与磴道无率直之弊，假山体形不大，尚能含蓄寻味。尤其是小亭踞峰，旁倚粉墙之下，加之古木掩映，每当夕阳晚照，碎影满阶，……虽然面积不大，但景物的变化万千，在小空间的院落中，还是一种可取的手法。^①

① 陈从周：《园林谈丛》，上海文化出版社1980年版，第65页。

这一倚墙据峰的小亭，既节省了空间，又生发了景色，取得了虽省而富、虽约而丰的美学效果。

二是它的灵活性大，适应性强，在园林中随处都可建构。就拙政园来看，有立于山巅的待霜亭，有构于水际的绿漪亭，有隐于林中的雪香云蔚亭，有建于平地的天泉亭，有筑于路边的得真亭，有处于交通枢纽的荷风四面亭[图版1—19]（见第五编第一章第二节）……这类形式不同、处境各异的亭子，无不具有较强的独立性和自组织功能——即不依附于其他建筑，本身就富有单独的构景功能。同时，亭又可以有较强的结合性，例如半亭就是亭和廊等结合的产物，它面积虽比廊略大而景观却丰富得多。苏州狮子林的“文天祥碑亭”，就是亭与廊的艺术结合。网师园的冷泉亭，则是亭与墙的结合，它也省却了倚墙一面的屋檐。至于拙政园的“别有洞天”半亭，更是亭与廊、门的结合，它不但空间省约，而且空灵多姿，起着游廊的转折过渡和入口的美化引景的作用，给人以多方位的视觉美感。

三是形式多变，造型多样。从历史上看，隋唐敦煌壁画中的亭，其平面造型、立面造型和组合形式等，就各有其种种不同形式。在隋、唐时代，园林中亭已经很多，据《长安志》载，“禁苑在宫城之北，苑中宫亭凡二十四所”。由于亭对任何环境有其适应性，又有自组织功能的多变性，因此园中亭再多，也能各有自己的艺术面目，体现出独特环境中的独特性格。

正因为亭在园林中有着充分的优越地位，因此园往往离不开亭，甚至可以说，中国园林系统中很少有无亭之园。在古代，园林更多地可称为“园亭”、“池亭”、“林亭”、“亭馆”等；今天现存的园也还有以“亭”来代园名的，如北京陶然亭，绍兴兰亭，苏州沧浪亭……都显示了亭在园中必不可少的重要地位。

作为游赏型的重要建筑类型，亭在园林中的主要功能是什么？《太平御览》引《风俗通》：“亭，留也。”《园冶·屋宇》说：“《释名》云：‘亭者，停也。’所以停憩游行也。司空图有‘休休亭’，本此义。”亭主要是供人在游览中停顿、休憩、留连、赏景，有使人减除疲劳、提高游兴的功能，是园林中最富于人情味的建筑类型之一。

在园林的审美领域中，亭与廊这两种重要的游赏型建筑往往相与衔接，互为补充。就游览的角度看，如果说廊主要是供人游行，作审美的动观，那末，亭主要是供人停息，作审美的静观。这是二者功能上的主要区别。当然，廊未尝不可以静观，而亭也未尝不可以动观，因此，二者的区别又是相对的。

亭的主要性格特征是什么？钟惺《梅花墅记》有云：“高者为台，深者为室，虚者为亭，曲者为廊。”这位明代竟陵派文学领袖只用了四个字，就概括地点出了四种个体建筑类型的四种不同的审美性格，其中亭的主要性格就是“虚”。

所谓“虚”，主要表现为亭柱的自由独立。除了半亭而外，和廊柱相比，亭柱更富于自由独立的性质，它表现为对墙壁的更大程度的扬弃，对屋顶纯粹起着支撑的作用。个体建筑的屋身与屋顶的结构关系，在亭这个建筑类型中，往往被虚化为亭柱和屋顶的结构关系。而这种结构关系，又往往具有独特的审美效果。

杭州西湖三潭印月曲桥转折处的三角亭，自由独立的柱已减到无可再减的程度。但是这仅有的三根柱对于分张旁逸的大屋顶却毫无承受不了之感。相反，它挺立向上，毫不费力。这主要是由于上面屋角起翘高挑，以及结顶处鹤的形象仰视高空，欲飞而未扬，这就使人感到屋顶本身已完全克服了物质结构的重压，并完全摆脱了屋身沉重羁绊，犹如苍鹰飘浮空中，盘旋水上，甚至在耸身上腾，离柱飞去。这一审美效果，也与架在水上以及亭柱

对墙壁的扬弃分不开的。

亭的性格的“虚”，除了对墙的扬弃外，还往往表现为内部别无长物，一切皆被虚化。这样就更利于人们纳凉、环视、远眺……它往往是点景、借景的重要建筑。

(三) 门楼。

门楼是典型的具有依附性的装饰型建筑。就其对于所依附的主要个体建筑来说，门楼是一个明确的入口，是一种富于装饰效果的过渡。

人们有序地进入某一私家园林，静静的照壁和精致的门楼，总最先诉诸人们的视觉，造成入园最先的审美印象。所以《园冶·屋宇》一开头就说：门楼，“象城堞有楼以壮观也，无楼亦呼之”。《园冶·立基》又说：门楼基，“要依厅堂方向，合宜则立”。在江南宅园中，门楼总依附于厅堂，并与厅堂取一致的方向，从而使“堂堂高显”的厅堂更有气派，更显得壮观，更富有装饰风味，性格更为鲜明突出，同时使周围空间也充溢着一种静穆严正的情氛。

门楼不论是有楼还是无楼，上面总有种种雕饰，有些砖雕，是审美价值很高的精品。这种雕饰，可称为“装饰的装饰”，——其本身是装饰门楼的，而门楼作为个体建筑，又是对厅堂的一种装饰。

(四) 牌坊。

非园林建筑的牌坊，总含茹着某种历史价值或不同的纪念意义。园林建筑中的牌坊，往往只有一种造成装饰气氛的审美价值。

牌坊，或由两柱构成一门，或由四柱构成三门……它主要由柱和屋顶构成，从这一点上说，它有似于亭子，或者说，是压扁了的亭子，是立体的亭子趋于平面化。从另一角度看，它的体量

比亭高大，肃然耸立，呈现出堂正的或崇高的审美架势。

从外观上看，牌坊和亭一样是自由独立的，不象门楼那样往往依附于院墙而构成某种院落，但从本质上看，它不可能毫无依傍地独立存在，而有其明显的依附性。就象门楼依附于主体建筑厅堂一样，牌坊往往依附于作为主体的宫殿、大门、桥梁等个体建筑或建筑群，它的造型和细部总有突出的装饰性，能造成某种审美情氛。如颐和园中的“云辉玉宇”坊，朱红大柱，琉璃屋顶，体量高大，气宇非凡，它依附于排云门、排云殿等群体建筑，辉发着一种华严壮丽的审美情氛，令人产生一种肃然起敬的崇高感。如果说，“云辉玉宇”坊是殿坊，那末，北海永安桥两端的牌坊则是桥坊[图版2-36]。这对桥坊一称“堆云”，一称“积翠”，既对桥的主体予以造型美的装饰和突出的强调，又对全园的情氛和景观序列具有一种确定基调、领起前奏的审美功能。

(五)照壁。

照壁一般设在大门前方。从外观上看，它似乎是独立的，其实却依附于大门。它面对大门，起着空间上的装饰、照应、烘托等作用。北海的九龙壁，似乎是供人观赏的纯然独立的艺术品，其实原来也是大型佛殿组群门前的一个照壁。它通身用多彩琉璃砖砌成，前后壁各有蟠龙九条，戏珠于蓝天云涌，波涛澎湃之中，背景上山峦起伏，火焰飞舞，它们既有图案艺术的纹样规范性，又有活泼生动的形象逼真感。蟠龙的色彩、姿态也都各各不同。此外，壁的正脊、垂脊、筒瓦、陇垂等处，都不乏龙形，全壁共有大大小小的龙六百余条。这个著名的双面九龙壁，辉耀着变幻不定、多姿多采的光、色、线、形，表现出绚烂夺目的工艺美和科技美，是琉璃个体建筑的珍品。

在园林个体建筑类型中，堂正型和偏副型、层高型和依水型、

游赏型和装饰型这三对序列的划分，也只是相对的，其中还存在着某种交叉渗透的关系。例如颐和园的佛香阁，既属于层高型，又富于堂正的性质；再如属于装饰型的牌坊，它对主体的依附装饰，表现出偏副的功能，而其堂堂居中的架势，则又带有堂正的性格，如此等等。

第三节 形与色“有意味”的空间造型

空间，这是哲学的概念，也是美学的范畴。它既是高度的抽象，又是具体的存在——大千世界，千汇万状，从宏观的天体到微观的沙尘，无不存在于空间之中。

从美学的视角来看，建筑和绘画的一个重要的美学定性就是空间性；它们的美，首先是一种空间造型的美。不过，绘画所表现的虽是三维空间，但它本身却只存在于二维空间的平面。建筑艺术则不但建立于二维空间的平面，而且还建成为三维空间的立体；它不但有形，而且有色，因此特别需要把握形和色的空间造型。在我国古代，已较早地意识到了这一点。从西周开始一直到春秋、战国，掌管工程建筑的官职称为“司空”（金文作“司工”），当时可说是已朦胧地把握到建筑的空间造型的特殊定性。

但是，和单纯合目的性的实用建筑不同，艺术性建筑还有美的品格，它那形与色的空间造型，或者说，它那抽象的外在形式，是应该有审美意味的，应该是一种“有意味的形式”^①。

在西方美学史上，克莱夫·贝尔第一个提出“有意味的形式”

① 建筑艺术的形式美有三要素：形、色、质。关于质料或质感，已在本章第一节中论及。

这一著名观点，认为这种“有意味的形式”正是艺术品的价值之所在。他还具体指出：

我的“有意味的形式”既包括了线条的组合也包括了色彩的组合。形式与色彩是不可能截然分开的；不能设想没有颜色的线，或是没有色彩的空间；也不能设想没有形式的单纯色彩间的关系。^①

这一观点，很适用于建筑的空间造型，因为建筑总离不开形（线、面、体）和色的空间组合。不过，贝尔认为形式中的意味是所谓“终极的实在”，是不可名状和思议之物，这就限制了人们审美品味的能级，阻止了人们对艺术品的形式美的探索。事实上，并非任何艺术品的形式美都是只可意会不可言传的。在这一点上，瓦西里·康定斯基的观点就较有价值。这位抽象主义绘画创始人认为，形式是有其内在意义的，“只是有时明显，有时模糊”。他在一条原注中这样说：

的确不能说，任何形式都是无意义的和“说不出什么来”的，世界上每一种形式都有一定的意义。但是它的信息我们往往不知道，即使知道一些，也经常没有把握住它的整个内涵。^②

贝尔的观点和康定斯基的观点相比，至少可以说，前者让人就此止步，后者却要人继续探求。

下面，我们先对园林建筑平面、立面的空间造型作一些粗浅的审美探求。

园林建筑首先离不开屋基平面，不论是建构在平地的巍巍显

① 克莱夫·贝尔：《艺术》，中国文联出版公司1984年版，第7页。

② 瓦西里·康定斯基：《论艺术里的精神》，四川美术出版社1985年版，第66页。

赫的宫殿，还是建构在湖滨的楚楚动人的亭榭，其屋基总是一个平面，一个具有某种抽象几何图形的平面。可以说，离开了屋基平面的空中楼阁，在现实世界是不存在的。

建筑的屋基平面形式，最基本的是方和圆。在这两个最简单的形状中，就部分地积淀了我国从原始社会以来几千年具象-抽象的空间经验。从目前发现最早的原始社会建筑遗迹——属于仰韶文化系统的西安半坡村遗迹来看，其屋基平面最多的是方形，其次是圆形，当然也有极少数由方形生化而出的长方形。这反映了原始人群对平面形状的空间把握。

“有意味的形式”，应该说是人类自身活动的历史积淀物，是长期以来实践经验的简化和深化的结果，它的秘密也深藏在人们深层的文化心理结构之中。中国人之所以喜欢用“规”、“矩”二字，这无疑地也包括对屋基“方”、“圆”的空间经验在内；而“规”、“矩”二字的出现，又表征着人们掌握了特定工具对平面空间进一步的把握。自古以来，“方中矩，圆中规”就在人们心目中明显地积淀了下来，与之相应，仰韶文化中或方或圆的屋基平面也延续了下来，被人们从实用的、审美的角度利用着、改造着、变化着，不断生发，不断拓展……

建筑史发展到一定阶段，就产生了如下认识：在圆形的平面上建屋基，从实用角度看，不但建造难度大，而且用地不经济；至于正方形屋基，也不能充分满足实用的和审美的需要。于是，长方形的平面就开始发展起来。长方形平面上的建筑，不但受光面大（南向采光），易于通风，利用率高，而且审美上体现了多样统一律。西方美学就认为，“一个直角长方形比起正方形较能引起快感，因为在长方形之中，相同之中有不同”^①。确实如此，

^① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第64页。

这种比例关系，是令人愉快的，西方从建筑中抽象出来的“黄金分割”，就是一种合乎比例规律的长方形。

在园林建筑中，长方形的屋基较多，这是基于实用和审美的双重需要。以颐和园为例，仁寿殿、涵远堂、听鹈馆、鱼藻轩、对鸥舫、圆朗斋、重翠亭……长方形几乎遍及各种个体建筑类型；然而，如果满园都是千篇一律的长方形，又会显得单调乏味，会扼杀美感的萌生，因此又需要方、圆来作必要的补充。

北京颐和园中，不乏方形的屋基平面，例如宝云阁就是如此，它是颇有审美意味的。方形，由四边四直角组成，具有肯定、明确的形态。在传统审美心理中，方形还有端齐、方严、庄重、稳定的性格。刘勰《文心雕龙·定势》说：“方者矩体，其势也自安。”这是从主、客观的对应统一中概括出“体”和“势”的协同性。它说明了：在特定的审美心理结构中，不同的“体”会生发出不同的“势”来，而这正是形式美的一种空间意味。

著名的宝云阁，居于五方阁的群体建筑的中心。五方阁的群体屋基本身就是大的平面方形，宝云阁的台基——须弥座位居正中，也呈方形，而以正方形为屋基平面的宝云阁又耸立在台基之上，坐镇中央，被四面八方构成方形的廊阁围拱着，这种方中套方的结构形式特别能给人以安定感。加之宝云阁通体均系铜质铸成，更增强了建筑群的中心稳重感。这组匠心独运的空间造型虽然和佛教的“曼荼罗”有关，但它所含茹的哲学意蕴，可借用《淮南子·原道训》中的话来加以阐发：“得道之柄，立于中央；神乎化物，以抚四方。”以宝云阁为中心的五方阁，若明若昧地显现出一种关于宇宙和方位的空间意识。

中国人之所以对“圆”有一种特殊的历史感情，这是和天道观联在一起的。《淮南子·天文训》就说：“天道曰圆，地道曰方。”

尽管近代的科学实践已证明这种观念纯粹是虚妄的猜度，但它却早就渗透在传统的文化心理之中，在建筑美的领域里，还常常是理性积淀为感性，观念表现为物质。

在园林建筑艺术中，圆形的屋基平面并不罕见。北海的团城，就是一个自成系统的小园林。在辽代，这里原是一个小岛，俗称“圆坻”。金代在此建重檐圆基的“仪天殿”，以“圆”和“天道”取得同形同构的形态，表现了对宇宙空间的哲理把握。

联系古代的哲学思想来看，正如钱钟书先生所说：

吾国先哲言道体道妙，亦以圆为象。《易》曰：“著之德，圆而神。”……唐张志和《空洞歌》曰：“无自而然，自然之原。无造而化，造化之端。廓然慤然，其形团圞。”^①

仪天殿的空间造型，能给人以造化之端，自然之原的理趣和直感。同时，圆殿四周还建有石城，称“团城”。这样，小小园林和北京天坛一样，就有了天道无穷之感，所谓“廓然慤然，其形团圞”。明代又在仪天殿旧址上建构承光殿，又称乾光殿，其题名也都与天道不无关系。这种负荷了历史积淀的象征性的圆形空间造型，也是一种“有意味的形式”。

北海五龙亭的主体建筑龙泽亭，屋顶为重檐攒尖，上层为圆形，下层为方形，屋基平面也为方形，具有“天圆地方”的象征意味，其外观形式又体观“圆者参之以方，方者参之以圆”的艺术特征。再如北京紫禁城御花园的重檐攒尖的千秋亭，和与之相对的万春亭一起，体现了“春秋代序”的时空意识。它的屋顶也是上圆下方，天规地矩，然而又有变化，第二层檐作十字折角形，呈放射线向四面八方伸出。这种多向的翼角，和上层的圆顶形成

① 钱钟书：《谈艺录》，中华书局1984年版，第111页。

了有意味的形式对比，是“天圆地方”式的变体造型[图版2-8]。

班固《两都赋》说：“其宫室也，体象乎天地，经纬乎阴阳。”这一特色可见之于北方宫殿、园林等种种建筑的空间造型。这类建筑在追求形式美的同时，还通过形式美表现出对于宇宙时空的哲理思索。尽管这种思索和真理相距甚远，但这种象征、寓意、猜度或暗合，仍可看作是“由美入真”的造型体现，它物化和深化了建筑的审美意味，增加了人们审美品味的能级。

如果说，大型的圆形空间造型往往和“天道”联在一起，那末，小型的圆形空间造型往往和“人道”联在一起，具有世俗的审美价值和丰富的人情味。例如宁寿宫花园中的碧螺亭，就显得灵巧可亲，圆满无缺。在审美感觉上，圆形还如《文心雕龙·定势》所说：“圆者规体，其势也自转”。碧螺亭的“体”，也给人以圆转、流动的势感，这是又一种由静见动的审美意味。

八角形，这既是对方形的超越，又是向圆形的靠拢，它也兼有圆形的体势。正因为如此，颐和园的“转轮藏”的两个配亭，其内外两层均作八角形，外空内实，给人以走马灯般“其势也自转”的感觉。当然，其中贮藏经书佛像的木塔确是可以转动的，这又当别论。

扇面形是部分的“圆”，它也往往有圆转、运动的态势。苏州狮子林扇子亭的形式处理是颇有审美意味的。这个扇子亭在一条直廊的尽头，如果人们从“文天祥碑亭”向西步入直廊，就可能发现扇子亭似乎在转动，这是运用直线和圆边相接，借助于艺术对比和视错觉而取得动势意味的一个佳例[图版1-12]。

江南园林多用云墙，墙顶呈荷加斯所颇为称许的波纹线。这种云墙也适应着审美主体的心理结构，颇能孕育动势意味。朱光潜先生就曾依据斯宾塞的“筋力节省”说这样发挥道：



[图版1-12] 苏州狮子林从廊间看扇子亭

波纹似的曲线是一般人所公认为最美的线，依斯宾塞说，它所以最美者就由于曲线运动是最省力的运动。直线运动在将转弯时须抛弃原有的动力而另起一种新动力，转弯愈多，费力愈大。曲线运动则可以利用转弯以前的动力，所以用力较少。^①

江南园林中的云墙，其屋顶就呈长长地宛曲延伸的波纹线，波峰和波谷交替出现，起伏自如，颇能生发出最省力的动势美，令人心波荡漾，随之而起伏流动。按惯例，云墙上还得配以“其形团圞”的月洞门，这就更富有圆转流动的审美意味了。上海豫园的龙墙，是对云墙进一步的装饰化，观者借助于筋力感觉，似可看到墙顶的龙在毫不费力地蜿蜒游动，意趣无尽。

单体建筑的平面造型，上文已作详论，而单体建筑的立面造型，上文也初步涉及到，至于群体建筑的立面造型，这在园林建筑中更含有耐人寻味的审美意趣。

在苏州网师园的月到风来亭，隔池观赏射鸭廊一带的对景，就可以发现一幅极其优美的线、形组合的空间构图。这里先援引荷加斯《美的分析》中的一番话：

应当指出，一切直线只是在长度上有所不同，因而最少装饰性。

曲线，由于互相之间在曲度和长度上都可不同，因此而具有装饰性。

直线与曲线结合形成复杂的线条，比单纯的曲线更多样，因此也更有装饰性。

波状线，作为美的线条，变化更多，它由两种对立

① 《朱光潜美学文集》第1卷，上海文艺出版社1982年版，第240页。

的曲线组成，因此更美，……^①

月到风来亭在池的西部，隔池的对景由低至高依次为：池水；岸矶、假山及“射鸭廊”；背景为围墙及隔院建筑物山墙的顶部；再上面则是天空。从画面上看，由下而上可说有三条较长的平行线分割画面。一条是池岸线，它的平直形态被参差而又自然的岸矶所打破，化为一条长度和曲度有变化的曲线。第二条是地面和墙脚交接所形成的直线，它被玲珑多姿的假山等景物所划破，在人们眼中呈现出断而若续的形态。第三条是围墙顶部的直线，它只在长度上延伸，“因而最少装饰性”，然而它的处理又最富于审美意味。

围墙的上方露出两个山墙轮廓。北面擢秀楼山墙的轮廓线虽然近三角形，但是顶端泯却了僵硬的直角，赋以自然的弧形；南面大厅山墙的轮廓线顶端更呈弧形而又两端起翘。这两条轮廓线均呈波状，分别“由两种对立的曲线组成，因此更美”，但如果它们的波峰波谷一模一样，审美意味也是不浓的。事实上这两条波状线是一高一低，一倾向于直，一倾向于曲，不同的弧度形成对比而又连成一线，它们又和围墙的直线相结合，“形成复杂的线条，比单纯的曲线更多样，因此也更有装饰性”。从总体效果看，横贯画面的四条线是各具姿态，又相互映衬，充分发挥了它们的构图作用。由此可见，“巧妙组合的艺术，无非就是巧妙运用多样化的艺术”^②。

这幅画面不但线条组合富于观赏效果，而且面的组合也很成功。围墙大片的平面，是呆板一律、令人厌倦的，但在上面开几

① 威廉·荷加斯：《美的分析》，人民美术出版社1984年版，第45页。

② 威廉·荷加斯：《美的分析》，第49页。

个纹样不同的花窗，就有所改观，而深色的假山花树造型又打破了墙面的单调。射鸭廊是卷棚歇山顶的小型建筑，其屋顶深色的飞檐曲线既打破了围墙平面的单调，又打破了围墙顶部直线的单调，而围墙大片的平面也烘托出射鸭廊优美的体型。荷加斯说：

“没有任何装饰的平面，如果运用得当并与多样相对应，补充多样性，也会变为令人愉快的”^①。网师园射鸭廊东侧的围墙，不论是线还是面的空间利用，都是“有意味的形式”的创造，它所提供的审美品味的能级是很高的。

再如站在颐和园排云殿西侧面仰视，可看到排云殿、德辉殿、佛香阁等个体造型所构成的建筑群重重叠叠，层层升高的画面[图版2-9]，而画中的线条，或横或直，或斜或曲，立体交叉，相互错综。就屋顶来说，它就不同于江南园林以单檐为主的造型，而是重檐、三檐，以繁复为美，再加上廊柱、斗拱、兽吻、彩绘，更显得华美繁富。杜牧《阿房宫赋》说：“廊腰缦回，檐牙高啄，各抱地势，钩心斗角。”这正是历史地概括了古代宫殿群空间立面造型的审美特色。排云殿、佛香阁一带的群体立面组合，典型地体现了这种繁复交错的集合美，这也是一种“有意味的形式”。

园林建筑的空间造型，不但离不开一定的形，而且离不开一定的色。作为形式美的要素，色彩随着人类审美史的发展，愈来愈多地具有特定的表情意味和象征意味。鲁道夫·阿恩海姆在《艺术与视知觉》中，曾综合概括了歌德和康定斯基对于色彩的研究，其中有些观点是符合于审美的事实的，特别是符合于中国古典园林的美学思想的。

就说北京宫苑中最引人注目的黄色和红色。歌德认为，“当

① 威廉·荷加斯：《美的分析》，第26页。

黄色得到红色的加深时，就增加了活力，变得更加有力和壮观”，“红黄色能督促我们前进和参与更多的活动”。他还把黄、红色称为“积极的（或主动的）色彩”。北京宫苑建筑中黄、红的主色调和歌德所揭示的这两种色彩的表现性质，不能说没有某种隐约的意味信息联系。关于这两种色彩在审美领域中与心理因素的灵犀一点通，康定斯基说得更为具体。他认为，任何色彩中“找不到在红色中所见到的那种强烈的热力”，并进而指出，红黄色“能唤起富有力量、精神饱满、野心、决心、欢乐、胜利等情绪”^①。这几乎可看作是针对中国皇家宫苑、宫殿建筑而言的。北京故宫的屋顶一律用黄色的琉璃瓦，颐和园的建筑物特别是排云殿、佛香阁一带的屋顶主要用黄色的琉璃瓦，这些宫、苑的门、柱等主要用红色重彩，这都是和传统的深层文化心理联在一起的，都是和皇家的心理——企求有力、壮观、欢乐、胜利……有着“异质同调”的审美联系。这些，不正是宫苑、宫殿建筑的红黄色调所深蕴或暗含地显现的意味信息吗？

这类信息，西方有的学者似早已作了接受和反馈。黑格尔认为，红色是“符合带有丈夫气，统治地位和帝王威风的东西”^②。这一观点，一方面是从大量审美的历史事实中概括出来的，另一方面又系歌德的影响。歌德曾说，“纯粹的红色能够表现出某种崇高性、尊严性和严肃性”，它“之所以被称为帝王的颜色，这与它那和谐性与尊严性是一致的”；至于黄色，它也“能够象征尊贵（例如，它在中国是象征皇帝的颜色）”^③。作为严肃的学者，

① 见鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社1984年版，第469~472页。

② 黑格尔：《美学》第3卷上册，第275页。

③ 见鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第470、471页。

歌德是言之有据的。据宋代王楙《野客丛书》“禁用黄”条载：“唐高祖武德初，用隋制，天子常服黄袍，遂禁士庶不得服，而服黄有禁自此始。”这不是把黄色作为一种尊贵的象征吗？不是维护着一种唯我独尊的威严性吗？在宫殿、苑囿中同样如此，红黄的主色调显示着壮丽风格的崇高性，表现着不可一世的尊贵性，象征着皇权神圣不可侵犯的严肃性。试看，在紫禁城的乾清宫或太和殿建筑群中，在颐和园排云殿或佛香阁建筑群中，黄与红主宰着，闪烁着，它配合着丰隆巍峨的宫殿形象，纳朝曦而霞烂，激夕影而电扬，呈现出一派璀璨辉煌的万千气象，使建筑的空间造型“变得更加有力和壮观”。它作为审美对象诉诸与之相应的主体，于是成为崇高的造型，尊贵的具象，严肃的象征，帝王的色相，也就是成为色彩空间造型的一种“有意味的形式”。

这里，还可以借用李泽厚先生关于原始艺术的积淀说来加以进一步的论证——

在对象一方，自然形式(红的色彩)里已经积淀了社会内容；在主体一方，官能感受(对红色的感觉愉快)中已经积淀了观念性的想象、理解。^①

人的审美感受之所以不同于动物性的感官愉快，正在于其中包含有观念、想象的成分在内。美之所以不是一般的形式，而是所谓“有意味的形式”，正在于它是积淀了社会内容的自然形式。^②

宫苑建筑的红、黄色的有意味的造型，正体现了主、客体双方由社会内容到感性形式、由想象理解到感官愉快的积淀过程。不过，

① 李泽厚：《美的历程》，文物出版社1981年版，第4页。

② 李泽厚：《美的历程》，第25页。

在这一美的历程中，形式所积淀的内容、感官所积淀的想象理解，也会随时光的流逝而减退，从而年复一年地损失其象征性、表现性的意味，甚至净化为一种纯粹的形式和形式感，或凝固为一种模式，一种规范。

对于宫苑建筑以红、黄为主色调的有意味的造型，尽管审美主体不一定都能接受其内容意味的信息，但它仍不失其为一种有意味的形式，因为其中还积淀着审美效果极佳的形式意味。这种色彩造型的模式，同样是千百年来人们关于纯形式的审美经验的结晶，其具体表现就是：不同的色彩在建筑的不同部位恰恰都能取得最佳的光影效果，能分别给人的视觉以最大的愉快。大画家达·芬奇通过对色彩的长期观察研究，概括光和色的美学关系说：

不同颜色的美，由不同的途径增加。……青、绿、棕在中等阴影里最美，黄和红在亮光中最美，金色在反射光中最美，碧绿在中间影中最美。^①

某些宫苑建筑的屋顶用黄色琉璃瓦，门、柱等用红色，它们都能最大限度地受到阳光强烈的照射，在亮光中反射出或显示出最美的观赏效果，而屋檐下的梁枋斗拱，则主要绘以青、绿等冷色、暗色、退色，这不但能和屋顶、屋身的黄、红等暖色、明色、进色取得鲜明的对比效果，而且其本身在檐下的中等阴影里也能取得最美的观赏效果[图版2-8]。还不要忘记檐下有着复杂微妙的反射光，这还因为梁枋等往往还饰以金色的线条图案，闪烁着最迷人的美。这种最佳的有意味的处理方式，则又是建筑技师、工匠千百年来历史经验的积淀，更是多少世纪来民族审美意识中关于建筑美和色调美两相交融的产物。这种纯粹的形式意味也是耐

① 《芬奇论绘画》，人民美术出版社1979年版，第121页。

人品赏的。

著名建筑学家梁思成先生说：“从世界各民族的建筑看来，中国古代的匠师可能是最敢于使用颜色、最善于使用颜色了。”^①这完全是从包括北京宫苑在内的建筑艺术的历史实践中概括出来的，而且这番话还适用于江南的宅园建筑。

苏州园林建筑的色调意味，迥然不同于北京宫苑建筑的“彩色”意味，而是一种“极色”意味，其中别有审美天地。

白和黑，这是色彩序列的两极，古老的太极图就由此而构成。苏州园林建筑正是以这两极作为色调的主宰的。在园林中，各种各样的景和色，都被包围在由黑和白这两种“极色”所构成的围墙之内；园中建筑的其他色彩，也都融和于白墙黑瓦的块面之中。

车尔尼雪夫斯基曾经说过：

黑白两色对随便那种颜色都是一样适合的，因为说实话，它们并不是什么颜色；白色，这是一切颜色的结合点；黑色，这是缺乏任何颜色的表示。^②

这话不无道理。作为极色的白色和黑色，从这一意义上理解，又可说是无色或本色。中国古典美学所崇尚的，正是这种无色之美、本色之美，而其思想根源，可追溯到古老的“白贲”、“尚质”的哲学—美学思想。不妨先打开有关典籍——

“贲”，为《周易》的卦名，从“贝”，本义为装饰，即绚丽华饰之美；“白贲”，则是其反面。《周易·贲卦》说：“上九，白贲，无咎。”指的正是这种无色或本色之美。而刘熙载在《艺概·文概》

① 梁思成：《中国古代建筑史六稿绪论》，《建筑历史与理论》第1辑，江苏人民出版社1981年版，第11页。

② 《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第101页。

中，对《周易》中的“白贲”之美进一步作了高度的概括和评价，指出：“白贲占于贲之上爻，乃知品居极上之文，只是本色。”他把“白贲”评为“品居极上”之美。

刘向《说苑》也载有孔子这样一件事：孔子得贲卦，意不平。学生子张问其故，孔子说：“贲，无正色也”，“吾闻之，丹漆不文，白玉不雕，宝珠不饰，何也？质有余者，不受饰也。”可见，在孔子看来，“饰”是无足轻重的，而不文不雕不饰的“质”，才是品居极上的“正色”。

《老子·三十八章》说：“处其实，不居其华。”《韩非子·解老篇》也这样解释说：“夫君子取情而去貌，好质而恶饰……和氏之璧，不饰以五采；随侯之珠，不饰以银黄。其质至美，物不足以饰之。”这里，儒家学派的孔子、道家学派的老子、法家学派的韩非，在“处实而弃华”，“好质而恶饰”的美学见解上达到了某种一致。

中国历史上，白贲、尚质的思想不但突出地体现在先秦以及尔后的哲学、美学之中，而且集中地体现在两个艺术品种之中。其一是只有黑白二色的水墨画。传为王维的《山水诀》就说：“夫画道之中，水墨最为上，肇自然之性，成造化之功。”在传统绘画美学中，水墨画是“正宗”，是品居极上的画种。其二是以黑白为主宰的、以苏州为代表的江南古典园林。这两个艺术品种，都把美学中白贲的理想境界，物化为静态的作品，使人直观到“见素抱朴”（《老子十九章》）的具体形象，使人直观到“质”有余而不受饰的典型画面。

苏州古典园林的无色之美，也和水墨画一样，表现为不施彩色而能肇自然之性，成造化之功。笪重光《画筌》说：“间色以免雷同，岂知一色中之变化；一色以分明晦，当知无色处之虚灵。”

苏州园林中的色调美也有类于此。

黑白两色是明、暗两种光度的极致。黑色的屋顶和白色的墙壁组合在一起，对比效果鲜明强烈，显得黑色愈黑而白色愈白，分外醒目。而灰色的水磨砖往往作为门框、窗框、墙脚等介乎其中，这种黑白相半的中性色，和黑相比是“明”，和白相比则是“暗”；其实，白就是极明的灰，黑就是极暗的灰。在园林建构中，光度最高的白、光度中等的灰、光度最低的黑，三者有统一，有比较，有层次，有变化，构成了非彩色的色阶序列。

不过，最有审美价值的还是园林的白墙，它往往成为园林中景物的有意味的背景。就以庭院中的山石来说，青灰色的湖石山或棕黄色的黄石山在白墙映衬下，特别富于形感、色感和质感，特别富有可供观赏的美学价值，正如陈从周先生所指出：

江南园林叠山，每以粉墙衬托，益觉山石紧凑峥嵘，此粉墙画本也。若墙不存，则如一丘乱石，故今日以大园叠山，未见佳构者正在此。^①

此外，假山和白墙相映，还能借助于色彩对比所引起的视错觉，产生微妙的色彩互补现象。青灰色的湖石山和光度高的白色背景形成对比时，不但湖石的青灰色更趋于清晰，而且白色背景会向青灰色的补色方向转换，于是背景就略现淡橙色的意味。而棕黄色的黄石山和白色背景形成对比时，不但棕黄色显得略深，而且白底又会略现蒙蒙的青色意味。这种微妙的视错觉的审美效果，也可说是一种“无色处之虚灵”。

白墙的“画本”作用，还在于它拥有最佳的空间——“受影”面。迎风摇曳的竹，参差高下的树，窈窕玲珑的湖石，被日光或

① 陈从周：《书带集》，花城出版社1982年版，第59页。

月光映在粉墙之上，就是一幅绝妙的构图，这种粉壁为纸，竹石为绘的“水墨画”，是颇多审美意味的。如果人们的视线转向姹紫嫣红、翡绿鹅黄的花树本身，那末又会发现，其冶艳多姿的色与形，更会由于借助所有的白墙为底的映衬而分外突现，并倍增其明丽度，这又是粉壁为纸，花树为绘的“重彩画”了。这里，无论是“水墨”还是“重彩”，也都是“有意味”的空间造型，也是离不开“无色处之虚灵”之美的。

陈从周先生特别赞赏江南古典园林虚灵的无色之美。他曾在《说园》中这样强调：

园林中求色，不能以实求之。北国园林，以翠松朱廊衬以蓝天白云，以有色胜。江南园林，小阁临流，粉墙低亚，得万千形象之变。白本非色，而色自生；池水无色，而色最丰。色中求色，不如无色中求色。故园林当于无景处求景……^①

这段文字，言简意赅，内涵丰富深刻，它把《老子》中“大象无形”“大音希声”“无为而无不为”的哲学，和以苏州为代表的江南园林的色彩美学结合起来，提出了“无色中求色”的美学命题，这对于提高园林美的创作和欣赏水平，是颇有裨益的。

再从审美主体的心理效果来看，事实早已证明，不同的色调会引起不同的生理、心理效应。鲁道夫·阿恩海姆曾指出：“强烈的照射、高浓度和磁波波长很长的色彩等都能产生兴奋，例如，一种明亮的和比较纯粹的红色就比一种暗淡的和灰度较大的蓝色活跃得多……某些试验曾经证实了肉体对色彩反应，例如弗艾雷就在试验中发现，在彩色灯光的照射下，肌肉的弹力能够加大，

① 陈从周：《园林谈丛》，第12页。

血液循环能够加快，其增加的程度，‘以蓝色为最小，并依次按照绿色，黄色，桔黄色，红色的排列顺序逐渐增大’”^①。这是有其生理学、心理学的依据的。北京宫苑建筑的红黄主色调是一种强烈刺激，引起人的亢奋欣动反应；而苏州宅园建筑的黑白主色调，呈现素净淡雅的本色之美，温和而不刺目，给人以心理的抚慰，引起的是闲适宁静的反应。从现实的园林游赏的视角来看，江南宅园更利于休养生息，其生理心理效应颇符合于隐逸之士“致虚极，守静笃”（《老子·第十六章》）的审美心态。

色和光也是不可截然分开的。江南园林还有意识地建构有色之光的空间，用以强化某种审美意味，象征某种审美理想。具体地说，这主要表现为建筑装修中彩色玻璃的利用。乔治·桑塔耶纳说：

彩色玻璃……以大量色彩来产生有力的直接影响，

加强一种情调，这种情调终必依恋于最理想的事物……

代表了那些对心灵具有同样威力的另一种绝对境界。^②

这话在一定程度上适用于中国古典园林建筑。苏州拙政园“三十六鸳鸯馆”的四个耳房，窗格的图案是海棠形和菱形互为“图—底”的，海棠形中嵌以普通玻璃，菱形中则嵌以蓝紫色玻璃。光线透入室内，紫白二色交映生辉，这除了赏心悦目以外，不无感情意味。红、黄色属于进色，能激起人更多的动感，而蓝紫色光波极短，刺激很小，属于退色。这种退色和园主人的隐逸意识有着或隐或显的异质同构的联系。这还可以用反证法来说明，一个具有隐逸意识的园主人，他决不会用红、黄色的玻璃来采光。鲁

① 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第460-461页。

② 乔治·桑塔耶纳：《美感》，第51页。

奥沙赫通过对色彩的个性爱好的研究指出：“凡是那些能够控制自己感情的人，往往喜爱蓝色和绿色，而不喜欢红色。”^①“隐逸意识不正是一种自我控制的感情么？它通过蓝紫色玻璃的光，透露了此中信息。”

南京曾有袁枚的随园，也颇善于利用彩色玻璃来造成光怪陆离，目迷心醉的理想境界。其中“水精域”满窗嵌白玻璃，湛然空明，如游玉宇冰壶；“蔚蓝天”用蓝玻璃，而“绿净轩”用绿玻璃，掩映竹树，一色晕碧，轩因绿而更净。至于“皦山红雪”，用的是紫玻璃，透视窗外西府海棠，恍如天孙云锦，挂向窗前。这些构筑也是颇有审美意味的光与色的空间造型。

中国古典园林中的建筑，通过线、面、体、色、光等抽象的造型因素，建构了丰富多采，意味无穷的空间。这里既有内容意味，又有形式意味；既有哲理意味，又有表情意味；既有象征意味，又有直感意味，既有视觉意味，又有筋力意味……它们朦胧于隐显明昧之间，根植于深层文化心理结构之中，然而，其意味内涵不是全然不可名状的，它们的意向性诱惑着人们作多角度、多方位的审美探测。

第四节 内外空间的人工技艺之美

本书第二编第三章曾论及，和西方园林不同，中国古典园林在宏观、中观方面崇尚天然之美，而不崇尚人工之美，即计成所谓“自然天成之趣，不烦人事之工”，建筑物也是因凭地势而“生成”的，在整体上不显耀其人工技能之美。然而，从微观的视角

① 引自鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第475页。

来看，变换观照方位来看，其人工技艺之美又非常显眼，是富于强形式的。

如果对中国园林特别是江南园林作一番考察，那末可以说，其中人工技艺之美也是大量的，不过其表现形态和存在方式和西方不同，它部分表现为弱形式，部分表现为强形式，具体地说，可概括为三“隐”三“显”，即室外隐而室内显，明处隐而暗处显，大处隐而小处显。

中国园林的室内空间，最能表现出强形式的人工技艺之美。这当然不是指亭、廊等开敞性的个体建筑，而主要是指不很开敞的厅堂、馆斋、宫殿等内部的家具、陈设和装修。

中国古典园林对于室内的家具陈设，一向十分重视。就几、榻来说，文震亨《长物志·几榻》曾指出：

古人制几、榻，虽长短广狭不齐，置之斋室，必古雅可爱，又坐卧依凭，无不便适。燕衍之暇，以之展经史，阅书画，陈鼎彝，罗肴核，施枕簟，何施不可……

厅堂斋室中包括几、榻在内的家具陈设，既要有“坐卧依凭，无不便适”的实用性，又要有“古雅可爱”的艺术性，而这种多功能的合目的性和审美价值的统一，正是工艺美术的重要定性。园林建筑中的家具，俗称“屋肚肠”。室内空间如果没有家具陈设，“空空如也”，就只能给人以空虚、贫乏乃至凄凉之感，美感就无由萌生，因为这里缺少对园林主体的“人”的充分肯定，看不到人的对象化，而只是对象的消失。因此，就家具对建筑的审美关系来说，它是对室内空间的丰富、充实、装点和肯定，从而使之充溢着人的本质力量，生活美的意趣和艺术美的情氛。

就江南园林建筑中的家具来看，可分为几案类、凳椅类、床榻类、橱柜类、屏座类、灯具类等等，其每一类中，又有多种的

形式和多样的功能。

不妨以厅堂为例,对其中几案类及其陈设的美作一简略剖析。在厅堂的几案类中,桌是最基本和最重要的,有方形、圆形、梅花形、六角形等多种桌面形式,也有半圆形、长方形等可以拼拆的结合形式,它们各有其不同的造型美,适应着不同厅堂性格的要求。除桌而外,厅堂中还有天然几,其几面特别狭长,紧靠正面纱榻用以陈设珍贵的瓷器、铜器、玉器等,它特别能增强厅堂内部空间堂正的气氛和古雅的情致,而供桌,则置于天然几前,桌面短而足较矮,与天然几形成造型上的强烈对比。至于花几,几面特小而足特长,这又是一重对比,它常置于天然几两侧,用以搁置盆花。这样,天然几、供桌、花几,已从平面和立面上构成了大小长短不一、高矮广狭交错的造型组群,显示了中国厅堂家具陈设所特有的空间组合美。茶几,则放置在两椅中间,供会客休憩之用,它和椅子结成高低错落的美的造型组群,而两组几椅群又在两侧拱托着位居中央的桌,起着宾衬的作用,形成整齐对称的构图美。几案类中还有琴桌,体量较小,常倚侧壁而设,它本身作为一种陈设而体现着偏副型的性格……在家具序列中,仅就几案类而言,就有着多样的品种和形式,它们存在于厅堂内部空间,其体量或大或小,其造型或高或低,其位置或正或偏,其组合或聚或散,和其他家具互为联系,互为呼应,丰富和美化了厅堂建筑的内部空间,构成和谐整体的工艺构图之美。

必须指出的是,家具及其布置的大小高低、聚散正偏,又完全是和适用性相契合的,而决不是为了单纯的装饰布置的美。荷加斯曾指出:

众所周知,一些很美的形式,如果用得不当,也往往会显得令人厌恶。……对象的体积和比例决定于合目

的性。正是这一点规定了椅子、桌子、所有的器皿和家具的大小和比例。^①

园林建筑室内家具的体量、造型、组合的美，也是由合目的性所决定的。在室内的这种微观造型上，人们又看到了美和善的统一。

作为工艺美术的家具，除了“美”、“善”之外，还表现出对“真”的把握。它们一般由优质木料——花梨、紫檀、红木等制成。这些木料，质地坚硬，要使它转化为既符合目的，又符合力学原则，而且造型优美的物质性框架结构，就离不开科技的实践，离不开对材料性能的把握，离不开对客观规律的熟谙。家具的科技性的真、适用性的善和艺术性的美，三者经由人工的技艺统而为一了。

在家具发展史上，明代家具是一个高峰，它体现了合规律性、合目的性的高度的形式感。明代家具有四美：一是质地美：木料优良，质地坚硬，纹理细腻，色泽光润，表现出木质所固有的天然美；二是造型美：简朴洗练，素雅大方，形象挺秀，线条流畅，这得之于优质木料具有重、硬、强的定性，因此每一构件不必很粗壮就可以达到坚牢、耐用、稳定、美观的目的；三是结构美：构架严谨，比例适度，体型沉静，轮廓优美，榫卯精密而合理；四是装饰美：在不影响坚牢度的前提下，集中在辅助构件上雕饰，其余则纯然是大量的素地，它与重点装饰恰恰形成一种对比，此外线脚的雕刻也简净利落，转折灵活……总之，明式家具典型地体现了“材有美，工有巧”（《考工记》）的工艺特色，苏州网师园中，现就陈设着成套的明式家具。

清代家具的风格发展，与明代的清秀不同，造型较明式粗壮，

^① 威廉·荷加斯：《美的分析》，第23页。

装饰雕刻不断增多，呈现出富丽华瞻的艺术风格。如苏州狮子林燕誉堂内一套家具，以繁缛刻镂为美。苏州沧浪亭清香馆内一套榕树根拼制成的家具，包括榻、桌、椅、花几等，它盘根错节，以曲为美，或者说，以奇崛错综为美，貌似利用天然，其实工艺要求极高，其造型特别使人感到人工技艺的伟力。清代家具还常用玉石、贝壳等镶嵌，形成又一种不同于明式家具的绚丽璀璨的风格。南京瞻园净妙堂就有一套贝壳镶嵌的家具，以物质的光芒向人们闪耀着异彩，从而表现出强形式的工艺美。

不同的厅堂轩馆，有着不同的家具品类和风格，这才使得个体建筑不但外观造型各异，而且内部空间也有自己的独特个性，当人们穿堂入室，才不会感到千篇一律，单调乏味。

颐和园宫殿建筑中的家具，风格和江南园林迥乎不同，显示出富贵尊荣，炫人眼目的气派。如仁寿殿中央的“地屏床”上，显赫地放置着紫檀木雕制的御座，椅背上雕有九条闹龙组成的生动图案。座后是紫檀木雕制的屏风，顶部雕有九条金色闹龙，中间镶嵌的玻璃内，有两百多个不同写法的红色“寿”字，其书法价值不高，却可看作是美术字组成的图案，有其工艺价值和装饰效果，它协合着仁寿殿的“寿”字，突出了个体建筑的主题。这类家具，和这些个体建筑的外观一样，辉耀着富丽堂皇的风采，是又一种类型的美。

园林建筑内部家具上或地面、墙壁上的陈设，被称为“古玩”或“韵物”，大多数是古雅精美的工艺品，甚至是富有艺术价值和历史价值的珍贵文物。其品类有瓷器、玉器、景泰蓝、铜器等等，它们表现了形质各异的工艺之美。

瓷器中有种种风格不同的名品。柴窑的被誉为“青如天，明如镜，薄如纸，声如磬”，四句话形象地概括了它那色、光、形、

声的美。再就瓷器表面的纹样来看，官窑隐纹如蟹爪，哥窑隐纹如鱼子，定窑如泪痕，宣窑如冰裂……也各有其美的个性形式。这些瓷器的工艺要求极高，表现之一就是对瓷土、釉彩等物质材料的性能度的精确把握，而这正是工匠们世代反复实践反复认识的结果。如是，精湛的技艺才以其物化的静态造型被置于厅堂的天然几上或红木架上，供人品赏其质料、造型、装饰之三美，并由此辨认其产生的时代——就装饰风来说，唐瓷的异域情采、宋瓷的纯净一色、明清的精细繁艳……

景泰蓝的制作，也要经过一系列复杂的工艺流程。它的物化成品，也表现为一种技艺美。颐和园仁寿殿内的“角端”，从实用角度看，它是熏香用的铜炉；从审美角度看，它呈独角怪兽形状，外观造型十分奇特，色泽质地极为精良，系景泰蓝精品。仁寿殿中还有鼎炉、鹤灯等，也是景泰蓝的珍品，既有实用的功能，又有优美的造型，也是大量的工艺劳动对象化的结果。它们成双作对地被置于御座前列或两侧，渲染着华贵而神秘的情氛。

关于玉器，文震亨《长物志·器具》说：“三代秦汉人制玉，古雅不凡，即如子母螭、卧蚕纹、双钩碾法，宛转流动，细入毫发。涉世既久，土锈血侵最多……”古玉器“土锈血侵”的外观，掩映着“细入毫发”的人工技艺之美，被作为室内陈设。北京北海团城玉瓮亭内的特大玉器，可谓海内玉器之最。这个被陈置于汉白玉莲座上高二尺、直径四尺五寸、圆周一丈五尺、重约七千斤的大钵盂，由一块特大的墨玉精工雕琢而成，外壁浮雕着鱼龙海兽出没于惊涛骇浪的种种形状，当时就被品为北京玉器三绝之一。对于这个稀世奇珍，郑虎文在《玉瓮歌》中写道：

瓮广三尺容五石，随形凹凸浮圆荷。

刻划类铸鼎象物，长风蹴踏万里波。

腥涎怪雾走蛟虺，呀呷睽瞍腾鼉鼉。

阳冰不冷阴火阗，怪变灭没吞江河。

伊谁铲削运鬼斧，或巨灵掌吴刚柯？

诗句对玉瓮的体量、形象的惊叹，也就是对“材有美，工有巧”的惊叹。诗中的发问，巧妙地以鬼斧神工来肯定和歌颂现实的人工技艺。不过，这一工艺珍品早已超越出作为陈设以美化室内空间的界阈——不是它充实玉瓮亭，而是玉瓮亭为它而建，它已独立自足地构成了一大景观。从本质上看，这一景观也就是人工技艺美的景观，因为材再美，玉不琢不成器，而且这特大体量的美玉的发现，也离不开人工技艺。

再论铜器。青铜器的原料是铜和锡等的合金，它韧度高，耐磨性好，抗腐蚀性强，光泽美观。铜器的制成，要经过采矿、熔炼、制模、翻范……所以它首先突出地表现为科技美。作为园林建筑的陈设，铜器是用得较多的。关于铜器的品类，《长物志》认为，“鼎、彝、觚、尊、敦、鬲最贵；匱、卣、鼎、解次之；簠、簋、钟注……又次之”。就以北京紫禁城御花园钦安殿院门前的铜香炉来说，其科技美首先表现为特殊的品类需要特殊的合金成分配制，传统的工艺有“钟鼎之齐(剂)六分其金而锡居一”(《考工记》)的规格。再从器物外观造型上看，它重檐，两耳，圆腹，三足，遍布着种种纹饰，寓杂多于统一，体现出庄重、稳实、浑厚、典丽的审美风格，同时也展现了人的工艺技术的本质力量。不过，这一大型铜质工艺品，已不属室内陈设，而走向了室外。

园林建筑内部空间的人工技艺之美，除了能独立地移动的家私、陈设等工艺美术品外，还表现为依附于建筑物上的内檐装修，这在江南园林建筑中主要为楣扇和罩，它不但以其间隔作用使内部空间有变化，而且以其突出的装饰功能使内部空间更有审美趣

味。就以罩来说，有飞罩、挂落飞罩、落地罩等，其中落地罩最富于审美效果，其内缘有方、圆、八角形等区别，花纹有藤茎、乱纹、雀梅等多种形式，均由人工雕镂成透空的纹样。如苏州狮子林立雪堂的圆光罩，其细秀单层的圆框门和罩上瘦直疏朗的抽象花纹结合得十分和谐，构成简雅清丽的审美风格，而苏州留园“林泉耆硕之馆”的圆光罩，由于体型较大，为了不致显得单薄，罩门取内外两层同心圆的形式，其圆框粗壮而罩上则为纤细密布的卷曲缠绕的藤枝，其间缀以大叶纹样，主要以具象表现出繁富密丽的审美风格。作为艺术性的“场”，这两个罩各有其个性特色，在较大程度上决定着这两个厅堂内部的空间性格。至于北京园林的宫殿型建筑，其内部空间藻井的彩绘，梁枋的雕饰等，则更显现出强形式的人工技艺之美。仰观其华赡丽博，流彩的烁，确实会感到目眩神迷，令人叹为观止！

江南园林建筑外部空间的人工技艺之美，主要表现为铺地和外檐装修。

如果说藻井彩绘、画栋雕梁美化了园林建筑室内空间的顶部，那末，铺地则美化了园林建筑室外空间的底部。体现了人工技艺之美的铺地，在计成美学体系中占有较重要的地位，《园冶》特辟专章，兼以描绘的方式写道：

路径盘蹊，长砌多般乱石，中庭或宜叠胜，近砌亦可回文。八角嵌方，选鹅子铺成蜀锦；层楼出步，就花梢琢拟秦台。锦线瓦条，台全石版，吟花席地，醉月铺毡。废瓦片也有行时，当湖石削铺，波纹汹涌；破方砖可留大用，绕梅花磨斗，冰裂纷纭……莲生袜底，步从个中来。

这段文字，贯彻了“各式方圆，随宜铺砌”的原则，并指出废砖

瓦的利用价值。同时,《园冶》中也列举了许多优美的图式实例,以体现其脱俗求美的园林美学思想。计成的设计构想饶有审美意味,如认为湖石旁用废瓦作“波纹式”铺地,可让山水相推而生变化;梅花旁用碎砖作“冰裂纹”铺地,可宾衬出梅花傲霜斗雪的姿致;以芙蕖纹样铺地,足下又会有“步步生莲花”的审美效果……

铺地有如锦似毡之美[图版1-13],但它也可说是在隐处,因图案铺陈在地面上不免蒙受尘埃,加之又在脚下,它的美不太显露,不被人们注意。因此,艺术家和爱美的人们喜欢在经过雨水洗礼之后到这里来寻美。如拙政园“海棠春坞”庭院内,以墙隅所植的海棠为主题,但其匠心之妙,更表现在铺地也配以美丽的海棠形图案。人们如在雨后来到这里,可清晰地看到铺地的花纹是多么细致而匀齐,色调是多么雅洁而和谐[图例2-10]。而究其原材料,不过废瓦、碎砖和两色鹅卵石而已,它的美完全是人工的对象化,审美意识和技艺的结晶。这种对装饰美的执著的追求,终于使腐朽化为神奇了。

计成在谈到装修时说:“凡造作难于装修”。这是强调装修工艺的难度。对于外檐装修,《园冶》写道:

门扇岂异寻常,窗棂遵时各式。掩宜合线,嵌不窥丝。落步栏杆,长廊犹胜;半墙户牖,是室皆然。古以菱花为巧,今之柳叶生奇……构合时宜,式征清赏。

这是指出外檐装修中门、窗、栏杆等品种及其图案纹样,既要式合时宜,形制多变,又要雅观大方,赏心悦目,特别是拼嵌处不应有丝毫漏缝,而这都离不开大量精细的人工技艺。

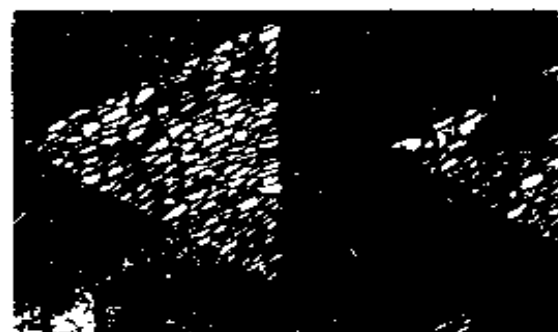
从抽象的视角看,园林建筑的装修主要是一种图案美。计成在《园冶》中,就附有长榻、短榻[图版1-14]、风窗、栏杆[图版1-15]

等优美的图案数十种之多。这类可以自由变化、不断生新的形式美，用康德的话说，是典型的“纯粹美”。康德还说：

在建筑和庭园艺术里，就它们是美的艺术来说，本质的东西是图案设计，只有它才不是单纯地满足感官，而是通过它的形式来使人愉快……^①

在现存江南园林建筑中，以这种使人愉快的形式美为特征的外檐装修，品类繁多，有长窗、半窗、地坪窗、风窗、和合支摘窗、砖框花窗、挂落、栏杆、“美人靠”等。刘敦桢先生的《苏州古典园林》一书中，也收录了不少这方面的精美优雅的实测图例，能给人以丰富的美感享受[图版1-16]。这类所谓的“纯粹美”，其实也是人工技艺的对象化。康德所说的“建筑和庭园艺术”的

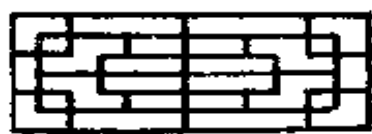
① 《西方美学史》下卷，人民文学出版社1964年版，第18页。



[图版1-13] 苏州园林铺地集锦
(选自刘敦桢《苏州古典园林》)



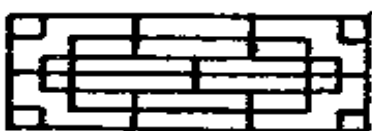
束腰式之一



束腰式之二



束腰式之三



束腰式之四

[图版1-14] 束腰式(明)举隅 (选自计成《园冶·装折》)

“本质的东西”，应该说是物化在包括外檐装修在内的整个园林工程中的人的本质力量，而外檐装修的图案设计，只是其表现形式之一而已。

苏州拙政园滨水的芙蓉榭，其内外檐装修最突出地表现了图案设计的精巧之美。从它的正面隔水相望，可看到装饰的四个不同层次。最外层是周围坐凳矮墙上以曲线排列为美的“美人靠”；第二层则隐现在上部檐下，是以“疏广减文”为美的卍形挂落；第三层为室内前部的方形落地罩，第四层为偏后的落地圆光罩。这两个罩的装饰花纹，则均以细刻密布为美。这一个个体建筑的观赏效果极佳，其精致细腻、玲珑剔透、层层掩映、立体而交错成文的人工装饰美，几乎成了这一建筑物的主要性格。站在远处观赏其整体的装饰美，使人联想起工艺精细的刻纸，又想起桃核刻成的微雕……它堪称江南园林建筑人工技艺美的一个典型。

岭南园林建筑的内外檐装修，有江南园林的精美灵巧，又有

北方园林的华丽繁缛，还带有某种西方风味，如顺德清晖园“碧溪草堂”及其回廊，也以装修的层次丰富、形式多样见长，其挂落、屏门、半窗、美人靠、栏杆等，图案纹样几乎无一雷同，色彩也有种种相异，形成复杂的对比，特别是门前木雕竹枝的绿色圆光罩，工艺精致，栩栩如真，而枋间彩色花果雕饰，也体现了岭南园林独具的殊相之美[图版2-11]。

北京园林建筑外部空间的人工装饰美，也往往暗处多于明处。正象江南园林建筑的挂落隐在檐下暗处并不十分突出一样，北方



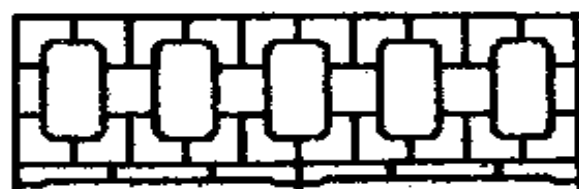
套方式



笔管变式



三方式



缘环式

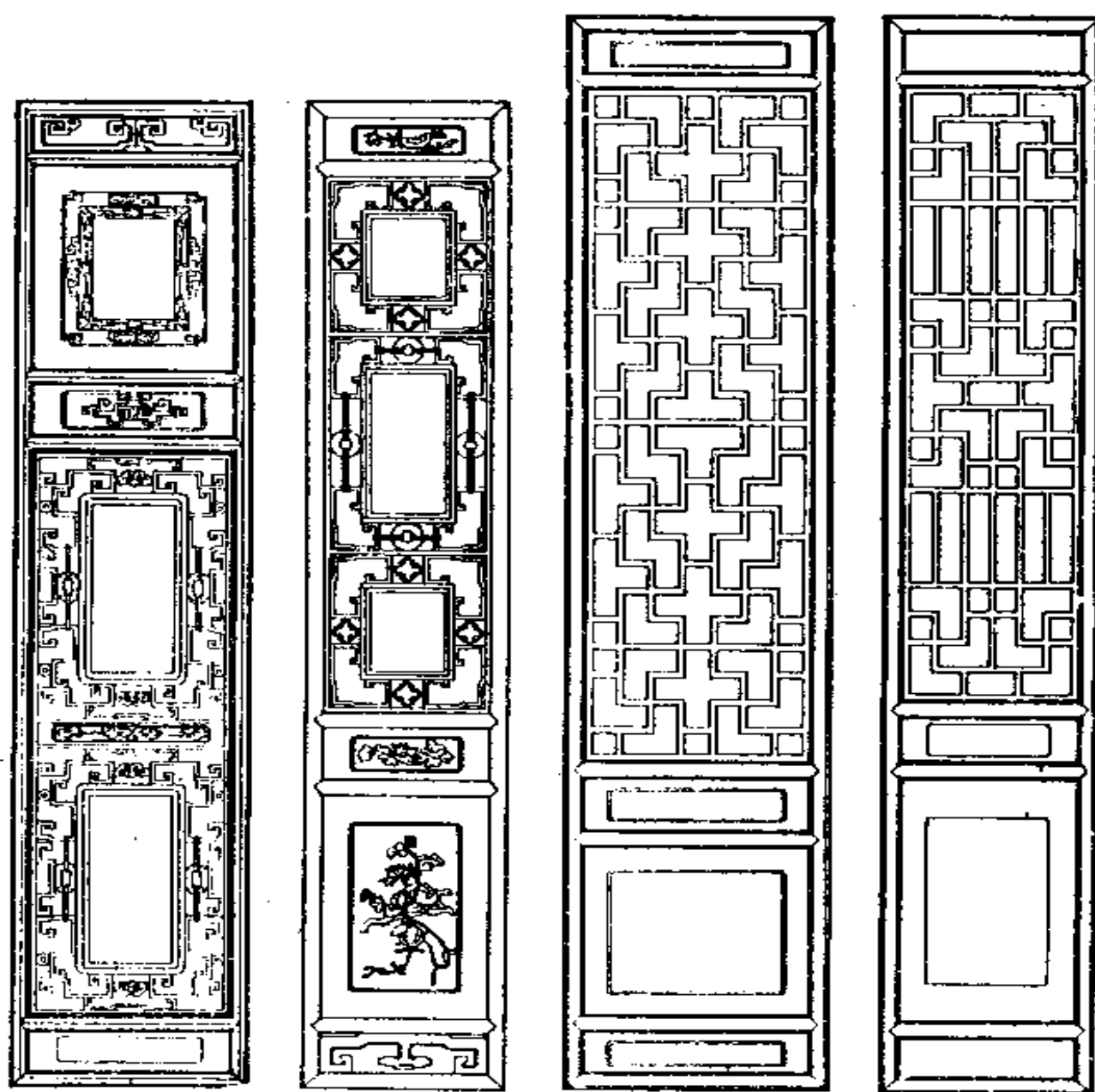


菱花式



横环式

[图版1-15] 栏杆图式(明)举隅 (选自计成《园冶·装折》)



怡 园
画舫斋

网 师 园
看松读画轩

拙 政 园
玉兰堂

沧 浪 亭
清香馆

[图版1-16] 苏州园林建筑的纱橱及长窗

宫苑建筑的斗拱这一极费工夫的艺术构件，也安排在屋檐之下。

试看，一个个方形坐斗上，层叠装配着一个个方形小斗和一个个弓形的拱，这是一种繁复排叠的美，一种整齐而又错综的美。刘敦桢先生主编的《中国古代建筑史》曾概括说：

斗拱最初用以承托梁头、枋头，还用于外檐支承出檐的重量，后来才用于构架的节点上，而出檐的深度越大，斗拱的层数也越多。中国古代的匠师早就发现斗拱具有结构和装饰的双重作用。……明清两代的柱梁较唐宋大，而斗拱较唐宋小，而且排列较丛密，几乎丧失原来的结构机能成为装饰化构件了。^①

这种以装饰功能为主、结构功能为辅的构件，其层数的增多，排列的丛密，是和其付出的人工技艺成正比的。北京北海陟山桥牌坊的斗拱，堪称美的杰作。它的结构呈网状，色彩金绿诸色相间，昂翘的头部呈弯曲的如意头形状，象征吉祥如意，被称为“网状如意斗拱”，其网络的结构、弯曲的线型、金碧辉煌的彩绘……莫不是人工巧艺的结晶。

北京宫苑建筑外部空间的人工技艺之美，也往往表现在不被人注意之处或凭目力不易看清之处。如颐和园清晏舫顶部“山花”上，嵌有镂空的二龙戏珠、吉祥花草等精细砖雕；紫禁城御花园千秋亭上，珐琅镶嵌的鎏金顶呈葫芦形，造型奇特，上部为伞盖，纓络垂珠，下部以云水为背景，周饰龙凤戏珠图样，完全可作为独立的工艺美术珍品来欣赏，不过它装在亭的顶部，人们不可能看得很分明[图版2-8]。当然，人工技艺美表现在明处亦复不少，但是从总体比例上看，南、北园林内外空间的人工技艺之美，总不失其三“隐”三“显”的特点，或者说，室内较室外为多，暗

① 刘敦桢主编：《中国古代建筑史》，第5-6页。

处较明处为多，而小处细部尤为明显突出，这都是为了在整体上保持住古典园林“有若自然”、“宛自天开”的审美定性，这里，把握“不以人巧伤天然”的“度”是十分重要的。

建筑是园林美物质性建构的首要元素，在园林美的物质性建构序列中，它起着领奏的作用。中国古典园林建筑无论是内形式还是外形式，无论是内部空间还是外部空间，无论是这种类型还是那种类型，无论是构筑立面的总体还是装饰性的细部，都体现着迥异于西方的独特民族风格，它除了满足人们多层面欣赏的功能要求之外，还往往以其独特的形式孕含着发人寻思的审美意味。

第二章 山水之美：物质性建构要素之二

人不是凭虚御风的仙子。人们总要依附、生息于大地之上，而大地除了平地之外，不是山，就是水。山和水，是人类赖以生存的重要环境。这一认识，在古老的《周易》中就有所反映。所谓“八卦”，其实就是先民概括出来的和人发生关系的种种最基本的自然现象，其中“坎”、“艮”两卦，就代表水和山。《易·说卦》认为：“润万物者，莫润乎水。终万物始万物者，莫盛乎艮。”这是以朴素的哲学观点，概括了山水对于万物和人类的重要性及其功用。

人们不仅在现实的领域里和山水建立着物质的交换关系，而且继而在审美的领域里和山水建立着精神的交换关系。早在春秋时代，孔子就有“知者乐水，仁者乐山”（《论语·雍也》）的意趣隽永的名言，给后人以无尽的品味和深远的影响。从战国到汉代，思想家们对观山观水之类的问题，就见仁见智地发表了种种见解。到了魏晋特别是南北朝时代，山水已成为审美领域中的重要对象，满足着人们多方面的审美需要。见诸当时诗文的如——

山水，质而有趣灵。……山水以形媚道，而仁者乐。

（宗炳《画山水序》）

“昏旦变气候，山水含清晖。清晖能娱人，游子憺忘归。（谢灵运《石壁精舍还湖中作》）

山川之美，古来共谈，高峰入云，清流见底……（陶弘景《答谢中书书》）

作为审美主体，诗人画家们凭着山水这个客体，展开了精神世界的丰富性：感觉、知觉、快感、美感、联想、想象、感情、理智……。山水，已成了人们精神生活的重要组成部分，因此，在平日，虽身不能至，却心向往之。

郭熙《林泉高致》论山水画的审美功能说：

君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也……尘囿缠锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。……然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝。今得妙手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山水之本意也。

怎样使山光水色常在左右，甚至不下堂筵而能坐穷泉壑？途径不止一条：或是把它采入诗里，如王维的山水诗那样；或是把它写入文中，如柳宗元的山水小品那样；或是把它纳入画幅，如郭熙的山水画那样，此外，还可以把它引入园林。山水园是中国古典园林的主流。

园林中的山水，比起诗文绘画中的山水来，有其极大的优越性，因为后者只具艺术形态而存在于语言之中或纸素之上，要使它“依约在耳”、“滉漾夺目”，还得不同程度地借助于想象，而前者不但具有艺术形态，而且首先是立体的物质性存在，可直接诉诸人的直感，使人观照游赏，当然，对此可以也应该展开想象，

但是二者的审美起点是显然不同的。

“园林之胜，唯是山与水二物”（邹迪光《愚公谷乘》）。山水，是园林美物质性建构序列中必不可少的要素。在小型或微型的宅园里，往往不可能容纳体量较大的山水，于是，就代之以泉石，或以之为山水的象征。于是，坐石品泉就带有游山玩水的性质，不过这是静观而不是动观罢了。

泉石是缩小了的山水，山水是扩大了泉石。在大型宫苑或大型、中型宅园里，则既有山水又有泉石，而且水、泉往往相互沟通，山、石也往往相互因依，其庭院里有孤立的石峰，山上有散置的石块，假山则主要是由石叠成的。

为了论述的有序性，本章先论山石，次论水泉，并把不能离水而独立的个体建筑以及离不开水的禽鱼作为水的附类而一起加以论述。

第一节 石头文化的纵横透视

在中国古典园林中，石是园之“骨”，也是山之“骨”，甚至一片石即是一座山。因此，论山必先论石，而论石，又必先论述石头的文化背景——石头和中国人的历史的、美学的姻缘。石头文化，这是中国特殊而有趣的微观文化之一。

和西方民族不同，在我国历史上和现实中，石头常常为人们扮演着种种不同的艺术文化的“角色”；人们对石头也有着这样或那样的审美关系，这有大量的事实为证——

在工艺美术领域里，红木架上置一块玲珑多姿的英德石，就成了所谓文房清供——室内陈设的古玩佳品；在盆景艺术领域里，一块砂积石略略加工，置于白石水盆内，就成了咫尺千里的山水

风景；在绘画领域里，石头是人们喜闻乐见的题材，郑板桥在画上题道：“四时不谢之兰，百节长青之竹，万古不移之石，千秋不变之人，写三物与大君子为四美也。”在城市雕塑领域里，江南一带的花池子里或人行道的绿地上，堆叠几片太湖石，就是人们乐于亲近和观赏的抽象雕刻品，更不用说古典园林里的湖石点缀了；在古典小说领域里，《红楼梦》原名《石头记》，书中特意把宝玉和石头联系起来，而曹雪芹本人就是“醉余奋扫如椽笔，写出胸中磊砢时”（敦敏《题芹圃画石》）的画石专家……如此等等，不一而足。

然而，这类在中国文化艺术史上“得来全不费工夫”的事实，在西方文化艺术史上竟是“踏破铁鞋无觅处”。在西方，没有生命的顽石是无法进入人们的审美领域的，而在中国古代文化史上，爱石、品石、写石之风却可以大书特书，可以写一本厚厚的研究专著。在这一点上，中、西审美情趣又是如此之不同，这是一种文化心理的背反现象。

那末，为什么中国人对石头有如此亲和的审美关系和如此深厚的艺术情感呢？中国人的这种文化心理的渊源何在，它是怎样历史地形成和发展的？这也是园林美学需要研究的课题。

我国远古流传的女娲炼石补天的美丽神话，它的产生，应该是和“击石拊石，百兽率舞”（《尚书·尧典》）的时代相先后。它一方面寄寓了先民企求征服自然的愿望，朦胧地表达了对石器时代工具功能的不自觉的认识，另一方面，也与先民在幻想中把自然物加以神化并进行崇拜的原始意识有关，我国考古学家就曾多次发现石头图腾崇拜的遗迹。“炼石补天”这一影响极大的神话，伴随着石崇拜这一“有灵论”的意识，在中国古代文化心理的长河里积淀了下来，有时又会通过文艺创作泛现出来。明代吴承恩

的《西游记》从有“灵通之意”的仙石迸裂出石猴写起，清代曹雪芹的《红楼梦》从女娲补天剩下未用而弃于青埂峰下的一块石头——“形体倒也是个灵物”写起，都折光地变形地反映了远古人们对石头是抱有敬而重之的心理的。原始时代重大的社会内容，积淀而为带有神话色彩的题材的感性形式。

当然，从远古残留下来的某种心理积淀，必然会因历史长河的冲洗而不断变化，削弱旧的时代意念，增添新的时代内涵，但历史上爱石、品石、写石之风，却伴随着中国特产的奇石怪石的被发现而愈来愈盛，这里有一条“显——隐——显”的历史轨迹。

从现实的历史看，爱石的文化风尚发端于魏晋南北朝，到人文璀璨的唐代而显而盛。值得注意的是，唐代的审美思潮把石头从神话的天空拉回到现实的地面，于是石头有些象《红楼梦》里的贾宝玉一样，隐去了或消失了神化的身分，具有人化的性格和艺术化了的美质。自唐之后，宋元明清的品石、咏石之风更盛，然而在文化心理史的长河中，仍然会泛起“炼石补天”的沉淀因子。在清代，乾隆曾在南京莫愁湖石上题咏道：“顽石莫嗤形貌丑，娲皇曾用补天功。”这虽是艺术上的调侃之笔，却仍没有割断与“补天”的历史联系。总之，对于石头来说，从“女娲”的石器时代一直到清代，其间或隐或显、或真或幻地存在着具有民族特色的一脉相承的审美传统。

从实用的视角看，怪石是不成材的，磨刀不如砺，捣帛不如砧，既不能为建筑奠基，又不能剖出美玉华璜。但是，在唐代，人们却发现了它那特殊的品格之美。白居易就是一个代表人物。他在《双石》诗中，写得极富于人情味：

俗用无所堪，时人嫌不取。

结从胚渚始，得自洞庭口。

万古遗水滨，一朝入吾手。

.....

回头问双石，能伴老夫否。

石虽不能言，许我为三友。

这是把人们嫌弃不用的顽石当作自己的知心朋友。牛僧孺在洛阳别墅也收罗了大量名石，更“待之如宾友，视之如贤哲，重之如宝玉，爱之如儿孙”（白居易《太湖石记》）。这也是把石头人化了，人与石结成了亲和契合的审美关系，表现了不同于实用价值的另一种价值观。他还把收罗到的奇石品第分等，在甲、乙、丙、丁四等中，每品又各分上、中、下，刻于石阴。这可看作是宋代品石之风的先导。在唐代，李德裕的平泉山庄，还广泛收集泰山、太湖、罗浮、桂水、严湍、庐阜、茅山、巫峡、琅琊台、八公山等名山大川的奇石，甚至还有所谓“仙人迹石”，以充实自己的园林。牛僧孺和李德裕两派的“牛李党争”，延续数十年而毫无共同语言，但二人却同样地嗜石成癖，用共同的语言品石，由此可以推想当时文人的爱石已蔚然成风。

宋代对石的品爱，可以苏轼、米芾、叶梦得等文人为代表，其中米芾尤为突出。

苏轼是文坛、艺坛的领袖人物，他爱石、藏石、品石、画石、咏石……。在中国绘画史上，他是最早以石为主要题材的画家之一。苏轼对于爱石品石之风，起了推波助澜的作用。

至于米芾，更是爱石成癖，见于笔记如——

米元章守濡须，闻有怪石在河壩，……公命移至州治，为燕游之玩。石至而惊，遽命设席，拜于庭下曰：

“吾欲见石兄二十年矣。”（《梁溪漫志》）

米芾诙谐好奇……知无为军，初入州廨，见立石颇

奇，喜曰：“此足以当吾拜。”遂命左右取袍笏拜之。每呼曰“石丈”。（《石林燕语》）

这在文化心理史上传为美谈佳话，从此，米颠以及“石兄”“石丈”之称就流传开了。米芾的拜石，似乎和原始的石崇拜有共同之处，其实是形近而质异。石崇拜是前文明时代原始意识的表现，它“作为图腾所标记、所代表的，是一种狂热的巫术礼仪活动……如火如荼，如醉如狂，虔诚而蛮野，热烈而谨严”^①。当然，其中也含有审美想象及艺术的萌芽。米芾的拜石，本质上不是敬而重之，而是爱而亲之，是对美的崇拜，是对天然艺术品的追求，是狂热的审美活动。这一举动，纯粹是人性化了的，是宋代爱石品石的普遍风尚通过“诙谑好奇”的个性形式的集中表现。这一事实，应从主、客体的普遍意义上来加以认识。

一方面应该说，作为客体的奇石本身是具有其美质的，另一方面，主体已具备了较高的品赏能力，对象对他说来也成为他自身的对象化，成为确证和实现他自己个性的观赏对象。

在宋代，奇石已成为普遍的审美对象，人们凭着它确证自己，实现个性，展示精神世界的丰富性，叶梦得就是如此。关于他的记载也甚多——

叶少蕴既辞政路，结屋雪川山中。凡山中有石隐于土者，皆穿剔表出之。久之，一山皆玲珑空洞，日挟策其间，自号“石林山人”。（吴炯《五总志》）

湖州西门外十五里，有弁山，最为崿崿，产石奇巧，罗布山间，色类灵璧，而精润尤胜，叶少蕴得其地，盖堂以就其景，因号“石林”。（杜绾《云林石谱》）

叶梦得不但自号石林居士、石林山人，不但把自己的著作名为《石

^① 李泽厚：《美的历程》，第11—12页。

林词》、《石林诗话》、《石林燕语》，而且把自己的园林称为“石林”，其中“兼山堂”旁，还有“石林精舍”，均可谓石头文化之所钟。

唐宋以来，文人特别是诗人爱石品石并咏石，已成为一种具有稳态的文化心理传统。他们游息之时，与石为伍，欣赏品评，情趣无穷……

石头文化的发展和兴盛，有其客观的物质前提，这就是我国产石之所，分布极广，而品类也极为繁多。杜绾《云林石谱》收石有一百余种之多。《园冶·选石》也收太湖石、宜兴石、龙潭石、灵璧石、岍山石、宣石、湖口石、英石、黄石等十余种。不同的石头各有自己形质的不同定性，当然它们也总会有高下之分。白居易早在《太湖石记》中就说：“石有聚族，太湖为甲，罗浮、天竺之石次焉。”在石头的家族谱系中，他把太湖石品为最上选，这已被后人所公认。计成《园冶·选石》就这样总结说：

苏州府所属洞庭山，石产水涯，唯消夏湾者为最。性坚而润，有嵌空、穿眼、宛转、险怪势。一种色白，一种色青而黑，一种微黑青。其质文理纵横，笼络起隐，于石面遍多坳坎，盖因风浪中冲激而成，谓之“弹子窝”，扣之微有声。……此石以高大为贵，唯宜植立轩堂前，或点乔松奇卉下，装治假山，罗列园林广榭中，颇多伟观也。

这是对太湖石的质美、形美、色美、声美以及成因、用途等所作的品述，并指出了它的价值：以体量高大为贵。从中国古典园林中现存的名石来看，确实大都是高大伟观，形质俱美的太湖石。

太湖石被各地园林广泛地采用着，而以江南园林用得最多，这是由于石美而又靠近产地。至于北方构园大规模地在江南采办太湖石，要数宋徽宗宣和年间的“花石纲”。自此以后，太湖石

更为著名。至于岭南园林，则往往采用附近所产的英石之类，如粤东潮阳“西园”用英石、珊瑚石作假山，仿海岛景色，有南国情趣。此外，园林广泛地采用的还有黄石、石笋等众多的品类。

以太湖石为代表的奇石，究竟具有哪些美的品格，宋代的《云林石谱》、《宣和石谱》、明代的《素园石谱》以及《园冶》、《长物志》等专著，均有不同程度的触及。杜绾《云林石谱》评赞英石，提出“瘦、透、漏、皱”四字，这实际上是提出了四个审美标准。米芾也有类似的提法。此后，历代以此品石者不乏其人。李渔《闲情偶寄·居室部》还这样解释说：

言山石之美者，俱在“透”、“漏”、“瘦”三字。此通于彼，彼通于此，若有道路可行，所谓“透”也；石上有眼，四面玲珑，所谓“漏”也；壁立当空，孤峙无倚，所谓“瘦”也。

历来各家对太湖石为代表的奇石的品格美，理解和解释不尽相同，这里拟结合审美实例作一综合的阐释。

先说“瘦”。

石无所谓肥瘦。所谓肥瘦，是对人的形体美的品评，例如“燕瘦环肥”就是。评石曰“瘦”，实际上是把对人的品评移来品石。这种人与石互喻互比的审美风气，其源可上溯到晋代，当时的人物品藻，常常借山石喻人——

王公目太尉，岩岩清峙，壁立千仞。（《世说新语·赏誉》）

世目周侯，嶷如断山。（《世说新语·赏誉》）

嵇康身長七尺八寸，風姿特秀。……山公曰：“嵇叔夜之為人也，岩岩若孤松之獨立；其醉也，傀俄若玉山之將崩。”（《世說新語·容止》）

这都是在品人时以山石来比拟人的风姿，而且特别欣赏其“身长”、“壁立”、“特秀”，也就是瘦秀之美。后来发展到品石时，就以人比石，更要求其“瘦”或“秀”了。

所谓“瘦”，这是对石的总体形象的审美要求，即耸立空中，具有纵向伸展的瘦长体型，或是苗条，或是秀挺，或如亭亭玉立、楚楚纤腰的美女，或似峭然孤立、高标自持的君子。其审美实例，可见于古典园林中湖石立峰的命名。

明代太仓王世贞的弇山园，其中有湖石名“楚腰峰”，用“楚王好细腰”之典，其实是点出其瘦秀之美；清代常熟有燕园，室前由于有三片湖石，其形均瘦而美，因名为“三婵娟室”，这是把三石视为身材秀长的美女了；上海现存的豫园有立峰名“美人腰”，杭州文澜阁庭院有立峰名“美人石”，这都是把瘦石比作是“君子好逑”的“窈窕淑女”。然而，更有意思的是把石比作有骨气的君子。苏州曾有真趣园，逸叟《真趣园中峰赞》写道：

挺然不倚，玉立长身。

岩岩物表，瞻者悚神。

俨若君子，拔乎等伦。

这是把风姿的瘦秀和精神的超拔联在一起了。至于白居易《太湖石记》所说的“有端倪挺立，如真官神人者”，虽是另一种比拟，但无疑也能使人如见俨然瘦石的形象。

中国古典园林中，符合瘦秀品格的现存名石是很多的。苏州著名的留园三峰——冠云峰、瑞云峰、岫云峰，无不清秀超拔，具有瘦的品格。岫云峰瘦而多小孔，瑞云峰瘦而多大孔，冠云峰孤高而特瘦，漏皱而多姿，三峰中尤以冠云峰为最[图版2—12]。再如北京恭王府萃锦园立峰，虽然体量不够高大，又无漏皱之美，但仪态瘦秀清癯，宛然人立，也是不可多得的珍品[图版2—13]。

再说“透”和“漏”。

二者是以太湖石为代表的怪石更为重要的审美特征，其解释历来有所不同：或释为前后左右相通、以横向为主的孔和上下相通、以纵向为主的孔；或释为彼此相通，若有路可行和石上有眼，四面玲珑；或释为较大的罅穴和比较规则的圆孔；或释为空窍较多，通透洞达和坑洼较多、穿通上下左右……诸说相比，第一说较为合理而其他解释也有参考价值。总而言之，“透”和“漏”比较接近，这是由于石在太湖中长期受风浪冲激而形成的种种“弹子窝”所组成的，它表现为孔窍通达，玲珑剔透之美。

太湖石的“透”、“漏”之美，可以在和西方雕刻的比较中见出。西方雕刻，是大块的体积造型，有团块实体之固而无嵌空玲珑之奇，作品中很少有着眼于独立审美意义的孔穴。直至英国雕塑家亨利·摩尔才把孔穴作为雕刻理论提出来，认为“洞本身和实体具有同样的‘形体’的意义”，它“可以把这一边和那一边联系起来，使雕刻立即增加了三度空间的感觉”，“洞的动人之处就是山间顶峰的穴洞产生的那种神秘的想象”，等等^①。摩尔自己作品中的孔穴，被誉为“摩尔之孔”，有人说，这是受了中国的太湖石的启发，这一推断不管能否成立，但足以说明太湖石作为抽象天成的雕刻品，其透漏孔穴的丰富的“形体意义”和特殊的审美价值，至少可以和西方著名的“摩尔之孔”相颉颃。

太湖石的“透”、“漏”之孔，不但赋予三维空间的实体以嵌空玲珑、丰富奇特的充分表现，从而取得“旁穿参洞穴，内窍均环钜”（陆龟蒙《太湖石》）的审美效果，而且使立面造型变化多端

① 转引自钱绍武：《关于雕刻美》，《美学专题选讲汇编》，中央广播电视大学出版社1983年版，第310页。

乃至奇幻莫测，从而惊起人们“嵌空华阳洞”、“牙然剑门深”（白居易《太湖石》）的审美联想。“透”和“漏”这种空灵虚中而变化奇幻之美，还富有透气通神之妙。《淮南子·精神训》说：“夫孔窍者，精神之户牖也。”太湖石上形状各异的大孔小窍，也可说是“精神之户牖”，它使沉重的物质虚实相参，阴阳开合，形神兼得，气息流通。太湖石这种“户牖”虚灵，形神相生的造型，和古典园林建筑户牖敞豁、周达洞启的结构，也可说存在着某种异质同构、异形同气的审美关系。正因为如此，以“透”、“漏”为美的怪石特别适宜于用来点缀透风漏月的中国古典园林。

在我国园林史上，历代不乏备具“透”、“漏”之美的名石。如宋代米芾宝晋斋有一湖石，有八十一孔，大者如碗，小可容指；明代爱石成癖的米万钟曾有一英德石，玲珑透漏，千蹊万径，穿孔钩连；清代扬州的“小洪园”，有狮子九峰，中空外奇，玲珑磊块，有如蜂房蚁穴……

就现存园林中的名石来看，透漏之美首推上海豫园的“玉玲珑”。这一相传为宋代“花石纲”遗漏下来的奇石，高达一丈有余，形如千年灵芝，周体都是孔穴。据说，在下面孔穴中焚一炉香，上面各孔穴都会冒出缕缕轻烟；而在上面孔穴中倒一盆水，下面各孔穴都会溅出朵朵水花，可谓极尽“透”、“漏”之妙。正因为如此，该园才特意为此孔窝奥窍、玲珑多姿的奇石建造了“玉华堂”，意谓美玉中的精华。正因为如此，陈维城才为这一不可端倪、发人奇想的怪石，写下了绝妙的《玉玲珑石歌》：

一卷奇石何玲珑，五丁巧力夺天工。

不见嵌空皱瘦透，中涵玉气如白虹。

……

石峰面面通空翠，春回云气犹濛濛。

一霎神游造化外，恍疑坐我缥缈峰。

耳边滚滚太湖水，洪涛激石相撞春。

庭中荒鹭开奩镜，插此一朵青芙蓉。

这是对“透”、“漏”之美的一阙赞歌，它通过神与物游的想象，对“玉玲珑”的产地、成因等也作了生动的审美描述。

最后说“皱”。

“皱”以其意显，历来解释不多。其实，要探究其深层的审美内涵，还得联系古代山水画的皴法。在古代画论中，“皱”和“皴”含义十分相近——

落笔便见坚重之性，皴淡即生洼凸之形。（郭若虚《图画见闻志·叙制作楷模》）

是皴也，开其面。（石涛《画语录·皴法章第九》）

依石之纹理而为之，谓之皴。皴者，皱也，言石之皮多皱也。（沈宗骥《芥舟学画编·作法》）

可见，皴即是皱，皱即是皴，说得更准确些，皴是艺术领域中的皱，皱是现实领域中的皴。在现实领域中，皴就是石面上的凹凸和纹理，也就是计成《园冶》所说太湖石的“文理纵横，笼络起隐”。对于石来说，“皱”的审美功能是为之“开其面”，即破圜圉之体，去平面之态，使之立面多样，文理丰富，层棱起伏，折鬣纵横。这样，石上的受光面就富于变化，色调就不会平板一律，而令人感到耐看。王世贞《弇山园记》就形象地描述过这种纹理皱鬣之美：“右方一高峰，文理皴皴若裂，名之曰‘百衲’，其次而卑者，亦如之，曰‘小百衲’。”

瘦、透、漏、皱，石之四美，四者是互为区别的。然而值得注意的是，从形式美和视觉心理的角度来看，四者在审美意象中又可以互为影响和转化。笪重光《画筌》说：“透则形胜而似长，漏

则体肥而若瘦。”画论对湖石的评赏有参考价值。在石形的巧妙组合下，在审美的视错觉的影响下，种种透漏的孔穴能使繁琐的形态变得修长，使肥浊的实体变得清瘦。反过来，瘦皱又能使透漏更为显豁突出，更为玲珑多姿，而瘦、皱之间也能互相促成其美。

以太湖石为代表的怪石的瘦、透、漏、皱，又可一字以蔽之，曰“巧”。然而，石的品格不尽在巧，还有其相对峙的一面——“拙”。如果说，“巧”的代表是太湖石，那末，“拙”的代表则是黄石。

“拙”，也是中国古典美学的一个重要范畴，它所追求的是质朴无华，古趣盎然。因此，与古代归真、返朴、守拙的哲学思想相应，古代美学不但有“大巧若拙”之语，而且甚至有“宁拙毋巧”之语。

计成在《园冶·选石》中，正是从巧拙相对的哲学、美学思想出发，在高度评价了太湖石之美的同时，也充分肯定了黄石之美。他写道：

取巧不但玲珑，只宜单点；求坚还从古拙，堪用层堆……古胜太湖，好事只知“花石”；时遵图画，匪人焉识黄山。……黄石是处皆产，其质坚，不入斧凿，其文古拙……俗人只知顽夯，而不知奇妙也。

计成认为，奇巧玲珑的湖石极品，只宜单独点置；如要层堆、并列或散置，湖石固然不失为妙品，但主要产于黄山而又到处都有的黄石，也堪称上选。不应由于“花石纲”而只知湖石奇巧之美，而不识黄石坚顽古拙之妙。这里，湖石和黄石在风格特征上的区别，是异常分明的。在中国古典园林中，湖石和黄石可谓平分秋色，是两种最常见的山石，它们给人以迥然不同的美感享受。

正象“巧”不是唯一的品石标准一样，“瘦”也不是绝对的

标准。明代著名的园林鉴赏家张岱在《陶庵梦忆·于园》中谈到汪园时说：

余见其弃地下一白石，高一丈，阔二丈而痴，痴妙；

一黑石，阔八丈，高丈五而瘦，瘦妙。

瘦石是美的，黑色的瘦石更妙，因为黑色属于暗色、退色，有收缩感，表现出向内部深处收缩的倾向。于是，在人们光渗错觉的心理作用下，黑色瘦石会更见其瘦秀。但是，并非瘦秀的阔大，也不失为一种美，尤其是白色而阔大的石。由于白色属于明色、进色，有膨胀感，表现出向外部和四周扩散的倾向，所以在光渗错觉的心理作用下，会更见其阔大顽拙。张岱还进一步拈出一个“痴”字，将石人格化，这就倍增了品石的审美情趣。在张岱笔下，汪园二石在形、色上的瘦与阔（痴）、黑与白、暗与明、退与进、重与轻……是一种有意味的审美对比，可惜原石已无法看到了。

颐和园乐寿堂前现有大石如屏，色青而润，名“青芝岫”，是更为阔大的庞然之物。它虽无清秀瘦拔、玲珑透漏之巧，却有雄阔浑厚、盘礴粗豪之态，颇能给人以壮美之感。审美领域应该是多样化的领域，瘦秀和雄阔均应有其存在价值，正如“燕瘦”和“环肥”均有其体态美的一席之地一样。

“瘦、透、漏、皱”四字，读来协韵上口。然而酷爱画石而呼之为“石丈”、“石大人”的郑板桥，又在四字之后加一同韵字——“丑”。他在《题画·石》中写道：

米元章论石，曰瘦、曰绉、曰漏、曰透，可谓尽石之妙矣。东坡又曰：“石文而丑。”一“丑”字则石之千态万状，皆从此出。彼元章但知好之为好，而不知陋劣之中有至好也。东坡胸次，其造化之炉冶乎？爰画此石，

丑石也，丑而雄，丑而秀。

其实，以丑品石的，并不只是苏轼一人。早在唐代，白居易《双石》诗写道：“苍然两片石，厥状怪且丑。”后来，范仲淹《居园池》也写道：“怪柏锁蛟龙，丑石斗虬虎。”《宋史·米芾传》也说：“无为州治有巨石，状奇丑。”如此等等。可见以丑品石已不是个别的文化现象，不过苏轼好画石咏石，影响更大而已。

郑板桥拈出一“丑”字，补石之四美为五美，是颇有识见的。他自己好画丑石，而且把“丑”和“雄”、“秀”联在一起，说明石不论是具有瘦秀之美还是雄阔之美，都可以同时具有丑的品格特征。所谓“陋劣中有至好”，就隐含着这样的意思：美不一定只是单纯的美，丑中也可以有美。扬州八怪的代表人物郑板桥这一异军突起的美学思想，在刘熙载的《艺概》中得到了突出的强调和充分的生发。《艺概·书概》写道：

怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处。一“丑”字中，丘壑未易尽言。

这一理论，固然是为了给一味修饰，务为妍媚的艺术作品和审美风尚痛加针砭，它和唐释皎然“不加修饰，任其丑朴”的诗论，清初傅山“宁丑毋媚”的书论是一脉相通的，然而，除了对某种风格的批评外，此中丘壑还需细加寻味。

从石本身的形象、风格来看，“丑”字恰好概括了“石之千态万状”，这正是“怪石以丑为美”的最主要之点。怪石或奇石的美主要就在“怪”字上，而“怪”、“奇”又和“丑”的概念联在一起，有着互为交叉的美学关系。白居易的《太湖石记》是这样描述“石之千态万状”的：

富哉石乎！厥状非一。……有如虬如凤、若踞若动、将翔将踊，如鬼如兽，若行若骤，将攫将斗者。风烈雨

晦之夕，洞穴开皛，若欲云喷雷，巖巖然有可望而可畏之者……

这种拳若虬螭，蹲若虎躯，激怒抵触，奔突偃蹇的形象，真是殚奇尽怪，其状非一，它既是美，又是丑，二者统一在一个“怪”字上。这种怪石的美，是一种特殊的美，不同寻常的美，它不符合博克所说的关于美的性质，如“光滑”，“各部分见出变化”而又“不露棱角”^①等，恰恰相反，它表面粗糙，极不光滑，纹理纵横，凹凸不平。它的各部分也要求富于变化，但以棱角多而露为美，这就是所谓“廉棱露锋刃”（白居易《奉和思黯相公》）。除了“皱”之外，怪石还有许多不规则的大孔小穴，其或“瘦”或“阔”的体型，既不对称均衡，又不符合比例，往往与形式美的规律相悖。因此，石形之丑，实际上是一种奇怪的美，一种可怖可畏而又可惊可亲的美，它丑中有美，美中有丑。“陋劣中有至好”，负价值恰恰是一种正价值，这是对一般形式美的一个突破；以丑品石，这是中国园林美学对一般的形式美学的一个贡献。

瘦、透、漏、皱、丑，是历代品石的审美经验的结晶。巧与拙、瘦与阔，这又表现了历来对品石标准的辩证把握，它们都以最精炼的字词概括着石头文化的丰赡内涵。

除了以上具体的品质而外，美石还有两个重要的定性，这就是出于天然，古而有骨。

首先，石具有天然之美，虽千奇百怪，不可名状，但只是靠风吹浪激，沙冲水渤而成，不需经过人为加工。这有诗为证——

乃是天谗怪，信非人功夫……厥状复若何，鬼工不可图。（皮日休《太湖石》）

①《西方美学家论美和美感》，第122页。

石原无此理，变幻自成形。天巧疑经凿，神功不受型。（张岱《飞来峰》）

所谓神斧鬼工，巧趣天成，这也就是说，它是大自然这位万能的雕刻大师的精构杰作。因此，只要稍加人工的雕琢刻削，就会立刻会破坏它的天然之美和盎然真趣。

西方称建筑为石头的历史，其实，就石头具有坚固耐久的客观物质性来说，其本身就是一部历史。一些怪石名品，本身就具有其古老而漫长的形成史。与此相适应，在文化心理史上，也总把“石”、“古”二字紧紧地绾结在一起——

岂造物者有意于其间乎？将胚浑凝结，偶然而成功乎？然而一成不变以来，不知几千万年……（白居易《太湖石记》）

三吴金谷地，万古瑞云峰。（姜埰《己亥秋日游徐氏东园》）

石含太古云水气；竹带半天风雨声。（上海豫园联）
名石体现了造物者的意匠经营，含茹着太古的历史意蕴，具有“古”的文化品格。所以文震亨在《长物志·水石》中总结说：“石令人古，水令人远，园林水石，最不可无。”这一园林美学名言，概括了这样一种园林审美现象，即人们面对奇石名品，往往会顿生怀古之思，当然，怀古的内容可以各异：或想到它形成的自然史，或想到它辗转流传的历程，或想到它和过去某一爱石成癖的园主的亲密关系，或想到它和“花石纲”的某种纠葛牵连，或摩挲石上已见剥蚀的古题刻而沉思良久……这就是“石令人古”的审美体验。

古代园林美学还认为，“天地至精之器，结而为石”（孔传《云林石谱序》），它的可贵主要在于“骨”。这是对“太古”以来形

成的石的坚固物质性所作的美学阐释，它是哲理、伦理、审美三者融贯一体的想象的产物，而又积淀在石头文化的历程之中。宋代画家郭熙《林泉高致》说：“石者，天地之骨也。”在古代绘画美学中，石被理解为“天地之骨”；在园林美的王国中，突出“骨”的咏石诗更多——

寒姿一片奇突兀，曾作秋江秋风骨。（张碧《池上怪石》）

水心山骨依然在，不改冰霜积雪冬。（康熙咏避暑山庄《南山积雪》）

一簣犹嫌占地多，寸土不留唯立骨。（赵翼《游狮子林题壁》）

这都是高度肯定了石之“骨”。“骨”，这是中国美学批评的重要范畴：“风骨”、“骨气”、“骨力”、“骨格”、“骨相”……。在园林美学里，以石为骨的审美内涵也是很丰富的，既包括它那古老的历史性和坚固的物质性，也包括园林饱经沧桑而它依然存在，不改本来面目的骨格，还包括如果没有石，园就无以立的重要性……一个“骨”字，体现了对石头的最高的美学评价。

石是园林之骨。正象人遍体不可无骨一样，园林也不能无石。园林中的石，既可用作单点、平列和堆叠，又可建构磴道、花坛、涩浪、池岸、石矶、踏步……。还应指出的是，怪石特别是其中的名品还可构成园林景观主题乃至景观主题系列，如苏州怡园的复廊东部一区，南面建筑为拜石轩，用米芾拜石的著名典故。轩南庭院，有石嵌空纤巧，多透、漏、瘦之致，并间以参差的石笋，更见出怪石的玲珑剔透。轩北庭院，有峰石奇突磊落，苍硬顽涩，多浑厚雄奇之美，与轩南庭院的怪石恰成风格上的鲜明对比。庭院北面为“坡仙琴馆”，内室为“石听琴”，室西北窗外有二石，

如人立，作伛偻听琴之状，形态妙在似与不似之间。顽石听琴的主题，颇能勾起人们不尽的妙想。最北面的小型建筑为“石舫”，其意在“石”而不在“舫”，故而室北小院有卧石一片为之点题，这可看作是主题序列的尾声。怡园东部以石构成系列主题，把建筑物、庭院、小院串成一个始、中、终有序而每一景区个性各异的艺术整体，可谓颇具匠心。

古代一脉相承的爱石、品石的文化风尚，在现存园林中颇多静态形式的物化结晶。杭州花圃的绉云峰为罕见的英石峰，形同云立，纹比波摇，孤峙无倚，饶有曲致，以皱瘦美而著称，它和苏州瑞云峰、上海玉玲珑被历史地品为江南三大名石。至于南京瞻园的仙人峰、倚云峰等，也不失为湖石名品。岭南园林中的名石，以广州九曜园为最。《粤东金石略》对其中太湖石有如下记载：

石凡九，高八、九尺，或丈余，嵌岩峰兀，翠润玲

珑，望之若崩云，既堕复屹，上多宋人铭刻。

这就是著名的“九曜石”景观，惜乎已零落不全了。这些千古流传、不改本相的“天地至精之器”，以其物质存在凝结着历来文人的审美品评，成为中国传统的石头文化的一种表征。

第二节 山的类型序列及其空间性格

在绘画美和园林美的王国里，山是一个具有广裹性的复杂概念。

在古代山水画中，除了点景人物和水、屋宇、林木之外，其他一切景物几乎均可包括在“山”的范围之内。在古代山水画论中，山可分为种种不同类型，有着种种不同的专名。宋代韩拙的《山水纯全集·论山》写道：

尖曰峰，平曰顶，圆曰峦，相连曰岭，有穴曰岫，峻壁曰崖，崖下曰岩，岩下有穴而名岩穴……有水曰涧，无水曰府……石载土谓之崔嵬，石上有土也；土载石谓之砢，土有石也。土山曰阜，平原曰坡，坡高曰垅。……，通路曰谷，不相通路者曰壑，……两山夹水曰涧，陵夹水曰溪……

这里的各种类型名称，虽然有的解释得不免过细，不够灵活，但大体上符合一般传统的理解，同传为唐代王维所写的《山水论》、五代荆浩的《笔法记》基本相符。这些类型和名称，对于山水画创作来说，是必须掌握的；对于园林美学来说，也不失其参考价值，因为在不同的园林系统中，这些类型或多或少地有所表现，而这些名称，也和建筑物的名称一样，被较为灵活宽泛地运用着。这里试按照韩拙的论述，结合审美实例概括中国园林中山的种种名称、类型序列及其空间性格之美。

一、峰、顶、峦、岭、岫。

这种类型的山，其主要的空间性格表现为高耸峻立之美，其区别也是相对的，不尽如韩拙所说的“尖”、“平”、“圆”、“相连”、“有穴”。例如峰和峦固然可以有尖、圆、极高、较高的区别，但二者又均可称岫，而且也不一定非“有穴”不可。计成《园冶·掇山》则说：“峦，山头高峻也。”园林中的峦，则又近于峰了。可见，界限不是很分明的。不过，四者之中，以峰为最高。山的尖顶固然可称为峰，但峰又可用以指高人云天的山。

峰的典型性格特征就是峻拔，其审美效果则有近观和远观的不同。

对于较近的观者来说，高峰引人仰视，激起人“危乎高哉”的惊奇感和崇高感。北京香山原静宜园的最高峰，在“西山晴雪”

之上，海拔五百五十余米，山势陡峭，不易攀登，故名“鬼见愁”。这个高峰，对于观赏者可说是一种“峻拔的崇高”。对于攀登者来说，是一种“艰难的美”。

杭州西湖有南高峰、北高峰，构成了西湖十景之一的“双峰插云”，题名极言其高。其实，两峰在西湖群山中是不算太高的，由于它们在西湖附近，时时可见，特别是在雨色空濛之际，或烟岚浮动之间，峰顶常常出有而入无，隐现于冥蒙之中，给人以双双峰高插入云之感，题名把人们的美感都概括进去了。

“相连曰岭”。杭州西湖之滨的葛岭富有岭的典型性格特征，它横亘在宝石山和栖霞岭之间，连绵数里，相传为晋代葛洪的炼丹之地，最高处为初阳台，为观日出的好处所。

峰峦岭岫，对于远观者来说，由于高耸于远方，或秀色可餐，或似有若无，构成了与崇高若即若离的另一种空间景观的美。这种远方高山的美，遥远的空间距离和空气透视似乎把它们崇高的特性蒸发掉了。

园林中的立峰，虽然总在近处，但也有其独特的美的魅力。单块的湖石立峰，固然能给人以峰高插云的幻觉，而堆叠的假山，同样可以具有险峰的意态。计成《园冶·掇山》指出：“峰石一块者，相形何状，选合峰纹石，令匠凿笋眼为座，理宜上大下小，立之可观。或峰石两块三块拼掇，亦宜上大下小，似有飞舞势。或数块掇成，亦如前式。”不论是单块或多块构成的石峰，求其上大下小，这也就是不但要求堆叠成高峰，具有峻拔之美，而且要求堆叠成险峰，具有飞舞之势。上大下小，高而且险，似欲飞舞，这似乎已成了叠峰的空间塑造规律。

园林中的石头，题名为峰的不胜枚举，题名为岫的却稀如星凤，典型的如颐和园著名的青芝岫，由于它不取纵向峻拔式，而

呈魁乎其伟的横向式，取名为“岫”，是更为恰当的。

江南园林中，不乏峦的成功实例。《园冶·掇山》认为峦的山头“不可齐，亦不可笔架式，或高或低，随致乱掇，不排比为妙。”苏州留园西部假山，符合“圆曰峦”的典型特征。它基本上以土堆叠，上面随致乱掇一些石块，或高或低，或聚或散，力避排比整齐，契合形式美的参差律，妙在有意无意之间，为江南园林中山峦的佳作，惜乎无地以远观，可说是美中不足。

二、崖、岩。

崖就是悬峭的山边、石壁。所谓悬崖峭壁，其空间性格表现为陡险峭拔之美。岩与崖比较接近，指崖下而言。

北京园林中最著名的悬崖峭壁，当数香山原静宜园。在“西山晴雪”东南，有峭然耸峙于路旁的石壁，上面刻有乾隆所书“森玉笏”三字，为静宜园外垣八景之一。它巨大而陡峻，崖石缝隙中顽强地挣扎出种种杂树，令人联想起李白《蜀道难》中“枯松倒挂倚绝壁”的意境，给人以伴和着奇情险趣的美感。

崖岩由于陡峭壁立，往往垂直于地面，因此，它不但富于绝壁峭拔、悬崖陡峻的奇险之美，而且石壁的立面上是题字刻石的最佳处所，它能构成园林美的又一种景观。北京玉泉山原静明园十六景之一的“绣壁诗态”，就体现了这一景观的美，这里崖石壁立，题字刻石琳琅满目，为绝壁增添了灿烂的锦绣，为环境增添了浓郁的诗情，这一构景手法，今天还亟待加以继承。

江南园林的崖岩石壁，是对真崖实壁的模拟和再现。计成在《园冶·掇山》中十分重视崖、岩的叠掇，他多方面论述了“悬岩峻壁，各有别致”的书房山，“宜坚宜峻，壁立岩悬”的内室山，“墙中嵌理壁岩”的厅山。在论及“岩”时，他颇为自负地说：

如理悬岩，起脚宜小，渐理渐大，及高，使其后坚

能悬。斯理法古来罕者，如悬一石，亦悬一石，再之不能也。予以平衡法，将前悬分散后坚，仍以长条堑里石压之，能悬数尺，其状可骇，万无一失。

所谓崖岩，贵在于其势“悬”而令人“骇”，然而其根本还在于“坚”。要使之稳定不倒塌，就得把握物理学的重力规律，这里涉及到科技水平问题。计成根据叠石的实践经验，总结出“平衡法”，解决了这一矛盾，使之万无一失，这是一种科技美。《园冶》反复强调的“平衡法”，是我国叠山史上的一大创造。

江南园林中崖壁堆叠的佳例较多。苏州耦园的黄石假山，其宛虹桥边的石壁，给人以悬崖陡峭之感，而且它妙在下临深池，石壁下的石径在通往并接近池面处分为两条，一条拐弯通向上山的磴道，一条继续往前，化为池畔的踏步。这一艺术处理是高明的，它使高和深二者相反相成，一方面，以高反衬深，使深池倍增其深；另一方面，以深反衬高，使悬崖峭壁倍增其高。观者如取池畔石径特别是踏步这一方位向上仰视，就可能产生石壁耸峭，悬崖险峻，其状可骇的审美心理。

三、洞、府。

洞、府以及岩穴，是十分近似的，没有严格的区别。现在不论水洞和旱洞，一般都通称为洞。

洞的基本空间特征就是中虚，其性格表现为与外界迥异的幽暗深邃之美，一种别有洞天非人间的美。英国雕塑家亨利·摩尔认为洞富有神秘感，这是对确实存在的某种审美心理的概括。洞往往由其阴翳杳霭、幽深莫测而给人以一种奇异的美感，又同时能勾引人们好奇而探胜的心理。陶渊明的《桃花源记》就写到，“山有小口，仿佛若有光，便舍船，从口入”。岩穴洞府之美，妙在“仿佛”二字，它给人以迷离莫测之感。试想，在林尽水源的山麓，

黑洞洞的小口，光线隐约，似有若无，仿佛在对人眨着深邃的眼睛，这确实是一种神奇的魔力，能在人们身上转化为寻奇探幽的动力。正因为如此，渔人才不避艰深，舍船而入，终于得见灵境仙源的理想世界。

再看现实的洞府。北京玉泉山有翠岩，岩有七真洞。明代诗人谢榛《游翠岩七真洞》写道：

一拳奇秀处，松映石青青。
肃抱冰霜气，幽含神鬼情。
碧天孤鸟下，苍壁细云生。
龙去仙何远，空山凤吹鸣。

这首诗及诗题不只是点出了岩、壁、洞三者的联系，而且写出了在现实世界里，由于洞的魅力而萌发的超现实的浪漫奇想，这种奇想实际上也还离不开一种神秘的审美心态。

正因为洞府总伴随着一种神秘感或奇异感，所以它往往附会着某种神话传说，或其中设以仙佛神像。如静明园“玉泉趵突”西南方有一大石洞，传说为八仙之一的吕洞宾来到人间的居息之所，故名吕祖洞，供以吕祖像，这无疑能助人游兴。玉泉山华严寺附近还有千佛洞、罗汉洞等，仅从题名来看，就可知其中神像的内容。正因为玉泉山不但有寺塔泉水之胜，而且洞府多，佛像多，因此被誉为“名山”、“灵境”、“福地”。

假山洞的神秘或神奇之感虽逊于真山洞，但堆叠成功的佳构也能使人产生类似的感受。常熟燕园的假山洞，出之于叠山名家戈裕良之手。南面洞内外一片浅水，点以步石，导人进入洞内，倍增了洞的奇异感；北面洞外，则以一片石半掩洞口，增加了洞的幽深感，其结构和意境是极为成功的。扬州个园的黄石假山洞府，以多洞门、多层次构成窈然的境界为其特色，洞外明亮的光

源和洞内由种种障隔造成的幽暗而光影变灭的主调形成强烈的对比。人在洞中，有身在山林之感，而天然的石桌之类，又颇能勾起神秘的尘外之想[图版2—14]。

如前所述，假山的堆叠，不但有艺术美的问题，而且有技术美的问题。且不说用什么粘性物填拓石缝才能牢固耐久，富有观赏效果，此中颇有学问，就说山洞的收顶，就需要先进的技术和丰富的经验。一般传统的方法是顶部用花岗条石构架，但乾隆年间的戈裕良却首创“钩带法”。钱泳《履园丛话》写道：

堆假山者，国初以张南垣为最。康熙中则有石涛和尚，其后则仇好石、董道士、王天于、张国泰皆为妙手。近时有戈裕良者，常州人，其堆法尤胜于诸家……尝论狮子林石洞皆界以条石，不算名手。余诘之曰：“不用条石，易于倾颓奈何？”戈曰：“只将大小石钩带联络，如造环桥法，可以千年不坏。要如真山洞壑一般，然后方称能事。”余始服其言。

这段文字，不但列叙了园林发展史的鼎盛期——清初至乾隆年间人才辈出的叠山名家，而且记述了戈裕良的先进技术经验。从苏州环秀山庄戈裕良所叠的湖石山洞来看，是用了穹窿顶或拱顶的构架，灰浆隐于石缝内，色与形和天然石缝近似，洞顶逼真而坚固，犹如石灰岩喀斯特溶洞景象。戈裕良的成功经验，揭开了园林科技史或技术美发展史上新的一页。

四、坡、垅、阜。

坡、垅、阜是平原或坡度不大的平地、土丘，它有时还是和山相接壤的山麓地带。其空间性格总的倾向于平坦旷远之美。和峰峦岭岫、崖岩洞府相比，它既不令人感到惊畏骇怪，又不令人感到神秘奇异，而是平易近人，具有现实感和人情味。

园林，往往有大小不同的坡地，它是种植芳草嘉树，点缀奇峰怪石的最佳地带；对于高山、低水来说，它又是造成审美对比和艺术过渡的重要的空间环节。

北京香山静宜园内垣二十景之一的驯鹿坡，是一片放养鹿群的山坡。“鹿知无害向人亲”（乾隆《山中》），鹿由人力而驯服，而亲和，这也是一种人情味。它和坡的空间性格十分协调。

承德避暑山庄的平原区，面积约有千亩，它实际上是范围广袤的坡地地带，具有开阔辽远的空间性格。平原东部，老榆参天，杂树成林，为“万树园”；平原西部，芳草鲜美，平坦如茵，为“试马埭”。从园林总体来看，它正是山岳区和湖沼区的广阔过渡地带；从平原景观来看，它特别富于塞外北国的草原风光。当年这里有笔直的驰道、蒙古的营帐，清帝常在这里野宴，接见蒙古王公，领略骑射情趣，这是洋溢民族气息和地方风味而具有独特性格的艺术空间。

江南宅园的坡地，面积一般都不很大，但能给园林带来旷野情趣。祁彪佳《寓山注·梅坡》写道：

予园率以亭台胜，独野趣尚少，于是积土为坡，引流为渠，结茅为宇，苹蓼萧萧，俨是江村沙浦，芦人渔子，望景争涂。坡上种西溪古梅百许，……徘徊爱境，盖此淡妆西子，足令脂粉削色矣。

这种坡地的淡、野之美，是拯人工、浓丽之药。园林里平而不平，单纯而不单调的疏林平坡，既富于人情味，又饶有山野情趣，是抚古木而盘桓，坐顽石而小憩以领略野趣的好去处。

五、谷、壑、涧、溪。

这四者以及峡、峪等，是比较相近的，都是两山或两岩相夹之间形成的低平、洼陷的狭长地带。它们共同的空间性格美，表

现为低落幽曲，而不是高爽开朗。其中涧、溪的特殊个性在于必须有水，而其他数种则不一定有水，而且往往旱地居多。关于涧、溪，拟归入本章第三节中论述。

中国园林中规模最大的峡谷，在避暑山庄。山庄的山岳区，就有松云峡、梨树峪、松林峪、榛子峪、西峪等数道逶迤绵长的峡谷。这些奇峡幽谷之间，林木浓荫，蔚然深秀，山溪潺湲，峰回路转，借用王恽《汾水道中》诗来形容，是“苍巖互出缩，峪势曲走蛇”。这是一种气势磅礴的山峪林壑的景观美。

和避暑山庄的真峡实峪不同，江南园林中堆叠而成的山谷的空间体量较小，然而其中佳构也颇能给人以真实的深山大谷之感。

苏州环秀山庄的山谷，是最为成功的一例。它的两侧峭壁天成，相对夹峙，其间狭长屈曲，宛似“一线天”，人们几乎须抬头仰视方见蓝天，同时还可看到石壁危立，古柯斜出，一条石梁横空而过，于是顿生幽崖晦谷，隔离天日之感。王朝闻先生从接受美学的角度，在指出其“峰谷小中见大”的同时还说：

特别是夹谷上那块石梁的布局，能使人回忆起华山夹谷中的危石——从它下面走过时，游人既有怕它掉下来的危险感，又有明知它不会恰好在此时此刻掉下来的安全感。这两种感觉的统一，大大增加了游人的兴趣。^①

假谷而能取得幽曲如真的效果，并能逗发游人萌生危险感与安全感相平衡的审美心态，这是难能可贵的，其实，这夹谷只有短短的一段。相反，无锡蠡园有一段谷道，虽然比较长，但石壁如同排牙，立面僵直板律，有矫揉造作之意，无宛自天成之趣，缺乏

① 王朝闻：《不到顶点》，第306—307页。

审美价值，是拙劣失败的实例。可见，成败的天壤之别，全在于对自然美和艺术美有无真切的把握。

以上五种类型序列，当然不可能囊括中国园林里山的全部品类、名称，但大体上可说是已包括在内了。这五种类型序列的划分，是对中国园林中的“山”这个大系统所作的分解研究，通过审美实例，可以见出这些不同类型的空间性格美以及人们由此产生的不同的审美心态或美感的特征。

第三节 山的系统实例分析，兼论艺术丑

如果说，上节对山的类型序列及其性格所作的论析，用的是微观的或分解的方法，那末，本节结合审美实例对山的性质系统及其交叉互补的论析，则首先拟出之以宏观的或综合的视角。

中国园林里山的类型虽然繁多，但综合起来，可分别纳入不同的性质系统之中，而这些性质系统又存在着交叉互补的关系。

陈从周先生《说园（三）》写道：

假假真真，真真假假。《红楼梦》大观园假中有真，真中有假，是虚构，亦有作者曾见之实物，又参有作者之虚构。其所以迷惑读者正在此。故假山如真方妙，真山似假便奇……^①

关于“假山如真方妙”的美学观点，本书在有关章节中曾已作论述。这种包孕着“真”的假山系统，从其性质来看，是以“假”为主，即以人工堆叠为主的系统。至于包孕着“假”的真山系统，其“真山似假”的美学特征，则可以分这样几个层面来理解：一

① 陈从周：《书带集》，第58页。

是人力对真山的体型本身及其周围环境的加工，即对地形地貌所作的较大的改变；二是山区花木的人工栽植，即对山体外观的绿化和美化；三是山区建筑物系列的分布，这是对原有景观的更大改变；四是题名刻石、匾额对联等种种精神性的加工和美化……总之，这类妆山饰水，栽木造亭，都可看作是真中之假，用《红楼梦》的语言说，是“假作真时真亦假”。假山固然可以“真化”，而真山也可以“假化”——艺术化。

以颐和园为例，万寿山比起其原型瓮山来，山的体型经过了人力加工的改变；周围的环境——水系更有改变，从元代起就开发西山一带水源，引水注入湖中，成为当时的水库；更重要的改变，是建筑群形成的丰富景观，试想，万寿山麓如果没有绮丽如虹的长廊，山腰没有雄伟高耸的佛香阁，没有金光璀璨的排云殿建筑群，山巅没有异彩缤纷的“智慧海”，还有什么能引得游人如云，纷至沓来？这一系列的改变，都是不同程度、不同层面的“假化”，即艺术化，审美理想化。建筑物使自己连同它的周围环境都变成了人的艺术作品。颐和园的万寿山，可说是“真山似假便奇”的典范之作。

宏观地看，园林中的山不但可以归纳到“真”或“假”这两个相互交叉的系统之中，而且还可以归纳到“土”或“石”这两个相互交叉的系统之中。就其构成的物质材料来看，韩拙曾说：“土山曰阜”，“石载土谓之崔嵬”，“土载石谓之矧”。这就是一种系统划分，一种交叉互补。

对于土、石不同质的比较以及二者在叠山工程中的交叉互补，历来造园家均有所论述，而对土和土假山强调最力者，莫过于李渔。他在《闲情偶寄·居室部》论叠大山说：

用以土代石之法，既减人工，又省物力，且有天然

委曲之妙。……累高广之山，全用碎石，则如百衲僧衣，求一无缝处而不得，此其所以不耐观也。以土间之，则可泯然无迹，且便于种树，树根盘固，与石比坚，且树大叶繁，混然一色，不辨其为谁石谁土，列于真山左右，有能辨为积累而成者乎？此法不论石多石少，亦不必定求土石相半，土多则是土山带石，石多则是石山带土。土石二物，原不相离，石山离土，则草木不生，是童山矣。……土之不可胜石者，以石可壁立而土则易崩，必仗石为藩篱故也。

这首先是强调了包孕着“石”的土假山最易取得天然委曲之妙，能避免石山那种百衲僧衣之“假”，从而生发出“假山如真”的审美效果；同时，也从土、石的相互关联中强调了用土的重要性。这是对历来叠山艺术经验的一个完整而切合实际的理论概括。“土石二物，原不相离”一语，实际上是从美学的角度对不同比率、不同类型的土石相间的假山所作的肯定评价，它揭示了叠山艺术中土不离石，石不离土，土石相辅相成、交叉互补的构筑关系。下文试就假山系统中土山的典型实例作一简要论析。

土假山的综合性建构，苏州拙政园中部池中两山堪称佳作。它们都是土山带石，以土为主，坡度都不高，石块随致散点，显得天然真切。特别是自然隆起的山丘、土石相间的坡垅，配以宽阔的池面、扶疏的花树、轻灵的亭桥，展现出一派江南水乡的秀美风光，给人以亲切的感受。土山上下攒三聚五地散置的石块，既有审美价值，又有功能价值。从审美视角看，石块酷似真山土层覆盖下露出的岩石，这种“石骨”更增加了山的质感、稳定感和真实感。从功能视角看，尤其是山脚下的石块，还起着固定山形的“藩篱”作用，这样，虽经雨水冲刷，山土也不易流失，山

体也不会变形，与平地接界的轮廓线也不会走样。这种土假山，如李渔所说，既省人工，又省物力，而且具有委曲天成之妙，令人特别感到自然耐看；这种土山带石，又说明了“山无石不立”以及“石骨”的建构功能。

至于石假山的综合性建构，可说是小者易工而大者极难见佳。在现存的江南园林系统中，综合性的大型石假山又可分为黄石、湖石两种主要类型，而其成功的佳构实例为数有限，下文拟对此作一较详的审美描述和论析。

综合性的黄石大假山，以上海豫园为最[图例2—15]。此山以浙江武康黄石叠成，高约四丈，重峦叠嶂，深涧幽壑，磴道纡曲，古木葱郁，山上建构凉亭，山脚面临清池，显得嵒峻嵯峨，气势磅礴。乔钟吴《西园记》写道：

由萃秀堂出，右仰巨山，层崖峭壁，森森若万笏状。其金碧秀润之气，常扑人眉宇。遥望之若壶中九华，天造地设，几不知其为人力也。

这是对明代著名叠山家张南阳的杰构大型黄石假山所作的描述。当然此山也不是全用石料，而是在适当的地方留土以种花树，但总的比率是石多土少。

扬州个园的黄石大假山，内外空间造型均妙。其内部洞府特大，既节省了石料，又扩大了内部空间景观，还增加了外观空间的体量，体现了经济、功能、审美三者的统一。

苏州耦园的综合性黄石大假山也是江南园林中突出的佳构。它由东西两部分组成，东半部较大。对于此山的结构特色和艺术匠心，刘敦桢先生曾给以高度的评价和审美的描述。他写道：

……平台之东，山势增高，转为绝壁，直削而下临于水池，绝壁东南角设蹬道，依势降及池边，此处叠石

气势雄伟峭拔，是全山最精彩部分。……绝壁东临水池，此处水面开阔，假山体量与池面宽度配合适当，空间相称，自山水间或池东小亭隔岸远眺，山势陡峭挺拔，体形浑厚。……几株树木斜出绝壁之外，与壁缝所长悬葛垂萝相配，增添了山林的自然风味。此山不论绝壁、蹬道、峡谷、叠石，手法自然逼真，石块大小相间，有凹有凸，横直斜互相错综，而以横势为主，犹如黄石自然剥裂的纹理，和明嘉靖年间张南阳所叠上海豫园黄石假山几无差别……^①

上海、扬州、苏州这三个黄石大假山作品，综合性极强，而又堆叠得不琐碎，不排牙，富于变化而浑成一体。它们的审美共性是：自然逼真，宛如天造地设；雄伟厚重，显得气势磅礴。然而三者又各有其个性的美：豫园的假山雄伟中有秀润之气；个园的假山雄伟中具玲珑之趣；耦园的假山雄伟中带峭拔之致，可谓各领风骚。

综合性的湖石大假山更难于成功地表现出艺术的美，其杰作在扬州和苏州。扬州个园的湖石大假山，有嵌空洞达之奇，号称“十二洞府”；苏州环秀山庄的湖石大假山，更是国内罕见的佼佼者。刘敦桢先生对此曾作详尽的评述，这里摘引片断于下：

主山分前后两部分，其结构于园的东北部以土坡作起势，西南部累叠湖石，其间有两幽谷，一自南向北，一自西北向东南，会于山之中央，将山分为三区。前山全部用石叠成，外观为峰峦峭壁，内部则虚空为洞。后山临池用湖石作石壁，与前山之间形成……洞谷。前后

① 刘敦桢：《苏州古典园林》，第69—70页。

山虽分而气势连绵，浑成一体，由东向西犹如山脉奔注，忽然断为悬岩峭壁，止于池边，如张南垣所谓“似乎处大山之麓，截溪断谷”之法。山的主峰置于西南角，以三个较低的次峰环卫衬托，左右辅以峡谷，谷上架石为梁，虚实对比，使山势雄奇峭拔，体形灵活饶有变化。……^①

这个假山作品，贵在假中见真，宛似天开。它整体富于气势，局部处理细腻，占地只有半亩，却借助于审美尺度，富于广泛的概括性，既有危乎屹岬之高，又有峥嵘不测之深，把自然界丰富的山体形象缩龙成寸地集纳在有限的空间里，表现出高峰、危径、飞梁、绝壁、洞壑、石室、水谷等多变的山水空间个性，给人以丰富不尽的审美品味量。

放眼国内现存湖石假山的创作，如环秀山庄那种成功的艺术美并不很多见，但它的反面——艺术丑却也不无先例，总结这方面的教训，对于园林美学的建设和园林艺术的创造和欣赏，都是十分必要的。

被一般美学著作所忽视的艺术丑，其实是值得认真地加以研究的。在艺术创造的王国里，确实存在着正负两极，应该说，美是一种价值或正价值；丑，则是一种反价值或负价值。克罗齐把“美”当作表现的价值，并同意把“成功的表现”作为“美”的定义，他据此进行推论：“丑就是不成功的表现”^②。这一观点有其一定的道理，因为作为表现的艺术品，当由于创作动机或审美观不当而沦于失败的境地，就必然没有审美价值可言。罗丹也

① 刘敦桢：《苏州古典园林》，第72页。

② 克罗齐：《美学原理——美学纲要》，外国文学出版社1983年版，第89页。

曾说过：“在艺术中所谓丑的，就是那些虚假的、做作的东西，不重表现，但求浮华，纤柔的矫饰，……装模作样，傲慢自负——一切没有灵魂，没有道理……”^①这种矫揉造作，炫众取宠，其内蕴和外表现无疑是丑的。再如由于技巧低劣，在创造中不能掌握艺术美的规律，不能把握艺术表现的分寸，其结果也必然会走向艺术丑，这也是对艺术创造的否定。

联系石假山的系统来说，湖石的品格贵在瘦、透、漏、皱和丑，然而湖石的叠掇却切忌走向艺术丑，因为石山的艺术丑作为叠掇而成的整体，它的失败还会把湖石原来瘦、透、漏、皱、丑的诸般美质也给否定了。苏州狮子林素以湖石假山而名垂史册，风闻全国，这不但由于被传为是元代大画家倪云林的手笔，而且还由于乾隆十分赞赏并一再移植至北方宫苑，成为园林胜景……于是，狮子林被誉为“假山王国”，并被列为苏州四大名园之一。然而从园林美学的角度透视，盛名之下其实难副。平心而论，该园现存的湖石叠掇作品，大部分是不成功的。这种艺术丑或不成功的表现，有如下几点：

一、杂乱无章。

假山的叠掇，要讲究章法，石不可杂，纹不可乱，块不可小，缝不可多，贵在乱中见整，杂多中见出统一。所谓统一，就是有气势，有艺术的整体感。可是狮子林的大部分叠山，既忽视石块的外形和纹理，又不顾山的整体造型，缺少总体设计上的审美把握，因而显得堆砌罗列，混乱驳杂，极不自然。

沈复在《浮生六记·浪游记快》中指出：

城中最著名之狮子林，虽曰云林手笔，且石质玲珑，

^① 《罗丹艺术论》，第26页。

中多古木，然以大势观之，竟同乱堆煤渣，积以苔藓，

穿以蚁穴，全无山林气势。以余管窥所及，不知其妙。

狮子林的艺术素材是好的，有玲珑的湖石，古树名木较多，但其叠石艺术的成品却不理想，如山上罗列了不少太湖石峰，使原来缺乏变化的体形更显得杂乱琐碎；又如指柏轩南的石壁，既无皱与涡，而石洞边缘又多作尖角，壁面还有不少挑出的石块，或上翘，或下垂，显得支离零碎。克罗齐曾说：“就失败的艺术作品而言，有一句看来似离奇的话实在不错，就是：美现为整一，丑现为杂多。”^①这在一定的范围内言之有理。狮子林大部分的假山正是如此，它杂多有余而整一不足，或者说，缺少主宰杂多的统一性，故而缺少真山的意态神韵之美。

二、局促闷塞。

元人饶自然《绘宗十二忌》中的第一忌，就是“布置迫塞”，并说，“须上下空阔，四傍疏通，庶几潇洒。若充天塞地，满幅画了，便不风致，此第一事也”。这确实概括了中国画的一条重要美学规律，这一规律同样适用于作为立体绘画的园林。狮子林正犯此忌，指柏轩南面一带以及池边的大部分假山，都显得堆塞臃肿，上下少空阔，四傍欠疏通，有迫塞之弊，少风致之美。梁章钜曾在《浪迹续谈》中写道：

客有招余重游狮子林者，余笑谢之。盖余于吴郡园林，最嫌狮子林之逼仄，殊闷人意。……或谓此园为倪雲林所筑，则亦误也。曾闻石竹堂前辈云：“元至正间，僧天如、惟则延朱德润、赵善长、倪雲林、徐幼文共商叠成，而雲林为之图，取佛书狮子座而名之耳。”

① 克罗齐：《美学原理——美学纲要》，第89页。

空白，这是中国艺术美的一门大学问；虚灵，这是中国美学的一个重要范畴。可是，狮子林的假山，迫塞而少空白，拥挤而不虚灵，致使“殊闷人意”，用现代美学的语言说，在这样一个逼仄狭窄的空间里，可能使美感和快感窒息，使人感到似乎透不过气来。

至于狮子林和倪云林的关系，历来解释种种。笔者认为，倪云林的绘画风格是寥寥数笔，清疏旷远，是“逸品”画的代表，与现在狮子林的繁冗逼塞是背道而驰的。从倪云林所绘《狮子林图》来看，画面上竹树参差，屋舍疏朗，怪石丛列，磊块起伏，却不见有山洞。这可能比较地接近于当时狮子林的本来面目。再从画面风格来看，它一方面带有简古清远的特点，与倪云林画风相符，但另一方面，山石丛列的布置章法又与倪画风格不甚相符，它并不具有“平远”的特色，而如倪云林题跋所说，“得荆关遗意”，即带有峻厚雄伟的特色。而这正足以说明该画既非赝品，又近于写实。由此可见，狮子林现存的假山，系经后人改造，它与元代狮子林那种山林气象相比，已经面目全非了，其败笔累累，倪云林是不任其咎的。

三、曲折失度。

曲径通幽，这是一种美，特别是园林意境美的一种重要表现，本书后当详论。关于狮子林假山的曲蹊洞径，清代的赵翼在《游狮子林题壁》诗中写得很具体：

山蹊一线更纡回，九曲珠穿蚁行隙。
入坎涂愁墨穴深，出曲蹬怯钩梯窄。
上方人语下弗闻，东面来客西未覩。
有时相对手可援，急起追之几重隔。

这是清人所见狮子林的假山面貌，它和元人欧阳玄、危素所写的

狮子林园记以及倪云林画意是大异其趣的。赵翼在这里是竭力赞颂狮子林假山的路径形态的，其实，不妨把它当作反价值或负价值的描述材料来读。这种一味以人工的奇巧、过分的曲折取胜，适宜于孩子捉迷藏的山石结构，不可能假中见真，浑若天成，而只能是矫揉造作，假中见假，给人以极不自然之感。这种曲折失度，可说是过犹不及，它会使艺术美走向反面。

四、形象媚俗。

园林中的立峰是一种抽象的雕刻，种种奇石怪石也都可看作是一种抽象的雕刻。它的审美特征是这样的：说它肖似于某一具象的事物吧，分明是一种抽象，因为它不但不很象，而且既象这，又象那；说它是抽象的石块吧，它又能引人作种种形象之想，可以越看越象。正因为如此，人们才给怪石以种种具体的题名。吴长元《宸垣识略》说：“宣家园……多奇石，石皆有名，曰隅虎，曰伫鹤，曰惊羽，曰奋距……”但这种题名贵在笼统宽泛，最好给人以模糊体验，而不应过分具体化，不应过细过死，冠云峰、玉玲珑之类的题名之所以可贵，就在于此。

至于石的形象，孔传所写的《云林石谱序》就说：“物象宛然，得于仿佛。”《日下尊闻录》也载乾隆语云：“宇宙间石最顽，而象形象物，往往出人意表。”这都是深得品石美学真趣的。所谓出人意表，也就是让人们自己去主动发现；所谓得于仿佛，就是要人们自己展开思维的彩翼去迁想妙得。但是狮子林立雪堂前庭院里，却反其道而行之：一石似牛头，于是在其前叠蟹形石，意为“牛吃蟹”，其名既俗而浅露，其形也并不美好，相反束缚了人们想象的翅膀，这是园林建构中的弄巧成拙，化美为丑。离此不远，又有一叠石狮，有两眼一口并加一尾巴，借用齐白石的话说，是“太似为媚俗”，它是对人们审美能力的不尊重，不信任，并

把人们的欣赏力降到孩提的水平。在南北园林中，此类流行病甚广，如扬州史公祠庭园有一叠石狮，过于肖似地在制高点赫然耸立，令人啼笑皆非；国内有些园林中还有所谓十二生肖、虎豹骆驼、石猴闹天宫之类，都是媚俗的表现。这类叠石不是培养人们积极的眼睛，而是培养人们消极的视觉；它要求人们的，不是创造性的想象，而是萎缩性的记忆，因此在审美上是不足取的。

当然，本书并不是说，狮子林的假山叠石都是艺术丑，局部地看，它决非一无是处，而是有其成功之作的，如修竹阁一小赤壁一带以及“暗香疏影楼”附近的假山叠石等，均堪称上选；本书也不是说，其他园林都没有艺术丑的败笔，而只是企图通过解剖狮子林的艺术丑，从反价值的视角总结山石叠掇的美的规律，并说明美学或园林美学不能只对艺术美倾注热情，而置艺术丑于不顾，应该说，价值和反价值都是美学研究的对象。

第四节 水的艺术地位与审美特征

园林离不开山，也离不开水。如果说，山石是园林之骨，那末，水就可说是园林的血脉。

郑绩《梦幻居画学简明》有一段话说得十分精彩：

石为山之骨，泉为山之血。无骨则柔不能立，无血则枯不得生。

这虽然讲的是绘画美，但同样适用于园林美。山石是固体成形的，属于刚性；水泉是液体而不成形的，基本上属于柔性。郑绩认为，山石能赋予水泉以形态，水泉则能赋予山石以生意。这样，就能使画面上刚柔相济，仁智相形，山高水长，气韵生动。

如果变换一个视角，从水对于人或动植物的生理需要和生存

意义来理解所谓“无血则枯不得生”，那末水比起山来确实更为重要。人离不开阳光、空气和水。水是生存的要素，生命的摇篮，是动植万物的生长之本。有了水，园林就不会“枯”，石上山下，墙角林中，就能嘉木葱茏，花卉繁茂。苏轼《李氏园》有句云：

其西引溪水，活活转墙曲。

东注入深林，林深窗户绿。

这就是从特定的视角，揭示了水的功能——使园林到处充满着了油油的绿意、蓬勃的生机。此外，园林里的水还可供听泉、观瀑、养鱼、垂钓、濯足、流觞、泛舟……正因如此，造园不可无水。

杜甫的《陪郑广文游何将军山林》，是中国古代文学史上出现较早的咏园诗。“不识南塘路，今知第五桥。名园依绿水，野竹上青霄……”诗一开头就点出了水在园林中的重要地位。于是，唐代以来的园林史上，就不避重复地出现了以“依绿园”“绿水园”为名的园林，这一方面反映了人们对伟大诗人杜甫的艺术才华的景仰，另一方面也就是以题名的形式承认了水在园林中重要的艺术地位。

正因为中国园林的物质建构中，理水比叠山更为重要，因此，园林的选址相地，首先要考虑到水，特别要考虑到源头这个园林“血脉”的由来。计成在《园冶·相地》中说：“卜筑贵从水面，立基先究源头，疏源之去由，察水之来历。”这里反复强调的，就是水和水源。

在园林中，理水不但极其重要，而且极为困难，它的难度要比叠山大。从某种意义上说，假山可为而假水不可为，因为没有水源，水就“假”不起来。宝应曾有以水为特色的“纵棹园”，潘耒在《纵棹园记》中说：

盖园居最难得者水，水不可以人力致，强而蓄焉，

止则竭，漏则涸。兹地在城中，而有活水注之，湛然渊
渟，大旱不枯，宜园之易以为胜……

由此可见，园中不竭不枯的活水是多么难得而可贵。

水是中国古典园林的“血”，或者说，是不可或缺的命脉。
从这一点上说，中国园林和日本园林就表现出迥乎不同的审美差
异。

日本的园林，就其中水的审美性质作为划分类型的标准，可
分为两类，一类具有真实性的水，另一类则只有虚拟性的水。前
者以池泉庭园为代表，后者以枯山水庭园为代表。

池泉庭园一般面积较大，其中均有真实的池泉可供舟游、回
游，较小的可供坐观、静观。然而，日本却往往以虚拟的枯山水
庭园为主流。所谓枯山水庭园，就是没有真实性的水而只有虚拟
性的水作为景观的庭园，它不论是平庭式或枯池式；还是枯流式
或筑山式，面积都比池泉庭园小，常借助于平铺的白砂、小石子
等固体，作为液体的水的象征，以虚拟方池、山池、河流等水体
景观，同时还堆置石块以模拟山峦、岛屿等。日本的枯山水庭园
也把山水泉石作为园林建构要素，其山石是真实的，水池却是虚
拟而并非实有，仅仅以假象诉诸人们的想象力。这表现了日本民
族一种独特的审美传统。

中国古典园林则不然，除了不占主流的微型的窗景式、天井
式之外，不论任何类型，都少不了真实的水。在岭南园林群中，
东莞的可园，门外有大莲塘，园内有五池三桥；顺德的清晖园，
西部也以水池为中心……再如地处水乡的江南园林群中，水的地
位更为突出，以水著称的名园有苏州拙政园、网师园，吴江的退
思园，无锡的寄畅园等。北方园林群中，更有面积极大的水域。
避暑山庄虽号称为山庄，其实胜景却在水，其中有六七个湖泊，

以与“水”有关的主题构成的景观更多，前三十六景中就有水芳岩秀、曲水荷香、风泉清听、濠濮间想、暖流喧波、泉源石壁、远近泉声、芳渚临流、云容水态、澄泉绕石、澄波叠翠、石矶观鱼、镜水云岭、双湖夹镜、长虹饮练、水流云在等，几乎占一半之多。在北京，颐和园内以昆明湖为主体的水面占全园面积的百分之八十左右，而北海、中南海，更以“海”为园名，如此等等。至于公共园林，如杭州西湖、扬州瘦西湖，也以“湖”为园名。由此可见水在中国古典园林系统中极其重要的艺术地位。

园林中的水，究竟有哪些审美特征？这也是园林美学亟需研究的课题。苏州曾有宅园“水哉轩”，尤侗的《水哉轩记》中，有这样一段富于理趣的对话：

予曰：“吾何取哉？……若夫当暑而澄，凝冰而冽，排沙驱尘，盖取诸洁；上浮天际，水隐灵居，窈冥恍惚，盖取诸虚；屑雨奔云，穿山越洞，铿訇有声，盖取诸动；潮回汐转，澜合沅分，光采混漾，盖取诸文。”客曰：“子之取于水也恒矣。”予曰：“……吾尝学《易》而感焉，‘乾’、‘坤’之后，‘屯’、‘蒙’、‘需’、‘讼’、‘师’、‘比’其配，皆水也……盖取诸‘坎’。”客曰：“大乎，水哉！旨哉，子之取于水也！”

从园记中的这段主客对话来看，是联系了《周易》，从哲学的视角来探讨和概括水之美的，其中“洁”、“虚”、“动”、“文”，是对园中之水的审美特征的高度概括，是带有普遍意义的。所谓“洁”，就是洁净之美；所谓“虚”，就是虚灵之美；所谓“动”，就是流动之美；所谓“文”，就是文章之美。

这里，拟按尤侗所揭示的园中之水的四个审美特征，结合实例加以阐述。

一、洁净之美。

水具有清洁纯净的美质，“当暑而澄，凝冰而冽”，就是这种现象美。王世贞在《游金陵诸园记》中，也指出西园的芙蓉沼“水清莹可鉴毛发”，武氏园中“池延袤不能数十尺，水碧不受尘”。这都是从审美批评的视角揭示了水清洁纯净的现象美或本质美。

再从实用功能的视角来看，“润万物者，莫润乎水”，除了灌溉花木之外，水还能滋养土石，湿润空气，调节气温，改善微域气候，有益于人体健康。北京曾有著名的水园——勺园，王思任《米仲诏招集勺园》说：“勺园一勺五湖波，湿尽山云滴露多。”圆明园四十景之一的“水木明瑟”也曾有额曰：“一溪清水引风凉”。这都形象地点出了园林中的水有其湿润功能和降温作用。另外，水还有排沙去尘，涤脏除垢，净化环境等功能。在园林的审美领域里，水成了清洁明净的象征。

水的洁净之美，不但表现出物质性的清洗功能，而且表现出精神性的清洗功能。在我国各地古典园林中，常将精神性的清洗和与水有关的景观归结在一起。

在作为公共园林的杭州西湖中，“花港观鱼”曾有联曰：

鱼乐人亦乐；

泉清心共清。

这里的水心俱清，强调了清莹的泉水不仅能使人眼目清凉，易于减除视觉疲劳，而且可以让人洗涤性灵，顿释一片烦心。古希腊的美学就认为美能安定情绪，净化心灵，使人恢复和保持内心的健康，这副对联是符合美能陶冶性情、净化心灵的这一规律的。

再看苏州园林，畅园池西的建筑题名为“涤我尘襟”，着眼于水在精神上的洗涤功能。明代文征明的《拙政园记》写道：“径竹而西，出于水渚，有石可坐，可俯而濯，曰‘志清处’。”可俯

而濯，当然是物质性的，但致使“志清”，则无疑已属于精神美的范畴了。

对于北京恭王府花园的水景，载滢《补题邸园二十景》中有“尘翳天浴清，云衣水洗净……一片碧玲珑，俯仰澄心性”之句。地上的尘翳、天上的云衣都在碧玲珑的水中浴洗得十分清静，甚至连人的心性也受到清静之美的洗礼。这一妙语如珠的审美描述，既是讲物，又是讲人，它在水天相映、情景互涵的俯仰观照之中，揭示了水在物质和精神两方面的清濯净化的审美功能，而水之所以有净化心灵的功能，这又是和文化心理的历史积淀有关。

二、虚涵之美。

水的另一个审美特征是透明而虚涵。就现实世界的水来看，它往往表里澄澈，一片空明。它借助于反射的光辉，又能反映天物，特别是水平似镜或净练不波之时，更能收纳万象于其中，体现出“天光云影共徘徊”之类的美。

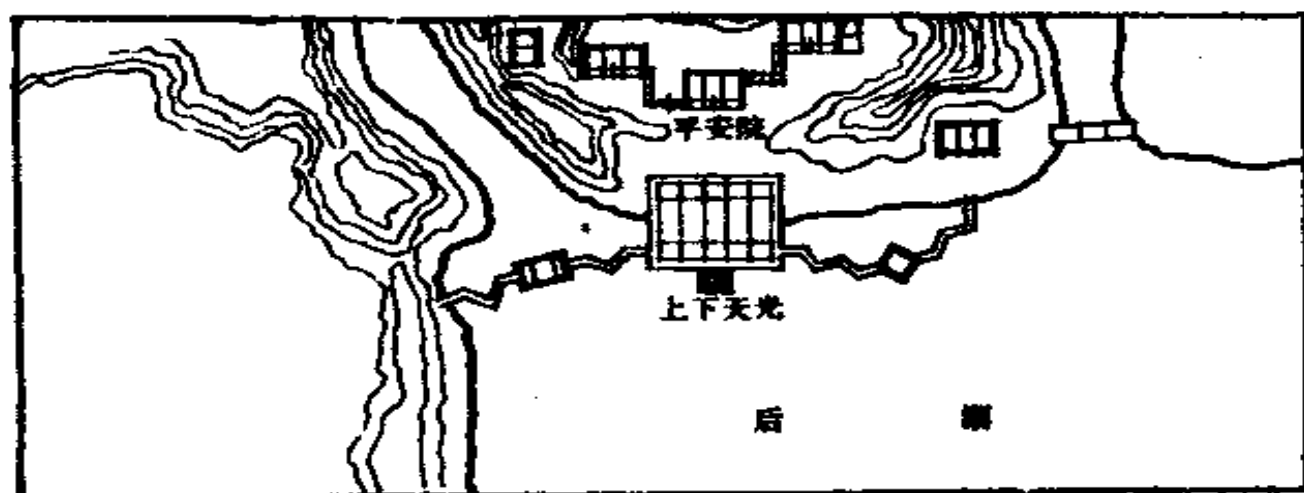
水中的倒影是迷人的。苏州拙政园有倒影楼，在楼上，既可据高临下以观水中倒影，在溪畔，又可观楼影倒映入水，不同的方位能给人以不同的美感。车尔尼雪夫斯基曾对水及其中倒影作过如下的审美描述：

水，还由于它的灿烂的透明，它的淡青色的光辉而令人迷恋；水把周围的一切如画地反映出来，把这一切屈曲地摇曳着，我们看到水是第一流写生画家。水由于它的晶莹的透明而显得美……^①

水中倒影，究竟美在哪里？这是值得进一步加以探讨的。

首先，它是高明的写生画家，能如实地反映，形象地再现，

^①《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第103页。



【图版1-17】 北京圆明园“上下天光”部分平面图
(选自《圆明园四十景图咏》)

上面有什么，下面也反映什么，因此，水面上可以荡漾出天光和云影，船可以如在空中泛荡，鱼可以在天上游动……总之，天空和周围的一切景象都真实地倒映于水中，一上一下而交相生辉。

圆明园有“上下天光”一景[图版1-17]，两层楼台伸入水际，两面还有长长的九曲桥蜿蜒湖中，桥上又各有亭子。这组建筑的重要特点就是尽可能地延长与水的接触面，这就可以多角度、多方位地观赏湖上风光，特别是观赏上下天水相映，水天上下相连的美。乾隆在《圆明园四十景·上下天光》诗序中写道：

垂虹驾湖，蜿蜒百尺，修栏夹翼，中为广亭。穀纹倒影，滉漾楣檻间。凌空俯瞰，一碧万顷，不啻胸吞云梦。

他在气象万千的欣赏中，想到了孟浩然“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”的诗意，想到了范仲淹《岳阳楼记》中的“上下天光，一碧万顷”的名句，这种上下天光的景观，是一种既恢宏寥廓，又真实显现的美。

其次，水中的倒影又不尽是如实的反映。如避暑山庄金山亭

[图版2—16]附近景观的倒影就是如此。一方面，亭和其他景象映入水中都是倒置的，上下相映，恰好是一正一反；另一方面，由于波纹晃动，涟漪随风，水中倒影包括日影、塔影都会变色变形，它们除了倒反之外，还屈曲、摇曳、聚合、分散、碎杂、拉长、扩大，互为嵌合，相与融和……湖中似乎隐藏着一种生发无穷的神异魅力。

水中倒影，用科学的语言说，是光学成像，并非实物；用美学的语言说，是亦真亦幻，似实还虚，它捉不着，摸不到，可望而不可即。载滢《补题邸园二十景·凌倒影序》写道：“值风静波澄，则水底楼台，历历可鉴。幻耶？真耶？非笔墨所能到也。”这正点出了风平浪静时倒影的虚幻美。再以《岳阳楼记》所描写的水上景观来看，如果说，静影沉璧是一种虚幻美，那末，浮光耀金更是如此，它变灭不定，闪烁不已，使倒影的每一景物，都会镶嵌着银焰般或金鳞般的天光。于是，在水波滉漾之中，不但一切形，一切影，而且一切色，一切光，无不摩荡，无不幻化，真是水月镜花，不可凑泊。因此，这更是一种真假莫辨，虚幻不定之美。

真实、变形、虚幻，这是水中倒影的三美。尤侗说，“上浮天际，水隐灵居，窈冥恍惚，盖取诸虚”。这和倒影的三美不无吻合之处。因此，水中倒影的三美，可说均取之于“虚”，它们就是水的虚涵的三美。

三、流动之美。

水的一个重要的性格或审美特征就是“活”，就是“动”。不论在中国还是在西方，不论是在绘画理论著作还是在美学著作中，都曾一再指出过这一点。

郭熙《林泉高致》对画水提出这样的要求：

水，活物也，……欲多泉，欲远流，欲瀑布插天，

欲溅扑入地，……欲挟烟云而秀媚，欲照溪谷而光辉，
此水之活体也。

绘画是静态的，但郭熙要求表现出水的冲天扑地，源远流长的动态，表现出作为活物的水的活体来。这确实是把握住了艺术中的水体的审美性格。

正因为水活，流动，所以在园林中，它能用来造成种种水体景观，给人以种种审美享受。例如在绍兴兰亭这个积淀着名士风流的园林中，其流水的利用可谓别具情趣，这就是大书法家王羲之《兰亭序》中所说的“流觞曲水”。在东晋永和九年暮春之初，王羲之等江左名士，来到这里行修禊事。他们游目骋怀，畅叙幽情，这里“又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水”……这一别致的游艺活动就利用了水的流动性。而现今兰亭的流觞曲水，力图恢复旧貌，水因自然成曲折，既有曲水流动之美，又有文化意义之美，几乎成了该园一个最著名的水体景观。我国很多名胜园林，都曾模仿这一景观，如安徽滁县醉翁亭以及北京紫禁城宁寿宫花园“禊赏亭”内的流杯渠等，但曲折得不自然，几至成为一种图案形的建筑装饰，其审美价值就不太高了。

水的美除了活泼流动外，伴随而来的一个特征就是有声。车尔尼雪夫斯基在论述大自然中的水之美的時候，还这样写道：

水永远流驶……它奔流，迂回曲折，好象活的一样。

潺潺的流水好象有生之物似的，凑着我们的耳朵絮
聒。^①

正因为水似乎是活的有生之物，所以它潺潺的或哗哗的声音，似乎就在和人说话或为人奏乐。北京中南海有一亭，立于水中，建

①《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第103页。

成时也称“流杯亭”，亭内有流水九曲，也取自兰亭典故。康熙则将亭改题为“曲涧浮花”，乾隆又题匾额为“流水音”。三个题名，以“流水音”最佳，自此该亭便被称作“流水音”了。这也说明，水的美不但以其流动的形态——曲涧浮花诉诸人们的视觉，而且以其潺潺的乐音——“流水音”诉诸人们的听觉，这种不绝于耳的声音似乎更能给人以美的享受。

水不仅以自身的形、质、色、光、活动、声音等种种的美丰富了园林景观，而且还能使园林的其他景物活化，甚至使它们富于动态。这又可以古代画论为证——

山以水为血脉，以草木为毛发……故山得水而活，
得草木而华。（郭熙《林泉高致》）

山本静水流则动，石本顽水流则灵。（笪重光《画筌》）

这两条绘画美学的论述，是从事物的联系和转换的原则出发的，是从整体思维来提出问题的。系统论的相关性原则认为，任何系统都不是孤立的、封闭的和静止的，它总存在于特定的环境之中，总和周围的其他系统进行联系和交换。自然界的山石或园林中的山石作为一个系统，它也不可能是孤立的，它要与花草、树木、水流等系统发生联系，进行交换，并在联系和交换中或多或少地改变自己的面貌或性质。正因为如此，顽石可以因水流而具有活态。明代绍兴有寓园，祁彪佳在《寓山注·读易居》中写道：

寓园佳处，首称石，不尽于石也。自贮之以水，顽
者始灵；而水石含漱之状，唯“读易居”得纵观之。

他所欣赏的，不只是石本身，而是水石之间的相关性。“刚柔相推而生变化”（《易·系辞上》），而“读易居”所见水石含漱之状，顽石因水而始灵的意境，也是“相推而生变化”的美。

至于山和水的关系，则更为密切。静态的山可以因水流而带

有动态的美。试想，颐和园的万寿山，如果不是面对着辽阔的昆明湖，怎能构成互为因依而具有生动流转之美的整体画图？而苏州留园的冠云峰，如果前面不凿以小沼——浣云沼，又怎能构成峰静波摇的活泼泼的景观之美？祁彪佳在论述“寓园”山与水的相关性时还写道——

园以藏山，所贵者反在于水。（《寓山注·水明廊》）

“寓”之为山，善能藏高于卑，取远若近，而园足以贮之，池又足以涵之。……风动清波，縠纹细展，影接峦岫，若“三山”之倒水下……（《寓山注·让鸥池》）

山高而水低，水近而山远，山影入水，由水而得高远的峦岫，于是，在审美的王国里，就构成了“藏高于卑，取远若近”的相关性。而这种山水画面之美，又从“风动清波，縠纹细展”中见出。山本静水流则动，所以说，“园以藏山，所贵者反在于水”。这一山水泉石相关性的思想，是有其一定哲理深度和美学价值的。

四、文章之美。

在中国美学史上，“文”和“章”都主要是指线条或色彩有规律的交织相杂而形成的参伍错综的形式美。冯延巳《谒金门》中有名句云：“风乍起，吹绉一池春水。”春天透绿而平静的池水，被乍起的风吹起了层层绉纹，如同绣绮，这就是水面上线、色交织的一种文章之美。

对于水面的文章之美，苏洵在《仲兄字文甫说》中论述得最为充分。他写道：

今夫风水之相遭乎大泽之陂也，纡余委蛇，蜿蜒沦涟，安而相推，怒而相凌，舒而如云，蹙而如鳞，疾而如驰，徐而如徊，揖让旋辟，相顾而不前，其繁如霰，其乱如雾，纷纭郁扰，百里若一。……回者如轮，萦者

如带，直者如燧，奔者如焰，跳者如鹭，投者如鲤，殊然异态，而风水之极观备矣。故曰“风行水上涣”。此亦天下之至文也。

这段文字，把水“殊然异态”的种种文章之美，描述得淋漓尽致，并推崇其为“天下之至文”。这也是一种泛艺论的观点。所谓“风行水上涣”，引自《周易》中的卦辞，孔颖达《正义》解释说：“风行水上，激动波涛，散释之象。”这种风水相激，澜合沦分而成文的“散释之象”，其实也是一种风水之极观。

水面的文章之美，也可以构成园林的景观和景观主题。王世贞在《弇山园记》中写道，“启北窗呀然，忽一人间世矣：涟漪泱莽，与天上下，朱拱鳞比，文窗绮楼，极目无际”。他把以水纹之美为构图中心的景观，比作是别有天地，另一人间。他又写道：

已复桥，稍东为“文漪堂”。堂俯清流，湘帘朱栏，
倒影相媚，微颺徐来，粼文烫皱……

这和北京北海的“漪澜堂”一样，把水的文澜绣漪之美题作为堂构名称，作为景观主题了。这些堂构的题名，把人们审美的目光，引向清波微荡、涟漪轻泛的一泓碧水……

在中国园林中，水面的文澜绣漪之美不但被题作堂构名称，而且还被题作池沼名称。如无锡寄畅园中的水池，把园内的曲廊华榭，柳烟桃雨，都汇溶于水面文章之中，烂若绣绩，故题名为“锦汇漪”，这可谓慧眼识美，巧思独具。

此外，中国园林中的对联也常点出此类景观之美——

水面文章风写出；山头意味月传来。（苏州网师园“濯缨水阁”联）

月波潋潋金为色；风籁琤琮石有声。（北京颐和园“知鱼桥”联）

复又启导人们去欣赏风水相激的文章之美，去观照文章之上一派明灭闪烁、光采滢漾的金色银辉……

水的审美特征，除了以上四种之外，当然还有一些，例如和山石的刚性美不同，水具有柔性的美等等，但主要地表现为四种。概括地说，它具有清澄纯洁的本质，能净化环境，洗雪精神；它具有虚涵透明的特征，其倒影呈现出变色变形、亦真亦幻的迷人境界；它还有活泼流动的性格和皱縠成文的外观。它总的美感作用是：逗人情思，引人遐想，使人的情思也随波逐流，流向超越眼前物质空间的远方。所以文震亨《长物志·水石》概括说：“石令人古，水令人远。”这八个字，言简意赅，可说是园林美学的名言，山水审美的真谛。

水能发人远思，这一文化心理历史地积淀在园林的审美主体和审美客体之中。欧阳修《养鱼记》早就写道：“循漪沿岸，渺然有江湖千里之想”；今天苏州拙政园小沧浪水院有室曰“志清意远”，这一题名无疑是为这个幽美精致的水院画龙点睛，点出院中之水的审美意趣；而颐和园中的“谐趣园”有“涵远堂”，园以水为景观中心，主体建筑题名“涵远”，这确实是把握了“水令人远”的审美功能……

总之，园林中的水不论是洁净之美、虚涵之美，还是流动之美、文章之美，都能令人意远，或洗涤尘襟，净化性灵，或窈冥恍惚，拟入鲛宫，或心波流涟，长思远想，或目迷锦汇，情醉文漪……这类心态，一言以蔽之，就是志清意远。水对于审美心理的这一独特功能，是园林中其他物质性建构元素所不能代替的。

第五节 水体的形态类型及其性格

自然中的水，或汪洋，或回环，或深静，或奔流，或潺湲，或滔滔，或倾泻，或喷薄……它不但形态丰富多样，而且有种种不同的类型。中国园林中的水，正是对自然界各种形态类型的水的审美模拟和创造性再现。

前文提及苏州曾有小园“水哉轩”，该园面积约十亩，一半为水，尤侗借用孔子带有哲理意蕴的话——“水哉水哉”以名其园。他在《水哉轩记》中，就写出了园中之水的模拟象征性：

夫水之为物大矣。海有四，湖有五，江有三，泽有七，推而至于津梁溪渚，沟洫泾濊之类，不知其几千万也。今以吾池当之……而旷若有余也。

可见并不大的五亩之水，一方面，它取之于大自然，另一方面，其形态类型也是对自然中水的广泛概括、提炼和象征。

作为物质性建构系统，中国古典园林中的水体究竟有哪些形态类型，这里，划分也有它的困难。园林中各种水体类型的名和实，也和园林建筑类型的名和实一样，存在着交叉互用的复杂情况，因此，水体形态类型的划分也只是相对的。下面，对园林中主要的水体类型及其名称作一概述，并证之以审美鉴赏实例。

一、湖海。

一般说来，这是园林中面积最大的水体形态类型，它往往具有平远宽广甚至一望无际的胸怀，而正是这一特征，在很大程度上决定着园林的空间性格。

杭州的西湖，是比较典型的湖，其水体面积颇大，给人以一碧无垠之感。因此，它的境界的空阔性就截然有异于池沼之类的

水体形态类型。刘致《山坡羊·侍牧庵先生西湖夜饮》写道：

微风不定，幽香成径，红云十里波千顷。绮罗馨，
管弦清，兰舟直入空明镜。碧天夜凉秋月冷。天，湖外
影。湖，天上景。

这首小令不只是写出了西湖虚涵倒影之美，而且写出了西湖水面的阔大，以及由此产生的湖天一碧、夜色清华、空明澄澈、寥廓无际的境界之美，这是符合人们的审美感受的。

在中国古典园林系统中，以湖而著名的园林较多，济南的大明湖，扬州的瘦西湖，颐和园的昆明湖，避暑山庄的湖泊组群：如意洲湖、澄湖、镜湖、银湖、上湖、下湖、长湖……

江南的宅园，由于园基面积小，很少有湖，唯有浙江海宁的安澜园，有较为辽阔的水面，也被称之为湖。清人陈璘卿《安澜园记》写道：

有轩然于湖上者，“和风皎月亭”也。三面洞开，
湖波潋滟，秋月皎洁之时，上下天光，一色相映。北瞻
寝宫，气象肃穆；南顾赤栏曲桥，去水正不盈咫；西望
云树苍郁万重，意其所有无穷之境。……望隔湖山色，
在烟光杳霭之中，夏日荷翠翻风，花红绚日，虽西湖三
十里无以过之。

从园记的审美描述来看，对湖面的艺术处理是精到的，不愧为江南名园，所以北方的宫苑也曾多次加以仿效。惜乎此园已隐没于历史的烟雨之中。

自然界中的海，要比湖的面积大得多；但园林中的海则未必如此，它可以仅仅指面积较大的水体，而且这种情况，仅见于北京宫苑。圆明园中最大的水体，就名为“福海”，其实，福海面积还没有颐和园的昆明湖大；北京的西苑称为“三海”——中海、

南海、北海，其实园中水体面积也不太大，所以金时称西华潭，元时称太液池，至明时才称金海，由此可见园林水体类型命名的灵活性。但无论从圆明园图上“福海”中的“蓬岛瑶台”来看，还是从中南海伸入水际的迎薰亭、水云榭来看，都是琼阁浸琉璃，倒影漾碧波，确实能给人以瀛海神州之感。

二、池沼。

在古典园林中，池沼总比湖海的面积小。唯其面积较小，而又灵活多样，因此就成为南方园林或北方宫苑的园中之园构成景观的重要水体类型。在中国园林系统中，它的普及性要比湖海大得多，几乎可以说，没有哪一个园林没有水池，所以古代园林又被称为“池亭”、“池馆”、“园池”、“山池”等。由于普及，人们接触得多，又由于水面较小，风波不大，因此它往往具有平静清幽，灵巧可亲的性格特征。

古典园林中的池沼，可分为两大类，即规整式和自由式，前者多见于岭南园林和北方园林，具有齐一均衡之美，后者多见于江南园林，具有参差不齐之美。

广东番禺的“余荫山房”，为粤中四大名园之一，其东部以八角形水池为中心，池中建构八角形的“玲珑水榭”，西部以方形荷池为中心，两池的水路通过“浣红跨绿桥”联结了起来，构思十分巧妙。再如粤中四大名园之一的东莞可园，其水池也呈曲尺形、长方形等几何状态，池岸线均为直线，用的也是石驳岸。这在一定程度上构成了岭南园林的审美风格。

北京园林中的水池，其平面也多几何形的图案美。在紫禁城内，御花园浮碧亭、澄瑞亭所跨的水池，慈宁宫花园临溪亭所跨的水池，都是长方形的。再如静宜园见心斋的水池，是半圆形的；圆明园“坦坦荡荡”的水池也是规整对称的组合，北京宫苑在总

体布局上有时也表现出齐整的风格美，它和水池的齐整之美可说是互为影响的。

江南园林中的水池则不然，它的平面基本上是自由式的、不规整的，表现出一种参差美，天然美，因为自然中的水池没有一处是规整的。

以苏州园林为例，由于其中水池取法自然，参差自由，因此水池的平面造型和布局更能体现有聚有分，有断有续的变化组合，而这与池岸的形态处理又是密切相关的。苏州园林很少有单纯的自然形态的土坡岸，因为它容易被雨水冲刷而崩塌。现在人们看到的，主要是自然形态的叠石岸。刘敦桢先生总结这方面的经验说：

沿池布石是为了防止池岸崩塌和便于人们临池游赏，但处理时还必须与艺术效果统一。苏州各园中的叠石岸无论用湖石和黄石，凡是比较成功的，一般都掌握了石材纹理和形状的特点，使之大小错落，纹理一致，凸凹相间，呈起伏的形状，并适当间以泥土，便于种植花木藤萝。……总之，叠石池岸不宜僵直，尤不能太高，否则岸高水低如凭栏观井，和凿池原意无异背道而驰。^①

苏州的拙政园、网师园等，其池岸处理都有这样的特点，就是凹凸起伏，近于自然形成的池岸，而且有的池岸还有石矶，更能丰富池岸线的空间造型，从而避免了僵直的线条。

三、溪涧。

如果把湖海和池沼作一个比较，那么，其共同之处是水面大

① 刘敦桢：《苏州古典园林》，第17页。

多呈四向展开之状；这两种水体形态类型的主要区别，只是空间面积大小不同而已，因此可以说，池沼是缩小了的湖海，湖海是扩大了池沼。

溪涧则不同，水面呈带形，是两向延伸的，其空间的表现，除了常常取曲折萦回的形态之外，还有就是近似于源远流长的形态。溪与池一样，也是生活中常见的水体形象，它们同样能给人以亲切之感。此外，涧、溪等还能表现出一种幽邃清静的性格美，使人真实地或假想地置身于山林、郊野的自然环境之中，感受到一种幽野的情趣。

溪涧与江河的形态近似，只有广狭长短之分。但中国园林中宁可称“海”，却很少称“江”或“河”，因为后者俗而不雅，使人联想起船只如梭的繁忙景象，而无清幽之趣^①。所以，颐和园山后的水系，虽然有些段落都接近于宽窄一致的带形，呈现出河的形态，但这个宽度不一的狭长水系，被总称为后湖。在中国园林系统里，很多狭长的水体，乐于称溪、涧，其着眼点当然是园林的意境和情趣。宋代学者沈括，就把他的宅园命名为“梦溪”，其中以淳紫杳缈的梦溪为主体而构成的园林景观，正是他梦寐以求的理想境界。

说到真实的溪、涧，杭州西湖的九溪十八涧颇为著名，这里山林幽静，溪流曲折，诉诸人们耳目的是水声潺潺，鸟鸣啾啾，嘉木阴飏，芳草萋萋……绿意和野趣令人心醉。

江南园林中，曲涧的艺术形象塑造得最佳的，当推无锡惠山山麓寄畅园的“八音涧”。王稚登《寄畅园记》写道：

①当然，园林中也偶尔有题名为“江”、“河”的，如唐代长安著名的公共园林

“曲江”，清代王《静宜园则有“月河”，桂林现存的雁山别墅有“相思江”。

台下泉由石隙泻沼中，声淙淙中琴瑟，……引“悬淙”之流，甃为曲涧，茂林在上，清泉在下，奇峰秀石，含雾出云，于焉修禊，于焉浮杯，使兰亭不能独胜。曲涧奔赴“锦汇”，……而后汪然淙然矣。

“八音涧”原名“悬淙涧”，为引进园外的“惠山二泉”的伏流，因势导为曲涧，涧故意甃得很窄，这反使人感到更曲更长。它随体诘屈，斗折蛇行，利用倾斜坡面，层层落差，使流量不大的涧水逐层流淌下注，因之，诉诸视觉的，是水流的或直或曲，或隐或现，或聚或散，或急或缓；诉诸听觉的，是水音的或清或浊、或断或续，琤琮琤琮，如奏琴瑟，而且整个长长的曲涧，蜿蜒在与之相应的窈窕岩谷之中，还能在一定程度上引起空谷的共鸣或回响，这更能给人以“八音克谐”的音乐般的美感，同时更现出涧谷的幽静。经过曲曲弯弯，层层跌落，涧水终于流入园中主池“锦汇漪”之中，汇为汪然淙然的一泓。它那自然的曲折美，确实胜过现今兰亭的流觞曲水；它那涧水的音乐美，也胜过国内任何古典园林流水的音响效果。

在无锡惠山，紧靠寄畅园的还有私园“愚公谷”。从历史上看，该园的造涧艺术也是第一流的，它不以水音胜，而以曲折胜。它的妙处在于引进园外山麓的真涧——黄公涧以为假涧，进行多曲度的审美处理。邹迪光《愚公谷乘》说：

对涧（指黄公涧——引者）而峙者为吾园，榜其门曰“愚公谷”。引涧入吾园，亦复为涧，凡三折：自春申涧第一曲至“濺濺亭”为一折；自“濺濺亭”至小石梁为一折；自小石梁至“在涧”为一折。折折长短不同，统得四十余丈，势如建瓴，度不可御，则为堰以捍之。堰有五：第一堰即所谓“春申一曲”，第二堰为“水边

林下处”也……

这种曲涧之所以令人味之不尽，就在于充分发挥了山麓园的优越性。

在明清时代，无锡环惠山而建的园较多，它们既得山之胜，又得泉之胜，而尤以其园内引泉造涧的水平而分工拙。寄畅园和愚公谷，都是成功地塑造曲涧的范例。历史地看，强调曲涧的塑造似乎成为无锡园林的风格特征之一。

水为园之血。在园林中，除了湖、池等类型容蓄大体量的水之外，还得靠溪、涧、湾、沟等带形水体的分布和流通以构成全园水系，就象人体血脉的分布和流动构成一个循环系统一样，因此，尽管园中的某些溪水是静止的，但人们仍称之为溪流，它仍能给人以园中血脉的感觉。就苏州园林来看，留园西部有“活泼泼地”水阁，一条小溪由阁前折西再折南而去，其实这是水路不通的止水，但它尚能给人以“活泼泼地”的流通之感。至于拙政园西部塔影亭至留听阁的小溪，以及留听阁东北穿过两座小桥的水溪等，其周流沟通的作用则是十分现实的，确实是“活泼泼地”。拙政园的水系是江南园林中的上乘之作，全园的各种水体类型不但富于变化，而且无不相互沟通。游览拙政园，同时应欣赏其理水的艺术美。

四、泉源。

在古典园林中，泉是重要的水源之一，也是重要的景观之一。泉，这是一个具有广表性的概念，包括山泉和地泉，温泉和冷泉，动泉和静泉，动泉中又有流泉、涌泉之分。在众多的水体类型中，泉的个性是鲜明的，这主要表现为奇譎特异，活泼好动而不定型。它可以表现出多变的形态、特定的质感、不同的温度、悦耳的音响……综合地诉诸人们的视觉、听觉、触觉乃至味觉。例如，在

有泉的名胜区，人们总要怀着好奇心理，或设法一试泉水的重质，或以手感测一下水温，或是煮泉水，品香茗（例如西湖虎跑泉、龙井茶相匹配），领略一番泉水的特有滋味。

《锡山景物略》写无锡的“二泉”说：“泉在惠山第一峰白石坞下，本名惠山泉，经唐代陆羽品定……始名天下第二泉，简称二泉，又名陆羽泉。源出惠山若冰洞，终年不涸，味甘美。”陆羽是著名的《茶经》的作者。流入愚公谷、寄畅园的二泉之水，就这样地和茶、味联系了起来。在古代，人们品泉，往往把清、香、甘、冽作为泉水的四美。

避暑山庄的泉源，可谓全国之冠。这里泉涌脉流，有著名的“热河泉”。它不但水量大，而且水温较高，即使是隆冬祁寒，也不大会凝冰而冽，有时深秋季节由于地脉融煦，湖中荷花依然开放，经久不凋，成为一大奇观。见于记载的如——

回蹕山庄，正当菊花之时，而湖中荷花尚有开者，
节过寒露，即内地亦不能若此，实为罕见。（乾隆《木兰
回蹕至避暑山庄》诗注）

已届霜降，而塞湖之荷尚有香作花者。（乾隆《山庄
荷花尚存》诗注）

游览避暑山庄的人们，总爱在热河泉畔，用手摸一下水温，或掬一把泉水。这种通过触觉进行物质交流，也应该承认是审美的辅助手段之一[图版2—17]。

山东济南是泉城，据说名泉七十有二。在原为祠观园林后为公共园林的“趵突泉”中，众泉竞涌，有以水沫纷翻，如絮飞舞而命名的柳絮泉，有以聚成一线，映日生光而命名的金线泉，有以层叠而下，如挂晶帘，大珠小珠，跌落至池而命名的漱玉泉，此外还有马跑泉、卧牛泉、洗钵泉、浅井泉、皇华泉等，构成了

蔚为大观的泉群。其中以趵突泉为名泉之冠[图例2-18]，泉池呈长方形，缭以石栏，池中泉水曾经喷雪溅玉，势如鼎沸，云雾水气，蒸腾而上，于是，“趵突腾空”就成了济南八景之一。

太原晋祠的泉水是史有定评的，它那碧玉般的流水，都是从泉中流出。刘大槩《游晋祠记》写道：

有泉自圣母神座之下东出，分左右二道。居人就泉凿二井，……泉伏流地中。自井又东，沮洳隐见，可十余步，乃出流为溪。溪水洄洑，绕祠南，初甚微，既远乃益大，溉田殆千顷。水碧色，清冷见底，其下小石罗布，视之如碧玉。游鱼依石罅，往来甚适。

这段文字，以桐城派散文的白描笔法，概括了晋祠以泉为源的水系及其景观特色。

如果说，山东济南的金线泉的“金线”现象要在各种天然条件偶合的情况下才能见到，因而带有传奇的性格，那末，山西太原晋祠三绝之一的“难老泉”因与圣母殿的联系，则带有了灵异的性格，被称为“灵泉”、“圣水”。这也可看作是泉与自然或人文相关的一种审美个性。

音乐性也是泉水重要的审美特性，这在杭州西湖也有鲜明突出的表现。俞樾《九溪十八涧》写道：

重重叠叠山，曲曲环环路。

丁丁冬冬泉，高高下下树。

富于音乐性的语言，写出了富于音乐性的泉声，这种声音美出现在山树溪涧的环境里，是多么迷人！再如西湖烟霞三涧之一的水乐洞口，也有山泉从石缝中涌出，流量较大，和谐悦耳，琤琮成韵，如奏仙乐，旁有“天然琴音”、“听无弦琴”等石刻，这都是启发人们去领略其音乐性的美，或者说去领略天籁、地籁的美。

泉源保护是园林保护的一个重要方面。就济南、无锡等地现存的园林看，保护或恢复泉源是一个不容忽视的科研课题。

五、渊潭。

和湖海、池沼的水面平远、空间宽阔不同，渊潭往往有水面紧缩，空间狭隘的特征，而一个“深”字更是其主导性格。唐代诗人李白《送汪伦》就有“桃花潭水深千尺”之句，直至现代散文大师朱自清的《绿》中，还说“亭下深深的便是梅雨潭”。可见潭离不开一个“深”字。俗话又说“万丈深渊”，这见出渊也富有“深”的性格特征。

在古典园林中，潭的面积有大有小。大的如云南昆明的寺观园林黑龙潭，但它的主要性格特征及其给人的印象不在宽广而在深邃。阮元《游黑龙潭看梅花》有“千树梅花千尺潭”之句，也是强调其深。潭的概念还往往和龙、蛟联系在一起，使人感到它不仅深不可测，而且藏龙潜蛟，疑有灵异。因此，潭给予人的，往往不是池、溪的那种亲和感，而是一种神秘不测之感。

明代宜兴有山区园“玉阳洞天”，文征明《玉女潭山居记》写道：

潭在山半，深谷中濬，青碧莹洁如玉，三面石壁，下插深渊，石梁亘其上，如楣而偃，草树蒙翳，中深黑不可测。上有微窍，日正中，流影穿漏，下射潭心，光景澄澈，俯挹之，心凝神释，寂然忘去。

这是一个幽深叵测的天然潭，可谓渊潭美的典型。

六、瀑布。

作为水体类型，泉和瀑既有相似性，又有差异性。在山间以自然落差而流注的山泉，与小型的瀑注有其近似之处；但如以平地或山地向上喷涌的泉来和瀑布比较，则又可说是截然不同，因为这种泉水是上涌的，或者说是自下而上的，而瀑水则是下泻的，

或者说是自上而下的。正因为如此，北京玉泉山静明园有“玉泉垂虹”作“玉泉趵突”之改。前者题名无疑是指从上而下的垂瀑，但乾隆认为题与景不符，因为实景不是瀑布而是涌泉，于是将“垂虹”改为“趵突”，以见其自下而上的特点。这一景观的正名，恰恰说明了瀑布在流向上的独特性格。

“飞流直下三千尺，疑是银河落九天。”（李白《望庐山瀑布》）瀑布以飞流奔泻的气势力量引起人们的惊奇感，它是一种崇高的景观美。康德在论述“作为势力的自然”时指出：

高耸而下垂威胁着人的断岩……一个洪流的高瀑，诸如此类的景象，在和它们相较量里，我们对它们抗拒的能力显得太渺小了。但是假使发现我们自己却是在安全地带，那么，这景象越可怕，就越对我们有吸引力。我们称呼这些对象为崇高，因它们提高了我们的精神力量越过平常的尺度……^①

正因为如此，人们喜爱观赏瀑布，以求从中获得伟大的精神力量和痛快淋漓的感受，而在中国山水画中，危峰飞瀑也是人们常见的审美对象。

在中国古典园林里，瀑布并不多见，因为出自于人工的，水源问题较难解决；如是天然的，这种落差水源较少。但北方宫苑条件毕竟优越，乾隆《圆明园四十景·夹镜鸣琴》诗序就说：“俯瞰澄泓，画栏倒影，旁崖悬瀑，水冲激石罅，琤琮自鸣”。徐珂《清稗类钞》记静宜园二十八景之一的“瓔珞岩”也说：“其上为绿云深处，树尤茂。岩下月河如带，有瀑注之，长约丈许，下激山石，如飞银花”。至于承德避暑山庄，也有散见的瀑注景观。

① 康德：《判断力批判》上卷，第101页。

江南宅园特别是市区园林，也积累了人工瀑布的艺术经验。计成《园冶·掇山》写道：

瀑布如峭壁山。理也，先观有坑，高楼檐水，可洞至墙顶作天沟，行壁山顶，留小坑，突出石口，泛漫而下，才如瀑布。不然，随流散漫，不成，斯谓坐雨观泉之意。

苏州环秀山庄的瀑布正是如此。其西北角假山，就曾集屋檐雨水，下注池中；东南角假山还在石后设槽沟以承受雨水，由岩崖石隙下泄，在夏季暴雨时可见泛漫而下的瀑布。这是即小见大，以假瀑点缀和充实山水景观，并借以萌发类似崇高的美感。

苏州狮子林有所不同，在“问梅阁”顶曾置水柜，其北累石为瀑布四叠，这一景观是较为成功的。汪远翥《飞瀑亭记》写道：

西面新筑一亭，额曰：“飞瀑”。旁有瀑布，其声昼夜不息，游斯园者，如登海舶而怒涛。今主人又题一榜曰：“如闻涛声。”噫，其殆有深意存其间欤！

这是以飞瀑为景观主题了，可惜此一景至今尚未加以开发利用。

中国古典园林系统中的水体形态类型，就其荦荦大者有以上几种，它们千变万化，构成了丰富的园林水体景观之美。

第六节 依水体景观类型之美

中国古典园林系统中，有一些景观类型离不开水，或必须依水而成，它们既极大地丰富了园林的水体景观，又有其不同程度的独立的审美价值。园林建构中这些依水体景观类型，按其存在形态分，有静态和动态之别。静态如桥梁、堤岛以及水中的塔、幢小品等；动态如游鱼、水鸟、涉禽等。

一、桥梁。

桥是架空的道路，水上的构筑。它近水而非水，似陆而非陆，架空而非空，是水、陆、空三系统的交叉点和聚焦点，是静态的依水体景观中极为重要的类型。

桥这个特殊的空间造型，在现实的领域里，是人的本质力量的对象化，是科技美不断演进的一个结晶；在文化史的时间流程里，它的身上又附丽着多少可歌可泣的故事，它的形象又孕育了多少抒情写景的名作！见于诗人笔下的，如——

两水夹明镜，双桥落彩虹。（李白《秋登宣城谢朓北楼》）

绿浪东西南北水，红栏三百九十桥。（白居易苏州《正月三日闲行》）

波光柳色碧溟濛，曲渚斜桥画舸通。（欧阳修《西湖泛舟呈运史学士张揆》）

小桥流水人家。（马致远《天净沙·秋思》）

二十四桥凝目处，往来人在图画中。（曾廷兰《晚过湘桥》）

这些景观或明丽，或迷濛，或旖旎，或清幽……各各具有不同的风格美。中国古典园林和名胜古迹，也同样积淀着这种情景交融之美。如“灞柳风雪”，是西安十二景之一，又是关中八景之一；“芦沟晓月”，是燕京八景之一；“湘桥春涨”，是潮州八景之一；“津桥晓月”，是洛阳八景之一；“断桥残雪”，为杭州西湖十景之一；“双湖夹镜”、“长虹饮练”，均同属避暑山庄康熙题三十六景……

桥梁在古典园林中的重要地位，突出地表现在它和水的审美关系上。所谓“小桥流水”，就揭示了桥与水的相关性：桥固然

离不开水，这是由其依水的性格所决定的；而水体之美也往往要借助于桥来划分水面、点缀水景才能更好地显示出来，从而耐人寻味地供人品赏。小桥流水，二者就这样相辅相成，不可或缺地构成了一幅优美而完整的画面。

我国历史地形成的桥，基本上可概括为四大类型：拱式、梁式、吊式、浮式。古典园林系统中的桥，一般只有拱式和梁式两种^①。按这两种桥型的主要分布来看，那末可以说，北方园林多拱式，江南园林多梁式；大型园林多拱式，小型园林多梁式……它们构成了不同园林的不同艺术情趣。

北京宫苑的拱桥，首先以其桥面和桥孔的曲线美逗人注目，引人游赏。就桥面来说，既有初月出云的短曲，又有彩虹卧波的长曲，既有轻波微澜的平曲，又有驼峰隆起的陡曲。这些桥不但有单孔和多孔之别，而且桥孔本身还呈现出不同的曲线形：半圆形、尖蛋形、马蹄形……这也是种种有意味的形式。

北海“静心斋”的单孔小石桥[图版2—43]，是山池东部极为重要的艺术点缀。其面宽仅两米，长度也只有七米多，呈拱形短曲，而桥孔却露出大半个圆，横架于清清的小溪流之上。桥身通体用汉白玉砌成，配以精致玲珑的望柱、栏板，两端还饰有美丽的玉麒麟，均十分惹人喜爱。它在红柱绿树、蓝天碧波的绚丽环境映衬下，特别显得洁白如玉，体态窈窕，既小巧，又厚重。辛弃疾的《沁园春》说：“小桥横截，缺月初弓。”借以形容这座短曲小桥的美，是十分恰当的。

颐和园中的十七孔桥[图例2—45]，桥面呈长长的曲线，横跨于昆明湖上，桥如虹，水如空，成为既宜远观，又宜近赏的重

① 北京北海团城曾有吊桥，仅为孤例。

要的依水型建筑，它对于周围环境的构景功能也是十分显著的。挪威建筑学家诺伯格·舒尔兹写道：

“桥”更是有深刻意义的路线，它一方面结合两个领域，同时还包含着两个方向，一般处于令人感到力动均衡很强的状态。海迪加曾说：“桥在河流周围聚合大地而构成景色。”^①

十七孔桥正是如此，它一端通向南湖岛，这是一个景呈瑶岛，影漾金波的审美领域，另一端通向东堤，这是一个铜牛望湖，伟亭廓如的审美领域。长桥卧波，沟通东西，有机地聚合着岛、堤的景色。东堤桥头镇水的铜牛，特别是全国园林中体量最大的廓如亭，其重量似乎适足以和南湖岛分庭抗礼，这就更使十七孔桥长长的弧形呈现出“力动均衡”和举重若轻的审美形态。

颐和园后湖的三孔石桥，桥面呈轻波微澜的平曲，这恰恰足以反衬出三个桥孔的马蹄形。或者说，桥面横向伸展的平曲，和桥孔纵向高耸的陡曲，二者形成了美丽的对比，在平静如镜的水面上，呈现出稳重静穆，优美典雅的立体造型。它还体现了审美与实用的合目的性的统一，桥孔高耸，体量较大，可顺利地行船，给后湖的舟游提供了方便。

颐和园西堤六桥之一——著名的玉带桥，通体洁白纯净，桥面高高隆起，呈陡曲形，它的造型更博得人们高度的审美评价[图版2—19]。王朝闻先生在《也为了耐看》一文中，从审美鉴赏的视角写道：

中国多水的江南，容易看见一种名叫蜂腰桥（也叫

① 诺伯格·舒尔兹：《存在·空间·建筑》，《建筑师》第23辑，中国建筑工业出版社1985年版，第237页。

做玉带桥)的石桥。这种桥,常常出现在前人的中国画里;首都的颐和园,也有一道同一类型的石桥。也许是为了服从实用的需要,为了适应地形的特点,所以桥身才是高耸的拱形,桥腰细瘦,好在桥洞里行船的吧?……可是当成建筑艺术来观赏,我却觉得它很有趣。这样的造型既坚实、安定,也灵巧、活泼。它和那些以垂直线、水平线为主的环境对立而统一地结合在一起,很有变化,不单调,很耐看。^①

王朝闻先生是着重从桥所构成的画意以及桥和周围环境相反相成的审美关系立论的;而桥梁专家茅以升先生则着重从桥梁本身的建筑艺术价值立论。他指出:

在艺术上体现出既现实又浪漫的美妙风姿,如北京颐和园的玉带桥。它的石拱作尖蛋形,特别高耸,桥面形成“双向反曲线”与之配合,全桥小巧玲珑,柔和中却寓有刚健,大为湖山增色。^②

正由于桥孔拱券呈高耸的尖蛋形,又由于桥面和桥孔呈双向反弯曲线,因此,就这一立面来看,桥顶部分特别细窄,而两端的面较宽,在浓绿树丛、深碧水面的映衬下,洁白的体型及其曲线美,令人想起蜂的细腰、弯环如许的玉带……其尖蛋形的桥孔也耐人寻味,倒映入水,上下各半个尖蛋形,一实一虚,构成完形,又能逗人萌生“一道长虹上下圆”的浪漫遐想。

颐和园除了拱式桥外,也有梁式桥,如荇桥、幽风桥、镜桥等。由于桥的体量较大,桥身高而平坦,所以上面均建有亭榭。

① 《王朝闻文艺论集》第2集,上海文艺出版社1979年版,第231页。

② 茅以升:《桥》,《旅游》1984年第5期,第12页。

这里不但是凭窗凌波欣赏水体景观的最佳处所，而且如果变换方位和视角，那末，又可见多姿多彩的亭榭和桥梁一起，倒影荡漾于碧波，令人真幻莫辨，“拟入蛟宫”。

江南宅园，因水体面积小，一般又不行船，所以既无高架的梁桥，又无大型的拱桥。如苏州园林，主要是梁式的石板桥，它们或长或短，或直或曲，或有栏或无栏，形式各异，但有一个共同特征，就是比较低亚近水，人行其上，如凌波微步，不但便于细赏池荷，指数清露，而且可以近观游鱼，会心不远。这种近水或贴水的桥，特别能使人和水建构起亲近的审美关系，感到清流似可一掬，沧浪似可濯足，加以石板桥的简朴自然，更能使人产生江南水乡之感或濠间濮上之想。

扬州的宅园，也往往以低桥为美。李斗《扬州画舫录·城北录》写道：

桥之佳者，以“九狮山”石桥及“春台”旁砖桥，“春流画舫”中萧家桥、九峰园“美人桥”为最。低亚作梗，通水不通舟。

这里，是以是否低亚近水作为主要的品评标准了。通水不通舟，确是江南宅园桥梁的重要审美特征。

江南公共园林则不然。由于水体面积大，往往因地制宜，因景制宜，既宜低桥平曲，又宜高桥凌空。杭州西湖“三潭印月”的曲桥，以低平简朴为美，以便临水赏景，近水得月。扬州瘦西湖的五亭桥则以高跨繁复为美：“上置五亭，下列四翼，洞正侧凡十有五。月满时每洞各衔一月，金色滢漾”（《扬州画舫录·桥西录》）。说十五孔各衔一月，这和三潭印月“湖中月成三”一样，系传说的美化，或者说，是文化意味的凝聚，但大小不同的桥墩巧妙结合，大小不同的桥孔正侧异向，而桥上的五亭，结构错综，

金碧流辉，朱柱林立，翼角纵横，这都体现了科技美与艺术美的结合[图版2—20]。《望江南百调》这样写道：

扬州好，高跨五亭桥。面面清波涵月镜，头头空洞过云桡。夜听玉人箫。

这种高跨的华桥，其风韵之美，显然不同于低亚的平桥，而在构景的审美功能上，这两种桥又可谓平分秋色，各有风采。

二、堤、岛。

堤是两面临水的带形陆地，岛则是三面或四面环水的团形陆地，它们都离不开水。如果说，堤是联结水体两岸的锦带，那末岛可说是独立或半独立于水体之中的美玉。作为静态的依水体景观类型，堤和岛既附丽于水，而又有其独立的景观价值；堤和岛固然是水体的重要点缀，而水又反过来点缀了堤和岛。

著名的苏堤和白堤，是杭州西湖的主要景观[图版1—1]。苏堤全长近三里，自南而北，纵贯湖上，架有“映波”、“锁澜”、“望山”、“压堤”、“东浦”、“跨虹”六桥，成为南屏和北山之间的通道。一株杨柳一株桃的苏堤确实是美的。《西湖志》说：

春时，晨光初启，宿雾未散，杂花生树，飞英蘸波，
纷披掩映，如列锦铺绣，都人士女揽其胜者，咸谓四时
皆宜，而春晓为最云。

这是描述了春晓雾濛、湖光山色中的苏堤之美。正因如此，“苏堤春晓”被列为西湖十景之首，而作为苏堤景色的“六桥烟柳”，在元代也曾列为钱塘八景之首。北京颐和园的西堤，是仿西湖苏堤而建构的，堤上自南至北也依次有柳桥、练桥、镜桥、玉带桥、豳风桥、界湖桥六座。苏堤及其六桥这一景观在北方创造性的历史复现，正足以证明，作为依水体景观类型的长堤，是颇有构景的审美功能的。

还需要一提的是步石，它作为依水体景观类型是似堤而非堤。堤的体量阔而长，步石则不但以短小为美，而且在水中是以虚间实的。北京中南海有一个幽静别致的园中之园——“静谷”，其中有一条清浅的小溪，水上点以一块块步石[图例2—21]，石块上平而形态不一，小有曲折地由此岸导向彼岸，使人感受到一种山间溪谷的野趣和静境，倍增“静谷”幽谧的情氛。至于人们在其上踏石而渡，就更是别有雅情逸趣了。

岛屿是常见的静态依水体景观类型，其中大者往往被称为洲。作为水中陆地，它四面临水，人们只能隔水相望。“溯洄从之，道阻且跻；溯游从之，宛在水中坻。”（《诗经》）愈是可望而不可即，愈是心向往之，这是审美的逆反心理。洲岛的美的魅力，往往正在于“宛在水中央”。

避暑山庄的洲岛处理艺术，是颇为高明的。错综的湖群或包有全岛，或形成半岛，湖与岛相互包容，犬牙交错。其中以“如意洲”的平面构图最美，命名立意最巧。这个岛象灵芝云叶的“如意头”，而通往宫区的堤，也仿自西湖苏堤，呈弯曲形，象“如意”的柄，名曰“芝径云堤”，二者比拟贴切，妙趣横生。洲上有“无暑清凉”、“水芳岩秀”“云帆月舫”、“沧浪屿”诸胜，其景观和题名大多与水相依。四周湖水回抱，波影漾碧，山光水色，景物宜人。洲北又有桥通向青莲岛，岛上有著名的烟雨楼。“芝径云堤”还连接着其他岛，这样，岛、堤、水、桥，呈现出断而复续的意境美，令人如入异界，留连忘返。

北京北海最著名的景区是琼岛。这是一个全岛，南面和东面分别有永安桥、陟山桥相通。徐珂《清稗类钞》写道：

琼岛即琼华岛，踞太液池，奇石叠成，巉岈岵岵，相传为宋代艮岳之遗，自汴中肇至燕者。巖有古殿……

后为普安佛殿，上建白塔，又名白塔山。山左立一碣，

御书“琼岛春阴”四字，亦燕京八景之一也。

人们仅仅站在对岸，就可见岛上殿宇争妍，林木竞秀，溢紫流金，堆云积翠；岛下湖水澄澈，引胜涤霭，波光塔影，摇曳生姿……。

“琼岛春阴”，果真名不虚传！

北方宫苑、公共园林由于其中水体面积比较大，因此著名的岛比较多。现存的园林中，还有颐和园的南湖岛，中南海的瀛洲岛，杭州西湖的小孤山等，都以其水、岛景物相辅相成的美，强烈地吸引着蜂拥而至的游客。

一般来说，江南宅园水体面积不大，所以岛少而名岛更少，不过也有值得一提的。如祁彪佳《寓山注·回波屿》所写：

烟波深处有蜃结焉，一似峰随潮涌，岸接天迥，……惧不可以褰裳以涉，则曲桥是其一苇矣。自桥而亭，得石梁，策杖过之，微径欲绝，从乱磊中，蜂缀猿引，遂穿石门以上。……昔异僧披“金山”根下云：“茎渐孤细，如菌仰托”，此屿似之。当腹罅趾拆，水穿入其下，石踞之，若浮焉。环回相抱，曳带烟云，谢康乐“孤屿媚中川”，便是此中粉本矣。……

这段文字，把岛屿本身的艺术结构和周围水体的艺术环境，描述得历历如在目前，令人思欲一游，然而遗憾的是，这一绍兴的名园，早已化为历史陈迹，人们只能从纸上追胜寻幽。

三、塔、幢。

这里的塔、幢，是指水上的石塔、石幢，是一种园林建筑小品。如果说，堤、岛是大体量的依水体景观类型，那末，塔、幢则是小体量的依水体景观类型，它们主要起着点缀水面的作用。

提起水上之塔，人们就会想起西湖的三潭印月。这三塔之所

以建立，有种种说法：或说湖中原有三潭深不可测，所以“建三塔镇之”；或说为防止湖泥淤塞，三塔之内不准种植菱芡；或说三塔以内为放生池界，禁止捕鱼……这都着眼于其非审美的价值。但是，时间的积累往往化为飞跃，对象终于创造了审美主体，人们终于发现了三塔的本体美、倒影美和组合美，从而不但给予石塔以更优美的造型、更奇异的景观，而且附会以传说：或在画里的三石塔下各悬一月，或说曾有“三人圆晕”见于水上，给予了理想的美化、浪漫的情致。现实地看，三潭印月主要表现为水上水中，塔月相映的倒影之美。有一副对联写道：

波上平临三塔影；

湖中倒影一轮秋。

上下联分别写出了不同的视角重点。先看波上，三塔亭亭玉立，塔高仅二米，在扁圆形的基座上，塔身呈圆形，排列五个小圆孔，饰以图案浮雕，塔顶为芦葫形，整体造型优美。三塔的组合，恰到好处；站在“我心相印亭”静观，距离也恰好，正落在最佳的视域之内[图版1—18]。再看湖中，月夜塔里点灯，灯光透出圆孔，如小月亮，与塔身一起倒映入湖，与静影呈璧的圆月互为呼应。这幅画面，可说是——月光、灯光、湖光，交相辉映；月影、塔影、云影，溶为一片。这种澄澈空明的光影世界，确实令人心醉神迷。

石幢是更小型的水面饰物。苏州留园“清风池馆”和“曲溪楼”前的水面上，拙政园西部水廊边的水面上，都饰有石幢。它们主要的审美功能，是以纵向的立体造型，界破了横向展开的水平面，其倒影静涵水中，是又一种微型水体景观之美。

静态的依水体景观类型，除了桥梁、堤岛、塔幢外，还有岸滩、踏步、石矶等，这里不再赘述。

四、游鱼。

在动态的依水体景观类型中，游鱼是最为重要的。

在中国古典园林美的物质性建构元素中，禽兽等动物经过历史长河的冲洗、淘汰，越来越退居次位，然而鱼则与之成反比，地位越来越显要，几乎成了不可或缺的元素。

从现存的园林来看，不论在北方宫苑或南方宅园，还是在公共园林或寺观园林，总不乏游鱼所构成的景观。如避暑山庄康熙题三十六景有石矶观鱼，乾隆题三十六景有知鱼矶，颐和园有鱼藻轩，知鱼桥，广东可园有观鱼簃，苏州沧浪亭有观鱼处，上海豫园有鱼乐榭，而在公共园林的西湖，花港观鱼是著名的十景之一……这些景观，又是庄子“知鱼之乐”这一著名典故的文化心理的历史积淀^①。

无锡寄畅园的知鱼槛，这是体现知鱼主题的著名园林建筑。一条靠壁的长廊，全部面临池水，中间的知鱼槛不但屋基屋顶略高于廊，而且离廊前伸，驾凌于水面之上，得“亭台突池沼而参差”（《园冶·相地》）之美。这个卷棚歇山顶的水榭，柔美飞动，轻灵空透，三面均有栏槛可供凭倚而观水。这一突出的依水型建筑，一切都围绕一个主题，这就是“知鱼”。寄畅园这一主体景观的设计是成功的。

游鱼依水而构成的动态景观，是极富审美价值的。在碧波荡漾的池水之中，锦鳞赤鲤，色彩斑斓，或喁喁唼唼，喋喋嬉戏；或翻腾翔跃，泼刺有声；或扬鳍而来，回环穿梭；或悠然自得，摆尾而去；或饵之则霞起，惊之则火流……这种依水景观，往往能引得游人如织，观者如堵。明代刘侗的《帝京景物略》载谭元礼

① 关于庄子以来“知鱼”的审美心理和审美经验，详论见后。

《晚晴步金鱼池》中有这样几句：

滴滴跃跃洗池塘，朱鱼拨刺表文质。
接餐生水水气鲜，霞非赤日碧非莲。
儿童拍手晚光内，如我如鱼急风烟。
士女相呼看金鲫，欢尽趣竭饼饵擗。

诗句如实而生动地展示了一幅士女儿童观鱼图，这种尽欢极乐的审美活动，虽然还没有深入到历史文化心理的境层之中，但也足以令人留连忘返，也可说是充实和丰富了园林中物质性建构的审美内涵。在杭州西湖的花港观鱼或玉泉观鱼，也吸引了多少古代和现代的游人！至于在荷池之中，鱼戏莲叶间，这又是别具诗情画意的一种景观之美。

在古典园林中，还往往可见“钓渚”、“钓鱼台”、“钓鱼矶”之类的景观题名，其实，这也只能看作是一种富于情趣的点缀。嘉兴曾有“江村草堂”，高士奇《江村草堂记·漱晚矶》写道：“午睡初足，出钓矶头，轻脩细鲋，志不在鱼也。”可见即使是真的垂纶，也象“醉翁之意不在酒，在乎山水之间”一样，钓翁之意不在鱼，在乎为园林生活增添一乐。

五、水鸟、涉禽。

建筑、山石、花木等种种类型所构成的景观，从本质上说，都是一种静态美。园林中的动态美，除了泉、瀑之类的水体类型而外，则有鸟兽虫鱼。不过，这些有生命的活动的景观类型往往要有所依附，其中依附于水体的，除了鱼之外，还有水鸟和涉禽。鱼是离不开水的，而水鸟、涉禽则常常浮游、涉足于水。

古代园林中，水鸟的品种较多，见于园记的如——

瀑布下入雁池，池水清泚涟漪，凫雁浮泳水面，栖息石间，不可胜计。其上亭曰“嚶嚶”……（赵佶《艮岳

记》)

“鳧屿”者，水中最大洲也，群鳧、鹭、属玉(水

鸟名——引者)而族焉。(王世贞《安氏西林记》)

在水石岛屿的背景上，水鸟能以其形体、色彩、声音、浮游或栖止等活动，构成别开生面的依水动态景观之美。

明清时期，苏州的艺圃曾以依水型禽鸟的戏广浮深作为园林美的特色之一。汪琬所写的组诗《艺圃十咏》，不但描述了“无风莲叶摇，知有游鳞聚”(《乳鱼亭》)的妙境，以及鹅群“一一梳翎翅”(《红鹅馆》)的清趣，而且在《浴鸥池》一诗中咏道：

积泉激不流，白鸟泛空阔。

眇眇苹蓼中，数点明如雪。

更有两鸳鸯，飞来共成列。

洁白如雪的点点鸥鸟浮于远水，令人瞻而忘机；绚烂多彩的鸳鸯列于近滩，又令人见而多情，两幅意趣不同的画面如此这般地叠合在一起了。艺圃至今还有“浴鸥”月洞门，拙政园“三十六鸳鸯馆”池中至今还养有鸳鸯。水鸟的景观美是有其独特的吸引力的，它增加了园中的水趣和生机。

涉禽是涉行于浅水中的特殊禽类，如鹤、鹭、鸕等，其中鹤对于园林历来有着特殊的文化意义。

鹤在文化史上被称为仙禽、灵禽，这由来已久。《列仙传》上说，王子乔曾乘白鹤驻缑氏山头。在深受道教思想影响的此类传说中，不论是《搜神后记》中的丁令威，还是诗人崔颢笔下的“昔人已乘黄鹤去”，仙人都是驾鹤升天或下降的。从文化心理史上看，“仙人”虽早已消失在浪漫主义的一派迷茫之中，而“鹤”与“仙”的联系却现实地积淀了下来，至今被称为“仙鹤”。

在传统文化心理中，鹤又是长寿的象征，有“鹤寿千年”之

说。园林中也积淀着这一观念。魏禧《蓬园双鹤记》说：“鹤千岁而元，又千岁更白，故禽之寿者。”因此，不但在现实和艺术中，“鹤年松寿”、“松鹤延年”成了常见的母题；而文人园林也常畜鹤，以为景观主题。今天，寄畅园的鹤步滩，留园的鹤所……都是往日的遗迹。古典园林中的鹤，或可取其“仙”意，以示城市山林的主人，犹如羽客谢红尘，翩翩兮欲仙；或可取其“寿”意，因为园林本来就是怡情养性、延年益寿的艺术疗养院。北方宫苑中，松鹤更是常见的带有吉利性的景观。圆明园有“栖松鹤”一景。避暑山庄康熙三十六景有“松鹤清樾”，乾隆三十六景有“松鹤斋”。

在意识的领域里，鹤有其神话传说之美，吉利象征之美；在现实的领域里，鹤又有其色调、声音、形态、品性之美。

它纤尘不染，素净雅洁，周身以白色为主旋律，而少量的青黑色是和声，是对位，是协奏，二者形成了鲜明的两极调性对比。至于鹤顶一点红，鲜丽夺目，则犹如一幅由黑白二色构成的美妙书法作品，钤上朱红色印章一方，文彩绚烂兮，而又不失其本色之美。

它鸣声清亮，传闻弥远。古老的《易经》中就有“鹤鸣在阴，其子和之”之语。试想在风清月白之夜，二者音高、音量、音色虽有不同，但合起来和谐悦耳，岂非“天籁”的二重奏？所以《园冶·园说》写道：“紫气青霞，鹤声送来枕上；白苹红蓼，鸥盟同结矶边。”这又是一种主要诉诸听觉的美。

郑绩《梦幻居画学简明》说，鹤“性高洁，不与凡鸟群。行依洲渚，少集林木，虽曰栖松，原为水鸟”。它的飞舞啄食，行走栖止，都显示出一种不平凡的美，仅仅是它的飞舞姿态，就可铺陈为一篇《舞鹤赋》，而《园冶·相地》也说：“竹里通幽，松寮隐僻，

送涛声而郁郁，起鹤舞而翩翩。”至于它那超然卓立，器宇轩昂的品格，和古代鹤立鸡群，清高拔俗的林和靖式的文人墨客，也存在着某种异质同构的审美关系。

在园林中，鹤这位丹顶白羽、声态不凡的“仙客”，不但有其审美价值，而且有其实用价值。焦周东生《扬州梦》写道：“鹤以足踏蛇，蛇蟠腿上，口刺之，寸断充腹。名园必畜鹤，防蛇患也。”园林沟壑草泽之地，难免有蛇，危及人们安全，这也是园林往往有“鹤所”的原因。不过，鹤在现存园林中却很少见其踪影，这当然也因为游人多，不易畜养，而关起来又未免煞风景。鹤，以其陈迹的美，载入了古典园林的史册。

在中国古典园林中，石和水均有四美，前者是瘦、透、漏、皱，后者是洁、虚、动、文。水以其四美，被范围于山、石、土、建筑等类型的群体组合之中，构成了其形各异的种种水体景观类型，而其他依水体景观类型则又附丽于或拱向于水体，这就错综互补地构成了园林中千变万化、丰富生动的水景形象，令人心驰神迷。这也许可用一句话概括：美乎，水哉！

第三章 花木之美：物质性建构要素之三

在园林美的物质性建构序列中，建筑、山水都是不可或缺的元素，然而，缺少了花木，园林就不可能从宏观上作整体性的空间配置，就不可能形成符合艺术美规律的画面感。

本章所说的“花木”，乃具有广袤外延的概念，包括树、竹、花、草、藤蔓和水生植物等，总之，小到山脚下、阶砌旁的一丛书带草乃至假山石上的苍苔，大到银杏、广玉兰等参天大树，均统称之为“花木”，因此，它是园林中一切植物的代称。

在古典园林中，花木对于建筑、山水的审美关系，对于构成园林画面感的重要的审美功能，可以从古代画论中得到印证。

传为唐代王维所写的《山水诀》和《山水论》，曾有这样的诀谚：“平地楼台，偏宜高柳映人家；名山寺观，雅称奇杉衬楼阁。”“有路处则林木”，“水断处则烟树”。“山藉树而为衣，树藉山而为骨”。画诀告诉人们，作为建筑的亭台楼阁，偏要高柳、奇杉这些花木来“映”、“衬”，路边水际，也要“林木”、“烟树”来勾连，来开合回抱。至于树木和山石的审美关系，画诀比作“衣”“骨”的互相因依。骨不能无衣，否则就嶙峋裸露，成为童秃的山峦；衣不能无骨，否则就徒有其表，缺少骨体的内涵。

宋代郭熙的《林泉高致》也这样说，“山以水为血脉，以草木为毛发……故山得水而活，得草木而华”。对于山来说，草木不仅是衣饰，而且是“毛发”。山得到了草木，就不会枯露，就有了华滋之美，就会气韵生动，具有活泼泼的意趣。因此，可以这样说：画无草木，山无生气；园无草木，山无生机。

花木在园林建构中有着重要的地位，就以“园林”一词来看，要靠“林”字来组合。“园”是离不开“林”的。从历史上看，“园”和“圃”一样，最早也是种植物的，不过着眼于实用价值而非审美价值罢了。后来，园林作为艺术，其别名如“林园”、“林圃”、“林泉”、“林亭”、“山林”等，也离不开“林”字。园林又称“花园”，可见又离不开“花”字。

园林美从它的滥觞期开始，就和花木结下了不解之缘。经过了漫长的艺术历程，园林中的花木以及依附于花木的景观品类愈来愈丰富而繁杂，形态内涵愈来愈深厚而美好，因而愈来愈能多层次、多方面地满足着人们的需要，这些需要，既有生理性的，又有心理性的；既有生态性的，又有意识形态性的；既有立足于自然美的，又有绾结着社会美的……客体和主体的历史积累和交叉，孕育和促进着花木景观类型序列和价值系统的繁衍和分化。

第一节 绿色空间与生态平衡

绿树成荫，繁花似锦，空气新鲜，芳香馥郁……人们欣赏花木所构成的这种自然美，是心理的需要，而这种心理需要从根本上说，又基于生理需要。因此，关于花木的审美价值，必须首先从人的生理需要谈起，从人类所需要的生态平衡谈起。

在人类出现以前，地球的生物圈里是存在着生态平衡的。这

种原始的生态平衡，是自然调节的和谐。当人类一旦走出生物圈后，就不断地改造自然，征服自然，然而不能忽视这样一个严峻的事实，就是当人们陶醉于对自然的胜利的时候，自然也会反过来向人们实行“报复”，这是因为人们破坏了自然的生态平衡，破坏了植物的生态环境，致使自己不能和环境协调相处。

从人和自然环境的关系来说，人是自然中的一个系统。作为一个整体，人必须置身于大自然的怀抱之中，和大自然进行物质交换，并保持生态平衡，这才能取得生存权利，才能获得生命的活力。具体地说，人基于生理的、心理的结构和机能，需要新鲜而洁净的空气，良好而适宜的气候，安静而美好的环境……这在城市里更是如此，而绿色植物恰恰能为人提供这样的理想空间。

正因为如此，绿色空间这个重要的问题，十分现实地摆在人们面前。于是，从本世纪三十年代开始，有关的新学科就逐渐地发展起来：环境科学、城市生态学、生态平衡理论……这反映了人们对于保护和发展绿色空间的需求，反映了人们对于自己生存环境的真、善、美的认识，这是一种新的价值观。

绿色植物有净化空气的功能。它不但能通过光合作用和基础代谢，吸收二氧化碳，另外，又能放出人赖以生存的氧气，而且能对有毒气体起分解、阻滞和吸收的作用。有毒气体通过绿带，浓度会降低，气体污染会被稀释。绿色植物又能吸滞粉尘，减轻粉尘污染。含尘气流通过绿带，一部分颗粒大的灰尘因被树木阻挡而降落，一部分较细的则被树叶所吸附，这就降低了空气的混浊度，增加了空气的纯粹度。绿色植物能滤毒、滤尘，还能滤菌、杀菌，因为不但许多菌类都依附在粉尘上，滤尘同时也是滤菌，而且根据科学研究，仅花叶飘散在空中的芳香就能杀灭多种病菌。

正因为花木能维持人与自然的生态平衡，消除公害，美化环

境，有益于人的身心健康，所以养花、植树、造林，特别是园林绿化，已成为我国的一个悠久的历史传统。尽管古代对于花木这一功能质的认识并不十分自觉和深刻，而往往是直感的、不自觉的或不全面的，但这个传统却在继续着，发展着。

以扬州园林为例，李斗《扬州画舫录》中有记载当时人们种树、爱花习尚的片断——

扬州宜杨，……或五步一株，十步双树，三三两两，跂立园中。构厅事，额曰“浓阴草堂”，联云：“秋水才添四五尺，绿阴相间两三家。”……“扫垢山”至此，蓊郁之气更盛，种树无不宜，居人多种桃树……花中筑“晓烟亭”，联云：“佳气溢芳甸，宿云淡野川。”（《桥西录》）

“尺五楼”……廊竟，小屋七八间，营筑深邃，短垣矮绩，文砖亚次，令花气往来，氤氲不隔。（《冈西录》）五步一株，十步一双，繁木嘉荫，蓊郁浓盛，这既是绿化，又是净化，而且种了花就筑矮墙，墙上再开漏窗，让花香两面相通。至于文中所说的氤氲不隔的“晓烟”、“佳气”、“花气”，用现代科学来解释，或是早晨经过花木生化作用而代谢过的新鲜空气，或是被绿色植物过滤了的清净空气，或是迎风带露的花朵所散发的芳香，当然还包括清晨未散的雾气等，它对人的生理、心理结构都是有益的。一字以蔽之，曰“佳”。

绿色植物不但能净化空气，消除污染，吸滞粉尘，降灭病菌，而且能调节空气湿度，改善小气候。特别是当其他地区空气、土壤十分干燥时，绿色空间的土壤仍能保持相当的湿润，树叶也能蒸发出水汽，从而使空间保持一定的相对湿度，这对人的生理、心理结构同样是有益的。苏轼《书摩诘蓝田烟雨图》曾录有王维这

样的诗句：“山路元无雨，空翠湿人衣。”在这个特定的空间里，植物的绿色调主宰着一切，在空气中迷漫、氤氲、扩散、浮动，这濛濛的绿，无雨之“雨”，离不开绿色植物所保持和散发出来的湿度、水汽，它几乎能达到无雨而湿人衣的程度。这两句诗是显影剂，它把花木调节空气湿度这一功能质给突现出来了。

中国的古典园林，主要是“城市山林”型的。在城市中，人和生物圈的关系存在着不同程度的不和谐，而且市街上车鳞鳞，马萧萧，叫卖吆喝，众口喧嚣，人来人往，声浪翻涌。这种种噪声对人的生命机体是有害的，今天被称为声音污染或噪声污染。然而花木有其一定的隔声保静的作用。在绿色空间，一部分声音因被树叶向各方面不规则的反射而减弱，一部分则因声波所造成的树叶微振而消耗，因此，其环境就比非绿色空间安静。王维的辋川别业有“竹里馆”，这位园林诗人在《竹里馆》一诗中写道：

独坐幽篁里，弹琴复长啸。

深林人不知，明月来相照。

从现代科学的视角来看，这诗是写绿色植物隔音保静功能的佳例。

“幽篁”、“深林”，这是有一定面积和密度的绿色空间，由于它能阻止、减轻、反射声音，所以外界的声波不易传进来，境界显得“幽”而且静；同样如此，诗人在其中弹琴、长啸，声波也不易外传，所以才“人不知”，只有明月来相照了。

绿色植物还有遮荫降温的显著功能。它除了在隆冬能遮御风寒外，最明显的作用是防暑遮荫，改善小气候。夏季酷暑，赤日炎炎，但阳光投向绿色空间，一部分就被阻挡和反射回去，而另一部分则被浓密的树冠所吸收，其吸收的热量，大部分由于蒸腾作用和光合作用而被消耗，所以在夏季，绿色空间的气温较低。关于这一点，古代园记多有描述——

劲风谡谡，入径者六月生寒。（祁彪佳《寓山注·松径》）

高梧三丈，翠樾千重……但有绿天，暑气不到。（张岱《陶庵梦忆·不二斋》）

老桧阴森，盛夏可以逃暑。（赵昱《春草园小记》）

乔树有嘉荫，仙境称避暑。停舆坐其下，伞张过丈许。况复透风爽，实不觉炎苦。（乾隆避暑山庄《古栝歌碑·乔树》）

一棵高大的树，树荫张开如特大的伞盖，已使人“不觉炎苦”，至于翠樾千重的“绿天”，当然是更能生寒并让人避暑的清涼世界了。

绿色空间在一定程度上能生风，因为冷空气的密度和比重大，它会下沉产生压力，迫使附近热空气上升，于是，空气流动，微风拂拂。所谓“透风爽”，也就是说，由于风透而使肤觉感到凉爽。避暑山庄的绿色空间，在这方面是异常突出的。所以乾隆在一系列的咏园诗中不厌其烦地咏唱道：“树张清荫风爽神”（《古栝歌碑·山中》），“爽风林下暑全收”（《古栝歌碑·林下》），“清闲复午憩，嘉荫喜风穿”（《林下戏题碑》）……他对这种使肤觉凉快，心清神爽的绿色风透环境，是极为赞赏的。乾隆特别喜爱绿荫之美，在北京静明园有两棵高大的古桧，枝繁叶茂，蔚然深秀，于是，他因树建屋而居，以领略片片翠云荫盖的绿色空间之美，并题名为“翠云嘉荫”，作为该园十六景之一。

正因为绿色植物有遮荫、降温、透风、防暑的功能，所以树下林中，成了人们乘凉休息的好处所。“休”这个会意字，本身就是人在木下以示休息的形象，古代的“仓颉”们已经掌握这一点了。

绿色空间对于人和自然的生态平衡，有着多方面的功能，因此，改善和扩大绿色空间，实现人与自然的和谐，这已成了环境保护和环境美的一个重要课题。园林基本上可说是绿色空间，它们是古代环境保护的重要措施和突出标本。明代的计成，对于园林的绿化和环境保护，已有较充分的认识。他在《园冶》中曾这样反复阐述——

新筑易乎开基，只可栽杨移竹；旧园妙于翻造，自然古木繁花。（《相地》）

市井……院广堪梧，堤湾宜柳；别难成墅，兹易为林。（《相地·城市地》）

风生寒峭，溪湾柳间栽桃；月隐清微，屋绕梅余种竹。似多幽趣，更入深情。两三间曲尽春藏，一二处堪为暑避。（《相地·郊野地》）

宅傍与后有隙地，可葺园，不第便于乐闲，斯谓护宅之佳境也。……竹修林茂，柳暗花明。（《相地·傍宅地》）

计成一再强调花木对于住宅和人的关系，强调“为林”、“葺园”的必要性，以及园林“幽趣”、“深情”、“堪为暑避”的科学价值和审美功能，特别可贵的是，他不但认为园林是“便于乐闲”——供人游乐休息的审美空间，而且认为园林是“护宅之佳境”——保护住宅的理想的自然环境。因此，他指出，宅旁屋后只要有隙地，就可“葺园”，成为竹修林茂或柳暗花明的理想境地。计成的绿化理论，对于今天的环境科学特别是城市生态学，还不失其现实的意义。

还值得论述的是，绿色空间对于人的视觉生理和视觉心理，也有其积极的意义和不可忽视的价值，具体地说，植物世界的色

调主旋律——绿色，对人还有其抚慰视觉器官的特殊的审美作用。这一点，是西方美学家通过研究颜色美所得出的一致结论。不妨举数例于下——

在自然界中，这种色彩给大地披上绿装，而这种色彩的美，是任何时候也不会使眼睛感到厌倦的。^①

当眼睛和心灵落到这片混合色彩上的时候，就能宁静下来，……在这种宁静中，人们再也不想更多的东西，也不能再想更多的东西。^②

绿色却使神经安宁，眼睛因而得到休息，内心也得到平静。^③

绿色是最平静的色彩。这种平静对于精疲力竭的人有益处……^④

以上四家，其美学体系泾渭分明，观点各异，荷加斯认为美在形式，歌德认为美在关系，车尔尼雪夫斯基认为美在生活，康定斯基认为美在抽象，然而在对绿色及其视觉感受上却达到了共同的结论。荷加斯说绿是“诱人的色彩”，歌德说绿色能给人以“真正的满足”，车尔尼雪夫斯基说绿色使人“神经安宁”，康定斯基则说，“这是一个不仅光学家而且整个世界都认识到的事实”。他们的观点又何其相似！

绿色之所以能给人抚慰，使人宁静，让人消除疲劳，不但由于它是强烈的刺激色——红色的对立面，在明度上处于中性偏暗

① 威廉·荷加斯：《美的分析》，第79页。

② 歌德语，转引自阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第471页。

③ 《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第100页。

④ 瓦西里·康定斯基：《论艺术里的精神》，第81页。

的层面，对人的刺激极微，具有阴柔温顺的性格美，而且究其根源，还在于人在现实生活中历史地形成的视觉适应心理的积淀。人类自从诞生以来，就长期地生活在绿色空间的怀抱之中，衣食住行等物质生活几乎都离不开绿。诱人的绿是植物的本色，是大自然的主宰色。人类生存和生活在生物圈里，这生物圈主要地表现为绿色圈层，只是由于后来出现了城市，这种历史情况才部分地有所改变，但城市的人们还时而向往着山野里油油的绿意，要踏青，要远足，要四出旅游，这也是基于自然生态平衡的需要，是遭大自然“报复”后的某种“还原”心理的表现。这就是绿色空间之所以始终诱人的基因。

再具体到园林的绿色空间，事实证明，它确实能给人以抚慰、宁静和快适，从而得到“真正的满足”。当代著名画家丰子恺先生曾徜徉于杭州西子湖畔，园林初春的绿诉诸画家审美的眼睛，他欣欣然写道：

绿色映入眼中，身体的感觉自然会从容起来，……
大概人类对于绿色的象征力的认识，始于自然物。象今天这般风和日丽的春天，草木欣欣向荣，山野遍地新绿，人意亦最欢慰。设想再过数月，绿树浓荫，漫天匝地，山野中到处给人张着自然的绿茵与绿幕，人意亦最快适。
……总之，绿是安静的象征。^①

这段情理交融、质朴隽永的文字，写出了园林之绿的表现性、象征性给人的感受及其历史根源。

正因为如此，在古代，不论是小型的庭院，还是较大的园林，人们往往把审美的目光集中在这个“绿”字上，他们捕捉着绿，

^①《丰子恺论艺术》，复旦大学出版社1985年版，第186—187页。

注视着绿，欣赏着绿，享用着绿……圆明园里有“平皋绿静”、“绿满窗前”、“环翠斋”、“绿荫轩”、“纳翠轩”、“绿满轩”、“翠交轩”等等题名。在古典园林中，见诸形象描绘的，则如——

高槐深竹，樾暗千层……余读书其中，扑面临头，受用一“绿”，幽窗开卷，字俱碧鲜。（张岱《陶庵梦忆·天镜园》）

入古木门，高梧十余株，交柯夹径，负日俯仰，人行其中，衣面化绿。（郑元勋《影园自记》）

绿晓阁……开窗则一围新绿，万个琅玕，森然在目，宜于朝曦初上，众绿齐晓，觉青翠之气，扑人眉宇间。（徐珂《清稗类钞·随园》）

这类对于园林绿色空间的生动描述，对于园林翠情绿意的审美欣赏，从本质上应该看作是对自然生态平衡的不自觉而又强烈的要求。

可以这样说，作为“城市山林”的园林，是实现人与自然的生态平衡的有效的绿色空间。从环境科学或城市生态学的视角来看，园林艺术是有其科学依据和科学价值的。就这一点说，中国园林在中国科学史上也应占一席之地。

第二节 花木与依花木类型及其性格

人靠自然界来生活这一命题，应该从两个层面来加以理解，一方面，自然界是人的肉体生活所必须依赖和不可分离的；另一方面，自然界又是人的精神生活所不可缺少的重要营养。联系园林的花木来看，它对人同样有着肉体生活和精神生活两个层面的意义，而满足人们精神生活的审美需要，则又突出地表现为以其

不同的类型、品种成为园林不同的审美景观。

花木，按照其园林审美功能和现代观赏植物学的视角来看，可以分为观花类、观果类、观叶类、林木荫木类、藤蔓类、竹类、草本类、水生植物类等。这是一个序列，其中每一个类型里，有着众多的不同品种，它们有的也呈现着某种交叉的情况。这不同的类型、品种，都可以成为园林里具有种种不同审美价值的景观。这里，按景观类型结合审美实例列述于下。

一、观花类。

花是美的象征，繁荣的形象，生命的显现。怡红快绿，花给生活带来了欢乐、幸福、活力和希望。

在园林中，花是重要的审美景观。国色天香的牡丹，含羞欲语的月季，临风婀娜的丁香，烂若云霞的杜鹃，贴梗累累如珠的紫荆……它们以其纷繁的色彩、扑鼻的芳香、娟好的形状姿态，诉诸人们的感官，给人以种种不同的风格印象：或娇俏，或飘逸，或浓艳，或素净，或妖冶，或端丽……

宋代文人洪适在苏州曾有宅园“盘洲”，他在《盘洲记》中，集锦式地记载了园中形形色色的花树：

白有海桐、玉茗、素馨、文官、大笑、末利、水栀、山樊、聚仙、宝榴、裘绣之球；红有佛桑、杜鹃、赖桐、丹桂、木槿、山茶、看棠、月季……黄有木犀、棣棠、蔷薇、酴醾、儿莺、迎春、蜀葵、秋菊；紫有含笑、玫瑰、木兰、凤薇、瑞香为之魁。

这里仅仅是节录其片断，已觉其色彩缤纷，锦簇满眼，当然其中有的并不是木本观花类植物，而属于藤蔓类或草本植物类，然而值得注意的是，园中竟荟萃了如此众多的名品佳种，丽彩素色，真可说是群芳争艳，百花竞妍了。这段文字既反映了园主爱花、

育花、护花、赏花的精神生活，又足以说明，观花类植物品种之繁多，它蕴含着万紫千红、姿质各异的美。

观花类植物的景观，主要表现为花的色、香、姿三美。当然，枝干有助于构成花的姿态美，“红杏枝头春意闹”，没有了枝，也就失去花的美；叶丛也有助于表现花的色泽美，所谓“红花虽好，还须绿叶扶持”，花和叶色彩不同，确实能相互映发。总之，在干、枝、叶以及周围环境的烘托下，花的色、香、姿更富于魅力。

观花类的品种繁多，不可能一一列述，只能略举如下数种，以窥一斑——

玉兰，它色似玉，香如兰，等不得绿叶满枝，抢先在早春开放。那微微绽开的花瓣，长大而曲，如羊脂白玉雕刻而成，繁花缀在疏疏的枝头，形状姿态极美。“绰约新妆玉有辉，素娥千队雪成围……影落空阶初月冷，香生别院晚风微。”文征明的《玉兰》诗，点出了它素艳多姿的品格美。北京颐和园乐寿堂庭院的玉兰是很著名的，有两百多年历史，它们亭亭玉立，素容生辉，冷香满院，沁人心脾，在堂前显示着它的身分。广庭固然最宜植玉兰，但北京中南海“静谷”的玉兰，偏偏不植在堂前庭中，花时如玉圃琼林，也不失其品格的美。

山茶，具有潇洒高贵的品格，人们给它概括出花好、叶茂、干高、枝软、皮润、形奇、耐寒、寿长、花期久、宜瓶插十大美点。它的花色、花型又可以是多种多样的，其中宝珠山茶尤为名种，千叶含苞，殷红若丹。现在苏州拙政园西部也有山茶景观，而在历史上，拙政园的宝珠山茶更是名闻遐迩。它交柯合抱，得势争高，花开巨丽鲜妍，为江南园林所仅见。吴伟业《咏拙政园山茶花》诗云：

拙政园内山茶花，一株两株枝交加。

艳如天孙织云锦，颜如姹女烧丹砂。

吐如珊瑚缀火齐，映如蜘蛛凌朝霞。……

又是宝珠，又是连理，千叶火红，花簇如珠，这种名花，确实是“古来少”的。不过，后来的园主已不能一饱眼福了，但他们曾把吴伟业的诗铭刻在银杏木屏上，悬于水阁间，作为“宝珠色相生光华”之美的历史纪念。

四川新都的桂湖，是别具一格的园林。园中环湖种桂，南面“香世界”更是赏桂的景点。每当桂花开放，溢彩流金，清风徐来，天香云飘，令人神思飞越，萌生月中广寒仙境的遐想。

以观花类植物作为审美景观，历史上和现存的古典园林中有许多著名的例子。北京颐和园排云殿旁有曾被称为“国花台”的牡丹台，堪称众香国里最壮观；紫禁城御花园绛雪轩前有群植的海棠，花时如雪而色彩艳丽；广东清晖园船厅东有玉堂春，花大如碗，晶莹若玉……

二、观果类。

品类繁盛的木本植物，有的以它的花供人欣赏，有的以它的果供人观照。在园林里，枝头灼灼的花朵固然是一种美，而枝头累累的果实也是一种景观美。如果说花使人看到生命的横溢，那末，果让人看到的是生命的充实。

观果类植物有枇杷、石榴、桔、梨、柿、花红、香椽、南天竹等等。它们主要在夏秋季节供人观赏，也有的作为冬季的点缀，装扮着园林景观。

枇杷的叶子常绿而有光泽，果子犹如黄金铸就，有极佳的可观性。拙政园有一个园中之园——枇杷园，其中群植枇杷树，初夏成熟，累累枝头，黄与绿错综着，在白色云墙映衬下分外醒目。当园里披上一层金黄色的阳光，枇杷薄薄的皮更为透明，似乎可

见其中饱孕着甜蜜的汁水。园中的嘉实亭，点出了这一景观的美，并令人想起芳叶浩浩，嘉实离离的丰收，想起戴复古脍炙人口的《夏日》诗：“东园载酒西园醉，摘尽枇杷一树金”。

石榴是身跨数类的观赏花木，不但其繁绿的叶、火红的花具有审美价值，而且沉甸甸的果实也具有美的魅力。朱熹《题榴花》诗云：“五月榴花照眼明，枝间时见子初成……”石榴的美使得理学家朱老夫子也动情了，其审美的目光不但停留在花上，而且注视着花间初结成的果实。北京圆明三园之一的长春园曾有“榴香渚”，遍植石榴，花开红绿相间，果实团团泛红，蔚为一大景观，至今可以想见其状之盛。

“盘洲”的园主洪适，不但重视观花，而且重视观果。他在《盘洲记》中写道：

甘桔三聚，皆东嘉、太末、临汝、武陵所徙。又有营道、庐陵之金柑，上饶之绣桔，赤城之脆橙，厥亭“桔友”。……栗得于宣，梨得于松阳，来禽得于赣，于果品皆前列。厥亭“林珍”。

花的艳丽芬芳，主要诉诸人们的视觉和嗅觉，果则以其色泽、形态各异的圆形实体主要地诉诸人们的视觉，同时也审美地引起人们的味觉联想。洪适在园中多方收罗果树珍品，并为之建构“桔友”、“林珍”之亭，主要地是让人们在这里更好地观赏乃至“品味”这些名列前茅的果品之美。

三、观叶类。

木本植物的叶，在园林里除了绿化、遮荫等功能外，有的还是重要的审美对象，它也可以构成种种景观，人们通过它那色、形、姿的美，看到了蓬勃的活力和生机……

园林中常植的观叶类树木，有垂柳、怪柳、槭櫟、黄栌、枫

香、乌桕、黄杨、女贞、棕榈、桃叶珊瑚、八角金盘等。其中如以红叶为特征的槭(或称为枫),品种就很多,其树叶的色、形均有不同的美,是园林中构成景观的重要题材。

北京香山静宜园,以红叶著称。漫山遍岭,均植黄栌,霜重色浓,秋色烂漫,一树树红叶使人联想起遍地燃烧的熊熊火焰,不禁心情亢奋;又使人联想起杜牧《山行》诗中“霜叶红于二月花”的著名比喻,不禁诗意盎然。

扬州原有“净香园”,李斗曾记其中槭叶的变色之美。《扬州画舫录·桥东录》写道:

涵虚阁之北,……半山槭叶当窗槛间,碎影动摇,斜晖静照,野色连山,古木色变。春初时青,未几白,白者苍,绿者碧,碧者黄,黄变赤,赤变紫,皆异艳奇采,不可殚记。颜其室曰“珊瑚林”,联云:“艳采芬姿相点缀;珊瑚玉树交枝柯。”

这类树叶的绚烂艳异之美,其观赏效果不亚于姹紫嫣红的花,而且它决不是象花那样,星星点点,仅仅闪现于叶丛之间。至于香山静宜园,它更是大片大片地呈现着,如彩霞的郁郁层层,又如湖海的茫无际涯,这是一种壮观的美。

如果不从宏观来审美,而从微观上来品赏,那末,这种种艳色奇采的树叶,其状也随品种的不同而不同,叶端有尖、钝之别,叶形有三裂、五裂和七裂之分,这种平面纹样是图案构成的好素材。荷加斯曾说:“各种植物、花卉、叶子的形状和色彩,……就象是专为以其多样性悦人眼目而创造出来似的。”^①这种种观赏型树叶,正是突出地以其多样性的形状和色彩之美来悦人眼目

① 威廉·荷加斯:《美的分析》,第26页。

的，这是大自然的一个创造。

再以绿色树叶的柳为例。中国人对柳有着深厚的历史感情，柳在中国诗史上曾经成千上万次地被作为抒情题材。柳树枝叶的美，主要在于修长而又纤弱，它倒垂拂地，柔情万千，随风起舞，猗傕多姿，而远观则又烟蒙蒙，雾蒙蒙，犹如薄纱轻笼，细雨迷漫，是入诗、入画、入园林的好题材。

柳树适应性强，南北园林均可栽植，特别宜于临水。在泉城济南，柳是传统品种，正如大明湖铁公祠一副名联所说：

四面荷花三面柳；

一城山色半城湖。

试看大明湖畔，趵突泉边，到处柔丝细缕，搓黄弄绿，牵风引波，楚楚动人，给济南园林平添了无限风韵。

四、荫木、林木类。

这类树木的基本特征是倾向于高大粗壮，枝叶繁茂。它们冠盖群木，古老寿长，并以其成荫或成林为主要的景观美。北京曾有王侯园林“成国公园”。李东阳《成国公槐树歌》写道：“东平王家足乔木，中有老槐寒逾绿。拔地能穿十丈云，盘空却荫三重屋……”就概括了荫木的主要的审美性格。荫木和林木是园林中山林境界和绿荫空间的主要题材，也是园林花木配置的主要基础，其品种较多，常见的还有松、柏、榆、朴、香樟、枫杨、梧桐、银杏等。

无锡寄畅园的绿荫空间，离不开几棵大香樟[图版2—22]。知鱼槛、涵碧亭附近以及池北共有五棵大香樟，它们不仅以绿色调渲染着亭榭水廊的景观之美，而且互为呼应地荫庇了偌大的空间！在寄畅园中部、北部的绿色空间结构中，香樟组群起着举足轻重的作用，是它们决定着绿色空间的浓度、高度和深度。但是

在偏南的郁盘亭附近，现今既无高大的荫木，又无一般的花木，毫无绿色蓊郁之气，遂使园墙裸露，园外电杆历历在目，这个鲜明的对比，正足以说明荫木林木在园中重要的审美功能。

松是园林植物的重要品种，孤植群植都很适宜。避暑山庄的“松鹤清樾”，是一种独特的景观。而松云峡、松林峪，又构成一派郁郁青青的崇高的林木基调。至于“万壑松风”一景，长风过处，松涛澎湃，如笙镛迭奏，宫商齐鸣，又如千军万马，大显声威，天然的崇高美，令人心胆为之一壮！

五、藤蔓类。

藤蔓类基本上是攀援植物，它和其他能自立的花木不同，必须有所依附，或缘墙依石，或攀架附木，构成一种其他花木不能替代的景观美。

藤蔓类花木有两个重要的美学特征，一是花叶的色泽美，二是枝干的姿态美。

紫藤是园林中常见的观赏花木，它以其姿态花叶成为一种重要景观。就江南园林而言，上海豫园、南京瞻园、苏州某些园林等都有著名的紫藤[图版2—23]，花时照眼明，鲜英密缀，缤纷络绎，强烈地吸引着人们审美的目光。岭南四大名园之一的番禺余荫山房，主厅深柳堂庭院两侧有两棵炮仗花古藤，怒放时犹如一片红雨，蔚为繁华艳丽的景观。园门两侧有联云：

余地三弓红雨足；

荫天一角绿云深。

点出了园中藤蔓类花木所构成的主要景观。“余荫山房”之名也由此而来。其中的“浣红跨绿”桥，也以题名再次突出了这一重点景观的色泽之美。

藤蔓需要构架来攀援或引渡，这又造成种种景观。单株架构

之藤，宜于孤赏；多株藤蔓则可架构成天然的绿色长廊，花开时节更为明艳照眼，宜于动观。假山如果是石满藤萝，则斧凿之痕全掩，苍古自然，宛若天成。《园冶·相地》又说：“引蔓通津，缘飞梁而可度。”这又是宛自天开的一景。藤蔓经由桥梁而度水，攀缘到对岸，这能模糊人力之工而显示天趣之美，能从微观上助成园林的“天然图画”之感。拙政园芙蓉榭的临水台基上，也牵藤引蔓，密布倒垂，如同瓔珞妙鬘，配合着榭内的种种精美的装修，很富有装饰美的风韵。

古藤的枝干的姿态美，不象花开一时那样短暂，即使在花谢叶落后，也令人寻味不尽。它左盘右绕，筋张骨屈，既象骇龙腾空，苍劲夭矫，拗怒飞逸，又象惊蛇失道，蜿蜒奇诡，蓄势纠结……藤蔓的这类姿态美，引起了历代书画家的注意。萧衍《草书状》就说，“及其成也，粗而有筋，似葡萄之蔓延，女萝之繁萦”。的确，它具有张旭、怀素草书那种线条美和气势美，又具有中国画藤本植物大写意那种盘曲飞动，气势磅礴之美。

藤本植物屈曲盘绕的奇枝异干，从某种视角来看，又是一种不可名状的抽象美。当代画家吴冠中就别具慧眼，从抽象美术的视角来提出问题：

爬山虎的种植原是为了保护墙壁吧，同时成了极美好的装饰。苏州留园有布满三面墙壁的巨大爬山虎，当早春尚未发叶时，看那茎枝纵横伸展，线纹沉浮如游龙，野趣感人，真是大自然难得的艺术创造，如能将其移入现代大建筑物的壁画中，当引来客进入神奇之境！^①

在画家审美的眼睛里，爬山虎之类都脱去了藤蔓的实体，净化为

① 吴冠中：《东寻西找集》，四川人民出版社1982年版，第53页。

线形的精灵，确实可说是一种抽象范畴的美。

六、竹类。

从春秋时期卫国的淇园修竹开始，竹就逐渐成为传统的园林植物。到了两晋南北朝，竹更成为人们喜闻乐见的审美对象，竹林七贤之一的嵇康有园宅竹林；王羲之修楔兰亭，当地有茂林修竹；江迥写有《竹赋》；谢庄也写有《竹赞》，……后来一直到清代郑板桥画竹，贯穿于中国诗史、画史乃至文化心理史，构成了传统的竹文化。它对园林的花木配置，产生了不可忽视的深远影响。

竹有四美。猗猗绿竹，如同碧玉，青翠如洗，光照眼目，这是它的色泽之美；清秀挺拔，竿劲枝疏，凤尾森森，摇曳婆娑，这是它的姿态之美；摇风弄雨，滴沥空庭，打窗敲户，萧萧秋声，这是它的音韵之美。竹还有意境之美，清晨，它含露吐雾，翠影离离；月夜，它倩影映窗，如同一帧墨竹……

正因如此，叶梦得《避暑录话》说：“山林园圃，但多种竹，不问其他景物，望之使人意潇然。”在园林中，不论是山麓石隙，池畔溪边，还是楼下厅旁，花间林中，竹几乎是无不适宜的。这已被全国由竹构成的大大小的景观所证实。

竹的品类较多，美也同中有异，洪适曾加以多方罗致。他在《盘洲记》中说：

两旁巨竹伫立，斑者、紫者、方者、人面者、猫头者，慈、桂、簕、笛，群分派别。厥轩以“有竹”名。这当然还没有收集齐全，但也可称为竹类展览了。

沧浪亭也以竹胜。苏舜钦在《沧浪亭记》中描述道：

构亭北碣，号“沧浪”焉。前竹后水，水之阳又竹，无穷极，澄川芻干，光影会合于轩户之间，尤与风月为相宜。

水和竹是沧浪亭两大特色。今天，看山楼北的“翠玲珑”前后，也还是绿竹成林，乱叶交枝，筛风漏月，清韵盎然。在沧浪亭的假山石间，又遍植矮干密叶的箬竹，倍添了山林野趣，这都使人约略想见当年情景。

广东顺德清晖园，也有“竹苑”一景，其“风过有声留竹韵；月夜无处不花香”一联，也与苏舜钦之意暗合，不但启迪人们领略竹韵的美，而且揭示了竹与风月相宜的园林审美真趣。

七、草本及水生植物类。

草本植物一般都比较小，茎干比较柔软，然而正由于它有着与众不同的特殊个性，所以也是园林里不可或缺的品类，其常见的有芭蕉、芍药、菊花、凤仙、蜀葵、秋葵、萱草、秋海棠、鸡冠花、书带草等。

草本植物中，最大的要数芭蕉。它修茎大叶，姿态娟秀，高舒垂荫，苍翠如洗，多种于庭院、窗前或墙隅，渲染着一种园林情调。在晴朗的夏日，它宛如天然的伞盖，能遮阳降暑，给窗前投下一片凉爽的绿情，引动人们的诗兴画意。在潺潺的雨天，雨点淅淅沥沥，滴在叶上，声声圆润，清脆动听，使人如闻《雨打芭蕉》的轻音乐。苏州拙政园听雨轩的院子里，小池畔，石丛间，植几本芭蕉，就为人们提供了一个别致的“听雨”的艺术空间。

书带草在草木植物中偏小，叶狭长而柔软，常植于庭院阶砌间，又称沿阶草。此草由于东汉经学家郑康成爱植而著名。据《三齐纪》载，“郑康成教子处有草如薤，谓之‘郑康成书带’”。于是“书带草”一名就传开了。它是园林中常见的用以填空补白，遮饰点缀的草本植物，又由于“书带草”的名称饶有雅韵，还能给园林增添文人书卷气息。在中国古典园林中，书带草大有用武之地。陈从周先生曾说：

书带草不论在山石边，树木根旁，以及阶前路旁，均给人以四季长青的好感，冬季初雪匀披，粉白若球……是园林绿化中不可缺少的小点缀。至于以书带草增假山生趣，或掩饰假山堆叠的疵病处，真有山水画中点苔的妙处。^①

山水画中的点苔，被称为“美人簪花”，似有锦上添花之意，其实毋庸讳言，点苔还有一个作用，就是掩丑遮疵。在画山构线时，偶有败笔，如浮滑飘浮，不够沉涩，或软弱板律，缺少风致，在线上间以苔点，就能在一定程度上给以补救。园林中的书带草也有这种补救掩饰功能。建筑物阶砌与地面之间，假山或花坛的石与石、石与地面之间，花树的土壤与庭院的铺地之间……这些交界接缝处的“线条”，裸露了也往往易见败笔，补以书带草则既增生趣，又掩丑疵，可说是另一种“有意味”的绿化和美化。

水生植物生于水中或水边，能丰富水体景观或独立构成景观，常见的有荷花、睡莲、浮萍、芦苇等。扬州个园池中的睡莲极美[图版2—25]，一个个圆圆的绿，浅浅的绿，缀以点点的红花，平静而疏密相间地躺在水面上，而水面上山石树丛的倒影，以纷繁的深色异彩作了它的底版，构成了锦汇绣聚的天然的平面图案之美。避暑山庄还有“萍香汧”、“采菱渡”，这更是以水生植物为主题。绿萍浮水，菱花带露，这种水乡野趣之美，又是这个塞外园林的一种殊相世界。

在中国古典园林系统中，除了以上花木景观类型序列外，还有依花木景观类型，如某些飞禽走兽以及花坛、花架、盆花乃至瓶花等等，它们的存在，不可能离开或完全离开花草林木。

① 陈从周：《园林谈丛》，第76页。

一、昆虫、飞禽、走兽。

园林中既然花木馥郁繁茂，就必然会招蜂惹蝶，并引来蝉、鸟栖息其上，飞鸣其间，而这又为园林平添几许景致和生趣！其实，在中国文化心理史上，早就大量地积累了这类脍炙人口的有声空间的景趣——

蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽。（梁·王籍《入若耶溪》）

黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低。留连戏蝶时时舞，自在娇莺恰恰啼。（唐·杜甫《江畔独步寻花》）

何物最关情？黄鹂三两声。（宋·王安石《菩萨蛮》）

生生燕语明如剪，呖呖莺歌溜的圆。（明·汤显祖《牡丹亭·游园惊梦》）

这些昆虫鸣禽，虽然主要地不是特意收养罗致的，但花木是它们的依托之所、活动之处。在园林花木丛中，这些昆虫鸣禽，其审美功能是多层面的：

首先，它们能生发出审美的闹趣。试想，花间叶底，蝶舞蜂忙，不有类于“红杏枝头春意闹”的意境吗？这类画面，洋溢着·一派活泼泼的生趣！这种生趣，可以理解为热烈的自然美所提供的生活情趣。更何况这类生动的画面，还有呖呖圆润的莺歌燕语的声音美作为伴奏呢？

其次，换一个角度来品赏，那末，闹趣又能转化为一种审美的静趣。试想，枝头树梢，蝉噪鸟鸣，不又能令人“直知人事静，不觉鸟声喧”（王勃《春庄》）吗？因为“人事静”，才能分明地感知蝉噪鸟鸣，非但不觉得它喧闹，恰恰感到它的寂静；相反，如果车马嘈杂，人声鼎沸，就不可能感知和享受燕语莺歌的声音美了。

寂处闻音，动中见静，虫喧鸟鸣，使山林庭园更为幽寂。这

一审美现象，在西方心理学中称为“同时反衬现象”；在中国传统美学中称为“反常合道为趣”。造园家是懂得这种审美辩证法的。拙政园中部土山上，有卷棚歇山顶的雪香云蔚亭，周围古木森立，花草杂生，古朴而多野趣。亭上有额曰：“山花野鸟之间”。石柱上镌以文征明手书对联：“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽。”它们颇能引导人们领略这一“反常合道”的有声静谧境界之美。

再次，莺歌燕语不但间关呢喃，悦耳动听，使人通过听觉产生快感和美感，而且还能帮助人们确证视觉的空间感，这是一个意蕴颇深的美学问题。巴拉兹曾总结了这样一条空间审美经验：

当我们能在一片很大的空间里听到很远的声音时，那就是极静的境界。我们能占有的最大空间以我们的听觉范围为极限……一片阒无声息的空间反而使我们感到不具体、不真实……只有当我们看到的空间是有声的时候，我们才承认它是真实的，因为声音能赋予空间以具体的深度和广度。^①

钱钟书先生也说：“寂静之幽深者，每以得声音衬托而得愈觉其深。”^②这都是说，听觉的声音感和视觉的空间感在人的审美心理结构中有其相关性和互补性。声音感能帮助人们确证空间感，并深化空间感，这又可说是一种感知心理上的同时正衬现象。

作为画家，王维是富于视觉的空间感的，但他在辋川别业中，极不愿意感受阒无声息的空间。在这个园林中，他不但用绘画的眼睛来观照，而且用音乐的耳朵来谛听。在《鹿柴》中，“空山不见人，但闻人语响”，他通过“人语响”来确证“空山”的具体性、

① 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1958年版，第143—144页。

② 钱钟书：《管锥编》第1卷，第138页。

真实性。夜登“华子冈”，王维不但看到“寒山远火，明灭林外”，而且听到“深巷寒犬，吠声如豹”（《山中与裴秀才迪书》），这是借助于听觉来领略空间的广度和深度。再回到鸟鸣上来。试想，王维的《鸟鸣涧》中，如果没有“月出惊山鸟，时鸣春涧中”，能确实而有效地表达“夜静春山空”这样的幽深广远的空间感吗？因此，如果说花木给园林带来了绿色空间，那末，依附于花木的虫鸟则给园林带来了有声空间。对于园林空间来说，无论是色还是声，都是符合人们的审美需要的。

莺歌燕语还有一个重要的审美功能，这就是引发人们动情，勾起种种思绪。黑格尔曾论述过声音的特性及其对于审美主体的作用，他指出：

声音固然是一种表现和外在现象，但是它这种表现正因为它是外在现象而随生随灭。耳朵一听到它，它就消失了；所产生的印象就马上刻在心上了；声音的余韵只在灵魂最深处荡漾……^①

这是说，声音虽然有转瞬即逝的定性，却颇能打动审美主体的心灵，在内在的灵魂深处回旋、震动、荡漾、交响，并和审美主体的情思相契合。而这也正是音乐艺术最富于主体性的原因之一。

从园林美学的视角来看，可以这样说：在园林中，“虫声有足引心”（刘勰《文心雕龙·物色》），“蝉在高柳，其声虽甚细，而使人闻之有刻骨幽思”（恽格《瓯香馆画跋》）……至于清和婉转的鸟鸣，则更足以引心了。所以王安石在南京筑“半山园”，园中虽有泉石花木亭桥，但他感到“最关情”的，还是“黄鹂三两声”。《牡丹亭》中的杜丽娘一感受到燕语莺歌，声音的余韵就在“灵

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第333页。

魂的最深处荡漾”，于是一语双关地说：“不到园林，怎知春色如许？”此时，这位少女已勾起了内心的一片春情……。音乐美学认为，“声”与“情”有着某种必然的相关性，这一命题在一定程度上也适用于园林美学。

中国古典园论是重视飞禽在园林美物质建构中的地位的。陈扶摇《花镜》说：“枝头好鸟，林下文禽，皆足以鼓吹名园，非取其羽毛丰美，即取其声音娇好。”可见，文禽好鸟不但有声音美，而且有形态美，色泽美，这都足以为园林美锦上添花。至于《园冶》、《长物志》也强调“好鸟要朋”之类的构景功能，认为其声音颜色、饮啄姿态、飞舞跳跃能令人忘倦。

在园林中，走兽常依附于山林或林泽，本书也把它列入依花木景观类型。从园林美的历程看，走兽在园林美建构序列中的地位每况愈下。在宋、元、明、清阶段，宫苑中的走兽也不多，因为猛兽要伤人，会取消游园审美的安全感，而关起来又徒损天然之美，破坏“自由天地”。清代宫苑畜养走兽较多的是避暑山庄，至今还有鹿群。鹿和鹤一样，是古典园林中最富有文化意义的动物形象。

二、从花坛至瓶花的景观序列。

在古典园林建筑的内外空间，为了突出花木色香姿形的美，往往有一系列辅助性的景观配置。这或大或小的花木景观配置序列为：花坛、花架、盆景、盆花、瓶花……。其中盆景缩龙成寸，以小见大，既可看作是微型的园林，又可看作是园林的分支，其美学特征留待后论。这里，择要论述花坛的建构和瓶花的审美质。

北方宫苑的花坛多规整式，江南宅园的花坛多自由式。就审美效果来看，自由式似较规整式为佳。

在苏州园林中，不论是湖石花坛，还是黄石花坛，其平面或

立面大都采用不规则的自由造型，坛上配植各种花草树木，往往还缀以湖石立峰和石笋等，构成以花、树为主，草、石为辅的小型自然景观，成为园林美的一个有机组成部分。苏州怡园藕香榭南面的花坛，是苏州园林中的佳构。它四周用湖石叠成高低错落、凹凸相间的坛砌，叠石的形象多变，层次丰富，气脉相通，浑然一体。坛砌与地面的交接处、湖石交接间的深窈处，又间隔地饰以茸密的书带草，而无草处却似有深窈不测之感。这给人的审美品味量就大为增加了。在藕香榭庭院里，几个花坛还结成组群，同时起着围合道路的作用。曲折萦回的小径，供人们多方位、多角度地品赏叠石坛砌和花草树木。几个花坛上杂植牡丹、丁香、瑞香、梅、竹、枫、梧桐、夹竹桃等。这些花树在花坛的铺垫衬托下，益发显得多姿多采，耐人品味。

江南园林中的花坛，也不无失败之作。今天无锡寄畅园邻梵阁下的湖石花坛，人工匠气极重，俗不可耐，是艺术丑之一例。这个花坛四周的湖石，琐碎玲珑有余，整体贯气不足，没有攒三聚五的错综呼应之美，一味零落歪斜地横向单行排列，有似于白厉厉的牙齿，令人顿生丑感。相形之下，倒是该园知鱼槛后偏僻的小庭内，坛砌的湖石或起或伏，或伸或缩，人工而近于天然，富于整体感而又不失变化之美。

瓶花，也可称为插花，它历史地发展到今天，和盆景一样已成为一门独立而较流行的小品艺术。我国是世界上插花最早的国家。“南朝四百八十寺”，随着佛教香烟的迷漫，开始把折枝鲜花作为供花。隋唐以来，随着陶瓷工艺的发展，瓷瓶成为插花的主要容器，出土的唐三彩瓷瓶就是历史的明证。后来，插花艺术又称为瓶花艺术，当然，除了瓷瓶之外，还有铜器等。明代以来，插花既成为一门艺术，又成为一门学问，专著相继问世，如著名

文学家袁宏道著有《瓶史》，突出地表达了他的瓶花美学思想。

插花的容器既有其功能要求，即供插花乃至盛水、保鲜之用，又有其审美要求，即首先要求是色泽古雅、造型优美的工艺品，而且不同时间和不同空间有着不同的要求。《花镜》就说：

凡插花，随瓶制……春冬铜瓶若磁者，必须……水中置硫黄末。秋夏用磁。堂屋、高楼宜巨，书室、曲房宜小。贵铜、瓦，贱金、银；忌有环，鄙成对。

文中提出的，不只是审美上的要求，而且有科技上的要求，如控制水温的问题。厅堂之所以宜用古铜器或大瓷瓶，是因为这类古色古香，气度雍容的大型容器，置于高架或几上，烘托着室内空间“堂堂高显”的审美性格；而书斋内之所以宜用较小的胆瓶之类的瓷器，也是注意了和建筑物的比例关系，注意了适称之美。这些静穆古雅、形式精巧的较小的容器，渲染着书斋室内空间宁静幽闭的审美个性。

文震亨在《长物志·器具》中，对插花的容器提出了更为具体的审美规范。他说：

花瓶以古铜入土年久，受土气深，以之养花，花色鲜明，不特古色可玩而已。铜器可插花者，曰尊，曰罍，曰觚，曰壶，随花大小用之。磁器用官、哥、定窑古胆瓶，一枝瓶，小蓍草瓶……古铜汉方瓶、龙泉、均州瓶，有极大高二三尺者，以插古梅最相称。……大都瓶宁瘦，无过壮；宁大，无过小，高可一尺五寸，低不过一尺乃佳。

这里，“土气”养花云云，不一定有科学根据，但铜器的古色土气，不但本身具有淳厚的古味，而且暗哑的色调更能反衬出折枝花的明媚鲜丽，因此“贵铜、瓦，贱金、银”是有其美学依据的。文

中的两“宁”两“无”，既注意了室内陈设清供的造型之美，又注意了和所插之花的“相称”之美。

关于插花和室内空间以及瓶的比例关系，关于折枝花本身的造型配置，袁宏道在《瓶史·瓶花之宜》中作过细致的审美分析。例如对于厅堂内的插花，他指出：

折花须择大枝：或上茸下瘦，或左高右低，右低左高；或两蟠台接，偃亚偏曲；或挺露一干中出，上簇下蕃，铺盖瓶口。令俯仰高下，疏密斜正，各具意态，得画家写生折枝之妙，方有天趣。若直枝蓬头花朵，不入清供。

至于书斋内的插花，则宜瘦巧，不宜繁杂，多则两种，宜高下合插。总之，不但要突出花的主体，使其铺盖面超过于瓶，而不能花瘦于瓶，而且要注意花枝本身的姿态，体现俯仰高下疏密斜正的多样统一律，符合画意和“天趣”的美学原则。这里，又可看出中国古典园林特别是江南古典园林中微观美和宏观美相一致的对应关系，如前所论，中国古典园林特别是江南园林包括假山造型的宏观把握，就特别重视画意盎然的“天趣”之美。

袁宏道还曾对瓶和花的审美关系作过具体而微的分析。他根据“花与瓶称”的美学原则指出，一般来说，花应高于瓶四五寸。如瓶高二尺，肚大下实，那末花出瓶口二尺六七寸，“须折斜冗花枝，铺撒左右，覆瓶两旁之半则雅”；如果瓶高而瘦，“却宜一高一低双枝，或曲屈斜袅，较瓶身少短数寸乃佳”……这类分析，可以和荷加斯的美学名著《美的分析》媲美。当然这类分析往往容易停留在感性经验的层面上，然而，袁宏道的潜美学也力求向理性的层面升华，他的瓶花美学鲜明地体现了反对称，反一律，尚天趣，尚画意的理性原则。《瓶史·五宜称》写道：

置瓶忌两对，忌一律，忌成行列，忌以绳束缚。夫花之所谓整齐者，正以参差不伦，意态天然，如子瞻之文随意断续，青莲之诗不拘对偶，此真整齐也。若夫枝叶相当，红白相配，比省曹墀下树、墓门华表也，恶得为整齐哉？

这里值得注意的是袁宏道的整齐观。按一般的理解，整齐是参差之反，但袁宏道却认为，对称一律式的“整齐”算不得真正的整齐；真正的整齐应该打破行列，解脱束缚，不拘对偶，随意安排，体现出“参差不伦，意态天然”的美。瓶花美学的整齐观，和中国书法美学也有一脉相通之处。王澐《论书臆语》论篆书“三要”，其三就是“参差乃整齐”。这种赋予整齐以参差定性的瓶花微观美学，也和中国古典园林反对称、重参差的宏观美学相一致，而与西方园林的宏观美学相区别。

瓶花，它把室外空间有真实生命的美，引进了室内空间，增进了室内空间的生机和景观。在厅堂斋馆的几案上，在古雅淳厚的容器里，或凤尾潇洒，如同墨竹；或梅枝横斜，疏影暗香；或高下合插，两种不同的花如同天生的一枝……总之，它采撷了花木美最精彩的片断，点缀着人们起居坐卧的生活情趣。

第三节 奇、古、名、雅的价值系统

园林中的种种花木景观类型，都有其特定的审美价值，这正如第二节所论述，它们主要表现为一般的独立景观价值或组景因素价值。然而，古典园林美学对于花木还有另一系统的多层面的价值观，这种价值观的多层面，又取决于审美的多视角，这就是：奇、古、名、雅。这些层面和视角，以一般的景观价值作为起点，

又与之相区别,构成了不同于园林花木景观类型序列的价值系统。以下分别就这四个视角结合审美实例予以论述。

一、奇。

古代审美品评,有时重视一个“奇”字。刘勰《文心雕龙·辨骚》就说:“奇文郁起,其《离骚》哉”,并提出了“酌奇而不失其真”的品评标准;韩愈《进学解》说,“《易》奇而法”,而他自己也以怪怪奇奇为美;苏轼在论柳宗元诗时,提出“诗以奇趣为宗”的主张,又说《史记》“有奇气”;屠隆《文论》推崇《庄子》、《列子》,认为“光怪变幻,能使人骨惊神悚,亦天下之奇作”……中国文学批评史上的“奇趣”,反映了一个新的审美视角,同时,它还体现在其他门类艺术脱去常格、标奇立异的作品之中。然而,今天学术界对于历史上出现的奇趣美及其深广内涵,却很少有系统的研究,没有把它作为一个美学范畴来加以爬梳和概括。

追求花木之奇,这几乎是古典园林早就出现的一个审美传统。汉武帝修上林苑,其中花木开始具有独立的审美价值,是和名花异树“以标奇丽”分不开的;梁孝王筑兔园,“奇果异树”也是园中物质性建构序列的元素之一。隋炀帝建显仁宫,广采“嘉禾异草”,而唐代李德裕的平泉山庄也有大量“木之奇者”,如天台的金松、琪树……都表现了对于花木好奇尚异的情趣。

在古典园林中,除了移植、集纳天然的奇品异种外,还有人工嫁接之“奇”。都穆《听雨纪闻》说:

凡花木之异,多人力所为。种树家谓苦楝树上接梅

花,则花如墨梅;黄白二菊,各去半干而合之,其开花

黄、白相半……此虽非其本然,然能夺造化,亦一奇也。

这类经过试验培育而成的、功夺造化的新品种,是地地道道的人化的自然。这种奇异之美,既不离天然,又更离不开人力所为。

宋代李格非在著名的《洛阳名园记》中，写道李氏仁丰园时就说：

“今洛阳良工巧匠，批红判白，接以它木，与造化争妙，故岁岁益奇且广。”古代这类与造化争妙的嫁接实践，不但丰富了园林美学的内容，而且对植物栽培学也是出色的贡献，是科技美的成果之一。

在古典园林中，还有一种奇树异木，虽有时和人力不无关系，然而它的出现主要靠天然，说得更准确些，主要靠偶尔的天然。

中南海原有一棵古柳，突然受狂风吹袭，树干倾斜，枝垂于地，由人工折下原柳枝条插入地下作为支撑，这柳枝居然也成活，和原柳呈“人”字形相交，被称为“人字柳”，成为园内一大景观。现瀛台西岸还存有“人字柳”碑。

北京香山碧云寺水泉院中，叠石玲珑，亭桥参差，古柏挂石壁，清泉出岩下，而奇树也是其中的重要景观。泉旁曾有一柳树，“累累若负瘿”，被称为“瘿柳”；另外还有稀世奇木“三代树”，即在一棵枯柏的根部又生一柏，第二代柏树死后，其空干中又生出一棵银杏，而枯柏残桩仍存。这一代代相传的奇木，对人们是颇有吸引力的。

连理树也是一种罕见的奇木。中南海“静谷”内有连理柏；北京紫禁城御花园更有十多棵连理树，由松、柏培育而成。这些大多是人工加天然并由种种偶然条件凑合的结果。

“奇”，就是一种视角，一种价值。物以稀为贵，正因为“稀”，不常见，人们必欲一见而后快。奇花异木，以其不同寻常的奇趣美，满足着人们好奇爱异的审美心理。

二、古。

古木是园林建构最难具备的条件之一。亭榭可以建造，假山可以堆叠，一般的花木可以栽种或移植，历时均不需很久，但是，

古木却非要千百年的时间不可。

古木有其观赏价值，它高或参天，大或数抱，或直如绳，或曲如钩，蟠根蚀干，古拙苍劲……然而更重要的还在于其时间价值。古木的空间体量、形态似乎只是它的外观形式美，而悠久的历史价值则是其深厚的内涵美。

太原晋祠除了著名的泉水、古建筑等，还以古木群见长。圣母殿旁有相传为西周所植的古柏，树干劲直，树皮皴裂，倾斜地挺伸于石阶之旁，而青葱的疏枝披覆于殿宇之上，显得苍劲挺拔，老而弥坚，是中国古典园林系统中不可多得的古木景观。这棵周柏，和长流不息的难老泉、精美绝伦的宋塑侍女像一起，被誉为晋祠“三绝”。晋祠另有一棵隋槐，老干粗大，需数人合抱，浓荫密布，护盖了整个关帝庙庭院，使之成为偌大的绿色空间，它那高大的形象和勃勃的生机同样令人萌生敬意。圣母殿前又有一棵古老的“左扭柏”，它拔地而起，树皮一律向左绞扭，一圈圈地螺旋上升，直冲云天，就象地上刮起的龙卷风，又象天上挂下的一根又粗又壮的绳。它以其“古”和“奇”的双重之美吸引着人们的关注。在晋祠殿前水边，还有其他苍古的树木，或偃如傲，或蔓如附，或如金刚顶天立地，或如龙蛇游走惊起，都以苍古的风骨见胜。晋祠的古木群把人们拉回到历史的空间之中……

昆明的寺观园林黑龙潭的古木序列也以其独特的魅力吸引着人们审美的兴趣。唐梅、宋柏、元杉、明茶，号称“四绝”。唐梅枝干纠结，复瓣重台。裴宗锡《观唐梅碑跋》写道：

梅以色、香、韵冠群花，高迈处尤在骨。若乃铜柯石根，霜皮黛影，白摧龙蛇，黑垂雷雨，此二本盖松柏身也。

一般的花木，有韵者无骨，有骨者无韵，此树骨韵兼全而尤以骨

胜，它可以和苍松古柏比美。现主干已枯，只存原株的分枝，冬季仍以色香冠于群花。宋柏已有千年高龄，可四人合抱。它桢木凛凛，树荫森森，巍然清抗，生机发越，人们无论从时间视角或空间视角，都可感受到它的崇高美。元杉又名孔雀杉，叶端如孔雀尾毛，树高二十余米。明茶又称早桃红，初春盛开，花红一片如火。人们面对着梅、柏、杉、茶苍古郁勃、多姿多采的骨气风貌，犹如将唐、宋、元、明四朝的史籍匆匆翻阅一过，眼前一派时间的云烟过处，看到了古柯繁花之中凝定了的历史价值。

古木千百年来，顶风傲霜，经磨历劫，纵观古今兴亡，阅尽人间春色，而自身品性不改，老而弥坚，器宇轩昂，元气淋漓，不凋不残，风骨凛然。从这一审美视角出发，人们在古木身上，看到了历史精神，看到了社会价值，还看到了人自身的本质力量。正因为如此，人们尊重古木，爱护古木，见之而油然生敬意，由衷地萌生出一种历史主义的感情。另外，园林之所以尊重古木，需要古木，不但由于它能扩大立体空间，荫庇绿色空间，而且还由于它与园同寿，甚至寿胜古园。古木是园林的历史见证，它倍增了园林中精神和物质两个层面的审美价值。

园林中的古木，还可以构成景观主题。苏州留园有明代的古柏和耐贞，二者交柯连理，构成了窗景式庭院的主景——“古木交柯”。北京北海画舫斋有一棵唐槐，取陶渊明《归去来兮辞》“眄庭柯以怡颜”之意，题名为“古柯庭”。乾隆《古柯庭》诗有句云：

闲庭构其侧，几榻皆清绝。

树古庭因古，偶憩辄怡悦。

正因为古柯不但有其观赏价值，而且有其时间价值，才建庭在其旁，而由于树古，庭也因之而古，凝重了古老的历史感。

三、名。

奇树古木，作为园林的重要景观，都可说是“名木”；著名产地移植来的，如洛阳牡丹、天目山松之类，也可说是名花名木。但本节所说的“名木”，只限于历史名人手植或命名过的花木。这种花木，除了一般的景观价值外，除了具有“奇”、“古”的特殊的审美价值外，还有更多一层的审美内涵，这就是它和历史名人的有机联系及文化价值。

拙政园有文征明手植古藤，且不说它如惊蛇拗怒、矫龙腾掷的奇古姿态美，单凭它是明代大画家、吴门画派领袖文征明亲手所植，就比其他藤本植物身价高百倍。再如钱泳《履园丛话》载：

青藤书屋在绍兴府治东南一里许，明徐文长故宅，

……青藤者，木连藤也，相传为文长手植，因以自号。

这棵蟠曲绕架、虬枝上天根络地的青藤，正因为是明代大画家、“青藤画派”的开创者徐渭所植，所以人们倍加宠爱，能使之从明代无恙地流传至今。青藤书屋由于是徐渭故居，后来大画家陈洪绶也慕名来此寓居多年，因而使小小的宅园具有较高的文物价值，然而更可宝贵的是青藤这个活的文物，这个有真实生命的历史遗产。人们观赏文征明或徐渭手植的古藤，往往还兼从这一特殊的审美视角出发。这是不同于“奇”、“古”的另一审美层面。

有的树木还由于具有高大奇古的价值形态而受到帝王的题封，于是，在当时社会条件下，它在树木群的品位就青云直上，由“古木”而荣升“名木”之列。最为著名的，如相传秦始皇至泰山封“五大夫松”；汉武帝巡视到河南嵩山书院，见高大的周柏而封为“大将军”、“二将军”。在清代北海团城，原有三棵名木，最著名的是一棵苍劲古老的大油松，由于乾隆喜好“嘉荫透风爽”，盛夏烈日曾在树下乘凉，清风拂处，暑汗全消，于是封为“遮荫侯”；另外又封了附近的一棵白皮古松为“白袍将军”，这两棵古

树名木幸存至今，增加了小小团城的审美品味量。团城西侧还有一棵形态奇特的古松，树干向西卧伸，树冠掠过雉堞下倾，俯瞰着太液池，也被封为“探海侯”，惜乎现已不存。这类古木由于和名载史册的人们发生了某种特定的联系，因此多了一层特定的与众不同的文化价值，而人们在欣赏时，也饶有趣味地多了一层审美寻味的内涵——由名木而名人的设身处地的联想。

四、雅。

所谓“雅”，是与传统的文人诗画的影响分不开的。古代画家画花木，要求胸中有万卷诗书，笔下无半点尘俗，从而体现出风雅潇洒而有韵味的美学要求，具体地说，就是强调表现出花木和人相似的清高绝俗的品格个性。中国文人诗画这一审美传统，其源可追溯到先秦美学的“比德”说。

在先秦的理性主义精神影响下，哲学家们对自然美的观照往往和人的伦理道德互渗在一起。《论语》、《荀子》以及后人采掇管仲、晏婴言行而作的《管子》、《晏子春秋》等古籍中，都曾以山、水、玉等来比德，并提出“君子比德”或“比于君子之德”的观点，其中主要源自儒家学派代表人物孔子的影响。孔子除了“智者乐山，仁者乐水”的比德名言而外，对于花木的比德，就曾说过：“岁寒，然后知松柏之后凋也。”（《论语·子罕》）“芷兰生于深林，非以无人而不芳。”（《荀子·宥坐》）这同样是从人的伦理道德观点去看自然现象，把自然现象看作是人的某种精神品质的对应物。这种同形同构的审美欣赏，影响是深远的。“汉民族在对自然美的欣赏上，几千年来经常把自然的美和人的精神道德情操相联系，着重于把握自然美所具有的人的、精神的意义，从而充满着社会色彩，极富于人情味，具有实践理性精神，既很少有自然崇拜的神秘色彩，也很少把自然贬低到仅供感官享乐的地步。

汉民族对自然美欣赏的这一可贵特点，就思想上说，不能不说是导源于孔子”^①。

在唐代，自然比德的诗风已吹进了园林，花草树木就被比于君子之德。王维在《春过贺遂员外药园》中说：“香草为君子，名花是长卿。”在对于花木的这一审美视角中，就可看到从孔子到《离骚》的影响。宋、元、明、清时代，由于文人画特别是梅、兰、竹、菊等题材的出现和发展，园林中的花木就更多寓有比德的审美价值。苏州留园“五峰仙馆”，有清代状元陆润庠所撰书的对联：

读《书》取正，读《易》取变，读《骚》取幽，读《庄》取达，读汉文取坚，最有味卷中岁月；

与菊同野，与梅同疏，与莲同洁，与兰同芳，与海棠同韵，定自称花里神仙。

上联写读书，点出了不同的书具有不同的个性内涵，下联写赏花，点出了不同的花具有不同的德行情性。下联的这五个“同”字用得极妙，揭示了审美王国里，花品和人品的同值性，或者说，人和花异质同构的对应关系。这可说是孔子以来的比德说以及与之有关的诗文绘画传统的一个比较具体而集中的表达。以下对五个“同”字结合审美实例予以分别的阐释。

“与菊同野”。菊是诗人喜爱的歌咏对象。如果说楚辞中的春兰秋菊还只是偶尔出现的形象，那末，晋代则已成为范式，关于菊花的诗赋铭颂大量涌现，“春茂翠叶，秋曜金华”之辞，不一而足。然而在陶渊明笔下，却淡然出之。《饮酒》诗写道：“采菊东篱下，悠然见南山。”十个字就把菊的性格和环境——“野”，

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第1卷，中国社会科学出版社1984年版，第147页。

人的神态和情趣——“悠”勾画出来了。宋代以来，菊又成为绘画的习见题材，明代画家沈周的《菊》写道：

老我爱种菊，自然宜野心。

秋风吹破屋，贫亦有黄金。

在园林美的领域里，计成也说：“编篱种菊，因之陶令当年”（《园冶·立基》）。这都是陶渊明诗意的历史延续。《红楼梦》中林黛玉《咏菊》说得好：“一从陶令评章后，千古高风说到今。”这是具有历史深度的一个概括。

园林中的菊，宜有悠然野趣，宜有陶令遗风。高士奇《江村草堂记·菊圃》写道：

岁华将晚，草木变衰，唯菊傲睨霜露，秀发东篱

……秋来花绽，如幽人韵士，虽寂寥荒寒，味道之腴，

不改其乐，可为岁寒矣。

这就是从陶渊明以来所形成的“野”或“雅”的审美视角，赋予菊圃景观以特定的审美价值和人文意趣。

“与梅同疏”。梅和炎黄世胄有着悠久的渊源关系。《诗经》已多次提到梅。南朝以来，咏梅诗文更是大量涌现，而以宋代因梅妻鹤子而著称的林和靖的诗句独占鳌头，这是史有定评的——

林逋处士，钱塘人，家于西湖之上，有诗名。人称其梅花诗云“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，曲尽梅之体态。（司马光《温公续诗话》）

梅之有花……直至孤山处士品题后，始觉身价顿高，不独宋以前无佳句传神。（王著《芥子园画传·古今诸名人图画序》）

林和靖除了“疏影横斜”一联外，还有二联：“雪后园林才半树，水边篱落忽横枝”，“池水倒窥疏影动，房帘斜入一枝低。”也可

说曲尽园林中梅的体态风韵。这三联又或明或暗地点出一个“疏”字，从此，“疏”字和梅如影随形地绾结在一起了。

尔后，人们品梅，有“横斜、疏瘦、老枝奇怪”的“三贵”之说，又有“四贵”之说：贵疏不贵繁，贵老不贵嫩，贵瘦不贵肥，贵合（含苞将开而不露）不贵开。这也都是从林诗中化生出来的。“疏”的内涵是丰富的，它固然偏重于外形美，然而未尝不涉及内在美。风神洒落，骨格清瘦，姿影横斜，暗香浮动，独步早春而不同于寻常花木……这都可囊括在“疏”的意韵之中。龚自珍《病梅馆记》曾批评了一种美学观点，即“以疏为美，密则无态”。其实他是借题发挥，所批评的只是当时的社会。无论从内容或形式的视角来看，梅的“以疏为美”都是不无道理的。

王心一《归田园居记》说：“老梅数十树，偃蹇屈曲，独傲冰霜，如见高士之态焉。”这是从内容为主的视角所作的审美评价。苏州狮子林有暗香疏影楼，以附近数株梅树点景，这许是从形式为主的视角出发的。杭州西湖孤山，是林和靖隐居之处，曾吸引多少人踏雪探梅，寻踪访幽，为西湖增添了几许情趣！赵善庆《忆王孙·寻梅》写道：

寻香曾到葛仙台，踏雪今临和靖宅。横斜数枝僧寺侧。动吟怀，一半儿衔春一半儿开。

这支散曲所咏也是以疏为美，以含蓄为美。散曲把对梅的风韵和人的品格的赞赏糅合在一起了。

“与莲同洁”。以莲比德，最著名的莫如周敦颐。这位自号濂溪先生的宋代哲学家，在其《爱莲说》中这样写道：

水陆草木之花，可爱者甚蕃。晋陶渊明独爱菊；自李唐来，世人盛爱牡丹；予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭静

植，可远观而不可亵玩焉。予谓菊，花之隐逸者也；牡

丹，花之富贵者也；莲，花之君子者也。

这段情理交融、脍炙人口的文字，突出地在各别的个体形态上揭示了花与人同形同值的审美对应关系。把菊、隐逸、陶渊明联在一起，这可概括为一个“野”字；把牡丹和富贵者联在一起，这可概括为一个“丽”字；把莲、君子乃至自己联在一起，强调的是—个“洁”字。这种既紧扣花木个性特征，又紧扣人的品格特征的比拟，虽不免自我标榜之嫌，但对尔后的诗文、绘画特别是园林等发生了深远的影响。

就审美实例来看，避暑山庄康熙题三十六景有“香远益清”，乾隆题三十六景有“观莲所”。圆明园则有“香远益清”、“濂溪乐处”等。在江南园林，最著名的有拙政园的远香堂，堂北是一个大池塘，为莲花之家。入夏，高花大叶，香远益清，出淤泥而不染。这在远香堂平台上可以近观，在香洲可以远观，在荷风四面亭可以俯观，这些建筑物的题名无不与“爱莲”有关，也就是无不与“洁”字有关，它们共同构成一个统一的主题。

“与兰同芳”。《说文解字》解释道：“兰，香草也。”以兰比德，在先秦时代就很流行。《孔子家语》对孔子的话作了这样的阐发：

“芝兰生于深林，不以无人而不芳；君子修道立德，不为困穷而改节。”这是说在当时不遇于时而自抱坚贞。在屈原楚辞中就更多了：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能。扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。”“绿叶兮素华，芳菲菲兮袭予”……芝兰成了心灵美和客观事物的美的象征。

兰花原生深山幽谷之中，不与群芳争艳，即使无人，也依然含苞吐蕊。它寸心虽然不大，却能容得郁香，芬芳四溢，被称为“天下第一香”。苏灵在《盆景偶录》中，把兰、菊、水仙、菖蒲

称为“花草四雅”，这是比德审美观的一个集中表现。试看，兰花幽芳淡雅，菊花野逸高雅，水仙娟娟素雅，菖蒲坚瘦清雅，而兰为“四雅”之首。

兰能为园林室内室外增添雅趣，播散幽香。在绍兴兰亭右军祠，廊间吊着盆兰，祠内摆着盆兰，青葱满眼，芳香满室，使人想起屈宋的文章，右军的书法，它们同样散发着馥郁的翰墨之香，同样是沁人心脾的美。在“兰亭碑亭”对面，还有一方兰圃，以袭袭动人的幽香为其特色，颇具空谷幽兰的意趣。

“与海棠同韵”。海棠以韵胜，它色泽或艳或素，姿影婀娜娇媚，是园林中常见的花木。大观园中就有白海棠，《红楼梦》第三十七回就有海棠结社的一组诗，姑摘数联于下：

玉是精神难比洁，雪为肌骨易销魂。（探春）

胭脂洗出秋阶影，冰雪招来露砌魂。（宝钗）

偷来梨蕊三分白，借得梅花一缕魂。（黛玉）

这都点出了海棠的风韵，而“秋爽斋偶结海棠社”本身也是雅人韵事，真可说人花俱韵了。苏州拙政园有海棠春坞，庭中植海棠。陈思《海棠谱序》说：“梅花占于春前，牡丹殿于春后，骚人墨客注意焉，独海棠一种，丰姿艳质，固不在二花之下。”同时道出了海棠在仲春开放的特点。“海棠春坞”的题名，使人如见一派春光融融，色韵美艳的景象，而庭中铺地也作海棠形图案，更烘托出典雅美丽的情氛[图版2—10]。

除此之外，竹也是传统比德的重要题材，它常常被比德于君子。《世说新语·任诞》载：

王子猷尝暂寄人空宅住，便令种竹。或问：“暂住

何烦尔？”王啸咏良久，直指竹曰：“何可一日无此君？”

这一典型地体现了晋人风度的韵事，其文化影响不亚于米芾的拜

石，它直接影响了苏轼“不可居无竹”，“无竹令人俗”的园林审美情趣。竹的比德也可以是多方面的，坚贞可以配松柏，劲挺可以凌霜雪，清瘦可以伴寒风，淡泊可以拒蜂蝶，高节可以干云霄，虚心可以友顽石……在中国艺术史上，竹成了人们喜闻乐见的审美对象，诗人喜爱吟哦，画家乐于挥写。画竹名家郑板桥在《题画竹》中还说：“竹称为君，石呼为丈。锡以嘉名，千秋无让。空山结盟，介节贞朗……”这是满怀深情所写的“竹石赞”，也可看作是对一两千年来积淀在人们审美心理中的竹文化以及石文化的历史总结。

正因为如此，园林几乎离不开竹。从现存园林来看，杭州西湖西泠印社有“竹阁”，苏州狮子林有“修竹阁”，上海南翔古漪园有“竹枝山”，……而扬州个园在历史上就是以竹作为主题的，“个”字就是“竹”之半。刘凤浩《个园记》写道：

主人性爱竹。盖以竹本固，君子见其本，则思树德之先沃其根；竹心虚，君子观其心，则思应用之势务宏其量。至夫体直而节贞，则立身砥行之，攸系者实大且远。岂独冬青夏彩，玉润碧鲜，着斯筱荡之美云尔哉！

主人爱称曰“个园”。

这样，就不但从形式之美的视角观照其色泽姿态，而且还从内涵之雅的视角欣赏其多层面的比德意蕴，赋予了它以多视角的审美价值。

在自然和艺术的审美领域里，有“四君子”之说，这是指梅、兰、菊、竹。又有“三益友”之说，此说提得较多而不甚明确，或不尽相同，如——

开径望三益。（江淹《陶征君潜田居诗》）

径缘三益。（计成《园治·园说》）

松竹梅称“岁寒三友”。(《月令广义》)

东坡赞文与可梅竹石云：“梅寒而秀，竹瘦而寿，

石文而丑。”是谓“岁寒三友”。(罗大经《鹤林玉露》)

提法虽有不同，其源均出于孔子关于岁寒松柏的比德之说，其精神也是一致的。正因为松柏岁寒而不凋，后人就把它比德于君子、丈夫、英雄，寓以正直长青之意，崇高景仰之情。于是，在祠堂纪念园林中，孔明祠前，森森翠柏；杜甫草堂，郁郁青松。祁彪佳《寓山注·松径》也说：“园之中，不少矫矫虬枝，然皆偃蹇不受约束，独此处俨焉成列，如冠剑丈夫鹄立通明殿上。予因之疏开一径，‘友石榭’所由以达‘选胜亭’也。”这种对松的景观联想，也以比德为其基因的。

奇、古、名、雅，这是既有联系又有区别的四种价值观。“奇”，主要是一种空间价值或地域价值，奇花异木或从彼地移至此地，或为原空间所没有或稀有，而其空间造型也较新奇怪异。“古”，主要是一种时间价值或历史价值，古木经过了若干朝代，在它身上主要地凝积着千百年的自然史。“名”，主要是一种文化价值，名木与历史名人发生了特定的文化联系，因此也可说是一种历史价值，但这主要是社会史价值而不是自然史价值。“雅”，主要是一种伦理价值，“岁寒三友”、“四君子”和人的品格德行被绾结在一起了。这四种价值观，是历史地形成的。在今天的园林审美活动中，往往还起着某种价值定向的作用。

列·斯托洛维奇在其美学著作中曾引用过这样的诗句：

一切东西都有两重性：

一个对象既是它本身的样子，

又是使人想起的那种东西。

他进而阐发道：“对象的审美价值既取决于‘它本身的样子’，又

取决于它‘使人想起的那种东西’。但是对象使人想起的那种东西不仅取决于感知它的主体。必须指出，某种对象和人类社会之间在社会历史实践过程中形成客观的联系和相互关系。对象就‘使人想起’这些联系和相互关系。”^①这一审美价值观似乎特别适用于花木。一般的花木景观类型主要是“它本身的样子”，而“奇、古、名、雅”则更多地趋向于“使人想起的那种东西”。例如，奇怪的三代树、连理树；古老的周柏、隋槐、唐梅、元杉、明茶；文征明或徐渭的手植藤；岁寒三友和四君子，它们往往使人还或多或少地想起其他的意义和价值。而这种联想又不仅取决于感知它的审美主体，而且还取决于历史地形成的种种“客观的联系和相互关系”。不可否认，包括着“比德”在内的客观联系之中，有需要扬弃的浓厚的封建意识成分，它们也往往随着历史发展而淡化、变异，但其中也有合理的值得继承的因素，这就是“岁寒三友”之类之所以至今仍被人们吟咏、挥写和欣赏的原因。

在古典园林系统中，作为物质性建构要素的花木，品类繁茂，功能不一。其价值当然也是多层面的——既有诉诸人们生理的，又有诉诸人们心理的；既有诉诸人们种种感觉的，又有诉诸人们理性实践的；既有表现出自然意义的，又有表现出社会意义的；既有表现出空间功能的，又有表现出时间内涵的……它为人们提供了审美品味的广阔天地，满足着人们多方面、多层次的生理、心理需要。

① 列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，第77页。

第四章 自然性天时之美： 园林时空交感之一

一切物质存在的基本形式是空间和时间。空间，这是物质形态的并存序列；时间，这是物质形态的交替序列。

空间，似乎是容易把握的。对于物体的空间特性——形状、大小、远近、深度、方向等，人们比较容易通过空间知觉来加以把握，因此，康德把空间作为哲学范畴提出来时，还把它和感性、直观相联系。他认为空间“是一切外感官的现象的形式”，“只能用于感性的对象。我们称之为感性的这种接受性的固定的形式”。而时间却无影无踪，无声无息，飘忽流逝，不易把握，似乎比较抽象，因此康德把时间称为“内感官的形式”^①。这是揭示的空间和时间在感知上的一种区别。

园林作为存在于空间的艺术，其物质性建构的并存序列中，建筑工艺、山水泉石、花草树木等空间形象，都是易于感知的，但其中抽象逻辑的时间因素却往往被人们不同程度地忽视着。不

①《十八世纪末——十九世纪初德国哲学》，商务印书馆1975年版，第48、49、53页。

过，造园家、园林鉴赏家和理论家们则不然，他们或用景观题名、匾额对联等来加以突出，或用文艺作品来加以抒写、阐发，或从美学理论上加以概括、总结，给人们以深刻的启示。

现代物理学和哲学的研究成果表明：运动和时间、空间是三位一体、紧密相联的，或者说，时间和空间是互为因依、互为渗透的，既没有无时间的空间，又没有无空间的时间。古典园林的艺术空间同样如此，它不可能离开时间，具体地说，它不可能离开春夏秋冬的季相变化，不可能离开晨昏昼夜的时分变化，不可能离开晴雨雪雾的气象变化。从理论上说，园林中的这些变化，存在于时间之中，并由于时间而存在；从艺术实践上说，这些时间因素恰恰也是构成园林景观的一个不可忽视的物质性元素。

英国美学家纽拜曾指出时间对于风景的重要价值：

时间的流驶对风景较之对其他艺术更有意义，根据这一尺度，可以肯定自然过程对风景的重要性。在一定程度上，风景是受季节变换支配的，因此气候变化的广泛样式是很重要的。气候条件能够增强对风景的意识，……风景不仅顺应自然力因时而变，而且它也作为人类活动的结果因时而变。因此时间的流驶使人面临的不是一个风景而是一个风景序列。风景是一组活动画片，它是在空间中也是在时间中展开的。^①

纽拜对于风景的时间性的理论探讨，同样适用于中国园林。其实，中国园林鉴赏家们早就把审美的注意力投向时间。元代的贯云石在《粉蝶儿·西湖游赏》中，就有“任春夏秋冬，适兴四时皆可”，

① 纽拜：《对于风景的一种理解》，《美学译文》第2辑，中国社会科学出版社1982年版，第185-186页。

“阴晴昼夜皆行乐”，“雪月风花事事可”等语，几乎把园林景观的种种时间元素都概括无遗了，这可看作是园林游赏经验的一个艺术概括。

中国古典园林的创造者，总是主动地充分地利用和把握自然性的天时之美，使“良辰”和“美景”互相融合，使时间和空间互相交感，构成一个风景系列。而这正是园林美的物质性建构的重要方式之一。

第一节 时间流程中的季相美

时间是永恒之流，它无止境地流逝着：日月不淹，春秋代序，逝者如斯夫！

在时间的流程中，天地万物无不在生生不息地变化着，流动着，体现了时间的持续性、交替性，而在天地万物的流动之中，古代哲学家又往往以沉思的目光审视着四时有序的变化。见诸先秦哲学名著的如——

天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉？（《论语·阳货》）

天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。（《庄子·知北游》）

在《荀子》等著作中也有类似的提法。天地有一种无言的美，它在时间的流程中默默地显现出春、夏、秋、冬四时周而复始的有序运行，而一年四季除了显现为气候炎凉等等变化之外，更鲜明地显现为山水花木的种种具体形象的先后交替和变化，这都可以称之为季相美。

时间或时序显现为“季相”，这就是时间和空间的形象交感。

在中国长期的农业社会里，季相意识是深入人心的。例如《礼记·月令》就说，孟春之月，“天地和同，草木萌动”；季夏之月，“温风时至”；孟秋之月，“凉风至”；季秋之月，“菊有黄花”；孟冬之月，“水始冰，地始冻”……这类普遍地掌握着群众的岁时观念、季相意识，上升和转化到美学的领域，就表现为对春、夏、秋、冬四时的殊相世界的审美概括，见于历代山水画论的，如——

秋毛冬骨，夏荫春英。（南朝梁·萧绎《山水松石格》）

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。（宋·郭熙《林泉高致》）

山于春如庆，于夏如竞，于秋如病，于冬如定。（明·沈颢《画麈》）

春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。（清·恽格《瓯香馆画跋》）

这是对山的不同季相美的综合概括，它不但言简意赅，形相活脱，而且表现为情景互渗，物我同一，山的审美性格揆入人的审美感情，构成了绘画视域中的一种自然的人化。在诗歌的视域里，季相美的空间更为广阔，直至元代，不少曲家都写有成套的四时西湖组曲，几为模式。与之相应，园林的物质性建构及其题名、品赏，也都渗透了这种季相美学。

首先值得加以充分肯定的，是扬州“个园”虚拟象征的假山季相之美。这一假山季相序列，集中而突出地表现了园林艺术创造和接受中的季相美学观。

在个园的月洞门前两侧的花坛上，翠竹秀拔，绿荫宜人，石笋参差，配搭有情，构成了一幅粉墙为纸、竹石为绘的画面[图版2-24]，使人想起扬州八怪之一的郑板桥的竹石图；这又是一幅洋溢着翠绿色调的春山图，使人想起雨后春笋、生机蓬勃的意

境。这里，翠竹是真，石笋是假，但人们在季相意识和形象思维参与下，竹林中的石笋仿佛是春雨中破土而出的肥壮的竹笋。因此，即使在其他季节，人们看到这幅带有虚拟象征性的画面，也似乎可以形象地看到春之来临，感到“天地和同，草木萌动”之美，感到“春山如笑”而又“如庆”之情。这幅真假结合的春山竹石图，其美中不足之处是，作为背景的墙上开有若干特大的黑色漏窗，不但泄了园内之景，而且破坏了构图背景的完整性，干扰削弱了竹石的主体形象。如易之以一片白粉墙，则不但能反衬出竹石鲜丽的绿色，而且有时墙上还能映出婆娑的竹影，这也是一种景观美。

个园主楼西侧有湖石假山，它奇峰突起，雾卷云涌，八面玲珑，形态多变，给人以“夏云多奇峰”之感。山顶秀木苍翠，繁荫如盖，山旁还有夏季观花植物，池中又有夏季艳开的睡莲，山石和花木都体现出“于夏如竞”的审美特色[图版2-25]。假山前水池上横架曲梁直至洞室，洞内曲折幽邃，四面通达，水景可观，凉意袭人，而且由于湖石青灰色调的笼罩而更增凉意，这些又给人以夏日“树下地常荫，水边风最凉”之感。如果说个园进口处的“春山”萌生着“春英”的殊相之美，那末夏山又以一个侧面渲染出“夏荫”的殊相之美。

主楼东南面的“秋山”[图版2-26]，不象湖石的夏山那样具南方之秀，而是擅北方之雄，它以黄石叠成，气势磅礴，奇伟嶙峋。由于山洞巧妙地交错相通，引起空气对流，所以洞中又能给人以“秋风萧瑟天气凉”之感。对于该山的“秋意”，陈从周先生描述道：

山的主面向西，每当夕阳西下，一抹红霞，映照在黄石山上，不但山势显露，并且色彩倍觉醒目。山的本

身拔地数丈，峻峭凌云，宛如一幅秋山图，是秋日登高的理想所在。它的设计手法，与春景夏山同样利用不同的地位、朝向、材料和山的形态，达到各具特色的目的。山间有古柏出石隙中，使坚挺的形态与山势取得调和，苍绿的枝叶又与褐黄的山石造成对比。它与春景用竹、夏山用松一样，在植物配置上，能从善于陪衬以加深景色出发，是经过一番选择与推敲的。^①

秋山的主宰色调是褐黄，在夕阳的余辉映照下，特别能给人以“秋山明净而如妆”的美感。

个园的南部与春山一墙之隔的庭院里，厅南墙北，贴壁叠有体量并不高大的宣石假山[图版2-27]。宣石又称雪石，其色纯白，给人以山上积雪未消之感。由于假山面北，处于墙阴处，更有寒冷之感，特别是在墙上开了几排直径尺余的圆形风洞，增加了空气的流量和流速，有时风声作响，给人以隆冬北风呼啸之感。庭院还用白矾石作冰裂纹铺地，助成空间的白色统调，并植腊梅、天竹等冬季观赏植物，令人更添寒情冷趣，但又不觉枯寂。风洞又与隔墙的春日山林景区相通，似寓有“冬尽春来”或“大地春回”的时序意蕴。

扬州个园虚拟的四季假山，在国内是唯一的孤例。它凭借石料、造型、花木、环境等种种因素，使四个假山景区各具鲜明的殊相特色，并象征着春夏秋冬不同的山林之美。人们从月洞门入园，顺时针绕园一圈，恰好经历了一年四季的时间流程。这是一个山林回旋曲：春山简洁明快，是入园的序幕；夏山繁茂丰富，可说是一个充分的发展；经过七间长楼和楼廊的过渡，就到了磅

^① 陈从周：《园林谈丛》，第63页。

磅礴雄豪、结构复杂的秋山，这是回旋曲的高潮；最后，冬山蜷曲收敛，这是全曲的结尾，而它又和春山气息周流，隔而不断。张华《杂诗》说：“晷度随天运，四时互相承。”个园的山林回旋曲，正是表现了天时运转，四季相承的流动美的交替序列。

“春山烟云连绵，人欣欣；夏山嘉木繁阴，人坦坦；秋山明净摇落，人肃肃；冬山昏霾翳塞，人寂寂。”（郭熙《林泉高致》）这又可说是个园四季假山的象外之情、景外之意。不同的季相能令人产生不同的时空心理效应，然而个园假山季相序列之妙，又在于纯属虚拟，是道地的苏珊·朗格所谓的“虚幻空间”、“情感符号”。它只是调动人们过去的季相意识、表象记忆和审美经验的积累，以虚拟的方法引导人们进行艺术接受和审美的再创造。

如果说个园的假山季相回旋曲用的是“无标题音乐”的手法，那末，中国园林用得更多的是“标题音乐”的手法。如杭州“西湖十景”，依次为苏堤春晓，曲院风荷，平湖秋月，断桥残雪……。这前四景，恰恰点出了春夏秋冬的季相美，只是没有出现“夏”“冬”字样罢了。关于晓、风、月、雪的时景之美，留待后论，这里只想指出，园林名胜的标题中，“春”、“秋”出现得最多。

北京的“燕京八景”，其中“琼岛春阴”在北海，“太液秋风”在中南海，至今都有石碑铭刻着这两处季相美的标题。这里，琼岛、太液池作为空间因子，春阴、秋风作为时间因子，二者交感而成为一个殊相的审美天地。再如颐和园的知春亭，是一个重要的点景建筑，设在伸出湖中的岛上。这里，湖面染青，绿柳含烟，可以近观春水，远眺春山。“知春”二字的题名，点出了季相，把较为抽象而不易把握的时间，显现为感性的空间形象。香山静宜园内垣二十景之一的“绚秋林”，最佳的时空交感景观在金秋季节。这里杂植松、桧、柏、槐、榆、枫、银杏等，粲然成林。

时逢霜秋，则红橙黄绿，诸色陆离纷呈，绚烂明丽之极，“绚秋”二字名不虚传。

中国园林中的景观题名，也有四时皆备的。颐和园的彩画长廊，对称而有序地由东至西建构了“留佳”、“寄澜”、“秋水”、“清遥”四亭，分别象征春夏秋冬“四时行焉”的时间流程，而四亭的题名，又用浓缩的语言分别暗示了四个季相的某种最佳意象，给想象提供了广阔的接受天地。在颐和园里，这个贯通四亭的长廊，把“天地之大美”转化为建筑空间，转化为康德所说的“感性的这种接受性的固定的形式”。圆明园对于四时季相也力求全备，见诸建筑题名的有春雨轩、清夏堂、涵秋馆，生冬室等，还有仿海宁安澜园而建构的“四宜书屋”，所谓春宜花，夏宜风，秋宜月，冬宜雪，四时无不宜。它力求适应四时最佳季相及其转换，或者说，力求将流动的四时，交感于一个审美的接受空间。

园林中的建筑、山水、花木，都是物质性的三维空间造型，但由于作为园林美的物质性建构元素的季相的介入，又明显地渗进了时间的维度，体现出四维结构的美。而这种四维结构的季相美，又最典型而敏感地体现在花木的有序转换上，因此，园林总特别注意配植最足以表征四时季相流程的花木。吴自牧《梦粱录》是这样写杭州西湖的：

春则花柳争妍，夏则荷榴竞放，秋则桂子飘香，冬则

梅花破玉……四时之景不同，而赏心乐事者与之无穷也。

这段话可贵的是，它发挥了欧阳修《醉翁亭记》中“四时之景不同而乐亦无穷”的美学思想，把景和人都置于时间的流程之中来描述。

事实正是如此。审美客体和审美主体是相互影响，相互生成的。园林的四时花木，培育和增进了人们的季相审美意识，而人们的季相审美意识，又不断改善着园林四时花木的配植，使之朝

着更为精细的方向发展，以求不但是每个季节，而且是每个月份都有富于特征性的花木殊相可供观照。南宋周密写都城临安（杭州）的《武林旧事》一书，就收录了《张约斋赏心乐事》这篇全面反映园林季相审美意识的文字，其中详叙了一年十二月的时间流程中在不同观景点观赏不同花木的具体内容^①。这位《赏心乐事》的作者，是“天地有大美而不言，四时有明法而不说”的代言人。他所开列的四时十二月的群芳谱，具体而集中地向人们展示：抽象的时间逻辑是如何地在园林空间转化为活生生的花木具象；时间流程所交感的四时十二月的花木景观是如何地丰富多彩；这种花木景观又是如何具体而微地丰富着园林季相美学，如何具体而微地丰富着人们的“赏心乐事”……

第二节 时分、气象所显现的景观美

从历史上看，天时之美中最早被人们系统把握的是四时之美，因为春夏秋冬有规律的交替变化，明显地造成了一年之中的时间序列。在审美领域中，虽然“四时有明法而不议”，但人们通过季相意识能直感地把握这一序列，并系统地、理论地把握一年中不同的季相美，就象古代山水画论中所概括的那样。至于季相之外其他的天时之美，由于品类繁多而又比较分散零碎，因此理论上的概括就显得更为需要。

汤贻汾《画筌析览·论时景》说：

① 例如“四月孟夏”，满霜亭赏桔花，玉照堂赏青梅，艳香馆赏长春花，安闲堂观紫笑，群仙绘幅楼前观玫瑰，诗禅堂观盘子山丹，鸥渚亭观五色罌粟花……。

春夏秋冬，早暮昼夜，时之不同者也；风雨雪月，
烟雾云霞，景之不同者也。景则由时而现，时则因景可
知。

这里的“时”和“景”，实际上可分为三个系统：一、春夏秋冬，这是一年之间有序交替的季相系统，其中每一阶段都是一个大单元，都可分为孟、仲、季三个小单元；二、早暮昼夜，这是一天之内有序交替的时分系统，其中包括正午、深夜等在内的每一阶段都是一个小单元；三、风雨雪月，烟雾云霞，这基本上属于气象系统，这种阴晴之类的变化往往带有某种无序性、偶然性，所谓“天有不测风云”，而且在这一系统中，“雪”又与季相系统有关，“月”、“霞”又与时分系统有关。

再看三个系统的相关性质。季相系统和时分系统均比较抽象，属于“时”的范畴；气象系统则比较具体，基本上属于“景”的范畴。抽象的“时”，要通过具体的“景”才能显露，才能被人理解；具象的“景”，要通过抽象的“时”才能表现，才能被人理解。这就是汤贻汾所说的“景则由时而现，时则因景可知”。

本书把季相系统所显现的美称为季相美，这已于本章第一节中论述；把时分、气象系统所显现的美，称为时景美，这是本节要详加论述的。

园林需要借助于时景之美来建构物质性的流动景观，风景名胜也一样^①。在园林里，有些独特的景观之美是离不开有序性或

① 襄阳隆中诸葛亮寓处藏有一联，在上联罗列“古今绝艺”的同时，下联罗列了“宇宙奇观”：“沧海日，赤城霞，峨嵋雪，巫峡云，洞庭月，彭蠡烟，潇湘雨，广陵涛，庐山瀑布。”这类风景名胜奇观的基本结构是“地名加时景”，时空交感而成“宇宙奇观”。其实，“宇宙”也就是空间、时间相交。《淮南子·齐俗训》：“往古来今谓之宙，四方上下谓之宇。”

无序性的时景的，或者说，它们那可视空间的殊相之美离不开时景的交感。

时景之美在园林的内外空间里有种种具象的表现，这里择其要者列述于下：

一、晨旭。

对于清晨和白昼的太阳的美，西方美学家曾不止一次地作过审美礼赞——

当太阳一出现在东方，我们的整个半球马上充满了它的光辉的形象。一切向阳的或者朝着被太阳照耀的大气的固体的表面，都渲染上阳光或大气光的颜色。^①

自然界中最迷人的、成为自然界一切美底精髓的，这是太阳和光明。难道太阳和光明不是大地上一切生命的主要条件？^②

确实如此，太阳是光明的形象，它以生命之火普照万物，使一切生机勃勃，喜气洋洋，到处荡漾着灿烂欢乐的情氛。因此，旭日东升的观赏，不但可以构成名胜的景观美，而且可以构成园林的景观美。

杭州西湖的“葛岭朝曦”，是“钱塘十景”之一，以观日出为其审美特色。葛岭最高峰的“初阳台”，受日最早。人们登台远眺，可看到浑沌的天际是如何地闪动着一线微明，可以看到即将逝去的黑夜和即将来临的朝曦是如何奇幻交替，可以看到火、热、生命、光明和美是如何地联翩来到人间。旭日初升，西湖的一切带着清新蓬勃之气苏醒过来，远山近水和花木亭台被阳光照

①《芬奇论绘画》，第94页。

②《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第34页。

射的表面都染上了一层金色，这又是多么迷人的美！至于在“曲院风荷”之晨，人们也许会联想起杨万里《晓出净慈寺送林子方》诗中的“映日荷花别样红”的名句来……

在颐和园西部湖山之间，有迎旭楼，这里也是迎接伟大的光明诞生的好处所。当旭日的金光开始辉耀绿树丛中一座座巍峨华美的殿宇时，这又是何等的璀璨，何等的壮观！

二、夕照。

傍晚的太阳，又有其特殊的魅力，它的美全然不同于东升的旭日或高照的红日，似乎更富于诗情画意。试看在西方美学家笔下的落日景象之美——

落日的金色光华透过层层彤云赤霞，照射着一切（这是带有感伤情绪的，但是，这不是很动人吗？）……一个敏感的诗人在甜蜜的忘怀中观察这一切，没有察觉半个钟头是怎样过去的。^①

落日的颜色有一种引人注目的光辉，一种爽心悦目的温和或魅力，那时暮色和天空所带来的许多联想就集中在这种魅力上，而且使之加深。所以最锐感的美可能富有感情的暗示。^②

在美学家眼里，落日似乎具有颇佳的表情效果。中国的山水诗人，也很喜爱夕景。陶潜《饮酒》说：“山气日夕佳。”王维《赠裴十迪》说：“风景日夕佳。”这也影响了园林的构景，如圆明园有夕佳书屋，颐和园有夕佳楼……。

正因为夕阳余辉映照下的景物确实佳美，所以陕西临潼华清

① 《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第32-33页。

② 乔治·桑塔耶纳：《美感》，第51页。

池有关八景之一的骊山晚照,杭州有西湖十景之一的雷峰夕照,等等。至于避暑山庄康熙题的三十六景有锤峰落照[图版2-28],更是国内罕见的季相景观。这里,每当夕阳西下,明丽的余辉给山林建筑抹上了星星点点的金红色泽,重叠起伏的山岭因之而变色,在“山气日夕佳”的氤氲迷蒙的环境中,构成了“晚紫凝华天”的动人画面,而上大下小的磬锤峰,一柱独立于丛山群峰的最上层,身披一层引人注意的光辉,具有“一种爽心悦目的温和或魅力”,使人把“暮色和天空所带来的许多联想就集中在这种魅力上,而且使之加深”……这种使人难以忘怀的美,就离不开时分、气象系统的交感。

存在于空间的具体景物,似乎是静止不动的,然而它又处于变动不居的时间之流中,又无不随时随刻改换着自己的风貌,变化着似乎凝固了的形相,从而构成了活动的风景序列。就以具有稳态性的山来说,它不但在四时季相的流程中,而且在朝暮时景的流程中,呈现出极大的可变性。郭熙《林泉高致》写道:

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,一山而兼数十百山之意态,可得不一乎?

这揭示了一条时空交感的美学原理,即在同一座山的空间形象上,季相、时分、气象三个时间系统可以互为叠合交叉,于是,一山就能兼有数十百山的意态之美。审美的领域确是如此。对于山景来说,在或朝或暮、或晨旭或夕照的不同条件下,其美感效果就显然不同,更不用说还有春夏秋冬、阴晴雨雪的殊相之异了。

三、夜月。

在古代园林审美的天平上,夜晚如遇上晴空月色,就远胜于

或朝或暮的景观之美。袁宏道《西湖二》写道：

西湖最盛，为春为月。一日之盛，为朝烟，为夕岚。……然杭人游湖，止午、未、申三时，其实湖光染翠之工，山岚设色之妙，皆在朝日始出，夕春未下，始极其浓媚。月景尤不可言，花态柳情，山容水态，别是一种趣味。

这位明代著名旅游文学家，在这里总结了西湖时空交感的审美经验，还对不同的时空景观进行品评。一年之中，春被推为第一；一日之中，朝和夕最为浓媚；而昼夜阴晴之中，“月景尤不可言”。这里，着重论述月景。

“尤不可言”的月景究竟美在哪里？前人曾归结为三个字：“移世界”。张大复在《梅花草堂笔谈》中记述说：

邵茂齐有言：天上月色能移世界。果然！故夫山石泉洞，梵刹园亭，屋庐竹树，种种常见之物，月照之则深，蒙之则净。金碧之彩，披之则醇；惨悴之容，承之则奇；浅深浓淡之色，按之望之，则屡易而不可了。以至河山大地，邈若皇古，犬吠松涛，远于岩谷，草生木长，闲如坐卧，人在月下，亦尝忘我之为我也。

所谓月色“移世界”，也就是说，它变移现实空间原有的色、形和情调、氛围，创造出深、净、醇、淡、空、幽、奇、古的种种境界美来。

圆明园曾有“山高先得月”、“溪月松风”等景。试想，每当白露暖空，素月流天，人们会发现这一带空间的凝静、华严、超逸、空灵……在月色朗照下，近处是黑白分明的世界，远处则溶入一派迷蒙之中，到处都掩隐着猜不透的谜，这种味之不尽的境界，可称之曰“深”。

西湖的“平湖秋月”，在皎洁的秋月下则会显得特别空明纯净。李卫《平湖秋月》写道：“盖湖际秋而益澄，月至秋而愈洁，合水、月以观，而全湖之精神始出也。……前为石台，三面临水，旁构水轩，曲栏画槛。每当秋清气爽，水痕初收，皓魄中天，千顷一碧，恍置身琼楼玉宇，不复知为世间世矣。”这种水天清碧、表里澄洁的境界，可称之为“净”。难怪人们喜爱在三五之夜，来到“平湖秋月”或“三潭印月”，沐浴在洁净的月光之下，涵泳乎一派空明之中。

中南海补桐书屋后有待月轩，瀛台迎薰亭则有“相于清风明月际；只在高山流水间”一联。如果待得明月东升，这里的青绿山水、金碧楼台在月光下会失去自己的正色，缤纷多彩、辉煌灿烂的景物会薄薄地披上一层素朴柔和的光，于是，一切都溶化在统一的色调里，显得那样静穆温雅。壮丽的宫苑景物消失了新艳热烈的色彩，另呈一种“披之则醇”的境界美。

月华，明润而含虚；流辉，融洁而照远。但是，如果是朦胧的淡月，那末又会使空间形相似真似幻，若隐若现，宛如展开了奇妙甜美的梦境，而善感的诗人又喜欢在这里寻找那银色的梦。这则是一种“奇”的境界。

在月光之下徘徊，人们还仿佛会邈远地走进历史，或邈远地走进幽谷，这又使人思接千载，视通万里了。总之，月色所移的世界，“屡易而不可了”。而在这种种近于幻化的境界里，审美主体有可能和审美客体相契合，相拥抱，进入忘我的审美王国。

四、阴、雨。

日、月光照，这是一种晴朗的美，玉泉山静明园有“芙蓉晴照”，扬州瘦西湖有“白塔晴云”……。然而阴雨之时也能交感成不可替代的殊相之美。关于西湖晴、雨的不同时景，苏轼写过

一首脍炙人口的《饮湖上初晴后雨》。诗云：

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。

在丽日晴空之下，西湖的一切清晰分明，显示出瑰美华艳的殊相；在雨丝风片之下，西湖的一切又缥缈隐约，显示出素雅朦胧的殊相。苏轼把这两种美概括为“浓抹”和“淡妆”，对尔后西湖的审美产生了历史性的影响，其中特别是对于雨中西湖的朦胧美的发现和品赏，影响更大。

于敏的《西湖即景》就这样写道：

雨中的山色，其美妙完全在若有若无之中。若说它有，它随着浮动的轻纱一般的云影，明明已经化作蒸腾的雾气。若说它无，它在云雾开豁之间，又时时显露出淡青色的、变幻多姿的、隐隐约约的、重重叠叠的曲线。若无，颇感神奇；若有，倍觉亲切。要传神地描绘这幅景致，也只有用米点的技法。

这就是“山色空濛雨亦奇”的具体形象，它可以比之于画家米芾所开创的笔墨浑化、不可名状的“米氏云山”。

嘉兴的烟雨楼，在南湖的湖心岛上，古朴崇宏的建筑组群掩映在蓊森的绿树丛中，水色空蒙，时带雨意，这一独特的园林空间，最宜交感在月夜特别是雨中，每当烟雨拂渚，在雨帘风幕里，模糊不定的绿、澹然生烟的湖、出有人无的渡船、隐约微茫的楼阁……令人联想起诗人杜牧的名句：“多少楼台烟雨中”。烟雨能制造距离，在朦胧之中，岛与四周湖岸的距离拉长了，给人以浩淼无际的空间感。烟雨楼之所以也宜于月下，因为这种“照之则深”的效果也能造成类似的空间感。总之，或虚或实的“雨”，成了嘉兴烟雨楼景观的建构要素。避暑山庄所仿建的烟雨楼，风

格趣味虽各有不同，但也最宜于烟雨，这同样是一种“披之则醇”的朦胧之美，一种特殊的“空间距离”之美[图版2-29]。

雨不但能构成诉诸视觉的美，而且能构成诉诸听觉的美。除了雨打芭蕉的乐奏和疏雨滴梧桐的清韵而外，苏州拙政园有留听阁，取李商隐“秋阴不散霜飞晚，留得枯荷听雨声”（《宿骆氏亭寄怀崔雍崔衮》）的诗意命名。荷叶受雨面极大，这种水面清音是悦耳的；而入秋的枯荷，受雨后其声更为清脆动听。

雨除了构成诉诸听觉的景观外，又能构成诉诸嗅觉的景观。《日下尊闻录》写道：

雨香馆为静宜园二十八景之一。高宗纯皇帝诗引：

“……山中晴雨朝暮各有其胜，而雨景尤奇。油云四起，滃郁栋牖，长风飘洒，倏近倏远，苔石药苗，芬香郁然……”

诗人爱写雨香，中国诗论史上曾发生过雨是否有香的争论^①，其实，这不妨从通感之“虚”来理解，也不妨从间接的“实”——他物被雨湿润后散发的沁人心脾的清馨来理解，雨香馆恰恰为后者提供了一个富于说服力的审美实例。

游览园林名胜，有些人就怕下雨，就怕天气变化，故而有“天公不作美”之语，这是不了解雨天的审美价值。明人韩纯玉在《菩萨蛮·西湖雨泛》中说得极为警辟：“日日是晴风，西湖景易穷。”

“人皆游所见，我独观其变。”这是把握了“变”的价值。正因为时间流程中天有不测风云，才能使园林景观日日生新，变化无穷，显现出丰富的美。从这一意义上说，“天公不作美”恰恰又是“天公作美”。

① 见胡震亨《唐音癸籤》卷十六诂笺一“香云香雨”条。

关于品赏雨天的美以及选择游园的最佳时间，作为园林审美家的张岱更有系统的论述。他在《西湖梦寻·明圣二湖》中发人深思地写道：

在春夏则热闹之至，秋冬则冷落矣；在花朝则喧哄之至，月夕则星散矣；在晴明则萍聚之至，雨雪则寂寥矣。故余尝谓，善读书无过董遇三余，而善游湖者，亦无过董遇三余。董遇曰：冬者，岁之余也；夜者，日之余也；雨者，月之余也。雪嶰古梅，何逊烟堤高柳！夜月空明，何逊朝花绰约！雨色空濛，何逊晴光滟潋！深情领略，是在解人。

这是对季相时景美的一个理论概括。它通过西湖的冬与春、夜与日、雨与晴的比照，指出了“三余”——冬、夜、雨的美学价值。所谓“三余”，实际上是不同于一般的、不被注意的非常时间，有着不平凡的美。张岱还指出审美主体只有“深情领略”，才能发现和品赏“三余”时空交感所构成的季相、时景的非常美。这番议论，可谓别具只眼，概括了不为人们所重视而确有价值的“三余”说来，真不愧为园林审美的“解人”！

五、雾、雪。

雾也是气象流程中的变异，富于诗情画意，有极高的审美价值，需要“我独观其变”。它在气氛上和雨近似，且更能以其模糊性来制造距离。雾如能与水面相对应，则显得特别美。[图版2-30]为苏州拙政园中部，雾就把高堂华榭、平台曲桥、近花远树的轮廓全给模糊了。建筑物美丽的情影蒙上了羽纱，影影绰绰，欲藏还露，倒映入水，隐隐约约，更为淡化，更为模糊。整个画面上，空中雾似水，池中水似雾，蒸腾的色调消溶在迷蒙之中，分辨不出是梦是真。这是朦胧美的极致，它使人联想起飘浮在水

面上用小提琴弱奏的一支幻想曲，又使人想起秦观《踏莎行》中的名句：“雾失楼台，月迷津渡”……雾的出现或消失，带有偶然、无序的时间性。清景一失，驷马难追，水雾、山烟和雨丝、风片一样，需要善于审美的眼睛去捕捉，去抓时间，抢镜头。

雪比起雨、雾来，它在空间逗留的时间或许要长一些，在空间存在的形态或许要固定一些，因为雨是“液态”的，雾是“气态”的，而雪则是“固态”的存在。[图版2-31]是一帧摄影作品，拍的是苏州怡园画舫斋纷纷霏霏的雪景。试看：空中，轻质飘飘随风；地面，白色随物赋形——因方而成圭，遇圆而成璧，化彩而为素，矫异而为同。于是，翼然的屋顶、精致的低栏、多姿的山石……都由于飞英的委积而鲜亮，而皎洁，而闪烁清辉。特别值得一提的是，照片从形态优美的山洞内这一方位往外拍摄，于是，在深色不规则的山洞边框包围之中，但见洞外琪花银树，玉宇琼楼，犹如仙山洞府的瑶华境界！这也足以说明，摄影家只有抓住“三余”，选准方位，做园林审美的“解人”，这类艺术佳作才得以诞生。

雪，更是北方和江南大型园林景观美的建构元素。例如，避暑山庄康熙题三十六景之一的“南山积雪”，粉装玉琢，广阔无垠；香山静宜园燕京八景之一的“西山晴雪”，红装素裹，炫人眼目；杭州西湖十景之一的“断桥残雪”，它的美又和二者有所不同……

西湖的雪景是极为著名的，所以有“晴湖不如雨湖，雨湖不如月湖，月湖不如雪湖”之说。这个比较是颇有美学道理的。力主“三余”说的张岱，在《湖心亭小记》里是这样写“雪湖”的景观之美的：

崇祯五年十二月，余在西湖。大雪三日，湖中人鸟

声俱绝。是日更定……独往湖心亭看雪。雾凇沆砀，天与云与山与水，上下一白。湖上影子，唯长堤一痕，湖心亭一点，与余舟一芥，舟中人两三粒而已……

这就是特定的时分、特定的空间、特定的气象交感而成的“宇宙奇观”。

时分、气象所显现的景观美，除了朝暮、昼夜、日月和晴、阴、雨、雾、雪之外，还有其他天时因子，也可以构成种种景观及其题名的美。在历史上和现存的园林里，如“风篁清听”（玉泉山静宜园）、“荷风四面”（苏州拙政园）、“月到风来”（苏州网师园）就离不开风；“莲风竹露”（圆明园）、“花露含香”（上海醉白池）、“清响”（无锡寄畅园）、待霜亭（拙政园）就离不开露、霜；“四面云山”、“云容水态”（避暑山庄）就离不开云；枕烟亭（如皋水绘园）、烟水亭（江西九江）离不开烟；“赤城霞起”（颐和园）、染霞楼（圆明园）、霞标磴（香山静明园）就离不开霞……这些风景点，或供人们品赏荷风动月影，或供人们聆听竹露滴清响，或供人们坐亭静观烟水景，或供人们踏磴喜看赤霞起……它们或虚或实，调动人们的感官和想象，使人们涵泳于时分、气象所参与的时空交感之美中。

园林美的物质性建构序列的三要素——建筑、山水、花木是在空间中横向地并列展开的。钟惺《梅花墅记》则又说：“阁以外，林竹则烟霜助洁，花实则云霞乱彩，池沼则星月含清，严晨肃月，不辍喧妍。”可见，楼阁、林竹、花实、池沼等物质性建构元素，宜和纵向流动的天时之美的因子——季相、时分、气象交相为用，共成其美。钟惺这段看来极普通的文字，其潜美学价值也正在这里。园林发展史以大量事实表明，建筑、山水、花木、天时，它

们作为艺术品的建构元素，其每一个形式之间也都能通过种种组合或交感，成为园林美的有意味的整体的一个组成部分。

第 四 编

园林美的精神性建构序列

125

艺术品必须是由许多互相联系的部分组成的一个总体，而各个部分的关系是经过有计划的改变的。

——丹纳：《艺术哲学》

任何艺术，都离不开一定的物质性。文学离不开语言，音乐离不开声音，绘画和雕刻离不开颜色和石头，戏剧和舞蹈离不开舞台和演员，建筑艺术更离不开沉重的物质材料……

然而，任何艺术又离不开一定的精神性和主体性。在艺术的王国里，语言、声音、颜色、石头、舞台、演员、建筑材料，都通过不同的途径和方式指向心灵。从本质上说，这些物质材料及其特性都参与着艺术的精神性的审美建构，都在不同程度上渗透着审美主体的心灵因素。可以这样说，在艺术品中，物质性是离不开精神性的。

作为美的艺术，园林的物质性建构元素，无论是建筑，还是山水、花木乃至天时，只要它参与到作为整体控制的艺术中来，就必然不同程度地渗透着审美主体的精神性。在这一点上，中国园林和西方园林是相同的，只是精神的渗透度有所不同而已。

然而，中国园林和西方园林毕竟存在着特色各具的审美个性。西方园林主要表现为物质性的人文艺术建构，其精神性则取弱形式的表现。中国古典园林则不然，其精神内容异常繁复，它在物质性人文艺术建构的基础上，鲜明地表现出精神性的特质来。这样，园林就成为洋溢着感人的审美情氛的艺术空间，或者说，就成为充满着多元性人文内容的审美主体的精神空间，而这正是中

国古典园林不同于西方园林的一个重要的美学定性。

中国古典园林的精神性建构可分为两个类型序列。第一序列为艺术综合性的人文之美，第二序列为社会历史性的人文之美。园林艺术的精神性建构，正是由这两个序列以及其中种种类型、成分多元交叉组合而成的。

第一章 集萃式的综合艺术王国

中国古典园林的艺术综合性，是在中国古典美学的大系统、大背景下历史地形成的，因此，只有把它放在中国美学的大系统中，放在和西方美学的比较中来考察，才能在宏观上历史地加以把握，才能在本质上对此有较为深入的认识。

从西方美学史上看，莱辛的《拉奥孔》是里程碑式的名著，它主要不是论述艺术的综合性而是划清诗画的界限，论述二者的区别的。在这本具有深远历史影响的著作的前言中，就开宗明义地批评了“希腊的伏尔太”（西摩尼德斯）的画是一种无声的诗，而诗则是一种有声的画的观点。

中国的美学则不然，似乎是反其道而行之。历史上把画说成“无声诗”、“有形诗”，把诗说成“有声画”、“无形画”的理论可谓俯拾即是。它们不但没有遭到批评，相反，往往被作为艺术美学的名言警句而被肯定着和流传着，其中苏轼关于“诗中有画”，“画中有诗”的著名观点，是有广泛代表性的，而且这一观点在中国美学史、艺术史上的影响，不亚于莱辛《拉奥孔》在西方美学史、艺术史上的影响。

这一美学的比较，说明了西方美学注重门类艺术之间的区别

性、独立性、不相关性；中国美学则注重门类艺术之间的相通性、包容性、综合性。正因为如此，中国艺术的综合性比起西方艺术的综合性来要强得多。

从艺术综合性这一视角看，中国古典艺术是一个大系统，其中大体可分为四个不同综合形态的子系统。其一是诗、乐、舞的动态综合艺术系统，《毛诗序》早就揭示了三者的关系，后人又据此作了多层面的阐发；其二是诗、书、画静态综合艺术系统，具体表现为中国美术史上大量的诗书画“三绝”的名家和名作；其三是集萃式的以动态为主的综合艺术系统，这就是具有中国独特风采的戏曲；其四是集萃式的以静态为主的综合艺术系统，这就是体现了强形式的人文艺术化的中国园林。

对于西方园林，黑格尔认为：

讨论到真正的园林艺术，我们必须把其中绘画的因素和建筑的因素分别清楚。……一座单纯的园子应该只是一种爽朗愉快的环境，而且是一种本身并无独立意义，不至使人脱离人的生活和分散心思的单纯环境。^①

黑格尔在这里是赞成园林的单纯性，而不赞成园林的综合性、复杂性的。

中国园林则相反，是一个大型繁复的、以静态为主的综合艺术系统。它和中国具有独特风采的戏曲一样，几乎拥有一切艺术部门的因素。这个综合系统工程包括：作为语言艺术并诉诸观念、想象的诗或文学；作为空间性静态艺术并诉诸视觉的书法、绘画、雕刻以及带有物质性的建筑、工艺美术、盆景等；另外，也还有作为时间性动态艺术并诉诸听觉或视觉的音乐、戏曲等，它们相

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第103-105页。

互包容，相互乘除，相互补充，相互生发，建构着一个集萃式的综合艺术王国。

第一节 文学语言“形而上”的审美功能

在中国古典园林这个集萃式的综合艺术系统中，建筑是最重要的基础艺术；离开了建筑艺术及其功能的延伸和扩展，园林艺术也就不复存在。但是，建筑在园林美的精神性建构中却又显得那样无能为力，因为建筑艺术最突出地表现出它那沉重的“形而下”的物质性和客体性。黑格尔认为，建筑“所用的材料本身完全没有精神性，而是有重量的，只能按照重量规律来造型的物质”^①；至于作为语言艺术的文学则恰恰与之相反。黑格尔指出：

语言的艺术，即一般的诗，这是绝对真实的精神的艺术，把精神作为精神来表现的艺术。因为凡是意识所能想到的和在内心构成形状的东西，只有语言才可以接受过来，表现出去，使它成为观念或想象的对象。所以就内容来说，诗是最丰富，最无拘碍的一种艺术。^②

就建筑和诗的美学定性来看，建筑是物质性最强的艺术，诗则是精神性最强的艺术，或者说，建筑是服从于客观重量规律的一种艺术，诗则是能表现意识所能想到的一切的一种自由艺术。诗和建筑的这种质的区分，借用《易·系辞上》的哲学语言说，是“形而上者谓之道，形而下者谓之器”。这里，形而上与形而下，一字之别，显示了内容表达上的自由性和拘碍性，显示了最善于表

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第17页。

② 黑格尔：《美学》第3卷上册，第19页。

现审美主体的精神和最突出地表现审美客体的物质的殊异性。

中国古典园林有一个十分重要的美学特色，这就是除了按重量规律对形而下的物质进行精神性的艺术安排外，即除了把形而上的精神转化为有重量的物质实体——建筑等类型外，还着重地借助于文学这门“把精神作为精神来表现的艺术”，充分发挥其形而上的审美功能，使园林建筑的造型更能渗透审美主体的精神因素，使物质和精神互为补充，相得益彰。

中国古典园林中文学性的建构成分，主要表现为题名、匾额、对联、刻石等。《红楼梦》第十七回中的“大观园试才题对额”，就集中地体现了中国古典园林这方面的美学思想。在小说中，曹雪芹借贾政之口说道：“若大景致，若干亭榭，无字标题，任是花柳山水，也断不能生色。”这正是点出了形而上的文学语言——标题，对于形而下的物质建构——亭榭、花柳、山水……有着突出的精神性的生发功能，也可说是概括了中国古典造园艺术的一条重要美学规律。

中国古典园林对文学成分的综合，有这样一个特点，就是匾额对联中的文字多数来自过去现成的文学作品。《红楼梦》中贾宝玉在题对额时说过一句极为精彩的话：“编新不如述旧，刻古终胜雕今。”曹雪芹或贾宝玉，并不是主张复古、盲目地拜倒在传统脚下的人。这两句言简意赅的话，有其较深的意蕴，它是对于中国古典园林对额创作艺术的某种概括。这里先摘录李斗《扬州画舫录·虹桥录上》中有关“冶春诗社”的片断：

“秋思山房”后，厅事三楹，额曰“槐荫厅”，联云：

“小院回廊春寂寂（杜甫）；朱栏芳草绿纤纤（刘兼）。 ”

由厅入冶春楼，联云：“风月万家河两岸”（白居易），

菖蒲翻叶柳交枝（卢纶）。 ”……阁道愈行愈西，入“香

影楼”，盖以文简“衣香人影”句名之，联云：“堤月桥边好时景（郑谷）；银鞍绣毂盛繁华（王勃）。”……

从对额与建筑景观的关系来看，二者确实是能相互映照、相互生发的，尤其值得注意的是，对联均为“述旧”的集句联，而且处理得对仗工整，珠联璧合，至于堂构题名，也有不是“编新”的，如“香影楼”就是。

“述旧”、“刻古”的对额、题名，有其突出的优越性，因为所撷取的古代诗文往往是人们较为熟悉的，这样就能产生一种独特的由此及彼的心理效果。谢切诺夫在谈到人的联想的心理机制的灵敏性、积极性时说：“对部分的极小的外来暗示，就会恢复起完整的联想。”^①“述旧”、“刻古”的审美效果正是如此。园林的对额、题名只要撷取古代诗文特别是名篇中的几个字，人们往往由这个极小的暗示而联想起有关句群，乃至联想起诗人及其被引用的整个作品，联想起有关的人物、思想、事件、景色和审美情趣等。例如扬州瘦西湖冶春诗社的香影楼，题名就撷取自清代诗人王士禛（谥文简）咏瘦西湖红桥的名作：“红桥飞跨水当中，一字栏杆九曲红；日午画船桥下过，衣香人影太匆匆。”人们看到香影楼，王士禛司理扬州时修楔红楼，与名士们赋冶春诗的盛况以及当年胜景，就可能历历在目。这种手法很象古代诗歌创作的用典，更象现代器乐曲创作引用过去曲调的某一乐句，目的都是为了借助于过去的审美信息，引发人们的艺术联想，规范人们的接受定向，拓展人们的诗意联想，扩大作品的审美信息量。

中国古典园林中所综合的文学成分，是丰富多样的，它可以

① 转引自克列姆辽夫：《音乐美学问题概论》，人民音乐出版社1983年版，第184页。

来自过去各种文学体裁的作品，表达着各种不同的艺术情思。

有来自诗的。

叶梦得《石林诗话》说，沧浪亭原为钱氏广陵王别圃，“庆历间，苏子美谪废，以四十千得之为居，傍水作亭曰‘沧浪’”。所以欧阳修在《沧浪亭》一诗中写道：“清风明月本无价，可惜只卖四万钱。”而苏舜钦《过苏州》诗中又有“绿杨白鹭俱自得，近水远山皆有情”之句。于是，清代文人梁章钜就集为一联：

清风明月本无价；

近水远山皆有情。

这副对联之妙，不但在于匹配得天衣无缝，而且在于把欧、苏两位著名诗人更紧密地联在一起了。这三位作者的集体创作，可称得上是一首诗人友谊颂。它有着丰富深刻的意蕴，使人联想起苏舜钦购地建亭的经过，联想起欧、苏两位诗人的友情和有关诗篇，想起他们关于欣赏风月山水的审美经验……从而倍增兴会和意趣。这种审美联想，用黑格尔的话说，“只有语言才可以接受过来，表现出去，使它成为观念或想象的对象”。

有来自词的。

拙政园有一座扇面亭，颜其额曰：“与谁同坐轩”。这是带有歇后语性质的匾额，它启发人思考和回答一个问题：“谁？”其答案在苏轼《点绛唇》词中：“与谁同坐？——清风、明月、我。”人们在通过回忆思索或介绍说明得知答案后，联想彩翼的束缚就被解除了。于是，就会进入一个诗意的“形而上”的审美天地：或联想起苏词《点绛唇》，或联想起苏轼其人其事，或联想起苏轼《前赤壁赋》中的名句：

且夫天地之间，物各有主，苟非吾之所有，虽一毫而莫取。唯江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，

目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也。

或许现实空间里无风无月，但人们也可能感到小小的亭中似有朗照的明月、微拂的清风，何况这一建筑物的平面为扇形，窗框为扇形，石桌平面也如扇形……于是，清风徐来，水波不兴，人们似乎已置身于山间江上有声有色、享用无尽的空间之中……

有来自赋的。

明代吴江曾有谐赏园。顾大典《谐赏园记》写道：“园在城，故取康乐‘在兹城而谐赏’句，以名吾园，语适与境合也。”这是取谢灵运《山居赋》中的部分极小的提示，既点明园林所置的地处，又使人联想起山居的风味，甚至联想起谢灵运的某些山水诗来。于是，想象和现实、文学和园林如此这般地综合起来了。

有来自文的。

中南海有一座朱楹黄瓦卷棚顶的华楼。楼前植有含娇闹春的海棠和笑舞春风的柳树，近旁则一片水面，浮光耀金，到处荡漾着明媚旖旎的春光，而楼檐有额曰：“春明楼”。这一题名也是一种审美的刺激物。克罗齐曾说过：“审美的再造所用的刺激物……本来只是帮助人再造美或回想美的”^①。“春明”二字作为语言的符号，作为储存的信息刺激，它能帮助人们很快地回想起范仲淹著名的散文《岳阳楼记》，回想起那脍炙人口的名句：“至若春和景明，波澜不惊，上下天光，一碧万顷……”这种文意和眼前的景色又是多么协调！形而上与形而下，文学与现实，情与景圆满综合，互为生发，它还能使人进而回想起或吟诵起《岳阳楼记》中的下文来：“登斯楼也，则有心旷神怡，宠辱偕忘，把酒

① 克罗齐：《美学原理-美学纲要》，第107-108页。

临风，其喜气洋洋者矣。”审美主体的这种综合、回想、欣赏、接受，实际上就是一种克罗齐所说的审美的再造活动。

为了进一步理解以文学语言来题对额能使园林景观“生色”的美学现象，不妨先引述方薰《山静居画论》中两段关于题跋的论述——

以题语位置画境者，画亦因题益妙。高情逸思，画之不足，题以发之。

画家有未必知画，不能画者，每知画理，自古有之。

故尝有画者之意，题者发之。

这是说，画家为画面或识见所囿，不可能非常自由地、无拘无碍地在画中表现自己的“高情逸思”，或充分自觉地、独标真悃地在画中抒写性灵，阐发底蕴。因此就得借助于自己或他人的题跋来加以生发，或者说，借助于“精神的艺术”来使之向形而上的空间升华。方薰所说的虽然是存在于二维空间的平面的画，但也适用于三维空间的立体的画——园林。当园林美的物质性建构不足以表达“高情逸思”时，也需要“以题语位置画境”，也需要自己或他人来“题以发之”。

《红楼梦》曾一再写大观园中题景艺术的具体创作及其推敲过程，这对园林美学研究也是有启发的，这里不妨作一解剖。大观园中有一处院落，其中点衬几块山石，一边种几本芭蕉，另一边是一树西府海棠，其势若伞，丝垂金缕，葩吐丹砂。对于这一景观，有的题为“蕉鹤”，显然不太贴切；有的题为“崇光泛彩”，不免显得浮泛。宝玉却深入发掘其底蕴说：“此处蕉棠两植，其意暗蓄‘红’‘绿’二字在内，若说一样，遗漏一样，便不足取。”于是题为“红香绿玉”。这是突现了重点景物的色彩，而且两全其美，将红绿并置，取得了对比的艺术效果，使红更鲜而绿更艳，

再加上人们喜爱的“香”和“玉”，由诉诸视觉进而诉诸嗅觉乃至触觉，这就把景色的内涵发掘出来了，“画亦因题益妙”，美景顿时为之生色。后来元春又据此进一步改为“怡红快绿”，不但点出了客观景色，而且抒写了主观情致，由感觉领域走向感情领域，由具象领域走向抽象领域，使这一景区进一步臻于情景互渗的境地，或者说，使形而下的景蒸发为形而上的情，使有形之物与无形之物相互融合。这就明显地体现出文学语言超越物象的审美功能。

当然，并不是说题景不能状物，而一定要在字面上见出情思。其实，把芭蕉比作绿玉，这种妙喻也是胡越肝胆，很好地发挥了创造性的想象功能的。总之，不论是“红香绿玉”，还是“怡红快绿”，对于具体景观来说，都能起到画龙点睛的作用。园林景观的建构中如果排除了这一精神性要素，就断然不能生色。《红楼梦》的题景艺术中，有许多出色之作，题名如“潇湘馆”、“怡红院”等，匾额如“梨花春雨”、“桐剪秋风”、“荻芦夜雪”等，对联则如：“绕堤柳借三篙翠；隔岸花分一脉香”，“宝鼎茶闲烟尚绿；幽窗棋罢指犹凉”，“吟成豆蔻诗犹艳；睡足茶蘼梦亦香”……对于种种物质建构来说，它们或标出季相，或点明时分，或巧写景色，或引人遐思，或发抒性灵，或深化意境，或诉诸审美想象，或勾起思古幽情……这都足以生发园景，表达出种种高情逸思，使之或多或少地蒸发到形而上的、无拘碍的精神空间。

园林美所综合的语言艺术成分中，除了题名、匾额、对联外，还有碑刻、砖刻、石刻、屏刻、书条石和室内的挂件等。这样，园林中的文学语言就不只是状物、写景、抒情，而且还具有言志、记事等功能了。从这一视角看，它也极大地丰富了园林空间的精神内涵，极大地增加了园林所储存的信息量，使游者进入其境，

览景而生情思，于是，园林同时上升为黑格尔所说的观念或想象的对象。中国古典园林之所以富于诗情画意，富于典雅美丽的神韵风致，一个重要的原因就是由于文学语言的点缀、形容、渗透、生发……

第二节 空间艺术汇成的艺术空间

中国古典园林，从本质上说，属于以静态为主的空间艺术，因此，它所综合的空间艺术门类最多，其中偏畸于物质性的空间艺术，有建筑、工艺美术等，这在本书第三编第一章中已作详论；偏畸于精神性的空间艺术，有书法、绘画、雕刻等，分论如下：

一、书法。

书法是中国具有独特传统和悠久历史的精神性艺术。在园林这个集萃式的综合艺术王国里，在多种多样艺术成分的建构序列中，书法有其重要地位。就这一点而论，中国园林也迥异于西方，因为西方园林不但没有综合进文学的成分，而且更没有综合进书法的成分，其实在西方艺苑里，压根儿没有书法这一门艺术。

在中国古典园林中，书法往往和文学如影随形，这是因为文学的流播需要载体，需要书写的艺术与之互为表里。张怀瓘《书断》曾说：

文章之为用，必假乎书，书之为征，期合乎道，故能发挥文者，莫近乎书。

书法在园林艺术中的审美功能正是如此。它的实用价值，表现为容载和传达着文学、语言的精神内容。就以书法的题名来说，它就有标明并供人确认园中构筑、景点的功能。人们也由此可知，这里就是扬州瘦西湖名闻遐迩的“钓鱼台”，那里就是避暑山庄蜚

声海外的“热河泉”……

此外，园林中书法的题名，又有其丰富多样的型式，如竖匾、横匾、楹联、刻石、砖额等。就从纯形式的视角看，书法凝定于其上的匾额、对联及其配置也能构成引起视觉快感的特殊的美。在北海静心斋，当人们步上精美的小石拱桥，映入眼帘的或许是建筑物檐下书有“罨画轩”三个金色大字的横匾，以及两旁竖柱上形式对称、乌黑闪亮的抱柱联，联上的书法也粲然入目[图版2—43]。这种纯形式的艺术配置，也是一种有意味的建筑装饰美，不过它有着与建筑、工艺迥然有异的精神性。

书法还有其特殊的审美价值，书法家们敏思流于胸中，巧态发于毫端，通过一枝笔既表达着文学——广义文学或狭义文学的内容，又表达着书法家深层的笔意乃至书意，从而和物质性建构元素组成综合艺术形态的景观。在园林中，书法往往是建筑、山水等景观的眉目，它点醒了建筑、山水等沉重庞大的物质躯体，使之分外精神。缺少了它，园林美的物质性建构就眉目不清，或不易于显现其精神内涵和艺术风貌，这可以苏州园林为例。

在沧浪亭，潭西石上刻有俞樾的篆书“流玉”二字，其婉润流动，诘曲悠长的线条美，引起了人们关于潭中水流如碧玉的感受；在幽篁宜人、光影摇曳的“翠玲珑”室内，以竹为联的“此君联”上，刻有清代书家何绍基的行书“风篁类长笛，流水当鸣琴”，这无论是与环境相浹的对联内容，还是用难度极大的回腕写就而富于阻意、涩味的书艺风格，都能供人们回味无穷的品赏。在留园，石林小院有明代著名书画家陈洪绶所书联：“曲径每过三益友；小庭长对四时花。”不但其文字内容把这个小型庭院点活了，使人联想岁寒三友的花木比德、四时季相的时空交感，而且那笔兼篆隶行草、十分耐看的书法艺术，又使庭院生气勃发，

古意盎然，平添一番艺术情趣。在狮子林，有文天祥碑亭，其中急风旋雨，气势磅礴的狂草，又令人联想起“书如其人”的古谚来……

江南园林还有壁上嵌以书条石的综合艺术传统，有关湖州、镇江的园记就有如下载录——

兰坡都承旨之别业，去城既近，景物颇幽，后有石洞，尝萃其家法书刊石为《瑶阜帖》。（周密《吴兴园林记·赵氏瑶阜》）

亭右为曲廊十余间，取所藏晋、唐以来墨迹，钩填入石，悬壁间，署曰“翰墨林”。（张凤翼《乐志园记》）

把历史上著名的法书珍品摹刻于砖、石之上，组成系列，嵌在壁间，这比起纸素之上的作品来，既宜于长久保存，不愁风雨侵蚀，又宜于随时观赏，集中品味。这种翰墨汇刻的陈列形式，其功能美又不同于配合个体建筑类型而特意书写的匾额、对联或碑刻。

苏州现存的很多园林都有书条石的系列组合。如留园就有三百多方，称为“留园法帖”，其中有虞世南、褚遂良、李邕、颜真卿、杨凝式、苏轼、米芾等书法家的名迹。江南园林这类数以百十计的书条石，汇集着不同书体、不同文字内容的作品。就其书体风格来说，篆书有婉通诘屈之美，隶书有蚕头燕尾之美，草书有龙蛇飞动之美，楷书有端匀严静之美，行书有活泼流畅之美。……它们在不同书家笔下，又各有其不可重复的个性风貌，这可看作是一种特殊形式的系列法书展览。

比起江南园林书法美的众芳摇曳、百花竞妍来，北方宫苑显得单调平庸，其中几乎是清一色的所谓“御笔”：康熙、乾隆、慈禧……在“九五之尊”面前，历史上各擅其美的著名书家几乎一概是英雄无用武之地。这不仅有悖于美的多样性，而且这类“御

笔”在艺术上又不甚高明，不免甜熟软媚之病。当然也不能说北方宫苑就轻视书法的艺术建构，试看避暑山庄的烟波致爽殿，墙上几乎满缀书法，从匾额对联到长卷短幅，从一字之作到十余字乃至数百字之作，品类众多，形式各异，几乎可谓“御书”展览馆了。它们和殿内陈设的各种珍贵工艺品交错辉映，显得颇为协调，构成了一个出色的、华贵肃穆而丰富多彩的室内艺术空间。

值得指出的是，“珍宝尽有之”的宫苑，其中书法毕竟不只是独此一家。且不论圆明园曾有而现已移建于中山公园的“兰亭八柱碑”亭，就说北京北海白塔山西麓，有左右环抱呈马蹄形的“阅古楼”，壁上嵌满乾隆亲自编定的三十二卷《三希堂石渠宝笈法帖》刻石，它汇刻了内府收藏的从魏晋至明代的著名书家数百件作品，其中包括号称“三希”的晋代王羲之的《快雪时晴帖》、王献之的《中秋帖》和王珣的《伯远帖》三件“希世奇珍”。这四百九十余方刻石，堪称美的荟萃，书的精英！所谓“阅古”，也就是对金薤琳琅、辉煌璀璨的古代书法史的审美巡礼，正如乾隆所写联云：“怀抱观古今；深心托毫素。”这种包括陈列用的建筑在内的集萃式的大型书法景观，确实具有包罗万象的气派，这又是江南园林所望尘莫及的。

二、绘画。

书、画是姐妹艺术，诗、书、画被称为“三绝”。古典园林如果只有诗、书，而没有画，就不免美中不足。

然而比起诗和书来，画在园林精神性建构序列中的艺术地位毕竟要低一些。古代有“对景不宜挂画，以伪不胜真”之说，这虽有一定道理，但不能完全作为依据。园林中画少于书的原因是多方面的，书法有标明景观名称的实用功能，镌刻在匾额、砖石上又能保存得很久，而画则不然。纸素之画最忌风吹雨打日晒，

因此，室外空间或开敞型建筑内部空间均不宜悬挂。

厅堂斋馆等建筑类型内部空间，是很适宜挂画的。它和书法相匹配，不但强化了室内空间的艺术综合性，而且强化了室内空间的文人氣息，从而造成了一种特定的精神氛围。长期以来，悬画还形成了某种美的规范。文震亨《长物志·位置》说：“悬画宜高，斋中仅可置一轴于上，若悬两壁及左右对列，最俗。……堂中宜挂大幅横披，斋中宜小景花鸟。”这也是按美的适称律所提出的具体要求，当然也不是非如此不可。一般来说，厅堂往往悬挂“中堂”，这也能显示出室内空间堂正高显的性格风貌，而且正中所悬挂的绘画作品，其内容、风格更易形成一种艺术“场”，对整个室内的精神空间起着统驭作用。马蒂斯曾说：“一幅画必须具有一种展开的能力，它能使包围着它的空间获得生命。”^①这一西方画学名言特别适用于中国画的室内悬挂效果。可以说，是一幅金碧楼台，还是一幅浅绛山水；是一幅枯木竹石，还是一幅重彩花鸟；是一幅写意仙佛，还是一幅骑驴行吟……它在室内的精神控制效应是各各不同的，它赋予室内空间的生命也是不同的。不只是厅堂，即使在房室内也是如此。《红楼梦》第五回是这样写“会芳园”中秦可卿卧房的：

说着大家来至秦氏卧房。刚至房中，便有一股细细的甜香……入房向壁上看时，有唐伯虎画的《海棠春睡图》，两边有宋学士秦太虚写的一副对联云：“嫩寒锁梦因春冷；芳气袭人是酒香。”……

这类艺术风格的综合，就以其引力场和幅射面造成了一个“情”的空间，为“贾宝玉神游太虚境”提供了环境条件。在古代，园

① 引自苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第95页。

不只是绘画，其他很多种类的艺术品都有这种展开其艺术“场”的审美功能。

林建筑中还往往按不同的节日、月令悬挂不同的画，这又表现了一种节令季相意识，使得室内空间和室外空间相互交流，二维平面之“假”和三维立体之“真”内外相映，显得更为协调融和。

古代园林建筑内部所悬挂的书画，往往为名家所作。据徐珂《清稗类钞》所记，中南海的瀛台四周是水，室内壁上的“贴落”为清初“三王”真迹……毫无疑问，这类名家的书画能极大地增加建筑物内部空间的精神价值。然而作为珍贵文物，名作也可以因悬挂而缩短其寿命，所以园主们更多地注意收藏。张问陶《邓尉山庄记》写道：

东为藏弄书画之所，曰“读画庐”，烟云供养，消暑为

宜。……从容谈艺，啸傲于湖山之表，息游于图史之林。

这类法书名画，虽然收藏多于悬挂，但同样能增进园林的综合艺术气氛，满足园主多方面的艺术需求，丰富园林的精神生活。

纸素之画悬挂易于损坏，名画作为稀世珍品需要藏弄保养，于是往往代之以木刻、画屏之类。如留园“林泉耆硕之馆”中有排列整齐的榻扇，其内心仔的长方形框中镶有系列绘画木刻，图为新罗山人等所作花卉、树石、鱼鸟，屏风北面还刻有《冠云峰图》，这些木屏刻画，风格典雅大方，线条富于表现力。再如网师园“看松读画轩”，其中榻扇内心仔长方形框中裱有系列性群松绘画，它既为“看松读画轩”点题，又装饰了室内空间，其艺术风貌又不同于色彩单一的木屏刻画。

江南园林室内常有天然大理石挂屏或大理石的其他陈设。文震亨《长物志·水石》说：“大理石，出滇中，白若玉、黑若墨为贵……但得旧石，天成山水云烟，如‘米家山’，此为无上佳品。古人以镶屏风，近始作几榻”。这种屏风或家具上的大理石，呈现出种种烟云变灭，山水模糊的意象，在上面画龙点睛地加一画

题，就是一幅诗书画综合而成的“米家云山”。这是一种地道的天然图画，然而又离不了人意的剪裁点染。留园“五峰仙馆”有大理石大型圆屏，镶嵌在红木座架之上。石上有这样一则题跋：

此石产于滇南点苍山，天然水墨图画。康节先生有句云：“雨后静观山意思，风前闲看月精神。”此景仿佛得之。

平梁居士

就画面来看，山川迷蒙，烟云吞吐，风物隐约，水墨渗漉，可说已臻于“元气淋漓障犹湿”（杜甫《奉先刘少府新画山水障歌》）的境地。然而更妙的是空中恰好有一天然圆纹，似日如月，题跋者借用邵康节的诗句来渲染、生发，描绘了雨后月下山水的朦胧美。这一题跋的精神功能在于，它使“形而下”的“器”蒸发为“形而上”的“道”，构成为一幅画意浓郁、不可多得的写意山水杰作。

江南园林中亭、廊等开敞型建筑所陈列的绘画，一般取石刻或砖刻形式，这是由于这种形式较之木刻、画屏更坚固，不怕风雨侵蚀。钱杜《松壶画忆》写道：“吾浙武林城外有园，水木之胜，冠于西城。园中有亭，壁上为米海岳所画。”作为该园景观之一的宋代名家米芾绘画石刻，受到了清代画家钱杜的珍视，这归根结底，还是一种艺术引力作用。

三、雕刻。

雕刻是存在于三维空间的精神性艺术，但又因其明显的物质实体性而很宜与建筑艺术相综合。黑格尔曾把雕刻分作两类：

有些雕刻作品是本身独立的，有些雕刻作品是为点缀建筑空间服务的。前一种的环境只是由雕刻艺术本身所设置的一个地点，而后一种之中最重要的是雕刻和它所点缀的建筑物的关系，这个关系不仅决定着雕刻作品

的形式，而且在绝大多数情况下还要决定它们的内容……^①

这两类不同的雕刻，前者可说是“独立美”，后者可说是“依附美”。中国古典园林中的雕刻，也表现为这样两种不同类型的美。

先说“依附美”。这种雕刻是依附于建筑物的，它在汉代宫殿建筑中就达到了极致，如灵光殿、景福殿等，其构架的艺术装饰就很著名。刘敞《鸿庆宫三圣殿赋序》说：

昔灵光景福之作，世称其美丽，然其所谓壮大，不出乎雕刻画绘文彩之煌煌而已。

在古典园林中，雕刻作为依附于建筑使之美丽的装饰艺术，又可分为室内和室外两种。

室内依附性的雕刻美，突出地表现在内檐装修上，主要是罩、榻扇、长窗上面的木雕。拙政园留听阁的飞罩，下部雕出湖石，上部雕出弯曲的虬干构成基本框架，其间布以细枝，缀以松、梅、雀等形象，体现了“喜鹊登梅，松竹长青”的主题，显得精巧玲珑，并与建筑相适应。苏州耦园“山水间”水阁的落地罩，为大型雕刻，刻有“岁寒三友”的图案，诸种植物，交错成文，风格雄健，形式美观，在国内堪称上选。这类罩的雕刻艺术，依附于建筑，美化着建筑，使建筑物原来平直单一的框架结构，变为生动多姿而又耐看的艺术景观，而其总的形式更“是由雕刻和它所点缀的建筑物的关系”所决定的。

依附性雕刻从室内走向室外，其形式也随之而多样。它可以是砖雕、石雕、金属雕等，就材料来说，它不同于木雕，具有抗侵蚀性；就题材来说，它不象室内那样以植物为主，而是人物、

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第183页。

动物居多。

钱泳《履园丛话》说：“大厅前必有门楼，楼上雕刻人马戏文，玲珑剔透。”这已成为江南园林建筑的一种艺术模式，然而依附于门楼外部的砖雕精品并不太多。网师园“藻耀高翔”门楼上的砖刻为江南之冠。这个装饰精致、玲珑剔透的门楼上，有“文王访贤”、“郭子仪上寿”两个多层雕作品。在这个小小的框架里，层次丰富，空间深邃，人物栩栩如生，突现于背景之上，表现了古代无名雕刻家的精湛的艺术技巧。虽然这个雕刻品的形式是由门楼建筑所决定的，起着装饰建筑的作用，但是，人们未尝不可以把它当作独立的艺术品而细加品赏。

颐和园东宫门中间台阶上，砌有云龙陛石，是从圆明园安佑宫废墟中移来的。这个大型作品显示了我国石雕艺术的高超水平，石上的二龙戏珠，活灵活现，生动传神，似欲腾云离石而飞去。这一气度恢宏的石雕，使宫门显得更有皇家气派。

“金阶铸出狻猊立，玉柱雕成翡翠啼。”（韩偓《苑中》）园林中宫殿前面和大门两侧的动物雕刻，或为石雕，或为金属雕，均应包括在室外依附性雕刻之内。这类作品虽然已不属于难以脱离建筑物实体的浮雕，而是可以独立置放的圆雕，但它们的依附性仍是很明显的，犹如华表、牌坊之依附于宫殿建筑，门楼、照壁之依附于大门一样。它们只能置于此地而不能移置彼地，正足以标明其“丧失这种独立性而服务于建筑”的基本定性。颐和园的铜狮雕像，大狮体型魁梧，周身富于肌肉感，用前足戏弄小狮；小狮圆润丰满，四脚仰天，稚真之态可掬。这一大一小，一俯一仰的形象，不仅表现了强烈的对比效果，而且体现出人的性格美，嬉戏而不失威严，可敬而又可亲，令人想起父母嬉弄婴孩的情状。

“这种美，不是本来不存在于艺术的原型（小猫等）之中，凭作者

的主观而臆造出来的，也不完全是单独存在于原型本身。而是喜爱这种特点的作者，在别的对象中发现它，抓住它，……使它能够和人们的精神发生较普遍的联系。”^①这种广泛的艺术概括的价值，在于其超越性，即形象已超越于其本身的属类。当然，这种依附美还是离不开它所点缀的建筑。

中国古典园林中本身独立的雕刻主要表现为神像，而殿堂建筑作为环境是适宜于供置的。北海团城承光殿内有高一米六的著名玉佛一尊，为释迦牟尼坐像，用整块白玉雕成。雕像身披袈裟，头顶和衣褶上均嵌有红绿宝石，系从缅甸传来。作为珍贵的艺术品，这尊玉雕的审美价值，一是所用的感性材料高贵而罕见，体量大而洁白无暇；二是雕刻技艺高明，周身光泽清润，见出惊人的琢磨工夫；三是佛像的神态刻画入微，用黑格尔的语言作审美的描述，就是“它把神的形象表现为不依存于情境的，表现出单纯的无行动的静穆美的，或则说，自由的，不受干扰的，不牵涉到具体行动和纠纷的，处在无拘无碍的纯朴的情境中”^②。这种单纯的神性，沉浸在无限的静穆之中。

太原晋祠圣母殿，供奉着号称晋祠三绝之一的宋代泥塑雕像群。其中主像圣母，置于大殿正中神龛内，凤冠蟒袍，霞帔珠璣，也许由于过于端庄华贵，审美价值倒不甚高。苏轼在《传神记》中说得好：“使人具衣冠坐……彼方敛容自持，岂复见其天乎？”他认为：“欲得其人之天，法当于众中阴察之。”如果说圣母像由于太严肃而缺少天性流露，那末，分列于神龛两侧的侍女群像，却能各自充分地见出“其人之天”。她们或持文印翰墨，或侍饮食

① 《王朝闻文艺论集》第2集，第233页。

② 黑格尔：《美学》第3卷上册，第183页。

起居，或为洒扫，或为梳妆，或为奏乐……于是，在文静的举止和群体的组合中流露出各自的情性来，有的天真活泼，有的含情脉脉，有的脸带愁容，有的俯首沉思……表现出丰富的人性美和人情美，成为中国古代雕塑史上罕见的杰作。王朝闻先生曾指出：

“太原晋祠圣母殿那些少女塑像，逗人喜欢，却不是为了逗人喜欢才做出一副‘可爱’的样子。那种妩媚而庄重的神气，体现了作者喜欢什么，因而企图着重刻画什么的态度”，她们之所以能表现出人的天性，是由于古代雕塑者“不完全把它当成神来对待，而有意无意地按照他所喜欢的、可亲近的人的特点来对待的”^①。这一宋塑艺术的塑造经验，也是带有普遍意义的。

至于室外的独立性雕刻，汉代曾有所发展。如昆明池中有玉石雕刻的鲸鱼，长三丈；池左右立有牵牛、织女石像，以象征河汉。杜甫曾有“织女机丝虚夜月，石鲸鳞甲动秋风”（《秋兴》）的诗句，表现了对这一园林雕刻景观的神往。再如太液池上的三神山，也刻金石为鱼龙奇禽异兽之类。可是在明清时代，宫苑的室外独立性雕刻已属罕见，其他园林中更为少见。这种情况，又和西方园林形成了明显的对比。这里，不妨继续把中、西园林系统作一简略的比较。

西方园林的室外景观，以数量众多的雕像为重要的美学特征之一，而最典型的莫如法国凡尔赛宫苑，其中雕刻无论是数量还是质量都十分突出。我国著名画家刘海粟先生在《欧游随笔》中描述道：

正殿前面……有两个大喷池，这池是被许多男的女的
的老的小的种种水神的铜像环绕着的……。降十级而至

① 《王朝闻文艺论集》第2集，第26—27页。

平地正中是腊东大喷池，中间最高处立裸体女像，这就是女神腊东的像。腊东是阿博洛（即阿波罗——引者）的母亲。腊东池是很宏大的，那中间圆形的石台有五层，每层上面都立着石雕的天使，铜铸的怪兽，自口里都喷出不同方向的如雾如浪的水花。……腊东池前方那边，绿茵十里，白石夹道，每十武列石像，绿茵尽处，则是所谓阿博洛池了。漫漫的清水，映着蔚蓝的太空。中间阿博洛神驾了四匹奔马，这是法国有名的雕刻……极能得到充分的效果。路易十四的全盛时代，凡尔赛宫中齐集雕刻家达五十余人之多，专门制作官苑所御用的装饰。所以现今我们无论在凡尔赛宫的那里，总是看见很美很宏大的雕刻……。

这段文字不但再现了凡尔赛宫苑的雕刻之盛，且体现了名画家的审美评价。凡尔赛这个法国古典主义规整式的宫苑，其雕刻也体现了当时君主体制的气质。在雕像的宏大序列中，被围拱和突出的是腊东和阿波罗。这里，对阿波罗青春、力量和美的赞颂，也就是对路易十四的赞颂。这一有主体有序列的严整宏大的雕像建构，当时被认为是古典主义美学原则的一大成果。西方园林之所以重雕刻建构，除了这一原因外，更主要的是由于西方从古希腊罗马以来所形成的重雕刻的美学传统和地域环境的影响。罗马的博尔盖塞公园，室内外空间也有许多名闻于世的雕刻作品，这也是和社会的艺术氛围绾结在一起的。据统计，罗马市街中除两个异常的巨像、二十二个大的骑马像之外，有八十个镀金像、七十三个黄金象牙神像、三千七百八十五个铜像，还有不计其数的普通大理石雕像。人们曾夸张地说，“罗马的雕像比居民还多”。在这样的环境影响下，园林中的雕像是决不会少的。这也可以借用

泰纳的“环境说”来加以解释。

中国古典园林和西方园林相比，室内外的依附性雕刻较多，而室外独立性的雕刻特别少。这也和社会环境有关。在古代中国，雕塑家被认为是“君子不齿”的“百工”之类，认为雕刻只是技艺而不是艺术。所以在中国有文字记载的美术史上，画家的名字多如夏夜繁星，而雕刻家的名字却寥若晨星，屈指可数。当然，园林中室外独立性雕像，也还是有的。北京北海琼岛北侧有“铜仙承露盘”，在高达数丈的蟠龙汉白玉柱上，立有一肃穆敦实的铜雕人像，他双手托盘以承玉露。这一雕刻在审美内涵上，使人联想起李贺的《金铜仙人辞汉歌》；在审美形式上，又能使人联想起古罗马的图拉真记功柱，它极富于视觉效果，如果在离高度两三倍以远的方位观照，可得到最为明确突出的视觉印象。再如颐和园昆明湖畔，有一头造型生动、栩栩欲活的铜牛，牛背篆文说明牛是镇水的，这就把它从内容上和昆明湖自然地绾结在一起了。它启示人们应注意雕像及其置放环境在审美内涵上的联系。这一杰出的动物铜雕的选址也极佳，它置于东堤中部三岔路口，南面是廓如亭，西面为南湖岛，前后均为湖面，由玉石栏杆围绕着。铜牛若有所思地西望美丽如画的湖山。如果说，铜仙承露盘满足人们仰视远观的审美要求，那末，铜牛则满足人们平视细观的审美要求，而优美的十七孔桥、伟美的廓如亭或浩瀚的湖面作为环境，更增添了铜牛雕像的美的魅力。这类室外独立性雕刻及其环境处理的艺术经验，今天看来还不失其价值。

书法、绘画、雕刻都是精神性空间艺术，它们在园林的室内、室外和建筑、工艺美术、盆景等物质性空间艺术以及山水、泉石、花木等物质建构元素相互联系，相互补充，组合成一个有机的艺术总体。在这个总体中，审美信息表现为多元化，它们的储存极

其丰富，形式极其多样，给人以无限的美感享受。

由以上论述可见，中国园林正是种种精神性空间艺术以及种种物质性空间艺术多元交叉所荟萃而成的综合性艺术空间。

第三节 时间艺术的流动与凝固

园林作为集萃式的综合性的空间艺术，它不但把各种单一的空间艺术综合到自己的系统中来，而且还力图把时间艺术也吸收进来，形成在艺术领域中无所不包的集萃系统。园林综合体中的时间艺术元素有音乐、戏曲等，而以音乐为代表。

中国绘画美学有一个耐人寻味的观点，即认为欣赏作为空间视觉艺术的绘画，同时应该振之以音，辅之以乐。宗炳在《画山水序》中说：“闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒。”他正是在音乐声中来欣赏绘画空间和自然空间的。《宋书·宗炳传》还写道，他“凡所游履，皆图于室，谓人曰：抚琴动操，欲令众人皆响”。

宗炳以后，画中求声几乎成为一种传统。唐人沈佺期《范山人画山水歌》说：“山峥嵘，水泓澄……忽如空中有物，物中有声。”明人沈颢在《画麈》中也把“挹之有神”，“玩之有声”作为绘画美的最高境界。戴熙《赐砚斋题画偶录》则说：“竹声铮铮，泉声琤琤，耳非有闻，听于无声。”他要从无声中听出有声之美来……这就形成了一个把视觉和听觉、空间和时间结合起来使之互渗互补的审美传统。

中国绘画的这一审美传统，同时也见之于园林。作为著名音乐活动家，白居易在庐山的草堂中就设漆琴一张，在履道里的私园中更筑池西琴亭。他的《池上篇序》写道：

每至池风春，池月秋，水香莲开之旦，露清鹤唳之夕，拂杨石，举陈酒，援崔琴，弹姜《秋思》，……又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳散序》，声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之际者久之……

在这种或凝或散的音乐境界中，空间在流动，时间在凝固，造型通于表现，表现通于造型，池岛竹亭，一切都是有声有韵的。

在古典园林的音乐性综合元素中，古琴是一种首要乐器。在中国古代音乐史上，琴是最古老的乐器之一，是一种正宗雅乐。《礼记·曲礼》有“士无故不撤琴瑟”之语，而嵇康《琴赋》则说“可以异养神气，宣和情志，处穷独而不闷”，可见琴和士大夫的身分，和文人山水园林合目的性的功能都十分吻合。同时，园林重琴的传统又和陶渊明有关。作为深有影响的园林美学思想家，陶渊明虽不解音律，却蓄无弦琴一张，他在《归去来兮辞》中还说，“乐琴书以销忧”。于是，琴作为音乐的重要元素就在园林中积淀下来，并作为园林美的一个不可或缺的精神性元素出现在古典园林论著之中——

琴为古乐，虽不能操，亦须壁悬一床。以古琴历年既久，漆光退尽，纹如梅花，暗如乌木，弹之声不沉者为贵。（文震亨《长物志·器具》）

琴为书室中雅乐，不可一日不对清音……纵不能操，亦当有琴。渊明云：但得琴中趣，何劳弦上音。吾辈业琴，不在记博，唯知琴趣，贵得其真……（项元汴《蕉窗九录》）

至于古琴乐曲的意境情调，演奏的环境要求以及颐养情性的审美功能，也都和古典园林非常适应。古琴音乐要求清、幽、雅、洁、古、淡、静、逸……而这同样是古典园林风格美的表现。杨表正

《弹琴杂说》还写道：

凡鼓琴，必择净室高堂，或升层楼之上，或于林石之间，或登山巅，或游水湄，或观宇中；值二气高明之时，清风明月之夜，焚香静室坐定，心不外驰，气血和平，方与神合，灵与道合。如不遇知音，宁对清风明月，苍松怪石……是为自得其乐也。

可见，园林室内或室外的环境，最宜于操琴，或《猗兰操》，或《良宵引》，或《阳春白雪》，或《鸥鹭忘机》，高山流水，清风明月，松涛泉声，兰香鸟语……这同样是园林景观美的重要内容，于是音乐美和园林美相互感应浑融，和谐统一。而所谓“灵与道合”“自得其乐”云云，也和园林导养神志性灵，追求独善乐逸的合目的性是相通的。

古典园林美的历程也往往伴随着优美的琴音的流动。魏晋时代，竹林七贤中的嵇康、阮籍爱在竹林中奏琴；写过著名的《招隐》诗的左思也善琴，创作过《招隐》、《幽兰》、《秋月照茅亭》、《山中思友人》等充满园林情调的琴曲；在唐代，王维、白居易爱在园中“弹琴复长啸”。在宋代，朱长文在“乐圃”中建有琴台，还写了《琴史》，“梦溪”主人沈括把琴列为“九客”之首。在明清时代，琴棋书画更成为私家园林所必备。古琴或供陈设，或供操奏，成为园林精神生活的一个组成部分。以奏琴、听琴为代表的种种音乐生活，还见诸邓嘉缉的《愚园记》中：

新月在天，水光上浮，丝管竞作，激越音流，栖禽惊飞，吱吱格格与竹肉之声相和。堂之左，连闼洞房，为主人操琴之所，素心人来，作一弄……

从这种精神生活里，似乎仍可看到王维、白居易的影子，其文化心理结构是一脉相承的。

“曲终人不见”。音乐是时间艺术，它会随着时间的流逝而消失；在历史上，演奏者也会“风流总被雨打风吹去”。但是，其凝固了的物化形式总会或多或少地积淀下来，于是在园林中，或人逝琴在，或琴毁室在，往往仍有蛛丝马迹可寻……

有些园林中至今还残存着音乐的遗迹，如皋的水绘园有董小宛琴台，苏州怡园有东坡琴室、石听琴室，都弥漫着音乐的情氛。更值得一提的是网师园的琴室，环境僻静，布置清幽。室内悬有隶书“琴室”匾额，下挂大理石屏，呈苍岩叠嶂意象，使人联想起伯牙“巍巍乎志在高山，洋洋乎志在流水”的琴音来。这里不仅有琴砖琴桌，而且有操琴时焚香用的香几。室外小院内湖石叠砌的峭壁山，配以丛竹，足以发人乐思，并使众山响应，东门上还有“铁琴”二字的砖刻……这类成套配置，也可看作是历史上凝固下来的无声之乐，也能使人们“听于无声”，或领略无弦琴趣，或似感“物中有声”，从而心旷神怡，气血和平……这也是一种审美意味。

北京宫苑在古典雅乐传统和江南文人园的影响下，北海有韵琴斋，中南海有韵古堂，圆明园有“委怀琴书”、琴趣轩、琴清斋等。此外，它还追求异域热烈的所谓“俗乐”，圆明园曾有演奏蒙、回、西域音乐的特殊构筑。

音乐再热闹，也比不上戏曲，园主们也需要济之以这类精神生活。宫苑中戏曲演出的盛况，早已随时间流程而一去不复返，但其物化的形式仍保留于现存的园林空间。颐和园的德和园，是规模宏大的戏曲演出构筑。大戏楼翘角重檐，上下三层，朱栏绿柱，金描彩绘，三层戏台可以同时演出，其间有天地井相通，神仙可从天而降，鬼怪可从地钻出，还可巧设机关布景。当时一些著名的京剧表演艺术家谭鑫培、杨小楼等常在这里演出。大戏楼

正北是颐乐殿，为慈禧看戏的地方。颐和园中还有“听鹧馆”，其中有供小型演出的戏台。

江南园林不乏小型的戏台或供演出的厅、阁。上海豫园点春堂前，至今还有打唱台，题额“凤舞鸾鸣”。苏州留园东南庭院中，三十年代以前还有戏台，现在只留得库门上“东山丝竹”四字砖刻……。明清时代的江南，昆曲盛行，园林也臻于成熟，二者正是在这一文化背景上融合和交叉起来的。陈从周先生在《园林美与昆曲美》一文中作了如下描述：

花厅、水阁都是兼作听曲之所，如苏州怡园藕香榭，网师园濯缨水阁等，水殿风来，余音绕梁，隔院笙歌，侧耳倾听，此情此景，确令人向往……。中国过去的园林，与当时人们的生活感情分不开，昆曲便是充实了园林内容的组成部分。在形的美之外，还有声的美，载歌载舞，因此在整个情趣上必须是一致的。从前拍摄“苏州园林”，及前年美国来拍摄“苏州”电影，我都建议配以昆曲音乐而成功的。^①

苏州园林讲究雅趣，昆曲也讲究典雅，二者都具有书卷气。园林作为集萃式的以静态为主的综合艺术系统，和作为集萃式的以动态为主的综合艺术系统的戏曲相综合，不但表现为珠联璧合，互相辉映，而且表现为时空交感，异质同构，二者在意境、风格、结构、形式等方面展示出一种契合的美，可供人们极耳目视听之娱。

音乐、戏曲都有在时间内流动的定性，在园林中它们也总是随生随灭，只有与之有关的空间物化形式留了下来，乐器、戏衣、

^① 《书带集》，第176页。

戏具、琴室、舞台以及有关的匾额、对联、建筑，都可看作是时间之流的积淀，看作是声音艺术的凝固。但后人却能通过它们化静为动，悬想当时艺术的流动表现。当然，联想、悬拟毕竟有些虚无缥缈。今天，造型于空间的园林艺术能否济之以表现于时间的声音艺术呢？答案是肯定的，陈从周先生成功的经验就是明证。今天在现存的古典园林中再来演戏，当然大可不必，因为园林的欣赏者变了；然而未尝不可以播放些优雅的古典乐曲，如昆曲音乐以及古琴曲、江南丝竹和其他符合园林情调的民族器乐曲。这样，诉诸视觉的园景是“天上人间诸景备，芳园应锡大观名”；诉诸听觉的音乐是“此曲只应天上有，人间能得几回闻”。通过二元交叉，让层出不穷的园景逐步地展现在声音美的伴奏和流动之中，岂不更妙？

中国古典园林，体现了强形式的综合性艺术的人文之美。它是以建筑和山水花木的组合作为主旋律，以文学、书法、绘画、雕刻、工艺美术、盆景以及音乐、戏曲等门类艺术作为和声协奏的，既宏伟繁富而又精丽典雅的交响乐。它是把各种不同门类的作品有机地荟萃在一起，从而给人以丰富多样的审美感受的综合艺术博览馆。

第二章 社会性人文之美： 园林时空交感之二

园林美时空交感的时间因素，不但可以是自然物质性的，如春夏秋冬的季相变化，晨昏昼夜的时分变化，晴雨雾雪的气象变化等，而且可以是精神性的，如种种文化意识和历史精神在园林里的流动和凝固，这都是社会人文性的，而且它们往往通过感性直观的空间形式显现出来。

时间是人类发展的空间。在中国古典园林的空间里，同样印下了人类发展的时间轨迹。不过这种带有时间流动感的社会性的人文之美，往往凝定在静态形式的独特的可视空间里，几乎很少发展了。它们和刻刻变化的自然性的天时之美相比，不但有精神与物质，社会与自然的不同，而且有凝固静止和发展流动的区别。

第一节 文化意识之流的历史积淀

文化这一概念有其多义性。有人把它仅仅归结为精神生产领域，有人则把它分成物质文化和精神文化两部分，而卡冈则以系统方法把它分为三个基本层次——物质层次、精神层次和艺术层

次^①。就园林美的建构来说，物质性的建构序列主要地属于文化的物质层次；精神性建构序列中，各种综合艺术因素主要地属于文化的艺术层次，至于非艺术性因素则属于文化的精神层次。本节专论关于精神层次的文化意识，并简称之为“文化意识”。

区别于艺术意识的文化意识，是历史地产生和发展的，它是一种“流”。当它离开了混沌的原始阶段而进入文明时代以后，就逐步地分化，形成了种种支流：宗教意识、重农意识、重文意识以及政治意识、伦理意识、哲理意识……历史上的这些文化意识，也或多或少地以这种形式或那种形式在园林美的空间里流淌、凝冻、积淀。

一、宗教意识。

在中国历史的流程中，宗教和艺术逐渐地结下了难解难分的姻缘，宗教意识和审美意识也常常纠葛、渗透在一起，二者起着相互推进的作用。列·斯托洛维奇曾指出：“在文化的历史发展过程中暴露出审美意识和宗教意识的复杂交织。”他在指出宗教的消极作用的同时，还指出了“宗教体验和审美体验的心理结构的共同性——具有这些体验的人的情感和幻想的独特作用”^②。这番论述，颇适用于中国古典园林。

先说寺观园林，常熟破山寺有小型寺观园林，常建《题破山寺后禅院》有“山光悦鸟性，潭影空人心”之句，现在该园就有“空心潭”，这一景观既诗意洋溢，又禅机盎然，并使周围空间也渗透了宗教意识。

① 见莫伊谢依·萨莫伊洛维奇·卡冈：《美学和系统方法》，中国文联出版公司1985年版，第87—88页。

② 列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，第100—101页。

再看北方宫苑，圆明园四十景之一的“月地云居”一区，有“心空彼岸”、“妙证无生”、“清净地”、“戒定慧”、“法轮转”、“旃坛佛”、“唵密坛”、“呀吗达嘎坛”、“现花藏”、“莲花法藏”等，它们无一不是宗教意识之流的凝冻。在这一景区中，松色翠密，与红墙相映；琳宫参差，与风幡交辉，是一个综合性的佛教境界。乾隆在《月地云居》诗中还说：“何分西土东天，倩他装点名园。”可见宗教建构还有其“装点”园林的审美功能。

在颐和园，有三大寺庙建筑组群，一是万寿山前山的排云殿、佛香阁、智慧海组群；二是后山“须弥灵境”组群；三是南湖岛龙王庙组群。颐和园原名清漪园，其中主要建筑，是乾隆为庆贺母寿拆明代的圆静寺而重新建构的大报恩延寿寺。乾隆在《大报恩延寿寺记》中写道：

以兹寺为乐林，为香国，……前临平湖，则醍醐之海也；后倚翠屏，则阿耨之山也；招提广开，舍利高耸，则琉璃土而玉罍台也。散华蕤蕤，流芳飞馥。旃檀之香，溯风而闻。迦陵之鸟，送音而至。

他把万寿山比作佛经中的阿耨之山，把昆明湖比作醍醐之海，沉浸在梵天乐土的幻想世界之中。这里，宗教意识又和园林理想境界的“善”溶和在一起了。现今颐和园排云殿——佛香阁——智慧海组群正是这一宗教意识的历史积淀和集中表现。本书第三编第一章曾论及的琉璃交响结构的智慧海，就是一座地道的宗教建筑，其奇光异彩的外观形式和光线幽暗的内部空间，都给人以一种神秘感。其中观音、文殊、普贤、韦驮、天王的神像系列和外部无数琉璃小佛像饰面，也是宗教意识之流的审美显现。

颐和园后山的宗教建筑组群，又展现了别一种奇特的境界。这一建筑群称为“坛城”（曼荼罗），主殿为“香岩宗印之阁”，

其屋顶一反传统坡顶形式，色彩也很别致。两侧分布着日坛、月台，象征日月环绕在须弥山和佛的附近。四周又有以藏式建筑为主的四大部洲和八小部洲，而红、绿、黑、白四座瑰异的喇嘛塔也分布在庙宇群四周，是模仿西藏桑耶寺建构的。这一综合性的宗教建筑群，在园林建筑的风格美方面，异彩纷呈，别开生面，丰富了建筑形式景观；在审美内容方面，则表现了幻想的独特作用，是对宇宙间天地日月关系的神秘猜测，又是对大地诸洲的组合的大胆假想。宗教对现实的把握具有富于幻想的特色，佛经就有“非想非非想天”，这种想入非非的奇思遐想，和审美想象有着某种同构关系。

塔，也是宗教意识之流积淀给园林美的杰出作品。它的性格就是腾空直上，指向蓝天。黑格尔曾指出，“努力向上飞腾……是高扬式建筑的基本性格”，“高到一眼不能看遍”，于是，人眼要“看到两股拱相交形成微微倾斜的拱顶，才安息下来，就象心灵在虔诚的修持中起先动荡不宁，然后超脱有限世界的纷纭扰攘，把自己提升到神那里，才得到安息”^①。中国的佛塔也有这一宗教功能，其物质建构终于尖顶，而精神建构却直升天国。佛教又称为“象教”，它主要是通过具体的形象来感化“善男信女”的。

为了进一步说明“宗教没有审美补充就不可能存在”^②，有必要着重论析北京北海白塔的形式美。从造型上看，无论是西湖保俶塔，还是避暑山庄永佑寺的舍利塔，或是玉泉山的玉峰塔，尽管其个性不一，形制各异，但它们之间有着共同的形式定性，即下丰上锐，但是北海的白塔[图版2—36]则不然。对于这种从

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第92—93页。

② 列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，第113页。

喇嘛教引进的藏式白塔，《日下尊闻录》这样写道：

凡塔皆上锐下丰，层层笋拔也。白塔独否。其足则锐，其肩则丰，如胆之倒垂然。肩以上长项矗空，节节而起，项覆铜盘……塔通体皆白。

北海的白塔正是如此，其塔基为一方形台座，表现出单纯的一致性。而其上又有三层逐步收小的圆台，这就使得“一致性与不一致性相结合，差异闯进这种单纯的同一里来破坏它”^①。建立在圆台上的塔身，是有意味的立体，下部为塔肚，如胆之倒悬，上略宽而下略锐，丰满浑圆，单纯一律，通体皆白，而南面的贝叶形的“时轮金刚门”，门框的黄底上有绿色的卷花草纹。门内为红底绿莲花座，座上有黄色藏文组成的图案。就塔肚看，大片白色的洁净和三色组成的小块华艳，构成强烈的对比与和谐的统一。

“由于这种结合，就必然有了一种新的，得到更多定性的，更复杂的一致性和统一性”^②。上部为节节而起的长长的塔项，基本上是下略丰上略锐的圆锥体，一道道的横线称为“相轮”或“十三天”，这种横向的空间分割，阻止不住竖向形体的向上态势。最上为镏金宝顶，由天盘、地盘、日、月、火焰组成，宝顶缩腰处还刻有动物花草图案，地盘周围则挂有铜铃。这部分体量最小而内容最丰。总的来说，白塔在台基有端庄坚实之美，塔肚有丰满硕壮之美，塔项有秀拔层递之美，塔顶有玲珑轻巧之美。它们构成了多样化的完美的立体造型，并以其三十五点九米的高度在琼华岛上巍然高耸，势如涌出，成为北海区别于其他园林最重要的主体景观。

① 黑格尔：《美学》第1卷，第174页。

② 黑格尔：《美学》第1卷，第174页。

列·斯托洛维奇说：“在文化史上宗教价值有时同审美价值和艺术价值联在一起。……宗教价值中存在着审美根源”^①。因为宗教需要审美的补充；从另一视角看，古典园林又需要宗教的审美装点，所谓“倩他装点名园”。历史地看，北海白塔这种具有独特异域情调的造型美，正是引进宗教意识之流的一大成果。

江南宅园中，物化了的宗教意识也能为园林增添独具个性的风景点和审美信息量。高士奇《江村草堂记》写到，其中有“逃禅阁”，“中设西方圣人像。清池皓月，倚户可窥。稍厌尘嚣，即来趺坐，击磬数声，焚香一片，足以消尘涤虑；若云留心静理，则吾不能”。可见，非寺观园林中富于宗教意味的建构，并不一定表示园主笃信和潜心于宗教，其主要作用之一是供精神生活的调节，如消涤尘虑之类。这又足以说明宗教体验和审美体验的心理结构有着某种共同性。

二、重农意识。

在中国长期的农业社会里，不断地发展着重农意识之流。早在战国时代，就有农家学派，被《汉书·艺文志》列为“九流”之一。《孟子·滕文公上》也写到有许行，主张贤明的君主应“与民并耕而食”，这反映了古代社会中农民的理想。这一意识曾流贯于整个封建社会，致使历代帝王也往往以重农相标榜。

就北京宫苑来看，北海画舫斋北有“先蚕坛”，三面植护坛桑林，还有“观桑台”和“亲蚕殿”等建构，是后妃们祭蚕神之所。中南海有供帝后“养蚕”的结秀亭，亭西为丰泽园，中有稻田，为清帝举行“演耕礼”之处，并寓“民本食天”、“知稼穡艰”之意，园内有春耦斋，内藏唐代著名画家韩滉《五牛图》真迹，后

① 列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，第106页。

又藏项圣谟、蒋廷锡的仿画，共十五头耕畜。在帝后看来，这已体现了“贤者与民并耕”的思想。在颐和园，西堤六桥之一的“桑榆桥”，附近有“水村居”，“耕织图”等与重农意识有关的风景点，后该桥改称“豳风桥”，也与《诗经》中咏唱农业劳动生活的《豳风·七月》绾结在一起。

圆明园四十景中，体现重农意识的有“多稼如云”、“北远山村”等景区。其实，这类景区体现着由重农到主要为怡情悦目的审美的积淀过程，这一流向的结果是重农意识的淡化和审美意识的强化^①。从宫苑审美的视角看，重农景区，这种平凡朴野的田园风，对于珠宫金阙、画栋雕梁的仙家胜境来说，是一种有效的自调节，正如吃腻了山珍海味以后，品尝一下农家菜蔬也别有风味。在富丽堂皇的园林建构中，田园风具有以质朴济富丽，以恬淡药浓艳的审美功能。

在“大观园”这个王侯园林中，也有稻香村一区，周以一带用稻茎掩护的黄泥墙。《红楼梦》第十七回写道：

里面数楹茅屋，外面却是桑、榆、槿、柘，各色树稚新条，随其曲折，编就两溜青篱。篱外山坡之下，有一土井，旁有桔槔辘轳之属；下面分畦列亩，佳蔬菜花，一望无际。贾政笑道：“倒是此处有些道理。虽系人力穿凿，却入目动心，未免勾引起我归农之意……”

这个有系列配置的独特景区，既不同于潇湘馆，又不同于怡红院，更不同于崇阁巍峨的大观楼。贾政虽说由此生归农之意，其实毋宁说是对于华丽风格美的逆反心理的一种补偿。

① 圆明园“澹泊宁静”一区也有“多稼轩”，它东临稻田，前为“观稼轩”，后为“怡情悦目”。这一建构的组合也透露了此中消息。

在江南部分宅园中，“重农意识”又嬗变为士大夫的“归农意识”。苏州沧浪亭明道堂两侧有“东菑”、“西爽”砖刻，借用王维的诗意表达了归隐事农的情思。拙政园的命名，取灌园鬻蔬以代耕，“亦拙者之为政”之意，中部的待霜亭原名为劝耕亭，而其东部在明代为“归田园居”。明代祁彪佳《寓山注·志归斋》还这样写道：

平畴远风，绿畦如浪，以觴以咏，忘其为简陋，而转觉浑朴之可亲，遂使画栋雕甍，俱为削色。……乃此是志吾之归也。

由此可见，从园林风格学的视角看，重农或归农意识给园林增添的美，是一种使画栋雕甍黯然失色的简陋浑朴之美。

三、重文意识。

文人园林之重文，这是完全可以理解的，本书第一、二编中均有所涉及。重文意识所凝聚的具体景观，普泛地表现为陈设古雅、文气氤氲的书斋；重点则表现为藏书的构筑，这里只简论后者的文化价值。

在江南园林发展史上，多有以藏书楼阁而闻名的园林。宋代周密《吴兴园林记》载，程氏园“藏书数万卷，作楼贮之”，于是，这就成了该园的主要特色。明代祁彪佳的寓园也有藏书楼名为“八求楼”，因为“求书之道有八”……藏书能增加园林的文化价值，有的园林甚至就是为突出藏书的价值而建构的。宁波天一阁庭园中，范氏藏书楼前的池泉就兼有审美和消防双重目的。杭州的文澜阁也仿自天一阁，为硬山顶二层楼阁，这一庭园以藏有《四库全书》而身价百倍。

代代相承的重文意识也流向北方宫苑。圆明园有文源阁藏书楼，强烈地体现了“与古人相对，左图右书”（“濂溪乐处”联）

的人文气息，成为园内别具个性的一景。避暑山庄也有仿宁波天一阁而建构的文津阁。乾隆在《文津阁碑》中说：

夫山庄居塞外伊古荒略之地，而今间阎日富，礼乐日兴，益兹文津之阁贮以四库之书，地灵境胜，较之司马迁所云名山之藏，岂啻霄壤之分也哉！

这些以“文”字当头而均藏有珍本《四库全书》的文澜阁、文源阁、文津阁，典型地体现了古典园林的重文意识，它们为园林储存了汗牛充栋的人文信息，为园林增添了丰富的精神性的人文内容。在这一意识“场”的控制下，文津阁庭园甚至有“古松低头听读书”的审美情趣。

四、政治意识、伦理意识、哲理意识。

在江南很多园林中，政治意识是非常淡化的，往往表现出与政治相逆反的走向，这是和隐退意识相应的。北方宫苑则相反，政治意识往往取强形式的显现。圆明园四十景的第一景“正大光明”，正殿旁有配殿和翻译房，为清帝处理内政外交之处。第二景为“勤政亲贤”，为清帝披省章奏，召对臣工之所。第三景为“九州清晏”，也寄寓了一定的政治理想。总之，这些题名及其艺术建构，都渗透了政治意识。可以说，在圆明园四十景的宏观序列中，政治意识的“善”及其物化建构是处于先导的地位的。至于颐和园的正殿——仁寿殿，在清漪园时代也名“勤政殿”，中南海也有“勤政殿”，而避暑山庄的正殿——溇洁敬诚殿，则可说是不标明“勤政”的“勤政殿”……。

伦理意识在圆明园中，集中表现于“澡身浴德”、“廓然大公”等景区。前者之水，还被比拟为“不竭亦不盈，是唯君子德”……

江南宅园的建构，也常常体现着种种具体的道德范畴。吴江

的退思园，题名来自《左传·宣公十二年》：“进思尽忠，退思补过。”撇除其具体的道德内涵来看，“退思”和园林景观还是较为协调的。至于拙政园绣绮亭的“处世和而厚；平生直而勤”一联，其道德观念就既与亭构名称不协调，也与周围景观不和谐，不免牵强附会。苏州沧浪亭有“五百名贤祠”，壁上嵌有自周代至清代与苏州有关的“名贤”五百余人的画像石，显然也为了提供形象的道德规范。这一方面为园林储存了大量史学和伦理学信息，另一方面，构筑又与园林情调不和谐，显得严正有余而自由活泼不足。

园林中作为伦理意识的“善”，不但也具有大量需要扬弃的成分，而且和作为园林景观的“美”有时也不太协和。种种道德概念和园林美的结合，最能协和地渗透的，莫如花木的比德，既比较贴切，又颇有耐人品味的能级度。

关于伦理意识以及政治意识(包括超越政治的隐逸意识)，本书前几编均有涉及，故这里只作略论，至于包括时空意识等在内的哲理意识，在园林中的积淀异常丰富，本书在前几编中也多次涉及，这里只以云南昆明园林中的对联为例，来透视其中所蕴的哲理意识——

观其鱼水相投，洋洋得所；悟到濠梁之乐，栩栩忘机。(翠湖“海心亭”联)

色即是空，空即是色；诗中有画，画中有诗。(大观楼“涌月亭”联)

高山仰止疑无路；曲径通幽别有天。(龙门“达天阁”联)

第一联中，鱼水得所，濠梁忘机，其典故都带有一定的哲理意趣，其中特别是借助于庄子的知鱼之乐并进入了忘我的境界，已把“情”、“理”、“趣”三者溶而为一；第二联妙在借佛家哲学形容

月色的一片空明，这里，佛家的色空观也就是世俗的审美观，对联还启发人们用诗心画眼的艺术哲学去品赏眼前景色，体会诸种艺术的相互渗透，从而把诗情、画意、园景、禅机四者溶而为一。如果说，上引第一联是静中观动的“悟”，那末，第二联则是静中观静的“悟”，至于第三联，则纯粹是表现动观的哲理，既概括了物质景观的历程，又描述了精神境界的历程，由奥至旷，绝处逢生，崇高感、意外感、曲奥感、畅朗感……层层推进，有着深蕴的人生哲理内涵，然而，它又不是质木无文，枯燥乏味的。

历史地发展着的宗教、重农、重文、政治、伦理、哲理等等意识，是交互错综的精神之流，它们在园林美的空间中有一定的流量和种种不同形式的历史积淀，这极大地丰富了园林美精神性建构的社会文化内涵，而又能动地推进了园林美的物质性建构。

第二节 感性地打开了的社会史册

“人事有代谢，往来成古今。江山留胜迹，我辈复登临……”孟浩然《与诸子登岵山》的诗意，在某种程度上概括了名胜古迹时空交感的审美定性，而且它也同样地适用于古典园林。

中国古典园林也体现着人事代谢，时空交感的史学特征。圆明园四十景有“茹古涵今”，这一题名颇有其普遍的概括意义，以圆明园来说，就有其激动人心的兴亡史。所谓“茹古涵今”，也就是说，凡是一个现存的古典园林，它总经过了或长或短的时间流程，总留有种种不同内容、不同形式的“胜迹”，后人足以据此抚今追昔，赏鉴品味——发思古之幽情。

茹古涵今的园林以及其中有关的历史人物、事件所造成的对象性的存在，是感性地打开了的社会史册。这些“胜迹”虽然诞

生于社会历史，并且已经凝定为物质对象，但是它们的史学意义和美学意义，却属于精神性的文博范畴，也是园林美精神性建构序列的元素之一。

历史人物的精神价值，是与其有关园林的审美价值成正比的。西湖孤山的西泠印社四照阁有联云：

面面有情，环水抱山山抱水；

心心相印，因人传地地传人。

这是写出了人和园的价值相关性：园因人传，人因园传；园因人显，人因园显，二者的关系犹如山水的相互环抱、相互映衬一样。

在这方面，兰亭是一个很好的例证。兰亭，在绍兴兰渚山下，这里有崇山峻岭，茂岭修竹，又有清流激湍，映带左右，风景是很优美的。但是，它不和人文美绾结在一起，也决不会流传千古，名播宇内。柳宗元《邕州马退山茅亭记》说：

夫美不自美，因人而彰。兰亭也，不遭右军，则清
湍修竹，芜没于空山矣。

这一见解是异常精辟的。在兰亭，人们欣赏山水自然之美，同时也是在欣赏晋代书法家王羲之的人格美、艺术美以及名流们修禊活动的事件之美，人们甚至是了解了这种美之后才去兰亭的，尽管今日兰亭已非昔日之兰亭。这就是山水园林之美“因人而彰”的审美事实。相反，如果离了历史上流传下来的这种精神性的人文美，或者说，离开了文学史、书艺史上王羲之的杰作《兰亭序》这一文化背景，兰亭无疑地会贬值，甚至不成其为古典园林。

在中国古典园林中，文化遗迹所显示的价值意义，涉及到种种史学领域，如政治史、民间史、科技史、文学史、艺术史等等。分述如下：

一、政治史。

政治人物的历史事迹，可以成为园林建构的某种主题。西安骊山下的“华清池”，除了关中八景之一的“骊山晚照”、千载长流的天然温泉和清代以来重行修建的殿池亭榭外，还负载着历尽沧桑的种种传闻。人们在这个历史悠久的宫苑中还可以追想周幽王“烽火戏诸侯”的活剧，可以访觅秦始皇“骊山汤”离宫遗址，尽管这些遗址在史书之外早已杳如黄鹤。而更有兴味的是，人们还联系唐玄宗、杨贵妃的故事来游览和寻觅飞霜殿、九龙汤以及贵妃池、梳妆台、晾发台……于是，岸上拂地的垂柳、池中荡漾的碧波、华赡富丽的龙石舫等，都似乎倍有历史情致。这里，精神性的人文景观系统和物质性的自然景观系统经由园林的艺术建构而融合在一起了。

再看清代的宫苑，颐和园是和慈禧的政治决策、奢侈生活、媚外邀宠、修复园林等活动绾结在一起的，这可写一本形象化的史书。其中玉澜堂是慈禧囚禁光绪之处，这正象紫禁城宁寿宫花园的珍妃井（珍妃为光绪宠妃）一样，人们可以把它放在历史悲剧美的人文背景下来浮想联翩。

公共园林也往往由于有历史名人的遗迹而倍增其人文价值，西湖之有岳王墓就是突出的一例。袁枚的《谒岳王墓》写道：

江山也要伟人扶，神化丹青即画图。

赖有岳、于双少保，人间始觉重西湖。

一个“重”字下得极妙。岳飞在宋绍兴十年封少保，于谦在明正统十四年封少保，二人崇高的民族气节和为国捐躯的精神大抵相似，他们的墓分别在栖霞岭和三台山山麓，其悲壮的美足以为湖山园林增色添彩，时光的流逝也不会使其淡化，其结果正是相反。湖山需要伟大的历史人物来抬高自己的身价。伟人的祠庙墓阙，在园林价值的天平上增加了沉甸甸的历史砝码，于是人间更加看

重西湖，而西湖优美的总体风格中，又添了几分令人壮怀激烈的雄丽色调。许多事实证明，西湖的美也是“因人而彰”的。

二、民间史。

如果说，政治史的人文内容主要是有关帝王将相的，那末，园林美还应该有其民间内容。

南京莫愁湖有胜棋楼，因明代开国君主朱元璋在此和徐达对弈而建构题名，然而更为驰名的，是历史上的洛阳民间女子莫愁。南朝梁武帝《河中之水歌》就说：“河中之水向东流，洛阳女子名莫愁。十三能织绮，十四采桑南陌头。十五嫁作卢家妇……”这一传说流过了多少朝代而愈来愈显出其魅力。莫愁湖曾有一副对联说：

世事如棋，一着争来千古业；

柔情似水，几时流尽六朝春。

这是以园林空间为起点进行超越，在悠远的时间流程中逆流而上，其时空交感性是异常明显的。另有一联则云：

湖山犹有英雄气；

莺花合是美人魂。

这是审美领域中自然的人化，或者说，是人文内容的对象化。沉浸在史学的情氛之中，人们从湖山花鸟中不但感受到了君主的英雄气概，而且感受到了一位民间女子的似水柔情，绰约丰姿。再如杭州西湖有苏小小墓，则又从另一侧面蕴蓄了下层妇女的人文内涵，它带有阴柔美、悲剧美的情调。

上海豫园有点春堂，上海小刀会起义时曾在此设立公署。今天，这里作为陈列室，感性地展出了有关小刀会的文物，这是又一种民间史的人文内涵，它构成了园林又一种人文景观之美。郭沫若题诗云：

小刀会址忆陈刘，一片红巾起海隅。
日月金钱昭日月，风流人物领风流。
玲珑玉垒千钧重，曲折楼台万姓游。
坐使湖山增彩色，豫园有史足千秋。

这首诗不仅点出了园林景观时空交感的特色，而且指出其因自然美、社会美、艺术美三者的乳水交融而名垂于青史。

三、科技史。

园林中也有或显或隐的科技史的积淀。上海豫园有得月楼，曾供奉元代女纺织技术家黄道婆像。得月楼月洞门上有清人所书对联：

罗列峰峦，阶除旧迹支机石；
涵空杼轴，亭榭新秋促织声。

庭院回廊间还有跂机亭，其屏门上有棉花栽培、纺纱织布技术等黄杨木雕十六方。这些构成了可贵的科技史景观系列，其主题的建构可谓别辟蹊径。

再从科技文明的视角来看，园林的物质性建构序列，无论是建筑花木，还是叠山理水，无不是科技的积极成果。颐和园的佛香阁、铜亭、十七孔桥、玉带桥，在科技史上都应该有其地位。苏州环秀山庄由戈裕良所叠的湖石假山，以大块竖石为主，以挑、吊、压、叠、拼、挂、嵌、镶为辅，不但发展了计成所创的“等分平衡法”，而且洞顶用戈氏所创的“钩带法”，也是有其科技史价值的。至于圆明园西洋楼的建筑以及喷池等，又可见出西方建筑技术之东渐。园林美的物质性建构，同时是科技的对象化。这种科技美，既是物质文明之果，又是精神文明之花。

四、文学史。

园林美的空间存在，大量地和文学史的时间流程形成交叉。

因此，文学史在古典园林中的积淀，已不再是雪泥鸿爪了。

先以祠堂园林为例。在四川眉山三苏祠中，对文学史上著名的三苏父子——苏洵、苏轼、苏辙的纪念成了该园的主要景观内涵。曾有一副对联概括了这一祠堂园林的人文特征以及人们的崇敬、怀念之情：

江山故宅空文藻；

父子高名重古今。

如把这一感性存在加以抽象化，那末“故宅——江山”作为横向展开的空间，和“古——今”作为纵向流走的时间，适成两线相交的十字形逻辑结构，而相交的点正是“文学”。

在济南公共园林大明湖，湖中有著名的历下亭。刘鹗《老残游记》第二回特别提到此亭的一副对联：“海内此亭古；济南名士多。”联句出自杜甫《陪李北海宴历下亭》，既囊括了山东历下过去渊源有自的文化史，又点出了当今群贤毕至的盛况，其中当然也包括任北海太守的大书法家兼文学家的李邕在内。历下亭因杜甫、李邕的宴咏而身价益高。至于这一对联，为清代大书法家兼文学家何绍基所书。他因直言上书而获罪罢官，咸丰年间至济南泺源书院讲学，为历下亭撰书了此联，还写了《重修历下亭记》、《历下亭诗碑》，而此事在俯仰之间，又为陈迹，碑刻作为历史文物保存在历下亭旁的东阁和“名士轩”中。历下亭有着颗颗明珠一线串的文学史迹，它成了济南人文荟萃的一个聚焦点，而大明湖作为人文化了的公共园林，其空间无不受到湖心历下亭的文学美这个意识场的光辉辐射，这真可说是“因人传地地传人”了。

至于江南名园，也是“因人而彰”的。这种重视人文之美的价值观，大量地被总结在有关的园记之中——

唯念古昔园林之盛，载籍所书外，莫可纪数，而传

名者究不多。人以园重乎？园以人重乎？（冯浩《网师园序》）

汉魏而下，西园冠盖之游，一时夸为盛事，而士大夫亦各有其家园……然亭台树石之胜，必待名流宴赏、诗文唱酬以传。（钱大昕《网师园记》）

这番理论，验之以中国古典园林美的历程，是颇有道理的。很多名园都是景观空间和文学史的流程相交叉的产物。

五、艺术史。

古典园林也和历史上的书画金石家结下了不解的人文之缘。

本书在第三编第三章中就论及了拙政园和青藤书屋有明代著名画家文征明、徐渭的手植古藤，这是园林史和绘画史在特定感性空间的人文交叉。

园林史还更多地和书法史交叉，这不只是表现为书法家一般的题书或书条刻石，而且表现为书法家具有文物价值的遗迹。太原晋祠有唐碑亭，又称“贞观宝翰亭”，中有《晋祠铭并序》，为中国书法史上最早的行书碑，系唐太宗这位书法家所撰并书。碑上书迹劲秀挺拔，飞逸洒脱，骨势雄奇，刀法洗练，这构成了晋祠又一重要的精神性人文景观。再如唐代大书法家颜真卿曾为湖州刺史，据宋人周密《吴兴园林记》说，赵氏园“后临颜鲁公池”。于是，这个三维空间的园林，就增加了一个维度——时间，或者说，空间凝铸了时间，具有了艺术的、历史的深层内涵。

位于西湖孤山风景最佳处的西泠印社，是含茹着金石篆刻断代史的园林。西泠印社又是以“保存金石，研究印学”为宗旨并在国内外深有影响的学术团体。该园的堂馆廊阁的室内外，有东汉《三老碑》等古碑刻，有一系列篆刻家的小像和题赞，有丁敬总结浙派篆刻经验的《研林诗墨》刻石，有篆刻家邓石如、吴昌硕的

雕像，还有印泉和宝印山房等等，其中观乐楼一联写道：

合内湖外湖，风景奇观都归一览；

萃东浙西浙，人文秀气独有千秋。

确实可以说，西泠印社的人文秀气扑人眉宇，湖山园林、学术社团、金石篆刻已相与交融为一个和谐的艺术整体，园以社传，社以园传，这也是一种“因人传地地传人”。

于敏在《西湖即景》这篇游记中，从审美接受的视角写道：

如果西湖只有山水之秀和林壑之美，而没有岳飞、于谦、张苍水、秋瑾这班气壮山河的民族英雄，没有白居易、苏轼、林逋这些光昭古今的诗人，没有传为佳话的白娘子和苏小小，那么可以设想，人们的兴味是不会这么浓厚的。我们瞻仰岳庙而高歌岳飞的《满江红》，漫步南屏而暗诵张苍水的《绝命诗》；我们流连在苏堤上而追忆苏东坡的“六桥横绝天汉上，北山始与南屏通”，登孤山和放鹤亭而低吟林和靖的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。”在这里，自然与人的功业与人的创造融为一体。相得益彰的不只山和水，还有自然和人。

西湖是感性地打开了的政治史、民间史、文学史、艺术史……而灵隐寺、文澜阁、断桥等又体现了宗教意识、重文意识、神话意识之流的历史积淀，这些对于西湖美的接受者是深有影响的。“发思古之幽情”，这是园林审美的一个极为重要的内容。接受者总是结合着园林美的这类由流动而凝冻的人文因素和精神建构，来品赏这部感性地打开了的社会史册的，园林美学也决不应忽视接受者这类游览、品赏的经验。

“物华天宝，人杰地灵”，中国传统哲学强调这种“天——

地——人”三才系统。在古典园林的艺术王国里，如果说，“天”是自然性的天时之美，“地”以及“物”是山水、花木以及建筑等物质性建构之美，那末，“人”就是社会性和精神性的人文之美^①，其中包括意识之流和各种门类史上“园以人显”的积淀，当然，也包括文学、书法、绘画、雕刻、音乐、戏曲等艺术系列，因为艺术也是“人”学，是由人而作，为人而作的。中国古典园林这个“天——地——人”三才系统，是由许多相互联系的部分组成的一个总体，是一个多元交叉的大型集萃系统，是物质性建构序列和精神性建构序列相互交叉、相互乘除、内涵异常丰富的艺术王国。

① 中国古典园林“三才”系统中的“人”还有其他内涵，留待后论。

第 五 编

园林审美意境的整体生成

就中国艺术方面——这
中国文化史上最中心最有世
界贡献的一方面——研寻其
意境的特构，以窥探中国心
灵的幽情壮采，也是民族文
化底自省工作。

——宗白华：《中国艺术
意境之诞生》

中国艺术和西方艺术，中国美学和西方美学，其重要的区别之一就是：是否强调审美意境的创造。意境作为中国古典艺术的特构，无论是对于诗词、绘画、音乐还是对于园林乃至盆景的创作来说，都能赋予灵魂，灌注生气，化景物为情思，变心态为画面，从而使作品近而不浮，远而不尽，意象含蓄，情致深蕴，从而以其特殊的美的魅力，引人入胜，耐人寻思。

艺术作品的意境首先是一个审美系统，它是由若干相关相生、互渗互补的元素所构成的完整统一的艺术空间。园林的意境美更是如此，其构成的诸元素具有突出的相关性和内聚力。本书第三编和第四编虽然也涉及到园林美物质性和精神性建构序列诸元素之间的某些相关性，但主要是以分析的方法对两大序列中的诸元素作分解的、各别的乃至微观的论述。然而，园林美的意境却有赖于两大序列诸元素的有机相关性和结构完整性，有赖于符合美的规律的意匠经营和整体章法。亚理斯多德认为，“美与不美，艺术作品与现实事物，分别就在于美的东西和艺术作品里，原来

零散的因素结合成为统一体”。^①艺术美是如此，作为中国艺术核心的意境美，更是如此。

在园林的艺术空间里，无论是地位最为突出的物质性建构三要素——建筑、山水、花木，还是其他物质性建构元素或精神性建构元素，当它们一旦纳入意境统一体的审美系统，作为一个艺术的有机部分来处理，就能和其他元素呼吸照应，互为联系，活现出一个独特的境界来。

本编拟在前两编各别地分析园林美建构诸元的基础上，进而以综合的方法，从审美客体的创构方面，概括园林意境整体生成的诸多规律——空间分割律、奥旷交替律、主体控制律、标胜引景律、亏蔽景深律、曲径通幽律、脉连意聚律、互妙相生律以及唯道集虚律、艺术同化律；从审美主体的接受方面，简述园林意境整体生成的若干特征和规律，并分章分节结合审美实例予以论述。

^①《西方美学家论美和美感》，第39页。

第一章 从宏观到微观的控制调配

中国绘画美学，历来十分强调章法布局。南齐谢赫提出的著名的“六法”中，就有“经营位置”一法。所谓“经营位置”，也就是章法，用现代的语言说，它主要是要求宏观地进行控制，艺术地把握大局。这对于绘画的艺术创造来说，是有着决定意义的。清人蒋骥《读画纪闻》论及章法时这样写道：

山水章法，如作文之开合，先从大处定局，开合分明；中间细碎处，点缀而已。

这也是说要从宏观上把握一幅画的大局，注意作品的整体效果，这是决定创作成败的关键；至于“细碎处”，只是画中的微观点缀问题。这种微观配置和宏观控制相比，是居于次位的，当然，它对于艺术创造来说，也是不容忽视的。

绘画美学中关于经营位置、章法布局的论述，也颇能适用于作为立体绘画的园林。对于园林的艺术创造来说，怎样才能体现审美的宏观控制呢？计成认为应该做到“意在笔先”。《园冶》写道：“物情所逗，目寄心期，似意在笔先，庶几描写之尽哉！”其实，“意在笔先”的命题，也是从传统绘画美学中借鉴过来的。

中国历代画论中，有关“意在笔先”的论述甚多，最精彩的

莫如笪重光的《画筌》：

目中有山，始可作树；意中有水，方许作山。作山先求入路，出水预定来源。择水通桥，取径设路，分五行而辨体；峰势同形，谙于地理，象庶类以殊容。

这是提出了艺术创造之前的一个整体思维问题。也就是说，在意境的酝酿过程中，要有内心的整体视象，要把握山、水、树、石的系统相关性，山路、水源的意脉连络性，峰峦、桥梁“象庶类以殊容”的多样统一性……这都应该在事先有全局性的深思熟虑。

园林的创构同样如此，在选址相地之后，建构施工之前，必须全局在握，成竹在胸，然后再将胸中丘壑物化为园林及其生气灌注的意境整体。园林意境的创构，首先可以从如下几个层面加以剖析。

第一节 空间分割与奥旷交替

任何园林，它的实际空间面积总是有限的，而艺术意境则要求无限，要求具有似乎不可穷尽的性质。一个古典园林要在这有限的空间里创造出丰富多样、各具个性的景观和层出不穷、含蓄不尽的意境，首先就得意在笔先，在宏观上加以把握，将整个园林空间分割为如下的景区或景观层次：大景区、中景区、小景区乃至个体景观、微型景观……其中包括过渡性空间以及中国园林特殊的空间——园中之园。在这个逐层分割的序列中，每个空间单位应有其不同的主题、风格和美。当然，由于园林的性质和面积不同，这种空间层次的分割也只是相对的。下面就结合不同性质、不同面积的园林的景区分割、景观分布作一概括性的描述。

先论大型宫苑的空间分割。

本书第二编第二章曾提及,北方大型宫苑就其功能结构来看,一般可分为朝宫区、寝宫区、苑囿区乃至寺庙区等不同的功能区。这当然也是一种大景区或中景区的划分,这些景区也各有其合目的性的善和不同风格的美。

在承德避暑山庄,以澹泊敬诚殿为主体的宫殿建筑组群所构成的朝宫区,其总体风格倾向于肃穆淡雅之美;而北京颐和园以仁寿殿为主体的朝宫区和以乐寿堂为主体的寝宫区,其总体风格则倾向于富丽堂皇之美。这都是符合于空间分割律的。

不过,本节不取功能结构的视角,而取意境建构和景观风格的审美视角,这样,大型北方宫苑又可以分割为若干大景区,这些大景区可以大于或小于上述功能区。

就以北方宫苑中的苑囿区来说,由于它的面积极其广大,地貌颇为复杂,还可以分为若干大景区和中景区。丹纳曾这样说过:

艺术家改变各个部分的关系,一定是向同一方向改变,而且是有意改变的,目的在于使对象的某一个“主要特征”,也就是艺术家对那个对象所抱的主要观念,显得特别清楚。^①

避暑山庄苑囿区的各大景区也都有其主要特征,它们各自的风格个性也显得特别清楚,如山岳区的层峦叠嶂,平原区的芳草嘉树,湖泊区的漾碧摇青。就湖泊区来说,其空间面积也很广大,因此又被分割为若干景区和景观。如东部有水心榭、文园狮子林、金山等景区;西部有芳渚临流、长虹饮练等景区,中部有月色江声、无暑清凉、水芳岩秀、金莲映日、烟雨楼等景区。仅从其题名来看,就丰富多彩,风貌不一,所以人们每进入一区,眼前就换一

① 丹纳:《艺术哲学》,第22页。

番景色，别有一种艺术意境，于是就会感到处处异形，区区殊致，境界观赏不尽，层出不穷了。从理论上说，这就是一个个意境单元，通过游览线和人们的审美脚步，串连而为一个整体的园林意境系统了。

颐和园的空间分割也是成功的。它除了宫殿区外，还分割为以南湖岛为中心的昆明湖大景区、万寿山前山大景区和后山大景区。这三个景区也是各有其主要特征，而且可看出是有意改变才造成的。例如，昆明湖岛屿零落，建筑稀疏，露出辽阔的湖面，以自然天成为主；万寿山前山则景物簇聚，建筑密集，覆盖了大部分的山麓，以人工建筑为主。值得一提的是介于山水间的长廊，有着分割空间，界定景区的良好功能，它把坦荡秀美的湖和崇高壮丽的山这两大景区，富于对比性地分割了开来。再看万寿山的两大景区，前山的广阔大路以平直为主，分布于山坡上；后山的林间小道以曲折为主，蛇行于山坳间。前山多建筑组群，富丽瑰玮，格局严整，视域寥廓；后山多山林野致，幽静恬美，构图自由，境界深邃。万寿山前山和后山截然不同的风格个性，体现了“山分两麓，半寂半喧”（笪重光《画筌》）的章法，也显示了园林美空间分割的杰出成果。

再论宅园系统的空间分割。

宅园一般都是中型或小型的，它的空间分割远没有大型宫苑那种层层相套的复杂处理，但也同样地呈现出景区各异，“象庶类以殊容”的多空间性。

王世贞的《弇山园记》写到，该园明显地分割为东弇、中弇、西弇三大区，“大抵中弇以石胜，而东弇以目境胜。东弇之石，不能当中弇十二，而目境乃徙之。”这就是概括了该园两大景区有意造成的主要特征，它们能给人迥然有异的审美感受。祁彪佳

《越中园亭记》也说，在“密园”中，“旷亭一带，以石胜；紫芝轩一带，以水胜；快读斋一带，以幽邃胜；蕉境一带，以轩敞胜”。这又是四个情趣各异、不可替代的景区，鲜明地体现了造园家所抱的四种主要观念，人们优游在这类空间分割之中，就不会有重复感，雷同感，就会在层层深入之中，感受到寓多样变化于统一的意境之美。

为了具体地理解宅园空间分割之美，体会其经营位置之妙，这里不妨摘录《金瓶梅》第五十四回有关内相花园的一段描述：

……慢慢的步出回廊，循朱栏，转过垂杨边一曲茶藤架，趺过太湖石、松风亭，来到奇字亭。亭后是绕屋梅花三十树，中间探梅阁，阁上名人题咏极多。……又过牡丹台，台上数十种奇异牡丹。又过北是竹园，园左有听竹馆、风来亭，匾额都是名公手迹。右是金鱼池，池上乐水亭，凭朱栏俯看金鱼，却象锦被也是一片浮在水面。……又登一个大楼，上写“听月楼”。楼上也有名人题诗，对联也是刊板砂绿嵌的。下了楼，往东一座大山。山上八仙洞，深幽广阔，洞中有石棋盘，壁上铁笛铜箫，似仙家一般。……

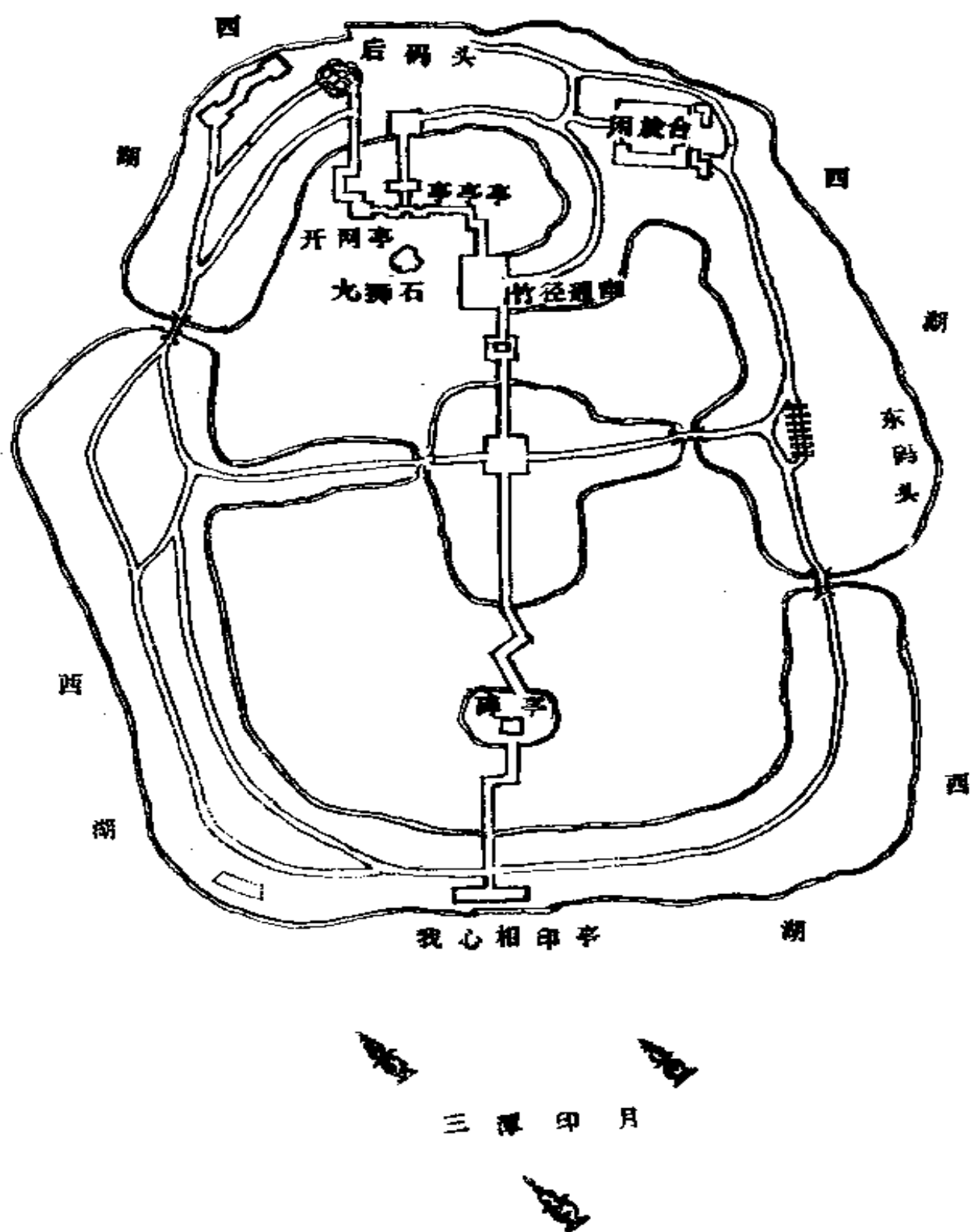
这段精彩而简洁的描述，富于动态地展示了一个园林的空间序列，其中一个个景区或个体景观，也是界限较为分明，有序而不杂乱的。人们按游览线前行，一个个动人的主题迎面而来：梅花、牡丹、翠竹、金鱼、听月、仙洞……如作一归纳的话，开头是花、竹、水、鱼的有序性的多种空间，主要由物质性建构元素配置而成，还比较“实”；后来以“月”为题，并让人听之以耳，就显得“虚”了；最后呈现出仙家胜境，就更缥缈而难于捉摸了。这个由实而虚的景区景观序列的位置经营，颇能成功地发人游兴。

要是这些景区景观都混杂在一起，不加以经营、分割、配置，那末，人们的游览，就可能有始无终，半途而废了。

在中国古典园林系统中，山区园林和水上园林还各有其特殊的分山、分水的空间处理方法。

山区空间分割得非常成功的，当推镇江金山江天寺。作为寺观园林，江天寺建于金山西麓，它最大的建构特色是依山的坡度来分割空间，而最精彩的两个景区就是山腰的台陞区和山巅的殿宇区。台陞区是别具匠心的构筑，其石砌、台阶、望柱、栏板，错综相接，斜正相参，人行其间可以有上下左右种种不同的走向，能倍增游人的审美意兴。殿宇区则亭殿楼阁，高低错落，立面形象极为丰富，而山巅之北又建八面七极慈寿塔，极大地增加了殿宇区的空间立面层次。同时，这两个景区又形成了有意味的对比，不但有地处山巅与山腰的高低对比，而且有色调的对比，台陞区交错重叠的石结构在绿荫的包围中突现着素淡的本色，而殿宇区占统摄地位的黄墙，在蓝天映衬下则又显现出庄严的色相。正因为其空间配置极妙，所以避暑山庄的金山和扬州瘦西湖的小金山，均对此作了不同程度的仿建。

水上空间分割得非常成功的，当推杭州西湖的三潭印月。这个水上公共园林，与其说它是园中之园，还不如说它是湖中之湖，岛中之岛，或者说得更准确些，是湖中有岛，岛中有湖。它四周是环形堤埂，围合分割出一个内湖，这样就产生了水面空间的比较。放眼四周浩渺的外湖，或水天相连，或山水相映，或湖外有湖，或景外有景，其背景或景观分别为：柳浪闻莺、湖心亭、孤山、苏堤春晓、湖中三塔……这些景区令人眼界开阔，心胸宽舒。再回首内湖，湖中又有小块陆地——中心绿洲，其东西向主要以绿堤与外堤相接，南北向则主要以曲桥与外堤相接，于是，堤桥



[图版1-18] 杭州西湖三潭印月平面图 (郭 铮绘)

又将内湖分割为四个小景区，而以九曲桥、开网亭、亭亭亭、九狮石一带景物最为密集。内湖中，有荷花、睡莲点缀着水面，绿洲曲堤上，则批红判白，栽黄育紫，铺锦列绣，美悦人目。从整体布局来看，其内外空间玲珑互渗，层次多变，处处有意，面面有境，似割而非割，相扣而非扣[图版1—18]。康有为题“小瀛洲”（“三潭印月”旧名）长联有云：“岛中有岛，湖外有湖，通以卅折两桥，……如此园林，四洲游遍未尝见”。是对这一景区的空间分割和空间渗透的最高审美评价。

至于园中之园，中国园林中也有许多典型之作，除三潭印月之外，如颐和园的谐趣园、弄清轩，北海的静心斋、画舫斋，中南海的静谷，拙政园的枇杷园等，都有其不同的个性之美，在此不作赘述。

沈宗骥《芥舟学画编·布置》论及绘画中部分和整体的相关性时说：“折开则逐物有致，合拢则通体联络。”讲的虽然是绘画，但似乎更符合于园林的空间分割律。

一个园林之内有机地分割而成的、层层相套的大大小的景区和景观，“象庶类以殊容”，它们不但有其风貌各异的多样性，而且各有其相对的独立性，大都可以自成单元，作为单独的艺术品或意境美来欣赏，这就是“拆开则逐物有致”，亦即每个部分均有其独立的而且是独特的审美意味。

然而，艺术作品的整体性、相关性还要求：每一部分都得成为一个有意味的整体的特定的组成部分。因此，作为艺术整体的园林，又要求取消其每个组成部分的各自分裂性，它决不容许任何部分成为超然于自己之外甚至与己分庭抗礼的独立王国。在园林整体的宏观控制之下，每个层次的景区、景观和意境单元之间都必须息息相关，一气贯注，异态而共处地融洽成一个完满而有

意味的艺术整体。这就是“合拢则通体联络”。

既着意造成殊相的空间之美，又着意造成总体的意境之美；既可拆开供单独游赏，又可合拢作整体评价；独立多样而不分裂散乱，协调统一而不雷同板滞；变化多致，联络有情。这就是中国古典园林空间分割的美学原则。

和空间分割律密切相关的，是奥旷交替律。在中国园林里，景区与景区联缀或过渡的重要规律之一，就是奥旷交替。上文所提及的越中密园，“快读斋一带，以幽邃胜；蔗境一带，以轩敞胜”，就是一种奥旷交替的空间组合。

在中国园林美学史上，最早对这一规律在理论上进行概括的，是唐代写著名山水小品《永州八记》的柳宗元。他在《永州龙兴寺东丘记》中说：

游之适大率有二，旷如也，奥如也，如斯而已。其地之凌阻峭，出幽郁，寥廓悠长，则于旷宜；抵近垤，伏灌莽，迴邃回合，则于奥宜。

这段游记，概括了两种截然不同的景区特征，它对尔后园林意境的创构和园林批评的发展，产生了极大的影响。见之于历代园记的如——

屈曲回护，高敞隐蔽，遽及乎奥，旷及乎远。（尹洙《张氏会隐园记》）

地只数亩，而有纡回不尽之致；居虽近廛，而有云水相忘之乐。柳子厚所谓“奥如旷如”者，殆兼得之矣。（钱大昕《网师园记》）

京师园林……郑王府为最有名。其园甚钜丽，奥如旷如，各极其妙。（崇彝《道咸以来朝野杂记》）

这足以说明，柳宗元提出的“奥如”、“旷如”这两个空间概念，

已得到历史的公认，成为园林美学的两个范畴，并用作园林审美的批评标准，它要求一个园中既要有奥如空间，又要有旷如空间，二者交替兼得，各极其妙。上引材料还说明：所谓奥如空间，就是屈曲隐蔽、深邃回合的幽闭空间；所谓旷如空间，就是寥廓悠长，虚旷高远的开敞空间。

大多数古典园林中的景区或景观空间单位，如加以横向的比较，则往往可以分别地纳入“奥”、“旷”这两个不同的美学范畴之中。而中国古典园林对于这两种空间的交替处理，一般有如下两种形式：

一、入门奥如。

中国园林似乎有一种模式，即一进门往往是不同形式的奥如空间。文震亨《长物志》就说：“凡入门处必小委曲，忌太直。”这一模式，是和中国园林的合目的性和意境结构分不开的。中国古典园林既然基本上是以“居尘而出尘”为目的的城市山林，那末，必然不愿让外面的尘嚣流进园内，也不愿让内部的清幽泄出园外。然而，门是非开不可的，所以入门处一般不设虚敞的旷如空间，而设或蔽或曲的奥如空间。再从意境结构来看，柳宗元《答韦中立论师道书》说：“抑之欲其奥，扬之欲其明，疏之欲其通。”这可以和他的奥旷说相互发明。抑，能产生“奥”的效果，而扬、疏、明、通都不同程度地和“旷”有关。进门处的奥如空间，是一种“抑景”的手法，其目的之一是为了张扬其中即将呈现的景区、境界之美。

苏州的留园，从沿街的大厅到宅后的园林，其间有一条狭窄漫长而几经曲折的夹弄。这条入境的夹弄，其中大有文章。陶渊明的《桃花源记》是这样描述渔人入境的：“山有小口……初极狭，才通人，复行数十步，豁然开朗，土地平旷，屋舍俨然。”渔人

是带着一种神秘好奇的心理进入洞口的，在山洞这个奥如空间探行的过程中，他必然会消去种种尘虑，而“世外桃源”也正是靠其狭小幽暗的入口来保证其清幽静穆、独立自足的境界的。留园入口遂及乎奥的夹弄有类于此，它能使人在入口处就收敛心神，洗涤尘襟，进行心理的净化，为审美准备必要的精神条件。经过这种委曲式的奥如空间的过滤，“尘俗”之心就不易带进去，而园内清幽静谧的意境情氛也就不易流出来。其次，由于奥如空间的约束性，使视域窄小，直至“古木交柯”小庭而光线由暗渐明，空间由窄渐宽，于是，迎面有光影参差的一排漏窗，隐约可见窗外优美的山水、花木、屋舍之属，再绕过弯去，在对比的错觉心理影响下，会特别感到一望旷如，豁然开朗，风光如画，眼界一舒。这是一个空间上和心理上欲扬先抑的审美过程。这种奥旷交替，在国内堪列上品。

拙政园又自不同。一进园门（指中部原来的腰门），迎面一座黄石假山挡住视线和去路，要入园，就得绕道假山西侧的小径。这是一种“障景”手法。这种遮蔽式的奥如空间处理，有类于《红楼梦》第十七回关于大观园的描写：

开门进去，只见一带翠嶂挡在面前。众清客都道：

“好山，好山！”贾政道：“非此一山，一进来园中所有之景悉入目中，更有何趣？”众人都道：“极是。……”

文学创作有“开门见山”一法，是把要给人看的一下子亮出来，让人悉皆入目；园林创作则有“入门见山”一法，它反其道而行之，把要给人看的一下子遮蔽起来，不让人立即看到，这就能保证园内清幽的境界不外流，解决了总体结构上居尘出尘而又非开门不可的矛盾；同时，这也是一种欲扬先抑的艺术方法。

即使是大型宫苑，也不乏入门奥如的构境形式。北京颐和园，

走进东宫门也只见类似四合院式的平凡结构，空间不甚开敞，要曲折地经过几个殿堂庭院才豁然开朗，于是，寥廓悠长的昆明湖和万寿山呈献于目前，这才是一个旷及乎远的开敞境界。

宗白华先生在比较中国和西方美学的不同特征时说：

中国的园林就很有自己的特点。颐和园、苏州园林以及《红楼梦》中的大观园，都和西方园林不同。象法国凡尔赛等地的园林，一进去，就是笔直的通道，……中国园林，进门是个大影壁，绕过去，里面遮遮掩掩，曲曲折折，变化多端，走几步就是一番风景，韵味无穷。

把中国园林跟法国园林作些比较，就可以看出两者的艺术观、美学观是不同的。^①

确乎如此，中国园林和西方园林相比，一进门就感到趣味不同，前者奥如，后者旷如，或者可以进而这样说，西方园林之内，基本上是清一色的旷如空间，它决不遮掩躲闪，不但不怕外露，而且有意坦露，让人一目了然于它那规整式的图案形的美。

中国园林的入门处理当然也不无例外。如岭南园林中的潮阳西园，一进门就是宽阔的水面，这是旷如空间。但绕到假山区，忽而有“云水洞”的幽晦，忽而有洞府“别有天”的曲奥。就这类空间交替过程来看，用的是“将欲幽邃，必先之以显爽”（沈宗骞《芥舟学画编·取势》）的反衬手法，它和传统的人门奥如的模式是有所不同的。这种突破模式的创造，也是应该肯定的。

二、园内奥旷相兼，互换为妙。

早在宋代，李格非《洛阳名园记》就说：“洛人云：园圃之胜，不能相兼者六：务宏大者少幽邃，人力胜者少苍古，多水泉者艰

① 宗白华：《关于美学研究的几点意见》，《文艺研究》1982年第2期，第63页。

眺望。”这代表了一种普遍的审美要求，而其中就包括着奥旷相兼的意愿。

其实，自宋以来，很多园林是注意奥旷相兼的。袁枚《渔隐小圃记》写道，该园中“‘足止轩’者，仅容二人膝语，甚奥；‘睇燕堂’者，长庑重檐，可以张饮会宾，甚恢宏；‘列岫楼’者，遮迤穹窿、灵岩诸峰，甚旷”。这就是由奥而旷的渐进序列。

园内奥与旷的交替转换，能引起独特的心理效果，能构成园林审美的独特心境。黑格尔曾强调说：“园林的整齐一律却不应使人感到意外、或突然……”^①但是，中国传统的审美心理结构则不然，往往喜欢追求意外的奇趣，突然的美感。《桃花源记》中由奥而旷的“豁然开朗”的境界，陆游诗中由奥而旷的“柳暗花明又一村”的境界，它们之所以千百年来深入人心，原因之一就在于它们满足着人们追求意外奇趣的审美心理。其实，陆游的名句也不过是这类传统审美心理的艺术再创造而已。翁方纲《石洲诗话》写道：

王半山“青山缭绕疑无路，忽见千帆隐映来”，秦少游“菰蒲深处疑无地，忽有人家笑语声”所祖也。陆放翁“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”，乃又变作对句耳。

三例足以说明这一审美爱好和艺术趣味的普遍性。人们在游赏山水园林时，对前面即将出现的境界，总会有一种估计，一种预期，这种接受期待一旦被打破，被否定，就会陡然产生一种出于意外的惊异感。上引诗句的境界中，由“疑”而“忽”，就是一种心理陡转，就是一种美感的极大满足。正因为如此，陆游的诗句才

① 黑格尔：《美学》第1卷，第317页。

不但转化为众口相传的成语，转化为园林审美的名言警句，而且转化为大量的园林意境景观。这类例证，在中国园林史上，可谓俯拾即是——

草堂之西，疑无径路，忽由小室宛转而入，有堂爽朗……（高士奇《江村草堂记》）

将及山，河面渐束，堆土植竹树，作四五曲，似已山穷水尽，而忽豁然开朗，“平山（堂）”之万松林已列于前矣。（沈复《浮生六记·浪游记快》）

石缝若无路，松巢别有天。（北海“写妙石室”联）

这种山穷水尽，柳暗花明，豁然开朗，别有洞天……概括地说，都是由奥而旷，都是以一种出其不意的奇趣之美，给人以深刻的印象和极大的心理满足。

在现存的园林中，也颇多由奥、旷互为交替而创构的出奇意境。

在岭南园林中，如澄海的“西塘”庭园，人们穿入山洞的奥如空间时，会出人意料地发现石梯，于是怀着一种奥秘感拾级而探奇寻异，至达山顶，眼前忽然一片明亮开敞的空间，这已转化为旷如了。

在苏州园林中，留园的精华在中部和东部，但当人们饱赏了池山风光和庭院情致、奇峰异态之后，转入庭后曲廊，似感园景已尽，然而却出乎意外地在北部发现一个月洞门，上刻“又一村”，令人想起陆游的名句。一进门，是带有旷如特色的平畴空间，架上葡萄，地上桃林，洋溢着农家情氛，迥然不同于方才所见楼馆厅堂的丽构和蓬岛仙苑的胜景，这也是一种奇趣。再如在留园中部华美多彩的旷如景区的西南，廊庑奥如，为一幽僻去处，忽然可见上刻“别有洞天”四字，其内清旷而饶有野致，山林溪流别

具风采；廊壁还有“缘溪行”题刻，更发人浮想联翩……这又是一种空间的别趣。

对于中国古典园林中这种奥旷交替、绝处逢生的意境结构，计成在《园冶》中也有理论上的概括：“信足疑无别境，举头自有深情。”这也表达了中国人一种追求奇趣别境、幽意深情的美学观。

园林游览线上结合着空间分割所贯穿的意外性、突然性、出奇性，在外国游人心目中，感到尤为新奇突出。日本学者横山正在《中国园林》中这样描述和概括道：

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。……这真好似在打开一层一层的秘密的套匣。^①

这虽然主要是对以苏州留园为范本的描述，但也是对中国园林乃至中国人的空间意趣、人生哲学的概括。中国的园林，正是在层层相套、奥旷交替中不断地展开自己的空间序列的；中国人也正是在山重水复、柳暗花明中不断地走过探寻奥秘、渐入佳境的历程的。

第二节 主体控制与标胜引景

艺术品作为一个审美整体，它的各个组成部分的地位，决不

^① 见《美学文献》第1辑，第425—426页。

是相互等同，平分秋色的，而是存在着主与宾相关相依、互为协调的美学关系。正是这种关系，使它们得以有机地凝结、聚合而成为一个呼吸照应、生气灌注的美的整体。

艺术确实需要主体或中心，小说、戏曲、舞剧需要主角乃至主线；音乐需要主音乃至主旋律，雕像群需要主像，建筑群需要主体建筑，绘画构图、建筑布局需要中心，如此等等。在古代山水画论中，也颇多关于宾主律的论述，例如：

凡画山水，先立宾主之位，次定远近之形，然后穿插景物，摆布高低。（李成《山水诀》）

写山水家，万壑千岩经营满幅，其中要先立主峰。

主峰立定，其余层峦叠嶂，旁见侧出，皆血脉流通。（朱和羹《临池心解》）

山水画中的主峰，是何等的重要，它往往是整幅构图的枢纽，血脉流通的关键。它有一种聚引力，把其他的山水树石形象吸引到自己的周围，组合成完美的构图。于是，“主山正者客山低，主山侧者客山远，众山拱伏，主山始尊；群峰盘互，祖峰乃厚……”（笪重光《画筌》）一幅幅符合章法规律的山水画，就这样地生成了。

中国古典园林审美意境的整体生成，也离不开不同类型、不同层次的主体的创构。主体控制、统驭着宾体，宾体围绕、映衬着主体，群星拱月，宾主相生，这是园林意境美学的一条重要规律。

依据空间分割律，园林往往可以分割为若干大景区或景区，而其中往往有主景区。这个主景区特别重要，它是全园精华之所萃，在园林宏伟的交响乐中，起着领奏和主奏的作用。

避暑山庄除宫殿区外，山岳、湖泊、平原这三个特大景区中，湖泊区是主景区，尽管它面积不大，只占全园总面积的十七分之

，但康熙、乾隆品题的七十二景中，有三十景均集中在湖泊区，所以说山庄虽以山名，它的胜趣其实在于水。相反，山岳区面积为全园的五分之四，品题景观却不太多。

在颐和园，除宫殿区外，昆明湖区占全园总面积的四分之三，但全园的主景区却是万寿山前山，该区不但建筑密聚，景观集中，而且从临水的云辉玉宇坊经过佛香阁到智慧海，有一条明显的中轴线，它可说是统驭全园的主轴。

在一个园林或一个景区之中，还往往有不同的主体类型。以江南园林为例，清人沈元禄曾说：“奠一园之体势者，莫如堂；据一园之形胜者，莫如山。”^①这是概括了江南园林中最突出的主体类型，当然，此外还有水体中心等。

江南园林的厅堂，如本书第三编第一章所论，是堂正型建筑的代表。它往往是全园的中心，方位一般为居中朝南，面对水池或山石，周围辅以亭台轩榭，缀以花木竹树，或用曲房回廊围合成中小型景区或庭院。厅堂作为全园或一个景区的主体建筑，它的体量、型式特别是所处的地位，也和其他宾体建筑显然不同。

拙政园的主厅远香堂，比起中部大景区各种个体建筑来，平面面积最大，结构装修特别精美，屋顶也讲究华饰，如屋顶正脊用鸱尾，在苏州园林中实属罕见。总之，它要显示出与众不同的地位、风采和气势。远香堂所起的“奠一园之体势”的作用，表现为居园之正中，山水、花木、建筑等一切景观都因之而设，前后左右，高下曲折，无不围绕它展开。作为主体建筑，远香堂在体势上对全局的控制作用，在苏州诸园中是发挥得最佳的。

在江南园林中，除了主体建筑而外，山和水也往往是大体量

① 转引自童翥《江南园林志》，第35页。

的主体类型。

苏州耦园的城曲草堂是重楼型的体量较大的主体建筑，而其南的黄石大假山造型逼真，宛自天开，为全园主山，假山东南的水池作为宾体，是一个有力的衬托。再往南是“山水间”水阁，它中隔黄石假山而与城曲草堂南北相对，围合而成以假山为主体的主景区，从而主宰着、决定着耦园的意境整体风貌。

在苏州园林中，以水池为主体的，这类水池一般居于园的中央，四周则点饰以种种景观。网师园是处理水池的佳例，其原则是一切为了有效地突出水池这个中心[图版1—23]（见本编第二章第二节），池南的黄石假山——云冈，似乎气势磅礴，但联系水池来看，其宾衬作用仍是很明显的，它只是相反相成地强化了这个水园的意境。拙政园中部水面广阔浩淼，有水乡弥漫之意，它也是景区和意境的中心。试看，远香堂面临着水，“香洲”伸入于水，“小飞虹”廊桥横跨于水，“小沧浪”水阁架构于水，几座曲桥散布于水……[图版1—19]而若断若续的土假山处于水池中央，也丰富了水体景观。早在明代，文征明就在《拙政园记》中说，其水体景观“滢漾澎湃，望若湖泊”，“凡诸亭槛台榭，皆因水为面势”。这也是指出种种景观的向心力，它们都向着水体中心。

在北京颐和园，万寿山前山是主景区，而佛香阁又是其中的主体中心，它对于改变万寿山乃至全园的面貌起着几乎不可估量的决定性作用，这是需要重点详论的。

总的来说，颐和园幅员广大，地貌丰富，其中有辽阔的湖面，高耸的山峦，但是，天然的地貌不等于艺术的意境，这里人工的改造也是不容轻视的。山岭一起一伏始有情，建筑或高或下方见意。万寿山的原型就缺少起伏之情和高下之势，显得板律有余而变化不足，因此，要把这里建构为主体中心，离不开惨淡经营。



〔图版1-19〕 苏州拙政园中部部分景观鸟瞰图
(选自刘敦桢《苏州古典园林》)

分布在万寿山前山瑰玮毗连、高下相倾的广大建筑组群，是使山貌顿异的主要原因，而佛香阁更起着决定的作用。

耸立在山腰中部高台上的佛香阁，体型魁伟，高达四十米，为四重檐琉璃瓦八角攒尖顶的层高型建筑，其结顶略高于万寿山巅和智慧海之顶。这一建筑，气宇轩昂，高超于一切景物之上，雄视着万寿山和昆明湖，显示出“据一园之形胜”的雍容宏大气度[图版2—32]。从其审美功能来看，一方面，它打破了万寿山单调刻板的格局，使建筑和山势相结合，产生了起伏高下的情势，并有了丰富多彩的色调；另一方面，佛香阁前面体量特大的石砌高台以及“八”字形的朝真磴，又以其大面积的几何体的规整造型反衬出山形的变化多样。总之，这类相生相破的空间关系，造成了颐和园这一主体景观的美。在这个主景区里，从万寿山南坡顶到昆明湖畔，建筑组群中的每一个体建筑，都拱向佛香阁这一主体。例如湖滨呈直线形的长廊，经过“云辉玉宇”牌坊处呈现出弧形，其面向主体的趋势是十分明显的。再看以这一牌坊作为起点的中轴线上，佛香阁踞于中心，前有排云门、排云殿、德辉殿，后有众香界、智慧海，东有转轮藏，西有五方阁……这都是佛香阁宏观审美控制的范围。再扩而大之，就整个颐和园来说，高耸于万寿山腰的佛香阁，也可说是一个有着强烈辐射性的艺术“场”。司空图《诗品·雄浑》说：“大用外腴，真体内充。返虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空……”佛香阁就具备这种品格。它那崇高的体量似乎含蕴着真气，巨大的作用向四面八方伸张；磅礴之气，横绝于广袤的艺术空间，雄浑之概，笼罩园内万物，使它们获得了美的力量。它可说是颐和园整体意境的灵魂。

山水、建筑之所以能成为一园或一个景区的主体类型，一个重要原因在于它和其他景物相比，体量特别大或比较大，这是它

们和园林物质性建构三要素之一的花木的不同之处。然而，花木也未尝不能成为主体景观。

且不论北海古柯庭的古柯，就说济南千佛寺历山园庭院的宋柏，苍干虬枝，巍然挺立，也是这一景区独特的主体景观。这类崇高美激起了人们由衷的景仰之情。

园林里的主体、中心，都是相比较而存在的，都是在一定的空间范围内形成的。如果这类条件发生了变化，主体的地位、作用也可能发生变化，甚至有可能转化为非主体。

据崇彝《道咸以来朝野杂记》载，作为颐和园前身的清漪园，和今天颐和园的宏观布局是大不一样的。该书写道：

当年清漪园门北向，即后来颐和园所称后门者。入门为一大佛刹，即佛香阁。山下正殿、转轮藏及铜殿皆属之。山背临昆明湖，沿湖无围墙，其后皆旷野，一望无际。至排云殿、长廊，皆光绪中增修者。

根据这段记述来看，清漪园的艺术境界不大，景区和景观所提供的审美品味量不丰，佛香阁的主体地位没有今天这样充分地加以突出，它所笼罩、所辐射的艺术空间也不十分广阔。今天的颐和园是光绪以后在浩劫堆上逐步修复、兴建的。从宏观布局上看，颐和园比之清漪园的面貌大为改观。其一是宫门东向，把北大门改为后宫门，并把广大的昆明湖用围墙圈入园内，用西堤分割湖泊区，使其中的南湖区成为主景区，西湖区成为次景区，二者合为湖泊区而归属于佛香阁的宏观控制之下；其二是把佛香阁所处的后山改为前山，并以排云殿——佛香阁为中心增建了大量的建筑组群……这样，由湖泊区到沿湖长廊，由山脚而上山坡，登佛香阁和万寿山巅的智慧海，这个由低而高的序列是更为符合园林、建筑的审美心理的。李渔《闲情偶寄·居室部》说：“房舍忌似平原，

须有高下气势，不独园圃为然，居宅亦应如是。前卑后高，理之常也。”改建后的颐和园，既极大地拓展了主体建筑控制之下的园林意境空间，又在前卑后高的审美序列中强调了主体建筑的崇高地位和雄浑气势，把主体建筑的性能充分地发挥出来了。

再如山西太原晋祠的园林主体中心，也是随着园林建筑的增建而改变的。酈道元《水经注》说：“际山枕水，有唐叔虞祠，水侧有凉堂，结飞梁于其上。”可见在北魏时期，是以唐叔虞祠为该园的主体中心的。到了北宋天圣年间，唐叔虞被迫封为汾东王，并为其母邑姜修建了宏大壮丽的圣母殿及其建筑组群，唐叔虞祠与之相比，相形见绌，它只可能退居宾位。于是，这个祠庙园林的宏观布局发生了根本性的变化，这种艺术上的喧宾夺主，是有审美价值的。就现在晋祠布局来看[图版1—3]，园林的主体中心是十分明确的。从大门经水镜桥过会仙桥到金人台，这前半段中轴线主要地起着导向的作用，接着就进入园林的主景区，由对越坊而至献殿，对称感特别强，一面是钟楼，一面是鼓楼，再往前就是著名的鱼沼飞梁以及主殿——圣母殿。就这样，圣母殿及其轴线在宏观上控制了全园。

在园林的艺术空间里，主体中心至关重要，它影响着全局，控制着整体，为园林的生命所系。而在主体中心各种类型里，山、水固然是重要的，但建筑的功能更不容忽视，因为建筑和人相联系，人又和情相联系，有人有情，才有园林意境之美。

还需要着重指出的是，在园林美的物质性建构序列之中，建筑不但可以发挥其主体控制的审美功能，而且即使作为宾体，它也有其点景、引景的审美功能。因此，园林的主体控制律离不开建筑，标胜引景律也离不开建筑，这在古代有关论著中也有涉及——

既具湖山之胜，概能无亭台之点缀乎？（乾隆《清漪园记》）

凡一图之中，楼阁亭宇，乃山水之眉目也，当在开面处安置。（郑绩《梦幻居画学简明》）

湖山的自然美，如果没有建筑美为之点缀，就会面貌模糊，显得眉不清，目不秀，不那么引人入胜。因此可以说，湖山再美，也离不开建筑的点缀乃至点睛。山水之间有了建筑，就不但使人感到可行可望，而且感到可游可居。所以《园冶》有“安亭得景”、“楼台入画”等语。有了建筑点景，山水景观就大为生色，有了活趣，成为不可多得的胜景和意境了。这可分几个层面来理解：

水需要建筑来标胜引景。北京中南海水体辽阔，翠碧澄鲜，但由于在水际点缀以碧瓦红柱的迎薰亭等建筑，才引来了更多的游人。同样地，杭州西湖如果没有“平湖秋月”或“三潭印月”各类建筑为水体景观点睛，西湖的美也必然大为逊色。

山更需要建筑来点景。乾隆《蒋园八景·标胜亭》说：“笠亭据假山，亦足云据胜。”在园林中，假山的山巅或山腰设一小亭，景观也就会顿时增胜，增添其人情之美和形式之美。因此，假山上设亭，几乎成了造园的模式之一。如江南园林中，拙政园假山上有待霜亭、绣绮亭；留园假山上可有亭、舒啸亭；怡园假山上螺髻亭……北京园林中，御花园假山上御景亭；宁寿宫花园假山上碧螺亭、耸秀亭；北海团城假山上圆亭；静心斋假山上枕峦亭……。在中小型园林或景区的假山上设亭，既可充分利用空间面积以增添胜概，点缀山态，丰富景观，又可供人们登临以揽全园或景区之胜。这类山亭，以小巧玲珑为佳，如静心斋的枕峦亭，不过是一个微观配置，却能起到画龙点睛的标胜作用。

至于在较高较大的山巅水际点睛式地设亭，也能倍增宏观的

审美意味。避暑山庄的几个亭子，就可谓“在开面处安置”而又取得了制高效果的佳例，这是需要一论的。

从宏观上或整体上看，某些艺术往往需要制高点。

在时间艺术里，“高潮是考验结构中每一个元素的效用的试金石”^①，它给人们烙下了最深刻的印象，造成了最为动情的效果。在小说、戏剧、叙事诗、交响乐的时间流程里，如果没有高潮或高潮没有达到某种“高度”，它往往会是结构松散的，缺少行动性或趋向性的，甚至是生命瘫痪的。时间艺术里的高潮，也就是美的制高点，它是序幕、开端、发展的流向和动力，又是结局、尾声赖以顺流而下的依据，它决定着艺术整体的品性，居高临下地使其中每个结构元素都置于其宏观控制之下，并把各个局部的美都聚焦而为一点。

至于作为空间艺术的绘画，其制高点即画幅中所谓“上留天之位”，影响着画面包括空间感在内的整体形式感，而其地位的或高或低也往往能决定画面的不同情趣。园林空间的制高点，往往是和高处的建筑或平地建筑适当的高度联在一起的。

避暑山庄的湖泊区，其众多的湖沼都平面地横向地展开着，其中层高型的建筑并不多。要改变这一众体分散的状态，要打破这一基本趋于平面的园林构图，就必须强调制高点。在如意洲东面湖中堆砌的石山上，有危然高耸的主体建筑金山亭，为体量高大的三层攒尖顶亭阁。湖泊区的这个极为重要的制高点，其作用不但在于康熙《天宇咸畅》诗序所说，“仰接层霄，俯瞰碧水，如登妙高峰上，北固风云，海门风月，皆归一览”，而且还在于它拔地而起，以纵向的造型界破了湖泊区横向为主的平展构图。华

① 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1979年版，第226页。

翼纶《画说》写道：“画有一横一竖：横者以竖者破之，竖者以横者破之。”这里的两个“破”，前者被称为“透领”，后者被称为“穿插”。金山亭正是以竖破横，发挥了它那制高点巍然独立的透领作用：透空而起，统领着湖泊区，使之结成一个完美的意境整体。

避暑山庄辽阔的山岳区，诸峰顶上散布着“北枕双峰”、“南山积雪”、“锤峰落照”、“四面云山”[图版2—47]几个亭子。这几个制高点，不但在宏观上控制着山岳区乃至整个园林空间，而且可以说遥控着园外绵延的山岭，层叠的峰峦。这类亭子，比起体量极其庞大的山岭来，可说微乎其微，决非主体建筑，然而其作用却非同小可，不能低估。它们既是“据胜”——高踞于群山之巅，又是“标胜”——为园林名山胜景画龙点睛，还可说是广袤空间的艺术“场”，对四周的环境进行宏观的控制、辐射、容纳、引揽、笼罩……它们相互呼应着，相互交流着，织成了高空立体交叉的点景控制网络结构，使得整个山岳区的景观浑成一体，蔚为壮观。

建筑对于园林的标胜引景功能，除了突出地表现为亭以外，还有楼阁这类层高型建筑。广东东莞的可园，是以建筑美为主要特色的园林。在园内既无大体量的主山堆秀耸翠，又无大体量的水池作为中心，但是园林需要主体中心，景观需要透领点引，而该园内四层之高的“邀山阁”，正起了这一作用。这一层高型建筑为了避免园内空间塞实，屋室拥挤，特建于园的西部近边界处。它既使周围建筑物环绕朝揖，如群星拱月，又使全园景物联络照应，有机地联成一片。这个卓然独立的主楼，以其峻拔的身影，扩大了整个园林的立体空间，其点睛、标胜的审美功能是异常突出的。如取园外的方位进行观照，也可见邀山阁极大地丰富了整个园林的立面造型，特别是丰富了以建筑为主的园林天际线，使得坦荡如砥的地平线上的建筑组合结构，不是平铺直叙，毫无起

伏，而是立面不一，造型多姿，高低错落，宾主分明。这里的“高”和“主”，起着决定的作用，充分地显示出它那异乎寻常的审美效应[图版1—20]。



[图版1-20] 广东东莞可园及其“邀山阁”东立面图
(选自邓其生《东莞可园》)

关于建筑在园林章法布局和意境整体中的构景功能，陈从周先生曾予以强调指出：

我国古代造园，大都以建筑物为开路。……盖园以建筑为主，树石为辅，树石为建筑之联缀物也。……园既有“寻景”，又有“引景”。何谓“引景”，即点景引人。西湖雷峰塔圯后，南山之景全虚。^①

可见，建筑物在园林中有着何等重要的地位，它既是造园进程中的开路者，又是园林物质性建构诸要素之首，在园林意境的整体生成中，它还有其点景、引景的标胜功能。

[图版2—21]是中南海“静谷”一角，其树石深处，建筑物隐约可见。在周围绿色包围之中，三两根红柱有着万绿丛中一点红的魅力，它不但出色地点缀了景观画面，而且逗引着人们踏着步石去寻胜探幽，可以说，如果没有绿中之红的标胜和诱惑，这

① 陈从周：《园林谈丛》，第10—11页。

里的步石必将减损其审美价值。

至于作为层高型建筑的塔，其标胜引景功能远胜于楼阁。它具有磁性般的艺术“场”，不但有其强大的吸引力，而且有着广大的幅射面。且不说杭州西湖已圯的雷峰塔，就说宝石山巅美人倩影的保俶塔，也颇能以其非凡的魅力把人们诱向如诗似画的西子湖。袁宏道在《西湖一》中，就这样写道：

从武林门而西，望保俶塔突兀层崖中，则已心飞湖

上也……即棹小舟入湖。

在袁中郎的审美心目里，这个塔似乎有勾魂摄魄般的功能。作为制高点，作为艺术“场”，作为标胜引景的建筑，保俶塔的作用不亚于北京北海的白塔。她已历史地成为西湖的眉目，杭州的象征，正象天安门成为北京的标志，布达拉宫（日喀则宗）成为西藏的标志一样。

第三节 亏蔽的景深功能与蔽体类型

宋词和园林有密切的关系，它常常是以园林为抒情环境的，园林美学也可以从宋词中得到有益的启示。

宗白华先生曾指出：

中国画堂的帘幕是造成深静的词境的重要因素，所以词中常爱提到。韩持国的词句：“燕子渐归春悄，帘幕垂清晓。”况周颐评之曰：“境至静矣，而此中有人，如隔蓬山，思之思之，遂由静而见深。”董其昌曾说：“摊烛下作画，正如隔帘看月，隔水看花。”他们懂得“隔”字在美感上的重要。^①

^① 宗白华：《美学散步》，第22页。

这番话别具只眼地揭示了词境之所以深幽闲静的一个原因，而且拈出一个“隔”字，指出它在词境乃至一切艺术意境中的审美价值。词境的深静要借助于“隔”，至于园境，更离不开“隔”。正因为如此，宋代词人特别爱写“帘幕”，写到庭院时更爱突出“帘幕”。欧阳修就是如此，他的词中一再出现“帘幕”，这些“帘幕”使词境或词中的园境不但静谧化，而且景深化，令人味之不尽。他的《蝶恋花》更是发人深思，在一开头就这样写道：

庭院深深深几许？

杨柳堆烟，帘幕无重数……

这里的“帘幕”有两种解释：一种认为是堂馆楼阁中的真实的帘幕，另一种认为是用以比喻杨柳。《蓼园词选》说：“首阙因杨柳烟多，若帘幕重重者，庭院之深以此。”这一解释是可取的。试想，间隔杂植的杨柳，低垂着，掩映着，宛似重重帘幕，层层烟霭，扑朔而又迷离，确乎能产生“深深深几许”的审美效果。由此类推，园林中一切具有遮隔功能的实物，都有其“帘幕”作用，都能使园林的意境空间景深化。

遮隔具有深化园境的审美功能，这不但在宋词中有所反映，而且在宋代开始的园记中就引起了人们的注意。不过在园记中，不称为遮隔，而称为“亏蔽”或“蔽亏”——

左右皆林木相亏蔽……（宋·苏舜钦《沧浪亭记》）

岛之阳，峰峦错叠，竹树蔽亏，则南山也。（明·潘允端《豫园记》）

逾杠而东，篁竹阴翳，榆槐蔽亏。（明·文征明《拙政园记》）

西南一带植牡丹二十余本，界以奇石，高低断续，与帘幕掩映，丹榭翠槛，互相亏蔽，为园中繁华处。（清·

叶燮《涉园记》)

从苏舜钦的《沧浪亭记》开其端，园记中的“亏蔽”，成了专门性的园林术语，或者说，成了园林美学的范畴之一。

“亏蔽”和“遮隔”，其义又同又不同：遮隔只是一个概念，“亏蔽”则包含两个相对而又相关的概念。“蔽”相当于遮隔，它阻挡人们视线，使之无法通过；“亏”则相反，是指视线未被遮隔的透空之处。又是透，又是不透，或者说，又是隔，又是不隔，二者互映互补，这就是作为园林美学范畴的“亏蔽”的基本内涵。

中国园林的亏蔽艺术，形式多种多样，表现较为丰富，总的来说，它们可分为“全蔽”、“半亏半蔽”、“不隔之蔽”三大类型。

一、全蔽。

本书曾一再论及，中国古典园林典型地表现为隔断尘嚣的城市山林。沈德潜在《勺湖记》这篇园记中写道：

屋宇鳞密，市声喧杂，而勺湖之地，悠然清旷，初不知外此为闾閻者；而闾閻往来之人，不知中有木石水泉禽鱼之胜。

这段洗练的文字说明，中国古典园林内外是判然有别的，园外是万户鳞密，市声喧嚣，一片城市繁华；园内则是悠然清旷，泉石幽静，一派山林野趣。这种截然分明的对比是城市山林的基本特征，这一特征是怎样造成的？一词以蔽之，曰“蔽隔”。

中国园林要成为一个深幽闲静，独立自足的自然王国，并隔绝园外的尘喧，最有效的方法莫如四周围以墙垣。黑格尔在论建筑艺术时曾说，房屋“要求有一种完整的围绕遮蔽，墙壁对此是最有用最稳妥的”，“墙壁的独特功用并不在支撑，而主要地在围绕遮蔽和界限”^①。可见，墙垣最主要的功能之一，就在于蔽隔。

^① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第65—67页。

作为一种重要的蔽体，它可以用来造成一个独立完整的围绕遮蔽的空间。回溯古典园林的发展史，早在秦汉以前，“囿”、“苑”等四周就是常设墙垣的，后来，只有公共园林如杭州西湖四周才不设墙垣，至于江南宅园系统，则都可说是高墙深院式的。总之，借助于墙垣所造成的“全蔽”，是建构城市山林的必要条件，是园内幽深闲静的意境的可靠保证。

二、半亏半蔽。

这是园林内部最富于审美功能的艺术方法。在园林的内部，不论是要构成三维空间的幽深意境，还是要体现出类似二维空间的画面感，都离不开蔽隔。当然，园林对内是不能用全蔽方式的。因为这既不利于游，又不利于览，不能使园内空间成为有机相联、气息周流的完整的审美空间。半亏半蔽则不然，它介于隔和透之间，能促使园内景区与景区、景物与景物、元素与元素之间互为联系，互为掩映。这样，就能使园内处处蔽隔，处处透空而相通，从而成为层次丰富，境界深幽，含蓄不尽，意趣无穷的城市山林。如果把一个园林看作是一个独立自足的系统，那末，对于园外的社会环境^①来说，它无疑是一个全蔽式的封闭系统；而对于园内的审美境界来说，则是一个半亏半蔽式的遮而不断，隔而不绝的开放系统。城市山林的意境之美，正是建立在封闭和开放相生相需的基础之上的。

从审美观照的视角来看，半亏半蔽的主要结构功能是使景物体现隐与显的统一，从而给人以意趣深隽的美感。布颜图《画学心法问答》论证“山水必得隐显之势方见趣深”的绘画美学命题说：

① 这里的“社会环境”，不包括对园外作为自然景观的山水花木的外借和作为人文景观的塔之类建筑的外借。

显者阳也，隐者阴也……一阴一阳之谓道也。比诸潜蛟之腾空，若只了了一蛟，全形毕露，仰之者咸见斯蛟之首也，斯蛟之尾也，斯蛟之爪牙鳞鬣也，形尽而思穷，于蛟何趣焉！是必蛟藏于云，腾骧矢矫，卷雨舒风，或露片鳞，或垂半尾，仰观者虽极目力，而莫能窥其全体，斯蛟之隐显叵测，则蛟之意趣无穷矣。

这是以哲学的观点、喻证的方法揭示了景物构图和意境美的奥秘，说明必须一隐一显相生相破，犹如神龙见首不见尾，或偶露一鳞一爪，使人“莫能窥其全体”，才能生发出无穷意趣。就优秀园林中的景观来看，确实无不如此，它们总是尽可能避免全形毕露。人们如果站在一定的距离之外，那末不论从哪个方位或视角来观照，总只见其掩映藏露，而决不会“形尽而思穷”，令人一览无余。这种有亏有蔽的艺术方法，就其所凭借的蔽体的类型而分，大体又有如下几种：

（一）花木亏蔽。

在园林中，花木是一种功能最佳的“帘幕”。它使画面轮廓自然，色调丰富，隐显叵测，境界层深，而且它可以单株，可以群植，形式也灵活多样。

就以杨柳为例，如在济南趵突泉这个园林里，无论是在趵突泉周围[图版2—18]，还是在来鹤桥附近，一带拂地的绿柳，柔条千缕，婆娑随风，其疏密之间不断露出无数大亏小空，使被遮掩的厅堂、亭廊、桥泉若隐若现，若明若暗，这颇能给人以依稀朦胧，如烟似雾之感。这种“杨柳堆烟”，是带有某种透明感的重重“纱幕”，而景物未被垂柳遮掩的部分，则显露分明，但又不让人窥见全体。就杨柳的亏蔽功能来看，趵突泉确乎具有“庭院深深深几许”的意境含蓄之美。

成都杜甫草堂有“水槛”，临水而筑，跨水而建，内部空间畅豁而外部空间幽深。这一境界的生成，由于周围散植以竹为主的绿色植物，水竹相映，凤尾森森，池光粼粼，渲染着一派绿意，掩蔽于其间的建筑物，特别显得清幽静谧，引人入胜。

中国古典园林中，花木亏蔽的景观随处可见，或殿宇翼然，挑出于苍翠的松柏之隙；或有山如幅，隐现于蒙密的层林深处……一幅幅半亏半蔽的画面，供人观照，引人品味，使人流连忘返。

（二）山石亏蔽。

如果说，花木亏蔽除了配置修剪外，主要出之天然，那末，山石亏蔽则既见天然，又见人工。经过加工的小型的真山，特别是人工堆叠的石峰、假山，是园林中重要的蔽体。这种蔽隔给人的感觉，不是花木那种疏疏的柳、淡淡的烟的轻柔感，也不是郁乎苍苍、蔚然深秀的浓密感，而是一种磊落厚重、块然大物的实体感。

《红楼梦》第十七回，通过贾政一行人，展示了稻香村的亏蔽境界：

一面说，一面走，忽见青山斜阻。转过山怀中，隐隐露出一带黄泥墙，墙上皆用稻茎掩护。有几百枝杏花，如喷火蒸霞一般，里面数楹茅屋……

这一景观的总体环境，虽有不甚合理之处，但从具体景观来说，不乏诱人的意境之美。青山斜阻，这是山石亏蔽；喷火蒸霞的杏花，这是花木亏蔽；里面是数楹茅屋。这三个层面之中，还有其他景物亏蔽着，穿插着，构成了层面丰富的画幅，现出种种色相，映出丰富的美。

山石在园林中的亏蔽组合是多种多样的，以苏州园林为例，如网师园的山掩花树，留园冠云三峰的石掩重楼[图版2—12]，

都是别具神韵的幽美画面，而怡园假山之巅，透出螺亭一角，耦园“邃谷”之口，露出山径一曲，又都能勾起人们登临探胜的雅兴……这都是山石亏蔽的不同型式。

唐志契《绘事微言·丘壑藏露》写道：

画叠嶂层崖，其路径、村落、寺宇，能分得隐显明白，不但远近之理了然，且趣味无尽矣。更能藏处多于露处，而趣味愈无尽矣。盖一层之上，更有一层；层层之中，复藏一层。善藏者未始不露，善露者未始不藏。藏得妙时，便使观者不知山前山后，山左山右，有多少地步。

古典园林是以山石为皴擦，以花木为点染的立体山水画，其成功之作与唐志契所揭示的绘画美学原理若合一契。例如留园就以美和不足两个方面证明了这一点。刘敦桢先生曾指出：“屋后山后用高树、竹林、楼阁等穿插其间作为背景，使房屋山林向上层层推远，可以造成景外有景的印象。留园中部从涵碧山房前西望土山，在树石亭廊后面还有枫林作背景，层次重叠高远；而由此北望，虽是园中主景，但山后别无他物衬托，因此景色浅近而少层次。”^①就前者来看，是藏中有露，露中有藏，一层之上，更有一层，其遮隔映带的艺术效果极佳，使人们感到触目深深，幽蔽莫测，竟不知山前山后有多少地步。这不正是一种典型的艺术意境？

（一）屋宇亏蔽。

这里所说的“屋宇”，是指除具有明显界隔作用的墙、廊之外的建筑物。在中国古典园林系统中，屋宇是纯粹出于人工的蔽

① 刘敦桢：《苏州古典园林》，第14页。

体，它以造型的优美或壮观，色调的素雅或浓丽，立面的单一或丰富，调节着园林的画面，深化着园林的意境。

不妨先以林木为例，大片的林木，层次不一定丰富，甚至会使人感到单调，但如果中间杂以错落的亭台、参差的楼阁，那末，这种高低远近各不同的屋宇和林木互相穿插，就能生发出更多的层面和不尽的美感。蒋和《学画杂论》写道：

树石布置须疏密相间，虚实相生，乃得画理。近处
树石填塞，用屋宇提空……树石排挤，以屋宇间之，屋
后再作树石，层次更深。

这种屋宇与林木交相亏蔽的艺术，不论在北方园林还是南方园林中，是极为普遍的。

明代北京曾有宜园。刘侗《帝京景物略》说：“其堂三楹，阶墀朗朗，老树森立。堂后有台，而堂与树交蔽其望。”这就是关于屋宇和树木相互间隔的一例，而所谓“交蔽其望”就是两种或数种蔽体交叉亏蔽，相与间隔，从而挡住人们的部分视线，不使景物全然裸露，这种交错的层面就是一种景深。“交蔽其望”就是“亏蔽景深”，它是园林意境美学的一条重要规律。

杭州西湖的特点之一是“山外青山楼外楼”，这就是点出了屋宇与屋宇、屋宇与其他景物的交蔽亏隔。从特定的方位和视角看，孤山放鹤亭，掩映着“众芳摇落独暄妍”的梅丛；“柳浪闻莺”的闻莺馆，掩映着“晴空摇翠浪”的柳林；“三潭印月”的迎翠轩，掩映着“淡妆浓抹总相宜”的湖山，如此等等。在西湖，如果没有这些亭台楼阁和湖山花木的“交蔽其望”，就会极大地削弱其疏密相间、虚实相生的美。计成《园冶·屋宇》说：“奇亭巧榭，构分红紫之丛；层阁重楼，迥出云霄之上。隐现无穷之态，招摇不尽之春。”确实如此，西湖的无穷之态和不尽之春，除了湖山

花木之秀而外，也是离不开屋宇的亏蔽间隔的。

(四)廊、桥亏蔽。

这里指具有一定长度，在遮隔上有亏有蔽的空廊、高桥，而不是指缘墙而筑的单面廊，因为墙的主要功能是全蔽；也不是指江南园林中的平桥，因为这又主要表现为亏而不蔽。只有空廊、高桥，才既有交通功能，又有亏蔽功能，它有着和花木、山石、屋宇三种亏蔽类型不尽相同的特殊个性。

先说廊。在济南大明湖，空廊的半隔功能是发挥得较佳的。如在铁公祠“小沧浪亭”旁，有一条水廊，南临开阔明净的大明湖，北面为亭畔规整形的小莲池，它不但使得廊外廊内的湖光池光交相辉映，大小水面形成对比，而且由园内透过长廊眺望大明湖，更感到它的波光渺渺，饶有远韵，特别富有审美意趣。

和铁公祠的长廊水廊相比，北京中南海的“怀抱爽”，堪称为旱廊短廊，它的主廊只有三间，横列于小块平地和小块山石区之间，起着过渡或间奏的作用，短廊的明间之前，以天然的石块铺成的“涩浪”代替规整形的台阶，这是一种过渡的过渡。人们通过这一华彩的空廊向山石区透视，可见磴道散石随意点置，古木杂树高下相倾，景色幽深，层次丰富，具有含蓄的美。它以意境所特有的诱惑性吸引着人们或入廊小坐，或入境寻幽……

关于桥的亏蔽功能，发挥得最佳的要数北京颐和园，无论是桥上架有屋宇的符桥、镜桥、练桥、柳桥、幽风桥，还是桥身隆起，部分地遮挡着人们的视线的玉带桥、界湖桥、后湖三孔桥，均把湖面遮隔得隐露断续，流响交光，画意盎然，诗情浓郁。再如绍兴的东湖，水宽岩奇，波映山光，碧澄的湖面上有秦桥和霞川桥亏蔽其望，这就有效地增加了水上景观的层次与景深，表现出近而不浮、远而不尽的意境美。

半亏半蔽的蔽体，除了以上几种类型外，还有堤岸之类，但它主要起围合空间、分割景区的作用，这里不再论述。当然，林木山石、屋宇廊桥也能起围合、分割景区的作用，这当视其遮蔽的程度而定，有时它们甚至是一身而二任，兼有亏蔽、分割的双重功能。

在古典园林的亏蔽系统中，半亏半蔽的表现形式最为多样，构境功能最为突出，不但室外如此，室内同样如此。苏州园林建筑物室内，常常通过装修乃至陈设来创造层次和深度，如拙政园的“三十六鸳鸯馆”、留园的“林泉耆硕之馆”、狮子林的燕誉堂和立雪堂、怡园的画舫斋、耦园的“山水间”，室内均以精美雅致的飞罩、挂落飞罩、落地罩等隔成气息流通的不同空间，这种半亏半蔽的艺术美所创构的深静意境，远胜于室内真实的帘幕。

三、不隔之蔽。

苏州园林对外可说都是典型的全蔽式的封闭系统，但沧浪亭却是唯一的例外。它北面不以高墙界隔，而濒临园外的一湾清流[图版2—33]，着意让园景外露，园门也面水向桥而开。然而在特定的条件下，没有蔽隔作用的水也有隔离尘嚣的功能。这是由于沧浪亭北面的小巷相对地较为僻静，而且门临一湾清溪，又可能由“沧浪”二字想起“沧浪之水清兮，可以濯我缨”，于是在俯瞰清流、信步过桥而入园时，无形中在精神上进行了一次“洗心”的审美净化，使得尘虑涤净，心眼清凉。这是心理上形成的一种园内、外的蔽隔。沧浪亭这种“不隔之蔽”的艺术处理，可谓匠心独运，在国内园林中是一个突出的范例。

古典园林内部的湖池溪流，沟涧水湾，都可看作是一种不隔之蔽，它们同样能增添景面层次，给人以亦即亦离的美感。不过这种盈盈一水的相问，主要是一种心理上的“蔽隔”感。不妨先

从比较入手，例如，隔山相望和隔水相望是不同的，前者是“隔”，后者是“透”，但又有相同之处，即两者都有阻意，都不同于平地的通达，因此，水在心理上也会产生阻隔感。其次，平静似镜或波光荡漾的水面以及倒映水中的天光云影、花容树态，也会以其光色变幻撩人眼目，从而使人产生距离感，感到彼岸景物如隔一层无形的帘幕。正因为如此，董其昌总结绘画经验时，才把“隔水看花”和“隔帘看月”相提并论。

在中国园林史上，借助于水面蔽隔而创构意境的审美实例很多，见诸历代园记的如——

前临广池，灏漾潢漾，……遥睇南岸，皓壁绮疏，
隐现绿杨碧藻中，其壶瀛宫阙幻落尘界乎？（张宝臣《熙园记》）

俯鉴清流，远观竹木，层层深隐，睇瞩不穷，可以
涤烦消暑，墅中佳境，此为最胜，“瀛山”之称，当之
无愧。（高士奇《江村草堂记》）

可见，不论是广池还是清流，它们的空间距离，水波光影以及给人带来的心理净化等，都似“亏”而实“蔽”，都有孕化出意境的审美功能。

圆明园有“蓬岛瑶台”，四周都是亏而若蔽，隔而不隔的水，人们的视线虽未被隔断，却又使人深感有着物质空间和心理空间的距离和阻隔。乾隆《蓬岛瑶台》诗着重对这种审美心理作了描述：“蓬岛瑶台福海中，往来只借舟相通……若台若榭皆熟境，庭松峙翠盆花红。不如可望不可即，引人企思翻无穷。”这是说，高台低榭、苍松红花都是常见之物，可望而又可即，因而近熟而味薄；但是，它们在被水遮隔而可望不可即的蓬岛，却化熟为生，远而味浓，能引发人无穷的企思。这是道出了园林意境美学的三

味——距离，它不但可以和张宝臣等人的园记相印证，而且可以和戴叔伦“诗家之景……可望而不可置于眉睫之前”（司空图《与极浦书》引）的诗歌意境美学相印证。

架于水上的梁板式平石桥，也不妨看作是一种不隔之蔽，这在苏州园林里表现了出色的构境功能。留园中部弯环曲折的水谷上，有六七处小石板桥，它们高低错落，很少遮蔽视线，然而却创造出若干情趣各异的以水面景观为主的段落，给人以不尽的审美余味。今天苏州的“艺圃”，有较高审美价值的景观在西南“芹庐”小院内外，这里意境幽静。值得称道的是，小院内引进院外池水为一小溪，溪上架有石板小梁，院外水面上也有平曲桥，它们不但使内外水体多层面化，而且使小院的整个空间也无形地多层面化了，这主要是诉诸审美心理而形成的景深。

《易·系辞》说：“物相杂，故曰文”，“参伍以变，错综其数。通其变，遂成天下之文；极其数，遂定天下之象。”这一古老的命题，在中国古典园林的亏蔽调配系统中，已化为活生生的具象之美，意境之美。

不妨对拙政园中部以水体为主的景观作一多角度多方位的综合剖析[图版1—19]。如取见山楼南望的视角纵向地看，首先可见池水被亏蔽为四五个景观层面，其中有平曲桥的近乎不隔之蔽，使水流似断而实续；有“香洲”伸入水中的屋宇亏蔽，使水面形态更为耐看；有“小飞虹”廊桥的亏蔽，它只有弧曲形屋顶、几根廊柱和桥柱以及华美透空的栏楯遮住视线，使得透空的虚处更为诱人……如果反过来，把水面看作是一种“不隔之蔽”，那末，被水所隔的景面，除了曲桥、香洲、小飞虹之外，还有荷风四面亭的小岛以及“小沧浪”水阁等。如果再变换方位，横向地看，池水又把两岸风物作了种种不蔽之隔，而近处的空廊又遮水隔陆，

掩花映树。在整个立体画面上，还随处可见种种花木亏蔽，……总之，在这个丰富的艺术空间里，有种种物质上的亏蔽，也有包括心理距离在内的心理亏蔽……，它们交汇成一个不隔而隔，亏中有蔽，变化成文，互为藏露的多结构开放系统，并使园景这个审美客体和观赏者这个审美主体在相互交流中“通其变”，“极其数”，实现隐、显、物、我的统一。中国古典园林审美意境的整体生成，离不开这种多层面、多角度“相杂”的亏蔽艺术。

第四节 曲径的导引功能与表现形态

唐代诗人常建在《题破山寺后禅院》中写下了这样脍炙人口的名句：“竹径通幽处，禅房花木深。”破山寺后禅院在常熟，为小型的寺观园林。常建的诗句把这个园林幽深的意境给描述出来了，因而历来广为传诵。

值得注意的是，常建这首诗在流传过程中，“竹径”一作“曲径”。一字之差，却值得作一番考证，作一番美学探索，这就是：作为园林游览线的“径”，取什么样的形态通往“幽处”，才最符合中国古典园林的性格？

唐代殷璠的《河岳英灵集》，是唐人选唐诗的总集之一。它首录常建的诗作“竹径”。唐末韦庄的《又玄集》以及后人刻的《常建集》收录此诗，均作“竹径”。据此推测，这可能是此诗的本来面目。但到了宋代，魏庆之《诗人玉屑》却作“曲径”。至于宋、元以降特别是明、清时代，作“曲径”的就愈来愈多了。《唐诗品汇》、《唐诗别裁集》以及影响极广的《唐诗三百首》、《重刻千家诗》等，均作“曲径”，今人高步瀛《唐宋诗举要》、郭绍虞《沧浪诗话校释》也作“曲径”，如此等等。

在漫长的历史进程中，为什么“竹径”逐渐地几乎被“曲径”取而代之？这是与审美风尚的嬗变分不开的。在唐代，园林的路径一般取自然形态，当然其中不乏曲径，如刘禹锡《城中闲游》所说的“竹径紫纡入，花林委曲巡”。但是，当时对园林的曲径似乎没有突出的关注，直至唐末的司空图，总结和发展了唐代山水诗的美学思想，并以境喻诗，才突出地表现了对“委曲”境界的理论兴趣。《诗品》“委曲”一品用了这样的比喻：“登彼太行，翠绕羊肠。杳霭流玉，悠悠花香。力之于时，声之于羌。似往已回，如幽匪藏。”他欣赏羊肠小道的诘屈，欣赏时力弓的弯曲，欣赏“羌笛之声曲折尽致”（杨廷芝《诗品浅解》）。这种审美趣味的形成，也和他晚年退居山林别墅有关。我国古代美学史上关于“委曲”的审美理论，发端于晋代，《世说新语·言语》就有“纡余委曲，若不可测”之语，但这只是审美经验的片断记录；直到唐末追求“韵外之致”的司空图才把它作为一个美学范畴提了出来。

宋元明清时代，对“曲”更表现出愈来愈突出的审美强调。这可放在广阔的文化背景上来加以透视。宋代姜夔《白石道人诗说》解释“曲”这种体裁说：“委曲尽情曰曲。”元、明以来，戏曲流行。明代王骥德《曲律》认为其特点是“委曲宛转”，“宜婉曲不宜直致”。所以戏既称“曲”，又称“折”，意在曲折有致。清代声乐理论著作《明心鉴》说：“曲者，勿直。”刘熙载《艺概·词曲概》也说：“余谓曲之名义，大抵即曲折之意。”这一时期，小说也特别尚曲，在理论批评上，宋代的刘辰翁开其端。他在《世说新语》一处批道：“此纡悉曲折可尚。”《红楼梦》第四十六回脂评也说：“九曲八折，远响近影，迷离烟灼，纵横隐现。”至于诗歌，施补华《岷傭说诗》强调“忌直贵曲”。刘熙载《艺概》还把草书用

笔比作相地中的所谓“龙脉”，认为“直者不动而曲者动”。……可见，宋、元以来的诗文、音乐、戏曲、书法理论等，都是以曲为美的。清代的袁枚，更从美学思想上进行概括，他在《与韩绍真书》中写道：“贵曲者，文也。天上有文曲星，无文直星。木之直者无文，木之拳曲盘纤者有文；水之静者无文，水之被风挠激者有文。”他对“曲”的强调，应该看作是这种艺术美的历史经验不断积累的结果。

随着审美观念的发展，明、清时代特别讲究艺术趣味，特别讲究以曲为美，这可以龚自珍托物言志的《病梅馆记》为证。龚自珍曾激烈地批评过当时“文人画士”中长期而广泛地流行的“以曲为美，直则无姿”的观念。需要说明的是，在古代中国，除了对“曲”的过分追求和刻意做作外，这种审美观念应该说是无可非议的。龚自珍之所以批评这种观念，是“项庄舞剑，意在沛公”，其矛头所向，是当时专制主义压抑和束缚人才的政策，而不是“以曲为美”的艺术经验。

“曲径通幽处”的诗句之所以在明、清时期特别流行，除了当时以曲为美的艺术趣味的影响外，更由于当时趋于成熟的园林美学趣味的影响。《园冶》就有“曲径绕篱”，“长廊一带回旋”，“小屋数椽委曲”等语，并对曲廊的建构有创造性的发展。清代李渔《闲情偶寄·居室部》说，园林往往“故作迂途，以取别致”。程羽文《清闲供》也有“门内有径径欲曲”之语，如此等等。

诗句“竹径通幽处”和“曲径通幽处”相比，并无什么优劣之分。“竹径”可能是“直径”，也可能是“曲径”，不过诗人认为没有必要写出破山寺后禅院“径”的这一特征，这从一个侧面反映了唐代园林不特别讲究“径”的曲直。宋元以来，园林的曲径已得到了人们审美的公认，于是许多著作在收录或引录常建诗

句时大多从“曲径”而不作“竹径”。一个“曲”字，表现了前人长期来对园林的重要组成部分——作为游览线的路径的主要形态的审美选择。“曲径通幽”就是这样历史地演变而来的。它是时代审美风尚的产物，是各门艺术孕育的结果，是造园艺术的历史经验的一个结晶。

曲径通幽，是园林意境整体生成的一条美学规律，它在园林中有着普遍的表现。《红楼梦》中大观园一进门，就是一条让人逶迤而进的羊肠小道，被题为“曲径通幽”。无独有偶，北京恭王府萃锦园，进门第一景也是“曲径通幽”。北京碧云寺水泉院有“曲径通幽”，为碧云十景之一。至于北京的大型宫苑，其中曲径也占有重要的艺术地位，如对联、诗句所描述——

芝径縈以曲；云林秀以重。（中南海“大圓鏡中殿”联）

境因徑曲詩情遠；山以林稀畫幀開。（北海“鄰山書屋”联）

徑曲致因靜，檐虛趣轉舒。（圓明園乾隆咏《含清閣》诗）

这也都说明，在北方园林系统中，和亏蔽一样，曲径也是构成诗情画意、幽境静趣的重要手段。

在苏州园林中，“曲径通幽”更是典型的美学特征。这种贵“曲”的美学思想，突出地体现在“曲园”的艺术构思上。清代著名学者俞樾在苏州筑室，其旁隙地构小园就名为“曲园”，一是其整个地形曲折，二是其中的径、景俱曲。他在《曲园记》中写道：

曲园者，一曲而已，……山不甚高，且乏透、瘦、漏之妙，然山径亦小有曲折。自其东南入山，由山洞西行，小折而南，即有梯级可登……自东北下山，遵山径

北行，有“回峰阁”。度阁而下，复遵山径北行，又得山洞……“良宦”之西，修廊属焉，循之行，曲折而西，有屋南向，窗牖丽楼，是曰“达斋”。……由“达斋”循廊西行，折而南，得一亭，小池环之，周十有一丈，名其池曰“曲池”，名其亭曰“曲水亭”。

在这个园中，有山径之曲，有池水之曲，有修廊之曲，建筑物的题名，也常常赋予曲义：回峰阁，使人想见山境的峰回路转；曲水亭，使人想见水流的盘曲滢洄。从记中所叙路线来看，也是高高低低，曲曲折折，给人以盘绕不尽之感。俞樾不但以曲名园，把“曲”作为主题，而且还以此为号，自称“俞曲园”。

俞樾在《曲园记》中还发人深思地问道：“曲园而有‘达斋’，其诸曲而达者欤？”这一思想和传统的诗美学有关。魏源《诗比兴笺序》就说：“词不可以径也，则有曲而达焉”。俞樾进而在园林领域里，提出了“曲而达”的命题，丰富和深化了“曲径通幽”的美学思想。在有的园林中，路径曲者忽视达，达者则忽视曲，俞樾的美学将二者统一了起来。

园林中的曲径有什么审美功能？常建的诗句点出它是通向“幽”、“深”境界的。《红楼梦》则点出曲径通幽是“探景的进一步”。可见，引人入胜的导向性，正是曲径十分重要的审美功能。

然而，曲径所通的幽境，又并非绝境，并非死角，它只是曲径中的一段或一点。因为曲径不只是“曲”，而且还“达”，是通此达彼的。在这条曲径上，随着审美脚步的行进，前面总会不断地展现出不同情趣的幽境，吸引着人们不断地去探寻品赏。曲径那种几乎无限的导向性，归根结底是由几乎往复无尽的通达性所决定的。

《扬州画舫录·城北录》是这样描述小洪园的曲径的：

……石路一折一层，至四五折，而碧梧翠柳，水木明瑟，中构小庐，极幽邃窈窕之趣……过此又折入廊，廊西又折：折渐多，廊渐宽，前三间，后三间，中作小巷通之。……廊竟又折，非楼非阁，罗幔绮窗，小有位次。过此又折入廊中，翠阁红亭，隐跃栏槛。忽一折入东南阁子，躡步凌梯，数级而上，额曰“委婉山房”……阁旁一折再折，清韵丁丁，自竹中来，而折愈深……游其间者，如蚁穿九曲珠，又如琉璃屏风，曲曲引人入胜也。

这种变化多端、引人入胜的曲径，是很有审美意味的。美国的艺术理论家库克曾写道：

“用一根线条去散步”，这是德国伟大的艺术家保罗·克莱一次用来表达线条的一句话。它总结了关于线条的一个重要的方面……^①

这是对线条的功能的高度概括，然而这毕竟只是一个妙喻而已。西方画论中这个颇具卓识的名言，在中国园林中竟成了现实的审美活动。这根线条就是幽美的曲径，就是“曲而达”的线条。正像一根曲线贯穿起一颗颗熠熠生辉的珍珠一样，小洪园的这条曲径上，也贯穿着一系列不同的幽境：水木明瑟的小庐，罗幔绮窗的华楼，委婉尽致的山房，清韵丁丁的竹林……造园家正是用这根曲线导引人们去进行脚踏实地的美学散步的。

中国古典园林的曲径，除一般蜿蜒于平地者之外，还有多种多样的表现形态。例如：曲蹊，这是山间的曲径；曲岸，这是水际的曲径；曲桥，这是水上的曲径；曲室，这是屋内的曲径；曲

① 库克：《西洋名画家绘画技法》，人民美术出版社1982年版，第18页。

廊，这种曲径，既在屋宇，又在室外，还可以在山边、水际、水上迤迤曲折，在园林中占有十分重要的艺术地位。对于种种曲径的表现形态，这里结合审美实例分别举述如下：

一、曲蹊。

平地的曲径，基本上是在两度空间的平面上曲折萦绕的；山间的曲蹊，则还在作为三度空间的立体上曲折萦绕，它既有曲度，又有坡度，同时在随山势高低起伏、左折右曲时，一路也缀以花树、亭阁、怪石、山洞、石梁、涧谷、泉瀑等，使得游人处处有景可赏，有胜可探，不断地领略其幽深的境界之美。

小园的叠山，应特别讲究曲蹊的高下盘曲和沿途景点所构成的意境效果。在这方面，苏州环秀山庄在江南园林乃至全国园林中是首屈一指的。其中假山占地仅半亩，但山上蹊径长六七十米，涧谷长约十二米，曲蹊依势而绕，据险而设，一路既有点景之美，又有对景之奇。陈从周先生曾作过洗练而精彩的描述：

自亭西南渡三曲桥入崖道，弯入谷中，有涧自西北来，横贯崖谷。经石洞，天窗隐约，钟乳垂垂，踏步石，上磴道，渡石梁，幽谷森严，阴翳蔽日。而一桥横跨，欲飞还敛，飞雪泉石壁，隐然若屏……沿山巅，达主峰，穿石洞，过飞桥，至于山后。枕山一亭，名半潭秋水一房山。缘泉而出，山蹊渐低，峰石参错，补秋舫在焉……^①

这种千岩万壑，方位莫测，移步换影，层面丰富的曲蹊，仅仅是一个小园中在半亩之地上所做的文章，真足以令人叹为观止！

大型宫苑也需要曲蹊，这在中国园林史上不乏宏伟的杰构。南宋开封的“艮岳”，其规模独具的曲蹊，曲折而至于奇险，可

① 陈从周：《园林谈丛》，第48页。

谓空前绝后之作。张溥《艮岳记》写道：

复由磴道盘纡萦曲，扪石而上，既而山绝路隔，继之以木栈，倚石排空，周环曲折，有蜀道之难。跻攀至“介亭”，此最高于诸山。前列巨石，凡三丈许，号“排衙”，巧怪巉岩，藤萝蔓衍，若龙若凤，不可殚穷。……自山蹊石罅，蹇条下平陆，……徘徊而仰顾，若在重山大壑、深谷幽岩之底，不知京邑空旷坦荡而平夷也。

这个“括天下之美，藏古今之胜”的“寿山艮岳”，其借助于“花石纲”所建的曲蹊，有类于华山之险，蜀道之难，堪称委曲尽情、若不可测的瑰怪奇异之观！

二、曲岸。

这里所说的“曲岸”，并不是指园林中所有“可观”的曲岸，而是专指作为水际曲径的“可行”的曲岸。在园林中，岸必须讲究水陆之际的艺术衔接。如果处理得不好，会显得单调板律，而无气韵生动之致。

一般说来，大园的水岸有偏于直的，如北京颐和园和北海的湖岸、池岸、堤岸，往往以其直致而显示出皇家的气派，崇阔的境界；但是，小园却不宜偏于直，岭南园林的水池一般为规整形，其池岸必然多几何线形，如广东顺德清晖园就如此，这虽不失为一种风格，但天趣意境终逊一筹。

处于水乡地带的江南园林，比较注意曲岸的处理。无锡寄畅园锦汇漪四周的曲岸，特别是鹤步滩一带，土石相间，或池岸凸入水际，其上斜枝探水，或池水形成凹穴，其上石板横架，自然生动而多野趣。苏州网师园池南曲岸，不但下多水口，意象幽邃，而且池岸线伸展自如，人行其上，花树扶疏，曲折有情。它一面临水，一面依山，俯仰可观，步步生景，令人油然而生“山阴道

上行，如在镜中游”之感。网师园水池北岸的石矶，也丰富了曲岸的层次，充实了曲岸的形象。它不但可观，而且可行，又给人以凌波微步的感觉。拙政园水池周围可行的曲岸，一般来说，都比较成功，但是，由见山楼北对岸往东直至绿漪亭，这条很长的水岸线，却用简单的石驳岸，僵直而无曲致，既无导引功能，又不能生成幽境，给人以一览无余的死板的感觉。这不能说不是败笔，游人寥寥就是评价不高的明证。“直者不动而曲者动”，在一定的范围里是带有真理性的。

三、曲桥。

小桥流水，这是江南风物的典型境界。桥作为跨水建筑物被引进园林，往往曲而折之，宛转卧波，表现出艺术的意匠经营。它不但是园林里重要的点景妙品，而且是导向幽境的水上曲径。

统观中国园林，可以说，短桥如石梁、板桥不妨直，但长桥必须以曲为美。北方大型宫苑中，水体深而广，桥宜以拱曲为主；江南小型宅园中，水体浅而小，则宜以平曲为主。这里专论桥的平曲之美。

无锡寄畅园锦汇漪四周，建筑、曲岸等游观效果均极佳，唯独横跨于池上的七星桥似是败笔，长长的桥身僵直地平卧于池上，毫无曲致，与周围风物的格调不甚和谐。相反，苏州天平山的高义园，有“十景塘”、“宛转桥”之胜，它以其曲折而增添了园境的幽趣，此桥又被人们称作“九曲桥”。

提起九曲桥，人们就会想起上海豫园前的九曲桥，此桥是求曲而违反美的规律的标本，也可谓艺术丑。其失败之处，一曰以虚为实，索然寡味。“九曲”的“九”，是虚数，以示数之多。但是，豫园前九曲桥以虚为实，不多不少，正好是九曲，显得机械呆板，了无余味可寻。二曰形式单一，毫无变化。此桥不但曲折

过多，而且每曲均呈直角，如法炮制，千篇一律，单调平板，令人生厌。它不但可观性极差，而且可游性也极差。人行其上，若干步要作一个曲度很大的转折，如是者竟要连续九次之多，简直难以忍受。相反，苏州拙政园的曲桥都只有两三曲[图版1-19]，曲度也不大。比起豫园前九曲桥来，这类小有曲折的桥好象是直了，然而似直而实曲，毫无单一之感；它们的曲数也少得多了，然而似少而实多，由于曲折有致，能给人以真正的“九曲”之感。小桥而能引起人们的“意中九曲”，这才是“曲”的艺术。

在中国园林史上，北方园林也不乏九曲桥的佳构。明代北京米万钟的“勺园”以水胜，所谓“处处亭台镜里天”（王思任《勺园诗》）。其中“逶迤梁”构筑别具一格。一般的九曲桥，不管有几折，基本上只有两个走向，而勺园的逶迤梁共六折却有六个不同的走向，这是富于创造意义的，可以与之匹配的，如圆明园“上下天光”中伸入后湖而逶迤多向的曲桥[图版1-17]。

四、曲室。

园林的房室屋宇宜曲，这在有关园林的典籍中论述颇多。《园冶·屋宇》说：“《文选》载：‘旋室嫵媚以窈窕’，指‘曲室’也。”《园冶·装折》也说：“园屋异乎家宅，曲折有条，端方非额。”这都是对洞房曲室的要求。

苏州现存园林中，曲室通幽颇多处理极佳的。在沧浪亭明道堂西南角，要斜向地连续经过一道曲廊和两进小曲室，才到达“翠玲珑”曲室，人行其间，愈折而室内外境界愈幽美。至于留园曲室的群体组合，无论是从“古木交柯”、“绿荫”到“恰航”、明瑟楼，还是从曲溪楼、西楼之下到五峰仙馆，或从揖峰轩、“静中观”到鹤所……，屋宇都是虚实映带，回环相接，一转一深，一折一妙，境界似乎层出不穷。这种非凡的艺术处理，在中国现

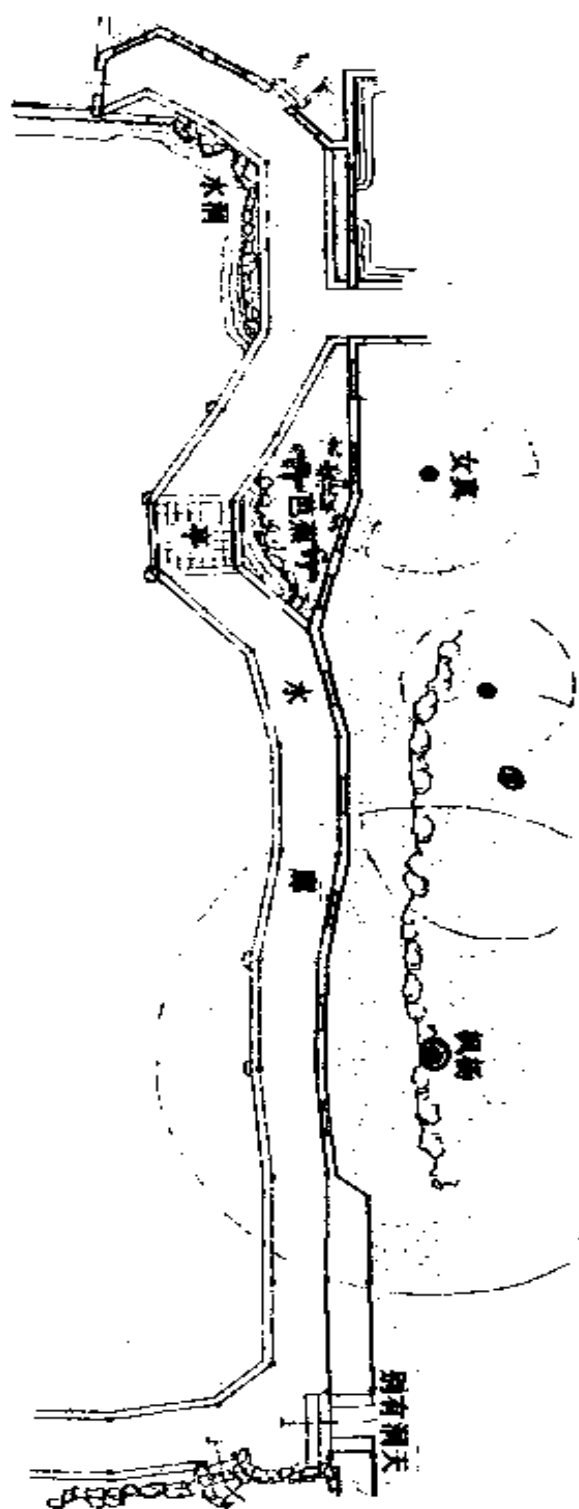
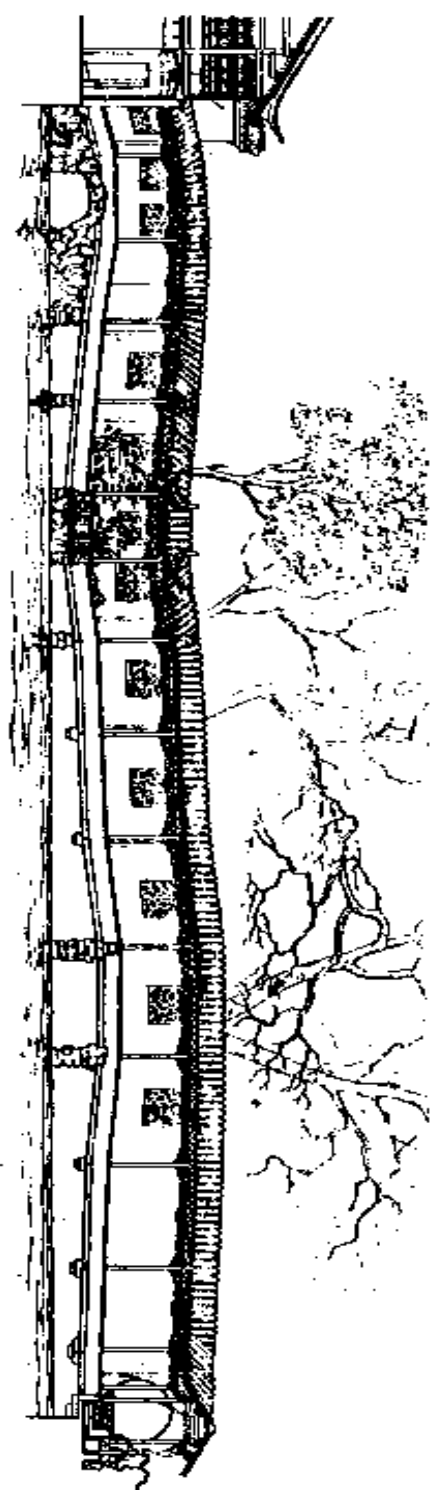
存的古典园林中可谓首屈一指。

五、曲廊。

这是园林中最重要的、必不可少的曲径。计成在《园冶》一书中作了重点的强调。他一则曰，“房廊蜿蜒”；二则曰，“廊者……宜曲、宜长则胜”；三则曰，“廊基……踞山腰，落水面，任高低曲折，自然断续蜿蜒。园林中不可少斯一断境界。”这虽然是对江南园林的理论概括，其实也是为中国古典游廊建筑提出的美学准则。

拙政园中有两条著名的曲廊。中部的“柳阴路曲”空廊，题名取自司空图《诗品·纤秾》：“碧桃满树，风日水滨，柳阴路曲，流莺比邻。”该廊正是在这种纤秾的诗意孕育下建构的。人们如果从荷风四面亭西渡曲桥至对岸，可见空廊分作两路，一路向北数折而至见山楼，另一路向西，不数步而有“柳阴路曲”匾额，由此又分两路，一路折向西南，引往“别有洞天”，另一路向北曲折，自由地伸展……这一段的曲线型特别美，蛇行斗折，短短的一段竟有七个不同的走向，然而又毫无矫揉造作之感。“柳阴路曲”空廊组群，蜿蜒于柳阴之下、曲水之滨、山石之间，在风和日丽的季节，特别能表现出“采采流水，蓬蓬远春”的诗情幽境之美。

拙政园西部的水廊，可谓苏州园林曲廊之冠。它既富于左转弯折之曲，又拥有高低起伏之曲，而且二者有着和谐的结合[图版2-34]。廊的南段，转折委婉而微妙，似直而有曲，起伏也平舒而自然；北段则有许多明显的转折，幅度极大，特别是折向倒影楼处近于急转弯，北段下面还通过一个水洞，因而廊的起伏度也大于南段。这条长长的水廊，从平面看是波形的，至水洞处宛如一个旋涡；从侧立面看也是波形的，是一条柔美的波浪线，被称为波形廊[图版1-21]。这使人联想起一波三折的隶书之美。成公



图版 21 苏州拙政园波形图、平面图 (选自刘敦桢《苏州古典园林》)

缓《隶书体》赞美这种线条说：“轻拂徐振，缓按急挑。挽横引纵，左牵右绕。长波郁拂，微势缥缈……俯而察之，漂若清风厉水，漪澜成文。”用来赞颂这条曲水廊，是十分合适的。整个曲廊在长波郁拂之间，有缓按，有急挑，使人如在舟中，给人以有弛有张，有伏有起的运动感。廊的屋顶部分，也富于波形之美，不但屋脊线随廊的起伏而轻拂徐振，而且屋顶也采用线条柔美如波的卷棚式。整个水廊的造型，从南端看，它的动势导向于引人入胜的倒影楼；从北端看，曲廊与曲水更是相与委蛇，辉映成趣，令人感到屋面也似乎随曲廊在波动，它使人的心波也随之而流向美妙的前方。

总之，在拙政园中，不论是“柳阴路曲”空廊还是波形水廊，它的曲势和动势特别富于魅力，特别富于导引的功能，特别能逗发人们寻幽探胜的雅兴，这是直廊所不可同日而语的。

计成《园冶·屋宇》又说：

古之曲廊，俱曲尺曲。今予所构曲廊，“之”字曲者，
随形而弯，依势而曲。或蟠山腰，或穷水际，通花渡壑，
蜿蜒无尽……

这是他自己艺术经验的评价和概括，对园林美学和园林艺术实践也具有创造性意义。所谓“曲尺曲”，指其形如木工求直角所用的曲尺那样，计成以前的“古之曲廊”，其曲度大都是直角，比较单调，缺少变化。当然，这在园林中是不可避免的，例如建筑物四周的走廊必须如此，因为建筑物的折角一般是九十度。至于空廊，则无所依傍，较少牵制，更可以在山水或建筑物之际的空间里按照美的法则自如地布形，这就可较多地采用“之之曲”了。比起“曲尺曲”来，“之字曲”更有审美意味，其特点是可以“随形而弯，依势而曲”，更能体现艺术的匠心安排。这也可

以和不拘一格，富于变化的书法线条美作比较。大书家王羲之《兰亭序》中的“之”字，为什么博得历代人们的交口赞誉，因为二十许“之”字变转悉异，个个都表现出不同的神态意趣。园林中廊的“之字曲”，和王羲之笔下的“之”字有异曲同工之妙。拙政园的两条曲廊，就把“之字曲”的优越性充分表现出来了。

北方园林也不乏曲廊通幽之美。圆明园中曲廊的意境就曾一再赢得乾隆的好评，例如，“回廊多曲折，闲馆致幽深”（《静香馆》）；“回廊宁借多，曲折以致深”（《涵雅斋得句》）……现存的北海静心斋，罨画轩西有回廊三十五间，经四折而至园中制高点叠翠楼，这个爬山彩廊的曲度主要表现为逐步升高的坡度。在叠翠楼南又有彩廊二十七间，逐步下降，经三折而通往静心斋主体建筑。这条廊高低曲折，大起大落，犹如飘舞的彩带环绕于园的四周，以其独特的风格美装饰了和深化了静心斋这个园中之园及其幽境。

在中国园林系统中，曲径以其导引功能和种种优美的表现形态满足着人们的审美需要，并与西方园林及其美学相区别。这里不妨结合主体的审美心理略加探讨。

在西方美学史上，黑格尔就不满于园林“以复杂和不规则为原则”。他从审美心理的视角指出，其中“错综复杂的迷径，变来变去的蜿蜒形的花床，架在死水上面的桥……只能使人看了一眼就够了，看第二眼就会讨厌”^①。这一系列的贬词，意在批评以曲径为重要美学定性的中国园林风味。其实，在黑格尔的时代，如法国的芳藤伯罗和德国的无愁宫，都出现了带有中国园林趣味的新的园林风格，并为当时西方人们所接受和欣赏。黑格尔的园林美学思想还是停留在十八世纪的，它首先接受不了中国以曲为美和曲径通幽的审美心理学。

^① 黑格尔：《美学》第1卷，第316-317页。

然而，中国传统审美心理却特别适应于曲径的艺术形态。随园主人袁枚在《续诗品·取径》中概括曲径引起的心理反应说：

揉直使曲，叠单使复。山爱武夷，为游不足。扰扰

阡阡，纷纷人行。一览而竟，倦心齐生。

袁枚为什么特别爱武夷山？因为它径呈九曲，饶有幽趣，能给人以“为游不足”的乐趣。至于闹市的街道，基本上是直径，所以一览无余，毫无情趣意境可言，令人顿生倦意。以司空图、袁枚为代表的诗品美学或意境美学，取径不喜直而爱曲，不喜整齐一律而爱复杂多变，这和黑格尔的园林审美心理是如此之不同！

曲径为什么能给审美主体以“为游不足”之感？从静观的视角看，因为它富有画意，能提供快感和美感；从动观的视角看，李渔《闲情偶寄》说：“径莫便于捷，而又莫妙于迂。”这是说，路径有两种形态，一是直捷，它满足实用的需要，为了求便；一是迂曲，它满足审美的需要，必须求妙。曲径的妙，既在于延长了路径，迂回地扩展了园林的有限空间，又在于使审美主体放缓脚步，稽延盘桓，而不是贪快求捷，一溜而过。宋莘《重修沧浪亭和欧阳公韵》写道：

隔城山色落衣袂，步碯矫首聊迟延。

回廊约略纷点缀，管领风月凌平泉。

这是点出了回廊以及被称为曲折堤岸的“碯”，能使人“聊迟延”，亦即使主体放慢审美的脚步；而且由于曲径转折多，走向不一，因而审美主体在“延步”的同时，还能多视角多方位地观赏景面之美。这样，既可游，又可观，审美主体就可以不断地一折一转地“管领风月”了。曲径的这种魅力，说到底，也还是一种导引的功能。这种功能，是通过吸引主体并延缓其审美脚步来完成的。

然而特别应引起警惕的是过犹不及。“曲”超过了一定的“度”，

又会败坏人们的游兴。因此，园林的曲径，又贵在曲折有度。刘熙载《艺概》论书法的线条美说，要“曲而有直体，直而有曲致”。园林的路径也是如此，直者济之以曲，曲者济之以直，曲与直相互制约，相互结合，就能显出美来。如一味求曲，就不可能取得肯定的审美效果，甚至使人产生丑感。历史上和现实中不乏片面求曲而弄巧成拙的例证——

隋炀帝游扬州，造江都宫，楼阁高下，幽房曲室，千门万户，互相连属，人误入其间终日不得出，名为“迷楼”，这是曲室求曲而失其度。

苏州狮子林假山的石磴洞穴，如前所论，过于盘曲，致使游人难以忍受，甚至采取“行不由径”的“越轨”行动。这是曲蹊求曲而失其度。

圆明园的属园长春园，有周围环河的“黄花阵”[图版1-22]，中心为一凉亭，四面各有一门，皆安铁栅栏，进门后必须按图经过重重迂回盘旋，方能至中心圆亭，否则辗转往返，总是此路不通，很难达到目的地。这就把“曲”复杂化了，完全变成儿童游戏，其恶俗的程度数倍于狮子林。乾隆对此赞赏，正反映了他那园林趣味的庸俗低级的一面。这是曲径求曲而失其度……

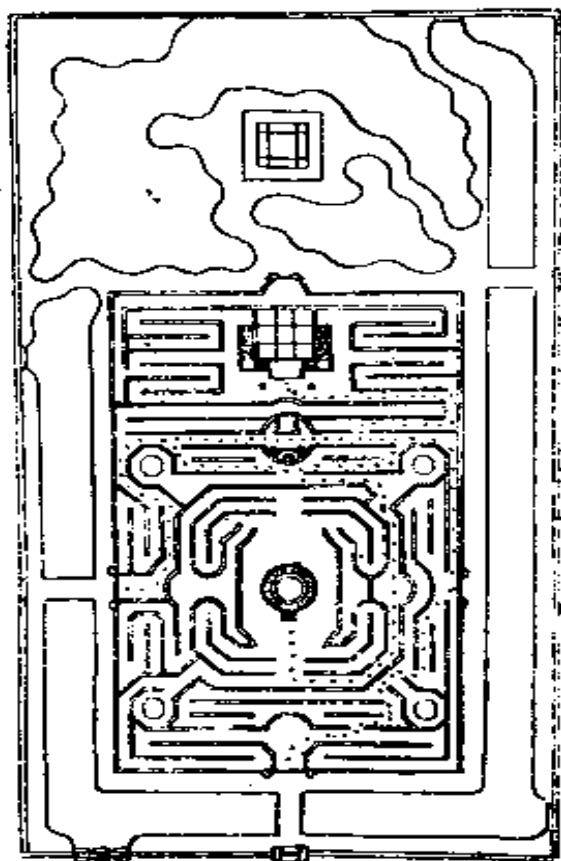
诗文特别是词曲的创作，曲折转换宜多；但又不宜过多，否则反为所累，显得极不圆转灵动。园林的游览线——路径形态同样如此，曲折过多会失去其艺术的美。这里，“曲而有直体”的美学原则是重要的。

至于一味求直，也不太符合民族的审美心理习惯。颐和园的长廊，主要倾向于直。这样的长度如果仅求其直，确实价值不大。其实，该廊的妙处离不开曲。它在接近排云门处绕了一个极大的弧，从而既突出了排云殿、佛香阁的主体、中心，又使其本身表

现出“直而有曲致”的美。

曲径作为中国园林游览线的路径的典型形态,既要曲而通达,引人入胜,又要曲中有直,曲折有度,这就是中国古典园林“曲径通幽”律的美学内涵和艺术规范。

当然,园林中的路径形态未尝不可以直,某些宫苑的某些片断往往要借助于一定的直径(例如中轴线上的直径)来造成气氛,这种直径也是不乏其审美效果的。但是把这种直径放在中国园林的大系统中来考察,可说是不够典型的,尽管典型的曲径形态有其先天不足症和时代局限性(如容不得较多的游人)。



[图版1-22] 北京圆明园“黄花阵”平面 (选自《圆明园资料集》)

第五节 脉连意聚与互妙相生

中国山水画的整体章法,讲究山有脉,水有源,虚实贯穿,隐显联络,从而创造出气韵生动的境界来。沈宗骞《芥舟学画编》写道:

一幅之山,居中而最高者为主山。以下山石,多寡

参差不一,必要气脉联贯,有草蛇灰线之意。

气脉联贯是山水画极为重要的艺术品格和美学规律,它要求画中山水的脉络不全部外露,而应似断若续,欲藏还露,有如草蛇灰

线，让人思而得之。从本质上说，这涉及到意境美学的含蓄隽永的问题。需要指出的是，“脉络”和“气脉”是两个不同的概念，脉络是山水有形可见的联系，它脉露而意浅；气脉则是脉络处于断续藏露之间，韵高而意深，因此中国绘画美学用“气”这个具有丰饶内涵的概念来限定它。

在江南宅园系统中，有些优秀园林颇能注意山或水的气脉联贯，而且处理得颇为成功。

环秀山庄这个面积不大的园林，是以山为主体建构的。在园中，湖石堆掇的主山气势磅礴伸向东南，而西北隅有客山箕踞，与之呼应，它是作为主山的余脉而出现的。于是，主客二山一大一小，一高一低，脉断而意连，拱揖而有情，构成了完整的画面和含蓄的意境。该园主山东北的土坡上，还有散点的叠石，攒三聚五，参差不一，如同主山伏脉所露的石骨，它们以无形的力量支撑着主山，联系着主山，增加了主山乃至次山的稳定感和真实感。饶自然《绘宗十二忌·山无气脉》写道：“画山，于一幅之中，先作定一山为主，却从主山分布起伏，余皆气脉连接，形势映带。如山顶层叠，下必数重脚，方承得住。凡多山顶而无脚者，大谬也。”环秀山庄假山群的气脉塑造，完全符合画理，也极能生发意境。它和某些园林中山无气脉，峭然孤出的现象形成了鲜明的对照。

江南园林还讲究“水贵有源”。网师园殿春簃庭院西南有涵碧泉，与中部景区的大池有脉可通，泉旁建冷泉亭，点得泉水更为突出，更为清澈醒人。环秀山庄山脚下，有飞雪泉，与山下池水也有着脉通的关系，令人想见活水之源。该园主山与余脉、大池与清泉的联贯交叉关系，可谓虚虚实实，含蓄蕴藉，既促进了山水意境的整体生成，又增加了山水的审美品味量。

中国园林美学还有一个值得注意的观点，即不但强调园内山水景物的气脉联贯，而且讲究园内景物和园外地貌环境的气脉关系。为此，造园家十分重视园基的选址。《园冶·相地》说：

涉门成趣，得景随形，或傍山林，欲通河沼。探奇近郭，远来往之通衢；选胜落村，藉参差之深树……驾桥通隔水，别馆堪图；聚石垒围墙，居山可拟。

在中国园林系统中，大型宫苑和一些寺观、祠堂园林，如承德的避暑山庄，北京的静宜园、静明园、颐和园，太原的晋祠，扬州的大明寺、平山堂……周围有山水可因，有景物可借，园内山水和园外地貌环境气脉息息相通，颇多“涉门成趣，得景随形”之妙，毋须赘述。需要一论的是江南某些宅园及其外环境之间的脉连交融的审美关系。

吴江是典型的江南水乡，境内的退思园颇有与众不同的特色。陈从周先生写道：

吴江同里镇，江南水乡之著者，镇环四流，户户相望，家家隔河，因水成街，因水成市，因水成园。任氏退思园于江南园林中独辟蹊径，具贴水园之特例。山、亭、馆、廊、轩、榭等皆紧贴水面，园如出水上。其与苏州网师园诸景依水而筑者，予人以不同景观。前者贴水，后者依水。所谓依水者，因假山与建筑物等皆环水而筑，唯与水之关系尚有高下远近之别，遂成贴水园与依水园两种格局。^①

就今天的退思园来看，其中不乏败笔，但它那富于水乡风味的个性特征却能予人以深刻印象。在园的东部景区，建筑、山石、花

① 陈从周：《书带集》，第67-68页。

木不但环水而设，而且贴水而构，甚至如浮水上，而“蕉雨生凉”轩内的大镜，广阔地反映出一派水园风光。然而更值得详论的，是该园与周围环境的相洽。

江南美，美在水。古镇同里因水成街，因水成巷，一带小桥流水人家，就颇有些园意。试看明代风格的民居建筑鳞次栉比，古老而形式多样的桥梁纵横错杂，河面上舟楫往来，鹅鸭戏水……风景画和风俗画连同小镇诗情都交溶在转折回环的清流之中。人们尚未进入退思园，似已感到身处园中，借用钟惺《梅花墅记》中的话来说，“入舟舍舟，其象大抵皆园也”，“水之上下左右……无非园者”，“三吴之水皆为园，人习于城市村墟，忘其为园”……古老的同里水镇为什么能使人感到大抵象园？这一方面由于小镇及其周围的水乡风情中客观地含茹着园林美的种种因子，另一方面也由于退思园作为艺术“场”的“辐射”，或由于人们游园的预期心理的“外射”，人们如此这般地情景交融，水镇作为水园的外环境就必然也微漾着园林美的意趣。

当人们通过外环境的品赏而进入园林的内环境，又会感到退思园仅仅是一个园中之园，园内水体面积虽不大，却能给人以水外有水之感，借用钟惺的话说，似乎“亭之所跨，廊之所往，桥之所踞，石所卧立，垂杨修竹之所冒映，则皆水也”。人们为什么特别能发现和品赏园中水体之美及其贴水特征？这当然又是外环境围绕和影响的结果。退思园内外环境及其审美交融，无异是古代泛园论美学的一个现实标本。

再以山和泉为例。在明代，无锡惠山之麓的园林较多，而以得山得泉的多少和取山取泉的工拙区分优劣。其中除寄畅园外，“愚公谷”也是很著名的。该园不但引山引泉入园，而且山能收水之情，水能受山之趣，使外环境和内环境气脉联贯而交叉，表

现出独运的匠心。邹迪光《愚公谷乘》写道：

吾园锡山龙山纡回曲抱，绵密复裕，而二泉之水从空酝酿，不知所自出，吾引而归之，为嶂障之，堰掩之，使之可停可走，可续可断，可巨可细，而唯吾之所用，故亭榭有山，楼阁有山，便房曲室有山，几席之下有山，而水为之灌漱。涧以泉，池以泉，沟浚以泉，即盆盎亦以泉，而山为之砥柱。以九龙山为千百亿化身之山，以二泉水为千百亿化身之水，而皆听约束于吾，园斯所为胜耳。……余虽无财，而稍具班倕之智，故能取佳山水剪裁而组织之。

这段园记，可看作是一篇园林美学论文，它不但揭示了山和水的美学关系，揭示了人工和天然的美学关系，而且揭示了园林内环境和外环境的美学关系，并使这三种关系互渗互补地糅而为一。愚公谷把园内山水和园外山水的脉连关系处理得如此自然而又富于艺术性，以至于园内的山水成了园外山水的“千百亿化身”。这是该园取佳山水而妙加剪裁的艺术成果，也是园主对于园内外气脉联贯融洽所作的引以自豪的结论。还值得指出的是，和钟惺的“泛园论”一样，邹迪光的“化身论”也是有其美学价值的，二者出发点的不同在于：前者是由小而大，由内而外，由园林而泛至自然，后者则由大而小，由外而内，由自然而化为园林。二者的理论思维是逆向的，但都建立在园林内环境和外环境的相关互通的基础之上。

如果说，园林内部的山水脉连规律或内环境与外环境的脉连规律均属于园林美的物质性建构序列之中，那末，园林中由空间分割律所决定的景区群或景观群的题名，则属于精神性建构序列。园林里这种群体题名如果围绕着一个主题，或服从于统一要求而

构成严整的序列，那末，一种精神性的凝聚力就产生了，它能形成一个美的核心，把有关的景区群或景观群聚合而为一个有机的意境整体。这种精神领域里的意聚规律，主要表现为元主题^①或主题的建构，它和物质性的脉连规律是有所不同的。

园林境界的意聚律，主要有如下不同表现：

一、以“人”作为意聚的元主题。

这在由名人建构的园林或纪念名人的祠堂园林表现得尤为突出。苏州沧浪亭为宋代诗人苏舜钦所建，后来屡经修建。现今的沧浪亭还有不少景观与苏舜钦其人“意连”在一起。如假山之巅有沧浪亭，其石柱上的对联如前所论，凝聚着苏舜钦和欧阳修的深情厚谊；复廊西部有水榭，名“面水轩”，取意于苏舜钦《沧浪诗》“高轩面曲水，修竹慰愁颜”的诗句；明道堂在沧浪亭之南，取苏舜钦《沧浪亭记》“观听无邪则道以明”句意为名；明道堂西南，婆娑竹影摇窗，一片绿阴如洗，合于《沧浪亭记》中“前竹后水，水之阳又竹”，“光影会合于轩户之间”的意境；其室题曰“翠玲珑”，则撷取了苏舜钦《沧浪怀贯之》中“日光穿竹翠玲珑”的诗意。此外，如“步碕”、“静吟”等，无不与苏舜钦其人有关。该园廊壁间，还或整或散地嵌有《沧浪亭记》、《重修沧浪亭记》、《沧浪亭图》、《沧浪亭诗》等碑刻或书条石，这是园中又一景观系列，这些精神性建构元素也和苏舜钦其人有关，它们历史地重复着苏舜钦和沧浪亭这个园林的精神联系。这样，苏舜钦其人就成了沧浪亭的元主题，它把园内若干景观的主题、题名及其建构设计贯串起来，使之凝聚为一个意境整体，并极大地充实和丰富了园林意境的深层内涵。

① 统驭或孕育其他主题群的主题，称为“元主题”。

再如成都位于浣花溪畔的祠堂园林杜甫草堂，原为杜甫故居，后人为了纪念这位伟大的诗人，在此建园立祠。全园的景观群大抵和杜甫其人其事其诗有关。当人们进入草堂正门，穿过大廨即来到园中主体建筑诗史堂，这是由堂廨游廊围合而成的第一景区；再往北经柴门即为工部祠庭院，这是第二景区。柴门前的清溪，西通幽静别致的水槛，东连繁花迷人的花径和草堂影壁。工部祠庭院西为怡爱航轩，东为草堂书屋，祠前有径可达少陵草堂碑亭。祠西为梅苑景区，祠东为草堂寺。这些景区、景观构成的主题系列，大都意聚于一个焦点——诗人杜甫。这个川西园林的意境整体，洋溢着浓郁的诗情，人们通过每个建筑和景观都可以联想起杜甫的生平和诗篇，从而深化了对诗人的仰慕追思之情。由此可见，对于名人纪念园林意境的整体生成，意聚律有其重大的作用。

二、以“文”作为意聚的元主题。

欧阳修曾写过著名的散文《醉翁亭记》，文中不但描述了引人入胜的意境美，而且表达了对于山水、季相、时分的美学观点。安徽滁县琅琊山的醉翁亭，早已成了名播遐迩的一个山区园林，它的景观序列大都是围绕《醉翁亭记》这篇名文而展开的。在蔚然深秀的琅琊山上，“让泉”是醉翁亭的序曲，醉翁亭和二贤堂庭院是园林的主体。院西还有“九曲流觞”，上建“意在亭”，突现了文中“醉翁之意不在酒，在乎山水之间”的主题。该园的书法景观尤为著名，除“醉翁亭”、“二贤堂”的篆、隶石刻外，碑刻颇多，特别是宝宋斋内有苏轼楷书石刻《醉翁亭记》。景观序列的尾声为览余台、怡亭之后的“醒园”，出醒园过桥可至洗心亭。这可说是《醉翁亭记》文意的继续和延伸。园林的景观组群离开了这一散文名篇的元主题，必然会散漫而无收束，意境也将会淡而乏味。可见作为精神性建构因素的元主题，不但有着强大的凝聚

力和穿透力，而且含茹着足以使味之者无极，闻之者动心的审美信息。

吴江退思园水池周围的某些建筑景观，和姜夔的《念奴娇》词有着特定的意境联系。这位词人荡舟于古城野水间，感到“意象幽闲，不类人境”，于是深有所感地在词中写道：

闹红一舸，记来时，尝与鸳鸯为侣。三十六陂人未到，水佩风裳无数。翠叶吹凉，玉容消酒，更洒菰蒲雨。

嫣然摇动，冷香飞上诗句……

退思园荷池西南，建有画舫一座，就名为“闹红一舸”，舫身伸入池中，犹如扁舟的随波荡漾。在盛夏季节，如红荷嫣然摇动，能令人心醉。池南水湾处，有室曰“菰雨生凉”，夏秋间听雨打水草，令人顿生凉意。“闹红一舸”之北，还有水香榭，人在榭里也会感到清风徐来，冷香飞动，沁人心脾。这一景观序列，是姜夔词境的物化，它使其中水池、花草、岸石、建筑及其题名，相互融贯而孕化出“不类人境”的幽闲意象。这也是以一个文学作品为主题所意聚而成的整体境界。

三、以“物”作为意聚的元主题。

在园林的某一景区或景观中，“物”往往可以作为意聚的元主题或主题，从而渲染一种意境。留园冠云峰庭院里，就有这种意聚的整体组合。在冠云峰这一江南名石之前，有浣云沼，为半规整形水池，池前为品赏冠云峰的最佳方位，池中又可照见这一瘦秀之峰的亭亭倩影，池水把她浣洗得更加清秀美丽。沼西为冠云台，供人在西南方位品赏这一名峰。沼东又有伫云庵，也以“云”字点题。峰后还有冠云楼，峰左右则陪衬着岫云、瑞云二峰。这一景观序列，对冠云峰从四面八方加以映衬、渲染、烘托，反复强调了一个“云”字，这是用聚焦的艺术方法取得整体

意境效果的一例。

个体建筑也可以把“物”作为意聚的焦点。吴长元《宸垣识略》说：

李园，明武清侯李伟别业，……中有梅花亭，砌亭为瓣玉，镂为门，为窗，绘为壁，范为器，其形皆以梅。这就是以梅这个物作为贯穿主题了。据《帝京景物略》载，不但其建筑平面图案为梅形，而且亭顶为三重檐，以象征梅花的重瓣。不过梅亭周围没有植梅，这不能不视为憾事。苏州狮子林则不然，“问梅阁”附近种有梅树，阁内则地面呈梅花纹样，窗格镂刻梅花纹样，桌椅制为梅花形，且悬有“绮窗春讯”匾额，榻扇上陈列的，则是有关梅花的诗、书、画系列。这样，即使不在冬季，也令人如见暗香疏影，并想起王维著名的《杂诗》：

君自故乡来，应知故乡事。

来日绮窗前，寒梅著花未？

比起李园的梅亭来，问梅阁这一境界显得更为情趣隽永，它匠心别具地把物质性建构元素和精神性建构元素融贯在一起了。

四、以一定质、量的题名作为意聚构境的特殊手段。

这是大型或中型园林乃至名胜风景区常用的系列题名的构景方法，能很好地促进宏观意境的整体生成。它体现了中国民族传统的审美方式，不但在民间为人们所喜闻乐见，而且深得文人雅士的宝爱，广为吟咏传诵，可谓雅俗共赏。这种题名有质和量两个层面的要求。

从质这一层面来看，如前所论，苏堤春晓、平湖秋月之类，既能借物写意，借景写情，又能标出季相意识，体现时空交感。因而杭州西湖自宋代盛行题名之风以来，“西湖十景”之名不胫而走，它既是文人的创作，又是集体的智慧，是一种文化的历史

积淀，西湖的风貌和魅力也由此而顿异。

再如北京玉泉山静明园十六景，有风篁清听、云外钟声、绣壁诗态、采香云径、峡雪琴音、镜影涵虚……也是文采斐然，锦绣满眼。它们或是从孟浩然、杜甫等诗人的名句中撷来的精英，或是从园林的景观美中提炼出来的神韵，更多的是二者的结合。这些题名诉诸人们的视觉、听觉、嗅觉和想象、情感……供人们含英咀华，因题品景，因景品题，从而进入意境，涵泳乎意中，神游乎境外。

借助于语言文字的景观题名，从质的层面来理解，主要是使形而下的景物向形而上的精神领域升华。因为“外在的有生命的事物如果不能显现出独特的意义丰富的灵魂，对于较深刻的心灵来说，就还是死的”，而作为题名的诗的语言，“有可能按照所写对象内在深度以及时间上发展的广度把它表现出来”，供人们“在想像中牢固地把握住这个形像而对它进行欣赏”^①。这样，就能孕育出耐人品味的意境。

再从量这一层面来理解，“数”具有如下的重要功能：

(一)题名表现为一定限量的“数”，就有了贯穿逻辑，能构成明确的景区序列或景观序列。这种序列见于各类园林，除公共园林系统的“西湖十景”之类外，宫苑系统有圆明园四十景，香山静宜园内垣二十景、外垣八景；寺园系统有浙江宁波天童寺的“天童十景”、北京碧云寺的“碧云十景”；宅园系统有南京随园二十四景，仪征也曾有朴园十六景，而且每景系以小诗，刻石于园中，构成了又一类景观序列。

(二)“数”的限量决定了选题的优化原则。北京玉泉山被誉

① 黑格尔：《美学》第3卷下册，第24、6页。

为“灵境”，境内山水吐纳，岚霭变幻，景观丰赡，气象万千，往往使人不知从何游起，重点又何在。静明园十六景组成的数的序列，就把园林的重点突现出来了，把美景的英华提炼出来了，把其中意境的灵魂勾画出来了，便于人们重点而有序地寻景和品赏。从这点上说，“数”在宏观上有其穿透性，它把园中一个个如珠似玉的景区或景观联结起来，成为闪光的一串。

(三)“数”还有一种约束性，它不但表现为题名的数量不宜多，圆明园四十景实属罕例，一般是八景、十景、十六景等，而且表现为题名的字数不宜多，每题一般为四字(如静明园十六景)或三字(如静宜园二十八景)。它们就象古诗的语言具有规整性，字数是相同的，体现了形式美的齐一律，或者说，优秀的题名序列，如诗般地具有闻一多所说的音乐美、绘画美和建筑美。从宏观整体上来理解，如果说，没有题名序列的园林在精神的领域里只具有散文结构，那末，有着优秀题名序列的园林则具有了诗化结构，因为由“数”的严整性和约束性所构成的意聚中心，能消除园林整体的散文化状态，能生发出多层次、多结构而又完整统一的意境序列来。

当然，本书并不主张凡园必有“数”的题名序列，而只认为，根据中国传统的文化心理和审美习惯，大型园林或景观繁多的园林不妨以此为意聚构境的手段。试想，杭州西湖没有十景题名，圆明园没有四十景题名，其意境情趣必将大为减损。由此可以说，乐于采用以“数”为限量的题名序列，也是中国园林区别于西方园林的美学特征之一。

中国园林的脉连意聚律，主要用于宏观的或中观的审美联系，表现为园林美同一建构元素之间(山与水、水与水)或建构单位之间(景区与景区、景观与景观)的联络聚合的相关性。在园林美的

意境生成中，和脉连意聚律相类的，是互妙相生律，但这一规律主要用于微观的或中观的审美配置，具体表现为不同景物之间的互为影响的相关性。

应该说，互妙相生也是一种关系美，它涉及到两种或多种景物配置在一起所生发的审美效果。圆明园有多稼轩十景之一的互妙楼。乾隆在《互妙楼》诗序中写道：

山之妙在拥楼，楼之妙在纳山，映带气求，此“互妙”之所以得名也。

乾隆在阐明山与楼的相互关系时，提出了“互妙”这一颇有理论价值的意境美学概念。如果把“互妙说”和西方狄德罗著名的“关系说”作一美学的比较，那末，二者就可能相互补充，相得益彰。

狄德罗曾经指出：

美总是随着关系而产生，而增长，而变化，而衰退，而消失……因此我说，一个物体之所以美是由于人们觉察到它身上的各种关系，……不论是怎样的关系，美总是由关系构成的。^①

狄德罗的“美在关系”说在西方美学史上的出现，有其重要的意义，它把美和种种关系联结起来加以理解，认为离开了关系，美就失去其存在的条件。这种避免了孤立和静止的美论，颇能发人深思。不过，尽管狄德罗也讲到有各种各样的关系，“有的相互加强，有的相互削弱，有的相互调剂”^②，但他着重强调的是美的单个体身上的各种关系，而没有突出地强调关系中双方或多方的美。乾隆的“互妙”说虽然不同于狄德罗的美的本质论，而只是就园林美的某种现象而立论的，但不可否认，这是较有价值

^① 《狄德罗美学论文选》，第29、31页。

^② 《狄德罗美学论文选》，第35页。

的潜美学，它在着眼于关系双方这一点上优于狄德罗，或者可看作是对狄德罗的“关系说”的一个绝妙的补充^①。

“互妙说”可以理解为，景物的美也在于关系之中，“总是由关系构成的”，而这种关系是相互关系，或者说，是互映互衬的关系。在这种特定的关系之中，美的双方是你因我而妙，我因你而妙；合之则双美，离之则两伤。对于“互妙”这个概念，乾隆还用“映带气求”来加以阐明、概括和深化。“映带”，还偏畸于景物双方外观上、形体上的关系；“气求”，则偏畸于景物双方内在的、意趣上的关系了。乾隆关于“互妙”的美学思想还体现在他的咏园诗中。圆明园有“松湍流韵”一景，乾隆在诗中写道：

泉荫松为盖，松垂泉作绅。

闲中问与答，世外主与宾。

这是一幅松泉互妙图。横向的流泉以松冠为荫盖，竖向的松干以流泉为绅带，二者交叉相藉而成其关系之美。在乾隆的审美心目中，二者互为宾主，互为问答，融洽而为一个有机的微观境界。无锡寄畅园有立石名“介如峰”，乾隆诗碑写道：“一峰卓立殊昂藏，恰有古桧森其旁。”在他看来，石峰介如，昂然卓立，恰恰在于其旁森立着古桧而益增其妙。这也是着眼于二者的审美关系。

为什么两种或两种以上的景物配置在一起，有可能生发出“互妙”的效果？因为艺术作品中各部分结合而成的整体的价值，要比各部分相加之和大得多。这是系统论的主要观点之一。用成语来回答，则叫做相得益彰。不同种类和特点的景物恰到好处地配置在一起，通过均衡、比例、映衬、宾主、呼应、对比等种种美

① 有意思的是，乾隆(1711-1799)和狄德罗(1713-1784)系同时代人，乾隆只大两岁。

的关系，就能臻于互妙相生的境界。

在中国悠久的艺术传统中，不同景物的互妙相生往往还形成了种种特定的模式。郑板桥题画说：“竹枝石块两相宜”。吴昌硕题《老梅怪石图》说：“梅根入石，枝干益坚。石得梅而益奇，梅得石而愈清。”这种互妙相生的关系美，不但在中国画里，而且在盆景艺术中，在园林的窗景、小庭中，不也是常可遇见么？

相映相衬，相杂相和，相反相成，相生相发，这类关系美正是景观创构的安身立命之基，而互妙则是其最高境界。在园林美的时间—空间里，往往可见桃李争春，梅竹迎雪，古柯据岩，曲廊浮水，明月松间照，清泉石上流，高梧衬楼阁，弱柳掩亭台，万绿丛中红一点，花香影里鸟数声，山本静水流则动，石本顽树活则灵……这都是一幅幅互妙相生的画面，一个个幽美动人的境界。在中国园林里，甚至连树木的常绿和落叶杂植，在冬季也有其互妙的效果，使建筑隐而又露，树色富于变化，还如中国画里一样，密林间以枯槎，顿添生致，得虚实相间之美……

至于园林景物相反相成的对比之美，最典型的莫过于《红楼梦》第七十六回史湘云所作的一段描述：

这山上赏月虽好，总不及近水赏月更妙。你知道这山坡底下就是池沿。山凹里近水一个所在，就是凹晶馆。可知当日盖这园子，就有学问。这山之高处，就叫“凸碧”；山之低洼近水处，就叫“凹晶”。这“凸”、“凹”二字，历来用的人最少，如今直用作轩馆之名，更觉新鲜，不落窠臼。可知这两处，一上一下，一明一暗，一高一矮，一山一水，竟是特因玩月而设此处。有爱那山高月小的，便往这里来；有爱那皓月清波的，便往那里去。

这番具体而精到的审美描述，揭示了一种“学问”——关系学，亦即处理园林景物“互妙”关系的学问。按这种关系学建构的凹晶与凸碧，竟交互着四重对比，当然是妙不可言了。

如果大而化之，那末可以说，园林中的一切景物，无不处于相互影响的关系网络之中，它们或因互妙而益美，或因相犯而损美，都影响着意境的整体生成，以致牵一发而可以动全身。张惠言的《鄂不草堂记》，曾具体地记载了一个荒圯的“先春园”，由于在修葺的过程中注意了整体的关系安排，因而各部分互妙相生而呈现出一个活泼泼的意境。文章写道：

益治其倾圯，位置其树石，增以迤邐曲房，高楼修除，山若耸而高，水若润而深，花木鱼鸟，皆若相得而欢。

这个园林尽管只是部分的修葺，或“治”，或“增”，或变换“位置”，并未作全面性的重建，然而其中的每个组成部分，不论是高楼曲房，还是山水花木，无不处在审美的关系网络之中，相互比照，相互呼应，既影响自身，又影响他物，于是，山好象变得高了，水好象变得深了，特别是花木鱼鸟，好象获得了新的生命。文中的三个“若”字，体现了互妙相生律的作用，体现了意境美的整体效应。

笛卡尔曾说：

美不在某一特殊部分的闪烁，而在所有部分总起来看，彼此之间有一种恰到好处的协调和适中，没有一部分……损害全体结构的完美。^①

①《西方美学家论美和美感》，第80页。

这番话不但适用于互妙相生律，而且适用于脉连意聚律，适用于空间分割、奥旷交替、主体控制、标胜引景、亏蔽景深、曲径通幽等园林意境的整体生成。无数事实证明，园林美从宏观到微观的控制调配，关键在于彼此之间恰到好处的协调和适中，而不让某一部分损害全体结构的完美。

第二章 园林审美境界的空间观

意境或境界，作为中国艺术史所形成的特构，作为中国美学所关注的中心，它首先是一个空间的概念。从词源学的角度而论，不管是“境”还是“界”，都和实体的空间密切相联。在古代，境界有疆界之意，《后汉书·仲长统传》就说：“制其境界，使远者不过二百里。”这就是一个明显的空间概念，意指空间的界限。“境”又有地域、处所、境地等含义，这也无不和空间有关。

当“境界”和宗教意识相结合，它就蒸发而成为一种精神空间，带有虚幻不定的特征。如《华严梵品行》说：“了知境界，如幻如梦。”这种境界，就涂上了不可捉摸、不可感知的玄秘色彩，同时，它又打破了具体空间的界限，于是，不可能再以使远者不过若干里来计算了。总之，这是一个玄妙莫测的、不可限量的宗教范畴，不过，其空间性还是存在的。

唐宋以来，“境界”和诗、画等审美意识相结合，又转化为艺术性的精神空间。一方面，它吸取了汉以前的“实”的空间的内涵，使其中有物，其中有象，同时打破其界限性的局囿；另一方面，又吸取了魏晋时代宗教、哲学意识中“虚”的空间的内核，使之带上了虚灵而无限的精神契机，同时扬弃其明显的玄秘性。

唐代诗僧皎然《登故鄣南楼》诗写道：“苍林有灵境，杳映遥可羨”。就显示了“境界说”发展的这一意向。

审美境界或意境，在艺术的王国里，应该是象存境中、境生象外而又渗透着主体情致的完整和谐的空间——它既是“实”的空间，又是“虚”的空间或“灵”的空间，二者互渗互补，契合而成以不测为量的、令人品味不尽的空间组合。关于意境美学的研究，近几年来有了深入的发展，然而在一定程度上忽视了意境的“空间性”，这是其不足之处，而园林美学恰恰在这方面可以弥补其不足。

第一节 “唯道集虚”与超越意识

中国艺术的审美境界，特别是中国园林的审美境界，是和中国古代哲学、美学中关于虚实、有无的空间意识紧紧地绾结在一起的。

苏州网师园有“集虚斋”，这一建筑的题名来自庄子的哲学著作。《庄子·人间世》说：“气也者，虚而待物者也。唯道集虚，虚者，心斋也。”这里值得注意的是“唯道集虚”、“虚而待物”以及关于“气”的观点。所谓“虚”，也就是“空”，这可以理解作为一种空间存在形式。在庄子看来，只有“道”才能把“虚”全部集纳起来；只有“虚”，才能很好地对待万物。最早由庄子提出的这种“唯道集虚”的空间观，对后来的美学、艺术特别是园林建筑影响甚大，网师园集虚斋的题名仅仅是这种表现的沧海一粟。

在中国哲学史上，最早提出“有”、“无”的空间相关性的是《老子》一书，它不但提出了“大象无形”、“有无相生”的观点，

而且进行了具体的论证：“埴埴以为器，当其无，有器之用；凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。”（《第十一章》）器皿或屋室作为具体的空间单位，它的“有”是离不开“无”的。这是符合于建筑的空间原理的，因为一个建筑物如果没有室内的“无”和室外的“无”以及门窗之“无”，那简直是不堪设想的。袁枚论诗文境界，强调“全在于空”。《随园诗话》取譬设喻说：“一室之内，人之所游息焉者，皆空处也。若窒而塞之，虽金玉满堂，而无安放此身处，又安见富贵之乐耶？钟不空则哑矣，耳不空则聋矣。”这是说得颇有道理的。当其无，有室之用。室内如果失去了空无，就必然毫无实用价值可言，更不用说艺术价值了。有无相生，这应该是建筑空间美学的一个重要命题。

老庄的这一空间观，在汉代的《淮南子》中有了进一步的发展。该书写道：

夫无形者，物之大祖也。……是故有生于无，实出于虚。（《原道训》）

物之用者，必待不用者。故使之见者，乃不见者也。

（《说山训》）

这类观点，到了魏晋时代王弼等人那里，又发展而为“贵无”论或“尚虚”论。不可否认，《老子》最早提出的“有生于无”的观点，是有其消极面的，因而后来受到了王安石、王夫之的反对，但是，“有无相生”对于中国的艺术，却主要地产生了积极的影响，它可以使艺术作品突破实体界域的局限，具有几乎无限的空间表现力。

“唯道集虚”、“有无相生”的空间观，不但在虚实相生、通气有神的中国山水画里可以找到无数的审美实例，而且它在中国

古典园林中表现得更有空间的深度和广度，更能体现中国美学的空间意识。

常熟虞山之麓有“虚霏园”，为《孽海花》作者曾朴之父所建，又称“曾园”。这一空间不大的宅园，其园名就取自《淮南子·天文训》：“道始于虚霏，虚霏生宇宙，宇宙生气……”曾园这个小小的空间，却吞吐着大到不能再大的境界：气、宇宙、虚霏，而且合乎最高的范畴——“道”。宗白华先生在《中国画法所表现的空间意识》一文中，援引了《淮南子》里的这段话之后写道：“这和宇宙虚廓合而为一的生生之气，正是中国画的对象。……中国画山水所写出的岂不正是这目所绸缪，身所盘桓的层层山、叠叠水，尺幅之中写千里之景，而重重景象，虚灵绵邈，有如远寺钟声，空中回荡。”^①曾园的命名也决不是好高骛远，故作豪语，因为它所因借的，正是目所绸缪，身所盘桓的虞山；曾园正是经由这重重景象、虚灵绵邈的画面，进而通向宇宙虚霏的。

苏州曾有小型的“亦园”，中有揖青亭。尤侗在《揖青亭记》中带着他那空间哲理意识发人深思地写道：

亦园，隙地耳。问有楼阁乎？曰无有。有廊榭乎？曰无有。有层峦怪石乎？曰无有。无则何为乎园？园之东南，岿然独峙者，有亭焉。问有窗棂栏槛乎？曰无有。有帘幕几席乎？曰无有。无则何为乎亭？曰凡吾之园与亭，皆以无为贵者也。……夫登高而望远，未有快于是者。忽然而有丘陵之隔焉，忽然而有城市之蔽焉，忽然而有屋宇林莽之障焉。虽欲首搔青天，眦决沧海，而势所不能。今亭之内，既无楼阁廊榭之类以束吾身，亭之

① 宗白华：《美学散步》，第120页。

外，又无丘陵城市之类以塞吾目。廓乎百里，邈乎千里，皆可招其气象，揽其景物以献纳于一亭之中，则夫白云青山为我藩垣，丹城绿野为我屏牖，竹篱茅舍为我柴栅，名花语鸟为我供奉，举大地所有，皆吾所有，又无乎哉？

这段妙文，论述中心是“以无为贵”。如果说，虚籁园是古代“尚虚论”的艺术典型，那末，亦园揖青亭则可说是古代“贵无论”的美学标本。所谓“有生于无，实出于虚”，凡是大地所有的，都可说为该园所有，怎么仅仅是“无”呢？揖青亭的境界可谓大矣，几乎包罗万有，然而如果没有文中所说的一系列的“无”，万有就不可能如此地纷至沓来，献纳于一亭之中。“有之以为利，无之以为用”，在这里，抽象的哲理已化为生动的雄辩性的文辞，化为具体的宇宙意象和万殊的形象观照。

清代南京的随园，登小仓山之巔，也可见诸景隆然上浮，囊括江湖之大、云烟之变的宏廓气象。袁起的《随园图说》就有这样的生动描述：

崎岖而上，跻高峰，筑室于巔……其上曰“天风阁”，登阁四顾，则长干塔、雨花台、莫愁湖、冶城、钟阜，虎踞龙蟠，六朝胜景，星罗棋布于窗前，遥望三山、白鹭洲，江光帆影，映带斜阳，历历如绘，非山之所有者，皆山之所有也。

这段文字，堪称《揖青亭记》的姐妹篇，它虽然在字面上没有直接出现“无”字，却有异曲同工之妙，正如《淮南子》所说，“使之见者，乃不见者也”。这个“不见者”，就是阁内可以安放此身的“无”，就是室外不致遮隔视线的“无”，就是窗户足以供人凭高明而远眺望的“无”。《揖青亭记》和《随园图说》同样表现了不受界域限制的空间意识，二者的殊异，不过表现在前者偏畸于气势

充沛的议论，后者偏畸于历历如绘的描写而已。

中国古典园林里的亭、台、楼、阁，其题名或景观也往往突出地体现了不受界域局囿的空间意识，从而极大地拓展了园林的意境。

先说亭。祁彪佳《寓山注·妙赏亭》写道：

“寓山”之胜，不能以“寓山”收，盖缘身在山中也，予瞻于匡庐道之矣。此亭不昵于山，故能尽有山，几叠楼台，嵌入苍崖翠壁，时有云气，往来缥缈，掖层霄而上，仰面贪看，恍然置身天际，若并不知有亭也。

这种“妙赏”，首先表现了一种超越的空间意识。身在此山中，是不能见其真面目的；只有超越，才能升华到更高的境界。“不昵于山，故能尽有山”，于是，恍如置身天际，一种虚廓的意象油然而生。

次说台。汉武帝曾在甘泉宫建通天台，据说有百余丈高，云雨均在其下，其题名就是某种宇宙意识的物化。苏轼则写有著名的《超然台记》，也表现了对于有限空间的超越意识。

再说楼。颐和园现有“山色湖光共一楼”，这个地处山麓水际的三层八面建筑，中实外虚，四面八方有楼廊，可供多方位地凭栏观赏，从而近揽昆明湖光，远纳西峰山色，细赏万寿山一带的壮美风采。这个楼把偌大的空间都“共”进来了，它以其广袤的空间情趣逗发着人们登临凭眺的雅兴豪情。至于广东东莞的可园，其中曾有可楼。张敬修《可楼记》写道：

居不幽者志不广，览不远者怀不畅。吾营可园，自喜颇得幽致，然游目不骋，盖囿于园，园之外，不可得而有也。既思建楼……名曰可楼。……盖至是，则山河大地举可私而有之。

可楼的建构，也表现了超越园界局囿的空间意识。

最后说阁。圆明园曾有安澜园，系仿海宁同名园林而建，其中“无边风月之阁”为十景之一。乾隆《安澜园十咏·无边风月之阁》中，就有“三千界外三千界，踪迹无边那可寻”之句，界囿已经打消，有边的空间已走向无边的空间。乾隆在诗序中还说：“界域有边，风月则无边。轻拂朗照中，吾不知在御园在海宁矣。”处身于这种无边的境界里，空间地域似乎已失去其特有的定性，这同样表现了中国园林追求一种超越意识的审美传统。

今天的颐和园，还有“无尽意轩”、“涵远堂”……它们也把无尽的意境、辽远的空间，共处于轩、堂之中，令人们神思飞越，视通万里……

宗白华先生对于中国古典美学，曾深入作过多方面的研究和高度的概括。他特别赞赏中国园林建筑所代表的唯道集虚的空间意识。《中国艺术意境之诞生》一文曾写道：

中国人爱在山水中设置空亭一所。戴醇士说：“群山郁苍，群木荟蔚，空亭翼然，吐纳云气。”一座空亭竟成为山川灵气动荡吐纳的交点和山川精神聚积的处所。……张宣题倪（云林）画《溪亭山色图》诗云：“石滑岩前雨，泉香树杪风，江山无限景，都聚一亭中。”苏东坡《涵虚亭》诗云：“唯有此亭无一物，坐观万景得天全。”唯道集虚，中国建筑也表现着中国人的宇宙意识。^①

这可以看作是对于唯道集虚的空间美学的理论总结，它是建立在大量审美实例的基础之上的。

①《美学散步》，第72页。

事实雄辩地说明：中国园林还存在着一种令人眼界为之一放，心胸为之一宽的层面——超越的开放的宇宙意象。从这个视角来看，中国古典园林又是一个开放的系统，它凭借着唯道集虚的美学，要突破亭台楼阁内部小空间的局囿，要超越园林四周围墙的有限界域，要取消狭小天地中形成的思维空间和精神樊篱，虚而待物，面向无限的宇宙，让视觉感受和审美想象获得充分的自由。

然而，本书在前一章中论及亏蔽遮隔艺术系统时，又以大量的实例说明，中国园林对外是一个全隔的封闭系统。那末，又是开放，又是封闭，如何统一呢？这是相对的统一。开放是一个层面，封闭又是一个层面，二者统一在一个特定的审美价值标准之下。《园冶·兴造论》写道：“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……斯所谓巧而得体者也。”这是说，园林的界墙虽然是区别内外的，但是对于园外的空间，并不是一概加以屏除隔绝的，而是要区别地对待，如果是喧嚣尘俗，即使是极小的，离园很近的，也必须加以屏除，这是由全隔的封闭系统的结构功能所决定的；如果是清景佳境，即使是无限大的，离园极远的，也必须千方百计地加以收引，予以容纳，这是由虚敞的开放系统的结构功能所决定的。“俗则屏之，嘉则收之。”这是中国园林处理外部空间的美学准则，也是中国园林取舍外部空间的相反而又相成的二重性。

中国古典园林对于外部空间，其封闭和开放两个层面相比，封闭无疑是主要的。因为只有在园外有清景佳境可供品赏神驰的情况下，空间系统才对此开放，才采取收纳的原则；如果园外空间不具备这一条件，那末，就宁可将自己封闭在独立自足的园内小天地里。从总体上说，中国园林外部空间具有“嘉则收之”的条件者并不很多，这是由“城市山林”这一定性所决定的。何况

一个园林即使外部空间很优越，同时也还要兼取“俗则屏之”的原则，因为园外不可能四面八方都是佳景。例如颐和园的外部空间条件是极佳的，然而作为一个系统，它只向西山一带开放，此外，基本上都是封闭的，这也是一种“巧而得体”的空间处理。

一个值得注意的现象是，中国古典园林对于内部空间来说，开放则是主要的，这是中国古典园林一个十分重要的美学定性。这里，可先联系中国建筑装饰艺术来考察。

中国传统建筑装饰艺术要求内部空间具有通透的境界。汉代著名的未央宫、建章宫等，其重要的美学特色就是千门万户而不迫塞，玲珑显豁而不窒碍，这种通透洞达的内部空间结构，在中国建筑史上成了一种典型，它对于尔后的建筑装饰艺术乃至文学艺术的创造也有着良好的影响。园林建筑的内部空间结构也有着同样的要求，见于古典园论的，例如——

临溪越地，虚阁堪支；夹巷借天，浮廊可度。（《园冶·相地》）

相间得宜，错综为妙……砖墙留夹，可通不断之房廊；板壁常空，隐出别壶之天地。亭台影罅，楼阁虚邻。绝处犹开，低方忽上。（《园冶·装折》）

虽数间小筑，必使门窗轩豁，曲折得宜。（钱泳《履园丛话》）

这都是强调虚灵、通达、留空、轩豁……

本书第三编第二章曾提到，空白、虚灵是中国美学的重要范畴，绘画应该上下空阔，四傍疏通，而最忌充天塞地，布置逼塞，这一绘画的美学要求也适用于园林内部的空间结构。仍以假山为例，庭院中的叠山最易犯布置迫塞之忌。明代北京有宜园，刘侗《帝京景物略》说：“入垣一方，假山一座满之，如器承餐，如巾

纱中所影顶髻。”这就是对该园假山布置迫塞的婉言微讽。假山充塞了整个院落，如食物盛满于器中，又如纱头巾中映出的一团发髻，满而又满，实而又实，毫无流通的空间，这只能窒息人们的美感。

苏州留园东部建筑组群的空间处理，则可算得上是唯道集虚的范例。“五峰仙馆”这个精丽典雅的厅堂就是四通八达的，南北两面基本被轩豁的门窗所占，东西两面除了窗之外，还各有两门通往别院：东南通虚灵的“鹤所”；东面通开敞的“静中观”以及石林小院一带，西北可通往“林泉耆硕之馆”……这个周带联络的建筑组群，其重要的审美特色就是通前达后，实中留虚，极尽空灵风致之美。然而，其中也不免有败笔，在五峰仙馆的前院，以五峰为主的假山组群所占的面积太大，过于逼近五峰仙馆前门，于是，院内留空不多，这种实多虚少的庭院，就显得不够潇洒风致。关于厅前、楼前的叠山，计成在《园冶·掇山》中作了精辟的论述——

人皆厅前掇山，环堵中耸起高高三峰，排列于前，殊为可笑。……以予见，或有嘉树，稍点玲珑石块；不然，墙中嵌理壁岩，或顶植卉木垂萝，似有深境也。

楼面掇山，……高者恐逼于前，不若远之，更有深意。

计成对于“深境”、“深意”的探讨是有益的，他主要着眼于厅、楼的前庭院的虚灵，因此认为只宜稍点石块，或叠掇浮雕式的靠壁山。艺术中审美意境的空间定性之一，就是要远而不尽，“庭院深深深几许”；即使是近，也要近而不浮。如果厅山、楼山高耸院中，逼近于前，就决不可能产生“深意”或“深境”。在苏州留园，五峰仙馆前的空间比“华步小筑”大得多，但“华步小

筑”却靠壁稍点石块，配以卉木藤萝，似有深意远境，五峰仙馆前的庭院与之相比，就略嫌浅浮闷塞。由此可见，“虚”的空间在园林内部结构中具有何等重要的审美功能！

扬州的个园，其特色之一是所谓“曲廊邃宇，周以虚栏，敞以层楼”，“閤爽深靓，各极其致”（刘凤浩《个园记》），然而更值得称道的是其中匾额有“透风漏月”四字，这可说是揭示出园林内部开放性空间结构的三昧。园林内部建构和太湖石的品格一样，贵在“透”、“漏”，因为只有这样，才能让风花雪月透进来，漏出去，才能使人感到空间虽不大，境界却不小。“透风漏月”，这是对于“唯道集虚”的哲理的生动具体的审美表述。

无锡寄畅园沿池的一带轩廊[图版2—1]，也是以透漏为美的典范之作。如从“郁盘亭”向北，把品赏的目光经由曲廊投向“知鱼槛”，可见池上空间和屋宇空间已互渗而化作一体，其屋宇轩敞，窗框通透，栏杆疏减而空灵，于是，“虚”成了空间的主宰，一切都和谐而透漏，唯有空窗之下的书条石是累赘的蛇足。这里的风格是：娟秀、清丽、轩豁、虚灵、开放、洞达……人们在这里，可尽情领略“唯道集虚”之理或透风漏月之趣。

第二节 借景、对景及其类型序列

中国园林对于外部空间，一方面是“借”之，其方法就是“全隔”；另一方面是“嘉则收之”，其方法就是“借景”。

借景是中国园林打破界域，扩大空间，“虚而待物”，创构审美境界的重要方法，历来为造园家和园林美学思想家所重视。《园冶·借景》写道：

构园无格，借景有因。……高原极望，远岫环屏，

堂开淑气侵入，门引春流到泽。……林阴初出莺歌，山曲忽闻樵唱。……山容蔼蔼，行云故落凭栏；水面鳞鳞，爽气觉来欹枕。南轩寄傲，北牖虚阴。半窗碧隐蕉桐，环堵翠延萝薜……

这里摘引的关于嘉景的部分审美描述，主要是指园外空间而言的。计成还这样总结说：“夫借景，林园之最要者也。如远借，邻借，仰借，俯借，应时而借。然物情所逗，目寄心期，似意在笔先，庶几描写之尽哉！”这可看作是园林通过借景以创构意境的一个美学性的纲领。

根据计成关于借景构境所提供的思维指向，证之千百年来借景艺术的历史经验，可将借景的距离、方位和所借景观的内容、形式，概括为如下不同的类型序列。

一、以借景的空间距离、空间方位作分类标准，可分为远借、近借、邻借、仰借、俯借等，结合审美实例论述如下。

（一）远借。

这是园林借景最重要的类型之一。叶梦得《避暑录话》中录有如下一段话：“李翱之论山居，以怪石奇峰、走泉、深潭、老林、嘉草、新花、视远七者为胜。”可见，“视远”也就是远借，是山区园林的“七胜”之一。

远借能最大程度地拓展视域，远化空间，使境界深味不尽，富于诗情画意的美。黑格尔《美学》中对于绘画的“空气透视”，有一段极为精彩的审美分析：

在现实界里一切事物都由于空气……而产生着色方面的差异。正是这种仿佛随距离渐远而渐蒸发掉的色调形成了空气透视，……对象离眼睛愈远，它们在形体上也就变得愈无颜色，愈不明确，因为光与阴影的对比就

逐渐消失，直到整体消失在一种明亮的灰色里……^①

这段论述，既考虑到审美客体方面的因素，即空气不完全是透明的，因而对象的距离愈远，色调就愈淡，光影对比就愈不鲜明，形体的轮廓就愈不明确；又考虑到审美主体方面，即眼睛的视力有限，愈远就愈看不清楚。而主客体两个层面的契合，恰恰又能为“视远”提供极佳的审美画面。王维《汉江临眺》中的“江流天地外，山色有无中”，历来被评为诗中有画的名句，也正因为它生动而传神地描写出对于极远方山色的空气透视。作为兼擅绘画的园林审美家，计成不但也要求园林能“极目所至”，“远峰偏宜借景，秀色可餐”，而且《园冶·立基》还说：“动‘江流天地外’之情，合‘山色有无中’之句。适兴平芜眺远，壮观乔岳瞻遥。”这也是要求园林能通过远借表现出王维的那种诗情美和画意美来。

现存古典园林中，远借处理得最为理想的，莫如颐和园。无论是在“画中游”、“鱼藻轩”、“湖山真意”等建筑中，还是在昆明湖滨或湖中，人们都可以看到包括远借在内的如诗似画的湖山美景。如[图版2—35]就是一帧层次丰富、色调优美的诗意画，它可以分如下几个层面来欣赏：一、近处的荷叶饱含着浓郁的、醉人的油油绿意；二、辽阔而白亮的湖面上，波光粼粼，扁舟叶叶，如银色的梦境般地展开着，又如长笛吹奏出一支平静而优雅的旋律；三、在湖那边，是西堤林木织成的绿带，但已开始被距离和空气间隔、蒸发得有些面目模糊了，与近处的绿荷相比，已明显地见出“着色方面的差异”；四、在远方，玉泉山起伏有致地延伸着，被空气染上了淡淡的青绿色，而亭亭的玉泉塔影作为画面的制高点，划破了全幅具有单一平展特征的湖光山色，显示

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第278—279页。

其“透领”的审美功能，然而，这一层面早已在园外的远方了，借景的妙用正在于把它组织到园内人们的心目中来；五、在最远方的天边，极目所至，可见西山一带隐约，它远到不能再远，淡到不能再淡，几乎“消失在一种明亮的灰色里”，然而又没有完全消失。它扑朔迷离，空灵生动，似在不断幻化，构成了富于流动感的天际线，给人留下了味之不尽的意境空间。这确乎可说“动‘江流天地外’之情，合‘山色有无中’之句”了。

对于颐和园后山的借景，王朝闻先生曾写道：

进了万寿山的谐趣园，再往后走，顺着溪水朝西看，游人可能产生错觉，以为自己是置身于不受万寿山公园限制的自然环境之中，觉得园内的溪水，参天的松树，和园外远远的西山好象很自然地结合在一起，好象自己置身在比花园浑然而广阔的天地之中。在庭院的设计上，可以说这是不容易感觉到有技巧的技巧。^①

这是从艺术接受的角度指出颐和园“远借”之妙。

在南方园林中，也不乏远借的著名佳构。云南昆明的大观楼，是以借景为主的自然山水园，其中一胜就是誉满神州的孙髯翁所撰长联，它不但笔如巨椽，文奇千古，上下联各有九十字之多，而且上联一开头，就以磅礴的气势、辽远的意境吸引着人们：

五百里滇池，奔来眼底。披襟岸帻，喜茫茫空阔无边！看东骧神骏，西翥灵仪，北走蜿蜒，南翔缟素，高人韵士，何妨选胜登临……

三层四角攒尖亭阁式的大观楼，就是这样地吸引着游人，它把广阔的滇池、昆明东部的金马山、滇池西面的碧鸡山、北面的蛇山、

① 《王朝闻文艺论集》第2集，第235页作者自注。

滇池南端的白鹤山……都远远地借来眼底，真是洋洋大观了。可以设想，大观楼如果没有这种远借，没有这种寥廓的境界，必将大为逊色，而且楼名也得修改了。

（二）近借。

如果说，远借由于空气透视而表现出一种若隐若现、若有若无的模糊感、迷蒙感，那末，近借则给人以一种明晰感和亲近感，正如黑格尔所说，“光与阴影的对比在近的地方显得最强烈，而轮廓也显得最明确”^①；又因为对象的距离比较近，所以并不是如远借那样可望而不可即，而是就在附近，是可以亲近的。

无锡寄畅园，地处惠山山麓，有极为优越的借景条件。它既可西借附近较大而富于野趣的惠山为景，又可东南借附近较小而山顶点缀着建筑物的锡山为景，而后者的景观效果更佳。在园内，如果以锦汇漪西北池岸作为观景点，那末，近处是对岸的以知鱼槛为主体所组成的廊榭秀美、倒影如画的景面，而园外的锡山又作为一个景面在其后补充着，映衬着，使得一层之上，更有一层，景观更为丰富。由于距离较近，山顶上寺院建筑的歇山顶、龙光塔的每一层都可以看得比较清楚。乾隆《寄畅园杂咏》写道：“今日锡山姑且置，闲闲塔影见高标。”就是对这种近借所作的描写。

再如常熟的虚霏园特别是与之相邻的赵园离虞山比较近，也可说是近借，而赵园外借虞山的景观效果更好些。

（三）邻借。

比起近借来，邻借的对象和园的距离更近，是紧密相邻的，它所提供的景面更为清晰，似乎就在园内。

寄畅园和惠山寺相邻，王稚登《寄畅园记》写道：“右通小楼，

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第278-279页。

楼下池一泓，即惠山寺门阿耨水，其前古木森沈，登之可数寺中游人，曰‘邻梵’。”这就是一种邻借。今天登上邻梵阁，虽景观有异，但仍可见惠山寺门前的诸般宗教建筑景观，确乎可数游人，这一寺庙景观，和园内山林野致相比，是别具情趣的。

苏州拙政园，西部原为补园，分属两家。补园在靠近两园分界墙的石山上，建有六角攒尖的宜两亭，登亭即可饱览隔园柔美绮丽的风光，而由原拙政园隔墙西望宜两亭，也邻借到山上亭阁高耸的一番景色。这一建筑对于两园都是相宜的。然而它还有更深的历史含义在。南朝陆慧晓与张融为邻，中间隔池，池上共有绿杨；而唐代白居易愿与元八结为邻居，让两家同见明月清辉和绿杨春色，于是用典作诗赠之曰：“明月同好三径夜，绿杨宜作两家春。”（《欲与元八卜邻，先有是赠》）宜两亭又撷此诗意以为题名，寓有相邻友好之意，更深化了邻借的意境，而宜两亭也可说是体现了相邻友好的空间造型，它使两园结成一个共享空间。

（四）仰借、俯借。

所谓远借、近借、邻借，都是对园和所借景面的距离而言的；仰借和俯借，则是从高和低的方位而言的，《园冶·借景》说：“眺远高台，搔首青天那可问；凭虚敞阁，举杯明月自相邀”，“俯流玩月，坐石品泉”……这都联系着不同方位的借景。具体地说，寄畅园借景锡山之巅的龙光塔，要取仰视角，而在“邻梵阁”邻借惠山寺景面，要取俯视角，这都兼及了仰借和俯借。

苏州虎丘的拥翠山庄，是一个山麓台地园，不但可远借狮子山，而且在近处可仰借虎丘塔，俯借虎丘山麓一带景致。它视野开阔，多方借景，不失为结合地形充分利用空间的园墅构筑。虎丘还曾有“海涌山庄”，顾禄《桐桥倚棹录》说，该园“碧梧修竹，清泉白石，极园林之胜。因凿地及泉，池成而塔影见，故又名塔

影园”。这又是通过水光的折射，巧妙地俯借高处的虎丘塔了。

二、以借景的时间流程作为分类标准，计成的所谓“应时而借”，可分为借春，借夏，借秋，借冬，借日月，借雨雾等等。这些季相、时分等所显现的景观美，除了显现于园中的花木等类之外，均可说属于应时而借。白居易《草堂记》就写道：“春有‘锦绣谷’花，夏有‘石门涧’云，秋有‘虎溪’月，冬有‘炉峰’雪，阴晴显晦，昏旦含吐，千变万化，不可殚纪。”白居易的庐山草堂，就以包括这种应时而借在内的借景而著称。关于这种收四时之烂漫的借景，本书第三编中均有所涉及，不再重复。

三、以借景的内容美——园林之外的物质性建构的元素作为分类标准，可分为借山、借水、借建筑、借花木等等。

(一) 借山。

园林借景，在自然景物中借得最多的是山，因为群峰插云，远岫如屏，最易于借入园中，而且这种自然美的景面是园中最缺少的。正因为如此，中国园林中颇多以“借山”为题名建筑。宋代司马光的独乐园有“见山台”，今天的沧浪亭有“见山楼”，颐和园有“山色湖光共一楼”等等。

(二) 借水。

在园林中，借水的实例没有借山多，但建于湖畔的园林却往往以借水见长。周密《吴兴园林记》说宋代的钱氏园，“因山为之，岩洞秀奇，亦可喜，下瞰太湖，手可揽也”，就是俯借于水的适例。杭州西湖的三潭印月、平湖秋月，它们迷人的魅力更离不开所借的西子湖水。

在中国园林系统中，借湖者颇多，而借河者却极少，苏州沧浪亭在这方面是罕例也是佳例，本书前一章论“不隔之隔”，从“遮隔”的视角对此作了论述；如果从借景的视角而论，其景面效果

也极佳[图版2—33]。沈光祀《水龙吟·沧浪亭》上片有云：

剪来半幅秋波，悠然便有濠梁意。潭清潦尽，水明天淡，一湾空翠。苹末风来，松阴雨歇，晚凉新霁。望芙蓉镜里，夕阳红衬，攒峰影，堆螺髻……

园门前的半幅秋波、一湾空翠，就是剪来(借来)的，雨后夕阳的倒影，绘出了多么嘉美的景面！

(三)借建筑 and 花木。

在园林近旁或远方的艺术性建筑，造园家也尽可能使之成为借景对象，其中以塔居多。此外，也有其他建筑或建筑群。李格非《洛阳名园记》曾这样写王拱辰的宅园“环溪”：

榭北有风月台，以北望，则隋唐宫阙楼殿，千门万户，岿然璀璨，延亘十余里，凡左太冲十余年极力而赋者，可瞥目而尽也。

这是园林史上借景的著名典型，可是，这种借景于建筑的壮观，已无法见到了，人们只能从左思的《三都赋》中想见之。今天现存园林中，也不乏借景于建筑的实例，如登上北京景山的万春亭，南望紫金城，也可见巍峨壮观，一片金碧灿烂的宫殿的海洋……至于借景于花木，只能是近借或邻借，太远就目力不及了。园外凡是古木名花，有外借可能的，当然都应在“嘉则收之”之列。

四、借景还可以侧重于景物的形式美，如以所借的形式美因素作为分类标准，又可分为借形、借色、借光、借声等。

谢灵运《游南亭》写道：“密林含余清，远峰隐半规。”远峰衔着半边太阳，使之呈半圆形的图像，这是对诉诸视觉的形体美的外借。

邓嘉缉《愚园记》写南京的愚园说：“登阁而眺，东北诸山，烟云出没，如接几席，因名阁曰‘延青’。”楼阁把目力所及的优

美的青色都延请到园里来了，这是对诉诸视觉的色彩美的外借。

苏州艺圃的主体中心为水池，池北架水阁五楹，内部空间宽敞，题名为“延光”。阳光照射于粼粼的水面上，经反射而穿窗入阁，变灭不定地跳荡于室内顶部梁椽之间，成为十分活跃的主角。这是对诉诸视觉的光线美的外借……

在中国古典园林中，诉诸听觉的“借声”，也是借景的一个重要方面。宋代洛阳的丛春园，曾以听洛水声而著称于世。苏州耦园有听橹楼，特地让园外河上的声声欸乃传进耳鼓……在古典园林中，江声、橹音、樵歌、渔唱等等，就作为一种特殊的“音画”被借到园里来了，它诉诸审美主体的听觉甚至引起审美主体的视觉联想，从而产生一种特殊的美感。

计成《园冶》还说：“萧寺可以卜邻，梵音到耳。”这就是古典园林往往傍寺而筑的重要原因之一。园林向寺院借声，最为典型的莫过于钟声。北京香山静宜园外垣八景有“隔云钟”，玉泉山静明园十六景有“云外钟声”，当年每当夜幕降临，均可听到钟声悠扬断续，远近相应。而更为著名的，是杭州西湖的“南屏晚钟”。雍正间《西湖志》写道：“寺钟初动，山谷皆应，逾时乃息。盖兹山隆起，内多空穴，故传声独远，响入云霄……”这种借声的审美境界是令人神往的，有时又令人浸入哲理性的沉思、深省之中……。

以上种种借景类型，在园林中不是孤立存在的，而是错综交织的，它有着丰富的意境可供人反复品味，这可举出刘鹗《老残游记》第二回中关于济南大明湖的脍炙人口的审美描述：

到了铁公祠前，朝南一望，只见对面千佛山上，梵宇僧楼，与那苍松翠柏，高下相间，红的火红，白的雪白，青的靛青，绿的碧绿，更有那一株半株的丹枫夹在

里面，仿佛宋人赵千里的一幅大画，做了一架数十里长的屏风。正在欣赏不绝，忽听一声渔唱。低头看去，谁知那明湖业已澄净的同镜子一般。那千佛山的倒影映在湖里，显得明明白白。那楼台树木，格外光彩，觉得比上头的一个千佛山还要好看，还要清楚。这湖的南岸，上去便是街市，却有一层芦苇，密密遮住。现在正是着花的时候，一片白花映着带水气的斜阳，好似一条粉红绒毯，做了上下两个山的垫子，实在奇绝……

在这景面层层交织之中，错综着各种各样的借景类型、序列，有远借近借，有仰借俯借，有“应时而借”；有山水、建筑、花木之借；有形、色、光、影、声之借……这才博得老残由衷地发出“如此佳景”、“真正不错”的赞美。

在中国园林系统中，对景和借景一样，都是对空间的组织、利用和创构，但借景所处理的，是观景点和园外景面的关系；而对景所处理的，则是观景点和园内景面的关系。然而，二者都离不开“虚”。

和借景一样，对景的观景点和所对的景面之间宜虚不宜实，宜透不宜隔，宜有空间距离，不宜有其他实物阻挡审美的目光，也就是说，其间应留有“对景空间”，这样，观景点（视点）——对景空间——所对景面，就形成了一条审美的对景线。对景空间是一个“灵”的空间，其生命就在于“虚”、“空”。以江南园林为例，华淑《寄畅园记》中有两段文字——

“栖霞堂”，庭际空旷，桂聚郁郁成林……

“环碧楼”……选地最佳，空场漫引，叠石成坡，横斜上下，荒荒落落，山中林木古茂……登楼置身于万绿中，雪满山中，月明林下，无非佳境。

这两处对景效果之所以极佳，就由于其间空旷而有距离，能形成景面，孕化意境。

对景空间与所对景物的关系，切忌“如器承餐”，“如巾纱中所影顶髻”，因为在一个空间中，如果所对景物太满，太充塞，太逼近观景点，对景空间就无异取消了自身，审美主体就无法“虚而待物”，景面也就无从生成。一般来说，所对景物的体量与对景空间的体量应成正比，如果所对景物小而疏，如一片石和数竿竹，对景距离不妨近些，空间不妨小些；相反，所对景物大而实，如大体量的建筑、山景之类，距离就应该远，空间就应该大，这样才能生成审美的对景景面，总之，这也是“有之以为利，无之以为用”。

从文献记载来看，中国园林很早就已经注意对景的艺术创构。宋代的朱长文《吴郡图经续记·南园》就说：“亭宇台榭，值景而造”。可见，至迟到五代或宋，园林中就已出现了自觉的对景艺术。所谓“值景而造”，就是说，亭宇台榭不仅是点景建筑，而且是观景建筑，它的各个立面之中至少一面有景可对，有美可审。因此它应该逢着景而建造，使对方空间呈现出画面景色之美。王世贞《安氏西林记》说，“其台榭，可以巧承态；其户牖，可以奇取睨”，也就是这个意思。

对景的类型和借景一样，有远对、近对、仰对、俯对、应时而对等不同，所对的景物也有泉石、山水、建筑、花木等区别。

在颐和园南部南湖岛的涵虚堂，或在突出于其旁的仙人石上，透过昆明湖上空广袤的对景空间，可见远方万寿山麓的建筑组群：东西胶葛，南北峥嵘，累屋层构的佛香阁雄峙于中心。这组巍峨璀璨的建筑群，和掩映着的绿树丛林一起倒映入湖，宛似仙山琼阁，美不胜收。这是远对山水殿阁的一例。

苏州狮子林燕誉堂，南面对景是一组园林小品。在自由叠石筑成的低矮花坛上，石笋一株独立，其旁疏点湖石，略植花草，好似精美别致的盆景，突出于白墙的背景前，而铺地的图案，则如同铺锦列绣，典雅华美。这是近对花石小品的一例。

走在北海永安桥上，迎面就是文彩绚烂的牌坊、永安寺、普安殿建筑群，仰视更可见巍巍的白塔耸立在堆云积翠的琼岛之巅，指向蓝天，这是仰对层高建筑的一例[图2—36]。

在北海画舫斋古柯庭，有小型建筑“绿意廊”，而“古槐五百年，几度荆凡阅”（乾隆《古柯庭》诗）的古柯，就是它的对景。面对着老态龙钟，枝叶稀少的古柯，联系“绿意”二字，是颇为耐人寻味的。这是近对千年古木的一例。

对景和借景的类型、序列大体是相近的，然而也有明显的不同。不但是前者只限于园内，后者却引向园外，而且是前者可以双向互对乃至多向互对的，而后者却只能是纯粹单向的。

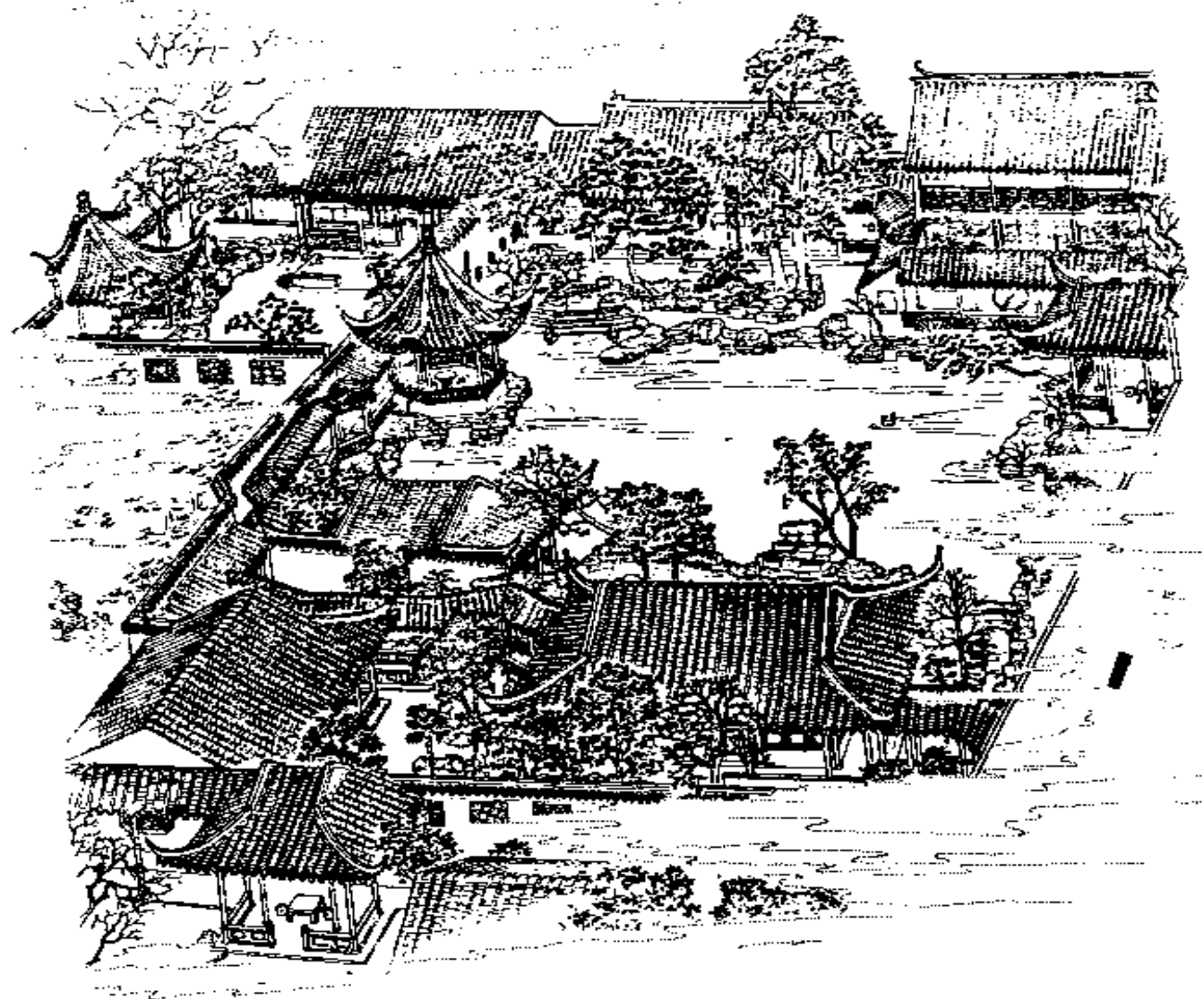
对景由于是在园林范内部进行组织的，因此它既可以是单向的，如狮子林燕誉堂之对庭院中的盆景式小品，北海古柯庭绿意廊之对千年古柯；也可以是双向互对乃至多向互对的。

双向的空间互对，或者说观景点和所对景面之间的相互换位，其空间利用率就高得多了。前文说过，在系统论的整体性原则看来，整体大于诸部分之和。而更早一些的克莱夫·贝尔也说，“把各个部分结合成为一个整体的价值要比各部分相加之和的价值大得多”^①。互对的景面经由对景空间所结成的有机整体，其供人审美品味的涵量，也远胜于两个单向对景的机械相加。因为这两个互对的景面能相互呼应，拱揖有情，构成了风物的双向交流：

① 克莱夫·贝尔：《艺术》，第155—156页。

“情往似赠，兴来如答”（《文心雕龙·物色》）。

、 苏州网师园中部[图版1—23]，水池北面有“濯缨水阁”，伸出于水池之上，扶栏隔水相望，可见对岸“看松读画轩”隐现于松柏丛中，前有石矶、曲桥，构成如画的景面；在东北方斜对着



[图版1-23] 苏州网师园中部鸟瞰图
(选自刘敦桢《苏州古典园林》)

的，是集虚斋楼面及其前边玲珑空透，小巧典雅的“竹外一枝轩”，临水依依，倒影参差，又是一幅精致的景面。如果变换相反的方位，在看松读画轩前或竹外一枝轩中，又可见对面古朴厚重的黄石假山——云冈和轻巧凌水的濯缨水阁所构成实与虚、重与轻的审美对比，这又是一幅有意味的对景画面。这两组景面，通过沧波渺然的水池而隔水相呼，朝揖多情，结成了双向互对的艺术整体。如果在池西的月到风来亭，取第三个方位，还可见水池南北这两个景面的双向交流关系——你向着我，我向着你，或者说，你中涵我，我中涵你。

在月到风来亭如果向东观照，又可见一帧形与色“有意味”的空间造型，如本书在第三编第一章第三节所分析的那样，俨然一帧精致的宋画小品，而“射鸭廊”凸出于这个立面背景之前，也令人喜爱；如果取“射鸭廊”向西观照的方位，则可见月到风来亭又凸出于小廊曲折、花树扶疏的立面背景之前，与射鸭廊互为应答，特别是亭中一镜，光影迷离，隐隐照出射鸭廊一带景色，似乎又是你中涵我了。这也是一种隔水相望的互对，一种互摄互映、似往而复的双向交流，流出了整体意境之美。

在网师园中部，如果以水池的空间作为中心，把南——北、西——东几组双向互对结合起来，或再斜向寻找对景，那末，它们就进而成为多方位、多视角、错综复杂的多向交叉的对景空间了。

利用水面作为互相对景的空间，这是最常见的对景处理手法，因为水面平远涵虚，不阻挡视线，倒影更易构成景面。然而，平地也可以作为互对的良好空间。在苏州拙政园中，如以枇杷园的月洞门作为观景点，可见东南面“嘉实亭”一带，三五株枇杷树掩映下，亭廊蜿蜒，花石错综，构成以建筑物为主的立体景面；

如以嘉实亭作为观景点，品赏月洞门一带，则又是一幅情趣迥异的景面，月洞门及其云墙，亏蔽于树丛深处，透过月洞门，外面又是一番风光，境界层深，若不可测。这是旱园双向互对的佳构。

借景和对景，依赖于一定的空间，呈现为可视的境界，极大地丰富了园林的美。中国园林的这种景观，是有无相生、虚实互用的空间美学的物化，也是唯道集虚、内外开放的空间意识的积淀。中国园林意境的生成，离不开这种空间观。

第三节 框格美学与无心图画

中国园林的门窗，有着多重的功能，这可从以下几个层面来理解。

一、从实用的视角看，门窗的作用是通风、采光、启闭或供出入通行。篆书中的“明”字，是会意字，一边是窗的形象，一边是月的形象，月照窗上则明，会合而成采光之意，所以园林设有漏窗的墙，称为“漏明墙”。古代的“門”字，也是两扇可供启闭的门的形象，而其中漏出了空间，以示是可以通达的。

二、从装饰的视角看，门窗的框架和其中的花格都富于图案形的美。篆书“明”字的左旁，甲骨文作（《殷虚书契后编》上，十一），其中为镂空的美丽花纹，呈窗牖“丽廔闾明”之象，这已体现了实用和美的统一，后来发展而为精美的“绮疏”。至于园林中的门窗，不论是启是闭，更呈现出种种优美的图案形，它们还往往透过门窗外的光线，表现出光与影错综成文的美，成为装点园林的活泼题材。

就江南园林门窗框架的形状来看，可谓丰富多彩，应有尽有，犹如鲜花百态，令人目眩神迷。

刘敦桢先生曾概括苏州园林的洞门形式说：

洞门的形式有圆、横长、直长、圭形、长六角、正八角、长八角、定胜、海棠、桃、葫芦、秋叶、汉瓶等多种，而每种又有不少变化，如长方形洞门的上缘，除作水平线外，又有中部凸起，或以三、五弧线连接而成。洞门上角，简单的仅作海棠纹，复杂的常加角花，形似雀替；或作回纹、云纹，构图多样……^①

这里既有几何形的抽象，又有从现实中概括出来的具象，既不失其合目的性的实用功能，又有其合形式美规律的艺术特色。

至于窗，由于不必供人出入，其独立性就更强，更可在艺术造型上见出其独创的审美特色。

关于作为屋宇外檐装修而镂有各式花纹的木质窗，本书第三编第一章已有所论述，这里着重概述砖墙上所辟的窗——空窗和漏窗（又称漏明窗）。空窗只有一个窗框，其中“空空如也”，其形式比洞门更为灵活多变；漏窗则框中还有图案纹样，其构图可分为几何形、自然形以及二者的综合三类，这三类又可幻化出无穷无尽的纹样，不但各园不同，而且一园之中、一个小景区之中也很少重复。这是中国古典园林的一个微观的美学特色。

一位日本造园研究学家这样盛赞中国江南园林中的漏窗：

它千变万化，不知有多少复杂奇异的花样，犹如能工巧匠描绘而织成的光与影交相辉映的锦绣。……从纵横交错的人字型、竹节型、菱花型与直线材料组成的各种花型，以至鱼鳞型、钱纹型、葵花型、波纹型等弧线制成的花型，更有直线与弧线相结合的万字海棠型，还

① 刘敦桢：《苏州古典园林》，第41页。

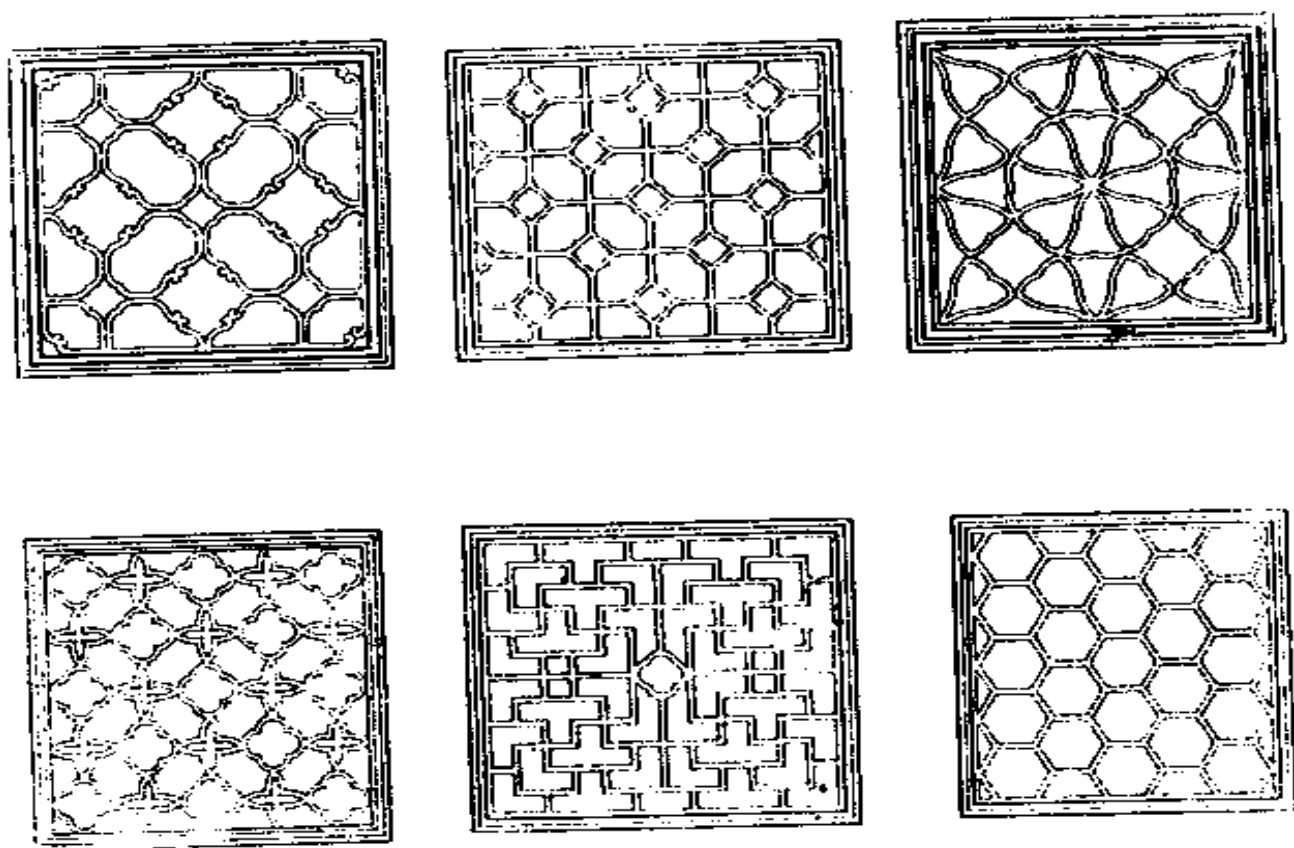
有中央装饰着琴棋书画图案的，也有动植物的生动造型，真是千姿万态，巧夺天工，叹为观止！……如此复杂多变的花样，实在只是由简单的几种材料组合而成。以极少的素材创造出变幻自如的世界，这里生动地显示出中国人的聪明才智。

这是横山正眼中的中国园林框格装饰纹样之美。他还曾转载过《园冶》“装折”、“墙垣”等章节中精巧的格子图案一百数十例，其中还包括户牖、风窗、栏杆等，并赞美道：“看了这种永无止境地追求美的中国花格子的创造，不得不感到日本的造型艺术相形见绌了。”^①这里不妨艺海拾贝，美苑折枝，以窥一斑。如[图版2—37]，就充分表现了苏州留园“绿荫”水榭的精巧的花格图案之美，透过“值景而造”的框格，又可见精美的对景画面。

三、从窗框系列的艺术效果来看，一排等距的窗框能谱出音乐性的空间韵律，但南、北园林也存在着明显的形式差异。在江南园林中，系列性窗框的框边较薄，框孔较大，一般取规整形（如方形、长方形），但每个框格中的图案纹样决不雷同，苏州沧浪亭复廊中的漏窗系列和留园“古木交柯”前走廊的漏窗系列[图版1-24]，就是范例。在北方园林中，系列性窗框的框边较厚，框孔较小（这与北方天冷风大等环境因素有关），边框取自由式而决不重复。就说济南大明湖铁公祠这个小小祠堂园林廊墙上的窗框，其形态就丰富多变^②，但又是大小相近，等距地排成系列。就窗框系列相比，南、北园林也有其不同的个性：江南园林主要

① 均见横山正：《中国园林》，《美学文献》第1辑，第431—432页。

② 例如，有十字形、葵花形、扇面形、椭圆形、六角形、方胜形、蝙蝠形、海棠形、圆月形、菱形、桃形、壶形、钟形、瓶形……



[图版1-24] 苏州留园“古木交柯”前走廊漏窗图案
(选自刘敦桢《苏州古典园林》)

表现出寓杂多于统一的美，北方园林则主要表现出寓统一于杂多的美。苏州园林还有一种空窗小品，则又显得特别活泼可人，变化多姿。如怡园拜石轩廊壁有秋叶形小品空窗，当人们审美的目光透过框格，又可窥见南雪亭廊壁的汉瓶形小品空窗，还可见瓶形窗外的景物若隐若现……小小框格之中，竟可透视到如许造型、层次和景深！

四、从通气有神的空问美学来看，门窗轩豁，廊墙留虚，就能打破封闭局促的格局，赋予开敞空灵的美感，体现“隔”与“透”的统一，使整个空间成为渗透性空间，如无锡寄畅园的某些门窗造型就是适例[图版2-1、2-22]。园林中这种气息周流、气韵生动的境界的生成，是离不开种种功能、种种形式的门窗框格的。

五、通过门窗框架或其中的花格来观照外部空间的借景或对景景面，这是中国建筑艺术进行审美观照的习见方式，也是中国造型艺术传统所孕育的宝贵的美学遗产。

宗白华先生通过中、西美学殊异的比较，概括中国民族美感的传统特点说：

古希腊人对于庙宇四周的自然风景似乎还没有发现。他们多半把建筑本身孤立起来欣赏。古代中国人就不同。他们总要通过建筑物，通过门窗，接触外面的大自然界……“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”（杜甫）。诗人从一个小房间通过千秋之雪、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……从小空间进到大空间，丰富了美的感受。^①

通过庭际窗户、挂落栏干所构成的框格来欣赏外界的景物，吐纳远近的空间，这确实是中国人特殊的审美方式，这种体现了自觉的审美意识的诗句，确实是多得很，它大概从西晋、南朝开始，就和山水诗一起诞生，从而展开自己的审美史。

这里，对这种以门窗为代表的框格审美史，不妨作白驹过隙的一瞥——

罗曾崖于户里，列镜澜于窗前。（南朝宋·谢灵运《山居赋》）

结构何迢递，旷望极高深。窗中列远岫，庭际俯乔林。（齐·谢朓《郡内高斋闲望》）

鸟从檐上飞，云从窗里出。（梁·吴均《山中杂诗》）

栋里归白云，窗外落晖红。（陈·阴铿《开善寺》）

① 宗白华：《美学散步》，第56页。

南山当户牖，沔水映园林。（唐·祖咏《苏氏别业》）

东窗对华山，三峰碧参差。（唐·白居易《新构亭台
示诸弟侄》）

从以上所列诗句及其诗题可以看出，这种特殊的审美史，确实是和山水的审美史同位同步地发展过来的。到了宋元明清这一历史阶段，山水诗的黄金时代虽然几乎已成过去，其成就并不很大，但山水画和山水园林却臻于十分成熟的境地，以上所引的这类诗句更可说俯拾即是了。直到清代《日下尊闻录》还说：“延春阁楼上联曰：绿水亭前罗带绕；碧山窗前画屏开。”这类联句就更突出现出诗情画意的境界之美了。

值得注意的是，这一审美史之所以在南方发其端并获得了长足的进展，是有其历史渊源的。“从人类开始有居室，北方属于窝的系统，原始于穴居，发展到后来的民居，是单面开窗为主。而园林建筑物亦少空透。南方是巢居，其原始建筑为棚，故多敞口，园林建筑物亦然。”^①可见，有其因则必有其果，本书第三编第一章也联系气候环境分析了南方建筑窗多的原因。正由于自古以来南方窗多而空灵，所以成为门窗框格审美史的发轫之地，以后才慢慢北渐，成为中国园林最普遍的审美方式之一。

凭借窗户进行自觉的审美活动，最突出的莫过于清代的李渔。这是应该在框格审美史上大书特书的。他在《闲情偶寄·居室部》中论窗栏说：“窗棂以明透为先，栏杆以玲珑为主。”这是着眼于“空灵”二字，而其作用则是：“开窗莫妙于借景”。

他还以审美实例来阐明借景之法的“三昧”。在寓居杭州西湖期间，美丽的风光启迪了他的审美意识，于是，他尝试着把千

① 陈从周：《园林分南北，景物各千秋》，《旅游》1985年第1期，第18页。

湖 舫 式



[图版1-25] 湖舫便面窗图(清)

(选自李渔《一家言·居室器玩部》)

篇一律的湖舫改造得与众不同。这就是舫上设有别出心裁之窗，其特点是四面皆实，独虚其中，构成“便面”（即扇面）之形。这种扇形窗四面用木板、灰布遮蔽，其中纯露空明[图版1-25]。李渔在《闲情偶寄·居室部》中这样写道：

是船之左右，止有二便面，便面之外，无他物矣。
坐于其中，则两岸之湖光、山色、寺观、浮屠、云烟、竹树，以及往来之樵人、牧竖、醉翁、游女，连人带马，尽入便面之中，作我天然图画，且又时时变幻，不为一定之形。非特舟行之际，摇一橹，变一象，撑一篙，换一景，即系缆时，风摇水动，亦刻刻异形。是一日之内，现出百千万幅佳山佳水，总以便面收之，而便面之制，又绝无多费，不过曲木两条，直木两条而已。

这位“湖上笠翁”确实善于“虚而待物”，确实懂得“虚”在审美中的作用。他利用小小的窗，竟摄取了变幻不尽的景色。李渔还从美学的高度总结说：

同一物也，同一事也，此窗未设以前，仅作事物观；
一有此窗，则不烦指点，人人俱作画图观矣。

这里，他就分出了非审美和审美的界限：作事物观，这仅仅是对客观世界的观看而已；作图画观，或者说，作流动性的图画观，这已转化为对艺术美的观照了。

李渔曾把他的审美经验别具匠心地移之于楼头、轩内，创构了所谓“观山虚牖”。他的宅居“浮白轩”后有小山，颇具风致。于是他以山为画，以画为窗。也就是说，在一个长形空窗的上下两旁装饰着画轴的“天地头”和边框，俨如一幅“中堂”，而中间纯露虚空。李渔接着写道：

非虚其中，欲以屋后之山代之也，坐而观之，则窗

非窗也，画也；山非屋后之山，即画上之山也，不觉狂笑失声……而“无心画，尺幅窗”之制，从此始矣。

园林美学中“尺幅窗，无心画”的著名命题，就这样地诞生了。后来，古典园林中的门窗，更被审美地称为“无心图画”了。这里的所谓“无心”，也就是“虚其中”的“虚”，而以窗后的立体景面充作画面，这是中国古典美学的一大创造。

其实，李渔的审美经验也并非为他所独有，江南园林就颇多这类景观的美，他不过表现得更为突出并从美学上进行了理论总结罢了。

在网师园，“看松读画轩”的明间的墙上特辟一空框——砖框花窗，两边悬挂对联，于是窗外的景物俨然一幅立体画，在挂落飞罩的映衬和两侧对联的相辅下，这幅画显得十分醒目而意味深长：“看松读画轩”请人“读”的，原来是“尺幅窗”的“无心画”！再如“竹外一枝轩”，更辟有特大空窗[图版2-38]，从窗框中可见“集虚斋”庭院的竹丛，其光影的变幻、枝叶的横斜，不但俨然如画，而且贴切地点出了轩名，给人以多层次的美感。

苏州留园，可说是“无心图画”的艺术展览馆。其中不但有大量以门窗为画框的立体图画，而且还有借助于类门窗的框架所构成的立体无心的生动画面。如在“恰航轩”，借助于上部的挂落、下部的美人靠以及两旁的柱作为审美框架，南望小院中盘旋而上的叠石“一梯云”，一幅元气淋漓的泼墨山水画[图版2-39]，就呈在眼前。光线不太充足的小院内，构图虚实参半，叠石飞动磅礴，可谓“黑入太阴雷雨垂”，而石隙中一株屈曲矫腾的石榴树盘绕而上，以其罕见的姿态增添了画面的气势美……

在上海豫园，著名的黄石大假山，无论是以仰山堂的门框还是以门外廊间的栏、柱作为审美框架[图版2-15]，都可看到一幅

气韵生动的山水画，而仰山堂门上引自《兰亭序》中的“此地有崇山峻岭”的匾额，更增加了这幅山水画的崇高感。

在扬州瘦西湖，钓鱼台向湖有三个朝向不一的月洞门，如果对准视角，双眼透过两个圆洞门，可分别看到白塔和五亭桥呈现在蓝天之下、碧波之上和绿树之间，不禁令人叫绝！这又用得到司空图《诗品》中的所谓“超以象外，得其寰中”的名言了[图版2-40]……这些无心而实为有心的画面，都是绝妙的对景或借景，都是“唯道集虚”的积极的审美成果。

李渔的审美经验，还可以举出大量的实例来加以验证，然而问题在于：小小的窗户，为什么能使观者由“作事物观”进而升华为“作画图观”？为什么说“文窗自具诗中画”（尤侗《过秀野草堂》）？这个问题，李渔们并没有回答，而这正是园林美学需要加以探讨的。

首先，这是由于门窗作为框架，有限制视域，约束视野的审美作用。莱辛曾说：

自然中的一切都是相互联系着的；一切事物都是交织在一起，互相转换，互相转变的。但是，这种无限纷纭复杂的情况……必须取得一种能够给原来没有界限的自然划出界限的本领。……艺术的使命就在于使我们在美的王国里省得自己去进行这一选择工作，使我们便于集中自己的注意力。^①

一般来说，当一个人面对着无限纷纭复杂、一切都交织在一起的景色，他的视域往往漫无边际，注意力往往不够集中，不知看什么是好，因而对此只能“作事物观”，这时，美对他来说也显得

① 莱辛：《汉堡剧评》，《西方文论选》上卷，第433页。

很分散。如果有了门窗作为审美框架，就象画家、摄影艺术家有了取景框一样，情况就不同了。框架把框中之景和四围的景物隔离开来，把框中之景从纷纭繁杂的美的王国里选择出来，给原来没有界限的景色划出了界限，使之独立，于是，审美的眼睛就能摒除一切干扰，全神贯注，仔细欣赏这框中美景了，这时，美也就以其最优化的组合，尽可能真纯、精练和集中地呈现出来。作为框架，门窗的这一作用不正和莱辛所说的艺术的使命相近？不正和或圆或方、或呈扇面之形的有限画幅的作用相似？于是“作事物观”也就有可能转化为“作画图观”了。

其次，还由于门窗作为审美框架可以制造景深，制造距离。阿恩海姆曾概述西方十九世纪流行的绘画见解说，“绘画作品的框架所起的作用”，是“使绘画空间从墙壁上独立出来并创造景深”；而一幅画的框架往往被称为“一个窗口”，“透过这个窗口，观赏者就看到了另一个世界”^①。这里可作一个有意思的比较：西方传统美学把画比作窗，中国传统美学把窗比作画，前者从画中看出窗意，后者从窗中看出画意。二者又有共通之处，即都从中看到了距离和景深。从尺幅窗这个“无心画”的视角来看，园林的门窗或类门窗的某些框架确实可看作是画框，它能从墙壁上独立出来，并和墙壁产生对比。由于墙壁在近处，框中景在远处，相形之下，后者更能成为创造景深的“另一个世界”。与之相应，观赏者也会产生一种具有审美意味的心理距离，从而把框中景和自己之间的距离推远，更见出其景深和美。观赏者“看到了另一个世界”，也就是看到了具有心理空间深度的意境。

再次，无心画和真实画幅的区别还在于：后者如莱辛所说，

① 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第319页。

不需要人们在美的王国里再进行选择，而前者却还需要观赏者对框中景进行适当的再选择。园林中门窗之外的对景或借景，固然是造园家按美的原则早已选择、设计好了的，但仍然需要观赏者结合客观的景和主观的审美爱好作变换视角的选择：正看、左看、右看、平看、仰看、俯看、近看、远看，视角稍稍移动一下，“画面”的效果往往会大不相同，这里也需贯彻“俗则屏之，嘉则收之”的择优原则。园林的门窗设计在对于所借所对之景作选择的同时，又为人们提供了再选择的余地，这有助于调动审美主体的积极性，是对人们审美能力的尊重、信任和培养，人们通过比较选择，能增进自己审美的构图感。

最后，门窗边框不同的形状及其装饰美，也能使人们对框中景的品赏更好地由“作事物观”转化为“作画图观”。另外，如果说，园林中的洞门、空窗或砖框花窗的中心部分是中间空明的无心图画，其中的“画面”全靠窗外之景来填补，那末，漏窗则有所不同，框中的图案纹样似乎是它的主体。这些图案以几何纹样或非几何纹样体现了均齐、平衡、穿插、适称、反复、四方连续等美的法则，而窗外的景色则恰好成为这幅图案画的“底版”[图版2-41]。而且，二者还能形成种种有意味的对比：图案画是有规则的，而作为“底版”的窗外景色是不规则的，这是一种形的对比；图案画是定型不变的，而作为“底版”的窗外景则由于天气、光源以及观者的视角的变化而有其可变性，这又是一种形的对比。再以光源而论，观者面对投在窗上的逆光，漏窗的图案就呈暗色，轮廓粗简，色彩单一；而窗外的景色则一派明丽，细部清晰，色调丰富，这是一种明暗对比；如观者面对投在窗上的顺光，漏窗的图案就呈明色，而透过窗上花格所见的景物，则往往呈暗色，于是图案画的“底版”又不甚清晰丰富了，这又是一

种明暗对比……而这一系列的变化，也可归结为有无相生、虚实互用的框格美学。

眼睛是心灵的窗户，窗户是屋宇的眼睛。

当人们在园林里漫步，看到无数的门洞、窗孔和其他空灵的框架，特别是在曲折有致的长廊里，看到那统一而不单调，变化而不杂乱的窗框系列，不但审美的眼睛能得到调节，不感到疲乏，而且，会使人感到在这审美之窗的节律之中，如李渔所说，“时时变幻，不为一定之形”，移一步，变一象，转一眼，换一景，作为画图观，真可谓移步换形，于微观中见大千世界了。

钟厚必哑，耳塞则聋，境界生成，离不开虚空。《老子·第四十一章》有云：“万物生于有，有生于无。”这一哲学命题，在一定程度上也符合于园林审美的空间观。在古典园林的空间里，从“唯道集虚”、“透风漏月”到远近俯仰的借景空间，从不同框格的“无心图画”到单向或多向的对景空间，都离不开“无”。凭借这个“无”，才能虚而待物，由“作事物观”到“作画图观”，由单一景面到多向景面，由有限空间到无限空间。相反，充天塞地，景物繁实，无异于作茧自缚，境界就无由生成。这就是所谓“物或损之而益，或益之而损”（《老子·第四十二章》）。

但是，不能过分地强调“无”，虚无和实有是不能须臾离的。“尚虚”、“贵无”的集虚斋、揖青亭、天风阁，就离不开斋、亭、阁及其门窗等类之“实”。离开了“有”的“无”，就是数学意义上的“零”，就是纯粹的空白。因此，“有之以为利”和“无之以为用”是不可偏废的。

第三章 艺术诸元的深层同化

中国古典园林作为集萃式的综合艺术，它除了建筑、工艺美术外，还集纳了诗文、书法、绘画、雕刻、音乐乃至盆景等诸种艺术性建构元素。这种多元综合，虽不乏内面的、深层的精神渗透，但更多地显现为外部的、有形的联系，例如园林对于诗、书、画的综合，就是通过匾额、对联、碑刻、书条石、壁画、挂件、画屏等艺术形式明确地表现出来的。

苏珊·朗格在论及艺术综合性时指出：

每一种艺术品，都只能属于某一特定种类的艺术，而不同种类的艺术作品又很不容易被简单地混合为一体。然而，一当不同种类的艺术品结合为一体之后……艺术品都会失去原来的独立性，不再保留原来的样子。举例说，一首歌曲，当把它放在一幕优秀的剧中演唱时，它就不再是一首独立的歌曲，而变成了一件戏剧事件。……这种适用于各门艺术之间的交叉关系的无所不在的原则就是同化原则。^①

① 苏珊·朗格：《艺术问题》，第80-81页。

这里，所谓“同化”原则的提出，对于理解综合艺术的美学定性是很有价值的。不过，苏珊·朗格举例所讲的“同化”，还只是中国园林集萃式的综合艺术的同化，因为它鲜明地保存着外部的艺术形态，是一种显态结构；而中国园林还表现为一种纯粹内面的、深层的同化，其中艺术诸元不但失去其原来的样子，而且完全溶化于其中，变得隐而不见了，犹如糖之消溶于液体的水，不复见其固体的外观定性，这是一种“体匿性存”的深层同化，或者说，是一种隐态结构。

可以这样说，中国园林在深层的意义上同化着其他艺术的内在精神，特别是融进了诗、画、盆景、音乐的思维特征和审美韵味。这种艺术的多元渗透和同化，极大地丰富了园林的景观意象，极大地深化了园林的审美意蕴，使之具有诗情画意、小中见大、节奏韵律等引人入胜、耐人寻味的诸种意境品格。在本章中，拟对此予以分别的论述。

第一节 园林——诗、画内面的互渗挪移

中国园林的诗情画意，除了表现为有形的艺术综合之外，还突出地表现为：诗、画对园林艺术的精神意识性的渗透；或诗、画艺术思维直接转化为园林的物质造型。这种艺术挪移的同化现象，是中国古典园林独特的美学传统。

先论园林——绘画的互渗和挪移。

本书第二编第一章已提及，计成、曹雪芹曾以“天然图画”来品评园林，而圆明园中也有“天然图画”、“自然如画”之类的题名。这都是把园林艺术一端和自然绾结起来，另一端和绘画绾结起来。这个三位一体的观点是中国园林美学的精华之一。它认

为园林的艺术创造，一方面需要师法自然，有真为假，另一方面又需要向绘画吸取营养。诚然，绘画本身也需要外师造化，才能生气灌注，然而绘画又能通过“中得心源”和对自然的提炼加工，进而能动地超越自然，以假胜真。不可否认，叶燮在《假山说》中所阐发的美学思想是深刻的（见第二编第一章），然而他又认为，“今之为石垒山者，不求天地之真，而求画家之假，固已惑矣”。这个观点不免表现出一定的理论倾斜。因为垒山固然不能“不求天地之真”，但是，“求画家之假”却未尝有错。园林的艺术创造应该很好地借鉴绘画艺术的历史经验，吸取绘画的长处来进一步创造“第二自然”。

我国园林美的历程证明：造园家只有具有很好的绘画修养，才能使自己的作品臻于“如画”的境界，才能更为有效地提高造园的艺术水平。这是由大量史实所证明了的。

在明代，自号“卧石生”的张南阳，不但绘画技艺胜过其父，而且还以画法堆叠假山，正如陈所蕴《张山人传》所说，能“视地之广袤与所裒石之多寡，胸中业具有成山，乃始解衣盘礴；执铁如意指挥群工……咄嗟指顾间，岩洞、溪谷、岑峦、梯磴、陂坂立具”。太仓的弇山园、上海的日涉园都是由他设计和创作的。上海豫园现存的大假山，饶有画意，堪称精品，也出自他的手笔。再如计成，《园冶·自序》开头第一句话就是：“不佞少以绘名，性好搜奇，最喜关仝、荆浩笔意，每宗之。”他之所以成为我国历史上卓越的造园家并写出不朽的理论名著，也是和他具有对于绘画的审美眼光分不开的。他在《园冶》中还这样反复强调——

合乔木参差山腰，蟠根嵌石，宛若画意。（《自序》）

刹宇隐环窗，仿佛片图小李；岩峦堆劈石，参差半壁大痴。（《园说》）

小仿云林，大宗子久，块虽顽秀，峻更嶙峋。（《选石》）

这都是主张园林应该具有如绘似画的意境美。

在清代，张涟、张然父子叠山也极为著名。袁枚《随园诗话》说张涟“以画法垒石，见者疑为神工”，《国朝画征录》也说他“少学画山水，兼善写真，后即以其画意垒石”，“若荆、关、董、巨、黄、王、倪、吴，一一逼肖”。王士禛《居易录》则说，张然“以意创为假山，以营丘、北苑、大痴、黄鹤画法为之，峰壑湍濑，曲折平远，经营惨淡，巧夺天工”。再如戈裕良，也擅长绘画，从他现存的叠山作品——苏州环秀山庄和常熟燕园的假山来看，也是画意盎然，水平是第一流的。清代的石涛，是大画家也是叠山家，据《扬州画舫录》、《履园丛话》载，扬州余氏万石园和片石山房假山均出自石涛之手。就片石山房现存的倚壁假山来看，有胎有骨，有形有势，有正有侧，有虚有实，有层次，有剥落，体现了“峰与皴合，皴自峰生”，“尽其灵而足其神”（《石涛画语录》）的画理，惜乎这个人间孤本无人管理，已见荒圯。

除了叠石家擅长绘画之外，在园林发展史上，还有很多园主人不但工画，而且也亲自参加园林美的创建，这也必然地会把画意溶进园林的造型中去。周密《癸辛杂识》说，吴兴俞氏园由于俞子清“胸中自有丘壑，又善画，故能出心匠之巧，峰之大小凡百余，高者至二三丈”。况周颐《宜园记》也说，南浔宜园“主人善书画，精鉴赏，构园之始，规划不经师匠，一树一石，自饶画趣”。至于后人对园林的修建，有些园主也由于善绘画而倍添园林的画意。张宝臣《熙园记》就说，园主顾正心的子孙“皆以绘事擅长，胸臆间具丘壑，其增修点缀，俱从虎头笔端、摩诘句中出，宜其胜绝一代”。

再从园林美的接受方面来看，画家们作为接受者的鉴赏反馈，也多少促进园林造型中画意的增长。如在宋代，画家李公麟居京师十年，“访名园荫林，坐石临水，翛然终日”（《宣和画谱》）；在元代，倪云林为狮子林作图已成著名的故实；在明代，吴门画派领袖文征明不但为拙政园写诗作记，而且画《拙政园图》；在清代，王翬曾画《沧浪亭图》，沈源、唐岱曾画《圆明园四十景图》，如此等等。从历史上看，许多名园大都有名画家为之作图，而且他们把立体的物质之画挪移为平面的纸素之画，往往不重写实而重写意，偏重于“中得心源”的意境之美，这与其说是为现实的园林写照，不如说更接近于自创作的山水画，而这对于尔后园林的创构或修建，又无疑提供了形象的参照或理想的范本，这种“挪移”性反馈，在一定程度上也促使着园林的画意向更高的境界升华。

造园家们要把绘画的境界挪移到园林之中，或者说，要化平面为立体，其手段是多种多样的，而最主要的是叠石掇山，或者说，以堆土为渲染，以理石为皴擦，让画意渗透到山石中去，让胸中的丘壑物化为园林的空间造型，这样，就能臻于计成所说的“深意画图，余情丘壑”（《园冶·掇山》）的境地。

山水画的皴法是用以表现山石纹理的技法，它是古代画家在长期的艺术实践中根据山石不同的地质结构而概括创造出来的表现程式。这种笔墨技巧本身就是美的，而不同的画家又特别擅长某种皴法，从而又成为各家各派不同风格美的特征之一。园林的山石叠掇，往往体现了不同的皴法美。赵之璧《平山堂图志》说扬州净山园堂前假山，“皆作大斧劈皴”。可以推想，这接近于宋代画家马远、夏圭的艺术风格，它简劲苍老，方硬而有棱角。张凤翼《乐志园记》说，“池之东，仿大痴皴法，为峭壁数丈，狰狞崛兀，

奇鬼搏人”。这种艺术境界的生成，又得力于元代画家黄公望那种博综解索、披麻、小斧劈诸皴的笔法。在有些园林里，为了一园之中不同景区能体现出不同的意境，从而契合于空间分割律，往往采用不同的石料和不同的绘画风格来叠山。王心一《归田园居记》写道：

东南诸山，采用者湖石，玲珑细润，白质藓苔，其法宜用巧，是赵松雪之宗派也。西北诸山，采用者尧峰，黄而带青，古而近顽，其法宜用拙，是黄子久之风轨也。

这里描述出该园东南景区和西北景区，分别表现了赵孟頫圆润巧妙的绘画风格和黄公望雄健苍顽的绘画风格。

再从石料的质地纹理来看，太湖石如同画法中的圆笔，近似于郭熙的卷云皴一路；黄石如同画法中的方笔，近似于倪雲林开创的折带皴一路。就苏州园林的假山来看，环秀山庄的湖石山接近于萧照的卷云皴或王蒙的解索兼卷云皴法；小灵岩山馆的叠石峰，则和李公麟的某些山石皴法很相近；耦园的黄石假山磊落纵横，覆压重深，有似于刘松年的山石皴法；而拙政园中部土山随宜叠置的黄石群，基本上用倪雲林侧锋表现的折带皴法，平冈土坡，浅水疏林，表现出江南水乡的意趣，而且其石群的布置，大间小，小间大，攒三聚五，参差错落，阴阳向背，层次丰富，也和画理暗合，在艺术上的同化可说是很成功的。当然，这类画意的体现，有些是自觉的，有些则是不自觉的，甚至是偶合的。这里是就其接受效果而言的。

园林中的绘画意境，不但可以表现为以石为绘，而且可以表现为以水为绘，以花木、建筑为绘。江苏如皋的水绘园，就是以水来勾画园林之美的。陈维嵩《水绘园记》说：“南北东西，皆水绘其中，林峦葩卉，峽北掩映，若绘画然。”李斗《扬州画舫录·

新城北录》也说，江氏东园瀑布处理，或委曲曼延，或盘旋滌回，或伏流尾下，或喷薄直泻，这是“善学倪雲林筆意者之作”。可见，水和山石一样，也是富于绘画美的表现力的。

至于花木，古典园林既要求其本身的姿态美，又要求和其他景物的配置美。康骥《剧谈录》说，李德裕的园林“制度奇巧，其间怪石古松，俨若图画”。高士奇《江村草堂记》也说，“堂前瘦石数拳，凤尾竹三五丛，如管道升横卷”。二者可分别称为《古松怪石图》或《墨竹图卷》，不过它们已由二维空间挪移于三维空间了。

叶圣陶先生在《拙政诸园寄深眷》一文中，概括苏州园林共同的审美特征说：

设计者和匠师们一致追求的是：务必使游览者无论站在哪个点上，眼前总是一幅完美的图画。为了达到这个目的，他们讲究亭台轩榭的布局，讲究假山池沼的配合，讲究花草树木的映衬，讲究近景远景的层次。总之，一切都要为构成完美的图画而存在，决不容许有欠美伤美的败笔。他们唯愿游览者得到“如在画图中”的实感，而他们的成绩实现了他们的愿望，游览者来到园里，没有一个不心里想着口头说着“如在图画中”的。^①

这段关于园林如画的理论概括，和黑格尔关于中国园林“是一种绘画”的观点，可谓一中一西，不谋而合。它们不但适用于苏州或江南的宅园，而且也适用于北方的宫苑。

北京颐和园万寿山西部居高临下而筑的“画中游”，在山石花树掩映下，亭廊回环层叠，楼阁金碧辉映，本身就是绚丽的画幅，人们盘旋其间，确有“如在画图中”之感；而且还可由此登

① 《百科知识》1979年第4期，第58页。

楼指点湖山，目睹远方的山峦若隐若现，近处的湖水滢泓演漾，同样会感到“如在画图中”。

作为立体的画，江南宅园系统和北方宫苑系统又可说分属于不同的绘画流派。明代画家董其昌曾把山水画分作两宗，所谓“南宗”，是由王维开创的水墨山水一派；所谓“北宗”，是由李思训开创的金碧山水一派。中国园林恰恰可以分属于这两派。姜埰《游徐氏东园》说，“西园花更好，画本仿南宗。”这无异是对苏州园林所表现的“南宗”画境的一个概括。颐和园藕香榭有这样一副对联：

台榭参差金碧里；

烟霞舒卷画图中。

这无异是对北京宫苑所表现的“北宗”画境的一个概括。事实上，北方宫苑确实曾“求画家之假”，如圆明园的蓬岛瑶台，就仿照李思训的画意来建构仙山楼阁的形象。在圆明园、中南海等宫苑中，这类金碧楼阁浸琉璃的境界，都可看作是“北宗”一派金碧山水同化或挪移于园林的结果。

从某种意义上可以这样说，园林是立体的绘画，绘画则是平面的园林。董其昌《兔柴记》曾耐人寻味地说：“幸有草堂、辋川诸粉本……盖公之园可画，而余家之画可园。”这是具体而概括地指出了园林——绘画内面互渗和挪移的可能性和现实性。这种可能性和现实性，已被园林美的历程所证明。

董其昌的艺术挪移论，更有深度的是有关诗境的一段话：“诗以山川为境，山川亦以诗为境。”（《画禅室随笔》）这虽然不是专指园林，但颇能阐明诗——园互渗的挪移现象。关于诗文和山水互为环境的理论，尤侗在《〈百城烟水〉序》也曾予以阐发，他指出：

夫人情莫不好山水，而山水亦自爱文章。文章藉山

水而发，山水得文章而传，交相须也……

就以公共园林杭州西湖而论，一方面，它把丰富的审美信息传递给诗人，使之萌发诗兴和灵感，即所谓“文章藉山水而发”；另一方面，它又需要诗文来加以点染、生发、颂扬、美化，使人们能发现其美，领略其趣，所以说“山水亦自爱文章”。西湖的意境美，离不开文人的题咏。白居易的《春题湖上》、《钱塘湖春行》，苏轼的《饮湖上初晴后雨》、《望湖楼醉书》，杨万里的《晓出净慈寺送林子方》，袁宏道的《断桥望湖亭小记》，李流芳的《雷峰暝色》，张岱的《西湖七月半》……这些脍炙人口，不胫而走的诗文精品，就成了西湖的精神性环境。西湖的各个风景点虽然没有将这些诗文通过镌刻、书法的形式加以显现，使之成为显态的艺术综合，然而西湖正是在这些无形地展开着的诗文意境的渲染下而愈见其美的。这就是所谓诗因景生，景因诗发。

克罗齐曾说过：“自然的美是发现出来的”。这一观点不可能得到一致的认可，但是，他对于这一观点的解释却颇有合理成分。他说：

例如有眼光和想象力的人们对于自然风景所指点出来的各种观点，后来有几分知道审美的游人到那里朝拜时，就跟着那些观点去看，这就形成了一种集体的暗示。^①

对于西湖的园林风光来说，苏轼、张岱等人是“有眼光和想象力的”，他们关于西湖的诗文就是一种“集体的暗示”。仍用董其昌的话来说，是“一人品题，情貌都尽”（《画禅室随笔》）。于是，人们来到西湖，脑际必然会艺术地反馈出“欲把西湖比西子，淡

① 克罗齐：《美学原理—美学纲要》，第109页。

妆浓抹总相宜”等等的诗文名句来。这类名句是无形而又生动地展开着的境界，一方面，它们以西湖的真山实水为境，另一方面，它们又深化着人们对于眼前西湖真山实水的“境”，深化着人们对于眼前西湖真山实水的感受。这种无形的精神背景和有形的园林风物相渗透，或者说，这种集体的暗示和个人的观照相溶和，极大地丰富了园林的审美意境。这就是“山川亦以诗为境”的园——诗互渗现象。

诗意的集体的暗示，对于自然风景、园林名胜及其欣赏是有重要意义的。罗丹认为：“美丽的风景所以使人感动，不是由于它给人或多或少的舒适的感觉，而是由于它引起人的思想……而是渗入其中的那种深刻的意义。”^①集体的暗示正是如此，作为文化史的不断积淀，作为一种客观存在和精神背景，它往往包孕着富于诗意的情思内涵，增添着风景的意境之美，并对欣赏者的思维指向起着启迪、引导、规范、拓展、深化的作用，从而形成一种接受定向。韩愈的“江作青罗带，山为碧玉簪”（《送桂州严大夫》），增添了桂林山水的意境美；而苏州的枫桥、寒山寺，也正是以张继的《枫桥夜泊》诗为境的。同样地，对于西湖来说，既有质又有量的咏湖诗文的作用也不可轻视。薛昂夫的小令《殿前欢》中写西湖秋景时说得好：“一样烟波，有吟人，景便多。”可见，同样的西湖园林美景，有无吟咏特别是有无名篇名句为之生发，是大不一样的；如果没有富于美学意义的集体暗示，西湖就不可能如此名闻遐迩，千古传颂，它的景点也不可能那么多，更不可能引来游人如织，引得人们兴浓如酒。园林风景的集体暗示，应作为文化沉淀的一个有价值的研究课题。

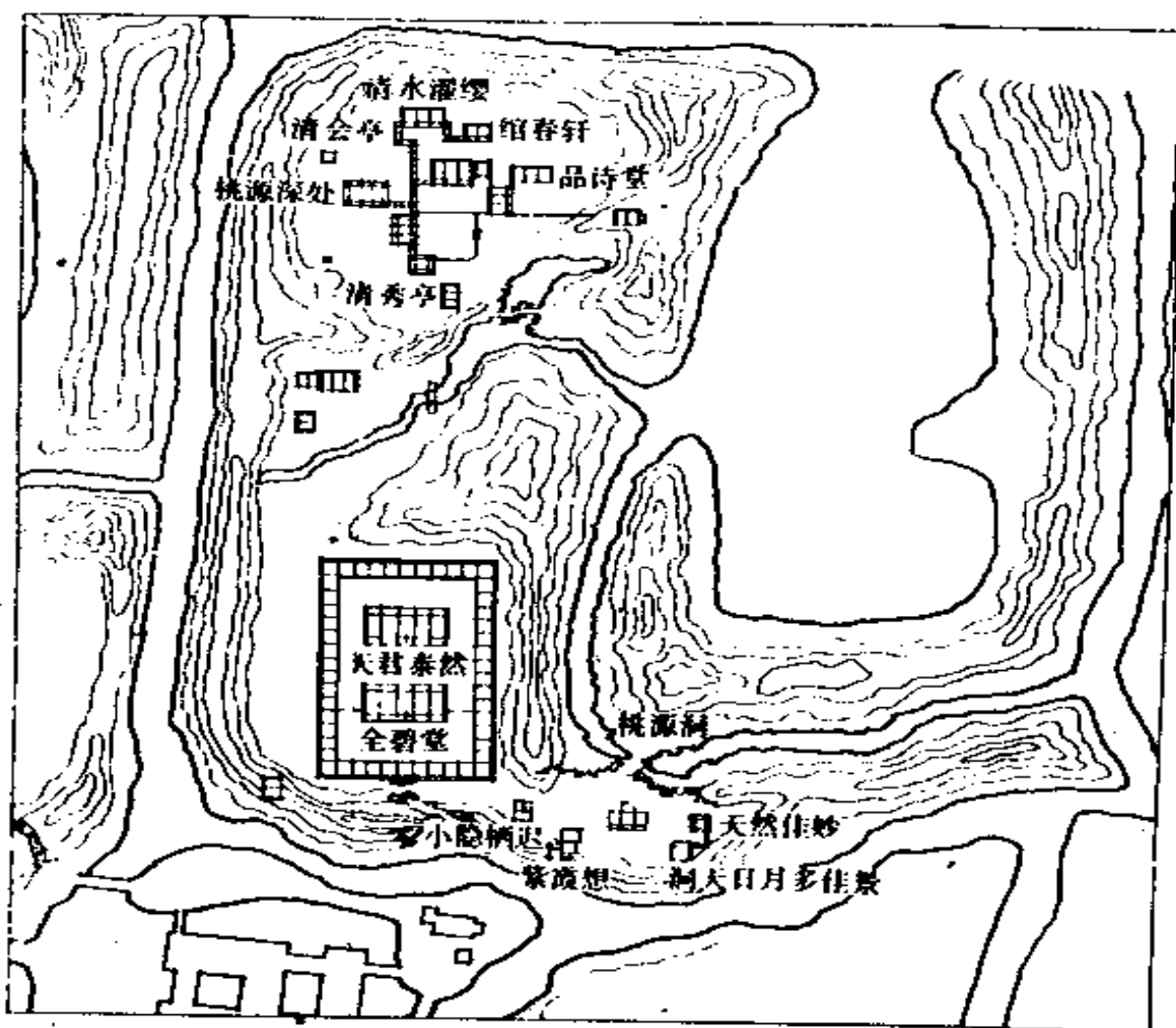
① 《罗丹艺术论》，第90页。

除了园——诗互相渗透、互为境界之外，中国古典园林特别是北方宫苑还有诗文直接转化为物质造型的佳例，这以圆明园表现得最为突出。

杜牧的《清明》诗中曾有“牧童遥指杏花村”之句。圆明园就曾根据诗意设计了“杏花春馆”景区，其中有山有池，还有春雨轩、杏花村等建筑组群，矮屋疏篱，东西参错。四围环植文杏，春深花发，灿然如霞，前面还辟有菜圃，呈现一派田野村落景象。这一具有田园牧歌情调的景区，在圆明园中是别具个性的。它颇能使人想起“杏花春雨江南”的名句来，或勾起“借问酒家何处有”的诗情来。

李白《秋登宣城谢朓北楼》诗云：“江城如画里，山晚望晴空。两水夹明镜，双桥落彩红……”这一优美的诗篇，在圆明园里也被挪移为物质景观造型。“夹镜鸣琴”景区不但在茫茫的一派水面上建有美丽的虹桥，而且在近旁高耸的山上建有巍峨的宫殿以象征江城，另有聚远楼，则是对诗中宣城谢朓楼的挪移。

圆明园还把陶渊明富于诗意的散文名篇《桃花源记》移植进来，建构“武陵春色”一区[图版1—26]。乾隆《圆明园四十景·武陵春色》序写道：“循溪流而北，复谷环抱，山桃万株，参错林麓间。落英缤纷，浮出水面……”在这个景区里，沿着桃花林夹岸的清溪前行，林尽水源，有一“桃源洞”，仿佛是渔人舍船而人的洞口。入洞后则境界豁然开豁，在轻烟淡霭中，有“天然佳妙”、“洞天日月多佳景”、“紫霞想”、“小隐栖迟”、“桃源深处”等景，人们会顿生晋太元间武陵渔人之感，会引发起世外桃源的遐想，于是神思飞越于心理时间和心理空间之中。今天，这一景区的遗址上，还可见到以天然石构筑的石洞，进洞后则为一块空地……



[图版1-26] 北京圆明园“武陵春色”平面图
(选自《圆明园四十景图咏》)

中国园林中诗文的挪移同化现象，除了圆明园那种大型的物质造型建构外，还有小型的点染性或象征性的物质造型构筑。王心一《归田园居记》写道：

峰之下有洞，曰“小桃源”，内有石床、石乳。南出洞口，为漱石亭，为桃花渡……余性不耐烦，家居不免人事应酬，如苦秦法，步游入洞，如渔郎入桃花源，见桑麻鸡犬，别成世界……

这里的桃源诗意，主要诉诸想象，而挪移为物质造型就不甚多了，因而也就带有一定的象征性。

在中国园林中，不但可以由诗的虚构挪移而为园林的实有，如“武陵春色”，或者是诗诞生于彼地而挪移至此地，如“夹镜鸣琴”，而且可以是就诗所咏之地而建构园林，如杜牧有名句“二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫”，后人就在扬州二十四桥西岸建构听箫园，茅屋竹篱，栽桃植杏，园虽简陋，但由于以诗为境，只是略加点染，就使得游人兴味盎然。

以上诸例，都是具体的特殊性的诗篇同化为园林景观。此外，古典园林中更多的是普泛性的诗意向园林景观的渗透和挪移。由于造园家和园主们往往以诗意构园，因此园中必然是“片山多致，寸石生情”（《园冶》）。于是红杏枝头，曲径深处，杨柳溪畔，松风声里，处处蕴蓄着诗意，时时荡漾着诗情，正如《园冶·相地》所作的审美描述：

闲闲即景，寂寂探春……阶前自扫云，岭上谁锄月，

千峦环翠，万壑流青，欲藉陶舆，何缘谢屐。

正因为园林中的山水泉石，楼台亭榭，花木禽鱼，或多或少地能引动诗情，合于诗句，所以园林情调也就是诗的情调，文人们进园后，也往往能触景生情，诗思泉涌，题咏特别多。今天，翻开古代诗人特别是唐宋以来诗人的别集，哪一本没有一定数量的咏园诗篇？再从另一视角看，咏诗赏诗也是当时园主们园林生活的重要内容之一，因此，常熟燕园有“赏诗阁”，南京随园有“诗世界”，北京恭王府花园有诗画舫，圆明园有“品诗堂”、“朗吟阁”，宁寿宫花园有“寻诗径”……

中国古典园林，是自然的王国，也是诗情的王国、画意的王国，其中的诗画因素，既有显露的，又有深藏的；既有有形的，

又有无形的；既有物态化的，又有情态化的。正因为如此，中国古典园林中的对联，常常诗画并题，用以点醒园林境界的诗情画意——

秋月春风常得句；山容水态自成图。（中南海“日知阁”）

胜地尚传诗句在，好山合作画图看。（中南海“漱芳润”）

有山皆图画；无水不文章。（西湖“三雅阁”）

而作为园林审美家的乾隆，也特别喜爱从园林——诗画互渗的视角来咏园，借以显现园林中的诗心画态。例如——

窈窕本悬石谷画，冲融合读杜陵诗。（《再题“廓然大公”八景·影山楼》）

霜辰红叶诗思杜，雨夕绿螺画看米。（《圆明园四十景·西峰秀色》）

这些对联、诗句足以说明：中国古典园林确实是“诗世界”，也可说是“画世界”，它把无形的诗情有形化、实体化了，又把平面的画境立体化、物质化了。这是一种有意味的艺术传统，也是一种特殊形态的文化积淀。

第二节 园林美学与盆景美学的交溶

盆景是中国独特的艺术门类，它和中国古典园林有着息息相关的联系。

盆景的起始，不晚于唐代。唐代李贤墓壁画上，已可见盆景的形象。王维也培育过盆景。杜甫诗中就曾写道：“一匳功盈尺，三峰意出群。望中疑在野，幽处欲生云。”（《累土为山承诸焚香》）

瓷甌》)不盈尺的盆景，却有数峰插云之势，平野千里之遥。在盆景史上，杜诗较早地揭示了这种微观艺术的两大美学特征——小中见大、假中见真。然而换一个视角来看，杜诗移用于园林的审美鉴赏，不也是异常贴切么？

在宋代，盆景和园林携手并进，得到了长足的发展。苏轼曾在扬州获得两块奇石，渍以盆水，置于几案间。这一成熟的水石盆景作品，是和宋代园林中爱石品石之风同位同步的。范成大爱玩英石、灵璧，题为“小峨嵋”、“烟江叠嶂”等，这又是和宋代开始的园林题名之风相关相应的。

在元代，僧槩上人称其所作的盆景为“些子景”；明人屠隆《考槃余事》也说，“盆景以可置几案者为佳”，盈尺的天目松可使人感到“似入松林深处”，盆栽数竿水竹使人“便生渭川千亩之想”。这都进一步揭示了盆景小中见大、假中见真的美学特征，而其审美体验也与园林欣赏相类似。

盆景是历史地形成的一门独立的艺术。它用咫尺千里、缩龙成寸的手法，把大自然的山容水态的气韵之美或古木奇树的苍劲之美，加以选择、概括、提炼、移入盆盎之中，使之富有诗画般的境界。它是立体的画，无声的诗，活的雕塑，也是园林艺术的雏形、简化和缩影，甚至可以说，它就是微型的园林。钱学森先生曾把中国园林系统分为四种类型：盆景式、窗景式、庭院式、宫苑式。他就是把盆景作为园林的微观层次或起点的。

盆景和中国园林的多层面的联系，首先表现为它是园林美物质性建构序列的元素之一，是作为集萃式综合艺术的园林的构成元素之一。厅堂斋轩中有了这类几案上的点缀，室外的花木山水之美就走进了室内空间。即使在室外庭院里，人们也常常可以看到它多彩多姿的身影。在室内外不大的盆盎里，或高山耸秀，低

树笼翠，或奇石突兀，丑怪万状；或虬枝盘屈，势若游龙；或苍干伴石，亭亭华盖……它们以其微型的景观和园林景观并存共处，一大一小，相得益彰。

北京紫禁城御花园和宁寿宫花园，墙边路侧缀有奇石盆景系列。一个个石制的盆盎或托座上，石块殚奇尽怪，构成了一种特殊景观之美，增添了这类空间不大的园林的审美信息量和品味量[图版2—42]。网师园琴室庭院里有大盆景，古木槎枒，竹石萧疏，和周围环境颇为协调，它是花台的缩小，盆景的扩大，是别具匠心的庭院点缀。

如果把盆景看作是微型园林，那末在园林里，庭中或几上的盆景就是园中之“园”。这两个大小悬殊的“园”，可能起到相互反衬的审美作用，在对比的错觉心理影响下，人们可能感到大者愈大而小者愈小，并会更惊异于这类“些子景”的微观之美。

然而更有意思的是，园林美学和盆景美学在物质性建构中的交溶和互渗。

小中见大的盆景美学，是在古代哲学和绘画美学的影响下诞生的。早在儒家经典《中庸》里，就有“今夫山，一拳石之多”，“今夫水，一勺之多”之语。李贽《杂说》则说，“小中见大，大中见小，举一毛端建宝王刹，坐微尘里转大法轮。”这都可看作是盆景美学的哲理基础。在古代绘画美学里，类似的论述就更多了——

竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之远。

（宗炳《画山水序》）

意贵乎远，不静不远也；境贵乎深，不曲不深也。

一勺水亦有曲处，一片石亦有深处。（恽格《瓯香馆画跋》）

这似乎都可看作是关于盆景美的论述。其实，早在宋代的盆景美学中已反映出这类观点。王十朋《岩松记》写道：

……异质丛生，根衔拳石，茂焉非枯，森焉非乔，
柏叶松身，气象耸焉，藏参天复地之意于盈握间，亦草
木之英奇者。予颇爱之，植以瓦盆，置之小室。

这个小室之中的岩松盆景，就颇具万千气象；而“藏参天复地之意于盈握间”一语，就撷取了盆景美学的精英。

寓宏观于微观，由微观中见宏观，这种在极小中寓极大的盆景美学，同样地渗透在园林美学之中。计成在《园冶》中就说：“略成小筑，足征大观。”（《相地》）“多方景胜，咫尺山林。”（《掇山》）至于乾隆的有些咏园诗，也颇有盆景美学的意趣，如《题小有天园》说：“缩远以近取，收大于小含。”《纳翠轩得句》说：“十笏不为仄，诸峰无尽奇。……设得拟芥子，纳千百须弥。”这几乎都可以看作是缩龙成寸的盆景美学的名言。这里，园意和盆意表现出互渗互映的美学关系。

盆景以小为贵，以置几案间为佳，题名也有“小峨嵋”、“小武夷”等。园林也常常自足于其小，所以有勺园、勺湖、芥子园、十笏园、小有天园等题名。就园中景观来说，也往往自炫其小，见之于对联的，如——

以船为室何妨小；与石订交不碍奇。（上海豫园“亦舫”联）

庭小有竹春常在；山静无人水自流。（颐和园“小苏州”联）

借取西湖一角，堪夸其瘦；移来金山半点，何惜乎小。（扬州瘦西湖“小金山”联）

室雅何须大；花香不在多。（苏州怡园“石舫”联）

这里的“小”、“奇”、“静”、“瘦”、“雅”……同时也是盆景的品格之美，二者在“小”这一点上，是相互沟通的。

园林不但宜有诗意、画意，而且宜有盆意，这在苏州园林中表现得尤为突出。在留园，不但室内外有各式盆景陈设，不但“佳晴喜雨快雪之亭”前有松石大型盆景；不但“又一村”中辟有盆景园，而且在院角墙隅，庭前廊侧，随处可以领略到盆景般的盎然意趣。在池山中心景区之南，有两个由廊、榭分割而成的狭小曲院，其一是“古木交柯”，小庭墙边交柯的古木斜向而出，霜皮溜雨，绞盘多端，于是依墙围树而筑起规整形的花台，犹如一个大型花盆，台上再点以丛草小枝，俨然是绝妙的放大了的斜干式的树桩盆景；其二是隔门紧邻着的“华步小筑”[图版2—37]，其空间更狭小，沿墙植爬山虎，其缠错枝缘壁而上，分敷多态，其下散点湖石，立一石笋，植数本天竹，于是高低错杂而又和谐统一的盆景式小品就构成了，不过这里没有筑花台，或者说，是借廊柱间的坐栏矮墙为花台。这两处壁面的题刻也增加了“盆景”造型的诗情画意，而人们进入留园主景区，这两处是必经之地。该园的总体设计，竟是让盆景的美首当其冲，然后才让人入内欣赏园景。人们也许会由此悟出一条园林美学原理：园林大盆景，盆景小园林。

留园还常用“曲廊留虚”的手法，沿墙的游廊稍许曲折蜿蜒一下，就划出了一个个“些子”空间，其中或疏点树石，或略植花竹，这就是一种“些子景”，给人以“仿佛烟霞生隙地”之感。再如在东部“石林小院”、“鹤所”、“揖峰轩”一带，一个个或开敞或封闭的小小庭院之中，湖石、芭蕉、翠竹、紫藤、花树等随宜点染，也就是一个个耐人寻味的盆景：单干式、多干式、直干式、曲干式、附石式、旱盆式……如果律之以钱学森先生所概括的园林类型序列，那末这类树石艺术小品，与其说是“盆景式”微型园林，还不如说是“窗景式”小型园林，它们是盆景的扩大

化或庭院化，宜于透过门洞或窗洞来加以观赏、品味。清人潘亦隽很欣赏留园“窗景式”的树石小品，他的《寒碧庄杂咏·卷石山房》写道：

卷石洵且奇，一一罗窗户。
根含莫厘云，穴滴太湖雨。
秀色分遥岑，烟光来隔浦。
幽人不出门，岚翠环廊庑。
疑有旧题名，剡苔坐怀古。

这种窗景小品的审美内涵是丰富的，这首诗也不妨把它当作咏盆景的诗来读。

文震亨在《长物志·盆玩》中说：“最古者自以天目松为第一……结为马远之欹斜诘屈，郭熙之露顶张拳，刘松年之偃亚层叠，盛子昭之拖曳轩翥等状，栽以佳器，槎牙可观。”这是讲盆松的姿态犹如出自名画家的手笔。盆景是有生命的雕塑，特别讲究姿态、神韵、画意和造型美。苏州网师园中的花木，也颇多这种盆意。如“竹外一枝轩”前的一株不大的黑松，欹侧而偃亚，临池斜逸，姿态横生，接近于盆景的半悬崖式；“小山丛桂轩”廊边石旁的一株小巧玲珑的蕤衣槭，枝如蟠龙惊蛇，可看作是扬州盆景一寸三弯的曲干式，而树叶如红霞层叠，又似扬州盆景参差轩翥的云片式，是园林中不可多得的精品；“看松读画轩”前的罗汉松，是此处景观的主题，这一古松苍劲皴裂，老态龙钟，尤其可贵的是生辣中现出破碎之相，犹如郭熙山水画中古木的露顶张拳，又似岭南派盆景的蓄枝截干式。这种老干枯梢的古拙之美，在盆景中也是较为典型的。

陈淏子《花镜》特列有《种盆取景法》一节，其中有云：

近日吴下出一种，仿云林山树画意，用长大白石盆，

或紫砂宜兴盆，将最小柏、桧，或枫、榆、六月雪，或虎刺、黄杨、梅桩等，择取十余株，细视其体态参差高下，倚山靠石行栽之，或用昆山白石，或用广东英石，随意叠成山林佳景，置数盆于高轩书室之前，诚雅人清供也。

这是一种丛林式的山石盆景的景观。在苏州怡园藕香榭后的花台上，或网师园“小山丛桂轩”的前院，都可以看到这种配植形式的山林佳景，使人能感受到“望中疑在野”的盆意之美。

盆景中树木山石亭阁人物的配置，必须掌握比例尺度，这是盆景创作的三昧。传为王维所作的《山水论》说，“丈山尺树，寸马分人”，这就是一种适称的比例，它同样符合于盆景的尺度美学。正因为成功的盆景能把握尺度，所以能一拳如涵万壑，咫尺势若千寻，让微观通过艺术的尺度感表现出宏观的意境之美来。

苏州园林以正反两方面的艺术经验证明，要处理好小中见大的空间造型，必须具有盆景创作那种斤斤计较的审美尺度感。怡园的水池面积要比网师园水池的面积大，却显得局促而无辽阔之感，这是因为南面有体量高大而临池的藕香榭以及面积较大的平台，北面又有较高大的假山，池上还破之以曲桥，相形之下，水面就小了。网师园的水池面积虽略小，却表现出汪洋开阔之感，这是因为体量较大的建筑如“看松读画轩”和“小山丛桂轩”均离池较远，而让体量较小的濯缨水阁和“月到风来亭”面临池水；集虚斋的楼房虽较高，离池又较近，但前面却有低小而透空的“竹外一枝轩”作为过渡[图版1—24]；再如池畔的假山也矮小玲珑，池上又空诸所有，在这些小巧空灵的造型比照反衬之下，水面就给人以“沧波渺然，一望无际”（钱大昕《网师园记》）的审美错觉。这种精巧细致的比例安排，是和盆景的艺术创作相通的。

在苏州园林中，最富于盆意美的园林，“窗景式”的莫过于留园，而就总体结构上来说，则莫如网师园和环秀山庄。从缩龙成寸的尺度美学和疑大于小的视错觉角度来看，如果说网师园具有“一勺则江湖万里”的盆意效果，那末，环秀山庄则具有“一拳则太华千寻”的盆意效果。至于北方园林，也不乏富有盆意美的佳构，如山东潍坊的十笏园、北海的园中之园静心斋等。

十笏园面积不大，园东南石矶参伍的池边半岛上筑有单檐六角攒尖的漪岚亭，体量特小，反衬出池面的开阔感和近旁假山的崇峻感。假山主峰上单檐六角的蔚秀亭，也以较小的尺度来强调峰峦的气势。山巅水际、一高一低的两个小亭，使这一带景观如同山水盆景的艺术配置：“十笏不为仄，诸峰无尽奇”；“咫尺之间，便觉万里为遥”。再如园中最高大的建筑砚香楼、春雨楼，也能退居于后院，而不会缩小前院主体山水的比例，这是较好的艺术处理。但池中心尺度较大的四照阁，以及通往四照阁的较长较实的三孔拱桥，却明显地缩小了水池的比量，特别是假山南端新建的面阔三间的亭，更缩小了山的气势，破坏了这一带盆景美的意境，这是其美中不足之处。

盆景的艺术创造，必须遵循既吝啬地节省空间又创造性地扩大空间的美学原则。这个原则在园林中也有着种种特殊的体现，除了高度的精巧以及比例、尺度外，还有曲折、掩映、占边、假象等，北海静心斋正是通过这些艺术方法来实现“藏参天复地之意于盈握间”的。

静心斋后园的曲池，东面被汉白玉小石拱桥所分隔而流向园东；北面被华丽规整的沁泉廊所分隔而曲折地流向西北假山丛中；西面被平曲桥所分隔而流向西南。而东西走向的假山，至中部渐低处也被沁泉廊所隔。形如白莲盛开的假山及其背景，则被顶端

的“莲蕊珠宫”——重彩的枕峦亭所掩映……全园的假山、水池、建筑就这样地纵横交错，曲折亏蔽，于是便创造性地延展和扩大了园林的艺术空间，给人们以多方位观照的不尽之感。静心斋后园还充分节省和利用空间，采用以山池为中心，四面占边的布局，叠翠楼、罨画轩、焙茶坞、抱素书屋以及静心斋的后廊等建筑物，都分布于园的四周，这就腾出了园内全部空间以供雕山琢水，立象组景。该园沿围墙四面均缭以走廊或爬山廊，这既可供绕园游赏，又掩饰了四周壁面的单调，特别是爬山廊的壁面上还虚饰着一系列假的漏窗，其实墙外已无景可借，但远望叠翠楼一带爬山廊的假窗，似觉景外有景，象外有象，令人想起“山外青山楼外楼”的名句来。静心斋不愧为盆景般精丽的、由小筑而见大观的园中之园[图版2—43]，当然，这不是说其中没有败笔。

沈复在《浮生六记·闲情记趣》中，曾对中国古典园林的美予以纲领性的概括：

若夫园亭楼阁，套室回廊，叠石成山，栽花取势，又在大中见小，小中见大，虚中有实，实中有虚，或藏或露，或浅或深，不仅在周回曲折四字。……小中见大者，窄院之墙，宜凹凸其形，饰以绿色，引以藤蔓，嵌大石，凿字作碑记形。推窗如临石壁，便觉峻峭无穷。……实中有虚者，开门于不通之院，映以竹石，如有实无也；设矮栏于墙头，如上有月台，而实虚也。

这不但从理论上多方面地概括了中国古典园林的美学原则，而且具体地指出了园林美学研究中易被忽视的角落，例如对墙壁的艺术处理问题。

造园家善于在墙壁上做文章。在园林中，壁面往往无窗可开，无门可通，即使可开可通，也往往无景可借或无空间可利用，这

种单调板律的墙面是无法创造意境的“止境”，然而，园林却应该无死角，无止境，于是造园家们不但在墙上嵌以书条石、碑刻之类造成综合艺术景观，而且还创造性地制造假象，以引起人们突破有限空间的审美错觉。

在单调的大片壁面上引以藤蔓，使之成为绿色平面，可消除“止境”之感。如留园涵碧山房南院，满壁的爬山虎构成了一个难得的植物景观，使整个院落成为幽深宜人的绿色空间，颇有含蓄不尽的意境。平板乏味的壁面上还可叠为“峭壁山”，《园冶·掇山》说：“峭壁山者，靠壁理也。藉以粉壁为纸，以石为绘也。”在墙壁的平面上叠峭壁山，既是壁上的“以石为绘”，又象壁上的山石浮雕，略具凹凸之形，远看就如立体的假山。这也是化平面为立体，化止境为意境的造型艺术，它既节省了真的空间，又创造了美的空间。

如果说，峭壁山或壁面攀藤尚具有一定程度的立体性，并非纯粹的假像，那末，壁上凿以假门，开以假窗，则完全是在平面上做文章，是纯粹的假像艺术了。例如南京的愚园，就曾“凿壁为门，阖之，以示境之不可穷”（邓嘉缉《愚园记》）。这也就是沈复所说的“开门于不通之院”，如有而实无，它和陶渊明的“门虽设而常关”是截然不同的。至于假窗之设，除了北海静心斋外，江南园林更多，墙面如果是绝境，往往于较高处开假的漏窗系列，于是就有了活趣，如网师园池东壁上四个漏窗就是，既装饰了壁面，又“扩大”了空间，二维空间的墙面似乎有了深度，成了“三维空间”。扬州园林还有一种假像艺术。焦东周生《扬州梦》写道：

“春风十里扬州路”，指湖上也。自东园至平山一水中分，两岸楼台，密无隙地，其无可造作处，皆建“亚”字花墙，内种竹树，舟上远观，疑有佳境。

对于艺术美来说，这种虚幻空间——“疑境”是很必要的。兵法有所谓“兵不厌诈”，并贵用疑兵。武艺如此，文艺未尝不如此。审美意境的创构也贵诈贵疑，湖上的扬州路如果没有这种假像疑境，是不可能生发出“春风十里”的审美意境的。

江南园林由于空间面积较小，往往还在园内壁间设一大镜，它不但把镜前的空间翻了一番，而且把实在的景观全给反转了，使人油然而生新鲜别致之感，从而把刚才熟悉的景物陌生地反过来，再重温一下，再品味一遍。镜子不但富于光影效果，使摄进的景物富于空明感、浮雕感，而且把景物推远，让人保持更远的距离来观照，从而更增添空间的美感。这类审美实例，如苏州拙政园“香洲”之镜，映出对岸的倚玉轩、枫杨、曲桥；怡园面壁亭之镜，映出假山及山巅的螺髻亭；网师园“月到风来亭”之镜，映出开阔的池面及对岸景色……这就是园林美学所说的“镜借”和“镜游”。扬州曾有棣园，焦东周生《扬州梦》写道：

棣园假山，对楹装镜面屏十二扇，天光云影，幅幅画图，顷刻变幻。冬时雪霁，梅花盛开，但对屏风，如入孤山，如游庾岭，如到玻璃世界。

这种境界，更是令人真幻莫辨，不可凑泊，让知觉和错觉交融一片。

苏珊·朗格讲美学，强调幻像，认为“这种为知觉而存在的事物是一种虚的实体，说它是虚的，并不意味着它是非真实的，在任何情况下，只要你与它相遇，你就能真正地知觉到它，而不是梦见它或想象到它。例如，我们在镜子里看到的東西就是一种虚的形象，……你仅仅能够看到它，却不能接触到它”^①。朗格提出了艺术应创造虚幻空间的命题，并以镜为喻；但是，中国的

^① 苏珊·朗格：《艺术问题》，第5页。

园林则把这一美学的比喻化为物质性的空间造型，让人们在园林中既看到实的景观，又看到虚的空间，虚和实互摄互映，如同华严境界；这又是千方百计地扩大空间、创造空间的妙法。

园林美学和盆景美学，都要充分地利用空间和错觉、假像，都要创造性地扩大空间，以求得小中见大、假中见真的审美效果，因此，它们必然要交融、同化、渗透。从这一点上说，园林美学是盆景美学在创造性空间中的扩大、延伸……

第三节 四维结构的无声韵律

音乐的主要表现形态是在时间里流动，而建筑的主要形式特征是在空间里凝固。然而西方美学史上存在着这样一个传统，即把二者相互类比，并使之沟通。较早地提出问题的是歌德。他说：

我在手稿中查出一篇文稿，里面说到建筑是一种僵化的音乐。这话确实有点道理。建筑所引起的心情很接近音乐的效果。^①

此外，贝多芬、黑格尔、谢林等人都曾表述和发挥过这一观点，并终于把它铸炼为这样两句名言：音乐是流动的建筑，建筑是凝固的音乐。德国古典美学的这个命题，是一个美丽的思想，其价值在于在艺术哲学中把时间和空间、流动和凝固沟通起来了。

园林和建筑一样，是凝固在三维空间之中的。然而从抽象的视角看，从时空相关的视角看，或者说，移动视线或进一步移动立足点，把它作为一个过程，那末，它又类似流动于时间之中的音乐。从这一点出发，巴黎圣母院、凡尔赛宫苑、北京故宫、圆

^① 《歌德谈话录》，人民文学出版社1982年版，第186页。

明园和颐和园都可说是一阕壮丽的交响乐，其三维空间崇闳繁复的结构中包孕和萌生着时间的维度。

就以园林的游廊来说，只要它和游人的审美脚步相结合，就具有了包含时间流程在内的四维结构。圆明园曾有“迎步廊”，这一题名就发人深思地概括了四维结构的因素在内，它引导人们由空间走向时间。乾隆的《迎步廊》诗写道：

人步廊而前，廊似迎人步。

谁主更谁宾，妙趣个中寓。

曰往即具来，谓新已成故……

这首颇具哲理意蕴的诗，突出地阐明了游廊所寓含的时间维度，阐发了游廊中往与来相接、新与故交替的妙趣，而这正是建筑通于音乐的一个重要契机。

和谐的韵律特别是其中的节奏，往往被认为是音乐的生命。关于什么是节奏，汉斯立克从纯形式的角度指出：

音乐的原始要素是和谐的声音，它的本质是节奏。

对称结构的协调性，这是广义的节奏，各部分按照节拍有规律地变换地运动着，这是狭义的节奏。^①

这是对于节奏的一种解释。至于韵律，其内涵和表现形式更为丰富多样，例如音乐的对称、协调、比例、重复、变换、齐一、层递、交替、间隔、循环、回旋、联缀、展延、变奏……而其总的核心，就是音乐的和谐。这些音乐形式美的规律，也和建筑、园林艺术相通，或者说，建筑、园林中也流注着这种音乐的精神，当然，它们又是无声的。

园林美的四维结构的无声韵律，其表现形式也是多样的。这

① 爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，人民音乐出版社1982年版，第49页。

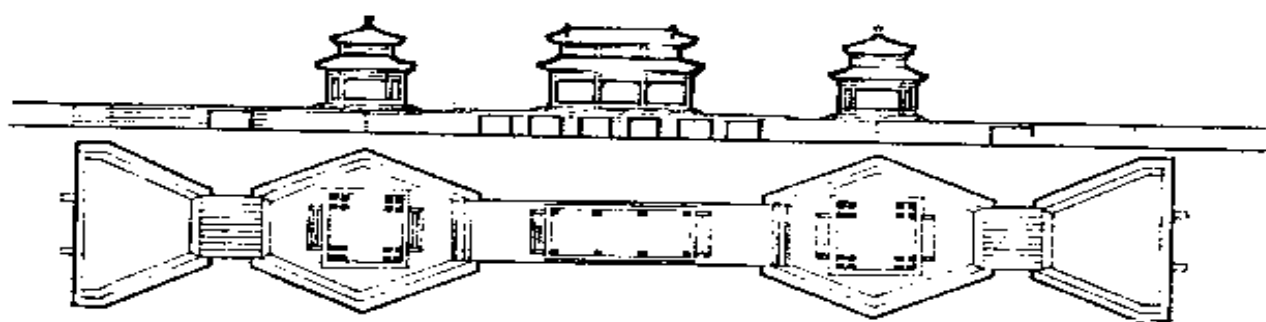
里结合审美实例简论如下：

一、对称、协调。

这是一种广义的节奏。音乐中的对称，可以通过复调音乐中的对位表现出来。这种同时进行的对称结构，相互关连，协调在音乐的有机整体之中；而园林建筑的对称结构，则表现在空间的并存关系之中。

《园冶·屋宇》说：“凡厅堂，中一间宜大，傍间宜小，不可匀造。”中国园林建筑的厅堂或宫殿，从正立面看，总有数间并列，但不是均匀排列，而是各柱之间的距离不等。拙政园的主体建筑远香堂是颇为典型的。该堂面阔三间，两侧有廊，正中的明间特别开阔，置较宽的连续长窗六扇；左右的傍间特窄，为明间的一半，只置较窄的长窗三扇；两侧的廊更窄，几乎又是傍间的一半，不设窗，这个相形见窄的廊，是造型序列的结束或尾声。这种结构，不但突出了正中的明间，使之显得堂正而有气派，而且使整个厅堂的建构完整协调而富于韵律，以明间为中心向两侧由宽而窄地展开，形成对称的序列结构。

避暑山庄的水心榭，坐落在横跨银湖、下湖之间的平石桥上，由三亭组合而成[图版1—27]。中间的亭平面为狭长的矩形，立面为重檐卷棚歇山顶，由八柱支承；两边的亭平面均为较大的方形，立面为重檐攒尖顶，分别由十六柱支承，这就形成了对称均衡的结构。再看桥身、桥基平面，中间是更为狭长的矩形，下为六孔水闸；两边方亭下的桥基，均为较大的菱形，其两侧又为小方形，其下均为一孔水闸，两端的引桥则分别为梯形。这个既多变又统一的几何形组合，同样具有整齐对称的审美特征。再从立面的整体效果来看，重檐重彩的屋顶、密布疏排的亭柱、平稳近水的桥身、整饬成列的闸孔，均取对称结构。抽象地看，它们倒



[图版1-27] 承德避暑山庄“水心榭”立面、平面图
(选自刘策《中国古代苑囿》)

映入湖，更增添了水榭的动律和节奏；具象地看，岸边绿树如烟，湖水波光摇青，处在其间的水心榭犹如雕刻精细、造型华美的游船，浮泊在湖面之上，如同富于韵律感的重彩画卷。

二、比例。

比例是整体和局部、局部和局部的一种适称关系。古罗马的维特鲁威在其经典性著作《建筑十书》中，就指出比例是“组合细部时适度的表现的关系”，它要求“建筑细部的高度与宽度配称，而且宽度同长度配称”，“整体具有其均衡对应”^①。而这个要求同样适用于音乐。黑格尔说：“音乐和建筑最相近，因为象建筑一样，音乐把它的创造放在比例的牢固基础和结构上。”^②

园林建筑也和音乐一样，也把它的创造放在适度的比例关系上。留园有一小型过渡性建筑“鹤所”。其平面为狭长而有比例地构成的矩形三曲。从室内立面来看，这个匣式空间中，四周有六个门窗大框架，其中空窗和漏窗的横向边距宽窄不等，上下边

① 维特鲁威：《建筑十书》，中国建筑出版社1986年版，第11页。

② 黑格尔：《美学》第3卷上册，第356页。

距则完全相等，它们的上限与顶部天花板的间距也相等，于是，窗框的无序就走向有序，而两个门框又在一定程度上打破了这种有序性。在这个室内匣式结构里，众多的空框宽窄相间，上下相杂，大小不同，朝向不一，然而都由数比的逻辑、适称的比例规范着。再看门窗框外，景色随着步履的移动而生发出众多的变化：或是芭蕉洒绿荫，或是翠竹摇清风，或是石峰伴松柏，或是山茶映海棠，或是廊庑接庭馆……人们透过室内抽象的几何形框架，可看到室外活泼泼的具象纷呈，而这在本质上也和音乐相似。汉斯立克曾这样描述音乐的性能：

音乐就是这样一个万花筒……音乐带来变化无穷的优美的形式和色彩，它们有时逐渐过渡，有时显出尖锐的对比，它们总是相互有关，但总是新鲜，并且自成为完整充实的一体。^[1]

小小的“鹤所”，正是由比例关系所构筑的立体音乐，正是“万花筒”式的令人总感到新鲜的韵律空间。

至于室外空间，能体现优美比例关系的佳例，有北京北海画舫斋的附属庭院“古柯庭”。这个庭院呈不规则形。南面灯窗墙廊的平面为直角三曲形，但至东南隅转而为凸向院内的圆弧形，它们的形态和走向均变化多端，但其立面都服从于体量一致、灯窗一致的数学逻辑。廊由东折北，入“绿意廊”，屋宇顶部略为升高，再经“得性轩”而再略升高，这个适称比例关系，是由这两个建筑物的体量比例所决定的；又由于得性轩体量较大，于是，廊庑又略凸进于院内；再往北为单面廊，又退回原线，屋宇也恢复到南面曲廊的高度。这一系列的差异面，使得这一路线的平面

[1] 爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，第50页。

和立面曲折有致，犹如虽有变化而起伏不大的旋律线。院北面由短短的曲廊进入两进三楹的“古柯庭”，庭前西侧又有曲尺形廊通往体量更为高大的主体建筑画舫斋。这两个建筑物，一大一小，合乎主、副比例。庭院西部为较高的画舫斋山墙，西南隅则为庭院的主题——古柯。这一庭院的四周，以规格近似的廊为逻辑，以错综而适度的比例关系为变化，二者相与关联，互为乘除，自成完整充实而富于韵律感的空间织体。

三、重复、变换、齐一。

这是音乐最基本的节奏因素，表现为每部分按节拍有规律的运动。这种周期性重复出现的节奏序列，也大量地出现于建筑艺术之中。黑格尔指出：

拍子在音乐里的任务和整齐一律在建筑里的任务是相同的，例如建筑把高度和厚度相等的柱子按照等距离的原则排成一行，或是用等同或均衡原则去安排一定大小的窗户。这里所看到的也是先有一个固定的定性，然后完全一律地重复这个定性。^①

对于建筑的这种节奏美，我国建筑学家梁思成先生曾作过具体的分析。他指出：“建筑的节奏、韵律有时候和音乐很相象。例如一座建筑，由左到右或者由右到左，是一柱，一窗；一柱，一窗地排列过去，就象‘柱，窗；柱，窗；柱，窗；柱，窗……’的2/4拍子。若是一柱二窗的排列法，就有点象‘柱，窗，窗；柱，窗，窗；……’的圆舞曲。若是一柱三窗地排列，就是‘柱，窗，窗，窗；柱，窗，窗，窗；……’的4/4拍子了。”^②

① 黑格尔：《美学》第3卷上册，第361页。

② 见《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版，第163页。

中国园林的这种节奏美，最鲜明地体现在游廊上。如苏州沧浪亭或留园长长的廊，不但有同等高度的柱子以等距的原则排列成序，而且凡有廊壁的话，不是每间安排一定大小的窗，就是每间安排大小齐一、数量齐一的书条石。游廊虽然随形而曲，依势而折，不断变换，但是，柱、窗(或书条石)的造型组合又作为一个固定的模式定期出现，重复不断，迎合着人们的节拍感觉和预期心理，使人们脚步轻松，心情愉快。这种序列，“节会有数，故曲折不乱”(阮籍《乐论》)，可说是一支支美妙动听的迎步廊随想曲。特别是沧浪亭随宜曲折的复廊，其漏窗的图案更为优美多变，并使得廊的两面相隔而又相联，又可说是一种无声的弦乐二重奏。

从微观的视角来看苏州园林，包括廊在内的建筑物的顶部天花，无论是怡园走廊的菱角轩或复廊的茶壶档轩，还是网师园走廊的弓形轩或拙政园“三十六鸳鸯馆”的鹤胫轩，其“复水椽”和望砖深淡相间，取同一定性作频率急速的反复，形成了鲜明的节奏和优美的韵律。日本造园研究学家横山正，不愧为四维结构无声韵律的知音。他曾颇有体会地说：

当我们抬头仰望时，见到装饰着紧排密布的垂木，
仿佛在演奏造型的韵律，而且天花板呈圆筒型，更使人
深感空间是何等充实。^①

这是写出了他由顶盖式天花的“轩”所萌生的乐感。

太原晋祠有“鱼沼”，为方形水池，池上架有中部略为升高的十字形桥梁[图版2—44]，东西桥面分别与献殿和主体建筑圣母殿相接。南北桥面两端下斜与地面相平，犹如桥的两翼，故称

① 横山正：《中国园林》，《美学文献》第1辑，第433页。

“飞梁”，它把水池分割为四。鱼沼飞梁特别富于节律感，方形水池四周环置着汉白玉栏杆，十字形桥面每边也敷设着汉白玉栏杆，栏柱以同等距离排列，栏板的雕刻也典雅大方，整齐一律地重复着自己的定性。这样，十六排栏杆有高有低，有平有斜，纵横交错，回环相接，形成了节奏错综的系列群。人们如在池畔或桥上漫步，一排排或近或远，高低错落的栏杆就会转化为一组组动态的时空系列，并且不断地变换着自己的节奏和音型，宛如众多的乐器以不同的声调奏出的交响曲，给人以洋洋乎盈耳之感。

四、层递。

层递是重复、齐一的变种。一支乐曲在行进中速度逐渐加快或放慢，然而又保持其同一定性的节奏重复；乐音的逐渐增高或降低……这都是一种层递。至于园林空间造型的层递美，则有纵向和横向两种基本类型。

纵向的空间节奏，仅靠单纯的重复齐一，其审美效果不一定理想。乔治·桑塔耶纳曾说，“美有一个物质的和形式的基础”，

“十层楼的大厦，层层高度相等，不论设计如何合适，也不能象亭台楼阁或比例精致的宝塔这么美”^①。比例精致的塔为什么比层层高度相等的高楼大厦美，这是由于它从塔基到塔顶按比例逐渐缩小，表现出递减的节奏美。

杭州西湖西泠印社的华严经塔，用白石砌造，实心八面，除塔座外共十一层。最下层特别长，以上各层则按比例依次递减，最后逐步收束为刹顶，从而形成了分明的节奏感。该塔每层雕刻佛像或经文，既表现了宗教意识，又增加了节奏美的华彩性；每层雕造的檐角上均有悬铃，迎风泠然成韵，增加了塔的音乐性。

① 乔治·桑塔耶纳：《美感》，第146页。

这个比例精致的塔耸立在印社的山巅，为全国构图中心，不但倍增了园林纵向的节奏感，而且似乎以其节节层递的意向性，在引导着全国的景观向上升华，使得这个以人文艺术荟萃为特色的园林指向一种音乐精神。

颐和园的十七孔桥，是横向层递的典范之作。如果不是具象地描述它那体势之美和细部之美，而只是抽象地看，那末，长虹卧波的桥身就会化作为一条长长的优美的弧，这种起伏度不大的渐变的曲线，最富于柔和含蓄的抒情意味。桥身弧线上栉比而立的望柱，按等距原则排成长长的序列，宛同乐曲中一个个迎面而来的等分的节拍。弧线之下十七个桥孔，其高度按数比关系依次递增，至桥中心又依次递减，如同音阶的排列，又象竖琴奏出的一组琶音或古筝所摹拟的一串流水音。桥身、桥柱、桥孔合乎比例地配合而成的三维空间的造型，堪称凝固的音乐。然而桥本静水流则动，在粼粼的波光之下，能给人以流动的感觉，犹如一支轻快而悠长的抒情曲。如果站在南湖岛东岸，把十七孔桥放在周围环境中来品赏，那末，其韵律感就更有审美意味。南湖岛畔的栏杆系列，表现为齐一、重复的节奏型，这个有秩序的进程，可谓第一乐章；它过渡到长虹卧波的十七孔桥，转入递增——递减的节奏型，带有明显的抒情性、歌唱性，可谓第二乐章；接着，再转入东堤的廓如亭，这个我国体量最大的亭子，面积为一百三十多平方米，内外三圈二十四根圆柱，十六根方柱，支承着八角重檐的屋顶，单就其柱林来看，无异于节奏繁会的交响曲，这可说是第三乐章。这三个乐章的艺术组合[图版2—45]，可以和颐和园长廊的彩色交响曲媲美，它们都可说是颐和园中规模最宏大的四维结构的无声音乐。

五、交替、间隔。

园林中的光与影，也是一种富于间隔节奏的景观。因为一方面，影和形（景物的实际形象）有距离，它撇除了景物的种种细节，只留其大体轮廓，并改变其空间关系，使之抽象、变形；另一方面，它把景物的色彩蒸发掉了，“阴影是黑暗，亮光则是光明。

“欲隐蔽一切，一欲显示一切”^①，于是留下了黑白两极，造成了强烈的互映、对比，出现了鲜明的交替、间隔，这可看作是一种乐律。朱自清的著名散文《荷塘月色》，就通过主客观相融合的描述，揭示了月色映照下的荷塘的“光与影和谐的旋律”，如同小提琴演奏着的名曲。

拙政园远香堂这个四面厅，四周均装有玻璃花格长窗。不仅在室内逆光向外透视，窗格就是一幅幅光影交织的黑白图案画，有着特殊的韵律，而且日月光华从窗外射入室内，窗格花纹、家具陈设的投影就开始走向音乐的抽象领域[图版2—46]，于是，原形或被省略，或被夸张，或被缩短，或被拉长，或被重叠，或被交错……这样，地面上、器物上呈现出明暗的间隔，黑白的律动：长与短，粗与细，斜与正，曲与直，虚与实，疏与密……这是厅堂内奏着的光与影的交响曲，或者说，是光与影重奏型的“室内乐”。

在江南园林的庭院里，池塘旁，台阶前，白墙上，婆婆的竹、树，虬结的藤、花，筛下了日月的光华，于是，光斑点点，明灭变幻，黑白交替，相破相生，如音阶的高低，如旋律的起伏，如调性的升降，如乐思的变幻……这是无色之乐，无声之乐，如古诗中所描写：“云破月来花弄影”，“月移花影上栏杆”，“疏影横斜水清浅”……它时时而模糊，时而清晰，时而如笼着轻纱的

① 《芬奇论绘画》，第3页。

梦，迷离而扑朔，时而则是景物形象所作的变相的表白，无语而静谧。这类室外光影的乐奏，交响的音诗，令人想起贝多芬为钢琴演奏所谱的《月光曲》，印象派音乐家德彪西的名曲《明月之光》……

在中国古典园林中，还有除了光、影之外的种种景物抑扬顿挫的交替、间隔、错综、复合……它们也令人想起跃动着音乐灵魂的空间韵律。

六、循环、回旋。

一首乐曲，或由主音出发，最后终止于主音；或移调、转调后，最终回复到原调；或曲式结构上表现出起、承、转、合；或基本主题在插段的交替中不断地回环复迭，……这都是音乐性的循环、回旋。

颐和园的“画中游”，是立体回旋建构的上乘之作，它不但内、外、平面、立面都富于造型的画意，而且其结构本身的高下回环就富于抒情的乐感。乾隆总结山地造园的规律说：

室之有高下，犹山之有曲折，水之有波澜。故水无波澜不致清，山无曲折不致灵，室无高下不致情。然室不能自为高下，故因山构屋者其趣恒佳。（《塔山西面记》）

位于万寿山前山的“画中游”，因山而构，依势而筑，不但高下起伏而有情，更兼回环往复而有灵，具有音乐般的曲体结构。这个建筑组群，中间为八角两层的楼阁，东北和西北各配置一座重檐八角攒尖亭，两亭的东西侧又分别有“爱山”楼和“借秋”楼，正北又有一殿，这些多种多样、高低错落的建筑群由层层升高的台阶环拱着，特别是由数十间的复道回廊组接着，人们在其中巡回往复地游赏，会感到建筑本身就是一首层次丰富的回旋曲，而在其中多层次多方位地环视四面八方的景色，又无不如诗似画，

于是内外的立体空间无不转动着时间的韵律。

苏州怡园的布局，并不是很理想的，但其中不乏回旋曲式的结构。俞樾在《怡园记》中曾加以描述：

……东行，得屋三楹，前则石栏环绕，梅树数百，素艳成林。后临荷花池，……循廊东行，为南雪亭，又东为岁寒草庐，有石笋数十株，苍突可爱。其北为拜石轩……又西北行，翼然一亭，颜以坡诗曰：“绕遍回廊还独坐。”廊尽此也。庭中有芍药台，墙外有竹径。遵径而南，修竹尽而丛桂见，用稼轩词意筑一亭，曰“云外筑婆娑”。亭之前即荷花池也。

这条曲径，从荷花池起，循环往复，又回到荷花池，可说是“绕遍回廊”式的平面回旋曲。俞樾接着写道：

循池而西，至于山麓，由山洞数折而上，度石梁，登其巅，则螺髻亭也。自其左履石梁而下，得一洞，……洞之北，即余所谓古松之阴也。出松林，再登山，有亭曰小沧浪亭。后垒石为屏，其前俯视，又即荷花池矣。

这条曲蹊，又是从荷花池起，折高折低，最后仍回到荷花池，可说是山岭洞壑式的立体回旋曲。《怡园记》中的荷花池，犹如乐曲的主题，在呈示部、再现部不断出现，可比之于A——B——A——C——A式的回旋奏鸣曲，一次次的再现，加深着人们的音画感和韵律感。

七、联缀、展延、变奏。

《国语·郑语》说：“和实生物，同则不继”，“声一无听，物一无文”。音乐是用“一”去贯穿“多”的。白居易《琵琶行》描写音乐演奏，是时而嘈嘈急雨，时而切切私语，时而间关莺语，时而幽咽泉流，时而寂然无声，时而银瓶乍破……这种一以贯之

的多样性，是联缀，是展延。正是它，构成了美妙的旋律，和谐的乐曲。

园林中的各种景观，各个建构元素，也需要贯穿线索——游览线去联缀、展延乃至变奏。程羽文《清闲供》写道：

门内有径径欲曲，径转有屏屏欲小，屏进有阶阶欲平，阶畔有花花欲鲜，花外有墙墙欲低，墙外有松松欲古，松底有石石欲怪，石面有亭亭欲朴，亭后有竹竹欲疏，竹尽有室室欲幽，室旁有路路欲分，路合有桥桥欲危，桥边有树树欲高，树荫有草草欲青，草上有渠渠欲细，渠引有泉泉欲瀑，泉去有山山欲深，山下有屋屋欲方……

这里，有曲有平，有低有危，有高有深，有疏有细……其间都有自然的过渡，构成了贯穿着丰富多样的旋律线，这是自由的节奏，最广意义上的韵律。法国作曲家雷哈说：“多样乃是音乐的灵魂……凡摆脱了雷同的都属于多样。凡把乐思清晰明确而又自然连接起来并使乐曲匀称完整又非千人一貌的都属于统一。”^①这讲的虽然是流动于时间之内的音乐，然而完全适用于凝固在空间之内的音乐——园林。

一切艺术的流向都趋于音乐的形态，这话是有一定道理的，它特别适用于古典园林艺术，尤其是园林中的建筑。园林建筑虽然存在于静态的三维空间之中，但作为大体量的审美客体，能突出地表现为随审美主体的流动而流动。它不但具有动态的契机，四维结构中流贯着时间的质素，而且具有较为抽象的品格，概括性地突现着种种形式美的规律。

① 引自《艺术特征论》，第235页。

中国园林有着凝固于空间的节奏、旋律、音调、乐境，是无声的、立体的音乐，能给审美主体提供丰富的耐人品味的韵律感，用歌德的话说，它“所引起的心情很接近音乐的效果”。当然，它同时也是无声的、有形的诗，立体的、物质的画，放大化了的盆景艺术……是这些艺术门类内面地、多元地交叉同化的结果，它们体匿而性存，给园林境界提供了意象含蓄、情致深蕴的审美信息和艺术韵味。

第四章 审美主体的接受 与意境的整体生成

园林审美意境整体生成,是离不开审美主体的创造和接受的。

园林作为审美对象,其中虽然凝聚着审美主体——造园家创造性的情致、想象、意趣、哲理等主观因素,但毕竟还只是作为审美客体而存在,它有待于审美的游赏者在接受中把它转化为活生生的意境。从这一意义上说,游赏者也是生成园林审美意境必不可少的审美主体。也正是在这一流动的审美构架关系中,意境把客体和主体、创造和接受、造园家和游赏者^①绾结在一个系统之中了。

从中国美学史上看,意境包括客观和主观两个层面的思想,在唐代开始成熟。传为王昌龄的《诗格》,就认为诗有三境:物境、情境、意境。这三个范畴的划分虽然还不很科学,物境似偏畸于客观,情境、意境似偏畸于主观,但它们都少不了“心”、“意”

① 从园林美的历程看,有些园主既是造园家,又是园林建成后的游赏者,他们还在游览过程里间以扩建、增建、补充、修改的创造;然而更多的,是二者的分离。

等主观因素的介入。在《诗式》中主张“至近而意远”的唐释皎然，在《唐苏州开元寺律和尚坟铭》中还说：“境非心外，心非境中，两不相存，两不相废。”这一佛家学说，无疑会给予当时和尔后的意境说以一定的影响。平心而论，它不但对于艺术创造，而且对于艺术接受，也是不失其借鉴意义的。但是，古代的意境说，毕竟只是概括了艺术创造的经验，而没有总结艺术接受的经验。

只有到了今天，在现代意识和西方接受美学的影响下，意境说才把主客体的交融从单一的艺术创造境层同时推进到艺术接受的新的境层。这是艺术广泛而深入地掌握审美公众并在理论上进一步升华的结果。王朝闻先生曾指出：

动人的诗句所构成的境界，既体现着诗人的主观感受，也可能和并非诗人的人的主观感受相吻合。任何奇峰怪石在人们感受中所唤起的境界的大小或深浅，不能不受人们的主观条件的制约。……感受中的境界的大小或深浅，关系到审美能力的高低，关系到审美享受的浓淡。^①

这种把意境和作为审美主体的欣赏者归结起来的论述，是普遍地符合于审美接受的事实的，有助于意境说研究的新开拓。

园林是物质性建构诸元和精神性建构诸元相互交叉的复合系统，是一种错杂繁富的综合美，它所构成的意境客体，需要作为审美主体的游赏者全身心、多角度地去感受、捕捉、体味、领略、思索、深化、再创造……从而转化为审美主体的意中之境。从接受美学的视角来看，园林美的意境客体只有转化为审美主体的接

① 王朝闻：《审美谈》，人民出版社1984年版，第344页。

受意境，园林意境的整体生成才算实现。

正因为如此，本编在论述园林意境整体生成的一大层面——审美客体的种种创造规律之后，本节着重论述园林审美意境整体生成的另一大层面——审美主体的种种接受规律。关于审美主体的意境接受，以前各编零散地均有所涉及，本编只拟作理论的概括、重点的深化和大体的描述。

第一节 从现实感受到迁想妙得

审美主体在意境接受过程中，现实感受是其迈出的第一步。明代北京海淀曾有寺观园林净业寺，范景文《净业寺湖亭》写道：

湖容大半入秋工，领略尤当在雨中。

水气易阴仍近夜，荷香因静不关风。

波间坐石听吞吐，云际看山想异同。

对寺心如花不染，味来茶韵亦能空。

诗人选择了秋季雨中去领受园林的美，就别具情趣。他在雨中审美，几乎把所有的感官都用上了：通过肤觉感受到了阴凉的水气；通过嗅觉感受到了清远的荷香；静坐石上，借助听觉欣赏水石相击、轻波拍岸的有节奏的吞吐声；烟云变幻、浓淡不定的山貌，又使他浸入沉思，这就不但视之以目，而且视之以心了，“想异同”三字，点出了园林审美不是被动感受，而是主动接受，其中包含着发现、比较、思索、品味等诸种积极的心理活动。诗人面对寺院建筑，目亦同应，心亦俱会，接受活动升华到更高的境层。此时，尘虑全消，心花不染，眼、耳、鼻、舌、身的感觉沟通了“思理为妙”的“意觉”，于是“韵味”油然而生，它超越于视听之外，胜过清香馥郁的“茶韵”，沁人心脾，味之不尽。司空图论诗，

认为意境在咸酸之外，是一种“韵外之致”、“味外之旨”，“可望而不可置于眉睫之前”。范景文通过发端于感官的审美接受，把“意境”这个披着羽纱的浮游仙子捕捉住了。

范景文的园林接受经验，是颇有美学价值的。他的一些游园诗，可说是一种潜美学的信息储存。如《集李戚畹园》说：“人巧为山水，要令情性俱。色声香互发，红紫绿平敷。密每望难竟，疏教画可图……。”这是说，游赏由人工巧思建构的山水园，要使审美主体的“情性”与之相应，不但用感觉、知觉、感情、理智去接受其由形、色、光、声、香等形式美因素所显现的生气贯注的景物，而且还应以疏密、虚实等形式美规律来加以衡量、品味。中国书画艺术特别讲究疏密虚实的美的规律，有所谓“疏可走马，密不通风”、“山实虚之以烟霭，山虚实之以亭台”……。范景文就以绘画美学的视角来品赏北京海淀的李园，既肯定其蔚然繁郁的“密”，又赞赏其清空虚灵的“疏”，特别是“疏教画可图”一语，把园林境界当作绘画境界来观照，他已在虚疏的形式美中体察到了山水画与园林艺术的互渗。

接受美学非常强调审美主体内在的能力和水平，是有道理的，因为这是主体接受的前提。歌德曾发人深思地指出：

我们周围有光也有颜色，但是我们自己的眼里如果没有光 and 颜色，也就看不到外面的光和颜色了。^①

对于声色互发、疏密相济所构成的园林境界，范景文如果没有足够的修养对形式美因素进行体察，没有对诸种形式美规律的熟谙，那末，如画般的园林意境就不可能在他心目中生成。

唐代的诗歌意境美学，主张“处身于境，视境于心”（王昌

①《歌德谈话录》，第35页。

龄《诗格》),“意与境会”(权德舆《左武卫胄曹许君集序》),“思与境偕”(司空图《与王驾评诗书》)。这都是以极其简约的几个字,一针见血揭示了意境的真谛,然而都是就诗歌特别是创作而言的;它们可以而且需要向艺术接受的领域延伸。范景文的“要令情性俱”,就包括了审美主体的欣赏接受在内。正因为他把修养有素的情性融合到作为审美客体的山水园林中去,在接受过程中也做到“思与境偕”,因而能把种种关于意境的审美体验凝铸在游园诗里,成为一种潜美学的存在。

园林游赏“要令情性俱”或“思与境偕”,首先可以从这样一个层面上来加以理解,这就是要使审美主体的情性,尽可能适应园林这个审美客体的境界和情氛,或者说,信息接受者要尽可能把园林这个信息源所发出的审美信息接受下来,从而生成园林意境。姑以园林审美意境整体生成的诸规律为例。

明代北京的李园,体现了绘画向园林挪移的艺术同化律。诗人范景文游园,确乎如此地发现并赞赏了其中“疏教画可图”的审美特征,这就表现了诗人的意中之境和园林的境中之意的适应性和相符性,也就是说,是实现了主体意境和客体意境的契合。这就是一种“思与境偕”。

再如曲径通幽律。曲径的一个重要价值,如乾隆《迎步廊》诗所说,是“回廊不欲直,曲折足延步。一转一致幽,迎人递佳趣”。一方面,曲廊作为一种信息源,它有着“迎人”的审美意向和导引结构,另一方面,游人作为信息接受者,必须迎上前去,移动审美的脚步,与之相配合,相呼应,这样才能曲折致幽,领略佳趣。乾隆在另一首《迎步廊》诗中写道:“曲廊堪屣步,佳景每迎人……曼回临露蕙,斜转护风筠。”审美主体在移步的同时,把动观和静观结合起来,随着廊腰的曼回和曲径的斜转,带露的香

草、迎风的竹枝……，一幅幅幽美的佳景就会层出不穷地呈现出来。这种意境的生成，这种联缀着层次丰富的幽境佳趣的动态过程，是和审美主体不能须臾离的。

又如奥旷交替律，园林空间或为奥境，或为旷境，都需要审美主体与之相应的情性：在奥如空间，审美主体相应地心域收敛或心态宁静；在旷如空间，审美主体则相应地心胸拓展或心神超越。蒋恭棐在《逸园记》中写到，“过芍药圃，竹篱短垣，石径幽邃，则‘白沙翠竹山房’也。旁有斗室曰‘宜奥’。每春秋佳日，主人鸣琴竹中，清风自生，翠烟自留，曲有奥趣”。这就是对园主在奥如空间中“思与境偕”的审美描述。至于大型的旷如空间，审美主体必然会是长空游目远，高岭骋怀宽，其心态迥然不同于奥境了。本编扉语认为，通过审美意境的特构，可以窥探中国民族心灵的“幽情壮采”。联系奥旷之境来理解，奥境主要应以“幽情”这种心灵境界与之相映对，旷境则主要应以“壮采”这种心灵境界与之相映对。

范景文在《香山寺》一诗中还写道：“峰势矫然飞欲去，绀殿巧得山意助。”这也显示了审美主体的接受水平。先论后一句，深青而带红色的殿宇是美的，幽深秀丽、高下殊致的香山也是美的，然而范景文却不是把它们各自分开，作孤立的观照，而是把它们组合在一起，作为一个整体来品赏，感到殿得山意而愈加美妙，山得殿色而分外精神，于是一个完整的意境粲然呈现于心目，这是符合于园林意境生成的互妙相生律的。

“峰势矫然飞欲去”，这又是主体借助于“似动感”实现飞动想象的结果。静态的山峰飞向了心灵的天宇，这种化静为动的品赏比起就山观山来，可说进了一个境层。顾恺之作画，主张调动想象，“迁想妙得”，力求在静态的画面上传达出物象的神韵。

园林的意境接受同样如此，应该迁想妙得，深入地把握审美客体的神韵。

园林意境接受的迁想妙得，其表现有种种：转态、拟人、通感、会心、补虚、观道、忘机^①……。这些表现，又是相互联系相互渗透的，当然它们又各有不同的特点。现简论如下：

一、转态。

审美主体在意境接受中，经由迁想妙得，往往会使景物的形态、定性发生变化。“峰势矫然飞欲去”，静态变成了动态，这就是一种转态。再如园林中的某些建筑物，颇多斜势这种有意味的形式——

广槛小山欹，斜廊怪石夹。（段成式《二游诗》）

别梦依依到谢家，小廊回合曲栏斜。（张泌《寄人》）

波光柳色碧溟濛，曲渚斜桥画舸通。（欧阳修《西湖泛舟呈运史学士张揆》）

有斜轩，曰：“竹外一枝”。（钱大昕《网师园记》）

这里的园林境界，是活泼泼的倾斜的王国：斜廊、斜栏、斜桥、斜轩……由于这些建筑物斜向地偏离了水平轴线或垂直轴线所处的稳定位置，因而审美主体通过迁想妙得，能生成“似动感”，这也是由动而静的转态。

如皋水绘园曾有亭曰“波烟玉”，取李贺《月漉漉篇》“月漉漉，波烟玉”诗意。审美主体如果“思与境偕”，借助于这一诗意来定向接受，就会把这里的月色或迁想为液体——波，或迁想为气体——烟，或迁想为固体——玉，这种物体三态的转换，景物定性的改变，是又一种审美的转态。再如把园林景观或迁想为诗、

① 关于“会心”，拟于本章第二节论及；“忘机”，拟于第三节论及。

画、盆景的美，或迁想为四维结构的无声韵律……，这种在审美领域里形态、定性的转换，更能有效地生成艺术同化的意境。

二、拟人。

转态是迁想中物与物之间形质的转换，拟人则是迁想中无情之物向有情之人的转变，普遍地存在于园林意境中梅兰竹菊的比德，就是典型的拟人。袁枚在南京的随园有竹一丛，中有奇石七峰，名曰“竹请客”，又寓有竹林七贤之意。顺着这一接受定向进行迁想，就必然会把竹石拟人化和意境化。明代无锡的“愚公谷”有醉石滩，大小错置的石块离披醉倒，似有赴河之状，它也能引入进入拟人化的园林境界。

三、通感。

通感是各种感觉经由迁想而转换，它对于园林审美主体特别富有趣味。康德的美学尊崇自由，认为“在审美的企图里想象力的活动是自由的”，“一切感觉的变化的自由的游戏（它们没有任何目的做根柢）使人快乐”^①。通感所生成的审美意象，也能使主体获得自由实现的满足感。张羽《听香亭》诗云：“人皆待三嗅，余独爱以耳。”狮子林燕誉堂洞门上也有砖额“听香”。颐和园则曾有“观妙音”，该园宝云阁还有联曰“泉声入目凉”。《金瓶梅》内相花园有听月楼，苏州艺圃曾有响月廊……这都是“色声香互发”在审美“迁想”中的自由沟通和独特配置，审美主体由此而“妙得”的意象特别富于活力，特别能孕化出朦胧深远的、如诗般的审美意境。

四、补虚。

优秀的园林，总是虚实相生的特构，其中的意境客体，总是

^① 康德：《判断力批判》上卷，第163、178页。

由虚象和实象互补地组合而成的。实象是建筑、山水、花木等对象化的存在，是浅层的意境结构；虚象则是浮游在这些对象之外的“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之味”……是深层的意境结构，它单凭感觉是不可能把握的，必须通过迁想去捕捉，去体味，去深情领略。作为深层结构的虚象，最能培养和调动审美主体内在的接受能力，从而生成由浅层而至深层的审美意境。

虚象有空间和时间之分。空间虚象，如沈复所说的“实中有虚”——“开门于不通之院，映以竹石，如有实无也。”竹石门院，这是诉诸感官的实象；门内如有实无的境界，则纯属虚象，它需要进一步通过迁想去妙得。这个意境接受的审美过程，也就是主体由浅入深，由实入虚的再创造过程。这种主动地补虚的结果，一个超以象外的深层意境就会浮现在心头。由此推而广之，园林空间里的实中见虚、小中见大、露中见藏、景中见意以及对一切“意到笔不到”的空白的生发，无不是迁想妙得的补虚。

关于时间虚象，得从中国美学的一条特殊的批评标准说起。元代的方回说：“昌黎备四时之气”（《跋吴古梅诗》）；清代刘熙载《艺概》说：“文贵备四时之气”，“右军书不言而四时之气亦备”……。其实，这都是纯粹诉诸想象的取譬设喻，而真正地备四时之气的艺术，唯有园林，其具体表现就是时空交感的四时季相之美。然而把这一概念引进园林美学的，是钟惺。他在《梅花墅记》中写道：

予诗云：“从来看园居，秋冬难为美，能不废暄萋，
春秋复何似。”虽复一时游览，四时之气，以心维目想
备之……

这是颇有理论价值的。它既说明园林能真正地备春夏秋冬四时之

气，又说明由于时间的流动性，如果一时游览的话，就不可能同时领略四时的季相之美。但是，不得其实，可补之以虚，所以钟惺说，可“以心维目想备之”，也就是依靠审美的迁想来弥补。这一提法，对于时空交感的园林境界的接受来说，是极其重要的，也就是说，对于季相美乃至时分、气象所显现的时景美的接受，应该虚实结合，既要现实地心赏目观，把握实象，又要假设地心维目想，领略虚象，这才能在一时之间品赏园林四时之气皆备的意境之美，以补救时遇之不足。例如杭州西湖的“苏堤春晓”、“平湖秋月”，避暑山庄的“曲水荷香”、“南山积雪”，都是有流逝消失的时间性的，因此要把握它们的美，应随时迁想妙得地补虚。乾隆《南山积雪》诗写道：

芙蓉十二列峰容，最喜寒英缀古松。

此景只宜诗想象，留观直待到深冬。

这是说，只有在深冬下雪之后，才能真正显现“南山积雪”的境界，除此之外，其他时间一概得凭借心维目想，而乾隆称之为“诗想象”，就进一步点出了“心维目想”的补虚，能促成诗意的境界之美。

五、观道。

在中国绘画美学史上，感性的山水一开始就和“道”绾结在一起。《宋书·宗炳传》就说，画家宗炳爱山水，好远游，主张“澄怀观道”。他在《画山水序》中也认为“山水以形媚道”。可见他对于山水的赏会，不但满足于感性的愉悦，而且还企求理性的妙得。这一思想也历史地积淀在园林物质性和精神性的建构之中。在北京，颐和园有澄怀阁，北海有澄观堂，圆明园有“澄观”……这些题名，都指引着人们去“观道”。

“道”是什么？从老子到陶渊明都认为只可意会不可言传。

陶渊明《饮酒》诗说：“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”园林境界中的“道”，也只能通过具体的景观意象去“悟”，去体味思索，迁想妙得。颐和园就有“湖山真意”，它借助于陶诗朦胧的意境要人们把握什么样的真意，却不明言，而只是宽泛地暗示一种哲理意味，让人们各以其情而自得，通过远观湖山去捕捉境中之意。南北园林中有些题名，就颇含种种似近而若远的意味，如网师园的“月到风来”，避暑山庄的“水流云在”，圆明园的“鱼跃鸢飞”……乾隆在《鱼跃鸢飞》中写道：

心无尘常惺，境惬赏为美。

川泳与云飞，物物含至理。

审美主体的心灵和意境客体的美质契合无间，浑融一体，于是，在飞翔云天的鸟和泳于浅底的鱼的意象里，把握到某种“道”，这大概是一派活泼泼的蓬勃生机。值得注意的是，这种“道”是和“川泳云飞”的意象、境界几乎不可分割地浑融一体的，要审美主体作为有心人去观、去悟、去捕捉体味。颐和园“画中游”曾有联云：

境自远尘皆入咏；

物含妙理总堪寻。

这就是启导审美主体在园林境界中去观道悟理，从而生成包含着理趣的审美意境。

迁想妙得的转态、拟人、通感、会心、补虚、观道、忘机……，都是“处身于境，视境于心”的审美接受，都是以现实感受为发端，以意境生成为归宿的。

第二节 距离、情感的远与近

园林境界是一种空间组合，对它的观照离不开一定的距离。观照有近观、远观之分，它标志着审美主体和作为审美客体的景物之间不同的空间距离，其中远观似乎和园林的审美意境关系更为密切。

园林的审美特别崇尚韵趣之“远”，这当然与中国诗画的意境美学有关——

凡所赋诗，皆意与境会……得之于静，故所趣皆远。

（权德舆《左武卫胄曹许君集序》）

近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳。（司空图《与李生论诗书》）

意贵乎远，不静不远也；境贵乎深，不曲不深也。

（恽格《瓯香馆画跋》）

所有这些，对于园林审美意境的生成，对于园林审美主体的观照，不能不发生特定的影响。然而，园林审美特别是崇尚远观，这更主要的是人们视觉经验积累的积极成果。

在西方某些美学家眼中，远观似乎很有美学价值，而且它还与所谓“距离说”绾结在一起。德国的弗·菲希尔曾作过分析：

我们只有隔着一定的距离才能看到美。距离本身能够美化一切。距离不仅掩盖了外表上的不洁之处，而且还抹掉了那些使物体原形毕露的细小东西，消除了那种过于琐细和微不足道的明晰性和精确性。^①

① 转引自车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，人民文学出版社1957年版，第39页。

这番话以远观为例，开了西方美学“距离说”的先河，比瑞士的布劳的“心理距离”说要早七八十年。然而，更早地分析远距离美感的，是我国明代的谢榛。早于菲希尔三百多年前，谢榛在《四溟诗话》中就写道：

凡作诗不宜逼真，如朝行远望，青山佳色，隐然可爱，其烟霞变幻，难于名状。及登临非复奇观，唯片石数树而已。远近所见不同，妙在含糊，方见作手。

这也是说景物隔着一定的距离才能见出佳色奇观，才能隐蔽其琐细的不美之处。中国古代和西方近代这两位美学家都认为应该远距离来观照美。如果说要比较这两段论述的区别，那末这就是他们企图分别从不同的层面揭示这种审美的定性。菲希尔从反面说明，近距离观照所得的原形毕露的明晰性和精确性是不美的，是微不足道的（当然，这似乎过于偏激）；谢榛则从正面说明，远距离观照所得的难于名状的含糊性、朦胧性是美的，是隐然可爱的。两段言论，可谓异曲而同工。

那末，审美主体远距离观照所生成的意境，究竟可包括哪些美呢？

其一，就是含糊美、朦胧美。这在大型宫苑和公共园林特别是某些园林的“远借”中，效果最为显著——

此地群山屏绕，湖水镜涵，由上视下，歌舫渔舟，若鸥凫出没烟波，远而益微，仅覩其影。西望罗刹江，若匹练新濯，遥接海色，茫茫无际……（张岱《西湖梦寻》）

隔岸数峰逞秀，朝岚霏青，返照添紫，气象万千，真目不给赏，情不周玩也。（乾隆《圆明园四十景·接秀山房》诗序）

这两段文字，前者偏畸于写远观中的水——西湖及更远的钱塘江，

后者偏畸于写远观中的山——穿过福海所见的隔岸数峰及更远的山色。这些景观，或远而益微，仅窥其影；或江气海色，茫茫无际；或朝青暮紫，气象万千；或烟霞变幻，难于名状……总之，是一种隐然可爱的朦胧之美，它们甚至以若有若无的境界为美。

其二，是气势美、宏观美。传为五代荆浩所作的《山水诀》说：“远则取其势，近则取其质。”确乎如此，站在远处观赏山峰、楼、塔等景物，最能把握其整个画面的体势、气概。承德避暑山庄的山岳区十分辽阔，要品赏其宏观的气势美，只有远观。游赏者如站在较远的方位观照山岳区最高的“四面云山”亭和以其为中心所构成的画面[图版2—47]，可见如下的境层：不太远的山岭上绿树葱茏，苍翠可爱，而远方连延绵邈的山岭则呈紫色，气象万千，令人想起王勃《滕王阁序》中“烟光凝而暮山紫”之类的名句来。在高高的高顶上，“四面云山”亭体量虽小，却能点缀、助成、生发乃至决定着山岭的气势之美，因为它体现着强形式的标胜引景的人文景观，使自然的崇高和人的崇高结合、互渗得如此融洽，如此气势磅礴！而这种意境的生成，又离不开审美主体的远距离观照。唯其站得远，才能观照山峦重叠所生成的绿与紫的距离层次，才能拓展远山连天向天横的宽阔视域，才能发现以亭镇山的宏观建构关系……从这一意义上来理解，确实可以说，“只有隔着一定的距离才能看到美”——一种具有非凡气势的崇高美。

此外，远距离观照还可以生成种种意境之美。中国山水画从宋代开始，就有“三远”之说。郭熙《林泉高致》指出：“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。”“高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈。”审美主体所得的这种或突兀，或重叠，或冲融缥缈之意，就是主体与客体由不同方位的远距离关系所生

成的种种境界之美。正因为如此，园林游赏者喜爱登山登楼远眺，或在贴水的矶上仰望山巅……，这都是力求在视觉上远化空间距离，以求生成种种空间意境。即使在空间不大的园林里，善于审美的游赏者观照某些景面，也总是尽可能远化距离，或把园中的亏蔽遮隔乃至雾幕雨帘都当作某种空间距离，以求感受其意境的重叠、冲融、缥缈、隐约、模糊……

祁彪佳在他颇具潜美学价值的《寓山注》中写到，寓园中有一阁，名曰“远阁”。这一命名不只是由于目力之所及，也不只是由于登阁能揽四时季相气象之胜概，还由于“远”能使审美主体博观众美，吞吐万象，使景物尽入望中。他在文中还提出了“态以远生，意以远韵”的意境美学命题，其价值又胜似谢榛或非希尔的提法。《寓山注》对此还作了具体的审美描述：

飞流夹岫，远则媚景争奇；霞蔚云蒸，远则孤标秀出；万家灯火，以远故尽入楼台；千叠溪山，以远故都归帘幕。若夫村烟乍起，渔火遥明，蓼汀唱欸乃之歌，柳浪听睨睨之语，此远中之所孕合也。纵观瀛峤，碧落苍茫；极目胥江，洪潮激射；乾坤直同一指，日月有似双丸，此远中之所变幻也。览古迹依然，禹碑鹄峙；叹霸图已矣，越殿乌啼；飞盖西园，空怆斜阳衰草；回觴兰渚，尚存修竹茂林，此又远中之所吞吐，而一以魂消，一以壮怀者也。盖至此而江山风物始备大观，觉一壑一丘，皆成小致矣。

这段在越中名园所写的美文，把远距离所生成的意境美，作了集中的概括和生动的描绘，而且其中既有空间距离之远，又有由此而生的时间距离之远。这两种“远”所生发的气魄、境界、意态、情韵……，统统都吞吐于文字之中了，令人信服于“态以远生，

意以远韵”的美学论断。

在园林景物的审美接受中，主体和客体的空间距离似乎是愈远愈佳，然而，主体对于客体的情感态度，则又似乎是愈近愈妙，因为这也有助于生成意境之美。

在中国审美史上，心与物通过情感而消除距离，是以庄子知鱼的故事发其端的。《庄子·秋水》中有这样一段妙文：

庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：“脩鱼出游从容，是鱼之乐也。”惠子曰：“子非鱼，安知鱼之乐？”庄子曰：“子非我，安知我不知鱼之乐？”……

庄子的一番话引起多少哲学家、美学家的争论。庄子并没有研究过动物心理学，他怎能知道游鱼的从容之乐？是游鱼的从容，还是庄子自己的从容？庄子、惠子之辩孰是而孰非？……这个发生于中国公元前二三百年的“知鱼之乐”的问题，却可以借助于西方十九世纪的美学和二十世纪的心理学的来解答。车尔尼雪夫斯基曾说：

在鱼的活动中的确包含有许多美：游鱼的动作是多么轻快、从容。人的动作的轻快、从容也是令人神往的，……因为动作轻快优雅，这是一个人正常平衡发展的标志，这是到处都使我们喜欢的……^①

人和鱼体现着不同的质，决不能混为一谈。然而在特定的场合下，二者又有着相关相应的一面，鱼的出游和人的出游，鱼的从容和人的从容，这也不妨看作是西方心理学派所说的“异质同构”，庄子在濠梁之上至少是下意识地感受到了二者各自出游从容的共同点或类似点，这是其一。而更主要的是，鱼的从容或人的从容

① 《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第31页。

本身和人的“生理—心理”结构(包括情感运动)中的某一形态有类似之处。这一形态,就是车氏所说的“轻快”,庄子所说的“乐”。这种鱼、人从容优雅的动作以及与之相映对的人的情感结构的“轻快”和“乐”,都是人们喜欢的,令人神往的。正因为如此,庄子津津乐道于鱼的出游从容,并在相映对的基础上推己及物,移情于鱼,赞赏起“鱼之乐”了。于是,在庄子的审美境界中,人仿佛游于濠梁之下,鱼仿佛游于濠梁之上。在这种物我同一,人鱼同乐的情感境界里,濠梁上下的空间距离被取消了。

和庄子知鱼经验相联系的,是《世说新语·言语》中这样一段文字:

简文入华林园,顾谓左右曰:“会心处不必在远。

翳然林木,便自有濠濮间想也,觉鸟兽禽鱼,自来亲人。”

仅仅把这看作是妙言隽语,是很不够的。“会心”二字,是庄子知鱼经验的继续和发展,说明在园林境界中即使是近观,只要即景会心,以情观物,也能如刘勰《文心雕龙·物色》所说,“目既往还,心亦吐纳”,“情往似赠,兴来如答”。这样,就会感到审美客体“自来亲人”。这种审美的亲近感,比起庄子来,又进了一个境层:庄子只是单方面“知鱼之乐”,也就是“情往似赠”;简文帝则进而体现了“兴来如答”,感到“自来亲人”,这是审美主体情感发酵的结果。“会心”二字,可说是浓缩了的艺术心理学,是意境接受的重要关纽。它比西方的“移情说”更适用于园林审美意境的接受。

庄子和简文帝的美谈佳话及其情感体验,在中国园林美的历程中产生了深远的影响,可说成为一种历史积淀,特别是在宋元明清时代,鱼作为依水体景观类型,几乎成了园林物质性建构的必不可少的要素;在园林美的精神性建构中,也常常可见“知鱼”、

“会心”的情感的物化。上海豫园“鱼乐榭”东有方亭，额曰“会心不远”；北京北海“濠濮间”的临水轩也有联云：

听林木清幽，会心不远；

对禽鱼翔泳，乐意相关。

对联把庄子和简文帝二人的审美情感经验糅而为一了。“不远”和“相关”，不但点出了人与鱼的审美相关性，而且点出了心与物的情感距离不宜远，而是愈近愈妙，消除了二者的隔阂，审美意境就能达到更高的层次。——这是人对于禽鱼在不远的近观中消除了情感距离。

再就审美主体在“远借”中与审美客体所建构的关系来看，空间距离固然以远为佳，但二者的情感距离也还是以近为妙。园林中有关“远借”的对联，通过以情观物从而化远为近的例证颇多——

隔江诸山，到此堂下；太守之宴，与众宾欢。（扬州平山堂联）

西岭烟霞生袖底；东洲云海落樽前。（颐和园谐趣园涵远堂联）

不设樊篱，恐风月被他拘去；大开户牖，放江山入我襟怀。（嘉兴山晓阁联）

扬州大明寺的东、西偏，分别有平远楼和平山堂，此处远望江南诸山，历历如画，取郭熙“自近山而望远山谓之平远”而题其名，又寓有江南诸山与此平之意。然而在审美远观时，情感态度似乎缩短或取消了主体和客体之间的空间距离，感到隔江诸山“自来亲人”，已自来到了堂下。不只如此，以情观物，甚至连西岭烟霞、东洲云海、万里江山、无边风月都可以落于樽前，入于襟怀，就象昆明大观楼长联的起句那样，“五百里滇池奔来眼底”，在“极远

的境界中，空间距离经由情感而转化为“无”。

这种意境接受的情感体验，不但可表现于远观，而且可以表现于近观；不但被凝铸在对联中，而且还被凝铸在园记里。洪适《盘洲记》说：“三川列岫，争流层出，启窗卷帘，景物全至。”这是园外远方景物的由远而近。陆游《南园记》说：“奇葩花木，争效于前；清泉秀石，若顾若揖。”这是园内近处花木泉石的由近而前。它们都是审美主体以情观物，消除隔阂、缩短距离的结果。

意境接受中的化远为近，这也和中国历史地形成的观照习惯和空间意识有关。宗白华先生曾通过中国绘画和西方绘画的比较来说明这一点。他指出：

西洋画在一个近立方形的框里幻出一个锥形的透视空间，由近至远，层层推出，以至于目极难穷的远天，令人心往不返，驰情入幻，浮士德的追求无尽，何以异此？

中国画则喜欢在一竖立方形的直幅里，令人抬头先见远山，然后由远至近，逐渐返于画家或观者所流连盘桓的水边林下。《易经》上说：“无往不复，天地际也。”

中国人看山水不是心往不返，目极无穷，而是“返身而诚”，“万物皆备于我”。王安石有两句诗云：“一水护田将绿绕，两山排闥送青来。”前一句写盘桓、流连、绸缪之情；下一句写由远至近，回返自心的空间感觉。^①

这段中西比较美学的阐述，是有道理的。在中国审美史上，确实有着以情感近化或取消空间距离的悠久传统，园林的意境接受同样如此，由远至近，返回自心，就是其中一种重要的观照方式和情感态度。

^① 宗白华：《美学散步》，第121页。

第三节 闲静清和：古典园林美的接受心境

心境，对于人们接受外界的信息，感知事物的真相起着重要的作用，这就是或阻碍，或助成。起阻碍作用的是一种负价值，如视而不见，听而不闻，食而不知其味，这是由于“心不在焉”；起助成作用的，是一种正价值，如在对某事物心往神驰的情况下，最易于心领神会。园林审美，是不同于单纯感知的一种极为复杂微妙的心理活动，它更需要有与之相生相应的心境，从而使意境客体向审美主体生成。这种接受心境，概而言之，曰：闲、静、清、和。

“闲”，这是古典园林美的接受心境的第一要素，它决定着其他要素的生成和组合。对于“闲”的心境历来阐述者较少，而值得重视的是，在桂林以奇特著称的“象山”，其水月洞中刻有清人舒书的一篇不被人重视的游记——《象山记》。记中写道：

山阴有原，日不得而照之，人不得而扰之，可以饮酒，可以弈棋，时或操琴一弄，弦声与水流风响相应，其韵为特甚。而流水既绕于座畔，则又可以垂钓……自有余来以后，水潺潺为之鸣，石砢砢为之声，花鸟禽鱼欣欣为之荣。嗟乎，象山舍余无以为知己者，余舍象山，又谁复为知己？昔人有言曰：“江山风月，闲者便是主人。”余虽不敢谓象山之主人，象山曷不可谓余之知己哉？爰勒石为之记。

这段潜藏于洞府、刻勒于石壁的妙文，是颇有潜美学价值的。它通过对具体而微的悠情闲趣的审美描述，阐述了“江山风月，闲者便是主人”的审美命题。

为什么闲者能审美地主宰江山风月呢？这里既有一个客观的条件问题，又有一个由此而派生的心境问题。

说起有闲，有些人往往讳莫如深，不愿涉及，这是由于不了解闲的价值和内涵。这一问题，不妨借助于西方哲学来加以阐释。在古希腊，亚蒙尼认为，人类多欲，形役于日常的物质需要，成为自己生活的奴隶，因而不复能寻求理智。亚理斯多德接受了亚蒙尼关于人类本性在缪继之中的思想而又加以扬弃，并在此基础上充分肯定了“闲暇”的价值。他认为，闲暇是求知的必要条件和重要保证，因为它不为实用功利所拘，具有不凭外物，“一切由己”的属性，因此，“知识最先出现于人们开始有闲暇的地方。数学所以先兴于埃及，就因为那里的僧侣阶级特许有闲暇”^①。人正是在这种有闲的条件下，才得以沉浸于包括审美在内的充分实现的自由境界里。亚理斯多德这样描述道：

我们俯仰于这样的宇宙之间，乐此最好的生命……。

吾人由此所秉受之活动与实现，以为觉醒，以为视听，以为意想，遂无往而不盎然自适，迨其稍就安息，又以希望，以为回忆，亦无不悠然自得。^②

这有点象庄子“与物为春”、“乘物以游心”的精神境界。这种境界的特点就是自由、自主、自适、自得，但是，如果没有闲暇作为保证，这种境界也就不可能生成。由此可见，科学、艺术、审美的活动与实现，必须有或长或短的闲暇，而真正的审美，更需要有由闲暇所派生的闲适的心境。美学正应该从这一特定的视角肯定“闲”的价值。其实，这种肯定，与人的历史物质实践、人的本质力量的对象化并不矛盾，而只是一个问题的两个方面。

① 亚理斯多德：《形而上学》，第3页。

② 亚理斯多德：《形而上学》，第248页。

舒书在《象山记》中，用了不少“余”字，这种溶和着闲适心情的主体的自我意识，也只有在有闲的条件下才能生成。有了这种心情和意识冲动，象山才能成为知己，水才能为之鸣，石才能为之声，花鸟禽鱼才能为之荣……一切才能作为自我确证的对应物。这种审美接受，借用黑格尔的话说，是“在这些外在事物上刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身分，去消除外在世界的那种顽强的疏远性，在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实”^①。外在世界既然不再是疏远化的存在，那末在审美的王国里，必然是“余”的“知己”，一切为我所用，“万象为宾客”，以至于所谓“万物皆备于我”了。

“闲者便是主人”的审美命题，还可以从反面来加以论证。在自然美或园林美面前，为生活所役而忧心忡忡的人，为事务所困而忙碌无暇的人，他们对最美的景色必然无动于中，这是由于他们在客观上无心恋景，不可能深情领略，强形式的物质需要或繁重的事务压倒了他们对美的精神需要，因此，他们在审美王国里不可能成为江山风月的“主人”，江山风月也不可能成为他们的“知己”。

从中国审美史上看，对自然美或园林美的接受，确实必须具备闲暇的条件。

西晋的隐士和东晋的名流，他们之所以能醉心于江山风月的赏会，就由于他们有闲暇，而这在一定程度上还促成了时代的审美觉醒。陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”，就是和亚理斯多德所描述的“悠然自得”的闲适心境相通的，而这种心境又取决于陶渊明“久在樊笼里，复得返自然”所争得的闲暇。

^① 黑格尔：《美学》第1卷，第39页。

在唐代，白居易在庐山建构了宅园草堂。他在《草堂记》中反复说，“乐天既来为主，仰观山，俯听泉，旁睨竹树云石”；“今我为是物主，物至知知各以类至，又安得不外适内和，体宁心恬哉？……庐山以灵胜待我，是天与我时，地与我所”。这种主体的自我意识，与闲暇中所产生的恬适心境是相应的，它也证明了“江山风月，闲者便是主人”的园林美学命题。

宋代诗人苏舜钦建构沧浪亭，也由于他反思了“向之汨汨荣辱之场，日与锱铢利害相磨戛”，从而把握了“自胜之道”，“安于冲旷，不与众驱”，才能“沃然有得”的。从他“迹与豺狼远，心与鱼鸟闲”的诗作中，可见他对于园林审美意境的接受，离不开闲暇的条件和闲适的心境。

明代许玄祐建宅园梅花墅，其中有“得闲堂”，题名就表达了“闲”对于古典园林的审美价值。钟惺《梅花墅记》还发表了如下警辟的论述：

闲者静于观取，慧者灵于部署，达者精于承受，待其人而已。故予诗曰：何以见君闲，一桥一亭里，闲亦有才识，位置非偶尔！

这段文字，别具只眼，是对“闲”的赞颂。它不但和亚理斯多德一样，指出了才识可能现于有闲暇的地方，例如部署灵妙、位置精当的园林美的设计，就离不开园主闲暇的条件和由此产生的闲适心境，而且它从艺术接受的视角，指出了在审美的王国里，高明会心的闲者能“静于观取”，“精于承受”，园林的审美意境，正是通过一个“闲”字向审美主体生成的。

只有闲者才能静于观取，这还足以说明：“闲”和“静”是相随而行、互为生发的。关于艺术创造或审美接受中“静”的心境，古代的研究成果是颇为丰饶的。

《荀子·解蔽篇》提出了“虚壹以静”之说，认为只有进入虚心、专一、宁静的心理状态，才能很好地认识“道”。刘勰把荀子的虚静说用之于美学。《文心雕龙·神思》说：“陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神。”《养气》说：“水停以鉴，火静而朗，无扰文虑，郁此精爽。”这是说，水静才能映物，火静才能朗照，心境只有进入不受干扰的虚静的状态，才能很好地进行艺术创造。

唐宋以来的诗画美学，在传统的基础上进一步把“静”和意境美绾结起来。如唐释皎然的《诗式》强调“意中之静”，权德舆也说过“得之于静，故所趣皆远”。至于以阐发“静”的精义而著名的，要数苏轼的《送参寥师》：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。”只有虚静的心境，才能接受外界的万物，吐纳胸中的万境。直到清代的恽格的画论中，仍是强调意境的静美。他指出：“意贵乎远，不静不远”……这些言论，虽然主要是讲艺术创造的心境，但大体适用于艺术接受的心境，何况接受本身也是一种再创造。

讲到接受心境，颇有美学深度的是宋代道学家程颢流传颇广的《秋日偶成》：

闲来无事不从容，睡觉东窗日已红。

万物静观皆自得，四时佳兴与人同。

这首哲理诗不但点出了闲暇与静观的相因关系，而且指出了静观万物，就能盎然自适，悠然自得，四时佳兴，与人相通。于是，春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡，花鸟为我而欣荣，风月为我而清明……眼前心中，无非活泼泼的意中之境。

静观，已历史地积淀为重要的园林美学概念。就苏州园林来看，留园有“静中观”，它企图通过特大的空窗引导人们虚壹而

静地观照庭院的境界之美；怡园有董其昌所书联：“静坐观众妙”，揭示了园林观照的三昧；而网师园则有中国园林里最小的桥——引静桥，它只须两步即可跨过，然而它引人入静，从而令人即小观大，品赏众妙……

北方的宫苑，如在圆明园，就有种种有关“静观”的题名景点：静虚斋、静鉴斋、静通斋、静香观、静嘉轩、静悟、静奇、静知春事佳，等等。这也启示人们，静可以知，可以鉴，可以悟，可以通……，或者说园林审美意境的生成，离不开审美主体知、鉴、悟、通的静观。

园林的审美静观，是一个外延广泛的概念，它不但可包括观、悟、通等，而且还可包括听。袁中道的《爽籁亭记》，就出色地写了听泉的静观过程：

其初至也，气浮意嚣，耳与泉不深入，风柯谷鸟，犹得而乱之。及瞑而息焉，收吾视，返吾听，万缘俱却，喀焉丧偶，而后泉之变态百出。初如哀松碎玉，已如鶺鴒弦铁拨，已如疾雷震霆，摇荡川岳。故予神愈静则泉愈喧也。

这段审美描述，具体地写了如何地进入静观境界的。一开始，气浮意嚣，无由通过听觉进入静观；以后，收视返听，凝神绝虑，就能品赏泉的变态百出，进入泉韵构成的有声境界。“神愈静则泉愈喧”，这是说，审美主体愈是静观，客体通过主体而生成的意境愈富有美的魅力。同时，意境又能反过来推进审美主体的静观。《爽籁亭记》继续写道：“泉之喧者，入吾耳而注吾心，萧然冷然，浣濯肺腑，疏濬尘垢，洒洒乎忘身世而一死生，故泉愈喧则吾神愈静也。”意境深入心灵，使静观的审美主体更加虚壹而静。

就心境而论，“静”和“清”也密不可分，二者互为影响，

互为包容：静能生清，清也能生静。北京北海“小玲珑室”有联曰：“有怀虚而静；无俗窃而深。”上联言“静”，下联言“清”，联语成双作对地显示了清静对于园林审美的必要性。

所谓“清”，从心理学视角说，是抑制杂念，注意专一；从社会学视角说，是去垢绝俗，远离尘嚣；从美学的视角说，则是心灵的一种审美净化。其实，《文心雕龙》所说的“澡雪精神”，《沧浪亭记》所说的不“与锱铢利害相磨戛”，《爽籁亭记》所说的“万缘俱却”、“疏淪尘垢”……这类心灵的清洗或净化，都属于“清”的范畴。园林的景点题名，有的也足以说明需要这种“清”的审美心境。大型的园林，如圆明园，有“涤尘心”、“洗心观妙”；微型的园林，如苏州畅园，有“涤我尘襟”，这都可看作是揭示了一种园林审美的接受定向。

如本书第二编第二章所论，中国古典园林大抵建构在城市或城郊，大抵是城市山林型的。因此，环绕着园林的外环境，很少是清静幽美的山林湖泽，而绝大多数是繁忙喧嚣、令人目眩心迷的街市。在这样的尘俗空间包围之中，要孕育出或保持住闲雅清静的心境，是不很容易的。但是，如果审美主体不具备这种心境，那末，园林的审美意境就无由向主体生成。

方回的美学，“清”是一个重要的审美标准。他在著名的《心境记》中，十分重视清静的心对于“境”的决定作用，认为有些幽人逸客趋高骛远地寻求什么空妙超旷之境，其实大可不必，因为他们见“境”不见“心”。方回指出：

唯晋陶渊明则不然。其诗曰：“结庐在人境，而无车马喧。”有问其所以然者，则答之曰：“心远地自偏。”吾尝即其诗而味之：东篱之下，南山之前，采菊徜徉，真意悠然，玩山气之将夕，与飞鸟以俱还，人何异于我，

而我何以异于人哉？……其日涉成趣而园也，岂亦挾天地而出，而表能飞翔于人世之外耶？顾我之境与人同，

而我之所以为境，则存乎方寸之间，与人有不同焉者耳。

方回通过揣摩比较，认为以境而论，陶渊明与他人是相同的；以心而论，则与他人不同。由于方寸之“心”的不同，所以陶渊明日涉成趣的园林境界就与他人迥然有异。于是方回得出结论说：

“心即境也，治其境而不于其心，则迹与人境远，而心未尝不近；治其心而不于其境，则迹与人境近，而心未尝不远。”这番话是值得深味的。

方回说，“心即境也”，显然是取消了主体和客体的界线，夸大了主观的作用，然而他充分重视主体心灵在意境生成中的作用，认为主要地应治其心而不是治其境，这对于园林审美意境的生成，是很有启发意义的。方回总结了陶渊明的审美经验，提出所谓“治其心”，也就是要让心灵得到净化，臻于清而不浊，韵而不俗的境地。有了这样的审美心灵，就能居尘而出尘，近俗而远俗，排除人境车马的干扰，内心呈现出一片清莹明净。

陶渊明的经验、方回的理论，在古典园林美的接受史上影响深远，在明代，南京东园有心远堂，镇江的乐志园有心远亭；在清代，苏州的逸园也有心远亭……。这些题名，有如歇后语的藏词，还暗寓“地自偏”三字。这种因为“心远”而产生的“地自偏”的感觉，能极大地促进园林意境向审美主体的生成，从而溶和而为“思与境偕”、“乘物以游心”的园林审美意境。

园林审美的接受心境，除了“闲”、“静”、“清”而外，还有“和”。

美，离不开和谐。中国古典美学就非常强调中和之美。《礼记·中庸》说：“中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。

致中和，天地位焉，万物育焉。”这一哲理见之于艺术美学，《乐记》有“大乐与天地同和”之说。就中国包括园林在内的种种艺术美来看，它们无不通过不同的形式，共同地体现着和谐的美学原则。

再从审美的领域来看，同样离不开和谐，或者说，离不开“和”的心境，离不开主体和客体的和谐关系。明代的顾大典在吴江建谐赏园，他在《谐赏园记》中写道：

园在城，故取康乐(谢灵运)“在兹城而谐赏”句，以名吾园，语适与境合也。……庄生所谓自适其适，而非适人之适，徐徐于于，养其天倪，以此言赏，可谓和矣。夫“谐”者，和也。庶几无戾余命园之意欤。

在城市山林之中，自得其得而不舍己逐人，起居安宁而又精神内守，陶冶于自然之美，主体顺应着客体的变化……最后达到“自失”、“忘机”即物我两忘的境地。顾大典认为，这种欣赏，可说是达到和谐了，因而他把自己的宅园称为谐赏园。

顾大典关于谐赏的论述，包含着物我融洽、心境谐和的园林美学思想，这和唐代白居易《草堂记》中“外适内和”，“不知其然而然”的审美体验是一脉相承的。在宋代，司马光在《独乐园记》中，也对这种心态和体验作了精彩的审美描述：

逍遥相羊，唯意所适，明月时至，清风自来，行无所牵，止无所柅，耳目肺肠，悉为已有，踽踽焉，洋洋焉，不知天壤之间复有何乐可以代此也。

这种园林的和谐之乐，也就是一种唯意所适的谐赏。在顾大典之后，清人彭启丰有《网师小筑吟》，也描写了园林谐赏中“物谐其性，人乐其天”的审美境界。白居易、司马光、顾大典、彭启丰，恰好从唐宋明清四个递相承续的时代，着重地描述和概括了古典

园林审美接受中的包括“忘机”在内的和谐心境及其历史经验。

歌德认为，一个人眼里如果没光和色，就看不到外在世界的光和色。我们同样可以说，审美主体如果没有内在的和谐心境，就不可能真正发现和领略园林境界客体的和谐之美，当然也就更不可能建构园林审美客体和审美主体之间的和谐关系，其中包括迁想妙得、会心畅神、物谐其性，人乐其天……。“和”的心境及其谐赏，可说是园林审美接受的最高境界。

在古典园林美的王国里，审美意境的生成，可以是多角度、多层面的：或柳暗花明，奥旷兼得；或诗心画眼，情理双融；或凭栏知鱼，会心不远；或坐楼听月，神思无限；或赏菊东篱，寻幽觅趣；或借景湖山，澄怀观道……而所有这些，既离不开闲适，又离不开静观；既离不开洗心观妙的“清”，又离不开物我融洽的“和”。可以说，闲、静、清、和四者在审美接受的心境中是交相为用，溶而为一的。还可以说，审美主体的这种心境，既是园林品赏之因，又是园林品赏之果，既诞生在审美意境生成之先，又延续于审美意境生成之后。园林审美主体具备了这种接受心境，就徐徐焉，洋洋焉，唯意所适，无往而不盎然自适了。

中国古典园林，是一个有着多层面复合的审美大系统。从古典美学的视角来看，其中不但包孕着良辰、美景，而且包孕着赏心、乐事，这就是所谓“四美具”（王勃《滕王阁序》）；从古典哲学的视角来看，则是一个所谓“天地人三才”系统，其中不但包孕着“天”——天时、良辰，“地”——地利、美景，而且包孕着“人”——人和、赏心、乐事。

以现代美学的观点来透视，中国园林中的“人”，除了集萃式的综合艺术诸元之外，除了包括着非艺术的人文之美外，更主

要地表现为还包孕着园林审美主体这一极为重要的美学内涵。在中国园林的艺术空间里，审美主体和作为良辰美景、天时地利的审美客体以及二者相对应、相渗透的关系，是园林美学研究的主要内容。随着审美实践的历史发展，审美主体的问题显得愈来愈突出。因此，本书除了概括中国古典园林美的历程、真善美的定性之外，除了用分析的方法论述园林美的物质性、精神性的建构序列诸元之外，还在用综合的方法论述园林审美意境整体生成诸规律的同时，用一定的篇幅论述了作为游赏者的审美主体与意境整体生成的美学关系，意在说明意境的整体生成包括两大层面：通过物质性或精神性建构体现了意境诸规律的审美客体，以及与之相应相生的审美主体。正是这两大层面的交融契合，相谐相和，生成了园林美的整体意境。

本书至此，已走完了它的美学历程。

对于中国古典园林，如果再用现代实践理性来加以审视并概括的话，那末，不难得出如下的认识——

历史是一条永恒的、滚滚不尽的长河，它在或迟或速的流程中，总会是泥沙俱下，鱼龙混杂。同样，源远流长的中国古典园林作为传统的物质文化和精神文化，它在审美客体和审美主体两方面历史地积淀而成形态内涵、美学思想乃至审美心理结构中，也总是既有积极成分，又有消极成分的，或者说，既有可供人们含英咀华的真善美，又有无形地啮蚀人们心灵并与真善美不相协调的成分，还有和今天时代新潮的流向不相适应的部分。

因此，在总体上继承作为传统文化之一的中国古典园林及其美学的同时，又必须用分析的态度、批判的眼光予以考察、鉴别、挑选、剔除……。例如，对于各类古典园林合目的性的某种“善”；

对于园林中花木的某种比德之美；对于精神性建构序列中包括综合艺术诸元在内的某些人文因子；对于江南、岭南的“小园香径独徘徊”的狭小境界，封闭拥挤的布局之类的先天不足，以及闲静清和的接受心境，等等，经过审视和反思，都可发现其中或多或少地存在着不适应于新时代的文化成分。

然而，本书不同意对包括中国古典园林及其美学在内的传统文化加以全盘否定的虚无意识。宏观地看，中国园林系统在世界造园史上的重要地位是确定无疑的。当代著名建筑学家杨廷宝、童寯先生在为刘敦桢先生《苏州古典园林》所写的序言中就指出：

作为历史珍贵遗产，中国古典园林有其世界地位，这是学者们所公认的。影响所及，不但达到朝鲜、日本，而且还远及十八世纪的欧洲，被称为造园史上的渊源之一。……从十七世纪末开始，英国对规则式园林已感单调而生厌，认为山林怪石，流溪断涧，野穴苍岩，较欧洲古典方蹊直径更活泼而自然，东方风景园随之发展，到十八世纪达全盛时期。不久，又移植欧陆，法国出现“英华园庭”一词，仅巴黎一区，即有中国式风景园二十所，可见中国园林艺术对西方造园影响之一斑。

历史事实正是如此，西方就曾不只一次地出现过历时甚久的中国园林热……

从当今开放的现实看，一九八〇年按网师园“殿春簃”移植的“明轩”，出口至美国纽约大都会艺术博物馆；一九八三年，我国的体现了古典园林传统的“芳华园”，在德国慕尼黑国际艺展上荣获园艺建设中央联合大会金质奖章和德意志联邦共和国大金獎；此外还有“燕秀园”……这些国际性影响，和世界性方兴未艾的中国园林热相伴随，展示了中国古典园林外向性、再生性

的旺盛生命力。

再着眼于国内，在持续不衰的旅游热潮中，北京、承德、苏州、杭州等地现存的各类古典园林，强有力地吸引着国内外游人接踵而至的审美脚步，向他们展开了一幅幅“人间天上诸景备”（《红楼梦》元春句）的精丽画卷，展现了一首首交织着古典的、现实的、象征的、浪漫的情思的优美诗章，满足着大量游人愈来愈迫切的多方面的审美渴求，盛况空前，态势可喜。

古典园林，这是美的荟萃，史的积淀，是祖国锦绣河山的缩影，中华民族艺术和科技的骄傲！在新的时代里，在我国环境美的建设中，它又不断地走向街头，走向院落，走向室内，走向农村……它以其艺术实践证明自身不但有其灿烂辉煌的过去，而且有其蜚声中外的现在和几乎无限的未来！

后 记

园林之城——苏州，是我的第二故乡。

六十年代第一春，我就在苏州生根了。当时闲来无事，就盘桓于游人并不太多的园林之中，常常流连忘返。园林的生活境界是颇多意趣的：坐石品泉，凭栏赏花，曲廊信步，幽香随衣，漫吟“庭院深深深几许”之类的名句，浓郁的诗情画意扑面而来。渐渐地，我成了园林迷，开始搜集、积累有关园林文化资料，并萌生了写作《苏州古典园林美学》之想。后来，我那由兴趣中心向四周泛出的情感涟漪又不断地扩大，波及苏州以外的各类园林：无锡的寄畅园、扬州的大明寺、杭州的西子湖、北京的颐和园……天与我时，地与我所，园林伴我度过了多少个春秋！

应该感谢江苏文艺出版社的编辑同志，是他启发我打消了《苏州古典园林美学》的原先设想，重构了《中国园林美学》的理论框架，经过多次放射线式的四出游览、寻访、调研，美学的视域宽广得多了，书稿的内容也丰富充实得多了。

还应感谢摄影家丁虹同志，是他跋涉南北，栉风沐雨，配合书稿拍摄了一系列优美的照片：楼台烟雨、曲桥雾漫、画舫积雪、锤峰落照……为园林美学的理论领域提供了大量富于感性的审美

信息印证(书中照片未署名者,均为丁虹同志所摄)。

还特别应感谢著名的美学家王朝闻先生,是他慨然应允,欣然命笔,在百忙中为本书写序,并亲自付诸发表。序文以严肃沉思的实践理性,指出了园林美学对于精神文明建设的现实意义,针砭了当前园林名胜建设中有悖于美学原则的种种时弊,表现了对园林艺术、城市建设乃至旅游事业的殷切关注,字里行间时见美学智慧的闪光。所有这些,恰恰弥补了本书应该研究而未曾深入研究、无力深入研究所造成的理论空白。

棋布于各地的园林,这是一朵朵笑靥迎人、纵情争妍的鲜花;园林美学,应是博采群芳酿制而成的香甜可口的蜜。然而,我奉献给读者的《中国园林美学》,却是那样地不成熟,那样地淡而乏味。思前想后,愧赧无地,于是,我低下了头……

金 学 智

1987年12月于苏州教育学院