

論中國庭園花木

增訂本

程兆熊 著

明父書局印行



程兆熊著

論中國庭園花木

明文書局印行



究必印翻 · 有所權版

091 論中國庭園花木 增訂本

著者：程

兆

發行所：明

文書

發行人：李

潤書

出版者：明

文書

地址：台北市重慶南路一段49號7樓
電話：三六一九一〇一·三三一八四四七
郵撥：〇一四三六六七八十四號
行政院新聞局局版台字一九九三號

平裝一冊定價新台幣三五〇元

中華民國七十四年五月初版
中華民國七十四年十一月增訂再版

Ming Wen Book Co., Ltd.

7F No.49, 1 Sec., Chungking South Road,
Taipei, Taiwan, R.O.C.

增訂本自序

論中國庭園花木一書出版後，爲時不久，即承明文董事長李潤海先生親來陽明山，面告再版之事，並詢有無話說。我心喜之餘，原有不少之言。惟終覺空言無補，不如增入在港臺兩處所發表之兩文，予以充實。並乘此再版機會，除再向李先生致謝外，更對吾友廖綿濬先生，深誌謝忱。廖先生多年以來，即從事綠化臺灣等地之工作，成效卓著。今更本其卓見，確認本書對今日臺灣，以至世界之綠化工作，甚有補助。此真知音之言也。

程兆熊自序 於陽明山華園路雙溪新村，時爲大中華民國七十四年八月十日

自序

程兆熊

本書乃合下列六書而成一書，此即論中國之庭園，中國庭園建築，論中國庭園設計，論中國之花卉與論中國觀賞樹木，稱之爲論中國庭園花木。我爲此書，先後已四十餘年，我寫後又講，講後又寫。我一字一字的寫，我又一講一講地講。似此等書，直至今日，猶似未見；故頗能見此心此意之不可或缺。

真正西方的大哲太智，每以爲智慧是來自東方。但中國的智慧是來自中觀的生命性情。同時，中國的性情生命又是來自中國的庭園花木。此所以是：一葉一菩提，一花一世界，一個庭園則是一個天地，並從而愛花如命，且「一草一木，思得其所」，而以一個庭園安頓一己的生命，又卜天下之盛衰。凡此所述，在本書之中，都隨處可見。並智者見智，仁者見仁。因此之故，此亦不妨視之爲有關智慧之書，不妨視之爲有關生命之學，更不妨視之爲有關性情之教，固不僅僅是從一般庭園花木之知識上，講中國之庭園花木與夫亭台樓閣而已。

本書將中國之庭園花木，視爲一體；亦正如將中國之山河大地視爲一體，將中國之宇宙星辰視爲一體，從而更將中國之「萬古長空，一朝風月」，視爲一體。西方的哲人斯賓格勒氏認爲中國庭園之特質，在其儘可以「遊」。實則在中國之花木中，亦儘可以遊；在中國之山河大地與宇宙

星辰內，亦儘可以遊；在中國之萬古長空及一朝風月間，亦儘可以遊。於此，上下與天地同流，正是中國庭園花木之精神面貌。此則必具慧眼，始能識之。

明人有句云：「有人不具看花眼，惱煞飄蓬老病身」。要知看花之眼，且不易得。更何況是看整個中國庭園花木之眼？以及看整個中國山河大地與宇宙星辰之眼？在此，萬古長空，一朝風月；慧眼觀之，又何可能？

只不過，說難固難，說易亦極易，此則只須人具兩眼而兩眼又能開能看而已。

本書之成，原只爲助一己之眼開眼看，隨後終見友生對整個中國庭園花木之能好能樂，遂頓覺眼無不開，人無不看，中國之庭園花木，亦終必將與人人同在，而萬古長存。上所謂「見此心此意之不可或缺」，亦即在此處。

本人原習數學物理，後改學園藝，又學造園。學成之後，因無片土，乃旁及文史哲之學，以濟其生，並使所學，能有所進益。因此之故，本書之出版，固甚願學園藝與造園及建築之友生，能予以一顧，亦甚願文史哲各系以及學藝術與數理之同人，能惠閱，並予指正。印書不易，今承明文書局惠印本書，敬誌謝忱。

程兆熊著

中國造園藝術之特質

中國造園藝術之特質

德國哲人斯賓格勒氏於其所著「西方之衰落」一書（Vol. I, 287頁）中稱：

「中國園林之曲徑迴環，花木幽深，較西式公園，實便於遊息。」

對中國造園，以遊字狀其特質，實最爲適切。論語稱「遊於藝」，這一落到中國造園之具體事物上，便是「遊於園」。在西方美學理論中，蘇格拉底認爲「美的東西，就是最適合於其用途及目的之物」。柏拉圖與亞里斯多德以模仿爲根本觀念。柏拉圖謂「美是給人快感的」。亞里斯多德則謂「藝術貴乎逼真」。席勒與黑格爾以「理性之表現於感情」而言美。叔本華以「意志情緒之客觀化或表現」而言美。利浦司（Lipps, 1851—1914）本其「感情移入」說，而言希臘古典藝術以人間爲中心。於此李格耳（Riegel, 1858—1905）復認爲利浦司之說不能說明幾何學的埃及藝術爲「絕對的藝術意欲」，亦可說是「形成的意志」，此與感情移入底衝動相反，遂有「抽象作用的衝動」之說。照

利浦司的意見而言，美乃是從自然中看取人間的東西所獲得的一種歡愉。照李格耳的意思來說，美是走向否定人間的方向，即向人間謀求解脫所獲得的一種快慰。而在西方中古時代之基督教方面的學者，如奧古斯，則嘗悔其好美術，至中世紀更有僧侶，見瑞士山水之美，竟至不敢仰視者，其對美的見解，實可想見。又霍格斯有美的客觀說，謂「物由線成，曲線美於直線」，又謂「曲線所成之物必美」，故美在物中。康德則以美「視自心中感受如何」，而有其美的主觀說，並以超實際利害之觀照而言美。至現代之克羅司（Beneditto Croce）在其美學原理一書中，則以直觀表現之合一以言美。凡此所述之美學理論或對美的見解，俱可應用於西方各國之造園格式（styles）上，而對中國造園之特質，則殊難作其適切之解釋。日人西田幾多郎謂「表現無形之形的東方藝術，當較埃及藝術藏有更深的東西」。其實，這較之希臘藝術，亦是藏有更深的東西。西方造園思想，其主要來源是埃及與希臘的藝術。在那裡，亦自儘有其精緻之處與精緻之美，但東方之藝術，特別是中國造園，則正為中國文化之反映有如西哲凱薩林旅行日記中所稱：「中國文化特為西方所難解者乃即於精緻中見深厚」。在中國造園裡，那會是以有限「表現」於無限，正有如「法力無邊之佛像，狀以有限之圓滿豐碩的形象」。（亦凱薩林日記中語）於此，所用「表現」二字，實與上述席勒、黑格爾、叔本華、以至克羅司等所言之「表現」，意義不必盡同；桑代克在其世界文化史中謂亭、台、樓、閣與塔，乃中國之特殊建築。要知中國之亭、台、樓、閣，俱聯結於中國之造園。杜甫有句云：「乾坤一草亭」。在中國造園中，即以一草亭而言，其聚四面八方之風景於此尺寸之地，並於此尺寸之地而見整個乾坤，亦正為以有限表現無限之真正詮釋，蓋即從有限見無限，且讓「有限」即「無限」之意。此較之僅言「

表現」，不論是以「理性之表現於感情」，或是「意志情緒之客觀化或表現」，或是「直觀表現之合一」之所謂「表現」，皆有更深厚一層之意義。在西方所謂「表現」，實有「我」在。則難「以有限表現無限」，以至從「有限中見無限」，而表達一物我絕對之境界。其言「感情移入」或「忘情於物」，然終有一客觀之物，以爲對峙，且「俯仰之間，卽爲陳迹」，難免有嗒然若喪之情。謂「美在物中」以及謂之爲「抽象作用的衝動」，則更非以有限卽無限，從而泯有限與無限之道。其所謂美，只是精緻，而無深厚。蓋物與我，未能俱往，卽無所謂深；心與物不能兩泯，卽無所謂厚。至若以實用言美，以模仿言美，甚或以美「貴乎逼真」，以至僅爲誘惑而須唾棄者，則不僅非我國遊於藝之道，亦且連西方所謂的觀點及表現之道，皆有所未盡。在我國造園上，其以有限表現無限，實卽於精緻中見深厚，於遊心於物之中，見一種生動之氣韻，與美妙之丰神。不了解中國藝術上之所謂氣與神，卽難了解我國造園上之所謂遊。同樣，不明白我國造園上之所謂遊，亦難領會中國藝術上謂之神與氣。凡此所謂遊與氣與神，皆須求之於物我雙忘中，求之於心物俱泯中，亦卽有限與無限之合而爲一中。

一一

西方所論之美的極致，大都以壯美爲主。此所謂壯美，亦可相當於我國美學上所謂氣的美。叔本華認「於狂風暴雨雷電交作之下，心無所動，而見最高之壯美」，卽「於意志之無盡表現而客觀化，與意志之屈於悲劇之下，見最高之壯美」。此實近似於我國先哲所言之氣。康德認「於鷹搏小雀而母

雀奮起與之相鬥，而見最高之壯美」，即「於內在心量之無限，見最高之壯美」。此亦近似於我國先賢所言之氣。但我國儒家及我國美學之所謂氣，除此以力見氣，以勇見氣，以直見氣，並於直線中以此氣之美而外，並特貴集義生氣，以理生氣，且貴有所謂「靈氣往來」，而於曲線中，亦可見此氣之美。元人論畫，謂「虛白中有靈氣往來」，此對中國造園，亦復如是。至王麓台自題其仿大痴山水云：「取氣而不在取色」，此所謂氣，與西方哲人所論者不似，因其不與氣同取，而西方則正貴有聲有色之故。王維山水訣稱：「畫道之中，以水墨爲上」，其以水墨爲上，正以水墨之能遠於聲色，淡然之中，益多虛白。而我國造園道中，特重松柏泉石，不特重花木，其理亦復如是。

在我國之美學中，談氣總常是氣韻連稱，正如稱神，則每狀以丰神。南齊謝赫畫法中以氣韻生動爲首，隨後再繼續以「骨法用筆，應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳移模寫」。此在中國造園法中，亦復可以應用。氣總是有盡的，而韻則無窮，使自然生動而優美，不復僅止於壯美，僅止於直線。神總是超越的，而丰則富有涵盡之意味。以超越而觀之以涵盡，此亦顯有無限與無限之合一，而表現出一種韻味與優美。儘有壯美，但不復僅止於壯美。儘有直線，但不復僅止於直線。中國造園之主曲線，蓋即以曲線中，可以見出一種優美，並見出一種韻味之無窮與氣韻之生動，從而具備着一種丰神。這便讓一塊地，只要能夠於其上，造成了一個真正中國式的庭園，便會是「地有盡而境無窮」，有如一篇美妙的詩文：「言有盡而意無窮」，又如一幅美妙的畫：「筆有盡而趣無窮」。只有在一種靈氣往來之境中，纔是可遊的。只有在一種氣韻生動之境中，纔是可遊的。而似此之境，必然是無窮的，必然是優美的，必然是曲綫的，亦即是具備著一種美妙的丰神的。在西方美學中，只有席勒美學論

文中，說到希臘美神所佩飄帶，而由此飄帶精神，論及丰韻之優美。這飄帶精神，是一種似虛似實而迴環自在的精神，亦即是一種曲綫的精神。由此而來的氣韻，便顯出一種生動之美。由此而來之風韻，便顯出一種丰神之美。這都是屬於優美。惟此在西方，除席勒之獨具隻眼以外，則很少爲人所真能領會。據說此飄帶由印度傳至中國，賁則中國女子早已知佩飄帶。中國女子以前之長袖長裙，所謂長袖善舞，長裙曳地，竟使人遠遠望去，覺其通體如一飄帶，非僅如希臘美神之僅佩飄帶。在希臘美神，那是飄帶纏縛著衣體，而在中國女子，則是身遊於飄帶似的衣中，這便又顯出了兩樣的風韻。在我國，那是一種可遊而又爲氣爲神並混物我之美。這在中國造園上，也是很可以見出的。其曲徑迴環，正如飄帶，而於其花木幽深中，更見出一種深厚，一種丰神。此所以是「便於遊息」。宋趙孟頫以畫爲「無聲之詩」，鄧椿復以「畫爲文極」。而中國的造園，則正爲立體之繪畫。蘇東坡稱王維之「詩中有畫，畫中有詩」，實則王維之輞川造園中，亦自有其真詩真畫，而以有限之地區，見出了無限山色，懷藏着不盡的水聲。此所以是可遊的。我們對一幅好的山水畫的品評，常會說道：「那像是真山水」，但當我們真遇到了一處好山水，我們又會讚嘆道：「山川如畫」。這和柏拉圖所謂「藝術以模仿爲根本觀念」，和亞里斯多德所謂「藝術貴乎逼真」，是有其進一步之意義的。從畫像真山水而言，固然是所謂逼真，但從真山水像畫來說，則又是真的否定。這其間的一往一復，正所以見出美之爲美，而有以異乎真。由此，我們同樣可以對一美妙的中國庭園，評其爲懷藏著真山水，而於真山水處，又可評之爲酷似一美妙的中國式的庭園。這亦是有限之合於無限，這亦是於精緻裏見出深厚，見出氣韻，見出丰神。此所以是優美的，此所以是曲綫的，此所以是可遊的。

二二

一七四七年亞提勒 (Attiret) 著有一書，名「北京附近的皇室園亭」，其中曾有如下之言云：「中國園林特點，在能以藝術模仿自然，為歐洲所不及。」

這對中國造園是只算看到了一方面。黑格爾於此所見，則進了一層，黑格爾對中國造園曾有如次之名言：

「中國的造園藝術是著名的。這應該佔領了最美的庭園，特別是壇垣、湖、河、別墅、浴場等，都富趣味，已以藝術輔助自然了。」

此處所說的「藝術輔助自然」，雖然已經進一步承認中國造園，不僅僅是對自然的模仿。但其認為中國造園美之以自然美為重心，仍然是歐美一般人士的共同見解。照他們的意見，中國造園之重自然美，那是正如西方造園之重建築美。故稱我國之造園為自然式 (natural style)，而稱其原有之造園為建築式 (architectural style)。叔本華說「西方之建築為凝固的音樂」，而西方原有造園即附着於此「凝固的音樂」之或前或後，或左或右。其一草一木，與夫一條小徑，都全是一種建築的或圖案的氣氛。精緻是精緻極了，但只到此為止，一覽無餘。在中國造園中，雖然也盡有其亭、台、樓、閣和塔的建築，但「山光不肯饒春色，故問花間出數尖」(李夷行題獨樂園之涼亭句) 與夫「更小亭欄花自好，儘荒台樹景纔真」(邵康節題洛陽園林句)，那氣氛則是特殊的。此所謂特殊，就是只見

其深厚，只見其氣韻，只見其丰神，究竟是自然美，抑且是建築美，那是無由分辨的。而究其實，那所顯出的，既不是單純的自然美，也不是單純的建築美，那是兩者之綜合統一，而又是超乎其上的一種造園美。這若用我國的成語來說，自然美只是「可欲之善」，建築美只是所謂「有諸己之謂信」，而此中國之造園美則是所謂「充實之謂美」。此充實即深厚，由此深厚中見性情，那就是所謂「充實而有光輝之謂大」。我人之所謂性格美是在這一個階層。再由此深厚中見出教化，那就是所謂「大而化之謂聖」，我人之所謂人文美，是在這一階層，更由此深厚中見出絕對本體，那就是所謂「聖而不可知之之謂神」，我人之所謂神的美或宗教美，應該可以歸入這一階層。在中國造園上，由一草一木中見出氣韻與丰神，這又說明了中國造園美實是貫徹了上下，已打通了自然美與神的美。而真正的美，亦總是美的澈上澈下，亦總是美的全。這亦就是讓有限即無限，讓美之成為氣韻，成為丰神，成為心物兩泯而可遊可息。這求之於西方原有之建築式造園中，是不能見出的。所以當法國賀耳巴克（Hollback）為從事中國園林的研究而親自旅行英國，其後回到法國，即極力宣揚中國式的造園，其同時代的人，都很受感動，革命女傑羅蘭夫人，對之尤感濃厚興趣。

四

代英國皇太子的孀妃奧格斯達（Augusta）改造萊園（Garden at Kew），作成了西方第一個中國式的庭園，而被法國人稱為中英混合式庭園（Anglo-Chinese style）者，為英國造園大家威

廉章伯 (William Chambers 1726—1796)。他曾到中國遊歷了兩次，回到英國後，著了一部名叫「東方園林論」的書。在這書中他認為中國造園師既是植物學家，又是畫家，又是哲學家，這話自然是他實地考察所獲得的結論。其實在這裡還儘可以給中國造園師加上又是詩人，又是詞人，又是作曲家，又是散文家，又是書法家以至政治家的頭銜。如果不是如此，那麼他便只能成爲一個造園匠，而不能成爲一個造園師或造園家了。像王維在輞川所作，置孟城埭，華子崗，文杏館，斤竹嶺，鹿柴，木蘭柴，茱萸汎，宮槐陌，臨湖亭，南垞，欽湖，柳浪，欒家灘，金屑泉，白石灘，北垞，竹里館，辛夷塢，漆園，椒園等景，處處入畫，處處成詩，那真是一個大造園家，又是大詩人，又是大畫家。白居易所作廬山草堂，據其自稱，那是：

「喬松千數株，修竹千餘竿，青蘿爲牆垣，白石爲橋道，流水周于舍下，飛泉落於簷間，紅榴白蓮，羅生池砌。……」

他把他的——個草堂，配合着整個廬山景色，而整個廬山景色，亦即俱納入於其草堂之中。他因爲自有其獨特之文學境界，所以也就有其獨特之造園手法。當李德裕作成了他的平泉莊後，他即說道：「平生素願，於此足矣」。他對他的偉大的整個政治生命，竟像是毫無所謂，而只以此庭園爲其真正生命的收藏。又裴度之晉公園，世稱「園林之勝，不能兼者六，務宏大者，少幽遠，人力勝者，少蒼古，多水泉者，難眺望。惟此園兼之」，其後日本金澤有兼六園之設，乃本於此。此所謂兼六，若以現代造園學之觀點論之，實即兼自然式與建築式，或風景式 (landscape style) 與人工式 (artistic style) 之長，並於此獨成一格，而可稱爲真正的中國式之造園，因其可於精緻中見深厚

，於一草一木，一泉一石中見幽邃之氣韻與蒼古之手段，而又不惜宏大，不棄人力。富弼於退居洛陽後，竟以二十年之時光經營其爲人盛稱之富鄭公園。而司馬光之獨樂園，亦爲其自行規劃，別饒情趣。據李格非洛陽名園記載：

「鄭公自還政事歸第，一切謝賓客，燕息此園幾二十年，亭台花木，皆出其目營心匠，故逶迤蘊直，闌爽深密，皆曲有奧思」。

而蘇東坡所爲獨樂園的詩，則有如下之句：

「青山在屋上，流水在屋下，中有五畝園，花竹秀而野。花香襲杖屨，竹色侵簋，樽酒樂餘春，棋局消長夏……」

像這些庭園，自然會都是自成一格的，惟此自成之格，在我國獨特的大文化背景下，總是具備着一種中國造園美學上的共通之點的，此即所謂「曲有奧思」。而此「曲有奧思」，實亦即於精緻中見深厚，更有此深厚中見性情，因而有所謂氣韻與丰神，讓有限即無限。凡此所述之中國式的造園家，如李德裕、裴度、富弼、司馬光等，都是名宰相，大政治家，同時又具有其文學哲學之修養。倪瓚（號雲林）是元時一位大畫家大詩人，同時也是一位大造園家。世傳蘇州之獅子林及及環秀山莊（今汪氏義莊），即其所手造，他把他的山水畫應用於其所造之假山。其假山之妙，實乃造園上之一大典型。明夫吳江計成，字無否，著園冶一書，分相地，立基，屋宇，裝折（欄杆），門窗，牆垣，鋪地，掇山，選石，借景十篇。其中掇山一篇最佳，曾評述園山，廳山，樓山，陽山，書房山，池山，內室山，峭壁山，次及峰巒，巖洞，潤，曲水，瀑布等佈置法，係世界造園學最古之典籍，其在該書

自序中曾云：

「古人百藝皆傳之於書，獨無造園者何？曰：園有異宜，無成法，不可得而傳也」。

其所謂不可得而傳，實亦因我國造園有其獨特之境界，有非言語之所能盡述。其所提「造園」二字，實遠較西方用此二字爲先。在西方所謂造園一字，初爲「landscape architecture」而首先用此「Landscape architecture」字樣者則爲英國之墨松氏（reing Meason）。墨松氏於考察意大利之庭園以後，回到英國，著意大利造園論，開始引用此造園二字，其時爲一八二八年，實遠在計成之後。故計成不僅作成了世界造園學之一最古的典籍，而且是在世界造園學上最先訂下了造園這一名詞，使造園之名，因彼而有。實則，他亦不過是一文人兼爲一造園學家。又明末朱舜水因明亡而避難於日本，除向日本傳授其理學之外，更爲日本設計庭園，在東京小石川築後樂園，佈置精美，成爲日本舊有庭園中之最佳典型，其面積凡十五萬坪，今猶爲東京第一名園，入門匾額「後樂園」三字，亦係彼所寫，影響日本之造園事業，最深且大。如朱舜水者，那又不能不是一位大理學家、大哲學家而兼爲一大造園家了。清初有明朝遺民李漁，笠翁，原是一位大詞曲家、大詩人、大散文家，其所自置之伊園及芥子園，皆爲名園，其自稱長於造園，確是事實，並爲人所共許。在其所著「一家言」一書中，以居室，器玩二部最好，在居室部中共分房舍、牕欄、牆壁、聯匾、山石五篇。而在山石篇中復分大山、小山、石壁、石洞和零星小石五節。其論石性透漏瘦三點，尤多獨到之處。自然他會是不愧兼爲一大造園家。至袁枚之於南京築隨園，在北門橋西二里之小倉山麓，佔地一百二十畝，當時被稱爲南中國林之冠，那也是以大文學家兼爲大造園家。