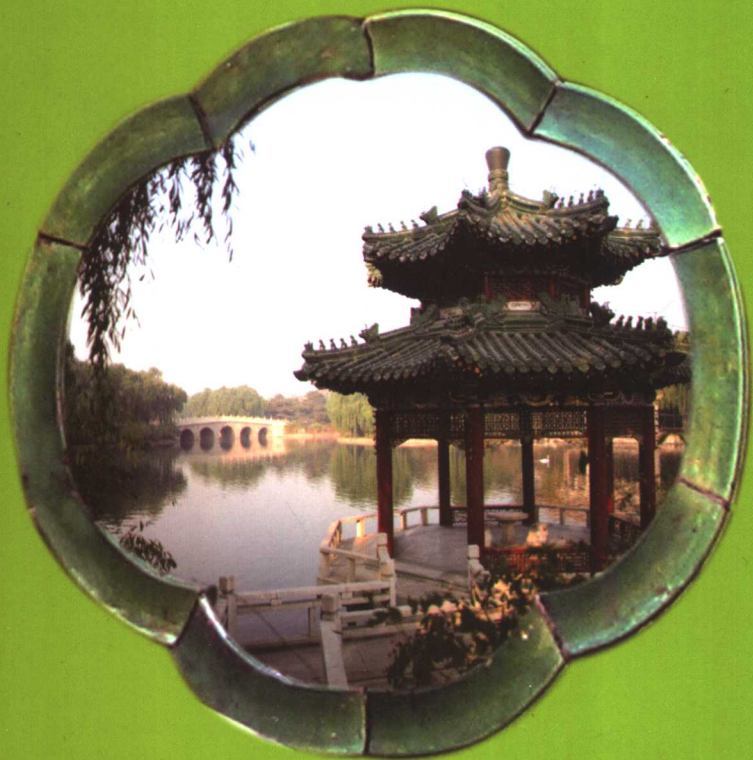


【高等院校园林专业系列教材】



园林艺术

夏 惠 主编

中国建材工业出版社

高等院校园林专业系列教材

园 林 艺 术

夏 惠 主编



中国建材工业出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

园林艺术/夏惠主编. —北京: 中国建材工业出版社,
2007. 8

(高等院校园林专业系列教材)

ISBN 978-7-80227-267-5

I. 园… II. 夏… III. 园林艺术—高等学校—教材
IV. TU986. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 045100 号

内 容 提 要

本书为“高等院校园林专业系列教材”之一,内容包括园林的历史传统和艺术风格、中国传统文化体系对园林的影响、中国园林艺术的思想渊源、中国园林的审美元素和地域特色、园林意境的创造及艺术手法、园林的布局艺术等,逐层演进,解读了中国园林艺术的精髓所在,适应当前园林艺术的发展趋势。

本书可供园林、风景园林专业教学使用,可供城市规划、景观设计等相关专业的学生以及从事园林科技工作的人员学习参考。

园林艺术

夏 惠 主编

出版发行: 中国建材工业出版社

地 址: 北京市西城区车公庄大街 6 号

邮 编: 100044

经 销: 全国各地新华书店

印 刷: 北京鑫正大印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 13

字 数: 317 千字

版 次: 2007 年 8 月第 1 版

印 次: 2007 年 8 月第 1 次

书 号: ISBN 978-7-80227-267-5

定 价: 20.00 元

本社网址: www.jccbs.com.cn

本书如出现印装质量问题, 由我社发行部负责调换。联系电话: (010) 88386906

《园林艺术》编委会

主 编 夏 惠 (沈阳建筑大学)

副主编 马雪梅 (沈阳建筑大学)
屈海燕 (沈阳建筑大学)

编 委 梁发辉 (天津农学院)
史滢灏 (天津农学院)
王明启 (天津农学院)
王 君 (沈阳建筑大学)



园林艺术课程是园林、风景园林专业的主要专业课之一。园林一直被当作我们人类文明的一面镜子,最能反映一个时代的环境需求与精神文化需求。造园历史悠悠数千年,在这漫长的岁月中,创造完美的居住条件和生活环境、丰富的社会内涵,追求人与自然的和谐,营造诗情画意的历史空间,中外造园实践者积累下极其珍贵的经验并写出诸多理论著作,而从造园的表层到深层挖掘出园林的观赏性、意象性和哲理性,并将其应用到实际工作中去,正是本书的目的所在。

本书除作为园林、风景园林专业学生的教材使用外,也可供城市规划、园林建筑、建筑学等专业的学生以及从事园林科技工作的人员学习有关园林艺术方面的基本理论、基本知识,在章节安排上,主要论述中外国林的历史传统和艺术风格,中国园林的文化体系、思想渊源、地域及布局特色等内容,并选用大量实例,以大量的古代文学及设计理论资料进行阐述。

本书在编写过程中,从有关书籍、期刊和相关网站(如中国园林、上海园林、上海绿化网、华景园林、绿城园林、园林在线、台州园林、网易园林、ABBS 建筑论坛等)收集了许多资料,因未能准确核实等原因,有些难以一一注明作者与出处,在此对这些文章的作者表示衷心的感谢。

由于园林专业涉及面较广以及编者的经验和水平有限,尽管我们在编著过程中做了很大努力,但书中难免出现疏漏之处,诚恳希望广大读者和专家不吝指正。

编者

2007年5月

目 录

第1章 园林的历史传统和艺术风格	1
1.1 中国古典园林艺术的发展渊源	1
1.1.1 中国古典园林的起源	1
1.1.2 秦汉时期的建筑山水宫苑	4
1.1.3 魏晋南北朝时期的自然山水园林	6
1.1.4 隋唐时期文人自然山水园的发展	9
1.1.5 两宋时期的文人写意山水园	11
1.1.6 元明清时期臻于成熟的中国古典园林	13
1.2 西方古典园林艺术的发展渊源	14
1.2.1 古埃及园林	15
1.2.2 古巴比伦园林	17
1.2.3 古希腊园林	18
1.2.4 古罗马园林	20
1.2.5 伊斯兰园林	21
1.2.6 中世纪欧洲园林	23
1.2.7 意大利园林	25
1.2.8 法国勒诺特式园林	28
1.2.9 英国自然风景园	31
1.3 中西方古典园林艺术的比较	34
1.3.1 中西方园林历史传统的异同	34
1.3.2 中西方古典园林审美思想的比较	37
1.3.3 中西方古典园林艺术形式的差异	39
第2章 中国传统文化体系对园林的影响	41
2.1 中国古典诗文与园林艺术	41
2.1.1 构图之本——中国诗文	41
2.1.2 园林景观的诗化——文学品题	43
2.1.3 园借文存,园借文传	48
2.2 中国文学与古典园林	50
2.2.1 园林创作的源泉	51
2.2.2 园林理论的基础	52
2.2.3 典型环境的塑造	53

2.3 中国画与园林艺术.....	55
2.3.1 中国画家与园林.....	55
2.3.2 绘画之道与构园之理.....	58
第3章 中国园林艺术的思想渊源	62
3.1 哲学思想与中国园林.....	62
3.1.1 儒家思想与中国园林.....	63
3.1.2 禅宗思想与中国园林.....	64
3.1.3 道家思想与中国园林.....	65
3.1.4 哲学思想与中国园林的关系.....	66
3.2 中国园林的类型特征.....	67
3.2.1 自然山水园.....	68
3.2.2 外适内和,体宁心恬	73
3.2.3 审美境界.....	75
3.3 中国传统思维与园林的艺术个性.....	76
3.3.1 缘情.....	77
3.3.2 写意.....	78
3.3.3 含蓄蕴藉.....	80
第4章 中国园林的审美元素和地域特色	86
4.1 中国园林的审美元素.....	86
4.1.1 形象美.....	86
4.1.2 色彩美.....	94
4.1.3 音响美.....	97
4.1.4 节奏韵律美.....	97
4.2 中国园林的地域特色.....	99
4.2.1 北方园林的特色.....	99
4.2.2 南方园林的特色	100
4.2.3 南北园林介体——扬州园林的特色	100
4.2.4 岭南园林的特色	102
第5章 园林意境的创造及艺术手法.....	107
5.1 园林的意境	107
5.1.1 中国园林意境的种类	107
5.1.2 中国园林的艺术审美境界	108
5.1.3 园林意境的创造	110
5.2 风景园林的构成要素	119
5.2.1 山水——园林的骨架和灵魂	119
5.2.2 建筑——可游可居的物质空间	128

5.2.3 植物——借花木寄情,以花木言志	143
5.2.4 园路、园桥——园林的脉络和纽带	154
5.3 园林空间	160
5.3.1 园林空间的种类	160
5.3.2 园林空间艺术的设计手法	164
第6章 园林的布局艺术	168
6.1 园林布局的形式	168
6.1.1 园林布局的含义与特点	168
6.1.2 园林布局的基本形式	168
6.2 园林艺术布局的程序	174
6.2.1 相地与立意	174
6.2.2 基本布局形式与功能分区的确定	175
6.2.3 主景与配景的处理	178
6.2.4 景点与游赏线的布置	179
6.2.5 借景及布局艺术美的升华	180
6.3 园林布局的艺术法则	181
6.3.1 变化与统一	181
6.3.2 均衡与稳定	182
6.3.3 比例与尺度	183
6.3.4 比拟与联想	184
6.4 园林景观布局的艺术表现手法	185
6.4.1 借景	185
6.4.2 对景与分景	187
6.4.3 框景与夹景	189
6.4.4 漏景与添景	189
6.4.5 点景与题景	189
6.5 园林布局的艺术鉴赏	190
6.5.1 赏景的视觉规律	190
6.5.2 观赏方式	191
6.5.3 园林艺术布局鉴赏步骤	193
参考文献	196

第1章 园林的历史传统和艺术风格

1.1 中国古典园林艺术的发展渊源

1.1.1 中国古典园林的起源

中华原始先民的思维经历了与世界上其他民族相同的历程,但是植根于中华大地的华夏文明,早在先秦时代就呈现出人本主义的奇光异彩。在鬼神权威至上的殷周时代,透过“恒舞于宫,酣歌于室”、“北里之舞,靡靡之乐”的巫风,我们看到了神君共乐的兆头;敬天事神的西周时代,祭祀之后,是对人主的祈寿颂祷;东周更重人事,不向鬼神乞怜,已成为有识之士的共识。伴随着对天人关系认识的提高,中华先人在世界上最早将幻想中的“昆仑神山”、“蓬莱仙岛”等仙境建到了人间,逐渐完成了从“娱神”到“娱人”的艺术观念的转变。

中华原始先民对世界的起源、宇宙模式、万物关系乃至对日常生活知识的理解,往往通过原始宗教和神话表现出来,尽管是蒙昧的、幼稚的,但它充满了想象的作用,反映了先民不自觉的艺术创造力,他们已经开始对自然现象进行思考,把自然物拟人化,并把自然物视为有生命的实体。中华先民是原始多神教,宗教崇拜的对象十分广泛,他们认为万物有灵,其中,自然崇拜、祖先崇拜和图腾崇拜是先民最普遍的意识。

自然崇拜中,天地崇拜是核心,古人以为,“天帝”是主宰自然界和人类社会万事万物的至上神。先民们以其梦幻般的想象力,想象神灵的生活境遇,于是产生了“昆仑神山”和“蓬莱仙岛”的神话。

西北部高原的先民,按照自己认识的生活环境,创造了昆仑神话;居住在沿海水滨的先民,则创造了具有海岸地理特色的蓬莱神话,这个神话被春秋战国时期的齐、燕方士们渲染得神乎其神,使当时的诸侯和后世的秦始皇、汉武帝都心向往之,派人前去寻求。

昆仑神话、蓬莱神话和希腊神话有一个很大的共同点,即表现了先民对山岳和天体的崇拜。这是原始人类童年文化心态的象征,他们还不能在理性上认知自然。但是,中华先民臆造的神灵的生活环境,已经具备了后世造园的几个基本要素:山、水、石、植物、建筑,而且其布局形式是山、池的结合,不同的只是它们都笼罩在万物有灵的光环中,活跃在其中的是“神”而不是“人”。昆仑神话成为园林文化背景的依托,蓬莱神话又开拓了一个新的园林审美领域,启示了秦汉“一池三山”宫苑布局的创作,对后来的中国传统造园艺术和日本庭院格局都产生了深远的影响。

最早见于史籍记载的园林形式是“囿”,园林里面的主要构筑物是“台”。中国古典园林产生于囿和台的结合,时间在公元前11世纪,也就是奴隶社会后期的殷末周初。

《说文》曰:“囿,苑有垣也。”又说:“苑,所以养禽兽也,从草。”最早的囿是蓄养禽兽的场所。把一块较大的地围起来蓄养禽兽,主要目的是供帝王狩猎活动,也兼作宫廷膳食和祭品的供应。狩猎本来是原始人类赖以获得生活资料的手段,进入文明时期以后,农业生产占主要地

位,统治阶级便把狩猎转化为再现祖先生活方式的一种娱乐活动,同时还兼有征战演习、军事训练的意义。殷代的帝王、贵族奴隶主都很喜欢狩猎,殷墟出土的甲骨卜辞中多有“田猎”的记载。殷代后期的帝王为了避免因狩猎破坏农田而丧失民心,把这种活动限制在一定范围之内,四周用垣墙圈起来,其中蓄养禽兽并设专人管理,这就是“囿”。囿的范围广阔,除了天然植被外,在空地上种植树木、经营果蔬,同时还开凿水池作灌溉之用,当然也有一些简单的建筑物和构筑物。帝王在打猎的间隙,可以观赏自然风光,这就具备了园林的基本功能和格局。

“台”,即用土堆筑而成的高台,《吕氏春秋》高诱注:“积土四方而高曰台。”它的用途是登高以观天象、通神明。

在生产力很低的上古时代,人们不可能科学地去理解大自然,因而视之为神秘莫测,对许多自然物和自然现象都怀着敬畏的心情加以崇拜,他们的思维习惯是仿效自己的崇拜物来使自己与崇拜物一致起来,这种情况一直到文明社会的初期仍然保留着。在古人看来,山以其巨大的形体、无比的重量以及简单而强烈的线条显示着不可抗拒的力量。“高山仰止,景行行止”,就是这种山岳崇拜的心理表现。古人甚至认为,山乃上天意志的体现,或者直接就是天神的躯体,因此古人常常把他们心目中某种最神圣的事物视为与山岳同体;另外,因为山高入云霄,是地面上与天最接近的地方,所以在上古人类看来,它也就成了天神在人间居住的地方,正是有了山,尘世与天国才得以联系。

所以世界上的许多民族在上古时代都特别崇拜高山,甚至到现在仍保留为习俗。我国早在殷代的卜辞中就有崇拜、祭祀山岳的记载。人们之所以崇拜山岳,一则山高势险犹如通往天庭的道路,所谓“崧高维岳,峻极于天”,二则高山能兴云作雨犹如神灵。因此,周代统治阶级的代表人物——天子和诸侯都要奉领土内的高山为神祇,用隆重的礼仪来祭祀它们。还在全国范围内选择位于东、南、西、北的四座高山定为“四岳”,受到特别崇拜,祭祀也最为隆重。这些遍布各地的被崇奉大大小小的山岳,在人们的心目中就成了“圣山”。然而,圣山毕竟路遥山险,难于登临。当然,模山建台只是当时最高统治者独有的权力,因为只有统治者才代表了天神的意志,甚至他们本身就是神,所以也只有他们才能通过台往来于天地之间。

由于崇拜在上古人类生活中和观念中占有极其重要的地位,所以他们也就竭力以可能的形式和手段模仿自己所崇拜的自然物,台最初就是在这种观念的支配下,以建筑的形式对山岳进行模仿,因而被作为神灵的所在而加以神话和崇拜。

台是山的象征,人间帝王筑台登高,即成为通达于天上的神明。上古时,台的功用决定了它的艺术风格,不论是对山岳的模仿或是象征神授的权力,它的基本美学要求都只能是回立孤直、峻险巍峨,只能是一种以表现强烈体积感和力量感为特点的“团块美”,而不可能是以后中国古代建筑中占主导地位的那种“结构美”。台的轮廓也只能是由简单而强烈的直线和斜线组成。因为只有这种风格才能充分再现出原始崇拜者心目中山岳的特点,直观地表现出统治者对巨大权力的亲自占有和对世间一切生灵重如山岳的压迫。而夯土技术的逐渐成熟则从物质手段上为上述风格提供了保证。

台具有娱天神、神话人王的作用,也具有了娱乐人王的作用,而且,后者越来越占据重要位置。台的“观游”功能亦逐渐上升,并逐渐与宫室、园林相结合而成为宫苑里面主要的构筑物。

所以说,中国古典园林起源于帝王狩猎的“囿”和通神的“台”。也可以说,狩猎和通神是中国古典园林最早具备的两个功能。既有“娱神”的性质,也有“娱人”的内容。

中国古典园林中首先出现的一个类型是皇家园林,而历史上最早的、有信史可证的皇家园

林则是商的末代帝王殷纣王的“沙丘苑台”和周的开国帝王周文王的“灵囿”、“灵台”、“灵沼”。

周文王在今陕西省西安附近,建有方圆 35 千米的“文王之囿”,这是我国最早比较成熟的造园形式:“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。”(《孟子·梁惠王上》)

先秦时凡称“灵”的事物皆有神明般的崇高,古代人对水及水神有着与对山岳相似的崇拜。在古人的眼中,池沼的神性与自己的祖先神的降生乃至台的神性都是密不可分的。上古时期,人们逐水草而居,水是其生命延续的基本条件,许多民族皆以水泽及河流冲击地带为栖息地。所以,水泽在古人心中往往是祖先神的象征。

具有神性的水与具有神性的山又总有着密切的联系,其中最具代表性的是无上崇高的昆仑山。台、池结合的建筑形式所具有的神性长久地存在于先民的观念之中。

从史料记载看,周文王所建的灵囿完全具备了中国园林的基本要素:其间有山、有水、有树木,挖池筑台,还养了百兽鱼鸟,既可供其狩猎,还可供其游乐宴享。甲骨文中的“囿”为象形字,“从田,中四木”,表示分片种满树木的地域。“囿”、“苑”、“园”,实际是同一事物的不同称谓,都是以动植物为主要观赏游乐内容的休憩狩猎场所。狩猎成为一种娱乐活动,是农业生产进一步发展的结果。

从夏朝开始,中国进入私有制社会,脱离生产劳动的帝王贵族十分热衷于狩猎娱乐。周代狩猎之风承袭商代而继续发展,人工猎场便以“囿”的形态确定下来。周室王族蓄意为自己安排“囿游”活动,其目的除娱乐性质外,还包含有重温历史传统,重新体味渔猎时代生活。此时的帝王园囿与后代的皇家园林的私密性不同,是公开向民众开放的。

自西周以来,中国文化发展的总趋势是由神本到人本。台榭建筑的宗教意义淡化,园林景观越来越多地融入基于现世理性和审美精神的明朗节奏感,游宴享乐之风超越巫祝和狩猎活动,宫苑园林更富于人情味。园林审美中,山水人格化始露端倪。

随着铁器工具的普及和推广,生产力得到进一步的提高,各诸侯国纷纷发展自己的势力,逐渐脱离周天子的统治而各行其道。他们广筑台榭,因而出现了一批“高台榭,美宫室”的宫苑建筑群,使原本象征天命、只是天子禁脔的“台”逐渐成为诸侯贵族园林的审美主体。此时的高台已不再追求单纯的孤直和高大,而是越来越多地融入了现世理性和审美感,越来越多地注意到台与周围宫苑建筑的联系。其中齐景公的路寝之台、楚庄王的层台、楚灵王的章华台、吴王夫差的姑苏台等,都是历史上著名的台。楚灵王的“章华台”,高 33 米,基广 50 米,上台需休息三次,故又名“三休台”。台濒临湖,充分借景湖光山色,是当时章华宫中的一处重要园囿,也是春秋时期一处极有名的园林,对各国的宫苑建筑影响极大。吴王夫差的“姑苏台”:“三年乃成。周环诘屈,横亘五里。崇饰土木,殫耗人力,宫妓千人。又别立春宵宫,为长夜饮,造千石酒钟。又作大池,池中造青龙舟,陈妓乐,日与西施为水嬉。”规模很大,其利用水面作泛舟水嬉之游,是中国造园及游园方式的发展;对后世“舟游式园林”的专门造园技法影响明显。吴王夫差在宫苑中另造了“梧桐园”,又名“鸣琴川”。园之内容虽未见记载,然而从“梧桐”与“鸣琴”两词推断,应当是以植物及水景为主的自然景观园林。

随着宗教“礼法”的逐渐松弛瓦解,原来依附于卿大夫的家臣开始从贵族中分化出来,形成独立的士人阶层。学术思想空前活跃,哲学领域异彩纷呈,原始宗教的沉雾日渐消散,山水在人们的重新认识中渐显丰华瑰秀的素质,并努力将自然审美与人格完善有机地联系起来。

春秋时期的孔子就有“智者乐水,仁者乐山;智者动,仁者静;智者乐,仁者寿”之说,“乐”,是人对自然美的感受和喜悦,并非出于某种功利上的满足。“岁寒,然后知松柏之后凋也”,儒家这种“比德”的审美观,成为汉民族对自然美欣赏的一个重要特征。

1.1.2 秦汉时期的建筑山水宫苑

秦始皇于公元前 221 年统一六国,建立中央集权的秦王朝封建大帝国,开始以空前的规模兴建离宫别馆。根据各种文献的记载,秦代短短的 12 年中所建的离宫大约有五六百处之多,仅在都城咸阳附近就有二百余处。出现了中国园林史上第一个造园活动的高潮,园林渐渐变为专供帝王贵族生活游乐的地方。这时期的园林形态,属于帝王者,多称之为“苑”;属于贵族、富人者,则开始以“园”名之。

在宫苑布局上,秦汉宫苑有两个共同的特征:一是由统一大帝国政治所强化的多元结构而形成的华夏文化共同体为背景,以先秦思想家所构建的“天人合一”宇宙观为指导,创建一种规模庞大、涵蕴万物,布局上把“体象天地”、“经纬阴阳”的时空艺术作为统一大帝国与高度集权的大王朝象征。二是运用蓬莱神话所提供的仙海神山景观,确立山水系统布局的“一池三岛”模式,由此而提高水体在园林构建中的地位,使其成为园林的构成要素之一,这是先秦园林所未见的新的时代特色。

至于贵戚富商的私园,如梁孝王的兔园与茂陵富人袁广汉的私园,都在内容与形式上效法帝王宫苑,只是在规模上不能与帝王宫苑攀比,故尽力模仿自然山水,从而开了“模山范水”的造园手法的先河。

秦汉时期的帝王宫苑,是人们理想中的宇宙的艺术再现。人们依循宇宙自然观或时空艺术中的天地,去想象“天界”的神人建筑,又反过来将天国搬到人间,达到人间帝王与天帝所居的同一。秦始皇“写放”各国宫室于咸阳,并以此组成庞大的宫苑建筑群,这是统一大帝国最直捷的艺术形象,宫苑巨大的平面空间象征着帝国辽阔的版图,风格各异的宫苑集于咸阳,象征着秦始皇囊括四海的气度。

秦始皇除在渭北仿建六国宫室作为离宫之外,还计划将宫苑区的主体移至渭河南岸,沿咸阳城的中轴线往南延展。先建信宫为朝宫,建北宫为正寝,保持“前朝后寝”的格局。同时,扩大上林苑,自信宫开辟大道通达骊山北麓的温泉宫,又筑甘泉离宫。秦始皇晚年,还打算在渭南经营更大的朝宫,即著名的阿房宫。但这个宏伟的规划未能实现,只建成阿房宫的前殿。即便如此,这个未完成的渭南宫苑区的规模也是很可观的。《史记》有如下的描写:“先建前殿阿房,东西五百步,南北五十丈,上可以坐万人,下可以建五丈旗。周驰有阁道,自殿下直抵南山。表南山之颠以为阙。为复道,自阿房渡渭,属之咸阳,以象天极、阁道绝汉抵营室也。”《三辅黄图》也有记载:“因北陵营殿,端门四达,以制紫宫、象帝居。渭水贯都,以象天汉。横桥南渡,以法牵牛。”这里的天极、阁道、营室、紫宫、天汉、牵牛都是天上星座的名称。按天上星座的布列来安排地上皇家宫苑的布局,这就是“天人感应”的思想在帝都规划上的具体表现。

“天人感应”思想是“天人合一”思想的进一步演变,认为天象和自然界的变异能够预示人事的变异,反过来,人事的变异也可以影响天象和自然界的变异。

秦始皇经营咸阳宫苑,其总体规划不仅表现天人感应的思想,而且还深受神仙思想的影响。散布在辽阔区域内的宫殿建筑,绝大多数都用一层或两层的“复道”联系起来。南至终南山,北接咸阳城,东到骊山,几乎全可以从室内通达而无须经过露天。上百组建筑群之间,复道相连密如蛛网,气魄之大无与伦比。这种做法不仅为秦始皇提供了人身安全的保证,也让人摸

不清他的行踪,仿佛来无踪、去无迹,因此而自比来去飘忽的神仙。秦始皇十分迷信神仙方术,曾多次派遣方士到东海三仙山求取长生不老之药,当然毫无结果。于是退而求其次,在园林里面挖池筑岛,模拟海上仙山的形象以满足他接近神仙的愿望,这就是上林苑内的“兰池宫”。可见,秦始皇的“朝宫”是参照神话中天地之都营造的人间天堂,规模宏伟壮丽,随自然形势而筑,以表示帝皇至高无上的集权。又据《三秦记》载,秦始皇还在咸阳“作长池,引渭水……筑土为蓬莱山”,模拟的是神仙海岛,中国园林以人工堆山的造园手法即始于此时。

汉代帝皇宫苑营造的指导思想,也是以强化帝皇威权为目的。汉代皇帝大规模的造园活动是在武帝刘彻时期,此时大汉帝国如日中天,政治强大、经济繁荣、四夷朝贡,遂建乐府,以赋取士,大造宫苑。汉武帝和秦始皇一样,希望找到可以使人长生不老的灵药,虽然方士们一次次地骗他,他还是笃信有长生不死药及神山仙苑。他曾多次东临大海,遥想位于神秘大海中的缥缈仙岛;并将成仙的梦想在地上的园林中实现。凭借大汉帝国雄厚的经济实力,武帝将秦时的上林苑扩建为苑中有苑、苑中有宫、苑中有观的规模更加宏大的建筑群。而且水体在其中占据了重要地位,太液池中出现了象征海中三神山的景观:瀛洲、蓬莱、方丈,形成了“一池三山”布局。这一造景手法,对后世园林产生了深远的影响,并成为创作宫苑池山的一种模式。

“上林苑”——北绕黄山,濒渭水而东,周围150公里,是一个范围极其辽阔的天然山水环境,在总体布局与空间处理上,全园划分为若干个景区和空间,各个景区都有景观主题和特点,各种建筑物疏朗散布其间,全然不同于秦代宫苑建筑那样密集。上林苑中有各种各样的水景区,植物配置也相当丰富,满足帝王贵族狩猎、通神、求仙、生产、游憩、居住以及文化生活等方面的需要。

模仿海中三山,对于中国古典园林的发展具有以下重要的意义:

第一,完整的主附水体的建立。在先秦宫苑的基础上,上林苑中不但有数量众多的大、小池沼作为附属水体,而且具备了太液池、昆明池这样水面浩瀚的主水体。在此基础上,上林苑主、附水体之间已有明确的仰承呼应关系,数量众多,相互映衬而形态、大小又千姿百态的水体穿插于庞大宫苑建筑和山体之间,无疑大大开拓了园林的艺术空间,改变了园林迥立尘表、质实威重的风格,而代之以高下错落、起伏有致和疏密相间的和谐韵律。

第二,为充满艺术变化的复杂山水体系的确立奠定了基础。山体与水体之间的关系由过去长期的一水环一山、一池环一台变为一庞大水体环绕三山,这为园林艺术的大大丰富和发展提供了空间条件。海中三山格局的建立完全突破了原来那种一对一的对应关系。从此以后,山体与水体间的平衡只有在更富变化和更复杂的艺术组合方式基础上才能实现。

第三,以水体为襟带的山、水、建筑组合关系的建立。秦汉以前的园林以高台建筑为核心,并由此组合成众多的景观。当时只有两种园景组合手段:一是道路,二是廊、阁道等建筑。随着园林中大型水体的出现,在以往单纯以山或高台建筑为核心、以道路和建筑为纽带的园林形式中加入了以水体为核心和纽带的新格局,这不仅大大丰富了园林的艺术手段,促进山、水、建筑及植物景观间更复杂的穿插、渗透、映衬等组合关系的出现和发展,而且为中国古典园林最终采取一种流畅、柔美、富于自然韵致的组合方式准备了必要的条件。我们看到,在后来的园林中,即使是道路、廊庑、桥等,也已充满线型的变化和空灵的趣味,并以此反映着审美者情感的曲折萦回,而不再是一种质实直捷的单纯景观连接手段了。

在西汉左思的《娇女诗》中,首次出现“园林”一词:“驰骛翔园林,果下皆生栽;贪花风雨中,倏忽数百适。”综观秦汉皇家苑囿,物质与精神、君权与神权、山水与建筑、珍禽与奇葩共处

一体,可谓:“珍物罗生,焕若仙境”。

汉代皇家宫苑包含了多种园林形式和技法,如栽树移花、凿池引泉的运用,叠山造景、动物造景、水面划分、山水及植物的配置、利用和改造自然等艺术和技法,是秦汉时代环境艺术的典型,并为后世的帝皇的修造和管理提供了基本模式。园林的游赏功能已上升到主要地位,比较注意造景的效果。

汉代私家园林——汉代政治强大,经济繁荣,社会上出现了一批富可敌国的王侯达官,他们在家大造私园,在内容和形式上效法的对象主要是皇家宫苑。但东汉的梁冀园中的人工假山已经摆脱了对神仙海岛的幻想模拟,而是直接模仿自然界的真山景色,“有若自然”从此也就成为品评园林美的标准之一。梁冀园发展了西汉武帝时的“一池三山”模式,使园林更世俗化了。

另外,汉代经济繁荣,造就了一批富商大贾,他们为了炫耀自己的财力,表现自己的社会地位,也开始建造私园,但与帝王达官相比,毕竟规模有限,他们只能模仿天然山水来造假山水,开了“模山范水”的先河。

1.1.3 魏晋南北朝时期的自然山水园林

中国自东汉以来,豪门士族自给自足的庄园经济日益巩固和发展,独立的庄园经济造就了一批门阀世族和世俗地主的私家园林,这些园主都拥有相当的实力和地位,有能力从事造园活动和园林艺术的欣赏活动。汉末中央集权崩溃,儒学思想瓦解,政治已经无力对学术文化进行干预,被压抑数百年的先秦诸子学说,尤其是老庄哲学开始为人们所认识并日益得到重视,同时,佛学的输入和玄学的兴起,带来了中国文化的多元走向。玄学思想把亲近、观赏自然山水之美作为追求超脱玄远的人格理想的重要途径,这股新的文学思潮的崛起,深刻地影响了魏晋人的思想和文化风尚。从自然山水中领悟“道”,陶铸了一种新的文化定式,熏陶并引导了整个南北朝的文化艺术意趣,中国历史上最富有艺术精神的时代来到了,“王羲之父子的字,顾恺之和陆探微的画,戴逵的雕塑,嵇康的广陵散,曹植、阮籍、陶潜、谢灵运、鲍照的诗,酈道元的写景文,云冈、龙门壮伟的造像,洛阳和南朝的閤丽的寺院,无不是光芒万丈,前无古人,奠定了后代文学艺术的根基与趋向。”

这一时期,人们由于对儒家礼教的蔑视、对个体才情的强调,产生了重美轻善的倾向,便在某种程度上具有了人的自觉、美的自觉的解放意义。人们欣赏无尘世喧嚣、有自然真趣的山水,魏晋南北朝时期是中国园林发展史上的重要转折时期,对自然美的欣赏,更趋自觉,返归自然。渴望与天地同流,完全突破了“君子比德”的道德框框。与诗画融会贯通的自然山水园就是在这样的精神文化土壤中孕生出来,并且成为这个时期最有代表性的新的园林形式,豪族的私家园林和皇家园林都受到士人园林的影响。寺观园林作为另一种新的园林形式,一开始就出现了与士人园林合流的倾向,艺术观念发生了质的变化。

1. 士人山水园

这一时期,文学主题逐渐摆脱了伦理、政治等功利性内容,而确立在“人生意义”这样一个具有高度自我意识的层面上;人们的宇宙观、宗教观都发生了变化,开始蔑视天国,更加关注人生,东汉末年就有了“生年不满百,常怀千岁忧”的咏叹,曹操也发出了“对酒当歌,人生几何”的感慨,魏末西晋之初,以嵇康、阮籍为代表的“竹林七贤”,或为顺应环境、保全性命,或寻求山水、安息精神,“其中由于总藏存这种人生的忧恐、惊惧,情感实际是处在一种异常矛盾复杂的状态中。外表尽管装饰得如何轻视世事,洒脱不凡,内心却更强烈地执著人生,非常痛苦。

这构成了魏晋风度内在的深刻的一面。”晋人,尤其是南渡的东晋士人,美丽如画的江南山水唤起了他们对自然美意识的觉醒,“晋人向外发现了自然,向内发现了自然的深情。山水虚灵化了,也情致化了”,他们悠游在江南的灵山秀水中,培养了他们高格调的山水审美情趣,将自然真率、洒脱逍遥的生活方式作为理想的人生境界去追求。深沉的自然山水意识渗透到生活领域,陶渊明的《桃花源记》构想了一个与尘世隔绝的桃花源,不仅因为“少无适俗韵,性本爱丘山”,更在于他的理性选择,那里的山川风物,表现出的是诗人理想的主观的美。南朝士人更崇尚清虚超脱的人生理想,有自己的哲学意识和人生追求,“素志与白云同悠,高情与青松共爽”,青松白云成为他们用以寓志的清物。

东晋、南朝士人沉溺于庭园的营造,出现了民间造园成风、名士爱园成癖的情况。城市私园大都是“面城”、“近市”,却是闭门无哗,“寂寞人外”,为“且适闲居之乐”的居所。园林中的山水和植物等自然形态构成园林主要的景观体系。幽远清悠的山水诗文和潇洒玄远的山水画与士人山水园相互融合,中国传统园林成为诗画艺术载体也始于此,园林讲究意境的创造,庚信的《小园赋》充分展示了这一点,这是文人第一次详细描绘出来的具体可感的文人园,是士大夫们的理想天国。“情”与“景”之间有着内在的紧密联系,他们的园林中,绝对没有阿房宫里的脂粉气和金谷园中的富贵气,而充溢着的是名士的书卷气。

郊野园林多处在自然风景优美的地段,与庄园别墅结合,“朴素雅致,妙造自然”。

总之,私家园林从汉代的宏大一变而为这一时期的小型规模,意味着园林内容从粗放到精致的跃进,造园的创作方法从单纯写实到写实与写意相结合的过渡,包含着老庄哲理、佛道精义、六朝风流、诗文趣味影响浸润的结果。小园受到社会上的广泛赞誉,私家园林因此而形成了它的类型特征,足以与皇家园林相抗衡。它的艺术成就尽管尚处于比较幼稚的阶段,但在中国古典园林的三大类型中却率先迈出了转折时期的第一步。

作为一种新的艺术形式,不论在风格上还是在创作方法上,魏晋南北朝士人园林都以自己突出的特点而与传统的宫苑园林相区别,形成了一系列造园的基本原则,并影响着后世园林的发展。这些原则包括:

(1)以山水、植物等自然形态为主导构建园林景观体系。秦汉宫苑通过“法天象地”来表现人的再造,甚至是超越整个宇宙的伟力。而魏晋南北朝士人园林则是要通过对自然山水、林野某一片段尽可能真切的模仿而表现出士大夫借此将自己融入无穷宇宙的意趣。两者虽然同是在模仿自然,但其对“自然”内涵的理解以及在园林艺术中位置的认识却有很大的区别。

(2)“纤余委曲”的空间造型。这时造园家不再是以各种景观体量和数量的巨大形成对园林空间的充填,而是把景观中峰峦、崖壑、泉涧、湖潭、建筑等的丰富变幻与其空间上的远近、高下、阔狭、开阖、幽显等无穷奥妙组合穿插在一起,从而形成“还回往匝”、“展转幽奇”的空间艺术。不仅追求园林与自然环境一般的融合,而且是在庭间宇际极有限的空间内组合林、水、轩、堂等复杂的景观因素了。不仅注意到了近池、远山、林阻、径通、水隔、舟渡等艺术矛盾的空间关系,而且注意到了它们与林幽、水朗、池浅、山浓等形质、光色间更复杂的艺术矛盾。

(3)诗歌、绘画等士人艺术与园林艺术的融合。魏晋南北朝是士大夫文化全面发展的时期,诗、画、音乐等与园林相互融合,追求一致的艺术境界和风格也就是必然。东晋时描写山水、园林之作都在追求天趣自然的情韵和萧散简远的格调,而晋末最著名的造园家即是当时的文坛领袖谢灵运,谢诗“如初发芙蓉,自然可爱”,“谢客吐言天拔,出于自然”之类的评语即可移作对他的园林风格的品藻。直到梁时钟嵘,仍然喜欢借用“流风回雪”、“落草依花”一类描

摹园景的辞语论诗,足见在时人眼中诗文与园林的相通。为后人称道的中国古典园林中山水、诗文、书法的相映生辉即始于此,而更深一层的意义在于园林对诗、画境界的追求,远非“诗中有画”、“园中有诗”之类形貌上的一致和艺术手法上的相通所能解释的。

2. 皇家园林

在时代精神文化气候的浸染下,帝王苑园的面貌发生了巨大的变化。他们的审美情趣已经开始走向高雅,文学艺术成为他们精神生活和文化娱乐的一个重要组成部分。园林在布局和使用内容上既继承了汉代苑囿的某些特点,又增加了较多的自然色彩和写意成分。魏初文帝曹丕于黄初元年筑华林园,是在汉旧苑的基础上扩建的,以人工堆成土山、石山,开凿水池名“天渊池”,引谷水绕于殿堂前,形成园内完整水系。沿水系有雕刻精致的小品,园中动物植物花木俱全,并有供演出娱乐的场所。

南北朝的封建帝王们受玄风的浸淫,更是雅尚隐逸,尤其服膺于士人自然山水园的高逸格调。帝王们在心灵深处欣赏士人风范,刻意仿效,甚至专请著名的士大夫文人来设计、监造皇家园林。

此时,皇家园林虽没有脱尽汉代宫苑“体天象地”、“一池三山”的痕迹,但发展了古代园囿对山水的处理手法,布局以山水为骨干,构山重岩覆岭、深溪洞壑、山路崎岖、涧道盘曲,合乎真山的自然体势,并且都要林木掩映,楼观高下随势,力求达到妙极自然的意境。

3. 寺观园林

寺观园林作为一种宗教园林形态在这时期大量出现,而且大多建于名山胜水之地。如东晋僧慧远在庐山创建东林寺,在寺内“创造精舍,冬山尽美。却负香炉之峰,滂带瀑布之壑;仍石垒基,即松栽构,清泉环阶,白云满舍。复于寺内别置禅林,森树烟凝,石径苔生,风在瞻履,皆神清而气肃焉。”

“天下名山僧占多”,“十分风景属僧家”,这是人们普遍认同的客观现象。探求其中的原委,涉及多方面的原因。

(1)宗教文化本身的需要。宗教与仙山神水有不解之缘,在原始宗教中出现的“昆仑神话”、“蓬莱仙岛”的传说,秦汉苑囿中出现的“一池三山”就是对这一原始崇拜的模拟。宗教中得道成仙的“真人”也好,修炼成佛获得正果的佛门弟子也好,几乎都是在名山秀林中成就的,那里是超凡脱俗的圣地,与恶俗的现实世界相对立。它远离充满物质诱惑的尘世,纯洁无垢。“道法自然”是使精神获得净化的唯一途径,所以佛道殊途同归,在名山秀水之地建立寺观,作为净化灵魂的场所,也是净化了的灵魂的一个归宿。

(2)佛、玄、道的碰撞与融合。虽然佛教早在东汉就已传入中国,但直到东晋,随着佛经的大量传译,士大夫文人才真正发现了它与以老庄学说为核心的玄学之间的相通之处,并把它作为一种哲学理论来研究,出现了佛学与玄学的合流,佛教逐渐脱去了印度纯粹思辨的色彩,渗入了中国儒、道思想文化的血液;同时它又深刻地影响了中国本土的道教,促使道教发生了巨大的变革,从而使道教变成一种有组织的、可以和佛教相抗衡的宗教,影响了整个社会心理和审美情趣的变化。

(3)佛教传入中国以后,受释迦牟尼舍园为精舍的传说的影响,以园为寺、舍宅为寺的习俗也随之传入,寺庙园林兴建之初,就与山水园或宅园结缘,奠定了寺园一体这个中国寺庙园林的基本特色,使得寺庙园林不论在美学基础上或是格局形制上都与士人园林趋于一致。寺庙建筑往往带有贵族建筑豪华的色彩,营造庄严肃穆的氛围;园林部分,大多由私家花园而成,

布局比较自由,水木明瑟,环境幽雅宜人,不仅寺僧们可以尽情享受自然真趣,士大夫们也常来此聚谈玄理、游赏山水。寺庙园林带有公共游憩场所的性质。

综观这一时期的园林,突破了以前中国园林主要是帝王宫苑的樊篱,人的审美和自然审美合为一体,山水审美体系初步形成框架,山水诗、山水画、山水园并行而出,三者交互作用。私家园林以及牧歌式的田园、山庄、别业应运而生,渗入了山水文化的内涵,使自然和文化在园林这个范畴内更多更紧密地结合起来,造园中注重“凿渠引水,穿池筑山”,人工山水已成为造园的骨干。可以用“植林开涧,有若自然”八个字进行概括,成为中国园林发展史上一大转折时期。以山水为主体的园林,逐渐代替了以宫室楼阁为主、百兽充其间的宫苑,“校猎”的内容开始淡化消失,“娱游”观赏的功能开始加强。“园林”一词,在这个时期也多次出现。

1.1.4 隋唐时期文人自然山水园的发展

隋至盛唐时期是中国封建社会繁荣以臻鼎盛的时期,社会政治、民族、文化等在总体上都呈现出多元的特点,思想界也较为自由活跃。特别是生活在盛唐时代的人,都有不同程度的理想追求,他们对山林、寺观所表现的幽寂之景和方外之趣、对于丘壑之美有着异乎寻常的感情。

“外师造化,中得心源”成为中国艺术包括构园艺术创作所遵循的基本原则。它强调了将外在于心的“道”,内化为众生之“心”,运用到艺术上,则强调了“心悟”、“顿悟”等心理体验,艺术成为一种“自娱”的产物、寻求内心解脱的方式。这个时期,是中国园林艺术类型和风格基本定型并日趋成熟的时期,造园活动以类型、数量、质量与艺术风格的全面发展而形成高潮。各类园林的个性已经逐渐形成,皇家园林表现出宫苑与宫殿、宫城紧密结合,层次严整,统一中求变化的特点,在仙海神山的传统框架中,突出了水体的景观,展现出恢弘的气魄和灿烂的光彩;士人园林力求达到园中有诗、园中有画的艺术境界,从美学宗旨到艺术手法都进入了成熟阶段;在儒、道、佛三教并行的文化情势下,佛寺道观园林获得了长足的发展,形成了各自的特色:道观园林“山河扶绣户,日月近雕梁”,寺庙园林“疏钟清月殿,幽梵静花台”。园林艺术意境空灵、淡远,但又具有明净、流动和静谧的气韵。

1. 隋唐山水宫苑

隋文帝统一了中国,在其全盛时期,以极大的气魄创造了中国建筑及艺术史上空前的辉煌。他吸收了东晋、南北朝以来士人园林的艺术趣味和艺术手法,大造宫苑。最豪华壮丽的是洛阳的西苑。全苑以山水为主要脉络,人工叠造的山水以龙鳞渠贯通十六个苑中之院,每院都三面临水,有杨柳修竹、名花异草、飞桥阁道,林木掩隐,藏露结合,注意了自然韵味和含蓄,追求自然恬静、情景交融的造园意境和艺术变化,与秦汉皇帝禁苑以池设景,以辇道、阁道相连接的园景组合手段有别,对以后园林艺术创作中诸如向背、开阖、对比、映衬、穿插、隐现、因借等一系列手法是一个崭新的开拓。

唐朝是我国封建社会的全盛时期,中国诗歌的黄金时代,书画、音乐、舞蹈、雕塑、建筑等都空前发达。文学艺术以“文质彬彬,尽善尽美”为最高理想,推崇气格刚健之美。园林从仿写自然美到掌握自然美,并由掌握到提炼,进而典型化,以“取石造山,崎危诘屈,有若天成”作为园林艺术创造和品评的最高标准,使我国古典园林艺术从自然山水园向写意山水园过渡。

唐代宫苑是中国封建文化巍峨的纪念碑,其规模之宏大是后来的明清宫室所无法比拟的。其宫苑布局的突出特点之一是宫与苑的紧密结合,形成宫城中设内苑、外拥禁苑的形制,在保证实行严整的都市、皇城、宫城和建筑等级制度的同时,又使宫城建筑与自然景观充分结合在一起。