

184949

中国盆景 --- 造型艺术分析

赵庆泉 文
王志英 画

同济大学出版社



作者简介

赵庆泉,江苏扬州人,1949年生。自幼受家庭影响,酷爱盆景,后师承盆景理论家徐晓白教授,从事盆景创作和盆景理论研究。1980年曾代表我国出席在日本举行的“世界盆栽会议”,并作学术性演讲。现任中国盆景艺术家协会副会长。

盆景代表作有《石林》、《春野牧歌》、《八骏图》、《小桥流水人家》等;与人合作著有《盆景》(中国建工版)、《中国盆景》(安徽科技版)、《中国盆景制作技术》(安徽科技版)等。

● 目录

序(徐晓白)	(3)	(七)疏密得当	(104)
盆景的历史沿革	(5)	(八)节奏韵律	(107)
(一)滥觞阶段	(5)	(九)动静相衬	(109)
(二)形成阶段	(5)	(十)轻重相衡	(113)
(三)发展阶段	(7)	(十一)顾盼呼应	(115)
(四)兴盛阶段	(10)	(十二)粗中有细	(117)
(五)复兴阶段	(13)	(十三)露中有藏	(119)
盆景的类别与形式	(18)	(十四)平中出奇	(121)
(一)树木盆景	(18)	(十五)刚柔互济	(122)
(二)山水盆景	(32)	(十六)巧拙互用	(124)
(三)水旱盆景	(38)	(十七)枯荣对比	(126)
(四)花草盆景	(42)	(十八)透视处理	(127)
(五)微型盆景	(43)	(十九)比例恰当	(131)
(六)挂壁盆景	(44)	(廿)色彩处理	(133)
(七)异型盆景	(45)	(廿一)形神兼备	(135)
盆景的地方风格	(49)	(廿二)情景交融	(137)
(一)扬州风格	(49)	(廿三)画龙点睛	(138)
(二)苏州风格	(55)	盆景作品选	(141)
(三)四川风格	(58)		
(四)岭南风格	(62)		
(五)上海风格	(67)		
(六)浙江风格	(73)		
(七)徽州风格	(75)		
(八)福建风格	(76)		
(九)南通风格	(78)		
(十)中州风格	(80)		
(十一)北方风格	(81)		
(十二)其他地方风格	(84)		
盆景的艺术表现	(90)		
(一)师法造化	(90)		
(二)繁中求简	(91)		
(三)因材处理	(93)		
(四)主次分清	(95)		
(五)虚实相生	(99)		
(六)空白处理	(102)		

The Chinese Art of Penjing (Potted Landscape) and Its Analysis

Synopsis

In traditional Chinese art, penjing (potted landscape) has a history of over a thousand years. It is a combination of the science of horticulture and the art of processing—the so called “stereoscopic picture, silent poem”, presenting lyrical scenes of natural beauty in a vessel. The materials used in making penjing are usually plants, mountain rocks, water, earth, etc.

The art of penjing not only reflects the traditional Chinese culture but also fulfils the aspirations of the modern generation in its quest for the love of nature and its pursuit of natural beauty. In recent years, penjing has aroused increasing popular interest both inside and outside China, in the West as well as in the East.

The work of penjing calls for ingenious techniques of horticulture and skills of processing in addition to, particularly, the art of presentation. In view of the fact that most books on penjing focus only on techniques and that those books on its artistry only stress general principles and various viewpoints in appreciation of penjing coupled with few specific analyses, still fewer comprehensive and systematic analyses, the present book, however, strives to make systematic and specific analyses of the art of penjing in the light of philosophic and aesthetic theories supported by many illustrations.

This book deals with ideological origins and social background which brought penjing into existence. It divides the historical developments of penjing into five stages: the embryonic, the formative, the developing, the flourishing stages and its recent rejuvenescence. The analyses of the artistic features of penjing at different stages are based on relevant poems, paintings, archaeological findings and other literary records.

According to the distinct differences in material, theme and artistic expression, this book puts penjing into seven categories: tree penjing, mountain-and-water penjing, water-and-land penjing, flower penjing, miniature penjing, hanging penjing and special-shaped penjing. Each category is further classified synthetically into several forms illustrated by specific examples to enable the reader to better understand their particular features.

Penjing is known for its unique national style and diversified local characteristics, the former being the sum total of the latter. The reader is introduced to different penjing in eleven regions, namely, Yangzhou, Suzhou, Sichuan, Lingnan (lit., South of the Five Ridges, i.e. the area covering Guangdong and Guangxi), Shanghai, Zhejiang, Huizhou, Fujian, Nantong, Zhongzhou (comprising Henan and the neighbouring places) and the North of China. Their evolved local features are viewed both in retrospect and with emphasis on the present period while new developments are also touched upon. Besides, illustrations are provided to help make specific analyses of each category.

Penjing is rich in pictorial conception and poetic flavour and so its fine works tend to provoke much thought and reflection and invite constant observations. To lend their works such

artistic charm, penjing artists must follow certain creative principles and at the same time apply flexibly various artistic techniques. Apart from elaborating on such creative principles as modelling scenes from nature, achieving simplicity out of superfluities and suiting treatment to specific materials, this book provides in a detailed way illustrations and analyses of some common artistic techniques in penjing.

They include differentiating the primary elements from the secondary ones, blending the tangible with the insubstantial, paying attention to appropriate density, having the movable and the immovable set off against each other, playing up some parts while playing down others, mixing ruggedness with exquisiteness, getting some parts disguised and some exposed, making something novel out of the pedestrian, letting the sturdy and the supple complement each other, using the ingenious and the clumsy interchangeably, stressing both form and spirit, aiming at perfect harmony between scenery and sentiment, and so on and so forth. All these techniques are actual applications to art of the universal laws of contradiction—what we know as aesthetic dialectics.

Indeed, words fail to explain penjing as a visual art. Images are more eloquent. For this reason, the reader can find many illustrations in which the major parts of the relevant penjing works are made more conspicuous while some minor parts are omitted in the drawings for the better appreciation of the works by the reading public.

This book will serve as a reference for penjing professionals and amateurs, teachers and students of the specialities concerned in colleges and universities, and researchers of the Chinese art as a whole.

● 序

盆景被誉为“立体画”、“无声诗”与“高等艺术”，当之实属无愧。唯长期以来，偏重技艺实践，缺乏系统理论之研究，对提高水平，自鲜裨益。

盆景当随时代而发展，况今世处于突飞猛进、前所未有之新阶段，更应在祖国传统宝贵遗产之基础上，将此项艺术向前大为推进，在理论方面进一步予以总结与提高，实有必要。

赵君庆泉富于盆景艺术实践经验，其作品在国内外展出，屡获好评；并注重理论研究，曾有多种著作问世。兹复就中国盆景造型进行深入分析，阐述如何运用艺术辩证法，诸如主次分清、疏密得当、虚实相生、动静相衬、有起有伏、有开有合、刚

柔相济、巧拙互用、露中有藏、平中有奇等等，冀达盆景作品“线条流畅、配合默契、造型完善与意境深远”之效果。

同济大学著名画家王志英先生擅长素描，兼通盆景，特为该书绘制插图，珠联璧合，更见增色。由于盆景属造型艺术，结合大量实例插图予以阐述，可使读者更为明了，便于掌握，当为广大盆景工作者、业余爱好者以及大专院校有关专业的师生所乐于接受。实有价值，而为不可多得之参考书籍焉。

徐晓白志于江苏农学院

1988年6月

Historical Development of Penjing

Summary

Penjing originated in China. It dates back to ancient times and enjoys widespread popularity.

Our ancestors cherished an ardent love for nature. As early as the Yin and Zhou Dynasties over three thousand years ago, they began to cultivate ornamental plants and model gardens after natural scenery. According to the archaeological findings in a tomb in Wangdu, Hebei, of the Eastern Han Dynasty (25~220AD), potted flowers were found there in the murals and have since been claimed to be the embryonic form of penjing.

After the Wei and Jin Dynasties (220~420AD), the strong influence of Confucianism, Taoism and Buddhism resulted in the social mode of upholding simplicity and elegance, and reposing sentiment in landscape. Poems and paintings on mountain-and-water scenery cropped up one after another in that period. All of these combined ushered in the formative stage of penjing.

Penjing entered its maturity stage in the early Tang Dynasty (618~907AD). The mural in a Tang tomb of a maid holding a penjing in her hands can cogently testify to this assertion (The tomb belonging to the Crown Prince Zhanghuai was built in 706 in the Qian Mausoleum in Shanxi). We learn from quite a many poems of the Tang Dynasty that the artistic forms in penjing were stressed and that there had already emerged various types of penjing.

The Song Dynasty (960~1279AD) saw an unprecedented development of the art of painting which in turn fostered the penjing art. Enjoying fantastic trees and grotesque stones became a common vogue at the time. The famous Song paintings "Eighteen Scholars" and "The Tang Emperor Ming Peeping at a Bather" together with many poems and writings indicate the fact that the penjing art was well on its way to perfection, that two major kinds of penjing had evolved: mountain-and-water penjing and tree penjing and that the latter is quite similar to that of modern penjing.

It was probably during the Southern Song Dynasty (1127~1279AD) that Chinese penjing found its way to Japan, and from there later on at the beginning of the century, to the West. It has now become a worldwide art.

The flourishing of Chinese penjing appeared in the Ming and Qing Dynasties (1368~1911AD). A study of relevant documents and extant penjing works shows that various artistic features were evident during that period and that penjing works tended to embody pictorial conception and poetic flavour.

In the late years of the Qing Dynasty and thereafter, Chinese penjing kept declining for a time. But in recent decades, it has rejuvenated and been developing considerably. Many new ideas and technical innovations based on the old traditions have found vivid expressions in the penjing art of today.

● 盆景的历史沿革

盆景为我国独特的传统艺术之一,它以植物、山石、水、土等为材料,经过艺术处理和园艺加工,在盆中集中、典型地再现大自然的优美景色,同时以景抒情,表现深远的意境,达到“缩龙成寸”、“小中见大”的艺术效果,犹如立体的山水画。但盆景又不等同于山水画,它以自然物本身为主要材料,具有天然的神韵和生命的特征,它能够随着时间的推移和季节的更替,呈现出不同的景色,因此它又是一种活着的艺术品,是自然美与艺术美的有机结合。

盆景创始于我国,历史悠久,源远流长,它和任何一种艺术一样,是在一定的社会经济条件以及思想文化等多种因素的综合影响下,逐步产生,并随着时代的发展而发展的。

(一) 滥觞阶段

我国地域广阔,有着得天独厚的自然风景资源。我们的祖先,酷爱大自然,很早就懂得对自然美的欣赏和利用。从《诗经》的记述中可知,我国对观赏植物的栽培,以及模仿自然山林的造园艺术,早在三千多年前的殷周时代即已出现。在百家争鸣的春秋战国时期,以返还自然为核心的老庄哲学应运而生,并产生深远的影响;而孔子(公元前551—公元前479年)则将对山水的爱好与人的“仁智”联系在一起,作了“智者乐水,仁者乐山”的比喻。秦作上林苑,规模达数百里之大。东汉袁广汉已有“构石为山”的私家园林。

盆景可以看作是我国造园艺术的一个分支,它们之间不仅有着共同的哲学思

想基础和类似的功用,而且在艺术表现手法上又是一脉相通的。故盆景又被称为“微型的造园”,其产生和发展,自然与造园艺术不可分开。

作为盆景的一个重要组成部分——盆钵,则是由我国陶瓷工艺的发展所提供的。我国的陶瓷历史极其久远,东汉已大量生产日用陶瓷,这是盆景生产的重要物质基础。

据考古发现,河北望都东汉(25—220年)的墓道壁画中绘有一陶质卷沿圆盆,盆内栽有六枝红花,盆下还配有方形几座,将植物、盆钵、几架形成一体,说明当时我国已出现了供作欣赏的盆栽。这种盆栽可认为是我国盆景艺术的雏形。

又从出土文物中发现,汉代已有一种山形陶砚,砚面塑有十二个山峰,层峦叠嶂,气势非凡,中间可以盛水。虽是陶砚,但与山水盆景格局极其相似,可以看作是其滥觞。事实上,这种用陶土烧制盆景假山的方法,一直沿用至今。

(二) 形成阶段

魏晋以后,由于社会动乱,政治黑暗,加之佛教的流行和儒、道的影响,在士大夫中间追求隐逸的风气很盛。儒家重人伦,轻功利,以情义为基础;道家以老庄为代表,崇尚自然,追求虚静无为;佛家则提倡息心去欲,超脱尘世。在上述思想基础上产生的一种“玄学”,很快得到盛行。它引导士大夫从自然山水中寻求人生的哲理与趣味,以山林为乐土,以隐居为清高,将理想的生活与山林之美结合起来。一时间,崇尚清淡、逃避现实的风气极盛。许多士人,或遨游名山大川,以寄情山水;或隐

迹山林,以洁身远祸。晋朝南渡以后,江南经济得到较大发展,世族地主大量建造园林别墅,过着游山玩水的清闲生活,从而有更多的机会去接近江南秀丽的山水。这在客观上为山水诗、山水画、山水园以及同样以抒发自然情趣为主题的盆景艺术的兴起,创造了条件。如果说在此之前人们对于自然山水美的欣赏还处于一种自发状态的话,那么这时已达到了自觉阶段。我国美学家宗白华先生认为,魏晋、南北朝时期对中国的文艺、文化的变革,以及对后世的影响,很象欧洲的文艺复兴时期对欧洲的影响,我国的盆景艺术恰恰形成于这个时期以后,决不是偶然的,上述影响正是其产生和发展的思想渊源。

南北朝时(420—589年),梁代萧子显曾在《南齐书》中提到“会稽剡县(即今浙江嵊县)刻石山,相传为名”。这也可以算作盆景假山的滥觞。名画家宗炳在《画山水序》中说:“昆阔之形,可围于方寸之内。竖划三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之回”。这种“缩龙成寸”、“小中见大”的手法,同样也对简单的盆栽发展,并使其成为具有意境的盆景,起到了极为重要的作用。

唐代(618—907年)是我国封建社会空前繁荣昌盛的时期,在文化艺术方面取得了辉煌的成就。不仅诗、画盛行,造园艺术也趋于成熟。盆景艺术的形成,就在这个时期,1972年在陕西乾陵发掘的唐章怀太子墓(建于公元706年)甬道东壁上绘有一侍女双手托一盆景,中有假山和小树;另一侍女手持莲瓣形盘,盘中有盆景、绿叶、红果(图1)。由此当能证明我国在初唐时期即已形成盆景,并已成为宫苑御用的观赏珍品。从盆景的内容及造型上来看,当时已采用山石与树木配置,以石衬树,形成形态、高低、虚实等对比,增添自然气息,与今天的附石盆景很有类似之处;同时在树种的选择上,既有观叶类,又有观果类,并可以推测还有观花类。



图1 唐章怀太子墓壁画局部摹本

唐阎立本绘的《职贡图》里绘以奇石作为贡品进贡的情形,在进贡的行列中,有一人手托浅盆,盆中立有一玲珑剔透的山石(图2)。这是唐代盆景已经形成的另一个佐证。



图2 唐阎立本《职贡图》局部摹本

西安中堡村盛唐墓出土的一具唐三彩砚，高18厘米，砚池底部很平坦，相当于一个浅水盆，盆前半部是水池，无釉，呈白色，后半部是群峰环立，山峰上涂以蓝绿、赭黄、黄绿釉，还有树木和小鸟。整个三彩砚的造型，宛如山水盆景一样，较之汉代的山形砚更进了一步，由此亦可反映出当时山水盆景的形象。

唐代许多文人雅士都以制作盆景为时尚，并留下了不少诗篇和记载。被誉为“诗中有画，画中有诗”的诗人兼画家王维就是一位盆景爱好者。冯贽《记事珠》中云：“王维以黄瓷斗贮兰蕙，养以倚石，累年弥盛”。“贮兰蕙，养倚石”，这与现在的花草盆景甚为相似。

另一诗人白居易，曾作了许多有关盆景的诗句，如咏山水盆景的诗：“烟翠三秋色，波涛万古痕。削成碧玉片，截断碧云根。风气通岩穴，苔文护洞门。三峰具体小，应是华山孙”。其中“云根”是指石头，可见那时就懂得截石造景的方法，并且在山石上开有洞穴，长有青苔，可以想象，那是一盆很美的山水盆景。

李贺也曾作过一首《五粒小松歌》，歌中有“绿波青叶满浓光，细束龙髯铰刀剪”两句，可见那时对野生植物的栽培和对树木盆景的修剪加工，已达到较高的水平。又从韩愈的五首“盆池诗”中可以看出，当时还有一种将盆埋在地上，盆内贮水，种植藕梢，养着小鱼，并引来青蛙栖息的盆景。

从上述诗中，还可以看出，我国在唐代不仅已有山水盆景，而且形式多种多样。

文人的涉足，使我国的盆景从产生起便受到诗、画的深刻影响，并与之结下了不解之缘。这是形成我国盆景艺术独特的民族风格的重要因素。如强调神韵、意境，而不是追求形似或单纯注重造型美，就是和诗、词、绘画重抒情写意的倾向有着密切联系的。

(三)发展阶段

到了宋代(960—1279年)，我国绘画艺术得到了空前的发展，宋徽宗赵佶爱好绘画，并创立“画院”。在其影响下，山水画和花鸟画都达到了很高的水平，并产生了许多精辟的画论。将其应用于盆景，也促进了盆景的发展。无论宫廷还是民间，以奇树怪石作为观赏品，已蔚然成风。论述石头的著述不断出现，如《宣和石谱》记述了宋徽宗经营艮岳山石的情况；《渔阳公石谱》辑录了许多文人嗜石的故事；杜绾的《云林石谱》则记载有全国各地出产的石品达一百一十六种之多，并对各种石料的形状、颜色、品第、产地和采集法，以及可作山水盆景的石料，均有较详细的论述。又赵希鹄《洞天清录·怪石辨》曾对山水盆景的制作方法有较详细的记述：“怪石小而起峰，多有岩岫耸秀，镶嵌之状。可登几案观玩，亦奇物也；色润者固甚可爱玩，枯燥者不足贵也。道州石亦起峰可爱，用石奇耸，高大可喜，然人力雕刻后，置急水中舂撞之，纳之花槛中，或用烟薰，或染之色，亦能微黑有光，宜作假山。”从这里可以看出当时的选石标准以及制作方法，均很有独到之处。尤其是先用人工雕刻，再作水养烟薰等处理，可说是一种将人工与自然巧妙结合的好方法，可见古人就懂得盆景山石的造型，既要有人力加工，又不可露出痕迹，要达到“虽由人作，宛自天开”的境界。

宋代大书画家米芾，爱石成癖，人称“米颠”。他论石有“瘦、皱、漏、透”的说法。所谓瘦，就是指石头有棱角，而不臃肿；皱就是指石头表面有纹理，而不平滑；漏就是指有可以通过视线的洞；透就是指石头各方面可以互相通达。

又据《奇石记》载：“米芾曾宦游四方，所积惟石而已。其最奇者五，其中仇池石大如拳，声如响磬，峰峦洞壑，奇巧殊绝。”

宋代对山石的研究使得山水盆景的

水平提高很快,许多文人对此都作了记述或描写。

文豪兼书画家苏东坡,在其《双石》诗引文中说:“至扬州获二石,其一绿石,岗峦迤邐,有穴达于背;其一玉白可鉴,漉以盆水,置几案间。忽忆在颖川日梦人请往一官府,榜曰仇池”。醒而诵子美诗曰:“万古仇池穴,潜通小有天。乃戏作小诗,为僚友一笑”。苏诗云:“势时良是觉时非,汲水埋盆故自痴。但见玉峰横太白,便从鸟道绝峨眉。秋风与作烟云意,晓日令涵草木姿。一点空明是何处,老人真欲住仇池”。又据苏东坡的另外几首诗句:“我持此石归,袖中有东海,……置之盆盎中,日与山海时”、“试观烟雨三峰外,都是灵仙一掌间”,以及“五岭莫愁千嶂外,九华今在一壶中”。是见当时山水盆景已非常流行。据《墨庄漫录》载,苏轼曾得一黑白山脉,作一大白石盆以盛水,激水之上,并名其室为“雪浪斋”。可见他是非常喜爱山水盆景的。

大书法家黄庭坚得了一块绝美的“云溪石”,曾做了下面一首诗:“造物成形妙画工,地形咫尺远连空。蛟龙出没三万顷,云雨纵横十二峰。清坐使人无俗气,闲来当暑起凉风。诸山落木萧萧夜,醉梦江湖一叶中”。可以看出在那时盆景应用咫尺千里、小中寓大的艺术手法,已达到一个较高的水平。

诗人陆游在《菖蒲》诗中对山水盆景也作了细致的描述和赞美:“雁山菖蒲昆山石,陈叟持来慰幽寂,寸根蹙密九节瘦,一茎突兀千金值。清泉碧缶相发挥,高僧野人动颜色,盆山苍然日在眼,此物一来俱扫迹,根蟠叶茂看愈好,向来恨不相从早。所嗟我亦饱风霜,养气无功日衰槁”。

《太平清话》一书中还提到田园诗人范成大当归十时爱玩英德石、灵壁石和太湖石,并在其上题“大柱峰”、“小峨嵋”和“烟江叠嶂”等名称,于此可以证明在宋

代就有盆景题名之举了。这与绘画中的题咏同出一辙。对于表达主题思想和创造深远的意境,有着十分重要的意义。

唐代的盆景尽管已有多种形式,但很不成型,至宋代才形成各具鲜明特色的山水盆景与树桩盆景两大类。宋代的山水盆景较之唐代有了长足的进步,树木盆景同样如此。

故宫内藏宋画《十八学士图》四幅,其中两幅上都画有松树盆景(图3)。张择端《明皇窥浴图》也画有松树盆景(图4)。可以看出,这些盆景中的树木都已不是唐代盆景中的小树,而是盖偃枝盘、针如层铁、悬根出土、老本生鳞、俨然百年之物。从图上可以看出,这种松树盆景,不仅很富画意,而且无论在选材、造型,还是用盆上均与现代松树盆景无大区别,由此亦可推测当时的制作、培养技艺均已达到相当的高水平。吕胜乙诵赞“盆中梅”作《江城子》词一阙:“年年腊后见冰姑,玉肌肤,点琼酥。不老花容,经岁转敷腴。向背稀稠如画里,明月下,影疏疏。江南有客问征途,寄音书,定来无。且傍盆池,巧手倚浮图。静对北山林处士,妆点就,小西湖。”这阙词里,显示了“盆梅”的优美画境:一轮明月,映照疏枝横斜的梅花,衬以池水、巧石及宝塔配件,犹如进入景色迷人的西子湖畔。

宋人王十朋在《岩松记》中说:“友人有以岩松至梅溪者,异质丛生,根衔拳石茂焉;非枯森焉,非乔柏叶,松身气象耸焉,藏参天覆地之意于盈握间,亦草木之英奇者。余颇爱之,植以瓦盎,置之小室”。对松树盆景的描绘十分生动,特别是点出了盆景能“藏参天覆地之意于盈握间”的重要美学特点。

据日本千叶大学岩佐亮二教授所著的《日本盆栽通史》证实,中国的盆景大约就是在南宋时期,即相当于日本的平安时代(794--1192年)后期,传到日本的。开始在日本流行的是一种“钵植”,即将单株

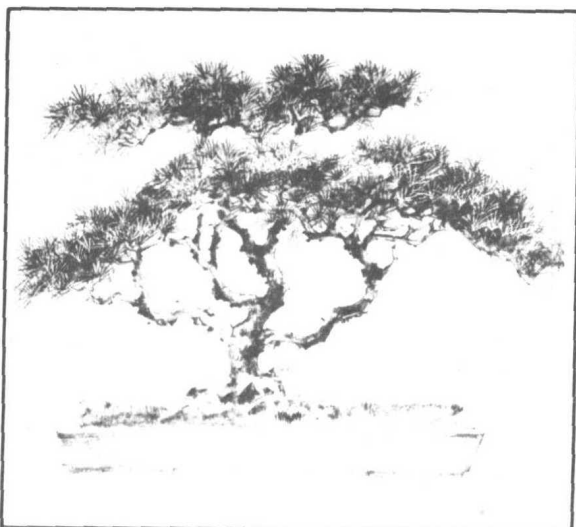


图3 宋《十八学士图》中的盆景摹本

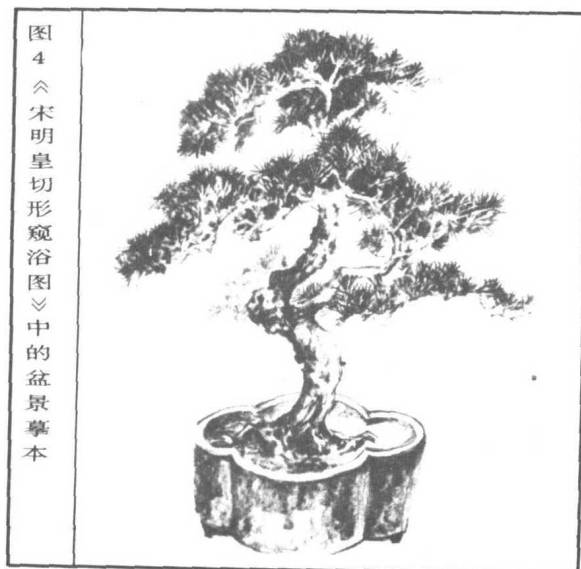


图4 《宋明皇切形窥浴图》中的盆景摹本

的树木栽种在形状简单的盆钵中，这种“钵植”就是日本盆栽(即相当于我国现在的树木盆景)的原型。其后经过了“文人

盆栽”、“美术盆栽”、“自然盆栽”诸阶段，进入目前的“创作盆栽”阶段。日本盆栽从本世纪开始向海外流传，目前在美国、阿根廷、英国、法国、西德、比利时、西班牙、意大利、澳大利亚等许多国家都流行盆景。追根溯源，还是出自中国。

元代(1279—1368年)虽然是蒙古族统一中国，但在文化艺术上仍是宋代的延续。在绘画上以写意为主的“文人画”逐步占了主要地位，其影响也是深远的。

元代有一位高僧韞上人，云游四方，出入名山大川之间，所作盆景，取法自然，富有诗情画意，当时称作“些子景”，即小景致的意思。其体积可能不大，但也不等于现时的“微型盆景”，因为盆景过分趋向微型，是会影响其表现力的。元末诗人丁鹤年曾有《为平江韞上人赋些子景》的诗句：“咫尺盆池曲槛前，老禅清兴拟林泉。气吞渤澥波盈掬，势压崆峒石一拳。仿佛烟霞生隙地，分明日月在壶天。旁人莫讶胸襟隘，毫发从来立大千。”可见韞上人制作盆景，深受山水画理影响，注重写意，很有“小中见大”的特色。

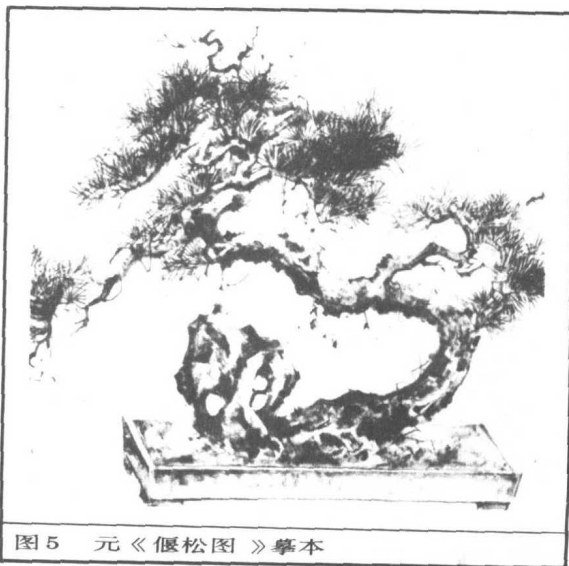


图5 元《偃松图》摹本

元人李士行《偃松图》(图5)所画的即为一苍劲古朴的桧柏,偃生于浅盆之中,树根部紧紧贴石而生,老干上枯藤缠绕,鳞片斑然,树顶部有“舍利干”,更显出精神。

由于元代统治时间不长,崇尚武功,轻视文化,盆景艺术自然不会得到更好地发展,但搢士人提倡的“些子景”,对后代盆景强调“小中见大”,有一定的影响,不可忽视。

(四)兴盛阶段

到了明代,中国恢复了汉族的统治政权,许多传统艺术得到了新的发展,画院之盛,不减两宋。盆景艺术开始兴盛起来,并逐步总结出理论,许多有关盆景的著作相继问世。

明代曾勉之的《吴风录》提道:“至今吴中富豪,竟以湖石筑峙奇峰阴洞,至诸贵占据名岛以凿,凿而嵌空为妙绝,珍花异木,错映阑圃,虽间阎下户,亦饰小小盆岛为玩”。从后两句,那时赏玩盆景之普遍,于此可见一斑。

又震亨《长物志·盆玩》中写道:“盆玩,时尚列几案间者为第一,列庭榭中次之”。屠隆《考槃余事·盆玩笺》也写道:“盆景以几案可置者为佳,其次则列之庭榭中物也”。可见当时提倡盆景不宜太大,以可置于几案的为最好。

明代盆景更加注重画意,在《考槃余事·盆玩笺》中提出以古代大画家马远、郭熙、刘松年、盛子昭等笔下的古树形态为借鉴来作盆景“最古雅者,如天目之松、高可盈尺,其本如臂,针毛短簇,结为马远之欹斜诘曲;郭熙之露顶攫拏;刘松年之偃亚层叠;盛子昭之拖拽轩翥等状,载以佳器,槎枒可观”。还指出合栽组景之妙处:“更有一枝两三梗者,或栽三五窠结为山林,排布高下参差,更以透漏窈窕奇古石笋安插得休,置诸庭中。对独本者,若坐

岗陵之巅,与孤松盘桓。对双本者,似入松林深处,令人六月忘暑”。接着提到对树木盆景的造型技艺:“又如闽中石梅,乃天生奇质,从石本发枝,且自露其根,樛曲古拙,偃仰有态,含花吐叶,历世不败。苍鲜鳞皴,封满花身,苔须垂或长数寸,风飏绿丝,飘飘可玩,烟横月瘦,恍然梦醒罗浮。又如水竹亦产闽中,高五、六寸许,极则盈尺,细叶老干,萧疏可人,盆植数竿,便生渭川之想,此三友者,盆景之高品也。次则枸杞,当求老本虬曲,其大如拳,根若龙蛇。至于蟠结柯干,苍老束缚尽解,不露做手,多有态若天生然”。对盆景其他品种艺术也进行了欣赏,比如:“雪中枝叶青郁,红子扶疏,点点若缀,时有雪压珊瑚之号,亦多山林风致。杭之虎茨,有百年外者,止高二、三尺,本状苗管,叶叠数十层,每盆以二十株为林,白花红子,其性甚坚,严冬厚雪,玩之令人忘餐。更需古雅之盆,奇峭之石为佐,方惬心赏。至若蒲草一具,夜则可收灯烟,朝取垂露润眼,诚仙灵瑞品,斋中所不可废者。须用奇石思石,自定方窑,水底下置五色小石子数十,红白交错,青碧相间,时汲清泉养之,日则见天,夜则见露,不特充玩,亦可避邪。他如春之兰花;夏之夜合、黄香蕖;秋之黄密矮菊;冬之短叶水仙、美人蕉,佐以灵芝,盛诸古盆,傍之小巧奇石一块,架以朱几,清标雅质,疏朗不繁,玉立亭亭,俨若隐人君子,清素逼人,相对啜天池茗,吟本色诗,大快人间障眼”。

从屠隆的记述中可以看出,当时的盆景在立意、选材、加工、布局、用盆、点石、配架等诸方面均有极高的水平,尤其是“不露做手,多有态若天生然”,诚为可贵,难怪能达到“令人六月忘暑;“玩之令人忘餐;和“便生渭川之想”的地步。可以想象,如果没有相当的艺术修养,不讲究画理,是无法创作出这种意境深远的盆景作品来的。

明代盆景很重视剪扎造型技艺。降

庆、万历年间(1567—1620年),王鸣韶《嘉定三艺人传》中有:“子小松亦善刻,李长衡、程松园诸先生犹将小树剪扎,供盆盎之玩。一树之植至十年,故嘉定竹刻盆树闻于天下,后多习之者”。程庭鹭在《练水画微录》中又评论说:“小松能以画意剪裁小树,供盆盎之玩,今论盆栽者必以吾邑为最,盖犹传小松画派也”。这是说朱小松善于采用修剪法作盆景,将竹刻和盆景技艺相互借鉴,并传给后代。据陆延灿在《南村随笔》中说:“邑人朱三松择花树修剪,高不盈尺,而奇秀苍古,具虬龙百尺之势,培养数十年方成,或逾百年者,栽以佳盎,伴以白石,列之几案间,或北苑、或阳河、或大痴、云林,俨然置身长林深壑中。三松之法,不独枝干粗细上下相称,更搜剔其根,使屈曲必露,如山中千年者树,此非会心人未能遽领其微妙也”。说明其对盆景树木的干、枝、根的剪扎造型技艺均很具独到之处。从有些地区保存至今的明代盆景上,也很可以看出当时的剪扎技艺及风格特点。原存扬州天宁寺古刹,后陈设于扬州盆景园的一盆桧柏盆景(图6),即系明末遗物,树干高约二尺,层曲如虬龙,树冠枝扎成“云片状”,有似伞盖,剪扎技艺十分精湛。可以认为是“扬派”盆景传统风格的代表作。

明代关于盆景的著述还有很多,如王象晋《群芳谱》内记载的吴初泰《盆景》、林有麟《素园石谱》,诸九鼎《石谱》等,都详述了盆景的制作技艺。明末造园家计成的造园专著《园冶》一书,对于盆景艺术也很有指导和借鉴的意义。

清代(1644—1911年)盆景在明代的基础上,有了更进一步的发展,尤其是在康熙至嘉定鼎盛时期(1662—1821年),政治、经济呈现出一派繁荣昌盛的景象,盆景艺术达到了全盛期,不仅培育、制作技艺又有很大的提高,而且盆景的形式与风格更为多样,盆景的材料更为丰富,盆景流行的地区更为广泛,理论研究也有了新

的推进。

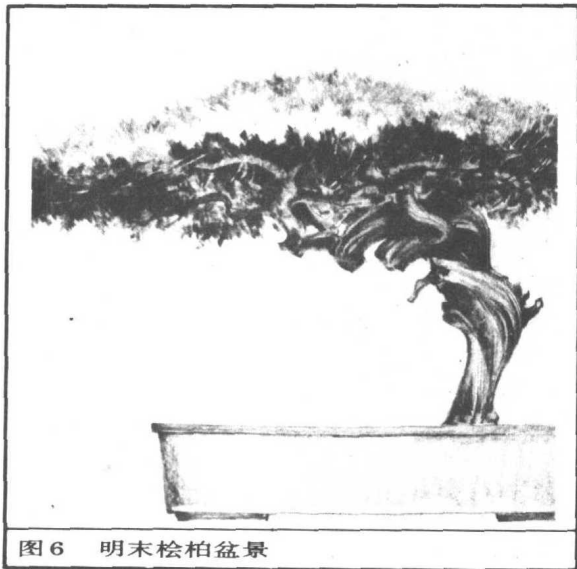


图6 明末桧柏盆景

清初刘奎《五石瓢》记述:“今人以盆盎间树石为玩,长者屈而短之,大者削而约之,或肤寸而结果实,或咫尺而蓄虫鱼,概称盆景,元人谓之些子景”。这种有树有石,有旱有水的盆景,可以说就是一种水旱盆景。

清初岭南诗人屈大均在《广东新语》中提到:“九里香、木本,叶细如黄杨,花成芄,花白有香,甚烈。又有七里香,叶稍大。其木皆不易长,粤人多以最小者制为古树,枝干拳曲作盘之玩,予诗“风俗家家九里香”,可见当时岭南盆景流行之盛。

康熙二十七年(1688年)出现了园艺家陈淦子著的《花镜》一书,这是一部有关园艺的专著,在《课花十八法》里,有《种盆取景法》一节,专门述及盆景用树的特点和制作经验。特别指出:“盆中之保护灌溉,更难于园圃;花木之燥、温、冷、暖,更烦于乔林”。还提到:“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，倚山靠石而栽之，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”。可见当时的盆景仍然注重模仿古人画意，在用盆上很为讲究，布局上则采取“随意”，即按照立意进行布局的方法，至于所用植物与山石材料已与今天无甚区别。

中国画的系统教材——《芥子园画传》的刊行，对于盆景艺术造型也很具指导意义。李斗《扬州画舫录》一书内，提到乾隆年间(1736—1795年)扬州已有花树点景和山水点景的创作，还有作成瀑布的盆景。书中写道：“前养盆景，蓄短松、矮杨、杉、柏、梅、柳之属。海桐、黄杨、虎刺，以小为最，……盆以景德窑、宜兴土、高资石为上等。种树多寄生，剪丫除肆，根枝盘曲而有环抱之势。其下养苔如针，点以小石，谓之花树点景。又江南石工以高资盆增土叠小山数寸，多黄石、宣石、太湖、灵璧之属。有虬、有岫、有罅、有扛，蓄水作小瀑布，倾泻危溜。其下空处有沼，蓄小鱼游泳响濡，谓之“山水点景”。这里所说的“花树点景：实际上就是树木盆景点石，而“山水点景”则是山水盆景的一种，但增加了瀑布，同时可能用盆较深，以便于养蓄小鱼。

《扬州画舫录》还提到，当时的扬州，广筑园林，大兴盆景，有所谓“家家有花园，户户养盆景”之说。有一个名离幻的苏州和尚，擅长制作盆景，往往一盆价值百金之多。扬州八怪中的郑板桥题画《盆梅》，更形象地展示了当时的梅花盆景艺术(图7)，从图上可以看出，两盆梅花盆景均有古朴自然的老桩，其上横伸出数根苍劲曲折的花枝，枯荣对比鲜明，用盆则有深有浅，形状不一，因树形而定，十分得体。

乾隆时期苏州人沈三白不但是一个文学爱好者，同时也是位艺术爱好者。他

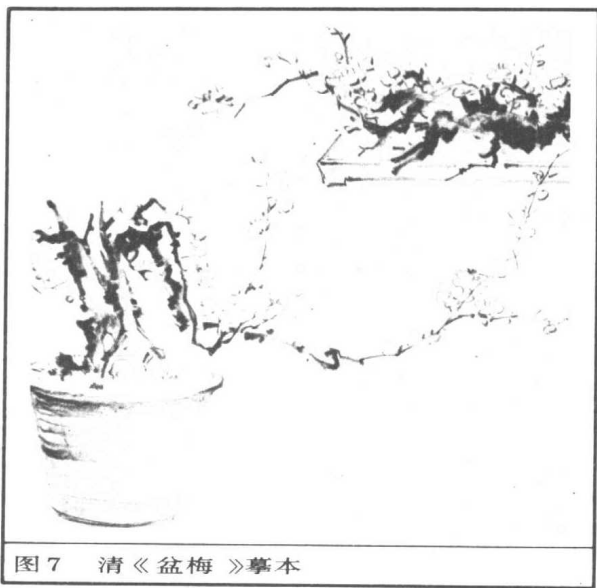


图7 清《盆梅》摹本

对于树木盆景的造型，很有见地，提出“若新栽花木，不妨歪斜取势，听其叶侧，一年后枝自然向上。如树直栽，即难取势矣”。“至剪裁盆树时，先取根露鸡爪者，左右剪成三节，然后起枝，一枝一节，上枝到顶。枝忌对节如肩臂，节忌臃肿如鹤膝，须盘旋出枝，不可光留左右，以避袒胸露背之病。又不可剪后直出，有名双起、三起者，一根而起两、三根也。如根无爪形，便成插树，故不取”。他主张盆景树木必须以斜取势，悬根露爪和修剪得法，切忌对生枝，臃肿节以及袒胸露背、根无爪形，还提到一头多干式的树形。这些看法对于树木盆景的造型很有指导意义，同时也反映出当时的盆景技艺已很成熟。

嘉庆年间(1796—1820年)，五溪苏灵著有《盆玩偶录》二卷，书中把盆景植物分成四大家、七贤、十八学士和花草四雅。这里分述如下：

四大家：金雀、黄杨、迎春、绒针柏。

七贤：黄山松、缙络柏、榆、枫、冬青、银杏、雀梅。

十八学士：梅、桃、虎刺、吉庆、枸杞、杜鹃、翠柏、木瓜、蜡梅、天竹、山茶、罗汉松、西府海棠、凤尾竹、紫薇、石榴、六月雪、栀子花。

花草四雅：兰、菊、水仙、菖蒲。

由此足见当时盆景发展之兴盛，以及所用植物种类之繁多，这些植物迄今仍是盆景的重要材料。

同时还有昆山张桐著有《盆树小品》一卷，共分十二节，内容和《盆玩偶录》大略相同。

清代的树木盆景，一般自行育苗，采取自幼培养的方法，以利于按照需要进行造型，但到山野采掘野生老桩进行培育加工的，也不乏其人。如光绪年间(1875—1908年)，苏州盆景专家胡焕章，最善于制作枯干虬枝的古桩盆景，曾将山中老而不枯的梅桩，截取根部的一段，移入盆内培育，用刀凿雕琢树身，作成枯干状，点缀苔藓，显得极其苍古，并删去大部分枝条，仅留疏枝数根，任其自然生长，不加束缚，看来与郑板桥所画的《盆梅》很相似，这可说是人工结合自然的范例。

清代文人雅士对盆景的题咏极多，从中也可以看到当时盆景艺术的具体情况。

盛枫的长诗《古风》：“本性本条达，山翁乃多事，三春截附枝，屈作回蟠势，蜿蜒蛟龙形，扶疏岩壑意。小尊试娇红，清明播苍翠，携出白云来，朱门特珍异，售之以兼金，闲庭巧位置，叠石增磊砢，铺苔蔚鳞次，嘉招来上客，宴赏共嘻戏”，提到了盆景的选材、立意、攀扎、造型、配石、铺苔以致观赏效果、价值、功用等一系列问题。从中可知当时的盆景制作很是精巧，价值昂贵，已成为豪门富家的装饰品。

诗人李符在《小重山》词中道：“红架方瓷花缕边，绿松刚半尺，数株攒。削云根取石如拳，沉泥土，点缀郭熙山。移近小阑杆。剪苔铺翠翠，护霜寒。莲筒喷水算飞

泉，添香霭，借与玉炉烟”。诗人龚翔麟也写道：“三尺宣州白狭盆，吴人偏不把，种兰孙。钗松拳石叠成村，茶烟里。浑似冷云昏。丘壑望中存，依然溪曲折，护柴门，秋霖长为洗苔痕。丹青叟，见也定销魂”。以上两首词，都是题咏富有诗情画意的松树点石盆景。从中进一步了解到，清代盆景，无论在种植布局、堆山叠石，还是在铺置苔藓、用盆配几等方面均达到了极高的艺术水平，尤为可贵的是表现出中国盆景特有的深远意境，难怪老画师见了也要销魂。

根据许多资料的记载，以及从各地存留至今的古盆景实物来看，清代时盆景已经流传很广，在南方的大多数地区，都很盛行，尤其集中于江苏、浙江、安徽、四川、广东诸地区。同时树木盆景已经或开始形成一些因地制宜的独特形式和艺术风格。

扬州盆景，自明代开始形成的以“严整、清秀的云片”为主要特征的地方风格，至清代已经完善，并出现多种多样的形式。从现存的清代桧柏及黄杨盆景，可以看出一斑。

四川盆景以“曲折多变”的“拐、弯”为主要特征的地方风格，在清代已十分流行。光绪年间，成都郊区仅以从事蟠扎桩头(即对树木盆景进行造型加工)为生的匠师就达六十余人。现今成都一带还保存有很多百年以上，而具有传统风格特点的古桩盆景。

此外，苏州的“六台三托一顶”、南通、如皋的“两弯半”；徽州的“龙游式”等传统盆景形式，在清代均得到发展和流行。

(五)复兴阶段

清代末期，由于受到帝国主义的侵略，我国沦为半封建、半殖民地国家，许多文化艺术遭到破坏，盆景亦日见衰落。辛亥革命后，连年军阀混战，国无宁日，民不聊生，盆景更是一落千丈。

直到30年代,盆景艺术才在局部地区和某些方面,有所发展和提高。

苏州的文学家周瘦鹃、盆景艺人朱子安等人提倡盆景以自然为美,反对矫柔造作,他们在吸取明、清苏州盆景艺术精华的基础上,对苏州盆景进行了改革和创新,突破了树木盆景“六台三托一顶”的框框,注重师法自然,讲究诗情画意,并开始形成“粗托细剪”的造型技法。

与此同时,广州的孔泰初等人以南方的自然树木为摹本,借鉴中国画技法,创造了“蓄枝截干”的独特造型方法,使岭南盆景技艺发生了飞跃。

此外,上海的董叔瑜、徐志明等人则对山水盆景进行了大胆的改革和创新,采用浅口石盆,造型趋于自然,充分表现出真山真水之美。

新中国成立后,政府对祖国这一珍贵文化遗产,采取了保护、发展和提高的方针,成都、南京、苏州、扬州、广州、上海、杭州等城市先后举办过盆景艺术展览,已故副总理陈毅曾为盆景题有“高等艺术,美化自然”的赞词。这个时期,各地的盆景都有了较大规模的发展。

但到了“文革”期间,盆景被诬蔑为“封、资、修”的黑货,打入冷宫,又一次遭到摧残。直至十年动乱结束,才重新获生。

1979年中华人民共和国成立30周年之际,在北京举行了首次全国“盆景艺术展览”,参加展出的有13个省、市、自治区的54个单位,分为10个馆,展出各种类型盆景一千一百多盆,参观者达10万以上。这是中国盆景史上的一次空前的盛会。对我国盆景艺术的复兴起到了极大的推动作用。此后,各地纷纷举行盆景展览,还成立了各级盆景协会,藉以进行技艺交流,互相学习,共同提高,使盆景艺术开始在全国范围得以普及。

1981年在北京成立了中国花卉盆景协会。1983年在扬州举办了全国盆景老

艺人座谈会,同时附设了盆景艺术研究班。1985年在上海举办第一届“中国盆景评比展览”。1986年在武汉召开了“中国盆景学术讨论会”。1987年在北京举办的第一届“中国花卉博览会”上,盆景展品占了重要的地位。1988年又成立了中国盆景艺术家协会。一系列的活动促进了我国盆景事业的飞跃发展和技艺水平的显著提高。

各地的盆景专业单位也纷纷建立。广州在西苑,上海在植物园,成都在杜甫草堂、百花潭公园,重庆在鹅崖公园,扬州在盆景园、红园,泰州在泰山公园,南通在人民公园,苏州在万景山庄,无锡在吟园,南京在玄武湖公园,杭州在花圃,温州在花圃,歙县在多景园,武汉在东湖公园,福州在五一苗圃,厦门在植物园,桂林在七星岩公园,南宁在南湖公园,柳州在柳侯公园,济南在大明湖公园,青岛在中山公园,沈阳在园林科研所,北京在北海公园,都建立了专门陈列盆景的园地,用以培育、制作和展览盆景。

随着专业单位的增加,盆景技术人员的队伍迅速扩大,不仅有许多经验丰富的盆景老艺人,同时涌现出一批具有一定文化艺术修养的青年新秀。由于盆景艺术在群众中的普及,业余爱好者大为增加,其技艺水平也有了很大的提高。

目前我国盆景正处于从民间过渡到专业的过程中。如果说,在过去盆景常常被人们看作是一般的园艺栽培或工匠制作的话,那么,在今天它的艺术性则开始为人们所重视。在盆景创作上,愈来愈强调美学的指导以及和文学、诗歌、绘画等艺术的结合;在品评标准上,更加注重诗情画意的表现;在盆景造型上,正在逐步摆脱人工匠气,不再一味追求怪与奇,而趋向于师法自然。对于盆景艺术人员的要求,也更加偏重于文化艺术素养。所有这些转变,必将对我国盆景艺术的发展产生深远的影响。