

中国古典园林环境设计的审美原则

陈焯

山东大学土建与水利学院建筑学系

摘要：自人类文明伊始，便产生了具有丰厚文化底蕴的园林营建艺术，因此，园林美学可谓历史悠久，源远流长。中西方虽有着各自的文化，但都非常注重环境的审美价值，在对环境进行审美欣赏的同时渴望获得身心的愉悦。与此相应的，便是他们都对环境的美化和设计给予高度重视。我们知道，如果对环境加以分类，可分为自然环境与人建环境，而后者是以前者为基础的。作为人建环境的一部分，最能凸显其审美意蕴的便是城市和园林建筑，而以钟灵毓秀、吐纳山水为至尚追求的园林美学，则体现出不同时代、不同文明背景下的人们对环境品质的审美追求。每一座园林的造园技法背后都承载着人们关于诗意栖居的美学思想，而这些造园的审美意识又是和环境美学理念息息相关的。本文将围绕如何设计美化园林逐层展开，具体探寻并发掘中国古典园林环境设计的审美原则与造园思想。

关键词：中国古典园林；环境设计；审美原则

【DOI】 10.12254/j.issn.2096-6539.2021.01.241

引言

中国古代园林（亦称中国古典园林或中国传统园林）始于商周时期，历经三千余年的发展逐步完善，进而在悠久的历史长河中留下浓墨重彩的一笔，并在世界范围内产生深远影响，形成了在世界园林中独树一帜的园林体系。中国古代园林艺术按照发展朝代可分五个阶段：商周至两汉时期、魏晋南北朝时期、隋唐五代时期、宋元时期和明清时期。

中国的古代园林在漫长的历史发展过程中逐渐形成了自己独特的设计原则和造园法式。我国著名的园林大师陈从周先生曾提出“造园有法而无式”一说，这句话的意思是说中国的造园虽有方法可循，但无具体的模式可依，其一针见血地指出园林设计存在“法无定式”的同时，也为造园活动蒙上了一层神秘的面纱。

中国古人如何设计园林要从古人对“园林”一词的认识上说起。“园林”从来不只描述物质空间范围的边界，也不是空间类型的划分，更不是各类花草名木奇峰怪石展藏的场所。中国古人的一生与两个词语无法分开，一曰“钟鼎”，二曰“山林”。所谓“钟鼎”，象征的是以儒家文化为代表的官场仕途之路，然而，每当人们在官场中郁郁不得志时便开始寻找逃离现世的出路，那便是“山林”，即官场不得志的隐退之路。如果没有“山林”的遥寄，古人们便无法承托起“钟鼎”之重量；反之，如果没有“钟鼎”的重压，古人们也不会找到追寻“山林”之意趣。由此可见，在中国古人眼里，园林是精神世界的投影，是摆脱尘嚣俗累心之所向的庇所。然而，园林背后所承载的精神和文化内涵，却需要借助巧妙的造园方法加以实现。

一、审美原则之一：旷之奥之与“间厕曲折”

环境设计的难点和精髓在于对空间尺度的把握和空间序列的起承转合，园林设计亦是如此。简单来说，“旷之”就是借助设计方法使原本逼仄的空间显得开阔明朗；“奥之”则是反向而行，使空间显得曲折幽蔽。其出处来自柳宗元《永州龙兴寺东丘记》“游之适大绿率有二：旷如也，奥如也。”，“间厕曲折”出自柳宗元《袁家渴记》，用以描摹空间的委曲之美。

中国园林以丰富多彩见长，而以江南私家园林为代表的

园林空间尺度通常不大。譬如网师园占地面积仅为拙政园的六分之一，最小的残粒园不过百余平米，但是，中国古代的造园者并没有因为空间尺寸的限制而扼杀他们的创造力，相反，在某些苛刻条件的约束下反而会激发、催生杰作，以有限面积，造无限空间。正如陈从周先生在其著作《说园》一书中所写的那样：“园有静观、动观之分。何谓静观，就是园中予游者多驻足的观赏点，动观就是要有较长的游览线。二者说来，小园应以静观为主，动观为辅，庭院专主静观。大园则以动观为主，静观为辅。前者如苏州网师园，后者则苏州拙政园差可似之。”

在面对狭小的空间时，古人通常能做出合理的解决对策，此为“旷之”。我们可以在造园理法上看到很多相似的古人智慧，如“间厕曲折”可以形容水流，“曲径通幽”亦能描绘蜿蜒小径，用来形容中国园林的美仑美奂的空间格局最为恰当。但中国园林为何选择“曲折”“曲径”，为何偏爱在狭小的空间内营造高低起伏的地形变化？又为何借助“移步换景”的手法不停转移观者的焦点？究其原因，还是为了延伸有限空间，不至于使狭小空间被人一眼洞穿而尽失美感。因此，园林中的曲与直是相对的，曲由直生的园林委婉动人，趣味无穷，使观者在循环往复，登高爬下的过程中产生对空间的错觉，从而使观者的审美活动丰富而多变，如此以来，原本有限的空间被放大了，原本短暂的体验也就被拉长了。

“中国园林妙在含蓄，一山一石，耐人寻味。”面对尺度相对辽阔的大园时，如果入门便觉空洞，园内景象一眼穷尽，皆收眼底，则含蓄感尽失。因此造园者采取的方法通常是对空间进行分隔，将体量庞大的园林分解为若干个小园，增添幽蔽和静谧感；凡一眼望到边界之处，必增加其间的阻隔；凡开阔明朗之处，必增添内向的围合；此为“奥之”。佳者如拙政园之枇杷园、颐园之谐趣园等。在化整为零的同时，还特别强调园内景致含蓄性的表达，正所谓：“远山无脚，远树无根，远舟无身，这是画理，亦造园之理。”又如“建亭须略低山巅，植树不宜峰尖，山露脚而不露顶，露顶而不露脚，大树见梢不见根，见根不见梢”，其意都在彰显深远的层次，营造一种不完整的含蓄之美。

二、审美原则之二：模山范水与巧借花木

宋人郭熙有云：“山水以山为血脉，以草为毛发，以烟云为神采。”在中国古代园林之中，山水、花木与烟云仅起辅助之用，属于园林的质料。它们既是园林环境的本身，又是园林精神内涵的载体。它们虽然永远不会成为园林的全部，但却是园林无法或缺的重要组成部分。

古代造园活动在选址后，就要因地制宜，赋予选址空间内的景物以最大化的欣赏价值。如无锡寄畅园依山而建，为山麓园，园内古建皆面山而构；苏州网师园以水为中心，为亲水园，园内景物皆傍水而居。正所谓“仁者乐山，智者乐水”，古人对“山”与“水”有着特殊的情怀，两者刚柔并济，气韵相生。但是，并非所有的园林都有着像寄畅园和网师园这样得天独厚的先天环境。当园内无山无水时，就要借助叠山理水的营造手法，赋予其山水的意境。园外之景妙在“借”，当园内无景时，还可以借助园外景色加以映衬，例如郭庄借西湖之景，拙政园借北塔寺之景等等。

中国古代的造园师本可以借助充裕的植物素材营造众多精品的“植物园”以比肩西方，但是中国的古人却化繁为简，只

独爱其中的几种。比如在中国文学和艺术中成为永恒表现主题的“梅兰竹菊”“岁寒三友”，它们不仅成为文人士大夫歌咏的主要对象，还成为造园师在园林中精心配置的重要素材。从生态美学角度来看，这些植物确实有其独特意义。以竹为例，它不仅是“禾本科植物中最原始的类群”，也“没有哪一类植物可以像竹类一样在中国历代艺术中和技术中占据如此重要的地位”。更为重要的是，古人偏爱这些植物，不仅是为了欣赏外观姿态，更是将植物的生长状态和生态特色比拟人的精神品质，比如欣赏梅的傲骨、兰的典雅、竹的坚忍和菊的高洁。因而，在园林中这些表面单一的植物选择背后，我们可以窥见古代文人丰富的精神世界。

在古代的画师笔下，明明有丰富的色彩颜料，却偏爱墨色。他们用单一的色彩描绘笔墨之外的诗意，从而发明了“墨竹”与“墨梅”。在与中国园林一脉相承的日本园林中，明明有多样的材质，却唯独欣赏石的肌理。他们用单调的砂石模拟自然山川的意境，从而产生了“枯山水”。或许对“意境”的表达无需繁复，而是至简的过程，如春秋时期中国的老子就提出“大道至简”，而西方的建筑大师密斯·凡德罗(Ludwig Mies Van der Rohe)直到19世纪才推崇“少即是多”。有学者认为，面对西方博物学的发展，中国传统园林仍执着于少数具有文化内涵的植物如梅兰竹菊而排斥植物多样性的态度是一种落后行为，虽然从植物学领域和生态学领域来看确实有一定道理，但或许在中国古代造园师眼中，相比于追求物质的“百草园”来说，追求精神的“栖居地”更富有意义。难怪童寓先生曾提出过一个值得玩味的观点：中国的园林虽无林木亦可成园。

三、审美原则之三：人伦秩序与空间布局

空间，不仅承载了布局形式，同时它也反映了有差等的人伦秩序。

中国的“木制建筑有利于建造而不利于保存的特点刚好可以满足世俗建筑不求永恒、唯愿速成的需要”，选择木材的中国古代建筑也体现了人与人之间的宗法关系，而在宗法制度影响下产生的建筑格局需符合世俗人伦，尊卑有等，长幼有序。此外，木制建筑的参差有序也给人以尺度宜人的亲切感。建筑既是如此，在园林中亦有所体现，这一点在中国古代的北方皇家园林中尤为突出。

例如被誉为“皇家园林博物馆”的颐和园，从大的空间布局来看，为人熟知的昆明湖和万寿山实际上以杭州西湖为蓝本而建，汲取了江南园林的设计手法；从细处设计来看，园内星罗棋布的众多小园也大多仿照了各地优秀的精品园林，比如位于颐和园东北角的谐趣园，设计的参照对象就是清乾隆到访无锡惠山脚下的寄畅园(原名惠山园)。拥有“万园之园”之称的圆明园，不仅由圆明园、长春园和绮春园(万春园)组成，而且向下细分还可以分解为不可计数的小园，而这些小园索性不再花费精力去重做设计，而是直接模仿了海内外的名园胜景。

“在具有宗法传统的中国社会里，‘国’只不过是放大的‘家’，因此，国家的‘皇城’不过是百姓之‘四合院’的放大而已。”“四合院”的空间布局不仅反映了“爱有差等”的人伦秩序，也同时成为组成皇家园林的模数化“基本单元”。这种建筑形式上的组合关系也影响了园林空间的组合关系。通过研究我们发现，一座庞大的中国皇家园林实际上是由若干座小园集合而成，并且它往往能够成为众多精品园林翻版

的“珍藏室”。

将规模庞大的园林消解为众多小园的方式在中国的皇家园林中非常普遍，这样做的目的主要有三个：第一、即使规模庞大的园林依然可以遵循宗法制的人伦秩序。因此我们可以在一座偌大的皇家园林中通过判断某座院落的形制规格，甚至是方位朝向，就能快速地判断出园内主人的身份地位。第二、即使规模庞大的园林依然可以制造出宜“人”的空间尺度，体现了崇尚和谐的美学品味。第三、规模较小的园林虽然缺乏宏伟壮阔的视野，但是可以轻松营造出朝暮四时之景以及别有洞天的旖旎风光，一步一景，令人回味无穷。

四、审美原则之四：人文情怀与诗情雅趣

造就一处优秀的中国古代园林，绝不仅仅是熟练掌握了“筑山理水”“步移景异”等耳熟能详的技艺即可，支撑起园林表面情趣的是其背后厚重的人文底蕴。对于园林而言，人文情怀与诗情雅趣于此之重要，远胜技巧与方法。

或许在今日看来，参与中国古典园林的造园者们大多并不具备“科班”出身的背景。例如清代著名的造园师李渔(1611-1680)同时也为戏曲大师，表演艺术和戏曲编导才是他擅长的本职工作；明末造园大师计成，年少时期本是以擅画山水闻名，到后来才以造园为业，并留下园林著作《园冶》；宋代文豪苏轼，不仅精通诗词歌赋，也是著名的书法家和造园师。细数中国古典园林的造园师们，可发现他们有一个共同的身份，那就是文人。童寓先生认为：“唯文人，而非园艺学家或景观建筑师，才能因势利导，筹谋一座中国古典园林”，这是因为构成一座中国古典园林的要素不仅要有建筑、植物、叠山、理水，还需要诗画题铭于方寸间营造境外之境，而“铭文必会激发某种文学情思，引导游者通达视觉欣赏与哲学冥想。恰好可以实现文人之理念，寓诗性想象于心灵之间。”于是，思绪在不同虚幻空间中游离，一个有限的空间得以生出无限的遐想。

“若大景致，若干亭榭，无字标题，任是花柳山水，也断不能生色。”由此可见，题辞能起“点景”之作用，如画龙点睛，使得意境破壁而出，辞出而景生。园林之中的亭台楼阁也都被赋予了诗情雅趣的名字，网师园中有亭名曰“月到风来”，拙政园中有亭名曰“荷风四面”，即使没有明月、荷风，也引观者遐思，仿佛身临其境。至于园内的匾额、砖刻、对联、书画更是寄托了古代文人雅士的情怀，使观者沉迷于文字之隽永，书法之精妙。

五、结语

我们常说古人修园，是为摆脱尘嚣之俗累而寄情于山水之间，试图在大自然之中寻找安慰与共鸣，因此可以说，这座庇护所也承载了精神世界的慰藉和寄托。表面的山水样貌造就了园林的宽度，而蕴藏背后的精神世界则成就了园林的深度。

参考文献

- [1] 廖收. 五年制高职环境艺术设计专业《园林景观设计》课程的教学方法实践[J]. 居舍, 2018(12): 8+115.
- [2] 赵捷. 高校环境艺术设计专业教学中应用项目教学法的浅谈[J]. 美术教育研究, 2018, No. 164(1): 163-163.
- [3] 成玉宁. 中国古典园林审美的基本特征[J]. 东南文化, 1993年01期.

基金项目: 本文为山东大学校级教育教学改革研究一般项目“通识教育核心课程《建筑艺术的历史与审美》精品在线开放课程建设”(编号: 2020Y062)的阶段性成果。