

## 专题序言

魏徵在《谏太宗十思疏》中写道：“求木之长者，必固其根本；欲流远者，必浚其泉源。”现在是从历史中走来的，历史的发展经验证明，没有哪一个民族能在脱离自己文化的道路上走向深远。

近几十年来，在国际化思潮的影响下，我们的传统文化受到了很大的冲击。传统文化的消隐，也直接导致了当代设计形态的日渐趋同与特色匮乏。然而，在国际化时代，一个国家的设计要想屹立于世，并占有一席之地，除具有独创性之外，还必须具有本土文化特色。诚如鲁迅先生所说：“越是民族的，才越是世界的。”如果忽视传统文化价值，不注重民族特色的传承，而是亦步亦趋地跟随、模仿他国，设计就丧失了根脉，成了无源之水。不仅难以形成地域特色，更不可能产生文化认同。因此，在当代设计中，积极发掘传统设计所蕴含的文化价值，并进一步促使其向现代性转向，已成为今日设计师必须担当的责任和使命。

习近平总书记曾多次强调要复兴传统文化，他指出：“一个抛弃了或者背叛了自己历史文化的民族，不仅不可能发展起来，而且很可能上演一幕幕历史悲剧。”从传统文化中树立民族自信，从历史中建构未来是实现中华民族伟大复兴的必由之路。这一点已成为当前学术界的共识。

本期的三篇论文正是立足于传统文化，在历史视野的范畴内探索传统文化的价值。《传统建筑材料在美丽乡村建设中的应用研究》《美丽乡村旅游建设中传统民俗文化元素的创新转化》这两篇文章是通过对传统建筑材料、传统民俗文化符号在新时代的乡村环境设计中的创新性利用，以期达到一种善古融新的设计目的。《山水画屏视域下的古人造园法解析》这篇文章通过对作为传统室内陈设的山水画屏的研究来探索古代山水画屏的构图、意境和涵义，并将这些思想与传统园林的造园手法相比对，从中探究山水画屏的传达方式与园林空间秩序建构方式的契合，以期为当代景观园林的设计建造提供一种新的视角。

专题主编：





董雅

### 专题主编简介

董雅,天津大学建筑学院教授,博士生导师,环境设计系主任,学科带头人。

教育部艺术类专业教学指导委员会委员,中国艺术研究院设计艺术学客座教授,中国建筑学会环境艺术委员会副秘书长,全国高校建筑美术专业委员会副主任,中国建筑学会、建筑师学会建筑美术专业委员会副主任,中国高校环艺设计学年奖历届评委,天津市人民政府学位委员会艺术学科评议组成员,天津市人民政府规划委员会建筑艺术委员会委员,天津市高校高级职称评审委员会委员,天津大学学术委员会委员,天津大学学报(社会科学版)编委,国际设计师协会天津地区会长。

主要研究方向为建筑环境艺术、景观设计及理论、传统设计。

迄今已在核心期刊发表论文六十余篇,出版《设计色彩》《设计潜视界》《视觉设计基础》《城市空间元素》等专著八部以及译注《作为美术的园林》一部。主持“广义设计学基础理论研究”、“清代样式雷建筑图档综合研究”、“传统设计的现代性研究”以及“城市形态与公共艺术”等国家及省部级科研项目六项。室内设计作品先后获得“中国营造”全国环境艺术设计金奖一项,银奖三项,景观设计项目获得天津市“海河杯”勘察设计一等奖一项,二等奖一项。壁画设计获得“从北京到洛桑”国际纤维艺术大展铜奖。

【传统设计的现代性转向研究】

# 山水画屏视域下的古人造园法解析

陈高明,王子玥

天津大学,天津 300072

**摘要:**中国的山水画屏是中国传统的家具陈设,也是最能体现中国文化和艺术交融的空间装饰形式之一。中国传统思想变迁中孕育的山水画屏,不仅展现了古人对于自然风光的描摹,体现了千百年来古人对于空间环境的探索,更表达了他们对于理想居所的诉求。由此可见,山水画屏是传统的哲学思想、文化艺术和审美观念的集中体现。本文以探究山水画屏为着手点,通过研究山水画屏的发展历史、功能作用以及其与古人造园之法的交融点,分析其对于古典园林的影响,以期为今人造园提供新思路。

**关键词:**山水画屏;山水画;造园;居游结构

中图分类号:J525

文献标识码:A

文章编号:2096-6946(2021)01-0047-07

DOI:10.19798/j.cnki.2096-6946.2021.01.007

## Analysis on Ancient Gardening Method from Perspective of Landscape Painting Screen

CHEN Gaoming, WANG Ziyue

Tianjin University, Tianjin 300072, China

**Abstract:** China's landscape painting screen is the traditional Chinese furniture, and also one of the space decoration forms that can best reflect the fusion of Chinese culture and art. The landscape painting screen bred in the change of Chinese traditional thought not only shows the description of natural scenery by the ancients, but also reflects the ancients' demand for space environment exploration and ideal residence for thousands of years. The landscape painting screen is the concentrated embodiment of traditional philosophy, culture and art and aesthetic concept. With the landscape painting screen as the starting point, the fusion point of development history, function and ancient gardening method is explored to analyze the effect on classical gardens, thus providing new ideas for gardening today.

**Key words:** landscape painting screen; landscape painting; gardening; structure of residence and tourism

画屏是中国古代常见的家居陈设之一。北宋人曰:“屏风所以障风,亦所以隔形者也。”其将屏风定义为一种准建筑形式,在空间中起到挡风、遮蔽视线以及分隔空间的作用;而屏中的图像也作为绘画艺术的媒材,题材内容广泛,各具内涵,为空间增添了艺术属性。这两种属性的结合使屏风的更加耐人寻味。

古人坐卧在屏前的观屏方式与古人观园、造园的

方式,以及山水画屏之内的氛围营造与园林之中的空间关系之间都存在共通之处。通过对画屏与园林两者的研究可以找到古人在不同事物之中对于传统美感的表达途径。

### 一、崇尚自然——山水画屏的出现

山水画屏的发展与文人将山水作为审美对象的意

收稿日期:2020-12-11

作者简介:陈高明(1978—),男,安徽人,博士,天津大学副教授,主要研究方向为人居软环境设计、传统设计的现代性转向。

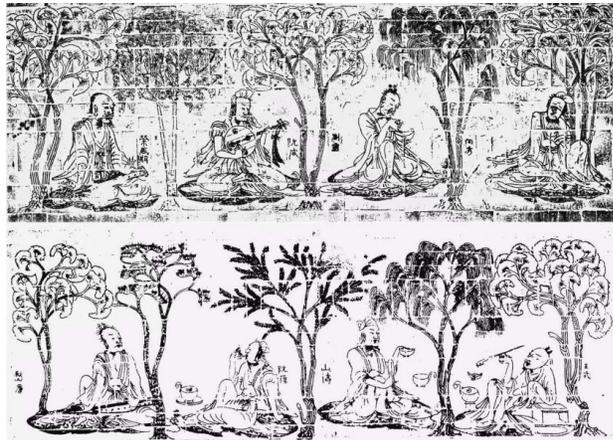


图1 画像砖《竹林七贤与荣启期》拓片

识形态发展历程有一定的关系。山水画在魏晋南北朝出现并得以发展,但是仍然属于人物画的范畴,到了隋唐独立成中国传统绘画的一个单独分支。山水画屏出现于山水画之后,和山水画的发展历史近似,汉代画屏中的山水图像还未从人物主题之中分离出来独立存在,汉代的画屏图像内容也皆为表达教化训诫的主题。如画屏中有借“近女色,荒国业”的寓意劝诫汉成帝的《列女图》。除此之外,汉代画屏中的图像还多有使用圣贤故事供世人学习模仿的范例。

实际上,山水作为审美对象的出现及山水画屏的独立存在都与文人对于中国传统思想道义理解的变化有着密不可分的联系。汉武帝采纳董仲舒将新儒学体系作为加强中央集权统治的手段,主张“罢黜百家,独尊儒术”,并将“三纲五常”作为世人立身处世的标准,在汉代儒学建立的社会制度和秩序结构下,也就不难理解汉代强调伦理道德主题画屏普及的原因。儒学的统治地位随着汉代的衰落受到了文人们的质疑,他们开始重新审视儒学以外的精神依托,这也是道家思想发展的一个转折点。

魏晋时期的画像砖《竹林七贤与荣启期》就可以很好地印证这一点(见图1)。此砖画描绘了当时的文人理想中的逸士形象,图像中的人物都席地而坐,或抚琴或饮酒或讲学,皆畅神意趣之用举;动作或盘腿或倚树或侧卧,皆自然悠闲之态。人物形象之间用银杏、垂柳、槐树、青松、阔叶竹进行间隔,自然生动,枝干形态、叶片特征都各有不同,足以为得这是古人有意加以描绘突出的。

与汉代所倡导的儒学的入世思想有所不同,道家强调“道法自然,无为而治”,崇尚自然规律,事物的持续变化和相互转化,这也可以解释为何七贤在画像砖



图2 《靓妆仕女图》局部

中的行为不再局限于讲学或做学问,而更多地转向生活中的闲情雅致,人物形象也不局限于端坐,而是呈现自然之态,背景则更与道家崇尚的自然规律直接联系,将人物的形象放置于自然之中。庄子更在老子的研究基础上进一步探讨,具体提出了人与自然和谐相处的哲学思想,强调利用自然规律去顺应自然,用直觉和理性互为补充,实现人与自然的和谐相处。这种思想为当时处于现实世界动荡不安、朝廷阶级纷争不断的文人们提供了新的的心灵慰藉,文人们通过与自然山水的相处获得内心的平静安乐。山水画屏也由此渐渐开始普及。

## 二、隐蔽曲折——文人情感的宣泄方式

在中国等级分明的古代社会制度和秩序结构之中,文人们擅长用隐喻的手法来抒发自己的情感。“昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏<sup>[1]</sup>。”仅仅通过描写离家之前春风拂面,杨柳婀娜多姿之景与归来之时寒冬已至,大雪纷飞之景的对比,就渲染出诗人的满腹惆怅思念之情,从而使得“杨柳”成为承载文人们对别离不舍情感的物化象征,从此以后文人通过对于折柳、杨花的描绘,就可以隐秘地抒发自己内心深处的厚重情感。这些处于现实世界却又蕴含深意的自然意象,成为文人们在诗句中为避免直接表达情感的遮挡物,也使它们成为通达诗人内心世界的入口。这种隐喻的手法和山水画屏在空间与情感关系中的作用也有共通之处。巫鸿在《重屏》中论及《靓妆仕女图》(见图2)时,将屏风与坐于屏前的仕女的情感联系起来,图中的屏风不仅用于分隔遮蔽空间,更用屏上所绘的水波纹映射仕女压抑的心绪和情感<sup>[2]</sup>。在某种意味上,文学中的杨花和空间中的画屏是相似的。

孟子曰：“万物皆备于我矣。反身而诚，乐莫大焉<sup>[3]</sup>。”由此观点推之，无论是杨花或是画屏，都是位处被定义的对象，而“我”（或者说文人）才是它们意义的施予者。当人朝向画屏，画屏遮蔽了位于屏风之后的视野，却打开了位于画屏之上的视野。当人背对画屏，画屏分隔了人与画屏之后的空间，却又能创造出画屏与人相联系的精神空间。尽管两者所遮蔽的东西有所不同，但却都在文人的施予下，承担了文人对于诗意空间的定义。而这样的诗意空间也就作为了在时间和空间的复合环境下，文人对生活体验的情感寄托，因此画屏也成为了现实生活与文人精神世界的纽带。如五代时期的画家周文矩所描绘的《重屏会棋图》（见图3），借助景物的连续性展现手法，以画中有画，屏中有屏的形式将空间的遮蔽性与空间逻辑性推到了一个高潮。此画记录了南唐中主李璟与其弟景遂、景达、景暹四人闲暇之余在屋内下棋的场景，屋内陈设精简雅致，四人的神态与动作自然放松，画中屏风自然地立于他们身后，屏中嵌屏，人物、景物层层递进。这一通过空间嵌套画法所传达的场景，能够让人感受到画面强烈的纵



图3 《重屏会棋图》

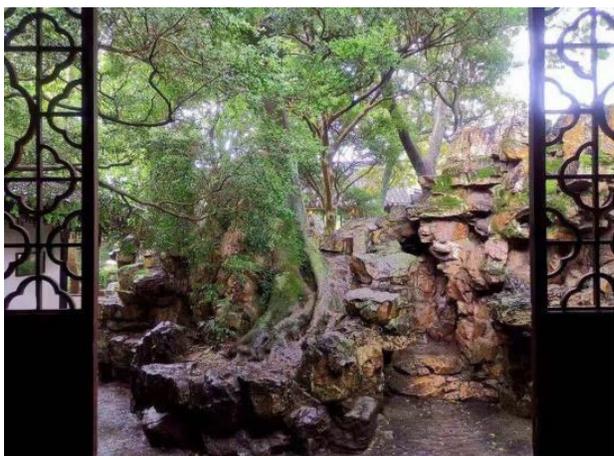


图4 拙政园黄石假山

深感与秩序感。

像画屏这种在现实中遮挡却在精神中“打开”的手法也经常被运用到造园手法之中。不论是陶渊明在描绘渔夫发现桃花源内隐秘美景时，“初极狭，才通人。复行数十步，豁然开朗<sup>[4]</sup>”的过程，还是“曲径通幽”的场景，古人很少将一眼望尽的景色定义为美景，文人笔下的美景都是伴随着他们“抑—扬”的情感变化而变化的，这种情感变化的需求也为他们设计的园林景致带来了节奏与韵律，空间中充满跌宕起伏、起承转合的变化美。障景是中国古典园林非常常见的造园手法之一，目的是遮住破坏景观的事物或者暂时遮住应当马上出现的事物。拙政园构图上有一条轴线，从园门进入，到达远香堂，再进入景区中央。轴线常常会带给人整齐划一的感觉，而为了削弱轴线对园林氛围的影响，拙政园在腰门之后用黄石假山作为即将出现的远香堂的障景（见图4），避免了园内景色的直接显露。这种手法既可以暂时遮蔽园林的景色，又能给文人一个进入诗意空间的信号，自由畅快的心理也由这种“看似遮蔽实则打开”的方式开启。

而在拙政园中也设有别致的门或者窗将连续的空间分隔开，这与画屏分隔空间的方式很相似。透过特意布置的门窗去看园中景色，用漏窗透景、框景，强调透中有隔，隔而不断，将树木、叠石、花草作为点缀放置在门窗之中，宛如一幅天然的图画。透过竖长的空窗，景色犹如条屏，自上而下产生变化之美；而横向的空窗则犹如中国传统绘画中的手卷形式，展现平展开阔的视野。比如园中远香堂通过门框的空隙来欣赏三面的荷花，为开阔视野而在四面设置落地长窗，环顾犹如欣赏长幅画卷（见图5）。正对的门框，将远山近亭的景色尽收眼底，小亭屹立，翠石玲珑，林木欲滴，身置其

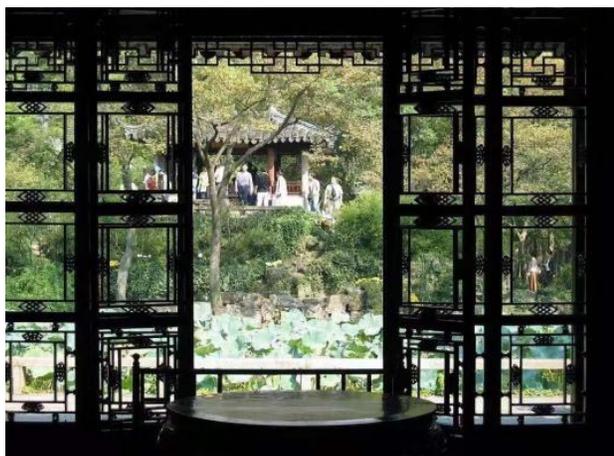


图5 远香堂门框



图6 拙政园复廊



图7 拙政园小飞虹廊桥



图8 《勘书图》

中,“万物静观皆自得,四时佳兴与人同”的雅致之情油然而生。

拙政园的复廊穿插在水与墙之间,组成各式小院,让空间隔而不断,流转灵动(见图6—7),并在曲折的行径之中栽植花草、布置石景,或穿插景致的小品,蜿蜒相续,有移步换景之妙。而透过长廊中呈羽毛扇、芭蕉叶、团扇等造型的什锦窗观赏园景,犹如欣赏连续不断的动态山水画屏。

### 三、身份转换——绝对自由的私人领域

《勘书图》为晚唐时期画家王齐翰所作(见图8),画面用纤细流畅的线条描绘出白衣长鬓的人物衣衫不整、袒胸露足,正在侧身掏耳的形象。整个人物形态放松,神态舒畅,加以画面右下角有小厮端茶送水的动作,描绘了一个舒适怡然,不受拘束的环境。人物的身份可以从环境的布置看出端倪,书案和矮桌上的书籍

和乐器皆体现他是一个情趣高尚,饱读诗书的文人。而当人们审视《勘书图》的构图特点时,描绘文人体态的细腻线条与画屏的粗重边框形成对比,将文人活动、室内陈设都作为其次要构成的元素,一面山水画屏占据了画面的视觉中心。

如《勘书图》中所示,文人在这幅三折山水画屏前悠闲掏耳,所体现的怡然自得的状态与他身后的山水画屏有密不可分的关系<sup>[5]</sup>。一个完整的空间由山水画屏间隔开来,将画屏内的空间与画屏外的空间分隔开。图中的三折山水画屏、书案、矮几都作为室内的家具而存在,家具往往是应人类对于室内空间的生理需求而出现,人们熟知的床榻、桌椅、架柜等都是应人类在室内空间活动中的坐、卧、寝以及收纳等具体的需求而产生,并根据人类对于舒适度、审美性观念的变化而不断变化。而历史中屏风的存在却在家具中属于一个异类,它不与人类在室内活动中的某个具体动作产生联



图9 沧浪亭远景

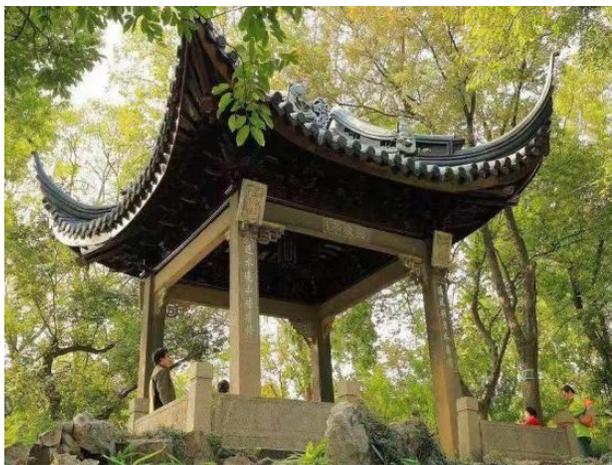


图10 沧浪亭近景

系,也不能直接提升身体的舒适度。将它的实际功能,如挡风、分隔空间、遮蔽视线单拎出来都远不及墙体,但它借助于人类对于空间功能的心理诉求,在其与所有者之间构成场域,即在山水画屏内营造最私密的空间属性,体现文人内心的超然状态。因此,文人可以在三折山水画屏环绕而成的半封闭空间中,将自己作为这片空间的主导者,完全掌控这一空间。

当处于山水画屏外时,文人的身份是复合的,这种“复合”是指在社会结构下,文人身份以及社会身份的共同存在。人无法彻底脱离社会独立存在,在社会结构之中,文人的社会身份具有多重性,或“学而优则仕”的朝臣,或传道授业的师者,或精通画技的画师,或掌握权力的君王,即使是隐仕归林的隐士,也是出于自己的选择而非真正脱离了他们的社会身份。束缚于“公”,囚禁于“道”,文人很难将文人的属性与自我的心性完全坦露在世人面前。

而在山水画屏营造的绝对私人的空间之内,文人们可以暂时抛却画屏之外现实生活中的政治思虑、功名利禄,遮蔽公众审视目光下的社会身份,仅仅作为文人的独立人格而存在,拥有审美的自由。他们不用顾及在社会中所处的地位身份,而是以自我为出发点,凭自己的喜好,自行选择、安排、创作屏中的“自然山水”的内容。这种绝对的掌控感使文人置于山水画屏之内时以“应会感神,神超理得”的方式与屏中山水通感,从而达到“澄怀观道”的效果。

白居易《中隐》有道:“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,隐于留司官<sup>⑥</sup>。”描绘出文人在利禄欲望的束缚下寻求内心自由的折中之道,将外部现实世界与文人内心世界兼容,这正符合

上文画屏起到的纽带作用。至此,文人们“中隐”的想法得到实现,置身于画屏内的文人在享受阅读书籍、弹奏乐器之余,掏耳出神之间就可以进入画屏中“远处烟波缥缈,重山叠嶂,近处流水潺潺,轻舟缓筏,茅屋田园隐匿山林之间”的山水之境,在与自然相处中获得内心的自由,从而抚慰受现实所累的身心。待文人们回神后,移步画屏之外,就能重新以充盈的精神面对现实生活。往复画屏之间,感受山水之境,成为难以彻底隐居于自然,从而在现实生活中寻求自然归属的文人的生存之道。和山水画屏相似,私人园林也成为文人能够实现“中隐”思想的折中之术。山水画屏的描绘对象是自然景色,而造园的设计对象为现实的树木、叠石等自然素材,两者在题材上是相通的。并且,与上文中提及的按照自我的喜好安排屏中山水排布一致,文人在造园时,拥有审美的自由,从园林的整体布局,到局部细节,如叠石、建筑、植物、景观小品等都可以按照自己的偏好进行安排布置,从而实现他们对于理想居所的构想。而文人通过有情趣的自然景象的布置,将自己的情感、想象与园林的布置融合在一起,互通共鸣,形成独特的艺术感染力。

比如北宋苏舜钦在仕途受阻后,在苏州城南建造的一所园林中的沧浪亭(见图9—10)。沧浪亭的设计一反高墙深院的常规,将园外的河水融入院内,使园林绿水回环,意趣斐然,临水山石嶙峋,复廊蜿蜒如带。而沧浪亭名字引自《楚辞》中的“沧浪之水清兮,可以濯吾缨”,表达其才华无处施展的失意,通过园中植物种植、景亭布置与亭中对联、匾额的点题,抒发自己在园林之中畅快游历山水的意趣,用触景生情的手法表达在造园之中的巧思与其想要营造的意境。

#### 四、具身观法——观屏与造园的契合

山水画屏虽为实物,但也作用于古人们的感知。屏风不似墙体或门窗,将屋子内外遮挡得严严实实,而是似遮非遮,欲挡不挡,它既能够分隔屋内的空间,又不阻绝屋内的气韵流转。《周易》有云:“变动不居,周流六虚,上下无常,刚柔相易<sup>[7]</sup>。”即身体停留在屏前,周遭的事物却不是静止不动的,山水画屏周围空间中的气流瞬息万变,互相转化,其形成的气韵能给室内的空间带来生机,在这种气韵的带动下,人们的身体也随之充满活力。

纵览历代文人关于山水画屏的诗作,如杜甫的“悄然我坐天姥下,耳边已似闻清猿<sup>[8]</sup>”,又如陆游的“三叠秋屏护琴枕,卧游忽到灊西山<sup>[9]</sup>”,文人很少以屏外之人的身份用“观”、“看”等视觉动词来描绘山水画屏,而多以屏中之人自居,用“卧”、“眠”、“游”等感觉动词来表现画屏给自己带来的感官体验。在或坐或卧或眠或一个掏耳之瞬,他们可以听到烟波缥缈的山间回荡的猿啼之声;可以听到山林之中半遮半露的丝竹之音;可以嗅到微风拂过桃花林带来的甜香;亦能感受从云间倾漏的清冷月光。此时的山水画屏牺牲作为图像载体的实体存在来解除文人与画屏之间的物我关系,将文人的身体感知融入到“观”这一动作之中。这种观看图像的方法虽与西方遵循的“以人为本”的自然法则下注重研究事物结构和运动规律的定点透视法不同,但却与中国传统的“散点透视”有密切的联系,即规避西方的透视法,反而“张绢素以远映”,以远望的方式掌握山水的势态,用以“远”为特征的空间形式来达到其“卧以游之”的目的。随着视线的移动,屏中的山水图像不再作为文人的视觉客体,他们将自己的身体也代入到画屏中对应的位置,并跟随视线的移动而变换自身的位置,感官体验并非真正由身体接受而感知,而是通过视觉体验触发,以他们的想象直觉或过往对于图中景象体验的经验为填充,由身心互动而产生感官共感。具身观法不仅是观山水画屏的变化之法,也是一种对自然造化的体悟观察之法,是一种类似于边游边录的方法,使用不断变更的视点,舍去了时空的限制去观察、分析、研究自然中的造化。

这种观法中身体的动态运用也影响了古人对于园林的设计,例如将身体的尺度纳入园林家具的考量之中。进入古人造园之中则会发现桌椅的高矮大小,景亭的高度,门窗的尺度都合乎人体的舒适度,在场景中恰到好处。除了园林家具对于身体尺度的考量,园林



图11 借景北寺塔的拙政园荷塘

设计之中还会注重对静景的处理,居游模式中的“游”多表现为徘徊,流连,周而往复地行走于园林之中,而“居”则表现为停驻观赏或是歇息驻足,这也可以解释为何长廊或是亭榭中总设有座位,假山中设有山洞可供通行或交谈,叠石之间分散有适合落座的平滑石块。并且这种停驻观赏要求能体现移步换景的设计,每个定格的静景都值得推敲考究。而中国传统山水画中的散点透视带来的高远、深远、平远的构图也在园林构图之中得以体现。如拙政园与北寺塔之间的借景关系(见图11),其巧妙之处在于园林布局与远处其他景色的巧妙关联,拙政园的近景掩映在看不到尽头的荷塘中,景亭前后相映成趣,中景配合植物形成了丰富的层次变化,稍有仰视之感,显得拙政园的尽头就在北寺塔下,近景、中景、远景的相互映衬,既能体现景深,又能展现朦胧的远处景色,加上池塘中的倒影,最大限度地发挥了相地之妙。

文人坐于屏前,目光随着画屏中氤氲的云雾烟气流转,身体也随着周围空间中的气韵在山水中穿行,屏中的山水虚像不再作为审美客体与文人的审美主体分离,而在画屏内外的空间、时间的契合之下实现人文与自然的交融,让文人全身心沉浸在山水之境中。中国历史变迁中孕育的山水画屏,不局限于对自然风光的描摹,还体现了千百年来古人对于完美空间环境的探索与向往理想居所的主观意象,是传统的哲学、思想、文化以及美学的集中体现。因此屏中山水也是文人设计现实园林空间的参照原型。将自然环境与人工设计结合,以掇山置石、水景营造、花草异木、廊亭构筑等多变的手法营造具有山水意境的传统园林。

《林泉高致》中论道:“世之笃论,谓山水有可行者,有可望者,有可游者,有可居者,画凡至此,皆入妙品,但可行可望不如可居可游之为得<sup>[10]</sup>。”即山水不仅应该

满足人们对于视觉感官的需求,更应该创造一个身心愉悦,供人游乐的氛围。参照文人游于屏中的身心动势,就不难解释为何中国古典园林带有明显的画品中的居游特性,发展成了集观赏、游览、休息、居住等多功能于一体的场所。文人观园,不仅是观园中的自然之景,而且还是将身体代入“观”的动作之中,寻找其在自然中舒适的位置,也细致地将身体尺度代入园林设计的考量范围,如视线、环境、家具尺度、行径等。山水、园林的核心在于文人本身以及自然与文人之间的互动,更具“居游”的魅力。文人按照想象直觉或生活习惯在屏中体会山水,又将这种体验运用在现实园林的创造中,将山水的自然物质形态与文化艺术结合起来,创造出园林中有情趣的空间景象。

## 五、结语

山水画屏中体现的“情景交融”的山水情节,将古代文人对于理想居所的向往蕴藏在山水画屏中,让人的精神情感既遨游在有限的画屏中,又存在于无限的意境里。而在屏中山水虚像指引下建造的园林,不仅创造了只有景观与立意统一,空间才能产生出触景生情的意境的理论,还在造园的方式方法上体现了中国传统的美学意向,可惜在当今的景观设计中已经很少有所体现。中国传统文化和古人深刻的山水观念都对今日的环境设计具有重大意义和影响。反思当代景观设计,很多景观设计脱离原有的自然环境与文化氛围,设计流于表面且没有文化底蕴。因此有必要从体现中国传统文化的物件之中,分析梳理古人造园思想中的基本要点,创造具有古今相同文化和空间价值的新时代景观设计。

## 参考文献

[1] 孔子. 诗经[M]. 北京:中华书局,1991.

- Confucius. The Book of Songs[M]. Beijing: Zhonghua Book Company, 1991.
- [2] 巫鸿. 重屏[M]. 上海:上海人民出版社,2009.  
WU Hong. Repetitive Screen[M]. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2009.
- [3] 孟子. 孟子[M]. 北京:中华书局,1991.  
Mencius. Mencius[M]. Beijing: Zhonghua Book Company, 1991.
- [4] 陶渊明. 陶渊明集校笺[M]. 上海:上海古籍出版社,1999.  
TAO Yuanming. Tao Yuanming's Collection and Proof-reading Notes[M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1999.
- [5] 解蓓. 屏风艺术的中国意蕴之管窥——以《勘书图》为例[J]. 西部皮革,2017(4):163-163.  
XIE Bei. A Restricted View of the Chinese Implication of Screen Art: Taking Kanshutu as an Example[J]. Western Leather, 2017(4):163-163.
- [6] 白居易. 白居易集[M]. 北京:中华书局,1979.  
BAI Juyi. Collection of Bai Juyi[M]. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979.
- [7] 黄寿祺,张善文. 周易译注(上下)[M]. 上海:上海古籍出版社,2007.  
HUANG Shouqi, ZHANG Shanwen. Translation of Zhouyi (Up and Down)[M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2007.
- [8] 鲁岩. 杜工部草堂诗笺[M]. 北京:商务印书馆,1936.  
LU Yan. Poems in Du Gongbu Caotang[M]. Beijing: Commercial Press, 1936.
- [9] 严修. 陆游诗集导读[M]. 成都:巴蜀书社,1996.  
YAN Xiu. Introduction to Lu You's Poems[M]. Chengdu: Bashu Publishing House, 1996.
- [10] 郭熙,杨伯. 林泉高致[M]. 北京:中华书局,2010.  
GUO Xi, YANG Bo. Linquangaozhi[M]. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.