

南 華 大 學

環境與藝術研究所

碩士論文

中日庭園岩石景觀創作藝術之研究

A Research about the Creative Landscape Presentation
of Sino-Japanese Garden Rock Art



研 究 生：黃翠芬 撰

指 導 教 授：薛方杰博士 魏光莒博士

中 華 民 國 九 十 四 年 六 月

南 華 大 學
環 境 與 藝 術 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

中日庭園岩石景觀創作藝術之研究

研究生：黃翠芬

經考試合格特此證明

口試委員：

林俊寬
何武璋
顏光宏
薛方杰

指導教授：薛方杰

顏光宏

系主任(所長)：李朝政

口試日期：中華民國九十四年六月十三日

摘 要

中國、日本傳統庭園，在世界庭園發展上，皆具有其獨特的地位。在同屬於東方文化的中、日庭園藝術上，兩者因歷史文化發展的不同，存在著不同的庭園美學思想。

中國上古流傳著豐富的神仙思想、傳說，先秦諸子百家爭鳴，哲學思想大放異彩。由於佛教的傳入，中世紀時，儒釋道合一的思想，豐富了文學、藝術的內涵。而士大夫文人寄情山水，將追求隱逸生活的理想，在庭園中實現。日本曾受中國文化思想的影響，在庭園中存有與中國同樣的創作思想及空間手法，然而日本文化對轉化外來文化有其獨特的專長，進而創造出日本風格的庭園特質。

從中、日庭園的歷史發展過程，探討庭園在各時代的藝術表現，及其受社會文化影響下的各自特徵，並在其不同的庭園意境所蘊含的哲學、人文傳統等思想中，探究其呈現在實用層面、觀賞層面的不同表現方式。

中、日庭園的元素，皆以自然岩石為重心，岩石為庭園之骨，庭園之心。東方庭園藝術的骨架為庭園岩石，中、日兩國庭園岩石皆受其岩石文化的影響，但在不同的自然環境、人文風俗、社會、政經等條件影響下，呈現極為不同的庭園岩石藝術表現。從庭園岩石的分析探討，可了解庭園藝術的創作手法、空間意涵及整體庭園美。

本論文即藉由中、日兩國岩石文化發展及傳統庭園岩石的藝術創作形態之比較，來說明岩石在不同的文化體系下，如何被賦予意義及功能，並由人與自然環境、文化背景、社會、政經等關係的發展，所表現在庭園岩石的藝術創作形式，來分析其庭園藝術的風格。

研究結果：中國庭園建立在一個文學意境的追求上，其庭園岩石組構手法為「有法而無式」，所謂「法」者，是指脈絡氣勢，與畫理是相通的。中國疊石轉化自於山水畫中的疊石形式，強調富變化、多曲線的彎曲線條美，愛好具神祕感的岩石。日本庭園中受諸宗教信仰的影響極深，蓬萊、神仙思想與佛教思想，對石組的組構有強烈的支配性。日本庭園岩石組構手法有固定形式，講求安定素直的線條美，創造含有枯寂、寂靜的精神意涵的意境。較具強烈的抽象性、象徵性的表現，如庭園中對砂的應用。中國追求的是一種心中情景的「意境」，而日本則在要求一種嚴格的區位劃分。

在中國，庭園是一個獨立的項目，在發展上成為與一般建築相平行的另一個體系。而在日本，較不具有獨立的性格，庭園往往成為附屬於某種特殊用途的功能。此乃中日兩國庭園空間屬性上的差異。

中國庭園空間藝術表現是可居、可行、可望、可遊，是一種疊積的空間佈局手法，創作一種詩情畫意的意境之美。庭園岩石藝術講求活動視點的美，為動態的時間觀照形式，追求永無止境、生生不息的空間轉換。

日本庭園的創作，是表現一種凝視的空間觀照，具有濃厚的宗教意涵，以靜

觀為重點，一種縮小導向的空間概念，以淨化的空間手法，達到枯淡、寂靜的美，不追求永恆，歌誦乍現的美感，珍惜瞬間燦爛的片刻。

關鍵字：岩石 賞石 庭園岩石 中日庭園岩石

A Research about the Creative Landscape Presentation of Sino-Japanese Garden Rock Art

Abstract

Traditional Chinese and Japanese garden art have their extraordinary position in the field of global garden art. Though both of them are derived from oriental culture, they have prospered and become two different concept of beauty due to their individual historical and cultural development.

Abundant ancient Chinese myth and legends plus widely diverse thoughts of ancient scholars had nurtured Chinese philosophy. The merging of Confucianism, Buddhism and Taoism, furthermore, enriched the inner connotation of Chinese art and literature. Scholars and officials abandoned themselves to nature. The garden art conveyed their ideal of living in seclusion.

Japan is indeed influenced by Chinese culture and in some way, has similar idea and artistry in garden art. But Japan has its specialty in absorbing foreign culture and then creates its own style. This makes Japanese garden become unique and outstanding.

The basic element of oriental garden is rocks. Rocks play an important part. They are the bone and core of oriental garden structure. Sino-Japanese garden are both affected by the custom of placing natural rocks in gardens, but with different environment, society, economy and politics, each country shows a very different artistry in rock art.

This asset aims at comparing the development of rock culture and art in China and Japan, in order to explain how different culture system gives rocks different function and meaning and then derive different style and artistry in garden art. We also want to study how Sino-Japanese people at different time present their garden in a practical way or a pure appreciating way.

The outcome of this research: Chinese garden art is founded on seeking a literature imaginary. Chinese rock art emphasizes on the variety, the curving lines and the mystery of rocks and has rules but no forms. It's the same way rocks appear in Chinese paintings.

Japanese garden art is affected by several religious belief which include Buddhism, immortal beings etc.. Japanese rock art has a fixed form requesting a stable beauty of lines, creating a state of drought, loneliness, stillness and strongly showing its abstract and symbolism, for instant: using sands in garden. Japanese garden demands a very strict boundary division.

In China, garden art is independent of the development of building construction system and has its own developing system. Chinese garden is a space people can watch, live in, walk on and wander around. It's a piling up space arrangement pursuing the

imaginary beauty existing in Chinese poetry and paintings. Rock art is focusing on “time”. It’s a moving form according to the change of time and seeks the lively beauty and the eternal space transforming.

While in Japan, garden doesn’t have an obvious character. Often it’s only an attachment for specific purposes. This is a big difference between Chinese and Japanese gardens. Not like Chinese garden, Japanese garden emphasizes the “space” and praises beauty of temporariness and glorious moment of instant. Through the way showing motionless, simplicity and miniaturing, it presents beauty of plainness, loneliness and stillness.

Key words : rocks, rocks for appreciating, garden rocks, rock culture, Sino-Japanese garden rock, rock art.

中日庭園岩石景觀創作藝術之研究

【目 錄】

謝誌	
中文摘要	I
英文摘要.....	III
章節目錄.....	V
表目錄.....	VII
圖目錄.....	XI

章節目錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究方向及目的	1
第三節 研究範圍及方法	2
第四節 研究範圍意義之界定	5
第五節 研究流程	7
第二章 中、日岩石文化與傳統庭園創作歷程.....	8
第一節 中國岩石文化與傳統庭園的岩石創作之歷程	9
第二節 日本岩石文化與傳統庭園的岩石創作之歷程	31
第三節 中國思想對日本傳統庭園之影響	47
第三章 中國傳統庭園岩石景觀之創作.....	53
第一節 庭園岩石、選石 及石之美	54

第二節	庭園岩石的空間形構及意涵	62
第三節	庭園精神意涵與岩石藝術美學	100
第四章	日本傳統庭園岩石景觀之創作……………	118
第一節	庭園岩石、選石、造型	119
第二節	庭園構景及岩石的空間形構	149
第三節	庭園岩石的表現形態及意涵	181
第五章	中、日傳統庭園岩石景觀創作之異同……	205
第一節	影響中日庭園差異的因素	206
第二節	中、日庭園岩石景觀創作表現之比較	212
第三節	庭園岩石景觀創作意涵之比較	226
第六章	結論……………	234
第一節	研究結論	234
第二節	後續研究建議	242
參考文獻		
一、	中文書籍	243
二、	中文古籍	245
三、	日文書籍	245
四、	期刊論文	246
五、	參考網站	246
附 錄		
附錄一	中國現存的賞石……………	247
附錄二	日本庭石材料特性……………	252
附錄三	日本燈籠……………	254

表 目 錄

表 2-1-1	中國現存的賞石	15
表 2-1-2	中國歷代賞石文化-唐、五代	17
表 2-1-3	中國歷代賞石文化-宋代	20
表 2-1-4	中日庭園發展史簡表	27
表 2-2-1	寢殿式庭園形式	37
表 2-2-2	平安時代的庭園	39
表 2-2-3	蓬萊石組和龍門瀑	39
表 2-2-4	室町時代的庭園	41
表 2-2-5	桃山時代庭園	43
表 2-2-6	江戶時代的庭園	45
表 2-3-1	日本庭園受中國思想影響的表現	51
表 3-1-1	中國庭園岩石	56
表 3-1-2	石之外表形象美—「瘦、透、漏、皺」	59
表 3-2-1	庭園之名石	62
表 3-2-2	庭園空間虛（建築）實（山石）之形構	64
表 3-2-3	庭園中之石山	65
表 3-2-4	庭園岩石空間形構	66
表 3-2-5	麓坡	67
表 3-2-6	巖崖	68
表 3-2-7	峰巒	69
表 3-2-8	洞隧	69
表 3-2-9	谷澗	70
表 3-2-10	磯灘	71
表 3-2-11	庭園中之掇山	72
表 3-2-12	土山的創作	74
表 3-2-13	石山的創作	76
表 3-2-14	疊石的基本條件	77
表 3-2-15	石壁	78
表 3-2-16	石洞	80
表 3-2-17	谷及蹬道	80
表 3-2-18	土坡疊石和池岸疊石	81
表 3-2-19	石磯	82
表 3-2-20	水澗和花台疊石	83
表 3-2-21	爬山廊和爬山牆	84
表 3-2-22	橋	85
表 3-2-23	石梁和步石	86

表 3-2-24	鋪地·····	87
表 3-2-25	山石與建築及環境的巧妙配置·····	89
表 3-2-26	假山-模仿自然山體·····	91
表 3-2-27	山的各種名目示意圖例·····	94
表 3-2-28	以形求其趣的假山造型·····	98
表 3-3-1	活動視覺的庭園空間藝術·····	106
表 3-3-2	庭園空間美·····	110
表 3-3-3	疊山的藝術美·····	114
表 3-3-4	屏峰·····	115
表 4-1-1	岩石名稱及分類·····	120
表 4-1-2	主石、添石在造形應用上之分類·····	123
表 4-1-3	二石石組的造形·····	124
表 4-1-4	二石石組庭園應用實例·····	125
表 4-1-5	三尊石組的造形·····	125
表 4-1-6	三尊石組的庭園實例·····	126
表 4-1-7	四石組以上的造形·····	127
表 4-1-8	五石石組的庭園實例·····	128
表 4-1-9	石組的種類·····	128
表 4-1-10	石組的組構形式·····	130
表 4-1-11	須彌山式石組的庭園實例·····	132
表 4-1-12	五行石·····	134
表 4-1-13	龜石組的庭園實例·····	136
表 4-1-14	鶴石組的庭園實例·····	138
表 4-1-15	滝石組的庭園實例·····	139
表 4-1-16	枯滝石組的庭園實例·····	141
表 4-1-17	連山石組的庭園實例·····	142
表 4-1-18	洞窟石組的庭園實例·····	143
表 4-1-19	護岸石組的庭園實例·····	145
表 4-1-20	石組組構形式須注意的事項·····	146
表 4-2-1	遠近構成方式·····	150
表 4-2-2	真行草的庭園形式·····	152
表 4-2-3	真行草的築山、平庭庭園與石組組構·····	152
表 4-2-4	石組氣勢手法·····	154
表 4-2-5	石組的韻律·····	156
表 4-2-6	流水手法·····	157
表 4-2-7	島的表現手法和飛石的基本形·····	158
表 4-2-8	蹲踞石組手法·····	159
表 4-2-9	景礫石石組手法及庭園實例·····	160

表 4-2-10	龜、鶴石組	163
表 4-2-11	岩島石組	164
表 4-2-12	基本的飛石組構手法及千鳥掛式庭園實例	167
表 4-2-13	真、行、草的敷石形式	168
表 4-2-14	庭園景觀中不同的石段造型	169
表 4-2-15	蹲踞主要石組組構的實例與平面圖	170
表 4-2-16	各式手水鉢的庭園實例	172
表 4-3-17	各式石橋	175
表 4-2-18	橋石組的庭園實例	176
表 4-2-19	敷砂及砂紋	179
表 4-3-1	蓬萊式庭園及蓬萊山石組	182
表 4-3-2	蓬萊山龜的庭園	183
表 4-3-3	須弥山式庭園的主要手法	183
表 4-3-4	淨土式庭園實例	186
表 4-3-5	禪宗式庭園實例	188
表 4-3-6	仿中國蘇堤（西湖堤）而築造之庭園實例	189
表 4-3-7	大仙院庭園的滝口石組和舟石組	191
表 4-3-8	超自然化的庭園空間構成形式	195
表 4-3-9	各種蹲踞手水鉢	198
表 4-3-10	結合茶庭的庭園實例	199
表 4-3-11	現代庭園石組組構創作	200
表 4-3-12	靖國神社的池泉、滝石組組構	201
表 4-3-13	現代庭園石組的應用	201
表 5-1-1	中日各時代庭園的擁有者	210
表 5-2-1	中日庭園岩石應用之比較	212
表 5-2-2	中國庭園中之掇山	213
表 5-2-3	真行草的築山庭園與石組組構	214
表 5-2-4	日本枯山水庭園之敷砂	215
表 5-2-5	中日庭園岩石的空間意涵、護岸石組組構手法及鋪地造型之差異	216
表 5-2-6	仿自然山水的縮景表現—有對象的縮景	218
表 5-2-7	庭園的縮景表現—無對象的縮景	219
表 5-2-8	借景	220
表 5-2-9	中介空間	221
表 5-2-10	「疊積」與「淨化」的造園手法	222
表 5-2-11	「遊」的視域觀點與「縮小導向性」的庭園表現	223
表 5-2-12	「動態」與「凝聚」的時間觀照	223
表 5-2-13	庭園佈局組構手法	224
表 5-3-1	中國、日本庭園岩石組構意涵	228

表 5-3-2	日本庭園宗教意識的表現·····	231
表 5-3-3	日本庭園中岩石空間元素所存在的宗教意義及舉例·····	232

圖 目 錄

圖 1-3-1	研究基本概念圖	3
圖 1-3-2	基本分析架構圖	4
圖 1-3-3	比較研究的分析架構圖	4
圖 1-4-1	中國、日本庭園名稱中所表達的庭園概念	6
圖 1-5-1	研究流程	7
圖 2-1-1	御花園景石	16
圖 2-2-1	盆石	34
圖 2-2-2	盆庭（占景盤）	34
圖 2-2-3	日晷形的石柱群	35
圖 2-2-4	平城京左京三条二坊宮跡庭園	36
圖 2-3-1	醍醐寺三寶院庭園	47
圖 2-3-2	大德寺孤篷庵庭園	50
圖 3-1-1	網師園中之靈壁石	55
圖 3-2-1	環秀山莊補秋舫的駁岸	82
圖 3-2-2	獅子林的石山具迷宮趣味	92
圖 3-2-3	環秀山莊的主景石假山	93
圖 3-2-4	頤和園著名的青芝岫	94
圖 3-2-5	環秀山莊的山谷	96
圖 3-3-1	可行、可望、可遊、可居是庭園藝術的基本思想（江蘇寄暢園）	107
圖 3-3-2	蘇州拙政園以北寺塔為借景的景色	107
圖 3-3-3	耦園東園中的曲橋是典型的經歷空間	108
圖 3-3-4	怡園石聽琴室的石峰	116
圖 4-1-1	庭園選石之原則	121
圖 4-1-2	主要石組的名稱	122
圖 4-1-3	須弥山像	131
圖 4-1-4	鹿苑寺金閣前之池泉中有九山八海石	132
圖 4-1-5	座禪石（西芳寺）	133
圖 4-1-6	万福寺庭園	133
圖 4-1-7	七、五、三石組的庭園實例（龍安寺庭園・室町時代）	134
圖 4-1-8	渦卷式石組	146
圖 4-2-1	真石組	150
圖 4-2-2	須弥山石組	155
圖 4-2-3	夜泊石組（天龍寺）	155
圖 4-2-4	滝口石組名稱	156
圖 4-2-5	石積手法	160

圖 4-2-6	留石·····	165
圖 4-2-7	桂離宮庭園的敷石造形園路·····	167
圖 4-2-8	露地用的蹲踞·····	171
圖 4-2-9	鉢前（根來寺庭園）·····	173
圖 4-2-10	不同樣式及附有喬木的橋挾石·····	174
圖 4-2-11	古式織部燈籠立面圖·····	177
圖 4-2-12	八角形泉涌寺型雪見燈籠·····	178
圖 4-3-1	毛越寺庭園概略圖·····	185
圖 4-3-2	淨瑠璃寺庭園（京都府）·····	185
圖 4-3-3	銀閣的銀沙灘·····	186
圖 4-3-4	西芳寺庭園概略圖·····	187
圖 4-3-5	觀自在王院跡庭園·····	190
圖 4-3-6	大仙院庭園的枯滝石組·····	192
圖 4-3-7	常榮寺庭園·····	193
圖 4-3-8	表千家露地·····	196
圖 4-3-9	裏千家露地的外腰掛·····	196
圖 4-3-10	表千家露地的中潛·····	197
圖 4-3-11	西翁院露地的蹲踞石組·····	198
圖 4-3-12	躡口·····	198
圖 5-1-1	影響中日庭園差異的因素·····	206
圖 5-1-2	荆浩的「匡廬圖」·····	209
圖 5-2-1	「採菊東籬下」·····	220
圖 5-3-1	獅子林的九獅峰·····	226
圖 5-3-2	鹿苑寺庭園的「鯉躍龍門」石組·····	227
圖 5-3-3	中國庭園岩石組構的意涵與影響因素之關係·····	229
圖 5-3-4	日本庭園岩石組構意涵的影響因素之關係·····	230

第一章 緒論

第一節 研究動機

中國、日本傳統庭園，在世界庭園發展上，有其獨特的地位，其空間組合方式，與西方庭園有很顯著的不同。然而，即使是被歸屬於東方造園藝術的中國、日本庭園，其彼此間仍存有著相同、相異的各種特徵，易使人產生混淆。

岩石在人類的歷史上一直佔有重要的地位，古代的東方人更將其神格化，視為神來崇拜。中國人認為女媧、大禹皆從石中出生，日本人認為神靈宿於岩石中，因此，東方人在賞石中，除了外在的形、色、奇特性等美的感受，更有其獨特的精神內涵。

岩石是造園的重要素材，從庭石中可以了解造園的歷史，及當時的社會文化背景，和創作者的設計理念。而在中國和日本庭園的岩石組構方式，及其背後所蘊含的文化、歷史、哲學、美學上的意涵，更是深富意義，並且極為不同。本論文即希望藉由這兩種庭園岩石空間型態的比較，來釐清使人混淆的因素，並由人與自然環境、文化背景、社會、政經等關係的發展，來探討其差異的原因。

第二節 研究方向及目的

同建築一樣，庭園是與人們日常生活關係極為密切的一個藝術門類，在人類的文明史上佔有重要的地位。雖然庭園和建築同屬於實用藝術，但兩者有明顯的不同，建築完全是由人工創造的，而庭園卻保留了許多自然的特點。

在同屬於東方文化的中日庭園藝術上，兩者因歷史發展的不同，存在著不同的庭園美學思想，也產生了不同的庭園形式。但因日本曾受中國文化思想的影響，在庭園中存有與中國同樣的創作思想及空間手法。兩者間更因時代文化的交流深淺不一，呈現出相同相異的庭園特質。本研究論文從中日庭園的歷史發展過程，去探討庭園的美學性質，及受文化影響下的各自特徵，在其不同的庭園意境中所蘊含的哲學、人文傳統等思想，探究其呈現在實用層面、觀賞層面的不同表現方式。東方庭園藝術的骨架為庭園岩石，從庭園岩石的分析探討，可了解庭園藝術的創作手法、空間意涵及整體庭園美。

亞里斯多德稱知識為：「純理之知、行動之知與創作之知。」創作之知，即為追求真善美之知識，是一種有關人的藝術創作的知識，也就是今日所謂的美學。美學研究的對象是美與藝術，然而美與藝術皆是難以定義的，但有關美的觀念，藝術的本質與存在的問題，三者卻常為哲學家所探討。如海德格所指出的「藝術

難以定義，並不表示不可言說、不可討論或不可知。」海德格指出「藝術是真理的來臨，存有的開顯。」¹也許我們可以說，美與藝術的重要性在於，藝術是人與事物真正的存在方式，美則是藝術所追尋的價值理想，也就是中國所謂的「藝近乎道」的精神。東方庭園藝術更是貼近於此思想。

藝術的境界是無窮盡的。王羲之說：「適我無非新」，這是藝術家對藝術的感受。「光景常新」是一切偉大作品的烙印，而「溫故知新」卻是藝術創作與藝術批評應有的態度。歷史上向前一步的進展，往往是伴隨著向後一步的探本窮源。²故現代庭園藝術的創作也應由傳統庭園中探求。然而在對傳統做探討時，須同時對其做反省、批判，避免落入民粹主義及情懷式地域主義之中。台灣地處於中國與日本之旁，文化上更是深受其影響，在庭園藝術創作上不能避免的遭遇其衝擊。而在文化思想上，台灣是受漢文化所影響，但地理環境特質卻與日本較相似，庭園空間的場所也與日本較相近，再者台灣是產石豐富之地，擁有各種美石，是庭園創作上很好的素材。藉由探討中日岩石庭園藝術創作，以為台灣庭園岩石藝術創作之參考，為本研究之目的。

第三節 研究範圍及方法

一、研究範圍

從人類有歷史記載以來，即有岩石文化的存在，且應用非常廣泛，深入各層面。本論文的研究範圍，僅界定在屬於東方的中國、日本的傳統庭園用石上，並且不談及有關岩石的形成方式，及材質和施工實務等。而在賞石的內容，也僅論及與庭園賞石相關者，對其他方面的賞石皆不涉及。

庭園為人類出於對大自然的嚮往，而創造出一種自然趣味、可遊憩玩賞的環境，是一種審美享受的對象。人對於自然的嚮往，乃基於人類對自然的依附。大自然是人類勞動和思維的對象，人類不能片刻少離賴以生存的自然。自然既是人類的對立面，又是包含人類自身的一個整體，人類就是客觀自然界的一個組成部分，若將自然視為一個「物」，那麼人係「物」中的一個「物」。若以人為主體而言，自然即為客體，反之亦然，兩者互為主客體。

物之所以為物，係因其本身含蘊著意義。意義（MEANING）是一種精神的函數，取決於認同感，同時暗示一種歸屬感（諾伯舒茲，1995）。這是辨別人類現象與自然現象的基礎，而將自然物賦予人類意義的過程，事實上就是人類文化創造的過程。這種意義也是人類集體意識與個人意識的表現，將自然物轉化為文化物的過程中，可反映出人們對其四周的環境及自我意識的認識。而藉由這些意義的探尋也可以了解潛在一文化中的人類的精神活動及特質。每一種文化物，暗含地

¹ 劉千美，2001，差異與實踐：當代藝術哲學研究，立緒文化事業有限公司，台北縣，p179、p188

² 朱孟實等，1985，中國古代美學藝術論，木鐸出版社，台北市

跟其他文化聯結在一起，此種現象表示人不可能完全由本身創造意義，意義必須成爲涵蓋自然要素的整體的一部份，也就是世上所有經由人所創造的物，必根於地方性、文化性，也就是根於自然。這是一種人類精神價值的顯現，而對文化或庭園本質的探討，即在找尋此價值。

由於中國或日本庭園，其種類與範圍相當廣泛，研究起來容易掛一漏萬，所以首先確立一個概念：(如圖 1-3-1 所示)

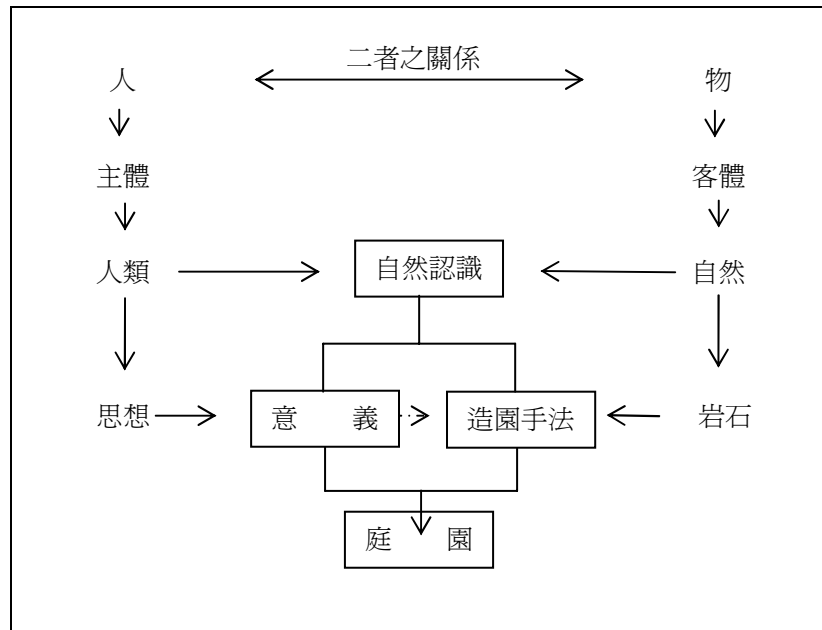


圖 1-3-1 研究基本概念圖
資料來源：本研究整理

圖 1-3-1 在說明一個概念：庭園主要的精神並不在於人或物（岩石）的個體的配置上，而是介於人和物之間的關係上，也就是人對物（岩石）所賦予的意義。

本論文以岩石在不同的文化體系下所產生空間性的異同，來探討岩石在一文化體系中如何被賦予人類的意義及功能，而藉以歸納出影響傳統庭園空間型態產生的文化性因素。

二、研究方法

由前述之觀念，爲求得人、物之間的關係，故首先確立庭園中所存在的岩石元素，而後觀察思想如何反映在庭園中，再由思想與造園手法之關係中，歸納二者所存在的相同或相異的法則與規律。(如圖 1-3-2 所示)

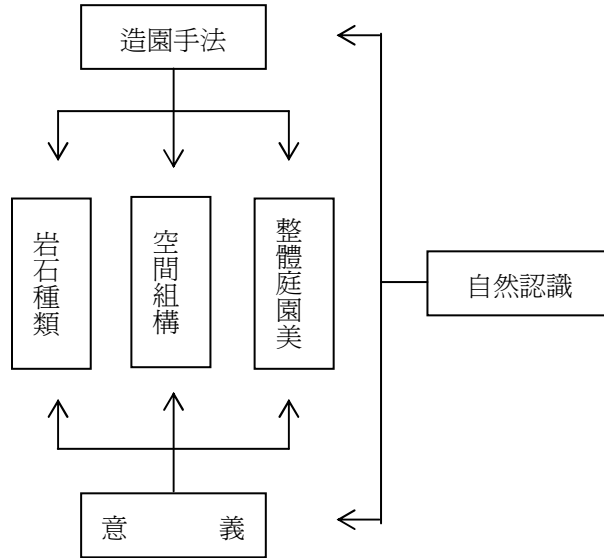


圖 1-3-2 基本分析架構圖

資料來源：本研究整理

在圖 1-3-2 所顯示的為單一型態下的分析方式，而在做比較研究時，因彼此都有相同及相異的特質，為了易於比較對照，並藉此而探討背後之差異原因，故採圖 1-3-3 的比較方式。

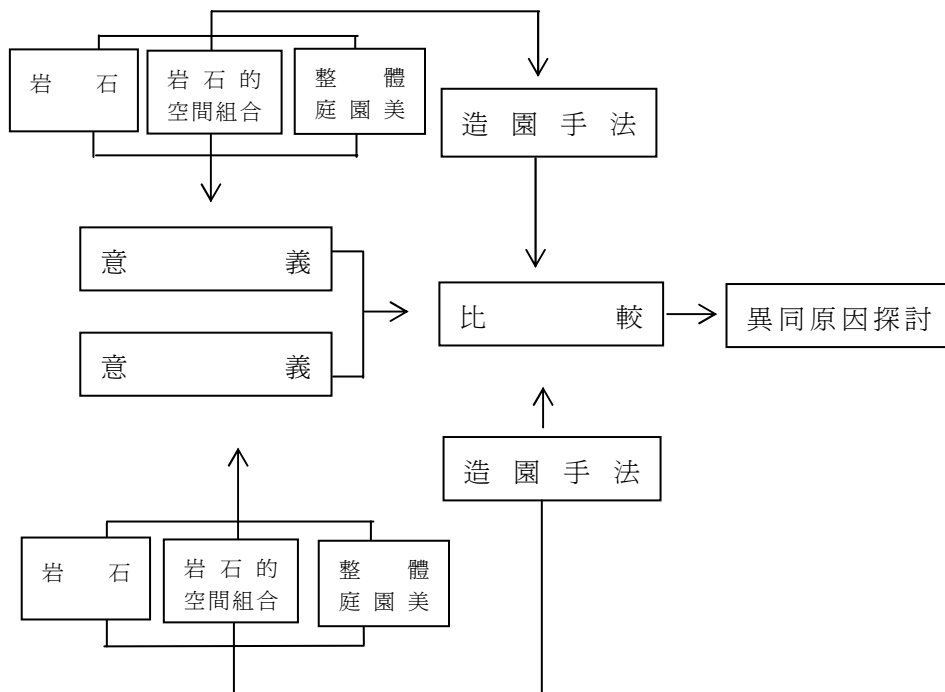


圖 1-3-3 比較研究的分析架構圖

資料來源：本研究整理

第四節 研究範圍意義之界定

前述試圖將本論文所研究的範圍及方法以表列圖示於圖 1-3-1、圖 1-3-2 與圖 1-3-3 中，表列中可看出研究過程中之各階段的關係，唯其中有部分名詞因在使用上易造成紛歧，故本節擬將這些名詞加以意義上之界定，以免產生觀念理解上的歧異，而對研究結果產生誤解與模糊不清的困擾。這其中想予以界定者，乃是「傳統」、「庭園」這兩個在使用上非常廣泛的觀念，將在本節中先行定義及識明。

1、「傳統」

本論文的庭園形式將界定在「傳統庭園」上，對「傳統」的定義在空間形式上指未受西方形式及思想影響的庭園形式。在時間上，中國為自古至清末為止，日本則為自古至江戶時代末期所產生的庭園。以上為對時空上的界定。

2、「庭園」

「庭園」一詞，基本上指示一種空間形態，唯中國、日本對「庭園」之概念有一些根本上的差異，乃須先行加以說明的。

在中國，庭園建築不但是一個獨立的項目，而且在發展上成為與一般建築相平行的另一個體系³。中國庭園古時又稱「園林」，園與林並稱，乃在強調「園」中「種植林木」以供休息憩玩之所，又如「宮室務嚴整，園林務蕭散」之句，可看出古時中國園林已與「宮室」等正式建築物在設計者的心裡佔有同等的份量，成為一獨立的項目，成另一體系平行發展。

而在日本，比較上已較不具有獨立的性格。庭園往往成為附屬於某種特殊用途的功能。在後述章節中將會陸續地對這點再加以更清楚的分析。在彰國社建築大辭典中對庭園的定義為：「在房屋的空地中，利用配置在附屬於建築物的樹木、草石、泉水等等景色所造成的場所。飛鳥、奈良時代稱為島，平安時代則稱為園。」⁴由此可看出日本庭園的功能屬性與中國庭園是不相同的，這種功能屬性的差異成了決定中日兩民族庭園形式上的差異的重要因素之一。

中日兩民族對庭園概念上之差異也可從庭園的名稱觀察出來。如圖 1-4-1 所示，中國庭園之名稱代表此園之獨立個性，表達的是一個完整的庭園概念，如輞川園、拙政園、網師園、頤和園、圓明園等。但在日本庭園的名稱中，似發覺不到這種強烈的趨向，雖然到江戶時期出現類似中國庭園般的庭園名稱，如兼六園、後樂園…等，但乃是仿中國之意義名稱而來⁵。

³ 李允鈺，1982，華夏意匠，龍田出版社，台北市，p.305

⁴ 下出源七編，“建築大辭典”，彰國社，日本東京，1974。其原文對「庭（にわ）」之解釋為：「屋敷内の空地に建築に付屬して樹木、草石、築山、泉水などを配して景を造つた場所。飛鳥、奈良時代に 島、平安時代には園と稱した。」

⁵ 「兼六園」因具廣大、幽邃、人力、蒼古、水泉、眺望六勝而命名之。「兼六」一辭，語出李格非《洛陽名園記》。「後樂園」則仿范仲淹岳陽樓記中之文句：「先天下之憂而憂，後天下之樂而

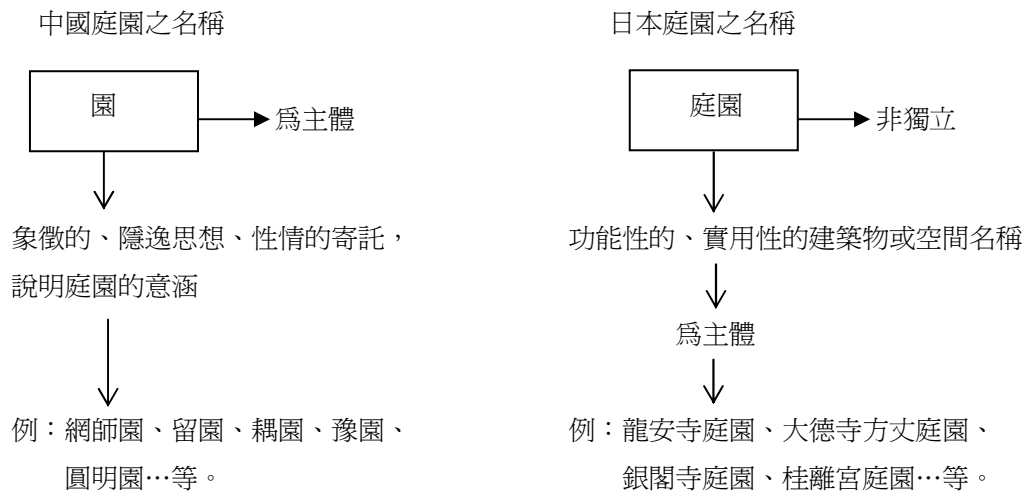


圖 1-4-1 中國、日本庭園名稱中所表達的庭園概念

資料來源：本研究整理

由此知中日兩國庭園概念上的差異，基本上乃是由庭園與建築物之關係上的差異而來。所以本論文中雖然同樣用庭園之名稱，但只是用以指一種類似的空間型態，而並不是兩者具有相同的所謂「庭園」的基本概念。

第五節 研究流程

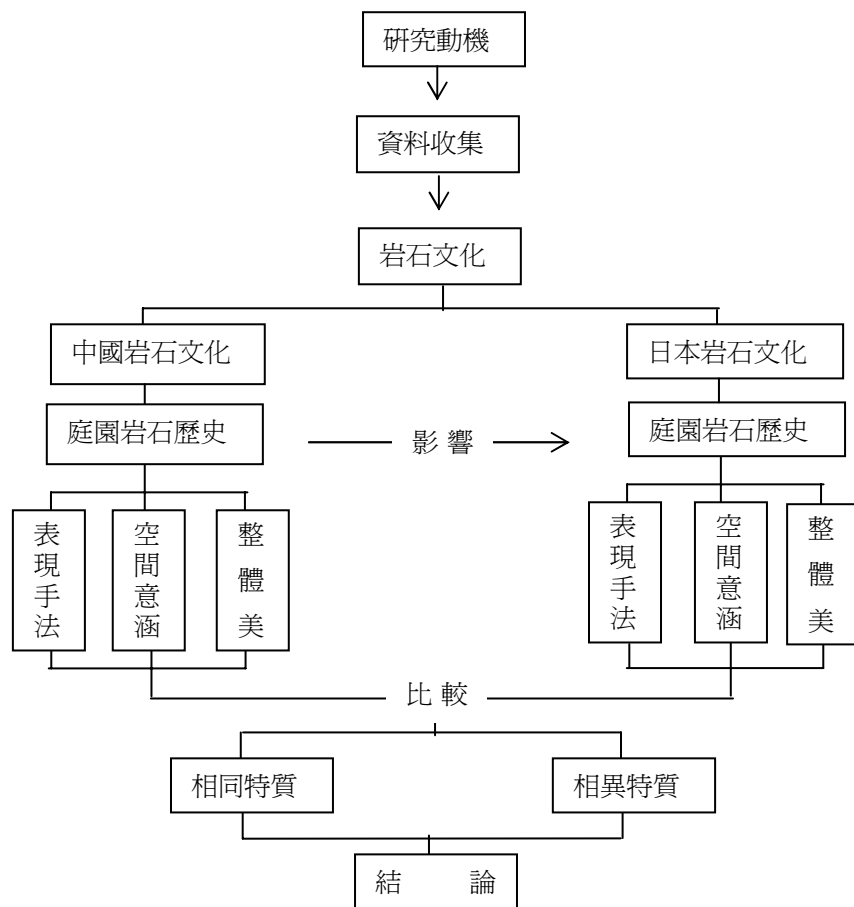
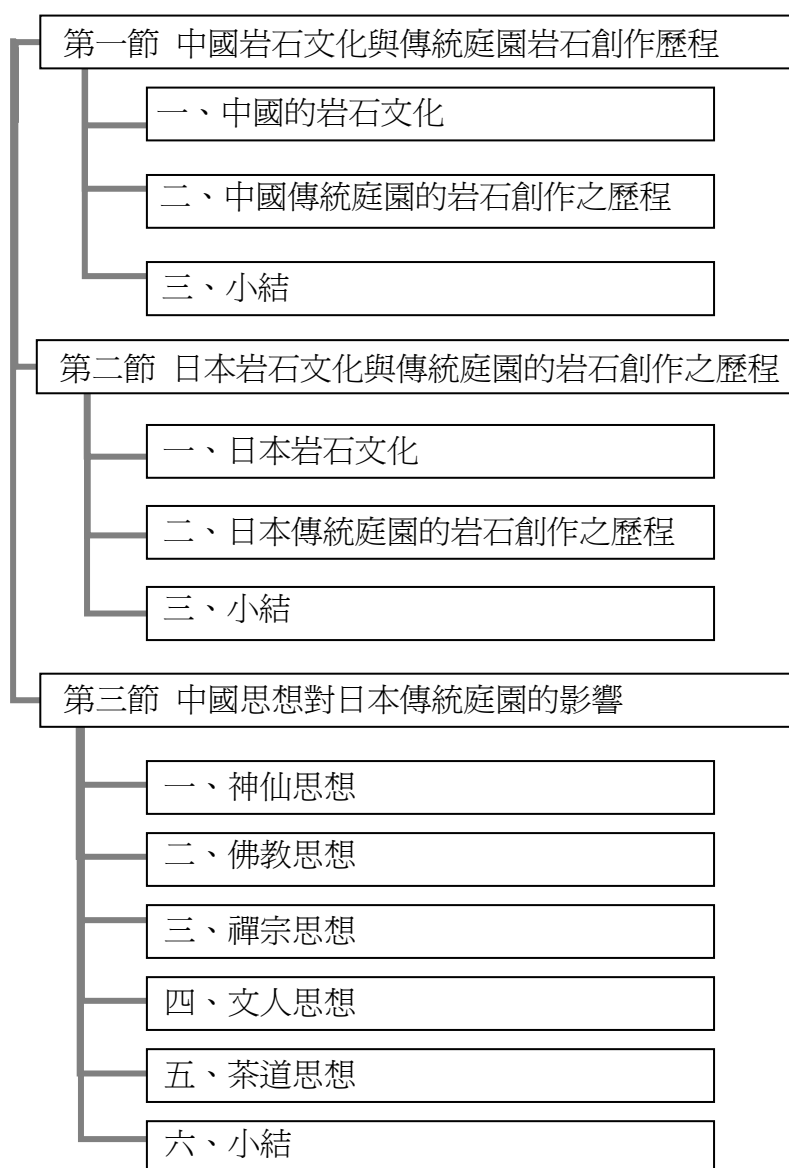


圖 1-5-1 研究流程

第二章 中、日岩石文化與傳統庭園岩石創作歷程

中、日兩國的岩石文化有其相似性，早期皆有傳說、信仰的存在；對岩石的應用觀點也極為相似，採用自然石的形式。然而在各自的社會、文化影響下，又有不同的發展，其賞石的審美境界及庭園創作表現形式各異其趣。中、日庭園岩石的應用，大多受其岩石文化的影響，故本章從各自的岩石文化談起，再論及其庭園岩石創作的歷程，以探求其發展的背後因素，亦即其環境、時代、社會、文化、思想及審美藝術的表現等。



第一節 中國岩石文化與傳統庭園岩石創作歷程

中國岩石文化起源甚早，在不同的時代，不同的環境下，產生了各種岩石神話、傳說、信仰等文化現象，更促成了輝煌的賞石文化，並且成爲庭園的重要元素，爲庭園之心。岩石文化是中國特殊而有趣的微觀文化⁶，在中國庭園中，石是園之骨，也是山之骨，甚至一片石即是一座山。因此，論山必先論石，而論石又必先論述岩石的文化背景。

中國岩石文化除了賞石文化興盛外，在庭園創作更具特色，尤其堆疊假山更是世界獨創的藝術表現。中國傳統庭園的堆山疊石，有長期的發展過程，其獨特的藝術形式，在每個時代有不同的呈現方式，其中蘊含豐富的人文意涵。藉由歷代庭園岩石創作歷程的探討，以了解中國庭園岩石發展的時代背景、文化思想及審美藝術等的因素，也就是其發生的原因。

一、中國的岩石文化

在舊石器時代，一個在曠野中生活的人觀察天空的日月星辰，觀察地上留下的各種動物的腳跡，觀察山的形狀、水的迴旋，觀察花的開放與果實的渾圓，人類開始記憶各種形狀、色彩、線條，在觀察石頭這個物質，用手捧起一塊岩石，感覺石頭的重量；用一塊石頭碰撞另一塊石頭，聽到石頭與石頭碰撞的聲音等，皆是人類對石頭的最初體驗⁷。當第一個猿人從大地上撿起第一塊石頭作爲工具或武器拋擲出來的時候，人類就和其他的動物正式劃分了界限。石頭是打破人類的原始動物性的茫昧，而進入文明的第一個符號。

不論東方或西方的古代人，由於長時間使用石器爲生活上的工具和武器的關係，由此而有石頭崇拜的原始信仰。今天分布在世界各地的巨石文化的遺跡，在這些仍然矗立在現代的巨石身上，人們可以看到過去的歷史腳印與信仰的痕跡。如埃及的巨石建築是源於對太陽神的信仰。

古代人把各種不同的石頭如巨石、板石、岩石、人狀石、或獸狀石、隕石、水晶、寶石、境界石、墓石等等、賦予各種人文性的解釋、他們把各種不同的石頭視爲是力量、生命、豐饒、永恆、信義、幸運等的象徵，在各種不同的時代和不同的環境下，石頭的原始信仰往往和當時的社會與文化現象相結合，由此而形成了各種石頭的神話傳說與宗教儀禮及風水應用。更因其深厚的人文藝術情感，而產生了各項岩石藝術創作，流傳至今。

⁶ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市

⁷ 因石塊互相敲擊，發出叮叮咚咚的聲音，而發現了不同大小、不同厚薄的石斧，會發出不同的聲音，在遊戲中組織著石斧的聲音，變成一首美麗的曲子，石斧變成藝術中的樂器，叫作「磬」。辭彙：磬—用石或玉作成的古樂器。

（一）石頭的古代信仰、傳說、神話與風水應用

1、石頭的古代信仰

（1）聖地、聖石與社主

石頭被古代人相信是具有神秘生成力和行動力的神聖東西，所以常常被當作是神在大地上的宮殿。因此石頭經常被當作大地神的代理象徵，而被作為崇拜的對象。

在中國，社中作為「社主」的也是石頭。《唐書》：「社稷主用石。」《呂氏春秋》：「殷人社用石。」《說文》：「祐，宗廟主也，周禮有郊宗石室，一曰大夫以石為主。」《宋史禮志》：「社稷不室而壇，當受霜露風雨，以達天地之氣，故用石主，取其堅久。」由此可知，中國古代的社是建立在特定的樹林之中，社裡作為神的表象的是社主，社主是石頭，除了宋史所說的取其堅久之外，以石頭作為社主的情形，當是源於古代的巨石信仰⁸。

（2）農耕與乞雨

石頭與農耕儀禮的結合，是由於人類進入農耕生活的初期，是以石頭為主要的農具的事實。中國的農業起於黃土流域，目前只能上溯到新石器時代的仰韶文化時代，當時的農業以小米為主，在仰韶的遺址中石製的農具已經很多。石頭的農耕禮儀，產生於古代對石頭的呪術信仰，他們認為石頭具有極大的威靈，可以使農作物豐收。

關於石頭的農耕信仰，最常見的是乞雨的儀禮，一般來說，古代的乞雨禮儀有三型：一是火燒山。二是祭祀水神一龍蛇之類。三是向神或聖地祈願。石頭在很多民族的信仰中，常被作為雨神，所以乞雨的儀禮中，是被作為第三類型的。

關於石頭與乞雨的信仰，《太平廣記》（二九二、石人神）記載說，天旱時把羅浮山水中的人形石像，搬到豐城縣南而祭，則可得雨，可以知道這塊人形石像，也就是雨神的表象。

（3）感生與回歸

石頭在許多民族的古代信仰裡是和生殖有關的，這種信仰在太平洋文化圈的各民族尤其明顯，朝鮮半島的神社通常是建立在普通人不能隨便進入的神聖樹林中，神社的主體是一塊特別的自然石，神社有疊石壇，所祭祀的是原始母神，這個以石頭為表象的母神，是掌管人間的生殖神。這和中國古代的「社」以叢林為社地，以石為社主的情形，是完全一樣的。

中國古代有石頭感生神話，具有母神性格的女媧、治水的大禹、夏王啓等，都是生自石中的神話傳說。由石頭具有神秘生殖力量的信仰，然後以特別的石頭（流星、隕石）作為特別人類（古帝王）的感生因素，應該也是可以理解的事，而神話的起源，也是古代隕石感生的信仰。

中國人相信石頭具有使人懷孕生子的神秘呪術力量的信仰，卵生神話的起源

⁸ 王孝廉，1987，中原民族的神話與信仰，中國的神話世界（下編），時報文化，台北市

是和古代的巨石信仰有密切的關係。關於中國人相信石頭具有神祕的生殖力量的信仰民間分布極廣，以下是這類信仰的例子：

雲南有乞子石的傳說，廣東羅浮山有陰陽谷傳說，在東北、華北一帶的婦人，相信於家中祭祀後，出門在道路檢一塊石頭，收藏在不為人知的祕處，明年一定懷孕生子。由以上的民間信仰，可知中國各地都分布著以石頭具有神祕生殖力量的信仰。

(4) 藥、誓、鬼神

具有永遠性、不動性、超越性等本質的石頭，在古代信仰中除了前項的各項信仰外，又和藥、誓、鬼神的信仰有關。

以石頭為藥的信仰源自於古代人對石頭的呪術信仰，他們相信石頭裡面所包藏的神祕威靈，一方面能夠對人產生保護的作用，所以他們在身上佩帶一些特殊的石頭作為護身符，另一方面她們相信石頭能治療人身上的疾病。《山海經》中有許多關於石和玉的記載，玉是石之美者，在寶石和玉成為人類的裝飾品之前，是被作為信仰的對象而用來作為護身符之用。

依《山海經·南山經》的記載，玉除了是不死的仙藥，也是天地鬼神的食物「天地鬼神是食是饗。」因此，以玉祈祭可以感天地動鬼神。中國道家方士所煉的不死藥如金丹玉液，其思想的根源也即由用古代以石(玉)為不死藥的信仰而產生的。《列仙傳說》中的仙人赤松子「服水玉以教神農」，水玉就是石英。古代中國人實際以石為藥，起源甚早。《周禮》：「古以草、木、蟲、石、穀為五藥。」《左傳》：「美疾不如惡石。(疏：石用以砭，古人治病用石。)」又說：「孟孫之惡我藥石也。(疏：治病藥用石，本草所云鐘乳、礬、磁石之類多矣。)」⁹

石頭由於它的不動性與永恆性，使人把石頭作為不變與守信的誓約象徵，古代人相信堅硬的石頭，可以守著誓約永遠不變。台灣高山族有埋石起誓的習俗，他們把石頭埋在土中，相信土中的石能夠守住誓約永遠不變。中國起誓也有所謂「海枯石爛」、「明月為憑，白石為證」等。

2、石頭的傳說與神話

(1) 女媧補天

在三國時代盤古開天闢地的神話出現以前，古代最早的開闢神話中的神是女媧。《說文》：「媧，古之神聖女，化萬物者也。」女媧煉石補天的傳說，首先出現在《淮南子·覽冥訓》：「…於是，女媧煉五色石以補天 …。」女媧用來補天的是一種五色的石頭，根據《路史》的記載，宋代以前的人曾經把女媧補天的五色石認為是「赧」，赧也就是霞，是日出和日落時候彩雲。

(2) 禹、啓生於石

傳說中，治水的大禹是生於石的。《淮南子·修務訓》：「禹生於石。」《史記六國年表》也說：「孟子稱禹生於石紐，西夷人也。」《釋史引隋巢子》：「禹治鴻

⁹王孝廉，1992，中原民族的神話與信仰，中國的神話世界（下編），時報文化，台北市

水，通軒轅山，化爲熊。塗山氏見之，慚而去，至崇高山下，化爲石。禹曰歸我子，石破北方而生啓。」

(3) 石敢當

石敢當是古代中國人在自己的里巷中入口處所立的石頭，他們認爲這塊石頭能夠禁壓不祥，和保護境內居民的平安。被當作石敢當的石頭，通常是一塊四尺高的石碑¹⁰，上面刻著「石敢當」三個字。據說石敢當爲霧神蚩尤化成之石頭¹¹。

石敢當的信仰最早見於漢代史游的《急就章》，可知在漢代以前中國已經普遍的流行著以石敢當爲聖石的信仰，這種信仰的發生應該是與古代以石爲社主的信仰有關，起源於更遠古時代以石具有神祕力量的原始呪術信仰。石敢當不但是能夠驅邪避鬼的靈石，也是鄉鎮土地的守護神。

(4) 石頭公

台灣各地分布有石頭公的傳說，民間也有類似石頭公的石將軍、石府將軍、大伯公、石聖公等民間信仰。關於石頭公的傳說，各地不同，吳瀛濤的《台灣民俗》¹²分析這些傳說的內容，包括了鎮邪驅鬼、治病、安產、守護田地等。

(5) 望夫石

望夫石的傳說，分布中國各地，此傳說應是起因於現實社會裡，無數怨婦望夫而死的事實，而成就了此一哀怨的傳說。

(6) 鞭石傳說

傳說中，秦始皇有鞭石之法，或以術召石之法，可以使石頭自行入海。又說秦始皇時，有神人能夠驅石入海的事。

在這些美麗而神秘的神話、傳說中，它一方面尋求生命的安頓，另一方面寄寓了先民企求克服對未知世界的恐懼，朦朧的表達了對石器時代工具功能的不自覺的認識，也與先民在幻想中把自然物加以神化，並進行崇拜的原始意識有關。其中，「煉石補天」這一有靈論的意識，在中國古代文化心理的長河裡被積澱下來，有時會通過文藝創作泛現出來。如明代吳承恩的《西遊記》，從有靈通之意的仙石迸裂出石猴寫起；清代的紅樓夢，從女媧補天剩下未用而棄於青埂峰下的一塊石頭說起，這全是對石頭抱有敬而重之的心理因素所顯現的。

3、石頭的風水應用

(1) 建築造園之安地靈¹³

石頭者土精也，若泥土中有不乾淨之邪氣惡鬼，富裕人家以黃金來安地靈，而一般百姓則以土之精「石頭」來代替，這是因爲「金」¹⁴可制化惡鬼。有人於屋

¹⁰ 古時採用高4尺8寸，闊1尺2寸，厚4寸，埋8寸入於土中。

¹¹ 林俊寬，1992，道家陽宅學新講，國際道家學術基金會出版，台北縣，p355

¹² 王孝廉，1992，中原民族的神話與信仰，中國的神話世界（下編），時報文化，台北市

¹³ 林俊寬，1994，風水·景觀·藝術與科學，國際道家學術基金會，台北縣

¹⁴ 此指陰陽五行中的「金」，黃金與石頭皆屬「金」。

後一堵牆腳，填入七星石或五福石，做為安地靈。

(2) 住宅庭園之制煞

住宅庭園有路沖或天斬¹⁵，於門前立一石做為「石敢當」或為「太極石」以鎮之，或放置九山八海石盆做山海鎮。

(3) 寶石印石之鎮宅

在室內或桌上放置有靈氣而親切可愛的寶石，及在桌上擺放刻有「事事如意」「平安吉祥」等的印石，可達鎮宅之用。

(4) 樹下立石

樹下擺置大石，以「金剋木」，陣住大樹精，且可達到平穩安定感。

(二) 石頭的藝術

在中國歷史上和現實中，石頭常常為人們扮演著種種不同的藝術文化的角色，在工藝美術領域裡，紅木架上置一塊玲瓏多姿的英石，就成了所謂文房清供一室內陳設的古玩佳品；在盆景藝術裡，一塊石頭置於白水盆內，就成了咫尺千里的山水風景。在詩畫領域裡，石頭是人們喜聞樂見的題材，鄭板橋在畫上題道：「四時不謝之百節長青之竹，萬古不移之石，千秋不變之人，寫三物與大君子為四美也。」

在西方，沒有生命的頑石是無法進入人們的審美領域的，而在中國古代文化史上，愛石、品石、寫石之風興盛，這是一種文化心理的現象。「愛此一拳石，玲瓏出自然。溯源應太古，墮世又何年！」¹⁶這種對於造型奇秀的自然山石，自古以來為人們所喜愛。對於石頭有如此親和的審美關係，如此深厚的藝術情感，這是中國人文化心理的淵源。

東、西方對於石的藝術表現是不同的，西方將石做為雕刻之用，與東方認為石是有靈的思想頗為不同。西方的雕塑一開始就發展為寫實的藝術，而在中國，卻與器物的抽象化造型結合，成為一種比較象徵形態的藝術。這種藝術文化意涵一直流傳至今。

從實用的角度看，怪石是不成材的，既不能為建築奠基又不能剖出美玉華瑱，但在唐代人們卻發現了它那特殊的品格之美。唐宋以來，文人特別是詩人愛石、品石、詠石已成為一種文化心理傳統。他們遊息之時，與石為伍，欣賞品評，情趣無窮。

從現實的歷史看，愛石的文化風尚發端於魏晉南北朝，到人文璀璨的唐代顯而盛，唐代的審美思潮，把石頭從神話的天空拉回到現實的地面，具有人化的性格和藝術化的美質。自唐之後，宋元明清的品石詠石之風更盛，對於石頭來說，從女媧的石器時代一直到清代，其間或隱或顯，或真或幻的存在著民族特色的一脈相承的審美傳統。

¹⁵ 住家大門前被兩棟大樓夾斬出一條狹縫，亦即由住家往前看到一條狹縫，謂之天斬。

¹⁶ 阮浩耕，1994，立體詩畫－中國園林藝術鑑賞，書泉出版社，台北市，p119

（三）賞石品類及特質

在中國，石依自然特徵出奇而為奇石，其中可供欣賞者為賞石，按展示空間劃分，賞石又分為「庭園賞石」和「文房賞石」。庭園賞石中配加臺座的單體賞石，單士元先生稱之為「盆花石座」，朱家潛先生稱之「臺景」，其中收置於皇家庭園者，稱之「御苑賞石」¹⁷。

1、品類

石頭文化的發展和興盛有其客觀的物質前提，這就是中國產石之所，分布極廣，而品類也極為繁多。宋代杜綰《雲林石譜》收石有一百餘種之多。《園冶·選石》也收太湖石、宜興石、龍潭石、靈璧石、觀山石、宣石、湖口石、英石、黃石等十餘種。白居易《太湖石記》中說：「石有聚族，太湖為甲，羅浮、天竺之石次焉。」他把太湖石品為上選。

賞石的分類法有多種，按產地是最習常的。《雲林石譜》按產地記述，包括文房賞石在內的賞石達百餘種，這大概是最早、也是最完備的有關賞石品類的記載，但對產地的記敘甚為簡略。降至明代，林有麟作《素園石譜》，仍按產地敘述，但對產地特徵語焉不詳，這為後世判定古代賞石的產地帶來很大的困難。現僅就通行的產地特徵，將賞石作一簡略分類。

現存賞石約有十餘種，包括太湖石、靈璧石、英石、珊瑚石、筍石、木變石、大理石、礦石、鐘乳石，以及其他難以分類的賞石，如表 2-1-1。詳細內容請參考附錄 1。

2、特質

賞石是按照賞石的最佳審美境界和在庭園中最佳的展示效果這雙重標準選置的，所謂「遠望以取其勢，近看以取其質」（宋·郭熙《林泉高致》）。賞石高度的藝術觀賞性主要來自於它奇異而優良的自然特質，主要表現在形、表、色、質、聲五個方面。

形態也許是賞石審美中最重要的著眼點。賞石的「瘦、透、漏、皺」四大美學標準在很大程度上都與形態有關。賞石的形態有如下三個特徵：

其一，絕大多數賞石形態千奇百怪，所採取的「直立」而非「橫臥」的姿勢產生強烈的動感，在現存於紫禁城和中山公園的賞石中尤為顯著。在這方面，祇有江南庭園中傳為宋代「花石綱」遺留的賞石可與之比美。

其二，儘管有些賞石看似動物或植物，絕大多數賞石並不具有象形性。這些賞石的型態更注重表現天然狀態下可供欣賞的奇形怪狀。並避免了對奇石的過分雕琢和庸俗理解。

其三，傳統上最完美的型態要求四面可視，儘管許多賞石都兩面可視或三面可視，真正做到四面可視者甚為稀少，「若四面全者，…凡數百之中無一二」（宋·杜綰《雲林石譜》）。現存於頤和園石丈亭的「石丈」則是四面可視的典範。

¹⁷丁文父編，2000，晉宏達等撰文，御苑賞石概述，三聯書店有限公司，香港

表 2-1-1 中國現存的賞石

品類	產地	顏色	現存賞石地點
1、太湖石	江蘇太湖洞庭西山水域中	灰白色爲主。	1、頤和園的「石丈」； 2、中山公園的「青蓮朵」； 3、寧壽宮花園樂壽堂前； 4、紫禁城瓊苑東門； 5、寧壽宮花園符望閣等。
2、靈璧石	安徽靈璧磬山及其周邊地區	顏色多樣，以深黑色爲上品。	1、寧壽宮花園遂初堂前； 2、倦勤齋前（狀若臥牛）； 3、蘇州怡園過雲樓等。
3、英石	廣東英德	微青、灰黑色、淺綠色	杭州皴雲峰
4、笋石	浙江北京侏羅紀地層中	青色	
5、木變石（又稱硅化木）	河北、新疆、遼寧、雲南、江西等地，其它如湖北襄陽、河北涿鹿及黑龍江雞西的侏羅紀地層等。		寧壽宮花園
6、珊瑚石	海生、南洋、西域	黃褐色	御花園
7、鐘乳石	廣西、山東		
8、崑石	江蘇崑山紅壤中		1、紫禁城寧壽宮花園 2、江蘇崑山亭林花園
9、其他（如紋理石、玉石等）			文房內小觀賞石

附：賞石地點有多處，以較著名者爲主。

本研究整理

與形態有關的是體量。大多數御苑賞石體量適中，高度（或長度）約爲一米上下，介於普通庭園賞石和文房賞石之間。這與賞石所處的空間容積有密切的關係。御苑賞石一方面供戶外遠觀，因此體量不似文房賞石那麼小巧；另一方面因陳列於空間狹隘的庭院式苑囿且置於臺座之上，體量又不像普通庭園賞石那麼龐大。賞石的體量往往因處所空間大小而異。

賞石表徵的關鍵是天然紋理。典型的太湖石表面具有錯落有致的渦孔竅穴，英石的表面具有跌宕起伏的皺摺紋脈，而靈璧石則兼具太湖石和英石兩者的表面特點。這種多變的表面特徵被昇華爲一種欣賞傾向，這大概與文人文化中濃厚的山水思想相關。光潔平坦則是另外某些奇石的典型表徵，這樣的奇石同樣受到重視。賞石文化中不同表徵的奇石的收藏，正好反映了審美的多樣性。無論是褶皺還是平坦，許多賞石的表面蒙有一層溫潤的光澤。這種效果或是風化造成的，或與無數次的撫摸有關，總之是磨蝕作用的結果。

賞石的顏色比一般庭園賞石更為豐富，以灰色為主，還包括黑色、褐色、青色、紅色、黃色、白色諸種以及這些顏色的複合色。奇石的顏色主要取決於岩石的門類。太湖石多為灰白色，靈璧石多為深黑色，英石通常為灰色，笋石通常為青色，而珊瑚石則為黃褐色等等。太湖石、靈璧石和英石均為石灰岩。純的石灰岩近乎白色，紫禁城內的以及江南著名的太湖石往往是淺灰白色；含黏土礦物的石灰岩略帶黃色，頤和園以及北海白塔山在清代早期大概從京畿置辦的所謂的「湖石」往往就帶有這種色調；含氧化鐵或碳酸錳的石灰岩略帶紅褐色，例如靈璧石的黏土積澱；含有積質高的石灰岩大都顯黑色或灰黑色，這就是為什麼靈璧石和英石往往是黑灰色的。



圖 2-1-1 御花園景石

圖片來源：樓慶西¹⁸

在賞石中，賞石的色調還與體量有關；龐大的賞石通常為淺色調，例如「石丈」和「青芝岫」；而小巧的賞石則多為深色或豔麗的顏色，例如寧壽宮花園的靈璧石和御花園的景石（圖 2-1-1）。現存賞石中，顏色最富麗者莫過於御花園天一門前的一尊卵石，紅褐兩種鮮艷的顏色甚至拼錯出一幅生動的畫面。

大多數賞石因長年風化而顏褪色衰，失去了早年真實的色澤，其中以鐘乳石尤甚，這為認知賞石原本的顏色帶來困難；但無論如何，顏色欣賞總是以純正、深邃為上，色彩斑雜為下。

絕大多數賞石具有堅實的質地，其程度因岩石類別的不同而異。中國三大主要觀賞石，即太湖石、靈璧石、英石都是石灰岩質，但靈璧石和英石質地更為緻密堅實，特別是靈璧石，堅密的構造使之在敲擊下可生出清越的聲音。岩石構造過於堅密或略為疏鬆都不利於聲音的發出，石英岩質的賞石和太湖石就是如此。質地堅實的賞石往往也是純潔而無雜質的，這是質地欣賞的一個重要標準。

賞石的聲音，講求清脆結實而鏗鏘有力。石與石相敲擊，能有響亮的叮叮咚咚之聲，大多為美石，在中國更將其變成藝術中的樂器，即為「磬」。

（四）歷代賞石文化





奇石欣賞的歷史大概可上溯至秦漢。庭園賞石最遲產生於六朝，到唐代達到興盛；文房賞石大約在唐代形成，至宋代已達到昌盛。宋代以後，大體上分別為文人和富人兩個階層所青睞，並且展示在兩種空間環境中的庭園賞石和文房賞石逐漸繁衍了不同的藝術形態，並引發了欣賞情趣和品評標準的分化。

在這悠久的奇石欣賞歷史中，各個時代的人們對賞石品石的形、表、色、質等天然特質的認識不盡相同，審美標準也不盡一致。彙總於賞石的美學觀念是隨歷史發展而逐漸豐富、完善起來的。從文獻和畫跡來看，在唐朝，賞石作為藝術

¹⁸ 樓慶西，2004，中國小品建築十講，藝術家出版社，台北市，p224

形式已經受到知識和財富階層的普遍接受，欣賞者對奇石的自然特性已有朦朧的認知，例如，從唐代孫位的《高逸圖》中可以見到節理縱橫、渦眼通透的山狀靈璧石和太湖石；但此時的奇石欣賞尚未完全擺脫早期神秘主義的影響，一如唐代閻立本的《職貢圖》（表 2-1-2 左上）中充滿神話色彩的天柱狀和靈芝狀奇石。從五代起，人們似乎開始重視奇石本體的自然特質，此時繪畫中表現的奇石更貼近自然的狀況，例如衛賢《高士圖》（表 2-1-2 右下）中挺拔雄偉的太湖石，趙崑《八達春遊圖》（表 2-1-2 右上）中玲瓏剔透的太湖石，以及周文矩《文苑圖》中節理密實的疊層石¹⁹（表 2-1-2 左下）。

表 2-1-2 中國歷代賞石文化-唐、五代

	
<p>閻立本的《職貢圖》（局部）</p>	<p>趙崑的《八達春遊圖》（局部）</p>
	
<p>周文矩的《文苑圖》（局部）</p>	<p>衛賢的《高士圖》（局部）</p>

圖片來源：左上/蔣勳²⁰、右上/書畫菁華展品賞析²¹、左下/大紀元²²、右下/www.cnart.biz

¹⁹ 台北故宮博物院編輯委員會編，1996，故宮書畫菁華特輯，台北故宮博物院，台北市

²⁰ 蔣勳，1997，寫給大家的「中國美術史」，東華書局，台北市，p160

²¹ 書畫菁華展品賞析，<http://www.npm.gov.tw>

²² 大紀元，<http://www.epochtimes.com.tw>

唐代文人賞愛石頭，視其為藝術品，具有獨立的欣賞價值。唐代以後，此風更盛，難得之石被視為天下奇珍。」²³從詩文中可看到文人對石頭的愛眷之情：

多喜陪幽賞，清吟繞石叢。(鄭巢《陳氏園林》)

美石勞相贈，瓊瑰自不如。(李德裕《重憶山居六首·漏潭石》)

在文人的心目中，美石的藝術價值勝過瓊瑰寶玉，可以繞著石叢觀覽不已，吟哦詠歎。李德裕讚道：「大哉天地氣，呼吸有盈虛。」吸納天地精氣的奇石，自然會受到熱愛生命，熱愛宇宙的文人所珍愛。在白居易《雙石》：「俗用無所堪，時人嫌不取。結從胚渾始，得自洞庭口。萬古遺水濱，一朝入吾手。……回頭問雙石，能伴老夫否。石雖不能言，許我為三友。」這是把人們嫌棄不用的頑石，當作自己的知心好友。

牛僧儒在洛陽別墅也收羅了大量的名石，「待之如賓友，視之如賢哲，重之如寶玉，愛之如兒孫。」(白居易《太湖石記》)。更是把石頭人格化了。

李德裕的平泉山莊廣泛收集了泰山、太湖等名山大川的奇石，甚至還有所謂「仙人跡石」以充實自己的庭園。唐代牛李黨爭延續數十年，但二人同樣嗜石成癖，由此可見當時文人的愛石已蔚然成風。

白居易對石頭相當喜愛，他從杭州帶回的天竺石一，蘇州運回的太湖石五，都安置在履道園裡。《雙石》中寫道：「蒼然兩片石，厥狀怪且醜。……一可支吾琴，一可貯吾酒。峭絕高數尺，坳泓容一斗。……」《北窗竹石》一片瑟瑟石，數竿青青竹，向我如有情，依然看不足。《題石泉》：「殷勤傍石遶泉行，不說何人知我，情漸恐耳聾兼眼闇，聽泉看石不分明。」

兩片石頭除了支琴貯酒，它高達數尺、怪奇蒼醜的形貌，應該仍具有觀賞作用。正如他自己所說的「依然看不足」，所以會殷勤地傍石遶泉，甚至向人借石頭來暫置庭中，這顯示出他對石頭的愛好。石頭有什麼好？《題石泉》太湖石：「煙翠三秋色，波濤萬古痕。」《太湖石記》：「則三山五嶽，百洞千壑，覩縷簇縮，盡在其中。百仞一拳，千里一瞬，坐而得之。」「三峰具體小，應是華山孫。」從一塊石頭可以看到宇宙山川的精華，因此他把石頭置於窗前或泉邊，造型上具有山峰的特色，可以與泉水相映，可以與翠竹相俦，使得位於城內的履道園能夠山水兼備。而欣賞石頭時，可從其形狀中，窺見宇宙大自然的種種物象及生命的成滅變幻，感受到歲月，極富豐富的想像、情感及啓導的作用，這遂使整座庭園可以向另一度空間推展開去。

宋代文人對石的品愛，以蘇軾、米芾、葉夢得為代表。蘇軾愛石、藏石、品石、畫石、詠石，在中國繪畫史上，他是最早以石為主要題材的畫家之一。米芾更是愛石成癖《梁溪漫志》記載米芾曾拜石於庭下曰：「吾欲見石兄二石年矣」《石林燕語》：「米芾詭譎好奇，……初入州廨，見立石頗奇，喜曰：『此足以當吾拜。』遂命左右取袍笏拜之。每呼曰『石丈』。」米芾的拜石本質上不是敬而重之，而是

²³ 李允錄，1982，華夏意匠－中國古典建築設計原理分析，龍田出版社，台北市

愛而親之，是對美的崇拜，是對天然藝術品的追求，純粹是人性化的，是宋代愛石、品石的普遍風尚通過詼譎好奇的個性形式的集中表現。葉夢得不但自號石林山人、石林居士，把自己的著作名為石林詞、石林詩話、石林燕語，並把自己的庭園稱為石林，可謂石頭文化之所鍾。

宋代杜綰、米芾提出「瘦、皺、漏、透」，概括了宋人對賞石形和表的審美標準；杜綰有關清潤和有聲的強調更表達了對賞石色和質的美學要求。這表明奇石的欣賞從宋代起趨於客觀和成熟。從傳世畫跡來看，此時的賞石，顏色富麗多彩，形態靈活生動，表面變化多端；有劈立當空、色澤清潤者，如劉松年《攬茶圖》（表 2-1-3 上左）和蘇漢臣《秋庭戲嬰圖》（表 2-1-3 上中）所繪；有渾圓豐滿、玲瓏剔透者，如《折檻圖》（表 2-1-3 上右）所繪；有渦穴累累、高聳挺拔者，如《十八學士圖》（表 2-1-3 下左）所繪；有體態柔和、婀娜多姿者，如《百子嬉春圖》（表 2-1-3 下右）所繪；有瘦骨嶙峋、竅眼通透者，如《戲貓圖》（表 2-1-3 下中）所繪；更有樸實無華、渾厚敦然者，如《松陰庭院圖》所繪。

儘管賞石的美學觀念不斷在衍變，宋人的美學認識和欣賞標準對中國後世的奇石藝術有著深遠的影響。但宋代的觀念在隨後三個世紀的少數民族統治時代多少受到一些挑戰；隨著文人文化的興盛，賞石也往往寄情寓意，整體形象「怪」、「頑」、「雅」、「拙」的賞石日漸受到寵愛，藉以表達漢文化特有的孤傲堅貞的人格意味。

此時繪畫中所見的賞石，玲瓏剔透、飛揚灑逸的形態特徵有所減弱，代之以渾厚敦實的塊狀特徵，顯得靈氣不足；而庭園賞石，例如元僧維則之《蘇州獅子林所見》，後人也認為多「狻猊狀」。當然，這裡僅就繪畫和文獻中所見的漢人民間庭園賞石而言。金元兩朝，特別是金代皇帝在建都北京、興建宮苑之際就對深具漢文化特徵的賞石藝術表現出了濃厚的興致，曾有輦石「至燕」的記載。事實上，很難設想，沒有金元兩朝的承續，賞石何以從宋朝發展到明清。宋代賞石觀念真正的發揚光大還是在入明以後。

明代的奇石審美獲得了多元化的發展：奇石品類繁多，色彩繽紛，造型各異；欣賞觀念也更為複雜，出現了將「雅」與「俗」、「巧」與「拙」、「美」與「醜」等相統一的美學認知。從當時的繪畫作品來看，奇石的性質與形態得到進一步的誇張，這在宮廷繪畫和民間版畫中表現得尤為顯著，同時也體現在賞石之中。

清代的賞石文化在乾嘉盛世達到鼎盛。此時的賞石，既有所繼承，又有所創新，復古傾向幾乎將賞石文化改造為古董藝術，賞石欣賞更追求古跡；雄厚的財力以及西方美學意識的影響，使更多的表現為臺座的奢華雕飾。復古與求新是為清代賞石的美學主題。

表 2-1-3 中國歷代賞石文化-宋代

<p>《攬茶圖》(部分)-劉松年</p>	<p>折檻圖-宋人</p>
<p>《秋庭戲嬰圖》-蘇漢臣</p>	<p>《戲貓圖》-宋人</p>
<p>《十八學士圖》(部分)-宋人</p>	<p>《百子嬉春圖》-宋人</p>

圖片來源：故宮書畫圖錄（二）²⁴、故宮書畫圖錄（三）²⁵、大紀元²⁶

²⁴ 故宮書畫圖錄（二），1989，國立故宮博物院編輯委員會編，國立故宮博物院，台北市，p67、107、124

²⁵ 故宮書畫圖錄（三），1989，國立故宮博物院編輯委員會編，國立故宮博物院，台北市，p57、119

²⁶ 大紀元，<http://www.epochtimes.com.tw>

二、中國傳統庭園的岩石創作之歷程

中國岩石文化除了賞石文化興盛外，在庭園創作上更具特色。中國傳統庭園的堆山疊石，有長期的發展過程，其獨特的藝術形式，在每個時代有不同的呈現方式，其中蘊含豐富的人文意涵。以下從各時代庭園岩石創作的表現形式背景，探討其發展的軌跡，以及其形成的原因。

1.古代~秦漢 (~ 220)	→	2.魏晉南北朝 (220~581)	→	3.隋 唐 (581~960)	→	4.宋 元 (960~1368)	→	5.明 清 (1368~1911)
---------------------	---	----------------------	---	--------------------	---	---------------------	---	----------------------

(一) 古代到秦漢時代

在《淮南子·覽冥訓》中記載了女媧煉石補天的傳說，這個傳說表明了中國對石早就有一套審美的態度，且把石視為具有無限威力的物體。目前可見的文字記載中，最早的庭園大致是神話中黃帝的玄圃，而在中國庭園史上，堆疊假山是經過一段長時間的發展過程的。庭園造山俗稱「假山」，俗語所謂「假」，蓋即非現實本身之意，亦即藝術的再現，實乃藝術的真實。

造山是中國庭園的一大創造，從《尚書·旅獒》所說：「為山九仞，功虧一簣」的話來看，堆土築山大概最遲在春秋時期（西元前 770—前 476 年）已經出現。秦始皇在池中築山為蓬萊山，這是帶有神話色彩的仙島土山，是庭園土山之始。

中國對山石之審美，還與道教和佛教有著密切的關聯，漢武帝信仰了道教之說，在建章宮太液池內建了蓬萊、方丈、壺梁、瀛洲諸山，以象徵東海中的神山。池中置島堆山，其方法持續至今。至於疊造石山，根據《三輔黃圖》對茂陵富豪袁廣漢私園的記載，可知在西漢已相當發達。東漢時，大將軍梁冀在洛陽廣開園囿，園中採土築山，深林絕澗，有若自然，把武帝仿造海中神山的造園思想更進一步發展，且更加世俗化，範圍更廣了。

從玄圃開始，庭園一直成為庭園主人對理想生活嚮往的一種慰藉，與某種程度的實現，以致後代的庭園主，仍然視其為桃花源，這是中國庭園在思想上的傳統。只不過，秦漢時代追求的是長生不死的神仙思想，而後代則視庭園為心靈逍遙的仙境。

秦時庭園發展約略如下：其一，依地勢加入密集龐大且曲巧縟麗的建築組群，其中以大量的迴廊來連結遊賞動線，已注意迂婉靈活的空間布局。其二，開始了人工挖池引水，並在池中築造假山，是可見資料中的第一座假山，為人工堆成的土山。其三，模擬假想的蓬萊仙島。秦始皇已將庭園視為生活享樂的仙境，神仙思想於此具體的實踐在造園上，與神話樂園的庭園源頭，一脈相繫。其四，庭園功能由畋獵漸轉至娛樂、宴遊和居息等方面。

漢代庭園的發展有：庭園的建造已不再是帝王特有，貴族、庶民已開始建造私人庭園。御苑及私人庭園，皆對外開放觀賞，且整個漢代庭園活動，朝向平民

參與的方向發展，不論何種階層的庭園，都極盡雕麗瑰奇之能事，以為權勢財富之象徵。庭園風格較奢華且多雕飾，庭園的活動以遊賞娛宴為主，庭園組構重點為林植與山水。假山受到重視，土山、石山都有，以土山較普遍，石山較新奇。挖池養魚、植花、築島、積洲頗為普遍。

（二）魏晉南北朝時代

魏晉南北朝，中國社會處於動亂，士大夫階層追求精神解脫，道教和佛教逐漸為社會接受，老莊玄學也頗為流行，佛教清淨無為的思想正符合社會之心態，因而追求名山大川的清靜，把名山大川視為西方之淨土，陶醉於山林田園，以山居岩棲為高雅的仙遊生活。由退隱山林的隱士生活，經自然山水薰陶，精神得到調適，而開始一種超然恬淡的心境，轉化成快樂氣息的寄情山水的山水審美意識。追求神與物遊的精神交往，進而開池築山，興建庭園，將自然山水引入日常生活中，追求幽隱之趣，與其所引起的玄思神想，達到和諧渾融的境界，而不以追求雄偉壯麗為滿足。

另一方面，貴族官僚開池築山建造庭園的風氣大盛。曹魏遷都洛陽後，以東漢宮苑舊址改建擴充為華（芳）林園，其情形為：「（明）帝愈增崇宮殿，雕飾觀閣。鑿太行之石英，采穀城之文石，起景陽山於芳林之園。建昭陽殿於太極之北，鑄作黃龍鳳皇奇偉之獸，飾金墉、陵雲臺、凌霄闕。百役繁興，作者數萬，公卿以下至于學生，莫不展力，帝乃躬自掘土以率之。」²⁷（《三國志·魏書·高堂隆傳》）

曹魏在洛陽營芳林園，有九谷八溪之勝，起土山於西北隅，樹松柏竹木於其上，捕山禽雜獸於其中，形成自然山林風光。貴族官僚的庭園見於《洛陽伽藍記》的有司農張倫園、清河王元擇園、侍中張釗園、河間王元琛園等等，其中以張倫的庭園山池最為華美，勝過諸王的庭園，園中築景陽山，有若自然，重岩復嶺，深溪洞壑，頗有山林野趣。當中以各色文石及石英堆構成的景陽山，是一座彩麗的大型人工石山，此時岩石的運用開始受到重視。

梁朝的湘東王蕭繹在江陵造湘東院，也是穿池堆山、植蓮蒲、種奇樹，山中建有石洞，長達二百餘步，山上有樓可遠眺，池面有水閣跨臨。由此可知，南北朝時已確立了以土山水池為基礎的造園風格²⁸。值得注意的是，此時自然山水庭園，有些仍以奢華為貴、雕縵為上。「貴勢之流，貨室之族，車服伎樂，爭相奢麗。亭池第宅，競趣高華，至于山澤之人，不敢採飲其水草。」²⁹（《南齊書·高逸傳》）

無論是南方或北方，私家庭園都頻頻進行文士遊集的活動。謝安每攜中外子侄往來游集；徐湛之召集文士，盡遊玩之適；朱异每暇日與賓客遊臺池；張倫的園宅提供山情野興之士，遊以忘歸；王懌因愛賓客、重文藻，故海內才子莫不輻輳於其園。可知庭園發展至此，已有廣大文士參與其內的活動，並在遊賞宴樂之中進行文學創作。文學創作已成為庭園活動的重要內容。

在寺院庭園方面，隨著佛教的傳入與漸興，以及道教的發展，寺院道觀的興

²⁷ 侯迺慧，1991，詩情與幽境－唐代文人的園林生活，東大圖書出版，台北市，p28

²⁸ 潘家平，1994，中國傳統園林與堆山疊石，田園城市出版社，台北市，p3-7

²⁹ 侯迺慧，1991，詩情與幽境－唐代文人的園林生活，東大圖書出版，台北市，p30

建日益繁多。山林建寺，不僅便於修行，且符合出離人士煩惱的要求，但觀佛典內諸佛悟道、講經亦多在庭園之地，便知寺院庭園漸興於六朝，有其必然性，這類庭園仍以自然山水園為多。唐僧淵在豫章，去郭數十里，立精舍，旁連嶺、帶長川，芳林列於軒庭，清流基於堂宇。（《世說新語·棲逸篇》）

魏晉南北朝庭園的發展可歸納如下：

其一、庭園可分為皇家、私人、寺觀庭園三類。依庭園所在，可分為自然山水園與城市庭園兩類。以風格來看，則有宏麗雕飾（苑囿）和自然樸素（文士及寺院）之別。

其二、皇家苑囿大抵承襲漢代，人工石山更常見，呈現絢麗繁縟風格，嚮往神仙思想境界濃厚。

其三、自然山水庭園為耕種經濟型別業，又與隱居生活相結合，風格較樸素自然。且自然美的呈現與鑑賞，漸受重視，開始注意遊賞時觀想神遊的精神性審美活動，創造人與山水精神相應的會心境界。

其四、寺院庭園的興盛，文人雅集的經常參與，公共庭園就此形成，一般庶民的庭園遊賞活動，也隨之普及。

漢代築山工程，仍以土山為主；到了六朝，土石兼用，而且體積龐大，主要是為了模擬自然山水。

（三）隋唐時代

隋唐時期可謂中國封建社會和佛教的鼎盛時期，宮室苑囿的規模都很大，隋煬帝營建宏大的西苑，以水面為主，湖中以土石做蓬萊、方丈、瀛洲諸山，山上置台觀殿閣。唐代長安城內私人花園，多以人工穿池堆山，山池成了私人花園的代名詞。而在宮廷內、佛寺、王府也常設有山池花園。可知，長安開池築山之盛。

從假山的體製大小來看，唐代一方面承襲漢魏六朝的巨形造山，又以近似於真山而縮小山體，甚至只以片石來象徵山峰。造園者寫意的精神，以及遊園者神思遐想的作用，都在唐代開始有明顯的發展。「假山」這個詞，在中晚唐詩文中屢見³⁰，為古代文人雅士，將富有象徵意味的這個詞，替代作為自己歸隱山林、留戀山水自然美的寄託。

唐代庭園的造山運動，石山有漸次取代土山的趨勢，這大抵與唐代文人對山的美感經驗有關，他們喜愛山色的豐富多變，及姿采神色的多情，並欣賞煙嵐的搓摩。石山在姿采神色的變化上較能符合此美感經驗，而石頭生煙生雲的特質，更是一個隱微重要的因素，而且唐代文人對石的喜愛與品玩，也促成了此種形式的發展³¹。唐代池岸疊石、麓坡疊石的方式，與日本庭園的石組結構相類似，唐代庭園岩石的應用方式流傳至日本，成為其池泉庭表現形式。

（四）宋、元時代

³⁰ 馬千英，1985，中國造園藝術泛論，台北市，p138

³¹ 侯迺慧，1991，詩情與幽境－唐代文人的園林生活，東大圖書出版，台北市，p184

宋代社會經濟發展，手工業、商業興盛，城市經濟繁榮，帶動了各類建築的興建，促進了建築技術的進步，且逐漸往南發展。

宋朝繪畫，也展示了此時期建築種類與形式的多樣和豐富，在風格上，與唐朝建築的博大氣魄不同，轉為綺麗與細膩，庭園建築也更加的發展，除皇家庭園、私人庭園、附屬於宗教寺廟的寺觀庭園外，城市中的一些茶樓、酒肆也興設庭園挖池疊山以招攬顧客。

宋朝皇家庭園，以在東京汴梁的艮嶽最具代表性，為宋徽宗親自參與督造的。其為了搜求江南花木和石料，派人在江蘇蘇州設立「應奉局」，將民間所見的名花名石都運回都城，一時載運花木、石料的船隻，在運河上排列成綱，此即為被稱為引起極大民憤的「花石綱」。

艮嶽由北面的山，南面的水，和大量建築組成。山由土、石築成，有人造山峰、山洞、瀑布，山道又分為蹬道、棧道，山絕路隔，盤迴曲折，仿蜀道之難。以太湖石、靈壁石等奇妙之石，獨立構成石峰之景，園中水係由北引入，曲折環山，而後匯集成沼池，造成河、溪、澗、瀑、沼、潭、池等不同型態水景，園中種植各種植物，搭配亭台樓閣，放養各類珍禽奇獸。故此庭園為濃縮了自然山水景物精華的人造山水庭園。

私人庭園方面，北方以汴梁、洛陽，江南以蘇州、杭州一帶為多數，且較著名。在眾多的官吏、文人庭中，以表現文人思想情感，作為造園意境的文人庭，其成就最為輝煌且受矚目。宋代是文人庭園的成熟期。

宋代疊石始於江南，當時流行喜愛奇峰異石，中原一帶，也已採用岩石及人工築山作洞，但主要表現在皇家苑囿。宋的《營造法式》中載有疊山的工料制度，最著名的是北宋徽宗所建的艮嶽，不僅有峭壁、山洞、水澗，而且豎立形狀奇偉的巨石。其中，神運峰高達 48 尺，此等巨石以及奇花異草木，是帝王派人從江南一帶搜括而來，其後有被金朝的統治者帶到中部，進而促成此種疊山的手法，在金元以及明清時期的皇家苑囿中更加發展。

（五）明清時代

明朝苑囿較少，僅改建、增建原太液池、萬歲山。清康熙後期，在北京西北改建暢春園、靜明園、香山行宮，並在承德建避暑山莊。雍正又創圓明園。但大規模造園是在乾隆時，除擴建避暑山莊為七十二景，於圓明園內增建景區，還新建長春園、萬春園、頤和園等處，達到了造園的全盛時期。清時苑囿總數不下十處，是中國歷史上造苑最多的朝代之一。雍正以後，苑囿是日常居住朝會的地方，在庭園造景方面，採取集錦式的手法，模仿江南各地名勝建於園中。

明清時期私家庭園有很大的發展，在乾隆間，堆山疊石之風達到了高點，不論苑囿或私家庭園，都用假山來豐富園景，並在長期的創造過程中，累積了一套堆山疊石的經驗，成為世界上獨創的造園手法。乾隆南巡時，揚州瘦西湖至平山堂一帶，沿湖兩岸布滿官僚富商的庭園，樓台畫舫，十里不斷，連寺庵、會館、酒樓、茶肆都疊石引水，栽植花木，蔚為風氣。由於堆山疊石很發達，故有「揚

州以名園勝，名園以疊石勝」的評價。明清私家庭園，北方以北京為中心，南方較著名有無錫寄暢園，蘇州拙政園、留園、獅子林，揚州個園等。

以下將中國庭園史上堆山疊石的發展歷程作一歸納：

- 1、從秦始皇在池中築山，象徵蓬萊，為庭園土山之始；漢代築山以土山為主；六朝時土石兼用，模擬自然山水，體積較大。
- 2、假山之詞在中晚唐時常出現在文獻中，根據《三輔黃圖》對茂陵富豪袁廣漢私園記載，可知在西漢時已相當發達。
- 3、唐代庭園造山，石山漸次取代土山，大抵與唐代文人對山的美感經驗有關。另一因素應為園地及財力等限制相關連。
- 4、宋代疊石始於江南，在宋代的《營造法式》中載有疊山的工料制度，最著名為北宋徽宗所建的艮嶽。
- 5、明朝苑囿較少，僅增建原太液池、萬歲山。清康熙後期，在北京改建暢春園、靜明園、香山行宮等。大規模造園，應是在乾隆時，達到全盛。
- 6、明清，私家庭園發展快速，在乾隆時，堆山疊石之風達到高潮，不論苑囿或私家庭園，假山疊石的經驗，在此時期，已成為世界獨創的造園手法。

從歷史的沿革中，可知中國堆山疊石審美愛好的發展，不僅與宗教、哲學、政治等因素有關，還與經濟、自然地理環境、人文及其他藝術的影響有關。

從經濟條件看，堆山疊石造園需要大量的資金，所以中國堆山疊石庭園藝術的興盛，往往出現在一個朝代的社會相對穩定，經濟復興的時期，而且還集中分布在官府集中的都城如北京、南京、洛陽、長安等地，或絲織品等手工業和農業發達的地區，如江南一帶高官、地主和富商，有經濟條件者，在宅旁或郊外建園。

在自然地理環境方面，築山需石，江南一代不僅自然環境優美，湖泊羅布，氣候溫潤，土壤肥沃，利於造園，而且取石都很方便。如洞庭東西山的太湖石、吳興弁山、蘇州堯峰、穹窿、上方、七子、靈岩諸山，常州黃山，南京青龍山以及無錫、杭州等地所產石材。

人才與經驗是不可忽視的因素，計成談堆山疊石說：「有真為假，有假為真，稍動天機，全以人力。」「雖由人做，宛自天開。」都強調人才對堆山疊石的重要性。隨著庭園的發展，歷代匠師輩出，其中積累了大量的寶貴經驗。工匠的作用不可忽視，他們有第一手堆山疊石的經驗，經由傳宗接代而延續。明末吳江計成所撰的《園冶》一書，可視為明朝江南一帶造園藝術的總結。很多的造園家不僅以造園聞名，而且還多是能詩善畫的人，如明代的張南陽、周秉忠、計成，清代的張然、葉洮、李漁、仇好石、戈裕良等，他們把中國山水畫的意境和手法，與造園藝術結合起來，對中國傳統的堆山疊石獨特的藝術形式和發展，起了潛移默化的影響。如山水畫三遠的藝術原則，在中國庭園的堆山疊石就被借鑑了。清代李漁《閒情偶寄》提到：「從來疊山名手俱非能詩善繪矣，見其隨舉一石，顛倒置之，無不蒼古成文，迂迴入畫。」

中國傳統堆山疊石的雄奇、峭拔、幽深、迂迴不盡的審美情趣和奇妙的庭園藝術效果，是有其根源的，它不僅發展成一種舉世聞名的獨特藝術，成為中國

傳統庭園風格的要素和手法，而且進入千家萬戶，「假山之好，人有同心。」成爲東方特有的審美意識。

三、小結

- 1、中國自古即將石頭作爲崇拜的對象，因而形成了各種石頭的神話、傳說，並應用在風水上作爲鎮煞安定之用。
- 2、中國產石之所分布極廣，且品類繁多，故愛石、品石、寫石之風興盛，尤其喜愛造型奇秀的自然山石。唐宋以來，文人愛石、品石、詠石已成爲一種文化心理傳統，對於石頭有親和的審美關係及深厚的藝術情感，文人遊息之時，與石爲伍，欣賞品評，情趣無窮。
- 3、中國愛石的文化風尚發端於魏晉南北朝，到唐代顯盛。唐代的賞石審美思潮，已從神話演變爲具有人化的性格和藝術化的美質。宋元明清時代的品石、詠石之風更盛。以賞石文化觀之，從女媧的石器時代一直到清代，其間或隱或顯，或真或幻的存在著民族特色的一脈相承的審美傳統。
- 4、中國奇石欣賞的歷史可上溯至秦漢，到唐朝，賞石作爲藝術形式已經受到知識和財富階層的普遍接受，但此時的奇石欣賞尚未完全擺脫早期神秘主義的影響。從五代起，開始重視奇石本體的天然特質，繪畫中表現的奇石更貼近自然的狀況。宋代文人品石，是愛而親之，純粹是人性化的。隨著文人文化的興盛，賞石也往往寄情寓意，藉以表達漢文化特有的孤傲堅貞的人格意味。明代的奇石審美獲得了多元化的發展，出現了將「雅」與「俗」、「巧」與「拙」、「美」與「醜」等相統一的美學認知。清代的賞石文化在乾嘉盛世達到鼎盛，復古與求新是爲清代賞石的美學主題。
- 5、中國庭園賞石最遲產生於六朝，到唐代興盛；文房賞石大約在唐代形成，至宋代達到昌盛。宋代以後，庭園賞石和文房賞石逐漸繁衍了不同的藝術形態。
- 6、中國庭園堆山疊石從秦始皇在池中築山，象徵蓬萊，是帶有神話色彩的仙島土山，爲庭園土山之始；漢代築山以土山爲主，在池中置島（神仙島）堆山（仙山）；六朝時土石兼用，模擬自然山水，體積較大。唐代石山漸次取代土山，大抵與唐代文人對山的美感經驗和園地及財力等限制相關。宋代疊石始於江南，在宋代的《營造法式》中載有疊山的工料制度。明清，私家庭園發展快速，在乾隆時，堆山疊石之風達到高潮，假山疊石成爲世界獨創的造園手法。
- 7、中國堆山疊石審美愛好的發展，和宗教、哲學、政治、經濟、自然環境、人文及其它藝術等的影響相關。

表 2-1-4 中日庭園發展史簡表 (共四頁)

年代	西曆	中國 (含朝鮮)	西曆	年代	日本
殷 (商)		北京原人	100 萬年前	舊石器時代	冰河時代
		周口店文化			日本為亞洲大陸之一部份 (相連接)
			3 萬年前		冰河結束, 形成日本列島
	B.C. 2690	黃帝之元圃			
		燒成彩陶、黑陶、灰陶		繩文時代	
	B.C. 1400	導入西方青銅器之鑄法			狩獵魚撈生活
	B.C. 1111	周文王靈囿。土地利用。			繩文式土器燒成
		囿苑確立, 宮廷園藝, 玩石, 曲水流觴			由中國導入青銅鐵器
221 秦 (206 ~ B.C.)		秦始皇統一天下, 長城, 兵馬俑, 上林苑, 阿房宮 (B.C. 212)		彌生時代	
漢 (B.C. 206 ~ 220)		朝鮮建國 (B.C. 195)			部族國家成立, 稻作
		漢武帝平朝鮮, 置四郡 (B.C. 108)			彌生式土器燒成
		高句麗建國 (B.C. 37)			
		未央宮, 甘泉園	A.D. 57		漢光武帝授印「漢委奴國王」金印
	佛教傳入中國				
魏晉南北朝 (220 ~ 581)		華林園, 東晉	A.D. 239	大和時代 (古墳時代)	邪馬台國之女王卑彌呼遣使朝貢魏明帝
					明帝賜號「親魏倭王」及金印紫授、五尺刀、銅鏡
		文帝建造玄武湖之園地, 作三神仙島			天皇造船偕皇妃遊池
		江南開始有莊園, 王羲之「曲水流觴」			古墳巨大文化
		禪傳入中國, 達摩上岸廣東			天皇三月曲水宴
	527			造池、苑, 飼禽獸	

(第二頁)

年代	西曆	中國 (含朝鮮)	西曆	年代	日本	
隋 (581 ~ 618)			584	大和時代 (古墳時代)	蘇我馬子建佛殿	
			601		聖德太子營造斑鳩宮	
	605	煬帝造西苑、三神仙島、柳樹行道樹	604		聖德太子發布憲法 17 條	
			607		小野妹子遣隋	
			612		百濟國之歸化人路子工，於皇居南庭築造須弥山及吳橋 (奈良・上之宮庭園)	
唐 (618 ~ 907)			626		奈良 (710 ~ 794)	蘇我馬子死亡，人稱島大臣 (自宅中有池島)
	660	韓國慶州雁鴨池 (統一新羅初期)	660			須弥山之風興盛
			717			吉備真備入唐 (第八回遣唐使)
	751	韓國慶州佛國寺庭園築造	760			奈良法華寺興建阿彌陀淨土院 (園池有立石遺跡)
	794	韓國慶州鮑石庭 (曲水庭)	794			平安京遷都
			804	平安時代 (794 ~ 1185)	空海遣唐，歸國後 (806) 建高野山金剛峰寺 (819)	
	804	陸羽茶經，倡自然回歸	804		乃真言密教之道場	
	819	郭橐駝種樹書			平安京築造泉苑	
		白居易玩賞太湖石			仁和寺賞櫻會	
		白居易草堂，王維輞川園，晉公園	957		藤原兼家興建東三條殿園池	
宋 (960 ~ 1279)			978	鎌倉時代 (1185 ~ 1333)	藤原道長法成寺築造池泉庭、淨土式庭園	
			1022		淨琉璃寺創建	
		司馬光獨樂園 (小庭園)	1047		橘俊綱「作庭記」(最古造園書)	
		宋徽宗艮嶽 (假山)	1063		築造淨琉璃寺庭園	
		陸放翁沈園	1150		北條時政，西本願寺成就院	
			1189		榮西，由宋歸朝，傳入臨濟禪	
		李格非「洛陽名園記」	1191		榮西，開創建仁寺	
		吳興園林記	1202		後嵯峨天皇，營造龜山殿	
		郭熙「林泉高致」，蘇東坡	1243		夢窗疏石 (夢窗國師) 生於伊勢	
	元 (1279 ~ 1368)		倪瓚-獅子林 (1342)、環秀山莊		1275	(南北朝時代 1334 ~ 1389)
		盆景-「些子景」	1314	夢窗國師住進京都南禪寺		
			1325	夢窗建立鎌倉瑞泉院		
			1327	夢窗建甲州惠林寺		
			1330	禪僧-「蘭溪道隆 (1246)，兀庵普寧，大休正年，無學祖元 (1279)，一山一寧」等，歸化為日僧，宋禪風大興。		
			1335	夢窗於龜山殿跡建臨川寺		
			1339	夢窗入西方教院，改名西芳寺		
			1346	夢窗造天龍寺庭園、天龍十境		
	王世貞「游金陵諸園」	1351	夢窗歿			

(第三頁)

年代	西曆	中國 (含朝鮮)	西曆	年代	日本	
明 (1368 ~ 1644)		文徵明設計拙政園	1398	室町時代 (戰國時代) (1390 ~ 1572)	金閣寺完成	
		米萬鍾-設計勺園、湛園、漫園	1424		「河原者」活躍京都作庭	
		王象晉-群芳譜	1427		琉球最古之修景記錄完成 (安國山樹花木碑)	
			1430		醍醐寺三寶院庭園築造	
		朝鮮「李朝」建立 (1392)	1462		高倉御所模仿西芳寺庭園 (河原者)	
		李朝盆玩, 藝術	1462		細川勝元建龍安寺	
		「十八學士圖」1450~1500	1465		善阿弥至奈良, 大乘院庭園	
	1747	朝鮮「菁川養花小錄」(姜希顔)	1466		仁和寺, 心蓮院信嚴之「山水并野形圖」	
			1467		雪舟入明朝, 一休入酬恩庵	
			1469		雪舟自中返日	
			1475		蓮如上人築造本泉寺	
			1489		河原者自善阿弥之孫又四郎手中取得造庭秘傳書, 乃倡庭相陰陽說等	
	1500	~1550, 仇英「金谷園圖」	1499		龍安寺方丈上棟 (石庭造成)	
			1513	大德寺大仙院書院建立 (庭園後不久由古岳宗互築造)		
			1569	築造二條城庭園		
	1590	王世貞「金瓶梅」	1579	(桃山時代) (1573 ~ 1602)	小堀遠州出生	
	1606	屠隆「考槃餘事」	1602	三寶院石組完成		
	清 (1644 ~ 1911)	1613	林有麟「素園石譜」	1610	江戶時代 (1603 ~ 1868)	三寶院庭園完成
				1618	廣島縮景圖完成	
				1620	桂離宮開始建造	
			1625	小石川後樂園草成		
			1627	小堀遠州築造仙洞女院御所		
1630		文震亨「長物志」	1629	德川秀忠賜給水戶賴房小石川之 76689 坪地, 即為後樂園用地		
1634		計成「園冶」	1632	小堀遠州指導南禪寺金地院之築造		
			1639	小堀遠州, 東海寺 (品川)		
1645		朱舜水首次至日 (46 歲)	1640	林道春作後樂園小廬山記		
1653		朱舜水至日本 (54 歲)	1665	德川光於水戶綠岡設園池、高枕亭、湖水仿中國西湖		
1665	德川光禮聘朱氏至水戶	1669	明之遣臣朱舜水, 遊小石川後樂園, 作賦			
1682	朱舜水逝世, 享年 83 歲	1682	朱舜水歿 (83 歲)			
1688	陳扶搖「秘傳花鏡」	1689	菜園場 (岡山後樂園) 工事完成			
		1702	桂昌院遊小石川後樂園, 防止庭石礙於通行, 捨棄一些庭石。 柳澤吉保駒入別業竣工, 命名「六義園」。			
		1707	岡山池田之庭園完成, 命名「後園」, 即往後之「後樂園」			
1762	曹雪芹「紅樓夢」	1745	栗林園圖完成			
1795	李斗「揚州畫舫錄」	1792	白河城主松平定信, 命別業為「浴恩園」			

(第四頁)

年代	西曆	中國(含朝鮮)	西曆	年代	日本
清 (1644 ~ 1911)		「江南名園」	1806	江戸時代 (1603 ~ 1868)	松平定信命江戸大塚抱屋敷内之園池爲「六園」
			1833		徳川齊昭於水戸園内植梅林
			1839		水戸偕樂園動工
			1842		水戸偕樂園竣工，開放
					「偕樂園記」

資料來源：林俊寬

本研究整理



第二節 日本岩石文化與傳統庭園的岩石創作之歷程

日本岩石文化及傳統庭園的創作，早期皆受中國文化的影響，其後在環境條件、時代背景、社會文化、思想等的影響下，產生了自己的賞石文化與庭園岩石創作表現，形成具日本文化特質、獨特美學的庭園岩石藝術。現論述如下：

一、日本岩石文化

石從遠古時代以來，即是人們生活的要素，日本的先祖早已有採用石頭作為石斧、石箭等生活工具的應用，所以有石頭是人類文明生活的第一步之說。對日本人而言，石是非常優美、具各種發展的大自然素材。但早期日本將石頭視為有靈的存在，所以不作切割雕塑，採用自然石的方式應用。在古代，日本對石頭流傳著各種神話傳說，並認為山川大地皆有神靈附著，而崇拜祭祀，祈求保護。另因日本為海島型國家，海岸邊多怪石，促使日本人對石頭的崇拜信仰更加深厚。在現今的日本人生活中，仍然奉行著各種儀式的舉行。今將各地有關石的傳說及應用做一簡述。

（一）石頭的信仰與傳說

日本長野縣、石川縣、愛知縣各地都有「雨乞岩」的民間信仰，居民相信天旱時向這塊岩石祈願，就可得雨，這種信仰直到明治年間還繼續著。日本福島縣伊達郡有「牛石」的傳說，也是說有石如牛形，天旱時以水洗牛背，則必得雨。佐賀縣西松浦郡的「牛石」也是乞雨的，不同的是須用酒洗牛背，才能得雨。

日本福島、長野、靜岡、福岡等地都分布著「子持石」的傳說，當地的人相信一塊特定的石頭，能夠生產許多小石頭，如果婦女向這塊母石祈願的話，就能懷孕或安產另外分布在三重一帶的「子得岩」，和長野、大阪、愛媛等地的「誕生石」等關於石頭與生殖的民間信仰與傳說是很普遍的。

日本宮城縣有「成長石」的傳說，相信石頭如同人類一樣，隨著時間而成長。這種民間信仰也分布在茨城縣、千葉縣、長野縣、福岡縣等地。日本國歌中有「小石成長為大岩，直到岩上生青苔」也是由於相信石頭能像人一樣的成長作為思想根源。日本人有很深的靈魂信仰，而靈魂又是一種形而上看不見的東西，因此，石頭成了靈魂的表象，她們相信靈魂是寄居在石頭裡面，石頭裡面靈魂的成長增殖與分裂，直接地影響了石頭的變形。另外在岩手縣、長野縣等地有「女夫石」的傳說內容，類似中國的「望夫石」傳說，是女子泣而化為石的內容。中國的女媧化石、望夫女子化石，日本的「女夫石」等神話傳說的思想胚胎，或許都是源於古代的石頭信仰，是古代人透過神話面對生命回歸的一種解釋。

（二）石頭的應用

在古代建築中，即以石頭做為基礎建材，後因加工技術的進步，以石頭為雕塑的藝術作品非常普遍，這些大多是由於石頭的美及永久不變的性質，因而選用石頭。在歷史記載中，日本對石頭的雕刻技術是由中國傳入，而後才有新的手法技術產生，其中最主要以佛教雕刻為主，有人物、佛像、層塔等，創作出多樣式的石雕作品。

隨時代的改變，現今日本對石頭美的認知已有改變，石材的利用也有多樣性的發展，創造出異於西方的岩石藝術，在庭園上有庭石、盆石的岩石景觀，這是應用自然石的本質，屬於東方獨特的美學觀點。

對於自然石的愛好，在石組的表現上，與賞石、盆石等是一樣的，然而，其中仍含有不同的內涵。在大自然中，每個石頭是各不相同的，而對每個自然石的獨特美的追求，在石組、盆石是一致的。盆石，追求的是一個石頭的型態美、色彩美、珍貴性、及擺置時的形式美等，且進而成為一種趣味。原則上，講求石形要美，並將每一個石頭的最佳型態呈現出，使盆石產生生命美，成為賞石的重要條件。而石組不僅講求單個岩石的美，更要求整體的氣勢、空間感及意境美等。

（三）日本賞石文化及歷程

1、上古時代

在日本的文化史，上古時代繪卷物中即有盆栽的出現，且由其風格中有諸多證明是由中國傳入。在比《春日權現驗記》早約一百年左右的《西行語繪卷·大原本》中，有盆石的記載，可說是日本最早的盆石紀錄。且由其記載可知，平安末期至鎌倉初期，即有賞石之風。鎌倉時代前後期的盆石、賞石是追求中國南宋的遺風，當時中國正當南宋亡、元代初期，文人士大夫為了逃避元人的統治而來到日本，因幕府的邀請及與禪僧的往來，而有一「文房清玩」之活動，這是日本的盆山、盆石、賞石的流傳之源。

當時的天皇諸侯皆以親近宋學思潮及皈依禪學為生活時尚，因此而相對的產生了賞玩盆山、盆石的習俗。在傳說中，有吉野行宮的後醍醐天皇愛石的故事，其為皈依一寧禪師（元朝禪師）的虎關師鍊所著的《盆石賦》詠物中所記載³²。關於天皇虎關師鍊的盆石觀照故事，在其後的五山文學中，可見到同樣的詩文記載，由其內容可知，當時朝廷週邊的公家及佛寺禪師間，存在著玩石賞石的風尚。至此，盆山、盆石已付託著社會地位的象徵。

從平安時代起，在繪畫中留有一盆栽範例，為「石付型」，當時稱為「盆山」，與中國的「選石」有相同的意涵，因而推測其傳承自唐宋的文風形式。從藤原俊成的畫作中，有二盆石菖盆景的描述，可了解到當時盆石賞石之情境。

2、中古時代

在鎌倉幕府時代，二皇爭位時，後醍醐天皇的倒幕計劃失敗後，避難於吉野神宮，在其逝世的前二年，其身旁常賞玩一盆石，為產於中國江寧山的靈石，稱

³² 虎關師鍊，《盆石賦》：1尺足うずの盆にのせた数寸の石がよく山水の廣大風趣を表現する。

爲「夢の浮橋」。其盆石後世成爲最高權力者間爭相收藏之物，而從此盆山盆石成爲權力的一種表徵，現今收藏在德川美術館中。

在室町文化中流行的鬥茶及花合活動，在其活動的場所上擺放著盆石，據此顯示自己的權勢及社會地位的高低，成爲一種流行。這種賞石與中國南唐李後主時「海岳庵研山」「寶晉齋研山」的玩石之風相似³³。室町中期足利義滿建造金閣寺時，應用權勢，大量收取名石，其中以放置於「鏡湖池」中洲的奇石「九山八海石」爲最珍貴。在這時石頭已是權勢的代表，擁有某名石，等於是擁有天下之意。此種賞石之風，持續至今，不曾間斷。

在古籍《蔭涼軒日錄》中紀錄有足利義政的盆景「石上諸草」、「石上樹」等盆山及義政將軍的另一嗜好「盆假山」³⁴。對盆石的愛好，從鎌倉後期至室町初期突然興盛流行，大多是受足利義政的影響，其愛石「雄の山」現存於三十三間堂本坊中，其「末の松山」盆石，在一百年後曾爲織田信長收藏，幾經曲折，現存放在本願寺，作爲鎮寺之寶。

從足利義政的愛石中，更可以推論當時盆石賞石的文風習性。在吉野時代前後的盆石「夢の浮橋」、「九山八海石」等，存有深厚的中國式意涵。到了後期，以日本「富士山」爲擬象的「遠山石」³⁵成爲流行。

室町時代後期，在文化的特色上，有建築書院式及茶室的創作，能樂的發展及書院茶道的登場，進而有村田珠光的「佗び茶」（寂靜茶）的產生。在作庭上有大德寺、大仙院的枯山水，及龍安寺的石庭風格；在繪畫上，周文能的「阿弥水墨畫」登場後，接著由雪舟集大成；在花道上，有池坊專慶的「立花」等等，皆屬於「枯淡寂靜」的東山文化。此時賞石盆石文化受其影響，而擴大到庭園的創作上。

在室町時期，書院茶道成立後，足利義政的茶師村田珠光，在六条堀川建一四帖半大的茶室，使茶道進入更精緻化，後繼承者爲武野紹鷗，創立茶道佗び（枯寂）精神。其弟子千利休，整合茶道精神，成爲集大成的大師。在當時名著《茶器名物集》中，記載著茶道中擺置有石菖盆名石「末の松山」、「殘雪」等，可知室町後期盆石已成爲裝飾物，放置在接待賓客的廳案上，並且成爲贈答名物。

3、近代

江戶中期有中川良英編著《盆山祕言》，記載著法印山口宗仁³⁶的盆石、賞石、玩石的選石方法，以大小 5-7 吋，高 3-4 吋爲準則，但若爲自然佳品，以形優爲主，大小不計。型態格調須優美，以富士山形爲最上品。以谷川石爲主選，海石山石亦可。其盆石形構爲立石於盆中，左右放置添石，下鋪絹緞或砂石，盆爲黑色盆或銅盆。³⁷（圖 2-2-1）

³³ 岩佐亮二，1976，盆栽文化史，八坂書房，東京都

³⁴ 爲水盤物，盆中放小石及砂，並注入清水。

³⁵ 以富士山形的盆石，及備前砂組合成盆石，其旁放置香爐，香煙成雲，形成山巒氣象，爲足利義輝將軍的創建。

³⁶ 爲足利、織田、豐臣、德川等四位將軍所信賴的雅人。

³⁷ 岩佐亮二，1976，盆栽文化史，八坂書房，東京都

這個時期為賞石、玩石的最高峰期，豐臣秀吉、細川幽齋、後水尾院等皆為賞石名家。除因對傳統的喜好流行外，也因收藏傳世盆石為掌權高位者的象徵相關。

在天下即將平定之時，織田信長利用茶道，以達其政治目的，行賞之時，以名物的茶碗、茶壺相贈，即是俗稱所謂的「大名茶」。再者，他更將室町幕府的最高權力代表物的名石「末の松山」讓渡給本願寺，以換取其有利的戰略位置。盆石此時已含有濃厚的政治意味。

到了江戶中、後期，京阪地區文人聚集，形成一「琴棋書畫」、「文房清玩」伴隨著茶道煎茶及盆景賞石的流行，市井的趣味家及漢籍的「密傳花鏡」中有詳細的紀錄。江戶時期墨江武禪盛行一種「占景盤」⁴⁰（圖 2-2-2），為同伴間因無箱庭⁴¹種植，而互相寄植在一盆中所形成的盆景，與現今的「栽景」樣式相同，為將自然的景趣，縮植於一盆之中來表現。而此時盆景盆石的賞石活動，仍然活躍，已深入社會各階層，成為日常生活的一種趣味。

現今，日本賞石盆景文化影響更是深遠，每年各地皆有大小不等的賞石展覽及評比。其盆石的形構，賞石的美學內涵，更成為東方特有的一象徵藝術，為世人所讚賞。



圖 2-2-1 盆石

圖片來源：岩佐亮二³⁸



圖 2-2-2 盆庭（占景盤）

圖片來源：岩佐亮二³⁹

二、日本傳統庭園岩石創作之歷程

日本早期將大海、高山、巨木、巨石等，皆視為神所寄宿之所，而將其神格化崇拜之。又因中國神仙思想的傳入而設置池泉，以池為庭園中心，池中設島，以池象徵大海，島成了神山，這是池泉式庭園的源流。其間仍然受中國文化思想的影響，但皆能轉化成其獨立的藝術文化特質，庭園岩石創作也有自己的特色，以下簡述之。

1. 古代	→	2. 飛鳥、奈良 (~797)	→	3. 平安 (794 ~1184)	→	4. 鎌倉 (1181 ~1389)	→	5. 室町 (1390 ~1572)	→	6. 桃山 (1579 ~1602)	→	7. 江戶 (1702 ~)	→	8. 明治
-------	---	--------------------	---	----------------------	---	-----------------------	---	-----------------------	---	-----------------------	---	--------------------	---	-------

³⁸ 岩佐亮二著，1976，盆栽文化史，八坂書房，東京都，p89

³⁹ 岩佐亮二著，1976，盆栽文化史，八坂書房，東京都，p128

⁴⁰ 武禪中，擅長山水畫者，對南宗畫興趣轉移至盆栽栽種中而創作的一種盆景。

⁴¹ 江戶後期流行的一種盆景，即為利用手製的淺箱或淺盤盆，加入土、苔、砂、小石，組成山景、海景的形式，並配置小樹苗、人物及其他添景物，如塔、燈籠等，組構而成為一種盆景商品。

（一）古代的庭園

這個時期由於歷史尚未有文字記載，只能從考古所發現古代的遺跡中去加以探討。依所挖掘到的史蹟來研判，本時期可分為：石器時代繩文式土器時代、弥生式土器時代、古墳時代三個階段來加以探討。

繩文、弥生時代，是將大海、高山、巨木、巨石皆成為神所寄宿之所，而將其神格化崇拜它（圖 2-2-3）。當時因受中國的神仙思想傳入之影響，庭園中皆設有池泉，以池為庭園中心，池中設置島嶼，此為日本池心式池泉庭的源流。以池象徵大海，島成了神山，有神仙住所成了崇拜的對象。阿自岐神社（滋賀縣）、竜泉寺（大阪府）、薦神社神池（大分縣）等為此時期作庭⁴³。

古墳時代出現了所謂的齋庭⁴⁴，依《日本書紀》：「高天原の齋庭の穗をもつて...」句中所謂「齋庭」實為「齋み 淨めた庭のこと」之謂。意指天上大神降臨之所。在伊勢神的圍牆中間的小石敷，古時即是齋庭的一種。

在日本古代，另一在庭園中盛行的活動，即「曲水宴」的盛行，在日本書紀顯宗天皇元年（西元 485 年）：「每年春三月上巳，曲水宴 が行。」曲水宴乃中國周朝以來在宮廷中盛行的活動，日本庭園此時期記載有曲水宴之活動，應該是從中國傳播而來的。

（二）飛鳥、奈良時代的庭園（AD—797）

飛鳥、奈良時代，日本統一的國家形態逐漸形成，與大陸的往來頻繁，開始有文字之傳遞與記錄。大化年間的革新，掀起了吸收高度的大陸文化運動，佛教信仰的流傳，建寺造佛隨之盛行，庭園中也開始用有佛教象徵意義的元素，如《日本書紀》中在此時期就有四次有關築須弥山的記載⁴⁵。

由於從大陸來的歸化人⁴⁶增加，間接的帶進了中國、朝鮮的庭園式樣，在武烈天皇時期已有池泉式庭園的建造。至於最具後代庭園的規模者為飛鳥時代所建的「蘇我馬子邸」，其邸中有小池及小島的設置。另根據神仙說所建的苑囿已經很發達，如庭園中已有以池擬海，中島象徵蓬萊、方丈、瀛州等神山的設置⁴⁷。庭園水池中的島，原是祀神的場所，並建有宮殿。後雖有改變，但這種空間儀式化的傾向成為往後日本庭園的潛在結構。在中國周朝以後宮廷中所



圖 2-2-3 日晷形的石柱群
圖片來源：徐小虎⁴²

⁴² 許燕貞譯，徐小虎著，1996，日本美術史，南天書局有限公司，台北市，p11

⁴³ 池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都

⁴⁴ 上原敬二編，1978，造園大辭典，加島書店，東京都，p225

⁴⁵ 須弥山為佛教儀式中假設的構造物，具有濃厚的宗教意義。

⁴⁶ 歸化人指古代從亞州大陸中國韓國等地遷徙日本之人民及其子孫日本史稱為歸化人。

⁴⁷ 日本書紀，武烈天皇 8 年（西元 506），推古天皇 34 年（西元 626），雄略天皇 22 年引自：森蘊，1984，日本史小百科 19—庭園，近藤出版社，東京都

盛行的「曲水宴」，在此時期的日本庭園中也可發現⁴⁸，其仍帶有祈福的宗教意味⁴⁹。

天明天皇即位後（西元 710 年）遷都奈良，為平城京，此時由於中國的文化及建築形態不斷的傳來，致使在住宅及庭園產生中國唐朝與日本原有樣式所混合而成的建築形態。奈良時代文化的主體為貴族，在貴族的庭園中，混合借用中國傳統形式的中島林泉的唐樣與大和民族的前栽風的和樣，具有非人工而以自然為基調的特徵。如利用模仿海岸線的風景及抽象表現的荒磯，及洲濱型的石組等。

在民間庭園，則以種植各種各樣的樹木植物為樂，在日本現存最古的歌集「萬葉集」中，對當時的植物有甚為清楚的記載，且從中也可了解奈良時代人們對自然觀察之細密及當時庭園植物種類的繁盛。

奈良時代的庭園樣式，可由《續日本紀》中看出，如「南苑」、「松林苑」、「松林宮」、「西池宮」、「內嶋院」等。另外如「伊勢神宮」與大自然之關係，即沿續前述齋庭而來。

現今仍能見到的庭園遺作為園城寺金堂的關伽井屋附近殘留的三尊石組，及平城京左京三条二坊宮（圖 2-2-4）的遺跡曲水庭。其中因挖掘發現的飛鳥島庄庭園、藤原宮池泉庭、平城京東園的池泉庭，早期皆因遭受掩埋而不復見。

島庄庭的流泉石組已被挖出，其他尚有舟遊式的池泉及曲水流觴宴的遣水。庭池池岸彎曲，曲線非常美，池底、土坡等用玉石敷底構造。



圖 2-2-4 平城京左京三条二坊宮跡庭園
圖片來源：三橋一夫⁵⁰

平城京東園的池泉庭，有中島、築山及池的設置，採用大型的石頭，並由多數石組的組合而成。中島石組據推測應為蓬萊石組形式。是以遊宴為目的的池泉庭。

園城寺的石組以三尊石組形式構築，以佛教思想為主，但全體庭園卻完全沒有任何佛教思想要素。

（三）平安時代的庭園（AD794—1184）

平安初期受到唐文化的濃厚影響，天台、真言佛教二宗，已漸漸發展出日本獨特的性格。「神佛習合」的思想，使佛教與日本本土之神道的信仰相融合，而在民間大為流傳。

平安京（京都）的遷都（西元 794），使得日本庭園得在平安京這一良好的環

⁴⁸ 日本書紀顯宗天皇元年（西元 485 年）：「每年春了月上己，曲水宴を行ふ。」

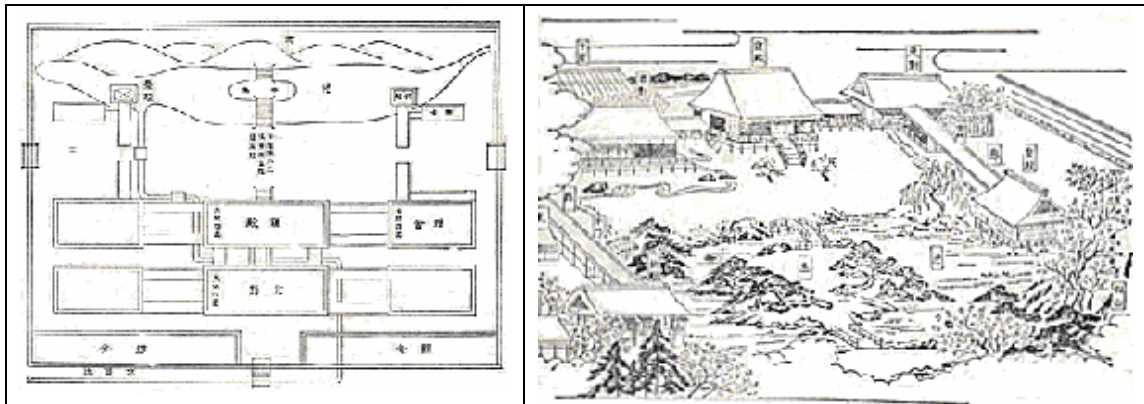
引自：森蘊，1984，日本史小百科 19—庭園，近藤出版社，東京都，p12

⁴⁹ 中國古代民俗於夏曆三月上旬到水濱濯禳祛除不祥稱為拔楔後來演變成曲水宴。

⁵⁰ 三橋一夫，2004，現代に蘇る日本庭園，Landscape Design 36 June，p123

境下發展。平安京為一平地，城市規畫仿造唐長安分為數個里坊，貴族的庭園就在此一地形下發展出「寢殿式」(表 2-2-1)的庭園形式。

表 2-2-1 寢殿式庭園形式



圖片來源：上原敬二⁵¹

寢殿式庭園的配置主要建立在四神說(四神相應)及五行說的基礎上⁵²，大抵上具有蓬萊樣式的特徵，整個庭園略成凹字形，寢殿前之空地為固定時間內祭神之場所，類似齋庭的性質。庭中有池泉，池中有島，並架有橋與空地相連，庭園中並有瀑布做為景觀上重要的焦點。另在東北方設有補給池水，相對於平靜的池泉的流動「遣水」，並於遣水旁植有秋草，表現當時文化中所具有的類似女性般優雅的氣氛。庭園中的地面鋪滿白砂，做為貴族們舉行儀式及各種活動的場所。

基本上寢殿式住宅及庭園與平安時代的其他文化形態一樣，表現出一種由舊到新純日本化樣式的產生，也顯示出當時貴族的生活及精神活動。整個庭園的型態如前述乃受五行的影響，但也真實地反映出整個平安京所在的環境。京都周圍山勢緩和，故庭園內的石組也顯得平緩而不突峭，這點也反映出日本人的自然觀及庭園建造的基本原則，為自然不是與人相對或是必須去征服的，而是人們必須感覺及服從的⁵³。

平安時期對日本庭園最大的影響即是「作庭記」的完成，「作庭記」真正的作者眾說紛紜，沒有定論，唯能肯定的是此書乃是平安時期的著作⁵⁴。對平安時代的造園意匠及技法，描述甚詳，為當時造園的指針，最早的造園經典，其內容主要分為大旨、地取、流水、島、瀑布、遣水、立石、禁忌、樹與泉水等，書中除了技巧之解說外，明顯的受四神說⁵⁵及陰陽五行的影響，這說明當時日本庭園受中國思想之深刻影響。

此時期「曲水宴」依然非常盛行，在大庭園中必然有「稻妻形」(彎曲)的遣水，唯當時的真跡現已不存在，只能從當時的繪卷物及文學作品中得知。

⁵¹ 上原敬二，1978，造園大辭典，加島書店，東京都，p440-441

⁵² 森蘊，1984，日本史小百科—庭園，近藤出版社，東京都

⁵³ 李進旗，1988，中國日本傳統庭園比較研究，淡江建築所碩士論文，p28

⁵⁴ 作庭記的作者據山田雄氏的考證，認為是橘俊綱，森蘊氏則認為是橘俊綱寫後經後人加以編寫，也有其他學者認為是藤原良經的作品。

⁵⁵ 四神指東青龍西白虎南朱雀北玄武。

八世紀以後，天皇制國家逐漸沒落而轉變為諸侯貴族國家，其中明顯的轉變就是佛教的流傳。由於社會的動盪，人們需要一種真正能拯救現實困境的宗教，淨土信仰因此應運而生⁵⁶，當時的庭園也在此思想的影響下產生了淨土式庭園，在寺院金堂、阿彌陀堂等之前庭開池並種植蓮花或設置花園。這種庭園乃是淨土曼荼羅的構圖的具體呈現，也反映了當時的人們試圖追求西方樂土的意圖。現今之淨瑠璃寺（表 2-2-2 左）、圓成寺、毛越寺等庭園中，約略可看淨土庭園之配置元素之關係。此時，舟遊式的池泉庭和曲水流觴的遣水庭皆盛行，和公家貴族的寢殿造建築⁵⁷一體發展的池泉庭園也非常流行。

以房屋池泉的面積大小決定，池中設有二島或三島的中島，或是寢殿三方皆設有池泉等。池泉大都設有龍頭鷓首二隻船浮遊於池中舉行宴會，中島是龜島樣式或蓬萊島樣式的構築。或是設有遣水庭，在河岸兩邊設座舉行曲水宴的池泉庭。寢殿造的池泉庭，在京都洛中地方大量興建，但已沒有現存的庭園遺跡存在。僅平重盛的小松殿殘存有積翠園的遺跡是山莊別業式的池泉庭。

平安時代後期，佛教末法思想傳入日本，同時造成淨土式庭園的發達。以寢殿造庭園平面設置為根基，改建成淨土世界的形式發展。寢殿中的阿彌陀堂及對屋的位置上設有五大堂、藥師堂、釣殿，其中設有鐘樓、經樓等，渡廊代替迴廊通道。池泉中設有神仙島浮於大海的象徵，及極樂淨土世界的黃金池。中島或蓬萊島中設有一極樂淨土世界的舞樂會舞台。島中設有一座橋通往極樂世界。再者，在池中設立象徵蓬萊山的湖石石組庭，為須彌山石組改變而來。像這樣從質的改變作為基本方式來看與寢殿造池泉庭大多是一樣的形式。比較幸運的是淨土式庭園，現在洛外等地方尚留存有較多的庭園遺構，有平泉、毛越寺（表 2-2-2 右）等庭園，觀自在王院，無量光院的池泉庭等。這是庭園文化最發達的時代。

（四）鎌倉時代的庭園（AD1181-1389）

鎌倉時代有兩種文化的對立，一是著重情趣的、形式的「公家」（朝廷、朝臣），一是新興的武家文化。前者以京都、奈良為中心，保持傳統的文化，但已喪失創造性。後者具有復古與寫實創造新文化武家氣魄，成為此時期的文化特色⁵⁸。



此時從宋朝傳入佛教禪宗，禪宗的自力主義與武士的克己精神有相通之處，因此禪宗幾乎成了武家的宗教了。禪宗的坐臥常住的坐禪形式非常盛行。而在建築上武家書院發達，代替了寢殿式的建築，庭園也從平安朝的池泉舟遊式過渡到以禪宗為中心的迴遊式庭園，佛教僧侶此時也成為主要的庭園規劃設計者，如當時的造園師夢窗國師，乃是一名禪宗僧侶，這些「立石僧」們藉著庭園的設計，致力去創造禪學的理想世界，對後世日本庭園的發展影響非常深刻。

⁵⁶ 李欽賢，1993，日本美術史話，雄獅圖書，台北市

⁵⁷ 在整塊土地的南方建寢殿，在其後方建一家族居住的對屋，中間用渡廊連續，寢殿前設一中庭廣場，南面建築一池泉庭。接鄰池泉東西設釣殿，與東西對屋的渡廊連結。四周設立牆圍，東西開一門。池中設一中島，南北方架設欄杆橋。在寢殿與東對屋間的渡廊下有遣水溪流流入水池。

⁵⁸ 許燕貞譯，徐小虎著，1996，日本美術史，南天圖書，台北市，p93

表 2-2-2 平安時代的庭園

	
<p>淨瑠璃寺庭園</p>	<p>毛越寺庭園</p>

圖片來源：大橋治三・齋藤忠一⁵⁹

象徵性的手法在此一時期的庭園中時常被使用，如在鹿苑寺庭園及天龍寺庭園。其一為天龍寺庭園水池中，有一岩石造景代表中國長生不老的蓬萊石組（表 2-2-3 左），為七塊岩石所組成，中間一塊特別高聳為主峰，其餘為側峰，是一組宋代山水縮景，也是目前僅存的宋代岩石庭園造景。另一象徵手法為採用中國的龍門瀑「鯉躍龍門」的傳說所作瀑布（表 2-2-3 右），及三尊石組與龜島、鶴島的石組等，非常普遍，在現存的西芳寺及天龍寺等庭園中仍然可見。

表 2-2-3 蓬萊石組和龍門瀑

	
<p>（天龍寺庭園）</p>	<p>（鹿苑寺庭園）</p>

圖片來源：左/徐小虎⁶⁰、右/水野克比古⁶¹

⁵⁹ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，p17、96

⁶⁰ 許燕貞譯，徐小虎著，1996，日本美術史，南天圖書，台北市，p93

⁶¹ 水野克比古（みずのかつひこ），1991，名庭 1 京都嵯峨野・洛西，京都書院，京都市，p93

西芳寺庭園，原為淨土式池泉庭，後經由夢窗國師改建為一禪境思想觀的庭園。夢窗藉由淨土世界的基礎，投入禪宗思想加以混合，有淨土輝煌燦爛、華麗的美，同時也有禪的寂靜、幽暢之神韻的意境，是一種獨特、唯一的庭園極致美。

龍門瀑布的傳說為中國陝西省和山西省境內有一峽谷激流的瀑布，是在夏禹劈開的龍門山中，由黃河水流經此。這是三段落的瀑布，魚群很難登頂，若有魚登頂成功，即成為龍，這就是登龍門的傳說來源。

修禪的人需經嚴密的禪修過程，才能得到悟，這與魚變為龍的過程相似。這又與武家取得政權爭奪的過程相同。後來此種形式，即成為禪庭的一種表現手法。最先創作這種形式的庭園者，或許是建長寺的開山祖蘭溪道隆，東光寺庭園為其代表作。

（五）室町時代的庭園（AD1390-1572）

室町時代是日本文化變動最激烈的時代，一方面因長期的內亂產生多樣的文藝，一方面由於商人及手工業興起，公卿勢力沒落，商工農階級成為文化的中心。此時文化發展可分為以足利義滿的「北山殿」為中心的「北山文化」，以及後期以足利義政的「東山山莊」為中心的東山文化⁶²。

如同北山文化企圖折衷貴族傳統文化與中國文化一樣，此時期的建築與庭園也呈現一種折衷性質，最明顯的例子就是鹿苑寺舍利殿的金閣寺庭園⁶³，其中融合了和樣、天竺樣、唐樣的樣式⁶⁴，成為一種獨特的表現方式。東山文化的代表庭園建築，則是東山山莊的「銀閣」，其下層建築採取書院造樣式，並融合了金閣寺的建築樣式，而成一獨特的造型。兩者代表著「金」相對於「銀」，「華貴」相對於「枯淡」的意涵。

此一時期庭園的另一種特徵為枯山水庭園的盛行，而枯山水庭園的盛行主要有下列三種原因⁶⁵：

- a. 禪宗院寺集中於靠山的地方，較缺乏財力，敷地較少，及沒有湧泉的土地。
- b. 建築與庭園的理想狀態改變，庭與室內的人們產生一對一的相對。
- c. 係受禪宗與中國水墨畫的影響，表現一種「殘山剩水」之意境。

枯山水庭園最重要的表現技巧，乃是用岩石來表示瀑布下落的急速水流，及絕海的孤島，並用修剪樹木來表現遠山的姿勢，乃是一種將現實給予抽象化，及易於表現自然的骨法，同時也顯現了陰陽思想的存在傾向，例如大仙院庭園與龍安寺方丈庭園。

另外，在鎌倉時代由禪僧從宋帶回茶道，在室町時期被賦予宗教精神而被加以儀式化了，並從早期的豪華唐樣，回復為關心本土文物的樸拙之美，茶道的這

⁶² 李欽賢，1993，日本美術史話，雄獅圖書，台北市，P61

⁶³ 原金閣寺於1950年被放火燒毀，現今所存者之建築物是1955年重建者。

⁶⁴ 和樣為日本式，其特徵高架式的屋基、簡素的幾何形壁飾、深色木與白色屏障的鮮明對比；天竺樣屬於印度式金字塔形之屋頂、拱形門扉；唐樣為中國式，為其曲線形的飛簷、金色牆壁。見高木森，2000，亞洲藝術，東大圖書出版社，p332

⁶⁵ 森蘊，1984，庭園，近藤出版社，東京都，P80

一個轉變，促使了桃山、江戶時代露地（即茶庭）的產生。就如西芳寺庭園一般，在淨土式池泉中加入禪境意涵的池泉景為多數室町將軍武士的池泉庭構築方式。如鹿苑寺（金閣寺）庭園。但室町時代的特色，應該是有龍門瀑布和三石橋式的池泉庭及枯山水庭。其代表有義政將軍的慈照寺銀閣庭園中的石橋和瀑布(表 2-2-4 上)，及雪舟所作常榮寺庭園的龍門瀑布。在這當中又以有鶴、龜、蓬萊為主景的山水畫構景的庭園為重點。因禪僧的喜好而傳入的中國山水畫，是為有一半景色煙霧瀰漫，僅表現部份景緻的手法，省略的部份使想像更加的豐富。這種殘山剩水的表現手法，即是禪僧的一種境界描述，使景緻更富禪境。借由一個岩石的石組表現萬丈高的瀑布景色，及用白砂的砂紋描繪象徵大河、大海。例如大仙院、龍安寺的枯山水石庭（表 2-2-4 下左），就是經由禪的思想及想像力所呈現而創作的庭園。

到了戰國時代，庭園的範圍縮小了，成座觀式的庭園。同時以鶴島、龜島、蓬萊等形式的庭園為主流。另一以山水畫形式為庭園構築的方式，也存有鶴島、龜島形式的表現手法，而石橋以較輕薄的石片來表現，改變以往厚實的作法。例如朝倉氏遺跡庭、旧秀鄰寺庭園、退藏院庭園（表 2-2-4）為代表。

表 2-2-4 室町時代的庭園



圖片來源：上、下右/大橋治三・齋藤忠一⁶⁶、下左/吉河 功⁶⁷。

⁶⁶ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p108、109、119

(六) 桃山時代庭園 (AD1573-1602)

桃山時代文化的特色，乃是處於社會大變革後的時代產物，在變革時期較能創造一種與傳統不同的文化特色。最顯著的特徵是擺脫宗教的束縛，充滿現世享樂主義的傾向，表現雄大壯麗的規模⁶⁸。此時期的庭園也呈現出此種文化的特徵，最明顯的表現，就是相對於庭園的豪華建築物的配置、鮮明的色彩、大的庭園岩石的組砌、重量感橫溢豪壯的力的呈現，及整型樹木的使用。上述的庭園特徵可在於醍醐三寶院庭園(表 2-2-5 上左)，及西本願寺書院的虎溪庭園(表 2-2-5 上右)中，得到印證。

與上述華麗的書院庭園相對的，是以「侘び」(寂靜)為本位的茶庭庭園，茶道到此時代確立了茶室與露地的形式。茶庭中加入了飛石、敷石、蹲踞、燈籠等特殊元素，其所追求的精神境界是遠離俗界的瑣事，為能完全投入茶道世界的心的準備，就如在深山之山氣中所呈現出最靜謐的狀態⁶⁹。例如孤篷庵庭園，書院形式露地庭園(表 2-2-5 中)等。

在桃山時期，因戰勝而得到地位的武士、將軍們，在成為大名及擁有天下的榮耀、慶賀的同時，存在著想要擁有長命百歲的蓬萊神仙思想，而建一蓬萊島庭園，在其上建築豪華的鶴島、龜島，並架有一大型的橋樑。如松尾神社庭園、三寶院庭園、二条城二の丸庭園(表 2-2-5 下)、丹徳院庭園等，為此種庭園樣式代表。

(七) 江戶時代的庭園 (AD1603-1868)

江戶文化的特色是承續室町桃山時代萌芽的庶民文化而顯著發展，其並非外來文化的移植，而是將外來文化消化後的日本文化的發展，乃是繼平安時代以後，第二次的日本文化成熟時代⁷⁰。藝術也脫離了宗教而獨立，且和「町人」有連帶的關係，而顯出較為纖細的、成熟的美，純粹日本的人文特質及獨有的裝飾性美術，在此時代產生並發揮到極至。

江戶庭園也是隨著文化型態而變化，基本上江戶時代並沒有創造出真正屬於當時代的庭園空間型態，而是承續前代的庭園空間元素加以組構或變形。且由於宗教色彩之淡泊，因而庭園的設計也轉向一種「運動的視覺化」的追求⁷¹，促使了「迴遊式庭園」的出現。

迴遊式庭園是茶庭及書院式建築，融合「數寄屋」的風格而成的池庭與石庭，二者渾然一體的大庭園，其典型的配置乃以水池為中心，沿池周圍佈置茶庭，再利用園路連接各個景點，如築山、野筋、島、入江、州濱等景觀元素，使景觀隨移動而變化。

⁶⁷ 吉河 功著，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p13






⁶⁸ 森蘊，1984，庭園，近藤出版社，東京都，P85

⁶⁹ 森蘊，1984，庭園，近藤出版社，東京都，P101

⁷⁰ 李欽賢，1993，日本美術史話，雄獅圖書，台北市，p 91

⁷¹ 森蘊，1984，庭園，近藤出版社，東京都。

表 2-2-5 桃山時代庭園

	
<p>醍醐寺三寶院</p>	<p>西本願寺對面所庭園</p>
	
<p>孤篷庵庭園概略圖和山雲床前布泉の手水鉢</p>	
 <p data-bbox="1018 1821 1273 1854">二条城二の丸庭園</p>	

圖片來源：上左/野田正彰⁷²、中/大橋治三・齋藤忠一⁷³、下/研究者。

⁷² 野田正彰，1996，庭園に死す，春秋社，東京都，p104

⁷³ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p129、160、161

迴遊式庭園可視為日本庭園發展的總結，因其幾乎把以前的各種庭園的元素都用在此庭園中呈現。

江戶時代的另一種與迴遊式庭園不同方向發展的庭園為千利休的「草庵露地式」的茶庭，此種茶庭強調「實用第一，觀賞第二」注重人們穿越茶庭時的心理轉換，創造枯寂的氛圍，以達自然靜寂的氣氛，可分為一重露地及二重露地等。

本時期的庭園數量多且型態較為複雜，遍佈全國各地，典型的庭園以桂離宮（迴遊式庭園）（表 2-2-6 左 1）及表千家（表 2-2-6 右 1）、裏千家（草庵露地）（表 2-2-6 左 2）為代表。

江戶大名的大池泉庭到處可見，從平安時代以來，池泉庭已成為一固定的庭園形式，此時，為了讓庭園遊賞不會感到寂寞無聊，必須在庭園中加入更多的美景。因此，以富士山為中心的東海道景，或宿場街景等，皆重現築造在庭園中成一縮景式庭園。以小石川後樂園、岡山後樂園、縮景園、水前寺成趣園（表 2-2-6 右 2）等為代表。六義園（表 2-2-6 右 2）即是以和歌歌詞中的八十八景名勝為範本而建造的八十八名園庭。小石川後樂園的西湖堤、圓月橋是中國式庭園的新樣式，芝離宮庭園（東京）、水軒御用邸縮景園（和歌山），是本時代的縮景園。再則，小石川後樂園、名谷屋城二丸庭園（表 2-2-6 左 4），更是充滿儒家思想及色彩強烈的庭園。

大名庭園的風格與鶴、龜、蓬萊的神仙思想式的庭園相似，另以一新的陰陽調和思想作為副主題，或是作被隱藏的主題，安插在庭園中。大名庭園中大多有陰陽石之安置，更可確定的是，庭園中有陰陽石的安置者，大多為大名庭園。

江戶時代的另一大池泉庭為宮廷庭園。桂離宮、修學院離宮庭園（表 2-2-6 左 3）是大名庭園另一風格感性的庭園。鶴、龜、蓬萊仍然是庭園主景之一，卻是以自然風景美為基礎的方式去築造。這一點，最主要是指以遵從自然的美為庭園的最高指導原則。

而仙洞御所、京都御所庭園（表 2-2-6 右 4），為開始由小堀遠州等為設計指導所興建的庭園。從武家樣式的庭園，改變為宮廷樣式的庭園，一直延用到今日。









江戶時代中葉時，築山庭造傳等作庭技法的書籍被刊行。其中有各時代庭園介紹，使各種類型的庭園在全國各地廣泛被築造。

（八）明治時代的庭園

這時代庭園的愛好者，有富農、商人、政治家等等，也有各式庭園樣式的興建築造。在地方上有多數稱為學流的庭園，東京則將大名庭園公園化。京都則是從琵琶湖引進豐富的湖水去築造私人庭園，如在南禪寺附近有多數的私人別莊庭園，且大多以東山為借景的池泉式庭園。

此時完成的平安神宮、無鄰庵庭園是由被稱為「植治」的小川治兵衛所設計興建。植治在當時雇用來自全國各地的工人，最多時有二千人為其職員。也因此植治作庭的手法，而後流傳全國各地，廣為人知，為明治時作庭代表。

表 2-2-6 江戸時代の庭園

	
<p>桂離宮庭園</p>	<p>表千家露地</p>
	
<p>裏千家露地</p>	<p>水前寺成趣園庭園</p>
	
<p>修學院離宮庭園</p>	<p>六義園</p>
	
<p>名谷屋城二丸庭園</p>	<p>京都御所庭園</p>

圖片來源：大橋治三・齋藤忠一⁷⁴

⁷⁴ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p42、71、132、138、141、157、159、233

三、小結

- 1、日本為海島型國家，海岸邊多怪石，促使日本人對石頭的崇拜信仰更加深厚，因而產生了許多石頭的神話、傳說。
- 2、日本鎌倉時代追求中國南宋的遺風，而有「文房清玩」之活動，這是日本的盆山、盆石、賞石的流傳之源。
- 3、日本受到中國思想及本土神道信仰、佛教思想等人文傳統的影響，在各個時代發展出不同特色的庭園形態及石組組構。
 - (1) 因中國神仙思想的傳入而設置池泉，以池為庭園中心，池中設島，以池象徵大海，島成了神山。
 - (2) 飛鳥、奈良時代，佛教信仰的流傳，庭園中開始有佛教須彌山的設置。
 - (3) 平安時期寢殿式庭園的配置主要建立在四神說（四神相應）及五行說的基礎上，表現出一種由舊到新，純日本化樣式的產生，也顯示出當時貴族的生活及精神活動。
 - (4) 鎌倉時代，具有復古與寫實創新的文化特色，庭園從平安朝的池泉舟遊式過渡到以禪宗為中心的迴遊式庭園，鎌倉時代由禪僧從宋帶回茶道，在室町時期被賦予宗教精神而被加以儀式化，從早期的豪華唐樣，回復為關心本土文物的樸拙之美，這一個轉變，促使了桃山、江戶時代露地（即茶庭）的產生。
 - (5) 室町時代枯山水庭園的盛行，用岩石來表示瀑布下落的急速水流，及絕海的孤島。戰國時代，庭園的範圍縮小，成座觀式的庭園。同時以鶴島、龜島、蓬萊等形式的庭園為主流。另以山水畫形式為庭園構築的方式。
 - (6) 桃山時代文化的特色，最顯著的特徵是擺脫宗教的束縛，充滿現世享樂主義，表現雄大壯麗的規模。另與華麗的書院庭園相對的，是以「侘び」（寂靜）為本位的茶庭庭園，茶道到此時代確立了茶室與露地的形式。
 - (7) 江戶文化的特色是承續室町桃山時代萌芽的庶民文化，將外來文化轉化後的日本文化，宗教色彩之淡泊，「運動的視覺化」的追求，促使了「迴遊式庭園」的出現。千利休的「草庵露地式」的茶庭，注重人們穿越茶庭時的心理轉換，創造枯寂的氛圍，以達自然靜寂的氣氛。
- 4、日本早期庭園具濃厚的宗教色彩。江戶時代，發展出純粹日本的人文特質及獨有的裝飾性美術，庭園的宗教色彩漸淡泊，「迴遊式庭園」產生。迴遊式庭園可視為日本庭園發展的彙總。

第三節 中國思想對日本傳統庭園的影響

要明確指出中國庭園對日本庭園之影響，有其方法上的限制，唯庭園的發展與整個當時時代的思想人生觀之趨向有明顯的關係，且二文化之間互有影響，並不意味著二種文化中同樣的空間型態即是互有關係。例如日本庭園之受中國思想比直接受中國庭園之影響還要來得大。本節將探討影響日本庭園發展的中國思想，並說明由此產生的空間意義。

影響日本庭園發展之中國思想，主要建立在以下幾個大思想基礎：.神仙思想、佛教思想、禪宗思想、文人思想、茶道思想。

因文化之影響是一個連續的而非片段的過程，因此上述之思想何時滲入日本庭園中也難定論，上述之順序是依照傳入日本之時間排列的。

一、神仙思想

神仙思想在中國發生頗早，《史記·封禪書》中記載：「自威宣燕昭，使人入海求蓬萊，方丈，瀛洲。」另《史記·秦始皇本紀》也記載秦始皇入海求仙丹之事，可見秦朝之前，神仙思想已深入人心，何時傳入日本難以確定，唯一可知，乃是奈良時代前神仙思想在日本已盛行。在飛鳥、奈良時代（西元 593-793 年），因中國文化傳入日本，促成其造園藝術飛躍的進步。飛鳥末期（七世紀末、八世紀初），中國的道教思想及神仙說傳入日本，這一思想明顯對其庭園創作產生影響。平安時代，道教中的陰陽五行等已與神仙思想融合，庭園中設有用以象徵長生不老及陰陽調和的龜島、鶴島，平安時代的庭園著作《作庭記》中，陰陽五行已成了決定庭園配置的重要因素。當時的公家及貴族的府邸中，有所謂的「池泉庭」便是像中國唐代的池中有山的築山池泉的形式。在西元 1086 年建造的「鳥羽離宮」，就是此種神仙島的庭園創作。此一庭園風格盛行於桃山、江戶時代(西元 1574-1867 年)被譽為桃山時代的代表作「醍醐寺三寶院庭園」(圖 2-3-1)，即是為一池三山(蓬萊、方丈、瀛洲)的做



圖 2-3-1 醍醐寺三寶院庭園

圖片來源：野田正彰⁷⁵

⁷⁵野田正彰，1996，庭園に死す，春秋社，東京都，p104

法。桃山時代的不老石、蓬萊石、鶴石與龜石等，在庭園其他位置也會設立，而不僅限於池中之島上才設立⁷⁶。至江戶時代，無論是諸侯公家、寺院庭園或私家庭園中，都廣泛採用蓬島神山的主題，並進一步發展，遂形成日本化的龜島、鶴島的形式。

二、佛教思想

日本庭園最早的佛教的象徵物即是有須弥山的設立⁷⁷，據此可推論在飛鳥時代以前，佛教已傳入日本。「須弥山」原為佛教的世界觀中世界中心所形成的最高山，代表宇宙構造模式，同時也是大地（地輪）的中心，周邊圍繞著日、月的迴道及諸天的游弋的場所。在《日本書紀》記錄有推古、齋明朝的庭園中，在接待外國使臣的場所中，常築有須弥山，乃是把此內外兩者的會遇，比喻為日、月的迴道⁷⁸。佛教趣味的庭園在七、八世紀之交傳到日本。佛教思想對於日本庭園創作的影響之深遠更甚於中國，「須弥山」、「九山八海」的手法，便是這一影響的跡象。日本造園受佛教思想影響的具體化，大約在平安中期(10世紀直至11世紀)，「毛越寺庭園」即是受此影響之下產生的淨土庭園。

後來須弥山的觀念，被擴大成「九山八海」庭園的中央石組，成為「九山八海石」⁷⁹。如室町時代足利義滿為接待明朝使節而建的金閣寺庭園，池庭中即置有九山八海石，以象徵中國、日本兩雄相會。

在佛教宗派中除禪宗外，淨土宗比其他教派對日本庭園的影響都要大。日本淨土宗，是七世紀時，跟隨小野妹子入隋的僧侶惠隱所傳入的⁸⁰，其中對日本庭園影響較大者為淨土曼荼羅，日本淨土庭園的配置，皆仿此而興建。並以在金堂前設置蓮池，池中種植蓮花等具宗教象徵意義的植物，在庭園中出現。此種淨土式庭園，正是唐代開始的以庭園比擬淨土樂園，及庭園樂園化的特殊庭園觀相似，且淨土式庭園中的寢殿造型，為融合了唐樣與和樣，更可證明其受中國思想之影響。

三、禪宗思想

禪宗為佛教之一支，傳入中國後，經士大夫的改造，成為一種中國化的型態，日本所接受的是經過中國化的禪宗。日本人在接受禪宗思想後，將其滲入到每一生活的個各層面，如書道、繪畫、茶道、花道、庭園…等。禪宗對日本庭園最大的影響是枯山水庭園的產生，枯山水庭園可說是完全日本化的庭園型式。禪宗庭園最明顯的表現，即為不採用直接寫實模仿自然的型式，而

⁷⁶ 楊鴻勛，1994，江南庭園論，南天書局，台北市，p2

⁷⁷ 最早的築須弥山的記載為日本書記推古天皇20年西元612年百濟國の婦化人路子宮皇居南庭の須弥山の形と吳橋を構う。

⁷⁸ 上原敬二，1978，造園大辭典，加島書局，東京都

⁷⁹ 森蘊，1984，庭園，近藤出版社，東京都，p386

⁸⁰ 施孟宏，1988，日本佛教史綱，華宇出版社，p20

要求抽象的、象徵的表現，庭園往往呈不對稱形式，是一種與修佛世界直接相連的禪修道場。鎌倉時代（1186-1333年），禪宗及宋儒理學思想傳入日本，對其庭園意境有更深入的觸動。禪宗及理學思想為當時的統治者—武家所吸收利用，更由於政治上的推崇獎勵，發展極快速。室町時代（1334-1573年），此思想在當時更是普遍流傳，深入民間，成為影響社會風尚的主導，這個時期是日本造園史上的黃金時代。

鎌倉、室町時代，日本禪僧受到中國宋明儒家思想的影響，而當時的禪僧在學術界佔有統治的地位，於是禪宗及宋明儒家思想也就成為當時日本文學藝術的主導思想，反映在造園藝術上，不僅是庭園的意境，在具體的石組上也都有顯著的表現，象徵釋迦、觀音、羅漢的石峰點置，倣仿摩崖造像的點景處理，以及三尊石組的構景手法等皆是。日本造園藝術的象徵性、抽象性，所謂的「縮三萬里程於尺寸」的寫意形式，最主要是受到由中國傳入的佛教禪宗及宋儒理學思想的影響，在此一影響下，日本造園進一步發展，而有石庭及枯山水之類極端寫意的庭園形式出現。

四、文人思想

文人思想的表現可由文學與繪畫中觀之。文學方面，對日本造園思想影響最大的是唐朝的白居易。唐朝為中國文物輸日之全盛時期，當時日本文壇皆直接或間接的受中國文學的影響，尤其以白居易的詩文集《白氏文集》最具威望，即為當時日本朝野上下視白居易為文學主神，以《白氏文集》為文學盛典⁸¹。白居易詩中所常提到的桐、雪、月、花、石、眺望與螢等，成為當時造園者所常表現的主題，並一直影響到室町、桃山、江戶末期的庭園構成⁸²。

在室町時代，日本造園巨匠夢窗國師開始營建天龍寺庭園，用天龍寺船與中國貿易，以籌備經費，也曾將中國的工藝品及繪畫帶回日本。日本畫家雪舟到中國訪問留學（1467-1469年），更促使了明代文化東漸及宋明山水畫的輸入日本，對室町時代的畫壇產生很大的影響，當時日本極為活躍的北宗派的水墨畫，便是師法馬遠、夏珪的筆意，繼之又引禪宗的自然觀而別開畫境，確立了日本水墨山水畫的主導畫風。

在繪畫方面，與日本庭園最有關係者為水墨畫的流行，而促成日本水墨畫興盛，最有直接關係的則是禪宗。禪宗于十三世紀中葉傳入日本時，伴隨著中國水墨畫的傳入，水墨畫法的傳入，除對當時的日本繪畫的發展有所助益外，在造園上，水墨山水畫法中的「殘山剩水」的想法，及潑墨山水的技法，則被採用為日本庭園的基本構成法⁸³。所謂「殘山剩水」，即是利用各個小景呈現大景的創作手法，在日本雪舟的《山水長卷》圖卷，即大德寺孤篷庵庭園（圖 2-3-2）中，皆可

⁸¹ 林文月，1972，唐代文化對日本平安文壇之影響—從日本遣唐使時代到白氏文集之東傳，台大文史學報 (21)，p115

⁸² 西澤文隆，1975，庭園論，相模書房，p278-279

⁸³ 森蘊，1984，庭園，近藤出版社，東京都，p85

看到此種表現方式。

另一與這種「殘山剩水」的表現技法相類似者，為縮景式庭園的發達。縮景的觀念部分來自上述的殘山剩水的觀念，一部分則由盆景的景觀效果而來。在中國庭園中，雖有縮景之應用，但不如日本庭園使用上的徹底，如金閣寺庭園中「鏡湖池」的中洲中所置的九山八海石，乃是室町時代盆景的模範⁸⁵。



圖 2-3-2 大德寺孤篷庵庭園

圖片來源：野田正彰⁸⁴

另在室町時期因受中國文學及禪學影響而產生的五山文學⁸⁶，也影響到日本庭園的完成，最明顯的是各建築及庭園採用文學的名稱，相對於庭園的文學的內容也很盛行。

中國唐、宋以來，文人、畫家嚮往自然田園的觀念，特別是宋明理學的自然觀，反映在中國造園藝術中，作為創作思潮，此種思想也直接或間接地影響著日本造園，且相當深遠。迄至明朝末年，明代遺臣朱舜水流亡日本（1665年），可視為後期又在一次集中的影響，朱氏在日本除了講學以外，多從事庭園創作活動，這對於當時日本造園的發展，起了顯著的促進作用。這一時期，日本統治者極為推崇宋儒思想，重復古之風，在庭園藝術中也形成一股風氣、著名的東京「後樂園」，便是朱舜水取自《孟子·梁惠王》「賢者而後樂此」的意思而題名的。朱氏在對這一名園潤色及修改過程中，悉以中國造園藝術為準則。他在庭園中創造了單孔石拱橋—圓月橋，首次把中國拱橋的營造技術傳入日本⁸⁷。

五、茶道思想

隨著中日兩國的使節、僧侶、商人往來的逐漸頻繁，兩國文化進一步交流，使中國造園技藝和林泉享樂習尚得以直接及時地介紹到日本，如鎌倉時代（南宋時期），日本禪僧榮西再度入中國留學，四年後回國時將茶及啜茗這一林泉生活習尚帶回日本，孕育了室町時代（約明代中葉）茶道之風及茶庭的產生。中國茶神陸羽和茶道，在東渡日本後形成了日本茶道。茶在日本鎌倉時代以前就有記載，經過榮西禪師的推廣，至珠光（A.D.1422-1502）以其藝術的天份來推展，終於成功

⁸⁴ 野田正彰，1996，庭園に死す，春秋社，東京都，p124

⁸⁵ 岩佐亮二，1976，盆栽文化史，八坂書房，東京都，p58

⁸⁶ 五山乃指禪宗寺院之寺格之最高位者言，五山之名源於中國。1386年，京都鎌倉君制定五寺為五山。五山禪僧善漢詩、漢文，形成中世期的漢詩文藝主流，故有五山文學之稱。

⁸⁷ 楊鴻勳，1994，江南園林論，南天書局，台北市

的將茶道成爲日本的趣味⁸⁸。由於茶道基本上是由禪宗僧侶加以儀式化後而產生的，所以日本茶道帶有濃厚的宗教精神，這個精神，若以感情上的用語而言就是「和敬清寂」。

茶庭隨著茶道的盛行而發展，茶庭即是茶道精神的延伸。茶庭原爲由客人來訪，至進入屋內的路程上所作的庭園，爲配合室內茶道的進行，及遠離俗界的雜事，作爲完全投入茶道世界的心的準備。故在這一段路途中所有的庭園的元素，如手水鉢、蹲踞、飛石、石燈籠等皆依此等要求而產生。

表 2-3-1 日本庭園受中國思想影響的表現

思想種類	表現形式	庭園表現型態
1、神仙思想	<ul style="list-style-type: none"> ● 蓬萊思想 ● 陰陽五行 ● 四神說 	→池中蓬萊、方丈、瀛洲島、龜鶴島、植松 →龜鶴島、庭園配置及禁忌、造水流向、四季之庭園、役石、石組顏色 →遣水、曲水宴庭園
2、佛教思想	<ul style="list-style-type: none"> ● 須弥山思想 ● 密宗 ● 淨土思想 ● 佛教經義 	→須弥山、九山八海石、魚躍龍門 →曼荼羅及七、五、三的數字排列應用（酬恩庵庭園） →淨土式庭園 →不動明王石、三尊石、役石等 曹源一滴水—曹源池（天龍寺庭園） 碧巖錄—黃金池（西芳寺庭園）
3、禪宗思想	「空」、「無」	枯山水庭園
4、文人思想	<ul style="list-style-type: none"> ● 白氏文集 ● 水墨畫 ● 盆景 	→桐、雪、月、花、石、眺望、螢 →殘山剩水表現之庭園、不對稱的配置、遠山石組、滝石組、岩島石組 →縮景式庭園
5、茶道思想	● 茶道	茶庭（露地）、数寄屋

本研究整理

六、小結

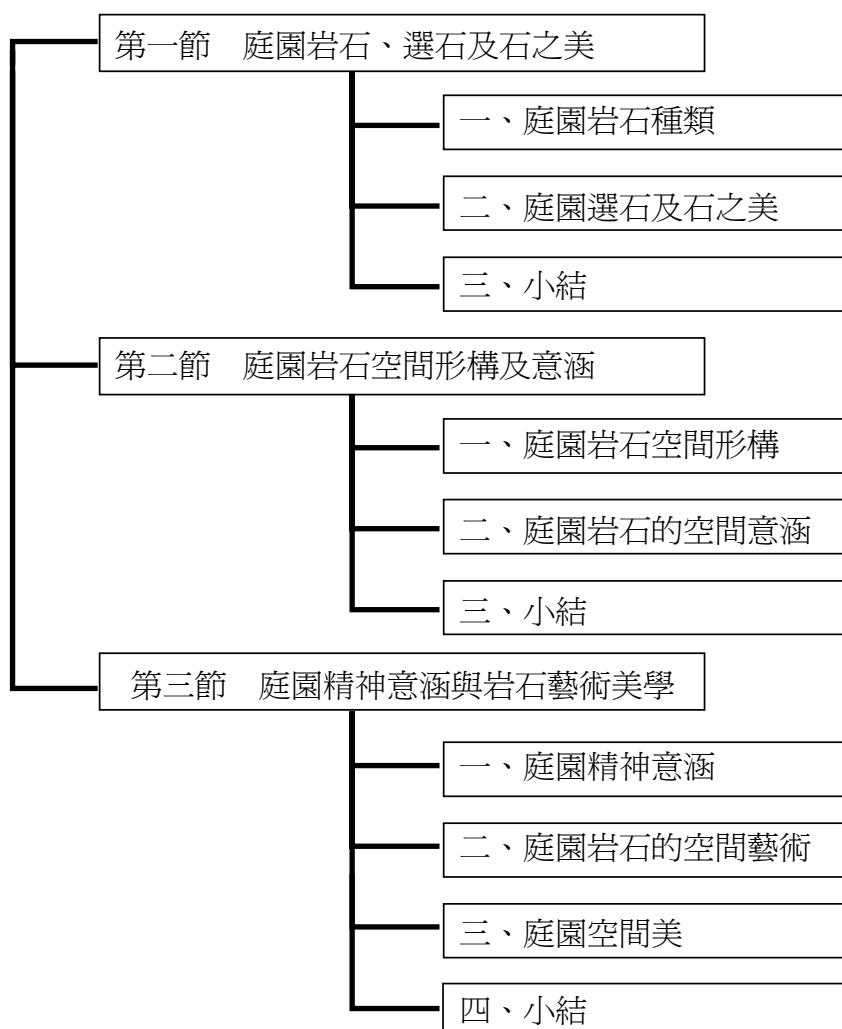
- 1、日本庭園受中國思想的影響，比直接受中國庭園之影響要來得大。日本庭園受中國的影響，主要建立在以下幾個大思想基礎：神仙思想、佛教思想、禪宗思想、文人思想、茶道思想。

⁸⁸ 楊鴻勳，1994，江南園林論，南天書局，台北市

- 2、日本平安末期、鎌倉時代，出現了以描繪曼荼羅的極樂世界，為理想形態的建築和庭園，此種淨土式庭園，與唐代開始的庭園，比擬淨土樂園的庭園觀相似，且其淨土式庭園中的寢殿造型，為融合了唐樣與和樣，更加可確認其受中國思想之影響。
- 3、日本庭園最具獨特性的，為枯山水庭園，而其庭園的發展，由自然庭園（約中國六朝以前）到枯山水庭園（約明代）的過程中，有舟遊式庭園（約隋唐）及池泉式庭園（約宋代）。兩種庭園形式受到來自中國文化的影響是顯著的。
- 4、日本平安初期仿造各國風景名勝而造園，此種縮移大自然風景的造園手法，是中國唐代時盛行的一種風氣。雖說庭園發展，是由模仿、再現而走向寫意創造，是十分自然的過程，但就唐風盛行的日本中古時代而言，其受中國文化的影響是顯著的事實。

第三章 中國傳統庭園岩石景觀之創作

岩石具有堅固耐久的客觀物質性，其本身就是一部歷史。在中國文化歷史上，常把石和骨兩字連在一起，以骨代表著石的古老歷史，也代表著其堅固的物質性，更代表庭園的存在歷史。故石為庭園之骨、庭園之心、庭園美學的審美內涵。中國人愛石、品石有一淵源流傳的歷史，庭園疊石、掇山更具特色，為世界上獨特的藝術美學。本章探討的是中國庭園岩石景觀的本質，首先論述庭園岩石的選石及石之美，再深入探討庭園岩石的空間形構、意涵，最後為庭園空間所呈現的藝術美學。



第一節 庭園岩石、選石及石之美

石令人古，中國人愛石的原因不外石性堅硬不移，長存天地之間，而形狀又崢嶸雄奇，具藝術性。

明代文震亨在《長物志·水石》中說：「石令人古，水令人遠，園林水石，最不可無。」就石頭具有堅固耐久的客觀物質性來說，其本身就是一部歷史。一些怪石名品，本身就有古老而漫長的形成史。在文化歷史上，也總把石和古二字連在一起，宋代杜綰《雲林石譜序》：「天地至精之氣，結而為石，負土而出，狀為奇怪……雖一拳之多，而能蘊千年之秀……」人們在面對怪石名品，往往會頓生懷古之思，想到它形成的自然史，或想到它輾轉流傳的歷程……等。這是對太古以來，所形成的石的堅固物質性所作的美學闡釋，它是哲理、倫理、審美三者融貫一體的想像的產物，而又積澱在石頭文化的歷程中。

石的可貴主要在於「骨」，如宋代畫家郭熙《林泉高致》：「石者，天地之骨也。」張碧《池上怪石》：「寒姿一片奇突兀，曾作秋江秋風骨。」康熙詠避暑山莊《南山積雪》：「水心山骨依然在，不改冰霜積雪冬。」趙翼《遊獅子林題壁》：「一簣猶嫌占地多，寸土不留唯立骨。」⁸⁹以石為骨的審美內涵，代表石頭古老的歷史性和堅固的物質性，也代表庭園飽受滄桑而它依然存在，還蘊含著如果沒有石，園就無以立的重要性。石是庭園之骨，人無骨則無以立，庭園也不能無石。

石頭不僅形狀、色澤、氣勢、精神足以做為庭園的重要景觀，它還能製造一些特殊景緻，生起雲氣。說文解字解釋「山」字的意義說：「宣也。謂能宣散氣、生萬物也。有石而高。象形。」解釋「雲」字則說：「山川氣也，從雨，云象回轉之形。」雲是山川之氣形成的，山是雲的根源，石是具體而微的山，所以能凝聚水氣，生成雲嵐，這些尋常縈繞的雲煙，正好帶給石頭嶺雲峰嵐的視覺。揣摩著山石呈現多變的面貌，使擺在庭園中的石頭或假山，更像大自然中的高山，這也正符合文人心中山的美感品味。在郭熙《林泉高致·山水》中說：「山欲高，盡出則不高，煙霞鎖其腰則高矣。」生散雲氣的石頭的確使庭園的假山宛若天開，合於自然，充滿詩情畫意⁹⁰。

一、庭園岩石種類

庭園疊掇石山所用的岩石材料，基本上可分為兩大類，即山石與湖石，雪白的宣石另列為一類的，為湖石的一種。山石即山上開採的多面多稜的岩石，如黃褐色的黃石產於常州黃山、蘇州堯峰山及鎮江圈山。湖石即有溶蝕空洞的石灰岩，以太湖洞庭山所產的最負盛名，石料統稱太湖石，簡稱湖石。唐代白居易愛石，尤其推崇太湖石，並為它作記：「石有族，太湖為甲，羅浮、天竺次之。」（白居易

⁸⁹ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市，p233

⁹⁰ 侯迺慧，1991，詩情與幽境-唐代文人的園林生活，東大圖書公司，台北市

《太湖石記》)。而其它尚有崑山縣馬鞍山出產的崑山石，宜興張公洞、善卷洞一帶出產的宜興石，南京附近沿江的七星觀至山口倉頭一帶所產的龍潭石，南京青龍山所產的青龍山石，靈璧縣磬山所產的靈璧石，鎮江大峴山一帶所產的峴山石，寧國縣所產的宣石，江州湖口所產的湖口石，浙江武康石，其名有錦羅、鬼面、疊雪諸品，廣東英德縣浚洸鎮與真陽縣之間所產的英石(用作盆景陳設)，巢湖所產散兵石，以及以陳舊為貴的錦川石等⁹¹。

中國歷代庭園中，所採用的岩石，皆以就地取材為原則，造就了岩石種類眾多，宋代杜綰《雲林石譜》三卷，記載了觀賞用石料一百多種，並分述其產地、特性、形狀及色彩。明末計成《園冶》記錄造園山石材料有十六種，其中適宜疊山的有太湖石、龍潭石、峴山石、宣石、散兵石、黃石等六種，他最稱許的是黃石，因為產地多容易尋求，便於就近採取，而且質堅文古，可以堆疊高山峻嶺。計成一生的活動地區，大多在江南一帶，所以他列舉的產石之區，多數在江蘇安徽境內，這和他就近取材的主張是一致的。這眾多的石材，是庭園山石景色多樣變化的一個原因。

各地庭園中之山石，較著名的有太湖石、黃石、青石等。太湖石表現出一種柔美，它外形輪廓飛舞迭宕，姿態多變；石身上還有許多小孔和折皺，色彩較純，猶如青玉。既能像雕像一般孤賞，又能堆假山。一些大型庭園的真山之畔，常用湖石峰來點綴和強化山景之美。從中國古典庭園中現存的名石來看，確實大都是高大雄偉、形質具美的太湖石為主。太湖石被廣泛採用，以江南庭園用得最多，這是由於石美而又靠近產地之故。

黃石和青石，質地堅硬，有分明的稜角，能表現山水景致力量與氣勢，如懸崖絕壁等。計成在《園冶》中曾給黃石以很高的評價，說「俗人只知其頑夯，不知其妙也」，認為黃石「斧鑿不入，其文古拙」，用它可堆出入畫的作品。青石顏色青灰，質較黃石軟些，亦有削直的外形輪廓，園中也頗多應用。

除了以上石種外，安徽的靈璧石(圖 3-1-1)、江蘇的昆山石，廣東英石、黃蠟石也是庭園藝術山水造景常用之材，它們或剛或柔，或圓或方，或大或小，創造了多種多樣的石山形象美。



圖 3-1-1 網師園中之靈璧石
圖片來源：吉河 功⁹²

以下將中國庭園中常用的岩石及其應用作一整理，如表 3-1-1：

⁹¹ 程兆熊，1988，論中國庭園花木，明文書局，台北市

⁹² 李勳明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p127

表 3-1-1 中國庭園岩石

品類	種類	產地	顏色	應用
黃石	山石	常州黃山、蘇州堯峰山、鎮江圈山	黃褐色	疊山最佳
太湖石	湖石	太湖、洞庭膝山	灰白色為主	疊山、立峰
崑山石	山石	崑山縣馬鞍山（江蘇）	潔白	
宜興石	山石	宜興張公洞、善卷洞一帶	黑黃色、白色	
龍潭石	山石	南京附近沿江、七星觀至山口、倉頭一帶	青色	疊山、單點立峰
青龍山石	山石	南京青龍山	花石	點竹桂林
靈璧石	山石	靈璧縣磬山（安徽）		峰、巒
峴山石	山石	鎮江大峴山	黃色、灰青色	疊山
宣石	湖石	寧國縣	雪白	疊山
湖口石	湖石	江州湖口	青色	
武康石		浙江		其各為錦羅、鬼面、疊雪諸品
英石	山石	廣東英德縣之含洸鎮與真陽縣之間所產	灰白、灰青色	
散兵石		巢湖	青黑色	疊山
黃蠟石	山石	廣東		

資料來源：本研究整理

二、庭園選石及石之美

（一）庭園選石

陳從周在《梓寶餘墨》中曾說：「疊山首重選石。同光體假山⁹³其尚有致命之喪，蓋不重選石。選石者，疊山之首重事也。」石有石紋之理，不分別石之品類，不依據石之紋理，是不可能狀如真山。庭園疊山貴在選石，不然將導致文理不通。庭園用石應因地制宜，隨勢選材，以達適材適所，萬不可混亂錯置。如湖石、黃石間用，導致文理不貫通，更不可能談及山之氣勢與脈絡。而湖石做黃石用（如豎石立峰橫置），黃石以湖石法疊，更是荒謬。

明代龔賢《畫訣》說：「石最忌巒，亦不宜巧，巧近小方，巒無所取。石不宜方，方近板，更不宜圓，圓為何物，妙在不方不圓之間。」清代奚岡《樹木山石畫法冊》說：「圓石要有稜，方石要有層層。」均可看出文人對於取石的標準。不管是畫石、疊石道理均相通，山水畫中之皴法，即根據實際的岩石紋理，而選石

⁹³ 同光體本指詩之一體（以時代論），今移而論疊石。

表面之質紋，亦有受畫石之影響⁹⁴。

中國庭園自疊石爲山的技巧發展後，作庭者逐漸偏重於石山，於是到處尋找佳石，作爲疊山之用，而石的品類也就隨著疊山的需要逐漸增加。起初並不限於某一品類或某一產地，其目的只是用於疊山，後來慢慢轉移到峰石之用，品類和產地因而爲人所重視。計成勸人不要一味追求玲瓏奇巧，他在《園冶》中特列「選石」一章，他認爲庭園選石首先應注意產地的遠近：「夫識石之來由，詢山之遠近。石無山價，費祇人工。」因爲石質笨重運輸不便，主張就近取材，節省運駁的費用。要選奇巧、堅實古拙：「取巧不但玲瓏，只宜單點；求堅還從古拙，堪用層堆。」奇巧玲瓏之石，適宜單獨點置；堅實古拙之石，能用於堆疊。另外要注意石質：「須先選質無紋，俟後依皴合掇，多紋恐損。」要取質優不裂者，然後再行依皴堆疊，因爲多紋則容易損壞。

計成最後爲選石指出了一個方向，他說：「欲詢出石之所，到地有山，似當有石，雖不得巧妙者，隨其頑夯，但有文理可也。」（計成《園冶·選石》）產石的地方很多，山到處都有，也似乎都有石頭，雖不能得到巧妙的，但無論如何粗笨，只要有紋路的就可以用。亦即只要紋理古拙，就是很好的石材。爲了更明確些，他還把自己使用過的各種山石，逐一記錄，詳細介紹其產地、形態、色澤、性質，計十餘種。參照表 3-1-1。

（二）石之美

美石有兩個重要的定性，一是前述之「古而有骨」（「石令人古」、「石者，天地之骨」），再則是出於天然。皮日休《太湖石》：「乃是天詭怪，信非人功夫……厥狀復若何，鬼工不可圖。」張岱《飛來峰》：「石原無此理，變幻自成形。天巧疑經鑿，神功不受型。」⁹⁵二人描繪美石乃鬼斧神工，巧趣天成，是萬能雕刻師一大自然的傑作。除了以上兩種石的特性，中國人對美石還從外表的形象和整體的氣勢來品評。

1、外表的形象美—瘦、透、漏、皴

「瘦、透、漏、皴」，石之四美。杜綰《雲林石譜》評讚英石提出「瘦透漏皴」四字，米芾也有類似的說法。李漁《閒情偶寄·居室部一山石》解釋道：「言山石之美者，俱在透漏瘦三字。此通于彼，彼通于此，若有道路可行，所謂透也；石上有眼，四面玲瓏，所謂漏也；壁立當空，孤峙無倚，所謂瘦也。」

瘦是指整體的形象要苗條，忌肥腫，能露出石骨稜角。石無所謂肥瘦，以「瘦」來評石，實際上是把對人的品評移來品石，這種人與石互喻互比的審美風氣，可上溯到晉代，當時的人物品藻，常常藉山石喻人。如《世說新語·賞譽》：「王公目太尉，巖巖清峙，壁立千仞。」⁹⁶「世目周侯，嶷如斷山。」⁹⁶《世說新語·容止》：「嵇康身長七尺八寸，風姿特秀。……山公曰：『嵇叔夜之爲人也，巖巖若孤松之

⁹⁴ 黃長美，1988，中國庭園與文人思想，明文書局，台北市

⁹⁵ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市

⁹⁶ 楊勇，1971，世說新語校箋，明倫出版社，台北市，p333

獨立；其醉也，傴僂若玉山之將崩。』⁹⁷品人時，以山石來比擬人的風姿，身長、壁立、特秀，就是瘦秀之美。

「瘦」是對石的總體形象的審美要求，縱向伸展的瘦長體型，或是苗條、秀挺、亭亭玉立、楚楚纖腰的美女，可見於古典庭園中湖石立峰的命名。像上海的豫園有立峰「美人腰」，杭州文瀾閣庭院有「美人石」（表 3-1-2），這都是將瘦石比作君子好逑的窈窕淑女。也有把石比作有骨氣的君子，如蘇州曾有真趣園，逸叟《真趣園中峰贊》寫道：「挺然不倚，玉立身長，岩岩物表，瞻者悚神，儼若君子，拔乎等倫。」⁹⁸這是把瘦秀和精神的超拔聯結在一起了。中國古典庭園中符合瘦秀品格的現存名石，如蘇州著名的留園三峰—冠雲峰（表 3-1-2）、瑞雲峰、岫雲峰。「冠雲峰孤高而特瘦，漏皺而多姿；瑞雲峰瘦而多大孔；岫雲峰瘦而多小孔。」⁹⁹三者皆清秀超拔，具有瘦的品格。

「透」是玲瓏多孔穴，是指前後左右相通、以橫向為主的孔，前後能透過光線，外形飛舞多姿；「漏」是石峰內有孔穴，上下相通、以縱向為主的孔。上下相貫，左右通達，彷彿有路。「透漏」是以太湖石為代表的怪石的重要審美特徵，石在太湖中長期受風浪沖激而形成的種種彈子窩，它表現為孔竅通達、玲瓏剔透之美。英國雕塑家亨利摩爾認為「洞本身具有和實體同樣的形體的意義。……可以把這一邊和那一連續起來，使雕刻立即呈現三度空間的感覺……」¹⁰⁰由此可見，太湖石是抽象天成的雕刻石，與其透漏孔穴的豐富形體意義和特殊的審美價值相關。太湖石的透漏之孔，還富有透氣通神之妙。「夫孔竅者，精神之戶牖也。」（《淮南子·精神訓》石上之孔穴是「精神之戶牖」，它使沉重的物質，虛實相參、氣息流通。太湖石這種虛實相參，形神相生的透漏造型，和古典庭園建築戶牖敞豁、周達通啓的結構，有相似的審美關係。現存庭園的名石中，透漏之美首推上海豫園的「玉玲瓏」（表 3-1-2），高達一丈有餘，形如千年靈芝，周體都是孔穴¹⁰¹。

「皺」是石面上的凹凸和紋理，石身上起伏不平，有明暗的變化。計成《園冶》說太湖石「紋裡縱橫，籠絡起隱。」皺即是畫論中的「皴」法，「皴」則去平面之態，使立面多樣。紋理豐富，層稜起伏，縱橫的折皺，使石面明暗互見，色彩富於變化。

2、整體的氣勢美—巧、拙、醜

巧者，柔美玲瓏，太湖石代表的是巧；拙者，陽剛渾樸，黃石則是拙的代表。拙也是中國古典美學的代表的一個重要的範疇，他所追求的是質樸無華、古意盎然，與古代反樸歸真、大智若愚等守拙的哲學思想相應，古代美學不但有「大巧若拙」之悟，還有「寧拙勿巧」之語。計成在《園冶·選石》中正是從巧拙相對的哲學、美學思想出發，在讚揚太湖石的同時，更推崇肯定黃石之美。計成認為：

⁹⁷ 楊勇，1971，世說新語校箋，明倫出版社，台北市，p467

⁹⁸ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市，P224

⁹⁹ 馬千英，1985，中國造園藝術泛論，詹氏書局，台北市

¹⁰⁰ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市，P225

¹⁰¹ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市，P226

表 3-1-2 石之外表形象美—「瘦、透、漏、皺」



圖片來源：左、右/吉河 功¹⁰²、中/陳從周¹⁰³

「取巧不但玲瓏，祇宜單點；求堅還從古拙，堪用層堆。……古勝太湖，好事祇知「花石」¹⁰⁴，時遵圖畫，匪人焉識黃山。」又說：「黃石……，其質堅，不入斧鑿，其文古拙。……俗人只知頑夯，而不知奇妙也。」（《園冶·選石》）計成認為奇巧玲瓏的湖石極品只宜單獨點置，如要層堆、平列或散置，湖石雖不失為妙品，但黃石質地堅硬，紋理古拙，也堪稱上品。但一般人只知湖石玲瓏奇巧之美，卻不知道黃石堅頑古拙之妙。湖石和黃石在風格特徵上的區別是異常分明的，在中國古典庭園中，湖石和黃石可謂平分秋色，一巧一拙，是兩種最常見的庭石。

張岱描述汪園說：「余見其棄地下一白石，高一萬丈闊二丈而癡，癡妙；一黑石，闊八丈，高丈五而瘦，瘦妙。¹⁰⁵」。瘦石是美的，而黑色表現出向內部深處收縮的傾向，所以黑色瘦石更見其瘦秀清巧；而白色表現出向外部和四周擴散的傾向，會更見其擴大頑拙。張岱以「癡」來形容寬闊頑拙之石，是將石人格化了。

以醜品石的有白居易：「蒼然兩片石，厥狀怪且醜。」（《雙石》¹⁰⁶）。《宋史·米芾傳》：「無為州治有巨石，狀奇醜。¹⁰⁷」

「醜」字概括了石之千態萬狀，這正是怪石以醜為美的最主要點，怪石或奇石的美，最主要就在「怪」字，而怪、奇和醜的概念聯在一起，有著互為交叉的美學關係。白居易描寫太湖石之千態萬狀：「有如虬如鳳、若踉若動、將翔將蛹、

¹⁰² 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p103、127

¹⁰³ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p67

¹⁰⁴ 陳植《園冶注釋》：「花石-宋徽宗好珍玩，頗垂意花石，蔡京密取浙中珍異以進，帝嘉之，後步步增加， 鱸千里，相銜於淮汴間，世稱花石綱。」「宋朝的花石綱，在河南所屬的邊境毗連山東的地區，到處都有，這是當年採運途中所遺留下來的，石形巧妙的很多，由於陸路裝運很為困難，有愛好的人，略取數塊，置之園中，可以生色不少。」

¹⁰⁵ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市

¹⁰⁶ 侯迺慧，1991，詩情與幽境-唐代文人的園林生活，東大圖書公司，台北市

¹⁰⁷ 金學智，1990 中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市

如鬼如獸、若行若驟、將攫將斗者。……嶷嶷然有可望而可畏之者。」(白居易《太湖石記》)¹⁰⁸石形之醜實際上是一種奇怪的美，可畏又可親，醜中有美，美中有醜，這是對一般形式美的突破。以醜品石，是中國庭園對一般形式美學的一個貢獻。

鄭板橋酷愛畫石，稱石為「石丈」、「石大人」，又在石之四美「瘦、透、漏、皺」四字之後加一「醜」字。他在《題畫·石》中寫道：「米元章論石，曰瘦、曰皺、曰漏、曰透，可謂盡石之妙矣。東坡又曰：『石文而醜』。一醜字則石之千態萬狀，皆從此出。彼元章但知好之為好，而不知陋劣之中有至好也。……變畫此石，醜石也，醜而雄，醜而秀。¹⁰⁹」

鄭板橋補一「醜」字成為石之五美，又把醜和雄、秀聯在一起說明。石不論具有瘦秀之美，或是雄秀之美，都可以同時具有醜的品格特徵。劉熙載的《藝概·書概》寫道：「怪石以醜為美，醜到極處便是美到極處。此美學思想和唐釋皎然的詩論「不加修飾，任其醜樸」及清初傅山「寧醜毋媚」的書論，是一脈相通的¹¹⁰。

三、小結

- 1、中國古人言「石令人古」、「石者，天地之骨」，這是對石的古老的歷史性和堅固的物質性，所作的美學闡釋，它是哲理、倫理、審美三者融貫一體的想像的產物。
- 2、石是具體而微的山，所以能凝聚水氣，生成雲嵐，生散雲氣的石頭使庭園的假山宛若天開，合於自然，充滿詩情畫意。
- 3、中國庭園疊掇假山，以就地取材為原則，因此岩石種類眾多，庭園山石景色多樣變化。中國古典庭園中，黃石和太湖石是兩種最常見的山石。黃石，質堅文古，可以堆疊高山峻嶺；太湖石柔美，姿態多變，石身上有許多小孔和折皺，既能孤賞，又能堆假山。
- 4、庭園疊山貴在選石，不然將導致文理不通。因石有紋理，不分別石之品類，不依據石之紋理，不可能狀如真山。畫石、疊石道理相通，山水畫中之皴法，即根據實際的岩石紋理，而選石表面之質紋，亦有受畫石之影響。
- 5、中國人對美石從外表的形象和整體的氣勢來品評。外表的形象美為瘦、透、漏、皺，而整體的氣勢美為巧、拙、醜。
- 6、「瘦」是對石的總體形象的審美要求，以「瘦」來評石，實際上是把對人的品評移來品石，將瘦石比作君子好逑的窈窕淑女、有骨氣的君子，或是超拔的精神。
- 7、在中國古典庭園中，湖石和黃石一巧一拙，是兩種最常見的庭石。而石之醜代

¹⁰⁸ 唐·白居易，1984，白居易集，漢京文化事業有限公司

¹⁰⁹ 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局，p1175

¹¹⁰ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市

表一種奇特怪的美，可畏又可親，這是對一般形式美的突破。以醜品石，是中國庭園對一般形式美學的一個貢獻。

第二節 庭園岩石空間形構及意涵

庭園的岩石，用作單點、平列、和堆疊，又可建構磴道、花壇、池岸、石磯、踏步…，此外，岩石亦有實用功能，如擋土、護坡及做為家具陳設物等（如石桌、石椅、石屏風），故為庭園應用最普遍而不可少之素材。而名品還可構成庭園景觀主題，如蘇州怡園的復廊東部一區，南面建築為拜石軒，就是用米芾拜石的典故。

石的單點以五峰最為人所欣賞。杭州花圃的皺雲峰、蘇州瑞雲峰、上海玉玲瓏，被品為江南三大名石（表 3-2-1）。另有杭州文瀾閣的仙人峰（表 3-2-1）、倚雲峰，而嶺南庭園中的名石，以廣州的九曜園為最¹¹¹。

表 3-2-1 庭園之名石

			
杭州花圃之英石[縐雲峰]	蘇州舊織造署之太湖石[瑞雲峰]	上海豫園之太湖石[玉玲瓏]	杭州文瀾閣苑池中之[仙人峰]

圖片來源：吉河 功¹¹²

「山無石則無脈絡，石無山則無包含。」除了單獨特置的石峰，石多用在假山中，大山土石相間，小山石多土少，甚至全為石山。自古文人即愛山，李白說：「相看兩不厭，只有敬亭山。」（《獨坐敬亭山》）¹¹³假山石是中國庭園最主要之特色，在中小庭園中可做為主景，而大庭園中則可做為景物構成骨架及畫分空間、組織空間、變化空間之素材；在庭園中假山石可增加三度空間之立體效果，且登之可遠眺四方；山石小品可做為局部景區之主體或點綴，以陪襯其他景物。

石頭本身不規則的稜角，正好可表現山形的崢嶸，富於雄奇的氣勢。怪石是疊山的好材料，太湖石便是此中的好典型，即便只是單獨的一片，就像是含有山脊削峰或洞壑等豐富內容的巖崖，所以會說「片石皆疑縮地來」（權德輿）¹¹⁴，奇

¹¹¹ 阮浩耕，1994，立體詩畫－中國園林藝術鑑賞，書泉出版社，台北市，p123

¹¹² 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p127

¹¹³ 黃振民，1979，歷代詩評解，第一書店，台北市

¹¹⁴ 侯迺慧，1991，詩情與幽境-唐代文人的園林生活，東大圖書公司，台北市

突峻拔的遒勁氣勢。石山也常以名山勝嶽為模仿的對象。選擇怪石，疊出岑崑峻聳的山勢；放置在水岸更能顯出其突出兀立的高拔氣象，擺放的位置，一方面恰好與水中的亭子相對，產生對景效果；另一方面遠看又似立於水中的蓬萊仙島，隨波蒸撼的迷濛搖晃感，及它洞穴縈迴的形貌，也帶有仙山的神祕。因此，擱置水岸，便有引人聯想遐思的暗示作用。而攢疊怪石以人工製成的洞穴，達到如天剝神劃的地步，是造園理念崇尚自然的表現。

石山嶙峋險峻的山形，有巉刻峭絕的特色，不似渾厚的土山，可以植林蒼翠。然而唐代作庭者，還是以其巧思在崢嶸峻兀中加以蒼翠之色或柔潤之流，稍微緩和其奇突之勢，並使其宛如天造地設之自然。如李中《題柴司徒亭假山》：「疊石峨峨象翠微，遠山魂夢便應稀。從教蘚長添峰色，好引泉來作瀑飛。」¹¹⁵

柴司徒大約是先有個「象翠微」的想法，要造一座青翠的山，又希望它能巍峨，所以選擇石頭為材。但石山難以種樹，可行的辦法是培植苔蘚，以苔蘚的深綠來添增山黛之色，使山的形氣富有溫和之感，同時引來泉水，既可滋潤石頭，助於苔蘚的生長，又可懸垂作飛瀑，給靜穩的山帶來動感。這是庭園兩極調和的一個例子。石山引泉作為飛瀑，恰與巖崖的自然景觀相似，土山似乎就難以如此造設。這種自然界物理現象又與美的呈現相合：山石有雄奇崢嶸的氣勢，趨屬陽剛之美，而流泉的飛動與水的婉柔，適好給予山石一些調和。在堅挺峻拔中，又展現躍動飄逸的靈秀，這剛柔並濟的圓美，不是土山加泉所能兼具的。

張家驥先生認為「庭園的寫意山林，必須用物質實體的『石』去構成，這種石非一般石，是『醜而雄、醜而秀』的怪石。」¹¹⁶這種稀有的怪石在唐代已被發現，並得到人們的珍賞。黃文王先生說：「山與石之間就有著這樣一種『量』的關係，故疊石一般就叫做『假山』。」¹¹⁷因為體量上的差異，造成假山與真山的似而不是這種形似神似而微小的假山，便得到咫尺山林的稱許，也使庭園邁入寫意山林的藝術境界。

一、 庭園岩石空間形構

陳從周於《漫談瘦西湖》中嘗論造園「有法而無式，精在體宜（得體），妙在因借（因地制宜、借景）。疊山則水隨山轉，山因水活。如是而已。至於建築物園之佳者，其與山石之關係，什九以建築物與山石相對，形成虛（建築）實（山石）之對比，觀乎蘇州拙政、網師二園可通消息（表 3-2-2）。宜乎其為吳中庭園之上選。」¹¹⁸。由此可知，造園雖無一定的樣式，但有其法存在。也就是石無定形，山有定法。所謂「法」，是指脈絡氣勢，與畫理是相通的。

疊假山要有變換，又要渾成一片，如是則山勢現。平遠山如蘊藉人，難在點

¹¹⁵ 侯迺慧，1991，詩情與幽境-唐代文人的園林生活，東大圖書公司，台北市

¹¹⁶ 張家驥，1990，中國造園史，明文書局，台北市，p105

¹¹⁷ 李允錄，1982，華夏意匠—中國古典建築設計園林分析，龍田出版社，台北市，p325

¹¹⁸ 陳從周，1997，梓寶餘墨，臺灣商務印書館，台北市，卷一·24

表 3-2-2 庭園空間虛（建築）實（山石）之形構



圖片來源：研究者

石。¹¹⁹劉敦楨把假山分爲「土山」、「土多石少的山」、「石多土少的山」及「石山」四類。中國疊石，可分北京、蘇州、揚州、杭州四大體系，北京疊石其影響及於華北熱河。蘇州則包括太湖沿岸諸縣。揚州又延及蘇北各地。杭州疊石當自南宋始爲興旺時期，吳興庭園地近省垣，山匠固由來聞名也。

早期假山的風格以土山爲主，直至東漢袁廣漢「構石爲山，高十餘丈……」才有石山的創作。清中葉前假山頗多佳構，以山勢雄健、洞曲幽深取勝，與蘇南之平岡小阜、曲折多變者不同。至清末民初，其假山一爲平地堆山中藏一洞，前後相穿，或以石爲欄，中栽花木，量石之多少，拼配成之。江南現存的庭園假山，石山佔大部分，土山實例只有拙政園中央部位的極少例子。

然而石山難於表現疊石，如果缺乏藝術上的素養，是很難疊好石山。清代崇尚山石，主要也就是石比土貴，園主可藉以誇耀財富，商人地主庭園尤其喜愛純石大假山。清代揚州汪氏園（表 3-2-3）等疊築石山，號稱用太湖石一萬塊，爲標榜石多，因以名園爲「萬石園」¹²⁰。

土石相間容易取得較好的效果，是以計成、張南垣、李漁等名家，提倡以土爲主而點綴以石的做法，土山的製作就地取材，掘池可得，工料都省，而且植物配置方便，容易收到較好的山林效果。石山技巧要求較高，描寫峭壁、濠澗、巖洞之類，純用湖石掇山的傑作，現存實例首推清乾隆時戈裕良創作的蘇州環秀山莊（表 3-2-3），純用黃石則以揚州個園的秋山（表 3-2-3）較好。大型的土胎石山，則以南京瞻園和明萬曆時張南陽創作的上海豫園爲代表。兼收土山、石山兩者的優點，江南庭園實例都是土山與石山結合並用。以土山爲主，部分疊石構成峰、巒、崖、澗之類，既有較好的種植條件以取得葱鬱山林的趣味，又有豐富的山景變幻。

由於品石不同，地區不同，歷代匠師疊山，風格不盡相同。江南庭園與北方

¹¹⁹ 陳從周，1997，梓寶餘墨，台北，臺灣商務印書館，台北市，卷一·44

¹²⁰ 楊鴻勳，1994，江南園林論，南天書局，台北市，p27

庭園的疊山，由於歷史上的相互滲透，雖各有其個性，但多有相通處。嶺南庭園裡的疊山有較明顯的地方色彩，從傳統的嶺南石譜中，可看出它是在自然山形中提煉出一些築山的意境，定型成「局」，如「山潭局」、「壁潭局」、「岩洞局」、「蹲獸局」、「一峰獨秀局」等¹²¹，其佈局方法是：主峰一般不居山勢之中，常偏一側或靠後，群山環抱，峰巒起伏，層次分明。較好地反應了嶺南山貌。

堆疊¹²²假山，可以在其中加以匠心巧思，豐富其觀賞的景致或遊玩的內容，但須具備的一點是「山意出」，也許「形」上不見得準確逼真，但山的「意」卻是不可缺的。

表 3-2-3 庭園中之石山

	
<p>揚州汪氏園</p>	<p>蘇州環秀山莊太湖石假山</p>
	
<p>揚州個園秋石景</p>	<p>上海豫園黃石大山</p>

圖片來源：上左/吳文¹²³、上右/吉河 功¹²⁴、下左/樓慶西¹²⁵、下右/研究者

¹²¹ 林汝儉等，1987，園林建築設計，明文書局，台北市，p153

¹²² 土山通常用「堆」、「積」、「累」字為動詞；石山則通常用「攢」、「疊」字。

¹²³ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p77

¹²⁴ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p127

¹²⁵ 樓慶西，2004，中國小品建築十講，藝術家出版社，台北市，p216

表 3-2-4 庭園岩石空間形構

空間形構	內 容
(一) 山的基本單位	1、麓坡。2、巖崖。3、峰巒。4、洞隧。5、谷澗。 6、瀑布。7、磯灘。
(二) 掇山的種類	1、假山按構成材料，可分土山、土石相間山或全石山等。 2、從外形特徵看，假山有峰、巒、岩、洞穴、澗、坡、磯、溝等各種形式。 3、按假山在庭園中的位置不同，又可分為廳山、樓山、池山、書房山、峭壁山等（按《園冶》分法）。
(三) 土山的創作	常在覆土中埋設石骨，而有「土包石」之稱。
(四) 石山的創作	1、土胎石山（石包土）。2、純石山。
(五) 疊石的基本條件	須了解山的真實形象和石的形狀、紋理、色調。
(六) 疊石的表現	1、石壁。2、石洞。3、谷。4、蹬道。5、石峰。 6、土坡疊石。7、池岸疊石。8、石磯。9、駁岸。 10、瀑布。11、溪流與水澗。12、花台。 13、做為建築物基座的疊石。14、橋。15、石樑。 16、步石。17、鋪地。
(七) 山石與建築及環境的巧妙配置	1、分隔空間。 2、作為供觀賞的空間畫面，形成庭院空間中的視覺中心和對景。 3、點綴庭園，增加情趣。

資料來源：本研究整理

(一) 山的基本單位

山，作為庭園景象存在的基本單位有麓坡、巖崖、峰巒、洞隧、谷澗、瀑布、磯灘等。山的創作，則是根據既定的園址、材料等條件，對上述的單位的選擇表現和組織。在江南庭園中，還有一些平地的疊石，或獨立、或散點、或群置，就其含意都是與山相聯繫的，是從上述單位衍生出來的更為概括的創作。

1、麓坡

描寫大山餘脈的半山一角，主要用低矮的土坡種石，再配置樹木花草。這種創作手法經濟，並能發人以山林環境的遐想。經營的位置多靠圍牆等建築環境的邊界，蘇州藝圃南部麓坡（表 3-2-5），提供了「張南垣平崗小坂」理論的優秀例證。現存實例如蘇州留園「聞木樨香」軒一帶的處理、蘇州清代江南織造府庭園、環秀山莊東北部（表 3-2-5）以及遂園麓坡的處理等。

2、巖崖

懸崖峭壁為石山最喜表現的景象之一，且大多為組織成山的一部份，或壁立如蘇州耦園東園（表 3-2-6）、和上海豫園黃石山（表 3-2-6）；或懸挑如蘇州環秀山莊（表 3-2-6）。也有用以掩飾圍牆邊界，靠牆壁疊掇的，即《園冶》所謂的峭

表 3-2-5 麓坡



圖片來源：吳文¹²⁶

壁山，南京瞻園（表 3-2-6）、揚州寄嘯山莊、逸圃、餘園等都有例證。臨水疊掇的巖崖，有倒影的襯托，更顯得高聳生動。崖下臨水或設磯灘，或描寫開鑿的盤道，可以使人臨崖遊覽通行，更富有情趣。

3、峰巒

為取得遠觀的山勢以及加強山頂環境的山林氣氛，而有峰巒的創作，山巔參差不齊的起伏之勢謂之巒，山巒的疊石不須高聳，但求錯落，如蘇州留園西部土山上（表 3-2-7）。山巔突起謂之峰，如蘇州耦園東園黃石山峰頂（表 3-2-7）。中國早在南北朝時，就已有鑑賞石峰的山池創作，如梁朝劉溉的「齋前山池奇礪石，長丈六尺。¹²⁷」湖石山適用整塊峰石或疊掇表現，土山也是置整塊峰石或疊掇山峰。江南庭園常採用大型太湖石或石筍作象徵，也有採用小塊石料拼疊的石峰，這種石峰的構圖，一般為下小上大。整塊石峰豎立在山上，而構成山的一部份，如蘇州滄浪亭土山所置的獨立峰石及獅子林石山（表 3-2-7）。

大型石峰不但作為造山的組成部分，而且其造型奇特或玲瓏剔透的，又作為獨立觀賞的對象，設在平地作為亭、廊、花、木的配置，或門、窗、路徑的對景，如蘇州怡園（表 3-2-7）及留園東部。

4、洞隧

山洞是引人入勝的庭園景象，一種是供遊覽穿行的隧函，如杭州文瀾閣（表 3-2-8）及揚州個園湖石山的處理。另一種稱為洞府，是可以駐留，具備弈棋、對酌或坐臥小憩等功能的洞窟。用湖石疊掇的，如環秀山莊（表 3-2-8）、瞻園湖西側的洞窟；用黃石疊掇的，如揚州個園秋山洞窟（表 3-2-8）和寄嘯山莊西南部石山洞窟等。

洞隧空間的創造，不但豐富遊覽內容，又可以節省石料，擴大疊石體量。洞

¹²⁶ 吳文，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，2003，p115-116

¹²⁷ 楊鴻勛，1994，江南園林論，南天書局，台北市

表 3-2-6 巖崖

	
<p>蘇州耦園東園</p>	<p>上海豫園黃石山</p>
	
<p>蘇州環秀山莊</p>	<p>南京瞻園</p>

圖片來源：上左/楊鴻勛¹²⁸、上右/研究者、下左/吉河 功¹²⁹、下右/吳文¹³⁰

隧雖然在結構上按照房屋結構的原理，然而它卻是一種表現自然美的造型藝術。優秀的洞邃作品模仿自然，不露人工的構造痕跡，採用自然石的拱券結構，其構造注重凹凸的穩定搭接，傳統術語呼為鈎帶，如蘇州環秀山莊、杭州文淵閣、揚州個園的巖洞等，都是佳作。

5、谷澗





反應自然幽谷或終年溪流不斷的山澗，有寫實和寫意的不同創作。寫實作品可以蘇州環秀山莊（表 3-2-9）為代表，它是描寫高山峽谷、澗底湍流的傑作，遊

¹²⁸ 楊鴻勛，1994，江南園林論，南天書局，台北市，p28

¹²⁹ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p22

¹³⁰ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p140

表 3-2-7 峰巒

	
<p>留園西部假山與疊石</p>	<p>蘇州藕園東園黃石山</p>
	
<p>獅子林太湖石疊山</p>	<p>怡園二峰石</p>

圖片來源：上左/劉敦楨¹³¹、吉河 功¹³²

表 3-2-8 洞隧

		
<p>杭州文瀾閣之洞隧</p>	<p>蘇州環秀山莊之洞窟</p>	<p>揚州個園秋山洞窟</p>

圖片來源：左、中/吉河 功¹³³、右/吳文¹³⁴

¹³¹ 劉敦楨，2001，蘇州古典園林，風格出版社，台北縣，p73

¹³² 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p34、43、46

¹³³ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p22、103

¹³⁴ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p134

者可以置身谷澗之間。寫意作品則以無錫寄暢園的八音澗（表 3-2-9）為代表，它是自然風景中潺潺溪谷的概括描寫。無水的峽谷為最多見，蘇州耦園的邃谷為典型的一例。有一種自然石疊置的較高花臺之間的通路，但花臺上植有大樹鬱閉，仍可發人以谷道的聯想，蘇州留園土山內疊石擋土的路徑，即屬此類。

6、泉瀑

山泉、瀑布與谷澗，多依賴疊石的襯托。在江南庭園中，由於沒有自然落差的水功條件，山泉瀑布的水源主要是依賴雨水，因此在一般無雨的情況下，只是欣賞其表現泉瀑沖刷的疊石。泉瀑疊石多採用湖石，關鍵在於選擇和疊置噴吐泉瀑的水口以及逐次遞落的承水石。江南多雨，每於降雨時可以觀賞飛泉流瀑的景象，為取得水源，因而泉瀑疊石都是背靠較高的房屋牆壁，便於匯集一定流量的屋蓋下洩的雨水。《園冶》說「瀑布如峭壁山」，為造成高山落瀑之勢，要取高樓檐水，利用牆頭作天溝，先將水集中在山頂小坑內，再突出石口，泛漫而下。

表 3-2-9 谷澗



圖片來源：陳從周¹³⁵、吉河 功¹³⁶

7、磯灘

磯灘是與水體密切聯繫的一種疊石，是描寫大自然中岩石河床、湖岸略凸出水面的景觀，在江南庭園的創作中，他多與湖泊相結合，而作為活躍岸邊，襯托水形的一種處理。如蘇州網師園「竹外一枝軒」西側岸邊的疊石（表 3-2-10）、留園「聞木樨香軒」山下石岸的疊石、南京瞻園黃石大山前的湖畔石磯。而無錫寄暢園的「鶴步灘」（表 3-2-10）為散點自然石蓄以泥土，結合種植，有磯灘沙洲的野趣。

在水位不穩定的情況下，湖岸疊石往往作層層低下的不規則階梯狀處理，以

¹³⁵ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p79

¹³⁶ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p131

表 3-2-10 磯灘



圖片來源：左/研究者、右/吉河 功¹³⁷

便在不同水位時，保持岸邊低臨水面盪漾的效果，也就形成了岩石湖床的磯灘現象。磯灘是一種耐人尋味的疊石形式，還可供人們坐石臨流、嬉弄碧波的賞玩。

（二）掇山的種類

假山按構成材料，可有土山，土石相間山或全石山等不同，其造型特徵和整體氣勢不同。土山需要很大的地盤才能堆高，山形自然渾樸，很有山野意味，但因占地大，一般庭園中較少採用。李漁《閒情偶寄·居室部》論疊大山說：「用以土代石之法，既減人工，又省物力，且有天然委曲之妙。……累高廣之山，全用碎石，則如百衲僧衣，求一無縫處而不得，此其所以不耐觀也。以土間之，則泯然無跡，且便於種樹，樹根盤固，與石比堅，且樹大葉繁，混然一色，不辨其為誰石誰土，列於真山左右，有能辨為積累而成者乎？此法不論石多石少。亦不必定求土石相半，土多則是土山帶石，石多則是石山帶土。土石二物，原不相離，石山離土，則草木不生，是童山矣。……土之不可勝石者，以石可壁立，而土則易崩，必仗石為藩籬故也。」

土石相間的假山通常以石為山骨，在平緩處覆土，使山景更自然，又使山上樹木容易存活。此強調包孕著石的土假山最易取得天然委曲之妙，能避免石山那種百衲僧衣之假。「土石二物，原不相離。」揭示了疊山藝術中，土石相輔相成、交叉互補的構築關係。



土石相間的假山，有平緩土坡，也有陡峭山壁，景致變化大，庭園中應用最多。《園冶》也說：「多方景勝，咫尺山林，妙在乎一人，雅從間於半土」。只要設計得當，半土半石山的造景效果是很好的。例拙政園中兩山、滄浪亭大假山，都是土石相間的。

¹³⁷ 李勰明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p59

全石之山，可以再現自然山水中一些奇特的山形，如懸岩、深澗、飛樑等。它要求較高的藝術修養和疊山技巧。石假山，小者易工，大者極難見佳。江南庭園中大型石假山又可分為黃石、湖石兩種主要類型。黃石大假山以上海豫園（表 3-2-11）為最，以浙江武康黃石疊成。揚州個園的黃石大假山，內外造型均妙。蘇州藕園綜合性的黃石大假山（表 3-2-11），也是江南庭園中的佳構，劉敦楨先生曾給以高度的評價。

綜合性的湖石大假山，其傑作有揚州個園的湖石大假山（表 3-2-11），有嵌空洞達之奇，號稱十二洞府。蘇州環秀山莊（表 3-2-11）更是佼佼者，這個假山作品貴在假中見真，宛似天開，它整體富於氣勢，局部處理細膩，占地只有半畝，確富於廣泛的概括性，把自然界的山體形象縮於寸地，集納在有限的空間裡，表現出高峰、危徑、飛梁、絕壁、洞壑、石室、水谷等多變的山水空間個性。

表 3-2-11 庭園中之掇山

	
<p>上海豫園黃石大山</p>	<p>蘇州藕園東園黃石山</p>
	
<p>揚州個園的湖石大假山</p>	<p>蘇州環秀山莊太湖石假山</p>

圖片來源：上左/研究者、上右及下右/吉河 功¹³⁸、下左/吳文¹³⁹

全石山洞穴堆疊技藝到清代中葉達到了爐火純青的地步，當時疊山名家如戈裕良等專能夠帶大小石塊，像建拱橋一般於接縫處搭以鐵鉤，使石能懸、能墜、能挑，再以米漿和石灰粘合密接，使假山連成一氣，與真山一般。

¹³⁸ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p21、46

¹³⁹ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p135

從外形特徵看，假山有峰、巒、岩、洞穴、澗、坡、磯、溝等各種形式；按假山在庭園中的位置不同，又可分為廳山、樓山、池山、書房山、峭壁山等（按《園冶》分法）。這眾多的山，各有不同的性格，由於環境條件的不同，造景主題的不同，堆疊方法和具體藝術處理也有差異。

假山的掇法要視地方而定，計成對此提出以下的原則：「園山宜散漫理之，廳山宜點綴以嘉樹、垂蘿或玲瓏石塊，樓山宜高而遠，閣山宜坦而可上，以便登眺，內室山宜堅宜峻；書房則宜以山石為池，以俯觀得濠濮間想；池上理山為園中第一勝，宜若大若小，點步石、架飛梁，洞穴淺藏、穿巖逕水……；總以居之、觀之、遊之，而能得山林之趣為要。」不同的地點有不同的疊掇方式，但不管如何，最重要的，是要能達到享受山林野趣的目的。

(三) 土山的創作

土山主要是描寫自然風景中有較厚土壤覆蓋層及豐富植被的山，這種山常在覆土中露出內部岩石，尤其是在山頂或峪、澗、洞、麓等雨水沖刷部位以及自然力或人工造成的斷崖等處、更是多見石骨。如蘇州留園西部的土山（表 3-2-12）、滄浪亭土山、拙政園中部湖面上的土山（表 3-2-12）及上海嘉定縣匯龍潭。留園和滄浪亭的土山描寫的是近山，以身臨其境的玩賞為主，著重在山林環境的空間處理。拙政園的土山設在湖中，做為主體觀賞點遠香堂以及四岸觀賞的主體景象，是一種遠山的處理，著重於山勢形體和植物高低層次輪廓的處理。匯龍潭大土山環境開闊，是兼顧遠觀和近玩的作品。土山便於種植，多自然野致，明代以前的文人庭園較多採用。

這種土山按照自然景觀的特點埋設石骨，因而地方術語有「土包石」之稱，石料分別使用山石或湖石。山麓疊石象徵山腳下裸露的岩石，不僅作為觀賞的對象，而且還可以作為擋土牆。在多雨的江南，山腳下用石包砌，可以防止雨水沖刷山腳而變形及水土流失，其疊石原則和技術與石山相同，疊砌高度參差不一，較為自由。在滄浪亭（表 3-2-12）及留園西部兩山用的是黃石。浙江湖州市南潯鎮小蓮莊的土山則使用湖石勒腳，描寫自然土山經雨水沖刷，而暴露基部被溶蝕的石灰岩景觀，誇張瘦、皺、漏、透的特徵。

庭園土山又常在峪、澗、洞壑、鄧道、山梁、峰頂等部位疊石。如拙政園湖中土山谷澗、磴道疊石。土山上布置的象徵峰、巒的疊石，如留園西部山巒起伏的群置做法。再如蘇州小靈巖山館的突峰疊置；還有點置大塊太湖石，獨立石峰的寫意處理。如蘇州滄浪亭明道堂前的佈置。

明末開始標榜石山的風氣，清初李漁針對此情況提出「以土帶石」、「土石相間」的主張，土山如果適當踢除炫耀財富而堆砌的多餘的石塊，效果會更好。

土山的效果除靠自然石的配置以外，主要是用植物襯托出山林氣氛。植物配置是土山形勢的重要補充手段，因此遠山上植樹其高低輪廓是以突出山勢來龍去脈為原則，也作為補足山勢的手段。在地勢平緩的土山上設亭，襯以喬木常可收

表 3-2-12 土山的創作

	
<p>留園西部的土山</p>	<p>拙政園中部湖面上的土山</p>
	
<p>蘇州滄浪亭池岸黃石疊山景觀</p>	<p>拙政園繡綺亭</p>

圖片來源：上及下左/吉河 功¹⁴⁰、下右/劉敦楨¹⁴¹

到增加山勢的效果。如拙政園繡綺亭(表 3-2-12)、待霜亭、留園舒嘯亭及寄暢園、藝圃小亭等。

(四) 石山的創作

描寫自然界中岩石嶙峋的山景，而有石山的創作。中國庭園中所表現的石山，並不一定全部用岩石築成的，從工程做法而言，可分為土胎石山和純石山。

土胎石山又稱石包土，是使用較少石料建造較大體量石山的經濟做法，一般是先疊石再填土，使疊石有穩定的基礎。通常遵循自然法則，山石與湖石決不混雜使用，但當石料不足需要黃石和湖石兩種並用疊山時要巧妙地處理。如蘇州拙政園遠香堂南部黃石隧洞內採用湖石襯裡，既避免混雜，又有助於洞內喀斯特景觀的描寫。一般湖石或山石單一材料不足的情況下，兩者兼用，則是分別疊掇。常是基礎部分用價格較低的黃石，出土蓋面以上至峰巒，用價格較高的湖石，如蘇州的環秀山莊(表 3-2-13)和留園中部。

¹⁴⁰ 李彥明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p17、39

¹⁴¹ 劉敦楨，2001，蘇州古典園林，風格出版社，台北縣，p73、135

純石山耗費石料較多，限於私人財力佳者，一般疊掇的體量比土山和土胎石山為小，所以歷來有「大山用土，小山用石」的說法，為使一定數量的材料發揮最大的作用，純石山多是中空的，如此創造了洞窟隧函，又擴大了體量，如揚州個園「夏山」(表 3-2-13)，其體量較大，純用湖石疊掇，號稱十二洞。揚州個園「秋山」是純用黃石疊掇的大型石山，也有洞窟。石山可作懸崖、峭壁、洞窟，其景象結構較土山複雜，因而其中的遊覽路線，也較土山曲折有致。與水創作而具備峭壁、澗、洞的石山，已有一套程式化的安排，一般是：在臨水峭壁下設磯灘、盤道，婉轉入谷澗，谷內隱藏可供小憩的洞府，並有石級盤道上山，經澗上所架石梁，到達山頂平台，或迴轉於峰巒之間，另有石級盤道下山。其中在澗上架石梁可藉以顯示危崖高峙谷深莫測。如環秀山莊及常熟燕園東南隅的湖石山「燕谷」(表 3-2-13)是典型的作品。

江南石山的特色，不僅在於它靜觀的景面構圖，更在於身臨其境遊賞的感受，利用山路強調深山幽谷的曲折、崎嶇、深邃、迷惘的空間特點。其設計手法是：欲上先下，欲左先右。(反之亦然)看似通路，實為絕境；以為無路的，卻是通途。是佈置不可逆料的迷途，以增助遊興。

疊石原是出於模仿自然景觀，但在不斷的創造過程當中，逐步發展為抽象的形式美的經營，原來作為單體太湖石的審美標準「瘦、皺、漏、透」，逐漸也成為疊掇石山的標準。晚期石山多追求體型與空間的嶮巖空透的特色，對於身臨其境的遊覽者來說，即突出其遊嬉性質的迷宮趣味，獅子林(表 3-2-13)為其代表作品。獅子林幾乎使用了石山空間組合的所有作法，使人屈曲迂迴於谷道、隧洞、峰巒之間，在極小的範圍內，上下左右盤旋，而一時找不到走出這個山區的途徑。對於創造一個迷宮趣味的環境，這無疑是一個成功的作品；但對於表現深山幽谷的自然景象而言，未免失之矯揉造作。






從材料來區分，純石山同樣有湖石和黃石兩種。使用不大的自然石，按照其形狀、質地、紋理拼接，構成具有整體氣勢的自然山形，可稱作是一種雕塑創作。優秀疊山藝術家和山水畫家一樣，一方面對自然界的山有豐富的觀察體驗，一方面在施工之前，所創造的山已存在於設計者的心中，預示在其設計圖或模型上。如揚州汪氏萬石園疊山，是以石濤畫稿為藍本；張連為嘉興朱茂時的放鶴洲疊石曾做《墨石圖》；張然為北京馮溥營萬柳堂時畫《亦園山水圖》，都是製作的設計圖¹⁴²。

優秀的創作，不是被凌亂的塊石材料所左右，而是心中有數的駕馭材料，以相對較小的石塊，不露痕跡的拼接積累，構成相對較大的凹凸的體形。這種自然或自由的形式，對於湖石的疊置來說，是按照石灰岩的融蝕的規律和渦、孔形象設計的。對於山石來說，是按照岩石風化的規律和石方解體剝落的形式設計的。對於山的創作來說，設計是重要的，而施工則是創作的繼續。所以設計人必須參與施工，在施工中繼續其創作活動，亦即現場設計，直至作品完成。雖然設計是根據材料的情況而構思，但在施工中，更因對每塊石料的具體拼接而有更為巧妙

¹⁴² 楊鴻勳，1994，江南園林論，南天書局，台北市，p60

的即興，使立意深化和具體化，甚至引起對原設計方案的改進。參與造園活動的畫家，或具有繪畫修養的造園家，將其繪畫藝術的心得用於造山，不但在構圖章法上做效山水畫，而且在疊石的紋理拼接上，也模擬畫山所用的水墨筆觸「皴法」。如環秀山莊的疊石給人以皴法的聯想（表 3-2-13），王世貞的《居易錄》也說張南垣「以意創為假山，以營丘、北苑、大痴、黃鶴畫法為之。¹⁴³」

表 3-2-13 石山的創作

	
蘇州環秀山莊	獅子林
	
揚州個園「夏山」	
	
蘇州常熟市燕園湖石山之燕谷	蘇州環秀山莊池畔疊石

圖片來源：上左及下/吉河 功¹⁴⁴、上右/研究者、中/吳文¹⁴⁵

¹⁴³ 楊鴻勛，1994，江南園林論，南天書局，台北市，p60

¹⁴⁴ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p22、23、56

¹⁴⁵ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p135

(五) 疊石的基本條件

了解山的真實形象，和石的形狀、紋理與色調，是疊石的重要前提。以湖石仿造黃石的山，或以黃石疊成湖石的形狀，或黃石與湖石混用於一處，都是違反自然規律的。

天然石灰岩的山如果近水時，其下部受波浪沖蕩和水的侵襲，就會形成若干小洞，並有近於垂直的凹槽，其凸處隆起如鼻準，表面有渦、洞，稱為「湖石」，較好的湖石有渦、洞和皺紋，構成石形的獨特風格。

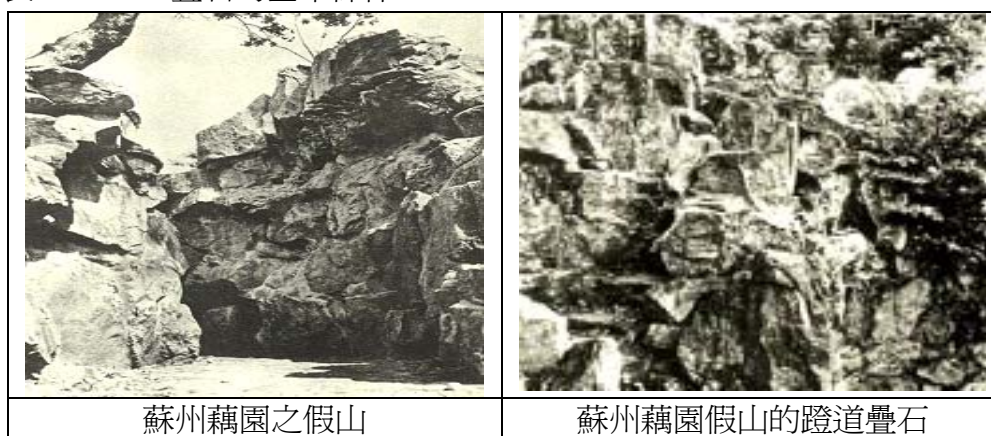
渦有大有小，一般都較淺，有的成不規則的相套形狀，有的渦內有洞，但其洞不一定在渦內。洞的形狀極富變化，由於受水沖擊，其表面光滑者居多。洞的邊緣幾乎都是圓角，大洞旁往往錯列一、二圓形小洞，而小洞之間又有穴道相通。

皺紋有的較寬較淺，作斜列狀，但也有較深較密者，多限於石的一部份。也有少數近於垂直的，皺紋之間每有洞，其形狀較長，與一般的洞不同。皺紋表面以光滑者居多，僅少數較粗糙，或有各種裂紋。

環秀山莊的疊石掌握了這些具體形狀，大部分具有渦洞，少數作皺紋，其間配以小洞，和大自然的真山較接近。而獅子林的假山只有洞，無渦及皺紋，和大自然的真山毫無共同之處，且利用湖石疊成各種動物形體，則更失去疊山的原意。

黃石像石灰岩一樣，受氣候影響風化後，逐步分裂，由大而小，最後成為泥土。在分裂過程中，顏面的石塊，有直、有橫、有斜，也有大小，相互綜錯，同時有進有出，參差錯落。蘇州耦園的假山絕壁就是體現這種情形（表 3-2-14），比較逼真，比較自然。而山坳的低窪處，被雨水沖刷，露出若干石塊，人們依山開路，也露出石塊。耦園東部假山的蹬道疊石（表 3-2-14），就是由此演變而來。而疊黃石竟和砌虎皮石牆的方法相似，或如滄浪亭池岸以黃石模仿湖石，疊成各種洞形，則是不合理的。另外大型的卵石，尺寸有達一公尺左右的，過去蘇州留園曾以卵石和黃石混用，最近蘇州虎丘有用卵石堆疊護岸者，也收到良好的效果。

表 3-2-14 疊石的基本條件



圖片來源：劉敦楨¹⁴⁶

¹⁴⁶ 劉敦楨，2001，蘇州古典園林，風格出版社，台北縣，p79

(六) 疊石的表現

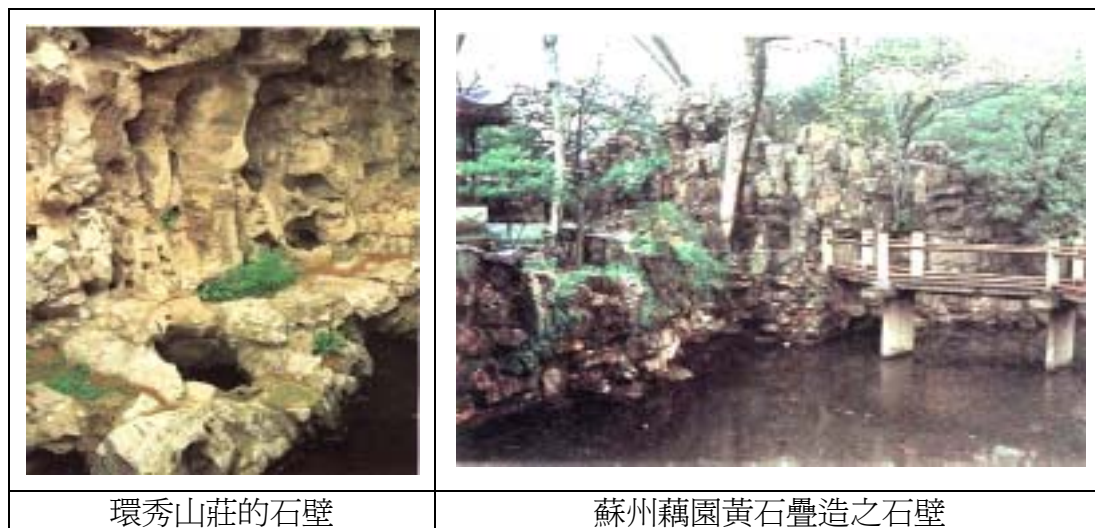
1、石壁

利用湖石疊造的石壁有以下幾種：

- (1) 用無洞的灰青石塊疊成，石層略近水平，表面略有進出，遠望凹入處有陰影若洞狀，是較老的手法。如藝圃。
- (2) 石面不作鼻隼形，也沒有垂直凹槽，但在形體較大的石塊上，則有若干小洞，風格較為雄渾。如怡園水池西北角上部。
- (3) 模仿太湖石渦洞相套的形狀，渦中錯雜各種大小洞，石面光滑，洞的邊緣多作圓角，比較自然。如環秀山莊的石壁（表 3-2-15），其渦形承受上部壁體，可說是戈裕良獨創的手法。
- (4) 利用垂直凹槽為主與小洞相配合的方法，而其突起處高低不平有若石鐘乳狀，是取法太湖石的皺紋來加以創造發展。如環秀山莊東南角的石壁與山上楓樹南側。
- (5) 無皺與渦石，洞較大，洞的邊緣多作尖角，且有不少自壁面挑出的石塊，或上翹，或下垂。如獅子林的石壁，此法奇矯凌亂，評價不佳。

黃石疊造的石壁以耦園東部假山臨池部分較佳（表 3-2-15），其橫直石塊大小相同，凹凸錯雜，與真山頗為相似。

表 3-2-15 石壁



圖片來源：吉河 功¹⁴⁷

2、石洞

石洞的種類分兩種，一種類似一般洞穴，分旱洞和水洞；另一種蜿蜒如隧道形狀，有的則和上一種相結合使用。洞門兩側的石有的豎砌，有的橫疊。洞

¹⁴⁷ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p23、47

門上方的結構，簡單的用橫石條或在石條上再置湖石數塊，也有用不規則的巨石擺置在門上，再則是用疊澀的方法。另有券式洞口，一般使用不同形狀的石塊構成，也有在券的內側再加水平條石，以輔助其強度的。環秀山莊的券或為上下二層，或用數個大小券錯綜配合，表面有渦紋及小洞，外觀自然，又能發揮較好的結構作用。

洞的壁體構造，為堅固起見，不論時代的早晚，多用橫石堆疊。洞內的採光，有在壁上開較大的窗洞，如洽隱園水洞；有用若干小洞，如環秀山莊。洞頂多以石版覆蓋，但洽隱園的水洞用疊澀向內層層挑出，到中點則加粗長石條，並掛小石如鐘乳狀，較為特別。

北京玉泉山有翠岩，岩有七真洞，明代詩人謝榛《遊翠岩七真洞》：「一拳奇秀處，松映石青青。肅抱冰霜氣，幽含神鬼情。碧天孤島下，蒼壁細雲生。龍去仙何遠，空山鳳吹鳴。¹⁴⁸」在現實世界裡，由於洞的魅力而萌發了超現實的浪漫奇想，這是一種浪漫的審美心態。洞府往往附會著某種神話傳說，如靜明園「玉泉趵突」西南方有一大石洞，傳說是八仙之一呂洞濱來到人間居息之地，故名「呂祖洞」。

假山洞堆疊成功，也可產生類似的感受。常熟燕園的假山洞（表 3-2-16），出于疊山名家戈裕良之手。南面洞內外一片淺水，點以步石，導人入洞內，倍增了洞的奇異。北面洞外則以一片石半掩洞口，增加了洞的幽深感，其結構和意境是成功的。揚州個園的黃石假山洞府（表 3-2-16），以多洞門、多層次構成窈窕的境界，洞外亮的光源和洞內種種障隔構成的幽暗而光影變化的主調，形成強烈的對比。

假山的堆疊有藝術美的問題，也有技術美的問題。山洞的收頂，乾隆年間的戈裕良首創鉤帶法，蘇州環秀山莊的湖石山洞（表 3-2-16），用穹隆頂或拱頂的構架，灰漿隱於石縫內，色與形和天然石縫近似，洞頂逼真而堅固，猶如石灰岩喀斯特溶洞景象。錢泳《履園叢話》道：「堆假山者，國初以張南垣為最，康熙中則有石濤和尚，其后則仇好石、董道士、王天于、張國泰皆為妙手，近時有戈裕良者，常州人，其堆法尤勝于諸家。……嘗論獅子林石洞皆界以條石，不算名手。余詰之曰：『不用條石，易于傾攢奈何？』戈曰：『只將大小石鉤帶聯絡，如造環橋法，可以千年不壞，要如真山洞壑一般，然後方能稱事。』余始服其言¹⁴⁹。」這段文字列敘清代庭園發展的鼎盛期—清初至乾隆年間人才輩出的疊山名家。

3、谷

環秀山莊的谷（表 3-2-17），以峭壁夾峙如一線天，曲折幽靜，有峽谷氣氛。耦園東部的邃谷，兩壁較低，只能以一般山道看待。

4、蹬道

假山無論高低，其蹬道的起點，兩側每用豎石，一高大、一低小，以產生對

¹⁴⁸金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市，p239

¹⁴⁹陳從周，1983，園林叢談，明文書局，台北市，p96

表 3-2-16 石洞

		
<p>蘇州常熟燕園的假山洞</p>	<p>揚州個園的黃石假山洞</p>	<p>蘇州環秀山莊的湖石山洞</p>

圖片來源：左、右/吉河 功¹⁵⁰、中/樓慶西¹⁵¹

比作用。豎石的體型切忌尖瘦，輪廓以渾厚為好。蹬道轉折處，其內轉角亦用同樣的方法處理。如遇平台，而後側山勢較高，須疊石如屏障，如留園中部的假山（表 3-2-17），有一處使用斜列的湖石，較為生動。

表 3-2-17 谷及蹬道

	
<p>環秀山莊的谷</p>	<p>留園中部假山蹬道</p>

圖片來源：左/吉河 功¹⁵²、右/劉敦楨¹⁵³

¹⁵⁰ 李彥明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p2、56

¹⁵¹ 樓慶西，2001，中國園林藝術，藝術家出版社，台北市，p37

¹⁵² 李彥明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p22

¹⁵³ 劉敦楨，2001，蘇州古典園林，風格出版社，台北縣，p84

5、石峰

石峰使用的地點除羅列在山上外，廳前、院內、道側與走廊，均可單置或與其他湖石組合使用。瑞雲峰位於小池中，周圍以湖石假山和花木陪襯，能配合石的形狀，發揮其特點，是較好的處理方法。

6、土坡疊石

土坡上置石，一為散置，如遂園；二為成組的屏障，錯列於坡上，如留園西部的土山。三為不規則的橫列，雖斜正錯雜，仍留意其組合方式，如拙政園的「雪香雲蔚亭」南側（表 3-2-18）和環秀山莊的東北角。四為在土山上建平行的石岸三層，如獅子林。

7、池岸疊石

沿池布石是為防止池岸崩塌和便於人們臨池遊賞，疊石岸需掌握石材具有紋理和形狀的特點，使之大小錯落、紋理一致、凹凸相間、具有出入起伏的形狀，並適當間以泥土，便於種植花木。網師園池南及池西北石岸（表 3-2-18），採用黃石疊成，其臨水處架石為若干凹穴，使水面延伸於穴內，形同水口，幽邃深黝，有水源不盡之意。整個石岸高起伏，有的低於路面，有的挑出水面之上，有的高突而起，可供作息。環秀山莊在臨水假山腳下，挑出巨大的湖石，宛如天然水洞。疊石池岸不宜僵硬，尤其不能太高，否則岸高水低，如憑欄觀井，就失去鑿池的原意了。也有的便於臨近水面澆灌花木，疊石池岸常有自然踏步以下達水面，讓池岸的形象有變化。

表 3-2-18 土坡疊石和池岸疊石



圖片來源：左/吉河 功¹⁵⁴、右/研究者

8、石磯

江南庭園中，池岸常有石磯，大致有兩種形式，小型的僅以水面石塊挑於水

¹⁵⁴ 李勰明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p17

面上，如網師園水池北岸（表 3-2-19）、拙政園荷風四面亭一側。大型的以崖壁與蹬道作背景，疊石則如臨水平台，與崖壁構成橫與豎的對比，並使崖壁自然的過度到池面，如拙政園雪香雲蔚亭南側的石磯（表 3-2-19）。

表 3-2-19 石磯



圖片來源：左/研究者、右/劉敦楨¹⁵⁵

9、駁岸

駁岸之造型單調，但在庭園中房屋和平台的臨水部位，必須用石駁岸，其所需的黃石或湖石數量往往很大。砌築駁岸時，石材形體與石縫處理需得當，在造型上條石石縫成水平狀，易於與水面及房屋相配合。如環秀山莊補秋舫的駁岸（圖 3-2-1），爲了與左右的石壁相呼應，在條石間嵌砌若干湖石，極爲生動。

10、瀑布

蘇州位於平原，本無瀑布可言，但在庭園中往往會設法製造人工瀑布。如環秀山莊西北角假山，利用屋頂雨水流注池中，略成瀑布之意。另在東南假山上，於石後設水槽承受雨水，由石隙間宛轉下泄，但僅夏季暴雨有如曇花一現。



圖 3-2-1 環秀山莊補秋舫的駁岸
圖片來源：陳從周¹⁵⁶

11、溪流與水澗

天然水溪以盤曲迂迴、樹木掩映、時隱時現者爲自然。如留園西部小溪缺乏盤曲變化，但利用樹木造成幽深斷續的效果。而中部西北角的水澗，澗口設一小島，其兩側石岸錯落有致，水面曲折幽深。網師園東南角小澗（表 3-2-20），疊石雖不多，卻能造成源頭深遠，餘意不盡的印象。

¹⁵⁵ 劉敦楨，2001，蘇州古典園林，風格出版社，台北縣，p66

¹⁵⁶ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p77

12、花台

以自然石疊置的花台，用湖石或山石疊置周邊，中間蓄土以種植花木，這種花台的疊石，是從疊山衍生而出的，其疊置章法略如疊山。在狹小的庭園或較大宅園的廳堂等建築前後或庭院中，不可能或不適宜疊掇較高大的山時，則用疊石花台來表達山林環境的趣味。(表 3-2-20)

表 3-2-20 水澗和花台疊石



圖片來源：左/陳從周¹⁵⁷、右/吳文¹⁵⁸

13、做為建築物基座的疊石

著重山地建築的做法，例如設在山上象徵山莊別墅的空間、體量較大的館舍，實際上是給建築配置一個自然式的高台座。如蘇州滄浪亭看山樓，是描寫山上樓閣，它就是在石山上設二層樓，加強樓閣與山石的聯繫，使用了爬山廊與盤山道相配合的手法。在平地建造的樓閣，也常與疊石相結合，以象徵山地的建築，有的樓梯就用自然石疊掇成山間磴道的形象，如蘇州留園「冠雲樓」、揚州個園「壺天自春樓」連接「夏山」的室外樓梯等。

(1) 爬山廊

山上館舍的通路常採用爬山遊廊的形式，這是突出建築趣味，同時加強地表起伏效果的一種處理。在平地上也可作成象徵性的爬山廊，結合臺積配置自然石，以烘托山地建築氣氛，如蘇州滄浪亭爬山廊(表 3-2-21)。

(2) 爬山牆—雲牆

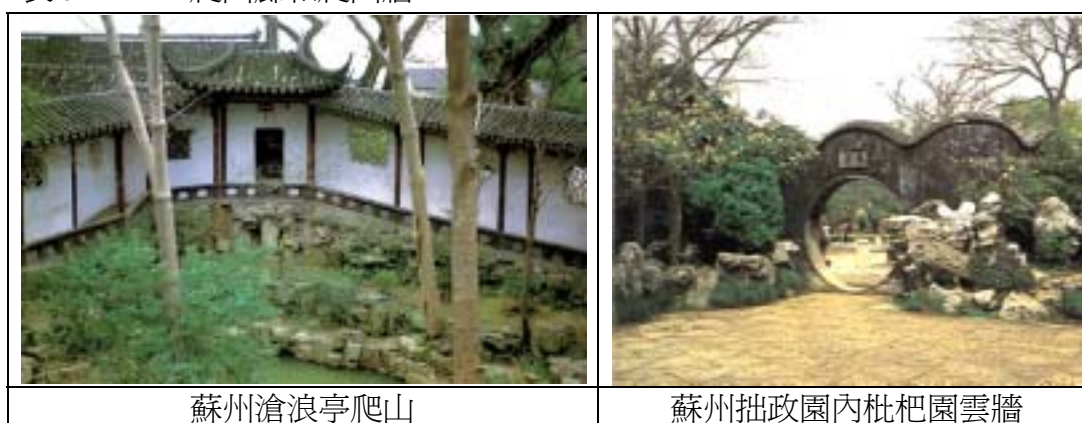
借助附屬建築來渲染山地氣氛，以及連貫山勢，通常使用爬山牆垣。爬山牆原來是現實生活中山地的圍牆，蘇州留園冠雲樓側與石山樓梯相結合的一段牆，即遞落式爬山牆的藝術再現。在現實生活中，順應山地起伏形式砌築的圍牆，牆頭起伏不平，形成一條自由的曲線，造型較遞落式活潑自然，庭園通常使用這種

¹⁵⁷ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p55

¹⁵⁸ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p103

起伏不平的山地牆垣來襯托山居氣氛，而其牆頭曲線不一定順著地勢變化，而是以取得觀賞價值為準。即使在平地上築牆，牆頭也可做起伏的曲線，因為一般輪廓線作雲紋曲線，故稱作雲牆。寫實的創作又表現在它作為山的陪襯，而坐落於山上，從牆東西兩面山地來看，它都與視平線略平或稍下，收到山地俯瞰的效果，如蘇州獅子林和拙政園都有此類佳作。寫意的創作多在平地築起，須與疊石相配合，才能收到良好的效果。在配合形勢環境的前提下，低矮是發人山地聯想的關鍵。如蘇州拙政園內枇杷園雲牆（表 3-2-21），屬平地砌築，由於牆較低，並與疊石配合，屈曲佈置，連貫幾組疊石而成山脈之勢，是為佳作。

表 3-2-21 爬山廊和爬山牆



圖片來源：吉河 功¹⁵⁹

14、橋

江南的庭園主要描寫當地的自然山水與田園風景，各式的涉水途徑一橋、梁、步石之類，是水鄉風景具有特色的組成部分，因此成為庭園創作中不可缺少的點綴。一般橋樑多與湖泊、溪流水形相結合，石梁、步石多用以配合谷澗濠澗景象。在現存庭園作品中，以石橋為多，木橋、土橋較罕見。石橋中主要是石版平橋、石版梯形橋、石版折橋（曲橋）、石拱橋、廊橋等。






石版平橋是水鄉河道上常見的橋形，一般多用低矮的石版或條石欄杆略加攔護。庭園中的石版平橋與現實中的橋式接近，只是尺度略小，如拙政園海棠春塢北面對景佈置的石版橋。

在現實生活中，石版橋用於支流港汊，常因小船通行的要求而抬高橋面，一般三跨橋則只抬高中間的一跨，即可過船，這便形成了一種立面如梯形的橋式。在庭園中，這種橋形根據景象空間，縮小了尺度，且降低了橋的高度，如藝圃加工精細，三跨共呈弧形，算是梯形橋的變體。

石版折橋是水鄉縴橋的寫照和變體。江南水鄉的縴橋又稱縴路，它是逆水行舟牽引船隻的縴夫們通過沼澤水灣、河汊的通路，縴橋與堤或岸上的縴路相連，服從於船行，力求走直線捷徑，但是根據水灣、岸線等情況，常有曲折。庭園中

¹⁵⁹李勸明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p17、124

表 3-2-22 橋

	
<p>拙政園石版曲橋</p>	<p>蘇州環秀山莊</p>
	
<p>網師園環洞橋</p>	<p>上海豫園湖心亭九曲橋</p>
	
<p>杭州玄武湖圓拱橋</p>	

圖片來源：上左、下/研究者、中左/陳從周¹⁶⁰、上右、中右/吳文¹⁶¹

大多的實例是結合景象構圖及遊覽導引展示景面的需要，而處理成爲曲折行進的形式，常用的爲三折或五折，俗稱三曲橋、五曲橋，如蘇州拙政園（表 3-2-22）、環秀山莊（表 3-2-22）、藝圃等可見。折橋的平面轉折，一般符合自然行進的鈍角，少數作直角的，如上海豫園南部湖心庭的九曲橋（表 3-2-22）、杭州三潭印月的折橋等。但直角轉折一般來講顯得僵硬，文震亨《長物志》就說：「板橋忌四方磬折。」水鄉的繚橋低臨水面，不設欄杆，庭園中的折橋也採取低臨水面而無欄杆的形式。然而多數宅園爲了安全，多數都附設欄杆，爲了減少欄杆影響景象的情調，其造

¹⁶⁰ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p123

¹⁶¹ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p114、130

型力求簡潔，有一面欄、有兩面欄，有鐵、木、石欄杆等，這已是追求奇趣的變體，與絳橋無關，是一種不包含具體涵義，只是表現山水交融的趣味性景象形式，著重於造形的觀賞和它本身作為導引的曲折趣味。

石拱橋的創作，同樣也是源於現實生活。江南水鄉江河、港汊很多，旱路與水路交叉處都需要架橋而呈立體交通。橋下通航，為使大型帆船通過，而建造橋身高高拱起的石拱橋。石拱橋構成江南水鄉風景的特徵，所以也成了庭園藝術描寫的對象，如蘇州網師園（表 3-2-22）、獅子林的拱橋等。在庭園藝術中，把石拱橋作為主體景象的背景來處理，諸如佈置在集中水面的模擬灣、汊的邊角部位，而且大大的壓縮了它的尺度，使得在主要觀賞點看去加強了透視感，顯得景象更為深遠（表 3-2-22）。

廊橋原是山野田間的風雨橋，是一種路亭與橋的結合體，伏波枕流，趣味盎然。庭園的廊橋是其藝術的再現，無論在體形和空間上，都更注重生動的情趣，如上海嘉定猗園的廊橋。

15、石梁

石梁即一塊石版架設的小橋，是一種跨越較窄水面類似獨木橋的簡易橋式，在山林野途中涉水聊以墊步所用，具有自然野趣，如蘇州網師園拙濯纓水閣東側的自然石石梁、無錫寄暢園、留園、藝圃（表 3-2-23）等所見，是刻畫濱水灣及溪流之上的低架石版的石梁。也有高加在谷澗之上的石梁，反映在庭園藝術中的，有蘇州環秀山莊、拙政園湖山谷澗上的石梁等。也有加工成拱起的弧形石版，如南潯適園是一種精巧的藝術形式。

16、步石

庭中有描寫溪流、崖岸等處涉水通行的步石，如環秀山莊谷澗中的步石，無錫寄暢園八音澗中的步石，則是寫意的傑作。而南京瞻園，步石為橋，饒富野趣（表 3-2-23）。

表 3-2-23 石梁和步石



圖片來源：左/吉河 功¹⁶²、右/陳從周¹⁶³

¹⁶² 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p28

17、鋪地

在中國蘇州的私人庭園中，最先引人注目為中國風的鋪地造型美，鋪地的歷史非常的早，在紀元前就已存在，現代流行的為明代時興盛的造型創作，因容易崩壞，現存庭園實例都經幾度的修作整理。鋪地已為傳統的一種造型技術被流傳著，在蘇州庭園中約有四十座國寶級的庭園，其庭園細部必有美感的鋪地造型美，其中較著名者有留園、拙政園、網師園（表 3-2-24）、環秀山莊、滄浪亭等。

鋪地的種類非常多樣，大致分類為四種形式，其中最多的形式為煉瓦及瓦的縱面埋入地面的各種創作造型。其內部加入小石，呈一象徵意涵美的鋪地藝術美，其中有一項為繪畫般的鋪地，圖案有動物、植物、花瓶、扇子、寶劍各式創作（表 3-2-24），材料也非常的多樣，其中作為線條描繪，有白色、青色、茶色。白色為茶碗等磁片組合而成；另有以啤酒瓶或各式酒瓶組構者；這些巧思創作皆有一廢物利用的意涵，為中國人的智慧及生活哲學的一種獨特傳統藝術，這是日本沒有的鋪地美學。

表 3-2-24 鋪地

		
網師園扇面圖案鋪地	寄嘯山莊福壽紋樣鋪地	
		
拙政園動物鋪地	瞻園植物鋪地	北海靜心齋動物鋪地

圖片來源：上左/吉河 功¹⁶⁴、陳從周¹⁶⁵

¹⁶³ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p122

¹⁶⁴ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p114

¹⁶⁵ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p47、98、125、126

除了當做山峰或藝術品來欣賞，石頭在造園上還能隱退為造景的工具，像灘湍激阻需要用石頭；石又可當做臥床，也可以供坐臥，悠然享受幽園的靜謐；石頭還被用做石燈、石盆、支琴、下棋…，它的庭園功能如此多樣，所以成為中國庭園的重要元素。

（七）山石與建築及環境的巧妙配置

假山是庭園藝術地形塑造、山水造景的主要骨架。離開了假山，庭園中許多水景、建築景就無所依託。山形美不美，常常左右著整個庭園的格調，賞庭園假山，除了對具體石紋、石理以及具體山石的外形質地的觀察之外，主要從整體上來品評其構圖是否完美，姿態是否入畫，氣勢是否自然，輪廓是否曲折，造型是否奇特等。好的假山既是造景主體，創造山林氣氛的主角，又是分隔庭園遊賞空間，引導遊覽的藝術手段。它們在庭園中或作主景或作陪襯，因高就低，隨勢賦形，和建築、路徑、植物和水體結合自由，共同創造了豐富的景觀。

計成在《園冶》中說：「未山先麓，自然地勢之嶙嶒，構土成岡，不在石形之巧拙」。講明了假山設計要隨地形之高下，才會獲得自然的氣勢，而不在於某幾塊山石的美醜。因而其關鍵在於佈局，一些倍受讚譽的著名庭園疊山，都是依畫理，定章法，峰巒岡澗，開合對比妥貼，而又能讓遊賞者感到雖假似真的大手筆。

蘇州的環秀山莊的湖石假山，並無一塊名貴的奇峰異石，其之所以被譽為疊山範例之最，被譽為詩中之李、杜，主要還是其勢能奪人。從整體上看，這山宛若真山之一脈，山上主峰，次峰，自然渾成。在創造自然山形的同時，藝術家還妥貼地將洞府、峭壁、深谷集於一身，使小小假山包含著多種山水景象，同時又巧妙地集屋檐水匯流數股奔注於幽谷深澗中，曲折自然，虛實相濟，使這座不過一畝的假山能做到「山形面面看，山形步步移」的審美特徵，真所謂「山不在高，貴有層次，水不在深，妙於曲折。」具有較高的美學價值。

庭園是人與大自然接觸的主要空間環境，無論是皇家苑囿還是私家庭園，都極重視且喜愛在庭園中堆山疊石，以美化環境，增加自然的情趣。

1、分隔空間：

可以使庭院空間增加層次，曲折幽深，在有限空間內創造無線的空間感。用假山分隔空間，增加空間層次和起伏變化的藝術效果。如無錫寄暢園主庭院中部橫疊大山（表 3-2-25），假山高低起伏，延至西北部又復高起，似與惠山聯成一片，增加了山水及空間的層次感。

其次疊石以成石壁，置於入口，屏障視線作用，又分割了空間，使庭院空間含蓄內芷。在中國文學名著紅樓夢中，對大觀園的描寫，就有這種典型的手法。

堆山或疊石於庭院之後，作為庭院之底景，形成前垣後依之勢，這是中國傳統中的故有手法，如北海靜心齋主庭院後之疊石（表 3-2-25）。

2、作為供觀賞的空間畫面，形成庭院空間中的視覺中心和對景。

表 3-2-25 山石與建築及環境的巧妙配置

1、分隔空間



(無錫寄暢園)



(北海靜心齋)

2、作為供觀賞的空間畫面，形成庭院空間中的視覺中心和對景。



(網師園)

3、點綴庭院，增加情趣。



(杭州文瀾閣)

圖片來源：吉河 功¹⁶⁶

¹⁶⁶李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p58、103

《園冶·掇山》中的「粉牆爲紙，以石爲繪」即是形式、色彩及質感的對比。也就是以白粉牆簡潔的背景，襯托出湖石的姿態及輪廓，再加上三兩植栽，或爲蘭竹、或爲松柏，即成一幅絕佳的小品畫面。其它各種對比襯托的手法，如山石與池水，建築與花木……，只要掌握住景物的特性和尺度，幾乎是無處不佳的。(表 3-2-25)

3、點綴庭院，增加情趣。

石可作爲疊山、立峰之外，也可作庭園中添景之用，如單點景石欣賞的太湖石峰，以瘦、皺、漏、透爲評價標準，兼備四者爲上品，著名的石峰，如蘇州清代織造府西行宮的瑞雲峰（俗稱小謝姑，峰石整體高 5.12 米、寬 3.25 米、厚 1.30 米，爲宋徽宗時朱勤進呈之花石綱遺物）、上海豫園的玉玲瓏（亦傳爲花石綱遺物）、蘇州留園東部的冠雲峰、岫雲峰、石門福巖禪寺的縹雲峰、南京瞻園的倚雲峰、杭州文瀾閣前的仙人石或曰美人峰（表 3-2-25）。白居易的《太湖石記》是唐至晚清對於太湖石峰乃至疊石的鑑賞觀點。

二、 庭園岩石的空間意涵

（一）掇山的意涵

1、象徵假山

《西京雜記》記載西漢長安梁孝王劉武所築的兔園：「園中有百靈山，山有膚寸石、落猿崖、棲龍岫，又有鴈池，池間有鶴洲、鳧渚。¹⁶⁷」百靈山的假山中，建造有象徵自然的祕境，如巖、谷、洞等；而鴈池中造有以鶴洲、鳧渚爲名的洲濱、岸畔。《三輔黃圖》記載東漢時茂陵富民袁廣漢在北邙山下築園：「激流水注其中，構石爲山，高十餘丈，……積沙爲洲嶼，積水爲波濤。……¹⁶⁸」此座人工堆造的假山，不但高大，還是首見的人工石山。《後漢書》記載東漢時以極盡建築與庭園之奢華爲名的梁冀：「廣開園囿，採土築山，十里九坂，以象二嶠，深林絕澗，有若自然。¹⁶⁹」

從以上這些造園事例，可知中國早期已具備堆砌土造或石造的假山、開鑿池水、營設池岸等中國庭園的基本元素以及「積沙爲洲嶼，積水爲波濤」、「有若自然」等模仿自然、再現自然的造園形式。

假山是以石、土堆疊而成的山形造景，是庭園中創造山林趣味最常見的風景意象。它是庭園地形地貌塑造的骨架，庭園風景的整體風格常與假山造景相關連。中國庭園假山規模大小相差懸殊，小的依壁假山，不能登臨，其實就是拼成的峰石；大的則高大雄偉，上台下洞，如北海的瓊華島塔山（表 3-2-26），猶如一座真山，是庭園的主景。如魏與西晉的華林園，到北齊擴建改名爲仙都院，引漳河水入園爲大池，池中築五島以象五岳。四個水域象徵四海，匯入四海的水道象徵四

¹⁶⁷ 田中淡，1997，城市與設計學報第一期，都市設計學會

¹⁶⁸ 童嵩，2000，江南園林志，中國建築工業出版社，北京市，p15

¹⁶⁹ 劉敦楨，2002，蘇州古典園林文冊，風格出版社，台北縣，p29

瀆。這幾乎把天下都包攬到庭園裡，雖模仿自然山水，卻已是象徵縮移的手法。

假山具備自然山體的基本特徵，大型的假山，如北海靜心齋中的假山（表 3-2-26）等；半假山，如承德普寧寺之山體；整體的寫意表現在整座庭園，創造一種趨向自然野致的意念和趣味，將把審美者的情感引入庭園，及宇宙和諧相融的境界中，如宋徽宗的艮嶽之山。

江南庭園中的假山，都不是大自然山峰的真實描寫，而是把各種具體真山的結構、紋理等，透過意境、抽象等審美情趣，所形成的寫實寫意的結合，成為形象與意境統一的藝術品，不僅蘊含自然美，更有「雖由人作，宛若天開」的藝術美¹⁷⁰。

表 3-2-26 假山-模仿自然山體



圖片來源：左/樓慶西¹⁷¹、右/漢寶德¹⁷²

2、神仙島的象徵

由文獻考稽，最早以人工手法營造的自然景觀，是秦始皇於咸陽所建的離宮—蘭池宮¹⁷³。「引水為池」、「築山」，而在池中築假山象徵東海神山。

《史記·封禪書》記載西漢武帝上林苑的建章宮造太液池，「中有蓬萊、方丈、瀛洲、壺梁，象海中神山龜魚之屬。」太液池的庭園營造反映漢武帝篤信神仙思想，池水及宿有神仙之假山、島嶼等，都直接具現東海神山之形態。

3、文學性象徵

王維：「凡畫山水：意在筆先。¹⁷⁴」堆山疊石塑景如果沒有立意，構圖也只不過是空洞、沒有神情的石頭堆砌。「詩情畫意，野致自然」是中國傳統堆山疊石立

¹⁷⁰ 曹林娣，1993，姑蘇園林與中國文化，萬卷樓圖書，台北市

¹⁷¹ 樓慶西，2001，中國園林藝術，藝術家出版社，台北市，p37

¹⁷² 漢寶德，1990，物象與心境-中國的園林，幼獅文化事業出版社，台北市，P159

¹⁷³ 張守節《史記正義》：蘭池陂，即古之蘭池，在咸陽縣界。秦記云：「始皇都長安，引渭水為池，築為蓬、瀛，刻石為鯨，長二百丈。」

¹⁷⁴ 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局，p596

意的共同特色。

追求大自然的野致和趣味，也是中國傳統堆山疊石立意的另一特色。計成說：「夫理假山，必欲求好，要人說好，片山塊石，似有野致。」

《園冶》中有「片山有致，寸土生情」，「峭壁山者，靠壁理也。借以粉壁爲紙，以石爲繪也。理者相石皺紋，仿古人畫意，植黃山松柏、古梅、美竹，收之園窗，宛然鏡遊也。」清楚地表明了傳統堆山疊石追求詩情畫意的特色。如果再把某種意境的主題概括命名，將其刻在巨石牆垣或建築的匾額楹聯上，則更能增添詩情畫意的藝術效果。

庭園山水是自然美的濃縮。明清時期，文人對山水景物的審美意識，重視情景交融，觀賞者往往從景物中引發出情感，由視覺中觸發懸念，無生命的山水，都有了豐富生動的美的生命。文人熱愛大自然，但因「不能置身崖下，與木石居，故以一泉代石，一勺代水。」（李漁《閒情偶寄》）於是庭園成爲抒情寫意的咫尺山水，一山一石皆耐人尋味，遨遊峰巒巖洞中，享受詩情畫意的幽然之情。

4、遊嬉性質的趣味

石山追求體型與空間的嶮巖空透的特色，對於身臨其境的遊覽者來說，即突出其遊嬉性質的迷宮趣味，獅子林爲其代表作品。獅子林（圖 3-2-2）幾乎使用了石山空間組合的所有作法，使人屈曲迂迴於谷道、隧洞、峰巒之間，在極小的範圍內，上下左右盤旋，而一時找不到走出這個山區的路徑。對於創造一個迷宮趣味的環境，這無疑是一個成功的作品；但對於表現深山幽谷的自然景象而言，未免失之節理挺拔剛堅的矯揉造作。



圖 3-2-2 獅子林的石山具迷宮趣味
圖片來源：樓慶西¹⁷⁵

（二）山水畫中山景的縮景

文人庭園以文人畫稿爲藍本，如明末清初的疊山大師張南垣所疊石山皆模仿名人山水畫意，「若荆（浩）關（仝）董（源）巨（然）黃（公望）王（蒙）倪（雲林）吳（鎮）…」¹⁷⁶袁枚《隨園詩話》說：「張南垣以畫法疊石，見者疑爲神工。」¹⁷⁷耦園東花園的主景黃石假山，就是其佳作，假山全用巨大渾厚、節理挺拔剛堅的黃石塊體、參照山水畫中的斧劈皴法，取豎向巖層結構疊成聳直的峰體，間入水平巖層橫向塊體，構成多采多姿的造型。戈裕良環秀山莊的主景石假山（圖 3-2-3），以大塊堅石爲骨，又以小石綴補，其法皆符合畫本。其掇山採用斧劈皴法，使石塊剛建堅挺。又承石濤筆意，洞皆拼鑲對縫，文理統一渾然天成。

¹⁷⁵ 樓慶西，2001，中國園林藝術，藝術家出版社，台北市，p60

¹⁷⁶ 漢寶德，1990，物象與心境-中國的園林，幼獅文化事業出版社，台北市

¹⁷⁷ 曹林娣，1993，姑蘇園林與中國文化，萬卷樓圖書，台北市，p157

文人畫寫意的手法，講究的是「默契神會，得意忘象¹⁷⁸」，亦即創作的山水畫，在於傳達和表現山水內在的精神和本質規律，而並不拘泥在事物外在的形象特徵。作者在冥想構思時，可以採取誇張、變形、抽象等藝術造型手段，文人畫是藝術想像的產物。文人山水庭園並不模仿具體的山水名勝，而是像創作文人畫一般，先將自然山水的形象諳熟於目，感印於心，再補捉其精神，使神與物遊，心與物化，然後成為立體的畫面。這樣，堆疊的假山，便有了真山的形象和氣韻，使人「莫知山假」了¹⁷⁹。

1、山水畫中山的類型

在古代山水畫論中，山可分為種種不同的類型，有著種種不同的專名。宋代韓拙的《山水純全集·論山》寫道：「尖曰峰，平曰頂，圓曰巒，相連曰嶺，有穴曰岫，峻壁曰崖，崖下曰岩，岩下有穴而名岩穴，……有水曰洞，無水曰府，……石載土謂之崔嵬，石上有土也。土載石謂之砢，土有石也。土山曰阜，平原曰坡，坡高曰壟。……通路曰谷，不相通路者曰壑，……兩山夾水曰澗，陵夾水曰溪...。」¹⁸¹這些名稱雖有解釋過細，但大體上符合一般傳統的理解，同唐代王維的《山水論》、五代荆浩的《筆法記》相符，這些類型和名稱為山水畫創作必須掌握，也對庭園美學具有參考價值。(表 3-2-27)



圖 3-2-3 環秀山莊的主景石假山
圖片來源：吉河 功¹⁸⁰

(1) 峰、頂、巒、嶺、岫

此類型的山，空間性格表現為高聳峻立之美。計成《園冶·掇山》：「巒，山頭高峻也。」庭園中的巒則又近于峰了。峰的典型性格特徵就是峻拔，其審美效果則有近觀和遠觀的不同。近觀高峰，引人仰視，激起人「危乎高哉」的崇高感；遠觀，似有若無，構成了與崇高感若即若離的另一種空間景觀美。

單塊的湖石立峰，給人以峰高插雲的幻覺，而堆疊的假山，同樣可以具有險峰的意態。計成《園冶·掇山》：「峰石一塊者，相形何狀，選合峰紋石，令匠鑿筭眼為座，理宜上大下小，立之可觀。或峰石兩塊三塊拼掇，亦宜上大下小，似有飛舞勢。或數塊掇成，亦如前式。」不論是單塊或多塊構成的石峰，求其上大下小，堆疊成高峰，具有峻拔之美；堆疊成險峰，具有飛舞之勢。上大下小，高而且險，似欲飛舞，這似乎已成了疊峰的空間塑造規律。頤和園著名的青芝岫(圖 3-2-4)，由於它不取縱向峻拔式，而呈魁乎其儔的橫向式，取名為岫，是更為恰當的。

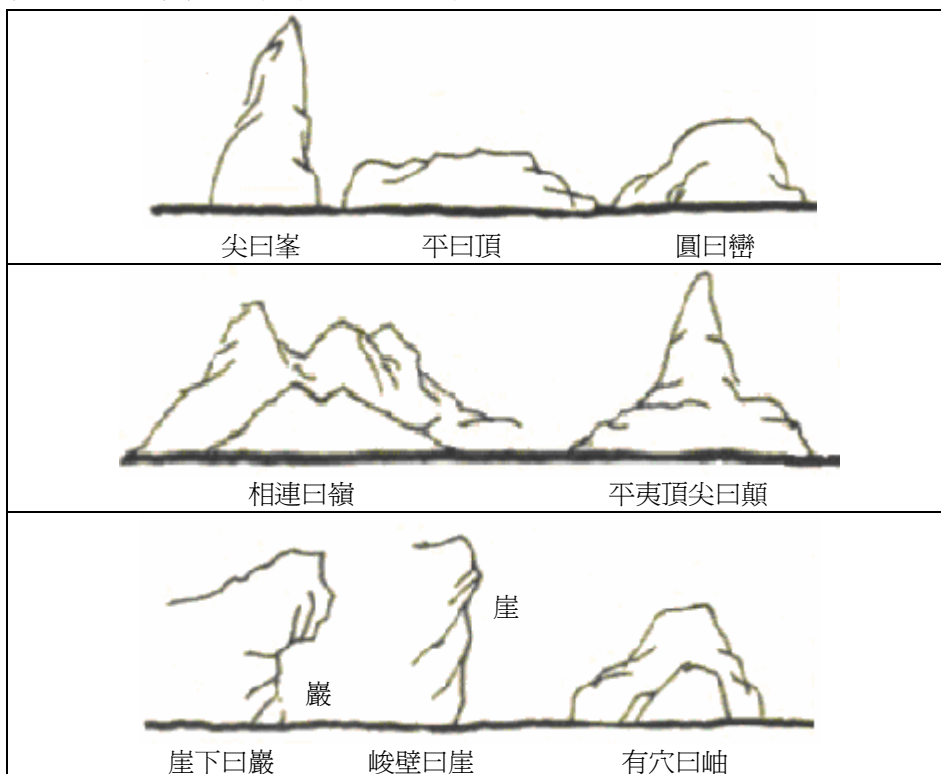
¹⁷⁸ 曹林娣，1993，姑蘇園林與中國文化，萬卷樓圖書，台北市，p161

¹⁷⁹ 計成《園冶》：「掇石莫知山假」。陳植注釋，1983，園冶注釋，明文書局，台北市

¹⁸⁰ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p21

¹⁸¹ 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局，p659

表 3-2-27 山的各種名目示意圖例



圖片來源：黃長美著¹⁸²

《園冶·掇山》認為巒的山頭「不可齊，亦不可筆架式，或高或低，隨致亂掇，不排比為妙。」蘇州留園西部假山，符合園曰巒的典型特徵¹⁸⁴。

(2) 崖、岩（巖）

崖是懸峭的山邊石壁，其空間性格表現是陡險峭拔之美。岩指崖下。崖岩陡峭壁立，垂直於地面，石壁的立面上是題字刻石的最佳處所，能構成庭園美的又一種景觀。江南庭園的崖岩石壁，是對真崖實壁的模擬和再現，計成多方面論述了「懸岩峻壁，各有別致」的書房山，「宜堅宜峻，壁立岩懸」的內室山，「牆中嵌理壁岩」的廳山。計成論「岩」：「如理懸岩，起腳宜小，漸理漸大，及高，使其後堅能旋懸。斯理法古來罕者，如懸一石，亦懸一石，再之不能也。予以平衡法，將前懸分散後堅，仍以長條塹裡石壓之，能懸數尺，其狀可駭，萬無一失。」



圖 3-2-4 頤和園著名的青芝岫

圖片來源：樓慶西¹⁸³

¹⁸² 黃長美，1988，中國庭園與文人思想，明文書局，台北市

¹⁸³ 樓慶西，2001，中國園林藝術，藝術家出版社，台北市，p97

¹⁸⁴ 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市

懸崖貴在其勢懸而令人駭，然其根本還在於堅，要使之穩定，就要把握物理學的重力規律，這涉及到科學水準問題，也就是園冶所說的平衡法，這是中國疊山史上的一大創造。

(3) 洞、府

洞府及岩穴是十分近似的，洞的基本空間特徵就是中虛，其性格表現為與外界迥異的幽暗深邃之美，一種別有洞天非人間的美。洞往往由其幽深莫測而給人一種奇異的美感，能勾引人們好奇而探勝的心理，陶淵明的《桃花源記》寫道：「山有小口，彷彿若有光，便捨船，從口入。¹⁸⁵」岩穴洞府之美，妙在「彷彿」二字，它給人以迷離莫測之感。

(4) 坡、壟、阜

坡壟阜是平原或坡度不大的平地、土丘，它有時還是和山相接壤的山麓地帶。其空間性格傾向於平坦曠遠之美，和峰巒嶺岫、崖岩洞府相比，它既不令人感到驚畏駭怪，又不令人感到神祕奇異，而是平易近人，具有現實感和人情味。在庭園中它是點綴奇峰怪石的最佳地帶，北京香山靜宜園的馴鹿坡，鹿由人力而馴服而親和，這也是一種人情味，它和坡的空間性格十分協調。承德避暑山莊的平原區，具有開闊遼遠的空間性格。江南宅園的坡壟，面積一般都不大，但能給庭園帶來曠野情趣。坡壟的淡、野之美，是拯人工、濃麗之藥。庭園裡平而不平，單純而不單調的疏林平坡，既富於人情味，又饒有山野情趣，撫古木而盤桓，坐頑石而小憩，以領略野趣的好去處。

(5) 谷、壑、澗、溪

四者和峽峪相近，是兩山或兩岩相夾之間形成的低平洼陷的狹長地帶，但澗溪須有水，其它不一定有水，其空間性格是低落幽曲。中國庭園中規模最大的峽谷在避暑山莊。如王暉《汾水道中》：「蒼巔互出縮，峪勢曲走蛇。」¹⁸⁶是一種氣勢磅礴的山峪林壑的景觀美。江南庭園中堆疊而成的山谷，空間體量較小，然其中的佳構也能給人真實的深山大谷之感。像蘇州環秀山莊的山谷（圖 3-2-5），兩側峭壁天成，相對夾峙，其間狹長屈曲，宛似一線天，人們幾乎須抬頭仰視，方見藍天，同時還可看到石壁危立，古柯斜出，一條石梁橫空而過，於是頓生幽崖晦谷、隔離天日之感。但也有一些失敗的例子，成敗全在於對自然美與藝術美有無真切的把握。

2、庭園山石的空間佈局

白居易《太湖石記》：「…三山五嶽，百洞千壑，覩縷簇縮，盡在其中。…」這種想法，與中國山水畫中特有的遠近表現手法，有密切的關係。山水畫與假山的關係，北宋沈括論畫山水：「大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳，若同

¹⁸⁵ 金性堯等，1993，《陶淵明》，地球出版社

¹⁸⁶ 金學智，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市，1990

真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見，兼不應見其溪谷閒事。」¹⁸⁸這是山水畫論所言的三遠，亦即呼應北宋郭熙《林泉高致》所說的高遠、深遠、平遠三個不同視點（仰觀、俯瞰、遠眺）的構圖理論，在造園上就是縮景、借景、框景、景深（層次）等中國固有造園手法的空間性表現，直接與這個構圖理論相對應。清代沈復的《浮生六記》認為庭園就是：「…在大中見小，小中見大；虛中有實，實中有虛。或藏、或露、或淺、或深，不僅在周迴曲折四字，又不在地廣石多。…」¹⁸⁹此乃依據類似畫論的思考方式而來。以下從畫論中的山景構圖論述庭園山石的空間佈局。

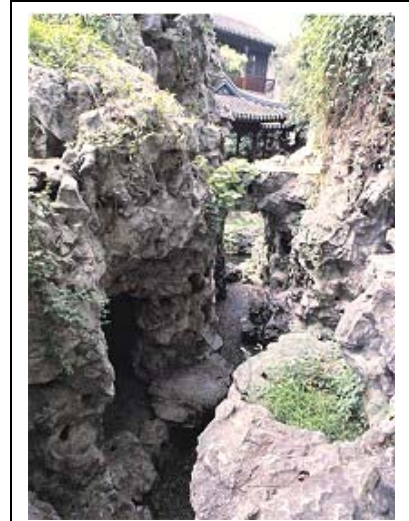


圖 3-2-5 環秀山莊的山谷

圖片來源：陳從周¹⁸⁷

（1）山無水則不媚

山以水為血脈，水得地而流，地得水而柔；蓋山主靜，必得流動之水，方顯其生氣，故宋郭熙《林泉高致》：「山以水為血脈，以草木為毛髮，以烟雲為神彩，故山得水而活，得草木而華，得烟雲而秀媚。」¹⁹⁰所以山水相映成趣，二者是庭園中最重要元素。

（2）主客分明

山的布置與構圖相同，宋·李成《山水訣》：「先立賓主之位，次定遠近之形。」¹⁹¹主山宜高聳，客山須相隨，或收或放，或起或伏，使陰陽相背分明，高低尊卑相顧。如清笪重光《畫筌》所謂：「主山正者客山低，主山側者客山遠，眾山拱伏，主山始尊，群峰盤互，主峰乃厚。」¹⁹²

堆山疊石必須以大處著眼。首先根據需要、地理環境條件及整體藝術效果，確定山石的位置、形狀、大小、高低等總體佈局，注意山石的體量要與空間大小相稱，形狀宜前低後高，輪廓應有變化，不要只是在細節上下功夫。佈局的手法和要領是：主次分明、疏密得體、開合互用、顧盼有情。

- A、主次分明：在一個園中能有一個主山，在一個山上只能有一個主峰，她們的形體高度都要超過其他的，有賓有主，主次分明。
- B、疏密得體：在一個庭園中，不論是群山或小景，都應該有疏有密，不要過於集中或過於分散。
- C、開合互用：指圍和透，局境不論大小，必須開合互用，方為得體。
- D、顧盼有情：賓主之間，峰巒的向背俯仰，堂前屋後，池北池南，或左或右，

¹⁸⁷ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p79

¹⁸⁸ 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局，p625

¹⁸⁹ 沈復，1985，浮生六記，黎明文化，台北市

¹⁹⁰ 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局，p631

¹⁹¹ 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局，p616

¹⁹² 黃長美，1988，中國庭園與文人思想，明文書局，台北市，p76

或大或小，要有呼應和顧盼，層次之間，前不掩後，高不掩低。

（3）三遠—觀景點的布置

郭熙：「山有三遠，自山下而仰山巔，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。……高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意冲融而縹縹緲緲。」¹⁹³可以做為造園時布置觀景、觀點之參考。於近山腳處望有高遠的感覺，於重山峰巒前望有深遠的感覺，在空闊處望則得平遠的感覺；造園時三者交互使用，全憑作庭者的巧思。

除了以上的布置原則外，石的布置宜靜、宜妥、宜穩，要有著落，但由於對奇石的喜愛，亦有「危」的布置，為上大下小，有騰空飛舞之勢。而所謂的布置之法並無一定，根據本身形狀、陰陽相背，而作大小相間，互相呼應的安排，與疏密得體、靈活應用較重要。

（三）道德意識的意涵

儒、釋、道是中國傳統哲學基本架構中的三大支柱，儒家思想更是中國文化的代表。先秦時代孔孟儒學崇尚仁義道德，重視人生的實踐；漢代儒學以天人相合理論為特徵，到了宋明，儒學與道、釋互滲交融。此時的士大夫文人，一方面受到儒家思想長期薰陶，對社會、政治懷抱理想與使命感，一方面又嚮往道家自然無為、反樸歸真的適意生活，而佛學思想傳入中國後，佛教哲學所蘊含的智慧與對宇宙人生的洞察與反省，更是深深吸引廣大的士大夫文人。江南文人園中的空間佈局，即反應當時文人的審美思想，儒、道、釋的哲理內涵，已完全融入園中的景象中。於是庭園佈局，出現中軸對稱和自然式佈局的融合。

中軸對稱佈局受儒家思想的支配，秩序井然的佈局，給人視覺平穩、均勻、整齊及和諧的美感，典雅端莊，中和含蓄，符合儒家的倫理道德和審美意趣。

文人山水園，隨著魏晉六朝清談遁世的玄學風氣應運而生，魏晉玄學的核心是道家哲學的中興，當時人們已由崇拜正統的聖、賢、忠、烈的倫理道德觀，轉向隱居遁世。道家無為遁世、反樸歸真的思想境界，為當時士大夫所崇尚。

老莊道家學派認為，宇宙萬物皆為「道」所生，作為哲學範疇的「德」也是道的一部分。而人們對於萬物的正確認識，主要來自於「道」的樸素人性，與得之於「道」的各種物性間的自然契合。在這種審美認識論下，引申出了崇尚自然、含蓄沖淡、質樸的審美現象論，從而確立了自然樸素的最高審美範疇。自然樸素成爲一種更高的純淨而深的境界，成爲一種不可比擬的美，一種理想美¹⁹⁴。而以「無」為根本，推崇自然恬淡，正是魏晉玄學的美學特色。

自古以來，隱居山林便成爲中國人消極避世或以示清高的方式，山林江海也成爲士大夫文人心靈寄託的對象，文人庭的園主，多是經歷仕途險惡，最終被排擠出來的當權階級的士大夫，他們用人工創造一個大自然，在「城市山林」中尋找安慰與共鳴，獲得精神的超脫。文人園以老莊隱逸的主張為主導思想，喜愛溫

¹⁹³ 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局，p631

¹⁹⁴ 曹林娣，1993，姑蘇園林與中國文化，萬卷樓圖書，台北市

馨樸素的清真之色，以便將自己的精神，深深的沉浸在山水和其他的自然物象之中。

魏晉以後，士人庭園在旨趣和藝術風格上，都與傳統的宮苑藝術有所不同，追求再現無限巨大的自然景觀，對於士人庭園來說，不但是不可能，更是不能滿足的。庭園被賦予新的宇宙理想和人格理想。到了中唐以後，「壺中天地」庭園基本空間原則確立，以拳石體象萬壑，以尺水代表淹溟之類的寫意創作。

以山石寫意，構建富於林壑氣象的山體，是造園的基本內容，也是寄寓隱逸之志的主要方法。如白居易以庭山象徵終南，李德裕在其平泉莊疏鑿泉石以象徵巫峽，南宋宮苑中以一峰石模擬飛來峰等。

庭園的假山，寄託著歸隱山林的士大夫，高古俊逸的自我情趣。石峰象徵名山大嶽，所以假山造得盤道紆迴、重巒疊障、山勢險峻、深谷幽澗，表現出深林幽遠神秘的氣氛。甚至將自然界可能並不存在的險峰佳境，濃縮在庭園方寸間，以滿足士大夫遠離塵世，寄意丘壑的情懷。

（四）以形求其趣的意涵

獅子林庭園池水東、南二角主景假山，全由湖石疊成，號稱「假山王國」，是屬於寓情於景的抽象造型。如「獅子峰」是塊獅形巨石，「含暉峰」似人直立，「九獅峰」擬九頭獅子（表 3-2-28）；留園的冠雲峰，峰頂似雄鷹飛撲，峰底像靈龜昂首；另有濟仙石，似濟公；怡園石聽琴室北窗下的二峰石（表 3-2-28），一直立像中年人，另一個彷彿駝背的老人，皆作聽琴狀；揚州個園冬山作「九獅圖」觀賞，略有獅形；蘇州網師園憑托紫藤的疊石構圖也略作獅形，都饒富趣味，耐人尋味。今日的獅子林及寧波天一閣庭園中，以具象的獅子疊石，一般以為失之粗俗。

表 3-2-28 以形求其趣的假山造型



圖片來源：左/研究者、右/吉河 功¹⁹⁵

¹⁹⁵ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p21

三、小結

- 1、 假山石是中國庭園最主要之特色，石無定形，山有定法，所謂法者，脈絡氣勢，與畫理一致。
- 2、 中國江南石山的特色，不僅在於它靜觀的景面構圖，更在於身臨其境遊賞的感受，在遊賞者情感的作用下，情景交融，產生了置身於真山水間的感受。
- 3、 中國疊石原是出於模仿自然景觀，逐步發展為抽象的形式美的經營。
- 4、 中國庭園岩石的空間意涵：掇山的意涵、山水畫中山景的縮景、道德意識的意涵、以形求其趣的意涵。
- 5、 中國掇山的意涵：(1) 象徵假山；(2) 神仙島的象徵；(3) 文學性象徵；(4) 遊嬉性質的趣味。
- 6、 中國庭園中堆山疊石的空間效果：(1) 分隔空間；(2) 作為供觀賞的空間畫面；(3) 作庭園中添景之用。

第三節 庭園精神意涵與岩石藝術美學

中國文化的傳統精神思想，從早期的神話思想、遊仙思想、隱逸思想，到文人士大夫天人之際的思想，對庭園具有重要的影響。中國庭園以借景、對景、隔景、分景來佈置空間、組織空間、創造空間、擴大空間的表現手法以豐富美的感受、創造藝術意境。此為中國庭園藝術的美感特點。概括而言，如沈復所說的：「大中見小，小中見大；虛中有實，實中有虛；或藏或露，或淺或深，不僅在周回曲折四字也。」這也是中國一般藝術的特徵。

一、中國庭園精神意涵

（一）神話思想

中國文化的原始思維與上古庭園有深層的關聯，上古先民對山嶽、水澤、草木、禽魚有各種崇拜傳說，這種原始崇拜滲透到一切生活內容之中，具體的呈現在靈台、靈沼、明堂、辟雍、靈囿等，反映出當時的天文學、歷史學、教育、政治、審美、農牧業等一切重要活動。

上古時代對山嶽崇拜，因而產生了昆侖神話，對當時建築及庭園有重要的意義。昆侖神話是上古西北部高原地區，人們生活和宇宙觀的反映，戰國以後隨著中國東西聯繫增多而流傳，西方的昆侖神話傳到東方，被東方人根據自己的地理環境加以利用改造，創立了蓬萊神話。蓬萊神話中的三神山—蓬萊、方丈、瀛洲，有壯麗的宮闕、珍禽奇獸、不死之藥和成仙的仙人等等，乃因襲昆侖神話而來，其不同於昆侖神話的關鍵，在於海在仙境中的重要地位。蓬萊神話盛行於戰國時的齊燕等地，這自然是昆侖神話東漸，與齊燕臨海之人的特定地理、宇宙觀念相互融合的結果。

秦統一六國後，不惜投入鉅資海中求仙，即是受蓬萊神話的影響，反映在宇宙觀上，海的空間無邊無際的特點，較之山的高大聳立，更適於空前統一的大帝國的需要，這才是基本的原因。

漢武帝建庭園樓臺以招來神仙之屬，其趣異於前人希望將渺小的自我消融在巨大高臺上，將自己存入天國去作屬臣，而是要把神仙請下來作朋友。

樓為東漢後才普遍流行，春秋戰國至西漢時期高臺流行，作為仙人所在之地，以臺上接通上帝的餘緒，到東漢轉為樓，而有「仙人好樓居」之說。

東漢以後，高臺建築逐漸衰落，以及魏晉以後哲學和美學的發展，使庭園開始改變為以高下錯落、起伏有致和疏密相間的和諧韻律，充滿藝術變化的複雜山水體系得以確立基礎，這種形式在往後庭園中，似可見到如拙政園中部的三島，分隔水面成開闔變幻的藝術空間。

秦漢以前，宮苑中築土高臺，始終居庭園景觀主導地位，水體居次。為了增加庭園的藝術效果，增建更多更高的臺，使整個宮苑庭園如同一座俯臨塵世的大

臺地，表現出一種質實威重的美學風格。

經過戰國、秦到漢武帝的長期發展，蓬萊神話終於取代昆侖神話，而在庭園中確立地位，以模仿海中三山，使水體、山體與建築鼎足而三，成為庭園景觀基本元素。

（二）遊仙思想

中國最早的庭園，大致是神話中黃帝的玄圃。玄圃坐落在昆侖山上，是一座神仙樂園，為後世文人嚮往的庭園典範，這些神話想像的背後，暗示著某種想像與嚮往，這應該是初民的生活願望¹⁹⁶。

中國歷史上最早被確定的庭園，通常被認為是周文王的靈囿。秦統一天下，建上林苑，引渭水築池，在池中築土山以為蓬萊仙島。可見秦始皇已將庭園視為生活享樂的仙境，神仙思想在此具體的實踐在造園上，與神話樂園的庭園源頭一脈相承。漢武帝重建上林苑，在太液池中築三山，以象蓬萊、方丈、瀛洲。東漢末年，動盪的社會造成神仙思想的盛行，服藥風氣在魏晉逐漸普及，行散山林以想像遊仙的事況，使得仙境樂園被依侍在山林丘園之間，而逐漸使得庭園在生活中扮演著快樂仙境的角色。

陶淵明的桃花源成為文人心中另一種形態的樂園，文人將之落實在庭園的築造佈置上，成為心中樂園的具體呈現。

從玄圃開始，庭園一直是園主理想生活想望的慰藉，與某種程度的實踐，這是中國庭園在思想上的傳統，而秦漢時代追求的是長生不死的成仙願望，後代則視庭園為心靈逍遙的仙境。

將仙山移置庭園中的仿真，由皇家苑囿開其端，追求成仙的熱衷，也由帝王開其潮流，仙人仙境一直是帝王延續其天下大業的最終希望。私人庭園由皇家苑囿慢慢普及而來，好仙之事也因而在文人生活中推展開來。

（三）隱逸思想

古代士大夫對出與處，也就是入仕與不仕，視為人生最重要的問題，先秦之前隱居之所只在人跡不到的深山岩穴，入漢以後，隱者蓬門篳戶，甚至岩居穴處，仍是天經地義的事。東漢中期，對隱逸環境的要求才開始改變，如張衡隱逸于春和景明的山水中。東漢末年，仲長統對於隱居之庭園諸景的配置，已有明確的要求，庭園合居住、遊賞、農業經營等多種功用為一體，從皇家宮苑或顯貴府第，轉移到成為隱逸士人與綱常名教分庭抗禮的根據之地。

魏晉之際，政治環境紛亂，士大夫在此種環境下，無論是全身遠害或是豪奢逸樂，都需要庭園作憑藉。如嵇康不與司馬氏政權合作，「家有盛柳樹，乃激水圍之。」石崇的金谷園極盡奢華。此時以士大夫為主體的山水審美和庭園藝術，得到空前的發展。魏晉時期玄學盛行，玄學崇尚自然，其對以山水為主要藝術手法的庭園有直接的影響。東晉時期，士大夫尚玄之風更盛，世人更需要在遊賞山水

¹⁹⁶侯迺慧，1991，詩情與幽境-唐代文人的園林生活，東大圖書公司，台北市

和經營庭園中，表現出自己的體玄識遠、蕭然高奇的襟懷。東晉士人庭園興盛，從謝安、謝靈運等高官名宦，到采菊東籬下的陶淵明，當時的士大夫悉心經營自己的庭園，這固然是地理環境優越的因素，更重要的是名教與自然間，久遠而意深的矛盾。

秦漢宮苑通過法天象地，而表現人們再造宇宙甚至超越整個宇宙，而魏晉南北朝士人的庭園，則是通過自然山水，將自己融入無窮宇宙的樂趣。二者雖同樣模仿自然，但對自然內涵的理解，及對其在庭園藝術中的位置的認識，卻是極大的不同。漢人用自己創造的人工環境，再現整個宇宙的氣魄，突顯人工環境的標誌物，用於自然環境相區別。魏晉則是在人工環境中，利用回沼修竹等庭園景觀，創造出與長澗、連峰等等自然環境，盡可能協調的氣氛格調，使兩者融合起來。

漢代宮苑吞吐山海，包蘊天地的空間造型，到魏晉轉為紆迴幽曲的空間造型，從而形成輾轉幽奇的空間藝術。皇家庭園由秦漢時大帝國的象徵，一變為魏晉時超世高逸的場所，這說明時代精神的變遷與士大夫文化的影響。

漢武帝時，董仲舒建言「罷黜百家，獨尊儒術」，並以儒學為核心，結合陰陽五行學說，創立了新儒學，奠定儒學在以後兩千多年意識形態的統治地位。董仲舒雖曾權貴一時，然最後仍無法在政治的波瀾中倖免。揚雄謂：「君子得時則大行，不得時則龍蛇。遇不遇，命也。」正因為大一統的國家的建立，斷絕了士大夫避世于深山中的舊路，但世人對於隱逸的需求，反而更加迫切，所以就創造出一個異于古人「避世于深山中」的新型隱逸方式，就是「避居於朝廷間」¹⁹⁷。

東漢中期以後，皇權控制能力衰落，使得受壓抑的隱逸文化開始迅速發展，並開始以老莊的思想作為理論的基礎，於是隱逸文化已不僅是在亂世中保節之法，更具備了士人社會理想、人格價值、宇宙觀、審美觀等文化基本發展的趨勢。

魏晉時代，自然山水庭園興起，除了江南有豐富的自然景色，另外也與當時隱逸思想和玄學風氣流行有關。當時的名士隱者多選擇幽境山林為避居之所，偶被迎居城內，也不忘築樸素的庭園，以度其高雅超逸的生活。

名山勝水路途太遙遠，把自然景物引入庭園，可以隨時臥遊，並免清寂孤獨之苦，又不致在官場遭受排擠，這樣得利避害，不進不退的境況，正是庭園調和兼融特性的展現，所以部分文人會以兼得幽境野趣與方便而自喜不已。「結廬在人境，而無車馬喧。」借著庭園來統合人間與方外的思想和行徑，代表的是一種心靈境界，超越環境限制的自由精神。

魏晉的隱逸發展過程，分為正始、竹林、西晉、東晉四個時期。正始時期，司馬氏與曹魏的政權矛盾，威脅到士人的命運，於是玄學興盛。而王弼等人已對隱逸文化產生高度的重視，但此時仍在重複前人以隱逸避害全身。

竹林七賢是希望在遊賞庭園山水中，逍遙無礙，藉此擺脫當時險惡政治的陰影。然而出處仕隱，及它包含的自然與名教的矛盾，仍然不是他們所能避開的。而竹林七賢對當時影響之大，顯然是集權制度與士大夫階層，相對獨立間的矛盾長期積累的結果。

¹⁹⁷王毅，1990，園林與中國文化，上海人民出版社

從嵇康被殺到西晉末是魏晉隱逸文化的第三階段，東晉人稱之「吏非吏，隱非隱」，即避世於朝廷之間，朝隱在此時成爲隱逸文化的主流。朝隱原則使長期以來存在于集權制度與士人相對獨立地位的矛盾，具有實現平衡的可能，向秀提出「以儒道爲一」，郭象主張「齊一儒道」、「任自然而不廢名教」。郭象「無心而任自然」的思想，也是吸取自向秀。向秀說：「得全乎無者，自然無心，委順至理也。」郭象將此一思想又向前發展，認爲「無心而任自然」，就可以「獨化於玄冥之境」。所謂「獨化」，是指獨立自主的存在著、變化著。所謂「玄冥之境」，指的是現實世界中的一種精神世界。郭象改造了莊周，把莊周所虛構的超現實的彼岸世界，拉回到現時的此岸世界，而他並不在形式上否定「無何有之鄉」的玄冥之境，以爲這全在人的看法，如果能「身居廟堂之上，而心無異於山林之中」，那就是即世間而出世間。所以郭象認爲把「名教」和「自然」、「游外」和「弘內」、「神人」和「聖人」等分開，只是一種看法，而如果改變了這種看法，那就會看到「外王」即是「內聖」、「游外」即是「弘內」、「神人即今所謂聖人」。如此「名教」和「自然」就合二爲一了¹⁹⁸。朝隱原則的確立，乃士大夫庭園蓬勃的最有力的動因。

東晉士人在理論和生活兩方面，全面繼承齊一儒道的仕隱思想，庭園的美學宗旨和藝術風格，也是西晉士人庭園的延續。

魏晉以後，隱逸者大量增加，使隱仕成爲討論的話題，而漸被理論化。又因自然與名教、儒釋道三家思想的影響，隱逸遂與現實政治發生調和。如郭象本身是莊子自然的追慕者，卻也是從政者，他認爲理想的人應是「雖在廟堂之上，然其心無異於山林中人」。到了唐代，崇尚隱逸風氣更盛，在以隱爲入仕快捷方式的潮流裏，大隱的思想就更爲文人們所推贊。另一部分仕隱兼融的情形，是因爲政治場上的不得志，在不得已的情況下，補償性的獲得隱逸之美。於是能夠同時兼融仕與隱，展現自己心靈自由的庭園，就更加爲文人所重視。庭園已是文人實踐仕與隱生活的最佳利器，晨入朝廷從政，黃昏就投入庭園山水林泉之間，享受閒逸逍遙的生活。

仕隱文化在盛唐時代臻於成熟，漢唐同爲中國封建社會的盛期，而漢代是蔑視一切的強大，唐代則是涵容一切的成熟，這一特點使唐代皇權對隱逸文化優容和扶掖的態度，因此也才有終南快捷方式的風行，並促進庭園藝術的普及和發展。而最主要的是，它完全實現魏晉以來，士大夫齊一仕隱出處的理想，就是從理論到廣大士人的實際生活中，都充分實現了集權制度與士大夫相對獨立性的平衡與統一。

中唐以後，中國封建社會衰落，集權制度日漸專制獨裁，士大夫階層對它日漸離心，士大夫在當時的政治鬥爭中心力交瘁，於是寄託於丘壑庭園中。白居易是中唐造園家的代表，也是中唐隱逸文化的代表，它創立中隱理論，集中體現了當時士人的命運，《中隱》：「大隱住朝市，小隱入丘樊，丘樊太冷落，朝市太喧囂，不如作中隱，隱在留司官，似出復似處，非忙亦非閒。……賤即苦凍餒，貴則多

¹⁹⁸ 湯一介，1971，郭象與魏晉玄學，谷風出版社

憂患。惟此中隱士，致身吉且安。……」¹⁹⁹這說明中唐以後，社會機制對發展隱逸文化的迫切，並成爲士大夫生活及庭園藝術存在的基礎。

中隱的意義，是在中國封建社會危機日深的情況下，爲維持士大夫階層相對獨立地位，而創造可能的條件，所以被兩宋士人所普遍接受，從北宋初到南宋，中隱日益爲士大夫們廣泛接受，並對庭園產生了影響。蘇軾論庭園的功用說道：「古之君子，不必仕，不必不仕。必仕則忘其身，必不仕則忘其君。……是故築室藝園於汴泗之間。……開門而出仕，則跼步市朝之上；閉門而歸隱，則俯仰山林之下。于以養生治性，行義求志，無適而不可。」²⁰⁰權時之變及無適而不可，是宋代士大夫從理論到生活藝術各領域全面努力的目標。

半隱是宋代隱逸文化的又一發明，這是受宋代理學的影響，兩宋理學大師的生活皆與隱逸和庭園有密切的關係。理學力圖解決的是中國傳統文化衰病的根本，就集權制度與士人的關係來說，它的著眼點是傳統文化日趨衰頹的趨勢中，如何重建和強化士大夫理想人格這核心的問題。

元明清的士大夫，仍時時把仕隱出處的問題放在心理和掛在嘴上，因爲有封建集權制度存在的一天，隱逸文化就總不會失去它存在的理由。

庭園是士大夫隱逸的基本條件。也是隱逸文化全面發展的基礎。孟郊曾點出士大夫庭園的作用，是因爲崢嶸、蓬瀛之類虛幻的寄託，無法滿足實際的需要，士人庭園藝術才會應運而生。

一切士大夫文化藝術，它們的核心都是士大夫相對獨立的人格、精神、情趣的追求，所有這追求的具體形式，都在士大夫雅好山水的共鳴中才能發現。其不斷強化自己的存在意義，相對獨立地位的追求，在雅好山水中表現的最充分，這也就決定了庭園在隱逸文化中，始終是其他一切分支的基礎。

（四）文人思想

魏晉南北朝是中國文人庭園的發源，唐代文人廣泛加入造園，並以美感情思去品賞，發爲詩文使得文人庭園在此時期被詩文吟詠的構思所引導，而加速興盛，走向寫意山林的典型。詩文創作與庭園生活的結合，使庭園藝術的理論化，有著催化的作用。

中國寫意思想的源頭，是扎根在洪荒年代的原始崇拜，及以高台模仿神山之類的先民藝術之中，爲依靠現實物質力量基礎的意象思維，去把握無限永恆的宇宙，士大夫宇宙理想和人格理想爲基礎的天人之際，日益解悟與親和。《淮南子·精神訓》中說：「若夫至人，量腹而食，度形而衣，容身而游，適情而行。餘天下而不貪，委萬物而不利。處大廓之宇，游無極之野，登太皇，馮太一，玩天地于掌握之中。」²⁰¹這理想人物的形象，及把握宇宙的方法，是從《莊子·大宗師》中的「真人」而來：「古之真人，不逆寡、不雄成、不謨士。若然者，過而弗悔，當

¹⁹⁹ 唐·白居易，1984，白居易集，漢京文化事業

²⁰⁰ 高明總編審，1997，蘇軾，地球出版社

²⁰¹ 劉文典，1971，淮南鴻烈集解，明倫出版社

而不自得也。若然者，登高不慄、入水不濡、入火不熱。」²⁰²到了西漢末年，此種思維幾乎完全為士大夫的宇宙和人格理想所取代。

中國古代精神思想，由原始到自覺，產生了獨特的文化特質的轉變，對中國庭園具有重要的影響。東漢末年，仲長統在描述自己的庭園特色時，說出「逍遙一世之上，睥睨天地之間」、「陵霄澤，出宇宙之外」、「六合之內，隨心所欲」的理想²⁰³。晉宋之際的陶淵明，「採菊東籬下，悠然見南山」、「俯仰終宇宙，不樂復何如」²⁰⁴。他們的形跡，雖然滯於田園草廬，然而他們對天人之際的把握，優仰自如，這與後世的庭園美學宗旨一樣完善精美。

中國文化的傳統精神思想發展，從戰國時代起，以符合「天人之際」的思維，其影響庭園藝術的結果，為以法天象地為藝術的構思特徵，產生了秦漢宮苑的空前規模及佈置有序的手法。秦都引渭水以擬天河，漢代上林苑以池水象徵無際的海洋，這與後代庭園以拳石勺水，寄寓江湖山林之思的寫意手法，一脈相傳。

從漢代開始，無限廣大和含蘊萬物的宇宙模式，始終是傳統庭園的基礎，不論天人體系和庭園規模的怎樣縮小，士大夫都必須永遠在內部實現「萬物我賴，亦又何求」的基本模式，士大夫們不斷的調整心理結構，適應天人體系的縮小觀，以呈現傳統的宇宙觀、人格觀、審美觀等。

中唐以後，傳統庭園藝術要在「壺天」中求生存、求變化，從庭園總體空間的經營，景區、景點的佈置，一直到疊山、理水、建築的技巧等，皆呈現精巧絕倫和高度完整的境界，壺天與芥子成為庭園藝術必然的歸宿，講求每一個細節都與總格局更適應和諧，建出一個更精巧完美的壺中天地。然而太強化此種庭園格局整體系統，和藝術手法間惡性循環的長期延續，將徹底喪失進一步發展的空間及活力，使造園手法流於程式化，日趨僵化，完全違反了以自然為基本美學標準的中國庭園藝術，促使往後庭園藝術的庸俗化。

宋代理學發展，是士大夫通過山水審美而完成，由程朱之學到心學的轉變，宋儒在庭園中敬心誠意、體識天理、身安心受，明清士大夫仍然把寓身其中，並藉此融入永恆無限的天人體系，作為自己生命的根本意義。庭園已是士大夫的人格的代表，更是其宇宙觀、審美觀的具體表現。

二、庭園岩石的空間藝術

（一）活動視點

中國藝術的藝術性之一，在於創作者如何捕捉視覺事象湧現，及演出於我們眼前，使其超脫限制性的時空，而自渾然不分的存在中躍出，就須以一極度大的彈性與全面性的觀物方式，即為活動視點，使不違背中國無限、流動、展放的時空觀。

²⁰² 陳鼓應註譯，1978，莊子今註今譯，台灣商務印書館

²⁰³ 王毅，1990，園林與中國文化，上海人民出版社，上海

²⁰⁴ 鄭騫校訂，1985，陶淵明詩文集，時報文化出版，台北市

視覺依觀察方式不同，可分為兩種型態，一是純視覺性，兩眼平視不動，身體停在固定的距離，得到單一統合的印象；一是活動視覺，眼睛收斂於一點，身體移動於不同立足點，得到一系列的印象。中國庭園的塑景、疊石，講求的即為活動視點的美，如單純的立石石峰物體，在時間歷程中多角度的觀看。(表 3-3-1) 疊山、多重組合體、時間經驗的重組。(表 3-3-1)

表 3-3-1 活動視覺的庭園空間藝術



圖片來源：樓慶西²⁰⁵、陳從周²⁰⁶

中國山水畫家，為求對山水整體的全面認知，以及對宇宙的綜悟，運用了活動視點的觀物感應方式，以盡取它性。

在中國山水畫中，有一重要哲理為「以大觀小」，王維亦有「以大觀小」的觀念，如《山水訣》中之「咫尺之圖，寫百千里之景。」²⁰⁷說明了芥子納須彌，寫時空之無限的胸懷。同時視點一定要游離，游目馳騁，才可寫千山之景。宋朝郭熙《林泉高致》：「…山近看如此，遠數里看又如此，遠十數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。…」²⁰⁸即為活動視點，是視點與景物並行移動的方式。郭熙又有三遠之說，此三遠顯示了畫面上的空間，乃畫家發現景物的次第，在觀察的運動次序下，把幾個不同時間中發現之山水面，呈現出來，並不只限於一個統一的觀點，可能是數個觀點的匯集，其中顯出觀察的運動，且顯出畫面表現上的同時性。

(二) 可行、可望、可遊、可居

宋代郭熙論山水畫，說：「山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者。」²⁰⁹可行、可望、可遊、可居，也是庭園藝術的基本思想。(圖 3-3-1) 其中以「望」

²⁰⁵ 樓慶西，2001，中國園林藝術，藝術家出版社，台北市，p75

²⁰⁶ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p77

²⁰⁷ 孫全文等，1989，中國建築時空論，IHTA 研究報告 8，詹氏書局，台北市

²⁰⁸ 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局，p635

²⁰⁹ 宗白華，1989，美學與意境，淑馨出版社，台北市，p402

最重要，一切美術都是「望」，都是欣賞。「遊」可發生「望」，「居」也同樣要「望」。

後來，明代畫家李日華《紫桃軒雜綴》對畫面表現上的秩序，提出更进一步的說明：「凡畫有三次第，一曰身之所容。……二曰目之所矚。……三曰意之所遊。目力雖窮，而情脈不斷是也。」身之所容，為身邊近景；目之所矚，為眺矚之景；意之所遊，為無限空間之遠景，是最高層次²¹¹。

而中國庭園作庭與繪畫形式相同，為活動視點的表現，活動視線由高轉低、由深轉近，再橫向平遠取景的六個角度。也就是空間的取景，不外以遠觀、近觀、仰視、俯視、前瞻、後顧等六種角度去塑景。有時從一個角度、一個定點，有時將攝取點前移或後退，有時左右、遠近、俯仰轉向，造成空間角度的凝聚或擴張。前後遠近上下轉向，形成空間角度轉換，常將這種多角度的視點，組構在一景觀中，即所謂遊的視域觀點。以一山一石在不同時間經驗裡，既仰望、復俯瞰、又橫看的組構，是迴環穿插，既入且出的一個未被變形並且引發觀者遨遊的環境。

（三）中國庭園空間藝術的疊象美

疊象美的意涵主要是運用視覺物象的並置，來構成一個具體的意象或意念，以唐詩為例，譬如李白詩句「鳳去臺空江自流」，即是運用活動視覺，將三個景象「鳳」、「臺」、「江」羅列並置為整體的創造，因而產生疊象美。與中國山水畫中的一樹、一石、一山的羅列並置，均是任其共存於萬象，湧現自萬象的存在和活動，以之來解釋它們自己。中國庭園藝術最能體現這種時空特性。疊象的空間組構在庭園中應用最廣，對象是自然景物，將、石、山、亭、臺、樓、閣等，組成一形有限而用無窮的空間，人經由親身登山涉水而經歷其間，獲致某種美感經驗。中國庭園中的對景、借景（圖 3-3-2）、襯托即是一種疊象美²¹³。



圖 3-3-1 可行、可望、可遊、可居是庭園藝術的基本思想（江蘇寄暢園）
圖片來源：吳文²¹⁰



圖 3-3-2 蘇州拙政園以北塔寺為借景的景色
圖片來源：吉河 功²¹²

²¹⁰ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p60

²¹¹ 孫全文等，1989，中國建築時空論，IHTA 研究報告 8，詹氏書局，台北市，p46

²¹² 李叡明譯，1991，吉河 功，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p15

²¹³ 孫全文等，1989，中國建築時空論，IHTA 研究報告 8，詹氏書局，台北市，p53

(四) 經歷空間

中國庭園即是經歷空間的設計，庭園中的曲橋即是典型的經歷空間（圖 3-3-3）。在空間中兩點不做最短距離考慮，而以有展延時空，誇大景緻，人藉由經歷空間時爬坡拐彎等，以達滿足、企盼、展望、回饋的心情。在山、石、砌石上，高低錯置，或砌小牆、漏窗，以擴展空間經歷，豐富空間層次，使人感受時間的流動，時間序列增長，藉由體驗而得理解，經歷空間將空間體驗時間化，使庭園意境深遠。



圖 3-3-3 耦園東園中的曲橋是典型的經歷空間
圖片來源：吳文²¹⁴

三、庭園空間美

古代士人中，普遍存在著對自然山水美的崇尚，對風景欣賞的偏愛，所以人們對空間的理解要比西方人隨意、自由得多。從客觀外在的宏觀世界來把握空間。古代學者所指的空間常常是渺無邊際的，不可觸及的「太玄」。所謂「四方上下謂之宇」；（《淮南子·齊俗訓》）「精充天地而不竭，神覆宇宙而無望，莫知其始，莫知其終，莫知其端，其大無外，其小無內。」（《呂氏春秋·下賢》）²¹⁵。空間的含意已遠遠超越了一般室內空間的範圍而擴展到整個自然中去了。

另一方面，他們又在很窄小的範圍之內藝術化地進行空間的創造：古典庭園書齋邊的幾竿翠竹，小院中的幾座石峰都構成了很簡樸淡雅的小空間（表 3-3-2）。繼而再小到放置几案上的山水盆景和硯石雅玩。宋代大書畫家米芾的「寶晉齋硯山」，蘇軾的「湖上仇池」等。賁玩石景雖小，但均有很複雜的可供細賞的微小空間。甚至如茶壺那樣小的空間也可容納大千世界的美景。古人常用的「壺中天地」、「壺中九華」的典故，很清楚的說明了他們對小空間的理解能力。這種靈活辯證的空間觀念很自然地影響了庭園風景的審美欣賞。「目送歸鴻，手揮五弦，俯仰自得，心遊太玄」²¹⁶，稽康的這首四言詩可看作是古人對自然風景空間的解釋。

中國古代的文人，在大自然的陶冶中，在物我交會的神遊中培養了很高的自由空間的欣賞和理解的能力，在微小的空間，亦能欣賞其複雜的空間環境。這種風景欣賞中任意流動與收放的空間意識，是庭園藝術創作中「借景」原則的主要理論基礎。《園冶》中所說的：「得景無構遠近，晴巒聳秀，紺宇凌空，極目所至，俗則屏之，嘉則收之，不分町疇，盡為煙景」的借景原則，便是此一空間觀念的活用。

虛中有實，實中有虛。中國古代哲學家老子有一段關於空間的辯證論說：「蜎

²¹⁴ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p118

²¹⁵ 劉天華，1992，園林美學，地景企業有限公司，台北市

²¹⁶ 王忠林等，1978，中國文學史初稿，石門圖書公司，台北市

埴以爲器，當其無，有器之用；鑿戶牖以爲室，當其無，有室之用。故有之以爲利，無之以爲用。」（《道德經》）²¹⁷意即，製造器皿、建築房屋是爲了使用它們中間的「無」，但這個「無」是不能單獨存在的，它必須通過「有」的手段——用泥做胚或者壘牆開門窗，才能使它們的內部小空間和外部的的大空間分開，從而保證了無的使用價值。對於庭園藝術來說，它的空間美創造也必須遵循這一辯證規律。庭園中供進行觀賞活動的審美空間是「無」（也可稱之爲「虛」），而周圍的各種風景形象，諸如假山石峰等是構成這些空間的「有」（也稱之爲「實」）。沒有這些實的景物，也就沒有人們賴以徜徉、觀賞的「無」。同時，審美欣賞必須保證一定的距離間隔，實體一但將人包住就無所謂欣賞。一般說來，單一孤立的景物不能形成欣賞環境，它的審美價值是有限的，只有通過各種實體風景的排列組合，也就是將許多「有」圍閉起來，才能形成各式各樣的觀賞空間——「無」²¹⁸。

江南文人私家庭園，更是在較小的範圍內再度分隔，這一藝術原則也是基於藝術家對空間大小的辯證理解。只有分隔它的空間，豐富它的層次，使之盡曲盡幽，才會使遊賞者不知其盡端之所在而倍覺其大。這就是「庭園越拆越小，越隔越大」的道理。當然，這裡的隔不是死隔，而是既隔又留有活眼的流通空間處理手法。這種「圍而不隔」的佈局原則，即是在有限範圍之內創造無限的空間美。

庭園中每一個觀賞空間的美學特性，諸如曠、奧、暢、阻、疏、密、空、實等，都與它們的邊界直接連繫在一起。一般說來，以牆、建築、濃密的樹林，以及山坡、石壁等作爲邊界的欣賞空間，視覺上較爲封閉，所以帶有「靜」、「幽」等特點。蘇州郊外的虎丘山是一座以自然小山坡爲骨架的江南山地寺廟庭園。（表3-3-2）當你經過頭山門、二山門，隨著山中一條漸漸升高的石板道走到盡頭，是一塊高出地面一、二尺的巨大黃石平台，人稱千人石。每當遊人登上巨石小憩一番時，特別當他聯想起「孫公說法，頑石點頭」的傳說，就會在這塊巨石的範圍內產生一種獨特的空間美感。

（一）山的美感

庭園空間的「有」，即爲實的風景形構，以假山石峰爲最主要要素。在庭園中疊山，是出於人們愛山之情。唐代文人在其詩文中，常寫到他們對山的喜愛，如岑參《終南山雙峰草堂作》：「晝還草堂臥，但與雙峰對。」韓愈《和裴僕射相公假山十一韻》：「公乎真愛山，看山且連夕。猶嫌山在眼，不得著腳歷。」或者終日不倦的臥對青山，或甚至白晝連著暝夕不停的賞覽著，猶以不能親歷遨遊爲憾²¹⁹。文人如此愛山，除了孔子比德於山水的「仁者樂山」外，山的厚重不移、篤定沉穩，帶給人一種安定與慰藉的力量，看山者久而久之也受到感染，而入於定靜的境地，在定、靜而後能安、能慮、能得的進境中，一切天道人事都能了然於心。因此文人詠出了「誰知盡日看山坐，萬古興亡總在心。」（李九齡《山舍偶題》）從山乃至整個大自然與人間事物相對比中，照見了「常」，也照見了「變」，因而

²¹⁷ 陳桂等，1980，老學九篇，鳴宇出版社，台北市

²¹⁸ 劉天華，1992，園林美學，地景企業有限公司，台北市

²¹⁹ 侯迺慧，1991，詩情與幽境-唐代文人的園林生活，東大圖書公司，台北市

表 3-3-2 庭園空間美



圖片來源：左/吉河 功²²⁰、右/研究者

跳出變動的流的沖盪，保有一分清明與篤定；如山。

有的文人對山的喜愛並不是那麼智性和合理的，而只是出於善感敏銳的美感或一種莫名的熟悉與感動，如陳羽《春園即事》：「見山如得鄰」，這是文人對山感性的情意投射，是一見如故的感情，使文人深眷著山。

而大多的時候，文人們注意到山色之美及其種種變化，而被深深的吸引。一天中有山色變化，一年裡也會隨四季輪轉而化幻出不同的姿采，當秋高氣爽、萬里無雲的時候，山露出全貌，詩人才訝然看清「圭峰秋後疊」（李洞《鄠郊山舍題趙處士林亭》），原來那山峰的背後，還有層層更遠更高的嶺脈相疊，竟是一山望一山高，帶領人的精神向悠遠無限的谷壑，遐思神遊而去。這些都是文人在庭園中賞玩不厭的豐富內容，他們可以靜坐看山，也可以眾人圍坐園中，品鑑議論，所謂「議罷名山竹影移」（黃滔《宿李少府園林》）²²¹。

不論是智性的沉澱洗滌，或是感性的移情、莫名的感動，還是美感經驗的品味享受，文人們是深深的喜愛著山的，所以庭園的築造經營，總愛選在山林之中，面對群山。如限於地點形勢，無山可看，也會疊山造崖，依然可以做如是觀，享受看山品山的樂趣。在造園上即使是自然山水庭園，也會在各方面的設計上盡量配合看山的嗜好，如「別業對青峰」（沈佺期《陪幸韋嗣立山莊》）、「直與南山對，非關選地偏。」（孟浩然《冬至後過吳張二子檀溪別業》）、「開門放山入」（曹松《夏日東齋》）等，顯示出他們對庭園格局的看法，及對山景的重視，以至坐臥都有青山為伴，彷彿知心好友一般。李嘉佑說：「當山不掩戶，映日自傾茶」（奉和杜相公長興新宅即事呈元相公）。不必掩戶，任青山隨時進出，像家人一般，共同生活在這靜謐幽寂的庭園之中。那麼山的美感已不僅是姿色的，還是生命交流契應的

²²⁰ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p128

²²¹ 侯迺慧，1991，詩情與幽境-唐代文人的園林生活，東大圖書公司，台北市

愉悅雋永之美。

若因地勢限制或其它因素，廬宅的門庭不能面對著山，園主也會以開窗挖牖的方式來延請山景入室，如：「鑿牖對山月」（殷遙《友人山亭》）「鑿垣而疊嶂遙列，寓目而幽襟必舒。」（張仲素《窗中列遠岫賦》）開鑿窗牖也與開門一般可以欣賞山色，一樣可以舒騁襟懷。不同的是，窗牖的範圍小，所框起來的山景正是一幅畫，所以張仲素《窗中列遠岫賦》又說：「爰開窗以列岫，若施障而圖山。」山水畫能夠收納千里山勢於一小方畫面，這一窗山景正具備了山水畫的收納功能，所謂「遠岫見如近，千里一窗裡。」（錢起《窗裡山》）而當窗口加設簾幕時，簾幕可放下、可捲起，於是看山時須捲簾，就像是展列卷軸的山水畫，於是庭園中的賞景活動，在精緻巧思的設計下，成了活生生的品畫賞畫的享受了。

他們也注意到雲的揣摩和山色的密不可分，將雲與山並提。而雨對山的影響是「雨添山氣色」。無雲無雨的日子，則欣賞山的清朗。在造園藝術上，唐代已懂得運用空間布局來強化山的美感。他們確確實實地認定自己是在大自然中遊山玩水，而當他們置身庭園時，因庭園是大自然山水的一個提煉、一個典型，在一個典型中往往濃縮了諸多各相，可以舒展更多的內涵。

而中國對山的審美風格，主要講求以下幾種表現：

1、雄偉

山的雄偉是指其外在形態而言。高大的山峰具有雄偉之姿，如泰山的海拔並不高，但它位於遼闊坦蕩的華北大平原東緣，因此相對高度大，以其通天拔地、雄風蓋世的氣概，凌駕於齊魯丘山之上。另外，陡峭的山坡，挺直的崖巔，同樣能構成雄偉的形態。

2、秀麗

江南的山水景觀，給人秀麗之美的感受。文人騷客往往把江南山水景觀，比喻為美女之類的形象，這是對秀麗之美的形象性感受。就山景來說，要具有秀麗之美，要具備兩個條件，一是山體形態別緻圓潤，外廓線條柔和曲折；二要濃鬱蔥綠的植被披覆，使土山、岩石難以裸露。

3、險峻

所謂「華山天下險」，是因為坡度大、山脊高、路徑窄，而形成的陡峭險峻。《山海經》：「太華之山，削成四方，其高五千仞……」的記載。所以，當人們要攀登華山的千尺壁、百尺峽、長空棧道時，幾乎要仰首垂直攀登，真有一失足成千古恨的預悸之感。

4、奇特

富有奇特之美的山水景觀，往往以其出人意料和想像的形態，給觀賞者一種巧奪天工而非人力所為的感嘆。黃山山峰奇特，七十二峰或高聳雄峻，或小巧玲瓏；黃山石奇，似人似物，似禽似獸，千姿百態，宛如一座天然的石雕博物館。

5、幽深

幽深的景觀常以崇山深谷或山麓地帶為地形基礎，栽植鋪天蓋地的喬木，構成半封閉的空間，這種景觀視域狹小而景深，有迂迴曲折之妙。所謂「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村。」就是這種幽深之美的意境營造。

6、曠遠

宋代文人劉道醇說：「觀山水者尚平遠曠蕩。」平遠曠蕩的山水景觀，能通過移情和內化模仿，給人們一種心曠神怡的審美感受。

(二) 疊山的藝術美

陳從周說園：「假假真真，真真假假。紅樓夢大觀園假中有真，真中有假，是虛構，亦有作者曾見之實物，又參有作者之虛構，其所以迷惑讀者正在此。故假山如真方妙，真山似假便奇...」²²²。

這種包孕著真的假山，從其性質來看是以假為主，即以人工堆疊為主；包孕著「假」的真山，其「真山似假」的美學特徵，一是人力對真山的體型本身及其周圍環境的加工，即對地型地貌做較大的改變。二是山區花木的人工栽植，即對山體外觀的綠化和美化。三是山區建築物系列的分布。四是題名刻石匾額對聯等種種精神性的加工和美化.....。妝山飾水，栽木造亭，都可看作真中之假，真山也可以假化—藝術化。

假山的真義：

- 第一、 假山是由人而成。假山既是雕刻，又是音樂，也是畫。是一個生動而有韻律的平靜。
- 第二、 假山是由山而來，把山看成是一個道，就會看山不是山；反之，把道看成是一個山，便會看山還是山。假山到最高的境界是「假山以為道」，但到更高的境界時則「假道以為山」。用人造一個山，是重造一個天地，在這裡，人是性情的人，山是性情的山²²³。

孟兆禎在《假山淺釋》中提出假山的藝術理論有七：

- 1、 山水結合，相映成趣。
- 2、 相地合宜，構園得體。
- 3、 巧于因借，混假于真。
- 4、 主景突出，配景簡練。
- 5、 遠觀勢，近觀質。
- 6、 寓情於景，情景交融。
- 7、 對比襯托，相得益彰。

此即庭園中假山的創作藝術²²⁴。

²²² 陳從周，1983，園林叢談，明文書局，台北市

²²³ 程兆熊，1987，論中國庭園花木，明文書局，台北市

²²⁴ 黃長美，1988，中國庭園與文人思想，明文書局，台北市，p133

要全面領悟假山之美，還要在思想上經過一個由假到真的轉化。庭園中的假山，絕不是自然山林的翻版，無論是創作原則，還是具體處理，都包含著假的成份。但是，這個「假」，必須是從「真」而來，是對真的提煉，這就是計成說的：「有真為假，做假成真」。而每當欣賞假山時，經過觀賞者的審美再創造，眼前的假山又可以達到「宛自天開」的欣賞效果。這裡，第一個真是自在的真山，而第二個真則是經過了審美經驗判斷之後自為的真山。這實際上就是從景引發情再反射到景的一個過程，經過疊山藝術家典型加工的假山，在遊賞者情感的作用下，可以擬人，可以象徵，從而達到情景的交融，而產生了置身於真山水間的感受。例如揚州個園的四季假山便是利用這種審美心理活動的好例子。

春山（表 3-3-3）是一座花台造景，台上翠竹挺立，竹間植幾株松皮石筍，以雨後春筍的比擬啓發遊人「春來」的聯想。夏山（表 3-3-3）是由灰白色透漏的湖石疊成，手法高妙，望之好像夏雲升起，山下有石洞，山前池中植荷，旁有幾株古木，濃蔭覆壓，確有一派盛夏景色。秋山（表 3-3-3）構想得最為出色，全山為黃石構築，疊法應用大斧劈和折帶皴，山勢高峻峻嶒，主峰立面向西，山巔立一亭，在夕照中登高西望，紅葉颯颯，秋色滿眼。冬山（表 3-3-3）為宣石壁山，宣石色白，看去似積雪，又輔以臘梅幾株，是特徵很明顯的冬景。將這代表四季不同季節的假山集於一園，本身就是一種帶有象徵意味的創造，遊賞者實際上也知道它們是假的。但在具體欣賞時，又常常被這些假山的藝術魅力所折服。在審美的再創造中，都會從一些富有啓示作用的景物去聯想，摻入主觀情思，最後在他們眼中看出的便是帶有鮮明特徵的真山了。這樣的遊賞，可以看做為計成在《掇山》篇中所介紹的假山欣賞方法：「信足疑無別境，舉頭自有深情」；「山林意味深求，花木情緣易逗」的具體化了。


（三）石峰的藝術美

中國庭園中的品石常以立石峰呈現，到庭園中賞景，遊人常會被各種奇特的峰石所吸引，這類具有很鮮明形象特徵的孤賞山石就是石峰。這是中國庭園特有的藝術品。今天從北國到江南，從嶺南到蜀中，幾乎園園有立峰，峰態變化多端，無一雷同，是渲染庭園山林野趣的重要表現手段。

石峰是純自然之物，一拳一石包孕著自然山林之美，宋杜季陽在《雲林石譜》序中說，石峰是「天地至精之氣，結而為石，負土而出，狀為奇怪……雖一拳之多，而能孕千年之秀……」。所以，石峰雖然只是一塊石，但卻具有一般土石造景材料所沒有的審美價值。它的作用和山水畫的「咫尺山水，蘊千里江山」有異曲同工之妙，「縮得群峰入座青」，古代文人和造園藝術家將天然美石置於庭園，本身就具有一種象徵意味。石峰置立很靈活，加上它所包孕的深遠意味，在庭園美的創造中發揮了很大作用。

點峰：此類石峰，庭園中應用最多，一般庭院空間的山石主題，小齋旁，水灣邊的點綴，以及假山上、池中的孤賞峰石，都是點峰，它們本身形象特點顯明，宜於靜觀細賞，又每每有點明主題的作用。

表 3-3-3 疊山的藝術美

	
<p>春山-揚州個園</p>	<p>秋山-揚州個園</p>
	
<p>夏山-揚州個園</p>	<p>冬山-揚州個園</p>

圖片來源：吳文²²⁵、陳從周²²⁶

屏峰：能部分遮擋視線，分隔景區。它要求有一定的體量，或數峰並用，達到屏蔽的目的。如頤和園樂壽堂前青芝岫峰是海內第一大峰（表 3-3-4），橫臥石上，氣勢雄偉，將庭園劃分成兩個空間，清高宗乾隆帝有「居然屏我樂壽堂」之句，是典型的屏峰。以石峰作屏隔，是古園用峰較主要的一種形式，蘇州怡園、杭州三潭印月等都有湖石峰作屏（表 3-3-4），它們既可遮隔，又可孤賞，在造園家的手下變幻出豐富的美姿。

引峰：能引導人們遊賞和指示方向。一般利用各庭院之間的門洞、花窗等洩漏消息，招引遊人。故宮御花園以峰引景，較為別緻。步入乾清門兩邊東西二路長長的甬道，便見兩太湖石峰坐於通道盡頭石座上，青灰玲瓏多姿的峰石，襯以紅牆黃瓦，很是醒目，富有自然氣息的造型招引著遊人入園。

補峰：猶如繪畫的補筆，在庭園大體完成之後，對於某些景物不平衡，或缺少主題的欣賞空間長長補一些小峰稱補峰。例如曲廊轉折處形成的三角形小院中的點石，假山近旁隨置的散石均是。這些峰雖然不很大，但對藝術整體的完善有著不可忽視的作用。

²²⁵ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p133、135

²²⁶ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p77

表 3-3-4 屏峰



圖片來源：樓慶西²²⁷、右/吉河 功²²⁸

石峰的屏、點、引、補，並無絕對之界線。一石往往兼具數種功用。如上海豫園玉華堂前玉玲瓏及左右兩小峰聯立，玉玲瓏為江南三大名峰之一，是著名的觀賞主題，但這一組峰又分隔了風景空間，具有遮擋視線的漏屏作用。因此，峰在庭園中的作用不能機械劃分。石峰按其置立方式又分為立峰、坐峰和臥峰。江南庭園多自然底座的立峰，看去似生根於地上；而北方帝王苑囿則多將名峰坐置石上，石座本身雕刻精細規整，和自然飛舞的峰石相對照，別具異趣。而山腳池畔之散點小峰半埋半臥，可以供人臥坐撫玩，便是臥峰了。

純從形式上看，聽庭園石峰其實就是以自然為作者的抽象雕塑品，它們的形象並不模仿社會或自然界的某物某事，因而是非具象的。雖然有些取名為九獅峰、美人峰等，也只是一種意會。因而欣賞石峰要比欣賞庭園中其他景物更有趣，也更困難。現在有些遊賞者，特別是年輕人，並不能真正領會峰石之美。正確賞石峰，應該從形式和深層意蘊兩方面著手。

石峰造型獨特，有點像當今西方的現代派雕塑。它們有的深厚，有的瘦削，有的頑拙；不管是何種神態，都具有多變曲折的外形輪廓線，所以欣賞石峰第一是賞它的線條美。中國傳統書畫藝術講究線條，庭園峰石也重線條，那飛舞迭岩，柔和圓潤的外輪廓線如行雲流水；那剛勁有骨，雄健敦實的峰石又似奔馬走獸。而不同的石質，不同的紋理又有不同的線條美的表現。自由流動的線比規劃整齊的線含有更深的美。

其次是賞石峰形體的美，如塊面的虛實、凸凹、平峻，以及光影中明暗色彩的變化。好的石峰，本身就具有旋律的變化；這高那低；這皺那平；這透那奚；這凹那凸，並有著多變的石紋石理和折襖。加上不同季節、不同時辰、光陰氣候的輔助，合宜的陪襯，又為它們增添了嫵媚，給遊賞者多變的印象，觀感之豐富

²²⁷ 樓慶西，2001，中國園林藝術，藝術家出版社，台北市，p97

²²⁸ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p86

是無與倫比的。這裡襯以白牆，旁植幾竿新篁，月光似銀，清影移牆，是一幅很好的水墨竹石圖；那也置於水邊，岸芷汀蘭，波光石影，隔岸相望，疑入鮫宮；有的立於齋邊小院，配以芭蕉幾葉，仲秋夜雨，推窗外望，聲形俱美。這些庭園中常見的石峰造景綜合了形、影、聲、色的多種形式美，能引起我們強烈的情思活動和美感體驗。

關於石峰的欣賞鑒別，歷代的好石者有不少論說，標準也不盡相同，歸納而言，可用「透、瘦、皺、漏、清、醜、頑、拙」八個字來概括。透就是玲瓏多孔穴，前後能透過光線，外形飛舞多姿；瘦是指石峰的整體形象要苗條，忌腫肥，能露出石骨稜角；皺是石身上起伏不平，有節奏的明暗變化；漏是講石峰內有孔穴上下相通，好像有路可通。這四條是從具體形象來判別石峰的標準，而清、醜、頑、拙則是從石峰的整體氣勢上來品評。清者，陰柔；頑者，陽剛；醜者，奇突；拙者，渾樸。當然這些鑒別標準彼此常常相互聯繫，相互滲透，在好的石峰身上它們是辯證地統一起來。從而形成了石峰的總特性。一般來說，凡經前人品評過的名峰，其個性也強烈，具有較高的欣賞價值。

北京恭王府花園假山上有一石碑，上刻中國最古老的經典之一《周易》上的一句話：「易曰，介於石，不終日，貞吉」。可見古代文人愛石，由來已久，因此，除了要完整把握石峰造景的美，還要領悟在其形式中所蘊含的理念。

因此人們喜愛在庭園中置放石峰，並非僅僅爲了品賞石峰美麗的形象，還寓託了他們對石峰品格的讚美。明代書畫家米萬鐘有庭園之好，（他一人在北京有三座庭園）而且愛石成癖，在園中收集了個各種名貴石峰，並一一描繪成圖。他的好友陳繼儒在爲其畫石圖卷題詞說：「昔牛奇章，李贄皇（即唐宰相牛僧孺、李德裕）相出如水火而獨好石無異，蓋石公之群而不覺如此，吾居輦轂之下，非獨友石，友其德也……」。這「德」即是石的品質，石的性格。在古人看來，一個人的好惡反映其品行德性，石是堅硬有風骨之物，所以好石者也必定清高超脫。那些退歸林下的士人爲了表示自己的高雅，相競在庭園中蓄奇峰異石。

庭園置樹石峰還和不少古代著名的文學家、畫家的佚事有關。唐代的杜甫、白居易均喜石，白還專門作《太湖石記》來讚美庭園太湖石峰，並評論說「石有聚族，太湖爲甲」。此後，宋代的蘇軾、米芾，元代的趙孟頫、柯九思等都酷愛奇石。特別是米芾，有一次看到花園中的一塊奇石，竟然穿上官服下拜，呼石爲兄，人稱「米顛」。後世文人以米芾爲榜樣，仿效者不乏其人，畫家作拜石圖、庭園建拜石亭、拜石台……。

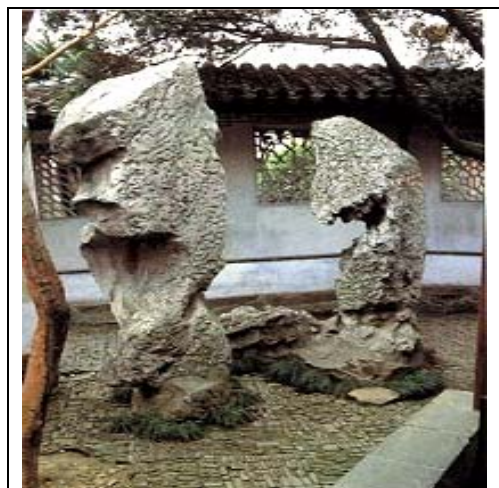


圖 3-3-4 怡園石聽琴室的石峰
圖片來源：吉河 功²²⁹

²²⁹李勸明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p34

現在北京頤和園的石丈亭、蘇州留園的揖峰軒、怡園的石聽琴室等以石峰(圖 3-3-4)為主題的景區，均受到米芾拜石故事的影響。

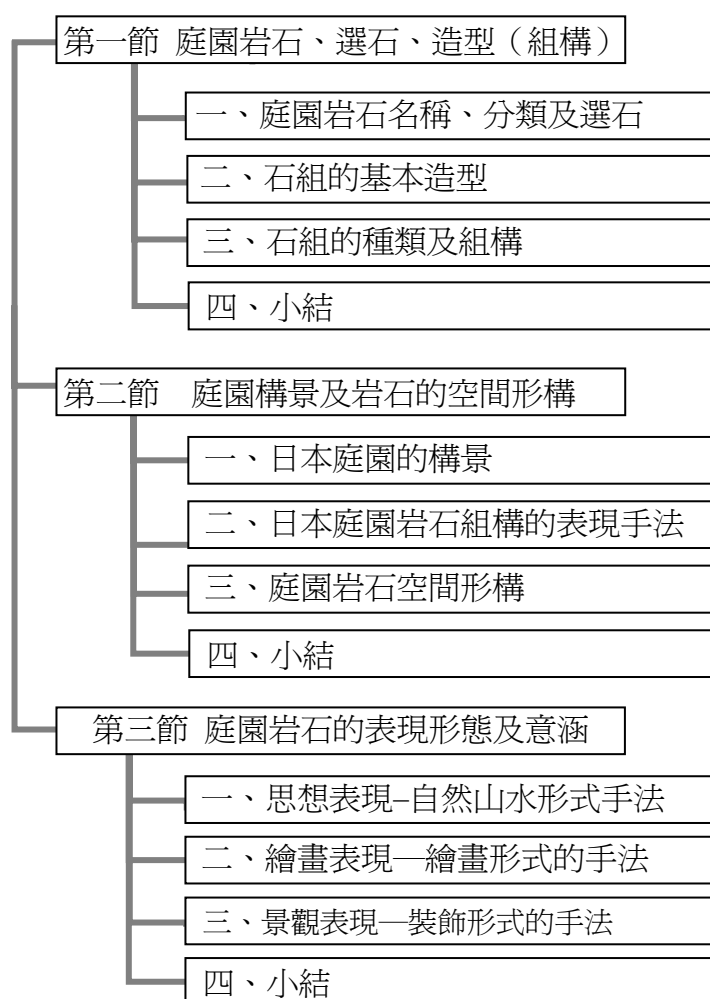
所有這些傳說和故事，增加了庭園石峰的內涵，遊賞者常會情不自禁地從石峰的形象美生發開去，使聯想飛舞在上下數千年的歷史長河中，在變幻多姿的石峰造景中，人們彷彿看到了古代知識份子那種清高剛烈的風骨和潔身自好的品德。由於石峰變幻多姿的形象和蘊含著如此豐富的寓意，使它成為中國庭園中最耐人尋味的風景之一。

四、小結

- 1、 中國文化的傳統精神思想，從早期的神話思想、遊仙思想、隱逸思想，到文人士大夫天人之際的思想，對庭園具有重要的影響。
- 2、 中國庭園岩石的空間藝術，為活動視點的美，在時間歷程中多角度的觀看，多重組合體、時間經驗的重組表現。
- 3、 中國庭園作庭與繪畫形式相同，也就是空間取景，以遠觀、近觀、仰視、俯視、前瞻、後顧等六種角度去塑景。
- 4、 中國庭園空間藝術為疊象美，運用視覺、物象的並置，組成一「形有限而意無窮」的空間。人經由親自登臨遊走經歷其間，而獲致美感經驗。
- 5、 庭園空間美遵從「有」、「無」的空間辯證論。庭園中供觀賞活動的審美空間是「無」，而諸如假山、石峰等為構成空間的「有」。
- 6、 中國對山的審美表現講求雄偉、秀麗、險峻、奇特、幽深、曠遠之美。
- 7、 庭園空間的美學特性為曠、奧、暢、阻、疏、密、空、實等。
- 8、 奇特的石峰是中國庭園特有的藝術品，作用分為點峰、屏峰、引峰、補峰，但一石往往兼具數種功用。
- 9、 純從形式上看，中國庭園石峰是非具象的。賞石峰，應該從形式和深層意蘊兩方面著手。由於石峰變幻多姿的形象和蘊含著如此豐富的寓意，使它成為中國庭園中最耐人尋味的風景之一。

第四章 日本傳統庭園岩石景觀之創作

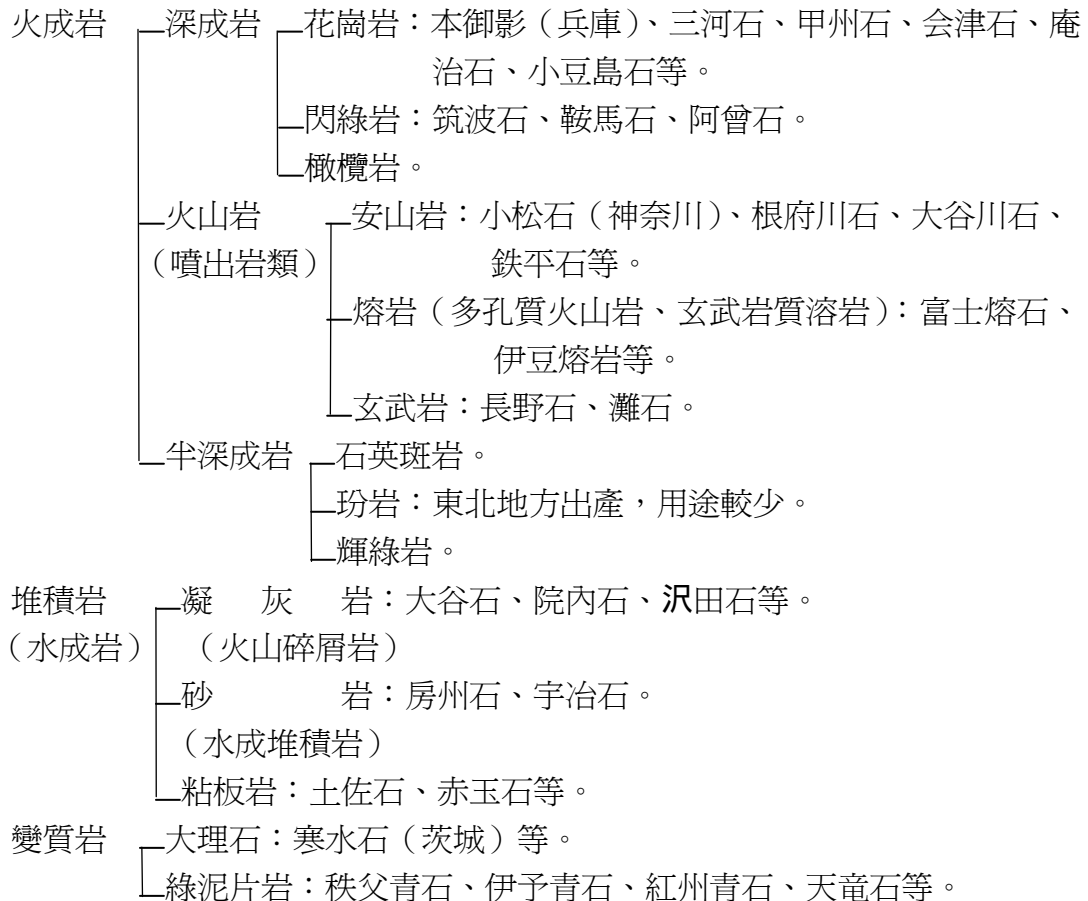
從第二章對日本傳統庭園岩石的創作歷程中，可知在各時代的歷史文化背景下，發展出不同的庭園形態。其庭園形式的表現，為早期受中國文化影響，到後期發展出其日本獨特庭園風格。日本庭園的基本造形為石組組構，不論在作庭時、鑑賞時，皆以石組組構的空間藝術創作來表現及分析，其中除了美的蘊涵，也包括精神層面及哲學的思維。以下將從日本庭園岩石、選石及石組的組構與表現形態、空間形構方式、意涵及其創作藝術來加以探討。



第一節 庭園岩石、選石、造型（組構）

日本庭園所使用的景石，大多從山裡、海岸、溪谷等地採取，以自然石的原貌來使用，普遍稱其為山石、海石、川石等，但有時為應用之便，多少會加入一些人工化處理。

岩石依其成因分為火成岩、堆積岩、變質岩三大類。



因此，庭石之應用，以地質學的角度而言，說明如下：

水成岩中有硬砂岩、粘板岩、角岩、硅岩等，大多為扁平、有直線的稜角、堅硬的感覺。受水力侵蝕，常剝離，但大多是平穩的姿態。此種庭石常在水池的岸邊、溪流的沿岸，或較為平坦者，作為飛石使用。

火成岩大多呈塊狀，有安山石、花崗石、閃綠石、玄武岩等，其中以使用在日本座敷茶室的入口處的沓脫石為多數，其他有敷石、飛石、捨石等。

火成岩、水成岩埋在地下深處，受強烈擠壓後，即成為變質岩。從岩石表面，可見到曲線的表面平板光滑，岩石的表面質感有層層的皺紋，如木頭的紋路般清晰可見。水成岩系統的變質岩有綠泥片岩（青石），火成岩系統有花崗片麻岩（鞍馬石）等，前者大多用在滝、流泉等，後者用於沓脫石、飛石等。

庭石以形狀、皺紋曲折、外型輪廓等裂痕大小、色澤、堅硬、重量等來感覺。傑出的庭石使用，必需具備有此種感覺能力。原則上，山裡的石頭用在築山，水中採集的岩石，用在水邊、池岸、溪流等較不可能成為失敗的作品。有關日本庭石的特性、分佈及用途，詳見附錄二。


岩石在庭園的應用方式，稱為石組組構。石組組構中的石組並非庭園的裝飾物，而是一種造型藝術，在古代平安時期即為庭園重要要素，稱為「立石」。立石並非指將岩石立起，而是指「使之甦生」，讓岩石呈現活生生之態。從此石組的組構在各時代皆有其特色的發展，其造型充滿了豐富的藝術性，進而成為日本庭園中獨特美景。在中國雖說造園有法無式而日本確是詳究其細節並述說分明，以下就逐步加以說明。

一、庭園岩石名稱、分類及選石

(一) 庭園岩石名稱及分類

在說明石組時，常須一個一個的解說岩石的形態及表現，但所使用的名稱，常因人而異，而產生混淆、曖昧不明。以下對日本常用的岩石用語作一介紹：

表 4-1-1 岩石名稱及分類

常用的 岩石用語	以高度 分類	<p>可分為：1、立石。2、橫石。3、伏石。</p> 
	以角度 分類	<p>可分為：1、斜石：又分為斜立石、斜橫石（較少用）。 2、立石。</p>
	以岩石 的形態 分類	<p>較主觀之分類，常見的有：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、山形石：有立石、橫石的形式，常為石組中的主石。 2、方形石：形態類似四角形或長方形，較具氣勢感。 3、柱形石：有方柱形、圓柱形等，是一種立石的形式。 4、平天石：為上部平坦的岩石之總稱，有立石、橫石、伏石的形式。 5、平石：本為平天石的一種，為伏石的平天石。 6、丸石：類似圓形之形式。主要作疊石及飛石使用。 7、段石：岩石形態有段落形式。為茶庭的重要石材。 8、反石：整體成變調的形態，應用上有相當有趣的效果。 9、板石：形態近似板狀、較無厚度，為石組中重要的變化石材，應用廣泛。

資料來源：本研究整理。

（二）庭園選石

一般人皆以為石組須採用名石，才能組合成最佳組構，然而石組採用的岩石，並非以高價岩石為決定要素，也非以較大型岩石為佳品，而是在選石時須對創作的景觀有所呼應確認，而慎重挑選出合適的岩石。

如何挑選適合的庭園用石，有關整體庭園的美感，及空間組構形勢的藝術表現。首先須考慮庭主的喜好及作庭者的專業考量評估，並儘可能挑選當地石材，取得較容易。如東京地方，首選岩石為秩父石或筑波石等，以較佳的顏色感的青石為主。筑波石，石質優良，形態上較少變化，純青色為其特色；而秩父石的顏色雖不純青，然其在形態、脈理、紋路、色澤、大小等岩石條件上，則屬最上品。因此，皆為當地就近取材的最佳選擇。

日本庭石的種類，有青石系列的花崗岩的鑄石系、安山岩的鑄石系等。例如，阿波石（德島縣產）、伊予石（愛媛縣產）、三波石（群馬縣產）、鮫川石（福島縣產）等主要庭園用石，可依各庭園現場條件去挑選，沒有特別限制，但須考慮石質、石材、石色等之統一，混合應用將使人感到錯亂。尤其是青色、黑色、紅色等石材更須慎重。

石頭的挑選，並沒有確切的原則理論存在，但有些法則是必須了解的。整理如圖 4-1-1。

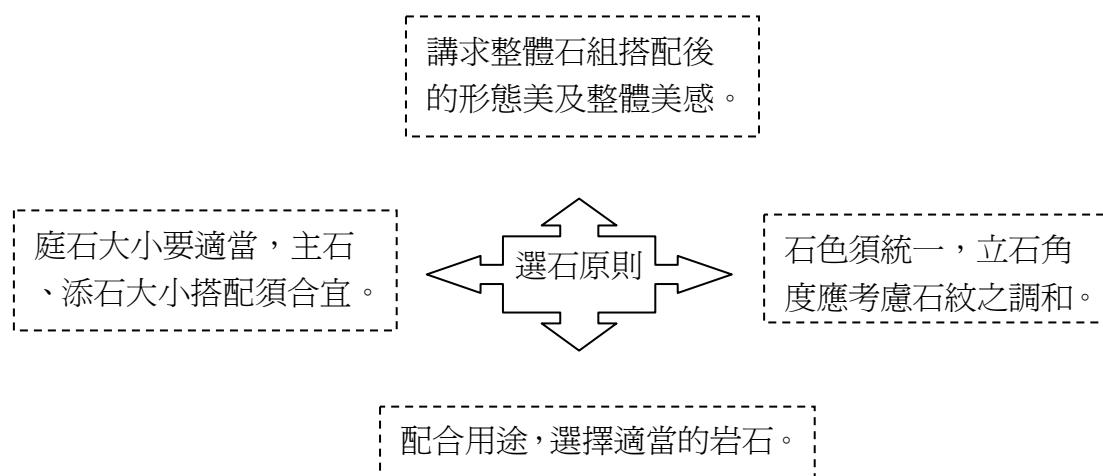


圖 4-1-1 庭園選石之原則

資料來源：本研究整理

此外，因現今庭石之運用，大多為人工加工後的石材，如何去除其人工化而呈現自然風化後的感覺，為石材使用前須再處理的事項。另一須注意之事項為庭石搬運時之固定工作，以免石材受損或斷裂。庭園岩石請求專門者協助是無可厚非的，並以依賴作庭者挑選為最佳方式。

二、石組的基本造型

（一）石組的用語

石組大致上分爲四種，即主石、添石、連接石、鎮石。（圖 4-1-2）

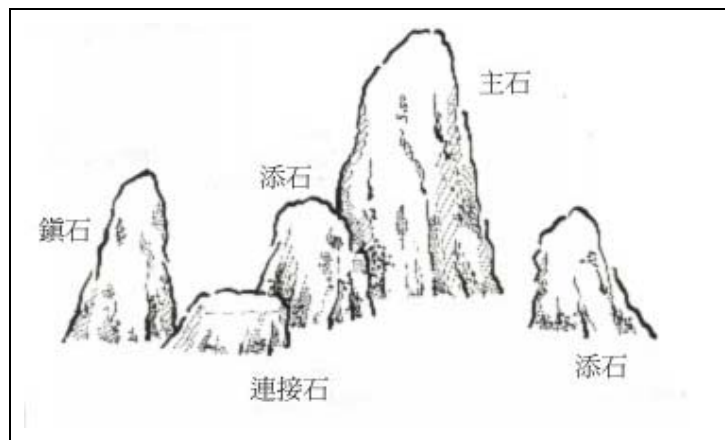


圖 4-1-2 主要石組的名稱

圖片來源：吉河 功著²³⁰

主石：爲一組石組中，造形的主要岩石，通常爲最高者，且僅爲一個岩石，有堂堂正正的感覺。

添石：爲主石旁作爲搭配的岩石的總稱，會因其位置不同而有不同的名稱，通常一個主石旁會有四、五個石組存在。

連接石：爲添石與鎮石之間的石組，也表示石組尚未結束之意，其後必定另有石組，所以稱爲連接石。其並非表單一個石組，因造形的主體大小，而有數個石組存在的可能。

鎮石：爲添石與連接石之後的石組，此石組常有一象徵意圖存在，作爲造形的重物，爲一含深層意味的石組。並且不限爲一個石組，有時左、右、前、後皆是其石組。

另外，主石、添石在造形應用上又有如表 4-1-2 之分類。

（二）石組與力的關係

石組造形以石組美的構成爲基本要素，而對主石、添石、連接石、懷添石、鎮石等，石組組合而成的石組組構而言，也存有初步的一些原則。在其原理中，對石組的形態並非認爲是固定的，且石組與石組之間有一氣勢力的關係存在，這也是在考慮應用石組時，最基本的原則思考之一。

若已是石組組構的經驗豐富老手，或許較能了解其中重點所在。但無論如何，每一創作者，在思考其造形藝術時，能重新回到造形的基本原理作考量，其意義是重大的。回到本身石組的根本再加上作者的創作性格，將能呈現最大的創作美，

²³⁰吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p82

表 4-1-2 主石、添石在造形應用上之分類

主石	直石手法		
	斜石手法		
添石 (依其與主石的關係分)	懷添石	必定在斜石手法的主石石組中，做為主石胸懷中的添石，其石組形式，常有人字形石組之稱。	
	前添石	在主石組的前方或左、右的添石。	
	後添石	主石後方的石組為後添石。	
	側添石	為主石旁的添石石組，種類非常多。	
	離添石	為與主石之間有一段距離存在的添石，並且與主石之間沒有其他石組存在。	

資料來源：本研究整理。

這在實務界已得到證實。

石組為立體造形藝術，且須在庭園空間場所上去呈現。現今在紙本畫圖解說，難免會有所落差，且圖面的描繪僅能表現一平面性，未能充分交待各種形態，只能依靠個人各自去理解、想像。

與主石相對應的石組，大致分為七種形式的氣勢形態：受、逃、拉、追、止、攻、流。這是以自然石而言，若為特殊石材，可能有二種以上的氣勢形態。但都是石組造形藝術。以下就以圖示說明石組組構的各種造形及氣勢力的方向。







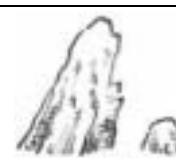


1、二石石組的造形：以主石及添石為基本石組。(表 4-1-3、表 4-1-4)

2、三石石組的造形

三石石組的造形有二，一為主石一、添石二的組構方法，另一為主石一、添石一、鎮石一的組構方式。以鎮石為三石石組組構的方式，比三尊石組還早，所以以主石一、添石二的組構方式為絕大部份的三尊石組。因以主石、添石、鎮石為組構的石組，主石都非在正中央，而是在左或右方的氣勢力較強為主石。但也有將其稱為三尊石組的情形。

日本庭園的石組組構中最主要的構景三尊石組，其各種造形的組構方式及解說，具體說明如表 4-1-5、表 4-1-6。

表 4-1-3 二石石組的造形

石組造形	氣勢形態	氣勢力的方向	石組組構圖示
二石石組	受		
	逃		 (添石必為斜石手法)
	拉		 (主石必為斜石手法。感覺最微妙、效果最大且變化最多的石組)
	追		 (主石必為斜石手法，添石的氣勢追隨主石的流動方向走。整體石組具高度的動感。)
	止		 (添石皆採直石手法，以止住主石的氣勢)
	攻		 (主石必定採直石手法，添石皆積極迎向主石)
	流		 (作為主石的景為方向的傳達)

資料來源：吉河 功²³¹，本研究整理。

²³¹吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都

表 4-1-4 二石石組庭園應用實例

<p>主石為左側向右傾斜的斜石手法，右為懷添石，又稱人字石組。力的關係為「受」的氣勢形態造形。（大沢池庭園・平安時代）</p>	<p>右方的主石為向左傾斜的斜石手法；左為側添石，為受的氣勢形態。 （摩訶耶寺庭園・鎌倉時代）</p>
<p>主石為左側山形橫石，右為平天側添石。向 右方的「逃」的氣勢形態造形。 （龍安寺庭園・室町時代）</p>	<p>左方的主石向右傾斜的斜石手法，右 為平天側添石，為典型的「止」的氣 勢形態。（旧亀石坊庭園・室町時代）</p>

圖片來源：吉河 功²³²

表 4-1-5 三尊石組的造形

石組 造形	圖例	石組組構手法	氣勢 形態	
三尊 石組	<p>圖 1：1 主石+2 添石</p>	1 號主石（直石手法）		
		2 號側添石	止	
		3 號側添石	攻	
		整體具動感的石組		
	<p>圖 2：1 主石+2 添石</p>	4 號主石（強勢的立石直石手法）		
		5 號側添石（山形石）	逃	
		6 號側添石	逃	
		為富變化及發展性的石組組構		
	<p>圖 3：1 主石+2 添石</p>	7 號主石（斜立石手法）		
		8 號側添石（小型的直石）	止	
		9 號懷添石（與主石形成右添石形式的「人字形石組」。）		受
	<p>圖 4：1 主石+1 添石+1 鎮石</p>	10 號主石（有安定感的立石直石手法）		
	11 號側添石（橫石）。	止、流		
	12 號鎮石。	逃		

資料來源：吉河 功²³³，本研究整理。

²³²吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p60，p87

表 4-1-6 三尊石組的庭園實例

<p>主石爲向右傾斜的斜石手法，左右二側爲側添石。左爲「追」的氣勢形態，右爲「受」的氣勢形態造形。(常榮寺庭園・室町時代)</p>	<p>主石爲向左前方傾斜的斜石手法，左側添石爲「受」的氣勢形態，右側離添石爲「追」的氣勢形態造形。(岩田邸庭園・現代)</p>

圖片來源：吉河 功²³⁴。

3、四石組以上的造形

四石組以上的石組組構，已發展成石組造形創作的藝術表現，雖較爲複雜化，但其根本關係仍爲主石、添石、連接石、鎮石等之間的變化組構，其手法的表現並未改變。(表 4-1-7)

實際庭園範例爲室町時代的龍源院庭園及江戶時期的旧丹融寺庭園(表 4-1-8)。龍源院庭園的主石爲向右方大傾斜的斜石手法，具變化的五石石組，其前方的平石石組爲其重點特色。旧丹融寺庭園中築山土部的五石石組組構，主石爲橫石的直石手法，強調動態的遠近感爲其造形特徵。

三、石組的種類及組構

(一) 石組的種類

石組自古以來因各種造形、主題而有不同的名稱，種類非常多樣，欲將其統一爲一庭園用語非常困難的，不同分類形式即有不同的石組名稱，其中較通行適當的分類，以重森三玲的四項目分類法爲最佳。即佛教的石組、道教的石組、景致的石組、實用的石組。但這四項目，在今日造園上不見得全是適用的。例如景致石組名稱現今已不常使用。所以用其意味較相近的四種分類來說明，爲佛教的名稱石組、祝儀思想的名稱石組、風景的名稱石組、實用的名稱石組。(表 4-1-9)



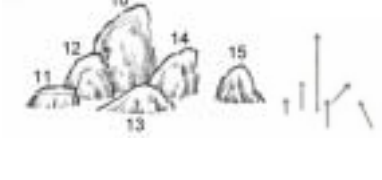
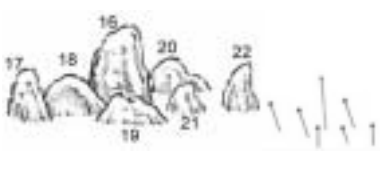


1、佛教的名稱石組

不是指與佛教有直接關係，而是借用佛教名稱來使用。對於佛教石組，大多數人都認爲其富含深層的佛教意義及思想。當然，作庭的主題，應也是以佛教思想爲主，而其庭園中的石組名稱就可較自由。至於如何才是正確的庭園用語的石

²³³吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都

²³⁴吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p91

表 4-1-7 四石組以上の造形

石組造形	圖例	石組組構手法	氣勢形態
四石組	圖 5 	1 號主石 (直石手法)。	
		2 號側添石。	攻
		3 號連接石。(稍微向右的氣勢)	流
		4 號鎮石。	攻
五石組	圖 6 	5 號主石。(斜石手法)	
		6 號左側添石。 (有向右的大移動力)	追
		7 號前添石。	受
		8、9 號為右側添石。 (有主石支撐者之說)	止
六石組	圖 7 	10 號主石。(直石手法)	
		11 號鎮石。(平天石)	止
		12 號側添石。	止
		13 號鎮石。(山形橫石)	止
		14 號側添石。	逃
		15 號鎮石。	受
七石組	圖 8 	16 號主石 (向左傾斜的斜石手法)	
		17 號鎮石為斜立石。	逃
		18 號側添石。	逃
		19 號鎮石。	止
		20 號側添石。	攻
		21 號離添石。	攻
		22 號右側鎮石。(立石手法)	止
八石組	圖 9 	23 號主石。(直石手法)	
		24 號鎮石。(向主石方向傾斜的)	攻
		25 號為添石。	止
		26 號為前添石 (山形石)	止
		27 號側添石	攻
		28 號添石 (山形石)	攻
		29 號為連接石	止
		30 號石為小型的右鎮石	止
九石組	圖 10 	31 號主石。(斜石手法)	
		32 號為鎮石。	逃
		33 號側添石。(斜石手法)	拉
		34 號為側添石	拉
		35 號低橫石	止
		36 號懷添石	受
		37 號連接石。(山形石)	止
		38 號連接石。(稍具立石之感)	止
		39 號前鎮石	止

資料來源：吉河 功²³⁵，本研究整理。

²³⁵吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都

表 4-1-8 五石石組的庭園實例

	
<p>主石為向右大傾斜的斜石手法，加上具變化的五石石組。在前方的平石為石組的重點石。 （龍源院庭園・室町時代）</p>	<p>築山上部的五石石組。主石為直石手法的橫石，強調動態遠近感的優秀造形石組。 （旧円融寺庭園・江戸時代）</p>

圖片來源：吉河 功²³⁶

表 4-1-9 石組的種類

類別	名稱
1、佛教的名稱石組	<p>(1) 在《山水並野形圖》中有：三尊石、兩界石、明王石、天人居石、眷屬石等名稱。</p> <p>(2) 在「築山庭造伝前編」中有：如來、菩薩、明王、日天等名稱。</p> <p>(3) 現今較常見的有：三尊石組、須弥山式石組、禮拜石、坐禪石及不動石石組等。</p>
2、祝儀思想的名稱石組(神仙思想的石組)	<p>蓬萊石組、蓬萊連山石組、蓬萊石、鶴石組、龜石組、夜泊石組、七五三石組、陰陽石等。</p>
3、風景的名稱石組	<p>滝石組、枯滝石組、流水石組、枯流水石組、遣水石組、連山石組、洞窟石組、遠山石組、中島石組、池畔石組、護岸石組、山畔築山石組、水濱(岸邊)石組、岩島石組、舟石、渦卷式石組、橋石組、景石石組、捨石、井泉石組、關(水門)石組、井戶石組等。</p>
4、實用的名稱石組	<p>飛石、敷石、蹲石、水鉢石組、橋石組等。</p>

資料來源：吉河 功²³⁷，本研究整理

組名稱，是另一種專業、研究。庭園用語是指各庭園共通使用的名稱，與因個人的信仰及喜好而附於名稱是不同的。所以佛教的石組即為佛教的名稱的石組。

在《山水並野形圖》中有三尊石、兩界石、明王石、天人居石、眷屬石等名稱，在《築山庭造伝前編》中以佛、菩薩的名稱配置的石組名稱，如來、菩薩、明王、日天等。這些是很容易被理解的佛教名稱石組，但現今較少使用，僅有三尊石組、須弥山式石組、禮拜石、坐禪石等，尚可見到。而不動石石組名稱也常

²³⁶ 吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞かう技法まで，東京都

²³⁷ 吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都

見，但其本為滝石組中的水落石，現已更進一步以應用到石組的部份名稱上。

2、祝儀思想的名稱石組（神仙思想的石組）

緣起於祝福祝賀意味的名稱，道教的石組為日本人嚮往於中國蓬萊神仙思想而作的庭園主題。蓬萊神仙思想不等同於道教思想，例如鶴、龜的喜好無法判定其為道教思想所致，再則現今日本人對道教信仰已非常薄弱。因此，以廣義而言，是指受蓬萊神仙思想影響的石組，例如，蓬萊石組、蓬萊連山石組、蓬萊石、鶴石組、龜石組、夜泊石組、七五三石組、陰陽石等。數量並不多。以在世上建一理想世界為作庭主題意涵。

3、風景的名稱石組

日本庭園是以日本四季變化的自然美為創造的藝術，其中心思想即是山水風景景觀。石組名稱以自然的山水風景為名最多。其中不僅是自然山水，也包括人工的製作物。

廣義而言，有滝石組、枯滝石組、流水石組、枯流水石組、遣水石組、連山石組、洞窟石組、遠山石組、中島石組、池畔石組、護岸石組、山畔築山石組、水濱（岸邊）石組、岩島石組、舟石、渦卷式石組、橋石組、景石石組、捨石、井泉石組、關（水門）石組、井戶石組等。

4、實用的名稱石組

以實用為主體的石組，成為庭園的一部分景色，例如：飛石、敷石、蹲石、水鉢石組等。另外，橋石組而有以實用為目的而設置者。雖然日本庭園中石橋大多為山水風景的象徵之意而設，但也有少數實用石橋存在。

以上為較普遍的石組分類，若以研究者的立場，須另以庭園樣式手法而詳加研究，同時會因深入研究而有更細目的分類，但分類的目的是讓人了解整理方式，使對理解庭園有所幫助。

（二）石組的組構

景石的石組有許多固定的名稱和形式，如：須弥山石、坐禪石、三尊石、五行石、七五三石、九山八海石、追逃石、滝石、龜鶴石、蓬萊石等。（表 4-1-10）

1、須弥山石組及九山八海石

同為佛教名稱的石組，此名稱的由來為昭和時期重森三玲氏對於石組做分類時所提出，此後須弥山式石組應用更加擴大，成為現今一般所說的須弥山石組。

此石組為以主石為中心的三石以上所組合而成的石組，重森三玲將其分為集體手法、傾斜手法、寄石手法，為佛教所說的須弥山神仙思想為象徵的石組。其發展為從僅以形式名稱引用到整個以須弥山式石組來作為呈現。

首先，須弥山石常做為單個景石。須弥山源於佛教的經典，佛經上說世界是以妙高山為中心，山上有雪，山頂是釋天大帝所居之所。半山腰有四大天王，北

表 4-1-10 石組的組構形式 (共 2 頁)

石組的名稱	石組組構形式
1、 須弥山石組 、九山八海石	<p>(1) 須弥山式石組：須弥山源於佛經上的「妙高山」。須弥山式石組為主石以須弥山方式呈現，再在周圍配置數個石組加強其本來思想。大多表現在築山山畔上部，也有少部份為獨立呈現方式，以作為庭園中心的景。</p> <p>(2) 九山八海石：是依據佛教經典中的世界模式圖－世界是以妙高山為中心，妙高山之外有九重山、八重海－構成的。在池泉庭中以岩島的形式表現。在坪庭中，一般則是在苔地上，以一組景石來表現。也有用一個形狀類似九山與八海的大景石來獨自表現的。</p>
2、坐禪石	<p>坐禪石是兩個一組的石組，主景石是上座石，配石稱為副石，兩石型態不一。主座石巨大，表面平整，適於坐禪；副石小巧，體態圓滿，適於觀望。</p>
3、三尊石	<p>石組的基本造形為：三個岩石所構成，中央主石較高，左右添石較低，整體造形呈安定美。此種石組大多成為庭園的主景，與佛像的三尊佛形式相似。</p>
4、五行石	<p>五行石是五個景石的構成法。五個岩石各有名稱，分別是靈象石（錐形石）、體胴石（立峰石）、心體石（扁平石）、枝形石（樹桩石）、寄腳石（臥牛石）。</p>
5、七五三石	<p>在中國的《說文》中記載：七、五、三為奇數、陽數，乃萬物生成之根本。在日本傳統祝儀用語七、五、三也是代表吉數。因此，在日本庭園的石組，七、五、三的配石方式被視為當然。</p>
6、追逃石	<p>追逃石是兩組石組按中心對稱的形式構成的石組群，其中一組像是在逃跑，另一組像是在追趕。</p>
7、 蓬萊石組、 龜鶴石組	<p>(1) 蓬萊石組：是表現庭園中蓬萊島的一種作法，它的石組組構沒有定法，只是一個源於神仙思想的池中島石組而已。</p> <p>(2) 龜、鶴石組為祝儀思想的名稱石組。 龜島的組構形式最常見的是島中央有一象徵蓬萊山的中心石，及種植有仙木之稱的松樹。 鶴石組或鶴島皆是抽象的表現較多。最大特徵為鶴羽石、鶴首石等象徵石組。羽石組有以一山形石表現手法，或二石組合的表現手法。鶴首石以鶴的長首為表徵，有用立石者，也有長的橫石者。</p>
8、滝石組、 枯滝石組	<p>(1) 滝石組：為表現水流落下之景象的各種形式。其全體構成可因「水落石」的數目而分為一段落、二段落、三段落等。「水落石」是滝石組中最重要之岩石，其次為左右「滝添石」，這是決定景觀的成敗重點。其組合的方式為滝的中央有「滝中心石」的石組組構，在其上方有「遠山石」的石組。</p> <p>(2) 枯滝石組：乃作庭時以無水流落的滝而組構的石組。以石組的表現手法去呈現滝的景，用想像去感覺其水的流聲。在小規模的枯山水庭園是以二、三岩石的石組組構，加上水分石作為枯滝的象徵表現庭園。也常有水落石，及以砂石敷設以象徵水的表現。</p>

(第 2 頁)

石組的名稱	石組組構形式
9、連山石組	以山畔為石組組構的主體表現，意圖表現具有神秘勢力的連續山岳形式。大多作為庭園背景，以使庭園有遠近感，為山水風景的庭園中常見的石組。 其他如中島、池泉中、枯池中也有創作例子，在古式枯山水庭園中也有此表現手法。
10、洞窟石組	洞窟石組的設置，大多是在強調神秘性的效果。並以表現石組深度的最佳手法。 最具代表的洞窟石組手法為在山畔、護岸石組中，以二個岩石為支架配一個岩石的表現手法，其上用大的板石蓋上，裡側的石組作為固定的形式。
11、護岸石組	護岸石組為呈現池泉庭園的遠近感及立體石組美的特色所在，也兼具保護水岸防止水流失之功能。 其表現手法，有以小石具變化性的石組組構方法，也有以巨石表現豪華感的多種多樣性的石組手法，及多重石組組構的二重護岸、三重護岸的石組表現手法。
12、渦卷式石組	此石組的特色為中央部位以一強勢立石為石組組構中心，在其周圍以圓形狀環繞數個石組，以成曲線並互相連續的石組手法，各個石組的高度、角度互相搭配變化，成一立體的富動感的造形石組組構。

資料來源：吉河 功²³⁸，本研究整理。

面是黃金、東面是白銀、南面是琉璃、西面是水晶，日月在周圍環繞。據《日本書紀》記載，推古天皇二十年（612年）從百濟來的造園家路子

工，在皇家庭園中造了一座須弥山像，從此就有了庭園中造須弥山的作法，而須弥山在庭園中常以一個景石來表現。（圖 4-1-3）

從中國傳入日本，是代表虛空世界風水三輪的中心所立的須弥山（妙高山）佛教世界的主峰，此山以黃金疊砌，周圍圍繞七座金山成一塔狀，所以全體為八座金山。最外側為鐵圍山，山與山之間隔著八座海，因此有九山八海之稱。庭園史上有以九山八海石為名的岩石，其即是須弥山世界的象徵石。

須弥山式石組為主石以須弥山方式呈現，再在周圍配置數個石組加強其本來思想，大多表現在築山山畔上部，也有少部份為獨立呈現方式，並且以作為庭園中心的景，為其另一特色。以室町時代的渦卷式石組為須弥山式石組的最佳形式



圖 4-1-3 須弥山像

圖片來源：本中 真²³⁹

²³⁸ 吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都

²³⁹ 本中 真，1986，古代の庭園，ス・ソテリア vol.5

代表。另在山梨縣以石組寄石手法獨特的慧林寺式須弥山式石組為最具地方特色的代表。

庭園史上有關對須弥山的記載，早在《日本書紀》推古天皇 20 年（第 612 條）中即有記錄，但真正有須弥山的作庭是在飛鳥時期。至於何者才是須弥山的正確形式，至今並無定論。現在實例有松尾神社庭園（桃山八日市）、慧林寺庭園（鎌倉，塩山市）。（表 4-1-11）

表 4-1-11 須弥山式石組的庭園實例

	
<p>中央為氣勢強的立石組構，其周邊為圍繞成圈的石組神秘造形組構，此為須弥山式石組的典型形式。（松尾神社庭園，桃山時代）</p>	<p>主石左右緊立著二附石，且在其間有小石組的組構，為其獨特的石組造形。慧林寺式須弥山石組為著名組構形式。（慧林寺庭園，鎌倉時代）</p>

圖片來源：吉河 功²⁴⁰

九山八海石是依據佛教經典中的世界模式圖構成的，佛經上說妙高山之外有九重山、八重海。如果是在池泉庭中，是以岩島的形式表現；若是在坪庭中，則一般是在苔地上，以一組景石來表現，也有用一個形狀類似九山與八海的大景石來獨自表現的。九山八海石是室町時代以後的石組手法之一，在大型庭園中的鹿苑寺池泉庭園的金閣前方的池中有九山八海石（圖 4-1-4）。

2、坐禪石

坐禪石是兩個一組的石組，主景石是上座石，配石稱為副石，兩石型態不一。主座石巨大，表面



圖 4-1-4 鹿苑寺金閣前之池泉中有九山八海石

圖片來源：大橋治三・齋藤忠一²⁴¹

²⁴⁰吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p43

²⁴¹大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p107

平整，適於坐禪；副石小巧，體態圓滿，適於觀望。為禪道高僧在庭園安設，做為坐禪之用的石組，《築山庭造伝》稱為「上座石」。古庭園西芳寺洪隱山中的指東庵下方，滝淵水面的下側處，有一平坦的石組，為夢窗國師學習禪修時所坐之座禪石。(圖 4-1-5)



圖 4-1-5 座禪石（西芳寺）

圖片來源：森蘊²⁴²

3、三尊石組

其名稱是從《山水並野形図》的後半部中引用而來，為佛教石組中最具代表性，也是自古至今流傳的石組形式之一。

石組造形的基本為：三個岩石所構成，中央主石較高，左右添石較低，整體造形呈安定美。此種石組大多成為庭園的主景，與佛像的三尊佛形式相似。現今只要以石的大小高度來分辨，中央高、左右低的石組一皆以三尊石組稱之。三尊石是庭園中運用最多的一種景石石組，在「作庭記」中三尊石組另有品字石組來表現，是以有次立石高大的三尊石組一為三尊佛石組之稱；另一立石較低的石組，稱為品文字石組，其所表示的內容為不動明王和二童子或釋迦三尊、彌陀三尊、藥師三尊等依作庭者的創意而定名，或稱為天地人的石組。此石組大多成為庭園的中心主景，也有應用以滝石組來呈現的，或成為遠山石、連山石組、護岸石組的細部石組等。

在《山水並野形図》中也說到了滝口石組依據品字構圖，有中主石和兩肋石，象徵佛教的三尊，這也是滝口石組和佛教三尊的結合依據和來源。另外有神家的說法，即三神石和守護石。在小庭園中有時是三石相依而立，有時是三石顧盼而立。

古庭園中，各種時代的三尊石組各具特色，也是判斷庭園年代的重要參考要素。實例非常的多，僅略加說明，例如：鹿苑寺、護岸中央的強力品文字三尊石組。大沢池庭園山形主石、左右添石圍抱的三尊石組。室町時代後期的三尊石組加入了禮拜石成其特色，例如万福寺庭園。(圖 4-1-6)



圖 4-1-6 万福寺庭園

圖片來源：野田正彰²⁴³

4、五行石

五行石是五個景石的構成法，這是江戶時代籬島軒秋里的《石組園生八重垣伝》書中所提出的石組手法。五行石中的五個岩石各有名稱，分別是靈象石（錐

²⁴²森蘊，1984，庭園-日本史小百科 19，近藤出版社，東京都，p387

²⁴³野田正彰，1996，田野に死す，春秋社，東京都，p90

形石)、體洞石(立峰石)、心體石(扁平石)、枝形石(樹桩石)、寄腳石(臥牛石)(表 4-1-12)。關於五行石的組合手法,又有二石手法、三石手法和五石手法。二石手法中依兩個型態相同或不同,又分為兩種手法。五行石的作法是在江戶時代末期才流行的石組組構手法。

表 4-1-12 五行石



圖片來源:上原敬二編著²⁴⁴。

5、七、五、三石組

七、五、三為奇數,也是陽數,以萬物的生成而言,其為根本,在中國的《說文》中有此記載。且在中國音樂的調子上也以七、五、三方式表現,唸佛名稱也以七、五、三方式吟唱。在日本傳統祝儀用語也是代表吉數,七、五、三的應用非常廣泛,古時更將三月三日、五月五日、七月七日定為節日,從此七、五、三即是好的思想代表,即為吉祥。在日本七、五、三為萬物配列等的應用方式,大體上起於室町時代,當時對唐物的尊重,在器物的裝飾上常使用此數字。再者,神社的注連繩,也稱為七、五、三繩。

江戶時代,七、五、三已成為盛大的祝賀慶典風俗,至今仍流行也就是所謂的做七、五、三。以上是對傳統而言,在日本庭園的石組,七、五、三的配石方式被視為當然。現在的實例為室町後期的枯山水庭園為最初的應用。著名的龍安寺庭園(室町,京都市)(圖 4-1-7)即為典型作品。



圖 4-1-7 七、五、三石組的庭園實例(龍安寺庭園・室町時代)

圖片來源:吉河 功²⁴⁵

²⁴⁴上原敬二,1973,石組園生八重垣伝解説,加島書店,東京都,p43-44

²⁴⁵吉河 功,1992,石組の庭—鑑賞から技法まで,東京都,p47

其石組爲五・二（以上爲七），三・二（以上爲五）三，等分組方式呈現一種平庭石組組構。其配石手法，爲平庭的空間表現最佳範例，整體石組皆在同一平面上，呈現出空間的美及富深層意涵的境界，此點即是富含禪的精神的造形表現。

再說七、五、三合爲十五石的石組，在一小庭園空間中去呈現出深厚意境的空間表現手法，已廣泛應用在現代庭園創作中。以此數字成個個單獨的石組組構方式很多，或以其形式爲創作的佳例爲數也不少。其中最值得認識的是石組中的力的表現，及以七、五、三石組爲考慮的共通點的石組，卻只見九石的石組在空間中，更加富含象徵意義的深意。

古庭園中七、五、三石組實例並不多，以真珠庵庭園（傳說室町作，京都市）、大德寺本坊方丈東庭（江戶初，京都市）等較著名。到了江戶時代，飛石的踏石手法也有七、五、三的組合方式出現，以真珠庵庭園爲代表作品。真正按七五三石組布置的庭園，只有京都的真珠庵庭園，像龍安寺石庭和正傳寺庭園，算是七五三石組組構的變體。

七五三石是小庭園中常用的一種石組組構，它是十五個景石按三組：七石、五石、三石的形式配置，組構內相近相依，組間顧盼呼應。三組景石一般在苔地和沙地上，背後有樹木背景。

在日本中世紀以後，七、五、三石組組構成爲以十六羅漢遊行的形貌爲象徵的十六羅漢石石組，在禪寺日蓮宗寺院等庭園中常見。曾有一說，龍安寺石庭的十五個石組，加上觀賞者，即成爲十六羅漢石組。近世的石組，在妙蓮寺玉竜院玉淵坊旁，有一十六羅漢的石庭組構，戰後移到奈良的唐招提寺東室的東北庭園中，每個石組各具姿態，非常有趣味性。

6、追逃石

追逃石是兩組石組按中心對稱的形式構成的石組群，其中一組像是在逃跑，另一組像是在追趕。追逃石的景觀在近代的石庭中也有表現，如東海庵書院南庭、龍吟庵敬愛庭、清樂寺七賢庭等。

7、蓬萊石組及龜、鶴石組

蓬萊石組是表現庭園中蓬萊島的一種作法，它的石組組構沒有定法，只是一個源於神仙思想的池中島石組。

龜石組爲祝儀思想的名稱石組之一，也是石組實例最多者。從古庭園至今，皆存有龜石組的表現，且不僅表現在石組上，也有以中島方式，或與其他石組兼用的組構手法的例子存在。不僅是蓬萊的龜，更是一種代表著神秘意境的動物。

在中國紀元前戰國時期，存在著蓬萊神仙的思想。傳說大海中有一蓬萊島，爲一龜背負著，也就是龜島蓬萊山的來源。

蓬萊神仙思想早在二世紀以前已傳入日本，在《古今目錄抄》中即記載著「聖德太子自造蓬萊山，龜大四、五尺許」，此成爲後來各時代庭園特色之一。

龜石組的總體表現範例很多，最具代表性的是龜頭的表現形式，即龜頭石組的組構方式，有直立、或富強勢力的斜石手法，此爲古式作法。其餘龜腳石（前

腳、後腳)、龜尾石、龜甲石等的組構。但完全具備以上的石組的龜石組表現，卻是非常的少，在龜島形式也是一樣的。島中央有一象徵蓬萊山的中心石，及種植有仙木之稱的松樹，組構成一龜島，此種形式的例子最多。其他尚有龜石組和鶴石組的組構石組，或與山畔、護岸等石組組構的方式，也有以洞窟石組或滝石組、築山石組兼併的組構方式。其中最珍貴者有護岸石組中以一龜頭石為代表的石組表現方式。

龜石組為寫實性較強的石組，所以大多為平凡之作，本來所含的神秘性及具備的強勢石組創作手法皆不復見。現談得上的例子有：毛越寺庭園、西芳寺庭園、鹿苑寺庭園、大仙院庭園、旧秀隣寺庭園。(表 4-1-13)

表 4-1-13 龜石組的庭園實例

		
<p>有一氣勢強的斜立石石組立在龜島的背上，象徵龜背負著蓬萊山的形式。右方為龜頭石組組構。 (毛越寺庭園・平安時代)</p>	<p>水池中的龜島石組，為一風雅的小島組構，其左方斜石為龜頭石組組構。 (鹿苑寺庭園・室町時代部份修改)</p>	<p>在石組右方具銳利感覺的斜石為龜頭石組組構，在島的後方立石為蓬萊山的石組表現。(旧秀隣寺庭園・室町時代)</p>

圖片來源：吉河 功²⁴⁶

鶴石組為祝儀思想的名稱的石組，與龜石組共同成為日本庭園中的造形石組。但比龜石組的實例少，且皆受中國思想影響。在日本庭園中何時開始形成，沒有定論。有說從平安時代起，但疑問很多。在《作庭記》中卻有一記載其與龜皆是庭園池中之物，因此從平安時代起，在庭園創作中即存在有此意識。

鶴石組或鶴島皆是抽象的表現較多，也有很難一眼認出的例子存在，可見其難以表現。最大特徵為鶴的羽毛及鶴首部份，即為鶴羽石、鶴首石等象徵石組。羽石組有以一山形石表現手法，或二石組合的表現手法，以一石較多，也有用平天石的例外存在。鶴首石以鶴的長首為表徵，有用立石者，也有長的橫石者，以長橫石為鶴石組的最寫實表現。鶴石組也是蓬萊石組的一種。山形的羽石，有蓬萊山的象徵，所以又稱為蓬萊石。

鶴石組的石組構成方式較多樣性，要去分辨其造形有事實上的困難。大體上，皆與龜石組作對應形式的創作較為人熟悉。

以鶴去作特殊的造形石組表現是困難的，大多以寫實手法加上趣味性去表

²⁴⁶吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p44-45

現，所以其石組創作較不具特色。鶴為創造性、藝術性較強的一種象徵，也是一種以優雅的美的意識為要求的創作。在古庭園中的鶴石組留有傑出之作，抽象化後以充滿神秘感的造形方式呈現出。然而，江戶初期以後，因時代因素，已不見較佳之作品。

鶴石組組構名作為摩訶耶寺庭園（鎌倉，靜岡縣）、深田氏庭園（南北朝，米子市）為寫實性強的石組名庭。其他旧秀鄰寺庭園（室町，滋賀縣）、大仙院庭園（室町，京都市）、粉河寺庭園（桃山，和歌山縣）、金地院（江戶初，京都市）。（表 4-1-14）

龜石與鶴石是池泉庭或是枯山水表現池中島嶼的景石石組，它們也是按對稱法則構成的石組。完整的龜石組有六個石塊，一個龜頭石、一個龜尾石、四個龜足石。完整的鶴石組有四個石塊，一個鶴頭石、一個鶴尾石、兩個鶴羽石。在池泉庭中，以龜島和鶴島的形式出現，在龜島和鶴島上還種有松柏等長壽的植物。龜石和鶴石的作法盛行於江戶時代。

8、滝石組及枯滝石組

滝石組為風景形式的石組中最具代表的造形石組。因日本島國有豐富的山水景色，到處皆有清澈的河流，滝的景色常在自然中發現。另以高處、豪快落水聞名的滝，那智大滝為例，已成為信仰的對象，深信在滝本身即代表著不動明王的存在。這樣的滝，必須搭配園池，成一水源地域，園池中有一滝石組的作法，為古來庭園作庭的理想。這種庭滝，在《萬葉集》中記載著，從奈良時代起即成為庭園的形式之一。到了平安時代，更成為其重要特色，其滝的造形、技術等特別的發達。直至今日滝石組的大部份造形，還是那時的形式手法。在當時，《作庭記》中對滝石組有非常詳細的記載，其施工方式至今仍然盛行。

滝的最主要目的為作為水落注入庭園的源頭。然而其水落的方式和美感是由石組組構決定，石組若沒有傑出的表現，其水量即使盛大，也無法成為美的庭景。

在滝石組中最重要的岩石為「水落石」，其次為左右「滝添石」，這是決定景觀的成敗重點。其組合的方式為滝的中央有「滝中心石」的石組組構，在其上方有「遠山石」的石組。

在鎌倉時代以後，特別流行的水墨山水畫式的滝石組，其立石的手法採用滝添石及遠山石的石組組構盛行。其滝的落水區域，有二種意味的「水分石」石組存在。一種作為水分流作用，另一種為象徵登滝門的鯉魚石的組構手法。鯉魚石的滝石組為中國傳說登龍門的故事的影射，有鯉魚從激流中登上龍門而成龍昇天的意涵。故此滝石組即為龍門瀑布。滝石組中，本來滝、瀑是分開的，滝為水像龍的氣勢的流落方式，故以激流式為佳；瀑為水從上往下流落的一種形式。然而現今兩者已沒有明顯區分，皆稱為滝²⁴⁷。

滝石組的種類，《作庭記》中已有詳載，為表現水流落下景的各種形式。其全體構成可因「水落石」的數目而分為一段落、二段落、三段落等，另可依構成的

²⁴⁷吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p29

表 4-1-14 鶴石組的庭園實例

	
<p>左方池中有一鶴首石組，以其為先端延伸出一具優美曲線的鶴島石組組構，為有品格、氣派的鶴姿之表現。 (摩訶耶寺庭園・鎌倉時代)</p>	<p>以中央一大的山形石為鶴的羽毛石組表現的鶴石組。護岸石組以具遠近感的搭配手法，組構出具絕妙感的氣氛。 (旧秀鄰寺庭園・室町時代)</p>
	
<p>以抽象的表現方式，呈現如回首鶴的造形形式的鶴島石組。其中央部位組構一平天石石組，更加生動。 (大仙院庭園・室町時代)</p>	<p>如在天空展翅具雄大感覺的鶴石組組構。中央部位巨大的青石為羽石石組，左方有一強勢突出的鶴首石組構。 (粉河寺庭園・桃山時代)</p>
	<p>為最寫實的枯山水鶴島石組表現手法，島上搭配一大型的三尊石組，其左方長的石組為鶴首石象徵。 (金地院庭園・江戸初期)</p>

圖片來源：吉河 功²⁴⁸。

滝的不同而分激流式、瀑布式，或是在激流之下作瀑布景的也有。或者是瀑布之下做一激流而導入水池的形式；或在滝石組的前方，架立一石橋的形式，或在滝的落口處做一洞窟等等構組方式。

最重要的滝石組分類為落水的滝及枯滝兩者。在落水的滝方面，經過時間的

²⁴⁸吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p46

種種因素，而造成原本有水流落的滝，成爲乾涸形式，一種滝，稱爲涸滝，而非枯滝。枯滝是另一種石組表現的手法。現存落水滝及涸滝的例子有：觀自在王院跡庭園（平安，岩手縣）、鹿苑寺庭園（鎌倉，京都）、天龍寺庭園（鎌倉，京都）、小川氏庭園（室町，江津市）、根來寺庭園（江戶初，和歌山縣）等。（表 4-1-15）

表 4-1-15 滝石組の庭園實例

		
<p>三段式落水的滝石組，以中段左方斜石的滝添石爲構景中心。 （根來寺庭園・江戶初期）</p>	<p>以險峻、陡峭的水落石，加上左手方強勢的滝添石石組，且有一迎水而上的鯉魚石石組在其落水處，組構而成一優美的石組組構。 （鹿苑寺庭園・鎌倉時代）</p>	<p>與鹿苑寺庭園的滝石組相同，爲「龍門瀑」的代表作品。此滝石組爲二段式水落石組構的瀑布，下方架設一石橋石組，爲水墨山水畫風的表現。 （天龍寺庭園・鎌倉時代）</p>
		
<p>滝石組上部以巧妙的三尊石組組構，採用平天石組爲其特色。 （小川氏庭園・室町時代）</p>	<p>以活用水墨山水畫的縱線表現形式爲組構，呈現出另一種風情。有大和繪畫風的滝石組組構，以右方第二個石組爲水落石石組。（觀自在王院跡庭園・平安時代）</p>	

圖片來源：吉河 功²⁴⁹

滝石組是用多個景石表現瀑布景觀的石組，它的景石數量較多。依位置的不

²⁴⁹吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p51-52

同，分爲滝口石和河流石。狹義的滝石，專指滝口部分的石組。廣義的滝石組，還應包括與滝口相接的河流石組。最常用的滝口石組，是由守護石²⁵⁰、童子石、受水石、分水石、回叶石五個岩石石組構成。在滝口的位置，有時做成三尊石的型態，緊接滝口的部位做成一層或多層聚水盆，水依次從上而下，過石橋而去。如果是枯山水，則以白砂代替水，滝石組組構不變。

枯滝石組爲作庭時以無水流落的滝而組構的石組。以石組的表現手法去呈現滝的景，想像感覺其水的流聲，這是日本獨特的美的意識。

落水的滝，其石組的表現也非自然本來的滝，而是一種人工的石組美的滝，如此即表示，不用水也能有一壯觀巨體的滝的存在。一般皆視枯滝爲枯山水庭園的石組組構，但實際上，池泉庭園也常見到枯滝石組。

若限古庭園而言，滝的實例中，以枯滝佔多數。雖然挖掘池泉，但上方的水源卻不受限制，在沒有多餘空地時，都將池歸池，滝歸滝，分開施工，枯滝的位置可自由決定，因此作庭者，創作獨特庭園造形即成爲可能。枯滝石組，即是擁有此有力條件而成爲多數。

枯滝石組與有落水的滝石組構成手法大致相同，同爲以滝的意象作象徵的表現手法，以後者的自由造形的手法較有趣味。

在小規模的枯山水庭園是以二、三岩石的石組組構，加上水分石作爲枯滝的象徵表現庭園，此種石組表現的作庭手法，爲應用廣泛的形式。

象徵的枯滝石組也常有水落石，且以砂石敷設以象徵水的表現。在滝石組的前方架設一石橋，意圖表現水景的手法也是常見形式。而在古庭園中，枯滝石組決不僅是在小規模的庭園中，特別豪華的枯滝石組也有不少。最具代表性的枯滝庭園有東光寺庭園（鎌倉，甲府）、大仙院庭園（室町，京都）、南陽寺跡庭園（桃山，福井寺）、富賀寺庭園（江戶初，新城市）等。（表 4-1-16）

9、連山石組

主要在庭園的山畔上，意圖表現具有神秘的勢力的連續山岳形式的石組。分類上屬於風景的名稱石組。同時以蓬萊神仙世界的表現方式較多，即稱爲蓬萊連山石組。

大多作爲庭園背景的組構形式較多，以使庭園有遠近感，爲石組表現手法的重要意涵，爲山水風景的庭園中常見的石組。從平安時代即已存在，到中世紀的桃山時期特別發達興盛。以山畔爲石組組構的主體表現，其他中島、池泉中、枯池中也有創作例子，在古式枯山水庭園中也有此表現手法。

連山石組中，主峰爲一巨大雄偉的山形石所組構而成，並有稱爲蓬萊石的形式存在。

²⁵⁰ 庭園中心的立石石組，稱爲守護石或主人石。在永祿十二年（1569），織田信長爲足利義昭所建的二条御所中，將前爲細川氏綱舊宅的庭園石—藤戶石，移入庭園中，後秀吉將此名石移入醍醐寺三寶院，並在石組的正面題下「信長遺愛之石」，做爲追憶主之君之意，同時也誇耀自己的霸業。此石組即爲醍醐寺三寶院的守護石。此名稱的由來是《作庭記》或《山水並に野形図》中所提出。後來又將其稱爲主人石。

表 4-1-16 枯滝石組の庭園實例

<p>爲以枯滝石組表現「龍門瀑」的著名作品，上段的滝石組以渡越形式的斜石手法的鯉魚石組爲中心景組構。 (東光寺庭園・鎌倉時代)</p>	<p>以立石石組的右手方起三段式的枯滝表現手法，大膽的以小規模形式組構具遠近感、強調深遠的景深效果。 (大仙院庭園・室町時代)</p>
<p>二段式的枯滝造形，以右方具大的斜石爲滝中心石組，其與右後方的添石山形石石組形成絕妙的力的關係。 (南陽寺跡庭園・桃山時代)</p>	<p>池泉庭卻以小規模的枯滝石組爲主景，以出色的三尊石組造形塑造具優雅感的神秘氛圍。 (富賀寺庭園・江戸初期)</p>

圖片來源：吉河 功²⁵¹。

並有與其他石組配合組合的形式，如岩島、鶴石組、枯滝、築山石組等，其中以與三尊石組搭配應用的手法較多。

主要作庭庭園爲：摩訶耶寺庭園（鎌倉，靜岡）（表 4-1-17 左）、旧丹融寺庭園（江戸初，大村寺）（表 4-1-17 右）、栗林園庭園（江戸初，高松市）、岡山後樂園庭園（江戸初，岡山市）等。

²⁵¹吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p53

表 4-1-17 連山石組的庭園實例

	
<p>為連山石組最出色優越的作品，在庭園中央位置上，作為遠景，雲霧靄靄（拖得很長）的樣子，具向右手方移動力的氣勢的七石石組組構。（摩訶耶寺庭園・鎌倉時代）</p>	<p>為高山山畔組構的連山石組，以黑色橫石為中心主石，具有各式變化性的五石石組組構。（旧丹融寺庭園・江戸初期）</p>

圖片來源：吉河 功²⁵²

10、洞窟石組

海岸的崖地或險峻的山腹等的窟窿和開口的洞窟，在自然風景中特別具神秘感。基本上屬於風景的名稱的石組，但因具神秘性，自古以來洞窟即被視為一種信仰的對象物。特別是在中國，與蓬萊神仙思想相結合，表現一種為仙人住處的洞窟石室的建構方式。另一傳說，洞窟為神仙世界的入口，再則洞窟大多存在寺院中，如石窟寺院更是常見。

因此庭園石組中，有洞窟石組的設置，大多是在強調神秘性的效果。並以表現石組深度的最佳手法。應為古庭園中常見的石組手法，但可惜從古至今，所留下的庭園例子不多。摩訶耶寺庭園（鎌倉，靜岡縣）可見到一種洞窟石組外，慧林寺庭園（鎌倉、塩山寺）（表 4-1-18 左）為真正的洞窟石組組構，為現存最古老的案例。

到桃山時代以後，洞窟已成為庭內的景，不具特色，江戸也一樣。特別值得介紹的是德島城庭園（桃山，德島市）（表 4-1-18 右）在此庭園中可見到十二個洞窟石組。

最具代表的洞窟石組手法為山畔、護岸石組中以二個岩石支架配一個岩石的表現手法，其上用大的板石所蓋上，裡側的石組作為固定的形式，此為最具神秘性的洞窟構成石組。

另有一同樣以兩個作為固定用石組，其上架一板石者，但其反側是貫通的，此即為石橋，天然橋的形式表現手法，且具多樣形式。更有一種不是為石組組構，而是一天然裂開有一洞穴形式的岩石形式，此為陰陽石中的陰石為其特色。

通常洞窟石組也具陰石的意涵存在，將陰石加上洞窟石組去應用為一佳例。另也有一拱門狀的岩石組成的洞窟石組。

²⁵²吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p54

表 4-1-18 洞窟石組的庭園實例

	
<p>作為右手方滝添石の護岸石組組構の洞窟手法。在其前方有一小型の拱橋狀洞窟。</p> <p>(慧林寺庭園・鎌倉時代)</p>	<p>為枯流形式の滝石組，溪谷形式の池泉在其落水部份以洞窟組構形式表現，與其他石組形塑具神秘感效果高的氛圍。</p> <p>(德島城庭園・桃山時代)</p>

圖片來源：吉河 功²⁵³。

在古庭園中保有洞窟石組，有願行寺庭園（桃山，奈良縣）、西本願寺庭園（江戶初，京都市）、涉成園庭園（江戶初，京都市）等。

11、護岸石組

在室町時代的後期，也就是枯山水庭園出現以前，日本庭園大部份皆為池泉庭園形式。池泉庭園中最為重點的組構，為有一美麗的池邊曲線被半永久的保存著，即為防止土砂流入池中，保持清澈的水景而設的護岸石組。

所以在飛鳥時期朝鮮系的池泉築造法非常興盛，而石垣式的池泉護岸的庭園例子也很多。石垣式護岸的優美是無法否認的，但就造形的美而言，若以日本庭園講求如畫般的景色佈置自然是不可能的。其原因是日本庭園池泉的主要景色是以石的優美組構為特色，除了具有景色區隔劃分作用外，也有保護水岸防止水流失等功能。此種護岸石組最初出現在奈良時代，前不久發現的平城京曲水庭（奈良市）更加得到證實。

進入到平安時代，現今保存的例子並不多，但已經發展完成整體的護岸石組的手法。在《作庭記》中池泉工事如何用粘土施工及護岸石組的施工，皆有詳細的記載。

池泉庭的美，不僅在水景的表現上，其富含變化的護岸石組也是一大特色，更增添了整體庭園的美感價值。但最重要的是能保護水岸為施工的第一要求，再談兼顧石組組構美感，就此而言，護岸石組為石組中最困難的石組組構，也是最能表現出作庭者的能力及特色的地方。當然更可藉此去探知施作年代的社會政經等人文面向的真實情況。

護岸石組為呈現池泉庭園的遠近感及立體石組美的特色所在。通常的觀賞重

²⁵³吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p55

點為望向對岸的護岸特色，而在古庭園各庭園中，皆是以前面的護岸為立石重點表現，使庭園整體呈現出具有強烈的遠近感存在。這樣的例子十分常見。但到江戶時代以後，護岸石組已退化為應用平凡的平天石為石組組構方式。甚至在現今也有認為護岸石組即是用平天石的組合手法去施工的，且人數不在少數。

這或許無可非難，但石組沒有生命力總是令人遺憾。江戶初期以後，流行一種在前池岸的護岸石組中央位置立一巨大的平天石做為「禮拜石」，此為一種「役石」，而且廣泛沿用到今日，成為一定型化的形式。

護岸石組除了在水池的周圍外，中島、溪流沿岸等石組也是表現方式，且在枯山水庭園的枯池上，也有其組構方式。通常稱為枯池護岸石組，及枯溪流護岸石組。

另在護岸石組手法上，有以小石具變化性的石組組構方法，也有以巨石表現豪華感的多種多樣性的石組手法，及多重石組組構的二重護岸、三重護岸的石組表現手法。

古庭園中的護岸石組，現今原樣保存的例子非常的少，原因為一方面無法受水的長期浸蝕，另一方面為荒廢後無法修補，或受大樹樹根推移所至。或許人為的拔除、建物的變遷、池地的縮小等，也是重要因素。所以護岸石組的改變率非常的高。

現今池泉庭園保有優秀護岸石組者為：鹿苑寺庭園（鎌倉，京都市）、摩訶耶寺庭園（鎌倉，靜岡縣）、旧秀隣寺庭園（室町，滋賀縣）、朝倉氏趣訪館跡庭園（桃山、福景市）、德島城庭園（桃山，德島市），二条城庭園（桃山，京都市）等為代表。（表 4-1-19）

12、渦卷式石組

風景名稱的石組之一，因其特殊形式而將其稱為渦卷式石組。在古庭園中，屬於室町時代後期庭園的少數石組組構形式，其造形手法真正出色優越者有一種神秘感，為石組造形中的一種基本手法。

此石組的特色，中央部位以一強勢立石為石組組構中心，在其周圍以圓形狀環繞數個石組，以成曲線並互相連續的石組手法，各個石組的高度、角度互相搭配變化，成一立體的富動感的造形石組組構。

再者，渦卷狀石組組構，從某種意義上來說為設有內部（後邊）的石組，不論從何角度、位置來看，皆成無限、立體美的造形，所以是考驗作者功力的石組組構。

古庭園中有渦卷式石組的實例為：北畠神社庭園（室町，三重縣）（圖 4-1-8）及旧玄成院庭園（室町，勝山市），前者為池泉東部的地面上有一大的渦卷式石組，後者為庭園的正面山畔，為全庭的中心造形石組。

此種石組造形，有類似以佛教傳說的須彌山形式的表現手法。所以也有將其歸為須彌山式石組的存在。

庭園中尚有草地上的景石、河岸上的景石、水池中的景石等等，這些景石沒有特別的命名，也沒有特別的做法，只是依作庭者的創作意念而表現不同的意境。

表 4-1-19 護岸石組的庭園實例

	
<p>池泉與築山相調和，岩石的高低、形態具多樣性，組構方式具變化，與其相較，任何護岸石組都難以勝出。 (摩訶耶寺庭園・鎌倉時代)</p>	<p>流水式池泉庭，護岸石組為其庭園美的重心，此護岸的石組組構具格調優美的和諧韻律感。 (旧秀鄰寺庭園・室町時代)</p>
	
<p>桃山時代的石組組構，以具豪華感為特色，特別是採用大型石組的護岸石組組構，且富變化性，此為代表名作。 (朝倉氏諏訪館跡庭園・桃山時代)</p>	<p>為桃山時代較自由奔放的石組手法，盡情發揮的護岸石組組構實例。為考慮潮汐式的池水增減的護岸石組表現。 (德島城庭園・桃山時代)</p>
	<p>以應用三尊石組組構的護岸石組典型代表，蘊含低池水水位的意識，以雙重護岸組構手法為其特色。 (二条城庭園・桃山時代)</p>

圖片來源：吉河 功²⁵⁴

從石組組構的規律上看，大庭園以澗石組、龜鶴石組、蓬萊石組來表現，因為這些石組數量多，佔用面積大。中庭園以五行石、七五三石、九山八海石、追逃石來表現。而小庭園則以三尊石、坐禪石、須弥山石來表現²⁵⁵。

²⁵⁴吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p56-57

²⁵⁵劉庭風，2002，日本小庭園，同濟大學出版社，上海市

四、石組考慮事項

石組組構是一種藝術創作，並無一定原則或方法，大多為作庭者依其美學觀點獨自創作的作品，視庭園的立地條件隨機而變。日本江戶時期流傳的秘傳書籍《石組園生八重垣傳》中的「真石組圖傳」，對山水的風景石組亦提到：庭園的築山大小及形式並無定論，須配合各項條件而定，其中石組組構形式並無所謂的良劣之原則，完全是以自由創作為根本。



以中央位置的立石為中心，向右方旋轉形成一圓圈式的造形為渦卷式石組組構代表作。(北畠神社庭園・室町時代)

圖 4-1-8 渦卷式石組

圖片來源：吉河 功著²⁵⁶

所以石組的美學，須從日本庭園的根本意境作深入了解體會後才能產生。

如何學習石組組構的美，只有從古代庭園的庭園美及石組空間表現作研究學習探討，此為石組美學學習的不二管道。

古庭園中的石組，大多比現代庭園作品優秀，其中原因，為美的原點是人心的問題，心的感覺意境影響美的創作，古時人的心較能深刻的體會、內省，對自然環境比現代人更有所體會，故創作出多數的傑作留存至今。有很多的實例證明，文明的進步，相對的藝術作品創作卻皆是從古代學習而來，亦即今日我們對古人的優秀藝術創作的研究，對於新的現代石組美學的確立，是不得不做的功課。現今日本庭園創作者，有部份認為研究古庭園是一種傳統的追求，對現代創作是無助的；另有一些人卻固執著古代傳統秘傳書的形式，固執的執行所謂家流形式，皆是對庭園創作不理解的作為。

日本庭園創作的源頭，應是日本傳統的藝術美學，少了本身文化的基礎，創作作品有如空中樓閣。而所謂日本庭園的創作源頭的美，即是石組的美。以下即以古庭園中石組組構的美為基礎，提出石組組構形式須注意的事項。(表 4-1-20)

表 4-1-20 石組組構形式須注意的事項 (共 3 頁)

(一) 石組與庭園整體的調和美	<ul style="list-style-type: none">石組雖為庭園的主體，但須注意與庭園的其他素材搭配後的整體感，並與庭園的敷地四周環境、建築物達到調和。
(二) 平面空間的美	<ul style="list-style-type: none">石組組構不僅追求石組的美，更追求整體庭園空間的美，當整體庭園空間配置深富意境美時，石組的美也才能成一優秀藝術創作。例如著名的龍安寺庭園，僅十五個岩石所組成的整體空間感，再加上白砂敷地所形成的空間，使深富意境的庭園更加美，即是石組平面空間組構的優秀範例。

²⁵⁶吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p61

(第 2 頁)

(三) 石組整體須有平衡感	<ul style="list-style-type: none">雖然石組組構講求在適度的搭配中有一重點石組的配置，但仍須考慮全體庭園景觀的平衡感，其他地方的石組氣勢也不能太弱。同時，務必使石組組構中的每一石組之存在皆有意義。
(四) 注意岩石的大小與強弱的變化關係	<ul style="list-style-type: none">有立體造形感的石組創作為石組生命力的一種表現，也是石組美的決定要素之一。為了組構傑出的立體感石組，須注意岩石的大小變化所形成的氣勢表現。首先，須了解立石、橫石、伏石等岩石的分類方法；其次，須了解石組的強弱表現，這一點比較難，須有實際組構石組的經驗而經深層思維後才能理解。
(五) 動、靜美的表現方式	<ul style="list-style-type: none">石組以安定為最大原則，而其決定要素在石的根部（底部）。當石組的根部呈現堂堂正正挺立著的氣勢，即是一種靜態美的表現。表現安定感的石組，大多能見到石組的靜態美。若要追求有動感的美，使石組呈現飛躍感，須在石組組構方法上讓石組產生一種氣勢的流動，其流動結果將形成一種氣勢的造形動態感。古庭園中斜石石組手法之運用即是。
(六) 主景表現的凝聚力	<ul style="list-style-type: none">避免形成一平凡的石組組構，首先，須呈現主景的石組組構特色。所謂的主景石組，是其後的石組必然以其所形成的景觀為搭配組構方式。如此，其石組組構的造形將使主景更具凝聚力。
(七) 避免模仿的創作表現	<ul style="list-style-type: none">石組組構經驗較少者，常以模仿某庭園的石組方式去組構。然而，模仿得再相似，也僅是形式上的相同，仍無法呈現出作庭者的感覺與精神內涵，更不可能期盼其有美感存在。在（作庭記）中，也記載相同的記載。所以對主石石組的要求，其條件為能表現出作庭者的感覺及其意境美者，即是徹底的呈現作庭者的創作力的根本所在。
(八) 不強調正面的意識	<ul style="list-style-type: none">庭園中以造形的中心為正面雖為必然結果，但傑出優秀的石組組構講求其在任何角度觀賞都不失其美感的存在。此在古庭園中不乏其例，特別是江戶初期以前的著名庭園。在追求石組組構的任何角度之美時，注意整體的一致性固然重要，但太講求全體的一致性，又將失去其趣味性，此時，意識也必須注意到是否失去平衡，此種保持高度的敏銳感覺，是重要的石組組構的技術要求。
(九) 石組造形與施工的整體美	<ul style="list-style-type: none">現代石組組構較強調造形的美，其施工上常顯疲弱，相反地，以施工的方式去決定造形的石組組構也非石組的美。傑出的石組造形，通常為造形及施工做整體考量去呈現，所以一眼望去，無多餘的施工點，石組組構整體感到自由自在，這其中必須有非常合理的考慮作為思維的過程，且擁有高超的技術秘技，也就是造形施工的最大技巧－無技巧中的技巧，也就是中國所謂的「有法無式」。
(十) 素材的選擇須正確	<ul style="list-style-type: none">石組的素材選擇錯誤，是不可能有良好的石組組構。例如，笨拙的趣味性、違反藝術美的物件等。石組的選石作業已決定了一半的石組美，所以經常研究，保有良好的岩石美感感覺，是作為選石工作者必須累積的經驗。

(第 3 頁)

<p>(十一) 選石的要素以石的線條為要</p>	<ul style="list-style-type: none">• 通常岩石的好壞，從石的表面的美、石質、石色中去決定。但在石組組構時，更加重視的是整體形態及石的線條。因其觀賞的層面不僅是單石欣賞，而是總合整體石組的美。因此，在不不論何種程度的距離去觀賞，最須注視的為其線條形式。石組組構手法即是以石的線條如何表現為決定要件，若為平淡無奇的線條，就算石的形態非常美，但氣勢弱小者，其石組組構的表現也將難有立派的美。其原則與繪畫、書法、雕刻等同。
<p>(十二) 生命力、潛力的充分理解</p>	<ul style="list-style-type: none">• 任何造形藝術，其作品是否含蘊著自身強勁的生命力，為決定其是否為傑出之作的要素。石組不是庭園的裝飾之物，而是表現作庭者的生命力及精神的所在。古庭園的石組，其深厚的生命力及無窮潛力的存在，是使我們深受感動的原因。• 所謂的強勢，是藝術的高尚華麗、美觀的一種意境，而弱勢也是一種貧弱的意境美。強勢的意境美，並非表面所呈現，而是從內在中所流露的，有時含蘊著優雅的意涵，有時是內在強勁美的外顯。當失去強勁的生命力時，藝術即是往墮落的道路的開始。

資料來源：本研究整理

四、小結

- 1、日本庭園所使用的景石，大多採自山裡、海岸、溪谷等地，以自然石的原貌來使用，普遍稱其為山石、海石、川石等。
- 2、日本岩石在庭園的應用方式，稱為石組組構。石組組構中的石組並非庭園的裝飾物，而是一種造型藝術，在古代平安時期即為庭園重要要素，稱為「立石」。立石並非指將岩石立起，而是指「使之甦生」，讓岩石呈現活生生之態。
- 3、石組因各種造形、主題而有不同的名稱，以重森三玲的四項目分類法為最佳，即佛教的石組、道教石組、景致的石組、實用的石組。
- 4、景石的石組有許多固定的名稱和形式，如：須弥山石、坐禪石、三尊石、五行石、七五三石、九山八海石、追逃石、滝石、龜鶴石、蓬萊石等。
- 5、從石組組構的規律上看，大庭園以滝石組、龜鶴石組、蓬萊石組來表現。中庭園以五行石、七五三石、九山八海石、追逃石來表現。而小庭園則以三尊石、坐禪石、須弥山石來表現。
- 6、日本庭園創作的源頭，是以日本文化為基礎的傳統藝術美學，而所謂日本庭園的創作源頭的美，即是石組的美。

第二節 庭園構景及岩石的空間形構

若說日本的庭園是由石組所成，一點也不為過。雖然庭園的意匠是由園地劃分決定，且因各時代的思想不同而有所改變，而因園地劃分的變遷，石組也產生不同的風貌。不論哪個時代，哪樣的庭園形式，石組本身即是庭園的骨架，這個骨架本身即是成為表現所有景觀及思想的具體因素，為一庭園重大特徵。

如此思想，石組即是作庭家的風格表現，故石組的形式即代表著庭園的樣式。但卻是完全不可能從圖示中得到了解的。日本庭石本身是採用自然石，也就是無法找到與圖面上同一型態的石材，即使有相似的，用文體拷貝方式，也是差之毫釐，失之千里的東西。

石組從固有的風格中去思考，與設計是一樣的。根本而言，風格或設計都是只可意會，不可言傳的，而稍能言及的，是其思想的起源，如何鞏固形成，也僅能線索提示般的告知。

一、日本庭園的構景

(一) 重點構成方式

以不對稱、不整形為主，且在中心景點以石組組構較多，特別是滝石組或三尊石組等。以庭園的中心軸線偏右、偏左為主景區，從座敷望向中心景，在其左手邊者，為「本勝手」的庭；在其右手邊者，為「逆勝手」的庭。其次，若基地為 L 型，即可成為三面向的庭；若由四方皆觀賞的庭園構景，即無特別意識的重點存在，為四方皆為正面的庭。

(二) 遠近構成方式

以具遠近感的繪畫方式，做為庭園眺望形成立體感的三度空間手法，庭園中以近景、中景、遠景等組合的三景法為組構方式。若再加上借景手法，即是將外側的景致融入庭中，甚至有將借景而來的景致，作為庭園主景來表現者。(表 4-2-1)但也有不以借景方式呈現的庭園，以庭園自身的範圍，完全隔絕外側的景致，若加以有層次的景深處理，一樣可達遠近法的組構表現。然而三景以何為強調重點將影響庭園表現，如以形態色彩的考慮，強調觀賞者的第一印象為重點者。如借景法中以大修整型的常綠樹為遠景，以立石石組岩壁、滝為中景，以水橫石作為轉石、石船石為近景的表現方式。

(三) 非正三角構成方式

日本庭園的組構以非正三角形、非整形的方式呈現，在平面上、立面上，皆是庭園的視點中心。以同心圓畫三個弧，在地面上選取弧上的任一點組構而成，即產生三點結連成的非正三角形。庭園中以多組的非正三角形組合，保存適當的

表 4-2-1 遠近構成方式

借景	遠山、高塔
遠景	大整形松樹
中景	立石（岩壁、滝）
近景	橫石（水轉石、石船石）

資料來源：池田二郎²⁵⁷，本研究整理

空間感，搭配各式庭園素材，以形成優秀的空間美。例如石組組構中的真石組。（圖 4-2-1）

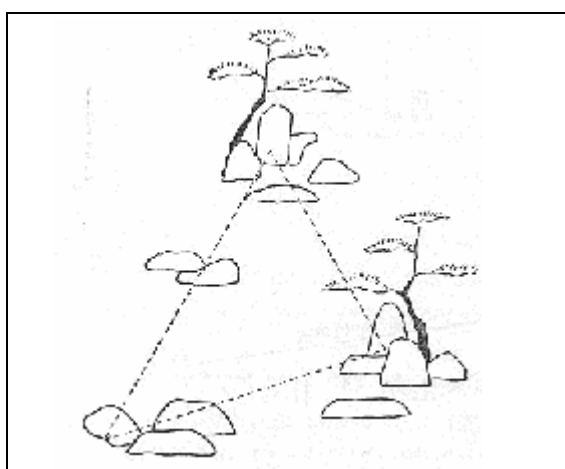


圖 4-2-1 真石組

圖片來源：池田二郎²⁵⁸

（四）流動空間構成方式

此為四面皆可觀賞的庭園組構方式，但因為自由構成，手法較困難。在平面上的構成分為以直線表現或曲線表現，其中以中庭採用較高的位置去眺望整體庭園者，為最佳呈現手法。特別在溪流的表現及園路、飛石等的曲線美上，做為庭園組構形式，將多數的流線交叉在庭園中，不論平面模式或高台等庭園構景，皆是此種表現手法，此原為中國庭園的構景方式，在日本庭園中較少採用。

（五）空間構成方式

庭園空間的認識，為借由庭園周邊的構造形成，其所圍成的空間為內部空間，而其作為圍牆之物，有竹垣、綠籬、屏等，其圍牆的高低，將影響空間感的形成，若高時即成狹窄，低時就較寬廣。尤其是石庭的表現方式更是明確，若欲形成較

²⁵⁷池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都

²⁵⁸池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都，p70

寬廣的空間感在庭園中，就留存較多的留白空間，這是因人的視覺空間感所致，而能將現實的實體空間，因人的視覺心理的改變，而產生寬廣之感，並且以強調形態的美學觀組構。庭園空間的構成，以美的空間為重點，而非以強調生活機能為重點的活動空間。

（六）築山構成方式

築山以挖掘水池的土方築造，或在山岳地帶，利用自然地形的傾斜面構築等方式。日本庭園築山組構，為石組表現方式之一，在斜面的地面上立石組組構，在其後方種植高大樹木，也是一種築山的表現。在築山的構造上，除背景的考量外，需注意地形表面的排水。但若以美為鑑賞條件，築山的斜面須具流暢的曲線美，也須考慮月夜的景緻表現。然而築山的石組組構，以滝石組為多數，且常以滝口的流水位置，為築山中心。在古書《嵯峨流庭古法祕傳之書》或稱《庭造祕傳書》中有記載，從室町時代即流傳至今。其書中記載著：「築山、池、島等地割表現，三山六海一里的形式，庭園構成由此呈現，也由此做檢討。」

（七）真、行、草構成法

在古書《嵯峨流庭古法祕傳之書》中開始記載著真行草的庭園形式，「真」經過簡化，省略細部而成為「行」、「草」，築山也從五山減為一山，水池也從橢圓形改為流水形式，石組表現從七石減為三石石組。真行草的庭園形式，分為山水庭及平庭，也是由一種複雜景致，簡單樸素化的一種省略手法。（表 4-2-2、表 4-2-3）

（八）沉床式構成方式

日本庭園的敷地部分都較建築物地面為低，庭園表現以俯視角度觀賞，搭配低木、青苔或草皮、砂等，庭石、蹲踞、石燈籠等組構，也以較低的角度俯視。此類型是以京都妙心寺的桂春院庭園（江戶中期）為代表，後來茶庭也是吸取此種表現手法，做為庭園組構的趣味所在。

二、日本庭園岩石組構的表現手法

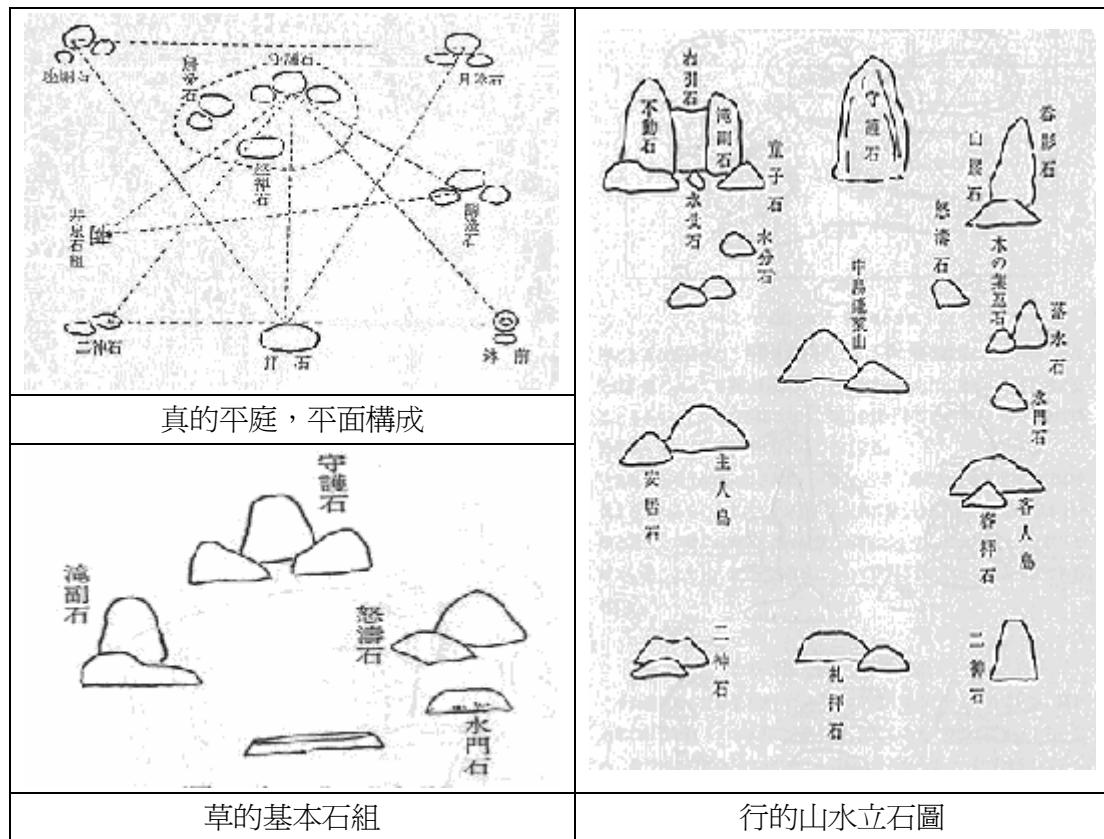
（一）三面手法

庭石的表現最大重點，在於如何呈現岩石的正面所在，又以何為天，以何為地，將岩石的立體感呈現出來。在庭園中，岩石組構須注意欲表現的整體感為何，以挑選出合適的岩石為庭石。相反的，在庭園的左側位置上，將須以右側面較佳的岩石為庭石，另庭石的正面表現，需考慮三個面向的角度，為凹凸、深淺、陰陽、高低、厚薄等條件，以呈現出石組的整體質感。

（二）石組氣勢手法

石組組構的動靜形態依據石組的氣勢氣配為判斷基準。動的狀態為氣勢有力，

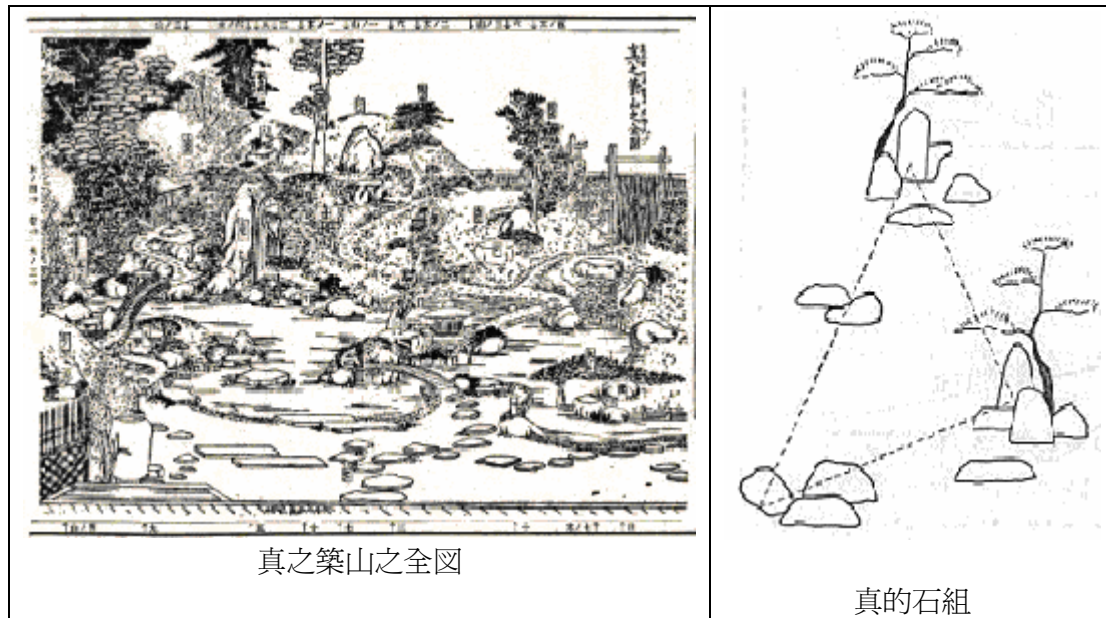
表 4-2-2 真行草的庭園形式



圖片來源：池田二郎²⁵⁹

本研究整理

表 4-2-3 真行草的築山、平庭庭園與石組組構 (共 3 頁)



²⁵⁹池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都，p73-76

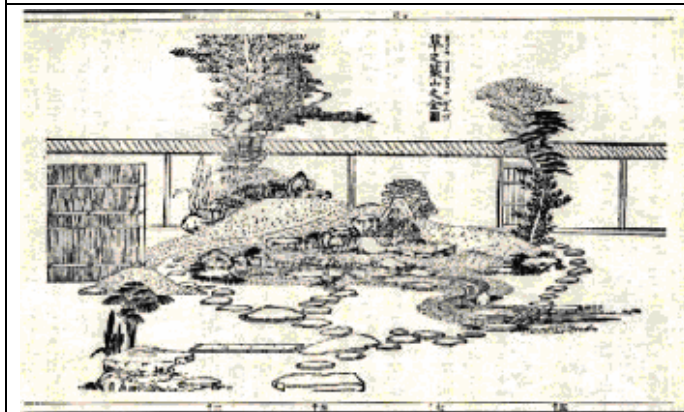
(第2頁)



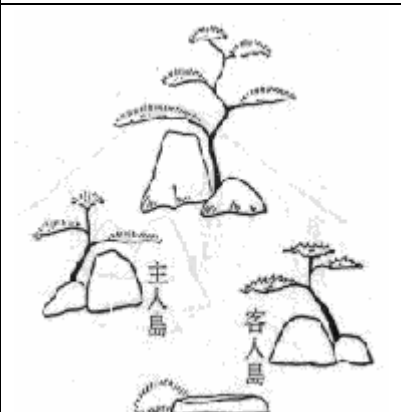
行之築山之全圖



行之築山石組



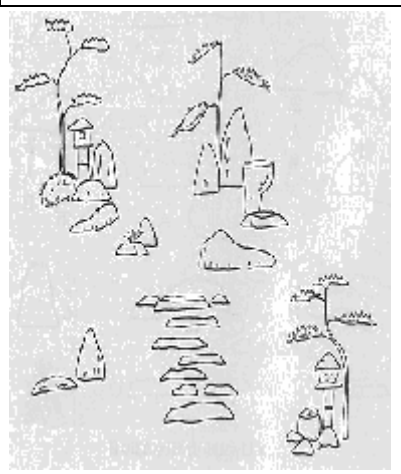
草之築山之全圖



草的石組

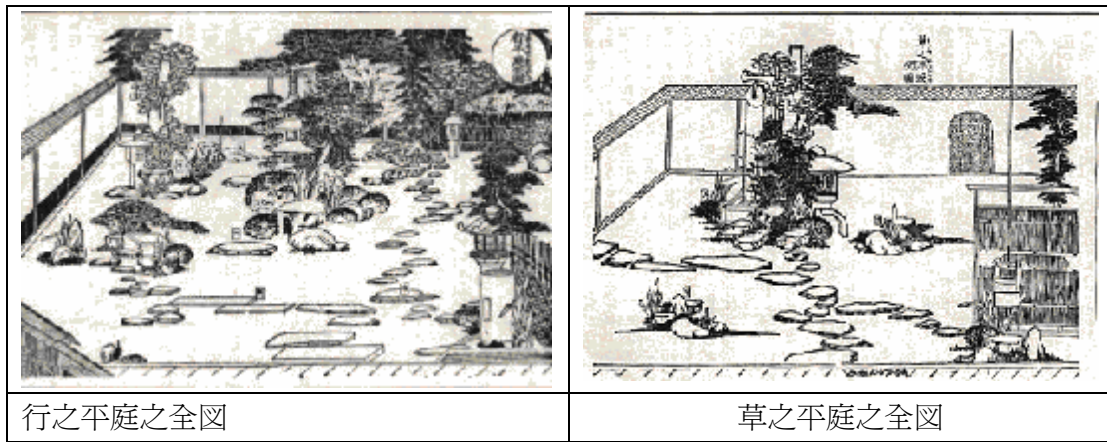


真之平庭之全圖



真之平庭石組

(第3頁)

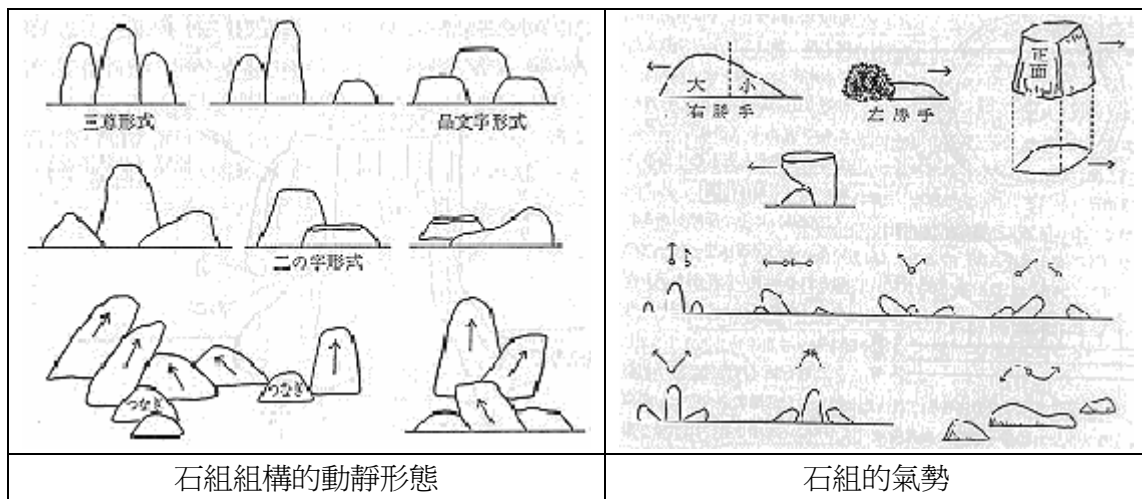


圖片來源：上原敬二²⁶⁰、池田二郎²⁶¹

本研究整理

但也有成安定狀態的動的氣勢。以岩石的正面及根部的地平線交叉，取其中心點的垂直線，為左右大小的判準點，若有較大的方向表示，即為動的氣勢，再以其傾斜的方向，判定其氣勢的走向。庭園石組依其組構中的石組強弱，呈現出庭園空間的表現方式，所以在考慮其配置方式上，須注意氣配、移動、分散、呼應、旋迴、集中等氣勢表現。其中的氣配為動的氣勢者，只指相對以靜的氣勢而言。(表 4-2-4)

表 4-2-4 石組氣勢手法



圖片來源：池田二郎²⁶²

(三) 石組象徵手法

石組組構也有以機能為考慮者，日本庭園以表現宗教上的理想世界為目標，

²⁶⁰上原敬二，1965，築山庭造伝（後編）解説，加島書店，東京都，p7、12、15、18、21、23

²⁶¹池田二郎，1990，庭園計画・設計，加島書店，東京都，p73-76

²⁶²池田二郎，1990，庭園計画・設計，加島書店，東京都，p78-79

古代的石組組構更是如此。庭園中的宗教思想組構表現，有極樂淨土世界的佛教思想，及長生不老的神仙世界思想。前者即為須弥山石組，為以須弥山（妙高山）為中心的九山八海的佛教世界，以九個石組成集團狀、傾斜狀、寄石狀等組構方式，在其場所中設有中島、滝、築山等石組構的表現較多（圖 4-2-2）。須弥山石組，石組的排列為螺旋狀的渦卷，為出現在室町後期的形式。此思想為人生一死一生，反覆循環過程，且表永無休止之時，為「永久不死」的表現。

三尊石組有阿弥陀三尊、釋迦三尊等象徵，且大多在庭園的中心位置，在山水庭園中，以築山的中央部位或中島的位置較常設置。其組合方式有以三個立石的石組構，或中央一石為立石，其他為橫石、伏石的形式，也有全部為橫石的特例，如品文字石組，大多在庭園的中心部位較多。若在庭園水池的池岸上，庭園全體將呈現女性感的效果。其他在築山部或中島有山形石的特別石組，為蓬萊石的表現。若在其背後有立石設置，即為遠山石的表現手法。遠山石的表現，有以一石為主者，也有二石、三石的組構方式。若為三尊石的組構，也可能同時表現須弥山的石組形式，其組構的位置，以滝石組的上部、築山的上部、山畔的上部較常見。

平庭的石組組構，以京都竜安寺最著名，為室町末期出現的七、五、三石組，將其分解，即為 5+2、3+2、3 的石組組構，15 個石組為基本。也有以九個石組組構為七、五、三石組，象徵表現方式者，也有以植物修剪成圓形作為代表者。另有以天端平垣的石組排列在水面者，即為夜泊石組（圖 4-2-3），在京都的鹿苑寺及宇部市的宗隣寺中皆可見。

在建築旁組構一平行或直角形式，一列、二列、三列等的石組組構，作為出舟形式或入舟形式之表現，入舟形式石組較低下。其中的宝舟，以舟形石為表現，為與北宋山水畫的表現手法相同。

其它有岩島石組組構、人字形石組組構，做為水池池面的護岸石組或山麓部

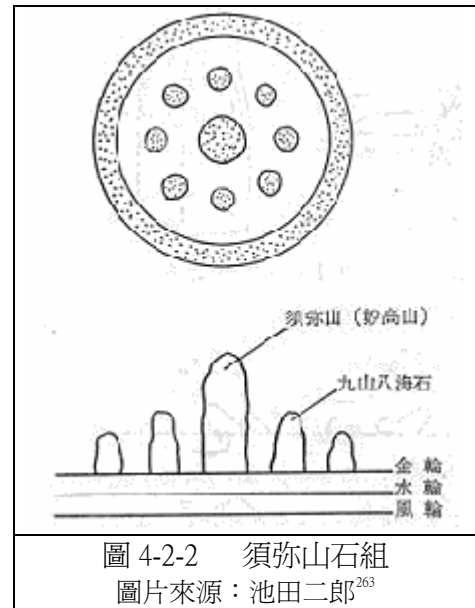


圖 4-2-2 須弥山石組
圖片來源：池田二郎²⁶³



圖 4-2-3 夜泊石組（天龍寺）
圖片來源：大橋治三・齋藤忠一²⁶⁴

²⁶³池田二郎，1990，庭園計画・設計，加島書店，東京都，p80

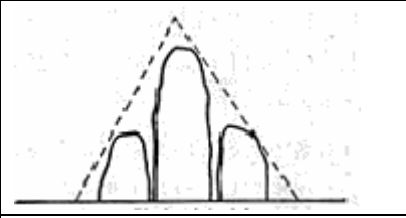
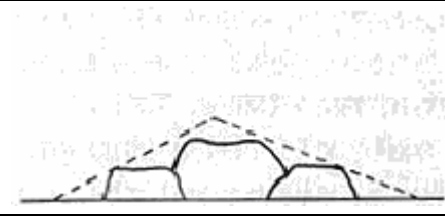
²⁶⁴大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p103

位的洞窟石組等表現。

(四) 韻律手法

石組的大小組構群、高低強弱的變化表現、遠近感的強調否等組構形式，皆須考量整體的節奏感，若全採用立石手法將成粗暴險峻之感；若全採用橫石手法，將會太過一致性，而缺乏優雅的感覺，所以須以達到整體韻律感為組構要素。(表 4-2-5)

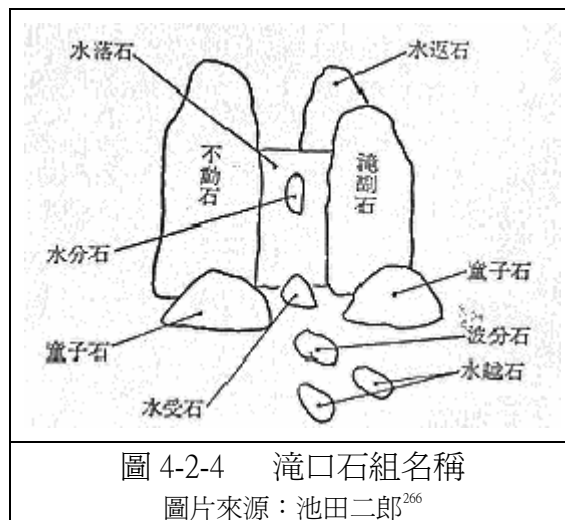
表 4-2-5 石組的韻律

	
強音（高音）－三尊石組	弱音（低音）－一品文字石組

圖片來源：池田二郎²⁶⁵

(五) 滝口手法

滝口首先以水落石為主，枯滝則以鏡石為主，加上不動石、滝副添石為主體石組組構。另在上游部份，有水分石、水返石、波分石等石組；下游部分，有波分石、遊魚石等搭配組構(圖 4-2-4)。將水分石或水受石成鯉魚石狀的組構方式，即為龍門瀑布的石組組構。如京都天龍寺庭園、山口縣常榮寺庭園。其他，在滝的落下方式，《作庭記》分為：向落、片落、傳落、離落、稜落、布落、系落、重落、左右落、橫落等十種表現，也就是相對有十種水落石石組組構手法。



(六) 流水手法

在《源子物語・枕草子》中記載有：「遣水の水音に喜ぶ」也就是遣水的流水聲非常喜悅。在平安時期，將溪流流水稱為遣水(表 4-2-6)，是野筋(野原)的景色之一，為小溪流的表現，以欣賞流水的變化而產生的水音，為當時的一種趣味，

²⁶⁵池田二郎，1990，庭園計画・設計，加島書店，p82

²⁶⁶池田二郎，1990，庭園計画・設計，加島書店，p83

而水流的聲音，是透過溪流石組組構方式而產生及變化。例如上游、中游處設置瀨落形式，使水因落差而形成水聲，更加可追求水流的變化美。上游部分石組有水越石、底石、水切石的組構，下游部份有水受石、波分石等組構，須注意水的流動性。另在瀨落部分，因考慮水的流落方式，而須設置一立板狀的橫石，採斜石傾倒手法，設置在溪流的下游前方，大多為天端平垣的石組。

護岸石組組構，特別是在水流有曲折角度表現方面，常搭配大石石組組構。在下游溪流中，將呈現濱洲、中洲的形式，入江處以搭配各式水草植栽的組構，以形成緩慢流動的溪流景緻。

表 4-2-6 流水手法



圖片來源：池田二郎²⁶⁷

(七) 池的石組表現手法

有部份是與溪流相同的手法在《作庭記》中持的表現手法有「大海樣、大河樣、山河樣、爪沼樣、芦手樣」等形式。水池的大海樣式是自古以來即流傳至今，其中有磯浜的景、斷崖絕壁的景，並在其池岸邊有先登岸石、到岸石、離岸石等石組組構，再現海岸風景景緻。以河川的一部份作為池的表現形式者，有大河樣式、山河樣式，而以河川隨帶表現的形式者，有沼樣形式、芦手樣形式。大河樣式在溪水的接觸處放置一水返石石組組構，以表現其為下游流域形式。

山河樣式，在河流的上游流域，設置一橫跨水面的沢飛石石組，以呈現山中溪流的氛圍。沼樣形式在溪流入江處搭配有水生植物的種植，有時並設置一座八橋（發橋）增添景緻。芦手樣式為以品文字石組組構為中心景，加入下垂枝條的植物，以呈現女性化的風景景緻。

(八) 島石組表現手法

日本在上古時代即有在池中設置中島的形式，島上住有神仙，並設有宮殿。此種形式稱為池心式庭園。中島的數量較多者為多島形式（九山八海式、神仙島式等），三島以上者，有宇佐式（宇像式）、出雲式，最特別為三神仙島，以三島

²⁶⁷池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都，p84-85

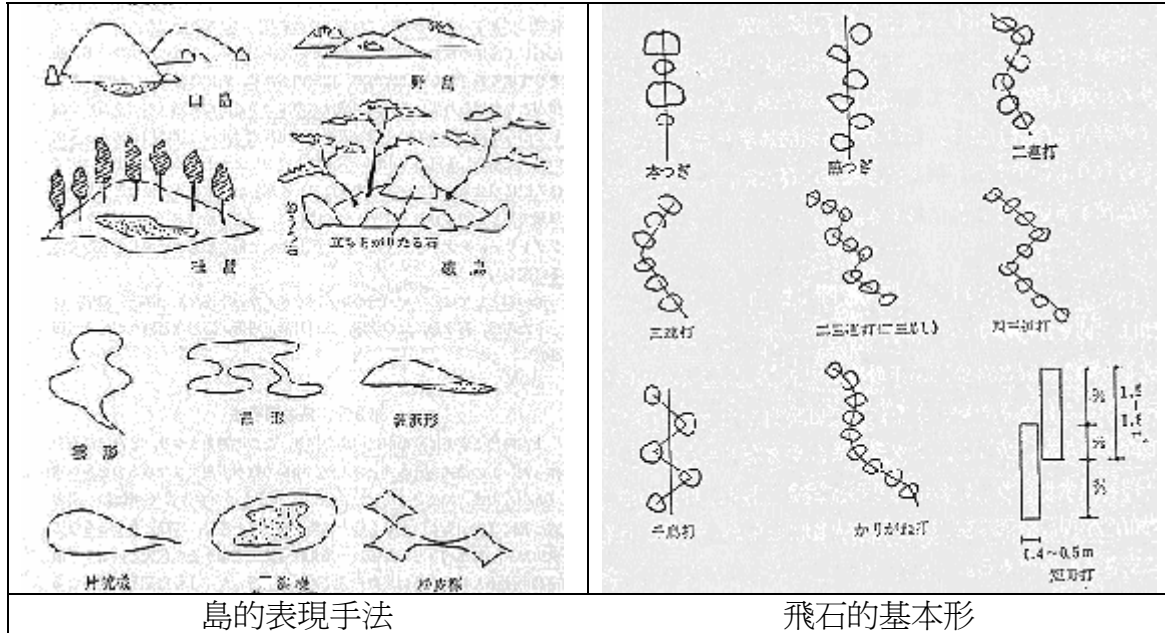
形式連成一座庭園。二島以上者，有秋津島式、鶴龜島式等。一島形式為淨土式庭園的代表，以縮小池面積，加上岩島石組的形式呈現。在《作庭記》中島的表現法有「山島、野島、杜島、磯島等，其他形式以中州為基本方式者，有雲形、霞形、州浜形、片流樣、千瀉樣、松皮樣等」。(表 4-2-7 左)

山島形式為山的表現，以整片樹林呈現；杜島形式為較平坦的地形搭配樹林而成，在最低部份敷上砂石或砂地形式；野島為山勢上種植較低矮的植栽，加上平天的橫石石組或伏石石組作為野筋的景緻表現。另最常被應用的為磯島的形式，以象徵海中粗野浮島的立石石組為主體，搭配松樹以受潮風吹襲的形態呈現，立起的立石石組以受波浪沖刷之形式，再加上黑松作為添景呈現出海島的形態塑景，這是從古至今流傳的中島形式。

(九) 飛石石組手法

原來飛石石組是以實用性、容易行走為組構，後來形成以創意為表現或觀賞為主的庭園組構。飛石石組的基本形式有二石組構、三石組構、二三石組組構、四三石組組構、千島石組組構、雁鳥石組組構、短冊石組組構等形式(表 4-2-7 右)。飛石石組組構在分岐點上常設置踏分石，在茶室入口處有踏石石組(第一石組)、落石石組(第二石組)、乘石石組(第三石組)，在中門處有亭主石石組、乘越石石組、客石石組等組構。

表 4-2-7 島的表現手法和飛石的基本形



圖片來源：池田二郎²⁶⁸

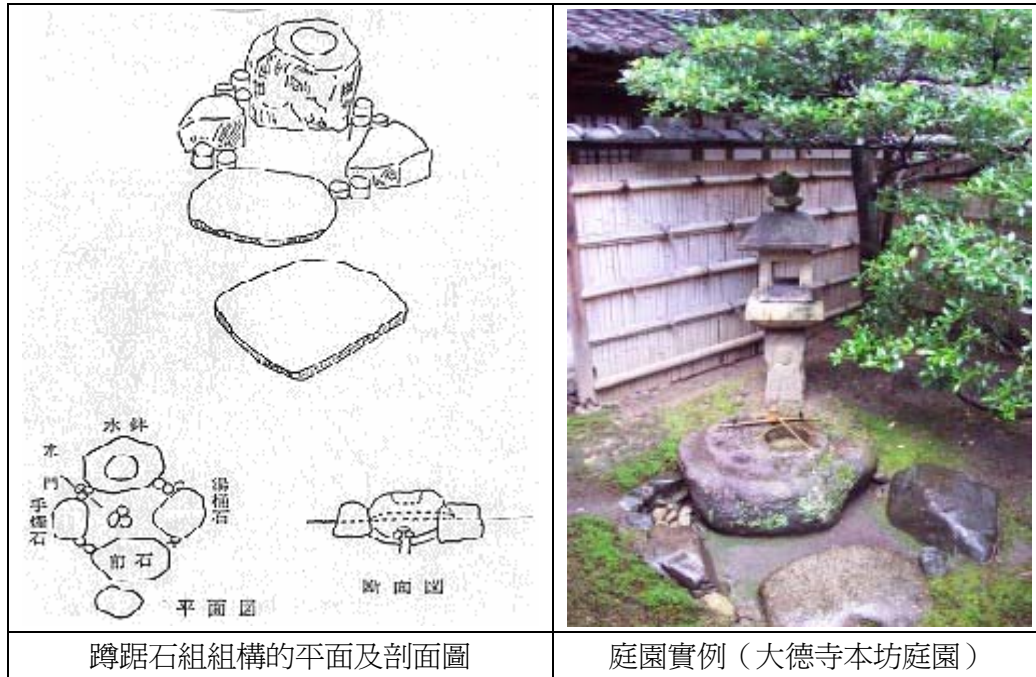
(十) 蹲踞石組手法

原本也是以實用為目的而設置的石組組構，現今與燈籠皆成為觀賞對象的組

²⁶⁸池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都，p88、90

構，為茶庭中的重要觀賞點。其石組組構為手水鉢及鉢前的蹲踞，鉢前另有清淨石、水汲石、蟄石水揚石石組等組構。蹲踞石組有手燭石、湯桶石、前石等石組組構。蹲踞石組的手法為手水鉢後的 30 公分左右為前石，與前石距 6 公分為手燭石、湯桶石石組組構，並在手水鉢斜後方立一織部型燈籠作為搭配。(表 4-2-8)

表 4-2-8 蹲踞石組手法



圖片來源：左/池田二郎²⁶⁹、右/研究者

(十一) 石積手法

庭園土地有高低落差時，常以石積石組組構表現，但其與房屋屋敷的土木石積不同。庭園上大多採用自然石石組組構，代表的組構形式，有以自然石疊砌，流行以關西地方形式，即以重疊形式的石積石組組構。(圖 4-2-5)

(十二) 景礫石石組手法

池的護岸、濱洲以小石礫石石組組構的手法，其形式有植掛組組構、打掛組組構、撒掛組組構三種手法。在京都御所、仙洞御所的池庭濱洲上，即為優秀的作品。其汀線非常優美。植掛組組構，為將小石礫以斜立的方式排列組合。打掛組組構，為將小石礫以平鋪的方式排列組合。撒掛組組構，為將小石礫以縱立方式排列組合。(表 4-2-9)

三、庭園岩石空間形構

²⁶⁹池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都，p91

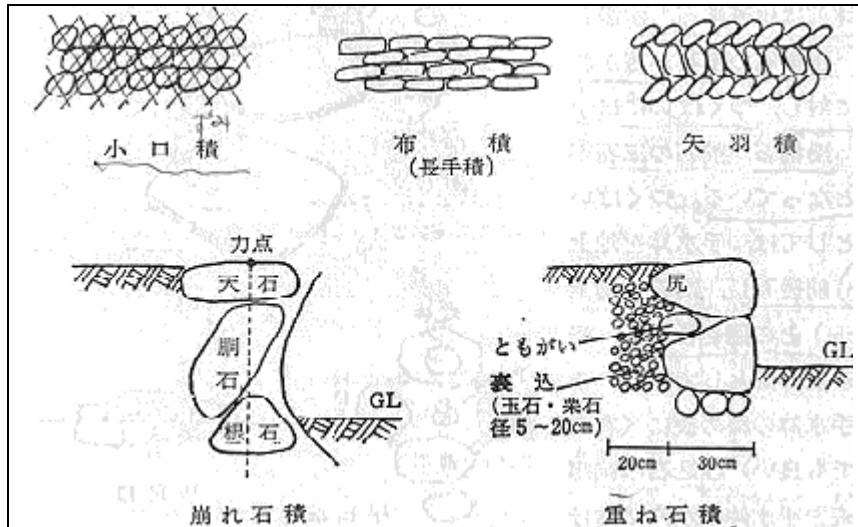


圖 4-2-5 石積手法
 圖片來源：池田二郎²⁷⁰

表 4-2-9 景礫石石組手法及庭園實例

<p>景礫石石組手法</p>	<p>京都御所庭園の池庭濱洲</p>

圖片來源：左/池田二郎²⁷¹、右/大橋治三・齋藤忠一²⁷²

(一) 築山與野筋

日本的築山象徵大地的骨骼，相當於中國帶石的土山，築山就是假山，在日本庭園書籍中有《築山庭造傳》、《築山山水傳》用了「築」字，表明山體的形成過程是夯築法，而夯築的材料為土。在日本的大型庭園中，築山的用法較為普遍，在小庭園中較少應用，在近千平方米的池泉觀賞式庭園中較常見，在小庭園中，不能像水前寺成趣園那樣進行大規模的堆山，而僅是為抬高主景立石的位置，以利於正面的觀賞，而進行背景處理。如果不做築山的形式，日本庭園常用背景高樹來代替築山，日本的築山分為真、行、草三種形式。

²⁷⁰池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都，p92

²⁷¹池田二郎，1990，庭園計畫・設計，加島書店，東京都，p92

²⁷²大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p141

在庭園的築山中，如果山的坡度小，這種形式被稱為「野筋」。而日本的假山大多以富士山為主題，坡度較緩，若是野筋則坡度更小。不論是築山或野筋，在庭園中所扮演的角色並不明顯，只不過是作為一個背景而已，而不是作為主景。背景假山常與石組結合，形構成山野景緻，這些石組有枯滝石組、三尊石石組、須弥山石組等。

（二）池、滝與遣水

日本為一狹長的島國，且由多數島嶼組構而成，島上有中小河存在。在如此的地形風景上，日本庭園的創作初期，必有池泉的興建，以山水風景為主體，發展成一種固定形式，此種庭園的景緻，其中心景點必有一滝的石組組構，作為水景景觀的重點。

滝的水景須有天然的水源可利用，其流水才能較清澈，管理費用也較合乎經濟，這在日本因水源取得充足，故成為日本庭園水景的最大特色。

日本庭園對水的應用，不僅反應於庭園的真水，還反映在小庭園的枯水。真水做法的庭園，在日本稱為池泉庭園；枯水做法的庭園，稱為枯山水庭園，枯山水庭園面積一般較小。還有一些庭園，是在池泉庭園中帶有枯山水的作法，屬於兩者結合的形式。

在日本庭園特別發達的京都，因其為盆地地形，有些地方水源較充足，在平安時代起，即有滝石組的創作，在平安後期的《作庭記》中，更有十種類型的滝石組作庭例，可為證明，至今仍為滝石組的基本範例。

但如今因天然水源取得困難，滝石組庭園也逐漸減少，取而代之為枯山水庭園或枯滝石組等。現代雖然已有水的循環系統可用，但以水源而言，以能配合水井的取水較合適。

池泉庭的做法是以池為主，兼用滝口、瀑布、曲水的方式，水池一般成為庭園的中心。水池的型態，到江戶時代以後，一般喜歡用馬蹄形，也就是說有一個半島在中間突出水池。

滝石組的位置，一般是在背景築山的山畔，或是兩山的山谷之間，或在山與水的交接處。一個完整的滝石組包括守護石、童子石、受水石、分水石、回叶石。分水石和受水石布局的不同、形成了瀑布型態的不同，有泉水順岩床而瀉的瀉瀑、有如布而落的布瀑、如線而下的線瀑、偏於一側而下的偏瀑、因中阻石而分股落下的分瀑、泉水中間無阻直落而下的直瀑、泉水從一面跳躍而下的側瀑、泉水從兩邊對落的双瀑、從泉源處射出而後落下的射瀑、泉水分數疊而下的疊瀑等。

滝石組的美，除了欣賞水的流動、流落聲外，尚有石組組構的美，其中最大的創作手法為以傳統水墨畫的景緻為造型意境象徵。

整體而言，滝的種類，依水落石的段落，分為一段落、二段落、三段落等；依水的流落方式，分為布落、離落、沿（順）落、線落等，為其分類方法。

遣水是在平安時代的寢殿造庭園²⁷³中對溪流的一種稱呼，如果庭園的面積夠

²⁷³在平安時代，以寢宮為主體建築的庭園形式。在桃山時代，被以書院為主體建築的書院造庭園所

大，則作成遣水的形式。其表現是荒郊野外的深谷幽澗中的激湍細流，坡度一般在百分之三，常為有帶齒的石頭，使激流與石塊相激，產生波濤、漩渦和水聲。溪流一般不用大的塊石做岸石，選取的石塊體量與溪寬度相一致。在坡度大的地方，河底鋪較粗的卵石；在和緩處鋪較細的碎石；下游處則墊砂石。沿溪不用喬木，而用灌木或修剪樹。溪流的做法，一般是作為去水處理，與瀑布的來水處互相呼應，在去水轉折之處，常有一個水橋，與源頭的石橋形成對應景觀。

水池駁岸的做法，一般是用景石與岸石結合，用列點的形式。這種做法在大型和小型庭園中都是一樣。在大庭園中以卵石濱洲的形式入水的做法，在小庭園中較少採用。

在水池中還有半島、中島、石橋、汀步石等，以豐富池泉的景觀。日本庭園中的雨水溝常做成景觀式溝渠，溝中一般有粗砂、礫石或卵石，有時也不一定是環繞建築，只是做一段，可見以景觀功能為主。

枯澗的做法有兩種，一種是把澗口、河床、池洼做好，只是不放水，一種有澗口無瀑布的乾瀑、有河床無流水的乾河、有池底無池水的乾池等效果。另一種是以砂代水像海，以石擬島像神，用砂紋或修剪植物做波起濤，在砂海之中感受到自然界中的對比、聯想等富有禪意和哲理的意涵。在枯澗做法中，不僅有白砂代水的做法，也有用植物象徵水的做法，這些植物常是苔蘚或修剪的灌木，它們有時象徵是海水，有時象徵是河水，有時也象徵海船、鶴頭、佛像等。從造園環境看，日本枯山水的做法，與日本島國和海洋的環境有關，它是日本國土及環境的比擬。第一種手法是實體性的，在日本的前期庭園中用得最多；第二種手法是文化性的，在日本後期庭園中用得最多。後者是前者的發展和昇華。

枯山水採用的石組有幾種，按粒徑從細到粗可分成砂石、礫石、卵石、島石，砂石中最常用的是白河砂，即使是在沒有島石的情況下，它也可以獨立存在，故它成了枯山水的代名詞。河砂按顏色可分為白砂、黑砂和彩砂。河砂一般用於表現水中的海洋、溪流和瀑布，砂的鋪法一般是平鋪之後耙出環繞島石的有大有小的紋路，以象徵海波。在河床上和澗口中，則是表現流水和瀑布，以砂紋象徵水波。礫石和卵石常用來做大庭園中的洲濱，在小型庭園中常用在坪庭之中。一片礫石和卵石之中種幾株植物，或放個手水鉢。在枯流中它也作為鋪河床的卵石。礫石和卵石有雪白的、有純黑的，也有赤、黃、青、紫、綠等五彩石。島石立於砂石、礫石、卵石之上，有單個的、有成對的、有三個的三尊石的形式，他既作為島石，也做為景石。

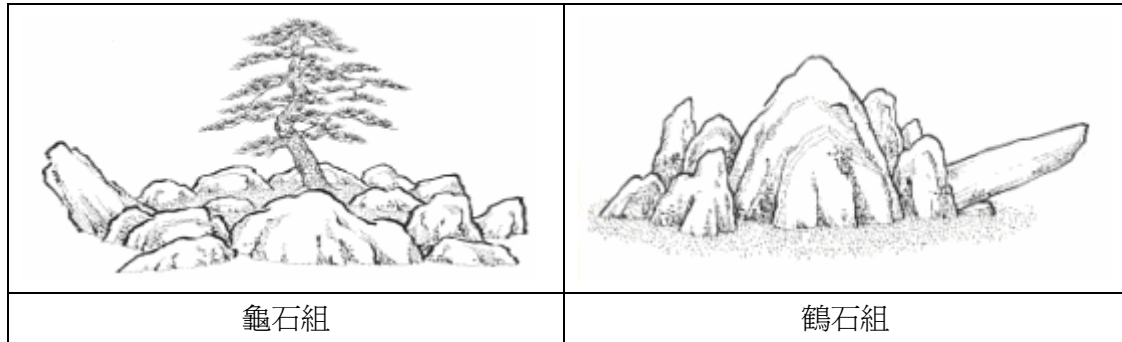
（三）中島、出島與岩島

日本庭園中的島嶼，分成全部浸於水中的岩島和中島，以及一半入水的半島。島嶼的做法不僅在大型庭園中有，就是小型庭園中也有。大多數是做成兩座島，這兩座島分別叫做龜島和鶴島，因為它們是動物中的長壽者。不管哪種島，其構成一般是土底石岸，島上種松，以象徵長壽。島的邊緣是象徵龜或鶴的特徵石組。

取代。

龜島石組一般包括一個龜頭石、一個龜尾石、四只龜腳石，共六石；鶴島石組一般包括一個鶴頭石、一個鶴尾石、兩個鶴羽石，共四石。龜頭石是低入水中，而鶴頭石則是高昂入空（表 4-2-10）。有時，龜島與鶴島不是分別而立，而是重疊在一起，這種形式一般是龜下鶴上，取鶴立於龜背上之意。

表 4-2-10 龜、鶴石組



圖片來源：吉河 功²⁷⁴

出島是土山深入池中的一種表現形式，小庭園中也大量的應用，為殘山剩水的手法表現。

從島嶼的文化意義上分類，有中島、主人島、客人島，其中主人島和客人島是做成半島的形式，與水池中的中島形成呼應。島與島間、島與岸間、岸與岸間常有橋相連，橋一般是在下游水尾處做成鎮水和回水的效果。

與溪流中的分波石一樣，水池的沿岸常是一石或是一石組立石於水中，它有點綴靜態水池的作用。而作為流動水的分波石的功能，不僅是點綴，而且是為了把水流分成多股，以創造水激波起的效果。

岩島為風景的名稱的石組，且為最典型的代表，具有海中強力的石組表現及神秘的岩景庭園，也存在枯山水庭園中，原則上是一種池泉庭園常見的石組組構。

岩島的特色為以岩石作為表現島的象徵，僅用一石去表現的手法最多，但也有二石岩島、三石岩島、四石以上岩島等組合。在歷史上自古以來庭園的表現中即有岩島存在，可從平城京曲水庭園（奈良，奈良市）得到證實。《作庭記》中記載，岩島在古代有「離水石」之稱。岩島在池泉庭園空間中為顯眼的、大的重點的石組組構，池泉造形的主要景構為岩島，雖不是引人注目的，卻是池的水面上的重要目標，石組組構手法以立石、斜立石的組合例子較常見，其他有山形石、橫石、伏石等岩島石組，其中最特殊的形式為岩島洞窟式的組構方式，現留存在六義園庭園（江戶初，東京都）中的例子最珍貴。

數個石組組構的岩島，以天龍寺庭園（鎌倉，京都市）最優秀，其以具劇烈的感覺的立石為中心的創作方式來呈現。其他以岩島群石組為代表的庭園有栗林園庭園（江戶初，高松市）的湖中央岩島群，是一種蓬萊樣式的岩島，具有神秘

²⁷⁴吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都

的意涵存在。其他的岩島有龜頭石岩島、龜尾石岩島等。必須注意的是一種被視為岩島的石組，原為中島，但因土壤流失後僅餘留岩石存在的例子，如西芳寺庭園（鎌倉，京都市）等，不可將其視為岩島。

岩島作品在池泉庭園中的例子非常的多，較具代表性的庭園有：大沢池庭園（平安，京都）（表 4-2-11 左）、淨琉璃寺庭園（平安，京都）、摩訶耶寺庭園（鎌倉，靜岡縣）（表 4-2-11 右）、慈照寺庭園（室町，京都市）、德島城庭園（桃山，德島市）、根來寺本坊庭園（江戶初，和歌山）等。

表 4-2-11 岩島石組

	
<p>平安時代初期的典型二石岩島石組，有「庭湖石」之稱。其造形以人字石組組構形式。 （大沢池庭園・平安時代）</p>	<p>以小型出島作為先端的強勢二石岩島石組。在任何角度觀看皆具變化效果的造形，與背後石組形成具遠近感的造形。 （摩訶耶寺庭園・鎌倉時代）</p>

圖片來源：吉河 功²⁷⁵

（四）園路、步石

日本座觀式庭園的園路與回遊式庭園的園路不同，少作為功能性的通道，只是作為觀賞性的道路，如水中步石，在陸上有園路。僅在回遊式庭園和茶庭中，才有真正的通行功能，庭園的道路也很少用土道、磚道、瓦道，而是用石道，最有特色的為飛石的步道。

步石分成敷石、飛石、汀石、階石。敷石是自然的卵石或人工塊石，按一定的路線成曲線或直線的鋪石，其中直線的形式較多。有的塊石與塊石之間有小石填滿充實。有的則是留下空隙，如果全鋪滿則稱為鋪石，如果留空後兩側加牙石²⁷⁶，則稱為疊石。如果用小石充滿後加上灰泥溝縫則稱為延段。

飛石是日本庭園的創作，在茶庭或是小庭園中運用很廣泛，飛石一般是用塊石埋入土中只露出很淺的一個石表供人踏步和行走，飛石之間間距是按人的步長來設計，在步道的交叉口一般有一個較大的叉口石。有時飛石也不一定一直

²⁷⁵吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p60

²⁷⁶鋪石道路兩側的壓邊石。

是一個一個的飛點，而是有一大一小的飛石並列以供雙向來人的靠邊轉接，這叫分踏石。飛石的大小與有稜角與否，成爲各式不同的組構形式。如直飛石有如天上的飛雲以曲線的形式自由的散落在台地、草地之上。

在坪庭之中，有時只不過兩三個飛石（或稱步石），或圓滑、或方正、或稜角，其實是不供人行走，只供人觀賞而已。在茶庭中還有一種飛石叫留石，或稱關守石、止石。（圖 4-2-6）它是在步道的終點，表明此段步道是終端，截止於此。它最顯著的標誌，就是用蕨繩呈十字形扎結。另外水中的汀步石也是屬於飛石之類。只不過它是把水面當陸地。

階石一般是在建築物與庭園之間的一塊或幾塊步石，用於茶室的出入口，由高向低，依次是沓脫石、滴水石、蹬腳石、和掛刀石。沓脫石最高，用於入室之前的脫鞋和站立。滴水石較低，用於建築的滴水。蹬腳石更低，用於離開步道的第一塊石，表明開始登堂入室。掛刀石用於古代武士脫下身上佩掛的刀劍之時，所站立的立足之處。另外在茶庭的中門處有一組步石，完整的步石有客石、乘越石、亭主石、控石、手燭石，它們主要用於主人到此迎接客人之用。

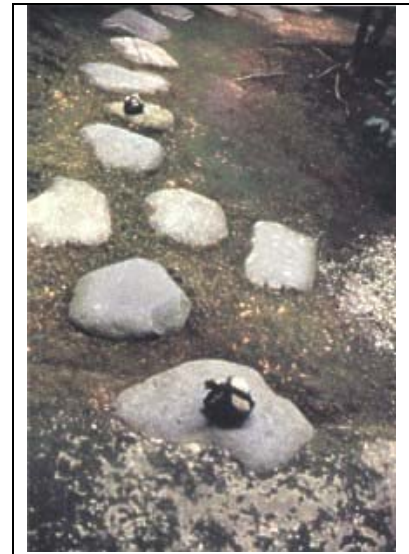


圖 4-2-6 留石
圖片來源：徐小虎²⁷⁷

1、飛石

日本庭園創作的重點爲庭園平面的美，但樹木、石組、垣根、塀等皆爲立體的造型美。而若庭園創作一開始即以立體造型去思考，太講求立體感，反而可能成爲失敗的案例，因立體造型藝術，其根本在於平面美感上，因此一流的作庭家非常重視平面構成時的設計全貌。平面的美感爲平面空間感的美，平面設計又稱爲土地劃分、土地分配，當我們在作庭園見習研究時，對名園的參訪首須注意其庭園土地的分配。

日本庭園自古以來皆以平面非對稱的抽象美爲最大特色，而造型上以平面美爲主題者，爲庭園中的飛石，直至今日仍爲日本庭園美的特色之一。飛石是在日本桃山時代茶道盛行時，在茶庭中作爲通道的創作，爲茶道客人經由飛石而進入茶室之中，具有實用的目的，重視行走的容易性，其中有幾個具特別含意的飛石石組，可作爲地域分割的配置。

飛石是因茶道庭園的創作而產生，是一具歷史性的新造形石組，其最早出現在桃山時代天正年間，當時爲茶道的舉行而設的茶庭（露地）中被創作出。

露地，爲到茶席之前的道路所設的庭園，爲培養進入茶的世界的精神境界而設的過程。在此必須將身心作一洗淨而設置手水鉢，客人使用後，再入席。像如

²⁷⁷許燕貞譯，徐小虎，1996，日本美術史，南天書局有限公司，台北市，p3

此，在通過露地時，地面上敷設有蘚苔，但爲了不傷害蘚苔及弄濕草履等不便之處，而在露地內以容易步行的方式設置踏石，此爲飛石的緣由。文獻上在天正十五年（1587年）《利休川崎梅千代宛伝書》及《宗湛日記》等皆有明確記載。

以實用爲主要目的而設的飛石，在實際的應用上有一種獨特的節奏韻律感存在，使人產生一種寂靜、枯淡的意境，露地是一重視真實調和感的庭園。也因此露地中的飛石成一約束而存在。受到喜好茶道的人士所喜愛，而創造出了各式各樣的飛石形式。

到了江戶時代，飛石進入一般住宅庭園，應用更加廣泛。以飛石作爲景緻特點者，因其具節奏、韻律感，成爲空間分割的重要要素。古代庭園作庭時，一作爲實用面的通行，一作爲景色的分割，曾有作庭者分析其作用，有「通行六分景四分」、「通行四分景六分」之分。

並且，在江戶初期，也成爲一般書院庭園的石組而廣泛採用，成爲日本庭園中特別的美景之一。如桂離宮庭園（江戶初，京都市），以擁有最佳飛石的庭園而著名。其爲一以花崗岩的正方形切石作爲飛石組構手法創作而成的最佳實例。

露地的飛石石組有一總體的形式意涵，特別是草庵式的露地，採用自然石飛石的小型石石材，並用低的形式手法去創造寂靜感的意境。但書院式茶室的露地就較不同，爲採用大型的飛石及高的形式手法去創作，而有華麗、花俏的感覺。

在露地中，飛石大都是一種實用石組，首先講求的是便於使用，其次是景觀上的搭配，兩者皆受到重視。但一般庭園，飛石的使用就較自由，有各種造形，實用上的考量較少。飛石石材有自然石、半加工石、加工石、切石四種，而各地方所採用的材質，受取材難易而影響。最有名者爲鞍馬石（京都產）、丹波鞍馬石等。飛石的組構手法有直行式、二連式、三連式、四連式、二三連式、三四連式、雁掛式、千鳥掛式、大曲線式、筏打式等各種形式存在（表 4-2-12）。但最重要的是必須與場所所在相配合。以最適當、最美的組構方式，及步行通暢、安全爲最佳的飛石石組。

2、敷石

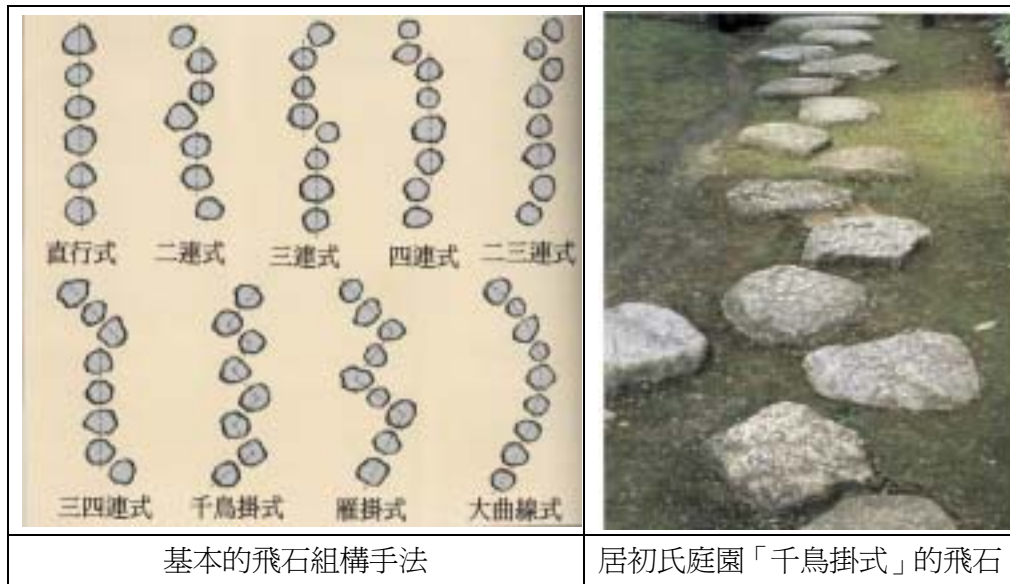
爲利用岩石的平面作爲敷地，而在其上行走或生活的一種石組組構。早在繩文時代後期就已採用的一種石組手法。因此，敷石是比飛石更具歷史。古代的社、寺等在通路上更是早已採用。且在古代大都採用自然石作爲敷石，切石的敷地，更到江戶初期才出現。

真正將敷石使用到庭園上，與飛石是相同的原因，即茶道露地的產生。桃山時代，與飛石共同被採用在露地庭園上。

敷石與飛石同樣爲日本茶庭中真正具實用性的石材，以擁有孤寂、寂靜感的意境造型組構。茶庭不喜華麗、花俏，太人工化的色彩美必須避免，如此的傳統，在現今日本庭園仍奉行。

草庵式露地，重視「侘び」（寂靜）的意境，而採用飛石，同樣一部份也採用敷石。書院式露地更有索性以敷石作爲主體敷地實用的庭園例子存在。這也影響了一般庭園進而採用敷石。

表 4-2-12 基本的飛石組構手法及千鳥掛式庭園實例



圖片來源：吉河 功²⁷⁸

桂離宮庭園（江戶初，京都市）（圖 4-2-7），雖以飛石著名，不如說是以敷石的美為特色而聞名。

敷石，在古代茶書等文獻中，有疊石、石段、石壇、石疊等名稱，值得注意的，其中的石段，常被誤解為石的階段。

露地的敷石，必然是尊重自然的感覺，故以採用自然石敷石為主流，但較尊重格式的前庭等，採用切石敷設較為廣泛。

其中也產生了所謂真、行、草的敷石形式，以切石敷石為「真」的形式，半加工的敷石或採用切石與自然石混合的寄石敷為「行」的形式，而只採用自然石的敷石為「草」的形式。（表 4-2-13）



圖 4-2-7 桂離宮庭園的敷石造形園路

圖片來源：吉河 功²⁷⁹

現代的日本庭園創作中已有新的時髦造形設計，敷石也有了各式美麗造形形式被創作出。

而在住宅庭園中就較多樣化，對流行藝術感較為喜好，在結合傳統的庭園時，取其色彩美加入庭園中，為多數人的思考。庭園須與時共進，須有各式各樣新的嘗試，在庭園創作中，日本庭園的造型是經過長久累積下來，在色彩上不講求華麗，與現代的素材要達到調和，較為困難，能作到的是以天然素材的色彩美加以設計創造具美感的特色，而其中最能得到如此美的效果者，為敷石的造型。原先

²⁷⁸吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，東京都，p58，60

²⁷⁹吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p64

表 4-2-13 行的敷石形式



圖片來源：吉河 功²⁸⁰

只在茶庭中使用的敷石，以自然石材為主，創造出孤寂感，到了江戶時代初期，一般庭園也將其引入，以切石為石材造型，創造出各式的樣式，以桂離宮庭園（京都市）的敷石等，為具實用與美感的創作代表作品，且為著名案例。

敷石較常運用在園路、軒內、前庭的通路、茶庭的一部分等。近代庭園的構景也將敷石應用在設計上，成為一景色。敷石與石敷常使人混淆，石敷為庭面、路面、裸地等全以砂粒、小石等敷設而成，敷設後的方式有整形、不整形，也就是鋪石的地。而敷石為鋪路石，可能是板石、切石、自然石或砂粒等。另石敷在庭園應用上常為不固定砂粒、小石的方式去敷設而成，例如枯山水庭園中常以小石粒敷設地面。敷石為不論採用何種石材，皆以固定方式去敷設為其原則，在古代常作為疊石、石階表現手法。

敷石的種類多樣，以較大分類而言，有自然石敷石、切石敷石、自然石與切石並用的敷石等。自然石敷石僅以自然石材作為敷設石材者，有玉石敷地等。切石敷石全部以切割石材者，有布敷、四半敷、龜甲敷等。日本自然石敷石素材有伊勢圓石、筑波圓石、淡路圓石等；切石石材有丹波鞍馬石、丹波鐵平石、秩父青板石、丹波石、根府川石等，其他尚有各地的御影石。最近作庭者常以延段來表現敷石，延段為有一定距離長的連續敷石形式。

敷石的表現形式：

（1）前庭的通路：前庭為最重要的門面，從大門到玄關之間的通路為常使用之敷路，須以安全為最先考量，再加上美感、行走容易等，作為設計的重點。石材須有耐磨、防滑作用，以防止雨天打滑，再加上夜間照明使行走安全，所以較常採用切石敷路。

（2）軒內的構成：作為建築屋內與庭園之間的交接處，也就是屋簷下之處，為調和建築與庭園的重點所在。在庭園用語上，將軒下（屋簷下）稱為軒內，軒內在和風庭園的場所，以敷石、疊石、飛石、簷下放鞋的石板等為構成要素。洋風庭園

²⁸⁰吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，東京都，p58，60

則採用瓷磚較多。另在茶室的軒內，以飛石、役石等作各項活動機能之用而設置，此場所為庭園中最具特色，最能呈現作庭者能力表現之所，更是庭園美的創作重點區。

3、石段、石階

在傾斜地或具高低差的土地，或具變化的敷地上，常設置的石階，為實用與美觀兼具的庭園創作之一，通常稱為石段或敷石、石階等。首先須確立適當的段落，過高過低皆不易行走，踏面大小也須考量，須達到安全易行等實用層面，再考慮美觀造型的創造。在實用的設施安全上，以容易行走並兼具造型的自然美為重點，這是對於庭園景觀上的石段造型。神社、寺廟的石段就較具一種莊嚴的氣勢造型。庭園上石段的美感較追求一種隨機零散的不整齊化的造型創作。(表 4-2-14)

表 4-2-14 庭園景觀中不同的石段造型

	
<p>段石採用自然石具調和的石段，石材為日本伊豆地方的六方石。</p>	<p>為花崗石的切石，石段上方敷設石片，成一具整齊感的造型。</p>

圖片來源：吉河 功²⁸¹

(五) 其它石組組構

1、蹲踞

蹲踞是實用的石組中最為特殊的一種，是以使用的方法（情況）為目的而存在。為表現和風庭園常使用的造形創作，現已成為日本庭園的特色之一，在狹小的庭園中，能表現深層意涵及茶道露地的氛圍。

在露地庭園中為最主要的石組設施，大多設置於庭園的中央，做為進入茶室前的身心清淨用，是露地中最大的景點。蹲踞用語常遭誤解做錯誤傳導，一般人常將放置在正中央的水鉢（通常為石製）稱為蹲踞，而實際上其應為手水鉢。


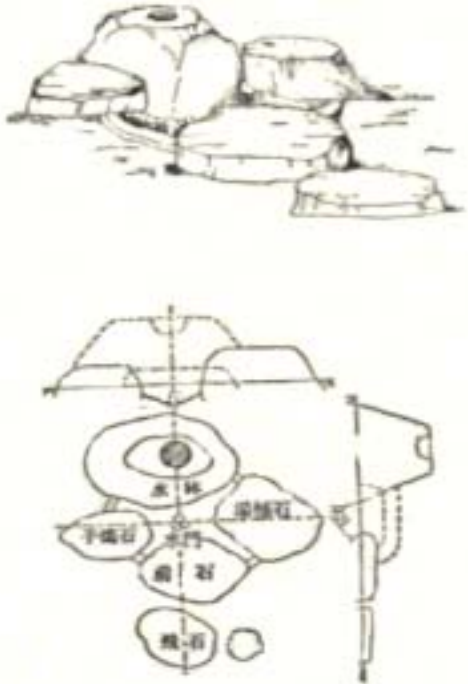
蹲踞的特色，首先中央位置為一放置水的手水鉢，以較低的形式設置。在其前方採用平天石的役石作為前石，此前石的前方為蹲下作洗手後的水穴。在前方的右手邊放置一比前石稍高的平天石石組作為湯桶石。為在寒冷的天氣中舉行茶

²⁸¹吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，東京都，p69

道宴會時，手水鉢中的冷水，可加入從湯桶石上放置的熱水來使用。也就是湯桶石為放置熱水桶使用而設。另在前石的左手邊放置一比湯桶石更高的平天石石組，稱為手燭石，為夜裡茶會時放置手燭照明之用（表 4-2-15 左）。

茶庭中的蹲踞，為實際使用而設置，故其石組組構時尺寸大小必須使人容易應用為原則。另在排放洗手水時，為防止水的濺出，而在排水口處設「水掛石」²⁸²為常見手法。使用時，人站在前石上，就是以蹲下洗手口，故名蹲踞，又稱為「そんきよ」（表 4-2-15 右）。

表 4-2-15 蹲踞主要石組組構的實例與平面圖

 <p>以手水鉢為中心，前石、湯桶石、手燭石等而成的。手水鉢為「袈裟形」的鉢。</p>	
<p>西翁院露地的蹲踞造型</p>	<p>蹲踞的主要構成平面圖</p>

圖片來源：左/吉河 功²⁸³、右/上原敬二²⁸⁴

以上為蹲踞的主要構成，其他尚有在手水鉢後方放設置石組組構的形式，稱為後石石組。再者，中央的手水鉢之配置形式，大多為中鉢較佳，且皆放置在一台石之上，從各式的蹲踞名品中，以中鉢形較多。另有在水流後方配置手水鉢的形式，稱為向鉢、自然石的手水鉢等，原則上大多為向鉢為主。

一般石組講求美為主體，而蹲踞石組卻是以容易使用為第一考量。所以有一固定的尺寸為石組組構準則，特別重要的是前石與手水鉢之間的距離，即為從前石的前方到手水鉢水穴中心為止約 70 公分前後為標準。其他如前石與湯桶

²⁸²在手水鉢與前石之間，必須有一適當的間隔，且設有排水設施，並在其上放置小石塊以隱藏排水口，此小石又稱水掛石，也就是提醒大家水使用了就一去不復返，請用心之意。

²⁸³吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p65

²⁸⁴上原敬二，1978，造園大辭典，加島書店發行，東京都，p557

石、手燭石間也有一定尺寸，在施作時應多加注意關心。

由單個手水鉢發展到一個蹲踞石組，也經歷了漫長的歷史，這也反映了茶庭的發展由飛石本位走向蹲踞本位的過程。千利休時代的伴石，當時只有添石和前石，較為複雜一點的，是前石作為踏腳石，左邊是湯桶石，右邊是手燭石。到古田織部時代，後有添石、前有踏石、左有湯桶石（心體石）、右有手燈石（擱腳石）。小堀遠州時代，添石沒有了，但湯桶石、手燈石和踏腳石是一樣的，而在踏腳石之前，另有佛石和控石。不管是哪一種組合，在踏腳石與手水鉢之間有一堆小卵石，稱為疏水石。

以上為露地用的蹲踞（圖 4-2-8），而一般庭園中也常有蹲踞的設置，但大多以景觀美為考量，配置場所無一定原則。所以可較自由的創作，另手水鉢因有各種形式，何種場合較適合使用何種手水鉢，是有一些原則在，創作者須多用心了解。如在廊下等為較高的手水鉢，非為蹲踞。但在茶庭中，也有一種直立形式的立手水鉢，被誤稱為「立蹲踞」，遭到誤解。在江戶時期的《作庭祕傳書》中有「蹲踞手水鉢」的用語，這是指蹲踞形式的手水鉢之意。



圖 4-2-8 露地用的蹲踞

圖片來源：研究者

一般庭園的蹲踞石組組構較為自由，並不一定完全搭配整體的石組，但最少須有前石的石組組構，如此簡單形式，已較不合乎實際使用，故稱為裝飾蹲踞。

2、手水鉢

現今日本住宅中常設置一和室，做為沿續日本風格之意涵，但對其和室外的庭園佈景，無法做一真正的日本庭園而感到困擾，此時屋簷下的廊子成一重要地點，做為和風庭園的表現所在，而其中最具有效果的方法，即為手水鉢的設置。手水鉢為中世紀時日本庭園設置於廊下的洗手設備，到後來桃山時代茶道風行，成為茶庭中一種新的樣式呈現，以石的手水鉢等作為具實用目的的設備，被放置在進入茶席之前，做為客人清靜身心之用的創意組構，是具有深層的精神意涵，千利休也曾說：「茶庭中最重要的組構為手水鉢。」手水鉢是茶庭中的必需品。在小堀遠州以前的茶庭中，曾有村田珠光的精神本位、千利休的飛石本位，到了小堀遠州的時代，才開始興起了以蹲踞為本位的書院造茶庭，他把書院的風格與茶庭的風格結合在一起，以蹲踞為本位創立新的茶庭模式，以示與前朝的不同。手水鉢石組的發展經千利休和古田織部，到小堀遠州趨於成熟。

到了江戶時期，茶庭以外的一般庭園中，也常配置此一石景，在池泉庭中的書院前或茶室前也用它，在茶庭式坪庭中應用就更廣泛了。手水鉢為裝水之器物的總稱，有金屬、陶瓷器、木製品等作品。除此之外，普通稱為手水鉢者，是指

石造手水鉢，其形式大致分為蹲踞手水鉢、直立手水鉢、廊下手水鉢等，且大多為石造手水鉢。

手水鉢的用語是最傳統的，以前也曾稱為石鉢、水鉢、舟手、水石等等名稱，現在作庭者也有稱為水鉢者。手水鉢高的近一米高，而小的手水鉢只不過 20-30 厘米高。原先庭園中的手水鉢是用一個巨石外形做成各種樣式，於是有了各式各樣的名稱。手水鉢的種類可分為：見立物手水鉢、創作形手水鉢、自然石手水鉢。

(1) 見立物手水鉢：為其他的石造美術品等的細部部份再加利用者，有廢物再利用之意者，為茶道愛好者創作枯寂、靜寂之境常為的創意表現。至於做為何用，以其形狀特色而定，再附於一名稱，如基礎形、四方佛形、鐵鉢形、袈裟形、笠形、竿形、礎石形、橋杭形、蓮台形等。(表 4-2-16 左)

(2) 創作形手水鉢：為從初期手水鉢到茶庭作庭者所創作的手水鉢的總稱，如露結形、布泉形、白牙形、棗形、銀閣寺形、六角形、丹柱形等。(表 4-2-16 中)

(3) 自然石手水鉢：為天然形狀的岩石，做為水穴用，也就是採用自然形成水穴狀的岩石的手水鉢，如富士形、一文字形、誰袖形、具形、鎌形、水掘形等。

(表 4-2-16 右)

表 4-2-16 各式手水鉢的庭園實例

<p>1、見立物手水鉢</p>  <p>(岡山後樂園)</p>	<p>2、創作形手水鉢-白牙形</p>  <p>(兼六園-金沢市)</p>	<p>3、自然石手水鉢</p>  <p>(栗林園-高松市)</p>
--	--	---

圖片來源：吉河 功著²⁸⁵、右/研究者

手水鉢以盛裝水為最大目的，不僅講求其外型的藝術性，對其水穴的挖掘形狀，也是觀賞重點。

現代庭園利用手水鉢作為添景之用外，也在表現水的清澈之景，及水的流動之若無其事（平淡寧靜）的美。現今住宅庭園，因面積較小，水池的興建較少，大多以手水鉢替代呈現日本水景意境，然而必須注意手水鉢易滋生青苔等的清潔工作。

有時造景上加入一種引水用的「笕」的設置以產生因水流動，而引發的水聲音樂。但與真正蹲踞的內涵精神是不宜的。另有一形式，為在蹲踞排水部分設置一特殊的水琴窟，作為排水時水流落後回響出清脆的水聲回音之欣賞，但蹲踞的石組有一內涵的精神，作為茶道庭園中的景緻，不應受到干擾，所以有些人並不

²⁸⁵吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，グラフィック社，東京都，p58，60

喜歡。曾誤傳其為小堀遠州的創作，或由中國傳入之說，而實際上其應為江戶後期才形成，而被稱為水琴窟，應是明治時代以後之事。

鉢前原為一俗稱，無較正式的稱謂，且常被誤用。何謂鉢前石組，正確是指屋緣前的手水鉢，類似蹲踞，為書院等的屋緣下作為手水鉢使用的一種石組總稱（圖 4-2-9）。這種緣前手水鉢，大概分為三種形式，其一為如文字的意思一樣的實用，設置在便所的附近，做為洗手用。其二，與蹲踞相同，為書院式茶室的一種配置，做為進入茶室前清淨身心用的一種石組組構。其三，以使用性來思考，大多設置作為書院的裝飾物，甚至也有僅作為裝飾的手水鉢。



圖 4-2-9 鉢前（根來寺庭園）

圖片來源：吉河 功²⁸⁶

原則上，緣前手水鉢以背後高的手水鉢為較常用，用高的台石架起，其上放一較低的手水鉢的形式來使用，但並不一定須如此設置。像這樣的手水鉢，將其稱為石組是有疑慮的，到了江戶後期，才發展出一種緣前手水鉢的實用石組組構方式。

在《築山庭造傳後編》中，有「定式の手水鉢置様の事」的條例記載，也有「手水鉢前定式置様の伝」等記載，其中對此種實用石組有一原則規定存在。

首先，手水鉢的下方作為水流所在的前方，也就是屋緣的下方，必須配置一「蟄石」，以防止水流入屋緣底下，而侵入屋裡之用。其次，水揚石為立在手水鉢的後方，半隱藏式的平天石做為水鉢內欲裝入水時，踩踏其上之用。而水汲石為貴人站立之石，當下臣欲用水幫其清洗時所站立的平天石。大多為較大岩石，立於水流所在的左或右方。再者，高的手水鉢的左、右各自配置一組立石以為平衡，此立石石組即為清淨石，為一造形石組。此石若在手水鉢的前斜方，又稱為司見石。以上各石組組構，在今日現代並非一定採用，乃作為參考之用而記錄。

3、橋樑

橋本來為河川上用作通行的便利性而架設，但後來被放入了庭園中，此為世界共同的傾向，不論中國、歐洲皆然。日本在古代庭園，具有廣大水池中設置島，在島之間設置橋，作為連絡過度之用，除一般的拱橋，尚有大型的木造橋。現留存の木橋，已不復見，僅有平安時代庭園的橋跡，在毛越寺庭園（岩手縣平泉）被挖掘出土。

在日本的庭園中所用的橋，以材料可分為土橋和石橋；以平曲可分為拱橋和平橋；以拱數可分為單架橋或多架橋；在大型庭園中多用土橋拱橋和多架橋，而小型庭園中則多用石橋、平橋和多架橋。從應用地點上看，在表現深山谷澗的地

²⁸⁶吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，p65

方多用石橋；在表現荒村野渡的地方多用土橋；在表現田園景象時用板橋或石橋。就整體而言，坪庭的枯山水中以單架的石板橋最多，小庭園的池泉水口或是岸島相接的地方用兩架的石板橋最多。

橋的構成最簡單的是一石飛架南北兩端，各有左右兩個守橋石，其實在日本庭園中這些石橋大都不供人行走的，儘管是不供人過，但是它的功能石組是一個都不少的，即使是在枯山水之中，也是一樣的做法。橋適用於池泉和枯山水，茶庭中一般不採用。

有時橋面是一塊石板，有時是兩塊石板並列，架與架之間通過一個石橋墩搭接。在搭接處前後兩石的接法有多種：頭對頭對接法、頭對頭上下錯接法、頭對頭左右錯接法，這些做法看起來很原始，但形式很豐富。正因為接法不同，產生了架與架之間的前後橋面高差的不同，左右方向相同，卻左右位置不同等現象。

日本庭園中，橋成爲庭園造型較熱門積極的年代爲鎌倉時代末期且大多爲石橋的造型。此時期受從中國傳入水墨山水畫的影響，庭園裡以石橋作爲石組組構添景的造型創作爲主流，現今所知最古老的造型石橋，爲天龍寺庭園（京都市）滝石組組構前的石橋。現今稱此種形式的橋爲「庭橋」，且大部份爲石橋。

此石橋爲三座板石岩石互相連接架設而成，其相互接續的所在立有橋腳石石組組構。初期的石橋不僅爲單純的形式，而經過時代的演替，石橋架設，從台石到橋石，除要求安全、不脫落外，並將台石的左、右石組和橋石組結合成一固定形式手法出現。

庭橋其構成要素，爲使庭園的景緻更加生動，特別是自然形的石橋，以四到一個的石組，作爲橋挾石（圖 4-2-10）。除以利通行外，也爲景緻的添景之用，整體石組稱爲「橋石組」

在《庭造秘書》中稱「橋挾石」，即爲石橋與四個橋挾石所架立的石組形式。現在對此石組，已改稱爲「橋添石」。所以橋石組即爲石橋加上橋添石、橋腳石等石組，總合組構創作而成的造形石組。

較爲人注目的是初期的橋挾石，具有固定橋的作用，現今與石橋共同成爲庭園中的一景，而受到重視。

橋作爲池泉或溪流的迴遊路線的一部分外，另有與水景達到調和，以能產生風雅的感覺。也有只爲景觀美感而設置，完全不做通行之用的庭橋。而真正讓人感到深具趣味性者，爲室町時代後期無水樣式的枯山水庭園，在其以白砂等做爲池及流水的代表，並在其上架設石橋，一方面象徵了水景，另一方面也作爲渡水的涵義，而產生意境的擴展效果。從此池泉、枯山水等庭園，大多使用石橋作爲庭橋，枯山水中架設一石橋，爲住宅庭園枯山水景

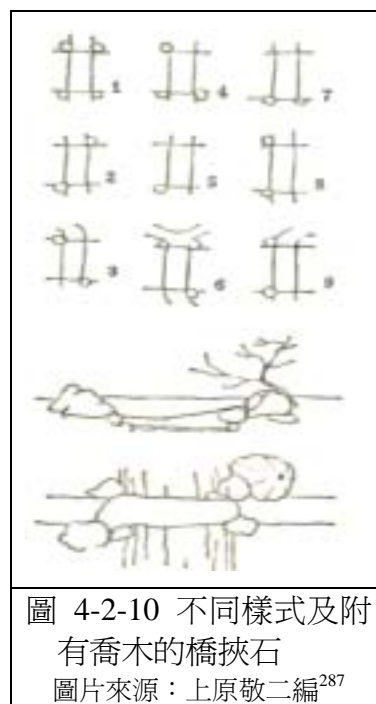


圖 4-2-10 不同樣式及附有喬木的橋挾石
圖片來源：上原敬二編²⁸⁷

²⁸⁷ 上原敬二，1978，造園大辭典，加島書店發行，東京都，p677

的實例，其橋面大多為日本群馬縣產的三波青石。

自然石石橋以青石系統者較多，花崗岩系列也適宜，但案例較少，但青石太厚重者也不適宜，選材是一難題。在用法上，池泉上、枯池上較不高放架設，而是與其它添石考慮整體平衡感及美感為主，以創作庭園的整體美感為重點。

石橋以自然石為長期以來的主流，到桃山時代後期，才有花崗岩等加工切石石橋的出現。在古時，切石橋大多為反橋，其加工所需的人力、時間長久，故其價格非常高，只有部份有力的大名等，才可能採用作為庭園中的一景。切石橋若太小型，完全沒有趣味，唯有一定程度的長度，才具美感，所以至今仍為高價石材。(表 4-2-17)

表 4-2-17 各式石橋

		
自然石石橋	花崗岩切石橋	切石的反橋

圖片來源：吉河 功²⁸⁸。

室町時代，流行淺薄較低的石橋形式，搭配具特色的橋添石組合，成一具有高雅感的石橋。

桃山時代到江戶初期，石橋流行具厚重感的巨石，並採用稍弱一點的強勢立石作為橋添石組構而成。橋添石以四個石組為原則，後因石橋造形而有各種組合，甚至有完全省略橋添石的例子，二石、三石的組合皆有，所以不能以此來判定時代性。

橋添石與橋挾石之間有一用語上的不同，橋挾石是指比橋石稍低且有固定橋石作用的石組，而橋添石有成為石橋的造形的添石之用，所以大多不比石橋低。兩者之間有非常微妙的不同，須加以理解。

桃山時代，庭園中使用一種新的「切石橋」，初期是非常立派的，大多為巨石狀的反橋，具曲線優美為其特色。在此，橋添石較不受重視，並不是完全不使用，而是較保守謹慎的應用，而且例子也不少。到後世也與自然石石橋一樣，皆採用橋添石的石組組構手法。

庭園實例上，以架一橋石組者為多，以築山、滝石組上部等處為設置處的例子最多。以二橋石組組構、三橋石組組構的石橋，大多表現在池泉庭上，但實例

²⁸⁸吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，グラフィック社，東京都，p58、60

較少。

橋石組的庭園實例非常的多，較著名的為：慈照寺庭園（室町，京都市）、大仙院庭園（室町，京都市）、旧秀隣寺庭園（室町，滋賀縣）、德島城庭園（桃山，德島市）、桂離宮庭園（江戶初，京都市）等。（表 4-2-18）

表 4-2-18 橋石組的庭園實例

		
<p>在滝石組的正前方架設三石連續的石橋組構，為水墨山水画的造形的庭園樣式，為日本著名的最古老橋石組組構。（天龍寺庭園・鎌倉時代）</p>	<p>在中島架設有二石連續的自然石橋及橋石組組構，橋添石與護岸石組組構如何連續排列，為其觀賞重點。（慈照寺庭園・室町時代）</p>	<p>枯流式枯山水庭園，作為呈現優美水景效果的橋石組組構，以青石的橋作較低形式的架設方式，其橋添石組構也是其特色之一。（大仙院庭園・室町時代）</p>
		
<p>曲水池泉式庭園，在其中央部位架設一自然石橋，其橋添石的組構具變化性造形。（旧秀隣寺庭園・室町時代）</p>	<p>在中島間高高的架設一巨大石橋作為渡橋，其橋石為阿波青石，長 4.52 公尺，為此池泉庭園的主景之一。（德島城庭園・桃山時代）</p>	<p>為連結中島而架設的低形式的切石反橋所形成的美景。其橋添石中有一石組特別高大的立石為其特色。（桂離宮庭園・江戶初期）</p>

圖片來源：吉河 功²⁸⁹

4、石燈籠

隨著佛教在欽明天皇十三年（552 年）傳入日本以後，石燈籠的技術也傳入日本，一般認為燈籠傳入日本是在奈良時代，當時的石燈籠多用凝灰岩製作，由於它的質地較軟而沒能流傳下來。日本可見的最早的燈籠是奈良東大寺佛前的金屬燈籠，石質的燈籠最早的當屬奈良時代的當麻寺。在奈良時代後期的興福寺、五重塔和中金堂前中央部也有石燈籠的基礎殘存，這說明最早的石燈籠是作為佛前的供燈來應用的，而且僅限於室內照明。

平安時代，石燈籠作為佛前的淨土式庭園主要素材之一，置於庭園之中，如平等院阿彌陀堂前、淨琉璃寺三重塔西側和阿彌陀堂前都有這種例子。到了平安

²⁸⁹吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，p62-63

後期，作為佛教專用之物的燈籠也進入了神社，如春日大社若宮神社的石燈籠。這說明石燈籠在平安時代已進入庭園，只不過它的佛教意義更甚，到了後期被神社所借用了。

鎌倉時代，近畿地方的寺院和神社之內的石燈籠已經很普遍，而且把古代在室內的獻燈籠也移到是外面的庭園之中，作為庭園的照明和點綴。許多新建的寺院和神社，也以有這些古代的獻燈籠來顯示本寺院和神社歷史的源遠流長。這說明鎌倉時代在寺院和神社內不僅普及石燈籠，而且興起了石燈籠由供燈轉變為園燈的做法。

室町時代，大量的原來在寺院佛前的獻燈籠陸續被移到了神社建築之前，但是這種石燈籠由寺院走向神社的行動，終因石燈籠容易引起建築火災，而被神社和寺院廢止了。建築和石燈籠的結合到了尾聲，但庭園和石燈籠的結合卻得到長足的發展。把室內供燈變成室外的園燈的做法，不僅經受過實踐的考驗，而且漸漸取得大眾的認同。特別是在室町末期茶道創立之時，它被茶人發現，用以夜間在曲折的道路上作為行進過程中的照明，從而成為茶庭必備的組構，於是被神社和佛堂廢棄的燈籠，堂而皇之的在茶庭中站立。

桃山時代，茶道盛行，茶庭得到進一步的發展。此時的茶師千利休、古田織部皆以造茶庭聞名於世。根據歷代茶道和茶庭大師一步步更新創作，石燈籠的裝飾意義和它的實用意義一樣重要。茶道的六宗匠師大都設計了自己所喜歡的石燈籠造型，如千利休形、織部形（圖4-2-11）、紹鷗形、珠光形²⁹¹。

江戶時代是石燈籠變形最多和最快的時代，各式各樣的形狀陸續出現，它又不僅在茶庭中大量應用，而且在其他形式的庭園中也被大量的引用，特別是在小庭園中，它更是一個標誌性的代表物。

因此在江戶時代以前的燈籠，高大約在 180 公分以上，後來引入庭園時，為搭配景緻能達到調和之故而做了修改，江戶初期時將小型化做為庭園用的燈籠，統稱為庭燈籠。石燈籠的構造從下到上依次是基礎、燈柱、中座、火袋、燈頂、寶珠，其中燈柱的兩端和寶珠的下部都有蓮花雕刻，中座、火袋和燈頂的截面常做成同樣邊數的多邊形，火袋每邊是放燈的窗口。

石燈籠的形式根據來源可分為三種：

(1) 從古寺社中來。如春日神社、平等院、太秦、般若寺、當麻寺、六窗庵、元興寺、燈明寺、尋明寺、西屋、寸松庵、勸修寺、三日月堂、蓮花寺、法華寺、東照宮、光悅寺、永德寺、八幡宮、觀修寺、善尋寺式燈籠等。

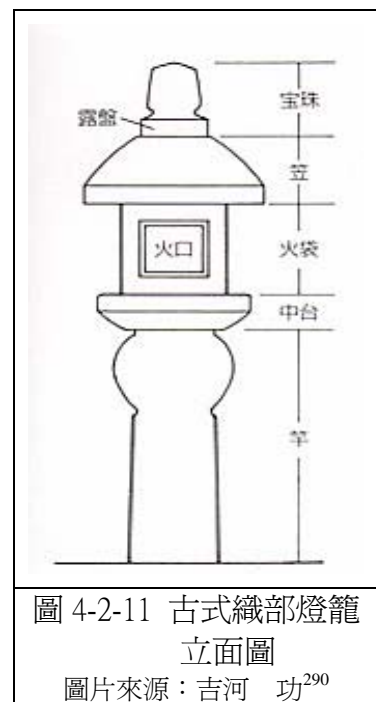


圖 4-2-11 古式織部燈籠
立面圖
圖片來源：吉河 功²⁹⁰

²⁹⁰吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，グラフィック社，東京都，p97

²⁹¹劉庭風，2002，日本小庭園，同濟大學出版社，上海市

(2) 從形狀上分。有三角、水螢、三光、武樂、柚木、方形、落雁、茅屋、松琴、寶形、袖形、方形无礎、琴柱、天下茶屋、面影式燈籠等。

(3) 依作者的喜好創造。如珠光形、紹歐形、利休形、家原式、重源式、織部形、遠州形燈籠等。其他還有朝鮮式、吉野式、江戶式、自然岩石式、庚申式、雪見燈籠等。種類繁多，一般較常見者為織部燈籠、雪見燈籠（如圖 4-2-12）、柚ノ木燈籠、置燈籠等。

欲了解燈籠者，須對傳統的石燈籠的細部名稱做深入的探討分析。燈籠不僅只石燈籠，尚有金屬製的金燈籠、木製的木燈籠等，也有依其用法為上部銜掛形式的吊燈籠，這也是因其巧妙的使用性，而產生美好意境的藝術創作作品。詳細內容請參考附錄三。

5、敷砂及砂紋

日本庭園以敷砂聞名，為日本庭園的重要特徵，從龍安寺石庭去探討日本京都名園的敷砂景，為具時代性的代表，現今已普遍流傳，廣泛應用在各式庭園中。

日本庭園大致分為池泉庭園、枯山水庭園、茶庭等三大種類。其中，以枯山水庭園樣式，使用白砂敷設象徵水景最常見。敷砂在小面積的住宅庭園、中庭等，具有非常良好的效果，在不做為水景的象徵的小空間中，也是塑造色彩美的便利素材。

庭園用的砂種類繁多，較為有名者為京都市北白川附近所產的白川砂。白川砂為當地的白川石及較柔軟的花崗岩粒石，相互混合而成，至今在當地仍有大量的石川砂存在，以前採掘較為簡單，現今需申請開發許可，非人工碎石生產，也非採用天然石砂。白川砂並非白色的砂，其中有花崗岩獨特的雲母的黑點，適當的混合其間，才能減緩太陽光強烈的反射，現除京都以外，茨城縣等也有生產。

再者，近年來岐阜縣土岐市，也有三河白川砂的生產，為天然的砂，具深厚趣味，受廣泛推獎。另與白川砂相似，但較具茶色味的三重縣所生產的伊勢砂（又稱新白川砂），也是使用量較多者。

白色的砂，另有寒水石的砂，茨城縣所生產，為石灰岩，對光的反射較強，是其缺點。茶色的砂，以サビ砂利為主，茨城縣生產。青色的砂為鳴戶青砂利，德島縣生產；秩父青砂利，埼玉縣生產等較著名。其它有赤砂利、黑砂利、五色砂利等，但較不常用在庭園上。

砂、砂利等用語，一般皆以為與海砂相同的細小，以前砂、砂利是相同的意思，且「砂」有時也寫成「沙」，因此白川砂並非現今所認為的「砂」，而是約 1 公分大小的砂利，一般業者習慣用三分、五分等去分別表現它。此種敷砂，以作







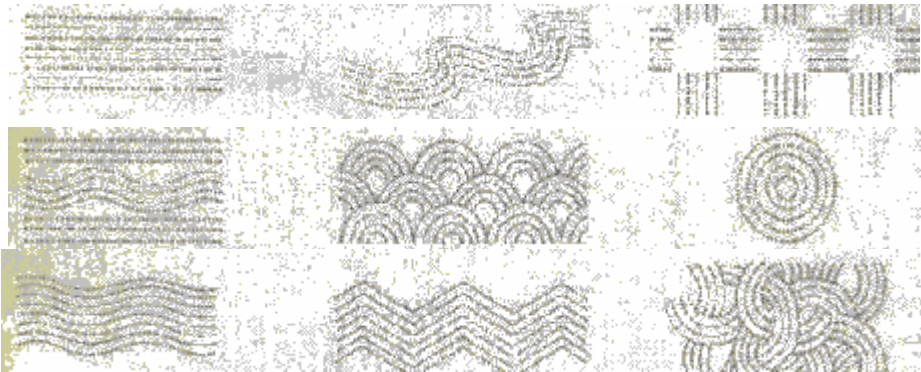
圖 4-2-12 八角形泉涌寺型
雪見燈籠
圖片來源：吉河 功²⁹²

²⁹²吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，グラフィック社，東京都，p97

為水的流動的象徵，而加入了美麗的砂紋樣式，此為以一定的間隔的砂紋耙子，作為劃線的獨特用具，有各種大小形式。一般人常擔心砂紋會因下雨而消失，但其實砂利皆有 1 公分大小，除非是強大的雨勢，不太容易消失。

枯山水庭園有各種敷砂的砂紋形式，為庭園中美麗顯著的景色（表 4-2-19）。像這樣的庭園敷砂，必定在其底部有 3 公分左右的水泥，並埋設排水用的水管，且能快速乾淨的排除水份，為最大注意重點，因此雨水不會在砂中積留，也就不會長雜草²⁹³。

表 4-2-19 敷砂及砂紋

	
<p>三河白川砂及漣紋（住宅枯山水庭園）</p>	<p>荒波紋敷砂（住宅枯山水庭園）</p>
	
<p>茶色敷砂及水紋</p>	<p>白川砂及漣紋（大德寺庭園）</p>
 <p style="text-align: center;">各式砂紋圖</p>	

圖片來源：吉河 功著²⁹⁴、中右/本研究

²⁹³ 吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，グラフィック社

²⁹⁴ 吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，グラフィック社，p136、137

四、小結

- 1、日本庭園的構景方式分爲：重點構成、遠近構成、非正三角構成、流動空間構成、築山構成、真行草構成法、沉床式構成方式。
- 2、日本庭園岩石組構的表現手法有：三面手法、石組氣勢手法、石組象徵手法、韻律手法、滝口手法、流水手法、池的石組表現手法、島石組表現手法、飛石石組手法、蹲踞石組手法、石積手法、景礫石石組手法。
- 3、庭園岩石空間形構：築山與野筋、池、滝與遣水、中島出島與岩島、園路步石等。
- 4、飛石是在日本桃山時代茶道盛行時，在茶庭中作爲通道的創作，爲茶道客人經由飛石而進入茶室之中，具有實用的目的，重視行走的容易性，其中有幾個具特別含意的飛石石組，可作爲地域分割的配置。到了江戶時代，飛石進入一般住宅庭園，應用更加廣泛。以飛石作爲景緻特點者，因其具節奏、韻律感，成爲空間分割的重要要素。
- 5、蹲踞是實用的石組中最爲特殊的一種。是以使用的方法（情況）爲目的而存在。爲表現和風庭園常使用的造形創作，現已成爲日本庭園的特色之一，在狹小的庭園中，能表現深層意涵及茶道露地的氛圍。在露地庭園中爲最主要的石組設施，大多設置於庭園的中央，做爲進入茶室前的身心清淨用，是露地中最大的景點。
- 6、手水鉢爲中世紀時日本庭園設置於廊下的洗手設備，到後來桃山時代茶道風行，成爲茶庭中一種新的樣式呈現，被放置在進入茶席之前，做爲客人清靜身心之用的創意組構。
- 7、日本庭園中，橋成爲庭園造型較熱門積極的年代爲鎌倉時代末期且大多爲石橋的造型。此時期受從中國傳入水墨山水畫的影響，庭園裡以石橋作爲石組組構添景的造型創作爲主流，現今所知最古老的造型石橋，爲天龍寺庭園（京都市）滝石組組構前的石橋。
- 8、日本可見的最早的燈籠是奈良東大寺佛前的金屬燈籠，石質的燈籠最早的當屬奈良時代的當麻寺。在奈良時代後期的興福寺、五重塔和中金堂前中央部也有石燈籠的基礎殘存，這說明最早的石燈籠是作爲佛前的供燈來應用的，而且僅限於室內照明。
- 9、日本庭園以敷砂聞名，爲日本庭園的重要特徵，從龍安寺石庭去探討日本京都名園的敷砂景，爲具時代性的代表，現今敷砂已普遍流傳，廣泛應用在各式庭園中。

第三節 庭園岩石的表現形態及意涵

日本「庭」在平安時代以前，為傳統的儀式舉行場所，通常在地面上敷上砂石，或僅種植草皮，不允許有一草一木或一石的存在。此種形式的前庭即為在《古事記》中記載的「堅庭」，也就是「庭」，只單純為儀式的舉行場所，沒有任何的設計存在，後來到鎌倉、室町時代，儀式舉行移往室內進行，才在此廣場空間中作各式的庭園創作。之後池泉庭走向抽象的景觀表現手法，利用敷砂呈現各式水景，從《都名所図会》《都林泉名勝図会》《洛東銀閣寺の真景》等圖例可知敷砂為此時代才盛行之實證，東山殿庭園在當初即敷砂2吋到3吋的厚度²⁹⁵。且在慈照寺庭園完成約十年後，為竜安寺庭園的作庭年代，雖無法明確證明，但從其庭園樣式，可判斷其繼承自慈照寺的敷砂意識的發展。而竜安寺庭園為首先將石組與敷砂組構在一起的庭園創作，為砂庭的更進一步發展。曾有人以竜安寺庭園中沒有一草一木的植栽組構而將其創作年代前後混淆。

日本古典庭園現存約八百庭之多，其中約六成為抽象形態的庭園，以模仿大自然的形式為多數，並以宗教、信仰的意涵為造形的形態。到室町時代，各作庭者，才逐漸由心象世界轉到自然風景，並經由各時代的條件及思想而轉向抽象世界發展。庭園的形態及目標，在每個時代各不相同，其作庭的考慮，因各種條件，社會風土、思考的方法等不同而異，故庭園中岩石的表現形態及意涵，也在各時代的背景條件下呈現不同的風貌，以下就其不同表現分別探討之。

一、思想表現 – 自然山水形式手法

(一) 神仙思想

1、蓬萊式

神仙傳說，從中國的陰陽五行說、黃老思想等而來。日本庭園在平安時代之前，因受中國文化的影響，其庭園創作中常有中國文化思想的背景，如蓬萊神仙思想等，但因地理環境、人文風土的不同，日本人以自己的思考，構築出適應本地的庭園創作，故在造型上有別於中國，獨創出日本色彩濃厚的創作。

奈良時代的文化人士間流行著蓬萊、方丈、瀛洲等神仙思想，與大自然的美景相接合。進入平安時代，宮廷建築也仿漢武帝的神仙說，庭園也導入神仙境界的思想，如嵯峨大覺寺的大沢池，以重現漢武帝大液池及池中蓬萊、方丈、瀛洲等神仙島的組構，並被誇耀的記述著。

弘仁二年（811）嵯峨天皇建山莊，稱為嵯峨院，且築造池泉庭，為大沢池庭園，在池泉的北岸，有大中島（弁天島）及其東方的小島（菊島），在弁天島的西側有二大出島，且在其弁天島的護岸池邊，設有夜泊石及庭湖石石組。庭湖石石

²⁹⁵重森完途，1969，日本庭園の美，井上書院刊，東京都

組為中國大池泉庭園中的蓬萊山築構，為蓬萊山的象徵表現（表 4-3- 1 左）。在其北方，有一名為古曾滝的遺跡，為溪流激瀨的流水滝，以三尊石組為中心的石組組構。此名古曾滝傳為百濟可成所創作。滝的流水為遣水形式，而後注入池泉。

日本中世紀庭園以神仙思想為創作根源，如足利尊代將軍在自邸內以模仿神仙境界築造庭園。在《夢窗國師語錄》中記載「將軍對有山林泉流之樂以偈之」及「蓬瀛勝概聚營中」等語錄。在《虎閔師鍊濟北集》中也記載著「目前現在是蓬瀛」，然而此時並沒有觸及島的數目、形態等。此用語並不僅是表現在庭園構景上，也是當時文化人的精神思想及認知的表現²⁹⁶。

江戶初期，酬恩庵庭園為大應國師的舊跡妙勝寺，在康正二年（1456）為一休禪師修復後，改稱酬恩庵。在其虎丘庭的慈楊塔前，立有三角錐形的立石為須彌山石，其前方有一禮拜石石組，此為一休參禪之所，並留有遺偈。虎丘庭旁有七、五、三石組，稱為十六羅漢石組（表 4-3-1 右）。

表 4-3-1 蓬萊式庭園及蓬萊山石組

	
<p>弁天島護岸池邊的夜泊石及庭湖石石組 （嵯峨院跡大沢池庭園）</p>	<p>十六羅漢石組（酬恩庵庭園）</p>

圖片來源：大橋治三・齋藤忠一²⁹⁷

2、鶴、龜庭園

神仙思想結合著鶴龜的傳說，龜為長壽、祥瑞的代表動物，在奈良時代，從地方到朝廷，對龜的獻納非常多，年號採用龜字者也有，靈龜（715—）、神龜（724—）、寶龜（770—）等。鶴、龜都是水中、水邊游憩的動物，故在庭園水池中常設置，在《作庭記》中「一池中鶴龜的形態必定」的記載。

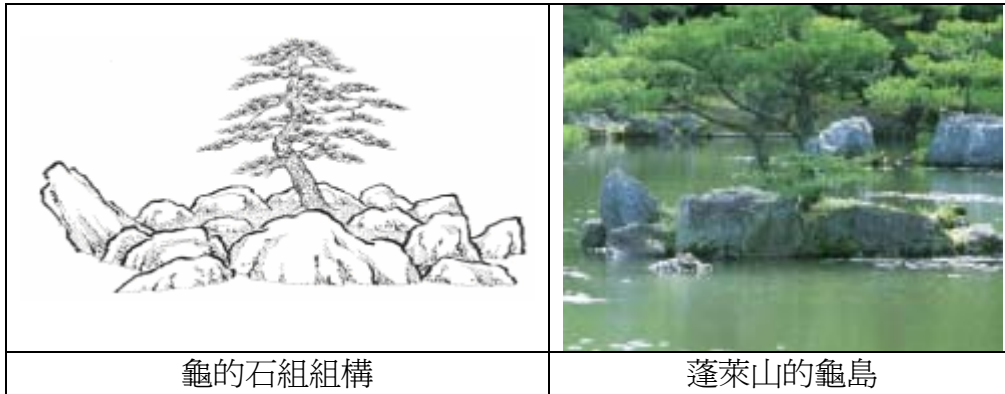
在《作庭記》中與泉水相關的有蓬萊即是神仙思想，直接相關的認知。《山水並野形圖》中也有漢代著名方士東方朔的主張，為神仙思想的廣泛應用之所在。到了室町時代中期，以石組的形式象徵龜的姿態（表 4-3-2）。一直到進入江戶時代，神仙說的解釋才有稍作改變，元祿均（1694）《諸国茶庭名蹟図会》中「一、三島一連的形式、蓬萊、方丈、瀛洲為根源的庭園形式手法」，而在《嵯峨流庭古法秘

²⁹⁶森蘊，1984，日本史小百科 19—庭園，近藤出版社，東京都

²⁹⁷大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p91

伝書》中「山水的中央有蓬萊山組構，蓬萊山爲龜形（表 4-3-2），故有龜頭石、兩手石、兩腳石、尾崎石組構，且多爲豎立的石組，此島也是中島，必定種植松樹，綠嫩的松與龜形石形成調合一致的組合」²⁹⁸，成爲此後庭園創作龜、鶴島組構的範本。

表 4-3-2 蓬萊山龜的庭園



圖片來源：吉河 功²⁹⁹

（二）佛教思想

1、淨土式

在《日本書紀》中有推古、齋明朝的庭園作爲接待外國使臣的場所，並設有須弥山，以象徵如日、月的迴道世界。日本庭園受佛教思想的具體影響，在平安中期，以「須弥山」、「九山八海」的手法爲庭園最主要形式，而產生淨土式庭園。如白水阿弥陀堂庭園（表 4-3-3 左），在阿弥陀堂前設有以淨土曼荼羅世界的池泉庭。

表 4-3-3 須弥山式庭園的主要手法



圖片來源：大橋治三・齋藤忠一³⁰⁰

²⁹⁸ 森蘊，1984，日本史小百科 19—庭園，近藤出版社，東京都，p382

²⁹⁹ 吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p44-45

³⁰⁰ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p19、26、116

後來須弥山的觀念，被擴大成「九山八海」的庭園石組組構，在室町時代足利義滿將軍，更以一石組作為九山八海石的象徵。在後期的庭園中，也常見到「須弥山」、「九山八海石組」的組構，其影響日本庭園甚為廣泛。如室町時代的龍源院庭園為枯山水庭園，在青苔上立有一傾斜的石組，在其右方有一添石，左方有二添石，而前方有一圓形平石被青苔覆蓋，此傾斜石組為須弥山石組。並在其圍牆邊有一小形石組為九山八海石組，為須弥山周圍的海、山代表。(表 4-3-3 中)

日本飛鳥時代，貴族在其皇宮庭園中，以佛教須弥山的思想創造須弥山形構的庭園，為中島形狀的池泉庭。在昭和四十九年奈良國立文化財研究所，調查發掘的小田墾田宮跡，明日香村的水落遺跡及石神遺跡等，在石神遺跡中，有一須弥山石像的石組，現收藏在飛鳥資料館，並在其發掘地發現存在著庭園的遺構。在飛鳥時代庭園中常設有遣水溪流，以欣賞流水的聲響及跳動的水景，並在其池泉中設島州，以象徵佛教須弥山的組構。其池岸非常和緩，且為敷有玉石的浜洲特徵。其溪流常以曲水形式呈現，並有一通稱酒船石的石組組構，用以舉行曲水宴，如毛越寺庭園(表 4-3-3 右)。

毛越寺庭園為平安時期淨土式庭園，其池泉庭以阿弥陀淨土世界為目的而創作，以為佛教思想安慰人心之用。在池泉中，配置有中島、反橋，中島北岸設有直橋迎向丹融寺的金堂，橋腳有橋引石、狹間石石組。橋引石為七、五、三石組組構。池泉西南角有築山，且設有石組、野筋等枯山水石組組構。在其東南岸有一突出的出島及荒磯石組組構，出島石組中有一立石為須弥山石，整個出島石組成一鉄圍山的意涵組構。(圖 4-3-1)

在金堂東回廊遺跡中，有一從北方向南流的遣水，溪流約有 70 公尺長，由此可知，此池泉庭為四神相應的理想代表作。

第一、東北方為源頭，由北向南作遣水注入池泉，池尾設在西南方。

第二、遣水的護岸石組有多組，在山邊突出處，溪流曲折的注入池泉。

第三、東岸，小石敷的洲浜石組組構，有一部分突入池中，並形成大的灣岸，突出的洲浜作為水位上下浮動成干瀉狀的景觀，在《作庭記》中有詳述其手法。在其池泉庭的細部手法中，也見到多數《作庭記》中的手法，為淨土庭園的代表作，也是《作庭記》的庭園代表。

日本最古老的作庭祕傳書籍，傳為平安時代後期藤原俊綱(伏見修理大夫)所編纂，但已流失了，現存版本為今澤市的谷村家的收藏本，之前為加賀前田家所收藏，且稱為「前栽祕抄」，後才改稱為「作庭記」。

谷村家本的筆寫年代，眾說紛紜，以鎌倉時代初期最有可能，在「庭研 267 號」中有研究結果的發表，為鎌倉時代後期，法宗相的大僧正藤原實經的兒子慈信僧正所寫。其內容有作庭的基本原則及考慮事項，包括園池的構成、島的類型、滝的種類、遣水的做法、石的組構方式、樹木、泉水等等分析事項。在那麼古老的時代，即有如此詳細的祕傳書，作傳述之用，令人驚奇。站在日本庭園史的研究而言。《作庭記》是重要的參考資料，但其真正著作年代仍留有多項疑問。



圖 4-3-1 毛越寺庭園概略圖
 圖片來源：大橋治三・齋藤忠一³⁰¹

現今保存的庭園與作庭記相關的系統庭園，有平安時代的大沢池嵯峨院跡庭園（京都市），淨瑠璃寺庭園（京都府）（圖 4-3-2）、法金剛院庭園（京都市）、丹成寺庭園（奈良市）、177 毛越寺庭園（岩手縣平泉町）、觀自在王院庭園（岩手縣平泉町）、白水阿弥陀堂庭園（いわき市）等等，其中以毛越寺庭園更是與作庭記的技術相通，最近才挖掘而出的遣水的溪流，為平安時期的庭園文化的代表。

平安末期~鎌倉初期，產生淨土樣式庭園，不講求視覺的變化，庭園的形態採較低形式的造形（視線為俯瞰形式）。

- 淨土式庭園裡設有池泉庭，以阿弥陀及佛像的佛堂樓閣為必須條件。如：
- 平等院池庭－鳳凰堂（表 4-3-4 左）
 - 淨瑠璃寺池庭－九體堂
 - 西芳寺池庭－淨瑠殿
 - 鹿苑寺池庭－金閣
 - 慈照寺池庭－銀閣（表 4-3-4 右）



圖 4-3-2 淨瑠璃寺庭園（京都府）
 圖片來源：水野克比古³⁰²

³⁰¹大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p16

³⁰²水野克比古，1991，名庭 2 京都東山・洛南，京都書院，京都市，p97

表 4-3-4 淨土式庭園實例



圖片來源：左/大橋治三・齋藤忠一³⁰³、右/水野克比古³⁰⁴

受西芳寺、鹿苑寺影響的淨土式庭園，以慈照寺庭園為最成功的案例。義政將軍獨排眾議而設的向月台與銀沙灘更是最佳範例（圖 4-3-3）。其中只有慈照寺庭園不是以俯視方式興建，因其受《作庭記》影響及大和繪的影響所致³⁰⁶。

現今的高層樓房建築，其庭園也皆為俯瞰形式，可參考淨土式庭園。

2、禪宗式

禪宗式庭園以西芳寺庭園和天龍寺庭園為代表。

(1) 西芳寺庭園

奈良時代創立西芳寺即為念佛寺，其後面有山稜地形，山麓間有一湧水，自然地形優良物產豐富，平安時代初期為真如親王修業的庵居處，平安時代後期為藤原親秀定居於此。曆應二年（1339）夢窗國師將其改建為禪寺，改名為西芳寺。庭園創作以佛教《碧巖錄》為範本，庭園中心有一黃金池，池邊有湘南亭、潭北亭、瑠璃殿等設置，另建有一西來堂。

西芳寺的建築，自古即與地形、庭園相搭配。東方的水泉，如朝日的清水，西方的水泉為夕日的清水，並且導引流水入池，以涵養蓄存，池中設置島嶼，池



圖 4-3-3 銀閣的銀沙灘

圖片來源：大橋治三・齋藤忠一³⁰⁵

³⁰³大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p16

³⁰⁴水野克比古，1991，名庭 2 京都東山・洛南，京都書院，京都市，p97

³⁰⁵大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p109

³⁰⁶重森完途，1969，日本庭園の美，井上書院刊，東京都

邊有優良適宜的景石石組，以塑造景觀的變化美。

此庭園被稱為苔寺，在庭園上佈滿了蘚苔，非常優雅。山麓間有湧泉，但因水位較高，現已不復見。且在寺院的西側到北側為較高的山稜地，傾斜地面巧妙的利用，創作出枯山水庭園，而將其稱為洪隱山。從此庭園入口進入，為黃金池的西北角落，有一名為向上關的禪修道場入口，為中國宋朝名僧亮座主的傳道風景之塑造，指東庵為亮座主在雨中立於此處指向東方之所，縮遠亭在石組組構嚴峻的石山路上方，象徵禪修的過程及到達之處。竜淵水之側邊有一夢窗國師的座禪石，為表面平坦之石組，在其側邊有一石組可供擺放禪修中解渴的飲用水。此處大多採用加工石材。寺院的後方山腹為古墳區轉用而來，所以將黃金池一帶稱為淨土境，山岳的枯山水部份為穢土境之稱謂。(圖 4-3-4)

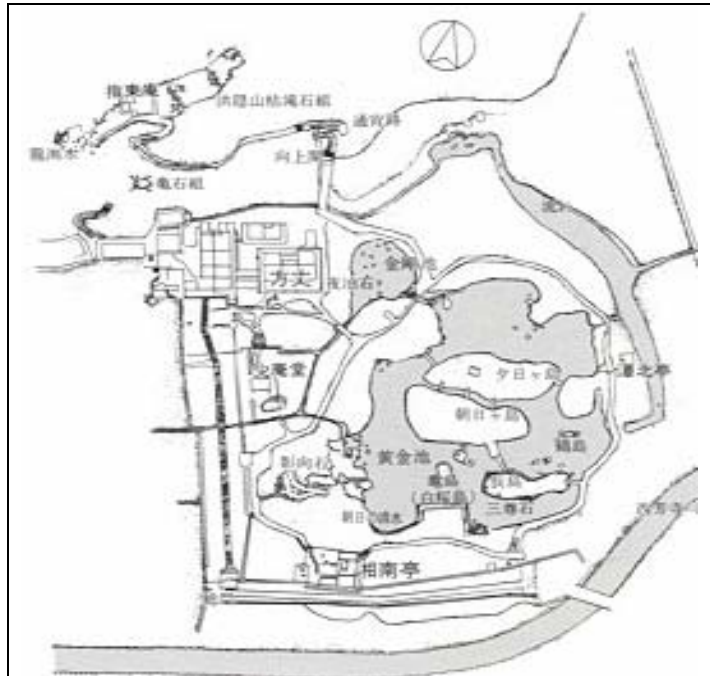


圖 4-3-4 西芳寺庭園概略圖
圖片來源：大橋治三・齋藤忠一³⁰⁷

夢窗國師，二十歲左右，從真言宗轉為禪宗信仰，平安鎌倉期間構築多數的淨土式寺院庭園，其中以早期的鎌倉時代瑞泉寺、美濃的永保寺等淨土形式庭園現仍保存。禪宗庭園以西芳寺庭園為開始。在昭和三十年，曾在其敷地的西南方，發現有遺水的遺跡，為引用西芳寺川上游的流水蛇行入園，其下流為現今的枯山水，在影向石石組旁，有構築流水的遺跡。現今因興建佛堂，地形被改變，周邊的園池步道也變為能快步行走的道路，已很難體會感受到早期古寺園路的趣味氛圍。

(2) 天龍寺庭園

曆應二年(1339)後嵯峨上皇的龜山離宮的遺跡，為足利尊氏為後醍醐天皇的冥福祈願而建，設造有貿易船(天龍寺船)以促寺的興盛而著名。此庭園一部份為龜山院的舊池利用，從方丈廣場的西面有一水池，池的周邊護岸石組為重要組構。從方丈處望出，中央部位為滝口石組組構，為雄健的石組組構的落水瀑布，其後方竹籬中有湧泉為給水來源，湧泉附近有一石組上刻有「曹源一滴泉」的文

³⁰⁷ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p98

字，故稱曹源池。在湧泉附近的石組及中央部位尖端頂立的主石石組為作庭者夢窗國師的代表作。

此庭園中滝口石組、石橋石組、池岸石組、池中的離石石組等都是非常難得的佳作，為眾人所讚譽（表 4-3-5 右）。但因在後世方丈曾多次毀於災難，重建時，在其東岸有數次的更改，僅保存西邊沿岸可供參訪學習，是非常可惜的。現今說滝口附近石組為夢窗國師的創意，應是正確之說³⁰⁸。

表 4-3-5 禪宗式庭園實例



圖片來源：水野克比古³⁰⁹

（三）儒家思想



日本庭園創作，也有以中國的故事或風景勝地為主題的庭園造型存在，其中最著名的，為江戶時代德川幕府受中國儒家思想影響，以儒教為基本精神。此時的諸侯大名，也以儒教為自身教養的修行方式。其事實情況完全呈現在庭園的構築上，特別為大名庭園，皆以中國名稱或風景來描述。其中以中國的風景最為大名們所欣賞，且以中國浙江杭州的西湖之景最常見。至今，描述中國杭州西湖勝景的詩畫，早已流傳進入日本文化中。如有名的室町時代水墨畫家雪舟，更有描繪西湖的景色的畫作流傳至今。

大名庭園有頗多以著名的西湖十景為庭園創作之景致，最早將西湖風景移入庭園者，為水戶黃門的德川光圀。其拜中國明朝逃亡日本的朱舜水為師，在其指導下，於江戶上屋敷的庭園內，創作中國風造型的庭園，現今仍保存的名園，有後樂園庭園（東京都）。其庭園內西側有一長堤名園，為仿照西湖的堤而築造的，初期命名為「西湖堤」，後改為「蘇堤」，也就如西湖的蘇堤。日本所築為迷你縮小的蘇堤，此種蘇堤，在江戶的大名庭園中另有旧芝離宮庭園的組構。且在全國各地有實例作品流傳，如縮景園庭園（廣島市）、養翠園庭園（和歌山市）等。（表 4-3-6）

³⁰⁸ 森蘊，1984，日本史小百科 19—庭園，近藤出版社，東京都，p197

³⁰⁹ 水野克比古，1991，名庭 1 京都嵯峨野・洛西，京都書院，京都市，p67、81

表 4-3-6 仿中國蘇堤（西湖堤）而築造之庭園實例

	
養翠園庭園的蘇堤	旧芝離宮庭園的蘇堤
	
後樂園庭園的西湖堤	縮景園庭園的西湖堤

圖片來源：吉河 功³¹⁰、右下/大橋治三・齋藤忠一³¹¹

二、繪畫表現—繪畫形式的手法

(一)大和繪(具象化)—池泉・築山

日本庭園在各時代有各自發展形式，平安時代至鎌倉時代前期，受大和繪畫的影響深厚，此為有別於「作庭記」系統的作庭形式。

大和繪的手法，強調洲浜，橫線形的發展方式為作庭樣式。從地表或池中創作立體感的效果，強調完全不是以俯視角度去興建。以西芳寺庭園及現今已不可見到的瑠璃殿為代表，但早期的瑠璃殿霞形的白砂中島，現已被苔園、庭樹等取代了，以三島形式、橫長、平行方式所作庭園已不復見。

日本庭園在水池旁大多有築山的組構，且植有松樹，以倒影灑落在水面為景緻，在現今非常盛行。但已難有古代庭園中的氣氛呈現。

山給人的印象是重的、大的、高的等莊嚴的樣式，因此，在庭園中築山，必定佔據重要的位置，且以慎重的態度處理，以求再現古典的意境。另築山以再現自然山景為美的追求，故在古典傑出的庭園中，築山常伴隨水景來呈現，並以流動的動態觀景為重點。以築山的靜對應流泉的動。

在較佳的溪流組構中，常見光影灑落在水面，呈現波光粼粼之美，且在水流

³¹⁰ 吉河 功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，グラフィック社，東京都，p116、117

³¹¹ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p194

間、水面跳動，產生水流濤濤不絕的聲響，晶瑩剔透。在自然的山景中，也常見流溪的存在。庭園中的山，只能以縮小的形態呈現，水流也僅能濃縮集中呈現，其中充滿著各式的人文風格。如曲水流觴、遣水等。

在《榮花物語》中「築山中必有池、遣水等線狀的河流築造可供欣賞。」同時也有「流水清澈分明美妙的滝」等，對溪流有一去不復返的感想。這樣的溪流大多建造在山莊等的庭園中，有巧妙的表現。流水使築山活了起來，生機盎然。築山使流水有了源頭，源源不絕，是自然山水庭園的重要景緻（圖 4-3-5），也是大和繪所表現的具象自然山水的立體呈現。



圖 4-3-5 觀自在王院跡庭園

圖片來源：吉河 功著³¹²

（二）北宋畫一抽象枯山水

鎌倉時代的後期，出現了禪的水墨山水畫形式的庭園。到了室町時代，禪文化的盛行影響，庭石以深富趣味的小型石組為主流，以無水的樣式呈現枯山水庭園，此時代庭園講求象徵性，具空間美感。

禪宗寺院的書院建造形式即採用中國山水畫的形式，將乾涸水池填平為平坦地面，敷上白砂，以象徵湖、海。借用畫的遠近法及借景處理，將美景縮於庭園中。

禪寺的枯山水庭園有一名稱「殘山剩水」，這是中國南宋山水畫的一種表現手法，將大自然中的山水美景，取一部份景色組合表現以代表全體景緻。用文字說明，即是取整體山勢的一部份加上河岸的水邊景色，如眺望自然景色的部份景緻的意味。

此種庭園表現，從夢窗疎石開始，在他改造西芳寺庭園的池庭、水岸時，以石組表現彎曲的河岸改變原來立石的手法，以象徵禪修之路艱險困難的過程，有如當時畫境表現一樣。為當時人指為殘山剩水的典範。後來的時代中，有善阿彌³¹³的庭師繼承此種造園手法。其中較典型的庭園有大德寺大仙院庭園、竜安寺庭園等。

1、大德寺大仙院庭園

庭園在書院的東方向北邊曲折延續，有二座巨大的石組為遠山懸崖狀表現，在其後方的石組為滝口石組，在急峻的山勢間，有一迸流湧出的滝，落水形成深淵，潛入石橋下方成一河堰（表 4-3-7 左）。水流速度和緩，幅度寬大，像大河狀，

³¹²吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p52

³¹³善阿彌和足利義持（四代將軍）同年生，善長小石、小木，組合小泉水庭，也就是「殘山剩水」的景觀，得到足利義政的認定。

向南方流去，並在其水面上立一石舟石組，浮在水中（表 4-3-7 右）。遠景的石組較小，近景的石組較大，遠山採用修剪植栽，近景為自然樹形。此種構圖為室町時代中期，從中國傳入非常盛行的中國水墨山水畫的山水風景遠近法，加以創作呈三次元空間的枯山水庭園構景，且成為枯山水庭園的共通題材之一。

表 4-3-7 大仙院庭園的滝口石組和舟石組



圖片來源：左/吉河 功著³¹⁴、右/大橋治三・齋藤忠一³¹⁵

此庭園在江戶後期，有一繪師受松平定信（白河樂翁公）委託，將京都的古茶室、建築、庭園等立體實測繪出圖表，現收藏在東京國立博物館。

枯山水庭園的創作，等同於當時時代的結晶。每個枯山水的作品，有作庭者的美學觀，庭主的意向，不同的施作手法等，各個不同。

整合而成即為時代共通意識。其共通的庭園表現，即其意識的主軸，為對自古以來的傳統庭園的反抗。

室町時代枯山水庭園創作原因：

- (1) 經濟的條件
- (2) 敷地的狹小化及省略的設計方法（殘山剩水）
- (3) 宗教的社會思想條件（佛、禪流行）
- (4) 政治的形態
- (5) 藝術交流上的文化潮流
- (6) 獨自的時代哲學
- (7) 五山文學的確立

庭園為外部的空間，須有五山文學、禪的素養，及有緊密的作業設計程序，對繪畫、裝飾等美的見習學習為必須要件。而其中的世界是非常廣大的，形而上的，或形而下的，更是色彩的知覺世界，其將庭園塑造成映像的世界，不僅只為自然的世界，更是心象的風景，是其夢想世界的自然，形而上的，色彩豐富，造

³¹⁴ 吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p13

³¹⁵ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p114

形幻想結晶的自然。其自然為完全否定在於塵世的自然，而是其夢想世界的自然，這是形而上的形態較強烈的表現。

形而下的，其形態就較微弱，因其心象被美學、文學、美術等意識給固著著，對自然世界中的風雨、天氣變化無法作變應。現實的具象表現，必須對現實的天氣變化如暴風雨等有對策，但若其心被意識形態所固著，其作品表現，就難有放下根固的可能，而難有創作。形成如此結果者為創方法論的哲學者或為詩人。如今我們見賞其作品時，也不自覺的說這是省略手法、抽象性表現等種種解讀，作徹底的細目詳情認識，將作品當作為問題，而去作解題。

枯山水樣式的庭園，是一個時代的時間慢慢的經過調和和諸而成，是其時代的極至頂峰的代表，也是影響下一個時代的現象。這是值得我們再重新對其作庭原點的重要性作思考的³¹⁶。

從現今的枯山水發展史來看，竜安寺庭園為僅有石組組構，無植栽進入的庭園形式，仍保守著傳統的觀念。一直到 10 年後的大仙院庭園，才真正將植栽引入庭園創作中，在大仙院庭園出現的「庭」，完全是一般庭園的形態表現，此時枯山水庭園並沒有成為美學的解放或推翻傳統之牆的力量來源。

從枯山水的形態而言，早期枯山水，可能是單純的自然景觀，並沒有蘊涵其他氛圍存在，而新的抽象庭園的典型枯山水，可分為三方面來探討：

第一、以淨土宗文化形成的枯山水，在現存的枯山水庭園中佔有 10%，為禪宗寺院所保存。保有奇異的特殊性存在，為足利義政的文化政策中的淨土宗思想的呈現。義政的政策以禪宗為中心，但在他的理想住宅東山殿中，充滿了比禪宗意境更深厚的淨土宗色彩，從《蔭涼軒日錄》可充分的了解其思想。故在足利義政時代，淨土宗的文化思想非常強烈，在庭園創作的表現也是如此。

東山文化是在義政歿後才得到發展，逐漸的呈現禪的文化發展，特別是枯山水庭園，在明應以後，才呈現出其代表性的形式。從淨土宗的形態，逐漸的抽象化表現，到足利義政歿後淨土形式才完全消失。

第二、禪文化形態的枯山水，同為抽象庭園的枯山水，加入禪境趣味後，特別的發達，其代表性庭園為大仙院庭園（圖 4-3-6），從歷史的發展而言，其出現也是必然之事。

特別是其中的一種事態，即當往抽象化發展時，同時伴隨著再現自然主義的形態存在，當藝術的表現無法解決時，興起了一種新的方式，有別於以往的歷史發展，



圖 4-3-6 大仙院庭園的枯滝石組
圖片來源：吉河 功³¹⁷

³¹⁶重森完途，1969，日本庭園の美，井上書院刊，東京都，p529

³¹⁷吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p53

受到當時愛好水墨山水畫的影響，已非完全全再現的形式表現手法。因將水墨山水畫完全模仿表現在作庭上是困難的，繪畫上的山水及庭園表現上的山水，雖同為山水的一種再現，但水墨山水畫的遠近法，以墨的濃淡來表現，庭園中是不可能的，因此創作出不同的枯山水庭園表現手法，由抽象山水形式的觀念呈現。以抽象藝術的另一種普遍性手法來表現，在抽象的欲求中，有種純粹性，以感性、知性的動機為創作的表現。

第三、枯山水的現代形態。枯山水至今仍被認為是室町時代達到盛行的庭園樣式，大多型態為抽象構成，然而枯山水的樣式並非創作於室町時代，而是在室町時代開花結果。

室町時期，枯山水庭園的性格為抽象的性格，其特徵的形成為受當時政治的影響及經濟的疲軟所至。而經濟問題更是促使枯山水的大量發展，從現存的實例分佈狀態分析可見，室町時代應仁之亂後的東山文化的文明時代，其庭園因經濟問題而產生變化，從現存的庭園中，以京都府為例，枯山水庭與池泉庭園在當時的比例為 10：1，真實的反應出當時的情形。

而同時期其他地方池泉庭的興建較枯山水庭園為多，其原因為枯山水並非當時最盛行的庭園。另一原因為京都庭園的面積較狹小，才促成京都府枯山水的盛行。如當時的大仙院、竜安寺等庭園，與常榮寺庭園（室町時代，山口市）（圖 4-3-7）相較，確為狹小。

因此枯山水成一獨特的性格，得到飛躍式的進展，從滝的構成形式即可了解，為完全不追求寫實的手法，在面積、經濟及當時的東山文化的風潮影響下而形成的，以石的抽象構成手法，象徵式的表現，取代大庭園的滝的整體形構³¹⁹。



圖 4-3-7 常榮寺庭園

圖片來源：吉河 功³¹⁸

三、景觀表現—裝飾形式的手法

(一)空間構成的超自然化—石庭（以竜安寺庭園、本法寺庭園為代表）

1、竜安寺庭園

抽象枯山水庭園，為裝飾形態表現的枯山水，以純粹的意涵表現山水形態。在六十二坪的狹小空間中，僅佈置了十五個石塊，全面鋪上單一白色的砂石，其創作典故有十餘種傳說，分別為：虎子渡河、惡虎子渡、河雲龍之庭、雲中山岳、海中群島、心字之庭、十六羅漢之庭、七五三之庭、九石之庭、十四石之庭、須

³¹⁸ 吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p14

³¹⁹ 重森完途，1969，日本庭園の美-枯山水の現代性，井上書院刊，東京都，p57

弥山之庭、借景之庭、抽象空間之庭等³²⁰。(表 4-3-8 上左)

室町時代末期突然進入戰國時代，各地的諸侯大名崛起，促成各地地方文化的發達，庭園也受其影響，起大變化，出現以豪華壯麗為風格的作庭。庭石採用比人高大的巨石做為石組組構。其最早期的名園，為越前國的貴族朝倉氏所築造的一乘谷朝倉氏遺跡庭園群(福井市)，其中御湯殿跡庭園、諏訪館跡庭園(表 4-3-8 上右)、南陽寺跡庭園、下部館跡庭園等，現今仍保存。

這是比江戶初期更絢麗、燦爛、豪華的庭園，有如壁畫般的景象。在這豪華的庭園的中心，必定有石組的組構。在現今所知的巨石名園中，採用大量巨石，為近年才受重視的旧久留島氏庭園(江戶初期，大分縣玖珠町森)(表 4-3-8 下左)，採用高 3 米以上的庭石有三個，二米以上的庭石有 14 個所組合而成。

2、本法寺庭園

桃山時代的枯山水庭園，又稱為「巴の庭」或「三巴の庭」，以三座築山在一平面間，成月牙形，王的形狀，而稱為巴形。在中央的築山上有一枯滝石組，為不動石、觀音石及大的滝添石，並有一傾斜的水落石為石組組構，是非常珍貴的滝石組組構。枯滝以二段落形式成「巴」字形的流水落下。

以十條葛石圍組成一十角形中心深挖的蓮池，利用雨水收集而成，在其左手方有二塊板石合組而成圓形石組的禮拜石，此為「日」的表示，與蓮池合成，其宗祖日蓮的象徵。為本阿弥光悅的創意表現。

以石組的變化及奔放氣勢為造型者的桃山時代庭園，在各地的城郭、大名館等皆有多數的庭園興建留存在文獻中。現今仍有保存著：国分寺庭園(桃山時代，德島市)(表 4-3-8 下右)、德島城庭園(德島市)、粉河寺庭園(和歌山縣粉河町)、玄宮園庭園(彦根市)、旧座主院庭園(福岡縣添丁町)、西本願寺庭園(京都市)，與之前的朝倉氏庭園同樣為具生命力的豪華庭園代表，這種豪華的庭園傾向持續至江戶時代的大名庭園，但皆不及於桃山時代。其搭配豪華石組的植物，如大型蘇鐵等，為當時重要的時代代表。

(二)美的構成

1、茶庭—山里景緻的情境意涵

日本茶從奈良時代起，從中國引入，以藥用方式開始流行³²¹，到平安時代發展為風雅人士在林泉中舉行茶會共飲之制，當時，嵯峨上皇在嵯峨院(大覺寺的前身)招待空海，共飲茶之樂，記載在《經國集》中，嵯峨上皇在庭園內設置茶園由此可知。再則，以「閑院」的庭園美，得天獨厚的在公家的別莊裡盛行，成為茶道愛好者挑選環境的範本。平安時代中期以後，公家間的喫茶習慣更成為慣例，在《本朝文粹》的記載有「京都近郊，較暖和時，在三河国医王寺的茶庭中舉行飲茶之會。」然而，到平安時代後期，茶亭的設置尚未出現。

鎌倉時代初期，榮西禪師前往當時為南宋的中國(1174-89)，《大明一統志》

³²⁰ 林俊寬，2003，景觀藝術創作—易經與民俗，國際道家學術基金會，台北縣

³²¹ 森蘊，1984，庭園，近藤出版社，東京都

表 4-3-8 超自然化的庭園空間構成形式

<p>竜安寺抽象枯山水庭園</p>	<p>朝倉氏諏訪館跡庭園</p>
<p>旧久留島氏庭園</p>	<p>国分寺庭園</p>

圖片來源：吉河 功³²²

中記載著，在浙江省天台縣報恩寺的林泉內「賢眾亭」學習南宋的飲茶之道，且攜帶茶樹及茶亭等飲茶文化回到日本。這是一種茶庭的形式風格，現已不復見。在鎌倉後期，協調足利尊氏創立幕府霸業，成為數國守護將軍的佐佐木道譽，因喜好飲茶，在《太平記》中記載著其舉行鬪茶會的情況，且演出一種反喧囂的茶聚會，此為茶道的一種形式，夢窗國師將其形式在西芳寺庭園中創作呈現，然而佐佐木道譽的茶座敷並沒有留存下來。

在近江国甲賀町原為佐佐木道譽的屋宅，後成為勝樂寺庭園中利用山麓間的湧泉構築水池、池畔的石組組構，仍留有道譽的茶道遺構。這應是茶道與庭園建築相結合的創作。在同一時期出生的玄惠法印，其著書《喫茶往來》中也有茶亭的記載，所謂的喫茶之亭，建構在庭園中作為眺望景緻之用，有時成為賞月的二樓建築，這與室町前期以來，茶與禪結合而成的庭園建築構想是相近似的。在明代文徵明的曾孫文震亨的《長物志》13卷之第3卷與庭園相關的記載第一卷「室廬」為說明日本流的庭園建築編。其中有「茶寮」的記載為「山齋的附近所構築小室，屋內皆擺置茶具」。這與中國的茶亭有所不同。茶室是為了喫茶的目的而設置的構造，只須帶喫茶用的道具即可。中國茶亭並非以此為興建目的，這只是其

³²² 吉河 功著，石組の庭—鑑賞から技法まで，1992，p13、19、22、57。

其中一項功用。如唐朝建築的池亭，可作為喫茶賞景之用。

從茶座敷至数寄屋，在延德三年(1491)瑜珈山的茶屋舉行丈量、立柱，這應是腰掛茶室的開始，明應四年(1495)的記錄，半間棚・竹棚・一間湯棚等，這是真正的茶室前身，茶屋的相關記錄。

此時期京都以足利義政將軍為中心，在東山殿內同仁齋・西指庵「北三帖」會所內十疊敷的(御茶湯之間)，常御殿六疊敷(西三間御茶湯之間)等茶室建築。其中的同仁齋遺構，為現今慈照寺東求堂相君泉御茶水石組，為日本蹲踞石組的起源。與此相同的茶座敷基礎石組遺跡，有一乘谷朝倉館。

数寄屋的創始者為珠光及其弟子宗珠³²⁴，在《山上宗二記》中記載著「宗珠、珠光的遺蹟」。在大永六年(1526年)的《二水記》中記有「栗田口青蓮院的池庭中島上舉行茶會」的記錄，當時由数寄宗珠執候等。此数寄二字為宗珠人所揭示。《宗長日記》大永六年(1526)記，「下京茶湯在数寄四疊半、六疊鋪間非常盛行。」宗珠的茶座敷，奈良興福寺的尊教院中也有保存。在《松屋茶湯秘抄》中有記錄，其為六疊敷茶座敷的指圖，宗珠為数寄屋與茶庭的一種新風格形式的創始者而被人尊敬。

茶道嗜好簡樸素雅的庭園。千利休稱茶庭為露地(圖 4-3-8)，露地為佛界的比喻、模擬。進入此境界須摒除雜念。在《南方錄》中有「露地以草庵的寂靜境界而為名，法華譬喻品中，長者諸子，以出三界火宅為露地境界位階，露地傳達潔白的意涵，一身清淨無一物也。古時在家的庭園不能為露地」等的說明。

露地的入口，稱為露地口，周圍以高垣、土塀等圍成，以小門作為出入口，且附有門戶，此形式的露地出入口為多數。進入後有一簡單形式的腰掛設施(圖 4-3-9)，為迎接客人寒暄打招呼之處，並且作為露地間迴旋之處，作為客人出入時安置物品的便利設施。露地門有各式形狀，但以輕快簡單為主。有萱門、柿葺



圖 4-3-8 表千家露地
圖片來源：大橋治三・齋藤忠一³²³



圖 4-3-9 裏千家露地的外腰掛
圖片來源：大橋治三・齋藤忠一³²⁵

³²³ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p157

³²⁴ 珠光出身奈良，宗珠出身在奈良興福寺尊教院，初期稱「四郎」，居住京都下京四條的北河原，以「奈良屋」為屋號，在京都的貴族、文化人士之間有高知名度。

³²⁵ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p159

門、小瓦葺門等，門扉為兩開網代戶・唐戶・充透雕板戶等。樣式以腕木門較常見，搭配黑色的疊石敷，深富意境。

露地分為二重、三重的構造，外露地指中門到外側，中門、中潛後稱為內側，至茶室的入口為止稱為內露地。外露地有外腰掛待合、砂雪隱等設施，內露地有蹲踞手水鉢、內腰掛、砂雪隱等設施。以中潛作為分隔內外之處。在千利休時代尚未形成，而在古田織部才開始稱為「翁草」、「朱紫」等。例如「朱紫」在利休稱為猿戶，織部稱中潛（圖 4-3-10），遠州稱為中門。大德寺真珠庵的茶室庭玉軒³²⁷



圖 4-3-10 表千家露地的中潛
圖片來源：大橋治三・齋藤忠一³²⁶

的中潛附近設有位席的構造，曾傳說為金森宗和的創作，現在成為表千家的中潛代表作。

日本庭園的茶庭，從建築物而言，首先寄付、腰掛、中門或中潛、茶席或水屋等，完全為茶道而設置的設備。因此，庭園也是，且在鄰近寄付處塑造田野鄉原的景觀，有庭石的組構、樹木植栽、飛石等，以達到盡善盡美的設計創作。一般茶庭中，以中門或中潛為中心的役石組構，也就是蹲踞石組組構。在茶室的屋簷下，也可能設置且純粹作為意象象徵，不具真正實用性的組構，有可能為茶庭石組組構的整體性表現，或可能僅是裝飾性的意涵。

數寄屋的屋簷下或軒內附近有腰掛待合等設施的塵穴或塵壺，此作為露地清掃時，樹枝、紙屑等的放置處，有採用石製品者，圓形、方形直徑 20~30cm、深 25~30cm、厚 2-2.5cm 的形狀。手水鉢，原為神佛參拜前，作為清洗手之用的政設施，後來將其引用在日常生活中使用，並將石製手水鉢引入庭園中，最早出現在淨瑠璃寺本堂前面的水池邊，有永仁四年(1296)雕記。

蹲踞手水鉢為象徵山中的泉源之意涵，在西芳寺的竜淵水及東山殿山中的御茶水中為早期的代表作，此種石造手水鉢在茶座敷(茶室)屋簷前高有一丈的石組組構，為站立使用的形式。在茶庭露地中，另有較低的蹲下使用方式，作為茶湯飲用前，先行清淨身心靈之整理，更將塵世的一切放下的蹲踞石組組構。(表 4-3-9)

露地庭園中採用蹲踞石組組構，以西翁院（圖 4-3-11）的澱看席的蹲踞組構為實例代表。有手水鉢、前石、挖石及左右手燭石、湯桶石等配置，中央有水門以四個役石組構而成。有時在蹲踞附近搭配燈籠作為照明或裝飾。

飛石以稍具艱困的步行，使心理沉靜，利以茶道進行的意涵。茶庭是為了茶道的舉行為目的而構築，所以石組、苔蘚、草皮等儘可能減少。

日本座敷的入口、玄關處或庭園入口屋簷下都設置一沓脫石石組，作為脫下腳上所穿之物用。書院建築的玄關普通以切石石組作為沓脫石，少數數寄屋也採

³²⁶大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p156

³²⁷軒，在日本是指三寶以上接連的建築物，此處不知為何稱庭玉軒。

表 4-3-9 各種蹲踞手水鉢



圖片來源：左/大橋治三・齋藤忠一³²⁸、右/野田正彰³²⁹

用。桂離宮的沓脫石石組為優美作品的代表，在古書院南面、松琴亭、笑意軒屋簷前為自然石的組構，其作品為公認的優秀之作。

茶室的入口為一般客人用的「躡口」（圖 4-3-12），另有一專為貴人而設的入口，貴人口的書院式茶庭，且沒有沓脫石作為入口石組。

露地乃為茶道的舉行而設的庭園，與一般觀賞式庭園、迴遊式庭園在本質上極不同。但大規模的迴遊式庭園中也常有露地的組構，並且隨處皆以露地的手法導入裝置，此以眾所周知的桂離宮庭園，為結合茶庭的典型實例。

江戶時代以後的庭園中多少都受茶庭的影響，在庭園中特別建造有作為喫茶用的茶亭，如西芳寺的湘南亭（表 4-3-10 左），桂離宮的月波樓、松琴亭（表 4-3-10 中）、笑意軒（表 4-3-10 右）等。修學院離宮的壽月觀・止止齋・隣雲亭(現已不存在)等為其代表。



圖 4-3-11 西翁院露地的蹲踞石組
圖片來源：吉河 功³³⁰



圖 4-3-12 躡口
圖片來源：研究者

³²⁸大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p156

³²⁹野田正彰，1996，田野に死す，春秋社，東京都，p126

³³⁰吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p65

表 4-3-10 結合茶庭的庭園實例

	
<p>西芳寺的湘南亭</p>	<p>桂離宮的松琴亭</p>
	
<p>桂離宮的笑意軒</p>	

圖片來源：大橋治三・齋藤忠一³³¹

2、現代庭園的美

人類生活的本質是一體的，對美的追求也是一致的，庭園不論以觀賞或機能為主，都應考慮生活的美。日本現代庭園的價值觀、機能及鑑賞應互為表裡、一體。在平面空間較大時，以供人使用活動為設計主題的機能面考量，再加上觀賞的美感。若在狹小的空間，即以觀賞的美為主題。使機能、觀賞皆溶入生活中，庭園成為生活中心。近來日本在造園素材上，由原本為形而上的風景轉為還原到現實場域的場所要件上，在機能與象徵間往還，且要求能達到永續性。使實用面的機能性及觀賞面的效用性達到最佳狀態。然而庭園不僅止於實用性、觀賞性，就如繪畫也是與人生活密切相關一樣，繪畫不可能僅止於繪畫，庭園也不僅止於庭園，而是人生活的表現。

曾有段時期，日本在庭園中較少使用石組，不談是否良善適切，單從庭園的中心思想及性格而論，有再次檢討的必要。如現今所有類型的建築，有各種樣式、型態、素材，變得非常複雜，無論何種庭園，全都使用石組，並非佳構，但是談及古代庭園，五百年前、一千年前存在的作品，皆是有石組組構，其風貌如今大半皆可大略看出。而在庭園景觀及思想上，具體表現的唯一手法，即為石組的組構形式與風格。現代的水泥建築擁有千年的生命期限，其庭園應也是須有同樣的生命年限，如此這般，以石組為中心的庭園場所，必定比沒有石組存在的庭園場所，更加可能成為悠久的作品。

就最近而言，日本現代庭園曾以不同以往的無石組組構庭園為流行時髦，這

³³¹ 大橋治三・齋藤忠一編，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，p100、133

是因現代庭園中，有如同作者的風格的石組，幾乎快要消失了。在庭園的設計中，也有以不設石組為佳的場所，但並不表示應該捨棄石組。

石組在庭園中常能誘發人的思想，庭園風格也是一樣的。雖然住宅有住宅的，美術館有美術館的內涵及風格，但都是必要的。以建築的目的為要點的石組，在庭園中散步的人，見到須經由人的思維而產生的各式各樣裝飾物，及用富想像力的心去裝飾的石組，為何無法在現代人心中生存，而將有石組的庭園，皆當成禪院的庭園般來想像，因此，石組的庭不必變成禪庭單獨的形式而存在。近年來，日本已將岩石應用到日常生活環境中，而產生各式具創意的組構，且深具意境美，成為日本的庭園特色之一。這是一種值得學習的現象。

現代日本庭園石組組構的創作，在著名的觀光景點庭園、大學院校校園及公共場所或各地的公園、飯店、旅館、商店等皆可見到優秀的石組造形創作。在大學院校較有名的現代石組組構為東京都內的東京大學，保有一原為加賀藩主，前田家上屋敷的遺跡，非常有名。在其御殿山庭園的水池組構中有夏目漱石所著《三四郎池》中的「三四郎池」而聞名。

此庭園為前田家當時庭園的一部分遺構，後在昭和年間由田村剛氏加以改建創作，有滝石組組構（表 4-3-11 左）、築山石組、岩島石組（表 4-3-11 中）、中島石組（表 4-3-11 右）等，其手法以古典的石組技術加以創作，具豪華、強勢力的庭園。但很可惜的因周圍的植栽修剪未盡完善，現況有點荒涼。

另一在東京都內著名的石組組構為靖國神社的池泉、滝石組組構（表 4-3-12）。此神社庭園，在明治 5 年神社創立時即著手興建，完成於明治 11 年。但近年來因地盤下陷明顯，整個包含茶室在內，在其創立 130 週年紀念時，有作一次整修工程。現今為東京都內第一雄大的瀑布景觀，為世人所公認，值得鑑賞。其水池中的石組組構、護岸石組、石橋石組及茶庭四周的景緻非常優美，是很值得一見的作品，為「日本庭園研究會」吉河功會長及會員共同修復整理。

表 4-3-11 現代庭園石組組構創作

		
<p>東京大學三四郎池滝石組</p>	<p>東京大學三四郎池滝石組 —岩島</p>	<p>東京大學三四郎池滝石組 —中島</p>

圖片來源：鳥澤 誠³³²

³³² 鳥澤 誠，1996，東京鎌倉橫濱名庭お歩く，東京都，p18-19（3-5 圖）




表 4-3-12 靖國神社的池泉、滝石組組構

	
<p>靖國神社-石岸濱洲爲鬼怒川石修復之作</p>	<p>靖國神社龍石組組構-表現深山幽谷雄大優雅</p>

圖片來源：左/Landscape Design³³³、右/Landscape Design³³⁴

現今 21 世紀日本庭園石組的創作更加豐富，石組的應用層面也更廣泛，且深入日常生活環境，這是值得加以重視的。茲以照片說明如表 4-3-13。

表 4-3-13 現代庭園石組的應用 (共三頁)

<p>1</p> 	<p>2</p> 	<p>3</p> 
<p>新大阪車站前朝日大樓前廣場</p>	<p>眾議院議長公邸新和風の庭</p>	<p>現代枯山水庭-京都府京北町</p>
<p>4</p> 	<p>5</p> 	<p>6</p> 
<p>醍醐寺五重塔前砂山以凸形中間爲水池的象徵</p>	<p>松島飯店現代的滝石組組構一切割的仙台石石組</p>	<p>花卷飯店紅葉館前庭</p>

³³³ Landscape Design 18, 1999, december, 株式會社マルモ出版, 東京都, p77

³³⁴ Landscape Design 21, 2000, september, 株式會社マルモ出版, 東京都, p89

(第二頁)

<p>7</p>  <p>城西國際大學-千葉縣</p>	<p>8</p>  <p>茨城縣牛久市阿見町齋場 -舟石的庭</p>	<p>9</p>  <p>現代石組組構-餐廳入口</p>
<p>10</p>  <p>現代住宅中庭-東京都涉谷</p>	<p>11</p>  <p>岐阜縣アピ会社-舟石的現代 石組組構</p>	<p>12</p>  <p>現代住宅中庭-東京都涉谷</p>
<p>13</p>  <p>現代住宅中庭-東京都涉谷</p>	<p>14</p>  <p>岐阜縣アピ会社-玻璃中映照 著人工石組的背影</p>	<p>15</p>  <p>現代住宅中庭-東京都涉谷</p>
<p>16</p>  <p>石雕應用-嗅覺的石組</p>	<p>17</p>  <p>現代建築石組應用-藪町會館</p>	<p>18</p>  <p>現代建築之中庭-藪町會館</p>

(第三頁)



圖片來源³³⁵

四、小結

- 1、日本「庭」在平安時代以前，為傳統的儀式舉行場所，通常在地面上敷上砂石，或僅種植草皮。此種形式的前庭即為在《古事記》中記載的「堅庭」，又稱為「齋庭」。
- 2、庭園中岩石的表現形態有：
 - (1) 思想表現的自然山水形式手法：神仙思想（蓬萊式、鶴龜庭園）、佛教思想（須彌山式、淨土式、禪宗式）
 - (2) 繪畫表現的繪畫形式的手法：
 - A、大和繪(具象化)—池泉、築山：日本庭園在各時代有各自發展形式，平安時代至鎌倉時代前期，受大和繪畫的影響深厚，此為有別於「作庭記」系統的作庭形式。
 - B、北宋畫（抽象化）—枯山水庭園：鎌倉時代的後期，出現了禪的水墨山水畫形式的庭園。到了室町時代，禪文化的盛行影響，庭石以深富趣味的小型石組為主流，以無水的樣式呈現枯山水庭園，此時代庭園講求象徵性，具空間美感。
 - (3) 景觀表現的裝飾形式的手法：
 - A、空間構成的超自然化—石庭（以竜安寺庭園、本法寺庭園為代表）
 - B、美的構成：

茶庭—山里景緻的情境意涵。

現代庭園的美—人類生活的本質是一體的，對美的追求也是一致的，庭園不論以觀賞或機能為主，都應考慮生活的美。日本現代庭園的價值觀、機

³³⁵ 圖 1/Landscape Design 28, Summer 2002, p92; 圖 2/Landscape Design 29, Autumn 2002, p98; 圖 3/Contemporary Japanese Landscape Design 2, July 1992, p151; 圖 4-8/Landscape Design 23, March 2001, p74、86; 圖 5、6/Landscape Design, June 2001, p120、122; 圖 7/Landscape Design 36, April 2004, p39; 圖 9/Landscape Design, June 2000, p123; 圖 10-15/Landscape Design 38, August 2004, p64、65; 圖 11、14/Landscape Design 42, June 2005, p45; 圖 16/Landscape Design 30, Winter 2002, p16; 圖 17、18/枅野俊明, 青山綠水の庭, Landscape Design 16, June 1999, p60、62; 圖 19-21/枅野俊明, 新渡戶庭園とかが 国立文明博物館, Landscape Design 12, June 1998, p60-62。

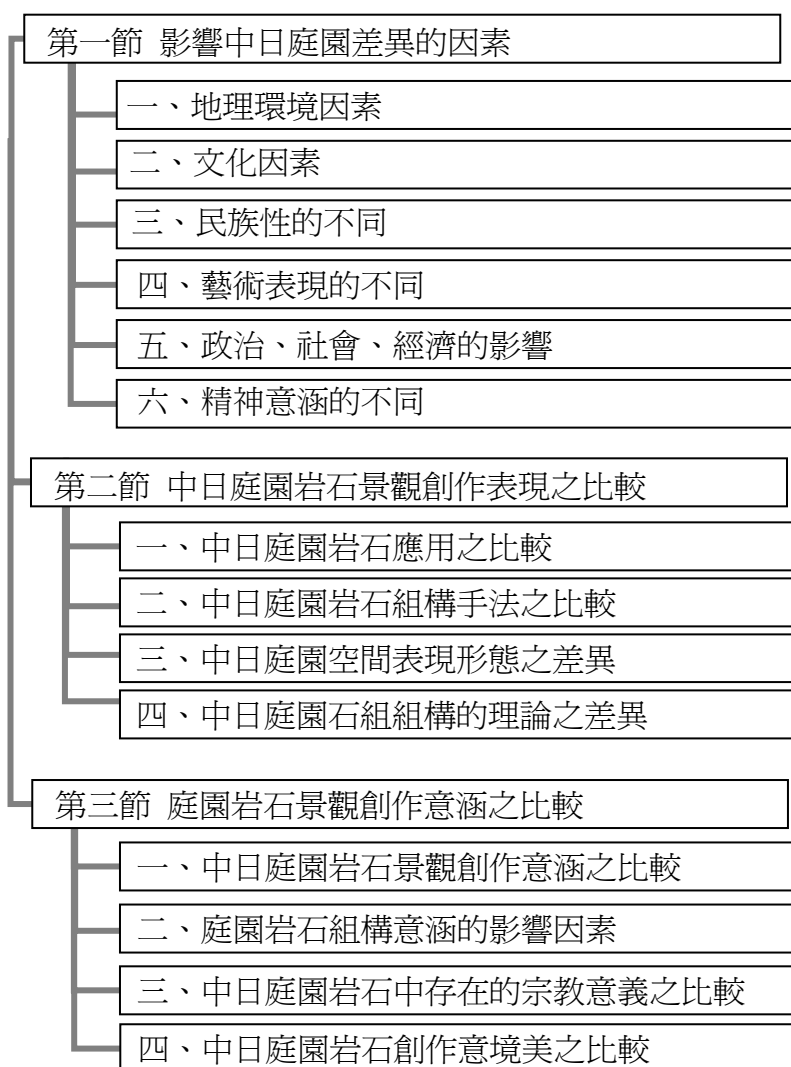
能及鑑賞應互為表裡、一體。

- 3、日本庭園受佛教思想的具體影響，在平安中期，以「須弥山」、「九山八海」的手法為庭園最主要形式，而產生淨土式庭園。如白水阿弥陀堂庭園，在阿弥陀堂前設有以淨土曼荼羅世界的池泉庭。
- 4、淨土式庭園平安末期~鎌倉初期，產生淨土樣式庭園，不講求視覺的變化，庭園的形態採較低形式的造形（視線為俯瞰形式）。淨土式庭園裡設有池泉庭，以阿弥陀及佛像的佛堂樓閣為必須條件。受西芳寺、鹿苑寺影響的淨土式庭園，以慈照寺庭園為最成功的案例。
- 5、日本庭園創作，有以中國的故事或風景勝地為主題的庭園造型存在，如江戶時代德川幕府受中國儒家思想影響，以儒教為基本精神的大名庭園。其中最著名的是東京的後樂園庭園，仿照中國西湖的蘇堤，築造一長堤，亦名為「蘇堤」。
- 6、禪寺的枯山水庭園被稱為「殘山剩水」之景，是中國南宋山水畫的一種表現手法，將大自然中的山水美景，取一部份景色組合表現以代表全體景緻。
- 7、從枯山水的形態而言，早期枯山水，可能是單純的自然景觀，並沒有蘊涵其他氛圍存在，而新的抽象庭園的典型枯山水，可分為三種形態：
 - (1) 淨土宗文化形態的枯山水— 在現存的枯山水庭園中佔有 10%，為禪宗寺院所保存。保有奇異的特殊性存在，為足利義政的文化政策中的淨土宗思想的呈現。
 - (2) 禪文化形態的枯山水— 同為抽象庭園的枯山水，加入禪境趣味後，特別的發達，其代表性庭園為大仙院庭園。
 - (3) 現代形態的枯山水— 室町時代以後，因枯山水成一獨特形式，得到飛躍式的進展，從滝的構成形式即可了解，為完全不追求寫實的手法，在面積、經濟及當時的東山文化的風潮影響下而形成的，以石的抽象構成手法，象徵式的表現，取代大庭園的滝的整體形構。

第五章 中日傳統庭園岩石景觀創作之異同

由於自然環境中地形及氣候的差異，影響了建造庭園的元素與設計構思。而社會環境經濟條件及當時作庭者的身分（中國為文人，日本為僧侶），也是影響其差異的關鍵。

本章將先從影響中、日庭園發展之因素加以探討，進而比較兩國庭園岩石景觀創作的表現方式，分析其應用方式、組構手法、空間表現型態之差異及石組組構理論之異同等，再將其創作意涵的相同、相異之處，加以分析探究。



第一節 影響中日庭園差異的因素

從前面第三、四章的分析可知，中、日庭園的創作受地理環境、文化、社會、經濟等因素影響而產生差異，茲分析如下。

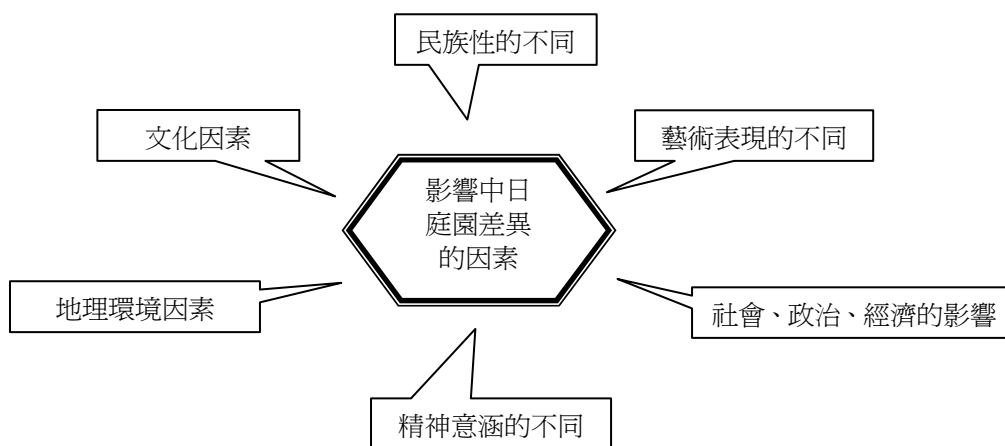


圖 5-1-1 影響中日庭園差異的因素

一、地理環境因素

中國的疆域廣大，北方地形開闊平坦，南方曲折多變化、多湖泊。境內多具奇岩異石的陡峭高山，因為有眾多的高山大川，促使中國人對名山大川懷有崇敬、仰慕與熱愛之情，這些名山更成為山水畫的原始雛型。氣候型態豐富，由南到北變化劇烈，包括熱帶、溫帶和亞寒帶，大部分地區氣候宜人，屬於大陸型氣候型態。

日本土地呈狹長型，由 1000 多個海島組成，境內山勢緩和平地少，河流短促。海岸線長，多奇岩怪石，是庭園岩石的材料來源，更是其庭園創作表現的一種形式，為多島嶼結構。由於地盤不穩，斷層、火山特多，噴出的熔岩使河川斷流，構成湖泊，因此境內多湖泊，風光秀麗。氣候穩定溫和，四季分明，為海島型氣候，但每年易受颱風侵襲。

二、文化因素

日本學者本居宣長說：「中國文化是根據道德的價值，而日本文化則是根據美與情感。」近代中國學者梁漱溟認為中國是一個道德氣氛特重的文化體系，他認

為文化都是以宗教為開端的，但宗教在中國逐被道德體系所替代³³⁶。

中國講天道、肯定天道，當不講天道時，人即降為物，所以認為人的生命有天地才有價值，並以內聖的修養，去開創外王的事業。

中國文人以儒家內聖外王為理想，以道家虛無的空靈智慧，來成全儒家實有的道德生命。一方面追求入世的表現，另一方面又嚮往出世歸隱的生活。文人庭的創作即是此種表現。

日本長期在來自亞洲大陸的強勢文化影響下，出現高度選擇性和適應性，並在其中重新發現自身固有的文化特徵。

(一) 日本的歷史文化具有以下三種特性³³⁷：

1、連綿性

日本在兩千多年的歷史演進過程中，沒有種族的大融合，卻有文化的吸收與融合。更沒有劇烈的革命、影響社會的大變革，因此在社會上、文化上，自古到今，其發展始終持續而未間斷，此由萬世一系的天皇制度，可窺見一斑。

2、模仿性

日本史有吸收外來文化的功能，更明白的說，日本文化是以先進文化為典範而形成的。日本於中古時代吸收中國文化，與日本固有的文化相融合，產生了「和魂洋才」的「國風文化」。直到明治時期，才轉而吸收西歐文化，推動「全面西化」的現代化運動。

3、融合性

日本的文化是混合融化而成的。日本自始即擅長吸收外來文化，但是這種外來文化一但輸入之後，便與日本固有文化渾然融合，而形成新的日本文化。如在室町時代以後，日本藝術家經常在創作中表現出不相協調的外來影響，持續不斷的吸收和轉化各種外來文化（韓國、中國、南海區域、歐洲、美國），此為日本文化的獨特成就。在轉化的過程中，即反應了日本人的偏好，表露出某種特別的知覺型態。而在適應模式上，反應了日本文化及理論特徵，其心理垂擺的幅度較其他民族寬大，其特點為存在兩種彼此衝突的藝術形式：

(1) 根據知覺，直接反應（模倣）外在世界，就如同對世界舉著一面鏡子，阻隔觀者深入作品內在精髓，和日本人特有的敏感脆弱的氣質，如鏡子般反應外來文化，使外來文化被鏡子阻隔，只看到自己的面目，失去探究的興趣。

A、如鏡子反射外在的藝術表現—飛鳥、奈良時期（中國大陸移入）

B、外來藝術的表象 { 鎌倉晚期，即室町時代（製作中國藝術品）
明治時期（歐洲北美專精人士被請到日本成立各派別）
二次大戰後（全盤移植西方潮流）

(2) 內省的、島國色彩強烈的創造驅策力，造就無比精緻詩意的藝術，表現靈

³³⁶ 梁漱溟，1982，中國文化要義，里仁書局，台北市，p96

³³⁷ 林明德，1995，日本通史，三民書局，台北市

巧、痛苦、纖細的情感，是爲了抗拒紛擾的外在世界，且大多存留在大眾藝術中，庭園組構也一樣。內省式特色，出現於繩文文化、平安、桃山及早期江戶時代的庭園創作。

大體而言，日本人對哲學、經營空間感（建築空間或水墨畫空間）及追求永恆不變，都是陌生的、不感興趣的，而這都是中國文化的特色，日本人藉由持續不斷的吸收，並轉化出適合自己需要的文化內涵。

三、民族性的不同

（一）中國

中國著重血統主義，中國對家的繼承，主要在繼承血統，中國崇拜祖先，建立了一套人本與大同思想的倫理學。講求人文主義以人爲主體的庭園風格。

中國重和諧，宇宙觀的基本原理即爲和諧，人與自然、人與社會、人與他自己的種種關係，皆以達到和諧爲目標。《易傳》：「天下一致而自慮，同歸而殊塗。」正是把和諧宇宙觀作了最好的說明。呈現在理論上有兩種不同的建構，一是儒家「天人合德」的方式，一是道家「因任自然」的方式，兩者皆強調人和大自然相調和。

（二）日本

日本則注重家督主義，在繼承家督或家業，而有高度的使命感。所以日本至今仍流傳有所謂家元的傳承制度，如花道、茶道等。在庭園創作有立石僧的傳承制度及茶庭表現方式，茶道的六宗匠師皆有傳承，也有自己的茶庭型式及風格。

日本自江戶時代以後，君臣關係重於父子關係，社會義理重於家族關係，形成一個否定個人自主性、群體的人際關係優於血緣關係的倫理世界。民族崇拜多神，經由歌唱、舞蹈和天地萬物神社溝通，詩歌內容經常是利用剎那情感的宣洩，不追求永恆，歌誦乍現的美感，珍惜瞬間的片刻，如櫻花的美。後來才從中國學到了家族傳承及永恆的關注。

日本爲一島國，在其形成民族性時，必然受到地理環境的影響，因而被評爲有濃厚的「島國根性」。且受自然環境影響的日本民族性，一般以爲具有愛好自然，對四季及天候的變化敏感，感情單純，而欠缺理性等特性。

四、藝術表現的不同

（一）中國

- 1、中國藝術一傾向自給自足、自在的表現，內蘊氣度，造就畫面深度及堅實感，主題具彈性的稍作修改、重組，無損整個畫面的和諧感，祥和、壯麗。
- 2、中國美學總是從人與自然的和諧中去尋求，儒家認爲倫理道德的規律和自

然的規律在根本上是一致的。莊子則將美視為自然現實與生命本身的合一。

- 3、中國自然主義興盛，五代和兩宋期間，佛教衰落後，以山水象徵的「自然」深入生活和思想的每一領域。
- 4、自商代以來就崇拜自然，周人更將天地視為宇宙至高無上的權威，加以奉祀。天地就是自然的象徵。
- 5、自然主義的建築觀，在宋代徽宗完成艮嶽工程，達到最頂點。
- 6、自然主義後來培育新的藝術為「禪畫」。南禪提倡「直指我心」的理論，它只有「自然」與「佛法」，但沒有「佛」。
- 7、真正達三昧的畫，是由諸如倪瓚、董其昌之類文人學士所作的畫。佛像畫強調中心主導的構圖系統，以雄偉的巨碑式(山景)構圖。五代人將自然(包括山和水)當神來看待，而人在大自然中就如嬰兒一般。此在荆浩(906-960)隱居山西洪谷中，畫山水自娛，現收藏在台北故宮的「匡廬圖」(圖 5-1-2)中，可得印證。

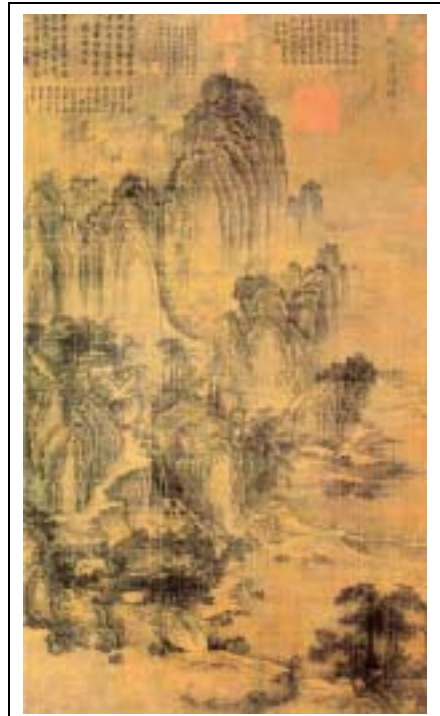


圖 5-1-2 荆浩的「匡廬圖」

圖片來源：蔣勳³³⁸

(二) 日本

- 1、縮小導向的日本文化，把廣大渾沌的世界縮小，如日本詩的俳句，把細小精緻視為美。
- 2、日本藝術構圖講求面面俱到，及主題空間無所不在的情緒張力，中心主題加強說明，重情思微妙的變幻。
- 3、日本藝術對質感、色彩、形式和空間的細膩感受，是為了滿足觀者情感上的平靜安定的需要，如茶道的敷石、飛石，緩和訪客腳步及心情。茶道數寄屋(茶室)的不對稱空間、暖和調、粗糙的物體表面質感，為製造安祥氣氛，誘發沉思、祥靜。
- 4、日本藝術崇尚不完美：以茶碗而言，喜好粗糙的韓國農家器皿，不重光滑的中國瓷碗，如中國畫一樣，太完美、太壯觀，以致太嚴謹，皆不為其喜愛。是以人性的角度，看待人類本質的不完美。
- 5、日常生活中，日本人追求和平、和諧、溫暖、舒適感，不遺餘力，因為此為其美的構成要素。日本人敏銳、纖細的感覺，隨處可見。對日本藝術家而言，完美的作品是指作者與素材特點，皆極致發揮的完美結合。

³³⁸ 蔣勳，1993，寫給大家的中國美術史，臺灣東華書局，台北市，p106

6、在平安時期，京都大阪的美術傳統，講求柔和的色彩、對自然的喜好及對花朵的喜好。京阪地方的自然環境，地勢平緩，與中國山水畫的中鋒鼎立、奇岩怪石，及壯闊空間感完全不同，所以中國文化來到日本，是經過徹底的轉化與改變，以符合其需求。

五、社會、政治、經濟的影響

(一) 社會、政治的影響

就中日兩國政治權力來觀察，兩國古代帝王對其自身之權力來源，都建立在與天的自然關係，天上的天帝是統治整個宇宙的最高主宰者，而人世間的代表則是接受天命行使統治人民的帝王。中國戰國時代，陰陽五行學說與天帝崇拜相結合，陰陽五行學說是建立在中國人早期對自然的認識論，後來此思想與政治權力結合，成爲「五德」之說，而有封禪的祭祀儀式，成爲歷代帝王對委任權力的上天的感恩，並藉此爭取人民的支持。

日本的天皇制，自古以來與神道的宗教信仰相結合，天皇是神的子孫，是「萬世一系」的統治者。日本人自稱以神道立國，即自認以神道爲國家文化的基礎。

中日早期的庭園擁有者，幾乎都是帝王或是社會階層較高者，以下將各時代庭園的擁有者整理如表 5-1-1：

表 5-1-1 中日各時代庭園的擁有者

時代	中國	時代	日本
周一漢 B.C.1111 —A.D.220	<ul style="list-style-type: none"> • 帝王 • 諸侯、貴族、權臣 • 富商 	上古 —A.D.527	<ul style="list-style-type: none"> • 自然神 • 帝王
魏晉唐宋 A.D.220 —A.D.1279	<ul style="list-style-type: none"> • 帝王 • 官吏 • 富商 • 士大夫（在朝） • 文人（在野） • 佛教僧侶、寺院 	飛鳥—平安 A.D.527 —A.D.1192	<ul style="list-style-type: none"> • 天皇 • 貴族
元明清 A.D.1279 —A.D.1911	<ul style="list-style-type: none"> • 帝王 • 官吏 • 富商 • 士大夫（在朝） • 文人（在野） • 佛教僧侶、寺院 	鎌倉—室町 A.D.1192 —A.D.1673	<ul style="list-style-type: none"> • 天皇 • 幕府 • 貴族 • 僧侶
		桃山—江戶 A.D.1673 —A.D.1968	<ul style="list-style-type: none"> • 天皇 • 幕府 • 貴族 • 大名 • 僧侶

資料來源：本研究整理

由 5-1-1 表中可知，傳統庭園的主人，大部分為社會階層較高者（如帝王、貴族、官吏或官場退隱的失意文人），尤其在中國社會，官商、大地主合為一體的社會型態，是非常顯著的，社會、政治結構相融合，更伴隨著厚實的經濟能力。

（二）經濟因素的影響

從歷代庭園發展中，當某一時代的政治極度腐敗、生活較糜爛、富者揮霍無度時，造園就較頻繁，因庭園是一種較舒適的生活空間型態，是資本累積後的產物。但在極權的封建社會，統治者可以其政治力去達到庭園興建的目的。中國一直到明朝時，也就是十六世紀商業資本主義萌芽，在江南及沿海地區，逐漸發展而成為政經中心的城市型態出現，富商階級形成，當財富累積到足以追求更安逸的生活享受時，必促成庭園的大量興建。這從江南現存的庭園中可得到印證。

日本社會由於強烈的階級制度，商人一直是封建制度的破壞者，因而受到壓制，地位卑微。武士及農民階級受到保護及強調，因農民繳交賦稅、武士保護封建階級。直到江戶時代，真正擁有財富者，為握有政治權力的上層貴族及大名，因此，除了寺院擁有經濟自足而建庭園外，庭園成為政治社會階級的象徵產物，充分顯現封建體制下的政治秩序，也顯現經濟力隨著政治而分配的現象。而依恃經濟力而產生的庭園型態，往往不是模仿自然而來，而是藉著庭園所渲染的「清高」和「風雅」之象徵，作為生活享樂和空虛的精神寄託。

六、精神意涵的不同

中國庭園的精神意涵，為早期的神話思想、遊仙思想、隱逸思想，到文人士大夫天人之際的文人思想等。庭園在中國一直是理想生活想望的慰藉，秦漢時代的帝王苑囿，受神話思想的影響，將追求長生不死的成仙願望，藉由庭園達到某種程度的實踐，庭園即是仙境。後代，由於儒學意識形態的統治地位，士大夫文人遊仙、隱逸的思想，借由庭園統合人間與方外神仙思想和行徑，追求外王事業，同時兼顧內聖的心靈境界，超越環境限制，庭園是快樂逍遙的人間仙境。

而日本文化早期受神道思想、宗教思想的影響，其庭園精神充滿了神仙思想、佛教思想、禪宗思想及後期的茶道思想等意涵。

第二節 中、日庭園岩石景觀創作表現之比較

中日庭園岩石，皆是庭園之骨架、庭園之心，然因各在不同的地理環境、社會文化及與自然的不同認知、互動下，而有不同的表現。首先從庭園岩石素材的選擇及應用加以說明及比較，再論及其組構手法之異同及空間表現型態之差異，最後將其庭園岩石組構所採用的理論加以探討之。

一、中、日庭園岩石應用之比較

- (一) 庭石：中國－太湖石、黃石等掇山、疊石。日本－由各地的山川海岸所採取的自然原形石頭，作為石組組構。
- (二) 玉石：中國－用於池岸。日本－使用較廣泛。
- (三) 砂粒：中國－用於園路鋪面。日本－用途較寬。
- (四) 砂：僅日本使用。
- (五) 掇山（築山）：中國－掇山。日本－築山。
- (六) 島：中國－用土、用石皆有。日本－用石較多。
- (七) 牆（垣、塀）：中國－疊牆。日本－石垣、塀。
- (八) 鋪地：中國－鋪地。日本－砂、飛石、步道、延段。
- (九) 橋：中國－木橋、石橋。日本－石橋較多。
- (十) 其它：中國－石塔、石幢。日本－石燈籠、手水鉢、蹲踞、石塔。

表 5-2-1 中、日庭園岩石應用之比較

	應用	中國	日本
1	庭石	太湖石、黃石等掇山、疊石	由各地的山川海岸所採取的自然原形石頭，作為石組組構。
2	玉石	用於池岸	使用較廣泛
3	砂粒	用於園路鋪面	用途較寬
4	砂	較少使用	僅日本使用
5	掇山（築山）	掇山	築山
6	島	用土、用石皆有	用石較多
7	牆（垣、塀）	疊牆	石垣、塀
8	鋪地	鋪地	砂、飛石、步道、延段
9	橋	木橋、石橋	石橋較多
10	其它	石塔、石幢	石燈籠、手水鉢、蹲踞、石塔

資料來源：本研究整理

二、中、日庭園岩石組構手法

(一) 中國庭園岩石組構手法：

1、掇山：石山、土山、土石相間。(表 5-2-2)

表 5-2-2 中國庭園中之掇山



圖片來源：上左/研究者、上右/吳文³³⁹、下/吉河 功³⁴⁰

2、疊石：疊、豎、墊、拚、挑、壓、鈎、挂、撐等。

3、「有法而無式，精在體宜一妙在因借」，所謂「法」者，是指脈絡氣勢與畫理是相通的。

(二) 日本庭園岩石組構手法：

1、築山：真、行、草之築山。(表 5-2-3)

2、石組：

(1) 二石組：不對稱的均衡。

(2) 三石組：

A、立面的不對稱三角形。

B、平面上的不對稱三角形。

C、透視上的不對稱三角形。

³³⁹ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p135

³⁴⁰ 李勸明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p17、39

表 5-2-3 真行草的築山庭園與石組組構

<p>真之築山之全圖</p>	<p>真的石組</p>
<p>行之築山之全圖</p>	<p>行之築山石組</p>
<p>草之築山之全圖</p>	<p>草的石組</p>

圖片來源：上原敬二³⁴¹、池田二郎³⁴²

- (3) 五石組、七石組、九石組、三五七石組、滝石組、龜石組、鶴石組等。
 - (4) 其它：飛石、敷石、蹲踞等。
- 3、石組組構手法：三面手法、氣勢手法、象徵手法、韻律手法、滝口手法、流水手法、池、島、護岸手法。

³⁴¹上原敬二，1965，築山庭造伝（後編）解説，加島書店，東京都，p7、12、15

³⁴²池田二郎，1990，庭園計画・設計，加島書店，東京都，p73-76

(三) 中日庭園岩石組構手法之異同：

- 1、在庭園造園的態度上，兩者的岩石組構手法，皆明顯的模擬及再現自然的形態。
- 2、日本庭園岩石組構的手法，較具強烈的抽象性、象徵性的表現，如庭園中對砂的應用。(表 5-2-4)

表 5-2-4 日本枯山水庭園之敷砂







	
三河白川砂及漣紋（住宅枯山水庭園）	荒波紋敷砂（住宅枯山水庭園）
	
茶色敷砂及水紋	白川砂及漣紋（大德寺庭園）

圖片來源：吉河 功³⁴³、中右/研究者

- 3、日本庭園中受諸宗教信仰的影響較中國庭園為深，而中國明顯地建立在一個文學意境的追求上。如日本庭園中蓬萊神仙思想與佛教思想，對石組的組構有強烈的支配性（表 5-2-5 右上）；而中國疊石則轉化自於山水畫中的疊石形式。中國疊山砌石如中國書法的字形，講求雅致、雄偉、氣勢、結構力度較強。(表 5-2-5 左上) 日本作庭手法也如其書法特質，訴求感覺的傾向，具有感官性線條之處理趨向，缺乏堅實感，結構不夠縝密，空間感不夠明確，且大多蕭瑟的秋意氛圍。
- 4、日本水池護岸石組為單層石列點法（表 5-2-5 右中），而中國使用多層次岩石堆砌成濠澗形式（表 5-2-5 左中）。所以，中國的駁岸石為豎向層疊的感覺，而日本的護岸石組常呈橫向平鋪的形式。
- 5、中國鋪地富造型美，如繪畫般具象徵意涵的藝術創作（表 5-2-5 左下）。日本稱敷石，採較固定的形式。(表 5-2-5 右下)

³⁴³ 吉河 功著，庭・エクステリア-基隆知識と實際，1992，p136、137。

表 5-2-5 中日庭園岩石的空間意涵、護岸石組組構手法及鋪地造型之差異

中 國	日 本
	
<p>中國疊石轉化自山水畫中的疊石形式，注重文學意境之追求。(蘇州藕園東園之黃石山)</p>	<p>日本庭園的龜、鶴石組受蓬萊神仙思想影響。(毛越寺庭園的龜石組)</p>
	
<p>【網師園】的池岸疊石</p>	<p>【旧秀鄰寺庭園】的護岸石組</p>
	
<p>【寄嘯山莊】福壽紋樣鋪地</p>	<p>【桂離宮】庭園的敷石造形園路</p>

圖片來源：左上/吉河 功³⁴⁴、左中/研究者、左下/陳從周³⁴⁵、右上、右下/吉河 功³⁴⁶、右中/大橋治三・齋藤忠一³⁴⁷

由上述中國、日本庭園對石組組構方法的比較，可了解中國古時的作庭者，在造園時，追求的是一種心中情景的「意境」。而日本的作庭者，則在要求一種嚴格的區位劃分。程兆熊教授曾說中國造園是一個性情的發展，而日本造園則流于纖巧，近乎遊戲。可由上述的推論得到對應。

³⁴⁴李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p34、43、46

³⁴⁵陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館印行，台北市，p98

³⁴⁶吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p44、45、64

³⁴⁷大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p233

三、中日庭園空間表現形態之差異

中國庭園不但是一獨立的個體項目，且在發展上與一般建築相平行，具獨立的發展形態。日本庭園往往附屬於某一建築上，較不具獨立的性格，在功能屬性上，是作為某種特殊用途。此種功能屬性的差異，為影響庭園形式及造園手法等差異的重要因素。

根據《園冶》中國庭園的設計原則，可以「體」、「宜」、「因」、「借」四字說明；日本庭園的設計手法則散置在各造園史籍中，以下就空間表現形態來說明其差異：

(一) 共同的造園手法

1、縮景：

將自然界的景物縮小，置於一有限的空間內，在中國以山水畫及自然山水盆景中，將縮景的手法運用最徹底。尤其在城市內的庭園，如蘇州，由於基地狹小有限須利用縮景的造園手法，將大自然盡收在庭園空間中。此為由模倣的手法而來，依據文獻的記載，中國漢朝已有模倣真實自然的庭園造景。《漢記》：「梁冀聚築山，以象二嶠。」此模倣手法，再加上象徵主義的觀念，為最早的自然庭園產生的原因。

日本在飛鳥、奈良時代，把庭園稱為「島」，其所謂「島」的庭園樣式，是仿照海或島的景緻，加以縮小，而成為縮景庭園。

日本庭園也以水池模擬海洋，以磐座、神籬象徵神座，以縮景的手法產生自然庭園。如江戶時代的迴遊式庭園，即是「縮小的自然」。

中國庭園縮景的表現方式：疊石→高山，掇山→高山、島嶼。

日本庭園縮景的表現方式：石組→高山、島，砂→海洋，礫石→海濱。

(1) 有對象的縮景：

中國庭園中有模倣黃山、廬山，或山水畫方式者。如掇山，要求「小仿雲林，大宗子久。」³⁴⁸庭園造山，在構圖章法上常倣效山水畫，且在疊石的紋理拼接上，也模倣山水畫的筆觸「皴法」，如環秀山莊的疊石表現。(表 5-2-6 左上)

日本庭園的縮景，一為將圍繞庭園的景觀縮小比例而得，如天龍寺庭園。另一為模倣各地名蹟勝景，而加以縮小者，如江戶時期的庭園，模倣「東海道」及「中仙道」之沿途風景或特殊地景，如「天之橋立」、「通天橋」、「富士山」等，甚至有以中國廬山、西湖堤為表現對象者。如熊本水前寺庭園為模倣富士山之縮景表現(表 5-2-6 下)，東京小石川後樂園的小廬山。

若把造庭師想成是日本的風景畫家，則縮景的庭園，就是在一定範圍內所畫的寫生畫。因此，桂離宮的迴遊式庭園，就和《源氏物語》的畫冊一樣，都是用樹和石頭當畫具，所畫成的風景故事。走過七百公尺長的苑路，就和走幾

³⁴⁸陳植注釋，計成著，1983，園冶注釋，明文書局印行，台北市

百里的道路相同。自松琴亭遠眺的庭園，就是大海的景色（表 5-2-6 右上）；自賞花亭俯瞰的庭園，則是深山幽谷的山林景觀；自笑意軒南側有扶手的窗邊所見風景，則是田圃原野。換言之，桂離宮的庭園，就是把海、山和平原，三個不同的空間，縮小表現在一個一萬坪的空間內³⁴⁹。

表 5-2-6 仿自然山水的縮景表現—有對象的縮景

	
<p>中國—蘇州環秀山莊的疊石 模擬山水畫的筆觸「皴法」</p>	<p>日本—桂離宮的迴遊式庭園 有如《源氏物語》的畫冊</p>
	
<p>日本—水前寺庭園模擬富士山之縮景表現</p>	

圖片來源：左/吉河 功³⁵⁰、右/大橋治三・齋藤忠一³⁵¹

(2) 無對象的縮景：

中國庭園將某一文學、繪畫的內容，或優美風景的「意境」，濃縮在一景觀中（表 5-2-7 左上），庭園已成為自然世界的縮影，即所謂的「一峰則太華千尋，一勺則江湖萬里。」（文震亨《長物志》）的氣概，或是佛家所說「納須彌於芥子」

³⁴⁹ 朱文清譯，李御寧，1987，創造日本奇蹟的收縮文化，故鄉出版社，台北市


³⁵⁰ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，東京都，p22

³⁵¹ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p233

的情境，也就是以小見大的功夫。

日本庭園將許多大山收縮成蟻塚般的小東西，把大海縮成蛙穴（表 5-2-7 右上），即是縮景手法的表現，此種無對象性的縮景，在日本庭園中，以枯山水庭園表現得最精緻。如大德寺大仙院的石庭、龍安寺的石庭（表 5-2-7 左下）等。

表 5-2-7 庭園的縮景表現—無對象的縮景

	
<p>中國—追求詩情畫意與自然優美風景的「意境」的縮景表現（諧趣園）</p>	<p>日本—石上積水之景為盆池、小池的縮景表現（平階邸茶室之坪庭）</p>
	
<p>日本—枯山水庭園的縮景表現（龍安寺的石庭）</p>	<p>日本—對自然姿態極度模仿的縮景表現（水島神社庭園）</p>

圖片來源：漢寶德³⁵²、左下/研究者

此種無對象性的縮景，在中、日庭園應用非常普遍，但在其中有其差異性存在。在中國庭園中，縮景的對象往往是一種「意境」的追求，即所謂「詩情畫意」的追求；而在日本庭園，則是對自然姿態的極度模仿。（表 5-2-7 右下）

³⁵² 漢寶德，1990，物象與心境-中國的園林，幼獅文化事業公司，台北市，p68、75、151

2、借景

陶淵明的「採菊東籬下，悠然見南山」，以庭外的風景作背景，把它當成是與庭園一體的景觀來觀賞，就叫借景。

(圖 5-2-1) 在中國庭園中，借景乃是建造庭園最重要的條件。計成《園冶》：「夫借景者，林園之最要者也。」借景的內容，也包括借形、借聲、借色、借香等，庭內外各種事物，皆可成爲借景的對象。如寄暢園巧借惠山之景(表 5-2-8 左)。

到室町時代才確立的日本借景，並不是「借山、借水、借煙雲，有花的時候借花，有雪的時候借雪」，而是借來的景，反而成爲庭園的主角，具有更積極的造園技術之意義³⁵⁴。

日本庭園中的借景，通常以起伏較大的自然地形，如關東的富士山、筑波山，京都的比叡山、愛宕山等，皆爲借景的對象。如修學院上御茶屋借岩倉的山景(表 5-2-8 右)。

中、日庭園對借景手法，並無太大的不同，其最大差異，乃在日本庭園採用借景手法時，借來的景反成爲庭園的主角，與庭園連成一體。如以借景庭園聞名的京都郊外的圓通寺，高大的比叡山，就是圓通寺的庭園。

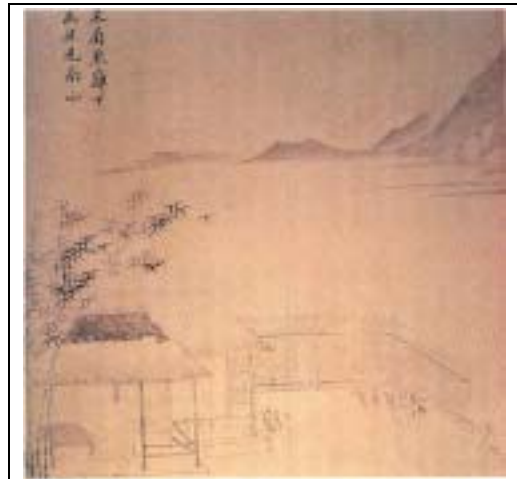


圖 5-2-1 「採菊東籬下」

圖片來源：漢寶德³⁵³

表 5-2-8 借景

中國—寄暢園巧借惠山之景	日本—修學院上御茶屋借岩倉的山景

圖片來源：左/吳文³⁵⁵、右/大橋治三·齋藤忠一³⁵⁶

³⁵³ 漢寶德，1990，物象與心境-中國的園林，幼獅文化事業公司，台北市，p38

³⁵⁴ 朱文清譯，李御寧，1987，創造日本奇蹟的收縮文化，故鄉出版社，台北市

³⁵⁵ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p61

³⁵⁶ 大橋治三·齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p138

3、中介空間

中、日庭園皆明顯的表現出一種對自然態度上的共同認識，即是東方思想的一種特質，此種特質，是東方人是從物，尙未分之爲二的地方思考，此思考爲動態的，而帶有具象性。即爲中國道家的所謂「道」、禪宗所言的「大不二法門」，此思考方式，影響對自然態度上的認識，也對庭園空間處理有依循的發展，如中國庭園的廊、樓、閣、亭、榭等（表 5-2-9 左），日本庭園的出簷或月見台等，如孤篷庵忘筌前庭（表 5-2-9 右）。

表 5-2-9 中介空間



圖片來源：左/吉河 功³⁵⁷、右/大橋治三・齋藤忠一³⁵⁸

（二）相異的造園手法

1、中國庭園的「疊積」與日本庭園中的「淨化」的空間塑造手法。

中國庭園中除水面、步道外，很難發現有較平整的地面，由於中國山水畫家善於臨摹中國各地的名山，如黃山、廬山等，皆具有奇岩怪石、崇巖疊嶂的自然形態，山水畫中「皴法」及「三遠法」，強調的是一種空間的前後的層次，實體與虛體的空間依觀賞者的視點，而成一層層相疊的形態。就個體而言，是實物表面的質感；就整體而言，則是一種空間的「疊積」形態。這種疊積的空間概念，成爲中國庭園岩石形構的要件。

（1）疊石：講求「透、漏、瘦、皺、醜（丑）」，實即虛實相間，愈錯綜複雜者欲佳，也就是層次重疊愈多愈好。

疊象的空間組構在庭園中應用最廣，對象是自然景物，將石、山、亭、臺、樓、閣等，組成一形有限而用無窮的空間，人經由親身登山涉水而經歷其間，獲致某種美感經驗。中國庭園中的對景、借景、襯托即是一種疊

³⁵⁷ 李叡明譯，吉河 功，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市，p35

³⁵⁸ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p67

象美。如網師園月到風來亭和濯纓水閣（表 5-2-10 左上）。

日本庭園則顯現另一種空間處理概念，即為「縮小導向」特質（表 5-2-10 右下），其特質由六種形式表現出：涵括、折疊、去除（削減）、填塞、組合、凝聚，即為「淨化」的空間塑造手法。在平安時代，「清」即是美的同義詞，日本人認為清潔可以產生秩序，秩序可以使人產生美感（表 5-2-10 左下）。

(2) 石組：

日本庭園的石組，依自然石的形狀為主，並以單塊石組的組構為主，而不採用多塊岩石重疊的方式，組構形式有一固定的法則。

日本室町時代庭園，受中國山水水墨畫的影響，將留白以象徵水、海，甚至更將留白純化，敷上砂石，而成為枯山水石庭的創作，為「淨化」的空間塑造手法。如大德寺本坊方丈庭園（表 5-2-10 右上）。

表 5-2-10 「疊積」與「淨化」的造園手法

	
<p>中國—庭園中利用對景、借景、襯托形成的疊象美 （網師園月到風來亭和濯纓水閣）</p>	<p>日本—「淨化」的空間塑造手法 （大德寺本坊方丈庭園）</p>
	
<p>日本—「清」即是美的庭園表現 （東海庵方丈南庭）</p>	<p>日本—具「縮小導向」特質的庭園 （東海庵書院中庭）</p>

圖片來源：左上/研究者，左下及右/水野克比古³⁵⁹

³⁵⁹水野克比古，1991，名庭 4 京都秘藏の庭，京都書院，京都市，p43、44

2、中國庭園的特質貴在可「遊」，充分表達了遊園之「人」的主體性，而遊園時人在園中，其所有感覺中以視覺最重要，意圖塑造一個畫中的意境，以人作為造園的比例衡量尺度，以眼高為基本的尺寸，為遊的視域觀點。以一山一石在不同時間經驗裡，既仰望、復俯瞰、又橫看的組構，是迴環穿插，既入且出的一個未被變形並且引發觀者遨遊的環境（表 5-2-11 左）。

日本庭園存在著一種「儀式性空間」的創造，如「齋庭」、寢殿式的「南庭」，一直到室町時代為止。此種儀式性空間的創造，所依據的乃是一種相對於人的比例的「縮小導向性」的文化尺度，如平庭（表 5-2-11 右）、野筋等。

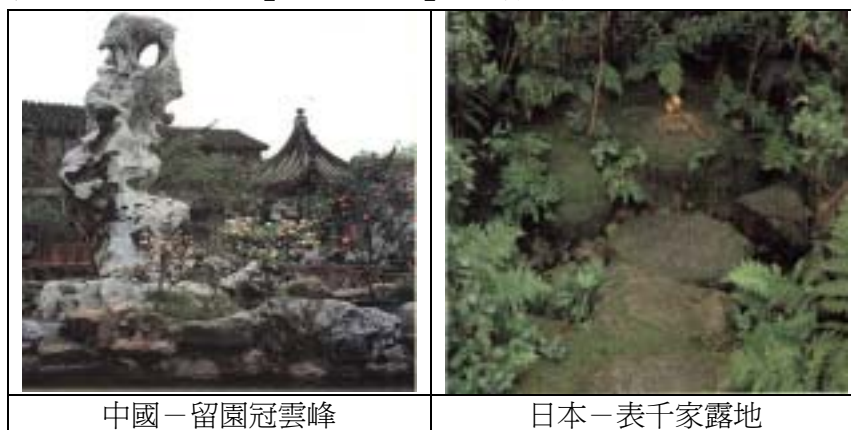
表 5-2-11 「遊」的視域觀點與「縮小導向性」的庭園表現



圖片來源：左/吳文³⁶⁰、右/研究者

3、中國庭園「動態的時間觀照」，與日本「凝聚的時間觀照」，如枯山水庭園、茶庭（表 5-2-12 右）。中國庭園的塑景、疊石，講求的即為活動視點的美，如單純的立石石峰物體，在時間歷程中多角度的觀看(表 5-2-12 左)。疊山、多重組合體、時間經驗的重組。庭園追求一個永無止境、生生不息的空間轉換，日本庭園則是以「靜觀」重點。

表 5-2-12 「動態」與「凝聚」的時間觀照



圖片來源：左/陳從周³⁶¹、右/大橋治三・齋藤忠一³⁶²

³⁶⁰ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p135

³⁶¹ 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市，p157

4、中國庭園佈局組構手法，最基本的方式為院落的組合方式，為向心式的空間組構，一種聚合性的內向空間，講求內部空間的分化，再利用借景，以做為外部空間的補償作用。中國庭園即是經歷空間的設計，庭園中的曲橋即是典型的經歷空間。在空間中兩點不做最短距離考慮，而以有展延時空，誇大景緻，人藉由經歷空間時爬坡拐彎等，以達滿足、企盼、期望、回饋的心情。如網師園（表 5-2-13 左）。

日本庭園從原始時代起，對空間的態度，抱持著一種否定的態度，對實體的關心，大於對空間的關心。到中國文化輸入後，庭園空間組構，即轉為對應於一中心實體的開敞性空間組合，如寢殿式庭園、迴遊式庭園等（表 5-2-13 右）。

表 5-2-13 庭園佈局組構手法



圖片來源：左/研究者、右/大橋治三・齋藤忠一³⁶³

5、造園觀念的根本差異：

中國庭園只有造園觀念而無實際的技巧，以有限面積，造無限空間，以「空靈」二字為造園要諦，講求「有法而無式」。

日本庭園造園技巧偏重於實際的技術層面，而不是一種境界的追求。

四、中日庭園石組組構的理論之差異

有關中國、日本造園手法上的根本差異，將以中國造園的重要著作《園冶》與日本造園經典《作庭記》、《山水並野形圖》等著作中所述的造園觀點，作為比較基準。在《園冶》中，與其說是在談造園技巧，不如說是在論庭園的精神境界。如該書第一章「園說」中所述及的「雖由人作，宛自天開」、「窗牖無拘，隨宜合用，欄杆信畫，因境而成」等，加上中國古代庭園多封閉，以有限面積，造無限

³⁶² 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p133

³⁶³ 大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都，p161

空間，故「空靈」二字成爲中國造園的要諦。這也就是中國造園講求「有法而無式」，在於人們的巧妙運用其規律，故嚴格而言，中國造園有觀念而無實際的技巧。

而在日本的古典造園典籍中，無中國講求空靈的造園觀，在《作庭記》中所所述的造園技巧，偏重於實際的技術層面，而非一種境界的追求。以下嘗試就其理論中有關石組的內容加以說明之。

（一）中國石組的造園理論

中國古代與造園石組相關的重要理論有：

- 1、明代龔賢的《畫訣》：「石最忌巒，亦不宜巧。……石，妙在不方不圓之間。」
- 2、李漁《閒情偶寄》：「言山石之美者，俱在透、漏、瘦三字。」
「故從來疊山名手，俱非能詩善繪之人，見其隨舉一石，顛倒置之，無不蒼古成文，紆迴入畫，此正造物之巧于示奇也。」
- 3、清代張潮：「梅邊之石宜古，松下之石宜拙，竹旁之石宜瘦。」
- 4、明計成《園冶·園說》：「巖巒堆劈石，參差半壁大癡。」
《園冶·相地》：「片山多致，寸石生情。」
《園冶·立基》：「掇石須知占天，圍土必然占地。」
《園冶·掇山》：「峭壁貴於直立，懸崖使其後堅。巖、巒、洞、穴之莫窮，澗、壑、坡、磯之儼是；信足疑無別境，舉頭自有深情。」等。

（二）日本石組的造園理論

平安時代《作庭記》第八章「立石的口傳」要點：「從岩石的底邊中心，做一二分的垂直線，兩側的容積幾乎相等時，則爲不動的氣勢，即爲靜者。」「不動的氣勢的石，與其他岩石的空間構造相關連，而產生氣配的象徵。」「當岩石底邊中心線的垂直線，使兩側的容積有差別時，則起較大側的方向的氣勢，也就是成爲動的氣勢，相對於靜的動。」

第九章「石的禁忌」中有「比家的緣高的岩石，不可立於家的附近。」；「不可把三尊佛的立石，立於寢殿的正中央。」；「在東方比其他岩石大的岩石，不可爲白色。」

鎌倉時代增圓《山水並野形圖》中之石組，不老石—彷彿白髮蒼蒼的老翁，萬劫石—老烏龜形狀的石頭，君石、臣石—仿君臣之貌，敬愛石—彷彿一男一女相互傾訴的風情，連石或風雨石等。

第三節 庭園岩石景觀創作意涵之比較

中日庭園岩石景觀創作意涵，受其各自的自然環境、社會文化差異之影響。其中，中國庭園岩石意涵，為受神仙思想、文學情趣、山水詩畫、社會禮制等思想的影響；日本庭園岩石意涵，則受神仙、佛教、禪宗、文人茶道等思想的影響。以下加以探討分析之。

一、中日庭園岩石景觀創作意涵之比較

(一) 中國

早期就對石頭有崇拜信仰，有一股宗教情感，留存有神話與傳說，但在中國庭園中，對宗教的信仰並不存在，而有下列幾種意涵：

1、山水畫中山景的縮景：如《釋名·釋山》：「山體曰石。」如庭園中由石所疊砌而成的峰、巒、巖、崖、洞、澗等。由模仿自然景觀，逐步發展成抽象的形式美。

2、道德意識：士大夫清談，寄情山水的附託。

3、掇山的意涵有：

(1) 神仙島的象徵：如漢建章宮之太液池中象徵蓬萊、方丈、瀛洲等神山的島嶼，唯此種神仙象徵，到後期時代愈形淡化。

(2) 文學性象徵：塑造景觀美，以達到詩情畫意的境界。

(3) 象徵假山：如《三輔黃圖》東漢袁廣漢築園：「…構石為山，高十餘丈…。」

(4) 遊嬉性質的迷宮趣味：獅子林為其代表。



圖 5-3-1 獅子林的九獅峰
圖片來源：吳文³⁶⁴

4、以「形」求其「趣」：獅子林以狀似獅子的太湖石，堆砌坐、臥、睡、吼、戲之獅子景觀石（圖 5-3-1）。

(二) 日本

將岩石賦予多重的意義，更是庭園的骨架結構，日本庭園的特性，往往都由

³⁶⁴ 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港，p109

庭園岩石組構及其意涵中顯示出來，總結日本庭園中岩石組構的意涵如下：

- 1、自然型態的顯現：如利用石組表現山勢、島嶼、洲濱等，或利用砂表現河流、瀑布(滝)及海洋等。
- 2、宗教意識：如
 - (1) 佛教思想的象徵：如須彌山、不動明王石、三尊佛石、九山八海石、十六羅漢石組等，作為佛教中極樂淨土的象徵。
 - (2) 神仙思想：如象徵蓬萊、方丈、瀛洲三仙島及龜鶴石組等。
 - (3) 神道思想：如作為宗教媒介的磐座、定心石。
 - (4) 儀式性空間的象徵：如庭園的廣場敷砂，作為儀式廣場使用。
- 3、文學性的象徵：如鹿苑寺（金閣寺）庭園的「鯉躍龍門」石組（圖 5-3-2）、遠山石組、岩島石組等。
- 4、陰陽五行學說：《作庭記》第九章所列的各種立石禁忌。寢殿造的庭園。
- 5、象徵大地的骨骼：築山。



圖 5-3-2 鹿苑寺庭園的「鯉躍龍門」石組
圖片來源：水野克比古³⁶⁵

以下從影響中、日庭園岩石組構意涵的自然實質環境，及由自然實質環境所影響的人對自然的認識，作一對照比較；並由其在庭園中的表現形式及其運用空間的原則，來分析其異同，如表 5-3-1：

二、庭園岩石組構意涵的影響因素

以下分析中國、日本的庭園岩石意涵。

（一）中國

就庭園岩石的意涵而言，中國庭園明顯地受到下列幾種思想的影響：

- 1、神仙思想
- 2、文學情趣
- 3、山水詩畫
- 4、社會禮制

其中神仙思想隱含著道家老莊哲學與陰陽五行說；文學情趣與山水詩畫更隱含著老莊哲學與禪宗的哲學；社會禮制則顯現儒家思想的間接影響。故可再將前

³⁶⁵水野克比古，1991，名庭 1 京都嵯峨野・洛西，京都書院，京都市，p67、81。

表 5-3-1 中國、日本庭園岩石組構意涵

		中 國	日 本
自然 實質 環境	地理 條件	<ul style="list-style-type: none"> • 廣大的疆域土地平坦 • 境內多具奇岩異石的陡峭高山 	<ul style="list-style-type: none"> • 土地呈狹長型，由 1000 多個海島組成 • 境內山勢緩和平地少 • 海岸線長風光秀麗 • 河流短促
	氣候 條件	<ul style="list-style-type: none"> • 氣候變化劇烈 • 大陸型氣候 	<ul style="list-style-type: none"> • 氣候穩定溫和但每年受颱風侵襲 • 四季分明 • 海島型氣候
對 自然 的 認 識	<ul style="list-style-type: none"> • 天地人神 • 親近自然，與自然相融合 • 神仙思想 • 文學情趣 • 桃花源 • 山水畫 • 雄大、勻稱、陽剛之美 	<ul style="list-style-type: none"> • 神道 • 崇拜自然 • 對海洋的憧憬 • 無常思想 • 耽美意識 • わび, さび (寂靜, 枯淡) 	
庭 園 表 現	<ul style="list-style-type: none"> • 模仿自然 • 假山疊石 • 疊積 • 借景 • 縮景 	<ul style="list-style-type: none"> • 模仿自然 • 石組組構 • 淨化 • 借景 • 縮景 • 不完整，不對稱 	
空 間 原 則	<ul style="list-style-type: none"> • 遠觀、近觀、仰視、俯視、前瞻、後顧六種角度的活動視點，具穿透的、層次的 • 經歷空間的設計，也就是「遊」的形式 • 動態的時間觀照—永無止境生生不息 • 聚合性的內向空間 • 時空、內外、實虛交融滲透，動靜相涵的「中介空間」 	<ul style="list-style-type: none"> • 俯視、平視 • 儀式性的 • 凝視的空間觀照—茶庭、枯山水 • 中心實體的開敞性空間 • 屋簷下的中介空間 	

資料來源：本研究整理

述四項影響因素，再細分如圖 5-3-1 所示。

由圖 5-3-3 所顯示出中國實質的影響因素有：

- 1、陰陽五行說的轉化
- 2、道家老莊哲學
- 3、文學情趣

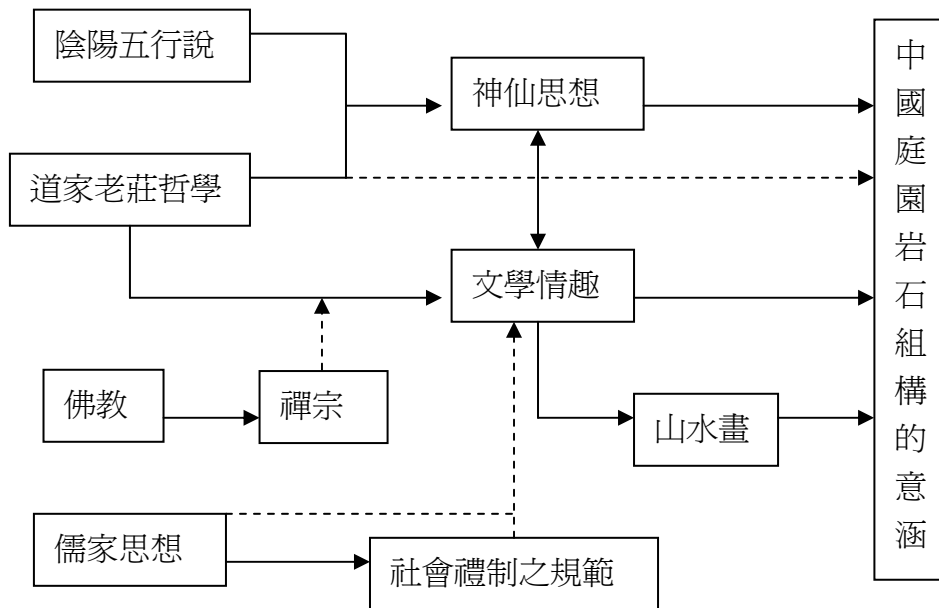


圖 5-3-3 中國庭園岩石組構的意涵與影響因素之關係

4、山水畫

5、宗教意識的轉化—如佛教、禪宗的影響

6、儒家思想意識形態的轉化

(二) 日本

在本論文第二章第三節中，曾分析日本庭園中受中國影響的五個思想為：

- 1、神仙思想
- 2、佛教思想
- 3、禪宗思想
- 4、文人思想
- 5、茶道思想

其中的神仙思想中摻有陰陽五行、四神論的觀念，為日本庭園中多項禁忌的來源。而禪宗實為佛教思想的一支，兩者皆是影響日本庭園的宗教因素；另外，茶道的過程也是由禪宗的寺院中發展而成，本身帶有濃厚的宗教意味。日本原始宗教「神道」，也是影響日本庭園的主要因素。因此影響日本庭園岩石組構意涵者，可分為如圖 5-3-2 所示：

由圖 5-3-4 所顯示，可整理出影響日本庭園岩石組構意涵的因素為：

- (1)陰陽五行觀
- (2)神仙思想
- (3)宗教思想—如神道、佛教、禪宗等思想因素。

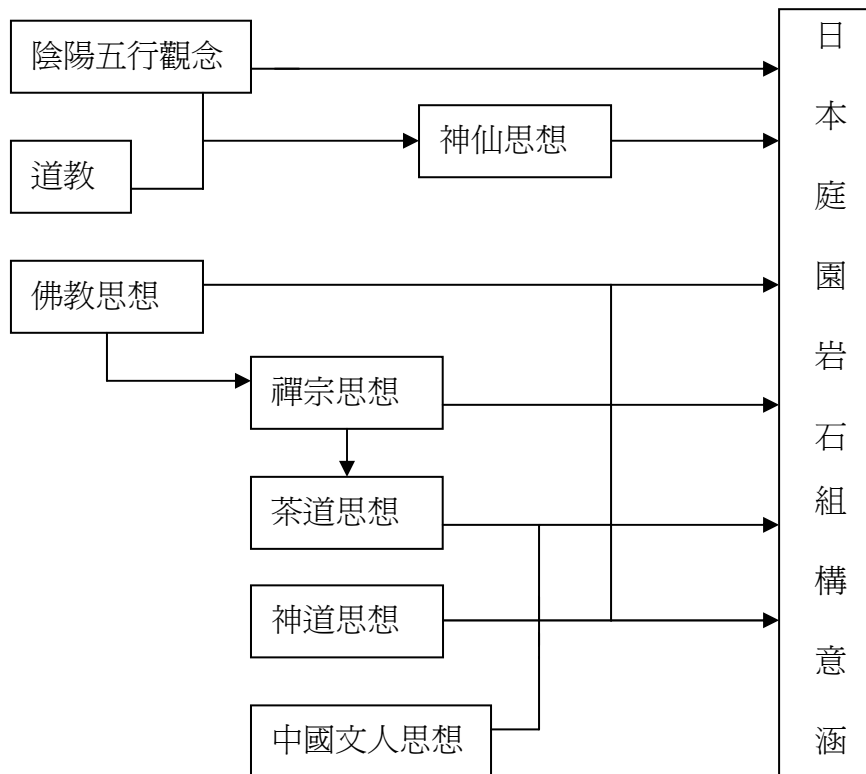


圖 5-3-4 日本庭園岩石組構意涵的影響因素之關係

(4)茶道思想

(5)中國文人思想

由上述之分析，將中國、日本庭園岩石的意涵加以歸納比較，歸納出其相同與相異之處：

- (一) 中國岩石意涵直接承受於文學、繪畫思想的觀念的影響，較日本庭園為深。
- (二) 日本庭園岩石的意涵，具有濃厚的宗教色彩，而中國庭園雖不乏具宗教信仰的元素，但皆間接由文學中轉化而來，故在意義上已賦予了一層文學氣質，即為這些宗教性元素，已融入了一種「詩情畫意」的文學情趣中。

三、中、日庭園岩石中存在的宗教意義之比較

- (一) 中國—捨離之道德意識的強化³⁶⁶。

中國庭園是由與現實世界相關的居住空間中衍生出來的，即使在佛教盛行的魏晉南北朝，寺廟庭園仍是採用一般住家的庭園形式，沒有獨立的造園型態。對

³⁶⁶ 梁漱溟，1982，中國文化要義，里仁書局，台北市，p106

宗教意識的捨離，而產生對現實關心，最明顯的為文人庭園，宋代文人將佛教、禪宗加以理論化，去除宗教意識，剩下一種較具人文色彩的形式。到明代，庭園已是文人士大夫生活的理想天地，所以文人庭疊山品石，追求世外桃源的自然生活。

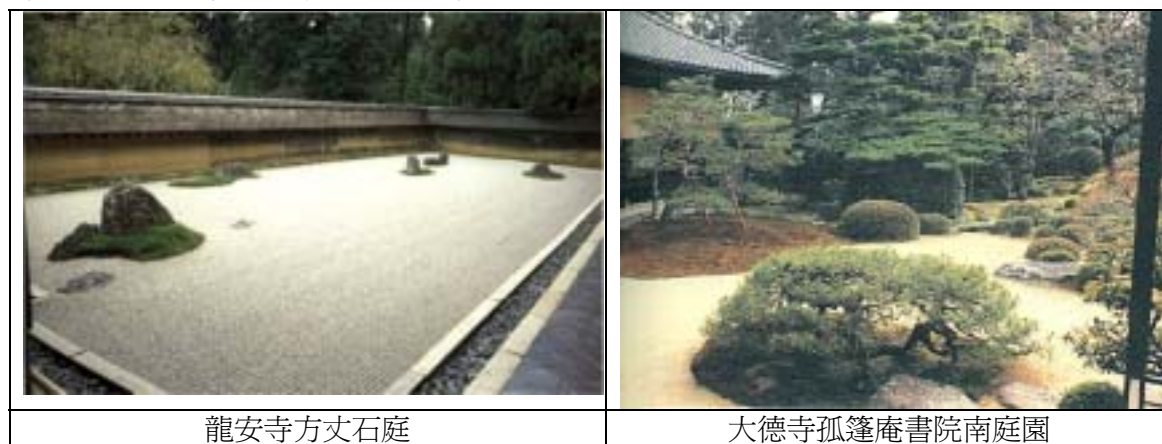
（二）日本一宗教意識的延伸

日本古代價值系統的追求，雖內在、外在超越共生，但在方法上，內在超越是要藉外在超越來完成，也就是須藉由神的存在，來肯定自我的存在。人由外在現象所內蘊的內在思維，來加強對自我的認可，此即為宗教意識的延伸，在京都龍安寺方丈石庭中（表 5-3-2 左），即是此現象最明顯的驗證。

日本庭園早期宗教意識的表現，為一種比喻方式，在庭園中可見到各種宗教象徵，如盤座石、蓬萊石、須彌山石組等。在表 5-3-3 中，將日本庭園中岩石組構所存在的宗教意義，做一整理介紹並舉例說明。

直到室町時代，才改為利用第三種抓住實相世界本身的解釋方式，將宗教滲入生活中，藉由日常生活的各項行動，以達到自我的超越，如茶庭、茶道、繪畫等的表現。如大德寺孤篷庵書院南庭園（表 5-3-2 右）。

表 5-3-2 日本庭園宗教意識的表現



圖片來源：吉河 功³⁶⁷、野田正彰³⁶⁸

四、中日庭園岩石創作意境美之比較

中國傳統庭園最高審美境界所追求的，是充滿人情味的、永恆而和諧的宇宙韻律。而中國理學在庭園美學中，對禪學的揚棄，和對庭園境界的深化，也是經由長期發展的趨向所決定的。比較中國古代庭園與日本古代庭園風格的區別，可了解中國古典庭園曾經對日本庭園產生巨大的影響，以一木一石寫天下之大景的

³⁶⁷ 吉河 功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都，p13

³⁶⁸ 野田正彰，1996，庭園に死す，春秋社，東京都，p124

表 5-3-3 日本庭園中岩石空間元素所存在的宗教意義及舉例

名稱	意義	舉例
石組	祭祀儀式： 作為神降臨之場所或當作神祇祭祀。	1. 秋田縣大湯町原始石組 2. 三輪山盤座
	宗教名稱： 來自佛教、道教、神仙思想等的名稱。	1.三尊石(守護石、三神石)： (1)釋迦三尊(2)阿彌陀三尊(3)不動三尊 2.禮拜石 3.五行石及其組合： (1)心體石(2)靈象石(3)寄腳石(4)體洞石 (5)枝形石 4.龜石 5.鶴石 6.須彌山 7.蓬萊 方丈 瀛洲島 8.十六羅漢石 9.伽藍石
燈籠	原為印度僧侶之燈火具，經由中國於飛鳥時代傳入日本。原為佛寺的屋外供養燈，平安時代作為神社的獻燈，室町時期以後成為日本庭園的重要要素。	1.石燈籠：(1)織部燈籠(2)珠光形燈籠 (3)漁父釣形燈籠(4)雪見燈籠(5)螢燈籠等 2.金燈籠 3.木燈籠.....等
手水鉢	原為早期參詣神佛的人漱口及洗手的場所。	1.槁杭形 2.富士形 3.一文字形 4.唐船形 5.鎌形...等
層塔	三層到十三層奇數的笠重疊所形成的石塔。原做佛寺供養使用。後用於庭園中。	1.五層塔—京都金輪寺 2.九層塔—寶林寺 3.十三層塔—延福寺
石幢	六角或八角的基礎上立柱狀的幢身。形狀類似石燈籠。龕部未開火口而雕上佛像。	1.根津美術館庭園入口 2.南宗寺庭園（大阪）
築山、滝	神仙思想	1.蓬萊石組、須彌山石組。 2.九山八海石。
	陰陽五行的影響	1.水池的進水口及出水口:寢殿式庭園之水池水，由東北方進西南方出為佳。（依據《作庭記》） 2.遣水流向:由東向西，由北向南。此種流向與四神相應天象星座同調。（依據《作庭記》）
	在象徵海的池中龍所棲息的地方。	1.唐招提寺—滄海池、龍池 2.南禪院—曹源池（乃仿效龍的形狀所做的池）
橋	具有連接淨土與穢土的意義(滌清心志)	淨土庭園中的反橋（原由中國傳入，在寢殿造庭園中所設的一種橋，是架設在寢殿或佛堂前的池泉及中島的南側間。有以原木白色的形式，或漆紅色的形式表現，飛鳥時稱為「吳橋」。在寺廟的參道上，作為渡水之用外，更表示從俗界進入淨界的一種儀式。現在天龍寺、妙心寺、建仁寺、南禪寺留有實例。）
大砂盛	原為舉行宗教儀式的場所 神所降臨的場所	1.寢殿式南庭的砂地 2.慈照寺(銀閣)庭園的大砂盛
島	祭祀的場所	古時池中島中設有祭祀用的宮殿

資料來源：本研究整理

寫意方法，同樣為日本庭園廣泛運用，同樣受禪學的推動。然而中國傳統庭園以士大夫庭園為代表，日本寫意庭園的最純淨型態是枯山水庭園。這是因中國追求世外桃源的境界及詩情畫意的意境美，而日本追求宗教禪境的寂靜、清虛枯淡的美。

而在庭園岩石的表現上，中國庭園岩石組構強調富變化、多曲線的彎曲線條美，愛好具神祕感的岩石。日本講求安定素直的線條美，去創造含有枯寂、寂靜的精神意涵的意境。

第六章 結論

第一節 研究結論

經過前面各章節的探討分析，中日庭園岩石創作藝術可歸納出以下的結論。中日庭園岩石同屬東方藝術，由於兩者地理位置相近且文化交流甚早，存在著相同相異的創作思想及空間手法，因歷史發展的不同，各自又發展出不同的庭園岩石表現形式及美學藝術。

一、中日賞石文化對庭園賞石的影響深遠

- 1、中國岩石文化起源甚早，有各種岩石神話、傳說、信仰等文化現象，促成了輝煌的賞石文化，並且成為庭園的重要元素，為庭園之心。在庭園中，石是園之骨，也是山之骨，甚至一片石即是一座山。
- 2、中國產石豐富，分布極廣，而品類也極為繁多，因此中國文化史上，愛石、品石、寫石之風興盛，尤其喜愛造型奇秀的自然山石。奇石欣賞的歷史大概可上溯至秦漢，而庭園賞石最遲產生於六朝，到唐代達到興盛；文房賞石大約在唐代形成，至宋代已達到昌盛。宋代以後，大體上分別為文人和富人兩個階層所青睞，庭園賞石和文房賞石逐漸繁衍了不同的藝術形態，並引發了欣賞情趣和品評標準的分化。
- 3、唐朝賞石已具有人性化的性格和藝術化的美質，然尚未完全擺脫早期神秘主義的影響。從五代起，重視奇石本體的天然特質。宋代文人對石的品愛，是對天然藝術品的追求，純粹是人性化的。隨著文人文化的興盛，賞石也往往寄情寓意，藉以表達漢文化特有的孤傲堅貞的人格意味。明代的奇石審美出現了將「雅」與「俗」、「巧」與「拙」、「美」與「醜」等統一的美學認知。清代的賞石文化在乾嘉盛世達到鼎盛。此時的賞石，追求復古與創新，復古傾向幾乎將賞石文化改造為古董藝術，賞石欣賞更追求古跡，由於雄厚的財力以及西方美學意識的影響，表現為臺座的奢華雕飾。
- 4、日本岩石文化及傳統庭園的創作，早期皆受中國文化的影響，後期產生了自己的賞石文化與庭園岩石創作表現，形成具日本文化特質、獨特美學的庭園岩石藝術。古代日本亦流傳著各種岩石神話傳說，另因日本為海島型國家，海岸邊多怪石，促使日本人對石頭的崇拜信仰更加深厚。

- 5、日本鎌倉時代追求中國南宋的遺風，而有「文房清玩」之活動，這是日本的盆山、盆石、賞石的流傳之源。
- 6、日本室町時代賞石盆石文化，擴大到庭園的創作上，到江戶時期賞石、玩石達到高峰，此時收藏奇石盆石為掌有權勢的一種象徵，奇石即是權勢的代表。

二、中日庭園岩石創作在各時代具獨特藝術表現

- 1、中國傳統庭園的岩石創作獨具特色，假山是中國庭園的一大創造。中國庭園堆山疊石從秦始皇在池中築山，象徵蓬萊，是帶有神話色彩的仙島土山，為庭園土山之始；漢代築山以土山為主，在池中置島（神仙島）堆山（仙山）；六朝時土石兼用，模擬自然山水，體積較大。唐代石山漸次取代土山，大抵與唐代文人對山的美感經驗和園地及財力等限制相關。宋代疊石始於江南，在宋代的《營造法式》中載有疊山的工料制度。明清，私家庭園發展快速，在乾隆時，堆山疊石之風達到高潮，假山疊石成為世界獨創的造園手法。
- 2、日本庭園因中國神仙思想的傳入而設置池泉，以池為庭園中心，池中設島，以池象徵大海，島成了神山。飛鳥、奈良時代，佛教信仰的流傳，庭園中開始有佛教須彌山的設置。平安時期寢殿式庭園的配置主要建立在四神說（四神相應）及五行說的基礎上，表現出一種由舊到新，純日本化樣式的產生，也顯示出當時貴族的生活及精神活動。
- 3、鎌倉時代，具有復古與寫實創新的文化特色，庭園從平安朝的池泉舟遊式過渡到以禪宗為中心的迴遊式庭園，鎌倉時代由禪僧從宋帶回茶道，在室町時期被賦予宗教精神而被加以儀式化，從早期的豪華唐樣，回復為關心本土文物的樸拙之美，這一個轉變，促使了桃山、江戶時代露地（即茶庭）的產生。
- 4、室町時代枯山水庭園的盛行，用岩石來表示瀑布下落的急速水流，及絕海的孤島。戰國時代，庭園的範圍縮小，成座觀式的庭園。同時以鶴島、龜島、蓬萊等形式的庭園為主流。另以山水畫形式為庭園構築的方式。桃山時代文化的特色，最顯著的特徵是擺脫宗教的束縛，充滿現世享樂主義，表現雄大壯麗的規模。另與華麗的書院庭園相對的，是以「佗び」（寂靜）為本位的茶庭庭園，茶道到此時代確立了茶室與露地的形式。
- 5、江戶文化的特色是承續室町桃山時代萌芽的庶民文化，將外來文化轉化後的日本文化，宗教色彩之淡泊，「運動的視覺化」的追求，促使了「迴遊式庭園」的出現。千利休的「草庵露地式」的茶庭，注重人們穿越茶庭時的心理轉換，創造枯寂的氛圍，以達自然靜寂的氣氛。
- 6、明治時代庭園有各式庭園樣式的築造。在地方上有多數稱為學流的庭園，東京

則將大名庭園公園化。京都則是從琵琶湖引進豐富的湖水去築造私人庭園。

- 7、影響日本庭園發展的中國思想有：神仙思想、佛教思想、禪宗思想、文人思想、茶道思想。

三、中國庭園岩石有法無式的藝術創作與日本石組組構的典籍規律表現

- 1、中國庭園岩石選用，以就地取材為原則，因此岩石種類眾多，庭園山石景色多樣變化。古典庭園中，黃石和太湖石是兩種最常見的山石。黃石，質堅文古，可以堆疊高山峻嶺；太湖石柔美，姿態多變，石身上有許多小孔和折皺，既能孤賞，又能堆假山。中國人對美石從外表的形象和整體的氣勢來品評。外表的形象美為瘦、透、漏、皺，而整體的氣勢美為巧、拙、醜。
- 2、假山石是中國庭園最主要之特色，這種形似神似而微小的假山，得到咫尺山林的稱許，使庭園邁入寫意山林的藝術境界。
- 3、程兆熊先生對庭園岩石的創構提出「要知一石之微，儘可由技以進乎道。而由道亦復可以至於技。」的看法，而中國道家對於藝術的闡發更為精妙，莊子將「道」這形而上原理和「藝」體合無間，「道」的生命進乎於「技」，「技」的表現啓示著「道」，「道」的生命由技來呈現，這即是「有法而無式」的庭園手法。
- 4、中國造園的有法而無式。也就是石無定形，山有定法。所謂「法」，是指脈絡氣勢，與畫理是相通的。江南庭園與北方庭園的疊山，由於歷史上的相互滲透，雖各有其個性，但多有相通處；嶺南庭園裡的疊山有較明顯的地方色彩。由於環境條件、品石、匠師疊山風格、造景主題的不同，堆疊方法和具體藝術處理也有差異，但總以居之、觀之、遊之，而能得山林之趣為要。
- 5、中國文人庭園常以文人畫稿為藍本，掇山為中國山水畫中山景的縮景表現，山水畫論所言的三遠，在造園上就是縮景、借景、框景、景深（層次）等中國固有造園手法的空間性表現。
- 6、日本岩石在庭園的應用方式，稱為石組組構。石組組構的各種造形及氣勢力的方向，大致分為七種形式的氣勢形態：受、逃、拉、追、止、攻、流。庭園石組依其組構中的石組強弱，呈現出庭園空間的表現方式。
- 7、日本石組的組構有許多固定的名稱和形式，如：須弥山石、坐禪石、三尊石、五行石、七五三石、九山八海石、追逃石、滝石、龜鶴石、蓬萊石等。從石組

組構的規律而言，大庭園以滝石組、龜鶴石組、蓬萊石組來表現，因為這些石組數量多，佔用面積大。中庭園以五行石、七五三石、九山八海石、追逃石來表現。而小庭園則以三尊石、坐禪石、須弥山石來表現。

- 8、日本庭園創作，以中國的故事或風景勝地為主題的庭園造型，如江戶時代德川幕府受中國儒家思想影響，以儒教為基本精神的大名庭園。其中最著名的是東京的後樂園庭園，仿照中國西湖蘇堤，築造一長堤，亦名為「蘇堤」。
- 9、新的抽象庭園的典型枯山水，可分為三種形態：第一、淨土宗文化形態的枯山水。在現存的枯山水庭園中佔有 10%，為禪宗寺院所保存。為足利義政東山文化政策中的淨土宗思想的呈現。第二、禪文化形態的枯山水。同為抽象庭園的枯山水，加入禪境趣味後，特別的發達，其代表性庭園為大仙院庭園。第三、現代形態的枯山水。室町時代以後，因枯山水成一獨特形式，為完全不追求寫實的手法，以石的抽象構成，象徵式的表現，取代大庭園中滝的整體形構。

四、中國庭園岩石創作的詩情畫意與日本庭園宗教理想世界的淨化

- 1、中國掇山的意涵有象徵假山、神仙島的象徵、文學性象徵、遊嬉性質的趣味等。中國對山的審美表現講求雄偉、秀麗、險峻、奇特、幽深、曠遠之美。峰、頂、巒、嶺、岫此類型的山，空間性格表現為高聳峻立之美。崖表現陡險峭拔之美。洞府及岩穴表現幽暗深邃之美，一種別有洞天非人間的美。坡壘阜傾向於平坦曠遠之美。谷、壑、澗、溪是低落幽曲。
- 2、中國庭園的精神意涵，即是文人精神思想，一方面受到儒家思想長期薰陶，對社會、政治懷抱理想與使命感，一方面又嚮往道家自然無為、反樸歸真的適意生活，而結合佛教哲學所蘊含的智慧與對宇宙人生的洞察與反省。江南文人庭園中的空間佈局，即反應當時文人的審美思想，儒、道、釋的哲理內涵，崇尚自然、含蓄沖淡、質樸的審美現象論，從而確立了自然樸素的最高審美範疇。
- 3、中國對山石之審美，與道教和佛教有著密切的關聯，從玄圃開始，庭園一直為庭園主人對理想生活嚮往的一種慰藉，與某種程度的實現，以致後代的庭園主，仍然視其為桃花源，這是中國庭園在思想上的傳統。只不過，秦漢時代追求的是長生不死的神仙思想，而後代則視庭園為心靈逍遙的仙境。
- 4、自古以來，山林江海成為士大夫文人心靈寄託的對象，士大夫們用人工創造一個大自然，在「城市山林」中尋找安慰與共鳴，獲得精神的超脫。庭園以老莊隱逸的主張為主導思想，深深的沉浸在山水和其他的自然物象之中。

- 5、中國自魏晉以後，士人庭園在旨趣和藝術風格上，與傳統的宮苑藝術有所不同。庭園被賦予新的宇宙理想和人格理想。中唐以後，「壺中天地」庭園空間原則確立，以拳石體象萬壑，以尺水代表淹溟之類的寫意創作。以山石寫意，構建富於林壑氣象的山體，是造園的基本內容，也是寄寓隱逸之志的主要方法。庭園的假山，寄託著歸隱山林的士大夫，高古俊逸的自我情趣。石峰象徵名山大嶽，所以假山造得盤道紆迴、重巒疊障、山勢險峻、深谷幽澗，表現出深林幽遠神秘的氣氛。甚至將自然界可能並不存在的險峰佳境，濃縮在庭園方寸間，以滿足士大夫遠離塵世，寄意丘壑的情懷。
- 6、中國庭園以借景、對景、隔景、分景來佈置空間、組織空間、創造空間、擴大空間的表現手法以豐富美的感受、創造藝術意境。庭園疊石，講求活動視點的美，是可行、可望、可遊、可居的庭園藝術表現。中國庭園為疊象的空間組構，是形有限而用無窮的空間，人經由親身經歷其間，獲致某種美感經驗，是經歷空間的設計，經歷空間將空間體驗時間化，使庭園意境深遠。
- 7、日本庭園以表現宗教的理想世界為目標，庭園中的宗教思想組構表現，有極樂淨土世界的佛教思想，及長生不老的神仙世界思想。前者即為須彌山石組，為以須彌山（妙高山）為中心的九山八海的佛教世界。
庭園中岩石的表現形態有：
 - (1) 思想表現的自然山水形式手法有神仙思想（蓬萊式鶴龜庭園）、佛教思想（須彌山式、淨土式、禪宗式）。
 - (2) 繪畫表現的繪畫形式的手法有大和繪（具象化）—池泉、築山。以及北宋畫（抽象化）—枯山水庭園。平安時代至鎌倉時代前期，受大和繪畫的影響，深厚，此為有別於「作庭記」系統的作庭形式。鎌倉時代後期，出現了禪的水墨山水畫形式的庭園。到了室町時代，禪文化的盛行影響，庭石以深富趣味的小型石組為主流，以無水的樣式呈現枯山水庭園，此時代庭園講求象徵性，具空間美感。
 - (3) 景觀表現的裝飾形式的手法，有空間構成的超自然化（石庭）、美的構成（茶庭）、現代庭園美。庭園不論以觀賞或機能為主，都考慮生活的美。日本現代庭園的價值觀、機能及鑑賞互為表裡一體。

五、中日庭園及其岩石創作藝術的差異

- 1、中國是一個道德氣氛特重的文化體系，文人以儒家內聖外王為理想，以道家虛無的空靈智慧，來成全儒家實有的道德生命。一方面追求入世的表現，另一方面又嚮往出世歸隱的生活。文人庭的創作即是此種表現。日本文化則是根源於美與情感。對哲學、經營空間感（建築空間或水墨畫空間）及追求永恆不變，不感興趣。日本人藉由持續不斷的吸收外來文化，並轉化出適合自己的新文化

內涵。

- 2、中國著重血統主義，對家的繼承，主要在繼承血統，建立了一套人本與大同思想的倫理學，講求人文主義以人為主體的庭園風格。日本則注重家督主義，在繼承家督或家業，有高度的使命感。所以日本至今仍流傳有所謂家元的傳承制度，如花道、茶道等。
- 3、中日兩國古代帝王權力來源，都建立在與天的自然關係。日本的天皇制，自古以來與神道的宗教信仰相結合，以神道為國家文化的基礎。日本庭園中受諸宗教信仰的影響較中國庭園為深，而中國明顯地建立在一個文學意境的追求上。如日本庭園中蓬萊神仙思想與佛教思想，對石組的組構有強烈的支配性；而中國疊石則轉化自於山水畫中的疊石形式。
- 4、中國庭園與建築相平行，具獨立的發展形態。日本庭園往往附屬於某一建築上，較不具獨立的性格，在功能屬性上，是作為某種特殊用途。此種功能屬性的差異，為影響庭園形式及造園手法等差異的重要因素。
- 5、中國庭園的設計原則，可用「體」、「宜」、「因」、「借」四字說明；日本庭園的設計手法則散置在各造園史籍中。在中國庭園中，縮景的對象往往是一種「意境」的追求，即所謂「詩情畫意」的追求；而日本庭園，則是對自然姿態的極度模仿。
- 6、中國庭園為「疊積」空間塑造手法，日本庭園則為「縮小導向」特質，由六種形式表現出：涵括、折疊、去除（削減）、填塞、組合、凝聚，即為「淨化」的空間塑造手法。
- 7、中國庭園的特質貴在可「遊」，充分表達了遊園之「人」的主體性。日本庭園存在著一種「儀式性空間」的創造，如「齋庭」、寢殿式的「南庭」。此種儀式性空間的創造，所依據的乃是一種相對於人的比例的「縮小導向性」的文化尺度。
- 8、中國庭園是「動態的時間觀照」，而日本則是「凝聚的時間觀照」。中國庭園的塑景、疊石，講求的即為活動視點的美，如單純的立石石峰物體，在時間歷程中多角度的觀看，庭園追求一個永無止境、生生不息的空間轉換。日本庭園則是以「靜觀」重點，如枯山水庭園、茶庭。
- 9、中國庭園佈局組構手法，為院落的組合方式，為向心式的空間組構，一種聚合性的內向空間，講求內部空間的分化，再利用借景，以做為外部空間的補償作

用，是經歷空間的設計，庭園中的曲橋即是典型的經歷空間。日本庭園從原始時代起，對空間的態度，抱持著一種否定的態度，對實體的關心，大於對空間的關心。到中國文化輸入後，庭園空間組構，即轉為對應於一中心實體的開敞性空間組合，如寢殿式庭園、迴遊式庭園等。

- 10、中國庭園只有造園觀念而無實際的技巧，以有限面積，造無限空間，以「空靈」二字為造園要諦，講求「有法而無式」。日本庭園造園技巧偏重於實際的技術層面，而不是一種境界的追求。
- 11、中日庭園岩石景觀創作意涵，受其各自的自然環境、社會文化差異之影響。其中，中國庭園岩石意涵，為受神仙思想、文學情趣、山水詩畫、社會禮制等思想的影響；日本庭園岩石意涵，則受神仙、佛教、禪宗、文人、茶道等思想的影響。中國岩石意涵直接承受於文學、繪畫思想的觀念的影響，較日本庭園為深。日本庭園岩石的意涵，具有濃厚的宗教色彩，而中國庭園雖不乏具宗教信仰的元素，但皆間接由文學中轉化而來，故在意義上已賦予了一層文學氣質，即宗教性元素，已融入了「詩情畫意」的文學情趣中。
- 12、中國庭園是由與現實世界相關的居住空間中衍生出來的，因對宗教意識的捨離，而產生對現實關心，最明顯的為文人庭園。宋代文人將佛教、禪宗加以理論化，去除宗教意識，剩下一種較具人文色彩的形式。到明代，庭園已是文人士大夫生活的理想天地，所以文人庭疊山品石，追求世外桃源的自然生活。日本古代價值系統的追求，雖內在、外在超越共生，但在方法上，內在超越是要藉外在超越來完成，也就是須藉由神的存在，來肯定自我的存在。人由外在現象所內蘊的內在思維，來加強對自我的認可，此即為宗教意識的延伸，在京都龍安寺方丈石庭中，即是此現象最明顯的驗證。
- 13、中國庭園的精神意涵，為追求世外桃源非人間的仙境，為化外之物的想像世界，是與現實對立的世界。士大夫在入世與歸隱間，為了取得平衡而產生的庭園，是在滿足其仕處兼具的隱逸需求。而對奇石的欣賞，也因其少見且似非人間之物。日本庭園的精神思想，為追求宗教境界的清虛，不離現世的精神提昇，如禪宗追求現世人間的修持。

中國擁有深厚的文學、藝術、哲學思想及長遠的庭園岩石創作歷史，然而近年來並未善加發揚。日本現代庭園岩石藝術的創作，受其現代化的影響，而有所創新，不再堅持以自然石形態表現，材料也呈現多樣性，但仍以一貫作風，將外來的思想文化吸收，轉化成日本特有的風格，變成其獨有的藝術創作。

台灣相較於中國、日本一樣是產石豐厚之地，庭園岩石創作也深具未來性，如何形塑其庭園岩石藝術之美，他山之石是可借鏡。在對中、日兩國庭園岩石藝

術創作比較，可以彼此對證、學習、以尋求有益於現代生活的各種庭園岩石組構方式，使我們的生活更加豐富，這是比較研究的一項實用目的。

第二節 後續研究建議

本研究嘗試以中、日兩國庭園岩石景觀創作，來探討兩國庭園風格的特質及相異之處，試圖從中發現兩國庭園岩石創作的精神內涵、組構手法及庭園美學。但因限於時間、經驗及人力的不足，尚待改進，及提供後續研究之意見如下：

一、中國文化的精神、思想如何影響日本庭園

本研究僅提出中國思想影響日本庭園的發展有神仙思想、佛教思想、禪宗思想、文人思想、茶道思想，未來值得針對各項思想作深入研究。

二、庭園岩石的精神意涵

中國庭園意境深遠，受中國儒、釋、道思想影響，而有遊仙、追求世外桃源、士大夫的隱逸文化及天人之際的宇宙觀、人格觀、審美觀等精神層面。日本庭園的宗教思想深厚，禪宗思想、茶道思想更是影響深遠。本研究雖已提及，但未就單一思想層面深入分析，值得後續研究。

三、中、日岩石文化

中日兩國岩石文化起源甚早，且都產生了各種神話、傳說、信仰等文化現象，在不同的地理風俗、社會文化背景下，有不同的表現型態，促成豐富輝煌的賞石文化，值得後續研究探討。

四、庭園岩石的現代化應用

現代庭園的功能角色已逐漸改變，由過去只服務少數人的特定功能，轉變為提供公共性、開放性服務的功能，趨向多樣化的不同層次使用需求，庭園岩石應用也逐漸走向此種思考，以提供功能性的需求應用。中、日兩國現代化發展的不同，在庭園岩石的應用有不同的表現，可作深入分析研究。

五、庭園形式及岩石應用表現

如中國的苑囿、文人庭、江南庭園、嶺南庭園中的岩石表現形式，日本庭園中的池泉庭、枯山水庭園、茶庭等的庭園岩石表現形式，作深入探討研究。

六、庭園中各項岩石表現型態之研究

中國庭園岩石表現型態有掇山、疊石、石峰、池岸、花台、橋、鋪石等；日本庭園的石組組構滝石組及蹲踞、燈籠、橋、敷石石組等組構形態，作各項深入探討。

參考文獻

一、中文書籍

- 丁文父，2000，御苑賞石概述，三聯書店有限公司，香港
- 王孝廉，1987，中原民族的神話與信仰，中國的神話世界（下編），時報文化，台北市
- 王忠林等，1978，中國文學史初稿，石門圖書公司，台北市
- 王國瓊，1986，中國山水詩研究，聯經出版，台北市
- 王毅，1990，園林與中國文化，上海人民出版社，上海市
- 王錦堂，1991，論中國園林設計，東華書局，台北市
- 台北故宮博物院編輯委員會，1996，故宮書畫菁華特輯，台北故宮博物院，台北市
- 朱文清譯，1987，創造日本奇蹟的收縮文化：邁向成功的必備條件，故鄉出版社，台北市
- 朱孟實等，1985，中國古代美學藝術論，木鐸出版社，台北市
- 余東升，1995，中西建築美學比較研究，洪葉文化事業有限公司，台北市
- 余樹勛，1989，園林美與園林藝術，地景出版社，台北市
- 吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，香港
- 吳瑪俐譯，2000，點線面，藝術家出版社，台北市
- 李允鈺，1981，華夏意匠－中國古典建築設計原理分析，龍田出版社，台北市
- 李欽賢，1993，日本美術史話，雄獅圖書股份有限公司，台北市
- 李叡明譯，1991，中國江南名園，淑馨出版社，台北市
- 沈括，1993，夢溪筆談，錦繡出版社，台北市
- 沈復，1985，浮生六記，黎明文化，台北市
- 阮浩耕，1994，立體詩畫－中國園林藝術鑑賞，書泉出版社，台北市
- 呂凱，1982，神仙道家－淮南子（上、下），時報文化出版事業，台北市
- 周武忠，1993，中國園林藝術，中華書局，台北市
- 宗白華，1989，美學與意境，淑馨出版社，台北市
- 林俊寬，1992，道家陽宅學新講，國際道家學術基金會出版，台北縣
- 林俊寬，1994，風水·景觀·藝術與科學，國際道家學術基金會，台北縣
- 林俊寬，2003，景觀藝術創作－易經與民俗，國際道家學術基金會，台北縣
- 林明德，1995，日本通史，三民書局，台北市
- 金學智，1990，中國園林美學，江蘇文藝出版社，南京市
- 俞崑，1984，中國畫論類編，華正書局
- 施孟宏，1988，日本佛教史綱，華宇出版社
- 施植明譯，1995，場所精神－邁向建築現象學，田園城市文化，台北市
- 侯迺慧，1991，詩情與幽境－唐代文人的園林生活，東大圖書出版，台北市

孫全文等，1989，中國建築時空論，IHTA 研究報告 8，詹氏書局，台北市
 孫振青譯，1979，文化的意義，國立編譯館，台北市
 桑行之等，1994，說石，上海科技教育出版社，上海市
 馬千英，1985，中國造園藝術泛論，詹氏書局，台北市
 高木森，2000，亞洲藝術，東大書局，台北市
 高明總編，1997，蘇軾，地球出版社
 高木森，2004，中國繪畫思想史，三民書局，台北市
 國立故宮博物院編輯委員會，1989，故宮書畫圖錄（二），國立故宮博物院，台北市
 國立故宮博物院編輯委員會，1989，故宮書畫圖錄（三），國立故宮博物院，台北市
 張家驥，1990，中國造園史，明文書局，台北市
 曹林娣，2001，姑蘇園林與中國文化，萬卷樓出版社，台北市
 梁漱溟，1982，中國文化要義，里仁書局，台北市
 許燕貞譯，1996，日本美術史，南天書局有限公司，台北市
 陳鼓應譯，1978，莊子今註今譯，台灣商務印書館
 陳桂等，1980，老學九篇，鳴宇出版社，台北市
 陳從周，1983，園林叢談，明文書局，台北市
 陳從周，1990，中國名園，台灣商務印書館股份有限公司，台北市
 陳從周，1997，梓室餘墨，臺灣商務印書館，台北市
 陳植注釋，計成，1983，園冶注釋，明文書局印行，台北市
 章俊華，2001，內心的庭園—日本傳統園林藝術，雲南大學出版社，昆明市
 湯一介，1982，郭象與魏晉玄學，谷風出版社
 程兆熊，1988，論中國庭園花木，明文書局，台北市
 童禔，2000，江南園林志，中國建築工業出版社，北京市
 黃振民，1979，歷代詩評解，第一書店，台北市
 黃長美，1988，中國庭園與文人思想，明文書局，台北市
 楊勇，1971，世說新語校箋，明倫出版社，台北市
 楊曾文譯，1988，日本佛教史綱，華宇出版社，台北縣
 楊鴻勛，1994，江南園林論，南天書局，台北市
 漢寶德，1990，物象與心境-中國的園林，幼獅文化事業出版社，台北市
 劉文典，1971，淮南鴻烈集解，明倫出版社，台北市
 劉天華，1992，園林美學，地景出版社，台北市
 劉千美，2001，差異與實踐：當代藝術哲學研究，立緒文化事業有限公司，台北
 劉敦楨，2001，蘇州古典園林「文冊」、「圖錄」，風格出版社，台北縣
 劉庭風，2002，日本小庭園，同濟大學出版社，上海市
 樓慶西，2001，中國園林藝術，藝術家出版社，台北市
 樓慶西，2004，中國小品建築十講，藝術家出版社，台北市

潘家平，1994，中國傳統園林與堆山疊石，田園城市出版社，台北市
蔡龍銘，1999，石之空間構成，地景企業股份有限公司，台北市
鄭騫校訂，1985，陶淵明詩文集，時報文化出版，台北市
蔣勳，1997，寫給大家的「中國美術史」，東華書局，台北市
蔣勳，2000，藝術概論，東華書局，台北市
關華山，2002，民居與社會文化，明文書局，台北市

二、中文古籍

白居易（唐），1984，白居易集，漢京文化事業有限公司，台北縣
文震亨（明），1985，長物志，新文豐叢書集成新編第 48 冊
杜綰（宋），1985，雲林石譜，新文豐叢書集成新編第 48 冊
李漁（清），1979，閒情偶寄，長安出版社，台北市
陳夢雷（清），古今圖書集成山川典，鼎文書局
葉夢得（宋），1985，石林詩話，新文豐叢書集成新編第 83 冊
葉夢得（宋），1985，石林燕語，新文豐叢書集成新編第 83 冊

三、日文書籍

下出源七，1974，建築大辭典，彰國社，東京都
上原敬二，1972，解說作庭記，加島書店，東京都
上原敬二，1973，石組園生八重垣伝解説，加島書店，東京都
上原敬二，1973，築山庭造伝（前、後編），加島書店，東京都
上原敬二，1978，造園大辭典，加島書店，東京都
上原敬二，1979，施工本位・石組写真集（第一卷），加島書店，東京都
大橋治三・齋藤忠一，2000，日本庭園鑑賞事典，東京堂出版，東京都
水野克比古，1991，名庭 1 京都嵯峨野・洛西，京都書院，京都市
吉河功，1992，石組の庭—鑑賞から技法まで，東京都
吉河功，1992，庭・エクステリア-基隆知識と實際，東京都
池田二郎，1990，庭園計画・設計，加島書店，東京都
西澤文隆，1975，庭園論，相模書房
岩佐亮二，1976，盆栽文化史，八坂書房，東京都
重森完途，1969，日本庭園の美，井上書院刊，東京都
野田正彰，1996，庭園に死す，春秋社，東京都
鳥澤誠，1996，東京鎌倉横濱名庭お歩く，東京都
森蘊，1984，日本史小百科 19—庭園，近藤出版社，東京都

四、期刊論文

(一) 中文部分

- 田中淡，1997，城市與設計學報第一期，都市設計學會，台北市
李進旗，1988，中國日本傳統庭園比較研究，淡江建築所碩士論文，台北市
林文月，1972，唐代文化對日本平安文壇之影響－從日本遣唐使時代到白氏文集
之東傳，台大文史學報 (21)，台灣大學，台北市
袁奎榮，1994，《中國觀賞石》，北京工業大學出版社，北京市
單士元，1959，《故宮乾隆花園》，《文物》第一期
程里堯，1993，《中國古建築大系》，中國建築工業出版社

(二) 日文部分

- 三橋一夫，2004，現代に蘇る日本庭園，Landscape Design 35、36，株式會社マルモ出版，東京都
栢野俊明，1998，新渡戶庭園とカガ 国立文明博物館，Landscape Design 12，株式會社マルモ出版，東京都
栢野俊明，1999，青山綠水の庭，Landscape Design 16，株式會社マルモ出版，東京都
Contemporary Japanese Landscape Design 2，1992，July，株式會社プロセス ア - キ
テクチュア出版，東京都
Landscape Design 18，1999，december，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design 21，2000，september，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design 23，2001，March，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design 28，2002，Summer，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design 29，2002，Autumn，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design 30，2002，Winter，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design 36，2004，April，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design 38，2004，August，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design 42，2005，June，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design ， 2001，June，株式會社マルモ出版，東京都
Landscape Design ， 2000，June，株式會社マルモ出版，東京都

五、參考網站：

- 大紀元，<http://www.epochtimes.com.tw>
書畫菁華展品賞析，<http://www.npm.gov.tw>

附錄一：中國賞石的品類

中國現存的賞石，可分太湖石、靈璧石、英石、笋石、木變石、珊瑚石、鐘乳石、崑石…等，茲分述如表一。

表一：中國賞石的品類


類別	內容
一、太湖石	<p>1、太湖石約佔現存賞石數量的八分之一。</p> <p>2、按《雲林石譜》的記載，早期的太湖石多產於江蘇太湖洞庭西山水域中。採石者須攜錘鑿潛入水中，先開鑿，後縛以巨索，「浮大舟，設木架，絞而出之」。太湖石是一種石灰質沉積岩，因水的侵蝕作用和風浪沖激而坳坎遍布，嵌空穿眼，形勢奇美。北京故宮博物院藏宋代佚名《蕉石戲嬰圖》所繪便屬此類。</p> <p>3、中國人對水成或所謂天成的太湖石素來情有獨鍾。因「波濤激噴而為嵌空，浸濯而為光瑩」（宋·范成大《太湖石誌》）的水成太湖石，據傳早在唐代已漸枯竭，宋代逐漸開採湖岸中沉積的太湖石。由於這種土成的太湖石不甚玲瓏，因此往往先經鑿雕使其美觀，而後復置於湖水中，利用湖水泥沙的沖刷使其完善。明代文震亨《長物志》稱：「石在水中者為貴，歲久為波濤沖擊皆成空石，面面玲瓏。在山上者名旱石，枯而不潤」。至晚明時期，天然玲瓏可觀的太湖石「自古至今，採之已久，今尚鮮矣」（明·計成《園冶》）。</p> <p>4、明清兩朝皇室，特別是清初，為了建立御苑賞石的收藏，在當時的資源條件下，祇得一面搜尋民間太湖石遺存，一面廣拓它來源。明朝晚期，河南、山東等地遺留的「花石綱」太湖石屢被發現而貢入京城。清代乾隆年間，高宗皇帝數下江南，據說從江蘇揚州九峰園曾帶回竅孔千百的太湖石。同時，產於北京房山的一種與洞庭太湖石相類的湖石也開始大量用於皇家庭園。</p> <p>5、白居易著名的《太湖石記》，對太湖石的形態作過維妙維肖的描述：「富哉石乎，厥巖挺立，如真官神人者；有縝潤削成者，如珪瓊者；有廉稜銳劇，如劍戟者。又有：如龍如鳳，若踞若動，將翔將踴；如鬼如獸，若行若驟，將竦將鬥。風烈與晦之夕，洞穴開皚，若卻雲歎雷，嶷嶷然有可望而畏之者；煙霽景麗之旦，岩嘒靄藟，若佛嵐撲黛，藹藹然有可狎而玩之者。昏曉之交，名狀不可。撮要而言，則三山五嶽，百洞千壑，覩縷簇縮，盡在其中。百仞一拳，千里一瞬，坐而得之，此所以為公適意之用也。」太湖石變化無窮的渦穴孔洞，和跌宕起伏的外形輪廓所成就的怪異形態，最為世人所讚美，由此衍變出賞石美學的通行標準，即「瘦」、「皺」、「漏」、「透」。這種標準不僅用於規範太湖石，也旁</p>

	<p>及靈璧石、英石等品類，並使雕磨修飾的附會之風大行，對整個中國賞石文化產生了深遠的影響。現存賞石中，以頤和園的「石丈」和中山公園的「青蓮朵」最為完美，堪稱太湖石的典範。</p>
二、 靈璧石	<ol style="list-style-type: none"> 1、約佔現存賞石四分之一。 2、靈璧石產於安徽靈璧磬山及其周邊地區。 3、據《雲林石譜》，靈璧石形成於深厚的紅色土層，掘出後須以鐵刃遍刮兼以竹帚刷治才能清除漬滿的紅壤。現存皇家庭園中的靈璧石仍可見不能盡去的紅壤黏結。黏有紅壤的石面，一如杜氏所言，當置為賞石的背面，以不影響美觀。靈璧石往往含有方解石石脈。儘管這種靈璧石被認為出土年代較晚，但白色的石脈與黑色的石體形成的鮮明對比仍成為靈璧石的欣賞內容之一。《雲林石譜》記載的靈璧石，石體清潤光滑，形態變化多端，或擬萬千生物，或成峰褶巉岩，或具空透之妙，或有婉轉之勢。無論何種情形，有一點是明確的，就是造型優美、四面可視的靈璧石早在宋代就已稀見。宋代，靈璧石曾有「萬一二丈許」者，如宋徽宗所題「慶雲萬態奇峰」，為靈璧縣進貢良嶽。到了明代，體量博大的靈璧石已殊為難得。靈璧石顏色多種多樣，有黑色、灰色、青色、白色、紅色等等。歷朝歷代都以顏色純正、清潤者為上品；色黑如漆，脈白如玉者尤為可貴。石表因水流沖刷形成的縱橫溝壑和嶙峋曲折，使堅硬沉靜的靈璧石產生一種剛柔並濟、動靜合一的美感。唐宋以降，靈璧石入室登堂，因被追認為遠古時代「泗濱浮磬」的泗石而倍受追尋古風之文人的喜愛。它被賦予一種代表正統的倫理觀和精神性而成為修身養性的靈物和文房賞石的主體³⁶⁹。
三、 英石	<ol style="list-style-type: none"> 1、在賞石中佔大約八分之一。 2、英石據說產於廣東英德，現存所謂英石不是一組結構相似的岩石，表明它們的產地並不單一，這與古代文獻的記載是吻合的。 3、英石倒生岩溶洞頂，採石者「以鋸取之故底有鋸痕」(宋·杜綰《雲林石譜》)。英石產地岩溶地貌發育，山石易溶蝕風化而成嶙峋皺褶之狀。英石表面往往具有貝殼狀凹陷，根據岩相學的研究，這是水流作用的結果，它們的形狀和大小與水流的速度和方向有關。 4、英石有色微青者，色灰黑者，色淺綠者，峰巒嶙峋者以及嵌空穿眼，婉轉相通者。另有一種白色英石，四面峰巒聳拔，縱橫棱角瑩澈，英石體量或大或小，高大者如現存杭州的「皺雲峰」，細小者如蘇軾的「仇池石」。英石石質大多枯澀、堅脆，故以清潤者為佳。直到宋代以後，英石「皺而多紋，透而玲瓏，瘦而聳削」(清·謝堃《金玉瑣碎》)的欣賞價值才由文人的追崇而享譽天下。 5、現存的英石各具特色，有的表面似秋風掠過興起的漣漪水波，充

³⁶⁹丁文父編，2000，晉宏達等撰文、楊樹攝影，御苑賞石概述，三聯書店（香港）有限公司出版

	<p>滿韻律和動感；有的狀若古鐘，擊之鏗鏘有聲，還有的聲形俱佳，其賞心悅目可與文房賞石比美，英石大多枯澀，但枯澀的英石另有一種蒼樸清癯的美，其中又不乏婀娜多姿者。關於英石的發聲，《雲林石譜》記「扣之微有聲」；《洞天清祿集》記「聲也如銅」；《新增格古要論》稱「此石如銅磬聲」；但《金玉瑣碎》則認為，「譜言英石為應石，又為音石，蓋言其有聲。其實，真英石無聲，有聲者靈璧石也」。看來，英石是否發聲，古人也未有定論。</p>
<p>四、 筍石</p>	<p>1、賞石中有為數不多。 2、筍石屬於礫石，南方浙江和北方北京的侏羅紀地層中都有產出。 3、《雲林石譜》對筍石也有敘述，表明最遲在宋代筍石已被列入觀賞石。杜氏指出，筍石產地有數處，「率皆臥生土中」。筍石從山岩上開採下來，通常置於水溪中。流水有助於石灰質石核的溶解，使石核在日後的風化過程不斷剝落。石核剝落後形成的渦穴是筍石成熟的標誌，也是筍石的審美特質。筍石以三面可視者居多，令人四面駐足欣賞者，彌足珍貴。筍石通常立於竹林之中；獨立於庭園中者，尖銳挺拔，可以象徵斑竹。按照西方的理解，高高聳立的筍石是男性的象徵，也象徵從沉重世界中的超拔解脫，仿若歐洲的哥德式建築³⁷⁰。</p> <div data-bbox="379 1055 1295 1384" data-label="Image"> <p style="text-align: right;">（揚州個園）</p> </div> <p style="text-align: center;">石與竹的結合 圖片來源：吳文³⁷¹</p>
<p>五、 木變石</p>	<p>1、又稱硅化木。在賞石中僅有少量。 2、硅化木主要產於河北、新疆、遼寧、雲南、江西等地中生代及新生代乾旱環境下的陸相地層，其它如湖北襄陽、河北涿鹿及黑龍江雞西的侏羅紀地層中也有產出。樹木沉積後受到富含二氧化硅等礦物質的地下水的侵蝕，使礦質交替木質的纖維結構，同時保存了樹幹外形和紋理，這就是硅化木形成的大致過程。</p>

³⁷⁰丁文父編，2000，晉宏達等撰文、楊樹攝影，御苑賞石概述，三聯書店（香港）有限公司出版
³⁷¹吳文，2003，中國古代園林，和平圖書有限公司，p133

	<p>3、現存賞石中有一樁拱形的樹皮化石，內光外糙，殊為難得。另有一種樹幹化石，至今仍可見於南方庭園。《清史稿》記乾隆六十年緬甸曾進獻木變石，可見木變石的珍貴。浙江紹興有一對硅化木，一為柏樹化石，高一點三米；另一為松樹化石，高一點二米。相傳均為明朝帝京御苑飾物，由明世宗朱厚燾賜出。現在北京御花園中也可見到此種賞石。</p>	
<p>六、 珊瑚石</p>	<p>1、賞石中不僅有植物化石，還有動物化石，就是珊瑚石。 2、珊瑚為腔腸動物門中的一個綱，全為海生，珊瑚硬體的骨骼經石化作用形成珊瑚化石。 3、御苑珊瑚石多為簇狀形態完整，顏色清新，動態景象十分生動，是賞石中極富特色的一類。據記載，從宋到清，南洋和西域的珊瑚石曾經不斷貢奉京城。</p>	<p>木化石 圖片來源：樓慶西³⁷²</p>
<p>七、 鐘乳石</p>	<p>1、現存賞石中存有少量鐘乳石，大都屬於元明故物。 2、鐘乳石生成於岩溶洞穴。當富含碳酸氫鈣的地下水，沿岩石縫隙從洞頂滴落時，因壓力減小，二氧化碳逸出和水分蒸發，碳酸鈣沉澱下來。沉澱在洞頂的碳酸鈣形成懸在洞頂而向下增長的石鐘乳；對應地堆積在洞底而向上增長的碳酸鈣沉澱形成石筍。 3、從《神農本草經》到《本草綱目》，歷代典籍關於鐘乳石多有記載，唐代以來，史志中也有關於廣西和山東貢奉鐘乳石的記述，足見鐘乳石是一種十分名貴和重要的賞石。</p>	
<p>八、 崑石</p>	<p>1、崑石是中國四大名石之一，產自江蘇崑山紅壤中。 2、新出土的崑石清洗後雪白晶瑩，竅孔密佈，玲瓏剔透，甚為可愛。崑石產出稀少，南宋詩人陸游有詩云「一拳突兀千金值」，故其體量博大者更足珍貴。 3、古人將崑石分為雞骨片和胡桃塊兩種，以雞骨片為佳。史記明朝嘉靖年間曾有一塊「高丈許，方七八尺，下半狀胡桃塊，上半乃雞骨片」的崑石。江蘇崑山亭林公園內現存兩尊一人高的崑石立峰：「春雲出岫」和「秋水橫波」，前傾後屈，左顧右盼，頗具窈窕美態，傳係明朝舊物。 4、文震亨《長物志》認為崑石「俗尚非雅物也」；《園冶》作者計成也認為崑石「不成大用也」。明末文人的這種審美觀是否影響到了朝廷，從而使崑石不曾登及皇家苑囿，不得而知。崑石生成年代早於太湖石，是距今五億年前寒武紀海相環境的產物。它的主要成分是碳酸鈣和碳酸鎂（太湖石則以碳酸鈣為主），石性堅脆，倘</p>	

³⁷²樓慶西，2004，中國小品建築十講，藝術家出版社，p225

	<p>若移至氣候乾燥的北方，據說會開裂破損（袁奎榮，1994）³⁷³，這大概是崑石不曾北移的原因。</p>
<p>九、其他</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1、如紋理石、玉石等。 2、玉在中國上下五千年的文化傳統中具有重要地位和深刻的內涵，將其置於庭園中的作法，殊為獨特。 3、浸濯而為光瑩」（宋·范成大《太湖石誌》）的水成太湖石，據傳早在唐代已漸枯竭，宋代逐漸開採湖岸中沉積的太湖石。由於這種土成的太湖石不甚玲瓏，因此往往先經鑿雕使其美觀，而後復置於湖水中，利用湖水泥沙的冲刷使其完善。明代文震亨《長物志》稱：「石在水中者為貴，歲久為波濤沖擊皆成空石，面面玲瓏。在山上者名旱石，枯而不潤」。至晚明時期，天然玲瓏可觀的太湖石「自古至今，採之已久，今尚鮮矣」（明·計成《園冶》）。 4、明清兩朝皇室，特別是清初，為了建立御苑賞石的收藏，在當時的資源條件下，祇得一面搜尋民間太湖石遺存，一面廣拓它來源。明朝晚期，河南、山東等地遺留的「花石綱」太湖石屢被發現而貢入京城。清代乾隆年間，高宗皇帝數下江南，據說從江蘇揚州九峰園曾帶回竅孔千百的太湖石。同時，產於北京房山的一種與洞庭太湖石相類的湖石也開始大量用於皇家庭園。 5、白居易著名的《太湖石記》，對太湖石的形態作過維妙維肖的描述：「富哉石乎，厥嚴挺立，如真官神人者；有瀕潤削成者，如珪瓚者；有廉棱銳劇，如劍戟者。又有：如龍如鳳，若踞若動，將翔將踴；如鬼如獸，若行若驟，將竦將鬥。風烈與晦之夕，洞穴開皚，若卻雲歎雷，嶷嶷然有可望而畏之者；煙霽景麗之旦，岩岬靄藟，若佛嵐撲黛，藹藹然有可狎而玩之者。昏曉之交，名狀不可。撮要而言，則三山五嶽，百洞千壑，覩縷簇縮，盡在其中。百仞一拳，千里一瞬，坐而得之，此所以為公適意之用也。」太湖石變化無窮的渦穴孔洞，和跌宕起伏的外形輪廓所成就的怪異形態，最為世人所讚美，由此衍變出賞石美學的通行標準，即「瘦」、「皺」、「漏」、「透」。這種標準不僅用於規範太湖石，也旁及靈璧石、英石等品類，並使雕磨修飾的附會之風大行，對整個中國賞石文化產生了深遠的影響。現存賞石中，以頤和園的「石丈」和中山公園的「青蓮朵」最為完美，堪稱太湖石的典範。

資料來源：本研究整理

³⁷³丁文父編，2000，晉宏達等撰文、楊樹攝影，御苑賞石概述，三聯書店（香港）有限公司出版

附錄二：日本庭石材料特性

庭石材料特性，以岩石組成、產地、特徵、性狀及用途，表列說明如下：

表二：庭石材料特性 (共二頁)

岩石名稱	岩石組成	產地	特徵・性狀	用途
本御影	黑雲母花崗岩	兵庫縣御影地方產	硬度、顏色、光澤均佳	石燈籠、沓脫石、石臼、其他
小豆島	黑雲母花崗岩	香川縣、小豆島產	質粗易著銹	石燈籠、飛石、水鉢、景石
三州御影	以黑雲母及花崗岩為主	愛知縣岡崎產	質緻密不易著銹	石燈籠、塔、水鉢、井筒、短冊石
鞍馬石	黑雲母花崗岩	京都上京區鞍馬產	全表面為鐵銹色	沓脫石、水鉢、飛石、庭石、其他
甲州鞍馬	黑雲母花崗岩	山梨縣山月笹子產	具石理之石，皮厚，凸頭狀	景石、沓脫石、飛石、石燈籠
貴舟石	輝綠凝灰岩	京都府貴舟村產	石色具有青色系、紫色系、白色系之味道	水鉢、飾石、景石
白川石	黑雲母花崗岩	京都府白川修學院附近產	石之風化快，易著銹	石燈籠、水鉢
舟波石	安山岩	京都府龜岡市附近產	淡褐色	作為貼石片之用
筑波石	黑雲母花崗岩	茨城縣筑波山產	石形狀有角，為黑色系，有山銹者佳	庭石、景石、石組
生駒石	黑雲母花崗岩	奈良縣生駒山產	似筑波石，而略帶青色	庭石、景石、石組
小松石	安山岩	伊豆真鶴根府川附近產	材質緻密	門柱、碑石、鋪石
新小松石	輝石安山岩	神奈川縣湯河原町附近產	真鶴產之青紫色，石可作為割石，供砌石用	庭石、飛石、沓脫石、鋪石
伊豆石	安山岩、輝石安山岩	靜岡縣韮山町、大仁町產	依產地之不同有礫石，亦有山石	野面(表面不加工)之景石類
根府川石	輝石安山岩	神奈川縣根府川產	板狀，質硬之安山岩	景石、沓脫石、飛石、鋪石、石組
鐵平石	輝石安山岩	長野縣諏訪，佐川地方產	依產地之不同，有紅色味或青色味之分別	作為貼石，厚者作為飛石
六方石	玄武岩	靜岡縣大仁町神島產	自然成形的四角、五角、六角形	亂椿、石標(柱)
伊予清石	綠泥角閃片岩	愛媛縣三崎町、保內町產	石色為青磁色	瀑布之鏡石、沓脫石、飛石、景石
秩父青石	綠泥片岩系蛇紋岩	埼玉縣秩父川附近產	青色、紅色、紫色、白色	景石、鏡石、沓脫石、碑石、
紀州青石	綠泥片岩、集塊岩	和歌山縣產	較伊予石軟，白色系，細緻	景石、石組、配石、飛石。(產量不多)

(第二頁)

岩石名稱	岩石組成	產地	特徵・性狀	用途
大谷石	凝灰岩系	栃木縣宇都宮市大谷產	質軟，易加工，諸多孔洞	門柱柵、緣石、池緣、笠石
赤玉石	角閃岩	新潟縣佐渡島產	有紅黑、朱色、朱黃、暗紅紫等色	以供作飾石為主
黑墓石	玄武岩質熔岩塊	靜岡縣、神奈川縣、山梨縣等地	易保水、質輕	石組、岩石庭園、屋頂花園
仙台石	泥板岩、粘板岩	宮城縣稻井村產	為黑色系板石，似根府川石	碑石；板石、橋石
抗火石	玻璃質石英粗面岩	伊豆天城山、新島產保水	易於加工，質輕，耐火，保溫	屋頂花園之景石適用
奧多摩石	矽板岩	多摩川上流御嶽附近產	青梅石(奧多摩石別名)	景石、石組
太湖石	石灰石	中國大陸洞庭湖產	因水波而碳酸石灰遭溶蝕，造成多孔洞	飾石、石組
加茂赤石	角岩	京都府加茂川產	為暗紅褐色之石	飾石、景石
寒水石	石灰岩	茨城縣多賀町產		石燈籠、細砂、鋪砂、寒水石
稻田御影	黑雲母花崗岩	茨城縣西山門村產		鋪石、板石、門柱、階段

資料來源：蔡龍銘³⁷⁴

³⁷⁴ 蔡龍銘，1999，石之空間構成，地景企業股份有限公司，台北市，p31-34

附錄三：日本燈籠

一、織部燈籠

織部燈籠為無下部基礎，以竿直接安置在地面站立而起，在庭燈籠中屬於竿直立地面形，或稱織部形，為桃山時代後期所創作，為庭燈籠中傳統的古老樣式。現今所知最古老作品為慶長二十年（1615）的作品，有二座已確認織部燈籠特徵，為竿的上部有一大的左右圓型丸狀，並且在頂部為草葺屋頂狀，最上部有一寶珠近似筒狀，為其特色，創作者傳說為桃山時代的武將及茶道愛好者的右田織部，但實際真假為何，不得而知。

織部燈籠最大特徵為竿上部的圓形膨脹部份，傳說其為石塔的一種，為五輪塔婆形，圓形外擴的形態，為古代作品之特徵。竿部位一開始為無雕花紋狀，後來才在下部有人像的雕刻，之後在上部膨脹部位有文字模樣的雕刻人物像，為因地藏王菩薩信仰改變而來。後世與基督教的聖母馬利亞等結合，在竿上膨脹處刻有十字架形式字型，此燈籠即為基督教燈籠，或稱聖母瑪利亞燈籠，但現今已否定此種說法與基督教信仰無關。在京都名園中，桂離宮庭園、修學院離宮庭園，及各地有名的墓地等，都可見織部燈籠的設置，對其基督教的傳說卻可確定為誤傳。原因為在德川幕府時代，對基督教是嚴禁的，從歷史層面而言，也證明與基督教無關而應是因其廣泛流行之故，較為妥當。

今日看來，織部燈籠的起源與菅原道真公的祭天神信仰較相關，且深富意涵。織部燈籠以初期的作品形態較佳，江戶中期以後，形態已逐漸崩解，不具美感。現今一般市場所販售者為現成的機械模式成品，更不具美感。

二、雪見燈籠

雪見燈籠為庭燈籠中與織部燈籠一樣，被視為有特色的而聞名，真正創作的歷史並不明確，只被視為江戶時代初期所創作完成。雪見燈籠又稱為雪見形，其最大特色在中台之下沒有竿的存在，以開腳形式立著，被放置在地面或庭石上等，其放置位置而有不同的姿態形式，具有獨特的風雅意味。像如此以腳的各形式為象徵的庭燈籠，稱為腳付燈籠，以雪見燈籠為代表作品。

腳的部分有三角形式、四腳形式，通常稱為三角雪見、四角雪見。此燈籠的另一特色，為有寬大的笠形，其雪見的由來，也是因其寬大的笠形，容易積雪之故。其頂笠的平面有六角形、八角形等，以六角形較多。當為六角形時，其火袋、中台通常也同為六角形式，其腳部為三角形式；若為八角形時，其腳部為四角較常見，但也有少數六角形笠配四腳的雪見，及八角笠配三角的雪見等。

六角雪見燈籠的古代作庭例子，在桂離宮庭園（京都市）中保存著。而八角雪見燈籠，以孤篷庵庭園（京都市）的最古老，自古以來，以泉涌寺型雪見燈籠最著名（如圖 1）。其他雪見燈籠，有四角、三角、丸等的例子，其中最著名者為桂離宮庭園的三角雪見燈籠，為整體全為三角形的創作，非常珍貴。

雪見燈籠以配置在水岸邊最具美感，而實例的用法上也以水岸邊為最多，而

在溪流中搭配，也深富意境美。另有一些雪見燈籠加以變形的作品，如腳部特別高大的樓門雪見。其他有較大型的雪見燈籠，但其形態美已流失，反不見其趣味性。

三、柚ノ木燈籠

日本古代石燈籠大多受中國及朝鮮半島新羅的影響，在天平時代，石燈籠是由新羅的古都慶洲等所傳入，具有非常優雅的美的姿態，但現今大多已失傳，僅留下唯一古樣式作品，為平安後期的柚ノ木燈籠。此燈籠以良好的柚ノ木形，在奈良春日大社若宮的柚樹下被保存至今，而稱為柚ノ木燈籠，但因是僅存的名品，近年來恐其受害，而移入寶物館入口的中庭中保存。在古庭園祕傳書中記載著柚ノ木燈籠為與庭園、茶庭等最相調和的名物燈籠，以其為古代燈籠並對其稍作修改，而成創作作品，最為茶道愛好者所喜愛，事實上在庭園中應用，也是拔得頭籌的上品。到了江戶時代，以模仿作品較多，現今已成為市場販售成品，未見創意之存在。非常可惜的，現今完全保存的作品並不存在，有三部分（基礎、火袋、寶珠）流失了，只保存竿、中台、笠等部份。而後世的製品，已改變其原來形式。

古代的石燈籠皆以八角的形式出現，柚ノ木燈籠在古代中台與笠也是八角形，而現今修補的基礎卻是六角形，為後世所作一目瞭然。

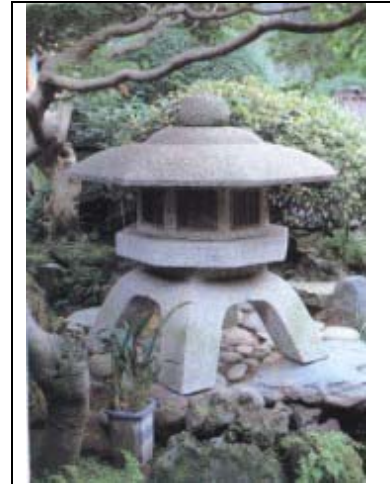
從江戶時代至今日，柚ノ木燈籠皆是模仿後期修補的作品，其作品整體已無平衡感，且與原初的作品不相符合，只是形態相似，毫無美感存在。

四、置燈籠

近代都會小面積庭園中，最受重視的燈籠，常見在 10 平方公尺以下的小坪庭中，坪庭通常只為不具實用功能的庭，而以美的空間布景為最大目的，以增添生活的情趣性，通常因狹小，庭木的配植也難落實，其環境條件也不適合植物生長，固大多以石庭的風格呈現，以蹲踞搭配石燈籠的案例最常見，多少有點千篇一律之感，其最大原因是所使用的手水鉢、石燈籠沒有良好的創意作品，僅是一些市售的韓國製品，因而造成到處可見的平凡之景。手水鉢、石燈籠若以石造美術品觀點去創作，將能使坪庭依其本身環境因素為條件，創作出具有自體性的美感價值的作品。故良好的創作作品，必能使庭園的美具高度意境。

五、其他的燈籠

石燈籠的種類非常多，本研究論文僅以較常見的幾種樣式，做分類介紹。石



八角形泉涌寺型
雪見燈籠
圖片來源：吉河 功著³⁷⁵

³⁷⁵吉河 功著，庭・エクステリア-基隆知識と實際，1992，p97。

燈籠大致可分為傳統的石燈籠、庭燈籠兩大類，之前已談過。庭園中有傳統形式的石燈籠，及各種變形創意的石燈籠存在，需多加注意觀賞。庭燈籠與傳統的石燈籠型態相近的燈籠，稱為「立燈籠」，主要分類及實例如下：

- 1、立燈籠：與傳統的石燈籠相近型態的燈籠，其中又以因細部不同而相異，有蓮華寺形式、南宗寺形式、滝見形式等。
- 2、埋入燈籠：竿直接埋入地中的形式，如織部形、曼殊院形、草屋形、水螢形、形（十字路口、街頭）等。
- 3、腳付燈籠：中台以下有腳步的形式。如雪見形、琴柱形、後樂園形等。
- 4、塔燈籠：石造美術品的層塔形式。
- 5、置燈籠：放在庭石等台上的形式，如岬形、三光形、寸松庵形、手鞠形等。
- 6、變形燈籠：無法歸入以上分類者，如勸修寺形、袖形、八幡形等。
- 7、寄燈籠：其他的石造美術品細部等轉成燈籠應用者。
- 8、改造燈籠：本來不做石燈籠之用，後經改造而成燈籠者，如瓜實形等。
- 9、化燈籠：以自然形加以疊砌而成的作品，也稱山燈籠。