



圖一 郭忠恕〈臨王維輞川圖〉局部 國立故宮博物院藏

山水依然在人間

園林文化內涵的探索

張錯

園林在藝術史的位置，隱含歷史文化演變，以及演變過程中，人的成長以及對大自然領悟的態度。因此我們可以簡單的說，中國庭園，是人類環境的一種哲理和美學體驗處理，並非單憑才智物力。庭園本身，也非單純回歸山水田園，它的整體設計，蘊含著人與自然的和諧、處處以物顯心，借景述情，展現恬淡人生與萬物共存的和睦。明代園林建構與山水觀念的配套，牽涉到文人在繪畫藝術「人」與「物」的互動，息息相關。

魏晉六朝，莊老告退，山水方滋。貴族個人莊園大放異采，其中「銅雀春深鎖二喬」的曹操在鄴城營建銅雀台最是有名。另一就是「落花猶似墜樓人」石崇在洛陽近郊的金谷園。

從魏晉到唐宋，除了長安、洛陽的貴族個人莊園，文人雅士，深受黃

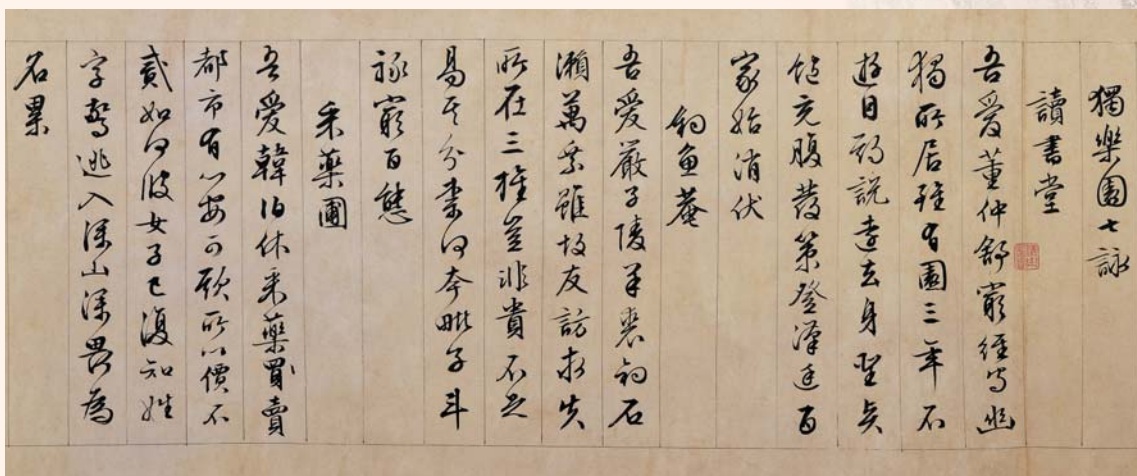
老釋家影響之餘，以隱逸為宗，遁跡山林園舍，譬如王維在藍田建有詩畫相彰的「輞川別業」，與道友裴迪「浮舟往來，彈琴賦詩，嘯詠終日。嘗聚其田園所為詩，別為《輞川集》。」（《舊唐書·王維傳》）互相酬答，山水意境，清淡幽遠，千古絕唱。其他如白居易的廬山草堂，北宋司馬光在洛陽尊賢坊北買田二十畝，引水為沼的「獨樂園」，本取孟子「獨樂樂，不如與人樂樂」之意，然司馬光自稱「自樂恐不足，安能及人？況叟之所樂者，薄陋鄙野，皆世之所棄也。雖推以與人，人且不敢，豈得強之乎？必也有人肯同此樂，則再拜而獻之矣，安敢專之哉？」。

這些園址雖早已湮沒不存，然許多園林畫作均藉原作或記述，常有復還原址的雅興。台北故宮於一九八六年十月展出「園林名畫特展」（《園

林名畫特展圖錄》），即企圖以歷代繪畫呈現歷史性的園林發展。宋代郭忠恕有追思輞川二十景的《臨王維輞川圖》（圖一）、宋人及明文徵明均繪有《獨樂園圖》，八十九歲的文徵明更在其《獨樂園圖並書記》的後幅書有司馬光《獨樂園記》及《獨樂園七詠》（圖二、三），詠唱園中景物，開首均以古人韻事，盡呈幽思雅意，譬如詠《見山臺》，開首即以「吾愛陶隱居，拂衣遂長往」（司馬光原詩為「吾愛陶淵明」）、詠《弄水軒》「吾愛杜牧之，氣調本高逸，結亭傍水際，揮弄消永日」、《澆花亭》「吾愛白樂天，退身家履道，釀酒酒初熟，澆花花正好」。筆法溫



圖二 文徵明〈獨樂園圖並書記〉局部 國立故宮博物院藏



圖三 文徵明書司馬光〈獨樂園七詠〉局部 國立故宮博物院藏

潤敦秀，老而彌堅（註二）。

宋代山水畫寫實發達啓迪，荆關董巨、李成、范寬、郭熙等巨匠承前啓後，開一代山水風氣之先。徽宗、黃筌、徐熙花鳥絕色，影響貴族與民間生活品質的提昇；宋代許多緯絲織製題材，就是院體工筆花鳥構圖的影響，譬如南宋緯絲高手朱克柔、沈子蕃作品，青出於藍勝於藍，其肌理呈色，往往勝逾原作（圖四）。入元後雖由蒙古人、色目人享受種種利益特權，文化命脈仍在漢人手裡，從視覺文化進展入物質文化，園林發展未嘗稍歇，蘇州四大名園之「獅子林」，原為寺園，始建於元至正二年（一三四二），倪瓚畫有〈獅子林圖〉紙本長卷（圖五）。據《吳縣誌》載，其寺主持天如禪師雅好奇石疊聚，曾邀「朱德潤、趙善長、倪元鎮、徐幼文共商疊成，而倪元鎮爲之圖」，四人均是當時名家，其中以倪瓚之圖傳世注目，乾隆愛不釋手，據云南巡蘇州還攜圖訪獅子林，以爲對照，可見宋明之世對奇石園林之痴迷，入清不衰。明代徐黃亦繪有〈獅

子林圖〉，以奇石「獅子峰」爲圖中主軸（圖六）。

除倪瓚外，元四家黃公望、吳鎮、王蒙，或天人合一，或不食人間煙火，遁世孤絕。王蒙直接把枯筆、繁意山水帶入文人意境，黃公望與倪瓚均爲全真道教徒，道教意識的隱逸清淨、敦純樸素在山水畫境掙脫宋人寫實風格，成爲明代文人學習典範，樸散爲器，進入另一種空寂恬淡、水

墨寫意的抒情境界。

中晚明浙派、吳門四家及董其昌一出，山水依然在人間，雜揉現實想像、古典奇譎，南派畫風倏然人景互動，再也不是高不可攀的層巒飛瀑，或雪山孤寺。「景」開始爲「人」而設——結廬在人境，而無車馬喧；大隱於市朝，小隱在山林，天下有道則見，無道則隱。明清文人畫，明顯把人的兼濟或獨善活動，放在不可分隔

的山水大自然。

這種畫者強調心境個性表現與畫風的傳統突破，正是「畫家無法從自然景物的表現中突破前人窠臼時，則轉向前輩畫家的技巧，期以建立札實的基礎」之餘，「著重筆墨及人文精神的內涵參融」，「逐漸脫離觀察物象，體現自然，而著重強調畫家個性的表現」（註二）也就是以心觀物之餘，在書畫同源中，能夠把繁複層疊



圖四 宋 沈子蕃 絳綠花鳥 國立故宮博物院藏



圖七 沈周〈有竹居小卷〉波士頓美術館藏



圖六 徐賁〈獅子林圖〉冊一 師子峰 國立故宮博物院藏

山水園林提昇到陳淳論千字文時所謂「以形寫心」、「求形不若求心」的個人內心的美學境界(註三)。

這類依水而居、有人之境的山水房屋茅舍、板橋流水，譬如沈周的〈有竹居小卷〉(圖七)或〈十四月夜圖〉(圖八)，正是明代園林山水畫作的「原型」。

宋明社會中產階級崛起與園林建設也有關係。那時士商身份經常重疊，譬如販賣藥材的陸九淵，王陽明就公開指出其專業無損大道。明永樂年間揚州重開大運河漕運，徽、晉、閩商等官商群集，又兼氣候調和，農業富庶、花卉繁茂，園林特佳，文人薈萃，文人畫獨步一時的「揚州八怪」，園匠大師計成、仇好石及入清後的石濤等人均居揚州。因此江南一帶造園之風極盛，揚州的「個園」，「瘦西湖」舟行兩岸當年全是私家園林，還有無錫「寄暢園」、蘇州「拙政」、「網師」二園，均一時之盛。

古代園林藝術理論，除了計成《園冶》一書，還有文震亨《長物志》及李漁《閑情偶寄》內第四卷的「居室部」，分為房舍、窗欄、牆壁、聯匾、山石等五節，那是李笠翁自北京為人設計營建「半畝園」，到南京自己家宅地僅一丘的「芥子園」及杭州西湖畔「層園」居住時建構園林的體驗心得及建築造園理論。

江浙一帶文士與中產階級的介入，尤其物質方面典雅追求，帶來欣賞身外「長物」的賞玩觀念。他們對物質文化的強調尊重，無形帶來享用物質者對物質環境風雅的提昇與要求。

較早宋人趙希鵠《洞天清錄志》內鑒別古器之事，凡古琴辨三十二條，古硯辨十二條，古鐘鼎彝器辨二十條，怪石辨十一條，硯屏辨五條，筆格辨三條，水滴辨二條，古翰墨真跡辨四條，古今石刻辨五條，古今紙花印色辨十五條，古畫辨二十九條。《古琴辨》論及安放古琴的琴室、臨水彈琴兩個條目時，即如是說：

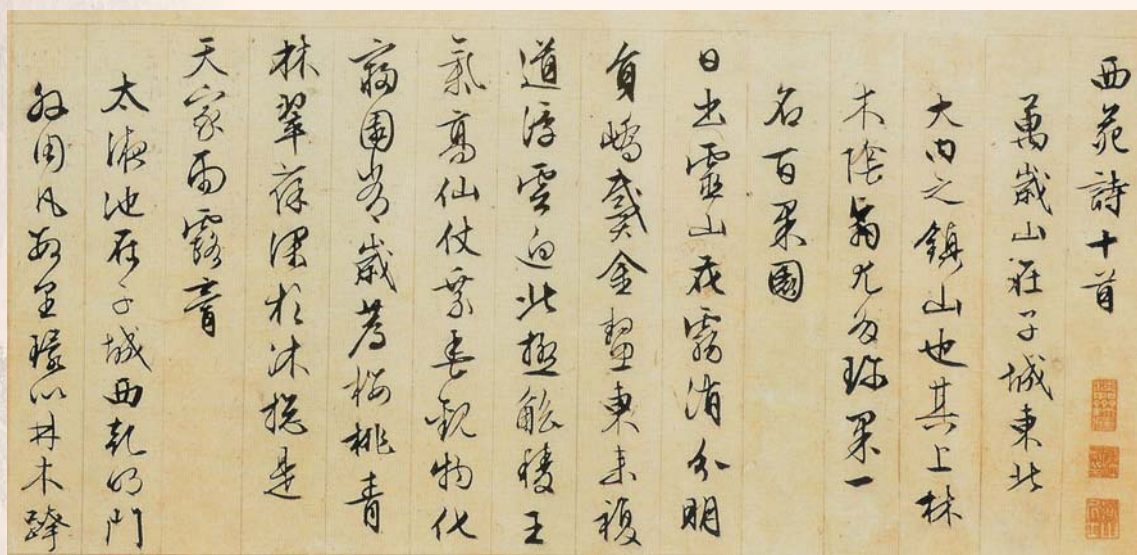
琴室
前輩或埋瓮於地，上鳴琴，此說恐妄傳。蓋彈琴之室宜實不宜虛，最宜重樓之下。蓋上有樓板，則聲不散，其下空曠，清幽則聲透徹。若高堂大廈則聲散，小閣密室則聲不達，園圍亭榭尤非所宜，若必幽人逸士於高林大木或岩洞石室之下。清曠之地，更有泉石之勝，則琴聲愈清，與廣寒月殿



圖八 沈周〈十四月夜圖〉美國Sackler美術館藏



圖五 倪瓚(傳)獅子林圖 局部 北京故宮博物院藏



圖十 文徵明書《西苑詩》局部 北京故宮博物院藏



圖九 宋徽宗《祥龍石圖卷》北京故宮博物院藏

及文徵明研究專家柯律格 (Craig Clunas) 《身外之物：近古中國物質文化與社會身份》(註四)一書內，即利用《長物志》研究作出發點：文人藉「物」建構的鑒賞品味成爲用來區別身份的「時尚」。柯律格繼而在《豐饒園址：中國明朝園林文化》(註五)書內指出：蘇州園林如早期的「東莊」及後來的「拙政園」，都遍植桑麻桃李、松柏槐竹，皆有市場價值。隱含這些市內的「豐饒園址」，頗可自給自足。柯氏更不厭其詳在書中考證拙政園中各種花果林木，以證明如此龐大的一座廣達六十二畝的果園林，就連盛開梅花也可供售，鹽醃漬過的「白梅」、醋糖處理過的「糖脆梅」、燻過的「烏梅」以及後來的「酸梅」，都可用作飲品原料或零食。不僅可以自給自足，應更有餘贖供應市場。

如此看來，文人穿梭於園林與都市之間，是一種包容性的「辯證本體」(dialectic being)，而不是抗拒性的「自我隔離」(self alienation)。

園林亦是置物、鑒物、賞物的

無幾，然「知之而能享用者又百之一二」，更壞的是其百中之一又耽於聲色之娛，不知悅樂在於識「物」，而不在于於悅目之色或盈耳之聲。這種以風雅物質(material of elegance)識物、愛物、惜物、用物爲出發的性靈境界說，至明代而大盛。

明人文震亨《長物志》十二卷舉凡室廬、花木、水石、禽魚、書畫、几榻、器具、服飾、舟車、位置、蔬果、香茗，將生活周遭各色物件，如何舉措、如何感受，層層描述，已非單寫一物一事，它是文人理想生活的全體呈現。所謂「長物」，不是必需的布帛菽粟日常生活用品，而是那些「寒不可衣，飢不可食」僅供清賞之「物」。這些對物質幽雅古樸的美感，來自文氏一種「寧古無時、寧樸無巧、寧儉無俗」的審美觀念。他認爲一個清風亮節的文人，可以借品鑒「物」去品鑒「人」。雅人「居城市有儒者之風，入山林有隱逸氣象」，衣著嫺雅，不需「侈靡鬥麗」(《長物志》〈服飾〉)。

英國牛津大學中國藝術史學者

一種境界，與繪畫的山水田園、四時景物息息相關。然繪畫是平面空間藝術，雖云觀畫者應會感神，有若六朝宗炳《畫山水序》中所云「豎畫三寸當千仞之高，橫墨數尺體百里之迴」。園林是一種立體空間藝術，規劃設計、建築的形制與構件，都講求造園者氣韻生動的巧思與創新。也就是李漁在《閑情偶寄》內強調的「創造園亭，因地制宜，不拘成見。一棧一橋，必令出自己裁。使經其地，入其室者，如讀湖上笠翁之書。雖乏高才，頗饒別致。」

繪畫與園林密切關係仍在於緊攝山水畫的落筆佈局，王維所謂「凡畫山水，意在筆先」。山水畫以山水爲大處主軸，或平遠、高遠、深遠，點綴以樹木屋舍，形成整體完整格局。園林構建亦如此，計成在《園冶》謂「得景隨形，或傍山林，欲通河沼」，造園的構思必須因地制宜，以水配山；亭廊樓閣、曲橋池舫，動靜之間，成竹在胸；不拘成見，曲折有法；前後呼應，主客分明。《長物志》〈水石〉篇亦提到水石(亦可視

何異。

臨水彈琴

湍流瀑布，凡水之有聲，皆不宜彈琴。惟澄淨池沼，近在軒窗或在竹邊林下，雅宜對之。微風洒然，游魚出聽，其樂無涯也。

對環境的提昇要求以「容器」、「物用」、「賞物」、及進一步「詠物」，都是把人與物重新安置在一種「自然」而「適當」的位置，體驗到老子所謂的「道法自然」。如此一來，現實賞玩物之雅用兼備，與畫中想像物的意境描繪，便有了一種對照。

《洞天清錄志》書序內有這麼一段：

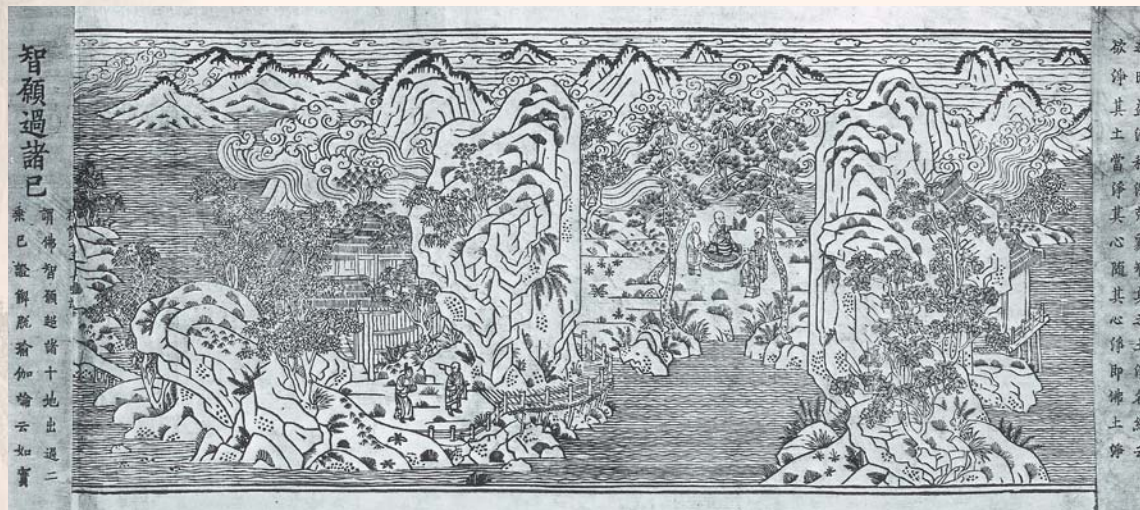
人生一世如白駒過隙，而風雨憂愁輒居三分之二，其間得閒者纔三之一分耳，況知之而能享用者又百之一二，於百之一中又多以聲色爲受用，殊不知吾輩自有樂地，悅目初不在色；盈耳初不在聲。

以上所序，一指人生苦短，二指其短暫中風雨苦多，而所贖之「閑」

無幾，然「知之而能享用者又百之一二」，更壞的是其百中之一又耽於聲色之娛，不知悅樂在於識「物」，而不在于於悅目之色或盈耳之聲。這種以風雅物質(material of elegance)識物、愛物、惜物、用物爲出發的性靈境界說，至明代而大盛。

明人文震亨《長物志》十二卷舉凡室廬、花木、水石、禽魚、書畫、几榻、器具、服飾、舟車、位置、蔬果、香茗，將生活周遭各色物件，如何舉措、如何感受，層層描述，已非單寫一物一事，它是文人理想生活的全體呈現。所謂「長物」，不是必需的布帛菽粟日常生活用品，而是那些「寒不可衣，飢不可食」僅供清賞之「物」。這些對物質幽雅古樸的美感，來自文氏一種「寧古無時、寧樸無巧、寧儉無俗」的審美觀念。他認爲一個清風亮節的文人，可以借品鑒「物」去品鑒「人」。雅人「居城市有儒者之風，入山林有隱逸氣象」，衣著嫺雅，不需「侈靡鬥麗」(《長物志》〈服飾〉)。

英國牛津大學中國藝術史學者



圖十二 《祕藏詮》木刻版山水畫— 哈佛福格美術館Fogg Art museum 藏

作有〈西苑詩〉共七律十首，描述宮城西以太液池為中心的御苑，亦有題到萬歲山，詩前小序，稱「萬歲山在子城東北，大內之鎮山也。其上林木陰翳，尤多珍果，一名百果園」。此卷書於嘉靖甲寅（一五五四）六月十日，距成詩時隔三十年，是年文徵明已八十五歲，行草蒼勁流暢，風姿綽約，有〈獨樂園圖並書記〉筆調風格，是其晚年書法傑作。（圖十）

太湖花石，渦洞相套，褶皺相疊，玲瓏剔透，集「瘦、皺、透、漏」於一石，這種「物」的審美觀，頗符合今世符號學大師艾可（Umberto Eco）在《美的歷史》及《醜的歷史》內美醜僅一線之差的美學主觀看法。美國學者高居翰（James Cahill）的《中國畫之怪誕與偏僻畫風》（註六）一書內，列舉隕石、陶瓷筆托、木刻竹雕、樹根花盤架等奇形怪狀之「物」，也特別注意到中國畫中的奇山怪石，自董其昌以降，吳彬（圖十一）、陳洪綬、清初四僧、揚州八怪等人的奇幻風格。高氏強調的奇山怪石亦是意料之中，他的老師羅樾就

註釋

1. 江兆申，《吳派畫九十年展》，國立故宮博物院，1975，p214、288。
2. 許郭璜，〈水墨微蹤認始真—沈周〈崇山修竹〉之畫風檢討〉，《故宮文物月刊》第313期，2009，4月，p114。
3. 何傳馨，〈明代蘇州與文人文化的黃金時代〉 in Chuan-hsing Ho, "Ming Dynasty and the Golden Age of Literati Culture", Robert E. Harrist, Jr. & Wen C. Fong, ed. *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliot Collection*, Princeton UP, 1999, 340.
4. *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*, University of Hawaii Press, 1991.
5. *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*, Reaktion Books, 1996.
6. *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting*, Asia House Gallery, 1967.
7. *Chinese Landscape Woodcuts*, Harvard University Press, 1968.

作者為美國南加州大學東亞學系主任兼比較文學系教授

出版過一本《中國木刻山水版畫》（註七），利用哈佛大學「福格美術館」及日本京都南禪寺內收藏的中國宋代御製及韓國版本《祕藏詮》佛經的木刻版山水畫（圖十二），呈現中國山水奇幻怪誕的一面。^註

為山水縮影）之間互配互補：「石令人古，水令人遠，園林水石，最不可無。」就是此意。

宋人對山水自然的崇敬，可謂傾心陶醉，米芾就有拜石之舉。徽宗為了營建園林「艮岳」，在蘇州設置應奉局，由蔡京等人專事在東南江浙一帶搜羅奇石異木，嶙峋美石。太湖等地花石到手後便由水路大運河運往京城汴京（開封），漕船和大量商船都被強迫徵收運送這些花石，十船一組，稱作「綱」，就是「花石綱」名稱由來。

花石綱即《水滸傳》第十二回

〈梁山泊林沖落草／汴京城楊志賣刀〉內楊志護送失掉的花石，也是他賣刀殺人落草原因，青面獸楊志自述：「洒家是三代將門之後，五侯楊令公之孫，姓楊，名志。流落在此關西。年紀小時，曾應過武舉，做到殿司制使官。道君因蓋萬歲山，差一般十箇制使去太湖邊搬運花石綱，赴京交納。不想洒家時乖運蹇，押著那花石綱，來到黃河裡，遭風打翻了船，失陷了花石綱，不能回京赴任，逃去他處避難。」

道君皇帝就是徽宗趙佶，這個丹青妙手戀石成癖，為了實踐山水畫的

寫實構圖，竟然大施土木，營建園林「艮岳」（即萬歲山）。據《御製艮岳記》載，花園周圍有五至六公里，以人工堆疊湖石假山艮岳為中心，北引景龍江水入園，「岡連阜屬，東西相望，前後相續」，「左山而右溪，後溪而旁隴」。主峰之外，又配了石山的壽山和土山的萬松嶺，造成「崗阜拱伏」、「主山始尊」山水畫論的真實形態。人游其中，猶如處身於長幅山水手卷，可見繪畫與園林兩者的密切互動。徽宗曾畫有〈祥龍石圖卷〉（圖九），正是當年的花石綱。文徵明五十六歲在京任翰林院待詔時



圖十一 吳彬〈谿山絕塵圖〉東京橋本大乙氏收藏