

南宋江南园林的意象与表达

○ 何晓静

(中国美术学院 设计艺术学院,浙江 杭州 310002)

(摘要)在宋室南渡之前江南地区的园林营造并不具有系统性及典型性,政权南移,园林营造中心也转移至以南宋临安为核心的江南地区。南宋江南园林营造最初带着皇家和贵戚对北方园林的刻意仿效,但随着环境场所的改变、园主人群体的变化,产生了园林山水意象化的转折,独具山水精神的“江南园林”构型由此而来。新兴的文人阶层在园中表达对山水的感悟和对自然的认知,园林呈现文化、政治、生活等多重属性,新的园林构型也因文人的笔墨描绘和著书立说得以固定。就园林营造手法本身而言,其最显著的特征就是在园林中融入了诗意的内涵,这与当时绘画的表现方式趋于一致,以诗意的表达和诗化的结构传达了追寻山水精神的园林理想。诗意空间的营造在南宋江南的园林中产生,经历时代传承演变,“江南园林”也成为“诗意空间”的最重要代表。

(关键词)南宋;江南园林;意象

DOI: 10.3969/j.issn.1002-1698.2018.07.016

有学者认为,东汉以来一直到北宋,把诗歌当作隐喻的做法颇为盛行。⁽¹⁾欧阳修的“古文运动”,以杜甫的诗歌为焦点展开,带来了对唐以及之前古意境的追求。欧阳修及追随者们确信,杜甫深沉的诗歌所产生的魅力超越了政治观念的差别。⁽²⁾表现在艺术领域,则是以诗歌作为构建意境的手法融入书画。那时候的文人试图在绘画中输入严肃的内容时,就借用诗歌意境来表达,对绘画与诗歌结合所产生的情感需求,是诗意绘画产生的最初渊源。诗和画可以相互转换的观念在欧阳修之后,在以苏轼为中心的文人圈子里发展到了一个高峰。到了南宋前期,诗画间共通共感的特性延伸至园林,园林中增加了文人们追寻诗歌意

作者简介:何晓静,中国美术学院设计艺术学系讲师,研究方向:设计历史与理论、古典园林理论。

象的元素,而由最初的功能性场所演变成诗意的空间。南宋整个艺术领域都有一种追求古代诗意复兴的愿望,吉川幸次郎认为“基于对自然的敏锐感受的抒情主义,当然是唐诗所特有的品质,也是贯穿整个南宋时期诗学的一种缅怀唐诗的潜流。”⁽³⁾这个潜流漫延在南宋艺术的地表之下。

到了南宋中晚期,新儒学的发展开始影响文学艺术领域,新儒家、道家倡导以“道”来统摄宇宙间万事万物的“器”,在思维上注重综合观照和往复推衍。各种艺术方式在此时的融合,突破界域、触类旁通,进一步铸就了中国古典园林得以参悟于诗、画艺术,形成“诗情画意”的独特品质。⁽⁴⁾这也是诗意化“江南园林”构型的主要特征。南宋文人们对绘画、诗歌和园林之间的关系做过系列的记述,曾丰在《东岩堂记》写到,士大夫们喜爱天台、雁荡山水,常游览其间,当游览难以满足能“日涉之”时,则便作画来记录山林并且加以想象;当绘画仍难以满足时,则开始选石叠石,以象二山之态,日夜对坐其间。但当如此都无法满足时,则“相所居前后左右山,天所予形,峥嵘耶,崔嵬耶,陂陀耶,壇曼耶,百尔屈奇,与二者仿佛”,⁽⁵⁾选择与二山相似的山地依山造园以居其间。从这样递进式的描述看来,游览真山水,只能是偶然为之的对自然欣赏方式,绘画则使山水愿望得到进一步满足;置石叠山放入居所则更进一步贴近自然;最终,选择相似的山水环境进行改造成园,并栖居其间才是观照自然的最佳方式,园林在表达文人追寻自然山水愿望上兼具了绘画的空间属性以及诗歌的意境内涵。

一、与画同构

童隽从造园手法角度认为“中国造园首先从属于绘画艺术”,要做到“经营位置,疏密对比,高下参差,曲折尽致。”⁽⁶⁾汪菊渊称“研究园林及历史发展的资料,不仅是实物园林和文字资料,还可以有绘画中的山水画,描绘宫苑建筑的台阁画以及宅园村舍的绘画作品。”⁽⁷⁾绘画虽有取舍和主观加工的成分,但仍是紧紧贴合了山水林园的主题表现、布局和造园手法等。园林是一幅立体的图画,其中不仅能见重峦叠嶂,悬瀑流溪,幽径小桥,深柳茅屋,更胜绘画一筹的是能在其间感受光影变化、猿鹤相鸣、树叶飘零。

园林与绘画同构首先在于两者之间共有的“山水”内涵。山水究竟为何?仅“山”“水”二字,即道出了这是“有山有水”的好环境,更多的时候这是一种关于人居环境的理想,只是有人尝试用画描述,有人用诗词表达,有人用园林作类比摹仿。虽然每个时代对“山水”的理解略有不同,但大多有相同的观照方式、审美标准以及内在结构。在南宋,山水与园林所表达的观念较前代更为紧密。宋园早已佚失,宋画中有关完整园林的描述也极少,宋人园记提供了详细的例证与解析,对园记的考察成了研究宋代园林最直观的资料。

园林与画同构表现在主体观看时的视角、选用的题材以及评价标准上。沈括在《梦溪笔谈》卷十七谈到作画视角时写道:

又李成画山上亭馆及楼塔之类,皆仰画飞檐。其说以谓“自下望上,如

人平地望塔檐间,见其攘确”。此论非也。大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见不应见其浮谷间事。又如屋舍,亦不应见中庭及后巷中事……⁽⁸⁾

他以观假山的视角来类比绘画,认为如果以观真山的角度来营造假山,那么只能营造出一山,人眼正常的视角是看不见层叠的山形的。所以,如果绘画也仅以人正常的视角进行描绘,也是不能画出多重场景的。文中以叠山的做法来类比作画手法,是否可以认为,在当时园林中不以正常视角来营造假山比绘画中采用特殊视角更早为人们所接受呢?这只能是猜测,毕竟在那个时代终究没有成文的造园论出现,但诸多园记中关于造园与绘画关系的论述可以作为佐证。

当时造园能人俞子清就擅长绘画,周密称他“胸中自有丘壑,又善书画,故能出心匠之巧。峰之大小凡百余,高者至二三丈,皆不事短钉,而犀珠玉树,森列旁午,俨如群玉之圃,奇奇怪怪,不可名状”。⁽⁹⁾他将大小百余的石头森列整理成如布满美玉的花圃区别于普通的“鸠工之役”了。

除了以画法来造园外,园林的本身也是画工、文人们创作山水画的重要素材来源。绍兴八年,胡铨因反对秦桧与金人议和,被贬管新州,“筑室城南,名小桃源。”他深居园林,并画了大量有关自己居所和园林的绘画寄情。他在描绘自己园林的图上题诗:

闲爱鹤立木,静嫌僧叩门。
是非花莫笑,白黑手能言。
心远阔尘境,路幽迷水村。
逢人不须说,自唤小桃源。⁽¹⁰⁾

以自己的园林作为诗、绘画的母题,诗、画、园共同记录了文人们超脱于世俗的生活理想。

嘉定十三年正月十二日,陈文蔚《徐敬甫出示所居之别墅南岩图并诸公题咏欲予同作为赋长韵》诗写的是徐敬甫跟他的朋友出示了自家别墅园林的绘画,请在场友人作赋之事,陈文蔚写下了:“逢恍然如隔世,尽洗积年离别愁。首为袖出南岩图,着鞭先我占一丘。南岩之高不可攀,俗驾欲到何缘由。君乃结屋于其巅,避世拟追园绮俦。”⁽¹¹⁾虽无过多园林场景描述,但交代了“南岩”高不可攀以及“结屋”在山顶的基本环境情况。把园林作为绘画的题材描述并不少见,在那个文人普遍有政治追求的时代,完全隐居山林的不现实性,使造园成为文人们退而求其次的避世方法。园林因为象征了山水而成为绘画的题材,它们之间有相同的构造手法可以互为表达,也形成较为统一的评价标准。

宋代山水画论对此标准所述最详,画论虽是写作画,但对绘画中意境表达的考量远重于对于技巧好差的评论,而对意境评述最重视“山水”观念。这是自五代山水画兴起以来的惯例。《林泉高致》认为“可游可居”是为山水最高品,也是山水画最高品。可游、可居本身已经指明了此山水并非纯自然山水,而是经历了人类活动,经由人手改造的环境。南宋的园林营造通常需要结合天然的山形水

势,如园林边界不是用常见的围墙,而是自然山水中的山、涧、崖、水石等天然屏障,即使是城内园林,它们的营造也是在有自然地形或有城墙可以借作地势的地方。南宋园林的意象与山水概念有相当大一部分重合之处,“山之楼观,以标胜概”,虽在写山水,实际是已由人梳理过的山水,也即山水园林。“水以山为面,以亭榭为眉目,以鱼钓为精神”的“亭榭”与“鱼钓”都是以人为主体的建构的场景及活动,却是“真山水”的标准。《林泉高致》又说到,山上架栈道,水上通舟楫,是山水“入画”的标准。由此可见“山水”是园林和绘画共同标准的渊源。

李唐的《四时山水图》是南宋山水画的典型,它以写实手法描述当时园林的场景,可作为当时园林研究的参考,但另一类描述前代历史的题材画中也涉及园林场景描绘,是否能作为南宋园林研究的考据参照呢?刘巧媚的文章列举了明代计成的《园冶》(成书于1630年初)认为,明代有关唐代主题的绘画中,园林和庄园在设计及其细节上都符合明代建筑的样式,⁽¹²⁾而非重构那些唐代诗人所了解的早期园林的面貌。这样的原则似乎也可以用于南宋历史题材画与园林之间的关系。比如马远所作《九歌图》,考其画面中的建筑样式是与北宋《营造法式》形制相符的。

这也引出了园记中所提及的另一类绘画,即用于造园的“参考”图画,目前仍未有确凿例证来表明这类绘画的形态,或是否就是所常见的园林画。韩元吉《武夷精舍记》写到朱熹在武夷山造书院校园时称:

……元晦躬画其处,中以为堂,旁以为斋,高以为亭,密以为室,讲书肄业,琴歌酒赋莫不在是。余闻之,恍然,如寐而醒,醒而后隐,隐犹记其地之美也,且曰其为我记之。⁽¹³⁾

写到朱熹画好园林图纸,才让弟子门徒准备好畚箕、瓦竹,开始实施造园。这类画是为了便于“鸠工匠人”们的实际操作,详细表现园林具体的经营位置、结构类型等。由此可见,南宋园林与绘画更多的是可以类比的关系。王十朋《绿画轩记》中写到友人称其所造之园“轩宇景物之大概,四时朝暮之气象,生绢一幅可得而画也。”⁽¹⁴⁾杨简的《广居赋》写到四明地区的杨氏在西屿之麓营造居所,居所“北山之桃李,方春盛时,相与联必,参红错百,间青厕翠。”⁽¹⁵⁾像蜀地的织锦一样“美于图绘”。园林与绘画从植物的色彩、结构方式以及边界处理等都可以进行类比。洪适所写《盘州记》(位于江西鄱阳)称:

启六枳关,度碧鲜里,傍柞林,尽桃李溪,然后达于西郊,茭菴弥望,充仞四泽,烟树缘流,帆樯下上,类画手铺平远之景,柳子所谓“迤延野绿,远混天碧”者,故以“野绿”表其堂。⁽¹⁶⁾

更是把园内“茭菴弥望,充仞四泽,烟树缘流,帆樯下上”的场景设置类比为绘画中的“手铺平远之景”。

绘画中的园林使两者真正实现了同构,高居翰称马远的绘画“提供了一种图像的比喻,对这种把思想从物质的羁縻中解放出来的体验,把我们的注意力从密集的前景移向别处——在那里,几朵花象征着春天——转向一个宁静的、不断

推远的草丛或树顶,到沉静的山丘,一直到天上的空间,消失殆尽。⁽¹⁷⁾在马远的园林画里,诗意的注入使想象得到最大的满足,打破了园林与绘画以及山水之间的隔障。很多园林画中园林都没有明确的边界,有的也仅是低矮的栏槛以象征一点边界的意象。如赵孟頫描写宋人雅集情景的《西园雅集图》就有意消解园林中人活动空间的封闭性和内向性,在园林内部打开了一个外放的自然世界:园林主入口的形象以浓墨进行着重提示,彰显此处作为园林与外部世俗世界分离的边界。入口处通常也是华丽、细致,充满诱惑的。但是跨过此处,与自然山水更相似的场景则缓缓展开:人造痕迹浓重的湖石假山开始缓慢消退,越往里行,越进入自然山水的景致里。园的深处乃至终点一直延伸至远山烟雾缭绕处。

赵孟頫的《万柳堂图》入口的意象也是清晰的,拾级而上,露台作为第一道场景处,树影遮挡,婆娑朦胧。自然形态山水由此开始介入世俗的园林,并拉开园林活动之幕。园内的廊、建筑外的棚下,众人听琴、读书、清谈,在一丛浓密的树林结束活动,视线再往上则到了淡如烟云的远山。产生类似效果的绘画还有马远的《华灯侍宴图》等。园林的边界以这种方式消隐,但也有很多小场景绘画会以各式栏槛来指示暗示园林路线的转移。栏槛的装饰和材料丰富多样,大部分以石雕花,也有部分以竹竿横置。如南宋佚名《罗汉图》中则以老藤为栏槛的样式,这比竹竿更接近自然之态。虽说这样的边界已经不太显著,但图中仍还有让园林与自然之间的界限进一步消解的元素存在,如向高处伸出的梅枝,向远处蔓延的竹叶。如宋陈居中画《王建宫词图》、马远画《王羲之玩鹅图》、宋人画《罗汉图》、苏汉臣画《婴戏图》等,作为刻意的指代边界的栏槛通常是低矮、通透的,栏槛外的环境烟波树影,引出无限遐想,恍如隔世,又唾手可得。

绘画中园林石头摆放的位置也都是以其作为同自然和谐过渡的载体,它们取自自然,指代自然,移至于庭园内,可表征对自然山体的想象。园石以摆置为主,配以花木,如竹、松、芭蕉等。大型的石头置于园中开敞之处,作为园内其他场景的背景;小型的湖石置于花盆中或放在石台上以作独立欣赏之用;还会将湖石摆置在入口处之侧,与竹或芭蕉共同造景,呈现入口的意象。

《深堂琴趣图》中一块深沉、厚重的石头摆置在修葺平整的庭院显眼的位置,它的形态与右侧伸展出来的巨石以及作为背景的远山有相同的形式特征,给人相同的视觉感受。它出现在这画中首先呼应了自然山体而形成有力的视觉主景;其次它呈现强烈的向右空阔处延伸的动态,沟通了人造庭院与自然之间的联系。

二、诗意的空间表达

在园林中注入关于情感、理想、志向表达的时间艺术,即诗歌,则使园林也具有了时间性。宇文所安谈到杜甫的一联诗时,称其为“一种和时间对抗的艺术:它在永恒的状态中留住事物,使之不朽。”⁽¹⁸⁾有意识地将园林空间进行季节性游赏分区,以便在不同时节欣赏不同景致,是诗意化空间营造的具体体现。

园林与绘画几乎同时开始有了诗意的追求,时间性的诗意能提升空间的感知度,而园林则又比绘画有更多维的体验和感受。苏轼在谈到宋初山水画家燕肃时,说他“已离画工之度数而得诗人之清丽也。”⁽¹⁹⁾对绘画中的诗性表达,认为“古来画师非俗士,摹写物象略与诗人同。”宋徽宗特爱赵士雷,《宣和画谱》中收录了宫廷所藏51幅赵士雷的作品,徽宗称他“有诗人思致,至其决胜家畜,往往形容之所不及。”⁽²⁰⁾

现代园林学家对古典园林中诗意的蕴涵早已有所认识,他们更多地从园林具体表现和营造手法进行论述。陈从周认为“研究中国园林,似应先从中国诗文入手,则必求其本,先究其源,然后有许多问题可迎刃而解。如果就园论园,则所解不深。”⁽²¹⁾以诗歌来评价园林在北宋已是常见,到南宋则出现大量田园诗,如范成大的《四时田园杂兴》诗。到南宋中晚期,除了对诗意的把握之外,理学的“格物”之思也进入绘画与园林中,形成另一种意境,追求内在于物的境界。

王炎《双溪园记》写到“公摘《池上》篇中语名堂若庵、若寮,意欲自拟于白传乎?”⁽²²⁾有客问他,是否为了效仿白居易而选取白氏《池上》片中的词句为他的园林命名。仰慕前代文人的品质而借用其诗句,构造出诗词中的场景是营造诗意园林的直接手法,袁燮所作《是亦园记》称“乃取杜子美‘忧国愿年丰’之句。”为其所造之楼命名“愿丰”等,皆是此例证。

诗意化的园林营造具体也表现在逐渐缩小园林规模。小型化艺术形态是这个时代的总体走向,南宋初绍兴年间,绘画上兴起了“小景山水”之势,《画继》称“绍兴间,一时妇人服饰及琵琶箏面所作小景山水,实倡于赵士遵”,⁽²³⁾认为“小景山水”源于南宋初年。园林也经历了由大到小的变化过程。北宋司马光时,称“二十亩”园为“陋也”,而到南宋,二亩多地的园,已能为园林之趣了。趋于小型且以意境营造为主的园林,不再刻意去追求“宽闲幽邃”的规模。作为表达方式的园林,文人们对它的寄托是在其中生活并赋予诗意以及伦理的内容,袁燮⁽²⁴⁾的《是亦园记》称“世俗以外物为乐,君子以吾心为乐。”⁽²⁵⁾他认为仅占“三亩”之地的园,也不妨碍其作为君子之乐。

袁氏另一篇《秀野园记》更具体而微地阐述园林从取名到园内意境所表达的诗意。“秀野”取义于苏东坡为司马光独乐园所赋之诗句“中有五亩园,花竹秀而野。”此园是为养亲奉老,共享天伦之乐之用。

“思先君无恙时,空乏甚矣,而舍旁犹有三亩之园,植花及竹,日与其子若孙周旋其间,考德问业,忘其为贫。”⁽²⁶⁾

比起以十亩的膏腴之地传给子孙,不如留三亩之园而传子孙以素雅之风。此时,园林获得的不仅是山水之乐,也是能“进德”之地。

诗意化的园林营造还表现在以诗歌的结构来处理园林的布局,借鉴文学艺术的章法使园林“曲折有法,前后呼应”,避免“堆砌、错杂”。具体到空间划分以及路线组织要做到:划分,务求不流于支离破碎;组合,务求其开合起承、变化有序、层次清晰……在这个序列中还穿插对比,悬念,欲抑先扬或欲扬先抑等手法。

洪适的《盘洲记》描写了他所构之园的场景和意境,该记以游览的路径层层递进开展院内之景。首先在“迤延野绿,远混天碧”⁽²⁷⁾的平地营建“绿野”堂,在堂之后,次级景致展开,“隐雾”之轩显现,轩后突现“九仞巍然”的岩石,从远到近,再登临其间,遇有“望楚”楼、“巢云”轩、“凌风”台。至此,为诗意园林结构的第一个节序,以大地和山景为主景。第二节序则开始于“蚌洲”,先有“濠上”桥跨南溪,有名为“野航”蓬岛伫立水中,左右分别有“龟巢”和“泽芝”亭相望。“野航”是第二节序的中心,前后“芳莲”“龟游其上”。这一节以水为主景。第三节序以“淇园”为中心展开,这是全园诗意抒发的重点,抒情言志,此中有“拔葵”亭、“容膝”斋、“芥纳”寮、“聚萤”斋等构筑,匾题寄予了园主人各种人生理想。作为园林诗意抒发的最高潮,此处延续了上两节的内容结构又进一步进行总结升华。

本文尝试以复原图的形式勾画出洪适“盘洲”的大致形态,然“盘洲”在图像上所能体现的,远不及园记里所能表达出的诗意境界,以及在阅读园记时由想象构建起来的场景感受,如“游鱼前百,人至不惊”,“清飏吹香,时见并蒂”等,更不必说游走于园中感受。王国维在《人间词话》中提出诗词的境界“有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。”园林也是因为有园主人的情感寄托而才有诗词的境界。

三、意象的生成

南宋江南园林在发展过程中形成了一套特定的话语体系,它们不仅是对园林意象的呈现与表达,更像是文人们建立起来的一个圈子,它并不可见但足以言说,南宋大量园记即产生于此。园记交代了造园背景、造园心理,同时抒发着对园林的寄托。具有特定语汇的园记使园林成了文字符号的组合,这是因循文人们需求而产生的,以阐述、表达他们的道德标准、生活理想等等,并使之得以交流传播。

南宋禅宗思想对当时艺术影响很大,他们主张思维方式依靠知觉体验,通过自己的内心观照来把握一切,无需客观的理性。这种思维方式得到了文人士大夫的青睐,并通过他们的中介而广泛渗入艺术创作实践之中,从而促成了艺术创作之更强调“意”。园林的营造遵照此原则,但园记则把早已消融于自然山水之中的园林意象重新书写呈现,以文字结构展示了园林结构。此时,绘画为南宋江南园林的意象提供了可见的图像参照,园记则以符号重新构建了它们的结构,图像的优先性使得园记在那个时代也以绘画为参照而作。范仲芭在《盘溪记》的文首写到:

沿溪下上,沙澄而谷岌,土腴而植蕃。跻攀曲折,视着屋稳处为堂、为亭、为轩、为菴、为寮,掩映相望,至者如行画中。⁽²⁸⁾

称行经于园林犹如行于画中。在该文的文末,他进一步解释道:

予童时侍先君,已闻君贤,仲兄齐书又与君通昏缘,而盘溪之名,往往流

于士大夫之听,思一往游,以足于登览,而未暇也。系官于朝,君书来,以图相示,属予记之。⁽²⁹⁾

他并没有到过这个园林,却能凭借图示得来的感受洋洋洒洒写出一整篇体会完整的园记。这个情况不独此一例,陆游的《乐郊记》写的是湖南锦州李晋寿拿一副园林图画对他展示并请求为该园写记,称“荆州故多贤公卿,名园甲第相。”而他的“乐郊”则被打理得“文竹、奇石、蒲萄、来禽、兰、芭、菡萏之富,为一州冠。”陆游以两人间的对话和所示之图就能为该园作记。

刘克庄《题丘攀桂月林图》也是写他没有去过的丘攀桂的岳林园,丘氏以图求记,他根据图描述:

泉石模写景物,惟实故切,惟切故奇。若耳目之所不接,想象为之。虽有李杜之妙思,未免近于庄、列之寓言矣。⁽³⁰⁾

刘氏因未能亲临该园为憾,但在他见到描绘此园的月林图时,却能以图为本,为园作记。记中详细摹写泉池景物特征,称:只有景物是“实”的,才能得到心境的“切”,而只有“切”到一定程度,也才能达到所谓的“奇”处。记中所写之理与他并未亲到该园不无矛盾。

这样的书写能够发生,就是在于园与画有高度一致的审美和评价标准。文人对于园和画的认识通过园记得到表达,同时园记本身成为可供想象的媒介。园林、绘画和园记能唤起观者共同的感受,有共同的标准,对景物及其所蕴含精神的体会使它们有共同的基础,也即文人间共同的话语体系。

到南宋中晚期,园记中基于事实的、直观的园林描述渐少,更多的是以园林为载体表达自己志向及处世态度。如《见山堂记》中写到,客问,不见山如何可谓之曰“见山堂”?作者便称,对于山的感受来自于亲朋师友间如“高山仰止”“岩崖崇高”般的人生讨论,如果仅因爱山而画山、叠山来象山,则便失去探索“象外之旨”的可能了。可见,此时事物本身已经让位于作为事物象征的符号。园记中出现的模范园林,它们的特征无不参照杜甫、白居易、陶渊明、王右军、李愿等人诗词中的意象:

市桥细柳,江路梅香,即少陵之浣溪也;水田白鹭,阴木黄鹂,即摩诘之辋川也;茂林修竹,清流激湍,即右君之兰亭也;采山钓水,可茹可食,即李愿之盘固也;绿野有堂,日醉宾客,即裴晋公之午桥庄也;青山屋上,流水屋下,即司马公之独乐园也。⁽³¹⁾

这样的园林范式一经确立,文字描述也呈现千篇一律的状态,出现了即使不见园也能写出一篇如临现场的、声、色、感受俱全的园林,具体感官感受退居次位,让位给了由文字符号所展开的想象中。

南宋之前以北方园林为主体的园林有自己的话语体系,但经历了宋室南渡,这一体系因造园群体和地理位置的变化被打破,并被重新建构。南宋江南园林具有独特的江南山水意象,并与同时代的绘画共同发展出了诗意特征。确定了“江南园林”构型虽然因社会结构和新旧朝代的变化,经历了失去造园中心的

地位以及造园热情的衰减,但却始终延续着由南宋确定了特征。现在看来约定俗成的“江南园林”构型经历了特殊时期的特别变化,但这样的转折却常常被忽视。本文对南宋江南园林意象与呈现的研究就是为了追寻隐含在既定模式下的“江南园林”最初的样子、转变的过程以及原因,以期能为“江南园林”的研究多提供一个视角。

注释:

- (1) [2] [美]姜培德《宋代诗画中的政治隐情》,北京:中华书局,2009年,第61、42页。
- (3) [日]吉川幸次郎(Yoshikawa Kojir):《宋诗概要》(An Introduction to Sung Poetry),[美]华兹生(Burton Watson)英译,马萨诸塞州剑桥:哈佛大学出版社,1967年,第171页。
- (4) 周维权《中国古典园林史·第三版》,北京:清华大学出版社,2008年,第13页。
- (5) [宋]曾丰《东岩堂记》,选自《全宋文》卷六二九〇,第42页。
- (6) 童隽《园论》,天津:百花文艺出版社,2006年,第36页。
- (7) 汪菊渊《中国古代园林史》,北京:中国建筑工业出版社,2006年,第8页。
- (8) [宋]沈括《梦溪笔谈》卷十七,杭州:浙江美术学院出版社,1981年。
- (9) [宋]周密《癸辛杂识》前集,北京:中华书局,1988年,第14页。
- (10) [宋]陈郁《藏一话腴内编》卷上,文渊阁四库全书影印本。
- (11) [宋]陈文蔚《克斋集》卷十五,文渊阁四库全书影印本。
- (12) 刘巧媚《晚明苏州绘画中的诗化关系》,《艺术学》1991年第6期。
- (13) [宋]韩元吉《武夷精舍记》,《全宋文》卷四七九九,第236-237页。
- (14) [宋]王十朋《绿画轩记》,《全宋文》卷四六三五,第112页。
- (15) [宋]杨简《广居赋》,《全宋文》卷六二一八,第61页。
- (16) [宋]洪适《盘州记》,《全宋文》卷四七四三,第381页。
- (17) [19] [美]高居翰《诗之旅:中国与日本的诗意绘画》,洪再新、高士明、高昕丹译,北京:生活·读书·新知三联书店,2012年,第17、2页。
- (18) [美]宇文所安(Owen):《传统中国的诗歌与诗学:世界的征兆》(Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World),麦迪逊:威斯康星大学出版社,1985年,第106-107页。
- (20) 《宣和画谱》第16章,第20a-b页。
- (21) 陈从周《中国诗文与中国园林艺术》,《中国园林》,广州:广州旅游出版社,1996年,第239页。
- (22) [宋]王炎《双溪园记》,《全宋文》卷六一一一,第323页。
- (23) [清]厉鹗等《南宋杂事诗》卷五,杭州:浙江人民出版社,2016年,第308页。
- (24) 袁燮(1144-1224),字叔和,号洁斋,鄞县(今浙江宁波)人,淳熙八年进士,官至礼部侍郎。
- (25) [26] [宋]袁燮《是亦园记》,《全宋文》卷六三七七,第242、242页。
- (27) [宋]洪适《盘州记》,《全宋文》卷四七四三,第379页。
- (28) [29] [宋]范仲芑《盘溪记》,《全宋文》卷五八〇〇,第140页。
- (30) [宋]刘克庄《题丘攀桂月林图》,卢辅圣主编《中国书画全书》第1册,上海:上海书画出版社,1993年,第905页。
- (31) [宋]姚勉《幸居安水阁记》,《全宋文》卷八一四〇,第91页。

(责任编辑:陶婷婷)