

第一章、緒論

一、研究動機：

中國文化傳統中之園林生活，濃縮著文人思想中人生觀與宇宙觀，更與山水繪畫藝術的發展，有著密不可分的關係，園林蘊涵著中國哲學的本源—易經思想。《繫辭下傳》：「古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯者觀象於地，觀鳥獸之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。」這種與大自然之間直接的體悟，終致形成其自然環境觀。

為甚麼文人生活與園林有著如此的緊密關係？因為文人的生活實踐，背後隱藏著特定時代的特定原因，雖然歷史的因素、社會環境的變遷，都深深影響園林的發展，但儒、道、佛思想的相互融通，讓園林生活內容更加充滿各種情趣。文人們大膽放縱於山水間，又醒於世般的自我惕厲，他們在仕與隱的入世與出世情懷之間徘徊，把生活的體驗感懷，寄情於文人雅性生活與文藝創作上面。傳統文人生活的創作環境，與可居可臥可遊可賞的園林生活環境息息相關。

園林是「立體的詩書畫藝術」¹，詩與畫、詩與園林、畫與園林之間有著密切的意境關係，相互滲透，彼此影響，語言符號與圖像情景，是抽象的感知和圖像象徵，所傳達的精神內涵有待探索。所以中國文人的雅性文化的代表是園林建築，其生活情趣，經常環繞在園林建築為中心。他們在此空間內外品茗、品硯、品石、論詩、談畫、賞書、表志。

琴、棋、書、畫、燕坐、焚香、賞古、清談、遊山玩水等園林的雅性生活，文徵明經常表現在其詩文、繪畫之中；傳統文藝對於吳門文氏之研究，大都放在其詩、書、畫藝術美學的表現或生平風格特色中探討，由文獻上可知文徵明一生亦曾參與蘇州最大園林拙政園的建構，還特畫《拙政園三十一景》詩畫冊，記錄描繪了當時拙政園的景象。

明清園林是中國園林的高峰期，園林藝術因其在歷史條件、時間因素上有所變化，也因其主人對園林的需求空間與詮釋方式不同，而有所修繕更迭，拙政園經歷四百多年，屢易其主，多次改建，清末形成東、中、西三部分，中部為拙政園的主要部分，雖然基本上保存了明代中葉的總體格局和樸素大方的風格²，但是已與明代之拙政園的景觀有很大的變異，終不復存其舊制。田中淡在《中國園林史研究的現況與問題點》一文中進一步的指出了：「比實際年代為晚的園林

¹ 阮浩耕《立體詩畫》書泉出版社 1994 年

² 魏嘉瓚《蘇州歷代園林錄》文史哲出版社 1984 年，頁 145。

遺存，居壓倒性多數是不容懷疑的事實，只是這些所營塑的園林遺存也繼承了不少傳統性，或保守性的造園手法，所以對這些組成的要素進行客觀的分析確實是很重要的事。」³因此探討中國明代拙政園造園的文化思想，進而論述園林空間意境，則有助於對中國文人生活不同階段所追求的理念有所深入了解，更顯其特別意義與貢獻。

明代二百七十年，明初社會環境是從異族統治中收回了政權，朱元璋作了皇帝以後採取了許多的措施，解放勞動力，扶植農業生產。如「招撫流亡，獎勵開墾，興修水利，免租減稅汗嚴懲貪污」等等，對社會經濟的迅速恢復和發展，起了很大的推進作用。⁴由於經濟高度的開發，產生了許多豪門與富民，在專制的時代這種經濟型態的現象也是“園林藝術發達的基礎”⁵

園林做為文化系統綜合表現的藝術形態，即做為文人生活的特殊形態而言，園林之功能並不只是落在作為生活起居之用，而是藉此園林之經營，達到在中國的文化價值系統裡面的「志於道；據於德；依於仁；遊於藝」，展現了具體而微的小宇宙，一個凡間的天界。園林中蜿蜒的小徑是超凡入神的門徑，而遊者從一幕幕悅目詭異的景緻中，超然體悟宇宙本體的核心⁶。文人為了要表現生活的內容與感懷，詩畫藝術逐漸成為文人表達文化美感的理想內涵⁷，詩畫是作為一種表意的藝術形式，藉以傳達藝術家的心靈狀態，並表現其品格。園林藝術便是延伸此種內涵而達至審美活動與創造活動「情境交融」的特殊環境空間的藝術。

雖然中國文人在處理畫與詩的對應關係時，均建立在一套有意義的文字與圖像慣例上。方聞先生提出：「在此慣例上圖形符號一旦具備意義，必然立刻掌握了外在的真實，並表現出藝術家的內心。」⁸中國題畫詩便是詩畫創作藝術發展的一個特殊形態的文化模式，「題畫詩」通過書法表現到繪畫中，始詩、書、畫三者的美極為巧妙的結合起來，並相互映發，豐富多姿，增強了作品的形式美感，構成了中國畫的藝術特色⁹。是畫家藉以表達感情、抒發個性、增強繪畫藝術感染力的重要手段。¹⁰畫家以圖形符號的視覺語言，和觀念化的文字圖像表達

³ (日)田中淡著、黃蘭翔譯 中國園林史研究的現況與問題點 《空間雜誌》第70期 1994年12月，頁60。同文中田中淡曾指出：「以蘇州為首的江南園林之中，以創建年代屬於宋代或是元代的作品也不在少數，但創建之後，屢遭荒廢，園林主人也屢經更迭，歷多次更改建，不得不留意現在的遺存有不是清末—民國所重建的事實。」

⁴ 劉大杰《中國文學發展史》漢經文化事業出版社1992年，頁884。

⁵ 漢寶德《物象與心境—中國的園林》台北幼獅出版社1996年，頁82。

⁶ 方聞著、何傳馨譯 現代美術批評與中國繪畫史，《當代》，第一二期，1987年4月，頁122。

⁷ 鄭文惠《詩情畫意》東大圖書公司出版1995年頁1。

⁸ 同註6，頁121。

⁹ 周積寅、史金城《中國歷代題詩畫選註》西泠印社出版1998年，在中國畫的空白處，往往遊畫家本人或他人題上一首詩。詩的內容或抒發作者的情感，或談論藝術的見地，或詠嘆畫面的意境，這種題在畫面上的詩舊叫做題畫詩。前言 頁1。

¹⁰ 沈樹華《中國畫題款藝術》人民美術出版社1997年，引言。

自我的內在深層的心靈世界，故經由一系列文字與圖畫的慣例所暗示或隱喻表現出的，即是代表中國文人獨特的心靈圖像¹¹。但是文人藝術家在表現其藝術內涵的形式上，不全然一定是詩與畫的“對應關係”。「詩」與「畫」乃是文人直接面對自然或對事物的感懷描述，而題畫詩卻是面對圖畫中之內容或意境，所引發的情感創作，因此題畫詩是把「畫」作為詩的題材和對象。近人阮璞先生所著《詠畫題畫詩中之意未必即是畫中之意》一文中認為：

在詩中固可超越時空界線，將入倉之樂與啼飢之苦一時合寫，而在畫中，則前後情事必不能同時出現於畫面，此又盡人所知也。要之，在表現時間、空間之方式上，詩與畫各有不同，詩中所詠，未必悉是畫中所畫者，必謂詠畫題畫詩中所寫情事盡屬畫中本有之情事，亦未免近於迂闊之見矣。¹²

因此詩畫內容是否能有一定的“對應關係”，可謂明矣。在中國藝術的表現上，雖有材料及工具上的差異，但是中國詩與畫的內容又是建立在中國的古典的哲學精神上，所以在書與畫、文字與圖像、自然與藝術之間的表現上，有著相互依存，相互交流的關係。¹³

自李文叔以來，記園林者，除趙之璧平山堂圖志、李斗揚州畫舫錄等書外，多重文字而忽圖畫。¹⁴做為寄託精神生活空間的文人園林，即是詩與畫的創作題材的來源之一，也是詩、書、畫藝術的「綜合呈現」，故本研究動機即是就藝術家的詩與畫的內容分析其空間美感，造園理念及詩文中所透出傳統文人的園林意境及其內涵。

基於上述理念，嘗試從文徵明在「拙政園詩書畫三絕冊」¹⁵中的「詩情與畫意」，捕捉立體山水在環境中的意境，論其園林思想。

二、研究目的：

本研究涉及詩、畫、與環境設計之不同藝術的相關範疇的閱讀並進行交叉對比，主要是詩境、畫境、與實境三種影像。所以本文的研究擬針對：

- 1 明代拙政園景象設計與空間理念探討。
- 2 明代拙政園之園林藝術審美思想的研究。
- 3 對拙政園的園林意境作更進一步的論述。

¹¹ 同註 7，頁 1。

¹² 阮璞 著《畫學叢證》上海書畫出版社 1998 年頁 225。

¹³ 同註 6，頁 121。

¹⁴ 童寯《江南園林志》中國建築工業出版社 1987 年，著者原序，頁 3。

¹⁵ 同註 10，引言：「詩文、書法和繪畫的結合，歷來有“三美”和“三絕”之稱」。

拙政園是中國四大名園之一，是江南園林的典型代表，從明代以來約有四百八十餘年，經過歷代之改變已不是當年之拙政園舊制。明代造園風氣盛行，明代造園理論趨於成熟，所以若能從文徵明所留下之詩畫冊中，研究明代拙政園之美感意境與設計理念，定有裨益於造園藝術思想探討與設計之提供，而具有傳統審美下的園林觀。

拙政園的美，除了在其整體規劃的巧妙構思之外，其景象的藝術創作手法，更充分表現初期「因地制宜、借景天成」的巧思。但古之論者往往止於規劃巧思的讚賞，而缺乏對其景象因地制宜的創作手法進行說明，也使後學者雖明瞭園林之美，但卻無法說出明代拙政園之合以為美？又美在何處？

本研究在建構出拙政園的整體園林設計的詩情與畫境之後，再針對拙政園詩畫冊中的景象設計理念進行具體的意境探討，以使古典園林藝術的詩情與拙政園的意境之間能提供吾人更高審美精神的反思。

又園林藝術是集詩、書、畫、文學、建築等美感表現之大成，文人築園背後都有其深沉動機。黃長美說：「人的文化發展，乃為自然環境、經濟、社會、思想等自然因素相互影響而形成者，庭園為文化產物，其主要影響因素亦為上列四者，其中思想因素為文化領域的核心，對庭園影響也最大。」¹⁶；劉天華在《畫境文心》亦指出：「文人園林一般較小，容納不了許多景，沒有苑囿那種宏大、壯麗、懾人心魄的美景，但它卻別有韻味，能令人流連忘返，其關鍵就是園景中融合了園主人的文心和修養。主人的思想境界愈高，其園林所表現出的文心與詩意也越濃。」¹⁷；「列維—史特勞斯的結構人類學真正含意是，人類豐富的社會—文化現象，人類的所有行為，都可以隱藏在行為背後的層次去尋找根源。」¹⁸筆者試將從文徵明曾參與園林設計的理念和其詩畫藝術創作的行跡背景中，試探其拙政園園林意境思想的核心。

三、研究方法：

『遊』是考察體驗園林美學理論與實踐的方法

文人親身描述其園林生活的文字便是詩文或繪畫。詩畫往往是文人生活所感之表現用以抒其情、敘其事、寫其景，¹⁹因此我們可以藉其詩畫而進入其所在場景，所表的情意，而領略其境界。因此本研究之論文，盼能透過文人的詩情與

¹⁶ 黃長美《中國庭園與文人思想》 明文出版 1988年，頁19。

¹⁷ 劉天華《畫境文心—中國古典園林之美》 三聯書店出版 1994年，頁25。

¹⁸ 王銘銘《文化格局與人的表述》天津出版社 1996年頁29

¹⁹ 侯迺慧《詩情與幽境》東大圖書出版 1991年頁3

畫意中，了解其對園林審美內容、形態、境界與理想，以及其造園成就，進而了解其內部的視野，中國獨特的美學觀“意境”。

1 中國園林特色

園林的美學最大特點是重視園林「意境」設計，造園藝術又以自然山水為創作主題，園林景境以山水為勝。其特點在於佈局、小中見大，大中見小，虛中有實，實中有虛、曲徑通幽、詩情畫意等。

2 “遊”體察園林之美

“遊”是欣賞中國園林特色的重要方法，陳從周說：「山有山志，園有園記，入山遊園必先瀏覽一番，然後知某峰何名，某亭何題，景由文出，文以點景，情景交融，遊興乃起。“撫孤松而盤桓”“園日涉以成趣”，遊者如無文化且少情致，所欣賞者亦不深。」²⁰

3 傳統文化的影響

中國園林思想深受儒釋道家的美學所影響，儒家以“仁”為其積極入世的精神所在，表現在“智者樂水，仁者樂山。智者動，仁者靜。智者樂，仁者壽。”《論語》，這是以人格投射於山水自然的表現。道家以老莊為代表，用“道法自然”、“逍遙游”來追求“無何有之鄉、廣漠之野”的精神上自由的理想人生，“心齋”與“坐忘”修性養生的方法，成了隱世的人生信仰。而儒家的入世與道家的隱退，往往是文人內在的矛盾，所以避居“莊園”成為其無奈的選擇。另外神仙思想帶動對山水遊歷與欣賞，也使遊賞的文化滲透到文人生活之中。這也是對園林傳統思想、美學的理論研究的入手方法。

4 “遊”的時空意識

王羲之《蘭亭序》云：“仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以游目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。”，“仰觀”與“俯察”是在宇宙天地之間的品類中發現美感所在。這是在時間與空間之下，從遊的態度上去品賞園林美之後加以引申的藝術情意。

“遊”包括遊娛、遊賞，滿足了視覺與心理的實質休閒作用，但是在精神上卻也能透過面對自然景致而神遊于天地之外的宇宙境界，造園家在城市的基址中創造園林，需要高度的藝術造詣，才能在有限的條件上，開創出無限的藝術環境。其目的不外能「可居」，也希望能「可遊」，前者是實際的需要，後者則能使藝術性的生活獲得暢神。

韓林德所著《境生象外》中指出：「中國園林的造園精髓在尚“曲”和尚

²⁰ 劉策等編著《中國古典名園》上海文化出版社 1984 年，陳從周序。

“和”所謂尚“曲”，意即在統一中見變化、空間組合講究流動性；所謂尚“和”，意即在變化中求統一，一個園林就是一首“五音繁會”、首尾呼應的樂曲。」因此從遊的觀賞路線可以看出園林設計理念、造園境界，包含園林與自然山水的關係，時空的意象與探索，透過的文化創造所凝結的“立體詩畫”，獨特又深遠的園林意境。這一些都是文化現象與社會心理，作為一種價值選擇和人格模式的呈現，我們都可從“遊”的方法去了解。

戴念慈為《蘇州園林錄》作序指出：「書中所記述的中國園林，雖然有不少早已淹沒，難以追尋它們本來面目，但作者引用了大量的當時文人雅士對他們的吟詠。其中不但頗有值得一讀的好詩，而且由於詩情畫意本來就是中國園林的靈魂所在，透過這些詩文也可以想像他們的神韻和風采，這未始不是研究古代園林的一種途徑。」²¹因此在本文之研究流程中，針對研究動機、文獻彙整、文本分析、意境探討、研究結論等步驟進行研究。田中淡指出了：「將明末的園林論《園冶》或《長物志》，王世貞略具年代上溯的《遊金陵諸園記》，或更早的的北宋李格非的《洛陽名園記》等文獻的記載與園林的要素作比較，這種逆溯的研究方法是需要的。」²²林文月在《洛陽伽藍記的冷筆與熱筆》²³一文中亦曾對時間與空間有所論述：

認為楊銜：「其著書結構的安排上，顯然是以空間的觀念為出發點，而在後復以時間的因素，以及其他各種人文現象，殆無疑問。」這種極明確而有條理的空間觀念，如何處理時間的問題。曾經關聯到以歷史事蹟，換言之，這些文字不是直接描述永寧寺，而是由於歷史事件與「永寧寺」這個空間相關，遂予以記述附錄之。地理書最重要的目的，是在定方位、記地理，若枝節繁蕪、辭藻過多，反而會干擾其實用的原始目的。即旨在顯明地理方位的眉目骨幹，刻意剪省修辭，同時也儘量避免主觀情緒之躡入其間。

拙政園詩畫冊亦有此筆法，從文獻研讀中可以發現文徵明的拙政園描述，是有其空間“遊賞觀念”，亦可區分為空間方向的指示與時間歷史事蹟。

對現今「拙政園」之實地進行探討與比較，可以彌補文獻之不足。「蓋樓臺高下，花木掩映，均有賴透視。若掇山則雖峰巒可畫，而路徑盤環。洞豁曲折，遊者迷途，摹描無術，自非身臨其境，不足以窮奇妙矣。」²⁴因此筆者將親訪蘇州現今之「拙政園」除進行資料圖文等搜集之外，親身體驗並比較蘇州江南園林

²¹ 魏嘉瓚《蘇州歷代園林錄》文史哲出版 1994 年，戴念慈序，頁 2-3。

²² 同註 3，頁 60。

²³ 林文月《洛陽伽藍記的冷筆與熱筆》台大中文學報第 1 期 1985.11 國立台灣大學中國文學系 頁 105-137

²⁴ 童寯《江南園林志》中國建築工業出版社 1987 年，著者原序，頁 3-4。

之空間美感。

四、研究範圍與限制：

本研究因涉及園林意境之核心思想的空間論述，故只針對《文衡山拙政園詩畫冊》之文本為探討研究範圍，拙政園距現今已近五百年歷史，屢經蒼桑，有關拙政園之歷史變遷與現況並不在本研究之列。

雖然「拙政園」的明代園址已不復可考，今天所見的名園雖來自明代，但多經改建，建築已為清末遺制，其形貌不是完全反應明代的真象，但在精神上，大體是可以加以揣摩。²⁵林庭 在《題懷雨先生拙政園圖詠冊》上對文徵明有很高評價：「“ 衡山文子之有聲畫、無聲詩兩臻其妙。凡山川、花鳥、亭台、泉石之勝，摹寫無遺。 ”」²⁶清乾隆年間錢泳在《文待詔拙政園圖題跋》中指出“ 惟翰墨文章，似較園亭為可久，實有不能摩滅者。今讀衡翁之畫，再讀其記與詩，恍睹夫當時樓臺華木之勝。而三百餘年之廢興得失，雲散風流者，又歷歷如在目前，可慨也已。 ”²⁷因此從《文衡山拙政園詩畫冊》的「園林意象」入手，再由詩與畫來探討其園林意境。

脫俗飄逸的神仙生活，這是園林設計家的對整個視覺與情境精心的營造，其背後是文人對神仙思想的追求與渴慕，漢竇德《物象與心境》：「神仙故事對知識分子造成的影響，乃是身心的修養，發展到“ 抱朴子 ” 所代表的求仙、成仙的傳統。」²⁸文人造園的目的無非修身養性，避逃塵俗，從而達到追求天人合一的精神境界，「神仙的思想是由人對死亡的恐懼以及靈魂問題的思考而來的。」²⁹，「海上有仙山」³⁰的信仰思想使得人們對神山仙島的嚮往漢渴求，「帶來的也就是對真實山水的遊歷與觀賞」³¹，在此觀念下也帶動了游仙詩與山水畫的發展。

文人擺脫現世之矛盾並非遁入山林隱居，而是「結廬在人境」的山水思想，築室命名以安身立命於，“ 仁者樂山，智者樂水 ” 傳統文人的思想下，能夠在自己所建構的藝術創作空間，來紓解自己內心的衝突與矛盾，而得到一些精神慰藉。山水思想與園林思想的相互結合，影響了人對園林中疊山理水的創作觀念，山水象徵仁與壽，也意味著追求清雅超凡的人格理想，不受世俗羈絆的自由。

²⁵ 同註 5，頁 111。

²⁶ 見《文衡山拙政園詩畫冊》台北華正書局附錄，頁 68。

²⁷ 同註 26，頁 76。

²⁸ 同註 5，頁 21。

²⁹ 李文初《中國山水文化》廣東人民出版社 1998 年，頁 24。

³⁰ 《史記 封禪書》：「海上有三神山，名

³¹ 同註 28，頁 28

小結

一、拙政園的背景

由文獻中整理出拙政園的社會背景資料、園主與造園者對園林意境的理念資料，並透過建築物的位置、類別、朝向、疊石理水的方法，花木的配置技巧，景名典故的內容與出處等文獻資料，進行整理得知，詩與畫中的景與情，園林的意與境之間的整體意象。

二、拙政園景象說明

本研究是以《文衡山拙政園詩畫冊》³²為文本，雖有大篇幅的整理文獻資料，是在對園林景象的佈局作分析，而分析之中是對詩畫冊所提供的園林意象能有更清晰的欣賞與會意，遊園時的感觸與體驗。故景象說明是遊園者的體驗感知的條件要素，在綜合文獻與詩畫資料中的園林特性，故提出拙政園畫中的園林特性分析，並作歸結作為園林意境的初步形式。

三、資料分析

拙政園詩畫冊園林藝術相關資料詩文進行彙整和分析，期能對拙政園之園林意境的審美體驗有進一步的探討。

五、文獻探討

目前本文所參考文獻隨文作記回顧大概有下列幾種：

一、拙政園的研究：

目前拙政園之研究，大都以文徵明《王氏拙政園記》、《文衡山拙政園詩畫冊》中詩文為引述論證，是為基本參考資料，並以現況園林佈置之討論研究為主，並無對「明代」拙政園之設計理念有更深的探討。其次對園林理論的啟發探討仍須進一步的研究，漢寶德指出了，江南園林最後演變成大眾化、生活化、世俗化的趨向是十分明白的。直到明代滅亡的前夕，乃出現了中國園林設計的重要著作，把近五百年來在江南所發展出來的園林藝術予以理論化，手冊化。這些著作一方面保留了江南園林藝術精神，推廣了江南園林的技法，同時以批判的精神，提出獨到見解，成為全國造園的典範。³³所以對於明代園林理論化成熟期之前，

³² 王宗弼《拙政園》古吳軒出版社 2000 年，頁 144。歷代有關拙政園為詩畫的表現，除詩畫冊內所附詩圖之外：「唐寅曾經為王獻臣畫過《西疇圖》並題詩、惲南田有《拙政園圖》並長題；蔣玉照有《復園圖》，沈德潛題詩、蔣榮有《復園雅集圖》，袁枚為之題長詩；方士庶有《拙政園圖》，汪鋈有《拙政園圖》，吳 有《拙政園圖》；張之萬有《吳園圖》十二冊，李鴻裔為之題詩。」

³³ 同註 5，頁 111。

是否已有足夠的造園思想或理論的發展，值得研究。

由錢怡所執筆《拙政園志稿》是蘇州園林管理局編內部資料，收集了現有的研究成果，綜合整理前人所著述之「拙政園」稿本，並補述民國以來的變遷資料，其歷史沿革、佈局、堂構題名、尤以集文、詩詞、圖跋、輯存、雜記等文獻，資料齊全，為難得之園志。

楊宗榮 拙政園沿革與拙政園圖冊，《文物參考資料》1957年，是單篇期刊論文，簡明的說明了拙政園的歷史與其「概以平淺寬敞見長，別具樸素自然的風格。」並比對了文徵明《拙政園圖》與現今之拙政園建築位置與名稱為一篇值得參考之短文。

王宗拭著《拙政園》古吳軒出版社，介紹現今拙政園東部、中部、西部之景點，並以《吳中名園為拙政》一文，論述拙政園之沿革、造園理念等，末附錄《王氏拙政園記》、《歸田園居記》等二文。

徐文濤主編《拙政園》蘇州大學出版社，是為旅遊指南叢書，主要是介紹拙政園之現況，內附詩詞薈萃《拙政園圖詠》等，名家論述，對拙政園能掌握前後歷史變遷，其文雖短亦不失為珍貴之參考文獻。

(清)徐崧、張大純編《百城煙水》江蘇古籍出版社 1999年是蘇州地方文獻，記載陸魯望宅，在林頓橋。皮日休云：不出郭郭，曠若郊墅。(清)姚承緒撰《吳趨訪古錄》江蘇古籍出版社 1999年，簡述拙政園被其子因賭博而賣掉，後歸徐鴻臚。園中有寶珠山茶甚盛。錄「拙政園用吳梅村拙政園山茶花韻」詩一首。

《拙政園詩餘》、《拙政園詩集》為(清)徐燦撰，詩餘一書後錄《文衡山拙政園詩畫冊》詩文、王氏拙政園記等。

近人著作以資料整理和實例分析為主，或以散文論簡，不乏深知灼見，如陳從周所著《惟有園林》百花文藝出版社 1997年以蘇州園林論述為主，其中包含(《說園》同濟大學出版社 1994年)一書中所收錄之五篇演講稿，是以親身對園林所接觸之見聞，把江南園林造園、賞園、遊園等園林思想鋪陳期間，並對園林品評、境界有很深入之見解，可謂是園林論述的經典，在其《蘇州園林概述》一篇中論及其對拙政園的游賞心得。在其《江南園林》一書中以“綠楊宜作兩家春”詩為題，對拙政園之景與境做圖文簡介。《梓室餘墨》三聯書店 1999年是短篇散文隨筆，以古建築、園林為主，書、畫、文物、古跡，為一事一題，全書分六卷共 487 題。

黃裳在其《榆下雜說》上海古籍出版社，拙政園 一文中指出：「“復園”就是“拙政園”，從明代以來，拙政園曾換了多少主人，至今還不曾寫出過一本細密的園史，其中有些環節知道的人不多，並在整理清人別集之筆記中找到不少資料，加以輯錄，綴輯成篇，就是很好的園史資料。」其研究中，在對於昭文吳蔚光《素修堂詩集》卷二十三，一首「拙政園」詩文之序中，指出了中國傳統園林之有其變遷更迭的“老例”，也就是越往後就越加快了變遷的速度，及拙政園中之建築材料構件，在乾隆初年被拆運到北京。因此我們可以知道，現今之拙政園的建築材料以非明代之拙政園之建築構件。

曹林娣《姑蘇園林與中國文化》萬卷樓出版，姑蘇園林無俗情 一章中，認為拙政園是“久在樊籠裡，復得返自然”、《蘇州園林匾額楹聯鑑賞》華夏出版社 1991 年在書中匯集蘇州園林的匾額題刻，對拙政園的文學、美學、藝術的領域提供了富想像力的空間。魏嘉瓚編著《蘇州歷代園林錄》文史哲出版 (民 83) 從時間的序列方法，整理蘇州地區歷代園林典籍記載約有八百多處，(西元前 770~西元 1949 年)，可見蘇州地區在地理位置的時空上，有其特殊之處，而其對“拙政園”一節中也做了歷代變遷的介紹。

蕭默主編《中國建築史》文物出版社 1999 年：「據文氏《拙政園記》及《拙政園圖》，知明代的拙政園實在是十分的簡疏，唯一樓一堂六亭二軒而已，也沒有現在池中兩座小島，正接續著兩宋的遺風。園多次易主，興廢相繼，現存園貌主要形成于清末。」

郭冠宏著《拙政園》地景出版 1997 年，是根據其《拙政園園林模式研究》碩士論文所發展的著作。也是目前台灣地區唯一的「拙政園」研究論述，內容是針對拙政園之現況為探討對象的「模式研究」，其範圍限於今拙政園之中、西部。

余佩瑾撰《仇英有關園林繪畫的幾張作品》國立台灣大學歷史研究所碩士論文，第三章針對仇英為王獻臣之邀，所畫《園居圖》(拙政園)並與文徵明所畫之「拙政園三十一景」、「行書拙政園」³⁴做比較與分析，結論出仇英以當代的眼光表達了「夢隱樓」與「桃花汛」的景致。其內容不乏創見，然對圖像之描述與詮釋亦有爭議之處，比如八頁「行書拙政園」中之“來禽囿”圖中主人正在“灌園”，而余佩瑾認為是「彎著腰拾起熟落的果實」則有待進一步提出說明、而“煮茗”是否「可以追溯到和隱有關的唐朝皮日休與陸龜蒙的事跡」³⁵，意即兩人在拙政

³⁴ In *pursuit of Antiquity*, Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1969. 頁 66-74。「行書拙政園」為筆者所加，因為此八頁「拙政園」全部是用行書所表現，用以區別「拙政園三十一景」。其次，此八頁「行書拙政園」為“八圖九景”(見本論文第六章)。

³⁵ 同註 26，頁 65。「拙政園詩詠」小引：「京師香山有玉泉，君嘗勺而甘之，因號玉泉山人。及是得泉於園之巽隅，甘冽宜茗，不減玉泉，遂以為名，示不忘也。」可見文徵明要表達的是對“京師”的情感記憶。陳金林、顧炳權《中國茶酒辭典》湖南出版社 1994 年，頁 452。陸龜蒙：

園詩歌往返之推論、詮釋太遠。

翁菱鴻撰《由《園冶》因借手法論中國園林的自然觀》華梵大學東方人文思想研究碩士論文，以計成《園冶》一書，由“因借”的角度來探討「中國園林的自然觀」。最後以現今之「拙政園」作為實例探討的對象。

二、園林論述

園林論述大抵以計成《園冶》、文震亨《長物志》為引用之經典理論，已有眾多的研究成果，請見參考書目，而台灣近年所做之園林研究不少，或以詩畫合一之觀點，或以園林理論、思想作為研究之方法。

劉策等編著《中國古典名園》路遙指出：「明代造園大師計成在《園冶》中總結了造景和借景的理論，而拙政園從造園實踐中提供了造景和借景的優秀實例。」

文震亨的《長物志》是中國造物藝術理論，簡約而豐富，宏大而全，它是晚明對文房清居生活方式的總結，為園林思想重要資料。長物志凡室廬、花木、水石、禽魚、書畫、几榻、器具、依飾、舟車、位置、蔬果、香茗共十二卷，分屬工藝美術、建築、園藝等各種生活文化，是文人物態環境，生活空間描述。其追求不是華麗繁文，而是古樸雅緻之精神品味，且有一定形製與擺設。能品鑒長物是才情與修養的表現，是在空間的物與人對應的比照中，達到審美的情趣，至善的化身。

黃長美在《中國文人思想與庭園關係之探討》中先對庭園之淵源及其內涵一般了解。再根據儒道之傳統思想，綜合成中國文人之宇宙觀、人生觀，即天人合一的特徵，最後再以文人實際生活之探討，作為思想觀念與實值的連繫說明。並從文人對山水畫的態度來探討其中表現之文人庭園思想，且討論謝赫六法之意義即其在庭園上的運用。最後分析中國文人之庭園思想，包括整體意象即實質處理手法。再以現存之實例檢討其在基地之選擇、利用，佈局與素材處理上與前述庭園思想的關連。後改寫書為《中國庭園與園林思想》。

蔡鎮芳《從中國庭園詩情畫意的觀點探討建築設計與宇宙觀》先對中國庭園的詩情與畫意作範疇的釋意，其次由道家思想與畫論的引用，以入詩與入畫的境界來探討園林意象，而其自然本質之源，中國宇宙觀為取向並討論其意象的表

「“終身不仕”，所著詩文頗豐，其中有茶詩、酒詩。以皮日休《茶中雜詠》十詩之題為題，相互唱和。」顯見陸龜蒙“終身不仕”與「玉泉」品茗之意有所差異。「玉泉」見張科《說泉》浙江攝影出版社1998年，頁33-37。或參考本文（第五章）。

現形，最後用討論建築與宇宙觀的運用是以表現的氣質。

王邦寧《山水畫論中的園林思想》以北宋郭熙的《林泉高致》集談宋代園林，先探討自然山川與中國文化的關係，次論其文化根源來自易經、儒家、道家、釋家的相互影響，《林泉高致》是在宋代特殊的時空、經濟、政治、文化背景下所創造出來的藝術思想，而對《林泉高致》作歷史的定位。再論述《林泉高致》的審美觀、園林思想，最後以《林泉高致》中所呈現的宇宙觀、環境觀、設計觀來述其園林意境。

吳梓《從輞川園論唐代之造園》主要是探討王維輞川圖之景觀規劃為其主要論述，先對王維與輞川圖之背景關係作一論述，再分析輞川圖裡面的規劃觀與設計理念，並以輞川的造園觀的藝術風格與唐代其他名園做比較，最後是唐代造園對中國園林影響地位的肯定。

許富居《論園林詩情畫意空間之塑造以王維輞川園為例》與《從輞川園論唐代之造園》都以輞川圖為研究對象，以分析為其方法，先對中國藝術詩畫與園林關係作探討，為其分析模型的因子條件，其次對王維與輞川圖之背景作分析，最後以輞川圖與詩來探討詩畫空間。兩者皆是以王維與裴迪所作輞川園之詩為對比的園林詩畫研究。

三、意境論述

「意境論」是中國美學的基本核心範疇，在一般的論述上，其範圍普遍的為古典藝術所運用，是中國傳統的藝術精神，而成為一種中國傳統獨特的審美方式，因此有別於西方審美的觀點。近人論述頗多，大都以中國傳統藝術門類之詩、書、畫、園林、音樂、舞蹈、戲曲、文學等作為論述之舉例印証之。

《中華美學大辭典》一書也對意境有所定義：

意境：指抒情表意在詩、畫、歌、舞、以至園林藝術中的審美境界。是心與物、情與景、意與境的交融結合。境是基礎，意為主導，意境創造或偏意勝，或偏境勝，但均是情意物化、景物人化、具體景物融入藝術家感情和意圖所構成的一種新穎獨特景象。

《易傳》的“立象”與“盡意”。莊子的“言不盡意”。詩“六義”。佛教傳入，釋家倡境界，對其形成有啟迪作用。王昌齡的詩有三境：物境、情境、意境。並提出：“景物與意愜者相兼通”、“理入景體”、“景入理體”。司空圖提出：“思與境諧”、“象外之象”、“景外之景”、“味外之味”、“韻外之致”。劉禹錫說：“義得而言喪，故微而難能；境生於象外，故精而寡和”最

早說明了意境的內涵。宋嚴羽《滄浪詩話》“空中之音，象中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮”。王國維提出：“何以謂之有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出是也。”

陳望衡著《中國美學史》，提出“意境”理論的建構是在唐代。“意境”理論是中華詩學的精華，意境說是純然中華美學的成果，又稱境界說，《說文》境，疆也。境不但能表現空間亦能表現時間，段玉裁註：“樂曲盡為竟”意境有時空雙重意義。

宗白華《藝境》指出：“以宇宙人生的具體為對象，玩賞他的色相、秩序、節奏、和諧，藉以窺見自我最心靈的反應化實境為虛境，創形象以為象徵，使人類最高心靈具體化、肉身化，“藝術境界主於美”。《中國藝術境界的誕生》：認為意境是“情”與“景”(意象)的結晶，禪境的表現。意境創造與人格涵養具有密切的關係。

林衡勛《中國藝術意境論》認為：意境不是一個孤立的觀念，而是一個有根基的文化哲學範疇。是時空交融。與中國美學一樣，富有密切的實踐性。並指出：意境是中國美學核心範疇，藝術創造的最高理想和批評標準，而且它還超越中國美學和中國藝術，成為中國人文化精神行為的理想概念。內容分為兩大篇——意境與中國文化關係研究及意境的歷史研究。

蒲震元《中國藝術意境論》：是以藝術意境論為範圍，全書分為六章：一、意境審美內涵的界定。二、虛實相生與意境的構成。三、意境的歷史形態與時代風貌。四、中國意境論與西方典型理論的區別。五、氣之審美意境深層結構中氣之審美層次。六、意境深層審美結構中道之認同境層的內涵與生成特徵。

薛富興著《東方神韻》試圖從意境范疇的發展歷程、意境本質的內在結構、意境理念在古典藝術史中的具體呈現以及意境觀念的哲學背景等方面做詮釋。歸納出前人對意境研究界說主要的有：一、情景交融說。二、典型說。三、象外說。四、想象聯想說。並以微觀與宏觀的結合、抽象與具體的結合、邏輯與歷史的結合等方法進行研究。

四、文徵明研究

對於文徵明之詩、文、畫、書之研究，有江兆申先生所著《文徵明文徵明與蘇州畫壇》台北故宮出版，其書以年譜條列，內容兼及文徵明之師友門人，以編年為主。王家誠著《明四家傳》故宮博物院印行，所研究內容包括明四大家之行止，為小說傳記體，可為輔佐之參閱。劉瑩所著《文徵明詩書畫》蕙風堂印行

其內容以文徵明之詩書畫所表達的文藝性探討，並綜合評論文徵明的藝術成就。其中書及文徵明的生平事蹟，將其生命歷程，分為三期，前五十年是家居學習階段，五十四歲到五十七歲，是短短三年的仕宦歷程，五十七歲以後三十三年則是創作豐富，主持江南文苑的時期；文徵明一生長壽多產，生活嚴謹，上承沈周下傳門生錢穀、陸治、陸師道等，子侄孫輩人才眾多，文氏畫風終成為主體畫派，影響深遠，可見文徵明的重要性。

大陸方面周振道先生對文徵明之研究部分有《文徵明年譜》周道振、張月尊同纂，大陸百家出版社，內容為紀譜，主家世事行，主要以四庫全書之莆田集四卷本，三十五卷等為主，內容詳盡為不可多得的參考文獻典籍，為目前資料最全者。其詩文部分校輯為《文徵明集上·下》上海古籍出版社，書畫另編為《文徵明集書畫簡表》周道振著北京人民出版社，內收錄文徵明書畫創作之編年。《吳門畫派研究》北京故宮博物院編，北京紫禁城出版，書中對吳門畫派論述之散文，為多視角的探討，文論雖短，但論述都能提點文人繪畫的特色與重點。

明代繪畫是中國文人畫重要的發展時期之一，因城市生活與手工業，商業的興盛，文人畫與民間繪畫都獲得極大發展。前者以吳門繪畫為代表，後者以明代版畫最突出，就園林建築藝術角度而言，兩者都提供非常豐富的史料。

明代的科舉制度限制了文人發展的空間，但是反而促進了在私家園林上的大量興造，文人山水畫與園林藝術相互滲透融合，追求儒、釋、道合一的境界，對生活環境有更強烈的要求。計成《園冶》一書是營造園林的經典，還有陸紹珩的《醉古堂劍掃》在人生品味、人格道德陶養與造園境界上，都成為當時代競相模仿學習的對象。園林滿足了文人身在城市中，又能有可居、可遊、可賞的山林自然環境。

第二章、《文衡山拙政園詩畫冊》創作背景研究分析

我國古典園林起源甚早，其建構歷史大約可追溯到三千年前之殷、周時代，由《山海經》：「槐江之間，惟帝之園圃。」《詩經》中所提到的「由於北園，四馬既閑」等古籍記載中瞭解，中國園林之發展歷程相當漫長，要瞭解園林藝術，除了客觀的環境之外，與政治、經濟，文化發展有密切的關係。

當前的園林研究者也指出：「園林建設和政治、經濟、文化等發展有密切的關係。只有當社會發展到一定的階段時，才有可能生活的園林。」³⁶而「園林與園林建築的創作，是人們腦中對自然美與生活美追求的具體映射，他以“物化”了的空間形態，最直接、最生動地反映了不同時代人們的生活方式與美的理想。」³⁷

周至漢是屬於「萌芽期」，主要是以皇家這時以孔孟、黃老思想兩大主流，而神仙魏晉南北朝是屬於造園藝術的「西元200(期81)是戰亂的分裂時代關係，在思想上十分自由、開放，富於創造精神，促進藝術領域豐富的發展，玄學的避世觀念頭，形成一個特殊的轉折期隋文帝結束南北朝長期對峙割裂的局面，唐在漢以後政治安定、社會經濟豐裕，文化水平提升，加上各種外來文化的交流，造園藝術思想趨向成熟融合階段，遂發展出太平盛世的全盛期。宋朝在思想上因理學興盛講究明心見性之學說，揉合了玄學、佛學、儒家等思想，是盛唐的壯美轉向優美的高潮期，講究細膩深遠；山水畫思想影響更大，南宋遷都，江南園林因而大盛，元朝是第一個異族統治的時代，但也繼承唐、宋文化，因異族統治，文化再次大融合，北京成政治中心，但因統治者喜以武力征伐，活動滯緩，趨於低潮。

明代的園林藝術到達成熟後期時代(明到清)，明太祖在政治上加強中央集權統治，由於經濟恢復發展，貿易興盛，尤以明中葉城市日趨繁榮，市民階層逐步壯大，對文化上雖然加以箝制，但是經濟活動在沿海地區有所發展，江南一帶由農業鄉村轉變成工商的市鎮，經濟日漸富足，造園藝術開始系統化，發展上再次推向高潮。

第一節、文徵明及其詩畫藝術特色

³⁶ 許石丹《認識中國園林》丹青圖書 1987年，頁3。

³⁷ 《中國園林建築研究》丹青圖書 1988年，頁2。

文徵明(1470—1559) 初名璧，字徵明，以字行，改字徵仲。祖籍衡山，故號衡山居士。長洲（江蘇蘇州）人。文徵明是中國畫家最長壽者，他出生于文人世家，其次子文嘉所撰的《先君行略》描述文徵明的生平事略。文徵明的生平研究中，張瑩分成家世、家居學習、北京出仕期、閒居創作期³⁸，等四個時期。劉綱紀以文氏家世、吳中才子、屢試不售、被薦入朝、晚年居家³⁹等時期分類。其中皆以“北京出仕”為分期的重要分界點。

明代二百七十年，文人與作品實也不少，數量雖多，但其精神表現並不能超越唐、宋，論其原委，前人都歸咎於八股文。明史選舉志中說：「科目者沿唐宋之舊，而稍變其試士之法。專取四子書及《易》、《書》、《詩》、《春秋》、《禮記》五經命題試士。蓋太祖與劉基所定。其文略仿宋經義，然代古人語氣為之，體用排偶，謂之八股，通謂之制義。⁴⁰明代的文藝風氣在朱元璋下令恢復漢制風氣之下，明代的詩壇盛行著復古之風氣，其中以弘治、正德期間，以李夢陽為首的前七子為代表，主張「文必秦漢，詩必盛唐」⁴¹的旗幟，他們以復古為重進而擬古，體裁風格都效法古人。

劉綱紀認為文徵明經過“屢試不售”，最重要的原因是：「他從青年時代開始致力於做“古文”，而厭惡、鄙視作“程文”，也就是八股文。」⁴²所以付出了十試不中的代價。其中“被薦入朝的北京出仕時期”，從嘉靖三年（1524）到嘉靖五年（1526），雖然只有短短三年的時間，卻經歷正德末、嘉靖初明朝宮廷內部的一場重大的鬥爭，文人致仕的理想因而破滅，李維琨在《“吳門畫派”的藝術特色》一文中認為，明代吳派畫家大體可分為三類，劉珏、文徵明、陸師道和王谷樣是屬於第二類“辭官歸田的名士”。⁴³因此入朝出仕對於文徵明的往後的創作與人生觀產生了重大的影響，也因此開啟了江南“吳門畫派”的文藝風雅⁴⁴。

一、文徵明的詩

38 劉瑩《文徵明詩書畫》蕙風堂印行 1998 年。

39 劉綱紀《文徵明》吉林美術出版社 1996 年。

40 楊家駱《明史》（中國學術類編·新校本明史并附編六種第七冊）鼎文書局印行 1991 年《選舉志二》頁 185。

41 劉大杰《中國文學發展史》漢經文化事業出版社 1992 年，頁 900。擬古的目標是，文章是以秦漢為準則，孤詩擬漢、魏，近體擬盛唐。

42 同註 39，頁 50。

43 《吳門畫派研究》北京故宮博物院編 北京 紫禁城出版 1993 年，《“吳門畫派”的藝術特色》李維琨著，頁 105。

明代吳派畫家大體可分為三類：1 是如杜瓊、沈周這樣有清望的隱逸文人。2 是如劉珏、文徵明、陸師道和王谷樣這些辭官歸田的名士。3 再就是如唐寅、陸治、錢谷、居節這些比較貧寒的文人。

44 石守謙《風格與世變》允晨文化出版社 1996 年，頁 263。

文徵明年輕時代曾向都穆學詩，唱和於徐禎卿。明代中葉有徐禎卿與祝允明、唐寅、文徵明齊名，號稱「吳中四才子」⁴⁵。詩風淡雅秀麗，清新自然，多感興、遊記，題畫之作。散文長鬮瑩指出文徵明的詩歌不受當時復古派字追句模的影響，而自寫江南風光，抒發高古的情懷，並深得「詩中有畫」的旨趣。⁴⁶並認為文徵明的詩的特色，可以從王廷所撰的《甫田詩敘》中最能發見：

先生著述甚富。其所吟詠，根極名裡，匪止炫華。予幸入先生之室，獲睹此編，持續讀之，不忍釋手，因而錄傳之。詎惟見先生之號古博雅，俾海內人士，誦其詩而想見奇人，庶大有裨於名教云爾。

因為文徵明不刻意於技巧的琢磨，而特重人品風範，他自己的詩也確能反映出人格。⁴⁷劉綱紀進一步指出：

「文氏既是詩人又是畫家，他的詩確有善寫景的特色。」⁴⁸「其特色是以一個畫家的眼光去看自然，抓住景色中一些有意味的特徵。」⁴⁸「對文氏來說，作畫與寫詩經常是打成一片的。詩思之來引發畫意，往往先有詩而後有畫。」⁴⁸「就詩論詩，文氏寫景最成功的地方，不是單純以描繪某處景色為目的的詩，而是主要為了抒情，自然涉及寫景的詩。」⁴⁸

文徵明之著述，在四庫全書中有《甫田集》三十六卷，另有《文氏五家》等集。王世貞稱讚其詩，「先生好為詩，傳情而發，娟秀妍雅，出入柳柳州、白香山、蘇端明諸公。」

二、文徵明的書畫

文徵明與沈周、唐寅、仇英合稱“明四家”。其繪畫技藝全面，尤以山水著稱。多描寫江南園林景緻和文人生活環境，遠師董源，近法沈周，所謂出入元四家、趙孟頫、趙伯駒、董源、巨然乃至郭熙、馬遠、夏圭之間，不抱成見的兼收並蓄前人成果，以廣收博採而為我用，所以他的風格變化多樣。⁴⁹作品面目有“粗文”、“細文”之別。林木指出：

45 同註 40 《明史》卷二八六，文苑傳，頁 801。徐禎卿，字昌谷，吳縣人。資穎特，家不蓄一書，而無所不通。自諸生，已工詩歌，與裏人唐寅善，舉弘治十八年進士。

46 同註 38，頁 103。

47 同註 38，頁 108。

48 同註 39，頁 170-171。

49 楊新、楊麗麗《中國繪畫史話》湖南美術出版社 1998 年，頁 135。

文人畫的誕生是伴隨著封建社會的衰敗而產生的，是伴隨著一批因仕途失意而轉向內心寧靜的文人的出現而誕生的。靜謐、寂寞、清冷、苦澀成了明以前的生活基調。但是，明代那股人的覺醒、人性解放之風氣給文人畫注入了新的生機。明代中期城市生活發達，文人知識份子對現實生活的興趣，使他們執著於自己的生活其中的環境與人際交往的表現，甚至迷戀於生活場景的細節，這是明代文人畫的一個新的特色，而文徵明的「細文」風格繪畫，就是這種新特色的一個典型代表。⁵⁰

文徵明早年以工細為主，中年後粗細兼寫江南湖山庭園和文人生活，景致平和恬靜，佈局層疊而上，縱深空間不大；筆墨含蓄清秀，不刻不露，不求精工嫻熟，而得天真生拙；注重抒情味和“書卷氣”。花卉、蘭竹以水墨見長，勁健秀逸，得元人之意韻。

明代吳門繪畫山水畫中經常以園、堂、齋、室、軒、庵等題材，表現園林、庭園背景的書齋生活，反映化的一種理想表現。吳派畫家則以大量生動的藝術形象，從不同的角度表現明代中葉吳門文人士夫的理想與生活風貌，反映吳中美景對於畫家心靈的慰藉與淨化，同時展示出繼承前人、又別具一格的鮮明特色。⁵¹

文徵明的山水畫中以園林書齋、草堂等建王蒙山水圖》、《高人名園圖軸》、《品茶圖軸》、《仿梅道人山水畫》、《石湖圖卷》、《滸溪草堂圖卷》、《東園圖卷》、《溪山深雪圖》、《燕山春色》、《蘭亭修契圖》、《茶事圖》、《松亭客話》、《風雨舟歸》、《寒山風雪》、《影翠軒圖》、《碧梧修竹》、《琴鶴圖清高宗禦題》傳世作品有《真賞齋圖》卷，《絕壑鳴禽圖》、《二湘圖》、《古木蒼煙圖》、《石湖清勝圖》、《五月江深圖》、《滸溪草堂圖》等。

例如：其中《琴鶴圖清高宗禦題》軸裏。自題。茅簷灌莽落清陰，童子遙將七尺琴，流水高山堪寄興，何需城市覓知音。圖中齋內兩人坐對，一童子攜琴至、一鶴啄苔。松陰、蕉葉、梧桐、瘦石有意識的構築人工景觀《攜琴訪友圖》⁵²。文徵明在隱逸秀麗的江南山水裏面，寄情閑雲野鶴之意。

書齋添增清

文徵明宗法晉、唐的雅秀小楷和清勁的行書，也具畫風韻味。⁵³其書法技巧全面，精楷、行書。楷書法度嚴謹，筆鋒挺秀，字體端正，格調清新，遒勁俊秀。

⁵⁰ 梁江、彭逸林、杜鳴編《文徵明畫風》重慶出版社1995年，林木著《明代文人畫運動復興領袖—論文徵明的繪畫藝術》，頁2。

⁵¹ 北京故宮博物院編《吳門畫派研究》北京紫禁城出版1993年，頁104。

⁵² 《故宮繪畫圖錄》卷七，台北故宮博物院編輯出版1991年，頁165。

⁵³ 單國強《明代吳門繪畫》台灣商務圖書1990年，頁15。

書法“吳中三家”之一。

文徵明是中國藝術家中堪稱詩、文、書、畫四絕⁵⁴，除此之外還可算是位「造園家」，文徵明於正德四年⁵⁵（西元 1509 年）參與設計建造王獻臣的拙政園，因拙政園是中國的四所以稱之為「五絕」

退隱築園對於文人是一種需求也是一種表志。文徵明是明代中葉吳派代表畫家，而吳門畫派的藝術特色，不但反映現實生活，也帶有濃厚的園林畫傾向⁵⁷，單國強認為：「吳門四家共同的貢獻，不但綜合了南北兩派，弘揚文人畫傳統，又將詩書畫做進一步的結合。」⁵⁸文徵明拙政園詩書畫三絕冊，完整的呈現其園林整體設計的理念，此冊「分圖拙政園諸景，每圖系以題詠，畫法既各具面目，題詠書體亦復不同，大抵集宋元名家之大」

59

第二節、拙政園詩畫冊之創作背景

一、蘇州的地理環境與經濟

江蘇省的蘇州市位處於長江下游，約居太湖三角洲的中心，東濱大海，西靠太湖，北近長江，南平原，土壤肥沃錦繡江南，魚米之鄉」的稱譽，河道縱橫交錯，水運四通八達，屬於溫熱帶的氣候，氣候相當溫潤，在此自然環境上的優勢，孕育出發達的江南文化的特色，所謂：「江南園林甲天下，蘇州園林甲江南」。處江南水鄉澤國的蘇州地區，因經濟，政治、文化的發展，提供相當方便的條件，自然也是生中國原因。

二、蘇州的文人園林

蘇州的園林是中國南方園林的代表，其發達，富商仕紳為尋求山林泉石之樂，於邸宅近旁鑿池引水，造亭閣植花木，疊山壘石，在有限土地上，藉柳暗花明手法，變化園中景象，使遊園者如臨江湖之上，俯仰山林之間，遠離塵囂，以養生治性。⁶⁰據魏嘉瓚《蘇州歷代園林錄》所

⁵⁴ 溫肇桐《明代四大畫家》莊嚴出版社 1981 年，“文徵明之四絕”，頁 51。

⁵⁵ 郭冠宏《拙政園》地景出版社出版 1997 年頁 2。《拙政園志稿》。

⁵⁶ 中國四大名園：北京頤和園、承德避暑山莊和蘇州拙政園、留園。

⁵⁷ 同註 51，孔晨《聊以圖畫寫清居》頁 80。

⁵⁸ 同註 53，頁 14-15。

⁵⁹ 《文衡山拙政園詩畫冊》華正書局，頁 3 作者小傳

⁶⁰ 見《園林名畫特展圖錄》台北故宮博物院 1987 年，特展說明。

整理：「蘇州林園始于東漢，時吳大夫笮融建有笮家園。東晉時的顧辟疆園，則是當時名聞南北的私園。以後隋煬帝開鑿大運河，溝通了南北交通，推動了蘇州的繁盛。至南宋，江南成全國政治、經濟中心，明清榮。因此歷代達官貴人，文人雅士，都喜在此造園卜居，遊樂棲遲，私家林園遂漸蔚大觀。歸納整理，蘇州城市宅園在明清時達到它繁榮的頂點。可見蘇州在地理環境上有其特殊之處，文人建構園林講究的是山水景致的意想，是把山水詩與山水畫的審美特點轉換到「立體的詩畫」園林藝術上。

江南的蘇州與揚州雖然都是經濟繁榮的消費城市，但江南水都蘇州，景色秀麗宜人，文風鼎盛，文人輩出，詩人畫家多。蘇州園審美趣味，是很典型的鬧中取幽、小中見大的園林特色。如宋代的蘇舜欽，所建構的滄浪亭，是借《楚辭·漁夫》之意而建。并寫了《滄浪亭記》，蘇州也有許多著名的園林，其造園構思，都曾得到當時一些有名文人畫家之協助。比如建於元代的獅子林，大畫家倪雲林途經蘇州曾給予指點，仿天目山的獅子岩，富有其神韻和野趣，而且還帶點倪雲林簡筆山水的情調；倪雲林也為園中“岌岌諸峰瘦，青青萬竹榮”的景緻所醉，並作圖一卷。有名的拙政園，是明代的王獻臣請大畫家文徵明協助規劃，繪了三十一幅園圖與詩詠，而後又作《王氏拙政園記》，記述了拙政園三十一個景點，並表述拙政園主人築園的心聲。

第三節、《文衡山拙政園詩畫冊》

一、詩畫冊的形制

《文衡山拙政園詩畫冊》原冊圖三十一葉，副葉題詠，葉寬英寸十二寸、高英寸十寸四分寸之二。題詠同記一葉，明跋一葉，寬均英寸二十五寸，高均英寸十寸四分寸之二，俱絹本，戴文節補總圖一葉，副葉題識文後山臨本一葉，均紙本高寬均同原圖，清人題首跋語均紙本，高寬均同原冊。⁶²

此冊分圖拙政園諸景，每圖係以題詠畫法，既各具面目；題詠書體，亦復不同；大抵集宋、園名家之大成而參以己意，殆為待詔生平傑作。

大體而言，《文衡山拙政園詩畫冊》之屬性，可別為繪畫、小引（地理）、詩詠三類，所以直得重視，在表現上畫家詩畫對裱的冊頁形式，對每一頁的圖畫配置了一頁詩文。詩文中又包含了小引（地理介紹、景名出處）和詠景詩兩款。

二、《文衡山拙政園詩畫冊》三十一景的內容

⁶¹ 同註 2，自序，頁 5。

⁶² 同註 25，本冊提要，頁 3。

其一若墅堂。其二夢隱樓。其三繁香塢。其四倚玉軒。其五小飛虹。其六芙蓉隈。其七小滄浪亭。其八志清處。其九柳隩。其十意遠台。其十一釣。其十二水華池。其十三深淨亭⁶³。其十四待霜亭。其十五聽松風處。其十六來禽園。其十七玫瑰柴。其十八珍李。其十九得真亭。其二十薔薇徑。其二十一桃花汛。其二十三湘筠塢。其二十四槐幄。其二十五槐雨亭。其二十六爾耳軒。其二十七芭蕉檻。其二十八竹澗。其二十九瑤圃。其三十嘉賓亭。其三十一玉泉。（編號數字為筆者所加，以下皆同。）

三、《文衡山拙政園詩畫冊》的附圖與詩畫

冊前錢泳題籤《衡山先生三絕冊》⁶⁴，俞樾篆書引首，有小楷《王氏拙政園記》，末款「嘉靖十二年歲在癸巳五月既望，長洲文徵明著。」後有林庭、戴熙畫全圖並跋、文鼎臨《瑤圃》一景、吳騫、錢泳、錢杜、蘇惇元、何紹基、張廷濟跋。園記一篇細楷千餘字，尤為精絕，明清諸賢題跋每及圖外之意。有關史事足資考證者，待文節復於數百年之後，紬繹題記，追補全圖三十一景，可於顯晦中得之，筆墨簡潔，是善學文者。文後山確守家法，對臨瑤圃一景幾可亂真，題跋皆筆墨精眇，得不謂之銘心絕品耶。⁶⁵

周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》中說明：「冊有林庭、吳騫、錢泳、錢杜、蘇惇元、吳雲、何紹基、張廷濟等題。吳騫云：“侍御居官，以屢忤權奸，直聲著朝野。待詔殆雅相知契，故既為此圖，繫以題詠，復為作記。園中諸景，凡卅有一。景各一圖，筆法縱橫變化。大抵集宋元名家之大成，而參以己意，故為此公絕構。”」⁶⁶

四、文獻記述

本研究是以華正書局本《文衡山拙政園書畫冊》影印版中的圖詠為主，另參考，周道振輯校《文徵明集·下冊》⁶⁷、周道振編著《文徵明集書畫簡表》⁶⁸、《拙政園志稿》題名為《拙政園圖詠》⁶⁹周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》等資料為主。

⁶³ 《拙政園詩詠》以「深淨亭」為名，《王氏拙政園記》則以「淨深」稱謂，今採文本《拙政園詩詠》：「深淨亭」，若引用《王氏拙政園記》時，則不改變。現「拙政園」以「靜深亭」稱謂。

⁶⁴ 同註10，引言：「“三美”、“三絕”是對詩文、書法、繪畫結合的讚譽，也是中國畫普遍追求的藝術境界。」

⁶⁵ 同註26，頁3。

⁶⁶ 周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》百家出版社1998年，頁456。

⁶⁷ 周道振輯校《文徵明集·下冊》上海古籍出版社1987年，頁1205-1213

⁶⁸ 周道振編著《文徵明集書畫簡表》人民美術出版社1985年，頁60。

⁶⁹ 《拙政園志稿》蘇州園林管理局編內部資料1986年，頁105。

周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》⁷⁰：

五月既望，謂王獻臣作《拙政園詩畫冊》。前已為題三十景，至是增玉井，共三十一景，各繫以詩，且為之記。詩文雄建；畫間南北宗；書備行、楷、篆、隸各體，而皆不相襲。徵明諸長，畢萃於此。」

《破鐵網》：文衡山《拙政園圖》真跡，絹本，大冊。凡分景三十有一。王侍御槐雨囑文待詔一一繪之。畫法疏秀，書兼四體。美景序其大略，繫以小詩；後附園記。皆《甫田集》所未載。是冊為桐鄉金氏文瑞樓故物，內子自奩具中攜歸。吳槎客先生曾從於借觀，並跋其後，兼錄其詩刊於吾鄉徐夫人燦《拙政園詩餘》後⁷¹。蓋園於明季陳素庵相國所有也。

中華書局本《文衡山拙政園詩畫冊》（詩詠略，見附錄。）；又《王氏拙政園記》（園記略，見附錄。）

周道振輯校《文徵明集·下冊》⁷²：

《珊瑚網書錄卷十五》中華書局本《文衡山拙政園書畫冊》鈔本卷十二。此詩在文嘉鈔本中，考其歲月，約在嘉靖十年辛卯，蓋係初稿，故僅三十首。至嘉靖十二年癸巳，增玉泉為三十一景，共三十一詩。因《珊瑚網》序題完整，故取為底本焉。

周道振編著《文徵明書畫簡表》⁷³：

嘉靖十二年癸巳（公元一五三三年）六十四歲

一、作《拙政園詩畫冊》並記：

《文衡山拙政園書畫冊》印本。絹本共三十一景，對頁各係小記并詩一首。整理了「書體與詩體」⁷⁴。冊前錢詠題籤，俞樾篆書引首。後有林庭、吳騫、錢泳跋。戴熙畫全圖並跋，錢杜跋，文鼎臨《瑤圃》一景。張廷濟、蘇惇元、吳雲、何紹基跋。《破鐵網》《蓮子居詞話》記及。

《海昌朱氏康肇簾齋刻拙政園詩文帖》刻本。所刻為《王氏拙政園記》，及《夢隱樓》、《若墅堂》、《繁香塢》、《倚玉軒》、《小飛虹》、《芙蓉隈》、《小滄浪》、《柳隩》、《釣》、《水華池》、《深淨亭》、《待霜亭》、《來禽園》、《得真亭》、《薔薇徑》、《桃花汜》、《湘筠塢》、《槐幄》、《槐雨亭》、《竹澗》、《瑤圃》、《玉泉》共

⁷⁰ 同註 66，頁 455-456。

⁷¹ 徐燦《拙政園詩餘》百部叢書集成，拜經樓叢書（清嘉慶吳騫輯刊影印本）藝文印書館印行附錄。

⁷² 同註 66，頁 455-456。

⁷³ 同註 68，頁 59-63。

⁷⁴ 同註 68，頁 60。見附錄。

廿二詩。篆隸書未刻。有陳鴻壽、項廷綬、錢杜、戴熙、朱芬等跋。

《王氏拙政園記》刻本，張履謙跋。以朱本復刻，石在蘇州市拙政園拜文揖沈之齋壁間。

二、書《拙政園記》：

《寒山金石林部目》《古今碑帖考》著錄。石在蘇州徐氏，入神品。

三、書《拙政園記》及詩三十一首：

《弇州續稿》著錄。在《有名三吳楷法廿四冊》中第八冊。小楷，云：「考其年癸巳，六十四時筆也。」

四、書《拙政園記》及諸詩：

《味水軒》《生平壯觀》著錄、細楷書。

五、書《題拙政園十二圖》：

《生平壯觀》著錄。中形書。

嘉靖十三年甲午（公元一五三四）六十五歲

書《拙政園記》并詩：

《珊瑚網》著錄。卷，小楷，為王獻臣作。有識，末款「甲午春三月望，衡山居士文徵明題。」

五、圖畫資料

今將資料彙整如下：

吳慶坻《蕉廊脞錄》⁷⁵中曾記載：

文待詔《拙政園圖》冊子，嘉靖十二年癸巳五月畫，圖中諸景，凡三十有一，曰若墅堂、夢隱樓、繁香塢、倚玉軒、小飛虹、蓉隈、小滄浪亭、志清處、柳隩、意遠臺、釣、水華池、深淨亭、待霜亭、聽松風處、怡顏處、來禽園、玫瑰柴、珍李、得真亭、薔薇徑、桃花汛、湘筠塢、槐幄、槐雨亭、爾耳軒、芭蕉檻、竹澗、瑤圃、嘉實亭、玉泉，每景繫以一詩，詩有小引，述命名意。詩後《拙政園記》一首，亦待詔作。

園主人王敬止字槐雨，又字獻臣，以御史忤權貴，逮繫赦歸。卷首有林庭小泉題識署款曰：太子太保、工部尚書、恩賜廩輿馳驛致仕云：“文子有聲畫、無聲詩兩臻奇妙”。又云：“槐雨在詔獄，禍且不測，先文安官南詮？宰抗章論救，始獲從輕。”文安論救事見《明史》本傳。小泉諡康懿。

此圖舊藏吳門蔣氏，後歸海寧胡豫波，道光間，歸朱仲青中翰。有吳槎客、錢梅溪泳、查仲湛人石儻、殷雲棲樹柏、文后山頂、程卅伯慶華、蘇厚子惇元、項芝生廷兒、顧蘭堂翊、錢叔美杜、黃齋青安濤、徐子勉楸、陳登之廷恩、張叔未廷濟諸人詩跋，何子貞、張子祥、吳平離諸公題識。最後子貞丈一詩並跋

⁷⁵ 同註 69，頁 161-162。

云：“此冊歸鄞縣蔣君芝舫，則同治乙丑春也。”冊面錢梅溪書“衡山先生三絕冊”。“文待詔拙政園圖”七字，為俞曲園師題。錢題之前，別有戴文節畫《拙政園圖》一幀丙申七月，自題云：“余平生所見文畫，無如拙政園之多者，可謂極文之大觀”。又云：“余于文畫，愛之入骨，此偶稱興發為之，自忘其陋。近時松壺、後山兩先生皆深于文者，仲青倘能為余就正，則余于文或可得進步爾。”未署文衡山私塾弟子戴熙，則文節他畫所未有也。此園二百年來興廢無常，雲煙變幻，尤足為東吳掌故畫矣，今為南林蔣孟莘以重值得之。

周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》⁷⁶

《蓮子居詞話》：徐湘萃夫人《拙政園詞》，清新獨絕，為閨閣弁首冕。余獲建文待詔為王御史所作《拙政園圖》，設色細謹。筆法縱橫變化，及經營慘澹而出之。凡三十有一葉。葉各繫以古今詩體。最後有記，皆待詔書。王宰一生，鄭虔三絕，萃於斯矣。圖成於御史始創，厥後輾轉屢易，求如夫人時又不可得。撫是幀，為之三嘆息也。待詔圖今藏吾鄉胡爾樂家。

近人徐邦達編《改訂歷代流傳繪畫編年表》⁷⁷文徵明書畫拙政園：

- 一、嘉靖 12 癸巳，64 歲，（書拙政園記卷）辛丑
- 二、嘉靖 12 癸巳，64 歲，「拙政園圖冊*，31 頁，自對題并記二頁絹本」
- 三、嘉靖 13 甲午，65 歲，（書拙政園詩卷）辛丑

在著其書前言曾指出：「二、書畫作品後凡有*小符號的，均為編者曾經過目的，並可初步認為非偽。」其資料中並未註明典藏處，故綜合上述之資料，《文衡山拙政園書畫冊》應為私人所收藏。據汪星伯 1961 年 4 月之手稿整理中，《拙政園圖詠》有本珂羅版影印本⁷⁸。

《文衡山拙政園書畫冊》圖畫部分已被廣泛資料引用。整理於下：

- 一、拙政園，中部東面廊道，石刻《拙政園圖詠》。
- 二、蘇州園林博物館。
- 三、《拙政園志稿》蘇州園林管理局編內部資料 1986，附圖 14~20。
- 四、羅哲文、陳從周主編《蘇州古典園林》古吳軒出版社 1999 年，頁 12。
- 五、王宗拭著《拙政園》古吳軒出版社 2000 年，頁 3、113。

⁷⁶ 同註 66，頁 455-456。

⁷⁷ 徐邦達編《改訂歷代流傳繪畫編年表》人民美術出版社 1996 年頁 76。

⁷⁸ 同註 69，頁 98。珂羅版：一種印刷用lotype的音義兼譯得名。製版時，將負片覆蓋在塗有重鉻酸鉀感光膠的厚玻璃上，進行曝光，再浸入溫水中沖洗，即成珂羅版。多用於印刷美術品、手和重要文

- 六、徐文濤主編《拙政園》蘇州大學出版社 2000 年，頁 13、93、209、232。
- 七、《拙政園》古吳軒出版社 1994 年，頁 6。
- 八、邵忠編著《蘇州古典園林藝術》中國林業出版社 2001 年，頁 39。
- 九、余佩瑾 撰《仇英有關園林繪畫的幾張作品》國立台灣大學歷史研究所碩士論文 1987 年，頁 185、186。

六、明代前之拙政園及其歷史沿革發展

拙政園的園址一帶，曾經是三國時代郁林太守陸績宅第；東晉高士戴顓宅第⁷⁹；初唐詩人陸龜蒙宅第⁸⁰；北宋時，山陰簿胡稷言在此建五柳堂，其子胡嶧又取杜甫“宅色如荒村”句名其居曰“如村”⁸¹；元代是⁸²基址，其地林木絕勝。有王御史，者侵以廣其宮。⁸³《拙政園用吳梅村拙政園山茶花韻》記載為，故大宏寺基，明御史王憲（按：獻）臣侵以為園⁸⁴。

御史王獻臣字敬止，號槐雨。其先吳人，隸籍錦衣衛。弘治六年（1493）舉進士。授行人，擢御史。⁸⁵王疏朗浚潔，博學能詩文，貴，有奇士之稱⁸⁶。正德四年，御史王獻臣因連遭貶謫，歸鄉隱居蘇州，遂築園以自適，並取西晉潘岳閒居賦中所言：「庶浮雲之志，築室種樹，逍遙自得，池沼足以漁釣，春稅足以代耕，灌園鬻蔬，以供朝夕之膳，牧羊酤酪，以足伏臘之費，孝乎唯孝，友于兄弟」取其“拙”與“政”兩字之名。

文徵明於建德九年有遊拙政園的詩，《文嘉鈔本》卷六《飲王敬止園池》：

⁷⁹ (宋)朱長文撰《吳郡圖經續記》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 62。姚承緒撰《吳趨訪古錄》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 66。

⁸⁰ 同註 79，頁 62。姚承緒撰《吳趨訪古錄》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 66。

⁸¹ 王謩《宋平江城坊考》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 214。《拙政園志稿》蘇州園林管理局編內部資料 1986 年，頁 2。

⁸² 謝宜庭《江南園林與文人山水畫中傳同景觀水體構成分析》東海大學建築碩士論文(89)，頁 137。大宏寺：謝宜庭據以劉敦楨《蘇州古典園林》版本為主採「大宏寺」；具資料顯示，經筆者整理共有三種名稱「1 大宏寺：除謝宜庭之考據外，另有《拙政園志稿》蘇州園林管理局編內部資料 1986 年：朱傑（1956）《拙政園》90 頁、汪星伯（1961）《拙政園》98 頁、袁學瀾《姑蘇竹枝詞之一》頁 132、姚承緒《拙政園 用吳梅村拙政園山茶花韻》頁 132。（清）姚承緒撰《吳趨訪古錄》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 65。2 大弘寺：採用者有吳偉業《詠拙政園山茶花並引》頁 113、《雜記》163 頁（清）徐崧、張大純編《百城煙水》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 233。3 大橫寺：徐樹丕《識小錄》頁 153、徐樹丕《識小錄》（筆記小說大觀四十編第三冊）新興書局 1978 年，560 頁。」各有所述，今採（清）姚承緒撰《吳趨訪古錄》版本。

⁸³（清）徐崧、張大純編《百城煙水》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 233。

⁸⁴（清）姚承緒撰《吳趨訪古錄》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 65。

⁸⁵ 王獻臣傳記見楊家駱主編《明史》（中國學術類編·新校本明史并附編六種第七冊）鼎文書局印行 1991 頁 4801~4802

⁸⁶ 同註 66，卷十六，頁 439。《送侍御王君左遷上杭丞敘》：往歲先君以書問士於檢討南屏潘公，公報曰：「有王君敬止者，奇士也；是故吳人。」

「籬落青紅徑路斜，叩門欣得野人家。東來漸漸無車馬，春來依然有物華。坐愛名園依綠水，還憐乳燕蹴飛花。淹留未怪歸來晚，缺月纖纖映白沙。」⁸⁷可見拙政園應建於正德八年之前⁸⁸。建園之初拙政園並沒有定名，王獻成曾經問園名於吳中名士，過了三年王獻成所居園林才定名為拙政園，正德十二年文徵明《寄王敬止》：「流塵六月正荒荒，拙政園中日月長。小草閒臨青李帖，孤花靜對綠陰堂。遙知積雨池塘滿，誰共清風閣道涼。一事不經心似水，直輸元亮號羲皇。」《文家鈔本》卷七。但是拙政園名為何人所取並不知道。⁸⁹

拙政園建園之初文徵明曾經多次畫《拙政園圖》⁹⁰，資料整理如下：

1.王宗拭 著《拙政園》古吳軒出版社 2000 年，頁 112。據記載，文徵明參與了拙政園的設計，他分別在，明正德八年（1513）嘉靖七年（1528）十二年（1533）三十年（1551）及三十七年（1558）。

2.江兆申著《文徵明與蘇州畫壇》：「嘉靖七年（1528）三月十日為王敬止畫槐雨園亭圖軸。又嘉靖三十年（1551），九月二十日作拙政園冊並題詩其上。」

3.周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》：「嘉靖七年，三月十日，為王獻臣畫《拙政園圖》並題。王寵有詩。《石渠寶笈》卷三十八《明文徵明槐雨園亭圖一軸》、「薄暮臨青閣，中流蕩畫橋。人煙紛冥冥，天闕敞寥寥。日月東西觀，亭台上下搖。深林見紅燭，側徑去迢迢。王寵。、嘉靖十二年（1533），五月既望，為王獻臣作《拙政園詩畫冊》。」

4.周道振輯校《文徵明詩書畫簡表》《拙政園圖》：「《書畫舫》《平生壯觀》著錄。冊。絹本，絳色，共十二幀。行書對題。」（按：無年款）

5.羅哲文、陳從周主編《蘇州古典園林》：「自正德八年（1513）起，至嘉靖三十七年（1558），先後五次繪寫拙政園。」

文徵明與王獻臣是摯友，在《王氏拙政園記》中曾轉述王氏築園要旨：「昔潘岳氏仕途不達，故築室種樹，灌余自筮仕抵今，餘四年，同時之人，或起家至八坐，登三事，而吾僅殆有拙于嶽者，園所以識者。凡堂一、樓一、亭六、塢、澗之屬二十有三，總三十一，名曰拙政園。」

《王氏拙政園記》景名的地理空間之後的筆調轉向對拙政園的園名典故說明，文徵明轉述了，王獻臣取其晉·潘岳因為出仕不達，所以做了一篇《閒居賦》

⁸⁷ 同註 66，卷三，頁 247。

⁸⁸ 同註 55，郭冠宏指出：史料皆略有出入，今采錢怡於明正德四年(1509 年)。

⁸⁹ 同註 66，卷四，頁 279。據《明七藏書家尺牘》有都穆致王獻臣一札云：「府學前有南園，乃五代錢氏故地。後蘇州滄浪所居，名著吳中。執事之園，當名“小南園”，以續滄浪故事如何？待生穆再拜，槐雨先生尊契兄。」

⁹⁰ 同註 32，頁 112。年、江兆申著《文徵明與蘇州畫壇》國立故宮博物院印行 1987 年，頁 143，頁 240、周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》頁 413。

謂：

「庶浮雲之志，築室種樹，逍遙自得。池沼足以漁釣，春稅足以代耕。灌園鬻蔬，供朝夕之膳；牧羊酤酪，俟伏臘之費。孝乎惟⁹¹

其意思是說，笨拙的人把經營田園、捕魚牧羊，孝敬父母、和陸兄弟，當作士人的做官從政。這是因為王獻臣棄官歸隱田園，寄情於山水，才築建園林。他甘願過一種“拙者”“為政”的生活，即是澆花種菜、牧羊售奶來作為自己謀生經營的「政事」。所以取名為：「拙政園」。

經過四十年漫長的努力，其實王獻臣對自己的仕途成就畢竟是有所不滿意，「余自筮仕抵今，餘四十年。同時之人，或起家至八坐，登三事，而吾僅以一郡倅老退林下。」這裡面意含自嘲之意，所以築園用以表明心聲「其為政殆有拙于岳者，園所以識也。」心跡之意明矣。可見王獻臣而老退林下，但在內心並沒有因退隱而遁世，而是對政治有所期待與盼望。

王獻臣與文徵明交往甚密，當他於弘治庚戌（1490）貶謫上杭經過蘇州，⁹²吳門人士“聚詩為贈”推舉文徵明撰《送侍御王君左遷上杭丞敘》⁹³文中對於王獻臣多所肯定，“其心誠不欲以一身之故，而遺天下之憂。”認為王君被誤會所以才遭貶謫，為之而打抱不平“始君按遼陽，明法守軌，多所緒正。用事者不便，而飛語中君；而徒有氣力者，又從中醞釀之，而君遂得罪去。”最後安慰王獻臣“雖然，天下之事，尚有大於此者，君當無以是自懲。”另外文徵明曾為王敬止之子取字號，並為之解釋其意，可見文徵明對王敬止之子有相當大的期待。《王錫麟字辭》：「侍御王君敬止，嘗被麟服之賜，名其子為錫麟，昭君恩也。錫麟既冠，余字之公振，而申之以詞。」⁹⁴王獻臣歸吳後與文徵明交往頻繁曾一起遊賞虎丘，詩稱：“自笑我非皮襲美，也來相伴陸龜蒙。”⁹⁵可見兩人絕非泛泛之交。文徵明認為王獻臣的品格，潘岳其實無法與之相比的，並認為世事得失，本來就是沒有絕對的，如何做一正確選擇才是最重要的：

⁹¹ 潘岳，字安仁，滎陽中牟人也。祖瑾，安平太守。父茝，琅邪內史。嶽少以才穎見稱，鄉邑號奇童，謂終賈之儔也。早《文徵明詩書畫簡表》周道振輯校 上海人民出版社 1985年，頁370。

⁹² 同註40，（明史卷一百八十·列傳第六十八，王獻臣傳）頁4801~4802。王獻臣，字敬止，其先吳人，隸籍錦衣衛。弘治六年舉進士。授行人，擢禦史。巡大同邊，請亟正諸將姚信、陳廣閉營避寇及馬昇、王泉、秦恭喪師罪，悉蠲大同、延綏旱傷逋賦，以寬軍民。帝多從之。嘗令部卒導從遊山，東廠緝事者所發，並言其擅委軍政官。征十，謫上杭丞。

⁹³ 周道振輯校《文徵明集·上》上海古籍出版社卷十六，頁439-440。

⁹⁴ 同註93，卷二十，頁513-514。

⁹⁵ 同註32 王宗拭著《拙政園》古吳軒出版社2000年，頁110。

雖然，君子于岳者有間矣。君以進士高科仕，為名法從，直躬殉道，非久被斥。其後旋起旋廢，迄擯不復，其為人豈齷齪自守，視時浮沉者哉？岳雖漫。為閒居之言，而諂事時人，至于望塵者雅拜，乾沒權勢，終罹咎禍。考其平生，蓋終其身未嘗暫去官守，以即其閒居之樂也。豈為岳哉，古之名賢勝士，固有有志於是，而際會功名，不能解脫，又或升沉遷徙，不獲遂志如岳者，何限哉？而君甫及強仕（40歲），即解官家處，所謂築室種樹，灌園鬻蔬，逍遙自得，享閒居之樂者，二十年於此矣。究其所得，雖古之高賢勝士，亦或有所不逮也，而何岳之足云？所為區區以岳自況，亦聊已宣其不達之至焉耳。而其志之所樂，固有在彼而不在此者。是故高官士，人所慕樂，而禍患攸伏，造物者每消息其中。使君得志一時，而或橫罹災變，其視未殺斯世而優游餘年，果孰多少哉？君子於此必有所擇矣。

最後用文徵明個人境遇來與之相比較，並表示羨慕之情，並謙虛的說，只是一畝的宅居也得不到，無從寄託隱居逍遙得志趣。文徵明曾任翰林待詔，為九品微官，又無意阿諛攀援，故於嘉靖五年（1526）還家後築玉磬山房。「徵明漫仕而歸，雖蹤跡不同於君，而潦倒未殺，略相曹耦，願不得一畝之宮以寄其棲逸之志，而獨有羨於君。」可見得，文徵明初為王獻臣寫園時，便已存將心比心的想法，他著實欲藉著圖會來傾述個人對隱居園林的心得，⁹⁶文雖短，意涵卻深長。

文徵明中年雖能受薦入京，但在他的內心中一直有著相當的矛盾，雖然年少志在科名，但屢試仍不能高中，其內心的鬱悶可知，「少壯不待老，功名須即時。男兒不仗劍，亦須建雲旗。」《寂夜一首效子建》⁹⁷可見他內心的寂寞，與對功名的意圖。入朝之後因非進士出身而遭受排擠與欺侮，更加深他內心的不安，政治的鬥爭使他生起歸鄉的念頭，「吾束髮為文，期有所樹立，竟不得一第。今亦何能強顏久居於此耶？況無所事事，而日時太官，吾心真不安也。」《先君行略》⁹⁸。

經過現實無奈的文徵明在嘉靖六年（1527）春冰解凍⁹⁹辭官回到蘇州後，也在住家的東邊構築了矩折如翼的“玉磬山房”¹⁰⁰並種植了兩棵梧桐，晚年居家閱讀與創作的地方。文嘉《先君事略》：「到家，築室於舍東，名玉磬山房，樹兩桐於庭，日徘徊嘯詠其間，人望之如神仙焉。於是四方求者紛至，公亦隨以應之，未嘗厭倦。惟諸王府以幣交者絕不與通，及豪貴人所請，多不能副其

⁹⁶ 余佩瑾撰《仇英有關園林繪畫的幾張作品》國立台灣大學歷史研究所碩士論文 1987年，頁67。

⁹⁷ 周道振輯校《文徵明集·上》上海古籍出版社 1987年，卷一，頁5。

⁹⁸ 同註67，附錄，頁1621。

⁹⁹ 江兆申《文徵明與蘇州畫壇》台北故宮（民67），頁139，春冰解凍，與黃泰泉方舟而下，歸蘇州。

¹⁰⁰ 同註66，頁399。《文氏五家集》卷六《太史詩集·玉磬山房》：「橫窗偃曲待修垣，一室都來斗樣寬，我之容膝易為安。春風雜草通幽徑，夜雨編籬攬藥欄。笑殺杜陵常寄泊，卻思廣廈庇人寒。」

望。蓋如是者三十餘年，年九十而卒。」¹⁰¹石守謙先生指出，文徵明在北京時的遭遇和感受，以及他在這段時間的作品，迄今為止，都沒有受到研究者的重視。¹⁰²並以「避居山水」來形容文派格的特徵。¹⁰³《文衡山拙政園詩畫冊》完成於嘉靖十二年正是出仕返家後的第七年，應可視為文徵明「避居山水」時期畫風的延續；在返家之後十四年尚拿出以前所創作的《懷歸詩二十五首》文稿來做書法的創作文本：

往歲留滯京師，頗懷故鄉風物，故多懷歸之作。今十有四年矣。
有檢故稿，錄出自誦，庶幾無負初心也。嘉靖己亥八既望。
《行書懷歸詩二十五首》¹⁰⁴

文徵明用行雲般流暢的筆墨表現在《懷歸詩二十五首》書法藝術上，可見文氏對仕途之境遇梗於懷中，不但影響往後的思想，也不時表現在其藝術創作內容上。

「玉磬山房」深沉的意義是其象徵性的生活，書齋的“選址”正如《長物志·室廬》所說：

「居山水間者為上，村居次之，郊居又次之，吾儕縱不能栖巖止谷，追綺園之蹤，而混居塵市，要須門庭雅潔，室廬清靚，亭臺具曠士之懷，齋閣有幽人之致，又當種佳木怪籜，陳金石圖書。令居之者忘老，寓之者忘歸，遊之者忘倦。蘊隆則颯然而寒，凜冽則煦然而燠。若徒侈土木，尚丹堊，真同桎梏樊檻而已。志室廬第一。」¹⁰⁵

「曠士之懷」與「幽人之致」是做為文人對應大自然的人格傾向。

梧桐能“綠樹成蔭”有“林壑”¹⁰⁶園林的效果，也能拿來製成琴的樂器，琴說曰：「昔者製琴用黃桐木，以其有正色也。周官云：“黃鐘之月斬陽木，其義是也。”」¹⁰⁷宋王安石《孤桐》：「天質自森森，孤高幾百尋。凌霄不屈己，德地本虛心。歲老根彌壯，陽驕葉更陰。明時思解慍，願斷五弦琴。」梧桐有著能製琴瑟相互和鳴的期待，更有象徵其“德”本虛心的人格化孤高本質。

¹⁰¹ 同註 66 周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》百家出版 1998 年，頁 399。

¹⁰² 石守謙著《風格與世變》允晨文化出版社 1996 年，頁 264。

¹⁰³ 同註 44，失意文士的避居山水—論十六世紀山水畫中的文派風格，頁 301-337。

¹⁰⁴ 同註 67，補輯卷第二十五，頁 1400。

¹⁰⁵ (明)文震亨著《長物志》中華書局 1985 年，頁 1。

¹⁰⁶ 文徵明著《集三十五卷》卷十一《還家志喜》：「綠樹成陰徑有苔，園廬無恙客歸來。清朝自是容疏懶，名主何嘗棄不才。林壑豈無投老地，煙霞常據讀書臺。石湖東畔橫塘路，多少山花帶我開。」

¹⁰⁷ 明成祖《永樂琴書集成》新文豐出版，卷第四，

這裡我們可以看到文徵明“日徘徊嘯詠其間，人望之如神仙焉”的理想生活畫面，脫俗飄逸的神仙生活，這是園林設計家的對整個視覺空間與情境精心的營造，其背後是文人對神仙思想的追求與渴慕，漢寶德在《物象與心境》中指出：「神仙故事對知識分子造成的影響，乃是身心的修養，發展到“抱朴子”所代表的求仙、成仙的傳統。」¹⁰⁸文人造園的目的無非修身養性，避塵俗，從而達到追求天人合一的精神境界，「神仙的思想是由人對死亡的恐懼以及靈魂問題的思考而來的。」¹⁰⁹，「海上有仙山」¹¹⁰的信仰思想使得對神山仙島的嚮往和渴求，「帶來的也就是對真實山水的遊歷與觀賞」¹¹¹，在此觀念下也帶動了遊仙詩與山水畫的發展。

山水思想與園林思想的相互結合，進而影響到園林中疊山理水的創作觀念，山水象徵仁與壽，也意味著追求清雅超凡的人格理想，不受世俗羈絆的自由。文徵明秉著對自我反省的文人自覺與情懷，在隱與仕之間有著深刻的徘徊。劉綱紀認為文徵明是：「行“仁”而又重視養生，以得令名，已獲高壽，是文徵明擺脫矛盾的方法，也是他個人的人生理想。」¹¹²擺脫矛盾並非入山林隱居，而是結廬在人境的山水思想，築室命名以安身立命，「於是四方求者紛至，公亦隨以應之，未嘗厭倦。惟諸王府以幣交者絕不與通，及豪貴人所請，多不能副其望。蓋如是者三十餘年，年九十而卒。」文嘉《先君事略》。這是文徵明在“仁者樂山，智者樂水”傳統文人的思想下，能夠在自己所建構的園林空間中創作其不朽的詩書畫藝術，來紓解自己內心的衝突與矛盾，而得到的精神慰藉。

文徵明與王獻臣對於懷才不遇而感慨良多，仕途又失意，有著共同的感慨與無奈，寄託在他們飽覽名山大川之後，消融了自然的山水精神，化為心靈的圖景，更提煉了詩畫的境界，轉化為立體的詩畫空間，並在此空間中，創造一個真實與虛幻交錯的園林意境。

¹⁰⁸ 同註 5，頁 21。

¹⁰⁹ 同註 28，頁 24。

¹¹⁰ 《史記 封禪書》：「海上有三神山，名

¹¹¹ 同註 28，頁 28。

¹¹² 同註 39，頁 62。

第三章、中國藝術詩與畫

第一節中國傳統藝術的詩與畫

藝術是一種精神現象，同時又是一種社會現象，中國藝術的特點中，儒家將“樂”看成是道德感化和政治教化格修養，不僅是因樂自身的藝術境界，與仁的精才形成了古代社會「禮樂一體」的人生而藝術的觀念中以「道」中心思想是追求「崇尚自和諧統一，體現「道」的本質就是「天地」的「大美」，並提出藝術主體精神修養「心齋」與「坐忘」等方法¹¹⁴，正如徐復觀先生在《中國藝術精神》所指出：「老、莊思想當下所成就的人生，實際是藝術的人生；而中國的純藝術精神，實際係由此一思想所導出。中國歷史上偉大的畫家及畫論家，常常在若有意若無意之中，於不同的程度上，契會到這一點。」¹¹⁵這正是要把人類社會的美與自然的美統一起來，進而以「遊」作精神解放的以重視，開了生命與心靈的境界

詩歌與繪畫在藝術發展史上有相異性與範圍，詩歌可以說是時間藝術，主要是透過語言文字的內在韻律，展現流動性、連續性等的美感特質。繪畫則是二度空間造型藝術，強調的是用線條、構圖、設色等方式，主要以筆墨渲染表現之媒介；「意象相交會，經過觀察、審思與美象。¹¹⁶所以詩與畫都是透過藝術家對外界「景物」的交會，然後再透過「心」的消融所轉化出的藝術呈現方式，雖然詩與畫使用材料不同，但同樣都可以表達空間、時間的特色。詩與畫是中國藝術創中的主流，以下就中國藝術創作下的詩與畫作一分述。

一、詩

詩是韻文中的一種，詩更是是表白內心情感文字¹¹⁷，梁劉勰《文心雕龍》明詩篇：「大舜云：“詩言志，歌永言”。」¹¹⁸嚴羽指出：「詩者，吟詠情性也。」¹¹⁹朱熹在《詩經傳序》中亦言：「詩者。人心之感物，而形于言之餘也。」¹²⁰，等都曾對詩加以詮釋。

¹¹³ 徐復觀著《中國藝術精神》學生書局 1988 年頁 223。

¹¹⁴ 顏崑陽著《莊子藝術精神析論》華正書局出版 1985 年，頁 223-248。

¹¹⁵ 同註 113，頁 47。

¹¹⁶ 黃永武《中國詩學設計篇》巨流圖書公司出版 1978 年，頁 3。

¹¹⁷ 劉聖旦《詩歌原論》長歌出版社 1976 年，頁 2。

¹¹⁸ 周振甫著《文心雕龍今譯》中華書局出版社 1986 年頁 55。

¹¹⁹ 嚴羽著，郭紹虞校釋《滄浪詩話校釋》人民文學出版社 2000 年，《滄浪詩畫·詩辨》頁 26。

¹²⁰ 《詩經讀本》大方出版社 1976 年，朱熹傳序，頁 1。

早在戰國時代就已經被整理好了的詩經，包含有「賦、比、興」三種創作詩歌藝術的方法¹²¹與範疇。詩經·大序：「故詩有六義焉，一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。」；《文心雕龍·詮賦》：「詩有六義，其二曰賦。賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。」¹²²又《文心雕龍·比興》認比的方法可以比聲音、比心思、比形貌、比事物。¹²³所以比，譬喻，以彼物象徵的效果。興，是寄託之意，觸景生情某種自然景物，有意的與自己的境遇（相比擬），實際是由境遇所引起的感情相比擬。興是自己的內蘊的情感，偶然與自然景物相觸發，因而把內蘊的感情引發出來。¹²⁴因此這兩種手法便於描寫和反映現實，並適合於表現社會政治內容，亦可作鑑賞詩歌

所以「賦、比、興」是作詩的三種表現方法，賦是鋪陳其事，比是以彼喻此，興是托物起興。詩既是詩人可以藉景興情，寄託情志于景之中，每首詩都自成一種境界。無論是作者或是讀者，在心領神會一首好詩時，都必有一幅畫境或是一幕戲景，很鮮活生動的凸顯於眼前。¹²⁵

詩歌創作中所描述的“意象”是意指在主觀意識中，被選擇而有秩序的組織起來的客觀現象。《文心雕龍》的神思篇中有：「獨照之匠，窺意象而運斤。」；司空圖《二十四詩品·縝密》有：「意象欲出，造化已奇。」¹²⁶之論。早在唐代“意象作標示藝術本體的範疇已¹²⁷

意境是文藝作品所表現的境界，而意境說早在唐代已經誕生，王昌齡《詩格》提出詩有三境：物境、情境、意境。並提出：“景物與意愜者相兼通”、“理入景體”、“景入理體”。而意境的思想根源可以一直追溯到春秋戰國和老莊美學，《易傳》的“立象”與“盡意”。莊子的“言不盡意”。詩“六義”。後來王國維的《人間詞話》也提出了「意境論」的美學範疇。王國維提出：“何以謂之有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則人在耳目，述事則如其口出是也。”近人宗白華《中國藝術境界的誕生·意境》指出：「“以宇宙人生的玩賞他的色相、秩序、節奏、和境諧，藉以窺見我的最深虛境，創形象以象徵，使人類最高心靈具體、肉身

¹²¹ 賦、比、興與風、雅、頌並列

¹²² 同註 118，頁 76。

¹²³ 同註 118，頁 324~329。

¹²⁴ 同註 113，頁 230。（相比擬）為筆者所加。

¹²⁵ 朱光潛著《詩論》安徽教育出版社 1999 年，頁 40。

¹²⁶ 司空圖著《二十四詩品》金楓出版田園書屋 1987 年，頁 83。

¹²⁷ 葉朗《中國美學史大綱》上海人民出版社 1999 年，頁 265。

美”』。¹²⁸又說：「意境是“情”與“景”(意象)的結晶，禪境的表現。」並舉王安石所創作的

楊柳鳴蟬綠暗，荷花落日紅酣。
三十六陂春水，白頭相見江南。

前三句寫“景”最後一句寫情，透過意象的描寫而達到「情景交織」的意境。

二、畫

繪畫是畫家對景物的描繪，藉以反映對人生或世界的看法，有一個對象的「物」與主體的「我」的關係問題，所以繪畫作品往往反映了作家的時代與社會生活的經驗。中國的繪畫歷史非常悠久，可追溯到上古時代，早在先秦便有極輝煌的成就，秦漢之前的繪畫，題材多與鬼神崇拜和神仙思想緊密結合；秦漢之後，繪畫風格逐漸脫離敬畏鬼神的思想，南北朝以後，由於印度佛教與西歐傳來的羅馬外來文化的傳入，使得南北朝時期的藝術思維呈現多樣化的風貌。¹²⁹

山水畫的產生與中國古典哲學崇尚自然，追求與自然和諧統一的精神有關，孔子《論語·雍也》：「仁者樂山，智者樂水」。《老子》：「人法地，地法天，天法道，道法自然」，藝術精神皆來自自然。莊子然顯現於天地的美，莊子稱之為「大美」或「至美」。¹³⁰莊子追求美之外更重視精神的自由與解放，心的作用、狀態，莊子稱之為精神；即是在自己的精神中求得自由解放；¹³¹這自由與解放是藝術精神的最高體現，而這種精神亦來自自然。老莊追求自然的藝術精神發展到了魏晉時期，就形成玄學，並開始與儒家思想相結合。在魏晉以前，通過文學所看到的人與自然的關係，是詩六義中的「比」與「興」。人通過比與興而與自然相接觸的情形，在魏晉時代及其以後，當然會繼續存在。¹³²但玄學家提出名教本于自然的看法，認道合自的自身成美的物件以外，更使山水風月松樣就把人的社會環境美與自然的美統一了起來。

山水畫經過一段長期的停滯期，從隋至唐是初期發展，至吳道子才產生變革。當時的吳道子、李思訓、王維、畢宏、王洽等人，皆以善畫山水鳴於世，在畫法畫論上有更進一步的發展。唐末、五代、到宋元時間已發展到高峰，五代畫家在此基礎上再做開張與拓展，到了五代末山水畫已成眾畫之長，水墨山水更

¹²⁸ 宗白華著《藝境》北京大學出版社 1998 年，頁 159。

¹²⁹ 高木森《中國繪畫思想史》，東大圖書公司，頁 7。

¹³⁰ 同註 114，頁 151。

¹³¹ 同註 113，頁 62。

¹³² 同註 113，頁 230。

成山水畫之主流，此時期著名的畫家荆浩是繼李思訓之後，上接晉宋隋唐，下開五代後千餘年中國繪畫新局面；關同、李成、范寬接受其影響，皆能於水墨畫法上闡精發微，十分注意人和自然的和諧統一，感情上也相互交流。宋之後，元代的黃公望、倪雲林，明代的文徵明、唐寅等大畫家都一致尊崇荆浩是山水畫的大宗師。¹³³

北宋山水畫以客觀地、整體地描繪自然李劉馬夏在山水畫上大膽的取捨剪裁，打破了北宋時期全景式的構圖，創造了以少勝多、以偏蓋全的山水新形式，他們的筆墨更加放縱，充分發揮水墨渲染效果，形成了南宋院畫的獨特風格，一直影響到明代。¹³⁴

理論的發展和提出大致上與 蠶、先秦、秦、漢時代。二、魏晉南北朝。三、隋、唐、五代、兩宋。四、明清。等分期¹³⁵。而魏晉南北朝時期是中國繪畫與畫論的重要時期，東晉畫家顧愷之他在《魏晉勝流畫贊》中說：「凡畫：人最難，次山水，次狗馬，台榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。」¹³⁶這裏的「遷想」，就是畫家在構思的時候要有想象力，能夠遷移自己的思想，深刻地認識世界，進行選擇，才能有所「妙得」，因此而能創造出內在生動的藝術形象，掌握景物的本質及其精神。伍蠡甫先生在伍蠡甫：《中國畫論研究》，意境與想像：「就是畫家以某一人物的內在精神、品行、氣質而加以描繪時，須運用自己的想像力。「遷想」指想像力移向對方，「妙得」指想像的效果、收穫」¹³⁷

中國第一個論述山水畫的宗炳說得更者。類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復虛求幽岩，何以加焉？」¹³⁸。這裏的「應目會心」，是心中有所會悟，主客相契合，要把握住神之意。林朝成對應目會心有相當深入的詮釋：

「應目」是通過眼睛去感知、觀察，從外界攝取形象。此即伍蠡甫先生所謂「法」的第一環節；「會心」是心中有所會悟，主客相契合之意，亦即把握「法」的第二、第三環節。「為理」，形成「理」，即形成山水之神的具體存在之理（表現於具像山水之中的「理」）。由「應目」至「會心」乃是一大步，質的跳躍，這就決定，畫家要不斷地從山水中尋求靈感，熟悉山水的種種形態，與山水相親相附，並加以哲學的玄思，讓山水的「神」、「靈」揭露出來。這就導致

¹³³ 陳傳席《中國山水畫史·修訂本》天津人民美術出版社 2001 年葉 72。

¹³⁴ 楊新、楊麗麗《中國繪畫史話》湖南美術出版社 1998 年，頁 478。

¹³⁵ 李來源、林木《中國古代畫論發展史實》上海人民美術出版社 1997 年。

¹³⁶ 同註 136，頁 347。

¹³⁷ 伍蠡甫《中國畫論研究》北京大學出版社 1983 年，頁 17。

¹³⁸ 同註 136，《畫山水序》，南北朝，（宋），宗炳撰，頁 583。

畫家不是寓目即畫，而是丘壑內營，久而化之，成為己意，以描繪出心中的山水。宗炳「眷戀廬、衡，契闊荆、巫，不知老之將至。」便是這種精神的寫照。¹³⁹

徐復觀先生認為宗炳發現了山水是神的具象化，這便是所謂的「棲形」；因為山水可以入畫，故棲息山水之形裡的神，可以感通於繪圖之上；在道理上，神即入於作品之中。所以宗炳的山水畫，即是他的遊山玩水；此即所謂臥遊。而他的遊山水，是因為山水乃神的具象化，也即是他所說的「澄懷味象」。¹⁴⁰所以山川便可以成為賢者「澄懷味象」之象，賢者由遊山玩水之象而得與道相通。此處之道，乃莊學之道實即藝術精神。¹⁴¹

唐代張璪把這種思想具體化¹⁴²「造化」指大自然，「心源」是指畫家的內心活動以及思想感情的表達，也就是客觀的自然進入主觀的心源之中。當藝術家在創作時要以自然物件，這種動人的境界，再表現到畫面上來，能夠把客觀世界的「景物」與畫家主觀精神世界的「心」統一起來。

北宋郭熙的「林泉高致」可以說是對「山水創作體驗的總結」，¹⁴³因而提出了《山水訓》¹⁴⁴開頭便說：

「君子之所以愛夫山水者，其旨安在？丘園，養素所常處也；泉石，嘯傲所常樂也；漁樵，隱逸所常適也；猿鶴，飛鳴所常親也；煙霞仙聖，此人情所常願而不得見也。」

郭熙認為：君子所追求的是山水勝境，超邁塵俗，又涵容豐富的自然之境，從而得到精神上的滿足。

直以太平盛日，君親之心兩隆，苟潔一身出處，節義斯系，豈仁人高蹈遠引，離世絕俗與箕穎埒素黃綺同芳哉！《白駒》之詩，《紫芝》之詠，皆不得已而長往者也。然則林泉之志，煙霞之侶，夢寐在焉，耳目斷絕，今得妙手鬱然出之，不下堂筵，坐窮泉壑，猿聲鳥啼依約在耳，山光水色晃漾奪目，此豈不快人意，實獲我心哉，此世之所以貴夫畫山之本意也。

接下來指出山水雖屬於君子所嚮往，但未必人人皆要隱居在山林之中，尤

¹³⁹ 林朝成《六朝佛家美學—以宗炳暢神說為中心的研究》國際佛學中心第二期（1992·12 出版）靈鷲山出版社出版，頁 193。

¹⁴⁰ 同註 113，頁 241。

¹⁴¹ 同註 113，頁 238-239。

¹⁴² 同註 136，《文通論畫》，唐，張璪撰，頁 19。

¹⁴³ 同註 113 徐復觀《中國藝術精神》學生書局 1988 年頁 324。

¹⁴⁴ 同註 136，頁 632。下引同。

其是太平盛世，還是要有人出來關心國事，輔佐天子治理天下。這裡可以看到郭熙是從隱逸者的角度敞開出來，轉而從士大夫的立場，來加以論定。¹⁴⁵

世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者。畫凡至此，皆入妙品。但可行可望不如可居可遊之得，何者？觀遊可居之處十無三四，而必取可居可遊之品。君子之所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。故畫者當以此意造，而鑒者又當以此意窮之，此之謂不失其本意。

山水畫的創作既是作為藝術家的精神糧食，要在太平盛世出世為官，又要滿足於林泉高致的意趣，所以這裡可以看得出，藝術家的內在矛盾。也正因繪畫創作是寄情於山水畫之中，可以滿足出仕之後的林泉想望，所以郭熙要求山水畫要有“可行”、“可望”、“可遊”、“可居”之景。

山有三遠：自山下而仰山顛，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。高遠之色清明，深遠之色重晦；平遠之色有明有晦；高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹縹緲緲。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖淡。明瞭者不短，細碎者不長，沖淡者不大，此三遠也。

「三遠」的理論更可從欣賞繪畫所佈置經營的空間裡面，讓人達到深遠的境界之中，可以自由遊賞忘懷塵俗。邱博舜說：「三遠法主體行萬里路、師法自然時，從高遠、深遠、平遠的各個角度觀照自然山川，並將銘記於心（或寫生），然後在創作時將三遠的多重視點，縱（按：綜）合呈現於畫幅中。」¹⁴⁶《林泉高致》涉及面很寬，有關山水畫的方面，從起源、功能到具體創作時構思、構圖、形象塑造、筆墨運用，以及觀察方法等等，都有很好的說明。

「繪畫意境」是中國繪畫藝術的實踐與理論以及中國文藝創作與批評方面的一個重要的美學範疇，是藝術家源于自然，又融于自然的藝術表現。伍蠡甫認為畫論發展史有一條主要線索，繪畫意境是從尚形過渡到尚意的營造，進而主張意與形的統一，其中包含著創立意境、表達意境和表達的方式方法、意與法的關係。¹⁴⁷

三、詩情與畫意

¹⁴⁵ 同註 113 徐復觀著《中國藝術精神》學生書局 1988 年頁 328。

¹⁴⁶ 王邦寧撰《山水畫論中的園林思想以北宋郭熙的林泉高致集談宋代園林》東海大學建築研究所 1998 年，頁 6-10。

¹⁴⁷ 同註 137，頁 4。

詩和畫本來是兩種不同東西，在藝術的表現上就有其自身的限制，萊辛曾經指出，詩與畫其實是文學藝術與造型藝術觀點的爭議。¹⁴⁸朱光潛則認色是直接的，感受器官最重要的是眼；詩器官除眼之外，耳有同等重要。詩雖可觀畫卻不可聽，感官途徑不同，所引起的意象與情趣亦不能相同。雖然藝術受媒介的限制，但是藝術最大的成功往往在征服媒介的困難。¹⁴⁹又因為媒介困難既可征服，則萊辛的“畫只宜描寫，詩只宜敘述”一個公式並不精確了。¹⁵⁰朱光潛指出了與萊辛看法的歧異，也道出了中國藝術的特色。

李澤厚在《美的歷程》中亦指出了中國詩與畫的關係：「中國詩素以含蓄為特徵，所謂“含不見之意見於言外”從而山水景物畫面如何含蓄又準確，即恰好好處地達到這一點，變成了中心課題，為畫師們所不斷追求、揣摩。畫面詩意的追求開始成了中國山水畫的自覺的重要要求。」¹⁵¹雖然詩畫各有其材料上表現的限制，但是中國藝術中詩與畫的融通是「其來有自」的。

在東晉大畫家顧愷之的名作《洛神賦圖》，巧妙地把詩的幻想，在造型藝上加以形象化，創造了詩、畫結合的傑出範例。王維是唐代著名的山水畫家與大詩人，對中國的山水畫和詩歌的發展都作過傑出的貢獻。他的詩歌藝術成就如同他在山水畫方面的造詣兩者是有著密切的關係，是為我國古代詩畫結合的典型。蘇軾在《書摩詰藍田煙雨圖》中說道：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」詩中有畫，是指詩的意境鮮明如畫，能從詩的聽覺上引向視覺的畫面；畫中有詩，是說畫中有詩一般的意境美，畫從視覺的美感引向聽覺。也就是強調詩寓情於景、畫藉景而寫情，能在藝術的創新上能與自然的美相比擬，而能超越之意，「這原是詩與畫的共同目的。」¹⁵²

唐代在畫論上的最大貢獻，為以詩詠畫，即以詩意發揮畫意，進而以詩境開闊畫境。由詩與畫結合，於是畫之意境，可不必直接啟發於玄學，而可得自詩人之想像與感情，徐復觀先生提出題畫詩並非創始於杜甫，但是因為杜甫於每一詩皆全力以赴，故其題畫詩特見精采之云。¹⁵³

郭熙在其《畫論》中亦說：

“詩是無形畫，畫是有形詩”，哲人多談此言，吾人所師。余因暇日閱晉唐古今詩什，其中佳句有道盡人腹中之事，有裝出目前之景，然不因靜居燕坐，

¹⁴⁸ 萊辛著、朱光潛譯《詩與畫的界限》元山書局出版 1985 年。

¹⁴⁹ 朱光潛著《詩論》安徽教育出版社 1999 年，頁 123-124。

¹⁵⁰ 同註 149，頁 134。

¹⁵¹ 李澤厚著《美學三書》安徽文藝出版社 1999 年。173。

¹⁵² 同註 137，頁 195。

¹⁵³ 同註 113，頁 259。

明窗淨几，一炷爐香，萬慮消沈，則佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成，即畫之主意亦豈易！及乎境界已熟，心手已應，方始縱橫中度，左右逢原。世人將就率意，觸情草草便得。¹⁵⁴

鄭文惠《詩畫理論之互滲》中指出：唐宋以來，由於「詩人兼畫手」之文人類型增多，文人為使繪畫與詩歌一樣能在文化傳承歷史中呈顯出獨特的意義，遂先藉由詩人的身分和地位與品格內涵將繪畫地位提高，又企圖援引詩歌創作內涵以轉化繪畫型式，以詩歌妙想式的構思方式與寄興式的寫意內涵融合於繪畫創作中，以突破繪畫造型藝術的制約，創造另一層次的演出空間。於是繪畫藝術遂由外向的再現造化轉至內斂的自娛寓興的新風格取向，詩畫一體的理念逐漸落實，而總結出詩畫同宗同源且同體。¹⁵⁵高木森認為文人畫的理論基礎，自詩、書、畫的融合，到寫畫的概念、到遊戲翰墨、最後達於自寫胸中丘壑的寓意境界，乃是一個嚴謹的有機運作，也是一貫的、自然的因果關係。¹⁵⁶

山水成了詩人和畫家抒寫情思的媒介，所以中國畫和詩，都愛以山水境界做表現和詠味的中心。¹⁵⁷詩除了與畫在精神上的相通之外，更重要的，就是文人以優美的書法將詩題書在畫上。尤其繪畫一經文人染指，將豐富的情，透過詩歌和書法，可以淋漓盡致的宣洩。¹⁵⁸

第二節、中國園林與詩畫的關係

一、文人園林的興起

文人造園是一個傳統，自古中國文人士己的精神追求，體現一種閒適淡遠的心境。魏晉南北朝是文人園林興起的一個起點，這和社會、政治的背景有深遠關係，也是與文學中的山水詩、繪畫中的山水畫發展是分不開的。

魏晉南北朝時代，承繼了先秦、漢代四百餘年文化的積澱，在美學與哲學的發展便是建立在此深厚的基礎上，雖然「漢末魏晉南北朝是中國政治上最混亂，社會最痛苦的時代。然而卻是精神史上極自由、極解放，最富於智慧、最濃於熱情的一個時代。」¹⁵⁹儒家有著高度追求道德與自我修身養性的人格化審美取向，承擔正人心、定禮樂、安天下的歷史責任，主張積極的入世精神；而道家與

¹⁵⁴ 同註 136，頁 640。

¹⁵⁵ 同註 7，頁 166-167。

¹⁵⁶ 同註 129，頁 232。

¹⁵⁷ 宗白華著《美學的散步》上海人民美術出版社 1999 年，頁 73。

¹⁵⁸ 同註 38，頁 14。

¹⁵⁹ 同註 157，論《世說新語》和漢晉人的美，頁 208。

佛皆主張忘世、遁世，期能自我逍遙或涅槃，主旨然本性的生活，由於外來的佛學思想和傳統儒家與道的老莊哲學相互揉合，因而形成的玄學大盛於世。

魏晉南北朝在動亂時代的社會背景中，士大夫知識份子在現實生活上，儒家入世的精神思想無法取得出路，避亂世之故，遂逐處世哲學之中，投身清談玄理，修身養性，雖然思想放蕩不拘，甚而縱欲享樂，逃避現實之塵囂，在環境遨遊名山大川，寄情于山水，自然山水成獨立的審美隱居的生活，然而山林野處之居大不易，所以構築園林滿足士大夫「可居可遊」的「林泉之志」的隱逸生活，就形成了一種社會趨勢。

能詩能畫能文，而能園者，有白居易的樂天草堂，王維的輞川，倪雲林的清閨閣等，所謂目營心匠，皆不假他人之手。¹⁶⁰唐朝之前的園林空間佈局由開闊廣遠的大山大水，逐漸趨向幽隱曲折，造園的藝術性不斷提高，文人園林已經得到很好的發展基礎。¹⁶¹唐代以後，私人造園風氣逐漸興盛，文人參與造園，更側重於賞心悅目而寄託理想、陶冶性情、表現隱逸者，便出現了“文人園林”。¹⁶²我們可以從文人造園中窺

唐代比較重要的有王維的輞川別業、杜甫的浣花草堂，白居易的廬山草堂、裴度的綠野堂與集賢園、李德裕的平泉莊、牛僧孺的歸仁園、韋嗣立山莊。¹⁶³下舉王維、杜甫、白居易為例：王維及裴度用詩文描寫輞川別業，園中的著名二十個風景而聞名遐邇。如：“空山不見人，但聞人語響。反景入深林，復照青苔上”《鹿柴》、“獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯，深林人不知，明月來相照。”《竹裏館》“木末芙蓉花，山中發紅萼。澗戶寂無人，絲絲開且落”《辛夷塢》這些朗朗上口的景象，帶出一個幽靜空寂的意象世界。¹⁶⁴

杜甫“浣花溪水水西頭，主人卜林鐮客愁。”《卜居》、“萬里橋西一草堂，百花潭水即滄浪。風寒翠筱娟娟靜，雨衰紅葉冉冉香。”《狂夫》。詩聖杜甫有愛國詩人之雅號，在其入蜀築園之後的作品，因園林空間提供了另外一種生活經驗，而在詩變上都有一定的關係。¹⁶⁵

¹⁶⁰ 同註 14，頁 7。

¹⁶¹ 同註 19，頁 36。

¹⁶² 周維權著《中國古典園林史》明文出版 1991 年(民 80)，頁 100。

¹⁶³ 同註 19，《唐代重要文人園林》頁 83-140。

¹⁶⁴ 吳梓撰《從輞川園論唐代之造園》文大實業計劃所博士論文(69)頁 127、139、142。

¹⁶⁵ 同註 19，頁 100。

白居易的廬山草堂雖然十分簡樸而且地方也不大，但白居易描述他自己在草堂的審美空間體驗 草堂記：“仰觀山，俯聽泉，旁睨竹樹雲石，自辰及酉，應接不暇，俄而物誘氣隨，外適內知，一宿體寧，再宿心恬，三宿後頹然、嗒然、不知其然而然。”¹⁶⁶ 白居易充分利用四周寧靜的自然景色：“春有「錦繡谷」花，夏有「石門澗」雲，秋有「虎溪」月，冬有「虎溪」雪，陰晴顯晦，昏旦含吐，千變萬狀，不可殫記觀縷而言。”¹⁶⁷ 另外中隱這個概念是白居易提出來的。他有《中隱》一詩，其中說，“大隱”是隱於朝，“小隱”是隱於山，“中隱”是隱於市。

萌芽於唐代的文人園林，到了宋代已經成為私家造園的一股新興潮流，占士流園林的主導地位，同時還影響及於皇家園林和寺觀園林。明、清兩代，由於各地區經濟、文化發達的程度參差不一，江南地區是經濟中心，北京地區是政治中心，這兩個地區的園林無論在質量上或數量上都居於全國之冠。¹⁶⁸

二、中國園林的詩情

中國園林既是文人生活空間的主要場所，也常是藝術「詩情與畫意」創作的重要背景與題材，詩文興情以造園。古代造園者善於應用文學上的形象思維的藝術魅力來美化園林建築上常用匾額、對聯、碑碣作裝飾。園中廳、堂、亭、榭上的匾額、題字、節詩，不僅起裝飾作用，並且借景抒情，畫龍點睛，為園景增色不少。¹⁶⁹

陳從周說：「詠景之句可作造園之訣」¹⁷⁰認為詩雖為詠景之句，移作造園掇山理水之訣，其理正相同。中國畫家之創造包含筆墨形式技巧與意境兩個方面，陳從周在其《造園與詩畫同理》之文中更進一步舉例說明了：「畫有詩人之筆，詞人之筆。高山大河，長松怪石，詩人之筆也；煙波雲岫，路柳垣花，詞人之筆也；旖旎風光，正須辭人寫照耳。此古人畫論，予于江南園林，詞人之筆惟蘇州拙政園、留園、網師園與暢園得之。」¹⁷¹

三、中國園林的畫意

中國古代園林藝術風格頗獨特，它既

¹⁶⁶ 鄧牛頓主編《咫尺山林園林藝術文萃》東方出版中心 1999 年，頁 32

¹⁶⁷ 同註 166，頁 33

¹⁶⁸ 同註 162，頁 173-177。

¹⁶⁹ 同註 36，頁 29。

¹⁷⁰ 陳從周著《梓室餘墨》三聯書店 1999 年，卷五，頁 351。

¹⁷¹ 同註 170，《造園與詩畫同理》46 頁。

凝集了藝術精神上美的精華。謂之為園林，無寧稱之為山水畫。抑園林妙處，亦決非一幅平面畫圖所能詳盡。¹⁷²當我們漫步于園林，眼前展現的是美麗的天然圖畫，所感受到的是鮮活的藝術形象，是大自然美的縮影。園林中借山借景的藝術手法，可以使觀賞者生一種包含人和自然的和諧與統一。

所謂意象是創作者的意識與外在的景物相融合，經過觀察、審思與美的醞釀而造成有神韻的景象，然後再透過各種素材，傳達意境給觀賞者。¹⁷³謝赫《古畫品錄》中提出：六法者何？一，氣韻生動是也；二，骨法用筆是也；三，應物象形是也；四，隨類賦彩是也；五，經營位置是也；六，傳移模寫是也。¹⁷⁴黃長美於《中國庭園之文人思想》中對六法有相當高的評價：「事實上，除傳模移寫是學習技巧功夫之外，其餘五者亦可為庭園設計中應把握之原則。」并又舉荊浩之《筆記法》中謂畫有六要：氣、韻、思、景、筆、墨，其中「氣、韻」約等於氣韻生動，「思」約等於經營位置，「景」約等於應物象形，「筆、墨」約等於骨法用筆與隨類賦彩。把中國之畫論直接運用在園林的營造上，可謂得其畫意。¹⁷⁵

造園家苦心經營，一方面使園林建築滿足日常生活的起居、飲宴、遊賞的需要，另一方面又要與周圍的景物巧妙結合，創造出“雖由人作，宛自天開”的天然圖畫來。因此追求“自然”之境是中國園林的第一要求。因此優秀的園林建築無不因自然之勢巧作安排，順應景物自然脈理佈置。園林中的山水景物是對自然的概括和提升，它必須按照山石的脈絡走向和水的源頭、流向來組織風景。園林的“自然”除了因其脈勢自然而然的含義外，還有一個含義，就是每一個園林都是大自然的一部分，與整個大自然息息相通。因此，每一個造園家，都力求把大自然的陰晴雨雪和晨昏晦明的天光雲影的變化納入自己的園中，使得在一個小園中能欣賞到豐富的多層次美景。

四、中國園林的意境—詩情與畫意

童寯認造園有三境界：「第一、疏密得有景。」並以蘇州拙政園喻。疏中有密，第一境界也。佈置疏密，忌排偶，而貴活變，此紆回曲折之必不可少也。「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一橈界。側看成峰，橫看成嶺，山回路轉，竹徑通幽，前後掩映，隱現無窮，借景對景，應接不暇，乃不覺而步入第三境界矣。¹⁷⁶

¹⁷² 同註 24，著者原序，頁 3。

¹⁷³ 同註 16，頁 101。

¹⁷⁴ 同註 136，頁 355。

¹⁷⁵ 同註 16，頁 99-102。

¹⁷⁶ 同註 24，頁 8。

中國的詩、書、畫與園林在形式上雖有不同，但是內容上對自然山水精神的追求，各種藝術形式之間，又具有相互關係。正可顯示中國藝術的表現形式是多樣的，它們之間的關係是相互滲透，相互融合的。

意境是藝術家通過形象描寫表現來的境界和情況；遷想妙得，情景交融而獲得藝術感染力之境界。對於園林意境乃源自佛家仙山瓊閣之憧憬，詩人田園生活之謳歌，畫家山水寓情寄意之表現，是藝術家融其客觀的「景」與主觀的「情」合而為一後之產物，是創作所追求之目標。

馮鍾平先生認為：意境的美是藝術家通過觀察自然景物，遷想妙得，情景交融而獲得的一種優美的境界。他是客觀的「景」與主觀的「情」相統一的產物，是藝術家創作所追求之目標，也是園林創作所追求的目標。¹⁷⁷又說：「對於山水畫與風景園林的意境美，人們常使用：“詩情畫意”、“風景如畫”這樣的話來表達，這大概也正說明，中國人的詩、畫、園林風景這三者之間雖然在表現形式上各不相同，但在表達意境美這一點上，它們又是相通的、互補的；詩啟發了畫中的意境，畫又為詩的意境傳達出令人看得到的具體形象，詩畫結合，意境更加豐美。所以也可說，詩畫的結合，詩畫與園林的結合，正是中國藝術的一種特徵。」又「文字的語言與園林建築的語言相結合，創造出“風景美如畫”的園林藝術境界，以詩入畫，以畫入園，使園林充滿詩情畫意。因此說，園林是凝固的詩，又是立體的畫。」¹⁷⁸所以園林「意境因情與景之不同而有異，園林所呈現之意境亦隨之而不同。園林之詩情畫意即詩與畫之境界在實際中顯現者，統名之為意境。」

179

¹⁷⁷ 馮鐘平編著《中國園林建築》明文出版 1989年，頁34。

¹⁷⁸ 同註177，頁35。

¹⁷⁹ 王錦堂著《論中國園林設計》東華書局1991年，頁17。

第四章、《文衡山拙政園詩畫冊》圖詠分析

黃永武指出：「作品形成的要素，不外乎內容和形式兩方面。換句話說，也相當於內涵與結構的二分法。事實上，內容與結構，往往相互依存，並不能截然分成二事，暫且分界，是為了便於分條論述。」¹⁸⁰本章的《拙政園圖詠》分析包含圖畫、詩詠兩部分，雖然本研究是針對空間的視覺圖像閱讀，但是空間的變化往往無法單獨脫離時間的交互境界，所以也作為時間變化的說明；其次本分析亦可說是「遊」者的生活空間感受。情與景相契合而生意象，¹⁸¹對詩與畫的「景」與「情」虛實相間的藝術表現，也往往難以分述，所以本章節，亦作為整體園林意境之部分論述。

第一節、拙政園三十一景詩詠空間分析

其一、若墅堂

會心何必在郊坰？近圃分明見遠情。流水斷橋春草色，槿籬茅屋午雞聲。
絕憐人境無車馬，信有山林在市城。不負昔賢高隱地，首攜書卷課童耕。
（楷書·七律）

若墅堂是在一個曠若郊野的地方，這裡經營的有一花圃，四週用簡單的籬笆圍繞，春天來臨之時，流水小橋的景色，連草都顯得非常的美麗；所謂「開荒南野際，守拙歸園田」¹⁸²選在拙政園中央的地方，建立基址定立「廳堂」，方向上朝著南方，名為「若墅堂」，這將作為我可以用來「會心」與「寄情」高隱的地方。

詩人把主人築園的理想，「結廬在人境，而無車馬喧。」《陶淵明·飲酒二十首》做為進而仕，退而隱的「山林城市」，這裡對整體美感作了一個描述，「不出郭郭，曠若郊墅」營造契接著自然的「流水斷橋春草色，槿籬茅屋午雞聲。」有「採菊東籬」，「雞犬相聞」的景象，來表「會心何必在郊坰？近圃分明見遠情。」的隱逸之志。「槿」一般可供觀賞，因易於栽植，或種植作為籬笆之用，在空間上有了內外的分別，在意象上有著「疏離」之意。¹⁸³

接下來說出拙政園原為唐陸魯望故宅的歷史，而唯有利用農耕之餘，致力學問的生活，如此才不會辜負「昔賢」曾經在此「高隱」的選擇。這最重要的選擇是開始勤苦恬淡的耕讀生活，做為一種積極自勉。

¹⁸⁰ 黃永武著《中國詩學鑑賞篇》巨流圖書公司出版 1979 年，頁 61。

¹⁸¹ 童慶炳著《中國古代心理學與美學》中華書局出版社 1997 年，頁 53。

¹⁸² 《陶淵明集》中華書局 1999 年（歸園居五首），頁 40。

¹⁸³ 程兆熊《論中國庭園花木》明文書局 1987 年，頁 128。

其二、夢隱樓

林泉入夢意茫茫，旋起高樓擬退藏。魯望五湖原有宅，淵明三徑未全荒。
枕中已悟功名幻，壺裡誰知日月長？回首帝京何處是？倚欄惟見暮山蒼。
（楷書·七律）

這裡的空間原本是在前人舊有的基址上所建立的樓房，登上樓可以看到，四周像廣大湖水般有著遼闊的景色，還有幾近荒涼的小路與一些雜草叢生。

「夢隱樓」明顯是隔著滄浪池南面直直的「對景」是若墅堂。「所居之地，枕帶林泉。」¹⁸⁴建造園林，內置泉石作為我可高枕作夢的地方。選擇本來是「戴顓」、「陸魯望」的故宅基址上，傍倚著一片江河湖海的環境，起造高樓，不使人知，而能存養於內，而作為退隱藏身之所。厭官而思歸，在此見到庭園的小路還是有些荒蕪雜草，使我想到陶淵明歸隱回到家園後，見到小路依然松菊尚存的情形。現實中的「功名」¹⁸⁵好像是「黃梁一夢」的虛幻，不如經營一個高樓，在此過著「壺中日月長」仙境般的園林生活。

登上夢隱樓可以遠眺「郭外諸山」¹⁸⁶，可以看見整片江湖景色；而「淵明三徑」歸隱之路是少有人走的選擇。每當我站在高樓上依憑著欄杆，回顧「京都」時，總覺得傍晚的天色朦朧昏暗，有著曠遠迷的蒼涼。不如「歸去來兮」，原本這裡就是「可居」、「可臥」的地方，主人在此目遊曠遠的江湖景色，寄情「林泉之志」的遠思。

其三、繁香塢

雜植名花傍草堂，紫蕤丹艷漫成行。春光爛熳千機錦，淑氣薰蒸百和香。
自愛芳菲滿懷袖，不較風露濕衣裳。高情已在繁華外，靜看游蜂上下狂。
（行草書·七律）

在草堂的旁邊是一個四周稍高而中央較低的地方，築土為障，種植了許多美麗的香花，春天繁花盛開且已經有些下垂，「紫蕤丹艷」帶出容貌美好與豔麗，當和煦陽光照射在花塢的花朵上，閃爍出織錦般的華麗。坐在若墅堂裡面欣賞著堂前花塢，因為春天溫和怡人的氣息，帶些熱氣充溢上升使得眾花散發出相互揉雜的香味，除了視覺的美感，同時也夾雜著味覺感受。視覺上從草堂內部延伸到外面，而花香味卻從外而內飄了進來。

主人是一個愛花的人，親躬於花圃而衣袖飄曳，盈滿和風與香氣，覺得十

¹⁸⁴ 《北史·卷六十四》，韋孝寬傳：「所居之地，枕帶林泉。」

¹⁸⁵ 王獻臣，字敬止，其先吳人，隸籍錦衣衛。弘治六年舉進士。授行人，擢御史。王獻臣傳記見楊家駱主編《明史》（中國學術類編·新校本明史并附編六種第七冊）鼎文書局印行 1991 頁 4801~4802。

¹⁸⁶ 徐文濤《拙政園》蘇州大學出版社 2000 年，頁 162。李秀成喜到「見山樓」辦公，當時，城中高樓少，在樓上可遠眺「靈岩」、「天平」諸山。

分得意，至於不小心讓風露沾濕了衣裳也就罷了！畢竟「衣沾不足惜，但使願無違。」真正想寄託的高情已經在此花草眾多而美麗，顯得繁華的景色之外，讓我靜靜的欣賞「游蜂」在這一片繁華的地方，輕狂上下的忙碌吧！體悟出人生，所謂「萬物靜觀皆自得」。這個景色是若墅堂的「近圃」，是可以「清明理智」的寄託遠情的地方。

其四、倚玉軒

倚欄碧玉萬竿長，更割崑山片玉蒼。如到王家堂上看，春風觸目總琳琅。
(行書·七絕)

倚玉軒是有些虛敞高舉，旁邊種植萬竿美竹與稀世珍寶般的崑山美石相對，如玉般的竹石是用來「助勝」¹⁸⁷以增進四週景色。這和若墅堂連成為一建築群的設計，考量了變化的景象，不但是「如到王家堂上看」，而且當春風吹拂，目光所及，不但是滿眼所見都是珍美之物，而竹林的搖晃發出玉般的聲響，這些都可怡情讓我喜悅快樂。

其五、小飛虹

雌蜺 蜨飲洪河，落日倒影翻晴波。江山沉沉時未雪，何事青龍忽騰翥？
知君小試濟川才，橫絕寒流引飛渡。朱欄光炯搖碧落，傑閣參差隱層霧。
我來彷彿踏金鼈，願擇塵世從琴高。月明悠悠天萬里，手把芙蓉照秋水。
(行書·七古)

由名稱上可以知道，這是一座如虹般的拱橋¹⁸⁸，「橋不僅溝通神與人，還溝通了仙與人」¹⁸⁹「橋之所以入畫宜詩，主要是由於它可以通幽達仙，入畫仙境。」¹⁹⁰橋作為神人之間一種溝通的象徵，也是在自然之上的人工文化，計成在《園冶》上曾說：“絕澗安其梁”，而“橫跨長虹”是溝通著若墅堂與夢隱樓的橋樑。黃昏滄浪池的水光倒影，勾起中國神話故事中“首陽山有晚虹夏飲溪水，化為女子”的美麗傳說仙境。天氣忽爾變化，如龍般的浮雲飛騰滾動著，時間上從落日到月明，整個環境使詩人不忍離去。園林中「朱欄光炯搖碧落」，水映斜陽的自然美感與「傑閣參差隱層霧」濕潤空氣中的霧氣使閣樓有了層次的仙境美感，使詩人如同踏在金色鼈龜仙山上。仰望著遠在天邊的秋日明月，那裡是不知道的盡頭；但是低頭從照映在水面上看到自己手握芙蓉的景象，這時回到寄託理想「願擇塵世從琴高」的現實中。空虛荒誕的幻想是不能解決現實的問題，這裡詩人看到了主人縱使成不了仙，也要有所堅持，不願回到功名的現實。

¹⁸⁷ (明)計成著《園冶》金楓出版田園書屋 1987 年，《園冶·屋宇》軒：「軒式類車，取軒軒欲舉之意，宜置高敞，以助勝則稱」，頁 78。

¹⁸⁸ 同註 69，頁 25。南朝 宋 鮑照《白雲詩》：飛

¹⁸⁹ 周星著《境界與象徵：橋和民俗》上海文藝出版社 1998 年，頁 256。

¹⁹⁰ 同註 189，頁 267。

其六、芙蓉隈

林塘秋晚思寥寥，雨浥紅蕖淡玉標。出水最憐新句好，涉江無奈美人遙。
（楷書·七絕）

寂靜晚秋的景象有些空虛，下了一場雨後的荷花，如玉般顯得更加挺立，這是水流彎曲的地方，荷花與岸邊有一些距離，應該在夏天盛開的荷花，現在才冒出水面來，我想有所作為無奈「隔」著江水。¹⁹¹亦有「素手把芙蓉，虛步躡太清」¹⁹²的神仙意像。

其七、小滄浪亭

偶傍滄浪構小亭，依然綠水遶虛楹。豈無風月供垂釣？亦有兒童唱濯纓。
滿地江湖聊寄興，百年魚鳥已忘情。舜欽已矣杜陵遠，一段幽蹤誰與爭。
（楷書·七律）

滄浪池綿延橫列在拙政園，選在滄浪池邊造一個小亭，可以在這裡「停憩遊行」¹⁹³，亭下柱子綠水依然流動。哪裡會沒有清風明月供我遊賞？至少也可以學學兒童高唱著：「滄浪之水清兮，可以濯我纓；滄浪之水濁兮，可以濯我足。」¹⁹⁴。坐在視野極佳的小滄浪亭來欣賞眼前景色，閒適遍地，魚與鳥在此地自由自在的生活，年代已非常久遠了，眼前景色依舊，但是人事已非。歷史上兩位“子美¹⁹⁵”都已經離開很久了，他們超脫於世俗之外美好的形影蹤跡還有誰能與他倆來比擬！

其八、志清處

愛此曲池清，時來弄寒玉。俯窺鑑鬚眉，脫履濯雙足。
落日下迴塘，倒影寫脩竹。微風一以搖，青天散 淥。

¹⁹¹ 汪中選注《詩品注》正中書局1978年頁54。《古詩十九首》：「涉江采芙蓉，蘭澤多芳草。采之欲遺誰，所思在遠道。還顧望舊鄉，長路漫浩浩。同心而離居，憂傷以終老。」

¹⁹² 《李白》河洛圖書出版社1975年，古風其十九頁56。

¹⁹³ 同註187，《園冶·屋宇》亭：《釋名》云：「亭者，停也。所以亭憩遊行也。」其造式無定。頁76。

¹⁹⁴ 孟子·離婁上：「有孺子歌曰：『滄浪之水清兮，可以濯我纓；滄浪之水濁兮，可以濯我足。』」

¹⁹⁵ 《山水文化大觀》北京大學出版社，頁548。蘇順欽（西元1008-1048）字子美，宋銅山人。好為古文，曾佐歐陽修改變文風。詩豪放，與梅堯臣齊名。流寓蘇州，建滄浪亭，自號滄浪翁，隱讀以終，著有滄浪集。（宋）朱長文撰《吳郡圖經續記》江蘇古籍出版社1999年頁64。潘百齊編著《全唐詩精華分類鑑賞集成》河南大學出版社1995年頁1399，作者小傳，杜陵（西元前712-770）字子美，號少陵，有「詩聖」之稱。唐代詩人。祖籍湖北襄陽，出生於河南鞏縣。官左拾遺、工部員外郎，故亦稱為「杜工部」。甫博極群書，善為詩歌。在政治上始終不得志，中年後過著坎坷流離的生活，他的詩博大雄渾，千態萬狀，不僅慨嘆自己遭時不遇，亦反映出當時的社會動亂形態。故有「詩史」之名。著有杜工部集。或稱為「杜陵布衣」「老杜」。

（隸書·五古）

沿順著滄浪亭往南，便可走到志清處——「臨深使人志清」，背有竹林與石頭鋪砌的臺階。因為這裡是一個彎曲的水岸，水面「淵深泓渟」清冷雅潔，無風的靜止水面，如鏡子般的光潔明亮，所以低著頭便可以攬鏡自照，或者乾脆捲起褲管，自由自在的洗滌自己的雙足。這一片既清又靜的迴塘，倒映著落日餘暉的美景與綠竹的身影，是如畫般的美麗！當微風吹來的時候，更打散了清澈的倒影把四周的景色全都融合在一起。在曲池邊營造「清與靜」的氣氛，更把水的自然美感特色發揮到極點。

其九、柳隩

春深高柳翠煙迷，風約柔條拂水齊。不向長安管離別，綠蔭都付曉鶯啼。

（行書·七絕）

春夏之交的柳樹已經長得可以輕拂水面了，「柳樹是離別的象徵，帶給遊子或送行者無限的傷懷」¹⁹⁶這以柳樹為單一景物的主題，與王維的輞川園中「柳浪」一景有異曲同工之妙，在空間的視覺上，當風吹過時，整片的柳樹製造出柳浪的波動，而且可以引來小鳥，這個環境相當幽雅適合隱居，在樹蔭下過著閒適的生活，早上的清脆鶯啼聲是如此的美妙，就不要管他離不離別這件事了。聲音與視覺的交融，讓這片柳隩形成一種輕柔流動的意象。

其十、意遠臺

閒登萬里臺，曠然心目清。

木落秋更遠，長江天際明。

白雲度水去，日暮山縱橫。

（隸書·五古）

在滄浪池邊的北面，建構一高台¹⁹⁷可以宏觀景象，登高臨下是一種園林遊娛的活動，在閒情之餘，登高望遠可以令人心曠神怡豁然通達。因為站在高點上所以能看到一些真相的來臨，掉落的樹葉好似宣告著內心一些保有也抖落了。一個中國的臺是聯結著高明，聯結著眺望又聯結著山陵。有此，自然會聯結著心靈，聯結著生命，聯結著性情。¹⁹⁸空間視覺上，登上高處清楚遠眺水面遼闊消逝在遙遠的天地相接處，「秋風起兮白雲飛」《文選·漢武帝·秋風辭》，天上白雲的倒影在水面上一齊飄浮著，好像辭謝客訪，跨越長河而去。「不覺碧山暮」，觀

¹⁹⁶ 同註 19，頁 93。

¹⁹⁷ 同註 187 計成在《園冶》中曾說：「園林之台或掇石而高上平者，或木架高而版平無屋者，或樓閣前出一步而敞，俱為台」可見台的形式與內容是可以選擇與改變，頁 75。

¹⁹⁸ 同註 18，頁 74-75。

賞者隨著日落黃昏的夕陽餘暉西下，這是視覺上下垂直的意像，遠山「縱橫」是視覺左右水平活動的趣味，緊接而來。由詩中可知意遠台其高亦可遠望廓外諸山，登高其心境可以超拔，其視覺美感意含著「星垂平野闊」之意像。

其十一、釣

白石淨無塵，平臨野水津。坐看絲裊裊，靜愛玉粼粼。
得意江湖遠，忘機鷗鷺馴。須知續綸者，不是羨魚人。
(行書·五律)

從高高的意遠台走下來是「釣」，這裡的地面與水面相當接近，水清石自見。在這裡不妨作為「漁隱」之地，走到這個瀕臨水邊的釣台上不妨坐下來，欣賞縈迴繚繞的陣陣飄煙，水面清澈平靜，景色閃閃發亮。在這一片江湖上稱心而自滿，像高隱者般恬淡自適，不存機心忘身物外，連鷗鳥也能溫馴和他親近。輕煙裊裊可以洗滌透悟之心，我需要的是這片江湖的自由，並不是那現實的名利捕捉。“無塵”勾勒出坐看的“靜愛”，人與自然的一切彷彿都靜止了，時間也停止了，最後引發視覺的是，看到的是平遠的「絲裊裊、玉粼粼」那最輕微的波動。

其十二、水華池

方池涵碧落，菡萏在中洲，誰唱田田葉？還生渺渺愁。
仙姿淨如拭，野色淡於秋。一片橫塘意，何當棹小舟。
(行書·五律)

水華池在拙政園的西北邊角落，裡面種著紅色與白色的蓮花，這是刻意築造四方形的水池，可以賞花、泛舟；荷花在江南有其小調的意象，本來應該是高高興興的唱著「江南小調」¹⁹⁹，為甚麼還會有淡淡的哀愁從心理面昇了上來？荷花的姿態如此秀逸潔淨，好像剛剛才擦拭過的樣子，那濃濃的盛夏綠意色彩已逐漸消退。我感到有一些愁緒跟著秋天一起到來，這個水塘能否承載我的心意，這樣的美麗景色，何不泛著小舟去完成我的言外之趣。通過視覺的空間描述，秋景的荷花池意象所帶來的無奈，採蓮是言外之意，用江南水鄉的意象象徵，來突出蓮花的內涵。

其十三、深淨亭

綠雲荷萬柄，翠雨竹千頭。清景堪消夏，涼聲獨占秋。
不聞車馬過，時有野人留。睡起龍團熟，清煙一縷浮。
(行書·五律)

用竹林圍繞，把空間隔絕，營造出幽暗深遠的環境感受，所以顯得非常幽

¹⁹⁹ 明王象晉撰，三十卷。論述蔬果、茶、藥、花木等物。全名為「二如堂群芳譜」。

深寂靜，當夏天時候來深淨亭，可以看到整片綠色的萬柄荷葉與綠竹千頭的景象。

當涼風吹過來的時候，挺出水面的荷葉，搖晃的姿態好像是天空飄蕩的綠色雲彩，茂密又清翠的竹葉好像下著綠色的雨一樣。為甚麼會對這樣的景色有如此深刻的期盼與享受？原來只有這樣清涼的風是可以能夠消除炎夏所帶來的燠熱，綠色的荷葉與翠竹吻合著色彩心理學的感受。因竹林遮蔽而感受到的涼爽，加上風吹竹林發出的嘎嘎聲，好似預告著秋爽的來臨。因為這幽密的空間，連馬車聲都聽不到，又是絕少人來的地方，所以可以像野人般，無拘無束的在此流連。當我睡了一覺起來後，看到的是準備泡上等茶的水已經煮的滾燙，正冒出一絲絲的輕煙隨風散去。

色彩的飄動與竹子相互的碰觸的聲音，是因為微風所帶來的視覺景像，幽居在深淨的竹林裡面，隔絕俗世，脫掉了不必要的修飾。好像有一些東西跟著翠雨紛紛掉了下來，最輕柔的意像中深藏著最深刻的感受，到了這裡主人才露出了真情。

在此空間，可以駐足停留，可以稍憩片刻，可以人生大夢，像野人般脫掉象徵世俗的外衣，羈絆這才是徹底的解脫。而曾經喝過的上等茶滋味已像輕煙隨風而去。

其十四、待霜亭

倚亭嘉樹玉離離，照眼黃金子滿枝。千里勤王苞貢後，一年好景雨霜時。
向來屈傅曾留頌，老去韋郎更有詩。珍重主人偏賞識，風情原許右軍知。
(楷書·七律)

靠近待霜亭旁邊也是一片廣闊的地方，在此種有數十棵的柑橘已經長得非常茂盛，看過去整片金黃色的果實纍纍，這曾經作為進貢的水果，正是在雨霜之後最是好。屈原曾經書寫「橘頌」²⁰⁰來讚揚橘子的美德，而且韋應物更寫過詩來吟詠。珍愛重視主人的欣賞與了解，風雅的情愫大概只有代表「魏晉風骨」的王羲之才能夠體會。

霜降橘紅的佳境，必須是等“待”著時間，所帶來景色美感，因此待霜亭最適合秋天的景色，在寒冷的秋霜之後上可見到其金黃果實的視覺意象，有著與青松一樣堅韌的精神象徵，也帶來一股清冷的山野氣息。

其十五、聽松風處

疏松漱寒泉，山風滿清聽。空谷度涼雲，悠然落虛影。
紅塵不到眼，白日相與永，彼美松間人，何似陶弘景。
(隸書·五古)

在夢隱樓北邊的園林空間是山谷地，疏落的種了一些已經長得高高得松

²⁰⁰ 《楚辭》華夏出版社 2000 年，頁 185-186。

樹，當北風吹來的時候，松濤好像寒冷的泉水在沖刷著？從山上吹向山谷的風發出很清新的聲響，天空雲朵從空曠的山谷飄過，晴朗的白天，當雲的影子照落地上，也很悠閒隨著風飄去，視覺空間是平遠的移動感，感到好像有些不真實。

繁華熱鬧的俗世，不會出現在我眼前，這裡適合對著它觀賞很久。曾經與這情形相似的懂松的人，就是魏晉的陶弘景吧！

其十六、怡顏處

斜光下喬木，睠此白日遲。

嫩人不可即，暮景聊自怡。

青春在玄鬢，莫待秋風吹。

（隸書·五古）

這裡是有一空曠的空間，旁邊種有幾株喬木，這裡經營的是親切的空間環境，讓人不知覺的光陰易逝，已是夏天的黃昏餘暉，斜照在喬木上，想念的人又無法來到，在此是適合怡悅的陶養性情。回頭看一看自己有著如蟬般黑色的鬢角是年輕的象徵，要即時掌握時光不要讓他溜逝。

其十七、來禽園

清陰十畝夏扶疏，正是長林果熟初。

珍重筠籠分贈處，小窗親搦右軍書。

（行書·七絕）

園是有圍牆的園林，通常用作畜養禽獸的場所，《說文》：「苑有垣也。一曰所以域養禽獸曰園。」橫跨在滄浪池的南北，可見除了家禽之外還有水中的游魚，當然不只是有經濟價值，詩人在面對大自然時所吟詠的對象中，魚鳥的情狀躍然於紙中，並不是憑空想像而來。鳥在空中自由翱翔象徵著自由與自在，「而當牠們朝向天空飛去時，而園林的空間也隨之伸展出去。向廣闊無垠的天際不斷延續。」²⁰¹「雜植林檎數百本」²⁰¹是會吸引「眾鳥」²⁰²飛進園林裡面來棲息，所謂養鳥不如種樹，可見要賞鳥聽鳥最高的境界是營造一片可以讓飛禽自由來去的環境，更何況這是以林檎的果樹穿插在其他林樹中間的景色，當小鳥棲息、覓食時飛動的視覺感受，使整片來禽園充滿悠閒的意象。

夏天這片廣大的清涼林蔭已經非常茂密，耕耘多年的果樹林已經到了收成的季節，小鳥已經迫不及待的在覓食了，在小茅屋裡面，趕快用代表著堅貞的竹

²⁰¹ 張家驥編《中國園林藝術大辭典》山西教育出版社 1997 年頁 221：「林檎一名來禽」因果味香甜，能招禽鳥，故稱為「林檎」薔薇科蘋果屬，落葉小喬木。葉呈卵形或橢圓形。開淡紅色花，果實呈球形，質略硬，似蘋果而小，可食。五月中熟者，蜜林禽為第一。俗稱為「花紅」、「沙果」。

²⁰² 丁仲揆撰《陶淵明詩箋注》藝文印書出版社 1977 年[讀山海經]，頁 163「孟夏草木長，遶屋樹扶疏。眾鳥欣有託，吾亦愛吾廬。既耕亦已種，時還讀我書。」

子所編織而成的竹籠，²⁰³盛裝上辛勤耕耘的成果。主人非常珍惜重視這個成果，是有選擇性，所以并不隨便到處送給人，代表著主人對自然的喜好，自由的嚮往，這個小茅屋有一個光線良好小窗，可以供我親自搨印王羲之²⁰⁴「魏晉名士」²⁰⁵風采的地方，更象徵著主人對藝術的修養及品味。小窗聯繫了屋內與室外的自然景色，耕讀之意溢於言表，這才是詩人及主人真正追求的境界。

相傳喜歡王羲之書法的唐太宗命虞世南、褚遂良、歐陽詢等書法名家臨摹蘭亭敘，駕崩時遺言把蘭亭敘殉葬於昭陵。蘇東坡曾有詩云：「蘭亭繭紙入昭陵，世間遺跡猶龍騰」，現今遺有許多的臨本與拓本。²⁰⁶於此「珍重分贈」的胸懷與葬入昭陵的自私，形成一個鮮明的對比。

其十八、玫瑰柴

名華萬里來，植我牆東曲。曉雨散春林，濃香浸紅玉。

（隸書·五絕）

得真亭四周圍繞種植的，是從很遠的地方辛勤移植而來，非常珍貴美麗的名花，彎曲的種在圍牆的東邊，環繞著亭子。《群芳譜》曾記載說：「玫瑰一名徘徊花」，想必這裡彎曲的玫瑰所作成的柵欄不但可以賞花、聞香，玫瑰柴所經營的是一個有色、有味讓人徘徊留連忘返的路徑。早上的雨散落在這片春林，空氣中含帶著濕濃的香味飄散過來，玫瑰花因而顯得更加紅潤。

其十九、珍李

珍李出上都，辛勤遠移植。卻笑王安豐，當年苦鑽核。

（隸書·五絕）

在得真亭後面的地勢比較高的地方是珍李，從遙遠北方的燕都，移植很好的李子樹，希望能成熟時與親友分享，不會像晉王戎²⁰⁷的鄙吝，整天忙碌於賣掉李子之前，先將其核仁鑽洞。可見這裡的空間是開放的高地，植種李樹可以有賞花採果之趣。

²⁰³ 唐·劉禹錫·許給事見哭工部劉尚書詩因命同作詩：「特達圭無玷，堅貞竹有筠。」

²⁰⁴ 劉啟林著《古今書法要論》1998年，頁109-110。《蘭亭敘》的魅力：「歷代中國書法史上的名家，受過《蘭亭》影響，心摹手追者則更不勝枚舉了，著如隋之智永、唐之虞世南、褚遂良、歐陽詢、唐太宗，五代的楊凝式，宋代的米芾、蔡京，元代的趙孟頫，李士弘（李侗），名帶的文徵明、董其昌諸大家，無不把書聖王羲之這件傑作當作書法藝術寶庫之懷寶。」

²⁰⁵ 同註204，頁115。「晉韻」是晉代文化修養甚高的一批王宮貴胄的「雅」畫書法，它并無混沌感與山野氣，這是身處廟堂而心存山林之志的書家藝術理想產物，它不是純然崇尚自然回歸自然的質樸，稚氣或亂頭粗服的狂態，而是儒家美學理想與道家美學理想綜合產物。」

²⁰⁶ 平山關月著、閻肅譯《中國書法史》黎明文化出版社1982年，頁144-148。

²⁰⁷ 吳邵志校訂《世說新語》儉嗇第二十九：「王戎有好李，賣之，恐人得其種，恆鑽其核。」新世紀出版社，頁244。

其二十、得真亭²⁰⁸

手植蒼官結小茨，得真聊詠左沖詩。支離雖枉明堂用，常得青青保四時。
(楷書·七絕)

這是在拙政園的東南方的空間角落，建造一草亭，並在亭子前方的空地種植四顆檜木。這是主人親手種槐樹并建構小草亭，簡樸開闊的視覺意象進入眼簾，在此得真亭可以吟詠左思²⁰⁹的招隱詩來暢其神、詠其志。明堂前柏樹其形僵儻枝幹散亂的檜木雖然委屈遷就種植在院子前的當間樹，也因此能夠保全其身，四時常綠²¹⁰。使人想到竹柏是喻君子處亂世或逆境時，仍能守正不苟，不變其節操，有著保持真性的象徵。

其二十一、薔薇徑

窈窕通幽一徑長，野人緣徑擷群芳。不嫌朝露衣裳濕，自喜春風屐齒香。
(行書·七絕)

得真亭的四周種了玫瑰花，那麼通往這亭子的彎曲小路就用薔薇花來作路徑的指引，這裡要營構的是自由自在的空間，一個幽深的環境空間，讓人可以放鬆心情去享受與大自然交融的美感。

其二十二、桃花汧

種桃臨野水，春暖樹交花。時見流殘片，常疑有隱家。
微波吹錦浪，曉色漲紅霞。何必玄都觀，山中自歲華。
(行書·五律)

沿順著小滄浪亭往東邊走去是郊野般的環境，再向南邊折返回來，可見這裡是一個水灣，所以順著水邊種植桃花林，當春天來臨的時候，可以看到樹枝縱橫錯雜，顯得非常好看，當春暖花開，便是賞花季節，這是景象特色，落花與流水使空間開始動了起來，偶然間可以看見水面上漂流著桃花殘片，這是因為有花林相隔所以空間視覺更感到幽迴深遠，經常使我懷疑這片桃花林裡面是否有著高士隱居，當微微的風吹過水波好像華麗錦浪起伏閃出光芒，清晨的景色逐漸上

²⁰⁸ 同註 69，頁 25。得真亭，語出《荀子》：「至於松柏，經隆冬而不凋，蒙霜雪而不變，可謂得真矣。」

²⁰⁹ 左太沖：(西元 250—305)字太沖，西晉臨淄人。出身寒門，仕進不得意。善文辭，以十年之力撰成三都賦，時人競相傳寫，洛陽為之紙貴。其詩意氣豪邁時含諷諭意味，筆力遒勁而有氣勢。召隱詩其二：「經始東山廬，果下自成榛。前有寒全井，聊可瑩心神。峭簷清蔥間，竹柏得其真。弱葉棲霜雪，飛榮流餘津。爵服無常玩，好惡有伸屈。結綬生纏牽，彈冠去塵埃。惠連非吾屈，首陽非吾仁。」【清】張玉穀 著《古詩賞析》上海古籍出版社 2000 年頁 256
²¹⁰ 《莊子》三民書局出版社 1981 年《人間世》頁 87：「夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其得者乎！」

升，桃花林好像瀟灑氣蘊動人的紅色雲霞。何必千里迢迢到玄都關²¹¹去觀賞桃花，這裡如在桃花源一樣可以優遊自在過著「山中無歲月」的年華。這深度是桃花林裡面被想像或有一個別有天地忘情的世界，最後經營出桃花汛是接近自然荒野的景色，利用「隔」的視覺營造，而產生了深度與幽靜、神秘的氛圍，而讓人有想一探究竟之意圖與期待。

其二十三、湘筠塢

種竹連平岡，岡迴竹成塢。盛夏已驚秋，林深不知午。
中有遺世人，琴樽自容興。風來酒亦醒，坐聽瀟湘雨。
(行書·五古)

湘筠塢是種竹接連著平台般的山嶺，竹林沿著山脊，成為一個旋轉環繞，四周高而中央低的地方。已經過了盛夏，到了立秋時節，在此幽迴的環境裡面，竹林的清蔭，可以忘夏日的炎熱。讓人如神仙般棄絕世間的俗事，這時可以彈琴與飲酒，或者觸景生情因事寄興，過著溫和莊重，從容不迫的生活。

當秋風吹來陣陣涼意，酒醉也應當清醒過來，這個時候最高的精神寄託是坐下來聽一曲「瀟湘夜雨」²¹²。這是因利用「隔」的手法，而營造迴遠的幽靜空間，讓人想獨立於世，忘掉光陰歲月中有著愁緒寂寞的形象，這是詩與畫的影像重疊，在聽覺的意涵裡有視覺的心理狀態。

其二十四、槐幄

舊種宮槐已十圍，密陰徑畝翠成帷。夢回玄蟻爭穿穴，春盡青蟲對吐絲。
(行書·七絕)

這裡是經營已久的景象，所以看到的是以前所種宮槐已經有十人合圍寬度，濃密的樹蔭好像帷幕低垂，覆蓋的範圍非常寬廣。在這樣的樹下很適合高眠，再做一場南柯夢。真是人生如夢，富貴無常；這時低頭可以看見忙碌的螞蟻正在為生活忙進忙出，抬頭看看樹上如蠶的螟蛉正在吐絲作繭，困縛自己。

²¹¹ 潘百齊編著《全唐詩精華分類鑑賞集成》河南大學出版社 1995 年頁 1411，作者小傳，劉禹錫，字夢得，(772—842)。貞元九年進士，後為監察御史。因與柳宗元參加以王叔文為首的政治革新運動失敗，被貶為朗州司馬。晚年時，曾為太子賓客，故亦稱為「劉賓客」。劉氏擅長詩文，當時與白居易為好友，詩名相若。著天論、劉夢得文集。頁 556《元和十一年，白朗州召至京戲贈看花諸君子》：「紫陌紅塵拂面來，無人道看花回。玄都觀裡桃花樹，盡是劉郎去後栽。」《唐詩宋詞分類描寫辭典》關濤、朱炯遠、張家鵬、王文衢主編遼寧人民出版社 1996 年頁 347 註：「玄都觀在長安城內，這裡影射朝廷。」『玄都觀裡桃花樹，盡是劉郎去後栽。』《元和十一年，白朗州召至京戲贈看花諸君子》

²¹² 榮鴻曾主編《古琴薈珍—硯琴齋宋元明清古琴展》香港大學美術博物館 1998 年，頁 54。南宋郭楚望編有《瀟湘水雲》之曲。高木森著《中國繪畫思想史》東大圖書 1992 年。頁 222。高木森指出：「瀟湘派山水乃是我國繪畫文學化的開端。」以瀟湘為主題的畫家有，北宋宋迪、五代董源、宋徽宗、王洪、米友仁、李生、米芾、江參等人稱為「瀟湘派」。「當時的文人對瀟湘的感情事實上寓有屈原去國懷鄉的愁與怨。」文學為主題的有杜甫、范仲淹。

「古槐一株」的意象空間占領了整個畫面，盤曲迴旋的蛟龍是空間的大動態描寫；玄蟻穿穴、青蟲吐絲則是小小的騷動，有著內縮的空間意象，對自然的視覺觀察，宏觀與微觀的空間對比躍然紙上。

其二十五、槐雨亭

亭下高槐欲覆牆，氣蒸寒翠濕衣裳。疏花靡靡流芳遠，清蔭垂垂世澤長。
八月文場懷往事，三公勳業付諸郎。老來不作南柯夢，獨自移床臥晚涼。
(楷書·七律)

用自己的名號為亭名，有著積極自勵的意涵。可以看到懷雨亭旁所種的槐樹，高大的快將圍牆推壓傾倒，旁邊竹葉的露水也經常弄濕了衣裳，花草隨風倒伏相依，而香氣瀰漫，這裡也是經營許久的環境空間。

這裡有泛指美名流傳後代，而流芳萬世。枝葉有一些下垂，形成廣大的樹蔭，像雨露滋潤草木一般的恩情，也意指前代祖先所遺留下來的餘蔭。回想「八月文場」²¹³的事件，內心有所感觸，從官的功業理想只能寄望託付他人。已經感到有些老態，人生如夢，富貴得失無常，不適合再作南柯樹下的功名夢想。不如在這冷清的樹蔭下高臥納涼，過著隱居般的園林生活，品嚐人情冷暖。

其二十六、爾耳軒

有拳者石，弗崇以巖。上列灌莽，下引寒泉。有泉涓涓，白石齒齒。
豈曰高深？不遠伊邇。言敞東軒，睨彼叢棘。君子于何？惟晏以適。
青青者蒲，被于崇丘。歲云暮矣，式晏以游。君子于游，匪物伊理。
古亦有言，「聊復爾耳」豈不有營？我心則勞。載欣載遨，以永消遙。
(隸書·四言)

有石如拳頭般大小，仿造成如巖高峻的山崖。向上依次排比，澆水灌溉叢生的草地，向下延伸有一寒泉。泉水涓細慢流，白石並列如齒。哪裡說是高與深？就在眼前可親近。東軒是地方寬闊，無物遮擋。斜著眼睛看叢生的荊棘。君子如何自處，只有晴朗無雲可以適志。長的青翠好看的是菖蒲，覆蓋了高峻的小土山丘。已經到了歲末，閒暇無事乘車出遊。才德出眾的人的交往，言談的內容，都有深趣。古人曾有言傳，姑且如此罷了²¹⁴。哪裡不建設營造？我是用心且辛勤努力的做事？在此地歡欣自在，永不受拘束。這是一個低頭沈思的視覺，在有

²¹³ 《文徵明集 下》上海古籍出版社 1987 年文徵明集補輯卷第二十，頁 1275-1278《王氏拙政園記》：「雖然，君子于岳者有間矣。君以進士高科仕，為名法從，直躬殉道，非久被斥。其後旋起旋廢，迄擯不復，其為人豈齷齪自守，視時浮沉者哉？」楊家駱主編《明史》（中國學術類編·新校本明史并附編六種第七冊）鼎文書局印行 1991 年頁 4801《列傳第六十八·王獻臣》：「王獻臣，自敬止，其先吳人，隸籍錦衣衛。弘治六年（1493）舉進士。授行人，擢御史。弘治十七年（1504）復以張天祥是被逮。」

²¹⁴ 晉書·卷四十九·阮籍傳：「北阮富，南阮貧。七月七日，北阮盛晒衣服，皆錦綺絜目。咸以竿挂大布犢鼻於庭，人或怪之，答曰：「未能免俗，聊復爾耳！」

限的空間中創造出以小見大的「咫尺山水」，移天縮地在眼前。

其二十七、芭蕉檻

新蕉十尺強，得雨淨如沐。不嫌粉堵高，雅稱朱欄曲。

秋聲入枕涼，曉色分窗綠。莫教輕剪取，留待陰連屋。

（隸書·五律）

下過雨的芭蕉葉顯得更清翠，不必嫌棄白色粉牆如此高高的圍住了空間，如此也反能襯托我翠綠的身影，向來被讚頌彎曲的朱紅色欄杆與我來搭配更加合宜悅目。在中國心靈上，窗牖使人通於永恆，通於無限，而牆壁則使人歸於當下，歸於獨特。²¹⁵所以這裡是一個獨特的地方，新種的芭蕉已經有十尺多，當蕭瑟秋風吹拂著的夜晚，睡前的我感到涼意，破在曉之時也能看到窗戶上的綠影景象。這樣的景色非常美麗，不要隨使用剪刀裁截，因為他的葉子留著樹蔭來遮住小屋。白牆、綠蕉、朱欄帶出色彩的對比與相互的襯托影像，有著虛窗蕉影「框景」的視覺美感。

其二十八、竹澗

夾水竹千頭，雲深水自流。迴波漱寒玉，清吹夾鳴球。

短棹三湘雨，孤琴萬壑秋。最憐明月夜，涼影共悠悠。

（行書·五律）

這裡是種植眾多竹林間夾著小水流的空間，小河流的盡頭可以看見層層的雲彩顯得非常深遠，低頭可以看到水波迴盪來回沖刷石頭，並發出聲音。當一陣清風吹來竹林也發出如玉罄般的吟詠聲音²¹⁶。下雨時可以短距離划船泛舟，也可以獨自彈琴，發出一種有如連綿在高山澗谷的秋韻²¹⁷。這時從內心升上來的是在明月夜的憐惜感懷，只有清冷微寒的月光一起度過安適閒暇的夜晚。

開始低頭的視覺是看到流動的溪澗被兩岸的竹子所包夾，順著水流往上，抬頭更遠處，可遙望浮雲層層，是無限向後延伸，使人感到空間有無窮盡之感，畫面一開始似乎是被流水聲音所吸引，聲音帶引著視覺擴充了空間，清微涼爽的陣風也加了進來，搖晃竹子發出如玉罄般的輕擊聲，這些聲音帶來的情感波動了孤寂的心，清涼的微風，皎潔的明月，讓人有高雅清爽的感覺。這時拿出孤琴來一傾心聲，大概只有邀清風與明月來共舞了。

其二十九、瑤圃

春風壓樹森琳瑯，海月冷掛珊瑚鉤。寒芒墮地失姑射，幽夢落枕移羅浮。

²¹⁵ 同註 183，頁 110。

²¹⁶ 同註 118，頁 10：「泉石激韻，和若球鐘。」

²¹⁷ 同註 192，頁 548《李白·聽蜀僧濬彈琴詩》：「為我一揮手，如聽萬壑松。」之句

羅浮不奈東風惡，酒醒參橫山月落。千年秀句落西湖，一笑閒情付東閣。
只今勝事屬君家，開田種玉生琪華。瑤環瑜珥紛觸目，琅玕玉樹相交加。
我來如升白銀闕，綽約仙姬若冰雪。彷彿蓬萊萬玉妃，夜深下踏瑤臺月。
瑤臺玄圃隔壺天，遙在滄瀛縹緲邊。若為移得在塵世？主人身是瓊林仙。
當年揮手謝京國，手握寒英香沁骨。萬里歸來抱雪霜，歲寒心事存貞白。
嗚呼！歲寒心事存貞白，憑仗高樓莫吹笛。（楷書·七古）

這裡的環境主要是經營出如仙境般的感受，春天的「瑤圃」花海，好像是仙人所居住的地方。當風吹來的時候，花海如瓊琳美玉般搖晃，好似不堪春風壓折。美麗的梅花林上，是廣闊的夜空懸掛著如勾的明月。這裡適合在寒冷月光四射下來欣賞，感受簡直就像是遺落神話傳說中神仙居住的山林！

夢醒之後好像在羅浮山的梅花林下，²¹⁸這片仙山般的樹林實在不奈春風的吹襲。酒醉醒來時，月亮已經接近橫置的遠山，東方已白，天色將曉。這麼美好的勝景只有這裡才有，也只有如此美好的良緣才能觀賞到像仙境中的琪花瑤草、琅玕玉樹，美麗的花與樹相互交雜，使我彷彿到了天上明月，花樹的身影柔媚婉約好，像仙子的冷艷姿態。又好像蓬萊山的萬玉仙子，在深夜來到這美麗的瑤臺月亮上。仙人居住的地方好像是壺天歲月。遙遠的好像在神話傳說中的「蓬萊與瀛洲」，真是一派人間仙境！

假如這些仙境美景能移到人間，那麼主人就像生活在披雪霜枝，臨風玉樹的瓊林神仙。當年告別朝廷，手裡握著一株梅花來象徵自己堅貞效忠的想法，歷盡滄桑之後從遙遠的地方返家。只有在歲寒見到梅花心裡更加堅毅，倚仗著高樓不要吹吐笛子來傾吐心聲。

梅樹是中國造園藝術中，常為創造景境的審美主題，《長物志》卷二·梅花：「另種數畝，花時坐臥其中，令神骨具清。」寒冬月夜，照映出梅花如玉樹玉花搖晃的姿態，如仙子般的下踏瑤臺仙境，在現實中寄情於美麗的人間仙境。頗有《宋·蘇軾》《松風亭下梅花盛開》：「羅浮山下梅花村，玉雪為骨冰為魂。」之境意。

瑤華是比喻花白如美玉，白色的意像空間情景所帶來神仙般的氛圍感受，這是因瑤圃裡的江梅在開花時所帶來的美感；江南水氣本來就豐潤，梅花開時的燦爛美感的意像，加上明月高懸，落英繽紛，所帶來神仙的境界追求，這境界是「永恆與超越」，詩人面對一片梅花林所引起的情感，這情感的本身就是人間仙境。

在寒冬月夜照映出梅花盛開的景象，這時可以小酌一番，微帶醉意時更能進入神仙的園林意境，神仙的「永恆」對應著生命「有限」，萬里歸來是空間意像中拌雜著時間的馳騁，蕭瑟寒冬芳香沁骨已經變成生命中最深刻的本質。白色冰冷的意境，「冷掛」、「寒芒」、「白銀闕」、「若冰雪」、「寒英」、「抱霜雪」、「歲

²¹⁸ 相傳東晉葛洪得仙術於此，故名蓬萊山。隋文帝開皇年間，趙師雄遷羅浮，日暮天寒，醉憩於松林酒店旁，見一素妝女子，共入酒家相談甚歡。翌日酒醒，竟臥於梅花樹下。

寒」最後都變為神仙之境的人間笛聲。²¹⁹

其三十、嘉實亭

高人風尚志，脫冠謝名場。中心秉明潔，皎然秋月光。
有如江梅華，枝槁心獨香。人生貴適志，何必身巖廊。
不見山水災，犧 漫青黃。所以鼎中寶，不愛時世嘗。
曾不如苦李，全生衢路旁。惻惻不忍置，悠悠心自傷。
(隸書·五古)

嘉實亭在「瑤圃」裡面，在這裡最適合觀賞「瑤圃」盛開的梅花，園林美感所引出的卻是人間的滋味。花開花落之後就是梅子成熟的季節，這是時間的暗示，同樣空間但因時空的變化所帶來不同的感知，梅花的美麗帶來的是神仙的意境，梅子卻有著不同的滋味，這意像滋味是人間的純然，人世的關懷，因為自然植物在季節與時間的變異中，有著不同的景觀，也因此產生決然不同的園林意境。

過去的隱者追求的是高潔的志向，辭官離開爭名之處，心中所秉持的是如同秋天皎潔的月光般，人品高尚清廉，好像梅花，有著乾癟斜橫枯瘦的身影，卻還獨自散發出花香。人生所難得的是能自我作主，何必一定要屈身於功名之處。

難道沒有看見山水暴出，漂溺宅舍，村鄰皆奔走的悲慘，何不經常飲酒享受四時之樂，提醒自己努力加餐飯，享受食物美味，不喜歡時代世態的滋味淡涼。

生長在道路旁邊的李子，因為苦澀而無人採摘，為人所棄，是為「無用之用」所以能夠保持完好如初，無令骸骨被摧折。這個空間場景帶來內心孤寂眇遠無盡的悲傷，所以不忍心將它廢棄。

其三十一、玉泉

曾勺香山水，冷然玉一泓。寧知瑤漢隔，別有玉泉清。
脩綆和雲汲，沙鉞帶月烹。何須陸鴻漸，一啜自分明。
(楷書·五律)

這個空間有一個適合泡茶的水井，尤其在月下「理性清醒」意像，也只有月光的美麗與清冷，才能帶出如人飲水的清楚，在井泉的旁邊，有汲水的長繩，汲水的瓢子，這是一個喝茶的人，正舉杯把茶放到嘴邊品嚐之前的小動作，所引發的空間聯想，因為我要喝的並不是陸羽所追求的滋味，而這滋味是要有特殊「經驗」的人才能品嚐到的。

這是茶水的味覺帶來的空間感，茶水視覺意象是如玉般的美感，這個美感

²¹⁹ 按：「西北有高樓，上與浮雲齊。交疏結綺窗，阿閣三重階。上有弦歌聲，音響一何悲！誰能為此曲，無乃杞梁妻。清商隨風發，中曲正徘徊。一彈再三嘆，慷慨有餘哀。不惜歌者苦，但傷知音稀。願為雙鴻鵠，奮翅起高飛。」《古詩十九首》又高又冷又遙遠的高樓吹出暗夜笛聲，暗示著神仙的瓊樓所散發的人間心聲。

也是建立在經驗之上的感知空間，這經驗的空間就如銀河一樣的遙遠，在那一杯茶入口時，在視覺看到茶水的美感瞬間，何不一飲再飲，在理想的世界裡面這是人間的滋味。所要傳達的不是品茶藝術，而是人生曾經品嚐過以後才能理解的滋味，如果有這樣的經驗，那麼只要那麼一小口，或到嘴邊之前的瞬間動作，就能引發出與北京香山玉泉的空間聯繫。

玉泉在北平市萬壽山西側靠香山寺的地方。「明代永樂皇帝牽都北京以後，就把玉泉定為宮廷飲用之水源地，并沿襲至清代。」²²⁰曾經喝過用京都「玉泉」的水所泡的茶，這是冷涼的一汪水，回家就知道與那些華麗的屋舍，已經是隔絕，這是對命運的承認，雖然現實有著無奈，但是我還是在懷著另一種可能等待與抉擇。

但是在這裡另外有與玉泉一樣清涼可口的水，我不妨用長繩來取水，相約到月下沏茶。這個時候何必需要「茶仙」陸羽來定一品質高下，這一杯茶一入口就清楚知道裡面的滋味了，這裡明白的指出，所謂「人在江湖，心在魏闕」對政治的關懷。

第二節、拙政園三十一景圖像空間描述

崇禎甲戌西元 1631 年計成寫下了《園冶》、刊行於崇禎七年（1634）。這是一部全面論述江南地區私家園林的規劃、設計、施工以及各種局部、細部處理的綜合性著作，由明末著名的文人阮大鋮、鄭元勛做序。全書共分三卷，用四六駢文寫成。第一卷包括「興造論」一篇、「園說」四篇，第二卷專論欄杆，第三卷分論門窗、牆垣、鋪地、掇山、選石、借景。周維權認為：通觀《園冶》全書，理論與實務相結合，技術與藝術相結合，言簡意賅，頗有許多獨到的見解。它不僅是系統地論述江南園林的一部專著，列為世界造園名著之一，也是當之無愧的。²²¹

嘉靖十年至嘉靖十二年西元 1531~1533，文徵明創作了《拙政園詩詠》三十一首，且繪出《拙政園圖》三十一個景點，並作了《王氏拙政園記》，紀錄了拙政園的景名方位，也寫下了王獻臣的築園心聲；一百年後計成在《園冶 園說》中提出了他的園林設計思想。本節輔以《園冶 園說》設計思想用來作為《拙政園圖詠》之造園理論說明，也視之為《拙政園圖詠》的「園林意境」論述。到目前為止雖然沒有直接的證據指出《園冶 園說》的理論思想來自文徵明的拙政園詩詠的影響，但是在敘述上的「造園精神」，卻契合著《拙政園圖詠》，這亦可證明在明代中葉已經發展出有足夠成熟的“整體造園”規劃思想。比如「若墅堂」圖中屋後遠方所畫寫意式的「斜飛堞雉」²²²；堞雉是城上的短牆之意，這種“寫

²²⁰ 《說泉》浙江攝影出版社 1998 年頁 35。

²²¹ 周維權著《中國古典園林史》明文出版 1991 年，頁 203。

²²² （明）計成《園冶》金楓出版田園書屋 1987 年，頁 34，註 12。堞雉是城上的短牆之意。宋

意式城牆”表現方式是傳統「山水畫」中比較少有的，這也讓我們對《拙政園圖詠》與《園冶 園說》之間有所聯繫之故。（請參見附圖）

景名：1 若墅堂

若墅堂在拙政園之中，園為唐陸魯望故宅，雖在城市，而有山林深寂之趣。昔皮襲美嘗稱「魯望所居，不出郭郭，曠若郊墅」，故以為名。

《園說》凡結林園，無分村郭，地偏為勝，開林擇剪蓬蒿；圍牆隱約於蘿間，架屋蜿蜒於木末；斜飛堞雉。窗牖無拘，隨宜合用，欄杆信畫，因境而成；製式新番，栽除舊套。大觀不足，小築允宜。

圖像描寫：圖畫中的主人左手橫置身前腰間，直立在草堂的庭前，後面僮僕幫主人握著拄杖，且探頭與主人同望著竹編的圍籬門口，房舍位置比較低平，竹籬外與房舍四周林木環繞，能遙望北面城郭²²³，郊野之趣溢於圖面。

主人空著手準備與來訪的客人握手寒暄，似乎心理帶著些期待與焦慮，僮僕好奇的望著客人來了沒，或心理正疑問著到底訪者是何許人也？僮僕不敢亂移身位，僅敢好奇的偷偷探頭，不正是顯現這個時代嚴謹的社會階層與要求，而草堂簡單的陳設也有著「守拙」之意。

景名：2 夢隱樓

夢隱樓在滄浪池之上。南直若墅堂，其高可望郭外諸山。君嘗乞靈於九鯉湖，夢隱隱字。及得此地，為戴顓、陸魯望故宅，因築樓以識。

《園說》山樓憑遠，縱目皆然。刹宇隱環窗，彷彿片圖小李；遠峰偏宜借景，秀色堪餐。蕭寺可以卜鄰，梵音到耳。

圖像描寫：這是遠望夢隱樓，高高的夢隱樓等房舍若隱若現築造在樹林角落裡面，樓高可望郭外諸山及一片「煙波江上」的氛圍，讓拙政園的「疏朗」空曠的原始氣氛有更進一步的描述。夢隱樓高出於林梢之上，與遠山渺茫、平闊的江湖空間形成高低對比之外，集中於右邊的樹林與房舍，這是一個有步步升高的構圖暗示手法。

景名：3 繁香塢

繁香塢在若墅堂之前。雜植牡丹、芍藥、丹桂、海棠、紫瑤諸花。孟宗獻詩云：「從君小築繁香塢。」

《園說》百畝豈為藏春，窗牖無拘，隨宜合用，欄杆信畫，因境而成；製式新番，栽除舊套，大觀不足，小築允宜。

王禹偁《黃州新建小竹樓記》：「子城西北隅，雉堞圯毀。」

²²³ 周蘇寧《蘇州園林與名人》旅遊教育出版社 1997 年，頁 78，「當年能望見城北的雉堞」

圖像描寫：這是描述繁香塢在若墅堂之前的空間，僮僕雙手正端茶穿過小徑，來到堂前雜植繁花的低地中。本來空無一物的堂中（見若墅堂圖），現在已經擺上兩張「圓凳」²²⁴，屋旁欄杆環繞，若墅堂之前植有一遮陰的大樹，而主人與客人還沒有來到，這是一個近景角落的描述。樹陰、欄杆、繁花，讓若墅堂的空間有特寫視覺細部的描述。

景名：4 倚玉軒

倚玉軒在若墅堂後。傍多美竹，面有崑山石。

《園說》結茅竹里，一派之長源，竹塢尋幽。軒楹高爽，窗戶虛鄰；徑緣三益，業擬千秋。結茅竹里，一派之長源；竹塢尋幽，移竹當窗，分梨為院，溶溶月色，瑟瑟風聲；障錦山屏，列千尋之聳翠。

圖像描寫：圖畫也是以近景構圖方式呈現，畫中主人站在軒廊側邊，手撫欄杆欣賞著，軒旁的一片叢竹與石頭；這是有三四個階梯高「矩折」的軒室，欄杆圈圍的竹林與石頭緊依著，軒廊邊擺置一方形盆景上有「透、瘦、漏」的雅石。空間的層次是由左而右平遠的視覺。

景名：5 小飛虹

小飛虹在夢隱樓之前，若墅堂北。橫絕滄浪池中。

《園說》斜飛堞雉，橫跨長虹，問水拖條櫪杖。

圖像描寫：小飛虹橋橫跨在滉漾縹緲的滄浪池上，夢隱樓隱藏在樹林草木之中，夢隱樓前有一平台銜接著虹橋通往若墅堂，這通往若墅堂的小橋上有一拄杖者正跨橋而過，樓與堂隔著水池遙遙相對。

景名：6 芙蓉隈

芙蓉隈在坤隅，臨水。

《園說》納千傾之汪洋，收四時之爛漫。

圖像描寫：新春的荷花正疏疏落落的冒出水面，轉折的岸邊長著許多水草與小樹林，靜靜的流水向遠方青草的更青處而去，這是池岸邊的小景，對角構圖的畫面顯得有些雄偉。

景名：7 滄浪亭。

園有積水橫互數畝，類蘇子美滄浪池。因築亭其中，曰小滄浪。昔子美自汴都徙吳，君亦還自北都，蹤跡相似，故襲其名。

《園說》納千傾之汪洋，收四時之爛漫。

²²⁴ 阮長江《中國歷代家俱圖錄大全》南天書局 1992 年，頁 105-111。

圖像描寫：畫面中遼闊的水面一望無際，「歇山」²²⁵式的小亭築建在岸邊，亭中主人與友人坐倚欄杆對面言談，欣賞著園林的風光景致，僮僕立於亭右。畫的下段畫有平台，一路雜植林木，順著小橋流水，向右上環繞可至小亭；亭後脩竹萬竿，似乎一片綠意盎然，空間以水為主，景色圍繞在水塘的四周。

景名：8 志清處

志清處在滄浪亭之南，稍西，背脩竹石磴，下瞰平池，淵深宏渟。儼如湖澗，義訓云：「臨深使人志清。」

《園說》一灣僅於消夏。

圖像描寫：畫中左下角的主人背對著畫面坐在樹下平台上，稍左有一棵大樹，樹蔭廣大可以遮陰，右手掌撐放在岸邊磯石台上，雙腳垂放水中，左背側是竹林一片，主人直望著右邊長有水草平靜且一望無際的湖面，構圖呈現左多右少的空間景色。

景名：9 柳隩

柳隩在水花池南。

《園說》曉風楊柳，若翻蠻女之纖腰，插柳沿堤，栽梅繞屋。

圖像描寫：這是站在湖的對岸來描述一灣流水，與左上方相通漸細，岸旁植滿柳樹，樹中隱約有一亭屋。這是对角式的構圖，水面空靈佔滿右斜下半邊，與柳樹林茂密呈現對比，畫面水波不動安靜祥和。

景名：10 意遠臺

意遠臺在滄浪池北。高可尋丈。義訓云：「登高使人意遠」。

《園說》遠峰偏宜借景，秀色堪餐。巖巒堆劈石，參差半壁大癡。

圖像描寫：高高的斜台突出於水塘之中，懸台邊上站著先到的主人，雙手緊握，置在腰背，仰首挺胸向著左邊遙遠湖岸的遠山眺望，背後稍遠處，有一僮僕扶著主人手杖，再後是種著幾株疏鬆長松，有山邊懸崖的氣勢，而友人正要跨過小橋，穿過山邊小徑，來到高台一起欣賞美景，構圖偏右下。

景名：11 釣

釣，在意遠臺下。

《園說》鷗盟同結磯邊。

²²⁵ 樓慶西著《中國建築型態與文化》藝術家出版社 1997 年，頁 12

圖像描寫：在平淺的水湖邊，主人跣趺在小小的平臺上，面對著水，臺旁有數弓濃蔭，帶來不少清涼之意；稍遠是竹林搖曳，湖中有淺渚小草。以平遠方式構圖，景物偏右上。

景名：12 水華池

在西北隅，中有紅白蓮。

《園說》白蘋紅蓼。

畫圖像描寫：畫中的景色以水面為主，水中種著荷花正疏落的冒出水面，遠遠的水灣是柳隩的景色，湖邊的草亭有樹陰數弓，畫中主人正要步入亭中去欣賞這荷花的美麗吧！構圖重心偏下。

景名：13 深淨亭

深淨亭面水華池。脩竹環匝，境極幽深，取杜詩云。

《園說》結茅竹里，一派之長源。一灣僅於消暑，障錦山屏，列千尋之聳翠。

圖像描寫：茂密的竹林環匝著草亭，小徑繞池，畫面中間有一方形水池，池中荷花正要盛開，這是一個隱密清靜的環境²²⁶，主人與友人脫下鞋子，對坐草亭內的地上，一跣趺執扇，一拉高褲管斜坐，袒胸露背手執團扇，一副自由自在的模樣，夏天無風的悶熱表露無遺。

夏天的茂竹，荷花的盛開，所謂小徑通幽，盛夏的下午，主人選在一個可以消暑的竹林水池邊，且放下外在的一切，燠熱的天氣讓我敞開胸懷，自由自在的享受人生，且放下身段與身分，忘掉禮教的束縛，不見僮僕，有私人聚會的氣氛。

景名：14 待霜亭

待霜亭在坤隅，傍植柑橘數十本。韋應物云：「洞庭須待滿林雙。」而右軍黃柑帖亦云：「霜未降，未可多得。」

圖像描寫：這是為一幅「中景」構圖，草亭畫在圖畫中間，亭中主人跣趺在蒲團上，眼神平視，有凝望與沈思的味道，雙手交叉在雙袖，頭覆戴著保暖「風帽」²²⁷，草亭四面垂掛著布簾，草亭旁植著槐榆等樹。僮僕瑟縮在樹下，因此可以窺見，這是一個禮教嚴明的社會，有著階級的意識型態，因此更顯示出深秋的寒冷；四周的環境空曠，畫面於是更集中於中央的草亭，如此構圖反而表現出，

²²⁶ 同註 69，頁 23。靜深亭：「取唐宋之間《雨從箕山來》“深入清淨裡，妙斷往來趣”詩意」。點出了景觀環境的幽靜。

²²⁷ 周錫保著《中國古代服飾史》丹青出版社 1986 年，頁 441。

在畫面中亭內的主人是凝聚的焦點，心理空間有內縮的感覺。

景名：15 聽松風處

聽松風處在夢隱樓北。地多長松。

《園說》溶溶月色，瑟瑟風聲。

圖像描寫：坐在古松下主人稍稍傾身低頭而豎起耳朵，好像專心的聽著聲音，身體背後的是一片空白，老松盤桓糾結，枝葉傾向一方，顯現出勁風蕭颯，地面構圖偏向右下角。

景名：16 怡顏處

取陶詞「眄庭科以怡顏」云

《園說》清氣覺來几席，凡塵頓遠襟懷。靜擾一榻琴書，動涵半輪秋水。

圖像描寫：這是一個溫馨的畫面空間，畫面中小板橋橫跨於水岸平臺，直通草亭，草亭間架簡樸，亭內空無一人，亭旁幾株庭柯枝葉稀疏，水面環繞四周，非常寧靜之氣氛佈滿畫面，好像是悠遠的水邊人家。

景名：17 來禽園

來禽園，在滄浪池南北，雜植林檎數百本。

《園說》養鹿堪遊，種魚可捕。

圖像描寫：這是從苑園的外面觀看園內的角度，高牆內植滿了樹木果林，出入口的大門是緊閉的，畫面集中在下面，有些緊迫感，右下方有一小土坵，小山後似有一小路通往另一個地方、畫面上半部空無一物。

景名：18 玫瑰柴

玫瑰柴匝得真亭，植玫瑰花。

《園說》百畝豈為藏春

圖像描寫：畫中的主人悠閒地坐在平地上，四周約有八九顆雜樹環繞，青苔長滿地，空氣中也有一股濕潤感，環境空曠。「玫瑰柴」並無直接畫出玫瑰花，但是畫中主人左腳屈膝，手臂擱置其上，一副悠然自得地正在享受飄過來的玫瑰芳香。

景名：19 珍李

珍李 在得真亭後，其地高，自燕移好李植其上。

圖像描寫：左邊是一片斜坡高地，右邊的平地上雜植了許多的果樹，景緻簡單。把李樹種在斜坡上，一方面能保持水土，固定坡土，一方面又能有李子可食，花開季節又可賞花，一舉數得，正是主人巧思之所在。構圖偏左下，右邊遠方有樹環繞成一空間，像是玫瑰柴的景色。

景名：20 得真亭

得真亭在園之良隅，植四檜，結亭。取左太沖招隱詩「竹柏得其真」之語為名。

《園說》梧陰匝地，槐蔭當庭。紫氣清霞，鶴聲送來枕上。

圖像描寫：畫面空間偏下，這是一個比較封閉的房子，屋前稍旁有竹籬圍繞的花圃，滿植花草，花圃旁有一鶴正悠閒低頭整理著自己的羽毛。右邊平地上也有兩棵老樹，小徑臨一灣曲水。屋旁稍後有小山丘，屋子四周種有古槐。並無人影，有閒雲野鶴的悠閒氛圍。

景名：21 薔薇徑

薔薇徑在得真亭前。

《園說》百畝豈為藏春。

圖像描寫：這是一個比較複雜的空間規劃，畫中的主人與友人站在小屋前與友人侃侃而談，通往草亭路徑是環繞著矩折，相當有變化的薔薇矮籬，更遠的草亭的四周，雜種著許多花木，梧桐、芭蕉等樹，空間的實景說明性相當強，構圖平穩。

景名：22 桃花汛

桃花汛在小滄浪東，折南。夾岸植桃，花時望若紅霞。

《園說》百畝豈為藏春。

圖像描寫：這是「平遠」、「高遠」的構圖，畫中主人坐在平臺上臨池濯足，轉頭望著對岸湖邊的一片花林，身後是一高樓，緊靠小山、旁鄰房舍，右邊身旁是一小橋跨池，通往平台。遠望著桃花林，是春賞的季節。閣樓旁宅在園林中是一“建築群”的方式，這裡的環境，水面遼闊，屋後有靠山，當主人轉身遙望花林時，描寫出了「可望而不可及」的那份羨慕之情。

景名：23 湘筠塢

湘筠塢在桃花汛之南，槐雨亭北。脩竹連互，境特幽迴。

《園說》竹塢尋幽，醉心即是。移竹當窗，分梨為院，溶溶月色，瑟瑟風聲；障錦山屏，列千尋之聳翠。

圖像描寫：畫中小徑蜿蜒的盡頭，是山丘般的幽谷中長滿了竹林，竹林的旁邊也有許多的林木，主人站在茂密竹林中抬頭欣賞著樹梢的搖曳風光。主人站在小徑竹林前抬頭的畫面，或因為人煙稀少的關係，所以樹梢上或有鳥禽來此棲息，發出的美妙聲音，吸引了主人的目光。雖是畫出幽迴的山谷竹林，但是因為人物的仰首凝望，把畫中幽靜的空間環境中，無形的聲音感表現了出來，可謂畫中有詩意。

景名：24 槐幄

古槐一株，蟠屈如翠蛟，陰覆數弓。

《園說》 梧陰匝地，槐蔭當庭。

圖像描寫：主人跌坐在樹陰濃密的古槐樹下，望著遠方，做沉思狀，古槐盤絞彎曲，樹根張爪有力的抓住地面。盛裝的打扮，代表著這地點是一個有著特別意義的地方。地面空間左實右虛，老樹三顆斜橫交錯。

景名：25 槐雨亭

槐雨亭在桃花汭之南，西臨竹澗。榆槐竹柏，所植非一。云槐雨者，著君所自號也。

《園說》 梧陰匝地，槐蔭當庭。

圖像描寫：構圖與桃花汭相仿，右邊草亭左邊小橋，亭內主人倚欄而坐，望著左前方。草亭四周種有槐榆竹柏等樹，樹陰可以遮亭，亭右側有小橋跨水連接小徑。這是一座帶有欄杆的橋，而地面平坦空曠。

景名：26 爾耳軒

爾耳軒在槐雨亭後。吳俗喜疊石為山，君特盆置水石，上植菖蒲、水冬青以適興，語云：「未能免俗，聊復爾耳。」

《園說》 巖巒堆劈石，參差半壁大癡。

圖像描寫：平坦空曠的空間中營構草亭，沒有欄杆的草亭在畫面的中間，構圖結構與待霜亭相仿，亭旁有數個盆景，湖石透漏交疊成山，石後是棵枯樹，對邊的亭旁是老樹旁倚，僮僕正捧著爐具走了過去。這是主人還沒來到的空亭，簡單的景致佈置，雖無奇特之處，盆景隨俗，以示主人亦能融入社會潮流的價值觀念。

景名：27 芭蕉檻

芭蕉檻在槐雨亭之左。

《園說》夜雨芭蕉，似雜鮫人之泣淚。

像詮釋：這是特寫的鏡頭，石頭的剛強與芭蕉的柔順，石頭的內斂與芭蕉頁的盛開，剛好是一種對比，在欄杆的角落布置了這一優美空間，構圖偏向右邊集中。在中國造園上，這牆壁讓一個人守住在這裡，這是「守靜」，牆壁讓一個人在這裡，這是「含虛」。²²⁸

景名：28 竹澗

竹澗在瑤圃東，夾澗美竹千挺。

《園說》竹塢尋幽，醉心即是。結茅竹里，一派之長源；靜擾一榻琴書，動涵半輪秋水。移竹當窗，分梨為院，溶溶月色，瑟瑟風聲；障錦山屏，列千尋之聳翠。

圖像描寫：這是冬天的來到？帶有強勁的東北季風把竹林吹得全部傾斜一邊，這是中景的構圖，在畫面中間的一灣曲水向下奔流似乎可以聽到幽澗泉鳴的聲音。造園講究的是活水，這個畫面不但把水源畫出來，還把美竹的搖曳丰姿展現，聲音在畫面中透出，彎曲的流水活潑了畫面，相對的空間視覺更加深遠。

景名：29 瑤圃

瑤圃在園之巽隅，中植江梅百本，花時燦若瑤華，因取楚詞為名。

《園說》栽梅繞屋，清氣覺來几席，凡塵頓遠襟懷。徑緣三益，業擬千秋。

圖像描寫：主人正荷著農具，朝向疏落的竹籬，簡單的柴門尚掩，籬內花園種滿美麗的花果，果林裡面隱約有房舍。畫面左邊有長松和一矮樹，右邊小山後有小徑通幽，整個構圖偏正下方。

景名：30 嘉實亭

嘉實亭在瑤圃中，取山谷古風「江梅有嘉實」之句。因次山谷韻。

《園說》栽梅繞屋。

圖像描寫：主人策杖沿著階梯，欲爬上四方形的高臺涼亭去眺望風景，可見這是一塊高地，亭子建築在人工基台上，亭後有高槐、老松，整體構圖構偏右下。登高以望遠，與意遠臺涵義相同，但景色迥然相異。

景名：31 玉泉

京師香山有玉泉，君嘗勺而甘之，因號玉泉山人。及是得泉於園之巽隅，甘冽宜茗，不減玉泉，遂以為名，示不忘也。

²²⁸ 同註 183，頁 111。

《園說》暖閣偎紅，雪煮爐鐺濤，渴吻消盡，煩頓開除。

圖像描寫：這是一片空曠平坦的地方角落，圖中左下二童子正為等待泡茶的主人準備，松樹下有一僮僕正在煮茶水，另一僮僕在石磴上準備茶具，為的是品飲那曾經在人生中有些甜蜜的回憶的時光？主人與友人在泉井邊的空地上對談，客人傾身回頭望著遠處，似乎在看某種東西，有著疑是故人來的神秘暗示，增加了想像的空間，這一回頭，因人物的視覺暗示，讓空間無限的往畫面之外遠去。井邊與四周種著長松，松下及石上長滿綠苔，這是水氣充足的地方。

第五章、拙政園的山水空間

第一節、拙政園的山水美感與佈局

園林構成的要素說法不一，但是其條件不外是山水、花木的自然景物與建築的人工景物，加以組織而成。蕭默認為：「園林是建築藝術的重要類型之一，其本質即在於通過對包括山、水、建築、植物等所謂園林四要素。」²²⁹陳從周亦說：「中國園林除山石樹木外，建築物是主要構成部分。亭台樓閣巧妙安排，變化多端十分重要。」²³⁰

雖然花木是自然景物，但其中也是有人為所值種的人工自然，所以園林藝術的構成應是結合自然的環境，再加以人工佈置而成。方能成為「遊」憩觀「賞」的園林且應包含路徑在內。所以園林的構成要素，或者可以山、水、花木、建築、佈局五者為主。²³¹

石令人古，水令人遠，園林水石最不可無。²³²從拙政園的《圖詠》空間中，可以看出其遊賞的山水美感觀點，並在這觀點中發現其造園理念，以下就依園林構成的要素來舉論拙政園詩畫之山水美感及造園成就。

一、拙政園的疊山

山水是中國園林中主要的造園要素，承襲中國自然山水比德於人格化的傳統思想，所以文人造園無不以山水詩與山水畫意境做為其造園的表現重點，計成在其園冶的《自序》中提到，“最喜關仝、荆浩比筆意，每宗之。”以繪畫為本，掇山理水藝術便是以自然為師的人格化山水詩與畫。沈復在《浮生六記》中便對掇山有相當詳細的說明：

若夫園亭樓閣，套室回廊，疊石成山，栽花取勢，又在大中見小，小中見大，虛中有實，實中有虛，或藏或露，或淺或深。不僅在“周回曲折”四字，又不在地廣石多，徒煩工費。或掘地堆土成山，間以塊石，雜以花草，籬用梅編，牆以藤引，則無山而成山矣。大中見小者，散漫處植易長之竹，編易茂之梅以屏之。小中見大者，窄院之牆宜凹凸其形，飾以綠色，引以藤蔓；嵌大石，鑿字作碑記形；推窗如臨石壁，便覺峻峭無窮。虛中有實者，或山窮水盡處，一折而豁然開

²²⁹ 蕭默著《中國建築》文化藝術出版社 1999 年，頁 99。

²³⁰ 同註 170，頁 274。

²³¹ 同註 19，頁 173。

²³² 同註 105，卷三，頁 19。

朗；或軒閣設廚處，一開而通別院。實中有虛者，開門於不通之院，映以竹石，如有實無也；設矮欄於牆頭，如有月臺而實虛也。²³³

其意思便是說實是虛的軀，而虛是實的魂，相互為山水精神的主體。

山與水，這兩個字既表示五行對立，也表示自然的互補。山挺且拔，喻陽；水曲而柔，曰陰。彼此互動，相依成形。水為周邊的山體所容納，亦為山塑造造成溪流、瀑布和湖海；山本身亦受水體侵蝕，亦為流水所雕刻。²³⁴

李漁《閒情偶記 山石》：「磊石成山，另是一種學問，別是一種技巧。」²³⁵所以如何達成山與水互補的良好效果，計成在《園冶 掇山》一文中對掇山創造有很詳細的說明：

立根鋪以粗石，大塊滿蓋椿頭；塹裡掃以查灰，著潮盡鑽山骨；方堆頑夯而起，漸以皺文而加；瘦漏生奇，玲瓏安巧。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。蹊徑盤且長，峰巒秀而古，多方勝景，咫尺山林，妙在得乎一人，雅從兼於半土。

計成的意思是說：掇山要有幽深如畫般的意境，山丘豁壑皆有餘情才是。所以掇山之前不僅要把山腳的基礎先弄好，則山勢自然有嶙峋崢嶸之貌。再堆土築成山岡，並不在石頭形狀的巧拙，宜造臺者建臺，宜築榭者構榭，便可把大自然的雲與月招進來。「東岸積土為臺」登高望遠可以看清楚較大面積的園林景觀，亦可眺望「郭外諸山」，讓整個身心都得到舒暢，以下舉例皆以《拙政園詩詠》為主《園記》為輔，未有註記之。如：

意遠臺在滄浪池北，高可尋丈。
閒登萬里臺，曠然心目清。（意遠臺）

在水邊亦可布置石頭以做為靜觀冥想的地方，親近了濠濮可以垂釣，或觀賞游魚之樂。而進入定於靜的境地，在定、靜而後能安、能慮、能得的進境中，於是一切人事。天道遂能了然於胸。如：

釣 在意遠臺下。
白石淨無塵，平臨野水津。坐看絲裊裊，靜愛玉粼粼。

²³³（清）沈復《浮生六記》江蘇古籍出版社2000年，頁23。

²³⁴ Charles W. Moore 查爾斯 莫爾、William J. Mitchell 威爾 米歇爾、William Turnbull, Jr. 威廉 圖布爾 著《風景-詩畫般的園藝為人類在造樂園》李斯 譯光明日報出版社2000年，頁5。

²³⁵（清）李漁著、江巨榮、盧壽榮 校注《閒情偶寄》上海古籍出版社2000年，頁220。

得意江湖遠，忘機鷗鷺馴。(釣)

有石可坐，可俯而濯。(志清處)

把土石堆高可以作為障景之用，但是如果上面能植有適當的花木，讓其枝葉、花果添加園林景色，隨四季的變化而領會出不同的意境；當果實成熟時亦能作為品嚐裹腹，或分贈朋友，共同分享其中的滋味，而亦有所指，如：

珍李 在得真亭後，其地高。

珍李出上都，辛勤遠移植。(珍李)

山之小者易工，大者難好。²³⁶堆壘出山與山之間低下的地方則為一山谷，或山中的溪谷。空寂的深谷可以聽到聲音的共鳴與迴響，有其特別的感受，因為聲音在空間中飄盪，更能體驗出空間的奇妙。也令人聯想起生長在深谷中的蘭花的優美姿態，那種象徵幽靜深遠的高節。

空谷度涼雲，悠然落虛影。(聽松風處)

《吳風錄》載：「吳中富豪，競以湖石築山寺奇峰隱洞，鑿峭崿空為絕妙。」，「雖閭閻下戶，亦飾小山盆島為玩。」²³⁷可見風氣之盛。縮小的盆景亦以山水畫的構圖境界為上，山水雖小，但是一樣可以涵攝整個宇宙的觀念，可以「臥遊」或「心遊」。

爾耳軒在槐雨亭後，吳俗喜疊石為山，君特盆置水石，上植菖蒲、水冬青以適興。

有拳者石，弗崇以巖。(爾耳軒)

二、拙政園的理水

理水就是對水的規劃，園冶 立基：“高阜可培，低方宜挖”。所謂：「鑿池自畝以及傾，愈廣愈勝」²³⁸。因為水的立意在遠，能有一種“令人遠”的審美感受。侯迺慧先生認為：「一個園林的存在可以無山，卻不能缺水；因為水不僅做為景觀以美化園林，還在灌溉花木、提供飲水、調節濕度上控制著園林的興茂或衰廢。」²³⁹所以「水者，天地之血也，血貴周流而不凝滯。」²⁴⁰水更是園林的

²³⁶同註 235，頁 221。

²³⁷曹林娣著《姑蘇園林與中國文化》萬卷樓出版 1993 年，頁 12。

²³⁸同註 136105，卷三，頁 19。

²³⁹同註 19，頁 193。

²⁴⁰俞劍華編著《中國古代畫論類編·上》人民美術出版社 1998 年，頁 638。

生命血液。水可為靜的池、塘、潭、湖海、井等。²⁴¹亦可活化為動態的流水，可以是伏流、慢流、亦可涓涓而流，水一流動則山也動了，魚也遊了，橋也通了，樹也活了，整個園林充滿了一片滋潤的生命。²⁴²《林泉高致》上說：「水，活物也，其形欲深靜，欲柔滑，欲汪洋，欲回環，欲肥膩，欲噴薄，欲激射，欲多泉，欲遠流，欲瀑布插天，欲濺撲入地，欲漁釣怡怡，欲草木欣欣，欲挾煙雲而秀媚，欲照溪谷而光輝，此水之活體也。」意思是說水是一種活的物體，能隨著各種環境而變化出無窮盡的型態。

山與水的空間承載著萬物，往往與時間聯結在一起，一年四時的更替，讓草木有榮枯，讓風月有生命，於是有四季的變化之景，有一日之晨昏朝暮、日出落霞之美。拙政園有著「況若郊墅」自然特色，其所處的是江南水鄉「園有積水橫互數畝，類蘇子美滄浪池。」²⁴³「居多隙地，有積水互其中。」可見這是一片荒涼積水的窪地，水色渺瀰，所以王獻臣因地制宜，「稍加濬治，環以林木」成為以水為特色的江南名園。

如果山是代表著實，那麼水就是象徵著虛，這是中國園林創造的意境特色，水的美感特性就是能納映萬物，變成一個虛景。當水平靜時水就會像鏡子般的明亮可以用來當鏡子攬顏自照，也可以把園林的景色收攝到明潭水色之中，增加了園林的美感；以下舉例分析皆以《拙政園圖詠》為主，如有《王氏拙政園記》則註於後，如：

月明悠悠天萬里，手把芙蓉照秋水。（小飛虹）
俯窺鑑鬚眉、倒影寫脩竹。（志清處）

水納映了人、建築物、大自然的萬般景色，也把四周的空間都收了進來，因此面對水景可以把遠景也納映進來，形成一個美麗的對稱圖景；天空的本身就是浩瀚無垠的宇宙空間，是虛的空間，本來就容易讓人遐思神往；天空的顏色就是無限空虛的空間顏色，這顏色落在水面上所產生的倒影更加的虛幻縹緲，容易產生更多的遐思與嚮往，林俊寬先生說：「這種到映使空間擴大，使得建物更加柔和與美化。江水春綠而仲夏溪碧，如此，水天一色而共澄鮮，這完全是水倒映之一大特性。」²⁴³

當自然加進“風”因素之後，水面又產生了動態的藝術變化，調和了倒映五彩的顏色，自然的融合在一起，風能讓光因水的折射而波光蕩漾，好像要把顏色搖開散落；水面的空間也隨著時間的季節氣候、日月星辰、花開花落而無窮盡

²⁴¹ 林俊寬著《水在中國造園上的運用》地景出版社出版 1992 年，頁 47。

²⁴² 同註 241，頁 69。

²⁴³ 同註 241，頁 11。

的變化著。當雲“渡水”而去，本來靜止的水面也會變成一幅動態的畫面。視覺隨之移動，以靜觀動，妙趣無窮。如：

朱欄光炯搖碧落、落日倒影翻晴波。（小飛虹）
落日下迴塘、青天散靈淥。（志清處）
空谷度涼雲、悠然落虛影。（聽松風處）
白雲度水去。（意遠臺）

水既可以化育萬物，又是農業時代的命脈，所以中國人對水有一份特殊的情感，「原生的水崇拜對象便是神靈化的水體、水體的各種形式（江、河、湖、海、井、泉、溪等），以及雨（按：應作「與」）水有關的自然現象（雷、電、風、雲、虹、霧等）」²⁴⁴水更可隨氣候而為冰雪、霜露等眾多的形態變化，所以「水」的藝術特色就成為人格化的象徵或成為藝術創造因子。

水體形式大如江河湖海或小如溪澗窪池，總是給人一種遙隔之感觸，當遊人動觀時，園林中因為池塘的隔斷，加上造園的掩映手法之後，空間顯得更加深遠遼闊，容易有讓人「滉漾渺瀰，望若湖泊。」之感，園林的景色亦隨遊者的視覺移動而變成一幅動中有靜、靜中有動的情景。如：

流水斷橋春草色。（若墅堂）
魯望五湖原有宅。（夢隱樓）
出水最憐新句好、涉江無奈美人遙。（芙蓉隈）
偶傍滄浪構小亭、豈無風月供垂釣？滿地江湖聊寄興。（滄浪池亭）
愛此曲池清、落日下迴塘，。（志清處）
長江天際明。（意遠臺）
平臨野水津。靜愛玉粼粼。得意江湖遠（釣）
方池涵碧落。（水華池）
下引寒泉、有泉涓涓，（爾耳軒）
海月冷掛珊瑚鉤、千年秀句落西湖。（瑤圃）
不見山水災。（嘉實亭）
曾勺香山水、別有玉泉清。（玉泉）

水的自然現象，讓水帶有生命幻化的神秘感，而帶向神仙之境的崇拜，向柏松先生說：「氣象崇拜的中心是雨，因為雨直接影響農業生產。其他氣象—風、雲、虹、雷、電等之所以受到崇拜，是因為它們與降雨有關。」²⁴⁵於是雨有雨神、

²⁴⁴ 向柏松著《中國水崇拜》上海三聯書店 1999 年，頁 45。

²⁴⁵ 同註 244，頁 104。

雲有雲神、虹有虹神、風有風神、雷有雷神、電有電神、甚至閃電有閃電神。²⁴⁶
水不但有各種氣象上的變化，而且是一個循環的有機生命形態。波流變化了江湖風光，雲雨帶動了風月景物，季節聚散了霧露霜雪，變為生滅無常的生命的象徵。如：

淑氣薰蒸百和香、不較風露濕衣裳。(繁香塢)
雌蜺 蜨飲洪河、江山沉沉時未雪、何事青龍忽騰翥？橫絕寒流引飛渡、
傑閣參差隱層霧。(小飛虹)
雨浥紅蕖淡玉標、出水最憐新句好、涉江無奈美人遙。(芙蓉隈)
風約柔條拂水齊。(柳隩)
綠雲荷萬柄、翠雨竹千頭、清煙一縷浮。(深淨亭)
一年好景雨霜時。(待霜亭)
空谷度涼雲、悠然落虛影。(聽松風處)
莫待秋風吹。(怡顏處)
曉雨散春林。(玫瑰柴)
不嫌朝露衣裳濕。(薔薇徑)
種桃臨野水、時見流殘片、微波吹錦浪。(桃花汛)
風來酒亦醒、坐聽瀟湘雨。(湘筠塢)
氣蒸寒翠濕衣裳。(槐雨亭)
得雨淨如沐。(芭蕉檻)
夾水竹千頭、雲深水自流、迴波漱寒玉、短棹三湘雨。(竹澗)
春風壓樹森琳瑯、羅浮不奈東風惡、綽約仙姬若冰雪、萬里歸來抱雪霜。(瑤圃)
脩綆和雲汲。(玉泉)

園林開池鑿泉，固然是可以用來「灌園鬻蔬」做為灌溉之用，亦可做為飲水，這是為補氣候之不足的功能，但是園林對水的濬治還是需“高方欲就亭台，低凹可開池沼”《園冶 相地》，「水盡，別疏小沼，植蓮其中。」(水華池)為的是能結合花草樹木，自由魚鳥，自然風景與動植物而各得其所，營造出與水相應合，動與靜的空間的景象，邀雲請月，因水而變化出不同的姿態與風情。如：

方池涵碧落，菡萏在中洲，(水華池)“水盡，別疏小沼，植蓮其中，曰水花池。”(王氏拙政園記)
何事青龍忽騰翥、我來彷彿踏金鼇。(小飛虹)
百年魚鳥已忘情。(滄浪亭)
忘機鷗鷺馴。(釣)
種桃臨野水，春暖樹交花。(桃花汛)

²⁴⁶同註 244，頁 104-128。

夾水竹千頭，雲深水自流。迴波漱寒玉，清吹夾鳴球。（竹澗）

大者如江湖，小者如咫尺山林的盆景山水。明人善於盆中植奇花異卉，盤松古梅，置於几案間，清雅可愛。

更割崑山片玉蒼。（倚玉軒）

有拳者石，弗崇以巖。上列灌莽，下引寒泉。青青者蒲，被于崇丘。歲云暮矣，式晏以游。（爾耳軒）

三、拙政園的園林遊賞中水的遊娛功能性

文人品飲「要之品茶者，大都善於選擇幽靜高雅之所，約好友二三人求其無拘無束，放懷烹點，兼得山水、書畫、談禪、詠詩以助興，惟其如此，一日排遣方得以圓融無間。」²⁴⁷中唐時期，陸羽《茶經》²⁴⁸的問世，使茶文化發展到一個空前的高度，這是人們在高度物質文明的基礎上追求精神享受的一種體現。而明人張大復在其《試茶》中說：「茶性必發於水，八分之茶遇十分之水，茶亦十分矣；八分之水試十分之茶，茶只八分耳。」²⁴⁹，茶有提醒作用，又有色、香、味等豐富的藝術感覺，所以文人以茶入詩並與琴、棋、僧、鶴、酒、竹、石等，成為八大詩料。²⁵⁰水除了可以解渴之外，亦做為觀賞、洗滌、泛舟，更有調節氣候的功能。如：

曾勺香山水，冷然玉一泓。寧知瑤漢隔，別有玉泉清。（玉泉）

俯窺鑑鬚眉，脫履濯雙足。（志清處）

坐看絲裊裊，靜愛玉粼粼。（釣）

一片橫塘意，何當棹小舟（水華池）

清景堪消暑（深淨亭）

四、拙政園的水邊的築造與景象

林俊寬先生說：「中國庭園之藝術精神乃在於相互調和而，（按：應是「，而」）融入於大自然之中，而水又正是園地與宅地、花木與建築相互柔化之最佳融合界面、更所謂“一城山水半城湖，全城盡在湖水中”，使建築物因水而更活更柔更媚。」²⁵¹拙政園的三十一中，「凡諸亭檻臺榭，皆因水為面勢。」《王氏拙政園記》，園林建築造景部分留在下一節論述，茲把水邊之築造整理如下：

²⁴⁷ 吳智和著《明清時代飲茶生活》博遠出版社 1990 年，頁 5。

²⁴⁸（唐）陸羽著《茶經》金楓出版田園書屋 1987 年。

²⁴⁹ 陳彬藩主編《中國茶文化經典》光明日報出版社 1999 年，頁 437。

²⁵⁰ 戴嘉枋等著《雅文化》中州古籍出版社 1998 年，頁 509。

²⁵¹ 同註 241，頁 89。

亭六：小滄浪亭、待霜亭、淨深亭（深淨亭）、得真亭、槐雨亭、嘉實亭。

檻：芭蕉檻

臺：志清處、意遠臺、釣

澗：竹澗

橋梁：小飛虹

第二節、拙政園的花木寓意

植物是園林組景的重要成分，其功能之一，就是在園中賦予豐富有生機的綠色。花木是園林構成的元素要件，其品類極雜繁多所以李漁《閑情偶寄·種植部》把花木種類分為：「木本第一、藤本第二、草本第三、眾花第四、竹木第五。」²⁵²文震亨於《長物志》中將園林中的植物分為“花木”和“蔬果”兩大類，花木類共列出四十餘種，蔬果類列出三十二種，二類之中又略有交叉，如梅杏桃李既是花木所屬蔬果。²⁵³可見花木蔬果為造園家所重視。

花木是自然有機的生命體，隨著時間而不斷的變化其形體輪廓，隨著季節氣候，或花開，或結果，或茂密，或凋零，這種豐富的生命型態與山水的精神合一之後，又轉化為中國傳統文化的精神內容，花草樹木成為人格化的象徵，中國文人於是用以托物言志，傳遞豐富的內心的訊息。園林不必在乎飾新，而在乎保養；樹木不在於添種，而在於修整。²⁵⁴就“園林”二字來說，也離不開“林”字的組合，所以一個園林的構成，除了建築，山水之外便是花木。

一、拙政園的花木景名題構

景名的題構往往是依照符合中國古典文學詩詞、歷史典故等而取名的「意境」，也就是透過景名的提點，把目光與感受引向無限的空間和廣大的自然之後，又把內在的情思引向時間永恒的歷史，從而啟發出帶有哲理性的人生感與歷史感。金學智認為在蘇州園林中，花木題構特別多，其方式多種多樣有時還表現出互為交叉的情況。並從花木品種以及花木相結合的其他品種的數量多寡，歸納後提出了單題、雙題、多題及泛題等四類。²⁵⁵基本上概括了花木在園林景名與內容的結構方式：

²⁵²同註 235，頁 289-338。

²⁵³同註 105，卷二，頁 7-17、卷十一，頁 75-80。

²⁵⁴陳從周著《惟有園林》百花文藝出版社 1997 年，頁 70。

²⁵⁵金學智著《蘇州園林》蘇州大學出版社 1999 年，頁 119。所謂「題構」。它是以某一主題作為題名的景觀建構，其中可包括建築物在內，而以花木來建構的主題並以其為題名的景觀，稱為「花木題構」。

一、單題

是以單一的花木品種孤植或群植，並以之為題。而其題名、方式也有多種；或用花木的俗名，或用花木的異名，或用有關花木的詩文典故。

芙蓉隈在坤隅。“林塘秋晚思寥寥，雨浥紅蕖淡玉標。”
柳隩春深高柳翠煙迷，風約柔條拂水齊。
水華池在西北隅，中有紅白蓮。
聽松風處在夢隱樓北。地多長松。
來禽園，在滄浪池南北，雜植林檎數百本。
玫瑰柴匝得真亭，植玫瑰花。
珍李 在得真亭後，其地高，自燕移好李植其上。
薔薇徑在得真亭前。窈窕通幽一徑長，野人緣徑擷群芳。
桃花汛在小滄浪東，夾岸植桃，花時望若紅霞。
湘筠塢在桃花汛之南，槐雨亭北。脩竹連互，境特幽迴。
槐幄在槐雨亭西岸。古槐一株，蟠屈如翠蛟，陰覆數弓。
芭蕉檻新蕉十尺強，得雨淨如沐。不嫌粉堵高，雅稱朱欄曲。
竹澗在瑤圃東，夾澗美竹千挺。
深淨亭面水華池。脩竹環匝，境極幽深，取杜詩云。
怡顏處，取陶詞「眄庭科以怡顏」云。
瑤圃在園之巽隅，中植江梅百本，花時燦若瑤華，因取楚詞為名。
嘉實亭在瑤圃中，取山谷古風「江梅有嘉實」之句。因次山谷韻。

二、雙題

以兩種的花木為題，或以一種花木為主，配以另一種非花木品類，構成主題二重奏，它也可以俗名、異名或典故來題名。

倚玉軒在若墅堂後。傍多美竹，面有崑山石。
待霜亭在坤隅，傍植柑橘數十本。韋應物云：「洞庭須待滿林雙。」而右軍黃柑帖亦云：「霜未降，未可多得。」
得真亭在園之艮隅，植四檜，結亭。取左太沖招隱詩「竹柏得其真」之語為名。

三、多題

以兩種以上的花木，或兩種以上的花木和非花木相結合而構成的多主題建構。在蘇州園林中的「花木多題」並不多見，因為三者頗難凝鑄在幾個字的標題之中。

繁香塢在若墅堂之前。雜植牡丹、芍藥、丹桂、海棠、紫瑤諸花。

槐雨亭在桃花汛之南，西臨竹澗。榆槐竹柏，所植非一。云槐雨者，著君所自號也。

第四種為泛題：這種題構，並不確指何種花木，而是一種泛指，它幾乎可指各種花木，特別是綠色樹木。比如：“翠影閣”、“綠蔭軒”。泛題題構在拙政園中並沒出現，這裡可以看出其單一主題的建構有十七個之多，雙題大都含典故出處，有特別指出意含者，有三個，多題可歸納出兩個。²⁵⁶花木與詩文典故的題名，在中國園林中運用相當廣泛，含單題與雙題，綜合起來有七個。可見拙政園是一個花木審美主題性相當高的園林，讓人流連忘返。

二、拙政園的花木美感

樹木的美感與栽植，程兆熊先生將其分為三級：第一級是型態與色澤之美，屬於空間的美。第二級是天氣、季節及年齡等變化之美，屬於時間的美。第三級是內容聯想之美，近於人文之美。²⁵⁷侯迺慧用程兆熊所分的三級論述，花木精神一脈相傳，拙政園詩詠同為詩文，故採其分級方式。筆者同採其分級方式，論述對於樹木的美感。

繪畫上的空間審美趣味，也影響園林花木空間配置的審美趣味，同是蘇州園林的滄浪亭，蘇舜欽為之記《滄浪亭記》：「前竹後水，水之陽又為竹，無窮極，澄川翠幹，光影會合於軒戶之間，尤與風月為相宜。」²⁵⁸便是巧妙地利用竹子做出畫面空間的層次感。但是空間中往往難與時間分割，在園林空間中的種種景象變化也暗示著時間的轉動，如：

斜光下喬木，睠此白日遲。（怡顏處）

在視覺上可以感受到的空間距離。如：

綠雲荷萬柄，翠雨竹千頭。（深淨亭）

珍李出上都，辛勤遠移植。（珍李）

種竹連平岡，岡迴竹成塢。（湘筠塢）

²⁵⁶同註 255，頁 122。金學智又補充，重點歸納、生發的，是有與花木有關的詩文典故的題名，從而建構起景觀的主題。今採泛意歸納在雙題。

²⁵⁷同註 19，頁 214~215。侯迺慧指出唐代文人已有先質後文、先木後花的造園程序理念，除動植物外，動物也常被視為景色，為園林增添不少生動景觀；而且又與植物同屬有生命、會成長的一類，故置於末討論之。

²⁵⁸孫小力著《咫尺山林》東方出版中心 1999 年，頁 47。

文人重視林木陰涼的性質，如：

清陰十畝夏扶疏，正是長林果熟初。（來禽園）
舊種宮槐已十圍，密陰徑畝翠成帷。（槐幄）
亭下高槐欲覆牆，氣蒸寒翠濕衣裳。（槐雨亭）

視覺的質感與時間的交融，視覺意象摻雜著空間中的聽覺。如：

「疏松漱寒泉，山風滿清聽。」（聽松風處）

第二級是天氣、季節及年齡等變化之美，屬於時間的美。時間的長短與季節的變化。如：

落日下迴塘，倒影寫脩竹。（志清處）
回首帝京何處是？倚欄惟見暮山蒼。（夢隱樓）
春深高柳翠煙迷，風約柔條拂水齊。（柳隩）
木落秋更遠，長江天際明。（意遠臺）
倚亭嘉樹玉離離，照眼黃金子滿枝。（待霜亭）
盛夏已驚秋，林深不知午。（湘筠塢）
春風壓樹森琳瑯，海月冷掛珊瑚鉤。手握寒英香沁骨。萬里歸來抱雪霜。
（瑤圃）

第三級是內容聯想之美，近於人文之美。

支離雖枉明堂用，常得青青保四時。手植蒼官結小茨，得真聊詠左沖詩。
（得真亭）

與身體五官有關。如：

不嫌朝露衣裳濕，自喜春風屐齒香。（薔薇徑）
歲寒心事存貞白，憑仗高樓莫吹笛。（瑤圃）
曾不如苦李，全生衢路旁。（嘉實亭）

三、拙政園花木寓意

拙政園的樹木植栽帶動整個園林的視覺空間美感，相對也引動了詩人的“移情作用”，讓內在的情趣和外來的意象相融合，而互相影響。²⁵⁹借助於對傳

²⁵⁹ 同註 125，頁 44。

統的比興意象的創造性運用，與個人的創造喻象的巧妙組合，構築具有時代、個人特徵的象徵藝術世界，從而寄寓個人對人生價值、政治理想的追求，以及追求失敗後的苦悶、徬徨，是中國文學的象徵世界的基本特徵。²⁶⁰

周波指出：「《周易》的“觀物取象”對於後世美學和文學藝術創作產生了重要影響，它和《詩經》的“比興”共同創造了我國審美文化及文學藝術重視象徵、比喻，強調寄託、寓意的美學和藝術傳統。」²⁶¹《詩經》用植物以比興手法來詠志抒情，曹林娣在其《凝固的詩—蘇州園林》一書中亦指出：「或以植物喻人，或寄情，有正反兩面的形象，一般都用來“比德”。如《楚辭》慣以香草比之君子，擬以人格高潔，反映了當時人們的自然美意識。」²⁶²

屈原在中國文學史上是第一位創造了個人象徵的作者，他從實際生活中採擷材料，與神話傳說融為一爐，構成五彩繽紛的象徵意象。屈原創造的個人象徵，具有巨大的藝術魅力，對後世產生了久遠的影響。楚辭中的不少象徵意象，本是詩人獨特想像的結晶；在後來的文學創作中，為世世代代的作者一次又一次重複的使用，漸漸轉化為公共象徵，如以香草美人喻作者政治追求，在後世的詩詞中可以屢屢見到，因而成了固定喻義的比興意象。²⁶³中國園林所使用的植物種類頗多，僅以《拙政園詩詠》為例。

竹挺拔，虛心有節，為多年生常綠植物。節間部中空，細長作管狀，色綠。竹莖堅韌，可供建築製器之用。又有「脩竹」「美竹」「簞」「篔簹竹」「湘筠」等名稱。劉岩夫《植竹記》：君子比德於竹焉：原夫勁本堅節，不受霜雪，剛也；綠葉萋萋，翠筠浮浮，柔也；虛心而直，無所隱蔽，忠也；不孤根以挺叢，必相依以林秀，義也；雖春陽氣王，終不眾木斗榮，謙也；四時一貫，容衰不殊，常也；垂蕢時以遲風，樂賢也；歲擢筍以成竿，進德也。²⁶⁴這些形象上的特徵與文人所追求的精神氣質統一了起來，王羲之之修蘭亭選在茂林修竹之地，可為魏晉風範之代表；蘇東坡名言“寧可食無肉，不可居無竹，無肉令人瘦，無竹令人俗。”王維的《竹里館》等，愛竹成為文人名士之雅行。《拙政園圖詠》中以竹來當景名之處就有四處之多，如：

倚玉軒，傍多美竹。“如到王家堂上看，春風觸目總琳瑯。”

深淨亭，脩竹環匝，境極幽深。“綠雲荷萬柄，翠雨竹千頭。清景堪消暑，涼聲獨占秋。”

湘筠塢，脩竹連，境特幽迴。“盛夏已驚秋，林深不知午。風來酒亦醒，

²⁶⁰ 嚴雲受、劉鋒杰《文學象徵論》安徽教育出版社 1995 年，頁 445。

²⁶¹ 周波《中國美學思想闡釋》天津古籍出版社 1997 年，頁 33。

²⁶² 曹林娣《凝固的詩蘇州園林》中華書局出版 1996 年，頁 46。

²⁶³ 同註 260，頁 443。

²⁶⁴ 同註 201，頁 130-131。

坐聽瀟湘雨。”

竹澗，夾澗美竹千挺。“清吹夾鳴球。涼影共悠悠。”

《王氏拙政園記》中記載以竹子來營造氛圍的有：

小滄浪亭，亭之南，翳以脩竹。（《王氏拙政園記》）

古木疏篁，可以憩息，曰怡顏處。（《王氏拙政園記》）

篁竹陰翳，榆檉蔽虧，有亭翼然，西臨水上者，槐雨亭也。（《王氏拙政園記》）

在此因為竹子在視覺上姿態挺拔優雅，其色彩有如翠玉般的質感，被風搖動又有如玉般的聲響或嗚嗚做響的聽覺美感效果，而且竹葉隨風飄落了翠綠色的雨般的繽紛，在空間上竹林可以作為隔景的功能，產生空間的幽密性，讓人可以喝酒、彈琴以寄興，尤其在夏天，陰涼觸覺也隨著影子輕輕晃動了內心的共鳴。

曹林娣說出竹子與大自然之間互動的特性：「竹，可使日出有清陰，月照有清影，風來有清聲，雨來有清韻，露凝有清光，雪停有清氣。令人神骨俱清，逸致橫生。」²⁶⁵中國園林造境中喜以竹子來創造視覺上的美感，竹子的美感與象徵帶動了對竹子的造園運用，《園冶》上記載非常多，比如，“移竹當窗，分梨為院”（園說）“栽屋繞梅，結茅竹里”（園說）“開徑逶迤，竹木遙飛疊雉”（城市地）“新築易乎開基，只可栽楊移竹”（相地）“竹里通幽，松寮隱僻”（山林地）“尋幽移竹，對景蒔花”（立基）“看竹溪灣，觀魚濠上”（借景）等。

拙政園的其他林木類有：松、檜、槐、榆、檉、柳等。

松幹聳直，皮粗厚，葉如針，與竹、梅被譽為歲寒三友，有暗示歲寒見忠貞的高潔堅持，《長物志》上說：「山松宜直土岡之上，龍麟既成，濤聲相應，何減五株九里哉。」松柏的蒼勁挺拔、蟠古拙的形態，抗旱耐寒、長綠延年的生物特性，常被人們做為人的堅貞不屈，永葆青春的意志和體魄。²⁶⁶如：

疏松漱寒泉，山風滿清聽。彼美松間人，何似陶弘景。（聽松風處）

柳，楊柳科柳屬，落葉喬木。樹枝細長，柔軟下垂。葉互生，線狀披針形，尾端尖銳，邊緣有細鋸齒。花密生呈穗狀，種子有毛，成熟時柳絮飛散如雪。一般供作觀賞、行道樹。但是當春天一片柳條低垂時，亦會引來小鳥，蟬蟲等動物。

《柳浪聞鶯》²⁶⁷曾為杭州西湖十景之一，風吹柳浪與鶯聲婉轉清脆悅耳動聽，空間中的動態視覺與聽覺結合在一起時有著一份聲色交雜的美感。唐 李白憶秦娥

²⁶⁵ 同註 262，頁 48。

²⁶⁶ 同註 262，頁 50。

²⁶⁷ 段寶林、江溶 主編《中國山水文化大觀》北京大學出版社 1996 年，頁 624。

云：「年年柳色，霸陵傷別。」²⁶⁸、孟郊詩：「楊柳多短枝，短枝多別離。」之句。柳與留同音有著離別的象徵意味。

春深高柳翠煙迷，風約柔條拂水齊。
不向長安管離別，綠蔭都付曉鶯啼。（柳隩）

檜是常綠喬木。幹高約二十公尺，材質堅硬緻密，有香氣，可製家具及供建築用。

手植蒼官結小茨，得真聊詠左沖詩。支離雖枉明堂用，常得青青保四時。（得真亭）

榆樹是落葉喬木。樹皮深褐色，剝脫如鱗狀。葉為橢圓形或倒卵形，緣邊有重鋸齒。槐樹一名守宮槐，夏秋開淡黃白色蝶形花，可入藥。《長物志》上說：「槐榆，宜植門庭，板扉綠映，真如翠幄。」其木材堅實，可供製作器具或建築用。柏一名蒼官，一名栴與松壽齊。諸木向陽，柏獨西指，其性堅致，有脂而香，蓋木也貞德者。峨嵋山有竹葉柏身者，名竹柏。榆、槐、竹、柏，檜皆是一種難得的良木。適合在庭院或亭子邊種植，能增添園林之畫意，而意有所指。

舊種宮槐已十圍，密陰徑畝翠成帷。（槐幄）

亭下高槐欲覆牆，氣蒸寒翠濕衣裳。疏花靡靡流芳遠，清蔭垂垂世澤長。
老來不作南柯夢，獨自移床臥晚涼。（槐雨亭）

斜光下喬木，睽此白日遲。嫩人不可即，暮景聊自怡。青春在玄鬢，莫待秋風吹。（怡顏處）

花果的植栽有李、桃、梅、柑橘、林禽等。其中桃、梅、李樹，所開的花特別美麗，故景名以“桃花汧”、“瑤圃”（江梅，花時燦若瑤華）稱之。

柑橘，「單其實體，南方之正。味其酸，韓木德之純。足以附荔枝於末葉，遺檳榔於後塵。」²⁶⁹可見其難得珍奇。如：

²⁶⁸ 同註 192，頁 158。

²⁶⁹（宋）范大城撰《吳郡志》江蘇古籍出版社 1999 年，卷三十，土物下，頁 444。見綠橘條；《芝田錄》云：韋蘇州《寄橘》詩云：「書後欲題三百顆，洞庭須待滿林霜。」蓋《南史》有人題書尾曰：「洞庭霜橘三百顆。」韋正用此事。余按王右軍帖易云：「奉拒三百枚，霜未降，不可多得。」同出於此。頁 443。

倚亭嘉樹玉離離，照眼黃金子滿枝。千里勤王苞貢後，一年好景雨霜時。
(待霜亭)

林檎，據《吳郡志》記載：「在吳地有蜜林檎、金林檎等；蜜林檎，時味極甘如蜜，雖未大熟，亦無酸味，本品中第一，行都尤貴之；金林檎，以花為貴，今所在園亭，皆有此花，雖已多而其貴重自若。亦須至八九月始熟，是時已無夏果，人家亦以飮盤。」²⁷⁰可見林檎與柑橘皆是吳地之水果特產，果林不但能造園亦能有美果嘉實以可採摘、品嚐，又可以和朋友一起分享這是園林生活的樂趣；²⁷¹所謂養鳥不如多種樹，花果亦能引來蟲鳴鳥啼，增加園林景色的美麗，而水果有季節性，所以也帶來了時間的暗示，如：

清陰十畝夏扶疏，正是長林果熟初。(來禽園)

李是落葉喬木，春天開白花。果實為圓卵形，熟時為紅紫色或黃色，味酸，可供生食或作蜜餞用。與桃齊名，同作花中領袖，然而桃色可變，李色不可變也。「始終一操，“涅而不淄”《論語·陽貨》，是誠吾家物也」²⁷²象徵不變色之忠誠。

珍李出上都，辛勤遠移植。卻笑王安豐，當年苦鑽核。(珍李)
有如江梅華，枝槁心獨香。曾不如苦李，全生衢路旁。(嘉實亭)

四、拙政園花卉美感

花卉也是重要的園林植物，有牡丹、杜鵑、海棠、玉蘭、紫藤，有的濃豔，有的端麗，有的嬌俏，有的飄逸，有的素淨，有的妖冶，為園林景色鋪上色彩紛陳的外衣。楊鴻勳就將植物的造園藝術功能歸納為九種：一、隱蔽圍牆，拓展空間；二、籠罩景象，成蔭投影；三、分隔聯繫，含蓄景深；四、裝點山水，襯托建築；五、陳列鑑賞，景象點題；六、渲染色彩，突出季相；七、表現風雨，借聽天籟；八、散佈芬芳，招蜂引蝶；九、根葉花果，四時清供。²⁷³

桃是春初開花，有白、紅二色。桃：「凡言草木之花，矢口即稱桃李，是桃李二物，領袖群芳者也。」²⁷⁴桃色為紅之極純，李色為白之至潔，有著純潔的象

²⁷⁰ 同註 269，卷三十，土物下，頁 449。

²⁷¹ 楊鴻勳著《江南園林論》台北南天書局出版 1994 年，頁 216。

²⁷² 同註（清）李漁著、江巨榮、盧壽榮 校注《閑情偶寄》上海古籍出版社 2000 年，頁 294。

²⁷³ 楊鴻勳著《江南園林論》台北南天書局出版 1994 年，頁 210-217。

²⁷⁴ 同註 235，頁 239。

徵。²⁷⁵《長物志》上說：「種之成林，如入武陵桃源。」好似可以拋開塵俗，而生活在理想中的世界，整片桃花林有幽深曲折的空間深度。當微風吹來除了視覺晃動的美感亦帶來芳香的味覺。如：

夾岸植桃，花時望若紅霞。

種桃臨野水，春暖樹交花。時見流殘片，常疑有隱家。

微波吹錦浪，曉色漲紅霞。何必玄都觀，山中自歲華。（桃花汛）

梅以傲霜聞名，於園中植梅，可在清逸的氣氛中增添幾分冷艷。性耐寒，早春開花，花瓣五片，色紅或白。梅花的美艷不但可以在白天來欣賞，更適合清冷的月下來品味，《長物志》上說：「幽人花伴，梅實專房，取苔護蘚，封枝稍古者，移植石岩或亭際，最古，另種數畝，花時坐臥其中，令人神骨俱清。」²⁷⁶月夜花下坐臥在裡面好像進入神仙之境，引發出無限的感懷。如：

中植江梅百本，花時燦若瑤華。

春風壓樹森琳瑯，海月冷掛珊瑚鉤。寒芒墮地失姑射，幽夢落枕移羅浮。

羅浮不奈東風惡，酒醒參橫山月落。千年秀句落西湖，一笑閒情付東閣。

只今勝事屬君家，開田種玉生琪華。瑤環瑜珥紛觸目，琅玕玉樹相交加。

我來如升白銀闕，綽約仙姬若冰雪。彷彿蓬萊萬玉妃，夜深下踏瑤臺月。

瑤臺玄圃隔壺天，遙在滄瀛縹緲邊。若為移得在塵世？主人身是瓊林仙。

手握寒英香沁骨。萬里歸來抱雪霜，歲寒心事存貞白。

嗚呼！歲寒心事存貞白，憑仗高樓莫吹笛。（瑤圃）

牡丹是富貴花、夏初開花，色有紅、白、黃、紫等種。芍藥地位僅次於號稱花王的牡丹，故亦稱為「花相」。²⁷⁷初夏之間開花，形似牡丹，有紅、白、紫等色。丹桂比喻登科及第的人專供觀賞，花可用為香料及潤髮。海棠，海棠有色而無香，春日開淡紅色花。紫瑤在說文解字：「瑤，石之美者。」²⁷⁸明 徐弘祖 徐霞客遊記 卷四上 粵西遊日記四：「多靈山最高聳。其上四時皆春，瑤花仙果，不絕於樹。」這些都是珍貴且美麗的花，綠色的園林襯托出花開時千紫萬紅，也突顯出季節的點染作用，也讓所有香氣渲染柔和在整個空氣之中。如：

春光爛熳千機錦，淑氣薰蒸百和香。（繁香塢）

木芙蓉是晚秋清晨開的白、紅、黃各色花，李漁在《閑情偶寄》上說：「水

²⁷⁵ 黃永武著《中國詩學思想篇》巨流圖書公司出版 1979 年，頁 36。

²⁷⁶ 同註 105，卷二，頁 9。

²⁷⁷ 同註 105，卷二，頁 7。

²⁷⁸ (漢)許慎撰(清)段玉裁註(民國)王進祥注音《說文解字》漢京文化事業出版社 1985 年，頁 17。

芙蓉之於夏，木芙蓉之於秋，可謂二季功臣矣。」²⁷⁹水芙蓉在夏天開花，而木芙蓉在秋天綻放，在黃昏時變為深紅色，大而美豔，可供觀賞，與葉均可入藥。又有四面花，轉觀花之稱，此花清姿雅質，獨殿眾芳，秋江寂寞不怨東風，可稱俟命之君子矣。²⁸⁰《長物志》上說：「宜植池岸，臨水為佳」水塘與水岸邊的「芙蓉花」轉換出季節變化的美麗。如：

林塘秋晚思寥寥，雨浥紅葉淡玉標（芙蓉隈）

蓮花葉大而圓，夏日會開淡紅、黃色、淡紫或白色的花，果實內藏於蓮蓬，呈暗黑色。可供觀賞，果實與地下莖皆可食用，葉可裹物。亦稱為「芙蕖」、「芙蓉」、「荷花」、「菡萏」。拙政園內因水池多所以使用荷花的地方也較多，蓮花又有出污泥而不染清香高潔的意涵，荷花與葉都是浮出於水面的一支長莖，當風吹拂而過，隨風搖曳擺動，姿態優美，吸引著人的視線。

方池涵碧落，菡萏在中洲，誰唱田田葉？還生渺渺愁。（水華池）

月明悠悠天萬里，手把芙蕖照秋水。（小飛虹）

綠雲荷萬柄，翠雨竹千頭。（深淨亭）

玫瑰花有紅、白、黃等顏色。《長物志》上說：「一名徘徊花」花可製香水。所以當花開時能賞目、聞香，又能食用，所謂可嗅可觀，可插可戴，又具功能性²⁸¹。因此花美味香，令人徘徊不去。

曉雨散春林，濃香浸紅玉。（玫瑰柴）

薔薇有紅、白、黃等色，富有香氣。花開時其姿態可愛，五彩繽紛，種在小路旁能聞其香，又能觀其色，「花時雜坐其下，此何異酒食肆中。」²⁸²讓人容易帶有欣喜之氣。

窈窕通幽一徑長，野人緣徑擷群芳。不嫌朝露衣裳濕，自喜春風屐齒香。

（薔薇徑）

芭蕉葉大色綠，長橢圓形。夏日開淡黃色不整齊花。果實亦稱為「芭蕉」，肉質肥大，氣味香甜。計成在《園冶》上說：“夜雨芭蕉，似雜鮫人之泣淚”（園說）“窗虛蕉影玲瓏”（相地）“南軒寄傲，北牖虛陰；半窗碧隱蕉桐，環堵

²⁷⁹ 同註 235，頁 305。

²⁸⁰ 同註 201，頁 58。

²⁸¹ 何小顏著《花與中國文化》人民出版社 1999 年，頁 166-167。

²⁸² 同註 105，卷二，頁 9。

翠延蘿薜。”（借景），蕉葉闊大夜雨芭蕉，晚上聽雨是一種聲音美感的品味，雨後的芭蕉更加翠綠，以白色的圍牆當背景，紅色的欄杆成對比，色彩的美感躍然眼前，芭蕉成長快速所以白天可以用來遮陰，並且“窗虛蕉影玲瓏”，展露了虛影的美感。如：

新蕉十尺強，得雨淨如沐。不嫌粉堵高，雅稱朱欄曲。
秋聲入枕涼，曉色分窗綠。莫教輕剪取，留待陰連屋。（芭蕉檻）

菖蒲是白菖的別名，地下有長根莖，每年春日從根莖簇生劍狀葉，長達三十多公分。初夏葉間抽花莖，著生淡黃色小花，排列成肉穗花序。根莖可製香味料。習俗在端午節取葉插於簷下。亦稱為「蒲劍」、「菖蒲」、「堯韭」。水冬青。冬青一名萬年枝，葉長綠，為常綠性植物。如：

青青者蒲，被于崇丘。（爾耳軒）

草是不顯眼的植物，是園林中綠色地衣，生命力強，與青苔都顯得幽微。春天的來臨不只是花木成長，連草都顯現其芳草萋萋的嫩綠美感，草可以敷地與花互為襯托，綠是園林景色的主色調，成為自然的一景。如：

流水斷橋春草色，槿籬茅屋午雞聲。（若墅堂）

葫蘆是神仙的傳說象徵，把咫尺山林的天與地都濃縮在此空間中，可以忘憂，成為隱逸文化與園林境界的象徵。如：

壺裡誰知日月長（夢隱樓）

拙政園詩詠所規劃的花木整理如下：

- 一、林木：松、檜、槐、榆、櫟、柳、竹。
- 二、花果：李、桃、江梅、柑橘、林禽。
- 三、陸地花：李、桃、梅、玫瑰、薔薇、木芙蓉、牡丹、芍藥、丹桂、海棠、紫瑤。
- 四、水中花：蓮。
- 五、草：芭蕉、水冬青、菖蒲，草。

其餘尚提到的有“佳木”、“雜植”可見數目種類眾多。「中國詩人如此留心周遭的一草一木，從一草一木中尋出人類所應當摹倣學習的長處，作為立身處事的借鏡。」²⁸³這是中國傳統“比德”思想下所創造出來的優美的象徵；文徵明

²⁸³ 同註 275，頁 47。

曾手植紫藤，但未以詩詠之。

五、拙政園的動物形象美感

動物在園林景名中不像植物的景名豐富，數量上比較少，以現在蘇州園林中的“滄浪亭”有“觀魚處”、獅子林有“燕譽堂”、拙政園有“三十六鴛鴦館”²⁸⁴等；在《拙政園圖詠》中有兩處。

得意江湖遠，忘機鷗鷺馴。須知續綸者，不是羨魚人。（釣）
清陰十畝夏扶疏，正是長林果熟初。（來禽園）

園林中的動物象徵有相當密切的關係，漢竇德認為司馬相如所寫的「上林賦」，把古代的宮苑描寫的太過誇張了。但是有一點也值得參考「我們看到司馬相如所描寫的，大自然的景物是奇譎多變的，其中放養的是珍奇的異獸異禽，所種植的是少見的奇花異草。」因此我們可以從其研究中了解大自然中動物、植物也已經與人類生活和園林景觀有了密切的關係。²⁸⁵

文人詩文中的動物往往與自然景色相搭配也與神話傳說結合在一起，黃永武指出從詩人的眼中看來：龍是事業、鳳是愛情、麟是德行、龜是壽命。正象徵著詩人熱烈願望的化身龍鳳麟龜，在禮記禮運大同篇已稱為「四靈」，這四靈帶給中國人無限的聯想，從時間方面說，四靈可以取象於春夏秋冬四季；從空間方面說，四靈又可以取象於東西南北四方；從色彩方面說，四靈又取象於青、赤、黑、白色。²⁸⁶

莊子內篇的「逍遙遊」²⁸⁷便是把魚（鯤）和鳥（鵬）以神話式的方式來描述，使魚鳥動物形象更加活潑，相對也帶來美感與想像。一方面魚鳥本身就是一種自由自在的意象，在園林中是最容易接觸到的動物，其行蹤就好像風雲一樣，在空間中來去自由而拉近了時間的距離，寄託了無限的情懷。

百年魚鳥已忘情（滄浪亭）
忘機鷗鷺馴。（釣）

神仙思想，讓自然界中禽鳥蟲魚都顯得更有想像力與視覺趣味，自然山水與風雲可以很瀟灑的在空中與水中翻動，這是大的動態描述；也可以從昆蟲活動裡面觀察到忙碌的小動態，以小喻大顯示了詩人豐富想像力與觀察的細膩。如：

²⁸⁴ 曹林娣《蘇州園林匾額楹聯鑑賞（增訂本）》華夏出版社 1999 年。

²⁸⁵ 同註，頁 2-10。

²⁸⁶ 同註 277，頁 49。

²⁸⁷ 同註 210，頁 51。

雌蜺 蜷飲洪河、何事青龍忽騰翥、我來彷彿踏金鼈（小飛虹）
古槐一株，蟠屈如翠蛟（槐幄）
夢回玄蟻爭穿穴，春盡青蟲對吐絲。（槐幄）

動物的聲音讓空間的感受顯的更遼闊，雞啼聲是日夜晨昏的分界，昆蟲是季節性的動物，「將隱微不著的節候轉變，先做預告」²⁸⁸喚起詩人對青春生命的注視。動物的形象與聲音使得在空間的景色上，加進了無形的時間暗示，如：

槿籬茅屋午雞聲。（若墅堂）
綠蔭都付曉鶯啼（柳隩）
青春在玄鬢（怡顏處）

花的美麗與花開的芬芳，會招蜂而引蝶。花香味在空間中是隨風漂浮不定的，吸引著昆蟲在眼前的奔波，在視覺上這是一個虛和實的和諧對比。如：

靜看游蜂上下狂。（繁香塢）

第三節、拙政園的建築空間與佈局

中國古典園林中的建築，亭、臺、樓、閣，本身便是有助於創造園林的意境。園林建築主要是以能滿足居住、休息、遊覽的需要又要組成園景，創造富有變化的空間環境²⁸⁹，樓慶西說：「建築個體和建築群體空間的創造，從廣義來看也是一種藝術創造，只是它表現的形式是一種物質的空間環境。」²⁹⁰而屬於人工所建築的亭、台、樓、閣，這裡面強調似乎的不在其建築的式樣，反而是著重其作為延伸行程的中間休憩的性質。²⁹¹

拙政園自然景象，雖然在唐朝時為「魯望所居，不出郭郭，曠若郊墅」但其位置是「在郡城東北，界婁、齊門之間。」雖然其景色是「居多隙地，有積水互其中。」畢竟在郡城之內，據《宋平江城坊考》載錄，此郡在唐朝已經發展得非常熱鬧。²⁹²計成《相地·城市地》認為：「市井不可園也，如園之，必向幽偏可築，鄰雖近俗，門掩無譁。」²⁹³拙政園便是在此條件上所建立起來，城市山林作為園林之所在，並不是很理想，但是“必向幽偏可築”順其條件而「稍加澆治，

²⁸⁸ 同註 277，頁 63。

²⁸⁹ 張浪編《圖解中國園林建築藝術》安徽科學技術出版社 1997 年，頁 67。

²⁹⁰ 同註 225，頁 173。

²⁹¹ 柯慶明《中國文學的美感》麥田出版 2000 年，頁 283。

²⁹² 王謩《宋平江城坊考》江蘇古籍出版社 1999 年，頁 215。

²⁹³ 同註 187，頁 43。

環以林木。」在此基礎上拙政園的人工建築，以亭六：小滄浪亭、待霜亭、淨深亭、得真亭、槐雨亭、嘉實亭。軒：倚玉軒。爾耳軒。堂一：若墅堂。樓一：夢隱樓。臺：志清處、意遠臺、釣。橋梁：小飛虹。井：玉泉。等這些建築物的形式並不在本文探討之列，但其在空間中所引發的視覺美感，及其意義為本節研究所關注之重點。

朱銘、董占軍曾歸納出園林建築大約可分為四大類：第一類為廳、堂、殿，是園林中主要的建築物，一般體量較大，是會客、議事、禮儀活動的場所，通常坐北朝南。第二類為軒、齋、館，只是園林中供人遊賞、讀書、坐臥起居的房子。第三類為樓、閣、塔，是向上高聳的多層建築，其起源大約是古代戰爭中作（按：做）瞭望和信號的觀察哨所，是從“台”的基礎上發展起來的。第四類為亭、榭、廊、舫，都是為觀景而設計的建築。身處景中，故其自身造型亦十分講究，成為與景觀十分協調的欣賞單體。²⁹⁴本文以此分類為順序論述。

一、拙政園建築空間--堂

計成在《園冶 立基》中說：「凡園圃立基，定廳堂為主。先乎取景，妙在朝南；倘有喬木數株，僅就中庭一二。築垣須廣，空第多存，任意為持，聽從排布；擇成館舍，餘構庭台，格式隨宜，栽培得致。」²⁹⁵重點在“妙”字，也就是如何取景，方向上以朝南最為理想，因為南方的陽光充足。堂者，當也，為當正向陽之屋，以取堂堂高顯之義。²⁹⁶選擇在這裡的原因？是因為景色好像郊野般的自然純樸，可作為“心齋”與“坐忘”的地方。如：

會心何必在郊坳？近圃分明見遠情。
流水斷橋春草色，槿籬茅屋午雞聲。
絕憐人境無車馬，信有山林在市城。（若墅堂）

二、拙政園建築空間--軒

軒。取：「軒軒欲舉之意。」宜建築在高曠開敞之處，以能增進四周景致為佳。²⁹⁷所以在經營上以美感為主，雖然水石景致是隨俗應景而設，但是也是用心經營表現在園林盆景藝術上，移天縮地以寄託情懷的地方。如：

倚玉軒在若墅堂後。傍多美竹，面有崑山石。

²⁹⁴ 朱銘、董占軍《壺中天地》山東美術出版社 1998 年。139-144。

²⁹⁵ 同註 187，頁 58。

²⁹⁶ 同註 187，頁 70。

²⁹⁷ 同註 187，頁 78。

如到王家堂上看，春風觸目總琳瑯。(倚玉軒)

吳俗喜疊石為山，君特盆置水石，上植菖蒲、水冬青以適興，
語云：「未能免俗，聊復爾耳。」

豈不有營？我心則勞。戴欣戴遨，以永逍遙。(爾耳軒)

三、拙政園建築空間--樓

樓是兩層以上的房屋，《說文》上面說：「重屋曰樓」，《爾雅》上面說：「狹而修曲為樓。言窗牖虛開，諸孔樓樓然也。」²⁹⁸也就是說窗戶洞開，有許多窗孔整齊排列，因此能有“遠望近觀”的效果，比如范仲淹《岳陽樓記》：「“若夫霽雨霏霏，連月不開，陰風怒號，濁浪排空，則有去國懷鄉，優譏畏譏”之悲；“而春和景明”，“上下天光”，“岸芷汀蘭，郁郁青青”，“則有心曠神怡，寵辱皆忘”之喜，最後昇華出“先天下之憂而憂，後天下之樂而樂”的情趣。」

登高望遠可以使空間往外延伸，「可望郭外諸山」借遠山之景，亦可低頭尋找「淵明三徑」，這是反映在中國建築高深曠達的意境。如：

林泉入夢意茫茫，旋起高樓擬退藏。

魯望五湖原有宅，淵明三徑未全荒。

枕中已悟功名幻，壺裡誰知日月長？

回首帝京何處是？倚欄惟見暮山蒼。(夢隱樓)

四、拙政園建築空間--亭

亭子的建築在花園中提供了休憩、自內而外欣賞景觀的功能。²⁹⁹「亭者，停也」也就是供人休息停留的地方，因為亭子的形狀種類繁多，沒有一定的型制或使用的內容，所以在造型變化上也特別豐富，可以因地制宜。對於亭子的位置選擇，馮鍾平認為「一方面是為了景觀，以便遊人駐足休息，眺望景色；另一方面，是為了景點，即點綴景色。」又「眺望景色，主要應是滿足觀賞距離和觀賞角度這兩方面的要求，同時還要考慮到景物在陽面與陰面的不同光影效果。」³⁰⁰若以拙政園中所選的環境，臨水建亭的有小滄浪亭、待霜亭兩個。構亭池泮、水中，可以在此處欣賞水邊景色，欣賞著水的波光粼粼或魚遊花下。其他分佈園內與四周花木相鄰，是故可以倚樹納涼、賞花聞香，有淨深亭、得真亭、槐雨亭、嘉實亭皆與植物有關。因此亭子的景名「必須點出該地的特色，又要包含一個境

²⁹⁸ 同註 187，頁 78。

²⁹⁹ 孫宗文著《中國建築與哲學》江蘇科學技術出版社 2000 年，頁 634。

³⁰⁰ 同註 177，頁 198。

界，所謂名如其亭，亭如其境，境如其詩，詩如其人。」³⁰¹

亭子既然是園林中的人工建築物，放置在花木自然的形象裡面則顯得特別顯眼，也容易造成空間視覺的焦點，所以往往亭的位置的分佈比較分散，而變成園林當中分散的焦點，無形的聯繫著整個園林的空間，變成一種自由的聯線與組合，讓遊者可以來回的觀賞與休憩，因此亭為中心的園林空間就成了一個“移步換影”自由的欣賞空間；「基本上，傳統文人為能轉化日常生活的存在屬性，大致係採用道德超越、審美超越，以及全生養性等三種生活策略。」³⁰²所以文人在此空間中可以進行其審美活動的生活實踐，而在此中吟詠詩歌、書畫創作，琴韻悠悠，品飲茶酒 寄情逍遙在山水之間。

園林建築中亭子的特點就是空，就是虛。計成在《園冶》中說：“軒楹高爽，窗戶虛鄰，納千頃之汪洋，收四時之爛熳。”亭子因為四面空透靈巧所以他的審美價值就在於“納千頃之汪洋，收四時之爛熳。”而能與四周的環境自然打成一片。《老子道德經·第十一章》：“鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。固有之以為利，無之以為用。”³⁰³則反映中國建築中的虛實相這樣，有了與環境中氣的流動，就能吸收和聚集無限空間的景色。因此「亭在空間中藝術中，既是無限空間裡的有限空間，又是將有限空間融於無限空間的一種特殊的建築空間形式。」³⁰⁴於此亭子在園林意境的創造中起了重要的作用。

偶傍滄浪構小亭，依然綠水遶虛楹。豈無風月供垂釣？亦有兒童唱濯纓。
滿地江湖聊寄興，百年魚鳥已忘情。舜欽已矣杜陵遠，一段幽蹤誰與爭。
(小滄浪亭)

綠雲荷萬柄，翠雨竹千頭。清景堪消夏，涼聲獨占秋。
不聞車馬過，時有野人留。睡起龍團熟，清煙一縷浮。
(淨深亭)

倚亭嘉樹玉離離，照眼黃金子滿枝。千里勤王苞貢後，一年好景雨霜時。
向來屈傅曾留頌，老去韋郎更有詩。珍重主人偏賞識，風情原許右軍知。
(待霜亭)

手植蒼官結小茨，得真聊詠左沖詩。支離雖枉明堂用，常得青青保四時。
(得真亭)

³⁰¹ 同註 16，頁 138。

³⁰² 羅中峰撰《中國傳統文人審美生活方式之研究》國立台灣大學社會學研究所博士論文 1999 年，頁 29。

³⁰³ 《老子》三民書局出版社 1995 年，頁 32。

³⁰⁴ 同註 201，頁 268。

亭下高槐欲覆牆，氣蒸寒翠濕衣裳。疏花靡靡流芳遠，清蔭垂垂世澤長。
八月文場懷往事，三公勳業付諸郎。老來不作南柯夢，獨自移床臥晚涼。
(槐雨亭)

高人風尚志，脫冠謝名場。中心秉明潔，皎然秋月光。
有如江梅華，枝槁心獨香。人生貴適志，何必身巖廊。
不見山水災，犧 漫青黃。所以鼎中寶，不愛時世嘗。
曾不如苦李，全生衢路旁。惻惻不忍置，悠悠心自傷。
(嘉實亭)

四、其他

園林中的水池有著隔離的作用，那麼“橋”便是有溝通障礙的意味，也是一種打破並延伸空間以便通行的建築物，尤其是在園林水景創造中不可或缺的素材，唐朝張繼的《楓橋夜泊》正是把蘇州晚上的楓橋水景與鐘聲詩韻結合了起來，成了千古的傳唱。計成說：「絕澗安其梁，飛巖假其棧。」³⁰⁵橋不僅溝通神與人，還溝通了仙與人。在中國，仙可以說是一類特別的神，他們與橋有著很深的緣分。³⁰⁶因此當遊人在一片“滉漾渺瀰”的水上渡橋而過，感受到有著彷彿神仙的仙境，發出無限的美感。如：

雌蜺 蜷飲洪河，落日倒影翻晴波。江山沉沉時未零，何事青龍忽騰翥？
知君小試濟川才，橫絕寒流引飛渡。朱欄光炯搖碧落，傑閣參差隱層霧。
我來彷彿踏金鼈，願擇塵世從琴高。月明悠悠天萬里，手把芙蓉照秋水。
(小飛虹)

「借景」是中國園林的空間設計中，重要的表現手法。所謂“蕭寺可以卜鄰，梵音到耳，遠峰偏宜借景，秀色堪餐。”³⁰⁷雖然拙政園內部沒有建塔，但是因為拙政園西面有梁僧正慧所建的“北寺塔”，經歷了十三年才完成。宋朝建炎四年毀於兵亂，在紹興末年，金大圓重建九年而成，為浮圖之冠³⁰⁸。陳從周在研究拙政園時指出“復園及拙政園”、“此詩寫出拙政園借景北寺塔”文錄如下：

閱袁枚《小倉山房詩集》卷六《宿蘇州蔣氏復園題贈主人》詩云：「亭孤容易夕陽斜，寶塔金泥射落霞；每到細煙聲水上，晚鳥啼出隔牆花。」復園及拙政園，乾隆時蔣榮掬時改名復園，此詩寫出拙政園借景北寺塔，並證此時西部已屬

³⁰⁵ 同註 187，頁 41。

³⁰⁶ 同註 189，頁 265。

³⁰⁷ 同註 187，頁 32。

³⁰⁸ (清)顧震濤撰《吳門表隱》江蘇古籍出版社 1999 年，卷一，頁 4。

他姓，園分隔矣。³⁰⁹

拙政園向西遠望能把“北寺塔”的景象納入園中，讓空間無限延伸，可視為拙政園“遠借”最佳例子。

中國傳統園林藝術的創造中，山與水、花與木、建築佈局等都是造園的具體方法，所以：

山以水血脈，以草木毛髮，以煙雲華，得煙雲而秀媚。水以山面，以亭樹眉得亭樹而明快，得漁釣而曠落，此山水之佈置也。³¹⁰

陳從周認為拙政園的每在於空靈，於人開朗之感，故遊人入是園，多少會產生閒雲野鶴，來去無蹤的雅致。春水之膩，夏水之濃，秋水之靜，冬水之寒，與四時花木。朝夕光影，構成了不同季節、不同時光。³¹¹園林通過精心的佈置與營造，其主要的是追求造園家獨特的審美理想與背後所寄託的生命情懷，這是山水藝術的精神之所在，進而能達「應目會心」之境。

³⁰⁹ 同註 170，頁 55。

³¹⁰ 同註 136，頁 638。

³¹¹ 秦兆基 著《蘇州文選》蘇州大學出版社 1999 年，陳從周《中國園林散記（選四）》，頁 188。

第六章、《拙政園詩畫冊》的園林意境—會心與寄情

第一節、拙政園詩詠的會心之處

一、會心處

南朝宋·劉義慶《世說新語·言語》記載：

簡文入華林園，顧謂左右曰：「會心處不必在遠，翳然林水，便自有濠濮間想也，不覺鳥獸禽魚自來親人。」

比喻就近得到領悟。此段文字亦可做為文人園林意境論述的代表性思維，這裡面「翳然林水」可以視為環境空間中可以會心的「地方」，「濠濮間想」便是「寄情」，寄託於山水之後的一種情趣與情懷對應。於是情與景有了相融，成為了園林藝術的生命精神之所在。所以「會心處」這裡意指著「地方」空間的指向性，對於拙政園的規劃而言，就是三十一個空間景點。誠如程兆熊先生所指出：「有會心處，始可遊。亦為可遊，始有會心處。」³¹²

文徵明為御史王獻臣所作的《拙政園詩詠》與《王氏拙政園記》兩篇文記裡面，也可以依此解讀。《拙政園圖冊》是文徵明用一畫一詩的方式來描述、記錄「拙政園」地理空間與景名用典，并詩詠拙政園三十一個景點，此詩在文嘉鈔本中，考其歲月，約在嘉靖十年辛卯（公元 1531），蓋係初稿，故僅三十首。至嘉靖十二年癸巳（公元 1533），增玉泉為三十一景，共三十一詩³¹³。《王氏拙政園記》則是文徵明，在嘉靖十二年（公元 1533 年）歲在癸巳五月，用小楷寫下了園記，其內容前半段敘述了拙政園的三十一個地理與景名及造園內容；後半段敘述了「拙政園」取名之由來，并書王獻臣自之遭遇及文徵明對此園的感受。其末文謂：“既取其園中景物悉為賦之；而復為之記。”可見撰記之前文徵明已經繪有《拙政園圖詠》。

丁酉秋（1537），曾任蘇州知府的進士林庭 歸老返家，途經蘇州，王敬止拿出《拙政園詩畫冊》請林庭 書題畫詩，但是林庭 本人因沒能親遊對照拙政園景色而感到有些遺憾。但是林庭 給於拙政園圖詠相當高的評價：「披誦之餘則衡山文子之有聲畫、無聲詩兩臻其妙。凡山川、花鳥、亭臺、泉石之勝，摹寫無遺，雖輞川之圖，何以踰是。」林氏舉用“有聲畫、無聲詩”的意境來形容此畫冊的詩畫一體，並用王維輞川圖來比擬，可見對文徵明之才氣多所肯定。

³¹² 同註 183，頁 13。

³¹³ 同註 67，頁 1205-1213。

就詩結構而言《拙政園圖詠》所作的描述方式，與王維的「輞川別業」的所敘述的結構安排上有明顯的不同，王維只針對其別業遊止的詩詠，是傳統的詩詠，蘇軾在《書摩詰藍田煙雨圖》中說出：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」這段評論之後，王維便成了中國「詩畫合一」的最佳代表人物。《拙政園圖詠》顯然是以地理說明，景名典故與詩詠並重。這又有別於傳統的題畫詩，因為題畫詩所吟詠的「景物」是畫的本身，但是拙政園圖詠，所面對的景物都是「拙政園」的景物。這種結構的表現方式是有別於傳統純粹詩詠、題畫詩或地理志的方式。

《拙政園圖詠》結構方式雖然不同於純粹詩詠的表達，卻趨近於洛陽伽藍記所帶有「說明之文字」的註記方式，因此《文衡山拙政園書畫冊》有別於一般園林山水畫冊的內容形式，他們是以空間為主的繪畫與小引（地理介紹），也就是先說明拙政園的地理環境、造園內容、景名典故，直述拙政園的本身，再加以詩詠，是先有空間的表述說明，而後再寄情於詩歌意蘊或抒發情感。另外文徵明所寫的《王氏拙政園記》文章架構也是地理空間、景象描述與介紹，為文章之前半，訴情於後。以上二文當其記述景名地理時，是為作者的冷靜筆調。³¹⁴

二、拙政園的整體空間意象

《王氏拙政園記》是拙政園的築園傳記，記述了拙政園的位置及其築園思想。

「槐雨先生王君敬止所居，在郡城東北，界婁、齊門之間。居多隙地，有積水互其中。稍加濬治，環以林木。凡為堂一、樓一，為亭六，軒檻池臺塢澗之屬二十有三，總三十一，名曰拙政園。」

前兩句是記述了拙政園主人及其在蘇州城正確的地理目標，這是外在空間的位置介紹。當走進拙政園之後，把拙政園的內部大環境做一個整體的印象描述，放眼所見景色是被築造過的景象，緊接依序介紹景象設計及其空間位置。

我們發現，《園記》首先記述夢隱樓，再次記述若墅堂，然後便是以若墅堂為中心的園林景象介紹，這與《拙政園圖詠》把若墅堂放在第一位顯然有順序的不同，之外還有玫瑰柴與得真亭兩處。以下把《拙政園圖詠》與《王氏拙政園記》，對拙政園描述的順序上有四處不同，為張顯其不同，將按其描述順序相錯之處作一排比：

³¹⁴ 《中華五千年文物集刊》法書篇十一，五千年文物集刊編輯出版 1987 年。文徵明以同樣的形式手法在其《西苑詩十首》中亦可見到與《拙政園圖詠》有同樣的一地理景名（小引）一詩詠的結構方式。文徵明亦曾多次書寫《西苑詩》。

《拙政園圖詠》其一、若墅堂在拙政園之中，園為唐陸魯望故宅，雖在城市，而有山林深寂之趣。昔皮襲美嘗稱「魯望所居，不出郭郭，曠若郊墅」，故以為名。
《王氏拙政園記》其二、為堂其陰，曰若墅堂。

《拙政園圖詠》其二、夢隱樓在滄浪池之上。南直若墅堂，其高可望郭外諸山。君嘗乞靈於九鯉湖，夢隱隱字。及得此地，為戴顓、陸魯望故宅，因築樓以識。
《王氏拙政園記》其一、為重屋其陽，曰夢隱樓。

《拙政園圖詠》其十八、玫瑰柴匝得真亭，植玫瑰花。
《王氏拙政園記》其二十、其前為玫瑰柴。

《拙政園圖詠》其二十、得真亭在園之良隅，植四檜，結亭。取左太冲招隱詩「竹柏得其真」之語為名。
《王氏拙政園記》其十八、圍縛盡四檜為幄。曰得真亭。

其陽意指水的北面，其陰是指水的南面，也就是以滄浪池作為一個空間的分隔。但是在這裡並無交代夢隱樓與若墅堂，其在拙政園的正確位置。其次從上文之比較得知得真亭在拙政園的良隅（東北方）有四顆槐樹可以用繩子繞起來，稍前方圍種玫瑰花為路徑矮籬，是為同一個地方的連在一起兩個景象，看過其實也是一個整體的景色互為表裡，相互襯托。同樣的情形也可以在文徵明於西元一五五一年的紙本水墨畫「行書拙政園圖」為一比較，這八景是從三十一景中截取出繁香塢、小滄浪、湘筠塢、芭蕉檻、釣、來禽園、玉泉、槐幄。在表現上畫家仍採早年詩畫對裱的冊頁形式，對每一頁的圖畫配置了一頁詩文。詩文中又包含了詠景詩和小引（地理介紹）兩款。余佩瑾指出了：「在排列上，文徵明把飽藏抒懷意識的詠景詩調至地理介紹（小引）之前，來加強申述畫家情感。」³¹⁵除此之外顯然在排序上也有差異，我們與「拙政園三十一景」做一排比：

景名	行書拙政園八景順序	拙政園三十一景順序
繁香塢	1	3
小滄浪	2	7
湘筠塢	3	23
芭蕉檻	4	27
釣	5	11
來禽園	6	17
玉泉	7	31
槐幄	8	24

³¹⁵ 同註 96，頁 67。

這意味著文徵明是有所選擇的景象描述，而非早期的遊園動線觀念，應是強調出這八景的特殊性。

《王氏拙政園記》對於空間的方向有很明確的標記，有把拙政園的景象相互定位的效果，由夢隱樓在滄浪池北，若墅堂在滄浪池南帶出整個拙政園的景象，其間都無流露出其情緒，只有描述了風景的特點，故能達到標誌的功用，井然有序的呈現出空間的秩序感。這個井然有序的空間感是面對著真實的拙政園的描述：

「槐雨先生王君敬止所居，在東北，之間。其中。其陽，其陰，堂之前，其後為軒北直。踰而北，循水西行，又西亭之南，經竹而西，。至是水折而北，。其西。東岸積土為臺，。遵釣而北，。循淨深而東，。又東出之後，。自此遶出之前，。又前循水而東，；其前；又前。至是水折而南，，之南。又南。其下。逾而東，，西臨水上者，。亭之後，左為。皆因水為面勢。而南，而南，踰之間，。竹澗之東，。園中。」

可見文徵明在面對拙政園的景緻描述時有一定的空間感，這個空間感是有一定的順序，這個明確的空間順序顯然是可視為“遊園”時的路徑介紹，也是造園空間分佈，經營位置理念之所在。

再者，若墅堂與夢隱樓，南北直直相對，中間僅隔著滄浪池，以小飛虹橋溝通，所有景色皆面水為勢，因此拙政園三十一景的景象也需繞著水而遊。所以《拙政園圖詠》或《王氏拙政園記》的記述是以廳堂、樓房為空間的中心，此項觀點印證了《園冶·立基》所說：「凡園圃立基，定廳堂為主。先取乎景，妙在朝南。」的造園理論，主要以廳堂為中心再繞遊園林；也相對證明了《拙政園圖詠》的順序安排是按照整個「拙政園」當初設計的理念而來。

如果把《王氏拙政園記》與《拙政園圖詠》之地理介紹作一排比，除了更能清楚拙政園的空間方位概念之外，尚能把拙政園的疊山理水、蒔木花草、遊娛玩樂等園林藝術創造的思想一窺究竟。

《拙政園圖詠》之文字部分為“小引（地理介紹與景名典故）”和“詠景詩”兩部分，若把小引（地理介紹）這一部份視為園記遊園之“說明註解”，便很清楚看出「拙政園」的整體內涵，成為一幅生動的畫面。

槐雨先生王君敬止所居，在郡城東北，界婁、齊門之間。居多隙地，有積

水互其中。稍加濬治，環以林木。

景象題名：為重屋其陽，曰夢隱樓。

景象說明：夢隱樓在滄浪池之上。南直若墅堂，其高可望郭外諸山。君嘗乞靈於九鯉湖，夢隱隱字。及得此地，為戴顓、陸魯望故宅，因築樓以識。

景象題名：為堂其陰，曰若墅堂。

景象說明：若墅堂在拙政園之中，園為唐陸魯望故宅，雖在城市，而有山林深寂之趣。昔皮襲美嘗稱「魯望所居，不出郭郭，曠若郊墅」，故以為名。

景象題名：堂之前為繁香塢。

景象說明：繁香塢在若墅堂之前。雜植牡丹、芍藥、丹桂、海棠、紫瑤諸花。孟宗獻詩云：「從君小築繁香塢。」

景象題名：其後為倚玉軒。

景象說明：倚玉軒在若墅堂後。傍多美竹，面有崑山石。

景象題名：軒北直夢隱，絕水為梁，曰小飛虹。

景象說明：小飛虹在夢隱樓之前，若墅堂北。橫絕滄浪池中。

景象題名：踰小飛虹而北，循水西行，岸多木芙蓉，曰芙蓉隈。

景象說明：芙蓉隈在坤隅，臨水。

景象題名：又西中流為榭，曰小滄浪亭。

景象說明：園有積水橫互數畝，類蘇子美滄浪池。因築亭其中，曰小滄浪。昔子美自汴都徙吳，君亦還自北都，蹤跡相似，故襲其名。

景象題名：亭之南，翳以脩竹。經竹而西，出於水澁，有石可坐，可俯而濯，曰志清處。

景象說明：志清處在滄浪亭之南，稍西，背脩竹石磴，下瞰平池，淵深泓渟。儼如湖澁，義訓云：「臨深使人志清。」

景象題名：至是水折而北，滉漾渺瀰，望若湖泊，夾岸皆佳木，其西多柳，曰柳隩。

景象說明：柳隩在水花池南。

景象題名：東岸積土為臺，曰意遠臺。

景象說明：意遠臺在滄浪池北。高可尋丈。義訓云：「登高使人意遠。」

景象題名：臺之下植石為磯，可坐為漁，曰釣。

景象說明：釣，在意遠臺下。

景象題名：遵釣而北，地益迴，林木益深，水益清駛，水盡，別疏小沼，植蓮其中，曰水花池。

景象說明：水華池在西北隅，中有紅白蓮。

景象題名：池上美竹千挺，可以追涼，中為亭，曰淨深。

景象說明：深淨亭面水華池。脩竹環匝，境極幽深，取杜詩云。

景象題名：循淨深而東，柑橘數十本，亭曰待霜。

景象說明：待霜亭在坤隅，傍植柑橘數十本。韋應物云：「洞庭須待滿林雙。」而右君黃柑帖亦云：「霜未降，未可多得。」

景象題名：又東出夢隱樓之後，長松數植，風至冷然有聲，曰聽松風處。

景象說明：聽松風處在夢隱樓北。地多長松。

景象題名：自此遶出夢隱之前，古木疏篁，可以憩息，曰怡顏處。

景象說明：怡顏處，取陶詞「眄庭科以怡顏」云。

景象題名：又前循水而東，果林彌望，曰來禽園。

景象說明：來禽園，在滄浪池南北，雜植林檎數百本。

景象題名：園縛盡四檜為幄。曰得真亭。

景象說明：玫瑰柴匝得真亭，植玫瑰花。

景象題名：亭之後，為珍李。

景象說明：珍李在得真亭後，其地高，自燕移好李植其上。

景象題名：其前為玫瑰柴。

景象說明：得真亭在園之良隅，植四檜，結亭。取左太沖招隱詩「竹柏得其真」之語為名。

景象題名：又前為薔薇徑。

景象說明：薔薇徑在得真亭前。

景象題名：至是水折而南，夾岸植桃，曰桃花汧。

景象說明：桃花汭在小滄浪東，折南。夾岸植桃，花時望若紅霞。

景象題名：之南為湘筠塢。

景象說明：湘筠塢在桃花汭之南，槐雨亭北。脩竹連互，境特幽迴。

景象題名：又南古槐一株，蔭數弓，曰槐幄。

景象說明：槐幄在槐雨亭西岸。古槐一株，蟠屈如翠蛟，陰覆數弓。

景象題名：其下跨水為杠，踰杠而東，篁竹蔭翳，榆檉蔽虧，有亭翼然，西臨水上者，槐雨亭也。

景象說明：槐雨亭在桃花汭之南，西臨竹澗。榆槐竹柏，所植非一。云槐雨者，著君所自號也。

景象題名：亭之後為爾耳軒。

景象說明：爾耳軒在槐雨亭後。吳俗喜疊石為山，君特盆置水石，上植菖蒲、水冬青以適興，語云：「未能免俗，聊復爾耳。」

景象題名：左為芭蕉檻。凡諸亭檻臺榭皆因水為面勢。

景象說明：芭蕉檻在槐雨亭之左。

景象題名：自桃花汭而南，水流漸細，至是伏流而南，踰百武，出於別圃叢竹之間，是為竹澗。

景象說明：竹澗在瑤圃東，夾澗美竹千挺。

景象題名：竹澗之東，江梅百株，花時香雪爛然，望如瑤林玉樹，曰瑤圃。

景象說明：瑤圃在園之巽隅，中植江梅百本，花時燦若瑤華，因取楚詞為名。

景象題名：圃中有亭，曰嘉實亭。

景象說明：嘉實亭在瑤圃中，取山谷古風「江梅有嘉實」之句。因次山谷韻。

景象題名：泉曰玉泉。

景象說明：京師香山有玉泉，君嘗勺而甘之，因號玉泉山人。及是得泉於園之巽隅，甘冽宜茗，不減玉泉，遂以為名，示不忘也。

經過進一步的排比之後，拙政園的整體意象便顯得非常有趣，畫面更加生動明晰，也因此對於拙政園有了整體的空間動態印象。地理書最重要的目的，是在定方位、記地理，若枝節繁蕪，辭藻過多，反而會干擾其實用的原始目的。³¹⁶

³¹⁶ 同註 23，頁 105-137

所以《王氏拙政園記》與《拙政園圖詠》的地理空間的記述時，井然有序的先把「拙政園」在蘇州城的「東北」、界於「婁、齊門之間」外在的大環境，有所掌握，再依序描述「拙政園」內部，以“若墅堂”中心，沿順著此中心前後而相互對照定位，然後向著北而西再循水而行，繞回過夢隱樓，向東而南繞回來呈現了一個橫向8字型的環繞路徑，這路徑是拙政園整體的“經營位置”。

也因排比之故《拙政園圖詠》中景象的空間位置有了明確定位，「若墅堂在拙政園之中」使得《王氏拙政園記》文中沒有交代「若墅堂」與拙政園本身正確的空間位置，有了明確的答案；芙蓉隈在“坤隅”、水華池在“西北隅”、待霜亭在“坤隅”、得真亭在園之“艮隅”、瑤圃在園之“巽隅”、玉泉於園之“巽隅”，以上是相對於拙政園的明確空間位置。其餘的則是相互的定位，比如：「夢隱樓在滄浪池之上，南直若墅堂」、「繁香塢在若墅堂之前」、「倚玉軒在若墅堂後」。依次呈現出來，這種是極明確而有條理的空間觀念，也意味著文徵明在敘述拙政園時，有一個內在的空間節奏在進行。

再來看“夢隱樓”在《王氏拙政園記》裡面，可以視為第一個說明的景象，隱約中發現了「夢隱樓在滄浪池之上。南直若墅堂，其高可望郭外諸山。」這一空間的線索。這一線索的合理理解就是登高望遠，可以極目江湖景致，若是站在夢隱樓上，俯仰之間，拙政園「居多隙地，有積水互其中。」、「不出郭郭，曠若郊墅」、「五湖」、「三徑」的整體空間意象，便一覽無遺了。

三、遠望近觀

園林既然提供日常生活的的審美空間，寄託一個山水的「比德」象徵環境，這山水空間美感的基本條件的內容是借景抒情而來「凡為堂一、樓一、為亭六，軒、檻、池、臺、塢、澗之屬二十有三，總三十一，名曰拙政園。」這是一個總體的經營位置與意象，這個位置與意象正如前文所論述是寄託「山水美感」而來的。也就是在「可遊」的園林山水，透過「應目」去感知環境、觀察，並從外界攝取形象美感，來達到「會心」的相契合。

雖然園林有所謂的堂、樓、亭、軒、檻、池、臺、塢、澗之屬的不同空間的安排，但是其實是有相當內涵上的同質性，這個同質性便是建立在遊賞的情懷上，拙政園的中心點就是可以近觀「會心處」的（若墅堂），這是適合春天賞景地點，可以忘掉時間的存在，或者渡橋（小飛虹）抽離現實時空達到神仙之境，登上對面可以望遠的（夢隱樓）；登上此樓「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。」直到黃昏日暮的美景，都可流連忘返，「樂」在其中；或直到晚上，乾脆在此過夜，或許可以做一場虛境的夢，忘掉煩憂；當遊者繼續「循水西行， 亭之南， 經竹而西， 。至是水折

而北， 。其西 。，皆因水為面勢，竹澗之東， 。園中 。」可見這是一個不規則的湖泊，有著彎彎曲曲的路徑，所謂「曲徑通幽」是也。在這空間中的“遊觀”，事實上也已經包含了時間與季節氣候、也包含了身心遊愉的目的。

園林既然“可行”、“可望”、“可遊”、“可居”，李澤厚認為，“可遊”、“可居”勝過“可行”、“可望”。中國建築體現了這樣的精神，重視生活情調的感染薰陶，是能夠經常瞻仰或者居住的生活場所。³¹⁷因此遊者可以選則自己所喜愛的地點遊觀，不論是「近圃分明見遠情」或者「如到王家堂上看」。也因此設計者必須能夠安排一些讓遊者「駐足停留」的亭子，亭者「停」也，並不只是匆匆而過。「亭」，一般而言，往往強調其地點非日常所居，而側重在發現、前往、與徜徉其地的「遊」之歷程。³¹⁸

第二節、拙政園圖的會心處

拙政園的圖畫與詩詠同樣皆是園林空間景象的描述與記錄，但是文學的寫作是文字書寫作為表達的工具，而繪畫則是造形藝術用筆墨寫畫下瞬間的永恆；詩畫之間差異在於，畫以實境、實象呈現，詩卻以心境，虛象呈出。但詩、畫同體論的提出，最重要的因素是二者有相同的美學內涵。³¹⁹根據美學研究的一般意見來說，雖然是因為兩者都使用形象思維（imagination），如果回到中國美學的文化脈絡來看的話，卻清楚看出是圖像的呈顯。

謝赫六法中提出了“經營位置”的傳統特點，這一方法就是現在的“構圖”之意，在繪畫上就是形象位置的安排，結構與組織等問題，「中國畫為了盡可能完整反映客觀的事實，充分表達思想情感，能夠像文學故事一樣具有敘述性，於是便大膽打破時空的限制，自由靈活地處理畫面，使不同場面可以一起排列，先後情節可以同時出現」³²⁰我們從閱讀《拙政園詩畫冊》中，發現與李澤厚所指出的：「無論季候、時日、地區、對象，既要求真實又要要求很大的概括性，這構成了中國山水畫一大特徵。」³²¹又「詩、畫以及小說等各類藝術中都有這種美的類型和藝術意境。」³²²「既要從真景中提煉精華，突出季節、氣候的特徵，使山水畫生動的表現春光的明媚或秋景的蕭疏，煙雨迷濛或雪峻高寒等等含有詩意的境界。」³²³有著相同的觀點，本文將從拙政園三十一景圖中提出論述。

³¹⁷ 同註 151。頁 68。

³¹⁸ 同註 291，頁 285。

³¹⁹ 同註 146，頁 6-36。

³²⁰ 王菊生著《中國繪畫學概論》湖南美術出版社 1998 年，頁 305。

³²¹ 同註 151，頁 169-170。

³²² 同註 151，頁 171。

³²³ 張安治著《中國畫與畫論》上海人民美術出版社 1986 年，頁 39。

一、拙政園三十一景圖的位置經營

山水畫的內容對象是山石、流水、樹木、屋宇、雲煙、人物等內容，人物和建築物也可以作為「點景」使山水畫能增添生氣。在空間表現上不論畫家所經營的畫面內容如何豐富，畢竟都是面對山水風景所剪裁下來的片段，也因此這種局部片段不是孤立的，與整體的實際環境有著前後虛實等關係，比如「嘉實亭在瑤圃中」、「釣 在意遠臺下」，所以藝術家在表達自然型態時必須進行取捨，而造出其理想中的山水景致意境。另外景名中除了點出景色的經營特色之外，也把地理環境也一併表現了出來比如「繁香塢」、「芙蓉隈」、「志清處」、「柳隩」、「意遠臺」、「水華池」。池是可儲存水的凹地；塢泛指四周高而中央低的地方，四周築土為障的種花場；澗是山間的流水；隈水流彎曲的地方與角落。隩是岸邊水流彎曲的地方。隈隩形容曲窄幽深；岸是水邊高地； 是水邊大石等等。這些也都是「拙政園」整體空間的特色，可以讓遊者除了體會「景名的意義」之外，亦是空間經營布置的構圖所在。

筆者對「拙政園三十一景圖」以“經營佈置”的構圖取景上大致可分為，全景的描述、局部構圖和特寫構圖等三類。

1.全景的描述：是指可以看到比較寬大的景象，比如，若墅堂其前景是籬笆，中景是明堂空地後面是廳堂建築，最後遠景是“斜飛堞雉”。如：

若墅堂、夢隱樓、小飛虹、小滄浪亭、意遠臺。

2.局部構圖：面對景象採主題式的局部構圖，而溢出於天空。如：

繁香塢、芙蓉隈、深淨亭、芭蕉檻、嘉實亭、玉泉。

3.特寫構圖：主題式構圖中，去掉背景並不表現其他景色。因此「特寫構圖」亦是以局部表現，可以視為「局部構圖」。如：

倚玉軒、志清處、柳隩、釣 、水華池、待霜亭、聽松風處、怡顏處、來禽園、珍李 、得真亭、桃花汛、湘筠塢、槐幄、槐雨亭、爾耳軒、竹澗、瑤圃。

在第四章的圖畫空間的分析之後，可以看出來，文徵明為了把握主題的整體意象，而有了為景象作空間關係說明的意圖，比如：“全景構圖”的若墅堂「若墅堂在拙政園之中，園為唐陸魯望故宅，雖在城市，而有山林深寂之趣。昔皮襲美嘗稱「魯望所居，不出郭郭，曠若郊墅」，故以為名。」畫面配合著小引的“地

理位置”及方向說明的構圖方式，企圖把「在拙政園之中」₁「城市」₂「山林深寂之趣」₃「魯望所居，不出郭郭」空間感的意象有所表達；“局部構圖”的繁香塢：「繁香塢在若墅堂之前。雜植牡丹、芍藥、丹桂、海棠、紫瑤諸花。孟宗獻詩云：“從君小築繁香塢。”」畫面描述了「繁香塢在若墅堂之前」₄「雜植諸花」把建築與花木的空間有了相關位置的構圖描繪；在「特寫構圖」的芙蓉隈：「芙蓉隈在坤隅，臨水。」畫面只畫了「芙蓉隈」₅「臨水」的景色。構圖上並無對其他相關景象做說明。大抵空間的畫面是依此模式進行，這裡我們可以看到的是文徵明繪畫的冷靜筆調，企圖想記錄與說明拙政園的空間關係及造園景象。

以此方式再來看「行書拙政園圖詠」，文徵明再度用此八頁圖詠來加強其對「拙政園」的情感寄託，但在畫面景物內容上比「拙政園三十一景圖」更細膩的描寫園景，構圖形式上幾乎採「局部構圖」，是屬於「特寫鏡頭」的方式，在構圖內容上，依然帶有強烈「插畫」的空間說明性質，其對空間路徑描述亦更加的寫實清晰，似乎強調出「拙政園」經過園主長期經營之後“人工化”的環境變遷。

「行書拙政園圖」與「拙政園三十一景圖」小引的內容稍有出入，其中『槐幄』一景差異較大，詩詠為《拙政園詩三十一首》中的“槐雨亭”，後面只簡單寫上「槐幄」及年號，無“小引”之「說明」，這裡顯然並非余佩瑾所指出：「詩文中的字句猶一成不變地沿襲著早年的版本」³²⁴，所以這裡我們可以視為“八圖九景”，是面對「景色」所引發情感思緒有所“變遷”？而表現出“詩與畫”的分立，並不是傳統詩畫相屬的「題畫詩」，而有了自由的互換交流，這可能是因為時空之變遷，景色有了融合或改變；或是“槐幄在槐雨亭西岸”景色距離不遠，而形成相互為「借景」；或是針對王獻臣號「槐雨」所寄託的「槐」樹象徵，有感而發的詩詠“加諸其中的情懷更為濃郁”³²⁵之故？

二、拙政園三十一景圖的虛實相生

中國繪畫構圖的位置經營，讓空間顯現出不同的視覺效果，而有了濃淡疏密、聚散遠近、大小輕重、繁簡偏正等對比方式，而產生“虛與實”相生的空間處理方法，清笪重光《畫筌》：

山之厚處及深處，水之靜時即動時，林間陰影，無處營心，山外清光，何以著筆？空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣；虛實相聲，無畫處皆成妙境。³²⁶

³²⁴ 同註 96，頁 67。

³²⁵ 同註 96，頁 67。

³²⁶ 俞劍華編著《中國古代畫論類編 下》人民美術出版社 1998 年，頁 814。

意謂藝術境界之美，在於注意虛實的結合，尤其要注重畫之空白，是畫境全局之所在。也就是說意境的創造，表現為具體可視的客觀景色，與藉以抒情達意的景色能達到出神入化的最高境地，意境的欣賞在於真實的形象和虛幻聯想的統一。

宗白華認為中國繪畫的藝術特色便是掌握了“虛與實”的表現手法，他說：

近年來出土的晚周帛畫鳳夔人物、漢石刻人物畫、東晉顧愷之《女史箴圖》、唐閻立本《步輦圖》、宋李公麟《免青圖》、明徐渭《驢背吟詩》，這些赫赫名跡都是很好的例子。我們看到一片空虛的背景上突出的集中地表現人物行動姿態，刪略了背景的刻畫，正像中國舞台上的表演一樣。

這個舞台式的效果，簡單的說就是「去背景」，盡量的使用最少的道具的背景，使主題突出，讓表演者的利用“表演程式和手法”使得“真境逼而神境生”³²⁷。王菊生指出了：「空白處理對於中國繪畫產生了其獨特的作用：第一、由於空白對比，虛實互襯，使物象鮮明突出，強化了內容的表現力，深化了主題。第二、空白處理能增強構圖的形式美感。」³²⁸

拙政園圖中「局部構圖」與「特寫構圖」中則特別顯現出這種“空白”帶虛的手法，這種表現手法是承續著馬遠、夏圭的藝術風格，「構圖上所謂“馬一角”、“夏半邊”，即畫山水“全境不多，其小幅或峭峰直上而不見其頂，或絕壁直下而不見其腳，或近山參天而遠山則低，或孤舟泛月而一人獨坐，此邊角之景也”，他們常使是點集中於大自然的一邊或一角，並讓其他部分裸露或祇以淡墨染出，暗示空間的無限推遠。」³²⁹因此在畫面上我們可以發現文徵明在構圖上，為了暗示無限的空間，所以使用「一角、半邊」的手法來表現，我們進一步可以發現其構圖中，亦有著明顯路徑的描述與暗示，好讓遊者能順此空間的方向前去，而形成一個“<”形的構圖特色，讓片段的繪畫描述，形成連貫的時空遊歷，並且增添了「曲折有致」或「曲徑通幽」的園林意境。曹林娣提出此種表現方式恰與寫意園原理相通並且景物刻畫精巧、深入，有以以少勝多的效果。³³⁰

李澤厚認為馬、夏是“剩水殘山”以虛畫實的典型代表，此類作品的藝術特色：「更經常出現的是頗有選擇取捨地從某個角度、某一局部，某些對象的某一部份出發的著意經營，安排位置，苦心孤詣在對這些原為有限的對象的細節忠

³²⁷ 同註 157，頁 91。

³²⁸ 同註 320，頁 314。

³²⁹ 倪在沁《宋代山水畫南渡之研究》文史哲出版社 1991 年，頁 83-84。

³³⁰ 曹林娣《中國園林藝術論》山西教育出版社 2001 年，頁 235。「南宋山水畫以含蓄、準確地表達一種詩的意境為山水畫創作的目標；大膽剪裁，把主題無關的可有可無的景物一律刪除，畫面留出大片空白以增強形式美的因素；景物刻畫精巧、深入，以少勝多。」

實描繪裡，表達出某種較為確定的失去、情調、思緒、感受。」又「一角山岩、半截樹枝都成了重要內容，佔據了很大的畫面；但刻畫卻精細多了，自覺的抒情詩意也更為濃厚、鮮明了。」³³¹這正也說明了拙政園圖景中那些局部構圖與特寫構圖中去掉背景，而顯露「舞台效果」留白的藝術表現狀態，而“人物”在此空間中，變成舞台劇情中進進出出，如同小說章節之故事，這種“以虛為實”的情感表露，正是文徵明隱藏在冷靜筆調中流露出來的熱情書寫。

而八頁「行書拙政園圖」除了“繁香塢”之外，都有人的參與，在內容上強調出讀、漁、耕、品茗、清談等園林生活；其中第二頁的「小滄浪亭」主人拄杖立於門口“等待”³³²著「知音」的到來與「拙政園三十一景中」的「若墅堂」圖有著相同的意涵。

三、拙政園三十一景圖的曲徑通幽--橋

園林景物對於遊人來說是一幅幅的畫面，遊人的視覺在流動中積累著自己的觀感，最後才有一個比較完整的印象或概念。這個流動主要靠園路的指引，在園林設計師的安排之下，將各種景物聯繫在一起，使遊人在不知不覺中將全園遊覽一番，綜合了視覺、聽覺、嗅覺的印象，察覺到風景藝術的美，這個收穫是與園路分不開的。³³³

「小飛虹」是拙政園圖裡主要的橋樑景象，在其他的圖畫中出現「小橋」的有小滄浪亭、意遠台、怡顏處、桃花汛、槐雨亭等五處；拙政園詩詠中出現了「斷橋」靜止的畫面、而《王氏拙政園記》敘述了「槐幄其下跨水為杠」有著一座小橋，「逾杠而東」跨越此橋可以通往「槐雨亭」動的方向指示。「槐雨者，著君所自號也」這是與自己所約定的場所顯示出其自勉的特別意涵，「八月文場懷往事，三公勳業付諸郎。老來不作南柯夢，獨自移床臥晚涼。」從過去時間「八月」跨越到「老晚」的未來時間，寄託的是「虛幻」的夢，在此「停留」而獨自品嚐的是一種「曾經」有過「往事」冰涼的內心滋味，這是“虛與實”的交互遊觀，也是“心與身”遊的自我超越。橋，分明是通過著，又轉了回來，因而往返著一無限的情懷。³³⁴

拙政園的景色中是以「五湖」水作為主要的園林景象，「作山先求入路，出水預定來源。擇水通橋，取境設路。」³³⁵可見拙政園裡不只使一座橋，而橋是路的延伸，可以讓遊人通往會心的地方，讓曲路之中又「曲中帶直」的便捷與變化，

³³¹ 同註 157，頁 175。

³³² 同註 96，頁 68。余佩瑾認為是「獨自站立在屋宇的竹籬邊凝思」。

³³³ 余樹勛著《園林美與園林藝術》地景出版社出版 1989 年，頁 86。

³³⁴ 同註 183，頁 136。

³³⁵ 同註 326，(清)笪重光《畫筌》頁 810。

可以當成相遇溝通、交會離別的地方；也可以作為瀏覽觀看的地方，或與亭子一樣可以是「停留駐足」的地方，在視覺的空間上打破了水的隔閡性，而更親近了水；小橋跨過了流水並把流水納了進來，讓園林空間更加有流暢感，使遊者有了方向性，路接橋，橋接路，路有暗示著，達到目的的方法或通往的過程之意，「淵明三徑未全荒」，仕與隱「君子於此必有所擇矣」，這不太明顯的路徑才是實在的選擇吧！

《拙政園詩詠》在「若墅堂」的「會心處」曾提到「流水斷橋春草色」，而這一座「斷橋」並沒有在若墅堂圖中出現。「斷橋」在詩詠中是久無人煙而被春草淹沒了的觀察，是野外罕人跡的空間暗示；「斷橋」在詩情裡面可以觀賞到的是概括的「橋」的影像，變成了拙政園裡視覺影像中的橋樑美感的「畫意」再轉化為「詩情」的美感；這一影像的美感來自「會心」的淡泊，終至可以「寄遠情」於「魯望所居」的歷史性時空交感裡面。

第三節、拙政園的會心與寄情

一、日涉成趣拙政園--遊

園林中的「遊」基本上是對生活空間的掌握，羅中峰認為人為的咫尺山林的園林是「隨著具體自然山水的精神價值，在文人的心靈世界中沈澱深化，而成為一種理想心境之後，寄情山水的目的亦可藉由漫步在人為的替代空間中獲得實踐、或坐馳神遊於想像空間中，達致心理的滿足。」³³⁶《文心雕龍》：「登山則情滿於山，觀海則意溢於海。」³³⁷意思是說遊者在遊園時所面對的景象就是山水自然、花木與建築，以及與時間變換的種種現象，心中要有濃厚的興致，深厚飽滿的情感，而不是冷漠的觀賞，就畫家而言可視為在觀察對象物時亦能「以情觀景」。「見」、「看」、「窺」、「照眼」這是《拙政園詩詠》中觀物的方式，是以「觸目」而遊；而在《拙政園圖》中曲折的構圖方式是暗示著路與橋“開境透池”、“不妨偏境，頓至婉轉”就是「而東、折南、逾西、而北」的進行路徑，帶向通往可以「會心」、「寄情」的地方。

園林山水審美性格契入遊賞人的審美感情，使造園景觀序列與遊賞視域之內構成一種自然的人格化。文人園林自然的人化不僅是造園人意聚構境的寫意方式之呈現，也是遊賞人遊樂玩賞的抒情空間，是讀者與作者雙向交流的審美空間。³³⁸柯慶明指出，園林的這種「山水」美感，常常會因亭、臺、樓、閣的人文

³³⁶ 同註 302，頁 124。

³³⁷ 同註 118，頁 250。

³³⁸ 鄭文惠《明代園林山水題畫詩之研究—以文人園林為主》國立政治大學學報第六十九期，頁

素質，或只是其地理位置，或者是其歷史記憶，再加上聚會的場合，登臨的處境，使得這種山水美感，只成為進一步生命省察的基礎。³³⁹

遊的美學性格是自由，而到逍遙，甚達至解脫於世俗，而西方美學的審美中的自由感亦有相同之處。³⁴⁰陳從周曾提出“園有動、靜觀之分”³⁴¹，這是對園林山水審美的方法。這動與靜的品味方法，包含著「身遊」與「心遊」，可以如《蘭亭序》：「因寄所托，放浪形骸之外」，能夠在一定的空間中把生命與精神藉著景象寄託於情境之中。然而不論動觀與靜觀，在這裡我們正觸及了“遊觀”美學所必然要牽涉到的兩個重要的因素：一是時間與季候，另一則是觀賞的景象，必須在照明下，才能顯現。³⁴²由此觀之《拙政園詩詠》中充滿了時間與自然景色的交融：「春草色」_、「暮山蒼」_、「春光爛熳」_、「落日倒影，月明悠悠」_、「秋晚（晚秋）」_、「落日」_、「春深」_、「木落秋更遠、日暮」_、「淡於秋」_、「清景堪消暑，涼聲獨占秋」_、「白日遲、秋風吹」_、「夏扶疏」_、「曉雨散春林」_、「保四時」_、「雨霜時」、「朝露、春風」_、「春暖、曉色」_、「盛夏已驚秋，林深不知午」_、「春盡」_、「歲云暮矣」_、「秋聲入枕涼，曉色分窗綠」_、「秋聲」_、「萬壑秋」_、「春風壓樹、海月冷掛、山月落、夜深下踏瑤臺月、抱雪霜」_、「秋月光」_、「帶月烹」這是遊賞在時間與季候中的體驗與感受觀察，藉著在時間感懷裡面，交雜進詩人對於「仰俯終宇宙」的園林自然美感所帶動自省的質問與回答，可以寄「遠情」_、「意茫茫」_、「高情」、「無奈」_、「寄興、忘情」_、「心目清」_、「得意」_、「渺渺愁」_、「珍重」_、「卻笑」_、「容興」_、「載欣載遨，以永逍遙」_、「最憐」_、「一笑閒情」_、「心自傷」歷史文化與歷史記憶的交融，所有的生命情感都翻動了上來，於是轉而對自己生命寄託在人的「昔賢」，或指向「三公勳業」及背後的從政所在地「帝京、長安、京國、上都」，或社會所象徵的「王家、朱欄、傑閣、巖廊」的自問也自答。在《拙政園圖》中或立、坐、倚、行或獨思、對談，或顯（親身進入畫面）或隱（離開畫面）皆是同樣的遊賞「一觴一詠，亦足以暢敘幽情」。

莊子說“虛室生白”又說“唯道集虛”這也是中國藝術經常使用的空白的結構方法，因為空白的虛是無限擴大了空間，延伸了時間，於是超越了時空達到更豐富的情感體驗與精神寄託，所以「虛」就是“無限包容性”。³⁴³文人在園林中神遊，並非都入於物、遊於物之內，有時也會穿過物自身，漫遊向物背後的廣大時空去。³⁴⁴「高隱地」_、「擬退藏」_、「隱層霧」_、「美人遙」_、「已忘情、幽蹤」_、「倒影」_、「白雲度水去」_、「坐看絲裊裊，靜愛玉粼粼」_、「清煙一縷浮」_、「空谷度

34。

³³⁹ 同註 291，頁 283。

³⁴⁰ 中西美學之審美感受比較可以參閱，徐復觀先生所著之《中國藝術精神》學生書局 1988 年，第二章 中國藝術精神主體之呈現，頁 45-143。

³⁴¹ 陳從周著《園林叢談》明文書局印行 1983 年，頁 1。

³⁴² 同註 291，頁 297。

³⁴³ 同註 114，頁 114。

³⁴⁴ 同註 19，頁 471。

涼雲，悠然落虛影」，「隱家」，「遺世人」，「夢回」，「逍遙」，「涼影」，「幽夢」，「瑤漢隔」，這一些都是趨向於空白、虛幻、遙遠，向著「百年魚鳥」的「濠濮間想」莊子藝術境界，馳騁在天地之間的“逍遙遊”。這一些空幻便朝向兩個方向發展，「林泉入夢」所悟出來的是「功名幻」，「高情」已在「繁華外」，現實與理想之間充滿了自我的矛盾。夢與非夢之間的真實便是「神仙思想」，一種精神上的寄託，落實在生活上的就是在「城市山林」裡面的「仙隱空間」的建構。³⁴⁵

在整體園林空間的觀念下以“遊”的精神來閱讀《文衡山拙政園詩畫冊》的園林意境，而體會出這是一個詩畫的空間，寄託著藝術家的生命價值的藝術空間，會心處可視為境的空間虛實基礎，寄情事以意主人化、具體景物融入藝術家感情和意圖的構成的一種獨特心靈圖像。

因此要品賞這獨特「會心與寄情」的心靈圖像，透過「遊賞」使園林空間成為一連續的狀態，也讓空間能在時間的變化下相互融合。順著《王氏拙政園記》對拙政園的記載「槐雨先生王君敬止所居，在郡城東北，界婁、齊門之間。」有了與城市空間的定位，「之間、其中、其陽、其陰、之後、之前、左為、其下、水上」是園林景點的彼此關係，相互位置。當「循水西行、又西、其西」、「而東、而南、而西、而北」是有目的的前往，並指示了空間路徑與方向，「直、踰、經、折、循、遵、逾、臨」是動態的遊賞；當在此空間中「倚欄」、「靜看」、「踏金鼈」、「間登」、「坐看」、「棹小舟」、「倚亭」、「親搦」、「手植」、「坐聽」、「夢回」、「臥晚涼」、「手握」、「一啜」是身體深具觸感的姿態與經驗。

時間亦可以在「會心不必在遠」的空間中，讓身體與自然結合，寄託著從片刻的眼前景象，初步意識時間的短促，如「朝露」、「午雞聲」、「睡起」、「紅塵不到眼」、「林深不知午」，進而感受日夜轉換，延伸了時間，並擴大了空間的「暮山」、「落日」、「月明」、「落日」、「日暮」、「白日」、「暮景」、「曉色」、「臥晚涼」、「明月夜」、「夜深」；四季的更迭，時序的推移，引帶出景色的變化，納借進來，讓生命覺醒於更大時空循環，如「春光爛熳」、「春風觸目」、「林塘秋晚」、「春深高柳」、「野色淡於秋」、「清景堪消夏，涼聲獨占秋」、「夏扶疏」、「曉雨散春林」、「春暖樹交花」、「盛夏已驚秋」、「春盡」、「秋聲入枕涼」、「萬壑秋」、「春風壓樹」、「不奈東風」、「秋月光」，因而意識到了「百年魚鳥已忘情」，空間在時間的推移中流逝，且「物化」交融了情感，而期待著「常得青青保四時」的永恆追求。這遊賞透露的是一種親臨可見的「會心」感受，體現拙政園「雖在城市，而有山林深寂之趣」自然景色的意象，「趣」是對大自然的遊賞的寄託與渴求，「園日涉以成趣」，架構了詩人對「有限的時間」體悟，而運用意象來呈現，用時間來表達，最後企圖對自我生命與精神的超越「以永逍遙」。

³⁴⁵ 鄭文惠《明代園林山水題畫詩之研究—以文人園林為主》國立政治大學學報第六十九期，頁36。

因此這樣的親臨「近圃」的遊賞，讓我們的注視，轉向了「昔賢」的歷史人物及「回首何處是？」的「帝京」焦點；「古之名賢勝士」₃₄₆「不負昔賢高隱地」標示著「過去」留下的典範及時光消隕的傷感，當空間貫穿在歷史的時間裡面，於是這樣的遊觀，進一步發展為某種獨特的生命省察。³⁴⁶「古之名賢勝士，固有有志於是，而際會功名，不能解脫，又或升沉遷徙，不獲遂志如岳者，何限哉？」₃₄₇「昔子美自汴都徙吳，君亦還自北都，蹤跡相似」經歷過社會的責任與關懷，夾雜著現實的無奈，於是把自己的情懷，投射在歷史的時空裡面，如「舜欽已矣杜陵遠，一段幽蹤誰與爭。」₃₄₇「向來屈傳曾留頌，老去韋郎更有詩。」₃₄₇「珍重主人偏賞識，風情原許右軍知。」都是指向「高人風尚志」的情感認同，自覺的再轉向對自我的關注，於是選擇「首攜書卷課童耕」，在「漁、樵、耕、讀」的日常生活的具體內涵中「寄遠情」，積極的自勉，作為「人生貴適志」的期待。

「借物抒情」它常是透過作者主觀的心靈視察外物，而每一物都附著作者自我的形影與感情。³⁴⁷曾經是積極前進的心願，如今投射在景色風光裡面有更深一層的遊賞感受「回首帝京何處是？倚欄惟見暮山蒼。」₃₄₇「如到王家堂上看，春風觸目總琳瑯。」₃₄₇「不向長安管離別，綠蔭都付曉鶯啼。」₃₄₇「當年揮手謝京國，手握寒英香沁骨。」₃₄₇「八月文場懷往事，三公勳業付諸郎。」這個感情認同的心路歷程無疑是對「曾勺香山水」的定點回溯，是一個期盼能到達的空間距離的觀望，而落在「借景興情」，觸物而起的景色在眼、耳、鼻、身感知中，變為「回首」₃₄₇「看」₃₄₇「觸目」₃₄₇「曉鶯啼」₃₄₇「香沁骨」₃₄₇「臥晚涼」等方式的觀看與投射。

但是，逆溯的終點往往是逐漸地趨近於自身近距的反思與省察，「高情已在繁華外，靜看游蜂上下狂」₃₄₇「卻笑王安豐，當年苦鑽核。」₃₄₇「支離雖枉明堂用，常得青青保四時。」₃₄₇「寧知瑤漢隔，別有玉泉清。」₃₄₇「萬里歸來抱雪霜，歲寒心事存貞白。」文徵明說出了王獻臣：「君以進士高科仕，為名法從，直躬殉道，非久被斥。」的仕途羈絆，而自敘：「徵明漫仕而歸」，亦有著相同「命運」的契合。在《園記》中文徵明進一步說出了：「而其志之所樂，固有在彼而不在此者。是故高官士，人所慕樂，而禍患攸伏，造物者每消息其中。使君得志一時，而或橫罹災變，其視未殺斯世而優游餘年，果孰多少哉？君子於此必有所擇矣。」意思是說，高官厚祿是人所常羨慕追求，而其實禍害可能就隱藏其中，因為「造物者」的上天經常是使一切保持均衡。這裡說出了在明朝中葉的歷史與社會、時局與個人的關係，「或得或失」全在個人必須去面對一個社會的環境背景，有所「選擇」的情況之下，面臨了「或進或退」的掙扎。

³⁴⁶ 同註 291，頁 279。

³⁴⁷ 龔鵬程《讀詩隅記》華正書局 1987 年， 四 季 物 色 頁 18。

在此時空環境之下，選擇了擺脫「仕宦」的遊居“歸去來兮”，而“守拙歸園田”營構一個山水的空間，從而找到自己「夢與隱」的歸宿，「以寄其栖逸之志」隔離不必要的人事，來實現儒家「邦有道則見，邦無道則隱」的觀念。「萬里歸來」追求的不只是現實生活的安頓，而是隱含著「抱雪霜」的人格堅持，在此我們看到了，文徵明面對的是「出世與入世」、「仕與隱」的中國傳統文人的矛盾，於是向著自然親近，過著自由自在的逍遙生活「絕憐人境無車馬，信有山林在市城。」³⁴⁸「林泉入夢意茫茫，旋起高樓擬退藏。」³⁴⁹「不聞車馬過，時有野人留。」³⁴⁸「紅塵不到眼，白日相與永。」³⁴⁹「不嫌朝露衣裳濕，自喜春風屐齒香。」³⁴⁸「夢回玄蟻爭穿穴，春盡青蟲對吐絲。」³⁴⁹「戴欣戴遨，以永逍遙。」³⁴⁸「老來不作南柯夢，獨自移床臥晚涼。」³⁴⁹「何必玄都觀，山中自歲華。」³⁴⁸「若為移得在塵世？主人身是瓊林仙。」³⁴⁹「人生貴適志，何必身巖廊。」³⁴⁸「夢」與「隱」是中國文人尋求精神解脫的方法，雖寄情於山川自然，但並不是遠離塵囂，而是在城市裡經營一個可以「入夢」可以「退藏」，終至可以滿足「身心」狀態的「林泉」，來安頓自己精神，進一步成為生命「解脫」的基礎。

冷成金指出了：「解脫就是卸除心靈的重負，就是對僵化了的各種觀念的消除，使人們不在為恪守這些觀念而煩惱，使人貼近本真的生命和自由的靈魂。在人類整個精神歷程中，解脫往注意謂著新生和蛻變，而對具體的個人來講意謂著輕鬆、自由和進步。」³⁴⁸

二、景名寓意

吳騫在觀賞過此畫冊後題跋《文代詔拙政園圖並題詠真園東吳第一名勝，迄今且三百載，園雖尚存，其花易矣！幸留斯圖，猶可徵當日之經營位置，歷歷眉睫，又如身入蓬島閨苑，琪花瑤草，使人應接不遑，幾不知有塵境之隔，又非所謂若有神物護持者耶？」一個空間經過時間的變動之後會增加其歷史感，但相對的空間也因之而會有所變易。敘述空間的文字及圖畫，往往栩栩如生，精采絕倫，反而保留了接近當時的實景特色。

園成做為“可行”、“可望”、“可遊”、“可居”的真實空間，也是園林藝術的基本思想，³⁴⁹即是文人做為雅集談心、抒發情感、寄託精神所在。文徵明把拙政園與王獻臣的交往與親身體驗自我延伸轉化為詩文、繪畫，所以抒其情、敘其事、寫其景。文徵明的生命熱筆，不止一次書寫拙政園，我們從其詩中可以知其兩人長久的情誼和互動頻繁的情形：

³⁴⁸ 冷成金《隱士與解脫》作家出版社1997年，頁7。

³⁴⁹ 同註157，頁64。

江湖去去扁舟遠，莫道丞哉不負君。戀闕槐親無限意，南來空得見浮雲。
《書王侍御敬止扇》（頁 392）

犖犖才情與事疏，等閒零落傍江湖。不應泛駕終難用，閒看王孫駿馬圖。
《又題敬止所藏仲穆馬圖》（頁 392）

竹色雨餘淨，孤花及秋榮。方池戴高柳，落日寒蛩鳴。
臨流忽有會，仰見西山明，逝鳥斂歸翼，白雲生遠情。
懷人不可即，樽酒誰共傾？芙蓉被曲渚，欲折已愁生。
鈔本卷六《次韻王敬止秋池晚興》（頁 800）

籬落青紅徑路斜，叩門欣得野人家。東來漸漸無車馬，春來依然有物華。
坐愛名園依綠水，還憐乳燕蹴飛花。淹留未怪歸來晚，缺月纖纖映白沙。
《文嘉鈔本》卷六《飲王敬止園池》³⁵⁰（頁 896）

流塵六月正荒荒，拙政園中日月長。小草閒臨青李帖，孤花靜對綠陰堂。
遙知積雨池塘滿，誰共清風閣道涼。一事不經心似水，直輸元亮號曦皇。
《文家鈔本》卷七正德十二年文徵明《寄王敬止》。³⁵¹（頁 906）

遠移高竹種前楹，珍重王猷屬我情。時日難忘君子愛，歲寒聊結故人盟。
隨根宿土經冬在，出檻新梢帶雨生。有待夜涼殘酒醒，滿窗明月聽秋聲。

手種琅玕十尺強，春來就節張新篁。瑣窗映日鬢眉綠，翠簾含風笑語涼。
坐令塵居無六月，醉聞秋雨夢三湘。不須解帶圍新粉，看取南枝過短牆。
《舊歲王敬止移竹數枝種亭雲館前雨中相對輒賦二詩寄謝敬止》（頁 910）

開滿春雪滿街頭，短屐衝寒覓子猷。逸興未闌須見面，高情不淺更登樓。
銀盤錯落青絲菜，玉爵淋漓紫綺裘。起舞不知天早暮，醉看瓊闕上簾鉤。
《新正二日冒雪訪王敬止登夢隱樓留飲竟日》（頁 912）

高士名園萬竹中，還開別徑著衰翁。倚樓山色當書案，臨水飛花拂釣筒。
老去不知官爵好，相遇惟願歲年豐。秋來白髮多幽事，一縷茶煙颺晚風。
《席上次王敬止韻》（頁 963）

墨跡《明文衡山臨東坡洋州園池詩卷》上有：

³⁵⁰ 周道振輯校《文徵明集·上下》上海古籍出版社 1987 年。未附頁數，下同。

³⁵¹ 同註 66，卷四，頁 279。

又東坡《洋州園池詩》。舊有石刻傳於世矣，於少時喜效諸家法帖，嘗臨此本數過。每恨天資所限，殊不得其肯綮。今日偶過槐雨先生拙政園，道及坡翁記題與可之作，因出佳紙，遂命余錄此。第愧區區筆法未精，是亦捧其心而顰於里也。嘉靖壬辰三月六日，徵明識。

嘉靖十一年，文徵明過王獻臣拙政園，為臨蘇軾《洋州園池詩》。又嘗手植紫藤一枝於園中。³⁵²

劉天華歸納出園景題名有三種境界：「第一類的文學趣味較濃，既能言簡意賅，較貼切概括出意境主題，又能婉轉表達出園主人的性情與氣質。第二類是比較直接點明風景欣賞的主題。第三類主要界景抒發園主人胸中的郁憤，但又不能直說。」並指出「第三類的景名較隱晦，理念蘊含較深，只有歷史文化修養較高的遊人才能領悟出風景的真正的含意。」³⁵³《拙政園圖詠》在小引（地理空間）書寫的結構上可分“景名”與“出處”兩部分，其出處的內容上是典故構思。因此拙政園之地理景名附繫詩或史，或自然物的寓意，讓拙政園的空間中加進了文化藝術與歷史感，讓時間往前伸延，或繫以自然景物美感與象徵，所以拙政園主人就是把思想透在景名之中，若說用“拙政”是對“巧官”的批判，那麼「拙政園」則是王獻臣的「言外之意」，因此若就景名寓意「拙政園」的景名應包含在內，就其內容上分類，景名題構意涵大致上可歸納為三大類：

一、歷史與行跡：

- 1 拙政園在在郡城東北，界婁、齊門之間。居多隙地，有積水互其中。王君之言曰：「昔潘岳氏仕宦不達，故築室種樹，灌園鬻蔬，曰此亦拙者之為政也。其為政殆有拙于岳者，園所以識也。」
- 2 若墅堂在拙政園之中，園為唐陸魯望故宅，雖在城市，而有山林深寂之趣。昔皮襲美嘗稱「魯望所居，不出郭郭，曠若郊墅」，故以為名。
- 3 園有積水橫宣數畝，類蘇子美滄浪池。因築亭其中，曰小滄浪。昔子美自汴都徙吳，君亦還自北都，蹤跡相似，故襲其名。
- 4 志清處在滄浪亭之南，稍西，背脩竹石磴，下瞰平池，淵深泓渟。儼如湖澗，義訓云：「臨深使人志清。」
- 5 意遠臺在滄浪池北。高可尋丈。義訓云：「登高使人意遠」。
- 6 槐雨亭在桃花汛之南，西臨竹澗。榆槐竹柏，所植非一。云槐雨者，著君所自號也。
- 7 京師香山有玉泉，君嘗勺而甘之，因號玉泉山人。及是得泉於園之巽隅，甘冽宜茗，不減玉泉，遂以為名，示不忘也。

³⁵² 同註 66，頁 413。周道振認為：「紫藤植於何年不可考，姑繫本年。」

³⁵³ 同註 17，頁 194-196。

二、詩詞與藝術：

- 1 繁香塢，孟宗獻詩云：「從君小築繁香塢。」
- 2 待霜亭，韋應物云：「洞庭須待滿林霜。」而右軍黃柑帖亦云：「霜未降，未可多得。」
- 3 深淨亭面水華池。脩竹環匝，境極幽深，取杜詩云。
- 4 怡顏處，取陶詞「眇庭科以怡顏」云。
- 5 得真亭在園之艮隅，植四檜，結亭。取左太沖招隱詩「竹柏得其真」之語為名。
- 6 瑤圃在園之巽隅，中植江梅百本，花時燦若瑤華，因取楚詞為名。
- 7 嘉實亭在瑤圃中，取山谷古風「江梅有嘉實」之句。因次山谷韻。

三、景物與象徵：

- 1 倚玉軒在若墅堂後。傍多美竹，面有崑山石。
- 2 小飛虹在夢隱樓之前，若墅堂北。橫絕滄浪池中。
- 3 芙蓉隈在坤隅，臨水。
- 4 柳隩在水花池南。
- 5 釣，在意遠臺下。
- 6 水華池在西北隅，中有紅白蓮。
- 7 聽松風處在夢隱樓北。地多長松。
- 8 來禽園，在滄浪池南北，雜植林檎數百本。
- 9 玫瑰柴匝得真亭，植玫瑰花。
- 10 珍李 在得真亭後，其地高，自燕移好李植其上。
- 11 薔薇徑在得真亭前。
- 12 桃花汛在小滄浪東，折南。夾岸植桃，花時望若紅霞。
- 13 湘筠塢在桃花 之南，槐雨亭北。脩竹連互，境特幽迴。
- 14 槐幄在槐雨亭西岸。古槐一株，蟠屈如翠蛟，陰覆數弓。
- 15 爾耳軒在槐雨亭後。吳俗喜疊石為山，君特盆置水石，上植菖蒲、水冬青以適興，語云：「未能免俗，聊復爾耳。」
- 16 芭蕉檻在槐雨亭之左。
- 17 竹澗在瑤圃東，夾澗美竹千挺。

《園冶 相地》：「古之樂田園者，居畎畝之中，耽丘壑者，選村莊之勝；團團籬落，處處桑麻；鑿水為濠，挑堤種柳，門樓知稼，廊廡連芸。安閒莫管稻粱謀，沽酒不辭風雪路；歸林得志。老圃有餘。」³⁵⁴意思是說古人愛好田園之樂，常住在田野之中，如今喜歡山水的隱約的人，也多選擇村莊勝景；在這裡的四周有籬笆團團圍著，處處可以看到桑樹、麻樹，鑿水成溝河可以用來灌溉，疊堤防種植楊柳，在門樓上俯察農事，廊廡外即接著菜圃。只要安閒的度日何必汲汲營求取衣食，若要買酒，那怕風雪擋路，過著如此的生活，真可謂歸隱

³⁵⁴ 同註 187，村莊地，頁 45。

在田園山林，怡然自得，雖是一種菜的老農，也是盡有餘歡。「拙政園」的「築室種樹，灌園鬻蔬，逍遙自得，享間居之樂者」正是標舉著這樣的理想，而這理想貫穿在其三十一個景名寓意中，園林生活成為其精神價值之所在。

三、情景交融

有了對山水美感的契合，就容易忘懷於園林之中的空間景色（詳見第四、五章），而體驗到季節變化、日夜晨昏、草木榮枯等自然現象中的普遍規律與自然山川「不覺鳥獸禽魚自來親人」的自然和諧，園林景觀的特質便是通過詩與畫的藝術創作與描述來達成更進一層的精神寄託。於是文徵明用其熱筆寫下在會心處的情懷《拙政園圖詠》。

黃永武指出對於詩的創作內容而言，認為不外乎空間、時間、情感、理性四樣東西，並歸納出時空變化、時空交感、情景分寫、情景交融、情感改造空間、情感改造時間、情感改造理性、情感改造事物等八種分類。³⁵⁵詩的意境說的理論本質是情景交融、虛時結合，所以境與象的關係也一直是理論家所關注的中心。

³⁵⁶

章尚正認為：「山水詩的藝術風貌，與景物的描寫，感情的抒發，情與景的綜合表現等方式方法有著直接的聯繫。」³⁵⁷許多時候許多情感與時空景色交融分不開的，所以情與景的交融「景中可以含情，情中可以寓情，至於託物起興，摩景寫心，更覺詞旨深渾，妙境無窮。」³⁵⁸

《詩詠》描述了拙政園的山水美感，也就是把身臨其景，然後寄情於景，文徵明的熱筆所書寫的便是「人」的參與，是在自然時間與歷史的時間進行建構，而對生命在從事精神活動時，與自然“比興”而寄托在山水美感裡面，指出了其景外之情。如：

不負昔賢高隱地，首攜書卷課童耕。（若墅堂）

枕中已悟功名幻，壺裡誰知日月長？回首帝京何處是？倚欄惟見暮山蒼。

（夢隱樓）

自愛芳菲滿懷袖，不較風露濕衣裳。高情已在繁華外，靜看游蜂上下狂。

（繁香塢）

如到王家堂上看，春風觸目總琳瑯。（倚玉軒）

³⁵⁵ 黃永武著《中國詩學鑑賞篇》巨流圖書公司出版 1979 年，頁 61-114。

³⁵⁶ 汪涌豪、駱玉明主編《中國詩學·第四卷》東方出版社 1999 年，頁 328。

³⁵⁷ 章尚正著《中國山水文學研究》學林出版社 1997 年，頁 128

³⁵⁸ 同註 355，頁 86。

知君小試濟川才，橫絕寒流引飛渡。朱欄光炯搖碧落，傑閣參差隱層霧。
我來彷彿踏金鼇，願擇塵世從琴高。月明悠悠天萬里，手把芙蓉照秋水。

（小飛虹）

出水最憐新句好，涉江無奈美人遙。（芙蓉隈）

豈無風月供垂釣？亦有兒童唱濯纓。舜欽已矣杜陵遠，一段幽蹤誰與爭。

（小滄浪亭）

俯窺鑑鬚眉，脫履濯雙足。（志清處）

不向長安管離別，綠蔭都付曉鶯啼。（柳隩）

閒登萬里臺，曠然心目清。（意遠臺）

須知續綸者，不是羨魚人。（釣）

誰唱田田葉？還生渺渺愁。

一片橫塘意，何當棹小舟。（水華池）

不聞車馬過，時有野人留。睡起龍團熟，清煙一縷浮。（深淨亭）

向來屈傅曾留頌，老去韋郎更有詩。珍重主人偏賞識，風情原許右軍知。

（待霜亭）

紅塵不到眼，白日相與永，彼美松間人，何似陶弘景。（聽松風處）

青春在玄鬢，莫待秋風吹。（怡顏處）

珍重筠籠分贈處，小窗親搦右軍書。（來禽園）

名華萬里來，植我牆東曲。（玫瑰柴）

卻笑王安豐，當年苦鑽核。（珍李）

手植蒼官結小茨，得真聊詠左沖詩。（得真亭）

窈窕通幽一徑長，野人緣徑擷群芳。不嫌朝露衣裳濕，自喜春風屐齒香。（薔薇徑）

何必玄都觀，山中自歲華。（桃花汧）

中有遺世人，琴樽自容興。風來酒亦醒，坐聽瀟湘雨。（湘筠塢）

夢回玄蟻爭穿穴，春盡青蟲對吐絲。（槐幄）

八月文場懷往事，三公勳業付諸郎。老來不作南柯夢，獨自移床臥晚涼。（槐雨亭）

。古亦有言，「聊復爾耳」豈不有營？我心則勞。戴欣戴遨，以永逍遙。（爾耳軒）

莫教輕剪取，留待陰連屋。（芭蕉檻）

短棹三湘雨，孤琴萬壑秋。（竹澗）

我來如升白銀闕，綽約仙姬若冰雪。彷彿蓬萊萬玉妃，若為移得在塵世？

主人身是瓊林仙。當年揮手謝京國，手握寒英香沁骨。萬里歸來抱雪霜，

歲寒心事存貞白。嗚呼！歲寒心事存貞白，憑仗高樓莫吹笛。（瑤圃）

高人風尚志，脫冠謝名場。中心秉明潔，皎然秋月光。

有如江梅華，枝槁心獨香。人生貴適志，何必身巖廊。

不見山水災，犧漫清黃。所以鼎中實，不愛時世嘗。

曾不如苦李，全生衢路旁。惻惻不忍置，悠悠心自傷。（嘉實亭）
何須陸鴻漸，一啜自分明。（玉泉）

拙政園三十一景圖中的人不但有點景作用，而且能就整個畫面，有把園林空間中的功能，更進一步做了說明，林木指出文徵明畫過許多蘇州的庭院園林小景，其特色是文徵明每畫必人，而且人一定是這片園林小景的主角，儘管人不是很大、很多，但卻絕對是這種文人生活的場景的中心。文徵明此類作品所畫大多為身邊的實境，有真人，有真境，有真事。³⁵⁹

人牽動了畫面的意涵，表現出人存在這個空間的意義，而這個空間也隨著時間而轉動，“可行”、“可望”、“可遊”、“可居”就是讓身心優遊於園林山水而騁懷遊目，徐復觀指出代表道家的老、莊，尤其是莊子的藝術精神，就是要成就藝術的人生，使人生得到「至樂」「天樂」；而至樂天樂的真實內容，乃是在使人的精神得到自由解放。³⁶⁰

如果中國國畫獨特形式中的手卷是「在空間上擴展圖景，時間上持續意境的表達，也延長觀賞的過程，從而大大豐富畫中之詩。藝術形象在更替、變化，情思、意境層層發生，步步深入，見到畫家內心世界的展露，既有起伏的波瀾，又有突出的浪尖，全卷看完，所獲得的是首尾完整的藝術典型。」³⁶¹《文衡山拙政園詩畫冊》使用「冊頁」的裝裱形式，無疑的是讓人在欣賞時，能有更自由和跳躍的遊觀，對每一幅景點既是單獨又可接連的方式，在遊園時能更方便翻開詩畫冊來與實景對照，與詩與畫展開之後的同時“並置”，是利用了“虛與實”的展示方式，讓「詩由感而見，這便是詩中有畫；畫由見而感，這便是畫中有詩」³⁶²。

王獻臣用「拙政園」之名來昭告世人，對於政治的看法，寄情於山水花木，而文徵明手握一枝千秋冷筆，記下拙政園的地理景名、造園景象，並用其熱烈的生命才情之筆，振筆“即”書（比如書法表現中並無修改），寄情在拙政園的“詩情與畫意”之中。童寯認造園有三境界：「第一、第三、眼前有景。」並以蘇州拙政園喻。疏中有得其宜，及第一境界也。佈置疏密，忌排偶，而貴活變，此紆回曲折之必不可少也。「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村」（陸放翁詩）橫看成嶺，山回路轉，竹徑通幽，前後掩映，隱現無窮，借景對景，應接不暇，

³⁵⁹ 梁江、彭逸林、杜鳴編《文徵明畫風》重慶出版社 1995 年，林木著《明代文人畫運動復興領袖—論文徵明的繪畫藝術》頁 2。

³⁶⁰ 同註 113，頁 60。

³⁶¹ 同註 137，頁 228。

³⁶² 同註 113，頁 483。

乃不覺而步入第三境界矣。³⁶³《文衡山拙政園詩畫冊》詩、書、畫中的藝術意境應可做如是觀。

藝術家以心靈映攝萬象，代山川而立言，他所表現的事是主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲，成就一個鳶飛魚躍，活潑玲瓏，淵然而深的靈境就是構成藝術之所以為藝術的“意境”³⁶⁴。王菊生說：「中國繪畫最講意境，意是思想，境是境界，所謂意境就是指一幅畫中所體現的思想情感和境界。」因此所謂意境，也就是指藝術家主觀感情與客觀物境互相交融而形成的藝術境界。

具有意境的作品必定具有一種超越原作者的意旨和情愫的彈性與昭示的張力場，使人於其間紆回盡致地回味、探詢和頓悟。³⁶⁵拙政園三十一首詩畫每一幅都是王獻臣的境遇，映射在文徵明精神寄託的藝術中。會心處可視為境的空間虛實基礎，寄情事，擬情意物象化、景物人格化、具體景物融入藝術家感情和意圖構成一種獨特的心靈圖像。所以拙政園的意境是心與物、情與景、意與境的交融結合。而這結合就是畫家解衣盤礴，面對一張空白的紙（表象著舞的空間），用飛舞的草情篆意譜出宇宙萬里行的音樂和詩境。³⁶⁶

文徵明在圖詠「嘉實亭」中，秉明著能自我「適志」的安慰與關懷，寄寓在「枝槁心獨香」的文人隱士堅持與能「全生」的慰藉，過了兩年補「玉泉」一景，完成了《拙政園圖詠》，然而經過了兩年之後的所表達的「玉泉」圖詠，明白的說出了對政治的高度熱誠與內心的期待。也因為這期待，所以我們可以看到如石守謙所指出：「由表面上看，他似乎得到了一個完全的超脫，實際上卻仍對自己過去追求經是夢想的那段心路歷程，有著不堪回首，卻又無法忘懷的期盼。」³⁶⁷一五五一年再度書畫了《拙政園圖詠 行書八景》這八景全採用“行書”，所以更見情感流暢，³⁶⁸可見文徵明對於其內心所醞量的情懷有著揮之不去的惦念，文徵明把這個難以忘懷的「心聲」，透露在在園林景名之中，《拙政園圖詠》之內，最後只有透過“一啜”這最簡單的動作才能了解「曾經」的無奈與愁緒，寄掛在其最深沉的《文衡山拙政園詩畫冊》裡面。

第四節、明代拙政園重構位置圖

³⁶³ 同註 14，頁 8。

³⁶⁴ 同註 157，頁 69。

³⁶⁵ 胡經之著《文藝美學》北京大學出版社 1999 年，頁 289。

³⁶⁶ 同註 157，頁 82。

³⁶⁷ 同註 44，頁 289。

³⁶⁸ 同註 96 余佩瑾指出，行書八頁「拙政園圖」：「儘管詩文中的字句猶有一成不遍地沿襲著早年的版本，但在排列上，文徵明把飽藏抒懷意識的詠景詩特調至地理介紹之前，來加強申述畫家個人的情感。」余佩瑾撰《仇英有關園林繪畫的幾張作品》國立台灣大學歷史研究所碩士論文 1987 年，頁 67。

一、位置關係圖

吳騫在《文待詔拙政園圖并題詠真跡跋》³⁶⁹感言：

此圖坐於嘉靖十二年癸巳（1533）。蓋時侍御以歸老於吳，迄今三百餘載。園雖尚存，其中花木臺榭，不知幾經榮悴變易矣。幸留斯圖，猶可徵當日之經營位置，歷歷眉睫。

清戴熙（1801-1860）字醇士，於道光十六年七月（1836）曾在燈下觀賞此畫冊之後，體會出拙政園的整體經營大勢，於是「提筆追摹」，把「拙政園三十一景」的景色重組而畫了一張「拙政園全景圖」³⁷⁰，全圖「凡諸亭檻臺榭，皆因水為面勢」，詮釋了拙政園的「詩情與畫意」，這可以說是「拙政園」於明朝之後的第一次「重構圖」。³⁷¹楊宗榮於1957年，亦曾“按圖索驥”與現在的亭屋對照，指出雖有六處沿襲舊名，但建築已面目全非。

另外是已非原名，若以地點方向按之與原來的處所吻合的有三個，即：“遠香堂”可能是是當初的“若墅堂”；因為圖冊謂“倚玉軒”在“若墅堂”後，現在“倚玉軒”的東南即是“遠香堂”，並且都是園子中部的的主屋，因此我認為今之“遠香”即昔之“若墅”。再“綠漪亭”可能就是從前的“深淨亭”，“枇杷園”是當年的“瑤圃”。從前所以名“瑤圃”是因為多植梅花，王獻臣是取“燦若瑤華”的意思，所以叫做“瑤圃”。後來則改種枇杷，於是就更名為“枇杷園”了。³⁷²

王宗拭在《吳中名園為拙政》一文中指出了：「五百年來“若墅堂”基址未變，只是更名“遠香堂”，以堂北滿地荷花為觀賞景點。文徵明的“柳隩”，位置在水池中山島的西麓，至今臨水植柳。」³⁷³因此為了進一步對拙政園的整體空間意象，對「當日之經營位置」有更清晰的概念，筆者參對《拙政園詩詠小引》、《拙政園圖畫》、《王氏拙政園記》、《拙政園行書八景》，及現在之《拙政園圖》（依據錢怡1986年整理的《拙政園志稿》為參考之底稿）³⁷⁴之內容做一歸納與整理，嘗試為明代《王氏拙政園》勾勒一“位置關係圖”，雖非精準之地理位置³⁷⁵，

³⁶⁹ 同註26，頁73。

³⁷⁰ 同註26，頁70。圖左上題有「拙政園圖，丙申七月，戴熙畫」。頁71，

³⁷¹ 同註26，頁3。本冊題要：「有關史事足資考證者，戴文節復於數百年之後，紬繹題記，追補全圖三十一景，可於顯晦中得之。」

³⁷² 楊宗榮《拙政園沿革與拙政園圖冊》，《文物參考資料》，1957年，第六期，頁56。現拙政園沿襲舊名有倚玉軒、小飛虹、得真亭、小滄浪、待霜亭、嘉實亭。

³⁷³ 同註32，頁128-129。

³⁷⁴ 同註69，頁20。

³⁷⁵ 同註186，頁180。汪星伯認為，由於歷史變遷，它的原有界址，很難肯定。並初步斷定拙

在西北，若「循」淨深而東，應是往回走，但《拙政園圖詠》書寫卻在坤隅（西南）所以認為有不當之處。「深淨亭」在「至是水折而北，漾渺瀾，望若湖泊，夾岸皆佳木。」的湖岸邊，可見那裡的水體空間是比較廣大，如果是「循」著水岸曲折而行，正如前文所述“概念”性的地理位置，只是顯示其“相對”位置，是比較而來的空間概念。其他的方位上，則大至相符。

或者是，這些景象的改變是否是意味著與時間上的變遷有關，我們無法給於結論，但是班宗華認為：「文徵明一五五一年的“拙政園圖”，之所以不同於早先三十一景的描寫，乃因為拙政園在作品差距的十八年中可能經歷滄海桑田變化之故。」³⁷⁶。所以《拙政園圖詠》（前三十景）完成於一五三一年，但是《王氏拙政園記》完成於一五三三年在時間上比《拙政園圖詠》（前三十景）晚了兩年，景象位置之有所調整，可能是造園者的藝術需求，也進一步印證了班宗華對於拙政園“變遷”有關的研究觀點是值得參考，其次因圖冊之編序亦在「小飛虹」之後，第三因為本圖之建構，以“遊園”的空間概念為佈局之參考，故採《王氏拙政園記》裡所描述的遊園路線之景象為主；其三十一景「玉泉」³⁷⁷則在巽隅（東南方）。

水是拙政園中的主體，所有建築物「皆因水為面勢」，也就是建築物與水池相互搭配，互相映發，故之建築物離水池皆不遠，或依傍著水；但水池之輪廓曲折變化，無法予以肯定之界線，所以在重構圖上用虛線表示。

圖二、明代拙政園遊園路線圖（詳見附錄圖）



三、花木分佈圖

³⁷⁶ 同註 96 轉引余佩瑾撰《仇英有關園林繪畫的幾張作品》，頁 78，註四五。Barnhart, Richard, *Peach Blossom Spring*, P.63.

³⁷⁷ 同註 69，頁 170。《玉泉》：「在拙政園遠香堂南牡丹花壇路邊，有一口清冽的水井，水味甘爽宜茗。據傳即是文徵明曾題詠的“玉泉”，他品為“天下第二泉”（與無錫天下第二泉水味相同）。」

拙政園的“花木眾多”，是其整體園林意境之重要經營佈局所在。《王氏拙政園記》中描述了：

環以林木、多木芙蓉、夾岸皆佳木，多柳、池上美竹千挺、柑橘數十本、古木疏篁、果林彌望、篁竹陰翳，榆檜蔽虧，江梅百株。

《拙政園詩詠》的小引中記載了：

雜植牡丹、芍藥、丹桂、海棠、紫瑤諸花。傍多美竹脩竹環匝、傍植柑橘數本。地多長松、雜植林檎數百本。玫瑰柴匝得真亭、夾岸植桃。脩竹連，境特幽迴。榆槐竹柏，所植非一。夾澗美竹千挺。中植江梅百本。

而且是品種珍貴，更顯示「拙政園」的耗資及其用心所在：

雜植「名花」傍草堂、「名華」萬里來、「珍李」出上都，辛勤遠移植、夾岸皆「佳木」。

可見花木在拙政園是「拙政園」其為“城市山林”景象主要特色，也是審美意境的重要對象，故亦畫其種植分佈，以俾參考。

圖三、明代拙政園花木分佈圖（詳見附錄圖）



第七章、結論

由《文衡山拙政園詩畫冊》研讀之心得，吾人認為，對明代「拙政園」之研究，應該包含三個基本的主體——《拙政園詩詠》、《拙政園圖畫》、《王氏拙政園記》，因為「拙政園詩、畫」所面對的“藝術對象”是拙政園的本身，「園記」是園林完成之時的傳記，是園林身份的標記，自身的歷史書寫，對於整體的拙政園的經營佈置，疊山、理水或者花木美感的營構，無不朝向此一思想中心的趨近。所以我們無法用單一的《拙政園詩詠》或《拙政園圖》視野觀點來釐清這個「綜合」的藝術體。其次，中國詩、書、畫藝術表現雖然材料上或方法上不盡相同，但其藝術思想卻是多層次的相互融合，在其背後所涉及的是中國傳統哲學、美學、畫論等思想的錯綜複雜關係。加以傳統的歷史文化與時代的政治、社會環境等關係密不可分，研究者實無法從單一面向的繪畫或詩詠「空間閱讀」，來了解拙政園的整體空間意境。

本文研究《文衡山拙政園詩畫冊》所表現的內容，是先以詩境、畫境與實境的角度閱讀做為入手，分析其中國傳統造園序列，並把《王氏拙政園記》作為景名與遊園方向之引導，以《拙政園詩詠》作為景名之命名意涵之解釋，遊園時的導覽介紹，很容易瞭解拙政園之景象。因而從中發現拙政園其空間序列結構，猶如詩文結構、繪畫的空間佈局，有其空間秩序的分佈和組合，比如先是以堂、樓為中心的思想結構，再次展開為相對空間的呼應與搭配。其「曠若郊野」「因水為面勢」的特色而，在江南園林中獨樹一格；利用“高方欲就亭台，低凹可開池沼”的思想手法，使空間更加曲折有致，產生了動線變化，轉折處因花木植栽的豐富層次變化，增加了空間的深度與層次，而最後以“遊”賞的思想來串聯，使空間序列能完整聯繫，而瞭解彼此相互呼應的關係，而有整體印象。

在對於《文衡山拙政園詩畫冊》畫面的空間研究中，發現文徵明所表現的三十一圖景，亦有著與《詩詠》中對空間描時所帶的冷靜筆調，這畫面空間的構成若以詩詠前之小引（地理介紹）來做比較或亦當成圖畫之小引，發現了文徵明《拙政園圖》中所欲表達的空間，基本上吻合著小引的空間內容介紹（請參閱第四章）。《文衡山拙政園詩畫冊》中的「詩」與「畫」都是面對「拙政園」的實景的“閱讀”創作。所以我們亦可知道文徵明在繪製《拙政園圖詠》時其詩意在「寄情」，其畫則帶有“小引式”環境空間「說明」的性質；換另一角度來說，也可視《拙政園圖》為《文衡山拙政園詩畫冊》中的「插畫」。比如筆者在第四章對《拙政園圖》分析中，所指出「若墅堂」中的“斜飛堞雉”的城牆寫意表現方式，在中國傳統山水畫之內容中並不多見，而且城牆的出現，使整體的「若墅堂」的構圖內容，趨向於強烈的對環境空間「說明」性質，直述隱居之所在的小環境與四周大環境的關係說明，在《拙政園行書八景》中也是同樣的情形。

一般而言「題畫詩」是指詩、書、畫三者的美，巧妙的結合在畫面作品上，而增強了繪畫作品的形式美感，不僅有助於補充和深化繪畫的意境，構成了中國繪畫藝術「詩中有畫，畫中有詩」的特色。《文衡山拙政園詩畫冊》中的詩與畫，雖然一畫一詩的“並置”，但也並非「廣義的題畫詩」。³⁷⁸沈樹華在《中國畫題款藝術》中曾指出：「盧鴻的詩，意在詠草堂實景，於詠景中抒情。這樣的詩，題在畫上，會增強觀畫者對畫中景物的感受，起到充實繪畫內容的作用。」³⁷⁹詩畫的“並置”讓觀畫者在欣賞詩與畫的同時，可以增強畫面「詩情與畫意」藝術境界，亦就是讓審美的心理起交融的作用。但是「題畫詩」畢竟是面對「畫面」的“再創造”，與同是面對『實景』的直接描繪或詩詠，有著基本對象的不同。比如《拙政園行書八景》中的「槐幄」一景，畫之小引題名是「槐幄」，而詩是《拙政園詩詠》中的「槐雨亭」，顯然是因為面對著「槐雨者，著君所自號也」的『實景』所寄託的情感，自然的「槐樹」象徵，是對自己的審思，「在表現時間、空間之方式上，詩與畫各有不同，詩中所詠，未必悉是畫中所畫者。」而借景抒情使「兩景合一，情景交融」而得到更合理的解釋。

因此，若以面對著『實景再現』的觀點，來看現藏於國立北平故宮博物院，唐朝盧鴻的《草堂十志圖》³⁸⁰，「全景水墨畫共十景，每景自成一景，每段前有褚、顏、柳等各體書法所寫之十志詞，與十景相間。」³⁸¹顯然其“詩畫並置”³⁸²的形式，才是文徵明在詮釋「拙政園」的主要方式。《草堂十志圖》其小引同樣帶有「說明」的性質，因此這正有別於用一般對「題畫詩」角度來欣賞或探討，這一思考方向，有待後續者之研究。

雖然《拙政園圖》帶有對環境空間的「說明性質」，但是文徵明在繪畫藝術的表現卻能超越此種層次，並不落在只有說明表現下的侷促內容，而成為幅幅可觀的小品，能夠賦予了，正如林庭 在畫冊題跋中，讚美衡山文子之「有聲畫、無聲詩」兩臻其妙的藝術深度表現，而成為《文衡山拙政園三絕冊》。

詩與畫藝術的理論，及其相融通，早在王維已經有成熟的表現了，但是園

³⁷⁸ 同註 9，前揭書，頁 1。周積寅、史金城指出：「宋以前許多讚美繪畫，或對繪畫有感而發的詩歌，並不題在畫上，從廣義講也是題畫詩。」

³⁷⁹ 同註 10 沈樹華《中國畫題款藝術》人民美術出版社 1997 年，頁 9。

³⁸⁰ 見《園林名畫特展圖錄》台北故宮博物院 1987 年，參考圖版，頁 50-53。莊申於《唐盧鴻草堂十志圖卷考》中曾對各種版本作比較與研究，雖指出現藏於故宮之《盧鴻草堂十志圖》可能不是真跡。筆者今採《園林名畫特展圖錄》之圖為「詩與畫表現形式」之參考。莊申《中國畫史研究續集》正中書局印行 1974 年，頁 111-211。

³⁸¹ 同註 380，圖版說明，頁 69。

³⁸² 同註 96，頁 67。余佩瑾指出了：「拙政園圖」在詮釋上，沿用“草堂十志圖”中一頁一景一題詞的方式，逐一地描寫出拙政園的八各景致。」

林理論的具體歸納，遲至明末計成才集結成《園冶》一書；在研究園林意境等藝術思想中，經過《文衡山拙政園詩畫冊》與《園冶》排比，我們發現了文徵明的《文衡山拙政園詩畫冊》中已經有足具成熟的造園思想與造園原則理念。研究明代“文徵明”之山水畫，或“吳門畫家”學者曾指出以上兩者的山水畫都趨於“園林化”³⁸³，孔晨指出其中特色是帶有明顯的“人化的因素”並進一步的說明：「這種人化的因素，主要不是指人造園林，而是指經過畫家提煉、構思而創造的藝術化的園林景緻（山水畫）。」這意思應包含著，園林藝術亦相對朝向山水畫的境界有所推進。這一說明更印證了《園冶》的理論產生是有一長時間的「醞釀期」，這一「醞釀期」是否有足夠的普遍性，或有其特殊性，正有待後續學者之研究。

其次，園林的“意境論”大多藉詩論、畫論等眾多理論，加之於發展說明或論述，面對龐大《文衡山拙政園詩畫冊》所表現的內容（見四、五、六章），本研究只能列舉一二例來概括，而各章節之論述互有重疊，或有所不足，是因舉例皆以《文衡山拙政園詩畫冊》之內容來進行研究，所以必須相互參閱。

「我們一頁一圖、一詩的品味著「拙政園」的「詩情與畫意」，讓中國傳統的山水精神，隨著遊賞的空間轉換到「景名寓意」的時間裡面，也可以讓空間的記憶隨著時間而相互期待，而在時空中自由的翻頁，來回的徘徊，所以明代的「拙政園」是詩、書、畫合一的虛境空間，而體現出“雖由人作，宛若天開”、“巧於因借，精在體宜”的園林思想，不只是“可行可望”的山水美感，而能達至“可遊可居”的真實空間。因此透過《王氏拙政園記》「遊賞」而突顯出《文衡山拙政園詩畫》中所含隱的時空審美的特質，「穿透」在《文衡山拙政園詩畫》的園林意境之中。

於此可知《文衡山拙政園詩畫冊》中的拙政園的園林空間是一個完整的藝術空間，是一個能夠因地制宜，順應自然的空間，而維持了其原來自然意趣的「城市山林」，這一思想根源於中國先秦儒釋道家的美學所影響，儒家以“仁”為其積極入世的精神所在，這是以人格對山水自然的映射。道家是以老莊為代表，用“道法自然”、“逍遙游”來追求“無何有之鄉、廣漠之野”的精神上自由的理想人生，“心齋”與“坐忘”修性養生的方法，成了隱世的人生信仰。

「宋以後的畫家一旦脫離了圖畫的再現，便能探索萬事萬物，由繪畫到書法，乃至插圖，運用文字、圖像、典故和隱喻，擴充彼此的涵義，謂真理見證，或表達畫家個人的世界和歷史。³⁸⁴」《文衡山拙政園詩畫冊》所透露的園林，拙政園詩畫冊的精神內含，不但掌握了中國文人最深沉的內心世界，映射了主人與

³⁸³ 《吳門畫派研究》北京故宮博物院編 北京 紫禁城出版 1993 年，頁 80-87。

³⁸⁴ 同註 6，頁 126。

藝術家架構在時代的歷史上、追和著與千古風流人物的境界。

如果說拙政園主人王獻臣所追尋的是拙於政事的無奈傾訴，文徵明更無言的把生命也寄託在其詩畫藝術之中，累了，喝一口茶吧，也只有記在記憶裡站起來，唯有品啜過玉泉的人，在真實情感裡面追憶及追認之中，才能體會到園林意境吧！

參考書目

(以西元記年)

古籍歷史

- 楊家駱 主編《明史》(中國學術類編·新校本明史并附編六種第七冊) 鼎文書局印行 1991年
- 徐樹丕《識小錄》(筆記小說大觀四十編第三冊) 新興書局 1978年
- 《二十五史新編·明史》上海古籍出版社 1998年
- 《二十五史·明史》上海書店、上海古籍出版社 1999年
- (美)牟復禮、(英)崔瑞德 編《劍橋中國明代史》中國社會科學出版社 1992年
- (明)汪珂玉著《珊瑚網書錄》四庫全書
- (明)文徵明著《莆田集》四庫全書(電子版)
- (明)文林等著《文氏五家》四庫全書(電子版)
- (清)徐燦撰《拙政園詩餘》藝文印書館印行
- (清)徐燦撰《拙政園詩集》藝文印書館印行
- (宋)范大城 撰《吳郡志》江蘇古籍出版社 1999年
- (宋)朱長文撰《吳郡圖經續記》江蘇古籍出版社 1999年
- (清)徐崧、張大純 編《百城煙水》江蘇古籍出版社 1999年
- (清)姚承緒 撰《吳趨訪古錄》江蘇古籍出版社 1999年
- (清)顧震濤 撰《吳門表隱》江蘇古籍出版社 1999年
- 《石渠寶笈》冊四、故宮博物院印行 1969年
- 《明史論集》一九九三年海峽兩岸學術討論會 吉林文史出版社 1993年
- (清)顧文彬、(民國)顧麟士 撰《過雲樓書畫記—續記》江蘇古籍出版社 1999年
- 王 謇 編《宋平江城坊考》江蘇古籍出版社 1999年
- 吳智和 著《明清時代飲茶生活》博遠出版社 1990年
- 碼玉山 著《中國的古代人口買賣》商務印書館 1997年
- 王衛平、王建華 著《蘇州史記(古代)》蘇州大學出版社 1999年
- 秦兆基 著《蘇州文選》蘇州大學出版社 1999年
- 吳企明 選注《蘇州詩詠》蘇州大學出版社 1999年
- 張曉旭 著《蘇州碑刻》蘇州大學出版社 2000年
- 吳 琴、陶啟勻 著《蘇州文物》蘇州大學出版社 2000年
- 李 嘉 著《蘇州狀元》蘇州大學出版社 2000年
- 陳書祿 主編《江蘇文化概況》南京師範大學出版社 1997年
- 許伯明 主編《吳文化概況》南京師範大學出版社 1997年
- 王稼句 選編《吳門柳—名人筆下的老蘇州》北京出版社 2001年

工具書

- (漢)許慎 撰(清)段玉裁 註(民國)王進祥 注音《說文解字》漢京文化事業出版社 1985

年

- 江 洪 等主編《蘇州辭典》蘇州大學出版社 1999 年
張家冀 編著《中國園林藝術大辭典》山西教育出版社 1997 年
陳同濱、吳 東、越 鄉 主編《中國古代建築大圖典》今日中國出版社 1997 年
陳金林、顧炳權 主編《中國茶酒辭典》湖南出版社 1994 年
吳 山 主編《中國工藝美術大辭典》江蘇美術出版社 1999 年
林同華 主編《中華美學大辭典》安徽教育出版社 2000 年
姚承祖 原著《營造法源》明文出版 1987 年
侯 建、李世凱、史繼中 主編《歷代抒情詩·分類鑑賞集成》北京十月文藝出版社 1996 年
關 滢、朱炯遠、張家鵬、王文衢 主編《唐詩宋詞分類描寫辭典》遼寧人民出版社 1996 年
潘百齊 編著《全唐詩精華分類鑑賞集成》河南大學出版社 1995 年
段寶林、江 溶 主編《中國山水文化大觀》北京大學出版社 1996 年
周錫保 著《中國古代服飾史》丹青出版社 1986 年
徐邦達 編《改訂歷代流傳繪畫編年表》人民美術出版社 1996 年
徐邦達 編《重訂清故宮藏書畫錄》人民美術出版社 1997 年
韓兆琦主編《中國古代文學名著人物形象》中洲古籍出版社 2000 年
陳彬籓 主編《中國茶文化經典》光明日報出版社 1999 年
《中國美術備忘錄》石頭出版社 1997 年
《中國美術辭典》台北雄獅圖書 1989 年

文藝理論

- 羅夢山 編譯《山海經》宗教文化出版社 2000 年
黃瑞云 校註《老子本原》人民文學出版社 1998 年
張耿光 譯註《莊子全譯》貴州人民出版社 1995 年
呂 凱 編撰《淮南子上·下》時報文化出版社 1994 年
李豐 編撰《抱朴子上·下》時報文化出版社 1995 年
劉大杰 撰《中國文學發展史》漢經文化事業出版社 1992 年
《老子》三民書局出版社 1995 年
《莊子》三民書局出版社 1981 年
《楚辭》華夏出版社 2000 年
《李太白全集》河洛圖書出版社 1975 年
(唐)陸 羽 著《茶經》金楓出版田園書屋 1987 年
(宋)程 頤、朱 熹 撰《易程傳、易本義》漢京文化事業出版社 1974 年
(宋)嚴 羽 著,郭紹虞 校釋《滄浪詩話校釋》人民文學出版社 2000 年
司空圖 著《二十四詩品》金楓出版田園書屋 1987 年
金性堯 選著《明詩三百首》上海古籍出版社 1995 年
周振甫 著《文心雕龍今譯》中華書局出版社 1986 年
(明)張 岱 著《陶庵夢憶·西湖夢尋》作家出版社 1996 年

- (明)計成著、陳植註釋《園冶》明文書局印行 1982年
(明)計成著《園冶》金楓出版田園書屋 1987年
(明)文震亨著《長物志》中華書局 1985年
(清)沉括撰、胡道靜、金良年校正《夢溪筆談》巴蜀書社出版 1996年
(清)沈復著《浮生六記》江蘇古籍出版社 2000年
(清)李漁著、江巨榮、盧壽榮校注《閑情偶寄》上海古籍出版社 2000年
(清)袁梅著王英志校點《隨園詩話》江蘇古籍出版社 2000年
(清)張玉穀著《古詩賞析》上海古籍出版社 2000年
俞劍華編著《畫論類編》中華書局出版社 1973年
張彥遠撰《歷代名畫記》京華出版社 2000年
俞劍華編著《中國古代畫論類編上·下》人民美術出版社 1998年

建築園林

- 《拙政園志稿》蘇州園林管理局編內部資料 1986年
王宗拭著《拙政園》古吳軒出版社 2000年
徐文濤主編《拙政園》蘇州大學出版社 2000年
郭冠宏著《拙政園》地景出版社 1997年
任曉紅著《禪與中國園林》商務印書館 1995年
王毅著《園林與中國文化》上海人民出版社 1990年
潘谷西等編著《中國建築史》六合出版社 1994年
梁思成著《中國建築史》百花文藝出版社 1998年
孟亞南著《中國園林史》文津出版社 1993年
杜寶順著《中國園林》淑馨出版社 1988年
周武忠著《中國建築史》中華書局 1993年
孫宗著《中國建築與哲學》江蘇科學技術出版社 2000年
王鎮華著《中國建築備忘錄》時報出版社 1986年
陳平著《中國居住文化》中華書局出版 1993年
馮鐘平編著《中國園林建築》明文出版 1989年
彭一剛著《中國古典園林分析》地景出版 1998年
周維權著《中國古典園林史》明文出版 1991年
黃長美著《中國庭園與文人思想》明文出版 1988年(民77)
蕭默著《中國建築》文化藝術出版社 1999年
耿劉同著《中國古典》台灣商務 1995年
蕭默主編《中國建築史》文物出版社 1999年
劉策等編著《中國古典名園》上海文化出版社 1984年
王鎮華著《空間母語—中國建築的體驗與人文內涵》漢意色研文化有限公司 1998年
鄭文惠著《詩情畫意》東大圖書公司出版 1995年
樓慶西著《中國建築型態與文化》藝術家出版社 1997年

程建軍、孔尚樸 著《風水與建築》江西科學技術出版社 1999 年
向柏松 著《中國水崇拜》上海三聯書店 1999 年
劉沛林 著《風水中國人的環境觀》上海三聯書店 1999 年
楊鴻勳 著《江南園林論》台北南天書局出版 1994 年
童 寯 著《江南園林志》中國建築工業出版社 1987 年
漢寶德 著《物象與心境—中國的園林》台北幼獅出版社 1996 年
余樹勳 著《園林美與園林藝術》地景出版社出版 1989 年
許石丹 著《認識中國園林》丹青圖書 1987 年
王錦堂 著《論中國園林設計》東華書局 1991 年
張 浪 編著《圖解中國園林建築藝術》安徽科學技術出版社 1997 年
郭冠宏 著《拙政園》地景出版 1997 年
任仲倫 著 《 遊 山 玩 水 中 國 山》1993 年
汪正章 著《建築美學》東方出版社 1997 年
劉天華 著《園林美學》地景出版 1992 年
劉天華 著《畫境文心—中國古典園林之美》三聯書店出版 1994 年
朱 銘、董占軍 著《壺中天地》山東美術出版社 1998 年
陳從周 著《惟有園林》百花文藝出版社 1997 年
陳從周 著《說園》同濟大學出版社 1994 年
陳從周 著《園林叢談》明文書局印行 1983 年
陳從周 著《梓室餘墨》三聯書店 1999 年
魏嘉瓚 編著《蘇州歷代園林錄》文史哲出版 1994 年
阮浩耕 著《立體詩畫》書泉出版 1994 年
曹林娣 著《姑蘇園林與中國文化》萬卷樓出版 1993 年
孫小力 著《咫尺山林》東方出版中心 1999 年
胡 青 著《書院的功能及其文化特色》湖北教育出版社 1996 年
胡文彥 著《中國家具鑑定與欣賞》上海古籍出版社 1996 年
戴嘉枋 等著《雅文化》中州古籍出版社 1998 年
侯迺慧 著《詩情與幽境》東大圖書出版 1991 年
曹林娣 著《蘇州園林匾額楹聯鑑賞》華夏出版社 1991 年
關華山 著《紅樓夢中的建築研究》境與象出版社 1991 年
侯迺慧 著《唐宋時期的公園文化》東大圖書出版 1997 年
林俊寬 著《水在中國造園上的運用》，地地景出版社出版 1992 年
周 星 著《橋和民俗》上海文藝出版社 1998 年
程兆熊 著《論中國庭園花木》明文書局 1987 年
金學智 著《蘇州園林》蘇州大學出版社 1999 年
曹林娣 著《凝固的詩蘇州園林》中華書局 1996 年
曹林娣 著《蘇州園林匾額楹聯鑑賞（增訂本）》華夏出版社 1999 年
曹林娣 著《中國園林藝術論》山西教育出版社 2001 年
周蘇寧 等著《蘇州園林與名人》旅遊教育出版社 1997 年

劉天華 著《華夏園林》上海古籍出版社 1998年
王柯平 主編《旅游美學新編》旅游教育出版社 2000年
王淑良 編著《中國旅游史(古代部分)》旅游教育出版社 1998年
周 鴻、劉韻涵 著《環境美學》地景出版社 1993年
邵 忠 著《蘇州古典園林藝術》園林業出版社 2001年
伊東忠太 著《中國建築史》商務印書館出版 1998年
樓慶西 著《中國建築型態與文化》藝術家出版社 1997年
張家冀 著《中國造園史》明文書局出版社 1990年
朱越利 主編《中國道教宮觀文化》宗教文化出版社 1996年
王文進 編撰《洛陽伽藍記》時報文化出版社 1994年
Charles W. Moore 查爾斯 莫爾、William J. Mitchell 威爾 米歇爾、William Turnbull, Jr. 威廉 圖布爾 著、李斯 譯《風景—詩畫般的園藝為人類在造樂園》光明日報出版社 2000年
阮長江 編繪《中國歷代家俱圖錄大全》南天書局 1992年
趙仁基 著《中國山水文學研究》江蘇人民出版社 1986年
鍾華楠 著《亭的繼承—建築文化論集》台灣商務印書館 1990年
馬千英 編著《中國造園藝術泛論》詹氏書局發行 1985年
王振復 著《中國建築的文化歷程》上海人民出版社 2000年
《中國園林建築研究》丹青圖書 1988年
《中國建築史選輯》明文書局 1985年
《傳統建築論文集》丹青圖書 1986年

園林圖冊

《拙政園》古吳軒出版社 1994年
蘇州園林管理局 編《蘇州古典園林》上海三聯書店 2000年
姜伯純 主編《中國名畫欣賞全集》華嚴出版社 1998年
陳健行 攝影《蘇州園林》中國旅遊出版社 2000年
羅哲文、陳從周 主編《蘇州古典園林》古吳軒出版社 1999年
邵忠編 著《蘇州古典園林藝術》中國林業出版社 2001年

繪畫書法

《文衡山拙政園詩畫冊》台北華正書局
周道振、張月尊 同纂《文徵明年譜》百家出版 1998年
周道振 輯校《文徵明集》上海古籍出版社 1987年
劉綱紀 著《文徵明》吉林美術出版社 1996年
江兆申 著《文徵明與蘇州畫壇》台北故宮 1978年
周道振 輯校《文徵明詩書畫簡表》上海人民出版社 1985年
劉 瑩 著《文徵明詩書畫》蕙風堂印行 1998年
張安治 編著《文徵明》上海人民美術出版社 1959年
李霖燦 著《中國美術史稿》台北雄獅圖書 1998年

梁 江、彭逸林、杜 鳴 編《文徵明畫風》重慶出版社 1995 年
阮 樸 著《中國畫史論辯》 陝西人民美術出版社 1993 年
陳德富 編著《中國書畫鑑定基礎》四川大學出版社 1998 年
洪順隆 譯《中國書道史之旅》台北故鄉出版社 1986 年
伍蠡甫 著《中國畫論研究》北京大學出版社 1983 年
劉道廣 著《中國古代藝術思想史》上海人民出版社 1998 年
林 木 著《明清文人畫新潮》上海人民美術出版社 1993 年
張安治 著《中國畫與畫論》上海人民美術出版社 1986 年
阮 璞 著《畫學叢證》上海書畫出版社 1998 年
周積寅、史金城 著《中國歷代題詩畫選註》西泠印社出版 1998 年
陳傳席 著《中國山水畫史·修訂本》天津人民美術出版社 2001 年
沈樹華 著《中國畫題款藝術》人民美術出版社 1997 年
倪在沁 著《宋代山水畫南渡之研究》文史哲出版社 1991 年
《中國畫論研究方法論》朵雲第五十二集，上海書畫出版社 2000 年
《中國美術全集》明代卷六、七、八 錦年國際出版 1994 年
《中華五千年文物集刊—書法篇繪畫篇》台北故宮博物院 1986 年
蘇立文 著、曾培、王寶連 編譯《中國藝術史》南天書局 1992 年
馮振凱 撰述《中國美術史》藝術圖書公司 1980 年
高木森 著《中國繪畫思想史》東大圖書 1992 年
承名世 著《中國繪畫變遷史綱》上海古籍出版社 1998 年
凌嵩郎 著《中國美術思想史》 1978 年
郭繼生 著《藝術史與藝術批評》書林出版 1995 年
石守謙 著《風格與世變》允晨文化出版社 1996 年
余 成 編著《中國書畫—人物畫》光復書局 1983 年
余 成 編著《中國書畫—山水畫》光復書局 1983 年
單國強《明代吳門繪畫》台灣商務圖書 1990 年
王家成 著《明四家傳》台北故宮博物院出版 1999 年
江兆申 著《關於唐寅的研究》故宮博物院印行 1987 年
周積寅 著《吳門繪畫研究》江蘇美術出版社 1991 年
阮榮春 著《沉周》吉林美術出版社 1996 年
謝建華 著《唐寅》吉林美術出版社 1996 年
高居翰 著《江岸送別》石頭出版社 1997 年
郭廉夫 著《王羲之評傳》南京大學出版社 1996 年
張安治 著《墨海精神》東大圖書公司出版 1995 年
王伯敏 著《唐畫詩中看》東大圖書 1993 年
蕭 元 著《書法美學史》湖南美術出版社 1998 年
王克文 著《山水畫談》上海人民美術出版社 1993 年
童書業 撰《童書業說畫》上海古籍出版社 1999 年

- 莊 申 編著《中國畫史研究續集》正中書局印行 1974 年
《明代四大家》莊嚴出版社 1981 年
《吳派畫九十年展》台北故宮博物院編輯出版 1975 年
《吳門畫派》林秀芳溫肇桐編撰台北藝術圖書公司 1988 年
《吳門畫派研究》北京故宮博物院編 北京 紫禁城出版 1993 年
《故宮繪畫圖錄》卷七，台北故宮博物院編輯出版 1991 年
《中華五千年文物集刊》法書篇十一，五千年文物集刊編輯出版 1987 年
《園林名畫特展圖錄》台北故宮博物院 1987 年

文藝理論

- 朱光潛 著《詩論》安徽教育出版社 1999 年
劉大杰 選編《明人小品選》上海古籍出版社 1995 年
趙伯陶 著《明清小品》廣西師範大學出版社 1999 年
陳應鸞 著《詩味論》巴蜀書社出版 1996 年
吳道文 著《藝術的興味》東大圖書公司印行 1988 年
王新勇 著《空山靈語》北方文藝出版社 1999 年
黃永武 著《中國詩學思想篇》巨流圖書公司出版 1979 年
黃永武 著《中國詩學設計篇》巨流圖書公司出版 1978 年
黃永武 著《中國詩學鑑賞篇》巨流圖書公司出版 1979 年
萬曉音 著《山水田園詩派研究》遼寧大學出版社 1999 年
金 釗、關阿津、侯 強 選註《歷朝感時抒懷》華夏出版社 1999 年
丁仲祐 撰《陶淵明詩箋注》藝閣印書館 1977 年
孫 靜 著《陶淵明的心靈世界與藝術天地》大象出版社 1997 年
朱志清、馬茂元 著《朱志清、馬茂元說古詩十九首》上海古籍出版社 1999 年
郭邵虞 著《照隅室古典文學論集》台北丹青圖書公司 1985 年
梁啟超 著《中國歷史研究法》東方出版社 1996 年
柯慶明 著《境界的再生》幼獅出版社 1989 年
柯慶明 著《文學美綜論》長安出版社 1984 年
陳植鏗 著《詩歌意象論》中國社會科學 1992 年
韓經太 著《詩學美論與詩詞美境》北京語言文化大學出版社 2000 年
劉聖旦 著《詩歌原論》長歌出版社 1976 年
章尚正 著《中國山水文學研究》學林出版社 1997 年
黃 裳 著《榆下雜說》上海股及出版社 1997 年
倪志雲、鄭訓佐、張聖潔 主 編 《 中 國 歷 代 遊 記 精 華 全 編》1996 年
張 科 編著《說泉》浙江攝影出版社 1998 年
趙沛霖 著《興的源啟》中國社會出版社 1987 年
龔鵬程 著《讀詩隅記》華正書局 1987 年
彭吉相 著《中國藝術學》高等教育出版社 1997 年

朱志榮 著《中國藝術哲學》東北師範大學出版社 1998 年
朱良志 著《中國藝術的生命精神》安徽教育出版社 1998 年
童慶炳 著《中國古代心理學與美學》中華書局出版社 1997 年
曹利華 著《中華傳統美學體系探源》北京圖書館出版社 1999 年
李文初 著《中國山水文化》廣東人民出版社 1998 年
李來源、林 木 編《中國古代畫論發展史實》上海人民美術出版社 1997 年
楊 新、楊麗麗 著《中國繪畫史話》湖南美術出版社 1998 年
蒲震元 著《中國藝術意境論》北京大學出版社 1999 年
林衡勳 著《中國藝術意境論》新疆大學出版社
徐復觀 著《中國藝術精神》學生書局 1988 年
陳望衡 著《中國古典美學史》湖南教育出版社 1998 年
葉 朗 著《中國美學史大綱》上海人民出版社 1999 年
王菊生著《中國繪畫學概論》湖南美術出版社 1998 年
《中國繪畫美學史稿》木鐸出版社出版 1986 年
陳 研 著《積淀與突破》廣西師範大學出版社 1997 年
陳鼓應 著《老莊新論》上海古籍出版社 1997 年
葉海煙 著《老莊新論》文津出版社 1997 年
顏崑陽 著《莊子藝術精神析論》華正書局出版 1985 年
周振甫 著《文心雕龍今釋》中華書局 1998 年
宗白華 著《美學的散步》上海人民美術出版社 1999 年
杜書瀛 著《李漁美學思想研究》中國社會科學出版社 1998 年
王明居 著《模糊藝術論》安徽教育出版社 1999 年
汪裕雄 著《意象探源》安徽教育出版社 1996 年
宗白華 著《藝境》北京大學出版社 1998 年
洪再辛 選編《海外中國畫研究文選》上海人民美術 1992 年
薛富興 著《東方神韻》人民文學出版社 2000 年
朱光潛 著《文藝心理學》安徽教育出版社 1997 年
王一川 著《審美體驗論》百花文藝出版社 1999 年
胡經之、王岳川 主編《文藝美學方法論》北京大學出版社 1998 年
胡經之 著《文藝美學》北京大學出版社 1999 年
陶水平 著《審美態度心理學》百花文藝出版社 1999 年
韓林德 著《境生象外》三聯書店出版 1995 年
魯文忠 著《中國美學之旅》長江文藝出版社 2000 年
毛文方 著《晚明美學欣賞》台灣學生書局出版 2000 年
榮鴻曾 主編《古琴薈珍—硯琴齋宋元明清古琴展》香港大學美術博物館 1998 年
汪涌豪、駱玉明主編《中國詩學·第四卷》東方出版社 1999 年
顧祖釗 著《藝術至境論》百花文藝出版社 1999 年
吳國盛 著《時間的觀念》中國社會科學出版社 1996 年

- 張 法 著《中國美學史》上海人民出版社 2000 年
- 劉文英 著《中國古代的時空觀念》南開大學出版社 2000 年
- 嚴雲受、劉鋒杰 著《文學象徵論》安徽教育出版社 1995 年
- 孔 繁 著《魏晉玄談》遼寧教育出版社 1991 年
- 張京華 著《莊子哲學辨析》遼寧教育出版社 1999 年
- 許建平 著《山情逸魂—中國隱士心態史》東方出版社 1999 年
- 韓兆琦 著《中國古代的隱士》商務印書館 1996 年
- 劉大杰 撰《魏晉思想論》上海古籍出版社 2000 年
- 冷成金 著《隱士與解脫》作家出版社 1997 年
- 郭紹虞 撰《郭紹虞說文論》上海古籍出版社 2000 年
- 張少康 著《文藝學的民族傳統》華中師範大學出版社 2000 年
- 吳 曉 著《意象符號與情感空間—詩學新解》中國社會科學院出版 1990 年
- 王 立 著《心靈的圖景》學林出版社 1999 年
- 冷成金 著《中國的文學與審美》中國人民大學出版社 1999 年
- 丁成全 著《中國山水詩史》文津出版社 1995 年
- 李澤厚 著《美學三書》安徽文藝出版社 1999 年
- 郭英德 著《中國古代文人集團與文學風貌》北京師範大學出版社 1998 年
- 柯慶明 著《中國文學的美感》麥田出版 2000 年
- 樊運寬 編著《古代山水田園詩》廣西師範大學出版社 1996 年
- 周 波 著《中國美學思想闡釋》天津古籍出版社 1997 年
- 萊 辛 著、朱光潛 譯《詩與畫的界限》元山書局出版 1985 年
- 何小顏 著《花與中國文化》人民出版社 1999 年
- 龔鵬程 著《讀詩隅記》華正書局 1987 年
- 鄭毓瑜 著《六朝情境美學》理仁書局 1997 年
- 高建新 著《山水風景審美》內蒙古大學出版社 1998 年
- 王銘銘著《文化格局與人的表述》天津出版社 1996 年

期刊論文

- 《故宮文物月刊》 第二卷第一期 民七十三年
- 林文月《洛陽伽藍記的冷筆與熱筆》台大中文學報第一期 1985.11
- 曾藍瑩《中國書齋：晚明文人的藝術生活》九州學刊
- 鄭利華《明代中葉吳中文仁集團及其文化特徵》上海大學學報 1997.4
- 楊嘉祐《明代江南造園之風與士大夫生活》 社會科學戰線 1981 年 3 期
- 覃瑞南《從 長物志 管窺明代文人的居室美學》台南女子技術學院學報八十七年六月
- 周質平《讀陳萬益 晚明小品與明季文人生活 》九州學報 1989.6
- 黃藝農《中國古園林審美特徵》湖湘論壇 1998 第 6 期
- 姜曉紅《論景觀賞析中的審美移情問題》咸寧師專學報 1998.5
- 居閱時《私家園林中的宗教現象探究》世界宗教研究 1997 第 2 期

- 劉保剛《論中國藝術和諧美》鞍山鋼鐵學院學報 1999.10
- 聶 卉《晚其吳門繪畫的世俗傾向》美術研究 1999 第 3 期
- 《明朝中後期居室文化初識》滕新才、劉秀蘭 西南民族學院學報 1999.1
- 盧梅芬 著 一從老子的自然觀看中國園林的自然美 國立成功大學藝術研究所《藝術論衡》第四期 1998 年
- 王振復 著 中國園林文化的道家境界 《空間雜誌》第 70 期 1995 年 5 月
- (日)田中淡著 黃蘭翔譯 中國園林史研究的現況與問題點 《空間雜誌》第 70 期 1994 年 12 月
- (日)田中淡著 黃蘭翔譯 中國早期園林風格與江南園林實例 《城市與設計學報》第一期 1997 年 6 月
- 朱鈞珍 著 園中園—中國園林的精髓 《造園季刊》 1994 年 6 月
- 《空間、地域與文化—中國文學與文化書寫》中央研究院中國文哲研究所 2000 年
- 楊宗榮 著 拙政園沿革與拙政園圖冊 ,《文物參考資料》 1957 年, 第六期
- 郭冠宏 撰《拙政園園林模式研究》私立淡江大學建築研究所論文 1996 年
- 吳美鳳 撰《宋明時期家具形制之研究》中國文化大學碩士論文 1996 年
- 陳大容 撰《中國傳統木質座椅家具之形式與構造》碩士論文 1997 年
- 謝宜庭 撰《江南園林與文人山水畫中傳同景觀水體構成分析》東海大學建築碩士論文 2000 年
- 吳 梓 撰《從輞川園論唐代之造園》文大實業計劃所博士論文 1980 年
- 許富居 撰《論園林詩畫意境與詩意空間之塑造以王維輞川園為例》逢甲大學建築及都市計畫研究所碩士論文 1994 年
- 王邦寧 撰《山水畫論中的園林思想以北宋郭熙的林泉高致集談宋代園林》東海大學建築研究所碩士論文 1998 年
- 林琦妙 撰《明代蘇州文學與繪畫藝術之交流》國立政治大學中國文學研究所碩士論文 1991 年
- 潘小雪 撰《宋代繪畫美學之研究》國立師範大學美術研究所碩士論文 1985 年
- 翁菱鴻 撰《由〈園冶〉因借手法論中國園林的自然觀》華梵大學東方人文思想研究碩士論文 1998 年
- 謝佳娟 撰《萊辛《拉奧孔：詩與畫的界線》—「詩畫同律」在十八世紀美術概念中的轉變》國立中央大學藝術學研究所碩士論文 2000 年
- 唐真真 撰《蘇州園林的作法研討與分析》國立成功大學建築研究所碩士論文 1981 年
- 羅中峰 撰《中國傳統文人審美生活方式之研究》國立台灣大學社會學研究所博士論文 1999 年
- 賴明當 撰《中國園林探微》私立東海大學建築研究所碩士論文 1983 年
- 張純菁 撰《由自然美學觀看中國園林建築空間》私立東海大學建築研究所碩士論文 1987 年
- 柯志偉 撰《由界景、分景論傳統藝術形式之思考特質》私立東海大學建築研究所碩士論文 1987 年
- 李謁政 撰《論建築審美意識主體》私立東海大學建築研究所碩士論文 1990 年
- 余佩瑾 撰《仇英有關園林繪畫的幾張作品》國立台灣大學歷史研究所碩士論文 1987 年
- 郭冠宏 撰《拙政園園林模式研究》私立淡江大學建築研究所碩士論文 1995 年
- In pursuit of Antiquity, Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1969.

文獻附錄

本文之文獻附錄為筆者參考，華正書局《文衡山拙政園詩畫冊》、《拙政園志稿》、周道振輯校《文徵明集·上下》、周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》、《園冶園說》等書《王氏拙政園記》簡疏。除《園冶園》外，則以明代之前與文徵明、王獻臣或「拙政園」有關之資料作一彙整，並記以西元年號、文末皆附是冊頁數，以便閱讀研究。

《文衡山拙政園詩畫冊》所附錄之文獻中，錢詠題籤、俞樾篆書引首、戴熙畫「拙政園」全圖並跋、文鼎臨《瑤圃》一景、錢杜題跋、蘇惇元跋、何紹基題跋、張廷濟題跋，為書法詩文，筆者初譯，疏漏之處在所難免。

一、《文衡山拙政園詩畫冊》附錄

錢詠題籤

衡山先生三絕冊

道光十三年（1833）秋月廿三日梅華溪錢詠拜觀

（頁1）

俞樾篆書引首

文待詔拙政園圖

衡山先生此圖畫詩書三絕，自來未有題其端者，余不字揣率爾題此，鬼腕不靈，佛頭見穢，慚愧慚愧。光緒辛卯（1891）三月曲園俞樾。

（頁2）

作者小傳

文徵明初名璧，以字行，更字徵仲，號衡山，長洲人。信國公裔，以鄉貢試吏部，授翰林院待詔。山水遠學郭熙，近師松雪，而氣韻神采獨步一時；楷師二王，又兼善篆隸，詩得中晚唐格外趣，成化庚寅生嘉靖己未年卒，年九十。

本冊提要

原冊圖三十一葉，副葉題詠，葉寬英寸十二寸、高英寸十寸四分之二。題詠同記一葉，明跋一葉，寬均英寸二十五寸，高均英寸十寸四分之二，俱絹本，戴文節補總圖一葉，副葉題識文後山臨本一葉，均紙本，高寬均同原圖，清人題首跋語均紙本，高寬均同原冊。

此冊分圖拙政園諸景，每圖係以題詠畫法，既各具面目；題詠書體，亦復不同；大抵集宋、元名家之大成，而參以己意，殆為待詔生平傑作。園記一篇細

楷千餘字，尤為精絕，明清諸賢題跋，每及圖外之意。有關史事足資考證者，戴文節復於數百年之後，紬繹題記，追補全圖三十一景，可於顯晦中得之，筆墨簡潔，是善學文者。文後山確守家法，對臨《瑤圃》一景幾可亂真，題跋皆筆墨精眇，得不謂之銘心絕品耶。

(頁3)

《拙政園圖詠》

拙政園圖

其一若墅堂。其二夢隱樓。其三繁香塢。其四倚玉軒。其五小飛虹。其六芙蓉隈。其七小滄浪亭。其八志清處。其九柳隩。其十意遠臺。其十一釣。其十二水華池。其十三深淨亭。其十四待霜亭。其十五聽松風處。其十六怡顏處。其十七來禽園。其十八玫瑰柴。其十九珍李。其二十得真亭。其二十一薔薇徑。其二十二桃花汎。其二十三湘筠塢。其二十四槐幄。其二十五槐雨亭。其二十六爾耳軒。其二十七芭蕉檻。其二十八竹澗。其二十九瑤圃。其三十嘉實亭。其三十一玉泉。

拙政園詩詠

其一

若墅堂在拙政園之中，園為唐陸魯望故宅，雖在城市，而有山林深寂之趣。

昔皮襲美嘗稱「魯望所居，不出郭郭，曠若郊墅」，故以為名。

會心何必在郊坰？近圃分明見遠情。

流水斷橋春草色，槿籬茅屋午雞聲。

絕憐人境無車馬，信有山林在市城。

不負昔賢高隱地，首攜書卷課童耕。

(楷書·七律)

其二

夢隱樓在滄浪池之上。南直若墅堂，其高可望郭外諸山。君嘗乞靈於九鯉湖，夢隱隱字。

及得此地，為戴顓、陸魯望故宅，因築樓以識。

林泉入夢意茫茫，旋起高樓擬退藏。魯望五湖原有宅，淵明三徑未全荒。

枕中已悟功名幻，壺裡誰知日月長。回首帝京何處是？倚欄惟見暮山蒼。

(楷書·七律)

其三

繁香塢在若墅堂之前。雜植牡丹、芍藥、丹桂、海棠、紫瑤諸花。孟宗獻詩云：「從君小築繁香塢。」

雜植名花傍草堂，紫蕤丹艷漫成行。春光爛熳千機錦，淑氣薰蒸百和香。

自愛芳菲滿懷袖，不較風露濕衣裳。高情已在繁華外，靜看游蜂上下狂。

(行草書·七律)

其四

倚玉軒在若墅堂後。傍多美竹，面有崑山石。
倚欄碧玉萬竿長，更割崑山片玉蒼。
如到王家堂上看，春風觸目總琳瑯。

（行書·七絕）

其五

小飛虹在夢隱樓之前，若墅堂北。橫絕滄浪池中。
雌蜺 蝮飲洪河，落日倒影翻晴波。江山沉沉時未雪，何事青龍忽騰翥？
知君小試濟川才，橫絕寒流引飛渡。朱欄光炯搖碧落，傑閣參差隱層霧。
我來彷彿踏金鼈，願擇塵世從琴高。月明悠悠天萬里，手把芙蓉照秋水。

（行書·七古）

其六

芙蓉隈在坤隅，臨水。
林塘秋晚思寥寥，雨浥紅葉淡玉標。出水最憐新句好，涉江無奈美人遙。

（楷書·七絕）

其七

園有積水橫 數畝，類蘇子美滄浪池。因築亭其中，曰小滄浪。昔子美自汴都徙吳，君亦還自北都，蹤跡相似，故襲其名。

偶傍滄浪構小亭，依然綠水遶虛楹。豈無風月供垂釣？亦有兒童唱濯纓。
滿地江湖聊寄興，百年魚鳥已忘情。舜欽已矣杜陵遠，一段幽蹤誰與爭。

（楷書·七律）

其八

志清處在滄浪亭之南，稍西，背脩竹石磴，下瞰平池，淵深泓渟。儼如湖澨，義訓云：「臨深使人志清。」

愛此曲池清，時來弄寒玉。俯窺鑑鬚眉，脫履濯雙足。
落日下迴塘，倒影寫脩竹。微風一以搖，青天散 淥。

（隸書·五古）

其九

柳隩在水花池南。
春深高柳翠煙迷，風約柔條拂水齊。不向長安管離別，綠蔭都付曉鶯啼。

（行書·七絕）

其十

意遠臺在滄浪池北。高可尋丈。義訓云：「登高使人意遠。」

閒登萬里臺，曠然心目清。
木落秋更遠，長江天際明。
白雲度水去，日暮山縱橫。

（隸書·五古）

其十一

釣，在意遠臺下。

白石淨無塵，平臨野水津。坐看絲裊裊，靜愛玉粼粼。
得意江湖遠，忘機鷗鷺馴。須知續綸者，不是羨魚人。

（行書·五律）

其十二

水華池在西北隅，中有紅白蓮。

方池涵碧落，菡萏在中洲。誰唱田田葉？還生渺渺愁。
仙姿淨如拭，野色淡於秋。一片橫塘意，何當棹小舟。

（行書·五律）

其十三

深淨亭面水華池。脩竹環匝，境極幽深，取杜詩云。

綠雲荷萬柄，翠雨竹千頭。清景堪消暑，涼聲獨占秋。
不聞車馬過，時有野人留。睡起龍團熟，清煙一縷浮。

（行書·五律）

其十四

待霜亭在坤隅，傍植柑橘數十本。韋應物云：「洞庭須待滿林雙。」而右軍黃柑帖亦云：「霜未降，未可多得。」

倚亭嘉樹玉離離，照眼黃金子滿枝。千里勤王苞貢後，一年好景雨霜時。
向來屈傅曾留頌，老去韋郎更有詩。珍重主人偏賞識，風情原許右軍知。

（楷書·七律）

其十五

聽松風處在夢隱樓北。地多長松。

疏松漱寒泉，山風滿清聽。空谷度涼雲，悠然落虛影。
紅塵不到眼，白日相與永，彼美松間人，何似陶弘景。

（隸書·五古）

其十六

怡顏處，取陶詞「眄庭科以怡顏」云。

斜光下喬木，睠此白日遲。

嫩人不可即，暮景聊自怡。

青春在玄鬢，莫待秋風吹。

（隸書·五古）

其十七

來禽園，在滄浪池南北，雜植林檎數百本。

清陰十畝夏扶疏，正是長林果熟初。珍重筠籠分贈處，小窗親搦右軍書。

（行書·七絕）

其十八

玫瑰柴匝得真亭，植玫瑰花。

名華萬里來，植我牆東曲。曉雨散春林，濃香浸紅玉。

（隸書·五絕）

其十九

珍李 在得真亭後，其地高，自燕移好李植其上。

珍李出上都，辛勤遠移植。卻笑王安豐，當年苦鑽核。

（隸書·五絕）

其二十

得真亭在園之良隅，植四檜，結亭。取左太沖招隱詩「竹柏得其真」之語為名。

手植蒼官結小茨，得真聊詠左沖詩。支離雖枉明堂用，常得青青保四時。

（楷書·七絕）

其二十一

薔薇徑在得真亭前。

窈窕通幽一徑長，野人緣徑擷群芳。不嫌朝露衣裳濕，自喜春風屐齒香。

（行書·七絕）

其二十二

桃花汛在小滄浪東，折南。夾岸植桃，花時望若紅霞。

種桃臨野水，春暖樹交花。時見流殘片，常疑有隱家。

微波吹錦浪，曉色漲紅霞。何必玄都觀，山中自歲華。

（行書·五律）

其二十三

湘筠塢在桃花汛之南，槐雨亭北。脩竹連，境特幽迴。

種竹連平岡，岡迴竹成塢。盛夏已驚秋，林深不知午。

中有遺世人，琴樽自容興。風來酒亦醒，坐聽瀟湘雨。

（行書·五古）

其二十四

槐幄在槐雨亭西岸。古槐一株，蟠屈如翠蛟，陰覆數弓。

舊種宮槐已十圍，密陰徑畝翠成帷。夢回玄蟻爭穿穴，春盡青蟲對吐絲。

（行書·七絕）

其二十五

槐雨亭在桃花汛之南，西臨竹澗。榆槐竹柏，所植非一。云槐雨者，著君所自號也。

亭下高槐欲覆牆，氣蒸寒翠濕衣裳。疏花靡靡流芳遠，清蔭垂垂世澤長。

八月文場懷往事，三公勳業付諸郎。老來不作南柯夢，獨自移床臥晚涼。

（楷書·七律）

其二十六

爾耳軒在槐雨亭後。吳俗喜疊石為山，君特盆置水石，上植菖蒲、水冬青以適興，語云：「未能免俗，聊復爾耳。」

有拳者石，弗崇以巖。上列灌莽，下引寒泉。

有泉涓涓，白石齒齒。豈曰高深？不遠伊邇。

言敞東軒，睨彼叢棘。君子于何？惟晏以適。

青青者蒲，被于崇丘。歲云暮矣，式晏以游。
君子于游，匪物伊理。古亦有言，「聊復爾耳」
豈不有營？我心則勞。戴欣戴遨，以永逍遙。

（隸書·四言）

其二十七

芭蕉檻在槐雨亭之左。

新蕉十尺強，得雨淨如沐。不嫌粉堵高，雅稱朱欄曲。
秋聲入枕涼，曉色分窗綠。莫教輕剪取，留待陰連屋。

（隸書·五律）

其二十八

竹澗在瑤圃東，夾澗美竹千挺。

夾水竹千頭，雲深水自流。迴波漱寒玉，清吹夾鳴球。
短棹三湘雨，孤琴萬壑秋。最憐明月夜，涼影共悠悠。

（行書·五律）

其二十九

瑤圃在園之巽隅，中植江梅百本，花時燦若瑤華，因取楚詞為名。

春風壓樹森琳瑯，海月冷掛珊瑚鉤。寒芒墮地失姑射，幽夢落枕移羅浮。
羅浮不奈東風惡，酒醒參橫山月落。千年秀句落西湖，一笑閒情付東閣。
只今勝事屬君家，開田種玉生琪華。瑤環瑜珥紛觸目，琅玕玉樹相交加。
我來如升白銀闕，綽約仙姬若冰雪。彷彿蓬萊萬玉妃，夜深下踏瑤臺月。
瑤臺玄圃隔壺天，遙在滄瀛縹緲邊。若為移得在塵世？主人身是瓊林仙。
當年揮手謝京國，手握寒英香沁骨。萬里歸來抱雪霜，歲寒心事存貞白。
嗚呼！歲寒心事存貞白，憑仗高樓莫吹笛。

（楷書·七古）

其三十

嘉實亭在瑤圃中，取山谷古風「江梅有嘉實」之句。因次山谷韻。

高人風尚志，脫冠謝名場。中心秉明潔，皎然秋月光。
有如江梅華，枝槁心獨香。人生貴適志，何必身巖廊。
不見山水災，犧漫清黃。所以鼎中實，不愛時世嘗。
曾不如苦李，全生衢路旁。惻惻不忍置，悠悠心自傷。

（隸書·五古）

其三十一

京師香山有玉泉，君嘗勺而甘之，因號玉泉山人。及是得泉於園之巽隅，
甘冽宜茗，不減玉泉，遂以為名，示不忘也。

曾勺香山水，冷然玉一泓。寧知瑤漢隔，別有玉泉清。
脩綆和雲汲，沙餅帶月烹。何須陸鴻漸，一啜自分明。

（楷書·五律）

（頁 4-65）

註：詩末附（書體及詩體）筆者參見《文徵明書畫簡表》頁 60，整理而成。

文徵明小楷《王氏拙政園記》

槐雨先生王君敬止所居，在郡城東北，界婁、齊門之間。居多隙地，有積水互其中。稍加濬治，環以林木，為重屋其陽，曰夢隱樓。為堂其陰，曰若墅堂。堂之前為繁香塢，其後為倚玉軒，軒北直夢隱。絕水為梁，曰小飛虹。踰小飛虹而北，循水西行，岸多木芙蓉，曰芙蓉隈。又西中流為榭，曰小滄浪亭。亭之南，翳以脩竹。經竹而西，出於水滢，有石可坐，可俯而濯，曰志清處。至是水折而北，滢樣渺瀰，望若湖泊，夾岸皆佳木。其西多柳，曰柳隩。東岸積土為臺，曰意遠臺。臺之下，植石為磯，可坐為漁，曰釣。遵釣而北，地益迴，林木益深，水益清駛。水盡，別疏小沼，植蓮其中，曰水花池。池上美竹千挺，可以追涼，中為亭，曰淨深。循淨深而東，柑橘數十本，亭曰待霜。又東出夢隱樓之後，長松數植，風至冷然有聲，曰聽松風處。自此遶出夢隱樓之前，古木疏篁，可以憩息，曰怡顏處。又前循水而東，果林彌望，曰來禽園。園縛盡四檜為幄。曰得真亭。亭之後，為珍李；其前為玫瑰柴；又前為薔薇徑。至是水折而南，夾岸植桃，曰桃花汭，汭之南為湘筠塢。又南古槐一株，敷蔭數弓，曰槐幄。其下跨水為杠。逾杠而東，篁竹陰翳，榆檉蔽虧，有亭翼然，西臨水上者，槐雨亭也。亭之後為爾耳軒，左為芭蕉檻。凡諸亭檻臺榭，皆因水為面勢。自桃花汭而南，水流漸細；至是伏流而南，踰百武，出於別圃叢竹之間，是為竹澗。竹澗之東，江梅百株，花時香雪爛然，望如瑤林玉樹，曰瑤圃。圃中有亭，曰嘉實亭，泉曰玉泉。凡為堂一、樓一，為亭六，軒檻池臺塢澗之屬二十有三，總三十一，名曰拙政園。

王君之言曰：「昔潘岳氏仕宦不達，故築室種樹，灌園鬻蔬，曰此亦拙者之為政也。余自筮仕抵今，餘四十年。同時之人，或起家至八坐，登三事，而吾僅以一郡倅老退林下。其為政殆有拙于岳者，園所以識也。」

雖然，君子于岳者有間矣。君以進士高科仕，為名法從，直躬殉道，非久被斥。其後旋起旋廢，迄擯不復，其為人豈齷齪自守，視時浮沉者哉？岳雖漫為閒居之言，而諂事時人，至于望塵者雅拜，乾沒權勢，終罹咎禍。考其平生，蓋終其身未嘗暫去官守，以即其閒居之樂也。豈為岳哉，古之名賢勝士，固有有志於是，而際會功名，不能解脫，又或升沉遷徙，不獲遂志如岳者，何限哉？而君甫及強仕，即解官家處，所謂築室種樹，灌園鬻蔬，逍遙自得，享閒居之樂者，二十年於此矣。究其所得，雖古之高賢勝士，亦或有所不逮也，而何岳之足云？所為區區以岳自況，亦聊已宣其不達之至焉耳。而其志之所樂，固有在彼而不在此者。是故高官士，人所慕樂，而禍患攸伏，造物者每消息其中。使君得志一時，而或橫罹災變，其視未殺斯世而優游餘年，果孰多少哉？君子於此必有所擇矣。

徵明漫仕而歸，雖蹤跡不同於君，而潦倒未殺，略相曹耦，顧不得一畝之宮以寄其栖逸之志，而獨有羨於君。既取其園中景物悉為賦之；而復為之記。

嘉靖十二年（1533）歲在癸巳五月既望，長洲文徵明著。

（頁 66-67）

圖 跋

題懷雨先生拙政園圖詠冊

林庭

丁酉秋，歸老過吳門，辱舊治士民款留不忍別，依依然有並州故鄉之念。懷雨先生出視此冊索題，予方以未及遊覽斯園為歉然，披誦之余，則衡山文子之有聲畫、無聲詩兩臻其妙。凡山川、花鳥、亭台、泉石之勝，摹寫無遺，雖輞川之圖，何以逾是。予何言哉！獨念先生早以名御史攬轡東巡，觸忤權奸，逮繫詔獄，褐且不可測。時先文安官南銓冢宰，抗章論救，始獲從輕典，而槐雨之直聲益振海內矣。然則今日之保全終始，安享和平之福者，烏可不知所自哉？此又圖外之意，歌詠之所未及者，特表之以發先生一笑云。

賜進士光祿大夫太子太保工部尚書恩賜廩與馳驛致仕小泉林庭 題於舟中。

（頁 68-69）（《拙政園志稿》頁 145）

戴熙畫「拙政園」全圖並跋

圖：拙政園圖，丙申（1836）七月戴熙畫

余平生所見文畫，無如拙政園之多者，可謂極文之大觀，仲青珍秘書畫甚夥，此圖蓋愛逾手足，未嘗借人，丙申之秋，挾之來湖上索跋于余，余懇借觀一夕仲青竟慨然允，知者以為奇。仲青之癖于畫，余之見信于其友，皆有足傳者，因作拙政園全圖，奉贈書畫適興鑑者無以為妄。

燈下展玩數四，覺園之大勢，恍然如目，因提筆追摹圖端，竟委三十一景，可於顯晦中，得之意，惟「待霜亭」，繹其文勢、畫次或不當在坤隅，遂不從也。

予於文畫，愛之入骨，然頗為酬應所累，不能專意學也，此作偶爾興發為之，自忘其陋。近時松壺、後山兩先生皆深於文者，仲青儻能為予就正，則予于文或可得進步爾。

右三跋奉求 仲青大兄先生正之，文衡山私淑弟子戴熙題記。

（頁 70-71）

文鼎臨《瑤圃》一景

道光丙申（1836）九月望後，仲青中翰先生，攜示家待詔公拙政園圖，即以瑤圃一景屬臨因為摹此請正，文鼎。

（頁 72）

文待詔拙政園圖并題詠真跡跋

吳騫

文待詔拙政園圖，予夙昔慕想，以未得一見為悵。今為同邑胡君豫波所藏，間屬周子紀君為介紹，欣然允假。潔几焚香，對之心目俱爽，可不謂衰年翰墨之緣哉？園為東吳第一名勝，創始於王敬止侍御，厥後展（轉）易主，勝衰興替，昔人題詠記載，并詳予所輯《徐夫人拙政園詩餘附錄》中。

此圖坐於嘉靖十二年癸巳（1533）。蓋時侍御以歸老於吳，迄今三百餘載。園雖尚存，其中花木臺榭，不知幾經榮悴變易矣。幸留斯圖，猶可徵當日之經營位置，歷歷眉睫。又如深入蓬島閭苑，琪花瑤草，使人應皆不遑，幾不知有塵境之隔，又非所謂若有神物護持者耶？

侍御居官，以屢忤權奸，直聲著朝野。待詔殆雅相知契，故既為此圖，係以題詠，復為之作記。園中諸景凡卅有一，景各一圖，筆法縱橫變化，大抵集宋元名家之大成，而參以己意，固為此公絕構。

至冊首林康懿題詞言，皆以《明史》本傳相應會，亦可資考證者。豫波屬於審定，爰識其梗概而歸焉，故未知有當乎不也。

嘉慶己巳（1809）夏月海寧吳騫。

（頁 73-74）（《拙政園志稿》頁 146~147）

文待詔拙政園圖題跋

錢泳

道光十有三年（1808）中秋後七日，余自臨安回，道出海昌，從風雨中奉訪仲青中翰於長安里。遂出其所藏文待詔拙政園圖見示，計三十一幅。待詔既為作記，復有詩歌，作精楷或小隸書，各係於諸幅之後。此衡翁生平傑作也。

案《蘇州府志》拙政園在齊女門內北街。明嘉靖中御史王獻臣築，御史歿後，其子好樗蒲，一夕失之，歸於余氏。國初為海昌陳相國之遴所得，未幾以添設駐防兵，遂改為將軍府。園中有連理寶珠山茶一樹，吳梅村祭酒有詩記之，見《梅村集》。迨撤去駐防，又為兵備道行館。繼而復為逆臣吳三桂婿王永康所居。三桂敗事，乃籍入官。康熙十八年，又改為蘇松常鎮道新署。旋復裁去，散為居

民，又歸郡人蔣太守榮，名曰“復園”。春秋佳日，名流觴詠，有《復園嘉會圖》。後五十年，則池館蕭條，蒼苔滿徑，無復舊時光景。嘉慶中，查愴余孝廉又購得之。薙草浚池，灌花種竹者年余，頓還舊觀。近又歸吳崧圃相國家為質庫矣。

余學論園亭之興廢有時，而亦繫乎其人。其人傳，雖廢猷興也，其人不傳，雖興猷廢也。為翰墨文章，似較園亭為可久，實有不能磨滅者。今讀衡翁之畫，再讀其記與詩，恍睹夫當時樓臺華木之勝。而三百餘年之廢興得失，雲散風流者，又歷歷如在目前，可慨也已。今仲青之珍藏是冊也，展玩循環而不厭，摩挲歷久而彌新。以視諸公之經營構築，爰諮爰詢者，其相去為何如也。是夕解維，錢塘潮溢，溪流暴漲，遂停泊挑燈漫記。梅華溪居士錢泳，時年七十有五。

(頁 75-76) (《拙政園志稿》頁 148)

錢杜題跋

仲青內翰來遊湖上，與余野鷗莊相距咫尺，暇日攜所藏，文太史拙政園圖冊見示，圖凡三十一幀，各有題詠，其丘壑佈置用筆敷色，皆師松雪翁，而樹石、屋宇、人物、花草意態變化，無一重複，觀者如在山陰道上，應接不暇，允稱大家，僕家舊藏太史真跡卷軸最夥，皆無出其右者，真希世珍也。昔倪元鎮觀王右丞盧鴻草堂圖，題云：焚香展翫不獨娛目賞心，兼可為吾輩進取之資，此真能讀畫者，僕則老病，筆墨頹廢，只可作雲煙過眼觀耳。然太史向所心折，又是冊之精妙，已蘊釀胸次，不覺心摹手追，未始無萬一之厭，摹挈相對竟日不忍釋手，時湖上雨晴，諸峰秀色與是冊，並周旋窗几前病魔退避三舍矣。丙申（1836）八月朔日錢杜觀於小徘徊樓謹跋尾。

(頁 77)

蘇惇元跋

道光甲午（1834）三月，余遊海昌長安鎮，晤朱中翰仲青傾蓋如故，一日出示所藏衡山先生此冊，其詩文雅，健畫兼南北宗，書備行楷篆隸書體，凡三十一幀。兩皆不相襲，衡山諸長，畢萃於此，乃衡山甲品，誠稀世珍也。余迴環把玩不忍釋手，因書數字以志欣幸。十六日桐城蘇惇元題。

(頁 78)

何紹基跋

余昨過姑蘇，嘗冒雨至拙政園，今為吳氏園矣。水石清幽，而亭屋頗多欹倒，主人皆官于外也。

至杭州，小住湖上。一日，朱誦清兄招遊吳山（註1），出示文衡山《拙政園

圖冊》。圖凡三十有一，各係以詩。其畫（註2）意精趣別，各就其景，自出奇理，以騰躍之故，能幅幅入勝。以余昨跡証之，多（註3）不能到畫中妙處。蓋人事地形，閱三百年，恐當日園中妙處，尚有畫所不到者（註4），未可知也。

此園自王氏槐雨後，忽官忽私，履易主，而至吳氏。憶余昨泊禾郡，游陳氏園，即岳倦翁故業。展轉至國初，歸曹倦圃，沿倦翁以自號也。又再傳而屬陳氏。以倦翁精忠之裔，不獲使子孫長有此園亭，若槐雨者，又安能永佔平泉草木乎（註5）？況陵谷變遷，必不能如此圖之日久愈新（註6），又必歸于珍鑿之家也。

誦翁久秘此冊，比年因乃郎伯蘭世講性恬澹，喜繪事，遂以畀之（註7），將為朱氏世寶。視園之暫屬王氏，旋入他人手者，得失相去甚遠。伯蘭年少英邁，能嗜古（註8）。吾望其績學樹名，務期遠大，以其餘事，究情畫妙可也（註9）。若日抱此冊，而模之範之，衡山有知，且笑曰，蓋索我於拙政園外也。道光庚戌（1850）季夏（註10）道州何紹基記于淨慈寺之萬峰庵。

（頁79）（註釋《拙政園志稿》頁148）

註釋

（1）“？山”，《東洲草堂文鈔》作“城隍山”。

（2）《文鈔》無“其畫”二字。

（3）“多”，《文鈔》作“殊”。

（4）“尚有畫所不到者”，《文鈔》作“有畫所不能包者”。

（5）“又安能永佔平泉草木乎”，《文鈔》作“更奚能長自平泉草木乎”。

（6）《文鈔》此句後有“又獲其所”四字。

（7）《文鈔》此句後有“伯蘭重庭訓”五字。

（8）《文鈔》無“能嗜古”三字。

（9）“務期遠大，以其餘事，究情畫妙可也”句，《文鈔》作“志期遠大，出其餘事，寄情書畫可也”。

（10）“夏季”後，《文鈔》有“六月二十三日”句。

何紹基題跋

曾是將軍第，今為撫部衙。清風想槐雨，名畫漏山茶。
越水連吳岫，朱門復蔣家。滄桑無限事，一十六年華。

道光庚戌（1850），為朱仲青題是冊，今同治乙丑（1865）春薄游吳門，冊歸鄞縣蔣君芝舫，時吳越已報，肅清而十餘年，烽火甫收，瘡痍滿目，不堪回想，適芝翁招飲，出示輒附小詩豈徒為一園一冊，慨乎驚蟄後道州媛叟何紹基，呵凍草於報壘室。

（頁80）

張廷濟題跋

尊壘纔罷又弓刀，華月笙歌有幾宵。
留待停雲詩一卷，不隨塵劫共沉消。

恣讀名篇當臥遊，硬黃摹取付銀鈎。
如君真把園林壽，純侄擣蒲一擲休。

拙政園嘉靖時，王獻臣御史侵大宏寺基，以闢之也，其子與里中徐氏決賭，一擲失之，兵興復為營將所據。

仲青仁兄先生，以文待詔題是園之記與詩刻之石，寄墨本屬題因並識之。
道光丙申（1836）秋日，嘉興弟張廷濟時年六十九。

（頁 81）

二、《王氏拙政園記》簡疏

槐雨先生王君敬止所居，在郡城東北，界婁、齊門之間。居多隙地，有積水互其中³⁸⁵。稍加濬治³⁸⁶，環以林木，為重屋其陽³⁸⁷，曰夢隱樓。為堂其陰³⁸⁸，曰若墅堂³⁸⁹。堂之前為繁香塢，其後為倚玉軒，軒北直³⁹⁰夢隱。絕³⁹¹水為梁³⁹²，曰小飛虹。踰³⁹³小飛虹而北，循³⁹⁴水西行，岸多木芙蓉，曰芙蓉隈³⁹⁵。又西中流為榭³⁹⁶，曰小滄浪亭³⁹⁷。亭之南，翳³⁹⁸以脩竹。經竹而西，出於水滢³⁹⁹，有石可坐，可俯而濯⁴⁰⁰，曰志清處。至是水折⁴⁰¹而北，滉漾渺瀰⁴⁰²，望若湖泊，夾岸皆佳木。其西多柳，曰柳隩⁴⁰³。東岸積土為臺⁴⁰⁴，曰意遠臺。臺之下，植石為磯⁴⁰⁵，可坐為漁⁴⁰⁶，曰釣⁴⁰⁷。遵釣而北，地益迴⁴⁰⁸，林木益深⁴⁰⁹，水益清駛⁴¹⁰。水盡，別疏小沼⁴¹¹，植蓮其中，曰水花池。池上美竹千挺⁴¹²，可以追⁴¹³涼，中為亭，曰淨深。循⁴¹⁴淨深而東，柑橘數十本，亭曰待霜。又東出⁴¹⁵夢隱樓之後，長松數植，風至冷⁴¹⁶然有

385 互：時間或空間延續不斷，橫跨、跨越。

386 濬治：疏通或鑿深水道。

387 陽：山的南面或水的北面。

388 陰：山的北面或水的南面。

389 堂：正房、大廳。

390 直：不彎曲的。

391 絕：斷、隔開。

392 梁：橋。

393 踰：越過、超過。

394 循：沿著、順著。

395 隈：水流彎曲的地方。

396 榭：臨水的樓臺或建於水上的樓臺，可供人遊憩。

397 小滄浪亭：與蘇舜欽之滄浪池相仿似，且與王敬止的遭遇行蹤相仿，固襲其名。

398 翳：供作蔽覆的東西，隱藏、隱居。

399 水滢：滢：堤防。說文解字：「滢，埤增水邊土，人所止者。」水滢：水邊堤防、岸邊。

400 濯：洗滌、清洗。

401 折：翻轉、迴旋。

402 漾：水波搖動的樣子。渺：模糊不清，難以預期掌握的。瀰：水深滿的樣子。

403 隩：岸邊水流彎曲的地方。

404 臺：高而平，可供眺望四方的建築物。

405 磯：水邊突出的巖石或石灘地。

406 漁：捕魚。

407 釣：水邊大石。（清）徐燦撰《拙政園詩餘》藝文印書館印行，附錄，頁4、

408 迴：旋轉、環繞。曲折。

409 深：茂。

410 駛：疾逝、流逝。

411 沼：水池。

412 挺：量詞。千挺：千棵

413 追：尋求。

414 循：沿著、順著。

415 出：自內至外。

416 冷然：輕妙的樣子。

聲，曰聽松風處。自此遶⁴¹⁷出夢隱樓之前，古木疏篁，可以憩息，曰怡顏處⁴¹⁸。又前循水而東，果林彌望⁴¹⁹，曰來禽園。園縛盡⁴²⁰四檜⁴²¹為幄⁴²²。曰得真亭。亭之後，為珍李；其前為玫瑰柴⁴²³；又前為薔薇徑⁴²⁴。至是水折而南，夾岸植桃，曰桃花汭，汭之南為湘筠塢。又⁴²⁵南古槐⁴²⁶一株，敷⁴²⁷蔭數弓⁴²⁸，曰槐幄。其下跨水為杠⁴²⁹。逾杠而東，篁竹陰翳⁴³⁰，榆檜⁴³¹蔽虧⁴³²，有亭翼然⁴³³，西臨水上者，槐雨亭也。亭之後為爾耳軒⁴³⁴，左為芭蕉檻⁴³⁵。凡諸亭檻臺榭，皆因水為面勢⁴³⁶。自桃花汭而南，水流漸細；至是伏流⁴³⁷而南，踰百武⁴³⁸，出於別圃⁴³⁹叢竹之間，是為竹澗⁴⁴⁰。竹澗之東，江梅百株，花時香雪爛然⁴⁴¹，望如瑤林玉樹⁴⁴²，曰瑤圃。圃中有亭，曰嘉實亭，泉曰玉泉⁴⁴³。凡為堂一、樓一，為亭六，軒檻池臺塢澗之屬二十有三，總三十一，名曰拙政園。

王君之言曰：「昔潘岳⁴⁴⁴氏仕宦⁴⁴⁵不達⁴⁴⁶，故築室種樹，灌園鬻⁴⁴⁷蔬，曰此亦拙者之為政也。余自筮仕⁴⁴⁸抵今，餘四十年。同時之人，或起家至八坐⁴⁴⁹，登三

417 遶：圍繞。

418 怡顏處：晉陶淵明《歸去來辭》：「引壺觴以自酌，眄庭柯以怡顏。」

419 彌望：一望無際。

420 縛：用繩捆綁，拘束、約束。盡：完結、終止。全部、都。

421 檜：材質堅硬緻密，有香氣，可製家具及供建築用。

422 幄：帳幕。

423 柴：以竹或樹枝編成的柵欄。

424 徑：小路，或泛指道路。

425 又：表示重複或反覆。

426 槐：落葉喬木。

427 敷：散布、傳布。

428 弓：六尺為一弓。

429 杠：小橋。

430 翳：遮蔽。

431 榆：木材堅實，可供製作器具或建築用。檜：葉大色黑的槐樹。

432 虧：缺陷、不完滿。

433 翼：像翅膀的造型。

434 軒：廳堂前後高起的屋簷、小房間。

435 檻：欄杆。

436 面：向著、對著。勢：情形、狀況。面勢：面對著。

437 伏流：地面上的河流，中途忽然流入岩洞，在地下流動。

438 百：眾多。武：足跡。百武：大約百步。

439 別：另外的。圃：種植蔬菜、花卉或瓜果的園地。

440 澗：山間的流水。

441 爛然：顯明燦爛的樣子。

442 瑤林玉樹：瑤、瓊，美玉。

443 玉泉：位於園的東南角，王敬止曾於北京香山嚙玉泉，因號「玉泉山人」。

444 潘岳：晉潘岳《閑居賦》：「築室種樹，逍遙自得，灌園鬻蔬，以供朝夕之膳。」意為育果賣菜，牧羊售奶，也可以作為笨拙人謀生經營之道。

445 仕宦：逃避。遑涼：避暑納涼。

446 不達：不通。

447 鬻：賣。

448 筮仕：出仕前先占吉凶。

449 八坐：指尚書、僕射等高官。

事⁴⁵⁰，而吾僅以一郡倅⁴⁵¹老退林下。其為政殆⁴⁵²有拙于岳者，園所以識也。」

雖然，君子于岳者有間⁴⁵³矣。君以進士高科仕，為名法從⁴⁵⁴，直躬殉道，非久被斥⁴⁵⁵。其後旋起旋廢，迄擯⁴⁵⁶不復⁴⁵⁷，其為人豈齷齪⁴⁵⁸自守⁴⁵⁹，視時浮沉者哉？岳雖漫⁴⁶⁰為閒居之言，而諂⁴⁶¹事時人，至于望塵者雅拜，乾沒⁴⁶²權勢，終罹咎禍⁴⁶³。考其平生，蓋終其身未嘗暫去官守，以即其閒居之樂也。豈為岳哉，古之名賢勝士，固有有志於是，而際會功名，不能解脫⁴⁶⁴，又或升沉遷徙，不獲遂志如岳者，何限⁴⁶⁵哉？而君甫及強仕⁴⁶⁶，即解官家處，所謂築室種樹，灌園鬻蔬，逍遙自得，享閒居之樂者，二十年於此矣。究其所得，雖古之高賢勝士，亦或有所不逮也，而何岳之足云？所為區區以岳自況，亦聊已宣其不達之至焉耳。而其志之所樂，固有在彼而不在此者⁴⁶⁷。是故高官士，人所慕樂，而禍患攸伏，造物者每消息⁴⁶⁸其中。使君得志一時，而或橫罹災變，其視未殺⁴⁶⁹斯世而優游餘年，果孰多少⁴⁷⁰哉？君子於此必有所擇矣。

徵明漫仕而歸，雖蹤跡不同於君，而潦倒未殺，略相曹耦⁴⁷¹，願⁴⁷²不得一畝之宮以寄其栖逸之志，而獨有羨於君。既取其園中景物悉為賦之；而復為之記⁴⁷³。嘉靖十二年歲在癸巳五月既望⁴⁷⁴，長洲文徵明著。

註：本文註解參考：孫小力著《

⁴⁵⁰ 三事：即三公，輔佐國君執掌軍政大權的高官。

⁴⁵¹ 郡倅：知府或知州的副職。王敬止於高州通判任上致仕，故曰。倅：副官。

⁴⁵² 殆：大概、恐怕、也許。

⁴⁵³ 有間：有差別。

⁴⁵⁴ 法從：追隨皇帝左右的人。

⁴⁵⁵ 被斥：排除拒絕、摒棄不用。

⁴⁵⁶ 擯：遺棄、排斥。

⁴⁵⁷ 不復：不歸返，不再。

⁴⁵⁸ 齷齪：拘於瑣碎，限於狹隘。

⁴⁵⁹ 自守：守住自己本分、本性。

⁴⁶⁰ 漫：虛妄

⁴⁶¹ 諂：奉承、巴結。

⁴⁶² 乾沒：貪求，僥倖獲得利益。意指暗中吞沒他人的財物。

⁴⁶³ 咎禍：災禍。

⁴⁶⁴ 解脫：開釋、解除。佛教用語。指修行者的心已完全息滅貪、瞋、痴等一切煩惱的境界。

⁴⁶⁵ 限：指定的範圍、止境。限制、不許超越。

⁴⁶⁶ 強仕：40歲。

⁴⁶⁷ 而其志之所樂，固有在彼而不在此者。：謂王敬止所樂於從事的，在於做官而不是閒居。

⁴⁶⁸ 消息：調停、平衡。

⁴⁶⁹ 未殺：抹殺，失意或埋沒。

⁴⁷⁰ 多少：得或失。

⁴⁷¹ 曹耦：耦：匹配、類似。文徵明曾任翰林待詔，為九品微官，又無意阿諛攀援，故於嘉靖五年（1526）致仕還家。

⁴⁷² 願：只是。謂只是一畝的宅居也得不到，無從寄託隱居逍遙得志趣。此為自謙之詞。

⁴⁷³ 既取其園中景物悉為賦之；而復為之記。：撰記之前文徵明繪有《拙政園圖》並為三十一景一一題詩。

⁴⁷⁴ 嘉靖十二年：公元（1533年）。既望：農曆每月十六。

三、《拙政園志稿》摘錄

玉泉

在拙政園遠香堂南牡丹花壇路邊，有一口清冽的水井，水味甘爽宜茗。據傳即是文徵明曾題詠的“玉泉”，他品為“天下第二泉”（與無錫天下第二泉水味相同）。

民國年間，拙政園向遊客開放，茶室放在倚玉軒，就用這井水泡茶。茶客在此品茗，其味無窮。真如文徵明詩所云：“何需陸鴻漸，一啜自分明”。

解放後遊客日漸增多，此井正在遠香堂至枇杷園的走道旁邊，影響通行，後用石版蓋沒。

（頁170）

詩詞

臨頓里名為吳中偏勝之地，陸魯望居之，不出郭郭，曠若郊墅。余每相訪，款然惜去，因成五言十首，奉題屋壁。

皮日休

一方瀟灑地，之子獨深居。繞屋親栽竹，堆床手寫書。
高風翔砌鳥，暴雨失池魚。暗識歸山計，村邊買鹿車。

籬疏從綠槿，檐亂任黃茅。壓酒移溪石，煎茶拾野巢。
靜窗懸雨笠，閒壁挂煙匏。之遁今無骨，誰為世外交。

蚩稀初上簇，醅盡未干床。盡日留蠶母，移時祭曲王。
趁泉澆竹急，候雨種蓬忙。更葺園中景，應為頤辟疆。

靜僻無人到，幽深每自知。鶴來添口數，琴到益家資。
壞塹生榆沫，頽檐落燕兒。空將綠蕉葉，來往寄閒詩。

夏過無擔石，日照開板扉。僧雖與簡簞，人不典蕉衣。
鶴靜共眠覺，鷺馴同釣歸。生公池上月，何日約譚微。

經歲岸烏紗，讀書三十年。水痕侵病竹，蛛網上衰花。
詩任傳漁客，衣從遞酒家。知君秋晚事，白簣刈胡麻。

寂歷秋懷動，蕭條夏思殘。久貧空酒庫，多病束漁竿。
玄想凝鶴扇，清離拂鹿冠。夢魂無俗事，夜夜到金壇。

閉門無一事，安穩臥涼天。砌下翹飢鶴，庭陰落病蟬。
倚杉閒把易，燒術靜論玄。賴有包山客，時詩寄紫泉。

病起扶靈壽，翛然強到門。與杉除敗葉，為石整危根。
薜蔓任（一作狂）遮壁，蓮莖臥枕盆。明朝有忙事，召客斫桐孫。

緩頰稱無利，低眉號不能。世情都太薄，俗意就中憎。
云戀不知驟，鶴情非會征。畫臣誰奉詔，來此寫姜肱。

（頁 103-104）

裘美見題郊居十首，因次韻酬之，以伸榮謝

陸龜蒙

近來惟樂靜，移傍故城居。閒打修琴料，時封謝藥書。
夜停江上鳥，晴晒篋中魚。出亦圖何事，無勞置棧車。

倩人醫病樹，看仆補衡茅。散發還同阮，無人敢慕巢。
簡便書露竹，尊待破霜匏。日好林間坐，煙夢近（一作漢）欲交。

倭僧留海紙，山匠制云床。懶外應無敵，貧中豈是王。
池平鷗思喜，花盡蝶情忙。欲問新秋計，菱絲一畝強。

故山空自擲，當路竟誰知。祇有經時策，全無養拙資。
病深怜炙客，炊晚信樵兒。漫欲陳風俗，周官未采時。

福地能容暫，玄關詎有扉。靜思瓊版字，閒洗鐵筇衣。
鳥破涼煙下，人冲暮雨歸。故園秋草夢，猶記錄微微。

水影沉魚器，鄰聲動緯車。燕輕捎墜葉，蜂懶臥燋花。
說史評諸例，論兵到百家。明時如不用，歸去種桑麻。

禹穴奇編缺，雷平異境殘。靜吟封籙檢，歸興削帆竿。
白石堪為飯，青夢好作冠。幾時當頭柄，同上步罡壇。

強起披衣坐，徐行處暑天。上階來頭雀，移樹去惊蟬。
莫問車駿，誰看醬瓿玄。黃金如可化，相近買云泉。

野人青蕪巷，陂侵白竹門。風高開栗刺，沙淺露芹根。
進鼠緣藤桁，飢鳥立石盆。東吳雖不改，誰是武王孫。

疏慵真有素，時勢盡無能。風月俗為敵，林泉誰為憎。
酒林經夏缺，詩債待秋征。只有君同癖，閒來對曲肱。

(頁 104-105)

西疇圖為王侍御作

唐寅

鐵冠仙吏隱城隅，西近平疇宅一區。准例公田多種秫，不教詩興敗催租。
秋成爛煮長腰米，春作先驅丫髻奴。鼓腹年年歌帝力，不需新谷幸操壺。

(《唐伯虎全集》)

(頁 105)

王敬止御史始竄南海，繼移永嘉，今自燕中迎其親就養

徐禎卿

朱崖昔長竄，連州始量移。借問東甌土，何如南海湄。
霞標建台月，桃源帶武夷。雁山茶桂樹，象浦合珠漪。
玉氈非一族，海錯被珍奇。金湛碧露，名酒。黃柑滿綠枝。
歡此三春日，復愜今秋時。鳴琴坐高館，撫景幸華池。
迎與侍潘令，邁酒舞菜几。願以今時笑，還愴昔朝離。
豐澤亨雷雨，瑤草變葳蕤。永嘉多懋宰，建德易弦絲。
昔慕文翁化，文宗儒昔宰永嘉有聲。今蒙葉尹慈。長沙非遠謫，宣室契前思。
光華冀一接，胡越詎可追。河東欲有獻，及此汾陽祠。

(頁 110-111)

寄王侍御敬

侍御吳人，產於燕，曾使朝鮮，賜麟服，後以直道謫崖州，今老於吳。

王 寵

宮袍錯落紫麒麟，曾是先王侍從臣。海外文章傳諫草，天南魑魅識星辰。
荊蠻流寓真吾土，燕越悲歌見故人。淶水明園春更好，挈壺花下伴垂綸。

(頁 111)

王侍御敬止園林四首

王 寵

杜書天尺五，歸臥海東偏。玉塵開蓬社，金貂賞酒錢。
園居并水竹，林觀俯山川。竟日雲霞逐，冥心入太玄。

其 二

共有王獻好，園酣修竹林。山光雲几淨，水色畫堂侵。
斷續冬花吐，玲瓏好鳥吟。輞川如有待，那得戀朝簪。

其 三

即事罕人力，林居常晏然。天青雲自媚，沙白鳥相鮮。
徒倚隨忘返，風光各可憐。洞中淹日月，人世玩推遷。

其 四

薄暮臨青閣，中流蕩畫橋。人煙紛漠漠，天闕敞寥寥。
日月東西觀，亭台上下搖。林深見紅燭，側徑去迢遙。

(頁 111)

拙政園二詠

沈維垣

若墅堂

野色堂開看若墅，明窗紫翠落紛紛，春陽不散疑山暗，暮雨初收見水分。
日月庭前留白鳥，時時樹裡出紅雲，卻憐東主能觴客，此夕幽光應付君。

夢隱樓

四望高樓如翼開，登臨春夕思悠哉，千層樹影當空落，百尺松陽接地來。
榻以浮雲棲客夢，窗含細雨叫鴻哀，幽人自此堪逃跡，白石茶香坐綠台。

(頁 112)

文衡山畫王槐雨拙政園圖，為蔣芝舫題

何紹基

余於庚戌夏為朱仲青題是圖，今歸蔣芝舫，適招飲索題。漫成四十字，今撫部李少荃宮保寓拙政園，有吳梅村“煙垂霧接”四字匾，疑為山茶花題也。

曾是將軍第，今為撫部衙。清風溯槐雨，名畫漏山茶。吳梅村有《詠拙政園寶珠山茶花》詩，圖中無之。越水連吳渚，朱門移蔣家。磨人幾寸墨，一十六年華。

(頁 134) 註：本文之詩與華正書局本，略有出入，未註(文徵明《拙政園圖詠》影印本)。

四、《文徵明集·上下》摘錄

周道振輯校

王錫麟字辭

侍御王君敬止，嘗被麟服之賜，名其子為錫麟，昭君恩也。錫麟既冠，余字之公振，而申之以詞：

有蛟維麟，維獸之祥，山川孕精，靈圖煌煌。化洽周南，爰有麟趾。孰其尸之？振振公子。振振公子，瑞世如麟，何以瑞斯？信厚而仁。麟之仁矣，有趾弗履；麟之厚矣，有定弗抵。維子有父，維邦之瑞，靡賢弗酬，天恩斯賁。賁恩如何？煌煌麟服；允昭厥德，亦仁其族。匪族則仁，賞延于世；允言復始，敬在小子。吁嗟小子，服此嘉名，字之公振，公族是徵。公族振振，如麟在囿，如麟之仁，如麟之厚。厚則匪刻，仁則匪虐；可以人斯，而麟弗若耶？

（頁 514）

次韻王敬止秋池晚興

竹色雨餘淨，孤花及秋榮。方池戴高柳，落日寒蛩鳴。
臨流忽有會，仰見西山明，逝鳥斂歸翼，白雲生遠情。
懷人不可即，樽酒誰共傾？芙蓉被曲渚，欲折已愁生。

鈔本卷六（頁 800）

飲王敬止園池

籬落青紅徑路斜，叩門欣得野人家。東來漸漸無車馬，春來依然有物華。
坐愛名園依綠水，還憐乳燕蹴飛花。淹留未怪歸來晚，缺月纖纖映白沙。

（頁 896）《文嘉鈔本》卷六

寄王敬止

流塵六月正荒荒，拙政園中日月長。小草閒臨青李帖，孤花靜對綠陰堂。
遙知積雨池塘滿，誰共清風閣道涼。一事不經心似水，直輸元亮號曦皇。

（頁 906）《文家鈔本》卷七。周道振、張月尊同纂《文徵明年譜》百家出版 1998 年，卷四，頁 279。

舊歲王敬止移竹數枝種亭雲館前雨中相對輒賦二詩寄謝敬止

遠移高竹種前楹，珍重王猷屬我情。時日難忘君子愛，歲寒聊結故人盟。
隨根宿土經冬在，出檻新梢帶雨生。有待夜涼殘酒醒，滿窗明月聽秋聲。

手種琅玕十尺強，春來就節張新篁。瑣窗映日鬚眉綠，翠簾含風笑語涼。

坐令塵居無六月，醉聞秋雨夢三湘。不須解帶圍新粉，看取南枝過短牆。
(頁 910)

新正二日冒雪訪王敬止登夢隱樓留飲竟日

開滿春雪滿街頭，短屐衝寒覓子猷。逸興未闌須見面，高情不淺更登樓。
銀盤錯落青絲菜，玉爵淋漓紫綺裘。起舞不知天早暮，醉看瓊闕上簾鉤。
(頁 912)

席上次王敬止韻

高士名園萬竹中，還開別徑著衰翁。倚樓山色當書案，臨水飛花拂釣筒。
老去不知官爵好，相遇惟願歲年豐。秋來白髮多幽事，一縷茶煙颺晚風。
(頁 963)

書王侍御敬止扇

江湖去去扁舟遠，莫道丞哉不負君。戀闕槐親無限意，南來空得見浮雲。
(頁 392)

又題敬止所藏仲穆馬圖

犖犖才情與事疏，等閒零落傍江湖。不應泛駕終難用，閒看王孫駿馬圖。
(頁 392)

五、《文徵明年譜》摘錄

周道振、張月尊同纂

墨跡《明文衡山臨東坡洋州園池詩卷》

又東坡《洋州園池詩》。舊有石刻傳於世矣，於少時喜效諸家法帖，嘗臨此本數過。每恨天資所限，殊不得其肯綮。今日偶過槐雨先生拙政園，道及坡翁記題與可之作，因出佳紙，遂命余錄此。第愧區區筆法未精，是亦捧其心而顰於里也。嘉靖壬辰三月六日，徵明識。

嘉靖十一年，文徵明過王獻臣拙政園，為臨蘇軾《洋州園池詩》。又嘗手植紫藤一枝於園中。周道振認為：「紫藤植於何年不可考，姑繫本年。」
(頁 413)

六、《園冶》

凡結林園，無分村郭，地偏為勝，開林擇剪蓬蒿；景到隨機，在澗共修蘭芷。徑緣三益，業擬千秋，圍牆隱日於蘿間，架屋蜿蜒於木末。山樓憑遠，縱目皆然；竹塢尋幽，醉心即是。軒楹高爽，窗戶虛鄰；納千傾之汪洋，收四時之爛縵。梧陰匝地，槐蔭當庭；插柳沿堤，栽梅繞屋；結茅竹里，一派之長源；障錦山屏，列千尋之聳翠，雖由人作，宛自天開。刹宇隱環窗，彷彿片圖小李；巖巒堆劈石，參差半壁大癡。蕭寺可以卜鄰，梵音到耳；遠峰偏宜借景，秀色堪餐。紫氣清霞，鶴聲送來枕上；白蘋紅蓼，鷗盟同結磯邊。看山上箇籃輿，問水拖條櫪杖；斜飛堞雉，橫跨長虹；不羨摩詰輞川，何數季倫金谷。一灣僅於消夏，百畝豈為藏春；養鹿堪遊，種魚可捕。涼亭浮白，冰調竹樹風生；暖閣偎紅，雪煮爐鑪濤沸。渴吻消盡，煩頓開除。夜雨芭蕉，似雜鮫人之泣淚；曉風楊柳，若翻蠻女之纖腰。移竹當窗，分梨為院；溶溶月色，瑟瑟風聲；靜擾一榻琴書，動涵半輪秋水。清氣覺來几席，凡塵頓遠襟懷；窗牖無拘，隨宜合用；欄杆信畫，因境而成。製式新番，栽除舊套；大觀不足，小築允宜。

（明）計成著、陳植注釋《園冶》明文書局印行 1982 年，頁 44。