

中国园林的点题原则与经典母题

Principles and Classic Motif of Chinese Gardens

胡运宏 陈咏奕
HU Yunhong CHEN Yongyi

(南京林业大学风景园林学院, 江苏南京 210037)
(College of Landscape Architecture, Nanjing Forestry University, Nanjing, Jiangsu, China, 210037)

文章编号: 1000-0283(2022)02-0049-07
DOI: 10. 12193 /j. laing. 2022. 02. 0049. 007
中图分类号: TU986
文献标志码: A
收稿日期: 2021-12-10
修回日期: 2021-12-23

摘 要
中国园林“文心”的呈现方式大体有三种: (1) 借鉴诗文创作中意在笔先、精心结构等手法来造园筑圃。意在笔先之“意”, 主要有两种涵义, 一是指作品主题, 一是指创作构思, 前者是作品所表现的中心思想, 即作者对现实的思考, 抑或对理想的表现; 后者是说造园者要胸有丘壑, 能从大处着眼因地制宜造景, 从小处着手精心设计, 用作诗文的起承转合、虚实结合、先抑后扬等方法来精心营构园林。(2) 通过述古与编新、着迹与妙套、应景与应情等基本原则, 直接为园名景名点题。述古就是用典, 要跟园林的具体景致和游园情形结合起来, 在切中造园旨趣和景象意境的基础上, 巧妙地套用和编新, 方能产生含蓄婉转且诗意盎然的效果, 反之生搬硬套, 随意乃至滥用旧人旧事旧语, 不仅让人不知所云, 更有害于园林意境的表达。(3) 将原来只存在于诗文中的虚景变成现实的可游可居的实景, 化“诗意”为“园境”, 像“桃花源”“濠濮间”“沧浪水”“芭蕉雨”“疏影梅”等经常成为中国园林的造景母题。

关键词
文人园林; 点题; 《红楼梦》; 造景母题

Abstract
There are three ways of presenting the “literature” of Chinese gardens. First, draw lessons from poetic creation methods such as intention to write first and meticulous structure to build gardens. The intention of gardening has two meanings, one is the theme of the work, and the other is the creative idea. The former is the central idea expressed in the work, that is, the author’s thinking about reality or the expression of ideals; The latter means that the gardener must have a high profile, be able to focus on the big picture and make the landscape according to the place, design carefully from the small point, and carefully construct the garden with methods such as the opening, developing, changing and concluding, the combination of virtual and reality, and the first suppression and then the raising. Secondly, directly put forward the name of the garden, through the basic principles of retelling the ancients and compiling the new, apply clumsily and cleverly, adaptation of the scenery and timing, etc. Retelling the ancients is to use allusions. It must be combined with the specific landscape of the garden and the situation of the garden. Only by using allusions skillfully on the basis of the intention of gardening and the artistic conception of the scene can produce a subtle and poetic effect. On the contrary, using allusions mechanically will not only make people confused, but also harmful to the expression of the garden’s artistic conception. Thirdly, turn the virtual scenery that originally existed only in the poems into the real world that can be visited and lived in, turning “poetic” into “garden environment”. “Peach Blossom Spring” “Hao pu place” “Cang lang Water” “Plantain Rain” and “Sparse Shadow Plum” are common motifs in Chinese gardens.

Keywords
literati garden; point title; *Dream of Red Mansions*; motif of landscaping

胡运宏
1981年生/男/湖北应城人/博士/副教授/国家林业和草原局林业遗产与森林环境史研究中心森林环境史研究室负责人、中国风景园林学会历史与理论专业委员会委员、中国风景园林学会文化景观专业委员会委员/研究方向为风景园林历史与理论、江南园林史

陈咏奕
1998年生/女/广东韶关人/在读硕士研究生/研究方向为风景园林历史与理论

基金项目:
国家社会科学基金项目“江南园林的历史演进研究”(编号: 19BZS148); 国家林业和草原局林业遗产与森林环境史研究中心项目“中国园林文化史”(编号: 2021LYZD03)

“园林应以文化为魂”^[1]，中国园林是士人“文心”的呈现，士人或借鉴书画诗文创作中意在笔先、精心结构等手法造园筑圃，人在游园时，能够获得如阅读美文一样愉悦感；或通过匾额、楹联、石刻等形式直接为园名、景名点题，文字往往采撷诗文，用诗一般的语言写景状物，传达士人的精微情感；或将诗文中的场景、意境在园林中予以实景呈现，并由此形成了一些常见的造景母题。

1 意在笔先与精心结构：从书画诗文创作到造园筑圃

中国园林不是造园要素的简单组合，而是一个艺术创作的过程。皇家园林规模宏大，气势雄伟，以壮阔华丽取胜，非大手笔不能为；私家园林（寺观、衙署、书院等园林可归为私家）布局精巧，风格雅致，以亲切宜人取胜，亦非精心营构而不能成。无论哪一种造园，凡相地选址、立基构屋、叠山置石、凿池理水、植花种草等等，都要求造园者以较高的文化素养和艺术眼光统摄之。

1.1 意在笔先

“意在笔先”本是中国书画创作的一个基本原则。东晋王羲之《题卫夫人笔阵图后》有云：“意在笔先，然后作字。”^[2]唐代王维在《山水论》也说：“凡画山水，意在笔先。”^[3]后来，这一关于书画的理论被广泛推用于各种文艺创作，成为中国文艺理论的重要命题。唐代王昌龄《诗格》有云“先立意则文脉畅通”^[4]，清代刘熙载总结道：“古人意在笔先，故得举止闲暇；后人意在笔后，故至于手忙脚乱。”^[5]中国园林作为一种与书法、绘画、文学相通的艺术门类，自然也受到这一文艺创作理论的影响。

“意在笔先”之“意”，主要有两种涵

义：一是指作品主题，一是指创作构思。所谓“作品主题”，是指作品所表现的中心思想，即作者对现实的思考，抑或对理想的表现。以中国园林为例，清皇家园林避暑山庄，湖泊区的江南绮丽、平原区的塞外风光、山岳区的崇山峻岭，以及蜿蜒如万里长城的宫墙、若众星拱月般的外八庙，表达的正是清帝“移天缩地在君怀”的大一统思想。苏州的拙政园，是明代御史王献臣在官场失意后还乡所建，取晋代潘岳《闲居赋》中“灌园鬻蔬，以供朝夕之膳，是亦拙者之为政也”文意而命名，表达的是王献臣欲求归隐的造园旨趣。所谓“创作构思”，王羲之《题卫夫人笔阵图后》提到“夫欲书者，先干研墨，凝神静思，预想字形大小，偃仰平直振动，令筋脉相连，意在笔前，然后作字”^[6]，意思是说先将所写之字的大小、笔画、结构、章法在头脑中预演一番，然后再落笔成型。这是说的书法创作构思。苏轼在《文与可画筼筻谷偃竹记》中描述画竹过程：“故画竹，必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”^[7]这是说的绘画创作构思，推衍至造园创作构思，是指造园者要胸有丘壑，能从大处着眼因地造景，“因高就深，傍山依水，相度地宜，构结亭榭”^[7]；从小处着手精心设计，用隔景、分景、障景划分空间与景区，用远借、邻借、仰借、俯借、实借、虚借增加景深与层次，用或通幽或便捷的园路组织游览，用动静对比、虚实相济、以曲带直、小中见大、聚散开合等对比协调法统一全园。就叠山理水而言，要明确园中山石脉络走向，山林地可按照自然脉理来构山，平地则可考虑因高就低；还要疏通园中的水源，尽量与自然水系相连，形成活水。此外更要精心处理好山水之间关系，使

山因水活、水随山转，以形成山环水抱之局。就植物栽植而言，无论成林还是孤植，古虬还是繁茂，成林于山巅还是横卧于水畔，都要与山石、水体、建筑互为凭藉，相得益彰，又要自然天成，富有野趣。就园林建筑而言，要以先确定主体建筑，“凡园圃立基，定厅堂为主”^[8]；其他亭、台、楼、阁等建筑，则随山水脉理、地势高低和观景需要，因地制宜合理布置，并以廊、桥、路相连，门、窗、墙分隔，形成园中园、景中景的园林格局。

当然，“意在笔先”并非指在造园之前要把所有过程和环节都思虑周全，在实践中往往还存在一个“意随笔生”过程。清代郑板桥曾将自己与文同画竹作比较：“文与可画竹胸有成竹，郑板桥画竹胸无成竹，浓淡疏密，短长肥瘦，随手写去，自尔成局，其神理具足也。”^[9]文同胸有成竹，能意在笔先；郑板桥胸无成竹，而意随笔生，随手写去，自成格局。造园也是如此，有时确立主题和明确构思并非能一步到位，而是在营造时不断修正和推进；甚至有时先前立的“意”，后来改得面目全非，乃至完全推翻。袁枚造随园，在确立“随”的主题后，经“一造三改”4次修造，格局才基本定型。康熙初营建避暑山庄，本意只是模仿江南湖景，在湖中如意洲上修建无暑清凉等殿，后来却不断增修，成为一座寓意大清江山一统、囊括四海的大型皇家园林。可见，笔先之“意”很多时候只是一个朦胧的主题，胸中之“丘壑”也只是是一个初步的构思，更多内蕴深刻的主题和设计精巧的构思，是在造园过程中被不断发掘和形成的。这是一个感性到理性的多次反馈过程，要靠造园者长期揣摩和反复构思。

要之，意在笔先是说造园之前需要构思一个基本主题和大致构思，然后在造园过程中不囿于框架，根据园林环境、造园素材等

需要作必要修正和深化。

1.2 精心结构

造园还有一个如作文般“精心结构”的过程^[10]。清代钱泳在《履园丛话》有云：“造园如作诗文，必使曲折有法，前后呼应，最忌堆砌，最忌错杂，方称佳构。”^[11]这里，“曲折有法，前后呼应”其实就是古诗文所讲究的起、承、转、合的内在结构。以古律诗为例，“起”即诗的首句，往往交代时间、地点、人物、环境等内容，起烘托背景的作用；“承”是“起”内容的佐证、延续与深化，起承上启下的作用；“转”是在之前铺垫蓄势基础上，内容与结构的转换，往往体现为由物及人、由景及情、由事及理的转折，要尽量使文意荡开，形成波澜，既让文意鲜活生动，又使主旨得以揭示；“合”即在感情迸发高潮后，或点明主旨，收束全诗，或以景结情，余意绵绵。以宋代陆游《登赏心亭》为例，首联“蜀栈秦关岁月遒，今年乘兴却东游”为“起”，诗人在蜀栈秦关一段峥嵘岁月后，终于要东归了，兴奋心情溢于言表，由此铺垫了一个乘兴东游的基调；颌联“全家稳下黄牛峡，半醉来寻白鹭洲”为“承”，是对诗人从长江上游到下游一路东归历程的高度概括，“稳”“醉”二字表达出诗人历险如夷、平安归来的心境；颈联“黯黯江云瓜步雨，萧萧木叶石城秋”为“转”，乘兴东归、酒酣气张的诗人登上赏心亭，却只看到一派肃杀凄凉的秋景，瓜步之黯黯与石城之萧萧，让诗人不禁忧从中来；尾联“孤臣老抱忧时意，欲请迁都涕已流”为“合”，在前句基础上诗人情感再次抒发，念及迁都之事不禁涕泪纵横不能自己。全诗起于喜，终于悲，欢情着笔，悲意落句，结构上呼应开篇，圆合首尾。

中国园林如同诗文一样，也要尽量避免

平铺直叙、简单堆砌，而追求通过山石、水体、植物、建筑等要素的艺术化处理与安排，形成起承转合、前后呼应的空间序列。以颐和园前山中央建筑群为例，在南北中轴线上，昆明湖岸的云辉玉宇牌楼为“起”，牌楼三间四柱七楼，顶覆黄色琉璃瓦，气度非凡，定下整座园林皇家气派的基调。排云门、排云殿为“承”，“排云”典出晋代郭璞“神仙排云出，但见金银台”诗句，与云辉玉宇牌楼上的“云辉玉宇”“星拱瑶枢”金字相互呼应，均寓意高高在上的神仙境界。排云殿为全园最富丽的建筑，重檐歇山屋顶，覆黄色琉璃瓦，屋身梁柱施和玺彩画，是慈禧寿辰时接受拜贺的主殿。德辉殿、佛香阁为“转”，德辉殿为通往佛香阁的歇脚更衣之处，佛香阁为全园的中心建筑，气势宏伟，巍然耸立，是颐和园的标志。人间的君主虽然高高在上，但是跟佛祖相比，则是信仰者与被信仰者的关系，从排云殿到佛香阁，体现了君王居所向佛祖圣地的转换。众香界、智慧海为“合”，众香界亦是一座牌坊，与起点的云辉玉宇牌楼前后呼应，智慧海寓意佛的智慧像海一样旷阔无边，既重申了景点的主题，又以海之辽阔喻佛法广大，令人余意绵绵。

除了起承转合的章法结构，中国园林在虚实结合、先抑后扬等表达技巧方面也与诗文有融通之处。(1) 虚实结合。人所见之景为实，想象之景为虚，景物为实，感情为虚，虚实结合相生，能增添诗文的趣味和意境。如唐代王之涣《登鹳雀楼》“白日依山尽，黄河入海流”中太阳、黄河、高山为实，但鹳雀楼上不可能看到海，故大海为虚，眼前太阳下山是实景，想象的黄河入海为虚景，两者完美融合。中国园林亦处处体现着虚实之间的高度融合，如沈复《浮生六记》所总结

的：“虚中有实者，或山穷水尽处，一折而豁然开朗；或轩阁设厨处，一开而通别院。实中有虚者，开门于不通之院，映以竹石，如有实无也；设矮栏于墙头，如上有月台而实虚也。”^[12]又如，太湖石的石质本体是“实”，瘦、漏、皱、透的体型与纹理是“虚”，虚因实而显现，实因虚而古雅，实与虚相得益彰。再如，亭子有顶无墙、四面开敞，特征在于空虚，但空虚之亭能收聚万千实景，人登亭而望，能突破有限的空间，通向无限的宇宙。(2) 欲扬先抑。这也是诗文常见的表达技巧，往往先从反面着手，欲擒故纵，先隐后显，最后才表达作者真实意图。这种手法在中国园林中颇为常见，一般通过曲直、大小、藏露、开合等手法丰富园林的结构层次，形成景愈藏而意愈深的效果。最明显的例子莫过于留园入口，采用多重的转折形成曲折蜿蜒的路径，一再收藏园林主景，反复压抑观者欲望，走到尽头，漏窗下隐约可见园中山水，最后绕过门窗，一切豁然开朗，方进入真正的主景区，正是对陶渊明在《桃花源记》“山有小口，初极狭，才通人，复行数十步，豁然开朗”文字的生动呈现。

2 循景点题：从《红楼梦》第十七回谈起

中国园林山石、水体、植物、建筑等要素所形成的园林景象，虽然能被人通过感官直接感知，但是景象背后抽象的园林意象或意境往往不易为人觉察，而这有赖于匾额、楹联、石刻等形式的点题，方能画龙点睛地得以呈现与深化。“造园亭之难，难于结构，更难于命名”^[13]，中国园林必须用文学点题作精加工，这是中国园林有别于西方园林的最显著特色之一。

《红楼梦》第十七回“大观园试才题对额”，是中国园林史上少有的理论华章^[14]，其

意义不亚于计成《园冶》。这一回讲大观园初成，贾政领着贾宝玉及一帮清客在园中循景点题的经过。在小说中，曹雪芹借贾政之口指出：“偌大景致，若干亭榭，无字标题，也觉寥落无趣，任有花柳山水，也断不能生色。”^[15] 仔细品读这一回，可以总结中国园林点题的一些基本原则。

2.1 述古与编新

大观园入口处有一座作为障景的假山，白石峻嶒，或如鬼怪，或如猛兽，纵横拱立，上面苔藓成斑，藤萝掩映，其中微露羊肠小径。贾政身边的一众清客为这座大假山所题点的“锦嶂”“赛香炉”“小终南”等，皆是俗套。曹雪芹借贾宝玉提出了“编新不如述旧，刻古终胜雕今”的点题原则。这里的“述旧”“刻古”，其实就是常说的用典。用典是中国传统诗文创作的一种重要手法，一则涉及古人古语，可以使作品更显典雅隽永，二则典中往往饱含作者情感，给读者以无穷遐想的阐释空间。中国园林中这样的用典可谓俯拾即是，例如：北宋司马光独乐园之“独乐”，典出《礼记》“独乐其志，不厌其道”；清代圆明园四十景之“坦坦荡荡”出自《论语》“君子坦荡荡，小人长戚戚”，“上下天光”出自范仲淹《岳阳楼记》“上下天光，一碧万顷”；苏州沧浪亭出自《楚辞》“沧浪之水浊兮，可以濯吾足”；无锡寄畅园“知鱼槛”出自《庄子》“安知我不知鱼之乐”；苏州留园之“闻木樨香轩”、狮子林之“指柏轩”出自禅宗公案。

大观园门口的这座假山，本身作障景之用，藤萝之间的羊肠小道又吸引和暗示着游人的路径，因此贾宝玉干脆直接点题为“曲径通幽处”，既用了唐代常建《题破册寺后禅院》“曲径通幽处，禅房花木深”诗的典，

又与这座假山的景致和功能契合，可谓妥帖之极。可见，用典要跟园景结合起来，典故切中了造园旨趣和景象意境，方能产生含蓄婉转且诗意盎然的效果。反之，用典过度，随意乃至滥用旧人旧事旧语，跟所造之园景不符，不仅让人不知所云，更有害于园林意境的表达。小说中，下文为“沁芳亭”命名时，就谈到了这个道理。“沁芳亭”建于一座三孔石桥之上，是大观园假山背后的第一景，且在中轴线上跟主殿遥遥相对；亭桥之下的那条溪水贯通全园，园内所有的院馆几乎是沿此溪曲折布置的，可谓大观园命脉。因此，此亭之点题非同小可。一开始，众清客用了欧阳修《醉翁亭记》“有亭翼然临于泉上”的典，题点为“翼然亭”，但此亭压水而建，“翼然”二字就亭言亭，与亭的景象不切合，属于胶柱鼓瑟式用典，遭到贾政否定。贾政依然用《醉翁亭记》中“有泉泻出于两峰之间者”之句，题点为“泄玉”，将意象凝聚在溪水之上，可谓抓住了重点。只是，大观园乃为元春省亲而建，带有皇家园林的意味，“泄玉亭”放在郊野或其他园林或许可以，但放在大观园则略显粗陋不雅，是以贾宝玉变“泄”为“沁”，改“玉”为“芳”，题名“沁芳”。这里，“沁芳”二字没有述古用典，完全是用“泄玉”之意用对仗方法新编而来，但这一编新却极为成功：“泻玉”专注于水，“沁芳”则将周围植物容纳进来，没有点名“水”字，但处处含有水意。贾宝玉又为“沁芳亭”题了一副楹联：“绕堤柳借三篙翠，隔岸花分一脉香。”这里，“绕堤”“隔岸”暗指此处花柳乃依水而植的；“绿”之颜色，“香”之气味，均无质无形，却用“三篙”“一脉”量词修饰，更显生动灵巧，花柳的翠绿芬芳仿佛随着溪水沁入人心脾。——“沁芳”二字可谓韵味无穷。

2.2 着迹与妙套

大观园中蘅芜苑的景致颇有独到之处：入院门，迎面一座高大玲珑山石，四面群绕着各式石块，将里面的房屋都遮隐住；院内不栽一株乔灌木，却植满了藤萝、薜荔、杜若、蘅芜、茝兰、清葛、金荳蔻、玉簪藤、紫芸、青芷等奇花异草。这些花草牵藤引蔓，苍翠欲滴，味芬气馥，因此众清客为其题点“兰风蕙露”，用兰、蕙指代奇花异草，兰风与蕙露还喻有高洁之义，有一定可取之处。只是后面的两副对联，与这里景致不契合，因为“麝兰芳霭斜阳院，杜若香飘明月洲”是说兰麝的芬芳笼罩在夕阳下的院落里，杜若的香气飘散在明月中的洲岛上；“三径香风飘玉蕙，一庭明月照金兰”是指小路上微风吹来玉蕙的阵阵香气，庭院里明月照着金兰的亭亭玉姿，虽然都将焦点落在麝兰、杜若、玉蕙、金兰等植物上，似乎也应对了这里遍布奇花异草的景致，但是文中所谓麝兰、明月、斜阳、洲渚、三径等，与这里“四面群绕各式石块，竟把里面所有房屋悉皆遮住”的环境大相径庭，用贾宝玉的话说，这叫“着迹”，斧凿之迹明显，显得生硬不自然，没有达到出神入化、浑然一体的境地。

与“着迹”相对的，是“妙套”。所谓“妙套”，是对前人诗文的巧妙仿套。例如熟知的初唐王勃的名句“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”，便是套用南朝庾信《马射赋》中的“落花雨芝盖齐飞，杨柳共春旗一色”，因为仿套巧妙，不留痕迹，以致人们只知前者而不知后者。这里，清客所拟联中“麝兰芳霭斜阳院”一句，套用了唐代鱼玄机《闺怨》中“靡芜盈手泣斜晖”诗句；“三径香风飘玉蕙，一庭明月照金兰”，似乎还是对贾宝玉“绕堤柳借三篙翠，隔岸花分一脉香”的套用，但是诗句所描写的内容，与

所题的景致毫不相干，也属于生搬硬套。这样的随意编造，用贾宝玉的话评价就是“题两百联也不能完”。可见，仿套不是不可以，关键是仿要仿得精致，套要套得巧妙。李白在江夏黄鹤楼看到崔颢《黄鹤楼》诗，掷笔长叹“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”，后来到金陵仿套崔诗写了《登金陵凤凰台》，但因为“套得妙”，所以两诗相似，格律气势不相上下。

“妙套”之“妙”，在能袭故而弥新，套出新意。贾宝玉题点“蘅芷清芬”后，拟联“吟成豆蔻才犹艳，睡足酴醾梦也香”，便是套用时人所熟知的一副对联“书成蕉叶文犹绿，吟到梅花句亦香”。两联结构相同，用词相近，“书成”变“吟成”，“才犹艳”仿“文犹绿”，“梦也香”套“句亦香”，因此贾宝玉的对联一出，贾政立即指出仿套来源。但是，仔细品读，原作不免质实呆板，而贾宝玉套作中，“豆蔻”为多年生草本，花开芬芳，荼蘼亦有香味，与此处藤蔓攀援、花草芬芳的景致高度契合，而且将豆蔻之“艳”移来说诗之“艳”，将荼蘼之“香”移来说梦之“香”，使“艳”“香”二字，既实又虚，兼顾两面，摇曳生姿，更显幽娴活泼，简直“视‘书成’之句竟似套此而来”。可见，别出心裁的妙套往往能超越原作，甚至让人以为原作袭自套作，正如李渔所论：“妙在信手拈来，无心巧合，竟似古人寻我，并非我觅古人。”^[16]

需指出的是，小说中曹雪芹接贾宝玉之口似乎在肯定“妙套”而否定“着迹”，但是在中国园林实际点题实践之中，“着迹”的现象还是挺多的，不妨将“妙套”作为求乎其上的高标准，而将“着迹”视为一般的要求，只要不至于生搬硬套、文不对题，还是可以接受的。

2.3 应景与应情

怡红院内一边种数丛芭蕉，另一边种一棵西府海棠。众清客先题“蕉鹤”，后题“崇光泛彩”。前者“蕉鹤”中的芭蕉、仙鹤乃文人诗画中常见主题，芭蕉关照了院中那“数本芭蕉”，仙鹤喻长寿、闲适，但院中没有养鹤，用在这里略显硬套；后者“崇光泛彩”关照那“一棵西府海棠”，典出苏轼《海棠》“东风袅袅泛崇光”之句，意谓海棠流溢出红艳之光。这两个题名，一个对应绿的芭蕉，一个对应红的海棠，单用哪一个都不能概括院中的实景，所谓“有蕉无棠不可，有棠无蕉更不可”，是以贾宝玉题为“红香绿玉”，这就叫应景，即对所题园景的恰道关照。后因“红香绿玉”显得女儿气，被元春改为“怡红快绿”，意思一样，仍是两不偏爱地照应实景。

点题除了应景，还要应情。这里的情，不是感情，而是事情与情形。林黛玉居住的潇湘馆，最大特点就是竹子多。众清客为之点题为“淇水遗风”和“睢园雅迹”，这里，“淇水”典出《诗经·淇奥》中的“绿竹猗猗”“绿竹青青”“绿竹如簣”等句，“睢园”为汉梁孝王在睢阳（今河南商丘）的菟园，枚乘《梁王菟园赋》中有“修竹檀栾”之句。可见，这两个题名都贴合这里竹林茂密的特点，按说还是比较应景的，但是均被贾政批评为“俗”，究其原因，在于这两个典用得陈旧无新意。贾宝玉认为，这里将会是元春省亲时第一个游幸的地方，“必须颂圣方可”，因此点题为“有凤来仪”。这一题名，典出自《尚书·益稷》中“箫韶九成，凤凰来仪”，一则凤凰以竹为食，暗合此处的竹景；二则凤凰又是后妃象征，符合元春的身份；三则“来仪”意为“来归”，切合元春省亲回娘家的本事，正可谓不落俗套，既应景又应情。

3 以意造景：中国园林的经典母题

除了循景点题之外，中国园林还有以意造景的情况。以意造景，简单理解就是按照诗文或绘画来造园，将纸上二维虚景转换为立体三维实景。以大观园为例，20世纪80年代，上海和北京等地便运用中国传统造园手法，将曹雪芹的纸上园林变成了实景园林。又如，承德避暑山庄山岳区“有真意轩”，取意陶渊明诗“此中有真意，欲辨已忘言”之意，“食蕉居”用了顾恺之食甘蔗，从梢端往尾端越吃越甜“渐入佳境”的典。苏州拙政园“兰雪堂”，取李白“独立天地间，清风洒兰雪”诗意，“与谁同坐轩”取苏轼“与谁同坐，清风明月我”诗意。这些园林或园景，将原来只存在于诗文中的虚景变成现实的可游可居的实景，化“诗意”为“园境”，园境与诗境合二为一。以意造景，正是中国园林的独特之处，也是中国园林被誉“凝固的诗”的根源所在。在以意造景实践中，中国园林形成了一些常见的经典母题。

3.1 桃花源

东晋陶渊明《桃花源记》中描述了一个既有良田、美池、桑竹，又远离政治、没有纷扰、人际和谐的理想空间，人可在无意之间误入，却在有意前往时不得路径，从而激发人的无限向往，成为历代文人不断追寻的地方^[17]。在陶渊明笔下，桃花源本是一处由溪流、桃花林、山中小口等具有隐喻性特征的隔绝之境，在后世不断追寻中，这片绝域被赋予了不同的内涵。简单来说，南朝和隋唐时期，人们所追寻的是桃花源的隐域仙境，宋元时期桃花源回归人间，成为文人批判现实的一面镜子和补偿心灵的一弯港湾，明清时期因世俗生活的高度发达，文人将桃花源实体化，成为世俗生活的一部分。隐域

仙境之桃花源是想象的虚幻之地，镜子与港湾之桃花源是现实世界的投影与反射，实体化之桃花源则是尘世汪洋之中的一座安乐岛。但无论如何，桃花源始终与普通的现实世界保持着一定的距离，也正是这种距离感，成为古往今来人们不断追寻的动力源泉。

实体化的桃花源，其实就是园林。苏州留园西部景区有一座黄石假山，极富山林自然之趣，山上设有“至乐”“舒啸”二亭；山南布置蜿蜒小溪，两岸植桃柳，溪尽头在廊壁上题点“缘溪行”三字；山北又有“小桃坞”，阴翳成林，与小溪遥相呼应。这里，除了“至乐亭”外，其余点题皆出自陶渊明诗文：“舒啸”出自《归去来辞》中“登东皋以舒啸”之句；“缘溪行”是将《桃花源记》中的“缘溪行，忘路之远近，忽逢桃花林”的文字实景化；“小桃坞”为一座外观小巧轻盈的小屋，旁植桃李，更是直接点题。无独有偶，苏州另有一处更为著名的桃花坞，明代唐寅在此筑桃花庵，写有著名的《桃花庵歌》。清代圆明园中亦有桃花坞，是雍正时期的初名，乾隆时期改名为“武陵春色”，便是著名圆明园四十景之一。

3.2 濠濮间

《庄子·秋水》记载了庄子与惠子的濠梁之辩，体现了二人完全不同的认知方式，庄子以审美观察事物，将人的主观感受投射到鱼身上，故有移情之同感，惠子则以逻辑分析对象，从认识活动上作推理判断，故对庄子表示怀疑。在庄子那里，人在濠梁自乐，鱼在水中自乐，两者同为“一片天机”，因此可以相通相感，这种通过直觉领悟，从鱼的悠游姿态之中感受到鱼的快乐，成为中国传统审美的基本模式^[18]。《秋水》另有一则记载庄子钓于濮水的典故，说的是楚王派人请

庄子做官，庄子表示宁愿做“曳尾涂中”的活龟，而不愿做贡在庙堂的死龟。这两则故事，在《世说新语》中被糅合为“濠濮间想”，道：“简文入华林园，顾谓左右曰：会心处不必在远，翳然林水，便自有濠、濮间想也，觉鸟兽禽鱼自来亲人。”^[19] 晋简文帝对山水的“会心”，实际是体悟到了庄子在濠上与濮水的快乐自由，表达了人与自然亲近通体的状态。

濠濮间想与濠梁观鱼为中国园林常见主题。承德避暑山庄康熙三十六景之中便有“濠濮间想”，在澄湖北岸，为一座八角亭，东邻莺啭乔木，西接水流云在，人置身其间，颇能感受自得其乐的自然意趣。北京西苑三海之北海亦有“濠濮间”，在北海东岸小土山的北端，为一间临河石柱敞厅。苏州留园中有“濠濮亭”，位于中部水池，为一座四角方亭，三面临水，下部叠石而空悬，正是观鱼佳处。此外，以观鱼知鱼为主题的造景更多，如避暑山庄有石矶观鱼、知鱼矶，颐和园有知鱼桥，西苑三海之南海有鱼乐亭，圆明园有知鱼亭，香山静宜园有知乐濠，无锡寄畅园有知鱼槛，苏州沧浪亭有观鱼亭，等等。

3.3 沧浪水

《孟子·离娄上》记载了一段孔子听到的孺子歌：“沧浪之水清兮，可以濯吾缨；沧浪之水浊兮，可以濯吾足。”^[20] 《楚辞·渔父》亦记载了渔父对屈原唱的同样的歌词。歌词大意是说水清可以洗冠缨，水浊只可以洗脚，引申为水之所以受到人的不同对待，是因水自身的清浊所自取的，后被用来形容人对不同对象（清君与昏君、清世与浊世）的不同态度。中国园林作为中唐以后文人的主要隐逸场所，常常以此造景，隐喻文人对朝政的看法，时局清明时出仕，时局混浊时归

隐。最著名的例子莫过于苏州沧浪亭，园主苏舜钦本是进奏院监官，因卖掉积存的旧文书充作费用宴请宾客而被削职为民。按理说，苏舜钦卖旧文书固然有错，但罪不至除名，但由于他是改革派范仲淹的亲信，反对派便把他视为打击目标^[21]。苏舜钦的“奏邸之狱”与范仲淹在《岳阳楼记》中提到的“滕子京谪守巴陵郡”，差不多发生在同一时期，是当时朝政的一个侧影。胸怀大志又才华横溢的苏舜钦流寓苏州时，一直愤懑不平，沧浪亭便是在这样的背景下营建的，正是苏舜钦对时局与朝政看法的一种表达。

需要指出的是，沧浪水作为主题造景，多出现在私家园林，除了沧浪亭外，其他如拙政园和留园均有“小沧浪”，网师园还有“濯缨水阁”，其用意基本相同。但是“沧浪水”在皇家园林中基本没有用过，大概没有哪位帝王愿意承认自己的统治乃“浊政”吧？

3.4 芭蕉雨

芭蕉是中国园林中常见的造景植物。唐代岑参有“雨滴芭蕉赤，霜催橘子黄”诗句，大约是最早的“雨打芭蕉”吟咏。中唐两宋时期，韩愈、白居易、杜牧、皮日休、李煜、苏辙、杨万里等名家都描写过雨打芭蕉。这些诗人笔下的芭蕉雨，多为离别相思愁苦的象征，如唐代杜牧《芭蕉》诗：“芭蕉为雨移，故向窗前种。怜渠点滴声，留得归乡梦。梦远莫归乡，觉来一翻动。”这里的芭蕉雨，“似杂蛟人之泣泪”（计成），与梧桐雨、残荷雨一样，雨中带愁，正是中唐之后士人内心内敛与精致化后的产物。雨打芭蕉又能产生清新愉悦之感，如南宋方岳《过李季子丈》诗：“春晚有诗供杖展，日长无事乐锄耜。家风终与常人别，只听芭蕉

滴雨声。”呈现出诗人的优雅闲适之趣。无论是离别相思，还是优雅闲适，“雨打芭蕉”以其丰富的文化意象^[22]，成为中国园林的常见母题。

在窗前檐下，与山石配合，栽植三五株芭蕉，是最为常见的蕉雨造景模式。此外，在园林中构建专门的“听雨轩”“蕉雨轩”“蕉雨亭”，以观蕉听雨，也是芭蕉雨的一种造景模式。最典型的例子莫过于苏州拙政园中的“听雨轩”：轩前一泓清水，池边有芭蕉、翠竹，轩后也种植一丛芭蕉，前后相映。

3.5 疏影梅

中国的梅文化源远流长。先秦诗歌总集《诗经》中有多首提及梅，汉武帝建上林苑时有从各地进献的7种梅。魏晋南北朝时期，梅花的先春而发、花香色白的形象受到关注，乐府横吹曲“梅花落”颇为流行，表达了一种韶华易逝的忧伤心绪。唐代之后，梅花的形象从单纯的惊时伤情，提升为更为广阔的社会与人生之思，杜甫、韩愈、柳宗元、白居易、元稹、刘禹锡、杜牧、李商隐等都有咏梅之作。宋元时期，梅花突破姿色之自然形态，成为闲静高雅、坚贞不屈的人格象征^[23]，乃至被尊为花中极品，咏梅、画梅的诗人与画家不胜枚举，像林逋的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”为千古名句，仲仁开创禅意十足的墨梅文人画，元代王冕的《墨梅图》题诗“不要人夸颜色好，只留清气满乾坤”，直接以梅花比喻气节。明清时期，梅花成为文人生活的必不可少的雅物，“书窗梅影”“梅屋弹琴”“踏雪寻梅”“月下种梅”“梅边读易”“梅花泛酒”等等，为诗词常见主题。

中国园林中以梅造景的例子颇多。宋徽宗艮岳中有在山岭植梅万本的“梅岭”，有在

池边栽梅的“梅池”，还有在水中陆地植梅的“梅渚”。杭州西湖孤山为林逋隐居之地，林逋在此写有著名的“孤山八梅”，林逋死后，“孤山梅花”成为西湖一景。今苏州狮子林有“问梅阁”和“暗香疏影楼”，亦均是以梅为母题的造景佳例：问梅阁背靠狮子林西墙，地势较高，阁外植梅数株，阁中有“绮窗春汛”额，典出王维《杂诗》“君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅著花未？”暗香疏影楼在狮子林西北，楼前有山石、梅花和池水，正是林逋诗句的实景呈现。

4 余论

一般而言，中国园林所表达的内容大体有三层：第一层是景象，即人能直观感受到的山石、水体、植物、建筑等实体要素，属于感官感知；第二层是意象，是实体要素以一定手法所形成，需要一定审美眼光才能感受的诗情画意，属于审美感知；第三层是意境，是诗情画意背后的文心，也即人对人生、社会、宇宙的诗意表述与深度思考，属于哲学感知。这里，第二、三层审美与哲思背后的诗情、画意、文心，正是中国园林的灵魂所在。诗情、画意与文心的主体，是中国传统的士人。这是一个特殊的群体，他们既希望处在庙堂之上实现济天下的理想，又不愿丧失独立精神和道德旨趣，而处在江湖之远保持人格空间。于是，在庙堂与江湖之间，他们选择了园林作为最后归处。所谓“此心安处是吾乡”，园林成为士人越来越倚重的心灵家园，他们将社会理想、价值取向、生活内容、审美情趣外化为亭台楼阁、山石水池、花木鸟鱼等现实景象。这一“外化”的过程其实就是造园的过程，中国园林的立意结构、循景点题和以意造景正是围绕着上述目的而进行的。

参考文献

- [1] 邵志强. 园林应以文化为魂[J]. 园林, 2012(11): 38-41.
- [2] (唐)张彦远. 法书要录[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2013: 6.
- [3] (清)孙岳颁. 御定佩文斋书画谱卷十三·影印文渊阁四库全书[M]. 台北: 台湾商务印书馆, 1986: 3.
- [4] 卢盛江. 文镜秘府论汇校汇考·修订本[M]. 北京: 中华书局, 2015: 1215.
- [5] (清)刘熙载. 艺概[M]. 上海: 古籍出版社, 1978: 7.
- [6] 王水照, 朱刚. 苏轼诗词文选评[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2019: 88.
- [7] (清)胤禛. 雍正诗文注解[M]. 魏鉴勋, 注释. 沈阳: 辽宁古籍出版社, 1996: 229.
- [8] (明)计成. 园冶注释[M]. 陈植, 注释. 北京: 中国建筑工业出版社, 1981: 63.
- [9] (清)郑板桥. 郑板桥集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1962: 154.
- [10] 羊笑亲. 园林文学对中国古典园林的影响[J]. 艺术学界, 2017(01): 99-107.
- [11] (清)钱泳. 履园丛话[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2012: 660.
- [12] (清)沈复. 浮生六记[M]. 苗怀明, 评注. 北京: 中华书局, 2015: 44.
- [13] (明)张岱. 琅嬛文集[M]. 长沙: 岳麓书社, 2016: 139.
- [14] 李溪. 以意造园, 复以园造意: 从《红楼梦》第十七回看文人园林[J]. 风景园林, 2020, 27(06): 42-47.
- [15] (清)曹雪芹. 石头记. 周汝昌校订批点本[M]. 周汝昌, 点校. 桂林: 漓江出版社, 2010: 205-218.
- [16] (清)李渔. 闲情偶寄译注[M]. 孙敏强, 译注. 上海: 上海古籍出版社, 2019: 40.
- [17] 徐贲丽. “桃源”景观: 被想象和建构的空间[J]. 华东师范大学学报(哲学社会科学版), 2017, 49(03): 75-83.
- [18] 苗润田. 论庄子的思维方式[J]. 天津师大学报(社会科学版), 1995(01): 46-52.
- [19] (南朝梁)刘义庆. 世说新语[M]. 北京: 中华书局, 1999: 107.
- [20] 金良年. 孟子译注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2016: 151.
- [21] 李强. 苏舜钦与北宋“进奏院狱”[J]. 历史教学(下半月刊), 2011(04): 33-37.
- [22] 徐波. 中国古代芭蕉题材的文学与文化研究[D]. 南京: 南京师范大学, 2011.
- [23] 刘培. 梅花象喻与南宋审美文化[J]. 华中师范大学学报(人文社会科学版), 2020, 59(05): 106-118.