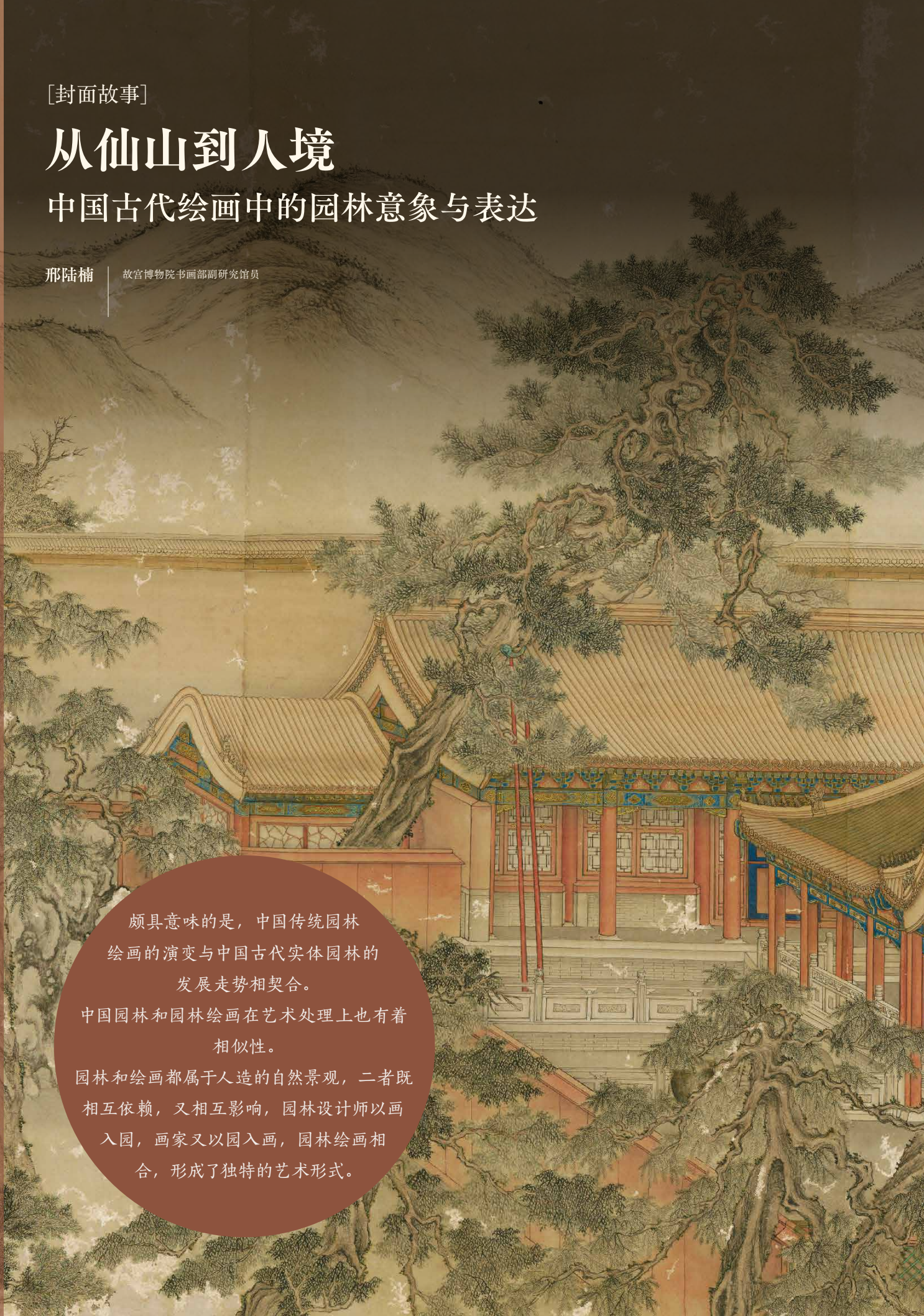
[封面故事]

从仙山到人境

中国古代绘画中的园林意象与表达

邢陆楠 | 故宫博物院书画部副研究馆员



颇具意味的是，中国传统园林绘画的演变与中国古代实体园林的发展走势相契合。

中国园林和园林绘画在艺术处理上也有着相似性。

园林和绘画都属于人造的自然景观，二者既相互依赖，又相互影响，园林设计师以画入园，画家又以园入画，园林绘画相合，形成了独特的艺术形式。

在中国传统绘画的分科中，以园林、庭院或花园为表现的绘画并没有形成独立的画科门类，东晋顾恺之在《论画》中，曾提到“台榭”一词，指代描绘园林风光和建筑形象的画作，宋人郭若虚《图画见闻志》则用“界画”囊括以精细手法展现亭台楼阁的作品。这些词汇概念与园林画有所重合，但无法覆盖或阐释这一主题的多样性与复杂性。藉由此类作品所绘对象的主次，它们或作为人物画、行乐图的背景出现，或被并入山水、屋宇、楼阁门下，呈现出难以界定的特征。

颇具意味的是，此类题材的演变与中国古代实体园林的发展走势相契合。园林绘画在唐代发展，彼时士大夫酷爱山水，他们“移天缩地”，对自然之景加以提炼并纳入自家宅院，更亲自参与设计规划，王维的辋川别墅、白居易的白莲池，皆为后世造园典范。其中，传为王维所创《辋川图》中有文杏馆、辛夷坞等 20 景，景物“无不可游、可玩、可忘世”。[1] 而白居易提出“聚拳石为山，环斗水为池”的理念也成为明清时期以小见大，塑造写意小园的基本纲领。[2] 受风气影响，唐代以降，描绘园居场景的画作日趋丰富，它们以点景的形式穿插错落于人物或山水画中，代表作如卫贤《高士图》、郭熙《早春图》、钱选《幽居图》等。明代中后期，文人从山野隐居、中隐（“中隐”一词出自唐代白居易《中隐》诗：“大隐住朝市，小隐入丘樊。丘樊太冷落，朝市太囂喧。不如作中隐，隐在留司官。”）向市隐生活转变，江南地区尤其是吴门（今苏州）造园风气之盛，使园林由点景变为了画面的主要表现对象，相关作品层出不穷。

除此之外，中国园林和园林绘画在艺术处理上也有着相似性，园林通过借景、障景、框景等手法，创造出层次感；绘画则通过远近、虚实、疏密等构图技巧，营造画面的深度和空间感。“虽由人作，宛自天开”[3]，园林和绘画都属于人造的自然景观，二者既相互依赖，又相互影响，许多山水画家同时也是优秀的造园师，如倪瓒之于狮子林、文徵明之于拙政园，园林设计师以画入园，画家又以园入画，园、画相合，形成了独特的艺术形式。

可以说，当园林作为构图元素出现在画面中时，其作用在于映射人们的情感、思想和心绪，它不仅是实体园林的再现，也是人们内心对于隐逸、天人合一等境界追求的载体，更是园主和画家借以展开的艺术表达。诚然，园林画并未形成独立画科，但其意象、表达形式却广泛存在。本文将选取并关注中国古代绘画中具有园林意象的作品，以仙山洞府类绘画为引，希冀通过分析、列举不同审美形态下的画作，以及它们与园林的关联，对此题材进行阐释与梳理。

仙山与洞府

园林的营造乃至山水画的创作，其根源可追溯至秦汉时期人们对于仙境的朴素追求，彼时由于方士、儒生群体的活跃和对长生不死理念的宣扬，神仙观念、仙山信仰风行。[4] 以天界仙山（昆仑体系）和海岛仙山（东海体系：方壶、瀛洲、蓬莱）为载体的早期仙境逐步成形。然而，西极昆仑和海外仙岛毕竟遥不可及，于是“洞天福地”类的陆地仙境应运而生，这一体系融合了“洞穴崇拜”、道教“地仙”及东晋陶渊明后尤为兴盛的“隐逸”思想，构建了一个可为凡人所达，又极具神秘感的人间仙境。[5]

自此，仙山、洞穴的形象便在历代图像系统中不断出现，成为了一种特有的视觉元素和符号。

东海三山与造园

先秦文献《列子》描述了五座仙山——岱舆、员峤、方壶、瀛洲与蓬莱，“其山高下周旋三万里，其顶平处九千里……其上台观皆金玉，其上禽兽皆纯缟”。[6]《十洲记》则记载了昆仑形貌：“方广万里，形似偃盆，下狭上广，故曰昆仑。”[7]根据这些描述，顶平、上广下狭、禽兽纯缟、台观宫阙等，成为仙山的主要特征，上广下狭者尚有佛教须弥山，五峰顶平、其间生长白色兽类者则有五台山，它们在图像表达方面具有一定的相似度，成为世人营造圣山、辨识仙境的关键因素。

在汉画像石刻中，频繁出现的昆仑山即呈上广下狭的柱状形象。唐代杜甫曾作《戏题王宰画山水图歌》赞美一幅《昆仑方壶图》：“壮哉昆仑方壶图，挂君高堂之素壁。”[8]至明代吴门画坛仍流行着仙山图像的绘制，学者林圣智因此提出“吴派仙境”的概念，文伯仁《方壶图》



明 文伯仁 方壶图 纸本设色 台北故宫博物院藏



沂南汉墓墓门东立柱「东王公在昆仑山上」画像拓片



沂南汉墓墓门西立柱「西王母在昆仑山上」画像拓片

是这一脉络的代表[9]，可见此题材的流传。

在文伯仁之后，画家吴彬也绘制过方壶山。有别于文氏笔下的三角状尖山群，吴氏方壶上部重峦耸峙、峰高而尖，下部隐于海浪、底窄而狭。这一造型看似奇诡，实有本所依，继《列子》后，晋人王嘉《拾遗记》指出："三壶则海中三山也。一曰方壶，则方丈也；二曰蓬壶，则蓬莱也；三曰瀛壶，则瀛洲也。形如壶器。此三山上广中狭下方，皆如工制，犹华山之似削成。"[10] 吴彬的图像综合了《列子》与《拾遗记》，山如壶器、上广下狭、群峰如刀削而成，山间云气缭绕、楼阁仙人分布其间，正似汉代昆仑图与博山炉的组合。与文伯仁等吴门画家倾向于将苏州本地的人文地理融入仙山主题不同[11]，吴彬的表现手法是复古的：其仙山图式可上溯至汉，居中而立的方壶则继承了北宋大山堂堂的构图。

而上广下狭的图式又和造园时的叠石理念颇相合，与吴彬生活时代相近的计成，在其《园冶》中提到过一种叠石方式："理宜上大下小，立之可观。或峰石两块三块拼掇，亦宜上大下小，似有飞舞势。"[12] 这种手法显然源自人们对仙山的想象。参考吴彬曾以米万钟所藏怪石为本绘制长卷[13]，此《方壶图》或也与某家园中、案头奇石造型有关。

除叠石手法外，东海三山还为园中的水系景观提供了意象参照。最典型者便是"一池三山"模式，一池指太液，三山即方壶、蓬莱、瀛洲。

阅读链接

大山堂堂

◎ 大山堂堂，为北宋绘画构图范式之一。北宋郭熙《林泉高致》："大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑，为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳，而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。"



明 吴彬 方壶图 纸本设色 故宫博物院藏

据目前可考的资料来看，秦始皇首次运用人工建筑象征大海及蓬莱，汉武帝也曾于东莱郡黄县遥望蓬莱山，并筑三山于太液池中。[14] 这种布局形式为历代皇家园林继承、发展，影响深远。鉴于统治阶层对蓬莱的格外向往与追求，这一缥缈海岛跻身为东海三山中最流行的题目，至明清时期尤为富商巨贾群体所爱。

从宋人《蓬瀛仙馆图》到清代袁江、袁耀笔下的多幅大型立轴和屏风，各个时期的画家总倾向于在蓬莱仙山中营建楼阁。《史记·封禅书》曾记述方士公孙卿“仙人好楼居”的说法，将楼阁与仙人联系起来，又或与“一池三山”的造景形式相关。总之，仙山楼阁逐渐成为表现蓬莱的经典图式，且这类画作中的楼阁建筑异常华美宏大，从总体布局到形体、细节均不合法度，往往并非真实，乃画家杂采历代画作中的建筑形象组合而成。[15]

“洞天福地”与静修

作为仙境宇宙观的重要组成部分，“洞天福地”实际包括十大洞天、三十六小洞天和七十二福地，它们大多分布在中国境内的大小名山之间，并与现实世界有着各种各样的联系（如世人有时误入洞天，洞天居民时有造访人间）。正是这种相对隔绝、隐蔽的神秘感，和在现实中可通达的真实属性，“洞穴”和“福地”成为人与仙之间沟通的桥梁，也成为修行者梦寐以求的修炼场所。

《太平经》有载：“洞者，其道德善恶，洞洽天地阴阳，表里六方，莫不响应也。皆为慎善，凡物莫不各得其所者。”表明洞是宇宙的象征、通往仙境的通道，能让凡人进入有别于俗世的天地，具有沟通天地、连接地脉的作用，因而被当作修仙得道的场所，信道徒能在里面谈道、修身和炼丹。[16] 明清两代，“洞天”被纳入园林造景中，尤其是标榜隐居理想的文人士大夫园林，山洞景观俨然成为他们静修的特殊空间。《园治》中“掇山”的要领就有“岩、峦、洞、穴之莫穷，涧、壑、坡、矶之俨是”，书里更论及园中“理洞法”，洞上应堆土植树，或作台、置亭屋等景观搭建办法。[17]

仇英《玉洞仙源图》《桃源仙境图》便兼具园林、洞天、静修多重意涵。图中隐士们或在溶洞前停琴静坐，或在山洞中听琴静思。荀子《乐论》指出：“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。”抚琴听曲在士人生活中既是精神享受，又能升华心灵境界，作者以之点明修心，此为其一。其二，两图涉及了广泛流行的艺术题材《桃花源记》，文中捕鱼人通过山洞进入世外桃源，其描述正如洞天、福地之所在，后世画家绘制时，常用山洞表示两个时空的连接口。其三，两图远景绘有仙山楼阁，近景处侍童们忙着煮茶、端盘、陈设古玩，画家看似描画仙境，实则是将文人雅士在庭院中品古、弹琴、雅集的活动直接挪到了“洞天福地”布景中，本质上表现的还是现实中人与园的互动。

明代“吴派仙境”多有“洞天”主题创作，代表作还有陆治《仙山玉洞图》、文嘉《二洞纪游图》等；清代宫廷绘画如《胤禛行乐图》，则更为直接地表现了人与洞的关系——画中，喇嘛装的胤禛正手持念珠，在洞里打坐修行。

作为洞穴通达的目的地，福地具有度世太平、使人不死之功能。葛洪《抱朴子》有言：“又按《仙经》可以精思合作仙药者，有华山、泰山……地肺山……此皆是正神在其山中，其中或有地仙之人。上皆生芝草，可以避大兵、大难，不但于中以合药也，若有道者登之则此山神必助之为福药。”[18] 后期道经如《南岳九真人传》则探讨了福地与修行的关联：“修道者若非其地，如植五谷于砂石之间，则不能成矣。虽有



清　袁江　蓬莱仙岛图

绢本设色　故宫博物院藏



明　仇英　玉洞仙源图　绢本设色　故宫博物院藏



明　仇英　桃源仙境图　绢本设色　天津博物馆藏



明　陆治　仙山玉洞图

绢本设色　台北故宫博物院藏



清人绘　胤禛行乐图册之喇嘛装图页
绢本设色　故宫博物院藏

升飞之骨，当得福地灵墟，尔后可以变化。”文中将修道择地与农夫播殖相提并论，可见修行之人对于福地的重视。[19]

明末画家崔子忠的《藏云图》即与福地有关，图绘李白赴“地肺山”以瓶瓠贮藏浓云事。作者自题：“史称李青莲安车入地肺，负瓶瓠而贮浓云，归来散之卧内，日饮清泉卧白云，即此事也。”此地肺山正是道教“洞天福地”体系中“七十二福地”第一地，乃适合修炼的太平场域和中级仙人地仙的居住地，具有浓厚的修道、隐逸色彩。画家绘此图时正值明朝天启年间，阉党横行，福地“过不逢兵戈之乱，不为豪强之侵，不近往来之冲”的属性正符合世人所追求的美好愿景，且崔子忠很有可能是道教净明道的修行与追随者。[20] 由此可见，福地不仅是修行者的理想居所，更是文人雅士心中避世隐逸的象征。

仙山和“洞天福地”对于造园理念、手法的影响深刻且绵长，同时它们与绘画的联系也分外密切。人们对山的崇拜与喜爱，体现了朴素的自然观和祈求长生的美好愿景，而可通达的福地又将山与人活动的空间连接在了一起。所谓园林就是在人居住的地方拥有一片山林意象，那么大到山川河流，小到一花一石，皆可承载其意，赏石、观花莫不如此。

按不同的审美意趣和所有者身份而言，园林可分为皇室、私人与寺庙三种[21]，当中又以皇家园林和文人私园成就最为突出，其遗存及相关画作数量颇为可观。

地上的天宫

由于皇宫被视为天上宫殿在人间的映射，故有地上天宫之谓，本身就具备神圣空间属性，皇家园林、宫中御园更是以布局精巧闻名，往



往带有模拟天宫、仙境的做法，前文所提“一池三山”即典型的皇家造园模式。帝王在这处不对外界开放的空间内宴乐、赏景、品古、静修，其造园艺术既体现了皇权至高无上、富贵享乐，又寄托着他们对长生不老的永恒向往。

其中，奇石、古玩和花木是皇家园林中的三大观赏对象，对它们的赏玩活动进而影响到了宫廷花园的营建和图绘。

赏石

文震亨《长物志》提到，“石令人古，水令人远”[22]，水和石是园林构建最基本的元素，造园必然离不开石；李渔认为通过垒石“能变城市为山林……自是神仙妙术”[23]，可见石对于园的重要性。赏石之乐自宋延续至清，其间王宫贵族、文人雅士都对奇石特别钟爱，他们不仅在造园时置石叠石，还为小型奇石搭配精巧底座，置于厅堂、案几以作清供之用，石是他们“卧游”、隐居时的主要欣赏对象，由此生发的咏石、画石行为比比皆是。历史上耳熟能详的奇石有米芾“苍雪堂砚山”、苏轼“雪浪石”“仇池石”、宋徽宗“祥龙石”、乾隆帝“青芝岫”等。

北宋皇家御苑中最为关键的审美来源便是石。宋徽宗在位期间，曾于汴京（今开封）宫城东北隅建造艮岳，又在大内后苑营造瑞应之状现世的微缩景观，两处造景的基础都是石。艮岳之石大多采自洞庭西山的太湖石，共计65块，均经赵佶品题并绘入《宣和石谱》；北宋灭亡后，金人将艮岳中上好的太湖石运至中都（今北京），点缀于琼华岛上，元、明相沿不改，今北海公园琼岛上部分湖石即当年艮岳旧物。[24]

表现大内后苑奇石景观的遗存则有《祥龙石图》。此作被认为出自徽宗手，图上题识：“祥龙石者，立于环碧池之南，芳洲桥之西，相对则胜瀛也。其势腾涌，若虬龙出，为瑞应之状，奇容巧态，莫能具绝妙而言之也。”又据《大宋宣和遗事》中蔡京所记宣和殿“后有沼曰环碧”可知，画中所绘湖石并非艮岳之物，而是置于大内西北角后苑附近的一块造景石。[25] 宣和殿乃徽宗起居之所，亦是其法帖绘画、图书金石收藏之要地。《宋史·地理志》云：“宣和殿，在睿思殿后，绍圣二年四月殿成，其东侧别有小殿曰凝芳，其西曰琼芳，前曰重熙，后曰环碧。”[26] 环碧池与宣和殿相近，祥龙石静立于二者之间，为构成花园景致的要点。

宋代皇宫的赏石之乐、掇山之法乃至奇石本身，被明清宫廷保留、承继。北京紫禁城中的御花园、宁寿宫花园等，均巧妙采用掇山之法，以石作景增加了园林观赏的高度与长度，并为花园营造出山水意境。清宫旧藏一幅钱维城《御花园古柏图》，作者以写实手法表现了花园东北隅的堆秀山之景。堆秀始建于明，垒石为山，石峰造型玲珑、形貌苍古，山南营造洞穴景观，洞门上刻“堆秀”二字；图中另绘出藏书之所摛藻堂，以及凝香亭和浮碧亭，这些建筑皆现存完好。

除园林造景外，在赏玩特定奇石方面，乾隆朝宫廷也继承了宋人遗风。最具标志性的案例当为乾隆帝对雪浪石的寻找与图绘。宋哲宗元祐八年（1093年），苏轼在定州（今保定）衙署后花园觅得一石，黑质白脉、中涵水纹，仿若山水之中隐现浪花奔流之态，故命名“雪浪”；他对此石喜爱有加，先琢汉白玉为盆，后建“雪浪斋”亭安放，又为之赋诗作记，一时引起众多文人响应唱和。乾隆帝深爱此石，曾先后六次过定州，观赏题咏，另命张若靄绘制《雪浪石图》。乾隆三十一年（1766年），直隶总督方观承又进献了一块刻有“雪浪”二字的奇石，乾隆帝看后认定是好事者所为，将其运至定州与



宋　赵佶　祥龙石图（局部）　绢本设色　故宫博物院藏



清　钱维城　御花园古柏图　纸本设色　故宫博物院藏

东坡雪浪石为伴，作《雪浪石记》并让张若靄之弟张若澄绘《后雪浪石图》。[27]

现存故宫博物院的钱维城《画雪浪石并书乾隆帝雪浪石记》全面记录下了这段历时多年、围绕前后二雪浪石展开的君臣风雅互动，画家先仿二张笔意绘两石，后仿苏轼书风录乾隆帝《雪浪石记》，最后作跋赞颂乾隆帝考证之精。此可视为清代皇家赏石之乐的最佳例证。

品古、观花

品古，即鉴赏、品评古玩书画，这一雅趣与赏石、观花往往相辅相成。在精心打造的景观旁，大多为宫中贮藏法书字画的重要场所，如祥龙石与宣和殿、堆秀山与摛藻堂、叠翠峰与三友轩，可见皇家造园，观赏与功能缺一不可。从皇帝贵族、文人墨客到普通民众，当他们置身庭院中时，最直观的景色就是眼前佳趣，移步异景，“一花一石，无不妙有位置”。[28] 画家们则通过细微观察、师法造化，描画各类树植，从微观视角展现花园、庭院的盎然生机。

乾隆十二年（1747 年），乾隆帝敕命作檀匣，将内府所藏《曹知白十八公图》《元人君子林图》及《宋元人梅花合卷》一并收贮于建福宫花园之“三友轩”中。在为《三友轩》赋诗时，乾隆帝写道：“乔松恒落落，新笋已亭亭。虽是梅子候，无妨通体馨。允宜诗著句，况有画传形（轩中奔曹知白十八公图、元人君子林图、宋元梅花合卷，因以命名而窗外亦植松竹梅三种）。即景思三益，堪为砥锡型。”[29] 可知，为贴合所藏书画“岁寒三友”的主题，三友轩室外遍植松竹梅三种植物，作为建福宫花园中的一处景观和赏景之处，其建筑本身、内里所藏古玩与轩外的花木、假山，共同构成了帝王观赏的对象。

清代宫廷多有表现帝王后妃在园中品古、赏



清　钱维城　画雪浪石并书乾隆帝雪浪石记（局部）
纸本设色
故宫博物院藏



清人绘　是一是二图
纸本设色　故宫博物院藏

花的图绘，乾隆帝常作为主角出现。《弘历观荷抚琴图》便描绘了乾隆帝身着汉装，在一临水亭中抚琴观花，水中荷花亭亭玉立，远景处的高山流水寓示着画中人高逸超脱的心境。另在《薰风琴韵图》中，乾隆帝身处庭院一角，端坐榻上，膝上横琴轻抚，周遭花团锦簇、绿柳成荫、荷花满池，侍从手捧书籍古玩，像主显然正享受着来自多层面的赏玩之乐；值得注意的是，画中屏风之上是乾隆帝御笔松梅双株，为画中之画。类似的作品还有表现他在无背景空间中赏玩各类古物的《是一是二图》屏，作为画中画的屏风上同样是一幅御笔墨梅。

这些作品的创作与帝王的收藏、品古活动密不可分（《薰风琴韵图》《是一是二图》分别仿自《宋人琴书乐志图》和《宋人人物图册》）。基于多方位的观赏来源，乾隆帝在表现他本人品古、赏花的画作中，加入了亲笔所绘花木。据学者考证，乾隆帝在收藏“三友”后，自己也开始大量涉猎松竹梅题材，《石渠宝笈》初编到三编的多幅著录就是文献佐证。[30] 故宫博物院所藏弘历《松依菊圃图》、弘历《梅花图》、弘历《墨梅图》等作品则为实证，且这几件作品都绘制于建福宫花园的静怡轩和三友轩之中，当是乾隆帝在赏玩“三友”之余，对照轩前所植松竹梅临写而成，可视为窥探花园景色的一扇窗口。

按石之奇状、花草树植之容色本属天然造化，经人们赏鉴、掇放、栽种后，便从自然之物衍化为可游可赏的美学主体了。而画面中有



清　弘历　松依菊圃图
纸本水墨
故宫博物院藏



清　弘历　梅花图
纸本水墨
故宫博物院藏



清　弘历　墨梅图
纸本水墨　故宫博物院藏

限的奇石、花木所承载的山林意象，正是作画者与观画者对于游山、游园趣味的无限想象与追求。帝王赏玩古物之所需有山林之景，他们观看的对象也是丰富立体的，这种设置与文人在园林中雅集、品古的传统一脉相承。

城市之山林

城市山林，是指文人雅士在城市中隐居的住所。作为拙政园的参与设计者，文徵明形容此园“虽在城市，而有山林深寂之趣”，是于极致喧嚣中寻求寂静的表征。明代以苏州为中心的江南地区，私家园林鼎盛，同一时期，吴门画派涌现出众多园林题材作品。这两者的契合，与城市经济的繁荣有关，但究其根本，在于园林与园林绘画都是隐居文人（或有隐居山林之心的为官文人）卧游的媒介，体现了他们身在城市、心在山林的意趣。[31]

作为修身养性的空间，园林同时也是展开交游的场所，通过召集志同道合者进行以诗画创作或古玩赏鉴为主题的聚会，文人士大夫群体相互交流、议论学问、结社成团，园景与活动相互交融，更能体现园主品位。

雅集

雅集是古代文人特别钟爱的活动，从西晋“金谷园”、东晋“兰亭”，到唐代“香山”、北宋“西园”及元末“玉山”，这些聚会被反复记诵，并制成各类艺术品流传于世。最著名者“兰亭”，其聚会方式与园林造景亦有关联。

永和九年（353年）三月初三，东晋书法家王羲之、谢安等人在兰亭饮酒赋诗、结成诗集，由王羲之作序。当日正值上巳，按习俗人们要到水边举行仪式以求消灾除病，《后汉书·礼仪志》载：“是月上巳，官民皆洁于东流水上，曰洗濯祓除去宿垢疢为大洁。”[32] 故此兰亭雅集采用了“曲水流觞”的方式，众人列坐环曲水边，将斟满酒的觞（酒杯）置于水上任其漂流，酒杯停则饮酒赋诗。

这种宴饮方式在魏晋时期颇为流行，魏明

帝就曾建立过一座流杯亭，以石渠引水流觞。明清宫廷亦有延续，明代宫后苑（今故宫御花园）乐志斋前的曲流馆、雍正帝在圆明园所建流杯亭[33]，以及乾隆朝宁寿宫花园禊赏亭，都是园林景观的重要组成部分。有鉴于此，历代有关兰亭曲水流觞的图绘也十分丰富，《绘事备考》记南宋赵士遵曾绘《曲水流觞图》二，另有元赵原初《兰亭觞咏图》、明益王刻《兰亭流觞图》等。现存文献虽未见有李公麟绘兰亭雅集图的记载，但赵原初和益王刻本均言仿自李公麟，且二者构图、画法接近，当依同一底本制成。[34]明代流觞图盛行，故宫博物院就保存有文徵明《兰亭修禊图》、黄宸《曲水流觞图》等多本，这些作品在传为李公麟本的基础上，呈现了彼时文人在园中雅集的形态，尤求《修禊图》是其中代表。

与李公麟本在卷首表现王羲之水亭观鹅不同，尤求本呈现了四位围案而坐的文士，他们或展卷、或倚栏、或交谈，案上置青铜觚；随后进入众人曲水流觞段落，文士们凝思觅句，身侧放着卷轴和书册；结尾处，两人从桥上走过，身后二童子带着成捆的卷轴、书册。这些新加入的元素如觚、卷轴、书册等，正是当时文人品古所观赏的对象。与前文所提《玉洞仙源图》的处理手法相似，画家直接将园林雅集的现场移到了兰亭主题中。

明代中期以后，许多致仕还乡的官员和隐逸文人热衷于营造私人书斋、草堂或园林，并在其内雅集。如董其昌所言“骨董非草草可玩也，先治幽轩邃室”[35]，品古当先治园，园林、雅集、品古彼此相连。而展现古今文人在园中品古图像的流行，正是画家对于现实生活的一种反映与记录。以仇英《竹院品古图》和尤求《品古图》为例，两图均描绘了庭院内、屏风前，头戴东坡帽的高士倚案而坐、展阅字画，在他



明　尤求　修禊图
纸本水墨
故宫博物院藏









明　仇英　竹院品古图页
绢本设色　故宫博物院藏



明　尤求　品古图
纸本水墨　故宫博物院藏

周围，文士们或一同赏玩字画，或赏爵、炉等物；梳双髻的童子或持扇侍立，或捧古物前来；院内几案上另摆放有各式瓷器、茶盏、铜鼎；园中湖石嶙峋，翠竹掩映。二者的构图模式和元素非常接近，充分体现了人、物、园之间的关联与互动。

与兰亭、品古同具吸引力的雅集题材，尚有表现北宋苏轼、米芾、黄庭坚等人在驸马都尉王诜西园集会之事，吴派画家如仇英、尤求等人都曾参与绘制。现存故宫博物院的晚明陈洪绶未竟之作《西园雅集图》，由清代画家华嵒续补完成，它既是跨越时代、珠联璧合的佳作，也见证着西园雅集题目的传播与延续。

丘园养素

宋人郭熙在《林泉高致》中曾提及："丘园养素，所常处也。"所谓养素，即指颐养生命之天然本性。这一观念多少受到老庄思想的影响，如《老子》便有"见素抱朴，少私寡欲"之句。不过，在郭熙的语境中，"养素"应不只包含道家思想，也有儒家涵养心性之意。从这个层面而言，园林不只为园居者提供了栖居之所和舒适享乐，更为他们营造了一个意义完足的精神世界。

这些文人园居的样貌究竟如何，现今唯有仰赖留存下来的、具有实景意义的园林绘画窥见一二。明代苏州画家钱穀所绘《求志园图》便为我们保存了一幅已然消失的庭园影像。求志园乃明代文人张凤翼的居所，园主与吴派书画家交游密切，除请钱穀作画外，还分别请文徵明和王穉登作引首题记。按卷后王世贞《求志园记》所述，画家以怡旷轩、风木堂、尚友斋为中心，其后绘出采芳径、文鱼馆、香雪廊，重点园景皆按记可索，当参考实景绘成。图中采用了略高于平视的角度描绘庭院景致：堂屋



明－清　陈洪绶、华嵒合绘　西园雅集图
绢本设色　故宫博物院藏



明　钱穀　求志园图
纸本设色　故宫博物院藏







庭中以竹篱为架，藤花攀缘其上，形成天然隔墙；后院则是一片开阔的人造湖，红栏环绕，花树葳蕤，水禽嬉戏。

与《求志园图》同类型的作品还有沈周《东庄图》、文徵明《东园图》《拙政园图》等，它们大多采用俯瞰或平视的角度展示园内景观，庭院大多处于画面的中景或近景位置。除此之外，还有表现处在更为广阔背景中的庭院形貌，如《洪崖山房图》就绘出了一座处于山水间的庭院远景。图中山峦起伏，江面开阔，院落位于画面左侧一角。此别墅为胡俨怀着归隐之情在家乡江西所筑，并请画家陈宗渊绘出。图制成后，深得胡俨珍爱，并多次题写，以抒发其身居庙堂、心怀归思的情感。

在表现园景的作品中，别号图是十分特殊的类型。从作品诗文题记或相关文献资料看，凡斋室之名，往往也是斋室主人的别号，如唐寅《毅庵图》的“毅庵”之名即来自朱秉忠（唐寅、文徵明诸人笔研之友）名号；文徵明《真赏斋图》是为其好友华夏（字中甫，号东沙，收藏家、鉴赏家）所作，华夏以“真赏”命名其斋。在这些作品中，画家的用心之处不在于表现斋室建筑和园林景致，而是根据斋室、别号的寓意，撷取可以突出主人喜好的物象（如室内陈设、古玩用具、花木等），同时着力渲染室外环境，最终呈现出具备园林意象且能够体现园主品格的庭院小景画。[36] 杜琼《友松图》是标准的别号图，画家以魏本成（杜琼的姊丈）的别号为题作画，描绘了园中文士书写对谈、品评画卷的场景，屋外遒松三株盘旋而上，正契合“友松”之名。

不论实景画，抑或是别号图，园林绘画所承载的园林意象，正是官员、文人所追求的隐逸理想，通过赏画、游园，他们可以暂时从政治生涯、社会价值的得失中解脱出来，而在日常的审美体验中重拾本真。总而言之，在那个时



明 陈宗渊 洪崖山房图 纸本水墨 故宫博物院藏



明 唐寅 毅庵图 纸本设色 故宫博物院藏



明 杜琼 友松图 纸本设色 故宫博物院藏









清　张宗苍　寒山千尺雪图
纸本水墨
故宫博物院藏

代，园林和园林绘画不只承担着居住和欣赏功能，而是充满了文人意趣的精神寄托。

余论

明代江南造园之热，不仅豪门贵族垒石筑洞、栽花植木，连小民之家也会用盆景装饰居所，以求园林之态。时人有记："至今吴中富豪竞以湖石筑峙，奇峰阴洞，至诸贵占据名岛以凿，凿而嵌空妙绝，珍花异木，错映阑圃。虽闾阎下户，亦饰小小盆岛为玩。"[37] 这股风气与构筑模式，对清代皇家园林的修建产生很大影响，而这点又与乾隆帝的喜好、倡导有关。对于文人间的雅集、品古与诗文书画创作，乾隆帝十分向往，园林成为他展现这一乐趣的理想场合。他以皇帝的身份亲自主导，从园的整体构想、文化定位，再到景的设计，乃至陈设其中画的绘制，全方面渗透，处处都是他美学品位和文化功底的体现。

苏州的狮子林园和千尺雪是他格外爱重的两处景观。狮子林园始建于元至正二年(1342 年)，乃天如禅师门人为延请其来苏州讲道而修，因园中奇石状如狮子，且天如禅师得法于天目山狮子岩，故命名"狮子林"。当乾隆帝得到一件倪瓒款的《狮子林图》后，不仅对其重新装裱、反复题写、多次临摹，甚至据画寻景。在找到狮子林园后，又于圆明园、热河等处仿建。千尺雪则是苏州名士赵宧光在寒山别业营造的景观，乾隆帝曾多次造访，后在北京西苑、热河避暑山庄、盘山静寄山庄三地仿造，更亲绘盘山千尺雪图，并命张宗苍画苏州寒山、董邦达绘西苑、钱维城绘热河的千尺雪景观，各为四图，每处合贮。

这两个经典案例充分阐释了园林与园林绘画的关联。可以说，园林主题绘画是画家借园林的表面形象和要素进行表达的艺术形式，它既反映真实又超越真实；这种绘画形式再次反哺到园林的设计和意境借鉴上，二者互为因果。

从仙山到人境，中国古代绘画中具有园林意象的作品范围非常广泛，其中所蕴含的是人类各种美好的情感表达：理想中的仙山洞府是度世太平、长生不死愿景的载体；形状奇巧的太湖石代表着祥瑞、吉兆与山林之趣；对古董字画、珍花异木的占有、品鉴体现了皇家权威



和享乐；真实或虚构的园景则是文人雅士们追求隐逸、释放天性的渠道，它们共同构建了一个立体、丰富的文化景象，并通过造园者和画家之笔呈现于世，为我们留下了绚丽多彩的园景与画作。

注释

〔1〕 见《石渠宝笈》续编第二十一册，元代柯九思题《宋人临辋川图》。

〔2〕 曹汛《略论我国古典园林诗情画意的发生发展》，《中国造园艺术》，北京出版社，2019 年，第 19 页。

〔3〕 ［明］计成著，李世葵、刘金鹏编著《园冶》，中华书局，2018 年，第 27 页。

〔4〕 顾颉刚《秦汉的方士与儒生》，上海世纪出版集团，2005 年。

〔5〕 吴会、金荷仙《“洞天福地”题材绘画中的仙境景观流变驱动力与呈现要素》，《中国园林》2022 年第 1 期。

〔6〕 杨伯峻《列子集释》，中华书局，1979 年，第 159 ～ 160 页。

〔7〕 ［北魏］郦道元著，陈桥驿校证《水经注校证》卷一，中华书局，2007 年，第 12 页。

〔8〕 仇兆鳌《杜诗详注》，中华书局，1979 年，第 754 页。

〔9〕 林圣智《游历仙岛——文伯仁〈方壶图〉的图像源流》，《故宫文物月刊》2018 年第 8 期。

〔10〕 ［晋］王嘉《拾遗记》卷一，明万历二十年新安程氏刻汉魏丛书本。

〔11〕 同注 9。

〔12〕 ［明］计成《园冶》，第 166 页。

〔13〕 ［清］于敏中修、［清］窦光鼐纂《钦定日下旧闻考》卷四十四，清乾隆五十三年武英殿刻本。“太仆（米万钟）常以所蓄石，令闽人吴文仲绘为一卷。”

〔14〕 陈刚《唐前蓬莱神话流变考》，华中师范大学博士论文，2011 年，第 70、89 页。始皇于兰池筑蓬莱一说大多见于后期文献，虽有疑问，但此事屡见于古籍引述，被广泛接受，此处暂引为参考。

〔15〕 傅熹年《中国古代的建筑画》，《文物》1998 年第 3 期。

〔16〕 同注 5。

〔17〕 ［明］计成《园冶》，第 154、169 页。

〔18〕 ［晋］葛洪《抱朴子内外篇》内篇卷四，四部丛刊景明本。

〔19〕 张广保《唐以前道教洞天福地思想研究——从生态学视角》，收录于《道教教义与现代社会国际学术研讨会论文集》，上海古籍出版社，2003 年。

〔20〕 邢陆楠《〈藏云图〉研究——崔子忠的道教情思与对李白形象的再造》，《湖北美术学院学报》2020 年第 2 期。

〔21〕 周维全《中国古典园林史》，清华大学出版社，1999 年，第 56 页。

〔22〕 ［明］文震亨撰，胡天寿译注《长物志》卷三，重庆出版社，2017 年，第 65 页。

〔23〕 ［清］李渔《闲情偶寄》，知识出版社，2015 年，第 217 页。

〔24〕 单国强《赏石与中国绘画》，《故宫博物院院刊》1999 年第 2 期。

〔25〕 司徒元杰《一片石亦有深处——从宋徽宗〈祥龙石图〉看中国宋代文人的赏石文化》，《上海文博论丛》第 34 辑，陈燮君主编，上海辞书出版社，2010 年，第 29 页。

〔26〕 ［元］脱脱等撰《宋史》第 7 册卷八五至卷九七，中华书局，1977 年，第 2099 页。

〔27〕 随着岁月流逝，雪浪石与盆均淹没不见，直到明万历年间再次重现；清康熙年间被定州知州韩逢庚移入众春园内。张若靄图现藏河北承德避暑山庄博物馆、张若澄图现存台北故宫博物院。

〔28〕 ［明］祁彪佳《越中园亭记》，陈从周、蒋启霆选编，赵厚均校订注释《园综》下，同济大学出版社，2011 年，第 100 页。

〔29〕 ［清］弘历《乾隆御制诗文全集五》御制诗三集卷七十四，中国人民大学出版社，2013 年，第 449 页。

〔30〕 段勇《乾隆“四美”与“三友”》，紫禁城出版社，2008 年，第 130 页。

〔31〕 卢辅圣主编《中国山水画通史》上，上海书画出版社，2014 年，第 469 ～ 471 页。

〔32〕 ［晋］司马彪撰，［梁］刘昭注补《后汉书志》第 11 册志第一至第一八，中华书局，1973 年，第 3110 页。

〔33〕 此亭后被乾隆帝改为重檐八角攒尖亭，并在亭中立石柱八根，摹刻唐虞世南摹、褚遂良摹、冯承素摹《兰亭序》、柳公权书《兰亭诗》、董其昌临柳公权《兰亭诗》、戏鸿堂刻柳公权《兰亭诗》、于敏中补戏鸿堂刻柳公权《兰亭诗》所缺部分，及乾隆御临董其昌仿柳公权《兰亭诗》，传拓后装裱成册，即《清拓兰亭八柱帖册》。

〔34〕 王中旭《兰亭题材图像样式的传承与演变——以故宫藏兰亭题材绘画为中心》，收录于故宫博物院编《兰亭图典》，故宫出版社，2012 年，第 305 页。

〔35〕 ［明］董其昌《骨董十三说》，严文儒、尹军主编《董其昌全集》3，上海书画出版社，2013 年，第 195 页。

〔36〕 孔晨《聊以画图写清居——谈以园林、庭园为题材的吴门绘画》，《故宫博物院院刊》1990 年第 3 期。

〔37〕 ［明］黄省曾《吴风录》，明隆庆至万历刻百陵学山本。