

設景與借景：從祁彪佳寓山園的題名說起

蕭馳*

摘 要

本文自明人祁彪佳寓山園的兩種題名方式追問中國造園理論中「借景」說的淵源。學界一般追溯寓山園的四字題名方式至北宋宋迪的瀟湘八景，本文以為其審美觀念甚至可以追溯到梁代何遜詩中以「時象」為重心的原型山水美感。然隨「八景」或「十景」的「在地化」，原先宋迪八景中呈現特定「時象」的相當開放的空間架構被收窄甚至關閉了。而且，與八景範型原來已較具體化的「時象」結合，最終拘限了個人美感體驗的內容。本文指出寓山四十九「分勝」的題名方式實廣泛為明代文人園林所採用。作者大量徵引明人園記，論證此類題名以只標示位置，乃為一種更即興的體驗所設，它開放了時間上的限制，以四時晨昏之中雲霞煙靄嵐光風雨雪霧和草木枯榮的色彩變化為即時之興提供了無窮的可能。作者由王維所居之輞川乃明代文人園林最具公約性的隱喻這一現象出發，通過比較王維和裴迪對輞川「遊止」的吟詠，進而提出：美景在此只是此一存有者在與整體存有界同現共流之中對意義的領會和開顯而已，嚴格說來不可重複。而明代文人在園居生活之中，實如詩人王維盤桓於輞谷山水，時而詩興欸然自起。造園論者計成以一個「借」字，將此處之景其實賴於一時之興的秘密點破。園林中在造園時未定的部份，即相當於宋以降山水畫中的留白，亦不妨喻為詩論中的「象外之象」、「景外之景」。

*新加坡國立大學中文系教授。

關鍵詞： 祁彪佳、八景、文人私家園林、輞川、借景

明末祁彪佳於會稽造寓山園，園竣，主人題有四十九景，計有水明廊、讀易居、呼虹幌、讓鷗池、踏香堤、浮影臺、聽止橋、沁月泉、溪山草閣、茶塢、冷雲石、友石榭、太古亭、小斜川、松徑、櫻桃林、選勝亭、虎角庵、袖海、瓶隱、孤峰玉女臺、芙蓉渡、回波嶼、妙賞亭、小巒雉、志歸齋、天瓢、笛亭、酣漱廊、爛柯山房、約室、鐵芝峰、寓山草堂、通霞臺、遠閣、柳陌、豳圃、抱甕小憩、豐莊、梅坡、海翁梁、試鶯館、歸雲寄、即花舍、宛轉環、遠山堂、四負堂、八求樓等等。另有友人蔣安然、柳集玄主導的十六景的命名，分內景、外景各八。內景有遠閣新晴、通臺夕照、清泉沁月、峭石冷雲、小徑松濤、虛堂竹雨、平疇麥浪、曲沼荷香；外景有柯寺鐘聲、鏡湖帆影、長堤楊柳、古岸芙蓉、隔浦菱歌、孤村漁火、三山霽雪、百雉朝霞。這兩種題名的方式，後者一律四言，前者則字數隨意，可二言、三言、四言。而且，後者四言的命名方式，以祁彪佳《寓山十六景詞》詞集序中的說法，是「友人仿西湖南浦之製，更次第為一十六景，前八為內景，後八為外景」。¹下文將說明，這顯然是因自五代至北宋以後出現的「八景」的題詠。日本學者內山精也總結八景的四字標題的構結方式為「前半兩個字主要規定場所和地點，後半兩個字主要規定季節與時間段」。²而祁彪佳的題名則或者出自對地理形勢的考量，如芙蓉渡、梅坡、遠閣；或者出自功能的考量，如友石榭、妙賞亭、讀易居；或者由該景之勝而引喻古人詩文，如水明廊、小斜川；或者重造古人詩文之意境如溪山草閣、回波嶼。

翻閱明人所撰園記，即會發現：文人私家園林幾乎均是以寓山園主人的方式命名園景，而以「八景」式兼攝地點和季節、時間的四字來命名園景幾乎沒有。然而，這樣的題名方式卻出現在清初的皇家園林中。當然，這裡發生了一些變化，即四字的園景常常並非兼攝地點和季節、時間，如圓明園的天然圖畫、北遠山村、山高水長。但其中確有一些因自「八景」的傳統，如圓明園中襲自南宋西湖十景的平湖秋月、曲院風荷，避暑山莊的西嶺晨霞、鍾峰落照、南山積雪、梨花伴月和金蓮映日。文人園林與皇家園林以及西湖那樣的公共郊邑風景命名的取徑如此不同，原因何在？一個簡單的回答或許是：後者較大而前者較小。但寓山園景觀的兩種命名方式否定了這一說法。而且，清圓明園景觀多即小見大。圓明三園中長春園因為江南文人園林之集錦，即不用兼攝地點和季節、時間的四字題名。可見，景觀的規模並非決定命名方式的唯一原因。本文擬就此一現象作一討論。

¹ 祁彪佳：《寓山志》下冊，《寓山十六景詞》，頁1。

² 陳廣宏、益西拉姆（譯）：〈宋代八景現象考〉，《新宋學》第2輯（2003），頁399-400。

一、

為說明上述兩類題名方式之不同，吾人不妨自其淵源說起。祁彪佳明確將十六景（內景及外八景）追溯到的「西湖南浦之製」，應為南宋張矩以〈應天長〉所詠「西湖十景」，³而所謂「更為次第為一十六景，前八為內景，後八為外景」則暗示它其實是更早的「八景」傳統的流裔。有人將「八景」的淵源追溯到梁代沈約的《八詠樓》詩和陶弘景《真誥》卷五〈甄命授第一〉說到的「仙道有八景之輿，以遊行上清」。⁴但比較確定的淵源是沈括《夢溪筆談》說到的北宋宋迪：度支員外郎宋迪工畫，尤善為平遠山水，其得意者有平沙雁落、遠浦帆歸、山市晴嵐、江天暮雪、洞庭秋月、瀟湘夜雨、煙寺晚鐘、漁村落照，謂之八景，好事者多傳之。⁵

宋迪的畫作今已不存。但正如衣若芬所說，僅從命名判斷，「八景」中「除了『洞庭秋月』和『瀟湘夜雨』之外，其他六景都是景象的泛稱及形容，普遍性與抽象性較高，畫家與詩人得以自由任心聯想，締造情景」。⁶石守謙說：瀟湘八景（應為「八景」）不具有實地導遊的性質，而「較接近於一種意境的品題，不受特定地點的約束。這種意境的品題也意謂著某種選擇的進行，亦即在觀賞大片瀟湘風景的無限可能性之中，選擇八個最佳觀看的時機或角度……他的八景之目首先讓人注意的便是八個物象的擇定……接著則是對這八個物象建議了最佳的觀看角度」。⁷石先生所說的「八個物象」——雁落、帆歸、晴嵐、暮雪、秋月、夜雨、晚鐘、落照——依本人之見，其實均為一種「時象」，這種「時象」首先在南朝何遜的詩中出現：「時間在此是一種呈現在空間中的意象或者『時象』。而且，依漢語句尾重心或信息重心偏後的規律，『時象』是一『景』的重心所在，是此畫意空間的中心或主體。其與前半的規定場所和地點構成一種情調或氛圍。『景』的發現，在識辨這種氛圍。故而，『景』可說是時、空兩座標的交

³ 衣若芬引周密〈木蘭花慢〉詠西湖十景序（《全宋詞》第5冊，頁3264，北京：中華書局，1988）而論張矩首創西湖十詠，見其〈「江山如畫」與「畫裡江山」——宋元山水畫詩之比較〉，《中國文哲研究集刊》第23期（2003.9），頁33-34。

⁴ 金文京：〈西湖在中日韓——略談風景轉移在東亞文學中的意義〉，石守謙、廖肇亨（編）：《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化出版，2011），頁143-144。

⁵ 胡道靜（校注）：《新校正夢溪筆談》（北京：中華書局，1957），卷17，頁171。

⁶ 衣若芬：〈「江山如畫」與「畫裡江山」——宋元「瀟湘」山水畫詩之比較〉，頁41。

⁷ 石守謙：〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012），頁97。

點，一種以處所為背景的時象。對比東晉時期的表示自然風景所創的『山水』一詞，觀賞的中心已從地理環境移向了時象。」⁸石先生在談到八景觀方式牽扯到的兩個選擇時，其實也肯定了「時象」：「一方面是一日中特定的時間點……另一個方面則在配合季節或氣候而來之特定視覺效果的標定。」⁹故而，宋迪的八景，其實是在相當開放的空間架構中確認一種特定「時象」的煙雲雨霧的意境。

然而，隨著宋迪的八景範型在南宋流播為瀟湘之外的「西湖十景」、¹⁰「麻沙八景」以至金元時代的「燕京八景」¹¹以後，一個重要的變化發生了。那就是兼攝地點和季節、時間的四字詞組中地點的具體化，在瀟湘八景中的平沙、遠浦、山市、江天、煙寺、漁村這樣泛泛的地名，為蘇堤、斷橋、雷峰、南屏或蘆門、金臺、盧溝、瓊島、太液這樣的有具體地理位置的地名所替代。這樣一種新的命名方式，竟在其後反過來影響了人們對前代宋迪所創「瀟湘八景」的解說。明清的方志中吾人會發現八景被具體地實地化。如《康熙長沙府志》中「平沙落雁」被指在下三洲岸邊；「山市晴嵐」被指在嶽山湘水之畔的長沙，「市上塔橋隱隱俱在五色氤氳中」；「瀟湘夜雨」或被指在長沙德閨門外；「煙寺晚鐘」被指為在長沙江心水陸寺。¹²清避暑山莊的命名，顯然是取法「西湖十景」之後的八景傳統，西嶺、鍾峰、南山都是比較具體的地點。原先宋迪八景中呈現特定「時象」的相當開放的空間架構被收窄甚至關閉了。與八景範型原來已較具體化的「時象」結合，拘限了美感體驗的內容。而柳集玄等的命名，亦顯然承西湖十景的命名而來，其中的遠閣、通臺、柯寺、鏡湖亦頗為具體。關於這兩種題名方式所可能導引的不同的觀覽經驗，吾人不妨先從由之引發的題詠的比較來鑒別。先看柳集玄、顧善有、周懋宗、孟稱舜等以蝶戀花所詠謂寓山「遠閣新晴」一景。這些詞人為了應題，不得不以「百尺層樓臨大陸」（柳集玄）、「獨倚危欄天外覩」（孟稱舜）、「飛鴻遠送寥天目」（殷時衡）去應題目中的「遠閣」，又以「檻外好山披一幅」（殷時衡）、「夙瘴初開爽氣無朝暮」（孟稱舜）、「翠靄平收眾妙歸吾目」（柳集玄）去應題目中

⁸ 參見拙文：〈南朝詩歌山水描寫中「詩的空間」的營造〉，《中國文哲研究集刊》第40期（2012.3月），頁1-40。

⁹ 石守謙：〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，頁97。

¹⁰ 西湖十景出現最早，「好事者嘗命十題，有曰：平湖秋月、蘇堤春曉、斷橋殘雪、雷峰夕照、南屏晚鐘、麴院風荷、花港觀魚、柳浪聞鶯、三潭印月、兩峰插雲。」今見〔南宋〕祝穆（撰）：《方輿勝覽》卷一，《景印文淵閣四庫全書》第471冊（臺北：台灣商務印書館，1983），頁578。又見吳自牧（撰）：《夢梁錄》卷12：「近者畫家稱湖山四時景色最奇者有十，曰蘇堤春曉、麴院荷風、平湖秋月、斷橋殘雪、柳岸聞鶯、花港觀魚、雷峰夕照、兩峰插雲、南屏晚鐘、三潭印月。」《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版公司，1984），第96冊，頁717。

¹¹ 詳見衣若芬：〈「江山如畫」與「畫裡江山」——宋元「瀟湘」山水畫詩之比較〉，頁36-38。

¹² 蘇佳嗣（纂修）：康熙《長沙府志》卷14，《稀見中國地方志匯刊》（北京：中國書店影印，1992），第37冊，頁751。

的「新晴」。¹³而詠「通臺夕照」一景，則不得不以「咫尺去天風雨驟」（顧善有）、「斗絕丹樓雲外罩」（周懋宗）、「百尺高臺迥出清都界」（祁彪佳）去應題目中的「通臺」，又以「搖映松陰斜日羸清晝」（顧善有）、「謝眺驚人詩句應攜到」（周懋宗）、「落日半銜峰頂礙」（祁彪佳）去應題中的「夕照」。¹⁴由此類題名發生的美感體驗的拘限，再有乾隆帝為承德避暑山莊「金蓮映日」一景所作之詩也就不值得太令人詫異了：

正色山川秀，金蓮出五台。塞北無梅竹，炎天映日開。¹⁵

此詩差不多即是對詩題或景名的重述而已，可視為此類題名窒限美感的極端。

二、

寓山十六景品題的淵源是「西湖十景」之後的八景傳統，祁彪佳寓山四十九「分勝」¹⁶以及明代絕大多數文人私家園林對景點的品題又淵源何自？追尋這一淵源之前，吾人應瞭解這一品題方式所引導的又是怎樣一種美感。首先，如上文所述，文人園林景觀的命名，不管是出於地理形勢、功能或詩文引喻，皆首先肯定了一處確定的位置或樓臺亭閣，然而，在多數情形下卻讓時間開放。這樣的意思，屢屢表達在明代文人園記裡。如明初張羽居沈某之竹深亭，即謂：

每清風激林，驟雨合至，飄蕩播灑，萬葉交振。鷓鴣、雉鳴之類，翔萃其中，鳴聲啁啾，與天籟合，乍大乍細，聽之無窮，故吾是亭，於風雨為宜。窮陰之夕，雪霰交墜，玲瓏蕭條，坐聽既久，心寒耳淒，則就枕而臥，中夜聞折竹聲如裂帛，如櫟敵，清迅激越，出人不意，乍寐乍寤，旦而起之，高

¹³ 《寓山志》下冊，明崇禎間刊本（約1641-1645），《寓山十六景詞》頁2-3。

¹⁴ 同前註，頁3-4。

¹⁵ 《熱河三十六景詩》，清聖祖（御製），張玉書等（奉敕編）：《聖祖仁皇帝御製文集》第3集卷50，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：台灣商務印書館，1983），第1299冊，頁374。

¹⁶ 祁彪佳以「分勝」稱四十九景，而「景」則為蔣安然、柳集玄用以稱「十六景」者。然在十六景出現之後，「景」亦時而用以稱四十九「分勝」，如《寓山志》崇禎11年元月十六日志有「陳長耀至寓山畫圖，蔣安然為之指畫，予以意中所欲構之景，如迴波嶼、妙賞亭、海翁梁、試鶯館、八求樓，令長耀補之圖中」。此條材料及本文所涉一切有關《寓山志》之資料，皆由曹淑娟教授惠贈，作者於此鳴謝！

者聳峭，下者披靡，琅玕翠碧，化為瑤林，變炫洞射，暗牖皆白，故吾知是亭，於雪為宜。煙霏朝斂，黛綠搖翳，日光穿漏，影布窗上，翕忽推移，偃仰開合，雖善繪者，莫能窮其志，投林之翼，與暝色偕至，流霞倒影，久而後沒，故吾又知此亭，於晴為宜。……斯亭不出尋丈，以極萬變，晦明朝暮，攬之不竭。¹⁷

竹深亭的美感是居者在大化的湍流中的種種季節和氣候的體驗所得，大化湍流不止，故而「晦明朝暮，攬之不竭」。嘉靖時名園弇山園中有「庵畫溪」，乃水景置於山石樹木間，園主王世貞園記曰：

吾嘗以春日泛舟，處處皆奇花異卉，色芬疇目鼻，當欲謝時，寄命微颺，每過，酒杯衣裾皆滿。花事稍闌，濃綠繼美，往往停橈柳陰筱叢，以取涼適，黃鳥弄聲，啾啾可愛。薄暝，峰樹皆作紫翠觀。少選月出，忽盡變，而玉玲瓏嵌空，掩映千態，倒影插波，上下競色。所不受影者，如金在熔，萬穎射目，回槳弄篙，迸逸瑣碎。驚鱗拔刺，時躍入舟間。¹⁸

這段文字描寫了仲春、暮春、夏日的白日以及夏日的傍晚和夜間在同一園景位置享受到的不同美感和樂趣，顯然不能被某一特定的「時象」所框定，所以該處被園主名之以「庵畫溪」。嘉靖時孔天胤棄官歸築招隱園，為堂，為廊，為圃，為山，為洞，為亭台，總署為「四時佳興」，并建四亭以延景，春亭曰四雨，夏亭曰錦雲，秋亭曰晚香，冬亭曰寒友。主人謂：

當暄藹炎陰，霜蘼雪榦，交芬互映，復秀水如帶，佳山若屏，雲嵐相駁，光彩萬殊。¹⁹

主人欲於此收攬的顯然不是一時之「時象」，而是四時之光彩。萬曆時丁元薦於長興山水之間卜築瀧園，引潑流入園。其園景致得諸水，主人寫道：

¹⁷ 厲鶚：〈竹深亭記〉，《東城雜記》卷下，《清代筆記叢刊》第2冊（濟南：齊魯書社，2001），頁1435。

¹⁸ 王世貞：〈弇山園記〉之八，《弇州山人四部續稿》卷59，收入沈雲龍（主編）：《明代文集叢刊》第1期第22冊（臺北縣永和：文海出版社，1970），頁2996。

¹⁹ 孔天胤（撰）：〈招隱園記〉，《孔文谷集》卷9，《四庫全書存目叢書》第95冊（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997），頁125。

春漲夏潦，瀑飛如龍，驟如駟，怒如轟雷，秋冬泓澈可鑒，沁人肺腑。朱鬣泳沫，驚颺乍波，時與松濤、梧葉、寒蛩、哀雁交韻雜吹。夜半臥聽，如朱弦入枕。²⁰

丁氏取景，亦不限於一時。萬曆間蕭士瑋居春浮園，傍水有山，曰浮山，上有閣，曰秋聲閣。然所能賞者則豈止秋聲一事。園主道：

至於四時之變，亦略可言：門掩黃昏，數陣香雪，淚濕胭脂，幾番紅雨，一往深情，幽閨無賴。若夫木葉微脫，寒鴉數點，山氣夕佳，歸於千翼，蕭條高寄，斯固幽人之微致矣。兼以夏之日，冬之夜，闔扉晝酣，棋聲松間，月明林下，美人忽來，雖暄淒頗異，而為歡略同。又況氣候變於昏旦，丘壑殊其陰晴，自非身習，鮮不河漢。²¹

園主的賞娛在此包括了四時昏旦的種種變化。他強調「身習」，即自我當下的體驗，此體驗難以為兼攝時、地的四字標題概括。「秋聲閣」只是閣名而已，非以名景，閣非為「望」之對象（seen），而是提供一瞰（seeing）之居勢。又如明末江元祚於杭州西溪築橫山草堂，於此園北山臨流處造敞閣三楹，成山翠環擁之勢。主人謂：

當雨雪之晨，霞月之夕，挹嵐光之變幻，觀浮雲之卷舒，能令骨癡心醉，李九疑先生題曰「醉山」，深得此中之趣者也。²²

「雨雪之晨，霞月之夕」已涵攝了四種不同的時間，此中之趣斷然不能以兼攝具體地點和季節、時間的四字題名來概括，名之以「醉山」則能兼顧。萬曆間李若訥居姑孰之含清園，亦憑山亭之勢而借景，所見有：

垣外溪流縈繞如帶，城外峰巒一一入睫如排闥。四時之青者、綠者、蒼者、枯者，活色冷豔，都可憑而收之矣。……益築山於徽際，正以寓其有餘不盡之趣耶。²³

²⁰ 丁元薦（撰）：〈瀧園記〉，《尊拙堂文集》卷12，《四庫全書存目叢書》第171冊，頁213。

²¹ 蕭士瑋（撰）：〈春浮園記〉，《春浮園文集》卷上，《四庫禁毀書叢刊》第108冊（北京：北京出版社，2000），頁493-494。

²² 李衛等（修），傅王露等（纂）：〈橫山草堂記〉，《西湖志》卷18，《四庫全書存目叢書》第241冊，頁840。

李氏以青、綠、蒼、枯強調四時景致的變化，「活色冷豔」標示美感的意外和無期不測。回到明末祁彪佳寓山的四十九景，其「遠閣」亦是居勢而得借無窮之景，然主人不拘限於八之數，曰：

閣以遠名，非第因目力所及也，蓋吾閣可以盡越中諸山水，而合越中諸山水不足以盡吾閣，則吾之閣始尊而踞於園之上。閣宜雪，宜月，宜雨。銀海瀾回，玉山高并。澄輝弄景，俄看濯魄冰壺；微雨欲來，共詫空濛山色。此吾閣之勝概也。然而態以遠生，意以遠韻。飛流夾巘，遠則媚景爭奇；霞蔚雲蒸，遠則孤標秀出；萬家燈火，以遠故盡入樓臺；千疊溪山，以遠故都歸簾幕。若夫村煙乍起，漁火遙明，蓼汀唱欸乃之歌，柳浪聽睨睨之語，此遠中之所孕含也。縱觀瀛嶠，碧落蒼茫；極目胥江，洪潮激射。乾坤直同一指，日月有似雙丸，此遠中之所變化也。覽古跡依然，禹碑鵠峙；嘆霸圖已矣，越殿烏啼。飛蓋西園，空愴斜陽衰草；回觴蘭渚，尚存修竹茂林。此又遠中之所吞吐，而一以魂消，一以懷壯者也。蓋至此而江山風物，始備大觀，覺一壑一丘，皆成小致矣。²⁴

閣以遠名，為眺園外之景。在祁氏的敘述中，所眺者有澄輝之景、冰雪之景、微雨之景，亦有清明之景、夜景和黃昏之景，以銷魂，亦以壯懷，心目相接，美景時時在在常新。正如祁氏在《寓山注》序中所說：「四時之景，都堪泛月迎風；三徑之中，自可呼雲醉雪，此在韻人縱目，雲客宅心。」²⁵難怪祁氏長居此園，仍時有驚艷，以至不得不「率爾為詩」。《遠山堂詩集》中有一首五律，記錄了詩人一次「撫景快叫」的經歷。此詩有序曰：「春日曉起，登遠閣望山色初霽，煙雲吞吐，峰巒層疊，都隱見雪浪中。北眺蜃海，橫波邈然。極目之所至，撫景快叫，率爾成詩」。詩曰：

新霽當春曉，層煙遠色籠。入圖濃澹裏，得句有無中。混沌如初闢，銷沉迨太空。若無天外眼，斯景未能逢。²⁶

由此詩的末四句可知：目中之景是詩人從未體驗甚至從未期待過的新奇。

²³ 李若訥（撰）：〈含清園記〉，《四品稿》卷6，《四庫禁毀書叢書》第10冊，頁257。

²⁴ 祁彪佳：《寓山注·遠閣》，《祁彪佳集》（北京：中華書局，1960），頁164。

²⁵ 同前註，頁151。

²⁶ 清初祁氏東書堂抄本《遠山堂詩集》，魏畊校訂，《續修四庫全書》第1385冊（上海：上海古籍出版社，1995），頁225。

由以上明人詩文，可知明代文人園林中實質上只標示位置的命名乃為一種更即興的體驗所設，它開放了時間上的限制，以四時晨昏之中雲霞煙靄嵐光風雨雪霧和草木枯榮的色彩變化為即時之興提供了無窮的可能。中國詩人自鮑照、謝朓之後即新鑄「風景」一詞以標示此一認知。²⁷宋畫中米氏山水的「雲山墨戲」更代表了這一觀念的發展，同樣是「從瀟湘得畫境」，畫家了悟的也可以不是兼攝特定時、地的八景，而是「未嘗以洞庭、北固之江山為勝，而以其雲物為勝」。²⁸故米友仁說：「大抵山水奇觀，變態萬層，多在晨晴晦雨間。」²⁹明末的石濤則謂：「山川，天地之形勢也。風雨晦明，山川之氣象也。……正踞千里，邪睨萬重，統歸於天之權、地之衡也。天有是權，能變山川之精靈；地有是衡，能運山川之氣脈；我有是一畫，能貫山川之形神。」³⁰然而，造園一旦完成，地理的形勢便再難更易，居園者欲求美感日日常新，則須賴於在時間中展開的雲霞煙靄嵐光風雨雪霧和草木枯榮的色彩變化。明白了寓山四十九景命名的性質，也許吾人方可以追問其淵源。

三、

明代對文人園林最具公約性的隱喻是唐代詩人王維所居之輞川。晚明王心一於蘇州造歸園田居，園名隱括陶詩之題。園中形勢，北有齊女門城堞，半控中野，主人謂「似輞川之孟城」。³¹嘉靖時潘允端居其父所造豫園，作記云：「不敢自謂輞川」。³²嘉靖時朱察卿為顧名世所築露香園作記，謂是園「盡斂貴傲……彼鄭圃、輞川，豈以莊嚴雕鏤聞於世？」³³萬曆間屠隆游山陰文園，想像風月之夕坐園內通冷橋上，見桂輪清妍，鱣魴躍藻，川空谷響，大聲如豹，謂：「何異王右丞與裴迪在華子岡？」³⁴天啟中鄒維璉

²⁷ 參見拙文：〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第30卷第2期（2012），頁33-70。

²⁸ 董其昌：《畫禪室隨筆》，沈子丞（編）《歷代論畫名著彙編》（北京：文物出版社，1982），頁262。

²⁹ 米友仁：〈題瀟湘奇觀圖卷〉，轉引自衣若芬：〈漂流與迴歸——宋代題「瀟湘」山水畫詩之抒情底蘊〉，《中國文史哲研究集刊》第21期（2002），頁5-6。

³⁰ 石濤：《苦瓜和尚畫語錄·山川章第八》，《歷代論畫名著彙編》，同註28，頁368-369。

³¹ 王心一（撰）：〈歸園田居記〉，《蘭雪堂集》卷4，《四庫禁毀書叢刊》第105冊，頁569。

³² 俞樾、方宗誠（總纂）：〈豫園記〉，《同治上海縣志》第14冊，卷28（同治11年刻本，早稻田大學藏本），頁17。

³³ 朱察卿（撰）：〈露香園記〉，《朱邦憲集》卷6，《四庫全書存目叢書》第145冊，頁657。

³⁴ 屠隆（撰）：〈戴山文園記〉，《棲真館集》卷20，《續修四庫全書》第1360冊，頁594-595。

為李岐陽大莫園作記，謂「此勝景幽，概依稀乎輞川、浣溪光景也」。³⁵晚明陳眉公為費無學所作《園史》作序，謂：「輞川何在？蓋園不難，難於園主人。」³⁶崇禎時計成作《園冶》，其中〈園說〉一篇論借景遠峰，謂「不羨摩詰輞川，何數季倫金谷」。³⁷回到祁彪佳的寓山園，園中有「小斜川」隱括陶詩，園主自注曰：「淵明春日之游，摩詰輞川自築，將無是耶？」³⁸關於寓山四十九景的命名，張岱更說：

造園亭之難，難於結構，更難於命名。蓋命名俗則不佳，文又不妙。名園諸景，自輞川之外，無與并美。³⁹

此外，汪如謙為寓山四十九分勝之一的「呼虹幌」題詩中有「曲檻通瑤島，迴瀾出輞川」，侯岐曾題「踏香堤」詩亦有「客自輞川來，道是宮槐柏」。⁴⁰或許這成為今人將王維輞川別業視為文人園林的一個原因。⁴¹但輞川別業或許只是介於盧鴻嵩山居所那樣的「畫家息息相關的一處『私家山水』」⁴²與園林之間，被些許建築點綴的天然風景。因為正如陳鐵民所說：

輞川既然有一條不大可能屬於是王維私人所有的流貫整個山谷的天然河流，又有公有的通道，那麼王維在那裡的別業，自然就不會是一座有圍牆的與外界不通往來的莊園了。在輞川的那一段長約二十華里的「豁然開朗」的山谷

³⁵ 鄒維璉（撰）：〈李郡臣大莫園記〉，《達觀樓集》卷 16，《四庫全書存目叢書》第 183 冊，頁 189。

³⁶ 衛泳（編評）：〈園史序〉，《冰雪攜》上（上海：襟霞閣，1935），頁 2。

³⁷ 陳植（註釋）：《園冶註釋》（北京：中國建築工業出版社，1988），頁 51。

³⁸ 祁彪佳：《寓山注·小斜川》，《祁彪佳集》，同註 24，頁 156。

³⁹ 張岱（著），雲告（點校）：〈與祁世培〉，《琅嬛文集》卷之三（長沙：嶽麓書社，1985），頁 139-140。

⁴⁰ 《寓山志》，同註 1，頁上八，上十一。

⁴¹ 這樣的觀念很普遍，如日本學者岡大路《中國宮苑園林史考》，常瀛生（譯）（北京：農業出版社，1988）即將輞川別業列在「長安的園池」的標題之下。見該書，頁 95。王毅《園林與中國文化》（上海：上海人民出版社，1990）認為輞川別業「說明盛唐士人園林整體設計和組織能力已有相當高的水平」。見該書，頁 122。又如侯迺慧《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》（臺北：東大圖書公司，1991）謂輞川別業「基本上是一座天然山水園。……它不同於白居易的履道園，也與杜甫平野遠闊、地勢較平坦的浣花草堂有別，而較近似白居易的廬山遺愛草堂。……是一座經過整體設計、規劃的大型園，可謂園中有園。」見該書，頁 85。孟亞男《中國園林史》（臺北：文津出版社，1993）謂輞川別業「開創了以景為單位經營園林佈局的新手法」。見該書，頁 63。周維權《中國古典園林史》（北京：清華大學出版社，1990）以輞川別業為郊野別墅園的代表，謂之「看來總體上是以天然風景取勝，局部的園林化則偏重於各種樹木花卉的大片成林或叢植成景。建築物并不多，形象樸素，佈局疏朗」。見該書，頁 82。

⁴² 載揚新、班宗華：《舊石器時代至唐代》，《中國繪畫三千年》（北京：外文出版社，耶魯大學出版社，1997），頁 83。

中的山林土田，不大可能都屬於王維一人所有。……王維的宅第與田產同輞川居民的房屋與土地應該是相互交錯地分佈著的。⁴³

而且，輞川風景很難讓人相信是「一座經過整體設計、規劃的大型園」。二十「遊止」由於有兩位詩人同一地點的同題作品，的確令景觀成為小川環樹所說的「可以細數列舉的東西了」，⁴⁴然卻非經過設計和規劃。因為這二十景多是由詩人即興而有的。如〈白石灘〉只是輞水一處多有白石的河灘，在明月之下，有女人在此浣紗而已。如果是經人設計和策劃，豈不無聊？所以，詩人王維經過此地，寫道：

清淺白石灘，綠蒲向堪把。家住水東西，浣紗明月下。⁴⁵

王維或許是自謝靈運〈東陽谿中贈答〉⁴⁶一詩想到清流、月光、綠蒲和少女、白紗因色調、形態、氣氛上輕柔的同質性而具畫意。而同遊的另外一位詩人裴迪卻顯然注意著同一地點中不同部份，他的詩這樣寫：

跂石復臨水，弄波情未極。日下川上寒，浮雲淡無色。⁴⁷

再如華子岡一地的命名，是借用謝靈運〈入華子岡是麻源第三谷〉一詩所寫到的仙人翔集的山名。詩人王維由此山上下，眺望中見傍晚不斷飛去的鳥和連山又被秋色籠罩，不禁油然有了一種時間的悵惘，遂寫道：

飛鳥去不窮，連山復秋色。上下華子崗，惆悵情何極？⁴⁸

而同遊的詩人裴迪的詩卻是：

落日松風起，還家草露晞。雲光侵履跡，山翠濕人衣。⁴⁹

⁴³ 陳鐵民：〈輞川別業遺址與王維輞川詩〉，《中國典籍與文化》年第4期（1997），頁12-13。

⁴⁴ 同前註，頁28。

⁴⁵ 陳鐵民：《王維集校注》，第2冊，頁423。

⁴⁶ 原詩為：「可憐誰家婦，緣流洗素足。明月在雲間，迢迢不可得。可憐誰家郎，緣流乘素舸。但聞情若為，月就雲間墮。」《謝靈運集校注》，顧紹柏（校注）（鄭州：中州古籍出版社，1987），頁102。

⁴⁷ 裴迪《全唐詩》（北京：中華書局，1985），凡25冊，第4冊，卷129，頁1314。

⁴⁸ 陳鐵民：《王維集校注》，同註47，第2冊，頁415。

裴迪沒有眺望遠方，他只注意腳下和身邊的環境。再如木蘭柴，詩人王維站在這個地方，目光投向夕照時分倏忽變幻的遠山、飛鳥和天空：

秋山斂餘照，飛鳥逐前侶。彩翠時分明，夕嵐無處所。⁵⁰

王維所感所寫顯然是一種遠景（vista），而同遊的裴迪注目的卻是近邊：

蒼蒼落日時，鳥聲亂溪水。緣溪路轉深，幽興何時已。⁵¹

兩位詩人在竹裡館亦有不同的感興。王維的詩只關注由幽篁、明月和幽獨者的琴音、嘯聲營造出的氛圍：

獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。⁵²

而裴迪雖然也寫到此處的幽深和靜謐，然而其中心的意象竟然是山鳥，而且未必在夜晚：

來過竹裡館，日與道相親。出入唯山鳥，幽深無世人。⁵³

敬湖讓詩人們面對一個較大的空漠空間，二人心目卻收攬了不同景致。王維寫道：

吹簫凌極浦，日暮送夫君。湖上一回首，青山卷白雲。⁵⁴

王維的詩是錢起〈湘靈鼓瑟〉那樣一種靈視，是舟上一回眸之間的美景，或許根本沒有吹簫人和簫聲，只是舟上人在霏霏漠漠之中感到有湘夫人的簫聲從哪處洲汜上飄來，化入了青山白雲，或者說湖山只綠頓然間化為一曲音樂。裴迪的詩則是：

⁴⁹裴迪：《全唐詩》，第4冊，卷129，同註45，頁1313。

⁵⁰陳鐵民：《王維集校注》，第2冊，同註47，頁418。

⁵¹裴迪《全唐詩》，第4冊，卷129，同註45，頁1313。

⁵²陳鐵民：《王維集校注》，第2冊，同註47，頁424。

⁵³裴迪：《全唐詩》，第4冊，卷129，同註45，頁1315。

⁵⁴陳鐵民：《王維集校注》，第2冊，同註47，頁421。

空闊湖水廣，清熒天色同。艤舟一長嘯，四面來清風。⁵⁵

這只是極言空闊罷了。廣闊的湖面、清熒的天色、似乎沒有回音而只有四面呼應的清風，在在渲染空闊。

從以上例證可知：兩位對同一景觀的美感，其實又只與其個人此時此地的經驗相關，或者說，美景只是此一存有者在與整體存有界同現共流之中對意義的領會和開顯而已，嚴格說來不可重複。所謂「輞川何在？……難於園主人」正以此也。即便二人一同出遊，其注目的「時象」也可能不同，如木蘭柴，王維注目的是天幕中山嵐和鳥羽色彩的明滅，而裴迪關注的則是溪畔的鳥聲。又如竹裡館，王維陶醉於幽篁、明月和幽獨者的樂音構成的氛圍，而裴迪則只注意此處幽靜到僅有山鳥出入。設想倘若二人在不同的季節和時辰游此，所取更何啻天壤！正是「自非身習，鮮不河漢」。詩人的佛教背景可以解釋此基於緣在的體驗：於佛家而言，有情衆生之修行須「各以其末那與其所執之賴耶識、及依此識而表現出之其他心識活動，以自為一中心，則不能逕合一一有情生命之心識，為一大心識」。⁵⁶王、裴對輞川的題詠，恰符應流行於唐世之詩境觀念。⁵⁷故而，能將此二人詩作編入一集的正是二十處「遊止」，這些「遊止」主要指示了地理形勢如坳、岡、嶺、柴、汧、垞、湖、瀨、灘、塢等等，卻對時間及「時象」完全地開放。王維的《皇甫岳雲溪雜題五首》延續了這一題名的作風。然而，在錢起的仿作《藍田西雜詠二十二首》中，詩題有時只集中於個別的物象如「晚歸鷺」、「遠山鐘」、「潺湲聲」、「松下雪」，這繼承了王維取景於「須臾之物」的傳統，卻收縮了體驗的廣度。北宋畫家李公麟造龍眠山莊和〈山莊圖〉有明顯模仿唐世盧鴻與王維的意圖，李氏本人即是盧鴻《嵩山草堂十志圖》的臨摹者。⁵⁸蘇轍為此圖賦小詩，題詠「由建德館至垂雲汧十六處」和「道南溪山，清深秀峙，可游者有四」，用五言絕句形式，謂「凡二十章，以繼摩詰輞川之作云」。⁵⁹這是在園林品題中仿效王維的實證。值得注意的是，詩和序中均未出現「景」字，而是以「處」和「可游者」凸顯地點和方位。而在侯迺慧《宋代園林及其生活文化》一書中列舉的六、七十組的皆以數字標舉的園林題詠中，只有兩例——〈洋州三十景〉和〈利州漕宇八景〉——使用了「景」，餘皆出以數目標舉為「詠」、「題」或「吟」。⁶⁰而這兩例所詠應當不是私家園林，而是公共風景（洋州為今陝西西

⁵⁵ 裴迪：《全唐詩》，第4冊，卷129，同註45，頁1314。

⁵⁶ 唐君毅：《生命存在與心靈境界》（臺北：學生書局，1977），下冊，頁790。

⁵⁷ 參見拙著：《佛法與詩境》（臺北：聯經出版事業有限公司，2012）第三、四章。

⁵⁸ 詳見莊申：〈唐盧鴻草堂十志圖卷考〉，《中國畫史研究續集》，頁111-160。

⁵⁹ 北京大學古文獻研究所：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1993），第14冊，卷864，頁10044。

⁶⁰ 侯迺慧：《宋代園林及其生活文化》（臺北：三民書局，2010）頁501-509。

鄉縣，利州即今四川廣元）。這說明了王維的即興題詠傳統在宋代文人園林中繼續。關於這一傳統，蘇軾的《虔州八境圖八首》的序言作了非常透徹的解說：

<南康八境圖>者，太守孔君之所作也，君既作石城，即其城上樓觀臺榭之所見而作是圖也。東望七閩，南望五嶺，覽群山之參差，俯章貢之奔流，雲烟出沒，草木蕃麗，邑屋相望，雞犬之聲相聞，觀此圖也，可以茫然而思，粲然而笑，慨然而歎矣。蘇子曰：此南康之一境也，何從而八乎？所自觀之者異也。且子不見夫日乎，其旦如盤，其中如珠，其夕如破壁，此豈三日也哉。苟知夫境之為八也，則凡寒暑、朝夕、雨暘、晦冥之異，坐作、行立、哀樂、喜怒之變，接於吾目而感於吾心者，有不可勝數者矣，豈特八乎？如知夫八之出乎一也，則夫四海之外，詭譎譎怪，《禹貢》之所書，鄒衍之所談，相如之所賦，雖至千萬未有一者也。⁶¹

蘇軾在此強調「境」乃「所自觀之者異也」，且進而有「寒暑、朝夕、雨暘、晦冥之異，坐作、行立、哀樂、喜怒之變」。這如上文列出的明代文人對園林之景的看法同出一轍，故「接於吾目而感於吾心者，有不可勝數者矣」。此中之「境」，正是白居易<白蘋洲五亭記>所謂「大凡地有勝境，得人而後發；人有心匠，得物而後開。境心相遇，固有時耶！」⁶²蘇軾的八境圖詩中故而有「卻從塵外望塵中，無限樓臺煙雨濛」，「想見之罍 觀海市，絳宮明滅是蓬萊」，⁶³書寫的是似真似幻的山水風物之在其知覺之中，而將實體的山水懸置，這種類似現象論的態度正是謝靈運以來中國詩歌山水呈現的主流。⁶⁴

有必要強調，從王維到蘇轍、蘇軾以及宋代私家園林的題詠，均未使用「景」這個比較含混的詞。當對象是地點時，他們稱之為「遊止」、「處」、「可遊者」，而當對象是心、目相接者，則稱之為「境」，或者「詠」、「題」、「吟」。而祁彪佳寓山的四十九景，亦未用「景」字，卻在注「選勝亭」時說：「亭不自勝，而合諸景以為勝。」⁶⁵然而吾人皆知：「景」早在中唐已在詩中出現，繼而頻繁見於畫論。北宋宋迪的八景體式也早在南宋流播於各地的郊邑風景的命名中。這讓吾人好奇：「景」在明人私家園林中意涵究竟如何？下文將以明代造園學的名著《園冶》為基礎作一探討。

⁶¹ 《全宋詩》第14冊，卷799，同註59，頁9248。

⁶² 朱金城（箋校）：《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，1988），卷71，第6冊，頁3799。

⁶³ 《全宋詩》第14冊，卷799，同註59，頁9249。

⁶⁴ 詳見拙文：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，《佛法與詩境》同註57，頁77-85。

⁶⁵ 祁彪佳：《祁彪佳集》，同註24，頁157。

四、

明末計成《園冶》一書，是明代文人造園高潮的理論總結。此書中「景」凡十七見。作為畫意的景致，「景」已成為園林美感的基本單位，故而計成有「景到隨機」、「得景隨形」、「閑閑即景」、「安亭得景」、「按景山巔」、「觸景生奇」⁶⁶等等說法。但《園冶》有關「景」之最重要觀念乃是「借景」，視之為「林園之最要者也」，⁶⁷故此書末章以「借景」為題，實為全書的結論。而在書中各處也時有關於「借景」的論述：

借者，園雖別內外，得景則無拘遠近。晴巒聳秀，紺宇凌空，極目所至，俗則屏之，嘉則收之，不分町疃，盡為煙景。⁶⁸

遠峰偏宜借景，秀色堪餐。紫氣青霞，鶴聲送來枕上；白蘋紅蓼，鷗盟同結磯邊。看山上個籃輿，問水拖條樞杖。斜飛堞雉，橫跨長虹。⁶⁹

倘嵌他人之勝，有一線相通，非為間絕，借景偏宜；若對鄰氏之花，才幾分消息，可以招呼，收春無盡。⁷⁰

內構齋、館、房、室，借外景，自然幽雅，深得山林之趣。⁷¹

惟園林書屋，一室半室，按時景為精。……奇亭巧榭，構分紅紫之叢；層閣重樓，迥出雲霄之上；隱現無窮之態，招搖不盡之春。⁷²

⁶⁶ 計成著，陳植註釋：《園冶註釋》，（中國建築工藝出版社，1988），頁51、56、58、60、76、171。

⁶⁷ 同前註，頁247。

⁶⁸ 〈興造論〉，同前註，頁47-48。

⁶⁹ 〈園說〉，同前註，頁51。

⁷⁰ 〈相地〉，同前註，頁56。

⁷¹ 〈立基·書房基〉，同前註，頁75。

⁷² 〈屋宇〉，同前註，頁79。

觸景生奇，含情多致，輕紗環碧，弱柳窺青。偉石迎人，別有一壺天地；修篁弄影，疑來隔水笙簧。佳境宜收，俗塵安到？……處處鄰虛，方方側景。⁷³

構園無格，借景有因。切要四時，何關八宅？……花殊不謝，景摘偏新。因借無由，觸情俱是。夫借景，林園之最要者也，如遠借，鄰借，仰借，俯借，應時而借。然物情所逗，目寄心期，似意在筆先，庶幾描寫之盡哉。⁷⁴

借者，假也。⁷⁵謂之借，即非己能擁有而假於他者。有借方，即有貸方。借方為園內主人，貸方為園外「晴巒聳秀，紺宇凌空」，為「遠峰」，為「紫氣青霞，鶴聲送來枕上；白蘋紅蓼，鷗盟同結磯邊。看山上個籃輿，問水拖條櫪杖。斜飛蝶雉，橫跨長虹」，為「隱現無窮之態，招搖不盡之春」，為「輕紗環碧，弱柳窺青」，為「修篁弄影，疑來隔水笙簧」。無否論「借景」，有兩點殊值得提出。其一為強調：景者，非恒在之物也。取景故不拘一格，端憑個人旨趣興致，即所謂「花殊不謝，景摘偏新。因借無由，觸情俱是。……然物情所逗，目寄心期」。此正是上文所引蘇轍〈虔州八境圖詩序〉中所說的一處風景而有多境，「所自觀之者異也」。其二是強調借景於晨昏、季節的四時變化，即所謂「按時景為精」、「構園無格，借景有因。切要四時，何關八宅？」和「應時而借」。這一點，其實又是總結了蘇轍在同一序文中所說的「凡寒暑、朝夕、雨暘、晦冥之異……接於吾目而感於吾心者，有不可勝數者矣」，以及明代文人欲於園中「當雨雪之晨，霞月之夕，挹嵐光之變幻」這樣的觀念。而這兩點又皆是對王維輞川詩取景的繼承，即肯認美景只為此一存有者與整體存有界同現共流之中對意義的領會和開顯而已。這是何以明代文人多以輞川為隱喻的原因，說明文人在園居生活之中，實如詩人王維盤桓於輞谷山水，時而詩興欸然自起。無否的高明，在巧用了一個「借」字，即將景其實賴於一時之興的秘密點破。這個「景」，遂又與劉宋詩文中的「風景」--空氣和光，⁷⁶轉喻為種種氣象一有可以相接之處了。園林中此在造園時未定的部份，即相當於宋以降山水畫中的留白，亦不妨喻為詩論中的「象外之象」、「景外之景」。⁷⁷饒有興味的是，「象外之象」亦出自倡說不空不有，亦空亦有的大乘佛學。「景」由乎

⁷³ 〈門窗〉，同前註，頁 171。

⁷⁴ 〈借景〉，同前註，頁 243-247。

⁷⁵ 許慎：《說文解字》（北京：中華書局，1978），頁 165。

⁷⁶ 見小川環樹：〈風景的意義〉，譚汝謙（編譯）《論中國詩》，（香港：中文大學出版社，1984），頁 5-6。

⁷⁷ 司空圖：〈與極浦書〉，祖保泉、陶禮天（箋校），《司空表聖詩文集箋校》（合肥：安徽大學出版社，2002），頁 215。

「借」，則當然亦非為地點方位所限。這一點，另一位明末文人和造園家李笠翁更在「取景在借」的標題下亦作了更明白的論述：

開窗莫妙於借景，而借景之法，予能得其三昧。……向居西子湖濱，欲購船舫一隻，事事猶人，不求稍異，止以窗格異之。人詢其法，予曰：四面皆實，獨虛其中，而為便面之形……是船之左右，止有二便面，便面之外，無他物矣。坐於其中，則兩岸之湖光山色、寺觀浮屠、雲烟竹樹，以及往來之樵人牧豎、醉翁游女，連人帶馬盡入便面之中，作我天然圖畫。且又時時變幻，不為一定之形，非特舟行之際，搖一櫓，變一像，撐一篙，換一景，即繫纜時，風搖水動，亦刻刻異形。是一日之內，現出百千萬幅佳山佳水，總以便面收之。⁷⁸

「取景在借」比無否的「借景」更無字空拘限。故而笠翁取景，甚至不立於某一處所，而藉船舫的移動和風搖水動將「時時變幻，不為一定之形」的湖山人物不斷地攝入取景的便面，「是一日之內，現出百千萬幅佳山佳水」。笠翁借景西湖，卻以「取景在借」對昉自「西湖十景」的傳統作了最徹底的顛覆。

⁷⁸ 李漁：《閒情偶寄》（上海：上海古籍出版社，2000），頁193-194。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔漢〕許慎：《說文解字》，北京：中華書局，1978年。
- 〔唐〕司空圖：〈與極浦書〉，祖保泉、陶禮天（箋校），《司空表聖詩文集箋校》，合肥：安徽大學出版社，2002年。
- 〔宋〕吳自牧撰：《夢梁錄》卷12《叢書集成新編》，臺北：新文豐出版公司，1984年，第96冊。
- 〔宋〕祝穆：《方輿勝覽》卷一，《景印文淵閣四庫全書》第471冊，臺北：台灣商務印書館，1983年。
- 〔明〕祁彪佳：《寓山志》。
- ：《寓山注·遠閣》，《祁彪佳集》，北京：中華書局，1960年。
- 〔明〕王世貞：〈弇山園記〉之八，《弇州山人四部續稿》卷59，沈雲龍（主編）《明代文集叢刊》第1期第22冊，臺北縣永和：文海出版社，1970年。
- 〔明〕孔天胤：〈招隱園記〉，《孔文谷集》卷9，《四庫全書存目叢書》第95冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年。
- 〔明〕丁元薦：〈瀧園記〉，《尊拙堂文集》卷12，《四庫全書存目叢書》第171冊。
- 〔明〕蕭士瑋：〈春浮園記〉，《春浮園文集》卷上，《四庫禁毀書叢刊》第108冊，北京：北京出版社，2000年。
- 〔明〕李若訥：〈含清園記〉，《四品稿》卷6，《四庫禁毀書叢書》第10冊。
- 〔明〕董其昌：《畫禪室隨筆》，沈子丞（編）《歷代論畫名著彙編》，北京：文物出版社，1982年。
- 〔明〕王心一：〈歸園田居記〉，《蘭雪堂集》卷4，《四庫禁毀書叢刊》。
- 〔明〕朱察卿：〈露香園記〉，《朱邦憲集》卷6，《四庫全書存目叢書》。
- 〔明〕計成著，陳植註釋：《園冶註釋》，中國建築工藝出版社，1988年。
- 〔明〕屠隆：〈戢山文園記〉，《棲真館集》卷20，《續修四庫全書》。
- 〔明〕鄒維璉：〈李郡臣大莫園記〉，《達觀樓集》卷16，《四庫全書存目叢書》。
- 〔明〕衛泳編評：〈園史序〉，《冰雪攜》上，上海：襟霞閣，1935年。

- 〔明〕張岱著，雲告點校：〈與祁世培〉，《琅嬛文集》卷之三，長沙：嶽麓書社，1985年。
- 〔明〕李漁：《閒情偶寄》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 〔清〕厲鶚：〈竹深亭記〉，《東城雜記》卷下，《清代筆記叢刊》第2冊，濟南：齊魯書社，2001年。
- 〔清〕李衛等修，傅王露等纂：〈橫山草堂記〉，《西湖志》卷18，《四庫全書存目叢書》第241冊。
- 〔清〕石濤：《苦瓜和尚畫語錄·山川章第八》，《歷代論畫名著彙編》。
- 〔清〕蘇佳嗣纂修：康熙《長沙府志》卷14，《稀見中國地方志匯刊》，北京：中國書店影印，1992年。

二、近人論著

- 石守謙：〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，《移動的桃花源—東亞世界中的山水畫》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012年。
- 朱金城箋校：《白居易集箋校》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 計成著，陳植註釋：《園冶註釋》，中國建築工藝出版社，1988年。
- 胡道靜校注，《新校正夢溪筆談》，北京：中華書局，1957年。
- 侯迺慧：《宋代園林及其生活文化》，臺北：三民書局，2010年。
- 唐君毅：《生命存在與心靈境界》，臺北：學生書局，1977年。
- 莊申：〈唐盧鴻草堂十志圖卷考〉，《中國畫史研究續集》。
- 陳植註釋：《園冶註釋》，北京：中國建築工業出版社，1988年。
- 陳鐵民：〈輞川別業遺址與王維輞川詩〉，《中國典籍與文化》年第4期，1997年。
- 裴迪：《全唐詩》，北京：中華書局，1985年。
- 廖肇亨編：《東亞文化意象之形塑》，臺北：允晨文化出版，2011年。
- 載楊新、班宗華：〈舊石器時代至唐代〉，《中國繪畫三千年》，北京：外文出版社，耶魯大學出版社，1997年。
- 蕭馳：《佛法與詩境》，臺北：聯經出版事業有限公司，2012年。
- ：〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第30卷第2期，2012年。
- ：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，《佛法與詩境》。

——：〈南朝詩歌山水描寫中「詩的空間」的營造〉，《中國文哲研究集刊》第 40 期，2012 年。

顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，鄭州：中州古籍出版社，1987 年。

（日）小川環樹：〈風景的意義〉，收入譚汝謙（編譯）《論中國詩》，香港：中文大學出版社，1984 年。

（韓）金文京：〈西湖在中日韓一略談風景轉移在東亞文學中的意義〉。

Set Scenery and Borrowed Scenery

Xiao Chi*

Abstract

Started with an observation of two ways of inscribing sceneries for Ming literatus Qi Biao's garden, Yushan yuan, this article traces the origin of "borrowed scenery," one of the fundamental concepts of Chinese garden. Scholars usually believe that the four-character caption of "jing" in eight-jing tradition originated from Northern Song painter Song Di's series paintings "Eight Sceneries of Xiao-Xiang." The author of this article on the other hand tracks its aesthetic archetype to the Liang poet He Xun whose poetry presents an image of time centered natural landscape. However, resulted from the localization of the eight or ten-jing tradition, the opened space was closed. Combined with the specific image of time in this tradition, the eight or ten-jing tradition finally restrains individuals' landscape aesthetic experience. The article demonstrates that another way of inscribing sceneries for Qi's garden was actually broadly applied in Ming literati garden. By quoting a lot of Ming writing for gardens, the article contends that this way of inscription essentially only stipulates a site, while let time sufficiently open. In this regard, the meteorological and floral changes through seasonal and diurnal passage of time provide with infinite possibilities for occasionally aesthetic stimulus. Noting the fact that the Tang poet Wang Wei's Wangchuan valley was used by Ming literati as the most popular metaphor for their gardens, the author compares Wang's poems with his friend Pei Di's poems on the same sites of Wangchuan and thereby argues that the beautiful scenery here is nothing but *dasein's* comprehension and open-up of the world of beings while he is within the torrent of the beings. The beautiful scenery therefore is absolutely not repeatable. Like Wang Wei loitering around his Wangchuan valley, the Ming literati living in their gardens might also have poetic inspirations spontaneously. The Ming theorist of garden, Ji Cheng, uses one word, "borrowing," to indicate that the scenery here depends upon an individual poetic incitement of here-and-now. The undecided part of a constructed garden, like the

* Professor, Department of Chinese, National University of Singapore, Singapore

blank space in landscape paintings after Song or “scenery beyond scenery” in the theories of poetry, is a space reserved for visitors’ imagination.

Keywords: Qi Biaoja, eight-*jing* tradition, literati private garden, Wangchuan valley,
Borrowed scenery