

览画如游园

——顾沅《怡园图册》研究

许嘉源

摘要：自唐宋始，园林诗情画意的秉性越来越为人所重。明清时期，文人私园建造大兴，园林绘画题材显著增加，依画作园、依园作画盖时兴。顾沅作为海派六十家之一，与清代怡园的主人过云楼顾氏交往甚密，而这套《怡园图册》作为晚期吴中实景园林画代表作却缺乏相应研究，是为数不多可将园图与实景对照的作品。本文以画者和实景再现的角度观察这套园林景图，比较其实景忠实性，分析怡园图册的艺术特色和手法，旨在探究吴门文脉传统下画与园林的互动关系及实景园林画的传承发展。

关键词：园林画 顾沅 怡园



1

图1 怡园图册·竹院，顾沅 作

2

图2 东庄图册·麦山，沈周 作

顾沅（1835-1896年），字若波，号云壶、壶隐、病鹤，室名自在室、小游仙馆。苏州人。工山水，由“四王吴恽”入手，上探元、明诸家，墨法明润秀雅，笔意疏古清丽。与吴昌硕、顾麟士、金心兰、倪墨耕等友，号“怡园七子”^①，为怡园走出的海上近代六十名家之一。怡园，位于苏州人民路，南靠尚书里。同治十三年（1874年），时任浙江宁绍道台顾文彬购得此地，在明尚书吴宽宅废址上修筑怡园，取《论语》“兄弟怡怡”意，命名为“怡园”。当时顾文彬在外任官，营造事宜由其二子顾承主持，并通过书信“远程指挥”。顾沅与顾文彬交好，早年曾在顾氏过云楼遍临书画。光绪三年春（1877年），顾文彬初步完成怡园主体建设，请顾沅将园中胜景分绘成图并征同人题咏。顾沅先画了十六帧，光绪十年（1884年）又补绘四景。《怡园图册》，纸本水墨，纵33.3厘米，横42.4厘米，藏南京博物院，共二十帧描绘怡园景致。册首由名士俞樾题名，册后有顾文彬对怡园各景作序并写词介绍，共十六阙，并附潘曾玮和作。画风以淡彩为主，风格秀雅，其意境正如作者所云：“展观者不待亲叩园扉，已足想见主人高风雅尚矣。”《怡园图册》是晚清园林实景图的代表，反映了传统文脉下绘画艺文活动与园林的密切关系。

一、《怡园图册》的艺术风格

（一）画面图式

1. 忠于实景，脱略程式

不同于杜琼的《南村别墅图》，重复套用传统图式，想象多于实景的表现方式，《怡园图册》依园作画，忠于实景，构图手法丰富。顾沅和沈周、文徵明一样，皆与园主关系紧密，应园主直接请托而作画，画作内容有很强的写实目的，而意境表达则各有千秋。如《竹院》（图1）一帧与沈周《东庄图册》中《麦山》（图2）相似，均以相似笔触集中表现某一植被，采用中间紧四周疏的处理方式，把观者的视线集中在中央。不同的是，《麦山》完全是开放式的，将观者的视线引向画外，而《竹院》中廊亭更多，人造建筑物完全限定了修竹的生长，景物显得小巧细秀，无法像唐宋时期那样“有水一池，有竹千杆”，只能是“咫尺山林”。



图3 拙政园图册·繁香坞



图4 怡园图册·藕香榭, 顾沄作



图5 东庄图册·续古堂, 沈周作

在对园中主体建筑的描绘上,《怡园图册》也有创新:通过侧面衬托,让人由内向外观赏。许多传统园林画以建筑命名时都将建筑放主体位置,从《拙政园图册》的《繁香坞》(图3)中可以窥览此貌。而怡园中同样作为主体建筑的藕香榭在布局上有相似特点,然而该图却以池为中心,描绘从榭中望出的场景:点点碧波,莲媛三千,对岸桃红柳绿,曲径通幽。藕香榭却裁切一半,仅露屋顶盘踞画面下方,似文章中的侧面描写,可谓巧思独具。(图4)两图都有一桥连通轩榭,而怡园图中更为曲折,且有藏露,较为含蓄。第一景《武陵宗祠》也有这个特点:宗祠独占一角,笔墨分配只占一半。画面构图无水平线,结构线倾斜且重心靠下。“高槐荫四门,金泥迓鸾诰。烝尝肃踰济,孙曾职洒扫。敬宗更收族,敦睦由夙好。力田苾本根,指困树风教。以维宗法队,赖此仁心导。”^②槐树和龙爪榆显然象征着怀祖敬宗、祥瑞荫蔽的意义。向外望去高阜如山,石磴三层,曲折而登,反映了登此阶梯而上,后世扬名耀祖的美好夙愿。对比沈周《东庄图册》中《续古堂》(图5)的开门见山,《武陵宗祠》(图6)表现方式更有新意,更含蓄蕴藉。在顾沄刻意避免拟古的程式化构图中,不足之处也显而易见:有多幅构图四角留空,建筑物虚掉,如《遁窟》《拜石轩》《松籁阁》等,画面集中在画幅中央,整体不够饱满,造成画面重量稍弱且有未完成感。

2. 传统视点,静观为主

山有三远,平远、深远、高远:“高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈

缈缈。”^[1] (P51)《怡园图册》亦采用传统俯视视角,平远深远为主,少高远构图,多表现山石树木与园宅遮挡排列的空间布置。这并不意外,怡园同拙政园、东园一样地处城内,和乡间庄园不同,很少有高山远水的开阔景象,而多是一亭一池的局部之景。在《石听琴室》(图7)和《绛霞洞》中视角有意拉低,接近于平视状态,减少鸟瞰一览无余之感,更大程度还原置身园林中景物有遮挡有空间的状态,和文徵明画作中的某些处理比较相似。在对轩室的描绘上,《石听琴室》与《拙政园图》中的《芭蕉槛》(图8)如出一辙。视点高度相似,建筑都采用四分之三角度表现,宅后星点林木相衬,宅前奇石疏木掩映,前后空间关系明确。前者视点相对较远,石与树的虚实黑白处理及造型边线处理欠佳。园主生活起居的状态在敞开的户牖中得以窥探。

园有静观动观之分。大园宜动观为主、静观为辅,小园宜静观为主、动观为辅。明中期以前的园林多为依山临水而建的庄园,占地广袤,山水背景丰富。如《东庄图》《南溪草堂图》均设置了较长的游览线,东庄图中流水蜿蜒平远,山势陂陀,远山鳞次栉比,是在较广袤空间中的游观。而怡园图虽也布有游览线,却仅在一景之中,多以静观为主,视角拉近,描绘景物范围更小。一来可以更集中笔墨,削弱不必要的分散因素,拉近观者与园景之间的距离,引人入胜;二来更是园林写意手法的要求:“竖划三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之迥。”(宗炳《画山水序》)中国传统艺术的大小观本就是对比而成。明清时期人口向城市集中,



图6 怡园图册·武陵宗祠, 顾沄作

图7 怡园图册·石听琴室, 顾沄作

图8 拙政园图册·芭蕉槛

6

7

8



9

10

图9 怡园图册·南雪, 顾沄作

图10 南雪前鸟瞰老照片

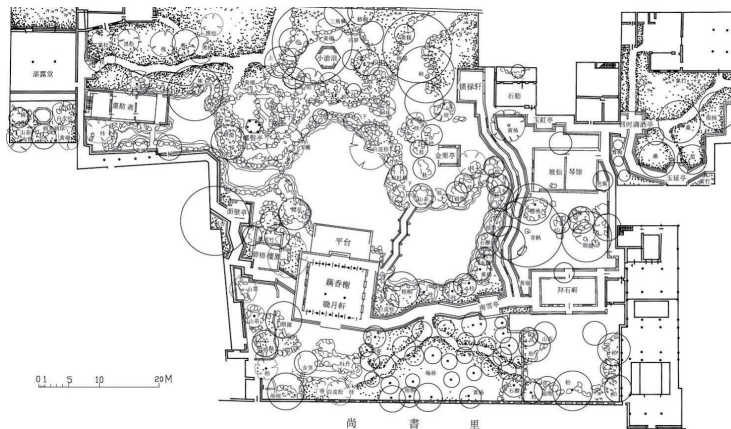


图11 怡园平面图 (摘自童寓《江南园林志》)

文人造园空间也不可能占百里之大,虽不能像魏晋时期延山引水,但在缜密经营的小世界里一样宛自天开,足以自娱。

3. 各就其景, 空间写实

尽管空间范围缩小,但并不因此削弱图册中空间表达的意识。为了真实再现园景,顾沄少用夸张处理,画面视觉空间基本符合实际空间。如《南雪》(图9)一图,廊与圆洞门通过小径位于水池南面,夹道梅林暗香吐蕊,傲骨寒枝。南雪亭位于廊的转折处,通向右手边复廊,循道而行可走到北边对岸,石经幢的位置也十分准确。空间分割体现出步移景异、曲直相间的审美特点,精准表现方位。(图10)又如《面壁》,以山体夹峙、水深幽邃为立意,显得水深峡陡、峭壁对峙。在水险处石桥耸立,从面壁亭通向错综连贯的假山。画面中面壁亭与山上螺髻亭遥相呼应,这完全符合园景的实际方位。

(二) 笔墨技法

《怡园十六景图》作于光绪三年(1877),顾沄时年42岁,已在过云楼临画三年。《中国近现代书画家辞典》称其:“工画山水,其画泽古功深,汇‘四王’、吴、恽诸家之长。清丽疏古,气韵秀出……”^[2]观整册作品清淡秀雅,用笔细密又轻松潇洒、清丽舒朗,透出文人画的气息;淡彩设色不过于浓艳,随类赋彩,浓墨比重较小。写实的刻画中包含写意的用笔,如《牡丹厅》左下角石头的

画法,用相对较重的墨色浓淡写出,用笔较整,与细碎的树叶和工致的建筑形成对比。又如《留客》中的云墙,湿笔侧锋一笔带出,写意率性。可以看出,顾沄在画这些画时心态是恬静闲适的。然细观其水墨作品和石头画法则稍显不足,如《慈云洞》和《小沧浪》,勾勒不够凝重,山石结构松散,皴笔未形成气韵贯通之势,也未在结构上得以表现,用笔零碎,处理平均。点苔和杂草都显得草率,缺乏疏密浓淡、大小方圆的变化。

同治十三年,顾文彬的怡园荷花厅决定采用画壁形式。顾文彬在给顾承的信中将任阜长与顾沄所绘草图做了比较:“画壁是古法,但要画的好,否则反成疵累,目下除阜长无第二。阜长亦宜令其画奇峰怪石、珍禽异兽,若画人物恐落吴小仙闲贞一派,反堕恶道;顾子上下不到家,运力薄断不能胜此任也。”^[3]顾沄恪守清初以来正统画派传统,受四王影响较大,尤喜王翥,留下了多幅临、仿王石谷作品,但其仍上承吴门,意追元四家,多有拟仿,师法古人也颇有心得,如癸未所作寒林图自题所言:“六法从来推顾陆,一生今始见营丘。腕中筋骨元来铁,世上江山尽入眸。林影有风摧落叶,涧声无雨咽清流。寒驴骚客吟成未,万壑寒云为尔留。董元老笔最盘盘,万壑苍雨后此有。绝似凤凰山下路,秋风无际海波寒。”表明其虽师古但脱落于古人,更求意境。不足的是,顾沄一味摹古,稍

欠个性,且“魄力太弱,无遒劲之气”^[4],这是由于顾沄太沉溺“四王”,而未在宋元上下大功夫所致。

(三) “无我之境”

在中国古代园林画中,无论是表现园主生活的“行乐图”,还是表达高雅情致、颂扬园主品行风雅的“别号图”,抑或是描绘园林客观景致的“庄园图”,此前多有人物,^[5]即便文徵明《拙政园三十一景图》中没有点景人物的有11帧,仍有20帧描绘了人物活动。不同于其他的园林画,《怡园图册》中全无人物出现。顾沄有多幅临摹拟仿倪瓒的作品,或许是向倪瓒致敬,呈现出未受明吴门画派影响的元代特征。没有人物的干扰,仿佛这满园春色正是为了观者而留,反而提供给人们更多想象空间。画中多用暗示手法,譬如坡仙琴馆和石听琴室半扉门开,余音未落,弹琴者仿佛刚走不远,又不知去向何方。又比如慈云洞中湖石天生的一桌二椅,正好在酷暑难耐的盛夏提供了一方清凉避世之所。无人却并不等同倪瓒的冷寂虚静,虽无人迹,却处处都有人生活的踪影。它不同于以往的“有我之境”,或歌颂园主的高尚情操,或将品性高洁疏旷比德山水,而只是纯粹表述了一种闲适恬静的生活方式。

笔者更倾向于将“无我之境”看作画家的主观选择,画作的表现重点似乎不是人化因素,而是

顺序	顾文彬十六景词	俞樾《怡园记》	顾沄《怡园十六景图》
1	武陵宗祠	武陵宗祠	武陵宗祠
2	春荫义庄	松籁阁	牡丹厅
3	牡丹厅	面壁亭	遁窟
4	松籁阁	碧梧栖凤△	梅花馆
5	面壁亭	梅花馆	南雪亭
6	梅花馆	藕香榭	慈云洞（八）
7	藕香榭	遁窟	拜石轩（九）
8	遁窟	南雪亭	留客（十）
9	南雪亭	岁寒草庐	金粟亭（十一）
10	岁寒草庐	拜石轩	小沧浪（十二）
11	拜石轩	坡仙琴馆	岁寒草庐（十四）
12	坡仙琴馆	石听琴室	藕香榭（十五）
13	留客	石舫	松籁阁（十六）
14	天香亭	金粟亭	面壁亭（十七）
15	小沧浪	慈云洞	绛霞洞（十八）
16	绛霞洞	绛云洞	坡仙琴馆（二十）
17		小沧浪	岭云别墅（六）
18			竹院（七）
19			石听琴室（十三）
20			石舫（十九）

表 1

图 12 怡园图册·面壁亭，顾沄 作

图 13 螺髻亭实景老照片

12

13



园林本身，消除主体意识，淡化物我的分离。“无我之境”让园景成为诉说的主体，让人尽情享受自然。人与景融为一体，消除物我的矛盾。春色烂漫的园林彻底净化人内心的烦闷喧嚣，物我两忘，选择的是一种淡然适意的人生态度。

二、图景与实景比较

顾氏时期，怡园的游园路线是从园西春荫义庄经顾氏宗祠进入，自西向东逆时针游览，与今日游园路线相反。（图 11）俞樾的《怡园记》和册后顾文彬的《怡园十六景词并序》所著游览顺序和十六景均高度重合，但《怡园图册》的顺序与其并不吻合。（表 1）由题识年份分析可知，光绪十年补绘的四景中第六开《岭云别墅》、第七开《竹院》、第十九开《石舫》是确定的，另一景疑为第十三开《石听琴室》。除去这四景看光绪三年完成的十六景顺序，也未形成连贯游览线路。景点次序不是主次关系，也并非完全是先后关系，无论这样的顺序是后来重新装裱造成的，还是顾沄并非按游览顺序而画，最终造成一种结果：图册分景式的特点很难使观者在阅览图册后理解园林的空间分布。如果没有顾文彬的文字描述，未游过园的人很难在时间性和空间性上对怡园产生整体印象。

面壁亭位于主体池水西侧。此亭面对石壁，壁置明镜，使人面壁对镜，故名。亭坐南朝北，平面

方形，四角攒尖顶，“面临小池，池北即慈云洞，峭壁数仞，隔岸烟景尽入镜中。如大地山河摄入大光明藏。”^③峭壁之上为螺髻亭，二亭互峙。第十七开《面壁亭》（图 12）生动准确地描绘了亭壁夹峙，抱泓一湾的空间位置关系，石桥墨笔勾皴造型准确。中国传统哲学讲长短相较、大小相倾，而造园更多靠写意手法，峰峦掩映小亭拟出山林之意。画中亭与留存怡园老照片中的亭子均为圆顶攒尖，体量较小，和假山比例适中；螺髻亭的圆形与面壁亭的方形成对比，丰富视觉效果。（图 13）观之今日亭子差距悬殊，一则柱与顶不成比例，沉重无轻灵之感；二则直角显得生硬缺乏对比，无山野隐逸之感；三则体量过大，与山石不成比例。

金粟亭在池北与藕香榭对望，通过一道曲桥相连。“金粟”与“天香”都指桂花。笔者曾于金秋十月到访怡园，金桂烂漫，芳香沁脾，仿佛天香世界。古文云：“亭居藕香榭东北，绕亭皆桂树，中悬勒方琦书主人集辛幼安词一联云：‘芳桂散余香，亭上笙歌，记相逢，金粟如来，蕊宫仙子；天峰飞堕地，眼前突兀，最好似，蜂房万点，石髓千年。’”^④（图 14）

如今，金粟亭已改名为“云外筑婆娑”，攒尖顶四面方亭，长条石基，方砖铺地，四根亭柱为花岗石方柱，内饰吊顶。勒方琦书不存。画中亭左一峰、亭右两峰仍在。画中柳树倾斜摇曳水边，似有



图 16 草庵纪游图(局部), 沈周 作

14

15

图 14 怡园图册·金粟亭, 顾云 作

图 15 金粟亭实景

参照。亭后长廊位置准确, 视角平视。实景树木茂密, 对几座石峰多有遮挡, 顾云有意进行了夸张处理, 强调群峰之冠的瘦透漏皱之美。(图 15)

从金粟亭西行, 北部假山顶有座六角凉亭称“小沧浪”。顾文彬曾有诗云: “濯足沧浪水, 空亭发浩歌。屏风三叠翠, 纤月挂藤萝。”屏风三叠在亭后。将图与实景比较, 顾云采用了夸张的手法, 将屏风画得高于亭子, 坚实挺立, 突出石屏威武浑厚之感。为了不抢石峰气势, 周围“山上杂树, 争气负高, 各具干霄之概”, 则作简化处理, 有所取舍。可见《怡园图册》的作画理念仍将写实服务于意的抒发, 以实景与文人画的有机结合作为准则。

三、与其他带有实景性质的吴门园林画比较

单国强先生在《中国古代实景山水画史论》中对实景山水概念作出界定: 以写实手法描绘真实景致的山水, 与仿古山水、抒情山水、理想山水、综合山水共同构成山水画题材的主要类别。具有真实性(客观存在, 非想象或综合)、具体性(有地点和名称)、写实性(准确再现山水地貌或特征, 而非写意式的舍形取神)。^[6]然而斋居庭院类题材绘画在实际分类中符合上述定义的并不多, 姑且称作有实景性质的园林画, 其中别号图、山庄图、纪游图最具明代吴门特征。若将元末明初的数本狮子林画作视为明代吴派园林绘画的先导, 那“明四家”

之后的园林绘画则呈现更加多样的态势。以视角和视点分为照相式“截景”、以大观小“全景”; 以表现形式分为册页式“分图”、一幅作品包含所有景观的“全图”。

顾云《怡园图册》与沈周《东庄图册》、文徵明《拙政园三十一景图》形式相同, 同属截景分图。画者与园主都有非常密切的关系, 直接受园主请托而作, 因此具有相当的写实性。《东庄图册》描绘占地广袤的庄园, 较为朴素, 兼有农耕生产功能。笔墨苍润浑厚, 构图明快多样, 因有宽广的山水背景, 取景范围较大, 表达了隐逸山野、天人合一的“野趣”。文徵明所绘的拙政园在苏州城内, 为典型城市私家园林。《拙政园三十一景图》笔墨清苍细腻, 墨色微妙, 明显带有宋人风格。画面造型简练, 烘托静谧雅致氛围、虚淡悠远意境, 又带有写意性与理想色彩。有别于册页分景, 依托长卷的形式, 沈周引领的纪游山水绘画风气对吴派园林绘画产生了重要影响。

沈周于弘治十年(1497)作《草庵纪游图》(图 16)并附自题《草庵纪游诗并引》, 虽描绘寺院纪游, 但与园林纪游并无二致。相较分景描绘, 《草庵纪游图》的行进路线和整体空间几乎一览无余, 寺院建筑的空间分布也十分清晰明了。因为全体景物不是上帝视角全部显现, 而是时间性与空间性的结合, 各段景色随行进徐徐展开, 我把它归为“截

景全图”。《草庵纪游图》采用手卷形式, 动态俯瞰视角和描绘手法是沈周所擅长的纪游绘画和园林建筑绘画的巧妙结合, 而这种“纪游”与“图志”结合的手法也被后来的吴派画家所继承。文徵明的弟子钱穀在一幅尺幅不甚长的手卷中将张凤翼的求志园描绘得一览无余。(图 17)求志园以花墙作为连接与屏障, 虽无奇峰异石, 但花墙与建筑在钱穀的笔下依然十分精整。画家采用截景法的观看视角, 将地平线留在画幅上沿之外, 让园中建筑景致充斥画幅, 使观者视线所至不及院墙之外, 造成一种与外界空间隔绝的封闭效果。园主安排了各种身份的点景人物, 使画面更加生活化、世俗化, 也是“有我之境”的体现。求志园虽堪称简朴, 但钱穀将园内景点在近两米的横向长卷上线性地串联起来, 颇具巧思, 使原来分景成册的园林绘画发展为可以游观的线性长卷。不同于长卷, 册页式分景使观者很难在阅览图册后理解整个园林的空间分布。对于这部分的功用, 《怡园图册》则以顾文彬的题识填补。单幅画面虽为静观, 却依靠题识与想象将不同景观节点串起了一条复杂的动态游览线。王翬的《沧浪亭图》为横卷, 是全景全图的代表, 通过巧妙经营位置, 兼工带写地将沧浪亭的实景元素与文人写意性融合, 营造了城市山林幽深闲逸的意境, 与之相似的还有他的《艺圃图》。《怡园图册》与之相比, 具体建筑与湖石、林木的造型更带有写实性、真实

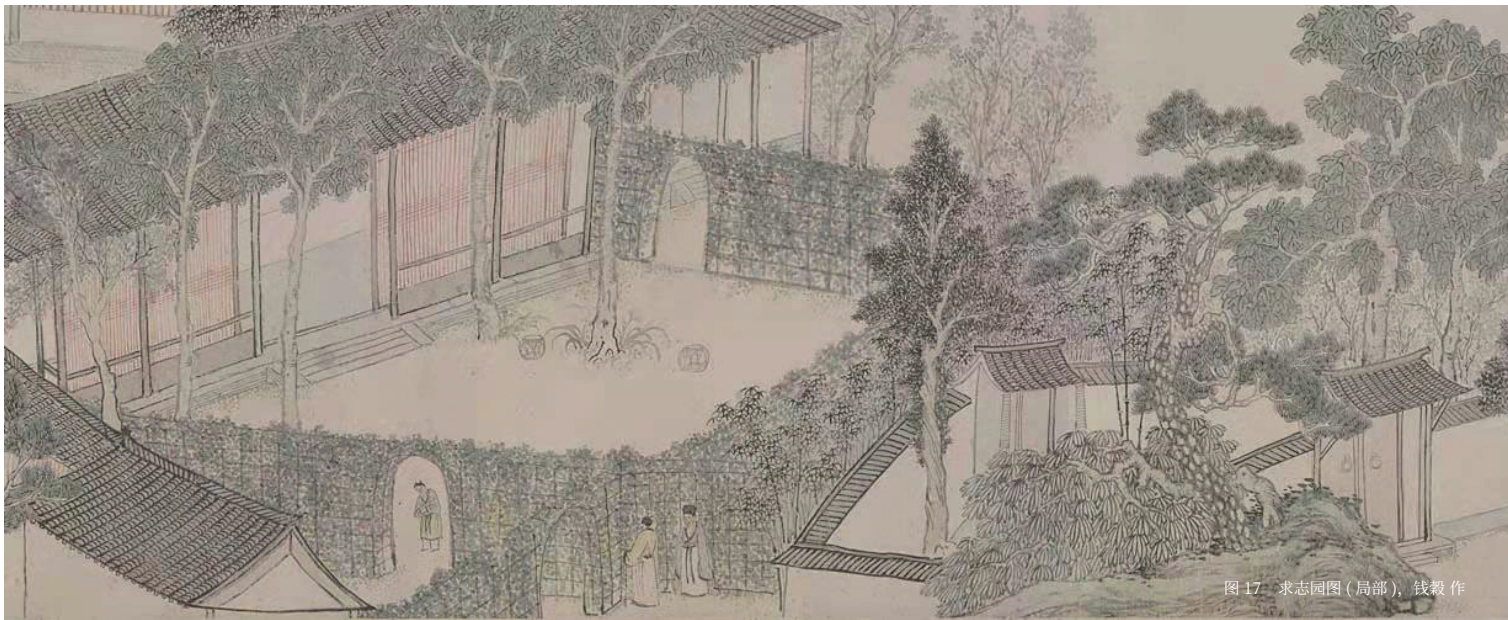


图 17 求志园图(局部), 钱穀作

性,而王翠的真实性表现在对园景方位格局的整体把握。这也跟二者的观察视角不同有关。

通过与其他表现庭园斋居的绘画比对,《怡园图册》对实景的忠实程度之高大于写意。如果说文沈及其后的追随者在树石法与造型等方面仍具有程式化,顾沅则试图极力脱离程式更向客观靠近,这于他自身拟古的面貌而言也是突破,反映了文人的自律性与主观选择性。然而画者对待自然不是亦步亦趋的精准描摹,而是在不影响笔墨气韵前提下尽可能将园主自豪的园中特点绘出,以突出其特征,这正符合单国强对实景山水“真实性、写实性、具体性”的定义。其中进行了文人性的美化、夸张、取舍,写境和造境与其他园林绘画是一致的。

四、结论

江南经济在同光期间短暂复兴,苏中士人重新建造翻修城市园林,艺文雅好如造园、吟诗作画、鉴古品评也重新纳入文人生活。在吴门以画入园、以园入画的传统下,因园作画并征各家题咏成为艺文活动的新亮点,《怡园图册》就是在这样的背景下诞生的。在顾沅这唯一实景类型的作品中可以看到,其绘画面貌扎根传统,笔墨平淡天真不落成法。通过图与景关系的对比不难看出,一向以摹古仿古为长的顾沅对待实景命题创作一丝不苟,具有以写实为目的兼顾写意的特点。这与画家对自身

的创作要求以及与园主亦师亦友的特殊关系密不可分。画作笔墨清雅、秀润平和,展现了一幅生机盎然、诗情画意的园林生活图卷。虽不以人为画中元素,却引人入胜,消解主体性给观者带来的局限。

《怡园图册》从形式到内容都是吴门园林题材绘画传统和文脉的延续,并伴有时代性与创新性。诗、书、画结合的佳作构成了园林风雅的“名片”,对它的研究有助于丰富怡园人文价值,深入了解诗、画、园在文人艺术精神指导下的互动,也对当今园林题材绘画创作产生借鉴意义。

注释

① 吴大澂在《怡园清集图卷》中仿吴伟业赋“画中七友歌”：“若波潇洒度汪汪，白岳归来诗满囊。烟云落纸师香光，名满江南老不狂。子振橐笔游南荒，古松劲节饱风霜。琴诗一棹归故乡，倪黄馀事兼岐黄……心兰道兄与墨耕合作怡园清集图，属书拙作画中七友歌于后……光绪壬辰（1892年）夏六月初三日，白云山樵吴大澂书于黄浦舟中。”

② 见对题题识。

③ 见顾文彬册后题跋。

④ 取自（宋）辛弃疾《水龙吟·补陀大士虚空》：“补

陀大士虚空，翠岩谁记飞来处。蜂房万点，似穿如碍，玲珑窗户。石髓千年，已垂未落，嶙峋冰柱。有怒涛远声，落花香在，人疑是、桃源路。”

参考文献

- [1] 郭熙·林泉高致·济南：山东画报出版社，2010.
- [2] 王振德主编·中国近现代书画家辞典·天津：天津杨柳青画社，2000.
- [3] 顾文彬·过云楼家书·点校本·上海：上海文汇出版社，2016.
- [4] 俞剑华·中国美术家人名辞典·上海：上海人民美术出版社，1998.
- [5] 黄晓，刘珊珊·园林画：从行乐图到实景图·中国书画，2015(09).
- [6] 单国强·中国古代实景山水画史略·紫禁城，2008(08).

（许嘉源，南京艺术学院在读硕士研究生）