

第一章

中国园林的本质：精神栖居

天壤间一卉一木，无非造化生生之妙。而吾之寓目于此，所以养吾胸中之仁，使盎然常有生意。非以玩华悦芳为事也。

——真德秀

解释学是一种本体论层次的哲学，将理解活动视为人存在的基本模式，认为通过对文本和由文本指涉的文本世界的分析和解说，人们才达到了理解 and 自我理解^①。所谓“自我理解”，是“超越绝对的个体性，把自己与文本揭示的那个可能的世界，那种新的存在的方式同一，把它看作自己最根本的本质，和自己浑然一体，无分轩轻。”^②当代西方解释学的这一基本观念有助于我们理解中国古人对于文学艺术的根本态度：“文以载道”“以艺载道”，即不是为艺术而艺术，而是以文学艺术作为自身精神的一种载体，通过对文本世界的理解来追求本体的道，从而实现人生价值。在古人的价值体系中，文学艺术是本体论的建构，是一种诗性的生存方式和精神的栖居^③。而园林作为中国古代艺术的范例与集成，本身又是“朝斯夕斯”的生活实境，典型地显现出精神居住的本质。古代文人在园林开启的世界中“住了下来”，在其中读书研理、“远俗见道”，也在其中模山范水、感物寄兴，从而体悟自身生命的价值，理解人生、历史、宇宙

的终极意义。论者对中国古代园林创作审美的解释学传统的探讨，正是基于这一本体论层次的根本前提。这一章，首先就中国园林精神栖居的本质予以阐明。

一、乐：本体论的艺术观

中国古代将艺术称为“乐”。乐的文字起源（图 1-1）表明，其本义指与农作物的成熟收获和喜庆有关的歌舞音乐，最初与祭祀联系在一起，后来逐渐引申为人喜悦兴奋的心理情感，并涵盖了包括园林在内的所有艺术形式^④。作为传统文化的基本范畴，“乐”和“礼”是相互偕配的：乐代表了艺术和情感，礼代表了礼制、礼法等社会规范，“礼乐复合”即为儒家思想的核心精神。

在儒家看来，每个生命个体既是个体



图 1-1 象形文字中的“乐”

① 伽达默尔：《真理与方法》，146页。利科：《解释的冲突》，16页。转引自张汝伦：《意义的探究——当代西方释义学》，174页，260页，沈阳，辽宁人民出版社，1986。

② 海德格尔语。转引自张汝伦：《意义的探究——当代西方释义学》，174页，269页，沈阳，辽宁人民出版社，1986。

③ 朱良志：《中国艺术论十讲：曲院风荷》，合肥，安徽教育出版社，2003。另见皮朝纲：《审美与生存——中国传统美学的人生意蕴及其现代意义》，成都，巴蜀书社，1999。

④ 相关研究包括：郭沫若《公孙尼子与其音乐理论》，见《青铜时代》，187页，科学出版社，1943。其中提到：“中国旧时的所谓‘乐’，它的内容包含很广。音乐、诗歌、舞蹈，本是三位一体可不用说，绘画、雕琢、建筑等造型美术也被包含着，甚至连仪仗、田猎、肴饌等都可以涵盖。所谓乐者，乐也，凡是使人快乐，使人的感官得到享受的东西，都可以广泛地称之为乐，但它以音乐为其代表，是毫无问题的。”李泽厚：《华夏美学》，见《李泽厚十年集》，第1卷，合肥，安徽文艺出版社，1994。王其亨，刘彤彤：《情深而文明，气盛而化神——试论“乐”与中国古典园林》，载《规划师》，1997（1），38-41页。王其亨，官嵬：《礼乐复合的居住图式》，载《规划师》，1997（3），19-23页。

的、自然的人，具有独立人格、性情、情感，同时又是社会的人，具有相互依存的社会性。而社会的发展又是以个体的人格、性情、情感的充分发展为前提的^①。完善的儒者人格是人的个体心性和社会行为这两方面充分协调的发展。“乐”与“礼”分别作用于人的个体心性和社会行为两方面。

乐，所以修内也，礼，所以修外也。

《礼记·文王世子》

乐也者，情之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。

《礼记·乐记》

乐合同，礼别异。礼乐之统，管乎人心矣。

《荀子·乐论》

礼，一般而言，即礼制秩序，社会秩序，作为一种外部力量，它主要涉及对“社会自我”的培养和教化，包括人怎样协调与外部世界——人的世界与神的世界，或者社会与传统之间的关系^②。而个体内心世界或自然属性的发展，则是“乐”的关注对象。即借助艺术形式对人的主观心理结果——感情和自然生命进行陶冶和培养，建立内在人性，实现内在人格精神的自足自重^③。

值得注意的是，由于“乐”不是外在的强制，而是内在的引导，是通过群体情感上的交流、协同、和谐而取得效果的，因此就成就儒家“内圣外王”的理想人格，或就实现“修身、齐家、治国、平天下”的儒家理想而言，“乐”比“礼”更为直接和关键。“修身”不仅需要靠作为群体的人类社会的秩序规范“礼”来约束人外在的行为，更需要借助艺术形式即“乐”对人的主观心理结构——感情和自然生命进行陶冶和培养。

孔子提出“立于礼，成于乐”，强调了乐对人内心情感的教养作用，即以艺术来修身养性、陶冶性情、塑造情感，以建立内在人性，实现内在人格精神的自足自重，由此臻达理想的人生境界。正如《史记·孔子世家》载：“孔子困于陈、蔡之间，绝粮，从者病，而讲诵弦歌不衰。”《庄子·让王》中记孔子与颜回对话，孔子问颜回曰：“家贫居卑，胡不仕乎？”而颜回则明确地表示：“鼓琴，足以自娱。所学夫子之道者，足以自乐也。”在其他场合，孔子也曾多次称许颜回，如《论语·雍也》载：“贤哉，回也！一簞食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。贤哉，回也！”这被后世儒子津津乐道而发扬光大的“孔

① 李泽厚，刘纲纪：《中国美学史》，第一卷，北京，中国社会科学出版社，1984。

② 关于孔子的“礼”是协调人与外部世界关系的具体论述，参看郝大维，安乐哲：《孔子哲学思微》，85-89页，纽约，纽约州立大学出版社，1987。

③ 关于孔子的“乐”具有陶冶人内心世界的作用，参看郝大维，安乐哲：《孔子哲学思微》，280-281页，纽约，纽约州立大学出版社，1987。另见 Kenneth J. DeWoskin, A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1982.

颜乐处”，正代表了孔子强调的在“乐”的教化陶冶下修身养性而“成于乐”的人生境界（图 1-2）。这一儒家的人生最高境界，正如李泽厚所指出，是主观心理上的“天人合一”，是在立足于人生的终极意义的思考下，在主体与他人、社会、自然、宇宙的和谐之中体会到的自由、自然与安畅。到这种境界，“万物皆备于我”^①，“人能至诚则性尽而神可穷矣”^②，即人与整个宇宙自然合一，也就是所谓的尽心知天、穷神达化，从而得到最大快乐的人

生极致^③。

中国的文化，正是以“乐”为本体，以身心与宇宙自然合一为依归的一种乐感文化。而中国古代艺术，在“乐”的精神感召之下，也并非是一种为艺术而艺术的存在，而是成为解决人生价值和意义问题的一种重要的手段与方式。^④它使人们的生活审美化、艺术化，艺术创造活动本身构成了人生的精神栖居或诗性生存。诗歌、绘画、音乐、书法、园林莫不是“乐”——这种本体论的艺术观的体现（图 1-3）。



图 1-2 学琴师襄：孔子对音乐修养的高度重视（明正统九年刊本《圣迹图》）

① 引自《孟子·尽心上》：“万物皆备于我矣。反身而诚，乐莫大焉。”

② 引自张载《正蒙·乾称篇下》：“至诚，天性也；不息，天命也。人能至诚则性尽而神可穷矣，不息则命行而化可知矣。”

③ 李泽厚：《中国古代思想史论》，见《李泽厚十年集》，第3卷，309页，合肥，安徽文艺出版社，1994。另见李煌明：《宋明理学中的“孔颜之乐”问题》，5页，昆明，云南人民出版社，2006。

④ 刘方：《艺术化人生：中国传统士大夫的审美理想》，载《四川大学学报》（哲社版），2001（1），65-73页。



刘贯道 消暑图卷(局部)(采自《中国绘画史图录》)

图 1-3 寄情于山水、绘画、音乐的精神栖居

古人很早就认识到，音乐是直通人心的艺术形式。《礼记·乐记》指出：“乐者，音之所由生也；其本在人心感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀。其乐心感者，其声啍以缓。其喜心感者，其声发以散。其怒心感者，其声粗以厉。其敬心感者，其声直以廉。其爱心感者，其声和以柔。”《左传·昭公二十年》中则强调：“五声，六律，七音，八风，九歌……以相济也。君子听之，以平其心，心平德和。”

魏晋以降，音乐更成为文人园居中不可或缺的精神寄意手段。阮籍“夜中不能寐，起坐弹鸣琴”（阮籍《咏怀·夜中不能寐》，八十二首之一），谢灵运“安排徒空言，幽独赖鸣琴”（谢灵运《晚出西射堂》），白居易“每至池风春，池月秋，水香莲开之旦，露清鹤唳之夕，拂杨石，举陈酒，

援崔琴，弹姜《秋思》，颓然自适，不知其他。酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳散序》，声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之际者久之，曲未竟，而乐天陶然已醉，睡于石上矣。”（白居易《池上篇序》）明代的屠隆说得更为透辟：“琴为书室中雅乐，不可一日不对清音。……清夜月明，操弄一二，养性修身之道，不外是矣。岂徒以丝桐为悦耳计哉。”（屠隆《论琴》）

诗歌作为中国艺术的最高形式，是中国文人诗性生存方式的典型代表。先秦就有“诗言志”的命题，“志”，便包含着情感。到魏晋，陆机在《文赋》中提出“诗缘情”，明确地体现了诗文具有精神自娱的特征。之后，周敦颐提出影响深远的“文以载道”（周敦颐《通书·文辞》）的命题。道，并非单纯的伦理政治之道，在很多情况下，就是人的性灵^①。明人焦竑曾明言：“诗非他，人之性灵所寄也！”（焦竑《雅娱阁集序》）将诗作为精神栖居的本质直接阐明。在创作实践当中，如陶渊明在《五柳先生传》中说：“常著文章自娱，颇示己志。忘怀得失，以此自终。……衔觞赋诗，以乐其志。”苏东坡亦称：“某生平无快意事，惟作文章，意之所到，则笔力曲折，无不尽意，自谓世间乐事，无踰此者。”（《春渚纪闻》卷六《东坡事实》）均体现了这种借诗文进行精神表达而陶然自适的人生情怀。

① 朱良志：《中国艺术论十讲：曲院风荷》，254页，合肥，安徽教育出版社，2003。

绘画也同样体现了文人怡养性灵、聊以自娱的精神追求。如倪云林所说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳！”（《答张仲藻书》）明人汪珂玉《跋画》中引明画家杜琼之言云：

“绘画之事，胸中造化，吐露于笔端，恍惚变幻，象其物宜。是以启人之高志，发人之浩气。”而清人王昱《东庄论画》亦云：“学画所以养性情，且可涤烦襟，破孤闷，释躁心，迎静气。昔人谓山水家多寿，盖烟云供养，眼前无非生机，古来各家享大耋者居多，良有以也。”可见绘画为获得精神自适乃至精神还乡的重要方式。

书法亦为文人获得精神寄托的重要形式。欧阳修在其《试笔·学书为乐》中说：“苏子美尝言，明窗净几，笔砚纸墨，皆极精良，亦自是人生一乐。然能得此乐者甚稀，其不为外物移其好者，又特稀也。余晚知此趣，恨字体不工，不能到古人佳处，若以为乐，则自是有余。”苏东坡也认为“作字要手熟……于静中自是一乐事”（《东坡题跋·苏轼论书·记与君莫论书》），“笔墨之迹，托于有形。有形则有弊。苟不至于无而自乐于一时，聊寓其心，忘忧晚岁，则犹贤于博弈也。”（《东坡题跋·苏轼论书·题笔·阵图》）均是书法当作娱情遣性，满足精神生活的方法。

清人袁宏道的所见则更具概括性。

人情必有所寄，然后能乐，故有以弈为寄，有以色为寄，有以技为寄，有以文

为寄。古之达人，高人一层，只是他情有所寄，不肯浮泛虚度光景。每见无寄之人，终日忙忙，如有所失，无事而忧，对景不乐。

《袁宏道集笺校》卷五

可见，对古人而言，艺术就是寄托人之性灵，通达人生理想境界，也即“乐”的方式。而中国传统文化所倡导的“以艺载道”“进技于道”等命题也都表明：一切艺术形式都必须超越“技”而走向对“道”的把握^①。技，即形式、技巧，只是媒介和手段；而道，则是合乎宇宙规律的人的生命体验和存在方式。在这种本体论的艺术观的指引下，艺术的真正目的在于通过艺术去思考人生的意义与理想的存在方式，通过艺术去实践合乎宇宙规律的人生，也即达到本体论层次上的自我理解。

而古代艺术的优秀代表——园林，更是将诗文、绘画、书法、音乐等多种艺术形式进行高度浓缩，并和本体意义的“居”相融合，又兼本身就是人们“身所盘桓，目所绸缪”的实境，可以直接使人“情缘境发”，思而咀之，感而契之，在一种审美化、艺术化的生活中体会自己的“存在”，这使得园林较其他艺术门类，其“乐”也即“精神栖居”的本质更加清晰。

^① 朱良志：《中国艺术论十讲：曲院风荷》，254页，合肥，安徽教育出版社，2003。

二、宫苑（宅园）复合：礼乐互补的社会环境

事物的本质特征总是在比较当中显现的。园林，作为一种环境形态，和宫宅（宫室、宅第）相辅相成，是礼乐复合的文化模式在社会环境构成中的鲜明显现。本节在将二者进行比较的基础上，来阐明园林“乐”的精神本质。

宫宅（宫室、宅第）是“礼”的具现，这在古代文献当中有明确的表述。

《墨子·辞过》谓：

宫墙之高足以别男女之礼。

《阮籍集·乐论》中直接点出：

车服、旌旗、宫室、饮食，礼之具也。

在《礼记·仲尼燕居》中，孔子还曾明确强调：

是故以之居处有礼，故长幼辨也；以之闺门之内有礼，故三族和也；以之朝廷有礼，故官爵序也……是故宫室得其度。

唐代孔颖达解释“宫室得其度者”为“‘度’谓制度，高下、大小，得其依礼之度数”，而宫室就是秩序化的人际关系所表现出来的居室空间。

关于“宅”，唐代徐坚的《初学记》中提及：“宅亦曰第，言有甲乙之次第也。”以第来解释宅之义，注重的正是秩序。可见，宫宅主要的功能是使人的居住得以有序。事实上，历代国家典章制度如《明会典》

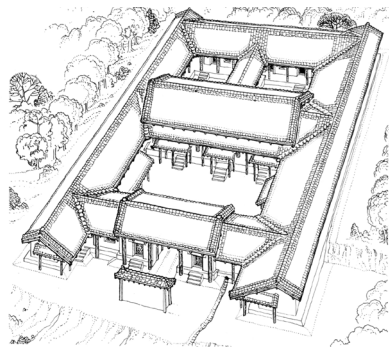
中均记载了官民宅第之制。明人张萱也认为居室应当“有序而知足，不可以欲速尽美累其心。”^① 宫室、宅第的物质形态，也清晰地显现出“礼”的秩序，包括中轴对称、主次分明的总体布局，殿、宫、楼、阁等各式建筑在群体当中的相对位置、主从关系，以至单体建筑的体量、屋顶的形制、色彩的施用，都存在着等级制度的规定。进入此类空间，便能体验到这种秩序的存在，这一秩序具有一般性，且确定不变（图 1-4）。

对于宫宅和园林的差异，学界此前的研究主要侧重于“儒道互补”的文化解释。如博伊德（Andrew Boyd）就认为：“房屋和城市由儒家的意念所组成，规则、对称、直线条的，等级森严，条理分明，重视传统的一种人为形制。花园和风景由典型的道家观念所构成，不规则、非对称的，曲线的，起伏和曲折的形状，对自然本来一种神秘的、本源的、深远和持续的感受。”^② 将园林简单归为道家思想的产物，而忽视了以孔子为代表的儒家美学思想的贡献，是学界长期以来的认识误区。如本丛书作者刘彤彤与王其亨论述并指出，中国园林具有深刻的儒学基因，孔子儒家思想则是中国古典园林美学的根源^③。另一方面，文人作为实践园林居住的主要群体，其儒者的身份是不争的事实。因此，对待宫宅与园林差异的更为合理的解释是回到儒家

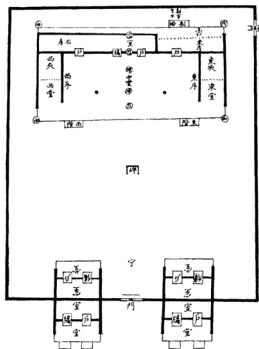
① 张萱：《田宅》，见《续修四库全书·子部杂家类·西园闻见录》，卷二十四，592页，上海，上海古籍出版社，2002。

② 李允铎：《华夏意匠》（第二版），306页，香港，广角镜出版社，1984。

③ 刘彤彤：《中国古典园林的儒学基因》，天津，天津大学出版社，2015。



凤雏村的早周宫殿遗址（采自《傅熹年建筑史论文集》）



清张惠言《仪礼图》中的春秋时期士大夫住宅图（采自刘敦桢《中国古代建筑史》）

图 1-4 宫室、宅第建筑中清晰确定的秩序



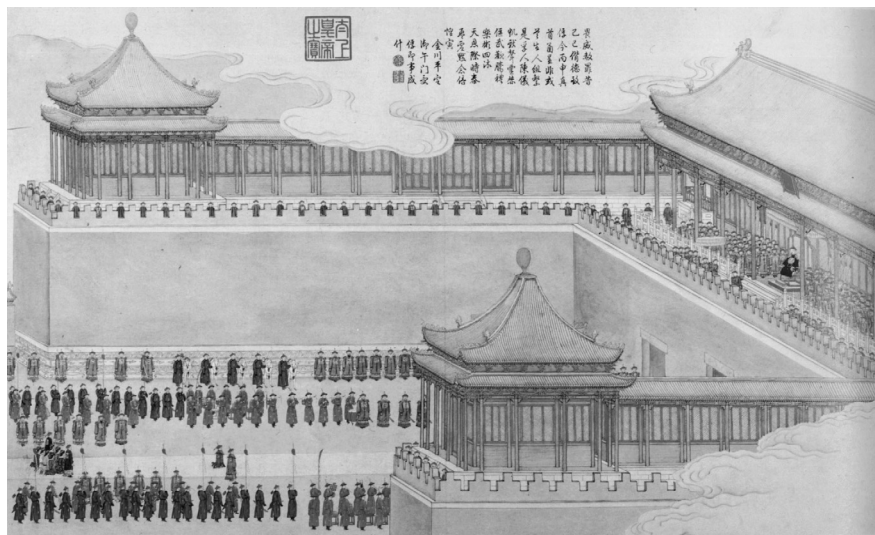
耦园平面图（采自《苏州园林》）

图 1-5 “礼乐复合”的中国古代居住环境

礼乐复合的理想人格培养当中。规矩的宫宅建置与儒者的“礼”的人格或社会性相应。灵动的园林作为生气流行的宇宙的缩影，则与儒者的“乐”的人格或个体、自然性相应，直接滋养人的内在心性情感。在“礼乐复合”精神的主导下，古人在构建生活环境时，始终主张理性与感性、礼制与情感的统一（图 1-5）。《礼记·丧服四制》曾申明：“门内之治恩掩义，门外之治义断恩。”郭店楚墓出土的竹简中表达得更为清晰：“仁，内也；义，外也；礼乐，共也。……门内之治恩掩义，门外之治义斩恩。”（郭店书简《六德》：26-31 简）门之外，以义服为重，代表礼

制的堂屋、宅第、宫殿甚至城市，作为一种具有社会性、礼制规范意义的居住，形成等级分明、秩序井然的空间组合；门之内，以恩服为重，“恩，取人之情也，恩者仁也”，是一种家庭、情感性质的居住，更进一步发展为个人化的、艺术的、精神的居住，成为安顿心灵的“乐”的天地，演化为诗情画意的园林场所。“宫中雍雍，外焉肃肃”（《大戴礼记·曾子立事》），共同铸就了礼乐互补、和谐统一的生活空间和社会环境，也促成了作为个体的人与社会的人两种人格的中和与平衡（图 1-6，图 1-7）。

就物质形态的层面而言，外界“礼”



金川平定，乾隆帝御午门受俘
徐扬《平定两金川战图册》（局部）（采自《清代宫廷绘画》）



乾隆帝与皇子多人于宫苑内观赏雪景，郎世宁等绘《乾隆雪景行乐图轴》（采自《清代宫廷绘画》）



雍正帝与皇子弘历于竹枝下赏梅
郎世宁绘《平安春信图轴》（采自《清代宫廷绘画》）

图1-6 宫中雍雍，外焉肃肃：礼、乐的不同空间环境促成了中国人的精神平衡（一）



明宪宗《元宵行乐图卷》（一）

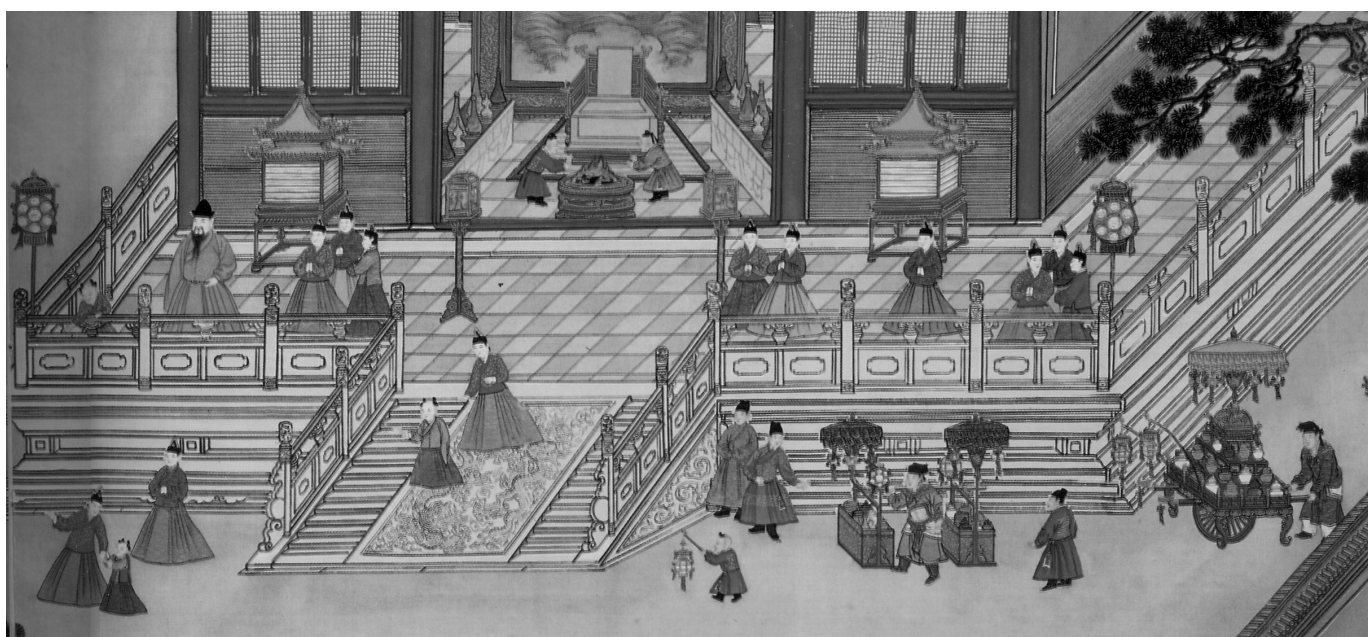


明宪宗《元宵行乐图卷》（二）

图1-7 宫中雍雍，外焉肃肃：礼、乐的不同空间环境促成了中国人的精神平衡（二）



明宪宗《元宵行乐图卷》（三）



明宪宗《元宵行乐图卷》（四）

图 1-7 宫中雍雍，外焉肃肃：礼、乐的不同空间环境促成了中国人的精神平衡（二）续

的秩序在园林中被消解：院落递进式的组织方式被自由灵活的布局取代；对称的中轴线被迂回、委曲的流线置换；建筑间固定的主从关系淡化，亭台楼阁、斋馆轩榭，在园林当中的空间关系很少受礼制约束；表现建筑等级的种种象征符号如屋顶形制、斗拱及色彩的施用等，在园林当中都不再发生效力；而园林当中曲径通幽、小中见大、虚实隐显等种种独特的方法，更为宫宅之中所不可能出现，作为将实景加以幻化的手段，它使人超越现实的社会环境，唤起自由的想象，令人领略无尽。

就营造过程而言，摆脱既有的规则秩序，表现自身的主体精神，本来就是造园者的追求。正如计成的好友郑元勋所说：“园有异宜，无成法，不可得而传也。”（郑元勋《题词》，收入《园冶》）兴造园林并没有客观的规则，虽然有客观要素，但更重要的却是人，人的主体精神主导了园林的兴筑：

是惟主人胸有丘壑，则工丽可，简率亦可。否则昂为造作，仅一委之工师、陶氏，水不得滞带之情，山不领迥接之势，草与木不适掩映之容，安能日涉成趣哉？

郑元勋《题词》，收入《园冶》

第园筑之主，犹需什九，而用匠什一，何也？园林因巧于因借，精在体宜，愈非匠作可为。

计成《自序》，收入《园冶》

这样产生的园，必然是一种表现个人

构思的艺术作品。而宫宅的构建，却是一种高度程式化的作业。其中所包含的个人创造性，远逊于园林。

礼、乐不同的精神实质还鲜明地体现在宫宅与园林不同的命名模式及内涵即精神环境当中。“名”在中国文化中具有特殊的神圣性，如孔子所说：“君子之名必可言也，言之必可行也。君子于其言，无所苟而已矣。”（《论语·子路》）名保留了列维·布留尔所阐释的原始时期语言文字的巨大力量，“名字作为互渗的记号，非同寻常，富有一种神秘的力量。它的含义能够制约和限制着被命名的存在。”^①不仅代表而且本身即是人的行为、活动。作为一种符号，名绝不仅仅是散发在空气中的声音，而是具有特殊的操作力量，制约和限制人的行为世界。

例如中华民族的第一个朝代“夏”的命名就有特殊含义。在神话思维中，植物生命最旺盛的时期同太阳生命最旺盛的时期相吻合，以“夏”命名，即取其盛长阜昌之义。在建成环境当中，首先是对于祭祀、宫殿命名的高度关注。如周代的灵台、灵沼，即隐喻了简狄登台承膺帝誉祖先的神灵，从而使民族昌盛和国家得以建立的故事^②。礼制建筑辟雍，如《白虎通》的解释：“辟者，象璧圜以法天。雍者，雍之以水，象教化流行。”楚庄王的“匏居之台”，匏，即葫芦，《礼记·郊特性》曰：

① 引自恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，30页，甘阳，译，上海，上海三联书店，1988。

② 引自王毅：《园林与中国文化》，12页，上海，上海人民出版社，1990。

“器用陶瓠，以象天地之性。”^①秦始皇特将“信宫”易名为“极庙”，以拟“象天法地”（《史记·秦始皇本纪》）的北极；之后如汉代的“未央宫”，唐代的“含元殿”，直到明清紫禁城的“太和殿”，等等，都有着深厚的文化内涵，为统治者的神圣性和合法性提供依据。

就园林环境而言，在西汉兔园中，对命名的重视初见端倪，如援《诗经》而命名的“蒹葭洲”“鳧藻洲”^②等。这一风尚在魏晋时期得到凸现，诸如“栖静”“离垢”“首阳”“东山”^③等园林命名均引经据典。到北魏，孝文帝元宏为清徽堂园林命名，特别强调“名目要有其义”（《魏书·景穆十二王列传·任城王》）。这一传统之后获得长足的发展。从唐代王维的辋川甘景、卢鸿的草堂十景，到宋代苏舜钦的“沧浪亭”，司马光的“独乐园”，晁补之的“归来子庐舍”，园名普遍表现出浓重的人文色彩。明清时期，这一传统更发展至高潮，如王世贞之“弇山园”、顾大典的“谐赏”、王稚登的“寄畅”，皇家园林的避暑山庄七十二景、圆明园四十景、静宜园二十八景……在点景题名

上所花费的心思丝毫不逊于山水、建筑的经营。明人张岱就此曾精辟地指出：

造园亭之难，难于结构，更难于命名。^④

而更为脍炙人口的则是《红楼梦》大观园点景题名一节中贾政所说的一段话：

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。^⑤

彼时的大观园，物质环境已然完备，却由于缺乏文字标题，而“不能生色”。可见，对古人而言，园林并非只是表象上的山水花木、楼阁馆榭，而更多在于文字标题所承载的精神意象。对此，明代文人王思任所言更加鞭辟入里、发人深省：

善园者以名，善名者以意。其意在，则董仲舒之蔬圃也，袁广汉之北山也，王摩诘之辋川甘景，杜少陵之空庭独树也，皆园也，无以异也。不得者，且为荡丘、为聚血、为哄市、为棘圉、为斜阳荒草，狐噪蛇啸之区，乌乎园！^⑥

美好的园林，依仗着美好的命名，而美好的命名，则依仗于“意”，也即精神意象。不论园子是怎样的物质形态，但有此“意”的存在，便能真正成为一个园；反之，则只能是“斜阳荒草，狐噪蛇啸”

①《礼记·郊特性》说：“器用陶瓠，以象天地之性。”葫芦，在史前人类的诗性思维看来，是地母、女性及植物母体的代表和象征。《晋书·礼志上》言：“祭器用陶瓠，事返其始，故配以远祖。”

②《述异记》说：“梁孝王筑平台，台至今存。有蒹葭洲、鳧藻洲、梳洗潭。”

③《南史》：“豫章王子邸内起土山，山上植桐竹，号‘桐山’，武帝幸之，问临川王映：‘王邸亦有嘉名乎？’映说：‘臣好栖静，以为名。’又问晔，答曰：‘臣山阜，号首阳山。’”《南齐书·高帝上》：“初，勔高尚其意，托造园宅，名为‘东山’，颇忽时务。”《南史·列传》：“（刘慧斐）因不仕，居东林寺。又于山北构园一所，号曰‘离垢园’，时人仍谓为‘离垢先生’。”

④张岱：《与祁世培书》，见陈从周、蒋启霆：《园综》，497页，上海，同济大学出版社，2004。

⑤见曹雪芹《红楼梦》第十七回《大观园试才题对额，荣国府归省庆元宵》。

⑥王思任：《名园咏序》，见陈从周、蒋启霆：《园综》，437页，上海，同济大学出版社，2004。

的地方，哪里谈得上什么园呢？

可见，不论是宫宅还是园林，其命名绝不仅仅是一般所认为的文学性修饰手段，而是本体论的精神建构。作为不同环境框架的宫宅和园林，容纳了不同行为人的活动，它们的命名也必然显现出这种鲜明的差异。

中国古代宫宅、园林的命名一般由“题名”与“类名”两方面构成^①。如“太和殿”，“殿”是基于建筑类型角度的命名即类名，指示建筑在整体环境当中的地位，反映出既定的秩序；而“太和”则是文学化、形而上的题名^②。在宫宅当中，建筑的命名严格遵循这一模式，诸如钦安殿、浴德堂、体仁阁、祈年门（图 1-8-a,b）等，殿、堂、阁、门等体现着建筑地位和环境秩序类名从来不能省略，这也正意味着“礼”，即秩序在宫殿、宅第当中的本体意义。

而园林中的建筑命名，一般回避殿、宫等礼制意义强烈的字眼，多以斋、馆、轩、榭等更具有审美意义的称谓代替，甚至索性将指称建筑实体的类名隐去，只余下纯粹的文学性题名，如拙政园的小飞虹（桥）、小沧浪（亭）（图 1-8-c），耦

园的山水间（榭）（图 1-8-e），北海的濠濮间（榭），等等（图 1-8-d,f），都仅存题名部分。至于景的命名，更具有高度的虚化特征，例如圆明园四十景中的镂月开云、天然图画、水木明瑟、西峰秀色等，虽然是以建筑作为构景重心，但在命名当中却完全将建筑隐去。

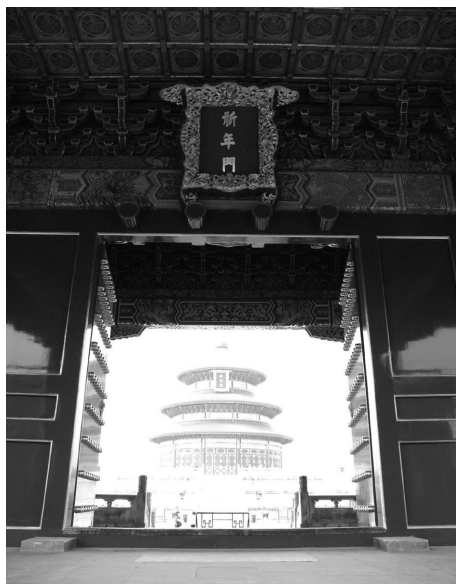
类名的缺席，题名的诗化，意味着园林和宫宅有着完全不同的意义取向。宫宅强调的是“秩序”，是人的社会性；而园林则反其道而行之，它排斥这种秩序，不是要对欣赏者进行社会性的约束，而是以虚化的审美意象来感染人的主体精神，以不定的意义表达引发人的联想和对“言外”“象外”之意的不断追寻，并在此过程中实现精神的超越。

如所熟知，用典是古代建筑命名的重要方式。所谓典故，一般指古代故事和有来历出处的词语^③。作为中国古代诗文创作的重要传统，用典自《周易》《尚书》即已肇端，至于魏晋，在玄学清谈之风影响下迅速流行发展，人们通过创造性地引用典故，使简约的言辞背后承载更为丰富的意义，从而委婉地表露自己的心志。当这一方法扩展到宫宅、园林的命名当中，

① “题名”与“类名”的称谓，引用了赵向东硕士论文中提出的概念，参见赵向东：《参差纵目琳琅宇，山亭水榭那徘徊：清代皇家园林建筑的类型与审美》，5页，天津，天津大学，2001，学位论文。

② 类名关联着相对稳定的意义内涵，但并不一定指称某种特定的建筑形式，而更多是受该建筑所在特定环境框架及秩序的制约。如北海善因殿，就其形象体量而言更适合被称为亭，但在整个永安寺的空间序列中，它位于白塔中轴之前的冲要位置，具有着崇高的宗教等级，之所以被称为“殿”，正是要和这种特定的身份等级相适应。由此可见，古人使用类名的原则，是要指示建筑在整体环境当中的地位，反映出既定的秩序。

③ 它具有以下特征：一、它存在于书面作品中；二、典故由“古代故事”和有来历出处的词语组成；三、所引词语应有来历出处而不能只是口头相传的。



a. 自祈年門望祈年殿 丁壺拍攝



d. 网师园万卷堂内景



b. 钦安殿室内（采自《紫禁城宫殿建筑装饰内檐装修图典》）



e. 耦园山水间



c. 沧浪亭园门



f. 拙政园听雨轩

图 1-8 匾联题刻显现的不同环境的精神实质

场所环境也就相应地由典故内涵及作者的解释而获得了深层意味，彰显出特定的精神境界。因此，对典故出处加以分析整理，分析其源出文本的内容特征，是解读宫宅、园林两种环境类型不同的精神本质和意义特征的有效方法。

作为文人园林和皇家园林的典型代表，明代拙政园、清代圆明园有着完整的景点体系，而文徵明的《拙政园三十一景诗》《拙政园记》，乾隆帝的《圆明园四十景诗》又提供了作者对景名理解与解释的文献依据。因此，本文以二者和清代紫禁城宫殿建筑相参照，共同作为研究对象，并引入中国古典文献分类方法，即《四库全书》的四部四十四类分法^①，将其命名用典出处的文献类别按照经、史、子、集四部进行分类，统计并做出分析（见附录表，图 1-9）。

由以上图表数据可知，宫殿、皇家园林、文人园林这几种不同的环境类型，其命名用典出处的文献分布也并不均衡。其中，紫禁城建筑命名选用典故出处中经部文献所占比例最高，达到 81%，集部

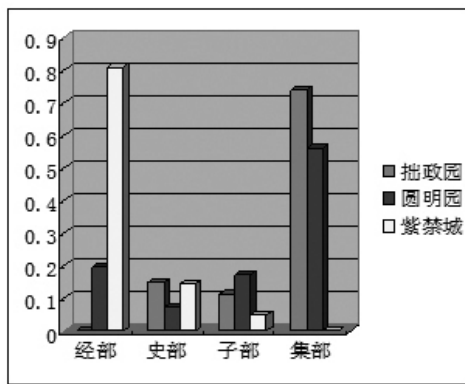


图 1-9 皇家园林、文人园林、宫殿命名用典出处文献分布

为 0；拙政园三十一景的情况则恰恰相反，集部所占比例具有绝对优势，为 74.1%，而经部文献比例则为零。圆明园四十景名中，集部所占比例同样具有明确的优势，占 56.1%，领先于经部的 19.5%、子部的 17.1% 以及史部的 7.3%，具体见附表 1-3。

一般而言，经部典籍的意义是相对确定、实在的，尤其是儒家经典，多强调人的道德修养、行为规范，主旨在于培育人的社会性，实际就是“礼”。宫殿命名援引经部典籍，正意味着宫殿建筑关注的

^① 类似的分析参见刘江峰，王其亨：《〈园林与中国文化〉引文分析及其思考》，载《建筑师》，2006（04），93-96 页。

《四库全书》分类表：

经部	易、书、诗、礼、春秋、孝经、五经、总义、四书、乐、小学
史部	正史、编年（附起居注）、纪事本末、别史、杂史、诏令奏议、传记、史钞、载记、时令、地理、职官、政书、目录、史评
子部	儒家、法家、医家、农家、医家、天文历算、术数、艺术、谱录、杂家、类书、小说、释家、道家
集部	楚辞、别集、总集、诗文评、词曲

是人的社会性，意在为生活在社会中的人提供规范行为的框架。文人诗集或园居典故，或充溢着虚化的审美意象，或包含着富于哲理和美感的园林情境，其意义是虚化的、不定的，是人的个性情感体验与艺术精神的表现，也即“乐”。园林命名讲究引用诗文，意味着园林关注的是人的主体精神，意在为个体的人提供精神栖居的场所。

在与宫宅的多方位比较之下，园林作为“乐”即精神栖居的本质得到充分的彰显。而下文关于古代文人论述的梳理则能更深刻地揭示出园居在古人心目中“乐”的实质，更清晰地显现出这一本质的形成与发展历程。

三、园林：精神栖居

早在先秦时期，后世意义的园居尚未成熟，但有修身养性意义的“闲居”“燕居”之说已经出现，堪称作为精神栖居的园居之前身。如《国语·齐语》中提到“圣王之处士也，使就闲燕”^①，意即文人处士应使居处于幽静、闲雅之地，读书问道，修养心性（图 1-10）。孔子对“居”能陶冶人之性情的意义尤为关注。《论语·里仁》中就曾说过“里仁为美”。《礼记》中特有“仲尼燕居”和“孔子闲居”两章，专门描述了孔子“退朝而处”于家居时，

“容体、声音、言语、饮食、居处、衣服，而各得其宜也”。《论语·述而》中也有：“子之燕居，申申如也，夭夭如也。”朱熹注云：“燕居，闲暇无事之时。……申申，其容舒也。夭夭，其色愉也。”^②孔子退朝而处时这一超然的精神状态，正诠释了与“礼”互补的“乐”的精神居住的本质。之后，《孟子·尽心上》中提出“居移气，养移体，大哉居乎”，认为居住环境对外在形体和内在精神的修养都起到决定性



图 1-10 立民之居，必于中国之休地
生民保居图（采自《钦定书经图说》）

①《国语·齐语》：“桓公曰：‘成民之事若何？’管子对曰：‘四民者，勿使杂处，杂处则其言咙，其事易。’公曰：‘处士、农、工、商若何？’管子对曰：‘昔圣王之处士也，使就闲燕；处工，就官府；处商，就市井；处农，就田野。’”

② 李泽厚：《李泽厚十年集》，第 3 卷，172 页，合肥，安徽文艺出版社，1998。



舞雩从游（采自1934年北京民社印《孔子圣迹图》）

图 1-11 孔子及其弟子在天地境域中观照自身，体验存在

暮春者，春服既成。冠者五、六人，童子六、七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。

对此，孔子深为赞许：“吾与点也！”这段话不啻为孔子“兴于《诗》，立于礼，成于乐”这一融合礼乐的儒者理想存在方式的生动表述，有代表性地传递出儒者主张以礼乐的形式来塑造、传达生命体验，体验存在意义。曾点所描述的活动源于原始的修禊——一种沟通天地与人伦的仪礼的形式遗留^①。原始儒在具有临界性或神性的山水环境里，通过对集音乐、舞蹈、吟诵于一体的《诗》的表演，使人的

内在世界的情感时间流与宇宙之流达到和谐一致，参与到周而复始、生机流行的天道当中，体会到个体与天地万物的和谐，也即对生命在天地境域中存在的感悟。

庄子显然注意到孔子关注这种山水审美而获得的精神愉悦，他引述孔子之言：“山林与！皋壤与！使我欣欣然而乐与！”（《庄子·知北游》）^②“曾点气象”所表达的正是一种与天地万物寄其同情，体会到天人相与，而确认自身存在的理想精神境界。

随着士人人格的不断完善以及社会

① 王其亨，官窳：《宁寿宫花园点睛之笔：禊赏亭索隐》，见《中国紫禁城学会论文集》（第一辑），非正式出版物，1996。

② 对待孔子的这种山林之乐，庄子其实是持批判的态度，在引述孔子之语后，他紧接着就指出：“乐未毕也，哀又继之。哀乐之来，吾不能御，其去弗能止。”庄子所主张的是槁木死灰般的冷漠而保身，是摒弃一切物态寄托的绝对精神自由和超越。不少研究者往往断章取义，误将这一孔子美学思想当作是庄子思想的核心，应当予以纠正。



[日]乐志论图(网络资源)

图 1-12 欲卜居清旷，以乐其志

的不断发展和进步，儒家这种在山水当中充分体验个体情感和生命精神的意向，与日常生活场所中“闲居”“燕居”的精神实质相融合，终于形成了士人理想的居住环境——园居，东汉的仲长统对于这种环境进行了具体的设想（图 1-12）。

欲卜居清旷，以乐其志。……使居有良田广宅，背山临流，沟池环匝，竹木周布，场圃筑前，果园树后……踟蹰畦苑，游戏平林，濯清水，追凉风，钓游鲤，弋高鸿，讽于舞雩之下，咏归高堂之上。安神闺房，思老氏之玄虚，呼吸精和，求至人之仿佛。与达者数子，论道讲书，俯仰二仪，借综人物，弹南风之雅操，发清商

之妙曲。消摇一世之上，睥睨天地之间，不受当时之责，永保性命之期。如是则可以凌霄汉，出宇宙之外矣！岂羨夫入帝王之门哉！^①

以“乐志”命名，已然道出了园居以使精神愉悦的本质，而如“踟蹰畦苑，游戏平林，濯清水，追凉风，钓游鲤、弋高鸿”，“消摇一世之上，睥睨天地之间”，这种精神上的恣情放旷，显然为宅第之居无法容纳而只能归属于园林当中。虽然仲长统并未将它付诸实践，但其所蕴含的精神却是时代的先行，影响深远。

魏晋时期，玄学突起，时人对待个人的情感与精神达到了全新的境界，对于精神的自由和超越有了自觉的追求，以山水陶冶胸次，在天地境域之中体验生命精神的存在（图 1-13）。

王子敬云：“从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀。”（《世说新语》卷二《言语》）

王右军既去官，与东土人士营山水弋钓之乐。游名山，泛沧海，叹曰：“我率当以乐死”。（《晋书·王羲之传》）

桓公北征，经金城，见前为琅邪时种柳，皆已十围，慨然曰：“木犹如此，人何以堪！”攀枝执条，泫然流泪。（《世说新语·言语》）

这种以山水自然寄寓精神的需求日益强化，深刻地融入了魏晋名士的园居生活之中。如《世说新语·任诞》所载王子猷的轶事：

^① 见《后汉书·仲长统传》：“（长统）性傲诞，敢直言，不矜小节，默语无常，时人或谓之狂生。每州郡命召，辄称疾不就。常以为凡游帝王者，欲以立身扬名耳，而名不常存，人生易灭，优游偃仰，可以自娱。欲卜居清旷，以乐其志。”



[明]吴彬《山阴道上图卷》(一)、(二) (采自《中国美术全集·明代绘画》)

图 1-13 从山阴道上行,山川自相映发,使人应接不暇,若秋冬之际,尤难为怀

王子猷尝暂寄人空宅住,便令种竹。或问:“暂住何烦尔?”王啸咏良久,直指竹曰:“何可一日无此君?”

称竹为君,是以竹为性灵之友,以竹抚慰自己的灵魂,“眼见檀栾之秀,耳听萧萧之音,涤胸荡腑,飘飘然脱略尘寰”,赏竹成为一种生命的渴求。

陶渊明归隐田园,在自然中获得灵魂的抚慰,更是时代的典型,如他的《饮酒》篇中所言:

结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔?心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。

这种无法以语言确切传达的精神意象,正是诗人在礼制秩序之外所寻求到的心灵的安适,是回归了生命本真的体念与

感受。如他在《归去来兮辞》中所述:

……既窈窕以寻壑,亦崎岖而经丘。木欣欣以向荣,泉涓涓而始流。善万物之得时,感吾生之行休。……怀良辰以孤往,或植杖而耘耔。登东皋以舒啸,临清流而赋诗。

诗人超越了人生逆旅而回到了湛然寂然的本来的“宇”——一切“有”的老家,在园居生活中重新捡回了一个我——物我同一的我(图 1-14)。园林作为精神栖居地的本质由此得到确立。

到梁代的徐勉,园林作为精神栖居的本质被直接点明^①:

……营山园者,非在播艺,以要利入。正欲穿池种树,少寄情赏。……但不能不为培塿之山,聚石移果,杂以花卉,以娱休沐,用托性灵。

^① 徐勉,《为书诫子崧》,载于《梁书·列传十九》。



图 1-14 登东皋以舒啸，临清流而赋诗 何澄《归去来兮图》（采自《中国古代绘画史图录》）

类似这种以园居为精神家园，从而体验个体的存在，感知本体——人生和宇宙的终极意义，为魏晋南北朝的文人普遍践行，如晋宋之际的谢灵运“栖清旷于山川”，臻达“眇遁逸于人群，和寄心于云霓”^①的体悟；南梁刘孝标在“日出而作，日入而息”的田园之中，实现“浩荡天地之间，心无怵惕之警”^②的精神超越；北周庾信“一枝之上”的小园“可以疗饥，可以栖迟”^③；北魏张伦于“半丘半壑”间的庭园中，“悟无为以明心，托自然以图志”^④。诸如此类，不胜枚举。而在游园当中涤荡心灵、感受与天地同乐的境界，即使在皇

家园林当中也别无二致，如《艺文类聚·产业部上》中记载梁代裴子野的《游华林园赋》云：

谅无庸于殿省，且栖迟而不事。譬笮鸟与池鱼，本山川而有思。伊暇日而容与，时遨游以荡志。

在继承了南朝山水文化的唐人那里，将园林作为性情寄寓之所的意向更加鲜明，如独孤及《卢郎中浔阳竹亭记》语云：

佳景有大小，道机有广狭，必以寓目放神，为性情筌蹄。

白居易《寻春题诸家园林》诗咏：

天供闲日月，人借好园林。

可见，人们已清晰地认识到：园林中

① 谢灵运：《山居赋（并序）》，载于《宋书·列传二十七》。

② 刘孝标：《山栖志》。

③ 庾信：《小园赋》，见陈从周、蒋启霆：《园综》，476页，上海，同济大学出版社，2004。

④ 《洛阳伽蓝记·城东》，记张伦宅园：“卜居动静之间，不以山水为忘。庭起半丘半壑，听以目达心想。进不入声荣，退不为隐放。”

的优美景致，抑或是一草一木，均是人的精神象征。园林是人“借”来抚慰生命、表现生命，用以安顿人们的灵魂，寄托情性之所在。柳宗元《零陵三亭记》更为深刻地指出：

君子必有游息之物，高明之具，使之清宁平夷，恒若有余，然后理达而事成。

游息，即燕息，就是一种精神所需。

有了游息的园林，不但可以息静，精神生活也能够获得缓暇，“理达而事成”，实现理想的人生境界，实际上也正是强调了“乐”与“礼”的互补作用。

宋理学家朱熹在《论语集注》中特别关注“曾点气象”，认为“其胸次悠然，直与天地万物上下同流”。曾点气象的精神实质就是在天地境域中观照自己，体验存在，肯定人生，感悟到人生和宇宙的终极意义。与朱熹的阐发相应，宋代文人园记中关于园林作为精神栖居的“乐”的本质的叙述俯拾如下。

夫举世所宝，不必私为已有，寓意于物，固以适意为悦。

冯多福《研山园记》

……古之君子，其将责人以有功也，必使之乐其职，安其居，以其优游喜乐之心而就吾事，夫岂徒苟悦之哉！

张耒《双槐堂记》

予曰：夫世之慕渊明者，非特其去就可尚也，惟其志意超然旷达，适于物而不累于物，有所得者焉。庄子曰：“山林欤？泉壤欤？使我欣欣然而乐欤？”且山林泉壤，非世俗悦于耳目者也。所遇之乐，不自知而发……

韩元吉《东臯记》

山水画论也同样关注着这一主题，典

型如郭熙在《林泉高致·山水训》中指出：

君子之所以爱夫山水者，其旨安在？

丘园，养素所常处也；泉石，啸傲所常乐也；渔樵，隐逸所常适也；猿鹤，飞鸣所常亲也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身出处，节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素黄绮同芳哉！白驹之诗，紫芝之咏，皆不得已而长往者也；然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝。今得妙手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼，依约在耳，山光水色，滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉！此世之所以贵夫画山之本意也。

郭熙著名的山水“四可”之说也在这时提出。他明确将“可游可居”作为精神寄寓的层次，与“可行可望”的感官愉悦进行了区分。如《林泉高致·山水训》中说：

世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。但可行可望不如可居可游之为得，何者？观今山川，地占数百里，可游可居之处十无三四，而必取可居可游之品，君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之，此之谓不失其本意。

“可行可望”，意味着审美主体只是一个欣赏者、旁观者，物与我是分离的，它所带来的愉悦是浅层次的。而在“可居可游”中，观者之心和山水外相妙然契合，完全融入，观者成为在山水中自在游戏的享受者，这种愉悦是深层次的。人在“居”中“游”，在“游”中“居”，即“居”即“游”，尽得游息之乐（图1-15）。

明清是古代园林发展的集大成时期。

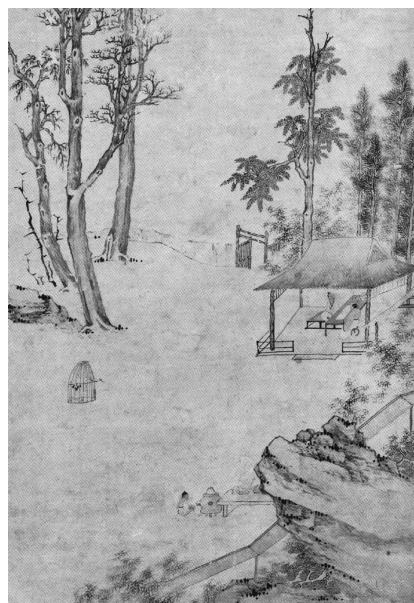


郭熙《早春图》（采自《两宋名画册》）

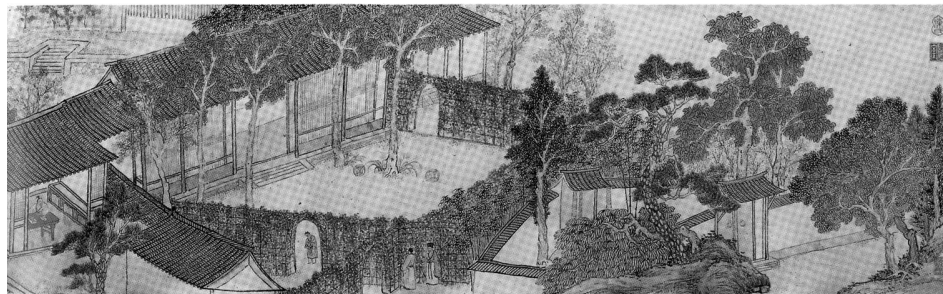
图 1-15 可游可居的山居之乐



[明]仇英《桃村草堂图轴》



[明]文从简《园林秋色图轴》



[明]钱穀《求志园图卷》（局部）

图 1-16 明清绘画中的园林情境（采自《故宫博物院藏明清绘画》）

园林作为精神的居住，与居第的物质、身体的居住的区分得到了进一步的强调，王世贞在《太仓诸园小记》中明确指出：

君子之道，居心为上，居身次之……独余癖迂计，必先园而后居第，以为居第足以适吾体，而不能适吾耳目。

园居不仅使人的形体能得到依托，更能使人保持神灵之清静，享有生命之安顿，省思生命所以安适之道（图 1-16）。例如：

一亩之宫，可以栖迟偃息，禽鱼草木，皆吾陶情适性之具。^①

……而余因是以观造物者之所有，若泉石云物，花木禽鱼，所为丽于两间，挾光景以与之游衍者，物各有以自适，而吾于是托之以寄其适焉，如是者，固日交于前，有以取之不禁也。则不惟余去烦息静之所宜有，盖自造物者之有是也，而我与物之所共适，非一属于己，可专而有之，则余于是将不有超然而自适者乎？如是，则余园虽小，而余之所托以适焉者大矣。^②

而这种君子安适之道，实际就是在自然山水、天地境域当中观照自己，体验存在，肯定人生，此即家园，此即本体——人生、历史和宇宙的终极意义，也就是精神栖居的真正含义。例如：

余性有邱山之癖，每遇佳山水处，俯仰徘徊，辄不忍去，凝眸久之，觉心间指下，生气勃勃。^③

其言曰“天壤间一卉一木，无非造化生生之妙，而吾之寓目于此，所以养吾胸中之仁，使盎然常有生意，非以玩华悦芳为事也。”呜呼！是言也，可以曲达吾儒林下之志矣。^④

前辈谓文人未有不好山水，盖山水远俗之物也。俗者与道相背，俗远而后可以读书研理，可以见道；俗不远，前求诸可以超旷之境，予以涤尘氛而遗世垢。^⑤

正是园居这种作为精神栖居的本质，使得园林和“文”、传统以及解释学结下不解之缘。

从《管子》中的“闲燕”之地，到明清文人所称道的“佳山水处”，儒家文化体系下的文人对于清幽的山水环境有着始终如一的向往，而最受推崇的便是山居，很重要的一方面就在于它能使人在对山水直接的审美观照中，进行哲理的思考，对人的存在境域也即天地宇宙的终极意义进行追索。这种环境无疑是远俗的，所谓“林园无世情”（陶渊明《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》），也正是在这种避世的环境中，士大夫能够实现“秉节环堵”^⑥，保持自身人格的独立，或是“读书研理，可以见道”，求得人格的不断发展完善。然而和庄、老消极避世的隐逸不同，儒家的隐逸观是一种积极的生活态度，园居者并非是要真正地离群索居，而是要在“出”“处”之间、心性修养与修齐治平之间，获得一种平衡。因此，为文人士大夫所付诸实践的，更多是中隐，即一方面要寻求清幽之地作为卜居之所，实现身体的避世，但在精神上却不脱离现实，相反，更突出了要在精神上和整个传统、整个族群保持关联的追求。这就充分突显了语言文字的作用。如伽达默尔解释学所揭示：

真正在文本和解释者，传统和现在之间起桥梁和中介作用的，不是什么心理学的移情，而恰恰是语言……语言是我们遭

① 杨兆鲁：《近园记》，见陈从周，蒋启霆：《园综》，105页，上海，同济大学出版社，2004。

② 陆树声：《适园记》，见陈从周，蒋启霆：《园综》，308页，上海，同济大学出版社，2004。引文为张昭潜记南宋真德秀《南康曹氏观蒔园记》中语。

③ 王心一：《归田园居记》，见陈从周，蒋启霆：《园综》，206页，上海，同济大学出版社，2004。

④ 张昭潜：《十笏园记》见陈从周，蒋启霆：《园综》，74页，上海，同济大学出版社，2004。

⑤ 李杲：《墨庄记》，见陈从周，蒋启霆：《园综》，245页，上海，同济大学出版社，2004。

⑥ 陆游《谈何斯举黄州秋居杂咏次其韵》：“古人处丘园，如彼不嫁女。终身秉大节，敢恨老环堵。”

际世界的方式。^①

用中国古人的话说，就是“文以载道”“以文化之”。文，在中国古代始终具有着本体的意义，如朱熹在《朱子语类》中所言：

道者，文之根本。文者，道之枝叶。惟其根本乎道，所以发之于文，皆道也。三代圣贤之章，皆从此心写出，文便是道。

在儒家文化陶铸下的文人阶层，作为历史文化的传承者，负载着“为天地立心”的责任与使命，必然要用文字表达来传承自己的思想。而在作为精神居住的园林生活中，这种要求则格外鲜明。借用明代陈继儒在《青莲山房》之语：

主人无俗态，筑圃见文心。

在古人看来，园林从来不是单纯的物质形式，而是人心性的象征与寄托，这一意义的突显离不开“文”。孔子早就说过：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”（《论语·雍也》）园林的物质形态只有和“文”相互生发，才是文质彬彬的真园林。这一取向在魏晋“艺术的自觉”当中充分地突显出来，浓缩了历史人文意象的典故尤其成为人们在园林命名与诗文当中所乐于运用的媒介，并在后世的实践当中不断地得到发展。通过这种“引经据典”的言说和创作，园居者得以将园林与自我共同置入一个与历史、传统共时的时空脉络或天地境域中，通过理解文本的活动，园居者实现和古人对话，和历史对话，不仅排遣了避世的孤独，更

在文本解读中实现解释学意义的“自我理解”，这其中不仅包括自身价值的实现，也是对文化的传承，并相应地推动了文化的发展和再生。本书第二章即将就此进行详细的论述。

另一方面，园林作为精神栖居场所的意义，还在于个体体验与山水之间一种原发生命的共通，并借助诗歌将其表达出来。这种原发生命，宏观而言，是宇宙的运迈规律，是四季的轮回、昼夜的更替，是风霜雨雪、阴晴冷暖的变化；微观而言，是人的生命节奏，是人的感官感觉对外在世界变化的感知接受，是人喜、怒、忧、思的情志变化。山水自然对于人的感召，就源于这微观的情感时间之流与宏观宇宙之流的同型结构与相互关联。兴象天然的诗歌，发源于宇宙运迈对个体情感的触发。诗歌的吟哦，能化解内心的郁结，提升人的生命之气，唤起人们对于存在意义的体悟。从《诗经》时代即肇始的山水兴叹，到曾点的风乎舞雩，到晋宋而来的题壁诗传统，再到清代盛行的楹联题写，自然感发、兴象天然的“诗”始终都是儒者存在体验中至关重要的一部分。山水园林诗文字面上对物象的描绘，其背后隐藏的实际是文人对宇宙间生命流行规律的体悟。这种体验稍纵即逝，而诗文恰能提缀这瞬时性的生命体验，以汉字独有的鲜活意象与声律变化将这种体验浓缩为一种极富感染力的生命意象。吟诵此类诗文的读者，犹

^① 张汝伦：《意义的探究——当代西方释义学》，205页，沈阳，辽宁人民出版社，1986。

如重新演绎这一原初的生命体验。如清人叶燮评杜甫“碧瓦初寒外”所说：“觉此五字之情景，恍如天造地设，呈于象，感于目，会于心。……划然示我以默会想象之表。”这种心灵的体验过程，就是对于人的生命存在意义的理解过程，也就是回味无穷的言外之意、象外之意及至意境的展现。本书第三章将结合园林中的“言一象一意”结构，就园林创作运用诗性语言引导人对在天地境域中存在意义的理解过程也即意境这一议题进行讨论。

无论是“引经据典”还是“兴象天然”，园林这种借助语言文字建构起超越时空的生命体验的实践似乎正化解了西方传统所执着的“阿卡迪亚”情结——即有限人生与无限宇宙相对立的矛盾（见绪论）。与有限的个体生命不同，诗文能超越时空而存在。个体由山水而引发的感叹，通过诗文的形式可以流传于后世，能使后人因“有感于斯文”，而唤起对故去的记忆。个体也就在理解与被理解的过程中超越自身有限生命与无限宇宙的矛盾，从而获得自身存在的永恒价值。正如王羲之在《兰亭集序》中所言：

向之所欣，俯仰之间，以为陈迹，犹不能不以之兴怀。况修短随化终期于尽。古人云：“死生亦大矣”，岂不痛哉。每览昔人兴感之由，若合一契，未尝不临文嗟悼，不能喻之于怀。固知一死生为虚诞，齐彭殤为妄作。后之视今，亦犹今之视昔。悲夫！故列叙时人，录其所述。虽世殊事异，所以兴怀，其致一也。后之览者，亦将有感于斯文。

清人严虞惇在《重修绣谷园记》中也说：

知天下无物可久，而惟文字可以传于无穷。

纵览古代山水、园林与诗文交相浸润的传统，很大程度上正折射出古代文人这种借用诗文来传达对生命的感怀，并获取永恒人生价值的共通心理。在这一代代的“有感于斯文”中，山水被赋予人文的、道德的生命，不是孤立外化于文本传统或人文世界；而人也藉此实现了个体存在的永恒价值，在理解与解释中获得了生命的不朽。这种通过对文本传统的理解而实现自我理解的解释学本体论意义，在中国的山水园林文化传统当中，获得了具有诗性智慧的演绎。