



香港臨時市政局
Provisional Urban Council, Hong Kong
香港藝術館
Hong Kong Museum of Art

九龍尖沙咀梳士巴利道10號
香港藝術館二樓
虛白齋藏中國書畫館
Xubaizhai Gallery of Chinese Painting
and Calligraphy
2/F, Hong Kong Museum of Art
10 Salisbury Road
Tsim Sha Tsui, Kowloon

內容編寫：
司徒元傑(SYK)
鄧慶榮(THS)
朱雅明(CNM)
一九九八年三月

虛白齋中國書畫藏品目錄 (已出版)：

1. 《古萃今承——虛白齋藏中國書畫選》(1992)
2. 《虛白齋藏中國書畫——扇面》(1994)
3. 《虛白齋藏中國繪畫——冊頁》(1995)
4. 《虛白齋藏中國繪畫——立軸》(1997)

園林 繪畫



虛白齋藏中國繪畫
展品選介

(第七輯)

中國園林繪畫

中國傳統美學非常重視藝術想像之功能。東晉顧愷之早就提出「遷想妙得」之理論——超越眼前物象形態，捕捉其象外之「神」。嗣後有所謂「神與物游」、「思與境偕」皆出於此。宋代畫家郭熙在《林泉高致》中論及中國山水畫之欣賞方法，有「可行、可望、可游、可居」之說，並道：「看此畫令人生此意，如真在此山中，此畫之景外意也。」中國的園林藝術亦同樣具備此種「景外意」的內涵。

園林的功能

中國園林大致可分為「皇家園林」及「私家園林」兩類。前者主要是皇帝後宮、公卿貴胄之優遊消遣場所，由不同大小和功能各異的建築群組合而成。構造多為雕樑玉砌及琉璃瓦面的殿堂樓閣，講求宏偉華麗。歷代不少「界畫」作品均是描繪這類規模宏大的貴胄園圃（展品9 無款《避暑宮圖團扇》）。

私家園林的發展雖晚於皇家園林，但在中國園林史上卻成主流，蓋因其造園藝術與文人、士大夫思想息息相關；具有一份書卷氣及高雅的藝術特質。其發展於明清兩代江南一帶最為鼎盛。當地因工商業發達而湧現的一批有閒階級，相競追求文人意趣，於城市中大量建造園林，風氣一時無兩。造園設計不論是疊石堆山、鑿池、栽花或是建造臺榭樓亭，均極盡師法自然之能事。又注重經營詩情畫意，令人置身其間頓覺泰和舒暢，或是觸景生情而能吟出佳句、寫出好畫。明代造園家計成所說之「雖由人作，宛自天開」的再造自然境界，與中國繪畫之創作有著異曲同工之妙。故此園林不單是商賈自命風雅之工具，亦成為文人、畫家雅聚的好地方。流風所及，晚清之廣東畫家蘇仁山、「二居」亦與園林有一定關係（參展品7 居廉《花卉

冊》解說）。而園林本身更是入畫的好題材，有明一代之「吳門畫派」是為表表者。

畫家與園林

「吳門畫派」發源地蘇州，城內水巷縱橫交錯，甚適合蓄水造池。鄰近太湖又盛產造型奇特之石材，為堆山造景提供有利條件。置身優雅的園林裏，畫家既可盤桓踱步於曲徑假山之間，或是小憩於樹叢中之隱榭，又或是與友人臨池對話。如此雅興，無怪乎此派翹楚沈周、文徵明均留下不少以園林為題材的繪畫作品（展品1 文徵明《長林消夏圖》）。遞至「吳派」第二代畫家如文伯仁一輩亦秉承此風（展品2 文伯仁《園林十五景冊》）。一些文人畫家更以其藝術涵養，直接參與造園的設計；將書畫的審美觀如「大中見小，小中見大」、「虛實疏密」、「一波三折」等理論應用於園林的佈局造景。園林中透過漏窗、櫺格所觀看的花木湖石造景，與繪畫中的折枝花卉或是花石小景的描繪更如出一轍。畫家參與造園，史載有唐代王維、元代倪瓚，及明代之李流芳、清代石濤等。清代收藏家顧文彬在蘇州築有「怡園」，其園設計時亦曾邀請了畫家王雲（展品11《野館春帆圖扇面》）、顧澐（展品12《蘭亭修禊圖扇面》）、程庭鷺（展品6《北墅八景冊》）等人參與其事。中國園林經典文獻《履園叢話》的作者錢泳亦是能畫擅書（展品13《臨沈周梅花圖扇面》）。他們的畫作很多時亦反映了與園林的關係。

園林設計

石水

文徵明曾孫文震亨在其著作《長物志》有云：「石令人古，水令人遠。」指出園林藝術 石與水是主要之構造元素。園林用的石材，一般造型重古樸奇特，以多見天然風化溶蝕痕跡者為佳品，觀之使人發思古之幽情（展品1《長林消夏圖》）。明清畫家好賞玩奇石事例甚多，蕭雲從與冒襄便曾共聚於揚州「休園」觀賞一件奇石，蕭氏並以繪畫誌其事。至於堆石造山則重模擬自然；營造層巒疊嶺，或是峭壁洞壑等真山水境界（展品2.5《園林十五景冊》）。沈顥亦曾以這種「大中見小，小中見大」的藝術表現手法，將園林中的太湖石演化為畫中的奇峰峻嶺（展品10 沈顥《山水冊》）。而水景的欣賞，不論是作靜觀的泓池或是動觀的流泉，總與人寧靜致遠、盡滌煩囂之感（見展品2.3《園林十五景冊》及6.1《北墅八景冊》）。

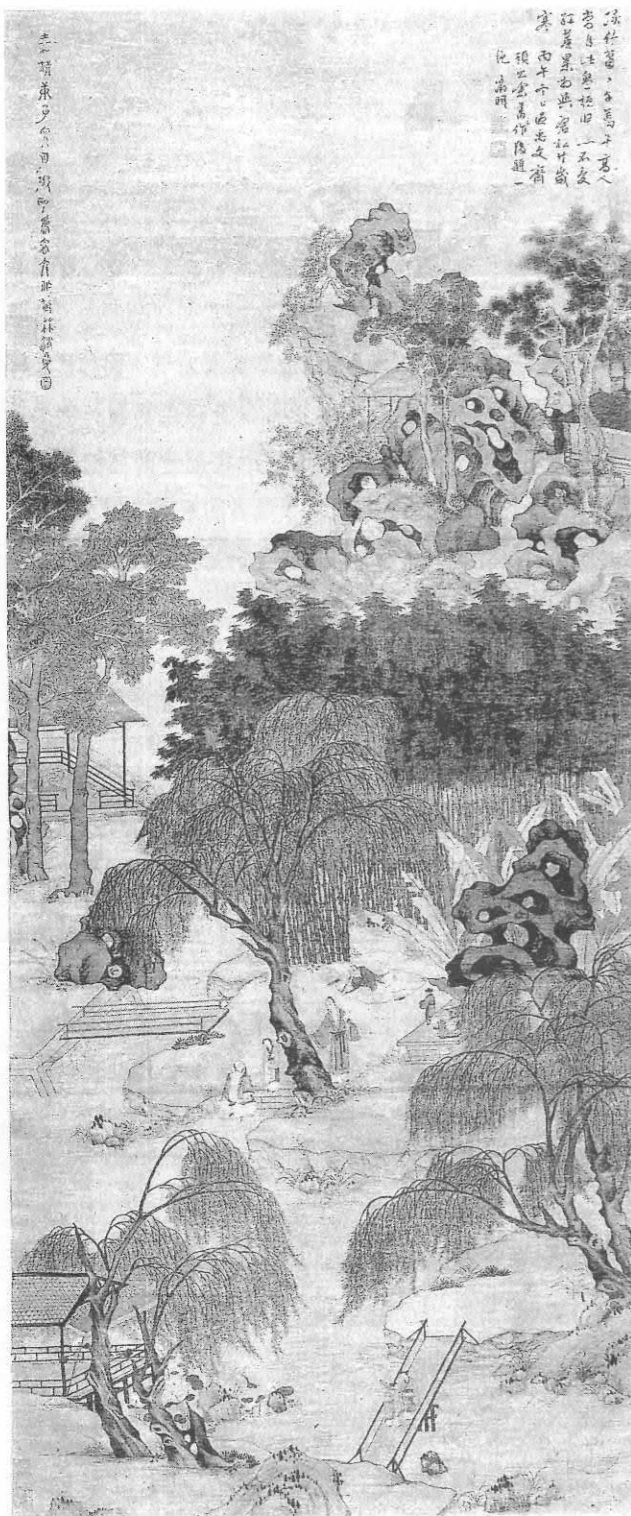
植物

園林中雖有山有水，尚要花草樹木補映，方能收生氣盎然之效。花木不單可作視覺及嗅覺的欣賞作用，更具借聽天籟清音之功能；製造出如「雨打芭蕉」、「竹嘯松濤」等「風來有清聲，雨來有清韻」的無限詩意（參展品1《長林消夏圖》解說）。嶺南園林與蘇州園林有別，因位處潮濕溫暖地帶，設計遂側重於栽花植樹，俾觀賞之餘兼有納涼作用。廣東番禺之「餘蔭山房」及東莞之「可園」名列於「廣東四大名園」，園內便是遍植各種嶺南常綠植物，漫步其間教人心曠神怡。「嶺南畫派」始祖居廉擅於描繪花卉小品，與廣東園林實不無密切關係（參展品7《花卉冊》解說）。

建築

園林雖以妙造自然為能事，但既是居遊者活動的地方，具有休憩居停功能的建築物亦為造園要素之一。園林建築不單提供了從內往外觀景的場所，本身亦成為園林的點綴品。不同大小、形狀、功能的建築物配合園林的整體設計，於有意無意間巧妙地安排了遊者的遊園路線及活動。例如亭的設計，一般是有頂無牆，供遊人多角度觀景或是小憩、納涼、避雨之用。選址以「水際安亭」原則為佳（參展品2.1《園林十五景冊》之瑩心亭、展品1《長林消夏圖》之荷花亭）。重層設計的樓閣建築則用於臨高眺望園外遠景或是俯覽全園景色（展品11《野館春帆圖扇面》、6.3《北墅八景冊》）。樓閣亦多被用作置藏書畫或讀書修業之優雅地方，故常為山水畫家採納作點景之用（展品2.5《園林十五景冊》、6.4及6.5《北墅八景冊》）。園林中散佈不同的建築物可利用廊、牆或連接或分隔，創造不同的空間變化，令遊者於移步換景間得曲折幽深之感覺。這種遊園雅興就如徐徐開展一幅繪畫手卷，段段景致映入眼簾，觀之不盡而耐人尋味。（SYK）

「碧樹鳴風澗草香，綠蔭滿地話偏長。」—文徵明—



1. 文徵明《長林消暑圖》

文徵明（1470—1559），初名璧，或作壁，號衡山，長洲（今江蘇蘇州）人。五十四歲被薦為翰林院待詔。其繪畫得沈周親授，致力趙孟頫、王蒙和吳鎮畫風。山水作品有粗、細筆兩種。為「吳門畫派」核心人物之一，於繪事與沈周、唐寅及仇英並稱「明四大家」；書法則與祝允明、王寵有「吳中三大家」之譽。文氏影響深遠，繼承其家學者及門弟子甚多，族人王文彭、文嘉、文伯仁等；門弟子則有錢穀、陳淳、侯懋功等人。著有《莆田集》。

文徵明常以園林為其創作題材，其中著名的有其於六十四歲時作的《拙政園書畫冊》，共三十一景，於每景配以詩詠。文氏與蘇州四大名園之一的「拙政園」主人王獻臣友好，常為其宴飲於「拙政園」的座上賓，現今園中還有文氏的手書鐫刻對聯、手書《王氏拙政園記》石刻及手植古藤，可見文氏與園林的密切關係。

此細筆青綠山水作於文氏七十七歲時，屬其「細文」風格。文氏於此圖表現出其對園林藝術中綠化的深入了解。「園林」一詞中的林字可披露出植物於園林中的重要角色，花木對園林發揮了陪襯、美化的作用，對空間之「步移景變」、聲感如松風、鳥啼、蟲鳴的影響尤為重要。園林中的植物品種和種植地點是須要經過經驗累積下著意安排的，除了考慮植物的向光性及其對泥土、地形及水的要求外，對附近建築物的配合與觀賞性亦有相對應的模式，例如水邊植柳、高山植松、院中植梧桐等，這些模式均被應用於此圖中。

荷花

文氏於池邊樹旁畫有數朵白荷，荷花為水生花卉，由於其雅而不俗，出泥而不染，故有「君子花」之譽，被比喻為純潔及堅貞，自古為文人所鍾愛。荷花的花期由六至八月，於夏季盛放。文氏並沒有畫「接天蓮葉無窮碧」及「一一風荷舉」的景象，但寥寥數朵更顯荷花的雅淡。

柳

在園林中水邊植柳是常見的景象，因柳樹的耐水性極高，柳枝身輕而隨風搖曳，婀娜多姿，植於水邊可見綠條拂水，正是「清翠漾漣漪」。而密密垂柳宛如翠浪，有「柳浪」之稱。文氏繪五棵柳樹於池邊，柳枝密綠，姿態優美，佔有圖中極大的比例。

芭蕉

圖中以石綠繪的坡地後方置有一玲瓏多孔的太湖石，石後植有幾株芭蕉。少量芭蕉可點綴小院中粉牆漏窗，遍植如圖中所見則可補白大園，並為園林帶來南國風光。芭蕉葉片優美碧翠，屬夏季觀葉植物，正因其具「入畫」特質，常植於景石旁以供遊人觀賞。芭蕉葉大，除可用作扇、席等納涼工具外，雨天時亦為園林帶來「聲景」，如楊萬里《芭蕉雨》中記：「細聲巧學蠅作紙，大聲鏗如山落泉」。

竹

竹是園林植物中最常見的，因它宜山適水，又能與其他種類的植物配搭得宜。竹樹有節，自古被文人墨客所稱頌，認為竹能代表高風亮節。蘇東坡曾曰：「寧可食無肉，不可居無竹。」文氏繪竹叢於石山下，有分隔石山和池邊坡地之功效。以水墨和「汁綠」（藤黃、花青混和）畫的竹叢，正是「竿竿青欲滴，个个綠生涼」，為圖中所繪的炎夏注入一股清涼。

松

松樹有常青、耐寒的特質，自古以來均被人視為長壽的象徵。園林中亦常見有「以松成景」，而松的古拙每使人工的園林有山林野趣，古樹參天的效果。文氏將畫中松樹置於石山右方的樓閣旁，合乎園林藝術中樓閣旁植松柏等古樹的常規。高樹可使遊人視線由平觀轉至仰望，文氏巧妙地置高樹於畫面後方，使觀者的視線由近而遠，由低至高，令畫面更為「可遊」。

梧桐

文氏於對岸亭旁繪二棵梧桐，梧桐被視作吉祥的象徵，俗話有說「家有梧桐落鳳凰」。梧桐樹有遲發芽、早落葉的特性，所謂「梧桐一葉落，天下盡知秋」。文氏所繪的梧桐樹大葉密，正是要表明圖中盛夏的時節。

此畫揭示了文徵明理想園林中的一角，並展現了當時文人於園林中的活動。由圖中人物的活動及物件，可窺探當時文人之雅興。有芭蕉林旁席地而睡；有手執鶴扇倚樹歇暑；有寄情自然池邊濯足，甚有「滄浪之水濁兮，可以濯我足」的坦懷。而由圖中器物得知文人常於游園時煮茶喝酒，展卷玩賞，彈琴讀書，甚是怡然自得。而畫中的一木一石皆透露出文氏和園林關係的密切。（CNM）

「景由文出，文以點景。」—引《立體詩畫》句—



2. 文伯仁（繪畫）、文彭（書法）

《園林十五景冊》

文伯仁（1502—1575），字德承，號五峰山人，長洲（今江蘇蘇州）人。文徵明侄。擅山水、人物，能傳家法，參以王蒙意趣，筆墨細勁縝密。

文彭（1498—1573），字壽承，號三橋，長洲（今江蘇蘇州）人。文徵明長子。兼工山水、書法與篆刻，其畫有乃父風，格調蒼鬱。

明人盛行建造園林，大抵集中於江南一地。「吳派」以此地為基，故繪畫的題材也多觸及。文伯仁作為「吳派」傳人，自然也不例外。園林的設計常常是精心營造，務求體現文人的思想。《園林十五景冊》中所描述的亭臺園景，按其功用及寄意劃分，可從三方面說明。

追摹古人的心靈

屬於此一類型的包括「潛虬」、「漱玉泉」、「瑩心亭」及「續玄閣」。「潛虬」為垂簾讀書之處，而其他園景設計分別象徵對巢由（巢父及許由）、莊子以及楊朱的思慕。莊子乃道家的創始人物；巢父及許由相傳拒受堯禪讓而隱居不出；楊朱為戰國時人，他反對儒家及墨家思想，強調「為己」。這些均為潛心自然的出世人物。當然，要與志趣相投的時人雅集相談，自有「玉泓館」可資相聚。

人生態度的體現及修養

除了心靈上對古人的追摹，也在個人的人生取向上落實這些思想。「滌煩磯」、「靜齋」、「雪舫」以及「石梁」均是修身之所或象徵物。「滌煩磯」可以滌盡俗世塵，「靜齋」可供打坐禪定，「雪舫」可在寒江「垂釣」（按：垂釣不重釣魚，只重修身），而「石梁」則是策杖嚮往湘水之途（按：湘水流經古時的楚國，象徵隱居勝境）。

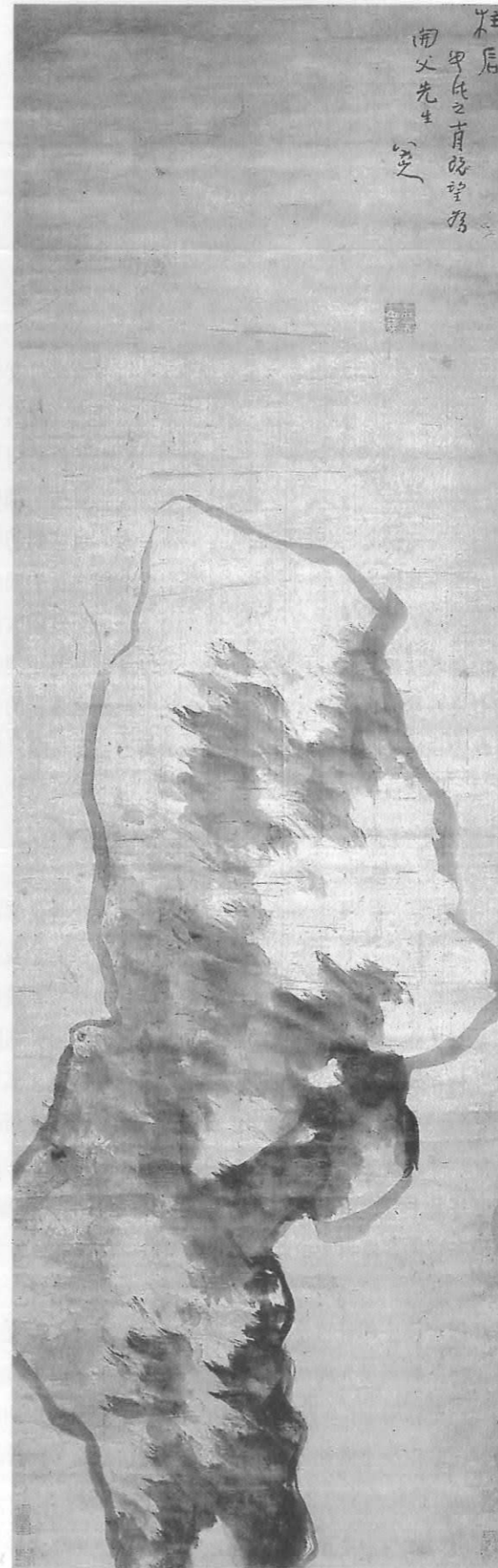
契合自然之所

園林作為以自然環抱的景點，當然還是觀賞自然、契合自然的理想場所。要沈醉春日、秋月，有「清暉樓」與「月榭」可賞；要賞花或看雨，則有「薔薇幕」與「春雨亭」可觀；而要融入自然山水，又有「垂雲峰」與「玉澗」可遊。

這些園林造景的設計，營造了一個統一的文人思想，園林遂成為文人沈醉其中的個人思想世界（另參展品6《北墅八景冊》）。

文伯仁為文徵明侄，其《園林十五景冊》繼承了前輩的細密畫風，但自他開始，已透露了纖弱淡雅之端。文彭為文徵明兒子，其書法有魏晉小楷風神，具謹細典雅之氣，與其所配之圖，在風格上及思想上均極為配合。（THS）

「一片石，亦有深處。」—揮壽平—



3. 朱耷《柱石圖》

朱耷（1626—1705），別號八大山人等。為明寧王朱權後裔，明亡後逃入奉新山中，二十三歲剃度為僧。其畫多有象徵寓意，藉以發泄內心抑鬱。為「清初四僧」之一。

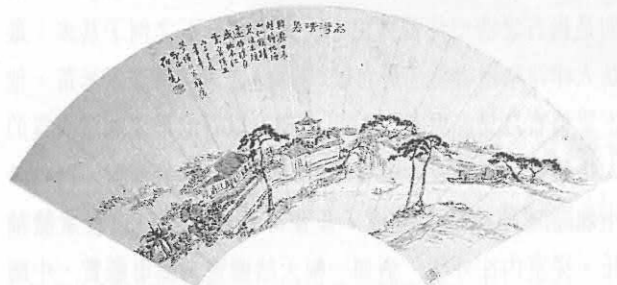
中國文人很早便懂得欣賞石之抽象美。品評石相有「漏」、「透」、「皺」、「瘦」之審美標準。「漏」即是石上之洞穴互相穿通，若有道路可行。「透」是指洞眼前後通透，四面玲瓏。「皺」是石之表面凹凸不平，肌理富變化。「瘦」則是指石之造型修長秀美。古人好賞玩石之例子甚多，最為人津津樂道者莫過於自號「石痴」之宋代書畫家米芾。他不單稱石為兄，更有「拜石」之舉，以石的形象喻意高貴的人格情操。園林設計中有所謂「框景」，即於漏窗、門口外小塊空地種植花木數株，旁置奇石，背景以白粉素牆補托。從室內往外望，猶如一幅天然圖畫，極堪觀賞。中國的花草樹木繪畫，亦多配置奇石於側，以增加構圖的趣味性。最常見配襯景石之植物有竹、梅、芭蕉、蘭、菊等。

此幅《柱石圖》描繪單塊奇石，形態挺拔，造型明顯擷取自園林景石。朱耷為明朝皇室後裔，入清後削髮為僧，晚年生活尤其坎坷，作品多具象徵意義，蘊含亡國悲痛。畫面常見大片留白，上繪孤單的禽魚，氣氛淒然。禽魚又作瞠目怒瞪狀，似表達心中抑鬱及對時局之不滿（展品14《荷花水鳥圖》）。此幅屬於晚期的作品，表現手法抽象及構圖奇詭，為中國繪畫所罕見。矗立巨石有遺世獨立之貌，卻又搖搖欲墮，正好反映畫家不安的情緒。以濕筆恣意點染，墨色濃淡變化豐富，皺紋、肌理渾化天成，更進一步強調畫面的抽象性。李漁在《閑情偶寄》談及石之「瘦」者為美，有云：「壁立當空，孤峙無倚，所謂瘦也。」同樣可作為朱耷此《柱石圖》的描述及心境之寫照。（SYK）

「絲竹邀清歡，壺觴集名士。」—張秉彝—



4. 鄭珊《海山仙館圖卷》(FA67.33)



5. 羅岸先《荔灣消暑圖扇面》(FA69.33)

「海山（珊）仙館」座落於廣州城西的荔枝灣，是清代廣州首屈一指的名園，它是廣東著名鹽商潘仕成的私家別墅，於道光至咸豐數十年間盛極一時。其取名是源自園內「海上神山，仙人舊館」八字楹聯。此地西臨珠江，是明代「羊城八景」之一。園中佳境堪與蘇州園林的精雕小巧媲美之餘，亦具恬淡自然的意趣。園內遍植荔枝樹，則別具嶺南特色。

園林的政治角色

園林的建立，本來是園主作為個人隱逸及寄情閑遊之所，但漸漸地，一些文化及政治功能亦滲入其中，使園林在文士商賈官員之間交遊的活動中扮演更積極的角色。清代乾隆年間，揚州鹽商馬曰琯及馬曰璐兄弟的「小玲瓏山館」可說是其中的表表者。由於這些鹽商有不少具備收藏和賞鑑古董的學識，使癖好和研究書畫文物的風氣在揚州一地風靡一時，並且也影響到畫風的面貌，「揚州八怪」的形成，可說與他們的品味有一定的關係。

「海山仙館」館主潘仕成結交甚廣，廣東學人冼玉清便謂

「一時墨客騷人，文酒之會，殆無虛日」，可見當時的文化活動堪與揚州的盛況相比擬。潘氏所結交的時人，著名者如欽差大臣林則徐、嶺南名士張維屏、入粵學者何紹基等。何紹基與潘仕成之間私交甚篤，他兩次到廣州，都曾寓居於「海山仙館」。不單如此，就連外國人也常到訪這裏，如在中國經商的美國人亨特，在他所著的《舊中國雜記》中便提到「外國使節與政府高級官員、甚至與欽差大臣之間的會晤，也常常假座這裏進行」，這是因為館主與各方均有良好關係的緣故。事實上，當時主理外交事務的耆英，便曾在這裏接見過法國及美國駐廣州的使節，令「海山仙館」儼然成為一個外交場所。

園林的文化角色

此外，「海山仙館」內所藏金石及古物甚豐，其數量之多，堪稱「粵東第一」，這更加添了它的文化氣息。這些珍藏包括了很多宋元版本的古書、漢晉碑帖、漢代印章、南漢墓碑等稀有文物。潘氏又將之選刻於石上，嵌於園內的回廊上，並拓存匯編為《海山仙館叢書》，以供同好觀賞。其中《尺素遺芬》石刻便是潘氏與文士及官員之間往來的書信手蹟。此一舉動配合了當時廣東一地富商名宦私刻叢書的風氣，亦推動了廣東的學術和出版事業。這樣，「海山仙館」又具備私人圖書館與美術館的角色。

可惜，隨著園主的家道沒落，這座廣州名園也從此湮沒，只剩下少數石刻供人憑吊其昔日之盛。現在展出的兩件作品，其一是鄭珊（十八世紀末至十九世紀初）的《海山仙館圖卷》，是由園主潘仕成的父親委約鄭氏所作；另一件則是羅岸先（活躍於十九世紀中期）的《荔灣消暑圖扇面》，抒發他對這座名園衰落的觀感。二者可謂分別記載了它的盛與衰。（THS）

「久在樊籠裏，復得返自然。」—陶淵明—



6. 程庭鷺《北墅八景冊》

程庭鷺（1796—1858），字伯序，號蘅鄉。嘉定諸生，寓居蘇州甚久。工詞章、書畫、篆刻。山水得錢杜指授，清蒼優雅，又近李流芳風格。篆刻上追丁敬、黃易而得秦、漢精神。

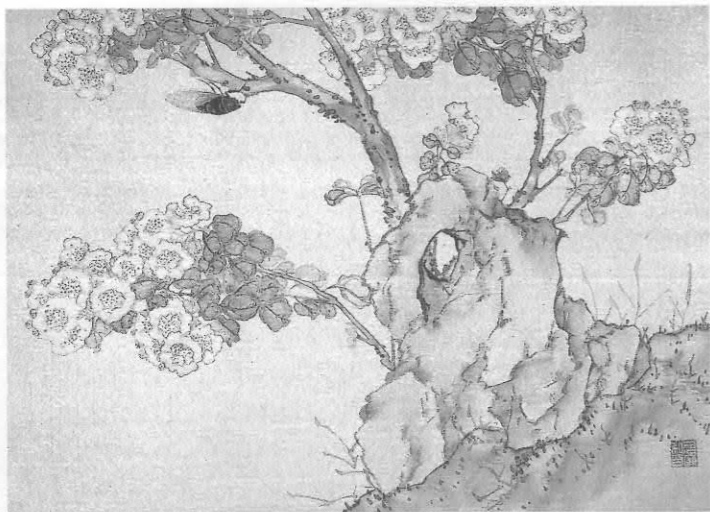
程氏早年畫風較近其師錢杜，趨於纖密細膩，後筆墨轉為鬆秀，近同時代湯貽汾、王學浩一格。是冊八圖繪北墅景色，表現江南市郊園林優雅景致；有月夜攤書、桐蔭品茗、竹徑漫步、觀花賞畫等等養身韜晦的文人理想生活。

明清兩代以蘇州為主的江南地區造園風氣鼎盛，富商雅士爭相於邸宅鑿池蓄水、栽花疊石，務求使居者如置身真山水間，體現閑情逸致之樂趣（見展品2《園林十五景冊》）。園林選址一般可分為建於城市的人造庭園及依自然實景而築的山水園林。前者著重表現文人「雅」、「諧」之趣，如文伯仁作品所繪畫的蘇州、揚州地區私家園林即是。自

然山水園林則講求「野」、「幽」之情趣，較強調反樸歸真，並嚮往漁樵耕讀之樂。北墅即屬此類因地借景之山水園林（亦參展品8 吳琴木《蠡園風景成扇》）。

是冊為設色絹本，行筆略嫌輕率，非精煉之作，然著重表現文人對理想的渴求，以詩配畫，寄寓隱逸情懷。設色以「汁綠」為主，輔以花青、赭石。第6.2頁寫主客於春日同觀偶得珍藏，並以詩紀事。繪長廊橫貫園林，前置湖石喬木，後見高閣書齋，窗明几淨，實為讀書繪畫佳處。第6.3頁則描繪田園生活，二人閒話春耕，窗外是一片桃紅柳綠、菜花盛放的醉人春意。第6.8頁題「寄秋籬」，詩云：「塵境一籬隔，黃花宜避人。」這與陶淵明之「結廬在人境，而無車馬喧」實異曲同工之妙。程氏以此頁作總結，用意至為明顯。細味此冊確實能予觀者有「居之者忘老，寓之者忘歸，遊之者忘倦」之境界。（SYK）

「窗非窗也，畫也。」— 李漁 —



7. 居廉《花卉冊》



居廉（1828—1904），字古泉，號隔山老人，廣東番禺人，與兄居巢被譽為「二居」，共創「隔山畫派」。擅畫花鳥草蟲，尤精寫生，筆法兼工帶寫。畫學宋光寶、孟觀乙，後能出己法。善用「撞水」、「撞粉」法，色彩艷麗。從學者眾，有高劍父、伍乙莊、關蕙農等人，開「嶺南畫派」先河。

「二居」與「可園」

清末廣州外商雲集，畫壇發展與「海上畫派」有著很多相類似地方。然而，居廉更能充分結合了外來影響及當地獨特的風土事物，創出一己面貌。「二居」曾客居東莞張敬修之「可園」。「可園」面積細少但設計精巧；於有限空間妙造自然，被譽為「廣東四大名園」之一。他們置身此優雅小天地，終日賞花遊園，遂啟對景寫生的逸興。居巢寓居「可園」時所作大批詠花詩篇及畫稿可印證一二。居氏畫作多為扇面、冊頁，這與其園林生活亦有一定關係。園林設計一般講求營造小品式的景觀，如透過漏窗觀賞園中花木之局部景致，其意念就如國畫描繪的折枝花卉，都是經過作者經營剪裁的形式美表現。

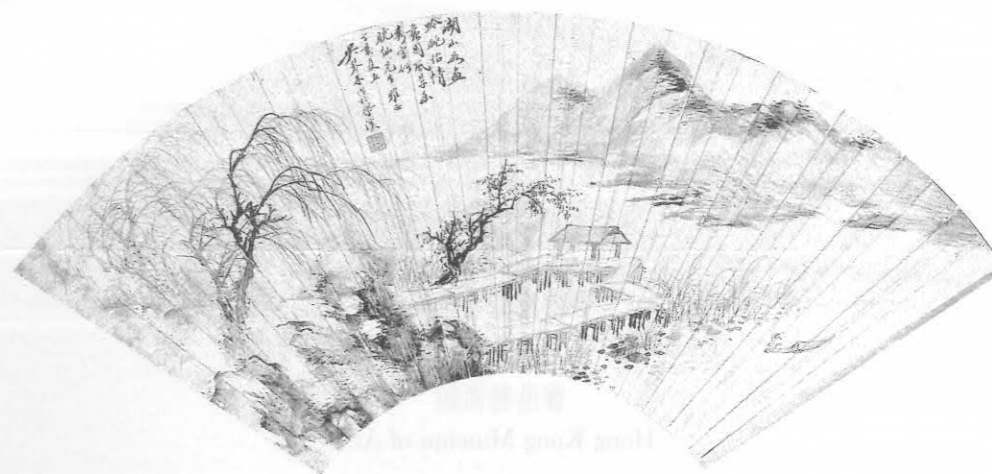
「十香園」與嶺南畫派

「二居」其後亦於番禺自築園林退隱，因園內種植有十種香花，故名「十香園」。又建有青磚牌樓一座，有謝蘭生題對

聯一副：「月在離支（荔枝）樹上，人行茉莉花中。」左右聯句以嶺南花木為題，亦如居氏常以本土特產入畫一樣，均極具廣東特色。他們既能於花草樹石間擷取創作靈感，又便於授徒時作寫生教學。高劍父憶述其師居廉的創作是「專向自然裡尋求畫材，以造化為師」。居氏一生足跡未曾離開過嶺南，能擷取作繪畫之題材不會是北方的巨嶂或是江南的湖山。高劍父所指的「自然」及「造化」，當是「十香園」裏，透過觀察各種蟲魚活動或是細賞花木湖石所得之領悟（參展品 15《石譜冊》）。故此，園林於「嶺南畫派」的發展實有深遠意義。

此冊居廉以其熟練「撞水」、「撞粉」法烘染花葉，四幅均繪玲瓏湖石於其中，意筆勾斫，與「沒骨法」的花卉對比得宜。復用工筆繪昆蟲，形態生動。第一頁為蟬鳴夏日圖，採切割式構圖，如園林設計中的「框景」手法。蟬殼的堅實感與透薄蟬翼的描畫寫實逼真，突顯於淡雅的花叢中。第二頁畫蝴蝶飛舞花間，動靜相映成趣，生氣盎然。居廉以其明察物象不爽秋毫的觀察力，並注入個人情感意趣，為花木草蟲寫照，不但逼真寫物，更高度傳神，觀者無不共鳴。居氏這類雅俗共賞的小品式畫作，在當時廣州頗為流行，很多市井商舖均好掛他的繪畫作裝飾。流風所及，香港早期的老店亦曾見有其畫置於店內。（SYK）

「大開戶牖，放江山入我襟懷。」— 嘉興山曉閣聯 —



8. 吳琴木《蠡園風景成扇》



吳琴木（1894—1953），原名桐，字琴木，後以字行，號冷楓居士，上海人。擅畫山水，曾參加第四回中日繪畫聯合展，於一九五三年參與全國國畫展，並獲好評。

此圖所繪的「蠡園」是位於江蘇省無錫太湖風景區內的蠡湖邊。在吳越爭霸的二千四百多年前，越國大夫范蠡獻計越王勾踐以美女西施誘惑吳王，後越國得以一雪前恥。而相傳范蠡功成身退與西施歸隱於五里湖，後人為紀念范蠡便稱五里湖為蠡湖。有關范蠡和蠡湖的逸事雖流傳已久，但在蠡湖旁的「蠡園」卻是近代才建成的。

「借景」和繪事

「蠡園」是以水為主題的私家園林，借蠡湖的湖山景致入园中。借景需「因地制宜」，把最適宜的景觀納入園中，使園外風景與園內景色融為一體。借景不但將園林擴展至更大的空間，而更重要的是表現了園林藝術的創作思想。園林藝術中的「借景」實與繪事相通，畫家在繪畫前應對客觀事物作細緻的觀察，並融會不同事物的優點再結合個人內在思想，形象化後取得主題構思和意境。這和造園藝術中「借景」存精去蕪的主旨「得景則無拘遠近……俗則屏之，嘉則收之」是同出一轍的。

亭的虛實

圖中畫有一四方亭，亭子三面臨水，可於亭中盡覽蠡湖的湖山美景，正是「唯有此亭無一物，坐觀萬景得天然」（蘇東坡《涵虛亭》）。在中國園林中亭子是不可缺少的建築物，亭的結構是有頂蓋和四柱。亭子四邊無壁產生了「虛空」，亦正是因為「虛空」方能盡納四周的景色於其中，這反變成了「虛則實之」。這種「虛則實之」和「實則虛之」的關係，在繪畫及書法中是常有被應用的。亭子雖有「虛空」的特色，其建築結構卻形成了獨立的空間，令亭中遊人有安全感。

橋之曲折

圖中的亭子建於平橋上，此平橋曲折迂迴，有別於用作交通上實用的橋。觀賞用的曲橋較直橋更富變化，可延長遊覽的時間及路程，並使遊人漫步其中時視線變換，因方向和角度的改變而達到「步移景變」的效果。而這曲折類同於文人的含蓄和繪畫時的曲折手法，正如沈宗騫《芥舟學畫編》中曰：「或露其要處而隱其全；或借以點明而藏其跡。如寫帘於林端，則知其有酒家；作僧於路口，則識其有禪舍。」這些含蓄曲折的手法目的是使有限變為無限，耐人細看並使觀者發揮聯想力。（CNM）