

明清叙事性绘画与江南园林建筑空间

Ming and Qing Narrative Paintings and the Architectural Space of Jiangnan Gardens

赖德霖 | LAI Delin

中图分类号: TU-05 文献标志码: A 文章编号: 1001-6740 (2025) 01-0005-17 DOI: 10.12285/jzs.20250109003

摘要: 本文以跨学科视角探讨明清叙事性绘画对江南园林建筑空间发展的可能影响。作者认为, 这些影响至少有三。第一, 这类绘画是叙事场景的想象性建构, 具有超乎现实建筑使用和建造逻辑的丰富性、灵活性和复杂性, 故可被视为建筑空间设计的想象图。第二, 这类绘画可以引发读者对于浪漫生活环境的憧憬, 故可充当社会受众有关建筑空间新趣味的引导者, 进而在作为浪漫生活环境的园林建筑中付诸实现。第三, 与庭院或庭园布局相似, 这类以插图和册页为主要形式的绘画也需要在极为有限的画幅中呈现丰富多变的构图。如同平面设计, 它们积累的构图定式就有可能为园林建筑的布局提供参考。总之, 从明末到清代中期江南园林设计出现了一个从寄情山水到浪漫家居的变化。这期间叙事性绘画引发的建筑空间趣味和追求或为历史原因之一。

关键词: 明清叙事性绘画、江南园林、建筑空间、《金瓶梅》、《清宫珍宝丽美图》

Abstract: This paper takes an interdisciplinary perspective to explore the possible influences of Ming and Qing narrative paintings on the development of architectural space in gardens of the Jiangnan region. The author calls attention to three influences. First, such paintings are imaginative constructions of narrative scenes with richness, flexibility and complexity beyond the logic of real architectural use and construction. They can therefore be regarded as imaginative diagrams of architectural space design. Secondly, these paintings can trigger the audience's longing for a romantic living environment. They act as a guide for viewers' interest in architectural space and has it realized in the garden architecture as such an idealized environment. Third, similar to the mapping of courtyards or gardens, these paintings, which are mainly in the form of book illustrations and album leaves, also need to present rich and varied compositions in a very limited size. As in the case of graphic design, their established compositional schemes could potentially provide a reference for the layout of garden architecture. In short, from the end of the Ming Dynasty to the mid-Qing, the design of Jiangnan gardens underwent a change from natural-oriented to romantic-life-oriented. Contemporary narrative paintings with their keen interest in architectural space may have contributed to this change.

Keywords: Ming and Qing Narrative Paintings, Jiangnan gardens, Architectural space, *Jinpingmei* (The Plum in the Golden Vase), *Qingong Zhenbao Bimei Tu* (Two Hundred Beauties Pictures, [Formerly] Treasured in the Qing Palace)

本文研究的主要对象是绘画, 但试图回答的却是关于空间的建筑学问题。中国建筑在明清时代一个突出的发展就是对于空间关系丰富性、灵活性和复杂性, 以及新异性的追求, 表现在江南园林的建筑设计之中。这些追求在丰富中国建筑总体设计手法的同时, 也促进了江南园林从山水园模式向庭园模式的转变。从 20 世纪 30 年代江

南园林这一中国建筑遗产进入学界的研究视野之后, 数代学人已经贡献了大量成果, 包括测绘记录、园史辨析、人事考证、设计分析, 堪称成绩斐然。然而不可否认的是, 在园林建筑空间研究方面, 目前多数从文人赏鉴、设计分析和环境体验角度所进行的讨论仍然存在着极大的局限。这就是它们虽然有助于深化学界有关江南园林之美

作者:

赖德霖, (美) 路易维尔大学艺术系摩根讲席教授。

录用日期: 2024-12

的认识和启发今人的设计，但却不足以从历史的角度回答下面的一系列问题，如相关空间意识是江南园林自古所有还是勃兴于某个特定时期？其出现的背景和动因为何？这种空间效果在当时的视觉文化语境中具有何种意义？笔者并不认为前人对这些问题有所忽视，但相信仅仅依靠实物调查和文献检索的方法将很难找到它们的答案。有鉴于此，本文拟在一种结合建筑史与美术史的跨学科视角下重新检视这一现象，并试图说明，晚明以降江南地区叙事性文学出版所带动的叙事性绘画，如插图和相关册页，引发了有关建筑空间丰富性、灵活性、复杂性和新异性的想象与视觉建构。它们进一步推动了现实园林建筑空间设计的发展，从而丰富了中国园林的“诗情画意”传统。

明朝嘉靖（1522—1566年）、万历（1573—1620年）以降，伴随着江南商品经济、城市文化，以及出版业的快速发展，通俗文学也高度繁荣，各种题材的小说、戏剧大量出版，纷纷走入普通市民的生活。^①出版业的发达不仅催生了大量的刻本书籍，也刺激了插图在视觉艺术中的大量涌现。著名古代版画研究学者周心慧在《中国古代版画史论集》一书中曾说：“明朝，中国图书出版业全面发展，刻家林立，坊肆蜂起，版刻插图艺术也随之进入了兴旺发达的黄金时代。”^②江南地区除徽州外，浙江武林（今杭州），以及江苏的苏州和吴兴等地都是出版业的中心城市，其版刻插图都极具特色。书画收藏鉴定家李烈初说：“历代版画，发展到明初，尚不精美；从万历开始，有飞跃式进展。当时出版的《水浒传》《金瓶梅》《西厢记》诸书插图，工整细致，雅丽生趣。确是把版画推向高潮，成为我国版画史上的鼎盛时期。”^③因叙事文学所带来的场景表现需要，这些插图与同时期表现浪漫家居生活甚至男女情爱的春宫画、密戏图图册一样，都追求建筑空间趣味的表现。因此，建筑空间，包括庭院和居室的内部，在万历朝，即16世纪中后期之后的明清视觉文化中有了巨大的发展，成为明清视

觉艺术的重要内容。并非夸张，相比于明清叙事性绘画——小说插图、册页，在中国美术史上，从无哪个前代的绘画对于建筑空间的表现有过如此高的重视。

对于园林建筑设计，这一时期的叙事性绘画至少有三方面的意义。首先是作为一种想象性的建筑空间设计图。这是指叙事性绘画体现了画家出于叙事需要对于建筑空间超现实性，包括丰富性、灵活性、复杂性和新异性的想象和图像建构。其次是作为社会受众建筑空间趣味的引导者。这是指这些本身基于想象所绘制的建筑空间可以成为视觉文化中的一种新潮时尚，进而引导观画者以之为参考，去建构现实中的建筑空间。再次是作为一种“平面设计”。这是指除了题材内容和表现方式的相似之外，很多叙事性绘画的画面构图本身都极为相似，颇具程式化。对于需要在有限的地块上打破对称式传统建筑格局，做出丰富布局变化的园林建筑设计者而言，这些在尺幅书页的设计中形成的构图定式或有可能成为他们进行空间布局的参考。

一、作为建筑空间设计想象图的叙事性绘画与场景布置和叙事建构

在叙事绘画中，建筑室内外空间被赋予了两个主要功能，即场景布置和叙事建构。“场景布置”即为故事中的人物，通常是单一人物或一组人物，塑造活动的环境，但故事情节的表达主要通过人物的表情和体态，而非环境元素。“叙事建构”则是通过对画面空间的划分，表现多个局部各自发生的活动，引发读者对这些局部之间或它们与整体之间互动关系的想象，从而使场景具有故事性抑或戏剧性，甚至因建筑空间或空间元素的加入而使画面故事获得更多含义。在此画家所“营造”的画面建筑空间不再仅仅是其叙事的场景，而且也是叙事建构的手段。

西方艺术史家们用多种概念概括视觉艺术中几种主要的叙事性表现方式。如“同一画面 - 人物不重复 - 多场景叙

事”（cyclic/panoptic/sequential narrative），“同一画面 - 主要人物重复 - 多场景叙事”（synoptic/simultaneous narrative），“连续画面 - 人物不重复多场景叙事”（continuous narrative），等等。^④前一种叙事表现同一个画面空间中同时发生的人物活动，重在共时性；后二者则意在表现故事的发展过程，重在时间性。在中国古代绘画中，“同一画面 - 主要人物重复多场景叙事”（synoptic/simultaneous narrative）可以以顾恺之的《洛神赋》和顾闳中的《韩熙载夜宴图》为例。但二者的叙事表现主要是通过人物的体态。^⑤多场景叙事的表现方式在明朝叙事性刻板插图中依然可见，如明弘治十年（1497年）《新刊奇妙全相注释西厢记》中的“（崔）莺（莺）送（张）生分别辞泣”一图，就显然受到手卷绘画的影响而采用了“多面连”（即一图跨多页）的构图方式，将一个长卷式构图分解为六幅再刊刻于连续六页。^⑥此时建筑在叙事性绘画中已是重要的场景要素，而在明代后期以后更多的叙事性绘画中，建筑和建筑空间还大量参与了叙事建构。

例如，图1就是一个借助建筑空间建构的“同一画面 - 人物不重复多场景叙事”。这是明朝万历十八年（1590年）编辑成书的《闺范》一书中有关“木兰代戍”故事的插图。画家以宅门外、院内的堂屋，以及堂屋一侧的厨房门外这三个建筑空间，分别表现了《木兰辞》中“爷娘闻女来，出郭相扶将”，“阿姊闻妹来，当户理红妆”，以及“小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊”三个场景。其中每一个场景均为“同一画面 - 单一场景叙事”，但作为一个整体，它们建构了木兰荣归故乡的一段叙事。

颜彦在其《明清叙事文学插图的图像学研究》一书中所介绍的图2-34也是一个借助建筑空间建构叙事的样例。^⑦该图是明崇祯年间（1628—1644年）人瑞堂刊本《隋炀帝艳史》第38回“陈冶乱王义死节”的插图，表现太监王义向四面楚歌的隋炀帝直陈其过，之后辞出，旋即自刎死节的故事。正如颜彦所解释，画面中



图1：佚名，“木兰代戍”，1590年



图2：佚名，人瑞堂本《隋炀帝艳史》第38回“陈治乱王义死节”插图，1628—1644年



图3：佚名，《风流绝畅》第七图“唤庄生”，1606年

以右上角的宫殿和其左侧延伸至画面左下角的“之”字形长廊为空间，布置了隋炀帝端坐殿内，王义疾行于长廊，继而在长廊尽端的廊屋中自刎，以及廊外一名宫人边跑边呼四个场景（图2）。这幅画因此可以被视为一个由建筑空间构建的“同一画面—主要人物重复—多场景叙事”。

值得注意的是，尽管两图的叙事建构均借助了建筑空间，但它们在建筑空间的表现方式上却有着本质区别。如果说“木兰代戍”一图所表现的宅院在现实中还不难看到实例，“陈治乱王义死节”一图所表现的宫殿则无疑是画家为了建构叙事所作想象的结果。在这种想象中，建筑空间变成观画者探秘其故事性过程的线索，他们需要以此为线索重新建构故事的完整性，观画活动于是变成读画活动。具体到本图，就是画家将这段故事中的三个主要人物——隋炀帝、王义和宫人——分置宫殿、长廊和廊屋前的空地三个不同空间，而为了表现王义疾行的过程和自刎的瞬间，又将长廊颇反现实建筑常规地折曲以呈现两个面向观画者的“景框”。画面中建筑空间的真实性于是让位于叙事中人物活动表现的清晰性，即画面所表现的空间所遵循的不再是实际建造的逻辑，而是故事情节和人物关系的逻辑。

不过明清叙事性绘画中最常见也最大量的是“同一画面—单一场景叙事”（monoscenic narrative）。在其基础上还发

展出一种“增广”（Expanded monoscenic）的方式，即通过在已有的视觉场景之中增加要素，特别是建筑空间，暗示并未形诸画面的其他行为或人物，进而丰富画面的意涵。我们可以通过三组绘画，探讨画家如何通过增广建筑空间丰富叙事。

第一组四幅画的主体都可称是“红袖添香夜伴读”，但因建筑空间元素的不同，它们的意义差异很大。图3是成书于1606年的明代版画《风流绝畅》中的一帧“唤庄生”。^⑤一名背依画屏、案抵雕栏的书生原本在红烛下苦读，但茶水似已不足以助力他抵抗困意，只见此刻他已蜷伏在打开的书卷上昏昏睡去。温柔的妻子体贴地上前，左手轻托郎君的臂肘，右手则在他的后背抚拍，似想将他唤醒却又心存不忍。画家精心描绘了这个温馨的瞬间，但又以画中女子的口吻配诗，倾诉了她内心的幽怨：“花暖香宵夜，书窗睡足时。独来应有意，未去岂无私。俯背情知重，推身事亦奇。唤醒蝴蝶梦，山头乘彩凤。恨杀那人儿，魂飞身不动。”——我欲驾凤赴情，但真可恨，你呀，睡得就像那个梦化蝴蝶的庄子一般灵魂出窍、一动不动！这个画面因此是一个“同一画面—单一场景叙事”，但表意的手段主要是人物的体态和题诗，而建筑空间仅仅是人物活动的场景。

相较于图3所表现的“同一画面—单一场景叙事”，图4和图5的意涵因增加的

居翰（James F. Cahill, 1926—2014）认为图4是出自某位清初苏州画家之手，但被伪托为明四家之一仇英之作。^⑥这幅画的画面中除了靠墙的香炉和墙上悬挂的牡丹图之外，还增加了一矩一圆两个门洞，暗示了人物在这个空间中另外两个可能的活动方向。但前者封闭，后者通透。封闭的矩门背后很可能是卧室，一个私密行为可能发生的所在，然而观画者的视线在此被遮挡，所以不被允许对这个空间的性质和画中人物在其中的可能活动作更多猜想。通透的圆门则将观画者的视线引向有着松石的花园。松石在中国文化中寓意恒久，这或许才是画家希望观画者在解读画面中男女二人关系之时想象的方向。

图5是荷兰收藏家贝索烈（Ferdinand M. Bertholet）收藏的一幅据信，是19世纪早期的白描中国画稿。^⑦图6则是英国邦瀚斯（Bonhams）拍卖行网站上发布的一张19世纪中国春宫画。二者表现了与图3和图4类似的人物关系，不过寓意迥异。图5画中女子虽然一手也在抚拍沉睡中书生的背膀，但她口咬巾帕、心有不甘的视线已经转投到地上一对目中无人的兔子；而图6在书房墙上添加的一幅山色空蒙的“远浦归帆”图，似在暗示“云雨”即将到来。两画手法一为明喻，一为暗喻，但都流露出情色意涵，而两位画家在画面右上角增加的同个空间元素——开门露出一角床帟的卧室（后者的榻栏上还

镶嵌了有着云山般纹样的大理石板)——更强化了这一意涵。

结合图像志方法的中国画研究,空间分析的思路可以帮助我们更好地理解下面第二组绘画的丰富内涵,以及画家利用建筑空间建构叙事的独到匠心。

与图2相似,乾隆时期绘制,曾收藏于清宫内府的《燕寝怡情图》的一帧“解带”(图7),同样显示了花园、前室和卧室三个空间,但焦点在于前室。图中女子仪容整齐,体态端庄。她背对花园,似刚从外进屋,就被从卧室出来的男子迎上。男子早已解下纶巾和衣带,此时趿拉着鞋,迫不及待地伸手就要为女子解衣,但却被她郑重地以手势止住。此画当出自一位宫廷画家之手,所以似更在意“发乎

情、止乎礼”的儒家规训,令人联想起东晋顾恺之所绘《女史箴图》中所表现的“班姬辞辇”的故事。^①

图8与图4构图基本一致,甚至极有可能有是出于同一画家或画坊之手的另一张册页,也同样被伪托为仇英之作。^②与图4稍有不同的是,它将前图封闭的矩形门改为开敞的圆洞门,其中露出一角被褥表明门内是一间卧室。而前画通往花园的圆洞门在此则被改画为一壁书架,表明画面的中心空间是一间书房。书房墙上悬挂着一幅双喜(鹊)图,它和圆洞门一起为这个空间平添了喜庆团圆的氛围。书房正中还摆放着一张桌案,但背靠书架的空椅暗示着这个男性空间真正主人的离别未归。书桌旁有一年轻女子,她本应因空间

中喜庆团圆的氛围而高兴,但此时正因久坐倦怠而手扶椅背,起身欠伸。面前桌上散乱的纸牌——或许就是明代万历时期兴起的叶子博戏——表明此夜她其实一直在灯下无聊地打发时间,而这间书房和紧邻的卧室对她而言都不过是由她独守的空房,空间的高大更衬托出她的孤单。这一场景令人想到清代中期有关情欲暗示的民歌集《白雪遗音》中的一首诗:“好难熬的春之月,暖和是佳节。喜的是相逢,怕的是离别。中肠如结。离别后,相逢不知何年月?难舍难割!红绫被,半边冷来半边热,叫奴难休歇。鸳鸯枕上,空闲着半截,好比月儿缺!盼清情人一盼一个多半夜,无语暗自嗟。闷恹恹,似醉非醉半痴呆,直是心邪。”^③



图4: 仇英(?), 美人图之一



图5: 佚名, 白描画稿



图6: 佚名, 美人图



图7: 佚名,《燕寝怡情图》图16“解带”



图8: 仇英(?), 美人图之一



图9: 顾见龙, 怀春图之一

图9为密韵楼藏《顾云臣怀春图册》中的一帧。顾云臣即明末清初江苏太仓画家顾见龙(1606—约1687)。该画的中心所表现的是卧室中的床榻和“床戏”的情景。尽管床戏的男主角和他的身体在后世出版时遭到了清教徒式但却十分拙劣的遮掩,但画家以建筑空间和其中的物品为线索所暗示的他和女主角的“前戏”过程却依然清晰可见。——这个建筑空间不仅有卧室,还有画面左上角的前室,以及与前室一帘之隔的假山石所代表的庭院。庭院是画面叙事的起点:前室中的一角桌案,上面的一对杯盏和一侧的坐墩,表明这对男女进屋后曾在此小酌言欢;卧室中的桌案上有一个半开的锦囊,从中露出的琴面表明他们中的一人在进入房间之后曾有意娱琴或听曲,但未等琴被拿出,另一人就已经迫不及待——其急切从卧室家具上散乱堆放的衣服可见一斑。这个画面令人想到《金瓶梅》第77回“西门庆踏雪访爱月”的故事所描写的空间活动序列:西门庆进屋,与郑爱香儿和郑爱月儿吃点心、抹牌、饮酒、弹唱,最后与爱月儿云雨欢娱。¹⁴

唐代学者韩偓在《迷楼记》一文中,曾用文字想象隋炀帝为偷情寻欢而敕建的迷楼所追求的空间意趣,即“曲房小室,幽轩短槛”和“幽房曲室,玉栏朱楯,互相连属,回环合合,曲屋互通”。邹晖认为,迷楼建筑体现了迷宫般的居所所具有的情色维度,它使徜徉其中的人身心都被骚动。¹⁵如果说“迷楼”是一种偷情心理或意趣的空间化,图9所表现的空间则堪称是这种意趣的视觉化。

第三组绘画是通过调整空间关系制

造新异的叙事表现效果。图10是国家图书馆所藏明万历三十八年(1610年)刻本《元本出相北西厢》“佳期”一折的插图,表现的是红娘正紧贴西厢的窗外偷窥屋内崔莺莺与张珙的“襄王神女会阳台”。它按照中国传统手卷观看和书籍阅读的方向,将窥者和被窥者各自所在的两个空间从右到左并置,分别表现窥者的动作及其所“窥见”的内容:即右边是剧本中红娘所言:“看他二人竟自闭门进去,撇了我红娘在外”,左边是剧本中她的所想:“一个半推半就,一个又惊又爱。一个娇羞满面,一个春意满怀”。这一构图引导观画者的视线在两个/组人物以及他们分别所在的空间也即两个页面之间左右往返,从而增加了两个场景或页面之间的视觉张力和观画体验的趣味性。

这一并置构图颇为典型地代表了这一时期“偷窥”主题的绘画,其中包括那幅陈洪绶(1598—1692)在崇祯十二年(1639年)为《西厢记》“窥简”一折所绘的著名插图。但弘治十年(1497年)金台岳刻本《西厢记》“佳期”一折的插图“生解莺衣云雨红偷视”显然是更早的先例(图11)。该图的建筑空间表现应该源于再早的以水车方向观看为主要特点的手卷,如南宋佚名画家所作《蚕织图》和传梁楷所作《亲蚕图》等手卷就以长廊式的建筑空间划分展示了丝织品生产的过程。¹⁶而陈洪绶以屏风分隔窥者和被窥者的构图则或许是受到舞台表演道具使用方式的影响。二者都属“增广单一画面—单一场景叙事”(Expanded monoscenic)。它们将服务于日常生活的现实性空间改变为服务于叙事

建构的想象性空间,即将原本私密性的家居卧室变为面向观众开放的表演舞台。

进入清代,图10和图11所代表的“偷窥”主题绘画似又出现了两个新的发展,这就是在画面建筑室内空间的表现上更加注重层次和进深。图12是高居翰介绍的一幅18世纪册页。画面右侧室内的女子一边在心不在焉地做着刺绣,一边在若有所思地等待她的情人。而画面左侧的廊中一名侍女正与墙角一名试图逾槛入室的男子亲昵。两个空间之间只有一面半开的窗户相隔。高居翰认为此画令人想到《西厢记》。但画面中人物的暧昧关系又使他不由发问:“男子与侍女接吻并解其裙带是何意?难道年纪稍长的女子不知道他们所欲何为?她会否通过开启的窗户看见他们?她扭曲的身姿表达的是性欲还是恼怒?这张画中并未表现一个简单的故事,但它却可以引发出很多想象。”¹⁷这幅画的左右场景构图与上文讨论过的《元本出相北西厢》“佳期”插图相同,但更具戏剧性,恰如高居翰被引发的诸多设问,它带给观画者的“想象”也更多。不过这一效果并非完全来自画中人物的体态或动作,而是还有画中的建筑元素,即左右相邻两个空间之间那面半开的窗户。画家一定可以预期,画中窗户的单薄、通透,以及它随时可以令私情曝光的可能必定会引发观画者提出与高居翰一样的疑问:“难道年纪稍长的女子不知道他们所欲何为?她会否通过开启的窗户看见他们?”但这些疑问在心理上造成的紧张和刺激感受,或许正是他在“设计”这一看似违反常理的“画中建筑”之时欲令观画者获得的观



图10: 国家图书馆藏明万历三十八年(1610年)刻本《元本出相北西厢》“佳期”插图



图11: 北京大学图书馆藏明弘治年金台岳刻本《西厢记》“佳期”插图



画体验。换言之，相比于《元本出相北西厢》的“佳期”插图，这面墙和这面窗户不仅是叙事场景的一部分，它们还参与了叙事的建构。而从建筑设计角度看，这种窗户产生的通透效果就是增加了建筑空间的层次、动感，以及视觉上的复杂性。

如果说图 10、图 11 和图 12 及大部分的“偷窥”主题绘画所表现的建筑空间还只是水平方向的左右扩展，图 13a 则是一种在进深方向的前后延伸。这是一幅同样被高居翰视为顾见龙之作的情色册页。其近景表现了一个倚坐在书房檐廊柱前的男子，他正一手握着身前站立的一名羞涩女子的手臂，另一只手向她做着不雅动作。但他俩都没有注意到画面一角由曲槛引向的空间深处，也即画面远景中的另一名女子。她正从另一间房屋的窗内俯身探头，好奇而又不无渴望地注视着二人的举止。这一远近有别的新构图凸显了被窥



图 12：佚名，《西厢记》插图，18 世纪

对象而消隐了窥者，使其也成为观画者探秘此画时一个有待发现的对象。观画者的目光因此要在画面对角两个焦点，或一主一副两个室内空间之间往返移动，解读二者之间可能的故事，于是所获得的感受就有了三个层面。首先是在空间上，这种感受不再仅是其广度而且还有其深度；其次是在心理上，这种感受不再仅仅来自于前景二人当下的“表演”，而且还有第三者对他们的窥视，以及对二人隐情被发现之后可能发生的插曲的进一步联想；再次是在时间上，这帧画所表现的时间也不再是正在发生的故事的“一般现在时”，而是现在时和可能发生的插曲所具有的“将来时”二者的双重叠加。雍正年间《闺中乐事》册页中有一帧内容与此图几乎相同（图 13b），但对比可见，由于其中缺少窥者，对于观画者而言，其单一焦点的空间意趣显然逊色甚多。它仅仅是作为叙事的场景，但并没有丰富叙事的建构。

图 14 二图具有与图 13a 相似的前后一主一副的空间格局，但图 14a 右上角改为书桌和桌上的书及文房四宝。而它们的主人此时正手足四仰地躺在位于画面左下角前景的凉榻上酣睡，他半裸的身体暴露在三个妻妾或丫鬟讶异艳羡的目光之下，成为她们春思的对象。与图 13a 不同的是，图 14 左下和右上两个空间之间关联性的建立并非通过人物之间共时性的窥与被窥，而是通过男主人酣睡和此前他在读书两个历时性的行为方式。如果说前者是“同一画面 - 人物不重复多场景叙事”，后者则是“连续画面 - 人物不重复



a)



b)

图 13a：顾见龙，怀春图之一；图 13b：仿仇英《闺中乐事》图册，清雍正年间

多场景叙事”。而图 14b 的右上角既无窥者也无可体现时间性的器物，因此只是作为前景人物活动场景的一部分。其画家如此构图更多体现了他对图 9 以及图 13a、14a “曲屋”式复杂空间以及空间之间一种穿插通透、互见相连的关系本身的兴趣。

这几组绘画表明，在明末至清中叶诸多叙事性绘画中，建筑空间已不仅仅是人物活动的场景，而且还是画家用于叙事建构的手段之一，具有复杂性和超现实性。这种建构需要表现两个或多个空间之间的互动或引发有关互动的联想，因而其复杂性就会超乎仅作为一种场景的单一空间。为了在有限的插图或册页画面上呈现复杂的叙事，同时作为场景布置和叙事建构的建筑空间就需具有超现实性。即它们的设计和布置并非根据现实生活的实际使用功能和营造技术的常规，而是出于叙事和呈现人物关系的需要所进行的虚构，在空间之间的连接、门窗造型、空间尺度，以及室内装修和家具陈设等各方面都别出心裁、标新立异。当插图和叙事画家自觉利用建筑空间去建构一种叙事之时，他就成为一名复合空间的设计者。正如金秋野和王一同所指出，小说插图体现了多样的“视觉构造法”，如并置、移位、转向、拆解，以及压缩等。¹⁸而这些在空间表现方面令人深感新奇的叙事性绘画也可能引领其时代更多绘画甚至更大范围的视觉文化

对于空间复杂性和超现实性的兴趣和追求，进而对当时的建筑，特别是更多服务于娱乐和怡情，并与叙事性绘画一样追求能够引发浪漫遐思的复杂性和超现实性的园林建筑的设计产生影响。

二、作为园林建筑空间趣味引导者的叙事性绘画

由于太多无视历史原真性的拆改，今天中国尚存且可以确证为明代乃至更早的园林实例已所剩无几。要了解当时园林的风貌或园主与造园者的审美趣味，最直观的材料或许就是作为一种视觉再现的绘画，其中包括一些园图，以及大量以园林作为场景的叙事性插图和册页。

以对建筑的表现程度或方式为标准，这些绘画或可大致分为三类。第一类对建筑的表现很少，仅有个别单体的亭榭廊桥，画面主要以山水林木为主，如明正统八年（1443 年）之前吴县（今苏州）画家杜琼根据元代学者陶宗仪自撰《南村别墅十景咏》而绘制的《南村别墅图》，杜的弟子沈周在成化九年（1473 年）为好友吴宽的私家庄园所绘的《东庄图》，再传弟子文征明在 16 世纪中期绘制的《拙政园十二景图》，万历八年（1580 年）另一位吴门画家张复为无锡文人安绍芳绘制的《西林园景图册》。第二类中成组的建筑较多，其布局颇类布局有序的宅院，如

万历二年（1574 年）吴县画家钱穀所绘的《小祇园图》和天启七年（1627 年）吴门画派代表人物张宏绘制的《止园图》。¹⁹前一类或可称为“山水园”，其中的建筑主要是观景之所。后一类或可称为“别墅园”，其中的建筑主要供居用。尽管都可以统称为“园林”，但相比于今天所能看到的大多数江南私家园林，它们尚缺少或无意呈现后者超乎一般家居使用功能和设计建造常规的空间意趣，即令游赏者感到讶异或新奇的复杂性和超现实性。而这种意趣却在晚明以降的叙事性绘画中却极为多见。具有这种意趣的园林即本文所分的第三类——“庭园”。“庭园”中的建筑不仅用于观景和居用，而且还服务于造景，或本身就是景。更确切地说，它们是引发游赏者在游赏过程中发现景，从而产生讶异或新奇之感的一种取景“装置”。

从这些绘画出现的时间看，三种园林产生的先后有所不同。但这并不意味着它们之间是新旧替代的关系，也不意味着后者压过了前者。相反，它们可能各自独立，也可能同园共存，并因为居住功能的扩大和建筑空间意趣的增加而使园林的游赏方式和景观建构更加丰富。而从视觉文化的角度考察，江南园林从实用性和现实性的别墅园到想象性的庭园的转变发生在 18 世纪。对两套叙事绘画进行对比，就可以直观地看出这一变化。这两套绘画都是成书于明代嘉靖年间（1522—1566 年）的小说《金瓶梅》故事的图解。其中一套是明崇祯年间该书新版《新刻绣像批评金瓶梅》的雕版插图（本文简称《崇祯版》），它由当时极负盛名的徽州刻工所为，山水、林木、建筑、人物、家具、器皿，无一不精，堪称明代小说插图的典范。²⁰另一套则是《清宫珍宝丽美图》（本文简称《丽美图》）。

《丽美图》共四册 168 帧，每幅 39.4cm × 31.8 cm。相比于《崇祯版》，它的绘成时间有欠明确。高居翰认为它们同样出自清初宫廷画家顾见龙之手。²¹但若考虑到传世珂罗版影本扉页上所钤盖的“五福五代堂古稀天子宝”“八徵耄念之宝”和“太上皇之宝”三方乾隆帝



a)



b)

图 14a：顾见龙，怀春图之一；图 14b：A Chinese album of twelve erotic paintings on silk

(1711—1799, 在位 1736—1796 年) 晚年御玺可能也是原册页所有, 则这套画的制作下限或可能晚至 18 世纪末。所以称其为清中期之作或更为确切。又考虑到康熙时期包括顾见龙在内的清宫画家多籍江浙, 我们还可以猜想该画册更多体现了江南文人对于建筑空间的想象。虽然二者一为受众更广的木刻插图, 一为皇室独享的绘本册页, 但正如张青松所指出, 后者是以前者为蓝本所做的再创作^②, 所以可供研究者对比, 在相隔约 30~150 年的时期里, 有关同一故事题材的视觉表现在风格、画面视域及表现方式等诸多方面的差异, 进而了解两套绘画所体现的建筑空间设计趣味在此期间发生的变化。

首先是表现风格的不同。《崇祯版》插图较为写实自然。其在建筑和环境的

表现上明显受到传统绘画的影响, 如第三十二回第二幅(本文简称图“32-b”, 下同)“潘金莲怀妒惊儿”、图 48-a “弄私情戏赠一枝桃”、图 64-b “书童私挂一帆风”, 图 81-a “韩道国拐财远遁”等图显然承自山水画, 画面留白较多, 空间开阔, 对室外云、天、林木、曲岸、陂陀有较多表现; 图 78-a “林太太鸳鸯再战”所表现的官式建筑颇似南宋李嵩笔下的界画宫殿; 图 11-b “西门庆梳笼李桂姐”表现西门等一众男女宴饮于花园之内、屏风之前, 又仿佛仇英《竹林品古》的雅集图再现; 而图 6-a “何九受贿瞒天”对茅茨土墙、酒坛干鱼的描绘则令人想到北宋张择端《清明上河图》中表现的市井环境(图 15)。而因赞助人、受众和制作技术不同, 《韶美图》则明显具有皇家或贵族趣味, 表现在构图整饬、画工

精细、色彩鲜艳, 因而装饰意味显著, 象征、虚构或想象性也更明显。

其次是画面视域的不同。相对于《崇祯版》所表现的视域, 《韶美图》有变疏旷为幽奥的趋势。即同题的画面, 前者若为山水园林, 后者则为边界围合感和私密性较强的庭院; 前者若为庭院, 后者则为空间复杂的室内。这一改变将画面缩小, 画面构图变开阔疏朗为集中紧凑。这一点对比第 22 回“春梅姐正色闲邪”两个版本的插图就可以明显看出(图 16)。尽管二者构图类似, 且都采用了类似图 1 “木兰代戍”的“同一画面 - 人物不重复多场景叙事”, 即以右上角表现书中所说“玉簫和兰香众人, 打发西门庆出了门, 在厢房内厮乱, 顽成一块”, 并以近景表现五房潘金莲的丫鬟春梅大骂居心不良的乐工

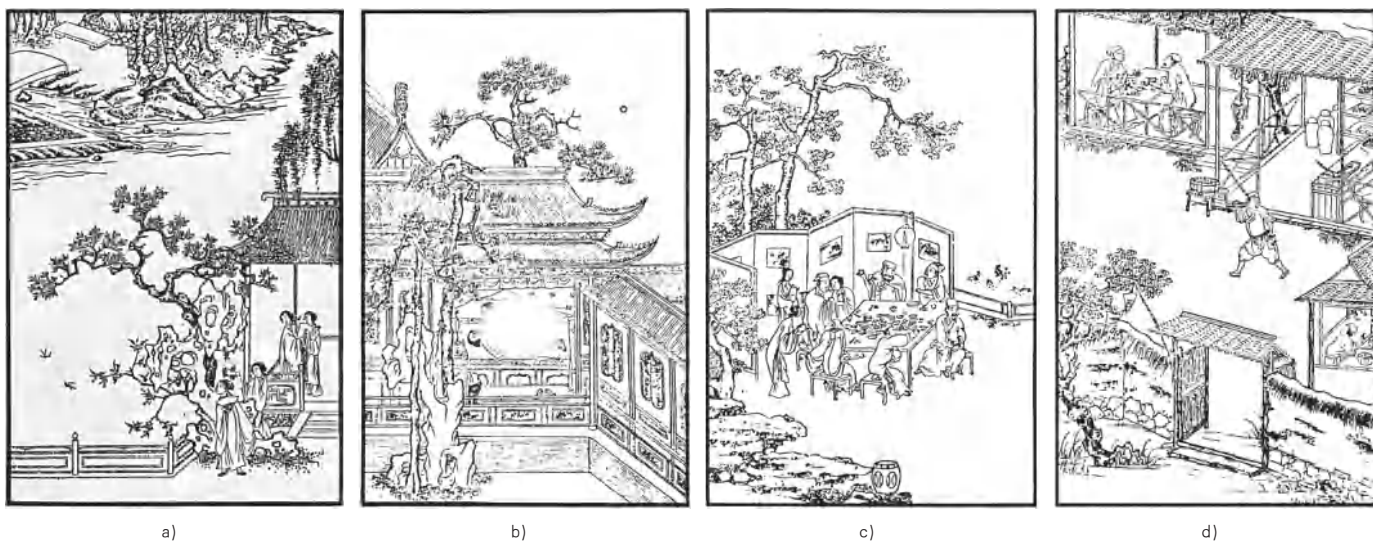


图 15a:《崇祯版》图 48-a “弄私情戏赠一枝桃”; 图 15b:《崇祯版》图 78-a “林太太鸳鸯再战”; 图 15c:《崇祯版》图 11-b “西门庆梳笼李桂姐”; 图 15d:《崇祯版》图 6-a “何九受贿瞒天”

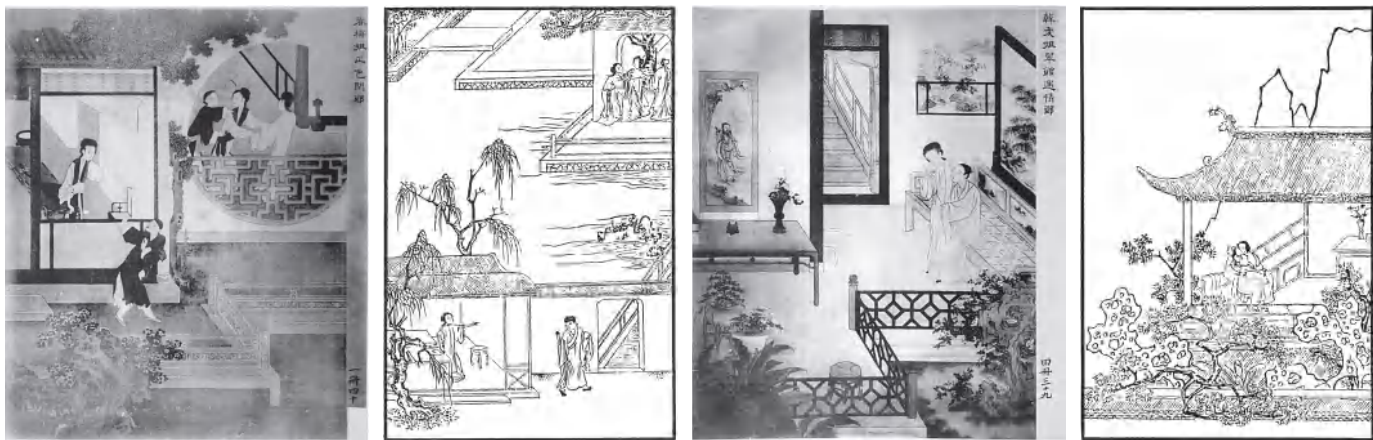


图 16:《韶美图》图一 -40 (左) 与《崇祯版》图 22-b (右) “春梅姐正色闲邪”比较

图 17:《韶美图》图四 -39 (左) 与《崇祯版》图 98-b (右) “韩爱姐翠馆遇情郎”比较

李铭以及李“拿着衣服,往外走不迭”三个场景,但《崇祯本》表现的是一角园林,而《丽美图》表现的则是一角庭院。第79回“吴月娘失偶生儿”的两个版本则是变庭园为室内。其结果就是,观画者因前者的分散而产生的远观感觉在后者变为因集中聚焦而带来的近窥体验。

从山水园到庭园转变的另一个结果是表现的重心从《崇祯版》所强调的室外环境变为《丽美图》所重视的庭院或建筑室内。作为叙事场景的建筑装修和家具陈设的设计因此更趋精致,庭院内部的景象以及建筑的室内空间也都更具想象力。例如,《金瓶梅》第98回“韩爱姐翠馆遇情郎”讲的是暗娼韩爱姐与西门庆之婿陈敬济独处并勾引风流成性的陈的故事。书中说,韩“作娇作痴,……一手按住敬济头髻,一手拔下簪子来。便笑吟吟起身,说:‘我和你去楼上说句话儿。’”一头说,一头走。敬济得不得的这一声,连忙跟上楼来。”《崇祯版》插图98-b表现了一座前有树石和院墙掩映、后有高山衬托的亭阁一角,一对男女正在这两面临虚的建筑中相拥苟且。这应该就是故事中二人上楼后所发生的一切。与这一远观效果的“同一画面-单一场景叙事”不同,同题的《丽美图》图四-39表现的是与本文图7和图9相似的一个曲折的三段式空间序列:前景为花园,中景为前室,尽景则是门洞里通往楼上卧室的楼梯间。画中的韩、陈二人身处前室。画中虽然没有表现二人在楼上的活动,但却以“增广同一画面-单一场景叙事”的方

式,借助作为画面视觉焦点^③的楼梯暗示了他们下一步的行为。除增加空间层次之外,画家还通过室内陈设丰富了画面叙事。如同本文图4,这一室内屏风上所画的烟霞景象和家具上大理石镶嵌所具有的云山纹理,当也都表现了“巫山云雨”的意涵。而墙上悬挂的吕洞宾像,则可能是呼应全书开篇所引的吕洞宾《警世》诗句“二八佳人体似酥,腰间仗剑斩凡夫”,暗示陈的贪色将导致他死于非命的结局(图17)。

再次,在表现方式上,《丽美图》的叙事更多借助了建筑空间,包括园林及室内。这一点在第52回“潘金莲花园调爱婿”、第61回“李瓶儿带病宴重阳”和第75回“为护短金莲泼醋”的三幅图的表现中尤其明显。与此相应,《丽美图》画面中建筑空间的“设计”也更具匠心。

“潘金莲花园调爱婿”一回的故事是,潘金莲撇下正由她照料的西门庆尚未满周岁的独子官哥儿,钻到花园的假山洞里与陈敬济偷情;之后欺骗听闻婴儿哭声前来查看的西门庆三房孟玉楼和丫鬟小玉,说她不过是去山洞“净手”;不知情的孟玉楼“只顾抱了官哥儿,拍哄着他往卧云亭儿上去了。小玉拿着枕席跟的去了。”《崇祯版》图52-b以一巨大的假山石为构图中心,视域开阔。山后表现陈正跪地向潘求欢,山前则表现主仆二人正向着仰躺在地席上蹬腿哭闹着的官哥儿急走而来。而《丽美图》图三-6则将画面凝缩为庭院一角,前景为逼仄的假山和正在其中缠绵的陈、潘二人,山石之后的亭中为已抱起官

哥、正向假山方向张望的孟玉楼;小玉则背对假山,臂夹枕席,正抬腿上阶进亭。如同本文图12,画家将四人距离表现如近在咫尺,颇与常理不符,但与本文图12相似,这一构图或空间设计增加了陈、潘偷情的紧张感和刺激感,也强化了观画者的“偷窥”体验(图18)。

“李瓶儿带病宴重阳”一回是关于西门庆的六房李瓶儿的故事是:重阳之日,西门庆“吩咐厨下收拾肴饌果酒,在花园大卷棚聚景堂内,安放大八仙桌,合家宅眷,庆赏重阳”,又“请了月娘、李娇儿、孟玉楼、潘金莲、李瓶儿、孙雪娥并大姐,都在席上坐的。春梅、玉箫、迎春、兰香在旁斟酒伏侍。中二姐先拿琵琶在旁弹唱。那李瓶儿在房中,因身上不方便,请了半日才来。”对此《崇祯版》表现了一个较大的园林场景,其中西门庆与众家眷欢聚所在的聚景堂是一个前方临池、视野开阔的高台建筑,而李瓶儿由迎请她的丫鬟陪同正在向高台行走的路上。《丽美图》的构图明显不同,它用曲折的游廊将画面切出一角,分为两个空间,一大一小,一后一前,一开一合,一众一寡,一个以一株生机勃勃的芭蕉树烘托节庆场合的热闹欢娱,一个以一块“瘦漏皱透”的太湖石旁衬病中的李瓶儿此时的形单影孤(图19)。由此可见画家在借助空间建构叙事方面的匠心独运。

作为“为护短金莲泼醋”一回的插图,《丽美图》图四-6用一个室内厅堂空间表现故事中正房吴月娘和潘金莲因西门庆而吵架的两组人物,因而人物关系比



图18:《丽美图》图三-6(左)与《崇祯版》图52-b(右)“潘金莲花园调爱婿”比较

图19:《丽美图》三-22(左)与《崇祯版》图61-b(右)“李瓶儿带病宴重阳”比较

《崇祯版》插图更显紧凑。一组人物是潘被月娘骂后“坐在地上就打滚撒泼”，之后又“被（孟）玉楼和玉箫一齐扯起来”；另一组是月娘的嫂子大妗子“劝住”她，做客的三个尼姑赶紧“告辞月娘众人”。书中继续说月娘随即招呼西门庆原配之女西门大姐“你和二娘[按：即李娇儿]送三位师父出去”。西门大姐的形象不见于《崇祯版》，但却侧头立于《丽美图》所画厅堂尽端的门洞里，似正冷眼看着屋内的混乱场面。门洞所表示的附加空间和其中出现的西门大姐使这张画对故事情节的呈现更为完整（图20）。

简言之，与《崇祯版》相比，《丽美图》表现风格的装饰性，虚构或想象性，画面视域的庭院化，以及表现方式上对庭院和室内空间的重视，都可以被视为理解其成画时期江南园林建筑空间意趣发展趋势的参考。不过相对于这三个方面，《丽美图》与《崇祯版》更大的不同还在于对建

筑空间超现实性的追求，即它所表现的庭院和室内强调更多的是空间格局在视觉上的复杂性。这种复杂性有悖于一般建筑设计建造的常规，但似乎已经是绘画表现的一种趣味。它导致使用者常规空间感知的确定性和习惯性受到挑战，取而代之的是非确定性、神秘性或超现实性。从这些画中可以提取出至少三种空间设计程式和设计效果。它们在现存的江南园林建筑空间中也可见，即屏隔的层次丰富，曲室或曲廊的方向多变，以及敞轩的内外交融。

首先是屏隔的层次丰富。随着从庭院到室内的转变，《丽美图》表现的室内空间更为复杂。在一个有着长宽高基本空间向度的室内部，画家通过加置隔墙、屏风、门洞和围栏等元素打破原有空间的三维边界，从而造成画面不同局部之间视觉或人物关系关联互动；在打破单一焦点画面视觉效果的同时，还造成更具层次、深度和动向变化的空间效果。如：图二-14“潘金

莲怀妒惊儿”，图二-15“陈敬济失钥罚唱”，图三-13“西门庆捐金助朋友”，图三-33“西门庆书房赏雪”（图21），以及图四-11“李娇儿盗财归丽院”（图22）等。^{②4}

其次是曲室或曲廊的方向多变。除如本文图2和图11一样具有呈现人物和表现左右场景之间的互动两个功能之外，曲室和曲廊还可以引导观画者追踪画中人物的行动路线，从而增加观画的动感体验。如图三-3“遇胡僧现身施药”（图23）、图三-16“戏雕栏一笑回嗔”（图24）、图三-22“李瓶儿带病宴重阳”，图75-a/四-5“因抱恙玉姐含酸”。不仅如此，在画面构图方面它们还带来了室外空间界面的进退变化。因此在明清叙事性绘画中极为多见。^{②5}

再次是敞轩的内外交融，即通过开窗启户，造成不同室内空间和室内外空间在视觉关系上的交融互动；不仅向位于“室外”的观画者展示空间内部中人物的活动，而且还将他们引入室内，观看相

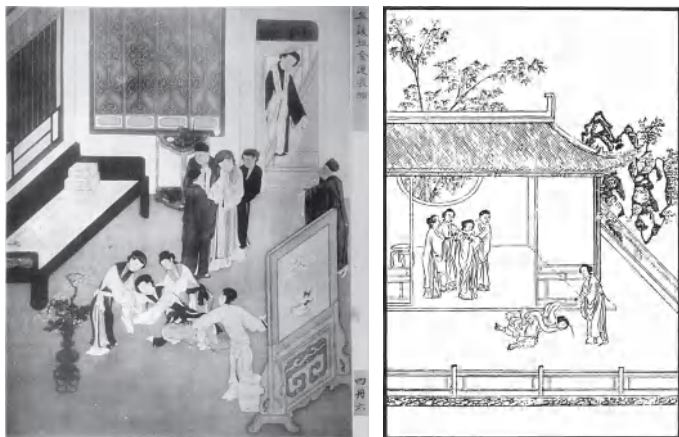


图20：《丽美图》图四-6（左）与《崇祯版》图75-b（右）“为护短金莲泼醋”比较

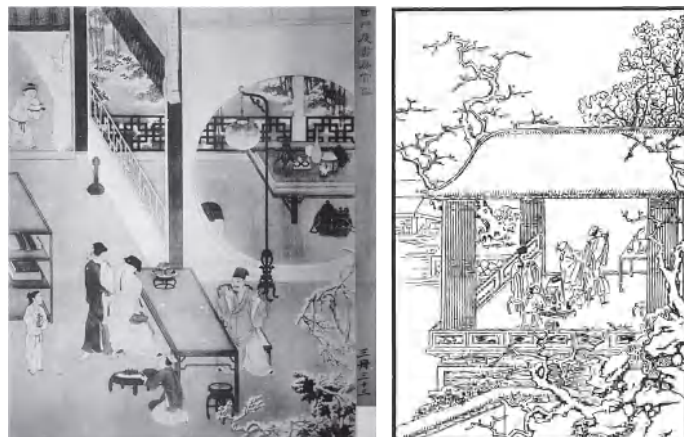


图21：《丽美图》图三-33（左）与《崇祯版》图67-a（右）“西门庆书房赏雪”比较

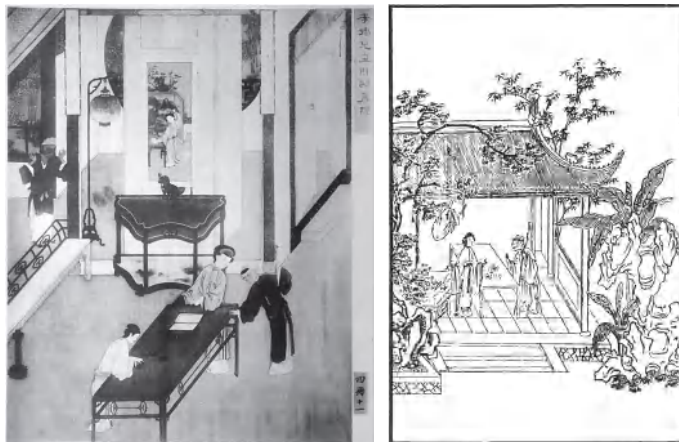


图22：《丽美图》图四-11（左）与《崇祯版》图80-b（右）“李娇儿盗财归丽院”比较

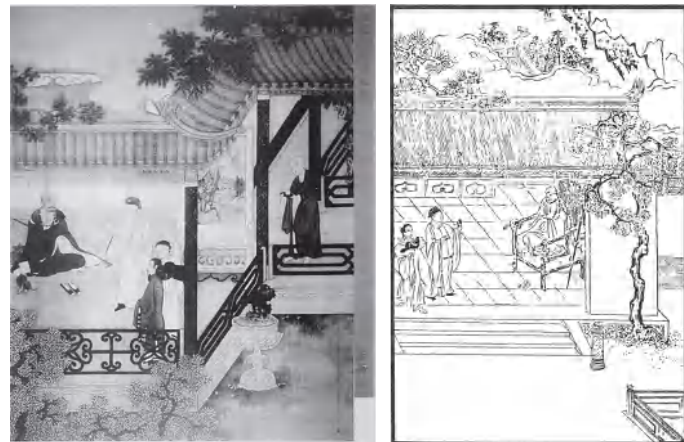


图23：《丽美图》图三-3（左）与《崇祯版》图49-b（右）“遇胡僧现身施药”比较



图 24:《韶美图》图三-16(左)与《崇祯版》图 57-b(右)“戏雕栏一笑回嗔”比较



图 25:《韶美图》图一-29(左)与《崇祯版》图 2-b(右)“应伯爵追欢喜庆”比较



图 26:《韶美图》图二-15(左)与《崇祯版》图 33-a(右)“陈敬济失钥罚唱”比较



图 27:《韶美图》图三-18(左)与《崇祯版》图 58-b(右)“孟玉楼周贫磨镜”比较

邻空间中的其他活动,或从室内观看室外的景色或人物活动。换言之,建筑不仅是被观看的对象,还因门窗或柱间的框景作用,成为促成观看、引导观看的取景装置。在这两方面《韶美图》都极为突出。如图一-4“老王婆茶坊说技”,图一-7“赴巫山潘氏幽欢”,图一-29“应伯爵追欢喜庆”(图 25),图一-37“子弟争锋毁花院”,图一-39“应伯爵簪花邀酒”,图二-15“陈敬济失钥罚唱”(图 26),图三-18“孟玉楼周贫磨镜”(图 27)等。由于《韶美图》所表现的多是庭院空间,这种内外交融的视觉效果极大地丰富了观画者对于庭院建筑内外体验的趣味。

层次丰富,方向多变,内外交融,这些空间特征结合在一起,使得清中期的《韶美图》中的庭院建筑及其空间与其所模仿的明末《崇祯版》中的表现具有显著差别。——如果说《崇祯版》的表现更

多的是基于对现实厅堂馆舍空间的写仿,《韶美图》则主要是基于对于叙事场景的想象性建构。《崇祯版》的插图传统或许能令读者感到熟悉亲切,《韶美图》所代表的绘画方式则定会令他们感到奇妙新异。二者的差异或许反映了两套绘画分别所在的时期园林设计从“山水园”和“别墅园”到“庭园”的变化。顾凯指出,明代中期(16世纪上半叶),江南园林对于“幽”“奥”“深”“静”和“奇”等境界的追求进一步深化,而“曲”就是造成这些空间效果的重要营造手段。^⑥此处顾凯所论主要是针对自然景观的设计。而到清代中期,这样的追求和手段在园林建筑的空间设计中也更加普遍。如晚明至清初文人园记中只可偶见“秘室曲庐”[张岱(1597—1679)《陶庵梦忆》],“曲廊”“疏廊”[郑元勋(1603—1644)《影园自记》]等词,至清中期,仅李斗(1749—1817)

《扬州画舫录》一书,就出现了“深堂”“洞房”“之”字厅“曲室”“虚廊”等多种建筑空间。^⑦清乾隆年间学者钱泳(1759—1844)在其《履园丛话》一书中也有言:“造屋之工,当以扬州为第一,如作文之有变换,无雷同,虽数间小筑,必使门窗轩豁、曲折得宜,此苏杭工匠断不能也。……书房密室要参错如园亭布置,兼而有之,方称妙手。”这些文字或许就对应了以《韶美图》为代表的叙事绘画所追求的复杂空间效果。而这些效果最终在乾隆后期定形的网师园、光绪年间(1875—1908年)经改造而成的“寒碧山庄”(即今留园)等许多苏州园林中得以集中实现。

三、作为一种“平面设计”的叙事性绘画与园林建筑布局的构图定式

明清江南园林,特别是笔者定义的

“庭园”中的建筑布局丰富多变，其复杂性远超乎中国一般住宅的合院布局常规。它们的规划是造园师根据现场的想象发挥还是具有某种程式？由于缺少文献记录，甚至明末的造园专著《园冶》也只有诸如“随曲方合”“得体合宜”“未可拘率”等抽象原则，这一问题仅从建筑学的角度探究似难获其解，以至于中国园林研究的权威学者陈从周也认为传统造园是“有法而无式”。^⑳但如果我们想到中国绘画重视经营位置、谋篇构图且有一些定式^㉑，那么认为园林布局“无式”的观点就值得怀疑。笔者试图从这一时期叙事性绘画，主要是刻本插图和册页的构图，去寻找当时可供园林建筑布局设计参考的程式。

较之传统手卷、挂轴形式的绘画，甚至双面连和多面连式的刻本插图，单页插图和单幅册页有一个明显的局限，这就是

画幅单一固定且尺寸较小，使得画家不能根据画面内容灵活选择画幅形式和大小。若要表现叙事中较为丰富的内容，他就需在构图方式上独出新裁。但由于以插图和册页为主要形式的叙事性绘画多是商业性产品且成套绘制，要提高效率，画家们势必难以对每幅画作的构图都匠心独运。德国汉学家雷德侯（Lothar Ledderose）在研究中国绘画的生产方式时曾指出民间画家们借助可以共享的画稿“粉本”以加快创作的现象，而一些文人画家之所以能够高产，也是因为利用了具有“模件”特点的构图、母题和笔法。^㉒事实上，插图和册页画家也有着类似的“粉本”或“模件”，这就是一些既有的布局程式或构图定式。本文已经例举的图4、图7、图8和图13a、图14a、图14b两组册页在构图上各具相似性，即是不同画家共享某种既有布局程式

的证明。对比《崇祯版》图81-b“汤来保欺主背恩”一图中的曲廊画法与本文图2明崇祯年间人瑞堂刊本《隋炀帝艳史》第三十八回“陈治乱王义死节”的插图，以及清雍正年间出版的《芥子园画传·初集·卷四》中的“回廊曲槛官式”，或许还可以发现，这些小说插图的构图元素曾经过类似《画传》的归纳，并成为更多画家能够获得的画法“定式”（图28）。^㉓我们因此有理由推测，这些叙事性绘画具有“平面设计”的性质，它们所体现的构图定式是明清视觉文化中的重要内容，并可服务于新的设计创作。

如果我们同意“意在笔先”的说法并接受“式在工前”的常识，那么视绘画中的程式可以丰富园林建筑布局的手法并影响其实际建造的猜想就不无可能。在大量作为刻本插图和册页的叙事性绘画中至少

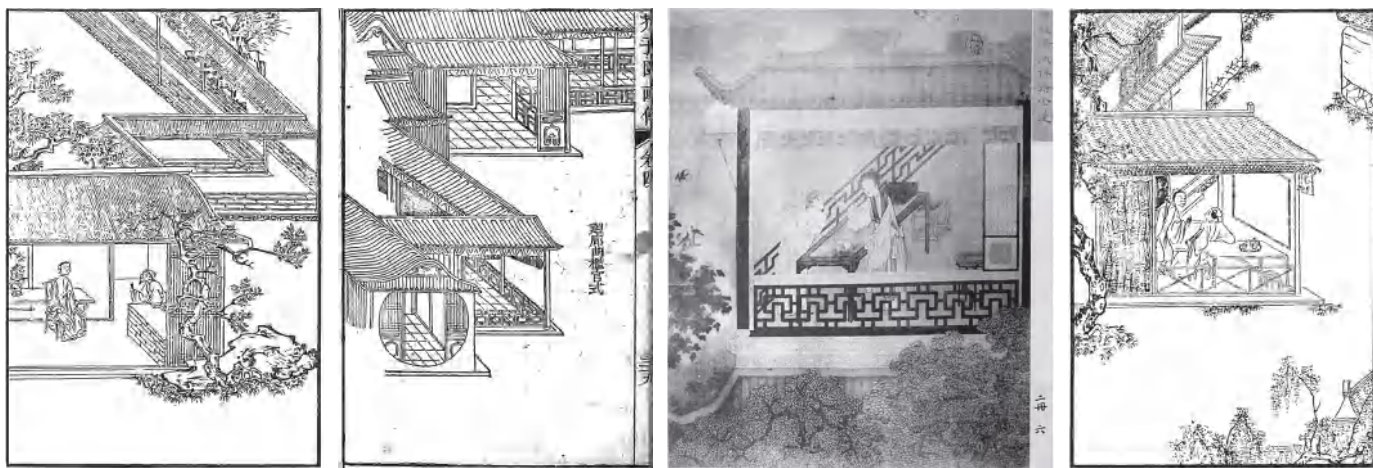


图28：《崇祯版》图81-b“汤来保欺主背恩”（左）与《芥子园画传》初集·卷四“回廊曲槛官式”图（右）比较

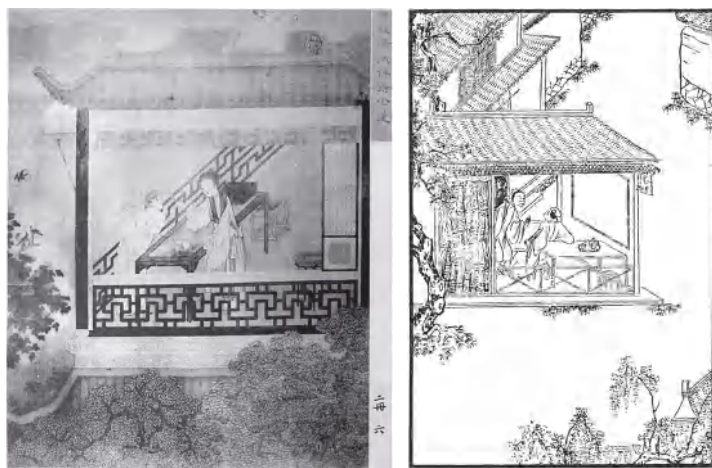


图29：《丽美图》图二-5“陈敬济侥幸得金莲”（左）和《崇祯版》图2-b“老婆茶坊说技”（右）

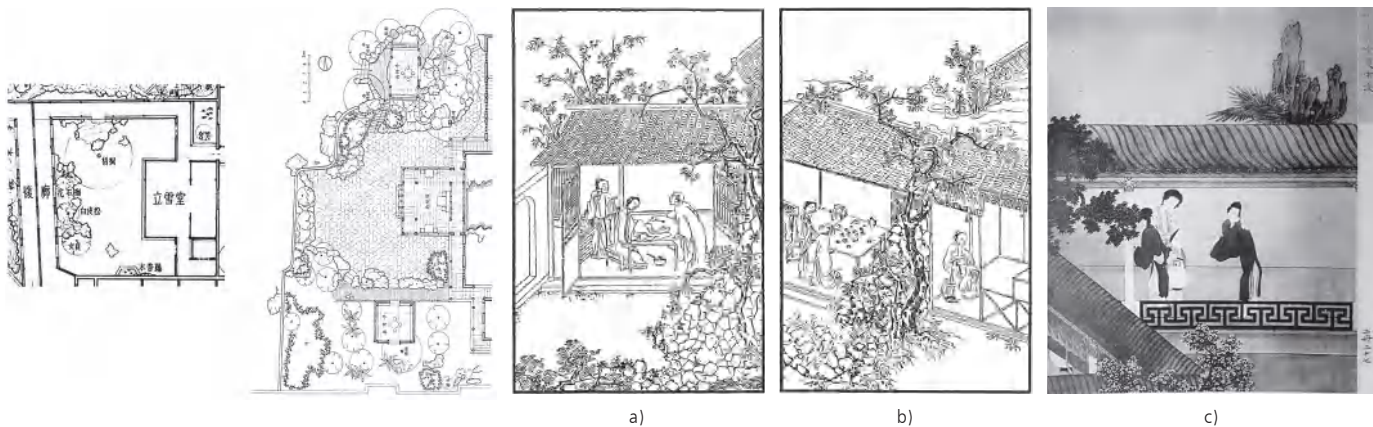


图30：苏州狮子林“立雪堂”庭院平面图（左）和拙政园枇杷园庭院平面图（右）

图31a、31b：《崇祯版》图3-b“设圈套浪子私挑”，图4-a“赴巫山金莲幽欢”；图31c：《丽美图》图二-27“妆丫鬟金莲市爱”

存在有如下七种常见的构图程式与江南园林建筑空间的布局颇具对应关系。它们就是“回”字构图、“目”字构图、阴阳构图、“迴”字构图、“之”字构图、对角构图，以及切角构图。

“回”字构图”是指在矩形画面一侧的中部安排场景，使其如半岛而三面临虚。《崇祯版》的图2-b“老王婆茶坊说技”，图28-a“陈敬济侥幸得金莲”和《韶美图》的图二-5 同题画页就属此式（图29）。与之类似，网师园的“月到风来亭”和该园“殿春簃”中的“半亭”，狮子林的“立雪堂”，甚至拙政园枇杷园庭院则堪称这一构图的园林之例（图30）。它使建筑可以在内从三面观外，或在外从三面被观。

“目”字构图”是指将画面分为下、中、上三部分，而在中部布置主要场景。《崇祯版》图3-b“设圈套浪子私挑”，图4-a“赴巫山金莲幽欢”，图8-a“盼情

郎佳人占鬼卦”，图80-b“李娇儿盗财归归院”，以及《韶美图》图二-27“妆丫鬟金莲市爱”等均可称采用了此式（图31）。江南园林中很多花厅带有前后庭院，如网师园“五峰书屋”，吴县洞庭西山“春熙堂”住宅花厅等庭院，其布局就属此类（图32）。它使建筑获得了前后观景的可能。

“阴阳构图”是指建筑与环境前后相对，画面形成上下或前景和背景两个虚实相对的部分。《崇祯版》图18-b“见娇娘敬济销魂”，图83-a“秋菊含恨泄幽情”，以及图83-b“春梅寄柬谐佳会”等，即为其例（图33）。拙政园“玉兰堂”、狮子林“燕誉堂”、留园“五峰仙馆”“还我读书处”和“揖峰轩”的平面也都与此相仿（图34）。它使得建筑可以在有限的用地之内获得最大的庭院空间。

“迴”字构图”是指沿矩形画面一对

相邻的两边布置场景，从而将画面分割成一个曲尺形以及由其拱合的一个方形或矩形两个空间。这一构图的绘画可以《韶美图》的图一-4“老王婆茶坊说技”和图一-7“赴巫山潘氏幽欢”为例（图35）。而江南园林之例则有拙政园“海棠春坞”，藕园“藏书楼”，无锡寄畅园“秉礼堂”，扬州地官巷第14号，以及吴县洞庭西山“爱日堂”等庭院（图36）等。这一构图在对角方向上形成虚实对比，并造成从建筑的室内或廊内可以两面观赏天井庭院的视觉体验。

“之”字构图”即以数折的建筑或池岸边界，造成庭院与建筑、水体与陆地之间的进退交错、虚实互补的空间关系。本文图12、《崇祯版》图1-a“西门庆热结十弟兄”、图81-b“汤来保欺主背恩”和图87-a“王婆子贪财忘祸”，以及《韶美图》图一-39“应伯爵簪花邀酒”、图二-15“陈

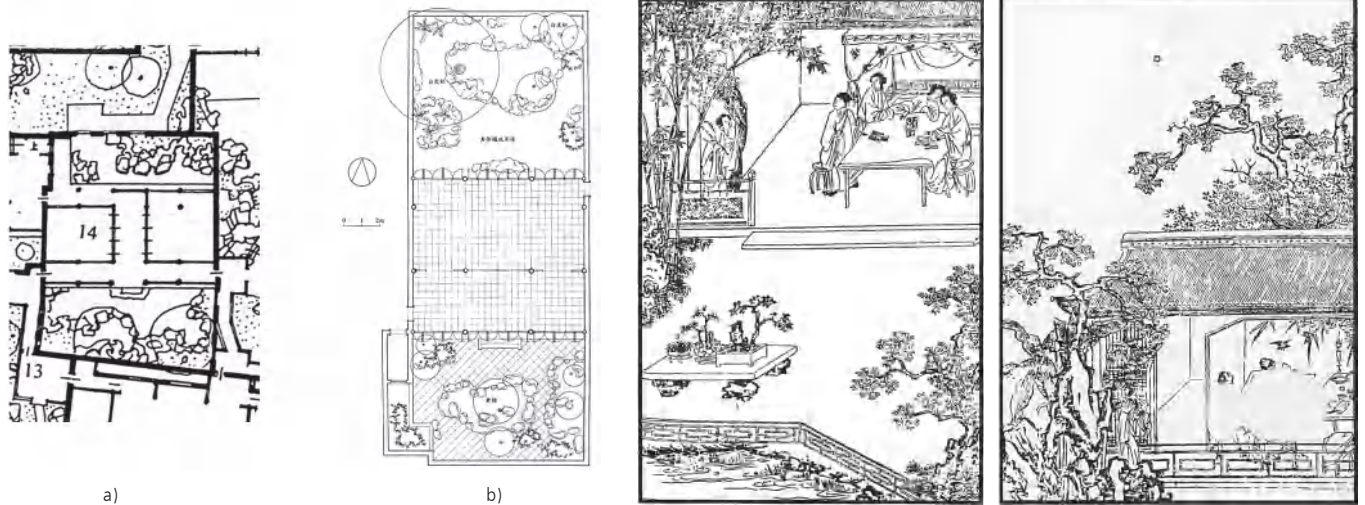


图32a: 苏州网师园“五峰书屋”庭院平面图；图32b: 吴县洞庭西山“春熙堂”住宅花厅庭院；图33: 《崇祯版》图18-b“见娇娘敬济销魂”（左）和图83-b“春梅寄柬谐佳会”（右）

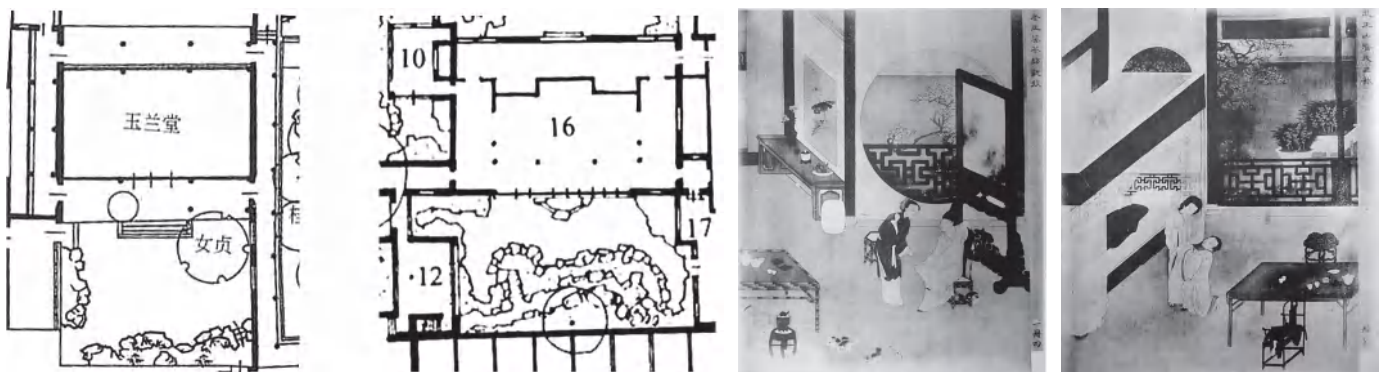


图34: 苏州拙政园“玉兰堂”（左）和留园“五峰仙馆”（右）庭院平面图

图35: 《韶美图》图一-4“老王婆茶坊说技”（左）和图一-7“赴巫山潘氏幽欢”（右）

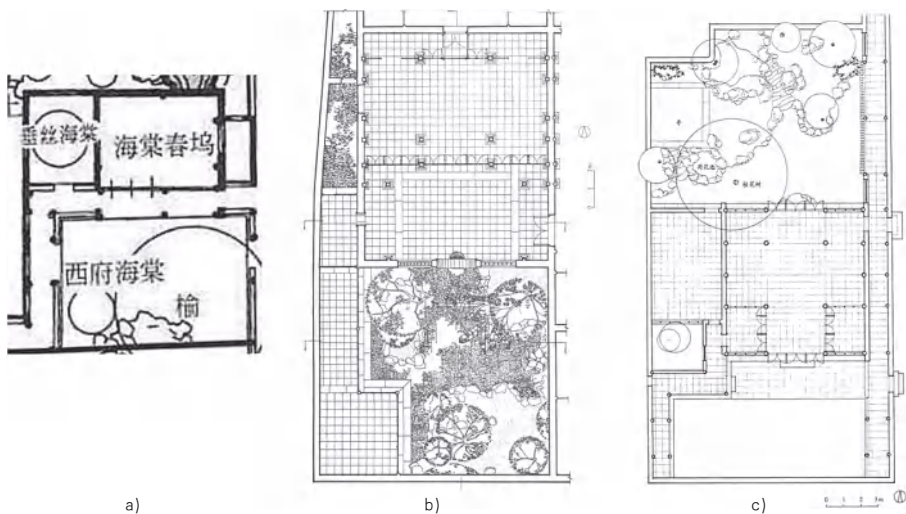


图 36a: 苏州拙政园“海棠春坞”庭院平面图; 图 36b: 扬州地官巷第 14 号庭院平面图; 图 36c: 吴县洞庭西山“爱日堂”庭院平面图

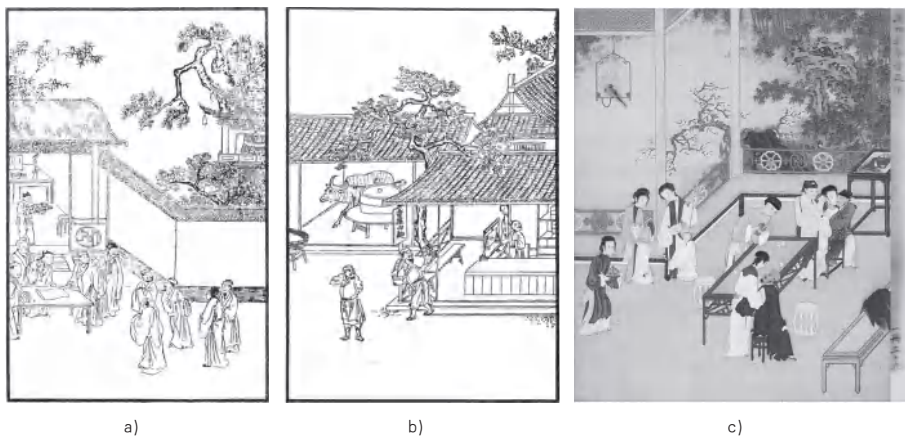


图 37a、图 37b:《崇祯版》图 1-a“西门庆热结十弟兄”和图 87-a“王婆子贪财忘祸”; 图 37c:《韶美图》图一-39“应伯爵替花邀酒”

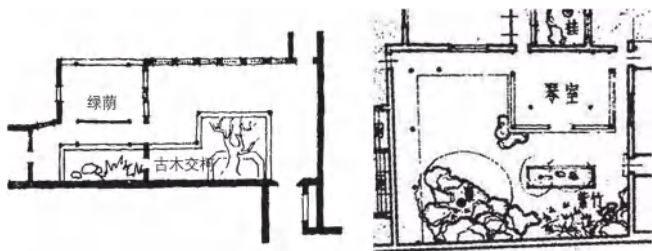


图 38: 苏州留园“古木交柯”(左)和网师园“琴室”(右)庭院平面图

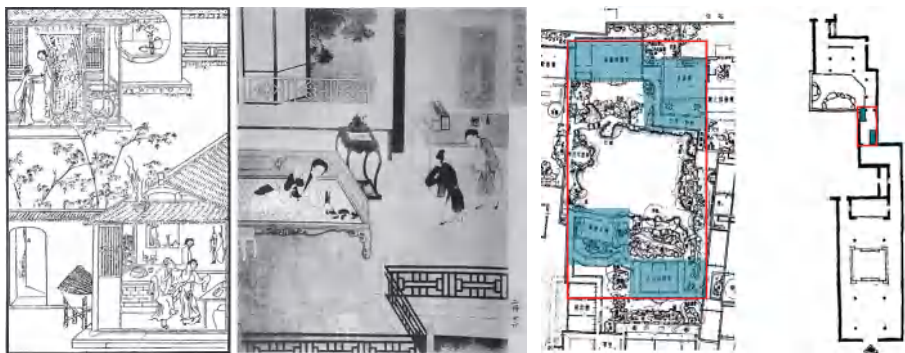


图 39:《崇祯版》图 11-a“潘金莲激打孙雪娥”(左)和《韶美图》图二-16“应伯爵替花邀酒”(右)

图 40: 苏州网师园平面图(左)和留园入口通道平面图(右)

敬济失钥罚唱”和图四-17“吴月娘大闹碧霞宫”等均用此式(图 37), 园林之例则如留园“古木交柯”和网师园“琴室”(图 38)等。它以最简单的手法使得建筑和庭院均获得了错落变化的轮廓。

“对角构图”即在画面的两个对角分置两个场景, 或以两个对角空间和它们之间的三折空间之间形成虚实的对比。《崇祯版》图 11-a“潘金莲激打孙雪娥”, 图 22-b“春梅姐正色闲邪”, 以及《韶美图》图二-16“应伯爵内室乞恩”等图即用此式(图 39)。而网师园和留园入口通道之一局部可为园林建筑布局之例(图 40)。这一构图可以使空间两个对角的景象相互呼应, 也可以使三折的虚空视域或景深加长。

“切角构图”是指画面中为表现空间深度的斜线打破了矩形画面角部的正交。《崇祯版》图 24-b“惠祥怒詈来旺妇”, 图 27-a“李瓶儿私语翡翠轩”, 图 72-b“王三官义拜西门庆”和图 89-b“永福寺夫人逢故”, 以及《韶美图》图一-31“李瓶儿许嫁蒋竹山”、图二-23“潘金莲雪夜弄琵琶”、图三-22“李瓶儿带病宴重阳”、图四-9“西门庆贪欲丧命”(图 41)和图四-23“庞大姐埋尸托张胜”等均可归为此式。园林之例则如狮子林的“古五松园”(图 42)。其角部的斜廊使得墙角多出了一个庭院, 也使得中庭因为廊的分隔而增加了一个层次。

留园“石林小屋”庭院的设计结合了曲尺构图、阴阳构图、对角构图、切角构图等多种构图手法, 以及屏隔、曲廊和轩敞等空间设计手段。这一庭院规模不大, 但在苏州园林的建筑中空间最为丰富(图 43)。它的构图可以在《崇祯版》图 70-b“二提刑庭参太尉”(图 44)中看到极为相似的对应。

四、结语

至此, 笔者讨论了明朝后期至清朝中期叙事性绘画对于园林建筑空间设计三方面的可能影响, 即作为建筑空间设



图 41:《崇祯版》图 89-b “永福寺夫人逢故”(左)和《丽美图》图四-9 “西门庆贪欲丧命”(右)



图 42: 苏州狮子林“古五松园”庭院平面图

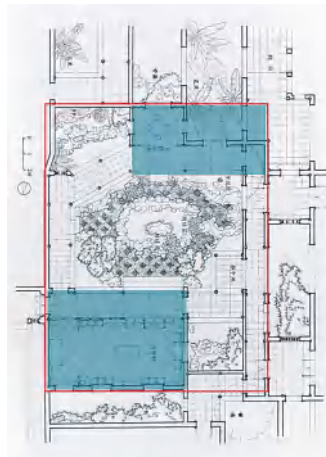


图 43: 苏州留园“石林小院”庭院平面图



图 44:《崇祯版》图 70-b “二提刑庭参太尉”

计的想象图，作为社会受众建筑空间趣味引导者，以及作为一种“平面设计”。首先，它们是一个文学想象蓬勃发展的时代里画家对于文字叙事的图像呈现，也是对于叙事场景的想象性建构，甚至进一步补充和增广。由于它们只服务于文学再现，因此不必遵循实际使用和建造的逻辑，故具有超乎现实建筑的丰富性、灵活性、复杂性和新异性，即“超现实性”。其次，这种新的建筑空间想象图可以引发作为潜在业主和建造者的读者对于浪漫生活环境的憧憬，为实际建造带来新的启发，进而在作为浪漫生活环境的园林建筑中付诸实现。再次，与庭院或庭园布局相似，以插图和册页为主要形式的叙事性绘画也需要在极为有限的画幅中呈现丰富多变的构图。因此后者积累的构图定式就有可能为当时的园林建筑的布局提供参考。总之，研究和比较这一时期的新旧绘画可以帮助我们认识同期江南园林设计出现的一个变化，这就是从自然到人工，或从寄情

山水到浪漫家居。这一变化的原因就有晚明以来由绘画对通俗文学叙事场景的建构所带来的对于建筑空间趣味的追求。

笔者无意说明清江南园林建筑空间的所有方面均受到了同时代叙事性绘画的影响，也无意说这种影响是一种单向作用。但希望本研究能够有助于拓展有关明清江南园林与其时代社会文化之关系的认识或思考。如果说中国园林的设计和建造追求“诗情”，那么 16 世纪以来繁荣的通俗文学是否可以先前文人抒情表达的一种补充？如果说中国园林的设计和建造还追求“画意”，那么除山水画之外，明朝中后期以降的叙事性绘画是否也该被视为园林设计追慕的一种“画”？

[致谢：本研究以包括画坊绘画在内的明清叙事性绘画为基本材料。我最初接触到这一时期的画坊绘画是在 1998 年春作为芝加哥大学客座教授的高居翰先生在美术史系开设的研究生讨论课上。高先生的鼓励使我对研究这些材料产生了兴趣（详见本文注释⑭）。2019 年夏天与业师巫鸿教授一次有关空间研究的谈话，使我在研究中国近代建筑史多年之后重新关注这些材料。而促成我将逐年积累起来的想法写成新论文的动力则是 2023 年 12 月由同济大学所办主题为“建筑史书写与教学中的图像”的世界建筑史教学与研究国际研讨会。研究和成文过程中，我得到卢永毅、陈薇、张鹏举、陈英杰、龙炳颐、钱锋等教授和森惠吾建筑师的支持，洪再新、冯仕达、顾凯、黄晓、刘珊珊、张路峰、何碧琪、吴耀东、陈伯冲、王莉慧、李鸽、姚颖、秦颖源等师友的意见，以及段建强教授和王威、李怡两名同学提供的帮助和查找的资料。对此笔者至为感谢！]

注释

- ① 参见 [日] 大木康著，周保雄译《明末江南的出版文化》（上海：上海古籍出版社，2014 年），7-16 页。
- ② 周心慧《中国古代版画史论集》（北京：学苑出版社，1998 年），103 页。
- ③ 李烈初：《从“金瓶梅”看明代书画》，《收藏》总第 26 期，1995 年 2 月 (<https://www.doc88.com/p-1595958661437.html>)。
- ④ 参见 Karl Kilinski II, *Greek Myth and Western Art, The Presence of the Past* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013), pp105-116.
- ⑤ 绘制于 10 世纪南唐时期的《韩熙载夜宴图》是中国美术史上一幅著名的叙事性绘画。它没有表现建筑以及园林要素，而是用家具，如床榻和屏风，界定空间。其叙事手段主要是依靠人物的肢体语言，如第三段“宴间小憩”中，一名手举托盘的年轻侍女正侧身探头，好奇地看向她左侧被衾不整的床帷，她身旁略显年长的侍女则转身并高举琵琶，试图遮挡她的视线，暗示出床上正在发生的情景不堪入目；第五段“宾客酬应”结尾之处，一个站立不稳的男人正躬身搂住一位侍女，同时失态地将头凑向其脸，而侍女则以手掩鼻，表现出对其满嘴酒臭的厌恶。虽然作为空间分隔手段的屏风起到了分隔画面、建构连续性叙事 (continuous narration) 的作用，但它们对故事情节本身的贡献并不大。
- ⑥ 见：图 4.10, (美) 何谷理著，刘诗秋译《明清插图本小说阅读》（北京：生活·读书·新知三联书店，2019 年），209 页。
- ⑦ 颜彦《明清叙事文学插图的图像学研究》（杭州：浙江古籍出版社，2021 年），89-90 页。
- ⑧ 收入 Robert Hans Van Gulik (高罗佩), *Sex Life In Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* (中国古代房内考) (Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1961, Plate XIX).
- ⑨ James Cahill, *Chinese Erotic Painting*, Chapter 4, "D. The New Album Type in Early Qing: Gu Jianlong and Others," <https://www.jamescahill.info/illustrated-writings/chinese-erotic-painting/chapter-4>.

⑩ Ferdinand M. Bertholet, *Gardens of Pleasure: Eroticism and Art in China* (Munich: Prestel, 2003), p150.

⑪ 殷登国在其著作《风——中国古代春宫密戏图讲》(台北: 独立作家, 2016年)一书中, 比较了两幅内容和构图几乎相同的画。他认为, 其一(即本文图7)为法国人路西恩·毕登(Lucien Biton)所藏的明仇英绘24开图册《燕寝怡情图》中的“堂前拒欢”; 其二为荷兰人费迪南·伯索雷(Ferdinand M. Bertholet)所藏的清乾隆中叶的仿品(128-132页)。而伯索雷在其 *Gardens of Pleasure: Eroticism and Art in China* (Munich: Prestel, 2003) 中认为, 这幅仿品为《金瓶梅》插图(p. 126)。但据博主“坚持能胜”, 本文图7黑白照见于1910年上海艺苑真赏社出版的《燕寝怡情: 清内府旧藏美术名画》, 为上、下两册共24幅图之一的第16“解带”, 原图与上册另11幅现藏于美国波士顿美术博物馆。见: 坚持能胜, 《传世真本(燕寝怡情图册): 春宫密戏, 艳而不淫》, 2024-03-29, http://www.360doc.com/content/24/03/29/12/36809899_1118719263.shtml.

⑫ 同注释⑨。

⑬ 谭正壁《诗歌中的性欲描写》(上海: 光明书局, 1928年), 38-39页。

⑭ 1998年春高居翰先生在芝加哥大学美术史系开设《明清画坊绘画》一课。本图的解读就是笔者在作业中所提出, 并幸得高先生肯定。之后这一解读被先生在其著作中采纳, 他为此特在注释中给予说明。见: James Cahill, *Chinese Erotic Painting*, Chapter 4, “D. The New Album Type in Early Qing: Gu Jianlong and Others.” <https://www.jamescahill.info/illustrated-writings/chinese-erotic-painting/chapter-4> (This reading of the painting was first proposed by Mr. Delin Lai, then a doctoral candidate at the University of Chicago, in his paper for the seminar I gave there in Spring 1998. He also called attention to an interestingly parallel sequence in chapter 59 of *Jin Ping Mei*, in which Ximen Qing passes through a sequence of rooms, from public to intimate, in which he successively eats, drinks tea, plays dominoes, and listens to music before he has sex with Aixiang'er.) 对于高先生的鼓励笔者至为感念, 并向其学者风范致以崇高敬意。而其注释中提到的《金瓶梅》人物“爱香儿”当为“爱月儿”。

⑮ Hui Zou, “The Idea of Labyrinth (Migong) in Chinese Building Tradition,” *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 46, No. 4 (Winter 2012), pp. 80-95.

⑯ 详见: 巫鸿《中国绘画中的“女性空间”》(北京: 生活·读书·新知三联书店, 2019年), 243-261页。

⑰ James Cahill, *Chinese Erotic Painting*, Chapter 7, “G. Four Eighteenth Century Erotic Albums.” <https://www.jamescahill.info/illustrated-writings/chinese-erotic-painting/four-eighteenth-century-erotic-albums>. 笔者赞同高居翰先生有关此画是《西厢记》插图的猜测, 并认为画中右侧室内的女子是崔莺莺, 廊中的侍女是红娘, 而与她关系暧昧的男子则是张生。对于高先生的“男子与侍女接吻并解其裙带是何意”之问, 我们可以在陈志勇《制造私情: 西厢记》张生、红娘关系的庸俗化与读者接受一文(《文艺

研究》, 2023年第2期, 120-131页)中找到答案。这就是此画所描写的是南、北《西厢记》中都有的场景——“跳墙接红”, 即张生逾墙私会莺莺却错接了前来接他的红娘。据称, 明清戏曲改编者和表演者为迎合观众低级趣味, 篡改王实甫原作, 利用此机在戏中添枝加叶, 以制造张、红二人有染的噱头。

⑱ 金秋野, 王一同, 《明代小说插图空间语言探析》, 《建筑学报》, 2016年4月, 112-117页。

⑲ 黄晓, 刘珊珊《止园寻梦——再造纸上桃花源》(上海: 同济大学出版社, 2022年)。

⑳ 张青松, 《〈清官珍宝丽美图〉流布研究》, (台北)《书目季刊》, 第52卷第3期, 2018年12月, 103-123页。

㉑ 关于《清官珍宝丽美图》, 见: 高居翰著, 杨多译《致用与娱情的图像: 大清盛世的世俗绘画》(北京: 生活·读书·新知三联书店, 2010年), 179-181页。

㉒ 同注释⑳。

㉓ 有别于《丽美图》中大部分画作皆用中国传统的斜透视法(oblique perspective), 这幅画中前景栏杆和中景床榻的绘制似乎受到了西洋画透视法的影响。二者之间所呈现的锐角关系使画面“聚焦”于正面中心位置的墙洞。

㉔ 仅《丽美图》中就有图一-4“老王婆茶坊说技”, 图一-7“赴巫山潘氏幽欢”, 图一-12“薛媒婆说娶孟三儿”, 图一-20“西门庆梳笼李桂姐”, 图一-28“西门庆择吉佳期”, 图一-29“应伯爵追欢喜庆”, 图一-32“賂相府西门脱祸”, 图一-36“傻帮闲趋奉闹华宴”, 图一-37“痴弟子争锋毁花院”, 图一-42“敬济元夜戏娇姿”, 图二-9“蔡太师擅恩赐爵”, 图二-11“琴童儿藏壶构衅”, 图二-13“李桂姐趋炎认女”, 图二-24“寄法名官哥穿道服”, 图二-33“卖富贵吴月攀亲”, 图二-36“应伯爵当铜锣”, 图三-11“西门庆两番庆华诞”, 图三-13“西门庆捐金助朋友”, 图三-15“开缘簿千金喜舍”, 图三-25“韩画士传真作遗爱”, 图三-36“招宣府初调林太太”, 图三-40“李瓶儿何家托梦”, 图四-6“为护金莲波醋”, 图四-10“吴月娘失偶生儿”, 图四-13“汤来保欺主背恩”, 图四-14“潘金莲热心冷面”, 图四-15“秋菊含恨泄幽情”, 图四-23“庞大姐理尸托张胜”, 图四-27“雪娥受辱守备府”, 图四-39“韩爱姐翠馆遇情郎”, 以及图四-40“刘二醉骂王六儿”等数十幅。

㉕ 仅《丽美图》中就有图一-10“何九受贿瞒天”, 图一-14“盼情郎佳人占鬼卦”, 图一-19“潘金莲激打孙雪娥”, 图一-37“子弟争锋毁花院”, 图二-5“宋蕙莲含羞自缢”, 图二-23“潘金莲雪夜弄琵琶”, 图二-28“两孩儿联姻共笑嬉”, 图二-31“赏元宵楼上醉花灯”, 图二-35“下象棋佳人宵夜”, 图二-39“妻妾戏笑卜龟儿”, 图二-42“弄私情戏赠一枝桃”, 图三-16“戏雕栏一笑回嗔”, 图四-5“因抱恙玉姐含酸”, 图四-7“春梅娇撒西门庆”, 图四-20“王婆子贪财忘祸”, 图四-25“永福寺夫人逢故主”, 图四-28“孟玉楼爱嫁李衙内”, 图四-33“大酒楼刘二撒泼”, 以及图四-39“韩爱姐翠馆遇情郎”等。

㉖ 顾凯《明代江南园林研究》(南京: 东南大学出版社, 2010年), 100-112页。

㉗ 参见: 陈从周、蒋启霆选编, 赵厚均注释《园综》(上海: 同济大学出版社, 2004年)。

㉘ 陈从周《说园》, 《陈从周全集(六)》(南京: 凤凰出版传媒股份有限公司, 江苏文艺出版社, 2013年),

6页。

㉙ 参见: 正飞书画《国画创作谋篇布局构图思路图解教程, 突破只会临画不会创作的瓶颈》, 《每日头条》, 2017-06-01, <https://kknews.cc/news/lpn3ekb.html>; admin: 《花鸟画的简单构图法》, 《酷画网》, 2020-02-12, <https://www.kuhw.com/hhjc/hnhjc/2020-02-12/29517.html>; 墨香阁书画拍卖: 《国画基础|花鸟画的简单构图法, 构图的十要素》, 《搜狐》, 2019-02-24, https://www.sohu.com/a/297198532_99921257.

㉚ Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), 雷德侯著, 张总等译《万物: 中国艺术中的模块化与规模化生产》(北京: 生活·读书·新知三联书店, 2005年)。

㉛ 二图与《芥子园画传》的关系是张路峰教授发现并告知笔者。他提供的样例还包括《芥子园画传》的《初集·卷四·人物屋宇谱》之中“重轩列殿式”对《崇祯版》图78-a“林太太驾韩再战”所表现的官式建筑的抽取。对此笔者由衷感谢!

参考文献

- [1] 花鸟画的简单构图法[OL].酷画网, 2020-02-12, <https://www.kuhw.com/hhjc/hnhjc/2020-02-12/29517.html>.
- [2] Ferdinand M. Bertholet. *Gardens of Pleasure: Eroticism and Art in China*[M].Munich: Prestel, 2003.
- [3] James Cahill. *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* [M].Berkeley, CA: University of California Press, 2010. (高居翰. 致用与娱情的图像: 大清盛世的世俗绘画[M].杨多, 译.北京: 生活·读书·新知三联书店, 2010.)
- [4] James Cahill. *Chinese Erotic Painting*[OL].<https://www.jamescahill.info/>.
- [5] 陈从周. 苏州园林. 上海: 同济大学出版社, 1956.
- [6] 陈从周. 说园[M]. 上海: 同济大学出版社, 1984.
- [7] 陈从周, 蒋启霆, 选编, 赵厚均, 注释. 园综[M]. 上海: 同济大学出版社, 2004.
- [8] 陈志勇. 制造私情: 《西厢记》张生、红娘关系的庸俗化与读者接受[J]. 文艺研究, 2023 (2): 120-131.
- [9] 大木康. 明末江南的出版文化[M]. 周保雄, 译. 上海: 上海古籍出版社, 2014.
- [10] 冯仕达. 苏州留园的非透视效果[J]. 建筑学报, 2016 (1): 36-39.
- [11] 顾凯. 明代江南园林研究[M]. 南京: 东南大学出版社, 2010.
- [12] 郭黛姮, 张锦秋. 苏州留园的建筑空间[J]. 建筑学报, 1963 (2): 19-23.
- [13] 黄晓, 刘珊珊. 止园寻梦——再造纸上桃花源[M]. 上海: 同济大学出版社, 2022.
- [14] 金秋野, 王一同. 明代小说插图空间语言探析[J]. 建筑学报, 2016 (4): 112-117.
- [15] Karl Kilinski II. *Greek Myth and Western Art. The Presence of the Past*[M].Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- [16] Lothar Ledderose. *Ten Thousand Things:*

- Module and Mass Production in Chinese Art[M]. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.
- [17] 刘敦桢. 苏州的园林[M]//刘敦桢全集(四). 北京: 中国建筑工业出版社, 2007: 146-182.
- [18] 刘敦桢. 苏州古典园林[M]//刘敦桢全集(八). 北京: 中国建筑工业出版社, 2007.
- [19] 墨香阁书画拍卖. 国画基础 | 花鸟画的简单构图法, 构图的十要素[OL]. 搜狐, 2019-02-24, https://www.sohu.com/a/297198532_99921257.
- [20] 潘谷西. 江南理景艺术[M]. 南京: 东南大学出版社, 2001.
- [21] 彭一刚. 中国古典园林分析[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 1986.
- [22] 谭正璧. 诗歌中的性欲描写[M]. 上海: 光明书局, 1928.
- [23] 童寯. 江南园林志[M]. 北京: 中国工业出版社, 1963.
- [24] 颜彦. 明清叙事文学插图的图像学研究[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2021.
- [25] Robert Hans van Gulik (高罗佩), Sex Life In Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D. (中国古代房内考)[M]. Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1961, Plate XIX.
- [26] 王概, 王蓍, 王臬. 芥子园画传(清, 康熙年间)[OL]. 中央美术学院《中国水印木刻文献数据库》. <https://i.cafa.edu.cn/waterprint/ch/chancieb/?ai=300002>.
- [27] 巫鸿. 中国绘画中的“女性空间”[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2019.
- [28] 杨鸿勋. 江南园林论[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2011.
- [29] 殷登国. 风——中国古代春宫密戏图讲[M]. 台北: 独立作家, 2016.
- [30] 于梦淼, 林熙, 梁雯. 生产、图像与观者:《金瓶梅》插图与《清官珍宝图》的空间想象[J]. 设计遗产, 2024(1): 69-77.
- [31] 张青松. 《清官珍宝图》流布研究[J]. 台北: 书目季刊, 2018, 52(3): 103-123.
- [32] 正飞书画. 国画创作谋篇布局构图思路图解教程, 突破只会临画不会创作的瓶颈[OL]. 每日头条, 2017-06-01, <https://kknews.cc/news/lpn3ekb.html>.
- [33] 周维权. 中国古典园林史[M]. 2版. 北京: 清华大学出版社, 1999.
- [34] Hui Zou (邹晖). The Idea of Labyrinth (Migong) in Chinese Building Tradition[J]. The Journal of Aesthetic Education, 2012, 46(4): 80-95.
- [35] 清官珍宝图[M]. 上海: 奇珍共赏社, 民国.
- [36] 明·崇祯本《金瓶梅绣像》200幅高清图片欣赏[OL]. 金瓶梅网, 2023-09-03, <http://www.jinpm.cn/31852.html>.
- baidu.com/share/link?shareid=3599229347&uk=1434618981.
- 图2: 颜彦. 明清叙事文学插图的图像学研究[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2021: 90(图2-34).
- 图3: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:《风流绝畅·唤庄生》.png>.
- 图4: James Cahill. Chinese Erotic Painting[OL]. <https://www.jamescahill.info/photo-gallery/chinese-erotic-art>.
- 图5: Ferdinand M. Bertholet. Gardens of Pleasure. Eroticism and Art in China[M]. Munich: Prestel, 2003: 150.
- 图6: Bonhams: Anonymous (19th/20th Century) Erotic Paintings[OL]. <https://www.bonhams.com/auction/26204/lot/30/anonymous-19th20th-century-erotic-paintings/>.
- 图7: 坚持能胜. 传世真本《燕寝怡情图册》: 春宫密戏, 艳而不淫[OL]. 2024-03-29, http://www.360doc.com/content/24/0329/12/36809899_1118719263.shtml.
- 图8: James Cahill. Chinese Erotic Painting[OL]. <https://www.jamescahill.info/illustrated-writings/chinese-erotic-painting/chapter-4>.
- 图9、图13a、图14a: 密韵楼藏《顾云臣怀春图册》(上海: 上海艺苑真赏社印), 见于: James Cahill. Chinese Erotic Painting[OL]. <https://www.jamescahill.info/photo-gallery/chinese-erotic-art>.
- 图10、图11: 陈志勇. 制造私情:《西厢记》张生、红娘关系的庸俗化与读者接受[J]. 文艺研究, 2023(2): 120-131.
- 图12: James Cahill, Chinese Erotic Painting, Chapter 7, “G. Four Eighteenth Century Erotic Albums,” <https://www.jamescahill.info/illustrated-writings/chinese-erotic-painting/four-eighteenth-century-erotic-albums>.
- 图13b: 殷登国. 风——中国古代春宫密戏图讲[M]. 台北: 独立作家, 2016: 75.
- 图14b: Bonhams[OL]. <https://www.bonhams.com/auction/19687/lot/282/a-chinese-album-of-twelve-erotic-paintings-on-silk-early-19th-century/>.
- 图15: 明·崇祯本《金瓶梅绣像》200幅高清图片欣赏[OL]. 金瓶梅网, 2023-09-03, <http://www.jinpm.cn/31852.html>.
- 图16~图27、图29、图31、图33、图35、图37、图39、图41、图44: 清官珍宝图[M]. 上海: 奇珍共赏社, 民国; 明·崇祯本《金瓶梅绣像》200幅高清图片欣赏[OL]. 金瓶梅网, 2023-09-03, <http://www.jinpm.cn/31852.html>.
- 图28: 王概, 王蓍, 王臬. 芥子园画传(清, 康熙年间)[OL]. 中央美术学院《中国水印木刻文献数据库》. <https://i.cafa.edu.cn/waterprint/ch/chancieb/?ai=300002>.
- 图30: 刘敦桢. 苏州古典园林[M]//刘敦桢全集(八). 北京: 中国建筑工业出版社, 2007: 315; 潘谷西. 江南理景艺术[M]. 南京: 东南大学出版社, 2001: 图1.60.
- 图32a、图34、图36a、图38、图40、图42: 刘敦桢. 苏州古典园林[M]//刘敦桢全集(八). 北京: 中国建筑工业出版社, 2007: 270-271, 294-295, 315, 331.
- 图32b、图36b、图36c、图43: 潘谷西. 江南理景艺术[M]. 南京: 东南大学出版社, 2001: 图1.37, 图1.18, 图1.43, 图1.98.

图片来源

图1: 吕坤, 撰. 闺范 - 卷二 - 善行 - 女子之道 - 三 - 贞女[OL]. 余永宁等刻, 泊如斋印, 万历十八年(1590年), <https://pan>.