

傳統營造智慧中的空間美學

——遊廊中的空間、時間與“視窗”

高迎進 賈雲傑

[提 要] 遊廊作為傳統園林中游覽路徑的一種,不僅在空間上串接景物與遊人的位置關係,其蜿蜒曲折的變化還在時間中組織着遊人與景物的視覺關係,遊廊在對遊人移動路徑的引導過程中,將視覺與空間和時間的變化編織為一個相互作用的“運動”系統,其中,時間要素對創造視覺感受的韻律和節奏變化發揮着重要作用。遊人在遊廊中漫步過程中所獲得的“景象片段”由時間串聯成一個連貫的、有特定節奏的“視覺旋律”。而“視覺旋律”是傳統園林整體審美形式體現的重要內容之一,所謂“步移景易”,“柳暗花明”皆屬此類。那麼,遊廊的曲折變化中是否包含着造園人對賞園人視覺審美營造的主動意識呢?運用虛擬“視窗”的實驗方法,對空間、時間和視覺與遊廊形制變化關係的分析,能向我們提供回答這一問題的有效依據。

[關鍵詞] 遊廊 視窗 動觀 時空觀

[中圖分類號] J59 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2025) 01 - 0154 - 09

傳統園林是一種在相當程度上依賴視覺體驗的審美對象,而這種視覺體驗來源於遊人在特定位置上所獲得的“視窗”,^①園林中的路徑即是引導和連接這些特定位置的“線索”。遊廊是園林中路徑的一種,但不同於一般路徑的是,它不僅引導遊園者位置的移動,還以構築物的實體形式,主動影響遊人視窗的建構和選擇。

計成在《園冶》中說:“廊者,廡出一步也,宜曲宜長則勝。古之曲廊,俱曲尺曲。今予所構曲廊,之字曲者,隨形而彎,依勢而曲。或蟠山腰,或窮水際,通花渡壑,蜿蜒無盡,斯寤園之‘篆雲’也……”^②他運用文學語言描述了廊作為一種建築延伸物悠長、婉轉的形制特徵,以及“蟠山腰,窮水際,通花渡壑”的空間連接功能,是一種供人且行且觀的空間。陳從周在《說園》中,開篇便指出“園有靜觀、動觀之分”,^③並進一步闡明,靜觀“就是園中予遊者多駐足的觀賞點;動觀就是有較長的遊覽線”。^④在陳從周先生看來,園林的意義首先體現於“觀”,並由“靜觀”(點)和“動觀”(線)構成“觀”的整體,而動觀則與路徑緊密聯繫在一起。彭一剛在《中國古典園林分析》中,運用現代空間知識,將路徑的“引導與暗示”作用導入到空間與視覺的關係中,^⑤進而,在“觀”與“徑”關聯中便產生出園林中“空間序列”的概念。歸納上述,可以看到,遊廊穿越園林空間的過程中,在分隔並連

續空間,使其兩側的景物互相滲透,豐富空間層次變化的同時,還重新組織了遊人視覺與空間景物的關係,並以其蜿蜒曲折的變化將不同位置上獲得的景象串聯為一個個有意味的視覺序列,那麼,如果將“動觀”和視覺與景物空間的關係納入整體時空觀的視角,這種關係的意義便不僅僅存在於某個視點上,而更是寓於遊廊在空間中運動的過程中,於是,時間在其中便具有了不容忽視的作用。

一、“動觀”與時間

傳統園林是中國古人追求自然精神的產物,要在有限空間中置入自然山水氣象,古人採用了與山水畫同出一道的手法,所謂“咫尺山林”。然而,園林畢竟是一個三維空間,要將“山林”氣象置入“咫尺”之中,不僅需要精深的建築、植物以及置石、理水的營造技巧,還需要對園林的視覺審美機制具有深刻的理解。“動觀”即是營造技巧與審美機制深度融合的智慧。

傳統園林的審美效應產生於看與被看的關係中,被置於“咫尺”空間中有限的景物要產生出豐富且有韻味的景緻,是要在遊人視覺與景物的視角關係變化中實現的,路徑就是設置並引導遊人獲得這些視角關係的工具,以路徑引導遊人在移動中觀看便是“動觀”的基本原理。陳從周先生將賞園的過程分為“靜觀”與“動觀”,並非意味着二者是截然分裂的,而只是區別兩種“觀”的狀態。正如他進一步解釋的:靜觀是駐足而觀,動觀是且行且觀,“靜”是寓於動之中的瞬間或片刻,所得是局部或片段,“動”是串聯所有的“靜”,所得是由局部或片段組成的整體。^⑥所以,動觀具有更為主導性意義,前人更多使用“遊”園指代賞園活動的原由正在於此。事實上,即便是在駐足“靜觀”的瞬間或片刻中仍包含着“動”,“碧澗流紅葉,青林點白雲”,^⑦既是近景與遠景的距離變化,又是注目與放眼的視覺動態。再則,試想當我們登上高台極目天空海闊時所獲得的舒朗寬懷,正是因為此前剛剛經過路旁兩側繁密的林木和重疊的石階反襯的效果。所謂“峯迴路轉”、“洞天別開”,都是在曲直、疏密、張弛和開合的對比變化中的感受,都寓於“動”的過程之中。故,不論是駐足“靜觀”時視角、視距的變化,還是“且行且觀”時位置的變化,都是在空間中運動的過程,而反映在視覺感官中,則都依附在時間的線索上。這條線索將遊人視覺從不同時空中獲得的瞬間信息連貫為一個個序列,使園林空間中的景物在形式上構成“視覺旋律”,而在心中形成“意”與“境”。

空間與時間是一對兒相互依存的維度,體現為事物在空間中運動、變化的狀態和過程。時間與空間一樣,只有在相對和比照條件下才會被我們的感官所察知,與空間不同的是,時間是隱性的,在視覺中表現為次序,呈現為線性。遊人在路徑引導下將園中景象依次收入視覺之中,即便不免有重複或回望,這些“插入”的瞬間也依然是繫於此先彼後的排序中。次序的先後性是顯而易見的,但視覺所接受的景象並非以“靜幀”畫面式的點狀信息存在,而是或長或短的片段,這些長短不一的片段在一定先後次序下形成的連貫性秩序,便會產生相應的韻律。在西方,韻律與時間的關係作為審美機制的意義,早在希臘時期既已被認識,畢達哥拉斯(Pythagoras)將其歸於數理,以比例(即數量的關係)定義美感的基本法則,就包含了空間與時間的量化關係。這種關係的抽象在音樂中更為純粹,而這種純粹性在視覺藝術領域的表現,則是在上世紀初由馬蒂斯(Henri Matisse)、康定斯基(Wassily Kandinsky)以及克利(Paul Klee)等人的現代繪畫實現的。^⑧中國古人對韻律的認知也早在三千年前就開始了,對韻律抽象性意義的自覺始於“樂”,繼而貫穿於詩、書、畫、園、曲等各個藝術領域。與西方傳統不同,在中國傳統藝術中韻律並沒有被納入數理的精確邏輯中,而是保持了在感官經驗層面的渾然和模糊性,化為“氣韻”,將物象轉為意象,追求意趣或意境。這是中國傳統山水畫與西方風景畫的重要區別,也是中國傳統園林與西方景觀的重要區別。石濤畫山,要“搜盡奇

峯打草稿”，是求與山川“神遇”而避“一管之見”，^⑨因為“氣韻”、“意境”生於整體而非局部。園林雖是三維空間，但賞園者視覺中所獲得的所有景象都被路徑串聯在時間的線性系統中的，那麼，如果遊人在賞園過程中的審美收穫與造園者的期許是相符的話，路徑，尤其是遊廊，作為有意而為的造物，其中理應蘊含着造園者運用時間營造韻律的意圖、方法和智慧。問題是，古人對這一智慧記述的方式與傳統審美思維方法一樣的“意象化”，這對我們今天在現代知識框架下的理解帶來重重困難，因為“我國古代思維形式的特點是重感覺、重經驗、重綜合的”，^⑩但同時，“我國古典園林既然有如此強烈的藝術感染力，因而必然與形式美的法則並行不悖”。^⑪遊廊作為園林路徑的一種，同時作為一種重要的園林建築，其走向折轉和界面開合的形制變化及其段落間長短的變化，與漫步其間的遊人視覺之間，理應包含着與時間相關聯的意圖。那麼，我們是否可以藉助現代知識和技術的分析方法去窺探被遮隱在“移步易景”這樣的文學修辭的皮膚之下的機理呢？

二、遊廊與“視窗”

遊廊作為園林建築的一種，與幾乎所有園林建築一樣，既是被觀的景物又是觀景的立足處，但遊廊不同於樓閣的是立面的通透，不同於亭的是蜿蜒而悠長。“立面通透”使得長而連綿的軀體穿梭在園景之中時，能與兩側的景物相互滲透交融而避免突兀，躋身於景中若隱若現；而“蜿蜒悠長”則可串聯園中不同位置的建築和景點，連貫或過渡空間，發揮“過片”的作用。但除了這些顯見的作用外，遊廊在賞園的“動觀”機制中，還發揮着重要且特殊的作用，這一作用主要產生於遊廊框架空間中游人視點運動與“視窗”變換的關係中。

中國傳統園林是一門多感官綜合體驗的藝術，但視覺在園林審美體驗中佔據主導性地位，並承擔着整合其它感官（聽、觸、嗅覺等）經驗的作用。視覺獲得直接信息的有效範圍是由視野決定的，通常條件下垂直角為 60 度，水平角為 120 度。^⑫然而，視覺作為感知機制並非單純的視生理反映，在主觀作用下，我們會對視野範圍內的事物做出有意無意的選擇，並圍繞這個選擇形成一個在視野內卻不同於視野的範圍。這個範圍是無形的，但具有建構性，我們稱之為“視窗”。“視窗”是積極視覺的表現，“視窗”中的物象會在我們的意識中形成某種有意味的關係和結構，它反映着我們的知識、觀念，並與我們的興趣和情感產生互動性作用。因此，“視窗”的自覺是心目中建構畫面的意識基礎，也是視覺審美的意識基礎。

“視窗”的概念源於 15 世紀佛羅倫薩人阿爾貝蒂《論繪畫》中關於繪畫透視法的論述，因此也被稱為“阿爾貝蒂之窗”（Alberti's Window）。這一概念源自繪畫取景和構圖之框，後逐步成為透視法則作為一種視覺裝置（vision device）的隱喻，取景框便是實物化的一種形式。但不論是隱性的（在意識中虛擬的）還是顯性的（被實物化的），視窗都是基於框效應的，都是視覺中框與景的關係。“框”與“景”的關係在西方也早有意識，文藝復興繪畫逐漸從建築牆面和器物上脫胎為獨立的藝術形式，就是框與景結合的結果。西方繪畫的構圖因循了萌芽於埃及成熟於希臘的幾何空間觀，線性焦點透視法則，將三維空間轉換為二維畫面的依據就是“框”與視錐同軸的幾何邏輯。但這一法則基於靜態的視點——用 prospective（具有觀點的含義）來稱謂透視法，就是強調特定視點的特性——得到的視覺中的物之形態。

中國傳統山水畫雖然也是以三維空間中的景物組成的二維圖像，但沒有對靜態視點的強調，“框”與“景”的關係中也不存在“同軸”原則，而是將多角度觀察熔鍊為心中情之意象。雖不強調“框”的外在形式，但“框”依然存在於視覺意識中，所謂“馬一角、夏半邊”，^⑬若全然無“框”，則不成

其說。換言之,“視窗”在西方繪畫中把握的是目中的“物象”,是靜態和瞬間的;在中國傳統繪畫中追求的是心中的“意象”,得於過程的沉澱與凝聚。但不論是否強調外在形式,不論是把握瞬間還是熔鍊過程,“視窗”作為一種有意識的選擇性視覺機制,作為連接外物與內心的“關節”,在中、西方視覺審美傳統中的作用是相通的。

計成在其《園冶》自序中先說自己“最喜關仝、荊浩筆意”,顯然,山水畫在其心目中是重要的審美源泉。又在興造論中說:“世之興造,專主鳩匠,獨不聞三分匠、七分主人之諺乎?非主人也,能主之人也”,^⑭表明造園的主導者是“能主之人”,別於工匠。中國傳統園林自魏晉以後便轉向文人“山水情結”主導的方向,所謂“能主之人”多為文人。中國傳統詩、書、畫皆出自文人之手,園林審美固然與山水詩、畫同理。因此,在賞園過程中,“視窗”雖有單幀畫面取景的作用,但園林整體的意趣卻是由一系列“視窗”的序列組合中產生的。在此,遊廊作為一種引導遊人視點位置和視線方向運動的機制,便對“視窗”序列組合的變化具有“塑造性”的積極作用了。

遊廊對“視窗”運動的引導和塑造性基於其形制的兩個最突出特徵,其一是“連綿曲折”,曲折二字合為轉折狀,分則為曲、折兩種不同的轉折狀。曲是漸變,折是突變,所以,遊廊有“曲廊”與“折廊”之分,在園林中,除了因地形和連接對象方位的原由之外,遊廊的曲折變化還對其中遊人視線與景物關係的變化具有影響作用。其二,遊廊立面框架結構的規則性和通透性所形成的“框效應”,對遊人視窗的選擇和視點的運動具有積極的影響,前人將這種利用實物框結構取景的營造方式稱為“框景”,並作為經典手法之一納入造園理法。^⑮“框景”與“視窗”(包括物質的取景框)不同,框景之“框”既不是由視覺生理形成,也不能跟隨視點的移動而動。框景通常以靜態的建築構件所構成的規則形的“框”——如門框、窗框和檐、柱、欄等(有時也由山、石、樹木構成不規則形)——形成一個在特定視角下相對獨立的畫面。框景與視覺的關係是有條件的,通常在特定位置和距離的關係中獲得特定意味的構圖,所以,“框景”的個體相對獨立、靜止和自足。然而,框景與視窗之間存在一種相互作用的關係,相對靜止的“框景”因位置和方向的變化對視窗的運動具有引導和調動作用,相對獨立的“框景”也被這種運動的過程串聯在一定的秩序中。這種互作用關係在遊廊中表現尤為突出,因為遊廊結構與周邊景物的相互滲透與交融為框景提供了豐富的素材和空間條件,同時,遊廊的延續性空間使個體分佈的框景對視窗運動的引導更具連貫性。因此,遊廊在物理空間中所串聯的“框景”,在一定程度上成為對視窗連貫性組織有影響力的線索。

中國園林審美的視覺思維,從造景與賞景的雙方都秉持意象空間思維,雖做框景,但不止於框景,所謂始於“形”而成於“勢”,“勢”成則氣韻生。西方繪畫、雕塑和建築中也同樣關照“勢”,構圖中的幾何要素都是“勢”的量化表現,所謂“音樂是流動的建築,建築是凝固的音樂”,^⑯也同樣是指向由比例構成的旋律。“勢”與“韻”的關係在西方更多寓於比例的意識中,訴諸量的關係,即便是在動態關係中亦是如此,中、西方樂譜表達方式的區別就鮮明地反映了二者的不同。中國傳統“勢”所營造的是“氣韻”,其中包含韻律,但求的是生機,所以“氣韻生動”意在於此。這一觀念源自深遠的傳統宇宙觀,五代大畫家荊浩說“景者,制度時因,搜妙創真”,^⑰“‘妙’是體現‘道’的無限定性和無限性的一面”,^⑱滲透在傳統審美領域的各個方面,繪畫如此、詩詞如此、書法如此、甚至醫術和堪輿也依循同樣的邏輯,都是理氣脈,求生機。遊廊在穿梭於景物之間的過程中,是以其自身形制的框架性、通透性、運動方向的多變性的特質,運用(人的)視窗的動態與(物的)景物的靜態之間的關係變化,對景緻進行一種再創作的手段,是造園者的意圖與賞園者的興趣之間的一種默會的交流和“互動”。用現代時空觀理解,既是在時空雙重維度中的視覺組織。在這一過程中,遊人

視線在某些景物或某個方向上停留時間的長短、視野的收束與擴張、視線長短(距離遠近)的變化,曲折方向變化和長短段落變化中都包含在空間(觀看對象)、視覺(觀看主體)和時間(主體與客體關係變化的過程)這三個基本要素的動態關係中,而在遊廊空間中,時間的影響作用主要是附着在遊廊曲折的段落尺度變化之中的。如果我們將古人的“動觀”轉換為視覺(視窗)在空間(景物)與時間(視點在遊廊中運動的過程)量變關係框架中的連貫性序列,便可見“動觀”與樂理和文學修辭意義的相通性,這是否有助於我們從現代知識視角,在更為普遍的審美邏輯層面理解傳統園林營造智慧的深意?

三、諧趣園中的遊廊與“視窗”的時空

嘉慶皇帝在《諧趣園記》中寫道:“以物外之靜趣,諧寸田之中和”,^⑩是以“物外(無形)之物”達成心界中的和諧。但“靜趣”雖在物外卻生於物中,且由視覺從物在空間中的狀態和關係中獲得而傳遞於心;“和(穌)”、“諧”均指向音律、氣韻,而韻之“中和”則是在時間和過程中的結果。換言之,雖然園之意趣中和於“心”,但源於空間而得於時間。諧趣園作為園中園,雖置身於龐大的皇家園林之中,但自成一體,獨立、自洽,保持了江南私家園林精巧的特色。其中游廊環水體貫穿了園中所有景點,不論是形制完整性,變化豐富性,還是遊園動線的主導性,都具備典型意義。遊廊全長304米,如以洗秋和涵遠堂(園中南北軸線上體量最大的兩座建築)為節點,可將環形遊廊整體分為水體東、西兩個部分。鑑於本文篇幅所限,在此僅選取東側自“小有天”至“蘭亭”和“蘭亭”至“涵遠堂”兩段遊廊作為分析樣本,此兩段遊廊折轉急、緩有別,且包含亭台樓閣,能較充分體現時間、空間對視窗變化的作用關係。

對樣本的分析是以視窗在空間和時間維度中的運動軌跡為線索展開的。首先,以遊園的一般速度和節奏,持攝像機在人眼位置沿遊廊攝取視窗運動的全過程。記錄遊人在此遊覽中“動觀”過程的基本移動速度和受視覺心理影響下的節奏變化,所獲視頻中的視窗在一定程度上反映了主觀視覺對客觀景物的隨意選擇(關注目標和區域),同時記錄了視窗運動中畫面的構圖結構的變化。隨後,對諧趣園做全景虛擬建模並導入 Enscape(可做漫遊的渲染器),以同位視點,在與實景相同的虛擬場景中,模擬實景視頻中視窗運動的全過程。這一過程相當於將人在實景空間中的“動觀”過程,以視窗的形式置入了虛擬模型的圖形空間。於是,在全景模型的視角下,便可將人在實景空間中的“動觀”過程的動態因素和時間因素轉化為圖形的量化表達而實現時間的可視化。這一方法將視窗(遊廊中游人視覺中所獲得畫面的構成關係)與空間(遊廊形制和其中人與景物間方位、距離的關係)的變量繫於共同的時間軸線上,使視覺、空間與時間三者的變量關係置於同一視域的觀察中。將這兩個段落(均包括蘭亭)分別依直線長度和轉折次序排列(圖1),做出線性表達,同時,運用數字影像技術,將現場遊人視線同步的視頻記錄與數字模擬的對應場景相結合,可獲得相對全因素場景中“動觀”全過程的視覺模擬(圖2)。與實景視頻在相應段落中視窗運動速度、節奏的線性表達相對照,便可捕捉到遊人在此段遊廊中視覺關注點(方向及景物大小、遠近)的運動與遊廊路徑折轉關係中的時間因素,進而得出視覺在這一空間中運動及這種運動在一般性層面上給視覺感受帶來的韻律與節奏影響。這不僅將“動觀”這一文學概念轉換為可視的——視窗動態,同時,將時間這一隱性(只反應與心理和運動過程)因素,也轉換為顯性(可視)因素,並清晰表現在遊廊空間構架、周邊景物和視點運動之間的關係中。

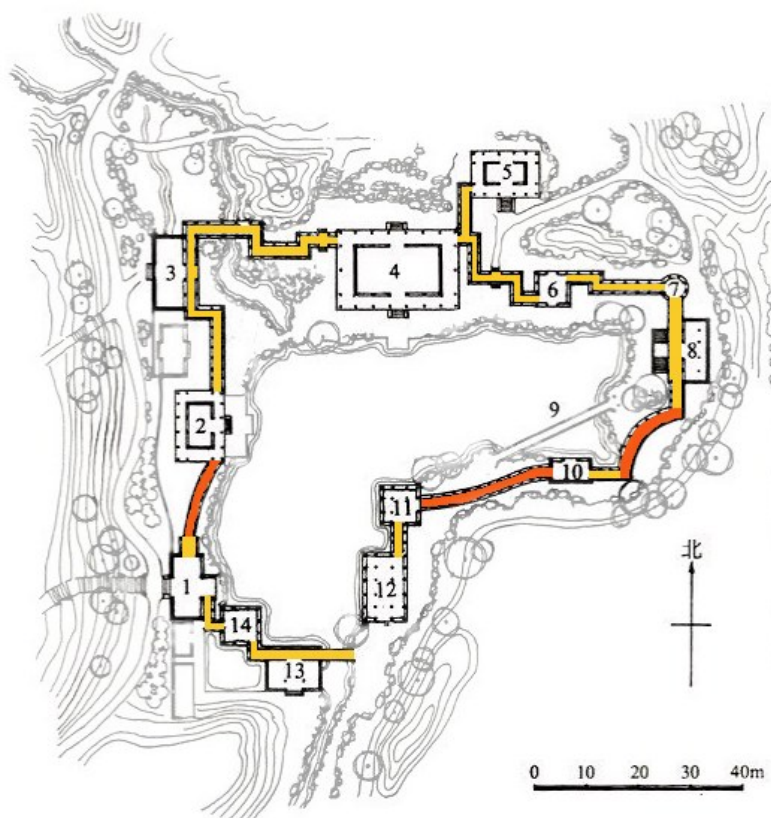


圖1 諧趣園平面图

說明:1.園門 2.澄爽齋 3.瞻新樓 4.涵遠堂 5.湛清軒 6.蘭亭 7.小有天 8.知春堂 9.知魚橋 10.澹碧
11.飲綠 12.洗秋 13.引鏡 14.知春亭

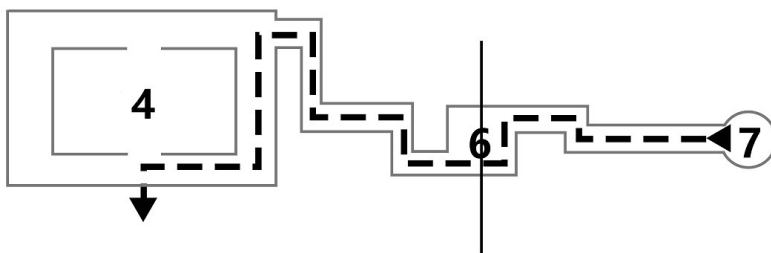


圖2 “小有天—蘭亭—涵遠堂”兩段游廊

說明:4.涵遠堂 6.蘭亭 7.小有天 虛線為行人行走方向

從“小有天”到蘭亭,直線長,折轉少,呈長直—短折—較長直的比例;從蘭亭到涵遠堂,直線略短,轉折稍多但均勻;蘭亭居於二者之間,可駐足、遠眺,像“。”一樣作為兩段分隔和聯繫的間隙。除了線段長短變化,遊廊還通過兩側景物的空間關係,“編排”遊人視覺的遠近、寬窄、聚散等變化。“小有天”是個圓亭,位於諧趣園東北角,處地較高,沿遊廊軸向,左前方(向西南)可見水面,視野較寬遠,可觀全園景色;沿遊廊向西,直而較長,兩側廊柱形成“管狀”空間,視域收束;隨即緩慢下坡,

左側湖面漸現寬闊,而景物與廊柱構成系列框景,此過程中,位置移動和視覺變化平緩遠闊;之後是一個短小的轉折,視線由南側寬遠的水面轉向北面近距離的山丘,繼而向西數米到“蘭亭”。“蘭亭”雖四面開敞,但中間樹有一塊乾隆皇帝題寫的石碑,使遊人視覺在時而放眼、時而聚焦的變化中,獲得一種寓動於靜的自由和鬆弛的間歇。(圖3)

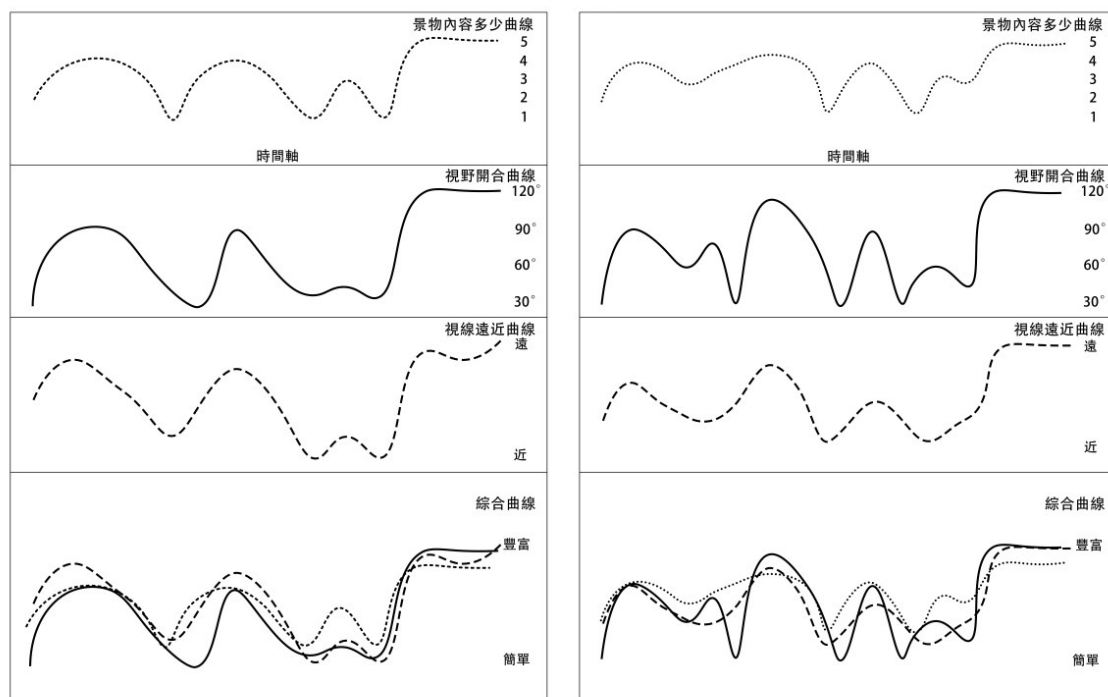


圖3 小有天—蘭亭—涵遠堂空間變化曲線圖

說明:左圖為小有天—蘭亭,右圖為蘭亭—涵遠堂

“蘭亭”至“涵遠堂”+“湛清軒”段(“涵遠堂”至“湛清軒”是諧趣園環形遊廊中一個單線的分支)包含5+1的直線段落和4+1的轉折,呈較短、較短、較長、較長、短+較長的節奏。各直線長度比例、轉折間隔較為平均,視窗畫面多以中、近景構成。比較之下,以蘭亭為界,東段直線長、轉折少,但線段長短和視距遠近變化幅度大;西段直線稍短、轉折多,但線段長短和視距遠近變化幅度小。將兩段與蘭亭合為一體,形成由長而平緩(A)小而強的跳動(B)適度的開合過度(C)散漫的張弛與鬆動的間歇(D)較多但相對均勻的轉換(E)終而未斷的誘惑(F)組成的過程。將這一過程分解為視覺、空間和時間(依據實景視頻記錄)各自單因素變化曲線,再將三條曲線以時間為軸做平行比照,便可清晰地反映出遊廊構造的變化對視窗畫面結構變化的引導性作用,這種作用在局部變化中凸顯的是空間與視覺的關係,而在整體的序列關係中則呈現出時間的意義,韻律正是由局部變化在時間的過程中產生的。在一般意義上,空間與時間是視覺感知外部世界的基本參照,但就視覺審美而言,空間與時間的關係可以在視窗中得到更為具體的分析,從圖3可見,空間因素表現為結構,由視窗畫面中景物的位置、形狀、大小、距離、色彩、明暗和前後關係組成,並在整體上形成不同特徵的單幀畫面。而這些單幀畫面連貫為過程的是時間,這一過程中長短、急緩變化次序的“編排”則是由遊廊形制變化的編排所決定的。那麼,造園者營造遊廊時,在聯絡景點、契合地形等“被動”因

素作用外,“視窗”序列的編排,是否是遊廊營造中對視覺審美創造的一個重要的“主動”因素呢?運用上述方法對諧趣園遊廊分析的結果,向我們提供的答案應是肯定的。

四、結語

遊廊作為傳統園林建築重要的形式之一,其形制的特殊性使之在園林審美營造中具有不可替代的作用,“躡山腰,落水面,任高低曲折,自然斷續蜿蜒,園林中不可少斯一斷境界”。^②運用“模擬視窗”分析的方法,在空間、時間與視窗運動的關係中,我們可以清晰地看到,除了結構與形式的精美、豐富和隨形依勢、通花渡壑的巧妙之外,傳統園林遊廊營造的智慧中,還有一種隱藏在形制變化之中的對遊人視覺審美體驗具有建構性的機制。這一機制由空間與視窗在時間軸上的變化秩序構成,而這個秩序就蘊含在遊廊長短曲折的變化之中。“模擬視窗”的實驗,使時間、空間、視覺與遊廊形制變化的關係可視化,讓我們更直觀的看到在遊廊裏遊觀過程中,視窗位置運動和視窗畫面結構性因素(遠、中、近景物位置、比例等)變化所創造的“旋律”和“節奏”。這種創造的智慧在中國不僅存在於詩詞、書畫、樂曲藝術中,也同樣存在於建築、園林藝術中。不同於西方的是,在中國傳統文化中,聯通各門類藝術的是文學,是感性表達,而不是以數學為基礎的理性邏輯,再加上經驗傳承的傳統,這類“非物質”的智慧遺產,很難在一般性知識的框架中被理解和掌握,也很容易遺失。本項研究的意圖,就是探索一條運用現代技術,在一般性知識框架中揭示傳統園林中“隱秘”的營造智慧,使之得以被今人認知、理解和繼承。運用“虛擬視窗”對遊廊形制與傳統園林審美機制的研究,聚焦於時間、空間與視覺間的結構性關係,強調在現代時空視角下這一結構性關係形式變化的動態意義,在一定程度上,是對傳統園林藝術“必然與形式美的法則並行不悖”之推斷的實證性探索。從這一研究中,我們可以對傳統園林營造智慧和審美理念得出以下的推斷和理解:

1. 中國傳統園林的整體構思不是在圖紙上,而是在現場踏勘中進行的。“相地”作為造園的第一步,就是強調現場視覺(親自觀看)的主導性,“相”即以“省視”“度才”。^③造園者相地的視點,既是遊園者賞園的視點,造園者相地所注目的景緻或擬營造的景緻,就是造園者營造的“視窗”,也即是遊園者將獲得的“視窗”,雖然“視窗”是一個舶來概念,但作為一種積極視覺的機制,在中國傳統視覺審美思維中是由來已久的。《園冶·園說》中的“圍牆隱約於蘿間,架屋蜿蜒於木末”,“山樓憑遠,縱目皆然”,都是“視窗”的文學式表達。與阿爾貝蒂的“視窗”相通的是二者都是將創作者(造園或作畫)與觀賞者(遊園或看畫)的視點統一,以獲得相同的“視窗”;而不同的是,阿爾貝蒂的“視窗”所把握的是一個靜態的畫面,一個不存在時間維度的三維空間視像,而在園林藝術中,“視窗”是在時間(運動過程)軸線上構成動態整體的因素,所追求的是由一系列“視窗”在時間過程中的變化生成的“意趣”和“韻味”。

2. 園林中的路徑亦不單純是景點區位聯絡的工具,還是為營造“意趣”而組織“視窗”序列的手段,因此,路徑的設置,在園林規劃中體現着造園者“意趣”營造的立意,是向遊園者傳遞其造景意圖的載體。“模擬視窗”的實驗方法可幫助我們在更為具體的層面,以可察知的信息方式領會和理解古人在此方面的理念與方法。

3. 遊廊在傳統園林中作為有意而為的造物,其特殊形制造就的“看”與“被看”的特質,使之在“動觀”的審美機制中成為“不可少斯一斷”的“境界”,而這一境界是通過“視窗”成就於“寸田”之中的。“能主之人”對遊廊的形構,既是對“視窗”運動軌跡的形構,同時也是對賞園人視覺審美取向的引導和塑造。

中國傳統園林藝術是一個智慧寶庫,其中顯現和“隱秘”的營造智慧都十分豐富,不僅存在於自身,還存在於與其它藝術門類的關係中。影響“主動視覺”的因子也十分複雜,不僅源自於視覺感官,也與聽、觸、嗅等其他感官密切相關。本文採用“模擬視窗”實驗所及的遊廊,只是冰山一角,但可揭示“動觀”機制在傳統園林視覺審美與其他傳統藝術審美思維邏輯上的深層聯繫,這同時意味著,運用現代數字虛擬技術在更寬幅面和更深層次上都有廣闊的探析空間。

①“視窗”作為視覺概念最早出自 15 世紀佛羅倫薩人阿爾貝蒂的著作《論繪畫》卷一:“首先,我會在準備作畫的表面上繪製一個我想要的尺寸的矩形,將其作為一扇敞開的窗戶,透過它可以看到我要畫的主體。”

②⑭⑯計成:《園治》,重慶:重慶出版社,2017 年,第 88 頁。

③④⑥陳從周:《說園》,上海:同濟大學出版社,2017 年,第 8 頁;第 8 頁;第 124 頁。

⑤“例如園林中的遊廊,呈極細長的空間形式,具有十分強烈的縱向延伸感,藉助於空間的組織和導向性,可起引導與暗示作用。它總是向人們暗示沿着它所延伸的方向走下去必然會有所發現,因而處於其中的人總不免懷有某種期待情緒,巧妙地利用這種情緒,便可以借遊廊把人不知不覺地引導至某個確定的目標——景所在的地方。”見彭一剛:《中國古典園林分析》,北京:中國建築工業出版社,1986 年,第 24 頁。

⑦林逋:《宿洞霄宮》。這句詩通過“碧澗”(遠景)和“紅葉”(近景)的對比,表現了色彩的遠近變化;通過“青林”(近景)和“白雲”(遠景)的搭配,展現了空間上的遠近變化;還通過碧澗中的紅葉流動,表現出動態的美感,而青林和白雲則顯得相對靜止,形成動靜對比。“碧澗流紅葉,青林點白雲”通過色彩對比、空間遠近變化和動靜結合的手法,展現了豐富的視覺層次和動態效果,使得秋天的景色生動而富有層次感。

⑧西方繪畫構圖中的抽象結構因素早在文藝復興既已存在,但以隱性方式寓於具象要素的關係中,這些抽象結構超越甚至脫離具象而成為繪畫語言主體則是在現代繪畫中形成的。

⑨石濤:《畫語錄·山川章》,杭州:西泠印社,2006 年。

⑩⑪彭一剛:《中國古典園林分析》,第 2 頁;第 2 頁。

⑫徐磊清:《人體工程學與環境行為學》,北京:中國建築工業出版社,2006,第 106 頁。

⑬“馬、夏山水由於大膽剪裁,突破全景程式而畫邊角

之景,因而被稱為‘馬一角’、‘夏半邊’。”見中央美術學院美術史系中國美術史教研室:《中國美術簡史》,北京:高等教育出版社,1990 年,第 180 頁。

⑮“使景物若似一幅圖畫嵌於框中,由於是隔着一重層次看,因而顯得含蓄深遠,這種現象也屬於空間滲透的範疇。”見彭一剛:《中國古典園林分析》,第 36 頁。

⑯謝林:《藝術哲學》,北京:北京大學出版社,2021 年,第 123 頁。德國哲學家謝林在著作《藝術哲學》中提出了音樂與建築關係的至理名言:“建築是凝固的音樂。”德國音樂理論家和作曲家霍普德曼補充:“音樂是流動的建築。”這兩種說法得到音樂家、哲學家和建築師的認同。

⑰五代畫家荆浩在《筆法記》撰畫論一卷中寫道:“景者,制度時因,搜妙創真。”即畫自然景物要根據季節時間和環境條件的變化來描繪,且集中再現自然景物真實的狀貌神情。荆浩重視藝術的“真”,“真”是神似和形似的兼備。他說“似者得其形遺其氣,真者氣質俱盛”,好的山水畫要氣質俱盛,也就是形神兼備,以體現氣韻生動。

⑱張家驥:《中國造園論》,太原:山西人民出版社,1991 年,第 134 頁。

⑲嘉慶:《諧趣園記》,嘉慶十六年(1811 年),嘉慶皇帝重修惠山園後,取其意改名為“諧趣園”。

⑳東漢文字學家許慎在《說文》中講:相,省視也。清代古文字學家徐灝在《說文解字注》中解釋:相,度才也。

作者簡介:高迎進,南開大學文學院教授。天津 300071;賈雲傑,天津大學電氣自動化與信息工程學院教師。天津 300072

[責任編輯 桑海]