

景观美学比较研究

A COMPARATIVE STUDY OF LANDSCAPE AESTHETICS

景观形态学

LANDSCAPE MORPHOLOGY

原著：吴家骅

翻译：叶南



中国建筑工业出版社

CHINA ARCHITECTURE & BUILDING PRESS

景观美学比较研究

景观形态学

原著：吴家骅

翻译：叶南

中国建筑工业出版社

(京)新登字 035 号

图书在版编目 (CIP) 数据

景观形态学: 景观美学比较研究/原著: 吴家骅; 翻译: 叶南. —北京: 中国建筑工业出版社, 1999

ISBN 7-112-03919-3

I. 景… II. ①吴… ②叶… III. 景观美学-对比研究
IV. B83-069

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 13662 号

景观美学比较研究

景观形态学

原著: 吴家骅

翻译: 叶南

*

中国建筑工业出版社 出版 发行 (北京西郊百万庄)

新华书店经销

北京市兴顺印刷厂印刷

*

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 12 $\frac{1}{2}$ 字数: 331 千字

1999 年 5 月第一版 1999 年 5 月第一次印刷

印数: 1—2500 册 定价: 30.00 元

ISBN 7-112-03919-3

TU·3051 (9281)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本书集作者多年的教学实践以及留学英国期间的潜心研究，系统地提出了风景形态学的基本理论和历史、沿革，并就风景形态学的基本概念和范畴等进行了系统的分析解剖，尝试将建筑、景观设计与美术联系起来，发展一种跨学科的教育，涉及哲学、艺术和环境研究的教育体系，以便适应对环境质量不断增长的需要。本书适于建筑、规划、环境设计专业技术人员，大专院校师生和研究生阅读。

责任编辑：张宝林

<http://www.ixueshu.com>



中文版序言

这本书是 1992 年前后在英国写出来的。完书后，由英国的 THE EDWIN MELLEEN 出版社出版。那已是 1995 年的事了。由于忙碌于生计，事隔六年之后才有心境想这本书的中文译本问题。想做中译本的目的有三：一是想把有关的研究工作从以往的资料积累型导向分析、对比型，从园林绿化型导向景观环境型；二是想借助这一研究在美学、形态学和设计哲学之间搭一座桥梁，并藉此与设计界的同仁商量如何进而在我国发展类似的学科，开展有关课题的研究；三是想让有关的教学工作有个可读性的材料。然而，明知做学问拖延不得，我自己却又偏偏延误好几年，现在出中译本也觉得为时略晚，很是惭愧。

在主持《世界建筑导报》的编辑工作期间，有幸有饶小军、叶南两君相助，在半年之内叶南将译稿交到编辑的案头，其译文流畅，注释严谨，实为难得。我们《导报》许多同事都介入了这项工作，特别是龚铁平先生与饶小军博士对译文作了认真校对，江立华、黄绮莉悉心重编了插图，使中译本与英文原著相比，毫不逊色。欣喜之余，我亦体会到：无论是爬英文格子或是爬中文格子都是很艰难而且寂寞的事，尤其是在深圳这种地方。

吴家骅

1998/4/17

<http://www.ixueshu.com>



前 言

1984年我设置了浙江美术学院（现中国美术学院）的环境艺术课程，并组建了浙江美术学院环境设计系，尝试将建筑、景观设计与美术联系起来，发展一种跨学科的教育体系，以便适应对环境质量不断提高的社会生活需求。

然而，由于在相关的学术领域，当时的中国与外部世界缺乏稳定的交流，缺乏对景观设计历史与理论的系统介绍，在检验教学计划和研究成果的过程中，我发现在期望与现实之间存在着较大的差距。尽管从表面上看西方现代文明对中国的“现代化”有着显著的影响，但景观美学的研究在我国尚未起步，人才资源和各方的支持非常有限，我只能勉力维持这一新成立的学科。

其后我获得了留学英国的奖学金，有机会去做点基础理论工作：一、比较东西方的景观思想，从而达到对景观艺术、设计和教育的不同审美方式的理解；二、再次尝试建立景观哲学的框架以适应实践和教学的迫切需要，同时我也期望藉此将西方的景观分析方法介绍到东方，以及将东方最为基本的景观美学观念，比如“道”的思想带到西方。

在短时间内完成这一工作是困难的，因而为之划定一个适当而容易理解的工作范围是极其重要的。由此，我选择英国学派（它在18世纪就已臻成熟，成为一个特例，清晰地体现出传统西方景观思想的变化以及它的美学进化过程）和中国传统的园林艺术与设计作为研究的中心内容。

简单地说，这一研究的目的在于：促进东西方文化的相互理



解；将景观美学同环境艺术和设计联系起来；发展一种多学科的、涉及哲学、艺术和环境研究的教育体系。

<http://www.ixueshu.com>



目 录

中文版序言

前言

第一部分 探索	1
第一章 景观美学的研究途径	3
第一节 景观设计	3
第二节 实验的途径	6
第三节 美学和文化的介入	10
第二章 一个基本美学模型	13
第一节 美感	13
第二节 人类的欲望与环境美学的基本问题	17
第二部分 观念与艺术	23
第三章 框中的风景	25
第一节 观念与绘画	26
第二节 风景画的品质	28
第三节 风景画的要素	31
第四章 西方风景画的历程	36
第一节 原始主义	37
第二节 基督教信仰的象征性描绘	38
第三节 古典主义之路	39
第四节 理想景观	48
第五节 北方的趣味	55
第五章 走向浪漫主义	71
第一节 不列颠变奏	71
第二节 自己的风景	73



第三节	康斯泰勃尔与地方意识	76
第四节	浪漫主义：透纳	81
第五节	英国性	86
第六章	山水画	88
第一节	中国山水画的观念	88
第二节	体现的过程：南方和北方	90
第三节	古典美学观念	104
第四节	山水画艺术的基本美学范畴	109
第五节	山水画的品质	113
第七章	浪漫主义艺术	117
第一节	“古怪”的翻译	117
第二节	论浪漫主义	118
第三节	浪漫主义艺术的本质	120
第四节	浪漫主义的风光艺术	122
第三部分	景观之道	125
第八章	天、地、人	127
第一节	土地、国家和文化	127
第二节	中国文化的双重本质	128
第三节	中国思维方式	129
第九章	中国园林设计思想	136
第一节	海外仙山	136
第二节	儒家思想	137
第三节	禅宗的影响	140
第四节	对“道”的误解	142
第十章	道家哲学美学	144
第一节	道法自然——景观艺术与设计的目的	144
第二节	情感的归宿——艺术概念的探索	150
第三节	天性	154



第四节 道家哲学的方法论——“正言若反”	158
第十一章 道家哲学与设计方法	163
第一节 布局和“意”	163
第二节 空间的延伸	166
第三节 曲径通幽	171
第四节 气：交流的途径	174
第五节 无中生有	178
第六节 形散神聚	184
第七节 中国画意	187
第四部分 英国学派	193
第十二章 必然的转变	195
第一节 土地使用的变迁	195
第二节 园林	199
第十三章 走向英国学派	207
第一节 景观思想的转变	207
第二节 逃避主义	209
第三节 兼顾利益的愉悦感	211
第四节 理想形式	216
第十四章 浪漫主义美学思想	221
第一节 经验主义与美学	221
第二节 从古典主义到浪漫主义	230
第三节 画意	242
第四节 “仁慈的手”——雷普顿	247
第五节 英国学派的遗产	252
第十五章 不确定性：来自中国的影响	254
第一节 SHARADWADGI?	254
第二节 威廉·钱伯斯	259
第三节 关于影响	261



第五部分 比较研究与批评	263
第十六章 系统：闭合与开放	265
第一节 不同的进化过程	265
第二节 对自然美的探索	268
第三节 对自身力量的认识	272
第四节 对利益的态度	276
第五节 历史从个人或传统中来	278
第十七章 美学批评	281
第一节 文化取向	281
第二节 浪漫的格调	284
第三节 画意的意义	290
第四节 透视法	294
第五节 美的线条	297
第六节 总结：东西方相会	301
第六部分 景观形态学大纲	305
第十八章 形式、逻辑与情感	309
第一节 形式	309
第二节 形式与逻辑	321
第三节 形式与情感	326
第十九章 设计思想中的形式	334
第一节 观察：综合深入	334
第二节 分析：共生形式	341
第三节 交流的形式	353
第二十章 景观形态学教育	357
第一节 教育的美学因素	357
第二节 从艺术到设计：景观形态学的艺术内涵	359
后记	365
参考书目	367



附录：一些关于景观设计教育的信息（参考英国景观教育）

..... 378

<http://www.ixueshu.com>

<http://www.ixueshu.com>



第一部分 探 索

<http://www.ixueshu.com>

<http://www.ixueshu.com>



第一章 景观美学的研究途径

人们以各种方式感受风景。感受的差异性暗示了审美的不同取向，然而无论取向如何，美学研究的目的在于揭示美好风景的本质以及人们参与其中的方式；比较不同的景观理论和实践有助于我们超越自身的局限，达到我们研究的目的。

第一节 景观设计

这一研究试图找寻作为景观设计的理论与实践之间的纽带而存在的景观美学。景观设计被看作是参与景观最积极的方式之一，是对景观美学思想的集中体现。因此，在确定研究范畴之前，我们先得讨论景观设计师的主要任务。

“景观”概念在不同领域有着很大的差异，甚至有所谓的“政治景观”。根据汤姆·透纳（Tom Turner）的说法，“景观”一词是随同盎格鲁人、撒克逊人和朱特人一起来到英格兰的。最初，“景观是指留下了人类文明足迹的地区。”而在古英语中废弃了这个词。到了17世纪，“景观”作为绘画术语从荷兰语中再次引入英语，意为“描绘内陆自然风光的绘画，区别于肖像、海景等。”到了18世纪，“景观”同“园艺”联系起来，因为“景观”和设计行业有了密切的关系。19世纪的地质学家和地理学家则用景观一词代表“一大片土地。”随着环境问题的日益突出，景



观的涵义在当今西方世界变得更加复杂。景观建筑设计创始于西方，随后日本、韩国和中国的局部地区也成立了具有相似构想的研究机构。于是，景观建筑成为描述特定的环境设计行业的世界通用词汇。

尽管“景观建筑”已经出现了150年之久，并且已经成为专门的设计行业^①，然而它的定义依然含混不清，对景观的理解也总是随着对待环境问题的态度变化而改变。作为学术命题和实践的对象，对其原理的探究已然拓宽了范围，设计实践中也牵涉了更多的环境问题。因此，很难确切地描述“景观建筑”在当今社会中的含义。

根据《牛津园艺指南》，“景观建筑是将天然和人工元素设计并统一的艺术和科学。运用天然的和人工的材料——泥土、水、植物、组合材料——景观建筑师创造各种用途和条件的空间。”在此，定义依然是模糊的。首先，如果我们无法确定为何景观仍是某种“建筑”，那么是否真的有必要像定义建筑设计一样来定义景观设计呢？其次，景观建筑涉及了如此众多的环境问题，它与环境规划（城乡规划、小区规划等等）的区别何在呢？在现代的意义上我们也可认为任何一种设计行为都称得上是某种艺术和

^① 根据《牛津园艺指南》（*The Oxford Companion to Garden*）（1986，第332页），该词最早的使用者似乎是吉尔伯特·密森（Gilbert Meason）。他是沃尔特·斯科特爵士（Sir Walter Scott）的朋友和旅伴。在他的《论意大利伟大绘画中的景观建筑》（*On the Landscape Architecture of The Great paintings of Italy*）（1928）一书中首次使用该词，随后被弗雷德里克·奥姆斯泰德（Frederick Olmsted）和沃克斯（Vaux）在1858年纽约中央公园的规划中借用。美国景观建筑师学会（ASLA）成立于1899年。一年之后，哈佛大学开设第一门景观建筑课程。第一位使用景观建筑师这一称号的英国设计师是帕特里克·盖兹（Patrick Geddes 1854—1932），他原是一位生物学家，后来成为重要的城市规划理论家。



科学；特别地，环境设计和住宅区规划又确实是将天然和人工元素设计的艺术和科学。在今天，即使是建筑师也无法忽视环境问题。于是，专业领域的范围被拓宽，景观建筑学与总体环境设计之间的界限被弥合；设计实践和教育体系中也可能导致同样的混淆。所以，有必要为景观建筑学定义恰当的研究范畴。

事实上，许多景观设计师、规划师、科学家、学者和教育家也已注意到这一问题。某学者甚至认为“景观建筑学是个偏执的想法。”^①与此同时，英国景观学会（1929年成立时名为景观建筑师协会）的出版物声称它的成员主要任务是服务于景观工作的三个方面：景观设计、科学和管理。^②从而避免了“景观建筑学”这个词的出现。

似乎景观规划师和设计师也对“景观建筑学”表示不满。A·比埃尔（A. Beer）明确表示：

“在英语中对景观规划有两种主要的定义，分别源于景观一字的两种不同用法。解释1：景观表示风景时（我们所见之物），景观规划意味着创造一个美好的环境。解释2：景观表示自然加上人类之和的时候（我们所居之处），景观规划则意味着在一系列经设定的物理和环境参数之内规划出适合人类的栖居之地…第二种定义使我们把景观规划同环境保护联系起来。”^③

A·比埃尔将景观规划视为“一种思考方式，一种哲学途径，它使规划师、政治家和公众认识到一切土地规划和管理的决定必

① 汤姆·透纳“‘景观建筑学’是个好主意吗？”（Was 'Landscape Architecture' A Good Idea?）载于英国《景观设计》（*Landscape Design*）1990年六月号。

② 参见景观学会书目，1990年第2页。

③ A·比埃尔《景观规划对环境保护的贡献》（*The Contribution of Landscape Planning to Environmental protection*），1990年。



须建立在对人与自然之间相互作用的最大程度的理解之上。”^①显然，A·比埃尔试图将景观规划师的认知能力扩展到对环境问题特别是居住环境质量的更深的理解层次上。她认为景观规划应当是总体环境设计的组成部分，而不是某种管理或制造风景的行为。在此意义上，景观规划的专业体系渗透了城市、乡村规划的内容并远远超出了传统意义上的“建筑学”。

总体上，景观美学的研究途径有二。第一是研究人对景观的“客观”反应从而理解人与景观之间的关系；这一途径来源于心理学或者环境心理学。另一途径是重新审视人类景观观念的变迁以期发现人们欣赏和处理景观的原因及方法；这一途径通常以哲学和历史文化为基础。我们称前者为“实验的途径”，它是从“脚”到“头”的，即从景观体验到审美理论。后者则称为“哲学的途径”，它是从“头”到“脚”的，从观念到实践的。考虑到景观设计，以上两种研究途径都应回答一个基本问题：

人怎样感受和设计景观？

无论选择何种途径，达到满意的结论都是困难的，因为美学思考关系到众多的文化、社会、哲学和科学命题。然而，关于它的结论也不应太过复杂，景观毕竟是我们日常生活环境的一部分，我们身在其中，我们是景观的一部分。

第二节 实验的途径

实验的过程是持续发现的过程。在实验中人对景观的直觉反应是景观美学的基本研究对象。通常，研究工作的构想首先是通

^① A·比埃尔《景观规划对环境保护的贡献》。



过对基本心理反应——它决定了某种特定的环境模式——的把握来探讨周围环境对人的影响，然后分析行为模式与环境模式之间的关系，最后提出一种理论上的假设。

这项以考察人类行为为重点的研究，建立在生物事实的基础之上。研究的出发点是人类的心理反应，它的注意力集中在探索作为个体或群体的人对直接的环境作出反应的方式，其中牵涉到广泛的社会学问题和相关的科学领域。最近几年中已经开展了大量的研究工作，典型的有居住环境理论、观察与庇护理论、心理反应理论。

按照杰伊·艾普勒顿 (Jay Appleton) 的看法，居住环境理论是关于空间对我们一切生理需要的满足能力的理论，“它的目的在于研究人类对居住环境的选择行为，这一选择行为表明作为观察者的人类与被感受的环境之间的关系基本上等同于其他生物与其栖居地的关系。”^①

作为研究的基础，对居住环境的选择可以被视为联系人类行为与景观体验的基本行为类型。例如，在戈顿·H·奥利安 (Gordon H. Orians) (1986 年) 的研究中，选择基地的过程可能遵循如下的“等级模型”：

1. 居住环境选择
2. 基地选择
3. 行为方式的选择
4. 对具体对象的反应

而且，“由此推论，对于大多数物种来说，这种选择机制都

^① 杰伊·艾普勒顿《景观体验》(Experience of Landscape)，约翰·威利父子出版公司 (John Wiley & Sons)，1975 年，纽约州齐切斯特。第 70 页。



受到了自然选择的深刻影响。”^① 居住地选择过程中的关键阶段是获取信息以决定理想居住空间的阶段。所以，生物固有的搜寻行为体现了物种与环境之间的关系。我们由此得到了衡量环境质量的重要概念：亲近感与陌生感；简单性与复杂性；安全与危险。科学家试图藉此揭示人们感受环境的方式以及为何喜欢某种环境。必然地，如果一个环境被认为是可取的，这种环境模式就会被作为受欢迎的环境之原型。这种取向在美学上可以理解为一种原始的（下意识地）审美反应。例如，戈顿·H·奥利安将热带草原看作一种原始的环境类型：草场上零星散布着树木和大型的树冠，它是一种使人产生良性反应的优美环境，同时它也暗示了一种对应于人造风景的审美模式。

居住环境理论探索了诸如热带草原式的景观感受如何唤起人类的情感和好奇心这样的问题，它的目的在于掌握审美的部分真谛，比如，“对象价值的功能性判断：完整性、清晰性和准确性。”^② 这一理论为相关的景观美学问题提供了有价值的研究参考。

更为系统的美学研究来自杰伊·艾普勒顿。他的观察与庇护理论同样建立在理解人类行为的基础上，并且进一步探索了人对景观的感受。这一理论对景观美学研究产生了一定的影响，作为一种假定它为基本美学问题提供了可能的答案，并在人类的原始

^① 戈顿·H·奥利安《景观美学的生态学和进化论方法》（*An Ecological and Evolutionary Approach to Landscape Aesthetics*），见于埃德蒙·C·培宁-罗赛尔（Edmund C. Penning-Roswell）和大卫·罗文泰尔（David Lowenthal）合编的《景观的意义与价值》（*Landscape Meaning and Values*），艾伦与安文出版有限公司（Allen and Unwin Ltd.）1986年，伦敦。第5页。

^② 戈顿·H·奥利安《景观美学的生态和进化论方法》，第5页。



体验与景观美学之间找到了联系。

关于观察与庇护的概念，艾普勒顿写道：“存在这样的观点并且有大量的事实证明：在人和类人猿的层次上评估物种的生存前景时，考察其观看和隐藏的能力非常重要。我们必须在这一简单原则之上设法建立关于景观之组成部分的分类法。无视线障碍的环境即称之为开敞的，可供隐藏的环境则称之为庇护的。”^①

“隐蔽的观察”（洛仑兹）也许是艾普勒顿思想的核心和出发点。它和寻找庇护所的行为区别在于前者将重点放在更具主动性的捕猎者身上。观察和隐藏作为相辅相成的因素在捕猎过程中同时发生作用。艾普勒顿断言，“相似地，既有良好的视线又提供隐蔽的环境，在美学上优于两者都不具备的环境，另一方面，两者任何一方的缺陷可以从另一方的优势得到补偿。”^②

艾普勒顿的景观审美评价体系就建立在观察-隐蔽的象征意义之上。观察-隐蔽之间关系的可能性被视为景观分析的基础，并且直接导向美学研究。

根据艾普勒顿的观点，“由景观的复杂性所引起的审美体验的潜在差异可以经由多种方式体验，但主要地是通过（1）观察-隐蔽体系的象征物；（2）象征的方式和强度；（3）象征物的空间分布；（4）观察和隐蔽的象征物之间的均衡；（5）作用于主客体之间的物质媒介。”^③ 以上观点构成了艾普勒顿的景观美学理论的主体，一个关于景观体验及其象征系统的完整框架。

观察和隐蔽的概念具有象征意义，其间的关系也是抽象的，

① 杰伊·艾普勒顿《景观体验》，第73页。

② 杰伊·艾普勒顿《景观体验》，第73~74页。

③ 杰伊·艾普勒顿《景观体验》，第74页。



但是这一理论能够对景观事件进行描述，分析景观的各组成部分之间的作用方式。它的真正价值就在于此。此外，它还为使美学观念转化成对景观的理解和设计实践提供了可能性。

有趣的是，观察-掩蔽理论使人联想到中国古代的阴-阳之说。阴-阳理论体系有着深刻的方法论根源，它对中国的设计哲学具有根本性的影响，是中国哲学思想的基础。而观察-掩蔽理论产生于对行为的分析——“隐蔽的观察”，它显然是经验主义的。

简单地讲，用实验测试人类对周围环境的反应，是理论家藉以接近景观美学本质的途径。但是，人对景观的介入必然产生哲学和文化上的命题，用哲学的方法来从事研究，也自然是可行的。

第三节 美学和文化的介入

虽然景观美学还是一门新兴的学科，但是景观艺术与设计的实践却和人类文明的历史一样久远。尽管景观体验反映了人对环境的直觉反应，它还受到特定的文化、社会和哲学因素的深刻影响。因此，景观不仅仅是单纯的自然或生态现象，它也是文化的一部分。景观美学作为深思熟虑的思想，不应当作一门孤立的学科来对待，它牵涉到世界观的诸多方面。换句话说，在人对景观的感受性背后，存在着完整的思想体系，它先于感受而发生作用，并且决定了人对景观的态度。

同一空间可以被不同的人或人群感受，产生的体验通常也存在明显的不同，心理印象以及唤起的情感都会有很大的差别。例如，废墟对一些人来说象征着往日的辉煌，对另一些人来说则意



味着孤寂和伤感；一座花园，在富有的人眼中具有某种美学价值，对穷人来说，它主要的功能是种植蔬菜和药用植物。所以，根本不存在评价空间审美的普遍标准。

感受景观的方式和景观本身一样充满变化。传统的分析往往使用这样一些词汇：品位、时尚或风格。但是在美学研究中，这些不稳定的词汇给分析带来巨大的困难，因为这时我们几乎无法对任何事物作“是或否”的判断。景观体验所涉及到的社会学的、哲学的和艺术问题使我们必须考虑不同的文化背景和脉络。例如，特定的社会制度和社会发展进程影响到人们的信仰、思维方式、生活方式和传统甚至情绪，进而决定性地影响到人们的艺术品味以及艺术实践的方法。

其中，最直接地表达了人们的景观观念的，是无处不在的景观艺术和景观设计的实践。因此，景观实践应当作为景观美学研究的直接客体。一副风景画，意在表达一种提炼过的审美体验；景观设计的动机则在于将理想中的生活状态在现实中筑造出来。这些行为直接而强烈地反映了行为主体的景观美学思想。因此，研究人类对风景的偏好是极有价值的。具体的研究以绘画和设计中的景观为对象，它们是人们在特定的文化环境中通过特定的媒介进行的表达，特别是那些按照理想图式设计出来的景观。我将其称为景观美学研究的“直接途径”。研究的中心问题是哲学的影响，哲学引导着我们对景观设计语言的理解和使用。

经由这一途径得出结论之前，我们还必须进行历史和文化的研究，因为我们所要考察的材料来自历史和文化遗产，那些祖先留下的艺术作品。已经存在并影响了我们几个甚至几十个世纪的思想必然有其存在的道理；那些魅力依然迷人的作品必然包含了卓越的设计思想和法则。它们正是景观美学构成的基本要素，它



们与景观实践密切相关。

事实上，在世界各地我们拥有难以数计的景观实例，在方法论上也是精彩纷呈的，这一财富是难以估量的。举例来说，在中国，并没有对应于西方设计理论的“景观美学”一词，然而，她在景观艺术的实践中形成了坚实的传统并在世界范围内产生了影响。因此，对东西方景观现象进行比较研究，对于理解不同文化之间的差异和类同，进而完整地认识人类景观美学思想的本质具有特殊意义。

我们在历史中寻找答案。新的发现帮助我们完成历史的延续，修正着我们的“现代化”景观思想。另外，世界并不是我们想象中那样：环境的影响和改变不可能限定在某种社会制度、国家或任何人为的界限之内。明智的选择是共同关注环境问题，相互借鉴，相互扶持，至少是相互理解。因此，一种比较研究显然是必要的：为了超越我们自身文化和知识的局限，在更高的层次上和更大的范围内健康地维护和发展我们的个性。

景观设计是一种普遍的文化现象，它涉及人的基本欲望。所以在这漫长旅程的起点，我们讨论一种基本的美学模型。我期望藉此为下一步的讨论找到一个普遍的基础，为比较研究建立美学上的共识。



第二章 一个基本美学模型

有些问题通过科学实验可以证明，对美的感受则是个例外。人类的感受、情感和喜好是无法简单地以数量或质量标准来衡量、分析的。

景观美学的探讨似乎更为棘手，它的基本概念同时建立在文化和科学的基础之上，涉及许多“软”知识，诸如感觉、直觉、思维以及其它相关的文化和社会问题。因此，要讨论人如何欣赏、设计景观，必然涉及人的基本欲望。

研究的起点是一个关于美感的话题。

第一节 美 感

什么是美？这是一个和历史一样古老的问题。虽然美感同愉悦感相关，但是我们能够通过各种方式体验到许多种愉悦；我们无法给美强加一个定义。事实上做任何审美评价时我们必须非常小心，我们的感觉具有非常大的局限性，它通常是暂时的、片面的，并且是受到一定文化背景的制约的。因此，美绝不简单地等于带给我们片刻愉悦感的事物。对美的感知是一个综合的过程，通过一段时间的感受、理解和思考从而作出某种美学上的判断。美的定义是无法轻易确定的。

事实上美属于形而上学的范畴，因为任何美学判断最终是主



观的判断。对美感的研究是从感受到理解和从分析到更深的感受的双向过程，是从感受到推理的探索。

举一个平凡的例子。我们使用杯子时，首先要确认它的确是一只杯子。如果它是一个壶、盘子、碗或者别的什么，我们会拒绝使用它。所以，首先要做的是辨认对象，或者说询问对象的属性，回答“是或否”、“真或伪”。然后，我们尝试将它用作饮水的容器。这时，需要检察杯子的功能，即询问杯子的质地、质量如何，可能还有价格以及价格是否合理等等问题；这些都是功能方面的评价。第三，我们会考虑它的外观。它的形状、色彩和纹理是否赏心悦目，是否有特定的设计倾向？是否符合使用者的品味？这些问题涉及对象的视觉质量和形式的意义。最终，我们可以作出审美评价：这只杯子好还是不好。这样，就能得出如下图所示的完整的审美体验：

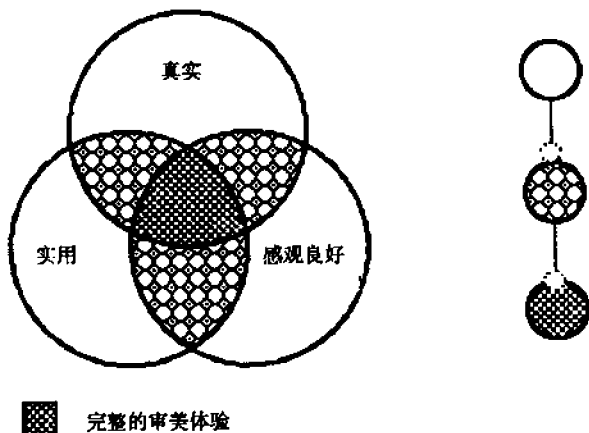


图 A



这一体验的发生序列可以是多样的，但是它的每个基本的审美环节则不可或缺。我们不会喜欢徒有其名而没有任何用途、形象也不吸引人的事物；样子好看并且具有一定属性但使用起来不方便的事物是没有价值的；而既无明确属性又不便于使用，仅仅是样子好看的事物也近乎废品。

实际上，我们通常轻易地，仅仅从视觉上考虑来判断某物是否美丽。一旦我们认真地处理事物，比如说评估一片住宅区规划或者景观设计，由于它与我们的生活、工作、名誉甚至下一代的利益密切相关，而我们的审美态度会影响大量的资金和劳动力投入，这时我们的审美评价就应小心谨慎，而不能像一个本能的视觉反应那么简单了。所以，存在着一种对美感的等级划分问题。在这个意义上，对于设计师和业外人士来说，审美概念和立场必然有所不同。设计并不是提供一个仅仅用来观看的东西；美感对于设计师来说还意味着责任。

和传统的美学理论不同，在设计思考中审美过程本质上是分析性的。所谓的“官能印象”被统一在一个对欲望的更深更广范围内的分析过程之中。

体验官能印象的方式也存在着不同。某些观察者会对事物的视觉特征异常敏感：例如，艺术家在观察事物时，色彩和形式的印象从根本上影响了他们的审美体验。而另一些观察者关注功能和实用性；比如，制造商和设备使用者，对他们来说，首当其冲的是对功能的考虑。还有一些观察者首先会认真地思考对象的基本属性，如科学家或哲学家。不存在一成不变的美学思考；即便如此，美学问题的基本范畴还是值得研究的。

在思维方式的影响下，美学具有理性和实验性两方面的倾向，从而增加了研究的复杂性，但是，它不应过于神秘以至于难



以理解。毕竟美感是存在于日常生活中的；它属于每个普通的人，可以被看作是日常生活的延伸。因此美学也是一种大众哲学。

美不是一个孤立的观念。它不能脱离其他知识体系而独立存在。例如，历史就是深刻影响我们美感的一种共同体验。在人类历史中，甚至我们个人生活的历史中，不难发现生活就是一个寻找的过程：寻找较好的生活状态，寻找矛盾因素之间的平衡——建立与毁坏，成长与衰退，前进与后退，痛苦与喜悦，欢乐与忧伤，富裕与贫穷，有趣与乏味等等。美感就来源于这样一种不同时空中、不同因素之间的和谐的均衡状态。这种均衡，从某种程度上来说，是欲望和现实的折衷，它使我们避开了极端的和一厢情愿的追求，使我们认识到终极意义上的完美和满足是不可能的。所以，美也是一个受时空和我们有限的经历、知识以及文化根源制约的相对概念。尽管如此，它的存在却是永恒的，它是人类文明进步的根本动力。

一种观点认为美“似乎暗示了某种极端性”^①，它使我们联想到“完美”这个概念。完美是人类无穷欲望的典型象征，它意味着一种事物或状态从任何意义上讲都是好的，它将各种满足天衣无缝地结合起来。完美的概念也可以看成是一种宗教意义上的美学理想：在那里，梦想变成了现实。这就意味着完美无瑕的世界是不可能存在的，它可以被描述，也可以当作找寻和追求的目标，它是以梦想、主义、信仰、宗教等形式出现的终极目标。它可以被接近但永不可能抵达。然而，我们也不能就此低估了这一

^① 大卫·派伊 (David Pye):《自然与设计美学》(*The Nature and Aesthetics of Design*), 第96页。



纯粹意识形态的概念，因为正是这种理想产生了影响整个艺术史和设计史的关于理想形式和理性秩序的理论^①。

第二节 人类的欲望与环境美学的基本问题

什么是欲望？这是个很大的问题，但答案可以非常简单：求善、求真、求美。

先于“善”的问题是生存。譬如，对现代人来说，蛮荒的自然景观是探险者的乐园或者逃避现代都市生活的圣地。然而，原始人则要在其中为生存而斗争。我们无法确知原始生活的艰难程度和原始人在其中的感受，但从一些原始遗迹我们可以对此作出合理的推测。在法国南部的拉斯克斯（Lascaux）和西班牙北部的阿尔塔米拉（Altamira）的山洞中还保存着原始时期的岩画，这些绘画表现的不是自然景观，而是迷人的动物形体。历史学家对此有多种解释，然而最有说服力的解释指出了早期的捕猎者对肉类食物的需要。那些极富想象力的动物形体也可能是在象征性地表达原始人对自然力的理解。当然，旧石器时代的艺术家们熟知他们捕猎的对象，他们希望拥有和这些猛兽一样强大的力量，这种欲望也可能表现在岩画当中。此外，他们还可能是在表达早期的人类在自然界中的不利地位以及感受到的威胁。我们在另外一些早期的农业文明的遗迹中，如美索不达米亚、埃及和中国的古代文明遗迹中也看到了相对安定的生活状况，但蛮荒景象仍然是生活艰难的象征。这一点可以解释相对于其他艺术形式，风景画为何姗姗来迟。最早发现的风景画是作于公元1世纪头25年

^① 见第2，第4和第5部分。



间的希腊化时期的岩画，第一幅完整的中国山水画作于公元4世纪末^①。人们花了很长时间来学习欣赏风景。

对于维持生计都有困难的人来说，风景，尤其是人造景观是一种奢侈。在中国，农村的屋前屋后种满了蔬菜甚至玉米，尽管她的古典园林闻名于世。在英国也有同样的情况：中上层阶级乐于谈论花园的优美雅致，而平民阶层想得更多的则是怎样维持生活。“景观为大众服务”通常是理想主义者和专家谈论的话题。

就景观本身来说，有许多问题只和“善”有关。它们是对环境变化进行生态控制这一过程的组成部分，关系到人类的健康和环境基本要素的质量如“肥沃的土壤、清洁的水源和空气、臭氧层”^②。从社会学的角度出发，它是个人生活的延伸或者说是整个社会的公共空间。景观尤其是人造景观是城乡环境中具有相当影响力的部分，它的影响涉及到居民生活质量以至于地区的经济前景。因此，英国南约克郡的匹克国家公园受到高度的重视，中国的杭州更被视为国宝。

如果对善的追求是从生存到发展的飞跃，那么求真则是以一种易于交流的方式为生活的意义寻找参照系。

对环境的实质性认识首先是生存的优先权，生命需要空间、空气、水和食物。然而，作为文明的人类，我们还需要一个在其中所有基本生存条件都赋予了个性的系统。诸如“我从哪里来”、“我属于何处？”之类的问题随着生活的变化将被有意无意地表达

① 详见第三章。

② 安妮·R·比埃尔《地块开发中的环境规划问题》(*Environmental planning for the Site Development*), E & F. N. Spon 出版社, 1990年, 伦敦, 纽约州。第20页。



出来并逐渐成为所有问题的中心。某些词汇：外国人、客人、流浪汉、陌生人、入侵者等等，强烈地暗示了不确定或带有陌生感的环境属性，给人带来的不安全感、紧张或恐惧心理。反之，对环境中的什么是真实的确切认识使人产生解脱感和信心。

除了以上的基本需要，其他的环境要素如特殊的地形、水面、树或各种地标如纪念物、寺庙、花园等等也被引入以加强环境的可识别性。而景观是最为重要的参照系（或背景），它帮助我们辨认故乡；如英格兰北部的湖区，杭州人的西湖。人为景观则象征性地表达了作者对一个地方的理解，比如伫立在中东干燥土地上的清真寺，英格兰草坪上的古典宅邸，中国南方的隐藏在楼群中的神秘园林。

作为设计者知识结构中的关键部分，对自然的理解和信念，也关系到环境中的一些具体问题，比如空间的结构方式。所以，在许多古代文明中，地域和景观被赋予了灵魂或者精神，不同的部分可能受不同的神管理，如山神、海神、河神、土地神。即使在现代意义上，景观的意义也是设计中要考虑的一个重要内容，设计者将自己的设计看作是对环境的社会和心灵上的拯救。所以，求真是为认识、交流和识别寻找参照系的过程。

一旦人们拥有了自己的场所，他们总是试图找到其中值得赞赏的内容。然后谈论它，描绘它，维护或者改进它。然而感官满足最终必需由观念和情感传达出来，因为人类情感的呈现过程不仅是从纯粹的生理反应到肉体满足，它还不可避免地要受到记忆和理性的影响，其中涉及到过去的经历、教育、文化传统以及私人生活。因此，美感不能简单地归结为肉体上的认同感：触觉、嗅觉、味觉等等，它还涉及到爱的最高境界；思索的爱

举例来说，我们同意一幅描绘雄伟景色的画能够唤起观者的



庄严感。在英国人的头脑中，典型的雄伟风光是北威尔士、苏格兰或北约克郡的景色或者一幅海景，而对中国人来说，它可能是太行山或者昆仑山。同一种审美感受可以通过不同的意象、画面，使用不同的媒介和技法来传达。因此，约翰·康斯泰勃尔（John Constable 1776~1837）对英国人的重要性就像石涛对中国人一样^①。故乡的概念，个性和独创的品质成为美的本质。除了我们所说的生理要求，人们还有一个“浪漫”的愿望：从环境中汲取情感。这几乎是人的本能。求美的过程是从知觉到情感的飞跃，我们无法运用科学或者逻辑的方法来求证这一过程。我们只能排除自己的文化偏见，去理解和接受它^②。在我们从事环境体验的基本研究时这一点尤为必需。

总的说来，环境美学讨论的主要问题是生活质量问题，也就是研究人们如何选择建设、改造他们的居住环境和喜爱、欣赏、设计这一环境的方式。景观则被定义为典型的优美环境，它强烈地反映了人的欲望和美感。

人类对环境的美学态度牵涉到对不同环境因素的感受。在已被认为是有价值的环境中，欲望的基本内容仍然是有影响力的因素。这时我们所要求的可能是知识或者收益，或者情感共鸣：

1. 辨别特定场所属性的知识（求真）；
2. 获益的手段（求善）；
3. 表达喜爱之情的方式（求美）。

不同的原始动机会引导出不同的审美行为。通常可以通过环境的物质特性对它进行评价：空间特征、功能支持、相关的材料

① 参见第2, 3部分。

② 在以下几部分中我们将全面讨论这一问题。



属性等。这种评价进行于环境的其他方面被研究评价之前。随后，环境对审美主体的持续影响将唤起特定的情感体验，主体从中获

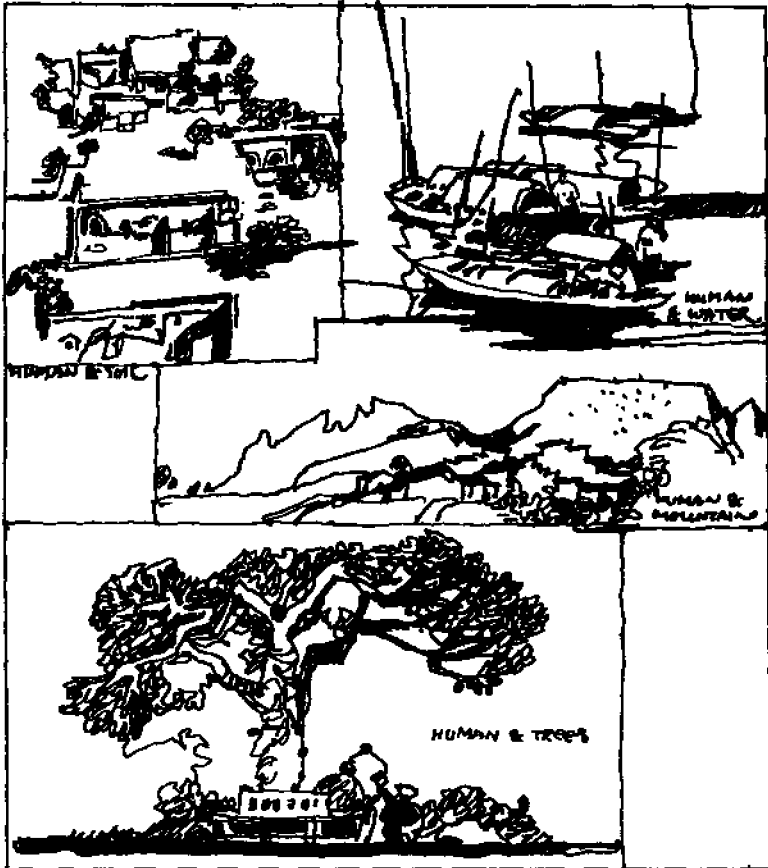


图 2-1 人类也需要接触自然，接触土地，接受自然之美的安抚和补充。



得自身对这一环境的具体感受；这样，一个审美过程就完成了。我们曾经讨论过，环境所引起的冲动不一定会必然地分为以上几种类别。随着时间的推移，对环境的体验会丰富、重叠、结合和转化。所以，为了获得对环境的较为完整的美学把握，通常需要进行总体的考察。

一个人对待自然界的态度反映出他应付环境的能力和生活方式。这种态度不是静态的，它随着自然和人自身的发展发生变化。人与自然的基本关系可以用这样的话来描述：“就像儿童需要关怀和保护，需要家庭的爱和陪伴，如果他要自由健康地成长的话。同样，人类也需要接触自然，接触土地，接受自然之美的安抚和补充。”^①（图 2-1）。

从史前时期到现在，敏感的艺术家总是通过他们的绘画开创出新的观察方法，土生土长的设计师则通过他们的构思与实践不断满足人们的期望。风景画与景观设计是一对孪生姐妹，多少世纪以来，她们一直体现着人类景观美学的新观念。因此，一次从艺术领域到设计领域的讨论将对我们理解景观美学大有裨益。

^① 布伦达·科尔文 (Brenda Colvin) 《土地和景观》(Land and Landscape), 约翰·莫雷出版公司 (John Murray), 1970 年, 伦敦。第 4 页。



第二部分 观念与艺术



第三章 框中的风景

在景观美学的研究中我们需要直接面对的问题是如何欣赏和表现景观。

风景绘画是最为直接的媒介，一种无声的交流：我们通过绘画介入景观，表达情感或者某种观念，我们可以称之为某种二维的景观语言。那么，景观思想如何影响风景画的艺术流派发展？对这一问题的全面理解有赖于一次西方风景画与东方山水画艺术之间的比较哲学研究。我们关注的是存在于艺术家脑海中而不是画布上的风景。

首先，需要对下文讨论中的关键术语给出定义。

古典：指的是古希腊、古罗马和文艺复兴盛期的艺术及其思想，用温克尔曼（Winckelmann）的话来说，它“追求高贵的简洁和平静的辉煌。”^①

经典：在本文中，它总体上指东西方美术作品中公认的优秀或传统的部分。

反古典：一种拒绝追随古典主义潮流的艺术倾向，它强调个性和地域性等等。

手法主义者：文艺复兴盛期的古典大师身后的追随者，着重

^① 肯尼思·克拉克（Kenneth Clark），《浪漫的反叛》（*Romantic Rebellion*），1986年。第20页。



技法而不是观念。

手法主义：手法主义者的艺术立场和方法。

浪漫（通常意义上的）：通过丰富的想象，地方意识以及各种强烈的情感进行表达的艺术手法。

浪漫主义者：坚持和体现浪漫精神的艺术家。

浪漫主义：18世纪始于英格兰的艺术运动，它是英国学院派景观艺术与设计的主导思想。

文人画派（即“写意”画）：中国的文人艺术，喜用毛笔和泼墨表达强烈的情感，而不是对照实物进行写实性的描绘。

第一节 观念与绘画

风景画无法脱离一定的观念和美学立场而存在。即使是最商业的、将绘画视为商品的画家也必须考虑潜在买主的趣味。我们可以由此认为画家也作了一些“美学研究”，至少他们研究了人们为何喜爱和购买他们的作品。甚至文森特·凡·高（Vincent van Gogh）也曾试图出卖一幅风景画，不幸的是在当时他的艺术根本无法和观者进行任何意义上的交流。尽管艺术品的商业操作过程相当乏味，但是其中包含了一个至关重要的决定性因素，即艺术品的生产者和消费者之间必须首先达成某种审美共识。当然，这种共识对于不同的社会群体是建立在不同层次上的；流行程度也不是评判艺术的绝对标准。崇高的美学理想往往使孤独的艺术家死于贫穷或者对其产生精神上的折磨，象凡·高和威廉·布莱克（William Blake）。然而，艺术家对生活的真挚情感，他们观察事物的独特方式最终会被世人理解，他们的精神在画布上的体现最终会被欣赏和接受。



“看”并不是一项简单的生物行为，它受思维的控制和情感的影响。在任何文明社会中，观看的方式都在某种程度上受到文化范式的训练和约束。因此，在我们讨论对事物的理解和欣赏方式之时——尤其在景观问题的范围之内——不能只限于对孤立的物体或者景色的讨论，它包含的问题范围广泛。视觉艺术的基本要素如形式、色彩、肌理、比例、布局以及艺术氛围，在个性不同的艺术家的作品中有着不同的体现和表达方式。同时，个人的情绪（或精神状态）作为最不稳定的因素，对艺术家尤其是画家的表达方式也产生重要影响。尽管在人类的原始艺术中各个文明的起点看来几乎完全一致，但是在文明的发展过程中不同文化对景观的艺术表现是明显不同的。因此，风景画不仅仅是对外部世界的摹写，而是选择、提炼过的意象，它们间接地反映了信仰和愿望，解释了审美能力的来源。

面对一片风景，画家的反应是一个非常复杂的过程。通过直觉或者理性的思考，抑或两者兼具，他将景观内化为自己心灵中的意象。而使我们感兴趣的则是隐藏在画布背后的观念和画家作画的过程。东西方画家脑海中的景观意象产生出迥然有别的风景画作品，它们不仅作为纯粹艺术研究的参考，同时也是我们研究景观美学的重要材料。艺术家面对景观时，得到的是一种总体上的把握：任何文化背景下的艺术家都会采用提炼过的素材来表现自然之美，同时也反映出他们观察和分析自然的方式。在画家的笔下，风景以一种特意的方式体现了自然与人的关系。而作为一种视觉语言，它传达了作者对自然界和周围环境的态度。因此，在某种程度上，风景画记录了人类世界观的变化，是一本绘画版的哲学史。

乔弗里·格里戈森（Geoffrey Grigson）在1975年指出，“我



们有理由将画框中的风景——一种再造的风景——称为一种特别的暗示、强化，而不是一项发明。”^① 绘画作为平面的视觉素材引导我们关注某一特定的环境。同时，如果我们在理解和认识的基础上去欣赏它，即我们赋予它某种观念，一幅风景画便具有了特定的意义并体现某种价值。因此，风景画是对精心选择的环境的一种改造，它表达了画面背后的观念。

第二节 风景画的品质

作为一种具象的语言工具，风景画有其特有的交流方式。赫尔伯特·里德认为它有一种浪漫的品质，他这样写道：“如果给风景画的品质下一个定义以区别于其他画种，我会称它为诗性。”^② 运用这种“诗性的”绘画语言的关键在于通过对画面的分析、组织来传达作者的观念和情感。因此，我们不能把风景画简单地看作对环境的摹写。在风景画的制作和与观众的交流过程中介入了大量人的因素，即使是记录性的风景画，仍然比从照相机中产生的画面生动得多。

风景画就象是人的肖像，其中存在着某种神韵。这种神韵我们称之为环境的灵魂，它是风景画的根本。在评价绘画的品质之时，考虑风景画和观众之间的沟通质量与肖像画和人物之间的沟通质量同样重要。因此我们容易理解为什么不同文化背景下的人

^① 乔邦尼·格里戈森，《不列颠观察》（*Britain Observed*），菲敦出版社（Phaidon Press Limited），伦敦，1975年。第10页。

^② 赫尔伯特·里德《艺术的意义》（*The Meaning of Art*）。第161页。



都将风景画与诗歌相比较。^①此外，风景因为往往留下了人为的印迹而通常都不是纯粹的自然风景。人与环境是一个整体，而归根结底人是自然的一部分。假如风景画“像它的名字所暗示的那样，表达了艺术家对风景的反应，”^②那么，它的品质决定于艺术家本人以及他的文化背景和哲学立场。就象一句中国成语所说“文如其人。”我们因此可以认为风景画是画家思想的一面镜子。

“艺术是不存在的，只有艺术家这回事。”^③确实如此。作为艺术创造的成果，即使对于严谨的自然主义者来说，绘画也是一项主观的产品。不经过人的提炼和改造的努力，艺术就不成其为艺术。

风景画家依据自己的观念投身于绘画之中，他们所选择的意象理所应当是美好、愉快和有表现力的。优秀的画家首先应当是好的思想家、梦想家和某种理想主义者，好的风景画表现了艺术家的所有品质。

景观，从广义上讲，可被视为一种“场景”（Placescape）。通过风景画，画家表现出对特定环境的认识，表达被环境唤起的情感，展现某种艺术品质。而环境本身也引起艺术家的思考。我们对美好的风景所产生的反应是复杂的：由于它的美丽、安详与和谐感，我们喜爱乃至希望在这样的环境中生活；或者由于它的神圣不可侵犯，我们产生敬畏的感觉；而有时，风景也会表现恐怖感和自然界的强力。

① 有一句中国成语“诗情画意”也证明了这一点。

② 波·杰法雷斯（Bo Jeffares）《风景画》（*Landscape Painting*），非敦出版社，牛津，1979年。第11页。

③ E·H·贡布里希（E. H. Gombrich）《艺术史》（*Story of Art*），非敦出版社，伦敦，1984年。第4页。



对美好生活的向往是人类的本能愿望。伊甸园正是人类梦想中的极乐世界和画家心目中的理想图景。整部风景画史一直和这种幻想中的世界保持着密切的联系：即便是表现负面情感的画面也间接地关联着美好生活的基本理想，它通过一种被动的方式强化主题精神，引导人们发现悲剧主题中的本质和荒诞世界中的真理，从而体现出和平的价值和平衡内心紧张情绪的需要。

与雕塑和建筑不同，绘画是纯粹的平面艺术。空间上的限制迫使画家充分地发展想象力；另一方面，这种需要使风景画的“诗性”得到增强，变得更加抽象、主观和富有表现力。因此，这种绘画需要丰富的想象力以及创造和控制外部形式与内心感受之间平衡的能力，它同时涉及到感性和理性。这种能力比简单地界定时间、空间或者掌握描绘对象的技法更加难以捉摸。

不管风景画表现为何种风格（理想主义、浪漫主义还是现实主义），它根本上反映了人类的愿望：从自然和社会中发现美的愿望。作为一种美的意象，风景画也表现出一种设计的意味，因为在平面上传达出景观的神韵必须通过布局、编辑等等手段。不管绘画的目的何在，某种意义上的设计是必需的。

总之，风景画不是纯粹的实录性绘画，尽管它和客观世界有着不可分割的联系。绘画的品质涉及画家的人生态度、观念、想象力以及绘画技法；还有对工具和设计技巧的熟练运用。主观方面的影响因素包括象征性、幻想、理想、理性等等。^① 优秀的肖像画能够表现人物背后的故事，优秀的风景画则反映了地区或国家的气质和作者的信念。但是肖像画只是人与人之间的交流，而风景画则体现了人与环境之间的沟通。所以，风景画观念无疑和

^① 肯尼思·克拉克《景观进入艺术》(Landscape into Art)。



诗歌理念中关系到我们生存环境底蕴的部分一样深奥。另外，与建筑和雕塑相比，绘画较少受到材料的限制；而观念通过绘画的过程得以表达，几乎是一种“书写”的方式。^①因此，风景画的品质可以归纳为抒情性、哲学性、抽象和富想象力的。山水画也因此在中国古代被列为画中第一品。

第三节 风景画的要素

风景画在西方视觉艺术领域并未获得它在东方一样的独立地位。当我们回溯到古典时代之前的文明：美索不达米亚、埃及和爱琴文明那里，可以看到风景通常是作为表现人类行为如战争、渔猎、集会、放牧等等的背景，（图3-1）。

恩佐·卡里（Enzo Carli）指出，“从原始的自然崇拜到真正的风景画之间，产生飞跃的是希腊化时期的艺术，它的典型代表就是公元一世纪早期博斯科特雷兹的博氏别墅中的壁画《乡村风景》（*Rural Landscape*）。”^②

几乎所有的中国艺术史论著中，都将展子虔《游春图》（东晋，公元4世纪末）视为中国第一幅真正的山水画。这是为什么呢？是否有一种普遍的标准和尺度可以用来界定风景/山水画呢？恩佐·卡里的解释：在《乡村风景》中，“描绘了一种闲适的现实生活风景。”而在中国画中，山水画的布局 and 比例都有清楚的定

① 古汉语中称画为“写”，绘画与写作的根源被视为一致的。

② 恩佐·卡里《艺术的风景》（*The Landscape in Art*），米亚·西诺蒂（Mia Cinotti）编，威廉·莫罗出版公司（William Morrow and Company），纽约，1980年。第23页。

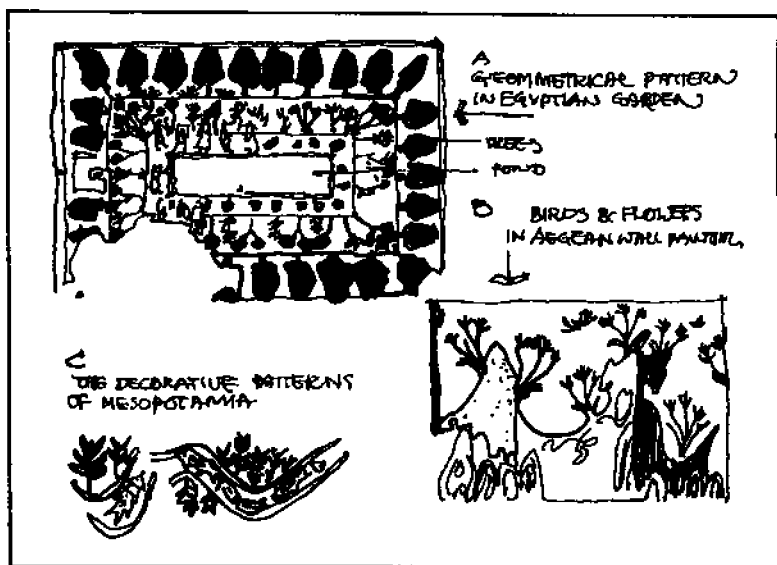


图 3-1 西方景观艺术的根源：

A. 对称平面的埃及花园；B. 《春天（花鸟）》（*Spring, Birds and Flowers*），爱琴文明岩画，公元前 16 世纪末；C. 美索不达米亚装饰纹样：树木间的河流。取自萨珊王朝的纹章设计。（摘自恩佐·卡里《艺术中的景观》一书中的插图，第 20 页。）

制，例如比例的原则：“丈山，尺树，寸马，分人。”同样，在西方，人物的比例也是有限的但不是完全排除。根本上，人必须从属于风景，换句话说，风景画的表现力和感染力就在于它传达出一种自然的氛围，并以一种微妙的方式暗示了人的存在，（图 3-2）。

风景画所描绘的对象可以是纯粹的自然景观（野外）或者人类的造物（城镇风光），或者两者的结合。我们可以从技法表现

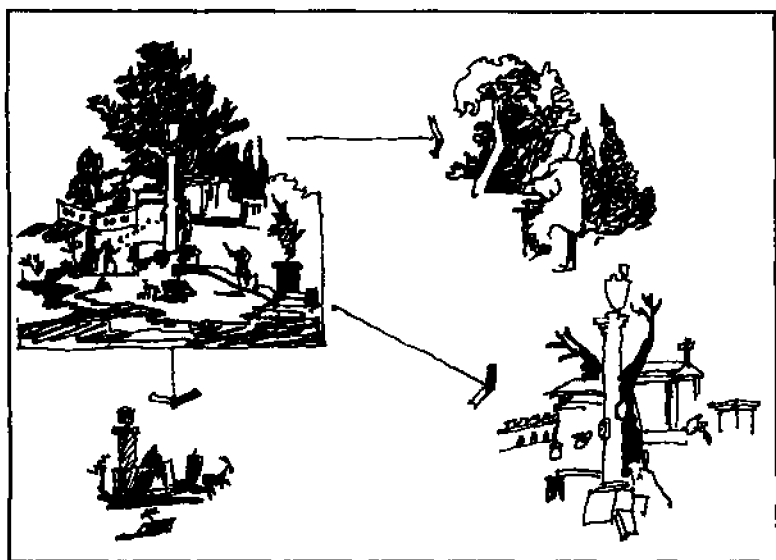


图 3-2 风景画的基本元素：
地形、植被、动物、人的行为、建筑。

的角度作如下的描述：所有的风景画必须表现一种综合的意象，其中的对立元素如山和水、地形和植物、建筑物和自然环境之间必须体现出一种宜人的关系。根据这种理解，我们容易领会为何中国人仍然使用“山水”这个富有象征意味的词来指代风景画。

随着时间流逝，大量的景物被画家绘入图画。每个地方的每个画家笔下都会有不同的风景：或是自然风光，或是小镇景致，或者任何存在人类的环境，即场景的概念。因此，什么类型的景色应被描绘对于我们并不重要，重要的是在画面中获得自然和人的某种平衡，以及体现被景色唤起的观念和情感。



风景画的要点因此不仅仅涉及到绘画的内容，还有它的内涵。高山、流水、植物和建筑本身并无意义；光线、色彩和透视

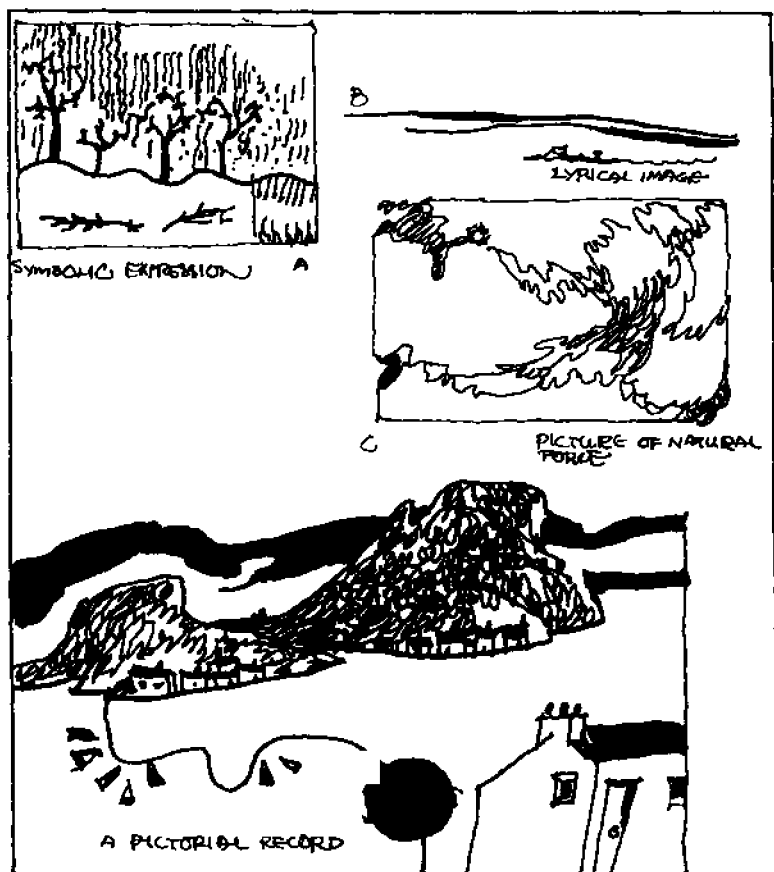


图 3-3 观念、情绪和景观意象：

A 象征性描述；B. 叙述性的画面；C. 恐怖的景象；D. 写实绘画



仅仅是一些物理概念，只有在具体的气氛中，通过特殊的组织关系，深切的情感表达以及精妙的笔法将这些元素融合在一起，一幅风景才终于能够与观众和画家自身进行交流，从而绘画也获得了生命。从某种程度上，在风景画中寻找感觉（情感）和用眼观察同样重要。

于是我们可以看到，不能将风景画的要素仅仅归结为山有多高，水有多长，或者树和人、动物的比例应该怎样处理，更为重要的是在作品中是否反映出地域特色、文化背景，以及人们的信仰、希冀和感受。乔弗里·格里戈森曾经指出：“欧洲的景观学史从侧面反映了人类心灵的发展史。从上帝的子民，到自然界的儿女，最后来到我们今天的局面：人作为他自己而存在。艺术的发展也走到了这一步。”^① 这一发展过程是和景观美学的核心问题联系在一起的。（图 3-3）。

^① 乔弗里·格里戈森《不列颠观察》。第 12 页。



第四章 西方风景画的历程

如果说西方的景观学史从侧面反映了人类的发展史，我们的讨论就应着眼于景观学观念的发展及其对艺术实践产生的影响。

和东方的山水画相比较，西方的风景画史是复杂的或者说缺乏延续性。这一画种在西方艺术史上相对来说发展较晚，它滥觞于早期的古典艺术。风景最初并没有被看作为独立的艺术表现对象，它只是生命、死亡、信仰这些重大主题的背景。肯尼思·克拉克认为，从现代的意义上来讲，最早流传下来的风景画，是意大利画家安布罗乔·洛仑切蒂（Ambrogio Lorenzetti）（成名于1319~1348年间）所作的壁画《好的政府与坏政府》（*Good and Bad Government*）^①。而根据赫尔伯特·里德的说法，风景画第一次作为独立的画种被正式提及是在1521年，阿尔布莱希特·丢勒（Albrecht Durer 1471~1528）这样描述他的朋友约希姆·帕提涅（Joachim Patinir 1480~1524），“他是一位优秀的风景画家。”因此，可以说，真正的风景画出现于哥特和文艺复兴时期之间，在此期间，西欧的画家重新找到了和古典主义传统联系的纽带。希腊化时代的艺术与它之后的艺术发展之间的联系在断裂了几个世纪之后，在文艺复兴时期重新建立起来。

^① 肯尼思·克拉克《景观进入艺术》。第9页。



第一节 原始主义

在进入进一步的研究之前，原始主义是一个值得探讨的有趣题目。在谈到维吉尔（Virgil）关于理想景观的灵感时，肯尼思·克拉克指出：“他的作品提供了关于乡村的第一手资料。”帕特拉拉克（Petrarch）以降，人们都听从乔治（Georgics）的建议来建造庄园。但是这一现实主义因素是和人类最迷人的梦想——黄金时代的神话——相结合的：人们虔诚安详地生活在原始的简单性之中，享用大地赐予的果实。它曾经安抚了人类的心灵。它是关于人类早期历史的设想，与之完全对立的是制造幻觉的景观构想，它们分别对应于社会学家所说的“软性原始主义”和“硬性原始主义”^①。在这里，克拉克提出一个有趣的论点：人类在景观方面的想象力和对原始生活的想象有关。从人类早期的生活状态来说，我们缺乏足够的资料和实证来推断、分析那时原始的艺术观念。观察文艺复兴前后的风景画作品，我们发现其中的一部分表现的是抒情、宁静和富饶之地的景观，那些我们愿意称之为“古典风光”的、“软性”的南欧景色；而另一方面，也有一部分北欧画家绘制的荒凉、冷寂甚至骇人的景观，可以被看作“硬性原始主义”的范例。不过，也存在着中和了这两个极端的作品——“折衷风景画”——描绘完全超验的世界，既不是“硬性”也不是“软性”的，而是一种象征性的，描绘基督教信仰的风景画。

^① 肯尼思·克拉克《景观进入艺术》，第109页。



第二节 基督教信仰的象征性描绘

中世纪的生活充满了苦难。人类在大地上挣扎，梦想彼岸的乐土，上帝的世界。“天堂”的希伯来文是“Parde”；波斯文是“Pairidaeza”；希腊文是“Paradeisos”；它指的是圣经中无邪的亚当和夏娃生活其中的美丽花园。陷入罪恶渊藪的人类受到上帝的惩戒，在现实中苦苦挣扎；人类必须努力争取救赎，重返失去的乐园。基督教思想的根本就在于此。因此，在为基督教思想所统治的时代，人们抛弃现实，攻击异教艺术以体现宗教理想。信仰对景观观念产生了强烈的影响，艺术潮流，甚至观察方式都因此而改变，风景画意象的改变也因此不可避免。这一时期的观念也具有其两面性，一方面，它否定了人类争取幸福生活的活力；另一方面，宗教世界的图景在卓越的想象力推动下变幻出无穷的迷人景致。例如完全不同于希腊和罗马建筑的哥特建筑艺术，它的创造力激动人心。据说它的灵感来自上帝，而事实上完全是人类的创造。

不幸的是风景画在当时并未取得和建筑艺术一样的成就。大自然不再是上帝“罪恶的儿女”嬉戏的乐园，也不是人世间快乐的源泉，而是神的力量宣示。美必然反映神圣的精神，否则便不成其为美，现世只是一片物质的混沌。因而在圣经画中，背景或是极度混乱、黑暗和危险的场面以象征罪恶之地，或是封闭、和谐的景色以代表神的造物的完美。

是否有人真的了解天堂呢？看来只有那些绘制“伊甸园”的匠人才能回答“天堂是怎么样的？”中世纪的画家对此已经拥有了高度的想象力，画家心中的图景简直是一项“设计”：平面的



表现，少许抽象然而细节丰富，创意不凡。在这些中世纪艺术中，欧洲园林的传统已经初现端倪。对于艺术家乃至绘制圣经故事的匠人来说，他们的责任就是传播宗教信仰；但同时也由此获得了机会来发展一套视觉语言的象征体系，因为绘画的意象最终是由艺术家来操纵的。

从拜占庭到罗马风，直到哥特，艺术风格的变迁伴随着视觉语言的变化，然而艺术家始终给予个性和地域性最少的关注。艺术呈现出一种国际化的风格，艺术语言的纯洁性得到重视。艺术家发展出一种谦恭的性格和精巧的工艺来表现他们的想象力和服务于他们的信仰，并借此从生活的困苦中解脱出来。同时，这种艺术也间接地反映出面对现实时艺术家的某种能动性。

简单地说，中世纪的景观观念完全受制于中世纪的宗教统治。绘画艺术显示了对伊甸园的描绘是抵达理想的正途。从想象力方面来说，中世纪艺术家活跃的想象力明显优于呆板的机械现实主义。^①

第三节 古典主义之路

到了文艺复兴时期，艺术家仍然在思考一个古老的问题：美好的人生应如何描绘。他们在思考和追求真理的同时也回溯着罗马和希腊的辉煌过去。维吉尔的古典主义精神遗产为艺术家用绘画语言追求理想境界提供了重要的指引。在欧洲人的心目中，古

^① 对自然的机械模仿者与真正的自然界之间的沟通看来存在着巨大的困难，他们是物象的奴隶。他们缺乏古典时代的英雄人物所具有的力量，也缺乏文艺复兴的大师们所具有的智慧，他们更没有勇气象浪漫主义者那样表现自己的真实情感。



代的人类生活在抒情、惬意与和谐之中。因而他们以此为蓝本创造理想的环境，尽管西方景观艺术的根源实际上是出自古埃及、爱琴海和两河流域的文明。

人文精神作为人类的新理想，终于取代了那期待死后的荣耀的宗教之梦。艺术家开始追求丰富多彩的现世生活，追求自然界那可感知的美。于是，在文艺复兴的起点，窗外的新世界和古老文明的遗迹对思想家、学者和艺术家产生了难以抵挡的诱惑。

出于对象征主义描绘的失望，画家们的视野开始冲破中世纪幻象的藩篱，拓展到世俗的风光、城镇景色和罗马文明的遗迹。对这个时代的人们来说，景观成为某种真实具体的事物。

因而，通过某种有效的计划定义空间成为一种必然的愿望。于是古典时期佛罗伦萨的建筑师菲利普·伯鲁乃列斯基（Filippo Brunelleschi 1337~1446年）发明的透视法被引入风景画，作为一种新的技法用来取代哥特艺术的精巧细部。透视法的使用使风景的组织纳入了一种新的空间结构。“美妙的透视！”另一位佛罗伦萨的艺术家保罗·乌萨洛（Paolo Uccello 1397~1475年）这样惊喜地喊到。^① 虽然透视法并不象人们想象得那样科学，然而艺术家都由衷地为之兴奋^②（图4-1）。

在15世纪晚期的画家中，桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli 1446~1510年）是杰出的一位。他用古典神话代替了绘画

① 贡布里希《艺术史》，第190页。

② 透视法的缺陷也给伯鲁乃列斯基本人带来了麻烦，在绘制一幅建筑渲染图的时候，他发现无法准确描绘背景的天空。不仅如此，在透视法的教条下，艺术家作画的自由受到限制，而且无法象中世纪那样描绘一些迷人的细节。与此同时在东方，中国的画家建立了他们自己的观察体系-散点透视，这一方法对于表现空间和自由想象力极有帮助。

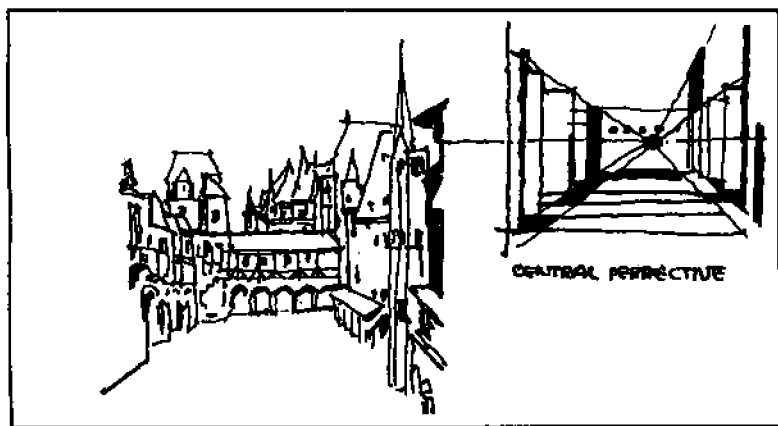


图 4-1 透视——空间定义的新方法，丢勒《城堡的内院》（*Castle Courtyard*）1494 年，画中显示了明确的透视法。

中的基督教故事主题，维纳斯的美丽形象代替了哥特式的圣像。维纳斯象征了对人体美的重新发现，于是，画家们必然要去重新找回这些美好的人体在人间烟火中的真实背景。仔细观察真实的景观成为必需。

16 世纪早期的南欧处于文艺复兴的鼎盛时期，这一时期的美术作品充分体现了人文主义的热情和自信。文艺复兴艺术家渴望了解世界的构成和有力地表现自己的观念。他们不懈地探索使绘画作品中充满非凡的张力，透视法的使用也使对象的空间位置得到合理的表现。伟大的列奥那多·达·芬奇（Leonardo da Vinci 1452~1519 年）作为一名学者和艺术家，进一步发展了对新景观的研究，这一点表现在他的绘画作品如《岩中圣母》（*The Virgin of the Rocks*）（图 4-2）、《蒙娜·丽莎》（*Mona Lisa* 约 1502 年）之中。它们体现了达·芬奇对风景和人体形式的深刻理解



图 4-2 利奥那多·达·芬奇，《岩中圣母》，约作于 1508 年。伦敦国家美术馆藏。



(通过对诸如岩石的结构和人体解剖学的研究)。达·芬奇的想象力是建立在对透视法、风景结构、人体结构和人物的微妙情绪的确切认识和把握的基础上的。他曾写道，“在人眼和远方的山脉之间存在的大气使山脉呈现蓝色。”^① 这表明他在观察中考虑到了景深、时间和环境色的因素。对达·芬奇来说，大自然并非孤立的、一成不变的物体，而是一个变幻不定的生命，它激发了人类的艺术创造。

然而，理解和描绘世界并不是艺术的全部目的。亲切的故乡风景和美丽的自然景观需用情感进行描绘。与达·芬奇或者其他大师如米开朗基罗（Michelangelo Buonarroti 1475～1546年）或拉斐尔（Raphael Santi 1483～1520年）不同，威尼斯画派的画家用他们对生活的真挚热情，为风景画的发展作出了特殊的贡献。

威尼斯是一座繁荣的城市。威尼斯的画家本能地继承了拜占庭的传统，这一点尤其反映在他们色彩斑斓的拼嵌画中。他们的绘画正象是圣马可广场一样，各种美好的事物合谐地并存在一处，焕发着热情洋溢的景观意识。它体现了风景画的一次重要的进步，预示了欧洲最具影响力的景观学派——17世纪意大利的理想景观——的出现。随着风景画的重要性进一步提高，从前的绘画作品中通常是从背景中的窗框里出现的小块风景渐渐地加大了尺度，变得更为醒目。

乔瓦尼·贝里尼（Giovanni Bellini 1431?～1516年）是文艺复兴早期到盛期的过渡人物，正是这位大师将神学的风景转变为人文的风景。在他的作品中，每一件事物都经过视觉上的设计，

^① 恩佐·卡里《艺术中的景观》，第65页。



每个细节都得到了精确的描绘。在《草地圣母》（*The Madonna of the Meadow*）中，不仅体现了贝里尼对文艺复兴意识的崇尚，还体现了自己的思考，即人物的真正属性以及人物对环境的影响。尽管这幅画的主体仍然是“圣母子”，但空间已经变得开朗，色彩的运用也更为明亮和真实。在圣母与圣婴的三角构图背后，表现了一幅真实的农场和小镇风景，可以看到在这片人间乐园，一切都安静祥和，“它属于一个文明的世界”^①（图4-3）。贝里尼的另一幅作品《灵魂的寓言》（*Allegory of Soul*）描绘了人们的日常生活和周围的环境（包括了一部分荒野的景色）。在这里，脱胎于宗教背景的景观，已经和世俗生活发生了密切的关系，宣告了从神性到人性的兴趣转移。根据肯尼思·克拉克的说法，这是被称为“诗”的威尼斯画派的第一幅作品。^②

更为强烈的“诗”性的风景画来自乔尔乔内（Giorgione 约1477~1510年）。他是一位抒情的风景画大师。据说他的老师是贝里尼，而给他灵感的也是《灵魂的寓言》这一类作品。乔尔乔内的作品备受推崇，但是他们的意义却不甚明确。然而，也正是这些作品的歧义性说明一幅画并不一定要讲述情节或传达重要的意义，它可以在风景的意义上存在和显得迷人。如果需要人物，也可以是因为布局和气氛的要求。一切都与信仰无关，与道德无关，然而却是一幅可爱的绘画。乔尔乔内作品的布局稍显松散，但具有明显的个性。尽管“可以完全肯定是出自乔尔乔内之手的

① “圣母子的三角构图得到了精心的绘制；贝里尼捕捉到了一座意大利小镇真正的美，光秃的树枝、山鸟、犁过的田地；每一件事物都是独特的，并被共同组织在柔和的光线中。贝里尼对光线的把握是他的天赋中重要的部分。这幅风景体现了一种产生于智慧的对生活的热爱。”（波·杰法雷斯《风景画》，第13页）。

② 肯尼思·克拉克《风景进入艺术》，第113—114页。



图 4-3 从敬神的风景到世俗的风景：乔瓦尼·贝里尼，《草地圣母》，约作于 1500~1505 年，伦敦国家美术馆藏。

真迹只有不超过五幅”，^① 我们仍然可以从他的仿效者那里了解到乔尔乔内的风格和他对风景画艺术的影响（图 4-4）。

对乔尔乔内来说，风景画中决定性的因素是环境气氛、风景主题和诗的气质。尽管意义是模糊的，但风景是抒情性的，决不仅仅是叙述一个虚无的梦时的背景。乔尔乔内革命性地以抒情气质代替了风景画的叙事意义。波·杰法雷斯指出，“乔尔乔内采用了理想景观的概念，继承了贝里尼的技巧和对光线的热爱，并运

^① 贡布里希《艺术史》，第 251 页。



图 4-4 《有牧羊人的风景：仙女和儿童》(*Nymphs and Children in a Landscape with Shepherds*), 乔尔乔内的仿作, 伦敦国家美术馆藏。

用了自己的天赋创造出诗一般的作品”，“遍及乔尔乔内作品中的迷离、逃避性的气质在他的更为年轻的同代人提香（Titian 或 Tiziano Vecellio 1490~1576 年）笔下，变成一种强壮的，更容易感知的特性。”^①

和乔尔乔内相比，提香是位更为有力的画家，并且似乎不象前者那么理想主义，提香笔下的人体健康饱满。他关注于描绘一些重要的主题，并发展出自己的风景语汇：山脉和岩石，天空和云，树木和叶片，河流和湖泊等等，它们体现了提香对家乡风景的感受。尽管风景只是静止的背景，但所有的景物都和他笔下的

^① 波·杰法雷斯《风景画》，第 27 页。



图 4-5 提香《酒神与阿里安德》(Bacchus and Ariadne)，伦敦国家美术馆藏。

人体一样真实、强壮和健康。与乔尔乔内的柔和气质相比，提香赋予风景一种健康、强有力的性格。强壮的树干和沉甸甸的树叶仿佛“直接从土里生出，而不是从关于土地的概念中生长出来。”^① 提香的现实主义立场和方法给予风景以永恒的生命，他

^① 波·杰法雷斯《风景画》：“提香的风景区语汇诸如那些茂盛的树木，多山的山冈，湍急的溪水和他家乡的浅蓝色山峰在很长一段时间内无休止地重复出现。似乎其他的画家无论自己关注的主题是什么，都无法抗拒提香的绘画语汇而将它们塞进自己的作品，就象许多作家会将维吉尔、但丁(Dante)或者莎士比亚(Shakespeare)的作品断章取义地放进自己的书或戏剧里面一样。”



的作品被 17 世纪的画家仿效，同时启发了后来的英国绘画大师如透纳（J. M. William Turner 1775~1851 年）和康斯泰勃尔。在波·杰法雷斯看来，提香对风景画的贡献在于绘画语言而不是画面构成（图 4-5）。

在古典主义的道路上，艺术家们找到了过去时代的艺术品质，找到了人类热爱生活模式，并且发展出新的景观学方向，我们称之为理想景观。

第四节 理想景观

在此，“理想景观”指的是古典时代的绘画中的景观，和古罗马文学家维吉尔（Virgil 公元前 70~19 年）的作品中体现的理想，以及一种超越世俗生活的理想生活方式。尽管它不是宗教性的，但也不是很现实的概念。理想景观不是对纯粹自然景观的描绘，而是一种关于理想化的人类生活的概念，伊甸园的另一个版本。在此意义上，我们很难指明它与中世纪的象征主义之间的区别所在。若干世纪以来，人类的心理并未发生很大的变化。可能唯一的不同在于文艺复兴的大师们拥有一样值得注意的武器：理性的思考。它建立在对事物本质、过去和当前的现实以及人的潜在能力的仔细观察的基础上。它们根据自己的观察得出结论，建立或维持生活理想和以新的绘画语言组织（设计）画布上的理想世界。

维吉尔的《极乐世界》（*Elysium*）和上帝的伊甸园不同。在描绘伊甸园的绘画里，谦卑的牧羊人和他们的羊群一道沐浴在明朗、和谐的光线和色彩之中。而在维吉尔的世界里，则表达了一种平常的愿望：期望获得心灵的平静。这种关于世俗理想的阐



述启发了诸如克劳德·洛朗（Claude Lorrain 1600~1682年）、尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin 1594~1665年）以及其后的康斯泰勃尔和毕沙罗（Pissaro）等等画家，他们的作品表现了质朴之美的恒久魅力。

为了创作一幅幸福生活的画卷，它的背景需要些许怀旧的风味。古代的意象涉及到前面提及的“软性”原始主义，它对于构造一幅乐天生活的图景具有重要意义。对艺术家来说，古典时代的确提供了风景的正确模式。肯尼思·克拉克概括道，是古罗马的两名诗人：奥维德（Ovid）和维吉尔武装了文艺复兴艺术家的想象力。前者备受人物画家的推崇，而维吉尔则被认为是风景画的灵感来源。黄金时代的梦想充满了古典遗迹的形式和意象，所以维吉尔的风景基本上是由古代世界中得来的。预示了这些新主题的出现的是贝里尼、乔尔乔内、提香等大师的优美作品；而这一倾向中最重要的画家是两个法国人：克劳德·洛朗（Claude Lorrain 1600~1682年）和尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin 1594~1665年）。

和提香的模仿者如安尼贝尔·卡拉奇（Annibale Carracci 1560~1609年）不同，克劳德·洛朗的风景画个性鲜明，即使它们“会显得浅薄幼稚或者无休止地重复，但是它们具有一种强烈的先验性，即使人们已经记不得画的具体内容，却无法忘怀这种感觉。”^①对我们来说，最重要的是克劳德使风景画体现出一种超出抒情、质朴品质之外的庄严气质。他的作品是理想主义的，但也是发自内心的。浩瀚的水面（海面）广阔无垠的空间，巍然伫立的古代废墟，它们不仅仅是一种缅怀，同时表现了辉煌，真实

① 彼·杰法雷斯《风景画》，第27页。



的风景和理想主义结合了起来，这些风景并不局限于特定的地点，可能是意大利也可能是其他任何地方，英格兰，威尔士，或者苏格兰。^①

克劳德·洛朗被认为是乔尔乔内的抒情风景画的真正继承人，“在这些看来简单的画面背后，实际上有着精心的准备过程。首先是大量的自然风景的草图，”“有时它们的用光完全是印象主义的，有时又具有中国风格的敏感气质。”^②他得益于不懈地观察和思考，沉缅于对自然现象的日出、日落的执着注视；于是他能够捕捉到古典主义的神韵，以抒情多变的技法表现自己的理想。克劳德·洛朗精心地研究了意大利乡村那令人陶醉的、清新而又富于变化的风景，从而在他的作品中体现出优雅的诗意，“毫不做作，一切都完美和谐。”^③这便是他的魅力所在，它来自感性和理性的共同作用。

我们之所以认为克劳德·洛朗的风景画是理想主义的，是因为他以自己独特的方式将法国乡村的原始视觉素材转化为一幅远离尘嚣的风景，那些天空、树木、港湾、山脉和流水都沾染上了些许虚幻的色彩。他在创作风景画的时候完全依据构图设计安排景物，画面的最终效果总是体现为他自己的“格式”而远离真实的风景。

以空间组织为例，洛朗的作品通常有三个基本层次：第一层一般是在前景一侧的深色部分，它和天空中的云朵、地面一起构成取景的框架；第二层的景物是画面的核心部分，如废墟、桥、

① 理想景观在英国的发展将在第4部分中加以讨论。

② 肯尼思·克拉克《景观进入艺术》第124页。

③ 肯尼思·克拉克《景观进入艺术》第128页。



田野或者戏剧化的天空、海面作为人类活动的理想场景；第三层次通常运用远处的天空、山脉或水面将画面融入广阔深远的背景中去。以现代的观点看来，这也许是某种绘画教条（虽然也会有些例外）。人们会问他为何一次次地重复同样的主题。答案可能是，对于这位大师来说，表现某个特定的景观现象并不重要，他的艺术理想是维吉尔的极乐世界（图4-6）。



图4-6 克劳德·洛朗（1600~1682）《希巴女王乘船出海》（*Seaport with Embarkation of Queen of Sheba*），伦敦国家美术馆藏。

作为一个敏锐的观察者，克劳德·洛朗还留下了一份特别的遗产给后来的风景画家。他的草图技巧给了他极大的自由，这使他能够随心所欲地记录他的观察和风景构图。早期的英国水彩画



家特别是亚历山大·卡森 (Alexander Cozen) 和托马斯·金斯博罗 (Thomas Gainsborough 1727~1788 年) 注意到了这一点并且也掌握了这一技巧。

综上所述, 克劳德·洛朗的影响有两个方面, 第一, 理想景观的表现方法; 第二, 系统地创作“设计”元素: 桥、羊群、流水、古典建筑等等。然而, 他的风景作品毕竟是虚幻的, 他寻找的是一个存在于意念之中的世界。

尼古拉斯·普桑和克劳德·洛朗有着相近的艺术立场, 但是普桑在理想主义的道路上走得更远。作为一个理性的思想家和画家, 普桑陷入了更为形式主义的世界, 他几乎是以数学家的方法观察和量度着一切。他是整个艺术史上理性主义的一个极端。研究普桑的关键在于考察他的画面布局, 从而发现他是如何理解和感受绘画的。

在他的作品中, 垂直和水平元素的对比非常鲜明。树木, 还有古典时代的遗迹通常是垂直方向的结构元素。废墟确实体现了某种怀旧情绪, 但是在普桑的作品中, 它更是一种结构元素, 一种表现坚实和垂直感的素材, 它与石阶、山岩一起支撑着画面结构, 并和其他的地形因素如植被形成对比, 保持画面的稳定和平衡。此外, 蜿蜒的道路和水平伸展的水面使对比有所缓和, 它们在其他景物之间起到了联系作用, 将画面统一起来。他使用的语言清晰明确, 每一件事物都在恰当的位置上获得完美的均衡感, 并导向画面的焦点。他是一个完全理性的画家, 出现在他笔下的是风景的抽象关系而不是纯自然主义的真实。从这一观点看来, 普桑更象一个设计师而不是画家, 他希望对“自然”的无序状态进行控制。在他的画面中, 不仅自然风景被重新构造, 不同的视觉元素之间也产生着相互的构造作用, 通过一些数学关系, 比如



黄金分割比，来达到一种逻辑秩序。这种强烈的设计倾向使他的绘画显得精密、坚实甚至凝固。它们几乎就是毕达哥拉斯美学的图解——纯粹的“智力训练。”^①（图4-7、图4-8）。



图4-7 尼古拉斯·普桑《被毒蛇所害的男子的风景》（*Landscape with Man Killed by a Snake*），伦敦国家美术馆藏。

普桑之所以受到高度评价，并不只是因为他所展现的独特的风景面貌，还归因于他的理性主义方法。这种方法影响了大批景观艺术和设计领域的实践者。他的“设计”可以被看作西方景观艺术发展的顶点。如果我们留意一下18到20世纪西方的艺术与设计界，就不难理解普桑的美学遗产对欧洲艺术在思想和技术上的影响是何等深远。这种重构自然意象的方法需要高超的想象力

^① 波·杰法雷斯《风景画》，第30页。



图 4-8 尼古拉斯·普桑《寻找摩西》(The Finding of Moses), 1651年, 伦敦国家美术馆藏。普桑的绘画-纯粹的“智力训练”水平和垂直元素之间的平衡。

和布局、绘画技巧；他也因此“为研究北欧的浪漫主义运动奠定了良好的基础。”^①普桑的魂灵萦绕在西方艺术家的心头，他的理性主义方法不仅影响了稍晚于他的艺术家，甚至影响到了20世纪：柯罗 (Corot)、透纳、毕沙罗、塞尚 (Cezanne)、蒙德里安 (Mondrian) 等等 (图 4-9)。

① 注没有留空

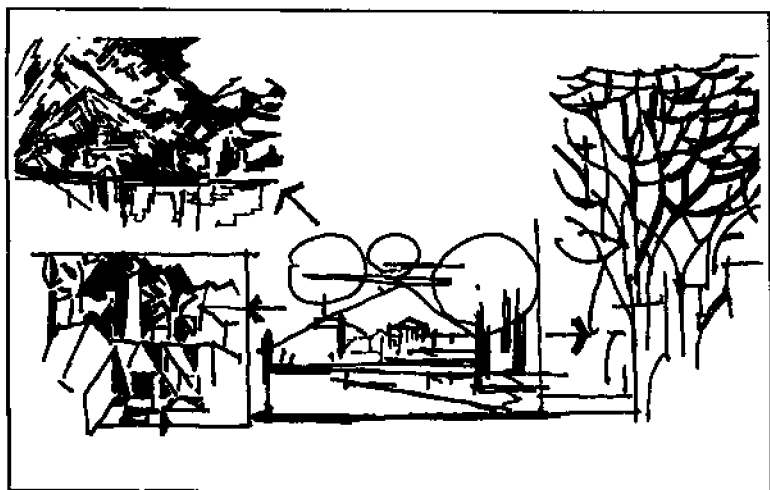


图 4-9 普桑的魂灵萦绕在西方艺术家心头：从塞尚、蒙德里安、毕加索（Picasso）的作品中我们看到了明显的水平-垂直对比，和对风景中几何形态主题的无穷再现。

第五节 北方的趣味

北欧的风景画艺术研究的困难在于它不仅涉及了欧洲的艺术问题，还有一些对应于生存环境的微妙的地区性文化和心理差异的影响。然而，为了将研究从古典主义推进到浪漫主义，从意大利艺术到英国艺术，我们不得不冒点风险，尽管也许会由于作者视野的局限而引起争议。在此，浪漫主义将在通常的，泛指表现性的、充满活力与幻想的艺术倾向和特指发起于北欧，在 18 到 19 世纪英国的景观艺术中得到发展的艺术运动这两层意义上使用。



南欧灿烂的阳光使人们能够清晰地辨认形式和空间，从而描绘它们。然而，也许正是阳光太充足的缘故，人们可能会滥用大自然的赐予而缺乏对光线微妙变化的敏感。相比之下，北方的人们没有那么幸运，北方的白昼更短，阳光也更为微弱，而人们总是珍惜他们很少拥有的事物。于是，暴风雨中的闪电，原野上的彩虹，幽暗的森林和夜晚，灾难性的大火等等自然现象就成为北方画家，尤其是浪漫主义画家最为感兴趣的题材。而且，作为绘画的媒介，光线在界定空间、统一画面的过程中起了决定性的作用，而光线和色彩的共同作用则产生了微妙的明暗效果和气氛，并反映出一定的情绪。也许正是多变的天气，光线的戏剧性效果和迷蒙的环境使北方画家更为仔细地观察景物，更为敏感细致地表现细部。我们也许无法确凿地证实这一点，但艺术史所记载的事实有力地支持了这一假设。

在中世纪艺术中，光线常常充满了象征意味^①（图4-10）。佛兰芒画派的琼·范·艾克（Jon van Eyck 约1390~1441年）和他的哥哥胡伯（Huber）被认为是运用光线较为自然的画家。在波博特·坎宾（Robert Campin 活跃于1406~1444年）的《炉前的圣母子》（*The Virgin and Child before a Firescreen*）中，我们也能看到，光线，而不是线条或简单的色彩面成为绘画的基本媒介，（图4-11）。

^① 波·杰法雷斯《风景画》：在“文雅的法布里亚诺”（Gentile da Fabriano）作于1423年的一幅题为《礼拜麦琪》（*Adoration of the Magi*）的作品中，太阳严格地以一个金色的圆盘来表示，阳光则用较弱的金色。这种炼金术般的转译可以和某些复古艺术的象征主义手法相比较。在范·艾克作于1425年的《礼拜羔羊》（*Adoration of the Lamb*）中，纤细的金色光线以同样的手法射向大地，不过他的观察力使他能够采用一种复杂得多的象征体系。



图 4-10 光线的象征性描绘。

光线对营造气氛起决定作用并影响着形式、肌理和色彩的刻划，需要画家对景物进行仔细地观察。这种观察是北方画家的首要任务。以《圣巴巴拉，大臣罗林的圣母》（*St. Barbara, the Madonna of the Chancellor Rollin*）为例，画家以优秀的技法精确地描绘了小城镇的风光，而《圣母子背后年老的圣保罗》（*Old St. Paul's behind the Virgin and Child*）更代表了北方画家严谨客观的艺术态度。

中世纪的艰辛和哥特时期的天堂之梦深刻影响了北方画家的思维模式。生活的重要支柱——精神世界在北欧的艺术观念中占有重要的地位，以至于到了文艺复兴盛期，哥特精神仍然能够对



图 4-11 波博特·坎宾《炉前的圣母子》，伦敦国家美术馆藏。
光线而不是线条或简单的色彩成为绘画的基本媒介。



艺术思想产生影响。正如沃林格 (Worringer) 所说, “‘北方人类’ 压抑的生活。”^① 对我们来说, 关键在于理解北方风景画艺术区别于南方的原因和具体内容。

意大利的文艺复兴成就辉煌, 以至于哥特艺术形式终于失去了存在的可能。德国、尼德兰等地的画家开始不可避免地接受南方的影响。贡布里希概括指出, 南欧的伟大成就在于: 一、透视法; 二、解剖学; 三、古典建筑形式的发展。然而, 在绘画中并没有建筑学中的“五柱式”这样的原则供画家遵循。解剖学知识和透视法又只是提供了定义空间和组织画面的方法, 而不是艺术哲学的新观点。但绘画应当有更为深刻的基础: 地方性或个性的表达。对北方画家来说, 仍然面临着发现和理解环境、人以及自身的挑战。

在德国, 阿尔布莱希特·丢勒, 一个版画家和艺术理论家, 曾经勤奋地研究过透视法和耐心地观察过自然。他勾划的草图显示出他追求的是表现外部世界的强大的能力, 他完全沉溺于其中。早些时候, 我们在范·艾克的作品中也发现过类似的精确的品质, 但不同的是丢勒是一位描绘想象和幻觉的大师。他采取一种科学的态度, 并且“从不厌倦于反复地添加细节来完善自己心目中的小世界。”^② 然而, 描绘世界并非丢勒的唯一目的, 他还希望作品中具备可以指认的地方特色, 因此, 他作于 1504 年的著名版画《亚当和夏娃》(Adam and Eve) 将背景放在阿尔卑斯山北部, 环绕着伊甸园的是黑暗起伏的森林和陡峭的山峰。亚当和夏娃的形体因为丢勒渊博的解剖学知识而具有优美的比例, 而

① 赫尔伯特·里德《艺术的意义》。第 120 页。

② 贡布里希《艺术史》。第 265 页。



环境都是具体的和地方性的。

此外，在德国还有两位画家的作品体现了北方趣味而不是追随南方的风格：格伦瓦尔德（Grunewald）^①和阿尔布莱希特·阿尔托夫勒（Albrecht Altdorfer 约1480—1538年）。格伦瓦尔德的作品《二隐士》（*Two Hermits*）描绘了圣安东尼探访隐士保罗的故事，它的背景就象一部现代悲剧电影中的凄凉场景——孤寂、荒凉、混乱的荒野，和阳光灿烂的南方风景大异其趣。

在阿尔托夫勒的绘画中，也强烈的表现了北方的环境和精神气质。他也许是第一位创作没有醒目人物的纯风景画的画家。其中的一些作品中甚至没有故事情节，只有山、水、树林。在1511年的《圣乔治》（*St. George*）中，圣徒的形象几乎完全淹没在浓密黑暗的森林之中。阿尔托夫勒作品中的形象来自他对世界的观察，没有理想主义的成分，因为古典主义的理想与他所体验到的现实生活相去太远了。因此，没有必要去复制南方画家的甜美意象，在他的眼中，吸引人的是光和影、森林、雾气和黑暗，“不是壁挂上的装饰性树木，长满鲜花和果实，而是有威胁性的，有机的生物，随时准备覆盖、压倒任何入侵者。”^②拿贝里尼的《圣徒提洛姆在风景中读书》（*Saint Terome Reading in a Landscape*）来比较，就会发现阿尔托夫勒明显的北方趣味。例如，在他的《基督辞别圣母》（*Christ Taking Leave of his Mother*）中，哥特式拱券、北方的山脉和树木体现了北方风景的特殊感觉（图4-12、图4-13）。

^① 根据页布希的材料，连他的名字也不是很确切的，我们只知道格伦瓦尔德大约和丢勒同时代。

^② 肯尼思·克拉克《景观进入艺术》，第75页。



图 4-12 阿尔布莱希特·阿尔托夫勒《基督辞别圣母》，伦敦国家美术馆藏。哥特式拱券和北方的山脉、树木体现了北方趣味。



图 4-13 乔瓦尼·贝里尼的《圣徒提洛姆在风景中读书》，伦敦国家美术馆藏。



在16世纪早期，另一位画家谢洛尼姆斯·博什（Hieronymus Bosch）对风景画观念的变革起到了重要作用。博什生活在荷兰的小城哈特根堡（Hertogenboch）。他的天堂画中充满幻象和纯真的想象力。在《世俗生活的花园》（*Garden of Earthly Delights*）中的风景更象是一种怪诞的创造而不是对真实世界的印象。博什沉迷于哥特精神的想象之中，那些以古怪方式并置的意象使人想到西班牙现代主义大师米罗（Miro）的作品，它们是反古典主义的哥特复兴。驱使博什创作的动力不是亚当夏娃的美好形体，而是他们的悲剧性放逐和地狱的景象，是可怕的罪恶力量或者天堂的幻象。从这一观点出发，我们可以认为正是博什宣告了浪漫主义的诞生。

阿尔托夫勒的幽暗森林，格伦瓦尔德的荒凉风景，博什的幻想故事——从这些罕见于南方画家的意象中，我们可以看出，北方画家的情绪远比南方画家激烈，北方生活条件的严苛和狭隘的中世纪思想仍然徘徊不去。我们可以从中体会到北方传统中蕴含的意味。北欧艺术家对意大利文艺复兴艺术的反响表现为一种非常不同的风景艺术途径，或许可以称之为“幻想风景”^①。但是，在此我愿意称之为浪漫主义。其实肯尼思·克拉克在概括“幻想风景”时已经提到了这一点，“表现险恶风景的大师们是和16世纪的手法主义联系在一起的，并且完成了由阿尔托夫勒和格伦瓦尔德开始的循环。”^②

到了16世纪晚期，浪漫主义在风景画中已经有了明显的表现。老皮埃特·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder 1520～1569

① “幻想风景”为肯尼思·克拉克《景观进入艺术》一书某章节的标题。

② 肯尼思·克拉克《景观进入艺术》，第107页。



年)和埃尔·格雷科(El Greco 1541~1614年)作为南方画家中的特例,^①也表现出典型的浪漫主义风格。

如果没有艺术史的注解,埃尔·格雷科的《托莱多风景》(*View of Toledo*)可能会被认为是现代派的作品。比较格雷科和透纳作品中的天空,我们会发现两位大师有着极其相似之处。在格雷科的《托莱多风景》中,自然界与其说是被观察和描画,不如说是被感觉到的。格雷科不是简单地记录风景,而是用浪漫主义的手法去表达自然的力量和个人感受,并且从不顾忌传统;他似乎追求一种戏剧性的场景,而他的想象力则创造出令人难忘的画面(图4-14)。

与其他西班牙大师的作品相比,老勃鲁盖尔的风景画更为抒情和文雅,但同时也表达了他个人的古怪感受。论及他的风格时,贡布里希指出,“16世纪最伟大的佛兰芒风格画家是老勃鲁盖尔”^②,事实上,老勃鲁盖尔的风景画是通过一种质朴的技法获得其高超品质的。他的《雪中猎人》(*Hunter in the Snow*)是一幅深思熟虑的杰作,它体现的深刻哲学意义告诉我们人类的生活与自然环境是浑然一体的。通过现实主义的手法、诚实的观察、强烈的情感和温和的态度,他的作品表达出一种微妙的情绪。同时,作为一位浪漫主义者,老勃鲁盖尔的迷人魅力还在于他对幻象的丰富想象。这方面的倾向充分地表现在他的杰作《伊卡路斯瀑布》(*The Falling of Icarus*)之中。使人迷惑不解的是

① 埃尔·格雷科是希腊克里特岛人,后移居西班牙。真名是:多米尼各·塞奥科普洛斯(Domenico Theotocopoulos),曾在威尼斯从提香学画,后定居西班牙托莱多城。

② “风格画”指的是画家刻意发掘和表现事物——尤其是日常生活情景中的某一方面或种类的主题而创作出的作品。——贡布里希《艺术史》。



图 4-14 埃尔·格雷科《吉赛美恩花园中的痛苦》（*The Agony in Garden of Gethsemane*），伦敦国家美术馆藏。

他是否真的意在描绘瀑布本身，因为画面中给人印象最深的是乡村风景的描绘：天空的亮丽色彩，晶莹剔透的大海和田间劳作的农夫。老勃鲁盖尔就是以这些精心设计的非同寻常的布局，怪诞的思想和诗情感染我们。

尽管南欧与北欧的艺术存在着美学风格上的不同，但总的来说文艺复兴的影响在双方都有所体现。而在文艺复兴盛期之后出现的手法主义则影响了几乎整个欧洲。在这一潮流中，彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens 1577~1640 年）建立了他那华丽绚烂的绘画风格。他的风景画预示了随后在荷兰出现并成为 17



世纪最有影响的风景画流派的自然主义风格^①（图 4-15）。



图 4-15 彼得·保罗·鲁本斯《林中风景：溪边的农夫和牛》（*Peasants with Cattle by a Stream in a Woody Landscape*），伦敦国家美术馆藏。

17 世纪时，荷兰相对说来是一个富裕的国家，“它的经济基础不是农业而是商业……银行家、商人、船主和制造商组成了上层阶级，在他们的资助下，世俗绘画大量涌现，其程度是任何时

^① 波·杰法雷斯指出，鲁本斯的作品中既有自然主义式的细致观察，又有显著的浪漫主义式的避世思想。前者集中体现了自然界瞬间的美态，例如彩虹，预见了解纳的美学研究；后者的典型例子是一幅城堡前的中世纪战斗场面的作品。鲁本斯的风景画的共同特点是丰富。《风景画》第 43 页。



代，任何国家都望尘莫及的”。^① 财富制造出了艺术赞助人和画家，同时也制造出了布尔乔亚式的艺术品味：坐在舒适的摇椅中欣赏的艺术。荷兰的画家不喜欢南方那种华丽的画面，他们潜心研究自己身边的世俗生活环境之美。对他们来说，风景就象平静的生活，新鲜的水果或是来自中国的昂贵的瓷器；大海、天空、广阔的平原、静静地转动着的磨坊风车本身就充满了诗意和丰富的形式与色彩，没有必要对风景进行夸张的描绘。怀着对现实生活的热爱，荷兰人为自己的国土感到骄傲，因此，他们对之进行热心的描绘并愿意出钱购买。

为了表达这种情感，同时满足布尔乔亚式的品味，绘画不能过于倾向主观表现和怪诞。没有必要传达任何特别的意义，没有必要描绘不确切的或者说教的思想。在荷兰，绘画是画家描绘所见之物的产品，因此，诚实的观察和实用的绘画技法才是最根本的。换句话说，人们的态度是非常现实的。在荷兰画家眼中，手法主义者玩弄的视觉游戏太死板了，与真实的风景相比，手法主义只是一种苍白无力的伎俩。于是，荷兰画家走向一种新的自然主义。从天堂之梦、理想生活走向捕捉自然界固有的美，给人们一种简单的感官愉悦。通过平静地观察和忠实的描绘，荷兰画家确立了他们自己的景观美学立场：追求他们可爱的故乡的“平静之美”（图 4-16、图 4-17）。

沙罗蒙·范·莱斯岱尔（Salomon Van Ruysdael 1600～1670 年）是这一时期荷兰画家的典型代表。他的作品描绘了 17 世纪

^① 休·奥诺（Hugh Honour）和约翰·弗莱明（John Fleming）合著，《世界艺术史》（*A World History of Art*），麦克米兰出版社（Macmillan），伦敦，1984 年。第 450 页。



图 4-16 梅因达特·霍贝玛 (Meindert Hobbema 1638~1709 年)《通向米德尔哈尼之路》(The Avenue: The Road to Middelharnis), 伦敦国家美术馆藏。

的荷兰。我们不必做复杂的分析，只需观看他的画面，比如那些玉米田、天空、海水，那些被风景画家一再重复的主题，在莱斯岱尔的画布上变得如此逼真。没有历史，没有悲剧，没有感伤的情绪，只有景物。他不愿将自然作任何理想化的处理，只想如实地描绘。风景的特征和美在诚实的技法和平静的空间感中得到表现。似乎画家的能力不在于创造，而是尊重和如实地表现自然的造化。莱斯岱尔以冷静的观察、不带感情色彩的表现手法将自己同早期的风景画家区别开来。即使在那幅《犹太人公墓》(Jew-



图 4-17 雅各布·范·莱斯岱尔 (Jacob van Ruisdael 约 1628 ~ 1682 年) 《有城堡废墟和乡村教堂的远景》 (*An Extensive Landscape with Ruined Castle and Village Church*), 伦敦国家美术馆藏。

ish Cemetery) 中, 仍然只有平静真实的风景; 尽管主题涉及了死亡, 仍然没有任何夸张和戏剧性的手法试图感动观众或产生恐惧。对他来说, 凋零的草木或者冷寂的场所都只是自然的一部分, 生活的一部分。与格伦瓦尔德那幽暗的森林相比, 或与博什恐怖的地狱相比, 又或者和格雷科那戏剧化的天空相比, 莱斯岱尔最骇人的画面也仍然带有叙事的风格。他的思想完全被寻求平静之美的愿望和布尔乔亚思想所占据 (图 4-18)。



追求舒适和世俗的愉悦的艺术为欧洲的中上层阶级创造了一种新鲜的口味，它成为推动后来风景画艺术繁荣的决定性因素。这时，艺术的中心已经不在欧洲大陆，它来到了不列颠——另一个浪漫主义的国度。



图 4-18 沙罗蒙·范·莱斯岱尔《河上风景》（*River Scene*），伦敦国家美术馆藏。



第五章 走向浪漫主义^①

关于英国的学院派绘画，赫尔伯特·里德曾经这样写道：“风景画作为典型的英国传统，至今仍无人给出恰当的定义，只好寄希望于那个外国人为我们做这件事了。”^②与中国的山水画不同，英国风景画中并不存在某种画面上的共同特征，尽管金斯博罗、康斯泰勃尔和透纳的作品看上去如此英国化，却很难道出它们是在哪一点上取得一致的。

第一节 不列颠变奏

作为欧洲文化的组成部分，英国艺术的根源来自欧洲大陆，它不可避免地经过了漫长的学习过程。因此，要理解英国风景画的思想，必须了解古典的景观学理想对它的影响，尤其是洛朗和普桑的影响。

① 作为欧洲文明的一部分，英国风景画被视为文艺复兴艺术传统的一个分支或者变种。在这里，浪漫主义属于18世纪开始的英国景观艺术运动的重要倾向。1743年，亨利·霍尔（Henry Hoare）设计的斯托尔海德公园（Park at Stourhead）标志着这一运动在英国正式形成。它的美学理论和主要实践在18世纪时已趋于成熟，浪漫主义绘画作为它的主流中的一部分，也在这一时期得到全面发展。经由透纳的努力，浪漫主义在19世纪初叶达到了巅峰。

② 赫尔伯特·里德《艺术的意义》，第103页



在18世纪，洛朗的风景画已为人熟知，“意大利大师”的模仿者遍布各地，艺术领域开始变得死气沉沉。令人惊讶的是，英国画家正是这一沉网时期完成了学习过程，迅速地由索取转为奉献。在欧洲艺术史上英国人第一次扮演了主要角色。

哥特传统是英国文化的基本背景。然而当文艺复兴的浪潮席卷欧洲大陆之时，在不列颠岛上也不可避免地激起了浪花。

英国绘画与建筑的不同之处在于建筑追随的是意大利的传统，而绘画的影响主要来自北欧，尤其是荷兰。它的现实主义态度，对舒适感的追求，写实的愿望限制了风景画的功能。一些著名的外国画家如荷尔拜因（Holbein 1497~1543年）、鲁本斯、范·艾克的来到使这种影响得到加强。根据查尔斯·赫明（Charles Hemming）的说法，英国水彩风景画派的创始人是荷兰的文瑟斯劳斯·霍拉（Wenceslaus Hollar 1607~1677年），另一位荷兰油画家扬·希布勒支（Jan Sibricchts 1627~1700/05年）则发展了专门的“远景”画，并开创了一种称为“庄园写实”（Estate Portrait）的风景画以迎合封建地主阶级的要求，这一时期的英国风景画家绘制得最多的就是这种“庄园写实”画，而我们今天所认为的典型英国风景画却很少见。

乔弗里·格里戈森指出：虽然早在1598年英语中就引入了荷兰语的“风景”（Landschap）一词，但是17世纪英国的风景画几乎全是外国画家的作品。到了18世纪初，情况才有所转变，英国贵族开始直接从意大利购入古典大师的风景画，其中最受欢迎的是洛朗和普桑的作品。在此必须提到的是，贵族们购进的不仅仅是风景画本身，同时也引进了它们所体现的景观理想。同时，本地画家所作的一些仿制品被那些无力购买原作的中产阶级所接受，从而加速了英国画家学习古典艺术的进程。在这



一过程中，英国画家逐渐开始思考如何描绘“自己的风景”。

第二节 自己的风景

从威廉·霍伽斯 (William Hogarth 1697~1764) 开始，英国艺术逐渐找到了自我意识。霍伽斯在他的著作《美的分析》(*The Analysis of Beauty*) 中提出，“柔和起伏的线条总是比僵硬的直线更富美感”，“已经发现了衡量美感的法则。”^① 英国艺术家第一次表达了他们对艺术的理解，并告诉人们如何欣赏绘画。

令人惊奇的是，首先在景观艺术领域表现出英国意识的亨利·霍尔，却是一位业余的景观设计师，他在 1743 年作出了维特郡的斯托尔海德公园设计。画家的反应相对来说慢了半拍。理查德·威尔逊 (Richard Wilson 1713~1782 年) 就是一个典型的例子。

威尔士画家理查德·威尔逊曾在意大利居住过 6 年。他是英国皇家艺术学会的创始人之一。但是由于当时靠卖画难以维持生计，最后他只好充当皇家艺术学会的图书馆员来谋取微薄的薪水。据约翰·罗森斯坦说，甚至连约书亚·雷诺兹 (Sir Joshua Reynolds 1723~1792 年)^② 都瞧不起他。威尔逊的晚景甚为凄

^① 贡布里希《艺术史》。第 306 页。

^② 约书亚·雷诺兹爵士，第一任英国皇家艺术学会主席。曾游学意大利，被认为是真正文艺复兴风格的代表。他的“文本”发扬了“配得上称之为伟大艺术的宏伟和庄严的艺术品格。”雷诺兹并不热心于描绘风景，他的兴趣在于历史主题的创作，风景仅仅是偶尔出现在人物画的背景之中。



凉，死时仍寄人篱下。但是在历史学家眼中，他仍然是英国第一位伟大的风景画家。他的遭遇可以说明，古典主义的“洛朗式”的绘画在当时的英国已无法被接受。与威尔逊相比，托马斯·金斯博罗较为幸运。

和威尔逊不一样，金斯博罗对家乡的景色充满热情而无意于追随意大利的大师们，对他来说，把握自己民族的情感，深入到家乡的风景中去才是更为重要的。与此同时，金斯博罗作品中的地方主义意象也帮助他同上层的封建庄园主阶级建立了良好的沟通，而威尔逊那过于抽象的艺术理想对他们来说是无法接受的。在此意义上，金斯博罗的美学思想和前文所述的荷兰画家们有着更多的共同点。

“雷诺兹与金斯博罗都颇不情愿接受肖像画的委托，他们更喜欢描绘其他的事物。”^①但是，金斯博罗与雷诺兹还有所不同，金斯博罗无意于谋取名垂史册的机会，吸引他的是故乡优美宁静的田园风景。“他观察把握色彩和微妙细节的能力远远胜于霍伽斯。”^②可惜的是他并未充分发展这方面的能力。1759年，金斯博罗移居巴斯（英格兰西南部城市），在此之后，他对风景的细致入微的观察停顿了，而仅仅满足于描绘肖像画中具有装饰意味的背景：舒适、典雅但不真实，仿佛精致的剧院舞台设计。这一转变使他能够适应当时的社会，从而获得优于其他艺术家的生活条件。“他的局限性是明显的。他没有任何把握总体艺术方向的愿望，也缺乏足够的想象力。他的工作方法是先从对象到画布的简

① 贡布里希《艺术史》第371页

② 查尔斯·赫明《英国风景画》（*British Landscape Painting*），维克多·格兰仕出版有限公司（Victor Gollance Ltd），伦敦，1989年。第38页。



单位移。”^① 他缺少创造力，但不缺少绘画的激情。金斯博罗有一双灵巧的手和良好的直觉反应，象拉斯金（Ruskin）所说，“仿佛一抹阳光，一片亮丽的色彩。”^② 他留下了大量的优美的作品，尤其是描绘现实生活的早期作品，他的贯注其中的热爱和作品显著的地方性是艺术生命力的源泉。赫尔伯特·里德称赞道：“他的充满愉悦之情的作品富有恒久的魅力，它们具有简洁的形式和动人的激情，而不是无休止的伤感。”^③

金斯博罗的贡献并不在于为风景画的发展带来了巨变，而在于他对英国风景的独特表现。他踏出了找寻景观艺术本质的第一步：描绘地方性情感的尝试。康斯泰勃尔写道，“看着它们的时候，难以名状的感动使我流下了泪水。”^④（图 5-1）。

这一探索中的另一位重要人物是约翰·科洛姆（John Crome 1728~1821 年）。他是一位贫穷的纺织工人的儿子。科洛姆自学绘画并于 1803 年创立了诺维奇画派（Norwich School, Norwich 为诺福克郡首府）。他曾于 1814 年访问法国，但并未因此而追随欧洲大陆的潮流。作为一个本地画家，他完全投身于对家乡风景的研究之中。

在金斯博罗之后，从吸收影响到建立风格的过渡已基本完成。这一过渡过程和社会财富的积累以及社会情况的变化相适应，形成了英国风景画进一步发展的基础。在此基础上，约翰·康斯泰勃尔取得了为世人瞩目的新的成就。

① 赫尔伯特·里德《艺术的意义》。第 166 页。

② 赫尔伯特·里德《艺术的意义》。第 166 页。

③ 赫尔伯特·里德《艺术的意义》。第 167 页。

④ 约翰·罗森斯坦《英国绘画导论》（*An Introduction to English Painting*）。第 135 页。

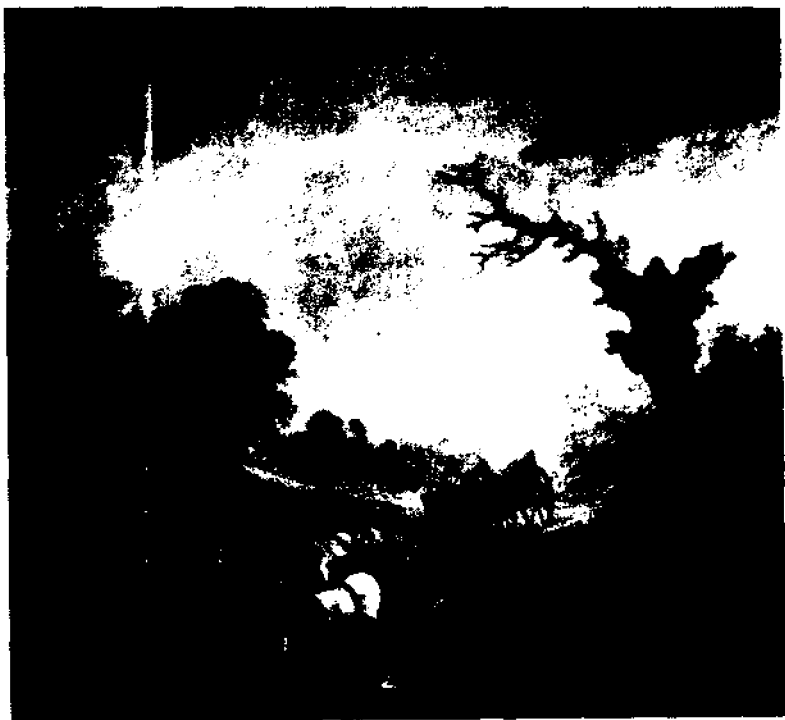


图 5-1 托马斯·金斯博罗《日落·饮马》(Sunset-Carthorses Drinking at a Stream)。伦敦塔特美术馆藏 (The Tate Gallery)。金斯博罗踏出了找寻景观艺术本质的第一步：描绘地方性情感的尝试。

第三节 康斯泰勃尔与地方意识

威尔逊、金斯博罗和科洛姆的努力都没有从根本上改变英国风景画的状况，但有一点是清楚的：不管古典主义的风景多么完



美，也不论荷兰的绘画多么真实和赏心悦目，它们毕竟不属于英格兰。当然，它们的观念和技法还是值得欣赏和学习的。地方意识还有待进一步发展以对抗大陆风格的影响。

这些早期画家的贡献在于培养了赞助人的品味并为后来的艺术家铺垫了进一步发展的道路。在古典主义和荷兰的现实主义道路上，康斯泰勃尔开创了新的方向。他认为：“任何一个时代，无论多么野蛮和蒙昧，都以某种方式表达了对风景的热爱。”通过对欧洲大师和本地前辈画家的学习，他最终发展出自己的绘画风格。康斯泰勃尔，索福克乡村的磨坊主之子，选择了风景画家这一“糊口都难以保证”的职业，但是“自然界的云雾、光线、色彩、树木和绘画的喜悦支撑了他……”^①他曾经为了坚持绘画而经历了无限的坎坷。而终其一生，甚至在成为皇家艺术学会成员之后，康斯泰勃尔都一直是个谦逊的画家，着迷于英国本土的风景：草场、天空、坡地、河流…他乐于描绘真实生活和人文风景甚于描绘空旷无人的荒野，但人文风景并不等同于千篇一律的“产业图录”或者标明身份的绘画。按康斯泰勃尔的说法，在他的生活中看不到丑恶的事物。他热爱自然，赞美平凡的事物。在他的艺术探索实践中，借鉴了洛朗和一些荷兰风景画家的技法和观察方法，但最为重要的艺术源泉来自于对乡土的细致研究。康斯泰勃尔的风景画有着和洛朗以及荷兰画家们相近的安详宁静的田园气氛，而区别在于表现的技法和英格兰不同于别处的气候、天空、大地和人物。总而言之，将康斯泰勃尔和其他大师区别开来的就是他的地方意识。

① 乔弗里·格里戈森《不列颠观察》。第92页。



康斯泰勃尔对英国画派的贡献与透纳有很大的不同。^①“透纳表现战斗的特墨雷尔，康斯泰勃尔描绘过河的运草车。透纳富于戏剧性甚至歌唱性，而康斯泰勃尔的绘画语言则是完全世俗化的。”^②从画面效果上来说，康斯泰勃尔不及透纳所具有的戏剧化的表现力，但他以一种谦逊然而有力的方式表达了乡土意识和情感所具有的深度。康斯泰勃尔的作品体现了典型的英国艺术的趣味，它远离古典理想而更接近平民和他们的日常生活。从审美角度来说，他建立了个人的观察和创作方法；捕捉到了英国生活的情调；他意识到美蕴藏在不断发现的过程中，而不是复制现成的完美偶像。康斯泰勃尔从根本上改变了英国风景画的观念。他的创作忠实于自己的信念和国家，而不是顺从地主阶级和文化地位与象征的购买者的意志。因此，各种天然去雕饰的景物：乡间的路口、简陋的农庄、一片树林、一座小桥、过路的农人成为风景画中最重要主题；他的大量铅笔和颜料草图也加深了我们对他的地方意识和艺术个性的理解。从这些风景画中，人们可以看到英格兰的真实景色、地方和人物，以及康斯泰勃尔的独特之处。他的绘画使我们又一次感到使用“场景”来定义风景画的品质的必要性。

从康斯泰勃尔的自然纯朴的绘画中，我们甚至可以看见绘画的过程和动作。风景的强烈的美通过优雅、平易、乡土的方式表现出来，获得了卓越的美学品质。越平凡的风景传达的情感越强

① 虽然透纳在年代上早于康斯泰勃尔，但延续古典法则和接受荷兰影响的是康斯泰勃尔，因此我们认为他的风景观念继承了18世纪初的艺术思想。透纳在英国风景画史中有特殊的地位，他是英国浪漫主义风景画的顶峰。

② 波·杰法雷斯《风景画》。第54页。



图 5-2 约翰·康斯泰勃尔《山谷农庄》(The Valley Farm),
伦敦, 塔特美术馆藏。

烈。我们肯定会同意毕沙罗的说法：“那些在平凡的事物中发现了美的人是快乐的；任何事物都是美的，全部的秘密就在于如何



诠释。”^①

康斯泰勃尔如此强烈的现实主义倾向使我们必须谨慎对待他与浪漫主义的关系。但是他所倡导的地方意识确实迥异于矫饰的理想主义风景画；他“表现令人愉快的，健康的自然环境...”^②在康斯泰勃尔本人的作品之间也充满了差异；在他所生活的现实空间中，他掺进了无穷的情感，他是情感和情状的画家。在此意

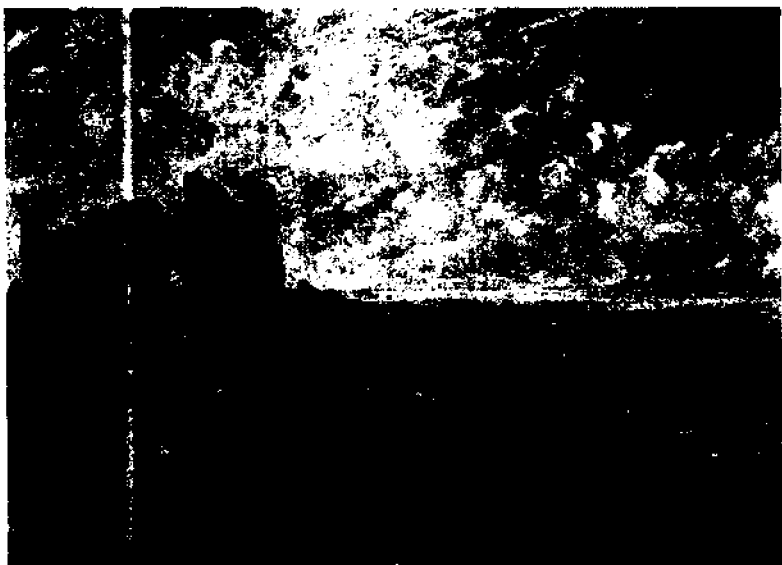


图 5-3 约翰·康斯泰勃尔《哈德莱城堡》草图 (*Sketch for Hadleigh Castle*)，伦敦，塔特美术馆藏。康斯泰勃尔的作品摆脱了陈规的束缚，具备鲜明的英国浪漫主义精神。

^① 乔弗里·格里戈森《不列颠观察》。第9页。

^② 肯尼思·克拉克《浪漫的叛逆》。第265页。



义上,他是不折不扣的浪漫主义者。与古典主义的教条,比如温克尔曼提出的“高贵的简洁”或者荷兰画家的布尔乔亚品味相比,康斯泰勃尔的作品摆脱了陈规的束缚,具备鲜明的英国精神(图 5-2、图 5-3)。

第四节 浪漫主义:透纳

J·M·威廉·透纳是个难以形容的人物,他在英国风景艺术史中是迷人而独特的。拉斯金指出,“透纳是所有法则的例外,超越于任何艺术评价标准。他狂热地沉迷于超凡脱俗的自我意识世界——灵魂的栖居之地(同时包含了对自然界的深刻领悟)——在自我的世界中对自然的素材进行组合变化,不囿于既定之道。更准确地说,就是不受成见的影响,准确地把握美的灵魂与本质。”^①对于透纳的个人品质,拉斯金将其定义为“诚实、宽厚、极度敏感和倔强、易怒、叛逆。”^②

透纳是一个伦敦理发师的儿子,没有受过正式教育,按照赫尔伯特·里德的说法,这或许正好培养了透纳视觉的敏感能力。和其他绘画大师一样,他的成就同时来自天才和勤奋。而且,肯尼思·克拉克还指出,透纳“是一个优秀的诗歌读者,尤其是对詹姆斯·汤姆逊(James Thomson)、阿肯塞德(Akenside)和拜伦(Byron)的作品。”^③他清楚地意识到诗意会对风景画产生怎样的影响。1789年,透纳成为皇家艺术学会的准会员,1802年转为正式会员并在雷诺兹的工作室学习了一段时间。他的个人生活鲜为人知,

① 赫尔伯特·里德《艺术的意义》。第174页。

② 赫尔伯特·里德《艺术的意义》。第176页。

③ 肯尼思·克拉克《浪漫的反叛》。第223页。



里德曾经提到，“他在早经受了恋爱失败的打击，一直没有结婚。他不理会当时的礼教社会，喜欢和海员以及维多利亚人所谓的“下等人”——一些伦敦小酒馆中的女人混在一起。某种隐密的习惯和厌世情绪使他显得偏执和具有反社会倾向。”

曾经有一段时间，透纳充满了野心。令人奇怪的是一个出身平凡、生活经历坎坷的青年如何成了一个野心勃勃的画家？这也许来自他敏锐的双眼和不同寻常的心灵对自然界的观察和理解。英国的天气变化莫测，反映在透纳的绘画中——那些约克郡的山谷，孤寂的废墟，幽暗的森林——它们表现的不是古典主义名作中的那种“理想”：和谐、安详和高贵的宁静，而是更为神秘和有活力的精神，超出美学判断之外的自然精神。画家或任何懂得绘画的人都存在着无法遏止的描绘真情实感的冲动，不管是兴奋还是恐惧。透纳在他独到的绘画中成功地表达了这样的冲动。意识到这一点的人会发现在古代大师的风景画中缺少了这些品质，而透纳正是在这一点上超越了古代的大师。

透纳的作品体现出浪漫主义不是一种概念艺术，它包含了自然和现实生活中提炼出的真切情感。同时，由于他的现实主义的观察方法和态度，透纳还被称为“印象主义之父”。然而，在他的画布上，观察到的真实被转化为浪漫的想象。拉斯金写道，“它们提供了转化素材的最高超的想象力模式。它绝不停留在细枝末节和外在的意象之上，而是毫不迟疑地切入心灵所关注的最为本质的问题。它是满足精神要求的唯一途径。”^①

对神圣不可侵犯的自然力量的伟大体现只是透纳作品的一个部分，另一方面，他的许多作品中描绘的细致、敏感的情绪，初夏的

^① 赫尔伯特·里德《艺术的意义》，第177页。



景色，静谧的港湾，旷野中的废墟，则唤起了一种诗意的情感。^①

英国的风景画第一次将情感作为重要的因素得以充分表现。即使现在，人们依然可以感受到透纳的风景画中强烈的情感。他的风景画是走向极端的。但并没有扭曲的成分。一幅表现宁静的风景，在透纳笔下将表现出完全的静谧，并可能产生死亡的联想，譬如《海葬》(Peace: Burial at Sea)；一幅表现运动的风景，在透纳和笔下会具有山呼海啸般的动感，如《海难》(Shipwreck)。他的表现手法强烈而丰富，是理解力而不仅仅是观察力的表现，是本质的本质而不仅仅是外观的表现，是对自然的细致观察和个人生活经历的同时表现。情感伴随着观察，情感是无处不在的。

美对透纳来说不同于荷兰画家和古典主义者的对应物。对透纳来说，它蕴藏于对自然运动的激烈动态的体验过程中。它唤起强烈的情感和意象的各向异性，有时甚至是“丑恶”的意象。但这一过程以更为有力的方式接近了艺术的本质和目的。简言之，透纳的风景画在情感和意象两方面具备了极端的绘画品质，具备了对欣赏者的无穷的吸引力。但是，透纳始终坚持客观的美学态度，将想象力的根源深深埋藏于对客观世界的体验之中。从而，产生出比单纯的观察或情感表现更为丰富的作品。

艺术家的想象过程表现为一种个人的探险历程，它不可能来自于现成的理论教条。对表现风格的不懈追求对于风景画家来说是决定性的。透纳曾说过，“试图对大气的色彩和其他特殊色彩以及色调进行确定的理论无异于自取灭亡…想象力来自艺术家的心灵深处，象来自黑暗中一样只可意会；语言这时会显得捉襟见

^① 云、山和水浑然一色，海天相接，在风中颠簸的船只…所有的声音都在告诉我们透纳是如何浪漫地感受自然力。



肘，乃至具有欺骗性。”^① 威廉·布莱克领悟到了这一点，^② 金斯博罗和康斯泰勃尔进行了尝试，而透纳则将它发挥到了极致。



图 5-4 J·M·威廉·透纳《暴风雪——轮船驶离港口》(Snow Storm—Steamboat off a Harbour)。伦敦塔特美术馆藏。英国风景画第一次将情感作为重要因素进行了充分表现。

① 透纳 1818 年在皇家艺术学会所作的第五次演讲，摘自乔弗里·格里戈森《不列颠观察》，第 187 页。

② 根据赫尔伯特·里德的观点，威廉·布莱克是哥特复兴和浪漫主义复兴运动的先知。他说，“希腊艺术是数学形式的艺术，哥特艺术则是生命形式的艺术。数学形式的存在是永恒的。”他的表述显示出对哥特艺术本质的深刻理解。哥特艺术是线的艺术，是具有生命力的。“在哥特艺术的顶点，我们发现了对清晰的轮廓线的彻底坚持所带来的感觉深度和神奇的创造力，伟大的力量被引入确定的道路…布莱克洞见到，‘自然没有轮廓，’但想象力有。”赫尔伯特·里德《艺术的意义》，第 169 页。



在西方,透纳是独特的。然而他的艺术手法对东方人却不陌生。象波·杰法雷斯解释的那样,“和中国的禅宗画家关注于山水的永恒意味一样,或者象雪莱(Shelly)的《西风颂》(*Ode to the West Wind*)中所喻示的,透纳坚持的也是事物的‘本质’,”^① (图 5-4、图 5-5)。

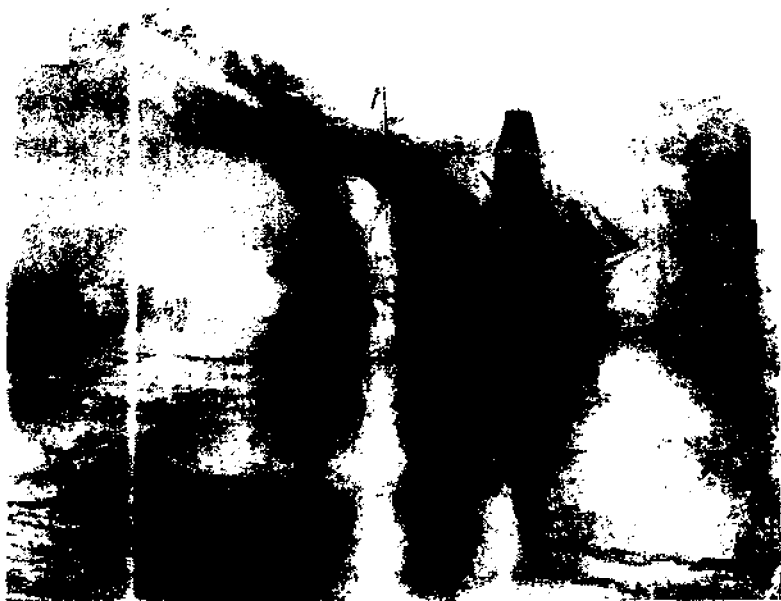


图 5-5 J·M·威廉·透纳《海葬》。伦敦,塔特美术馆藏。

^① 波·杰法雷斯《风景画》,第 54 页。



第五节 英国性

很难准确定义英国风景画的传统。如果我们说英国人喜爱令人舒畅的现实主义绘画，那么其他哪个欧洲人不是这样？此外，与荷兰的风景画相比，英国风景画还显得不够令人舒畅和现实。如果说英国风景画富有表现力，恐怕它们又不及中国和德国的作品。

英国风景画的特征可以概括为一个词：英国性。在此，它包含了以下三个方面：

一、英国风景画派的艺术倾向是反古典主义的，因为它的重点在于真实体验而不是理想化。在此意义上，金斯博罗、康斯泰勃尔和透纳是典型代表；

二、英国画家所追求的自然美不是既定框架中的静止意象，而是对地方性的现实主义的动态表现：风的速度、四季的温度变化、空中飘过的云朵、山间和谷地的生活。最重要的差别是英国画家和欧洲大陆特别是南欧画家的情绪差异。因而，清晰的地方意识唤起的环境体验和对自然美的感受造就出不同凡响的充满想象的风景作品；

三、英国的风景画家表现了他们所观察到的乡土风景之美，并为之深深自豪。随着民族自豪感和对乡土热爱的增强，一种英国精神成长起来，英国人开始热情地称颂他们的环境，他们柔美的绿草地，甚至他们的气候和古怪脾气的艺术家。简言之，英国性反映了一种北方经验主义者的情绪。

这也许不能算是对赫伯特·里德在半个世纪以前提出的问题所作的满意回答，在最后给出满意结论之前仍有很长的路要走。



为此，我们将对中国山水画作出一些分析，以及和英国风景画进行一次比较研究。



第六章 山 水 画

中国山水画美学涉及了大量的中国文化范畴。我们的研究将集中于以下几个方面：

- 一、中国景观艺术的概念；
- 二、体现的过程；
- 三、古典美学观念；
- 四、山水画艺术的基本美学范畴；
- 五、山水画的品质。

第一节 中国山水画的概念

在中国古代的字典中没有“风景画”一词。中国人称之为“山水”。(图 6-1)。

山是坚硬、沉稳、庄严、竖直的，与天相接；水是柔软、流动、宽容、水平的，与大地相连。水包容了山，山环绕着水，它们互相创造和影响着对方。瞬息万变的时间、空间，和意味深长的情感、知觉。其中包含着自然与生活的美。山水画的创作在于取得一种山与水之间的沟通，并由此将人的情感融入到山水中去。经过了 1500 多年的发展，山水画已经成为中国文化中最为灿烂的一部分。与风景画在西方的历史不同，中国山水画自唐朝



图 6-1 山水画，吴家骅作，1992 年

(公元 618~907 年) 以来就在美术领域占有极其重要的地位，并且从根本上影响了整个东方的景观艺术（尤以日本、韩国和东南亚国家为甚）。山水画的艺术观念还为中国园林的设计奠定了哲学基础并从而影响了整个东方的景观设计理念。

绘画艺术在中国古代分为三等，第一等为山水画。第二等是花鸟画，类似于西方的静物画；第三等是人物画，如肖像或者社会事件等题材，它被视为最低等的绘画。这似乎有些荒唐，它截然不同于西方的传统观念。然而中国人则视之为当然。从美学角度来看，山水画作为一种艺术媒介，比其他画种更为有力地体现



了中国视觉艺术的实践能力。而中国人的世界观和生活态度也是通过风格各异的山水画得到了象征性的表达。

“知者乐水，仁者乐山；知者动，仁者静；知者乐，仁者寿。”^①在此，生活与山水是紧密相连的。老子曾说过，“道法自然”，这句著名的哲学论断对中国艺术产生了不可估量的影响。禅，这一佛教思想在中国文人画家中也发展出一套自然写意的手法。

第二节 体现的过程：南方和北方

在此我们无意重写中国艺术史，然而作为中国美术的重要组成部分，对山水画的历史作概括性地回顾将有助于我们理解欣赏和描绘风景的中国方式。

与西方风景画相似，中国山水画与其他艺术门类相比，在历史中出现也比较晚，并且也是由人物、事件等主题的背景，逐渐发展成为独立的画种。

在南北朝（420～550年）之前，绘画和工艺之间一直没有明显的界限。直到大量的丝织品和宣纸得到了广泛使用之后，艺术家才得以进行无拘束的创作。

中国山水画的历史据说始于晋代（3～5世纪）。在顾恺之的人物画中，已有了相当精妙的山水局部。而大多数的中国史学家都认为展子虔是中国第一位山水画家。他的《游春图》遵循了我们在第三章中所提到的构图比例：“丈山，尺树，寸马，分人”（图6-2）。

在华夏文明的全盛时期唐代，各种艺术都得到了全面的发

^① 朱熹（南宋理学家，1130～1200年）《四书集注》。岳麓书社，1988年，长沙。第128页。

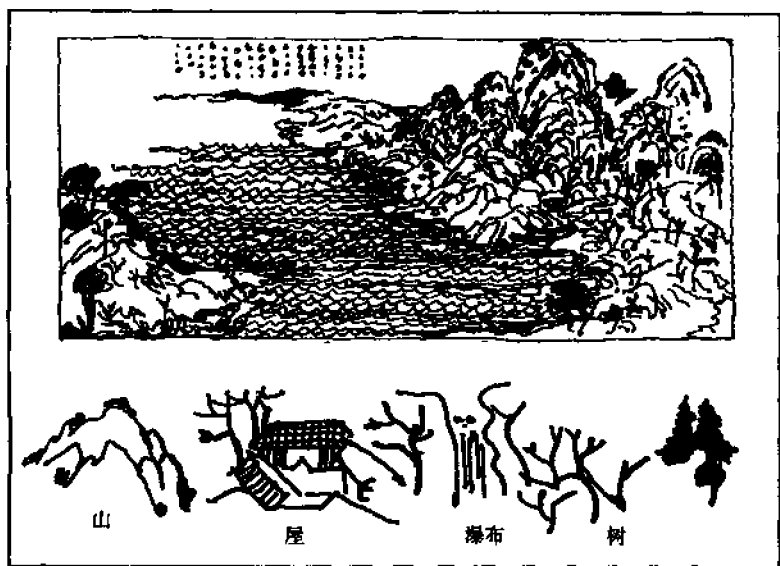


图 6-2 展子虔《游春图》

展。从那时起，山水画便成为中国美术最为重要的一个分支，并开始影响整个远东地区的艺术发展。但是这时的山水画仍然处于发展阶段，经过数百年的继续发展，它在宋代臻于成熟。

到了宋代（北宋 960~1127 年，南宋 1127~1279 年），山水画的理论和技法都渐趋完善，地位也渐趋显赫，得到了朝廷的大力扶持。

然而，只是到了元代（1271~1368 年），山水画才完成了根本性的、从写实到写意的飞跃。写意画又称为文人画，它的基本美学立场都由元代的大师建立。从此，山水画便在中国艺术领域占有了绝对的统治地位。尽管元代的统治时期相当短暂，而且统治者又来自于低等文明，在这一时期，中国知识分子处于压抑、



苦闷的精神状态，但是，从美学角度来讲，我们极高地评价元代大师的贡献。

元代以后是明代（1368~1644年）。这时，中国的商品经济开始萌芽。不幸的是在这个皇权统治根深蒂固的古老王国，商品经济模式根本无法充分发展。但是，在明代发生了一场所谓的中国文艺复兴。尽管明代画家的作为有限，但他们重新振兴了华夏文化的传统，总结了古代的艺术理论，使艺术传统在历经了长时间的战乱之后依然能够保持一定的延续性。事实上，明代画家所整理出的艺术理论对于研究中国艺术史具有极高的价值。

山水画发展的最后一个高峰是在清代（1644~1911年），在清代大师所发展的艺术理论和元明两代大师所发展的技法的基础上，山水画发展到了新的顶点。强烈的情感再一次渗入山水画艺术。传统绘画工具的精湛使用技巧在清代得到了进一步的发展，甚至对中国现代美术也产生了深远的影响。

山水画的风格流派则是一个异常复杂的系统。风格上的“南北宗”是由明朝末期的文人画家董其昌提出的，它在某种程度上反映出中国山水画的风格变迁的特殊性，它提示我们应当灵活地对具体问题进行分析。尽管这种观点在艺术史上仍有纷争，但它至少为我们理解山水画的沿革提供了线索。

根据董其昌的观点，所有的中国山水画均可以划入南宗或者北宗。他认为，南宗的创始人是王维，注重的是观念和感觉的强烈表达；北宗的创始人是李思训，这一派别更多地关注写实性的描绘。董其昌本人则倾向于南宗，北宗是等而下之的。纷争便由此而起：是否写实即非正途，并从而意味着低级？

首先，我们将回顾山水画艺术史上的代表人物的观点。唐代的大师们，像李思训（651~715年），吴道子（8世纪上半叶）



和王维（701~761年）被认为奠定了山水画技法的基础。其中李思训倾向于重彩，即青绿山水；吴道子发展了毛笔的技法；同时又是诗人的王维开创了写意山水^①的风格，并对整个中国艺术界产生了巨大影响，成为文人画的主要特征。^②他们所有的作品都已失传，支撑上述观点的是它们的复制品以及后人在创作和批评领域所取得的发展。

荆—关画风

荆浩（约855~915年）是五代时期（907~960年）山水画的首要人物。五代是中国历史上介于唐宋之间短暂而动荡的时期。荆浩将自己创作的体验总结在《笔法记》中，并提出了作为北宋绘画风格基础的“六要”。同时期的另一位重要画家是关仝。我们只知道他出生在长安，是荆浩的弟子。他成功地发展了树叶与山岩的绘画技法，即皴法，皴法是国画中针对不同对象的纹理所建立的独特的技法体系。在荆浩和关仝的作品中，在那些危岩峭壁、奇峰怪石中，可以明显看出技法与他们的生活环境之间的密切关系。荆—关的写实主义技法和观念被李成（919~967年）继承下去。李成对黄土高原的景色有着深入的观察，“精于描绘平坦荒凉的景致和‘卷云皴’技法”^③

① 写意指运用毛笔和墨汁的自由绘画方式，重于表现作者的观念、情感和感受。

② 文人画是写意画的别称，因其往往是古代文人用以表达情感而得名。在文人画中，形似的重要性远远低于情感表达。

③ 大不列颠艺术院《小约翰·M·克劳福德的中国画与书法收藏》（*The Arts Council of Great Britain: China Painting and Calligraphy From the Collection of John M. Crawford Jr.*），维多利亚与阿尔伯特博物馆藏（Victoria and Albert Museum），伦敦，1965。第18页。



范宽（950~1030?年）是北宋初年最重要的画家之一。他继承了荆浩和关仝的成就，并发展出更为丰富和饱满的风格。最为显著的是他的“枪笔”技法，充分地发挥了毛笔和墨汁的巨大潜力，从而得以更为淋漓尽致地表现中国北方的山水。

另一位重要画家郭熙于1068年至1077年间为宋朝廷的画院待诏。郭熙的作品为人熟知。他作画时的用笔像书法中的握笔姿势一样垂笔悬腕，因而笔触光滑刚劲；表现深远的空间时惯用晕染法；他的皴法被称为“鬼面皴”，是一种表现岩石复杂肌理和重量感的自由皴法。郭熙的作品是通过弱化对比而达到画面的统一，或者说乱中有序。简单地说，北宋时期所遵循的荆—关画风表现出写实的倾向；北方的险峻风光造就出一系列与之相适应的技法体系。

董—巨画风

与此同时，长江流域的杰出艺术家则从江南水乡的秀美风光中获得了灵感。居住在钟陵（今江西进贤西北）的董源（?~962年）和巨然（不详）创立了董—巨画风，预示了南宗风格的出现。和北宗画家相比，和那些巍然耸立的山峰还有跌落在莽莽巨石上的湍急的泉水相比，董—巨的绘画柔和得多，并且更加微妙；雨后初霁的山冈，虚无缥缈的远山，扣舷而歌的舟子，溶漾纤徐的清泉，正是这些和北方迥异其趣的风景产生出南宗特有的绘画技法体系。董—巨画风的笔触枯涩随意，色彩柔和而清淡，墨色的浓淡体现不同的层次，冲虚恬淡，宁静致远；这种风格又称之为“吴装”。自此，山水画的南北之分终于出现：北宗画家的北方山水雄奇险峻，技法严谨工整，多设色；南宗画家的江南风光柔和秀美，技法随意但对悟性要求甚高，多为水墨（图6-3）。



图 6-3 范宽《雪景寒林图》，郭熙《早春》，董源《山水》。

宋代以后的发展

作为纯粹文人画派的代表，米芾（1052~1107年）与其子米友仁（1086~1165年）继承了董—巨画风的成就，开创出山



水画的新流派——泼墨山水。在米氏父子的作品中，“意”的概念（观念、意义、感觉、情感等等）成为山水画艺术中最为重要的因素。用米芾的话来说，“信笔作之，多烟云掩映；树石不取工细，意似便已。”米芾以降，山水画的创作倾向开始由客观向主观转移，“意”的观念随之对山水画乃至整个中国艺术产生不可磨灭的影响。有趣的是，米芾爱石成癖，他也许是道出这一天然材料之抽象美学价值的第一位中国文人。他与石称兄道弟，甚至跪倒在一块天然奇石之前。它的潜在影响不仅限于山水画，还波及了造园艺术。^①

尽管南宋王朝在江南只存在了150年，并不断地受到北方的蒙古入侵者的骚扰，山水画在南宋的发展却依然延续了北宋的繁荣。在南宋众多的杰出画家当中，首先应当提到的是李唐（1049～1130年），李唐出身微贱，以卖画为生。但是他开创了弃繁就简的简约画风，并发展成为山水画的重要流派。他的继承者马远（1190～1224年）和夏圭（1195～1224年）充分地发展了李唐的观念。他们著名的精简布局被称为“马一角，夏半边”（图6-4）。

山水画在元代达到了又一个顶峰。绘画风格产生了突变。唐宋时的明亮活泼的山水消失了，隐士生活消失了，剩下的是穷山恶水，和强烈的个人情感。^②

这一时期深深影响了山水画的大师是历史上称为“元四家”

^① 对石的爱好在中国已有千年历史，它深刻地影响了中国和远东国家的造园艺术，并被17、18世纪的英国人所模仿。参阅童嵩《江南园林志》。中国建筑工业出版社，北京，1984年，第16页。

^② 中国画从这一时期开始以宣纸为主要纸材。

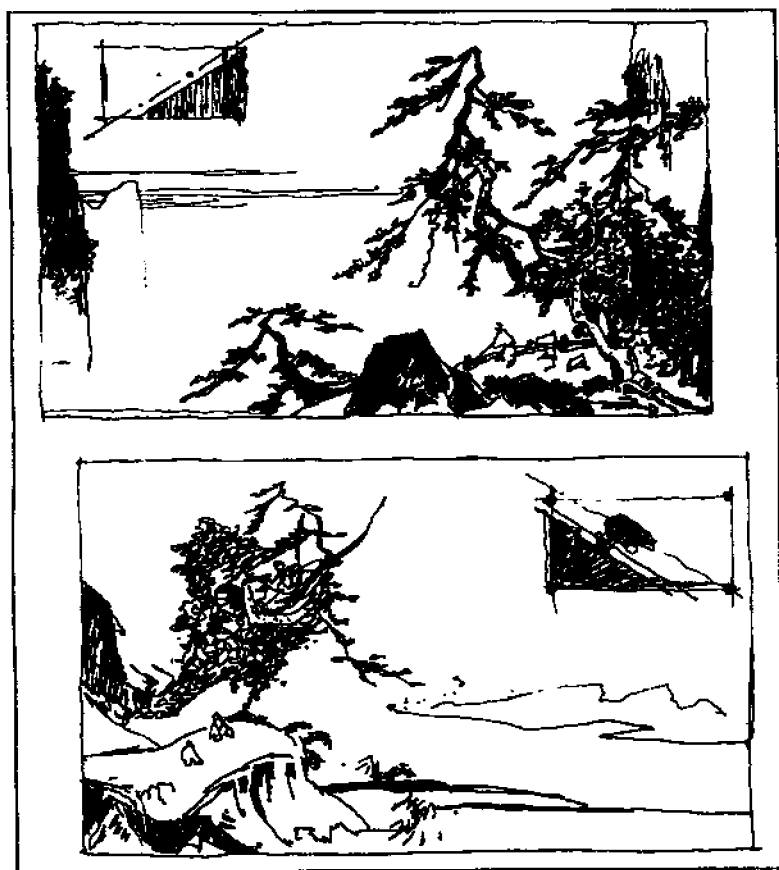


图 6-4 构图分析：马远《山水》，夏圭《松崖客话图》。

的黄公望（1269～1354年）、王蒙（1308～1385年）、倪瓒（1307～1374年）和吴镇（1280～1354年）。自此，“归属感”、“道法自然”成为山水画的主要特征（图 6-5）。

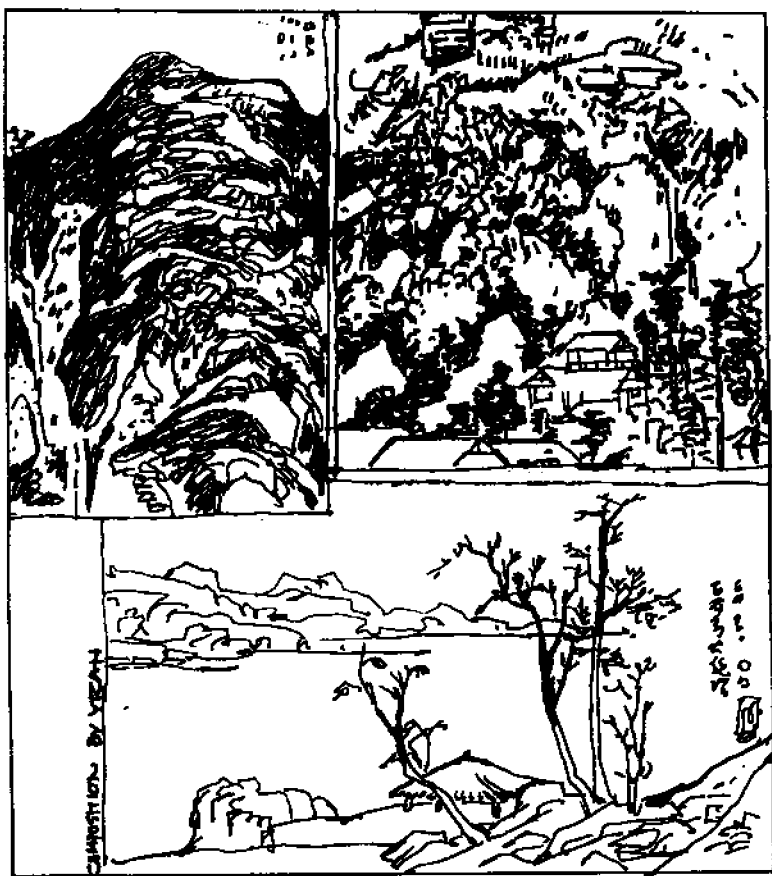


图 6-5 黄公望《富春山居》，倪瓒《江岸望山》，王蒙《夏日山居》。

山水画家还在创作中建立了精致的风景语言系统，将水墨的表现力推向极致。藉以表达“寄情山水”的微妙感觉。以倪瓒的作品为例，我们在其中看见枯木寒山、竹篱茅舍、形单影只的渔



夫和大片的空白，这些景致取自倪瓒所居住的太湖之滨，但在倪瓒的笔下，它们都一致地反映出黯淡的情绪。与之相比，画卷中的书法和金石题跋则是精美无匹的。毫无疑问，它们反映出作者高超的艺术修养，以及独白式的艺术品质。

尽管生活在不同环境之中的艺术家有着不同的风格和技法上的偏好，但有一点是共同的，即让风景自身来表达情感和感受：家园为异族所占的痛苦，背井离乡的凄凉。他们在精神上的支柱和伴侣就是那些高山流水。

在短暂的元代之后，中国历史在明朝迎来了一场文艺复兴运动。由于中国的封建传统过于深厚，新兴的商品经济无法为中国社会带来深刻的变革，到了明朝末期，情况甚至比前朝还要糟糕。但是在美术和文学领域，一场复兴古典传统的运动确实发生了，在其基础上，董其昌提出了山水画的南北宗之分。

明代的文征明（1470～1559年）和沈周（1427～1509年）在山水画艺术中享有相当高的声誉。文、沈二人都生长在江南。沈周早期追随的是董一巨画风，中年师法黄公望、王蒙，晚年偏好吴镇。他良好地继承了文人画的精神，复兴了他的古典艺术理想，虽然沈周对山水艺术没有观念上的贡献，但在中国知识分子的心目中，他使文人画的声望和魅力得到了显著的提高。文征明学画于沈周，“笔墨精致秀雅，明代画家中恐无出其右者。”^① 他的画多描绘先贤人物的生活及湖山园林之胜，文征明同时还掌握

^① 精致是中国文人画的重要品质之一。在西方古典主义艺术中以及荷兰和英国的风景画家的作品中，这一品质也有所体现。引文摘自大不列颠艺术院（小约翰·M·克劳福德的中国画与书法收藏）。第18页。



了精湛的造园技艺^①。有趣的是，几乎在同一时期，西方的文艺复兴画家也开始受到维吉尔对黄金时代和理想生活描述的启发。与西方的文艺复兴不同的是，明代大师们延续了中国古典艺术的传统，就像手法主义者延续了文艺复兴盛期的传统；因为在观念和态度上没有更新，所以这一时期的画家对中国艺术的贡献也是有限的（图6-6）。

写意山水画的最后一次高潮产生于清代，这时的中国被来自东北的一个少数民族——满族所统治，她看上去如此疲惫，如同一个耄耋之年的老人，只能活在辉煌的回忆之中。然而，传统精神依然存在，文人依然关心着国家、民族的存亡。尽管他们并不是民族英雄，时常会对现实产生逃避心理，但毕竟保存了自己的尊严和中国艺术的精神传统。龚贤（1620～1689年）、朱耷（1625～1700年）和石涛（1642～1718年）是这些文人的典型代表。他们用山水画来表达自己的哲学，抒发心中的愤懑；正是这样苦难的现实培育出了山水画艺术的最后一朵奇葩（图6-7）。在他们的作品中，表现出了与西方著名的风景画作品一致的所有优秀品质，我们可以看到五代末期发展起来的细腻的董—巨画风，可以看到南宋的李唐所推崇的绘画哲学：少即是多；^②可以看到元四家的精湛技法；我们甚至可以看到德国画家如格伦瓦尔德（Grunewald）和阿尔道福（Albrecht Altdorfer）笔下的莽莽深林和山峦，和英国浪漫主义画家饱含深情的风景。山水画的精华和表现力被这几位清初的大师充分地发掘出来，从而使山水画艺

① 董嵩《江南园林志》。第47页。

② 一千多年之后，密斯·凡·德·罗（Mies van de Rohe）提出了同样的说法，以解释他的设计哲学。



图 6-6 文征明《柏石图》，董其昌《山水》。

术在这封建时代的最后一个王朝达到了前无古人、后无来者的高度，并深刻地影响了中国画的美学风格和造园哲学。



图 6-7 龚贤《山水》，石涛《山水》。

结论

回顾历史时我们发现绘画风格的变异是显著的，但是，在众多画家中间作出南宗北宗这样截然的划分几乎是不可能的，尤其



是在唐宋时期。其中，南宗之所以受到如此推崇，可能是因为：从美学上考虑，山水画中的抽象意味和精神因素的重要性随着时间的推移，变得越来越重要，在宋朝以后，更成为山水画的主导因素。对深受传统哲学影响的南方文化来说，南方细致柔美的山水具有无穷的魅力。在道家哲学中，“天下之至柔，驰骋天下之至坚”、“大音希声，大象无形”的思想被中国文人奉为圭臬，含蓄的风格受到重视，从而在艺术实践和哲学思考的过程中，捕捉“至柔”的微妙品质就成为至关重要的因素。与绘画材料相联系，中国画的毛笔、墨汁、宣纸都具有柔软纤秀的特征，于是自然地需要一种外柔内刚的技法来把握它们，从而捕捉大自然的精妙之处。

从社会政治的意义上来说，许多个世纪以来，中国的北方疆界一直处于异族窥伺之下，因而居住在北方的文人长久以来感受着某种心理上的压力。其次，北方的气候较为寒冷，还有局部的干旱地区，北方的风景只可能表现出雄壮的气势而决不像南方那样秀雅润泽。另外，唐代以后，以农业为主的经济基础在南方繁荣发展，中国的经济中心因此而逐渐南移，同时，南方水路交通的便利促进了南京、杭州等经济文化中心之间的交流。所以，总的说来，南方的文化教育水平一直高于北方。

尽管从理论上来说，未受过教育的人同样可以成为画家，但实际上在山水画家（文人画家）中从未有过这样的例子，因为在中国古代，典型的文人必须兼通琴棋书画，节操和对传统思想的认识也被视为“高士”不可或缺的品质。中国文人的品格和对优雅含蓄之美的关注就是在这样的环境中培养出来的。



第三节 古典美学观念

山水画家面临的困难是如何获得对自然的深刻认识，并运用绘画语言将这种抽象的认识转化为可视的艺术形象。在山水画领域内，传统的影响根深蒂固，前辈大师的作品令人高山仰止，他们高超的艺术造诣和水墨技法如此地显著，以致于后代的艺术家很难逃脱仰视历史的局面。山水画和人生就像是有着浑然天成的紧密联系，个人的生活体验构成了不同的艺术灵感和美学态度的重要源泉。而艺术所扮演的角色也因此而在各个时代都有所不同，尽管所有的画家都宣称他们追随了同样的传统。

于是，中国山水画美学中的决定性因素就是它的美学理论本身。

谢赫六法

从雕刻到使用柔软的毛笔；从纯装饰性或叙事性的描绘到书画合一、寄情山水，中国古代的艺术家以各种方式总结出了他们各自的美学体验。

其中，谢赫（南齐 479～502 年，南北朝）的“六法”是早期理论中最具影响力的一种。它是中国传统美学发展道路上承前启后的一块里程碑。

按照重要性的次序，六法的内容如下：

1. 气韵生动；
2. 骨法用笔；
3. 应物象形；
4. 随类赋彩；
5. 经营位置；



6. 传移模写。

“六法”的第一要点是概括而言，但对理解和欣赏山水画具有决定意义，因为山水画与艺术家的内心世界相关，强调总体氛围和精神品质。“气”可以解释为“精神”，在此它指的是绘画的活力和气氛，它是中国画中的重要因素之一。气的概念向来是神秘的，并带有歧义性，各个时代的许多艺术家都对它作出了不同的解释。

第二要点是中国画所特有的，有人说中国画是线条的艺术，这基本上是正确的。中国画中对空间的定义和物体的摹写并不是建立在透视法和西方的光影概念的基础上的，它依靠轮廓线的特殊品质，“散点透视”和黑白色调之间的复杂关系来达到这一目的。“骨法用笔”对中国画家来说就意味着一切，它涉及了形式、肌理和情感力度。这一法则并不仅仅是描述了一种使用毛笔的结构方法，它还指出了绘画中应当具备的自信心和活力。从某种程度上说，这一法则是实用的，但它更多地属于美学的精神范畴。

“应物象形”和“随类赋彩”反映了晋至唐代的现实主义态度，它强调了世界的客观性。但是，与西方的现实主义不同，中国的现实主义态度仍然受“气韵生动”和“骨法用笔”两条法则的支配。

第五条法则，“经营位置”不仅仅是关于画面布局的法则，更为重要的，它还是一个思考的过程，一个关于观察和创作的思考过程。诸如意象的取舍、思考、研究、分析，形式的扬弃的过程对于构成统一的画面具有重要的实践意义。在此，思考的方式仍然是具有决定意义的。

最后一条法则指出了借鉴的方式。“传移模写”，学习前人对



于中国画家来说是必要的，但这并不意味着要成为古代大师的模仿者（但历史上常有一些画家恰恰是做到了这一点）。“模写”的动机是希望加深对宝贵的前人遗产的理解。因为绘画本身是一个实践的过程，而且必须以正确的方式来实践，必须通过对前辈大师的作品和思想进行认真的体验，理解和思考。因此，“传移”是探索艺术真谛的过程中不可避免的经验。对于借鉴者来说，要想通过人生体验和真正的观察来获得真正的美学认识，要想在沉思的过程中找到自我，他必须认识到自身和前辈大师之间的差别。这一认识不仅涉及到绘画技法，还有每一代的艺术家所积累、发展和丰富的思想财富。延续和变革并不矛盾。

中国美学系统的发展有其自身的特点。在谢赫六法之前，视觉艺术理论已经发展起来。东晋（317~420年）时代伟大的美学家刘勰在他的著作《文心雕龙》中，总结了秦汉至东晋时期的艺术经验，提出了自己的美学观念。他研究了范围广泛的美学问题，包括功能、内容、形式和感觉，探索了一些重要的主题，例如感觉和感觉对象之间的密切关系；从感性到理性的感受过程；感觉和情感的品质；艺术夸张的合理使用以及精致微妙的视觉艺术中的美感把握。

刘勰的同时代人，著名的画家顾恺之在其论著《画论》中论述了画面结构、人物、环境和气氛之间的关系。他指出了艺术精神和深刻的思想所形成的精采构思的重要性。他认为这些思想和艺术精神在主观客观世界之间形成了对话的可能性。他还表明了人物的精神因素和环境特征的重要性，在中国艺术史上，顾恺之是第一位坚持形式的气韵表现的画家，他奠定了写实性的艺术基础并创造了富有表现力的绘画风格。从顾恺之到谢赫，都强调精神因素的体现和写实性的描绘。在此意义上，他们是非常古典



的。

唐代重要的艺术理论和评论家张彦远在他的《论六法》中将谢赫六法作了进一步地发展。他的最有影响的观点是“意在笔先”、“意似而已”。意的概念在绘画中是最为重要的，这一从着重描绘客观形式到写意（观念和感受）的美学理论变化得自于唐代山水画的蓬勃发展，热爱水墨写意山水的文人更将这一新观念推广开来。在此，我们必须再一次提到伟大的天才诗人和画家王维，诗情、画意自王维始而合二为一，开始了文人画的时代。从一点上来说，山水画开始具有“浪漫主义”的色彩。

这一美学观点的根本性转变也深深地影响了后人对谢赫六法的理解和阐释。六法的第一条“气韵生动”成为艺术理论与实践的指导思想，成为欣赏和描绘风景时最重要的因素。与之相连，笔墨的品质，“骨法用笔”也从一条技术性的法则转变为精神上的要求。笔墨的使用方式被理解为气韵的生动性之表现，意境创造的关键，情景交融的必然途径，山水画艺术的最高境界。

荆浩六要

五代时的画家荆浩将谢赫六法改造为“六要”：气、韵、思、景、笔、墨。根据这一新法则，绘画更像是纯粹的精神产物而不是对事物的观察和记录。他的“六要”进一步确定了中国画的主观取向。在他的著作《笔法记》中，气的概念意味着“心”（思想观念），用笔必须受气的指引，而不是外物的诱惑。这里，气再一次地被视为绘画中最重要的部分，形似从而变得次要，甚至可以忽略了。

在这些早期的中国美学理论基础上，山水画开始向两个方向继续发展。一方面，气被视为“理”（理性）的结果，从而绘画的精神品质被理解为一种理性的存在：明代的理学大师王阳明



(1472~1528年)认为“无心外之理，无心外之物”，因此，这时山水画已不再是孤立的艺术现象，而是哲学思考后的产物。在这一理学思想的影响下，绘画甚至其技法都变得极为主观。米芾也因此坚持认为“意似而已”。绘画的形似的重要性已逐渐为神似所代替。后者甚至成为某些画家唯一的目标。这一倾向在文人中有着大批的追随者，尤其是那些将绘画视为个人修炼的文人。

另一方面，山水画被视为一种个人情感的缓释剂，希图将汹涌的情感置换到山水画中去来达到心理上的平衡，前面已经讨论过，这种技法在元代至清代期间得到了充分地发展。这一倾向更为关注人的情感和感受，虽然它仍然遵循“意在笔先”的法则，但是它找到了一条折衷的途径，使山水画在主观与客观之间保持稳定，以高超的技巧表现物理世界和精神世界，将情感融入山水，同时，体验山水和真实的人生，从而最终发现和表现主客观世界的和谐统一的关系。这条折衷主义道路是元代至清初的大师们对山水画所作出的杰出贡献。

为了寻找精神世界的源泉，理解自然的本质，需要“搜尽奇峰打草稿”。^①因此，一个画家应当将自身融入自然，俯仰天地之间，才能体察人生真谛，而达到创作之最高境界。从方法论上来讲，则推崇“法自我立”。^②由此，我们可以清晰地看到山水画理论的发展经历了一次转变：从对方法的探求（谢赫六法、荆浩六要等等）到拒绝固定的教条，以关注于情感的表达。

这时的中国美学理论将艺术与中国哲学联系起来。尤其是道家哲学，它不仅影响了山水画的思想、观察方法、表现手法，还

① 语出石涛《苦瓜和尚画语录》。

② 语出石涛《苦瓜和尚画语录》。



影响到造园艺术的各个方面。

第四节 山水画艺术的基本美学范畴

对山水画的美学研究有两个层次。第一个层次（基本层次）是对历史和古典理论的研究；第二个层次是对山水画本身的深入研究。从某种程度上来说，第二个层次的研究更容易把握，更容易获得对艺术本质的认识。

从方法论的角度来看，我们需要确定三个基本范畴：

形象绘画—艺术形式；

理性绘画—艺术逻辑；

感性绘画—情感归宿。

艺术形式作为被绘制的风景意象的状态，涉及到中国美学中几个与众不同的方面：

中国式透视；

线条的美感；

墨分五色；

皴法。

中国式透视

透视是分析和定义空间，处理景观形式的方法，它对描绘风景的方式产生直接的影响。

中国人对景物的观察是从一侧到另一侧，从一点到另一点的，我们称之为“散点透视”。在这一透视系统中没有固定的焦点，而是根据高度方向上的，深度方向的或者层次上的远近概念，根据观察者自己的意愿和关注的方向进行自由选择。

从高度方向上描述远近，就将距离和高度的概念联合了起



来，例如，在描绘高峻的远山时，视点常常取得非常低，并加入了不聚焦的视觉形象，以期唤起庄严雄伟的感受。对于中国人来说，这种雄伟壮观的形象是对山水的威严、对自然崇拜、对高贵品质的象征的恰当不过的表现。在这方面，唐代和北宋时期的画家是典型代表。

从深度上描述远近常用来有效地表现复杂风景的层次和深远，体现风景的宽广和辽阔的特点。这是中国画中最为困难的透视，因为笔墨和线条在客观上的局限性，空间的层次等级很难表现。山水画家发明了各种方法来逾越这一障碍。表现深远感的画面常常采用俯视的远景，视点不断移动以描绘被遮挡的景物。通过这种方式，通过不懈的观察，一种超越了现实的，常常表现出神秘和虚幻色彩的画面被中国画家创造出来。深度上的远近概念意味着真正的发现，发现不同视角下的画面层次，和最终发展出主观的意象。

层次的远近概念指的是一种真实的、正常的观察。观察者从正常的视觉效果出发对画面进行组织，通过对水平关系的强调产生亲切、宜人的景色、尽管这种方法看上去很简单，但它是一种深刻的观念。它在方寸之间表达出宽广的意念，表达伤感、忧郁、孤独的感受或者安详、甜蜜、愉悦、轻松的心情。

这几种透视方法可以独立使用也可以混合使用，依作者的心理状态而定。大多数情况下，中国画表现的是经过艺术抽象与加工的意象。但这种效果不同于拼贴画，中国画与客观世界始终保持着直接的联系，它的表现手段是介于抽象和写实之间的，它不依赖固定的视点和消失点。在山水画中，风景可以同时是巍峨、深远和开朗的，根据或是庄严、深沉或是平静的心情而定。



线条的美感

从中国书法中孕育出了线条这一根本性的要素，它为书画之间的沟通发展出一条特殊的途径，并成为所有中国艺术形式的重要媒介（建筑、雕塑、陶瓷概莫能外），或许我们可以因此而将线条称为中国艺术的标志。线条在中国艺术中享有独立的地位，和独特的意义，它将语言文字同视觉艺术结合了起来。因此不难理解线条在中国山水画中的重要地位。

在评论线条的美感时，黄宾虹写道，“曲径通幽”，这说明了线条不仅是一种可见的形式，而且是对整个作品气氛起着决定性作用的不可见的内在关系。

鉴于线条在艺术中如此重要的作用，艺术家的个人修养也就不可避免地和他的书法及绘画品质联系起来，成为艺术家性格的象征。所谓“文如其人”。正因如此，对毛笔的运用就成为艺术法则中具有决定性的因素。

墨分五色

墨涉及到毛笔的使用，以及毛笔对线条特征的影响。而线条组成了画面的结构，从而完整地体现“意”，这就是中国画的逻辑必然。相对而言，其他的因素就显得较为次要了。一幅画的成功依赖于将墨的潜质充分地发挥从而表达“意”。因此，作为主观情感或精神的释放而不是事物外观的描绘，色彩对山水画仅仅起到了补充的作用。从这一立场出发，因为墨汁的丰富而有力的效果能够完美地体现中国画的精神世界，所以色彩是完全次要的，或者说，墨本身就能幻化出无穷的色彩。

皴法——山水画的基本象征性词汇

皴法是表现景物特征（结构和肌理）的系统技法，它传达了客观世界的信息。它的提炼过的艺术形式将惯常的景色作了分类



处理，从而在现实与美学理想之间，在抽象和现实主义之间找到了折衷的中国式道路。

艺术逻辑

在绘画的理性范畴中，中国画家发展了他们自己的逻辑体系，包括气、留白和画境，它们涉及到了古代的中国哲学。

气，在山水画中，指的是作品的灵魂，它一方面强调了创作过程的整体性，另一方面关系到对风景氛围的总体把握。在这里，气的概念，也是这一艺术的魅力所在，它通常是只可意会不可言传的。

留白·三维空间和运动

中国的时空概念是二维的，再加上画笔的运动，笔触的变化和运动反映了对时间和空间的理解——第三维度。换句话说，运动唤起了第三维度的联想。因此，空白对于表现运动是绝对有必要的，而富有表现力的留白成为国画中的关键。

老子《道德经》：洼则盈。^① 由此我们可以理解到画面的空白部分是意味深长的，留白是笔墨经营的结果，它可以代表画家所要表达的一切，如空间的深度，无限的延伸等环境的物理特征，或者哀伤、绝望、安详、隐逸等人物的心理状态。每一个山水画家都认识到，“知其白，守其黑，为天下式”。^② 也就是说要追求丰富的效果，画家必须考虑到各种可能性，因为环境和人物是交互性的，它们之间形成了互相创造的关系。从而，美学上的各种对立关系，如少与多，动与静，强与弱，巧与拙也是互为因果的。

① 《道德经》第二十二章。

② 《道德经》第二十二章。



中国画的画境

国画中的“花鸟画”类似于西画中的静物画，不同之处在于花鸟画表现了许多有生命的对象，鸟、鱼和其他小动物，甚至昆虫等等。这一画种不是完全写实的，飞鸟只是运动的象征，而花草是自然的象征，有趣的是，对中国人来说，这样的艺术想象是再简单不过的：即使是用一段树枝来象征整个自然界。这是典型的中国式的艺术境界：以极其简约的形式超越空间的局限和介质的束缚，含蓄地反映出艺术方法论和想象力。

此外，我们已在本章的开始讨论过，中国人用来表示风景画的词汇“山水”，象征性地表达了中国画的意境。然而，这种观念必须通过中国画特有的材料和工具和中国式的对自然和人生的理解来表现。尽管不存在固定的教条，但是仍然有一种中国文化背景下的总体艺术倾向指导着山水画艺术。

情感

在绘画的感性范畴中，情感是关键因素。在创作过程中，山水画家将作品本身视为其情感的归宿。中国艺术中独特的概念如意、意境等等，说明了中国画家表达情感的方式。同时，它也体现了个人命运与自然现象的一致性，即道的观念。

从而，山水画艺术的基本特征可以归纳如下：

1. 重视“意”的体现；
2. 尊重精神同风景意象之间的关系；
3. 注重情感的表达而非形式上的写实。

第五节 山水画的品质

谚云：文如其人。这多少说明了任何艺术形式都是作者思想



的产物，反映出作者在品格、修养、艺术才能方面的素质。因此，山水画的品质实际上是艺术家的品质。在此起决定性作用的艺术家在寻求艺术真谛时所持的哲学立场。

首先，它是一种对自然的本质上的认识。山水画的价值就在于它的主要艺术哲学立场是建立在有着深远影响的神秘的道家哲学基础上的。道家哲学认为世间万物都发生于形而上的“道”，它是“混成”的有机整体，先天地生”。^①一切存在的逻辑结构是“人法地，地法天，天法道，道法自然”。^②因此，天地万物及一切众生都依这一结构而存在，并构成了自然的意义。”^③

自然并非抽象的纯粹形式，它也是可以被感知的客观存在。我们首要的任务是指明自然之道如何操纵宇宙的运动变化。天地之间的万物是生生不息、瞬息万变的，这一复杂现象的本质就是自然的本质，它蕴含了美的本质。对山水画家来说，理解山（“阳”的象征）水（“阴”的象征）之间所保持的动态平衡是理解自然本质的基础。事实上，山水画中体现了对自然本质的一系列反映，如静止和运动，差异和一致，普遍性与地方性，自然风景与心理反映，纯自然形式与人工造物，个人感受与普遍意义等等，这些反映通过具体的形态、肌理、色彩、布局和营运笔墨表达出来。

所以，山水画创作的过程是观察、理解和表现风景本质的过程，而不是进行记录式描绘的过程。主客体之间的关系，在山水画家这里表现为以沉思的方式感受自然，在心灵中创造出自己的山水意象，然后用个人所掌握的技法来表现它。画家对自己行为

① 《道德经》第二十五章。

② 《道德经》第二十五章。

③ 在此“自然”一词指人类及其控制之外的世界。



的理解远比对作品逼真程度的关心更为重要。从这一点来看，山水画就不单纯地是对自然造化的杰作进行描绘，而是画家灵与肉参与的结果。

山水画艺术对领悟自然和独特地表现自然的能力都有很高的要求。鉴于道的重要意义，画家还必须对人生及他人有深刻的认识。老子《道德经》：

知人者智，
自知者明。
胜人者有力，
自胜者强。
知足者富，
强行者有志；
不失其所者久；
死而不亡者寿。^①

这时，老子之意并不在于提出一套道德准则，而是表述一种关于传统思想逻辑。对于老子而言，思维方式远远高于社会行为。

因此，对于绘画来说，画面完美的重要性要低于对自然与人生的深刻认识；任何一个画家，无论其技法多么精湛，都无法自信落在宣纸上的任何一笔是完美的，但是，“意”的表达则必须淋漓尽致。事实上，追求形式的完美是毫无必要的，因为美并不是建立在对真善美的概念的消极理解之上的。恰恰相反，在中国古代的美学哲学中从未建立过单一绝对的美学标准，只有关注于智慧和情感表现的艺术交流。因此，中国艺术的最高境界在于表现天人合一的关系。

① 《道德经》第三十三章。



简单地说，一个山水画家必须对自然和人生进行全面地观察和深入地思考，从而抵达天人合一之路。这一努力甚至可能是终其一生而未果的，因为修养和领悟是没有止境的。真正优秀的山水画家也因此而属凤毛麟角。



第七章 浪漫主义艺术

通过对东西方风景画艺术发展的回顾，我们可以看到，风景从叙事的背景逐渐发展成为独立的艺术，从写实性的描绘逐渐发展成为理想、情感和感受的表达，从人类生存环境的注解逐渐发展成为包含了激情与奋斗的艺术。因此，风景对于艺术家来说不再是孤立的自然现象，而是关系到人类命运的环境，它已成为人与自然沟通并传达情感、理想和愿望的有效媒介，是普遍的内在动力，而不是任何艺术公式驱动着艺术家运用情感去描绘他们所在之处的风景。而为了恰当地表现他们对环境的感受，艺术家发展了具有“设计意味”的操作这一媒介的系统。风景画艺术在真情实感的基础上表现了爱和浪漫的思想。

第一节 “古怪”的翻译

在汉语中，浪漫一词的“浪”原意是波浪、分解、漂荡；“漫”的原意是溢出、蔓延或无限。它在汉语中的解释相当接近西语中的本来意义。这一翻译如此巧妙和古怪，以至于它将浪漫一词从发音到意义完全中国化了。因此，“浪漫”在现代中国的美术、文学、音乐和诗歌批评中被广泛地使用，甚至还被用来联



系政治中的理想主义。^①

中国人素以擅玩文字游戏著称，在中国，浪漫主义如今已经几乎不再是一个外来语了。^②然而，这一术语在中国意识中还有些许意义上的扩展。它通常用来表示展现了自由美好的想象力的艺术创造，而不是消极、伤感的情绪或者烦恼的发泄。它涉及了个人内心深处的感受，是接触到了普遍之美的结果。它还意在表明人生（包括个人生活）的基本意义，例如民族的命运兴亡，国家的前途，生活理想，对山水的深沉热爱等等。

第二节 论浪漫主义

总的说来，任何艺术都建立在形式和意义的表现之上。艺术家必须依据情感、感受和观念的需要从实际的观察中筛选形式，而艺术风格则是随着时间和地域的变化各个不同的。我们可以通过三个范畴来定义艺术方法。第一个基本范畴是现实主义的途径，强调观察和真实的记录；第二个范畴是理想主义途径，它可以被看作哲学的途径，因为当试图描绘艺术理想时，理性的思考是具有决定性的；第三个范畴是主观表现的倾向，它的创作途径是由内心向外扩散的，当然对外部世界的体验是内心感受的源泉。很明显，采取单一的极端立场来评论和实践艺术是不明智甚至不可能的，因为任何艺术形式都可能同时是表现性的，理想主

^① 毛泽东曾提出他的美学理想是“革命的现实主义与浪漫主义相结合”，近半个世纪以来，它被视为中国指导性的美学思想。

^② 唐宋时期的中国诗歌艺术充分地体现了中国文人在严格的音律限制下经营文字，表现微妙的意义和感受的天才。



义的和某种程度上写实的。我们只能将上述三个范畴作为艺术研究的起点。

根据《牛津艺术指南》(The Oxford Companion Art),“浪漫主义”一词来源于中世纪的骑士传奇(Romances),它讲述的是拉丁世界的传说故事。因此,浪漫主义表明了骑士精神的模式之下,想象力和理想主义意味着什么,在艺术批评语言中使用浪漫主义的说法始于18世纪,并最终具备了丰富的内涵。”

作为一种理想模式,浪漫主义思想远离了现实生活。卓越、辉煌、高贵的概念以一种诗意并带有致幻色彩的方式表述出来,迎合了具有高度审美快感和些许遁世意味的想象力的需要。即便如此,精确地定义浪漫主义仍然是困难的,这是因为浪漫主义风格介于理想主义和表现主义之间,它兼具了理性和感性或者说哲学和情感。但有趣的是,正因为有着这些批评上的难度和歧义的性质,浪漫主义艺术才显得格外富有魅力,并促进了关于其意义和价值的深入思考。

如上所述,寻找现实的图景是描绘理想的起点,随之而来的是修正和提炼的过程。根据雷诺兹的经典定义,“绘画艺术中超越了对自然进行模仿的优秀品质……所有的艺术都从超越具体现实的美学理想中吸取了典型的美。”^①因此,理想主义可以被理解为从现实世界之外寻找完美之物的艺术风格。不幸的是,尽管我们所感受到的世界绝不完美,但我们的理想却又不可避免地受到我们感受性的局限,因此,任何完美的理想其品质都是值得怀疑的。而我们对内心体验的表达也受到由传统、自然和社会环境所造成的狭隘观念的束缚,因而纯粹对理想之物或者内心体验进行

① 赫尔伯特·里德《艺术的意义》第223页



描绘也是难以令人满意的。显然，一种对理想和感性进行折衷的途径是必要的，因为艺术家必须面对现实生活，找到能够弥合理想同现实之间的距离的、有效而易于接受的方法，风景艺术并因此而能够是浪漫主义的，而能够将深刻的思想同现实的体验结合起来。

另外，体验和认识的过程与过去、现在和未来有着逻辑上的联系，也就是说，它有着一定的历史脉络。所以，我们应当认识到，尽管浪漫主义艺术是反古典主义的，它仍然和古典主义的基础并从而和古老的传统存在着一定的联系。从这一意义上来说，浪漫主义艺术并不是对古典的或者理想主义艺术的彻底“反叛”，而是对传统的一种变奏（变形），因为浪漫主义者只是反对脱离了真实体验的艺术。

更为重要的是，我们应当认识到浪漫主义者所描绘的情感涉及到广泛的人类体验，例如自然界的力量、民族的兴亡、人类的命运、爱、恐惧等等。这些体验必然地受到社会生活、自然条件和个人经历的制约，甚至还受到某种教育背景带来的影响。换句话说，浪漫主义是表现个人的但又不止于此，浪漫主义艺术常常涉及到一些普遍性的主题，所以，浪漫主义出现在文学、美术、景观设计等等几乎所有的艺术门类中。从广义上来讲，浪漫主义是完全“国际化”的，我们在象中国这样的国家就发现了它的踪迹。中国的某些艺术思想能够容易地被用浪漫主义的术语来转述。

第三节 浪漫主义艺术的本质

论及浪漫主义艺术的本质，我们又面临了一个新的困难，将浪漫主义同表现主义区分开来，二者都实际是主观感性的表现，



包含了强烈的情感。关键的分别在于表现主义者在线性的意义上表现他们的个性，内向地发展他们的艺术图景，不要求回馈。尽管我们常常使用“表现”来描述某种艺术形式，但是如果在自我表现的路上走得太远的话，则会陷于“主义”的泥泞，感染力就会非常微弱，而绘画的意象则显得夸张和极度地扭曲，产生沟通上的困难。

建立在广泛体验基础上的浪漫主义艺术思想兼具内向和外向的发展途径，它不同于表现主义者单向地，与外界割裂开来的思维方式，浪漫主义的思维方式是双向的：现实生活的影响受到重视；环境或者说景观，作为人类感性的“容器”也必须得到尊重，浪漫主义也能够具有非凡的表现力，但是，为了避免走向表现主义的极端，浪漫主义艺术家选取了现实世界的主题，体察的是自然的变化（尤其是自然力量与人类生活的关系），这样的艺术因而是“可读的”，局限于狭小的个人世界与融入更为广泛的人类社会，与接触自然、感受地方意识、民族意识、信仰、社会传统和责任相比也因而是不足取的，那些河流、湖泊、海洋、山脉、岩石和空气也因而成为全世界的画家以各不相同的浪漫主义手法所讲述的普遍性主题。

浪漫主义艺术似乎天生具有同自然的密切联系。它所使用的主题诸如恐惧、伤感、孤独、激情通常通过象征性的画面如暴风雨、落日、远山、浩淼的水面或者云层等等来表现。这种视觉语言非常易于理解并从而产生共鸣。

这种普遍的、易于理解的表达方式使浪漫主义艺术家能够表明他们对现实的基本态度，解释世界和人生，关注人类的福祉和愿望，以及帮助自己和观者获得心理上的平衡。在此意义上，浪漫主义关系到哲学，以富有想象力的视觉语言描绘了我们的世界观。



尽管浪漫主义的艺术特征中包含了幻象，但是，现实生活永远不是等而下之的。通过一种纯真的表达方式，诸如自然的强力、废墟以及悲剧场景被描绘为迷人的画面，尽管它们原本是恐怖、压抑或者死寂的栖居之地，在这里，艺术家希图唤起的不是“丑”的联想，而是美。事实上，浪漫主义是表现为伤感的艺术：它不是世界的改造者，而是人类感受和愿望的代言人，它建立在人生的普遍含义之上。从对自然和美的体验的角度来讲，尽管存在着技法和物质载体上的显著差异，浪漫主义艺术是没有国家、民族和种族的界限的。

根据威廉·佛汉（William Vaughan）的说法，^① 浪漫主义可以从风格倾向和思想倾向两方面识别，它涉及到艺术家同时代的政治、社会巨变之间的冲突关系。这一艺术的基本原则是表现强烈的感情和特殊的时空意识，它的特征无法用单一的风格或模式来界定，每个时代每个国家每个民族的每个画家之间都存在着风格上的差异，然而，我们也能清楚地看到浪漫主义者通过运用相似的准则将各异的艺术风格统一于浪漫主义的基本美学范畴之中，比较明显的例子是英国的风景画和中国的写意山水。这一点将为进一步的讨论指出方向。

第四节 浪漫主义的风景艺术

并非所有的艺术形式都能与自然进行良好的交流。当艺术被限定在纯粹个人的范围内，几乎不存在任何普遍性的因素时——

^① 威廉·佛汉《浪漫主义艺术》（*Romantic Art*），泰晤士和哈德逊出版社（Thames and Hudson），伦敦，1988年。



举例来说，没有任何逻辑基础，没有任何供交流的语法为前提，只有极度个人的、纯粹的创作——这样的艺术可能是伟大的作品，也可能是垃圾。然而，风景艺术是不同的，无论是以具体的还是抽象的手法来描绘，它必然地是对自然景色的描绘，它必然地是某个实在场所的意象。

风景画的不同阶段关系到变化着的社会、地理和气候条件以及与之对应的心理反映。因此任何关于绘画的考虑必须顾及所有的自然和社会层面，而这些层面也影响到我们对作品的理解。

在西方，维吉尔的诗歌启发了 17 世纪意大利的景观理想（在 1500 年之后）；在中国，晋代的诗人陶渊明提出了美学原则：“诗情画意”。两者同工而异曲。强烈的地方意识赋予画家个性，将西方与东方的风景艺术区别开来。从这一观点出发，我们将法国出生的洛朗和普桑称作“意大利”画家，将出生于俄国的柯森（Alexander Cozen 1710~1786 年）^① 称作“英国”水彩画家；从这一观点出发，我们同样支持董其昌将山水画分为南北宗的说法。

如果说哲学是思想者的艺术，音乐是恋人的艺术，那么风景艺术则两者都是。自从风景画发展成为独立的艺术门类，便在画家的情感中体现了爱和思想。洛朗的意大利风景和董巨画风可能是田园牧歌式的；荆浩的山水画或者罗莎（Salvador Rosa 1615~1673 年）^② 的风景可能是雄奇庄严的；米芾的《溪山雨霁》或者

① 亚历山大·柯森，出生于俄国，在意大利学画，后来为英国水彩画的发展作出了贡献。

② 萨尔瓦多·罗莎，意大利画家。他的早期作品受洛朗和普桑影响，后来的发展转向对所谓的伟大时代和荒野风景和描绘，他对英国画派有一定的影响。



透纳的惊涛骇浪可能是戏剧性的。然而，艺术家的内心情感的表现是建立在诚实的观察和理性的分析之上的，即便是所谓的幻觉意象也是和作者体验到的环境相关的。从阿尔道福、格伦瓦尔德到博什和格雷科，虽然他们的作品是独特罕见的，但并没有任何一位的作品是完全抽象的。

风景画向我们展示了某处风景的特色，但更深层的意义却在于这些艺术作品对人们的观察、绘画和设计方式的影响。在这时，设计的意义要比单纯的图象描绘更为重要，因为它将会影响到我们生存的环境。从而，风景画不是简单的风景和描绘，它关系到我们对生活的态度、实际体验，并且不可避免地关系到哲学问题。在此意义上，风景画家就不仅仅是光影和形式的艺术家，更是场所及其灵魂的艺术师。同时，由于风景艺术独特的浪漫品质，它所体现的美学思想对东西方的景观设计哲学都产生了广泛的影响。我们应当记得中国宋朝的画家米芾倡导了对中国园林天然奇石的欣赏；明朝的文征明满怀热情地设计了苏州的园林。相似的，洛朗和普桑的艺术启蒙了英国的景观设计，罗莎为18世纪英国的写实运动提供了重要的指引。



第三部分 景观之道



第八章 天、地、人

中国传统的园林艺术是世界景观设计艺术最丰富的遗产之一，它不仅综合了中国的多种艺术形式如山水画、书法、建筑、雕塑、植物学、园艺，而且反映了中国的传统思想。尽管山水画的理论已经获得了高度的肯定，中国园林的设计手法也已广为人知，但是它的设计理论和美学基础并未得到充分的研究和深入的探讨。本书第三部分的目的就在于从整体上阐释中国的园林设计行为，它的美学哲学根源和方法论。

第一节 土地、国家和文化

中国是一个拥有 56 个民族、12 亿人口和 960 万平方公里土地的巨大国家，它有着辽阔的疆域、复杂的地形地貌特征和植被。几千年来，由于它特殊的地理位置和社会结构，中国与其他部分几乎一直处于隔绝状态。在它的北面，是蒙古大草原和西伯利亚；它的东南面是太平洋，西部的高原和沙漠像一道屏障，将中国与另一侧的世界分隔开来，要想抵达这一古老文明真是困难重重。

幸运的是，这个庞大的国家足以为自身及其不同民族的生存和发展提供足够的资源。尤其是在黄河流域和长江流域，那里有大片肥沃的农田，华夏文明就诞生在那里。从南到北，气候由亚



热带变为温带乃至寒带气候。从东南沿海吹来的温暖湿润的海风提供了农作物生长适宜的温度。除了西北部的高原和沙漠，农业生产在中国的绝大部分地区很早就已经开始了。东南沿海地区的自然条件使这一地区的生活水平得到了提高，并从而推动了文化的进步。早在公元3世纪（三国时期），长江流域就已是中国最富庶的地区，并且是经济文化的中心。

长期以来，异族不断地入侵使华夏文明饱经磨难，也从而使它终于为世人所知。同时，外国文化也不可避免地开始对中国的传统文化产生影响。

第二节 中国文化的双重本质

华夏文明是世界古代文明中延续至今的唯一一支，它具有明显的双重本质：创新而又守旧。几千年以来，华夏文明的延续和发展几乎不与外界发生任何沟通关系。依靠代代相传的传统，它发展出了一条相对独立的道路。一方面，由于它独特的地理位置和生活方式，在保证一定的个性特征的同时，文化也能够做到凝聚和发展；另一方面，它的守旧的本质现在造成了极大的麻烦和可怕的人口数量。

这一文明的双重本质体现在中国艺术的各个领域，音乐、文学、绘画、建筑、造园等等。而面对外面的世界尤其是西方文明所带来的冲击，中国传统文化经过了一个变革的过程，以适应逐渐加强的外来文化的影响，新旧观念的冲突带来了许多新的问题。有哪些传统是应当抛弃的？哪些遗产应当继承和发扬光大？这些都是人们在探讨发展之路和改革传统、放眼未来时必须面对的问题。景观，作为中国人生活环境中最美丽的部分，作为整个



国家文化和自然品质的象征，已经开始发生了改变。危险之处在于着手进行这一改变的人采取了草率的方式，他们对自己过去的文明毫无认识，并且不予理会。而对于现代中国来说，这些文明的传统并非一无是处，传统思想在今天依然发挥着作用。

第三节 中国思维方式

任何设计行为所依据的思想都来源于人类的需要。而对于景观设计行为来说，人对自然所持的态度也是重要的影响因素之一。因此，在研究中国的景观设计美学之时，我们有必要对中国哲学的基本面貌以及它的自然观念作进一步的了解。

不管处于怎样的生存环境和文化背景之下，人类自原始时代就开始了对一些共同的基本问题的思考，诸如我是谁？我来自何处？我怎样生存？我怎样改进我的生活？要回答这类问题，首要的并且永远必要的任务是建立对人与客观世界之间的关系的合理认识。对于中国人来说，特殊的社会进化模式和地理条件的差异对他们的行为产生具体的影响，并且导致了对不同生活模式的接受，产生了对自然环境的不同处理方式。

中国以漫长的封建历史和农业立国著称于世，它在公元前8世纪就脱离了奴隶制社会模式。^①我们可以将其归因为，华夏民族的先民良好地发展了作为基本求生方式的聚居生活模式和原始农业。^②原始农业促进了耕作实践，例如作物分类、筛选种籽、

① 中国的奴隶制社会在西周（前11世纪~前771年）时期开始瓦解。

② 当然，聚居和捕猎是世界上任何一处原始人类的基本生活方式。但中国的封建农业经济早在公元前11世纪便已开始，聚居生活是最重要的原因。



划分耕地、安排耕期等等。在方法论的意义上，分类法和信息贮存成为氏族社会之后的社会模式最重要的特征。在分类的过程中，人类终于建立起理解和处理外部世界的具体方式。

捕猎和聚居生活对原始人类的生存都是基本的条件。它们的区别在于前者是外向的行为，而后者是内向的，也就是说，在心理学意义上，前者的性格由寻找、探索、征服的行为来决定，而后者由收集、选择、积累、适应来决定。显然，定居下来的农业社会单位所具有的分类法和贮存的特征必然趋向于后者，即聚居生活模式。因此，我们可以设想，在一个数千年来以聚居生活、收集、选择、积累、分类和贮存为基本行为方式的国家里，这些基本行为方式必定给中国人的心理带来非常特殊的影响。人们最终以一种不带征服色彩的方式适应了自然。积累的常识告诉这些人们，没有花朵就没有蜂和蜜；没有树木，就不会有果实；没有肥沃的土地，也就不会有收获的庄稼。所以，在中国古代意识中，世界万物是相倚相伏的，并且受到认识范围之外的自然力量控制。如果“天公作美”，风调雨顺，人们的生活就会顺利得多。

从而，这种对自然力量的崇拜奠定了古代意识中的神学基础。从逻辑上讲，我们不是自然的征服者，我们不能从自然界中劫掠太多；我们的生存由“天”与“地”共同决定。因此，这种适度的生活态度形成为传统，代代相传。作为结果，我们对生活的最可靠的认识来自于前辈的经验，因为它们经受了时间的考验。学习传统从而成为一种必要和有效的获取平衡的、有节奏的、高质量的生活的途径。而与此同时探索的机会也因此而不断地减少。强调继承和关联的传统在此产生出关于延续性的普遍意识；对一致性的要求被赋予了比对发展和深入分析的要求更高的价值。



适应性被认为是获取矛盾力量之间的平衡的最佳途径。因此，将各种行为纳入一个更大的生产性系统中就需要建立一种统治性的秩序，它决定着各种不同社会单位之间的有机联系：从单一家庭到宗族，从民族到整个国家。秩序、等级、标准化和人际关系的概念成为理解社会结构组成和生活方式的关键。

生产关系在公元前7世纪开始向封建主义转变，它建立并巩固了封建的社会结构，并要求一种总体上的更为体系化的解释，尤其是对人与自然之间关系的解释。

许多个世纪以来，中国的经济基础一直建立在农业生产之上，中国人就这样被束缚在了土地上面，年复一年地重复着春播、夏耕、秋收、冬藏的劳作方式，一代一代地继承着祖先传下来的原始农业经验。他们也许已经满足于这种平静的生活，也许因而在某种程度上失去了应有的生命力，只关注于过去的经验、技术和知识，以及归纳性的思维方式。家庭或宗族之间的血缘关系也具有很大的影响力，它强调了个体之间相互关系的重要性。尽管中国古人将世界看作为一个整体，他们内向的，非探索性的思维方式还是提出了更为根本性的问题，例如什么是宇宙？生命的根源是什么？它是由什么组成的？

尽管古代的中国人缺乏关于自然的足够认识和体验，他们还是以朴素的智慧将客观世界表述为五行^①所组成的体系，它的运动遵循阴阳之道。^②这就是中国哲学的起点；它建立在中国古人的经验和想象力的共同基础之上，并由智慧的光辉进行完成。在中国古代，关于宇宙的本原有着许多种解释，其中最具有影响力

① 五行：金、木、水、火、土。

② 阴阳象征了生命现象中的一切矛盾，它最初出现在西周早期的《易经》中。



的是老子的道家思想，它一直影响到了整个远东地区的哲学思想。

老子哲学认为，道是万物之本，不可以常言道之；“道常无名”，^①并且永远处于运动之中，是世界万物永恒的真谛，宇宙运动的根本法则，而其自身始终保持着独立性：

“有物混成，
先天地生，
寂兮寥兮，
独立而不改，
周行而不殆。”^②

尽管“道常无名”，它还是在沉默中创造了复杂的物质世界：
“道生一，
一生二，
二生三，
三生万物。”^③

道产生出“一”（或者说是万物的根本：“气”），即原始的混沌存在；“一”在道的运动中产生出“二”（阴和阳）。在此老子继承了更早的哲学概念：阴阳指代一切生命现象中的矛盾因素，象征了融合一切观察和体验的对立统一原则，是基本自然矛盾的相似物。作为一对哲学概念，它象征着宇宙均衡和谐状态中的主动与被动的双方：雌与雄、月与日、山与水、软与硬、冷与热、静与动、断与续等等；它指的是一切存在之间的基本关系而不是

① 《道德经》第32章。

② 《道德经》第25章。

③ 《道德经》第42章。



它们的物质实体。

由于阴阳的聚合、平衡，最终产生出了这一运动的“三”（天、地、人），它们又是一切万物的组成元素。这一抽象系统是对整个世界的逻辑阐述。它的基本结构：

道
一（气）
二（阴、阳）
三（天、地、人）

另外一种含蓄的说法是：

“天下之物生于有，有生于无”。^①

“无”的概念看似神秘，但它对设计哲学来讲非常重要。

老子的这一重要思想引发了后人无穷的思考。北宋时期的哲学家周敦颐（1017～1073年）提出了他的宇宙图式，认为世界的组成结构为：

“太极/道
两仪：阴、阳
五行：金、木、水、火、土
万物”

更多的争论集中于“理”和“气”的关系之上，是理先于气还是气先于理？这些争论从未形成过统一的观点。明末大儒王夫之提出了折衷的说法：“理气本无先后之可言”

然而，人的体验本身要比以上那些抽象的概念模型丰富得多。早在战国时期（前475～前221年），一批研究五行理论的哲学家将五行与阴阳结合了起来，认为：五行在阴阳系统的支配

^① 《道德经》第40章。



下构成了物质世界及其变化的真正基础。他们还将这一观点扩展到对人生的认识，相信自然现象和超验现象是互相影响的。因此，在人天互相作用的意义上，哲学与现实人生之间产生了直接的联系。

西汉时期著名的哲学家董仲舒（前 179～前 104 年）进一步强调了中国哲学中的天人关系。他指出天和人可以是平行的关系，甚至天和人从根本上是一致的，人的生理结构对应于宇宙的结构，董仲舒最后得出结论，认为人的观念和感受是顺应于天的，这样，天就被置于统治者的位置上，并且赋予了这种关系以一种神学意义。

在我们的讨论中没有必要继续若干个世纪以来中国哲学界的所有争论。我们感兴趣的是它的基本结果——概括了中国思想的宇宙图式：

道

气

阴 阳

天 地 人

1. 五行：木 火 土 金 水
2. 四季：春 夏 秋 冬
3. 五色：蓝 红 黄 白 黑
4. 四方：东 南 中 西 北
5. 五味：酸 辣 甜 苦 咸
6. 五气：风 热 湿 干 冷
7. 五脏：脾 肺 心 肝 肾
8. 五音：角 徵 宫 商 羽

...



这一宇宙图式秩序严整、完备而稳定，可以用来解释世间一切万物，在外部与内心世界之间建立了完美和谐的对应关系。且不论世界的本原在多大程度上得到了解释，至少这一图式良好地归纳了所有类型的关系：从人的身体、感觉到哲学。在此，自然、社会和人可以理解为三位一体。

那么，如何证明这种普遍性的宇宙图式呢？对中医的理论体系也曾有过同样的询问。尽管中医的体系神秘莫测，但是谁又能够怀疑它在临床实践中的成就呢？此外，这种宇宙图式的结构是自足、强大和富有延展性的；它并非纯粹想象力的产物，有着客观实际的内涵；灵活并且自我平衡；有时晦涩但言之凿凿；客观而又具体。它是对体验提炼后的产物，介于神学与哲学之间。对于一个扎根于农业经济、崇尚先民遗教的民族来说，这种宇宙图式是易于接受的。

从现代的角度来看，我们在上述讨论中可以发现一个积极而重要的态度：一种原始的生态保护观念，它指导着古代中国人对待自然的行为方式，并培养了一种风景欣赏的品味。这种态度深刻地影响了中国景观美学的系统发展。然而，在另一方面，中国古代的宇宙图式的“完美”导致了这样的一种想法：既然它已经这样完美，就没有必要再去探索和改造这个完美的世界了。这样，传统就成为了一种障碍，它减缓了对科学与哲学的新领域的探索。

在许多个世纪以来的强大的传统影响之下，中国式的思维方式表现出清晰的脉络：

尊重体验；

研究过去从而把握真理；

介于科学与神学之间的立场；

伦理结合美学。



第九章 中国园林设计思想

中国思想的主流是儒道释，即儒家、道家和禅宗思想。儒家和道家思想都来源于哲学思考，禅宗作为中土佛教的分支，被认为是介于哲学与宗教之间的思想。这些思想都对中国的园林艺术起了决定性的影响作用。不过，中国园林的源头，是一个关于海外仙山的神话故事。

第一节 海外仙山

根据最早的历史记载，有意识地景观设计来源于长生不老梦想。在公元前4世纪以前的战国时代，传说着一种能使人长生不老的灵药，它是由仙山上的奇花异草炼制而成的。因此，有人就营造出人工的环境山水来象征生长着长生不老药材的仙山，仙山上的神奇植物也是按照各国国君的喜好而定。“海外仙山”的模式是这类人工环境的原型，通常在它的中央有一个池塘，象征着大海，在池塘的中央有三个小岛，象征了海外三座仙山：蓬莱、方丈和瀛洲。这种布局是中国园林最早期的也是最基本的模式。尽管传统是虚构的，但是这种早期的园林布局表达了清晰的设计思想。通过这种布局安排，通过不同层次的地形（山）和树木，平展的水面景色得到了丰富。同时，在不同的位置和角度，看到的画面也不一样。



尽管这种思想看来非常简单：它来源于对永生的盲目追求，然而随着帝王们一代代死去，这种园林模式却代代相传，这是因为美学目的才是隐藏在这些设计行为背后的真正动机。

第二节 儒家思想

在中国哲学史上，孔子（前 511～前 479 年）创立的儒家一直以來占据着正统学派的地位。从根本上来讲，儒家思想是关于齐家治国平天下，在混乱中建立秩序的理论，表现了一种对待人生的积极态度。

儒家信奉人类的命运掌握在天的手中，而天与地的和谐建立在一种与人类社会生活平行的完美秩序之上。在这里，“天”是一个模糊的概念，它可以被看成一切力量的源泉：一种自然力，但同时又与我们的生活有着密切的联系。根据受天控制的世界所固有的等级制度，在公元前 10 世纪的周朝中国就已经建立了完美的道德标准和稳定的社会结构，这种结构被看作是社会生活的永恒模式。于是，合理的生活态度应该是遵循天道和体现崇高的道德标准，从而达到对家族进行仁治的目的。为了达到这一目的和体现人性的、正义的和崇高的思想，人首先应当学习正确的行为方式。孔子认为只有同时具备高尚的道德品质和渊博的学识才有能力解决复杂的社会问题。可以用一个字来概括孔子的哲学：仁；至于他的方法论，则可以概括为：中庸之道。这就是儒家思想的核心。

什么是世界的本原？孔子对此没有给出具体的答案。他信仰的是命运。无所谓神鬼，只有天子（皇帝）所建立的秩序。孔子著名的关于自然的语录：仁者乐山，知者乐水。水是流动不止



的，象征着学习知识的过程；山是庄严稳定的，象征着高尚的人格；冷静、严肃。因此，自然可以看作是人格的象征。我们可以看到，孔子真正感兴趣的不是自然，而是社会生活。他的哲学是实用主义的，可以称之为行为伦理学。由于他的思想在中国的巨大影响，我们能够轻易地在任何设计作品中发现它的存在。在中国的城市规划、房屋设计甚至室内设计中，作为指导性思想的都是儒家的思想。例如，北京和南京的城市空间秩序，任何中国历史古城中的民居形式，紫禁城具有代表性意义的室内设计，甚至在苏杭的私家园林中那些“自由风格”的建筑。所有这些典型的中国形式都相关于孔子的政治和哲学准则。这种强大的影响力也不可避免地波及到土地的使用、景观设计和造园领域。然而，儒家思想并没有对认识自然、美学和园林设计作品作出更多的贡献：对中国园林设计哲学更为重要的是道家和禅宗思想的影响。

事实上，中国历史上的儒家大多数是理想主义者而不是政治家。他们可能是饱读诗书的学者，但却并不真正了解统治阶级和平民生活。在官场中他们经常的遭遇是由于他们的抽象的政治抱负如仁治，在残暴贪婪的统治者看来无异于荒唐滑稽的幻想而失宠、遭贬乃至谪守戍边。在大多数情况下，最终这些儒士都会走向逃避主义，并最终在道家哲学或禅宗那里找到慰藉。但即便是身居庙堂之外或者隐居山林，他们仍然梦想着有一天能够实现自己的政治理想。因此，同一般人一样，儒家从来没有放弃过入世的愿望和他们的“历史使命”。即使儒士的一生可能都在隐居度过，但他始终期望着有一天能够获得朝廷的赏识并为之服务。因而，保持良好的修养和道德操守是必要的，诸如沉思默想、博览群书、高谈阔论、结交雅士高人、抚弄琴棋书画等等日常行为都是不可或缺的。出于这种需要，他们部分地吸取了道家哲学和



禅宗的思想，有时追求着自然的生活方式。然而，他们不是有独创精神的思想者。

中国园林中众多的建筑物倒是起因于儒家思想的影响。使用这些园林的士大夫及其家庭对空间的秩序有着很高的要求，即使在园林中他们也不能放弃对社会情感的依赖，这种社会情感导致了园林的建筑设计而不是景观设计，在中国任何一处园林中都可以看到这一点。作为古典遗产的一部分，园林设计中的这种强烈的建筑倾向塑造和影响了后代的设计实践以及设计教育。

简单地讲，儒家思想强调了入世的重要性，作为社会存在的一分子，人应当融入家庭和社会，在社会结构和礼教秩序中找到适当的位置。因此，古代园林的设计反映了对社会意义、等级秩序和礼法观念的理解。在此意义上，儒家思想为园林设计行为提供了一个完全理性的理论基础，从而，我们很难肯定一个沉溺在社会生活之中的儒生会对自然有深刻的理解。儒家思想对园林设计最根本的影响在于提倡营造一个“世俗的气氛”。我们如何评价儒家思想的影响呢？既然园林是为人设计的，为什么要避免世俗品味呢？并且，我们也很难清楚地界定园林中的哪一部分是受儒家影响，哪一部分又是由别的“家”影响。然而，在研究传统思想对园林设计的影响之时，我们必须明确它们所追求的生活品味，遵循的秩序和在这种秩序之下对自然美的认识程度。

这并不意味着我们要否定园林设计遗产中体现出的儒家思想尤其是它的礼教秩序；但是，与道家思想相比，我们发现在儒家思想中对自然的秩序并没有给予更多的关注。道家思想则使我们可以将设计与自然的研究统一起来。当然，对中国古代的文人和近人来说，儒道释思想永远是共同发生作用的，这种复杂的思想状况是不能以片面的方式来定义的。同时，仅仅通过考察有限的



著名例证和通行的说法来分析概括中国景观美学这一想法也是值得怀疑的。不同思想之间的相互影响、渗透的关系是艺术现象研究时应当加以考虑的方面，尽管道家哲学和禅宗思想对中国园林美学和哲学的形成与完善比儒家思想有着更为重要的作用，园林设计中所包含的微妙意义还是应当通过综合地研究思考与广泛地分析来获得。

第三节 禅宗的影响

总的说来，华夏民族不是一个有着虔诚宗教信仰的民族，或者说她从未虔诚地皈依任何宗教，尽管在中国存在着许多种宗教，它们在历史中也都扮演过不同的角色。佛教信仰在中国至今仍广泛地流传，但这已经是一种以中国方式改造过的信仰而不再是它在印度时的本来面目了。由于中国有着强大的文化传统，任何外来宗教一旦传入中国，就被迅速地吸收和改变，以适应这一文化传统。佛教禅宗在中国的诞生便是一个有典型意义的重要例子。

在佛教徒看来，生命是灵魂不断转世的过程。“空”的概念意味着一种完全平静安详的精神状态，在这种状态下人的行为和观察方式也变得单纯宁静。“空”是行为方式的至上观念，它坚持了对待现实主义生活的消极态度；现实是苦难的，来生则意味着希望。因此，应戒绝一切贪嗔痴念和感官享乐，以免来世又遭果报。只有精神上的解脱才是唯一正途，它要求行为上的严格约束。为了来世的解脱，必须考虑劫数，善有善报。因此，遵循佛教经典中宣扬的严密修行过程是必要的。尽管如此，最后的正果对于一般人来说仍然是困难的，尤其是对受儒家思想影响涉世太



深的人。因此，需要一种折衷的信仰。

慧能（638~713年）是禅宗的创始人，他没有受过正规的教育，他将佛教与中国式思维巧妙地结合起来。禅宗的基本观念在于放弃传统的宗教仪式，而代之以通过沉思默想来达到开悟，以至于无上正等正觉。禅宗宣扬佛即众生，“直指人心，见性成佛。”与印度佛教严格的戒律相反，禅宗对佛教徒的约束是非常松散的，并且给予现实生活一定的重视。禅宗认为，更为重要的不是对纯净的偏执要求，而是沉思的真正品质：心即是佛。从而，只要心中有佛，对现实生活的乐趣进行约束就是不必要的了。

王维的诗《竹里馆》中反映出了这种对待生活的态度：

“独坐幽篁里，
弹琴复长啸。
深林人不知，
明月来相照。”

置身于现实生活之中，体验与自然接近的愉悦正是禅宗的境界，甚至也明白地体现了佛教的真正精神。禅的概念似乎是专门为那些既热爱现世又向往来生的人设计的。所以，禅宗作为佛教最为重要的分支在中国以至整个远东地区广泛地流传。

对禅宗的信仰者来说，通过作画赋诗、鼓琴弹歌和感受自然来抵达生活的真谛是有益的，它并且有助于接近“空”的境界。这种超越了戒律和仪式的佛教形式于是被希望获得心灵上的平静的仕途失意的知识分子愉快地接受了，因为它如此完美地适应了文人们的要求，信仰它又不至于失去日常生活的愉悦。

禅宗为佛教与适意的生活方式的结合提供了切实可行的途径。它对自然的态度的满足了文人的审美要求，因此，不能孤立地



看待禅宗和道家的思想。有趣的是，自从唐代佛教由中国传入日本之后，禅宗思想在那里比在中国还要受欢迎，禅宗广泛而深刻地影响了日本的哲学、绘画和造园艺术。西方的理论家和景观设计师也经常性地研究禅宗思想。其中的原因也许在于，中国的道家哲学通过禅宗而得到发扬光大。

第四节 对“道”的误解

近年来，“道”已成为一个流行的术语，用来概括说明中国哲学思想甚至东方哲学思想的本质。然而，即使在中国人自己的思想中，也似乎存在着对“道”的不清楚的认识，因为在古代典籍中，“道”的引用无处不在。在儒家思想中，道意味着社会秩序和行为准则；在老子哲学中，它是万物本原；随后，在老子哲学的基础上，产生了一种融合古代原始宗教和老子哲学的宗教——道教，它的产生在很大程度上是为了平衡佛教在中国的影响。宗教的“道”是一个歪曲了的神学概念，但是它广泛流传于东方。从词源学的角度来讲，在东西方世界中还存在着一种对道、道教、道家概念的混淆。

同时，道还存在于中医理论、传统建筑、国画甚至格物论（古代物理学）之中。当提到中国的景观设计时，一部分学者认为它指的是一种自由风格，还有一些理论家认为它体现了“道”在中国园林中所表现出的自然趣味。同样，当提到西方景观设计时，一些学者毫不迟疑地指出它是一种几何学的和形式主义的风格。持有这类观点的人显然忘记了英国景观学派，并且缺乏对中国园林设计的正确理解。

虽然哲学和美学思想之间、美学思想和设计思想之间可以进



行转换，但是我们必须小心使用那些容易引起混乱的概念诸如风格、自由和形式，尤其是在定义景观设计的品质之时。我们应当认识到大多数自然界的物种都保持了一定的几何形态，如人体、植物的叶片等等。而在一些相对原始的房屋和寺庙建筑遗迹中，我们也能看到它们的环境设计有着明显的轴线和规则的布局。因此，我们不能仅从肤浅的形式观察来得出景观设计的美学评价，而不顾它们的文脉和哲学根源。设计观念离不开一定的美学原则，而美学思想则又建立在深刻的世界观-哲学的基础上，因此，在我们试图将探索任何一种景观文化的本质的时候，有必要首先回到对最根本的问题的思考：为什么人们能够感受和欣赏风景，并以特定的方式从事设计。

因此，我们将选择具有代表性的道家哲学作进一步的探讨，为研究中国的景观设计打下基础，并一窥中国思想的神秘面貌以及总结出它对传统园林设计所产生的影响。



第十章 道家哲学美学

任何一种景观美学理论都必须解释景观设计与体验所表达的美学理想。道家哲学中的美学观念也不例外地包含了这一方面。为了给进一步的讨论打下坚实的基础，我们首先应当理解“道”本身。其中，影响人们对待自然与人生的基本态度的是两个重要的哲学范畴：道和德，它们也进而影响了中国的景观艺术与设计。

第一节 道法自然——景观艺术与设计的目的

对于世界观的基本问题，老子写道：

“人法地，地法天，天法道，道法自然。”^①

“道法自然”。通过这一精妙的结论我们可以理解世界是如何在道的运行下产生其逻辑结构的。这一结论还为道与自然之间建立了沟通的桥梁。在这里，老子的自然概念不仅指的是具体的外部存在，还暗示整个宇宙运行的法则。老子将他的自然概念与宗教观念区别开来，并强调了一种对自然的深刻的敬意。这是老子哲学中具有决定性的观点，它决定性地影响了中国的景观美学。

“德”是老子哲学中的另一个重要范畴：它是道并从而是整

^① 《道德经》第二十五章。



个宇宙法则的体现。道与德之间的关系是互相制约互相影响的，不能孤立地看待它们。在《道德经》中，道和德的作用被表述为：

“道生之，德畜之。”^①

德的品质应该是：

“生而不有，为而不恃，长而不宰。是为玄德。”^②

在此，德的概念并不局限于通常的道德范畴，而是遵循道的法则所形成的生命的一种高级形式，它通过各种不同的方式体现了道法自然以及其自身的原则。因此，诸如“无为”、“不争”、“无欲”^③等等原则被视为正确的生活方式。德的概念将道与生命的终极目的联系起来，并使得艺术活动行为表现出它潜在的美学意义，从而为人对待景观提供了恰当的方式。

道法自然是道家哲学的核心，道家的思想方法和对世界本质的理解正是建立在道法自然这一观念的基础上的。这一基本逻辑可以用在美学思考和艺术活动之中；对德的正确认识则进一步明确了我们对待外部世界和生命应持何种态度。在道法自然这一思想的指导下，艺术的最高目标就是将个人的情感以恰当的方式找到寄托，从而最终获得精神上的解放，在超越世俗的水平上享受生命之美。在这一意义上，美意味着主观与客观、感性与理想和谐平衡的产物。这一美学立场反映出道家思想的真谛，对自然事物给予了应有的尊重，使中国艺术获得了真实的基础，为中国景观艺术与设计提供了正确的方向。

① 《道德经》第五十一章。

② 《道德经》第五十一章。

③ 《道德经》第五十七章。



道法自然的思想包含着深刻的哲学内涵，因而，对自然的简单模仿并不能抵达这一思想的精髓；中国画的历史发展道路——从描摹现实到表现风景的意境与品质——就很好的说明了这一点。此外，道法自然还暗示了一种超越理性思维的直觉，同时强调了真实体验所具有的重要意义。

然而，这一哲学的方法论意义必须经过适当的转换才能在艺术与设计活动中充分显露其价值。

景观设计的所有特征都是具体实在的。它们是人工的产物，但却能够表现出一种自然的品质，它的品质决定于设计者的表达方式。景观要素如山、水、树木尽管是自然之物，但也可能经过处理体现出人为的特征；反之，人工造物，例如景观中的建筑在道法自然思想的指导下也可以成功地表现出自然的精神。

在传统的中国园林中，几个明显而重要的要素是：山、水、花木和建筑（图 10-1）。

对设计作品的美学判断在很大程度上决定于处理这些元素相互关系的方式，和它在特定的环境中形成的气氛，而不是决定于元素的数量。“道法自然”对客观对象之间关系和其整体构成方式的依赖，更甚于对客观对象本身的依赖。这一法则还建立在设计者的场所意识、对人与环境因素的考虑的基础之上。包含了人工山水的建筑空间仍然必须以人的活动和建筑结构的逻辑为依据安排其空间秩序，但是通过展现其合理的功能、逻辑的结构、宜人的比例、恰当的布局、独具匠心的构思以及准确的用材、用色等等手段，就可以达到“道法自然”的境界（图 10-2）。

另一方面，道家哲学从未忽略过自然的另一个重要因素——人。

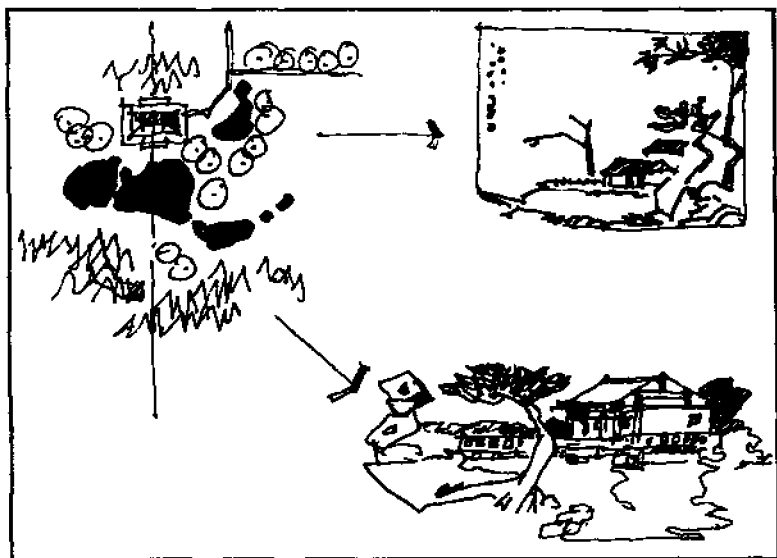


图 10-1 传统的中国园林中，明显而重要的要素是：山、水、花木和建筑。

“道大，天大，地大，王亦大，域中有四大，而王居其一焉。”^①

人的参与使自然的运动最终形成完整的过程。人类的存在渗透到山水树石的存在当中，并且通过对环境的优化（设计）表达出自己的情感和智慧。因此，对道法自然的完整理解必然包括了人的行为。

在中国园林设计中，用石的手法可以作为一个典型的例子来

^① 老子《道德经》第二十五章。

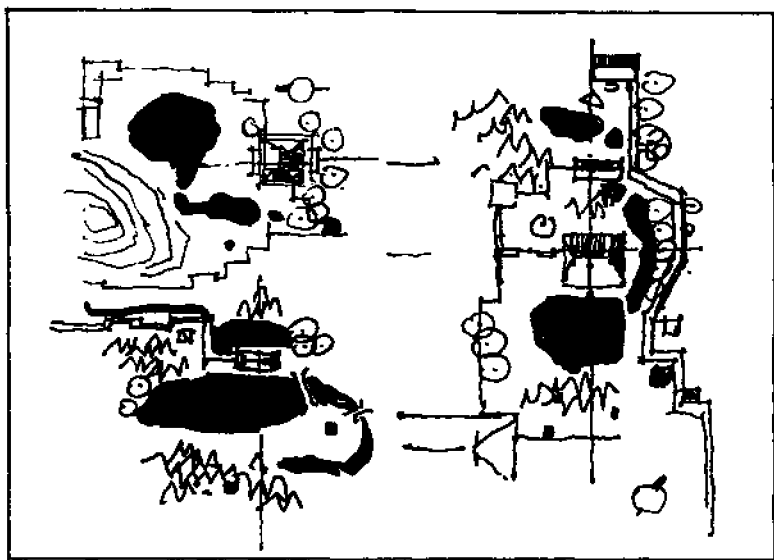


图 10-2 基本元素之间的相互关系

说明这一问题。石头是静止、坚硬、无生命的天然材料，而中国式的古典思维却将其拟人化了。石头的功能用途和它所表达的情绪被视为其生命的象征。人无法离开“气”（呼吸）生存，园林中的石头也是如此。在山水画理论中，石（或山）被认为是云的根脉，是天与地之间的联系纽带。如果画面上的石头没有表达这种气或精神，则它是没有生命力的石头，并使整个画面的概念遭到了破坏。在园林中，湖石假山应当象从地下生长出来的一般，无论是放置在厅堂之前、窗下、水边，它的作用是在自然与人工因素之间构成空间上的联系，作为一种垂直方向的构成元素，它引导向上的视野，并丰富了园林中的光影变化效果；作为屏障，



它又起到了分隔空间的作用；作为独立的物体，它是一座抽象的雕塑，展示形式、肌理和变化以吸引人们的眼光；作为品格的象征，它表现了君子的坚忍和气节（图 10-3）。

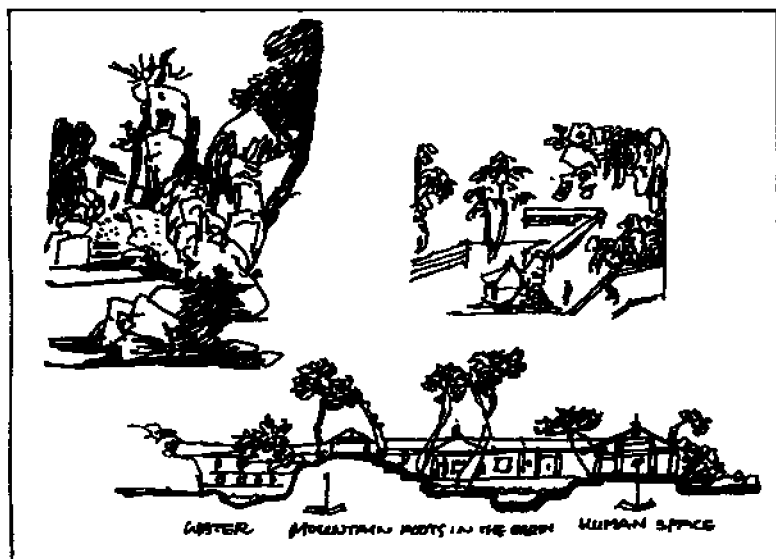


图 10-3 山石是联系天与地的垂直元素

山石在园林和特定的空间中能够表现丰富的情感：“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”^①

在此，山石成为人与自然之间沟通的桥梁，使得园林空间完成从秩序的建筑空间到自然空间的平稳过渡。从抽象和象征的意

^① 语出郭熙（林泉高致）。



义上来讲，它完成了从人到地，从地到天的过渡，从而最终达到了将天地之间的所有元素综合统一起来，并加入人的情感这一美学目的。

依据同样的原理，在中国古典园林设计中反复出现的其他自然事物，那些流水、深林、游鱼、繁花，也在这一过程中起到了同样的作用。正是这样一种反映着自然的无常变化和世间万物相辅相承关系的天地人之间的逻辑关系指导着古代中国的园林设计；所有的艺术形式不仅是功能的反映，还反映了人们理解和体会自然体会精神、体会“道法自然”的方式。

第二节 情感的归宿——艺术概念的探索

人的生命是有限的，一切事物都是变易的、暂时的存在，而宇宙是永恒的。如果人生的意义在于道的追求和德的体现，对艺术的责任就在于诚实地表现真理，从而对艺术家和设计师来说，更为重要的责任是去把握生命超越世俗事物之上的意义和自然界的内在本质，而不仅仅是去记录感官所接受到的“事实”。

此外，如前所述，中国古代的知识分子，尤其是元、明、清三代的文人在现实生活中的处境与他们的美学理想相去甚远，因而对他们来说，寄情山水、在山水与自身之间寻找内在的精神联系是获得生命的愉悦与慰藉的途径。于是插画丹青和营造园林就成为中国文人们获得这种愉悦与慰藉的具体方式，成为他们情感的归宿。

总体说来，这一途径涉及三个基本的美学概念：立意、达意和意境。与哲学相比，艺术是一种更为具体的行为，创作者所有的思想和情感在艺术发生的过程中共同起着作用，理性与感性互



相结合。而园林设计又是一项现实的艺术实践活动，虽然它的整体艺术构思需要借助于某种哲学观念的引导，比如“道法自然”，但在具体的实现过程中则需要更为清晰明确的视觉概念。这就是所谓的“立意”，这一概念不涉及“自然主义”，它决定了中国式的园林不会是一处用来展示或炫耀的场所，而是主人情感的寄托之处。这样的艺术交流的对象不是世俗的世界，而是自然——这个更加纯洁和本质的世界。于是，寻找表现气韵、意境的理想方式就成为中国古代的艺术家和设计师的重要任务，对意图的准确表达成为发展他们艺术思想的必要前提。

“达意”，是将个人目的与自然现象联系起来，将个人情感融入道的思想中去的途径。由此，人们可以获得心理上的平衡，发现生命的意义，体会到世界的美，或者简单地说，就是理解和表现人类存在的意义。这样，我们也可以将其理解为一种“生态”观念，它是中国园林美学中的另一个重要观点，在人和不同的景观元素之间起着调节和平衡的作用。人类的情感与自然的美不是孤立的和片断性的，而是整体统一的美学现象。“景”，不是静止的，断章取义的画面，而是与四季变化和情绪状态有关的观念的产物（图 10-4）。

形神合一的概念蕴含了与“道”相同的真理，换句话说，人类的情感必须与客观存在的外界事物相联系方能形成富有感染力的“气韵”。欣赏园林之美不仅仅是体会其视觉上的形式美感，更是体会它通过一种表现性的甚至是抽象的艺术语言所表达出来的总体上的和谐一致。因而，形式上的逼真程度是次要的，而捕捉和描绘各种事物，诸如不同的云雾、光线、山峰和岩石奇伟的结构、肌理等等在形式上的微妙特性和情感上的相互关系才被认为是能够开启心灵的源泉、抒发由景观所带来的愉悦之情和体现

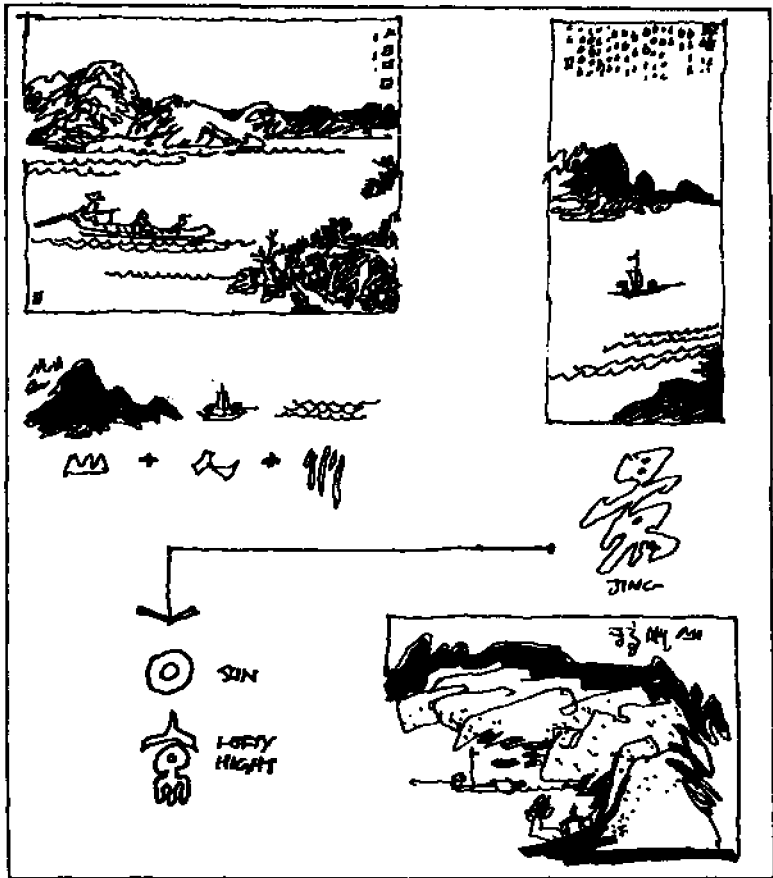


图 10-4 “景”的概念

人类智慧的途径。

将人类情感与客观世界相联系对园林设计艺术产生了决定性



的影响。“意境”的概念也因而在中国的艺术家和园林设计师心目中占有重要的位置。

作为一个更加具体的美学概念，意境不能被简单地看作意（观念）与境（场景）的叠加，它背后蕴含了丰富的情感、心理学和哲学意味。它的包容特征使它成为中国古典美学中一个极其重要的范畴。

景观的意境来自对风景的观察，然而这一观察必然包含了强烈的精神因素。在中国人心目中，不包含情感的风景没有存在的价值，因为意境的产生由风景和情感两方面共同决定的，而意境，乃是园林艺术的根本目的所在。客观世界中的一切美好事物，那些绚烂的花朵，皎洁的月光和皑皑白雪就如同那些古已有之的词句，须经诗人妙手拈来才成佳句绝唱。在创作的过程中，显然最为重要的条件是诗人深厚的情感和创作的功力。

相似地，园林的设计也不仅仅是叠梁架屋、栽花种树、堆山凿池，而是运用心灵的智慧与情感，通过展示风景，体现个人对待生命的态度。园林设计、绘画和诗歌有着某些共通的特质和创作原则，但设计的不同之处在于它要创造一个满足人们观赏需要、容纳一定的行为功能以及符合具体物质条件限制的空间场所，在有限的空间内，设计者必须利用一切可能的条件使使用者产生美的联想。由此而产生出了一系列帮助设计师在园林中获得景观的丰富性等优秀品质的极有价值的设计观念，例如“意在言外”、“境生象外”、“以少胜多”等等。

在有限的空间内，某些传统的设计手法如“借景”在园林的空间布局中起到了重要的作用，同样重要的还有一些微妙的不可见因素，如鸟语、花香、流水或落泉的声音等等，它们对空间所产生的暗示作用使得狭小的园林空间获得了无限的延伸。这使我



们想起老子对“空”的认识：

“道冲而用之，或不盈。渊兮，似万物之宗。”^①

在园林设计中，设计师要做的也是创造出系列看上去“虚”的空间，而不是将空间填满。“虚”的空间是产生想象力的源泉，是情感的栖身之地。我们不仅将此看作一种超越空间限制的途径，还把它用作衡量设计师水准的重要美学标准。

辩证的思维方式和它在设计中的具体表达是意境这一美学范畴的重要内涵，它反映了道家哲学的精华，并在以诗意的情感和引人入胜的画面所谱写的交响曲中扮演了重要的角色。我们因而能够得出结论：意境这一范畴包含了经验、情感和思想，是中国园林艺术所代表的最高境界，同时还反映了深刻的道家哲学思想内涵。它尽管表现为“少”或“空”，但却意味着大和无限的空间。更为重要的是它还包含了对世界和人生的深刻理解。因此可以说，涉及到道家哲学思想的对意境的追求是对情感的归宿的追求。

第三节 天 性

天性是中国美学中一个特殊的范畴。它关系到理解和表达自然本质的过程。明朝文人高炼曾写道，“天性为神，人性为气，物性为形。”^②在此，个性被分为三个等级，天性是凌驾于物性与人性之上的最高者。换句话说，天性建立在对真理的认识基础之上，它接触到了本质而不仅仅是停留在感官的感受上。天性的

① 《道德经》第四章。

② 冯钟平《中国园林建筑》。清华大学出版社，1985年。第34页。



发展不能只依赖感性，还需要认识和学习生命的真谛。为了获得天性，需要具备更高的智性和判断力：

“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观其复。”^①

在此，“致虚极”可以被看作为学之旨，学问的高深境界，一种渊深博大的智慧，而不是片面的知识；“守静笃”，则是为学之士应当保持的平静心态；“吾以观其复”，指明的是一种冷静而敏锐的洞察力；这些都是求得真知的必要条件。为什么呢？在老子思想中，真知应当是最为浅显而又最为深刻的道理：“道之动”的根本。^② 遵循道之规律的运动是最根本的自然现象，是一切生命的基本过程。

天性的发展过程中另一个重要环节是对自然的领悟。在汉语中，“自”表示起点、自我、确定性，“然”表示同意、肯定。在此意义上，“自然”一词暗示了世界的运行遵循其独立的变化规律。任何表现出天性的艺术，都包含了这一自然的概念和确定性的意味。反之，任何不遵循“人法地，地法天，天法道，道法自然”之规律的造物都是品性极低下的。在真正的艺术领域之内，出于个人利益或个人炫耀的目的而产生的作品是没有任何地位的。

天性要求艺术家寻找对深刻的感受进行表达的方式，去表达那些他们在观察与深思中把握住的东西。“反者，道之动”应当被理解为对纯朴、简洁的本质的回归，对事物本来面貌的发现。这样的思想和方法才被视为天性的表达，因为它排斥了任何虚伪和造作。

① 《道德经》第16章。

② 《道德经》第四十章。



以唐代诗人崔颢诗《长干行》为例：

“君家何处住，
妾住在横塘。
停船暂借问，
或恐是同乡。”

这道诗几乎就是一段对话，但充满了细腻的诗意，描写了行舟、流水和人物。我们发现，诗的遣辞用句愈是简朴，其意境便愈是强烈；画面愈是洗练，愈能获得深切的共鸣。

《江南园林志》的作者童雋在论及园林设计时曾写道：“虽狐鼠穿屋，藓苔蔽路，而山池天然，丹青淡剥，反觉逸趣横生。”^①

作为“道法自然”这一原理的补充，返朴归真的思想为艺术家和设计师追求虚极静笃的境界提供了具体的途径，使他们得以逃避世俗生活的喧嚣，找到自我和通向“道”的真谛之路，在自然中寄托他们丰富的情感。

天性还关系到生活方式。在东晋诗人陶渊明（317~410年）的诗中有这样的描写：“采菊东篱下，悠然见南山。”这种诗化的境界使我们想起维吉尔，在他作品中生活也是如此的恬静，没有尘俗的负担。然而，中国的文人却并不拥有这样的快乐，他们只是逃避主义者，在这种意义上，天性就与现实生活不可避免地有着内在的联系。通过对天性的追求和表达，同时也通过“为天下溪，常德不离，复归于婴儿”^②，中国文人们得以抒发自己的情感和对生活的态度，乃至他们的政治观点。

从这样一种“纯洁”的心理状态中，文人们获得了巨大的慰

① 童雋《江南园林志》，第29页。

② 《道德经》第二十八章。



藉。与在世俗生活的纷争中所获得的那些转瞬即逝的快乐和狭隘的体验相比，由天性的指引创造出来的这些闲适的风景才是产生生理和心理双重愉悦的丰富源泉。中国园林中那些质朴、简陋的事物能够产生惊人的美感、无尽的联想和丰富的感情。

在创作过程中，最为艰巨的任务显然是将这样一个抽象的形而上概念转化为具体的艺术手法从而传达出期望中的美学内涵。而在中国有这样一个说法：“平淡天真”，它作为一个方法论的中介，将艺术创作的理论与实践联系在一起。首先，平淡并不是说事物看上去很乏味，而是说明了事物的某种简洁和质朴的特性；其次，如果我们以纯真的、也就是诚实的眼光来看待普通的事物，而不带任何先入为主的偏见，我们就能发现事物的本质。这不仅仅是艺术的境界，它也是哲学的需要，是研究世界本质的需要。根据这一标准，景观艺术实践的本质就是对真理、对恰当的表达方式的追求，对任何虚饰成分的摒弃。在真正的艺术作品中一切因素都依据“道法自然”的原则得到和谐的布置，从而充分地表现情感和思想。它的手法就是：

“知者不言。”^①

因而，在中国园林中，有苔痕遍布的小径，有不加漆饰的木架，有林木掩映的山石，有粉墙乌瓦的建筑……看似随意布置，然而每件事物都在其应在的位置上，浓纤得宜，修短合度，仿佛出自天工造化。在这里，不需要过分的装饰，只需要“道法自然”，使人们在其中找到自我，找到生命的真正价值和意义（图10-5）。

^① 《道德经》第五十六章。



图 10-5 中国园林设计中的天性

第四节 道家哲学的方法论 ——“正言若反”^①

道家哲学的方法论是道家思想中对实践最有价值的部分。老

^① 《道德经》第七十八章。



子发现了事物的矛盾之间的相互联系和相互转化：

“祸兮福所倚，福兮祸所伏。”^①

因而，美和善都不是绝对的概念，并且：

“故万物一也。是其所美者为神奇，其所恶者为臭腐。臭腐复化为神奇，神奇复化为臭腐。”^②

相互依存、相互斗争的事物之间的基本关系：

“故有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随。”^③

运动是事物发展的永恒规律，而通过由量变到质变的转化，期望中的发展得以实现：

“合抱之木，生于毫末；九成之台，起于累土；千里之行，始于足下。”^④

这些规律不仅是关于生活本身的规律，而且体现了对美的追求。而这些规律还从整体上对艺术家和设计师的观察、分析和创作起到了指引作用，因而，掌握这些规律的关键是对一致性观念从逻辑上的把握。

从观察方法的角度来看，首要的任务是掌握事物对整体世界适应的方式，从这一角度来说，保持阴阳和谐与平衡依然是至关重要的。如老子所说，“知其雄，守其雌。为天下溪。”^⑤

它表明了万物之间根本的内在关系。例如，在山水画中，山的形象作为阳刚的象征不能孤立于水的形象而独立存在。在人类

① 《道德经》第五十八章。

② 《庄子》知北游第二十二。

③ 《道德经》第二章。

④ 《道德经》第六十四章。

⑤ 《道德经》第二十八章。



的生活环境中，平静的生活也有赖于这种平衡。正因为如此，山和水的主题才在中国画和造园艺术中经久而不衰。

道家哲学所提倡的观察方法意味着运用有和无、美和丑、伸与缩、强与弱这些关注客观对象的不可见结构与内在联系的概念来指导我们对客观事物的观察。

而且道家思想总是将对自然现象的观察同它的哲学基础联系起来，例如：“万物并作，吾以观其复。夫物芸芸，各归其根。归根曰静，静曰复命。”^①

在观察的同时，对事物的认识和理解也得到发展。既然“万物并作”，那么生命形式的差异就显得非常重要了。需要通过细致缜密的观察来发现这些差异；尽管“守静笃”，但我们仍然有必要“归根”，从而透过世间万物现象上的差异看到世界的本质，从而真正理解世界运动变化的根本规律，从现象上升到本质。

因此我们认为，专业的景观分析的主要任务，就是越过现象的表面形式去寻找其内在结构和基本关系，去把握景观的核心与本质，发现设计因素之间的空间关系。

当我们对这些问题有了认识，我们就能理解，对自然美的追求是一项综合性的精神活动，必须为之付出巨大的努力。

在中国艺术家和设计师的心目中，理想的艺术形象总是微妙地置身于似与不似之间。例如，在山水画或是园林中，一块奇石可以代表一座山峰，一条小溪可以代表一条湍急的江河，一方池沼可以代表汹涌的海洋，一截树干可以代表繁荫茂盛的苍松，一片枯黄的树叶可以代表秋天或者悲凉。我们可以看出，在这一艺

^① 《道德经》第十六章。



术领域，最为突出的重要性就是借助作品所使用的客观材料表达和唤起情感的共鸣与联想。

中国艺术既不是对客观世界简单的描摹，也不是臆想式的拼贴。艺术，作为观察的结果，对内在和外在世界的分析和对自然规律的认识，是对自然本质的表达。经由这样一种艺术观念，自然在艺术家的眼中表现为变化多姿而又浑然一体的世界。

另外，正如前面所讲到的，中国艺术既非概念化的艺术，也不是自然主义式的。艺术家心中的自然之美体现在各种矛盾因素（阴—阳）的微妙关系和总体的气韵之中。自然地，这样的艺术就能为景观设计提供系统化的参考和指引；而对绘画技法的研究所得到的成果如“荆浩六要”、“谢赫六法”等等对设计方法论的提出也提供了重要的帮助。事实上，许多杰出的古典园林设计者本人就是著名的山水画家，例如前文提到的米芾、倪瓒、文征明等等，正是这些山水画家与众多的工匠和手艺人一道，继承和发扬了中国古代的哲学和艺术思想，并将这些抽象的美学观念转化到设计实践中去。

总之，“道法自然”一理确定了景观艺术与设计的基本途径；意境之说提出了情感与景物之间的和谐问题并引出了“情感的归宿”；“天性”指出了朴素纯洁的观察方法。所有这些美学观念都来自道家哲学的核心，明确了设计方法同道家哲学之间的关系，它们极大地影响了中国园林的设计手法（图 10-6）。

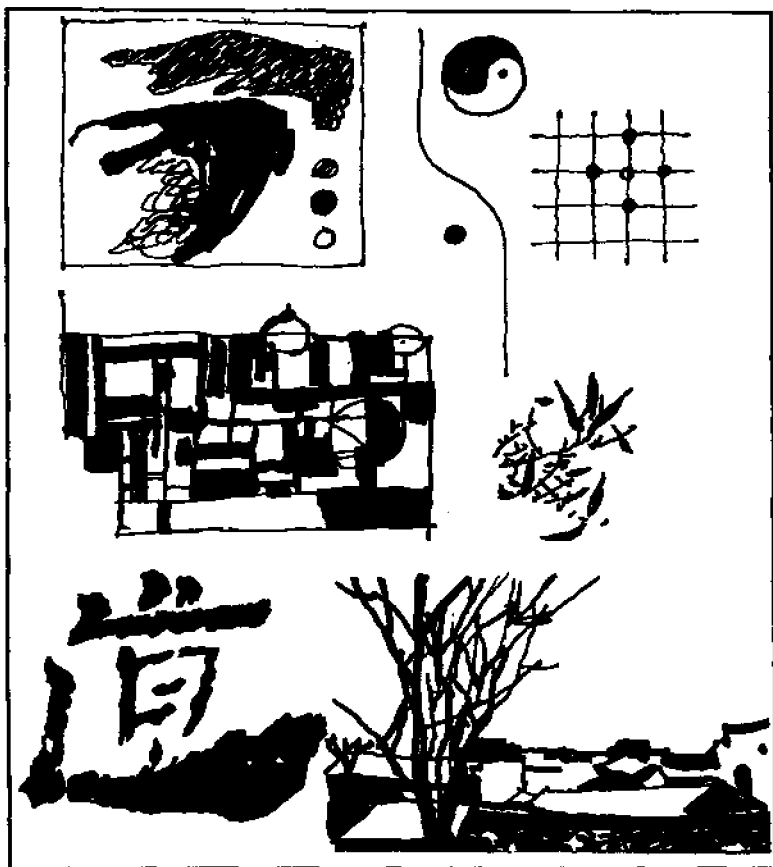


图 10-6 道家哲学的方法论



第十一章 道家哲学与设计方法

本章着重于对中国设计方法的研究。根据基本的设计过程，我们的讨论将从景观的布局发展到设计的最终完成，从场地研究到装修细部。作为一个完整的设计体系，所有的美学标准在此都体现为具体的设计手法，例如空间的组织、尺度的设定和位置的调整等等。我们讨论的主题将分为：

- 布局和“意”；
- 空间的延伸；
- 曲径通幽；
- 气；交流的途径；
- 无中生有；
- 形散神聚；
- 画意。

第一节 布局 and “意”

在艺术创作中，人们通过形式来表达情感和意义。根据具体的时间与空间特征，真实的景象被转化为概念化的艺术形式。在寻求适当的艺术形象的过程中，概念的建立应当被视为一个抽象的阶段，在这个阶段中，道家思想产生了微妙的影响力。

关于山水画理论，张彦远曾指出，“意在笔先。”作为景观设



计的出发点和关键阶段，“意”的概念仍然起着决定性的作用。尽管意的存在会因人和场所的不同而有差异，然而艺术与设计的目的却是相对稳定的。如前所述，它总是以表达对自然与生命的理解为己任。关于设计本身，它的三维的特性将其与绘画艺术区别开来；需要使用一种与绘画语言完全不同的语言体系来表达空间。满足使用功能的要求和与自然环境相协调的要求带来了许多空间上的问题，需要从设计思想与实践两方面来解决。由此可见，景观设计中的“意”，有着特殊的复杂性。

我国古代将人工修建的休闲景观空间称为园。图 11-1 童寯写道，“造园要素：一为花木池鱼；二为屋宇；三为叠石。”^① 其中，第一个要素是自然事物，第二个属于人工造物，第三个要素则介于两者之间。在这些基本要素中就产生了“意”：一种天、地、人和谐统一的愿望。在这样的设计实践中需要一些基本的美学标准，可以概括地总结为以下三点：

- 一、合适 (Fitness)
- 二、含蓄 (Meandering)
- 三、丰富 (Richness)

我们回过头来看“谢赫六法”，它的第五点是“经营位置”，而在园林设计中，“经营位置”则是首要的原则，因为空间关系是园林中各要素最基本的和具有决定性的因素。合理性的概念既抽象又具体。广义上说，它指的是空间比例和环境气氛的问题，当涉及到园林的布局时，它就成为对设计具有直接影响的关键问题；另一方面，布置和调整空间关系是一个非常具体的实践过程。举例来说，如果在园林设计中出现了太多建筑物，由此产生

^① 童寯《江南园林志》第 9 页。



園 意

图 11-1 汉字：园

的密集世俗气氛就会破坏园林中应有的闲适之美；如果缺少诸如回廊、亭台，家具等附属设施的话，人们必然又会觉得不够舒适。同样重要的是各个设计要素之间的相互关系，例如空间构成的序列，中心景物之间的距离，空间的视觉联系，围合与开放空间的比例，光与影的对比，交通流线的组织，不同质感材料的变化等等。要言之，就是创造出适宜的空间效果和层次清晰的空间系统，体现基本的园林设计观念如气的流动、画意、空间的延伸感等等。

曲折的要求意味着蜿蜒变化的空间路线，在中国园林中，它的目的是含蓄地表达空间，从而丰富园林带给人的感受和想象。

丰富性当然是任何空间设计都应努力达到的要求，但是中国式的手法却微妙地将这一要求同它的对立面“空”和“简”联系起来。这一手法在道家哲学中有着方法论的基础：“故物或行或随，或吁或吹，或强或赢，或载或骖。”^①

① 《道德经》第二十九章。



第二节 空间的延伸

用地不可避免地要有边界，因为土地是有限的。土地资源的紧张状况在中国的东南部地区尤为突出，因而园林的设计手法必须受到这一现实条件的制约。在这一条件下，空间的延伸对于园林空间获得更为丰富的层次感具有重要的作用，空间的延伸意味着在空间序列的设计上突破场地的物质边界，它有效地丰富了场地与周边环境之间的空间关系。

在园林设计中，我们不能将设计思维局限于单向的、内敛的空间格局，内部空间与外部相关空间之间的相互作用是这一设计阶段需要处理的首要问题，它不仅仅是平面关系的布置，而关系到整体环境的质量；即便是一座仅仅被当作日常生活的附件的小型私家花园也应当同周围的建筑形成统一的整体。在通常情况下，空间的边界已经由建筑物所确定，它们往往缺乏园林空间所需要的“天性”氛围。延伸空间的构想就是为了改善空间的氛围，在这一要求的推动下，设计师们运用基本的景观要素如植物、假山和小巧精致的构筑物对现有的场地边界作了精心的处理，发展出了高超的技巧。通过这些处理，设计师既丰富了园林自身的“画意”，又使城市的整体功能和环境得到了改观。而场地的分界本身也可以利用植物或其他天然的屏障构成，使其成为景物的一部分，同时对内部和外部空间起到了美化作用（图 11-2）。

同时，空间延伸的思想对于内部空间的营造也具有重要价值。园林的内部空间通常按照功能关系划分区域和院落，其中包含了若干个空间层次、遮挡和主要的景物，主要的构成元素则有



图 11-2 边界的修饰

水、石、土壤、植物、声音、光线乃至气味。空间延伸的思想使得空间分隔用的屏风、院墙、影壁等等与园林的其他部分融为一体。在设计小型的园林空间之时，这一思想就显得尤为重要。它使得方寸天地之间也能体会到空间的丰富变化，满足不同的行为和心理要求。要做到这一点，至关重要的是以高超的技巧、想象力和感性来处理空间的分隔。举例来说，在拙政园（苏州）的小飞虹，一道长廊横越水面，将池水分为两个部分。从面积较大的水面一方看去，长廊就象一道半透明的屏风，长廊另一侧的景色掩映其间，丰富了空间的层次关系，产生了景深。在水面较小的一侧是相对封闭、安静和私密的空间，用以休憩、谈话、饮茶和静心养神。“小飞虹”本身的功能非常简单，不过是供人行走的

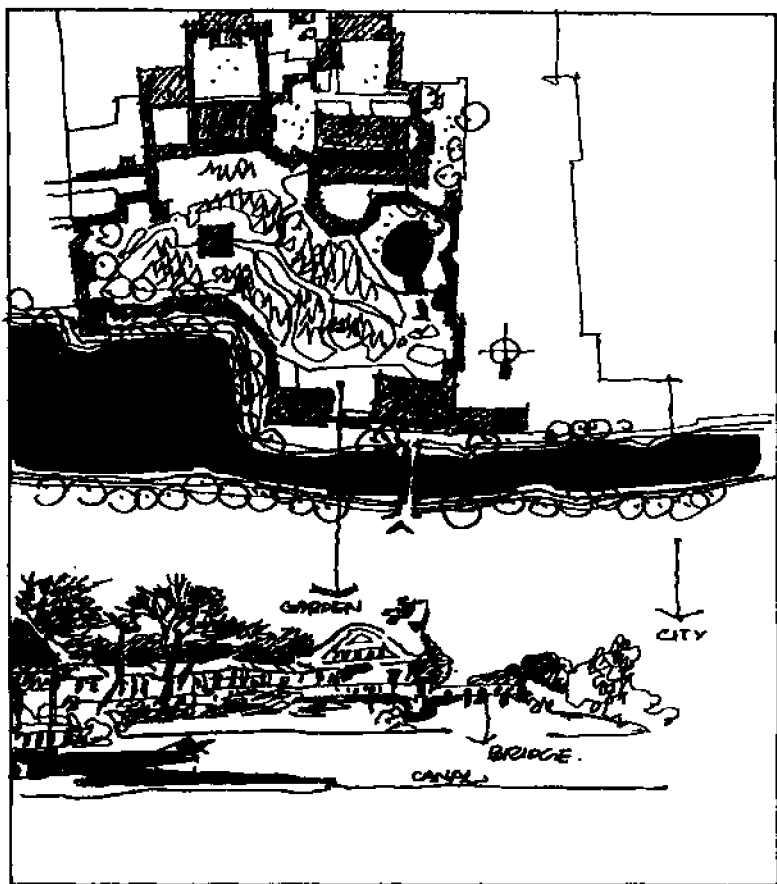


图 11-3 苏州沧浪亭

一座桥，然而其高超的设计手法使这座简单的木结构产生了丰富的审美体验（图 11-5）。

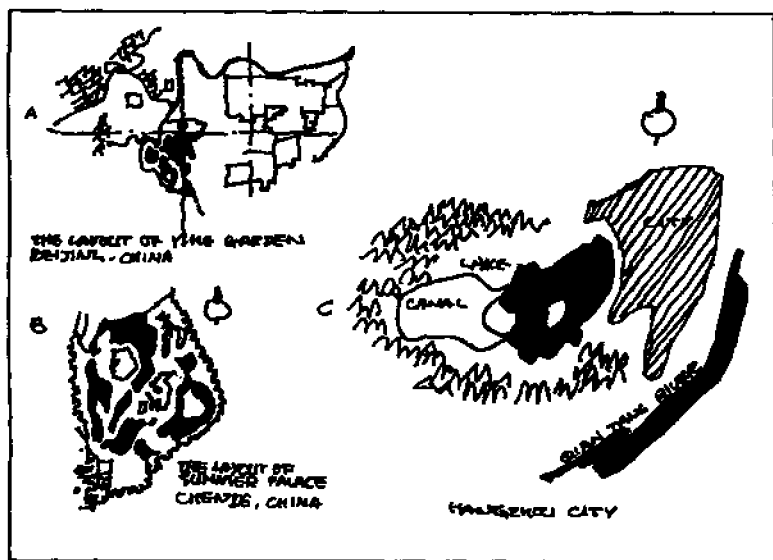


图 11-4 A. 颐和园 B. 避暑山庄 C. 杭州的城市布局

然而，我们并不拒绝空间的分界，相反，我们需要并创造了它们。也正因为我们意识到了它们的存在和随之产生的问题，我们才试图通过设计来超越它们。正因为如此，空间延伸的思想并不是简单的设计技法，而是一种设计哲学。道家哲学中将其表述为：

“天之道，不争而善争。”^①

当然，营造成功的内部空间并不意味着与周围环境形成竞争的关系甚至破坏周围环境，我们需要以一种深刻的方式将环境的

^① 《道德经》第七十三章。

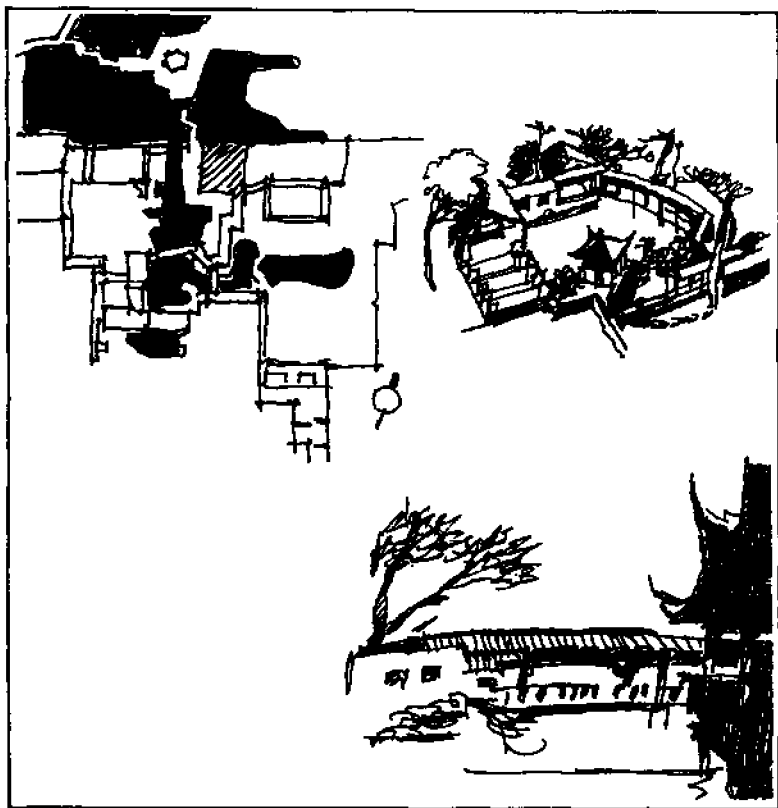


图 11-5 苏州拙政园，小飞虹

不利条件转化为有利条件，使主体空间与环境形成和谐的共生关系。而对外部空间给予更多的关注也使内部空间受益，只有灵活地使用空间延伸的方法，才能获得丰富的内部空间。老子写道：



“既以与人，已愈多。”^①

第三节 曲径通幽

以空间延伸的态度来看待园林空间及其周围环境，就为我们进一步深化设计思想提供了重要的基础。随之而来的问题是如何恰当地确定不同要素在园林中的位置。在这一问题上，中国艺术家偏爱含蓄的表达方法，曲径通幽的说法就意味着在展示事物的时候给以暗示，为人们留下想象的空间。这一观念在中国古典园林的设计实践中被普遍地采用，以至于如今它已经成为园林设计的原则之一。

我们必须理解，曲折的路径并不仅仅意味着运动路线的形态，更为重要的是它产生了步移景异的观赏效果。园林中的山和水两种对立要素在空间中参差交错，互相环绕渗透，从而在各个角度上形成了各异的效果。同样，其他的景物，小桥、堤岸、水面、回廊、藤蔓、树干，几乎一切都以曲折蜿蜒的形态出现。主要的景物则各不相同，并随着季节、视角和光影的变化而变化。硬质的要素如石阶、回廊、建筑、假山与软质的要素如水、花木都以曲折和变化为原则来布置。它们看上去都显得自然而不受约束，同时又互相借助，互为因果，通过它们之间的关系呈现自己（图 11-6、图 11-7）。

从功能上来说，路线采用曲折的组织方式使得视线被导向不同的空间，景观就在这一运动过程中被逐渐地发现，而不是站在固定的地点就能一览无余，它体现了自然界所具有的动态特征。

^① 《道德经》第八十一章。



图 11-6 艺术中的曲折形态

同时，曲折的路径也可以丰富空间的层次，延伸观赏路线，并通过改变方向和暂停来导引观赏者的行为。它还使园林空间给人以连绵不尽和深远的感受，鼓励观赏者主观的审美反应和能动的参

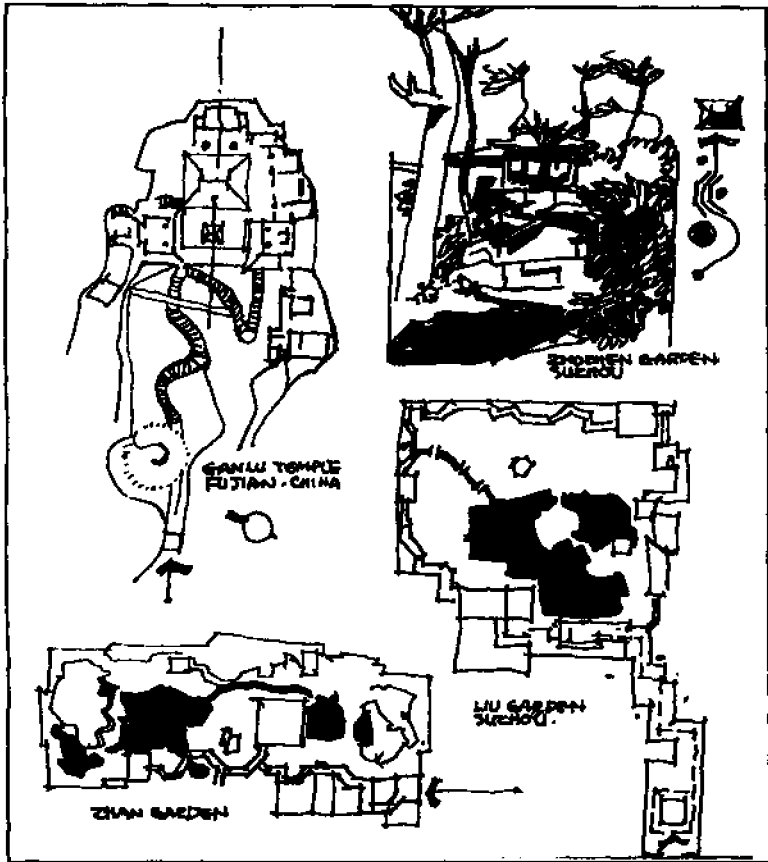


图 11-7 园林设计中的曲折形态

与，从而获得更高的审美愉悦。

尽管并没有固定的模式供设计者遵循，但曲折的路线组织手法应当被视为设计的基本原则，它使设计者在针对具体的地形特



征、植物形态和功能要求进行设计时体现出观察、思考和灵活应变的能力。因而，中国园林设计也并非真的“自由式”景观设计，实质上恰恰相反，它的设计方法是非常理性的。在任何以含蓄的方式进行表达的艺术品中，尤其是在园林设计中，艺术形象都是经过了谨慎细致的设计和组织的。

曲径通幽处，风景之美才显得富有活力，而且有些不易捉摸，这也就是老子所说：

“曲则全，枉则直。”^①

第四节 气：交流的途径

我们曾在“观念与艺术”那一部分里讨论过，在山水画理论中，“荆浩六要”的第一要点就是“气韵生动”。在这里，“气”指的是绘画的气韵与生命。而在传统中国哲学中，气则是关于整个世界之本质的问题，包括实体世界与精神世界的本质。对气的理解在历史上充斥着各种争论。老子的说法是：

“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”^②

在这里，气被理解为万物得以产生的力量，并且具有比其字面意思广泛得多的含义。而如今，随着中医与中国武术被大量介绍到西方，“气”也成为流行的术语。在我们的讨论中，“气”兼具了气韵与调和阴阳两方面的含义，通过对气的理解，我们来寻找“道”的体现。而经由老子哲学对“气”的精深领悟，我们得以迅速找到打开神秘的中国艺术殿堂之门的钥匙。根

① 《道德经》第二十二章。

② 《道德经》第四十二章。



据老子哲学，抵达阴阳调和的永恒之路在于“道”，而“气”则是阴阳和谐得以建立的媒介。阴阳调和使我们窥见了宇宙的和谐。

我们曾形容过中国园林中湖石假山的艺术价值，它的形态和布置正体现了园林设计中“气”的作用。从这一方面来说，园林中的水景设计对“气”的体现则更为明显。水在中国古典园林中同样是至关重要的因素。首先，它象征了江河湖海，另外，水的流动滴落以及由此产生的悦耳的声响为园林空间增添了活力与快乐的情趣，而水中的游鱼和水草则更加丰富了景观的层次和运动。同时，水边的树荫、亭榭或是水中的小岛又形成了供人休憩、思考的静谧的角落。水景所具有的这些功能是显而易见的，然而从设计方法的角度来说，成功地创造这些功能又不是那么简单的事。

水在景观中所蕴含的最深刻的意义体现在它对不同空间的交流和联系所起到的决定性的作用。水在不同的空间中以不同的形态出现，它们之间通过桥梁、井或者堤岸的延伸、岛屿的形式等等因素产生联系。^① 游人可以选择由步行或者舟行到达园林的各个部分，水的联系贯通使游人获得了对园林的完整体验。这种得自于“气”的观念的设计方法强调了园林景观中各部分之间的联系、一致和共生关系，从而表达出对自然精神的热爱与赞美（图 11-8，图 11-9）。

为了达到这一目的，需要对园林空间的“呼吸”作全面的考虑。与人体一样，空间也具有呼吸和血脉，将它的各个部分联系为一个有机的整体，产生活力和功能。气是将这一切在视觉上和

① 中国园林中的井具有实用与象征双重意义。

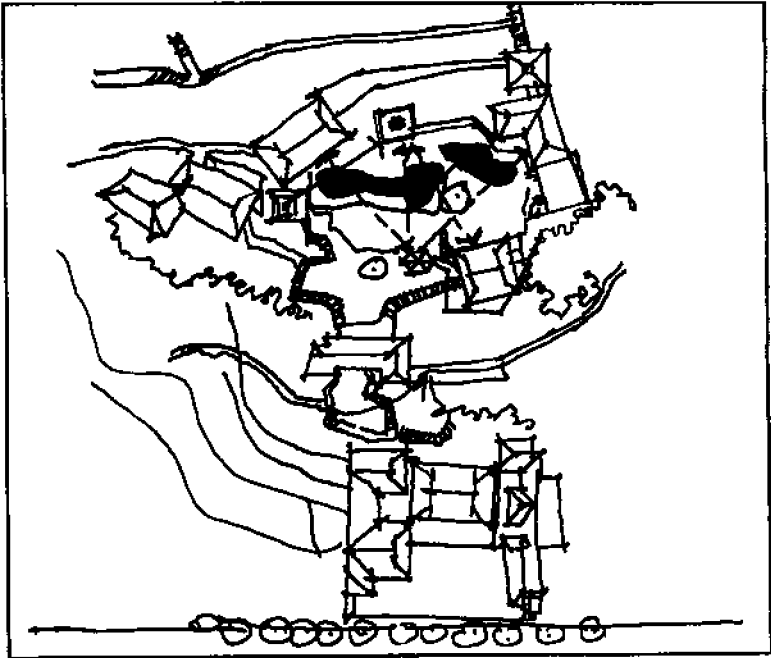


图 11-8 水对不同空间之间的联系起到决定性的作用

实体上联系起来的至关重要的媒介。例如，在苏州的网师园中，“气”（血脉）通过亭榭、回廊等建筑所构成的视觉线索将园林的中心区域精心地组织起来。在拙政园中，水决定了园林的格局并统一了它整体的情调，蜿蜒于空间中的水体就象人身体中流淌的血液，使每个角落都产生活力。同样，园林中的长廊起到了室内外空间的过渡、引导视线和建立人与景物之间沟通关系的作用。

在某种程度上，园林设计与戏剧表演是相似的，需要有复杂而有趣的情节（故事的铺陈应当“紧张曲折”），而角色必须具备

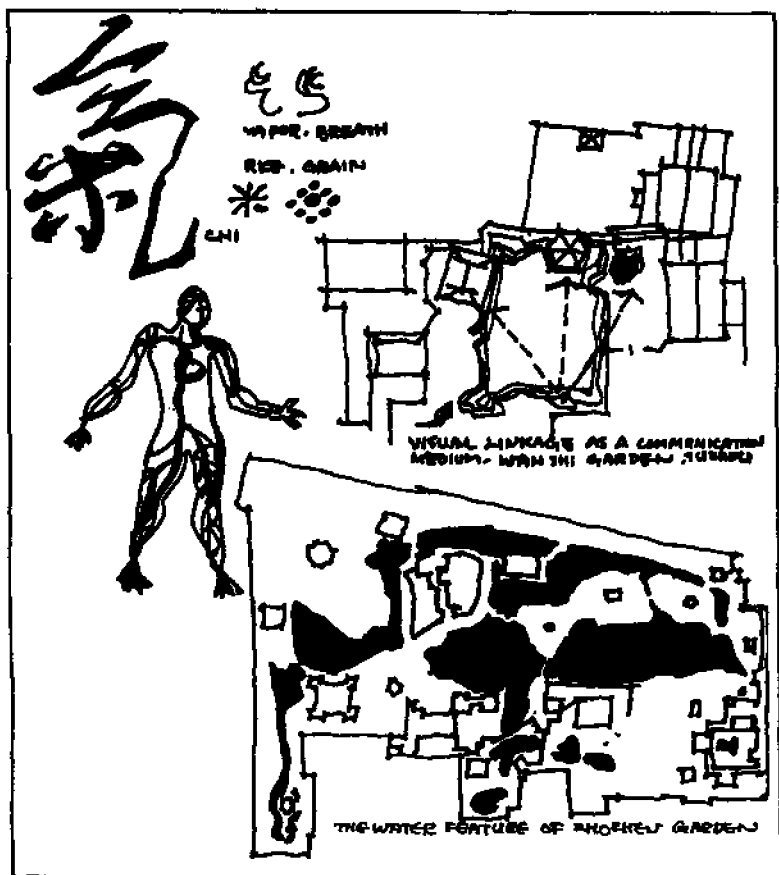


图 11-9 气的概念

鲜明的个性。要达到预期的艺术效果，在观众与演员之间形成共鸣，在很大程度上需要依靠演员之间清晰明确的交流——包括精神的对白和准确的形体语言——来实现。与之类似，不同景观要



素之间的交流在实际效果上就实现了游人与景物的共鸣。要实现这一共鸣不是件容易的事，而“气”是其中决定性的因素，在上文提到的山水布局中可以看出，园林布局的清晰序列，对总体构成的把握，局部构成的精微变化，空间序列中的戏剧性高潮，精彩的细部，都有赖于“气”的意识：一种和谐统一、朴素真实、绵延深远的意识。

景观要素之间的交流关系是中国园林的深层结构，在这一结构的基础上，基本的景观要素不仅仅作为景物的组成部分，还成为能与人发生交流的有生命的物体。景物的价值不能由客观存在自身孤立地体现出来，它只能体现在景物之间和景物与人的和谐交流之中。这一观念正是中国古典园林设计对世界设计哲学的特殊美学贡献，设计师经由这一观念而赋予园林空间以生命活力，使普通的事物焕发光彩，换句话说，它体现了由“道”而“气”，乃至真实美学体验的过程，以“道法自然”的方法论，获得了阴阳之间的和谐与平衡。

第五节 无中生有

老子说：“洼则盈；”^①

“三十辐共一毂，当其无，有车之用。

埴埴以为器，当其无，有器之用。

凿户牖以为室，当其无，有室之用。

故有之以为利，无之以为用。”^②

① 《道德经》第二十二章。

② 《道德经》第十一章。



这一充满智慧的辩证思想将“无”的概念表述为“有中生无”或者“无”是事物发展的动因。在此，“无”指的是空间上的“空无”而非虚无，它是有意义和有作用的，与设计中的空间感相联系。根据道家哲学思想，空间是由一定的事物构成的；门、窗和围合体，亦即“有”。事实上，所谓的“无”是丰满的并表达了相当积极的意义、功能、行为和可能的美学观念。

在园林设计中，设计师处理的正是这样的“空”、“无”，它是由墙体、假山、建筑、雕刻、道路、水面、植物等等实体构成的空间。而空间，则是产生特定行为的场所，为人们游戏、休息和思考提供适当环境的主体。因此，“无中生有”的思想应当由一种哲学观念转化为实践中的空间处理方式。从这一观点出发，我们能够看到，空和无的概念与佛教思想中“空”的要领具有相似的哲学意味和美学价值。例如，在山水画中，空间的深度、广度和无限的意象等环境特征以及悲凉、绝望、宁静、隐逸等感受性通常都以“空”的方式来表达。同样地，在园林设计中这一手法也是成立的。当“空”体现为一种设计思想时，它就产生出一种与丰富相对的品质。这样，就使人们在园林空间中找到情感的寄托，这是因为园林设计的精髓所在并非要从特定的场地中产生出某种东西，而是给那些在日常生活中感到失意与不适的人们提供一个精神化的场所，通过精心的空间安排，使人们在其中能感受到舒适与自由。

大多数的山水画家都认识到“知其白，守其黑”的道理，亦即在追求丰富意象的同时，需要考虑留出想象的余地。从美学上考虑，诸如少与多、动与静、强与弱、巧与拙等等矛盾性的因素是互为因果的，而从方法论上认识这一点，正如老子所说，“知



其雄，守其雌，为天下溪。…知其白，守其黑，为天下式。^①

我们不能简单地从字面上理解这一表述，它指出的是世间万物的本质关系。借助一种灵活的思想方法，它帮助我们实现了设计行为的平衡。由此我们想到了密斯·凡·德·罗的名言：“少就是多”和领导西方现代建筑思想长达几十年的“总体空间”概念。尽管如今“少就是多”（Less is more）已经变得有些“少就是闷”（Less is bore）了，但这一思想所具有的深刻的哲学内涵是无可否认的。密斯和他的追随者将这一思想推向了极端，过于关注建筑本身，因而忽略了建筑与环境的关系。

纵观历史，可以看到我们总是在为做过的事付出代价。我们发觉在我们的城市、乡村、公共景观、私家花园，甚至我们自己的家中缺少一种微妙的审美体验，而这常常是由于在我们的环境中过度地引入了设计概念。景观设计师的责任并不是总要在空间中强加一些被认为是美的东西。在景观设计领域，对所谓丰富性和亲和性的片面追求并不总是正确的途径，成功的景观设计必然首先是和谐、均衡的，体现出优雅、含蓄的原则。根据古代的生态观点，我们进一步认识到：“天下之至柔，驰骋天下之至坚。无有入于无间，吾是以知无为之有益。”^②

“知其白，守其黑”。坚持朴素平易的方式，而不以炫技，这种冲虚谦和的态度为我们提出了宝贵的美学准则，甚至是景观设计行业的职业道德准则。

然而，设计实践又远远不止于对矛盾因素例如透明与晦黯、白与黑、刚与柔、虚与实、收与放、断与续等等的简单使用，介

① 《道德经》第二十八章。

② 《道德经》第四十三章。



于矛盾对立面之间的中间状态对于整体设计的和谐一致性也是必要的过渡调子。前文我们曾指出，丰富的景观意象常常是利用有限的元素及空间，通过空间的延伸、曲径通幽和气的处理方法以及“以少胜多”、“小中见大”、“宁缺勿滥”等艺术观念获得的，所有这一切都需要以具体的设计方法来实现。

在设计中，“空”的概念直接与空间感相联系。这一点与山水画的技法颇有相似之处，山水画中就是常常利用留白来产生含义丰富的艺术形象的，它可以表示水面、天空、云雾，使画面产生联想的空间和运动的暗示，简单地说，它可以象征一切事物。因此，我们可以把“空”、“白”看作丰富性的源泉。景观设计也是如此。以私家园林为例，通常在地段的周边布置建筑、入口、长廊、假山和繁密的树木，而在其内部，这一类的元素则占很小的比例，可能只有一些蜿蜒的小径在起伏的小丘间穿行，几座小桥连接着水中的岛屿，以及几座水边的亭榭和湖石而已。在大多数的中国园林中，水面都是整个园林布局的主导要素，它占据了狭小空间中的大部分面积，强化了“空”的意象，却又无所不包，它是园林的核心，是戏剧的舞台，是使“空”变为“有”的媒介。因此我们已经找到了设计丰富性的来源，那就是“空”，（图 11-10，图 11-11）。

可以以围棋为例来说明这一思想。在围棋中，棋手各自穷其心智以围合的办法用尽量少的子数占据尽量多的棋盘空间。围棋的一项常识是“金角银边草肚皮”，即是说应尽量占据角地，想在中腹活棋是不明智的。这个表述极好地说明了在有限的空间中获得最大可能性的机理就在于对“空”的掌握，角地的布置对于建立空间的焦点、产生良好的视野和私密性都是十分有利的。这是空间流线汇合的重要位置点，能够在对角线方向产生最远距

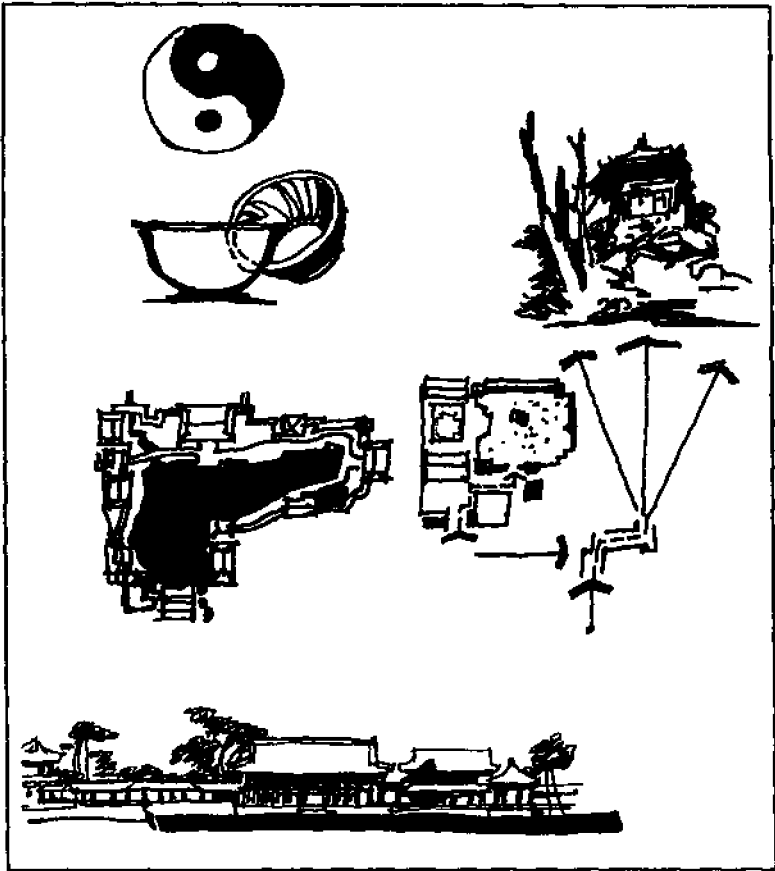


图 11-10 “空”、“无”和“虚”的概念

离，为地段的中部提供更多的空间以满足复杂的人类行为要求。对空间的边缘也可采用同样的方式处理。如老子所说：

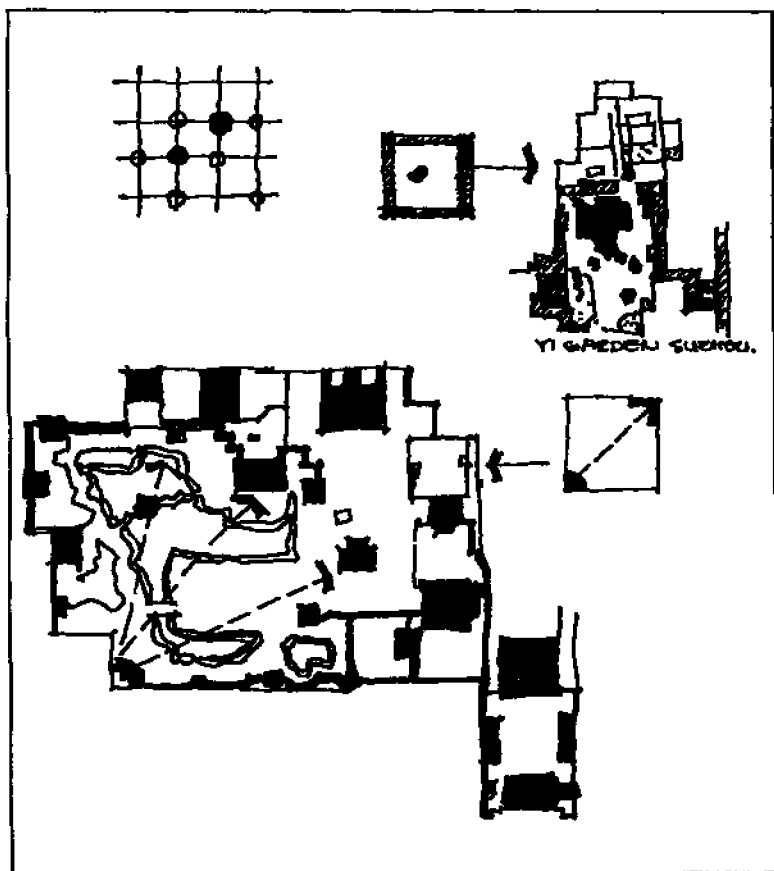


图 11-11 边角的使用

“将欲歛之，必固张之；将欲夺之，必固与之。”^①

① 《道德经》第三十六章。



第六节 形散神聚

如果空间的丰富性与设计者对“空”的理解与认识相关，那么决定性的因素则是将景观元素分散地布置在恰当位置上的设计方法。而我们所关心的另一个基本因素是以恰当的方式满足功能上的需要。

景观设计与其他视觉艺术的不同之处在于它的空间尺度要比后者大很多。它可以在一整座山、水域和森林的范围内进行，而同时它又与人的生活相关；因而我们应当特别注意人类要求的合理性以及设计活动是否会对自然造成破坏。不管我们坚持着如何崇高的美学理想，也必须服从生态环境的要求：

“故贵以贱为本，高以下为基。”^①

这就是说在从事人为的或“硬性”的活动时，应当从方法上和品质上考虑到自然的或“软性”的因素，因为它们往往才是事物的决定性因素。因而，“至柔”的状态可能比复杂精巧的建筑包含了更为深刻的美学意味。从空间感与丰富性相互制约、相互促进的观点出发，设计师就会选择将景观元素分散布置而不是严格按功能需要布置的方法。

对地段的使用方式在很大程度上决定于对地段内在结构的分析，如地形等高线分析、流线分析、功能分析和行为模式分析等等。为了使必要的人工造物与自然景观有机地结合起来，空间序列的设计必须遵循这些分析所得出的结果。分散则意味着将大体量分割为多个较小的体量，将主要景物之间的距离尽可能地拉

^① 《道德经》第三十九章。



大；功能要素则按最低限度布置，在可能的情况下还可将它们隐蔽起来，以使环境更显自然。空间越大，就越需要以分散的原则设计。

“深山藏古刹”。这句中国俗语的微妙之处在于一个“藏”字。它道出了在自然环境中处理人工造物的典型中国式做法。在大型的中国景观中，抵达重要景点的途径总是长而曲折的，或有大山掩翳，或有大河当道。途中则往往在树荫下设有供人歇脚的凉亭，横过山间溪水的小桥往往朴素得似乎要没人草丛之中去了，大一点的建筑物如庙宇、茶室、馆舍则同时具有实际功能和方向标识双重作用，但它们从不被过分强调。我们也很少看到中国式的古塔独占风景的中心，它通常只是伫立在山脚的一旁或者

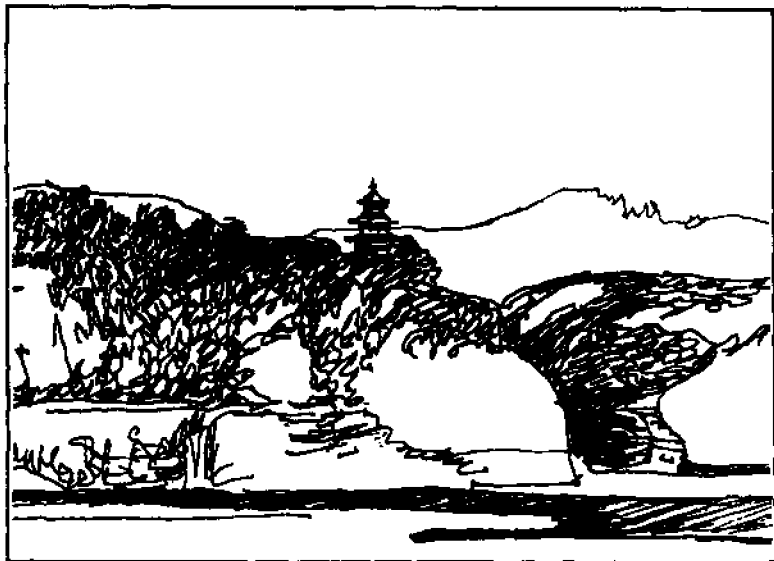


图 11-12 江苏镇江金山寺。在景观中布置人工造物的方式。

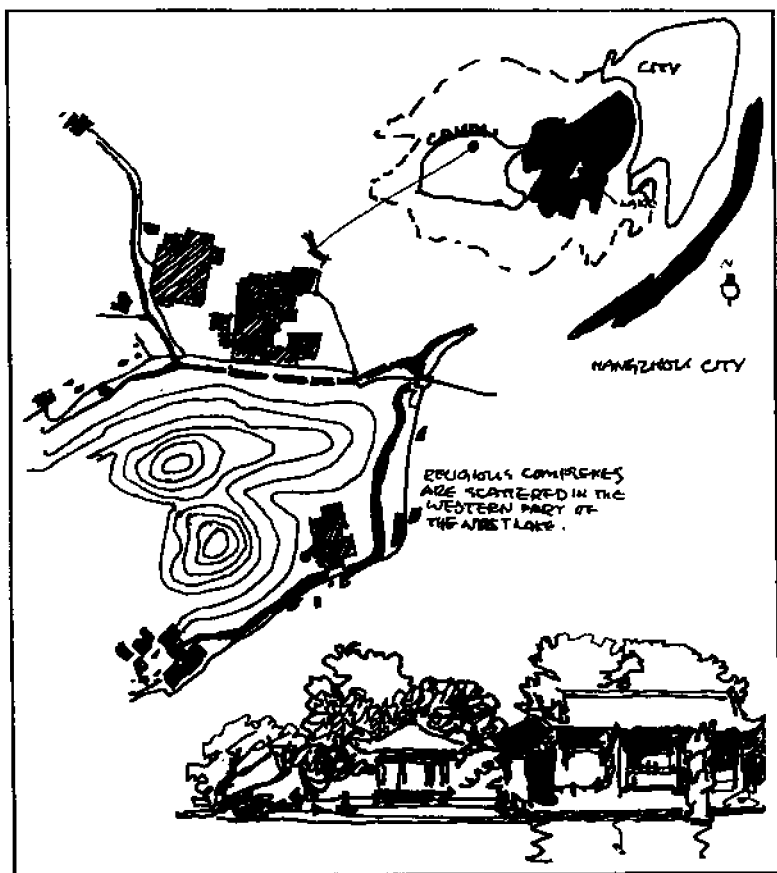


图 11-13 形散神聚的概念

半山腰中，起到指引方向的作用。

形散神聚的原则使我们想到前文讨论过的“天性”。在景观中四散分布的人工构筑物将人引入大自然之中，反映了追求天人



合谐的愿望。此外，这种微妙、含蓄的手法给游人带来了更大的乐趣，使人能够更自由更富冒险精神地体验景观。当一个设计师理解了谦和的“藏”所具有的比率意表现更为重要的意义时，他就有可能设计出带给人更多空间体验和天人合谐意味的怡人景观了（图 11-12、图 11-13）。景观设计中的分散思想可以被描述为：“少则得，多则惑。”^①“是谓微明。柔胜刚，弱胜强。”^②

第七节 中国画意

“风景如画”这个词体现出了我们所说的画意。它并不是说景观设计应当模仿绘画。在园林设计中，设计者既无法从尺度上模仿自然景观，也无法从细节上模仿，设计的本质是将自然景观的意象抽象提炼成新的景观意象。“风景如画”一词更多的是体现了景观设计的复杂性，即它也必须象山水画艺术那样具备一个抽象和提炼自然意象的过程。我们在前文中曾论述过，“道法自然”的设计原则并不主张对自然对象的简单模仿，因为它远离了景观设计要表达自然美之本质的目的。

举例来说，在中国古典园林设计的优秀作品中，假山并不是真实山峰的缩尺拷贝，而是通过对其结构、肌理和一些重要细节如瀑布、山泉等进行重新构造后的结果，它准确地体现了山的形态所应有的力度与气势。

植物的设计也是如此。植物首先是用来营造绿色的空间，但对它更高的美学要求则是体现画意。中国的园林设计师着重于体

① 《道德经》第二十二章。

② 《道德经》第三十六章。



现植物的“习性”，对花草的特殊品质则没有过多的要求，一般来说，花木的“姿态”比它们的色彩更重要。通常园林中选用的都是本地的易生快长植物，不需要特别的护理保养，但它们必须具备合适的姿态，适于入画，从而获得满意的空间效果。由于画意要求，有时会在特定的地方精心地保留一段老树干，甚至是枯树干。植物在园林中既具有遮荫的功能和丰富景色的作用，又往往象征性地代表了园主的文化背景或个人品格。有趣的是，园林的围墙通常被看作一张白纸或是一扇窗户的窗框。在这张白纸上，树干和枝叶投下的影子仿佛画家留下的墨迹。在中国艺术家的头脑中，自然的生活与人的生活是相似的。因而，园林的设计中往往具有象征意味。

通常，设计中的象征意味分为两个层次。在第一个层次，设计师通过框景等手法使景物带给人纯粹的视觉快感；在第二个层次，以绘画的手法象征性地表达人对自然与生活的态度，例如“海外仙山”的象征模式；以简单质朴的品质表达禅意和道家哲学的境界；以功能布局的严格关系满足儒家的生活理想和占有的成就感等等。这些景观设计的基本思想关系到对设计哲学的象征性描绘，尽管它们的价值和意义体现为具体的艺术形式，但这些思想还表达了艺术家们对天、地、人之间关系的理解。这就是“中国画意”所产生的具体的象征体系。例如，通过一种水平方向发展的景观结构，可以从视觉上和功能上表现无限的意味，表现生命的根源以及人与大地的本质联系；垂直方向上发展出的景观则通过象征性地描绘天地之间的关系而将它们联系起来。这是一种非常概念化的表达。最典型的例子是北京的天坛，它体现了中国古代的信仰：“天圆地方”，起到同样象征作用的例子还有镇江金山寺塔和杭州的六和塔。



因此，我将中国画意视为设计形式研究中的美学范畴，它表达了设计师的内心情感和对传统语言及思维方式的个人理解。同时，这种画意受到美学立场、功能要求和物质可能性的制约。对

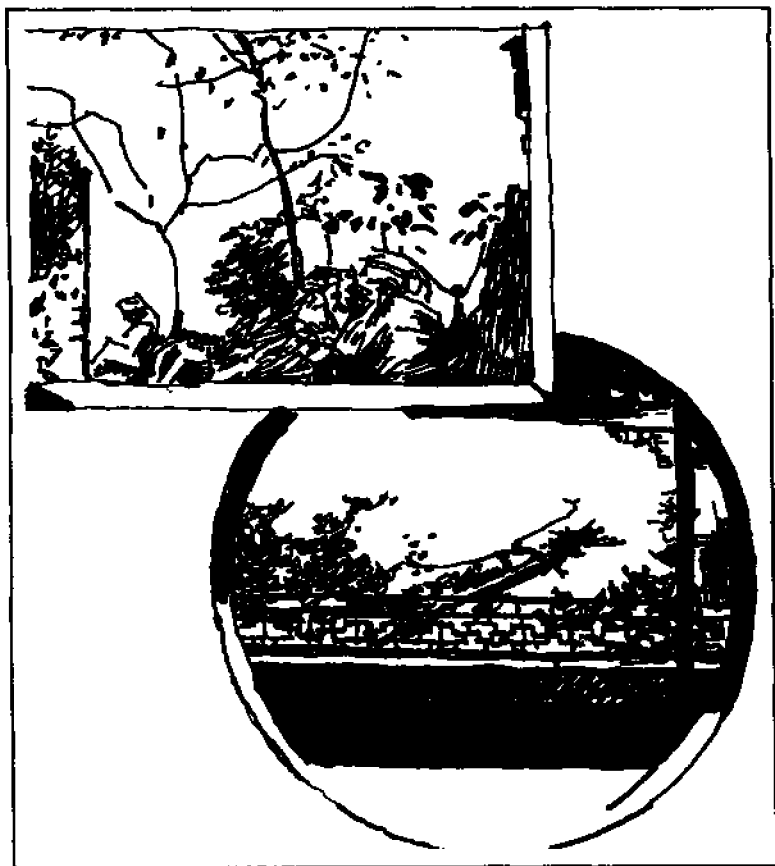


图 11-14 中国画意



这种画意的实践之关键在于通过对事物内在关联的体察而超越空间的限制。在于寻找有意义的形式和以简约的方式表达含义丰富的空间。由于丰富的内心感受和审美内涵必须通过三维空间的设

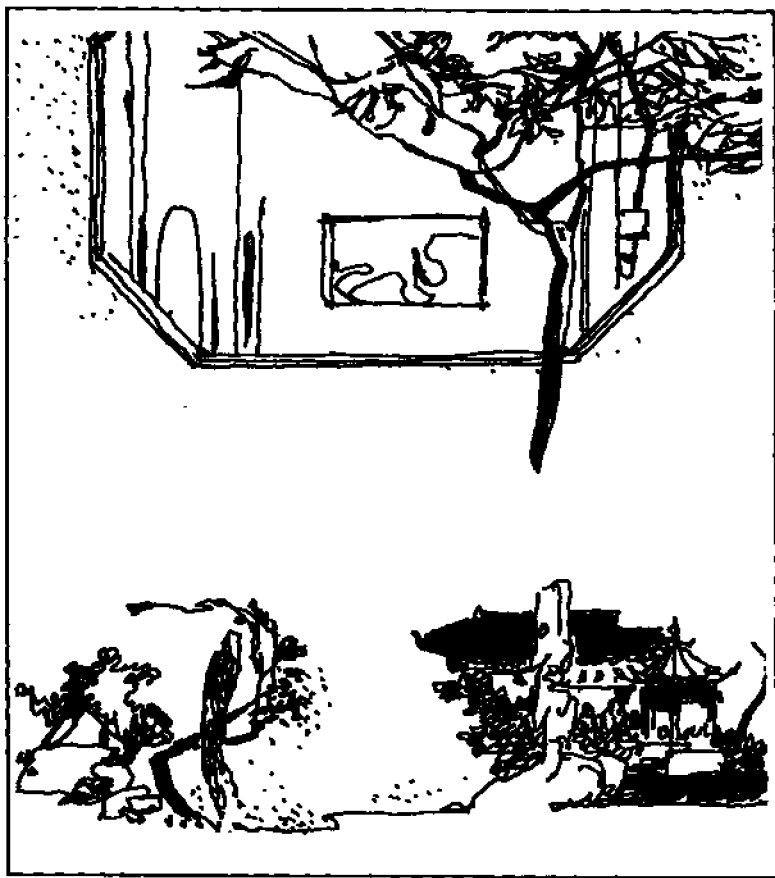


图 11-15 中国园林设计的空间趣味



计得以体现，这就需要设计师同时具备敏感的心灵和精湛的技艺，如同那些山水画家一样书法、绘画、建筑样样皆通（图 11-14、图 11-15、图 11-16）。



图 11-16 设计师应同时具备敏感的心灵和精湛的技艺，如同那些山水画家一样书、画、建筑样样皆通。



第四部分 英国学派



第十二章 必然的转变

尽管英国的景观设计学派是西欧文化的一个组成部分，然而在这一领域，它有着非比寻常的地位。我们的研究将讨论英国景观美学的历史发展及其特性。

第一节 土地使用的变迁

世世代代的不列颠人始终与这片岛国的土地、它的气候息息相关，土地反映出人们的基本愿望。在长期的设计实践与景观体验中，人们建立了系统的美学理论，用以指导他们美化环境的努力。

最初的英国景观设计行为可以追溯到公元前三千年的不列颠先民的活动。与中国古代的农业经济不同，早期的不列颠人的生活来源主要依靠畜牧业，所幸的是，这里的气候条件和水源使这一生活方式得到了保障，同时又避免了因为大面积的土地用作牧场所导致的土地沙漠化现象——象中国的西北地区和撒哈拉沙漠那样。

在任何一种文明的发展过程中，景观的尺度、建造速度和质量都受到工具和人力的制约。当青铜和铁器的冶炼技术成熟之时，砍伐树木、向平原迁移、发展农业等等行为就成为可能。利用沉重的铧犁和耕牛，土地耕作的面积得以不断地扩大。我们从早期人类留下的遗迹中可以看出他们当时是如何改造周围的环境和形成景观的。



F·E·哈勒迪 (Halliday) 指出, 在德比郡的克莱斯维尔山崖发现的一批骨雕是英国最古老的艺术品。将这些雕刻品与法国南部的拉斯科克岩洞壁画相比, 前者显得不是非常醒目, 但它们确实标志着 15000 年前艺术在这个国家的诞生。到公元前 20 世纪的新石器时代, 出现了一批更为成熟的纪念性艺术作品, 它们大多与环境密切相关。其中最伟大的当属索尔兹伯里平原上的圆形神庙, 约建于公元前 1800 年至前 1400 年。使用铁器的凯尔特人在公元前 5 世纪时进入不列颠, 他们的线条装饰风格影响了这时的不列颠艺术, 后来, 这种抽象的风格又在公元前 1 世纪时受到占领了法国的罗马人所带来的现实主义和从东南部迁来的比利时人部落的影响而发生了变化。^①

英国的景观艺术在随后的时代所产生的发展主要受到社会结构的变化、人种的混合以及外来文化的影响。外来的人侵者一方面破坏了本地的文化成就, 另一方面, 他们又扮演了文化传播者的角色, 将相比之下更进步的文明所产生的新观念带进来, 与本地文化融合而产生出新的发展方向。

罗马人在公元 50 年到 410 年的近 400 年间入侵并占领了不列颠, 不断地镇压当地民族的反抗, 而它的主要控制权集中在英格兰而不是整个不列颠岛。在这一时期, 农业得到了良性的发展, 英格兰逐渐成为向欧洲大陆提供农产品的粮食出口国。罗马人随之奠定了伦敦作为金融中心的地位。罗马式的城市形式、厚重的建筑风格和华丽的室内拼嵌艺术标志着“第一国际式建筑风格”从罗马来到了不列颠。出于军事行动和运输需要的考虑, 罗

^① F·E·哈勒迪《英格兰文化史》(Cultural History of England), 第 9、10、11、14、15 页。泰晤士与哈德逊出版社, 伦敦, 1967 年。



马人按照自己的办法修建了东西向和南北向的笔直道路，而不考虑地形的自然形态，与自然形成的蜿蜒小路形成鲜明的对比。

罗马人之后，盎格鲁-萨克逊人统治了不列颠（公元 450～1066 年），摧毁了“罗马-不列颠文明”。盎格鲁-萨克逊人很快地接受了基督教，他们精通犁耕，他们的聚居形态和土地使用模式迅速向中南部地区的文明靠拢。“他们的木头房子簇拥在教堂周围，四周的耕地以 3 年为周期实行轮耕制：第 1 年种小麦或裸麦，第 2 年种大麦或燕麦，第 3 年休耕。耕地以外是起伏的草场，放牧在这里的牲畜对森林的扩展起到了遏制作用，以免农田受到森林的威胁。”^①

盎格鲁-萨克逊人的农业模式为后来英国乡村景观的发展提供了基本的模型。而在不列颠岛的西北部保留下来的凯尔特人聚居地则与上述的聚居形态有着显著的不同。由于不用担心水源问题，凯尔特人得以在高原上继续着他们的传统，发展着他们崇尚个性的精神，而很少受到盎格鲁-萨克逊人的影响。

简言之，盎格鲁-萨克逊人在英格兰中南部以及凯尔特人在不列颠岛的西北部留下的文明遗迹向我们展示了一种对自然的控制性处理方式和缓慢的农业景观发展过程。新的发展随着新的人侵者到来。这一次，是来自北方的拉丁民族。

诺曼人（1066～1200 年）既是殖民者又是文化的传播者。他们控制了森林，建立了“森林法”，以便加强对土地使用的管理和发展庄园制度。起初，诺曼人毁掉了大量的农田，将其恢复为林地。随着征服后的诺曼人逐渐安定下来，人口开始增长，农

^① 布伦达·科尔文《土地与景观》（*Land and Landscape*），第 33 页。约翰·莫雷出版社公司，伦敦，1948 年。

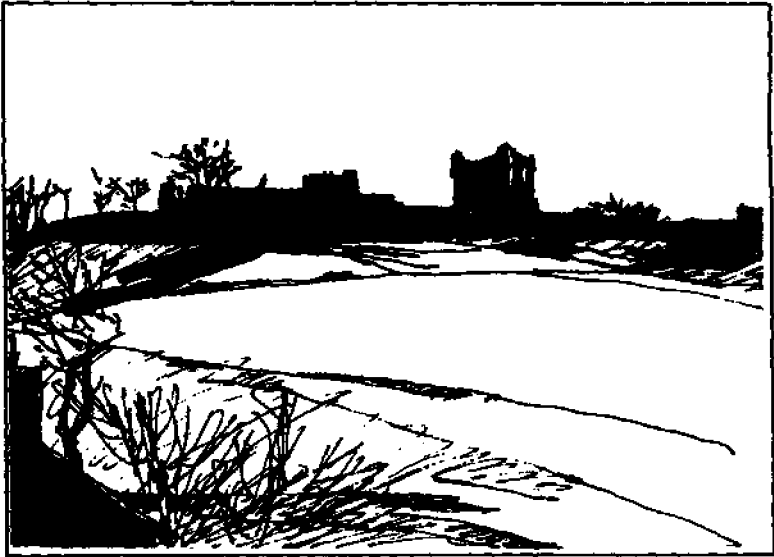


图 12-1 诺曼人的城堡。根据劳伦斯·弗莱明 (Laurence Fleming)
与阿兰·戈尔 (Alan Gore) 合著的《英国园林》
(*The English Garden*) 第 17 页绘制

田又开始增加。“1235 年的默顿法 (The Statute of Merton) 首次允许了封建地主对林地的占有，但同时地主必须确保其佃农有足够的耕地用于耕作，这似乎是为了保持森林、草场与耕地之间的基本平衡和足够的木材储备。”^① 为了满足贵族阶级狩猎的需要，必须保留一定量的森林，这使得木材的使用受到限制，房屋的结构也最终由沉重的木结构向轻型结构转变。这一措施使得木材的储量不断增加；同时，由于有了将罗马建筑与当地风格相结合的

^① 布伦达·科尔文《土地与景观》，第 40 页。



“罗马风”建筑，石结构的修道院和城堡表现出信仰、权力和统治的意味（图 12-1）。

诺曼征服之后，教堂作为土地所有者和权力、财富的控制者对不列颠的景观艺术发展、尤其是园林设计传统产生了根本性的影响。

第二节 园 林

有趣的是，英国早期的园林设计观念与中国早期的造园思想颇为相似。“古老的凯尔特神话中萦绕着关于神创的花园岛屿之梦，这个半真半假的天堂乐土有着许多名字：青春岛、欢乐之原、亚瑟王疗伤之岛。”^①然而今天我们已经很难找到那些古代的英国花园了，即使是罗马人和诺曼人在不列颠建造的壮丽景观也已无迹可寻。

尽管我们对中世纪所知有限，然而我们还是能从留传下来的图像、文字资料以及中世纪花园的遗迹中发现，早期的英国园林是人类的生存空间中完全封闭的一个部分。从一幅 1475 年左右的绘画作品《玫瑰的浪漫》（*The Romance of the Rose*）^②中可以看到，在中世纪晚期的花园里人们坐在露天的环境中阅读、休憩，四周是整齐有致的花木和飞鸟，它们共同构成了一个安全、私密的微型空间。从修道院的平面中，我们也可以看到它的花园部分是和建筑环境紧密地结合在一起的，这种布局模式与意大

^① 南恩·费尔布罗德（Nan Fairbrother）《人与花园》（*Men and Gardens*），第 78 页。霍伽斯出版社（The Hogarth Press），伦敦，1956 年。

^② 劳伦斯·弗莱明和阿尔·戈尔《英国园林》，第 33 页。



利、法国的中世纪教堂空间颇为相似（图 12-2）。

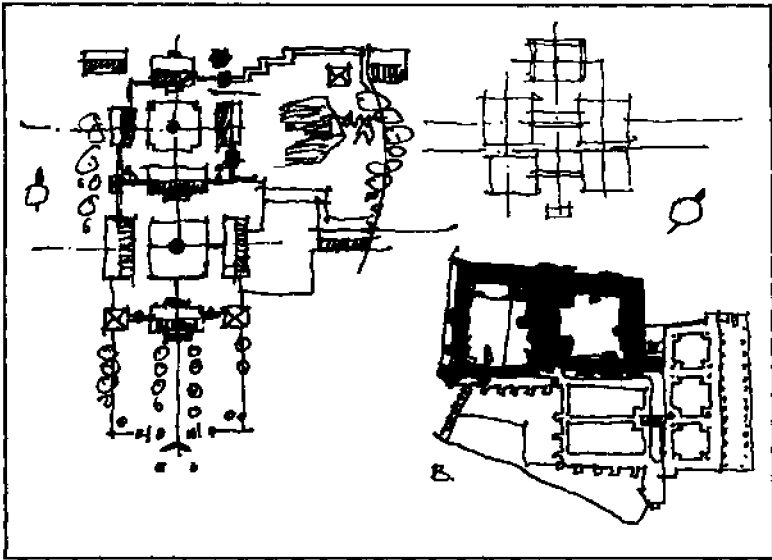


图 12-2 宗教建筑中相似的院落体系：英国德比郡的哈顿厅与中国绍兴的大禹庙。

寺院与其说是给人使用的，不如说是为神准备的。由回廊围合成的院落形成了建筑群中的过渡空间，在功能上它可以作为隐逸生活所需的私密花园，供僧侣在其中沉思和休息。因此，寺院的医务室、医生、住持的寝室，学习室，会客室都将人口朝向内院，共享这一封闭的静谧空间。其他的基本组成要素如鱼池、水井等等，原本是寺院生活必不可少的功能要素，但在以后的世俗花园中则成为装饰要素。中世纪的世俗花园在玫瑰战争中悉数遭到了破坏，我们只能从后世的图画中获得一些关于那时的植物园和药用植物园的粗浅印象。它们通常由围墙或壕沟环绕，其设计



用途非常实际，其中的植物为日常生活提供食物、药物、美容用品、芳香剂和消毒剂等，此外，也许还包括一间贮藏食物用的冰窖。与其他国家的园林设计一样，英国的私家园林中也将水池作为重要的设计要素。布伦达·科尔文认为，水景的使用最初可能是从阳光明媚的东部地区学来的，喷泉和水池也许具有更多的装饰意味。最后，纯粹用于休闲用途的花园终于出现，在一些封建地主庄园的花园中，还包括了一些运动场地如马上比武的草地和射箭场等。

总的说来，中世纪的园林是实用性的空间，它的设计受到基督教信仰的很大影响，它是对圣经中伊甸园的模仿，是敬献给圣灵的。与这一时期的戏剧性的建筑艺术相比，在园林设计中所表现出的想象力似乎有些贫乏。

在都铎王朝时代（上都铎 1485～1558 年，伊丽莎白时代 1558～1603 年），社会秩序和经济秩序都产生了变革。寺院弃置不用，旧封建贵族被从商业获利产生的新上层阶级所代替，大量的产业被从教会的手中接管过来。“这是一个世俗的时代，中世纪的统一和协作如今让位于个人主义和竞争；……”^①但是，在都铎王朝的早期，园林仍然是封闭的。“在中世纪和都铎时代的花园之间没有显而易见的区别，但是伊丽莎白时代创造了玫瑰战争之后新的历史潮流。”^②

随着战争的结束，经济开始复苏。人口的增长、羊毛业的发展和与欧洲大陆间贸易量的增长导致了财富的快速增加。与此同时，意大利文艺复兴时期的手工艺和园林艺术风格开始跨越英吉

① F·E·哈勒迪《英格兰文化史》第 95 页。

② 西尔维亚·克罗夫（Silvia Crowe）《园林设计》，（*Garden Design*）。第 41 页。



利海峡来到英国。尽管文艺复兴的思想日新月异，园林设计却由于其自身的特性和相关因素的影响并不与它同步。都铎花园便是从中世纪到英国文艺复兴之间的过渡时期的一个象征，它接受了意大利的影响，成为某种“丰富而奇怪的东西。”^① 与那些堂皇的意大利花园、那些文艺复兴别墅的环境设计不同，在都铎花园中围合物的封闭性开始慢慢减弱，花园不再被看作是逃避野蛮和危险的避难所，而是一人享受生命、接近大自然的场所。玫瑰战争的结束也逐渐结束了人们的防御意识，人们希望看到外面的世界。于是，内外空间的分界变成了一道障碍。由此而产生的反应是花园中“山”的出现，它为园内的人提供了向外看的视野。与此同时，花园的内部空间也变得愈发精致，增加了许多装饰性要素，一些平面装饰元素如花圃与小径被广泛使用，以期创造出一个悦目怡人的环境（图 12-3）。

文艺复兴的鼎盛时期随后到来。按照历史学家的观点，英国的文艺复兴运动于 17 世纪的后半叶达到高潮。^② 在这一时期，外来文化的影响非常强烈，甚至可以说，它们左右了英国景观艺术发展的方向。怀斯（Wise）设计的汉普顿宫廷花园（Hampton Court）和布涉公园（Bushy Park）以及约翰·凡布鲁赫（John Vanbrugh 1644~1771 年）设计的霍华德城堡（Castle Howard）图 12-4。突出地反映了英国景观设计对欧洲形式原则和荷兰的灌木修剪术的运用。

① 南恩·费尔布罗德《人与花园》第 78 页。

② 威廉·A·曼（William A. Mann）《景观历史中的时间与空间》（*Space and Time in Landscape History*）第 37 页。景观建筑基金会（Landscape Architecture Foundation），1981 年。

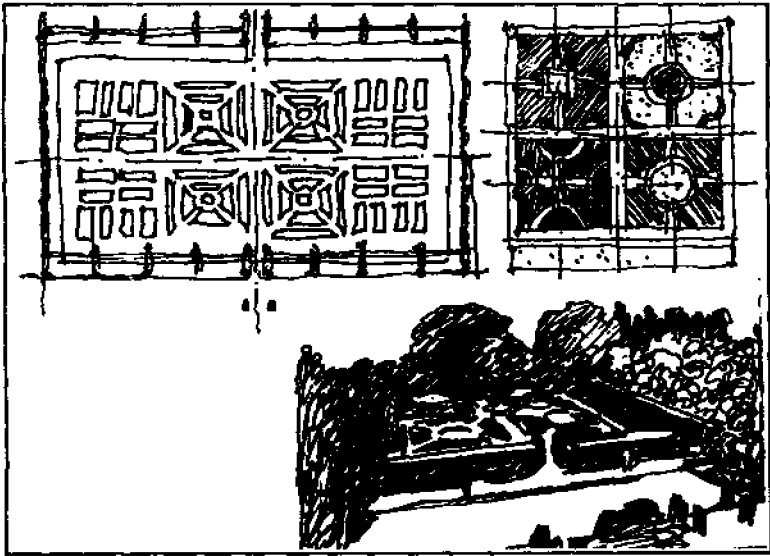


图 12-3 都铎花园中的装饰性要素，根据汤姆·透纳

《英国园林设计》(English Garden Design) 第 45~51 页绘制。

与此同时，传统的盎格鲁-萨克逊景观也在新的农业格局和所有制下发生着变化。越来越多的封闭土地被加以重新规划和美化，从而促进了景观设计的发展。

文艺复兴盛期英国园林对形式的拘泥在很大程度上是受了英王查理二世 (Charles II) 复辟 (1660 年) 的影响。“查理二世有一半法兰西血统，他在 30 岁之前有一半的岁月是在流亡之中渡过——或者在法国，或者在荷兰。”在英国王室回到英格兰之前，他们居住在法国莫莱的亚尔丁宫 (Le Jardin de Palace, Mallet)。可以想象，王室的口味多少受了些法国时尚的影响，而这一时期，英国最有影响力的皇家建筑师雷恩 (Sir Christopher

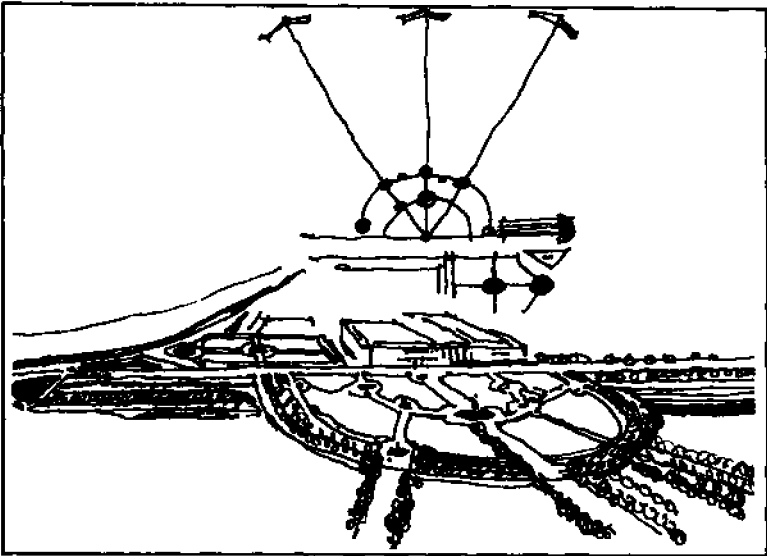


图 12-4 怀斯设计的汉普顿宫廷花园

wren) 也在法国学习建筑。在 1666 年的伦敦大火之后, 伦敦城的重建为设计师实践刚从法国学来的新城市规划和景观设计理论提供了宝贵的机会。于是, 查理二世掌权之后, 英国的园林设计就从欧洲大陆获得了新的动力, 而都铎王朝时期的简朴风格和亲切氛围几乎被完全忽略了。花园的尺度扩大了, 小花圃被大型的花坛取代, 规整的几何形水池和精工制作的水中雕塑取代了水井和朴素的喷泉; 简单地说, 到了创造“样式”的花园的时候了, 它们应当足以与欧洲大陆上的那些花园相媲美。

著名的法国园林设计师勒·诺特 (Le Nottre) 被邀请到英国为查理二世设计格林威治公园 (Greenwich Park)。而英国本土的园艺师和设计师伦敦 (London) 与怀斯才是在“宏伟风格”



引进英国的过程中最不遗余力的，他们完成了富有代表性的作品：汉普顿宫廷花园（1699年），朗丽特花园（Longleat 1685~1690年）和查特沃兹花园（Chatsworth 1680~1690年）。通过这些作品，我们可以容易地发现英国起伏的地形对法国的形式构成接受起来并不愉快，而且两地环境和物种的差异都受到了忽视。不过总的说来，尽管只是一种简单的模仿，但成熟的法国园林设计确实为英国的园林在更大尺度上的发展提供了现成的设计语言体系。

简言之，早期的园林设计是人类向室外生活空间迈出了谨慎的一步，人类开始希望接近大自然，体验它的美，同时又小心地将自身与严酷的自然世界分隔开来。建造在藩篱之外的鹿苑和鱼池可算花园向外的延伸。起初，花园的功能比感官愉悦更为重要。在17世纪以前，花园中的小径延伸到果园中和鱼池边，以此作为景观的延伸，并逐渐开始意识到它们的视觉作用，而不仅仅是起到实用的功能作用。到17世纪末，景观设计受到法国和荷兰的影响，几何形的花圃、水道、小径成为英国园林的典型要素。然而，这些外来影响毕竟无法长时间地统治本土的创造性；到了17世纪末、18世纪初的时候，古典主义传统达到了它的巅峰，英国的文艺复兴必须为它的风格寻找真正属于自己的位置。

由此我们看到，18世纪的英国景观设计经历了一个漫长的学习阶段，为进一步的发展奠定了坚实的基础。但是要形成自己的景观设计语言和方法，仍然要走很长的路。随着英国人的视野不断地拓展，对大陆风格的简单模仿已不再令人满意。当人们意识到了自我的力量与价值时，他们开始了理性的思考。“当牛顿坐在花园里的时候，他思考的不是古典的均衡法则，而是万有引



力定律。”^① 英国的景观设计师这时开始思考的是他们自己的景观
设计思想，来源于他们自身体验的美学思想。

^① 南恩·费尔布罗德《人与花园》第160页。



第十三章 走向英国学派

“学派”一词在辞典中定义为由思想、方法相同或相近的思想家、学者或者风格相似的艺术家的群体。因此，在景观设计史中，英国学派指的就是英国本土特有的景观设计方法，它反映了英国的自然气候、地理条件和社会特征。英国景观学派与中国园林艺术、意大利文艺复兴风格和法国的园林设计艺术有着相当的地位。

第一节 景观思想的转变

霍雷斯·沃波尔 (Horace Walpole) 将 17 到 18 世纪英国景观设计的发展历程总结为以下几个阶段：一、农庄的装饰风格；二、森林与野生植物园；三、公园形式的产生。^① 这一历程和中国的造园发展史以及欧洲一些地方的情况有着很大的不同。我们对英国景观学派的高度评价除了因为其与众不同的发展史，更重要的是因其将人造景物与乡村自然风光相结合的独特方法。从这一意义上讲，英国学派的景观思想对我们今天的环境设计仍然具有重要的参考价值，尤其是它的美学观点，值得我们仔细地加以

^① 乔弗里 (Geoffrey) 和苏珊·杰里科 (Susan Jellicoe) 《人的景观》(The Landscape of Man), 第 223 页。泰晤士与哈德逊出版社, 伦敦, 1987 年。



分析和研究。

在深入讨论之前，我们有必要回顾一下导致英国景观学派发生思想转变的各种影响因素。

知识分子总是走在探索工作的最前面，由于日益增长的民族自豪感和抵制法国、荷兰等外来影响，创造自己民族风格的要求，知识分子的新观点、新思想得以发挥影响。其他不可忽视的重要因素包括农业发展和产业振兴的需要，对自然美的逐渐认识，文化根源的认同和向古典艺术，主要是17世纪意大利的乡村风景画学习的结果，也许还有一些中国造园艺术的影响。总而言之，这一思想上的转变是本体意识产生后的必然结果，其由发生转变到趋于完善是一个漫长的过程，也是英国美学史上最为重要的过程。

18世纪的上半叶是一个决定性的时期，在这一时期，英国的文艺复兴思想得到深化，设计师和投资人的视野有所拓宽。在向意大利学习的“伟大历程”（Grand Tour）中，他们更好地掌握了古典文化的精髓，增强了自我意识，同时伴随着对本土景观的深入观察，英国的设计师们获得了前所未有的坚定信心。

18世纪的下半叶是英国景观学派的发展与成熟期。理论研究与设计实践并举。著述极丰，包括霍伽斯的《美的分析》，钱伯斯（Chambers）的《论东方园林》（*Dissertation On the Oriental Garden*），尤夫戴尔·普莱斯（Uvedale Price）的《论画意》（*On the Picturesque*）等等，反映出美学研究的多种不同倾向。而其中最为重要和决定性的贡献来自于几位杰出设计师的作品，他们是威廉·肯特（William Kent）、兰斯洛·布朗（Lancelot Brown）和汉弗莱·雷普顿（Humphry Repton 1752~1818年）。

整个18世纪对英国景观学派来说是一个硕果累累的世纪。



接下来我们将详述几种有影响的观点。

第二节 逃避主义

“莽原和深林，我的庇护之地，
我逃离苦难的尘世迎向你，
请在你静谧的圣殿中接纳我，
赐我以安逸和静默的孤独。”

—沙夫兹伯里《道德家》(Moralist)^①

通常，一个人面对恶劣的生存环境时会做出两种选择：与之抗争以获得改善；或者逃避矛盾，另谋栖身之处。前者是一种积极的态度，但前途依然未卜，后者虽然消极，可是安全。静谧的圣殿，安逸与孤独是景观设计的共同主题，一方面它满足了即时的需要，另一方面它体现为一种深刻的审美意识。逃避主义带有一种历史性的趣味，因为这种观念使人在不稳定的环境中较为容易地获得心理的平衡。从道德观念出发，逃避现世常被看作一种不负责任的行为，然而，它为逃避者提供了审视生命意义的机会，生命中的许多乐趣被重新发现，这种返朴归真的过程因此也可以看作是对自然美的重新认识过程。

政治斗争和社会的无秩序状态经常导致 17 世纪英国的上层阶级（通常是有产者）产生逃避主义情绪，尤其是在 1642 年到 1649 年的内战期间和其后持续不断的政治斗争中，乡间的别墅和花园成了王室成员或者后来的议员们的避难所。寻求政治安全

^① 沙夫兹伯里 (Shaftesbury 1621~1683 年) 本名 Anthony Ashley Cooper，英国政治家。



感和心灵的平静是政客们退隐乡间的主要动机，在美好的乡间，整理产业和建造漂亮的花园是多么有意义的生活！威廉·邓波（William Temple 1628~1699年）在《论伊壁鸠鲁花园》（*Upon the Garden of Epicurus*）中写道，“伊壁鸠鲁的一生都在他的花园中渡过，他在花园中学习、运动、讲授他的哲学…这里有清闲的空气，怡人的植物芬芳，葱郁的花木，爽洁的食物，工作和散步，但更重要的，是它远离俗世的烦扰。”^① 出于同样的观点，沙夫兹伯里伯爵相信花园应当带给人平静和精神上的超脱，“伴随着悠闲的散步，心灵得以思考、净化、解脱，从这一点上来说，一片荒野、一条小径比什么都强。”^② 换句话说，花园应该是远离尘嚣的，在那里，人才可能获得精神上的安宁和生理上的健康。马太·普莱尔（Matthew Prior）的诗句这样写道：

“伟大的母亲，愿我能拥有
一所房子、花园和马厩；
让我读书、园艺、骑马，
而有出尘之想；
岁月流逝，当我年迈体衰，
我坐下，思考，静静地死去。”^③

设计理论与思想的出现受到了文学和视觉艺术观念的影响。

① T·H·D·透纳《英国园林设计：1650年以来的历史与风格》（*English Garden Design: History and Style since 1650*），第14页。古董收藏者俱乐部出版公司（The Antique Collectors' Club Ltd.），英格兰，1986年。

② T·H·D·透纳《英国园林设计：1650年以来的历史与风格》，第14页。

③ 约翰·迪克森·亨特（John Dixon Hunt）与彼得·威利斯（Peter Willis）《场所的精神》（*The Genius of Place*），第11页。保罗·埃莱克出版社（Paul Elek），伦敦，1975年。



总体上说，乡村的生活方式为英国的绅士阶层所向往，而对罗马别墅的描绘以及它们所体现出的健康的生活情趣带给避世者重要的指引。然而，虽说花园被看作是使人的身心都得到满足的理想场所，但人仍然被看作是这些场所的中心。于是，从审美角度出发，花园的布置必须以满足人的精神宁静为最高标准。这些离不开具体的物质支持和利益问题。因而，土地使用的效益问题不应被忽视。

第三节 兼顾利益的愉悦感

根本上，景观设计带来的还是一个物质化的空间。愉悦感无法与功利彻底分开。甚至在《圣经》上描述的花园中，也同时强调了美景与佳肴带来的愉悦感。在《创世纪》中描写道，“伊甸园里，河流两岸，生长着各种花草树木，郁郁葱葱。在园子当中，生长着生命树和善恶树。树上都结着果子，果子都很好吃。”上帝派人修理和看守伊甸园，人的最高理想就是在上帝创造的环境中享受生命的欢乐与富足。正如我们前文所述，中世纪的宗教画中所描绘的花园除了提供宜人的环境之外，还有着提供各种出产的非常实用的目的。即使在今天，这一目的在英国的园艺行业也是非常重要的。

然而，随着花园小径向自然风景中的延伸，人们终于开始学会接受和欣赏大自然的形式之美。随着产业的经营发展，花园的尺度也不断扩大，景观设计开始重视整体的布局关系。一种非常实用的装置在景观设计中发展起来，用来延伸景观中的视野，将



边界隐藏起来。这种装置就是一种叫“哈哈”(HAHA)^①(图 13-1)的人工沟渠。它与中国园林中空间延伸的手法有着惊人的相似之处。

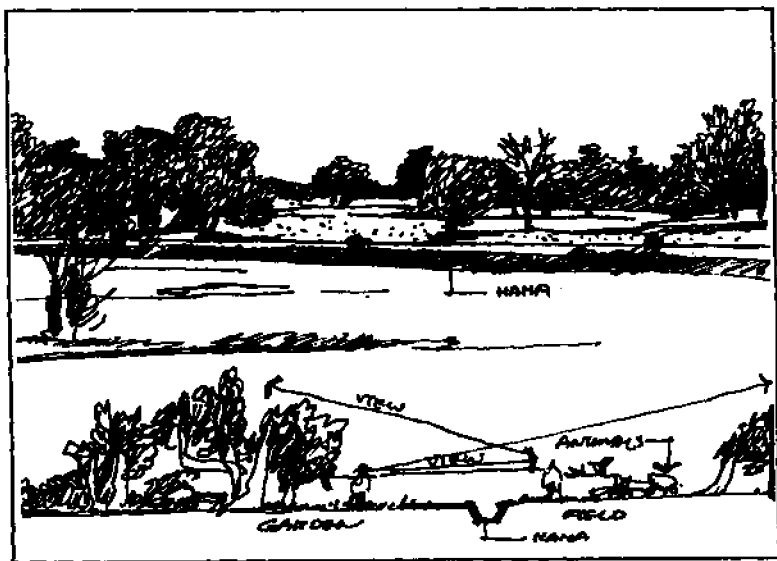


图 13-1 牛津郡罗沙姆地方的“哈哈”，参见克里斯托弗·萨克尔 (Christopher Thacker)《园林史》(The History of Gardens)，克鲁姆·海姆出版社 (Croom Helm)，伦敦，1979 年。

在英国景观学派最初的年代里有一位重要的人物：约瑟夫·爱迪生 (Joseph Addison 1672~1719 年)。他提出了将农业与园

^① 乔弗里和苏珊·杰里科在《人的景观》一书中指出，“哈哈”是一个叫威廉·肯特的画家和建筑师与查尔斯·布里吉曼 (Charles Bridgeman) 共同发明的，它使“景观越过了边界的障碍，整个大自然成了花园的一部分。”



艺相结合的思想，“玉米地也可以产生出迷人的景色。”^① 将耕作、种植与愉悦感相结合的思路使景观设计有了崭新而深刻的美学意义，使美与实用紧密地结合在了一起。这就是我们在第二章讨论过的美与善的结合。另外，霍雷斯·沃坡尔所倡导的“装饰性的农庄”也可以被看作是这一原则的体现（图 13-2）。

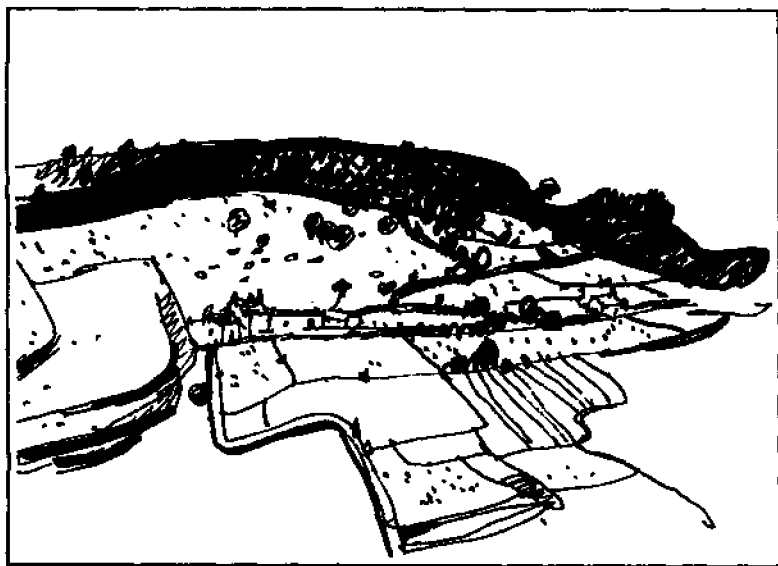


图 13-2 “玉米地也可以产生出迷人的景色”

另一个支持利益与愉悦感相结合的著名人物是斯蒂芬·史怀泽 (Steven Switzer 约 1682~1745 年)，他是广受欢迎的园艺师伦敦与怀斯的学生，曾与凡布鲁赫、布里吉曼一起合作过。他提

^① 麦维斯·巴蒂 (Mavis Batey) 《英国公园景观的进化》(*The Evolution of the English Landscape Park*), 第 2~3 页。1982 年。



出了“乡村的、广义的园艺学：让‘自然之美’在艺术的作用下免遭破坏。这并不意味着要将蜿蜒曲折的道路拉直，而是使相邻的农庄朝向视野开阔的方向，不应使视线受树木、高墙的阻挡。”^①此外，他还认为靠近建筑的区域“允许适当的秩序约束”，其余的地方应当是“广阔的乡村花园”，它的设计应当是“纯粹自然”的。史怀泽建议放弃庄园的围墙，将邻近的农庄用花园联成整体，这也就是使用“哈哈”将花园与农田、森林汇成一片的潜在动机：利益与愉悦感的结合。“乡村花园”的思想使得人造的规则形式能够转化为自由发展的自然形式，从而在更大的尺度上产生宜人的生活环境。

跟随这一思想，我们就不难理解另一美学原则：曲折蜿蜒的线条。它是联系花园与乡野景色的媒介。英国古典建筑的中央轴线与这些林中水边的蜿蜒小径形成了鲜明的对比，这使人想起中国园林中同样的处理手法。实践中，这种手法最早见于1718年牛津附近的沙托瓦。诗人亚历山大·蒲柏（Alexander Pope 1688~1744）更提出了“产生差异，起好奇心，隐藏边界”的观点（再一次与中国园林思想相似）^②，并进一步丰富了这一观点的具体做法。它们直到今天仍然广泛应用在英国的景观设计中。这种思想将自然美景带来的愉悦与实际利益（农业和林业）结合起来，达到了美学上的统一，体现出景观设计的本质。

由于植物、园艺学和农业的发展而引起的实用性考虑，也是影响景观设计思想转变的重要因素。亨特和威利斯指出：“英国庄园主阶级的目光经常转到其他国家”，尤其是荷兰，他们在那

① 约翰·迪克森·亨特和彼得·威利斯《场所的精神》，第151~152页。

② 麦维斯·巴蒂《英国公园景观的进化》，第2页



里寻找树种、花卉和灌木，或是到法国引进葡萄种植技术，以及到意大利学习农庄建筑的式样。与此同时，英国植物学与园艺学的本土意识也在不断增强，并且意识到“改善土地环境质量而不把过多的精力放在一个休闲花园上”的重要性。

同时，出于利益的考虑，对木材短缺的顾虑也就成为植树造林和建立围护林带的主要动机之一。约翰·伊夫林（John Evelyn 1620~1706年）“被视为维吉尔第二，这是因为他对乡村生活的思想和技术面貌的准确把握”，他注意到了内战之后对森林的滥伐所造成的木材短缺，于是号召庄园主们种植树木，恢复他们从前的鹿苑。伊夫林对制造森林的热情不仅仅是出于木材储备的需要，更重要的是因为树林本身所具有的美感。他的建议产生了深远的影响，麦维斯·巴蒂指出，伊夫林的“森林花园”概念是几种形式花园的延伸，它所产生的狭长的林荫道景色、几何平面的林地，无论其艺术品味如何，他终究是将利益与愉悦感相结合这一原则推而广之的倡导人。

另外，毋庸置疑的是庄园主们都关心着建造和维护园林的费用，它还直接影响着园林所带来的收益。显然地，法国式的几何形花园所需的费用比“自然”花园要高得多，因为它涉及到大量的材料、施工量和手工产品，定期修剪花木的工作量也很惊人。对大多数庄园主来说，他们所拥有的花园与古董是有所不同的，花园不能象古董一样只是件摆设，它应当有着随着自然界的运动而时刻变化着的个性。把风景按照美术创作的准则来对待是不合理的和困难的，因为一片土地和一块顽石或者一张白纸是不一样的。它包含了自然规律所造成的枯荣长灭。因此，为了降低费用而同时又不牺牲愉悦感，有必要在自然与人工环境之间作一个折衷。



简单地说，如果有上帝的话，他的花园定是有着怡人的美景和丰沛的食物的；如果向往维吉尔那样的生活方式，你就应当意识到闲适的生活也需要物质的支持，你就应当学会欣赏“一块玉米地”那样的美景。没有森林，就不会有瑰丽的林中景色，没有起伏的地形和连天的碧草，如棋盘一般的农庄布局即使看上去一片葱郁也依旧沉闷。对于讲究品味又拥有土地的英国人来说，利益与愉悦感相结合的思想非常易于接受，而从美学上来说，它正体现了美与善的结合，是景观设计中非常实用的原则。

第四节 理想形式

为什么英国人能够如此轻易地接受几何形态的花园而无视自己所拥有的自然形态的森林、河流和草原呢？是否有某种来自美学上的影响而不仅仅是一个简单的口味转变造成了这种局面呢？我们也许能从古典哲学中关于认识自然的观念里找到答案。

我们生活在一个不完美的世界里，自然会时常期望着完美的事物。既然如此，那么什么才是完美的形式呢？我们怎样才能找到它呢？在这一问题上，英国人的观念与欧洲哲学的主流，希腊哲学尤其是柏拉图的思想有着密切的关系。现实世界是由永恒运动着的万物所组成的，存在着差异、失衡和无序。对世界和生命的体验是不完美的，有时甚至是丑的。因此，完美的状态只存在于理想的世界中，表现为随意、无规律和不确定的普遍世界中抽象出来的形式。与诸如球体、等边三角形或正方形之类的遵循精确数字秩序的“柏拉图体”相比，那些自然界中的存在物超出了人的力量所能驾驭的范围。由这一理解所产生出的纯粹主观的思维方式为人们改善生存环境的基本要求提供了直接的解决办法。



因此，当理想形式与人类的其他理想如美、真、正义相比较时，它们就成为这些理想的表现形式和对世界作出的哲学解释，尽管它们只能存在于精神世界中，但却指导着人们的行为活动。

在这种思想的指引下，艺术的目标则是寻求以完美的表达方式体现完美的生活状态。于是数学公理和几何形式被广泛地运用在各个艺术实践领域。一旦理想形式的理论在艺术实践中占据了主导地位，便无可避免地产生了各种形式的人本主义观念，理想形式成为美学的最高境界，成为对美的象征性描绘。由此得到的结论是：完美的世界通过人的意愿而实现。对于风景来说，没有人的帮助，任何形式的自然美都不可能存在，因为自然界的形式是如此的不完美、不稳定和远离理想形式。

根据柏拉图的思想，“自然”一词指的是世界的本质而不是自然界的丰富多样的现实本身。因而艺术要表达的就应当是我们所直接体验到的不完美的世界，而是理想化的自然。理所当然地，我们从自然中借鉴的就不应当是它具体的形态，而是反映了普遍特征的超越形式。尽管归隐乡村的爱好使富有的上层阶级有机会接近和享受大自然之美，但实际上他们所体验到的，仍然是一个秩序化的、系统化的理性世界：一个表达了柏拉图的自然观的理想化环境而不是充满了瑕疵和缺憾的真实世界。

同时，基督教的信仰又告诉这些文明的英国头脑：生命不是偶然产生的，而是神圣的上帝造物。而在上帝的造物结构中有着神奇的等级秩序。因此，很清楚，万能的上帝所创造的世界不应当有任何错误。人造的事物则应一丝不苟地遵循上帝造物的法则。景观设计无一例外地应当体现等级秩序。在此，理想世界再一次被认为是优于现实世界的，现实世界即使有着赏心悦目的外表，其内心也是充满罪恶的。



17 世纪的唯理论从根本上动摇了神学的地位，但是另一方面，它又过分地强调了人的力量和意志，从而产生了另一种危险的不确定性，即人类如何摆正自身在世界中的地位。因此，即便到了文艺复兴时期，上帝的力量受到了怀疑，世俗生活受到了更多的重视，对理性思维的强调仍然多于对世界的宽容接受。于是，从圆、方的几何形中发现的和谐比例和黄金分割比、几何形的稳定性很快地得到了认同并应用到环境设计的实践中去了。

由是我们看到，设计是对生活的最高理想的表达：一个绝对安全、美好、有序的世界，以完美的形式语言设计而成。罗马人创造了它，意大利文艺复兴改造了它，法国人又将其发展到更严格的地步，荷兰人热情地接受了它。它所创造的景观是理想化的、强有力的和富有表现力的（图 13-3）。而英国也没有理由作出不同的选择。于是，当时机逐渐成熟，英国文艺复兴发展到鼎盛时期，查理二世从法国回到英国，理想形式的花园就以不可阻挡之势成为新的潮流。

以阿尔伯蒂和帕拉第奥的建筑为例。尽管建筑师受到过人文主义与古典主义传统的熏陶，他们的美学倾向却是理性的、柏拉图式的。这种建筑风格和它对环境的考虑在英国文艺复兴盛期流传到英格兰和苏格兰时没有碰到任何障碍。品味的变化反映了投资人的心理变化。同一哲学根源产生出一些相似的分支来。其时，自然条件的差异并不成为问题，英国人对场所的精神的真正理解，对古典哲学、地方意识和基督教传统的结合还要经历漫长的时间。在这之后，英国景观学派才能到达一个更为和谐的境地；以一种更为自然的方式表现人与自然界的联系，从而使宏观世界的美得到充分地体现。

在 18 世纪之前，从柏拉图哲学中发展出来的理想形式的景

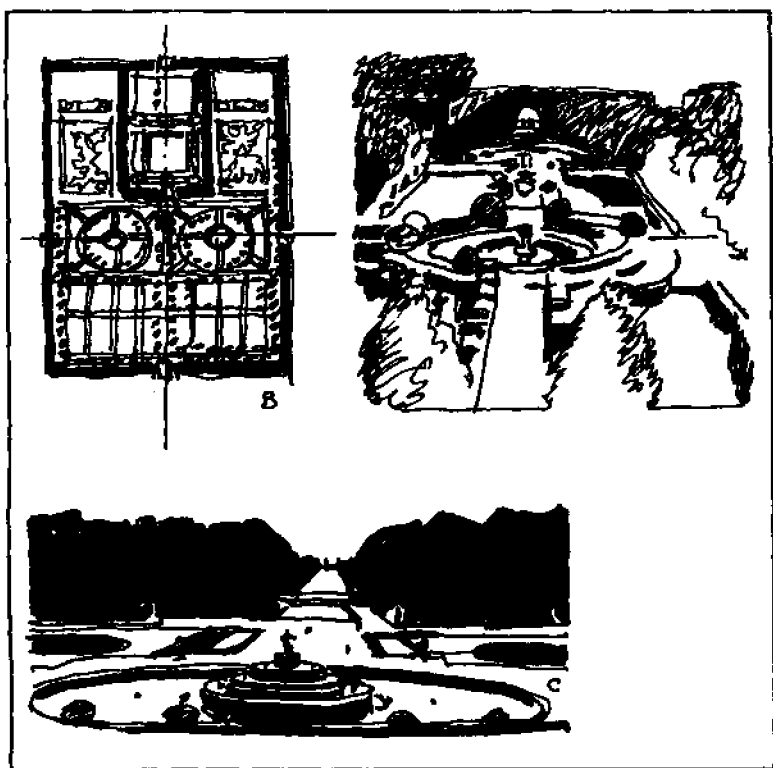


图 13-3 A: 意大利文艺复兴花园的几何主题: 兰丁别墅 (Villa Lante 1564~1580 年), 参见约翰·迈克尔·亨特 (John Michael Hunter) 《土地到景观的转变》(Land into Landscape), 第 83~84 页。乔治·高文出版社 (George Godwin), 伦敦, 纽约, 1985 年。B: 荷兰花园的几何模式。荷兰人的几何形式的尺度相对较小, 与法国相比, 气氛也更亲切, 更接受日常生活。C: 凡尔赛宫 (Versailles), 法国宏伟景观风格的代表, 也是勒·诺特设计生涯中的巅峰之作。参见乔弗里和苏珊·杰里科《人的景观》第 182 页、187 页和 188 页。



观设计在英国有着广泛的市场。阿尔伯蒂的理论、帕拉第奥的别墅样式、勒·诺特的花园设计、笛卡尔的哲学都在英国找到了安身之地，当它们与中世纪的文化遗产结合在一起时，就形成了一套正统的、有影响力的思想体系。

这一美学认识的心理学基础是由世界贸易的发展带来的财富增长所产生的驱动力和随之而来的表达权力的欲望。在大地上创造理想形式意味着人可以按照自己的意志改变世界，这些理想形式因而被读解为力量、地位、知识的象征，因此，一切都必须处于控制之下。人类要证明自己是外部世界的改造者和征服者，证明人与自然之间颠扑不破的真实关系通过理想形式才得以体现，通过精确的、形式化的主观设计概念才得以创造出来。人与自然、内部与外部世界的本质关系是统治与被统治的关系。

通观这一时期的景观设计，可以看到上述观念曾为一时之盛。人们自信地认为自己是强大的。正因为如此，理想形式的园林才会由强大的法兰西王朝发展到极致，并在英国的上层阶级广受欢迎。

然而，事实是英国人的心理特征和对自然的体验与欧洲大陆的民族有着明显的不同，同时英国的地形也大多数不适合几何形式的花园设计。当英国人开始意识到这些差异时，美学观念就不可避免地发生了转变。而从本土的自然景观中获得了体验也得到了深入的研究。



第十四章 浪漫主义美学思想

在景观美学的研究中，哲学家常常因为缺乏实践的经验而产生局限性，艺术家受到他们的视觉习惯形成的先入之见的制约，而景观设计师则完全投入到了对设计技术的探究中去。因此，有必要超越这些局限性，从而获得对这一问题的客观和全面的理解。这一点在我们研究英国学派的美学时尤为重要，因为它涉及了广泛的美学传统，从哥特艺术到文艺复兴，甚至还沾染了些许东方园林设计思想的神韵。

第一节 经验主义与美学

我们很难给出浪漫主义的恰当、确切的定义，也很难通过风格、品味等模糊的概念获得对英国景观学派的正确认识。更好的办法也许是通过对其哲学根源的挖掘，找到它接近和体验自然美的基础，和它在设计方面的特征。

根据约翰·迪克森·亨特与彼得·威利斯的说法，英国学派开始反对法国的形式主义是由于受到了皇家艺术学会所产生的“科学”的新面貌之影响。它开始提倡一种对本土环境的观察和细心研究，以及和“体系”相对立、被皇家艺术学会的哲学会议称之为“沿革”的经验主义的态度。原先严格系统化的理论体系开始被自由得多的英国思想所取代。在这种“新经验主义”思潮的影



响下，威廉·邓波、约翰·洛克（John Locke 1632~1704年），沙夫兹伯里、约瑟夫·爱迪生、威廉·霍伽斯、埃德蒙·伯克（Edmund Burke 1729~1797年）、约书亚·雷诺兹、尤夫戴尔·普莱斯等等一批思想家、作家和艺术家成为英国经验论美学的代表人物，对英国的景观艺术产生了深远的影响。

尽管弗朗西斯·培根（Francis Bacon 1561~1626年）不能算是一位美学家，但他曾在一篇写于1625年的关于花园的文章中建议说，花园的三分之一应当处理成“野生”的形态，以体现“健康或天真”的情趣。^① 在我们看来，这一对野生环境的态度的转变表明了英国景观美学发展中的一个转折点。

英国最重要的经验论哲学家之一，约翰·洛克在他的重要著作《人类理解论》（*Concerning Human Understanding*）中指出，人心中的观念来源于外部事物作用于感官形成的感觉。这一观点意味着在人类的审美体验中产生了新的认识论。经验主义一旦被景观设计师和理论家所接受，便迅速地成为这一领域的主导理论。洛克系统地批判了“天赋观念”，认为人类所具有的各种各样的知识和观念都是从经验而不是“天赋”的感觉中得来的，是建立在经验上的，而且最终是导源于经验的。其次，不论这些知识和观念多么复杂，它们都是观念之间的联系，即人心对两个或多个观念之间的符合与否所产生的一种知觉。

与柏拉图的哲学相比，洛克的思想具有明显的反古典倾向。它粉碎了柏拉图苦心经营的理想国的幻境，为人们打开了一个五彩缤纷的感官世界。在这个世界里，所有美好的感觉都来自直接的体验而不是天赋的观念。这的确是人类思想从古典向现代迈进

① 布伦达·科尔文《土地与景观》第67页。



的一大步，人类思维的又一次释放。

虽然洛克对景观设计并没有直接的影响，但他的哲学思想却是对景观美学的一大贡献。我们无法确知沙夫兹伯里是否受到了洛克的影响。美，对于沙夫兹伯里来说，似乎仍然是一个抽象的精神概念，他仍然认为“美是和谐的、匀称的，和谐的和匀称的就是真实的，而既是美的、又是真实的事物就是善的和令人愉快的。”在此，他实际上是试图将真、善、美统一为一个整体的概念。对他来说，道德与判断力的和谐统一将造就出完美的人来，而判断力则是正确的感受或“得体的想象力”的产物。但是，他的立场与纯粹古典主义的拥护者又稍有不同，因为在他的观念中，自然界也同样有着“真实的秩序”，野生的自然环境同样能够激发人的思索和崇高的道德感受。他怀着对自然热烈的激情写出了《道德家》：

自然的荒野带给人愉悦，
自然就象生活中的伴侣。
我们愉快地注视她，
体察她内心深处的奥秘，
在这自然的荒野里，而不是
人造的迷宫或宫廷里拙劣的仿制品。^①

尽管他的自然美意识仍然是道德家式的，但他毕竟给予经验世界以一定的关注，对荒野的美有过理解的尝试。

亨特和威利斯指出，约瑟夫·爱迪生采用了洛克的精神活动理论，对景观设计对观赏者发生作用的方式和过程进行了分析。我们可以在爱迪生的论文中更清楚地找到洛克经验论的影响。关

① 约翰·迪克森·亨特与彼得·威利斯《场所的精神》，第123页。



于“想象的愉悦”，他写道，“在自然的荒野里，涌入眼帘的是天地之间宽广无限的风光，有着无穷变化的视野和意象。因此，我们经常能看到或听说一个诗人爱上了乡村生活，那里的自然风光完美无缺，有着最能激发诗人想象力的景致。”^①我们必须强调指出，爱迪生所体验到的完美是真实的大自然的完美：在乡野里体验得到整个世界。这是它与我们前文论及的理想形式的最根本差别。

论及美感，他写道：“我首先考虑的是对实际景物的观察所带来的想象愉悦，我认为这样的愉悦必然地是由诸如伟大、非凡和美丽的视觉感受引起的。”^②对他来说，伟大意味着“对景物的整体感的认同与共鸣”，诸如法国东北部地区开阔的乡村景色、广袤无垠的荒凉沙漠、巍峨的山峰、陡峭的山岩，或是浩淼的水域，这种造化神工所具有的粗犷的力量深深地打动了我们^③。这种伟大的概念在英国景观美学体系中形成了一个重要的范畴：壮丽之美。卓越的美学理论家埃德蒙·伯克对这一范畴有着深入的探讨。爱迪生认为新奇的和不平凡的事物能够激发“想象的愉悦”，因为这类事物以一种令人愉快而又出人意料的方式满足了人类的好奇心。同时他并没有忘记，“在自然与人类艺术的创造中还蕴藏着另一种美。这种美由色彩的变化、形态的对称与比例的谐调、整体的布局安排所体现。”^④当他强调美是对自然风景的切身体验并且可以通过一些特定的品质如伟大、怡人、惊喜等

① 约翰·迪克森·亨特与彼得·威利斯《场所的精神》，第141页。

② E·F·卡里特(Carritt)《美学原理》(Philosophy of Beauty)，牛津大学出版社，1931年。第66页。

③ E·F·卡里特《美学原理》第66页。

④ E·F·卡里特《美学原理》第67页。



等来定义的时候，他并没有忘记作为艺术和景观的观察者与创造者的人才是审美行为的主体。对于爱迪生来说，抽象的美是存在的，但它必须是从客观的观察中抽象出来的，它是艺术活动和自然体验而非“理想”的产物。不过，相对于人的艺术活动他更多地强调了自然美的重要性。他说，“在大自然率直而粗犷的造物中，蕴含着比精雕细琢的人类艺术品更为大胆和巧妙的东西。我们发觉大自然始终更令人感到愉快。”^①显然，爱迪生和沙夫兹伯里都感受到了大自然，尤其是自然的荒野中的美。但是，爱迪生比沙夫兹伯里更为深入地探究了这种美的根源和特性，他的研究遵循的完全是英国哲学的道路。

对于园林设计，爱迪生持有类似的观点：“园林是艺术的创造，因而它的价值取决于它对自然进行模仿所达到的水平。”^②在《旁观者》（*Spectator*）中他对于英国园林的特点有过比较性的论述，“总的看来，自然界的风景中存在着某种比我们的艺术创造更加宏大威严的东西……从这一意义上讲，英国的园林与法国和意大利的园林相比，缺少一种想象力带来的乐趣。在法国和意大利的园林中，广阔的土地上遍布着以宜人的方式组织在一起的花木和森林，到处散发着一种放肆的魅力，与我们自己的土地上出现的那些精巧文雅的设计相比显然更为迷人。”^③在这里，爱迪生向我们指出了英国和欧陆园林的一些不同之处，暗示了英国景观学派和美学发展的未来道路。

① E·F·卡里特《美学原理》第67页。

② 布伦达·科尔文《土地与景观》，第67页。

③ F·R·考威尔《作为美术的园林艺术》（*The Garden As A Fine Art*），韦登福德和尼克逊出版公司（Weidenfeld and Nicolson），伦敦，1978年。第170页。



关于如何在自然与人工创造之间取得平衡，他清楚地写道，“如果要象对待艺术作品那样对自然的造物做价值上的判断，则很显然，自然的造物也有其不利的因素，因为艺术创作对自然并不止于模仿，其中发生的艺术提炼过程使艺术作品的模式更趋于完美。”^① 这一观点，在今天也仍然是可以接受的。

我们之所以认为爱迪生的观点非常重要，是因为：第一，他认识到了美的客观本质；第二，他以具体的衡量标准对自然美的品质作出了清晰的判断，例如，差异性、壮丽之美和带给人惊喜的可能性等等；第三，他对自然景物与艺术设计之间关系的分析对于欣赏和设计景观给出了方法论意义上的指导。他在人类体验的范围内对景观的美进行了系统性的研究，在新的美学高度上对景观设计进行分析，其观点预示了英国美学思想的理论前景，在影响英国景观设计方法进行转变的过程中扮演了相当重要的角色。

在爱迪生之后，斯蒂芬·史怀泽在他的《乡土民族学》(*Ethnographia Rustica*)中写道，“精于艺术的人必定热爱自然。”^② 史怀泽相信“造园艺术需要高贵庄重的品味，它是各种艺术之精华所在。”^③ 意识到这一要求能使园林设计师产生在设计中表达他们所体验到的自然之美的信心，摆脱几何形式的束缚。史怀泽也的确尝试着在充满形式感的花园中“制造一些小小的混乱，”如同他在佩斯顿庄园(Paston Manor)所做的那样(图14-1)。这可以被视为英国景观设计方法发生实质性转变的

① 约翰·迪克森·亨特与彼得·威利斯《场所的精神》，第141~142页。

② F·R·考威尔《作为美术的园林艺术》，第170页。

③ F·R·考威尔《作为美术的园林艺术》，第170页。

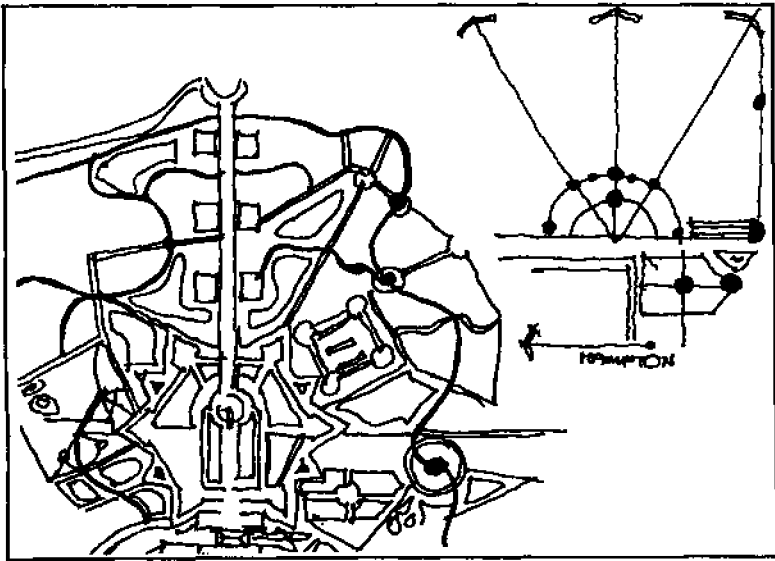


图 14-1 史怀泽的佩斯顿庄园平面。参见约翰·迪克森·亨特与彼得·威利斯《场所的精神》第 157 页

一个开端。根据沃坡尔的记载，在 1720 年之前，布里吉曼也曾
在斯托沃（Stowe）的园艺设计中“加入了一些植物构成上的无
序因素。”提莫西·布里吉曼（Themath Bridgeman）还在为卡罗
琳娜女王（Queen Caroline）所做的里士满和肯星顿的皇家花园
（Royal Gardens at Richmond and Kensington）重建工程中使用了
“哈哈”，巧妙地将花园的边界消于无形，开阔了花园的视野，还
使草场上放牲的牛羊被挡在居住区域之外。^① 尽管这些变化还处
在尝试阶段，但理论家与设计思路都开始拓展，创造自己的

① F·R·考威尔《作为艺术的园林艺术》，第 170 页。



景观信心也越来越坚定了。

第一位发表自己关于艺术形式的观点的英国艺术家是我们在第五章提到过的威廉·霍伽斯。他在《美的分析》一书中阐明了自己的美学观点，“美的第一要素是适度，第二是变化，第三是规律性，这一点和适度同样重要。”他尤其关注线条的品质，“虽然任何使用得当的波浪形曲线都能产生装饰效果，但严格地说来，能够被称为美的线条只有一种，我将其称之为天赐的线条。”尽管霍伽斯的观念与景观设计并无直接的联系，然而他对“美的线条”、“天赐的线条”的主张肯定对景观美学的品味产生了影响。杰伊·艾普勒顿解释道，“当直线的因素在肯特和布朗的花园设计中逐渐被各种曲线形式所取代时，它们显然地是得自于霍伽斯关于线条的美学观念的启发。”在此我们无意将霍伽斯与景观设计硬生生地拉在一起，但值得注意的是他所倡导的线条的美感推动了景观设计中僵硬几何形式的摒弃，而这正是英国景观设计发生转变的一个部分。英国学派的一个显著的特征就是它使用线条时自由舒展的方式，这一点，与理想形式的几何形结构形成了鲜明的对比。

埃德蒙·伯克是18世纪最重要的美学家之一，他的论文《庄严与美感探源》(*Inquire into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful*)将这两个美学范畴与“情感”相联系作了深入的讨论，并指明了一种典型的经验论美学方法。

情感被看作是人的情绪从感觉和知觉中得到的产物。伯克以情绪作为理性的代用品，为他的全部美学理论打下了经验主义的基础。对他来说，“震慑”(Astonishment，与爱迪生的“惊喜”(Agreeable Surprise)相似)是壮丽之美所产生的最强烈的情绪产品——一种心灵上的崇高状态。对伯克来说，壮丽之美的属性



是：力量、无限、延续、一致、低沉（黑暗、虚无、孤独、静寂）、讳莫如深。美的属性是：细小、柔和、渐进的变化、形式和色彩的精致。要在伯克、沙夫兹伯里、霍伽斯的理论中间找到一些基本的共同点并不是什么难事，尽管沙夫兹伯里把壮丽之美只视为“道德标志”，而霍伽斯认为艺术形式与特定的视觉感受有关。他们这种区别只在于关注的方向不同：沙夫兹伯里关注道德，霍伽斯关心的是艺术形式，而伯克注重的是感受。

尽管伯克所展开的美学讨论是纯学术性的，然而在后人看来却象是对布朗的设计或透纳的风景画的提前评价。例如，在肯特和布朗的花园设计中，一些主要的特点诸如蜿蜒的线条、渐变的层次、柔和的绿茵，还有开阔的水面和地面与森林间的联系带来的无限的感受，这些都象是伯克的美学思想的具体演示。而透纳笔下的那些山峦、海面、暴雨、残阳，那些灾难性的、庄严的和宁静的场面也象是伯克思想的图解。“伯克打开了通向浪漫主义世界的大门。”克里斯托弗·赫西如是说道。^①

赫西还认为伯克冲破了美感的道德框框，但只是将美作为感受的结果来看待。如果壮丽之美在其实际效果上依据瞬间产生的惊奇性，那么“美感在效果上也具有同样的瞬时特点，它使神经放松，在体内升起了一股柔情。”^②如果美是完全感受性的，那么强烈的美感体验也许就象一个热水澡，一种纯生物性的应激反应。尽管如此，我们不能完全否认伯克理论的价值，他毕竟指出了人的情感与客观体验之间的多种联系方式。通过确立情感在审

① 克里斯托弗·赫西 (Christopher Hussey) 《画意》(Picturesque)，第 57 页。汤姆斯·尼尔逊出版社 (Thomes Nelson)，伦敦和爱丁堡，1927 年。

② 克里斯托弗·赫西 《画意》，第 57 页。



美过程中的地位，伯克“将情感从智识的束带中解放了出来。”^①他客观地分析了庄严感和美感的属性，指出了真实体验的重要价值。不过，从另一方面来看，由于他缺乏从实践中得到的艺术体验，他不可避免地忽略了一些只有在更深入细致的观察中才能获知的美的微妙属性。此外，完整的审美体验还需要有主观过程的参与，包括积极的领悟和创造。

第二节 从古典主义到浪漫主义

在这些经验论思想家的观念开始对英国景观学派的设计产生实质性的影响之前，从意大利传来的讯息很快地影响了设计师和他们赞助人的头脑。根据汤姆·透纳的说法，这些讯息来自四个方面：到罗马的旅行、意大利风景画的购买、书籍中对意大利古代别墅的描写、对意大利建筑环境的模仿。其中，从意大利的风景画中获得的讯息影响最大。从克劳德·洛朗和尼古拉斯·普桑的作品中，我们可以看到自然景观与古典建筑遗迹相结合而描绘出的乡村风光的模型。

由于具有较深的美学内涵，那些出自意大利画家的风景画并没有被英国人视为纯粹的图象表达。由于英国人，尤其是那些拥有土地的贵族阶级在修建和完善自己的农庄时都会直接或者间接地运用一些古典艺术和知识，因而从某种程度上来说，通过对意大利绘画中描绘的美好景观的学习来获取一种理想生活模式是不可避免的。这可以被看作是一种生活哲学的探求。通过这种方式，英国人建立了自己的文化同古典传统之间的联系。

^① 克里斯托弗·赫西《画意》，第57页。



这些意大利风景画所描绘的理想景观散发着一股田园之美的魅力，它们给英国设计师提供了一种新的景观模式，使他们受到新的启发，从而产生按自身规律设计景观、抛弃法国形式的信心。

我们曾在第四章讨论过，克劳德·洛朗的艺术成就得益于他的户外观察。他创造了自己的景观语言，提炼出自己的风景意象，乐观地描绘了逝去的古典时代和乡村生活的图景。这些正是英国所需要的，他们可以依据这些作品的精神，重新设计和改良他们的哥特建筑以及新建成的古典主义风格建筑周围的环境。

“洛朗所认识到的，都被普桑证实了。”^① 尼古拉斯·普桑追随了理性主义传统，通过对无序的客观世界重新设计和整顿来经营他的画面。在他晚期的风景画中，他将这种理性的绘画语言的潜力充分发挥了出来。他的绘画是一个经过设计的世界，一切事物都处在正确的位置上，呈现出均衡、平静、自由、放松然而理性的整体气氛。形式之间的合理关系，风景结构的稳定，水平伸展的画面构成，一切法则都清晰可见，象一本绘画技法手册。而这正是英国的上层阶级想望多年的，是他们所拥有的自然美丽的土地与理想的生活环境的完美统一。另一方面，洛朗和普桑的作品中一些重要的构成元素如：球状树冠的高大树木、建筑物与废墟、曲折延伸的河流和小路、宽广的农田、草场、河上的小桥、柔和起伏的远山等等与英国的自然景观特征颇为相近。除了气候和光线，洛朗和普桑所描绘的风景对于英国的乡村来说简直天造地设，完美地迎合了庄园主的需要和文化品味。

从约翰·凡布鲁赫在约克郡设计的霍华德城堡以及亨利·霍尔

^① 波·杰法雷斯《风景画》，第29页。

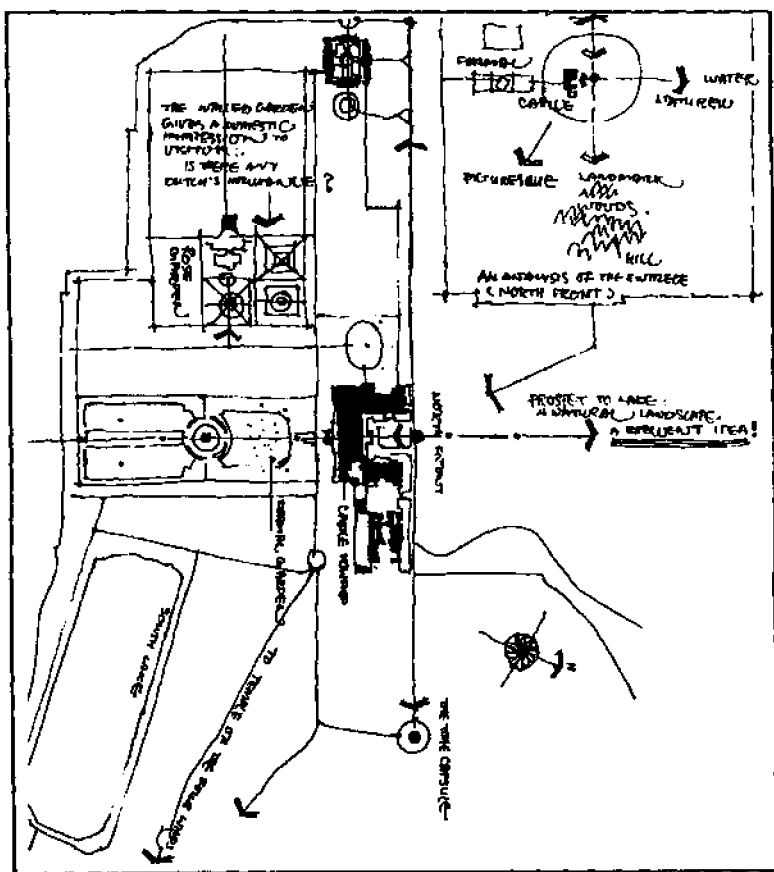


图 14-2 约克郡的霍华德城堡平面，约翰·凡布鲁赫设计
参见乔弗里和苏珊·杰里科《人的景观》，第 234 页。

设计的斯图尔海德公园中，我们可以看到，整个环境的布局和许多局部特征都非常接近古典大师的绘画（图 14-2、图 14-3）。作

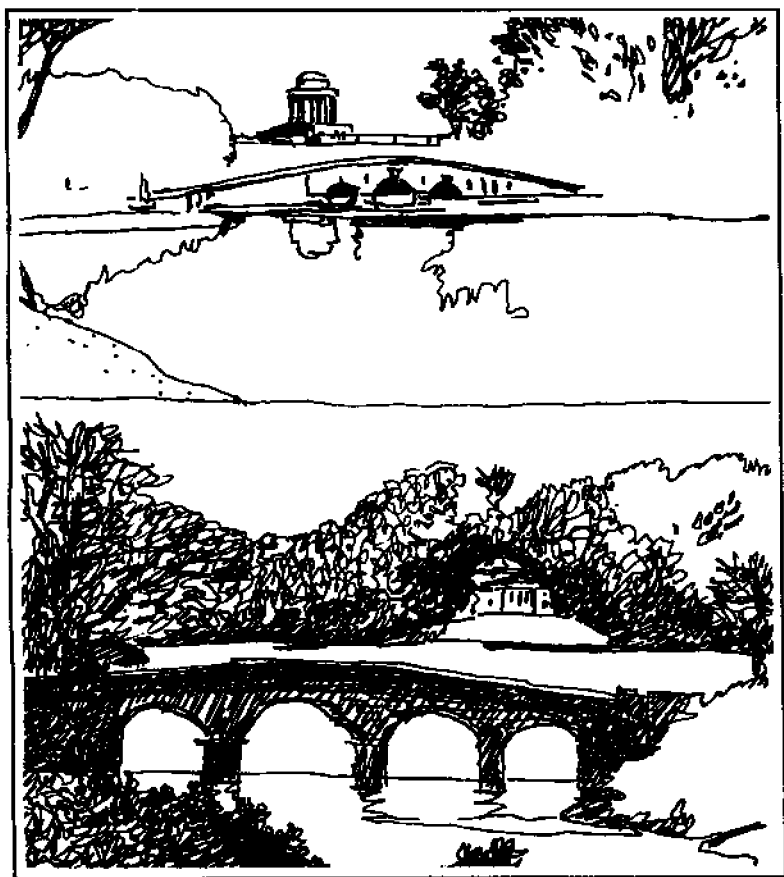


图 14-3 霍华德城堡与斯图尔海德公园

参见《人的景观》，第 235、240、241 页。

为一种文化上的认同，设计师并没有简单地照搬画面上的图像，而是表达了他们对这种图像在英国土地上产生的可能性的理解，



换句话说，让古典主义景观以适当的英国方式来表现。在整个英国历史上，这当然不是一个孤立的现象。这一时期，在绘画、建筑、舞台设计领域纷纷出现了这一文化认同的潮流。如果将肯特在1726到1730年间为伯灵顿勋爵（Lord Burlington）所建造的花园别墅与帕拉第奥的圆厅别墅（Villa Almerico-Capra La Rotunda, 维琴察1570年）作一番比较，我们也能清楚地看到这种认同（图14-4）。

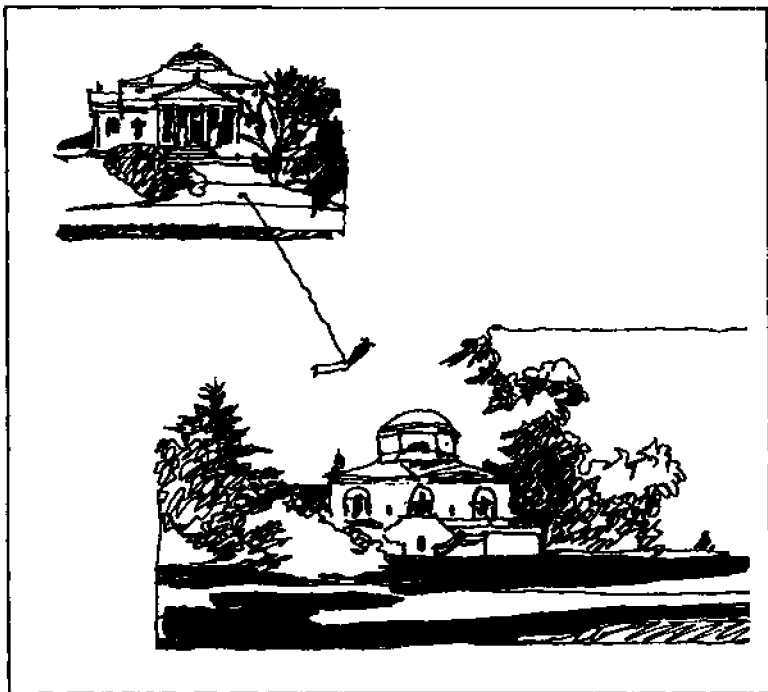


图14-4 伯灵顿勋爵花园别墅与帕拉第奥的圆厅别墅之比较。参见汤姆·透纳《英国园林设计》第19页。



我们已经讲过浪漫主义是英国艺术发展中的一个自发的、影响深远的流派。浪漫主义艺术家诗意地表现了崇高、光辉、高贵等概念，满足了想象力的需要，产生了高度的审美愉悦，并带有一种逃避主义的意味。浪漫主义的观念很难通过建筑等设计语言来表达，这是因为它们所需要的媒介都是具体实在的，但景观设计却是一个例外，有趣的是，第一个进入浪漫主义的正是英国的景观设计学派。威廉·肯特的设计实践可以被看作浪漫主义景观设计的真正开始。

由于开创了诗意的景观观念，肯特被称为景观园林设计之父。他曾在意大利学习历史绘画、建筑学、舞台设计和景观设计，因而，他给英国带来了一种古典设计风格。他不仅是一个学者或者文化传播者，更是一个探索景观设计的英国意识的实践者。

霍雷斯·沃波尔指出，“他超越了花园的围墙，将整个自然看作他的花园。”牛津郡的罗沙姆庄园（Rousham in Oxfordshire）是肯特的探索性设计的典型代表（图 14-5）。也是肯特设计的花园中“最有个性和最迷人的。”^①通过在意大利的学习，他熟练地掌握了古典艺术的法则，并对意大利花园中强烈的光影对比、帕拉第奥式建筑周围戏剧性的植物造型产生了深刻的印象，但是不管意大利的影响有多么强烈，也不应当在英国讲拉丁语，改变是必然的。例如，光影的对比在英国就没有那么强烈，而高大的树木则用作产生戏剧性的光线效果的媒介。不幸的是，肯特所设计的花园今天几乎全都不存在了，我们只能通过文学中的描写而不是环境中的实物来了解他的成就。根据历史学家的描述，肯特

① 乔弗里和苏珊·杰里科《人的景观》，第 237 页。

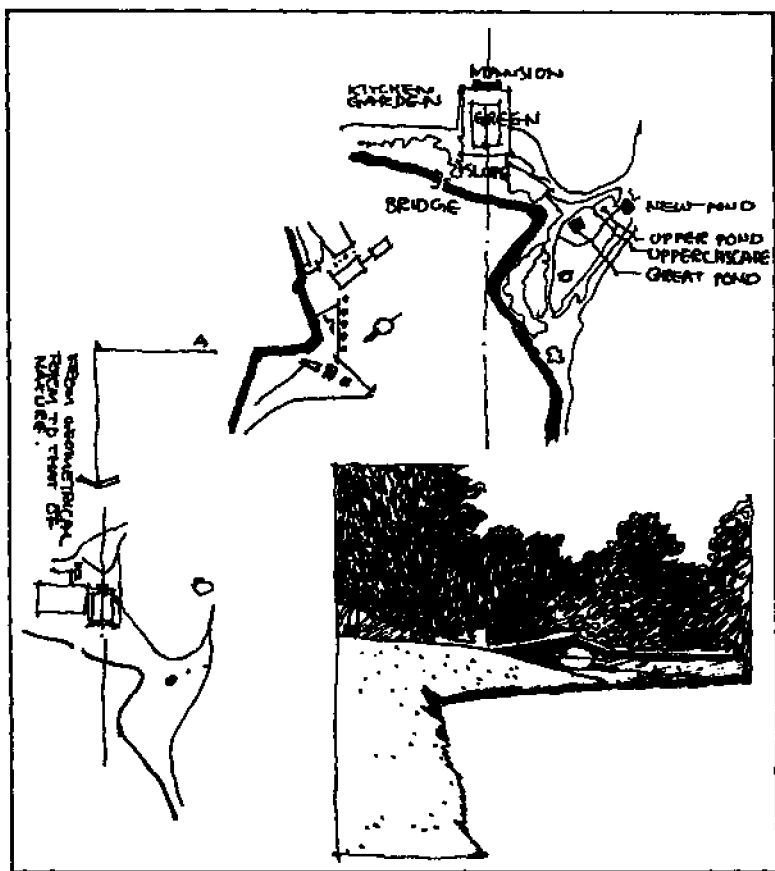


图 14-5 牛津郡的罗沙姆庄园是肯特的探索性设计的典型代表，也是肯特设计的花园中“最有个性和最迷人的。”参见乔弗里与苏珊·杰里科《人的景观》，第 234 页。

还在将绘画思维运用到景观设计方面影响了后来的设计师。布朗



是其中最重要的一位。

兰斯洛·布朗在 1749 年到 1783 年 30 多年的职业生涯中发展了他特有的景观形态：简单、强壮、纯净而有活力。根据《不列颠园艺师人名辞典》(*British Gardeners: A Biographical Dictionary*)^①，布朗从很小的时候起就在诺森伯兰郡开始从事园艺，1740 年他作为厨房花园的园艺师加入了斯托沃的园林设计队伍，随后一直在斯托沃呆了 11 年，这使他后来有机会与布里吉曼和肯特一起工作，“成为英国景观运动中将改革者的思想转变为现实的实践者。”这一时期获得的宝贵经验使他能够大尺度地思考景观的形态，为庄园的景观进行卓有成效的美化，并进而改变了英国乡村的风貌。在出任索福克郡的第三格拉夫顿公爵 (The Third Duke of Grafton at Euston Hall, Suffolk) 的首席园艺师之后，布朗的声名开始为人所知，在公爵的尤斯顿宫里，布朗得以将自己的一些想法付诸实践。离开公爵后，他来到布伦海姆 (Blenheim) 为亨利·怀斯在 1705 年设计的花园作改造设计，这项设计使他出了名 (图 14-6、图 14-7)。1764 年 7 月，布朗成为汉普顿宫廷的皇家园艺师，达到了他一生事业的顶峰。他获得了众多的设计任务，许多花园、田野和树林经他的手被改造为他心目中的“风景公园”，体现“英国的高贵和绅士风度。”

布朗的设计语汇主要是：一、典折的水面和小桥；二、起伏的草地；三、成簇或带形的树林。溪流在草地中蜿蜒流过，树林中形成了奇妙变幻的光影效果，带状的树林使花园与周围环境又

① 麦斯·海德费尔德 (Miles Harling)、罗伯特·哈林 (Robert Harling) 和雷内·海顿 (Leinei Highton) 《不列颠园艺师人名辞典》，第 47 页。A·兹韦默出版公司 (A. Zwemmer Ltd)，伦敦，1980 年。

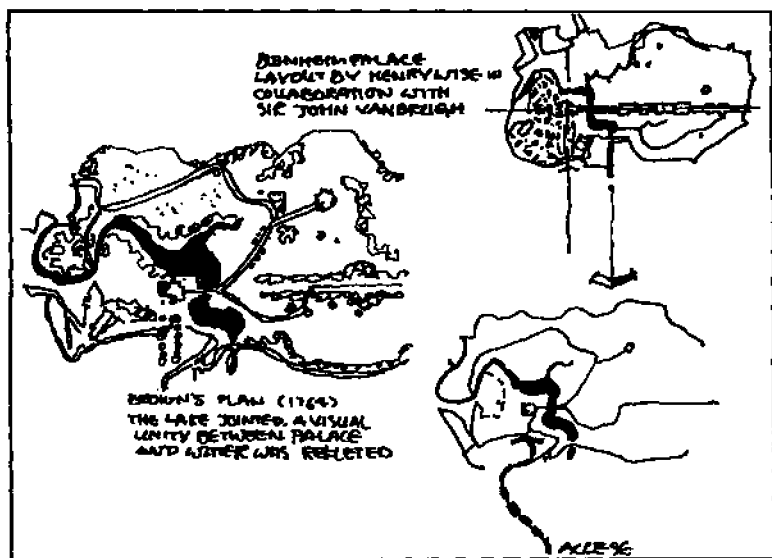


图 14-6 布朗在布伦海姆所做的花园改造设计。参见乔弗里和苏珊·杰里科《人的景观》，第 244 页。

联系又分隔。

布朗的景观设计部分地受到了当时的理想化的自然观的影响：应该在景观设计中模仿自然之美，并且修正自然的“无心之失”。但是，布朗的景观观念中最重要的部分来自霍伽斯和伯克的美学思想。

出于对霍伽斯“曲线之美”的认同，他的设计中所有的道路、河岸、树林都以蜿蜒曲折的形态布置，而柔和起伏的地形显然是对伯克的美感概念的体现。爱德华·马林斯（Edward Maling）认为，布朗在许多设计中都反映了对伯克美学的直接认同：草场、坡地和植物的柔和平缓的起伏，曲线形态的逐渐变化和无

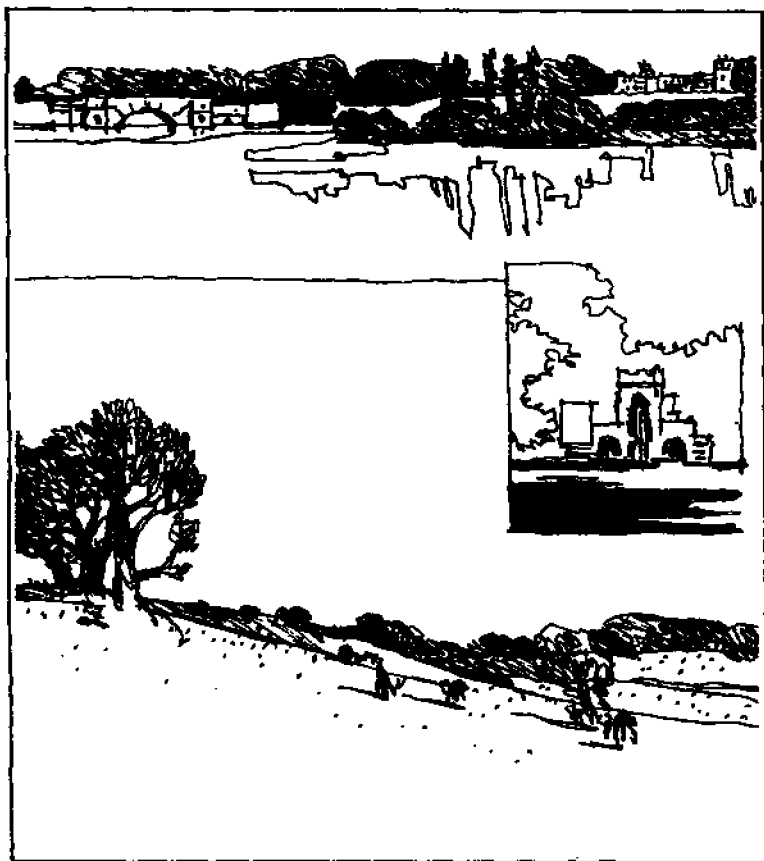


图 14-7 布朗的设计语言。参见劳伦斯·弗莱明和
阿兰·戈尔《英国园林》，第 122~124 页。

所不在的明亮、开敞、清晰感。它们不仅是美的具体表现，还包含了优雅的气质。布朗的古典气息不如肯特那般浓，本地的自然



条件、人的愿望和英国的美学观念才是他主要关心和体现的因素。布朗离开了古典主义之路，自己寻找出了一条浪漫主义的景观设计途径。这种浪漫主义的设计方向可以被看作一种民族意识的表达，一种对故土的热爱，一种对当地经济和社会生活现实的考虑。作为这些观念的反映，他的浪漫主义就“不一定非要是伤感的，尽管伤感的情绪往往通过浪漫主义艺术来表现”^① 因此，布朗的浪漫主义不是以伤感的因素和意象为特征的，它反映的是一种对本土意识和英国心理的关注。它恰似金斯博罗和康斯博尔的绘画，平静的艺术形象背后隐藏着的是高度的情感张力和英国意识。尽管它们仍然带有古典传统的明显影响痕迹，但更重要的是，它们已经产生出强烈的“本地口音”了。

随着布朗的观念和设计为大众所接受并欣赏，他开始有了许多追随者，模仿和照搬他的设计方法。于是，布朗的景观语言被到处使用，成为所有景观公园的时髦特征。这在将本土形式的设计推向高峰的同时，也包含了潜在的危机——新的手法主义者的出现。

同时，F·R·考威尔指出，布朗的新观念仍然被一些保守实用的脑筋拒绝接受，对他们来说，布朗是一场“灾难”。^② 他的景观的成功要以牺牲旧式花园中随意、亲切的美为代价。从某种意义上来说，布朗缺乏对生活环境现状的考虑，建筑“从草地中突兀地拔地而起，地面显得平坦光秃。这一切多么无趣。”^③ 威

① 哈罗德·奥斯伯恩 (Harold Osborne) 《牛津艺术指南》，牛津大学出版社，1970年。第1009页。

② F·R·考威尔《作为艺术的园林艺术》，第175页。

③ F·R·考威尔《作为艺术的园林艺术》，第175页。



廉·钱伯斯也谴责说空旷的草场很无聊。1783年布朗死后，对这种“光秃枯燥式”景观的批评越来越多。其中欧文·埃布里奇（Owen Cambridge）的批语尤为尖锐。他说：“真希望我在你之前死去，布朗先生，”因为“我希望在你改建天堂的花园之前看到它。”^①

对布朗职业生涯的评价在英国景观历史上一直是个有争议的问题。克里斯托弗·赫西写道，“事实上，他是一个极端危险的现象，一个被理论蛊惑着的实践者。因为，理论尽管是从直接的观察中得来，但一俟形成，便成为标准化的僵硬教条了。”不过，另一方面，也不应抹煞布朗对英国学派在浪漫主义方面的贡献。霍雷斯·沃波尔曾写道，“我们已然发现了完美的真谛，我们已经为世界创造了花园的典范。”^②显然地，没有布朗的贡献，英国的景观艺术不可能取得这样的成就，尽管他确实没有以恰当的方式处理好建筑与环境的关系。作为英国历史上最重要的景观设计师，他在英国学派的发展道路上迈出了实质性的一步。他死时，沃波尔悼称，“这是自然女神失去了第二个丈夫，是景观失去了第二位君王。”^③

他的设计以及他对经验论美学理论的体现推动了景观艺术在他之后的发展，特别是雷普顿的景观设计。他的设计系统地展现了英国本土的景观设计面貌，它至今仍是英国景观中最有价值的特征之一。

① 克里斯托弗·赫西《画意》，第139页。

② F·R·考威尔《作为艺术的园林艺术》，第175页。

③ F·R·考威尔《作为艺术的园林艺术》，第175页。



第三节 画 意

布朗的成就所造成的一个出人意料的后果是一个反对他的运动的出现——着“什么样的画面才有价值”？

“画意”一词的真正含义是非常难以领会和解释的。传统的理解将它视为一种观察和设计景观的方法，它表现自然的动人之美，但并不象早期的浪漫主义那么戏剧性。纵观它的历史，画意也是一种缓慢成熟的思想。在此，我们将从更深的美学层次上来理解画意。

在18世纪后半叶，“画意”作为一个美学范畴曾被广泛地讨论。在这一时期，对“画意”的理解与肯特和布朗的观念颇有不同，甚至相当矛盾。对“画意”思想的推动作出贡献的重要人物有威廉·钱伯斯、威廉·吉卜林（William Giplin, 1724～1804年）、尤夫戴尔·普莱斯和理查德·佩恩（Richard Payne 1747～1824年），汉弗莱·雷普顿。在他们之中，只有钱伯斯和雷普顿是职业设计师，其他的则主要是通过他们著作而产生影响。

在这一范畴中，争论的中心仍然是围绕对自然之美的认识。约书亚·雷诺兹从另一个角度对这一美学途径的发展起到了推动作用。他认为，“在绘画中存在着超越了对自然的模仿之外的其他品质。”^①对他来说，自然就意味着一系列可见的自然现象，它是人工所不能达到的。并且，自然并不是她的造物本身，而是意识的倾向和情感所识同的存在。虽然雷诺兹的自然观念非常古典，但它并不是柏拉图的唯理论观点。他的关键词汇“认同”

^① 克里斯托弗·赫西《画意》，第60页。



(Agreeable)意味着人的体验不是对自然事物的被动反应，而是对激起意识的愉快感受的事物的能动作用。如果说伯克在寻求内部与外部世界的和谐，从意识到自然、从主观感受到客观事物的运动过程中开辟了浪漫主义道路，那么，雷诺兹则开辟了通向“画意”之美——一种理性所体察到的自然美的道路。

作为新教教会的牧师，威廉·吉卜林游遍了英格兰和威尔士的山山水水，并用文字和图画记录下了他所看到的动人景色，这是一些不曾沾染过人间烟火的自然美景。

亨特和威利斯在《场所的精神》中指出，吉卜林在《论版画》(The Essay on Prints)中首次使用了“画意”一词，并将其定义为“一种适合在绘画中表达的美。”他曾在《论森林景色》(Remarks of Forrest Scenery)中试图为景观设计定出法则，他建议“一座景观公园应当看起来象是一座古代府邸的自然附属物，”并且“我们希望它的草地和其他附属物之间在形状、大小和布局上形成对比。”他似乎对使用人造物非常谨慎，“在花园景色中我们并不希望看到昂贵的装饰物。庙宇、中国式的桥梁、方尖碑，这些人类劳动的艺术产品，在这样的环境中只会显得不合谐。”在这类装饰物中，他唯一能容忍的是一扇“美丽的大门”。关于其他景观要求，他写道，“让道路曲折有致，让边界消于无形，”他对人工湖的设置也很谨慎。从画面效果上，他指出绵羊也可以被看成装饰要素，“它们有云朵般洁白松软的毛。”

从观赏的角度和表面处理的方式来看，吉卜林有保留地同意了布朗的法则。他写道，“天才的布朗在英国各地留下的成就，证实了我们所做的观察。风景的美应体现在有着各种变化的表面上——地面起伏错落，覆盖着如茵的绿草，树立着葱郁的森林，平原山谷相接——每一部分都与它的邻近地方形成对比。”在这



里，他更多地强调的是“表面”的品质。另外，在《论画意之美》（*On Picturesque Beauty*）、《论风景旅行》（*On Picturesque Travel*）和《论风景速写》（*On Sketching Landscape*）中，他宣称，“在对自然的学习中，我们的口味越挑剔，我们自己的艺术品就越空洞。”关于景色的丰富性，他注意到了前人作品中出现的问题，“花园的景色总是这么平淡无趣！”“那么幼稚和荒唐！河岸笔直平行，还有那草地，那界墙，与自然可有半分相似？”^①

与吉卜林不同，理查德·佩思认为布朗的设计并不能满足他的观念。在《风景是一首训导诗》（*The Landscape A Didactic Poem*）中他抱怨道，布朗的花园是“一道沉闷乏味的静寂风景。”^②他认为，“由视觉形象及其布局特征，亦即我们所说的画意所引起的感官愉悦，能够被所有的人按照他们视觉器官的感觉能力平等地体验到；因为这种愉悦是独立于画意而存在的，或者说是由具体的艺术手法所决定的。”^③显然，佩思这一观念的灵感也来自于视觉艺术。他的观念中的关键词汇是“联想”和“对比”，前者是观者对画面形象所产生的主观反应，后者则作为一种方法起到丰富画面的作用。在对画意之美的追求中，佩思强调的是主观的意念。

尤夫戴尔·普莱斯在《论画意》（*An Essay on Picturesque*）中表达了与佩思相同的意见。他认为产生愉悦感的丰富源泉取决于两个重要品质：一是多样性，二是复杂性。二者互相联系，互相渗透，缺一不可。更进一步，普莱斯指出，“复杂性在景观中

① F·R·考威尔《作为美术的园林艺术》，第184页。

② 约翰·迪克森·亨特和彼得·威利斯《场所的精神》，第344页。

③ 约翰·迪克森·亨特和彼得·威利斯《场所的精神》，第349页。



的体现意味着景物的分布配置，包括部分地隐藏，这样才能够唤起人的好奇心；多样性则很难定义。从整体上讲，我认为复杂性体现在布局中，而多样性体现在形式上。物体的色调、光影是景物最富表现力的特征。因此，在人造景观中出现的光秃无变化是它们最大的弊病。”^①

普莱斯运用“多样性”和“复杂性”赋予了他的“画意”概念以客观具体的属性，对他来说，画意“似乎是介于美感和庄严感之间的某种品质。”它既区别于美感，又区别于庄严感，而多样性、复杂性、部分地隐藏和新奇性是它的基本特征。从这一观点出发，他自然不可能欣赏布朗和他的追随者们的作品。事实上普莱斯一直在批判他们的设计思想，将他们称之为“一群到处公开贩卖柔和、平整、纯净等教条和弯曲线条的人。”^②

手法主义的倾向是受布朗和吉卜林对表面品质的关注的影响而产生的，与之相对，佩恩关注的是人的主观反应，普莱斯则关心画意的客观品质。他们的共同之处是都在画意的本质中探寻设计的新途径。然而，他们都没有将研究同实践切实地结合起来。由于纯理论研究与设计实践之间存在着的鸿沟，他们的思想仍然找不到必要的实践来支持。乔弗里和苏珊·杰里科注意到，“画家、文人雅士的兴趣依然集中在森林和野生的自然风景上。”“它取决于个人品味，需要经过一段很长的时间来达到成熟。”^③并且，布朗和他的追随者遇到的问题在此依然存在——公式化、系统化的设计语言导致个性的丧失。画面模式的局限性使它难以全

① 约翰·迪克森·亨特和彼得·威利斯《场所的精神》，第354页。

② F·R·考威尔《作为美术的园林艺术》，第184页。

③ 乔弗里与苏珊·杰里科《人的景观》，第223页。

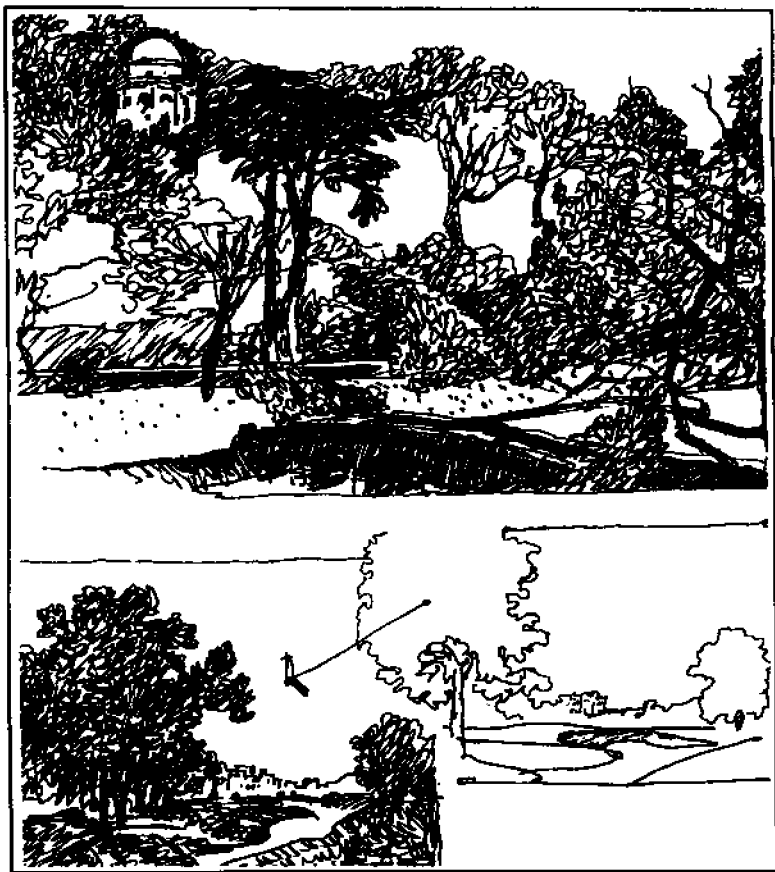


图 14-8 画意

面表达自然之美，不仅如此，理论家所认为的美与画家眼中的美之间也许存在着相当的距离。事实上，萨尔瓦多·罗莎在他的作品中所表现的所谓“虚拟的意外”就是系统化的语言所无法表达



的。对自然美的精微之妙的发现仍然需要我们付出不懈的努力。一幅画并不能简单地看作是框起来的图像，它是经过情感、心理感受、个人气质的重新加工所产生的视觉形式。尽管如此，佩思强调主观联想的观点和普莱斯对复杂性与多样性的关注仍有其值得借鉴之处，它们至今仍在现代美学研究领域占有重要地位（图14-8）。

汉弗莱·雷普顿继承了布朗的浪漫主义思想，并吸收了画意思想的精华，以折衷的方式为英国学派的设计理论写下了最后一笔。在18世纪末，他将英国的景观设计带到了新的高度。

第四节 “仁慈的手”——雷普顿

总的说来，浪漫主义者所追求的景观与日常生活是有着一定差距的，而画意则过分地强调了视觉艺术的影响。景观设计是一门相当实用的学科，它关系到现实生活，关系到场所的历史和文脉，关系到经济条件，它需要时间达到成熟的状态，它不可避免地受到自然和社会环境的制约。因此，寻找介于理想与现实之间的“中庸”之道永远是必要的。

由肯特和布朗率先实践的所谓自然风格被历史学家赞誉独特的英国景观风格。另一方面，它的局限性和对模式的依赖也被景观美学家和设计师迅速察觉。对于支持“画意”思想和关注现实生活的人来说，布朗的思想不可避免地将再次迎接考验，布朗的设计所“改善”的环境将有必要被再次改善。

在这样的历史背景之下，雷普顿开始了他的职业生涯。不管怎么说，作为职业设计师的雷普顿无法象对设计技巧一样对自己的理论能力抱有信心，对他来说，“景观艺术就意味着按人的需



要将宜人的艺术与自然结合起来。”^① 亨特和威利斯等历史学家对雷普顿有很高的评价，甚至否认布朗对他的影响，“事实上，雷普顿选择的是一条明智而独立的道路。他拒绝了那些从实际利益方面考虑会很有效的方法。”

根据 F·R·考威尔的记载，雷普顿在 14 岁的时候被送到荷兰去读过两年书。很可能在这段时间里，荷兰土地上那些小巧宜人的几何花园给他留下了深刻印象。然而，在他职业生涯的早期，布朗对他的设计思想不可避免地产生了一定影响。运用从经历中学到的经验，他很快就掌握了以“富有亲切感的环境”改善空间质量的技巧。

毫无疑问，雷普顿从布朗和他的继承者身上吸取了许多重要的经验教训。他的手法变得更轻柔，他对作为空间主体的人也给予了更多重视。他在英国景观学派的发展中所扮演的角色与阿尔瓦·阿尔托 (Alvar Alto) 在现代建筑运动中的角色极其相似。二者都致力于从人的生理和心理需要出发来改善设计实践活动，而不是发展单向度的风格或设计改良。雷普顿的设计哲学是“花园不是一道风景，而是以自然材料组成的供人使用的艺术品”。

如果布朗的“场所设计”是为了营造“乡间的舒适感受”，那么这种舒适感的考虑，如他自己所说，“完全是从业主、从诗人和画家的角度出发的。”^② 不过，对于雷普顿来说，设计的目的则在于改善人的居住环境，这一环境的使用者应该能够从尽可能多的方面获得满意的体验。

这一观念的转变反映在雷普顿的设计中，也记录在他的“红

① T·透纳《英国园林设计》，第 34 页。

② 汤姆·透纳《英国园林设计》，第 33 页。



皮书”中。在《布莱西城堡红皮书》(Red Book for Blaise Castle)中有一些关于道路的有趣描写,“虽然山间小路的设计可以非常富有趣味,但你必须花费好大的力气才能体验到那些乐趣。你需要有一付健康的身子骨和强壮的手脚来享受这浪漫之旅,年老体衰的人可无福消受它的美了。因此,我必须考虑到这种情况的利弊,在为那些有能力穿山涉水的人设计风景的同时,也为其他的人提供同样多的乐趣。”字里行间没有任何对景物的夸张描绘,只有对人的关怀和考虑。出于同样的态度,在论及住宅的时候,他说,“朝向是应当首先考虑的因素,”因为“无论多么令人愉快的风景,在这种气候条件下,都无法替代对阳光的需要。”同时,他总是顾及到经济上的条件,诸如地价的比较、更换景物的费用。雷普顿的设计以考虑使用者的需要为第一原则,包括在土地及其可能带来的收益等问题方面达成共识。他在《布莱西城堡红皮书》的序言中写道,“我必须在头脑中先勾勒出设计的轮廓,再通过速写反复推敲环境的主要特征,没有这些准备工作,就不可能最终完成这一系统化的创造和改造景观的工作。”^①通过对场地的文脉、潜在的价值深入考虑,通过新旧空间的协调统一,雷普顿实现了艺术与功能、人与自然以及新与旧的折衷。旧有的花园景物如平台、花圃、几何形的平面、藤蔓覆盖的花墙和温室等等都被雷普顿精心地保留下来,并在功能上赋予了它们新的意义和画意的理解。

我们可以将雷普顿的景观设计方法概括为:以人的需要和对画意的考虑出发,避免走任何一种设计倾向的极端。通过“惊喜”和使用者的舒适要求两者的折衷,雷普顿的设计产生了丰富

^① 约翰·迪克森·亨特和彼得·威利斯《场所的精神》,第358~367页。



的美学价值和意义，这种价值和意义与前文讨论过的同利益相结合的愉悦感密切相关。举例来说，雷普顿放弃了在景观中使用庙宇或古建筑遗迹的办法，转而巧妙地使用了已有的农舍、山庄来形成设计中的景观元素。于是，设计出的景观成为现实生活的一部分。

这样，雷普顿就以发展和改良的方式结束了布朗的时代。他不同意在房屋周围留出空旷的平地，因为“一大片草地就如同一间大房间，如果不放置家具的话，它所带来的不适比小房间更甚。”^① 于是，在他设计的花园中，人工的必要装饰再一次出现在房屋周围。

雷普顿的成就是建立在学习历史和吸收新观念的基础上的。他真正关心的是如何将人的利益与需要同自然美的本质结合起来。这使他成为布朗之后最重要的景观设计师。他的设计较之布朗更为灵活，对场所的特定性质和人的要求给予了更多的关注。他还使 18 世纪末、19 世纪初英国的园艺学获得了复兴。我们无法将其归入布朗的追随者或者画意思想的支持者之列。我们应当说，他是一个英国学派的设计师。

事实上，任何一个景观设计师的工作都必定会受到一定的社会经济状况和某种美学思潮的制约。设计师不可能独自一人成为革命性进步中的英雄，他只能是一个对现实环境的认真的改造者。因此，对设计师来说，将理想与现实、理论与实践相结合的观念显然具有积极的意义。雷普顿的贡献则正在于弥合了理想与现实生活之间的鸿沟。出自他那轻柔的双手的红皮书充分地表现了他的职业准则和以人为第一因素的设计哲学（图 14-9）。

① F·R·考威尔《作为艺术的园林艺术》，第 185 页。

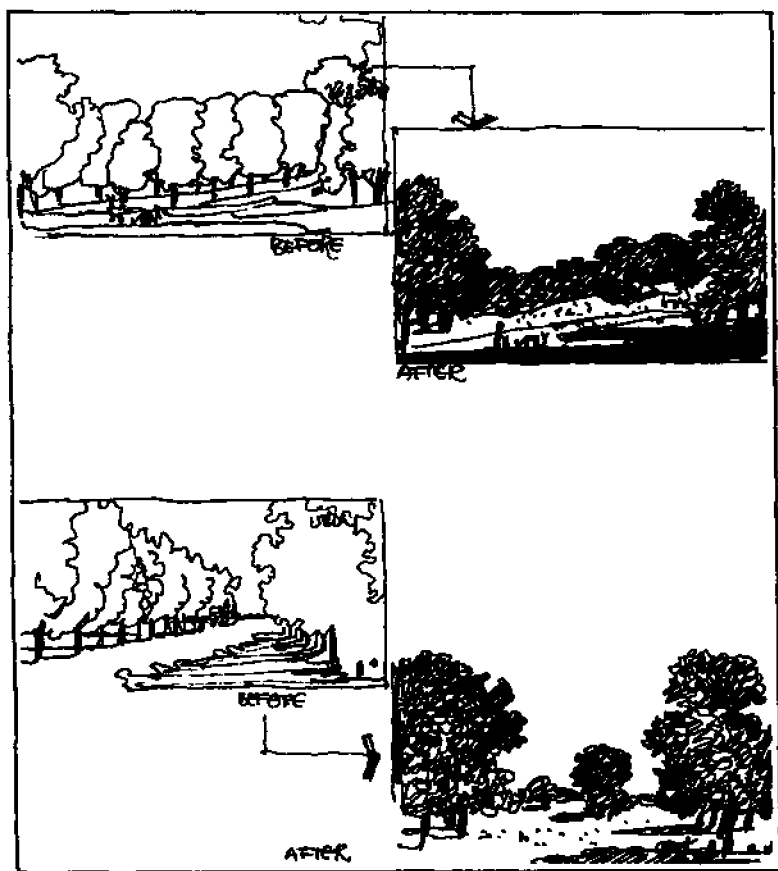


图 14-9 仁慈的双手—雷普顿，参见麦斯·海德费尔德、罗伯特·哈林和雷内·海顿《不列颠园艺师人名辞典》，第 238 页。



第五节 英国学派的遗产

在《牛津艺术指南》中有一段对英国艺术简明扼要的评价：“英国艺术史中充满了各种意外的事件，有的时候，艺术家们的作品只是一些拙劣的大陆风格的仿制品，更多的情况是英国的艺术家在运用大陆风格的同时加入了一些自我的新东西。偶尔地——但非常罕见——英国艺术也会成为新运动的先锋，也会使大陆艺术的发展受到她的影响。”英国的景观设计学派就是这些偶然事件中的一个，它比欧洲大陆景观艺术的发展提前了一个时期，为欧洲文明贡献了系统的景观设计理论。

英国景观艺术的发展变化中留下了种族融合的印迹，而她所具有的复杂的历史也推进了景观设计的杂交过程。

总的说来，英国景观设计的遗产是整个欧洲文化传统的一个组成部分。它的设计思想曾一度为从罗马时代到文艺复兴的欧洲古典美学的主流思想所控制，而到了18世纪，英国学派自己开辟的浪漫主义道路则开始形成自己独立的思想，并对欧洲艺术的整体发展以及景观美学的理论和实践者产生了深远的影响。

经验论美学将景观从唯理论导向对真实体验的关注。它在某种程度上避免了过分夸大大人类力量的错误。这样，古典传统就在英国得到了改良：理性思考与实际的观察相互结合了起来；情感与风景产生了联系；在风景欣赏中情感的作用得以明确；对“自然”与“画意”的意义进行了客观的探索。景观设计在关注视觉效果的同时也考虑了实际收益的因素。除了思想和观念的革新，新的设计方法也得到了发展，一些杰出的设计师，如肯特、布朗和雷普顿在实践中形成和发展了新的景观语汇。景观设计的成熟



最终也影响到了其他领域、其他地域思想的发展（图 14-10）。

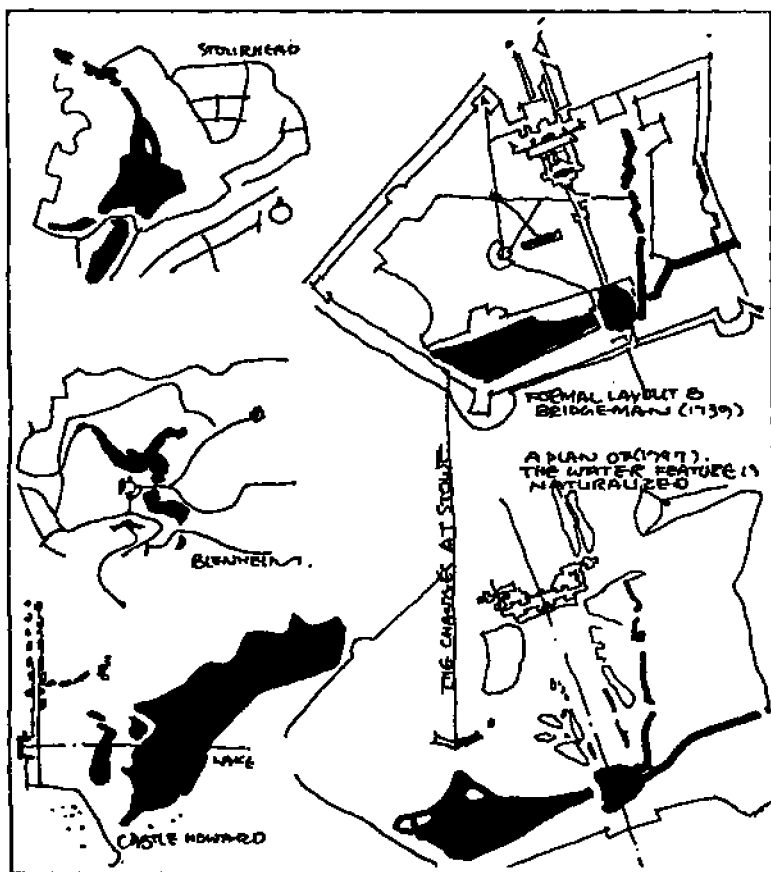


图 14-10 英国学派：要理解英国学派，我们首先要读懂这三张图：
A. 亨利·霍尔的斯托尔海德公园；B. 布朗的布伦海姆庄园；C. 雷普顿
的卢斯康比公园设计（Luscombe）



第十五章 不确定性：来自中国的影响

与中国的造园发展相比，英国学派的成熟比较晚，但它的发展和进步却是实质性的。在17到18世纪所发生的根本性转变之后，英国景观设计美学一直沿着保持自身特色和个性的道路发展着。在其转变过程中，它无疑受到了来自意大利、法国和荷兰的影响。然而它是否受到过中国的影响还无法完全断定。

第一节 SHARADWADGI?

回顾历史，我们会在英国造园思想中发现一些中国式的趣味。另一方面，我们怀疑英国的作家和设计师是否能充分理解和接受微妙的中国造园哲学，如果他们不对中国文化进行深入研究的话。

中国古典园林的特点曾被西方人浮光掠影地介绍过。其中威廉·邓波的文章最有影响力。乔弗里和苏珊·杰里科在《人的景观》中写道，“由于有着明显的共同之处，英国的景观设计师在看到威廉·邓波关于中国园林的描写之后，都开始照搬它的实物形式了。”威廉·邓波在《论伊壁鸠鲁花园》中是这样写的，“…以上所述及的花园的最佳形式，仅仅是在造形规整的园林范围内成立的，而据我所知，还有一类完全不规则的花园形式，它们具有规则形态的花园所无法比拟的美，但它们必须在方寸间展现自



然的神工造化，在其钩画经营之中提供无穷的想象。在这一过程中，许多不合谐的部分会暴露出来，然而从整体上来看，它们又是非常合谐的。我曾在某处见过这类奇妙的景致，但更多地是从那些在中国居住过的人嘴里听来的。看来，一个人的思维方式是可以象他的国家的土地一样广泛的……在我们的世界里，建筑和花园的美感主要是通过一定的比例、对称性和统一的格调体现出来的；道路和树木的布置则是为了彼此之间的应答，并且要有准确的距离。中国人则对这种方式嗤之以鼻，他们说，大概只有刚学会数数的孩子才会把树沿着道路一棵挨一棵地笔直种下去，其间还保持一定的间距。中国人的想象力卓越地体现在他们的园林布局中，园林的美对中国人来说应当是伟大的、引人注目的，但各部分之间不应该有任何显而易见的秩序或比例。我们显然对这种美还全无概念，然而中国人却有特定的方式来称呼它，他们说‘Sharadwadgi’是好的，迷人的，或是令人敬重的。当我们欣赏那些精美的丝制长袍或是屏风上的图案时，我们就会发现它们所具有的美都是这样一种无序的美……但我并不主张在我们的花园中做这样的尝试，对于平凡的头脑来说这是一种过于艰难的冒险，也许一旦成功它会带来更多的荣耀，然而如果失败也会带来更多的不体面，而且，二者的比率是一比二十；反之，运用我们的老办法就保险的多，想犯很大的错误都不容易。”^①

邓波怀着浓厚的兴趣向英国人介绍了中国的园林。他甚至用了“Sharadwadgi”这个古怪的词来描述中国风格。当然，这一词汇显然不是来自汉语，根据海德费尔德的推测，邓波可能是从

^① 麦斯·海德费尔德《英国园林史》(A History of British Garden), 第176~177页。春天书店(Spring Books), 伦敦, 1960年。



荷兰人那儿听来的，它听上去更象是日语。事实上，邓波从未到过中国，因此，他兴致勃勃地描绘的中国园林不过是一些捕风捉影的道听途说罢了。

他的著述的贡献在于为英国的设计师发展自己的景观思想、丰富景观特色提供了更多的线索和启示，使他们能够不仅仅停留在对法国人的模仿之上。布伦达·科尔文在她的著作《人与景观》中也引用了邓波的这段论述。

关于对“Sharadwadgi”的理解，爱迪生在1712年写道，“向我们介绍了中国的作家告诉我们，那个遥远的国度里的人们嘲笑了我们整整齐齐的树木，他们说，因为任何人都会这么种树。他们更乐意在园林中体现自然精神，因而，他们总是将自己所运用的艺术隐藏起来。在他们的语言中，有一个特定的词汇来表达这种植物形式的美，这种美是一见钟情式的，用不着去想是什么和怎么样产生了美感。而与之相反，我们英国的园艺师宁愿与自然对着干，我们花园里的树木是锥形、球形和金字塔形的，我们在每棵树上都看得见剪刀的痕迹，总之，离自然越远越好。我不知道是不是只有我一个人这么想，但以我个人的喜好而论，我更愿意看到一棵自然的茂盛生长着的树，而不是一棵被切割成数学形态的树...”^①

显然，这种不规则的、非几何形的中国风格，它所带来的惊喜象一股清新的空气，为英国人探索自己的景观之路的努力注入了活力。英国人的品味倒是十分宽容的，爱迪生这样写道，“我想园艺也象诗歌一样，是分许多种的。”^② 然而，这种不规则的、

① 麦斯·海德费尔德《英国园林史》，第178页。

② 麦斯·海德费尔德《英国园林史》，第178页。



非几何形的形式，象中国园林的其他表面特征一样，并不能代表和体现中国园林传统的精髓。事实上，从17世纪到18世纪晚期（清初至清末）在中国园林中已经出现了许多人工制品，然而这并没有妨碍它依然显得“自然”和不规则。不仅如此，中国园林也并不以“不规则”为唯一特征，规则的几何形式和设计语言也经常使用。只要设计能够满足中国人生活方式和体现他们的哲学，具体的形式就不再重要了。在中国古代的设计历史上从来没有对形式问题产生过论争的兴趣，这一问题也从来没有过它在西方世界所具有的重要地位。对中国人来说，只要观念良好地体现了功能要求，任何形式都是可以接受的。在历史上找不到可以从形式的角度来对风格作出的定义。在实际的设计中，哪一部分应该是自由形式还是几何形式只由它的现实环境所决定。

无论如何，当欧洲人亲身体验和从各方面开始了解中国园林的时候，他们也就能够将之与法国风格和它们的英国仿制品作一比较，于是，中国园林设计观念被那些正在寻找更有说服力的景观之路以取代法国风格的设计师所采纳，极大地满足了他们的要求。这种对中国风格的介绍是以强调它与法国的差异为基调的，而它们之间的一些共通之处则被忽略了。如前所述，这样一种选择性的吸收的重要原因是民族自豪感的增强，是对一种适合本国国情的、更为经济的方法的想望。农业的发展也增强了对本土环境的意识，人们逐渐改变了对自然的看法，将其视为对一个控制过度的秩序社会的有益补充，视为日常生活的伙伴而不是一种威胁，而将无穷无尽的几何形视为一种荒谬的选择。^①当然，英国

^① O·D·曼宁 (Manning) 《演讲札记》(Lecture Notes)，谢菲尔德大学，1991年。



人对这一远东思想及其成就的激动人心的发现也就成为他们反对法国模式的基础。然而，从文化差异的角度来讲，英国人从17世纪的法国、意大利画家的作品中，从阿尔卑斯山的旅行和北欧艺术中学到的和接受到的，要远远深于他们从陌生的中国园林中受到的影响。英国的景观设计新思想，就是在这些新发现的复杂趣味、对画意的理解、怀旧的英国心理等等的共同作用之下形成的。

英国的美学思想中存在着一个重要的同中国美学的共鸣。它是爱迪生提出的：“自然与艺术是一致的。”爱迪生从未到过中国，然而他有着和中国人几乎一样的景观观念，他的美学立场常使我们想到一些中国的美学范畴，如意、意境等等。

由于文化上的巨大差异，英国的作家和设计师难以更进一步地深入研究中国的造园思想。根据麦斯·海德费尔德的说法，更多的关于中国园林的细节描述都来自一个法国耶稣会的教士，皮埃尔·尼古拉斯·丁卡维尔（Pierre Nicholas d'Incarville 1706~1757年），1740年到1750年间他生活在北京，他也许是第一个为中国工作的植物学家，他将收集到的植物种籽由驿车道经圣彼得堡运到了巴黎和伦敦。1752年，《北京附近的皇家园林报告》（*A Particular Account of Chinas Gardens Near Peking*）的英译本出版，作者是另一个法国耶稣会的教士，让-丹尼斯·阿蒂莱特（Jean-Denis Attiret 1702~1768年），由约瑟夫·史宾斯（Joseph Spence 1699~1768年）译成英文。阿蒂莱特在1749年将他的“报告”寄到了巴黎，其一生大部分时间都在中国度过。

在这一时期，英国学派已经逐渐进入它的成熟阶段，而这些有关中国园林的文字仍然停留在对表面现象进行描写的层次上。我们在实际的英国园林中也很难找到其与中国园林的任何直接联



系。可能的情况是，设计师和投资人为建立理性思维与无序环境之间的平衡的愿望所驱使而致力于寻找新的途径，在这一过程中他们得到了一些来自中国的信息并获得了启发。

第二节 威廉·钱伯斯

威廉·钱伯斯在他开业作建筑师之前来过中国。1757年他发表了《中国建筑的设计》(*Designs of Chinese Buildings*)，随后在伦敦的科伍花园(Kew Garden)设计了他著名的中国式塔。1772年，他在《东方园林研究》(*A Dissertation on Oriental Gardening*)中进行了有关中国风格的探讨。他的关于中国风格的知识 and 实践经验，尤其是在科伍花园所做的设计，奠定了他在英国建筑和景观设计史上的地位。

他对中国设计师有真切的认识：“中国的造园家不仅仅是植物学家，还是画家和哲学家，他们懂得关于人类意识的深邃知识，懂得那些激发人的热情的艺术品……在中国，造园是一项特殊的职业，需要有广博的学识，少有人能臻其化境。造园家因而必须具备高超的将自然环境中优秀素材组织在一起的能力，这种能力得自于学习、旅行和长时间的实践，只有具备了这些条件的人才允许进入这一行业。造园的成败对中国人也有着特别重大的意义，在这一艺术中所犯下的错误是难以容忍的，因为它是直接反应在视觉感受中的，是难以挽回的。在一个小时内所犯下的错误往往需要一个世纪的时间来弥补。”^① 钱伯斯对中国造园家的态度是相当欣赏的，他还常常以此来教训那些布朗的追随者。

^① 麦斯·海德费尔德《英国园林史》，第220页。



“钱伯斯现象”出现的首要原因，无疑是由于他对东方文化的浓厚兴趣和对中国建筑与造园方法的认识。另一个原因或许是他希望用一种避免唐突的方式来批评布朗的风格。

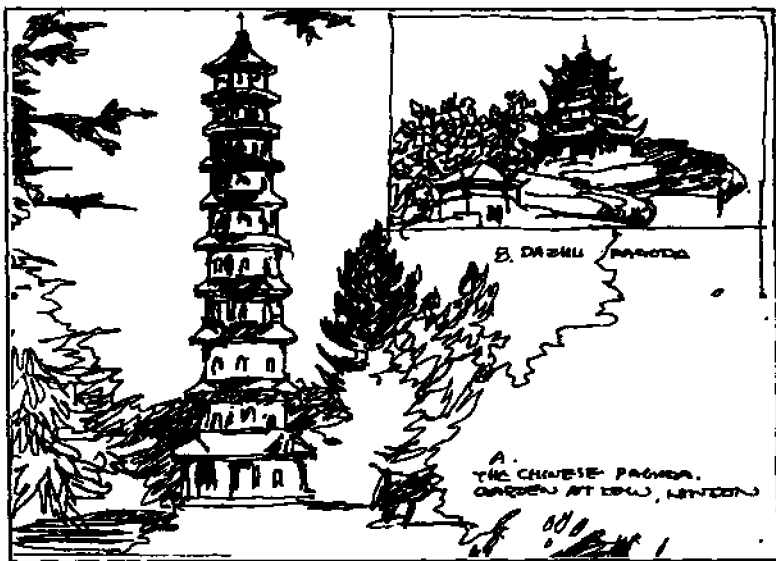


图 15-1 A. 科伍花园的中国古塔。参见约翰·迪克森·亨特和彼得·威利斯《场所的精神》，第 287 页；B. 四川大足木塔。

从中国人的眼光和中国建筑的技术角度来看，钱伯斯的设计也是有问题的。例如，他设计的中国式木塔的木结构和整体比例都不完全正确（我们必须强调木结构系统是中国建筑传统的核心）。不过即使如此，作为一个西方设计师来说，这已经好得不可思议了，它比我们在许多国家的唐人街看到的建筑优秀得多。根本的问题是，这样一种建筑或景观的复制品在不同的环境中带给人们的可能只是一种新奇的感觉，甚至只是种昂贵的文化“游



戏”或玩笑，景观设计包括了一系列非常广泛的元素，诸如单体建筑、桥梁、亭榭、假山、水池、花木等等，但它们的重要性远远低于获得场所的整体感这一要求。就象我们常常对莎士比亚剧作的中译本或者唐诗翻译成英文无法感到满意一样，我们也无法通过复制而轻易地逾越文化间的差异，即便我们自认为对它的原来面貌已经有所认识。

因此，从设计哲学的意义上来说，我们很难认为钱伯斯受到中国思想很深的影响。当我们在科伍花园中看见中国木塔与“哈哈”并置的时候，我们也许会为这样一种聪明的结合方式感到兴奋，但也不禁想到这样一种昂贵的冒险是否真有必要（图 15-1）。钱伯斯理应作为一个对中国建筑和景观设计有着丰富认识的设计师而受到人们的肯定和尊重。尽管我们有时会怀疑他们的兴趣和认识哪个更强一些。

第三节 关于影响

我们可以在两层意义上讨论“影响”。在第一层意义上，外部的信息作为参考信息或作为目的性的个人兴趣被主体接受，在效果上体现为影响；在第二层意义上，影响可以体现为原有思想对异己思想有意识地包容、结合。

象邓波一样介绍新思想的作法能够对那些希望取代法国风格的人的意识产生影响。但是象钱伯斯那样运用东方形式的作法似乎只体现了一种个人兴趣。这种文化传播与从法国或荷兰传来的影响有着本质上的区别。因为这种形式复制与它的文化根源之间没有延续性和必然的联系，从数量上和质量上来看，这种影响的实质是没有影响。对我们来说，钱伯斯表达观点的方式显得有些



古怪。假如他想攻击和反对布朗的风格，那么我们只能说他选择了错误的道路，雷普顿的实践则从正面反映了这一事实。

因此，与意大利、法国和荷兰对英国景观的影响相比，我们可以肯定地说，尽管有邓波和钱伯斯的贡献，中国园林思想并未对英国产生实质性的影响。对我们前几章的讨论：“论山水画”、“景观中的道家哲学”的回顾会使这一事实更为清楚。



第五部分 比较研究与批评



第十六章 系统：闭合与开放

人们在追求自然美，评估人的力量和对利益、传统和个性的态度上的种种差异在人类的景观设计思想与实践过程中处处体现出来。掌握这些差别对于鉴别和改进我们的景观设计工作来说是非常重要的。

第一节 不同的进化过程

中国传统的景观设计是一个封闭的美学系统，有着独立的自我形成并缓慢变化的理论方法。很明显，中国独特的自然地理环境、长期处于不受外来干涉的孤立状态的生活方式和思维方式都是其中央集权和传统习俗得以沿续的原因。中国人的思维方式为一种主流的哲学思想所控制而人的个性则变得很次要。虽然近些年来中国发生了巨大的改变，但人们仍然可以感受到那些强大的无形力量的影响。

这种极度的持续稳定状态对中国的文化发展产生了在其它文明中不多见的深远影响。我们即将谈到的中国艺术和景观设计就是这种文化的双重性的体现：一方面它的纯净、完整和敏感性在世界上独一无二；另一方面又因其根深蒂固的传统背景而无法适应现代社会的变化。

从景观学的角度来讲，园林设计的模式语言如假山、荷塘和



凉亭等等是不断重复和无处不在的。人们依然保持着标志了这一古老文明的成熟时期的各种传统，然而问题就出现了：在辉煌过去，中国人用精巧堂皇的思想去设计很小的空间，而现在，人们用勉强过得去或者根本不合格的办法去设计一片巨大的空间。更糟糕的是竟有人自以为新潮地全盘抄袭西方的模式，重复当年不可挽回的错误，诸如 17 世纪的英国在不规则土地上的所进行的几何形态的花园设计，苏联的“理想环境”规划，日本战后的城市现代化和香港的殖民色彩等。造成这种现象的原因显然是复杂的，但中国文化的双重性是其根本原因。解决问题的关键是放眼将来，我们应该如何合理地开放这一长期封闭的系统。

和中国不同，英国是一个四面环海又与欧洲大陆紧密相连的国家，边界开放，外来文化与本族文化的冲突在历史上屡见不鲜。英国的艺术和景观设计根源来自于本土但又被多种外来文化传统所影响。正如我们在第二和第四部分中所谈到的很多独特的甚至古怪的艺术思想和趣味，包括艺术家对东方的景观设计、绘画和设计的向往等等。在一段长时间的学习、探索和创造之后，英国人逐渐推进了这种文化的发展从而最终建立了英国流派。由此我们可以看到，英国人在其开放性的文化发展过程中获益非浅——在特定的社会条件下“杂交”可以为文化发展提供健康的刺激。当然在学习借鉴的过程中不可避免地会出现错误，但人们的聪明才智是决不会允许任何缺乏远见的事物主宰整个文化进程的。同时，我们可以非常清楚的看到，正如我们在 14 章中所讨论到的，英国流派的成功应归功于好几代的设计师和理论研究者对开发环境所作出的不懈努力。

相对中国流派而言，英国流派的风格便是一个开放的系统，



它的发展过程是生机勃勃的，是以相互摩擦或交流，以及积极地吸收外来影响为特点的。它是对已有的方法不断的发展甚至进行否定从而谋求进步的，尽管这样有时会产生戏剧性的变化。在其进化的过程中，个性和个人的努力占有很大的比重（图 16-1）。

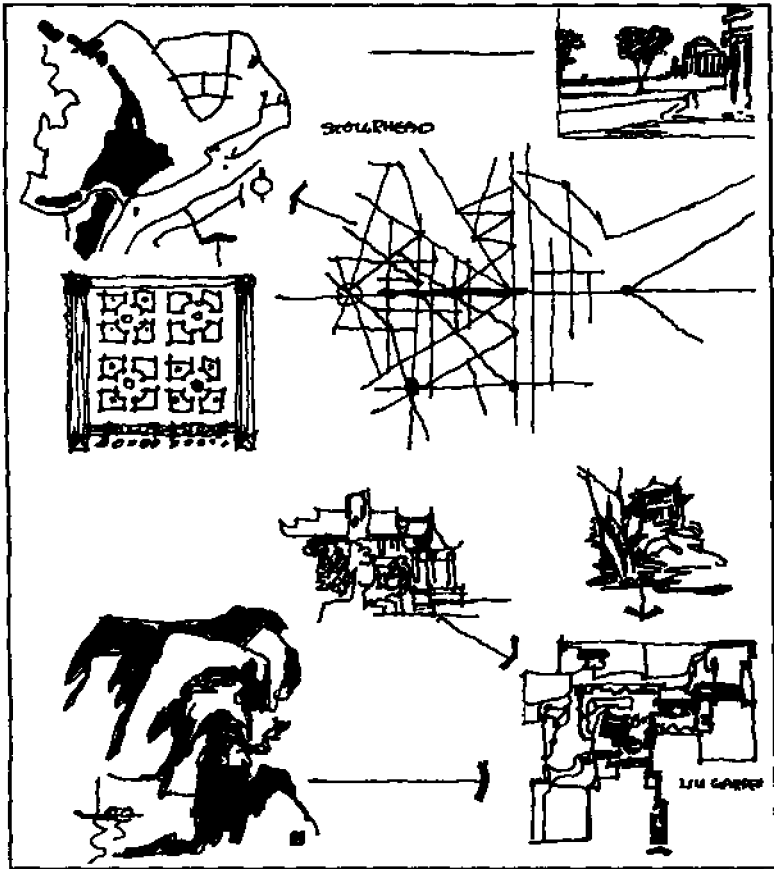


图 16-1 不同的进化过程



第二节 对自然美的探索

对自然美的探索在我们的比较研究中是关键性的课题。

正如我们在第10章中所提列的，自然这个词在汉语中的意思是“世界之始”，它暗示了某种必然性，换句话说，它意味着“道”的原则，道法自然，因此它必然地同天意的概念联系起来。老子对此有系统的解释：

“人法地，地法天，天法道，道法自然。”^①

这便是人与自然之间关系的逻辑解释。在中国人的心中，根据中国以阴阳观念理解的宇宙图式，自然包括外在和内在两个世界，自然之美存在于主观世界和客观存在的和谐平衡之中。因此，只有接近自然，观察、学习和欣赏自然万物才是理解生命的意义——道的正确方式。由此，中国人探索自然美的办法是通过对自然仔细的观察和深刻的感悟冥想而找寻其必然性。也就是说，要看到事物之间的联系，了解自然法则的统一性和置身于自然之中找到“感觉的归宿”。“道法自然”，既是一种审美观，又是中国人探索和欣赏自然美并将其用于园艺设计的方式。例如，在中国，人们对大自然“邪恶”的一面的恐惧就没有西方人那么严重，正如我们在第三部分中所说的，天、地、人是一个整体，并不存在清晰的人与自然的界限。自然总是受到人们的尊敬，而科学和神学总是混为一体。

^① 《道德经》第25章。



在英语中，不论是从语义学还是哲学的角度上讲，自然这个词都是个难点。它在理解和应用上通常都让人迷惑。在某种意义上讲，我们可以认为整个英国景观设计史就是英国人理解自然的写照。

总的说来，自然这个词在英语是指一个外部系统。然而，对柏拉图而言，自然不仅仅是外部世界的表象而很可能是其本质。既然真实的世界不是十全十美的，人们便常常憧憬完美的、超越现实的理想世界。因此，稳定、完美、可驾驭的和理想的美学形态就被当成自然美的代表。

对基督徒来说，真实的自然曾经是罪恶的，因为黑暗的森林、荒芜的野山和神秘的水域与上帝创造宁静和谐的伊甸园是如此大相径庭。因此外部世界就是“不友好的”（不宜居住的）。而自然之美就顺理成章地成为依照基督徒的方式建起在高墙中，远离无序的世界的地方。

即便是到了文艺复兴之后，真实的自然在人们的脑海中还是很遥远的。唯一的进步是那个由上帝所创造的世界逐步变成由人所创造的了。理性的思维成为西方审美的主流并日益倾向于把内在世界与外部存在分离开来，由此，一种寄托于理性与自然美的感情在理想的条件下产生了，而以理想形态为标准“整理”和“改进”自然景观也就成为欧洲也是英国景观设计的重要特色。

英国人对待自然及其美感的态度上的一个重大转变出现于一种哲学思想——经验主义——的产生之后。约翰·洛克几乎全盘否定了理想主义而将更多的注意力集中于经验主义世界。经验主义最终使野外的自然界为人们所接受，而将经验主义与正在发展中的英式景观美学之间的联系清楚地展现出来的是约瑟夫·爱迪



生的一句话：“我认为想像的快感来自于对外界事物的切实的观察和研究，而且这些感觉，我想是来自于眼睛所看到的一切伟大的、与众不同的或者美丽的东西。”^①而针对设计，他指出：“园林是艺术创作，因此它们的价值高低取决于它们与自然接近的程度。”^②

有趣的是，当谈到人类的情感与自然之美的时候，我们看到在埃德蒙·伯克的关于庄严与美丽的观念中，他把自然美与人类情感联系起来，这在本质上与中国的宇宙观——将自然现象、社会关系和人类感觉看作三位一体的事物——是极其相似的。

从洛克、爱迪生到伯克、沙夫兹伯里和霍伽斯，我们可以看到英国美学思想的发展脉络。英国思想中，自然美最重要的部分来自于现实世界中的各种经验，其美学理论也是从同类经验中生成的而不是柏拉图式的理想化概念。从这一意义上来说，英国是欧洲国家中的一个特例。我们由此可以认为中英两种体系之间的共同点是两者在审美和推理上都非常注重直觉和直接经验，尽管后者是派生于西方古典主义和基督教哲学体系的带有明显理性色彩的美学体系，而前者则是传统哲学和神学的混合体（图 16-2）。

① E·F·卡利特《美的哲学》，1931年。第66页。

② 布伦达·科尔文《土地与景观》第67页。



第三节 对自身力量的认识

从逻辑上讲，人类对待自然的方式在很大程度上受到其对自身力量的认识 and 理解的局限。这一点涉及到中国文化与英国文化之间的另一重要区别。众所周知，我们生活的世界并不完美；在中国思想中，人应该遵守命运的安排。由阴阳之说来看，天、地、人三者之中，人绝非世界的主宰而仅是其有机统一的组成部分之一。在老子看来由于人力是极其有限的，所以他所认为对人力的合理运用应当依靠一种非常谦恭乃至消极的方式：

“为无为，事无事，味无味。”^①

“曲则全，枉则直，洼则盈，敝则新，少则多，多则惑。”^②

这种对自然的基本认识从根本上影响了中国美学观念和景观实践的方法。因此，一些独特的美学概念如“无、空、柔、曲”等认为人类是自然法则的一部分，人类行为应自然而且“道德”的院派在中国园林设计中处于主导地位，通过对“空间的延伸”、“曲径通幽”、“形散神聚”和以“气”巧妙连接各分散的部分等设计技巧的运用，中国人最终完成其园林设计的审美体系。

在水池、山石和花木树木的姿态当中，任何一点做作都会被看作是品味低下的。建筑的存在起到的是欣赏风景而不是控制环境的作用。任何形式都应该具有自然美的形态，然而在这些看似

① 《道德经》第63章。

② 《道德经》第22章。



散漫布置的景物背后其实是精心的安排。阴阳学说的全部理论在其中都得到了体现：首先是人与自然的和谐再加上所有景物都以“道法自然”的方式放置——这也说明了中国人对人的力量的理解根本上是与中国人对天、地、人三者的理解一致的。在这种中国式的思维方式指导下，大量的精力被用于体现这些微妙的园林设计。

另外，在中国的历史上从没有一种“理想”或宗教信仰能长时间地控制人民的精神生活。对中国人来说，真正的生活决不是来自这些抽象的东西。虽然中国寺庙到处都是，但宗教却一直只是人们生活之外的补充而非生活的基础。当生活中没有太大问题的时候，就没有人关心宗教信仰，所以，中国人民少有象西方或其它地方的国家那样被某种宗教所完全控制。尽管象佛教、道教、伊斯兰教或基督教等教派在中国某些时期或某些地方曾经流行一时，但由于中国人意识到自身力量的有限以及缺乏足够的宗教热情，所以也许对中国人来说很容易接受自然及其野生环境，欣赏一种既尊重自然又体现适度的人类自知的美——“道法自然”，然而这并不代表人的创造力会受限制。

与中国人不同，在西方一直存在着两种极端不同的思维方式：一种是完全寄托于造物主，无视一切真实生活的积极意义；或是完全相反相信人力的发展会改造甚至征服世界，因此，西方世界的思维方式一直是在不断更替之中的，而在文艺复兴之后，它则明显地比中国人的思维方式更为积极。与中国人执着地寻觅的“中庸之道”不同，西方人总是说“是或不”——体现出一种在园林设计上完全不同的逻辑体系，当你拒绝接受外面的世界时，你的理想设计就必然是对某种模式的仿效，一个不友好的与自然隔离的“乐土”的翻版，例如中世纪宗教绘画中所描绘的背



景。如果充分地肯定人力，那么理想的生活方式便是根据人们的欲望，在人力所及的范围内去征服和改善世界，在追求超越现实的完美之路上，不论是柏拉图唯理论还是基督教神学思想都能被广泛地接受。

在理性主义者对神的力量发生质疑的时候，人的力量开始被充分地认识了，而且从此整个世界便开始以人为尺度进行衡量。在西方，把传统的花园模式看作为人类理性成就的标志是广为接受的。从逻辑上理解，人类被看作是自然的改造者或征服者，人类无止境的开发被看作是争取更好的生活所必须的。美被认为是理性思维所具有的形态，而自然事物只有在与理性的美学观念重合的地方才是美的。这便是英国所引用并发扬至18世纪的法国文艺复兴产物。

再谈谈什么是理想的形式。在中国的很多园林中特别在皇家园林中可以看到中国的园林设计史上常采用精密的几何图形。深究一下，有两个方面，一、几何图案对中国人来说有极特殊的意义，它代表了人对自然力量的崇敬——从中国人的宇宙观看来，“天圆地方”便是世界的外观，所谓改良土地、征服荒野和美化自然的的活动是毫无意义的，即便是“天子”，中国古老王国的统治者也不敢冒此大不韪。在自然力面前，人类永远是卑恭的生物，乞求和接受上天的施舍；二、中国人甚少在山地或丘陵上设计几何形的园林，这与在意大利、法国和受法国影响时期的英国是非常不同的。由此可论：在中国和西方人采用几何图形设计园林时确实有着文化上和哲学思考背景上的差异，而且东西方对人类自身力量的认识上是很不同的（图16-3）。

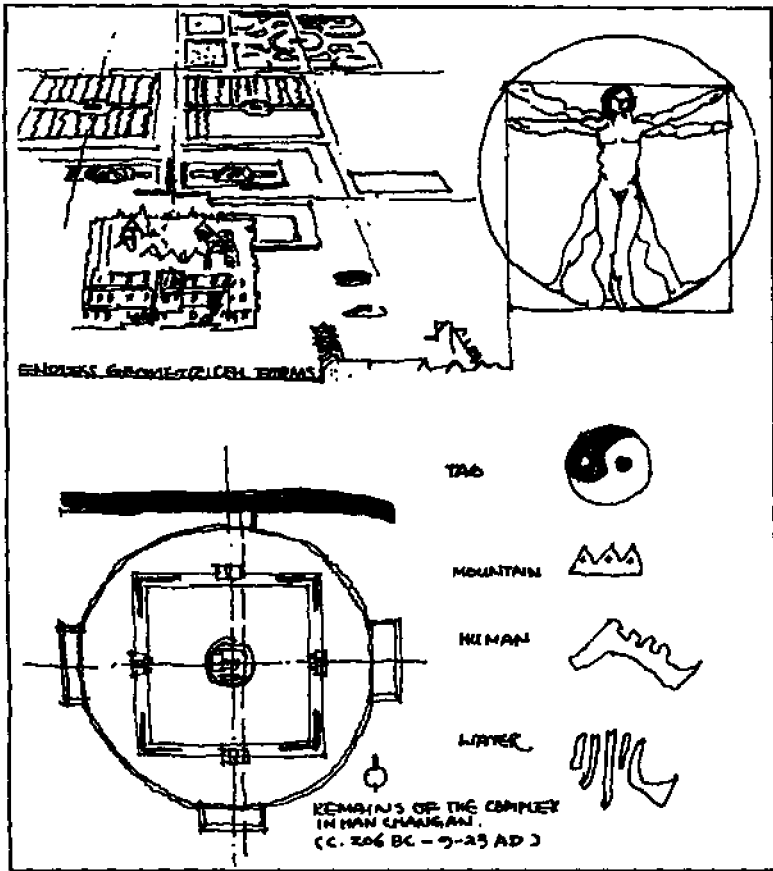


图 16-3 对人类自身力量的不同认识和
几何形式的不同意义



第四节 对利益的态度

对自然美的探索方式和对人类自身力量理解的差别都导致了人们对园林设计的经济利益的看法不一致，而这又深深地影响了园林设计。

拿中国的园林来说，从一开始功利主义倾向就被限制了。总的来说，中国的园林形象通常有着丰富的历史渊源，或是以风景和历史遗迹闻名，或是以其优美的自然或田园风光出众，或是以某种象征意义、诗情和画意为主题等等。建造园林的目的是休息和娱乐，而到了后来园林设计的目的变得越来越意味深长，例如我们前面提到过的对生命更高境界的追求，对精神解放的依托等。同时，儒家思想中一些极具影响力的观点也作用于其中：“君子喻于义，小人喻于利”^①，“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”^②而在另一方面，道家哲学在阐述世界之起源和宏观构成方法论时，丝毫未提及物质利益，甚至故意忽视了这个方面。艺术，对于孔夫子来说仅是在促进封建礼教方面有所贡献，而老子更是从未直接提及艺术。由于受到这些传统的哲学思想影响，中国的美学理论是整体上一直就缺乏一种对“愉悦感和利益”之间联系的合理认识。反之，高尚的人不追求物质利益的思想却根深蒂固。绝大部分的知识分子都轻视甚至鄙视物质享受。因此“愉悦感和利益”结合的传统园林设计在中国从来没有发挥的余

① 《论语·里仁》十六。

② 《论语·述而》第六。



地。回顾中国早期的景观设计，“海外仙山”体现了要通过一片经过设计的风景来实现不朽的愿望，而实际上它变成了一个娱乐大众、供其游玩的场所。经过近两千年的发展，中国园林已发展成为一种纯艺术，一味强调精神上的满足，精神的愉悦与物质利益互相分隔。它们之间的联系常常遭到忽略而这种倾向如此强烈以至于它在中国现代园林发展的过程中曾经引发过严重问题。在中国，发展旅游业扩大食物和木材供应、发展地方工业和保护自然景观以及历史遗迹之间的冲突比世界上其它任何地方都大。相反，正如我们在第四部分提到过的，英国人很快就注意到了把花园变成实用场所的意义。举例来说，在早期的修道院花园或围合起来的户外场所中，日常生活所需的必需品、药物和蔬菜和用于冥想的私人空间同样重要。在18世纪初，调节物质需求和精神享受之间的关系——“愉悦感与利益”——的重要性在英国已被充分认识了，而它也因此将英国园林设计推上了一个更加健康的方向。诸如花园农场、森林景观一类的设计观念，分类收集不同地域上的物种，或者将庄园地产的管理维护与景观价值的潜力相结合等等都需要综合的系统性发展。这样不仅将风景艺术和科学结合起来，而且还为现代景观设计行业及其教育体系提供了必要的基础。一些景观观念如“一片玉米田也是赏心悦目的”（爱迪生），“回到乡村”（蒲伯），运用“哈哈”等等手法将实用的风景提升到了一个美学范畴。至今，这些观点还是应予以高度评价的（图16-4）。

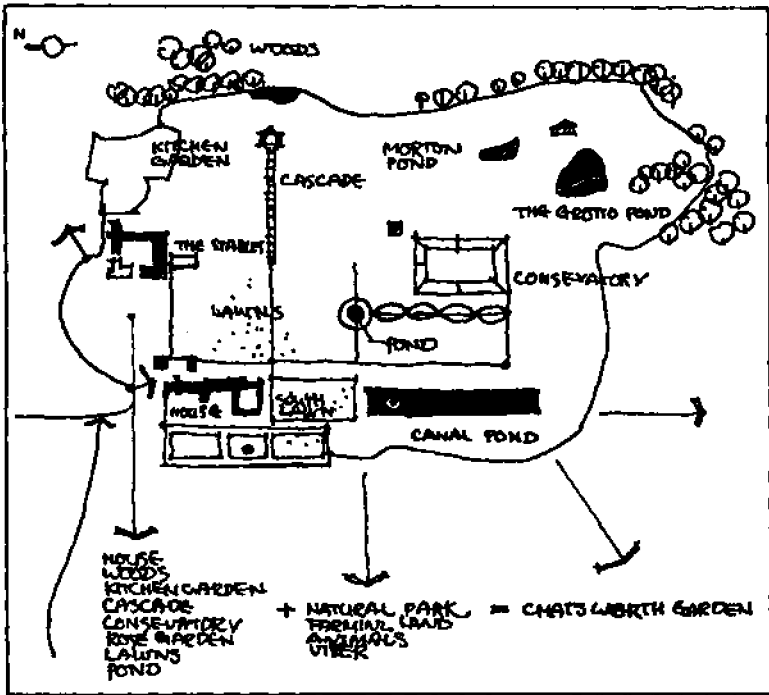


图 16-4 对利益的态度

第五节 历史从个人或传统中来

纵观有文字记载的历史，我们可以清楚地看到英国学派的历史是由一些杰出人物创造的，而中国古典园林的历史则更受传统



的影响，究其基本原因有三：首先，中国人的理论与实践已分家良久。美学是形而上学的东西，不需要被卷入那种常常是由实践者或年长的艺人口头传授的具体实用的方法或技巧之中；其次，中国上流社会中普遍接受的是先哲们如孔子和老子等推行的思想：述而不作（以讨论代替行动）。前者为社会行为提供了完美的榜样，后者为中国的美学的发展提供了时间和空间上的多种思维方式。建立在这些论点之上的文化是完整而稳定的，是无庸置疑的，就象人们接受和理解日出日落一样自然。此外，即便是孔子和老子也毫无留下文字遗产的想法。他们大多数的思想是由别人记下的，即使是今天人们也无法肯定到底是谁写下了五千言的《道德经》。

传统比发明重要，整体精神比个人主义重要，洞察比表达重要而继承比发展重要，为什么会这样呢？从一方面讲，传统得到了继承与加强，从另一方面讲，它使得人们很难打破精神的桎梏，当面对现代生活的变化而要改变审美态度的时候尤其困难；另外，上层社会轻视技能的倾向也使总结设计经验和经营园林困难重重。因此，忽视个人创造并非一种谦虚的态度，而是中国传统文化禁锢的反应。相反，在英国流派的发展史中却充满着国内外交流和争论的痕迹，其中无论是非专业的还是外国的杰出人物的名字都被载入史册，从肯特到布朗到雷普顿，从培根到伯克到吉卜林，整个英国学派的景观设计活动和美学观点从17世纪到19世纪的发展史都点缀着杰出的名字。个人的意见不被压抑而被公众承认和鼓励是极其重要的，这大大地加速了英国景观学派美学理论的发展（图16-5）。

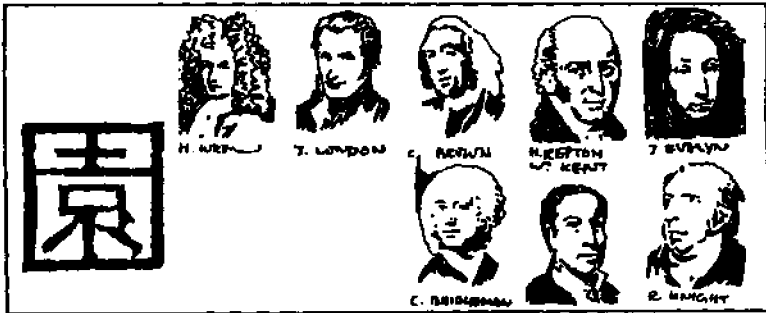


图 16-5 从个人或传统中产生的历史



第十七章 美学批评

我们生活的环境是我们文化的一部分，而景观设计则是同种文化的集中体现。因此，我们应仔细研究那些在文化中举足轻重的美学观点，特别是一些关键的问题如偏好、艺术倾向、空间概念和美学的定义等。此时此刻我们应该对这些在中国与英国的景观学派发展历史中都产生过直接影响的东西作一次深刻的回顾：

文化取向
浪漫格调
画意
透视法
线的美感

第一节 文化取向

“品味”一词虽然有着模棱两可的涵义，但却经常被理论家和评论家用来指代一些流行的艺术或设计倾向。但对中国人来说，则又不尽而然。在中国，“品味”甚少被用于描述园林设计，经常出现的词汇是诸如“天性”等和中国哲学有关的美学范畴，它们直接指向艺术的本质。同样地，“风格”一词也很少用，因为中国除了有山水画的南宗北宗之分和一些设计手法上的区别外，并不象英国那样在风格上有重大的差别和改变。

实际上，品味反应了一种由经验得出并被某种文化或教育条



件影响的文化取向。例如中国书法这种由书写派生出的艺术，就造就了一种对线条的偏好——一种在美术、建筑、雕塑和园林设计中强调线条的视觉效果倾向。

另外，对某种视觉效果不断地重复也能制造一种亲切感，这样在作画的时候也会产生某种偏好。例如，中国画中大部分的山都是陡峭的；这也许是因为中国的山水画构图多以垂直为主；而在英国或荷兰的风景画中多见的是水平的构图。因此，对偏好的分析就可以基于对居住地文化环境的理论研究。这里有一个有趣的例证，在17世纪的欧洲有种“中国风”曾风行一时，日渐富有的荷兰人从远东向欧洲引进了中国瓷器、中国的室内装修（包括壁饰和家俱）以及园林设计的风格，它不仅传入了荷兰，更遍及法国和英国。实际上，这种中国品味不过是一种时髦，一种对外来文化的好奇心，与之相应的是当时流行范围更广也更深远的“洛可可”风格，它象征着财富和社会地位，也象征着学识和时代感。总之，“中国风”是欧洲文化和经济发展的产物，不论在美学上深奥还是肤浅，它都更具欧洲色彩而不是中国特色。

当我们谈及偏好时，我们通常是指能反映某一时期、某一地区针对某种基本艺术倾向的“集体品味”，品味是某种文化的主要风格特征的体现。勒·诺特对理想形式和几何设计语言的追求造就了法国景观学派；与之相反，中国园林特别是江南的私家园林，则体现着“道法自然”的精神；而英国学派则是介于两者之间的（图17-1）。不同文化取向之间的对比说明为了证明“有品味”而作出某种时髦的姿态是不够的。对品味更深层次的哲学探索对于我们从可靠的文化角度去评价设计风格是至关重要的，它鼓励我们互相学习而避免那种荒唐的模仿，带给我们在艺术和设计上的真正多样化。

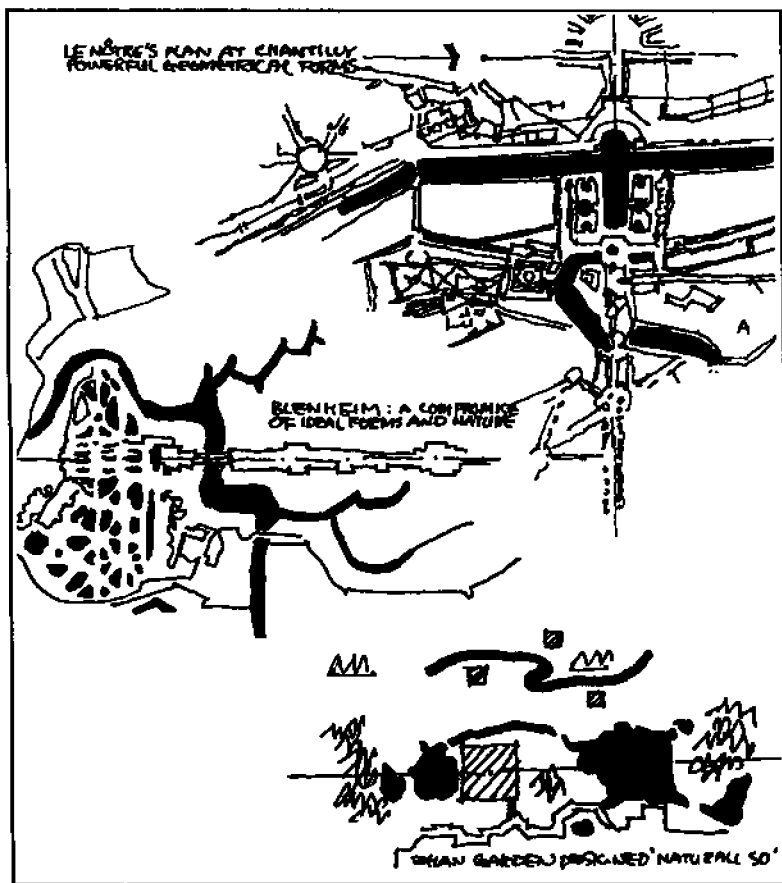


图 17-1 勒·诺特对理想形式和几何设计语言的追求造就了法国景观学派；与之相反，中国园林特别是江南的私家园林，则体现着“道法自然”的精神；而英国学派则是介于两者之间的。

虽然各国景观设计的取向不尽相同，但对中英两国来说有一



点是相同的，就是上流社会的欣赏品味影响整个景观设计风格。英国的公爵们和中国的皇帝的所作所为就更不用多说了。但同时我们也不能低估来自于英国和中国中产阶级的影响。特别是那些派生出逃避主义的设计思想和对自然美的真诚热爱。这都是因为中产阶级所处的地位使他们能够充分地表达他们梦寐以求的“乐园”理想。

对政治平稳和心灵宁静的追求是17世纪英国园林设计的一个重要动机，也是中国历史上最动荡的4世纪时的东晋时期非常流行的思想。

来自上层社会的影响包括他们把景观之美与道德风范结合起来，这种审美观在英国和中国的园林设计上都产生过影响。例如，中国传统的主流思想认为知识和行为是一体的，真理和善良不能分开理解。如前所述，人的本质是与自然一体的——“仁者乐山，智者乐水”。

莎夫兹伯里的一些思想与孔子在《论语》中所表达的儒家思想有着惊人的类似：品味和道德的和谐才能造就完人；品味是正确的感觉和合理想象的产物。他在其著作《道德家》之中写道：美是和谐并且成比例的；和谐和匀称的就是真实的，同时美和真的东西就是好的标志。对他来说，自然有一个“真正的秩序”。即便是野外也是对思考有益的能唤起崇高道德观念的地方。

第二节 浪漫的格调

表达出场所感的风景绘画或者景观设计可以被称作“场景”，这种“场景”的效果是经处理但却真实的，并激发着我们的情感。景观设计师和画家们所用的语言总是带着一种浪漫的格调，



不论是英国和中国的实践和理论都证明如此，关键的一些美学概念如“庄严感”、“美感”、“画意”和“意境”等等可以为我们研究这种普遍的景观美学现象提供清晰的研究范畴。然而，这一问题的敏感性不允许我们随便分析一下便了，因为就在同一种美学趋向之中又有很多细微的分别，而正是这些差别确定了不同风景文化中的个性。

伯克在以感性取代理性的过程中，从理论上将崇高定义为经验和对客观事物的心理反应，他的崇高和庄严感的源泉是痛苦和危险的，也就是说情感之源是某些可怕的事物和行为，“庄严感强调的是不可理解的事物在心理上造成的焦虑感甚至惶恐不安”，^①并且“当痛苦和危险靠得太近时，它们只是可怕而不能为你带来愉悦的感受，然而如果主客体之间有着适当的距离，再加上些修饰，它们可能就会变得欢快，正如我们每天都经历着的一样。”^②与之相反，美感则来自于对形态和颜色的一种敏感。对伯克来说，“痛苦、疾病和死亡使头脑充满了恐怖；但生命和健康，虽赋予我们被快乐感染的力量，却不能如一丝快感那样留下深刻的印象”。对他来说，人类最强烈的感受是爱和恨，而爱恨之源来自于吸引和抗拒，并且这一点“对浪漫主义尤其重要，因为浪漫主义强调艺术的提示性并赋予混乱以新的重要性”^③。这种理论是“对审美和艺术欣赏的一个重要补充”，^④因为它从过去的古典美学理论中脱离开来，开拓出浪漫主义的新领域。从

-
- ① 威廉·佛汉《浪漫主义艺术》第33页。
 - ② 杰伊·艾普勒顿《景观体验》第28页。
 - ③ 威廉·佛汉《浪漫主义艺术》第33页。
 - ④ 克里斯托弗·赫西《画意》第55页。



哲学角度上讲，英国美学理论的进步是经验主义的，它朝着经验和人类的心理迈进了重要的一步。

与英国人相比，中国人则持久地表现出对这一倾向的偏爱。事实上，中国的美学概念如意和意境就十分强调主观和客观、表达和表现之间的联系。换句话说，感受只存在于能激发这种感受的环境之中。因此，没有美化自然的必要，只需理解它，感受它，特别是要懂得所有生命现象中相对事物之间的联系，如：雄/雌；日/月；山/水；刚/柔；冷/热；动/静；断/续等等。

有趣的是，我们可以用阴阳的理论来解释庄严感与美感之间的对比：

阳（庄严感）	阴（美感）
广大	细小
粗糙/粗犷	光滑/细腻
惊人	松弛
...	...

从这个意义上讲，我们应该说人们在欣赏风景上的感觉是一致的。然而，在风景绘画、园林设计中，在对乡土意识的追求，将自然和日常生活相联系，从而唤起感情和寻找感情之源的过程中，中国和英国特色便很自然地显露无遗了。

浪漫主义对自然的态度并非要描绘一个理想的世界。在这种艺术中不总是“高贵的纯朴或沉静的庄严”，^①而是增加了对时间和空间体验的关注。浪漫主义的信条是感受风景而非改造风景。因此，一种描述人对景观心理反应的方式成为这种倾向的主要特色。

^① 肯尼斯·克拉克《浪漫的反叛》第20页。



然而，英国人和中国人在这方面还有不同点：英国更重视理性的经验而中国人更倾向于在一种总体的哲学态度基础上强调直觉，由于在文化背景上与西方传统的联系，英国的浪漫主义表现手法主要基于西方古典艺术和设计手法，如定义空间（透视）、绘画媒介（颜色体系、光影及其相关技巧）、设计要素（古代寺院、别墅、雕塑等等）；而中国的却是纯粹的东方情调。与这种现象并存的是对线条之美的理解。虽然中国人和英国人都倾向于使用蜿蜒曲折的线条，但在具体表现这种偏好时却大相径庭，各自带着不同的民族色彩。

此外，英国和中国对浪漫主义景观的不同处理手法也有其社会学上的原因。正如我们前面提到过的，中国的封建制度在唐宋之后虽然表面上看起来平安无事，但实际已远远不如过去辉煌了。因此，中国知识界的情感无可避免地和国家命运及个人遭遇联系在一起。很自然地，山水画隐退一隅，园林也退出了现实生活，犹如一种能释放情感的知识分子游戏。尽管浪漫主义风格依然明显，但其表达方式却显得被动，其美感和设计变得太微妙而其艺术理论更是变得神秘莫测了。

与中国人相反，英国人，特别是18世纪之后的英国人，随着财富的增长和国家荣誉的增强，“新兴的‘罗马人’——英国人开始以不同的眼光看待自己的风景”。^① 例如遗迹，在中国人眼中是悲伤的过去，但在英国，却是过去的权力的象征，一个不断增加并被重新发现、重新衡量和崇拜的国力的标志。从这个意义上讲，英国人这种对废墟之美的品味和中国人的是很不同的。即便和洛朗和普桑也是不同的，在那个特别的历史时期的艺术家

① 查尔斯·赫明《英国风景画》第41—42页。



及其赞助者在他们的具体的国家问题上能够达成一致（图 17-2）。由此“对新的风景和感觉的审美观把它们从苏格兰高地和北威尔士无人能及的峭壁中发掘出来了埃德蒙·伯克的审美的标准仔细地检查着这些由对这些现象的感性反应而产生的审美标准”。^①

由此我们可以试论：虽然浪漫主义是一种普遍的艺术倾向，它必须把对特定的地域和人民以及他们的社会状况考虑进去。正如我们在第三和第四部分中所提到的，对浪漫主义的理解在中国尤其和道家哲学有着密切的关系，而在英国则和经验主义息息相关，而这种潮流的艺术形态也因其设计的具体地点或目的而不尽相同。这种艺术没有固定的模式供人套用，其基本原则是将人的感觉与被设计的场地有机地结合起来。浪漫主义将自己与传统相结合，其艺术语言是极具表现力的，与表现主义，特别是与抽象表现主义相比，浪漫主义艺术更为现实。

浪漫主义的价值在于它是属于土地和人的艺术，而由于人类思考的影响，它又具有由场所和人物不同而产生的多样性。在这种艺术的统一性（人+感觉+自然）之中包含了关于正确理解人类自身力量的探索 and 追求，并通过其艺术形式进行了强烈的艺术表达。因此，在实际经验的基础上创造一种“难以抗拒的美”，^②成为浪漫主义艺术最重要的动机。然而不论是英国还是中国的最伟大的景观艺术家都有他们各自喜好的园林，运用不同的技巧和手段。他们共享景观艺术与设计的浪漫主义观念，但却带着各自不同浪漫主义“口音”。

① 查尔斯·赫明《英国风景画》第 41~42 页。

② 威廉·佛汉《浪漫主义艺术》第 32 页。

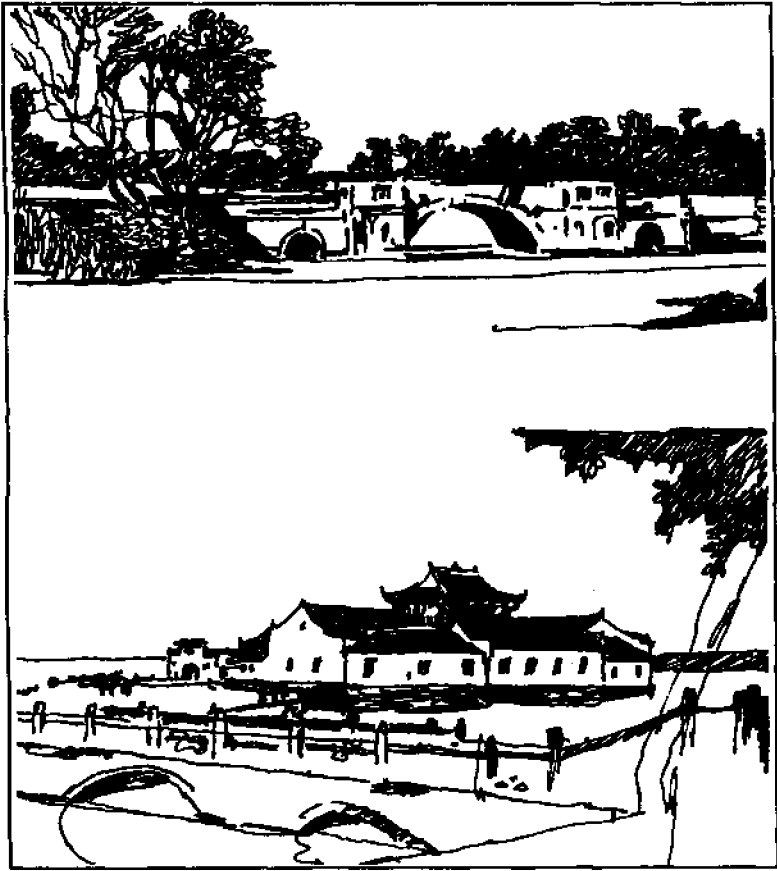


图 17-2 英国和中国对浪漫主义
景观的不同处理手法



第三节 画意的意义

毫无疑问，画意是中英两国都出现过，并有着许多共同点以及一些细微差别的美学学派。

画意理论对于英国人来说是一个独立的理论体系而绝非一种加了一点绘画风格的美学分支。它是对庄严感与美感范畴的重大发展。问题是，在爱与恨、吸引与抗拒或者庄严感与美感的对立关系之外是否还存在着另一些中间状态。克里斯托弗·赫西认为：“由此，伯克从一种道德上的美超脱出来，转而进入了经验美的世界。另外，他的理论涉及了那些既无美感之愉悦又无庄严感之震撼的事物。这样，在他之后，就出现了一个新的设计学派——画意。”^① 因此，“画意是存在于艺术家眼中的外部世界形象。”^② 画意体现了绘画的特殊价值。而在普莱斯看来，“由不规则和多样化产生的骤变的感觉和纹理被大多数人认为是画意的标准”，“突然的变化和不规则性是最有效的画意效果的手法”。^③ 对吉卜林来说，“浪漫主义也暗含一种甚至可以被认为是画意的不规则设计”，^④ 因此，我们可大致用三个关键词来总结 18 世纪英国的美学理论：庄严感、美感和画意，三者虽然有着各自不同的美学方法，但却源自相同的经验主义哲学。

作为一个美学范畴，画意在面对 18 世纪下半叶从布朗的景

① 克里斯托弗·赫西《画意》第 60 页。

② 克里斯托弗·赫西《画意》第 64 页。

③ 威廉·佛汉《浪漫主义艺术》第 38 页。

④ 威廉·佛汉《浪漫主义艺术》第 38 页。



观设计风格中发展出来的手法主义倾向时得到了重大的发展。关于画意的客观品质，普莱斯认为从景观设计的本质上讲，画意应与庄严感、美感区别开来。理查德·佩恩关注的是“联想”（人的主观反应），吉卜林将注意力集中于“表面”，普莱斯则注意到画意的客观特性（多样性与复杂性）。所有的思想家都想通过对画意的深入研究来找到新的设计手法。能否通过有限的与绘画类似的手法就能描绘出整个自然的美呢？例如，萨尔瓦多·罗莎的绘画就不能被形式化的画意手法充分地表现出来。发现微妙的自然美必须通过辛勤的努力而不是理论家设定的公式。此外，对新理论的掌握是需要实地实验的，在此实践的基础上，雷普顿继承了浪漫主义的风格，吸收了微妙的绘画元素从而将画意成功地引入景观设计。但同时，理论家的观点也是极其重要的。

在第六章和十二章我们提到过，中国的绘画风格是一种关于画家和设计师内心感情的美学表达。它是建立在美学观念、功能要求和物质条件以及艺术媒介和场所等条件上的。而实现画意思想的关键是要以充分的表现力和象征形式来克服空间上的限制，从而达到用简单而集中的景观要素来表现一个极具象征意义的景观的目的。既然要在三维空间中体现复杂的感情和美学内涵，就必须具备深思熟虑的头脑和一整套书法、绘画、建筑和园艺等等技巧。

拥有对设计形态的专门研究的中国画意理论不应仅仅被认为是有一点“画味”。基本的中国美学哲学观念——园林设计的“道法自然”——依然是设计主导。中国人所说的“风景如画”而不是“画如风景”，指的就是人脑中的构造远比眼睛所见之景象更为重要。这就是中国画意理论的基本观点，它将风景和设计紧密地联系在了一起。在这里，设计并非对绘画的笨拙的模仿，



而是对中国美学体系的基本原理的认识和体现。中国画意理论的重点首先在于，揭示山水的内在联系，将绘画的理论运用到设计中，因为山水画其实与景观设计本来就有着相同的渊源。由于有限的空间无法体现自然的壮观全景，高度的修饰就变得十分必要；其次，既然通过空间中的设计材料来表达情感是很困难的，那么一种典型的绘画手法可能就派得上用场。把成熟的平面艺术手法引进到景观设计并用设计材料表现出来，既有效、又经济。正因如此，我们才把中国的画意理论看作是一个描绘人类情感和世界宏观构成的一种极具象征性的手法。例如在十一章提到过的，在中国设计师眼里，植物的形态是远比植物本身重要的；被表达的东西是远比所表现的东西重要的。

另外，对中国人来说，用毛笔画的山水与用材料做出的风景是没有本质区别的。艺术用怎样的媒介实现并不影响其动机。在一张白纸与一片白墙之间。一段树干和一道墨迹，一幅立轴与一扇窗户之间是没有什么区别的。其作法一般是用平面的绘画语言记录下带着“道”的眼光所能领悟的东西，然后再把所能看到的物体用材料体现出来。由于思想和理解居于首位，所以中国画意理论是在哲学的指导下发展而不是去追求那些表面的东西的。

简而言之，中英两国都把画意看作是一种在鉴赏、描绘和设计风景中的一个重要流派。英国画意景观设计是其追求新设计视野的结果，是对美学的研究而非仅仅是艺术模仿，并且以其看待事物的方法、追求自然美和独特的设计方法见长。尽管如英国人更加重视兴趣（在伯克的理论所缺乏的美学体验），也就是说，更重视对自然体验多样性和复杂性的追求。中国的画意理论则是一个更重视主观动机、传统象征意义的强有力的体系。画意只是一个中国哲学的象征手法体现（图 17-3）。

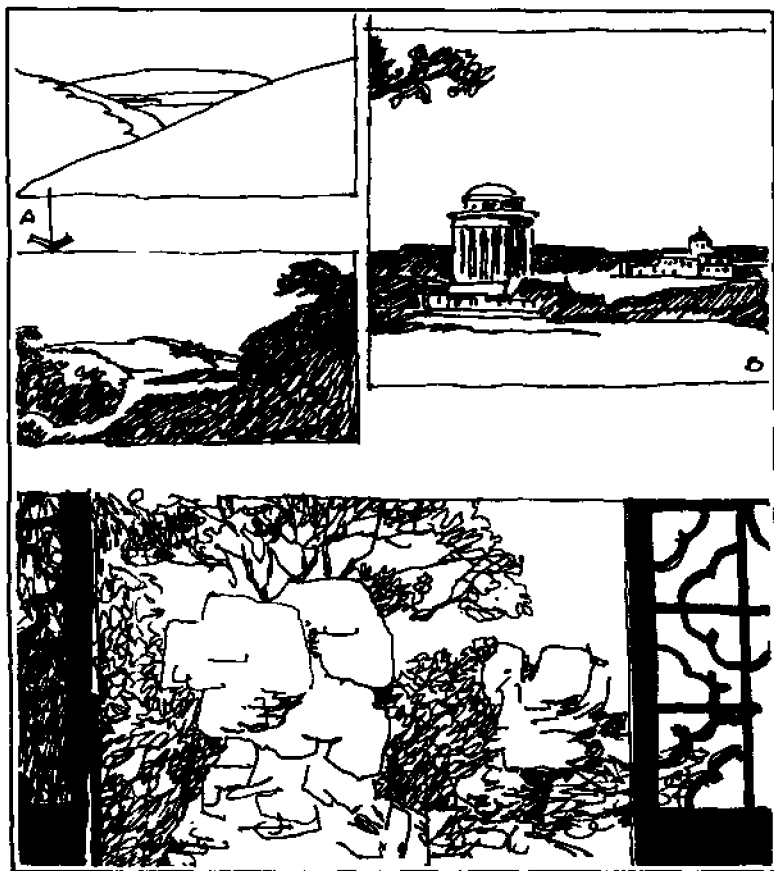


图 17-3 画意的意义



第四节 透 视 法

如前所述，透视法是对描绘和设计景观都极有影响的一种观察和定义空间的方法。东西方在理解和运用透视法上是很不相同的。

中国透视法是以散点透视为特色的：它可以是高和远或深和远或平和远的结合。

观察和描绘风景的方法决定性地影响了中国的景观设计。例如，由于景观被假想成从不同的角度观看的以及高度和深度和广度都是以“道法自然”的方式设计的，所以没有必要存在一个主导的视点。同时，也因为在观察这一类的风景时，人的注意力集中在其连续性、多样性和“惊喜”几个方面之上。正如在自然是一样，在每一步中都能体现设计中景观和空间上的丰富安排。带着这种理解，当我们再加深对我们之前提过的对中国景观设计的了解时就不会再有困难了：诸如无限、曲折、气、空、散等等（图 17-4）。

相对中国的透视概念，西方的透视法就显得有些生硬了。一方面，它有助于分析一些特定空间但另一方面，它所强调的几何空间系统模式限制了观察者的视野，制约了发展多样形式的可能性。即便是在以自由抒发感情著称的透纳的绘画作品里也可以看到的空间构成上所受到的限制。这就是东西方绘画的本质区别。西方的透视法是逻辑的，从数学上说是正确的。然而它只是从一个固定的角度去理解空间，这远不是任何生活于空间之中、运动于其中、思想于其中的人所看到的真实现象。这种透视法的局限性是显而易见的，而且理想形式的设计方法也曾主宰这种设计。

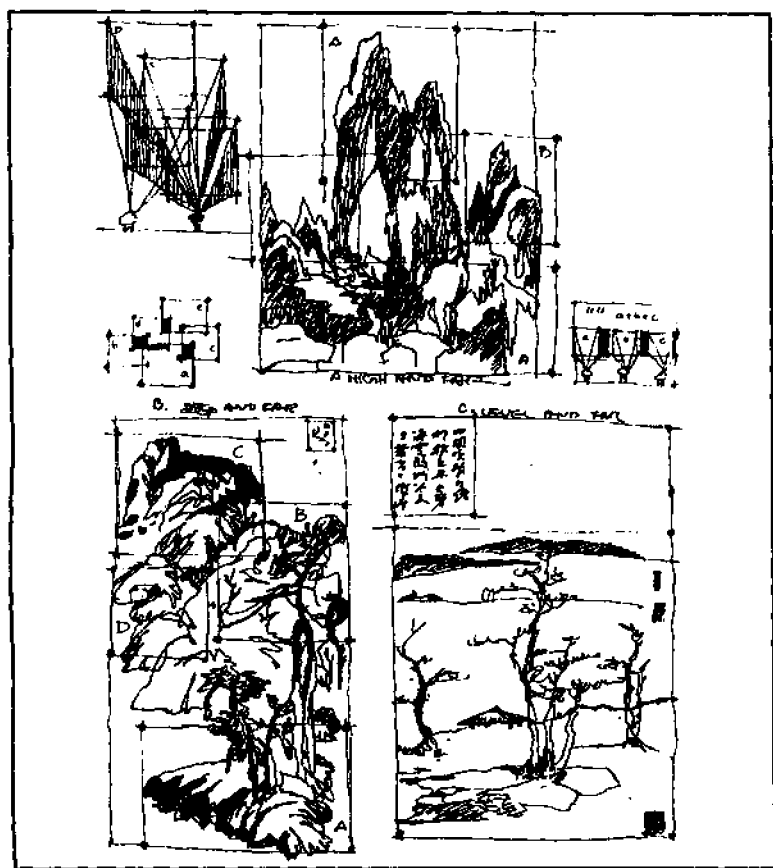


图 17-4 透视法：观察和定义空间的方法

理想形式和透视法交织出了一种很有力但同时也很僵硬的观察法。

本世纪西方的艺术流派如立体主义、未来主义、构成主义等



开始脱离传统的西方透视法。他们将时间和空间的新概念和革命性的改变带进视觉艺术，朝着现代设计思想迈进了一大步。他们的主要贡献就是改变了“看”的方法。带着对时间、运动角度和速度的考虑并加上内在分析，物体原有的真实性、丰富和完整的形象得到了反映，一些事物的真实构成变得明了了。这种西方世界观察法的变革是工业革命的直接后果。由于东方艺术对现代艺术运动的影响是如此明显，以至于我们可以把这种艺术及其相关设计看作是东西汇合的产物。

然而，焦点透视法在研究细节和描绘一些特定视觉效果时仍然是很有帮助的。作为一种逻辑的、理性的视觉法则，通过电子计算机的帮助，它可以在景观设计和规划、商业艺术等方面弥补其自身传统上的不足。

简单地说，由于对物体深层结构的真实完整的了解要比几幅简单的绘画重要得多，所以研究视觉方法的意义不仅仅在于解决几个视觉难题，而在于发展我们的设计思考和方法。例如，在人类居住的环境之中规划景观就需要构造一个特定的空间序列和中心，而且要从不同的角度、巨细无遗地分析人与物之间的合理关系。因此，在定义一定的空间和研究对象时必须运用某种逻辑关系，只要我们注意保持统一性，逻辑的观察方法就会引导我们走向成功的思考和探索。

与此同时，全面地观察客观事物离不开人类自身的情感。这里，重要的就是要保持人与环境的密切接触，意识到看也是被看，观察者也是被观察者。中国的透视法从这个意义上说是个更富弹性的体系，使观察者能在有限的空间里发掘出更多的风景美学价值，发展更多的风景潜力，享受更大的环境自由。



第五节 美的线条

毫无疑问，中英两国的艺术家都知道景观设计与绘画之间的联系。这种联系在景观思想和其它艺术形式中都得到体现。例如，正是由洛朗和普桑等人的古典风景画促成了英国理想景观设计的出现，而萨尔瓦多·罗莎的画又给画意理论的理论家提供了帮助。与之相似的是，显而易见地，中国山水画和园林设计之间并无本质区别，而且山水画家们本身就是园林设计师，两者的理论都是一致的。

对中国和英国的设计师来说，线条之美是大家都认为富有吸引力的一个共同的景观设计元素。细长的线条是表现抽象或具体自然美的最重要的媒介。

在艺术形式上，黄宾虹说道：“曲径通幽”。这似乎与威廉·霍伽斯的艺术概念相同，他主张：“蜿蜒曲折”、“美的线条”、“优雅的线条”。有趣的是，不论是在中国还是在英国的景观设计师之中，这种艺术观点都被推崇备至。

然而在克里斯托弗·赫西看来，霍伽斯的线之美之说是由较晚的意大利巴洛克风格衍生出来的。在“优雅的线条”和“蜿蜒曲折”之间不可避免的联系是在“英国意识”的探寻过程中形成的。这种倾向如此之强以至于弗朗西斯·考文垂（Francis Coventry）在《神谕》（*The Word*, 1753年）一书中甚至这样写道：“如果天堂里的道路不是蜿蜒曲折的话，不知道这些现代园艺家们会不会愿意进去”。^①

^① 麦斯·哈德费尔德《英国园林史》第221页。



尽管两种传统对线条的看法一致，但中英两者之间还是有一些细微的差别的。

首先，线条在任何一种中国园林形式中是最根本的艺术媒介，即便是在雕塑和建筑中，细长的线条也是居于其它艺术外观如颜色纹理、光和影等等之上的。这便是东西方艺术之间的显著区别了。因此，线条在中国艺术中有其独立的位置。此外，中文书写在唐朝之前已形成一种独立的艺术并被认为是艺术和艺术家素质的一个反映。与此相比，尽管英国人对线条极其欣赏，但总的来说，他们还是追随了欧洲主流的强调光与影、体积与空间的艺术传统。

其次，使用毛笔也是一个非常重要的因素，可以说对中国美学的整体都有其重大影响。拿园林设计来说，表面上英国的蛇形和中国的九曲是很相似的。然而，英国人采用的是能使人感受多种自然美体验的多样化的舒展或曲折形态；而中国人由于受自身文化特性的影响，在使用线条上更加哲学化些。

总的来说，蛇形或九曲线的美学概念可以说是和以下的景观设计观相一致的：

- 通过模仿自然形态来显现自然品味
- 通过线条的含蓄变化促进景观的多样化（尤其对中国人来说）
- 直接或间接地联系调整整体与局部的关系
- 提出某种抽象设计构思
- 以流畅的线条为人们的活动提供舒适感
- 在有限的空间里引发一种无限的联想
- 通过缓和人造物之间的关系来制造一种柔和感
- 制造惊喜的感觉
- 与土地的形态达成共鸣

简而言之，这种由中英两国共同发展的艺术倾向——线之



美，对于艺术形式和场所以及人的精神来说都是十分重要的。与此同时，线条之美也是景观设计流派中有着不同文化特征的凯尔特、中国、英国学派等的主要特征，它对景观设计师们的影响是重大的（图 17-5、图 17-6）。



图 17-5 中国艺术中的线

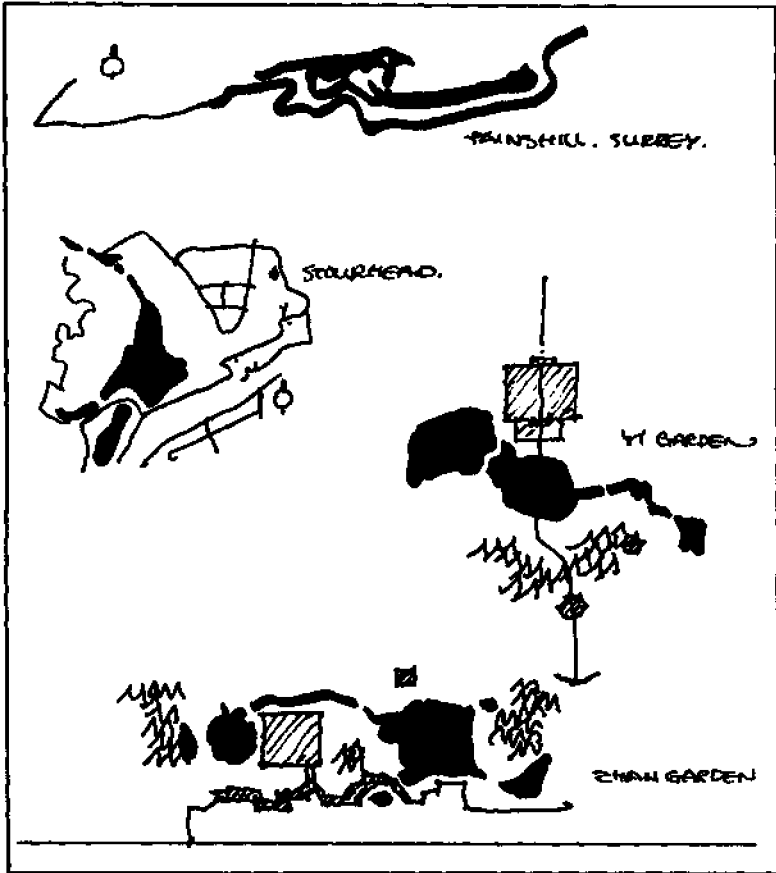


图 17-6 中国与英国学派共通的美学范畴



第六节 总结：东西方相会

人们通常将中国园林设计的特征定义为“自由式”，而将英国的定义为“浪漫式”。作为一种文化现象，它们所包含的思想内涵远比其外观重要。

虽然扎根于不同的文化土壤，成长于不同的环境之中，中英两国在审美观念上还是有很多相同点的。正如大家所见，东西方在对待自然和开发表现自然美的态度上大多是不同的。然而在某种程度上英国可以说是西方的一个例外。由于在英国学派形成的18世纪强调了真实的风景感受，英国设计手法的发展具有高度的复杂性。爱迪生、伯克等人的艺术立场和理论开辟了新的美学领域，使英国人得以欣赏他们自己的风景。同时历史遗迹、多变的气候、雾气和温和的气温给英国特色的起伏的绿地和森林带来了一丝神秘，也为设计师的创造提供了灵感。由此，浪漫的气氛弥漫在英国园林，这是英式理性思维与自然景观设计的结合。这种“色彩”和“手法”带着一种东方情调，这可能就是17世纪前传统的中国的园林设计在英国曾被讨论过的原因之一。

再看看相似点，在中国和英国对风景的欣赏和道德规范之间都有一种伦理上的联系。毫无疑问两国的景观设计思想都将景观看作一种微妙的艺术，这一点由两国历史上景观设计都受到风景绘画的影响表现出来。浪漫主义美学流派中庄严感与美感及其后些出现的画意理论等等都将人的情感和兴趣与自然美联系起来，它们在某种程度上与中国的风景内涵相似，即把人的感受和自然现象有机地结合起来，以及其它一些我们在第二、三部分中所提到的艺术理论。纵观历史，中国人有其从不间断的景观传统，而



英国人却似乎在东西方之间游动。

虽然如此，在对中英两国景观思想的比较研究中应该包括如下方面：发展史，对自然美的态度，对人力的理解，愉悦感与利益相结合设计的方法等。

虽然，一个象英国这样的开放发展的设计体系会时不时遇上来自外界的挑战，有时拒绝和改变的过程是痛苦的。但最终，经过学习、吸收和交流之后可以发展成一个健康的过程。“杂交”可以增进文化发展，尤其是当我们处理共同的环境问题时。此外，那些热爱自己土地和坚持自己的思维方式的人最终会通过吸收各种影响而树立起自己的独特的个性。

在一个封闭的体系中，由于传统的继续，文化特征是稳定和显著的。然而，人们的视野可能会因一个强大的传统而受限；设计师在处理内在或外在条件的变化时能力可能会下降，从外界吸收经验而改进自身的机会可能没有开放系统那么大。与中国的体系相比，以不断吸收外来影响，发掘自身潜力，改变对外部世界看法著称的英国流派的发展可以说是典型的开放型发展。

然而，人类文化中堪称精华的传统风景思想是值得再次发掘的。例如，天、地、人合一的理解和道家的基本哲学对探索现代景观设计的美学价值都有着形态和方法上的重要影响。景观设计是个温和的行业，设计者不应是风景的“妆扮者”。这就是为什么18世纪的英国拒绝接受几何形式花、为什么对英国学派作出重大贡献的布朗等人倍受后世争议的原因。这同样是为为什么我们如此高度评价雷普顿和为什么我们今天要研究传统中国园林设计的意义和价值的原因。认为人是自然的征服者的想法是危险的。同样，套用公式去“改良”不同的环境也是错误的。我们可以从过去的历史中找到教训。景观美学哲学中的“道法自然”依然是



有意义的。

从总体环境来看，景观设计思想不可能没有相互影响。当不同文化发生相互碰撞时，“杂交”的结果也许更健康和更富创造力。在文化史上，东西方交会已不新鲜，但实质上东、西文化的真正交流并不多，至少在中国这方面直到最近为止都一直没受什么大的影响或发生根本的改变。在漫长的将来，既然环境问题已经成为世界范围内的重大问题，我们不应该再作过多的犹豫了。东西方交会是不可避免的。中国传统设计为了自己的国家和世界四分之一人口也应作些改革了，老子说：“知其白，守其辱，为天下谷。”^①

既然我们相信这片灵性的大地和富有创造精神的人民会找到更好地设计我们自己风景的办法，我们就必须放下过去的包袱，从头学起。

^① 《道德经》第二十八章。



第六部分 景观形态学大纲



我们已从艺术走到了景观设计，从中国到英国，从回顾历史到分析设计哲学，从比较到批评。然而我们不是因为怀旧而温故，不是为了纯粹的学术而比较。我们的中心目的是通过对东西方典型景观思想的学习来连通美学、景观设计实践和教育。因此，这值得我们通过对过去经验的吸收和对现在的研究以及对未来的思索，找出我们自己对景观设计方法的理解并用自己的语言表达出来。

在景观设计中，困扰我们的常常是愿望与可能性、质量与数量、艺术和科学之间的冲突。带着对景观设计哲学作出贡献的“野心”我们决定在参考所有的文化背景的前提下尽力构造出一个景观设计的框架。

设计思考和纯艺术或哲学是不一样的。设计者需在制作上而不是欣赏、表现和思考上下功夫。设计是使一个基本的空间转变成一个具体特定的空间：创造一些使人的情感能和物质环境融为一体理想品质。由于风景的定义是极其复杂的，所以我们只能依靠那种能将设计方法与哲学、社会科学和艺术结合起来的理论来建立我们美学设计体系。一个小小的花园就牵涉到信仰、权威、秩序、文化格调、个人表现等等。^①

因为设计思想的这些整体属性以及出于我们对景观教育的关心，我们愿意在参考具体设计工作的同时研究怎样在哲学与实践之间定位。这既不是纯理性的也不是纯实用的，而是一个发展个人景观创造力的总的想法。

^① 马克·弗朗西斯和小朗道夫·T·赫斯特 (Mark Francis and Randolph T. Hester, Jr.)《园林的意义》(The Meaning of Garden)。麻省理工学院出版社，麻省诸塞州，1990年。



设计思考必须含有想象力和理性，因此，一处富有活力的景观应当由一个具体的物质实体构成，体现逻辑关系，表现一定的感情，作为设计本质的一部分和兼备一定的词汇、形式，这些因素在景观学交流和语言系统中举足轻重。风景形式的这些意义需要一个系统的研究，这也就是我们将提出的风景形态学构想所希望解答的问题。

关于形态学的讨论应分为三部分：第一部分是第十八章：“形式、逻辑和情感”，它将触及一些基本的景观形态学问题和为了更清楚地了解景观设计语言而进行的设计语言结构研究；第二部分，第十九章是关于设计思考的讨论，集中在语言使用的研究上；第三部分，第二十章是对景观设计教育的一个概括描述，研究景观形态学与其教学之间的关系、景观设计教育的一些方面等等。



第十八章 形式、逻辑与情感

任何景观设计的过程一定会包涵下面三个基本方面：

1. 理性的思维——逻辑
2. 感性的思维——情感
3. 形象的思维——形式

其中，形式作为媒介将逻辑与情感从概念转变成实际的景观形象，提供了一个使用景观设计的空间语言的基本框架。

第一节 形 式

在辞典中，对“形式”一词的解释是“某人或某物的外部形象；外形；某物的具体配置或结构；某物存在或出现的状态；种类或多样化；乐曲或文学作品相对其内容而言的总体编排或结构等等”。^①

在环境设计的语境中讲，“形式”就有了一些限定的含义。它可以是非常具体的，如轮廓、植物的姿态、一块石头的外形或水塘的特征等等；也可以是非常抽象地指所有设计物体和空间的相互联系。

因此，在这儿，我们把“形式”定义为所有被设计物体和空

^① A·P·科维 (A. P. Cowie) 《牛津高级英语辞典》(Oxford Advanced Learner's Dictionary), 牛津大学出版社, 1990年版。



间的状态，包括物体的外观，如轮廓形态等，但又不止于此，它不是指一个静止的形象，而是一个动态平衡的结果，并且是影响着和被整个设计气氛影响的（图18-1）。

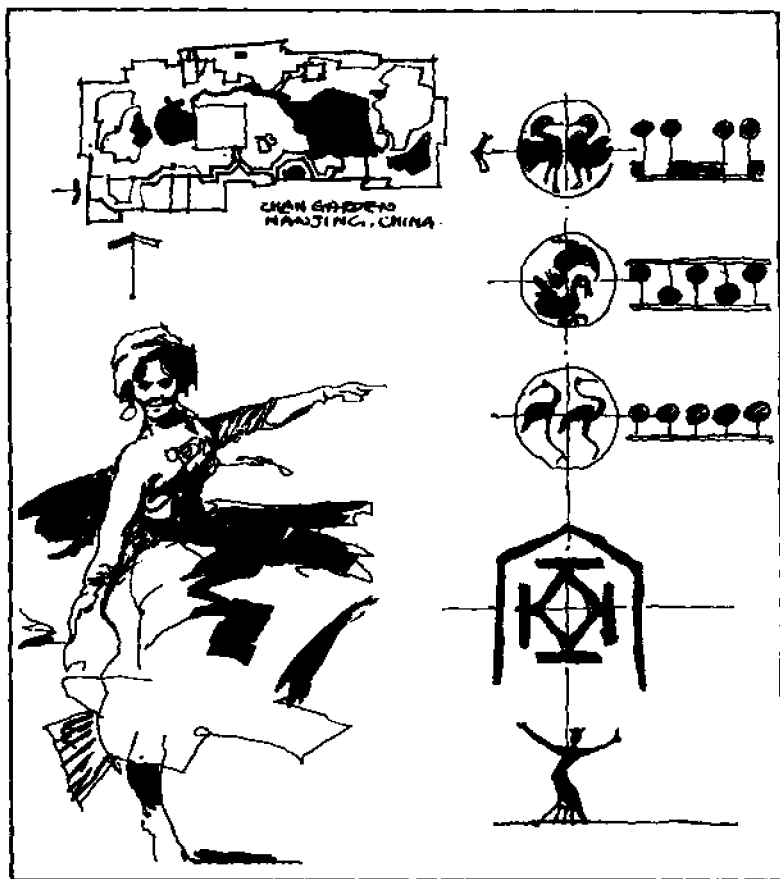


图18-1 形式：一个动态平衡的状态



涉及美学范畴的形式

形式可以被看作是美学思想的标志，形式上的改变可能意味着美学立场的变更，如我们在第二和第四部分中讨论过的，在17到18世纪，西方绘画史上风景画的发展和园林形式的改变中，英国就表现出了英国学派景观美学思想的进化。景观设计中所谓的“中国风”（具中国风味复杂华丽图案的艺术风格）就体现了在欧洲被认为是“自然”风格的对不规则形态的宠爱。

从心理学上讲，形式是物体给观察者留下的印象；从美学上讲，它是整个思考、想象和创造过程的最后结果。因此，从逻辑上讲，设计就是实际地研究某种形式及其美学上的联系和可能的审美反应。既然形象是美学立场和文学处理及思想的标志，那它应被看成是设计思想中的关键因素。

意义的形式

当我们研究形式时，要定义和测量其大小、比例、位置、纹理构成和其它一些外形要素是非常容易的，但当我们涉及到形式美时就会遇上不少困难，我们必须小心翼翼地讨论每一种形式和关系，因为它牵涉很多复杂的文化问题。

与形式相关的文化要素有：设计者的社会经济地位、受教育水平和其经验等等。例如，宗教仪式中象征性的饰物，具体的着衣方式，诗歌的编写律例，上演戏剧的风格，视觉艺术的方法，婚礼和葬礼的举行甚至是进食的方式，所有这些形式都可能是基于某种文化体系之上的。比方说，在英国，教堂，墓地和居民区是互相毗邻的布置在一起的，生者与死者所居住的空间距离仅一步之隔，这在中国是不可思议的。由此可见，所有的文化要素都可以从对美学偏好有着根本影响的特定的空间形式或场地处理方式中体现出来。因此，在设计时，我们要尊重所有这些文化特



色。

形式可以通过对物体的研究客观地学习，也可以通过主观的猜测得到理解。例如，受柏拉图哲学影响而产生的理想形式就属于第二种。我们在第四部分提到过的法国的以林荫大道规划的风景就是典型的例子。与之相反，英国的佩恩希尔和斯托尔海德公园的景观设计以及大多数中国依据自然美的体验而设计的私家园林的不规则形式则可以被看作是源自一种理想和知觉之间的妥协。

过去的理论家习惯于把设计上的差别定义为“风格”，现代的学者则要仔细检查这些“风格”在特定社会环境下与偏好的关系。在实际的设计实践中自然和理想化的形式我们都需要，总之我们必须清楚地理解这不是个完美的世界。设计就是要寻求某种人与环境间有机的关系，而由于人类能力的有限而更易掌握和建造理想化的形式，所以它通常成为设计者更实用的工具。这点在标准化或有序的人类活动时尤其有用，如设计停车场、运动场地或其它的附属于居民区和建筑物的户外空间。然而景观并不完全是一个人性化的东西，如果没有自然元素它就不是完整的（图 18-2）。因此，在另一方面，我们的理性、理想和需要应针对建筑地点的自然环境和自然条件做些修正，所以，一个清晰的生态意识是重要的（图 18-3）。

另外一点重要的是，我们对自然美的体验也是我们设计思想的根本来源。有什么人可以只沉醉于理想而忽略丰富的实际经验呢？从阴阳理论来讲，我们认为自然美是对立的力量之间和谐平衡的结果。我们通过平衡内部需要和外界条件来解决设计美学的问题。我们应同时注重庇护和观察——设计中的隐和显，我们既思考又体验。简单地说，我们应探索一切景观形式之中的涵意，

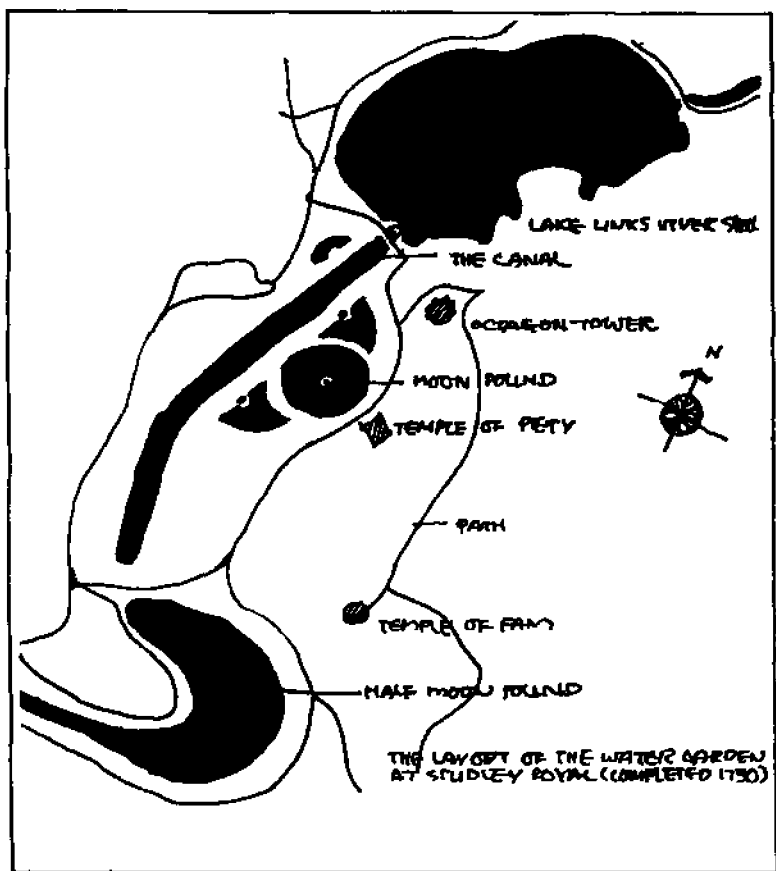


图 18-2 理想形式和自然形式对于设计实践来说都是必要的

我们不仅仅是从它们的外观，还要从它们的内涵上去理解形式。

了解形式的内涵，我们便不会再在使用它们来进行设计时犹豫了。例如，在被认为是“自由式”的中国园林中，就有着象山

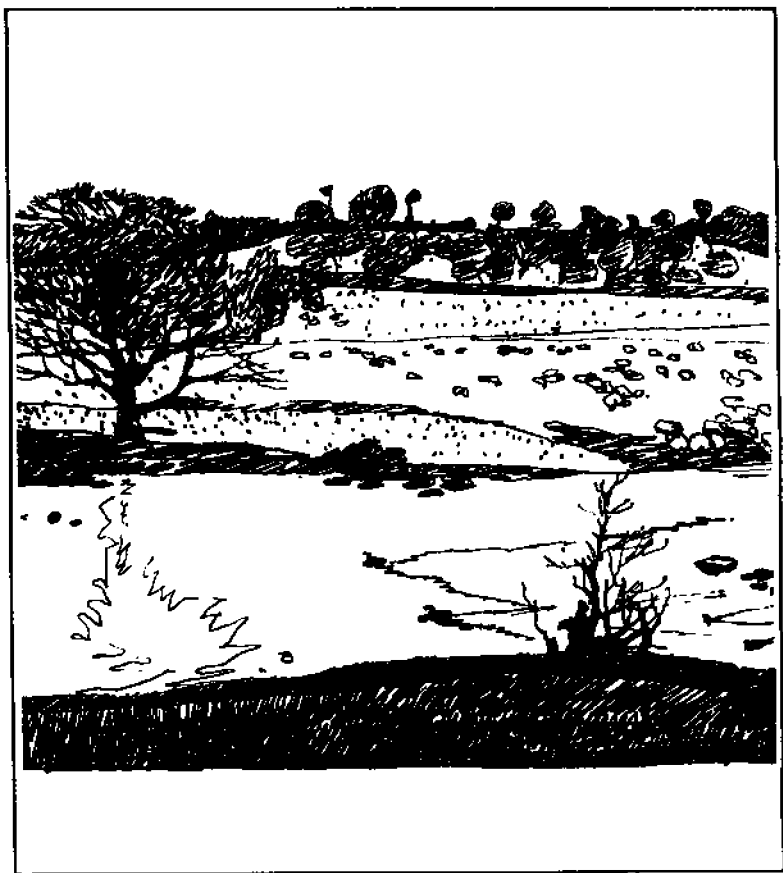


图 18-3 我们的理性、理想和需要应针对建筑地点的自然环境和自然条件做些修正，所以，一个清晰的生态意识是重要的



西五台山佛光寺和南禅寺以及北京天坛这样的理想的几何形式(图 18-4)。

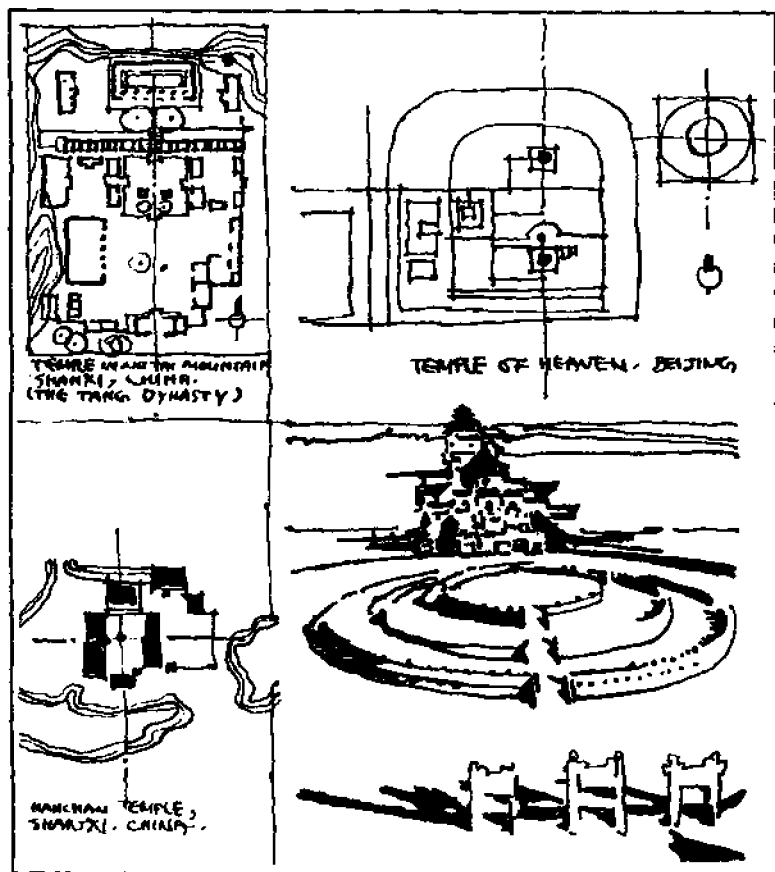


图 18-4 在被认为是“自由式”的中国园林中，就有着象山西五台山佛光寺和南禅寺以及北京天坛这样的理想的几何形式



作为一种设计语言的形式

我们可以从空间和场所的角度去理解风景，尽管空间一词有些抽象，它仍然有助于我们分析景观设计的客观特性。场所就是一个相对具体的词汇。在形容一个人性化了的空间时，不仅使人联想到一定的人与空间的关系，还包含了想象、记忆、体验和价值等因素。

环境设计把空间组成一个人们可以居住、娱乐、生活或欣赏美好景色的特定场所，虽然设计任务极其复杂，但最终设计者提供的是一些以适当的设计语言表现的物体或人与空间之间的关系。形式，作为这种语言的基本词汇，设计想象的媒介，能在众多不同的空间中交流，或在场所中保持多种关系，在将空间解释为场所的过程中扮演着重要的角色。

比方说，在山水之间，我们设置渡船或桥，水上建一钓鱼台，林中辟一蜿蜒小径，房屋之间植树种花，或者在院落中设一鱼池，摆放盆栽。通过所有这些设计形式（或直接的空间形式），我们可以调整和统一不同的空间关系来实现人与空间的交流。

不论是在风景画还是在景观设计中运用形式，同种形式的意义将因场所与时间的不同而发生变化，就象语言本身不仅有发音和口音上的，还有语系的差别一样。我们在第十六章和十七章中所提到的中西方传统中的差别就显示了设计语言所扮演的不同角色（图 18-5）。

可见与不可见的形式

设计思考需要形象，这些形象的核心就是形式，形式不只是图形，而是有意义有价值的东西。

在客观世界中有两种形式，“可见的形式”和“不可见的形

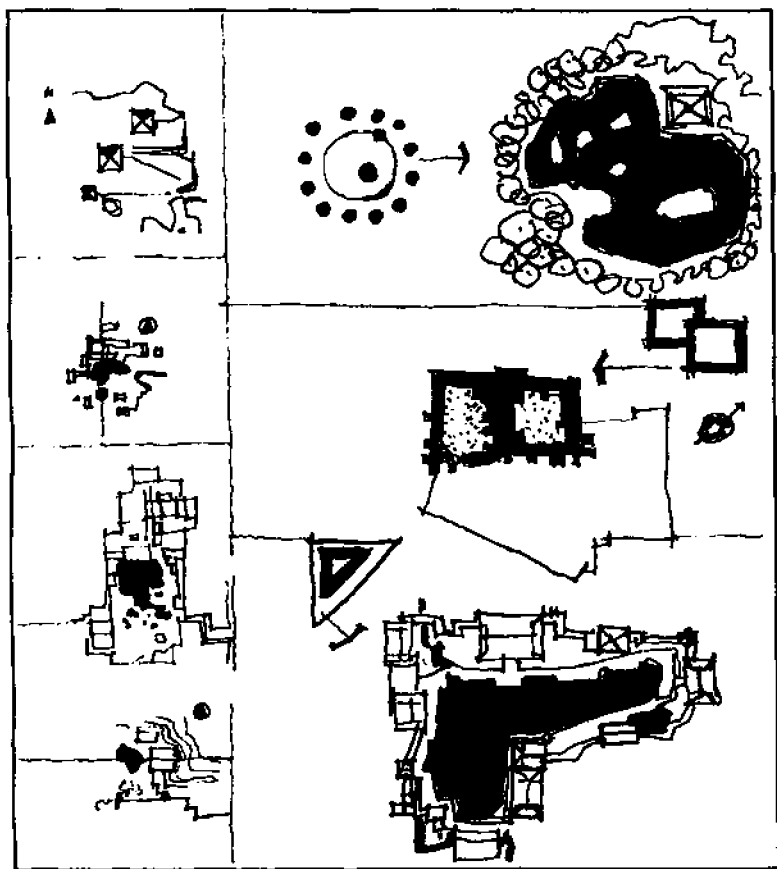


图 18-5 设计语言的使用

式”，两者都是在一定的文化和自然环境中成长和发展起来的。

总的说来，可见形式是指那些有具体轮廓、外形、姿态和纹



理的具体事物。比方说，对于景观形式来讲，包括植被、遮挡以及背景、主要景物（艺术品、建筑 and 家俱）等等。从小尺度范围来说，形式可以是铺地的特征；从大尺度范围来说，它可以是被设计场所的总体规划。从属性上讲，形式可以是规则或不规则的、软的或硬的。

对形式总体和细节的选择权是掌握在设计者手中的，然而要作这种选择通常会遇到异乎寻常的困难。例如，在英国，整整经过一个世纪三代设计师的努力才从法国式的几何设计形式转到英国本土特色的形式上来。我们会误以为对可见形式的使用会易如反掌，其实不然，因为在其背后，不可见的形式还起着重要的作用。

不可见的形式可以被理解为在诸如地方物种和植被、地理特征等生态类型以及涉及到交通、生活和休闲等功能需要的各种自然条件下的景观组成部分和过程之中暗含的一种关系，但是在设计更为抽象的风景的时候，更多的无形因素会起作用：如思维方式、文化倾向以及其它一些社会因素（图 18-6）。

虽然全世界各地设计出的风景，都会包含一些如水域、地形、植被、建筑物等等相似的东西，然而由不同的设计师在不同的环境中设计出的作品却又不大相同。这是为什么呢？正如前几章所讨论过的，世界观和文化背景是影响人们理解不可见形式的重要因素。一个有趣的东西方对比的例子是“喝茶的”东方人与“喝咖啡的”西方人的比较。“喝茶的”东方人会很熟悉陶瓷、大米、丝绸、竹子和茶室，而“喝咖啡的”西方人也许更熟悉机械、面包、玫瑰、汽车和咖啡吧，前者我们称为茶文化，后者则称为咖啡文化，而两种文化所产生出的人居环境是很不同的。与饮食的风格相似，风景对我们来说，更是一个文化问题而不是植

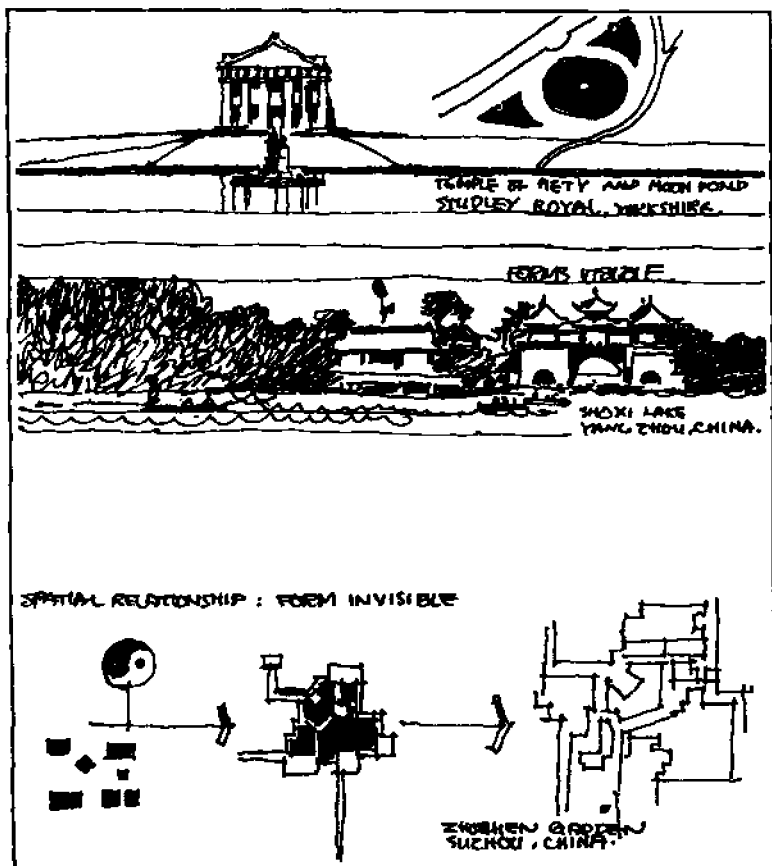


图 18-6 可见形式与不可见形式

树或一个简单的外部空间处理的问题(图 18-7)。

在设计实践中,不可见形式对于决定景观设计中以共通为重要前提的创造性思维来说是至关重要的。

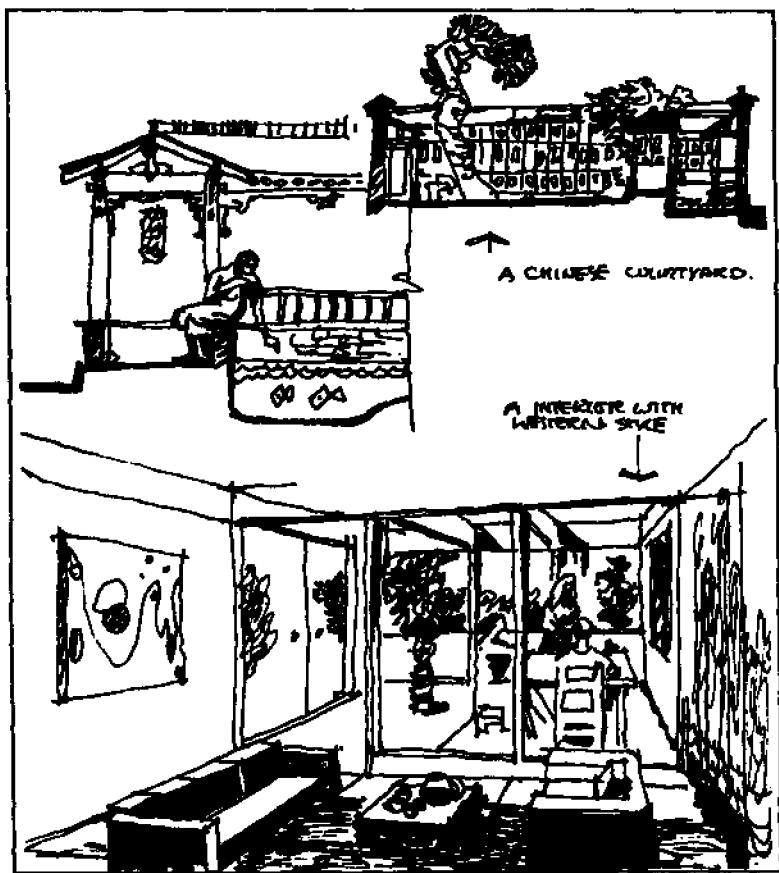


图 18-7 与饮食的风格相似，风景对我们来说，更是一个文化问题而不是植树或一个简单的外部空间处理的问题。



第二节 形式与逻辑

形式研究中的另一个重要问题在于如何运用它来组织设计思想以及设计语言的逻辑，我们称之为形式的逻辑。

规则与手法

讨论设计哲学时，我们期望的是能指导设计行为的总体原则。例如，“乡村风景”和“道法自然”等原则已被中英两国的设计家们由思想观念转化为真实的风景了。这说明哲学思想是通过设计实践来体现的，并被看作是“设计思想的形式”。此外，行为是由思想指导的：景观设计的形式是对风景理性思考的结果。

解决问题的程序通常被认为是设计方法问题，而事实上，实现逻辑思维的方法应从理性风景思考的本质观点中去找。

例如，在统一性的问题上，鼓励设计者以整体效果而不是集中于局部的眼光将相关事物有机地结合起来。这意味着在设计一棵树的姿态时，我们关心的是从哪个窗口可以看见它；在设置一座桥时，我们想的是站在水面之上可以看到什么；在设计一个休息的场所时，我们考虑的是有什么地方人可以独处，有别人不会去的私人空间而不被打扰。这种作法就反映了一种逻辑设计思想（图 18-8）。

设计思想的结构

一个对设计思想完整的理解包括三个同等重要的方面。首先是要适应人类生活的要求并使土地自身的潜力得到发展。18 世纪的“装饰性农庄”、英国传统的设计手法“哈哈”、“玉米田就是一片风景”（爱迪生）、由伊夫林发起的“植树运动”等等。这



图 18-8 在统一性的问题上，鼓励设计者以整体效果而不是集中于局部的眼光将相关事物有机地结合起来。

些景观思想都是基于尊重景观实际用途的“愉悦与利润”的宗旨之上的。



其次，园林景观是人们休身养性放松白天工作压力，逃避混乱的工业、政治、斗争或个人生活的烦恼，获得享受的地方。在他们看来，园林是一个充满闲适、和平和安静的地方，它的形式也许象荷兰的某处风景画又或是倪瓒的山水画，我们将这种形式称之为宁静的形式。

第三，在设计一个旨在提供纯美学享受的风景时，它的“美术”品质尤其重要。正如提香在画布上表现他家乡的美丽景色或普桑描绘出他所设计的风景时，就体现了对自然美的创造或回忆。又如布朗和雷普顿的设计实践中体现的英国画意理论或文征明的绘画所表达的中国画意都和绘画有着明显的联系。

因此，一个为人类的生活要求所设计的景观应是有实际用途的，作为精神避难所的景观应能提供足够的心理安慰并具有更高层次的美学吸引力。然而，在设计思想中并不存在实用型、精神型或者艺术性的明显分界，设计者应有将所有这些特点融为一体并呈现给大众的能力。

在设计过程中，我们思考并尽力在作决定时选择是或否。然而答案往往并非如此截然对立，非黑即白，问题的结果往往可能是“灰”。例如，从伯克的庄严感与美感范畴中出现了“趣味”这一新概念并且引起了英国美学家们将近一个世纪对画意理论的争论。这一争论所具有的复杂性使我们难以得到绝对的答案。从阴阳理论中我们可以看到，阴阳的任何一方单独出现都是毫无意义的。重要的是它们能结合于某一点。老子说过：“万物负阴而抱阳，充气以为和。”^①既然是与否则之间可以妥协，黑与白之间存在着灰，设计语言的运用就是要使所有不同元素能在灰色的基

① 《道德经》第四十二章。



调下统一。我们把这种设计思想的整体结构称作设计过程的“状态”。平衡的概念在此是思考框架的核心（图 18-9）。

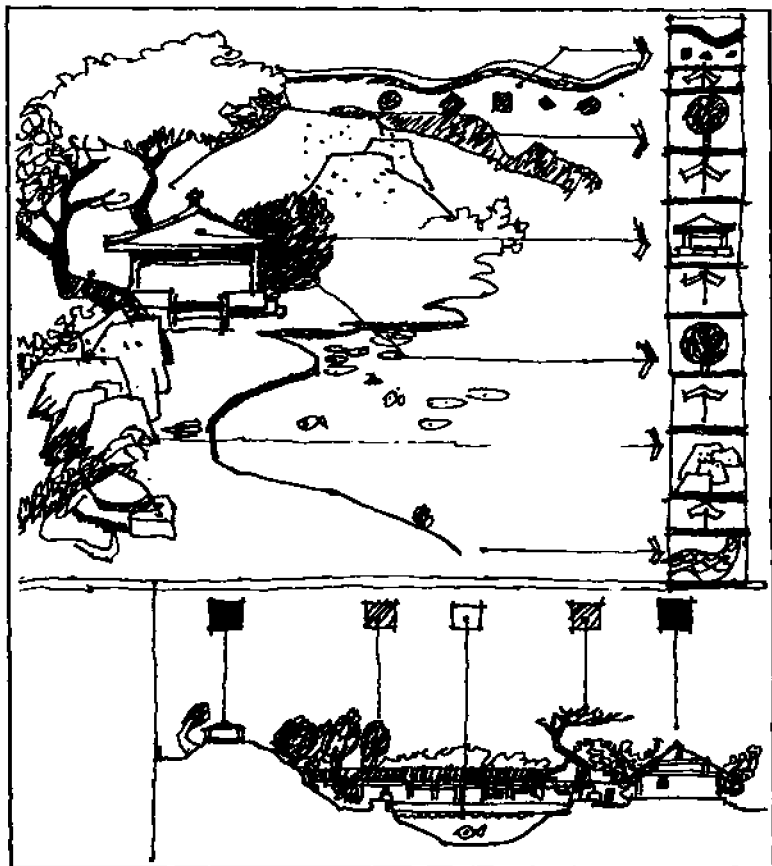


图 18-9 然而答案往往并非如此截然对立，非黑即白，问题的结果往往可能是“灰”。



牢记这点，我们便能解释设计过程的意义如“对比与和谐”以及为什么在英国自由式园林中的古典“秩序”看起来为什么“愉快”或者为什么中国园林中的传统建筑看起来如此地“自然”（图 18-10）。



图 18-10 英国自由式园林的古典“秩序”看起来“愉快”；
中国园林中的传统建筑看起来如此地“自然”。



只选用一种设计准则、风格或强调可见形式的某些偏好绝不是真正的设计思想。只有注重设计场所的内在结构，在不可见形式的指导下发展可见形式及其关系、结构和平衡时，才有可能触及设计工作的根本：设计工作的逻辑性。

第三节 形式与情感

在前面几章，我们已将景观艺术看作是“思索的爱”（情感加智慧），浪漫主义运动则证实了这一观念，中国的环境艺术更是将这种景观观点发展为“情感的归宿”。

感觉的形式

作为一处松弛精神的场所，园林包含了那些看起来纯净、“道法自然”的形式，它使来自白天工作和喧嚣的城市生活造成的压力得以缓解，为生活和游戏提供了另一种环境，一个自由、轻松的思考和创作的气氛。正如我们在第三和第四部分中提到过的，不论是在东方或西方，逃避主义的景观设计传统都源远流长。而人们为什么要逃避，为什么要选择风景怡人之处将自己“隐藏”起来呢？

概括地说，是因人类环境中存在着压力、不快和烦闷等密集的人为因素，当人们被不稳定的政治经济局面所困扰的时候，就产生了对原始、自然事物的想望，希望面对无伪装的自然环境，寻找生命真正的意义，在与自然沟通中寻求自我的精神世界。他们想改变一下，变得简单、松弛，玩乐一下。在园林中人们可随便地穿着、随意地举指。他们笑闹嚷嚷、相爱、玩耍、奔驰、漫步或思考，做任何他们想做的事。这种环境下人们的举止没必要太正式，因为这里等级和差别的感觉被削弱了。人们更接近真实



的自我，在这种“情感的归宿”之中，人们可以触及自己的灵魂。

浪漫主义的形式

在场所感和民族情感之间是有所不同的。前者是对一个地方的客观条件及外观特点的认识，而后者则是牵涉到自身栖居地的所有人与场所之间的关系。

带着一丝归宿感，人就会联想到个人生活（父母、爱人、孩子或亲戚）或那些使他想到个人历史的事物。高度个人化的空间可以增强场所感，对一群人或一个家来说也是一样的。这种感觉也是情感的一个重要组成部分。例如，中国元朝的风景画就很典型，它带给人们强烈的归属感，通过回顾这些作品我们就可以理解为什么人们在面对一幅风景画时会大为动容甚至潸然泪下，因为其间也许包含了一个国家的荣辱。

这是一种将大地、山、水甚至历史遗迹与个人、集体甚至国家联系起来的风景画，它可以唤起强烈的情感。我们可以把这种将国家或个人的命运与自然景观中的庄严感与美感体验结合起来以表达“意”或唤起强烈的热爱、仇恨、悲伤、孤独等情感的形式称为浪漫主义形式（图 18-11）。

形式的可识别性

我们所谓的浪漫主义是针对特定的人和地方而言的一些空间特征、布局、材料和技术。

不管是画面上的还是真实的景观要想具有“可识别性”，那么它必须能反映其品味上的特征。而由于可见形式和不可见形式的同时作用使问题变得复杂了。例如，在第三部分所讲的“天性”就是一种不容忽视的从美学领域来看更高层次的欣赏、思维和设计方式，它显示出了景观艺术的具体风格、手法和特质。它

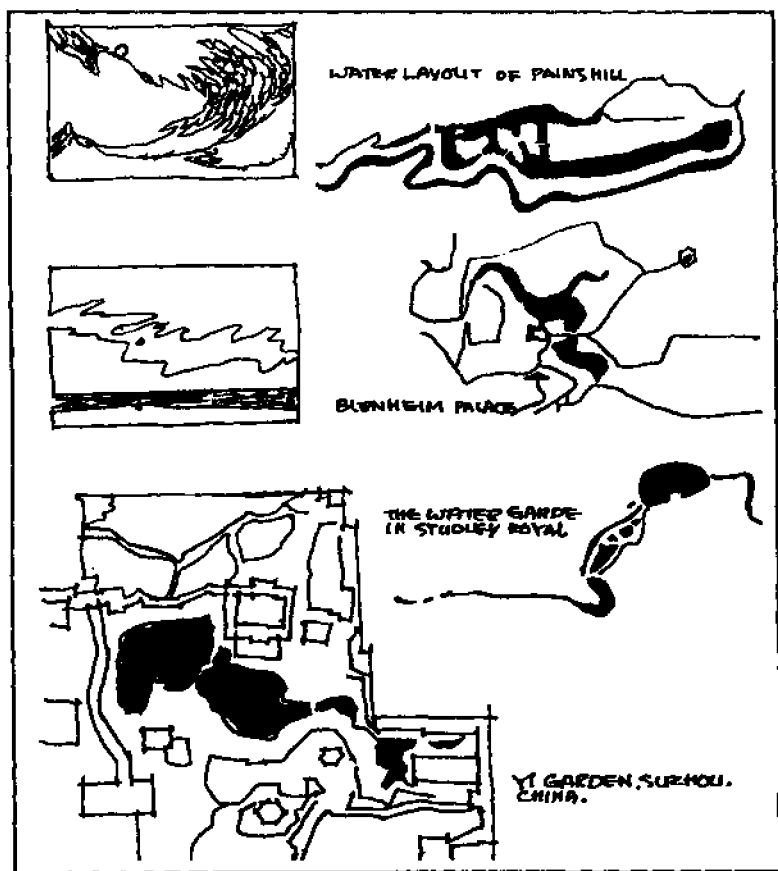


图 18-11 这种将国家或个人的命运与自然景观中的庄严感与美感体验结合起来以表达“意”或唤起强烈的热爱、仇恨、悲伤、孤独等情感的形式称为浪漫主义形式。



涉及某些让人觉得似曾相识的品质——身份和可识别性的组成部分。通过对中、英、法三国景观设计的比较就会发现这些方面之间的联系（图 18-12、图 18-13）。

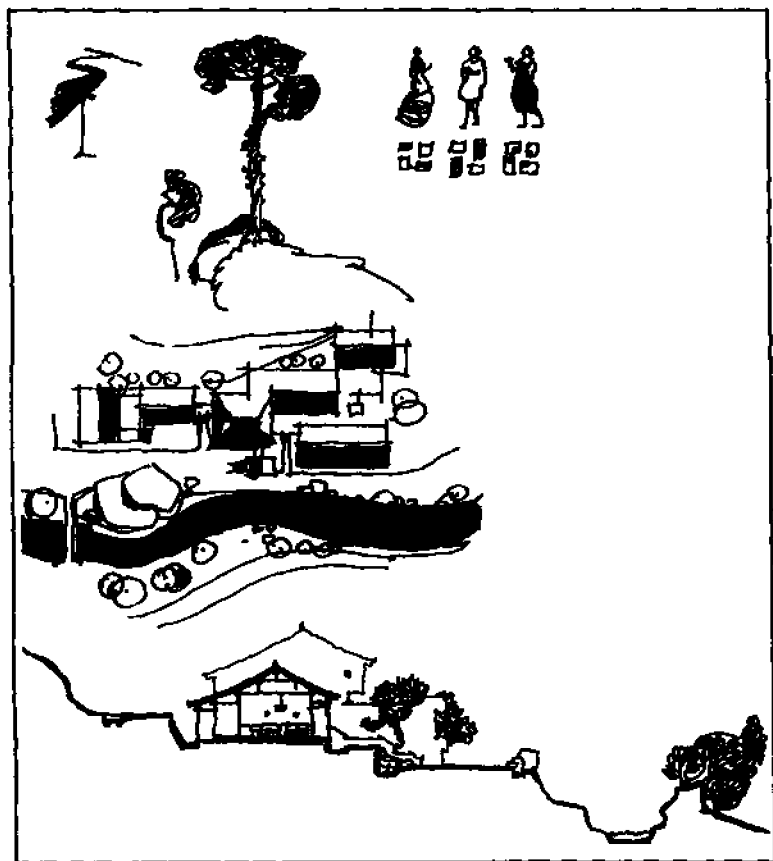


图 18-12 可识别的形式



图 18-13 英国景观的可识别性

相反地，“大众品味”可能会成为某种设计艺术的流行公式，但是，对大众品味的照顾必须符合设计职业道德。因为富于创造



力的个性和文化势利行为显然是不同的，虽然任何容易理解和怡人的品味都有其妥协性，我们却不能就此贬低它，而要作好谨慎为之的准备。

变化的形式

我们可以从两个层次去理解形式的变化：实用的和理论上的。在设计实践中，任何设计方法都是不同设计思想比较的结果，并由不同的设计形式体现出来，然而，由于设计活动是在很多前面提到过的颇具影响力的因素影响下进行的，所以一个设计者并不能随意改变设计形式。从这个意义上讲，研究形式变化的手法在提高设计素质方面有着重要的实用价值。要做到这一点并有效地进行对比，图象化的思维是不可或缺的（图 18-14）。

另一方面，我们可以从历史角度理解形式的变异。环境设计的形式向来是多变的，这是一个普遍的法则，回顾第四部分讨论过的英国学派，包括从法式的几何形式园林到英国本土的景观公园在内的形式变迁本身就是历史过程的一个反映。这种变迁包含着一个由学习、模仿到改革再到创新的一个过程。即使是形态相对稳定的传统中国园林设计形式也由南向北因地而异，由古至今因时间而有所不同。通观历史，我们可以看到不同设计思想之间的交流、融合和相互影响。因此，我们可以将景观设计形式的变迁看成是过去和现在的一面镜子，是情绪与感觉的反映（图 18-15）。

因此，任何狭隘的民族主义很可能成为学习和改进的障碍，会使个人知识产生局限性以至削弱传统的力量。英国学派学习、融合和改进的过程就证明了一个开放的系统可以在不牺牲本民族文化特色和民族自豪感的前提下创造一种本土的景观形式。相反，一个封闭的系统却很有可能运作得很不理想，近代的中国历

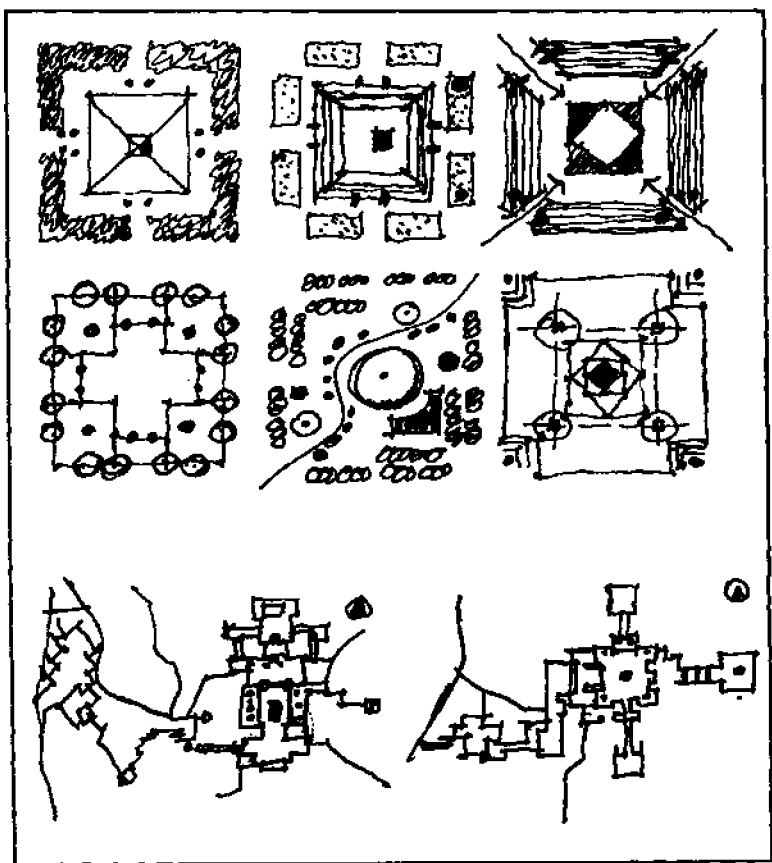


图 18-14 变化的形式

史中有深刻的教训。因此，正确地评价形式的变迁对于任何传统文明的改革和发展都是必需的。

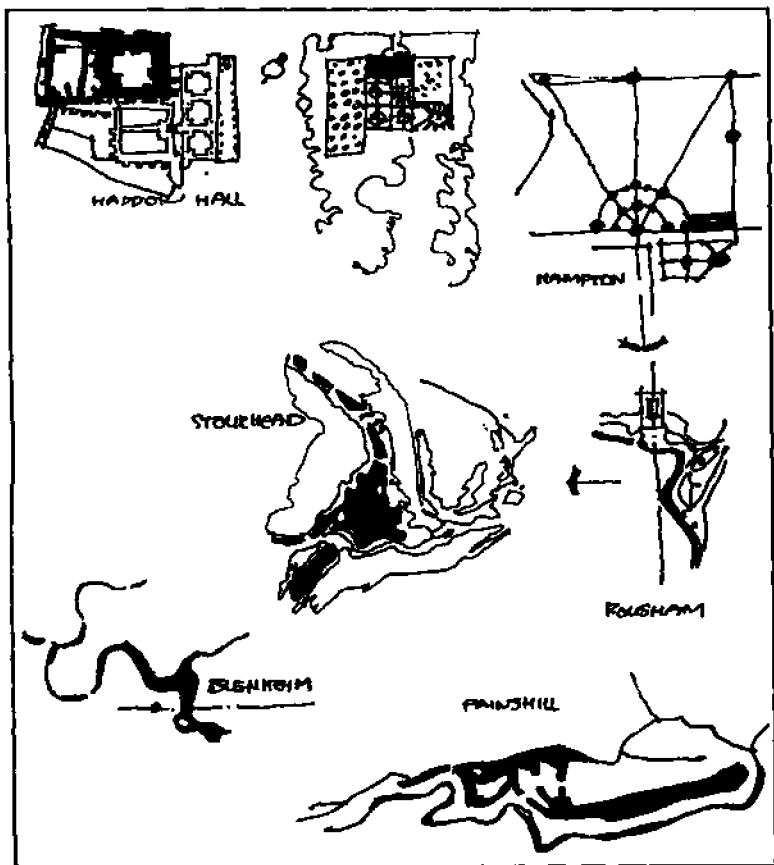


图 18-15 英国景观设计史上形式的变迁：景观设计形式的变迁看成是过去和现在的一面镜子，是情绪与感觉的反映。



第十九章 设计思想中的形式

现在我们将进一步讨论景观形态学中的基本要素：形式、逻辑与情感，而其关键问题在于如何将这些概念与设计实践联系起来。

我们将尽量根据一个完整的设计过程中所牵涉到的三个范畴拟一个提纲：

观察：综合深入

分析：共生形式

统一：交流形式

第一节 观察：综合深入

了解一项设计任务首先要做的就是实地考察景观的现状，以建立初步的设计概念。因此，观察的方法是至关重要的。

简单地看风景并不表明真正理解风景，因此真正的“看”是思考。我们称之为观察，它对欣赏和设计景观同样重要。当你能看透千姿百态的景象时，“看”就再不仅仅是一种生理行为了。我们看到的丰富景致来自我们所受的训练、信仰、习俗和强烈影响我们洞察方式的对体验的记忆。这就是为什么中国艺术家以散点透视的方法观察景物，然后将观察的结果进行提炼加工，而西方的艺术家却因焦点透视法而更重视光影的变化。实际上，我们总是看到我们要看的东西或者说有选择地去看，我们带着已有的目的去观察。正如石涛所说：搜尽奇峰打草稿。这就是带着主观



动机去“看”的典型方法。正因如此，不同的画家画出的同一处风景，往往是不同的；不同的环境设计家对同一场所的设计会显现不同的喜好。因此，我们推想看的动作是个双向过程：一方面，被观察物体是与观察者分离的，而另一方面，观察者所看到的東西又反应了看的行为如何作用于被观察者：它们由客观物体转化为主观行为的综合结果，即客体的主体化。看的结果是脑海中的意象而非事物本身，是观察和思考的共同结果。

理解这一点之后，环境设计者就可以更有意识地进行观察。我们必须清楚我们总是带着某种文化偏见或喜恶去“看”的。然而在设计时我们应多考虑一下别人的意见，因为景观设计毕竟不是纯粹的个人表达，而是要为那些有自己的逻辑、生活方式和看问题方法的需要该环境的个体营造场所。因此，环境设计者观察的时候必须带着对人们和人们对环境可能作出的反应的理解才行（图 19-1）。

洛仑兹的“暗中的观察”^①这一说法已被杰伊·艾普勒顿采用来描述人们对园林中环境的反应的基本方面。而“发现与隐藏理论”可能就是源此而来。我们可以从孩童的游戏中找到这种美学模式的原型——在一个普通的游戏中，快乐来自于高明的躲藏和成功的发现。对设计者来说，“被观察的观察者”具有重要的方法论价值，它为中国的设计方法提供了极具说服力的解释。这是一种很高超的设计技巧，反映了洛仑兹所提出的人类行为的原始性具有了很深远的意义——让人们坚持自己思考，在可接受的意外中创造乐趣。比方说，游人在一个传统的中国南方城镇里就很难找到一个私人花园，因为所有的美妙的花园都在住宅高高的

① 杰伊·艾普勒顿《景观体验》。第 70 页。

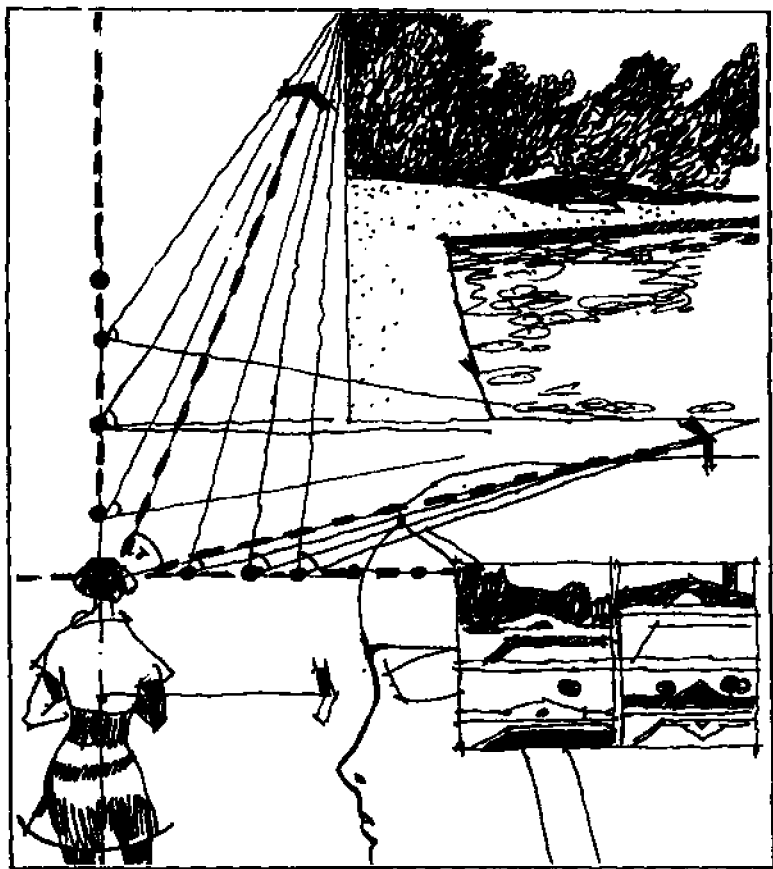


图 19-1 被观察的观察者

院墙之后。而在市中心的居住区中穿过许多小门、天井和回廊的时候突然看到一片“自然”不能不说是个惊喜。因此，在这拥挤的生活空间中发现一些因少见而变得更加珍贵的景观就会给人带



来无限的喜悦。此外，游客的兴致也因一些隐秘之处得到揭示而大大提高，景观竟看似一个真实而神秘、美丽且有些害羞的人一般了。这种“意外”是令人愉快的，效果是戏剧化的。因此，我们称之为“隐蔽的形式”（图 19-2）。

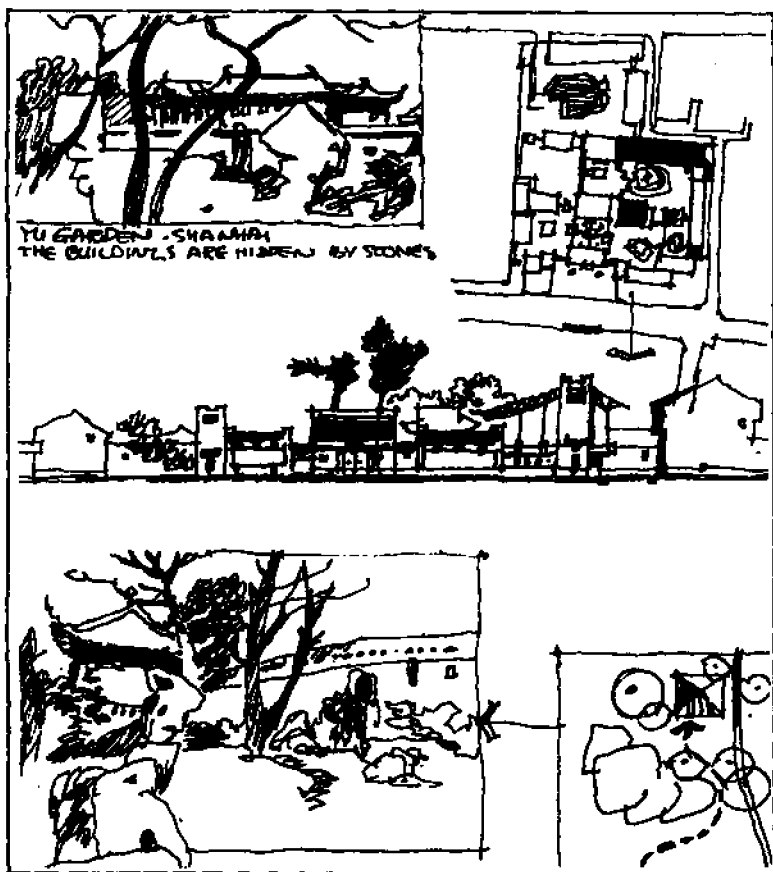


图 19-2 隐蔽的形式



这也驱使我们研究观察的方法：要研究游客的行为如何在运动之中发现情趣：体现阴阳的联系、发现与隐藏交替；留出联想的空间来提高场景沟通的效果。最终，景观形象的戏剧效果会从人们自己愉悦的体验之中被他们自己想象的形式提炼出来。

定义空间的形式

另一个和观察有关的是定义空间的形式。我们在十七章提到过：透视法的运用对于定义空间是极其重要的，其中主要的问题是确定环境的特性，对空间定义进行足够的强调；在另一方面，我们又要打破僵硬的空间布局以丰富被设计场所的内涵。因此，设计形式，也就是说定义空间的形式应当是在设计师的构思控制之下同时又具有充分的灵活性。

为达到这个目的，既可以采用焦点透视也可以采用散点透视来为景观中增添某些变化的因素，使观赏者能够体验到更多的乐趣。然而，我们都知道一个焦点就是一个设计空间的构架，因此，要能将游客导向焦点就需要对在有限的空间中活动的方式进行仔细的设计。中国式的散点透视：高远、深远和平远的空间概念也许能在按空间序列安排视觉效果上提供思想和技术上的帮助。

空间感来自于一个复杂环境中自由的感觉，而不是某种巨大但空荡的环境。空间的丰富感来自于人们对其体验的多少而非其实际大小。当我们有能力既应付复杂的布局又能欣赏风景的丰富变化的时候，喜悦就来自于在一个有限的空间框架中体现丰富的空间感。静态和动态的特征都是产生吸引力的因素。另外，分散焦点的空间结构提供了一种特殊的自由，让人们以自己喜好的方式组织画面以满足自己的兴趣（图 19-3、图 19-4）。

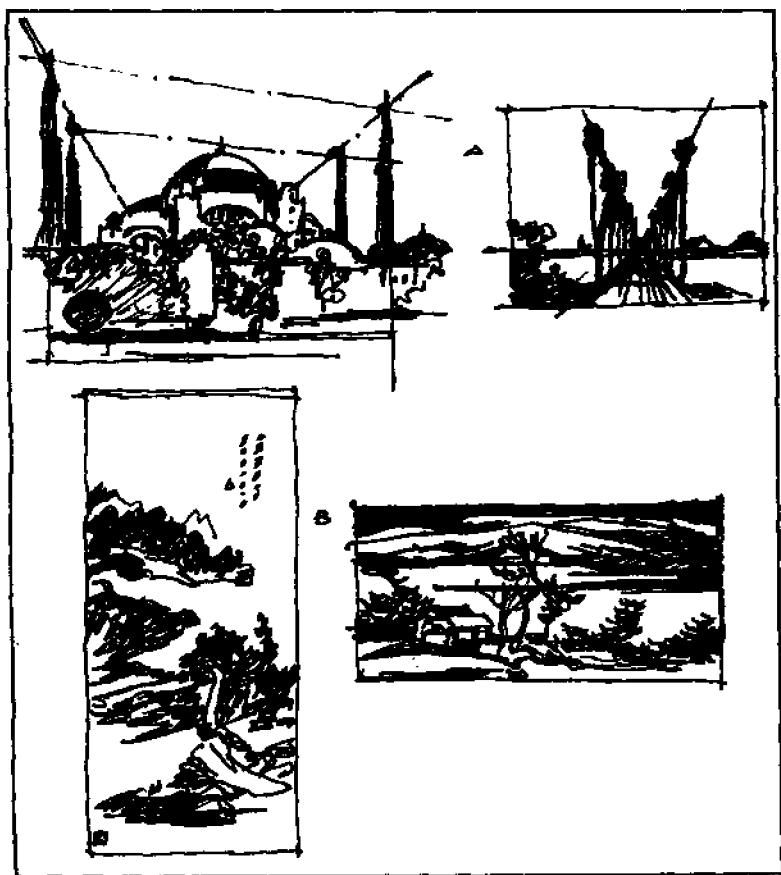


图 19-3 定义空间的形式

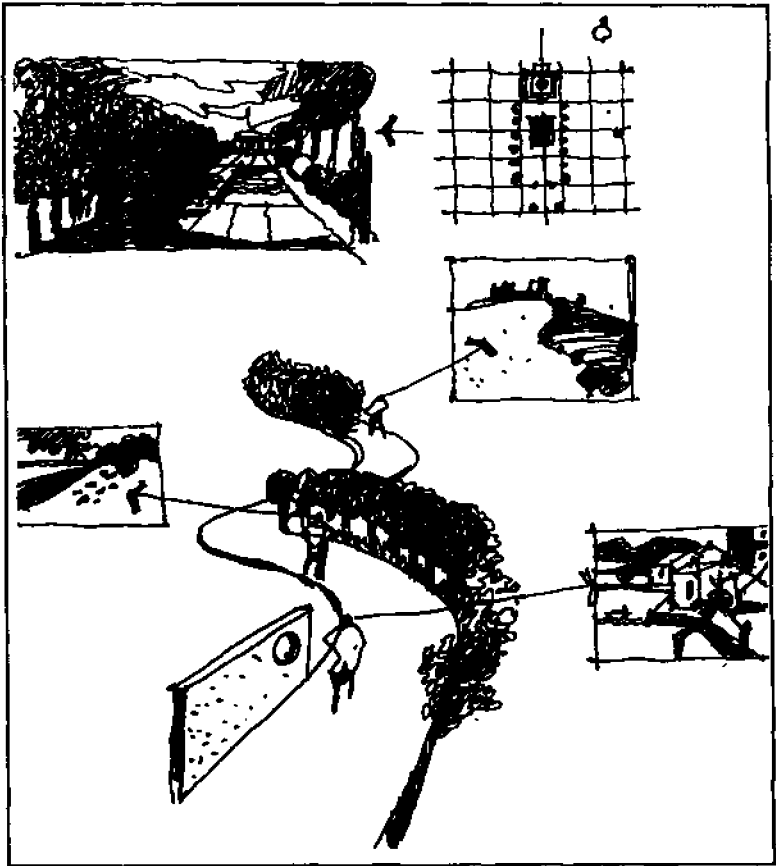


图 19-4 焦点透视或散点透视



第二节 分析：共生形式

深入到对观察的讨论中就知道对设计任务的分析，尤其是对被设计场所与其周边环境的分析是十分重要的。这种共生环境是极其关键的，因为没有任何环境设计能脱离其周围地段条件而单独存在，它们之间有着相互作用、相互制约的关系。

作为前提的形式

我们在设计中所受到的限制是来自于现有的环境或自然和社会条件等等，因此，要有效地实施我们的设计就必须清楚地掌握设计所受到的外部限制条件，也就是研究作为前提的形式。

一个设计必须适应使用者的需要，而这些需要也是受不同的社会、文化和经济条件限制的。这些都会从某种景观设计的形式表现出来并和环境因素融为一体。因此，我们应把景观形式看作一个整体形式，它集合了城市建筑景观、乡村建筑形态、森林地带、道路走向、地形起伏、池沼、湖泊、海岸、运河等等因素。这些形式中，有些是很难处理的，因为他们存在的唯一原因是经济利益的要求，比方说公路和工业区就经常和创造理想的风景区产生矛盾。

自然条件如光线和地形等也对设计形式有较大影响，如前所述，光线使中国画产生了南北宗之分，而南北地形的差异更是中国山水画南北画风相异的重要因素。从景观角度出发，也是出于对光线的考虑，英国的景观设计中运用了许多高大的树木（象肯特所做的那样）以获得光与影的对比效果，而在中国南部，人们需要巨大的树冠带来的荫凉对付炎热的天气。

相关的社会因素也是颇具影响的，例如，在人口密集的地



区，高层建筑之间的空间——环境的呼吸——是个很严重的问题，面对着硬质建筑带来的压力，环境设计变得更加困难但同时也因为软化和整治居住环境和为儿童、老人提供户外活动空间的必要性而显得更为重要。在人口密度低的地方，住所安全的问题非常明显，尽管环境设计不是解决社会问题的唯一方法，但是安全问题反过来也会影响环境设计的质量。

简而言之，人类有无穷的改善生活环境的愿望而力量却是有限的，我们的自然和社会条件不同，我们的环境是由可见或不可见的空间形式制约着的。因此，设计思想必须顺应这些不同条件的形式进行，也就是说要理解空间限制如何成为首要的设计因素。事实上，环境设计的天才们是那些懂得如何在尊重自然、社会和现有环境的同时进行思考和创新的人。也就是说，一个好的环境设计必须遵循“环境共生”法则，也就是一个能将内在需求与外在条件平衡的环境折衷方案。另外，这个设计还必须具备一个重要的设计艺术品质——它必须反映周围环境的特质：地方性。也就是指，对当地材料、技术或工艺、典型的建筑和构造风格的运用。从广义上讲，被设计的并非一个抽象的空间，而是大众（个人和群体）的归属，人与场所的独特的身份（图 19-5、图 19-6、图 19-7）。

组合的形式

熟知这些不同的条件之后，设计过程就变得更加复杂然而也更加有趣了。一个新设计出的环境也许因其独特的空间逻辑和空间表达而被认为有着独特的个性，然而它仍然是属于其周围环境脉络的一部分，它会和其它形式发生关系。从景观处理上来说，设计者显示他对景观感受性的关心的重要途径就是空间形式。

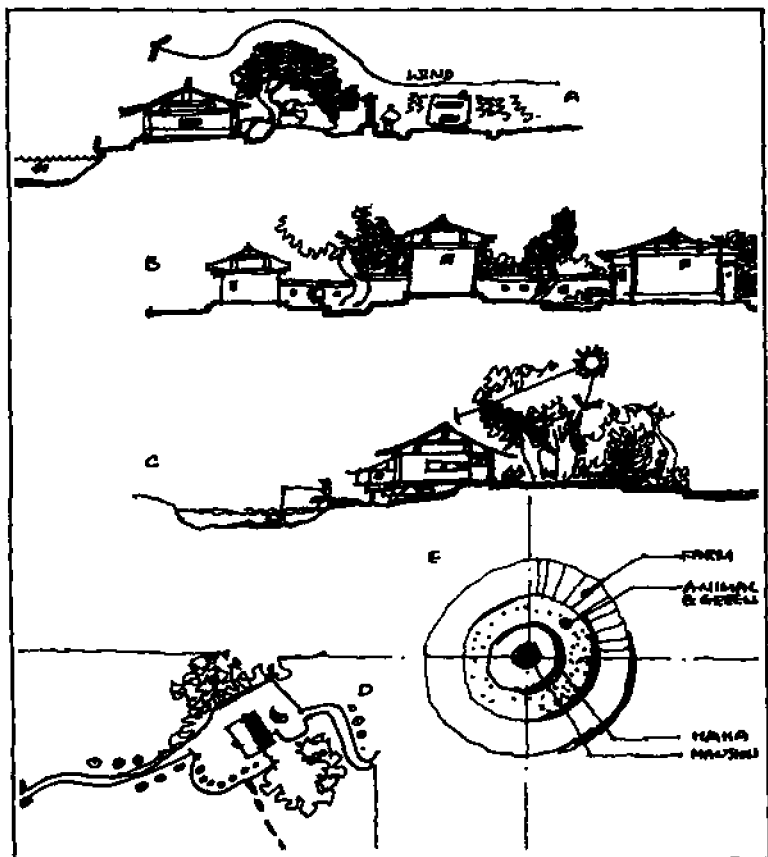


图 19-5 满足基本需要的形式

如前所述，空间感的获得需要一个心理上自由的前提，我们也知道空间的自由感并不取决于尺度而取决于布局手法。因此，

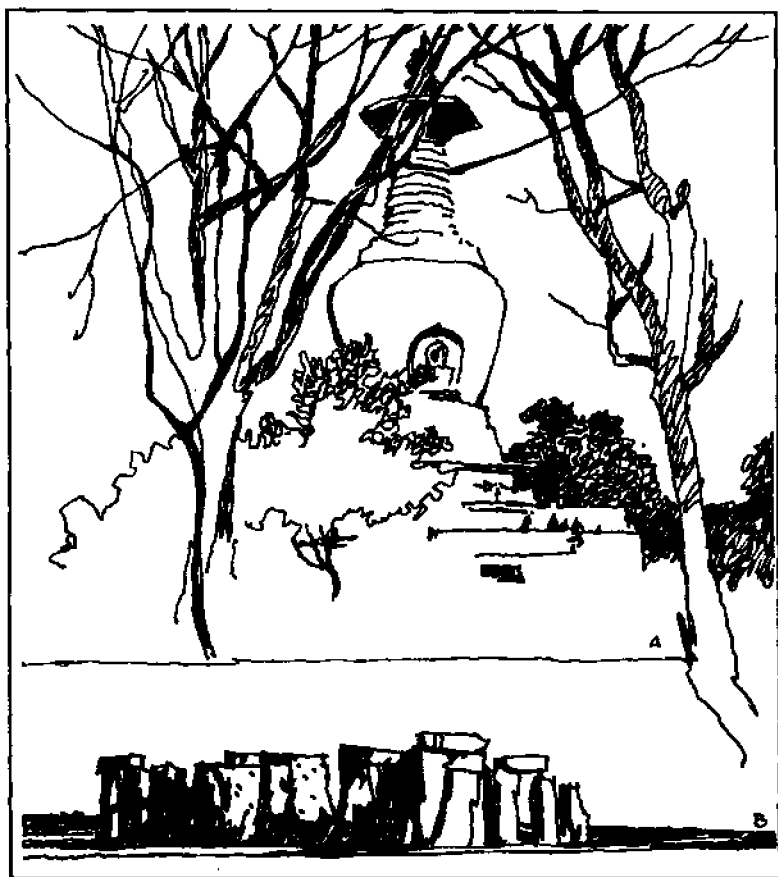


图 19-6 信仰的形式

设计就是要创造一些与空无相比显得充实的东西，也就是可触及的东西，可产生错觉的东西。从这个意义上说，阴阳理论又可以

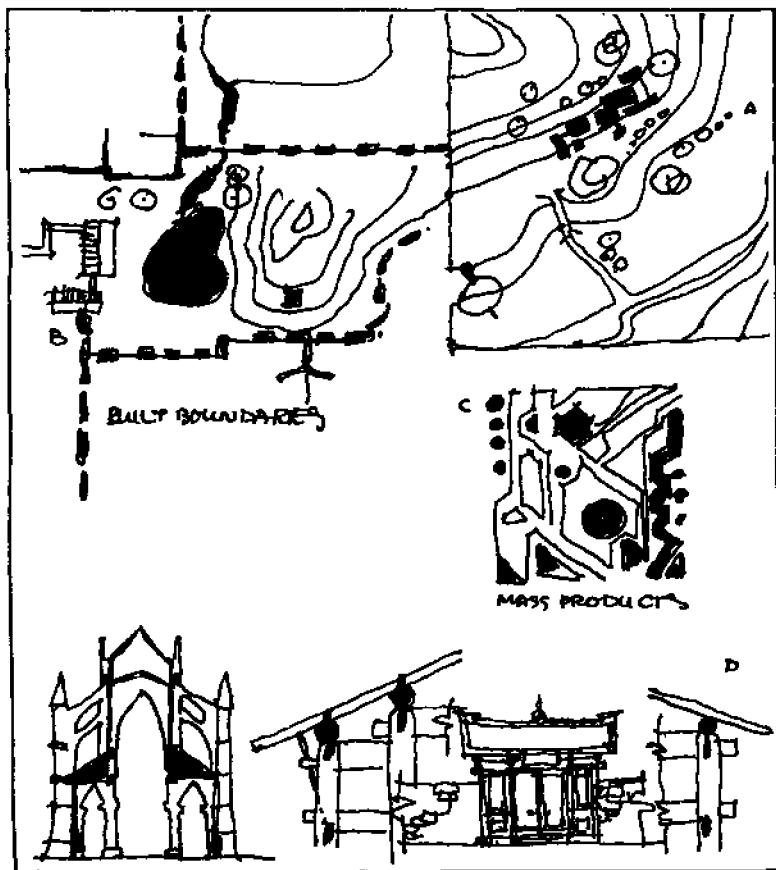


图 19-7 作为前提的形式

帮设计者解决问题：在不同的空间对比效果的基础之上，一个整体空间结构中的动态平衡就会稳固地建立起来。



然而，这并不是最后的目的。景观的整体布局和空间的逻辑安排的全部意义就在于体现“意”，也就是要体现特定的景观观念。因此，主次景物之间的空间关系就必须表现出高超的设计技巧。例如，一个引人注目的焦点周围的空间（如一所古代寺院或一个接待大厅周围）功能上应该是提供附属设施的，然而这些附属物又作为空间元素丰富了空间层次和关系，从而最终决定着人们对整个环境的印象。掌握空间对比的手法、空间密度与序列的相互影响至关重要。

由此我们可推断空间秩序是一种无形的形式，即将深刻的设计哲学与功能联系起来，渗透于不同的地方、不同的层次和不同的部分。在景观设计中更难的工作是处理好明显的中心部分与其附属部分的过渡关系，而其中的关键在于如何处理焦点。如果手法太直接，那就会如同一个没有经验的说书人很快就让听众失去了兴致，犹如他们一早就知道故事的结局一般。因此，一个稍带暗示的发现过程是很必要的。

为了要将整个“情节”清晰且有趣地布置好，“含蓄”这个概念就变成设计思考的核心。它不仅要求功能上可行，而且要立意上含蓄、婉转，这样的设计方式可以让人领略不同的空间层次，被多层次的对比吸引，不断地被喜悦打动。

用伯克的话来说，外部事物存在着巨大/细小、粗糙或粗犷/光滑或细腻、惊人/松弛等等对比形式。当然我们没有必要非让人感觉痛苦之后的快乐。对这种效果恰当的形容应该是“易接近的”情感或是对清晰的环境形式的体验，一种愉快的空间上的消遣，一种来自于对秩序的认同而欣赏其多样性的快感。

简而言之，组合形式的意义不只是清理各物体之间的关系，而是要创立一种能引导和组织人们活动和认知的可见的相互关



系。“组合的形式”是一种看得见想得到的、感觉得出的形式，为设计场所增加移动和思维自由的东西（图 19-8）。

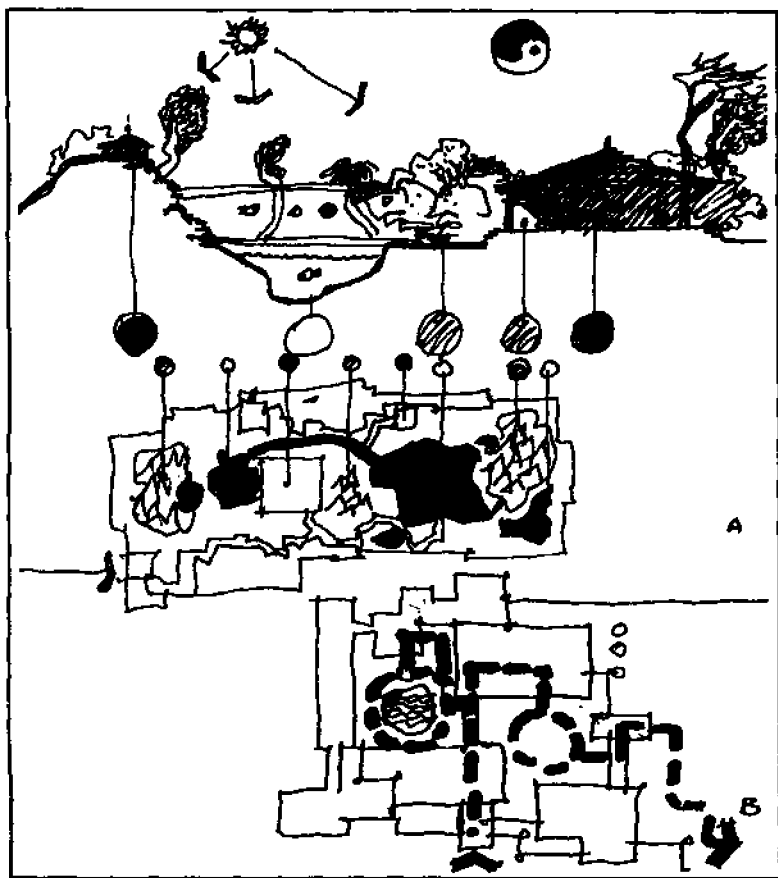


图 19-8 空间的形式



展开的形式

我们的土地是有限的。而事实上，出于现代生活的需要，我们须将土地划上疆界用以区分农场、森林、工业、交通和居住区。此外，疆界感（领土感）几乎是所有生物的本能，这一点早已为人类学家和心理学家所证明了。

边界可以有两种形式：可见的和不可见的，也就是有形的（物质的）边界和心理上的边界。而经常有些边界的设计显得极度呆板和不友善，其压迫感造成一种很不愉快的空间压力，并从视觉上毁坏了整个画面。

然而，很多设计工作都是一开始便分析土地的局限性带来的问题，这儿我们主要关心的是如何最好地利用边界，克服其限制并创造一个“超越边界的视野”。

从中国和英国的流派的经验中我们看到，可以从“展开的形式”中获得这种视野，这并不意味着消除实际的边界，而是带着超越它们的感觉去设计。

首先，我们可以将设计场所的边界变成一种有价值的东西。英国约克城的围墙和湖南凤凰城的大门将边界与标志性含义相融合的做法就是典型的例子（图 19-9）。其次我们可以简单地把它隐藏起来，例如“哈哈”就是分割空间的一种聪明的办法，同时也是获得延伸感的极其简单的办法。更难做到的也许是在不牺牲整体感的情况下分割内部空间，将美感和实用结合起来。对这种整体感来说，联系内部空间的传统中国方式就是在有限的空间内制造空间感的绝妙演示。

迂回的形式

“美的线条”与线条之美是有所不同的。如前所述，“美的线条”是中国和英国的景观学派发展起来的重要美学范畴。它不仅

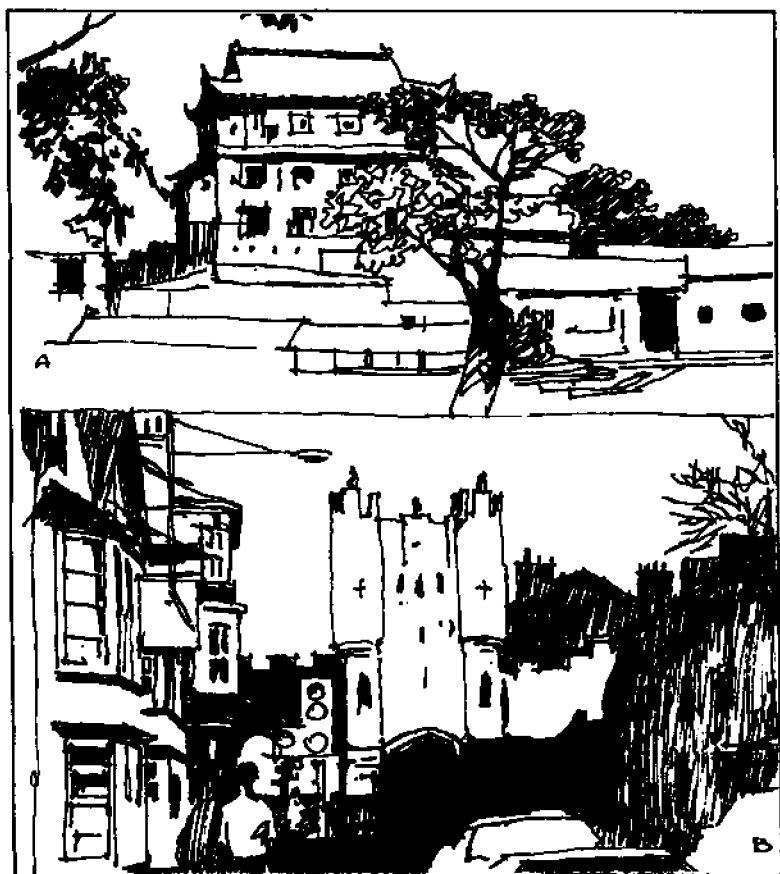


图 19-9 英国约克城的围墙和湖南凤凰城的大门
将边界与标志性含义相融合的做法就是典型的例子。



仅是关于纤细的形式，而且关系到设计中的品味问题。显然，英国人偏好的蛇行线条是对自然美的模仿，而中国的曲径回廊是对天性的表现。这些线条的复杂的美学处理方法我们可以描述为迂回的形式，并从以下三个方面去分析：

1. 作为一种艺术形式和装饰媒介，对美的线条的喜好是一种来自于自然（自由）形式的品味。这些线条通常是小径、回廊、边界、河道、植物等等。曲折纤细的景观形式经柔和的设计手法与起伏的地形产生了共鸣。与几何形式相比，这种线条表现出的柔美品质很能引起人们对其魅力和神秘气质的兴趣。

2. 作为一种实用的设计工具，这种线条可以是客观实在的，但也可以是无形的空间的微妙联系，一种提示、一种不同的点之间抽象联系的视觉提示。随着蛇形线条移动或在曲折的路上前进，随着眼前风景随时随地地改变，人们会觉得一切都不是人工的而是道法自然的。这才是引导人们发现景观思想和创造享受和愉悦的正确方法，随着空间丰富感的增加，一种无限感就会从一块有限的空间中油然而生。

3. 从心理学上讲，这种源自于迂回形式的柔和美是一种有治疗作用的美学感受，流畅的线条让人想不停地追寻从而使人在活动中获得享受，特别是那些生活公式化，从事单调的生产劳动的人，在经历这种自然的空间感和温和的多样变化之后会觉得无比自由和轻松自在（图 19-10、图 19-11）。

然而美丽的线条或如我们所说的迂回之形式需要其交流的媒介来展示它的美学价值和体现其设计意义。这种媒介就叫作交流的形式。



图 19-10 线条的美

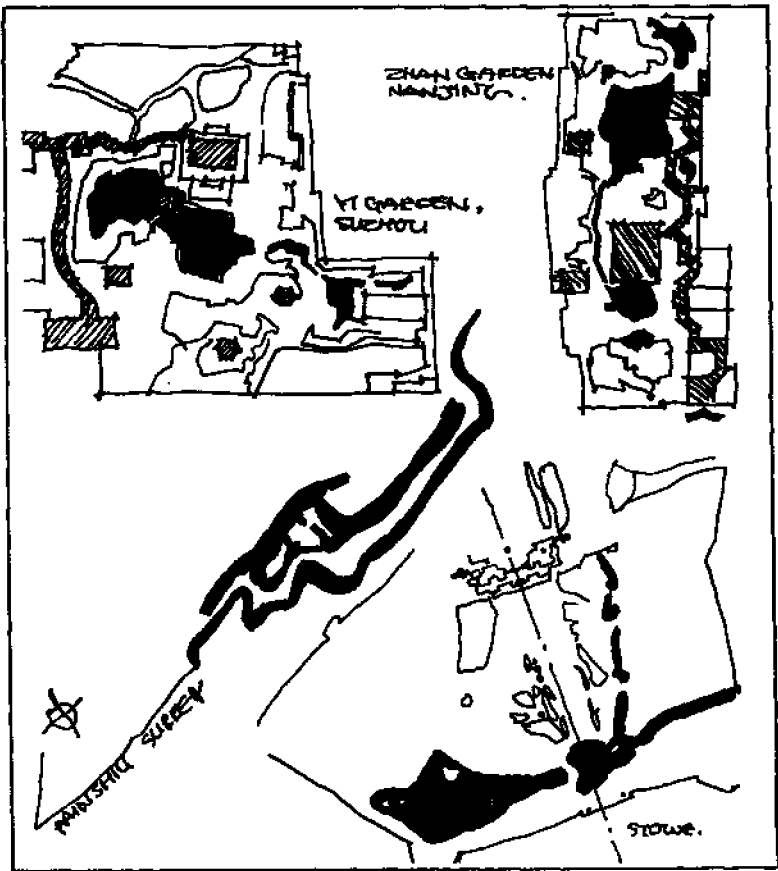


图 19-11 迂回的形式



第三节 交流的形式

就观察的方法而言，我们欣赏细致入微的和“被观察的观察者”的观察方法。对于作为前提的形式，我们强调功能的、自然的和周围环境形式之间的相互影响。对于不同景观元素的布局，我们注重组合的形式。在处理边界和内部空间时，我们研究展开的形式并强调空间的延伸感。在处理柔和感与线条的美感之时，我们研究迂回的形式。在所有这些形式中共有的是一种交互式的联系方式，这便是景观的脉络机体、一个有生命的整体的形式，我们称之为“交流的形式。”

这种交流的内容是统一性，是组成部分之间相互依赖的关系和不同景观特征之间的联系，因为一个景观是由“呼吸”、“血液”和“经脉”来连接“身体”不同部分以使之具有生命和功能。如第三部分所讲，景观是天、地、人三位一体的，是人为和自然过程中一组事物的整体结合。在其中，“气”有着广泛而重要的价值和意义。作为环境设计的交流媒介，“气”在场所中无处不在，通过外观形象、联想、视觉效果甚至声音、气味和颜色传递着信息。不论这种交流是直接还是间接的、微妙的或简单的，它都为成功地使用包涵了以上所有形式方法的设计语言提供了和谐的环境。

因此，我们认为交流的形式是设计哲学的一部分，是人类的才智对设计思想形式的一个总结（图 19-12、图 19-13、图 19-14）。

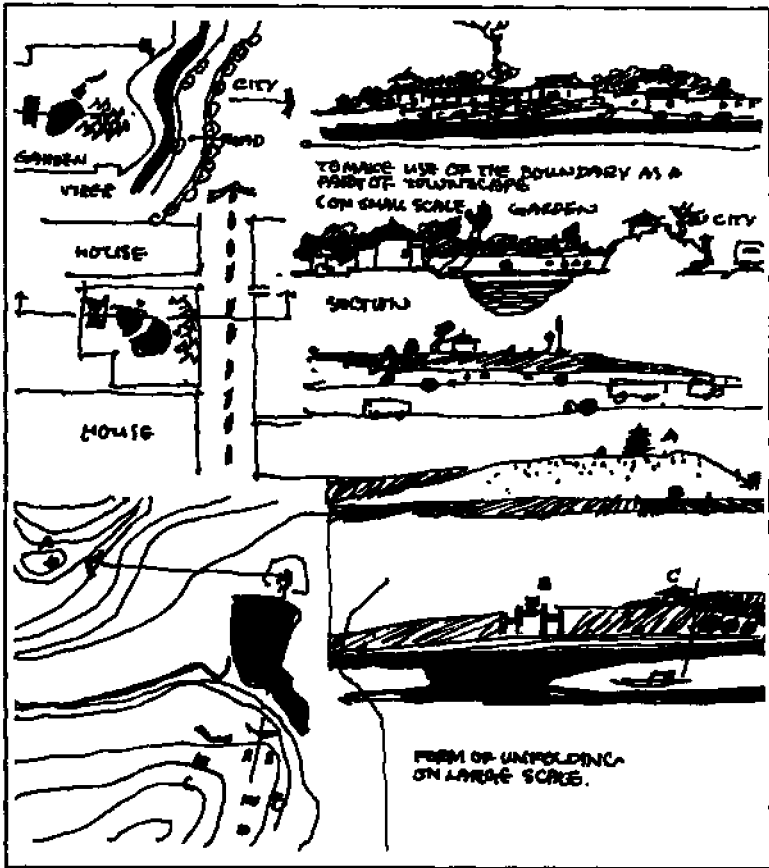


图 19-12 交流的形式

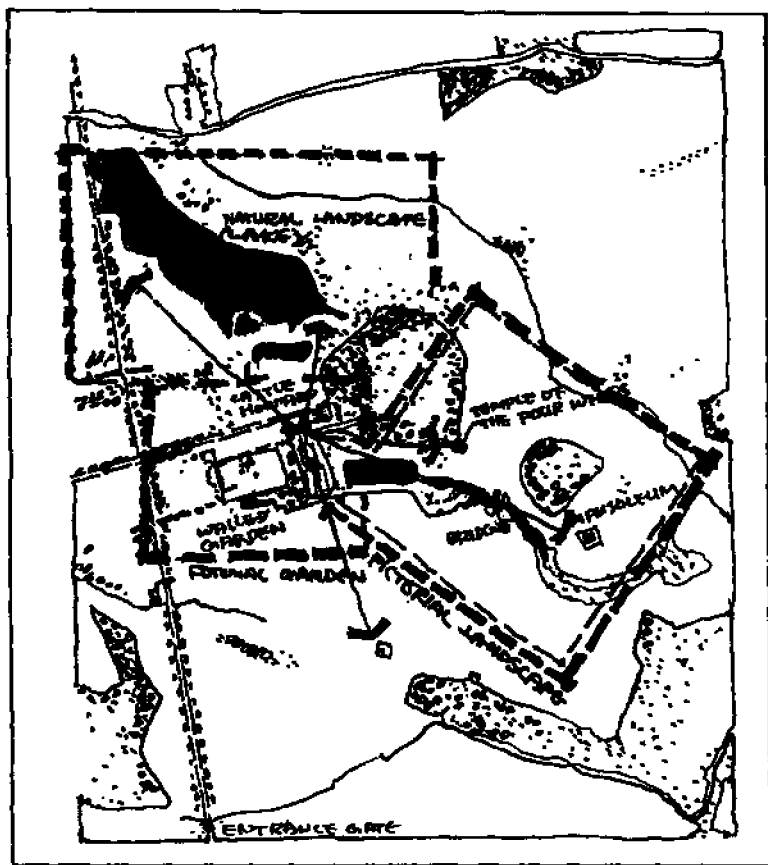


图 19-13 整体的形式

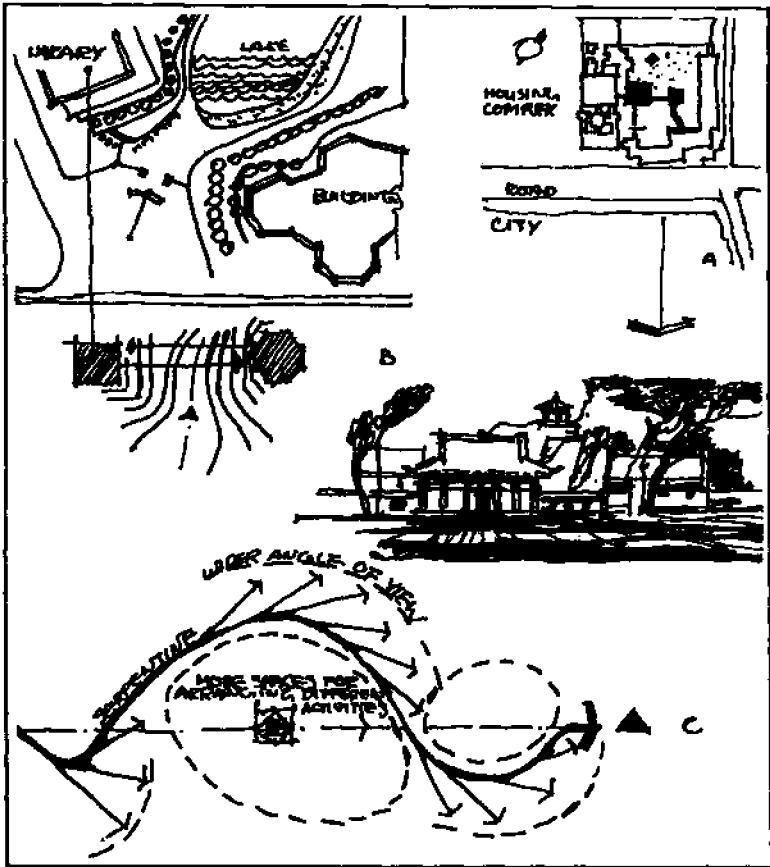


图 19-14 生态学：生活形式的研究



第二十章 景观形态学教育

由于人们对环境的改变，尤其是由于快速的工业文明发展而造成的破坏，人类开始对自身未来的处境产生忧虑，而作为环境整治过程的一部分的环境设计变得异常重要。要建立环境美学和设计之间的联系，需要对景观学教育和研究给予必要的关注。因此，景观形态学的教育将是我们以下的讨论中的中心主题。

第一节 教育的美学因素

虽然环境艺术和设计可能会遵守相同的艺术准则，我们不能在不考虑具体环境条件的情况下就将艺术语言转化成设计语言，作为环境设计的一个重要部分的景观设计主要和以下几个方面相关：

1. 感官：视觉、听觉、嗅觉、触觉和味觉；作为一种独特的艺术形式，景观设计应直接或间接地通过时间、空间、形式或其它媒介体现其艺术内涵。

2. 需要：生存、安全、财产、身份、享受及兴趣。这种艺术应能通过对共生环境的体系平衡来激励并关怀人们，给他们提供信息、官能上的满足和愉快的生活环境，让人们能无忧无虑地游戏其中。

3. 潜力和可能性：基于环境整治原则的景观设计应能与人



们形成交流，使人们了解并以他们自己所住的地方的过去，现在和未来为荣并保护它免受损害。还应在科学和美学的准则指导下为将来的发展留有余地。

4. 意义：景观设计作为某种深刻的象征性思想、信仰、生活方式、习俗以及其它一些文化因素的体现，需要设计者在设计语言的掌握上有相当的能力，也就是说，从景观形态学角度上讲，能熟练地运用各种景观设计形式。

从这个角度上理解，环境艺术不能被简单地理解为在空间中添加艺术品，因为环境的品质是一个整体，是许多方面的合成。

环境问题的基本方面总的来说定义了景观设计的属性，设计场所的价值和意义不会只从其视觉品质中体现出来，在人与设计场所、人造事物与自然之间一定要有某种适当的交流，同时还牵涉现在、过去与将来之间的关系。作为一种具体实在的艺术作品，景观设计应当满足生态要求，满足人类功能和经济上的一些具体需要；作为一种抽象的艺术，它应能展示一种健康的环境前景，并从精神上带给人满足，为人们提供动力，容忍不同的偏好并尊重人们发现的各种意义。

从本质上说，景观设计是一种追求人与自然之间的变化与控制、新与老之间的平衡、追求现实生活的平衡一种环境艺术。这些属性决定了景观设计必然是非常温和与综合性的职业。与建筑师与雕塑家相比，一个环境设计师的自我表达在很大程度上是带着整体性的。作为一种环境治理工作的景观设计，在景观设计师眼里不存在艺术和科学、官能满足和精神需要之间严格的界线。因此，我们可以认为对景观美学全面的理解需要科学上成立（遵守如生态可行性和统一感的自然法则）、功能上协调（使人在生理上和心理上满足）和感觉上美好。环境设计师就是一种能将至



高境界的环境艺术与必要的科学知识和设计技术结合起来的专家，环境的保护者——承担着合理使用土地和避免和拯救任何可能的损坏的重任，社会的一员——人们总是挂在心里念念不忘，艺术家——具备深沉的艺术感并能从工作中获得快感。

我们知道这是一个可能需要很长时间才能达到的严格的标准。因此，一种能将科学、社会文化和设计技巧看作是同属一个和谐的知识领域的跨学科的教育体系是不可或缺的。虽然现在依然存在很多问题，但是发达国家中对不同课程设计的尝试已展示了这种合成的可能性。

虽然环境设计的教学方法可能在重点和达到教学目标的具体细节和实践方法上各不相同，但它们的相同之处在于：必须在理解形式概念的前提下学习景观设计。

在第十八和第十九章所提过的景观形态的纲领性研究、景观变迁和在体现某种美学思想的同时处理真正的景观形式的形态学概念，在培养面对现代环境问题的挑战时应掌握的正确的设计思考方法具有显著的重要性。

至于艺术在景观设计中的角色和在景观形态学中的含意，需要讨论的主题是：在现代景观设计中艺术的意义是什么？我们要在艺术与景观形态学的关系中提取什么样的灵感呢？

第二节 从艺术到设计：景观形态学的艺术内涵

如同我们同意景观是艺术的体现，那么设计语言和艺术语言之间就一定有些同属一种更高一层的艺术表达方式的共同联系，这在诗歌、音乐中也有类似的情况，例如孟郊（751～814年）的《游子吟》：



慈母手中线，
游子身上衣。
临行密密缝，
意恐迟迟归。

其间，母亲之爱蕴含于“慈母手中线”之中。情感的表达极其微妙，需要仔细地从句里行间去体会。越是平易、简单和亲切的语言越能给人深刻的艺术享受。从美学上讲，我们把它看作任何艺术语言中的最重要的原则之一。

为使观众参与进来，在某种文化背景中艺术成果的相关个性是另一重要的美学思想。例如，在欧洲北部和南部以及亚洲的画家的风景画作品中本土意识是根本的价值所在；个人感受和文化特征在这些景观艺术中占有极其特殊的地位。对这种艺术的欣赏由于其亲切的个性而提高了，并通过读、看、听、停留、冥想和想象得到巨大的愉悦感。我们把这种艺术特征称作多样性，它为我们提供了多种美学可能性并使人们参与进来，这是我们在使用景观设计语言时应当达到的境界。

与此同时，在某种艺术氛围中一些象征意义得到了展示。例如，一座哥特教堂的内部装饰和音乐就唤起了宗教的神圣感受，一所道观及其周围环境可能带出隐逸避世的气氛。人们高度评价这些场所并非仅仅因为它们具有美丽的外观，而是因为其整体气氛，这种整体环境成为其象征意义的载体，而这种象征意义又产生了远远超出其客观存在局限和简单的官能满足之外的美学意义。

高品质的艺术表达方式比普通语言的交流要强烈得多。在有限的空间和时间里面，艺术必须提供精美的形象，唤起高度的情感和丰富的联想并体现深刻的思想，我们需要这种语言，因为我



们在某种程度上受到了表达方式和生活方式的限制并常常缺乏充分表达（如感情、感觉、情绪和领悟等等）的机会。这就是为什么我们会把灵魂、气、精神本质等词汇与风景画和某些景观设计联系起来，也是许多景观艺术家和设计师把自己投身于大自然的保护之中的原因。

从这个意义讲，景观艺术与设计同是扎根于不仅仅强调绘画特征还重视它的思想内涵的美学土壤之中。前面所举的山水画的艺术哲学和浪漫主义运动的美学思想等典型事例中，都包含着景观中强烈的知识内涵的涉入。

同时，一种影响到后来东西方设计倾向的强烈的设计模式从风景画中展现出来，为景观设计的实践和教育提供了重要的范式。

首先，这一点可以从艺术家们把风景描绘与自己的美学理想结合起来的方法看出来。比方说，理想化景观的艺术手法就象征性地表达了一种对人间天堂式的理想生活的梦想；一些浪漫主义风景来自于现实生活的激励，而风景的变化展示了人的命运与自然力之间的独特的关系，这种艺术如此生动的原因在于它的画面不是对自然形态的机械描绘，而是艺术想象和思考的结果，也就是说，它是包含了设计师对自然的深刻理解的设计画面。即便是在印象主义的极端特例文森特·凡·高的色彩和心理意识极其强烈的风景画中，仍然有着一种很强的设计感：“凡·高笔下的太阳不是在天空中升起，而是将天空卷入运动之中，致密的线条笔触充斥在画面中，象无数的电流，每样事物都有它自己的磁场”。^①

更重要的是，这种设计感也能从主宰了欧洲艺术几个世纪的

^① 波·杰法雷斯《风景画》第68页。



普桑的风景画中那些理性的平面处理和数学准确性中找到痕迹。即使是在20世纪，普桑的影响力依然存在，使我们不禁有些怀疑蒙德里安和密斯·凡·德·罗这些大师的创造力。普桑艺术的理性化倾向和其绘画中的设计感也从根本上影响了英国学派的发展。在中国艺术史上也有着类似的情况。中国山水画带有典型东方式的主观因素。对山与水之间的象征性关系的理解也深深地影响着景观设计，使中国古典园林散发着浓厚的画意。

其次，更明显的设计感还从画家们观察和定义空间的方法，即透视法中体现出来，它从文艺复兴到20世纪早期一直影响着西方的设计发展。正是由于运用透视法的不同方式，才使得东西方的风景画和景观设计中产生了如此丰富众多的差异性。

因此，艺术对我们来说不仅仅是一幅画，我们显然不能将景观教育中的艺术研究局限在视觉方面。从形态学的观点看来，对景观设计艺术的研究需结合大量的文化、社会、哲学和技术性的主题来研究，特别是对设计思想的变迁和过去的实践经验等等能够缩短美学思想和设计实践之间距离的主题。

正如在第十八、第十九章中提到过的，如果我们带着对设计和设计形态之间关系的考虑把对艺术的研究和景观美学结合起来，就会达到理解景观艺术概念的新境界，并为进行设计思想的基本研究奠定坚实的基础。

虽然，设计教育中的艺术是个老话题，然而一旦我们将艺术与环境整体性、人类文化研究联系起来并在艺术和设计形态学之间建立一种不可分割的关系，那么景观艺术研究（所有空间形态的共生）就会被赋予新的意义，并对景观设计产生巨大的影响。这就是我们所谓的景观形态学的艺术内涵：一个对景观设计语言的综合、整体的理解和运用。



然而，在很多学校，艺术仍然只是艺术。相关的教学一般只是从美术角度出发并且通过一些设计史教学、课程设计和一些具体研讨会等不成系统的方法进行的，这样会使学生很难将设计方法与相关的艺术要素衔接起来，无法从美学高度上整体地认识理论和将各门类的艺术知识运用到环境设计的实践工作中去。特别是对那些非设计专业的学生如地理、园艺、美术或纯科学的学生来说，学习难度可想而知。

在实际教学中，教学时间表往往是因专业急需而被基本知识和技术课程填满了。在这种情况下，我们不能指望学生自己通过思考或研究设计形态学来提高理性思维能力。此外，一些非常宝贵的景观设计传统如雷普顿的“轻柔的双手”等精神和技巧都有失传的危险。

此外，景观美学的教育不应只停留于抽象的阶段或仅限于对艺术理论断断续续的介绍或只是讨论其品味或风格的变化，就目前高等教育的水平来说，景观美学的教育依然是和设计方法脱离并严重落后的，但只注重即时利益的、实用的而不考虑促进整体性的教学方法也是不可取的。景观美学的教育工作应该超越现代的束缚而集中在逻辑、形态、情感、观察方法、分析和整体感等基本的景观问题上。

景观设计的形态学是一个涵盖了众多美学范畴的关于设计语言运用的美学体系，它将艺术与自然条件、历史、社会和设计哲学紧密相连以填补文化背景、人类对空间的愿望和整个环境之间的脱节问题，在这种教学体系中所有的景观知识是互相交织在一起的，以跨学科的方式进行教育是完全必要的。然而，在这方面的研究仍旧是个尚未成形的课题。我们需要重新审视我们的教学体系，改革我们对艺术及景观美学内涵的教育方法，进一步为教



授设计语言建立一个形态系统。

我们也知道，在设计实践中，由于人和地理因素各不相同，试图提出一种万能的设计方法运用于各种不同的设计领域中是很荒谬的。因而，我们在此提出的景观形态学大纲并不是公式化的设计导向，而是一次从美学角度实际分析设计方法论的努力。它为设计师和学生带着对相关问题的考虑从美学上发展自己的设计思想提供了可能。从历史的甚至现在正在发生的事实教训中我们可以看到：在某些“主义”式的设计，如现代主义建筑中，一些跟随现代主义思潮在1960~1970年中兴建的环境今天正在全世界很多地方遭到排斥。不幸的是，同样的错误正在被第三世界重复，尤其是在象中国这种面对严重的住房和经济发展问题的国家。这些不理智的发展一旦实现，所造成的环境破坏有可能是无法挽回的，其代价也将是无法想象的。

现在正是我们推动环境整治过程和改革设计教育的关键时刻。设计学院不应当是制造工业文明大生产所需的奴隶般的设计师的工厂，而应是培养那些了解他们的土地和人民，有强烈的美感并立志美化人类生活环境的真正设计师的摇篮。



后 记

在谢菲尔德大学近三年的学习过程中，我研究了风景绘画和设计的历史并尽力去探索景观美学理论。研究结果主要包括以下五个基本方面：

1. 景观艺术思想
2. 景观中的道
3. 经验主义的思想方法
4. 不同景观思想的比较
5. 景观形态学：设计语言的研究

在这些问题中融合了一整套景观哲学和设计方法论，从衔接艺术、设计美学、设计和教学上来讲是系统和实用的。然而，这项工作显而易见是有缺陷的，这使我既兴奋又困扰，因为通过这次研究我可以清楚地看到未来研究的方向；而另一方面，对这种研究的体验又让我意识到面对这个巨大的理论体系的困难。拿景观形态学的定义来说，辞典中对形态的解释是：一门对动植物外形，词语的构成进行研究的科学，在此，则是对景观中“活着的形式”——一种场所中的动态平衡——的研究。在具体的时空关系和人们生活、事物变迁的运动之中，这种研究涉及到对环境 and 人性等问题的思考和诸如环境变迁、控制、文化介入、可持续性和进化以及技术的改进等等方面，这不是一种纯理性的思考而是思想和文化的合成体系（哲学、生态学、心理学），一种为了调整景观思想和指导相关实践及教育而对生命运动形态进行的研究。

因此，形态学包含以下属性：

1. 整体的、由上而下的思考方法（从哲学到实践），一种生



态概念；

2. 深入观察，从整体去欣赏，遵循“道法自然”的法则而非寻找可抄袭的模式；

3. 在意识到理想形式之不可能性的前提下寻求优化环境的方法，在不同空间和不同体系中达到某种平衡。相关的教学也应以此为目的。

未来的景观形态学研究的课题应该是：

一、心理学-美学

1. 意象的变形
2. 景观表达中的异化
3. 整体过程中的个人行为
4. 场景

二、生态美学

1. 生态学的主题
 环境变迁之评论
 整体的一致感
2. 艺术中的生态学
3. 生态美学原理
4. 破坏与重建
5. 生态美学与实践：应用形态学

我希望这些课题能够引起理论家、设计师与教育家在相关学术领域的更多的重视，并以不同的方法继续这项研究工作。

吴家骅

英国 谢菲尔德

1992年10月



参考书目

REFERENCE I

(英文部分)

Appleton, Jay (1975), *EXPERIENCE OF LANDSCAPE*, John Wiley & Sons, Chichester, New York.

Beer, Anne R. (1990), *THE CONTRIBUTION OF LANDSCAPE PLANNING TO ENVIRONMENTAL PROTECTION* (Paper), Sheffield University, UK.

Beer, Anne R. (1990), *ENVIRONMENTAL PLANNING FOR SITE DEVELOPMENT*, E. & F. N. Spon, London, New York.

Bentley, Ian (1985), *RESPONSIVE ENVIRONMENTS*, Architectural Press, London.

Berger, J. (1971), *WAYS OF SEEING*, Penguin, London.

Bothenstein, John (1933), *AN INTRODUCTION TO ENGLISH PAINTING*, Cassell, London.

Burke, Joseph (Edited by T. S. R. Boase 1976), *THE OXFORD HISTORY OF ENGLISH ART, ENGLISH ART 1714 ~*



1800, Oxford, The Clarendon Press.

Butt, Gary & Frena, B. (1955), *HARMONY RULES*, Arrow Books.

Carli, Enzo (1980), *THE LANDSCAPE IN ART*, William Morrow and Company, New York.

Carritt, E. F. (Ed. 1931), *PHILOSOPHIES OF BEAUTY*, Oxford.

Castle Howard Publication (1988), *CASTLE HOWARD*, Castle Howard Estate Ltd. Yorkshire, England.

Clark, Kenneth (1949 ~ 1986), *LANDSCAPE INTO ART*, John Murray, London.

Clark, Kenneth (1973), *THE ROMANTIC REBELLION*, John Murray, Sotheby, London.

Clarke, F. (1976), *LANDSCAPE INTO ART*, John Murray, London.

Colvin, Brenda (1948), *LAND AND LANDSCAPE*, John Murray, London.



Cowell, F. R. (1978), *THE GARDEN AS A FINE ART*, Weidenfeld and Nicolson, London.

Dansereau, Pierre (1975), *INSCAPE AND LANDSCAPE*, Columbia University Press, New York.

De Lucio-Meyer, J. J (1975), *VISUAL AESTHETICS*, Lund Humphries Publisher Limited, London.

Drive Publications Limited (Ed. 1973), *TREASURES OF BRITAIN*, Drive Publications Limited, London.

Dunkerton, Jill, Foister, Susan, Gordon, Dillian, Panny, Nicholas (1991), *GIOTTO TO DÜRER, Early Renaissance Painting in The National Gallery*, Yale University Press, New Haven and London.

Fairbrother, Nan (1956), *MAN AND GARDEN*, The Hogarth Press, London.

Fleming, Laurence and Gore, Alan (1979), *THE ENGLISH GARDEN*, Michael Joseph, London.

Fleming, William (1974), *ARTS & IDEAS*, Holt, Rinehart and Winston, New York.



Fletcher-Watson, Jo (Ed. 1992), *THE NATIONAL TRUST HANDBOOK*, The National Trust, London.

Francis, Mark and Hester, Jr., Randolph T.(Ed. 1990), *THE MEANING OF GARDEN*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.

Frena, B. (1986), *CHINESE BELIEFS*, Arrow Books.

Frick, Dieter (Ed. 1986), *THE QUALITY OF URBAN LIFE*, Walter de Gruyter. Berlin, New York

Gombrich, E. H. (1977), *ART AND ILLUSION*, Phaidon Press, London.

Gombrich, E. H. (1984). *THE STORY OF ART*, Phaidon Press, London.

Goodman, Gordon T. (1965), *ECOLOGY AND THE INDUSTRIAL SOCIETY*, Blackwell Scientific Publication, Oxford.

Gray, David B. (1985), *ECOLOGICAL BELIEFS AND BEHAVIOUR*, Greenwood press, London.

Grigson, Geoffrey (1975), *BRITAIN OBSERVED*, Phaidon Press Limited, London.



Hadfield, Miles (1960, 1969), *A HISTORY OF BRITISH GARDENING*, Spring Books, London.

Hadfield, Miles (1977, 1988), *THE ENGLISH LANDSCAPE GARDEN*, Shire Publication Ltd., Bucks, UK.

Hadfield, Miles, Harling, Robert, Highton, Leonie (1980), *BRITISH GARDENERS*, A. Zwemmer Ltd, London.

Halliday, F. E. (1967), *CULTURAL HISTORY OF ENGLAND*, Thames and Hudson, London.

Hemming, Charles (1989), *BRITISH LANDSCAPE PAINTINGS*, Victor Gollancz Ltd. London.

Honour, Hugh and Fleming, John (1984), *A WORLD HISTORY OF ART*, Macmillan, London.

Howard, Peter (1991), *LANDSCAPE, The Artists' Vision*, Routledge, London and New York.

Hunt, John Dixon (Ed. 1982), *THE ENGLISH LANDSCAPE GARDEN*, Garland Publishing, New York. London.

Hunt, John Dixon and Willis, Peter (Ed. 1975 and 1988),



THE GENIUS OF THE PLACE : THE ENGLISH LANDSCAPE GARDEN, 1620 ~ 1820., The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

Hunter, John Michael (1985), *LAND INTO LANDSCAPE*, George Godwin, London and New York.

Hussey, Christopher (1927 ~ 1967), *THE PICTURESOUÉ*, Frank Cass & Co. Ltd., London and Edinburgh.

Jackle, J. A. (1987), *THE VISUAL ELEMENTS OF LANDSCAPE*, University Massachusetts Press, Boston, USA.

Jellicoe, Geoffrey and Susan (1987), *THE LANDSCAPE OF MAN*, Thames and Hudson, London.

King, Ronald (1979), *THE QUEST FOR PARADISE, A History of the World's Garden*, Mayflower Book, New York.

Klee, P. (1968), *PEDAGOGICAL SKETCH-BOOK*, Faber & Faber, London.

Malins, Edward (1966), *ENGLISH LANDSCAPE AND LITERATURE 1660 ~ 1840*, Oxford University Press, London.

Mann, William A. (1981), *SPACE AND TIME IN LANDSCAP*



-E HISTORY, Landscape Architecture Foundation, Washington, DC.

Manning, Owen. D. (1975), 'The Nature of Landscape and Landscape Design', LANDSCAPE DESIGN, Journal of Landscape Institution, UK.

Mcharg, Ian L. (1969), DESIGN WITH NATURE, The Natural History Press, New York.

McKim, R. H. (1980), EXPERIENCE IN VISUAL THINKING, Brooks/Cole, Publisher, Monterey, California, USA.

Mosser, Monique and Teyssot, Georges (Ed. 1991), THE HISTORY OF GARDEN DESIGN, *The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*, Thames and Hudson, London.

Paulson, Ronald (1975), EMBLEM AND EXPRESSION MEANING IN ENGLISH ART OF THE EIGHTEENTH CENTURY, Thames and Hudson, London.

Penning - Rowsell, Edmund C. and Lowenthal, David (Ed. 1986), LANDSCAPE MEANINGS AND VALUES VALUE, Allen and Unwin Ltd. London.

Proshansky, Harold M., Ittelson, William H. and Rivlin,



Leanne G. (1970), *ENVIRONMENTALPSYCHOLOGY*, Hilt, Rinehart and Winston, . New York.

Pye, David (1978), *THE NATURE & AESTHETICS OF DESIGN*, Barrie & Jenkins, London.

Read, Herbert (1986), *THE MEANING OF ART*, Faber & Faber Limited, London.

Reynolds, Graham (1950, 1988), *ENGLISH WATERCOLORS*, The Herbert Press, London.

Reynolds, Graham (1971), *A CONCISE HISTORY OF WATERCOLORS*, Thames and Hudson, London.

Reynolds, Graham (1986), *TURNER*, Thames and Hudson, London.

Robinson, D. G. (Ed. 1976), *LANDSCAPE EVALUATION*, University of Manchester, UK.

Rosenthal, Michael (1987), *CONSTABLE*, Thames and Hudson, London.

Rosenthal, Michael (1987), *CONSTABLE*, Thames and Hudson, London.



Sickman, Laurence and Soper, Alexander (1956), *THE ART AND ARCHITECTURE OF CHINA*, Penguin Books, London.

Sir, Oswald (1949), *GARDENS OF CHINA*, The Ronald Press Company, New York.

Smardon, Richard C, Palmea, James F. and Felleman, John P. (Ed. 1986), *FOUNDATIONS FOR VISUAL PROJECT ANALYSIS*, John Wiley & sons, New York.

Stechow, Wolfgang (1966), *DUTCHLANDSCAPE PAINTING*, Phaidon, Oxford.

Steegmann, John (1936), *THE RULE OF TASTE: FROM GEORGE I TO GEORGE IV*, Macmillan and Co. Limited, London.

Tandy, C. (Ed. 1975), *HANDBOOK OF URBAN LANDSCAPE*, Architectural Press, London.

Thacker, Christopher (1979), *THE HISTORY OF GARDENS*, Croom Helm, London.

The Arts Council of Great Britain (1965), *CHINESE PAINTING AND CALLIGRAPHY Form the Collection of John M. Crawford*



Jr., the Victoria and Albert Museum, London.

Turner, T. H. D. (1986), *ENGLISH GARDEN DESIGN: History and Style Since 1650*, The Antique Collectors' Club Ltd., England.

Turner, T. H. D. (1990), 'Was Landscape Design a good Idea?' *LANDSCAPE DESIGN*, UK.

Vaughan, William (1978), *ROMANTIC ART*, Thames and Hudson, London.

Whyte, W. (1980), *THE SOCIAL LIFE OF SMALL URBAN SPACE*, Conservation Foundation, Washington, DC.

REFERENCE II

(中文部分)

童寓、造园史纲、北京：中国建筑工业出版社，1983

童寓、江南园林志、北京：中国建筑工业出版社，1984

刘敦桢、苏州古典园林、北京：中国建筑工业出版社，1979

刘敦桢、中国建筑史、北京：中国建筑工业出版社，1987

潘谷西、江南园林图录、南京：东南大学出版社，1979

李泽厚，刘纲纪主编、中国美术史·北京：中国社会科学出版社，
1990

冯钟平、中国园林建筑、北京：清华大学出版社，1988



陆俨少、山水画、北京：人民美术出版社，1980

卢甫圣、黄宾虹、上海：上海书画出版社，1994

朱熹、四书集注、长沙：岳麓书社，1988

陈从周、说园、上海：同济大学出版社，1986



附录：一些关于景观设计教育的信息 (参考英国景观教育)

为了适应保护和改进我们的环境特别是景观的要求，在很多发达国家中，景观设计教育已从环境设计中发展为一支独立的科学了。

景观建筑师拥有的最早的专业团体是于 1899 年成立的美国景观建筑师协会。在此之前其专业活动从花园设计到公园不等。在弗雷德里克·奥姆斯泰德的影响下，该协会朝着更广泛的园林体系和城市规划迈进。1900 年于哈佛大学出现了第一个景观建筑学专业，1929 年成立了英国景观学院，它是景观学科三个分支服务的实体：景观设计、科学和管理。1932 年，英国的第一门景观设计课程出现于莱丁大学 (Reading University)。英国的一些大学于 50 年代到 70 年代早期设立了几个景观设计学的研究生项目。随后，与之相关的一些景观设计课程和教育体系在不同的大学、技校和专科学校中发展起来。作为一个景观教育相对成熟的体系，教育大纲、哲学、目的和课程结构等都清清楚楚地写在这些学院的教案上。

教育与哲学

景观建筑学被泰晤士理工学院 (Thames Poly) 定义为“设计的科学和艺术以及自然与人为元素如地、水、植物和已有建筑构成的整体。景观建筑师的责任是为多种用途和居住活动提供适当的环境”，并且“景观这一行业在创造绿色环境中起着重要的



作用”。

而曼彻斯特理工学院（Manchester Poly）的观点是：“控制和规范外部空间在城乡环境中的改变的活动……这种实践活动旨在寻求社会利益和整个自然秩序中的最佳平衡状态”。

在格拉斯哥艺术和设计学院（Gloucester College of Art and Design）则是“从也许最独特的艺术和科学的合成角度来看，景观建筑学的主题是人与自然的相互作用”。

谢菲尔德大学的基本哲学是这样的：“对景观建筑学的学术研究已发展到能够满足该专业所需的三个阶段了。它是一项跨学科的研究，要求研究者对社会和文化有着与对科学和技术一样深入的理解。从本质上讲景观建筑学是一门实用科学，而用于指导设计决定和作为设计基础的理论来自于对某一特定时空中人与土地关系的研究。作为一种应用科学它鼓励对思想和理论不断地检验。”

通常，设计师的责任是创造多种用途的居住和生活空间，某些学院认为景观建筑的“中心考虑”应从艺术和科学的角度出发，研究人与自然的相互作用（格拉斯哥艺术和设计学院）。而在谢菲尔德，首先强调的是对人文和社会科学的了解如科学技术一样好。这里就有分歧了：前者更加强调跨学科的艺术和科学知识基础，后者则着重于科学技术和社会基础。

课程的目的

在泰晤士理工学院的教學大纲中，教學目标是：“为那些愿意成为景观设计师的学生提供以设计为基础的学术教育。毕业生应具备以下能力：为景观变化制订策略，以敏锐的眼光和想象力去设计并对景观科学管理有透彻的理解”。

在格拉斯哥艺术和设计学院景观建筑学系，大学教育结合学



术研究和职业培训的总目标是一种荣誉的体现，这个总目标由其四个重要特征体现出来：

1. 学生思想的自由和发展是至高无上的；
2. 在景观建筑学的教育中明确地强调它是对这种近期出现的职业和它角色的转化作出的肯定的回答；
3. 实践被认为是课程中最重要的部分；
4. 课程中，对信息合成能力和运用独立的判断能力给予最高的关注。

在曼彻斯特理工学院，课程的目的是要“通过鼓励和引导个人兴趣和思维方式来发展学生研究性的思维结构和个体才能。”

虽然这些学院都普遍承认设计技巧和跨学科的知识基础，它们之间似乎没有明显的差别，然而在谢菲尔德大学，社会和文化因素与教育目的紧密相连，“景观建筑学的目的是满足人类对社会和文化空间的需要，但同时应当以对自然和生理环境造成最少危害的方式进行。因此，在谢菲尔德大学，景观建筑学从根本上被理解为创造一个新环境或适应现有的环境”。

很显然在格拉斯哥艺术和设计学院、曼彻斯特理工学院和泰晤士理工学院等重视实际设计表现的学院，其教学目标都是偏向方法性的，而在谢菲尔德大学，社会背景和环境科学之间的联系是首要的。

课程结构

在遵循景观学的基本思想并允许不同教学取向的前提下，不同学院的课程结构也是各具个性的。

谢菲尔德大学景观学系把本科课程叫做景观设计（和园艺学一起）并颁发理学学士学位。根据教学大纲：“它为有意以景观设计为职业的理科学学生提供了一项景观设计的职业训练，同时保



证他们在相关的科学技巧上得到足够的训练”。

这种大学课程结构是强调纯科学教学的。第一年是入门阶段，有大约 570 小时用在环境生物学、环境地质学、地质物理学等科目上。也就是说，有 84% 的教学是具体知识的学习，只有 16% 的实践时间。第二、三年教学进入景观设计。第二年，在园艺学这个课题下所进行的纯科学教育仍有 30% 的时间，包括：生态系统进化论、环境微生物学、植物进化原理、环境生理学以及生态系统的保护及管理。在第三年中，园艺学又涉及到地质生理学、生态污染，农作物生产及保护等占 32% 学时的课程。显而易见，在谢菲尔德大学 48% 的课时被用于为学生打下一个科学基础。

相反，在格拉斯哥艺术和设计学院景观建筑学的课程（文学学士）却是以设计为基础的，课程计划包含三年的全日制学习。完成之后，学生可以为进一步获得景观设计学学士学位而进行第四年的学习，这样便有得到景观学会会员身份的可能。课程被分为两部分：工程实践和课程学习。正如课程手册所述：三年中不间断的工程实践是“教育过程中的一个关键部分”。实践工作的程序被认为是“教学的主流，因为这些项目为学生提供了发展技能，以及将从其它领域中学到的知识进行合成的机会”。课程学习包括一系列作为设计知识基础的课程：理论、原则和过程；艺术与景观；景观学的背景研究；植物学及其应用；景观建造等。以上所有科目都是以适应实际工程的方式组织的。据课程的时间表，格拉斯哥艺术和设计学院的景观学有 200 课时，也就是约 14% 的课程学习时间，相当总教学时间的 8%（谢菲尔德大学有 48%），而实践项目却占了 526 课时。

显然，在大学生课程编排上，格拉斯哥艺术和设计学院是典



型的设计倾向，而谢菲尔德大学则是以科学基础为重的。

研究生课程

与本科课程不同，研究生课程安排的目标就是要面对真正的景观设计和管理。不管是什么教育背景的学生都应对未来的工作有清楚的认识。

景观建筑学学位的课程总的来说是涉及面很广的，它面向环境评估、规划和作为设计基础的理论以及景观的规划管理等等。

大纲要求的课程有景观设计、景观管理、景观规划和行政程序。

景观设计包括景观入门、景观学史、景观理论及实践、设计社会学、环境科学、应用植物学、材料及构造，学习的方法主要是通过工程实践项目。

景观管理则包括园艺技术、自然维护技术、景观生态学、森林学，教学过程中实践和实地考察是学习的重要手段。

景观规划集中研究场地规划、景观规划、乡村规划、娱乐规划、环境法。其理论由具体的规划工程体现出来。

行政程序课程包括微机应用、报告写作、调查技巧、合同法和对职业实践的掌握。

由于地点和教学传统、尤其是各学院的课程所体现的学术趣味不尽相同，各学院的课程设计也很不一样。例如，除景观设计学的主要科目：景观设计、规划和管理以外，在谢菲尔德大学的科学课程如居住环境规划和微机应用的教学正在增加；而在泰晤士理工学院则是城市环境受重视；而曼彻斯特理工学院则以景观管理为重。

教学方法

教学方法是大致相同的，不外乎是教室和厂房中的辅导，课



堂研讨、参观和实地考察。学生们应是独立学习的。因此，对学生来说自学得来的技巧和利用图书馆及其它设施的能力是极其重要的。

英国景观教育作为其教育体系中相对成熟的一支在景观职业教育中覆盖面很广，面向设计师、管理人员、科学家甚至政府官员。其中一些学院在这方面享有国际盛誉，有着国际影响，然而，从景观美学及其教育讲，仍然存在一些值得深入讨论的问题。

我们感兴趣的是对景观美学这个概念理解和体现上的差别。比方说，景观美学的概念只是在格拉斯哥艺术和设计学院的教学大纲中直接提到过：“美学是自然外貌和景观设计的视觉元素中最为重要的考虑”。在其它的课程介绍中，这些方面只是间接提到；有些景观美学思想是在设计理论、历史、社会和文化研究、城市研究和生态研究中显露出来的，而且其理解还可能和格拉斯哥艺术和设计学院所言不一。

然而，这些学院给人总的印象是对景观美学的概念并没有清晰的定义，在景观美学和实践方法之间缺乏根本的联系，尽管没有人会否认美学的重要性。有趣的是，英国最有名的景观美学理论家，杰伊·艾普勒顿是个地质学家，他的美学观点限于在参考环境心理学的影响下对视觉效果的研究。要发展一门超越传统理论并填补美学与真实设计之间空白的过渡性课程仍是十分困难的。因此，我们前面所讨论的设计形态学仍然有必要进行更深入地探索。

平面设计 吕敬人



吕敬人，生于1949年，湖北人，毕业于同济大学建筑系，获建筑学士学位和德国莱茵兰大学硕士，曾任教于南京艺术学院建筑系，中国美术学院杭州艺术学院客座教授，现任中国美术学院设计艺术学院教授，为该校长期从事设计理论、建筑理论研究。

设计人

ISBN 7-112-05919-3



9 787112 059193
(928) 定价: 38.00元



论文写作，论文降重，
论文格式排版，论文发表，
专业硕博团队，十年论文服务经验



SCI期刊发表，论文润色，
英文翻译，提供全流程发表支持
全程美籍资深编辑顾问贴心服务

免费论文查重：<http://free.paperyy.com>

3亿免费文献下载：<http://www.ixueshu.com>

超值论文自动降重：http://www.paperyy.com/reduce_repetition

PPT免费模版下载：<http://ppt.ixueshu.com>

阅读此文的还阅读了：

- [1. 麻疯树白粉病的病原鉴定](#)
- [2. 野鲮亚科口前室鱼类口唇及其相关结构形态学研究](#)
- [3. 乙状窦形态学研究](#)
- [4. 基于形态学算子的各向异性扩散去噪方法](#)
- [5. 形态学在家具设计中的的探索与应用](#)
- [6. 114微波对脑的影响](#)
- [7. 中国长春瓜类白粉菌Podosphaera xanthii形态学和分子系统学研究\(英文\)](#)
- [8. 形态实验教学中多媒体投影与显影效果对比](#)
- [9. CLL、PLL、HCL临床表现和细胞形态学探讨](#)
- [10. 高频焊管错边缺陷的图像处理及特征提取](#)
- [11. 景观形态学浅谈](#)
- [12. 广东沿海的砂壳纤毛虫及3种国内新纪录](#)
- [13. 京都稀蟾在浙江首次发现及其形态描述](#)
- [14. 增高的血清白介素-10反映肾小球疾病的增生程度](#)
- [15. 宽瓣头细蛾形态及生物学特性研究](#)
- [16. ITP巨核细胞形态学观察](#)

- [17. 殷墟大司空M303出土的植物叶片研究](#)
- [18. 歌德的“形态学”美学观念及其现代性文化启示](#)
- [19. 基于属性论的肺癌细胞识别](#)
- [20. 基于自适应滤波的噪声图像边缘检测方法](#)
- [21. 4种常见金鱼骨骼形态学观察](#)
- [22. 钩端螺旋体L型的诱导及形态学观察](#)
- [23. 鼻咽内窥镜对咽鼓管咽口的形态学观察](#)
- [24. 一种抑制参数估计背景色噪声的形态学滤波算法](#)
- [25. FCM分割和形态学的沥青路面图像裂缝提取](#)
- [26. 论英汉词汇形态学的对比差异](#)
- [27. 山茱萸水提液对骨质疏松模型小鼠骨形态学影响](#)
- [28. 多鳃鱼类一新属及该类鱼感觉沟系统的变异](#)
- [29. 肌球蛋白 II 缺失细胞胞质分裂机制研究](#)
- [30. 绿草履虫皮层表面的形态学研究](#)
- [31. 尿石基质形态学研究](#)
- [32. 显微图象的形状参数测量](#)
- [33. 基于形态学商图像的光照归一化算法](#)
- [34. 龙胆属秦艽组植物分类与鉴别研究进展](#)
- [35. 中国5省虫茶形态学比较研究](#)
- [36. 满文外音字■的词头、词中形式研究](#)
- [37. 基于形态学重建和Canny算子的边界提取方法](#)
- [38. 辉蟠成虫形态学研究\(半翅目:蟠科\)\(英文\)](#)
- [39. 基于形态学处理的短波跳频信号宽带时频检测算法](#)
- [40. 波形与直形接骨板内固定对局部皮质骨微循环影响的形态学 …](#)
- [41. 波形与直形接骨板内固定对局部皮质骨微循环影响的形? …](#)
- [42. 一种数学形态学二值图象编码快速算法](#)
- [43. 独叶草叶二叉分枝脉序中网结脉和盲脉的形态学研究](#)
- [44. BMP12基因和间充质干细胞修复兔跟腱缺损的形态学研究](#)
- [45. 基于Prewitt算子与形态学的肝病图像检测方法](#)
- [46. CD5阳性的弥漫性大B细胞淋巴瘤临床病理分析](#)
- [47. 芍药属牡丹组基于形态学证据的系统发育关系分析](#)
- [48. 纳米Fe₂O₃与纳米SiO₂对石英砂表面改性的制备工艺优化研究](#)
- [49. 紫胫长夹蝗消化道的形态学观察](#)
- [50. 自体耳软骨移植在动脉岛状皮瓣中成活规律的形态学研究](#)