

# 立体主义视域下的苏州园林框景研究

罗原 高小华

**内容提要:** 框景与中国古典美学中的如画概念有关, 其建构手法涉及到三维空间(景)与二维空间(画)的转换。文章以在空间重构方面具有革新意义的立体主义为视角, 分析了苏州园林传统的框景建构手法如漏景、借景、移步换景等, 发现它们具有压缩空间景深引起视觉错觉的共同特征, 指出运用视觉错觉建构浅空间是营造如画美的重要方式之一。通过解读传统框景建构手法的视觉新意, 试为打破古典园林与当代景观间的传承壁垒提供一些有益的思路。

**关键词:** 苏州园林; 立体主义; 框景

框景即是四方围框中间观景, 它反应了中国古典美学的如画观——如画介于真实与虚幻之间。这意味着框景可能具有这样一层功能: 它在视觉上能使真实的三维景致空间向虚拟的二维“绘画”平面转换, 以达到似真(景)似幻(画)的效果。然而, 目前关于框景是否能营造视觉错觉以及如何营造视觉错觉的讨论十分欠缺。在20世纪上半叶, 现代主义的设计师与批评家试图从过去的岁月里抽离出设计方法, 将艺术的理念与工匠的手艺结合以提高设计水平。而当时的园林设计也的确受到了立体主义(Cubism)艺术理念的影响, 这说明立体主义的艺术理念具有跨学科比较与分析的可能性。此外, 立体主义与框景对于空间平面性处理的关注, 也是本文得以运用立体主义视角分析苏州园林框景建构的原因之一。

## 一、网格效应

苏州园林的框景, 具有与用毛笔画出来的山水和用材料做出来的山水没什么本质区别的效果, 这说明框景很有可能蕴藏着一些能压缩三维空间(景致)纵深感, 使之接近于二维平面(画面)的建构手法, 以消减空间维度上的矛盾。

漏窗就是一种能减小空间纵深感的框景部件, 当谈及它如何“压缩”空间纵深感时, 立体主义为我们提供了具有启发意义的解释途径。柯林·罗(Colin Rowe)从立体主义的绘画中抽离出了“网格”的概念, 它是指立体主义画面中无数交错线条所形成的结构, 而漏窗相互交错的框条恰好形成了中心镂空的网格, 二者在视觉形式上的相似性构成了一定的解释纽带。

在柯林·罗看来, 网格是一种能缩小画面空间纵深感的视觉结

构, 而视觉对象的网格化正是立体主义打破焦点透视的重要方式之一。网格结构广泛存在于分析立体主义时期的作品中, 如勃拉克的作品《小提琴与大水罐》中首先令人察觉到的便是相互交错的线条, 它们形成的网格将物体分割为了形状各异的几何碎片。只有在观者运用理性思维整理这些碎片后才会逐步辨识出作为主体的对象, 与此同时观者还会发现这些物体几乎都是“平”的。立体主义画家打破了对象在大小、明暗、清晰度等方面的规律变化, 使二维画面无法再根据焦点透视营造出具有三维纵深感的视觉错觉。然而, 被立体主义解构后的视觉对象仍保留着局部空间的透视关系, 所以网格引起的视觉错觉是压缩而非消解空间景深, 正如柯林·罗所说“也许最终我们知道空间收缩的重要性, 由于网格的存在”。



图1



图2

图1、图2分别从留园某个漏窗的前后拍摄，对比可见图1的廊道纵深感明显，景物间距清晰；图2则显得水池窄小、廊道偏短、景物紧凑。然而，图片的感性认识并不能说明“对象的网格化”在真实三维空间中依然具有普遍的同等效应，漏窗营造空间纵深被压缩错觉的原理仍需要更深入的理论阐释。

格式塔心理学家库尔特·考夫卡（Kurt Koffka）在《格式塔心理学原理》中认为，人是无法“看见”深度或距离的，对空间的判断来自于知觉对外界刺激（力）的组织加工，所以“一切现象空间均为实际有效的力的产物”。一些刺激会被知觉为完整而具有意义的图形，另一些则会被知觉为背景。当刺激的力接近时，它们能维持一个相对稳定的视觉平面，而“一旦维持该平面的力受到干扰，该事情就会立即发生变化”。从考夫卡的理论看，明暗、大小、远近等特定的力都会引起视知觉的变化，所以当

漏窗作为相异的刺激叠加在景致前方时，力的变化促使视知觉组织出了新的空间关系。

在承认视觉会发生变化的基础上，继续对空间知觉的变化过程做进一步的分析。最开始，视觉会发现对象的空间关系变得复杂而模棱两可，因为网格将它打破为多个形状各异的碎片，正如保罗·贝尔（Paul A. Bell）在《环境心理学》中提到的“当视野范围内有模棱两可的对象出现时，知觉者会把它感知为与其所获得的信息一致的最简单的图形”。当网格状漏窗将景致在视觉上拆解为复杂碎片时，观者会首先倾向于将景致和窗框知觉为一个最简单的平面整体，接下来原本具有纵深感的景致会在视觉上被短暂知觉为与窗框一体的平面。然而，这种错觉并不稳定，观者随后就会逐步辨识出景致原本的空间景深，其过程正如柯林·罗所说“网格建立了基本上属于浅景深的空间，观者必须通过慢慢感受，才能逐步察知空间深度”，由此论证了网格效应在三维空间中依然有效。

一些研究者从其它角度进行的阐释也有利于更加全面地理解网格效应，例如罗莎琳·克劳斯（Rosalind E. Krauss）从结构主义的角度指出“在由格子的坐标产生的平面性中，格子是挤掉真实维度的一种方式，它用一个平面的横向扩展来代替真实维度”。与透视法则不同的是，格子并不把对象空间映射到画面上而是投射绘画的表面本身，也就是说“格子”切断了图像及其所再现的现实之间的相互联系。克劳斯认为格子“同时扮演着象征和神话……让我们认为正在如何对付唯物主义（有时是科学和

逻辑），但与此同时，它也为我们提供了信仰释放之地（幻觉或虚幻释放之地）”。

我们有理由相信古代造园者对网格效应具有一定程度认识，因为苏州园林保留着一种组合式漏窗：框芯中空而框周呈网格状。这种漏窗同时具有大景深与小景深的视觉效果，能使观者的注意力被完整框芯中的景色吸引而下意识得忽略掉残碎框周的边景。组合式窗框对网格效应的运用说明漏窗的形制除了装饰及实用的目的，或许还能改变空间的视觉呈现。

## 二、层叠空间

借景就是将游园线路外的景致“借”入观赏视域中，它使园林呈现出超越空间界限的视觉变化。前景、中景、借景间虽然彼此独立且有着大景深的事实，但借景却使它们产生了空间景深被压缩融合的错觉。

借景使“深空间的现实不断遭到浅空间暗示的反驳”，这种现象正体现着透明性的特征。在柯林·罗的研究中，透明性既是指能被光线穿透的材料（物理的透明），又是指能使矛盾空间合理化的组织关系（现象的透明）。当多个空间彼此重叠遮挡时，透明性空间层的叠合使“同时对一系列不同的空间位置进行感知”具有了可行性。

柯林·罗还通过立体主义画作进一步阐释了透明性与浅空间的关系。在毕加索的名作《格尔尼卡》中，同时呈现出不同空间中纳粹轰炸小镇格尔尼卡的暴行及无辜民众的惨状。突破了传统绘画中空间的明确限制，使画面呈现出“扁平”

的状态,这使柯林·罗意识到“立体主义者发现了浅空间,并彻底地开发了它”,于是他提出层叠一系列纵向上相互平行的具有透明性的空间层次,能在同为纵向的视角中形成有效的浅空间状态。

高塔、远山、树林等都是常见的被借景物,由于它们距离窗框过远反射光线的夹角极小,在视觉上难以判断透视关系,所以与框在视觉上是近乎于平行的空间层次。通过考察发现,园内的白墙、屋舍、廊道等被借景物却也常常保持着与框平行的状态。以拙政园的一处门洞框景(图3)为例,观者首先会意识到庭院的真实大小被隐藏在景物的层叠之中,通过推测随即判断出这是一个扁平的庭院,然而这种感受与实际情况并不相符,即是说明空间在视觉上产生了被纵向“压缩”的错觉。倘若将庭院内的景致分为如下几层:门框、廊道、桥道、屋舍,则不难发现它们所在的空间层次前后平行。层层推后的空间层次与中国山水画的空间营造有几分相似,“正是这些相互平行的界面为参照,立面组织得到强化”,当空间知觉所需的要素减少时,空间的纵深感就会变弱,进而产生了空间景深被压缩的错觉。

对于无法建构平行关系或无法避免成角透视的被借景物,古代造园者往往会选取体形较小的景物如树干、山石、廊柱等遮挡住透视灭点,以营造空间纵深感较弱的浅空间。

然而浅空间的错觉并不稳定,观者仍然能在逐步明确的判断中意识到前景与被借景物间有着实际的距离。以拙政园绣绮亭的框景(图4)为例,墙屏上矩形空框内的“树图”与墙屏、墙两侧空框构成

了三个前后平行的扁平空间。观者首先会感到“树图”仿佛是平的,并且处于墙屏之前;但随着目光的挪移看到墙两侧空框内透出的树丛后,“树图”仿佛又恢复了空间纵深感,退到墙屏之后。观者的目光在事实与错觉间来回往返,感受到树景深空间的事实不断遭到“树图”浅空间错觉的反驳,进而体悟到如画美境。

层叠空间所建构的空间景深被压缩错觉既矛盾又统一,但它能激发起观者更为强烈的解读动力。上述的简要分析说明借景营造浅空间的方式具有一些规律:首先,借景运用现象透明性与物理透明性,使不同位置的空间层次能被同时观看,形成营造浅空间的基础。其次,巧借与框平行的物象,层叠一系列前后平行的空间层次,加强了空间景深被压缩的错觉。最后,借用小物件遮挡景物间的透视灭点,进一步完善浅空间的营造。

### 三、移动视点

苏州园林自古便有移步换景的美誉,造园者以框景为视点移动的连接点引导着观者游览,向我们展示了如何运用移动视点营造视觉错觉以丰富观者的体验。

立体主义在画面中运用移动视点是通过对不同角度的观察结果并置于同一幅作品中,“用一种隐喻的而不是数学的感觉……唤起了第四维度”。例如在毕加索的作品《多拉·马尔与猫》中,女子的一部分五官像是画家在模特的左边观察到的,另一部分则像是在模特的右边看到的。毕加索将多个角度观察到的细节同时呈现在一张画上,创造出了令人惊骇的艺术形象,也



图3



图4

在画面中建构起时间流动的维度。正如梅景琪所说“在理解的前提下,(艺术家)允许自己围绕着物体运动,再将所见到的连续性细节整合成一幅图画。以往绘画拥有空间,而现在它还拥有时间”。

无独有偶,移步换景同样也在视点移动的过程中建立起了时间的维度,并运用时间的流动感营造了一系列空间错觉,详述如下:

#### (一) 框景引导下的视点移动

以留园入口处的一段连续框景设计为例,刚入留园便是一段昏暗曲折的通道,偶尔有一两个透光的框景引导方向,突然眼前一片明朗,只见巨大空框内出现了一汪碧绿湖水,令人不禁感叹湖面的宽广,然而当游人站定观看后便又会感到湖水面积在逐渐“缩小”。其变化似真若幻,这是运用心理冲击造成视觉错觉的典型,改变观看顺序使人对湖面空间产生了错觉,进

而呈现出典型的如画美特征。

生理活动和心理活动会影响人的空间知觉和时间知觉。例如一个人以相同的速度穿过两个道路总长相同的空间：一个空间有分区并且道路弯曲复杂，另一个空间完整并且道路相对笔直，那么通行者往往会产生前者消耗时间更多的错觉，进而认为二者的空间大小不同。这是因为“知觉到的时距与出现在将被判断的时距中的下列一些因素成正比函数关系：任务难度、非时间信息的加工负荷、以及认知情景的变化量（或高优先级事件）”。而当行人得知二者的时距相同后，他的空间知觉又会再一次受到心理活动的影响而发生改变。而在视点的移动过程中，空间知觉与时间知觉是相互影响的，造园者运用了特点以框景为引导，建构出了许多能使观者产生空间错觉的景致。

## （二）观者寻觅时的视点移动

另一方面，苏州园林的移步换景也体现着造园者与游园者的互动。从学习迁移的角度看，当框景结构元素的一部分出现在其它情景时，这个相似情景就形成了学习迁徙的基础，而观者之前对框景的欣赏经验也会顺时迁移到该情景之中，使游人能自发地寻觅出具有如画美的“框景”。

迁移是学习的一种普遍现象，观者从认识框景的如画美到能够自主地发觉如画美，经历了从被动接受到主动补充的过程。以留园为例，全园曲廊总长近七百米，为游者寻觅如画美提供了许多可能性。廊椅、廊柱、树枝、墙体间形成的合围结构与造园者设计的空框有很多共同之处，可以激活早先存在于观者脑海里的框景画例。而当游人

发现理念与现实契合后，又会对这些超越造园者预想的“框景”产生空间压缩的错觉，因为“幻觉本身又进一步地强调了平面的存在”。对原本就有审美经验的人而言，寻觅如画美能使他们感受到更多的漫游乐趣，因为“这种寻找本身就是一种巨大的愉悦”。园林中看起来平淡无奇的门、洞、柱、杆都能激发他们脑海中的图式，并在想象的愉悦和发现的惊喜中获得极大的精神满足。

以上分析使我们看到了古代造园者对移动视点的关注，而对移动视点的运用“不再是为了模仿自然，不再是为了布置自然，而是为了进行创作，也就是从事带有人的印记的创作”。从引导观者的视觉移动到给予观者发现与创造的可能性，移步换景运用连续的框景建构使游者在变化的空间错觉中体验到丰富的漫游乐趣。

## 结语

框景的建构不必拘泥于传统的形制，因为“一片风景，无论风格是浑厚、冲淡，还是纤秾、沉着，只要能够亦真亦幻，就都是如画的”。本文以立体主义为视角解读传统的苏州园林框景建构手法，并非以颂扬现代艺术的姿态赋予这些传统建构手法原本没有的含义，而是为了更加全面地理解传统框景建构手法，挖掘其中可运用于创新的视觉因素，从而更好地传承这些视觉效果所承载的文化内涵，其现实意义在于为当代景观规划设计提供一些有益的借鉴与启示。

## 参考文献：

[1]彭锋：《如画概念及其在环境美学中

的后果》，《郑州大学学报（哲学社会科学版）》2012年第5期。

[2][美]汤姆·特纳：《园林史》，李曼译，电子工业出版社，2016年。

[3][英]马尔科姆·安德鲁斯：《寻找如画美》，张剑飞、韦照周译，译林出版社，2014年。

[4][美]柯林·罗、罗伯特·拉斯茨基：《透明性》，金秋野、王又佳译，中国建筑工业出版社，2007年。

[5][美]库尔特·考夫卡：《格式塔心理学原理》，李维译，北京大学出版社，2011年。

[6][美]保罗·贝尔、托马斯·格林：《环境心理学》，朱建军、吴建军译，中国人民大学出版社，2009年。

[7][美]罗莎琳·克劳斯：《前卫的原创性及其他现代主义神话》，周文姬、路珏译，江苏凤凰美术出版社，2015年。

[8]刘七一：《立体主义绘画简史》，华东师范大学出版社，2012年。

[9]徐青、魏琳：《时间知觉与估计的认知理论综述》，《应用心理学》2002年第2期。

罗原

西南民族大学博士研究生

610041

高小华

西南民族大学教授

610041

（本文责任编辑 张涛）