

十八世紀英國風景庭園風潮 與中國園林美學藝術影響之關係探討

An Exploration to the Relations
between the Trend of the British Landscape Gardens in the 18th
Century and Aesthetics of Chinese Gardens

莊育振 / 臺中教育大學文化創意產業設計與營運學系副教授

Chuang, Yu-Cheng / Associate Professor of the Department of Creative Design and Management,
National Taichung University of Education



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

圖1 英國史托園 (Stowe Garden) 一景 (圖片來源: 莊育振攝影, 2011年)



摘要

本文主要目的在於探討十八世紀英國風景庭園 (English Landscape Garden) 與「如畫美學」(the Picturesque) 之興起, 以及其與中國園林藝術哲學影響之關係。十八世紀的中國, 正當清朝國力鼎盛時代, 也是中國園林藝術歷經多個朝代的發展後達到成熟的巔峰的時代。中國園林藝術的影響透過多種管道西傳歐洲, 間接或直接的對西方庭園藝術產生一定程度的影響。在十八世紀同時, 歐洲各國正掀起「中國風」(Chinoiserie) 熱潮¹, 中國式的瓷器、壁紙、傢俱等在貴族之間炙手可熱。然而這股風潮除了裝飾性的表面模仿之外, 是否對於歐洲的文化藝術產生較深刻的影響? 本文試圖提出十八世紀英國風景庭園美學在哲學思潮上與中國園林「境界」美學相似之處, 十八世紀的「如畫美學」不僅著重視覺上的美感和環境中的特定視角, 而且更重視欣賞過程中觀眾與自然環境的交互作用。他們認為真正的欣賞風景不僅只是「觀看」風景, 而是更積極走入風景之中去「體驗」與環境之間的互動。此種觀念上的轉變, 導致了歐洲「風景藝術」由平面的風景繪畫走入三度空間具有「劇場性」的「自然風景庭園」。兩種異質園林文化的交流創造出了西方風景藝術形式的巔峰。

關鍵字: 中國風、中國園林、英國風景庭園、如畫美學

壹、十八世紀英國如畫美學的開展

就如同我們現今刻板印象, 一個經典的英國風景會包含高低起伏的草原圍繞著不規則形狀的池塘、湖或者是河流, 橫越著有微曲的小橋。草地上散佈著低頭吃草的牛羊, 或者是鹿群, 一些建築物在景觀的遠方作為點景。(參見圖1) 我們可以在

1. 「中國風」(Chinoiserie) 熱潮興起於歐洲十七世紀中期, 在十八世紀中期達到鼎盛。



圖2 英國布倫亨宮 (Blenheim Palace) 的勝利紀念碑前一景 (圖片來源：莊育振攝影，2011年)

各個西方國家中找到無數類似的範例。一個源自「如畫美學」(the Picturesque) 的風景，是一個理想化的自然風景 (Ideal Landscape)，從一個畫家的角度所創造出來的完美風景。「如畫美學」的概念為十八世紀流行於英國的美學範疇之一，在當時與崇高 (sublime) 和美麗 (beautiful) 並列為三大美學範疇。其主要的概念為利用平面繪畫的結構來欣賞或營造三度空間的自然風景，與中國傳統觀念中「風景如畫，畫如風景」的觀點有異曲同工之妙。其影響所及催生了十八世紀英國自然風景庭園，並將西方風景藝術由二度空間的繪畫轉成三度空間的園林藝術，並成為十九世紀景觀建築之先驅。在此風潮之下，在十八世紀英國傳統的幾何式都鐸 (Tudor) 與斯圖亞特 (Stuart) 王朝花園被一種稱之為「英國風景庭園」(English Landscape Garden) 的藝術形式所取代，因為普遍的流傳於歐陸各國，這種形式在法國被稱之為 "le jardin anglais"³。由於與中國園林藝術的關係深遠，有時候也被暱稱為「英中庭園」(Anglo-Chinese Garden)。

英國風景庭園與「如畫美學」的興起可以歸咎於兩個社會因素：首先，是英國十八世紀前的宗教與政治改革使得新的地主階級產生，有足夠的財富與動機需要建造私人庭園。其次，是十八世紀英國經驗主義哲學 (British Empiricism) 的興起，鼓舞人們親自探索自然以取得知識，鼓舞了追尋「如畫美學」風景的旅行者。

英國政治與宗教的轉化可以被追溯到三個世紀前。英國在十八世紀前的宗教與政治革命，使得權力由教會與老貴族轉換到新世代的地主身上。雖然舊貴族們的資產大幅縮水，但是農家與放牧的土地卻逆勢成長。羊毛工業蓬勃發展，使得農業經濟快速成長同時也改變了鄉村的地貌。稅收與利息的降低使得農業收入成長，也創造出一批新的地主與貴族。這些暴發戶新地主為彰顯自己的財富，特別熱衷於建

2. John Dixon Hunt and Peter Willis eds, *The Genius of Place: The English Landscape Garden 1620-1820*. London: MIT Press, 1988, p.1.

造鄉間豪宅與精美的庭園。雖然，在海峽對岸的法國國王路易十四 (Louis XIV, 1638-1715) 已經利用凡爾賽宮的幾何式庭園創造出一種絕對君權的氛圍與超越自然的權力象徵。然而，英國的新貴族 (已經歷經了革命，產生了憲法與議會式的政治) 認為法國式的庭園不僅與他們天性不符，而且維護起來異常昂貴。所以，從十八世紀開始，英國風景庭園便聚焦在充滿婆娑樹叢的牧場上。(參見圖2) 雖然這個景象過去從未在歐洲被見到，但仍然被關心流行時尚的名流們所追隨著！隨著這種新風潮散播到歐陸，各國的君主與貴族無不起而效尤，紛紛建立自然風景庭園作為他們原有東正教式 (orthodox) 幾何庭園的擴充。這種現象導致了「英國風景庭園」專有名詞的產生。

十八世紀英國對自然風景態度的最戲劇化轉折，源自於工業革命 (Industrial Revolution) 與英國經驗主義 (British Empiricism) 的思想。根據經驗主義的主張，所有的知識皆應來自於經驗。十八世紀英國經驗主義者堅決反對先天的成見，而堅持知識是來自於感官經驗與內在心理體驗——包含情感 (emotion) 與自我反省 (self-reflection) 所構成。新的經驗主義鼓勵將自然視為一系列有秩序的模式，取代了過去看待自然為野性的荒野。這反映出將物質與社會的世界視為一個巨大的機械的思想，這個機械的運作原則可以被人類的智能所掌握，而非依靠宗教或迷信的說辭。當時被稱為經驗主義的三大哲學家的洛克 (John Locke, 1632-1704)³、休謨 (David Hume, 1711-1776) 和貝克萊 (George Berkeley, 1685-1753) 鼓勵人們透過經驗研究自然，而非依循書本上既有的道理。洛克與其他的經驗主義者主張開放個人的對於自然欣賞的觀點，允許個人作自我獨特的詮釋。當我們看到一個如畫的景觀時，每個人 (包含藝術家與非藝術家) 都會有屬於源自獨特觀點的個人想像。這種經驗主義觀點的一致性，產生了人心與自然間的交流，也是浪漫主義想像的核心 (Romantic imagination)，同時也是十八世紀英國風景庭園運動的核心主張。

此外，隨著工業革命的來臨，當時人們認為所有的土地都是有被開發與被探索的潛力，這種態度產生了一種加速遠離「純自然」的氛圍。庭園在這種概念之下不僅是僅止於休憩與娛樂的用途，而是成為「自然」可被操控的一種表徵。英國人透過他們「再創」的「自然」展現出他們的自信。自然風景庭園也成了從傳統幾何庭園跳脫出來的一種戲劇性的變化。⁴ 隨著經濟與政治自信的增長，人們開始在這種

3. 洛克的核心信仰可以在他的書 (*Essay Concerning Human Understanding*, 1690) 中得見，在此書中他建構了人類心靈的準則比喻為「白板」(tabula rasa)，認為人並沒有先天具有的心智，如同一塊白板，所有的知識都是由他們的感官與經驗逐漸累積而來。

4. 這種態度的轉變也反映在風景畫上，美學的觀點由「崇高」(sublime) 轉化成「如畫美學」(picturesque)。

新型式的英國庭園中尋求多樣化與創作的自由。生態哲學家保羅·夏帕德（Paul Shepard, 1925-1996）描述說：「十八世紀英國庭園可以被視作一種對於傳統上流社會華麗型式品味的一種反動」。⁵

從字義上來看，“landscape”這個名詞在一般英文字典上的定義為「一塊土地延伸的範圍，被認為在視覺上具有顯著的特色。」（an extensive area of land regarded as being visually distinct）⁶但是，最初十八世紀當「風景」這個詞被介紹到英國時，它帶著一種強力的意涵指涉著「透過藝術家所詮釋的自然，所創作出一片土地的圖畫」（a picture of the land, created through an artist's interpretation or vision of nature）。⁷所以，一片風景的美麗與否需要依靠藝術家所選擇的構圖、顏色與自然元素所決定。十八世紀英國風景的概念是被畫家的視野所掌握，特別是被十七世紀後文藝復興時代的風景畫家所左右，他們也被視為「如畫美學」發展的主要來源之一。羅倫（Claude Lorrain, 1600-1682）、浦松（Nicolas Poussin, 1594-1665）、杜格（Gaspard Dughet, 1615-1675）和羅沙（Salvator Rosa, 1615-1673）這些藝術家所繪製的風景畫是烏托邦式的理想畫面，不斷的被十七與十八世紀的英國畫家與文人所複製與追尋。⁸這些風景畫被視為偉大希臘與羅馬傳說的經典再現。在十八世紀初的英國，這種經典式的後文藝復興時期對於風景熱衷直接影響到「如畫美學」的興起。

從歷史上來說，“picturesque”這個詞最早在英國開始用於十七世紀末期。最初這個詞用來說明「適合被放在一幅畫中的物體」，或者是「實體的物質美得可以被視為圖畫的一部份」。從字源上來說，這個詞有來自於其他歐洲語言的根源，例如，法文的“pittoresque”與義大利文的“pictresco”等都有雷同的意涵。這個詞在十八世紀初期開始流行，但最早並非特別用來指稱風景。而是指稱適合入畫的景色或是適合入畫的人類活動。在十八世紀，這個詞的涵意變成為更直接的、具有非常強烈的視覺性意涵，也就是具有強烈的繪畫性。⁹然而今日，這個詞所代表的意義是迷人、安靜、驚人的色彩但並非戲劇性的，但已經不具有明顯的描述性或是視覺性。

5. Paul Shepard, *Man in the Landscape*. New York: Doubleday, 1972, p.80.

6. Diana Treffry ed. *Collins English Dictionary*. Glasgow: HarperCollins, 1998, p.870.

7. John Brinckerhoff Jackson, “The Word Itself,” in John Brinckerhoff Jackson ed., *Discovering the Vernacular Landscape*. London: Yale University Press, 1984, p.3.

8. 在十八世紀晚期，英國風景畫家受到十七世紀法國與義大利風景畫家所影響，開始創作出更高水準的風景畫作。請參見莊育振，〈理想風景的追尋——從十八世紀英國如畫美學的觀點談攝影的劇場性〉，《臺灣美術》78期，2009年10月，台中，頁60-75。

9. Harold Osborne, *The Oxford Companion to Art*. UK: Bath Press, 1999, p.867.

在發展「如畫美學」風景庭園早期理論家之中，約瑟夫·愛迪生（Joseph Addison, 1672-1719）最早提出對於庭園藝術的新見解。他呼應更早期的理論家威廉·天波爵士（Sir William Temple, 1628-1699）的觀點，天波強調對「想像的樂趣」（pleasures of the imagination）和好品味的培養是極具影響力的。¹⁰當與自然相遇時，人類通常有強烈的驅力去馴服，利用改造它以作為人類的消費、居住、採食，甚至於靈性的、休憩的與美學的用途。人類消費自然的歷史可以說是跨文化的現象。在十六世紀時，庭園被視為超越一般文化景觀的創造。風景涵蓋了許多人類文化的產物，例如橋樑、道路與港口等，所以也被稱之為「第二自然」（second nature）。¹¹羅馬哲學家西塞羅（Marcus Tullius Cicero, 106B.C.-43B.C.），把「風景」稱之為「耕耘過的自然」（cultivated nature）。影響所及，使得西塞羅學派的人文主義者創造出一個新名詞，稱之為「第三自然」（third nature）。「庭園」被描述成一個小世界，在這個小世界中，休閒遊憩的目的超越了功能的需求。人們的智慧與技術在此被用來創造出一個自然與藝術融合的人造環境。在十八世紀末，庭園不僅是地主與富商們展示他們財富的場所，同時也是一種處理荒野自然的能力展示場所。從創造庭園的優點來看，這個實體空間可以被更愉悅的欣賞，更舒適的被遊歷，更安全的被造訪，就如同一幅畫一般！

貳、英國風景庭園的發展與中國園林的影響

在十三世紀，馬可波羅是最早向歐洲介紹中國庭園的西方人，但馬可波羅的描述僅止於遊記中的簡單描述。直到十七世紀晚期，貿易商與傳教士開始往來中國之前，真正中國庭園的概念、佈局結構與技巧一直對西方世界來說是個迷思。中國園林的風格一直被認為是對十八世紀英國風景庭園興起的一種直接影響力。後來這種英國庭園很快的發展成「如畫美學」（picturesque）庭園，這種風潮後續一直延燒到歐陸的法國，在當時被稱作「中國庭園」（Jardin Chinois or Jardinang-lo Chinois）。

論及十八世紀英國風景庭園的發展，中國的影響是不可以不被提及的。¹²雖然歐洲對於中國風潮的狂熱早於十八世紀，但當時多半是著重於裝飾性的風格細節，

10. Sir William Temple, *Upon the Gardens of Epicurus, or, On Gardening in the Year 1685*. London: N. P., p.45.

11. John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. London: MIT Press, 1994, p.3.

12. 當探討到picturesque這個運動時，必須提及在中國傳統的類似觀念，在中國傳統的風景繪畫與風景園林也有類似的概念，稱之為「風景如畫，畫如風景」。這個句子不僅用來表達出色的中國山水畫（就如同picturesque最早在西方的用法一致），同時也作為中國造園的基本原則。



圖3 英國查茲沃思莊園 (Chatsworth House) 的中國式房間裝飾有中國瓷器、中國傢俱與中國手繪壁紙 (圖片來源: 莊育振攝影, 2013年)

而非著重中國庭園的設計原則或是文化內涵。在那個時期,英國皇室與貴族的家中充滿了中國茶、瓷器與中國圖樣的壁紙。(參見圖3、4)在當時鄉間貴族仕女流行著複製從中國茶具瓷器上來的圖案,還有壁紙上圖案,創作專屬自己的漆器。

中國式庭園對於歐洲庭園設計的影響,反映出當時十七與十八世紀歐洲「中國風」(Chinoiserie)熱潮。「中國風」是一種當時歐洲流行的藝術形式,透過使用精細的裝飾與複雜的中國式圖騰呈現在最華麗與奢華的表現形式上,反映出中國的影響。¹³在中世紀時,中國的藝術透過返國的西方探險家所買回來的瓷器抵達歐洲。在動亂的時代中,透過十七與十八世紀英國東印度公司(British East India Company)維繫著與東方的貿易途徑。在十八世紀中期,也是「中國風」的鼎盛時期,對於中國物品的熱情展現在所有可以應用在室內、傢俱與掛毯上的各種裝飾藝術。在這些裝飾圖案上充滿了中國的風景、人物、寶塔、繁複的窗櫺與奇花異鳥等,引發了歐洲人對於中國的無盡想像。(參見圖5、6、7)

早在十四世紀初的《馬可波羅遊記》中便詳實記載了元朝宮廷中的中國庭園的景致,提供了歐洲人對中國式園林的第一印象。¹⁴他描述著看見了「世界上最漂亮與最令人感到愉悅的花園」,引起了歐洲人的注目。十七世紀的傳教士與商隊往返



圖4 英國查茲沃思莊園 (Chatsworth House) 的手繪壁紙細節 (圖片來源: 莊育振攝影, 2013年)



圖5 (左) 英國史托園 (Stowe Garden) 裡面的中國茶亭 (圖片來源: 莊育振攝影, 2011年)



圖6 (右) 英國史托園 (Stowe Garden) 中國茶亭飾有對聯的細節 (圖片來源: 莊育振攝影, 2011年)



圖7 英國史托園 (Stowe Garden) 中國茶亭上的手工中國畫細節 (圖片來源: 莊育振攝影, 2011年)

中國,逐漸豐富了更多中國的園林描述,並且翻譯成包含英文在內的多國歐洲語言。雖然經過二手甚至於是三手傳播,所帶回歐洲來的中國庭園知識顯得零碎,但是可以肯定與清楚的是對於自然摹寫的概念。有些較清楚的記載,說明中國庭園的運用自然與人工的丘陵、小徑、流水、曲岸還有石窟來作為造園的元素。

在十七世紀末年,英國威廉·天波爵士是第一位試圖將中國造園原則運用在英國自然風景庭園的理論及創作者,他所提出的中國「傻瓜拉機」(sharawadgi)¹⁵造園原則成了早期英國自然風景園林與「如畫美學」運動中的重要理論基礎。¹⁶於1685年,天波爵士在他的書*Upon the Gardens of Epicurus*中闡述,中國式造園最大的特徵在於那像是隨意或是偶然的自然主義植栽方式。在天波爵士之後相繼的有許多園藝家與理論家相繼投入中國造園理論的追尋,其中又以威廉·乾伯斯(William Chambers, 1723-1796)對中國園林美學的實踐最為不遺餘力。乾伯斯兩次前往中國,親自考察中國式庭園與理論,他對於將中國式造園原則融入「如畫美學」風格的英國自然風景庭園有極大的貢獻。乾伯斯對將中國造園理論導入英國自然風景庭園的貢獻主要有三點:第一,在1757年,他發表了*Of the Art of Laying Out Gardens Among the Chinese*一書,詳實比較了中國園藝家與歐洲畫家,並以中國庭園的典範來檢視英國自然風景的造園原則。第二,在1750年代,他受邀以中國造園的原則來改善倫敦「葵園」(Kew Gardens)的設計,他的計畫詳細記錄在*Plans, Elevations, Sections, and Perspective View of the Gardens and Building at Kew in Surrey*一書。第三,他在1772年出版了*Dissertation on Oriental Gardening*,探討「如畫美學」的本質與中國美學對此一時期的重大影響。

13. 請參閱莊育振,〈理想風景的追尋之二——從十八世紀英國如畫美學的觀點談地景藝術的劇場性〉,《臺灣美術》81期,2010年7月,台中,頁80-95。

14. 請參閱沙海昂(A. J. H. Charignon)著,馮承鈞譯,《馬可波羅紀行》第1卷第83章(大汗之宮廷),台北,商務印書局,2000年。

15. 十八世紀的sharawadgi意味著不規則的造園方式,相對於傳統歐陸的幾何造園原理,當時是新的造園觀念。James Stevens Curl, "Sharawadgi," *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, 2000, Encyclopedia.com. <http://www.encyclopedia.com/doc/1O1-Sharawadgi.html> (Browse Date: March 31, 2010)

16. 威廉·天波爵士根據中國造園原則而翻譯過來的「傻瓜拉機」(sharawadgi)至今已無法考據原始的中國字詞為何。當代「傻瓜拉機」(sharawadgi)用法意指指被誤解的中國文化,或是英國式詮釋下的中國文化。

在1720年左右，當時著名的藝術收藏家伯靈頓公爵（Lord Burlington）據說擁有義大利傳教士馬國賢（Matteo Ripa）所製作的中國庭園銅版畫。¹⁷馬國賢於清康熙年間到中國傳教，他的銅版雕刻技術引起康熙皇帝的注目。他應康熙之邀入住宮廷，並且刻製《御製避暑山莊圖詠三十六景》，於1712年總共完成70份拷貝，也是第一位將銅版雕刻技術引進中國的第一人。¹⁸（參見圖8）這份目前典藏於大圖書館中的版畫成了十八世紀英國擁有中國皇家園林圖像的最直接證據。1747年，一本法國人（J. D. Attiret）描述中國皇帝御花園的書（*A Particular Account of the Emperor of China's Gardens*）出版了，五年後由史賓賽（Joseph Spence）翻譯成英文。此外，中國風格的裝飾設計在此時蔚為風潮，由十八世紀建築師威廉·赫夫潘尼（William Halfpenny）和他的兒子所合著的書*Rural Architecture in the Chinese Taste*中可見一斑。¹⁹赫夫潘尼的建築作品與出版書籍，可以說是中國風格的裝飾藝術與庭園建築風格在英國流行的最佳佐證。他們的書不僅記錄了當時流行的所謂「中國風」裝飾，並且在書中提供了詳細的樣式圖譜，有如明末計成的《園冶》一書。只不過他們出版的時間比《園冶》晚了約一百年的時間，而所謂的中國品味，也與真正的中國設計風格有所差距。赫夫潘尼在他的書中第一次提及中國式「涼亭」（Gazebo）設計。（參見圖9）而Gazebo這個字在此之前，並無任何歐洲語言的來源，所以學者推測這個字是赫夫潘尼直接由中文翻譯過來。此後，Gazebo這個字則成為英文中庭園建築的慣用語，一直沿用至今。此外，由赫夫潘尼的出版中我們可以得知，在十八世紀中葉，中國式的建築、裝飾與庭園設計已經深深地成功的影響到英國當時鄉間建築。（參見圖10）

除了建築師在設計實務上的努力將「中國風」置入英國風景庭園之外，許多理論家也做了不少貢獻。最早期英國庭園的理論家為約瑟夫·愛迪生·亞歷山大·波普（Alexander Pope, 1688-1744）和沙夫次伯里三世伯爵（the third Earl of Shaftesbury, 1671-1713）。²⁰他們共通的特性是都間接的或直接的援引繪畫的原則到庭園設計中。例如，波普說：「所有的庭園就是風景畫，就如同把風景掛在牆



圖8 馬國賢 《御製避暑山莊圖詠三十六景》之《西嶺晨霞》銅版畫 1711-1713



圖9 William and John Halfpenny合著之*Rural Architecture in the Chinese Taste*一書中具有“Gazebo”文字的建築設計圖 1755

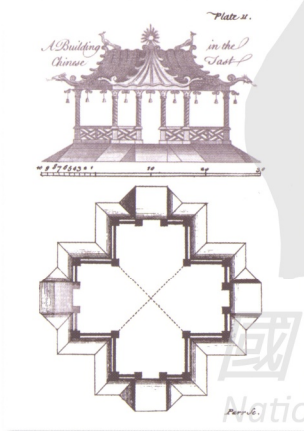


圖10 William and John Halfpenny合著之*Rural Architecture in the Chinese Taste*一書中具有中國品味的涼亭建築設計圖 1755



圖11 英國倫敦的卻西克莊園（Chiswick House）一景（圖片來源：莊育振攝影，2011年）

上」，「你可以利用加深景物的做法產生距離，也可以把越後方的植物窄化，就如同在繪畫中所做的一般」。²¹對於這些早期的理論家來說，繪畫是庭園規劃最好的範本，因為繪畫提供了庭園藝術這種新形式一種完善與具體的規範。此外，這三位都視庭園不僅是人工的創造物而是一種創作的表達，很自然的以繪畫來做最近似的類比。他們認為繪畫可以教導庭園設計師如何去配置佈局，還有置入創作的主題與意義。許多的庭園設計師是先被訓練成為畫家作為基礎，例如，英國風景庭園的先驅者——建築師與庭園設計師威廉·肯特（William Kent, 1685-1748）。所以對多數的庭園設計師來說，很自然的視庭園設計為一種二度空間的繪畫。肯特在倫敦市郊所建造的卻西克莊園（Chiswick House），也是伯靈頓公爵的居所，可說是最早的英國風景庭園典範之一。（參見圖11）

在十八世紀之前，對於自然的態度是透過不同的藝術表現方式而表達出來，例如風景畫家與庭園設計師在十八世紀前是兩種完全不同的專業。就如同在十九世紀後半葉之後，景觀設計師與風景畫家們的分道揚鑣一樣。然而，在十八世紀英國，「如畫美學」的興起則是從整合土地、風景與藝術三者的美學核心價值而來的。這種結果導致了風景庭園與風景畫間的隔閡消失了，風景庭園成了「美學的綠色實驗

17.伯靈頓公爵所擁有的版本目前典藏於大英圖書館系統。

18.1724年，馬國賢返國時途經倫敦，並將一份副本贈送給英皇喬治。此乃英國第一份有完整記錄的中國園林圖像。

19.William and John Halfpenny, *Rural Architecture in the Chinese Taste*, 1755.

20.庫柏（Anthony Ashley Cooper, 1671-1713）為英國作家、哲學家與政治家，廣為人知稱之為沙夫次伯里三世伯爵（Third Earl of Shaftesbury）。他受到老師洛克的強力影響，也受到十七世紀末劍橋的柏拉圖學派（Cambridge Platonists）的影響，相信人的身上存在有自然的道德觀。他們的見解有關自然的仁善與傳統基督教人類的原罪有相當大的衝突。而經驗主義者的見解與傳統霍布斯（Thomas Hobbes）所描述的自然狀態（state of nature）為「骯髒、粗野的與短暫的」亦不同。庫柏最重要的哲學著作為1711年出版的《人、風俗、意見與時代之特徵》（*Characteristics of Men, Manners, Opinions, and Times*）。

21.原文為 “All gardening is landscape painting, just like a landscape hung up,” and “You may distance things by darkening them and by narrowing the plantation more and more toward the end, in the same manner as they do in painting.” James M. Osborn, ed., *Observation, Anecdotes and Characters of Books and Man*. Oxford: Oxford University Press, p.252.

場」(a green laboratory for aesthetic experiments)。²²

在十八世紀的英國，「如畫美學」的概念被視為美學的範疇之一，與「崇高」(sublime)與美麗 (beautiful) 等量齊觀。英國風景庭園在當時被視為一種純藝術的形式之一，「如畫美學」也被視為英國風景庭園的理論基礎。從歷史發展的角度來看，「如畫美學」和英國風景庭園同為西方風景藝術發展的里程碑，隨後這種風潮快速傳播到歐陸的其他國家。藝術史學家杭特 (John Dixon Hunt) 聲稱：「自十八世紀開始，從社會、政治、美學與心理的態度上來看，並沒有太大的基礎變化，我們仍然生存於一個十八世紀所發生的事所決定的社會」。²³作為一種藝術形式，庭園最早在西方藝術史中的文藝復興時代被重振。但「庭園」藝術要一直發展到十八世紀，才被視為與繪畫、詩歌相提並論，成為純藝術的一種表現形式。無數的旅行者探索著英國與歐洲的鄉間，被如畫美學所鼓舞而框住美麗的景觀。如果繪畫藝術幫助我們建構對於自然世界的體驗，那重要的是繪畫框住景物的形式，而非景物的主題。

雖然「如畫美學」的風潮在十九世紀初期漸漸式微，但是這種美學觀卻持續影響許多十九世紀藝術家。例如，透納 (J. M. W. Turner, 1775-1851)、羅斯金 (John Ruskin, 1819-1900)，還有美國景觀設計師歐姆斯德 (Frederick Law Olmsted, 1822-1903)²⁴「如畫美學」轉化了許多藝術家的美學焦點，從二度空間的視覺影像，到三度空間的風景身體經驗。

叁、中國園林哲學思想的轉換與繪畫關係之探討

由以上的探討得知，英國風景庭園不僅在形式上受過「中國風」的影響，在營造法式與佈局等哲學思想也有明確的證據直接影響到其發展。本節接續在英國風景庭園的發展之後，回過頭更深入的探討傳統中國園林思想的發展，以作為與西方發展比較的基礎。

中國園林的創造者善於借用來自於山水畫與山水詩的美學傳統。造園的匠師利用實體材料與物件，取代了傳統的語言、文字、線條、顏色與構圖，創造出「境界」的感覺。但就如同文人對待文字與筆墨一樣，造園的匠師也避免執著於材質與物件，而將這些原料視為表達意念的工具。造園的匠師與文人一致的認為，他們都

將他們的最終成果創作當做他們營造「境界」的工具。就如同山水畫家用毛筆創造出虛幻的景象，造園匠師們則運用盆景在有限的空間中創造出幻象與神祕感。這種幻象將庭園的宏觀世界 (macrocosmic) 與微觀世界 (microcosmic) 兩者之間的界限消彌於無形。這種虛幻的特質正好補足「境界」的概念。詩人劉禹錫用一句話：「境生於象外」來描述這種現象。

傳統中國園林的「境界」並非僅是單純的反映出山石的營造與建築的結構，而是聚焦於強調「象外之象」與「景外之景」。對於中國的遊園者來說，這種體驗「幻境」的經驗，長久以來被認為比體驗單純自然景色來得更為豐富。這種成就，來自於「造境」的傳統。

中國園林的概念可以被追溯到早期的歷史當中。這意味著「園林」這個概念早在成為文人所津津樂道的主題前就已經被發展出來了。文人們對山水藝術與對自然風景的欣賞早在南北朝時代 (420-589) 已經興盛。在當時，中國園林的概念被融入在其他藝術的形式中 (山水畫與山水詩)，尚未獨立出來成為藝術形式。隨著時代的演進，逐漸的發展成體現中國境界概念最重要的藝術形式。源自於帝王遊憩園與狩獵場的中國園林，發展過程中經歷了著重在宗教與美學的時期，最後發展到明、清的成熟時期成為繁複的皇家園林與文人園。

中國歷史中，「園林」這個名稱是當文人開始把「園林」當做是他們創作的主题開始，在南北朝時期普遍的被使用。但是「園林」這個概念最早可以追溯到中國最早有歷史記錄的高朝 (1751B.C.-1112B.C.)。根據記載，庭園最早被建立的用途在於歷史進入農業時代後提供中國帝王狩獵和娛樂用途。根據司馬遷的《史記》記載，商紂王創造出第一個皇家園林，用來展示他的財富與權力。²⁵後代帝王承襲了這個傳統，用大而誇張的園林做為展示自我的偉大！西元前十一世紀，周文王創造了古中國最偉大的地景計畫——「靈囿」。這個園林是最早有人工山丘與水池，成為最早中國「囿」的園林概念。「囿」字的定義為：一個有著特定範圍的地方，構築著人工的結構強化效果。²⁶從字源上來說，這個「囿」，包含了「口」和「有」兩個字根。直接的解釋為「在特定的區域內有一些東西」。描述一個在自然界中所區隔出的一小塊特定區域。與後期發展「境界」所指稱一種主觀的經驗所不同的

22.Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*. New York: Oxford University Press, 1999, p.67.

23.John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. London: The Press, 1994, p. 285. "since then, there has really been no comparably fundamental change in social, political, aesthetic, and psychological attitudes: we still exist in a world that was determined by what happened around 1800."

24.John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. London: The Press, 1994, p.216.

25.司馬遷，商史，《史記》，臺北，台灣商務印書館，1995年。

26.出自《詩經·大雅·靈台》，臺北，萬卷出版公司，1990年，頁136。
經始靈臺，經之營之。庶民攻之，不日成之。經始勿亟，庶民子來。
王在靈囿，鹿鹿攸伏。鹿鹿濯濯，白鳥翼翼。王在靈沼，於初魚躍。

是，「園」所指稱的則是一種客觀對於園林基本物質特性的描述。在商朝的末期，人們普遍的對於「園」有共同的認知——一個圍起來的特定地點有著為娛樂目的設計的目的。

當園林在古代中國持續為君王的娛樂服務時，庭園內的設計開始融合了早期思想家所設計的哲學與宗教概念。在戰國時代(403B.C.-221B.C.)，一般民眾與菁英份子普遍對於「海上三仙山」道家傳說有莫名的愛好。中國古代君王派遣了不少探險隊伍去尋找海上仙山的不死靈藥。²⁷ 中國第一個皇帝，秦始皇(始皇帝, 221 B.C.-207 B.C.)，不僅派遣徐福前往海上尋找仙山，同時也在他的皇家庭園內根據道家的傳說故事，創造了海上三仙山的象徵。他創造這個象徵以滿足他個人對於長生不老的追尋的幻想。秦始皇同時也把他廣大的狩獵場用圍牆圍起來，稱之為「上林苑」。「上林苑」中充滿著貢獻自四方奇珍異獸與各式植物。他試圖把這個園林視作為整個帝國版圖的縮影。

很快的，中國人開始簡化海上仙山的傳說，以便更容易的將這些傳說置入比較小型庭園的小宇宙中。廣受中國與日本庭園喜好採用「一池三山」的形式，便是發展源自這種海上仙山傳說。海上仙山的主題被轉化成虛幻的微縮山水，自此成為中國園林的基本形式。這種海上仙山的暗喻至今還可以在所有的中國庭園中被看見。²⁸ 在漢朝末期，因為佛教的東傳興盛，所以西方極樂世界的思想與道教的傳說結合，被加入在中國庭園微縮宇宙的設計之中。秦朝覆亡之後，漢朝的新皇帝決定保留「上林苑」，作為權力轉移的象徵。後續的漢朝(206 B.C.-220 A.D.)，根據秦始皇的想法，持續的建造皇家園林，作為帝國版圖的縮影象徵。從漢朝開始，除了皇家園林之外，一些大臣官員、商賈、皇室宗族也開始建造比較小規模的私人園林，也是私人園林興起的開端²⁹，這種將庭園作為象徵性的微縮宇宙的概念一直維持到南北朝時代，未被改變。

南北朝時代被永無止境的戰亂與紛擾所籠罩，文人們普遍對於政治思潮感到極度失望，所以遁入山林，追尋隱世的思想。與其為短命的政權服務，不如在鄉間享受生命。對於政治與社會來說是個黑暗時代的南北朝，但對於哲學與美學思潮來說，卻是個跳脫出傳統孔孟思想的黃金時代。這個時代也是融合印度佛教思想到主流中國思想的時代。佛教強調於精神解脫的概念有助於當時中國美學思想的重建，

27. 參見司馬遷，《史記·封禪書》。

28. 馮鍾平，《中國園林建築》，臺北，明文書局，1989年，頁6。

29. 最早記錄的私人庭園由一個富商袁廣漢建造於漢朝晚期。參見亞孟，《中國園林史》，臺北，文津出版社，1993年，頁16。

許多文人轉向追求解脫，他們崇尚自然的思想轉換成對於山水藝術的執著。「園林」這個名詞最初在南北朝時期產生，取代了傳統的「園」的概念。這個新名詞的特點可以從中文字的结构組成中看出來。園這個字包含兩個字元的組成，「口」和「袁」兩個字，「口」是包圍起來的空間，「袁」則是一穿著長袍的人。傳統上，穿長袍的人絕非市井小民，通常所指的是皇室成員、文人或政府官員等貴族階層。從這個「園」的涵義來看，一個文人在包圍起來的空間中，它所指涉的是具有強烈「自我意識」(self-consciousness)和「主觀性」(subjectivity)的文人思想。面對這種強調自然的新興藝術思潮所鼓舞，除了山水畫與山水詩成了當時最突出的主流之外，文人們也開始設計與建造屬於自己的私人園林，以表達他們對於山水自然的主觀意識。例如，陶淵明(365-427)可以說是最早鼓吹將山水藝術融入庭園設計的文人，也是最早將「園林」一詞用在作品中的文人。他的山水詩文展現了對於自然的醉心，他的作品也成為後世文人的典範。³⁰ 在他的經典作品《桃花源記》中，他描述了一個如墜入神話般的桃花源之中的動人故事。《桃花源記》對於自然風景與理想社會的描寫成了對後世山水藝術有重要影響的文本，特別是對於園林設計的影響更是巨大。傳統上，探索傳說中的宗教神話，在南北朝時代被陶淵明這種造訪理想世界的隱喻所取代了，造就了後世不斷地演繹再創這種理想世界隱喻的無數園林設計。³¹ 中國山水藝術在南北朝時便已經確立以「理想風景」作為抒發創作者主觀情感的目標。

山水畫在唐代已成為中國藝術的主流，在此同時，山水畫的理論與「境界」美學開始成為園林設計中的重要依據。自唐朝開始，許多文人開始轉向設計與建造所謂人工山水園林，主要原因是作為一種另類的山水藝術表現形式，以補充他們山水詩與山水畫在藝術表現形式上的不足。這種藝術創作上的努力，可以在文人們對於園林與理想山水的欣賞上見識到，如在唐朝園林設計中，許多是挪用自山水畫的技

30. 陶淵明的思想在他的詩句〈歸園田居詩〉中可以得到明證。參見徐樵，《陶淵明詩選》，臺北，遠流出版社，1990年。

少無適俗韻，性本愛丘山。

誤落塵網中，一去十三年。

羈鳥戀舊林，池魚思故淵。

開荒南野際，抱拙歸園田。

方宅十餘畝，草屋八九間。

榆柳陰後檐，桃李羅堂前。

曖曖遠人村，依依墟里煙。

狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛。

戶庭無塵雜，虛室有餘閒。

久在樊籠裡，獲得返自然。

31. 陶淵明的烏托邦旅程成為在中國庭園中體驗「境界」的一種隱喻。宋朝詩人陸游(1125-1210)在他的《遊山西村》描述到「山重水複疑無路，柳暗花明又一村」。

巧，例如「悉依畫本」這個詞便是展現庭園設計的理念之一。唐朝當時的文豪王維（701-761）、杜甫（712-770）與白居易（772-846）等人都為他們所喜好的庭園創作過無數的詩文，王維在建造他自己設計的庭園「輞川別業」之後，也創作了一幅畫，被後世稱之為《輞川圖》。《輞川圖》在宋代以前已經成為一種園林建築的經典式樣，也引起後人相繼模仿，出了許多摹本。其中以五代郭忠恕³²與明代文徵明的《輞川別業圖》最為著名。白居易詩意的造園技巧被人們所稱著，他直接援引詩意的原則去展現詩與庭園的「境界美學」。³³隨著「境界」的概念逐漸的在唐朝發展，「主觀的意識」（subjective consciousness）不僅開始在山水詩與山水畫中發展，同時也在山水庭園設計中體現。

明代中期，經濟的繁盛使得蘇州成為中國最富有的地區之一，私有財富的繁盛，造就了地主、官員與商賈展示個人風格、財富、權力的需求，這一點與十八世紀英國新地主的產生，並以庭園展示財富的動機一致。為了滿足這種需求，有許多專業的造園設計家與工匠成了炙手可熱的名人，多數這些造園設計者都是受過傳統藝術訓練（繪畫與詩文）的文人，他們具有能增進庭園美學的技巧與經驗。明清時期建立了庭園設計的理論與評論的形式。例如，最著名的是明代計成（1582-?）的《園冶》（1631），也是中國第一本有系統探討中國庭園與庭園設計的專書。³⁴這本書不僅在探討庭園設計的技巧，同時也探討先代文人所留下來的庭園設計原則，本書內容涵蓋了如何將「境界」美學的概念應用在庭園設計當中的探討，例如它直接用了「境界」這個名詞在「基礎」與「山石」的篇章當中。³⁵相較於其他朝代，有更多的文人園在清朝被建造，目前遺留下來的庭園以蘇州為最多，多半是在清朝時期所創建或是修復而來的。³⁶



圖12 中國蘇州拙政園（圖片來源：莊育振攝影，2012年）



圖13 傍水而建的蘇州滄浪亭（圖片來源：莊育振攝影，2012年）



圖14 中國蘇州網師園（圖片來源：莊育振攝影，2012年）

因為這個時期大量的造園需求，所以從技術、管理與藝術表現上看，這個時期被視為中國園林藝術的高峰期。³⁷大量清朝時期談論庭園的文章，不僅展現出當時人們對於庭園藝術的癡狂，同時也聚焦在文人與他們庭園兩者的關係上。³⁸有許多文人在政治上感到失望，而轉向私人園林作為他們慰藉的獨處空間，同時也可以作為他們創造力發洩的一種「安全」管道就如同文人們的詩與畫一般，他們的園林通常圍繞著一個明確的主題而營造，例如蘇州的「拙政園」為明代官員王獻臣辭官退隱之居所，故以「拙者之為政也」命名之。（參見圖12）又如蘇州「滄浪亭」為北宋詩人蘇舜欽被貶之後在水邊建亭作為居所所在，是取《楚辭》中「滄浪之水清兮可以濯我纓，滄浪之水濁兮可以濯我足」之寓意，故名為滄浪亭。（參見圖13）網師園最初命名為「漁隱」，後來改稱「網師」乃漁夫之意，依然維持著退隱之意。（參見圖14）從傳統中國美學的角度來看，中國庭園的特質在於強調「造境」，也就是「境界」的營造。境界的感知是建立在創作者對於園林美感氛圍的內心感受，而非庭園的建築與山石結構。傳統的中國造園藝術在近代的藝術史上被忽略，然而在過去的中國歷史上，這種藝術可被比擬為中國山水藝術的立體化。

32.在臺北故宮收藏有宋郭忠恕的《仿王摩詰輞川圖》。

33.在唐朝，文人雅士建造了屬於他們自己的私人庭園，例如裴度之午橋莊、李德裕之平泉莊和白居易之廬山草堂。

34.《園冶》一書由作者計成在晚明時期（1631）完成。由於作者的政治身分，此書在清朝被刻意忽視，但是在1920年代由日本學者重新發現此書，並且推崇其為世界上最古老的園藝書，此舉也激發了許多中國學者開始研究這本被遺忘的書。自從1931年再版之後，這本書便被視為中國園林的經典文學之一。

35.陳植，《園冶注釋》，臺北，明文書局，1993年，頁65、69、200-203。

36.整體上來說，中國庭園的發展在清朝終止了。園內戰與文化大革命使得學者無法對於這個重要的文化傳統做更進一步的學習與更深入的研究。近期開始有一些學術研究的努力開始進行，然而有許多在園內戰與文化大革命被摧毀的園林已經不復存在。雖然有些被摧毀的園林已經復舊，但這個領域的研究仍然有限。

37.關於庭園設計的書籍在明清兩朝相繼出版，例如錢泳的《履園叢話》、李漁的《一家言》和沈復的《浮生六記》。

38.這些清朝的文章與園林建築法式也成為歐洲人向中國造園取經的重要依據，並造成十八世紀的英國有許多探討「中國風」造園技法的文章出現。

「不以虛為虛，而以實為虛，畫景物為情思；從首至尾，自然如行雲流水，此其難也。」³⁹ 這句話來自於宋朝（960-1279）范曄文在他的詩評《對床夜語》中，從中國傳統美學「境界」的角度來看，他的評論在於強調創作詩的過程中，主觀的情緒與客觀的景物之間的平衡。但這句話也可以被借用為造園藝術的核心精神和造境圭臬。

本文認為，明清時代園林設計的發展也同時影響了將「境界」的概念融入了當時的小說與戲劇中。有許多作者嘗試著創作出想像中的庭園去表達他們的美學觀察。園林也常常被用做是故事與戲劇的發生「背景」。尤其是愛情故事的劇碼。⁴⁰ 園林的蜿蜒小徑與巧妙的空間佈局常被作家用來創造出戲劇性的效果，這是最受教育過的觀眾所喜愛的精巧佈局。文人雅士與園林的密切關聯性，造就了園林設計與建置的豐富性。中國園林就如同一個空白的舞台一般，藉著人們的巧思，可以讓觀眾親自遊歷，完成美學故事的體驗。園林藝術相較於其他中國傳統藝術的類型，更能夠精確的體現中國傳統的「境界」美學，因為一個精緻的園林更能夠讓觀眾（遊園者）同時產生心理與生理的共鳴，尤其是在明、清二朝園林藝術達到巔峰之際，「境界」的創造與欣賞成為園林藝術的核心精神，⁴¹所以中國文人園林可以被視為三度空間的立體繪畫，可以被遊人所體驗，也可以被視作一種具體的物質詩，可以被觀眾所觸摸。中國園林可以被視為山水藝術最全面性的表現形式。

肆、東西交融的園林美學

根據上一節所討論的中國園林發展哲學思潮的演變，本文提出了解中國園林創作的核心關鍵在於了解園林如何由所創建出來的微觀小宇宙，去體現巨觀的大宇宙。幾個世紀以來，中國人向來把一個設計精巧的園林稱之為立體詩或是三度空間的山水畫。中國山水畫家最著名於捕捉他們喜愛的山水場景，尤其是無法再度親臨大自然的現場時，他們便將心中美景經驗再現於畫紙之上。詩詞之中或是園林的巧妙佈局當中。由於與山水詩和山水畫的境界相通，中國園林的設計者常常挪用繪畫與詩詞的構想，這種挪用精神在《園冶》中展現得最為清楚，作者計成時常反覆的叮嚀為了創造出一成功的庭園，必須要先營造出「境界」的重要性，就如同他在一開始的篇章中指出：「僅僅複製出理想的自然形式是不足的，一個藝術家必須在創造出的景物之外去尋找與表達『境界』」。



圖15 充滿波光水影的蘇州拙政園（圖片來源：莊育振攝影，2012年）



圖16 中國蘇州獅子林（圖片來源：莊育振攝影，2012年）

虛幻與想像力在空間有限的私人園林中更顯得特別重要，如何在有限的空間中呈現出無限的世界是造園者最樂此不疲的挑戰。中國園林設計創造「境界」有兩個最重要原則，第一個原則是「虛實相生」，為了經營庭園空間的佈局去延伸觀眾的空間體驗，一個園林設計師必須懂得如同運用「分景」、「隔景」與「借景」等手法；第二個原則是「意在空不在實」，一個傳統的中國園林並不強調於實體物質所建構出的景物，而是強調實體物質所喚起「空」的感覺。園林的「境界」感是透過園林內所營造出來的幻化光線、聲音、影子與香味放大觀眾的體驗而來的。（參見圖15）中國人認為「虛實相生」是一種重要的空間與美學的概念，儒家與道教都認為我們的宇宙是陰與陽的動態平衡，宇宙被認為是永恆的生死與虛實的交替，虛不能脫離實而存在，陰與陽也不能獨立存在，這種虛與實的關聯性在探討傳統中國空間感如何被建構與投射出來時是一種流傳已久的基本原則，例如中國山水畫裡面的留白是特別重要的，尤其是用來創造出具有距離感的山水時所常用的虛幻效果。留白的空間可以被視為天空、雲朵或水流，依據藝術家所要創作的「境界」而定。清代早期的藝術家笪重光在他的《畫筌》中曾經寫到：「虛實相生，無畫處皆成妙境」，虛與實的交互關係一樣清楚地呈現在中國書法與園林建築當中，書法家依賴著書寫的黑與空下的留白間的平衡去表達書法之美，這稱作「計白當黑」，這種手法不僅僅出現在書法中，也體驗在園林建築的設計手法中。⁴² 一個典型的中國園林建築規劃不僅考慮到實質正面的建築體，同時也考量到被建築體與其他物質元素所包圍的負空間，例如中庭，透過精巧的設計規劃，建築的正負空間正好可以讓我們居住的室內與室外的空間完整的鏈結。中國園林設計師利用這種虛實相生的原則去連結室內外空間。成熟的園林設計師會利用一連串正負空間，亮與暗、白與黑的連續組合，去創作出有具有高低起伏音樂感的空間體驗，藉以更進一步的操弄與組織空間元素，園林設計師可以創造出多度空間的具體呈現。

如何進一步掌控既有與有限的空間元素，則需要有效運用「分景」、「格景」與「借景」之手法，分別利用植栽、山石等建築元素以延伸觀眾的心理空間，如同原本有限的空間被實質的展開了！清代學者趙翼在一篇描述他造訪獅子林的詩中強調濃縮中國園林成一個單一準則時說：「意在空不在實」。⁴³（參見圖16）根據這個概念，中國園林可以被視為一種組織連續性可變換空間以強化觀眾心理感受的藝術。就如同十八世紀的英國風景庭園設計所強調的「劇場性」（theatricality）特

39. 范曄文，《對床夜語》，臺北：新文豐出版公司，1965年，頁135。

40. 例如湯顯祖的《牡丹亭》描述著發生在私人庭園內的愛情故事。此外，清代小說家曹雪芹在他的小說《紅樓夢》中也創造出一個如迷宮一般的花園「大觀園」。

41. 葉明，《中國美學的開展》，臺北：金峰出版社，1987年，頁189。

42. 「計白當黑」這個詞最早為清代書法家郭石如所提出，作為中國書法的一個重要準則。

43. 《同蓉溪芷堂遊獅子林題壁兼寄園主同年黃雲衢侍御》是趙翼遊獅子林後所題七言詩：「一畝中藏百里間，取勢在曲不在直，命意在空不在實」。

質，一個庭園的空間如同精巧設計過的舞臺劇場，讓遊客不僅是三度空間視覺上的感官，而且是身體與情緒性的體驗。十八世紀的庭園設計師通常不僅從繪畫也從劇場的思維來考量他們的創作，他們的庭園作品通常如劇場般被設計來展現最佳的景致，同時，也如同劇場般，庭園景色被視為提供人物活動的環境場域，當代景觀哲學家杭特（John Dixon Hunt）則進一步引用藝術史學家侯瑞斯（Horace Walpole, 1717-1797）的理論“Ut Pictura Poesis”（as in Painting, so in Poetry）⁴⁴來描述畫、詩與庭園三者的緊密關係。在十七世紀末葉，庭園、戲劇與繪畫共同一致分享人物活動的呈現或再現特質，同時也是文藝復興以來“Ut Pictura Poesis”傳統的最後追隨者。十八世紀庭園與繪畫同樣具有表達人物動態的特質，展現了歐陸傳統“Ut Pictura Poesis”對「如畫美學」的影響。

為了達到「境界」的創造，中國園林設計師善用光線、聲音、陰影與氣味所創造出來的虛幻效果，透過花、樹與雲的遮蔽，陰影被創造出來，就如同庭園裡面的實質建設一樣重要，風、雨、水與鳥的聲音都成了重要元素，計成說：「雖由人作，宛如天開」。⁴⁵就是這種虛幻的特質觸動了觀眾的主觀情感，使得這種虛幻特質成為「主觀情感」（subjectivity）與「客觀情境」（objectivity）的橋樑，這也呼應了「境界」美學中，境界是透過「超越形」、「超越景」與「超越象」被創造出來的。

園林設計者也運用傳統山水畫技法的三遠法，創造出虛幻的空間特質。三遠法的產生，使得觀眾所欣賞的景物得以超越單一的視角。這種特質正好適用於三度空間的庭園設計，因為遊園者的視角是永不會被拘束在同一個視點。當遊園者穿越庭園時，他們會遇見許多不同的景物，觸發遊園者各種不同的體驗。計成描述一個理想的中國庭園特質為：「多方勝景，咫尺山林」。這個句子表達了在中國庭園中創造微縮世界的核心精神。類似的態度也出現在山水畫的理論與評論中。例如，「由小見大」、「以少勝多」或「以簡寓繁」。

如同計成所說的，一個山水藝術家關切於「境界」如何在他的作品中注入他個人的心靈狀態，類似的主觀情感可以在中國許多庭園中被發現，要達到這種效果，設計者要避免過度的操弄觀眾的經驗，必須特意的留下一些空白的空間讓觀眾自行去探索。《園冶》的作者聲稱「造園無格」，又主張「從心不從法」，所以造園並沒有固定的模式與法度。計成的造園理論精華在於「園林巧於因借，精於體宜」，

44. “Ut Pictura Poesis” (as in Painting, so in poetry) 中文可直譯為「可見於畫，便存在於詩」。亦有部份學者用蘇東坡的名句：「詩中有畫，畫中有詩」來詮釋其意境。

45. 陳植，《園冶注釋》，台北，明文書局，1993年，頁44。

這句話展現了園林美學在因地制宜方面的哲學，與十八世紀因應農牧業發展所形成的英國風景庭園有異曲同工之妙。

在十八世紀前半葉隨著「如畫美學」的開展，英國「風景」意涵的發展重點不僅止於從美麗風景的表徵轉化到風景本身，⁴⁶而且從客觀的景物本身轉化到自然與主觀意識間的互動交流。隨著經驗主義者的鼓舞與「如畫美學」的流行，歐洲人開啟了主觀表達他們與自然關係的管道，就如同文藝復興與人文主義所創造的「第三自然」，庭園超越了「第二自然」所謂的文化風景，也展現了人類操控自然、超越自然的能力。園林作為一種藝術的形式，提供了一種更為完善、精確與精巧的人類經驗。雖然不同於中國「境界」的概念是歷經多個朝代修正而來，西方的「如畫美學」則是更為年輕的美學概念，只存在於十八世紀英國少數文人、詩人、畫家與庭園設計師之中發展出來的。雖然這兩者發展的文化根源與哲學基礎有所不同，但他們依然共享著對於自然與土地的態度，也同時展現了在繪畫、詩歌與庭園設計間的緊密連結。

本文經探討後提出，真正在空間哲學思維上受到中國影響的是十八世紀英國如畫美學的造園藝術，中國式的拱橋、流水與其空間佈局才是突破西方空間觀念與傳統歐洲幾何造園理念的核心。歐洲對於理想風景的追尋，在十八世紀加入了中國園林的異國情調元素與中國人師法自然的造園空間觀。對十八世紀的「如畫美學」理論家來說，「如畫美學」不僅著重視覺上的美感和環境中的特定視角，而且更重視欣賞過程中觀眾與自然環境的交互作用，他們認為真正的欣賞風景不僅只是「觀看」風景，而是更積極走入風景之中去「體驗」與環境之間的互動。中國園林創造「境界」的哲學與十八世紀英國風景庭園以「如畫美學」作為創作的美學原則有彼此共通之處，首先兩者都強調幻境與想像力的重要性，其次，他們都認同對於自然的欣賞方式在於以人工的方式利用有限的空間創造出園林的小宇宙，以表達對於大宇宙（大自然）的主觀意識。這兩種特色都分別來自於兩者不同文化的繪畫美學傳統。◀

參考文獻

- 司馬遷，商史，《史記》，臺北，台灣商務印書館，1995年。
- 沙海昂（A. J. H. Charignon）著，馮承鈞譯，《馬可波羅行記》第1卷第83章〈大汗之宮廷〉，台北，商務印書局，2000年。
- 孟亞男，《中國園林史》，臺北，文津出版社，1993年。

46. John Brinckerhoff Jackson, “The Word Itself,” in John Brinckerhoff Jackson ed., *Discovering the Vernacular Landscape*. London: Yale University Press, 1984, pp. 3-5.

范晞文，《對床夜語》，臺北，新文豐出版公司，1965年。

徐巍，《陶淵明詩選》，臺北，遠流出版社，1990年。

《詩經·大雅·靈台》，臺北，萬卷出版公司，1990年。

馮鍾平，《中國園林建築》，臺北，明文書局，1989年。

莊育振，〈理想風景的追尋——從十八世紀英國如畫美學的觀點談攝影的劇場性〉，《臺灣美術》78期，2009年10月，台中。

莊育振，〈理想風景的追尋之二——從十八世紀英國如畫美學的觀點談地景藝術的劇場性〉，《臺灣美術》81期，2010年7月，台中。

陳植，《園冶注釋》，臺北，明文書局，1993年。

葉朗，《中國美學的開展》，臺北，金峰出版社，1987年。

Andrews, Malcolm, *Landscape and Western Art*. New York: Oxford University Press, 1999.

Halfpenny, William, *Rural Architecture in the Chinese Taste*. London: N.P., 1752; North Stratford, NH: Ayer Company Publishers, 1968.

Hunt, John Dixon, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. Boston: MIT Press, 1994.

Hunt, John Dixon and Peter Willis eds., *The Genius of Place: The English Landscape Garden, 1620-1820*. Boston: MIT Press, 1988.

Jackson, John Brinckerhoff, "The Word Itself," in John Brinckerhoff Jackson ed., *Discovering the Vernacular Landscape*. London: Yale University Press, 1984.

Osborne, Harold, *The Oxford Companion to Art*. UK: Bath Press, 1999.

Osborn, James M. ed., *Observation, Anecdotes and Characters of Books and Man*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

Shepard, Paul, *Man in the Landscape*. New York: Doubleday, 1972.

Temple, Sir William, *Upon the Gardens of Epicurus, or, On Gardening in the Year 1685*. London: N. P., 1692.

Treffry, Diana ed., *Collins English Dictionary*. Glasgow: Harper-Collins, 1998.

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts