

景觀：中國山水畫與 西方風景畫的比較研究 I

• 幽 蘭 (Yolaine Escande)

一 導論：何謂「景觀」

「景觀」並非普遍的觀念：很多文明沒有創造出形容「景觀」的詞彙。據著名景觀思想專家、經常往返日本的法國地理學家貝爾凱 (Augustin Berque) 說，歷史上只有兩種文明創造出「景觀」文化，即中國魏晉時代及歐洲文藝復興時代。

貝爾凱為「景觀」下了定義，認為「景觀社會」必須滿足四個標準^①：一，「景觀」的語言表現：一個或多個指涉「景觀」的詞彙；二，「景觀」的文學表現：欣賞「景觀」的文章或詩詞；三，「景觀」的繪畫表現：以「景觀」為主題的繪畫；四，「景觀」的園林表現：非耕作園林。不少社會具備這四個標準中之一部分，然而，沒有完全滿足這四個標準，就不能算是真正的「景觀社會」。

其實，在出現「景觀」觀念的文明中，「景觀」觀念也並非自古以來便自然而然存在的。古代中國和漢代的詩歌，如《楚辭》或《山川頌》，非常重視對大自然細緻的描繪，但是這多是為了比喻德性或作為襯托。大自然並非頌歌的主題和內容，而僅僅是道德或人情的喻體。同樣，在古希臘文學羅馬詩歌和繪畫中，如忒奧克里托斯 (Théocrite) 的牧歌式田園詩，或意大利早期的繪畫，描繪的多是古典神話或聖經故事，大自然只是作為頌歌環境的襯托。自然景物只限作為主題的「附屬」，其拉丁文即為「附屬的」(parerga) (見圖1)。

古希臘文學和龐貝城 (Pompéi) 壁畫所描繪的自然環境和田園，皆寄寓了作者對於故事或人物的感情。作品中的一地一河反映作者的理想或幻想，這些想像又多以文學和詩歌中的

* 此文內容與我近年來研究的繪畫理論和試驗中的「景觀」問題有關。1997年，我有機會參與籌備在法國國家博物館舉行、題為「風景與崇高問題」的繪畫展覽；2000年和2002年又參加了第二和第三屆「深圳國際水墨雙年展」，兩次展覽的題目均為「水墨與都市」。在籌備展覽和參加畫展期間，我發現「景觀」、「風景」問題並非單純的繪畫題目，也非單純的繪畫形象，而是涉及一種特別的世界觀以及整個複雜的哲學思想。本文即為此思想及世界觀的介紹和感想。



圖1 龐貝城壁畫，約公元90年，那不勒斯國家考古博物館。此種壁畫雖然看來為「風景」內容，繪畫也很仔細，但尚未名為「風景」，而是稱作「幻想之地」。壁畫畫法和結構已有很明顯的框子。

神話美地為參考，因而並非純粹客觀景物的描繪。維吉爾 (Virgile，約70-19) 的《埃涅阿斯紀》(*Enéide*)，奧維德 (Ovide，公元前43至公元後17-18) 的《變形記》(*Métamorphoses*)，賀拉斯 (Horace，65-8) 的《詩學》(*Art Poétique*)，其中描寫的景物皆為作者幻想或理想中的才能和心情的比喻，故事與人物都是衍意。同期的羅馬繪畫中，景物同樣是心情的比喻。這些並不能算是「景觀」觀念。

中國的博山爐 (圖2) 和宮殿園林也不屬於「景觀」觀念。在中國古代文學中，人物與大自然並非獨立的，兩者互相表意。人與世界不能二分，因而不存在個人觀念，而人又根本離不開社會與政權上的階級制度。因此，在中國古代和漢代的文學中，大自然

和自然景物一直與人、社會、政治相聯。

在歐洲，經歷十五至十六世紀轉折「發明」風景，「景觀」觀念似乎與進入現代性、獨立的主體、獨特的視覺相關。「風景」的發明起初大概與新大陸的發現有關，然後，十六至十七世紀，經歷了哥白尼 (Copernic) 革命，新的世界觀於焉產生：世界為事物，它同時是無限大 (牛頓1671年發明望遠鏡) 和無限小 (顯微鏡發明於十七世紀)。反而在中國，「山水」的出現並不牽涉現代性或獨立主體，它與一個全新的概念同時產生，即人為個人，人為自身尋找解脫，再也不服務國家的思想。而且，這些人 (像竹林七賢) 不順從對大自然力量的集體附屬，而着重於自然帶來的愉悅。他們為自然本身看重自然，而並不囿於昔者的道德觀。



圖2 漢代博山爐，巴黎基梅博物館藏。

以上扼要指出中國與歐洲文化對待自然的一些不同特點，這些特點源自兩者繪畫傳統裏的不同選擇。以下首先討論兩種文化中指涉「景觀」詞彙之出現及其起源，這有助理解「景觀」觀念在不同文化中的意義；繼而討論風景畫於歐洲出現的原因和特點，及其與自然和文化之關係；然後探討中國山水畫如何產生跟歐洲風景畫完全不同的繪畫特點——其與山和高尚的關係。此研究將以對照宋代畫家、理論家郭熙的畫卷和文章為基礎。最後進一步分析歐洲與中國藝術家使用的繪畫手段，並論述山水畫及風景畫於現代性的作用。

關於中國山水畫的中文著述佳作頗多，相反，分析早期歐洲風景畫的中文著作卻所付闕如^②，因此，本文將着重談論西方風景畫出現的原因。本文並非要以兩種文化的繪畫史來比較兩個傳統，而是列舉特定時段的具體例子來說明兩種不同的繪畫特點，在分析時也刻意不按時序，並且忽略兩個傳統互相影響的可能性。我將以繪畫作品的對照和觀念的轉移展開討論，並且介紹和分析藝術家如何利用觀念和技法工具，來解決「風景」和「山水」畫法中的困難。須知繪畫「風景」和「山水」與繪畫其他題目如人物或事物完全不同，無論在中國還是在歐洲，「風景」畫和「山水」畫都有一個很重要的共同點：兩者皆非直接描摹大自然之景象，而是對大自然的理解；換言之，畫家選擇並勾畫一些景象，再把它重組成一個美學上的、智性的、想像的整體。因此，「風景」畫和「山水」畫本來就不可能是對大自然的模仿，而一定是對所謂的「自然」的重構。

二 指涉「景觀」觀念的詞彙

西方人所稱的「風景」，在每種西方語言中僅用一個單字表示，即法文 *paysage*，意大利文 *paisaggio*，英文 *landscape*，荷蘭文及德文 *landschaft*。然而，指涉「景觀」觀念所包含的各種意義的中文詞彙就有十多個，如「山水」、「山川」、「風景」、「風光」、「景色」、「景物」、「丘壑」、「山色」、「山光」、「景致」、「景觀」（根據各詞出現的年代排列）。一種語言用以指涉同一現實的詞彙越多，這種現實對於這個文化就越重要。

「風景」(*paysage*) 一字起源於十六世紀初法國的繪畫語言，之後其他歐洲國家也開始使用此字^③。此字與描繪有關，而非用來表達感覺的詞彙。後來歐洲人也開始用 *paysage* 來指對真實「風景」的感覺。中國的「山水」在成為文學及繪畫概念之前，原是用來描述地形的詞彙。四世紀末，「山水」開始見於中國繪畫語言，同時，其他表達來自感覺的「景觀」觀念的詞語也相繼出現，如「風光」、「景物」等。

繪畫上的 *paysage* 在十五世紀上半葉出現於弗蘭德爾斯（即荷蘭），但最初並不稱為 *paysage*（見圖3）。北歐使用的 *landschaft* 一詞，意思為「地區（國）的面積」。Paysage 的詞源 *pays* 是指「地區（國家）」，後綴 *-age* 表示「傾向於」（譬如法文 *voler* 的意思是「飛」，*volage* 是傾向於飛，指不專一），也表示「使用、行為」（譬如「陰影」名詞是 *ombre*，動詞 *ombrage* 表示使成為陰影）。據古法文及現代法文字典，*paysage* 是「可以一眼衡量地區（國）的面積」。在這個觀念中，人的視覺把



圖3 凡埃克 (Jan Van Eyck, 約1390-1441)：《施洗者聖約翰誕生之彌撒：施洗者聖約翰之誕生》(Messe pour la nativité de Saint Jean-Baptiste: la naissance de Saint Jean-Baptiste)，載《貝利公爵極美日課經》(Les très belles heures du Duc de Berry)，十五世紀初。此圖主要內容為聖經故事，但風景位置極大，人物極小，與此前的繪畫人物最大、自然背景少而細小、室內景物多相反，而人物與周圍環境(水、樹木、城堡)的比例已控制得相當好。

地區構成為一組，讓它成為所謂的「風景」，在這一意義裏，視覺起着主要的作用。在歐洲，無論是在繪畫上的paysage還是現實的「風景」中，建築物的作用也是主要的：建築物顯示目光的投向，「風景」也就處於目光的方向。

中國山水畫自始即與歐洲的「風景」畫paysage不同。山水不但指「山」和「水」，也蘊涵中國傳統中「景觀」的豐富概念。山水觀念為人對大自然固有價值的意見，它來自長期對農業傳統原始力量(山和水川)的重視。歐洲的paysage則出自城市人的目光④，歐洲構思的以城市生活和成為paysage的田野所形成的對比，在古代中國是沒有的。中國傳統構思的是田野、田園和山水的對比⑤。「山水」的意義和paysage(風景)的意義不同：「山水」沒有制訂視覺的優越，更沒有制訂唯一視點。「山水」並不是「可以一眼衡量

地區(國)的面積」，而是代表天體演化統一的明確形式(山和水)。同樣，「風景」及「風光」也並非地區面積，它們富有詩意，是自然景物(風和光)給遊者的印象⑥。中國「山水」、「風光」及「風景」的意義概括了人的所有感覺，並不是唯一視覺。

然而，今天中文裏表示西方式「景觀」的詞語是「風景」。繪畫「風景」的油畫是「風景畫」，「山水畫」則是以中國傳統水墨材料繪畫的畫。筆者認為，當代中國採用源自日本的「風景」一詞⑦，其實並不恰當。中國所謂的「風景」和西方式的paysage是兩回事。這個翻譯上的問題會引起觀念上、理論上和繪畫史上的誤會。當代中文也有「景觀」一詞，何不就用這個比較切合西文原意的詞語翻譯paysage？當然，最好還是不要翻譯了；中文的「山水」一詞同樣根本無法譯成法文，只好翻作「山和水」的意義。

三 歐洲「風景」繪畫的來源

繪畫的paysage出現於弗蘭德爾斯(見彩頁二下)，它源自城市人的眼光：城市畫家到田野去而發現有田野，老勃魯蓋爾(Pieter Bruegel)的情況就是如此。地區(國)(pays)在此變成景觀(paysage)。於歐洲傳統裏，直到十八世紀，大自然仍限制於田野，屬於上帝的世界，聖經故事也就能置放在北歐的「景觀」裏。田野雖與城市相對，但它屬於上帝，是有文化的世界。田野之外的山和遙遠的森林卻是沒有文明的，是可怕的、惡壞的、誘惑的、邪念的、巨獸的世界。田野之外者象徵野蠻、惡壞、怪物、誘惑，此處未可知也未受控制，遙遠的山即是可怕之地。歐洲傳統因為怕山而疏遠山，直至十七世紀末，歐洲人才開始喜歡山。

中國無山即無山水。西方第一次真正畫出一座可以辨認的山(除了在羅馬第一世紀的一個例子之外^②)是在十五世紀。最古老的寫實畫、韋茨(Konrad Witz)的木版油畫《捕魚神迹》(*La pêche miraculeuse*, 1444)繪畫了日內瓦湖後的阿爾卑斯山(見彩頁四上)。到了十八世紀，山變成崇高的最好比喻。

根據羅歇(Alain Roger)的研究^③，歐洲繪畫史上的獨立風景畫，其來源之一是十五世紀意大利文藝復興期間創造的畫中之「窗戶」(veduta)。這扇窗戶把視野引向畫外。在繪畫史上，歐洲的「風景」就是把這扇畫面裏的小窗戶擴大為整個畫面。參考弗萊芒畫師(Maître de Flémalle，即康平[Robert Campin]，約1375-1444)的作品(見彩頁三右下、封三)，就能發現兩者的直接聯繫。然而，歐洲文藝復興時期的小窗戶，也把歐洲風景畫囿限於封閉

式的畫框內，風景畫多為橫向展開。反觀中國山水畫，很多都沒有框限，或橫向或垂直地開放在觀者眼前。

在畫面上大面積地描繪「風景」的油畫，始於帕蒂尼爾(Joachim Patinir, 1475?-1524?)。在他的聖經故事作品中，人物很小，「風景」則幾乎佔盡所有位置(見彩頁三左下)。此後，「古典」「風景」油畫以符合一種畫裏的構成來取景。據阿爾貝蒂(Leone Battista Alberti, 1404-1472)的《畫論》(*Della Pittura*)，畫是「打開可以觀察歷史的窗戶」，意思是：畫並非觀察宇宙的窗戶，而是觀察一種參考修辭結構的窗戶。好的史畫(historia)通過修辭結構的手段，能夠賦予觀者愉悅，凝聚觀者目光。這種畫能夠改變觀者觀看的方式。

四 「風景」在歐洲出現的社會、經濟、政策的原因

「風景」畫與城市關係密切。在歐洲風景畫史上，當「風景」一詞仍未發明，已經出現還不能稱為「風景畫」的風景畫，這些畫與當時的城市政策、經濟與社會安定有直接關係。譬如洛倫采蒂(Ambrogio Lorenzetti, 1280-1348)的壁畫《善政與惡政的寓言》(*Allégories du bon et du mauvais gouvernements*)，繪畫出城市及其周圍妥善規劃的田野(見彩頁三上)。這幅壁畫佔據了錫耶納市(Siena)市政大廳的四面牆壁，這座大廳正是決定城市及郊區地區政策之處。

在《善政與惡政的寓言》中，城市以及有條不紊的田野代表着好的政策，畫中遠處的山則是未被制服的、沒有文明的、可怕的未知地區。畫中

的城市及城牆由幾何線條繪畫，沒有曲線，表示這是文明之處。田野屬於城市制度下的區域，是肥沃的、可以到達的，所以也用幾何線條繪畫。田野以外，在兩個城市之間的無人居住之處，這裏是邊境，是沙漠或野外地區，這種地區則用曲線來繪畫。田野以外是荒野、怪物、邪念、惡壞之境，即可怕的山及遙遠之處，這裏呈現的不規則形狀，與城市的理想幾何線條相對。

壁畫中的幾何線條也代表上帝。上帝按自己的形象創造人，畫中城市及其中建築物皆象徵上帝的秩序。幾何的城市構築起容納被造者的天堂（見彩頁四下），與野外荒涼的沙漠、魔王佔領的地區、撒旦居住的歪曲之處相對。至於田野，它屬於城市的建築和規則。在歐洲各種語言中，「耕田」或「田野」與「文化」皆是同一個字。

城市與不屬於人類的遙遠之處相對，遙遠之處則象徵邪惡之境，這也體現在貝利尼 (Giovanni Bellini, 1425?-1516) 的油畫《聖安托尼拜訪隱士聖保羅》(Saint Antoine rendant visite à l'ermite Saint Paul) 中。聖安托尼拜訪聖保羅後就遇到可怕的巨獸，畫中近景是神聖之處，遠景為井然的田野。在畫的右方，聖人走下台階時碰到半人馬巨獸 (centaure)，這裏是離開城市最遠之處，這遙遠處是未知的、可怕的，都有惡魔。

註釋

① 見Augustin Berque, *Les raisons du paysage. De la chine antique aux environnements de synthèse* (Paris: Hazan, 1995), 34-35.

② 其實用歐洲語言介紹風景畫的近著也付諸闕如，但有不少二十世紀50、60年代出版的著述，如貢布

里希 (Ernst Gombrich) 的 *L'Ecologie des images*, trans. A. Lévêque (Paris: Flammarion, 1983), 尤其頁15-43 “La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage”, 或克拉克 (Kenneth Clark) 的 *Landscape into Art* 等書。

③ 見Catherine Franceschi, “Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes”, in *Les enjeux du paysage*, dir. Michel Collot (Bruxelles: Ousia, 1998), 75-111.

④ Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997), 27, 65.

⑤ 代表田園詩和思想的是陶潛，代表山水思想和詩的就是謝靈運。見 J. D. Frodsham, *The Murmuring Stream, the Life and Works of the Chinese Poet Hsieh Ling-yun (385-433)*, Duke of K'ang-Lo, 2 vols. (Kuala Lumpur: University of Malaya Press, 1967), 1:87; Charles Yim-tze Kwong, *Tao Qian and the Chinese Poetic Tradition. The Quest for Cultural Identity* (Ann Arbor, Mich.: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1994), 頁127-28、133、139-46關於田園詩，頁150-51關於山水詩。

⑥ 唐李周翰解釋「風光」曰：「風本無光，草上有光色，風吹動之，如風之有光也。」

⑦ 這種說法來自日本，中國人二十世紀初開始借用。當時留學日本的中國藝術家開始接觸西方藝術，利用日本人翻譯的西方觀念，並把日本人翻譯的西方著作轉譯成中文。

⑧ 譬如龐貝城壁畫：《百年古房》(Maison du centenaire) 中塗上陰影的三座三角形的山。

⑨ 同註④Alain Roger。

幽蘭 (Yolaine Escande) 法國漢學家，曾師從熊秉明、葉醉白研習中國書畫。現為法國高等社會科學研究院—國家科學研究中心藝術與語言研究中心研究員。