

景觀：中國山水畫與 西方風景畫的比較研究 II

• 幽 蘭 (Yolaine Escande)

五 「風景」在歐洲出現的 宗教、地理學原因

風景畫發源於北歐，它象徵着承蒙上帝恩澤的世界。在南歐，意大利雖未建構出風景畫理論，卻一直有以自然物（尤其是石頭，見圖1、彩頁三上）來象徵聖母瑪利亞的傳統：這事實上已具備了風景畫的所有條件。因此，聖母像對於意大利風景畫的發展十分重要。在意大利，聖母逐漸變成風景畫的一部分，有了風景，聖母才有意義；而相形之下，在不信奉聖母的新教地區——北歐，這種現象卻並未出現。不少當代風景畫的專家，如羅歇 (Alain Roger) 等，認為風景畫的發明與歐洲的非宗教化有關。可是，無論是意大利把自然物與聖母、耶穌連接起來，抑或北歐把風景畫成上帝的世界，這兩種風景畫產生的主要條件，都證明風景畫裏的世界並不是非宗教化的。

歐洲人發現新大陸的同時，也發現了野蠻——荒遠之處，探索者所發

現的新地區，都是野蠻之地。歐洲諸語言中，「野蠻」一詞，即源自拉丁文中的「森林」。這與中國傳統十分不同：在中國，大自然與文明相連接，田野與人有關。自漢代至宋代，中國的文明不倚重於都市發展，而多半是靠農村，直至宋代才開始有大型商業都市出現^①。



圖1 杜契奧 (Duccio, 約1255-1318/19)：《聖母祭壇後的裝飾屏》(局部) (Panneau de la Vierge, détail)，木版上油畫 (約1308-1311)，錫耶納市大教堂。在此畫中，自然物(石頭，樹木)都象徵耶穌和聖母，並非可怕的事物。



圖2 凡埃克 (Jan Van Eyck, 約1390-1441) :
《羅林大臣之聖母像》(La Vierge du chancelier
Rollin), 巴黎羅浮宮藏。

歐洲風景畫出現的另外一種原因，大概是它與科學發展有着深刻關係：風景畫的出現，關係到丈量、測量和對未知之處的認識。所以，風景畫與地圖繪製術是同時發展的。參考羅浮宮所藏凡埃克 (Jan Van Eyck, 約1390-1441) 的《羅林大臣之聖母像》(La Vierge du chancelier Rollin)，可看到十五世紀時，人們探索世界的宏願：人像後景與室內景直接連接起來 (見圖2)。弗朗切斯卡 (Piero della Francesca, 約1416-1492) 的《烏爾比諾公爵夫婦像》(Portraits du duc et de la duchesse d'Urbino) 同樣顯示了對土地的控制、丈量和認識，也展現出在人像後面清楚描畫土地的重要性 (見彩頁二右上)。

隨着歐洲人發現新的地區，荒遠之地逐漸變得有意義、有吸引力。舉例而言，喬爾喬涅 (Giorgione, 約1477-1510) 就在作品中把未被征服的地區畫成近景。因此西方風景畫專家認為，第一張純粹而獨立的風景畫是喬爾喬涅的《暴風雨》(La Tempête) (見

彩頁三下)。在此作品中，都市是從森林的角度來觀照的，因而觀照者的位置——所謂「野蠻之地」，在這裏非但不是可怕之處，其題目和內容更是天堂性 (arcadien) 的。

但在十七世紀，風景畫一直被視為次要題材。這題材本身也有各種分畫題，如「田野」、「天堂」等等。在古典油畫中，圖畫的目的是為了留住目光，古典風景畫帶來了吸引目光的愉悅。因為具有這種能力，所以風景畫的地位高於雕塑。

六 對比：風景畫與建築物、「自然」與「文化」

歐洲風景畫中的建築物是有其重要作用的。畫中建築物的毀壞，往往是一種心理的投射。譬如卡爾利耶里 (Alberto Carlieri, 約1672—約1720) 的《自水中獲救的摩西》(Moïse sauvé des eaux) 中 (見圖3)，相對於危險的大自然，建築物表示人類救贖的存在。換言之，建築物代表着城市，並與大自然形成對比。這點又與中國思想大異其趣。歐洲風景畫的傳統思想認為，要是人決定直接對抗大自然，其結果當是遇到生命危險、乃至於被消滅。對令人生畏的大自然或風景畫作品進行觀照，而引起恐懼的崇高情感，這種情感既破壞了主體無法解脫的「美」的安靜愉悅，又引起一種有特色的樂趣。因而十八世紀歐洲哲學家如狄德羅 (Denis Diderot, 1713-1784) 就認為藝術超越了死亡和虛無，所以比自然更有價值。這與董其昌 (1555-1636) 的看法很不同；董其昌曰：「以境之奇



圖3 卡爾利耶里 (Alberto Carlieri, 約1672-約1720)：《自水中獲救的摩西》(Moïse sauvé des eaux)，畫布油畫(約1713)，尚貝里美術博物館。此畫有趣之處，在於雕塑人像(而非人物)處在重要位置。它把人物與建築物聯接起來。畫面結構使觀者的目光隨着人物和雕像右顧的姿態，從右下方方向左上方看去。然後，觀者會發現大自然的偉大：人物之小，樹木之大，再加上天空之動態，都有點令人心生畏敬。此畫因而能引發崇高情感。

怪論，則畫不如山水，以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」^②以為畫和山水各有其特點及價值。

每種文化都有獨特的「大自然」觀念。歐洲語言中，「自然」一詞的根源，無論是拉丁文的 *natura* 還是希臘文的 *phusis*，意義皆為「創生的力量」。漢語中則有兩個同義的詞語：「自然」與「天然」。古希臘的哲學家把物質世界 (*phusis*) 與人類慣例 (*thesis*) 和法律 (*normos*) 二者區分開來，以解決自然主義的問題。「自然主義」與「上帝造化」相對。他們把物質世界與其所謂「文化」相對比：「文化」即人為的構思和慣例。然而，中國思想把人類置於「自然」觀念之內，因此中國和歐洲建構

的「自然」觀念基本上完全不同。其一，中國的「自然」非物理空間，也非自然主義觀念的表述；中國的「自然」和「天然」既非泛神論式，也非無神論式。其二，中國的「自然」與文化並不對立，中國的「文化」也屬於自然的表現。

中國早期的典籍在提出大自然的概念時，有其使用的功利意義和目標。但至少而言，人和自然之間的關係是積極的：自然世界象徵着人世之善。道德觀的好處在於，大自然漸漸變得不可怕了，還成為儒、道二家的道德表現，因而有積極的好處。非僅自然能給人愉悅^③，而且「樂」還為孔子重視目的之一：「知者不如好之者，好之者不如樂之者」^④。自然世

界故而變成玄學和清高之源泉。此種追求與儒家道德觀和道家超脫思想有深刻的關係。漢代讖緯盛行，隱逸山林的求仙方士甚多。而朝廷也想利用他們來鞏固政權。因此在中國社會，無論道家還是儒家都開始重視隱士。這點很重要：創造「景觀」的觀者就是漢末接近隱士的文人，或住在山林裏的學者，他們在山環水繞的環境中獲得愉悅。至於在歐洲，當彼特拉克 (Pétrarque, 1304-1374) 在旺度山上欣賞優美的景觀時，翻開聖奧古斯丁 (Saint Augustin, 354-430) 的《懺悔錄》(Confessions)，偶然讀到：「人人都去欣賞山巔之美、海洋之浩大、星星之運轉，然而卻放棄了自己。」^⑤對於欣賞周圍世界而對個人道德修養漠不關心的人，聖奧古斯丁作出了批評，他認為這種人不愛神。彼特拉克因此再也不耽於欣賞世界，而去禁慾修行了。於是，歐洲等待了一個世紀，才創造了「風景」觀。

七 中國的山與高尚感

中國的景觀文化首先與山有關。對於仙人居所 (即崑崙山) 、以及那些教化故事描繪的背景，是中國山水畫的源泉。山水是最適合教導的地方，並最契合聖賢的精神，因此漸漸就獲得聖賢一樣的精神價值，而且很早就和道德態度相繫聯。仙人是否「山」上的人？大概是因為人在天和地之中間，所以要負責詮釋、溝通天地。就天地之溝通而言，關鍵不僅在於人，也在於山。包括孔子在內的中國聖賢都愛遊山：空山成為賢人精神之隱

喻。登山就等於體察宇宙性的經驗：佛道的觀念認為登山時自山頂顧盼，會使人心情平靜，遺世獨立，並感受到無限。人在登山時，就能體驗仙人的感覺。因此，山為人提供了一個會合古代聖賢精神的場所。此外，山也最能明顯呈現出中國人的宇宙論、陰陽變化的思想，故中國山水畫中，山之高首先代表精神之高尚。中國早期的山水畫論，如晉代顧愷之 (345?-406?) 《畫雲台山記》和宗炳 (344-405) 《畫山水序》二文中，宗教和神秘性的意味頗濃。其後，文人之於山水畫，就逐漸傾向精神的追求。晉代王徽 (415-443) 於《敘畫》中把書寫、線條、筆墨與精神修養聯繫在一起。須知在歐洲，風景畫從宗教畫的題材中獨立出來，已經是十六世紀上半葉的事。在中國，山是隱居之處、入境觀內之處、體會天人合一之處。通過登山的過程，人就能體驗空間和時間的無限感。

承前所言，本文目的並非介紹中國山水文化發展的原因，此方面的中文著作已經很多^⑥。中國山水文化的出現，有政治 (士人在亂世遠離廟堂，避居山中)、社會 (社會態度重視隱士)、經濟 (生活困難)、哲學 (玄學的發展)、科學 (數學、植物學、地理學及機械學的進步)、宗教 (佛教和道教的結合) 等各種原因。這些原因導致個人找尋解脫，不為國家服務，並因追求自身的愉悅而重視大自然。但是，我要從中國偉大的山水畫史中，選取一個十分具代表性的個案——宋代的郭熙 (十一世紀)。郭熙不但有山水畫傳世 (見封三)，保存至今的還有關於山水理論的文章。他在《林泉高致》中介紹了「三遠」構思：

山有三遠，自山下而仰山巔，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦；平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹緲渺渺。

此「三遠」決非透視觀點的三種鏡頭（不少西方人是這樣理解郭熙的「三遠」論）。「三遠」法中，固然有空間構成法的作用，不少中國畫史專家已就這方面作過介紹和研究^⑦。但一般不為西方人所注意的是，「三遠」法是畫家的三種觀照歷程，而這三種歷程，觀者是能同樣體驗的。「仰」、「窺」、「望」者的觀照點是主要的，它們並非唯一的視點。也就是說，遊者或觀者在登山的過程中，由三個不同的地方去看山。首先，未開始登山時，山位於游者面前，非常高大，他須「仰」視；觀者初次見到郭熙《早春圖》時，同樣需要仰首。次者，開始登山後，回頭遠望，但因觀照點猶未全面，心裏也還不清楚，所以「深遠之色重晦」。「深遠」之義並非指畫中的凹陷感，而是游者里程中的一個階段；至於觀者，山水畫在他面前展開後，他即開始目遊畫面，「重晦」之色不但是畫面上水墨色重之處，更是游者的精神狀態——「深」即渾淪。最後，游者已到山頂，望着周圍，這個觀照點之下的景觀是顯得「平」坦的；而觀者則能對面前懸掛的整幅作品一目了然。因為登山的過程中，觀照點不斷變化，因而是有限的、相對的。然而，這些相對的觀照點又僅以人（遊者和觀者）為準。由於觀者能取得幾個不同的觀照點，並通過記憶來將這些觀照點總括，所以山水畫能使觀者超越空間與時間的限制，令他能成為山水

的一部分，與山水合一。通過《早春圖》的描述，可知山水畫能引發觀者自身登山的記憶，重新體驗山中的經歷。

橫卷的情況也一樣。如黃公望（1269-1358）《富春山居圖》，也運用了郭熙「三遠」法，但他用比較適合橫卷的「闊遠」來代替直卷的「深遠」^⑧。「三遠」法使時間進入了空間藝術，並同時以人的存在為中心，故世界一直在此中心周圍組成。人因而能超脫時間壓力，並找到自己在宇宙中的位置：因為觀者能於山水小宇宙找到不同觀照物的位置，所以他能用類比法找到觀照物於大宇宙（天）中的位置。郭熙的「三遠」不是三種在畫面上的鏡頭，而是精神範圍內的開放觀念——即聖賢在登山時的精神狀態。山水畫家早已將「遠」的含義與莊子的理想關聯起來^⑨。因而「三遠」的意義也更為豐富：「高」即是難以達到，「深」即是逍遙之遊，「平」即是平淡、容易。「三遠」等於精神上的三個發展階段。在聖賢的道路歷程上，要遺世獨立，通過感官長期與山水天地交融，才能達到「天人合一」的境界。觀者這種游於畫中的經歷並非使之達到畫外的超脫，而是令他能覺悟梅洛-龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）所謂「抓不到的存在」（insaisissable immanence）^⑩。如果能像看地圖一般，一眼在畫中體察到整個「景觀」，這當然會令觀者有權力感、乃至無限感。如文藝復興時期的風景畫中，往外開的小窗戶就能引發觀者的這種經驗。相對而言，如郭熙《早春圖》和黃公望《富春山居圖》，在山水畫中引入時間因素，則能使觀者暢遊畫中，並感到「遠」、無限大、無限高、無限長，像聖賢高尚的精神境界一樣。

中國文人的精神、態度，與歐洲浪漫主義藝術家對大自然的態度，西方人不時會相提並論。弗雷德里希(Caspar David Friedrich, 1774-1840)可視作典型。他是唯一平生專畫風景畫的歐洲藝術家。他半數的風景畫作都畫有正在看風景的人物，而大部分人物都是畫其背面的。他筆下的人物就介於觀者和風景之間(見彩頁二右下)。然而，畫中人物數目多時，相互之間都毫無關係，各人看着各人的方向。在弗雷德里希所畫的大自然面前，人是孤單的、無法與別人溝通的。弗雷德里希虔信上帝。在他的風景畫裏，人物並非與自然相結合，而是觀察浪漫主義者的理想，代表着上帝和超越人世的無限。但是浪漫主義者不屬於大自然，他統治和控制着自然，卻與自然有無法拉近的距離。因此，弗雷德里希風景畫中的畫景，顯得固定在宗教性和絕對性的時間之中。這種絕對性，等於是看着自然而出神。弗雷德里希的風景畫表現出人類的一種宗教性缺陷，即人無法變成絕對者——上帝。弗雷德里希畫中那些只畫背面的人物好像在等待着。他是在逝世前十年左右才開始畫一些無人物的風景畫。看弗雷德里希的風景畫，觀者只有一個視點，而且其視點要越過介於畫面中間的人物。這些人物擋住了觀者的體驗，觀者不僅不能在風景裏作逍遙之遊，而且通過此種視點，會感受到與畫中人物、乃至於藝術家相同的缺陷和不安。弗雷德里希的畫作是他探求無限的成果之一，但他的方式卻妨礙了觀者追求高尚感的慾望和傾向。

通過中國山水畫與弗雷德里希風景畫的參詳，可以進一步印證前文關於「自然」和「文化」的對比：在傳統中

國，二者你中有我、我中有你，並不對立；而在西方，人類只可從旁觀照自然、控制自然，卻不能與之融為一體。故此，儘管歐洲人在十七世紀末以後對山的態度轉惡為愛，但始終未能如中國人那樣，把山之高等同於高尚的精神境界，並在山水畫中寄寓對高尚的追求和融會。

註釋

- ① 見Jacques Gernet, *L'intelligence de la Chine, le social et le mental* (Paris: Gallimard, 1994), 21-30.
- ② 見董其昌：〈畫旨〉，載俞劍華：《中國畫論類編》(北京：中國古典藝術出版社，1957)，頁720。
- ③ 見《論語·雍也》「子曰：智者樂水仁者樂山」章、〈先進〉「子路曾皙冉有公西華侍坐」章。
- ④ 見《論語·雍也》。
- ⑤ 見Saint Augustin, *Confessions*, 2 vols. (Paris: Les Belles Lettres, 1994-1996), X, 8, 15.
- ⑥ 如陳傳席：《中國山水畫史》(南京：江蘇美術出版社，1988)，便值得參考。
- ⑦ 見鄧喬彬：《中國繪畫思想史》(貴陽：貴州人民出版社，2001)，頁488-89。
- ⑧ 見黃公望：〈寫山水訣〉，載《中國畫論類編》，頁696。
- ⑨ 見徐復觀：《中國藝術精神》(台北：台灣學生書局，1992)，頁342-47；陳傳席：《中國山水畫史》，頁234。
- ⑩ 見Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (Paris: Gallimard, 1964), 87.

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。