

景觀：中國山水畫與 西方風景畫的比較研究 III

• 幽 蘭 (Yolaine Escande)

八 「風景」畫非相似畫

無論是中國還是歐洲，「風景」畫和「山水」畫都不可能只是模仿大自然，而一定是重新建構所謂的自然。眼前所見甚大，無法在布、紙上模擬，首先必須對所選擇的景觀作縮小、簡化、重新組合。南北朝時的宗炳(375-443)首先發現這個現象，他在〈畫山水序〉中說^①：

今張絹素以遠暎，則崑閬之形，可圍於方寸之內。

但宗炳所論的山是幻想中的仙人山、崑崙山，並非真實存在的^②。其後，宋代米芾(1051-1107)論道^③：

大抵牛馬人物一槩便似，山水摹皆不成。山水心匠自得處高也。

宋代董道則曰^④：

山水在於位置，其於遠近廣狹，工者增減，在其天機務得收斂眾景，發之圖素，惟不失自然。

西方風景畫也非模仿自然景觀。譬如蒙佩爾(Joos de Momper, 1564-1635)的《風景》(*Paysage*)中(彩頁四上)，只有一個視點，但畫面由三個「滑動」的體系所組成，利用大氣投影引起遠近感覺。因此，該作品並非模仿自然，三個鏡頭以三種顏色表示：赭石色顯示近景，青色表達中景，亮藍色表示遠景。歐洲多數畫家的作品中——包括帕蒂尼爾(Joachim Patinir)的(見第78期，彩頁三，下左)——都用過這種畫法。帕蒂尼爾被迪雷爾(Albrecht Dürer, 1471-1528)視為最偉大的風景畫大師，其作品既非現實主義、也非自然主義風格，而是偏向幻想性的：他筆下巨大而怪異的石英形山脈，完全不像北歐平原的風景。如果看唐代李昭道的《明皇幸蜀圖》(見彩頁二下)，畫中的山形亦明顯出於幻想。可惜的是，早期的中國山水畫大都亡佚。隋唐五代的作品極少，但我們尚可參考宋人流傳的《明皇幸蜀圖》。晉代顧愷之〈畫雲台山記〉描寫了奇石、絕澗、赫嶽、傾岩、慶雲，鮮艷

的色彩、「山高入遠」的整體結構，都和李昭道的《明皇幸蜀圖》很相似。另一方面，李作和帕蒂尼爾的油畫在畫勢上也有不少共同點：那重山複巒，使觀者產生繁複、迷惑的印象，難以引起觀者的安全感。從畫作的這種環境中，觀者大概能感受到明皇和聖哲隆 (St. Jerome) 那尋尋覓覓的不安。因此，畫中人物小，山石大而多。但二者的不同點在於，西方畫中只有唯一視點，引起對時間性的否認；而中國水墨畫中時間性則是主要的。

山水畫高卷中，由下至上的畫法是根據登山之空間、時間性的過程。山水畫手卷，譬如黃公望的《富春山居圖》，能引起觀者的目光遊覽。山水畫法中水與墨的相對，就等於哲學理念中陰與陽的相對。而且，墨黑色象徵「玄」，玄之神秘，可通過圖畫——特別是山水畫「三遠」之「平遠」方法——來開發。根據《說文》，「遠」字的詞源是「遙遠」、「玄遠」，意即距離遠，並有思想自由——可意會不可言傳的自由感之義。反觀歐洲古典風景畫，如蒙佩爾的《風景》，乃是以積累厚度而造成，其中光線的效果十分重要。唯一視點使觀者與世界產生一段距離，並獲得所謂「觀察視點」。有了「觀察視點」就無法進入畫中，和萬物合一。

沈周：《虎丘山水十二景圖》(局部)，明，畫冊，紙本水墨及設色，克利夫蘭博物館。



《虎丘劍池》

雖然中國畫與歐洲畫的技法完全不同，但藝術家在畫山水和畫風景時遇到的困難卻很相似。中國山水畫極少裝框，其目的與歐洲風景畫不同，並非要在二維空間的平面上描繪三維空間的感覺。山水畫空間建立於筆畫間的關係上，主要用水墨，而色彩一般來說則比較淡，因此山水畫不涉及繪畫地平線以及透視的問題：這類詞彙在山水畫理論本身並無提及。中國藝術家重視陰陽變化，而非設定唯一光源，西方風景畫則不然。在歐洲文藝復興和古典風景畫中，小窗戶 (veduta) 和幾何透視、建築原理的視點與畫建築物有關，也與現實的視覺知識、追求現實感有關。色彩的作用在於照明及描繪事物的材質。傳統中國繪畫，尤其山水畫，是要使觀者主動參與作品之中，得遇靈神。西方油畫凹陷，打開了三維空間；中國水墨畫現出水平面，而吸引觀者的目光，繼而作出神遊。所以，中西評價的原理和條件皆相異。譬如歐洲繪畫裏，往往將視平線設為會合的地點，視平線兩邊分別成為可見與不可見的世界，不可見者可理解為上帝之默示。所以視平線成為了繪畫構造的重點，因為它是目光的沒影點。在中國山水畫中，天地之間的聯繫就是人，人的作用即是協和萬物。此種聯繫出現於



《千佛寺塔》

人精神臥遊，因而並非由作品直接顯現給觀者：觀者要自願進入作品裏，尋求聖賢的道路，啟示才能出現在精神臥遊過程中。

西方風景畫由小窗戶直接展露出整個景觀：意大利風景畫的基本方式，則是從小窗戶漸漸放大，佔滿整個畫面。整個景觀這樣的展露，使觀者有獲得權力和操控目前景觀的感覺，並達到體驗無限的感受。歐洲文藝復興的小窗戶和風景畫為觀者展現出世界。而中國山水畫，如展子虔或郭熙卷上的時間感，卻把廣大地域的經驗呈現於觀者眼前，使他感覺到在作品裏神遊，能體會無限經驗：這種無限經驗意味着精神提升，也意味着與賢人態度的契合。無論在西方還是中國，廣大的地域經驗就隱喻着精神的高遠無限。通過無限經驗和廣大地域感，山水畫帶來了精神提升感。而歐洲風景畫則通過目光的歡愉，使觀者進入視平線，並超越自己極限，進而達到造化奧秘的境界。

九 「風景」與現代性

首先我們須強調，在中國的歷史經驗中，「現代」與「西方」有着深刻聯繫；特別是中國人的觀念中，「現代」

與「西方」幾乎同義。此聯繫十分重要。反觀西方人的觀念，「現代」只是歷史的一個階段。西方對「現代性」的定義，是相對於前一個歷史階段——即中世紀和文藝復興時期。然而在中國，「現代」的定義，幾乎就是「非中國性」。因此，超越現代性的問題恐怕是處於像日本一樣的情況，即與民族主義有關。也因此，中國的當代藝術——尤其是以傳統水墨作材料的藝術，無法抽離於中國對西方的認同要求。

在歐洲，獨立的「風景畫」與現代性同時產生，而在中國的情況就不同。西方現代性的意義不但是科學的發展，也是都市工業化及對大自然之發現、控制與征服。今日的環境保護意識起源於西方，是因為西方長久地與大自然對抗。西方現代時期過後，在當代期間，傳統「風景畫」先是消失了，然後又出現於其他藝術範圍，如攝影、電影、裝置藝術、土地或地區藝術 (Land art) 等。今日「景觀」也屬於非藝術性的範圍，如地理學、城市規劃、經濟學等。「景觀」概念與都市發展一同進化。但由於在中國傳統中，山水及風景與科學並無太大聯繫，所以一直只能作為水墨畫之主要題材而已。今日建築對於西方之作用，和過去的「古典」傳統有所不同。今日所使



《五賢堂》



《千頃雲》

用的建築，也不再是「風景」的基本因素。今日西方有都市、海洋、視聽等「景觀」。不過，歐洲的「風景」主要仍以視覺為主；而中國的「山水」則屬於感知的範圍。在中國傳統水墨畫中，在白紙上施以玄黑水墨，理論上表示着中國哲學中的有無、虛實、陰陽之變化。

在今天，以筆和水墨來畫出都市的風景或山水，就只是把二者簡化為繪畫工具，亦即放棄了水墨畫與書法之關係。其實，二十世紀的人並非每天用筆和水墨，書法已成為一種藝術，而非日常的活動。筆墨、紙墨、山水在過去都可表現哲學理論之整體，但今天由於實際情況，這個整體已經不存在。故此，都市也可以用水墨山水畫來描繪了。

因為傳統中國山水畫與文人哲學宇宙論有着深刻的關係，都市與山水田園相對，有不同的哲學內涵，所以山水畫自然不能和都市相結合。可是中國的都市是從田園而建設及發展起來的，因此在中國史上，都市就漸漸地納入了田園。明代的沈周雖然不畫都市，但他在題為《虎丘山水十二景圖》的山水畫中竟畫出了都市生活的內心經驗，即孤獨感、分層感、分隔感。虎丘距離蘇州不遠。沈周不但是畫家也是詩人，其畫冊中的虎丘顯得很平靜，可發現傳統畫法中普遍的對比：用橫線畫的牆、小路，用直線畫的樹木等。他畫出了虎丘文人一天的活動和經驗。沈周的畫中沒有商人，也沒有遊人，只有文人。他畫的內容其實是都市經驗之表現，是居於都市內的結果：分隔的空間，使畫中人物好像無法相處；他們同時有着不同的活動，互相之間卻毫無關係(如

牆壁右邊的女人看不見左邊從井裏舀水的人)；雖然人物很多，在空間上很接近，但卻沒有聚合一處(沒有群體)；人物只是偶有相遇；門戶多且顯著。因此可以說，沈周畫出一種山水畫中的新經驗。

今日的都市是當代社會演變的領土，既為人類文明之表現，又為宇宙演變之表現。中國傳統文人的文化理想乃是「天人合一」。在此觀念中，人屬於自然，人生取決於自然。但事實上，人的所有活動都在干涉自然，甚至違反自然。所以，年前深圳舉行的水墨雙年展選擇「水墨與都市」為主題，很自然會引起人們的質疑。儘管如此，今天中國的都市人口越來越多，而在中國繪畫史上，都市很少成為繪畫的題材。但是傳統山水畫中，也有作品暗示着都市經驗，如明代沈周即是；而且在明代的畫作中常常能夠看出獨立人物、孤單經驗等。當今的水墨山水畫家常會畫出各人的經驗，故山水畫像傳統經驗一樣，成了擺脫困境的方法之一。

十 結 語

雖然中國和歐洲畫家有不同文化和哲學傳統，應用的技術也不同，但卻同樣遇到用繪畫表達景觀的觀念方法問題：如何通過勾勒出一部分來描繪無限，以小見大、一鱗知味？

故此，山水畫與風景畫不能陷入大雜燴的窠臼：兩者必需建立一種比較繁富的系統，把各種自然物和建築物、色彩、光線、色調、尺寸有機地組成一體。大概正因如此，只有科

學、技術與哲學相當發達的文明，才能孕育出景觀觀念。山水畫和風景畫需要調配各種技術手段，收集並使用各類特殊的文獻。

無論在歐洲還是在中國，風景畫與山水畫都引發了一些饒有意味的矛盾。一方面，山水畫和風景畫雖然與宗教藝術完全相反，但較所有其他繪畫形式更能夠表現宗教感。中國山水畫與故事、歷史以及那些有政治內容（大部分有人像）的畫作恰成對比；歐洲風景畫則可與宗教禮拜畫相對比。然而浪漫主義風景畫和二十世紀抽象畫（如蒙德里昂[Piet Mondrian]的）對神聖藝術的替代，表示了一種結合恐懼和謙遜的懷疑文化。與故事和歷史畫完全不同，山水畫成了個人修養的方法和表現。另一方面，山水畫與風景畫既引起安全感，又引起慌亂感：安全感來自風景畫所描繪的已知世界、山水畫所描繪的天道演化；慌亂感起於無限之表現。風景畫首重對空間的準確描繪，其理想為運用科學技術（光學儀器）來實證地描繪世界。同時，這種手段導致地形限制的消失傾向：因為風景畫的三維空間顯露出宇宙論的傾向，山水畫的陰陽變化之表示也同樣畫出一種宇宙論，所以兩者都變成了無限的、超脫人世的隱喻。觀風景畫者首先通過對其所認識的世界之觀察、對日常生活境界之排遣而獲得愉悅；但在其後，風景畫中的宇宙表現傾向會引發觀者的神秘感、無知感，並使他因為失去標準而感到不安。觀山水畫者就不同，神秘感非但不會引起不安感，反而能誘發觀者去體驗畫家的心路歷程。

在繪畫上，中西方兩個傳統同樣都特別注意自然動態，如石頭質地的演變，樹木紋理的結構，風氣、瀑布、雲霧、流水的運作，達芬奇（Leonardo da Vinci）、阿爾特多佛（Albrecht Altdorfer）、康斯太勃（John Constable）、雨果（Victor Hugo）、塔爾納（Joseph Turner）等人皆對這方面深有研究。山水畫與風景畫法也有不少共同點，特別是體式方法，譬如用點筆法、間斷的線條、淡化色調以營造遠近感等。兩者之間的截然差異，是材料以及社會的價值：山水畫家是文人，同時也是詩人、書法家；而傳統風景畫家的社會地位則不高。然而，西方當代山水畫家與風景畫家經驗卻甚為相同：如何以山水和風景畫擺脫日常生活困境？

註釋

- ① 見宗炳：〈畫山水序〉，載俞劍華編著：《中國畫論類編》（北京：中國古典藝術出版社，1957），頁583。
- ② 因此，宗炳所提的「映」（暎），無涉於透視，而大概與佛教的「映徹」有關。
- ③ 見米芾：〈論山水畫〉，載《中國畫論類編》，頁653。
- ④ 見董道：〈廣川畫跋論山水畫〉，載《中國畫論類編》，頁657。

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。