



Landscape: A comparison between Chinese Mountains and Waters and European Landscape Painting 2

Yolaine Escande

► To cite this version:

Yolaine Escande. Landscape: A comparison between Chinese Mountains and Waters and European Landscape Painting 2. Twenty-First Century (revue bimestrielle), 2003, pp.77-86. hal-02549046

HAL Id: hal-02549046

<https://hal.science/hal-02549046>

Submitted on 1 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yolaine Escande : « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du “paysage” pictural et littéraire chinois », *Twenty-First Century*, Hong Kong, Chinese University, department of Philosophy, octobre 2003, n° 79, pp. 77-86 (2^e partie) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079->

景觀

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>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。

Yolaine Escande : « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du “paysage” pictural et littéraire chinois », *Twenty-First Century*, Hong Kong, Chinese University, department of Philosophy, octobre 2003, n° 79, pp. 77-86 (2^e partie) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079->



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。

二十一世紀雙月刊 2003年10月號 總第七十九期

78 景觀



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>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

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c079.html>
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079-200306155.pdf>

Yolaine Escande : « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du “paysage” pictural et littéraire chinois », *Twenty-First Century*, Hong Kong, Chinese University, department of Philosophy, octobre 2003, n° 79, pp. 77-86 (2^e partie) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079->
。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>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>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

Yolaine Escande : « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du “paysage” pictural et littéraire chinois », *Twenty-First Century*, Hong Kong, Chinese University, department of Philosophy, octobre 2003, n° 79, pp. 77-86 (2^e partie) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079->



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正人物和雕像右顧的姿態, 從右下方向左上方看去。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 (*nomos*) 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>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

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c079.html>
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079-200306155.pdf>

Yolaine Escande : « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du “paysage” pictural et littéraire chinois », *Twenty-First Century*, Hong Kong, Chinese University, department of Philosophy, octobre 2003, n° 79, pp. 77-86 (2^e partie) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079->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

80 景觀

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⁵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。」⁶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,會使人心平氣靜,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

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c079.html>

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079-200306155.pdf>

Yolaine Escande : « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du “paysage” pictural et littéraire chinois », *Twenty-First Century*, Hong Kong, Chinese University, department of Philosophy, octobre 2003, n° 79, pp. 77-86 (2^e partie) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079-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:

景觀:中國山水畫與西方風景畫的比較研究 II 85

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_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_>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」

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c079.html>

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079-200306155.pdf>

Yolaine Escande : « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du “paysage” pictural et littéraire chinois », *Twenty-First Century*, Hong Kong, Chinese University, department of Philosophy, octobre 2003, n° 79, pp. 77-86 (2^e partie) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079->
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。

86 景觀

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。在他的風景畫中,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⁹。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中作逍遙之遊,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

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c079.html>
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079-200306155.pdf>

Yolaine Escande : « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du “paysage” pictural et littéraire chinois », *Twenty-First Century*, Hong Kong, Chinese University, department of Philosophy, octobre 2003, n° 79, pp. 77-86 (2^e partie) <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079-1>

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。