



**HAL**  
open science

## Landscape: A comparison between Chinese Mountains and Waters and European Landscape Painting 3

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. Landscape: A comparison between Chinese Mountains and Waters and European Landscape Painting 3. *Twenty-First Century* (revue bimestrielle), 2003, pp.98-105. hal-02549093

**HAL Id: hal-02549093**

**<https://hal.science/hal-02549093>**

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, décembre 2003, n° 80, pp. 98-105 (3<sup>e</sup> partie).  
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.pdf>

## 景觀

# 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:

今張絹素以遠日英,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:大抵牛馬人物一模便似,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

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c080.html>  
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.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, décembre 2003, n° 80, pp. 98-105 (3<sup>e</sup> partie).

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.pdf>

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、赫巘、傾岩、慶雲,鮮艷

---

二十一世紀雙月刊 2003年12月號 總第八十期

---

102 景觀

---

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。

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

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c080.html>

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.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, décembre 2003, n° 80, pp. 98-105 (3<sup>e</sup> partie).

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.pdf>

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<sup>1</sup>,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



《虎丘劍池》



《千佛寺塔》

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。

---

景觀:中國山水畫與西方風景畫的比較研究 III

---

103

---

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<sup>1</sup>,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<sup>1</sup>神遊,能體會無限經驗:這種無限經驗意味=精神提升,也意味=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=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

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c080.html>

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.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, décembre 2003, n° 80, pp. 98-105 (3<sup>e</sup> partie).

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.pdf>

首先我們須強調,在中國的歷史經驗中,「現代」與「西方」有=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》

---

## 104 景觀

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=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

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c080.html>

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.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, décembre 2003, n° 80, pp. 98-105 (3<sup>e</sup> partie).  
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.pdf>

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=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=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[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=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

---

景觀:中國山水畫與西方風景畫的比較研究 III

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c080.html>  
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.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, décembre 2003, n° 80, pp. 98-105 (3<sup>e</sup> partie).

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.pdf>

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義的矛盾。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。

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/zh/issues/c080.html>

<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.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, décembre 2003, n° 80, pp. 98-105 (3<sup>e</sup> partie).  
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c080-200306156.pdf>

2 因此,宗炳所提的「映」(日英),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。