

## 批評與回應

# 另一種「景觀」 ——與幽蘭商榷

● 姚 寧

今年3月初拜讀了幽蘭女士關於中國山水畫與西方風景畫比較研究的論文，有一種骨鯁在喉、不吐不快的感覺。本文將從西方風景畫及其起源的問題、中國山水畫的研究方法、幽蘭一文的概念解釋等幾個方面，闡述我對中國山水畫與西方風景畫的看法，並對幽文提出若干異議。

今年3月初拜讀了幽蘭女士洋洋灑灑的關於中國山水畫與西方風景畫比較研究的論文，久久不能入睡，有一種骨鯁在喉、不吐不快的感覺。該文題為〈景觀：中國山水畫與西方風景畫的比較研究〉，分三期連載於《二十一世紀》2003年8、10和12月號。以下我將從西方風景畫及其起源的問題、中國山水畫的研究方法、幽蘭女士一文（以下簡稱幽文）的概念解釋等問題這幾個方面，闡述我對中國山水畫與西方風景畫的看法，同時對幽文提出若干異議。

### 一 關於西方風景畫及其起源的問題

關於用歐洲語言探討西方風景畫的近著，並不像幽文所說的「付諸闕如」<sup>①</sup>，除了幽文提到的貢布里希 (E. H. Gombrich) 發表於1966年的〈文藝復

興藝術理論與風景畫的產生〉（“The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape”）<sup>②</sup>一文，克拉克 (Kenneth Clark) 的1949年初版、1976年增訂的專著《風景走進藝術》(*Landscape into Art*)<sup>③</sup>以外，這些年來有很多從各種角度探討西方風景畫的著述，比如，埃貝萊 (Matthias Eberle) 發表於1980年的《個人主義與風景畫——關於風景畫的起源及發展》(*Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*)<sup>④</sup>，吉布森 (Walter S. Gibson) 發表於1989年的《「地球的鏡子」——弗來芒十六世紀的世界風景畫》(*Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*)<sup>⑤</sup>，施奈德 (Norbert Schneider) 發表於1999年的附有精美插圖的《風景畫的歷史——從中世紀晚期到浪漫主義》(*Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*)<sup>⑥</sup>等

\* 在此感謝圖賓根大學漢學系圖書館館員蓋澤 (Thomas Gaiser) 為本文插圖所做的技術上的幫助。



圖1 喬爾喬涅 (Giorgione)：《暴風雨》(*La Tempesta*)，布面油畫(約1505)，78x72 cm，威尼斯學院美術館(Accademia)。

等。也許可以說，概述性的東西少了，專題性的深入研究多了。

幽文指出，喬爾喬涅 (Giorgione, 1478?-1510) 的《暴風雨》(*La Tempesta*) (圖1) 是「第一張純粹而獨立的風景畫」<sup>⑦</sup>，此說未見於任何出處。貢布里希在其名著《藝術的歷史》(*Die Geschichte der Kunst*) 中僅說此畫是第

一次未將風景作為背景來處理<sup>⑧</sup>。所謂「純粹」的風景畫應該是純風景題材的，沒有人物或人物被描繪成幾不可見的部分。幽文沒有明確定義何謂風景畫。為甚麼說一幅畫是風景畫，而另一幅不是或不完全是？以及甚麼是風景畫產生的標誌？從幽文中找不到令人滿意的答案。

西方繪畫是從宗教畫的基礎上發展而來，開始的所謂「風景畫」僅是作為描繪宗教題材的背景來處理，如克拉納赫 (Lucas Cranach d. Ä., 1472-1553) 的《天堂》(*Das Paradies*) 一畫 (圖2)。自然風景只是出現在對天堂或古希臘理想式的田園牧歌生活的描述的題材中。一旦風景在一幅畫中大面積地出現，如《暴風雨》一畫，那可以說，風景畫開始萌芽了。嚴格來講，純粹的風景畫不僅從形式上來說是對自然的描繪佔據了整個畫面，而且從內容上來說也不像《天堂》或《暴風雨》那樣多少仍具有宗教含義。

西方繪畫是從宗教畫的基礎上發展而來，一開始所謂「風景畫」，僅是作為描繪宗教題材的背景來處理。一旦風景在一幅畫中大面積地出現，就可以說，風景畫開始萌芽了。純粹的風景畫不僅從形式上來說是對自然的描繪佔據了整個畫面，而且從內容上來說也不像《天堂》或《暴風雨》那樣仍具有宗教含義。



圖2 克拉納赫 (Lucas Cranach d. Ä.)：《天堂》(*Das Paradies*)，木版油畫(1530)，81x114 cm，維也納藝術史博物館(Kunsthistorisches Museum)。

西方真正意義上風景畫的誕生，是在以畫家帕蒂尼爾為開端的安特衛普。風景畫只有被大眾接受才意味着其真正的產生，大眾鑑賞力的改變或提高，促成了風景畫的誕生。而引起大眾鑑賞力提高的最直接因素，就是經濟。安特衛普是十六世紀歐洲的經濟中心，吸引了許多藝術家。

關於西方風景畫起源或產生的問題，在西方有相當多的精彩論述。吉布森在其《「地球的鏡子」》一書的前言中認為，西方風景畫幾乎是同時間分別在多瑙河流域、威尼斯和安特衛普三個不同地方產生的<sup>⑨</sup>。在多瑙河流域以阿爾特多費 (Albrecht Altdorfer, 1480?-1538) 為代表，在威尼斯則有喬爾喬涅，在安特衛普則是帕蒂尼爾 (Joachim Patinir, 1480?-1524?)。這三人中，真正可以說畫純粹風景畫的只有阿爾特多費，在其《雷根斯堡附近沃特城堡的多瑙河風光》(Donaulandschaft mit Schloss Wörth bei Regensburg) (圖3) 中已完全沒有了人物。

一般西方藝術史家，如弗里德倫德爾 (Max J. Friedländer)、弗倫茨 (Heinrich Gerhard Franz)、克拉克、吉布森等人都認為，西方風景畫真正意義上的大規模誕生，是在以畫家帕



圖3 阿爾特多費 (Albrecht Altdorfer)：《雷根斯堡附近沃特城堡的多瑙河風光》(Donaulandschaft mit Schloss Wörth bei Regensburg)，羊皮紙 (1520)，30.5 x 22.2 cm，慕尼黑舊美術館 (Alte Pinakothek)。

蒂尼爾為開端的安特衛普。為甚麼多瑙河流域和威尼斯的畫家會讓位給安特衛普以帕蒂尼爾為首的尼德蘭畫家？這裏牽涉到一個風景畫產生的標誌問題。

弗里德倫德爾和貢布里希的一個重要論點是，風景畫只有被大眾接受才意味着其真正的產生，一種大眾鑑賞力的改變或者說提高，促成了風景畫的誕生。而引起大眾鑑賞力的改變或者說提高的最直接因素，就是經濟。安特衛普是十六世紀歐洲的經濟中心，經濟上的重要地位吸引了許多藝術家來到這個城市。十六世紀後半葉，這個城市擁有69名屠夫、160名麵包師和300名畫家和雕塑家<sup>⑩</sup>。帕蒂尼爾就是在這種背景下在1515年從比利時的一個小城來到安特衛普的。安特衛普在比利時，不是幽文所稱的北歐地區，北歐通常指斯堪的納維亞半島。

經濟發展促成了藝術市場的產生，隨着買畫訂畫的人增多，畫家開始設置畫坊，招收學徒，同時也開始分工合作，長於畫風景的只負責一幅畫的風景，長於人物的只負責一幅畫的人物。這種因藝術買賣市場產生而引起的畫家的分工，是西方風景畫產生的一個決定性因素。帕蒂尼爾就是這樣被推上第一位西方風景畫畫家的寶座<sup>⑪</sup>。幽文中提到的諸多原因其實都不是至關重要的，宗教在當時人們心目中地位的改變當然也很重要，可惜就這一點幽文也未有展開討論。一個小小的例子可以說明宗教在人們心目中地位的改變，以前的宗教畫只是為教堂而畫的，而這個時期人們開始希望在家裏懸掛宗教畫，人們要求這種宗教畫既要有宗教題材，又能悅人眼目，帕蒂尼爾的這類非純粹風景



圖4 帕蒂尼爾 (Joachim Patinir)：《逃往埃及》(Die Flucht nach Ägypten)，木版油畫，17 x 21 cm，安特衛普皇家美術館 (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)。

畫遂應運而生 (圖4)。關於這一點，很慶幸有當時德國奧格斯堡的商人雷姆 (Lucas Rem) 給我們留下的日記。他在1511至1518年間頻繁往來安特衛普與奧格斯堡兩地做生意，其間買下了帕蒂尼爾的幾張畫，記下了許多細節<sup>②</sup>。

正是由於上述原因，在多瑙河流域和威尼斯還沒有形成一種大規模買賣藝術品的氣候。其實，德國著名畫家丟勒 (Albrecht Dürer, 1471-1528) 繪畫了不少純粹意義上的風景畫 (圖5)，而且時間上並不比喬爾喬涅的《暴風雨》晚。同樣是由於上述經濟及大眾鑑賞力的原因，他的這些畫並沒有被時人意識到，甚至恐怕連他本人也並不在意。在這裏附帶一提，丟勒在1521年去尼德蘭旅行的日記中寫到，帕蒂尼爾請他參加他的第二個婚禮，丟勒有畫作送給帕蒂尼爾，還在日記中稱帕蒂尼爾是一位「好的風景畫畫家」

(*der gut landschaftt mahler*)<sup>③</sup>，這和幽文中說的丟勒稱帕蒂尼爾為「最偉大的風景畫大師」<sup>④</sup>，是有一定的差別。

帕蒂尼爾的重要性在於他將宗教畫中的人與自然景物的比例顛倒過來，在他的畫中，人物都小得微不可見，給人一種純粹風景畫的假象，如同圖4的《逃往埃及》(Die Flucht

帕蒂尼爾將宗教畫中的人與自然景物的比例顛倒過來，他畫中的人物都小得微不可見，給人一種純粹風景畫的假象；其實，他全部畫作的主題仍然是宗教性質的。另外，他以及與他同時代的幾乎全部尼德蘭畫家的畫，都不是有「唯一視點」的，而是和中國畫一樣，採用散點透視或者說無定點透視。



圖5 丟勒 (Albrecht Dürer)：《意大利山景》(Wehlsch pürg)，水彩 (約1495)，牛津阿什莫爾博物館 (Ashmolean Museum)。

北宋畫家李公麟曾說過：「吾為畫，如騷人賦詩，吟咏性情而已。」中國文人這種對畫及作畫的態度，幾百年來一直影響着中國畫壇。許多學者至今仍在重複這些古人論調。似乎中國山水畫畫家都對世俗、金錢不屑一顧，作畫不外是為了陶冶性情。高居翰教授認為，這種看法束縛着我們的頭腦、妨礙我們的研究。

nach Ägypten) 一樣。其實，他全部畫作的主題仍然是宗教性質的。還有極為重要的一點，帕蒂尼爾及其同時代的幾乎全部尼德蘭畫家的畫，都不是像幽文說的是有「唯一視點」<sup>⑮</sup>的，而是跟中國畫一樣，採用散點透視或者說無定點透視，這又證明幽文的一個明顯錯誤。幽文III是這樣提到這一點的：「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。」<sup>⑯</sup>「西方畫是唯一視點」是許多研究西方畫的中國學者的一種未做深入研究的偏頗，而幽蘭在這裏也只是信手拈來，未有深入研究。

帕蒂尼爾和他同時代的尼德蘭畫家的畫幾乎都不是唯一視點的，這一點吉布森在他的《「地球的鏡子」》一書前言第1頁中已明確提到<sup>⑰</sup>。《逃往埃及》是帕蒂尼爾的早期作品，這幅畫給人的感覺是人在空中向下俯瞰，同時每一個具體的景物，如人、房子、樹木等等又是採用平視畫出的。這一畫法與中國山水畫極為相似。弗里德倫德爾是這樣描述帕蒂尼爾的畫<sup>⑱</sup>：

所有水平的東西，如地面、水面、路，都是由上向下俯視的，相反所有垂直的、豎立的、向上生長的東西，如岩石、樹木、房子和人，都是採用一般的視角。

2003年夏，我為這幅《逃往埃及》去了一趟安特衛普皇家美術館，希圖一飽眼福，沒想到這張畫被臨時調走參加一個展覽，只好買了一張明信片，算是望梅止渴吧。

說到時間性的問題，按幽文的解釋，是「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」<sup>⑲</sup>，換句話說，由於中國山水畫採用散點透視或不是唯一視點透視，

能使「觀者暢遊畫中」<sup>⑳</sup>，由此建立起一種由視線的空間移動而造成的「時間性」。幽蘭利用大量篇幅說明中國山水畫的這種時間性，那麼，帕蒂尼爾和他同時代畫家的畫由於和中國山水畫一樣不採用唯一視點，是不是也有「時間性」呢？帕蒂尼爾在《逃往埃及》中，將《聖經》中本來是前後發生的兩件事同時表現在畫布上，一是畫面左前方瑪利亞抱着耶穌坐在約瑟牽着的驢上，三人正在逃往埃及的路上。另一件事則是殺嬰，畫中殺嬰一幕是在畫面右邊、一些房子前面發生的。這是不是也算是一種時間性的描述方法呢？一種事件發生先後的時間性表達方法？

## 二 關於中國山水畫的研究方法

幽文是這樣描述中國山水畫的：「……中國山水畫中，山之高首先代表精神之高尚」<sup>㉑</sup>；「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」<sup>㉒</sup>；「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」<sup>㉓</sup>。

北宋畫家李公麟(1049-1106)曾說過：「吾為畫，如騷人賦詩，吟咏性情而已」，這種中國文人對畫及作畫的態度，幾百年來一直影響着中國畫壇。許多研究中國藝術史的中國學者和一些老一輩的海外漢學家，至今仍在重複這些古人論調，按照當今首屈一指的美國加州大學柏克萊分校中國藝術史教授高居翰(James Cahill)的話來說，他們過於相信了古人的話，這樣一來，中國的山水畫畫家好像都

對世俗、金錢不屑一顧，他們作畫好像不外是為了陶冶性情而已。《新美術》雜誌在1997年發表了高居翰一篇論述中國山水畫的重要文章〈中國山水畫的意義和功能〉<sup>29</sup>，他寫道<sup>30</sup>：

中國的藝術史家，通常不提藝術品創作背後的經濟動機和現實動機，而寧可把藝術家描繪成自由人，全心全意於表現他們的情感。我想我們西方人過於輕信了這種觀點……

在另一篇題為〈中國繪畫史方法論〉<sup>31</sup>的文章中，高居翰說明這種研究方法以前在一定程度上幫助了我們，而且有部分中國山水畫的的確確是畫家內心世界的體驗，但現在這種方法在束縛我們的頭腦、妨礙我們的研究<sup>32</sup>：

我們不但要對那些我們曾經視為有啟發性、對我們有助益，但是現在已經成為我們研究上的障礙的資料抱着懷疑的態度；也要去除中國傳統以來一直不去思考問題，而謹守某些固定而僵化的信念之習慣。

在我看來，高居翰文中所說的「固定而僵化的信念」，就是指上面幽蘭文中論述中國山水畫的句子。這種籠而統之的話是可以說，但不可以多說，因為這樣不利於我們深入一幅畫內部來看清該畫，了解藏在畫背後的畫家所處的時代背景等其他因素，這對今天研究中國藝術史的學者來說可以說是一大禁忌。從這種思想出發，不難理解幽蘭為甚麼為其文章選了三十五張插圖，而在文中加以說明的僅僅是一部分，有很多畫基本上隻字未提，在我看來這是由於這種文字「適合」於每一張中國山水畫。脫離了畫來談無根無據的畫的內涵，不是一

個嚴格意義上的藝術史學者應有的態度和。

從事中國藝術史研究的學者，特別是很多中國學者常常忽略了這樣一些重要的問題：一張畫是為誰畫的？是怎麼產生的？當時的人是怎麼看待它的，和現在有何不同，為甚麼？這裏涉及到一個藝術的功能及功能轉換問題。統而言之，藝術有四種常見的功能：宗教功能、政治功能、美學功能和描摹功能<sup>33</sup>。一件藝術品可能具有這四種功能，也可能僅具有其中一種，而且這些功能還可以轉變，隨着時代的變更，一件原來僅是為宗教服務的藝術作品，變得僅具有美學功能。了解一件藝術品的最初功能以及它的功能轉變，會讓我們對這件藝術品有更深的認識。最初的中國山水畫無疑具有描摹及審美功能，隨着時代變遷，它具有了更廣泛的宗教、政治等其他功能。下面我們看到的例子說明中國山水畫還具有社會功能。高居翰在〈中國山水畫的意義和功能〉一文裏舉出了幾種常見的中國山水畫類型：慶賀生日的山水畫、離別山水畫，以及隱居山水畫等等。王紱（1362-1416）作於十五世紀初的《風城餞詠圖》（圖6）是高居翰用以說明離別山水畫所選的例子。畫的下方佔據中間醒目位置的是四棵長在岩石上的樹，樹的左下方有一個小亭子，亭子裏邊坐着三個人，三人旁邊站着一個手托酒壺一樣東西的人，不遠處有一只船等在岸邊，有兩人好像在做着啟航的準備。兩座高聳的山佔據了畫面中央大部分位置。山的上方是充斥畫面的十三首詩及印章。詩句內容是關於送別，作者是王紱本人及他的朋友們。送別圖自宋代以來開始出現，盛行於明代，並形成了一定格式的布

研究中國藝術史的學者常常忽略一些重要的問題：一張畫是為誰畫的？是怎麼產生的？當時的人是怎麼看待它的，和現在有何不同，為甚麼？藝術有四種常見的功能：宗教功能、政治功能、美學功能和描摹功能。如果我們不了解藝術品的最初功能及其後來的轉變，就不能真正很好地了解一件藝術作品。

幽文稱關於中國山水畫的中文著述，「佳作頗多」，這一看法頗令我吃驚。在我看來，真正稱得上是佳作的，首推高居翰和他的美國同行關於中國山水畫的研究。另外，幽蘭認為「景觀」一詞更切合西文原意，但並未說明為甚麼「風景」一詞和西方式的“paysage”是兩回事，為甚麼「景觀」一詞比「風景」一詞好，好在哪裏？



圖6 王綏：《風城錢詠圖》，91.4 x 31 cm，台北故宮博物院。

局，比如說，一只等待的小船，幾人相聚的亭子，常常還會有表示惜別的題詩。王綏這張本來是具有社會功能的送別圖，在今天具有的更多是美學功能，如果我們不了解這件藝術品的最初功能，以及其後來的功能轉變，就會失去很多重要的信息，我們也就不能真正很好地了解一件藝術作品。像幽文那些「天人合一」之類的空話還是少說為好，這點高居翰在〈中國繪畫史方法論〉一文中表達得很清楚<sup>⑨</sup>：

就我而言，假如十年之內我們能不再提起這些吸引人的「至理名言」的話，那是我最高興的事了；而在這段時間內，我相信我們會被迫更加謹慎地思考這些問題。如果各位不信，請讀一讀近年來一些較有代表性的談中國畫的文章，就可知我並非危言聳聽。

說到關於中國山水畫的中文著述，幽文稱「佳作頗多」<sup>⑩</sup>，這一看法同樣頗令我吃驚。今年年初回國購置了十來本關於中國畫及畫論的書，加上以前有的，足有幾十本，不過絕大多數還是叫人失望。在我看來，真正稱得上是關於中國山水畫著述佳作的，首推高居翰和他的美國同行關於中國山水畫的研究<sup>⑪</sup>。這次回國初步調查了一下，北京國家圖書館皮藏了高居翰的幾乎全部重要著作，不過借閱不大方便，而其他西方中國繪畫史專家的著述則非常少。令我高興的是，一個朋友告訴我，北京大學圖書館竟然有一本高居翰重要著作的中譯本<sup>⑫</sup>。

### 三 關於幽文的概念解釋等問題

幽文中許多概念解釋得不大清楚或是並沒做解釋，這裏我不一一列舉，只提一下幽文作者最強調的「景觀」概念。幽文I對「景觀」的定義是「景觀社會」應具備或滿足的四個標準，但這四個標準並沒有說明「景觀」到底是甚麼。作者然後說明了東西方對自然的表現及其自然觀，這裏好像「自然」和「景觀」對作者來說是一樣的。作者又接着說明甚麼不是「景觀」觀念，如博山香爐不屬於「景觀」觀念，然後作者又採用「風景」及「自然」這些詞來表述「景觀」，在這裏可以看

出作者一是並未真正解釋到底甚麼是「景觀」，二是在文中忽言「景觀」，忽言「風景」或「自然」，令人費解。既然三詞可以這麼替來換去地使用，為何作者非要用「景觀」一詞，而不採用約定俗成的「風景」等詞呢？幽蘭是這樣說明原因的：「風景」一詞是由日語來的翻譯詞，與西文是兩回事，用「景觀」一詞更切合西文原意，但是作者在這裏並未說明為甚麼「風景」一詞和西方方式的“paysage”是兩回事，為甚麼「景觀」一詞比「風景」一詞好，好在哪裏<sup>③</sup>？

最後簡單一提對中國山水畫與西方風景畫的比較。中國山水畫與西方風景畫各自經歷了很長的發展和變遷，很難加以泛泛而論，因為它們在各自的每個時期都極為不同。最初的中國山水畫，如傳為李昭道（生卒年已不可考，生活在八世紀）的《明皇幸蜀圖》和帕蒂尼爾的畫有很多相似之處，這一點幽蘭已注意到，二者除了顏色、山峰的表現、距離的表現相似之外，就是二者都無定點透視。所以十五、十六世紀的尼德蘭繪畫與中國山水畫特別是早期山水畫有很多共性，其後二者的發展則非常不一樣，中國山水畫不再注重顏色，西方風景畫則開始講究透視等等。這裏我不想多作說明。總之，如果不分發展階段和特點，是很難真正比較中國與西方繪畫的。

以上是我對幽文的一些意見和看法。作為結束，還有一個小小的要求，在幽文 III 中，作者將法國著名文學家雨果（Victor Hugo）與繪畫大師達芬奇（Leonardo da Vinci）相提並論，說明兩人在繪畫上對描繪「自然動態」都做出了深入研究，我以前未曾聽說過雨果在繪畫上有這麼重要的貢獻，幽蘭要是能註明此說的出處就好了<sup>④</sup>。

## 註釋

① 見幽文 I，註釋②，頁 88。

② Ernst H. Gombrich, “The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape”, in *Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance* (London: Phaidon Press, 1971), 107-21.

③ Kenneth Clark, *Landscape into Art* (London: Murray, 1976).

④ Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei* (Gießen: Anabas, 1980).

⑤ Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

⑥ Norbert Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik* (Darmstadt: Primus, 1999). 另外，關於西方風景畫的研究，功不可沒的還應有弗里德倫德爾（Max J. Friedländer）、弗倫茨（Heinrich Gerhard Franz）等學者。

⑦⑧⑨ 見幽文 II，頁 78；85；85；80。

⑩ “Es ist die unheimliche Beleuchtung bei einem Gewitter, und zum ersten Mal ist die Landschaft, vor der sich die Szene abspielt, nicht nur Hintergrund”. 摘自 E. H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, 16th ed. (London: Phaidon Press, 2000), 329.

⑪ Walter S. Gibson, “Introduction”, in *Mirror of the Earth*, xix.

⑫ *Mirror of the Earth*, 3.

⑬ 有關這段論述請參閱 Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen* (Den Haag: Stols, 1947). Matthias Eberle 的 *Individuum und Landschaft* 一書也有相關論述。

⑭ 雷姆（Lucas Rem）的日記由格賴夫（B. Greiff）在 1861 年發表，題為“Tagebuch des Lucas Rem”。參見 Robert A. Koch, *Joachim Patinir*

中國山水畫與西方風景畫各自經歷了很長的發展和變遷。最初的中國山水畫，如傳為李昭道的《明皇幸蜀圖》和帕蒂尼爾的畫有很多相似之處。所以十五、十六世紀的尼德蘭繪畫與中國山水畫特別是早期山水畫有很多共性，此後二者的發展則非常不一樣。如果不分發展階段和特點，是很難真正比較中國與西方繪畫的。

(Princeton: Princeton University Press, 1968), 9-10。

⑬ Werner Busch, ed., *Landschaftsmalerei* (Berlin: Reimer, 1997), 74. 丟勒的日記收於: *Tagebuch der Reise in die Niederlande (1521)*, Albrecht Dürer, *Dürers Schriftlicher Nachlass*, ed. G. Anton Weber (Regensburg: Pustet, 1912).

⑭⑮⑯⑰⑱⑲ 見幽文 III, 頁101; 102; 102; 102; 104; 105。

⑲ 摘自Walter S. Gibson, "Introduction", in *Mirror of the Earth*, xx.

⑳ 摘自Heinrich G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei. Im Zeitalter des Manierismus*, Textband (Graz: Akademische Druck-u. verlagsanstalt, 1969), 33.

㉑ 美中不足的是, 該文章沒有配備原文所附的插圖, 同時也沒標明此文出處。這篇關於中國山水畫的很精彩、很重要的文章收在高居翰的 *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Lawrence, Kan.: Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 1988), 37-69。

㉒ 高居翰: 〈中國山水畫的意義和功能〉, 《新美術》, 1997年第4期, 頁25。

㉓⑳㉑ 高居翰: 〈中國繪畫史方法論〉, 載《朵雲第五十二集·中國畫研究方法論》(上海: 上海書畫出版社, 2000), 頁28-45; 34; 35。

㉒ 這部分關於藝術及其功能的論述請參見: Werner Busch, "Kunst und Funktion—Zur Einführung in die Fragestellung", in *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Band I (München und Zürich: Piper, 1987), 5-26.

㉓ 見幽文 I, 頁85。

㉔ 高居翰的其他重要論著有: *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368* (1976); *Parting At the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty* (1978); *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644* (1982); *The Compelling Image:*

*Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (1982); *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (1994); *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan* (1996), 等等。

㉕ 聽說是 *The Compelling Image*, 中譯名為《氣勢撼人: 十七世紀中國繪畫中的自然與風格》。

㉖ 相關論述見於幽文 I, 頁79-86。關於西文中「風景」一詞的起源及演變, 在西方有很多論述, 提法各異, 與幽文的解釋也很不一樣, 這裏就不進一步討論, 只列舉一些參考書目: Walter S. Gibson, "Introduction", in *Mirror of the Earth*, xxi; Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft*, 8-9; Matthias Eberle, Adrian von Buttlar, "Landschaft und Landschaftsgarten", in *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Band II, 451-52. 另外還有德國漢學家顧彬 (Wolfgang Kubin) 著, 馬樹德譯: 《中國文人的自然觀》(上海: 上海人民出版社, 1990), 該書前言(頁7-14)不僅論述到德語 *Landschaft* 一詞的來源及變遷, 更重要的還有關於漢語中「風景」一詞的幾種不同說法, 如山水、山川、江山以及它們的出處等等, 讀來饒有興味。另外有一個小小的建議: 幽文中列舉的「丘壑」(見幽文 I, 頁85) 一詞, 與「風景」一詞的含義相去甚遠, 似不應算「風景」的同義詞, 是否應考慮刪除?

姚寧 日耳曼語言文學及對外漢語專業畢業, 原任北京外國語大學、布拉格查理大學、德國圖賓根大學漢語語言教師, 現為圖賓根大學漢學及歐洲藝術史專業碩士研究生。至今發表的文字均為譯作或與漢語語言及教學有關, 本文是作者首篇論述藝術的文章。