

# 「淡」與審美轉化： 由現象學看山水畫

宋灝

國立中山大學哲學研究所

地址：80424 高雄市鼓山區蓮海路 70 號

E-mail: sounhao@faculty.nsysu.edu.tw

## 摘要

本文企圖在圍繞山水畫上的「展現」和「淡」這兩項藝術哲學環節上提示倫理維度和藝術實踐之間的聯繫，也就是凸顯出審美活動如何轉成一種生活實踐。延續、擴充海德格的藝術論說，本文根據中國畫論資料和歐洲哲學脈絡下的圖像理論來討論這個問題：藉由審美實踐，人如何關聯到世界，藝術如何具體敞開一個生活場所？借助身體現象學和感受美學這兩種視角的結合，在相關山水畫的古代畫論上可以證成的是：山水畫奠基於身體自我，在觀者身上帶出某種審美轉化。凸顯周遭環境這種特色的畫景給觀者開展其本身所歸屬之「處境」，面對圖畫的審美直觀也就使得觀者返回到自身存在，開顯出一個具體的生活世界。圖像之所以可能引發這種

---

投稿日期：2012. 12. 13；接受刊登日期：2013. 05. 24

責任校對：唐國開、周睦凱

審美效應，起源在於特殊的章法，也就是傾向「淡」和「幽微」的展示特色。本文不但反駁再現論之下的山水詮釋，而且同時也批判與再現論相反之「去再現」這個看法。這一點本文自畫面組成和審美體驗都取得印證。此番探討過程當中特別處理並且反駁的假設是：觀看山水畫這種審美直觀當中，觀者會遺忘自身所處而全身全心投入沉迷於畫景中。與其說畫景吸納觀者，還不如體會到繪畫藝術的展示即是將觀者引到自身「處於世界之中」這種具體屬己狀態。

**關鍵詞：**山水畫、現象學、身體、平淡、審美轉化

# 「淡」與審美轉化： 由現象學看山水畫

## 壹、在美學與倫理學之間際的「淡」

唐代之後文人文化上出現「淡」作為藝術創作和審美體驗的關鍵要素，然而一般僅只就藝術創作、作品題材、表達風格等面向來闡明「淡」這個美學環節。本文重點雖然置於似乎非常細微且專業的問題，就山水畫來探索繪畫展示上的模擬展現與「淡」這兩項藝術哲學議題之間有何種關係，但這個研究的基本關懷處於倫理維度和藝術實踐之間，也要從這個介入點重新來省思「何為藝術？」這個古老議題。主要從海德格〈藝術作品的本源〉<sup>1</sup>一文中對藝術的「藝術因素」曾所開拓的研究視角出發，要盡可能具體探討的問題是：藉由審美實踐，人如何關聯到世界？藝術如何具體開顯出一個世界，並且如何開啓人「處於世界之中」的場所？換言之，本文試圖採取跨文化美學思考為進路，將海德格的啓示引進山水畫相關的圖像理論這個領域，以便更深入扎實地理解海氏思想的啓示，並凸顯有說服力的佐證。雖以「淡」為主軸，所企圖的卻是帶出相關藝術現象的倫理學意蘊，也就是要詳細揭示山水畫這種繪畫藝術上的「淡」如何實際形成一種「通往世界之途徑」(Weltzugang)。

為了對應上述哲學問題意識，本文企圖釐清一般而言隱蔽不彰的

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: M. Heidegger, 1950, 7-68。

幾個端緒，特別是以審美體驗為軸心，來討論「淡」如何涉及生活世界以及身體自我。本文根據于連 (François Jullien)、夏可君、何乏筆 (Fabian Heubel) 等學者近來以「平淡」為題所引起的哲學討論，<sup>2</sup> 嘗試以審美活動所發揮的轉化效能為出發點，進一步還原山水畫上與平淡息息相關的一些現象，而且原則上焦點並不置於「淡」作為圖畫的形式特色，反而專注在作為一種人生態度、行為模式之「淡」，以便凸顯出「淡」與人的身體自我以及其整個存在方式之間的連結。換言之，本文研究目標不在於證明「淡」歷來一直代表中國書畫藝術發展的核心，而是企圖從現象學、尤其是感受美學及轉化美學的角度，圍繞身體這一環節為主軸，用畫論文獻以及對圖畫的審美體驗為根據，盡可能來探究審美行為和倫理向度之實際交集。然而，由於篇幅的限制，再由於本文所採取的介入並不雷同史學或思想史研究，而且與上所提研究成果又復有基本上的視點差距，因此本文不會詳細陳述以上論說。

## 貳、投浸沉迷

宋元後例如米氏父子、倪瓚等文人山水畫經常被視為充滿「澹」或「淡」這個特色的代表。雖然在宋代以前，文人畫風中「淡」這個品評標準 (徐復觀 1988: 366-368) 在畫論中頗不重要，但若將「淡」理解為某種更普遍的審美現象，還是可以將之回溯至魏晉以降逐漸發展出來的整個山水畫風以及相關美學理論。為了探索作為審美現象的「淡」，接下採取現象學方法，專注審美體驗中成為審美對象之山水畫的特質。

---

<sup>2</sup> François Jullien, 1991; 夏可君, 2009; 何乏筆, 2010/9; 何乏筆, 2010/12。

山水畫的審美效應有時候被理解為某種「投浸沉迷」(Immersion)。按照這種看法，一幅山水畫能替代「自然界」，使得觀者看畫而從中能夠獲得與面對自然光景所體驗之同樣的感受，也就是說圖畫的觀者會暫時遺忘自身真實身分而全身全意投入畫景。<sup>3</sup> 然真的如此，還是剛好相反，並不是觀者沉迷於圖畫內容，而是畫景在觀者身上引發一種真實轉化？有關審美效能與審美轉化，于連曾經指出：

在中國，圖像的原則並不在於既是再現亦是認知權能，而在於一種成效能力。<sup>4</sup>

于連試圖排除形上學的「超越」觀點，因此有關中國詩學，他早已提出「轉換」(conversion)<sup>5</sup> 這種觀點作為作品所企圖的成效。同樣在詩學相關討論中，他又說，特別是「平淡」會使人「產生淡漠的心態」(se détacher)。<sup>6</sup> 然而，即使「轉化效能」這一觀點受到肯定，但是難道非要以「淡漠的心態」來闡明山水畫所引發之審美轉化？難道此種轉化除了帶出與叔本華美學上之「片刻解脫」相似、相近的結果之外，就無其他可能性嗎？難道繪畫必定使得人與世界之關係發生鬆散甚或斷裂嗎？還是毋寧可說該轉化有別的結果？而且應當更詳細探究的是，該審美轉化到底如何可能？至於這兩項重要問題，于連只不過提出暗示，並不加以討論，亦不就畫作來具體考驗其陳述。

---

<sup>3</sup> Gabriele Fahr-Becker, 1998, 1. Band, 162。

<sup>4</sup> François Jullien, 2003, 166-167: « au principe de l'image se trouve donc, en Chine, non ce qui serait sa capacité à la fois représentative et cognitive, mais une efficace. »

<sup>5</sup> François Jullien, 1991, 113。

<sup>6</sup> François Jullien, 1991, 37。

山水畫之所以能發出某種轉化效應，其實涉及畫面之組成特質，而且跟「淡」有關。所以，接下來要由感受美學的角度來探索山水藝術的展示方式。即便再現式圖像，更遑論是攝影，都很可能以極致「寫實」的方式使得觀者藉由某種幻覺沉迷於圖中，但是將展現作用減至極微的程度，藉由彷彿無所明確展現、指涉的物形之處，即「淡」之處，山水畫如何可能發揮類似的轉化效能？如果從當代圖像理論來看，一般圖像或多或少都會使得觀者沉迷其中，因為透過意象意識，觀者不但會在實在的圖物上「看出」某種虛在內容，亦即圖像所展示之對象，而且也會被這樣的意象意識引誘到遺忘其所面對之圖物，沉迷於被展示的、虛在的圖像內容。

沉迷於圖中這個觀點似乎不但適合於更深入地探究「臥遊山水」、「可遊可居」於畫景中這種常用語的意旨，而且同時有助於明白，將山水畫的審美效應當成沉迷於畫景的這種理解實在不妥當。胡塞爾曾主張，藉由某種特殊的知覺模態及相關意象意識，圖像是自圖物本身指向他在對象，令觀者將圖像視為象徵、類比、再像，也就是令觀者自其所面對之圖物「向外看視」(hinausschauen)。<sup>7</sup> 然而，胡塞爾又復提出圖像所可能引發的另一種審美效應。圖像可能吸納觀者，也就是賦與他一個「模態上移變之我」(modifiziertes Ich)，而使他「透過想像進入圖像」(sich in das Bild hineinphantasieren)。胡氏詳細解釋此情形：

這唯一可能意味的是，我將圖像空間擴大到可以涵蓋我和我周遭空間，並且將我自己[...]也跟著收入圖像中，以取消我屬此時此刻的實在性。[...]然後我以圖像式之觀者的身分參與圖像（即隸屬於圖像內涵），我不再是有同感、而且位於

---

<sup>7</sup> Edmund Husserl, 1980, [Nr. 1, §§40-43], 82-87.

圖像之前來參與圖像的觀者。<sup>8</sup>

這種情況下，圖像不僅將觀者納入到所展示的景象，它又將觀者的實際存在切掉、懸擱起來，以至於以一場虛在的圖境周遭取代觀者身所處的現實環境。這就表示，圖像知覺將觀者關在其意識、想像活動中，以至於使其變成「圖像中的圖像我」(Bild-Ich im Bild)。<sup>9</sup> 依據韋興 (Lambert Wiesing) 近來所闡明，圖像有可能使得「觀者彷彿潛沉投入被展現的圖像世界，認為自身所處的場所就是被展現的所在」。<sup>10</sup> 以山水為例看來，這也就等於說，審美經驗當中，藉由某種意象意識，觀者會以畫景所展示的旅遊、隱居等存在狀態取代自己的現實身分，隨而沉迷於其正所凝視的山景之中。

胡塞爾與韋興的省思涉及古典圖像，即具象繪畫和攝影技術，可是當代影片、投影以及各種數位影像都極致完善地印證其闡述。即便他們主要是從再現論和寫實展現的角度探索沉迷這種審美體驗，但此論說其實涵蓋非具象繪畫，甚至於針對某種當代裝置藝術亦有效。面對這種作品一樣，觀者仍舊可能受意象意識欺騙而產生某種幻覺，遺忘現實和虛在景象之間固有的圖像差異，以至於不由自主地將圖像或裝置情形認定為實在。關鍵都在於觀者之處境的切換與觀者自我上的轉化這兩則環節。

---

<sup>8</sup> Edmund Husserl, 1980, [Nr. 16], 467: „Das kann aber nur sagen, dass ich den Bildraum über mich und meinen Umgebungsraum ausdehne und mich selbst [...] mit ins Bild aufnehme, wodurch ich meine Aktualität ausschalte. [...] Dann ist meine Teilnahme die Teilnahme eines bildlichen Zuschauers (sie gehört zum Bildobjekt), nicht eines sympathisierenden vor dem Bild.“

<sup>9</sup> Edmund Husserl, 1980, [Nr. 16], 467, 註 1。

<sup>10</sup> Lambert Wiesing, 2005, 107: „Der Betrachter taucht sozusagen in die dargestellte Bildwelt ein und glaubt selbst am Ort der Darstellung zu sein.“

近來蓋格 (Rupprecht Geiger)、萊因哈特 (Ad Reinhardt)、紐曼 (Barnett Newman) 等人非具象繪畫，經由整面多半是激烈的單色或近乎單色的畫面，都加強了無所展現之畫面之在場，也就是凸顯出顯現發生本身，以至於令觀者無法抵抗而被吸引全盤沉迷於該畫境。另一裝置藝術潮流可以由蒂黑爾 (James Turrell)、弗雷文 (Dan Flavin) 等創作者所設計的「光空間」來代表。他們有時候設計無所不在的單純神秘的光氛圍，有時候用既模糊亦激烈眩目的光線，營造出周圍觀者漂浮起來之某種特殊場景，使活動其中的觀者失去自然的距離感、深度感和空間感，也就是將觀者感受其具體被吸收到單獨由色彩所組合的一個虛在空間裏去。

審美活動當中，看山水畫的觀者是否就是體驗到類似的處所、自我雙方面的移變？大體看來，山水畫與胡塞爾所針對的古典再現式圖像相同，但如果說其藉由「寫實」而令觀者發生幻覺，可能使其沉迷於畫中，好像也過於事實。尤其是，這樣的再現論脈絡剛好無法解釋畫面中「留白」的作用，更何況山水藝術上「幽微」、「淡泊」這種特色。再來，若與當代藝術所引發的某種沉迷效應作對照時，山水的不同特質便更為明確揭露出來。值得更詳細探索的是，山水畫的觀者究竟沉迷於何種處所，而且審美轉化令其真的獲得胡塞爾所言的「圖像中的圖像我」？

### 參、「可遊可居」：如何看山水畫？

一幅山水尺幅千里，氣勢渺茫，千象萬色，乍看之下不可質疑地是具象畫，畫中事物形狀歷歷可數，山岩、溪水、草木、房屋、人等景物都忠實地被展現出來。觀看山水彷彿讓觀者認識精緻的一幅風景，以視覺體驗自然之美。然而，觀看一幅山水自古以來若被理解為一種「臥遊」，預設畫中「可遊可居」的心態，觀看山水這種審美經



驗便與認知論架構下的觀察，又與對感性和理念的整合這類洞察頗不相同。到底應該如何觀看山水畫，而觀者對山水畫所取得的審美經驗與審美效應又如何？

爲了追求此思路，舉例引申北宋畫家郭熙的關鍵陳述。郭熙首先強調，畫景會在觀者喚起某種「景外意」，令其感受彷彿「在此山中」，<sup>11</sup> 然後他再另設更高的審美體驗云：

看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。<sup>12</sup>

郭熙所闡述的審美效應是不是就如同上一節所討論之沉迷情形？看來，郭熙言「起此心」和「即其處」，則與「處境和自我皆變」此前提充分吻合。然而，由於山水畫的章法與歐洲古典繪畫的展現、當代非具象式藝術以及影片有明顯差異之故，與其立刻肯定觀者被吸進畫面，並獲得專屬所凝視畫景的一個新自我，還不如再追尋另一則假設：經由審美活動觀者回歸到自身來，落實於其本來業已所是的自我。

依據郭熙所提出之「景外意」，觀者臨近山水畫所展示之環境時，首先可能想像自己真「在此山中」。即使這種知覺效應只不過等於幻想，可是此處已不難明白，就郭熙而言經由審美活動，畫景反正凝聚著某種動態效能，圖畫在觀者身上引發的審美效應等於是一種轉化。由此可知，第二則引文中「如將真即其處」所陳述的情形是自「景外意」所提出心情上的轉化而衍生出來的，而此審美效應彷彿比想像來得更實際，也更具體：此當下觀者實際準備到所觀看的場地去。郭熙

---

<sup>11</sup> 《林泉高致集、山水訓》，俞劍華，1998，上冊，635。

<sup>12</sup> 俞劍華，1998，上冊，636。

第二則解說就凸顯出學界迄今未充分校視的審美轉化效應。「意外妙」表示，畫景的審美效應終究超脫整個意識活動範圍，以便到觀者的「心」，也就是到其意志和動機狀態，來激發更為深入且整體的轉化。

最高審美體驗當中，觀者面對畫面所敞開之周遭環境時，乃經歷包含身體自我的奇妙轉化，心裏感受彷彿下個決心，準備實際動身而踏進該場景。可是，觀者如今正所準備踏進的場景不再可能僅只指那幅畫景，因為此審美效應顯然超脫視覺和想像的意識活動範圍，歸結觀者整個活生生的存在情境和意志、行為向度。透過審美體驗所引發的整體轉化，觀者是從直觀暨所看景象被扯回至一個更為具體實在之處境。郭熙之所以說「人起此心，如將真即其處」，是因為觀者會憑藉其整個生活自我，包含心願和身體舉動，體驗此番轉化，不由自主地會被捲入某種具體心情和行動勢態。觀者不但感覺彷彿將自身寄寓於其所凝視的場景，而且該場景早已轉成為人生所不可或缺之基本場所。畫景所開關的是某種原本的場所，它給觀者鋪出具體的生活場所。依照郭熙所闡明的審美轉化，觀者若「將真即其處」，該處指的則不再是其所凝視之畫面，反而是更有生活意義之處所，是觀者整個人生可以寄寓其中的那種處境，即其人生本來所歸屬之、藉由畫景被凸顯設立之周遭環境。

與其根據胡塞爾說畫面空間「擴大到可以涵蓋我和我周遭空間」，還不如說一幅山水畫景是觀者本來所處之環境的擴充延續，即其生活世界本身。山水畫儘管有所展現，儘管也敞開某種召喚觀者、令其沉迷其中的周遭環境，但是此周遭環境則異乎審美體驗、審美轉化尚未發生之前圖畫所展示的畫景。審美活動產生的是「周遭環境」的具體意蘊並形勢，也就是開關並實現人生的場所性本身。此審美效應其實與胡塞爾所描寫的意象意識是背道而馳的。觀者並不獲得新的「圖像我」，他若沉迷於圖像中，反而是為了穿透圖像而回歸到自身來，為了最終達成處於某種周遭環境的自身，釋放處於某種情境、情

態之中的自我本身。

由此觀之，山水畫與歐洲再現論之間彷彿有某種衝突。可以質疑山水畫是否真的以展現事物的面貌為主軸，是否以圖像之在場聯繫某種虛在的現實情形。問題非止於再現作用以及形似關係，更於此可以質疑的是，一般若認為畫面具備可以精確解讀的某種義涵，也就是將畫面視為由符號、隱喻或象徵所組成的視覺狀態，此舉是否基本上就已誤會山水畫，並且錯過其真實情況。山水所展示的景象不但不指向某種實質存在的景觀，但恐怕又不等於是于連山水畫中所看出的「無形之大象」。易言之，山水畫不但不揭示出某種他在事物，而且亦不順著視線引到無法揭示出來、從具體畫面中浮現出來之超越境界。這種圖像的展示毋寧可說乃是某種非象徵性的開啓效能，是「逆向」引導觀者到自身來的某種具體發生。

本文的基本主張是：一幅山水畫景並不類如黑格爾所設想，有某種「理念」寄託於感性圖像，被彰顯而出。就其審美意義而言，山水畫根本不歸屬形上學架構。山水不表現出某種形上學義涵，其意蘊向度並不指向位於畫面以外的他在境界。相反地，可以延伸海德格對藝術作品的起源曾所帶出的省思來界定山水畫的特色：審美直觀當中，畫面給觀者展示並敞開一場非常具體的周遭環境，因而在處於圖像以外的觀者身上引發某種轉化。當圖畫實實在在地「設立世界」(Aufstellen einer Welt) (Martin Heidegger 1950: 30-38) 時，它給觀者提供一個具體的居留環境，而觀者能以「處身情境」(Befindlichkeit) 這種身心整合的存在狀態棲寓於此場景。依照海德格的說法，作品的開啓發生時，在現成歷史文化的整個存有狀態、存有意義上，它就導出一種「轉變」(Wandel) (Martin Heidegger 1950: 59)，因而將觀者「挪

入（作品作為作品而開啓的）那個敞開中」。<sup>13</sup>

海德格儘管聚焦在存有如何被開顯、體驗並詮釋這一關懷上，因而不進一步著重藝術的開闢發生在觀者本身帶出何種轉變這個問題，但若由此觀郭熙所言，可以衍生海德格的主張說，畫景就是以「周遭環境」這種特徵發出某種涉及觀者一整個存在方式的召喚，而觀者是經由某種徹底的轉化來回應圖像的審美效能。此審美轉化表示，當觀者面對畫面開啓周遭環境時，這意味者，圖畫使得觀者與其自身本來所歸屬之世界便具體成立某種原本的、「屬己」的生活關係。畫景環繞著觀者所展示鋪開的是任何完美的生活場所本質上不可或缺의「周遭環境」特質。可是，不可能以「形似再現」方式組成此特徵。唯有當一幅畫藉由某種畫法被「氣韻」所貫穿時，它才體現某種整體環境的生動面貌，而與現實山景成爲同樣發出呼喚之場所，才能干涉觀者一整個情境，即其「通往世界之路」。審美活動當中，畫景的展示變質，成爲現實世界中觀者所處的生活場所。如此一來，具體的環境不再置於畫之「景」中，此場所勢必超脫觀者之直觀意識，具體轉化觀者的「在世存有」(In-der-Welt-Sein)。<sup>14</sup>

## 肆、遠景和幽微

爲了解山水畫「敞開世界」與「投浸沉迷於畫景中」的區別，可以「幽微」現象爲主軸，繼續從感受美學的視角來探究山水藝術在畫面結構上所帶出的特色。就畫景結構看來，「平淡」現象在山水畫

---

<sup>13</sup> Martin Heidegger, 1950, 54: „es rückt uns in diese Offenheit ein“。

<sup>14</sup> 有關本文基本前提參考 Mathias Obert, 2007。

歷史發展中從一開始有跡可尋。若從畫論常談的「雲氣」、「煙雲嵐霧」等議題切入此番探索，特別是畫面上隱晦不明之處，即「縹緲」、「三遠」、「虛實」、「幽微」等特徵，這些早在文人畫尚未出現之前就已經帶出某種平淡風味。畫景遠方適合令觀者感覺「茫茫」、「浩浩」<sup>15</sup> 及「汗漫」<sup>16</sup>，所有形象彷彿從其視野消失不見。然而，即便遠近不同，但是「遠怕陰昏，近防重濁」<sup>17</sup>，關鍵猶然在於遠近景物的表彰方式要講求墨色平衡，而並不在於對視野無盡本身之表達。歷代畫論強調景象要擺盪在朦朧之中半隱半現，要介於「斷續」、「明晦隱見」、「映蔽」<sup>18</sup>、「掩映」<sup>19</sup> 之間，景物要「時隱時顯[...] 或有或無」<sup>20</sup>。

光就具體章法看來，山水畫從一開始與歐洲藝術上空間的連續性不同，允許畫面空間多處存在某種空缺，使得物與物之間的空間聯繫多處斷絕不通，例如山麓、水流源頭、瀑布底下、水岸、近中背景之間。基本上山水畫違背再現繪畫的空間邏輯和視覺空間的均勻充實性質，各件形象與其他形象之間要有輕重、濃淡平衡的狀態，彰顯出整體景象中「實」和「虛」比例協調的對稱，使得具形展示處處轉換成某種「象外」，以至於整幅畫不過度實質，避免揭露具體實物。與歐洲再現論之下的近代化法恰恰相反的山畫並不講求物體之在場，不展現充實度和密集度以及物理空間結構。山水畫面是從某種空虛滋味獲得生命力，才得以開顯生動的「氣韻」。

---

<sup>15</sup> 相傳唐李成，〈山水訣〉，俞劍華，1998，上冊，617。

<sup>16</sup> 李澄叟，〈畫山水訣〉，俞劍華，1998，上冊，621。

<sup>17</sup> 李成，〈山水訣〉，俞劍華，1998，上冊，616。

<sup>18</sup> 〈林泉高致·山水訓〉，俞劍華，1998，上冊，635。

<sup>19</sup> 李成，〈山水訣〉，俞劍華，1998，上冊，617。

<sup>20</sup> 李成，〈山水訣〉，俞劍華，1998，上冊，616。

相傳活躍於南宋的李澄叟關於畫景提出這樣的要求：

稠疊而不崩塞，實裏求虛；簡淡而恐成孤，虛中求實[...]  
填虛破實。<sup>21</sup>

北宋韓拙言道：

〔畫山〕又不可太實，仍要嵐霧鎖映，林木遮藏，不可露  
體。<sup>22</sup>

筆線墨色要盡量介於虛實間，而此之所以乃皆爲了達成某種幽玄趣味。南朝宋宗炳令畫追求「旨微於言象之外者」<sup>23</sup>，而且此觀點不但近乎南朝齊謝赫所言「取之象外」<sup>24</sup>，卻早已提出「微」即「幽微」作爲山水畫的真正目標以及審美特色，而後來相傳唐王維曾言：

歲月遙永，〔繪畫〕頗探幽微。<sup>25</sup>

同樣，唐張彥遠與韓拙皆主張：

〔繪畫〕測幽微。<sup>26</sup>

這樣的畫風就會讓觀者獲得特殊的印象：

觀者豁然如目窮幽曠瀟灑之趣。<sup>27</sup>

---

<sup>21</sup> 〈畫山水訣〉，俞劍華，1998，上冊，621-622。

<sup>22</sup> 〈山水純全集、論山〉，俞劍華，1998，下冊，665。

<sup>23</sup> 〈畫山水序〉，俞劍華，1998，上冊，583。

<sup>24</sup> 〈古畫品錄〉，俞劍華，1998，上冊，357。

<sup>25</sup> 〈山水訣〉，俞劍華，1998，上冊，592。

<sup>26</sup> 張彥遠，1963，卷1，1；俞劍華，1998，下冊，661。

韓拙亦說明為何畫者要追求「幽微」這種章法：

得幽韻而氣清。<sup>28</sup>

從這些例證可以肯定山水畫的目標並不是要將某實際山景對視覺所展示之狀態再現出來，而且山水藝術特別所講究的隱多現少之「微」、「幽微」，都追求某種幾乎等於無所顯現之展示方式，即近乎于連命名之為「去再現」(déreprésenter)(François Jullien 1991: 115)。「幽微」貫穿具體形象本身，涉及整個章法標準，並不侷限於渺遠之景色，也不僅只涉及漂浮在景物與景物之間的模糊無定形之處。然而，「幽微」意味著什麼？

大致看來，儘管于連確實多處表述其反對任何近乎神祕主義的立場，可是一旦他具體闡明其對「淡」的另類理解以及其對整個中國藝術特色的異議時，他為何居然又復假託於這種不容質疑就是隸屬傳統歐洲形象學最核心的詞彙和概念來開展其論述？難道非得隨著于連和其他學者推論，山水企圖表明超越指定物象之某種深不可測的境界？難道「幽微」的展現僅只能提供視域擴大成無邊無盡之感受，令觀者跳脫所有現形具象而通往某種被置於「形而上」之意蘊，例如宇宙流變之「大根源」(grand Fonds)(François Jullien, 1991, 75)？由感受美學和文本考察觀之，山水畫的「幽微」給觀者帶來的審美效應，其實未必揭示某種「缺席」的神祕對象，未必指向于連所假設之「非象徵性超越」(un au-delà non-symbolique) (François Jullien 1991: 115) 這種意境。

依據《中文大辭典》，「幽」一字原來含有消極意味，所涉意指

---

<sup>27</sup> 俞劍華，1998，下冊，676。

<sup>28</sup> 俞劍華，1998，下冊，668

視覺如「昏暗」、「朦朧」或是某種「深淺」，也可能是「暗澹」、「不清」、「看不見」的意思。可是針對人的生存需求，「幽」則表示「幽玄」、「清幽」，即「潛隱」、「意蘊深遠」，而且甚至於直觀場域上「幽」也可能轉成爲人所肯定的「幽閒」<sup>29</sup> 這種感覺。「幽」字意謂某種模稜兩可，乃與「微」字相通，向來除了表示「細小」、「奧妙」、「隱匿」之外，它還有積極的義涵，是「隱藏未來發展的潛力」，也就是某種動態權能之表徵，例如《韓非子·說林上》中「聖人見微以知萌」<sup>30</sup> 的「微」，所指的關聯《老子》言「見小曰明」（《老子》，第 52 章）。因此可知，畫論所提及的幽微現象，多半不只是形狀希微難認，不僅指涉透視法下遙遠不清之處。

《周易·繫辭上》中「幽微」觀念早已萌現：

仰以觀於天文俯以察於地理是故知幽明之故。

韓康伯註：

幽明者有形無形之象也。<sup>31</sup>

即使這兩則引文稍難理解，但至少有意義啟發可從中得出。首先，「幽明之故」未必指涉明暗範圍以外之根源，卻牽涉可見的某種原始狀態，是關聯到基本上依然可以觀察之現象，即天文和地理。與天上明亮同時浮顯出的就是陰暗一面，而智者致力於認知幽明共同所自而來，即兩者的原始狀態。此處與「明」相對立之「幽」涉及「地理」，是潛在於日月星辰光亮中的「反面」，即借光之大地。故此「幽」所

---

<sup>29</sup> 俞劍華，1998，下冊，672。

<sup>30</sup> 陳奇猷，1981，上冊，438。

<sup>31</sup> 楊家駱，1987，3a。



指的並不是單純「所看不見的」，而是指大地受上天照亮而不自發明亮。再來，根據韓康伯的註可以有兩種解讀來延伸此義：一方面，顯現本身隱藏著相反狀況，即吞噬光線的陰影，或者是無光則幽暗不現之萬物形體本身。另一方面，可見的形體被照亮而呈現出，此事反過來也表示，若毫無形體，即使光亮照在上面亦無所顯現，無光可言。光、顯現之可能被知覺，此事預設有形狀之實物，而光本身無形狀，因此唯有借助本來是陰暗的形體，光始偕同所照射之形體一起被揭露出來。光原是看不見的無形者，即「幽」。然藉由有形者的彰顯不具形體的光才能彰顯出，這就表示兩者同時都獲得表象而出現，針對人的知覺洞察，「明」和「幽」一時均凝聚成象。

這樣看來，《大傳》提「幽明」及有形無形的關係，便未必牽涉某種「無形之大象」或形上學意旨，而且此處根本沒有絕對的「不顯現」可言。註解要主張的似乎是，透過「幽明」即光亮並顯現本身，兩種狀態或面貌均會呈現出來，有形無形盡皆揭露，而「幽」和「明」有共同歸屬，即顯現此一發生本身。與其將此設想歸結到某種超越的神祕大象，抑或引進囊括一切形象的可能性而自身流變無窮之宇宙根源，還不如將此引文和梅洛龐蒂所思考的「可見性」連結，具體來探究這種問題：繪畫藝術上而且是針對審美直觀的，畫面中的「幽」與「明」有何種關係，畫面的「無蔽狀態」如何總是牽涉到某種感性的「遮蔽」，而且畫面中的「形」是什麼，「無形」又可能意味著什麼？

在畫面作為審美對象看來，尋常以朦朧山嵐、煙霧雲氣、浩然湖水等表象呈現的「幽」和「微」分別都可能指具體所描繪的隱暗、瑣細、模糊不詳之處。「幽微」一詞其實意味著某種介於遮蔽消沉和微妙顯露之間的狀況，甚至與晦黯的感受相反，表示畫景多處留白其實令畫面整體顯現露白、稠密這種特色。不管視之為朦朧不清也好，還是密集的空白也罷，作為審美現象的「幽微」指向某種審美潛能，而且此種效能即便以模糊或留白的方式跨出具象展現這一層面，它依舊

仍為畫中形狀所產生。看來，畫者是面對具體可見的、面對宇宙的流變萬象來尋求「幽微」。看來，「幽微」意味著一種內在於可見的形象本身之狀態，而並不指向某種超越的意蘊。

學界若將留白理解為「無形大象」之替身，這種看法好像是由某種形上學假設所導致，而且不充分斟酌審美體驗的實情。可是，假如「幽微」指的是審美對象的某種整體特色，也就是某種無所不在的表現標準，而不侷限於朦朧或留白的局部展示，它依舊「有形」，隸屬於形象這一層面。而且，儘管于連似乎想要凸顯出這樣一種內在於現象本身的超越，但他整個思考架構和用語仍然指向柏拉圖式的形上學，他假設某種不可見的境界來與可見的作相反面。這樣一來，他的論述便自相矛盾，而且他對歐洲美學傳承不抱懷充分批判性的態度，導致其對中國美學的陳述亦不徹底。圍繞「聲音將自動廢除，成為無音的一個超越者」<sup>32</sup>、「超越再像之再像」(représentation d'au-delà la représentation)(François Jullien 1991: 107)等說法，他顯然回歸到歐洲形上學的言論架構，又復誤失轉化作為存在上之實際轉化所指之真正意蘊。即便有某種「象外」由「幽微」來揭露出，但將此「象外」與郭熙的「意外妙」結合，以「審美轉化」這種觀點取代無以揭示之形上學「意境」毋寧較為合適。這種另類考量會為文獻與畫作鋪出一條新思路。

既然「幽微」觀點牽涉到畫面上的某種深度問題，「三遠」論說也就應該置於此背景底下來探究才貼切。韓拙雖是承襲郭熙的「高遠」、「深遠」、「平遠」三遠說，但他所補充延伸的論述頗有啟發

---

<sup>32</sup> François Jullien, 1991, 75: « le son va s'abolir dans un au-delà muet ».

性<sup>33</sup>。韓拙新提出的觀念是「闊遠」、「迷遠」及「幽遠」。按照其解說，應該將「三遠」當成表達視域深度的三種模式理解，是展示景象「躲避」、「消失」的一種消極章法。可是，重點並不在於展示空間遠離的技術問題，視覺的感知活動以及觀者的審美感受才是主軸。韓拙的「三遠」使觀者眼光通往畫面的內在根底，開顯出畫景伸往內裏的面向，甚至於將空間次序顛倒：原來應該是凹進去的地方反而凸出，畫面中距離觀者渺遠的地方反而逆轉成密切貼近，也就是畫面上展示的透明狀態轉換成某種阻光、模糊的「不透明狀態」(opacité)。從我們對自然空間所採取的正常角度看來，「三遠」之下畫景彷彿往後退，但這種向內裏的越界不僅捨離物理學的空間，而且逆轉變成所畫像朝向觀者這邊的越界跨出。在隱晦不現且模糊的景象之間，整幅畫面帶出某種親密的、熟悉的審美感受。

韓拙的第一種畫景特色為「闊遠」，而此深度彷彿仍然相近物理學的空間情形：

有山根邊岸水波互望而遙，謂之闊遠。

不過，如果「闊遠」還可以作為在自然視野中產生的實際現象來理解，對於下一則引言中的「迷遠」及「幽遠」的解說便不一樣：

有野霞冥漠，野水隔而彷彿不見者，謂之迷遠。<sup>34</sup>

由雲霧所造就的「迷遠」指某種審美體驗，它不見得與遙遠的距離息息相關。依據一般視覺經驗和表現邏輯，在此情景，雖然具體的形狀

---

<sup>33</sup> 〈林泉高致·山水訓〉，俞劍華，1998，上冊，639；〈山水純全集·論山〉，俞劍華，1998，下冊，664。徐復觀雖然曾經將郭熙「三遠」歸結玄學及《莊子》傳統，但他完全忽略韓拙的例證，見徐復觀，1988，342-349。

<sup>34</sup> 〈山水純全集·論山〉，俞劍華，1998，下冊，664。

會因為距離愈遠愈加消失不見，但此種「冥漠」形象卻自然轉成畫像面之底。畫面在迷遠下所開顯之圖底與留白透露出之原本畫布質底似乎相同，但圖底仍然屬於畫面本身，圖底的空白含有一定的密集度、強度或「靈韻」(Aura)。圖底現象所揭露的就是任何視覺展示的透明狀態本來所隱含之反面，即某種貫穿可見性本身的阻光情形和不透明度。韓拙不是憑藉我們對自然空間的正常掌握來考察該視覺現象，而是就畫景所顯現，依靠審美體驗來探究此情形，才命名之為「迷遠」。就是因為面對該處水色，視覺和審美感受居於猶豫情境，看起來有某物在卻不見其在，而且這並非藉距離遠而看不清之狀況，韓拙才強調觀者感覺迷惑，認不出一定形象，卻又覺得「彷彿有所見」。

當觀者觀看景物時，他並不關注遠與近這種空間建構和透視法邏輯，他所看的不是處於遠方之物，面臨畫景中的迷遠時，所體驗的是觀畫、審美活動本來勢必所隱藏的某種迷惑。圖畫此處所透露的是作為「展現」的「顯現」本身帶出的模稜兩可，也就是圖物成為圖像而必然具備的某雙重性：既是一幅圖畫，亦是所展示景象。藉「迷遠」此特殊審美體驗，觀者觀看景色時就會捨棄望遠這種態度，逆轉而回到畫面本身來。然而，與此轉向的同時，觀者某程度上經歷一種審美轉化，觀者一旦在畫景上發覺被迷遠所推動的轉折，這幅畫會為他釋放某種轉化效能，而且此效能卻與觀看、觀察無關，因為此一時刻觀者已捨棄了凝聚於具體形象展示之凝視，投入了迷惑歸己之心態。接著韓拙又言：

景物至絕而微茫縹緲者，謂之幽遠。<sup>35</sup>

按照此描繪，山水畫中的「幽微」，所指的是既細小又遙遠，但最主要

---

<sup>35</sup> 〈山水純全集、論山〉，俞劍華，1998，下冊，664。

是整個形象的「至絕」。借助幽遠之景，畫面看似向畫景內部躲避，也就是整幅圖似乎向內開剖，徹底往畫面之內在追根溯源，任何具體形狀都消失，唯一剩下的就是透露的圖底本身，成爲一片空白畫面。然而，恰恰因爲「至絕」，這個空白畫面讓觀者惘然無所見，即是極致「去再現」，所以與其說此處畫面指向「非象徵性的超越」，還不如說畫面內裏發生的轉向，即圖底的越界跨出促使觀者從畫景直觀中被反折到自身來，以致具體轉化自身所處之存在狀態。若從審美體驗的觀點來看，則與其說幽遠所指的是根據空間距離以最爲細小形狀、輕淡墨色展現出來的遙遠景物，不如體會到它的「象外」非爲沿著視線向後方跳脫整個視域，朝向無窮無盡，反而是位於畫象最內裏之處，與搖擺在肯定與否定之狀況下的圖底本身合爲一體。在審美活動當中，藉由將遠方切換爲近處，將物理空間轉成畫景之顯現，因幽遠拒絕任何具象展示，而促使觀者產生某種轉化，引導觀者由圖景重返到其本來所處之存在整體。

由此觀之，終於可以更明瞭一點：山水畫的審美效應以及其在觀者身上所引發的審美轉化，與第二節所討論的沉迷情形相差甚遠。幽微風味特別被加強的「迷遠」、「幽遠」即便和以上所提及之某種當代裝置藝術風氣，例如蒂黑爾和弗雷文的創作相似，即便其亦拒絕給出任何具體物象，在審美經驗當中也會中斷自然空間經驗的延續性，但山水畫並非以激烈的審美感受成立非正常的顯現場域，並非強制性地取消物理空間，逼迫觀者形成「圖像中的圖像我」而「認爲自己所處的場所就是被展現的所在」。若與當代藝術上的沉迷那種審美效應相較，一幅山水中仍舊有具體景物形象來襯托幽微風味，畫面仍然是以展示的方式開顯、關聯到現實世界。極致幽微的畫景確實會讓觀者感覺被帶到某種境界去。只不過，問題就在於，此境界到底在哪裏？是在圖像裏？是在觀者的想像中？是超越圖像，亦超越觀者之現實的「大象」？還是就在圖畫以外、周圍圖像業已存在之生活世界本身？

由於山水藝術一般不夠寫實具體，既有所顯現卻又彷彿隱藏其形象，審美感受上亦不如當代裝置藝術所設置的全面環境，感受不夠激烈刺激，因而難以造成胡塞爾所描述的圖像意識，不足以提供使觀者全身沉迷其中的不同空間。故此看山水畫的觀者若獲得某種「模態上移變之我」，這樣的審美轉化必定與胡塞爾所言「透過想像進入圖像」有所區別，而且與韋興所設想的情境，即觀者「認為自身所處的場所就是被展現的所在」剛好相反。仔細探究山水畫中的「幽微」現象，而且特別專注諸種留白之處，觀者會發現，圖景並不使得觀者忘記自身存在，也不會將他包攬、吸納到畫面中。剛好相反，尤其是凝聚於渺遠甚至空白的幽微風氣，由於畫面介於若隱若現之間，或者毫無所有之故，圖底本身就向觀者的所在跨越出來，也就是圖畫擴大至觀者的現實。審美直觀當中，圖畫彷彿把圖底透露出，它既不欺騙觀者，亦不讓他沉溺於想像中，反而以各種想像景物來彌補此空缺，完全突破整個展示與其所展現之間既有的再現關係，逆轉折回到觀者自身來。

如果「幽微」就表示景象本身之「至絕」，那麼與其說觀者投入畫面，不如說畫中幽微展示這種發生反向跨出圖畫框架。然因為對展示空間這樣的突破仍然是在展示、再現的表象範圍內發生，所以與其說觀者被融入收受於無法表現之意境，不如說整個的展示逆向翻轉，特別是在顯露圖底之留白上，圖畫整個深度就翻轉成為最貼切的近在。結果，如果審美經驗當中留白處並不雷同無限遙遠，反而尤其是此處圖底上視線逆轉跨出，則幽微畫景並不將展現、再現幻象推至極點。山水畫儘管仍然維持具象表現模式，但透過幽微的作風，已經將圖像的整個營造幻覺的作用徹底廢除，而將畫面所展示的場景向外，也就是向觀者本身延伸出。易言之，特別是藉由「幽微」或「淡」，山水畫景使觀者跳脫圖像展示，去除所有視覺對象後唯一實在的境界彌補畫景之缺，以便將自己本來所處之世界脈絡擴充到畫景，也擴充到整個審美活動的過程上去。

總之，「幽微」使得畫景在審美經驗當中與觀者的原本處境合為一體。當直觀藉由淡薄的章法受迷惑乃至否定，因而捨棄對事物形象的關注時，觀者會擺脫視覺通往世界所鋪出之通道，其一個自我會發生轉換。然而這不表示圖畫空間擴大到觀者所在，隨而將觀者納入畫景並賦與他幻覺式的「圖像我」。相反地，審美直觀因為本來是生活自我所進行的實踐，故審美活動當中，觀者會為幽微景色所轉化。由於幽微畫面透露圖底而使得直觀實踐返回至自身來，此時此刻觀者會以自身的現實處境換代視覺所感知不清的現象境界，也就是開闢其原來業已所歸屬的時空，即生活世界。

## 伍、畫景與審美轉化

為了讓這番考察更加清楚具體，南宋馬遠的《寒江獨釣》<sup>36</sup>、《山徑春行》<sup>37</sup> 以及南宋馬麟的《行到水窮處》<sup>38</sup> 等畫景幾乎無所展示之景物，是以非常完整的方式揭示韓拙的「迷遠」、「幽遠」，也是以上由感受美學的角度對審美體驗所嘗試之闡明的見證。然而，為了盡量具體凸顯本文所主張，還是回歸到似乎不太有「迷遠」、「幽遠」可言之圖像為例證，來更深入闡明沉迷及轉化這兩種美學觀點的差異。由於鋪陳恰當論證的考量，接者將舉出大概是五代、北宋間李成早韓拙一百五十年左右所畫的《寒江釣艇》<sup>39</sup> 為例，而且鑒於篇幅的限制，將聚焦於審美直觀的過程以及觀者所體驗，經由一番或許與普

---

<sup>36</sup> 東京國立博物館藏，軸。

<sup>37</sup> 台北故宮博物院藏，冊。

<sup>38</sup> 克利佛蘭美術館藏，冊。

<sup>39</sup> 台北故宮博物院藏，軸。

遍的看視方式稍微疏異的感受美學省思，來揭示本文所圍繞的核心觀點，亦即審美轉化這個效應。該圖上題詩者嘆言：

此翁佳趣誰能若。

第二首詩又問：

誰能置我乎岩中。<sup>40</sup>

當題詩者觀看這幅山水時，他們彷彿都覺得自己可以投入、身在畫景中，而且看來此畫引發的審美效應不異乎某種沉迷。但這幅山水畫又復特別適合探討該效應的起源和實況。觀者大概一開始會關注的是下半部近景處，在遠山高峰為背景底下有一名獨釣漁夫，坐在小艇中單獨釣魚。此幅山水在觀者眼前所鋪陳的彷彿就是隱居漁夫所歸宿的完美環境。可是，觀者若與大多數其他名畫相比照，則立刻會發現，中半部中距離景象展示的瀑布以及位於其下第一眼留白一無所有、再看似晦暗不明之處面積似乎大過一般，而且此特點帶出頗神妙的效應。畫面正中間這個空洞實在太過醒目，佔據整幅畫面一個很大的區塊，使觀者不得不將關注從漁夫投向瀑布以及那一塊無所展現之空白去。尤其近景人物所處場所跟空間中位在其身後的那掛瀑布聯繫彷彿中斷，在畫中，瀑布與漁夫這兩個場景其實屬於兩相隔離之境。而且，漁夫自身背對其身後觀者可見的高山瀑布一整面景色，似乎在冥思中而毫無顧於其身所處周遭一切景色。畫中安寧沉思的人物確實與看畫的觀者截然不同，他不瞻望遠景，不採取直觀狀態。若說老翁安居於其微觀宇宙之中而無所關切，觀者則不然，他既自然認同隱士而歸宿於該山水情景，亦會關注瀑布底下的那一塊沉默清淨的空白，以致於感受到某種不安。

---

<sup>40</sup> 國立故宮博物院編輯委員會，1987，第一冊，150。





北宋 李成，《寒江釣艇圖》軸，取自國立故宮博物院編輯委員會所編《故宮書畫圖錄》，台北：故宮，1987，第一冊，頁 149。

與其說處於「此岩中」的漁夫和其「佳趣」乃是這幅畫的主題，還不如好好斟酌瀑布和其底下所展示、大到觸目地步的空白一片。此畫觀者若看久了，而且若不帶入對山水畫景為寫實再現這種前理解，大概便會發覺，近、中景之間的空間其實並無延續性這個情形。雖然就畫面佈置而言是如此，可是若由審美直觀的視角來看，佔據近景及中景的人物和瀑布這兩者之間仍然有非常親密的聯繫，在觀者的審美體驗當中促使人物和瀑布奧妙地相互呼應。既然此人物所處地點距離觀者最近，觀者很可能會設身處地釣魚者的處境，再借此人物投入整幅畫所展示的景像中。於是瀑布底下占核心位置的那片留白也就獲得新的意義，甚至整個直觀活動在此獲得了關鍵作用：此空白處並不只是等同煙霧而已，也並不代表屬於同一個展示場域的某種「遠景」，幽微之審美效能就凝聚在此留白。

一旦仔細省思追問我們體驗這幅畫的關鍵為何，並不難以發覺，此幽妙之處顯然將無所展現的圖底本身揭露出來，使得畫景朝向觀者之所在綻出。恰好賴於此幽微圖底，視覺所面對的山中景色不再是一列可見之景物，它不再被當作展現的視覺對象，反而在審美直觀當中，藉由此處所發揮的審美效應，整個圖畫轉換變成任何隱士作為人而實際所居處的「周遭環境」，而且此周遭環境既然實在的並且充實生活意蘊，它會召喚觀者的整個生活情態，讓其「具體」感受到，此環境就是圍繞著自己，是當前在場的。由此觀之，畫面所敞開的這個周遭環境因為已轉成一場實際的存在之境，它其實業已從畫面跨出，並跟觀者本身所處的處境融合為一體，感觸轉化了觀者活生生的「處身情境」。唯有當畫景從跨出而在審美體驗下成為這一場實際處境之後，它始讓觀者以「屬己狀態」(Eigentlichkeit) 關懷自身存在，完善其以整個身體自我具體所活出來的「在世界中存有」。

與其說經由心理感受、想像活動，觀者會獲得新的某種「圖像中

的圖像我」，將自己投射進入漁夫的隱居情境，也就是全身投入始終僅僅只是一面畫景或一場幻想，還不如說此山水畫景所開顯的境界其實顛覆展示層面，超脫能見與可見的經驗場域，轉化觀者，將其引導向其自身能歸宿的原本處境。易言之，審美經驗當中，圖畫會違背一整個審美直觀本身，在觀者這裏為觀者敞開相較於那幅可見的圖畫環境來得更為具體的生活環境。這樣一推論，才讓我們理解到李成這幅畫中顯然具有主要地位的那軸瀑布，在直觀活動中有何種作用。而且這樣的哲學推論既符合視覺現象和審美感受的實況，並且亦吻合以上所討論的文獻。

類似《寒江釣艇》一樣包容幽微風味的山水畫使觀者本身發生實際轉變，等於是具體轉化觀者面對其自身存在的生活態度。然由此觀之，山水畫的目標根本不在於超脫可見的現象世界，以召喚某種「象外」。與其說山水畫企圖揭示造化本身，還不如說它根本不以表達某種意涵為主軸，而是轉向倫理學範圍，提供一個實際生活契機，在觀者本身身上落實某種轉化效應。與其說山水畫凸顯出無法展示的、不可見的、純屬悟性的意蘊，不如說尤其是憑藉展示上的某種平淡特色，它從顯現脈絡跨越出，鋪出一場通向實際轉化的情境。

## 陸、結語

要是將身體現象學和感受美學的角度合為一來探究山水畫，就能夠更明晰的解釋其審美效能：山水畫奠基於身體自我的投入，在觀者身上帶出某種轉化，而且此審美效應根植於貫穿身體自我的整體轉化。與其按照某種歐洲圖像理論和再現論假設，說觀者會遺忘自身而投浸沉迷於類似烏托邦一般在其面前被鋪出之畫景之中，還不如說，

圖畫敞開觀者本身所處之場所，也就是開顯出一個真實周遭環境。看一幅山水這種審美活動使得觀者返回到自身的生活處境，而且原則上任何山水畫景都適合引起這樣的重返和開拓。這樣一看山水的繪畫展示和相關審美體驗，甚至可以揣測，任何藝術作品作為藝術作品所導出的效應不再屬於揭示、展現層面，反而涉及觀者的存在本身，等於是一種貫穿整個生活態度和行為的轉化，也就是牽涉倫理向度。藝術之所以能呼喚並感動人在於：按照海德格藝術作品若設立並開顯一個世界乃至於真理，即無蔽狀態之下的存有本身，此世界指的不再僅只是圖像中被觀看的世界，反而對觀者是真實有效、實際包圍著他讓其身體自我並整個存在於其中而獲得具體處境的這個世界。

山水畫讓此藝術因素落實而在畫景特質上特別顯明地呈現出來，而且畫論資料在這方面也已提供值得當代藝術哲學專注探究的線索，因此中國的水墨繪畫對本文所關懷的問題就擁有獨一無二的啟發性。山水畫之所以可能在審美體驗當中引發串通觀者一整個存在的轉化為其審美效應，因而將其引回到自身來而在此給其敞開生活環境，起源在於特殊的彰顯模式。對山水畫的轉化效應而言，特殊的筆法，即充實「氣韻」的筆觸和線條扮演關鍵角色，但畫面上的具體物象本身早在宗炳時已經開始趨向某種「微」或「淡」的展示方式，這也是重要的因素。只要將畫景的「幽微」不再歸結到某種「象外」，亦即某種形上學意蘊，便可以體悟該「淡」即平淡真正所具有之審美效能和美學性質，同時亦可理解山水畫對倫理學的意義。山水藝術上「幽微」這個特色既與再現論下的展現、表現，又與某種神秘的「去再現」截然不同。藉由幽微的章法，被展現的畫景，也就是整個畫面本身，會顛倒過來向觀者本身敞開，隨則使得面對圖像之審美直觀捨離圖像，到觀者身上來而轉成一種具體的轉化發生。特別是朦朧、留白之處，與其說它指向表象以外的某種意境或形上學境界，還不如說依賴此一特徵，審美體驗之下的畫景會突破並脫離一整個展示層面，向觀者跨越而出，在他周圍鋪開一個實際的存在場所，就此具體的周遭環

境，令觀者返回到其原本之「在世存在」這種屬己狀態。此轉化一發生，審美直觀也就轉換成一種生活實踐，讓藝術對展示的追求與倫理學的自我關懷、修養工夫融合為一體。

## 參考文獻

### 中文：

- 何乏筆 Fabian Heubel, 2010, 〈平淡的勇氣：嵇康與文人美學的批判性〉 Pingdan de yongqi: jikang yu wenren meixue de pipanxing, 《哲學與文化》 *Universitas: Monthly Review of Philosophy and Culture*, 37 卷 9 期 Vol. 37 no. 9: 141-154
- 何乏筆 Fabian Heubel, 2010, 〈越界與平淡〉 Yuejie yu pingdan, 《中國文哲研究通訊》 *Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosophy*, 第 20 卷第 4 期 Vol. 20 no. 4: 43-59
- 夏可君 XIA Kejun, 2009, 《平淡的哲學》 *Pingdan de zhexue*, 北京 [Beijing]: 中國社會出版社 [Zhongguo shehui chubanshe]
- 俞劍華編 YU Jianhua Ed., 1998, 《中國古代畫論類編》 *Zhongguo gudai hualun leibian*, 修訂本 Rev., 二冊 Vol. 2, 北京 [Beijing]: 人民美術出版社 [Renmin meishu chubanshe]
- 徐復觀 XU Fuguan, 1988, 《中國藝術精神》 *Zhongguo yishu jingshen*, 台北 [Taipei]: 學生書局 [Student book Co. Ltd.]
- 國立故宮博物院編輯委員會編 National Palace Museum bianji weiyuanhui Ed., 1987, 《故宮書畫圖錄》 *Gugong tuhua mulu*, 台北 [Taipei]: 故宮 [National Palace Museum]
- 陳奇猷 CHEN Qiyou, 1981, 《韓非子集釋》 *Hanfeizi jishi*, 楊家駱編 YANG Jialuo Ed., 二冊 Vol. 2, 台北 [Taipei]: 世界 [The World Book Co. Ltd.]
- 張彥遠 ZHANG Yanyuan, 1963, 《歷代名畫記》 *Lidai minghua ji*, 北京 [Beijing]: 人民美術出版社 [Renmin meishu chubanshe]

楊家駱編 YANG Jialuo Ed. , 1987 , 《周易注疏、周易兼義》 *Zhouyi zhushu zhouyi jianyi* , 台北 [Taipei] : 世界 [The World Book Co. Ltd.]

西文：

Fahr-Becker, Gabriele (Hg.). 1998. *Ostasiatische Kunst*, 2 Bde., Köln: Koenemann

Heidegger, Martin. 1950. *Holzwege*. Frankfurt a. M.: Klostermann

Husserl, Edmund. 1980. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Ed. E. Marbach [Hua XXIII]. Den Haag: Nijhoff

Jullien, François. 1991. *Eloge de la fadeur*, Paris: Philippe Piquier

Jullien, François. 2003. *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*. Paris: Seuil

Obert, Mathias. 2007. *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. Freiburg/ München: Alber

Wiesing, Lambert. 2005. *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

# “Blandness” and Aesthetic Transformation: Chinese Painting as seen from a Phenomenological Stance

Mathias Obert

Institute of Philosophy, National Sun Yat-sen University

Address: 70 Lienhai Rd., Gushan Dist., Kaohsiung City 80424, Taiwan

E-mail: sounhao@faculty.nsysu.edu.tw

## Abstract

This paper is concerned with representation and the aesthetical phenomenon of “blandness” in Chinese Painting, in order to evince a crucial relation between aesthetics and ethics. It is shown how aesthetical experience may eventually turn into some kind of living practice. Drawing some inspiration from Heidegger’s discourse on the art work, yet referring to Chinese painting and contemporary media theory, this paper discusses the following question: How can art disclose a concrete life environment and thus, by means of aesthetical practice, give access to the real world? When combining phenomenology of the body with the stance of aesthetics of reception, evidence can be found in ancient Chinese treatises on painting for the following issue: Centered on the bodily self, painting initiates sort of an aesthetical transformation with existential implications. The painted landscape yields the spectator his or



her original life situation, thus delivering him or her to the real life world, through intuition of the picture. Crucial for provoking this effect are peculiar ways in which the painting has been executed, the pictorial character of “faint and hidden” being of primary importance. This paper not only rejects classical theories of representation as invalid for Chinese painting, yet also gives a critique of the inverse notion of “de-representation”, by ways of a discussion of the pictorial structure and the process of intuition. Thus the phenomenological assumption that the spectator somehow “immerses” in the picture, forgetting about his real existence and environment, is critically revised in this investigation. Instead the main point it is argued for is that the painting leads the spectator back into his or her original “being-in-the-world”, emphasizing his or her authenticity in existence.

**Keywords: Chinese painting, Phenomenology, Body, Blandness, Aesthetical transformation**

