

「自然」、「山水」與「風景」—— 概念的比較分析*

蔡英俊**

摘要

山水詩的出現，其實是中國古典詩人面對天地萬物時所體現的想像與審美觀照的一種型態，山水即是自然世界的微型與縮影，然而，山水游觀的動作，其實也是生活敘述的一部分或一種短暫的停留。從掃描觀看的自然萬物，進而發掘可以佇足停留的山水風姿，因而山水在目光的移動與變化中被定格，發展成為一種特定的景緻或風景。就古典傳統而言，景物的概念包含了山水、風景，且來自於詩人對外世界的沉思，名為天地或萬物；因此，從自然的概念探討山水詩的問題，這乃是近代論述語境所衍生的視域轉移的研究成果，而緣於這種概念與研究視角的引介，探討古典文學的方式與論述也就有著不同的聚焦點與論題。本論文的重點，即在於辨析古典文學研究在轉向當代論述場域的發展過程時所常用的概念，譬如「自然」與「風景」，在語意的具體涵義上各有何特定的脈絡可尋，藉以提供一種可能的論述參考框架，重新揭示山水詩研究的方向與論題。

關鍵詞：自然、山水、風景、格物

* 本文所開展的部分主題，最早是2008年應臺灣大學中國文學系蔡瑜教授之邀，為「重探自然——人文傳統與文人生活國際學術研討會」撰寫一篇有關自然概念的比較，但因個人耽誤而未能交稿。補記在此，既表謝意，又致歉意。本文為科技部學術專書寫作計畫(101-2410-H-007-066)的研究成果之一，謹此誌謝。兩位匿名審查者提供寶貴的修改意見，讓本文在論點的聚焦、結構的安排以及論證的鋪展更臻完整周延，謹此致謝。

** 國立清華大學中國文學系教授。

一、前言

在〈「自然」概念的發展及其意義的轉換〉一文中，¹ 我們透過探討中國古典傳統中關於「自然」此一語詞的形成及其發展，表明古典文化傳統所謂的自然，往往意在指稱一種「自己如此」的本性或過程，而非外在物質世界的整體；相對而言，古典傳統則多是以天地或萬物的語詞來稱說我們當下所謂的自然世界，因此，當我們以「自然」的概念進行有關山水詩的研究時，其實是經由近代西歐思想觀念的轉譯而發展出來的主題與論述，其中，又以二十世紀初王國維（1877-1927）引介日本學界的相關著作最為關鍵。然而，早在王國維之前，西方知識就已透過來華傳教士的引介而進入中國，進而在明末清初達到一個足以相互詮釋的階段，因此，如果我們繼續追問：「自然」此一概念，若是根源且又成形發展於西歐的思想脈絡，那麼，在西學東漸的歷史過程中，「自然」一詞及其指涉的內容，又經過怎樣的轉介而進入中國心靈的想像與思維？

二、近代「格致之學」關於「自然」概念的引介

有趣的現象是，西歐傳教士在第一次進入中國以後，不論是著述或翻譯的文本中，往往傾向於挪借古典的語彙，即天地或萬物，藉以替代西方論述脈絡中原有的「自然」一詞，進而以「格學」或「格致」替代科學或自然哲學的名稱。² 來華傳教士之所以以格致之學做為

¹ 蔡英俊，〈「自然」概念的發展及其意義的轉換〉，《政大中文學報》第27期（2017年6月），頁9-43。

² 陳衛平指出，近代中國以「格致」一詞來指稱西方的科學，起自於利瑪竇，見陳衛平，《第一頁與胚胎——明清之際的中西文化比較》（上海：上海人民出版社，1992年），頁94。關於此一論題更為詳細的討論，參見尚智叢，《明末清初（1582-1687）的格物窮理之學——中國科學發展的前近代形態》（成都：四川教育出版社，2003年）。

「科學」相應的中文譯名，固然已經理解並且掌握了中國傳統學術發展的基源與核心問題，試圖將歐洲當時以亞里斯多德（Aristotle, 384-322 B.C.）學說為主的知識體系納入中國的思維體系，並且在利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）自己所置身的明代知識階層中相互探問。在此，值得注意的是，利瑪竇是在 1583 年進入中國，直至 1610 年在北京去世，這一段期間正好是西歐思想轉變的關鍵時期，培根（F. Bacon, 1561-1626）的《新工具》出現在 1620 年，而笛卡兒（Rene Descartes, 1596-1650）的《談談方法》則是發表在 1637 年，因此，西歐在出現真正一波所謂的「科學革命」思潮之際，利瑪竇並未親見，也顯然不及受其影響。³ 我們仍可從現存的文獻資料中追尋這一段中西知識交流史的過程，不論是艾儒略（Giulio Aleni, 1582-1649）的《西學凡》（1623）、或是高一志（Alfonso Vagnoni, 1566-1640）的《空際格致》（1633），都標示其中中西思想轉介的痕跡。⁴ 下文在探討西歐思想觀念中「自然」概念的發展時，將會詳細論及源自拉丁文「自然」一詞的演變，其中最重要的關鍵是在區分有關 *naturans* 與 *naturata* 這一組對舉的概念，前者用以指稱具有創造與生成力量的自然，而後者則是指被生成的自然；至於這一組對舉概念的定型，有可能直接來自第九世紀歐洲的哲學家司各脫·厄里根納（J. Scotus Erigena, c.

³ 這一時期來華傳教士對於新科學的認知，主要可能是哥白尼（Nicolaus Copernicus, 1473-1543）在 1543 年所出版的《天體運行論》，或者吉爾伯特（W. Gilbert, 1544-1603）在 1600 年所出版的《磁石論》，後者更是物理學上重大的理論。

⁴ 艾儒略的《西學凡》與高一志《空際格致》，見周燮藩主編，王美秀、任延黎分卷主編，中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編纂，《中國宗教歷史文獻集成之三：東傳福音》（合肥：黃山書社，2005 年），冊 11。艾儒略在《西學凡》中，詳細引介了當時歐洲的知識與學術的分科模式，六科中的哲學又依次分為邏輯、物理學、形上學、幾何學與倫理學，所有相關學科的名稱全採音譯。根據艾儒略的說法，「費西加（物理學）」旨在「察性理之道、以剖判萬物之理，而為之辯其本末、原其性情，由其當然以究其所以然，依顯測隱，由後推前」（頁 491 左下欄），顯然仍以中國傳統論述語境中的「天地萬物」指稱西歐思想傳統所謂的「自然」。

810-880)，他在《論自然的區分》一書中辨明「不被創造而自己能創造萬物的自然」以及「被創造而又創造萬物的自然」：「上帝和宇宙是同一的。這同一個『自然』，作為創造萬物的『一』，是上帝；作為被創造的『多』，是宇宙。」⁵ 因此，來華傳教士傅汎際（Francisco Furtado, 1587-1653）與明朝士大夫李之藻（1565-1630）合著的《寰有詮》（1628），留下了一段關於「自然」一詞在中國語境轉換之際的複雜性：

或曰：自然之受德與自然之作德，相因而有，故二德者同等，始稱形天。既有受動自然之德，則應有作動自然之德，始為同等耳。靈既屬神，不與形等，則天豈不受運於靈者乎？⁶

《寰有詮》一書的編纂極為特殊，在分述論點上全採用傳統經書一類的體例，每一卷既分「引」、「疏」，再分「經」、「解」，又分「駁」、「正」，而上引這段文字即出自「駁」，推斷可能是記錄明代士大夫、或即李之藻本人的意見。於此，所謂的「自然之受德」與「自然之作德」的區隔，明顯來自前述中世紀神學與哲學中關於「自然」兩種屬性的區分方式，其中，「受德」即是指「被生成的自然」，而「作德」就是指那「能生成的力量」。在這種脈絡中，「自然」一詞的用法又隱約含有近代語境用以指稱萬物的「自然」此一含意。然而，就全書所展開的論旨與論述而言，「自然」的語意與用法仍然是依著傳統的脈絡而來，譬如在第二卷中所使用的標題：「論天動之自然」，意在指稱天體運動乃是一種「自己如此」的性質或狀態，因而，「自然之受德」與「自然之作德」的用法比較上算是特例，只是單一孤證。無論如何，西學

⁵ 〔德〕文德爾班著，羅達仁譯，《哲學史教程——特別關於哲學問題和哲學概念的形和發展（上卷）》（北京：商務印書館，1987年），頁389。

⁶ 傅汎際譯義，李之藻達辭，《寰有詮》，見《中國宗教歷史文獻集成之三：東傳福音》，冊11，頁282右下欄。

東漸的過程無可避免產生了對於傳統的思維以及語言運用格式的轉換。

當 1874 年歐美傳教士在上海設立格致書院，再次以《大學》中的「格物致知」的條目及其義旨做為書院的名稱，這又是西學東漸這段歷史發展過程中的另一次重大成果。⁷ 當英國化學家與傳教士韋廉臣（A. Williamson, 1829-1890）在清穆宗同治十三年（1874）開始在《萬國公報》上連載《格物探源》，即是以格物的名稱引介西歐的神學、哲學與科學。於此，韋廉臣之所以探究自然萬物的源起，其目的在於彰顯上帝創造主宰的法則：

有不易之理與道，發動萬事，各有定則，上帝以此理此道，或令其彼此交濟以成事故，此任上帝之意；或令此理此道，相反相拒不成事故，亦由上帝之意；或令其外之事故入而調停此理此道，亦惟上帝之意。若此者，世宙事故，皆為上帝主之。⁸

韋廉臣以上帝做為創造萬物的主宰，而萬物皆依上帝的旨意而運行，進而展示並探究萬物運行的法則，這種觀點大致是順著法國哲學家笛卡兒而來的思想傳統。隨後，也是英國傳教士的慕維廉（W. Muirhead, 1822-1900），更從清德宗光緒二年（1878）在《萬國公報》上連載《格致新法》，這是英國學者培根《新工具》一書的選譯與評述。韋廉臣與慕維廉的例子，⁹ 清楚反映了西學東漸的過程中以中文特有的概念

⁷ 關於格致書院的緣起與沿革，熊月之有專著提出詳細的說解，可以參考。國內歷史學者王爾敏較早認定格致書院設立於 1874 年，惟熊月之引據資料，推斷應該以《申報》所載的新聞報導為主，提前一年而且先是以宏文書院的名稱籌設。見熊月之，《西學東漸與晚清社會》（上海：上海人民出版社，1994 年），頁 350-391。

⁸ [英] 韋廉臣，《格物探源·三卷第七章：上帝主理人事》，[美] 林樂知主編，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》（臺北：華文書局，1968 年），冊 1，頁 193-194。

⁹ 這兩份文獻的節選，可參考韋廉臣，《格物探源》，頁 14-18；慕維廉，《格致新法》，頁 460-472，皆收入錢鍾書編，李天綱編校，《萬國公報文選》（香港：香港三聯書店，1998 年）。

或語詞引進西方思想的模式；尤其是慕維廉譯述的《格致新法》，儘管摘譯的篇幅極為短少，甚至不及原書的百分之一，且幾近乎是摘要或改寫，但由於培根的原書具在，可以提供比對，我們更能具體看到：凡是原書表明「自然」一詞的語句，都被轉譯成「天地」或「天地萬物」，而所謂的「自然之學」也就被翻譯成「格學」了。譬如《格致新法》中的這一段譯文：

或有人喜探天地之事，祇有一人殫其心、竭其慮，考索此事，惟所求非為格學之故，乃為別業之役矣。彼所習者，如束縛於足下，其學不顧諸學之本，此因屹然獨立無奈太多矣，即如所樹之柳試以分幹離根也。¹⁰

這段譯文大抵依據《新工具》一書第一卷第八十則節譯而成，其中，「喜探天地之事」一詞，在原書的論述脈絡中即是「自然哲學」，而「為別業之役」一句，則是概括了培根在原書中以具體實例做為說明的段落大意。¹¹

又如「更有製造之物在其目前，因為無法，故不易見。雖火藥、蠶絲、指南針、糖、紙等物，乃依萬物本然之性而成」一句，¹² 詳查培根原書的文字，則是「還有屬於另一種類的發現尚待指出，它們證明著有許多高貴的發明可能就在我們腳邊，而人們卻踏過而無所見。儘管在火藥、蠶絲、磁石、糖、紙以及類此等等的發現方面看來是有賴於事物自身的以及自然的某些性質。」¹³ 透過這些例子的比對，我們可以清楚看到十九世紀傳教士在引介西歐的思想與宗教觀念時，他

¹⁰ [英]慕維廉，《格致新法·格學差謬諸因五》，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》，冊9，頁5558。

¹¹ [英]培根著，許寶駁譯，《新工具》（北京：商務印書館，1984年），頁57-58。

¹² [英]慕維廉，《格致新法·續格學振興有希望之基六段終》，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》，冊9，頁5642。

¹³ [英]培根著，許寶駁譯，《新工具》，頁85。

們試圖從古典中國的文化論述語境中汲取既有可用的概念或語詞。因此，西歐思想傳統所形成的有關自然與自然哲學的概念，勢必借自中國古典傳統的語彙，而把中文的自然一詞還歸中國古典傳統的論述語境，指稱一種「自然如此」的過程或狀態，韋廉臣在《格物探源》一書開場的〈小引〉以及第一章〈論元質〉中，就明確展示了他對於中國傳統思維與論述方式的熟悉度。〈小引〉敘述韋廉臣前往探訪的一座古塔的遺跡，這座古塔是明成祖所修復的一座屬於漢代的建築，經過明清之際的動亂後，僅存基座，一般人都讚美這座八方型的古塔是渾然天成，但韋廉臣卻說道：

假有人謂此一名塔乃由無極、太極、理氣、陰陽、動靜等自然化出，其孰能信之而不歎笑也哉？試驗此地與之廣大奧妙、措置妥協，其中之萬物皆互相扶持，更不能謂其由無極、太極等無識無知之物而來矣。¹⁴

韋廉臣從這座古塔的遺跡推斷「建此塔者，實為預定其塔之形式，亦預費其如許經營，預定其磚之形質小大」，¹⁵ 進而將建塔的建築工事與設計比擬為上帝創造並運作萬物的方式；遊客與觀賞者雖不免讚嘆其神化自然，韋廉臣卻強調人為建築工法本身所體現的技術特性。在〈論元質〉中，韋廉臣所使用的「自然而然」一詞，仍是中文語境中的涵義：

萬物中無一能自然而然運動之物。假如宇宙祇惟一物，便滯而不活；物有二，乃有交涉；物愈多，交涉愈大。有明悟者，將物物措置合宜，可以生生不已。然則一物不能有物，二物可以物物，其美惡無定，惟賴聰慧者於物與物相宜者合之，乃以成

¹⁴ [英] 韋廉臣，《格物探源·小引》，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》，冊1，頁24。

¹⁵ [英] 韋廉臣，《格物探源·小引》，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》，冊1，頁23。

美備之用。¹⁶

顯然的，追索來華傳教士的相關論述，為吸納較多的讀者群以宣揚教義，他們在概念與語詞的運用策略上，主要還是在於努力貼近中國傳統的論述模式。由德國傳教士花之安（E. Faber, 1839-1899）自光緒八年（1882）在《萬國公報》上所連載的系列《自西徂東》，我們更可以清楚看到這種論述形式的展現：花之安尤其在關於「智」這一部分的十二篇論述中，比對並暢論中西思想與教育面向的異同，但論述的起點則先是引述《尚書》所提的「欽明文思」與「叡智文明」，主張「心統天下之理者，非有達識通材，未易窮神而知化。蓋凡物皆有始終，當探索其理之所在；亦凡物皆有本末，貴研究其理之所由」，¹⁷因而強調學問與智慧的關聯性，並聚焦於「君子所以大居敬而貴窮理」¹⁸的主題。至於窮理的部分，則區別分辨所謂的心性之理與外物之理，進而提示「格致」或「格物之學」的效用；在這些探論萬物之理的篇章中，尤其是〈子學探原〉一章，論述的鋪展其實最接近西方近代自笛卡兒以來關於自然的思想脈絡，然而，花之安在論述文字上所運用到的「自然」一詞，仍然是中國古典傳統的語境，也就是指「天性」或「自然如此」的涵義，而不是做為所有外在物質性事物的總稱，如培根在《新工具》或笛卡兒在《談談方法》中所說的「自然」；更重要的，在這種工具或方法思維的引導下，自然是做為觀察與解釋的對象。

整體說來，我們當下所使用的自然一詞，在來源上可能就是得自於日本學界所形成的漢字語彙系統，而王國維在二十世紀初翻譯日本

¹⁶ [英]韋廉臣，《格物探源·論元質》，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》，冊1，頁25。

¹⁷ [德]花之安，《自西徂東·學貴精通》，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》，冊15，頁9603。

¹⁸ [德]花之安，《自西徂東·學貴精通》，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》，冊15，頁9603。

學者的相關論著，則是其中轉換的關鍵。¹⁹ 本文討論的重點，即在於推源西歐思想發展歷史中所呈現的自然的觀念。

關於「自然」的觀念，最初、也最完整的論述，當然見於亞里斯多德的《物理學》一書，在其中，亞里斯多德將存在的事物關聯到自然的觀念，認為「在存在著的事物中，有些是由於自然而存在著，有些則是由於其他原因而存在」，而前者就包括了動物、植物，還有一些單純的物體，譬如水、氣、土、火，因此，「所謂的自然，就是一種由於自身、而不是由於偶性地存在於事物之中的運動和靜止的最初本源和原因」；更重要的，合乎自然，不僅指所有存在的自然事物，而且也指那些由於自身而屬於自然的屬性，譬如火被向上移動的狀態，這種狀態雖然不是自然，也不是具有自然，但仍然是「由於自然」和「合乎自然」。²⁰ 在此，亞里斯多德將「關於自然的研究」定名為《物理學》，即是取用了希臘文的「自然」(*physis*) 一字，而「自然」的觀念就一方面指稱所有存在的事物，另一方面又指稱構成存在著的事物的本源和原因，也就是這些事物得以存在本身具有著「由於自然」並且「合乎自然」的性質。亞里斯多德關於「自然」所提示的觀念及其相關的論述要點，大抵上即是西歐思想傳統在概念與論述內容開展上所依據的主要來源，只是在思想發展的歷史過程中，拉丁文所鑄造並表彰的自然一詞呈現了一個更大的轉折。

雷蒙·威廉士 (Raymond Henry Williams, 1921-1988) 在《關鍵詞》一書中提及「Nature (自然、天性)」的條目時，曾如是說道：

Nature 最接近的字源為古法文 *nature* 與拉丁文 *natura*，而這二個字源又源自於拉丁文 *nasci* 一字的過去分詞形式——意指出

¹⁹ 關於日本學術思想語境中「自然」概念的界義及其發展，可參見陳璋芬，〈日本「自然」概念考辨〉，收入楊儒賓編，《自然概念史論》(臺北：臺灣大學出版中心，2014年)，頁261-300。

²⁰ 〔古希臘〕亞里斯多德著，徐開來譯，《物理學》，收入〔古希臘〕亞里斯多德著，苗力田主編，《亞里斯多德全集》(北京：中國人民大學出版社，1991年)，卷2，頁30-31。

生的，並且也衍生出如 nation, native, innate 等字。其最早的意涵，指稱某個事物的基本性質與特性。英文裡有一些重要的字，剛開始是做為描述一種性質或過程的字，需要由特定的指稱脈絡加以界定，而後才變成獨立的名詞。Nature 就是其中一個重要的字。²¹

這段解說，觸及到「自然」一字的拉丁文來源，有助於我們理解自然此一概念在西歐文化（尤其以英文、法文為主要語言區域）發展中所富含的意義，其中，根據拉丁文字源而來的兩個語詞與概念，*natura naturans* 與 *natura naturata*，分別代表「能生成的自然」以及「生成的自然」，前者指稱一種生成的力量，後者則是指稱那些被生成的自然事物。根據梅洛－龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）的考察，「自然」做為「外在的存有」與「純粹的客體」這樣的概念，溯源自西元前第一世紀古羅馬詩人盧克萊修（Lucretius, 約 99-55 B.C.）創作的詩篇《物性論》，²² 進而在笛卡兒以及牛頓的相關著作中成型；更重要的，笛卡兒以猶太－基督教傳統所給定的「上帝」納入探索「自然」的論述：

笛卡兒因而得以區分可能的與實存的世界、推想的與實際存在的世界。實存的世界，即是我自己在凝聚力中可以知覺意識到世界，也就是我以「與自己身體同在」的方式所觸及到的世界。笛卡兒就此區隔了所謂「廣義的自然」以及「狹義的自然」的不同。……如果我們所在的世界是從上帝的屬性而獲得的，那

²¹ [英] 雷蒙·威廉士著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（臺北：巨流圖書公司，2003年），頁264。引文文字及標點符號，稍有更動。

²² 參見〔古羅馬〕盧克萊修著，方書春譯，《物性論》（北京：商務印書館，1997年），頁430。根據方書春在〈譯後記〉中的解說，「物性論」一詞的譯法是按照當時慣用的名稱而來，其實也可以譯為「論自然」或「宇宙的本性」。

上帝不會讓混亂現形，因為上帝就是依據唯一的「自然法則」來創造世界的，其中有著預定性。然而，這樣的預定性並不是要從回顧的角度看待這個世界，而是唯有對這個世界抱持著推想計畫的思考，才得以走向完整性並回應上帝造就萬物的觀點。²³

梅洛－龐蒂之所以聚焦笛卡兒關於自然的思維模式，也就是「自然—人—上帝」的關聯性，以之做為自己探論的起點，主要就在於意圖解構笛卡兒的理論，並且把論題與論述的開展轉向有關人的無限性的面向，包括身體、生命的活動以及存有的現象；究極而言，人的身體就是「一種能動且能知覺的動物」。在此，正如當代有些研究者一再提示的，梅洛－龐蒂在哲學論題的開展上頗受海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）思想的影響，只是梅洛－龐蒂借自於海德格思想的部分，主要是在語言的概念上所可以展開的訊息與溝通的論題。

三、海德格關於古希臘「自然」概念的闡釋

雖然梅洛－龐蒂在探討「自然」的字源時，曾經提到古希臘字源所蘊含的「有關生長的（vegetative）」的意義，但由於「生長」的涵義比較偏向植物性的發育，不免少了「能動且能思考」這個面向的哲學成分，所以梅洛－龐蒂整體的論述並沒有持續就「生長」這個涵義深入討論。相較之下，海德格在追問形上學的基本問題時，就把存有

²³ Maurice Merleau-Ponty, *Nature: course notes from the College de France*, Robert Vallier, trans. (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003), pp. 128-129. 梅洛－龐蒂關於「自然」的考察，分別展示在 1956-1957, 1957-1958, 1959-1960 這三年在法蘭西學院教授的課程講義，死後編輯出版。上述引文出自他在第二次課程的講稿。正如本書的譯者所指出的，梅洛－龐蒂上課的講義雖然可以說是寫定的稿本，但畢竟只是筆記，用來指引他上課時可以發展的重點，因此，這些記錄並非關於某一種哲學觀點的明確陳述。

的概念回溯到古希臘文關於自然的觀念，強調「對存在者整體本身的發問，真正肇端於希臘人」，然而希臘文所指稱的自然一字，卻成為往後「物理學」學科得名的來源，亦即 *physis*，而拉丁文將之轉譯為 *natura*，顯然已經減損了古希臘字詞原初的內涵，並且「毀壞了它本來的哲學的命名力量」。²⁴ 就海德格而言，字詞或語言本身才是事物得以生成並存在的根由，而我們常常就在純粹的閒談、口號標語、乃至於慣用語的誤用中失去了與事物的真實關係。因此，海德格宣稱「哲學活動就是對超乎尋常的東西做超乎尋常的發問」，²⁵ 那什麼是古希臘文關於「自然」一詞的說法呢？

（*physis* 一詞）說的是自身綻開（例如，玫瑰花開放），說的是揭開自身的開展，說的是在如此開展中進入現象，保持並停留於現象中；簡略地說，就是存在於既綻開又持留的萬物世界中。……*Physis* 做為綻開是可以處處經歷到的，例如，天空啟明（旭日東昇），大海漲潮；植物的更生，動物和人類的生育。但是，*Physis* 所開展的領域，又不完全等同於我們今天還稱之為自然的這些現象。²⁶

就海德格而言，*physis* 即是「在」本身，而有賴於此在本身，在者才得以生成並保留為可被觀察的現象，因此，他認為古希臘文那豐富且充滿詩意的涵義，自是不同於被拉丁文轉譯以後所形成的「物理學」的名稱，²⁷ 不論是就「物理學」所指涉的內容、或者在學科發展以後

²⁴ 〔德〕海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》（北京：商務印書館，1996年），頁15。

²⁵ 〔德〕海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》，頁15。

²⁶ 〔德〕海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》，頁15-16。為便於閱讀，引文文字以及標點符號，根據英譯本稍做更動。

²⁷ 英國學者巴恩斯（Jonathan Barnes）在闡述亞里斯多德的學說時，就曾經強調他之所以將「物理學」改譯成英文的「自然學」，主要就是因為「物理學」的名稱得自於希臘文的「自然」

的探問方向上，都顯然改變了古希臘文原有的性質。更進一步說，古希臘所理解的「自然」，又與古希臘思想觀念中屬於「社會習俗或信念」等領域所揭示的「論題」或「規範」的概念有所不同，而且也與「技術」或「技藝」等概念相對立。²⁸

海德格關於形上學的基本提問，就建立在古希臘文 *physis* 這個概念上。依他的說法，當我們一旦面對「存有」的事物，也就是面對這樣一個「既開顯又持留」的萬物世界時，就不免要開始追問我們直接接觸到的每個個別事物到底是什麼，這樣提問就揭露了狹義意義下的自然，也就是物理的自然（the physical）；然而，當我們繼續詢問這樣的世界又是什麼的時候，就不會駐足停留在物理自然的每一個個別的事物，而是必須超出物理的自然世界。在希臘文中，用以指稱「超出某物」的語詞就是 *meta* 這個字了，因此，就海德格而言，探問「存在」或者「存有」整體的問題，勢必要超出我們所在的物理世界自身之外，進而構成「形上學」（*metaphysics*）探討的範疇。在此，我們需要稍做補充：關於「形上學」得名的緣由，一般論者大多認為 *meta* 一詞，古希臘文的語意是指位置上的「在後」，也就是在編纂亞里斯多德著作全集時，將現有的「形上學」這一部分的論述材料編在「物理學」之後，並且冠之以「後—物理學」（*meta-physics*）之名；更因為這部分的論述，主要在探討萬物所以存在的原理、原則的相關問題，進而在中譯時即以「形上學」命名。一般研究亞里斯多德的學者關於《形上學》一書命名的源由，其說法或定論自不同於海德格此處的提法。

一詞，而亞氏該書實際上也是討論自然科學的，參見〔英〕巴恩斯著，李日章譯，《亞里斯多德》（臺北：聯經出版公司，1983年），頁37。

²⁸ 有關古希臘思想所提示的「技術」或「技藝」的概念，可以參考蔡英俊，〈第一章「詩」與「藝」：中西詩學議題析論〉，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》（臺北：學生書局，2001年），尤其見頁65-75。

就《形而上學導論》一書的架構與論述而言，海德格刻意將亞里斯多德以降「形上學」所探問的關於「本體論」的問題，導向歷史的存在、二次戰後歐洲的存在、德國的存在，乃至於所謂「精神性」的存在等議題。海德格追問的起點即是：「究竟『在』只是個單純的詞，其意義只在於一團迷霧呢？還是說它的意義決定了西方的精神命運？」²⁹ 海德格甚至斷言：德國是個形而上的民族，但德國民族卻處於中心點經受著猛烈夾擊的狀態；是有最多的鄰人，卻也是最受損害的民族，因此，海德格之所以追問「『在』是怎麼一回事」這個問題時，他要強調的並不是「為了建立一個傳統意義上的本體論」，而是「要把人類歷史的此在，同時也總是我們最本己的將來的此在，在規定了我們的歷史的整體中，復歸到有待原始地展開的在之威力中去。」³⁰ 更重要的，海德格將詢問存在的問題連結到語言的問題，因而，當語言淪為「一種可任意使用的理智手段」時，「僅還只有極少數人有能力看穿當今的此在對語言的這種錯誤關聯和無所關聯的全部意義」，他主張我們不得不從對語言的思考開始。³¹ 這種激情的想像，就衍生海德格之所以在第二次世界大戰前後，會被捲入納粹建構「第三帝國」國家意識機器此一歷史公案的部分緣由。³²

海德格《形而上學導論》，雖然從古希臘字源所揭示的自然這個概念開始，但他一再強調的「在」，在論述的推展過程中並不指向任

²⁹ 〔德〕海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》，頁 38。

³⁰ 〔德〕海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》，頁 42。

³¹ 〔德〕海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》，頁 51。

³² 海德格《形而上學導論》一書的初版在 1953 年出版，這是根據他 1935 年在弗萊堡大學授課時的講義改寫成的，此處所說的西方精神的命運，乃是指第二次世界大戰之後歐洲「遭遇來自俄國與美國的巨大的兩面夾擊」，頁 38；至於海德格具體的論述，可見頁 37-51。關於海德格與納粹「第三帝國」之間錯綜複雜的關係，可以參考〔德〕維克托·法里亞斯著，鄭永慧、張壽銘等譯，《海德格爾與納粹主義》（北京：時事出版社，2000 年）。維克托·法里亞斯（Victor Farias）是海德格的學生，在本書中他蒐集了可接觸到的文獻材料，並進行相關的解讀分析，本書德文版在 1987 年出版之後，再次引發眾多公開的辯論。

何具體在場的事物，反而是指稱一種屬於時間與歷史向度上的精神性力量，因此，原先隸屬於物理世界的種種自然的事物，就只是成為他烘襯論述的背景因素，而不是追問與探索的主題。然而，也正因為海德格回復到古希臘文「自然」一字的字源，試圖從那豐富而且充滿詩意的涵義中找到他展開論述的支撐點，他必然時而走向自然世界所體現的萬物的存在，以此顛覆「在」這個詞本身所具有的空洞性。他就曾不無嘲弄的問道：我們該從哪裡去找這樣的一個「在」？當然我們可以就著隨手抓到的事物、時時刻刻在手邊的一切器具或工具說起，而如果嫌這樣的隨意舉例太過平常且不夠優美，那麼，我們也可以找找周遭大自然的地形地貌、或者個別的景物，甚至我們更可以找找擁擠的街道、巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）的賦格曲，乃至於舉出罪犯或精神病院的患者做為「在」的示例。³³ 因此，海德格宣稱我們問題就在於如何能夠充分的掌握「在」的確定性，並且將「在」的概念置放在歷史的脈絡中加以考察；海德格的對策即是就「在與生成」、「在與表象」、「在與思」、「在與應當」等四個面向討論「在」的限制性。前三個面向所牽涉到的概念，雖然都在古希臘思想中出現過，但是「在與思」的論題，卻要等到西方近代（笛卡兒以後）才取得真正的論述形式，就此而言，「在與思」的論題是這四個面向中最複雜、最具爭議性的問題，而海德格全書的主要論點與所占有的篇幅也都集中在此一主題。至於「在與應當」的論題，則不免涉及「善」與「價值」的概念，直到十八世紀後期（康德以後）才成為近代精神中最具支配性的問題。經過這些翻轉，海德格強調他之所以要回顧古希臘哲學對於「在」的本質的提法，主要就是因為「追問『在』的本質的問題就是追問『人是誰』的問題」，而整個西方思想的傳統就具

³³ [德] 海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》，頁 76。

結並概括在「在」與「思」的論題之中。³⁴ 這種問題意識的轉變，當然一部分跟海德格自己將哲學思考與論述的重點投注在語言與思、詩意的棲居這類的論題有關，但無論如何，他的論述方式在二十世紀的後半期導致了「語言學的轉向」、乃至於哲學與文學理論二者之間相互合流的現象及其可能衍生的問題，進而引發美國實用主義哲學家羅蒂（Richard McKay Rorty, 1931-2007）的感慨，不過這是後話了。

再者，依據梅洛－龐蒂的考察，則歐洲哲學思潮中關於「自然」概念的發展，乃是從笛卡兒開始，標示了一個新的論述起點：所謂的自然，不是個別事物的存在本身，而是蘊含其中的一種內在的構成事物的性質，也就是根源於上帝的那個「能生成的自然」或「自然的法則」。就此而言，笛卡兒關於「自然」所提出的相關論述，乃是就物質性的物理世界而發的，他認為物質性的東西，即形體，同靈魂一樣是上帝創造的，它們的規律也同樣是上帝給予的神聖規律，如果我們運用自己的理性，即自然的光明，同樣可以認識自然界的真理；我們能夠運用理性，能正確的運用可以判別真假是非的理性，這就是笛卡兒所謂的「良知」或「自然的光明」。笛卡兒提出「我思故我在」的名言，也就是建立在人可以運用理性能力的這個基礎上。³⁵ 就因為笛卡兒強調「思想」的重要性以及正確運用理性，一般遂都以「理性主義」的倡議者視之，認為他是身／心二元論的支持者，不過就如王太慶所指出的，笛卡兒所謂的「思想」，應該「是指精神現象，不僅包括理解，而且包括意願、想像，甚至包括感覺」；而更重要的，「這思

³⁴ 〔德〕海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》，頁 204。

³⁵ 王太慶根據漢語的語法特性，認為舊譯的「我思故我在」並不能完全掌握笛卡兒這句名言的原意及其義蘊，因此，改譯為「我想，所以我是」，也就是「我在思想，所以有我」，而且這個「是」是有著「起作用」這樣的實質動詞的涵義，並且強調笛卡兒的「是」不能改為「存在」，因而建議讀者「將『我是』的『是』字讀重音，以識別於可以讀輕音的繫詞『是』」。見〔法〕笛卡兒著，王太慶譯，《笛卡兒談談方法》（臺北：英屬蓋曼群島商網路與書出版，2007年），頁 40。

想不是獨立的，而是『我』的屬性」，³⁶ 就此而言，思想的對象理應包括「我」以及我以外的世界。笛卡兒在最後一部著作，《論靈魂的感情》（1649），即是轉向討論有關生理與心理學的問題，進而重新探討身／心的關係，提出了類似「身心交感」的說法，這也是西歐近代思想史上亟待解決的問題。如果從時間點上來看，早在 1945 年完成的《知覺現象學》一書中，梅洛－龐蒂就已經展示了他從「意識」的概念著手而轉向現象學的思考方向及其成果，主張意識的觀點在於宣示「一個世界首先在我周圍展現和開始為我存在」，³⁷ 然而哲學或科學的論述場域，不論是在笛卡兒、或是在康德（Immanuel Kant, 1724-1804）的論述中，卻從來不曾正視過意識的存在。因此，如果說科學是對於這個世界所給出的一種規定或解釋，那麼「科學」以及「被感知的世界」兩者就不會產生同樣的存在意義；探討意識的本質，並不是抽離物體在世界中的存在，而是還原在概念化或論題化之前那「實際上為我們而存在」的世界。在此，意識的問題導向了意向性的主概念，而梅洛－龐蒂就此展開對於知覺與意識活動所進行的現象學式的考察，試圖重新發現自然世界的兩個不同面向，亦即「做為知覺與意識的對象」及其所以有別於「做為科學對象」的存在方式，因而專注於描述知覺活動所及的事物和自然世界。

前面提及，威廉士在討論英文文獻中有關「自然」一詞的用法及其演變時，就說：自然一詞，「剛開始是做為描述一種性質或過程的字，需要由特定的指稱脈絡加以界定，而後才變成獨立的名詞」，³⁸ 而這種概念的轉變或者區分，當然有其歷史發展上的因素，這種區分就是前述在探討「自然」概念時，梅洛－龐蒂所稱引的關於 *naturans*

³⁶ 〔法〕笛卡兒著，王太慶譯，《笛卡兒談談方法》，頁 40。

³⁷ 〔法〕梅洛－龐蒂著，姜志輝譯，《知覺現象學》（北京：商務印書館，2001 年），頁 3。

³⁸ 〔英〕雷蒙·威廉士著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，頁 264。引文文字及標點符號，稍有更動。

與 *naturata* 這一組對舉概念的來源，前者用以指稱具有創造與生成的力量，而後者則是被生成的對象或事物。基本上，這種解說方式即是順著這個詞本身所具有的涵義而推衍的。然而，語詞或概念的意義又可以引發一系列相似或相反的意含，譬如鮑亞士（George Boas, 1891-1980）在《觀念史大辭典》中關於〈自然〉的解說中，就強調伴隨著「自然」而來的一些對立的觀念，包括了所謂超自然、人為的、習慣的，乃至於是「當代的」，其中，在「超自然的」此一對立的用法上，則自然主要用以指稱物質的、可觸摸的、可感覺的，也就是通俗意義下的真實的事物。在解說的過程中，鮑亞士認為在古希臘哲學家的觀念中，做為人感官所及的自然雖然是變易的，但其變易卻也依循著一些固定的、普遍的、理性的定律，因此，深植於人類心靈中的某些觀念或原理，乃是所有的人都「自然而然」就知道的。其次，「自然」往往對立於「人為」的造作，「自然」指的是剛創造出來的自然，天真而未被人類改動的世界；至於「人為的」，則是指人類有意識的、故意的改變其本然的經驗，因此，凡屬於知識、教育以及一切知性的建構的事物都應該予以排拒，而最接近「自然人」的就不外是小孩或野蠻人了。至於風景畫的出現，更代表著喜愛自然以及對於田野景觀的懷念，這可能是因為十七世紀工業文明發達以後所造成的一種情感上的反動。³⁹

不論是以萬物世界的整體存在做為「自然」，或是以山林、溪流、飛鳥、花草、風雪此等個別事物的存在做為「自然」，哲學思考所呈現出的探問方式及其關心的論題，自然不同於感官知覺活動所觸及到的具體的「物」與「在」的性質及其表現模式。這也就是懷海德（Alfred North Whitehead, 1861-1947）在分析自然的觀念時所提出的區隔：「做

³⁹ [美] George Boas 著，王志明譯，〈自然〉，收入李亦園總審定，《觀念史大辭典》（臺北：幼獅文化事業，1988年），冊4，頁250-258。

為存在物的複合體在感覺—知覺中被揭示的自然」以及「通過考察命題的結構而在思想中獲得知識的自然」，亦即「對於自然的感覺—知覺」以及「關於自然的思想」之間的不同。⁴⁰ 前述關於自然的探問，意在突顯哲學思想範疇中「自然」概念的形成與發展，然而，在文學藝術領域中也另有一種理解與表現的樣態，譬如鮑亞士的說解中所指出來的，歐洲風景畫的出現就代表著對於自然或田野景觀的另一種知覺與理解的焦點或向度，而這個簡單的提示讓我們得以轉向文藝復興時代一則重要的典故，即佩托拉克（Francesco Petrarca, 1304-1374）的〈登山記〉，藉此展開「自然」的概念在西歐文學藝術領域中所呈現的相關議題。

四、文藝復興時代所發現的「自然」

德國學者布克哈特（Jacob Burckhardt, 1818-1897）在他的《義大利文藝復興時代的文化》（1860）中曾經以專章討論「發現自然景緻之美」這個主題，認為人在科學研究的領域之外，還另有一條接近大自然的進路。然而，欣賞自然美的能力必然「經過一段漫長、潛移默化的文化涵養過程」，而且關於這種欣賞能力的起源也不容易被察覺，「因為在詩人和畫家將他們對自然美感的浸淫所得以文學藝術形式表達出來之前，喜愛大自然的情懷早就默默存在了」，⁴¹ 布克哈特於是展開歷史的考察，簡明交待了從荷馬的時代一直到十五世紀末與十六世紀初這段期間內人們對於領受自然的發展過程，並且宣示義大利人可以說是在現代人當中最先體會外在世界自有其美麗之處可以欣賞，其中最著名的一段描述，就是關於文藝復興時期佩托拉克在

⁴⁰ [英] 懷特海著，張桂權譯，《自然的觀念》（北京：中國城市出版社，2002年），頁4-5。

⁴¹ [瑞士] 布克哈特著，花亦芬譯注，〈發現外在世界與人類的自我〉，《義大利文藝復興時代的文化：一本嘗試之作》（臺北：聯經出版公司，2007年），頁357。

1336年4月26日登上文圖山(Mount Ventoux)時所見所思的這一事件。根據布克哈特的說法：

沒有周全的準備就去攀登高山，對他身邊的人來說是前所未有的，所以他找不到朋友一齊同行。佩托拉克於是帶著自己的弟弟及休憩時碰到的兩位鄉親上路。在山裡有一位牧人勸他們折返，因為五十年前他也曾試著要攻上峰頂，最後卻落得斷手斷腳、一身狼狽，此後就沒人敢再輕易嘗試了。⁴²

布克哈特所以交待這段插曲，主要是用以鋪陳在佩托拉克之前的時代對於自然所持有的一般態度，藉此對比佩托拉克能夠親近自然、欣賞山色的美麗，而把畫境與大自然的實用性質相互區隔。布克哈特接著試圖捕捉佩托拉克在登山過程最後所經歷的身心狀態：

攀上峰頂，享受白雲在他們腳底飄浮的境界。但佩托拉克並沒有描述他在峰頂極目四望時所見的一切，這並非他毫無所感，而是太震撼了！過去他所追求的一切彷彿，此時看來，只如鏡花水月。……他翻開一本隨身一直帶在身上的書——聖奧古斯丁(St. Augustin)的《懺悔錄》(Confession)——他的目光剛好落在第十章：「人們走出戶外，欣賞高山與澎湃的海潮、壯闊的激流與海洋、以及星辰的運行，在此時人們忘了自身的存在。」⁴³

這段描述，其實是布克哈特摘錄自佩托拉克所留存的一封長信，這封長信的內容豐富，鉅細靡遺的向一位朋友訴說登山的經過，最後止於佩托拉克的靜默無語。因此，當卡西勒(E. Cassirer, 1874-1945)在

⁴² [瑞士]布克哈特著，花亦芬譯注，《義大利文藝復興時代的文化：一本嘗試之作》，頁361。

⁴³ [瑞士]布克哈特著，花亦芬譯注，《義大利文藝復興時代的文化：一本嘗試之作》，頁361-362。

編選最能展現「文藝復興時代關於人的哲學」的代表文獻時，這封長信就被選入其中。卡西勒指出，這封信的價值並不在於其中所陳述的故事，而是在於字裡行間能清楚反映出「佩托拉克內心的掙扎、信仰上的改變，乃至於個人在過程中所獲致的心靈上的高度」；更重要的，佩托拉克的記錄深刻展示「一種高度融合了字面意義以及諷諭的寫作手法（managed to blend together the literal and the allegorical sense）」。⁴⁴ 這種「寓意」的寫作手法是西方自中古世紀以降眾所熟知的技藝，在表面上似乎是對於真實事件的報導，但其實涵藏更為深刻的意義，因此讀者必須在每一件作品之中讀出一種深層的寓意。德國接受美學學者耀斯（Hans Robert Jauss）在考察「感受」所呈現的審美經驗時，就說道：佩托拉克的登山，「開創了對於世界的一種新的審美好奇心和對自然的感覺經驗。即使彼特拉克的描述是虛構的，攀登旺圖山將永遠成為感受史中的一個重要事件。」⁴⁵

佩托拉克本人也是地理學家，據說義大利的第一張地圖，就是在他的指導下完成的，布克哈特書中多次引述了佩托拉克書信集中對於各種自然景象的描寫或讚嘆，而佩托拉克自己就常依偎在自然世界與知識世界之間，往復徘徊，這也是為什麼他最後會選擇過一種學者的隱居生活：「現在唯願你能知道，我是多麼快樂地在山林間，在河流泉水間，在書籍和最偉大人物的才華間，孤獨自由地呼吸著。」⁴⁶ 就十四世紀的佩托拉克而言，他所想望憧憬的這種生活圖像，不也就像是第二世紀中國東漢時期的張衡（78-139）一樣？在〈歸田賦〉中，

⁴⁴ E. Cassirer, eds., *The Renaissance Philosophy of Man: Selections in Translation* (Chicago: The University of Chicago Press, 1967, c1948), p. 28. 這段文字引自 Hans Nachod 對於選集中所收錄的四篇佩托拉克書信與論文的導言；至於佩托拉克登山後所寫的書信，見頁 36-46。

⁴⁵ [德]耀斯著，顧建光、顧靜宇等譯，《審美經驗與文學解釋學》（上海：上海譯文出版社，1997年），頁 108。

⁴⁶ 出自布克哈特，《書信集》。引文見[瑞士]布克哈特著，何新譯，《意大利文藝復興時期的文化》（北京：商務印書館，1996年），頁 295 譯者腳註。

當張衡確認要選擇退隱的生活時，即歌詠著一種可以並行於自然世界與知識世界之間的生活方式。⁴⁷ 在此，張衡雖然以「歸田」做為「退隱」的隱喻，但「田」字所代表的語意並不是如後來的陶淵明一樣，指稱可以躬耕的田園，一種親自勞動的生活方式，而是在於能夠親近自然、並且可以在書籍和最偉大人物的思想才華之間悠遊的閒居，這也就如同佩托拉克的選擇一樣。

做為歷史學者，布克哈特在記錄佩托拉克登山的事件之後，隨即將論題轉向義大利風景畫與尼德蘭畫派的關聯，尤其是尼德蘭畫派兩位重要的畫家，宇貝特·艾克（Hubert van Eyck, c. 1370-1426）與約翰·艾克（Jan van Eyck, c. 1390-1441）：「他們畫筆下的自然景觀並不只是如實呈現大自然的表象，而是以更富含他們天性獨有的詩意情懷來表達自然實象的種種——那是生命的靈魂，雖然不是以大開大闔的方式表現出來。」⁴⁸ 布克哈特在以簡單的幾筆勾勒出義大利風景畫與尼德蘭畫派的關聯之後，深切表明了自然景色對於義大利人心靈的撼動力量，即使是一個極細微的景緻，也能透過優美出色的造型與風格而帶給觀賞者或詩人一種喜悅，譬如對當時的教皇庇護二世（Pius PP. II, 1405-1464）而言，「狹窄的溪谷上架著一座設計大膽的拱橋」、「藍色波動的平野，滿山遍谷的金雀花、還有各種野花蔓草及各式各樣的樹木、山泉」，⁴⁹ 看來都是自然的奇觀。然而，對於十五世紀後期和十六世紀初期的義大利詩人而言，卻很少就自然風景進行精心的描繪，主要是因為在文藝復興那個時代裡，小說、抒情詩或敘事詩這些通行的文類都另有它們關切的重點，也就是布克哈特接著要探討的主

⁴⁷ 〔漢〕張衡，〈歸田賦〉，見〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注，《文選》（臺北：五南圖書，1991年），冊上，卷15，頁380-381。

⁴⁸ 〔瑞士〕布克哈特著，花亦芬譯注，《義大利文藝復興時代的文化：一本嘗試之作》，頁362-363。

⁴⁹ 〔瑞士〕布克哈特著，花亦芬譯注，《義大利文藝復興時代的文化：一本嘗試之作》，頁364。

題：「發掘自我」以及文學中對於人內心世界的描寫。⁵⁰ 儘管如此，就布克哈特而言，義大利詩人對於自然的喜愛，更多表現在詩人作品中所描繪的樸實無華的鄉村生活，以及留戀於鄉村生活的優美景色中的那一份情感。就像風景畫中所呈現的題材或內容一樣，自然不是做為一個外在世界整體的概念而被沉思、被體會，而是一般鄉居生活中可以領受到的單純且平凡的事物與景色。黑格爾（G.W.F. Hegel, 1770-1831）在論及自然美的相關問題時，曾以荷蘭的風景畫為例，認為這些畫作「能把現前的自然界飄忽的現象表現為千千萬萬的境界，好像是由人再造出來似的」，儘管這些畫作所描繪的無數題材，在我們真實的日常生活中極少受到應有的注意。⁵¹

黑格爾在界定「美學」的範圍和地位時，開宗明義即把自然美排除在「藝術的哲學」之外，否認「自然美」可以與「藝術美」相提並論，因為「藝術美是由心靈產生和再生的美，心靈和它的產品比自然和它的現象高多少，藝術美也就比自然美高多少。」⁵² 這裡，黑格爾考察的重點，主要是從「美」這個範疇所提出來的，畢竟，自然事物或自然世界所表現為美的性質，來自於它自身自在的狀態，也就是自然只是單純的存在著，而不體現自為或自覺的狀態；然而，藝術美無論如何都是屬於心靈的領域，因此，「自然美只是為其它對象而美，這就是說，為我們，為審美的意識而美。」⁵³ 黑格爾這種主張，唐代柳宗元（773-819）也曾提出相同的見解：「夫美不自美，因人而彰。蘭亭也，不遭右軍，則清湍脩竹，蕪沒於空山矣。」⁵⁴ 嚴格說來，「自

⁵⁰ [瑞士]布克哈特著，花亦芬譯注，《義大利文藝復興時代的文化：一本嘗試之作》，頁368以下。

⁵¹ [德]黑格爾著，朱孟實譯，〈藝術美的理念或理想〉，《美學》（臺北：里仁書局翻印本，1981年），冊1，頁225。

⁵² [德]黑格爾著，朱孟實譯，《美學》，頁5。

⁵³ [德]黑格爾著，朱孟實譯，《美學》，頁171。

⁵⁴ [唐]柳宗元，〈崑州柳中丞作馬退山茅亭記〉，見[唐]柳宗元著，吳文治校點，《柳宗元

然美」與「藝術美」的區隔並不足以構成一個可分析的問題，畢竟，「藝術美」所指涉的重點在於強調藝術創造活動所展示的人為的、心智面向上的成就，因而跟自然美完全分屬兩個不同的範疇；如果強加分析，黑格爾便提出了自然美在抽象形式上所體現的三個要項：整齊一律、平衡對稱，符合規律以及和諧，並且進一步宣稱藝術的必要性更在於將這些表現於外在事物的性質注入心靈的活潑生氣。⁵⁵ 就此而言，英國的美學史家鮑桑葵（Bernard Bosanquet, 1848-1923）在處理西方討論自然美與藝術美的相關性時，即申明：這種論述觀點及其推論的方式，其實隱含了一個主要的預設，那就是在論及自然美的問題時，我們總先設定某種規範的、共通的審美欣賞能力，畢竟，自然「並不是以突然轉移的方式過渡到藝術領域中來的，而是隨著人們對於自然美的洞察力和欣賞力的鍛鍊和加強（經過審美素養和一般教養的陶冶），以不斷修正的方式過渡到藝術領域中來的」，⁵⁶ 因此，我們所謂的自然美在實際上是指藝術所早已揭示的自然事物或風景景色的美；偉大的藝術家，總是憑藉著他們對自然景象和自然對象的卓越洞察力，因而擴大了所謂自然美的界限。⁵⁷

如果從「美」的觀點討論藝術與自然二者的分界，不論康德或黑格爾都不免要強調做為心靈創造品的藝術美總是高於自然美的；然而，如果單就藝術的範疇而言，自然事物當然可以做為藝術創作的題材，但是黑格爾對於自然做為題材或內容這個論題，並未多加引申，正如鮑桑葵在《美學史》一書中所指出的，討論自然美自有其理論論述開展上的難題，黑格爾「在自然美項目下只用了幾句話討論風景景

集》（臺北：漢京文化，1982年），冊2，卷27，頁730。

⁵⁵ 關於自然美的分析，黑格爾在《美學》第一卷的第二章中有完整的討論，最後則以自然美所顯現的三種缺陷作結，然後轉向藝術美或「理想」的分析，參見頁162-213。

⁵⁶ [英] 鮑桑葵著，張今譯，〈我們的研究方法以及這一種方法同美的定義的聯繫〉，《美學史》（北京：商務印書館，1985年），頁8。

⁵⁷ [英] 鮑桑葵著，張今譯，《美學史》，頁8-9。

色，到開始討論繪畫藝術的時候，才比較充分地談到風景景色。」⁵⁸ 就黑格爾而言，自然事物、自然風景之所以是自然的，並不僅是因為它直接存在，更是因為它按照自己的定性而顯現為心靈的表現，由心靈創造圖景和形象：

（在對一片自然風景的觀照裡）自然美還由於感發心情和契合心情而得到一種特性。例如寂靜的月夜，平靜的山谷，其中有小溪蜿蜒地流著，一望無邊波濤洶湧的海洋的雄偉氣象，以及星空的肅穆而莊嚴的氣象就是屬於這一類。這裡的意蘊並不屬於對象本身，而是在於所喚醒的心情。⁵⁹

這種論述，當然也貼近於黑格爾定義下的抒情詩的一般特質，然而，詩與畫在表現形態上之所以有所不同，可能就在於繪畫這種藝術形式所要求的明確和真實，這就「牽涉到一定程度的細節描繪，通過這種細節描繪，我們對於外在自然才能得到一幅圖畫，一種清晰的印象。」⁶⁰ 因此，如果將自然事物視為創作的題材與內容，則中國古典文化傳統主要是表現在詩歌這種類型上，而西歐則是以繪畫做為重要的載體；「詩如畫」的觀念及其主張，清楚說明了繪畫這種類型所展示的各種特質對於詩歌創作的影響。

黑格爾在探討「藝術的理想」此一主題時，提示了一個重要的考察點，也就是追問：在理想的藝術作品中，如何表現外在的自然？其中，對於西方文學中最接近自然景色的「牧歌」，黑格爾強調一個完全的人「不能滿足於與自然相處相安、滿足於自然的直接產品」，因此，人不應該降低自己而安於過一種牧歌式的生活。簡單說，儘管牧歌帶有幾分理想的色彩，而且某些題材較為狹窄的藝術也可以表現這

⁵⁸ [英] 鮑桑葵著，張今譯，〈客觀唯心主義——謝林和黑格爾〉，《美學史》，頁 434。

⁵⁹ [德] 黑格爾著，朱孟實譯，《美學》，頁 186。

⁶⁰ [德] 黑格爾著，朱孟實譯，《美學》，頁 332。

種生活的情況，但人不應該在天真純樸的狀態中享受草地、森林、花園或茅屋所帶來的樂趣。⁶¹ 我們是否同意這樣的觀點與論斷，那是另外的問題，但無論如何，在黑格爾之後有關自然的觀念及其在文學藝術中體現的模式，在論題的開展上似乎到了一個停頓點，因此，當阿多諾（Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903-1969）試圖在二十世紀中期重新探索美學的可能性時，即以文化景觀（cultural landscape or culture-scape）的概念擴大關於自然美的探討，將歷史世界中遺留下來的殘破石牆或古老建築納入審美的範疇，強調若無歷史的記憶就無所謂的美。⁶² 自然與歷史，形成一組相互依存的概念，而自然景色或人文景觀就各有指涉、也相互滲透，這就牽涉到下一節關於風景這個概念的討論。

五、山水詩與風景畫

當近代以來在古典文學研究領域中探討山水詩的問題時，尤其是在比較的視野下進行論述，總傾向於將山水詩一詞對譯於英文的 landscape poetry，而這種譯法當然是屬於「方便說」的一種方式。因此，儘管就語意上說，山水的指涉意義並不完全等同於風景，但究實而言，如果在中國古典文學傳統的語境中，主要是由著天地、萬物或者自然的觀念而走向了山水詩的發展，那麼，在西方思想觀念中的自然，則開展了以風景畫做為典型的代表作品，而兩者之間或可對譯。

根據日本學者小川環樹（1910-1993）的考察，中文的「風景」一詞，最早出現在《晉書·王導傳》，隨後又引述《世說新語·言語第二》相近的記載以為佐證，其中「風」字的意義，即字可知，而「景」

⁶¹ [德] 黑格爾著，朱孟實譯，《美學》，頁 338。

⁶² Theodor Adorno, "The Beauty of Nature," *Aesthetic Theory*, C. Lenhardt, trans. (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1984), pp. 91-115, see especially pp. 94-97.

字則是指光或影。再者，在六朝詩人的詩作中，出現「風景」一詞有三處，分別是鮑照（414-466）的〈擬古辭〉、宋武帝（464-549）的〈登魯山〉以及梁·王冏（?-?）的〈奉和往虎窟山寺〉，另外也可見於劉勰（約 465-?）的《文心雕龍·物色》。關於唐代以前文獻中罕見「風景」一詞的用例，小川環樹則表示頗出意外。⁶³ 然而，正如從小川環樹所引用討論的例子，我們可以看到其實「風」或「景」各自單獨使用的情況不少，這當然跟漢字本身顯現的單音節與孤立語法有關，因此，古典語境中蘊含所謂「風景」意義的相關語詞，在數量上應該更多。第一章討論「山水」概念的形成的時候，我們曾經指出：漢字系統在涉及「概念」語詞的形成過程中，以「部分代表全體」的「轉義」功能，尤其是進一步透過聯想的推衍，把語義相近的語詞相互結合成詞，乃是常見的現象。黃景進論及「意境」概念的發達時，就清楚將傳統這種命名的方式提出如下的闡釋：

在為境取名時，通常只針對事物的主要特徵——亦即以此特徵總括事物整體的範圍，這表示，事物是以此一特徵與其它事物區別出來，成為一特殊範圍（境）。換言之，事物之所以成為一個境，是因其具有某個特徵的緣故——亦可說，是因為某特徵受到注意的緣故。⁶⁴

所謂運用某一特徵總括事物整體的範圍，也就是我們所強調的以部分代表全體的「轉義」修辭模式。透過思想中這種轉義模式的作用，凡是身體知覺或想像活動所領受到的外在風光或景緻，如果在語料中出現可以分別與「風」或「景」字鄰近而連綴在一起的語詞，則在漢字

⁶³ [日]小川環樹，〈風景的意義〉，收入[日]小川環樹著，譚汝謙編，《論中國詩》（香港：香港中文大學出版社，1986年），頁1-32，尤其參第一節關於「風景」初義的討論。

⁶⁴ 黃景進，〈第一章 境字本義及其衍變：先秦至六朝〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》（臺北：學生書局，2004年），頁48。

的語境中自然可用，這也是為什麼在偵測古代漢語概念的定型時，我們在梳理文獻材料上常有的困難之處。在此，就像討論為什麼是「山水」，我們可以追問的是：為什麼是「風景」？小川環樹考察詞義，認為「景」字的本義原是「光」的意思，因此，「風景」一詞即是結合了「風」和「光」這兩層含意，而且這個語詞又「並非單指目中所見之物而已，還包含有溫暖的感覺這層意義的。」⁶⁵ 黃景進在提到概念詞語的衍生時，也特別指出在語詞的形成過程中「以人對此景物的感受命名（如「幽境」）」的特性，也就是「客體事物特徵與主體情意的感應關係。」⁶⁶ 假如「山水」一詞的命名，主要建立在對於地形地貌這兩種特徵的掌握，那麼，「風景」一詞則特別來自於對兩種不同物性的注意，而且偏向於物性所召喚的感覺屬性；風可以流動、光可以移動，且風與光又都具有足以引發溫暖的感受。

除此之外，在測定「風景」一詞確立的時間點上，小川環樹雖然引述了《世說新語·言語第二》與《晉書·王導傳》對於同一事件的記載，但似乎以《晉書》出現的時間點為主，這顯然忽略了《晉書》是在初唐太宗時期由房玄齡（579-648）所完成的（648），因此，儘管「風景」一詞出自東晉元帝時周顛（269-322）的口語對話之中，但在書寫文字上的定型，還是應以劉宋時期劉義慶（403-444）所編纂的《世說新語》做為依據（約在西元第五世紀前半期）。我們可以推測，就在晉、宋之際，關於「山水」、「風景」的概念性語詞正式出現，而且與「物色」、「形似」等語詞相互匯集，如果再加上黃景進對於「境」字的考察，⁶⁷ 則更明顯構成了晉、宋以來古典中國心靈對於

⁶⁵ 〔日〕小川環樹著，譚汝謙編，《論中國詩》，頁3。

⁶⁶ 黃景進，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁48。

⁶⁷ 黃景進曾引述盧盛江的說法，認為「境」字的出現代表著東晉以來一個值得注意的現象，並且舉出當時詩作中一些相關的用法，強調人的心緒必然會與他所處的生活境界有著密切的關係，而這「正是後來文學境界創造最基本的特點」，見黃景進，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁19。

外在自然世界事物好奇與想像的發展軌跡。就此而言，中國傳統對於自然景物的各種觀察與呈現方式，「山水」與「風景」等概念性語詞的出現或定型，誠然是提供我們考察的一個關鍵點，然而，任何一個社會的文化發展都自會有直視自然世界的對應模式，從《詩經》所體現的「興」的手法開始，直到「情景交融」成為支配中國古典詩歌創作與批評的主導觀念，在這段歷史的發展過程中，我們可以清楚而具體的看見自然世界所能給予詩人創作靈感與素材的重要性。關於這段歷史的發展，德國漢學家顧彬（Wolfgang Kubin）曾經提出如下的觀察：以自然山水做為詩歌創作的題材，當在唐代詩人手中轉化成為內心世界的表徵之後，即標示著中國傳統文學中自然觀發展的終結，往後甚至直到 1911 年，「基本上沒有新的發展，只是在細部及通俗化過程中，『唐代傾向』表現得更加明朗、更加強烈罷了。」⁶⁸ 當然，顧彬這種宏觀式的歷史考察，掌握了自然山水詩歌發展的主要輪廓，至於細部或通俗化的分析與闡釋，則有待來者。在此，值得一提的是，如果依據費特（Chris Fitter）闡述西方文學與文化傳統中「風景」概念發展時所採用的方式，亦即從空間的知覺而來的「風景意識（landscape-consciousness）」或「自然的感受性（nature-sensibility）」，⁶⁹ 藉此探討中國古典詩歌中所呈現的山水意識與知覺感受模式，或能展示不同的聚焦點與研究的視野。

術語或概念的產生，雖然可以來自對於對象事物本身的觀察與理解，自有其「內含的（intensional）」成分與屬性可供分析，也就是對象物自身的個體性內容與特質；然而，對於對象事物的理解，也可以來自它所串接或對應的事物，就是從關聯性或對立的面向上加以解

⁶⁸ 〔德〕顧彬著，馬樹德譯，〈餘論〉，《中國文人的自然觀》（上海：上海人民出版社，1990年），頁 227。

⁶⁹ Chris Fitter, *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

析。因此，自然或山水詩的特質，可以透過作品內在的意象詞彙的重組而構築所謂山水詩的形貌及其審美旨趣，似乎其中有著一種恆定不變而且客觀的樣貌與成分，獨立於觀賞者或詩人的意識與感受性之外。如果從這種內含的性質來考察詩歌中景物的因素，就不免會出現如唐代白居易（772-846）所感慨的：「至於梁、陳間，率不過嘲風雪、弄花草而已。噫！風雪花草之物，《三百篇》中豈舍之乎？顧所用何如耳」，⁷⁰ 而白居易在此所使用的「用」字，當然是指向了漢代以來具有諷諭功能的「比興」的表現手法，且先不論。但我們仍可擴大解釋「用」字所可能指稱的涵義，亦即清楚表明一個觀賞者或解讀者所「在」的位置，自然事物乃依附人的意識而存在的，其意義或價值的關聯性也取決於人。前述費特在考察西方「風景」概念的發展時，曾主張：

伴隨著顯然得自於知覺的立即性而來的「風景意識」，通常都可以置放在「自然的感受性」此一較為寬廣、且具有歷史在地化的架構框架，而由感受性制約、引導並限定所謂風景意識的形成。透過歷史面向的考察，我們將可以描述每一個時期關於自然的感受性的特徵，而此種感受性自身顯然又是特定的「經濟結構以及人與土地的實際關係」、「社會景況以及外顯的思想」等條件下的產物。因此，我們或可推論每一個時期「風景意識」所體現出的特定的形式，進而重新調整我們在知覺感受上的驅力（drive），並具體化詩作中所呈現的鮮活的、描述性的形象。⁷¹

這種歷史的考察方式，就接近於讀者反應或接受史的論點，而特別強

⁷⁰ [唐]白居易，〈與元九書〉，收入郭紹虞主編，中華書局上海編輯所編輯，《中國歷代文論選（上）》（北京：中華書局，1962年），頁409。

⁷¹ Fitter, *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory.*, p.9.

調每一個歷史時期中的個人或社群，都不免直接受到社會的、經濟的，乃至於意識形態等因素的制約，因而對於外在的「自然」自會投射出不同而有變化的聚焦點。於此，「山水」與「風景」的概念，標記了兩個不同的思想與文化傳統對於「自然」的理解與形塑方式，當然也就值得我們稍加解讀與分析。

在研究的視角上，將古典傳統的「山水詩」與西方「風景」的概念相互對譯，當然也是近代學術研究的成果之一，最早如王文進在1978年發表的論文，⁷² 討論福洛沁（J. D. Frodsham）所撰寫的〈中國山水詩的起源〉，首次將西方漢學研究領域關涉的議題帶入古典文學研究的論述場域，引發後續的追索與探問。然而，福洛沁論文標題中所指涉的「山水詩」，在英文的原文是以「自然詩」為題，而他研究謝靈運（385-433）的英文專著，仍然是以「自然詩人」解讀謝靈運；較大的轉換是福洛沁在研究謝靈運專著刊行的同一年（1967），就在英文《比較文學》的期刊上發表了一篇關於中國與歐洲「風景詩」概念的比較，⁷³ 因此，在這樣的論述發展脈絡下，自然、山水與風景等概念相互湊合，古典的「山水詩」與西歐的「風景詩」相為珀芥，進而在古典文學研究的場域推展了可供思索的論題。相關的研究中，宇文所安（Stephen Owen）的論點，指出了一個頗有深意的考察點；他引述英國詩人錫德尼（Sir Philip Sidney, 1554-1586）關於「第二個自然」的提法，藉以探討中國古典詩歌所體現的「一個非創造的世界：宇宙的起源、概念和對偶句」，⁷⁴ 將古典的山水概念在對偶句的形式

⁷² 王文進，〈「莊、老告退，而山水方滋」解——兼評 J. D. Frodsham 〈中國山水詩的起源〉一文〉，《中外文學》第7卷第3期（1978年8月），頁4-17。福洛沁這篇英文論文發表在1960年，而由鄧仕樑中譯，刊載在1973年香港中文大學編輯出版的《英美學人論中國古典文學》。

⁷³ J. D. Frodsham, "Landscape Poetry in China and Europe", *Comparative Literature*, Vol. 19, No. 3 (Summer, 1967), pp. 193-215.

⁷⁴ [美] 宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》（北京：中國社會科

下所構築的特色，對比西方文學傳統關於風景的感知與表現方式。宇文所安以錢起（722-780）的〈送元評事歸山居〉一詩為例，認為這首詩的標題在漢語或西方任何語言的散文中，都可以轉譯成「元評事將經過幾日的翻山越嶺到家」這樣的陳述句，但這樣的陳述在西方的文學傳統中會傾向於轉化為一個情節：「評事艱難的旅程遭遇和克服了困難，與阻止旅人到達目的地的危險鬥爭，最後圓滿抵達了遲遲未到的目的地」；⁷⁵ 相對於此，中國古典詩歌擁有的不同手段，可以將這樣的陳述轉成一個文學的整體，「但不是一首詩的『整體』，而是一個『完整』的事件。」⁷⁶ 對錢起而言，宇文所安強調「元評事的行程在一個平行的對句中獲得了自然的形式：水宿隨漁火，山行到竹扉。」⁷⁷ 具體說來：

一個完整的過程由這些對應的成分圈定範圍——水與山、行與宿暗示經過的晝與夜、隨（即起程）與到。通過對應互補，錢起能夠言說一次完整的經歷。…在錢起的對句中，「隨」與「到」的次序是必要的，但它不是一個真正的敘事的次序，【而是】行動和事件被結構化，正如世界的萬物，兩兩對應。⁷⁸

宇文所安在闡述了古典詩中對句形式的性質之後，隨即進入探討古典「山水詩」與英國詩人對待「風景」的態度所可能呈現的不同模式：也就是英國詩人在描述這樣或那樣的景色時，通常會對一般範疇中的「景色」（landscape）進行沉思和評論；然而：

中國詩人更可能將山和水嵌入一聯的對應位置中——給出「山

學出版社，2013年），第三章標題。感謝政治大學中國文學系廖棟樑教授惠寄此書。

⁷⁵ [美] 宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》，頁 56。

⁷⁶ [美] 宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》，頁 56。

⁷⁷ [美] 宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》，頁 56。

⁷⁸ [美] 宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》，頁 57。

水」。因為這種一般範疇的複合式詞參與了景色中特殊物的命名（而不是像對「景色」的沉思和評論那樣將它們簡單歸類），它們以一種獨特的方式綜合了一般與特殊。「山水」既不是一種抽象，等同於英語術語的「景色」，也不是任意特殊物的簡單相加。一方面，山水是個集合名詞，一種特殊的景色。沒有畫家會省略景色中除了「山和水」的其他因素——雲、樹，也許還有鳥和旅人。另一方面，這一術語不可能放棄它的組成成分而變成任一景色。英語中可能有沙漠之「景」，但除非山和水都存在，否則不會有「山水」。⁷⁹

因此，就宇文所安而言，錢起詩中的對句雖不是一個有趣的整體，但卻是一個完美的整體，甚至是一個美麗的整體。如何才是「有趣」？一個有趣的情節，即是一個複雜的情節，亦即除了開頭、中間與結尾之外，更涉及「逆轉」與「發現」的要素，這是亞里斯多德以降西方關於敘事與情節的主要概念。相對之下，一個複雜的對句可能沒有足夠的篇幅來展現「逆轉」與「發現」，但在遠遠超出一座「山」和一道「水」的組合之外，對句中卻更包含了一種「隱藏的關係」，而宇文所安隨即強調了錢起的對句是「在隱藏中顯示其偉大」。宇文所安論點之所以「有趣」，就在於他深切闡明了對句在看似簡單的「隱藏關係」之下，足以聽任事物之間的聯繫性盡可能的開放和不確定，亦即這類詩聯中關於景物的描繪，都「擁有感知上的所有的簡單性和自主性，但同時它們又體現出自然秩序的所有確定性。」⁸⁰

前述費特在討論西方「風景」概念的呈現模式時，提及一個重要的時間點，亦即十七世紀，藉以表明此一概念所可能涉及的語境。就英文的語源而言，「風景」一詞來自荷蘭語的 *landskip*，而荷蘭語本

⁷⁹ 〔美〕宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》，頁 57。

⁸⁰ 〔美〕宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》，頁 59。

身其實偏向較為狹義的且具技術性質的涵義，指稱繪畫或詩歌中對於「自然主義傾向的、圖畫式的效果」以及「人為營造的視點」的關注。至於這種關注，或許如藝術史家所斷言的，乃源於十七世紀尼德蘭地區組成一個獨立的「聯合省份」的因素，畫家在視覺圖像中展現對於該地區的形地貌的讚美，因此，風景一詞夾雜著頗為特殊而複雜的多重價值，反映當時高度商業化文明所領受與詮釋的自然世界，具有世俗性與物質化的傾向。⁸¹ 儘管如此，對於自然景色的知覺感受，更多可以透過具體的文學作品來呈現，藉以形塑文學傳統中描繪自然景緻的慣例與成規，德國古典文獻學學者柯隄士（Ernest Robert Curtius, 1886-1956）在探討歐洲文學傳統的重要主題時，就詳細考察歐洲經典中關於「理想風景」的呈現模式。⁸² 柯隄士首先認為中古世紀以降歐洲文學中有關風景的描繪，旨趣並不在「再現」自然的真實，而是一種寫作的修辭技巧、文學的成規，因此，詩中的場景總是投注在春天的時刻，其中橄欖樹、無花果樹、棕櫚樹、葡萄與蘋果樹的芽苞待開，然後更有著飛禽與走獸的點綴，尤其是獅子的意象；即使是莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）的劇本中，這種場景依然出現。很有趣，不是嗎？這種虛擬場景的修辭手法，而不是真實的描寫，充斥在大多數中世紀的拉丁文學作品，成為特有的主題。然而，也就在此一階段中，荷馬（Homer, 約 9th C.- 8th C. B.C.）史詩所出現的另一類場景進入了文學心靈的想像，其中，最典型的例子莫過於奧德修斯在邁入阿爾西諾斯宮殿之前所看見的景象：

庭院外直到門邊，是一個四畝大果園，兩邊都有樹籬；園內枝葉蔥翠，有梨樹，石榴樹，結著光滑果實的蘋果樹，甜美的無

⁸¹ Fitter, *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory*, p. 10.

⁸² Ernest Robert Curtius, "The Ideal Landscape," *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask, trans. (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1953; 2013), pp. 183-202.

花果樹和茂盛的橄欖樹。不分冬夏，樹上永遠不缺果實。一年四季，西風無時不在幫助它們，有時幫助發芽，有時幫助果實成熟；因此梨接梨，蘋果接蘋果，葡萄接葡萄，無花果接無花果，永遠結得完美。…在最後一排之外，有各種整齊的菜畦，四季常春，賞心悅目。園裡有兩條泉溪，一條流經園內各個部分，另一條除供市民汲水外，還從庭院門下流入王宮。神們把阿爾西諾斯的家裝飾得這般美麗。⁸³

在這種描繪方式下，外在自然所展現的形貌主要是在可以居住的場景，也就是費特所說的人所佔有的空間。柯隄士進而強調，在荷馬作品中所展示的「風景」，引發了後來文學傳統中一再延續的重要主題與要素：做為受到祝福的生命在死後可以安居的場景，也就是人心所嚮往的場所、美麗而不乾涸的泉溪；做為可親的風景的縮圖，其中包含各種樹木、泉水與草地；充滿各種樹木的林園，乃至於繡滿花卉的地毯。隨後，當寫詩或吟唱的動作開始出現在樹下或草地上的場景時，風景的成分更與牧歌或田園詩的類型合流。上述這些成分或主題，就逐一衍生出中世紀以降拉丁文學傳統中所謂「可親宜人的場所（*locus amoenus*）」這個概念。⁸⁴

以荷馬史詩為例，我們或可說古希臘以降關於風景或景緻的指涉意義大抵是就人所居住的空間做為視點的中心，來自於家居屋所延伸的庭園或花園及其所構成的圖畫式的景觀；相較於此，中國古典文學傳統所可能指稱的風景，則往往跳脫家居環境或住所空間的鄰近範圍，著意於描繪或彰顯一種未經人為妝點的自然風貌與野趣。這或許可供開展的論題。

⁸³ [古希臘] 荷馬著，曹鴻昭譯，《奧德修斯返國記》（臺北：聯經出版公司，1985年），頁79-80。

⁸⁴ Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 分別見 pp. 186-187 以及 pp. 195-220。

在柯隄士的考察中，比較有趣而可以注意的論點就在於，歐洲文學傳統中所出現的風景，除了描寫實境的自然景色之外，更有一種屬於譬喻的修辭手法，讓演說家、詩人、歷史家在進行書寫活動時可以「設境」，亦即為作品即將呈示的事件或主題設定某種場景做為鋪墊。至於有關這種情境的烘托手法，我們可以從柏拉圖（Plato, 約427-347 B.C.）的對話錄中一窺端倪，譬如在《斐德羅篇》的開場中，蘇格拉底與斐德羅先是在雅典城外散步，邊走邊談，並相互讚嘆雅典城外景色的宜人可親，然而，蘇格拉底話鋒一轉，說道：「我愛好學習，樹木和田園不會教我任何事情，而城裡的人可以教我。」⁸⁵ 就蘇格拉底或柏拉圖而言，我們感官所接觸到的任何外在的事物，充其量只能是一種表象或幻影，並非真實；這是西方思想或哲學的根源問題與探問的方向，自不待言，也無勞我們在此多說。然而，柯隄士關於修辭手法中的「設境」所提出的相關論述，指出了一個頗為重要的論點，那就是在演說與論辯的程序中，「主題」（*topos, topic*）或當下論述所構築的「場所」本身即是一個關鍵性的概念。根據柯隄士的說法，在古代修辭學的系統中，「主題」類似貯藏室的功能，在其中我們可以為各種類型的演說與寫作找到最為共通的觀念，藉以增加自己論點的說服力，譬如在涉及死亡的哀悼儀式或典禮的講詞中，舉出希臘英雄阿基里斯青年早逝的主題，就可以闡述年紀與死亡的關聯性，進而申論不同的意義與價值；或者在論及歷史相關的主題時，以自然或遠古樂園所代表的永恆與美好做為參照，更足以牽動人心，並且相繼衍生出在演說或書寫的開場中「召喚自然」這種固定的呈現模式。⁸⁶

在西方文學的發展中，關於自然或風景的描繪，最蓬勃、興盛的時期當然是十七世紀中期以降的英國詩歌，從密爾頓（John Milton,

⁸⁵ [古希臘]柏拉圖著，王曉朝譯，《柏拉圖全集》（臺北：左岸文化，2003年），卷2，頁135。

⁸⁶ See Chapter 5: "Topics," Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, pp. 79-105.

1608-1674)、馬維爾 (Andrew Marvell, 1621-1678) 開始，其中更以華茲華斯 (William Wordsworth, 1770-1850) 做為代表。根據費特的說法，此一時期詩歌中所體現的「自然感受」，來自於多重因素的影響，包括科學技術的發展、旅行文學的興起以及對於鄉野景觀的熱愛、偏好圖畫式的風景設計以及對於農事詩描寫方式 (georgic description)，導致風景詩在視覺與觸覺面向上的敏銳度以及對於經驗真實性上的追求，進而在作品中呈現三種特質，亦即充滿理想的或樂園式的色調、傾向選擇經驗可及或現象學式的描寫、喚起萬物有靈的能量或糾結。⁸⁷ 這種特質，無論如何都具有其獨特性與嶄新的風格表現。於此，華茲華斯的論點就具有代表性：

我通常都選擇卑微的與田園的生活做為題材，因為在這種生活裡，人們心中主要的熱情找著了更好的土壤，能夠達到成熟境地，少受一些拘束，並且可以說出一種更純樸和有利的語言；因為在這種生活裡，我們的各種基本情感共同存在於一種更單純的狀態之下，因此能讓我們更確切地對它們加以思考，更有力地把它們表達出來；……最後，因為在這種生活裡，人們的熱情是與自然的美而永久的形式合而為一的。⁸⁸

在這段陳述中，曹葆華中譯的「田園生活」一詞，非常貼近中國古典文化傳統的想像，但華茲華斯的原文 (rustic)，則是偏向「鄉村生活」所蘊含的物質層面上的樸素簡陋，多少相對於城市生活的練達優雅，

⁸⁷ Chris Fitter, *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory*, pp. 233-235. 「農事詩」一詞，雖然可以溯源於西元前第八世紀古希臘赫西奧德 (Hesiod) 的詩作，其中頗多關於農村鄉野景色的描繪，但最初是屬於說教詩或教誨詩的一支，而後在十七世紀英國的文藝圈內展開相關的討論，並且與牧歌或田園詩稍有區隔。

⁸⁸ [英] 渥茲華斯著，曹葆華譯，〈《抒情歌謠集》序言〉，收入中國社會科學院文學研究所編，《古典文藝理論譯叢》(北京：知識產權出版社，2010年)，卷1，頁5。案：曹葆華的譯文，原刊於1961年出版的《古典文藝理論譯叢》，冊1。引文根據原文稍作更動。

因而這種翻譯的結果，其實深切反映了兩套不同的社會與文化生活體系在命名系統上的差異。從同義詞的關聯性來看，英文語詞所指稱的鄉居或田園（rustic or rural），大致上是相對於城市所體現的一種生活方式或價值。如果就中國古典傳統的語境而言，則田園一詞所指涉的意義，除了在陶淵明的詩作中可以展現勞動的性質及其樸素簡陋的生活方式之外，大多是相對於唐代以後文人在政治面向上的繁文縟節，因而指向一種寧靜自在的生活方式與價值，比較接近於西方文學傳統中的「牧歌」（pastoral，或譯田園詩），只是主角不是天真純樸的牧羊人或牧童。

華茲華斯繼而宣稱「詩是人和自然的表象（image）」、「人與自然根本互相適應，人的心靈能映照出自然中最美最有趣味的東西」，因此，舉凡「人類偉大的普遍的熱情、人類最一般的和有意思的工作，以及整個自然的世界」，都足以提供詩人多種多樣的形式和意象。⁸⁹ 在出版這篇序言之後的十五年，華茲華斯再度為他的《抒情歌謠集》撰寫另一篇序言，一開始就很具體的提出了關乎寫詩所需的五種能力，亦即「觀察和描繪的能力」、「感受性」、「沉思」、「想像和幻想」、「虛構」，最後則再增添「判斷」。其中，對於「虛構」這種能力，華茲華斯如是說道：

憑借這種能力可以從觀察所提供的材料來塑造人物，這種材料不論是詩人心靈中的也好，或者是外在生活和大自然的也好。這樣產生的事件和情節最能激發想像力，並且最適合於使詩人所描述的人物、情感和熱情得到充分的發揮。⁹⁰

在〈《抒情歌謠集》序言〉這篇歷史文獻中，最著名的文句當然就是

⁸⁹ 中國社會科學院文學研究所編，《古典文藝理論譯叢》，卷1，頁16。

⁹⁰ [英] 渥茲華斯著，曹葆華譯，〈《抒情歌謠集》一八一五年版序言〉，收入中國社會科學院文學研究所編，《古典文藝理論譯叢》，卷1，頁29。

「詩是強烈情感的自然流露。它起源於在平靜中回憶起來的情感。」⁹¹ 然而，在強調情感自然流露與平靜中回憶的情感這種極為抒情的主張之下，華茲華斯仍然揭示「虛構」對於詩歌創作的重要性，同時將論點指向敘述文類的基本要素：事件與情節，這就回應到前述宇文所安論及錢起〈送元評事歸山居〉一詩時的觀點，亦即在古典詩歌「對句」形式的制約下，行動和事件往往被結構化，兩兩對應，而不是敘事開展上前與後的次序化。宇文所安在《中國傳統詩歌與詩學》一書的兩篇序文，先後提及「將一首詩看做一樣『東西』，一個詞語建構」、「文學虛構」或「虛構的世界」等觀念，進而在第一章中以杜甫（712-770）的〈旅夜書懷〉以及華茲華斯的〈威斯敏斯特橋〉相互對觀，做為探討「中國抒情詩的意義」的開場，論述的重點也就在於強調：這兩首詩的差異「形成兩種完全不同的文學本質的概念和文學在人類和自然宇宙中的位置」。⁹²

在概念上，由自然而山水、風景，乃至於田園，這些術語的轉換在詩與文學藝術的表現形式及其歷史的發展上，也就各自對應著不同的認識與理解方式，更蘊含著人對於宇宙秩序、社會與道德秩序、乃至於文學秩序等觀念所體現的不同價值。就西方文學傳統的發展而言，風景的概念所形成的田園詩，在名稱上其實包含甚多的來源，譬如 bucolic、eclogue、georgic、idyll 等，而具有牧歌性質的田園詩大概就是最重要的一支了，我們就以華茲華斯對「田園詩」(Idyllium) 此一「次類型」的說明做為這個段落的結語：「田園詩」或者描述大自然的過程和外貌，或者描述人物、風尚和情感，或者結合大自然的外貌來描述人物、風尚和情感，乃至於墓誌詩、墓碑詩、十四行詩、以第一人稱寫詩的詩人們的大部分書簡詩，以及其他一切描繪地方的

⁹¹ [英] 渥茲華斯著，曹葆華譯，〈《抒情歌謠集》序言〉，收入中國社會科學院文學研究所編，《古典文藝理論譯叢》，卷 1，頁 18。

⁹² [美] 宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》，頁 4。

詩歌。⁹³

因此，同樣做為人們觀察以及欣賞對象的風景或景緻，在不同的論述語境中就可能展現不同的樣貌與風姿，譬如在晚近英美人文地理學家的論述中，儘管「風景」一詞仍然被廣泛使用，但其中的涵義則顯然傾向於製圖法或建築視角的景觀；相較於此，由風景而轉為景觀或地景，譬如「當代中國的政治地景」，中文的造詞方式在因應不同學科的知識語境的轉換時，倒也顯現一種用語上的彈性。英國的地理學者柯斯葛洛夫（D. Cosgrove）在〈景觀、文化與現代性〉的演講文稿中，即指出二十世紀以來德國關於「地理景觀」學科的歷史發展，由於受到納粹法西斯時期美學與認同問題的牽連，因而導致景觀的概念在地理學研究中成為一個較具有爭議性的論題；相反的，在英國的論述脈絡中，則是因為跨學科研究的引導而讓景觀成為一個涵義豐富的概念。柯斯葛洛夫更以加州好萊塢山丘上的一棟建築為例，闡明景觀一詞的當代意義，尤其是在居住的空間與環境上可呈現為一種視覺「畫面」（frame）的設計。柯斯葛洛夫將這種建築景觀的思維與實際操作的模式溯源於英國在十七世紀所形成的「風景」的概念：一種如圖畫般而讓人感到歡愉的「景色」（prospect），其中夾雜著一位地主以審美的態度頌揚自己領地的義涵，因此，英語的「風景」一詞的意義，就從特定領地座落所在所構成的畫面（framed view）延伸到整個地區在外觀上所可以具有的景緻的（scenic）性質；而「風景」一詞在語意上的演變，本身也就反映了一種複雜的文化發展歷程，更關涉到當代世界在社會面向的演變歷史，具體呈現近代以來西歐在面對或再現外在世界時的因應方式。⁹⁴ 簡單說，風景概念的提出，讓我們得以重新思索山水詩在「空間」與「場所」的視角下所展現的人與物的關係。

⁹³ 中國社會科學院文學研究所編，《古典文藝理論譯叢》，卷1，頁30-31。

⁹⁴ Denis Cosgrove, "Landscape, Culture and Modernity," in *Geographical Imagination and the Authority of Images* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006). See especially pp. 31-33.

六、結語

透過近代論述場域中關於「風景」或「景觀」的討論，我們或許可以借助其中提示出的相關概念，譬如「莊園」、「畫面」，進一步探索中國古典文學傳統中以自然山水為核心的表現模式，藉以彰顯這種表現模式所蘊含的審美旨趣及其在當代生活中可能的關聯性。在這種問題意識的引導下，亦即在山水與風景概念的相互指涉，晚近在文學研究的場域中展開了系列不同的論題，更重要的，以風景的概念做為關注的焦點，蔡瑜強調：風景「是一個具有鮮明現代性格的語彙，它與藝術的關係更深，甚至本身即帶有美感性質，現代人對於『風景』的興趣決不亞於『自然』。」⁹⁵ 因此，從「望」的動作本身所代表的一種「以靜制動、定點徘徊」的視角切入，蔡瑜提示了謝朓（464-499）詩在「框限與佈置」上所展現的觀景模式，藉以闡發謝朓詩在古典詩歌傳統中「別開新局」的定位，進而與謝靈運的山水詩分別體現感知自然的兩種不同類型與兩種不同的詩歌美典。以謝朓的「以靜制動、定點徘徊」微調與體察，相對於謝靈運「移步換形」所刻劃出的系列山水變貌，蔡瑜的考察，在某種程度上足以回應顧彬所說的自然山水詩歌歷史發展中的「唐代傾向」、或者宇文所安所揭示的在敘事的動作中「對句」的作用。總結說來，風景所深藏的「框限」與「畫面」的感知模式，自是面對自然而來的另一種美感形式，值得我們透過這兩個概念重新探索古典山水文學的表現手法與美感旨趣。

（責任校對：江曉輝）

⁹⁵ 蔡瑜，〈中國風景詩的形塑——以南朝謝朓詩為主的探討〉，收入國立臺灣大學中國文學系主編，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學中國文學系，2014年），頁512。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注，《文選》，臺北：五南圖書，1991年。
- 〔唐〕柳宗元著，吳文治校點，《柳宗元集》，臺北：漢京文化，1982年影印版。
- 〔美〕林樂知主編，《清末民初報刊叢編之四：萬國公報》，臺北：華文書局影印版，1968年。

二、近人論著

- 中國社會科學院文學研究所編，《古典文藝理論譯叢》，北京：知識產權出版社，2010年。
- 王文進，〈「莊、老告退，而山水方滋」解——兼評 J. D. Frodsham〈中國山水詩的起源〉一文〉，《中外文學》7卷3期（1978年8月），頁4-17。
- 錢鍾書編，李天綱編校，《萬國公報文選》，香港：香港三聯書店，1998年。
- 李亦園總審定，《觀念史大辭典》，臺北：幼獅文化事業，1988年。
- 周燮藩主編，王美秀、任延黎分卷主編，中國宗教歷史文獻集成編纂委員會編纂，《中國宗教歷史文獻集成之三：東傳福音》，合肥：黃山書社，2005年。
- 尚智叢，《明末清初（1582-1687）的格物窮理之學——中國科學發展的前近代形態》，成都：四川教育出版社，2003年。
- 郭紹虞主編，中華書局上海編輯所編輯，《中國歷代文論選》，北京：中華書局，1962年。
- 陳衛平，《第一頁與胚胎——明清之際的中西文化比較》，上海：上海人民出版社，1992年。

- 黃景進，《意境論的形成——唐代意境論研究》，臺北：學生書局，2004年。
- 楊儒賓編，《自然概念史論》，臺北：臺灣大學出版中心，2014年。
- 熊月之，《西學東漸與晚清社會》，上海：上海人民出版社，1994年。
- 蔡英俊，〈「自然」概念的發展及其意義的轉換〉，《政大中文學報》第27期（2017年6月），頁9-43。
- _____，〈中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題〉，臺北：學生書局，2001年。
- 蔡瑜，〈中國風景詩的形塑——以南朝謝朓詩為主的探討〉，收入國立臺灣大學中國文學系主編，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學中國文學系，2014年，頁509-534。
- 〔日〕小川環樹著，譚汝謙編，《論中國詩》，香港：香港中文大學出版社，1986年。
- 〔古羅馬〕盧克萊修著，方書春譯，《物性論》，北京：商務印書館，1997年。
- 〔古希臘〕亞里斯多德著，苗力田主編，《亞里斯多德全集》，北京：中國人民大學出版社，1994年。
- 〔古希臘〕荷馬著，曹鴻昭譯，《奧德修斯返國記》，臺北：聯經出版公司，1985年。
- 〔古希臘〕柏拉圖著，王曉朝譯，《柏拉圖全集》，臺北：左岸文化，2003年。
- 〔法〕笛卡兒著，王太慶譯，《笛卡兒談談方法》，臺北：英屬蓋曼群島商網路與書出版，2007年。
- 〔法〕梅洛—龐蒂著，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2001年。
- 〔英〕巴恩斯著，李日章譯，《亞里斯多德》，臺北：聯經出版公司，

1983年。

〔英〕培根著，許寶騷譯，《新工具》，北京：商務印書館，1984年。

〔英〕雷蒙·威廉士著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，
臺北：远流圖書公司，2003年。

〔英〕鮑桑葵著，張今譯，《美學史》，北京：商務印書館，1985年。

〔英〕懷特海著，張桂權譯，《自然的觀念》，北京：中國城市出版社，
2002年。

〔美〕宇文所安著，陳小亮譯，《中國傳統詩歌與詩學：世界的徵象》，
北京：中國社會科學出版社，2013年。

〔瑞士〕布克哈特著，花亦芬譯注，《義大利文藝復興時代的文化：
一本嘗試之作》，臺北：聯經出版公司，2007年。

〔瑞士〕布克哈特著，何新譯，《意大利文藝復興時期的文化》，北京：
商務印書館，1996年。

〔德〕文德爾班著，羅達仁譯，《哲學史教程——特別關於哲學問題
和哲學概念的形和發展》，北京：商務印書館，1987年。

〔德〕海德格著，熊偉、王慶節譯，《形而上學導論》，北京：商務印
書館，1996年。

〔德〕維克托·法里亞斯著，鄭永慧、張壽銘等譯，《海德格爾與納
粹主義》，北京：時事出版社，2000年。

〔德〕耀斯著，顧建光、顧靜宇等譯，《審美經驗與文學解釋學》，上
海：上海譯文出版社，1997年。

〔德〕黑格爾著，朱孟實譯，《美學》，臺北：里仁書局翻印本，1981
年。

〔德〕顧彬著，馬樹德譯，《中國文人的自然觀》，上海：上海人民出
版社，1990年。

Fitter, Chris. *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- Cosgrove, Denis. "Landscape, Culture and Modernity," in *Geographical Imagination and the Authority of Images*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006, pp. 29-54.
- Cassirer, E. eds. *The Renaissance Philosophy of Man: Selections in Translation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967, c1948.
- Curtius, Ernest Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Trask, Willard R. trans. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1953; 2013.
- Frodsham, J. D. "Landscape Poetry in China and Europe." *Comparative Literature*, Vol. 19, No. 3 (Summer, 1967), pp. 193-215.
- Maurice Merleau-Ponty. *Nature: course notes from the College de France*. Vallier, Robert. trans. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003.
- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Lenhardt, C. trans. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1984.

The Concept of Landscape in Literary Thought and Its Relation to That of Nature

Ying-Chun Tsai*

Abstract

This article investigates the concept of landscape in literary thought and its relation to that of nature, especially to the notion of *shanshui* 山水 in the classical Chinese literary tradition. In contemporary studies of *shanshui shi* 山水詩, or landscape poetry, theoretical observations have been largely directed at our conception of nature in general and at external objects in particular. During the late Ming and early Qing dynasties, when the Jesuits attempted to introduce Christianity to Chinese literati via recourse to European higher learning (*scientia*), the concept of nature in Aristotelian natural philosophy became introduced into classical Chinese scholarship, especially the notion of “investigating external objects” (*gewu* 格物). Yet, the Jesuits tended to use Chinese terms such as *tiandi* 天地 or *wanwu* 萬物, but not *ziran* 自然, to translate and interpret the term “nature” and its related conceptions. Therefore, the rise and subsequent discussion of landscape poetry in the classical Chinese literary tradition was unrelated to the classical concept of *ziran*. And it was not until the nineteenth and twentieth centuries that there occurred the rendition of the Western term “nature” into its Chinese equivalent *ziran*.

* Professor, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University

In the classical Chinese literary tradition, the poet places himself directly within the natural setting, and nature in poetry is surely a record of, and medium for, personal affectivity. Against such a background, the Chinese mind tried to find an objective correlation between inner feelings and external objects, and landscape poetry in its totality has been esteemed as a manifestation of harmony between man and nature. Following Chris Fitter's statement that "landscape-consciousness" always in fact "subsists within broader, historically local structures of 'nature-sensibility' that condition, direct and limit it," I examine here the concept of landscape and its variants in literary thought. With the introduction of the concept of landscape in its Western context -- that is, nature being viewed as "not so much a state as a process", and landscape being never "still within the frame" -- I hope to provide a new framework to further studies of landscape and nature in poetry.

Key words: nature, landscape, *shanshui shi*, *gewu* (the investigation of external objects), metaphysics

