

朝向崇高風景畫之路， 兼論郭明福的風景創作

Toward the Path of Grand Landscape Paintings,
an Essay on Kuo Ming-Fu's Works

廖新田／臺灣藝術大學人文學院院長，藝術管理與文化政策研究所教授

Liao, Hsin-Tien / Dean, College of Humanities,

Professor, Graduate School of Art Management & Culture Policy, National Taiwan University of Arts

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

摘要

「崇高」標誌一種超越性的審美感受，一種宏遠的、向上昇揚的、帶點敬畏的境界與氣質，即為接近神性的經驗、強烈的情感波動或史詩般的震撼，特別是來自人們面對自然的感懷，因此自然題材則是崇高的最佳展現。最早討論崇高的文獻是西元三世紀朗吉納斯的《論崇高》，是一種提升的瞬間強烈感受。崇高的山岳主題是西洋風景畫傳統的主軸，十五世紀歌德式風景畫中的岩石怪誕扭曲，帶有象徵性的意涵，根據克拉克的觀察，這顯示當時人們對遙遠的山巒保持一段距離，是神秘的空間。現代人對風景的興趣轉變了這種態度。十四世紀義大利文藝復興詩人佩托拉克是首位以爬山為目的及享受俯視風景的人。崇高的山岳繪畫在英國風景畫家透納身上達致高峰。十九世紀德國浪漫風景畫派大師弗里德里希描繪風景的方式是崇高風景的經典呈現：人們謙卑地面對大自然。美國風景畫則是現代崇高風景畫的典型，強調野性的崇高是自由的象徵，並預見美好的願景。在台灣，登山意識與臺灣山岳風景畫始於日本殖民時期，石川欽一郎、那須雅城均有作品留下。台灣藝術家之中，呂基正是少數專注於山岳描繪的風景畫家，「山岳畫家」之名不經而走。他擅長厚重的筆觸、紮實而具速度感的表現，大部分的細節被簡化，塊面的肌理表現讓畫面帶有幾何的粗獷意味，展現了高山的雄姿。現代臺灣風景畫家中，郭明福長年專注於山岳風景畫志業，其延續風景畫傳統與開創臺灣崇高風景的可能性。郭先生在地嘉義，長年旅遊登頂，對臺灣的山野鄉林有深入細膩的感受與觀察。其作品擅長掌握光影與雲霧的瞬間變化，藉由一沙一世界的隱喻來投射對自然的親、愛、敬與畏。他的筆調細緻，在方寸之間有許多閱讀的空間，形成「微」千里地景。帶有崇高美感的山岳繪畫在臺灣曾有過一段金色年華，登高攀頂的視覺經驗曾經是臺灣視覺藝術史的一部分。這種視覺神聖化的過程，帶來強烈情緒抒發的管道，也是當今「看見臺灣」熱潮中一股耐人尋味的反芻力量。

關鍵字：崇高，風景畫，山岳畫家，風景格式，臺灣美術

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

再次肯定風景畫的意義

十七世紀西方風景畫的發展，逐漸走出兩條風格分明的路線：義大利的理想類型與荷蘭地誌學類型；前者著重自人文觀的普遍性，後者強調反映地方的特殊性。¹這樣的看法有其文化社會背景的淵源與觀念史的演繹。以荷蘭風景畫為例，其興起和與海爭地的開拓精神有相當的密切關係。²風景畫即便和具體的景觀息息相關，卻是反映人們的人文環境觀念。藝術史學者龔布里其在〈文藝復興藝術理論及風景畫之興起〉中論及觀念因素比視覺因素在義大利風景畫中扮演更重要的角色：遠遊的人回述旅行的經驗的視覺面的呈現，換言之，想到什麼比看到什麼更有視覺印記的效果。³對風景畫演進的歸納，最具經典性的當屬肯尼斯·克拉克的《風景入藝》（*Landscape into Art*）一書。⁴如同另一本關於裸體畫的論述，他把近代風景畫歸納為幾個概念範疇加以探討。根據他的理論梳理，風景繪畫是十九世紀主要的藝術創作形式（要強調，這也是克拉克的「傳統的發明」）。他認為若不了解十九世紀藝術發展，就沒有辦法掌握當代藝術的狀況，換言之，兩者的聯繫是很密切的。這個道理其實並不難理解，風景畫的興起標誌著「現代人」的誕生與現代生活的確認：一方面都市生活讓「鄉村」成為特殊的空間範疇和概念，另一方面人與自然關係的重新定調，人們有機會重新認識這個「熟悉的陌生地」。逐漸被都市化的人們也若隱若顯的、三不五時地往鄉村尋幽踏青，用來暫緩都市的壓力，彷彿是：重回那個未被汙染的烏托邦以尋獲純真的心靈。總之，風景畫的誕生標誌著一種人和自然環境的現代關係，人們的喜怒哀樂、愛恨情仇不自覺地會投射在周遭或遙遠的環境中，不論是現實或虛擬，或兩者夾雜。如果風景有表情，那也是人的表情，一種「萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同」的情境——「風景心境」。在米契爾（W. J. T. Mitchell）看來，用這種方式解讀風景畫是有問題的，風景畫的視覺表徵將淪為靜態的、透明的、被隔絕於社會演進之外的自主型態。他稱此為「沉思的取徑」（the contemplative approach），相較於此，「詮釋的取徑」（the interpretative approach）則視風景畫為文本體系，是象徵、心理學、社會文化與政治的交會平臺。⁵更有甚者，十七世紀以降，因著國際帝國主義之擴張與環境反思的興起，風景畫的詮釋愈來愈

傾向這種建構性、批判性的看法。換言之，風景畫往往反映特定時空的人文社會意義。總之，風景畫是吾人情緒表達的目的，也是過程與載體。就此而言，欣賞風景（首先真實的，其實是想像的）與欣賞風景畫（首先是想像與再現的，其實是真實的）不只是單純的美的觀看，而是一種人和環境之間的往復交流，最終要呈現人的存在體驗與價值。所以說，地景、風景、風景畫這三個概念有其分別的指涉，但深入探討，三者其實是不可分割的、是連通的。擴大到集體的層次，風景的藝術呈現甚至可以反映出社群或國家的渴望，一種空間權力的展現。依此，從微觀到宏觀的文化面向來看，風景畫在人與社會的認知上扮演著不可或缺的角色。即便科技如此發達的今天，風景的概念與實踐並不凋萎，反而會隨著時代興衰與人心起伏而轉型。廣義而言，晚近的地景藝術、環境藝術、影像藝術、裝置藝術等，其實也是風景畫的立體化、數位化與觀念化狀態。因此，廣義的風景藝術其實是一套龐大的人文系統，在其中可以展現與閱讀不同的社會與歷史的底蘊。

上述的陳義並非高不可攀，主要是強調創作與欣賞風景不單單是描繪與享受風景之美而已，而是再次肯定風景畫的深刻藝術、人文與哲學價值。風景畫家是打造這種既現實又烏托邦關係的視覺工程師，讓我們用不一樣的眼睛觀看山川草木與其中人文的痕跡。就此而言，一位專注於風景畫創作的藝術家其實也是一位人文主義者，默默地為人群打開心靈空間的世界。

風景畫家郭明福長年專注於風景畫志業，除了這樣的熱誠與投入值得肯定與敬佩之外，其延續風景畫傳統與開創臺灣另一種風景畫意義的可能性；崇高風景，乃本文兼論的目的。

崇高風景：美國與臺灣⁶

最早討論崇高的文獻之一是朗吉納斯（Longinus）的《論崇高》（約於西元一至三世紀）。根據這份影響悠遠的論述，崇高是一種提升的瞬間強烈感受，無可抵擋：⁷

施於聽眾身上的提振語言的效果不是說服而是傳遞。當迫人的演講往我們身上擲來，目的是說服與滿足的喜悅。我們的說服通常可以控制，但是崇高的說服帶來力量和不可抗拒與承受的威力。同樣的技巧、秩序、安排是整體的組成，而崇高如閃電般瞬間震盪，立即展現其力道。

1. Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

2. Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

3. Gombrich, Ernst. "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape," in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1966.

4. 肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark）著，廖新田譯，《風景入藝》（*Landscape into Art*），臺北·典藏，2013年。

5. Mitchell, W. J. T. ed. *Landscape and Power*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

6. 本節部分摘述自筆者：〈描繪「美」國——記泰德美術館「美國風景畫展」〉，《典藏今藝術》117期，2002年，頁152-154。

7. Roberts, W.Rhys trans. "Longinus on the Sublime", I. <http://classicspersuasion.org/pw/longinus/desub002.htm#viii1>（瀏覽日期：2014年11月27日）

有五種原則可為此美感的來源：形成偉大感受的力量、炙烈而可被啟發的熱情（這兩者乃核心）、思想與表達的形構、高貴的措辭、最後以尊嚴與昇華的構成總結之。⁸「崇高」(the sublime) 標誌一種超越性的審美感受，一種宏遠的、向上昇揚的、帶點敬畏的境界與氣質，即為接近神性的經驗、強烈的情感波動或史詩般的震撼，特別是來自人們面對自然的感懷，因此自然題材（尤其是山景）則是崇高的最佳展現。例如十八世紀三位探討崇高的英國人（Anthony Ashley-Cooper, John Dennis, Joseph Addison）都有攀登阿爾卑斯山的經驗。克拉克的《風景入藝》中便有這麼一段描述：被視為是第一位具有欣賞風景之美的現代人、十四世紀義大利文藝復興詩人佩托拉克是「首位以爬山為目的及享受俯瞰風景的人」，當他一面俯瞰遠方的阿爾卑斯山，同時閱讀著聖·奧古斯丁《懺悔錄》中的文句「人們驚訝山的高度、巨大的波浪、河流的沖激、海洋的迴繞、星星的運轉」，他述道：⁹

我感到困窘，……我闔起書，生起悶氣，我應該仍然要敬重著人間事物才對。就連異教哲學家早已知道靈魂的偉大，沒有任何事比靈魂自身更偉大了。事實上，當時我真正感到滿意是我看夠了山；我以心靈之眼端視自己，無言以對，直至再次恢復平靜。

他又形容道：「沒有人像他一樣能表達如此感人的孤寂憂鬱與絕望傷感。」崇高的山岳主題是西洋風景畫傳統的主軸，十五世紀歌德式風景畫中的岩石怪誕扭曲，帶有象徵性的意涵，根據克拉克的觀察，這顯示當時人們對遙遠的山巒保持一段距離，是神秘的空間。如同前述，現代人對風景的興趣轉變了這種態度。在歐洲，崇高的山岳繪畫在英國風景畫家透納身上達致高峰，克拉克將之歸類為「北方的傳統」，著迷於荒野環境中危巖、暴風雨加狂雪、光影竄動之描繪，一種誇張、帶有戲劇性的張力。1812年的《漢尼拔和他的軍隊跨越阿爾卑斯山》是代表作之一，呼應了新古典主義大師大衛的《拿破崙跨越阿爾卑斯山》（1801年）。兩件作品都顯示了人和自然的關係，或更進一步地說，是藉由自然的表情來反襯這位將軍的強悍性格。這種北方式的浪漫主義風景畫，和自然主義風景畫崇高風格的意圖當然有所不同；前者是寄情寓物的象徵目的，後者是歌頌自然的美學目的。眾所熟知的，十九世紀德國浪漫風景畫派大師弗里德里希（Caspar David Friedrich）描繪風景的方式是這種經典的呈現：人們謙卑地面對大自然，自然的偉大襯托出我們的極度渺小。與崇高美有關聯的概念是「風景如畫」(the Picturesque)。吉爾平（Revd



圖1 Cole, Thomas Landscape with Tree Trunks 1828 (圖片來源：Wilton, Andrew & Barringer, Tim. *American Sublime—Landscape Painting in the United States 1820-1880*. London: Tate, 2002, p. 75.)

William Gilpin) 強調，風景畫中的多樣細節、不加修飾的粗糙成為愉悅的高尚品質。英國作家赫茲特（William Hazlitt, 1778-1830）認為構成「風景如畫」有：對比原則同時又有和諧的理想。¹⁰

世界的崇高風景畫之中，美國風景畫是比較少被談論，但是其崇高美感上的視覺衝擊則不遑多讓，其特色是：無邊弗屆的視景、極盡情緒張力之能事的氣象變化以及人定勝天的豪氣，充分展現崇高風景之格局。十九世紀的美國風景畫，十足反應了美國的建國精神，一個在野蠻的環境中開闢疆土、創造新文明天堂的野心與豪邁。這種眼界，波音姆（Albert Boime）曾以「威嚴」(the magisterial) 名之。在他看來，此時站在制高點上之人之地位如同神一般，可以宰制自然，甚至預測自己的未來。這種人定勝天的風景觀，與德國風景畫家弗里德里希筆下之臣服神所創造自然律則之風景觀大相逕庭。¹¹同樣是宗教化了的自然體察，前者雄心萬丈，後者謙遜卑微；前者外放，後者內省。崇高在美國風景畫中有此一特殊的意義。崇高之美是因為人有那樣的境界凝視其真義。人的境界與自然的崇高在視覺再現中結合為一。崇高美從大自然瞬息萬變的險峻、猙獰、氤氳、廣闊、壯觀、突兀、陰霾、雲深重重等自然現象中被襯顯出來。柏克（Edmund Burke, 1729-1797）與康德均曾給予此美感類型極高的評價。柏克說：¹²

規模巨大是形成崇高的一個強而有力的原因。……是有一些方法和模式，可以使相同的面積或數量產生比用其他方法處理還要更大的效果。範圍可以是長度、高度或深度。它們提供了一個巨大而豐碩的思考領域。

除奇異的景觀外，為了使入畫的風景達到崇高的震撼效果，全景（panorama）、劇場性（a coup de théâtre）、大製作是創作的趨勢與特徵。觀者彷彿可以透過視覺幾近飽滿的接觸，進入畫中體驗畫家精心安排的大自然劇碼。

湯瑪斯·科爾（Thomas Cole, 1801-1848）是創始人物。英年早逝的他對「野性自然」此一課題立下了描繪的模範（圖1）。山巒湧覆的烏雲，枯木所隱喻的天地洪荒，在光線明暗對比的氛圍有山雨欲來風滿樓的預兆。他的最有名的作品則是《帝國的進程》（The Course of Empire）五連作，寫示文明發展的軌跡最終將被自然的力量所湮滅。科爾在1836年發表的〈美國風景論〉一文中強調美國風景的特色是「野性之美」或「野性的崇高」(the sublimity of the wilderness)，相較於歐洲逝去

8. <http://classicspersuasion.org/pw/longinus/desub002.htm#viii1> (瀏覽日期：2014年11月27日)

9. 肯尼斯·克拉克 (Kenneth Clark) 著，廖新田譯，《風景入藝》(Landscape into Art)，臺北，典藏，2013年，頁53。

10. Hazlitt, William. "On the Picturesque and the Ideal, a Fragment." in Harrison, Charles and Wood, Paul with Gaiger, Jason eds. *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1821, pp. 114-117.

11. Boime, Albert. *The Magisterial Gaze—Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830-1865*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991.

12. 柏克·艾德蒙 (Burke, Edmund) 著，林盛彬譯，《崇高與美之源起》，臺北，典藏，頁103。



圖2 Church, Fredric Edwin Twilight in the Wilderness 1860 (圖片來源: Wilton, Andrew & Barringer, Tim. *American Sublime—Landscape Painting in the United States 1820-1880*. London: Tate, 2002, p. 131.)



圖3 Bierstadt, Albert Looking Down Yosemite Valley 1865 (圖片來源: Wilton, Andrew & Barringer, Tim. *American Sublime—Landscape Painting in the United States 1820-1880*. London: Tate, 2002, p. 233.)

的文明。野性之美是自由的象徵，可預見美好的遠景，帶來崇高的情緒。¹³他的唯一入室門生車璣(Frederic Edwin Church, 1826-1900)則展現不同的風貌。沒有老師的浪漫式的神秘主義與文明悲歌的預言，車璣過人的才華與雄心則發揮在「天山雲影共徘徊」的細微變化及各種天然景觀題材的描繪上。他處理晚曠的功力無人出其右，《荒野中的暮色》(Twilight in the Wilderness)(圖2)可讓人佇足良久，黃昏的靜謐彷彿照紅了觀者的臉龐。想像面對一張細膩如此的巨作(1.6公尺×1公尺)，其戲劇般的張力實讓人有無法言語的感動。論及「巨」作，他的《尼加拉瓜大瀑布》，橫2.2公尺、直2.5公尺，隆隆的水瀉與綿綿的濕氣直逼眼前，仿若真實。另一位描寫西部山色的大師是畢爾茲特(Albert Bierstadt, 1830-1902)，「優勝美地(Yosemite)系列」是其代表作(圖3)。日出日落的光芒幽雅細緻地妝點了山谷的每一個角落，優勝美地的面貌在他筆下活了起來。美國風景畫家的「比大」作風，在畢爾茲特的作品《洛磯山的風暴》(Storm in the Rocky Mountain—Mt Rosalie)達到頂峰，所有野性自然的元素都在長2.1公尺、寬3.6公尺的畫幅內悠然的舒展開來。強烈的光影對照展現他一貫風格：自然的戲劇性(the treatricality of nature)，那是賦予風景畫生命的重要原因。美國的景觀融進了美國的歷史，自然的長年進化取代了歐洲的文化臍帶，因而拉長了美國短暫的歷史，並與宇宙同進退。美國的文化形構透過風景畫描繪一個美麗的新國度，讓移居者的國家與地方認同安居下來，並以此視覺的觀看模式強化生命共同體的感受。從這個例子再次驗

13.Cole, Thomas "Essay on American Scenery," in Harrison, Charles and Wood, Paul with Gaiger, Jason eds. *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1836, pp. 136-138.

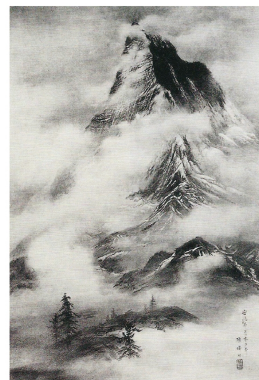


圖4 那須雅成 阿爾卑斯山 1932 (圖片來源: 林麗雲, 《山谷聲音——臺灣山岳美術圖像與呂基正》，臺北，雄獅美術，2004年，頁38。)

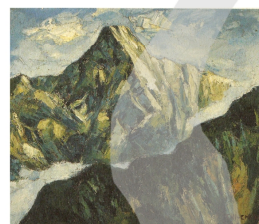


圖5 呂基正 玉山主峰 1978 (圖片來源: 林麗雲, 《山谷聲音——臺灣山岳美術圖像與呂基正》，臺北，雄獅美術，2004年，頁185。)

證，風景畫反映出解放、自然化與統一的文明化三部曲。

回到臺灣的風景畫，自日本殖民臺灣時期便是主要的畫類，質與量均有可觀的成績。日本繪畫老師石川欽一郎(1871-1945)帶動寫生風潮，也培養不少傑出的本土第一代藝術家。他本人喜愛臺灣山岳，留下許多山景的考察心得與描繪成果。日治時期山岳活動頻繁，甚至有雜誌的出版——「登山意識」早已根植於臺灣，但是美術界和這個活動的呼應並不多，文獻上可看到石川欽一郎的身影。沼井鐵太郎於《臺灣登山小史》說：¹⁴

從臺灣山岳觀賞的角度來說，從大正年代至昭和九年(1934)間在臺灣的石川欽一郎氏，在繪畫及寫作上有很大的貢獻，但他本人只是畫家並不爬山。相對地，本身登山並描繪臺灣山岳的畫家是那須雅成氏，他於本年至昭和五年在臺期間，曾留下描繪新高山、次高山等的大作。

那須雅成以東洋畫表現出阿爾卑斯山的雄壯靈秀，在1930年代的臺灣來說，提供了一個重要的山岳圖式之展現(圖4)。在現代化的教育體系之下，臺灣人開始使用科學的觀察方法描寫周遭的生活環境，並透過展覽和當時正要進入現代社會的臺灣民眾交流，風景畫乃正式成為將臺灣環境美學化的再現形式，「地方色彩」(local color)成為當時風景畫的主宰觀念。然而，如同巴黎的印象派，臺灣的風景畫不但在技巧上是印象派式的(或更嚴謹的說是「學院印象派」，因為法國印象派是在野繪畫團體，被排斥於古典主義之外，直到輾轉到日本後方成為學院主流)，題材也是印象派式的——都市生活與市郊景觀是主要的描繪對象。關於山野的風景畫，因為是殖民現代性計畫下的「化外之地」(除了總督府的「理番計畫」)，甚少畫家觸及，觀眾也無機會親睹。呂基正(1914-1990)是少數專注於山岳描繪的風景畫家。他登高山也畫高山，因此「山岳畫家」之名不脛而走，日後成為臺灣圖像的表徵。¹⁵他的作品是純粹印象派的表現，擅長筆觸厚重、紮實而具速度感的表現，大部分的細節被簡化，塊面的肌理表現讓畫面帶有幾何的粗獷意味。再加上畫刀的搭配，風格上顯得筆觸厚實具力道，色調凝練而沉著，展現了高山的雄姿風情。例如顏娟英描述其晚期作品《玉山主峰》(圖5)說：「主峰宛如冰雕切割面，簡潔明快有力。華麗的藍色調退而為輕快的天空背景，近景山峰則以濃重的色調穩住天地」。¹⁶除此之外，同時期的劉啟祥(1910-1998)也有些山岳創作，風格也近似；楊三郎(1914-1990)也有精彩的山岳作品，水彩畫家李澤藩(1907-1989)

14.沼井鐵太郎，《臺灣登山小史》，臺中，晨星出版社，1997年，頁119。

15.林麗雲，《山谷聲音——臺灣山岳美術圖像與呂基正》，臺北，雄獅美術，2004年。

16.顏娟英，《脈動的臺灣山岳——彩繪宇宙天地的生命力》，刊於林麗雲，《山谷聲音——臺灣山岳美術圖像與呂基正》，臺北，雄獅美術，2004年，頁185。

也以厚塗擦染方式創作一些山岳圖像。1947年陳澄波的最後遺作《玉山積雪》，因著其政治受難的遭遇，讓這幅作品有著更多的風景故事。晚近林愷嶽帶有神祕氣息與本土認同的山岳繪畫則開啟了另一種山岳美學的境界。

如果說風景畫藝術是給我們一雙觀看自然的眼睛，臺灣的風景畫創作雖然非常豐富、經驗頻繁，卻只能停留在海拔幾百公尺內的高度，觀眾因此感受不到視覺上山岳的深邃姿態與震懾，這在高山環繞的臺灣是很可惜的，畢竟我們有登高的環境、也有頗豐富的登山歷史。根據王秀雄教授的研究，印象派的創作在戰後仍然持續著影響力，主要是第一代畫家的傳承。在我看來，這種軌跡發展讓臺灣缺少了古典主義風景畫的接觸，因而在風景畫的廣度與深度上、視覺藝術的意義上也就有了侷限。

一位風景畫家的必要條件是：對鄉土與環境的關愛與熱誠，並將這種熱誠轉換為創作的能量與崇高的視野。郭明福長期貼近臺灣土地，遊歷世界各地，這是筆者接觸其創作的首先印象。¹⁷郭明福的作品，不論畫幅大小，總是存在著細心經營的氣質，在一點一線之間完成他的宇宙洪荒；即便是紛亂的石堆與散落的苔痕，他總是以誠懇的、甚至帶著敬畏的方式完成「藝術之神」所交託的「創世紀」的使命。藝術創作的價值有多元的解釋，其中很核心的部分是藝術史的價值。如果歷史的長廊讓當代創作者尚未定位，至少我們可以摸索出創作者在特定時空版圖的座標。脈絡是評估藝術作品的價值所在的一個考量。我們可以試著問，郭明福的全景式或高遠的風景畫在臺灣風景畫歷史中的可能位置在哪裡？這個大哉問或許不易回答、或許過早、或許是數百年後的事，但是對於創作者、藝術評論者或藝術史家、收藏者或機構而言，都是遲早要面對的問題。從風格的角度來看，郭先生的風景作品印入眼簾的是大氣與細膩並俱。臺灣美術發展過程中，經由日本西洋藝術的經驗進行殖民式的現代化，甚少接觸關於前現代的繪畫風格，崇高風格的風景畫創作是很少出現的。即便是八、九〇年代學藝歸國的藝術家，仍然接續現代前沿向當代靠攏，歐洲傳統只能留在藝術史冊中成為瞻仰的一部分了，更遑論有美國風景畫、蘇聯風景畫、澳洲風景畫等之參酌或比較來進行對臺灣土地的「前印象派」創作。我的意思是說，這種古典主義的風景情緒，是臺灣當代藝術創作所沒有處理的到的。缺少了親身體驗（包括創作與欣賞），只能停留於想像之中。藝術經驗除了美學涵養，其實也是教化與溝通的過程，因此，在視覺上我們若沒有給予一雙觀看崇高風

17. 郭明福，師大美術系、美國聖路易Fonbonne University畢業，個展21次，最近一次個展於俄羅斯以K. Koerich Museum, HS SB RAS, State Museum of History Barnaul三處國家級美術館展覽。本文初稿從郭明福作品出發，進而發展與聯結至美國風景畫的崇高典型。參廖新田，〈朝向經典風景之路——郭明福的風景心鏡〉，《百岳治雲——郭明福油畫畫集》，臺北，宏藝術，2014年，頁26。

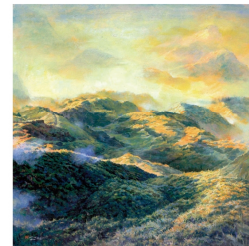


圖6 郭明福 翠漫煙雲 2013 (圖片來源：郭明福，《百岳治雲——郭明福油畫畫集》，臺北，宏藝術，2014年，頁11。)



圖7 郭明福 玉山飄雪醉晚香 2014 (圖片來源：郭明福，《百岳治雲——郭明福油畫畫集》，臺北，宏藝術，2014年，頁16。)

景的眼睛，當然也沒有欣賞的可能。就這個角度而言，郭明福的風景畫有了臺灣風景版圖的意義；他的作品填補了這個空缺。

郭先生在地嘉義，長年旅遊，曾登玉山十次，對臺灣的山野鄉林有深入細膩的感受與觀察。他說，觀察自然久了，對環境的諸種表情也就有了更敏銳的、更特殊而個人化的感受。徹底認識自然中的事物，是詮釋自然的第一步。在他的作品中，確實也體現這一點：他擅長掌握光影與雲霧的瞬間變化，也藉由一沙一世界的隱喻來投射對自然的親、愛、敬與畏（圖6、7）。郭先生作品中有印象畫派的筆觸（這自然是來自於他過去所接受的專業美術訓練），但更融入了歐洲古典風景畫的筆法（這是他留學美國、遊歷世界名勝大川與博物館的滋養），因此，他的風格是有異於前述「臺灣風景畫派」（如果有這種分類的話）的傳統。光乃風景畫之靈魂（所謂「自然中的明暗」、天空是「感性的主要器官」（皆是英國風景畫巨匠康斯塔伯的用詞），兩者所交錯出來的那股細膩豐富的質感正是歐洲古典風景畫的呈現所在。其背後意味著一種炙熱的渴望，在一點一滴、一草一木中展現出充滿著神諭的貫注。克拉克以華滋華斯的語言形容這種情愫：「人的熱情融入自然的美麗永恆形式之中。」這是一種神靈充滿的徵候，一位十六世紀的神秘主義者說：「當陽光溢滿大地更使大地的萬物青翠，如此，神寓於萬物之中，而萬物也住在祂之內。」郭明福的風景畫在這點上是過往臺灣風景畫所甚少表現的，他對光的關注、氛圍為自然妝點出的表情，甚至透過肌理、色彩強化這種極為細膩的營造，顯現他的高度的耐心、誠敬與熱情如何貫注在作品的每一個角落，這已經不是客觀的自然描繪，而

是一種哲學的自然主義（philosophical naturalism）態度，和崇高的美學心靈境界極為接近，或者說有某種神性的暗示。

每一塊土地都值得一次崇高的機會。並不是因為實際地理環境的因素，也不是戒嚴時期那種「錦繡河山」的教條，而是人們需要有一種特定的風景格式來理解風景的崇高表情。崇高不是廣大、高遠或實際規格的大小，崇高最終是一種心境、一種透過造物主的偉大空間安排而讓人們體驗宇宙的永恆，並與生命合而為一。更進一層的，崇高的風景讓我們的生命認同、身分認同、甚至是國家認同與民族認同有機會找到體現的那一珍貴片刻。這種昇華的經驗，讓人超越肉體的侷限，讓精神有寄託與飛揚。郭明福的崇高風景畫，在聳立的山頭與尖銳的稜線間、在流洩著燦白光線的潺潺石溪間、在層巒疊嶂的色層間、在櫛比鱗次的石卵浸潤之間(圖8)。

透過「風景圖式」掌握風景的表情¹⁸

不論有意無意，每一位風景藝術家都有特定的形式來表達其風景與心境（因此是「風景心境」與「心境風景」），這種特定的表達，吾人或可稱之為「風景格式」。風景格式不是呆板的數學公式，不斷地套用與產出，毋寧的，它如同一首音樂的主調，讓不同的情懷有了稍見清楚的情感結構（這也讓筆者聯想到文化科學的探討主要在「情感結構」）。「風景格式」是一種特定模式的風景再現，反映出創作者風景的價值觀，於此更相當程度地呈現創作者的風景創作觀，特別是在理論與觀念上沒有顯著的主張之際。此一「風景格式」主宰著畫面也影響著觀者之觀看路徑與觀看關係，最終構成思索風景畫家及其作品意義的參考，進而對風景畫的理論與觀念有些啟示。不容諱言，這個命題假設是有些許圖像學理論的影子，是透過圖像變遷之軌跡企圖掌握圖像的內部運作意義。可能不同的是，現代風景畫的參考架構主要不是依賴神話、成俗或一些其他強制的規範；雖然有來自教育訓練與既成典範的引導，它的變化更多，是以戶外觀察與寫生為主導，現場性的衝擊與當下的因應是重要影響因素之一，因而創作者自我的位置是更為彰顯的——如何看、如何再現扮演關鍵的因素。如前所述，從現場創造出來的風景圖式將成為反思該場景的景觀（spectacle）。風景畫因此可說是反思的、回溯的，最終是人文的。從創作的「慣性」考察也許是一個實際可行的切入點。我們不妨假設：創作的「慣性」隱含了創作者所欲創立的美感主張與藝術行動——一種企圖表達的掙扎，並逐漸累積為可再現此一複雜關係的形式（造型模式），最後固定為作品的風格。當「慣性」形成



圖 8 郭明福 能高治雲嶼岩隱 2014（圖片來源：郭明福，《百岳泊雲——郭明福油畫畫集》，臺北，宏藝術，2014年，頁33。）



圖 9 郭明福 半帆煙雲龍潭湖 2013（圖片來源：郭明福，《百岳泊雲——郭明福油畫畫集》，臺北，宏藝術，2014年，頁24。）



圖 10 郭明福 思源河口凝秋霜 2013（圖片來源：郭明福，《百岳泊雲——郭明福油畫畫集》，臺北，宏藝術，2014年，頁28。）

時，我們可以看到手法的「反覆」，「反覆」確定了「慣性再現」，反覆的再現藏有特定的風景語彙並顯現成「風景格式」，反映創作者特定的風景觀以及創作的理路。方法上，我們可透過比較風景畫的差異初步地掌握「風景圖式」的可能痕跡。因此，一位負責敬謹的風景畫藝術家，要透過風景格式來展現；而一位偉大的風景畫家，更是藉由風景畫的典型為其藝術歷史定位。克拉克的《風景入藝》以象徵風景、事實風景、幻想風景、理想風景、自然風景、北方風景、理性風景來歸類與詮釋歐洲風景畫家的藝術創作便是一個傑出的示範。我們在普桑的風景畫中，看到被精細安排的彎曲路徑、某處水塘散佈、石塊遮掩其間、樹木位於兩側使之具有布幕效果、人跡於某處現蹤、遠方置一古堡、天空有相映的雲朵、最後以特定光彩達到統調的氛圍調控，甚至加上神話與歷史隱喻，使風景畫有了更豐富的意涵與韻味。康斯塔伯的風景畫，經常以四分之一留給天空，流水映照上空的變化，加上少許的高光色彩，樹木的翳鬱與鄉村的景致創造出特有的英國田園風景之感動。由此可見，風景格式是一種風景的修辭架構，有明確的格式並不代表有格式化（或規格化）的疑慮，而是一種藝術表達的慣性，在主調與變調的變化間取得創造性的契機。

郭明福長年經營他的風景藝術世界，已發展出一些表達的格式，最鮮明的就是巨碑式的風景——這和許多的經典風景畫有異曲同工之妙。大比例的空間留給偌大的山巒，因為斜坡的交錯，在光影下創造不同表情的肌理切面與線條。拔地而起的山巒在橫互於下的雲霧之襯托下更顯遙遠、廣袤而深不可測(圖9、10)。最後，邀約我們觀者進入這個世界的前景雖然短絀，或枯木、或雜草、或潺流、或曲徑，敘說著人們的路徑和視線起點，卻有千里之行的壯闊之氣。他所安排的視覺旅程，可說是一段感受自然的崇高之旅。他的筆調是細緻的，因此在方寸之間總是有許多

18. 「風景圖式」的概念來自筆者的另一篇文章的引用，參閱廖新田，〈風景與詮釋——從蔡蔭棠的風景畫思考風景畫理論的一些問題〉，《金色年代：風景漫遊——台灣前輩畫家蔡蔭棠百年紀念國際學術研討會（會議論文集）》，臺北藝術大學，2011年，頁53-70。

可能閱讀的空間，這些「微」千里地景，也是其創作的特長。「真實在細微中」，這是現實主義畫家庫爾培的想法。郭明福擅長把握黃昏清晨時光中灰調橘紅色光對山岳的妝點，那一層薄霧、微光雖輕若重，讓自然有了豐富的、深沉的面貌。對他而言此時恐怕是自然最有表情的時候了。這裡延伸出風景畫除了是自然空間的藝術表現外，同時也是時間的展演舞臺。時間與空間的交構構成了宇宙與人生的詩歌，一如英國詩人布萊克所說：「一沙一世界，一花一天堂，手中握永恆，短暫觀久遠。」風景畫之綿長意義與崇高美感的聯繫正是如此這般。

可以理解的，風景格式固然是創作者敘說自然的一種姿態，形成特有的風景面貌，但是也可以想見，當反覆如此自會枯竭，要不淪為地誌學的記錄、要不成為僵化的複製，變得膽怯而無力，落入過去一位英國皇家藝術學院院長福塞利的指控中：「最無聊的主題是那種風景畫，充滿了規定地點的循規蹈矩之描寫。」要維持清新與震撼的視覺效果是不容易的。這是兩難的局面，有與沒有都面臨挑戰與困境。作為一位誠摯敬謹的風景藝術家，郭明福所開發出來的視野、技巧、體裁已足夠將臺灣的大千洪荒精彩地納入筆下。或許他對這片土地的熱情太過於熾熱、真切、嚴肅，他急切的要分享這種真實的情緒給觀眾們，因此他的作品中每一方寸都仔細的處理，一些過於象徵化的圖像提示不免過度。風景畫的藝術品質、雅俗之間的拿捏，對一位執著的風景畫家而言著實不易，尤其是從傳統中開出新意。風景畫在歐洲已傳衍七、八百年，在臺灣也已深根超過一世紀之久，除卻風景畫自身的考量，文化、宗教、歷史、社會的積澱，甚至神話、民俗、考古的積累應該是可行的路。宛轉的、放鬆的、瀟灑的、內省的表達，也許是條可行的路。不必太求完美（這樣我想起楊英風對朱銘的一席「不要過度雕鑿」的話改變了朱銘一生的創作，讓他躋身世界雕塑家之林）、開點瀟灑幽默的玩笑，就像老朋友之間的談話，或許更有禪機與況味。郭明福還有一個優勢，他是專精於水彩畫創作。根據克拉克的論點，水彩畫是培育幾位風景大師的重要媒介與創新的來源。水彩的輕快、瞬變特質讓透納的風景油畫充滿鮮活靈動的風格。另一位大師塞尚也是藉著水彩畫的實驗獲致新的表現靈感與革新形式的可能。憑藉對水彩材質的掌握，或許郭先生也可以從既有的這個可貴的經驗出發。最後，即便面對如實的自然，想像力是不可或缺的。也許達文西《論繪畫》那段名言可以給很多有志於風景藝術創作者無限的啟發，雖然昔時已遠：¹⁹

19 肯尼斯·克拉克 (Kenneth Clark) 著，廖新田譯，《風景入藝》(Landscape into Art)，臺北，典藏，2013年，頁109。

在規範裡加入新的、推測的想法，也許瑣碎而幾近可笑，依然有極大的價值可加速發明的精神。那就是：你應該看一些潮濕的牆或顏色不均的石頭。假如你要發明一些場景，你應能看出這些類似的非凡風景，有各式各樣的山、殘跡、岩石、樹木、大平原、山坡妝點著；你又見到戰鬥場景、有暴力行為的奇怪人物、面部表情、衣服及無數的東西，你可以把它們擠簡成完整而恰當的形式。這些牆面猶如鐘聲，撞擊時可以將它想像成各種文字。……火的餘燼，或雲或泥，或其他你可以找到好點子的類似東西……因為，從讓人困惑的形狀裡，精神會很快進入新發明的狀態。但是，首先必須確認你想描述的萬事萬物，包含動物和風景，換言之，也就是說岩石、植物等等。

總之，沒有一位藝術家能決定其藝術歷史的定位，但是可以決定自己的創作軌跡，只要用心傾聽來自自然的、內心深處的、甚或藝術史的、風景畫大師的諸種聲音。

朝向臺灣經典風景畫之路

在筆者所翻譯的《風景入藝》一書序中，綜結西洋風景畫的元素：「感受媒介——認知、感官（或情感）、科學等；表現要素——主題、空間、構圖、氛圍、調子等；風景元素——山巒與岩石、建築與引道、光線與火焰、天空與雲彩、水與花草樹木等。」因此，風景畫中的諸種細節是極為重要的，促成了風景的不同性格，或崇高、或柔美、或悲壯、或田園、或災禍……郭明福的風景畫氣象萬千，在磅礴的視野中有著婉約的細膩，他的作品開啟臺灣另類的風景美學與格式：崇高，在筆者看來，有朝向經典化 (canonization) 的傾向。臺灣山水的這種視覺神聖化的過程，帶給我們強烈情緒抒發 (catharsis) 的管道，也是當今「看見臺灣」熱潮中一股耐人尋味的反芻力量。帶有崇高美感的山岳繪畫在臺灣曾有過一段金色年華，然後來的斷層讓我們忘記登高攀頂的視覺經驗曾經是臺灣視覺藝術史的一部分。林麗雲究此原因：「觀者對臺灣固有文化歷史的誤讀或者現有研究成果極度缺乏有關」。²⁰重新再喚起那股過往的美感經驗是可能的，因為不是沒有存在，而是遺忘。崇高的經典風景也許最終有朝向神格化與定型化的疑慮，但臺灣風景的經典尚未誕生，誰有資格說不要？未登玉山，何來登峰造極之語？西方藝術歷史中眾多經典風景中，往者雖已矣，卻讓後人流連忘返、驚嘆不已，臺灣藝術其實也需要這類創作。

臺灣朝向經典風景之路，正在路途中。終點在何處，我們用另一個百年時間拭目以待吧！

20.同上註，頁28。