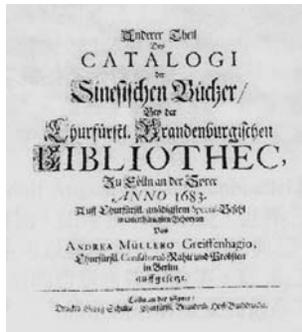




十七世紀德國「布蘭德堡國王」印製的海報，四周外框書有中國文字。



十七世紀末柏林出現有關介紹中國的書籍



歐洲人筆下的孔子和其身後的圖書館，充分體現當時歐洲對傳統儒學的尊崇。

十七世紀開始，東西雙方貿易往來日漸頻繁，大量的中國瓷器、綢緞、工藝品及描繪人民生活、建築的繪畫，傳入西方上流社會；加上教士與商人回國後之報告彙集出版，與中國船員及到過中國之人員口述相傳，中國熱遂取代了土耳其，造成了中國式風格（chnoi）的流行風潮。

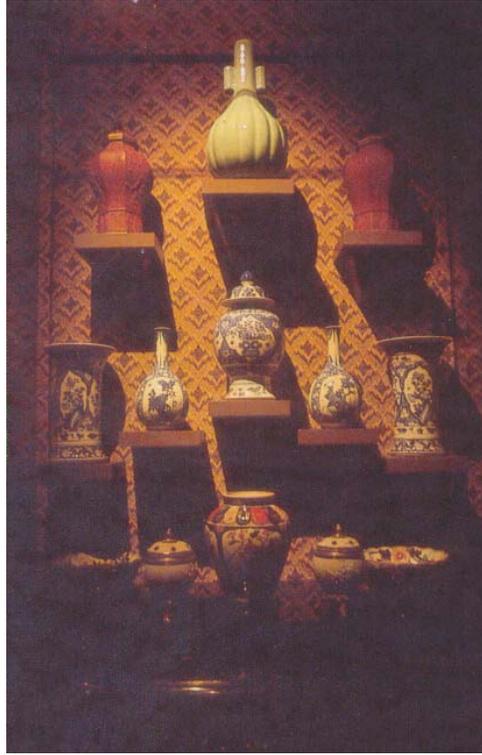
十八世紀的歐洲，法國是第一強國，法王路易十四北攻德國，南打西班牙，無戰不勝。他所興築的凡爾賽宮及相關巴洛克風格設計至今仍是設計史上的經典作品（現今台灣的房地產十有七八均訴求華麗的歐洲巴洛克古典風格設計形式），既富麗若此，又何以會在君臨歐洲的法國掀起中國風尚呢？由於路易十四的好大喜功，卻使得人民稅收沉重，社會不安的情緒越來越嚴重。黑格爾在《世界史的哲學》中說：「路易十四統治下的十七世紀，人們已經可以察知國內人民精神不安定的情形。國內人民都熱心地想知道，中國人民如何行動？社會的安定如何維



十八世紀歐洲「中國熱」正值中國清初康乾盛世，說明政經的強勢對文化的輸出幫助極大（圖為乾隆皇接見西方使節）。



穿著中國服飾的歐洲天文學家（十八世紀，荷蘭）



中國瓷器在歐洲的標準擺設方式（法國巴黎）

持？中國人民是否幸福而滿足？」十八世紀時，歐洲學者已經盡量在吸收中國方面的知識，並且大事討論中國學術、文化與社會方面的問題。

有關「十八世紀歐洲中國熱」的議題，因對歐洲具有相當廣泛的影響，本章闢為獨立章節闡述之。許多人對於十九世紀末日本浮世繪藝術對印象派繪畫及新藝術風的影響知之甚詳，但卻對十八世紀歐洲洛可可（Rococo）藝術與設計中的中國基因所知有限，而一般西洋藝術史在論及洛可可藝術時，也避談（或不知）中國因素之影響，殊為憾事一件。

有別於昔日中、歐之間接的貿易往來（如經絲路），十八世紀的中國已經和歐洲各國建立了直接的貿易關係。當一批批饒富東方哲思與興味，且迥異於傳統歐洲設計藝術中如對稱、比例、透視法等制式思考的中國藝品大量登陸歐陸後，迅即打開市場，並在上流社會受到貴族與富紳的讚賞與喜愛。在這些富貴名流及權貴的人家中，誰能在廳室間陳列些中國的瓷、漆工藝品或懸掛一張中國水墨畫，可算得上是件時髦的事。由於附庸這份優雅形式藝術的人多了，市面上竟有了不少複製與仿作的贗品。



十八世紀歐洲名流及權貴家中，在廳室間陳列些中國的藝品、或懸掛一張中國水墨畫，是一件時髦的事（瑞典，1740年）。

這股中國熱是如何一點一滴地滲透歐洲社會，或許仍待查考，但是最終導致歐洲傳統藝術形成的劇烈且多元的轉變，則是顯而易見的。而其影響的延伸一直到十九世紀末，與浮世繪聯手，更從「根本」上革了歐洲藝術與設計的命。由莫宇（G. Soulie de Morant）的一段話可略窺形成此一風潮的端倪：「中國的藝術可沾溉西方，而西方美術實無力吸引中國。」的確，從西元一七、十八世紀伊始，至十八世紀中葉間，歐洲相繼出版了大量有關中國工藝設計的書籍及文章，如 Edwards and Daley 的《中國式設計》（1751）、Thomas Chippendale 的《The Gentlemen and Cabinet-Makers Dicotry》（1755）、William Chambers 的《Designs Of Chinese Building、Furniture Dress Machines and Utensils》（1757）、Jean pillements 的《A new Chinese Drawing Book》，Antonie Fraisses 的《Livre de dessins Chinois》（1735）、Peter Schenk Juns 的《Nieuwe geinventeerde sineesen》（1725）……等，堪稱難得的盛況。

下面，本文以數個方向來分析說明十八世紀以降的「歐洲中國熱」的梗概：

8-1 「自然觀照」的東方思維

十八世紀上半葉，受到法國文化思潮演變的影響，古典主義僵硬的教條思想，逐漸受人厭棄，人們重新體認了自然的不均衡美。當時耶穌會的神父們毫無猶豫地將中國的自然哲學向歐洲傳佈。因此中國的哲學在歐洲的啓蒙時期，在所有的科學領域被人提及討論，形成一種精神上不安全的時代中扮演一種安全的作用。一七五〇年左右，歐洲的應用藝術逐漸從巴洛克式樣擺脫出來，進入另一種時代；因而文藝復興極盛時期以來的藝術式樣幾近瓦解。這時呈現一種新的世界表現出另一種「神—自然—人」之關係的觀念；歐洲人放棄文藝復興時代的半神學及推測式的自然哲學，試圖直接探索自然中存在的法則。

十八世紀的歐洲，從中國獲得了兩種精神上的啓發；一則為啓蒙運動與重農主義，另一為洛可可的自然情懷及其多元化的藝術風格。當時引進歐洲的中國藝術品，如精美的瓷器、漆器上所畫的花鳥及自然景觀，以及絲綢布上所繪的自然式樣更加強了當時浪漫文學及自然嚮往。到了十八世紀中葉，英國從法國接受了文學上對於自然以及對中國的狂熱。其實早在一七一二年，英國作家艾迪遜（Addison）便以中國藝術為例，在自然中不只促發藝術創作，同時自然本身就具備藝術的特質。歌德於一八二七年在他的〈中德年曆〉文章中，將浪漫的自然情懷與中國連結在一起。

當時對自然形式的描述多包含開花的樹、花鳥、小蟲及景觀或村莊裡中國人的生活、打獵及捕魚等景色。這種自然描述有時對歐洲人來說是有點帶幻想及奇異；這種超現實的表現，並不符合歐洲傳統的藝術原則，如透視、對稱及比例等，反而表現一種象徵性富於聯想的不對稱形式。中國畫以「觀照自然」為神聖使命，在中國畫家眼中，山如自然之肉身，岩如自然之筋骨，水如自然之血液，草木如自然之毛髮，雲霧如自然之氣息。正如米歇爾·蘇里文所描述的，中國人對自然頂禮膜拜，是因為渴望得到自然的關懷。在這一點上，



歐洲舊皇宮或博物館中還有許多中國趣味的壁畫。



無論是貴為天子，還是賤為庶民，均沒有區別。或許由於面對自然，得不到圓滿的解釋，迫使中國人做出各種想像；也或許中國人的智慧經常被用來裝點自然，使自然轉變成一個使人類感到滿意的場所。因此，本來平凡、枯燥的自然總是蒙上一層神奇的面紗。

中國人希望自然的脈搏和人的脈搏一起跳動，以便在忍受悲哀和貧困時，能夠沐浴於大自然的祥和寧靜，獲得一種心靈的安逸。如林語堂所指出的，在藝術、哲學和社會生活中，皈依自然的田園理想深深地扎根於中國人的意識之中⁴⁷。

在中國文化發展史上，孔孟之道、老莊和佛家思想是三大重要的影響。尤其是東方藝術體系從抽象的人性論出發，以虛幻的方式來反映客觀的物質世界，強調通過自我完善來達到美的意境。所以，中國繪畫不把重心放在外形的酷似上，而注重以形寫神，氣韻生動，表情達意。這種強調「虛境」，崇尚「靜思」，要求藝術反映內心的感受的東方基因，在十八世紀大大地影響了歐洲。

十八世紀歐洲，沉浸在憧憬自然的浪漫情緒中，他們將中國當做導師，學習及歌頌自然成為人間樂園，這時裝飾藝術形式上所描繪的主題，不外乎盛開的花木、鳥蟲、村莊、獵人及漁民生活等景色，這些新的裝飾主題皆讓歐洲人感到新奇，因這些主題及景色，擺脫羈絆百餘年的透視比例及對稱原則，使之充滿幻想及自由，這種應用中國式造型及主題，尤其是庭園花草及動物之描繪，在歐洲十八世紀中葉達到高潮。

8-2 洛可可（Rococo）繪畫中的中國基因

中國繪畫對歐洲畫風的影響，早在文藝復興時代的大師達文西便將中國式山水繪入其名畫中作為背景。其後如高升、透納等人亦深受中國山水繪畫的影響⁴⁸。



左：華托〈西苔島的出航〉——凡對於中國宋代風景畫有研究者，一見此作品，必訝異其相似之處。
右：北宋 范寬〈谿山行旅圖〉，試與圖8比較之。

47. 馮璋，2000，《中國人與日本人》，臺北市：林鬱文化圖書公司，頁232。

48. 顧翊群，1971，《危機時代的中西文化》，臺北市：三民書局，頁96。

「和合」可說是中國人的基本性格，不重分別的個體，而講包容統貫，可將多元相反的觀念融合為一體；表現在藝術上，則是寫實與抽象並存，既非純寫實也非抽象，而是在寫實中有著反寫實的個人精神意念，藉由有限的藝術形式而達精神無限的境界。西方在十八世紀中葉在使用中國式造型主題上達到了頂峰。

法國畫家華托（Watteau）是第一位研究並發現中國山水畫的奧妙之處的畫家；他的用色常利用中國山水畫的單色背景手法，這是典型的中國山水畫的特色。英國畫家科桑（Robert Cozen）的風景畫中與中國繪畫之關聯，更令人驚訝；他甚至利用中國的水墨來修邊，並發展各種中國山水畫的技巧。科桑的阿爾卑斯山的山水畫中，儘量表現壯麗的山峰，甚至將自然景觀使用潑墨手法處理，將形狀加以淡化及模糊化，如同中國山水畫般。一切自然景觀被非物質化漸漸趨向於空靈的境界。

過去許多人不甚了解洛可可畫風的突然轉變，而著名評論家雷文（Reih Wein）的一段話可解開謎團：「凡對於中國宋代之風景畫研究有素者，一見華托作品（指「西苔島的出航」），必訝其風景之相似。其畫中遠山，青峰縹緲，即本人亦未嘗見之，但甚類中國形式。華托所慣為者，亦中國山水畫最顯著之特色也。」而荷蘭風景畫家們的風景畫中也可見中國的影響，例如Roelant Savery及Hercules Seghers的畫中看出中國山水畫的元素，如陡峭的山峰瀑布、獨立的老樹以及氣勢磅礴的自然景觀、簡陋的建物等，在在可以感受到仿習中國繪畫的趣味。

一七四二年，法國畫家布雪（Boucher）在當年的沙龍展中展出了讓人著迷的〈中國皇帝上朝〉、〈中國捕魚風光〉、〈中國花園〉與〈中國市集〉等四張中國系列的作品。事實上，在洛可可風格的形成中，中國清朝工藝美術扮演著重要的影響性角色，尤其是在庭院佈置、室內裝璜、絲織品、瓷器與漆器方面更為顯著。



上：試比較佛拉哥那爾（Fragonard）的畫作（本圖）與郭熙的早春圖。
下：北宋 郭熙〈早春圖〉



布雪〈中國公主〉1742年，法國畫家布雪展出了讓人著迷的〈中國花園〉等四張中國系列的作品。



布雪〈中國捕魚風光〉（四張中國系列的作品之一）。



布雪（Boucher）自畫像

由此可以見到中國藝術對法國的影響，早在十八世紀即非常顯著。布雪的中國系列作品也是布雪在包菲廠檔案中唯一可以找到記錄的作品，四張系列作品第一次編織的時間是在一七四三年，但是其中是否經過布雪還是烏德里的修改就不得而知。而後又分別出現在一七四四年、一七五四年、一七五八年、一七六三年以及一七七五年的編織名單中。目前這套中國系列油畫作品收藏在法國的柏桑松美術館中。在〈中國市集〉的掛氈作品中，我們還可以在畫面的右邊看到油畫中所有的中國青花大瓷瓶以及全新的金屬水罐，也有撐著洋傘的中國男孩。但是兩者最大的不同之處是在掛氈畫右邊所添加的樹木，由於毛絲織品中，比較不允許表現布雪在油畫中最成功的廣闊的空間感，也就是布雪在油畫中所展現的大膽斜角式構圖，以借用前面黑色側面像襯托出左邊無垠延伸的空際感，所以布雪在掛氈畫中將其修改成更能被人接受，也較為平衡的構圖。

〈中國花園〉首次編織也在一七四三年，原為應當時同樣題材的油畫收藏人員爾吉勒夫人之請而編織。在包菲的檔案中，一七五〇年以及一七五四年也曾編織過同樣的作品。布雪的畫作顯然很適合製作掛氈畫，因為其中充滿了引人入勝的細節，畫中的夫人雍容華貴，讓人賞心悅目，一望即知並非普通的升斗百姓。記錄中，路易十五就訂購了好幾套，有的作為禮品；據說，其中有一套曾被送到中國，直到現在被保存在北京。

如前所述，中國對西方繪畫的影響更早已自文藝復興時期。佛羅倫斯文藝復興的經濟基礎是建立在新的紡織技術上（麥第奇Medici家族從事紡織業，聞名全歐），事實上宋代的紡織技術遠勝當時西歐，而這種新技術乃是自中國經阿拉伯人傳入佛羅倫斯，因此有學者認為隨之傳入的宋元繪畫影響了義大利文藝復興（尤其是西恩那Siena城的畫家西蒙·馬蒂尼Simon Martini，愛波喬·羅倫裁蒂Ambrogio Lorenzetti等）；但因實際文獻史實證據不足，西方在本位主義下是不會承認這種文藝復興繪畫受中國影響的說法的⁴⁹。

綜上所述，可見中國傳統的繪畫藝術，不僅在自身的發展中，不斷地綻開嶄新的藝術奇葩，而且在西方藝術的美的變異中，也顯示出作為藝術基因的強大生命力。到了十九世紀末、二十世紀初，西方現代派的畫家，也從東方藝術中吸取營養，開拓了全新的領域。



義大利西西里島巴勒摩的中式大門，1759年。

8-3 歐洲建築、室內設計中的「中國風尚」

進入十八世紀以後，隨著君主集權的沒落，古典主義漸漸衰微，新的君主立憲制造就了新的貴族階級，人們開始感應到自然主義思想；認為自然的情調較能

49. H. W. Janson 著，曾培、王寶連譯，1980，《西洋藝術史》，臺北市：幼獅文化公司，頁1。

滿足想像力。自然風潮之普及，遂風行於洛可可（Rococo）式的建築裝飾與室內設計，均樂於採用自然花草為圖案，風格複雜纖細、精巧華麗，於是中國工藝與建築之裝飾圖案，給予洛可可式風格相當豐富的滋養。

洛可可室內裝修設計中，除了自然形式描述之外，另外一項最主要的特徵則為曲線之應用，尤以牆面裝飾是中國熱的主要表現手法。優雅的小圓弧設計成為其最大的特色。這種新造型語彙，如漩渦狀、螺旋狀、貝殼狀之曲線、流水之波浪等形式，以其強烈的蜿蜒及曲折的韻律，觸發觀賞者的情緒。洛可可時期幾乎採用了和中國可以聯想在一起的彎曲的轉角。當我們將洛可可式線條與中國裝飾線條兩相比較，發現兩者確有異曲同工之妙。



1

1. 十八世紀歐洲以西方製圖法繪製的中國式建築圖樣。
2. 十八世紀初德國許多古堡別墅以中國圖案藍白瓷磚為壁飾（德國慕尼黑，帕戈登堡，1719年）。
3. 義大利西西里島巴勒摩的中式別墅，1759年。



3



2

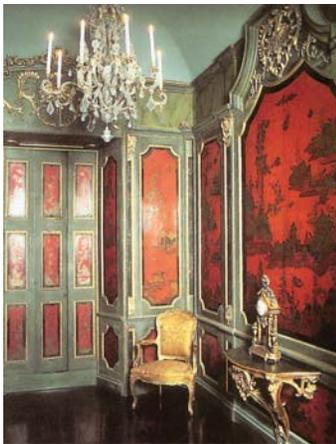


十八世紀歐洲各地的室內設計，不管是在內部或在外部造形喜歡利用曲線表現新的形式，這種曲線是一種對冷酷的古典建築的抗議，同時對於中國趣味形式的追求。

一七四二年F. W. Hoeder在德國 Charlottenburg宮所做的近乎中國式的牆壁裝飾，明顯看出其輕巧而非對稱線條的新式牆壁設計手法。這種曲線形式不僅用在內部空間設計及裝飾方面，同時在建築物外部也被使用，如在Pillnitz的印度之家、德國波茨坦Sanssouci宮中的中國茶室及瑞典Drottningholm宮中的中國建築，皆是利用曲線表現新的中國式的形式，不管是在內部或在外部造形，這種曲線都是一種對冷酷的古典建築的抗議，同時對於一種活潑的自然形式的追求。中國建築傳入歐洲，最先是王公貴族中所採用的宮殿式建築，然因作法與用料都不適合歐陸氣候而放棄了，不過小型庭園建築如塔、亭等仍然一直受到青睞；因塔的造型特殊，具有神秘的「異國情調」，比較為浪漫主義所接受；亭則因造價低廉、製作容易而顯得成效普遍。

這一類在歐洲的中國風尚建築到了後期卻與印度、哥德、文藝復興等建築混合出現，染上一絲折衷主義的色彩。當然這種形式化的取向，本身就是非常膚淺的，更何況以不同文化背景的設計者來說，往往無法把握住確實的比例與作法，稍一不慎便易流於怪異。而中國建築的飛簷、斗拱、格扇等雖裝飾意味濃厚，背後卻有其產生之原理與內涵，即使是為獨立的裝飾花樣，也是毫無意義的。以我們來看當時流行的中國庭園建築的確太過走樣，因此風潮過後，便遭到強烈的責難，其實實在是因模仿得拙劣之故。亦由於當時雙方接觸的方式與交流的訊息都有限，在還沒有正確地掌握彼此文化特性時，這股熱潮便顯得後繼無力，終於嘎然而止，沒能達到同化的地步，僅留下部分經過詮釋的建築與自然思潮。

至於在近代建築發展過程中，中國文物對西方的影響鮮為人知，但許多西方建築史家承認早期現代建築運動的跡象，除了已在十八世紀中葉相繼出現，而對



義大利駐法國大使館劇院，展現十足的中國風情，1735年。



十八世紀中國風味的壁紙



十八世紀中國風味的牆壁與門面裝飾



十八世紀西方審美觀之轉變，中國文化亦有其獨特的影響，尤其是對西方審美觀及空間觀念的轉變。若果真如此，中國對「現代建築」運動有其不可磨滅的貢獻，同時近代建築史也不應刻意輕忽這段歷史。

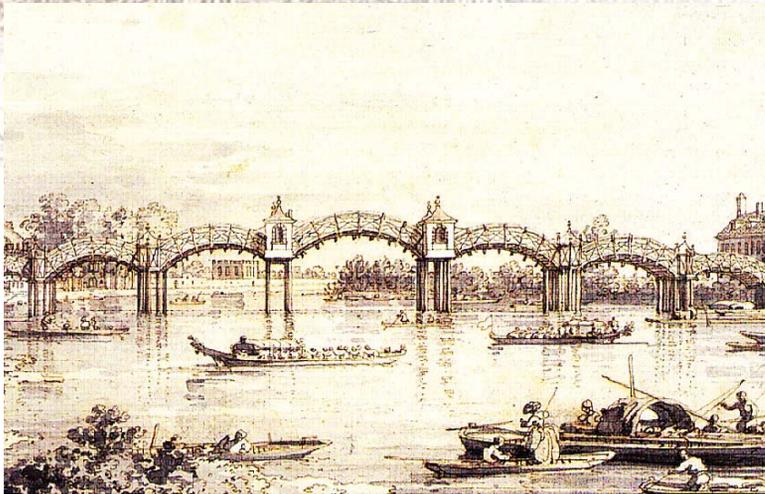
8-4 歐洲庭園中的「中國風尚」

中國園林發展之起源，可上溯至黃帝的玄圃。到了漢朝，園林佈置加入了山水花樹的點綴，雛型已趨完整，當時大規模造園已見諸史籍，較之巴比倫的空中花園還要早五百年。此後歷經唐宋各種藝術、文學等的推波助瀾，孕育出精緻高超的園林藝術。在中國園林藝術西傳的歷史中，歐洲人是以新奇浪漫的心態接受而造成狂熱，並非對中國文化有深刻的了解與欣賞，所以中國園林中最受歐洲人歡迎的，是疊石山洞、蜿蜒小路與各式庭園建築。這些「中國風尚」的庭園設計經由駐華使節、傳教士、商人及船員各種管道輸出，在十八世紀的歐洲掀起了一陣仿效之風。

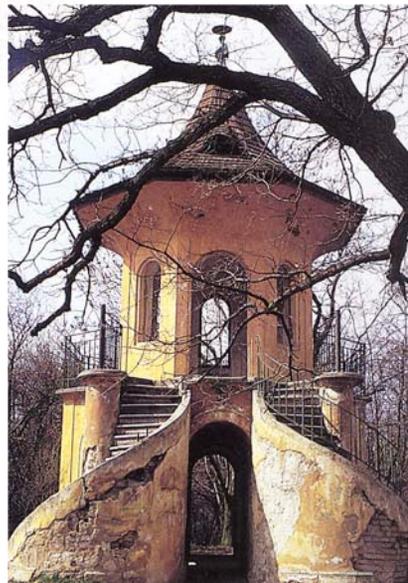
十六世紀末耶穌會教士利瑪竇與金尼閣到中國，其中金尼閣所著之《基督教中國佈教記》中，有關於中國園林及假山佈置的描述。英國人威廉坦蒲所著《論伊比



十八世紀歐洲各地的室內設計，不管是在內部或在外部造形，喜歡用中國語彙表現新的形式。



十八世紀歐洲人設計的中國式拱橋預想圖（英國漢普敦庭園中的中式拱橋，1754）。



波蘭「威廉諾皇宮」英式庭園中的中國涼亭，1805年。



中式小型的庭園建築在十八世紀的歐洲極受青睞（英國）



十八世紀德國烏茲堡的中式小茶亭，但用巴洛克柱子。

鳩魯的庭園》，是第一本盛讚中國庭園的書；書中談及中國式不規則形式的庭園，較歐洲幾何式庭園更美。一六六五年荷屬東印度公司的職員紐浩夫所寫的《中國紀事報告》，在荷、德、英等國出版，書中有精緻的插圖，雖然很小，配上詳盡的介紹文字，總算較為具體的呈現了中國庭園建築與假山的面貌。

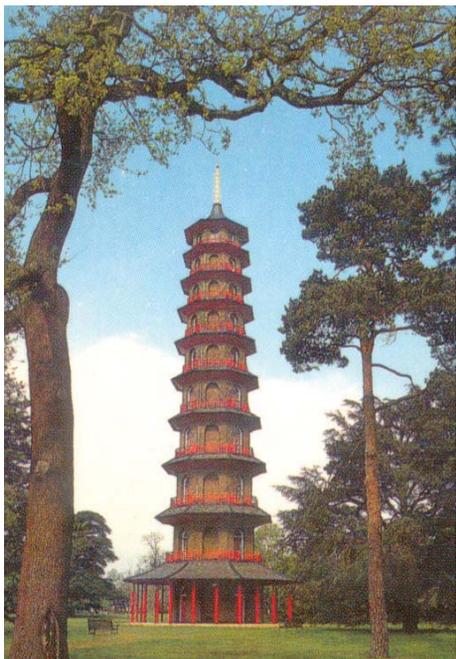
其他傳教士有關中國園林與建築的記載，尚有一六六八年葡萄牙人安文思的《中華新記》，一八九六年法人李明的《中國現狀新志》、義大利馬篤禮的《回憶錄》、法人杜赫德編的《清代中國通志》等；在這許多書籍中的描述，大量使用了「奇特的」、「精妙的」、「賞心悅目」……等字眼；其中著墨較多的是曲折的池水與人造假山，評價亦高。在十八世紀上半年以前，介紹中國園林最深入的一本書是一七四七年巴黎出版的《教區書簡彙編》，其中王致誠神父十分詳細地描述了圓明園的佈置，讚美這是一座真正的人間天堂⁵⁰。

歐洲的庭園藝術亦甚傑出，如法王路易十四的凡爾賽宮花園即為全歐造園藝術的經典、法國古典主義宮廷花園的巔峰之作。法國古典主義花園幾何布局之產生，乃受當時笛卡爾式的哲學推理思想所影響；笛卡爾認為美與情感、經驗無關，也不該有想像的成分；自然是有缺陷的，必須加以調理、安頓，以臻於完美如數學般之明晰與純粹。此外，君主專制的政治背景下要求的權威性格（如凡爾

50. 黃長美，1995，〈中國庭園的歐洲波折〉，臺北市：當代雜誌，頁44-45。

賽宮花園)，則表現在中軸對稱的布局上，強調規則、秩序與絕對的主從統馭關係。歐洲古典園林與中國園林，正反映出兩種截然不同的自然觀：中國人本著一律平等，同情萬物的態度，認為人與萬物平等，故從事藝術創作時，重視物的本質，不喜違反物性或破壞其原有形式；所以要「外師造化，中得心源」運用在中國園林中更為恰當（不只是山水畫的創作態度），因為造園藝術美之所以獨立存在於自然美之外的原因，就是除了具備自然美之外，還加上創作者對自然原理觀點的表達。中國藝術家也充分瞭解，對比能夠特別強烈地扣人心弦，他們經常運用突然的轉變造成形、色、光、影的強烈對比。

英國的庭園也受惠於中國思維的影響。由於中國庭園風潮的推波助瀾，促成了英國的庭園革命。當洛可可風從法國傳入英國後，英人查伯斯（Chambers，第一位深刻了解中國園林的英國人）吸收了中國園藝和建築特點，創造了「中英花園」，在歐洲形成了獨樹一幟的風格。威廉查伯斯以建築師的專業訓練，較能夠把握住中國園林的精神，先後出版過《中國建築、傢俱、服裝和器物設計》、《東方庭園專論》等書，超越前人只記錄見聞的框架；他更進一步作了一番綜合分析，對於中國園林布局加以說明。查伯斯借鏡中國園林豐富的內涵，一時之間造成英國的中國庭園熱的新高潮，其本人亦被封為騎士皇家建築師。然而無法避免的政



英國「速園」中高達五十多公尺的中國塔，1763年。



德國菲特列大帝對中國事物十分著迷（德國波莉坦，無愁苑，1757年）。



十八世紀德國涼亭，位於今奧地利維也納。



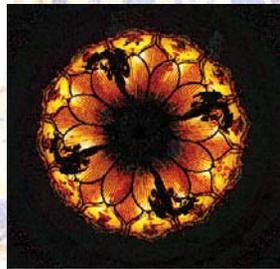
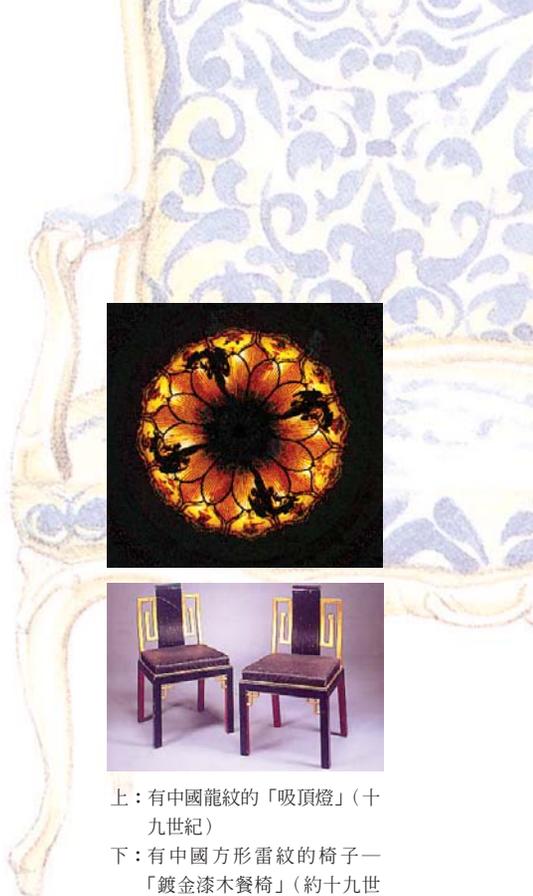
小型的庭園建築如塔、亭等因造價低廉、製作容易而廣受歡迎（十八世紀英國）。



倫敦公園中的「中國紋樣座椅」（十八世紀英國）



十八世紀中國風味青花瓷紋座椅。



上：有中國龍紋的「吸頂燈」（十九世紀）
下：有中國方形雷紋的椅子—「鍍金漆木餐椅」（約十九世紀）。

治恩怨與愛國者之攻擊（查伯斯因稱讚中國庭園，不免貶損英國庭園），在中國園林西傳的歷史中，留下一段不愉快的回憶。有些英國人並不同意中國園林對英國自然風景園有啓迪之功；然而回顧當時歐洲對中國文化的仰慕與好奇，中國園林記述流傳之廣，自然風景園中充斥著「中國式」的假山與庭園建築，甚至法國人稱此種自然風景園為「中英式花園」，種種事實均證明英國人之所以反對，其實還是難脫本位主義的羈絆。

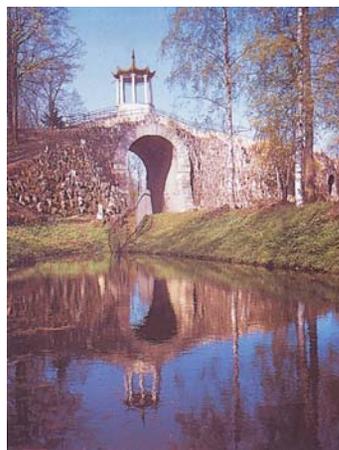
一七六一年查伯斯在寇園中設計了一座中國式磚塔⁵¹，造型與真正中國塔建築有相當距離；中國式園林委實不易從事，連查伯斯那樣的專家，都無法做出形神均似的中國式園林，更何況一般芸芸大眾了；所以不免只能摹仿技術層面的表皮，而無法深入中國園林深厚的人文內涵；只重形式的短暫狂熱而無法持久。所以當時所謂的中國式園林之不倫不類，是可以預見的，亦不禁讓我們哂然失笑。因此查伯斯有感而發：「中國庭園之設計，實在很難，不是智能平庸者所能為的，其原則看似簡單，實行起來卻需有豐富的想像力和廣泛的知識……」，這確是他的肺腑之言。在當時的中西園林文化交流中，中國園林是強勢文化，中國所受西方影響的僅見圓明三園、長春園中的迷宮與西洋建築等部分。歐洲古典園林則屬弱勢文化，對中國園林的熱潮望風披靡。

51. 十七世紀末中國建築如亭台寶塔之類，已登陸歐洲，其裝飾花樣在十八世紀與洛可可式相結合，造成很大的流行風潮。

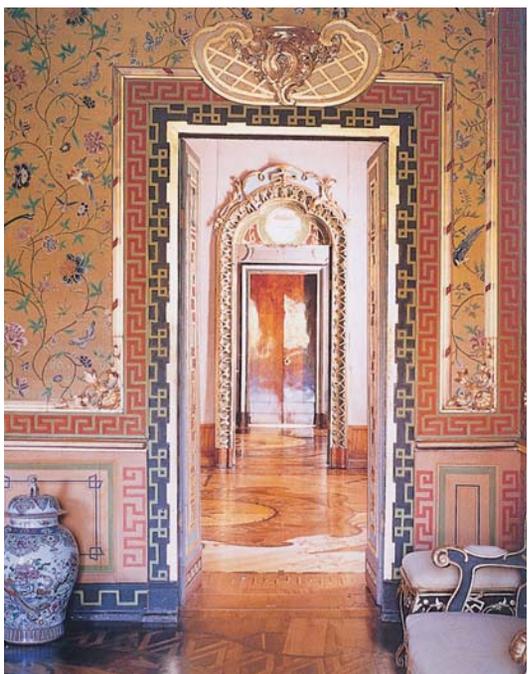
8-5 十八世紀俄羅斯的中國熱

中俄雙方開始密切的接觸雖在十七世紀與十八世紀之交（彼得大帝在位時），尤其在尼布楚條約簽訂之後，除了政治、經濟上的交流外，中國的文化、藝術也隨之傳入俄羅斯。但十八世紀俄羅斯的中國熱，並非直接來自中國，而是因彼得大帝爲了徹底改變俄羅斯，兩次率團訪歐考察；當時正值歐洲流行著一切和中國相關的事物，盛行著所謂的「中國風尚」，舉凡哲學、藝術、建築甚至治國大綱、官僚體系，無不令歐洲心嚮往之。這一切都給彼得大帝留下了深刻的印象，在他從英國發出的一封信中（1698年3月1日）曾提到：「在這裡所見到的中國的物品，都是我在莫斯科所未曾見過的。」因此在隨後所實行的「歐化運動」期間，也一併將「中國風尚」傳入，在俄國得到熱烈的反應而形成風潮。

此時俄羅斯對「中國風尚」的引進，特別表現在宮廷內部的室內設計方面，因爲彼得大帝親眼所見流行於歐洲各宮殿裡的「中國房間」，正是促使他日後在俄羅斯皇宮中帶入「中國風」的動力。當彼得返回聖彼得堡後，馬上按照歐洲當時最新的流行趨勢，裝潢了兩間富有東方風味的「中國房間」。這兩間以金漆屏風覆滿整個牆面的



十八世紀俄羅斯宮廷中的「中國庭園」。



十八世紀俄羅斯眾多宮殿中的室內大量採用中式風格；宮廷中的中式風格不但滿足俄羅斯貴族們與歐洲上流社會同步的虛榮心，更誇示了財富及品味。



裝飾有中國圖案的德國「大鍵琴」(鋼琴的前身)，柏林，1710年。



十八世紀歐洲「鍍金黑檀木漆器寫字台」。



桃花木漆器中式陳列架，1755年。

「漆房」，精緻典雅，巧奪天工，是當時眾多歐洲「中國房間」裡的極品。一般而言，俄羅斯仍循當時在歐洲處理中國風的流行手法，不外以中國的絲、絨布、塔夫綢作為裝飾窗簾或是些作覆蓋整個牆面用的壁布，配合著稀有昂貴的中國家具及精美瓷器漆器來布置房間。此種裝飾房間的風格及手法即稱為「中國風尚」。如位於莫斯科市郊的禮福爾特宮殿及歸屬梅列科夫公爵的眾多宮殿中的室內設計，都大量地採用中國式的裝飾風格來布置自己豪華的宮殿；並在期間擺置得來不易中國屏風、廚櫃，陶瓷藝品……等，不但滿足了俄羅斯貴族們同步於歐洲上流社會的虛榮心，更足以誇示個人的財富及品味。

在俄國整個十八世紀，各地陸續興建了各種帶有中國風味的建築及室內裝潢；如葉卡契琳娜宮裡所設計的兩間「中國房間」、中國村（建築師卡梅龍，1790年期間）及夏宮內數間分別以中國絲綢及金漆屏風所布置而成的「中國房間」；上流社會的貴族們亦風行在自己的別墅修建一座帶有中國風味的亭台樓閣。俄羅斯的「中國熱」在葉卡契琳娜二世當政期間（1762~1796）達到了全盛時期；此時不但大規模地展開修建所謂中國式的建築（中國戲院、中國村），並大量地出版了中國事務的專門報導，如《聖彼得堡周刊》介紹「中國工藝師如何在銅器表面上修漆」，《古俄羅斯》雜誌介紹十七世紀俄羅斯大臣出使中國的回憶錄，《休閒娛樂月刊》亦經常可見有關中國的消息。一七七一年譯自英文、由英國著名建築師錢伯斯所著，轟動全歐洲的巨作《中國庭院》也為後來俄羅斯庭院設計帶來深刻影響。除此之外，還出現了直接從中文翻譯的作品。如由當時著名的漢學家阿列克謝·列昂季列夫於一七七二年為闡述中國治國及政治制度所翻譯的《中國思



路易十五時期「中國瓷偶鍍金燭臺」，1750年。



英國人設計的中式家具圖樣，1867年。



中國樂師瓷偶，1755年。

想》，1780年從滿文及中文所譯成的《四書》。在一七七〇年由羅伯尼所出版的《中國智者》中，對中國的哲學思想家作了一個比較系統的介紹。此外，以中國為主題的戲劇劇目也受到注意：一七六〇年意大利芭蕾舞團曾於俄羅斯舉行了一場名為《中國婚禮》的表演；一七六七年在歐朗尼耶包蒙進行了《中國人在歐洲》的芭蕾舞表演，一七七一年一月皇室新年慶祝活動裡，於皇家宮廷戲院裡曾上演了一場由伏爾泰改編而成的歌劇《中國孤兒》，葉卡契琳娜女皇及皇親貴族均曾蒞臨觀看。

在此「中國風尚」的熱潮中，彼得大帝亦曾派遣傳教士及留學生至北京學習漢文；派遣大使及商旅赴中國採購圖書及珍稀藝品，種種積極的努力終於在十八世紀下半葉得到顯著的結果。但此處特別值得一提的是：這個源自於西歐，並在俄羅斯得到良好發展的「中國風尚」，其後漸漸脫離西歐的影響，自行結合了中俄間原本具有的文化傳統，形成了一套有別於西歐、充滿特殊風格的俄式「中國風尚」。這個帶有斯拉夫民族情調的「中國風尚」，我們可以從圖例中明顯看出其與歐洲中國風的差異，當然這段歷史痕跡也為十八世紀的俄羅斯留下了許多美麗的記憶及別緻動人的文化色彩（吳奕芳，2001）。

8-6 十八世紀中國對歐洲思想的影響

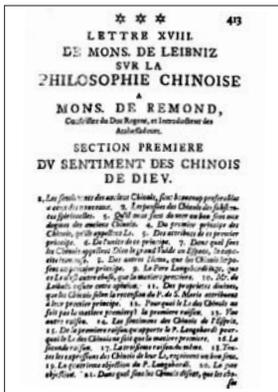
明末清初，歐洲傳教士紛紛到中國來傳教，其中尤以耶穌會教士最為熱衷。為了便於傳教，傳教士們非常注意中國文物與思想的研究；而教士的研究報告送回歐洲後，對歐洲思想界影響甚大。法國的伏爾泰（Voltaire）、德國的萊布尼茨



著中國服裝的鍍金石雕音樂家，德國波茨坦，1757年。



伏爾泰極度讚譽推崇中國文化的燦爛。



萊布尼茲所著「論中國之哲學」首頁。

(Leibnitz) 翻譯了很多中國古書，形成所謂的中國風 (Chinoiserie)。因此在十七、十八世紀，歐洲上流社會或知識份子，對漢學已有景慕風從之勢。

對中國文化最先表示關心的是跟耶穌會教士有密切來往的德國哲學家萊布尼茲。十七、八世紀德國古典思辨哲學的先驅者萊布尼茲是第一個認識到中國文化對於西方發展有助益的哲人。這位被人稱為「千古絕倫的大智者」，對中國文化懷有濃厚的興趣。他從二十歲起，便研究中國哲學，直至垂暮之年，一直向歐洲闡揚中國哲學的真諦而嘔心瀝血。他寫給普魯士皇后的信裡說：「我想在我的門上掛起中國報導事務所的招牌。」萊布尼茲對中國文明的高度發達由衷讚美。他在為《中國近事》所寫的導論中說：「我們從前誰也不信世界上還有比我們倫理更美滿，立身處世之道更進步的民族存在，現在從東方的中國，給我們以一大覺醒！」從而開啓了以後啓蒙思想家借重中國文明鞭答舊歐洲傳統的先河。他也認為如果這兩個最有教養的民族能攜手合作，將可影響和促進其他民族的進步。萊布尼茲又比較了中西文化：「歐洲文化之特長乃是數學的，思辨的科學……但在實踐哲學方面，歐洲人實不如中國人。」因此，他極力主張進一步擴大中西文化的互相交流；對於那些非議中國哲學的言論，他大聲加以反駁：「我們這些後來者，剛剛脫離野蠻狀態就想譴責一種古老的學說，理由是因為這種學說似乎和我們普通的經院哲學不相符合，這真是狂妄之極。」

萊布尼茲在其所創非常著名的「單子理論」中，相當程序地吸收了中國哲學，特別是宋儒的精華。德國學者利奇溫指出：「他（萊布尼茲）的單子學說，在許多方面和代表中國生活的三大派——老子、孔子及中國佛學所表示的道的概念，有相當一致的地方。顯然的，他是以中國通自居。」在道德與政治方面，萊布尼茲認為，歐洲遠不如中國；因此，歐洲應向中國學習，也應將歐洲文明的長處教給中國，以謀東西文明的融合。萊布尼茲的儒家思想對菲烈特大帝和普魯士的影響甚大。他還用0和1的組合來表示所有的數，這就是「二元算術」。他的這種想法則是得自易經六十四卦以陰陽表現天地萬物的觀念。

在歐洲國家中，對中國文化最表關心的是法國。其中最關心中國文化的是伏爾泰。他讚美中國說，中國有極其古老的歷史，從太古時起，學術與藝術就很進步，而且在理性主義的思想與政治之下，文化極為燦爛。在中國，整個國家是一家，國民都以君主為父，君主都以國民為子，而致力於福利的推展。官吏都以嚴正的考試制度選用，也確立了行政機構和法律；君主是不許專制的。此外，中國獎勵農業，給成績優良的人民以官爵，歐洲君主應向中國學習。伏爾泰又讚美說，孔子重視道德甚於宗教，「儒家真了不起。儒家不迷信，也沒有愚劣的傳說，沒有侮辱道理和自然的教理。」

在十八世紀的思想家中，除孟德斯鳩和盧梭之外，大都非常讚揚中國文化。他們之所以讚美中國，是為擁護啓蒙思想與理性主軸。另一方面是為豐富歐

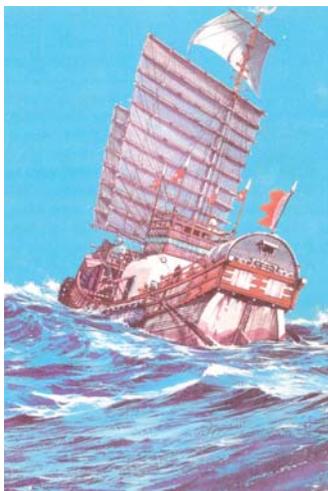
洲的思想內容，才儘量吸收中國的文化、思想與經濟理論。表述的中國文化，帶有明顯的理想化色彩。但是，中國哲學對於十八世紀歐洲啓蒙運動思想體系的完善確實發生了不可忽視的作用。法國學者戴密微高度評價這一東方哲學流向西方的現象。他認為：「從十六世紀開始，歐洲就開始了文藝批評運動，而發現中國一舉又大大推動了這一運動的蓬勃發展。」

中國哲學對於歐洲的影響並不侷限於十八世紀。從十九世紀中葉開始，歐洲加速了同中國的文學、藝術、哲學的融合。就德國而言，十九世紀末葉至二十世紀初年間，出現一種可稱之為「東亞熱」的思潮，第一次世界大戰後出現的歐洲文化危機，使不少知識分子再次把目光轉向東方，希望在東方文化，尤其是中國哲學、文學中去尋找克服歐洲文化危機的辦法。德國馳名全球的社會哲學戲劇家布萊希特，便專注於對中國古代哲學的研究。

中國傳統哲學在十九世紀的俄國也頗有影響，俄國文豪托爾斯泰對中國傳統哲學便極感興趣，他研究過孔丘、墨翟、孟軻等中國古代哲學家的學說，而對老子著作的學習和研究則持續到暮年，他曾說：「我被中國聖賢極大地吸引住了，……這些書給了我合乎道德的教益」。他認為，孔子和孟子對他的影響是「大的」，而老子的影響則是「巨大的」。托爾斯泰主義的核心「勿以暴力抗惡」，在很大程度上便是得到老子「無為」思想的啓迪。

8-7 大航海時代中國陶瓷器的設計風華

精美的中國瓷器在世界上擁有極高聲譽，受到各國人民的廣泛歡迎。古羅馬人即有因不解中國瓷器的材質與做法，而以蛋殼或貝殼搗碎去形塑的趣事發生。



左：宋代貿易船，滿載中國商品航向大海。宋以後，中國瓷器已大量運銷國外，甚至間接傳播到遙遠的非洲。

右：中國與歐洲雙邊貿易圖。



繪上中國官員的歐製瓷瓶。



繪上中國壽字圖案的歐製瓷碗。



十八世紀歐洲的「中國商品市場」。歐洲統治階級先向中國訂造瓷器，到了十八世紀，歐洲人製瓷技術達到相當水準。



由一艘400年前在馬來西亞東部丁加奴洲外海海域沉沒的運瓷船上打撈起來的盤碟瓷器，多為明朝成化與嘉靖年間所製。

雖然自古以來許多民族都會用黏土燒製陶器碗、盤、甕等物品，但是精美的瓷器卻被視為中國人獨具的智慧的產品而受到讚譽。正因為如此，中國在英語中稱為China（即英語中瓷器china之意）。China的雙重意義鮮明地標示了中國作為「世界瓷國」的獨特地位。南宋紹興二十四年（1154），阿拉伯地理學家埃垂西（Eletrisis）著書說：「中國面積很大，人口極多。……藝術作品中以繪畫和瓷器為最精美。」南宋乾道七年（1171），埃及王薩拉丁用四十件中國瓷器贈給大馬色國王努爾埃丁，此又說明中國瓷器是極為外人珍視的物品。宋以後，中國瓷器已大量運銷國外，甚至間接傳播到遙遠的非洲。西方人看到中國瓷器精巧的製作，美麗的圖案和豐富的色彩，讚嘆羨慕備至⁵²。

在本書第七章第一張附圖中已看到一四九〇年西方文藝復興時期的畫作，三位東方賢士向新生的小耶穌獻上中國的青花磁碗的畫面；可見得中國瓷器在當時歐洲人心目中的份量。而據說不遠千里迢迢來到中國的馬可波羅之前也見過中國瓷器，但中國製瓷技術到十五世紀後半期，才傳到馬可波羅的家鄉威尼斯，為歐洲造瓷歷史開關了一個新紀元。中國磁器的優美促使不少外國商人來到中國購買大量瓷器品，然後販售到西方各國以追逐利潤。

明萬曆三十二年（1604），葡萄牙船加塞里那號載去了各種各樣的瓷器。萬曆

52. 馮天瑜、周積明，1992，《中華文化的奧秘》，臺北市：理藝出版社，頁141。

四十二年（1614），東印度公司的克德蘭德號載去碗、碟、盤等六萬九千零五十七件，值荷幣一萬一千五百四十五點一一弗拉倫（荷幣值）；歐洲統治階級還向中國訂製大批瓷器。「太陽王」法王路易十四命宰相馬札蘭（Mazarin）創立「中國公司」（Compagnie de La China），派人到廣東訂做帶有法國甲冑、紋章的瓷。俄國彼得大帝也在中國訂做瓷器，故宮博物院有康熙年間景德鎮製造的五彩茶罐，上有俄國雙鷹國徽，便是這時製造的。英國瓷器發展得最晚，所以更大量吸收中國瓷器。十八世紀輸往歐洲的中國彩瓷器，約在一七二〇年代（康熙晚年）燒製成功並展開它的全盛期。從此由彩瓷替代盛行了長達三百年的青花瓷器，成為中國新興瓷器的主流。清康熙十二年（1673）英人維岱爾（Veddel）在廣州收買中國特產，其中瓷器就有五十三箱，比他所收買的綢緞，幾乎多過兩倍⁵³。美洲、非洲、澳洲也都有人直接來中國購買瓷器，而中國的相關藝術與設計遂伴隨著瓷器輸出而傳到世界各個角落（因為瓷器上展示了中國居室、服飾、繪畫、人文風情……等等的設計形式）。

中國陶瓷器之外銷，自唐以來千百年未曾中斷。十八、十九世紀時，諸多西方國家湧至東方，且在東方活動並展開東西文化的交流。中國歷經中英鴉片戰爭、八國聯軍等多次戰爭之後，被迫先後開放了大陸以及臺灣幾個港口，因此外商更加雲集。尤其香港對外開放早，外國商船紛紛東來，把中國瓷器、茶葉、手工藝品和生絲等大宗商品以接力方式，輸往海外地區出售；瓷器以中國江南、沿



明代青花瓷鑲嵌英國十六世紀的銀箍，1520年。



雖然十八世紀從中國學習製瓷技術，但今天西方所燒的瓷器品質佳、藝術性亦高，其硬度甚至可承受重1.6公噸積架跑車的重量（英國Wedgwood咖啡杯）。



英國的臺夫特陶器（從1630年的瓷盤到右下角1760年的茶壺）

53. 馮天瑜、周積明，1992，《中華文化的奧秘》，臺北市：理藝出版社，頁142-3。

海窯址生產者為主流，運往地區包括世界全域。荷蘭東印度公司自一六〇二年至一六八二年止約八十年的時間內，輸往歐洲的中國瓷器數量遠超過一千六百萬件。中國瓷器所到之處，不僅掀起一陣「中國風尚」之熱潮，其對世界陶瓷史所帶來的巨大的刺激與影響，更是勿庸贅言。

然而，性質上易碎陶瓷器之遠洋運輸是一件費時、吃力之事。比起其他貨物，瓷器類物品的搬運的確不便，運往歐洲後的中國瓷器成本變高是意料之事，因此十六世紀中期起，隨著中國陶瓷器流行的風潮，義大利Faenza廠也仿製中國瓷器，時間愈往後愈呈現出屬於自己的風格，然而這種現象不限於義大利，其他如西班牙、葡萄牙、荷蘭、英國、德國、澳洲等國家亦雷同。

歐洲人自十七世紀開始自歐洲派遣傳教士到中國景德鎮等地學習製瓷技術；然而，到了十八世紀，歐洲人製瓷技術不僅達到相當水準同時也有迎頭趕上的現象，因此乃在當地建窯，開始燒中國趣味之白瓷、青花瓷、彩瓷等；所燒瓷器品質佳、藝術性亦相當高。許多作品逐漸脫離初期的中國風味而建立自己的風格或自成一家，在陶瓷史上獲得極高評價與肯定，從此作品成為收藏家愛不釋手的對象。

日本學者三上次男稱，中國彩瓷之外銷除了海上瓷器絲路之外，還有陸上瓷器絲路也不示弱；早期貿易以陸路盛於海路，至唐中期以後則海路興盛，遠至非洲也發現中國唐朝至明清的陶瓷器。十八世紀以前的外銷瓷器貿易市場多半由中國佔據，然而日本人自十六世紀起不但學會如何燒製瓷器，而且後來居上，也能燒出非常美麗的瓷器，在歐洲瓷器市場上逐漸顯示實力，徐徐地替代中國瓷器的地位，成為市場的新寵，受到歐洲皇室、權貴的喜愛，其影響延續至今。

歐洲學者喬治·薩維奇在一九七七年版《英國大百科全書》中特意指出：「陶瓷在全世界，再沒有像在中國那樣，具有如此重大的意義；而中國瓷器對於歐洲後期的陶瓷的影響至今還是很深的。」美國學者德克·海德也說：「雖然從此以後在歐洲和其他地方生產了大量的瓷器，但是，在瓷器之鄉以外的地方，還從來沒有過甚麼工藝品可以跟中國陶瓷工最出色的製品相媲美。」

這一項中國老祖先所成就的科技與藝術之結晶，曾是舉世歡迎的經濟產品，同時也是令人愛不釋手的藝術作品。但因耽溺於往昔之榮耀，逐漸被起步雖晚的日本青花瓷器和彩瓷後來居上，且逐漸替代昔日的中國瓷器地位，成為歐美人心目中的新寵。

8-8 新藝術（Art Nouveau）運動中的中國情調

由於中國工藝品的幫助，才能夠使歐洲試圖發展一種造型語彙，創造出一個嶄新的（洛可可）設計時代。但由於接著發展而來的復古主義運動，使追求新造





英國印象派作品〈夏日〉，John Arkinson Grimshaw 作，畫中可見新藝術時期仍喜用中國瓷器作居家擺設。



1860年以來，英國社會流行追求自然，受中國及日本藝術之影響大為增強（中國藝品的在十九世紀歐洲的居家擺設，仍是時髦的裝飾）。

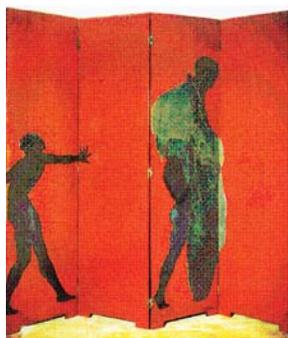
形的努力中斷了近一百年之久，直到十九世紀新藝術運動又從法國、英國、荷蘭及德國等地方再度興起，重新發展已經早在洛可可時期所奠定的造形語彙。因此，從某一角度來看，新藝術運動本質上是洛可可的延續；尤其新藝術運動中，更加入了日本工藝品的影響。如果這種假設成立的話，我們不難看出洛可可式樣的發展與現代建築發展之間間接關係。

新藝術運動中，自然形式的素材，尤其是植物的有機形式是主要造形語彙的來源。拉斯金（Raskin）的自然主義，將自然視為一切藝術創作之根源，並非一種革命性的觀念；其實它不過是十八世紀師法自然之延續與再詮釋而已。新藝術運動已經慢慢從拉斯金的自然主義脫離，而逐漸接近中國人對自然的態度。在此，自然變成一切藝術的泉源，但並非直接模仿自然形式，而是透過選取與剪裁而創造一種新的想像中的自然形式。這種對自然的新的態度，其實早在十八世紀英國自然庭園運動中曾被討論且表現過；但新藝術的樣式更接近東方的師法自然，並非偶然。其實早在一八六〇年以來，英國上流社會及文化藝術界受中國及日本藝術之影響，流行追求陽光、空氣與自然的熱潮大為增強，因而進一步了解東方的藝術原則，尤其是自然形式的裝飾性表現。當時的英國建築師伏以西最能表達當時對自然態度的改變；他曾說「師法自然當然是接近其根源，但面對一棵茂盛的植物，我們必須經過一種選擇與分析的過程。自然形式必須簡化成為純粹的象徵形式。」話中充滿中國自然觀的影響。

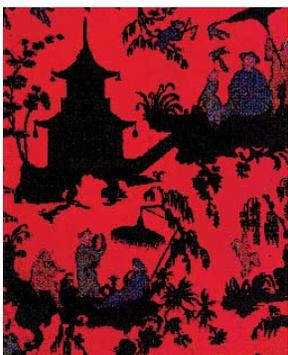
為了表現輕巧的形式，新藝術運動通常採取簡化的線條。由此看來，洛可可式樣以及後續的新藝術運動，皆對追求輕巧形式的現代建築提供了許多線索及鼓



1. 麥肯托胥著名的家具設計亦可以看出中國及日本影響的痕跡。
2. 格拉斯哥派（麥肯托胥）的室內設計作品可以看出受到中國及日本的影響。
3. 麥肯托胥（Charles Rennie Mackintosh, 1868-1928）



具中國風味的Art Deco屏風設計



192、30年代的Art Deco風格仍然引用不少中國的語彙（壁紙圖案）

舞。像伏以西、麥肯托胥等人的裝飾及室內設計中可以看出中國及日本影響的痕跡。尤其英國新藝術建築師麥金托胥的作品更顯出一種新的形式語彙—「面」的強調；這種有意製造出來的面的對比效果，造成新藝術建築新的審美價值，表現出輕巧高雅的風格。又如伏以西地氈設計，和Merris沉重的設計有所不同，表現出輕巧與優雅的特質。像他在一九〇〇年於Hertford Shire所設計的住宅，內部輕巧而乾淨俐落的設計給二〇年代現代主義建築大師們不小的震撼。麥肯托胥的室內設計也同樣表現出輕巧優雅的特色，如在一九〇〇年於Glasgow所設計的住宅內部更顯示出日本的影響。這種輕巧性一方面來自於新的材料與新的營建技術，另一方面也來自於從十九世紀中葉以後延續洛可可的中國風而增加的中國與日本工藝品的影響。

中國的二度空間的形式語彙又在新藝術中扮演極為重要的角色，而最後變成建築上的新的形式語彙。法國的新藝術可以看出直接或間接與洛可可藝術的關係，如Emile Galle及Louis Majorelle 的裝飾藝術，也是以二度空間為其特色，甚至在表現方面超過洛可可的作品。荷蘭的新藝術裝飾，也以二度空間為其表現手法的特徵，如Willem Dijsselhof之裝飾藝術、布料設計等在平坦表面上附加豐富的主題，顯示出中國及日本裝飾藝術的影響。對此，一位批評家於一八九八年如此評論道：「在Dijsselhof所有作品中明顯地看出外來影響；他的木雕裝飾受到波斯藝術之影響，而其他織物設計則顯示更

多中國及日本之影響。」

由此看出，現代建築一個重要構成要素—平坦面的發展，多半因為自洛可可時代以來，受中國及東方藝術影響而發展的新審美元素，再經新藝術繼續發展成熟而來。



繪有中國山水圖案的Art Deco風格收音機設計。



著名的好萊塢影城中的「中國戲院」。又是一個對中國建築結構一知半解的設計。



8-9 汲取中國養分的西洋近現代藝術家

到了二十世紀初，西方現代派藝術家，也從東方思維中汲取養分，為所謂西方藝術開拓了全新的視覺面貌。米羅、保羅·克利、馬休、波洛克、克萊因、哈同……等大師的作品富含豐富的東方基因自不待言，馬休等人甚至坦言他的藝術受到東方書法的啓示；更早的野獸派巨匠馬諦斯（Henri Matisse）也是從東方的裝飾圖紋（特別是中國藝術）中汲取東方的啓示，賡續其野獸派風格而進入其「裝飾風格」的時期，則恐怕是一般人較不熟知的。

當然，在戲劇領域亦有不少受到中國精神內涵影響的西方藝術家。譬如以「陌生化」（Allusion）戲劇理論聞名於世的德國哲學戲劇家布萊希特（Bertolt Brecht, 1896-1956）即深受中國京劇的啓發與影響。布萊希特對中國古代哲學投



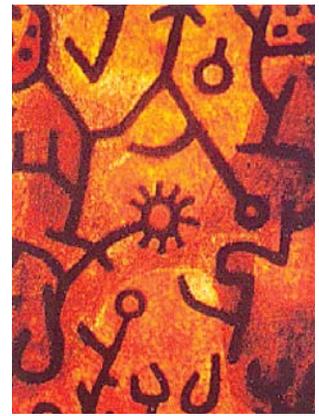
米羅 (Joan Miro)



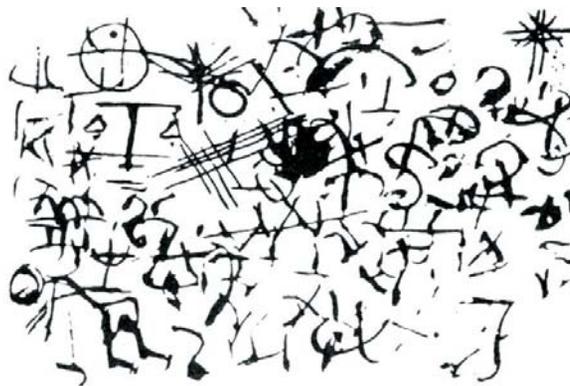
米羅〈猛禽〉，1972年。



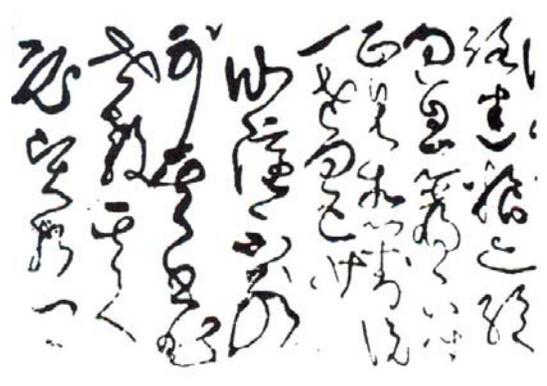
保羅·克利 (Paul Klee)



保羅·克利，〈開在岩石上的花〉，1940年。



保羅·克利，素描，試與右圖張旭狂草比較（左右圖係林惺嶽輯錄）。



近代西方抽象藝術受中國書法之影響十分巨大（圖為張旭狂草書法，公認已達草書的極限）。

注了相當深入的研究；他十分讚賞墨家哲學對於解決個人與社會和諧的探索。墨子「非攻」、「兼愛」等思想常被布萊希特所援引；而老莊學說中修身治國的哲學理論，如所強調的「柔弱勝剛強」的事物發展規律也為布萊希特所特別關注。中國哲學不僅給布萊希特與德國表現主義戲劇家的哲學論爭提供了有力的論據，而且大大開拓了他的哲學眼界，推進了其哲學思想的深度與廣度，使他從一個歐洲學者變成了一個世界性的文化巨人。同時，以農立國的中國是依據自然法的原則而成為富庶的國家，中國的君主只依據國法行使所規定的主權；是一種自然心法。而西方君主則以剝奪國民的主權，並向國民施展高壓的統治權，是非合法的專制政治。所以他對中國的農業政策極其稱讚。

由於受東方文化影響的近現代西洋藝術家極多，筆者選擇性的介紹馬諦斯等數位為代表。



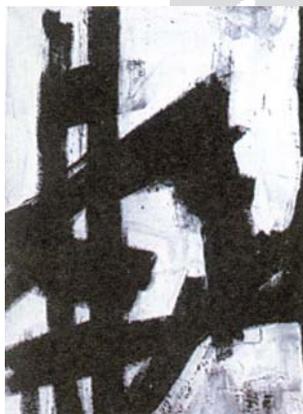
西方抽象藝術深受中國書法之影響，圖為哈同（Hartung）作品〈T1980-R9〉。



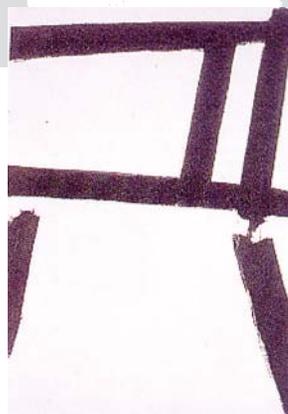
波洛克（Pollock，1912-62），他的行動繪畫（抽象表現派）深受草書藝術影響。



波洛克以快速且急性的手法在畫面上潑彩。



克萊因（Franz Kline）〈紐約〉，1953年。



克萊因，〈白色的形狀〉，1955年。

8-9-1 馬諦斯藝術中的中國基因



馬諦斯 (Matisse, 1869-1954)

馬諦斯 (Matisse, 1869-1954) 浸淫中國藝術相當長久，他不僅收藏大量中國藝術品——包括許多青瓷、青花瓷、一個嬰兒形中國枕頭、一尊石英佛像，一尊水晶佛像以及花瓶、圖章等，甚至還有一方匾額 (《清廉南川》)。除了上述藝術品的視覺性、直覺性刺激外，更深刻、豐富的精神和靈感來源，則是他在中國主要的美學理論思想裡所做的探究。當然，他的「中國」知識主要還是透過視覺的，這股強烈持久的興趣使他在現代藝術中另闢見解，成為馬諦斯創作泉源中充沛的、綿延不絕靈感的潛流；總之，在他的創作思維中，是和中國智慧息息相關的⁵⁴。

試觀馬諦斯的作品，一九一九年為《夜鶯之歌》(Le Chant du rossignol)⁵⁵創作的舞台佈景和服裝，是他表現中國主題最重要的作品。舞台劇取材自安徒生的童話故事，描寫一位中國皇帝因為聽了夜鶯歌唱而痊癒的故事；舞台上滿是龍、虎、面具、中式華蓋等各種中國圖形，而舞者則飾演中國朝廷裡的文武官員。馬諦斯為了這個設計曾到巴黎、倫敦以及大英博物館等中國藝術品部門進行研究。

中國書畫中的「線條」是馬諦斯最感興趣的。中國藝術中的情感線條給予馬諦斯無盡的啓示，帶給他線條「賦予空間」的根本性的啓示——即以線條隨心所欲的構成，寄予藝術家的情感，達成再創的「表現空間」。這個來自中國的思維跳脫了自十五世紀文藝復興以降，一直主宰歐洲藝術的美學基礎；中國的線條並不



左：馬諦斯《黃底頭像》，1952年，中國毛筆與墨汁畫。馬諦斯一直都是通過與東方中國心靈的對話來指導，龐畢度藝術中心藏。



右：馬諦斯《夜鶯之歌》(Le Chant du rossignol) 哀悼服設計，1919年，日內瓦藝術及美術館藏。

54. 郭藤輝，2002.12月號，NO.113〈馬諦斯的中國風〉，《歷史文物》，頁10。

55. 這齣芭蕾舞劇是由俄國芭蕾舞團團長迪亞古雷夫 (Diaghilev) 在倫敦指導演出，配上史特拉文斯基的音樂演出。雖然他失望於本戲並未從中國文化中汲取藝術生命力的涸注，真正展現中國美學啓發的靈感，而致喪失了內在的生命力；但從今天的角度觀之，仍是難得之作。

試圖客觀地表現事物的外貌，或事物所謂無法觸及的本質。它展現了一股內在之氣，這股內在之氣，表現出構圖上的微妙力量與內在生命力，使整個空間充滿生機⁵⁶。

馬諦斯在四〇年代開展了著名的剪紙藝術，在這個極其重視線條與構圖的藝術形式中，馬諦斯一直都是通過與東方中國心靈的對話來指導。這個說法亦可由其與朋友的書信中窺見；信中他提到兩種描繪樹的方法：「一是傳統描摹，另一則是透過對樹的冥思而激發的情感，就像中國畫師常對學生所說一般，畫樹要有與樹一起往上生長的感覺；而我就是這麼做。我並不是去追根究底，而是全心全意地投入。」馬諦斯從中國汲取養分，形塑在「色彩」與「空間」問題上的思辯，並作了總結性的革新。他成功追求一個經過感覺和想像力轉化過的詩意空間，而以「抒情性」、「表現性」、與「自發性」的創作特質，創造了革新的藝術風格。

8-9-2 後現代藝術家的中國因緣

我們再舉若干浸潤於東方文化、默默耕耘的近代西方藝術家；作為在一九五〇年後成為世界藝術中心的強國（美國）而言，下面的例證值得鼓舞。

美國是民族文化的大熔爐，在發展成目前獨立的本型以前，都是大量地從歐洲的傳統中汲取養分。然而在五〇年代以後，亞洲文化在拓展美國藝術視野方面，扮演逐漸升高重要性的角色。例如抽象表現藝術家法蘭茲·克萊因（Franz Kline）和阿道夫·葛特列伯（Adolf Gottlib）的筆勢繪畫，暗示著禪畫和中國書法；而克里福特·史迪爾所表述的英雄式苦痛掙扎，又似乎藉著位於禪學中心哲思的「頓悟」來顯現他們。特別是太平洋沿岸的美國西海岸當代藝術，由於與亞洲的聯繫密切，而亞裔移民也在加州立足生根，故特別明顯受到中國的影響。像馬克·托比（Mark Tobey, 1890-1976）、莫里斯·葛瑞夫斯（Morris Graves）和山姆·法蘭西斯（Sam Francis）等主要的藝術家們，也早已承認他們具高度原創性作品的來源是東方。

下面我們選擇八位由遠東源頭汲取美學養分的藝術家並以其作品說明，分別是：畫家馬克·托比、攝影家韋恩·布洛克（Wynn Bullock, 1902-1975）。陶瓷雕塑家亞德利安·塞克斯（Adrian Saxe）和理查·懷特（Richard White）、畫家瑪麗·希克斯（Mary Hicks）和蓋·威廉斯（Guy Williams）、攝影家羅勃·葛蘭·凱洽（Robert Glenn Ketchum）及後現代音樂的先知約翰·凱奇（John Cage）等人。

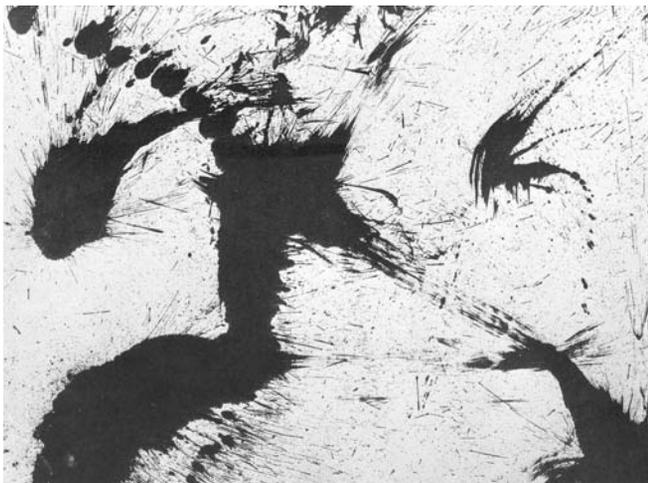
56. 郭藤輝，2002.12月號，NO.113〈馬諦斯的中國風〉，《歷史文物》，頁15。

馬克·托比是美國藝術家為化解東西衝突觀點—東方的直覺論對西方的經驗論—所作努力中著名的創始者。他被認為是抽象表現主義——一項將當代藝術世界的中心由巴黎移往紐約的先驅人物。他先追求結合科學與所有宗教的信仰，他曾廣遊歐、亞，並到中國學習書法和在日本禪院中修習佛家禪學。托比在歐洲及紐約獲致成功，並在西部的美國倍受尊崇，不僅認知他符號式抽象的特質，同時也認知他那橫跨太平洋的視野。一九六二年六月當藝術論壇雜誌創辦於洛杉磯時，編輯們以一篇文章向托比致敬：「西海岸檢視太平洋和更遠處以至東方……托比是一位在威斯康辛州出生的最偉大的東方毛筆畫家……。」他寧靜、冥想的繪畫，充滿細微的變化和心靈的光芒，影響了許多年輕一輩藝術家的風格，更重要的是一他們的精神⁵⁷。



馬克·托比 (Mark Tobey)

韋恩·布洛克的攝影很顯然納入了東方對於不固定空間的觀念，加上他對於太平洋的綺思幻想，而創造出獨特的風格。濛濛的相片中嶙峋的山石樹木及人造建物經常浮現於如波似浪的霧裡，或是迷漫朦朧的大氣中，使人聯想起中國的山水畫。布洛克也經由加長或多次曝光和重疊影像技巧來表現時間度量空間的概念。他傾向於暗示一種含混的、無限制的、無盡無涯的預示境地，能邀觀者從事一程任憑直覺的導航之旅，而取代西方傳統的描寫某一實際的空間；由此發展出



馬克·托比，〈空間儀式第一號〉，水墨·棉紙，1957年。



韋恩·布洛克 (Wynn Bullock) 〈雪崩湖盆地〉，攝影，1974年。

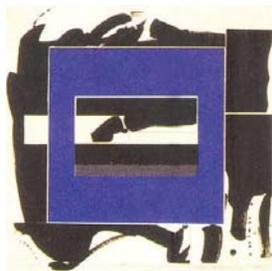
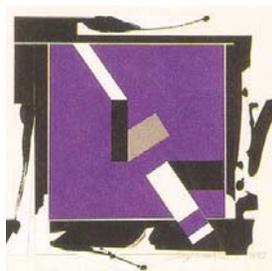
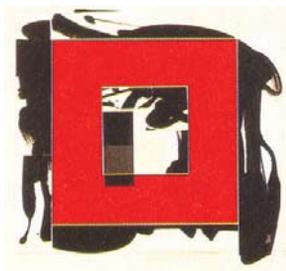
57. 蘇珊·蒙克尼克，民77年，〈中國文化影響下之美國西海岸當代藝術〉，《中國文化影響下之美國西海岸當代藝術展》，臺中市，臺灣省立美術館，頁10。

一份具宇宙和諧的單一性。羅勃·凱洽則被認為是屬於浪漫傳統的風景攝影師，雖然他的作品也包涵社會性批判和全然視覺的詩意，以及自然醉人的景色，他的作品看來深受日本與中國繪畫的影響。他運用峭急的對角線突進佈局，生動的對比，幾乎難以覺察的細微變化和智巧的安置獨一的樹木或單一的枝幹，全都說明了中國的影響。基本上，是那份輕靈曼妙的感覺和一份絕對平和的安定感賦予凱洽西方式的風景一種東方的面貌；凱洽作品中顯示出一種天人合一的境界。

瑪麗·希克斯在她水彩花卉畫中亦將自然以一種提昇感受性的方式表達。這些精緻作品裡的形象，彷彿自由地浮游在一個溫和、朦朧的空間，她的主題可能摘自於中國傳統屏風或扇面，而表現的形式則借自卷軸及摺屏。但是，真正賦諸希克斯水彩畫靈感的並非直接源於繪畫，而是她引用林語堂所著「生活的藝術」一書中的文字，喻示一種自然（和藝術觀）對生靈間的相互關係所表達的銳利關注。而蓋·威廉斯的藝術看來好似擊掌間忽成之作。硬邊、純一色彩和明亮乾脆的風格，畫在剪紙上的圖形彷彿在極高度自信下因適逢其時而躍生成形。這種頓然成形的權威效果較接近禪宗頓悟的觀念。但是威廉斯的作品是一項奧妙的東西



瑪麗·希克斯，〈銀杏與飛燕草〉，水彩、紙，1987年。



左：蓋·威廉斯，〈方站12號〉，畫裁紙，1982年。
中：蓋·威廉斯，〈方站6號〉，畫裁紙，1982年。
右：蓋·威廉斯，〈方站13號〉，畫裁紙，1982年。

方美學的結合，圍繞他作品〈方站〉周邊的點滴和富涵靈氣的毛筆筆觸，類似禪畫的神來之筆，使中間的方塊和折疊的圖形融入西方的繪畫平塗和幻覺假象的意念之中。

陶瓷雕塑家亞德利安·塞克斯和理查·懷特兩人以其強烈的敏感度，對受到東方大幅度影響的西方陶藝作了重要洞察。塞克斯是一位後現代主義者，他的創作指向遠東風情。作品中他以扭曲的羚羊裝飾於瓶頂的仿作瓶，暗示康熙年間的中国瓶，並能夠將瓷器，粗陶器，或者樂燒合併為一件作品，自由地引用裝飾性圖式，充分展現了後現代多元結合的功力。而理查·懷特的粗糙的人像雕塑有一種純樸入世的感覺，懷特直接從一九七四年西安出土的秦始皇陶俑軍隊的圖片獲得靈感。這些真人尺寸的卒俑可謂一個震撼人心的奇觀，參觀者一再地為當時熟

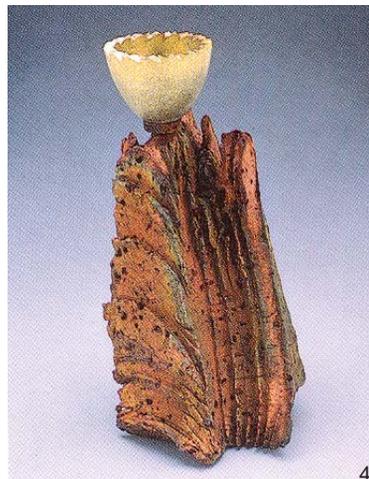


1. 塞克斯，「無題羚羊瓶」，瓷，樂燒，1985年。
2. 塞克斯，「茄型茶壺」，瓷，1982年。
3. 塞克斯，「無題羚羊瓶」，瓷，樂燒，1985年。
4. 塞克斯，「碗和座」，瓷和樂燒，1987年。

(1-4 圖：國立臺灣美術館)



艾德利安·塞克斯
(Adrian Saxe)



3

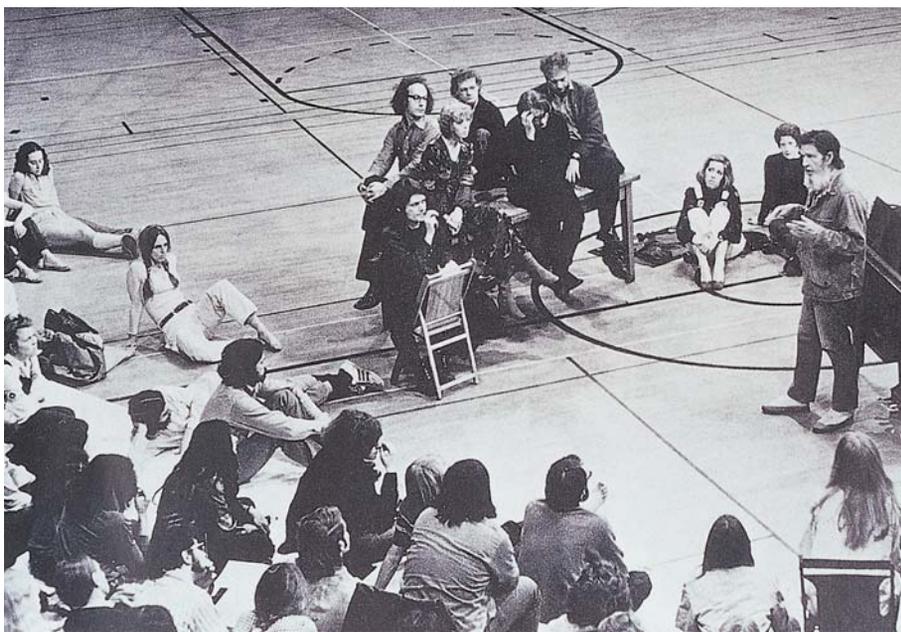
4

練的技術，不同族裔大規模的呈現而嘆為觀止。然而，懷特並未苦心經營那些中國墳墓的卒俑，他也不曾順應先人風格的型式，反而創作未盡完美的坐像，有著奇特的、冥想的風儀。這些哲人、巨擘可能是新出土因歷史悠久而生鏽了的人物。我們無從查證他們的身份，只能接受他們來自另一時空的沈默化身——一種通向過去的迷惘環接。此外，生於一九五二年，自學有成而獲得國際聲名的義大利藝術家法蘭切斯哥·克雷門第（Francesco Clemente），他深諳中國傳統水墨畫「留白」的意境，也了解中國人「寫意」（Ideogram）的意涵；凡此均使其作品風格詭異、變化多端⁵⁸。

在音樂領域亦有頗多受到中國精神內涵影響的西方藝術家。如美國後現代主義的先知約翰·凱奇（John Cage）即深受東方禪宗思想啟悟，並師承杜象的藝術精神而發明了著名的「偶發音樂」（happening music）。在後現代主義藝術特徵中的不確定性所產生的隨機性、偶發性與東方「禪宗精神」有著內在的一致因素，他的音樂創作概念絕大部分都具有這種特質。禪宗追求的境界是萬物同一，梵我合一、心物合一、一切皆空。在此境界裡，弓不是弓，又是弓；牛不是牛，又是牛，物與物之間無本質區別，物質與精神無明確界限。禪的目標是把握生命的中心事實，在意識尚未覺醒的地方，捕捉人生具體自由各方面的價值。約翰·凱奇



理查·懷特，〈塵世〉，低溫釉陶，1987年。（圖：國立臺灣美術館）



約翰·凱奇（John Cage）深受東方禪宗思想啟悟，而發明了著名的「偶發音樂」（happening music）。圖為他在黑山學院授課情形。

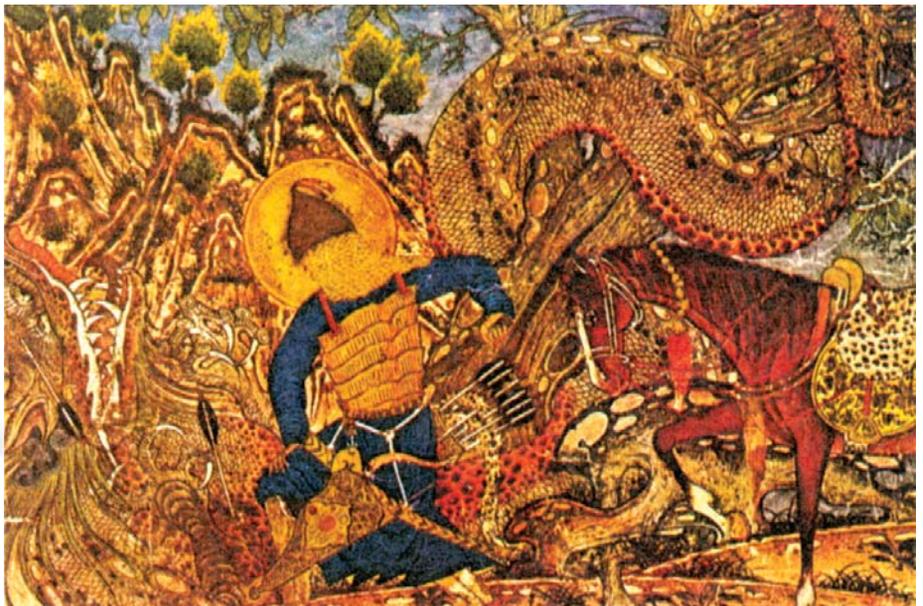
58. 蘇珊·蒙克尼克，民77年，〈中國文化影響下之美國西海岸當代藝術〉，《中國文化影響下之美國西海岸當代藝術展》，臺中市，臺灣省立美術館，頁12。

顯然是得之於鈴木大拙教授的禪宗思想，成為美國五〇年代後現代主義藝術發展的源泉。禪與達達（凱奇的另一個精神導師即為杜象）正是他產生後現代主義音樂的兩個根源。

8-10 小結與其他迴響

十八世紀是歐洲社會變革最大的時代。從啓蒙運動至浪漫運動、工業革命，無一不對歐洲社會帶來極大的變化。從建築與藝術領域來講，也是受到極為廣泛的外來文化之影響，其中影響最大的外來文化就是中國。洛可可的中國風與英國的庭園革命是其中最好的明證。

許多建築史家都同意，現代建築運動的根源可以追溯到十八世紀中葉，也大約和上述的洛可可中國風同一時期。但一般歐洲藝術史將洛可可和現代建築的關聯一筆抹殺，尤其對現代建築及藝術之影響全盤否定。事實上，從十八世紀英國庭園運動及洛可可之中國風，均直接、間接地影響十九世紀及二十世紀初的一些藝術原則之發展，尤其是新藝術運動。現代建築早期所標榜的非對稱空間組合、平坦面之運用等，並非肇始於新藝術運動，而是從洛可可中國風以來陸續發展的結果。歐洲近代建築史中隻字不提中國文化對現代建築發展的影響，則明顯偏於以歐洲為中心的歷史觀；而本書內容對匡正這種史觀，必有所助益。以下本書再羅列數項中國設計對西方的影響。



波斯的〈門龍圖〉細密畫，此畫受到中國繪畫強烈影響，十四世紀。



阿拉伯商人在伊斯蘭教崛起之前和東方已經有了接觸，在早期回教作家的作品中偶然會提到中國畫家，從這些文獻中可以發現他們對於中國藝術相當熟悉。因此在十三世紀蒙古人入侵之後，中國藝術的影響成為伊斯蘭藝術主要的因素。這種中國影響，在蒙古人統治下的波斯插畫手抄本中尤為顯著，它們都是在十三世紀以後產生（像〈夏日的風景〉）。在三百年以前，中國宋朝的畫家創造了一種具有深遠空間感的風景藝術，宋朝山水畫中那種被雲霧籠罩的高山和奔放的泉水，充分地表現出一種不被人類束縛，充滿詩意的自然。蒙古畫家可能很熟悉這種傳統，中國山水中許多重要的特點都能再度出現在這些畫家的作品中。這一類蒙古畫家的風景圖有否傳到歐洲？實際的情形我們不知道，但這並非不可能，因為西方風景畫在古代古典時期的晚期已經沒落，然而卻在此時又再度流行起來。

某些伊斯蘭插圖明顯地看出受中國藝術的影響，使得我們對伊斯蘭插圖手抄本繪畫的傳統觀念改觀。圖例中描繪兩個戰士在原野上搏鬥，這不是一張上了顏色素描的草稿，而是一張具有野心的構圖。畫面上每個角落都經過仔細的處理，這位藝術家以插畫故事的主題作為出發點，他將大部分的精力集中於後面山水的背景，而把圖中的動作作為次要的敘述。這位畫家可能非常欣賞中國的山水畫，因為圖中那種優雅、細緻地處理岩石、叢樹和花卉的手法，充分顯示受到遠東藝術的影響⁵⁹。



泰國皇闕中充斥不少中國趣味的雕像，圖為筆者與神采飛揚的「中國文臣」雕像，身後為清官造型小像。



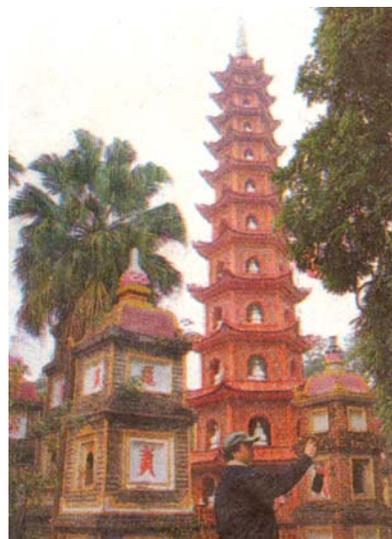
泰國皇宮中的「中國武將」雕像（文臣武將俱為中國明朝「神道石刻」風格）。



泰國皇宮中的仿中國「匾額」（文字為泰文）。

59. H. W. Janson 著，曾培、王寶連譯，1980，《西洋藝術史》，臺北市：幼獅文化公司，頁24-25。

傳統中國藝術與設計形式對世界許許多多國家與地區有著十分巨大的影響，韓、日自不待言，越、緬、泰、寮、不丹、琉球……等，均不同程度濡習了中國的文化，不丹王國的國旗上，迄今仍沿用「龍」的形象；本研究礙於篇幅，無法一一羅列。僅附上數張筆者親赴泰國皇宮及越南所蒐錄的圖片，圖中顯示泰國即使在過去國力最強盛的時代，仍對於北方強權（中國）有著極高的仰慕，皇闕中充斥不少中國趣味的雕像與元素。這是民族的榮耀，吾人應珍惜並發揚光大之。



左：泰國皇宮中的「石獅子」，造型不若紫禁城的雄偉，但趣味橫生。
右：泰國即使在過去國力最強盛的時代，仍對於北方強權（中國）有著極高的仰慕，皇闕中充斥不少中國趣味的雕像（圖為皇宮中的「石獅子」）。

越南也是深受中華文化濡習的國家，圖為河內「鎮國寺」中的中國風情。



越南河內舊城區（Old Quarter）中著名的三十六古街，處處充滿華夏風情。