

图书在版编目 (CIP) 数据

风景与心 / (韩) 金禹昌著; 白玉陈译. —成都:
四川教育出版社, 2013.7

(东亚人文 100)

ISBN 978-7-5408-6358-6

I. ①风… II. ①金… ②白… III. ①山水画-绘画
研究-文集 IV. ①J211.26-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 161068 号

责任编辑 郑 鸿 特约编辑

装帧设计

责任校对 责任印制

出版发行 四川出版集团 四川教育出版社

地 址 成都市槐树街 2 号

邮政编码 610031

网 址 www.chuanjiaoshe.com

印 刷 四川福润印务有限责任公司

版 次 2013 年 7 月第 1 版

印 次 2013 年 7 月第 1 次印刷

成品规格 146mm×208mm

印 张 插页

定 价 元

如发现印装质量问题, 请与本社调换。电话: (028) 86259359

营销电话: (028) 86259477 邮购电话: (028) 86259694

编辑部电话: (028) 86259320

目 录

感觉与世界（代序）.....	001
风景与先验性构成	
——对韩国传统理想风景与场所的感觉.....	022
认识型与理想国.....	022
风水与理想国.....	031
《关东别曲》的仙境.....	045
郑敦的《金刚全图》.....	051
视角体系和认识体统.....	074
东方传统与平静的心	
——对东方画的精神与生活的随想.....	099
附一：《东亚人文 100 丛书》总目.....	125
附二：《东亚人文 100 丛书》100 种图书的选定过程.....	131

感觉与世界（代序）

绘画本身就是一个独立的客体，也蕴含着丰富多彩的世界。它如果不具有“画外之意”，那么绘画的魅力无疑会大打折扣，我们对绘画的兴致也有可能不复存在。但是绘画究竟如何能够对画面之外的世界有所暗示？对于这一点并不十分明确。

绘画只不过是色彩和一定的线条绘制出轮廓的集合体，但人们总是强迫自己在这些集合体当中读出实际意义。比如，在观赏二维画面时，想要把它还原成三维图画，这便是较为突出的倾向。不论在何种情况下，人类总是习惯地把观察到的事物进行归类、组织，这可以解释为人类对秩序的渴望，而且这种秩序必然与现实世界紧密相连。视觉体验绝不是感性印象毫无规则的重叠，物体在视觉中的呈现带有自己的特点，物体在一个视域中与背景形成鲜明的对照并得到显现。人类心理还具有在没有预料到的地方寻找同类面孔的倾向。对称性形态是被扩大的类似特征，人类的面孔也属于对称形态。因此上述现象

可以看作是人类对对称形态的心理敏感性，这一特征与诸多生命体带有对称形态的事实有关。人类之所以对对称形态表示极大的关注，是因为这对于人类的生存战略来说，是极为重要的。其他视觉体验的组织原理和特点，终究也是人类生存战略的延续。用诸多感觉到的意义的符号片断来构建想象中的现实世界，这本身就是视觉体验极为自然的倾向，这便是绘画体验具有深刻意义的根源。

绘画的现实指向性并非局限于写实性的作品。一幅画的色彩与线条即便完全与现实事物无关，但它也终究无法摆脱与现实世界的关联。绘画无论怎样，都是以感性的体验形式存在的，这一体验依然是建立在人类对现实世界的感性认识基础上。因此，绘画不论怎样都无法与现实世界割裂开来。这并不意味着绘画一定表现出某一事实或行动，也可能能够让我们唤起对感受的记忆，即对某种氛围或心情的回忆，而且这也一定会与现实世界产生某种共鸣。因此，绘画即便是非现实的作品，也具有现实指向性。所指的现实也并非色彩和形态相混杂在一起的世界，而是能够确定某一事物的世界。在这一点上，现实主义作品可称之为绘画的基本。

绘画的写实特征从东方传统绘画的历史上来看，并不局限于写实本身。刚刚我们已经谈到绘画的色彩、形态以及内含的意义，它们从生命体的生存角度上具有重要意义。具体地说，它仅仅指出了人类感受体验的根本，但是在更多的情况下，绘画还蕴含着比绘画本身更为容易解读的人性意义。许多绘画想要传达有关宗教、历史或道德方面的内容，即使是看起来像是模写的作品，也能够体现当时人们的宇宙观、道德观、社会观，如兰花或竹等。这些与古朝鲜社会贵族（两

班) 阶层的精神具有某种亲缘关系, 这已经成为了常识之一。

但是虽说如此, 此类模写都离不开能够辨认的的感觉的写实。那么, 由此又可进一步推断绘画作品中还存在着另一层次的意义。色彩与形态既然能够成为对人有意义的客体, 那么客体与绘画意义之间的关联, 不可能只是由艺术家个人想象出来的结果。进一步说, 那是以允许这种联系存在的、对现实世界的形而上学认识为基础的。此外, 也有不能让我们唤起对现实世界的任何想象的作品, 有时带有神秘色彩, 也可以说所有的作品背后或许都隐藏着神秘世界。然而在某些传统当中形而上学色彩更为突出, 东方画就是深深扎根于其中。文艺复兴以后, 西方画当中占据重要位置的是与宗教、英雄有关的内容。在17世纪荷兰绘画中占据重要位置的, 如同斯维特拉那·阿尔帕斯(Svetlana Alpers) 在其著作《描绘的艺术》(*The Art of Describing*) 中所指的那样, 是单纯的写实性的模写, 当然, 这也可以说是对日常人生的叙述。不论在何种情况下, 绘画深深扎根于我们的感知能够体验到的现实世界, 这一点是非常确定的。在这个意义上, 再现现实世界是绘画作品的基本命题。

即便所有绘画的基础是事实的再现或写实, 但这并不意味着对外部世界的简单复制。什么样的感觉标准以及他们之间的结合方式会构成绘画世界的基本条件, 这一点并不十分确定。但似乎存在着一定的限定性的条件, 这种条件是由太多要素之间的动态联系构成的, 因此很难用某一公式来表示。绘画具有不断发现的特点, 但是这并不是对每个人来说都是一个新的开始, 所有的体验都是独一无二的。每一个新的开始都需要在旧有的公式中代入新的变数, 因此这意味着旧有公

式的扩张乃至更新。但是绘画是存在于一定的传统中，也会形成传统，这一事实表明绘画的公式化并不是完全没有可能。但需要指出的是，即便存在这样的公式，那也不是静态的，而是具有一定的局限，但又具有允许无数变化的一个创造性母体的性质。

贡布里希（E. H. Gombrich）的《艺术与错觉》（*Art and Illusion*）是20世纪美术理论的划时代的著作之一。它的贡献在于分析并揭示出美术是多么依赖于特定的环境中形成的习惯。但是贡布里希的习惯主义并非源于对绘画事实依据的否定。如同上文所指，人类有一种本能，那就是不论既定的感觉的材料如何，只要具备一定的特征，就会把它还原为实际现实世界的一部分。因此绘画作品只要表现出一定的特征，就会被认读为是实际世界的一部分内容。当然这需要一定的解释、还原的技术。在绘画作品中找出具备现实世界一定特征的要素是怎样表现在绘画当中，这并非是容易的事情，需要具备“实施错误”的能力。即便是绘画依赖于传统习惯，但不存在把事实简单地再现于作品的方法论。这是由无数个“实施错误”构成的，而且也只能通过它们的集聚来接近作品，这构成了绘画的传统。如果绘画果真存在方法论，那便是承袭由无数实际技术积累而形成的传统的结果。

因此绘画传统与科学不同，它并不会产生不可替代的、不可反驳的知识体系或技法体系。这一点从以下几个方面可以得到充分的显现：绘画的历史并不是连续的发展轨迹，而是表现出对传统的继承与破坏、连续与断层，以及拥有一个新的开端。此外，世界上还存在多种绘画传统，在这一点上表现得更为突出。能够让人联想到现实世界

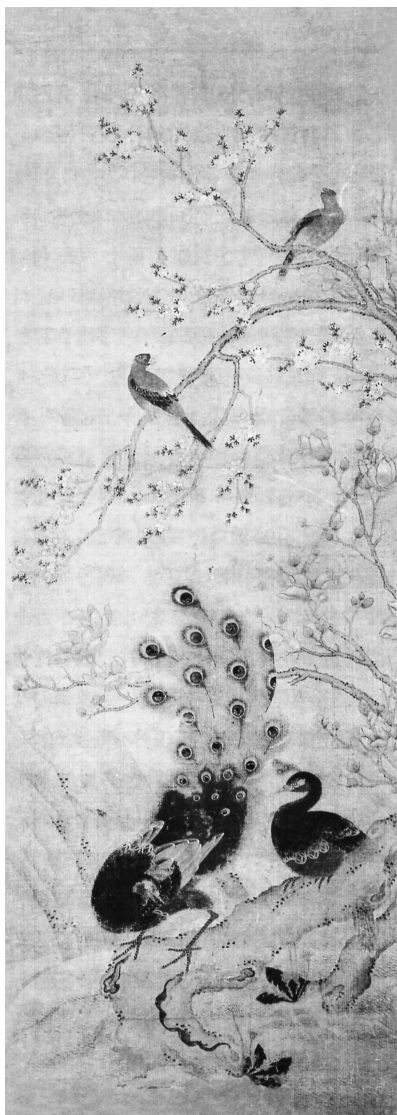
的某一特征和它积累体系的方法，可以说是多种多样的。但它们并非毫无规律可循，其理由之一就在于本文反复强调过的绘画的事实基础是现实世界这一点上。现实世界本身就是随着文化传统的不同而表现出多样的面貌，也会给人带来不同的体验，但是这种差异并不十分强烈，如果说事实性的基础源于人类的生物起源的话，就是基于此。

吉布森（J. J. Gibson）的思想构成了视觉心理学的一个重要基础，也让人对知觉的确定性产生了信赖。贡布里希对写实主义的确信在很大程度上是从吉布森的思想中得到了启发，但两者之间存在着微小的差别，这一点在绘画与现实世界的关系问题上表现得极为有趣。而且这种差异会为我们提供未曾想到过的新的角度。按照吉布森的观点，绘画完全是人为的创作。他认为把事实世界还原为由色彩和形态构成的二维世界——视域（visual field）本身就参杂了人为的因素。现实的“视觉的世界（visual world）”总是三维的，人类的生物性的理解能力不允许除此之外的视觉体验存在。因此如果人类用眼睛可以把世界看作是二维的世界，那就是在绘画传统中得到锻炼的结果。对此贡布里希的观点是，对世界的二维的视觉体验本身就构成了人类对现实世界认识的一部分，而且这会构成人类对现实体验的一部分。这一观点虽然在贡布里希的著作中并没有占据重要的地位，但在其著作《天空便是限定的世界：天空的穹窿与绘画视角》当中对此观点有十分明确的说明。^① 近处的风景反映于人的视觉当中是三维的世界，但

^① 参考 E. H. Gombrich, “The Sky is the limit: the Vault of Heaven and Pictorial Vision,” *The Image and the Eye* (London: Phaidon, 1982)。

远处的风景则会变为二维的。比如遥远的天空看起来像是浑圆的大饼形状就是如此，在天象仪（planetarium）当中众多星星则会排列在扁平的平面当中（并不是平面，而是显现为凸面镜子模样，这是因为客体在人类的视觉中有左右扩展的特性）。具有无限纵深空间的天空被看作是一个平面的事物，则是一个幻觉，因此人类观看近处与远处风景时，具备上述两种能力，即把近处事物转换为三维的能力和把远处事物转换为二维的能力，并且这两种能力能够随时自由转换。其中第一种是视域作为“围抱着局限”的视觉体验，具有其独特的法则。另一种则关系到观察近处景物，其中重要的是识别、辨认立体的景物。这两种能力都具有生物学的目的。第一种能力对准确测定观察者的空间位置十分必要，而第二种能力则是因为人类的基本生存需要把近处的景物识别为个别的事物。当然这两种能力并非泾渭分明，远处的风景也可根据外部条件和主观因素的变化而被看作是立体的世界，成为研究并探知的对象。绘画就是如实地把上述情况表现在作品中。贡布里希对吉布森思想的修正是对绘画作品的真实性的补充说明，这会让我们重新评价东方画的写实性问题。

在古代希腊和罗马以及中国绘画作品中，作为前景的房屋或岩石都被绘制为立体的，而远处的树木或山则以天空为背景平面地投射到画面中。而且这两种视觉样式和介于它们之间的缓冲地带，即前景与背景的中间部分则被处理得非常模糊，它通常被雾一样的东西覆盖着。如同贡布里希所指，作为视角和绘画再现的手法，这两种样式在东方画和西方画当中都存在，有可能其中一个样式会占据支配地位，尤其在东方画当中占优势的是观赏远处的视觉样式，这在重视绘制大



李英胤《花鸟图》

16 世纪后期～17 世纪初，挂画
绸缎彩色，国立中央博物馆藏

重视绘制山水的东方画当中，远景的视觉样式无疑是极为重要的。这并不表示不需要描绘近景的手法，只是近景和描绘事物中重要的并不是事物的立体感而已。在东方画当中，与为赋予事物立体感的阴影或透视法相比，清晰的色彩，事物的大小、细节部位的描绘对表现事物的真实性起到更为重要的作用。如同《花鸟图》，细致的手法成为了创造事物具体性的重要手段。

型山水的东方画当中倍受青睐是极为自然的事情。

东方画当中并不是没有作为前景的松树或岩石等事物，并且也不是不需要绘制花鸟等事物的近景手法。但是也并不能由此就认为东方画当中，表现立体感是最重要的。因为东方画认为，与为赋予事物立体感的阴影或透视法相比，清晰的色彩，事物的大小、细节部位的描绘对凸显近处物体的质感起到更为重要的作用，细致的描绘是使画面具有生动的具体感的主要手段。约翰·怀特（John White）曾指出，在中国画当中极少有描绘如同箱子那样封闭的室内图景。这种指责饶有兴味。如果绘制室内图景，就要绘制出室内的地板及屋顶和侧面的墙壁渐渐缩小的样子，这需要有突出远近感的绘画技巧，这在中国画当中是极力回避的。^①在以广阔的俯视视觉感作为目标的东方画当中，这种手法是没有必要的，也是忠实于此意图的情况下，前景的过分的立体化还有可能使画面失去整体平衡。不管怎样，这是由于受到文化的影响而导致的。

约翰·怀特认为在中国绘画传统当中，极少有对建筑物的细致描绘。建筑物的成功再现需要利用透视法技艺。但是在包括中国画和韩国画在内的东方画当中，或许比起前景和远景，中景远没有得到关注。在人的视觉现实体验中真正需要关注的是中景，因为它是处在人类视域所及的范围内，在空间上需要把握的生存环境。能够成为中景的建筑物或道路以及一定大小的室内图景，他们都在一定的视觉方向

^① John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (London: Faber & Faber, 1987), pp. 67-69.

中才能被掌握，也就是说我们需要进行准确的方位测定。能够一下解决事物的真实感和方位测定问题的是产生三维空间感的同时带来数学性的准确认识的透视法。这种思维指向在文艺复兴以后的西方画当中，扩大到了远景和近景，而且它能使远景扩大到无限。因此或许可以说西方画对空间的把握得益于对中景的关注，因为通过透视法，所有的一切景物都可能在中景中得到统和。因此能够刻画出近处的实景，以及远处乃至几近无限远处的景物也能够合理统和在一幅作品中。

约翰·怀特的观点并非完全是来自对东方画的研究，但是他对东方画诸多特征的观察，的确是正确的。他指出东方画没有透视法，不关心室内景物或建筑，缺少以斜面角的角度进行描绘的作品，虽然细致但极度缺乏对事物表面的关注。因此，他指出中国画的“画面在被几何空间或立体障碍物扰乱之前就停止了”。^① 这些特点因为中国画强调精神而变得不可避免，中国画的目标就是打造宁静的自然氛围，绘画技法不会过分追求精确地刻画事物的空间关系。由于这些因素使得他认为东方画具有精神的、神秘的一面。

但是我们不能过分强调东方画的神秘性、精神性。贡布里希指出的天空的穹窿并不具有宗教色彩，而是现实生活的真实体验。它会给我们一个方位感，但并不是简单意义上的现实指标，高高的山峦一定会成为我们空间感其中的一个重要坐标，茫茫的田野本身，或是已经被高大的建筑物覆盖的、已经城市化的田野，都会让我们失去方向感（这或许不带有普遍性，有可能只是韩国人固有的感觉。但是山水画

① 同前书，p. 68。

可以证明这是相当程度上可以代表人类的普遍心理)。天空实际上能够成为一个很好的向导,行驶在大海上,容纳每天东升西落的太阳或星辰的天空,在很大程度上都会起到帮助我们指明方向的作用。

但是在日常生活当中,山峦或天空等远处的景物具有直接的实用价值的情况并不多见。但是不能否定的是,人类对此却具有强烈的欲求。人类对开阔空间的向往也是与生俱来的、不可抑制的,而且从人类生存的需求来看,这一点正如同贡布里希的想法,与方位的测定有极大关联。这一方位测定与其说是实用性的,还不如说是带有实存的意义。它一方面有可能与动物生态学者所说的“领土本能”有关;另一方面也可以说与人类的形而上学本能有关。但是这些都很自然地会转变为哲学的、形而上学的、神秘的、宗教的精神层面的认识。但需要指出的是,我们在强调东方画的精神性层面的时候,需要明确它并非超出人类自身的体验,而是与一部分的现实体验相关。因此东方画在表现东方精神的同时也在表现体验到的现实世界。

在东亚文化里,物质与精神的一致性决定了绘画的规范性特征。众所周知,绘画曾在韩国士大夫的精神生活中占据过重要的位置,且这一日常性实践不能忽视花鸟。在题材中最重要的是山水画,山水画如同前文所述,它表示人类生存的整体环境,而且它还很容易带有规范性。因为它具体体现了生活的原生状态,而且在大多数情况下,还包含着人应当怎样去生活的训诫。其中,除隐居山林的高士或樵童渔夫成为重要的内容之外,山水本身也传递着这种训诫。这在自然环境成为热门话题的现代,也有安慰和启示的作用。但是,另一方面我们不能不回避东方画的局限性。东方画的主题或手法似乎比较单一,这



安坚《春景山水图》

15 世纪中叶，绢缎淡墨画，国立中央博物馆藏

山水画以对地形的体验为基础，而且这是被一般化、抽象化的、作为整体的地形。即东方山水图的具体规范限制了事物原型的自由改变。东方画传统的单调性就来自于山水画的自我规范。

是因为山水画或对山水的体验把对世界体验的另一部分，即前景或近景以及中景等与在作品中出现的事物一起，等同于人类活动的现实空间的缘故，但是这也可以说是绘画的技法自我规范的结果。东方画着重描绘对风景的整体感受，它是感性地、直观地、以氛围和气势来把握风景全貌。因此东方画除了此领域之外，绘画的现实再现就显得极为不恰当。

绘画技艺的特殊性，事实上并不是单纯的技法问题，应从文化史的角度去理解它。不需要全面考虑文化史的整体脉络，仅从内在的原理上去考察就会对理解绘画技法的产生有很大的帮助。需要再次强调的是，东方画传统的单调性，源自山水画的自我规范性，对规范性的继承意味着担负起单调而又反复的任务，而且已经固定成体系的技法会极大地限制自我创造性的发挥。特别是这种体系并不是抽象化的原理，而是按照一定的规则排列在一起的具体秩序的时候更会是如此。山水是以对地形的体验作为基础的，它也是一个作为整体的地形。在被整体化的过程中，就意味着地形被一般化、抽象化了，与此同时，它带有具体风景的原始印迹。形象可以一般化，也可以分解为诸多分子，但原来的相互联系还依然保留着。在已经变得极为具体的规范当中，原形的自由变化受到极大限制（这里的自由带有抽象的、数学关系的意味，就像在没有上下左右的空间中，几何图形能够回转变形一样）。绘画技艺也从属于这样的特征，当然，特征也与绘画作品要传达的整体意图有关，换句话说，原始形态的约束力与具体性之间的紧密关系，决定了绘画主题和技法的局限性。

山水画此类特征与风水思想类似，风水学是一种对地形的理解，

它是把具体地形特征一般化，把其构成要素细致化、体系化的结果，但它并不是地形的一般理论，山水画也带有这样的特征。在毫无历史证据的情况下，我们无法断定山水画和风水思想是谁影响了谁，但这两种东方的艺术和智慧，似乎都源自同样的体验。比起二者之间的互动关系，更值得我们注意的是它们是近代以前东方的某种思维模式的体现。如果要谈及山水画或风水思想当中存在的对世界认识的可贵之处，就是克洛德·列维-斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）所指出的属于“具体的科学”。“具体的科学”对人类世界的内部栖止问题具有非常敏锐的洞察力。人类的智慧并非来自抽象理论，而是带有把具体体验典型化的特征。因此，像风水智慧这样的具体认识，并不能被科学所替代，它本身就是有独特的智慧，对生活或思想带有特有的约束力。它也限制开启通向真实世界的其他门窗，这样的特征一般在近代以前的宇宙观或伦理学当中能够发现。这样的知识与人生的类型化有关，围绕于一定范围内的人生，即不脱离此类生存环境的情况下是有效的，但一旦脱离此环境，它的作用却极其有限。

方法上的自由通过抽象原理取得，而抽象原理是在对事物和事物关系的思维过程中获取的。绘画作品中单纯的写实主义手法比起宏大的叙事或重大的意义，更关注对事实的描述。17世纪的荷兰绘画作品最大限度地再现了事物的原貌，再现的对象是什么并不重要，因此衣服、刀、肉铺、各种社会阶层的人、室内、风景等等，都成为了描写的对象。或许有人会问，“按事实原貌”的本意是什么？对此我们也可以这样反驳，“事实就是事实，还能是别的什么吗？”或者说，就是我们的眼球所见到的事物的原貌。17世纪的荷兰画家在解

释写实主义作品时就指出，不论它们是否实际采用，它们是利用了相机的暗箱装置画出了事物和世界。就是说，这种绘画作品中再现的事物，如同在相机暗箱当中所形成的景象，或当时普遍使用的比喻，如同镜子中的景象，或是如同映入人眼球的景象。这些是用约翰尼斯·开普勒（Johannes Kepler）的视觉理论来解释荷兰写实主义诞生的时代背景，而约翰尼斯·开普勒对人的视觉现象是从光学角度进行理解的。^①其中重要的是机械装置的使用以及与科学理论之间的平行关系。因此，在这样的写实主义当中的事实，指的是机械或科学的还原作用下产生的事物。荷兰的绘画带有被动性的写实主义倾向，与更加重视用积极的态度去观察事物的文艺复兴时期意大利的绘画的再现手法有很大的差异。

积极性虽然在诸多细微手法当中也可以表现出来，但是在存在于一定空间中有意义的事物的布置当中表现得更加充分。这意味着介入了一个视角，这一视角能够赋予事实以意义。在意大利绘画当中起到统和此类事实世界作用的是透视法的空间构成。与此相对，荷兰绘画作品更是描绘出了更加被动地看到的世界。使用远近法并不能让事实或空间的框架把绘画作品的主题统和到具有一定意义的秩序当中，但是从事实再现的重要性角度去考虑的话，南北的差异并不是太大。需要我们注意的是，远近法作为文艺复兴时期绘画的大发现，它带有几

^① 参照 Svetlana Alpers, “‘Ut Pictura, ita visio’: Kepler’s Model of the Eye and the Nature of Picturing in the North” Chapter 2, *The Art of Describing* (University of Chicago Press, 1984)。

何学性质的同时，如同在诸多作品中看到的那样，也能够利用格窗框一样的机械装置来获得。所有这些都与机械和科学有着某种联系。进一步说，事实描写或远近法的使用，以及为追求立体性而绘制阴影，分明都与以科学原理运转的主观抽象思维有紧密的联系，机械也就是辅助手段而已。

客观事物与特定的主观相对应。列维-斯特劳斯曾指出，他们在荷兰写实主义绘画作品中能够看到“纯粹的、超凡脱俗的，洗涤所有杂质并消了毒的，透出数学意味的，或者如同天使般的淡泊目光^①”。为了能够看到客观事物，我们需要具备客观的态度，但这又意味着要摆正主观态度。笛卡尔的思维就很好地表现了上述悖论。科学的基础就是让思维对准思维本身，思考者仅仅是支撑思维的支柱而已。这种思维可以让所有事物成为科学探究的对象，说它起源于17世纪荷兰的绘画并非准确，但至少可以说西方绘画的多样性与自由的确立得益于主体性的视角，即纯粹的、超凡脱俗的、纯净的主体视角的确立。这种视角可以让我们更加客观地对待世界，并把世界看作是“视域（visual field）”，它由色彩与形态组合在一起。因此，绘画作品可称之为是视觉体验的秩序化。当然，并不仅是单纯地给既定事物赋予秩序，它也是一种创造秩序的活动。视觉体验能够让秩序的无限可能性显现出来。它是在事物本身与事物之间的相互关系中成立的，同时又是人类活动创造出来的。其中绘画活动会积极参与进去。构成绘画作品的原理来自人类主体能力的时候，这种秩序会更加自由、广泛（这

① 同前书，p. 30。

就是具有视角的无限可能性的艺术家的想象力)。与此同时，它必定得是以某种方式潜在于现实世界中。

当然，如今实际情况是这种主体性成为了众多怀疑的对象。印象派以后，脱离现实的现代画包含了多少主体的统和作用并不确定。后现代主义时代的前卫绘画所抗拒的就是在艺术活动中的主体受到的各种限制。但我们可以指出的是，抗拒或批判即便不是共生的关系，而是矛盾的关系，但依然与它们存在某种联系。

我们即便反驳近代西方画当中存在的特殊视角秩序一定与科学相伴产生的看法，但是可以肯定地说它存在于科学的相互联系当中，它们都源自同样的文化母体。作用于绘画秩序的原理也同样作用于文化的其他现象。如果简单地讲其原理，我们可以借用查尔斯·泰勒(Charles Taylor)曾使用过的语言，形容为“超然的、精确的主体(disengaged punctual subject)”^①。它以自身的原理构成一个世界。这是科学的原理，也是近代社会的原理，在近代美术中仍然起着作用。

与此相对应，如果有作用于山水画的主体的话，那就是占据着某地方(场所)的主体。它虽然被所处的场所决定，但是能够反映出当时的宇宙观。此外，在场所当中支撑它的是对此宇宙空间坐标的联想。作为作用于绘画作品秩序原理，对宇宙空间坐标以外的事实毫无说服力，或漠不关心，这种场所的主体不仅在绘画作品中，在生活空

^① Charles Taylor, “Inwardness and the Culture of Modernity,” Axel Honneth et al ed. *Philosophical Interventions in the Unfinished Project of Enlightenment* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), pp. 98-100.

间中也同样产生作用。如同上文所言，风水地理学说就是对地形的形而上学的理解。它除了能够体现此原理的地形以外，作为普遍的秩序原理是不恰当的。韩国和中国的一些传统都市的设计起初是要体现天地之理，但充满当时宇宙观念的城市规划除了使都市具备基本的框架以外，在其他方面却不尽如人意，它没有考虑到生活所需，不能遏制混乱现象的出现。近代以前首尔的无秩序化，被诸多访韩者所论及，进入工业时代以后，韩国都市的混乱也与此有关。类似的混乱现象在引进近代西方绘画之后，在韩国的诸多绘画作品中也同样存在。在这些混乱当中，视觉体验的主要特征是缺乏有机的统一性，它不能够用物理的或机械的、平面的设计得到解决。缺乏有机统一性强调的最多的是单调的色彩与形象，这在绘画、建筑、雕刻作品的空间以及都市空间意识当中很容易看出。

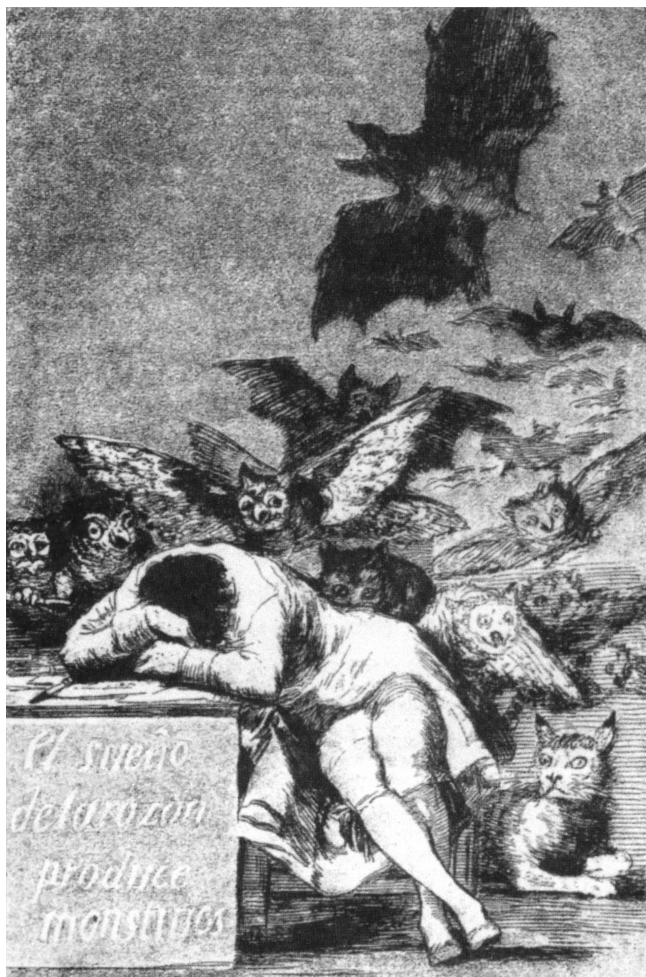
之所以如此说是因为绘画的原理是视觉体验的原理，它又同样作用于人类的其他活动，对绘画与其他艺术和思想起作用的是时代原理，这已经先验性地存在着。为了说明一个时代或文化当中存在着各种现象之间的相互联系，或许可以借用米歇尔·福柯（Michel Foucault）的认识型（episteme）理论，即生成、创造谈论、表象、实在等的体制，人类社会中的诸多现象都是这一体制进行创造性生产活动的结果。

正如通常所说，绘画作品源自艺术家的自由创造。与此同时，它又是必然存在的，具有独创性的作品虽然有可能超出人类的想象，但它也是需要得到艺术家本人和观赏作品人“有可能那样、当然那样”的认同。观赏者的上述体验也适用于人类世界。在人类生活的世界当

中自由与必然交错在一起，世界即存在于必然法则之中，又包容自由和选择以及创造和偶然。按照自己的意愿行事往往是潜藏在其背后的强迫心理所导致，而且也是只能如此的强迫与必然的结果之下所采取的行动，而这也成为新的自我表现的新契机。自由与必然难以分离的联系存在于个人的生活中。但在集体生存的“事例”中更加频繁地发生。一个人从属的集团总是带有规范的必然性，集团名称本身就会把众多事物正当化，集体所规定的行动规范及秩序也包含在其中。同时，不论集团所带有的普遍性的体制多么牢不可破，但也不是完全排斥选择的余地，集团的必然性也作用于对外部世界的认识，我们总是被要求在规范的约定俗成的观念下来认识和解释世界。

与此同时这样的要求与其说是强制的，不如说是必然的。必然与自由，法则与创造的母体是什么？关于东方画，前文所要谈的是，它确实是以人类的知觉体验为基础的，与此同时它也与以宇宙观、人生观、社会哲学等观念形态表现出来的认识型体制紧密相关，且它允许新的艺术创造。它以对包围人类生存空间的天与地的总体性的观察为基础，而且也在当时的宇宙观、伦理规范以及社会组织原理的巨大的认识体系中的一部分中有所表现。这样的认识体制所创造的世界，至少它的观察世界的根本方法，对我们今天的生活具有重要的意义，但不能成为表现和创造如今的现实世界的合理对策。

如果问“能够替代它的是什么？”，正确的回答是“当今我们生活的世界”。它已经超越我们的选择而存在。正确地认识它，对它进行秩序化，以及从中发现新的可能，才是当今需要解决的课题及可能的选择。如今的世界是在西方文明的影响下构筑的具有浓郁近代色彩的



弗朗西斯科·戈雅（Francisco José de Goya y Lucientes）

《理智入睡催生鬼魔》（El sueño de la razón produce monstruos），1793，蚀刻
理性拥有挽救自我的细弱的敏感神经，虽然它十分细弱，但具有反复拷问自身
言谈、举止以及真理的力量。

世界，我们不能在这个世界中随意栖止。确切地了解这个世界，就成为以随心、自由栖止为目的而做出努力的一部分内容。它包含把理性的原理内化为自身的原理。勒内·笛卡尔（René Descartes）式的“自我”以及它的思维就说明了这一点。但对“理性诞下怪物”这一点与我们的见闻相同。我们反复回味传统，就是因为切身感受到了这个世界的“歪曲”、“变态”。理性，尤其是机械性的理性，不能成为有关人生问题的正确解答，这一点是确信无疑的。

理性拥有挽救自我的细弱的敏感神经，自我省察便是近代理性特征之一。理性具有反复拷问自身言谈与举止以及真理的力量，它自觉地使解决问题的方法更加对事实与真理保持敏感。进一步说，自我省察的自由让我们承认所有的公理以及定理的假设性，并孕育其他假设的存在。这也是在承认既定认识之外存在的另一世界（后现代主义认为所有言语之外没有真理标准的证据是既定认识的多样性，但是正是既定认识的多样性让我们能够思考另一个实际存在）。真实的存在有可能是存在于已经被公式化的公理、定理以及既有的认识体制之外。与此同时，对人类的感知总是敞开着胸怀。感知在被既定的认识所规定的同时又指向另一个世界。人能够扎根于现实，是因为其本身是肉体的存在。人类总是通过创造性的认识活动，以及这种创造性活动的积极构建来认识自身，成为有意义的个体。假设的繁殖、扩张，有时会导致怀疑主义，但它能够提高人类认识自身的需要及认识世界的准确性。人类的感知能够让人类不断得到新的认识，但它只是一个没有形象的能量而已。它应该重新构筑为一种有意义、统一的记忆。许多文化之间的交流和冲突有时会成为不可调和的矛盾，但是也会进一步