

現代與後現代藝術觀點對台灣藝術理論與創作研究之意涵

劉豐榮¹

摘要

當前從事台灣藝術理論與創作研究者，不論是學院學生（研究生與大學生）或一般學者與創作研究者，對於現代與後現代藝術觀點輒有所引用，乃至採用其某些特定觀點而形成其理論或創作研究論述之基礎。故進行台灣藝術理論與創作之研究者最好能對於現代與後現代之相關觀點，加以釐清以適切應用，如此方能使該論述更精確適切，且研究能更深刻，同時對於研究之學術嚴謹性有所增進。

因此本文擬首先探析現代藝術相關觀點及其意涵，包括現代主義與現代藝術名詞之意義、藝術精英主義觀點、以及現代藝術觀點之傾向；其次，分析後現代藝術相關觀點及其意涵，包括個人去中心化與真理去中心化之觀點、反人文主義之合理性、以及後現代藝術觀點之傾向。最後討論中國美學相關觀點及其與現代與後現代藝術觀點之關係，以及其意涵，包括儒家人文主義美學與西方美學之相應與互補、以及禪美學與西方現代及後現代藝術之關聯。

關鍵詞：現代主義、現代藝術、後現代主義、後現代藝術、中國美學、台灣藝術理論研究、藝術創作研究。

¹ 作者為國立嘉義大學視覺藝術研究所教授

The Implications of Modern and Postmodern Perspectives of Art for Studying Taiwanese Art Theories and Artistic Production

Feng-Jung Liu²

Abstract

Recently, researchers studying Taiwanese art theories or artistic production usually refer to modern and postmodern perspectives, or even adopt certain viewpoints to form their foundations for art theories or artistic production. To clarify modern and postmodern theories and appropriately apply related viewpoints are necessary for the researchers to make discourse suitable and deepen the research.

The article attempts firstly to analyze related viewpoints of modern art and their implications, including issues on modernism and modern art, elitism in art, and the inclination of modern art. Secondly, it analyzes related viewpoints of postmodern art and their implications, involving issues on de-center of self and truth, anti-humanistic rationality, and the inclination of postmodern art. Finally, it deals with related viewpoints of Chinese aesthetics and their relationship with modern and postmodern theories, as well as the implications, including the correspondence and compensation between Confucius humanistic aesthetics and Western aesthetics, as well as the connection between Zen aesthetics and modern and postmodern art.

Keywords: modernism, modern art, postmodernism, postmodern art, Chinese aesthetics, research in Taiwanese art theories, research in artistic production.

² Professor, Graduate Institute of Visual Arts, National Chiayi University

現代與後現代藝術觀點對台灣藝術理論與創作研究之意涵

劉豐榮

前言

目前國內學院藝術教育逐漸重視指導理論專長之學生對台灣藝術家或藝術現象從事理論探討，以及指導創作專長之學生從事融合理論之創作研究，而藝術創作研究者亦常會對台灣藝術現象進行回顧與相關之評論。同時當前凡從事台灣藝術理論與創作研究者，不論是前述之學院學生（研究生與大學生）或一般學者與創作研究者，對於現代、後現代藝術觀點輒有所引用，乃至採用其某些特定觀點而形成其理論或創作研究論述之基礎。然而由於現代與後現代藝術觀點有廣泛之內容與多元之解釋，且台灣文化與藝術實際與西方者間之存在某些差異，故其理解與運用上易產生混淆或困難。故進行台灣藝術理論與創作之研究者最好能對於現代與後現代之相關觀點，加以釐清以適切應用，如此方能使該論述或研究能更精確且深刻，同時對於研究之學術嚴謹性有所增進。因此本文擬透過理論分析方法，首先探討現代藝術相關觀點及其意涵；其次，分析後現代藝術相關觀點及其意涵；最後討論中國美學相關觀點及其與現代與後現代藝術觀點之關係，以及其意涵。

貳、本文

一、現代藝術相關觀點及其意涵

（一）現代主義與現代藝術名詞之意義

「現代」一詞意指最近時期或現今的、其有關的、或顯示其特徵的，它一直被用以確認藝術之一新風格的興起，而此風格拒絕其先前所有的傳統風格。現代主義之基本信念在透過理性與科學知識即可能達成進步，真正的知識使人類的領域跨越自然而且提供我們物質的豐盛。現代主義也有負面的內涵，例如：科技常被用來代表現代主義的基礎層面，其他如對 1960 年代城市更新計劃的批評：工業化、疏離、當代城市生活的墮落、社區喪失、全球的升溫、與其他的悲劇。歷史的現代主義是植基於進步的理念，亦即基於科學的進步與人類理性的培養，文化與社會有一種進步的與演化的發展。這種進步的現代理念也反映於專業的美術界，於此美術界每一代的藝術家在其媒材之表現潛能方面被認為有所進步。十九世紀晚期開始的美術的進步是等同於遠離以前成規的運動，亦即遠離先前世紀的學院藝術有關之再現的成規。這些成規是在十九世紀晚期由於藝術家視學院為其原創性的限制而加以放棄，此即被視為藝術進步的基礎（Efland, Freedman, & Stuhr, 1996）。

英國的藝評家 Roger Fry 著述時適逢 Darwin 的進化論已被廣泛接受，Fry 成

功地說服其專業上同時代的人們：抽象藝術有正當性且比以前的藝術更先進，此乃由於其觀眾已接受「進步即為人類文化進化中之引導原則」的觀念。美學的現代主義模式（Modernist models of aesthetics）主要包括形式主義（formalism）與表現主義（expressionism）。形式主義是在廿世紀早期由 Bell 與 Fry 所提出的；表現主義者理論是由 Croce 與 Collingwood 所提出的，於後二次大戰時期，此兩觀點也在 Greenberg 與 Rosenberg 支持抽象表現主義的批評文章中有顯著地位。

（Efland, Freedman, & Stuhr, 1996）Greenberg 的支持是基於一個進展的、演化的形式主義。他認為從藝術中將主題消除是藝術史中的一項前進，他描述藝術正被大眾文化所圍攻，藝術需依其特有的價值而改革。內容完全被消融於形式中，以致於藝術品或文學作品在整體上或部分上不能被歸納於非其自身的任何事物，主題或內容變成某種像瘟疫一樣應加以避免的東西。Greenberg 的觀點如同其形式主義者前輩之看法一樣，將風格的進展（stylistic progress）與純粹性的追求（a search for purity）視為等同，他對各種藝術家之作品的闡釋與判斷是根據此進展的觀點，且反映他對「表面的不可避免之平面性（the ineluctable flatness of the surface）」的強調。Rosenberg 也支持抽象表現主義者的繪畫，但傾向於將風格與存在主義視為等同，存在主義是普及於戰後的知識界之思想。美國的戰後繪畫能藉形式主義者與表現主義者之規準找到批評的支持，這些規準是屬於進展的藝術史之主張。對「一普遍之真實（a universal reality）」的尋求乃存在於所有理解之核心，而對「一普遍之真實」的尋求實為藝術家探討抽象之一理由，在藝術中普遍性被相信為形式之要素與原理，這些形式要素與原理乃世界上各種無數風格之基礎。儘管如此多樣性，現代藝術家仍奮力探討國際風格（Efland, Freedman, & Stuhr, 1996）。

（二）藝術精英主義觀點

現代藝術精英主義涉及現代藝術中前衛派（the avant-garde）觀點。文化的成長是藝術的與知識的精英之產物，此精英設計了新的社會形式或生活風格以及新的藝術形式，他們的文化角色是建構實在的新形式（new forms of reality），此新形式將能產生進步，這些創新的形式是來挑戰大眾的信念與假設。（Efland, Freedman, & Stuhr, 1996）。Eisner 嘗言：精英主義常是社會改革者所鞭笞之對象，成為精英者即是與大眾之價值與能力有距離，那麼精英主義有何不對？或許教育家應關心將精英加以擴展，亦即使所有人學習如何參與於世界所有文化中所能找到的美好作品。Eisner 對於後現代主義控訴現代藝術中精英主義，所作之回應為：現代主義之開始乃是反對保守成規的自由運動，現代主義如何可能獲得精英主義之聲名呢？究竟而言，現代主義之普遍性不是為藝術提供了一個固有的民主基礎嗎？Clark 指出現代主義者藉引發一些關於平等、民主、卓越、與階級變動性，而更典型地回應於對精英主義之控訴，例如：平等的真正提倡者是那些將此理念視為理所當然者：一民主社會之唯一理想是讚揚卓越性之理想、追求「最佳的可能自己（the best possible self）」，此種理想乃指遠離任何罪惡意義的精英者，且此理想在為大多數人尋求一些以前僅少數人特權才擁有的事物。然而在此現代主

義宣言中包含之傳道熱誠並未阻止後現代批評家之批評，他們指出被暗示之「最佳的可能自己」必定是白種的男性（Clark, 1996）。

（三）現代藝術觀點之傾向

1. 藝術與生活之關係方面：抽象繪畫之先驅者相信藝術所關聯之領域與生活可謂完全脫離，而且超越了生活。第一代抽象畫家反抗文化之唯物論，藉創造非具象之作品而尋求反映其想像中較高層面的實在。他們試圖經由形狀、色彩、與線條呈現純粹精神之領域，此無法藉物質之實在而獲得。而較無神秘啓發傾向之現代主義者也對藝術與生活之客觀關聯性有嚴格之看法，Bell 主張藝術擁有其自身之強烈與特別意義（或意旨），而不同於生活之意義（或意旨）。對藝術品之鑑賞不需要參照生活之事物，而且不需要關於生活之理念與事務之知識，亦不用熟悉生活之各種情緒。此外現代主義者認為理解與鑑賞藝術品涉及特殊之審美官能與感受性，此非所有人皆具有且與吾人日常之知覺官能有所不同。第一代抽象畫家受玄秘哲學之影響，而相信他們擁有較進化之意識形式，他們認為此意識形式乃超越理性，賦予超凡洞察力與透視堅實固體物之能力。若無法瞭解 Malevich 之絕對主義繪畫（Suprematist paintings）則此意味著觀賞者之意識尚未進化到較高之層次。雖然 Greenberg 忽視此種形上之主張，然其取向亦在脫離與生活經驗之任何有意義之關聯。故其解釋何以對藝術品有不同之回應，僅僅在於直覺判斷方面，亦即觀賞者具有好的眼光（good eyes）與否，Greenberg 不認為審美判斷與真實生活中視覺官能之運用有任何關聯。

2. 「形式/風格」與「題材/內容」之對比方面：現代主義者刻意放棄可辨認之題材以支持抽象形式，如 Modernian 強調所有題材須從藝術加以驅逐，物質對象之再現對純粹藝術是致命的。Greenberg 與其藝術批評之弟子們忽視早期抽象藝術家之精神性目標，而以純粹形式主義方式討論抽象繪畫。

3. 情緒之角色方面：對現代主義者而言，情緒在藝術中是最重要的，然而他們將情緒視為直接且非經調解的回應，同時其與生活有關之理念與價值觀脫離，Malevich 嘗言解脫的非具象性有充滿喜悅之感，此喜悅之感使他進入作品“Desert”（此作乃白色背景中有黑色方型）中，於此除了感受外並無其他事物，且此感受成為他生命之本質。半世紀後 Motherwell 也宣稱抽象藝術之產生意指世界上仍有人主張感情，抽象藝術試圖結束現代人感受到之空虛。

4. 藝術家之角色方面：現代主義者認為藝術家是有啓發性的洞察者，也是一天才值得人們努力去瞭解他們（Kamhi, 2005）。

西方現代主義與現代藝術之意義乃從事台灣藝術理論研究與進行藝術創作探討者必須嚴謹理解與分辨之首要課題。其包括各種相關概念之交織，例如：理性、知識、進步的理念、形式主義與表現主義、主題或內容之避免、風格之進展、純粹性之追求、平面性、普遍之真實、形式之要素與原理、國際風格等。

從事台灣藝術理論研究者，不論是雜誌、期刊、專書、或學位論文中，往往會運用「台灣現代藝術」、「台灣某現代畫派」、或「台灣某地區之現代藝術」或「台灣某地區之藝術家」等名詞或主題。其作者對西方現代主義與現代藝術之意義宜充分理解或加以界定或釐清。例如其論述中現代藝術之意義與西方者是否相

同，或其異同何在，宜有所釋義。如此，首先可以免讓不同背景的讀者有所不解或發現文中所論之現代與西方藝術理論中之現代有矛盾之處；其次，其所論述之台灣現代藝術、畫派、或地區之現代藝術或藝術家之異於西方者的特質也可以藉以呈顯；其三，作者進而可藉此概念之明辨，思索台灣現代藝術發展之可能或應然未來之方向。

對在台灣進行藝術創作探討者而言，首先可考慮台灣現代藝術家與西方現代主義藝術家在創作理念與風格上之關係與原因，亦即理解台灣現代藝術家如何吸收西方現代主義藝術理念，如何應用與轉化為自己之風格。³基於前述探討與啓示，創作者可學習如何吸收現代藝術之相關理念與風格，對現代主義派典（如形式主義、完形理論、與表現主義美學）之意義與重要性，加以重新理解與評估，作為創發自己藝術風格之養分。

雖然現代藝術精英主義與現代藝術中前衛派之進步與創新觀點受到後現代主義理論之嚴厲批判，然其追求進步之動力與創造新風格之實踐力，亦為不可忽視之優點。台灣藝術理論論述者與創作研究者宜注意，現代藝術精英主義，尤其早期現代前衛藝術家，對人類精神理想性價值之追求態度，與現代主義之人文主義對人性正面品質之重視，在當今台灣文化與藝術發展實具啓發作用。

現代主義者強調情緒之直接表現以及啓發性洞見之表現，然現代主義作品僅僅透過抽象形式是否能達成充分溝通、傳達與表現，則仍受到有些學者之質疑。猶如 Kamhi (2005) 曾指出的，若無 Motherwell 之解釋則觀賞者將不能猜到 Motherwell 想表現於其作品之感情，即使有其解釋任何人也難以真正體驗該感情。而且 Michelangelo 之作品 David 或 Moses 可能比現代主義藝術家 Barnett Newman 作品更有資格成爲一種超越的意象且顯示英雄式崇高者。

二、 後現代藝術相關觀點及其意涵

對台灣藝術理論研究者在觀察當代藝術與文化現象時，後現代理論提供不同於現代主義之透視，自有其值得參考的觀點。以下擬就某些有關的後現代觀點為出發，而引申並探析台灣藝術之文化論題，同時分析該觀點對吾人在觀察台灣藝術上的啓示與限制，以檢視其適當性。茲分「個人去中心化」與「真理去中心化」、「反人本主義之合理性」、以及「後現代藝術觀點之傾向」等層面加以論述：

(一)「個人去中心化」與「真理去中心化」觀點

在「個人去中心化」方面，現代人文主義乃為「自己思考者 (think for themselves)」的哲學，且人文主義者沒有任何懼於挑戰與探索之思考領域。

(Edwards, 2005)，現代主義中對個人之統一性與理性功能之信念，也被後現代主義之後結構主義者所推翻。jagodzinski (1997) 認為在現代主義之人本主義中

³例如一些台灣藝術家是否如某些論述所言為印象派畫家？其是否與如何消化與轉化為不同之印象式畫風乃至獨特風格？且何以早期台灣藝術家喜歡印象派畫風？除了一般論者所言之因日本喜歡印象派，受教於日本教師之台籍畫家自然有此傾向、或現代主義含印象派之形式追求可免於因內容表現而產生之當時政治上疑慮等以外，是否在東方美學與西方現代藝術之有類似傾向，如在自然題材、生活美感、畫中有詩之意境上的偏好？早期早期台灣藝術家喜歡印象派畫風被視為空洞無物是否為持平之論？此皆值得。以上僅舉印象派為例其他現代主義畫派（如抽象藝術）亦可如此檢視。

「個人」被假設為自主的存有、具自己知識、與統一的自我，此種「個人」已變成去中心化了，對於何者能被宣稱為「真實的個人自己」並不確信也不確定。

就「真理去中心化」而言，藝術史的論述往往被後現代理論所質疑，jagodzinski (1997) 指出：畢竟它是一「再現 (representation)」的型態，此「再現」實際上很符合藝評家之需求，因為藝評家知道如何利用此「再現」的「自我實現之預言」。這種「再現」的類型，藉著建構一敘事而「解釋」其需解釋者，此敘事乃將個別作品定位於最有道理的位置。它藉由採用一特別化的論述，亦即藝術史的論述，以尋找一特定種類的「真理」。因此，所有這種論述易受批判與修正，每一個「再現的論述 (representative discourse)」之形成乃藉命名、排序、分類、編目、範疇化之方式，此即「中心化 (centering)」了吾人接進「實在」之方法。此種中心化的奠基行動即命名的權威與權力。後現代主義者之批評的行動對那種「統一體與權力」之幻覺加以解脈絡化與解構 (decontextualize and deconstruct)。它是該架構中統一體之主張的反命題。相反地，它質疑吾人正是如何「被架構 (framed)」的，與其在提出藝術批評中的認識論之議題，如「此藝術品意指什麼？」，後結構主義者毋寧在提出本體論之議題，如「什麼『世界』正被再現或表徵著？且哪些世界被排除了？」以及「它的效應有哪些？」對於藝術文本 (art-text) 之生產 (production) 與接受 (reception) 之質問成為中心的關注。此藝術文本尋問吾人：吾人正如何被再現？吾人正如何被建構？它將「常識」擺在某種懷疑的詮釋學下。

(二)「反人文主義之合理性」

現代主義之人文主義之傳統中的批評試圖產生一內在的意義，以挖掘一埋藏之意義、以發現藝術品之「合理性 (rationality)」；其假設了藝術品之統一性與整體性，藝術作品與「其創作及其接受的物質條件」均未曾相關，但卻與「對藝術品原本進行模本創作之理想原理」有相關，此或許具柏拉圖之影像觀點的特徵。這種對於相當的、連貫的「現存的」意義之追求 (search for correspondent, coherent “present” meaning) 〔此意義乃以其充分完整性之方式預先建構於意義之最小單位的背後，此單位應是文字、或句子，或精緻藝術中的再現形式，於此象徵佔極重要的地位。〕被認為是一種虛幻的追逐。(jagodzinski, 1997)

(三)「後現代藝術觀點之傾向」

1. 藝術與生活之關係方面：現代主義者認為藝術本身即為至高之價值，毋須客觀參照人們的生活。然而後現代主義者視藝術為毫無特有之性質或價值。在其最極端之形式中，此態度乃表現於對藝術與生活之區別加以模糊化。

Rauschenberg 主張繪畫乃關乎藝術與生活，且他試圖於兩者之鴻溝間工作；後現代主義者 Kaprow 亦曾論述藝術與生活之模糊化，其為偶發藝術之發明者，而偶發藝術乃怪異地安排舞台式事件且使觀賞者涉入一系列之任意的與不一致的行動，此偶發藝術實為裝置藝術與表演藝術之先驅。Kaprow 提倡創造作品如同日常經驗一般地開放與流動性，他也承認無法確定這樣之作品是否為藝術或不全然為藝術之事物。**2. 「形式/風格」與「題材/內容」之對比方面：**後現代主義認為

形式特性與風格毫無價值，然而後現代主義作品在執行時卻刻意非個人化與機械化，去除藝術家之手或個人風格之跡象。後現代主義者傾向挪用現有之意象、或使用日常物體，以組合或裝置方式簡單地加以安排。該類作品包含一些可辨認的東西，但那些東西的平凡或陳腐可能使觀賞者好奇其重點為何。如 Kosuth 之 *One and the three Chairs* 作品為觀念藝術，觀念藝術在 *The Oxford Dictionary of Art* (1988) 中界定為舉凡作品理念比完成之作品更重要之各種藝術形式。此作品排除了藝術家之有意義地塑造視覺形式之角色。

3. 情緒之角色方面：現代主義者視藝術為情緒之直接表現；後現代主義者典型上則超離情緒且甚至完全拒絕它。如 Andy Warhol 與 John Cage 皆有同樣的陳述。

4. 藝術家之角色方面：由於後現代主義者尋求藝術與生活間區別之模糊化，否認藝術作品本身之價值，故其自然將藝術家在創造性過程中之角色加以估到最低，有意義之發明不受到重視，然而隨機與偶發則被充分接受為創造過程之合法因素。後現代主義者已試圖採取作為藝術家自己較有意義之角色，亦即藉著於作品中，參用社會與政治議題。由於他們強調此社會政治焦點，他們受到藝術教育中視覺文化研究之提倡者所喜愛。他們選擇反藝術之種類，如發明於 1960 年代具顛覆藝術表現意圖之裝置或觀念藝術等，然而並非因他們認為這些是其傳達自己理念之最有效之手段，而是因他們缺乏繪畫或雕塑之天分與技巧。後現代主義怪異形式之主要原動力在於後現代主義者希望挑戰現代主義藝術品之地位，而非熱切欲求創造本身具價值之事物 (Kamhi, 2005)。

前述「個人去中心化」的觀念提醒理論者關注藝術家及其藝術表現之文化社會因素。亦即以去中心化之角度觀察台灣藝術家之後，吾人對這些藝術家之心理與行為將產生新的知覺。為瞭解台灣藝術家之藝術理念與風格時，可從其群組或個別文化心理之結構與其形成過程加以瞭解；以及他們個別的心理是如何被文化與社會條件所制約或建構。

然而，對創作者進行創作而言，「個人去中心化」的觀念之可能限制也必須加以認清。後現代之對「真實的個人自己」之質疑未嘗沒有言之過當之處，因為若個人端賴文化社會因素所塑造而無真實之個人，則何以在類似之文化社會環境中的藝術家卻仍呈現迥異之藝術理念與風格？且其若無「自主的存有、具自己知識、與統一之自我」，則個人獨特的統一觀點與風格，以及非從眾的自主而特異形式將難以存在，然徵諸台灣藝術家的努力與創造，事實並非全然如此，且創作者應有建構獨特理念與創造個人藝術風格之信心與毅力。

根據後現代理論，符碼與論述乃構成物，且鉅型敘事 (grand narrative) 含藏著潛意識的希求或意識的利益與價值，其真實性是可疑的。「真理去中心化」之觀點使理論者與創作者反思台灣藝術史的知識以及一些關於台灣藝術之論述的形成原因與方式，亦即它們是如何被建構出來的？以及有何意識型態或利益參雜其間？一些論述中反映了真正的事實有哪些？是否有曲扭或存在哪些疑點？

此外，「真理去中心化」之觀點啟發吾人對未來台灣藝術研究方法之反省，以期對台灣藝術能有更適切的認識。易言之，當吾人面對台灣藝術課題時，首當

探究適當之研究方法，與吾人所當抱持之研究態度，以免形成偏差之觀點。台灣藝術與文化之事實與意義之真正呈顯，須基於嚴謹的資料的檢視與推論，並力求超然與客觀。

雖然現代主義者關心藝術或知識如何呈現意義或真實且吾人如何認識該意義或真實，而未懷疑該意義或真實的存在性，故其探討主要涉及認識論。然而對後現代主義者則注重在藝術或知識中什麼被呈現或建構，乃至吾人如何被建構，其探討乃側重本體論。就此而言，台灣藝術家中傾向現代主義者與傾向後現代主義者在思維方式與表現立場上，亦可由前述觀點加以透視。而藝術創作者也可藉此自我觀察或確定自己之創作取向。同時理論者面對台灣藝術時亦可兼採此兩角度觀察，例如台灣藝術家如何努力試圖呈現其心中認定的意義或真實，甚至台灣藝術現象中什麼被呈現或建構、且吾人如何被建構等。

前述後現代主義對現代主義美學的批評與對其價值的質疑，不僅對現代主義美學觀之否定，實際上是在說明或鼓勵後現代主義認定的另一種藝術表現模式。一般而言，傳統上台灣藝術創作者之創作以及學校與學院藝術教育方式較傾向現代主義美學觀，或具有較多現代主義藝術之特質，雖然其未必全然符合西方之現代主義。近年來後現代「反人文主義之合理性」的美學觀念似乎對台灣藝術創作與教育有相當的衝擊，且在最近之藝壇上不乏具後現代特質之創作產生，其不致力於探求作品之有機整體性、不強調視覺形式之精確性與傳達功能，甚至對相應的真實或現存的意義不重視，或者根本不認為其存在。而這兩種美學觀對創作者與理論者而言均可作為論述或創作時判斷之參考。

此外若自我定位為後現代藝術創作者，而主張其藝術著重「創造性」，且比「現代」或「前現代」更「進步」，則此似乎有邏輯上矛盾處，亦即強調現代主義「創造性」與「進步」觀念之同時而復自居反該觀念之後現代藝術家，且其亦可能忽略了後現代乃跨越現代而對「前現代」題材「挪用」之情形。

前述 Kamhi 論及反藝術種類之產生原因，若果真如其所觀察的一些藝術家或藝術學習者，並非因這些是其傳達自己理念之最有效之手段，而是因他們缺乏繪畫或雕塑之天分與技巧，則創作者似乎宜學習且具備各種必要之藝術知能，以便能有足夠之專業能力，可選擇最有效之手段以達成自己之表現意圖。

參、結論

前述現代及後現代藝術相關觀點實與中國美學有相應、互補且相互激盪之關係，就相應而言，儒家人文主義美學提供藝術與生活、及藝術與人格整合之模式，此可與西方現代主義人文主義對人之關注相應；其審美之追求與情緒之處理由作品形式擴及生活與人格，此實與現代主義中之形式主義與表現主義有其互補之處；相互激盪之部分反映在禪美學影響西方現代與後現代藝術家之思維與表現，以及這些藝術家對我們之可能影響。從事台灣藝術理論論述者與藝術創作研究論述者均須對這些課題有所省思，而非僅從一般藝術史得到片面之認識，因如前述有些藝術史也可謂為某種鉅型敘事，而其僅宜視為眾多之可能敘事之一。

(一) 儒家人文主義美學與西方美學之相應與互補

關於人文主義之另一種獨特而深刻內涵可從中國哲學與美學探尋其精神。Richard Shusterman (2004) 最近論及無論歐洲哲學年代是否已經結束，可確信的是哲學最光明之未來乃透過亞洲與西方思想間之緊密交會。Shusterman 指出中國哲學中之人文主義主張哲學是藉由人類條件與人類目的而形成的，而且其旨在維護、修養、與完滿人類生命。因知識與價值無法截然二分，且因人類經驗本質上也是社會經驗，因此哲學有其無法免除之倫理的與社會的目的。易言之，哲學主要針對人類利益以及增進人文主義，而非在為生產真理的字句之緣故而描述真實。人文主義中之儒家美學乃實用主義的 (pragmatic)，藝術不僅是內在愉悅之來源，它更是於日常生活之社會功能中賦予優雅與美，藝術是倫理教育之關鍵方法，其能藉由培養吾人好的秩序 (order) 與節度 (propriety) 感，而使個人與社會能夠高雅，同時注入一種愉悅性之分享經驗，此經驗既和諧又具有意義。自我圓滿之美學模式 (aesthetic model of self-perfection) 對中國哲學是很重要的，此有助於解釋何以中國哲學家經常為有成就之藝術家。就如同孔子所言：文質彬彬然後君子。德性與道並非僅僅是該知道、意求、或實行之事物，而是吾人應樂於其間，以便能摯愛與充分體現之。自我修養之真正美感道路即是愉悅之途徑，此即何以最好是喜愛與享受「道」，而非僅僅理解它。此即如孔子所謂：「飯疏食，飲水，曲躬而枕之，樂亦在其中。」並讚美顏回之樂於艱困之苦修生活，如孔子所言：「人不堪其憂，回也不改其樂。」對一位有智慧之實用主義者而言，審美與苦修之對立乃假的二元性，因為縱使是簡單與苦修的生活亦包含自我風格化之創造性生活方式，且賦予它自己的喜樂與美。由 Shusterman 之觀點可知儒家美學乃統攝生活、人格及心靈之美與智慧，由個人修為推己及人至社會之和諧與秩序，並且孔顏之樂意味高度美感愉悅不僅來自藝術品，也來自智慧之生活，人類四大高級價值中美與真善聖之虛假分立與人為界線也獲得真正的消解。

(二) 禪美學與西方現代及後現代藝術之關聯

具人文精神之禪美學與藝術表現是當前藝術創作者可以考慮融入於其創作理念中之要素，東方人文精神關於心靈生命之清淨與美化，乃至追求究竟圓滿者莫過於佛家與道家之禪美學，事實上，現代與後現代藝術家或理論家對禪美學中輒有深切之體會，同時西方藝術創作受禪之影響或與禪精神若合符節者甚多。舉其要者如 Claude Monet, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Georgia O'Keeffe, Ad Reinhardt, Yves Klein, Jasper Johns, John Cage 等等。(Baas, 2005)

Monet 在其成熟風格之發展上受佛家強調之「當下 (the present moment)」觀念之影響，Monet 作品可謂是佛家之萬物無常與交互依賴觀在西方最有說服力的表現。van Gogh 從佛家學到佛的模範，亦即可如何過藝術家的生活，藝術之實踐即慈悲之實踐。佛家之欲望乃苦惱因之概念是激發 Gauguin 探索其內在之哲學與心理課題的因素，佛家之意象也提供其作品中溝通這些課題之象徵語彙。佛家理念對早期之現代時期視覺藝術家有所啟發，且對十九世紀音樂家與作家如

Richard Wagner 與 Leo Tolstoy 產生影響。對 Kandinsky 而言，藝術能在世界上扮演積極的精神力量，一件「真正的」藝術品能引導一充分之內在生活，好的藝術品有其靈魂，其圓之作品具有禪之精神與隱喻，其曾在命名為「空的畫布」之論文中談及圓是一個活生生的不可思議。(Baas, 2005)

Ad Reinhardt 採用禪之實踐與禪之語言到藝術之實踐與藝術之語言中，進而戲劇化地產生了具還原性而又有點事件性的繪畫。其充滿力量以及如公案似的著作對兩代之藝術家產生影響。Reinhardt 從 1950 年代中期到 1967 他過世止，皆在畫單色畫，包括紅、藍與最後的黑色。Reinhardt 論道藝術中的標準是單一與精緻，正確與純粹，抽象與幻滅，論及藝術有一要旨即藝術的無氣息性、無生命性、無滅亡性、無滿足性、無形相性、無空間性、無時間性，此即藝術之終極。⁴就 Reinhardt 而言，藝術並非導致開悟之實踐（修持），藝術即開悟（enlightenment）。(Baas, 2005)

Yves Klein 概括而言亦屬當代單色畫家。Reinhardt 與 Klein 兩位在他們藝術哲學的發展上均受到禪佛教之影響，雖然 Klein 與 Duchamp 一樣也吸收了西藏佛教之成分。六祖有一著名偈語：「菩提本無樹，明鏡亦非台，本來無一物，何處惹塵埃？」。Klein 曾寫出與六祖偈相似之詞語：汝若彷彿明鏡，觀汝者，見其自身於汝中，汝即無相可見。Klein 受日本之禪庭園影響很大，其作品「純顏料」為一藍色顏料之大矩型作品，這些顏料散佈在地板上，且以小耙子耙理出如禪庭園之圖樣；其另一作品「藍色單色海棉浮彫」亦受禪庭園砂礫中隨意散置之石頭所啟發。Klein 在其死亡幾年前預言道其想超越藝術，超越感受性，超越生命，其想進入虛空。Jasper Johns (1930-) 在 1950 年代中期創作一些單色畫，Johns 之作品被認為是抽象表現主義之「熱的」情緒繪畫與普普藝術家之「冷的」腦力作品兩者的銜接。Johns 隨著創作生涯之進展，個人內容在其作品中佔具更大的角色，同時某些佛教的題材明顯出現。(Baas, 2005)

Duchamp 不僅改變吾人如何體驗藝術，而更改變了吾人如何體驗生活。他幫助吾人看到世界上的每件事物皆值得吾人注意，而且理解到吾人之注意是創造性的行為。Duchamp 在其臨死前表示他的藝術是生活的藝術，每一秒、每一呼吸即是一件作品，此作品並不被銘記於任何地方，此作品既非視覺的亦非大腦的，它是一種永恆的欣喜感（constant euphoria）。(Baas, 2004)

綜言之，現代與後現代藝術中反映出類似於中國人文主義美學中藝術與生活結合及在藝術中探討生命之終極關懷的傾向。

後現代思維與藝術中與禪精神有其共同之處，Olson (2000) 指出從禪佛教觀點，沒有能在邏輯反駁開悟經驗之事物，禪佛教之哲學家與大多後現代論者同

⁴此論述反映了 Reinhardt 之激進的禪觀點，這些文詞乃顯示空性（emptiness）。Reinhardt 曾一度將涅槃（nirvana）界定為太一（one-ness）、無（nothingness）、萬法歸一（all-in-one）、無物（nothing）。Reinhardt 之十二項法則顯然與心經（Heart Sutra）及心經中反復之「無（nos）」同樣有清楚之關聯。這十二項法則即：1. 無肌理（質感）；2. 無筆法或書法；3. 無速寫或素描；4. 無形體；5. 無設計；6. 無色彩；7. 無光線；8. 無空間；9. 無時間；10. 無大小尺寸或比例尺；11. 無動態；12. 無物象，無主題，無題材，無象徵、意象、或符號，無樂亦無苦。關於無樂亦無苦，Reinhardt 認為精緻美術之藝術家應有精緻美好的心，免於所有激情、惡意、與妄想之憂惱。

意並無「本質的自我 (substantial self)」，兩者皆同意時間與歷史之性格為「根本無常 (radical contingency)」。Derrida 與禪佛教有些共同特徵，因兩者均將合理性 (rationality) 隸屬於自發性 (spontaneity)；兩者均批判基於主觀之哲學因兩者都相信主體的無常性；兩者皆同意概念範疇是不可能的因它們缺乏恆常性；解構與禪之無念類似，因兩者皆取代人類構念，這些構念本身已取代了原創的統一體，而且它們兩者均不試圖以客觀方式處理其他事物或事件。

此外，後現代思維中之去中心化實與緣起性空之條件假合觀點有其相似性，二元對立之消解也與禪學中不二觀念相通，後者強調對立兩事物或屬性間之相依相成與究竟平等處。

總之現代及後現代藝術理念與中國美學有密切之關係，台灣藝術與創作論述者均可加以探析並整合於其論述中。當探討現代主義之人文主義觀點可考慮與中國哲學中之人文主義探尋其相同之處，且比較其重點之差異。後現代思維與禪美學之相互激盪處也宜細心觀察與應用。此外西方現代與後現代之觀念對台灣藝術有多少程度與何種範圍之影響，台灣藝術家是否充分理解與適當闡釋現代與後現代觀念，以及觀賞者如何知覺這些現象實均值得探討。尤其台灣藝術在選擇與體現現代主義與後現代觀念之適切性亦可作評估。此外當台灣藝術現象或特定藝術家之表現與西方現代與後現代藝術現象雷同時宜辨明是單向或雙向或多向之因果關係、或涉及其他共同影響因素之相關關係、甚或無關之平行發展關係，曾有台灣藝術家發現其表現與西方有不謀而合之類似風格。

質言之，台灣藝術論述者與創作者面對現代主義與後現代主義是否有真正的理解、具不卑不亢之適當態度、以及加以批判吸收而轉化創新，這些均是透視台灣藝術與藝術家特質的重要角度。

參考文獻

- Baas, J. (2005). *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and western art from Monet to today*. CA: University of California Press.
- Clark, R. (1996). *Art education: Issues in postmodernist pedagogy*. Reston, VA: National Art Education Association.
- Edwards, F. (2005). *What is humanism?* <http://www.jcn.com/humanism.html>
- Efland, A., Freedman, K., & Stuhr, P. (1996). *Postmodern art education: An approach to curriculum*. Reston, VA: National Art Education Association.
- jagodzinski, j. (1997a). *Postmodern dilemmas: Outrageous essays in art & art education*. NJ: Lawrence Erlbaum.
- Kamhi, M. M. (2005). Modernism, postmodernism, or neither? A fresh look at “fine art”. *Arts Education Policy Review*, 107 (5), 31-38.
- Olson, C. (2000). *Zen and the art of postmodern philosophy: Two paths of liberation from the representational mode of thinking*. NY: State University of New York Press.

Shusterman, R. (2004). Pragmatism and East-Asian thought. *Metaphilosophy*, 35(1,2), 13-43.