

主編語－閱讀台灣美術現代化的關聯

Chief Editor's Words : Discovering Modernization's Connection in Taiwanese Art

閱讀第八期《現代美術學報》，其中〈黑格爾的藝術思想、藝術系統及藝術終結論〉、〈抽象表現主義與中國美學〉、〈「裝置」語法的關係邏輯探討〉、〈析論李澤藩的速寫〉四篇論文，各有殊勝，乍看似乎風馬牛不相及，然而細讀之下，發現其共同主要定軸在：「時代性、精神性、關聯性、變易性、諧調性」，正是台灣美術現代化的腳步逐漸加快時所發生或所強調或所期待，這四篇論文所討論的是否有某些關聯，也許提醒吾人未來的研究尚可一探究竟吧。

黑格爾美學的藝術現實性與現代性？

德國哲學家黑格爾（Georges Guillaume Frédéric Hegel, 1770-1831）認為對於藝術品應理解為一種「有機體」，而且歷經演化（如：象徵→古典→浪漫→抽象）的每一門藝術都會經過抽芽、開花和枯謝的過程。既簡單而又美的理想，總是辛勤的結果，且經過多方轉化、去蕪存菁，才爐火純青，美學應是每一階段的經驗觀點與理念觀點、普遍性與特殊性的統一，如此才能理解藝術的真實與本質。

既熟悉又陌生的黑格爾美學在台灣是從事藝術研究工作者必讀的經典...？而所看到的或所關係到的是什麼？至今似乎較少有具體的討論。

〈黑格爾的藝術思想、藝術系統及藝術終結論〉一文，作者陳瑞文提到客體與主體辨證思考，以及適用於局部統合的「整體」和有機的「自然」觀念，為黑格爾藝術哲學的基本核心。此似乎透顯了黑格爾美學跨越自然再現的領域，而期待統合的有機和諧，與只鍾情於自然美的康德美學有很大的差別，同時，將藝術拉到與宗教、哲學同等位階，強調其自主及尊嚴，也就突顯了黑格爾藝術理論的現代性，同時美學也完成於它自己的超越。

黑格爾在進行歷史辯證時，對每個階段的藝術引出「時間與空間的」移動性評論，讓理解力隨著辯證和辨識不斷擴張、變化，不固定在單一意識形態上，而取得開放的視野。黑格爾相信個體藉由藝術/美感直覺、宗教再現和哲學概念等三合一的論述，「絕對精神」得以解放現實的政治和身體侷限，穿梭於自我與歷史先賢之對話，進而在最自由的形式下，讓自己現時化或當下化。

本文提到黑格爾在《美學課程》中，認為美感不但不是由自然產生，藝術不但不是複製自然，而是透過藝術，一種具有「現時」性格的「理念的感性顯現」。

因此，在藝術的變容下，「自然」已失去其「機械的外在性」，黑格爾美學中的「現時」概念，乃經過藝術家之精神純化過的世界。這變化的、流動的和演化的藝術的、美的過程及內容，與柏拉圖抽象的、非時間和非歷史的，由上而下作為現實規範的、藝術的、美的真善理念確有很大的不同。

黑格爾辯證法下所謂的「藝術終結」，並非指藝術死亡或藝術家不見了，而是指藝術不再形象過去的文明，不再將思想固定在一個點上。以往可在藝術之美感裡找到生活

意義和滿足，如此的時代已經不再回來了；因此，黑格爾的「藝術終結」論，在於宣告一個新的藝術變局：藝術已越過從前美感形式及生活形式，以觀念傳達藝術家的生活和環境觀感，另一種藝術形式和生活形式會應運而生，此刻「精神」之內涵便須重新界定，此成為往後思想家論述藝術，捕捉新舊轉換演化觀的標準說法。

當然，《美學課程》作為現代美學的源頭，應不只為了標示浪漫藝術終結，突顯現代性思維及宣告現代藝術的來臨，主要是它彰顯了「藝術作品之特殊性」，將藝術帶向新與舊、死亡與再生之辯證，介入到一個現代與當代全新的起源範疇（場域）上。此種論說，與分析主體美感狀態之結構的康德美學、主張藝術和美感扮演耀亮理性角色的柏拉圖主義、談藝術淨化功能和談如何完成一件優異藝術作品的亞里士多德美學，已拖開了歷史的距離。

黑格爾美學在藝術「特殊性」和「現代性」之間搖擺、辯證討論。他相信同一時期的藝術作品，會向心力地會合在同一個特殊性上。尤其相信「藝術作品內蘊無限接駁點，每個點均可開展新的啟示」。

由此可知，十九世紀初葉（約 1817-1828）的黑格爾美學界定藝術的定義，在有機的絕對精神之間，就反思、不再回頭的思維邏輯之辯證範疇，有其現代與當代全新的觀點。回看台灣美術的「現代化」，短短數十年中藝術家多元表現與藝評家的多方評斷，似乎逐漸確立了歷史脈絡，然而，美術史的軸向，是否仍執視覺形式與風格之一端？或是執意「絕對精神」？而另一種藝術形式和生活形式的產生及關係何在？過去相關或當代最新生成的美學之思索何在？是否是吾人當代藝術創新與研究時可借鏡、該面對的課題？...

抽象表現主義的現代中國風？

第一次戰後美國在藝術表現上即苦苦自尋面貌，直到二次戰後始開創了第一個時代性的重要風格——抽象表現主義（Abstract Expressionism），在一九四〇和一九五〇年代的紐約，至六〇年代在歐洲數個國家造成極大的衝擊，甚且影響台灣「五月」、「東方」時代現代藝術的生發。抽象表現主義有其自由的、即興的、動感的、沒有形象的、反形式的、具洞察力與生命力的實驗本質，在西方文化背景中，摻溶了戰後移民的跨文化思維。

抽象表現主義畫家是以他們獨特的風格表現二十世紀中葉美國「民主自由」的精神，也表現了「宇宙自然和諧」的本質。

一種文化傳統的藝術或許可能對另一種文化傳統的藝術造成衝激，交互的觀念或可以形成重要的藝術交流，造成概念與形式的改變而產生另一種新的藝術。〈抽象表現主義與中國美學〉一文，作者王德育在三個主要篇章「1.與大自然的和諧：天人合一 2.禪學的影響與其它中國的美學元素 3.黑白圖畫與東方的書法」中，即就中國美學、道家哲學、禪學、黑白繪畫、東方書法、自然流露、天地混沌、陰陽虛實、天人合一的思想，強調其與面域繪畫、色域繪畫、行動繪畫、自動技法等抽象表現的關係。

然而本文指出藝術家由於自尊通常否認受到任何的影響。例如，羅斯柯否認與禪學有關，克萊恩亦堅決宣稱他和帕洛克、德·庫寧等均與東方書法無涉。由於歷經改變，

影響來源難以確定，加上藝術家的刻意否認以及藝術史學者的忽略，東方藝術（特別是中國藝術）對抽象表現主義的影響更顯隱晦。不過本文討論到的代表畫家馬克·托比 (Mark Tobey)、帕洛克 (Jackson Pollock)、紐曼 (Barnett Newman)、馬克·羅斯柯 (Mark Rothko)、德·庫寧 (Williem de Kooning)、馬惹威爾 (Robert Motherwell)、萊因哈特 (Reinhardt)、克萊恩 (Franz Kline)等，尤其對於中國美學中的人與大自然的諧調（天人合一）觀念，在他們的藝術內涵與形式中表現，不但使他們的作品彼此相互關聯，也使他們的作品與東方藝術和哲學產生直接關聯等論述，甚是旁徵博引，舉證鑿鑿。

閱讀本文，抽象表現主義畫家所看到的東方的或中國的「宇宙洪荒」、「禪機」...，所表現的「心靈」、「沒有重量的空虛」...，那都是「純粹的、無拘無束的、真實的」。如果確立抽象表現主義與東方藝術和哲學產生直接關聯的客觀性，是否將是進一步釐清其與五〇、六〇年代台灣美術「現代化」關係的重要線索？其如當時的抽象確是崇尚「詩質」的「絕對精神」之現代化表徵？還是「中國風」避世台灣的精神回歸？或是崩解傳統包袱的精神活力？不禁期待有人在這個世代裡再提問題、再找答案，找出台灣美術最早萌發「現代藝術」思潮的關聯...，或許，抽象表現主義在台灣是重要也不重要，重要的是當時代台灣美術為什麼倡言「現代化」？又如何「現代化」？

裝置空間的後現代性？

在所謂「裝置藝術」(Installation art, 1978-1979 美國《藝術索引》〈Art Index〉定義)一詞未可考之前，即使有特殊的前衛實驗手法，繪畫、雕塑與建築仍是視覺藝術的主流，其平面與立體的空間再現，是相當有分野的，傳統思維似乎偏重於藝術內容、媒材、技巧與形式問題的解決，以及單一面向觀看的律則，而尚未觸及涵容多面向的「藝術本質」—尤其「詩質的」既深且廣的意涵。其實，「藝術家」是一活生生的「有機體」，其身心意念、知識學養、天賦才華、質地，與所處時空情境兼及他者關係等本不容分割，而藝術領域的逐漸擴衍，也端賴社會文化及科技的發展所致，「裝置藝術」被視為是「有機的場域」，藝術家於此創造了裝置語彙，裝置語彙也創造了藝術家與他者的真實關係，以及當下時空中的真實意義。

〈「裝置」語法的關係邏輯探討〉一文，作者顧世勇闡述的概念主軸鎖定在對裝置空間中身體、符號與情境等的關係美學問題，指出「裝置」作品透過重新組合帶出嶄新意義，使展場衍生出多重的個人以及文化、歷史詮釋。在姚斯 (Hans Robert Jauss, 1921-) 的「接受美學」思潮中，這種多元的開放性詮釋空間交給了觀眾，裝置藝術作者反對任何詮釋，也隱退或自行消失，這在某種程度上符合了後現代性中，不確定符號延異(différance)的論述：可以說，裝置空間具有開創性的意義，而且是逼使藝術趨向民主化的藉口。同時，在裝置藝術中身體和空間的當下關係，存在著身體的歷程，一個在「時間之流」裡不斷進行的心靈活動；其主題、媒材、技巧、形式、時空情境的千變萬化，激發出觀眾更積極的想像力。

「裝置」本身有其開放性、解構性、隨機性、偶發性、不確定性，其完成作品創造的生成性、過程的過渡性、豐富的當下性、常新的流變性，和後現代主義的生成有雷同之處，它像人們已經離開一個地方，並處於向另一個地方前進而尚未達到的那樣一種狀

態，它本身尚在「流變、變遷、發展」之中。

現代主義的作品，從隱喻關係中組合出一種所指的系統，並明確地尋找到所指的原型世界（如布朗庫西 C. Brancusi 的作品）；後現代主義的作品是「斷裂的互不關聯」，好似在一個空間內同時播放十幾個不同頻道的電視節目，沒有可能將諸多相異的語言碎片一併協調起來。

「後現代語言論」意味著對於失語症的自我救贖，從形而上的神旨語言回到日常感性的「詩性語言」。「裝置藝術」中的物件、符號及造型等諸元素之間的互為指涉關係正體現後現代失語症後重構接近「零度語言」的過程，讓語言還原到它的零度，這些不確定的零度閱讀所產生的多義性，一連串的符號關係在於「與」（德勒茲語）這個連接詞上。

「裝置藝術」的後現代性特徵與東方禪宗精神有著內在的一致因素，即萬物同一，心物同一，一切皆空的「與」（et / and）精神。「與」本身就是變異，否定邏輯二元主義，不執迷偏袒一方，隱含著世界及宇宙間事物之意義和關係，一種根本易變性的寬容。

伊瑟爾（W. Iser）論述「空白」（Blanks），描述出觀眾更積極的想像力。這和中國繪畫裡的「留白」有異曲同工之妙。

梅洛龐蒂（Merleau-Ponty）的新的空間觀，是兼顧外在與內在的情境存有學，他認為我們存在的這個「現象之身」（the phenomenal body），與全體的環境，形構成一個主客體相與相參的世界，很符合東方藝術觀中的「身體空間性」，中國人造景或書畫都充滿了空間感，因為我們相信一人就包含了一個完整的空間，換言之，空間早已進駐人的身體，人可遨遊其間無須對應外在空間，如中國繪畫中的「可遊性」即是情境空間感的最佳表現。

裝置藝術中「身體—主體」與空間之關切性，「任何一方有了變化，另一方必也跟著變化」，直到兩者再形構成一個完整的情境。身體的知覺也就是主客觀「意義」的遭遇，詩的邂逅。在裝置作品中，身體和空間、符號、物件等交綜錯雜的直覺也近乎是一種「詩性的語言」。

台灣「裝置藝術」這個概念的形成及表現，是一個最近期（八〇年代以來）迅速發展的藝術現象，國內學者或有討論，多以「裝置」、「類裝置」手法言詮，而本文就中西方美學觀點探究其藝術內涵，其所強調的「有機的」、「詩的語言」，正間接地對於台灣美術的「現代化」有另一層啟發，吾人是否在創造這一段歷史之時，有更深化的思維？

羅洛·梅在台灣的「遭遇」？

一幅畫的偉大之處，不在於它描繪了所觀察或所經驗的東西？卻在於它描繪了由他與實物的「遭遇」所衍生而成的景觀？而「速寫」，顯然是畫家與他的世界之遭遇的最初情感表現的語言，透過它我們可以發現創作者最原初的想像與創造，也可以看見藝術作品形式結構的發展特質與表現特色。

〈析論李澤藩的速寫〉一文，作者黃桂蘭認為，沒有人能完整地說清藝術家所有的創作軌跡和「遭遇」，以李氏作為速寫研究的對象之論述方式是帶有選擇性的。

羅洛·梅（Rollo May）認為創造活動是一種遭遇（encounter）。「遭遇」是主客觀兩

端之相會。遭遇的真情實況是一個「歷程」，一個「做成」把此人與他的世界相互關連起來的一個過程，「任何一端的變化都必定造成另一端的變化」，兩者之間存在著活潑、主動而「連續的相互影響」。

當一首詩或一幅畫成為真實的象徵時—那是因為在一個更基本與涵蓋面更廣的層次，出現了某種遭遇，包含了最專注與最熱情的知性工作。

對身體與世界之合一，如身軀與踩在其上及走在其上的地面之間的一種關係，藝術家必須在自己的想像中，找尋新的意義。形式是發現新意義的一個幫手，並且在一更普遍的層次上找到精華。觀者可以在作品形式中認識藝術家觀看世界的方式，察覺他對所在世界的洞見與其意象之象徵，撞擊情感深處，引發生命的共鳴，正視生活真相，以新的眼光看待世間物。新形式的產生，展示了一種觀看生命與自然界的新途徑，隱喻了人類文化精神變革的意義。

由不同的遭遇看李氏作品形式的意義，大致可知：1、掌握物象造形的結構性與活潑性、瞬間性、即興性、印象性及想像性。2、速寫動作的連續性，捕捉躍動感、壯碩感、體積感和空間位置。3、表現對象的重力均衡、多方位的空間距離感、藝術象徵性。4、描繪現象的虛實對應、空間節奏，物象所具有的真實性質，傳達時代意涵、視覺特徵與觸覺質感、豐富性及趣味性。5、展現大自然整體渾圓的張力和活潑生機。6、運用不同的速寫語彙呈現不同的風韻，以重複疊線傳達物象生命節奏，重視其真實生命情狀及內在動勢和生命力。7、表現「對位的完形動力」，觀照畫面各個要素之間的相關性，使畫面空間具備動態均衡。8、善用群化作用，以任何方式表現令人可察知，即可想像的變化。

李氏曾說：「應有看破內面的生命力才好，所以寫生不要只用肉眼處理物象，還要用頭腦心魂的作用，先看、想，-構成-回顧的歷程。」回應了他本人所提出的創作觀，也展現其「遭遇」的感動及想像。李氏曾在畫上寫下滿溢的詩情，如：「美哉 / 廣泛的平地 / 一直線的地平線 / 悠長的美麗的直線 / 遠的成霧 / 暗的黃土色調的草地 / 一片的黃砂 / 這麼大的大自然 美哉 (1973.8.1)」，似乎想在畫裡蘊含詩質。

李氏以多樣的方式去建構形式，試圖在生命中發現及建構意義。大約六〇年代之後更為重視主體與客體的親密關係，表達物象的積量、動勢及抽象意涵，以充分傳遞他與世界的遭遇感動，以及觀看生命與自然界的新途徑，也隱喻了台灣解嚴後民主新時代的來臨。李氏這樣的轉變，印證了羅洛·梅的觀點，說明藝術家彰顯一個時代的潛在意義，完全是因為藝術的本質是藝術家與他的世界之間那種有力的及生動的遭遇。

李氏曾說：「繪畫的韻律與生活息息相關，所以要有真實的生活和思想才是根本之道。」速寫不僅作為收集生活素材、積累形象的手段，也可以是藝術家應物有感，做為藝術生命的記錄。它存在著一種特有的模稜兩可，有時作為客觀表現的紀實，有時作為主觀解釋的形象表徵。

以羅洛·梅的「遭遇」說分析李澤藩的繪畫—重點不是藝術家畫了什麼，而是藝術家如何與藝術遭遇；本文舉例討論到的李氏的作品，肯定是在藝術家的想像與素材的遭遇中完成的。這項帶有選擇性的研究，可以說是一項感性的理性嘗試，非以一般「圖像學」或「視覺心理」解讀李氏作品，確有其「開創性、實驗性、突破性」的勇氣，而究

竟能否精準地呈現李氏的「遭遇」，還得再取決於更多的作品及相關資料，並且與羅洛·梅的「遭遇」說時相印證。但無論如何，在台灣美術現代化的表現中，似乎看到了藉用西方理論作為鑑賞研究的一星半點的曙光——而台灣美術的研究也有其「現代化」的可能性？也有自身的論說和印證？

台灣美術現代化的關聯？

綜觀此四篇論述著眼點雖然有所不同，但與東方精神尤其中國美學如禪學、道家哲學、留白、多方位空間、連續移動、變異等則多少互為關係，即使在黑格爾所認為的「藝術作品內蘊無限接駁點，每個點均可開展新的啓示」中，還有「現時化與當下化」，都可感受到一絲文化本質的互通。並且所著眼的後現代性特徵，似乎與台灣美術的「現代化」有所關聯，這大致由一些文中出現的相似字詞可拾綴比對或區分映照。

串聯上述四篇論文，在「時代性、精神性、關聯性、變易性以及諧調性」的互為關聯中，當於民主化的「現代性、後現代性」的當下，把握「詩質」及「絕對精神」，並建構「意義」，以至於主客觀兩端的「遭遇相會」、互為指涉、相與相參，而經過「時間之流」、此端因應彼端之「變異」，終而跨越自然的再現，演化出新的「有機的自然」與寬容諧調而「統合的整體」。因而，就這四篇論文，或可閱讀出台灣美術「現代化」的關聯，也可激勵吾人作再進一步的探索。

《現代美術學報》主編 王素峰 敬誌

中華民國九十三年十一月