

第三章 生態觀點下的現代畜獸畫之審美角度

透過圖像本身，透過符號的物質性，我們可以看到論述的脈絡。而繪畫是社會符號的流動與交換的場域，現代畜獸畫的審美，我們可透過視覺符號的理解來加以探析。布萊森(Norman Bryson)在〈符號學與視覺詮釋〉¹一文中提出將繪畫視為符號的活動：繪畫展現論述的生成，透過繪畫，我們可以看到社會形構的權力運作之展示。布萊森也強調，繪畫符號不是模擬我們的視覺經驗，而是投射，是源自於創作產生的原初環境的符號投射。此生產的原初環境包括政治、醫療、宗教、性、教育、知識系統等歷史環境。我們若要了解繪畫符號如何自其歷史環境中產生，便可以了解此符號在畫作中如何被運用。我們發現，現代水墨藝術家以各種方式深刻地捲入四周的現實，其意象精神不再是一種抽離現實的。²如果試圖將他們同這現實相分離，將無法找到一個認識、理解、評價他們的基本出發點。同藝術家一樣，觀眾、藝評家和藝術史家皆處於現實環境中。也同藝術家需要將自己的內在世界與他的藝術相結合來尋找意義一樣，觀眾需要將藝術家的作品同自己的生活現實聯繫起來以尋求意義。他們在作品與他們之間設置許多問題，而這些問題會指向與他們的現實處境相關的事物。在他們將作品與他們的現實聯繫的過程中，藝術品與現實之間的聯繫便不可避免地建立起來。由此看來，不論從藝術家的角度，還是從觀眾的角度，藝術都不可能遠離它所生成發展的環境。「人文生態」、「政治生態」、「都市生態」等這類衍生涵義逐漸在通俗文化中被廣泛討論的今日，「生態學」已成為今日顯學，並引起各領域思索這樣的背景，現代動物畜獸畫與其所處的情境，也恰提供「生態」與「藝術」結合的契機。

¹ Norman Bryson, 〈Semiology and Visual Interpretation〉, 《Visual theory: Painting and interpretation》, Oxford: Polity Press, 1991, 頁 61~73。

² 傳統中國畫在藝術範圍有很大侷限，首先是題材的狹窄，其次是感情意向的貧乏，最後表現在藝術手段和方法的單調。見王新倫，〈文化維權：現代文人畫難以承受之重〉，《美術研究》(中央美術學院學報，2005 年第 3 期，頁 106)。

第一節 畜獸畫的轉變與契機

中國自古所發展的畜獸圖像，其思想的基礎是以「物我同化」所生成。其題材與人文思想相互滲融，然而過度的「符號化」或是「程式化」，以致形成一種長期性的與世隔絕的自我封閉態勢，無法適切地反映出時代現況。直至西方藝壇流行起地景藝術與環境藝術，人們開始對生活的相關問題投入較多的關注。這股藝術浪潮所衍生的跨文化、跨族群的問題，也在台灣漫延。

王岳川：「總體上說，西方文化在幾千年的發展中經歷了起碼三次重大的文化轉型，即從古希臘的兩希精神(古希臘精神與西伯來精神)，到文藝復興時期以降的理性精神，再到 20 世紀的反理性的現代主義和後現代主義精神。而中國卻延續了兩千餘年漢語文化形態的單線性時代精神，這一文化精神在 20 世紀初為西方現代性文化所中斷。」³台灣的現代藝術的整個發展過程，實質上是一次對西方藝術價值觀念的接受過程，是一種將西方藝術觀念、思想、語言乃至形象，進行全方位移植的運動。當藝術家們決定和傳統決裂時，他們採取了簡單易行的方法：拿來主義，區別即是個性，區別即是藝術。促使創作者不以個性化為創新的基點，而是以創新作為個性化的基點。藝術家們的這類行動與當時的歷史潮流和社會文化環境的聯繫乃是他們作出決擇的最終依據。因此，要研究台灣和環境關懷藝術，有必要從西方人對環境的態度思維來探究，藉以了解台灣現代具生態環境的藝術作品是承接什麼樣的脈絡之下發展的。

現代藝術與當代藝術的產生，為典型的工業社會產物。十八世紀末的工業革命，造成歐洲社會結構性的大變革。工業革命的進展意味著現代化，現代化則衍生思想上、審美上、藝術上、物質上、經濟上與政治上反傳統的新思維運動。以歷史角度言之，任何社會結構的變更必然帶動文化運動，其衝突不外乎新思想與舊思想的磨合。藝術做為文化一種表徵，當然不會自外於這種種的人文變革，它不僅見證而且反映了十九世紀整個社會運動、思潮論戰的一切不安與騷動過程。

³ 王岳川，《中國鏡象——90 年代文化研究》，北京：中央編譯出版社，2001 年，頁 9。

現代與當代藝術除了有工業社會的相同時代背景外，它們所發生的一切種種與所屬社會的文化命題是緊密聯繫的。

有兩個角度是理解現代與當代藝術品的切入點。首先，要從水平的角度來看，所謂水平角度，是說藝術不會是單一個別的文化事件，具有經濟因素和思想因素，與社會問題、政治體制、文化議題等事件作所謂的「同步反應」。換言之，所謂藝術，不能離開與社會中的「物質」和「精神」的聯繫。藝術始終統一在「社會聯繫」之中。這種聯繫既有藝術來滿足社會需要，而決定藝術自身型態的客觀現實，同時也反映藝術家主觀的東西。在藝術與社會背景下，就會獲得對「藝術本質」的把握。根據 Herbert Read.H 在《Art and Society》著書中，略稱「藝術的本質不體現在實際需求的物質生產中，亦不體現在宗教與哲學的表述中，而是體現在創作綜合性的、或和諧的世界潛力中。」⁴另一方面，需從垂直角度來看，所謂垂直的角度，是說當藝術感應自同時期的社會問題、政治體制與文化議題時，以新的形式及新的內容呈現出來，導致與同文化歷史裡的主體性的威權藝術觀和審美觀發生扞格不合，這是屬於垂直的歷史訴求。所以，從水平角度切入同一空間的社會現象，就可知道前衛藝術的發生絕非偶然。通常垂直的歷史訴求取決水平同步社會現象，這是因為當藝術家感應所屬社會的議題時，出現的新形式與新內容自然會和歷史的藝術史觀發生衝突，通常前衛藝術內蘊的社會內容之廣度、深度，與它在歷史上的撞擊力量成正比。。從水平的角度，可以說明前衛藝術發生的來龍去脈，而從垂直的角度則可以知曉前衛藝術裂斷歷史文化的美感位置。在歷時與並時的不同軸、不同角度下，均牽涉到地域的、種族的與社會的文化特徵。

面對這麼多樣與分歧的當代藝術，歐美的當代美術史或當代理論，似乎傾向渥爾夫林(Wolfflin)的美術史觀。在其著作《藝術史的基本原則》裡，他認為每一個偉大的時期，應由形式來界定其歷史的地位，因為作品特有的形式特徵隱藏著一個時期的特定情況。形式為一個民族在一種特定情況下的精神狀態之表現，那

⁴ Herbert Read,《美術·社會》，周鄉博譯，東京都：牧書店，1955 年再版。

個特定的歷史決定了藝術家的語彙和創作方式。⁵然而，類似渥爾夫林的美術史觀側重「質材革命」與「形式革命」，以此做為藝術品歷史地位的衡量標準，傳遞給人的信息乃是「爲了創新而無所不用其極」、「策略性」或「突破藝術的疆界」等諸如此類的藝術形象和精神。但是藝術透過視覺形象傳達精神思想，類同人的言語行爲，而言語的溝通要依賴約定俗成的默契，在標榜創新的情況下，形象語言便成為藝術家極個人的語言，難以理解。因此，在以獨創性和個性作為藝術的生命與存在基礎的前題時，在這部關於藝術的歷史書中還能剩下多少藝術家的名字與作品是被認為具有創新的時代價值的？在《現代主義失敗了嗎？》一書中，蘇西·蓋伯利克(Suzi Gablik)即已尖銳指出，現代主義的個人至上雖使藝術風格不斷變易，但也造成形式化和科層化的危機，它留下的是觀眾的不解和藝術家孤單的身影。而多元主義所隱藏的世俗化觀點，也無法扛起移風易俗的重任。她同時也提出與社會互動、緊密聯結才是新藝術的典範。它才能使藝術魅力重生，回歸精神的領域。⁶

如果從「類似渥爾夫林的美術形式史觀」之角度，或從「藝術表現投射政治、經濟、社會脈動」之角度來衡量當代藝術，顯然就會出現兩種截然不同的美術史。以「藝術映照於社會」角度言之，極限運動、地景藝術可能祇不過是重複了廿世紀初期前衛藝術的唯美情調。如果從「形式史觀」的角度言之，新達達則被視為個體追求更自由的象徵罷了。因而在針對當代藝術的理解時，不能祇侷限於質材前衛與形式前衛的認知範圍，還要思考它的多元與歧義，除了反應社會多元思潮之外，其實同時也是開啓一個著重審美經驗的新視野。

克羅齊(Croce)⁷在 1919 年為美學與藝術哲學定下任務：美學將以瀏覽整個領域的方式去編織觀念的紗網，它將隨著時空不斷重組、更新，它反思現實裡的藝

⁵ 韓瑞屈 渥爾夫林(Heinrich Wölfflin)，《藝術史的基本原則》，曾雅雲譯，台北：雄獅圖書，民 76 年 12 月，頁 245-247。 Suzi Gablik

⁶ Suzi Gablik，〈《現代主義失敗了嗎？》〉，滕立平譯，台北市：遠流出版，1991 年。

⁷ 表現主義美學的代表人物：克羅齊(Croce)－義大利表現主義美學大師，是唯心主義也是直覺主義（反法西斯主義）者；承襲了康德的美學傳統，也影響東方的美學家朱光潛先生的早期思想。他把人類知識理論分為（1）直覺：是一切活動的樣態，審美就屬於直覺。（2）概念（3）經濟（4）道德。

術作品，隨著現實裡的文化思想的評述，演化而成形。這樣的理念在此時似乎仍未過時。當代藝術呈現多種真理與多種邏輯的並存狀態，當代美學勢必得放棄以全面掌握創作、想像力與感性世界的概括方法論。因此擬出一種通用準則，應用於分歧的當代藝術，必然會捉襟見肘。當代美學應以辯證的態度，依不同的藝術表現，引出新的藝術思考。它應該是在人文科學不斷對藝術現象與社會現象探討，思想成形與被批判之際同步展開。

現代畜獸畫特別強調生態意識，「生態意識」影響藝術家取材方向，是其表現自然萬物的一要件，但藝術的導向究竟仍是主體。由於生態藝術的應用多樣使它具有生活的現實性，且帶來自然保育的影響力，然而唯有追求藝術的精湛品質才是確立它的價值並獲得重視的自身使命。當代繪畫朝向拋棄固有的視覺經驗，向更加主觀的方面發展，已成為主流和發展趨向。這種新的具有顛覆性的繪畫方式，不受常規的束縛，打破時間順序、空間前後、因果聯繫，使一切均為我所用，強烈顯示了解構與重組的意識和精神，構建了一種全新的視覺形態和體系。在當代有部份的作品的視覺型態和傳統畜獸畫有著顯著的差異。在此略分為五項來論述：題材的取向、構圖形制、造型特點、色彩特徵和繪畫材質。

(一)題材選擇，由於創作主體的和審美基準改變，使得能「入畫的」範圍更加廣泛，且因科技與傳媒的進步，題材不再局限於傳統自然田野的動植物，如芍藥、牡丹、荷花、雁、雞之類，更包含了罕見珍稀的生物。最主要的是更貼近時代性和生活性。創作者觀察到生態的變異，也許是消極性對生活空間的一種客觀描述，或者是積極性對生態的投以感性關注，投射在作品中的題材，逐漸看到的不只是傳統「富貴吉祥、疏野雅趣」的欣賞角度，更是將環境的現況一緊繃的、尷尬的、矛盾的、功利的等交錯複雜關係當成藝術作品的一種內蘊。

(二)構圖形制，傳統畫幅規格多為長形立軸和手卷、小幅的冊頁和扇面，並應用散點透視法，這種構圖的視覺特徵包含時間藝術的因素在內，其中所包含的明暗、色彩、體積……等全部的時空因素都圍繞著心理邏輯來建造出一個藝術的整體，將不同時空的物體進行重組，形成一種運動透視的視覺藝術效果。另外，

對於「空」的詮釋，清笪重光在《畫筌》說：「空本難圖，實景清而空景現。神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅瘤。虛實相生，無畫處皆成妙境。」這裡指出多畫會增添畫面敗筆，實景愈多，想像空間相對減少，氣韻的發揮就會局限，顯示對「空」掌握的因難。黃賓虹也指出：

作畫如下碁，須善於做活眼，活眼多，碁即取勝，所謂活眼，即是實中之虛。古人畫訣有實處易、虛處難六字祕傳，然虛處非先從實處極力不可。守黑方知白可貴。虛當以實求，實當以虛求。⁸

黃賓虹棋局比喻繪畫布白的妙法，高段者使棋擅用活眼，活眼多即韜略靈活，以少勝多，似虛即實；畫面上實景多，虛處少，想像無法遊走，以至言多累贅。由數幅作品特點可看出端倪，宋代趙佶作品《芙蓉錦雞圖》、李迪作品《楓鷹窺雉圖》、林椿作品《梅竹寒禽圖》等……，皆可知前人對於「空」所衍生出意境的重視。

今人創作，強調畫面的「滿」，取景上常通過類同素材的堆疊(宏觀)、趨近特寫(微觀)，或是純粹探究形式---肌理(質變)、空間(支解、變形、交錯)、色調(改變固有色)、氛圍，將其中的一個特點推展至極限，而形成一種綿密、繁複、韻律、規模格局大的作品。現代作品的規格除延續傳統之外，但是更強調尺幅的「大」，鴻篇巨制所衍生出的氣勢是小幅作品的氣魄難以企及的，市場導向和參展機制也是其中的影響因素。

(三)造型特點，中國水墨畫自古就講究「形神兼備」，通過對客體的形體、姿態的精謹掌握，以此表現抽象的「生意」與「神韻」，此思維訴求則是建立在「以線造型」的基礎上。唐代張彥遠說：

昔張芝學崔瑗、杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，

⁸ 黃賓虹，《黃賓虹話語錄》，臺北：華正書局，民國 75 年初版，頁 36。

氣脉通連，隔行不斷，唯王子敬(獻之)明其深旨，故行首之字往往繼其前行，世上謂之一筆書；其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷；故知書畫用筆同法

又說「張僧繇點曳研拂，依衛夫人《筆陣圖》，一點一畫，別是一巧，鈎戟利劍深深然，又知書畫用筆同矣。」皆都強調了以線為造型是傳統中國水墨畫的靈魂。而現代畜獸畫除繼承傳統寫意和寫實精神外，對線條的重視與掌握則不若以往，一方面是書寫工具的變革，今人對於毛筆多以豎諸高閣，更惶論執筆來繪畫。另一方面則是受西方藝術觀念的影響，重視質感與量感的表現，而忽略線性的使用。然而卻也更加強調了個人審美的主觀性，誇張與變形的藝術手法因而大量的被使用，甚至走向抽象化表現。

(四)色彩特徵，古人用色上深受傳統政治、禮教和哲學思想的影響，在用色有其象徵性和概念性。《說文解字》曰：「綠，青黃也。紅，赤白也。碧，白青也。紫，黑赤也。騷黃，黃黑也。」可知間色乃由正色所混出。⁹色彩也就有所謂正、間等級之別。儒家禮制在官制色飾上以此區別個人之身份階級。¹⁰按明史輿服志記載：「明代規定庶人袍衫止於紫、綠、桃紅及諸淺淡顏色，不許用大紅、鴉青、黃色。」¹¹道家在色彩的觀感上，乃是追求單純本真，認為諸多聲色會影響人的心性，導致麻目。¹²基於這種認知上，對於色彩的應用便會制約古人的生理直覺感受和運用。現代的創作則轉變為追求純粹的色彩觀念，從傳統的明暗法、固有色，轉變為表現性的色彩觀念。當物體的固有色被摒除掉時，色彩的色調與質感便會成為畫面的表現重心。色彩的表現，換言之就是繪畫的純粹性。再者，創作者注重當下景象的光景變化，遂使景象的色彩、氣氛重被賦予生命。

(五)繪畫質材，現代水墨畫能使用的工具材料與相應的表現方式相當多樣豐

⁹ 《行事鈔姿持記下》中寫道：青、黃、赤、白、黑，五方正色也。碧、紅、紫、綠、騷黃，無方間色也。

¹⁰ 孔子曾以色相來論述禮教規範。子曰：「惡紫之奪朱，惡鄭聲之亂雅樂。」紫乃間色，朱乃正色；鄭聲指民俗音樂，雅樂指廟堂之樂。參閱《孔子·陽貨》。

¹¹ 張廷玉等撰，《明史》卷六十七，楊家駱主編，台北：鼎文書局，民國六十九年，三版。

¹² 《莊子·天地篇》云：「五色亂目，使目不明。」色彩的多樣紛雜使人感官麻目。

富。筆的概念被擴充，選材上不再局限於毛料的使用，紙質和品種的特性，區分日細，應用上也不受限制，同時，顏料種類和色相日趨豐富，新的色相不斷被開發。科技帶來了資訊、電腦、攝影、複印、印刷、廣告、拼貼...等多媒體的多元應用，並且跨學科、跨領域，如雕塑、裝置、設計、陶瓷...等的整合應運而生。對於技法材料的表現有雙重意義，一方面，熟練而具創意的使用媒材，是體現作者構思的基礎；另一方面，獨特的表現技巧則是構成個人語彙的重要依據。

這些差異所造成的扞格表現出審美品味的轉變、意符的解構、工具材料、表現技法的多元化、全球化的衝擊等事實。就審美品味的轉變來看，以消費為精神的大眾文化所展示的是通俗、物化、現實性的文化品味，他們對世俗社會的廣告、媒體影像、商品，包括人、事、物的認知與瞭解，遠多於對外在自然的體驗。傳統「外師造化，中得心源」的審美觀已難獲得當下的認同與共鳴，因之對傳統水墨畫中的圖形、符號無法解讀、互動或共享，此必然導致收受人口的大量流失。因此，解構傳統圖像、符號乃成大勢所趨，現代水墨遂需以新的意符建構來詮釋社會議題，藉此引發觀者的共感共鳴。生態藝術家在這樣的理念下傳達人文關懷，甚至淡化藝術之於美感與審美的傳統意義，進而朝向社會性的運動，轉而具有影響、警示甚或改變的積極作用。

以生態為名的繪畫作品，若未經由系列性、主題性的展覽來呈現，觀者並不容易察覺其以生態環境為主的創作意識。換言之，一件作品中所表現的題材，傳達的意念，極可能與靜物畫或者動物圖像紀錄等相互混淆曖昧；以動物的標本放置在一個古董式的家俱上，再適時地擺放古銅色且歷盡歲月的油燈，綻發出一息尚存的微細光暈，牆上隱隱約約的可看到一隻鳥的影子，靜默佇候在碩果僅存的數片葉子的枯枝上，周遭則再增添些相關的應景實物，藉由這些的圖像的組合與拼湊，觀者印入眼簾的第一個視覺印象會是什麼？再者，表現數隻白鷺絲悠然自得的在漁塢或沼澤地覓食，對於白鷺的細節部位、體態變化(啄羽、鳴叫、捕食、理毛等)和群聚習性等刻劃精準，觀察也十分明確，賦彩清麗不俗，背景空間處理則藉由單點透視，具體地描繪出景深，營造出一幅陽光和煦，波光斑斕的美麗

宜人的景色，整體上恰如其分的掌握了意境和氣韻，並且強調形神兼備。然而，面對這樣子的一幅作品時很難令人聯想到與生態議題有密不可分的連繫；以白鷺為題材的作品自古皆有，經過長期的文化積澱而成，觀者已有共同的審美要求和思想基礎，並且形成一個既有的概念，往往忽略了創作者重新所賦予新的表號意義。雖在圖像刻畫上處理的盡善盡美，但訴諸跨越 30、40 年的社會文化結構，缺乏轉化，將使得內在情結顯得簡化而薄弱。因此，觀察生態藝術創作者的創作歷程是項重要工作，可明確的看出取材的生態議題，而創作者對於主題的清晰度和純粹度也較為成熟準確¹³。

依目前國際上以生態為主題的藝術表現形式的發展而論，大致可歸納二大趨勢特性：第一，主題意識集中。由主題意識的引領，使得生態藝術創作者集中在生命保育的焦點進行創作。第二著重對社會的感染作用，非單純的審美要求。社會的感染作用在於對人心人性的啓迪，喚起人類開始重視自然、生命以及環境的保護；許多作品並不強調形式的美感或者傳達美感原則，甚至引起觀眾的審美興味。

第二節 畜獸畫的生態意識

就文化這個大環境而言，在當代是個交叉學科極度發達的時期，各學科之間相互滲透、作用與綜合，變異出新的事業領域。這個環境不僅倡導變革與創新，反對單一、固有的邏輯和公式主宰世界，鼓勵以多層面、多角度的思維方來發覺問題，結果就形成了當代精神的複合性和異質性。這種時代精神遷動藝術發展的語彙，也促使傳統畜獸圖像衍繹出對生態環境的綜合思考。生態美術與動物生命尊嚴密切相關，以生命生態觀實現美術的審美作用與社會功效。

自十九世開始，我們可以看見一種新的變化，這種變化的過程由廿世紀的資

¹³ 胡懿勳，〈面對生態藝術的態度與認知〉，《台北國際生態藝術》，台北市：歷史博物館，民國 88 年 12 月，頁 39。

本主義完成大業，它將自古以來維繫人類和動物間的各種傳統給推翻。在這之前，是以人爲中心，人和動物是並存的，而這中心是屬於經濟和生產方面的，然而不論生產方法和社會結構是如何更迭，人類在食物、工作、交通和衣著上皆仰賴動物。動物學家布豐(Georges-Louis Leclerc Buffon)¹⁴對生物提出一種惋惜之情：

就當人類將自己提升到與自然同等重要的地位時，動物卻往下掉落；被馴服且變成奴隸，或被當作叛徒而被迫四處逃竄，牠們的社會已消失，牠們的勤奮工作變得毫無生產力，牠們嘗試性的手藝也消失了；每一品種不再有共同特質，其保有獨特的能力；某些品種模仿、受教育，而在其它品種身上，則是由於恐懼以及為求生存不得已所表現出來的。所以，這些無生命的奴隸，這些毫無權力的遺跡，能對前途有何瞻望與計劃呢？

唯有在那些幾世紀以來都遙遠荒廢、不為人知的地方，才存留著某些動物驚人的技術。在那些地方，每一種動物都自由發揮牠天賦的能力，並且在延續的族羣中將這些能力發揮淋漓盡致。

在工業革命最初的幾個階段，動物被充作機器來使用。而稍晚，在所謂的後工業社會中，牠們則被當作原料。大量製作由動物所供應的肉類製品，方法和製作生活用品是一樣的。蘇珊·喬治(Susan George)在《另一半是如何死的？》一書中寫道：

目前正在北卡羅萊那州培育的一種大型植物，將來栽培種植十五萬英畝地，只需雇用一千人，亦即每十五畝一人。播種、施肥和收割的工作將由機器，包括飛機來作。植物將會被用來飼養五萬隻牛與豬……這些動物不會接觸到土地。牠們會在專門為牠們設計的小屋之內被繁殖、授乳和養大。

¹⁴ 布豐(1707~1788)，9月7日出生於法國勃艮第蒙巴爾城，他是物種起源說的先驅，也是第一位提出地質史劃分時期的學者，此外，還首度提出太陽與彗星碰撞而產生行星的「災變說」。

動物地位之低落，是有理論上和經驗上的歷史根據。對動物工作能力所採取的機械式觀點後來被應用在人類身上。泰勒(F·W·Taylor)所發明的時間 / 動物研究以及工業「科學化」管理的「泰勒主義」，主張工作必須簡化到「本能的」地步。晚近，所有現代社會的技術幾乎全部都以動物實驗所得來的數據作為參考設定。

人類科技和生產所造成的與動物的主奴關係、敵對關係，事實上都需要調整。評論家查常平認為，生態藝術拓展的價值領域，包括：人與自然之關係的自然生態；人與他人的社會生態；人與自身的關係即面對自然所形成的關於面對者自身的思想觀念體系，我們稱之為人文生態。自然生態，指人類生存的物質環境。社會生態，指人類生存的外在制度。人文生態，指人類生存內在意識。外在制度，即人類對待自然的物質性機制。內在意識，即人類審視自然的精神性態度。同時也指出人類不改變自己的社會生態觀與人文生態觀，也就不可能完全改變其賴以生存的生態狀況。¹⁵

哲學家傅柯(Michel Foucault)¹⁶曾提出「人的消亡」(Death of Man)，他認為人的消亡有兩種：一種被迫消亡，一種是自我消亡。被迫消亡是指在世俗沈淪之下，在不願意的情況下被吞噬。一種是自身對生命意義的不斷追求下，和自然一起演化。按照德國哲學家爾特曼的概括，人類目前的這種危機表現為：經濟生活中貧困的惡性循環、政治生活中暴力的惡性循環、文化生活中異化的惡性循環，而這一切「在人、社會、自然與生命意義的相互關係中」深化為無意義與墮落的惡性循環。可以看出，以生命尊嚴的生存狀態與生活場景為主題關懷的生態藝術，其圖式關懷，不僅是關於物質自然的，而且是關於自然生命的；不僅是關於肉體生命的，而且關於意識生命的；不僅是關於精神生命的，而且是關於文化生命的。¹⁷因此可以說，生態藝術的發展使其超越審美藝術的階段，而進入精神藝術的領地。人類面臨的生態危機，其根源在我們陳舊的價值理念、行為模式等，人類只有確立保證人與自然環境和諧相處的新文化價值觀念、消費模式、生活方式和社

¹⁵ 查常平，《人文藝術》，貴陽市：貴州人民出版社出版發行，2000年。

¹⁶ 傅柯(Michel Foucault)。傑尼米·邊沁(Jeremy Bentham)是功利主義的創始人。

¹⁷ 周志新，〈尋找光源---先峰派生態藝術10年盤點〉，《森林與人類》，2003年7月，頁11。

會政治機制，才能從根本上克服生態危機。

生態倫理學涉及到人類對所有形態價值的哲學認識，涉及到人類與生命型態之間的關係乃至與自然界之間關係的哲學認識，涉及到對人與人之間的環境關係的哲學認識。生態倫理學的產生、形成和發展吸取了思想史上的資料，逐步將倫理道德關係從人類擴展到動物、從生物擴展到生態系統。

首先，是動物解放／權利論把道德關懷和權利主體範圍由人擴展至畜獸。他們認為，把動物置於道德關懷的範疇之外，拒絕動物擁有權利，是因為我們常常忽略大部分動物具有意識，特別是高等動物，能感受痛苦與快樂這一事實。邊沁(Jeremy Bentham)¹⁸早在 1789 年的《道德與立法原理》中指出：「痛苦是惡、快樂是善。」人類應當結束對動物的殘忍行為。到了廿世紀七、八十年代，動物解放運動的代表人物辛格指出：「一切物種均應平等，應把人類平等所依據的倫理原則推廣應用到動物身上，同等地關心每一存在物的利益。」

其次，生物中心論把道德共同體和權利主體的範圍擴展至所有生命體。其代表人物施書澤提出了涉及一切生物的道德原則：尊重生命。他從「敬畏生命」的倫理思想出發，闡述了自己善惡標準，認為「善是保持生命，促進生命，使可發展的生命實現其最高價值。惡是毀滅生命、傷害生命、壓抑生命的發展。」¹⁹生物中心論認為倫理學應該把所有生命當作道德關懷的對象，主張非人類生命、非生命物質和生物共同體都擁有人類予以尊重的權利。但是，生物中心論與動物解放／權利論一樣都只關心的是生物(或動物)的個體，而未看到生物之間是相互聯繫、相互依存的，由生物和無生物組成的生態系統這才是真實的存在。

第三，生態中心論把人類關懷和權利主體的範圍從所有存在物擴展至整個生態系統。生態中心與以往的倫理觀不同，它更加關注生態共同體而不是有機個

¹⁸ 邊沁(Jeremy Bentham，1748～1832)，他的成名作是《政府論片斷》(1776 年)，他在其中尖銳地反駁了守舊派對英國憲法的美化，揭露了這部憲法的缺陷。在他的代表作《道德與立法原理》一書中，功利主義的原則第一次得到明確的表達。。

¹⁹ 章海山、張建如，《倫理學引論》，北京：高等教育出版社，1999 年。

體，是一種整體主義，而非個體主義的倫理學。美國利奧帕德(Aldo Leopold)²⁰的「土地倫理」認為不只是人類而且包括土壤、植物和動物，即他稱為「土地」的整個生態系統都是「共同體中的平等一員和公民」，都應受到尊敬。²¹另一位代表人物是阿恩·納斯(Arne Naess)，²²他是深層生態學的創始人。他們的口號是「自然界的多樣性具有自身的內在價值，把價值等同於人類的價值表現了一種物種的偏見。」其基本觀點是：生態系統中任何事物相互聯繫的整體思想，即「人與自然和諧共存」自然界中的一切事物都具有內在價值，生物物種之間權利平等。

綜上所述，生態倫理學發展的軌跡表明，道德共同體和權利主體的範圍在不斷擴展。生態中心論主張「道德應包括人和大自然之間的聯繫」，把人與大自然的聯繫視為一種由倫理原則來調節並制約的關係，認為大自然擁有權利。從思想史角度來看，這的確是一次革命，是從人際論理學到生態倫理學的革命。

人的生態性生命存在就必然是自然生命和精神生命體驗的互証與共榮。生態性存在的實現條件除了體驗自身情感、道德和精神的力量外，更重要地還在於從自然事物中汲取審美活動和生命體驗的滋養。人作為自然的存在物，可能與自然事物融通的有機契合性遠比人與人的契合更加的直接，因此，諸多的畜獸往往就成為人們審美體驗、感受生命尊嚴和彰顯道德力量的生態性指標。我們探析畜獸畫的生態意識的生成性意義在於：其一，通過生態審美體驗，營造人與動物共同的審美載體；其二，顯現動物的生命意義，肯定自然生命存在的價值和權利；其三，展示人對生態性存在的審美活動機理，啟悟人們從自然的存在中融合審美滋養；其四，內蘊自然的生命化成人的生命，人的生命又回復自然生命的生態情結。

²⁰ 阿爾多·李奧帕德(Aldo Leopold)，生於 1887 年美國愛荷華州，由於對生態保育貢獻良多，被譽為：近代環保教育之父、美國環境倫理播種者、將人倫延伸到「生命倫理」的智者。

²¹ 阿爾多·李奧帕德(Aldo Leopold)，《沙郡年記》，吳美真譯，台北：天下遠見出版，1999 年 10 月 10 日。

²² 挪威著名哲學家阿恩·納斯(Arne Naess)在 1972 年 9 月召開的世界未來研究大會上提出了“深生態學”概念。所謂“深”是相對“淺”而言，“深生態學”是突破了淺生態學的局限，對我們所面臨的環境提出深層的問題並尋求深層的答案。“深生態學”不僅是從科學技術層面上研究和解決環境問題，而且是從哲學、倫理、政治、社會的層面來討論價值、關係以及人的行為等等。