

第二章 創作思想的學理基礎探討

創作與審美離不開主體與客體的關係，而主客體關係一直是美學的中心課題，美學總是與哲學、倫理學、形上學及知識論等連在一起。藝術表現的本質內涵涉及的是人（主體）與自然社會（客體）的基本關係，包括文化心裡結構、積澱、人性塑造等問題，亦即涉及人的本質和存在的問題；人作為社會關係中的人，自然作為客觀的社會現實；藝術與社會顯然有著不可分割的關係。從中國傳統儒道藝術理論到西方現代論審美，我們在有意識的理想層次上，探討人與自然、藝術與人生之精神價值多重面向，論證藝術在世界的表現活動中彰顯了所謂的人文地位。

第一節 人與自然—永恆的主題

一、論人的存在價值

（一）人是藝術中的主體靈魂

綜觀整部西洋油畫發展史，可以說是人物畫的歷史。是的，人最感興趣的描繪對象就是人自己。走訪世界各大美術館，典藏的經典畫作絕大多數都是以人物為主體，靜物與風景的樣貌則附屬兼併呈現。

自古繪畫與雕塑的表現，無論是為宗教或為貴族服務，從中世紀到文藝復興直到近代，古希臘、羅馬、埃及、中國、印度等，所表現的仙人、諸神都具有和世人一樣的身軀、面貌與情態。整個大時代不斷的歷史變遷、政治

變革、科學發展，使得人類社會蓬勃進步，皆是由「人」造就推展的結果。於是，舉凡人的生活、思想，均成為藝術家表現寓教的觀念；而神話故事、歷史事件、風俗民情、人文關懷等表現題材，更是藝術創作者豐沛的創作泉源。

以人爲主的繪畫表現，具有直接陳述時代背景意義的功能，各個時代國家、各個地方、場景，都有其民族思想傾向與地方特色象徵，即使是一幅反映平凡生活場景的風俗畫，都能透過畫中人物的衣著、造型，道具環境和活動內容，反映出當時的時代氣息和人物的精神面貌。

然而以人爲創作題材並非強調藝術即是表現人，縱使人本身的形貌有人的親和性，貼近觀者；但若只是將人從客觀社會性中，純粹提出進行靜態探察而抽離人生，是謂失去嚴格意義上的人。人在客觀世界中的旅程，使人因有如此人生旅程而具備了所謂的客觀社會性，人總在其間直觀自身，毫無疑問的這就是人生，是審美關係中最基本的觀照點，而人生意識是審美意識的總體根基。藝術由人所創，人生是人的客觀性，描繪人生的藝術尤其貼近藝術的本性。許多藝術實踐家體會到這層理念，於是可以認同列夫·托爾斯泰(Lev Tolst, 1828~1910)所宣稱的主張：「藝術，表現著特定時代和社會對於人生意義的了解」⁷，就是這個道理。

藝術的哲學是關於人和人生的多重面向所反映的審美內驅力。而藝術的創造所呈現的是不同於其他文化門類的開發之處，它是對人、人生、人的內心世界的一種探索。誠如許多美學家的意見，認爲對現代藝術家來說，最大

⁷ 余秋雨，1990，《藝術創造工程》，臺北市，允晨文化，頁 110。

的未知是對人的未知，最大的發現是對人的發現。⁸儘管從前輩大師的眾多傑作中，已然可以瞭解和體察關於人的許多可知或不可知，但存在於人的諸多謎一般的藝術哲理的追求，對藝術家來說是永不止息的自覺動力，更是藝術本質對人內在意蘊的高度關切。

藝術即使是表現人最熟悉的人本身，但作品的表現意涵在創作者與觀者之間，難免時空設限，而觀者主要關心的是，「感通」藝術創作隱含的訊息。為此，可以理解鑽研文化哲學研究的比利時人類學者賈克·瑪奎(Jacques Maquet, 1917~)曾經提出，「藝術不僅根植於文化的多元性，更源於人類的共通性。」賈克·瑪奎在他所著《The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts》一書中如此陳述：

衛塞爾曼(Tom Wesselmann)畫中讓人感受到的感官狂喜表達了畫家的這種經驗，並且和觀者的經驗相連。這種共同的經驗基礎，這種瞭解的分享，在創作者和觀者之間建立一種緊密的聯繫：這就是感通(communion)。…比起訊息上的溝通(communication of messages)來說，感通是兩個人之間較深、較完整的一種關係。溝通牽涉心智的認知作用，而感通則更深廣，它是引發擴大認同的一種分享：觀者與創作者共同構成「我們」(“we”)。……如此，在彼此經驗相仿以及和創作者個人經驗共鳴的基礎上，一種非刻意組成的心智親密感，於焉產生。⁹

⁸ 余秋雨，1990，《藝術創造工程》，臺北市，允晨文化，頁 170。

⁹ Jacques Maquet，2003，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，《The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts》，武珊珊、王慧姬等譯，臺北市，雄獅圖書股份有限公司，頁 207。

此一見解，說明了創作者和觀者彼此並不孤立，也不是沒有任何交集，人與人之間在無形中存有一種屬於人的感通，一種類似經驗的參與。

（二）人的本質定位

有別於萬物生靈的「人」乃為高階層的意識生命，人的生命在席勒(Johann Christoph Friedrich von Schiller,1759~1805)的見解中認為，人的身上同時具有理性與感性的兩種衝動，在這兩種衝動之間，需要尋求平衡，倘若只注重感性，則無法把握千變萬化的感覺世界，將形成無謂過去未來，只追逐當下的享樂主義者，或怨聲載道的悲情家；相反的，完全的訴諸於理性，形成嚴苛的形式主義，如何欣賞變化萬千的世界，兩種的平衡點不易找到，就如孔子所言：「質勝文則野，文勝質則史。」所以孔子主張：「文質彬彬，然後君子。」和席勒的想法一樣，藝術不只是人文教化，也需兼顧自然天性。

現今人們短視近利，生態環境日益惡化，自然資源日益枯竭，都是源自於號稱文明的人類。溯本求源，要發揚集體理性道德認識的力量，使人心淨化。儒家之所以倡言「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的精神，正式承襲孔孟的「樂以天下，憂以天下」¹⁰，重視個人的社會責任精神以及道德自覺，強調個人生命價值的實現與社會整體的發展相輔相成，確認人的存在意義與目的，成就人的多元性價值，使人的價值在現實中能圓滿的呈現。筆者認為，身為人類的我們不應該忽視個人內在深層意識中做為人(being human)的這個

¹⁰ 《孟子·梁惠王下·4》

<http://www.chinesewiki.org/wiki/user1/14/archives/2007/14855.html>(2007/5/4)

反思，而應加以善用，作為理性與感性的最佳資源。

法國哲學家德日進(Pierre Teilhard de Chardin, 1881~1955)，對人類心靈層面的看法，有著很有創意的解釋，他說：

假設現在我們要研究地球，把地球從側面切開來看，就會發現土地與水的表面，多了一層，叫做「心靈層」。為什麼呢？因為所有在這一層的東西都是人類心靈製造的結果。譬如，海上有一艘船，船就是人類心靈活動所製造的成果。很明顯的，這一切都是人類心靈有了思想的能力之後，發明文化之後的結果。¹¹

德日進認為人類之所以有創造、傳承及開展文化的可能，是因為人類跨過了「反省的門檻」。所以他對於人類的發展方向抱持著樂觀的看法，首先，他對人提醒到：「人類應該自問要走向何方？」對於人類前途的看法，德日進表示：「在我看來，地球的整個前途，正如宗教，繫於喚醒我們，對未來的信念」。他認為人類的出現當然是有目的的，人有思想、有心靈，所以求知，求知的目的呢？德日進說：「求知的目的是要提高行動，提高知識的目的是要提高能力，提高能力的目的是要提高行動，提高行動的目的是要提高存在和生命。」他清楚地指出，我們對宇宙前途不應該悲觀，因為人已經跨過反省的門檻，人有思想，可以決定自己發展的方向。換句話說，以當今人類的科技水平，只要發揮仁愛精神，人們可以團結起來，一起思考，為地球的整體利益共同努力，人類可以成為宇宙的救星，那麼，德日進的理論是有道理的。¹²

¹¹傅佩榮，1995，《自然的魅力：盧梭、席勒、柏格森、德日進》，臺北市，洪建全教育文化基金會，頁 185~186。

¹²同註 11，頁 174~197。

筆者相當贊同馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818~1883）早期論人的觀點，依馬克思早期的人觀，至少蘊涵了三個強調點：（一）人在其自身之內懷有人的內在價值，即改造自然，使世界具發展的潛能；（二）人是創造歷史（社會變革）的主體，有積極的能動性；（三）要重視人的全面發展及本質價值。以上這些涵義看來都是非常人文主義的。¹³

在儒家的道德觀中，對自然所表之情亦多溫柔敦厚之體會，人從自然界中，接觸到物性來自的天道天機，頓知物我乃出於同源，對物悠然生出一種愛惜；如同自己，這種有知所愛惜之情，惟人才有。「儒學的人本精神並非建立在宰物之意識上，而是以人爲宇宙靈名之所在，人可以盡心而見天地之道、萬物之理這意義上。」¹⁴

一、 自然環境美學

大自然環境之所以偉大而美好，是因為它是人類賴以生存的家園，它維繫著人類的命運，是人類從事生產和生活的外界條件，故古代民族皆有以「大地爲母」的神話傳說，先民是如此地相信大自然乃爲人類生命之源起、依附，活動與休憩，甚至最終回歸的母體。

當人類展開各式活動時，不僅僅涉及到自然界的變異及物質的生產，同時也關係到人的精神面貌的時候，自然就常常與人發生審美的關係。視覺人類學教授卜道(David Blundell)在其〈誇文化美學言談〉一文中指出，人類依據

¹³ 文潔華，1993，《藝術自然與人文：中國美學的傳統與現代》，臺北市，允晨文化，頁 202。

¹⁴ 同註 13，頁 27。

美學感官的作為，就稱為藝術。美學家並不關心宇宙「位於某種形而上的天」這種無邊無際的事實，他們關心的是「個人所在的這個時空的事實」¹⁵筆者認同他所謂的「每個風格都是一種觀看世界的方法」的論點。對於自然人化的藝術表現，他是這麼論述的：

景象(view)一旦存乎於心，專注(concentration)就引進了沈思默想的狀態。……藝術就是對文化展現出來的世界片段，所做的抽象表現。畫布上呈現的自然高山，是經由藝術家的視野，透過線條、形狀、陰影、形式、觀點、色彩，在人類與自然環境面對面的情境脈絡下，創造出來的意象與情緒。……人類的注意力會受到牽引，止息在沉思默想的靜定中，這就好像多數人都能享受欣賞名山勝境時的愉悅一般，此時，紛擾散漫的俗世生活淡出成為背景，好似涓涓溪流低鳴。藝術家的作品呈現出加了框似的抽象世界。¹⁶

自然隨著人的審美活動被人化了，這便是美感的起源；自然，也被藝術家們取來映照人生，於是自然本身也因此而獲得人生化的處理。在藝術實踐中，許多藝術家把自然看成了體認人生意涵的一種體現，自然物是如此地承攬了人生價值方才顯現審美意義；在創作的審美活動中，物象的內在屬性、結構及外在型態，經由人的本質力量和感覺的實現，不斷創造與發展，使得被人化了的自然物給予人享受及美感。

在創作構思階段，藝術家對所處的自然環境所具備的各種樣貌內涵之探

¹⁵ Jacques Maquet, 2003, 《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》, 《The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts》, 武珊珊、王慧姬等譯, 臺北市, 雄獅圖書股份有限公司, 頁 11。

¹⁶ 同註 15, 頁 12。

究與發現，極具表現之興趣。當藝術家動用多種藝術眼光來發現現實生活的多種面向，進而在實際創作中具體呈現，這種興趣及發現，乃至於透過某種形式予以表現，即有著神聖和永恆的價值。誠如，十九世紀末，德國美學家李普斯(Theodor Lipps, 1881－1941)和伏爾蓋特(Johannes Volkelt, 1848－1930)等都用「移情作用」(Artpsychology-About"emotionalalteration")來解釋一切審美現象，認為：

人們所移的是在欣賞外界事物和自然美景時產生的自我感情，用簡單的話來說，移情作用就是人在觀察外界事物時設身處在事物的境地，把原來沒有生命的東西看成有生命的東西，彷彿它也有思想、情感、意志；與此同時，人自己也受到對事物的這種錯覺的影響，和事物發生同情和共鳴。¹⁷

相信就是如此的同情與共鳴，使得大自然再次被創造而成為畫面時，大自然不再只是大自然，而是混合著濃厚的人味兒。就如同中國唐朝詩人王昌齡(約 698—757)對詩中畫有其獨到的見解，他曾經提到自然中的三個層次，即物境、情境、意境，認為實景之外，還存在感情與哲思的部分，這可謂是移情後的審美現象。

一百多年前，近代藝術在浪漫主義 (Romanticism) 以後，形成以作者為中心的傾向，而不是像過去受宮廷或教會的支配，在十九世紀初以法國為中心所發展出來的自然主義 (Naturalism) 即是一個例子。在浪漫主義盛行於歐洲的同時，年輕的藝術家們如柯洛〔J. B. C. Corot, 1796~1875〕米勒〔Jean Francois Millet, 1814~1875〕盧梭〔T.Rousseau, 1812~1867〕等，聚居在巴黎近

¹⁷ 周鴻、劉韻涵合著，1993，《環境美學》，台北市，地景企業股份有限公司，頁 105。

郊的巴比松 (Barbizon) 這個小村落，主要是以楓丹白露 (Fontainebleau) 森林區的風景作為描繪題材，形成所謂「巴比松派」(Barbizon school)。畫家們嘗試忠實表達大自然的美及田園農村的樸實，終日在林中漫步寫生、沉思，根據精細的素描或速寫原稿，回到畫室後再將作品完成。從自然主義的作品中，可發現畫家們對於大自然的讚頌和感情，想要捕捉住自然界瞬息萬變的光線與動人的景緻；其描繪主題大多離不開自然風景、農夫生活。巴比松畫家拋棄巴黎的繁華喧囂，走進楓丹白露森林以自然為師，忠實描繪純樸的風景、農民生活與內心的感動，致力的表達面對大自然內心的感動是一致的，這可說是人類重返自然、返本歸真的本性使然。

二、 共存共榮的理想境界

對於自然來說，人是自然環境的一員；人是社會的人，更是生物的人。人本身是自然界的產物，是在自身的環境中，並且和所處的自然一起發展起來的，人類既然是自然大地的一份子，應該和大自然建立一種親密無間的合作關係，承認人類以外的自然界的完好存在價值，大自然中的每一個物種，都具有獨一無二珍貴的美好價值。

自然孕育了人類，人類則利用自然、改造自然而形成了智能社會。因為對自然的開發，人類獲得了無數的利益，創造了無數的美好的事物，建構了獨立而豐富的文明世界；人類卻也濫用了權力，使人化的自然出現了人對自然的異化。人類的社會活動對自然的影響，隨著生產力的不斷發展而越來越

大，曾經純淨的地球是如何的生意盎然，至今海洋與陸地無不受到人為活動的影響而受創質變。

面對人類美的環境日趨消逝，人類在覺察反思中尋求回復美好的大自然，截至目前，所顯示的對應策略，其本質依據指向生態平衡，亦即人與自然的和諧統一，在追求這種理性美的同時，人類有了維護環境生態平衡的大體意識，此等美善觀念的建立，進而提升為生態倫理學的意識，人類必須伸張道德、正義、平等和權力，將這些倫理準則擴大到大自然中，和自然界所有成員建立一種親如手足的和諧關係。此為人類開始探求生態平衡的種種條件，自覺維護地球的生態平衡而盡一切可能的共同努力著。

人於宗教意識中也曉得天道予自然育人養人之德，自然對人有恩，故人也該對自然有感恩敬意，自然萬物乃互相共存並育。自然界默默無言地滋養著萬物，人類更應該加以珍視，以避免大自然反撲的效應。《易經》〈乾文〉記載「夫大人者，與天地合其德，與日月合其明，與四時合其序，與鬼神合其吉凶。」此中早已透露了原始信仰中要人與天地合一，個體生命與宇宙融合，特別是說明大人即成聖之人，其德行能與天地合之無間。

古代中國思想論宇宙秩序，早有一種和諧共濟的假設，即事物間並非必然相互衝突或矛盾。「和諧」的觀念，便是在這種重宇宙事物彼此的涵攝關係而輕衝突的價值論下被重視。晝夜的交接、四季的輪替，宇宙變化乃生生不息，從這種不斷的循環往復中，「和諧」便屬應有之景象了。文潔華博士從《易經》的「居中」觀念，指出人與萬物互為涵攝及「中和」之道：

卦辭除了描述乾坤變化等宇宙歷程之外，亦可應用於人事上，這便

是古代原始信仰中已有的關於「天人相應」的假設。值得注意的是，卦辭論吉凶，常有「物極必反」的觀念，及卦象吉者，最後一爻多反而不吉，卦象凶者，最後一爻，有時反而吉。……除物極必反之外，《易》亦有一「居中」觀念，為判定吉凶的原則。處於卦之中爻，大半皆屬吉爻，尤以吉爻中之中爻為大吉，即《易》中往往有以中為吉之意。¹⁸

爻辭以「居中」為吉，也是基於以宇宙萬物若呈衝突狀態即成凶，要由衝突轉化成和諧才為吉，此乃為原始價值之信念。

關於自然與人的一體化，的確充滿了誘人的神秘色彩。回歸人類原始藝術的神秘感，大都出自於人與自然的初次交手，以及人類在自然界中的存在經驗。爾後，時代的變遷與發展，使得這種神秘感大為降低，但是，值得關注的是，自然界所蘊含的能量與奧秘，一直以來都是人類最感興趣的課題，人類欲求永續生存的意念窮盡不了，人與自然的密切關係就窮盡不了，於是，只要人與自然得以真切相對，兩者相呼應的神秘感又會再度出現。

以人為必要條件，時代必須藉由創造美感與審美修養的高度發展，讓人與自然的繁榮及美好攜手並進。人與自然的親密關係，正如同人類將手輕搭在大自然的肩上，如此一個靜默的姿勢，已然保有一個共同經驗的和諧深度和實質的契合感，無須再訴諸言辭才是。一個身為藝術工作者的人應該憑藉其敏銳過人的感受力，時常善用人性的知覺，用以發揮警醒世人的作用，提醒世人認清本身固有的根，使藝術的最終意義具有警覺人心的功能。

¹⁸文潔華，1993，《藝術自然與人文：中國美學的傳統與現代》，臺北市，允晨文化，頁 25~26。

第二節 藝術創作與社會的互動關係

美與審美是人類特有的社會現象，「凡是藝術創作都是平常材料的不平常綜合，創造的想像就是這種綜合作用所必須的心靈活動。」¹⁹，所謂的平常材料是指人在生活層面上的諸多「客體世界」，西方藝術論者，通常都將客體世界單元化與抽象化為一外在宇宙世界。然而陳秉璋教授及陳信木教授卻從東方社會學的新知識論之立場與角度，將客體區分為三，並予以具體化，此三大客體世界「包括感官知覺所接觸的自然與物質世界、人類經由意願與意識所共契而成的社會生活世界、以及人類精神活動所建構的觀念與存在世界等。」²⁰藝術創作者透過他所偏愛的運用形象的方式，綜合經驗、想像、情感等諸多因素提煉而成的內容形式，增強了我們對週遭世界的感受。

就表面上看來，藝術是由一個個具有獨特個性的人所創造的，但是，任何人皆是存在於特定歷史條件下的特定社會環境中，這環境乃由政治、經濟、風俗、文化、地理環境等種種因素所匯合。此種種環境因素往往隨著歷史的階段性而不斷演進、變化，而逐漸形成「文化心理結構」(時間、空間進程凝結為人的心理過程)，同時也影響、決定了藝術在表現上的特有形式。隨著實際社會的變遷，藝術形象與形式也會產生轉換，那麼，藝術可說是社會生活的再現，促成藝術發展的變因，就客觀因素而言，是經由社會生活世界的變化所引起；以主觀因素而言，則為藝術創作者本身的創意，以及既存藝術形象與思潮的自我超越或突破。無論主要的原因來自何方，或兩者皆兼具之，對藝術發展變因之有關問題，我們

¹⁹ 朱光潛，1980，《文藝心理學》，台北市:開明書局，頁 201。

²⁰ 陳秉璋、陳信木合著，1993，《藝術社會學》，台北市:巨流圖書公司，頁 236。

藉由藝術發展的社會學原因做逐步論述與分析，以探討藝術與社會之互動關係為何？彼此間又有著何種相互的影響性？

一、 外在層面的形式表徵

本文所研討的對象與重點，首先著重在對藝術發展的社會學原因，實施以溯因式過程分析。

在遠古時代，藝術多半以非自我的意義存在，而這種藝術，除了用於對神的崇拜、與人類的認識和群體的社會生活交織在一起的活動，它向人們提供的只不過是一種可以得到直接表現、直接接受和直接理解的文化，它可以使這個群體變的更加統一與團結。而當文化分裂為不同類別、社會分裂成不同階級互相對抗時，藝術終於從其他文化中獨立出來，成為一個自主的領域，藝術和藝術家等字眼便隨之出現，也只有當藝術拒絕為其他事業(政治、宗教)服務時，藝術才成其為藝術。繪畫的畫框、雕塑的台座、劇場的戲台和帷幕，都是為藝術獨立而出現的。²¹

藝術在社會文化中逐漸佔有舉足輕重的分量，人們在日常生活中所持有的觀念、想法、態度，以及實際發生的互動行為等，構成了社會大眾生活的實質內涵，這種種皆由每個當代藝術的表徵，有意無意地反映著。藝術家是社會中之一份子，創作以社會中所接收到的經驗，張毅在〈精神昇華：對美術作品的感悟〉一篇中，陳述此象徵意義而言及：「從根本上說，藝術不是說教，它有著自己實實

²¹ 滕守堯，1997，《過程與今日藝術》，台北市，生智文化事業有限公司，頁 145-146。

在在的表現形式，藝術作品所傳達的思想內涵不可能孤立地存在，它必須通過某種特定的形式表達出來，……」²²，我們姑且不論藝術的形式表現是否使用了新的視覺語彙，或特殊的技巧呈現，重要的是，藝術與每個當代社會的聯結，反映著社會價值體系的趨勢，在藝術特定時間與空間下的實際社會生活，逐漸形成該社會與該時代的「特殊社會審美概念或審美趣味」。藉由「藝術創作者」、「藝術欣賞者」、以及「藝術評論者」等三方面的活動與經驗，而建構整體「社會的藝術生活世界」。其中藝術欣賞者、藝術評論者乃經由教育、學習、經驗以及社會化等過程，逐漸形成屬於自己的審美條件與態度，以具備審美資格或能力評價藝術創作品。

藝術形式與內涵在時空不斷變異的制約下，藝術是無法被完全說明、是不可預期的；它並非是一個具有特定意義的資訊，而是一系列意義不定的解說和詮釋。視覺的溝通，圖像和符號並不具有決定性或固定性，圖像不存在既定的認知中，而是在於觀者的精神中。

所以不同類型與內涵的藝術形式，會促成差異性的審美經驗、審美判斷與審美價值，久而久之便逐漸構成大眾所喜愛的藝術型態，其中所隱含的審美概念、趣味、經驗、判斷與價值等，即產生我們所謂的「社會流行審美心理與思潮」。而藝術發展的最後結果，就是時空下的流行審美心理與思潮，一旦形成之後，一方面，會直接影響並作用於社會生活世界，而沉澱結晶為「藝術生活與文化特質」；另一方面，流行性審美心理與思潮，也會回過頭來，經由藝術創作者與欣賞者及評論者，影響與作用於社會原有的審美概念與趣味，最後社會生活的品質則會因此改變。

²² 張毅，1995，《藝術的魅力：欣賞心理》，台北縣，新雨出版社，頁96。

由以上論述過程的分析，我們可以判斷出，社會與藝術彼此之間的相應關係所顯示的重點是：社會生活世界與藝術的互動關係中，其外在形式與過程階段，乃是以「藝術活動」為中心「場域」，並以「流行性審美心理與思潮或趣味傾向」為其互動的「中介因素」；如同 夏綠莫（Jean-Luc Chalumeau）在藝術社會學的論理中說的正是，「藝術並非藝術家個人的事，它的意義及發展直接受到社會制約，……」²³，的確，社會生活世界對於藝術的影響與作用，不但是直接的，而且呈現「單向」取向的過程；然而，藝術對社會生活世界的回饋式影響作用，則屬於間接的，是必須經由中介因素，並且為「雙向」取向過程；因為，社會生活世界一旦改變之後，又馬上反射於藝術本身與社會審美心理上，並產生影響作用。

二、實質內涵的分析

藝術與社會間的連結，是人創造自身價值的漫長歷程，人在時間空間上的歷史展開，呈現動態的發展流程。為此複雜而且隨時變化的互動關係，本文將以陳秉彰教授所論述的「社會生活世界與藝術的五度時空之互動關係」²⁴為理論依據，以兩者的實質互動內涵做探究分析，配合上述靜態過程與形式階段的論述，以作為合理解釋藝術與社會兩者的互動關係及藝術的發展變化。

（一）一度時空的互動關係：

從藝術與社會生活世界的實質互動關係看來，最初時空產生的可能性是：經

²³ Jean-Luc Chalumeau，王玉齡、黃海鳴合譯，(1997)，《藝術解讀》，(Lectures de L' Art)，台北市：遠流出版，頁 3。

²⁴ 陳秉璋、陳信木合著，1993，《藝術社會學》，台北市：巨流圖書公司，頁 261-267。

由藝術家，藉以個人所具備的條件，自社會大眾的日常生活中，外在生活形式或內在生活實質內涵，接收到某些特有的感應知覺，內化為個別性的感受，此感受可謂為藝術創作的「酵素」，因此，我們可稱這最初階段的兩者互動關係為「一度時空的互動關係」。

關於一位藝術創作者，艾倫·溫諾(Ellen Winner)認為除了需要具備一種神祕的物質“天資”，其次則為：

……除了具備某一符號系統內的專門才能，還要加上幾種其他認知能力：

在其他僅能知覺到不同的地方知覺到連繫的能力，以及在其他人僅滿

足於解決舊問題的地方找尋新問題的能力。最後還要具備一定的人格結

構，這一結構能為個體將其遷移進藝術的強烈的驅動力所激發，並且具

有力量，自主和獲取成功的意志和性格。²⁵

艾倫·溫諾(Ellen Winner)在這部份的看法中，顯示藝術家面對社會生活課題時，需具有常人所不及的靈敏度，而且其自主性使藝術當中還存在一個敏感的再現世界，這不僅使我們能夠注意到且與所獲得的各種再現客體進行溝通，同時還讓我們從中發現新的東西。

(二) 二度時空的互動關係:

當藝術創作者，在某時空的當下，具備了創作酵素，接著由兩個步驟進行其創作：

1、以藝術家的獨特感受或個別性認知的直接經驗，重回大眾實際生活的世界

²⁵ Ellen Winner, 陶東豐 等譯, 1997, 《創造的世界—藝術心理學》, (Invented Worlds - The Psychology of the Arts), 台北市, 田園城市文化, 頁 35。

裡，找尋並驗證該獨特、個別性感受所能擁有或引起的社會共鳴度，亦即「社會情感」，一旦社會共鳴度越高或越強，則該獨特個別性感受的藝術性也就越大。

- 2、當藝術家在找尋或印證外在社會共鳴度之同時，也一併以其專門才能，進行藝術創作的「內化過程」：以本身的獨特感受與印證中的社會共鳴度，創造特有的「藝術形象或藝術意象」，再將印證或尋獲所得的社會情感，藉以傳達表現出來，成為所謂的藝術品。

綜合以上（一）（二）兩項所論述之內容，我們可以了解：在一度時空的互動關係上，藝術創作者，除了本身所具有的特殊專才，也必須接觸大眾日常生活形式與實質內涵，以獲取個別、獨特的感受，因此，一度時空的互動關係，可以說是一種「外在與具體的直接經驗關係」。接著，進入二度時空的互動關係時，藝術家尋找其藝術意象的同時，所憑藉又印證的是社會的共鳴度，此社會情感的介入，使得藝術的內化過程，深具人類內在心理與觀念認知的層次，所以，我們可稱二度時空的互動關係為「內在與抽象的間接經驗之互動關係」。上述獨特個別性感受之獲得，係「直接經驗」，文藝創作者再以它為依據，投射至大眾生活世界中，尋找印證社會共鳴與社會情感，就成為二度、「間接的經驗」。

羅伯·雷東（Robert Layton）是美國當代的藝術家及人類學家，他所說的：「……藝術為全人類情感的表現提供了一種媒介，……，所有的藝術都是在某種環境中產生出來的，都與某一具體的信仰、價值觀念有著關聯。」²⁶在人類社會環境中，存在各個層面的情感、意識，確實在透過藝術的管道，可呈現一種巧妙

²⁶ Robert Layton，吳信鴻譯，1995，《藝術人類學》，(The anthropology of art)，台北市:亞太圖書，頁 63。

的溝通模式。這模式正如同陳秉彰教授所提出的，社會生活世界與藝術的實質內涵互動關係中之「二度時空的互動關係」。

（三）三度時空的互動關係

藝術作品完成後，在藝術與社會互動的關係中來看，這時，藝術創作者就暫時退出，繼而出現的是，藝術欣賞者與評論家，直接在藝術活動的場域中，進行所謂的三度時空的互動關係。

從二度時空的互動關係看來，在藝術作品中，越是能夠引起社會共鳴，或越具有社會共同感情，並且呈現藝術家所具有的藝術獨特性、個別性意象，則獲得欣賞者與評論家的好評之可能性也相對提高。於是我們可領略曾肅良教授在〈論藝術與生活〉一文中，是如此強調藝術源於生活的提煉，他是這麼悟道的：

詩人楊喚曾寫道：「詩是不雕的花朵，但必須植根於生活的土壤。」藝術家所創作出來的藝術品，並非憑空虛擬而成，也絕非大自然的複製，而是藉由其對現實世界敏銳的觀察、體驗和認識，產生創作衝動，而對紛繁的材料和感覺，加以提煉、取捨、組織而表現出感人的藝術作品，它是現實生活的濃縮與精華，是所有人類共感的經驗，²⁷

藝術在現實生活條件下，方能產生意義，誠如文中「…所有人類共感的經驗」，藝術是社會的產物；我們可稱它為「共賦性或共識性社會價值」，因為就審美價值而言，並非外存於藝術作品中，而是由藝術評論家與欣賞者所共同賦予的，並且它將隨著時空而不斷改變與演化。

²⁷ 曾肅良，2002，《當代藝術廣角鏡--曾肅良藝術評論集》，台北市：三藝文化，頁5。

(四) 四度時空的互動關係

當藝術與社會生活世界的互動關係，進入四度空間時，將出現兩方面狀態：

1、任何藝術作品，一旦在藝術活動的場域中，產生了三度時空的互動關係後，就會呈現兩種結果：

(1) 當藝術作品受到接納或肯定時，就會被賦予「共識性的審美價值」，並且進入我們所謂四度時空的互動關係。

(2) 被標籤為劣質的或沒有價值的作品，就可能被社會大眾所排斥或遺忘不過，既然藝術的審美價值是經由社會所賦予，那麼，亦有可能在某一特定時空下，出現機會獲得肯定。

2、經由藝術欣賞者與評論者等多數人，所共同賦予的審美價值，逐漸累積成爲流行性社會審美心理與思潮。當流行性社會審美心理與思潮一旦形成之後，社會大眾與藝術欣賞者，在其影響與作用下，又將會與既存的審美價值，進行我們所謂的四度時空之互動關係，此藝術將持續被接受或予以改變。

由此可見，藝術與社會生活世界的互動中，就實質或內涵互動關係而言，彼此互動而呈現的影響互爲相對性作用：

1、社會生活世界對於藝術的影響作用：首先，是透過藝術創作者，其次，是藝術欣賞者與評論者，最後，則是經由社會中介因素，即社會流行性審美心理與思潮。

2、藝術對於社會生活世界的影響作用：首先，是透過社會情感，再經藝術作品

的審美價值，最後，一樣經由社會流行性審美心理與思潮，而作用於日常生活世界之實際生活形式與內涵。

所以，筆者認同，陳秉彰教授所持之理論看法，掌握特定時空的流行性社會審美心理與思潮，乃是動態流程分析的關鍵所在。

（五）五度時空的互動關係

在上述四度時空之互動關係上，無論是審美價值或是社會審美心理與思潮，都是屬於變異性的、階段性的。然而，經由長期互動的累積結果，一方面，沉澱結晶成爲較穩定或不容變動의所謂「藝術價值」。另一方面，社會審美心理與思潮，又會直接影響並作用於生活世界本身，在與藝術價值進行五度時空的互動關係，最後，沉澱結晶爲一般所謂的「藝術生活與藝術文化」。

綜合以上有關藝術發展或變化，重點在於藝術和社會互動的結果，兩者互爲循環的關係，社會生活造就藝術精神，並賦予其價值意涵；藝術成就社會品味，帶動社會修爲與省思，這可說是「藝術生活與藝術文化」的價值觀，對所有社會成員來說是富有教化意涵的。筆者肯定陳秉彰教授所提出的見解：

就起源而言，文藝雖然來自人類追求生存活動的結果——勞動生產所促成的自然藝術——然而，隨著人類進入社會的和平共同生活，又逐漸與社會生活世界互動，於是產生了所謂人文或社會藝術，包括存在意義與價值的精神藝術，以及社會生活與情感的感性藝術。當然這三種類型的藝術，並非完全獨立存在，因為，人類的社會生活是整體性的活動，²⁸……

²⁸ 陳秉璋、陳信木合著，1993，《藝術社會學》，台北市：巨流圖書公司，頁 265。

因為藝術作品、藝術活動，是社會生活的反射物，之後，所形成的藝術本身，也會在回饋影響社會；由此概念，從德國哲學家黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831)在精神現象學的理念中，劉千美教授也認為藝術創作在現實社會中是具有教化意義的：

……對黑格爾而言，藝術的創作活動包含了放棄慾望、放棄個人需求、放棄私人利益的直接性，以便實現普遍人性的理想。簡言之，藝術創作的理想在於經由工作的實踐，成為一個具有人性的人。也就是席勒所謂，美是人性理想的實現，而藝術作品則是美的暫留之處的意義。因此藝術必須經由努力不懈的創作過程，…藝術創作的自我突破，除了是指藝術創作技巧的突破與創新，更是指生命境界的提升。²⁹

郭禎祥教授對“藝術改變教育的能力”有如此想法：「……現代社會的愈趨多元，使得藝術成為連繫文化差異有力的工具，使人們能享有文化、同情、了解及和諧。藝術是尊重人文教育中，不可或缺的一部分。這些因素，說明了藝術何以能夠成為教育改革的有效途徑。」³⁰唯有透過藝術的教育，才能讓人真正了解彼此，尊重彼此，讓人類文化在普遍化的主流趨勢中，猶能擁有多面向的關照與包容。

²⁹ 劉千美，2000，《藝術與美感》，台北市：台灣書店，頁 212。

³⁰ 郭禎祥，1994，〈從高更到拉丁美洲-多元文化觀的省思〉，《美育》第 51 期，台北市：國立臺灣藝術教育館，頁 41。

三、互動結果的探究

誠如西方傳統哲學所言，「人既是物質的，又是精神的。」所以人類與生俱來就有兩大需求——物質需求、精神需求。郭繼生在其《藝術史與藝術批評》一書中論及：

……對於技術上的注重已慢慢失去吸引力，因為歷史事實顯示風格上的演變有時不需要靠新的材料及技法；新的材料及技法本身並不能創造出新的藝術風格，雖然兩者有時是有關連的。在藝術史上，心靈究竟比物質來的重要。³¹

當代藝術評論者高千惠(1957~)也指出：「當代藝術，作為當代文化現象的一環，『當代』是短時效內必然的肯定，『藝術』則是長時效時空比較後才能形成價值判斷。當代藝術產業的集體主流意識，成就出這年代的人的人文氣質輪廓。」³²令人不禁想問，我們這年代的人具有何種價值意識？我們期望這年代的人具有何等層次的人文氣質？

另外，依據社會學理論而言，人類在自然界中求生存，為了避免永無寧日的戰役，於是產生部落式的集體生活，建構了社會。人類在群體的社會中互動，便又產生另兩大需求——情感需求與安全需求。人類為了追求這四大基本需求(物質、精神、情感、安全)的滿足，必須與不同對象進行差異性方式的社會互動，其結果，陳秉彰教授歸納出四大社會學力。

此不同面向的社會學力(Sociological Forces)，分別是：來自求生活動

³¹ 郭繼生，1998，《藝術史與藝術批評》，台北市，書林出版有限公司，頁21。

³² 高千惠，2001，《在藝術界河上一當代藝術思路之旅》，台北市：藝術家，頁8。

的「科技生產力」(Productive Force of Technology)，來自情感生活的「社會規範約束力」(Constrained Force of Social Norm)，來自政治生活的「權力強制力」(Coercive Force of Power)，以及來自精神生活的「價值或意義昇華力」(Sublimative Force of Value and Meaning)。」³³

社會生活層面的展現與藝術創作的形式內涵，在其相互影響作用中，藝術所呈現的價值層次可以理解的是，在追求基本需求的滿足互動中，同時也產生了不同性質的藝術活動與藝術作品。「就品味而言，流行和藝術品扮演了同樣的角色：他們跟著品味、配合品味，但也常常創造品味。」³⁴品味的藝術或藝術的品味，的確在動態的時間結構下，中實地反映了社會心理狀態；不同的社會類型，就會形成相對應的藝術特質。

工業時代以來，人類智力與科技生產力不斷提升的結果，價值昇華力，反應在藝術上，藝術封建意識中解放出來，呈現以人為本的藝術意象。反應在藝術上，則出現純粹個人主義(Pure-Individualism)的社會感情，亦即強調藝術創作者本身的主觀認定與感受，這正是現代藝術走入純個人主義傾向的原因。曾肅良在當代藝術廣角鏡一書中為現今社會之現代藝術給予以下之觀感：「現代藝術的觀念著重於個人面對社會的主觀審美與情感，甚於社會所給予藝術創作的意義」³⁵開放的時代，開放的視野與心境；現代藝術強調個人主觀情感的釋放，藝術家將其生活的感受與認知，強烈而鮮明地反映於創作中，開放予觀者解讀與回應並期待和大眾社會產生共鳴。然而值得注意的是，正因為藝術創作是美感客體，是開放式的

³³ 陳秉璋、陳信木合著，1993，《藝術社會學》，台北市：远流圖書公司，頁 268。

³⁴ Henry Focillon，吳玉成譯 2001，《造形的生命》，Henry Focillon，吳玉成譯 2001，《造形的生命》，(The life of forms in art)，臺北市，田園城市文化事業有限公司，頁 24。

³⁵ 曾肅良，2002，《當代藝術廣角鏡--曾肅良藝術評論集》，台北市：三藝文化，頁 29。

作品呈現，因此，藝術的內涵可以容納好幾種意義，尤其是不同意義對不同觀者而言都是合理的，那麼基於創作者的意念本質，是否更應該關注呢？就如同賈克·瑪奎(Jacques Maquet)所認為的，符號的多重語意特質，起源於創作者未說出的經驗，賈克·瑪奎說：

不同的觀者可能根據經驗，賦予開放作品不同意義，但不是任何一種意義都可以。我們必須尊重作品反映出來的原初經驗(original experience)；而那些視藝術工作者的原初經驗和自己的經驗相通之觀者，也必然會尊重這種原初經驗。設計與形塑美感客體的創作者與沉思這些作品的觀者之間，並沒有訊息的溝通，只有經驗的感通。「藝術工作者想說什麼？」並不是正確的問題。正確的問題應該是，「藝術工作者想表達和分享什麼經驗？」³⁶

人與人就是如此通過藝術的媒介，在彼此深潛心裡層次界面上，聚合、交融、與會。雖然個人的生活、性格、信仰不盡相同，但是總存有屬於人的潛意識以及類似的生活體驗或經歷。

藝術與社會生活既然相輔相成，互為影響要素，社會的各個客觀真實的面向，曾經因藝術家的道德評判暖流而變得具建設性及附有價值。一般而言，藝術家比常人更富有道德責任感，理性與感性的敏銳度更豐沛，當藝術家對社會進行道德裁定時，而對社會產生必然性的發現，經常具體又具有現實溫度的常情常理。這種對常情常理做出超乎常人的發現的功能，正是藝術之於社會生活的一大素養。藝術家依照社會關係的規範，以及抑惡揚善的精神動力創作藝術，與社會

³⁶ Jacques Maquet, 2003, 《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，《The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts》，武珊珊、王慧姬等譯，臺北市，雄師圖書股份有限公司，頁 208。

大眾對話，使形成創作者與觀者之間相互連結的情形，就如同中國著名的文化史論學者余秋雨(1946~)教授所論及的：

人們佩服寫實主義作家，並不是佩服他們對真實的摹寫，而是佩服他們對真實的發現。他們誠懇而驚奇地把自己的發現告訴讀者和觀眾，於是讀者和觀眾也隨之對常見的生活形態作出了新的發現。這樣，藝術創作者和藝術接受者一起，越來越貼近真實的大地。人們越來越清醒、越來越正確地認識了自己和自己的環境。³⁷

由此可知，社會生活包含了社會規範和個人相對的責任。人不能離開社會，這是儒家的基本看法，也是人文主義的基本性格。藝術之於社會具有直接的影響力，可以擁有掌控對整體人生的解釋權，藝術家理當負起一份時代的使命感；社會之於藝術，乃適時提供生活之種種反省契機、多元化美的表現元素，更也存在普羅大眾視覺禮讚的殷殷期盼，只有多元人生的正面天然組合，才能構成洋溢天地人間的生命樂章。無論是藝術創作者、欣賞者、評論家，皆有不同的層次，然而，嚴格說來，真正具有價值意涵的藝術表現，一定包含著健全的社會眼光和美好的人生意識，緊密地聯繫著對人生的品味與思索。

誠以「人生的價值」為主旨的油畫創作系列，期盼詮釋「生命因純真自然而美好」，呼應現代人的心境有所新的反省契機，並進一步將理想的人世氛圍融入筆者對道德意識的關懷，其實不僅是文化自我救贖的意念，亦是將心靈開放，與大眾以畫對話，尋求理想性的理解共鳴與共識，讓生命更趨於祥和與圓融之境地。

³⁷ 余秋雨，1990，《藝術創造工程》，臺北市，允晨文化，頁 81。