



### 第三章 市民社會的美學觀

#### 第一節 市民藝術與社會

市民主要是以城市為活動中心的一群人，而城市是一個國家或一個地區政治、經濟和文化的中心，也是人們完成各種需求和消費享樂的集中場所，一個國家或地區的文化特徵或文化水準最能從城市以及其市民窺出端倪，在城市商品的時代，藝術品成為消費品，生產者必需透過商業的機制使作品流通，藝術品不像古代的社會的酬庸性質或文友往來餽贈的雅事，雖然這種情況也並沒有完全的消失，然而藝術在現代社會主要是以商品形式存在，藝術品最常透過商品的機制流通，在商品觀念的的支配下，很自然的商品、販售、利潤的循環機制，藝術不只是單純的表達，還有傳播；不僅要提出問題，而且還要引起對問題的討論<sup>1</sup>，藝術家面對的是廣大的群眾，必需接受公眾趣味的影響，藝術家可以無視公眾趣味的走向，但是他卻幾乎很難躲避它的影響<sup>2</sup>。

說來經濟繁榮與藝術品的市場活絡豐富了藝術的面貌，可是吊詭的是藝術在真正意義上的豐富深刻卻無增反減，主要的原因之一是，藝術以商品形式存在與藝術自省內求的要求、自然脫化的形上探求，有其內在矛盾，再之，商業機制之下的運作速度與利潤，決定生存的條件，這無形中迫使藝術在商業與大眾的催化下，更趨近於輕浮、表象。藝術品成為商品，但是它畢竟不是商品，如陳列在櫥窗的商品，那是一個物件，是沒有根的，藝術的存在在人文價值的涵養深度，李德說：「好的藝術品都是“人”、“自然”、“歷史”的結合體。」<sup>3</sup>繪畫藝術之所以成為造形藝術之大者，在能表現出心靈的內涵，而不在物象的模擬，希臘大哲蘇格拉底的學生克塞諾封(Xenophon)在他的回憶錄曾紀錄老師與大雕刻家克萊陀(Kleiton)的對話，兩人的討論，就得出一個結論，是蘇格拉底所說：「藝術還是

<sup>1</sup> 豪澤爾著，居延安譯《藝術社會學》，(台北：雅典出版社，民國 80 年三版)，頁 121-125。

<sup>2</sup> 同上註。

<sup>3</sup> 郭實淪主編，《一廬畫談》，(台北市：一廬畫室出版，1999 年)，頁 113。

應該通過形式表現心理活動。」<sup>4</sup>即使是強調「摹仿」，追求「逼真」的西方藝術，他們也清楚的知道，藝術中沒有真正的寫「實」，貢布里希如是說：

「自古代以來，過去一直以為畫家應該讓畫室朝北，這不是沒有道理的。因為，如果一個肖像畫家或者一個靜物畫家希望把他的母題的色彩一塊一塊地摹寫下來，他就不能允許有一線陽光來破壞他的描摹步驟。試想一下，他用自己的最白的顏色去匹配一陽光照射之處的格外明亮，或者一片反光的耀目生輝呢？風景畫家就更不喜歡刻板地模仿外物。再想一想攝影家的煩惱。如果他想要我們欣賞他在最近一次旅遊中拍下的絕妙秋色的話，他就要把我們引到黑屋子裏去，把他的透明圖片放映在銀幕上，只有用放映機的反射的燈光，再加上我們的眼睛的適應能力的判斷，他才能夠去匹配他曾經在大自然中領略到的那種光線廣度。」<sup>5</sup>

又舉出康斯坦伯(John Constable)就曾面對類似的議題做出批評，他曾在一封信中描述十九世紀二〇年代展出的一種名為西洋景(diorama)的新發明，觀看者需待在黑屋子看，它非常的悅目，可以產生非常逼真的效果，讓人產生巨大的錯覺。康氏言其不屬於藝術的範圍，因為其目的為欺騙(deceiving)，即為使觀者有如視真物的假象，產生一種對技術不易企及的讚嘆感，而藝術之所以迷人在於它要通過回想(reminding)<sup>6</sup>，要如孔夫子說的「餘音繞樑三日，而不絕於耳」。其不屬於藝術的道理，與看臘像的感受是一樣的。

貢布里希進一步以暗示(suggesting)一字來詮釋，或者進一步的詞語即「關係」(relationships)，藝術家是無法摹寫出一塊陽光普照的大地，但他可透過畫中個原素的組成來暗示出與視覺真實最近似的場景，再現一個真實或自然，這組成的成功與否在於畫中形色彼此相互的關係。

藝術的真實存在，在於其始終面對一無垠的宇宙的探求，藝術的存有在精神性之偉大！藝術家面對的應當不僅是技巧的，風格的建立，而是透過人生、自然的體悟，自然而然化生的風格，不是視覺「效果」，更不只是表面炫目的效果之追

<sup>4</sup> 朱光潛，《論美與美感》，(台北：世華文化，民國七十二年)，頁 13。

<sup>5</sup> E·H·貢布里希，《藝術與錯覺》，(浙江：浙江攝影出版社，1987)，頁 36-43。

<sup>6</sup> 同上註。

求，尤其中國畫更著重畫家靈魂的書寫、在心象的表達，中國畫的境，不是寫實主義、自然主義的境，而是畫家心中的境，所以要求做為畫家要先成為一個詩人、哲人<sup>7</sup>。

現代市民社會的藝術，若要向上提昇，其要在建立一新時代的人文世界，唐君毅說：「我們理想的世界，是人文的世界，人文潤澤人生，人文充實人生，脫離人文的人生，是空虛的人生。」<sup>8</sup>，現代藝術是人文向物質低頭的表現。

方東美先生論哲學思考有三種途徑：一、宗教的途徑，透過信仰啓示而達哲學；二、科學的途徑，透過知識能力而達哲學；三、人文的途徑，透過生命創進而達哲學。以科學知識為主的哲學早已破綻百出，羅素說：「不能奢望它為實際人生尋求答案」；宗教呢？宗教引導之人生的確能發人深省，但是神學中有為護教而貶抑現世的人類價值，而且在狂熱本能中強調死亡與犧牲，哲學之價值不在作為宗教的護教，或者科學之附庸，無論被哲學科學化或宗教化，其昏念虛妄都難以避開戕害理性至高的存在，而人文主義是哲學思想中唯一可以「積健逼雄」的途徑，他說：「中國的人文主義，乃是精巧而純正的哲學系統，它明確宣稱「人」才是宇宙各種活種的創造者及參與者，其生命氣象頂天立地，足以浩然與宇宙同流，進而參贊化育，止於至善。」<sup>9</sup>故此，以人文主義來看，宗教旨在追求極樂，而科學在探討真理，兩者都不可偏廢，而當以人文主義來統合之。

人文美與儒的修養論有很大關係，天下的事，只有特殊的天才「資質潤美，不待刻琢」，一般平凡的人，都是要透過學習，古云士不學，不能成其德，亦即不能成文章，不能成其美，藝術的路上亦然，只有極少數的天才，不學而能，不過，我們看到的天才也多是比一般人還努力的。

社會風俗美的根底來自人格美的實現，人格美來自人文精神的振作，所謂的人物美或人格美，是說人以內在之心靈、精神、德行為主，而表現於外形；人文美，

---

<sup>7</sup> 鍾明善，朱正威主編，《中國傳統文化精義》，(西安：西安交通大學出版社，1997)，頁 249-250

<sup>8</sup> 唐君毅，《人文精神之重建》，(台北：學生書局，民國 77 年)，頁 59。

<sup>9</sup> 方東美，《中國人生哲學》，(台北：黎明文化事業，民國 82 年)，頁 86。

則是指人的文化社會生活之美。前者，內求如《孟子》云：「充實之謂美，充實而有光輝之謂大」（盡心下）、《易傳》：「君子黃中通理，正位居體，美在其中，而暢於四肢，發於事業」（坤。文言），人能內求人格之美，就能推己及人，而至社會風俗良善之人文美。

唐君毅先生云：「美的表現大致可分為自然美、器物美與藝術美、文學美、神靈美、人物美或人格美，和人文風俗美六類」，這其中唐先生提出西方古代偏重於藝術美與神靈美，中國則偏於人物美與人文風俗美。古人對風俗與人格美特別的注重，荀子說：「儒者在本朝則美政、在下位則美俗。」（儒效）「亂世之徵：其服組、其俗淫、其志利、其行雜、其聲樂險、其文章匿而采、其養生無度、其送死瘠墨、賤禮義而貴勇力、貧則為盜、富則為賊。治世反是也。」（樂論），社會本身風俗美，人民文化素養必然高，政治清明，社會安定、治安良好，然而藝術之於社會，有其超然一面，藝術家在社會中具有文化上高度的影響力，應高度自律，能淡薄名利，一心求藝，換句話說，個人主義在今日的市民社會，不應被理解為，凡事以一己之私評判，相反的，重視個人存在之價值，重視所在之位的價值，而至社會風俗之良善，藝術之終極必為對人文之關懷。

美國現代著名學者丹尼爾·貝爾(Daniel Bell)認為，經濟原則與以人文為核心的文化原則不僅不一致，反而是相互衝突的。他指出經濟領域的全部活動，都是嚴格按照效益原則運轉，其目標是最大限度地獲取利潤，在這個非人化的體系中，人的豐富個性也必然被當作物，而不是人來對待，成為最大限度謀求利潤的工具，個人已消失在經濟技術的功能之中。而文化原則的靈魂，則是所謂自我表達和自我的滿足，它是反體制的，獨立無羈的，以個人興趣為衡量尺度，在其中，個人的感覺，情緒和判斷壓倒了質量與價值的客觀標準，決定著文化作品的貴賤。

這種以「自我」為中心的文化原則，與「技術」——經濟秩序，所需的角色要求會不斷發生衝突，所以經濟技術的發展不必然帶來人文精神的建立，甚至我們可以說反而帶來人文精神之淪喪，至此，我們更要提振一種中國獨有之「士」的

精神，士的出現和「道」的觀念是分不開的<sup>10</sup>，中國「士」的存在和近代云知識份子(intelgentia)性格近似，其有重理性面，但并非靜觀瞑想的哲學家，他負有宗教使命，但又與承上帝旨意以救世的教世不同，士的精神，是極具超越性的，亦即士志於道，以仁為己任，任重道遠的核心思想，並非一般觀念中對士所抱持的社會性決定論或一共同的官僚或文人階級。

從文化來看，文明的發展中，似乎不可避免這「普遍的通例」也即任何文明在轉型過程中，必然出現文化下移的現象，如歐洲文藝復興時期，貴族雅文化不斷從宮近走向民間，走向大眾，變成一種市民性的世俗文化。中國自明清以來，市民文化的興起，也有此一現象，這種文化下移，一方面標誌著文化壟斷的終結，同特也在一定程度上表現了精英文化在歷史脈絡中特定時期的悲劇命運，另一方面表示另一種主流意識必然出現，這無庸置疑的是中產商人階級的竄起，尤其是商業意識對文化之侵襲，在商品化社會中，商人階層勢力龐大，取代了宋元明清的文人階層，而為現今社會新的壟斷階層，整個社會資產階級勢力愈強，商業意識愈來愈濃，也影響教育、官僚體系，商人的行為模式、語言、生活型態、價值系統，也日益影響類化了其他階層，市民階層其本身也即商人階層之延伸，甚至可說到了全民皆商的地步，任何事物、行為都被商業化，從前文人階層崇拜文人的「文學」能力，現今以商人之「財力」為標的，最有身價的「才子」換為「小開」，文化已成為牟取利潤的一種手段，藝術不再作為單純的抒發情感，寄托玄思的載體，人文精神被看作不會產生利潤的無病呻吟而繪畫漸讓位當下現世的即興滿足，悲觀的說，舊社會時人性保有較多的樸質、可貴的情操，此時顯得空虛乏力。

筆者這裡所謂的士的精神，是超越階層而存在，不泥於文人士大夫階層之價值，更不應泥於商人階層之價值，而是以士之精神參人文造化，將游藝觀提至志

---

<sup>10</sup> 余英時，〈中國知識人之史的考察〉，《士與中國文化》，（上海：上海人民出版社，2004 三版），頁 599-620。

道之崇高理想，學古但不泥古，入世又需有超然人世之追尋，有超拔出塵之精神，高邁之情操。

培養高雅的生活情趣，是離不開藝術的，藝術世界是美的世界，不僅是生活的反映，而且高於生活而存在，培養高雅的藝術也離不開生活，同時離不開超俗的生活，藝術與生活要有不即不離的關係。

現代意義的人文精神，始終沒有成為文化的主流，人們剛從傳統中跳出來，又陷入了技術和商品的極度物化之中，這個弊病就是我們應該致力扭轉的方向，建立起中國屬於現代的人文精神。

如何重新建立起新的人文理想，參照中西方現代文化的經驗，中國一位學者提出的建議，在此做為此論述的一個指引：<sup>11</sup>

- 一、深化文化的反省、批判功能，改變以往以技術——經濟，作為衡量社會進步與文明標準的單一作模式。
- 二、建立合理的人文理念。
- 三、正視人文意識為建立精神文明的基石。

由於受科學工具論的文化影響，我們精神文明的建設，往往滿足於建立某種具體的文明活動等，過於強調一般的道德常識和行為軌範，而沒有充分意識到精神文明對人的心靈文化層面的作用，忽視了精神文明的價值理念的建設。

## 第二節 中國美學範疇

### 一、雅俗

雅與俗是極鬆散的審美範疇，不過卻影響中國這個民族深而廣，大凡對事物或一個人品味、才情、生活、美感的形容都不脫這個通俗的說法，俗與雅是一相對

---

<sup>11</sup> 龔雋，〈中國現代人文主義的難產及反思〉，《現代與傳統》第五輯，（廣州市：海天出版社，1994）。

而存在的審美範疇，一般對於所謂較有內涵、較耐看、藝術上給人精神較高層次享樂的，稱為雅或不俗。

雅俗做為美學的範疇，在先秦已出現，如雅樂與俗樂的對立，不過，真正在繪畫上嚴格的雅俗，是宋朝的文人畫家，如米元章和韓拙就大力的反對俗，當時雅俗是表現在文人畫和宮廷畫風的對立之上，文人畫家視宮廷畫為俗，但是對於雅俗，宮廷畫家也有自己的看法，甚至平民百姓也有雅俗之分野觀念，只能說各階層的雅俗的定義不一，雖定義不一，眾人都喜雅而厭俗，不論是書法或繪畫審美都要求去俗，這個對立的範疇影響實在又深又廣，元朝時黃公望就又提出，「去甜、邪、俗、賴」，不過他們並沒有說清楚何為俗，這也難怪，這是很難界定的美感問題，就好像說一件東西美不美，每個人都各有感受，但是很難具體的說明何為美，不過黃賓虹倒是曾經提過「俗是意境平凡、格調不高。」<sup>12</sup>如果從意境來看，應就是文人畫家向來提倡的「讀萬卷書，行萬里路」，在人格上求脫俗，與眾不同，久而久之，內化之本體而自然表現在畫中，而格調應該是指情調而言，這也是相當難說言明的一種境界，不過潘天壽倒是曾是曾經說過：「格調說到底就是精神境界，各種文藝作品都有格調高低之分，人也有格調高低的不同。」說來說去，大概就是所謂的畫外工夫，要從人格上下手。

現代藝術大眾化的現實造成了藝術淺薄的傾向，這病症必由人文精神的再振為藥方，而雅俗的的訴求正是吻合時代的需求，創作者的美感如不能超乎世俗之上，則必流於庸俗，則要用修養來彌補。但是在市民社會中如果沒有兼具雅俗共賞的特性，就可能流於孤芳自賞的泥淖中。

## 二、 意境

中國對意境的美學範疇的提出，早在唐代，王昌齡在《詩格》中提出：「詩有三境：一曰物境。欲為山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗絕秀者，神之於心，處

---

<sup>12</sup> 見黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，(台北：華正書局，民國 75 年)。

身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。二曰情境，娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然而馳思，深得其情。三曰意境。亦張之於意而思之於心，則得其真矣。」這段話中有的三境說，開了後代意境說的先河。

在王昌齡之後的僧人皎然也在《詩式》中所突破，他主要提出了「取境」一說，也就是選擇，提煉詩境，創造詩境，取境有二種方式，一是從生活出發，先取境美，融入情思；另一種是先積情思，意靜神王，觸景而發，<sup>13</sup>與皎然同時代的權德輿提出「意與境會」的概念，這個概念可以說是意境理論的基本特徵，即含有意與境渾圓一體的意思。

到了近代意境美學有全面與代表性論述的是王國維先生，王國維將境看的十分重要他說：「詞以境界為最上，有境界則自成高格，自有名句。」<sup>14</sup>

意境的基本美學特徵在於意與境的融合，簡單的說，就是創作上它表現為主觀與客觀的契合，藝術形象的情景交融，藝術作品的境，是來自於自然生活，但是經過藝術家的加工之後，即使作者標榜寫實，它已不是「自然」了，而是浸入了意的境，而這個境也不是抽象的觀念思想，而是經過具體物質材料寄託的成果表現出來的意，中國於意境之說又特別有追求自然美的傾向，司空圖在《二十四詩品》自然一品中云：「俯拾即是，不取諸鄰，與道俱往，著手成春，如逢花開，如瞻歲新，真與不奪，強得易貧，幽人空山，過雨采蘋，薄言情悟，悠悠天鈞。」王國維也極重視自然美，他說：「古今之大文學，無不以自然勝。」這是將自然美看成審美終極的一個目標，思想的源頭離不開道家的影響，他又進一步的解釋自然：「彼但摹寫其胸中之感想，與時代之情狀，而真摯之理，與秀傑之氣，時流露於其間。若其文字之自然，則又為其必然之結果，抑其次也。」這是說，自然之美應包括作品的內容和形式兩個方面。就內容說，要思想與情感真摯，就形式來說，要求語言樸實流暢，無雕琢的痕跡，而相較之，真摯的思想感情尤重要，文字則是從屬的地位。

<sup>13</sup> 曾祖蔭，《中國古代文藝美學範疇》，(台北：文津出版社，民國 76 年)，頁 265-272。

<sup>14</sup> 王國維，《人間詞話》，(台北：三民書局，民國 83 年。)

繪畫藝術的美學內涵，必需依靠傳統美學範疇的體悟與運用，它與文學、哲學的互動不可乎視，中國藝術對「自然」的追求，在現代仍是有力的訴求。

### 第三節 小結

台灣是一個海洋型，習於兼容並蓄的國家，我們應開放心胸，容納融合不同文化，但是為避免淺碟子心態的弊病，要立定志向，沈潛浸淫於真藝術的探索，創作主體若能「滌除玄覽」近於道體的境界，就無往而不利。方東美曾談到道家精神說：「在藝術欣賞上，一定要有解脫的精神。所謂解脫的精神，是把人間世一切善惡的觀念觀察了之後，再超脫解放，層層的向上面追求美之外更美的，善之外更善的，真之外更真的。」<sup>15</sup>這種道家超越的精神，實是藝術上要反覆、深入領會的寶典。

二十世紀的社會是平民組成爲主流的時代，文化都強調通俗，扶植下層的、非正統的(相對舊時代精英文化而言)、通俗的大眾文化，而對以往上層的、正統的、貴族或精英的文化大都採取了批判、否定的態度，傳統派大師所可供借鏡的地方即是主要的根基和傳統以士大夫爲中心的人文藝術的精英文化一脈相承，也在不同程度上吸取下層、民間、非正統藝術的養份，如齊白石、吳昌碩、張大千等，他們的努力在保持和追求藝術文化的精英性，如對傳統藝術精神的契合、天人合一的自然觀、士夫的語言範式、追求內在表達、強烈獨立的個性等，都和傳統精英文化相續接，雅俗對立的雅，當然就要在這個方向著手。

文化的延續靠的是一個國家民眾共同的文化修養，透過這些共同的修養養成國民認識的共性，每一個民族都會在歷史的演變中形成某些既定俗成的共識，被認爲是理所當然，無須言明的思想價值觀以至於信仰、行爲模式，這些文化有的散落在生活的用語中、戲劇說唱藝術中，又有大部份託身在文章典籍中或文物藝術品中，一個對經史子集、孔孟、老莊、李白、杜甫…沒有深刻了解的人，很難真

<sup>15</sup> 方東美，《原始儒家道家哲學》，(台北：黎明文化事業，民國 82 年四版)，頁 209。

的了解中國人的文化精神，這對現代的藝術欲走出中國精神的新出路，教育對文藝學科不完整的區隔，藝術家與文化人整體上的不相涉，無非在商業競爭與全球化中使得傳統書畫藝術的創新雪上加霜。古代的中國人口雖然文盲眾多，但透過說書彈唱等民間教化活動，仍能使一般人得到文化教養，而且由於社會價值以忠孝仁德為單一價值，現在則因教育程度普遍提高後，整個社會文化上的共通性卻減弱了，知識的專業化、技術化，使現代知識與歷史文化被切成兩半，也使得受過中高等教育的人普遍缺對社會整體的文化關切。解決的方法唯有加深通識教育、博雅教育，當然更重要的是士的精神的喚起。