

第三章 青銅美學意念的內涵試探

第一節 藝術創作的神話性質與浪漫思維

神話は原始人類社會意識的最初記錄，有著極高的藝術價值，對中國古代文學的發展產生了很大影響。古代神話は我國浪漫思維的源頭，表現出強烈的悲劇美和崇高美，它的英雄主義、樂觀主義、強烈期盼改變現實、追求更美好生活的願望，以及玄奇奔放的幻想、生動曲折的情節、新奇誇張的手法，對後世藝術的產生和發展都產生了積極影響。

古代神話作為中華民族的文化源頭，在很大的程度上影響了中國文學中民族精神的形成。古代神話體現了深刻的憂患意識，在不可預知的自然環境中，先民為了生存和發展，必須去面對現實的苦難，並作不懈的努力，反映了先民對現實的苦難有著深刻的體驗。古代神話表達了先民們的反抗精神。生存環境的艱苦，開啓並激發了先民不屈的奮鬥思維，這種奮鬥思維本身就代表著對於命運的對抗。由此，我們可以發現神話中出現了許多反抗神祉的神話英雄。神話中的英雄，正是象徵人們的共同希望，成為民族發展生生不息的動力源泉。

四處充滿危機與混沌的上古時代，不一定是美好的，人們卻憑藉著冀望與勇氣，自然而然地創造一個幻想的世界，即使這個世界充滿了不合理的人、事、物，形成了神話無序與無律的特性。黃光男博士曾以「神仙之境－夢幻美學」為題發表演說，他將神仙思維美學觀的產生因素做出以下歸類：

「其一、是應知而未知，在好奇心的驅使之下，對於上古傳說無法解釋者，均以神仙寄情，如盤古開天的故事。

其二、是合理推理，在遠距離的關照之下，對於人類社會的組合，有代表性的人物出現，如三皇五帝之業績。

其三、是想像力的創作，將人力所不能及之事務，化為無比的力量，如后羿射日，或女媧補天。

其四、使權力合理化，以服廣大民心，如皇帝取得政權，通常會穿鑿於君權神授說，如劉邦與朱元璋都有很神奇的神仙故事傳說。

其五、與實際生活區隔，更符合理想生活的境界，有些是生活的苦難，幻想安適生活的渴望；有些是遭受天災侵襲，借之神仙力量，以化解災難，並普及大眾生活的幸福。

其六、增添人類的能量，使人類可升天入海、可穿牆鑿洞，神仙千變萬化之能力，賦給平凡之世間人類，使其無所不能，豈不快哉！

其七、其他借之神仙之力，逢凶化吉遇難轉安的作用，讓民眾的信仰成積極性的美妙人生，在『英雄崇拜』的對象神仙之境，有如夢境美感的呈現。」¹神話美學的浪漫情懷，由此可以看出端倪。神話性質的美學觀，適度反映出遠古先民對於現實環境的不滿與好奇，同時也是感情精神上的寄託與抒發，進而孕育而生的真實感受，並藉由超脫現實的幻想，以補足現實環境的缺憾。

原始先民用一種不自覺的藝術方式，間接地陳述歷史、反映現實、寄託願望，是一種心理精神創造；是一種不可複製的文化記錄，這並非是有意識地在文學藝術上或是視覺藝術上的創作，原因何在？事實上，在神話思維的結構裡面，思維的主體與思維的對象，皆為同一個整體。人與萬物交感，萬物與人同靈，人與自然既有競爭又相互依存，既是對立又合而為一，是「天人合一」與「物我合一」的概念呈現。² 故創作與創作者的關聯，並不是兩個個體，而是互為表裡，唇齒相依。

可惜的是，中國神話的發展，遠不如西方神話豐富，並且較為散亂沒有系統。就這點，張光直教授解釋道：「古代中國神話之少，與在這甚少的資料中先祖英雄故事之多，主要的原因是：商與西周時代『神話的歷史化』；『神話歷史化』的原因，一方面是東周與漢代儒家思想不容『怪力亂神』，因而有意識地將玄秘的神話加以『合理化』的解釋，另一方面，這也是春秋末年以迄戰國時代，人文主義與文藝復興潮流下的必然趨勢。」³孔子把「古者黃帝四面」解釋成「黃帝派

¹ 黃光男，專題演說，〈神仙之境－夢幻美學〉，《東方美學學術研討會論文集·第三屆》，台北：史博館，2002年，頁192。

² 鄧啓耀，《中國神話的思維結構》，重慶：重慶出版社，1992年，頁256。

³ 張光直，《中國青銅器時代》，台北：聯經出版社，1983年，頁321。

四個人統治四方」；將「夔一足」解釋成「夔，一而足也」。這些解釋，都是利用中國語言文字的一詞多義的現象，將其合理化的解說。⁴司馬遷在整理史料著述《史記》時，發現資料中有大量的神話內容，卻認為「至禹本紀、山海經所有怪物，余不敢言之也。」以理性的態度面對史料，無形中卻成為神話發展的障礙之一。

中國繪畫藝術，同樣也受到了理性思維的影響。上古崇尚浪漫超脫現實的情懷受到了理性的壓抑，屬於非理性的原始衝動被刻意地約束，導致藝術創作中缺乏了真正的神秘感與超絕美，加上日後封建倫理以及文人畫的復古風氣的禁錮箝制，藝術的超現實浪漫思維逐漸縮減，開放性也逐漸狹小。⁵湯顯祖在《耳伯麻姑游詩序》說到感情對於文藝創作的重要性：「世總為情，情生詩歌，而行於神。天下之聲音笑貌，大小生死，不出是乎。因已淡盪人意，歡樂舞蹈，悲壯哀感鬼神風雨鳥獸，搖動草木，洞裂金石。其詩之傳者，神情合至，或一至焉；一無所至，而必曰傳者，亦世所不許也。」湯顯祖把戲劇的創作，稱為「為情所使」，足見情感的啟發，在藝術創作之中是最根本的源頭。⁶我們在古代先民的藝術上，也可發現到這一點。神秘性以及超自然的藝術表現內容，幾乎是不可能在現實生活中發生的。所以，遠古先民根本不需要透過任何的先備經驗以及知識作為指導。⁷脫離了理性的羈絆，這就是原始藝術值得驕傲的地方。唯有透過強烈的情懷，才能激發那種令人驚奇的想像力。原始先民們透過巫術與宗教，孕育出強烈的感情能量，他們把一切的奇異現象以及神秘幻想，相互連結，視為是一種充滿生命與靈魂的個體，使這種幻想的產物昇華，形成一股強大的感召力。

在平民百姓心中，神鬼是一種超自然的力量，人們利用想像力揣測的這些不存在的對象，並塑造出來。我們在探尋神話浪漫之美的過程中，仍能感受那份感動，心生嚮往，足見其感染力之濃烈。幻想性的神話藝術，原本就是中國繪畫發

⁴ 鄧啓耀，《中國神話的思維結構》，重慶：重慶出版社，1992年，頁5-6。

⁵ 王慶生，《繪畫：東西方文化的衝撞》，台北：淑馨出版社，1992年，頁208。

⁶ 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，台北：丹青圖書有限公司，1987年，頁44。

⁷ 張曉凌，《中國原始藝術精神》，重慶：重慶出版社，1992年，頁58。

展的主要動脈。不論是原始彩陶上具有神秘意味的符號，或是原始岩畫所表現的宗教儀式，商周時期的青銅器更是以崇尚鬼神爲主的祭器。戰國、漢代所遺留的帛畫，敦煌石窟的佛教藝術，永樂宮壁畫藝術等，都是以等宗教意識爲出發點，使用幻想的神靈鬼怪作爲題材，今日無論海內外，享有極高的藝術評價。

在從事藝術創作以來，筆者深刻的感受到，宗教與藝術之間不但有很大的關聯，在諸多現象上也有很大的相同。一個偉大宗教的創立，與名流千古的藝術創作，同樣都要經歷許多的質疑與磨難，方可誕生；藝術也是如此，在藝術史上的一派巨匠，在創作之初，往往都承受了不可承受之重，經過無數次的說服與掙扎，觀眾才能逐漸接受一個新的藝術，並發揚光大，永世流芳。再次，宗教在創建之後，繼之而來就是訂立許多大大小小的戒條，這些戒條等同是教眾與神明訂下的契約，是極爲嚴格而不能被逾越的，若是不遵守，就是犯了違逆神明的重罪；在藝術創作當中，雖然不見明文規範，卻往往同樣存有很多的限制，這些限制可能來自師承、觀念，或者是由古至今所累積的文化認同，受制於大量限制之下，創作者很難輕易的照自己的意思創作，深怕如果違背或者是沒有做到一定的要求，作品將遭受強烈的指責與質疑，自己的藝術生命也將毀於一旦，這個現象尤其在中國藝術當中最爲常見。依照筆者的淺見而言，這諸多的現象，宗教與藝術，有著相同的內涵與同樣的目標。

在原始時代，宗教本身就是藝術，而藝術也是宗教也是不可或缺的一環，當藝術與宗教合而爲一，其力量之強大可能超乎我們的想像。雖然，今天那些充滿神異思想的藝術已不再爲人所重，但在古代所流傳下來的畫跡當中，我們可以發現，它是繪畫藝術中的根基。所幸，在數千年的歲月裡，宗教意味濃厚的神話浪漫美學，仍蓬勃的存在於民間藝術中，展現出根深蒂固的姿態。

第二節 古與今的千年之約—傳統觀的檢討

中國的繪畫體系，長期受到文人的言論影響，原本較為多元的中國繪畫，導向單一性的水墨畫，文人、士大夫的思想與言論將藝術的不可預測性被定型了，扼止了其他畫類的發展空間。於是，文人畫成為中國畫的同義詞。面對這種態勢，筆者認為，由宋代至清末，這近千年的歲月裡，中國繪畫的面相基本上是停滯不前的，甚至是退後了。李振明老師曾指出：「除非鑽研美術史者，否則一般大眾，似乎不太容易分辨得出，歷代傳統國畫時代風格的明顯演變。」⁸這可能就是中國繪畫發展的最大弊病。

宋、元以來，中國繪畫被一分為二，文（仕）人、畫工壁壘分明，在朝的文人自封正統，支配著整個藝文趨向，他們看不起仍流傳於民間的傳統藝術，導致格局益發狹隘，逐步畫地自限而不自知。⁹晚近以來，傳統文人畫已飽受撻伐，這是一股對文人畫勢力的反動力量，其目的並非是要消滅文人畫，而是基於藝術家們對於中國繪畫裹足不前的自我反省。

因此，我們發現，傳統文人畫所注重的「復古」、「臨古」，也面臨許多詬病。這裡有個問題，「復古」、「臨古」是錯誤的嗎？尊重「傳統」不好嗎？「傳統」沒有價值嗎？許多觀念較現代的水墨畫家，甚至直接反對從古人入手，認為一味的仿古只會陷入窠臼，走不出自己的路來。現代抽象水墨畫家劉國松教授曾提出：「先求異，再求好。」¹⁰根本地否定「臨摹」的價值，他認為繪畫風貌的獨特性，才是首要之事。劉國松教授所提出一連串的理念，對於水墨的現代化起了重大的影響，這股強大的衝撞力迫使中國繪畫開始轉變，許多接受新觀念的水墨畫家，使用了不同以往的技法與新思維，將水（彩）墨畫推向另一個境界。

我們把目前的水墨畫壇視為一條線，這條線的兩個極端，可分為「傳統」以

⁸ 李振明，〈變與不變之間—台灣彩墨發展的變因探討〉，《水墨新紀元水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》，台北：師大美術系，2002年，頁222。

⁹ 閻麗川，《中國美術史略》，台北市：丹青圖書有限公司，1987年，頁191。

¹⁰ 劉國松，〈現代水墨畫的起源、發展及影響〉，《水墨新紀元水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》，台北：師大美術系，2002年，頁33。

及「創新」兩派，這兩派各自有各自的堅持，也存在著相對的缺失。

傳統派水墨畫家認為文人畫是畫之正道，書法性的筆墨表現不可偏廢。為求筆墨最高境界，非得藉由古人手筆，方能窺探一二，故臨摹古畫為習畫者必經之路。關於對古人筆墨氣度的盲目迷信，向來注重筆墨表現的水墨畫家何懷碩教授，也做出這樣的批評：「如果將『筆墨』理解為指元代以降到明清士大夫文人畫家所歸結並代代相襲的傳統規範與程式化老套，這樣的『筆墨』卻以定型化、公式化、成為僵化的『語言』，確實對自由的創造有負面的作用。」¹¹傳統的水墨畫本是抒發「性靈」與「胸中逸氣」為主的藝術創作。累積了上千年的筆墨經驗，貴在畫中「意境」的締造，筆墨本身是一種手段，並非目的。清代鄭績云：「然筆意亦無他焉，在品格取韻而已。品格取韻則有曰簡古，曰奇幻，曰韶秀，曰蒼老，曰淋漓，曰雄厚，曰清逸，曰味外味，種種不一，皆謂先立其意而後落筆。而墨之濃、淡、焦、潤，則隨意相配，故圖成而法高，自超乎匠習之外矣。」¹²可見「意在筆先」，筆墨的作用，是在於「品格取韻」，是引導風格的媒介。然而，傳統水墨將筆墨的功能無限上綱，導致水墨畫概念化、符號化，反而成為的一種束縛。若是筆墨發展到了山窮水盡的一天，是否也意味著中國繪畫的末日來臨？

1950 年以後，一批主張現代主義的水墨畫家，試圖衝破中國傳統水墨的諸多束縛，他們在繪畫的形式上，採取了當時美國流行的抽象表現主義，使用許多特殊的自動性技法來作畫，工具與媒材的使用也漸趨多元，創造出一種充滿實驗性質的水墨畫。他們顛覆舊有傳統筆墨功能，傳統的筆墨功夫對他們而言，雖說沒有被徹底遺棄，卻也失去的原本主體的地位，創作方式變的毫無限制，畫面的效果成為第一優先考量，同時也把傳統的文人式的「山水畫」重新解構，這樣的作品形式上的確是煥然一新，稱之為「現代水墨畫」或「現代抽象水墨畫」。水墨畫的革新，至此可以說是一個重要的里程碑，提倡現代繪畫不遺餘力的李仲生曾寫道：「由東方畫會和另一個同時對台灣現代繪畫頗有貢獻的『五月畫會』，同

¹¹ 何懷碩，給未來的藝術家，新店市：立緒文化，2003 年，頁 260。

¹² 轉引自李來源、林木編，《中國古代畫論發展史實》，上海：人民美術出版社，1997 年，頁 451-452。

心協力提倡下，也曾轟動一時；一直到一九六零年初期的台灣現代繪畫運動，可說是達到了最高峰，並使學院派受大極大衝擊。」¹³50、60 年代現代水墨的風氣高漲，不過，現代水墨為什麼在 70 年代以後逐漸式微，最後被鄉土寫實風格所取代？謝東山教授分析：

50、60 年代以來所倡導的國畫現代化，儘管捨棄傳統中國繪畫慣用的符號語彙，代之以抽象形式、風格，但在精神意識上，仍指涉傳統美學觀點，追求墨色的氣韻，嚮往文人畫對山川自然的歌頌，其審美意識仍不脫傳統文人畫規範。質是之故，截至 80 年代，水墨創新仍停留於換湯不換藥的地步。¹⁴

這樣的論述，說明了即使是號稱與現代接軌的現代抽象水墨，還是無法徹底擺脫傳統文人畫的牽絆，其審美觀並沒有被更新，抽象的山水，終究沒能成功地解構舊觀念。

最近數十年來西潮對中國繪畫的衝擊，引發了中國繪畫該何去何從的爭論，傳統與革新兩派，激盪出無數火花。不過，直到目前為止，台灣水（彩）墨畫的現代化與改革，仍未有具體的方向與出路。為什麼這麼說？我們可以從水墨畫諸多的影響範圍看出某些現象，例如油畫在藝術市場上，仍比水（彩）墨畫受歡迎，一般的觀賞者接受度不及西畫來的大；美術科系的學生，選擇主修西畫的，在數量上仍遠遠的多於主修水墨畫的。這些都是顯而易見的現象。尤其，前衛藝術正如雨後春筍般的發展快速，諸如行為藝術、裝置藝術以及多媒體的藝術表現，其精采程度，足以吸引大量時下觀眾的目光。反觀水（彩）墨畫，若觀賞者不是對水墨具有基本的認識，不然就是擁有與眾不同的品味與修養，否則很難就傳統水墨畫產生共鳴。如此發展下去，水（彩）墨的主體性，恐怕將逐漸地被邊緣化。

。

¹³ 李仲生 著，蕭瓊瑞 編，《李仲生文集》，台北：台北市立美術館，1994 年，頁 16。

¹⁴ 謝東山，朱佩儀：〈前衛水墨－中國傳統繪畫的最後出路〉，《水墨新紀元水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》，台北：師大美術系，2002 年，頁 210。

「傳統」，是一個充滿爭議的議題。今天在為這二字爭論的時候，是否有想過，我們是怎麼去面對傳統的；是否曲解了傳統的意義？在中國繪畫中的「傳統」大概都指的是「文人畫的傳統」，是唐末、五代以後發展起來的水墨畫系統，即文人畫系統。但是中國繪畫的發展源頭，當然不僅止於此。民國三十八年在長沙東南郊陳家大山楚墓所發現的戰國帛畫¹⁵，我們可以把中國繪畫史推至兩千多年前，甚至更早。若把文人畫系統當作中國繪畫的唯一傳統，無疑是自我壓縮，狹隘了中國繪畫的格局。直到今天，學院派畫家所注重的「傳統」，即是舊有文人氣息的表現；而所謂的基本功，也只是書法性的線條、墨韻的掌控。其實這些都只是繪畫傳統中的一小部份而已，根本不能把它視為是「傳統」的同義詞。

現代水墨的確為水（彩）墨帶來前所未有革新。不過，誠如前文所提，其審美內涵仍未脫離文人的模式。現代水墨畫家試圖擷取老莊、禪學等哲學思想，與抽象的形式做連結，但這樣的表述仍不能超脫文人的範疇，舊有文人畫的抽象理念，即所謂「不似之似」的追求，無疑被更加的深化，變得更加玄奇了。何懷碩教授曾有這樣的見解：「將現代中國藝術帶玄學之境，將抽離了現實人生的內容。以抽象符號來代替直面人生宇宙的表現，恐怕是藝術的油枯燈滅之徵兆。」¹⁶，與現實生活的脫節，不正也是文人畫的弊端之一嗎？

士大夫、文人掌控繪畫藝術太久了，影響之大已超越了我們的想像，中國繪畫藝術的發展面相，或多或少都有所連結。唐代以前的繪畫，雖未被嚴重地「文人化」或「士大夫化」，但是所留存的真蹟太少，發展系統以及畫論典籍也不如文人畫明確、豐富，凝聚力有所不足，較不為人所關切，能提供給藝術家的養分也相對較少。可是，如果我們從更宏觀的角度來看，將「傳統」從繪畫加以延伸，拓展至所有的藝術，甚至是整個文化，如此一來，「傳統」的內涵便會昇華至更高個層次，所涵蓋的範圍也會更加全面，繪畫自其中能獲取的資源，其概念將會是超越以往的寬廣。

¹⁵ 閻麗川，《中國美術史略》，台北市：丹青圖書有限公司，1987年，頁49。

¹⁶ 何懷碩，《苦澀的美感》，台北縣新店市：立緒文化出版，1998年，頁116。

「傳統」真正的定義本應當如此的廣泛，先人們遺留的寶藏，不應該只是虛幻的文人情懷，繪畫藝術本是整體文化的一部分而已。一千多年來，文人畫家引領藝壇，自絕於整個文化體之外，而文化本身其實就是人類的生活總合，文人畫不注重文化的主體性，等於是脫離了生活。筆者認為，文人畫本是優良的傳統，本質上是良善的、崇高的，但是經過一千多年的發展，逐漸失去了原有的包容性，好像永遠就只能在詩書畫裡面打轉。

「傳統」她不是筆墨，中國文化上下五千年，這才是——「傳統」，她的每一部分都值得我們去細細審視、探索。即使是此時此刻，我們仍不停地在延續「傳統」，並開創一種嶄新的「傳統觀」。至於新傳統的面貌如何，先撇開不談，但筆者始終相信，嶄新與古老的傳統，始終都緊密相連，將整個正確的傳統觀納入繪畫的概念之下，傳統將不再是包袱，視野必然豁然開朗。在此，筆者引述林風眠的一句話：

在我國現代的藝壇上，目前仍在一種『動亂』的狀態上活動：有的在竭力模仿著古人，有人在竭力模仿外人的既成作品，有人在弄沒有內容的技巧，也有人在竭力把握時代！這在有修養的作家，自會明見取捨的途程。¹⁷

一味的模仿他人，忽視了自我最原始的觸發，將時代責任棄而不顧，藝術的靈魂也等同於消失了。

¹⁷ 林風眠 著，朱樸 輯錄，《林風眠畫語》，上海市：上海人民美術出版社出版，1997 年，頁 33-34。

第三節 青銅風華之美學要素的自我審視

一件銹色斑斕的青銅器，似乎有一種魔力，總是讓人神往不已，目眩神迷。潛藏千年的古國遺珍，其魔力究竟是從何而來？精麗絕倫輪廓之下，似乎有著更深一層的審美內涵。無數學者曾探討青銅器的總體藝術價值，不過大都著重於外在的陳述以及客觀的解析，這些言論在前章已有所討論。本文的探討，不只是詮釋這份濃烈的歷史情懷，也不僅止於這些神秘瑰麗的圖案紋路。筆者試圖去尋求那些細微確清晰的美學分子究竟何在。在深入研究過青銅器紋飾造型之後，結合了自我美學觀的融會，相互連結，對商周青銅藝術的特殊觀感，歸結出以下四點：

一、高古雄渾

古老前的青銅珍品，在地底沉睡千年的歲月，這不只是一種歷史證據，更是一種源自傳統並被賦予時代內涵的文化精神的象徵。中國古代冶鍊青銅器的技術，自神話時代的夏開始，經過商、西周、春秋、戰國，代代相傳，不曾間斷。其間朝代的替換，絲毫不影響青銅器發展的完整體系，反而造成了各自時期不同風格的轉換。事實上，世界上最早使用青銅器的地方是美索不達米亞平原（兩河流域），中國青銅器的使用，雖然發展較遲，但因本身獨特的文化性與民族性，發展出極具代表特色的商周青銅藝術。¹⁸ 從繪畫史的角度來分析，文人畫的審美意識中，似乎只能從商周藝術中，認識了著重金石趣味的線條，以及造型的適度變形。除此之外，便沒有再繼續探索其中更多的養分。¹⁹ 元代趙孟頫提倡「作畫貴有古意」，主張應跨過南宋，恢復到北宋、五代、唐，以及魏晉。趙孟頫的復古論，至今仍有許多傳統派持續堅持著，影響力仍然很大。

藝術總是要追求不斷演變的可能性。在資訊發達與及漸趨多元的世界，面對

¹⁸ 杜迺松，《中國古代青銅器簡說》，北京：書目文獻出版社，1982年，頁57—58。

¹⁹ 王慶生，《繪畫：東西方文化的衝撞》，台北：淑馨出版社，1992年，頁188。

「古」、「傳統」的企求，格局勢必要更為開拓。以宏觀的思維看待歷史，繪畫藝術若能躍過魏晉以前，直追先秦、商周藝術風範，探求真正的「古意」，在審美的觀念上，或許能重新探討原始意味的追求，進而開啓更進一步的藝術風貌。就拿少數民族傳統藝術來說，他們的審美觀，徹底沿襲了「古意」，風格充滿了力量與雄渾之勢，顯得更真誠、更純粹。藉由追求「古意」，用以超越以往文人畫的破舊藩籬，無疑是一條革新繪畫的重要途徑。美術史家陳傳席表示：「古到極點，也就新到極點，也就高到極點，也就雅到極點。」²⁰。「汲古潤今」一直是中國繪畫發展以來，廣受討論的話題之一，這也是在筆者投入創作的這段時間裡，一直反覆思考的問題，「古」的意義何在，筆者深知「古」是包羅萬象的，必定沒有特定且狹隘的定義。不過，若是不能營造出屬於自我體認出所謂的「古」，必會陷入死胡同而不自知，有的人對於「古」的認識不夠深入，無法將自身所體悟的「古」表露出來，若不知「古」，又如何能「汲古潤今」呢？

古人對自然萬物的懵懂無知，反而創造了永恆不滅的藝術成就，當人們的知識越來越豐富，讀的詩書典籍越來越多，在藝術面貌上反而遇到了困境，這是在中國藝術發展上，一個難解的課題。西方藝術家從原始藝術中，借重並吸收了有別以往的經驗，進而重新提煉內化，成功地使繪畫藝術生生不息的發展下去，得到很高的成就，這的確值得我們當作借鏡。

二、工而尚意

在全世界的同聲驚嘆與推崇青銅器藝術的精微盡致之餘，我們應試著感悟其中更具意義的內在精神。藝術之所以能留芳萬世，真正的原因並非是一味的精雕細刻，忽略了「意」的傳達，則不能被稱做是優秀的藝術表現。王弼在《周易略例·明象》分析意、象、言之間的關係：「夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象。象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言。象者所以存意，得

²⁰ 陳傳席，《中國繪畫美學史》，北京：人民美術出版社，2002年，頁325。

意而忘象。」如果把這段話套用到藝術表現上，可知「意」即為內在靈感或是中心思想；「象」是藝術外在的表現形象；「言」指的是創作的手法與方式。²¹總體而言，是將思想意涵、構思立意，由心理的事實、審美的事實，透過運用不同的輪廓、形體，轉化成為具體現象，成為直觀的藝術形象以最終完成作品的一個過程。

青銅器藝術的終極關懷，是啟發自對祖先及神靈的崇拜，在精雕細琢的形象之下，我們充分地感受到一種能喚起人們對不可知的神祕力量敬畏與服膺的支配力，是對當時生活最直接最寫實的表態。

所以，「意」就是「意念」表現，作畫也就是觀念的表達。以近現代西方藝術的觀點，意念的明確，其重要性甚至大於藝術創作外在的形式，也就是說藝術品本身反而不是最重要，意念才是藝術的全部。中國畫家也是重視「意」的，文人畫家認為「意」的重要性，遠遠大於「形」，甚至反對只為「寫形」的繪畫。這樣的思惟原本與西方注重觀念本身的論述是相通的，不過，到了後來，「寫意」指的是意境的描繪，只是不求形似的意筆草草，成為描寫筆墨的形容詞之一，所以我們常會說：「這張作品是用寫意的筆法表現的。」而「寫意畫」幾乎也成為文人畫的代名詞。

中國畫論眾說紛紜，有寫形寫神說，有寫形寫意說，有不求形似說，有似與不似說…，但如果「意」是內在靈感或是中心思想，那麼筆者以為，「寫意」就不能只是文人式的意筆草草，因為不是只有文人可以寫意，也不單只是寫文人的意，它的內涵應該更為深刻。

從青銅器藝術當中，商、周人民的心聲表露無遺，我們甚至不需要其他的輔助資訊，就能深刻地感知：他們以宗教作為主要訴求，藉此獲取心靈的最高安慰——就是他們的意念，就是「寫意」。在這樣的情境之下，人們在不可測的神祕力量之下，不知不覺中逐漸認識了自己、開發了自己、超越了自己，奠定了日後自我人文意識提升的穩固基礎。

²¹ 張禾，《中國工筆人物畫畫法圖解》，杭州：浙江攝影出版社，2000年，頁14。

三、裝飾取向

青銅器紋飾，刻畫細膩，鬼斧神工，這種看似讓人難以理解高超鑄造技巧，乃是出自遠古勞動奴隸的智慧與經驗的累積，以其獨特的藝術魅力震驚中外。這些圖形在結構上具有方中寓圓、圓中寓方的特點，既柔和又方正挺拔，富於變化，表現出很強的創造性，能順勢地適應各種位置以及不同的造型。這樣的細密華麗裝飾紋飾，在兩三千年前的文化中，絲毫不顯得突兀。將對鬼神的崇敬之情，當作藝術創造的動力，成功的營造出結合幻想性、意寓性的藝術表象。但現今許多老舊文人式的老舊思維，仍不遺餘力地批評藝術創作中的裝飾意味，認為裝飾性的手法是多餘的，並且會貶抑作品創造性的展現。依筆者淺見，這種說法顯然不夠客觀。

在本文開頭也已提過，「裝飾」其是人類的本能之一，也是藝術的重要由來。況且，傳統文人畫的內容，本質上也是裝飾性的審美符號所組構而成的，筆墨技法中的各種「皴法」、「點法」以及「描法」等，不就是顯而易見的裝飾性符號嗎？余秋雨先生曾指出：「裝飾的需要實際上也是審美超逸的需要，甚至是審美遊戲的需要，這又和東方人的人生態度連在一起了。」²²由此可知，裝飾性與中國繪畫的關係不可不謂密切，傳統文人畫對裝飾意涵的解讀，筆者以為應當重新詮釋，因為沒有一種藝術是與裝飾完全沒有關係的，更沒有否定裝飾的空間存在，就筆者的想法，視覺藝術的表現，本就無法規避裝飾性的表現，只是裝飾性的程度有所差異，即使是形象儉約的西方藝術，如：構成藝術以及極限藝術等，其要求單純的體現較中國傳統水墨更為強烈，筆者認為其中仍具有相當程度的裝飾性質存在。

裝飾性的表現在中國藝術上一直以來有顯著的呈現，充滿綺麗幻想式的楚、漢藝術，基本上便是延續商周藝術而來。而這種裝飾意味濃厚的藝術風格，唐末、五代以後，轉向民間發展，其影響力也從繪畫藝術轉趨為工藝美術的範疇。今天，

²² 余秋雨，〈東方美學的現代生命〉，《東方美學與現代美術研討會論文集》，台北市：台北市美術館，1992年，頁280。

民間、工藝美術中，裝飾藝術的風采仍活力十足地繼續存在著，我們可以從中一窺其昔日的美麗身形。

四、變化傳神

顧愷之的畫論，是中國最早的專門畫論²³，其中最為後世所尊崇的，即是提倡畫人物以「傳神」為最高宗旨，畫作之高低優劣，須以是畫中人物是否「傳神」作為標地。可是，「神」本無具體形象，也未必只有人物能傳神，後世的山水、花鳥，也都提出「傳神」的標準，日後其影響的層面甚至超越了繪畫藝術，成為文學或其他藝術的共同價值。青銅器藝術，本不屬於魏晉以來傳統美學所包含的範疇，但仔細玩味，筆者認為其中卻有諸多相通的道理。

青銅器藝術的紋飾藝術，其中表現最豐富、最精采的，莫過於以動物為題材的紋飾。張光直教授將動物紋飾分為兩類：「一是與自然界中存在的動物之關係可以明顯看出來的；一是與自然界中存在之動物關係不易明顯看出：而需使用古人文獻或神話當中動物名稱來指稱的。」²⁴這些動物紋樣，不論是現實中存在的動物或是靈異動物，都有一個特點：即這些動物紋樣大多不是寫生性的描寫，而是一種概念化、圖案化及抽象化的形象存在著。具體的說，這些動物形象都是經過特意的變形以及轉化，這些「動物」很明顯就不是只是為了表現動物本身而已²⁵。《世說新語·巧藝》：「顧長康畫裴叔則，頰上益三毛。人問其故？顧曰：『裴楷俊朗有識具，正此是其識具。』看畫者尋之，定覺益三毛如有神明，殊勝未安時。」顧愷之的這種表現手法，正是一種異於實物的變化，畫中裴叔則頰上的三根毛，在現實中是沒有的，不過加上後，反而「如有神明」，顯得更為傳神。青銅器紋飾中的靈異動物紋樣，常會增添其他不同動物的特徵，像是一種動物的綜合體；即使是現實當中存在的動物，也會增添一些特殊的花紋裝飾，形成了奇特的氣息。在古代，部分的動物是被當成神靈膜拜的，這些超自然動物形象，未

²³ 陳傳席，《中國繪畫美學史》，北京：人民美術出版社，2002年，頁9。

²⁴ 張光直，《中國青銅時代》，台北：聯經出版社，1983年，頁357。

²⁵ 葉劉天增，《中國裝飾藝術史》，台北：南天版社，1997年，頁92-93。

必就是神，但也暗示著牠（祂）們的特殊身分，與一般現實的動物可輕易做出區分。我們可以發現，這些透過特殊手法的變化，讓動物的精神與氣質超脫出原有的氣度，不正是達到了顧愷之所敘述的「居然為神靈之氣，不似世中生人也。」所謂「傳神」的地步嗎。

《世說新語·巧藝》：「顧長康畫人，或數年不點目精。人問其故？顧曰：『四體妍蚩，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿堵中。』」這裡點出顧愷之對眼睛神態的重視。青銅器紋飾中的動物，目形通常被明顯的刻意強化，眼睛的比例，更時常放大到不合理的地步。在獸面紋（饕餮紋）中，雙眼的描寫，誠然是整個面部的重點，兩隻眼睛睜的滾圓碩大，炯炯有神，有時會點出瞳孔，顯得黑白分明，似有生氣，有不怒而威的凌人氣勢。在眾多的紋樣之中，有依「目紋」為主而發展的紋飾，比如說是「竊曲紋」以及「目雷紋」，這類目紋通常不具備明顯的動物特徵，只有目形紋依舊具體存在，成為一種特殊的目形紋樣，由此可見當時人們對於眼睛的重視程度。商周藝術創作中，刻意強調眼神，與顧愷之的「傳神寫照，正在阿堵中。」都是著重眼神之重要性，兩者皆清楚表達所描寫人物、動物最關鍵的所在，正是「眼睛」。林昌德老師闡述到這點：「眼神雖只能意會而不能言傳，然眼神表現實繫乎眼形的微妙變化上。」²⁶這個道理與青銅器紋飾特重眼神的表現不謀而合。動物傳神的雙眼，似乎能看穿所有心思，令人毛骨悚然，與其神秘的宗教訊息互為表裡，達到一種讓人不敢直視的詭異氣氛，營造出莫名的恐懼，進而成功地控制人民、奴隸的心。除了宗教功能，更有助於政治與社會的穩定。試想，青銅器紋飾中的動物如不重視眼神的表現，所有的感染力勢必將被削弱，筆者以為，如此一來對整個的文明發展，將造成障礙。

青銅器藝術之美，隨著時間的推移，必會產生不同的價值，以及不同的審美角度。藝術之所以可貴，除了時代性之外，更應具備與時俱進的延續力，值得我們再三品味，讓亙古的美麗，能不時產生嶄新的面貌，進而達到永恆的境界。

²⁶ 林昌德，《先秦至兩宋繪畫寫生理論之研究》，台北：藝風堂出版社，1988年，頁122。