

# 從後現代看呂佛庭繪畫的人文精神

## Postmodern View on the Humanism of Mr. Lu Fo-ting's Painting

高木森

Arthur Mu-sen Kao

美國加州聖荷西大學教授

國立臺灣藝術大學客座教授

### 摘要

呂佛庭老師的詩書畫都有很豐富的人文內涵，這對當今處於「後現代主義」陰影下的人們具有很特別的意義。本文擬從後現代的觀點，探索呂老師的繪畫能在這方面給我們後學者什麼啓示。文章首先討論藝術與人文的關係，強調為什麼「人文內涵」會被現代藝術所排擠；主要提出藝術家自主性、藝術自主性、藝術大眾化三大議題。

接著探討後現代主義的反人文現象，包括後現代主義的崛起、與高科技發展的關係、科幻化和商品化在藝術界的作用等等。

闡明這些問題之後，再來看呂老師能給我們什麼啓發式的創作導向；其重點就在歷史意識、觀照自然、畫入禪境、詩書情韻入畫這四大項。除此之外，他的人文精神也帶領我們對後現代主義藝術作全面性（包括正面和反面）的思考。希望在這種人文氛圍中，我們可以深入表現當今電子時代人的生活，走向全球化、多元化廣納生活的萬象，讓藝術在五光十色中再度擁抱人性與人文。

**【關鍵字】** 人文內涵、現代主義、印象派、後現代主義、大眾化、科幻化、商品化

## 一、前言

呂佛庭老師，字半僧，民國前一年出生於河南，自幼在父母親的引導下參佛、學畫，長大之後進北京美院專研中國水墨畫。民國 37 年移居臺灣。曾出家修佛，後來受聘任教台中師範學校（現在的臺中教育學院）。他是 20 世紀後半期在臺灣極具影力的畫家，他在當時非常艱苦的環境下，盡心盡力不求報酬培育無數年輕學子，為臺灣藝術界做出極大的貢獻。

本人有幸從學多年，改變了一生的命運，進入藝術的世界裏，追求自己的理想，深感幸福。記得當時要跟畫家學畫都要繳學費，因為本人是個窮學生沒錢拜師，所幸呂老師課餘免費指導，才讓我與藝術結緣。他的大愛令人終生感激不盡。今年是他 100 歲冥誕，藉此短文以表敬意於萬一。

呂老師終生努力於書、詩、畫之研究與創作，同時也精研佛法、歷史（包括繪畫史）和文學，因此他的藝術創作深含中國傳統的人文精神，本文將從「後現代」的時代的觀點，來看呂佛庭老師繪畫人文主義可以給我們的啓示。

## 二、藝術與人文

自古以來人們都很重視藝術的人文內涵，而且視之為藝術的靈魂，希望從藝術品中獲得更深的人文啓示，包括政治、教育、社會、宗教等多方面的訊息；也就是期待畫中的形式和意象，能扮演精彩的「啓示者」角色，引領觀者獲得心靈感應的終極之美。很多哲學家 and 藝術家都認為藝術的最高層是追求「心靈之美」，就如朱光潛所說：「美不只是引起生理的快感，而主要的是引起意識形態的共鳴。」可是如今「藝術的人文內涵」卻成為現代與後現代藝術排擠的對象，面臨被終結的窘境。這是令人難以思議的，值得我們仔細思考。

首先就「藝術家」自主性來說，藝術的說教功能，常引起當權者的顧慮與介入。中國歷代許多帝王都費盡心機控制畫壇，如兩宋以畫院引導繪畫走向，明、清以文字獄控制畫家，二十世紀的文化大革命批判黑五類藝術家等等。在西方皇家也總是利用宮廷的財力和權勢或以藝術學院來主導藝術的走向。更有許多國家

利用藝術的人文本質推動民族主義，造成種族衝突與戰爭。最嚴重的就是二十世紀的納粹主義和日本帝國主義，所帶來的第二次世界大戰。

再就「藝術」的自主性來說，傳統的藝術很容易引導觀者跨越「藝術美」進入知識領域，如某地的風景、歷史故事、地方文化、宗教故事。藝術美的角色就此常被知識性的認知所取代，而此知識性的認知邏輯性很強，使藝術的本質受到傷害。譬如中國人看一幅松柏畫而聯想其剛毅長壽，見竹菊而想其正義清廉，畫家要表現的不是情感而是這種意識形態，因此就題上像「松柏長青」、「竹節菊風」幾個字引導觀者的思路，這使創作者和觀賞者的「美感」被限制在特定的具體象徵語意之內，藝術的靈活性和自主性都受制於固有的模式，無法以真情自由地發揮。

除此之外，後現代藝術家最關心的是藝術大眾化的問題。以人文內涵為主軸的藝術創作原則，無論是教育性、文化性、宗教性、哲學性或詩性，基本上是一種「民粹主義」，有很大的時空局限，譬如看一幅以基督教為主題的十七世紀油畫，如果不懂其故事內容就很難欣賞；同理看一幅中國水墨畫，不懂水墨畫哲學就不知其美在何處。因此為了使藝術走出家門，從十九世紀中葉，西洋藝術家就在尋找新的出路，到了今日的 e-世代必然有更強烈的反應！

我們都知道，藝術界早就面對著「孤獨」與「大眾化」的問題。藝術的孤獨性很強，但是藝術家為了生活需要贊助者，為了藝術創作的動力需要欣賞者，也就是要有服務對象。因此藝術要「孤獨自主」還是要「大眾化」，早就成為藝術家費心思考的問題。

大眾化的藝術最主要特色有二：一是強調「形式的美」，這可以採用既有的，大家所熟悉的格式創作，令觀者見形得意，如中國傳統的山水畫、四君子畫等等，也可以用裝飾性的美令觀者見形得美，如當代的純粹主義藝術。當觀眾看到這些藝術品時，在表象直覺的瞬間便可「見形得意」或「見形得美」，無需沉思深索，這是簡單的「美感」。另一個特色就是利用被大多數人認為是美的客體，將它轉換成意象，經過組合之後配合色彩和佈局，構成藝術之美。因為其意象的先前客

體本來就是被大多數人認為是美的，在畫面的新舞臺上還是扮演同樣的角色，很容易被大多數人感到熟悉、舒適或興奮，這就是藝術美中以舒適為主的「唯美」。在世間萬物中，最容易被大眾認為是「美的客體」無疑就是壯男、美女和鮮花。這也就是為什麼中西方最早的具象藝術都是以人物為主的原因。後來西方繼續以壯男美女為主要題材，但中國逐漸轉到風和景明的山水和飛禽鮮花，這些與生活情境的舒適感緊密相連的「唯美」題材。

但是藝術大眾化的結果就是使作品變得太過傳統或庸俗，其藝術境界常被質疑。因此在藝術界常把服務對象分為權勢階級（政治人物或宗教人物）、中產階級（在中國為文人群）和一般大眾。在西洋藝術就有「低級藝術」（工藝）與「高級藝術」之分，在中國分為手工藝、匠畫、文人畫。其中文人畫是畫家用他們的詩人特有的感性來豐富其藝術內涵，提升藝術的神秘性和抽象性：藝術之境就像詩家之境，可醒可醉——「身所盤桓，目所綢繆；以形寫形，以色貌色。」只是藝術的底層，真正好的作品應該是像王維詩中所說的：「藍田日暖玉生煙」或倪瓚所言：「蘭生幽谷中…春風發微笑」。這表達知識階層的品味，屬於一群知識分子的藝術，市場很有限。

真正大眾化的藝術是手工藝品如家俱、神像、瓷器等等，這些工藝品要有符合一般民眾審美觀的形式美和最普遍而通俗意象啓示（一般是圖騰式的象徵意義）。至於「匠畫」主要的服務對象是政治和宗教的權貴階層，作品包括宮廷畫、寺廟壁畫，筆墨比較精緻、用色比較華麗，也有比較明確的敘述性和文獻性的內涵。

在西洋，從古代到十八世紀，主要的高級藝術品都是為統治階級和宗教服務，因此有很豐富的人文內涵，有別於一般的工藝產品。這種分裂式的藝術世界在古代的社會裡還可以被人接受，但隨著社會文明的發展，中產階級和工人階級的崛起，教育的普及，這個傳統就得接受考驗。十八世紀後期歐洲由於自然科學和近代技術之勃興，資產階級勢力高漲（或稱為資產階級革命，1789-1794），帶動法國的啓蒙運動(Illumination)，形成一股反法國封建統治和它的精神支柱天主教會的運動。十九世紀初期，康德為了配合這股時潮，提出純粹美感的訴求，他說：「在純粹美感裏，不應滲進任何願望、任何需要、任何意志活動。美感是無

私心的，純是靜觀的。靜觀的對象不是那對象裏的會引起人們的慾心或意志活動之內容，而是它的形象、它的純粹形式。所以圖案花邊、阿拉伯花紋，正是純粹美的代表物。」這就是人們常說的「回歸藝術本體之美」。康德的藝術觀念可以說是「現代主義」的一道波瀾。

一般人認為「現代藝術」起於十九世紀中葉興起的印象派，因為當時已經把美感重心轉移到光與色的視覺的效果，遠離古典主義的神話與宗教題材和浪漫主義的政治色彩。譬如馬內（Manet）、莫內（Monet）的畫都以風景為主，日常生活中的人物為輔，德伽（Degas）則以一般人物（如芭蕾舞、騎士、咖啡廳人物）為主，風景為輔。其他畫家如雷諾瓦（Renoir）、瑟拉（Georges Seurat）也都是走這個路線，創造新的藝術境界。當時在日本浮世繪的俗世精神的影響之下，還有一個以惠斯勒（J.M. Whistler）和古德恩（E.W. Goodwin）為首的流派，將藝術結合商業廣告設計，一反西方藝術所主張的重量感和三度空間感，而一心沉浸在裝飾性的造形和用色，把文化內涵寄存在俗世題材和視覺美的感應裡頭。印象派這種藝術理念和成果，可以說為藝術的大眾化開啓了重要的一步。

早期印象派無疑已經為藝術的孤獨性與大眾化找到了一個平衡點，供藝術家大力發揮，但是藝術在快速變化的現代社會中，也不能稍息。後印象派已經出現塞尚、高更和梵谷三種不同的走向，而高更與梵谷又走向孤獨的路線。這種現象在二十世紀的 20 年代之後又更複雜了；當時崛起多彩多姿的現代主義：包括立體派、表現派、抽象表現派、超現實派、象徵主義、純粹主義等等。當時還有蒙德里安（Piet Mondrian）、亞爾伯特（Anni Albers）、賈果（John Jagel），以及一些「新潮藝術」（Art Nouveau）的藝術家，繼續把藝術創作與裝飾藝術和設計藝術相結合，但是更多的藝術家卻賦予形式上的詭譎異化現象；即葉威廉在其《解讀現代與後現代》一書中所說的「內容上之物化、異化、片斷化、非人化；在形式上之邏輯的飛躍、多線發展、並時性結構、多向並列、意義疑決性」<sup>1</sup>。也就是隨著科技工業革命而來的唯物論和物化現象。有以割裂、扭曲意象為述求的立體派，有以創造與現存世上客體全然無關的全新客體作為藝術品的純粹主義和抽

<sup>1</sup> 葉威廉，《解讀現代、後現代》，頁 3。

象表現派。在這些現代藝術作品中，最明顯而一致性的目標就是拋棄對實質客體的依賴，更加重視藝術品表象的視覺效果，如色彩的光度、構圖的多向、多重性，希望如此可以讓藝術擺脫、政治、宗教、社會、歷史、地域文化等等人文包袱。

可議的是，這類現代主義藝術的視覺效果和人文內涵模稜兩可，有神秘深奧難解的詩性，它表現的是一種由複雜色、線之交疊律動構成的多重抽象空間，是一種開放令觀者自行尋覓的迷宮。因此是可知可不知。畫家為觀者作的標題是他主觀意識的提示，不一定會被觀者所接受，因此有許多抽象表現派的藝術家只給作品標上「無題」(untitled)，其意思是讓觀者自己去發揮創造力，找出自己意識到的內涵。可是人們要問，「真的一般觀眾都能欣賞這樣的藝術嗎？」不太可能吧！這顯然是現代藝術的自我封閉，又脫離了「大眾化」的目標！

### 三、後現代主義之反人文

如果說「現代主義」是因科技工業資本主義而生，那麼「後現代主義」表現的是電子資訊新資本主義的精神，代表人類文明發展進程的另一個新階段。但是如果追溯「後現代主義」的起點卻是「反現代主義」；也就是反對「自我封閉」的藝術。

1965 菲德勒 (Leslie Fiedler) 就如咒語般地將「後現代主義」，緊緊定位在當時劇烈發展的「反文化」時潮：指向無政府的、講創造性的、遠離傳統的。也是對現代主義者的貴族意識、學院主義、民粹主義的撻伐。在理論界史坦因伯格 (Leo Steinberg) 把後現代主義定位為「消滅現代主義。」1960 年代以後在文學界、藝術界、音樂界愈演愈烈，而且擴展到政治、經濟、戲劇等方面。當時的這些學者認為現代主義已經使藝術家走到了「夢碎」的地步，現代主義的路子已到了盡頭。藝術家要活下去，惟有拋棄那些深沉奧祕的難解情結，將一切歸之於平凡的再生成品。淺而言之便是與當今社會裏的商業性和工業性相結合，當時興起的普普藝術就是後現代主義的第一道波瀾。這無疑又回歸到藝術之孤獨與大眾化的兩極思維。

1960 年之後，隨著數位化新科技的極速發展，電腦的普及，人們進入了資訊社會、消費社會、媒體社會、速食社會、五光十色的社會和全球化的社會，藝術也得反映這些講求「五光十色」、「速度」與「無界」的社會現象才能走向大眾化和全球化，這就促使「瞬間藝術」急速發展，在 e-世代眼中的「藝術」已經不是我們二戰世代心中的東西了；在 e-世代的的心中，藝術人文內涵的時空性太強，因為時空之隔，每個人對藝術品都會有不同的感覺與期待，對滿足之要求也有差別。藝術的「心靈之美」又太過深奧而複雜，非彼輩所能理解和實踐的，對一般大眾來說也是如此，因此「心靈之美」成了無邊無際的魔鬼世界，可以讓藝術美失去自主性。在他們眼中，即使是二十世紀的現代主義藝術，感情上和意涵上也太過神秘，很容易引領觀者進入藝術家個性世界，又超出了視、聽的直覺範圍。因此反「深沉人文內涵」成爲「後現代主義」藝術家思考的重點。

在這股風潮中，藝術除了必須再次淺化人文內涵，提升視、聽效果之外。更重要的是拋棄「舒適」，從興奮提升到「刺激」，也就是把創造超現實的光、速空間給觀者「身歷其境」的體驗。歐普藝術( Op Art) 、裝置藝術(Installation Art) 、表演式藝術(Performance Art) 、「科幻藝術」(Science-illusion Art)、「大地藝術」(Earth Art)、行動藝術 ( Action Art) 和「生活藝術」(Life Art)幾乎都是朝這個方向發展。這也就是今日藝評家所說的「科幻化」與「商品化」藝術，這種藝術其實就是美術與設計和裝飾之緊密結合，只求強烈的「視聽直覺感受」，不受人文含義的干擾——在 e-世代的心中藝術成爲沒有人文深度的客體。

科幻化和商品化就是後現代主義藝術配合高科技文化走向大眾化的模式。所謂「科幻化」是藝術與高科技，如電腦操作、電子影像、燈光等技術結合，再加上創新搞怪的手法創作的科幻藝術，常是以「光」和「速」直接反映「後現代生活」，給觀者瞬間的、沒有深度的視覺震撼，如此可以挑戰甚至瓦解古今既存的藝術觀念。

「商品化」是指後現代藝術中一股與商業結合的熱潮。藝術與商業結合有其悠久的歷史，只是在許多地區這類作品就被視爲工藝品，與「藝術」分離。但即使如此，自古以來，許多所謂高級藝術還是會與室內裝飾、教育、宗教互相結合，

所以不是後現代才有的現象。惟處於後現代的今日，兩者的關係更加複雜而密切；首先是商業需求巨增，更多的藝術被商業吞沒了，即使是純藝術也會結合「設計藝術」和「科幻藝術」的技法、主題和美學。易言之，以前是藝術為商業服務，今日不只是藝術為商業服務，更多是商業（商品）為藝術服務。這也讓藝術走向世俗化、淺化、裝飾化，比較少深沉的文化內涵。它就是浩塞所說的：「不但商業精神很重，而且也應用廣告藝術（商品藝術）的一切技巧，如廣告媒介、招牌、雜誌插圖、新聞廣告。他們不追求實物給他們的實際印象，而用商業媒介圖解式規劃式的技巧…代替直接的複製。<sup>2</sup>」也就是布希亞（Jean Baudillard）所說的：「五光十色的展覽物(spectacle)，只有外而無內，只有表而無裡，只有秀(show)而無隱（內情），只有意符而無意指。<sup>3</sup>」

詹明信（Fredric Jameson）把這種藝術解讀為：「無歷史性的（ahistorical），只是玩弄複製的形像（pasted images）和美的形式（aesthetic forms），那些只能產生無深度的歷史進程現象（historicism）<sup>4</sup>。」在他看來後現代藝術是「平面化、無深度性、不折不扣的表面呈現…以一種奪目的光滑性…以閃閃生光的色彩來構成一組喚不起原物的幻影或擬像<sup>5</sup>。」但是面對同樣的處境，哈奇庸（Linda Hutcheon）卻有不同的說法：「後現代的小說保持歷史性（historical），更具體地說因為它借由諷喻（parody）來給歷史製造爭論的議題，因此保存了它的文化評論者的潛力。<sup>6</sup>」詹明信用「複製」（pastiche）而哈奇庸用「諷諭」（parody）來概括後現代精神，有此項差異主要是因為前者著眼於造型藝術，後者針對文學。顯然，他們都看到藝術家以一種熱誠、正面的態度和手法去接受今日生活中的新現象，簡而言之便是直接以「科幻化」和「商品化」藝術創作反映今日五光十色的生活。

---

<sup>2</sup> 葉維廉，《解讀現代、後現代》，頁 3。

<sup>3</sup> 同上。

<sup>4</sup> John N. Duvall, “Troping History: Modernist Residue in Jameson’s Pastiche and Hutcheon’s Parody”, cf. *Productive Postmodernism*, p.1.

<sup>5</sup> 葉維廉，《解讀現代、後現代》，頁 20。

<sup>6</sup> John N. Duvall, “Troping History: Modernist Residue in Jameson’s Pastiche and Hutcheon’s Parody”, cf. *Productive Postmodernism*, p.1.



#### 四、呂老師的啓示

呂老師是個正統的藝術家，純正地承傳中國的人文傳統。他的人文內涵可以歸納為：歷史意識、觀照自然、畫入禪境、詩書情韻入畫四大項。

他的作品從早年的仿古，到晚年的創新，基本上就是傳承中國文人畫的技法和人文精神；以詩、書、畫三絕為基礎，以樸素美學為原則，追求統合儒、釋、道哲學精神的人道、天道，繼承明清以來的大綜合主義。他的畫以山水為主，取明朝吳派大師沈周渾厚古拙的筆法，參與自己的個性，因他終生參佛，心境如鏡，清澈無塵，故使之工整化，得清秀淨逸之韻。他那精琛的筆墨技法、美學觀和創作理念，一方面可以為我們提供基本訓練，讓我們有個堅實的立足點，再往上飛躍，同時他的作品不論是山水、禪畫、書法或人物，都表現出「清骨出塵，寧和入情」之美，即老子所云：「虛而不屈，動而愈出」。他這些特色也是傳承中國人文精神，也是其作品啓示的終極之美（心靈之美），為我們留下了典範。我們應該使這種歷史傳承的精神，在承與變的過程中發揮創新作用，不斷延續發揚光大。



圖 1：呂佛庭，長江萬里圖（局部）



圖 2：呂佛庭，美國小峽谷

他以一種崇拜大自然的精神、歌頌自然的崇高之美的詩情，並藉自然的意象抒發自己心中或性靈中的真情，完成許多山水畫，其中有中國風景，如手卷「萬里長城」、「長江萬里圖」（圖 1）、「黃河萬里圖」、「臺灣橫貫公路」，還

有許多立軸描寫中國、美國諸多他旅遊過的名山勝蹟（圖2）。他這種崇拜大自然，歌頌自然之美的精神是非常珍貴的文化傳統。於今我們繼承他對大自然的關懷，面對自然萬象，可藉此追求個人看法和表現，走入全世界去畫各地的風光（圖3）。與此同時，我們不只是「外師造化，中得心源」，也要關心自然環境在今日承受的壓力，如地球暖化和環境污染等問題。

呂老師也創作了一系列的禪意畫，以潑墨方式展現一種朦朧的意境，是一種禪意的心靈之美（圖4）。晚年在西方抽象畫的啓示之下，呂老師又創作了很多半抽象的作品（圖5），包括禪意的文字畫、花卉和山水。對禪的體悟是呂老師最大的成就；禪的哲理是開放的，因此他的啓示就是一種開放的自由創作（圖6），這為學子們提供很好的發展空間，不只可以在禪的世界中體會苦禪、遊禪、清禪之境，更可將水墨畫帶入現代和後現代的文化環境中，讓「新人文主義」在後現代社會裡成長茁壯。

他的畫，無論是山水、人物或半抽象畫都有很強的詩情與詩韻；詩情來自畫境、詩韻來自筆墨。他的畫境清逸高雅，一塵不染，詩情出世；他的筆觸頓挫交疊出聲，格法嚴謹，故詩韻鏗鏘有力。這都是人格的真誠表現。他的書法，集篆、楷於一，用筆堅實，力透紙背。書法與畫結合是中國畫的特色之一，可說是中國傳統藝術的靈魂，對現代藝術也有相當大的影響，其線條的律動、藝術性的結構，都值得我們吸收，同時也可以考慮配合時代精神，走出「嚴肅單純的美」，奔向「豪放瀟灑的美」（圖7）。

詩書入畫可以帶來詩韻、書律，呂老師書畫中的筆觸、墨點、色點常是不斷重復，有一種清溪細波的律動，這可能與他每天念頌佛經有關。因詩韻、書律而起的律動感是中國傳統畫的美學原則之一，它也是藝術家表現個性的一個重要方式。繪畫像音樂一樣，要有變也有重復，才有韻律。古人談書論畫特別重視「氣韻生動」，其實氣中之韻就是一種變化與重復的旋律，這在西方美學中也是一項很重要的法則。所以呂老師這種韻律感可以給我們很好的啓示，我們如果把這種韻律的創作觀念配合今日的「光」、「色」美學，或許也是一條走向「大眾化」的藝術之路（圖8）。





圖 3：高木森，紐西蘭夏天冰河，2010



圖 4：呂佛庭，禪意畫之一



圖 5：呂佛庭，盛開的花



圖 6：高木森，苦禪，約 2007



圖 7：高木森，愛心無界



圖 8：高木森，後現代藝術展場，2010

呂老師的人文思想可以引導對當今的藝術做多方向的思考，即對後現代「反人文」現象做正、反的全面性思考。首先我們肯定後現代藝術的「反人文」熱潮也是一種人文現象，因為它也是反映今人的生活與文化。當我們正面思考並熱情擁抱「科幻化」與「商品化」的形式與題材的時候，我們便可以在藝術創作中增加極大的發展空間，如在形式上增加了光影的幻象，在題材上可以納入許多與星際、外星人有關的科幻故事。

與此同時，我們也要考慮後現代主義給藝術界帶來的反面效應。首先是後現代主義藝術對其他藝術流派的衝擊——狹隘的後現代主義會衝擊到其他藝術流派，阻斷「傳統藝術」和「現代藝術」的生路。如果所有藝術家都走上上述的科幻化、商品化、速食化、全球化和時尚化這條路，藝壇會成什麼樣子？很明顯，西洋的純古典主義、寫實主義雖然沒有完全在某些藝術家的手下消失，但是因為缺乏社會的支撐力和更多藝術家的參與，導致品質的墮落，早已退出主流的社會。同樣的純「現代派」藝術，在未來的世紀裡如果沒有銜接到後現代社會的生活與文化也必然會淪為殘留畫派。

在亞洲諸國，中國和日本的本土意識和歷史觀念比較強，即使在現代藝術風潮的衝擊之下，水墨畫和大和畫還不斷延續與更新，而且在它們自身的社會中還有相高的地位，但是這種現象恐怕很難延續下去。就現況而言，水墨畫面臨的危機最為嚴峻，這在二十世紀已經浮現了，首先是毛筆在日常生活失去重要性，能用毛筆的人越來越少，加上水墨畫的技術性高於創造性，對 e-世代的人已經沒有吸引力，市場將消失，有興趣學習的人也必然寥寥無幾。至於那些失去藝術性的庸俗寫實主義彩墨畫，也只能作為一種殘留藝術現象。

再是藝術喪失人文意識之後的負面效應。最明顯的是歷史意識的淡化和地域文化特色的消失。藝術的人文意義變成了時尚的搞怪，因此切斷了歷史傳承的關係。這就造成藝術自身的生命意義之消失：藝術之世俗化、淺化、裝飾化和瞬間化，巔覆傳統藝術的美學、形式和內涵，拋棄藝術家「主觀我」的感情，結果造成了「主體之死亡」。因此在藝評界引發了許多「終結」論，如「現代藝術終結」、「藝術終結」、「美學終結」、「藝術史終結」、「藝術家終結」，甚至有「歷

史終結」之說<sup>7</sup>。詹明信指出：「在資本主義晚期，完整構思和建立的世界裡，自然已經明確地被消除了；在其中人的實踐——以一種低調的資訊、操弄和實物——貫穿到早期的文化的自主領域，甚至到了潛意識，使期盼感知力復活之夢無處可發揮<sup>8</sup>。」

這就是今日藝壇上的危機意識。不過在呂老師藝術精神的啓示下，我們可以採取樂觀的態度來面對。我們體會出後現代藝術本身的危機；僅就藝術品來說，後現代主義藝術品的體積龐大，展出、收藏都成了難題，結果藝術品入藏美術館成了少數人的專利，對整個藝術界造成極大的傷害。再者，許多裝置藝術都在短期的展示後撤除，故屬「瞬間藝術」，許多展品在展完之後變成垃圾，造成環境污染的問題。而這些作品即使有數位影像留下，真正的藝術原作已經不存在，日後的觀者就不能再有親臨藝術現場的感受了。事實上每一種藝術風格經過一段時間之後就會沒落，一代不如一代，後現代主義藝術也不例外！

同時我們要問：「真的一般觀者都不去關心藝術品的意義或表現的主題嗎？」恐怕未必然。事實上，即使後現代的藝術家有強烈的反人文內涵的意圖，一般觀者還是喜歡用「知」來欣賞藝術品——他們看到一幅畫都會問：「這畫什麼？」因此除了純裝飾藝術之外，人文內涵還是觀眾所期待的。

這種反向思考可以為我們帶來更多的創作方向。作為一個藝術創作者要對身邊的文化現象作全面性的思考，重新定位藝術中的人文主義。要培養對世間萬象和生命的關懷，從事永無止境的探索與突破，突破傳統的藝術觀念，不要受成法、舊規限制，那麼藝術就會有生機。我們可以深入表現當今電子時代人的生活，走向全球化、多元化廣納生活的萬象，讓藝術在五光十色中再度擁抱人性與人文。

## 五、總結

<sup>7</sup> 劉悅笛「藝術終結與全球化語境」，《美苑》，2008-2，頁 14-16。

<sup>8</sup> *Productive Postmodernism*, edited by John N. Duvall, p.4.

從藝術史來看，藝術的走向不是只有正面接受時代的生活，當藝術家無法接受時尚藝術或看出時尚藝術面對危機時，就會有一股反動的力量暗中進行。就像里德（Sir Herbert Reed）所說，「當藝術創作遇到這種無力感時有兩條路可以走，一是重新追溯藝術史的發展，並且恢復與真實的傳統接觸，一是向前跨進新的獨創力的感覺性境界以解除危機——爲了創造與現實更爲符合的新習性，必須反抗舊有的習性…重新找回其藝術的獨創力的基本性質…<sup>9</sup>。」

當藝術界有這樣的感受和反應，我們便有信心，相信 e-世代應該不會真的帶來藝術的終結，除非你把「藝術」縮解爲某種類型或風格的「藝術」才有可能。藝術在人類生活中至少已經存在上萬年了。科幻化和商品化的藝術也是「藝術」，而且也不可能一直延續下去，所以也有危機。因此在時光大海中，也可能出現的是其他藝術流派的轉型。所以不論藝術、藝術家、美學、藝術史應該都只有轉型，不會完全消失，除非人類滅絕！

無論是古典、現代、後現代都要不斷轉型——可以在經過一段沉淪之後結合新的時代精神而脫胎換骨重出。重新追溯藝術史的發展，恢復與真實傳統的接觸，或是走向自我的獨創性，都不會是一味的復古，而是在承與變中尋找與時代社會條件接軌的方式，有新的內容與形式，並且是無拘束的感覺性與社會條件的綜合性，因而形成不同的派別或風格。

所以今日具有時代性的藝術，無論是稱之爲「後現代」或「後現代主義」，都是包容而非排他。也是羅維哲（Margot Lovejoy）所說：「新的藝術當它創造相對比較新鮮的和不同的文體讀物，並非一概排除舊形式，其最後的綜合性是一種各式各樣而開放的多元主義<sup>10</sup>。」歷史是在創新與傳承互動中往前走，譬如有人說「後現代主義」是終結「現代主義」，其實如上所述，在美學上後現代主義是繼續現代主義的「反心靈美」，只是覺得還做得不夠，所以再往前推一步。所

---

<sup>9</sup> Sir Herbert Reed 著，孫旗譯，《現代藝術哲學》，頁 7。

<sup>10</sup> Margot Lovejoy, *Postmodern Currents*, Prentice Hall, 1989, p. 97.

以包勒蒂(Paoletti) 認為「即使後現代主義與現代主義的關係並不是像後印象派與印象派那麼一脈相承，但其承與變的關係還是可以討論。<sup>11</sup>」

總而言之，在後現代社會裡，回歸文化本體並非是文化的獨尊，易言之不是回歸「本位主義」，而是拋棄狹隘的政治、社會或宗教意識，擺脫政治、經濟的干擾，從民主多元社會的角度來接待文化內涵，走向瞭解、包容與融合的新境界，自由自在地透過藝術家的感覺和哲學來關照和創作，同時喚起人們對人性、文化、歷史和人類生存環境等諸多問題的關懷。在全面思考下，我們可以期盼在未來看到更多的「風格」和「畫派」。因此後現代的藝術到底要走到那個方向？那些藝術流派要被終結或要退居非主流地位？這些流派要如何轉型？這些都是未知數，但可以肯定的是全面思索會引發藝術家創作的靈感，也是藝術創新和生命延續的力量，我們不會接受單一化的「主義」，而事實上單一化或精粹化是不可能的。

我們深深感激呂老師的用心指導，他不是教條式的老師——他不把學生留在他自己的懷抱裏，而是引導學生開拓自己的天下：「畫家多讀書，求得廣博的知識，不但可以提升鑑賞的能力，增進創新的技巧，而且還可以啓發創作的靈感，因此不僅在學院學畫需要多讀書，在往後的創作生涯中也要多讀書。學畫先從傳統築基，博學廣觀之後，接受現代藝術創作之理念，求變求新。<sup>12</sup>」他這種人文風範將會繼續給我們很好的啓示，我們必須以「承與變」的態度來開拓呂老師的藝術精神。

<sup>11</sup> John T. Paoletti, "Art", *The Postmodern Moment*, edited by Stanley Trachtenberg, p. 53-54.

<sup>12</sup> 見本人《自說自畫》，呂佛庭老師序：「傳統築基個人造境」。

