

藝術家/工匠區別與中西藝評旨趣
Articulations Artiste/Artisan et enjeux de la critique
En Occident et en Chine

林志明
LIN Chi-Ming

ETE 1995

在古希臘，藝術家與工匠地位混同。常被人引用說明當時藝術的觀念和藝術家的社會狀況。然而其中有複雜處，值得進一步分析。

首先，這個時期藝術家的地位處於一個持續提昇的進程中，幾個藝術個人化的指標已經出現。比如：藝術家的簽名、自畫像、技術和理論著作、收藏和藝術市場的發展、以藝術欣賞作為教養標誌的作風。再者，藝術（主要是文學音樂）足以迷狂人心，令人進入出神（extase）狀態的力量也已在哲學和修辭學中被標舉出來。顯然，藝術家自覺地想要提昇地位，藝術的效力也被認為有獨特之處，這個現象與藝術家仍被視為工匠而受輕視的狀況，卻是一大矛盾¹。

豪斯（Arnold Hauser）嘗試著去解釋這個現象，他提出兩點說明：

第一，豪斯認為西洋古代藝術欣賞的特點便是分離作品與創作者人格。「古典觀念崇拜創作卻輕視創作者。」² 將作品脫離作者，獨立考慮，這樣的傾向是否是西方思考藝術家與工匠區別的一個持續特質呢？

第二，豪斯指出美術一直被人與文學相比擬，而又被視為低於文學，其品秩高低有下面四條判準：

1. 美術家為錢工作，詩人則具有賓客身份。
2. 美術家運用骯髒的原料和工具，詩人則雙手乾淨，穿戴整齊。
3. 美術為手之工作，費力辛苦，詩人則接近智性。
4. 引用凡勃倫(Veblen)《有閒階級論》，認為物質性的產品（produit matériel）在當時為從屬和奴隸身份的代表³。

豪斯指出的區分判準包括了藝術家與其顧主（patron）間的關係，創作時的身體狀態，創作運用的才性（faculté），及作品的存在樣態。文藝復興以後，這四支軸線，將成為美術進一步加入文學，晉身自由藝術(arts libéraux)的論述線索。如此一來，也就成為藝術家和手工匠人間的區別標準。

通過古典藝術史的考察，我們特別能發現創作和欣賞兩面向的分離狀況。這個事實提醒我們：接受面的期待地平（horizon d'attente）相對於生產面向，有它自主的結構方式，並不如布迪鄂（Pierre Bourdieu）分析現代藝術場域時所提出的預設和諧（harmonie préétablie）⁴。這一篇文章的主旨便在指出，藝術家/工匠的區別是批評運作的重要預設，也是不同意見的批評者共享的深層結構。它接近李維史陀在討論分類系統（taximonia）時提出的社會潛意識（l'inconscient social）⁵，或是巴特所提出的社會邏輯（socio-logique）⁶。它在社會程序中的位置，不是作為社會實

¹ Rudolf & Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, (tr. fr.), Paris, Macula, 1991, pp.16~22.

² Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, (tr. fr.), Paris, SFIED-Arguments Critiques, 1984, p.123.

³ Id., p.122.

⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, pp.228~237.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Pion, 1962.

⁶ Roland Barthes, "Sociologie et socio-logique", *Informations sur les sciences*

踐反映的意識型態，而是一種使社會主體行動和認識成為可能的構成性因素⁷。

由此，我們認為古代藝術接受地平的分析，還要進一步討論手工業在社會對各種活動分類中的位置，才能透徹。

在希臘的社會邏輯裏，工匠的作為被歸類於特定技術製作（πολεινόν），其對立面則是自為目的的行動（πράξις）⁸。主要的區分在於製作（faire）與作用（agir）間的差別。以社會空間來說，工匠被稱為δημιούρος γοτθί（demiurge），重點是表示它在家庭私人空間（οἰκοζήποι）之外，屬於公共空間之事，因此這個範疇亦包括卜者，使者這些並不生產有形之物的人。在這樣的結構裏，農事並不被認為是一種特殊的技術（techné），而比較是一種成就（accomplissement）。種植和採集之間雖然有文明（辛勞）和自然（贈與）間的差別，但農事仍被認為與自然的神力有所接觸。相對於此，工匠階級居住城市之中，和農人的四時辛勤，依賴神意相比，他們在火旁坐在陰影之中，反而是懶惰而自主的一群。因此，互相依賴的工匠在城市的經濟和政治生活中有其地位⁹。伯拉圖要將詩人及藝術家驅逐於城邦之外，其論點之一便是懷疑詩文及形像生產的專業地位（techné）。由這個角度來看，雖然藝術被列入手工業領域，今日認定的藝術家在當時的工匠群體裏又是有陰影的一群，地位並不明確。

無論如何，poiesis（製作）和 praxis（功業實踐）之間的分離對應的正好是作品與作者間的分離。後來隨之發展的古典美學思考和批評旨趣，因此比較是一套作品的理論（pensées de'œuvre），而甚少著重藝術對作者本身的作用。

在這裏我們還建議展開一個討論括弧，那便是傅柯（Foucault）在性史第三卷中提出的「生存藝術」（l'art de l'existance, la techné tou biou）¹⁰，似乎techné的思想並不排除自我的陶冶¹¹。它可以是一整套針對自我的練習、實踐及各式活動。但傅柯也指出techné及art這個主題在羅馬時期（一、二世紀）已受到律法思考模式的影響（自我試鍊、檢查、檢証），它也透過醫學和心靈治療比喻與自然規律取得聯繫。然而我們也注意到藝術欣賞或創作並未被包括在這個自我的文化中。

和古希臘相比，古代中國對藝術家與工匠，藝術與手工區分問題的思考，顯然有不同方向的發展。孔子曾有一句名言，表達他對君子之行的理想與規定：「志於道，據於德，依於仁，游於藝」¹²。這裏藝的解釋為六藝：禮、樂、射、

sociales, déc. 1962, I, 4.

⁷ Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit., p.160.

⁸ Jean-Pierre Vernant, *Mythes et pensée chez les grecs*, Paris, La découverte, 1990, (1ère éd. 1965), p.275.

⁹ Id., pp.275-294.

¹⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. t.3. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p.57.

¹¹ 不過傅柯較常使用pratique這個字眼。

¹² 《論語》，述而篇。

御、書、數。表面是六種特殊的技能。但孔子將藝與道、德、仁相比，顯然是將藝列入生存之道中，作為人格修養的一部份。藝術返照主體，充盈主體的基本軸線在此已見端倪。

然而以研究繪畫的立場出發，可發現繪畫並不包含在六藝之中。據此可推論繪畫仍遭輕視。同時，「游於藝」的說法，常被解釋為閒暇時的玩賞，據此則藝術不僅不受重視，只是末節，甚至有玩物喪志的危險¹³。

這一種解釋雖在歷史上有影響力，卻是似是而非。首先，藝術家和工匠之分，實際上是一個雙重區分。一方面，它是各藝術的種級劃分（hiérarchie）：從事某種高級活動的稱為藝術家，其他，則淪為工匠（比如arts majeurs, arts mineurs之分）。另一方面，它又是一種跨種類的內在劃分，即稱達到某一境地的為藝術家，其餘則貶抑為工匠（比如迪德羅百科全書中藝術家的定義）。兩者合併於實際運用，藝術家/工匠之別正如大部份批評上的基要詞語一樣曖昧--既是描述又是評價。

以儒家思想為主體的中國古代藝術論，代表前一類型劃分的極致。音樂其實在古典儒家思想中佔有極大地位：禮樂並稱。今天的研究者甚至認為樂的地位不僅在禮之先，更在禮之上¹⁴。因為樂不僅和禮一樣，被認為和君子的修養及國家的教化有關（中和的理想），同時更承載著溝通天人之際的神聖功能：「大樂與天地同和」¹⁵。這一藝術必須能承載「天人之際」的要求，後來滲透入園林、書畫、甚至日後所有中國人認為有意義的生活的藝術之中（比如隱逸文化中發展的各種閒適之道）。更進一步的透露，便是中國藝術追求與自然相合的理想。由此，我們並可推展出藝術家/工匠的處於內在層次的區分¹⁶。

在道家代表性人物莊子的思想裏，我們可看到另一種突破外在形式劃分，以內在境界出發，作為藝術家/工匠區分的思考源流。莊子擅長反面思考，他的說法是「技進乎道」。也就是技已內涵於道中¹⁷。如果技的境界達到出神入化的層次，亦是得道之方。如此，技、藝的區別顯然是內在的，無分軒輊的。

莊子著名的「庖丁解牛」寓言裏，包涵了未來中國藝術理想的重要源頭，如離形寫神的手法和理想。庖丁對文惠君說：「臣之所好道也，進乎技矣。」明白標舉出技進乎道的想法。庖丁在解牛之後，「提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志。」¹⁸莊子的描寫重點顯然亦不遺漏技藝運作中主體的感受和精神的豐盈。莊子另有一則梓慶削木為鐫的故事：經過齋靜等一連串精神練習，七日後匠人才「入山林，觀天性；形軀至矣，然後成見鐫，則後手加焉。」¹⁹梓慶自稱「以天合天」。莊子在這裏不僅參與「天人之際」的藝術理想，還在這套宇宙內在論裏拈出「虛靜

¹³ 金忠明，《樂教與中國文化》，上海，上海教育出版社，1994，p.142.

¹⁴ Id., cf., 徐復觀，《中國藝術精神》，台北，學生書局，1981，ch.1.

¹⁵ 《樂記》，樂論篇。

¹⁶ Cf. 王穀，《園林與中國文化》，上海，上海人民出版社，1990。作者認為：「能否表現“天人”境界才是中國士大夫區分藝術與非藝術的根本界線。」，p.444.

¹⁷ 《莊子》：「技兼於事，事兼於義，義兼於德，德兼於道，道兼於天。」，天地篇。

¹⁸ Id., 養生主篇。

¹⁹ Id., 達生篇。

之心」作為達到超越技巧，進於天然的路徑。

雖然莊子有這樣的思想，我們卻可以確定中國古代的形像製作者（faiseurs d'images）大部份處於受人輕視的工匠地位。繪畫作為一種受尊敬的藝術，及其專業製作者和工匠地位的徹底分離，和西方相似，仍是與畫院(académie)建立為同時的歷史進程²⁰。

中國古代工藝史的一個特點，便是官營手工業的建立²¹。直到春秋戰國時期，民營手工業才有能力和官營手工業齊頭並進。匠人設有戶籍，不得遷業，同時受到城市坊里制度的限制，居住地點也受到集中。“工”雖列於“士農工商”四民之一，但是秦漢以來，抑制工商的政策開始，業分本末，工商被視為浪游無根之業，和希臘以懶惰辛勤比較工農相似。

繪畫作為專技，見於《考工記》(戰國時期403~222 A.C.)²²，開卷有“國有六職”的著名說法，分別為王公、士大夫、百工、商旅、農夫、婦工。其排序反映當時相爭各國重視工商的現象。考工記提昇百工地位的論述方式有二：

- 一，提出「百工之事，皆聖人之作」，來確定手工業的合法地位。
- 二，提出「天有時，地有氣，材有美，人有巧，合此四者，然後可以為良。」這個說法亦將百工加入了“人、天”的領域裏。

考工記中記載的畫繢之工，進行的主要是著色施彩之事。由其所處系列來看，屬於絲織工業的一部份。考工記中並未記載造形的專業。三代極有成就的青銅工藝，書中只記載了削殺、鑄造的專技。其上繁複的紋樣，究竟由何人設計？何人完成？其地位又是如何？（或許這根本不是一個專業？）

青銅器上大量的動物紋樣，依現代學者解釋，認為是沙滿教（Shamanisme）巫師溝通天地祭禮的輔助物（象徵其騎獸）²³。這些巫師構成了上古政治的核心。甚至帝王本身便是群巫的領導。

由此一解釋脈絡來看，紋樣與設色的對立應是可以成立的。在一般形象製作者中，與神聖地位相關者，其地位當更要高過百工。這一區分後來亦被保留在繪畫輕設色，重形象筆法的傳統²⁴裏？

無論如何，考工記中的分類說明了專業分工的傾向。其中我們尚可區分民生事物（中國著名的紡織，秦漢發達的鹽鐵）及教化器物之別。這一個暗中的區分，有助於瞭解未來畫師在宮廷中服務的地位問題。

²⁰ 北齊（550~577）顏之推在《家訓》中勸告後人不要學畫，以免「與諸工巧雜處」。唐張彥遠《歷代名畫記》記畫家閻立本（601~673）戒子勿習畫藝，免得「躬廝役之勞」。

²¹ Cf., 蓋瑞忠，《中國工藝史導論》，台北，幼獅，1984（初版1977）。趙岡 & 陳鐘毅，《中國經濟制度史論》，台北，聯經，1986，pp.453~470。

²² 閻人軍，《考工記譯注》，上海，上海古籍，1993。

²³ 張光直，《美術·神話與祭祀》，（中譯），台北，稻鄉，1993，ch.3~4。

²⁴ 賦色過去被視為次要，常由弟子行之。cf. James Cahill, *The Painter's Practice, How Artists Lived and Worked in Traditional China*, New York, Columbia University Press, 1994, p.107, p.136.

接受的地平結構中，畫家地位的改善，其中一個重要的關鍵在於學院或畫院制度的設立。過去受到後來與其對立興起的浪漫藝術家觀念的影響，學院常被視為是藝術自由或天才的桎梏。對學院的研究亦多以皇家贊助人和藝術家間的權力關係，政治動機作為分析重點。目前的研究，則著重將學院視為藝術家地位上升，逐漸脫離工匠地位，這整個過程中的一環，著重的是它和後來發展的連續性²⁵。目前，文人意識畫主宰中國傳統繪畫詮釋的狀況也持續消散，使得我們能比較不受干擾地討論畫院與文人畫意識間的連續性。下面我們建議以“學院/浪漫主義”，“畫院/文人畫”這兩組對照作平行比較，來探討中西對藝術家/工匠所作的曲折區別。

在進行比較之前，必須附帶說明一點：學院畫家姿態的產生，在目前的藝術社會學研究裏，被視為是藝術專業化(professionnalisation)的開端，使畫家行業由手工業進入自由業²⁶。同時也是藝術商業化過程中，雇客和創作者間關係的重要轉折。目前有關接受領域的中國藝術社會學正在興起階段。我們也開始認到，過去受到文人畫意識掩蓋，九世紀以來中國繪畫商業交易的一些面貌²⁷。這是我們研究中西畫院比較時，一個重要的社會學背景。

以擺脫行會控制為起點的法國皇家繪畫雕塑學院(L' Académie royale de peinture et de sculpture, 1648~)，將論述(discours)引入造形行業之中，這是西方學院體系提出藝術家/工匠區別中，最重要的主張。這個論點後來發展成為一套古典繪畫理論。其組成主要元素有下列數點：

1. 強調藝術的智性成份，以 *disegno* 的觀念統合構思與素描，重素描而輕色彩 (coloris)。
 2. 強調詩畫合一 (Ut pictura poesis)，以參與一個已經取得合法地位的藝術種類來確立自己的地位。
 3. 承上而來的畫種理論(hiéarchie des genres)，強調歷史畫的優越地位。²⁸
- 這樣的系統本身亦在一個制度化的分析體制中發展(學院的演講conférence制度)，引入了以修辭學為架構的解畫程序，並由此為現代意義下的批評打開可能性，這一點容後再述。

中國發展最為完備的北宋畫院，其前身為唐(618-907)宮廷中隸屬翰林院的技藝部門，後來繼承五代後蜀(935)，南唐(943)的獨立畫院，一直到宋徽

²⁵ Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

²⁶ Id., ch.I.

²⁷ 蘇立文 (Michael Sullivan), "Some Notes On the Social History of Chinese Art", in 《台北國際漢學會議論文集》, 1981, 中譯：「中國藝術社會史札記」，收於洪再辛編，《海外中國畫研究文選 1950-1987》，上海，上海人民美術出版社，1992，pp.123-135. J. Cahill, op. cit., ch.I.

²⁸ Cf., Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesi, Humanisme & Théorie de la Peinture, XVe-XVIIIe siècle*, (tr. fr.), Paris, Macula, 1991 (1967 Norton).

宗（1101~1119）治下，體制完成。我們可以發現它和法國皇家學院的許多共同點：

一、法國美術學院的成立不是一個獨立的運動，之前和同時還有 Académie française 及其他學院的成立²⁹。書翰林院中有詞學、經術、台練、僧道、卜祝、術藝、書弈等別院³⁰。宋時翰林院分立為天文、書藝、圖畫、醫官四院³¹。徽宗本人自己是畫家，也是畫院領導人。當時待詔立班以「畫院為首，書院次之，如琴院、棋、玉、百工皆下。」³²我們看到的是一個既分立又統合的情況。這裏已接近西方學院概念中藝術統合（l'unité des arts）的理想。

二、北宋畫院亦如法國，將教學納入，並分職等（待詔、祗候、藝學、學生）³³。

三、徽宗把畫院招考列入科舉，並將過去的詩文評考，明定為《說文》、《爾雅》、《方言》、《釋名》等共同科目，以及佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、屋木等專業科目。以詩句為題，進行評考及選拔。我們注意到重視畫家文學修養和西方如出一轍³⁴。

徽宗將皇家收藏定期陳列，以供觀摩，這和法國皇家藝術集中人才，使其相互競爭，學習，並提供收藏資源相似。這些制度都是皇家學院和一般私人傳承重要的不同之處。

由於徽宗本人是藝術家，又有明顯的藝術主張，人們在解釋北宋畫院為何發達時，常遽下結論，認為畫院的興廢取決於帝王的愛好。的確徽宗的個人因素對畫家地位的提昇有影響。但他並不是繪畫興起的唯一因素。但這是一個長程的運動。有許多機制在作用。我們可以確定的是畫院的出現，對畫家的地位有真正的助益。比如宋初趙長元、蔡潤原為後蜀、南唐畫院畫家，在隨主歸闕時曾被隸為「彩畫匠人」和「司彩畫匠」，後來才入畫院。三代繪畫世家，父親從遇為西蜀畫院畫家的高文進，比較機巧，在太宗即位前即行攀附，後來進入畫院，並成為當時首都開封藝術欣賞及交易中心大相國寺的壁畫主修。他又受命訪求民間圖畫，也曾推薦故舊（如王道真），成為當時畫院的權力核心。另一位流落民間，擺攤賣藥的高益，「售藥必畫鬼神或犬馬於紙上，藉藥與之。」³⁵後來因受到太宗外戚，著名的畫商及藝術贊助人孫四皓的協助，進入畫院。這幾位宋初（十世紀末）畫家的歷程，說明了畫院存在對專業畫家的重要。尤其後兩者，又是在繪畫商業，贊助（patronage），及貴族訪求名藝風氣的交會點上，有助瞭解繪畫在當時與其他社會機制的連繫³⁶。畫

²⁹ 法國皇家學院吸收各貴族巨室的情形，cf., Marc Fumaroli, L'Ecole du silence, le sentiment des images au XVIIe siècle, Paris, Flammarion, 1994, pp.394~395.

³⁰ 《舊唐書》，職官志。

³¹ 《宋史》，職官志。

³² 鄭椿，《畫繼》（約1168），雜說。

³³ 王頤，《中國古代宮廷繪畫管窺》，北京，燕山，1992，pp.154~156.

³⁴ Id., pp.158~163.

³⁵ 以上事跡，皆見郭若虛，《圖畫見聞誌》（約1068~1078）。

³⁶ 高益擺攤賣藥，其可能性來自坊里制度的撤除。民間工商業在宋代有蓬勃的發展。見趙岡 & 陳鐘毅，《中國經濟制度史論》，op.cit. pp.535~536. 北宋市民文化的興盛，cf. 段玉明，《中國市井文化與傳統工藝》，長春，吉林教育出版社，1992，pp.62~71, 146~151. 大相國寺的藝術商業活動，cf. 蘇立文（Michael Sullivan），“Some Notes On the Social History of

院之旁，是一整群的收藏家、藝術愛好者，鑑賞專家組成的網絡。這一點又和十八世紀的法國相近³⁷。

在討論北宋畫院的繪畫理論和其中的藝術或藝術家的自我辯護之前，我們必須提醒一個事實：士大夫(甚至皇帝)進行繪畫活動遠在魏晉南北朝(220~589)即已展開。但士大夫地位穩固，即使以畫揚名，在史書中也不會被列入藝術列傳中。一直到唐代，藝術列傳中的人物為「陰陽、卜筮、占候、技巧」之流。士大夫畫名高於官名的則列入“文苑傳”：“逸人高士”中的畫家，則列入“隱逸傳”³⁸。因此士人的參與繪畫，卻對專業畫家的地位沒有改善。唐以降漸興的畫院制度，直到徽宗設立“畫學”，意義因此非常重大。以畫院興起比較中西這一階段藝術家/工匠區別時，我們會發現中國的畫院在其興起前已有數百年的理論累積作為繼承對象，不似西方制度與理論相互依存，同時並起³⁹。在下面的分析裏，我們還會看到中國畫院畫論對士人畫理論吸收的程度之深，直到令人懷疑它沒有一個獨特完整的體系。

六朝時代最有成就的四家畫論為：顧、宗、王、謝。其中顧愷之(345~405)以傳神相對形似，成為後來以“傳神/形似”作為區分畫家/畫匠的卓越標準。接下來，宗炳(375~443)、王微(415~453)將傳神論發揮到山水畫上。謝赫則在《畫品》(532~552)中提出以“氣韻，生動”為首的六法⁴⁰，進一步詮釋傳神。這種對繪畫對象內在生機氣質的把握方式，引入了具有道家思想元素的論述方式，在以「明勸戒，著升沉」⁴¹功能為依歸的教化說外，打開了繪畫成為獨立藝術的道路。

我們的主題使我們特別注意其中有關繪畫地位的論述及藝術主體的宣示。宗炳的《畫山水序》(439前)一開始便提出「聖人含道映物，賢者澄懷味像。至於山水，質有而趣靈」。山水有靈的說法，是以藝術對象的提昇來提昇藝術。接著提出山水可以供人臥遊：「按圖幽對，坐究四荒」的功能⁴²。這一條思路後來為北宋畫院畫家郭熙(1000~1090前後)的《林泉高致》所繼承。郭熙亦以君子愛山水為其性情所悅著手。雖然他把宗炳與自然相合的思路更內在化了，但他所提山水可以使「人不下堂筵，坐窮泉壑；猿聲鳥啼，依約在耳；山光水色；滉漾奪目，豈不快人意」，仍然強調臥遊。因此郭熙的山水理想因此是可居可游，要使人「如真在此山中」。

Chinese Art”, loc. cit..

³⁷ Cf. Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIIIe Siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, ch.5.

³⁸ 陳傅席，《六朝畫論研究》，台北：學生，1991，p.147。

³⁹ 法國重要的古典畫論家 Roger de Piles 曾指出西方古典畫論必須向人文主義修辭學和詩論借用理論架構，重新發展的原因，在於上古理論及作品的消失。Cours de peinture par principes. Paris, rééd. Gallimard, 1989, pp.204~205.

⁴⁰ 六法為：“氣韻，生動”、“骨注，用筆”，“應物，象形”，“隨類，賦彩”，“經營，位置”，“傳移，模寫”。

⁴¹ 謝赫，《畫品》。

⁴² 山水一詞同時指眞山水及其再現，為中西相同的現象。Augustin Berque, *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p.73。

王微的「敘畫」（443~453）文起便說「圖畫非止藝行，成當與《易》象同體」。接著他便提出要並辯書畫。這同樣是把繪畫和另一個合法性高的藝術相提並論的策略。王微還提出“心”的作用。順著當時書法美學的邏輯，姚最

（537~603）以「立萬象於胸懷」，「心師造化」說明。姚最的《續畫品》甚至提出「圖在書前」。徽宗朝畫院畫家韓拙在其《山水純全集》繼承這個說法之外，又援引唐朱景玄同一理路的「畫者，聖也」的說法，更把畫家的地位提高到聖人的地步（和《考工記》說法一致）。我們也注意到“天人之際”的想法如何潛伏其中。

然而這些說法，如果不結合他們的操作理論，便是落空。郭熙的《林泉高致》，強調的是作畫時貫注精神的狀態，「靜居燕坐」，「萬慮消沉」的心境，以及在真山水中觀察綜合的過程。他不但注重筆墨技巧的細膩運用，亦關心畫面的整體視覺效果（三遠說）。《林泉高致》每每述及詩的意境，反映了當時畫院以詩為題，融合文學趣味的取徑。

反觀韓拙的《山水純》則認為山水「若非博學廣論，焉得精通妙用」。《山水純》花了許多篇幅去談山水景物的名狀，幾乎成為一本辭書；作者的解釋為「候博古君子之間，若問而無以對，此無知之士也。或詩句中有此山名，雖有其名而不知其山之體狀者，安可措手而製之？」徽宗朝以(古)文字學為畫學共同科目在此出現理論解釋：目的其實是要賦與畫家由解讀文學作品得到創作題材的能力。另外，韓拙對格法的重視，表達出他的學院考究習氣。這裏格法已主要作一種「家法」解釋，即派別的風格方法。（比如，他說：「且畫李成之格，豈雜用於范寬？」而不是郭熙由自然山水物性理解，畫面效果考慮，得出綜合各家的重要。）

韓拙的另一個特色是正面攻擊沒有格法的逸士，批評其寡學。他說：「昧乎格法之士，動作無規，亂揮取逸。」對已經出現的士人畫，韓拙批評其有墮落之嫌：「今有名卿士大夫之畫，自得優游閒適之餘，握管濡毫，落筆有意，多求簡易而取清逸，出於自然之性，無一點俗氣，以世之格法，在所勿識也。古之名流士大夫，皆從格法。」

然而我們不可認畫院的師古格法和士大夫的簡易清逸在此時已經明顯對立。作為徽宗皇家收藏目錄的《宣和畫譜》，明顯為士大夫品味滲透，貶抑當代的畫院畫家（如前述的高文進）。而推崇徐熙等院外畫家。多次引用士人畫代表性人物米芾，斥責畫工。可見北宋畫院之中，亦有如同十八世紀法國學院的派別鬥爭，多家並立現象（*éclectisme*）。另就宣和畫譜的品評取向來看，崇古的傾向又與韓拙相同⁴³。

3

在比較浪漫派美學和中國文人畫意識在技、藝區別主題上的討論前，有二處可能的混淆，必須先加以指出：

⁴³ 鄭椿在《畫繼》中記載，受神宗喜愛，評為天下第一的郭熙，他的畫後來卻被當作退材，「指拭几案」。鄭的先人向當時皇上請求，結果「盡賜」，以致家中「屋壁無非郭畫」。由此可見畫院品味、畫派競爭之激烈。

一、雖然我們認為浪漫美學和文人畫論都提出一套不同於畫院思考方式的藝術家定義和藝術地位說法，因而有平行比較價值，但我們不認為可以將其直接互通或重疊。因為浪漫派運用的許多基要字眼，如想像、象徵、靈感，在本源上和中國的修辭思考方式不同⁴⁴，不可因為表面的類似性，而直接襲取（許多現代的中國美學史闡釋都有這個嚴重問題。因此這裏的平行比較，反而是一個在表面的類似下，見出重大不同的機會）。

二、浪漫派美學，由於時代演變的結果，已在今日形成一個難以揮去的典型形像。最近對浪漫美學重新興起的興趣，則是因為將它視為現代性（modernité）的根源⁴⁵。西方藝評並沒有完全脫離浪漫美學開出的天地，這是我們討論浪漫主義的另一意義。相對的，我們也可以質問中國當代藝評中文人畫意識的潛在作用。

相對於古典美學，浪漫美學將藝術地位、藝術家理想，及藝術原則提昇到一個新的聯結：想像、靈感（天才），象徵這些辭語，雖然在古典理論中已被討論，此時卻獲得新的連結脈絡（configuration）。

首先是藝術家的理想素質：黑格爾的美學雖然批評浪漫主義，卻也是這個時代討論的沉澱。《美學》導論中對藝術家理想的規定，一開始便提出於作品完成之前，使藝術得以成立的三項主體內在(intériorité subjective)原則：想像、天才、靈感⁴⁶。關於想像，黑格爾突出它的創造成份：這一點來自浪漫思想轉化模仿自然為模仿造物主，因而將分析的端點由作品（produit）移轉至創作過程

（production）。關於天才，黑格爾也同樣以主體過程取向來超越過去天生/學習的爭論。以想像的創造性活動（activité créatrice de la fantaisie）來規定天才。在這個主體定義上又加入，以對藝術一般性質的才見相對於某一特定藝術才能的把握，也就是天才(génie)和才能(talent)間的區別。這個區別，正是討論藝術綜合（l' unité des arts）的一個新的取徑，也就是由一種獨特的主體力量（pouvoir subjectif）來定義各藝術的共同點⁴⁷。對於靈感的構想，則排除過去的外加神力解釋（inspiration原意為 souffle），而以想像力活動和必須創作的感受來取代（已經是nécessité intérieure的提法）。由前面豪斯分析古典藝術區別的四軸線來看，特別是藝術家的地位由主體原則來定義，強調想像，正和過去強調的博學智性相對，往更內在的方向發展。此時，藝術家與工匠的區別已內含於藝術家與一般人的區別之中。這時又提出一般性

⁴⁴ Cf. François Jullien, *Le détour et l'accès : Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995.

⁴⁵ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977. Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

⁴⁶ Hegel, *Esthétique*. V.I. (tr., fr.), Paris, Flammarion, 1979, pp.354~362.

⁴⁷ 比較過去迪德羅 (Diderot) 和高祥 (Cochin) 間的爭論題目即可知其主題轉移：那時的問題是要偏好「一位能聚集繪畫各部才能，卻無法在任一部份特別突出的畫家」，或是「在某一些部份特別超卓，其他方面卻很平庸的畫家」？迪德羅傾向後者，因為他認為天才往往如此。Diderot, "Compte rendu du Voyage d'Italie" (1758), in *Oeuvres complètes*, éd. Hermann, t.XII., pp.37~40.

的藝術(*l'art en général*)的概念。其相對項其實為科學，也就是把藝術視為一種可以和科學競爭的，甚至超越科學的真理來源，開創了所謂藝術的思辨理論（théorie spéculative de l'Art）⁴⁸。

工匠的地位，在這種把藝術推向神聖崇高價值（sacralisation de l'art）的進程中，顯得曖昧。由於藝術家已被提昇到一超越常人的位置（亦超過學者、科學家甚至哲學家），工匠更容易被貶低。比如李斯特把藝術家視為啟蒙者，神秘宗教的宣教者，此時他便把藝術家和工匠的劃分加上了道德色彩：作為藝術家，將一生奉獻於「道德啟蒙，人類進步的顯露，並以最痛苦的犧牲和奉獻為代價，面對愚昧和嫉妒的殘害」；作為工匠，其生活則是「日常偷偷摸摸的交易，自戀的卑小滿足和集體自我吹捧。他們大言不慚，賺取金錢，還要人捧場。」⁴⁹李斯特對工匠的批評同時反映了現代藝術家在脫離過去的社會聯繫後，直接面對一個敵意或無關心的群眾時的窘狀。

然而，也是在這種藝術理的脈絡中，出現了現代工藝復興運動的源頭。對包浩斯影響甚大的摩理斯(William Morris)便是其中的代表性人物。他特別強調製作物品中的樂趣，工作的多樣性，和成為有用的人時，心中的希望與滿足，以及身體勞動時的神秘快樂⁵⁰。摩理斯的思想受拉斯金(John Ruskin)的影響，他們都表達出對民間藝術的崇敬。這個運動雖然要求泯滅高低藝術(*arts majeurs, arts mineurs*)的區別，卻和浪漫主義有共同脈絡。因為此時藝術和工藝有共同的相對項，那便是日益興盛的科技文明。藝術和工藝同樣地被列入廣義的“文化”理念中，以作為和工業社會對抗的人文救贖⁵¹。

藝術/工藝的辨証關係的另一個例子，則是十九世紀末凡勃倫(Veblen)的《有閒階級論》。他特別標舉了所謂“工匠衝動”(*l'instinct artisan*)，其意義為將事情作好的品味⁵²。這個看似簡單的概念，其實包含了工作觀念的大轉變：不再

⁴⁸ Cf., Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

⁴⁹ Franz Liszt, "De la situation des artistes et leur condition dans la société", (1835), in Claude Millet (éd), *L'esthétique romantique en France. Une anthologie*, Paris, Pocket, 1994, p.39. 原文為：“L'initiation morale, la manifestation du progrès humanitaire, au prix des sacrifices et des dévouements les plus pénibles, en butte aux persécutions du ridicule et de l'envie, tel a été de tout temps le partage des véritables artistes. Quant à ceux que nous qualifions du titre d'artisan, il n'y a pas lieu de s'en inquiéter beaucoup. Le petit trafic quotidien, les mesquines satisfactions d'amour-propre et de coterie suffisent amplement à leur importante personnalité. Ils ont le verbe haut, gagnent de l'argent, se font prôner...”

⁵⁰ William Morris, "L'art en Ploutocratie" (1883), in *Contre l'art d'élite*, (tr., fr.), Paris, Hermann, 1985, p.46.

⁵¹ Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, (1963), 中譯，《文化與社會》，台北，聯經，1985。新型態的工作者在此時出現，所謂的“操作者”(operator)，這是手工藝人地位相對轉變的重要因素。

⁵² Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* (1899), (tr., fr.), Paris, Gallimard, 1970, p.12, p.62. 關於工作觀念的歷史, cf., Dominique Méda, *Le travail. Une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 1995.

認為（手的）工作為人所自然厭惡，而將動作中的效率當作喜悅的來源。浪漫思潮至此已走到它的反面，本來為它所藐視的工匠活動，反而成為藝術作為文化的價值來源之一。

中國的文人畫理論，和浪漫思潮頗為不同的一點，在於區別文人畫家和畫工、畫匠，一直是它論述理不可動搖的基本。文人畫家以自娛為標榜，重視藝術對創作主體的作用。業餘和專業間的格調分級常被人指出為中國繪畫的特殊傳統⁵³。這裏舉出北宋前期，文人畫意識興起年代數家代表性的言論來檢驗：

北宋初年的古文運動領袖歐陽修（1007~1072）說：

「蕭條淡泊，此難畫之意。畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見；而閑和嚴靜趣遠之心難形。若乃高下響背，遠近重複，此畫工之藝耳，非精鑒者之事也。」⁵⁴

在歐陽修的提法中，主體的意、趣已取代過去的對象神、韻的把握。同時蕭條淡泊、嚴靜趣遠的文人格調，則是他們和專業畫者技巧表現的相對物。

另一位大詩人黃山谷（1045~1105）在評論著名的士人畫家蘇軾（1036~1101）的畫時曾說他：

「筆力跌宕於風煙無人之境，蓋道人之所易，而畫工之所難....夫惟天才逸群，心法無執。」⁵⁵

黃山谷把道人之易，畫工之難，歸結為心法無執，即心機與筆法間，沒有執著，這就說出了士人畫想要超越技巧限制的自由境界。

追求畫家人格境界的表達及虛靜之心中，無關技巧的自由，這些理想，又成為蘇軾描寫胸中之竹的著名比喻。他另也提出詩畫一律的說法。然而詩畫的統合，在文人畫的脈絡裏，除了畫境詩意的追求外，重點還是在繪畫作為人格的表達，彷彿一種“內在的自畫像”這樣的機制上。蘇軾本人也力主士人畫和畫工畫間的差別。他說：

「觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所至。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛，檜櫟芻秣，無一點俊發。」⁵⁶

⁵³ 列文森（Joseph Levenson），"The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society : evidence From Painting"（1957），中譯，洪再欣（編）：《海外中國畫研究文選 1950~1987》，op. cit.，pp.296~326。

⁵⁴ 「鑒畫」，《歐陽文忠公文集》，卷一百三十。

⁵⁵ 「東坡墨戲賦」，《豫章黃先生文集》，卷一。

⁵⁶ 「跋宋漢傑畫山」。

人格氣質的要求，是士人畫與畫工畫的第一區別原則。但人格在此可指學識修養，亦可指道德態度（比如對臺世採取的高逸態度），也可以指社會地位。因此當時郭若虛說出：「人品既高矣，氣韻不得不高；氣韻既高矣，生動不得不全。」⁵⁷由以畫“想見其人”，變成“以人取畫”。因此他所寫的《圖畫見聞誌》，宋朝部份的章節佈置，以帝王、王公士大夫、高官其事以畫自娛、下排至專業畫家（「業於繪事馳名當代」）。士人畫的內在原則被實質化，成為一種意識型態。

士人畫在宋代的特色之一，便是提出“墨竹”這個新畫種⁵⁸。一般認為它是士人性格的象徵，其實它不只是一個萬靈的符號，更是性情品格的跡化（trace），“心印”（marque）。墨竹（及墨梅、古木，“三友”）的出現，突破了過去六法中的隨物賦彩原則，也創新了造形方法，打破了鉤勒輪廓的筆法，以接近墨跡（tache）的另一種筆劃（trait）為主⁵⁹。與手勢（geste）相關的運筆動作，水紙間具偶然性的滲透效果，更是墨竹追求的特殊意境⁶⁰。宋人“以影代形”，在論述隱喻和創作實踐上得到統一。墨竹後來成為宋元士人畫及文人畫的傳遞線索⁶¹。到了元人的手上，書畫同源的說法，更落實為以書入(山水)畫的作法了。

書法在中國取得正式的藝術地位，遠在繪畫之前。它不但屬於儒家的六藝，在唐時便以書取士，設立書學，更以“身、言、書、判”，作人材選拔的標準。如此，書法不只是游藝自娛的問題，更是士人進身的關鍵之一。然而書法是一項極特殊的藝術，學書的人，沒有不從學習前人的體例開始，在歷史傳承中又可以看出個人風格⁶²。這種巧妙的融合，也因為書法原則的大量運用，成為文人畫的一個特色。

以書入畫的另一個結果，便是筆墨表現和整體立意佈局間的賓主關係的轉移，這是元以後山水畫和宋時山水畫的重大不同⁶³。畫論的分析方法也隨之轉移，這時文人畫的論述也由在野的自娛派，成為畫壇的主宰。

明朝董其昌南北分宗的說法，奠定了文人畫的“正統”，是文人畫論中極重要的一環，影響龐大。他說：

「文人之畫自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子，李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒皆從董、巨得來，直到元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳圭仲皆其正傳。吾朝文、沈又遠接衣鉢。若論馬、夏及李唐、劉松年又是李大將軍之派，

⁵⁷ 郭若虛，《圖畫見聞誌》（約1068-1078），「論氣韻非師」。

⁵⁸ 它在《宣和畫譜》中開始獨立。

⁵⁹ Cf. Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, pp.31-38.

⁶⁰ 陳滯冬，《中國書畫與文人意識》，長春，吉林教育出版社，1992，p.142。

⁶¹ 何惠鑒，「元代文人畫序說」（1979），中譯，洪再欣（編）：《海外中國畫研究文選 1950-1987》，op. cit., pp.246-274.

⁶² 陳滯冬，《中國書畫與文人意識》，op.cit., p.197.

⁶³ 黃專 & 嚴善鏗，《文人畫的趣味、臺式與價值》，上海，上海書畫出版社，1993，p.169.

非吾曹當學也。」⁶⁴

董其昌除了把繪畫傳統分為南北對立兩派外，又在它處說前者如南禪宗，「可一起直入如來地」，後者則如北禪宗，「積劫方成菩薩」。⁶⁵

關於董其昌的南北分宗在畫史上的問題，民國以來已有許多討論，我們不必重複。這我們只想探討兩個面向：一、這個似是而非的說法為何有這樣的說服力？二、這樣的說法在文人畫家/畫匠這個區別上又扮演什麼樣的角色？

觀察董其昌南北分宗的論述結構，可以看出他的分類建立了兩組平行的系列。以南北的空間劃分為基底，加上了歷史傳承（宗派），繪畫種類（清淡拘研/著色山水），結合禪坐方法比喻（頓/漸），再加上評價性的詞語（當學/不當學）。像這樣在平行結構上建立連串對立的修辭方法，接近文學上的串連隱喻（métaphore filée）⁶⁶，也如我們在論述分析上所說的地域（topos）價值體系⁶⁷，其中各比較項的經驗差異被同質化處理（homologation），似乎牽一髮動全身，成為一種可以脫離對象，以結構力量存在的自為體系，這便是它在修辭上的說服力來源。

董其昌在這個平行建構中加入了文人畫和院體的對立，意義十分重大。士人畫在北宋興起時，雖然以批評畫工畫自我標榜，卻從不將士人畫與畫院正面對立。在董其昌將文人畫與所謂院體對立後，產生了一個事後的解釋效果

（interprétation après-coup），即將原來士人畫家/畫匠的區分吸納在文人畫派/畫院畫派的對立之中。在這種機制作用下的，結果為院畫辯護，就會成為為有匠氣的畫辯護。類似的作用也發生在歐洲現代繪畫的反學院主義中。

研究董其昌的南北分宗也可引領我們窺見文人畫意念此時的內在矛盾：問題在於追求主體自由的原始企圖已逐漸成為一個可辨識，可符號化的傳統！文人畫的“可想見其人”，現在變成在筆墨手法中，辨識諸家風格。文人畫的演變反而產生了文人畫獨特的“格法”。

比如董其昌分析倪瓈：「樹木似營丘，寒林山石宗關同，皴似北苑」，勸人學畫，“畫柳則趙千里，松則馬和之，枯樹則李成....此千古不易。雖復變之，不易本源。豈有捨古法而獨創者乎？」⁶⁸這時筆墨與畫家人格情趣的關連，轉變為手法樣式的辨認。即使基礎理論繼承並未脫離主題，這種論畫的方式卻和士人畫注重不拘格法，講求蕭淡疏遠的格調在精神上漸行漸遠。問題不在創作上師古或創新的複雜辨証⁶⁹，而在論述方式轉變本身顯露的意義：由一種反技巧匠心的自由姿態，變成跳脫不開的歷史意識⁷⁰，甚至了無生意的古董辨識。

64 《畫禪室論畫》（約1620），「畫旨」。

65 《畫禪室隨筆》。

66 Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.153.

67 Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, (1970), (tr., fr.), Paris, Gallimard, 1973, p.311 et suiv.

68 轉引自郭因，《元明繪畫美學》，台北，金楓，1987，p.116。

69 中國古代畫家雖然尊古，但他們的在師古上卻未必如二頭拘謹，在實踐上往往給自己許多自由。陳滯冬，《中國書畫與文人意識》，op.cit., p.223。

70 高居翰（James Cahill），“Style as Idea in Ming”（1976），中譯，洪再欣（編）：《海外中國畫研究文選 1950-1987》，op. cit., pp.146-166.

在此我們可以作一小結，隨古典畫院而起的浪漫美學和文人畫意識，都以追求自由及主體的內在條件作為奠立藝術家地位的基礎。西方現代藝術意識強調原創，可是藝術被吸收為文化理念之一元（以對抗科技），使得創新迅速為體制吸收。它的吊詭處在於把藝術家定位為社會中的特異份子，結果社會機制又產生了藝術與文化的對立⁷¹。中國藝術強調個人性情，卻受沈重的歷史感重壓。結果，它的個人（我）並非針對社會，而是針對歷史而言。其辯論終難跳脫歷史傳承取捨的框架。

董其昌之後，石濤以“一畫”的理論更自覺而和諧地融合繪畫與書法，並將其實通到天地的起源。道、藝之間，在石濤手上得到一個更內在的連繫。石濤雖以“我”為“一畫”乃至萬法的本源，強調「自有我在」⁷²，但是他的“我”，仍是一個古人面前的我，在歷史中的我。他提出的“師古而化”，說明了即使石濤這樣著重個性的畫家和理論作者，仍要在豐厚的歷史重擔中尋找出路⁷³。

十八世紀曾有歐洲畫家在清廷供職，並傳授油畫及透視法。但他們在繪畫思想，尤其是道、藝區分問題上，並未造成改變⁷⁴。第一個展開中西美學內在融合的是清末民初的王國維。他的思想特別受到康德及叔本華的影響。王國維早年便開始批評道統和“貴道賤藝”，提倡建立純粹美術的地位，反對將美術作為道統的附庸與僕役。他將藝術提昇到哲學層次，認為兩者「所欲解釋皆宇宙人生上根本之問題」⁷⁵這樣的提法，已有從根本上逆轉傳統道、藝問題看法的趨勢。後來他便提出藝術實現的價值超越一時事功（儒家道統的外部寄託）；並且依叔本華的提議，認為藝術是一種存在痛苦的解脫之道（由暫時的和平到永恒的觀照），這比過去將藝術作為道心禪機的表達，又提昇了一層。王國維影響深遠的“境界說”詩學，正是把傳統的神、韻、氣象、意境等批評問題加以統一，引用西方近代美學中的理念（Idée, Idée esthétique），理想（Idéal），客觀性（objectivité）等觀念來談文人論述傳統中的虛靜之心，和比興（évocation allusive）的藝術手法⁷⁶。在這樣的中西融合脈絡裏，他又拈出“古雅”作為中國美術於美、壯(sublime)之外的獨特範疇，並聯繫到他可以包含媒介元素運作的“第二形式”理論（形式之美之形式之美）⁷⁷。王國維在“第二形式”理論，探求形式元素的自主性，卻稱之為“古雅”，說明了中國美術傳統仍在他的思考中作用。

⁷¹ 這個問亦反映在目前的巴黎的藝評爭論中，cf., Marc Jimenez, *La critique : Crise de l'art ou consensus culturel ?* Paris, Klicksieck, 1995.

⁷² 《畫語錄》（約1710），ch.3。

⁷³ 陳澧冬，《中國書畫與文人意識》，op.cit., p.110.

⁷⁴ 羣崇正，「清代外籍畫家與宮廷畫風之變」，台北，《藝術家》，mars, 1995, pp.298-309.

⁷⁵ 佛離，《王國維詩學研究》，北京，北京大學出版社，1987，p.20.

⁷⁶ Id., ch.3.

⁷⁷ Id., pp.90-108.

以上討論的是中西對藝術家/工匠區分的平行歷程。我們注意到這個區分，同時是一個雙重區分 (double articulation)，既描述又評價，對藝術批評十分重要。除了已經提到的批評主題和判準之外，我們接下來想討論藝術家/工匠這個主題在後設批評及批評寫作上的影響。

在西方，後設批評的問題，即批評應有的作為和能力(*devoir et pouvoir*)，批評家的資格，這些問題和藝術批評是同時產生的。1746年聖依嚴(*La Font de Saint-Yenne*)對法國皇家學院沙龍展所作的述評⁷⁸，目前學者都認為是現代藝評的開端。當時藝評出現時，曾經造成一次藝壇重大的震撼，群情大譁(scandale)，因為那時畫家們認為繪畫的空間評論只有畫家才有資格進行。然而如我們前面所述，在畫院興起的年代，畫家以論述作為地位提昇的重要手段，便已主動地將論述帶入原本“無言”的繪畫世界的核心中。由非畫家進行的現代藝評，其產生，只是這一作為的延伸。反對外界言論的學院畫家，其立場顯然自相矛盾。

聖依嚴以寫作沙龍展評述始創現代藝評，更說明了批評產生的社會條件：批評的基礎在於公共空間(espace public)的建立。在歷史上它以沙龍展的形式出現：為期約一個月的沙龍展，在當時吸引了成千上萬的觀眾，並成一個各階級相互混合，形成意見(opinion)的場域⁷⁹。不知名的，沒有特定身份的觀眾(public)的出現，為沙龍展在藝術社會史上重要的貢獻⁸⁰。以藝術世界外圍者姿態出現的現代藝評家，便是在這個新興的言論空間中尋求意見領袖的地位。

十八世紀後設藝評的主要工作，在於建立批評意識的絕對自主性(souvrainté)。聖依嚴自我辯護的理由是，因為他不是圈內人，沒有利害關係，才能有客觀性。後來的大批評家迪德羅(Diderot)曾提出另一個說法，轉化了批評家被指責外行人談內行事物的狀況。他說他之所以能提出使畫家敬畏的意見，原因在於他是詩人和哲學家，善於構思理念。以理念為主導的批評方向，也影響了批評的寫作方式。比如在各個指設層次間自由來回的ekphrasis描述傳統受到獨特的繼承，以修辭手段引領讀者進入繪畫文學交織的想像場景，並由此建立其判斷的說服力，這樣的手法，打破了過去將作品分立為各修辭部分(parties, 如構思invention、素描dessin、色彩couleur、表情expression、構圖composition)的分析式寫作。迪德羅的沙龍中即包含了其中許多著名的片段。

我們常以為浪漫主義崇拜天才，並以此作為思考藝術的基礎，使得批評被籠罩在無法解釋的天才的陰影之下，陷入危機。的確，確定性的判斷標準和原則已經消失。面對介於相對主義和武斷主義間的兩難，浪漫主義的提議反而是將批評置

⁷⁸ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye, 1747.

⁷⁹ Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, pp.1~23.

⁸⁰ Annie Bocq, "Exposition, peintres et critiques, vers l'image moderne de l'artiste", *Dix-huitième siècle*, No.14, 1982, pp.131~150.

於藝術的核心之中：「對於浪漫主義者而言，批評比較不是作品的判斷，而是作品的完成。」⁸¹在這樣的意識下，批評成為作品的反思意識(*conscience réflexive*)，造成了創性批評(*critique créative*)的說法的產生。

在這樣的後設思考中，批評的作為已不在於評判個別的作品(*juger le particulier*)，區別取捨(*discernement*)，而在於建立單一作品與一組作品間的關係，以至於與藝術理念(*l’Idee de l’art*)間的關係⁸²。此時藝術史、藝術理論、藝術批評三者已然會合。

在此批評概念中，“可批評性”(*critiquabilité*)才是真正的判準：壞的作品無法批評，只有以沈默取消(*annihiler*)。古典批評建立起的價值系列也成為不可能：作品只是可批評的或不可批評的，沒有中間項。藝術或非藝術的前審美判斷問題，不待杜象，已隱然其中：重點在於系列的建立(*mise en série*)，而不在價值的分配。今日巴黎討論的“藝術論述危機”，在當時已見根源。這裏又是浪漫美學與現性的另一連繫。

傳統的中國藝評，特別缺乏後設批評的討論。如果我們認為公共空間是批評出現的重要條件，中國的藝評似乎長久以來只是一群少數的精鑒者(*connaisseurs*)間的事情，很少成為公眾意見的問題。另外，品評、理論、畫史、畫傳、目錄這些種類實際上都互相混合，滲透。因此這裏建議由寫作格式去探討其內含的批評概念。

以謝赫《畫品》為首的品評作品，和同時代出現的詩品、書品一樣，以三等九品來區分作品高低。這樣的格式顯然受到當時人倫品鑑風氣，和九品中正制以定人品等取士的影響⁸³。這種特殊的格式也傳達出以人而不是以作品為主的批評傾向。後來的三品或四格(神、妙、能、逸)也是一種合理的演變。畫品類作品往往以簡短的篇幅來敘述畫家事跡，分析其風格成就，畫評、畫史、畫傳混合的形式顯然和中國美學不分裂作者和作品的基本取向相關。

在文人畫出現的年代前，畫品或有品評傾向的畫史作品，都會提出與實際操作相關的分析格式(如六法、六要等)，在品評文字中也會加入技術用語。文人畫時代，藝術/工匠(非藝術)的區別原則更加內在化，也要求觀者追溯作者的人格或創作境界。於是，藝評中的品第及分析系統消隱，由另一種語言策略取代：詩意的意像語言大量地出現，成為中國古代畫論和詩、書論評共享的特色。

比如這樣的句子：

唐寅「身則詩人，猶有僧骨，宛在黃葉長廊之下。」(明，李開先，《中麓畫品》，1541)

⁸¹ Walter Benjamin, *Le concept de la Critique esthétique dans le romantisme allemand*, (1920), (tr., fr.), Paris, Flammarion, 1986, pp.111~112.

⁸² Id., p.123. "l'essentiel n'est pas dans l'estimation de l'œuvre particulière, mais dans la présentation de ses relations à tout l'ensemble des œuvres, et pour finir à l'Idee de l'art."

⁸³ 徐復觀，《中國藝術精神》，台北，學生書局，1981，ch.3.

在中文的柔軟特性下，我們不能也不必確定品評者是在描述畫者的人格，或其藝術總體風格；是作品給人的印象，或是評者特意針對讀者設計的比興語(é vocation allusive)。句中意象雖有蒙太奇的湊泊效果，卻一點也不涉及繪畫技術語言⁸⁴。這種批評語言的出現，顯然要有文人畫意識的“詩畫合一”及著重主體意境的想法，才會可能。中國的藝評用它獨特的方式實現了創作與批評的融合。

5

在西方現代藝術裏，批評意識與藝術的匯合，杜象(Marcel Duchamp)的例子是一個重要的里程碑。從我們前面建立的系統來看，杜象的現成物(ready-made)，以“選擇”為唯一手法⁸⁵，顯然是藝術品脫離工匠之手，逐漸“智性化”這個程序的延伸。然而杜象的例子是複雜的：

一、杜象的現成物向觀眾提出“藝術非藝術”的判斷問題，優先於“喜不喜歡”的品味問題⁸⁶，在這個線索上，杜象和浪漫主義的批評思考相連繫。

二、杜象反對視網膜的繪畫、強調他的畫是“智性的”、“文學的”⁸⁷又和古典的論法相承。

三、然而杜象又走得更遠，他反對以製作(faire)來定義藝術，欲抽除藝術中所有工匠的成份，這樣的作法甚至可以上溯質疑希臘文明中poiesis(製作)與praxis(行動)的區別。杜象可說是把行動的邏輯帶回到製作的邏輯中來⁸⁸。

除了“現成物”的提出外，杜象本人還經營一個“公眾人物”的生活：演說，受訪，組織展覽⁸⁹。除了把藝術家的認同問題放入藝術的主題，他本人的作為也顯示出“藝術媒介者”(médiateur de l'art)的角色正在日益擴大。目前這個領域（包括博物館、媒體、展覽組織者）的膨脹，已成為當代藝術世界最重要的特點。杜象開啓的道路，日後成一種“脫物質化”(dématérialisation de l'objet)的藝術姿態(attitude)。當代藝術這兩個特徵間有何關係？藝評家又在其中扮演什麼樣的角色呢？這是杜象的例子對當代藝評提出的一個嚴肅的問題。

杜象和他同代人所開啓的實驗路徑，也曾在80年代中期中國大陸的前衛美術風潮中被引入。這樣的藝術樣態，對中國的藝術論述方式，尤其是藝術/工匠

⁸⁴ 這種寫作方式是否是巴特理想中的沒有後設語言的寫作 (écriture sans métalangage) 的一例呢？

⁸⁵ Cf. Thierry de Duve, "The Readymade and the Tube of Paint", *Art Forum*, May 1986, pp.110~121.

⁸⁶ Thierry de Duve, "Comparer les incomparables, ou : comment collectionne-t-on?", in *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 1992, pp.160~169.

⁸⁷ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, Ecrits*, Paris, Flammarion, 1975, 1994, pp.171~172.

⁸⁸ Roberto Barbanti, "Saint François d'Assise, Duchamp et l'art contemporain", *Ligeia*, No.15~16, 1994~1995, p.21.

⁸⁹ Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985.

(非藝術)的區分方式是否造成衝擊呢？重視藝術家主體態度的傳統美學是否有助其接受呢？由海外能看到的資料，我們知道杜象的創舉被詮釋為由形式塑造(*mise en forme*)轉變為藝術語言(*langage artistique*)的過程。傳統的形式追求因此被認為必須淘汰，「使之成為能造畫的工匠」⁹⁰。提出了前衛運動究竟是藝術運動或是文化運動的問題，也同時爆發了傳統的揚棄或繼承論戰。中、西和古、今這兩組對立的結合，一直是中國近代引入西潮的論爭架構。因此中國當代藝術/非藝術的討論，內在於一個特殊的時間結構中。藝術家被視為文化運動者，這又和過去的文士轉變為今日的知識份子（或文化人）的程序相平行⁹¹。

最後，我要提醒說，反向的運動也在進行。各種與手勢密切有關的現代繪畫，如抽象表現主義或跡畫派(*tachisme*)，都曾為人指出它和中國寫意繪畫間的關連。在當代觀念藝術，地景藝術，行動藝術的交會處，也有像Richard Long，Hamish Fulton這樣無法歸類的藝術家。他們或許可以稱作“旅行”藝術家，因為，比杜象更進一層，他們的藝術來自主體的“存在樣態”(*façon d'être au monde*)--旅行。他們的藝術，也經常被人和東方以少為勝，以簡約意境暗示的禪藝術，或是中國連結天人的山水意識相聯繫⁹²。關於這樣的詮釋取徑，我們認為不必急著去指摘它可能是膚淺的類同(*analogie*)，或是不嚴謹的時空錯置(*anachronie*)；而要將他們激發論述轉借的現象本身當作一種徵兆(*symptôme*)，一種使人尋求跨越(象徵的，實質的)地域隔閡的力量。

⁹⁰ 高名潞等，《中國當代美術史 1985-1986》，上海，上海人民出版社，1991，p.333.

⁹¹ Id., p.95. 作者們以「學者畫」，「文化畫」來稱呼部份作品，並認為“文人畫”意識有內在聯繫。

⁹² 比較近的例子：Kenneth White, "L'Art de la terre", in *L'igeia*, No.11-12, déc. 1992, pp.71-79., Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, op. cit., pp.175-176.