

彩色珍藏版

美的 沈思

中國藝術思想芻論

蔣勳著



雄獅美術



國家圖書館出版品預行編目資料

(彩色珍藏版)美的沈思：中國藝術思想芻論／蔣勳著．

-- 初版．-- 臺北市：雄獅，2003〔民92〕

面：公分．--（雄獅叢書；1-27）

參考書目：面

含索引

ISBN 957-474-062-5（平裝）

1.美術-中國-哲學，原理 2.美術-中國-歷史

901.92

92019728



雄獅叢書01-027

(彩色珍藏版) **美的沈思**
——中國藝術思想芻論

作 者 蔣勳
發行人 李賢文
編 輯 黃長春
美術設計 曹秀蓉
出版者 雄獅圖書股份有限公司
地 址 106台北市忠孝東路四段216巷33弄16號
電 話 (02)2772-6311
傳 真 (02)2777-1575
郵撥帳號 0101037-3
E - m a i l lionart@ms12.hinet.net
網 址 <http://www.lionart.com.tw>
法律顧問 黃靜嘉律師·聯合法律事務所
製 版 沈氏藝術印刷事業股份有限公司
印 刷 沈氏藝術印刷事業股份有限公司
定 價 660元
初 版 2003年11月
一版四刷 2005年4月
行政院新聞局登記證局版臺業字第0005號
ISBN 957-474-062-5
本書如有裝訂錯誤或缺頁，請寄回更換
版權所有·翻印必究

領路的人

生命的豐饒與深厚，其實是奠立在審美的基礎之上。

蔣勳在一篇題為〈自由〉的近代裡，寫下這樣的一段話：

「我夢想的自由，不僅僅是政治上的自由，也不僅僅是經濟上的自由。也許，我夢想的，更是社會學上的自由，倫理學上的自由。是從一切的人為規範限制裡解放的自由吧！這麼多年之後，我才開始領悟，我夢想的自由，其實是審美上的自由。」

是的，一個人必須得到了審美的自由，才能稱得上是個獨立和完整的生命。

弔詭的是，教育原本應該是幫助我們去尋求這種境界，但是，卻往往會令我們陷入泥沼，種種與審美毫無關聯的附加價值反而成爲主體，從而讓我們在學習的過程裡受盡了阻撓與折磨。

在日常生活裡，這個社會也讓「美」成爲被疏離被排斥的對象。眾人心目中即或察覺到了生命本身對美的渴求，也不敢正視不敢聲張。

一個遠離了「審美上的自由」的社會，是難以生存更難以成長的。

幸好，幾千年來，我們也能夠遇見一些以自身全部的力量與熱忱來感知美的

存在，並且高高舉著明亮熾熱的火把來爲我們領路的人。

蔣勳就是我們這個時代的領路人。

多年來，他以著作、演講、授課以及創作的發表等種種努力，來帶引我們看見並且感受到這個世界的豐饒與美麗。他爲我們所開啓的，不只是心中的一扇門窗，而是文化與歷史長河上所有的悲喜真相，時光終將流逝，然而，美的記憶長存，一整個時代的生命以此爲基礎，也以此爲歸宿。

欣聞《美的沈思》要以新版面世，在此由衷地致上我最深的謝意與祝福。

畫家、詩人

席慕蓉

自信與自省的起點

前幾天碰見蔣勳，他囑我爲序。這本書的原稿，是我們邀他在台灣大學工學院土木工程研究所都市計劃研究室，也就是現在的建築與城鄉研究所的前身，開授「工藝史」課程的「講義」，用今天的話來說，這是以工藝實踐爲隱藏核心的另類藝術史。這已經是廿年前的事了。

那時，我們計劃爲大學部的同學開設一些有點通識與博雅教育性質的，入門性的導論課，然後，在碩士班課程中再開有建築史、世界建築史、城市史、世界城市史等課程做爲核心課程；在博士班則再開設：建築史與建築批評、都市史、歷史寫作等方法論的課程。而蔣勳的工藝史，就是歷史研究部分最基礎的導論課程。我還記得很清楚，在當時的茅聲燾、徐泓等教授支持之下，課程順利推動。蔣勳的工藝史當然開得十分成功，不但吸引了工學院的學生，而且不少文學院的同學也到隔鄰這棟，建築上很不怎麼有空間品質的二樓大教室裡來聽課，濟濟一堂，十分轟動。至於那時候的學生，現在應都散處四方，在諸不同領域，各自有成，看到這本老講義出版，一定是感受各有不同吧。

這份講義雖然採取了通史的結構，卻躲開了一般通史的簡單線性預設，佐以

關於美的沈思

每種生物在其生命流轉的過程中，都自然產生各種對應的姿態，有悲有喜，有苦有樂，千奇百狀；人們經過審視、觀賞、評比加上創意的心得，以詩歌、繪畫、建築、雕塑等各種形式，紀錄下各種生命情態的美感，穿越時空，始終煥發出誘人的神采。

只是在不同時空的透視過程裡，相異的文化背景導致視覺與心靈之間的辯證，演繹出真實與虛幻的最終歸屬何在的問題，一直是人們的大哉問。美學工作者蔣勳稱這種大哉問的過程為「美的沈思」，他以兩年的時間，細細寫下以往對於美的各種思考，他將承載「美」的藝術品，定義為人類文明中最高的一種形式象徵。然後將在《雄獅美術》月刊上的連載，於一九八六年結集出書。

現在回想當初在《雄獅美術》月刊編輯〈美的沈思〉的歲月，有些恍惚，雖然很努力的想，依稀找到種遺憾的感覺，是對當時物質環境的懊惱，沒有充裕的預算，彩印作者細心搜羅比對的圖片，只能將就每期月刊的彩印，總結在書的扉頁之後，真是簡便的編法。雄獅美術現今決定以彩印重新編印，對讀者、是視覺的福分，對作者、是多了一本喜悅（因為新、舊版並存），對所

各種不同的類型與範疇，把陶器、青銅、書法、石雕、壁畫、彩塑、繪畫、建築、舞台，一一觸及，以及，天圓地方、筆墨詩意、意境神韻，多所用心，於是，工藝勞動與美學實踐相互扭合，貫穿全程，今日讀來，仍有魅力。尤其，他經由時間與空間的角度，以理論視野，巧妙地把我們熟悉的遺產重新組織起來，接合上我們以後一系列的建築與城市相關課程。然後，蔣勳以城市裡的市民繪畫在歷史裡的迂迴曲折之路做為終結，若對照今天，海派文化與城市精神，不正是理解當前上海表現的工藝、藝術、建築、城市，以至於生活的空間與時間表現的角度？最後，蔣勳把今天我們已經擁有的，對台灣藝術與工藝歷史的體會、認識、以及批判性反思的文字加上去做為結論，這讓本書取得自信與自省的起點，得以有能力迎接正開場的好戲。或許，這連台戲碼有點像是亂局，但卻是我們不得不面對的新局啊。

台灣大學建築與城鄉研究所教授

夏鑄九

有參與該書的老編、圓了此遺憾。

近日接到雄獅提供了蔣勳《美的沈思》文稿，有一種重逢的親切，然而往日編輯細節卻都模糊了，只好把遺忘推給歲月。花了幾天的閒暇時光終於找出會忘掉細節的理由，主要是蔣勳實在是太好的作者，準時交稿、書寫流暢、文體清麗、字跡秀雅，對於所有煩人的美學大哉問，都條理清晰、舉重若輕的論述完畢，毫無過多學理的窒礙，而隨手捻來的中西美學說用在華夏文物，也都貼切自然。原來蔣勳把沈思的孤獨與躑躅，沈澱給自己，將反芻如絲如緞般的思慮，自在的給了讀者。

中國時報藝文組主任

李梅齡

領路的人／席慕蓉	
自信與自省的起點／夏鑄九	
關於美的沈思／李梅齡	
作者序——是「美」，也是「沈思」／蔣勳	
發行人序——美的沈思的再沈思／李賢文	
引言／蔣勳	
第一章 藝術的原始公式 6	
第一節 關於「藝」這個字	
第二節 「工藝」與「藝術」	
第三節 「工藝」與「藝術」分離的歷史線索	
第二章 初民之美——岩石與泥土 11	
第一節 形狀的辨別、利用和創造	
第二節 石器時代的感官經驗	
第三節 泥土與手——物質、技術、觀念	
第三章 安土敦仁——史前陶器的種種 17	
第一節 中國史前陶器的造形與紋樣	
第二節 圍繞圖騰符號的一些問題	
第四章 青銅時代 23	
第一節 青銅器的起源	
第二節 青銅器的分期	
第三節 青銅器的成分	
第四節 關於「饗餐」	
第五節 從巫術之美到理性人文精神的建立	
第五章 民之初生——人像背後的美學觀念 31	
第一節 人像藝術的萌芽(一)——幾個古老民族的例子	
第二節 人像藝術的萌芽(二)——關於中國	
第六章 龍蛇相鬥的戰國之美 38	
第一節 春秋工藝的主題	
第二節 工藝上的地方色彩	
第七章 「水平」與「波磔」 46	
漢代隸書與建築上一條線的完成 46	
第一節 關於「文化符號」	
第二節 「文化符號」的形成	
第三節 「文化符號」的舉證	
第四節 漢代隸書的「水平」與「波磔」	
第五節 橫向水平結構的強調有沒有審美上的特殊意義？	
第六節 書法上的「水平」、「波磔」與建築上的「反宇」、「重檐」	
第八章 天圓地方——漢代的形上美學 55	
第一節 天圓地方——漢鏡的世界	
第二節 再論「方」與「圓」——基形的尋找	
第三節 庶民世界	
第九章 唯美的時代——魏晉名士風流 61	
第一節 文人藝術的勃興	
第二節 書法·繪畫·美學	
第十章 石塊裏的菩薩之笑——南北朝的石雕藝術 73	
第一節 五胡「亂」華	

第二節 北朝石窟

第三節 雲崗

第四節 石窟藝術在中國的歷史

第五節 菩薩之笑

第十一章 悲願激情之美——敦煌的北朝壁畫……………82

第一節 敦煌的開窟

第二節 北魏壁畫的特徵

第三節 激情與悲願

第四節 流動飛揚的西魏風格

第十二章 大唐世界……………92

第一節 敦煌彩塑——菩薩、迦葉與阿難

第二節 規則與叛逆——大唐美學

第三節 色彩的迸放——唐三彩器

第四節 肖像畫的高峰

第五節 奉御畫家——閻立本、張萱、周昉

第十三章 山高水長……………112

第一節 山水的初始

第二節 荆、關、董、巨

第三節 筆墨與詩意

第十四章 墨分五彩——宋代的水墨革命……………128

第一節 繪畫升高為哲學

第二節 色彩褪淡的歷史

第三節 南宋繪畫與墨的解放

第四節 前衛的水墨革命者——梁楷、牧谿、玉潤

第五節 無色之色

第十五章 中國藝術中的時間與空間(一)

——長卷與立軸繪畫的美學意義……………138

第一節 繪畫形式的省思

第二節 移動視點與卷軸畫的發展

第三節 中國繪畫卷收與展放中的時空意義

第四節 幾件唐、五代長卷的形式分析

第十六章 中國藝術中的時間與空間(二)……………162

——「無限」與「未完成」

第一節 莊子哲學中的時空觀

第二節 章回小說與戲劇的結構形式

第十七章 中國藝術中的時間與空間(三)……………169

——「無限」與「未完成」

第一節 「空白」的哲學內涵

第二節 建築與舞台中的空白

第三節 宋元以後繪畫中空白的發展

第四節 卷軸中的「詩堂」、「引首」與「跋尾」

第十八章 文人畫——意境與書法……………178

第一節 趙孟頫與元四大家

第二節 意境與書法的結合

第三節 院體與文人畫的激盪

第十九章 市民繪畫的迂迴之路……………188

第一節 宋代城市風俗畫的發軔

第二節 明代市民繪畫的曲折發展

第三節 揚州畫派到海上畫派

附錄 美是歷史的加法……………206

畫畫家人名索引……………210

畫論及著者索引……………211

中國美術簡表與圖片索引……………212

參考書目……………219

彩色珍藏版

美的 沈思

的
中國藝術思想芻論

蔣勳 著



雄獅美術

是「美」，也是「沈思」

《美的沈思》最初是在台灣大學城鄉研究所授課的一套講義。以後陸續在《雄獅美術》月刊發表，到一九八六年集結成書出版。

《美的沈思》從第一版發行以來，十多年間，經過四版十刷。在專業學術的書籍中竟然意外能夠有這麼龐大的銷行量，隱藏在民間對美有所關心的讀者似乎為數不少。

《美的沈思》是一部入門的中國美術史，從上古玉石青銅，講到宋元書畫，一直到明末清初市民美術的興起；是可以貫穿中國美術斷代的記事，也同時是作者對源遠流長的美的訊息傳遞一點個人的沈思。

是「美」，也是「沈思」。

「美」並不只是技術，「美」是歷史中漫長的心靈傳遞。

沒有美，沒有沈思，成就不了文明。

十多年前的書，編輯，圖片品質都比較落後了。

曾經有許多讀者建議刊行新版，替換彩色的圖片，也做部份的更新。

這個建議一拖幾年，多半是因為我自己的疏懶。

二〇〇三年初雄獅美術的編輯督促，在兩三個月內，重新校訂了圖片，終於有這個「新版」的出現。

這本書初版時即題贈給我育我的父母。這十年間父親先離開了我；就在這本書決定刊行「新版」時，母親也已辭別人間，新書的出版，只能奉在他們靈前，作為一點永遠的紀念了。

藉新版出書，謝謝幾位朋友，夏鑄九兄最初邀我去台大城鄉所開課，他的督促，使我花時間整理出了一套講義。以後每月在《雄獅美術》月刊登載，當時的執編李梅齡費心最多，校訂文字，編排圖片。一直到今天，李賢文及王秋香夫婦仍關心這本書，雄獅年輕一代的編輯黃長春認真為「新版」盡力，在此都一併致意。在向「美」走去的路，感謝許多結伴而行的朋友。

蔣勳於八里

二〇〇三年四月三〇日

美的沉思的再沉思

由於彩色珍藏版《美的沉思》的出現，不禁回想一九七五年前後在巴黎與蔣勳的相遇相識。一九七八年他由巴黎返台主編了一年的《雄獅美術》，這一年他以豐厚的人文素養，將《雄獅美術》擴大成為台灣文化園地重鎮，除美術之外更廣納文學、音樂、舞蹈、影劇、建築、攝影界的台灣文化菁英，厚植了雄獅的人文光彩，也開啓了台灣文化何去何從的思辯。

蔣勳在雄獅的一年，促發了我於一九七九年策劃一系列台灣前輩美術家專輯的動力，同期蔣勳則沉潛於更根本的美學思維，他試圖在錯綜複雜的中國美術中抽絲剝繭出種種美的元素，一九八四年終於在雄獅發表了長篇連載《美的沉思》，並於一九八六年結集出書。其清晰思路與優美文筆，步步引導讀者深入中國美術殿堂，並且幫助讀者理解了書法、雕刻、繪畫之所以感動世人的原因。

有相當時間他遠在台中東海大學執教，然彼此致力於美術工作的理想是一致的。一九九〇年雄獅策劃「台灣美術三百年」展覽，他特別撰寫了一篇展覽序文《美是歷史的加法》（見《雄獅美術》231期），文章結尾有段話具體呈現了文化人的心聲：「台灣這小小的島嶼上集結了如此文化複雜的來源，它很具備了創造美術的條件。只是這些混雜的元素也許始終在心態狹窄的政治佔取的抹煞下在彼此消滅，終於使台灣的文化流於貧薄與窄隘。因此，一種健康的美術史或文化史觀點對開啓台灣的創造性文化前途有極大的助益。」

這段話放在今天來看，更能彰顯蔣勳當年的觀點是很有遠見的。因此《美的沉思》重新出版有其深遠價值。如何給古老藝術予新的看？如何藉中國傳統文化創造出新的台灣文化？這都需要我們再度做一次美的沉思。

近年來裱畫店的生意每況愈下，有些老闆甚至棄行轉業，不知不覺地中國藝術裡的立軸與長卷畫的美學觀在台灣已淡退了，然而我們真的要揚棄長卷畫裡的延續、展開、無限與流動的時空驚嘆？也要放棄立軸畫裡的高遠、平遠與深遠的美學價值？更要犧牲畫裡可望、可遊、可居的美感經驗？也許我們離開自然界太久，忘掉了這些可貴的美學遺產，然而只要登玉山上雪霸遊八通關古道，看看台灣的百岳千瀑，相信會發現這些傳統美學在台灣都有傳承與創新的可能。

以繪畫玉山為例，畫者可以想像走入巨大的立軸畫作，近景有鐵杉林、中景為白木林與冷杉、遠景則見玉山主峰與玉山圓柏，而山中千變萬化的雲霧正可以假「空白」作為時間與空間的轉換，形成虛實厚淡的趣味構圖；如果沿著八通關古道探賞，則乙女瀑布、雲龍瀑布、八通關草原、八通關山、玉山群峰、陳有蘭溪……都是創作長卷的最佳題材，形成有山有溪有瀑的山高水長圖。總之讀者若能細讀《美的沈思》將可獲得美感的傳承；畫者若能深刻體會台灣的真山真水則將有所創新。

欲知台灣美術何去何從，「美的沉思」的再沉思是有其必要的。

李賢文於清泉草堂

二〇〇三年晚秋

引言

這本書分段連載延續了有兩年之久。

至於這本書中有關問題的思考，時間則更長了。

走到美術理論的專業上，最初只單純是因為一些「美」的感動；那些詩歌、音樂、繪畫、雕塑與建築，在最沮喪致死的時刻，依然煥放著生命動人的光彩，使我相信，那「美」便是生命的唯一目的和意義罷。

在故宮讀有關中國藝術的種種，也還只是停留在對「美」的直接的、單一的感動上。

這些瑩潤斑剝的玉石，這些滿是鏽綠的青銅器，這些天矯蜿蜒的書法，這些縹緲空靈的山水畫，卻逐漸使我開始思考起它們形式的意義。

彷彿歷史的渣滓去盡，從那紛華浮囂中昇舉起來，這「美」才是歷史真正的核心。

這「美」被一層層包裹著、偽裝著，要經過一次一次時間的迴流，才逐漸透露出它們真正的歷史的意義。

「美」比「歷史」更真實。

我所受西方藝術理論的訓練，也使我在一段時間以更嚴格的方法來觀察藝術作品——作為人類文明中最高的—種形式象徵，它們，在那浮面的「美」的表層，隱含著一個時代共同的夢、共同的嚮往、共同的悲屈與奮鬥的記憶罷。

我習慣於把詩歌拆散為文字、音節，把繪畫解散為形狀與色彩，把雕塑還原為材質的體積、重量與質感，把建築歸回，成為初始的空間……

在形式的背後，有更為本質的形式。

當一層層形式的偽裝剝開之後，我們才窺探到一點點「美」的真正の本質。

西方現代藝術中一些基本「還原」的觀念，從泰納(H. Taine)到保羅·克利(Paul Klee)，都使我重新細想起古老中國哲學中對本質的深沉思考。

泰納在十九世紀末，銜接了藝術品、歷史與社會三者的關係，他在「藝術哲學」(La philosophie de L'Art)中對「藝術品」的「還原」，還是承襲了黑格爾的觀念，把藝術當成歷史的一種形式來考察。

在一九二〇年代發表了一系列討論「現代藝術理論」(Theorie de L'Art Moderne)的保羅·克利，則從純形式思考的角度，剝開了傳統藝術的偽裝，直接觸碰到「美」，做為一種形式更為根本的原質。

從社會學的、心理學的不同角度，結合了藝術史的、美學的觀察，「美」做為一種形式象徵被討論，逐漸成為這半世紀來重要的學術發展，容格(Carl G. Jung)所領導的對「人及其象徵」(Man and his Symbols)的—

系列研究，便在六〇年代，對人類不同的藝術形式做了超越傳統藝術史與美學以外的分析，使「美」更具體地被當做一種文化象徵來看待，也使「美」更為真實的形式意義顯露了出來，成為每一段人類歷史動人的呼聲。

布蘭登(S. G. F. Brandon)的"Man and God In Art and Ritual"，對形式的探討引導到宗教儀式上，坎培爾(Joseph Campbell)的"the Mythic Image"把形式思考與民族的神話與宇宙觀結合在一起，都屬於同一類型的對「美」的再發現，也使近代的藝術史與美學研究拓展到更新的階段。

這些，都明顯地給了我多方面觀念上的影響，使我重新去排列接觸過的各種中國藝術，試圖從其中找出形式象徵的意義。

因此，這本書不算是藝術史的論著，而是依靠著中國藝術史的資料，試圖初步建立起中國美學的幾個基本觀念。

《周禮》〈考工記〉中對於藝術材質的分類給予我很大的震驚，事實上，許多更為純粹的對藝術的思考，中國古老的典籍中的記錄，毫不遜色於西方現代的前衛革命。

我因此對石器、陶、青銅，以〈考工記〉的方式，把它們還原為石、土和銅，是中國初民對物質最初的思想，它們便不只是斷代藝術史上的石器時代、仰韶、或商周，而更重要的，是這一民族對物質特殊利用的方式所完成的形式規則。

漢隸與漢鏡的形式思考，也在於復活漢代形式中真正的美學本質。

這樣的討論方式，銜接著編年的意義，使人容易誤會是中國藝術史，事實上，應當是有中國藝術形式的幾個基本觀念的省思。

在中國近一百年混亂而彷徨的歷史處境裡，要留下心來，思考有關那古老中國曾信守過的，堅持過的生命的理想、美的規則，有時，連自己也要不禁懷疑起來罷。

然而，那些玉石、陶器、青銅、竹簡、帛畫、石雕、敦煌、山水……猶歷歷在目，它們何嘗不是通過了烽火戰亂的年代，從那最暗鬱的歷史底層，努力地仰望著，仰望著那永恆不息的美的光華。

而這「美的沈思」的工作，便是我對自己許諾給這民族的一願罷；我願一百年歷史的惡夢過去，在醒來的時候，這古老的民族，仍然記憶著那千萬年來他們信守過的土地與山川，仍然記憶著那千萬年來，即使殘破漫漶到不可辨認，依然閃耀著不朽光芒的玉石、陶、青銅……

這「美的沈思」也只是我個人在歷史的劫毀中小小的一夢，許諾給引領過我的前人、師長、朋友，許諾給後來者——因為「美」，我們便可以繼續前去。

藝術的原始公式

一、關於「藝」這個字

從字源上看，藝術的「藝」字，無論中國或西方，大都專指一種特殊的技能。

熊十力在《原儒》一書中解釋「藝」的原意說：「藝者，知能。古言藝有二解。一者，如格物的知識與一切技術，通名為藝。二者，孔子六經，亦名六藝。」（註①）又說：「古言藝者，其旨甚廣泛，蓋含有知能或技術等義。六經亦名六藝，取知能義也。格物之學及一切器械創作，則取技術義。」（註②）

從《論語》中來看，「藝」常常與「道」、「德」、「仁」相對，似乎更專指一種「技能」。《述而篇》：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」「藝」顯然不同於更高的道德上的追求。

《子罕篇》有一段很重要的記載：「太宰問於子貢曰：『夫子聖者與？何其多能也？』子貢曰：『固天縱之將聖，又多能也。』子聞之曰：『太宰知我乎？吾少也賤，故多能鄙事。君子多乎哉？不多也。』」子曰：「子云：『吾不試，故藝。』」（註③）

這一段對話中可以看出，「藝」是與「聖」相對的，與「能」相合。「藝」是一種「技能」，卻不是為「聖」者的工作。我們相信，在孔子之時，屬於技能的「藝」的工作，已逐漸與讀書人追求的「聖王之道」開始脫離了。孔子自己說：「吾少也賤，故多能鄙事。」這裏的「鄙事」指的就是「藝」。他又說：「吾不試，故藝。」不為當世所用，故「藝」，這個「藝」，屬於「手工」、「技能」的成份較多，屬於「精神」、「思維」的成份較少，顯然已很



定窯白磁刻花牡丹紋瓶
北宋 高32cm

註① 熊十力：《原儒》明倫出版社，民國六十年初版

p.19

註② 同註①，p.24

註③ 《論語正義》中華書局，民國六十四年四版卷十
p.17

被當時的知識分子所看不起。

「藝」的原始本義應該是專指「技能」，到了春秋時代，稱六經為六藝，已經是「藝」的引申了。

我們從西方的字源來看，*Art* 這個字和中文的「藝」字十分類似，原來也專指人為的、手工的製作，包含著手的技能和技術的意義在內。柏拉圖的對話錄〈伊安篇〉(ION) 中有許多處談到「藝」(ART) 這個字，也把它當一般「技能」來看，而與「靈感」(Divine) 相對。(註④) *Art* 這個字，逐漸演變，技能的含義減低，精神上、觀念上的創造，審美上的意義反而增強，形成了今天「藝術」的意義，已經與「藝」原始的含義十分不同。但是，保留在英文 *Artificial* 和法文 *Artificial* 這兩個字中，還可以追溯到「藝」的原意。「人工的」、「技能的」依然是「藝」這個字構成的基本。兩三千年來，中國和西方一樣，從「工」與「藝」的合一，到「工」與「藝」的分離，演變至今，幾乎已經是「工」與「藝」的背道而馳，這一段演變的過程是值得研究藝術的人摸索一番的。

二、「工藝」與「藝術」

「藝」的原意是指「技藝」、「技能」，它最初發生是和手工分不開的。

「藝」，早期的意思，就是人類對於某一種物質特性的了解到利用。這種對物質的了解到利用，雖然包含了十分重要的觀念、認識、思維的成分在內。但是，表現在可見的形式上，卻是與人類的「手」發生了最密切的關係。所以這種「藝」，一般指的便是：手對於某一種物質的控制（製作）的技能。是一個：「手+物質=技能」的簡單公式。

《周禮》〈攷工記〉裏說：「知者創物，巧者述之，守之世，謂之工。」(註⑤)

這一句話包含的意義十分廣。「知者創物」是應用某一種物質為器具的創始者，有（創造）的意義在內，所以被稱為「知（智）者」，強調「創造」中的思維、觀念的特性。「巧者述之」是在已經被創造出來的器物上做更為精巧的演進（述），這種人被稱為「巧者」，因為手工上的進步與思維、觀念較無關係，主要是技能的繼承與進步，也就是一般所謂「熟能生巧」的意思。

一種特殊的技能，成為世襲的職業（守之世），由官方設置管理，才成為「工」。

這種「工」，在春秋時代，地位低於大夫、士、庶人、商，但是高於「人臣隸圉」的奴隸。(註⑥)

註④ Plato: "ION" (Collected Dialogues, p.222) Lane

Cooper英譯本 "Because it is not by Art but by lot divine that you are eloquent in praise of Homer"

註⑤ 《周禮》卷十〈攷官考〉(攷)工記第六 此句亦有斷句為：「知者創物，巧者述之守之，世謂之工。」(見林尹《周禮》(註)譯》p.419)

註⑥ 童書業：《中國手工業商業發展史》齊魯出版社 p.21-22

「工」可以倚恃自己的「技藝」向統治者進諫，如《左傳》襄公十四年中的記載：「大夫規誨，士傳言，庶人諺，商旅于市，百工獻藝，故夏書曰：『……官師相規，工執藝事以諫。』」（註7）

「工執藝事以諫」，提供我們兩件事：其一，「工」與「藝」的最初關係；其二，「工」在春秋時代的社會地位。

依照《攷工記》的分類，春秋時代的「工藝」已經劃分得十分細密：「凡攻木之工七，攻金之工六，攻皮之工五，設色之工五，刮摩之工五，搏埴之工二。」

攻木之工：輪、輿、弓、廬、匠、車、梓。

次金之工：築、冶、鳧、臬、段、桃。

攻皮之工：函、鮑、鞞、韋、裘。

設色之工：畫、績（繪）、鍾、筐、幌。

刮摩之工：玉、椰、雕、矢、磬。

搏埴之工：陶、旒（同瓠）。（註8）

從這個分類表可以看出來，周代「工藝」的分類是以物質為基礎，這種物質一直是中國工藝的主要類別，其中包括：木材、玉石、金屬、皮革、陶瓷，和色彩。

「工藝」的分類專指設官管轄的部份，所以上表所列的名稱，不但是職業，也因為「世守其業」，變成了姓氏，如：有陶氏……等等。

民間未設官管轄的工藝不在此列。《攷工記》說：「粵無鑄，燕無函，秦無廬，胡無弓車。粵無鑄，非無鑄也，夫人而能為鑄也。燕無函，非無函也，夫人而能為函也。秦無廬，非無廬也，夫人而能為廬也。胡無弓車，非無弓車也，夫人而能為弓車也。」（註9）

可見有許多工藝技能雖然沒有設官專管，但是在民間是十分普及的。

從以上的例子可以看出，「工」與「藝」不可分割的關係，「工」是職業工匠，「藝」是他們世代所守的技能。

我們剛才舉證過，在孔子時代，「藝」已經有被認為是「鄙事」的現象，也就是說，人類一旦覺察到「手工」與「觀念」的不同，「知者創物」的地位就會逐漸被提高，而「巧者述之」的地使就逐漸降低；演變至今，一般書籍中所謂的「藝術」，一定是不同於「工藝」的，而所謂的藝術家，也絕不同於工匠。

我們看H. W. Janson在他的《西洋藝術史》序言中說的：「當然，『創造』一件藝術品的過程，與我們平常所說的『製造』的意義並不相同。藝術品的產生是奇異而冒險的過程。因為在這過程

註7 十三經注疏第六冊《左傳》新文豐 p.263

註8 同註5

註9 同註5

註10 H. W. JANSON, "History of Art" p.12

ABRAMS/PRENTICE-HALL (此處採增培先生譯文·見幼獅文化出版社《西洋藝術史》p.4)

中，製造者並不完全知道他所要造的是什麼？除非到快完成的時候。……『鑄造』，尤其是工匠所謂『製造』兩字，是指一開始工匠們就知道要製造什麼樣形態的產品，因此他們有合適的工作工具，一步一步肯定的去完成。」（註⑩）

〈攷工記〉談到「知者創物，巧者述之」，兩者是相合的，是觀念與手的合一，是創造與製造的合一，在 Janson 的書中，十分刻意強調「創造」(Artistic Creation) 與「製造」(making) 的不同，十分刻意強調「藝術家」(Artist) 與「匠人」(Craftsman, manufacturer) 之間的不同，都在在說明了今天西方「工藝」與「藝術」不但不像〈攷工記〉的時代那樣「知者」與「巧者」相互依傍的同胞兄弟關係，而且，幾乎已經到了仇人相向，水火不容的地步了。（參考 Janson 原著·*History of Art*, p.10~12）。

三、「工藝」與「藝術」分離的歷史線索

要斷然地劃分開「工藝」與「藝術」，實在是非常困難的事。我們雖然看到，早在春秋的時代，就已經產生對「工藝」的鄙視，但是，純粹脫離手工技藝，表現個人情感或觀念的所謂「藝術」也並沒有立即產生。工藝和藝術一直糾纏著，很難決然分開，似乎是一對血脈相連的連體嬰，因為千絲萬縷的牽連，找不到可以斷然下刀的地方。

在中國的歷史上，繪畫是比較明顯從「工藝」類別分離出來的一個項目。在五代以後，我們看到繪畫者的名字逐漸出現在畫面上就是一個線索。這個名字的出現，從隱晦到明顯，從膽怯地隱藏在樹叢石隙，到明明白白寫在空白顯著的地方，中間正透露了從「工匠」到「藝術家」的自我認同過程。

繪畫被文人認同以後，脫離了原來做為工藝時代對技巧的精雕細鑿，一變而為文人畫的灑脫與自由。意念的表達，情趣的掌握，境界的暗示，詩意的暈染，都遠超過於「設色」、「勾勒」等「傳移模寫」的工匠技法。甚至到元以後，要刻意破除匠氣，逸筆草草，便是文人繪畫與工藝脫離以後最高的追求了。

木、石、金屬、陶瓷，幾項藝術，由於物質特性與工作方法的限制，一直無緣與較上層的文人結合，所以也一直停留在工藝的層次上。但是，絕不是說這幾項藝術就沒有「觀念」、「思維」的表達。例如宋代的瓷器，基本上仍然是一種窯業，是職業性工匠世代所守的工作，屬於「工藝」範圍，但是當時文人的理想，審美的精神全都灌注其中，這樣的作品，是社會上一群動「手」的人，和另一群動「腦」的人，共同配合的結果，達到了「工」與「藝」結



谿山行旅圖軸（局部） 北宋 范寬
范寬的簽名膽怯地隱藏在樹叢石隙之中。

合的圓滿的例子。

所以，要尋找「工藝」與「藝術」分離的歷史線索是非常困難的事，抽象而且概念地解決這個問題，恐怕不如落實在每一時期的歷史個例中來觀察，更為可靠一點。

Anthony Blunt的《一四五〇至一六〇〇年義大利藝術的理論》一書（*La theorie des Arts en Italie de 1450 à 1600*）第四章〈藝術家的社會地位〉中，對於文藝復興時期義大利藝術工作者如何努力把大家看輕的「工藝」，提高成「藝術」，有非常詳實的記錄。

Blunt列舉了當時包括達文西在內的各種爭取藝術家地位提高的言論，他說：「所有以上的爭論，都是為了支持他們心中沒有明說的一種觀點：即『心智觀念的活動高於手工機械性的活動。』這種觀點，使藝術家們努力想擺脫『工匠』的命運。——顯然的，手工的勞動，在文藝復興時期是和中古時代一樣，被認為是低賤的。藝術家這種自傲，不做太多手工勞動的觀念，在達文西對待畫家與雕刻家的雙重待遇上被透露出來了。雕刻家必須以錘、鑿來做筋疲力竭的勞動苦工，他們混身是汗水石屑，看來不像藝術家，倒更像一個麵包廚工；而另一方面，達文西說：『畫家可以舒服地坐在畫布前，穿得漂漂亮亮，手拈一支沾著美麗顏色的彩筆，他可以優雅地打扮自己，他的房間很乾淨，掛滿了畫，他一面畫畫，一面聽音樂或聽人唸文學作品。這些美好的聲音，不會被大鐵錘的呼呼聲或其它吵雜聲響所掩蓋。』（註①）

我們看到，連達文西的時代，「藝術」尚且被視為低賤的工作。而他為繪畫爭取地位的理由，也恰恰說明，從「工藝」到「藝術」中隱藏的更為複雜的問題，不只是「創造」與「製造」，不只是「觀念」與「手工」，更重要的，在社會上，一直有輕視體力勞動的觀念，因此較粗重的「工藝」就一直無法像「繪畫」那樣幸運，從低等的「工藝」提升為「藝術」了。

Blunt在第四章最後說：「這一連串的論戰，造成了一個結果，使畫家、雕刻家、建築師終於被當作學者、文人階層來看待。繪畫和雕刻終於被接受為『自由藝術業』，從一般的手工勞作中區分開來……這樣，才產生了「美藝」（Beaux Arts）的觀念。」（註②）

「工藝」、「藝術」、「美藝」，在漫長的人類文明史中，他們是血脈相連又時時發生對立爭執的兄弟。有時甚至對立爭執到反目成仇，使我們忘記了他們確實是骨肉相連的親兄弟。在我們「美的沈思」的開始，我便想，應該如何回到那血脈相連的源頭，重新去審視人類的「手」與「腦」，「技術」與「思維」，「形式」與「精神」，共同完成的偉大的「美」的事業。

註① Anthony Blunt: *La theorie des Arts en Italie de 1450 à 1600*, p98 (Jacques Debouzy 法譯本・Gallimard, 1956)

註② 同註①, p. 99

初民之美

岩石與泥土

一、形狀的辨別、利用和創造

在動物界，已經存在著到物質特性與形狀的辨認。鳥類的腳草築巢，不能不說是一種對物質特性的認識和利用。

人類也是從這種生物的最高起點上，開始了他對物質特性的辨別和利用。

這個起點最重要的關鍵恐怕就在於上肢的進化了。當最初的人類，搖搖擺擺，費力地用後肢直立起來，他的不再負責行走的「前肢」——手，便準備著拉開了「文明」的序幕。

人類的手，從動物的蹄、爪演變而來，這一部「手」的演進史，幾乎也就是一部人類文明的演進史。

中國目前發現最早的原始人類化石是距今一百七十萬年前的「元謀猿人」（雲南元謀大那烏發現）。他的時代相似於西方考古家 Louis S. B. Leakey 在一九六〇到一九六四年於東非坦桑尼亞發現的原始人類化石遺骸。他們共同的特點是：一、直立行走；二、使用粗糙的工具。

直立行走是上肢分化演進的重要表徵。使用粗糙工具便是這上肢演進的「手」，開始有了更為敏銳的對物質的辨別與利用能力。

舊石器時代的「猿人」階段，他們「大部份的工具都是取自天然物體：大動物的骨頭、樹枝、破裂或略予切割的大石塊等。」（註①）

同樣屬於「猿人」階段的中國原始人類，目前發現的還有距今五、六十萬年前的「藍田

註① E. M. Burns, *Western Civilizations*, 周特天譯

本，黎明書局，p.13