

藝 與 術

對雕塑藝術性與工藝性表現之探討

侯宜人 (本文作者為雕塑家，現任中國工商專校、省立新竹師專講師)

儘管社會人類學、考古學、民俗學、心理學對藝術的源起有多種說法，大體上指向是出自人類內心的需要，這種內心的需要有其實用層面和精神層面，它的重要性不亞於人類食與性的欲念。而從藝術的表現上，我們不但能觀察人類精神文化的發展，也可以洞察人類物質文化的變化。

將思想焦點集中在精神文化的人，關心藝術作品中的思想性，獨特的觀念及行為表現，因此需要具備敏捷的觀察力，並對哲學、心理學、時代思潮有通盤了解；將思想焦點放在物質文化的人，關心藝術作品中的表現能力和對造形和色彩之處理方法，因此需具備對類型和技術的判斷力，並且擁有對藝術史、造形分析、技術科學的知識。事實上，一件藝術作品是不可能只有精神性或只有物質性的，精神是藝術的血氣，物質是藝術的骨肉，兩者合為藝術的體質。不過在美術史上，由於不同時代時人、物、和自然觀的解釋不同，隨之表現於藝術上的精神性和物質亦有內涵和成份上的差異。

一件藝術品的價值並不是由精神性和物質性的比例來決定的，而是由精神和物質性兩者所代表的價值來決定的。舉個例說，一件二十世紀仿製的米開朗基羅的大衛像有

沒有價值，要看二十世紀的精神是什麼？仿製的手段與目的是什麼？形式的產生有無價值和作品的精神有無價值等來決定這件作品存在於這個時空的價值，這當中還可以包括附屬於歷史的價值和附屬於畫商買賣的生產價值，並不是草率的評斷或是藝術家一廂情願的說「是」就可以成立的。

亮軒的一篇「迷宮裡的迷思」有段敘述「唐代張彥遠把歷代名畫依次品列，不知冤枉了多少藝術家。單獨一位藝術家之作品受到三六九等之「品第」，也同樣的危險。莊子說「剖斗折衡而民無爭」，未必

放諸四海都行得通，但是必須以個人直覺經驗來感受的藝術品，市場導向太甚、鑑定家的權威太高，也許嘉惠了少數作品與作者，予整體藝術之發展，不是好事。」（聯合報八〇年一月十六日）亮軒先生針對藝品價格與藝術修養，點出存乎一心的絕對價值和著重行為言語上經營策動的相對價值之間紛然雜陳的觀念。其實在藝術教學上，教育導向太甚，老師的權威太高也都不是好事。教育的目的在給予學生對相對價值的認識，進而協助他們建立個人的絕對價值觀，如此才可能具備獨立思考的能力。

新竹師院美五學生 1990、10月~12月雕塑作品



這篇文章並不在探討藝術作品的價值何在，而是想解決一些觀看與創作上的問題，並藉以澄清若干觀念與態度。

問題之一：美術與工藝 (arts and crafts)

工藝 (polytechnic)，著重技術的發展、發明和創造，偏重技術 (technique) 之形成，包括各種工藝的和綜合的技術，是個範圍很大的形容詞。

手工業 (crafts)。也是一般人所謂的工藝。以歐洲為例，早在中世紀各工匠即組成行會，行會也有供應商、零售商和批發商參加。不論歐洲或中國，在手工業的範圍內等級森嚴，可分雇主、工匠和學徒三級，嚴守一套由傳統延續下來的方法和技術。一般學校教育的美術和工藝，前者強調藝術一般性的觀念和技術的養成，後者多朝向對傳

統技藝之發揮與更新。

手藝 (craftsmanship)。指相對於機器技術而言，各種不同層次的技巧。不論工藝、繪畫和雕塑，都有人的手參與的機會，是泛論作品手工技巧的字眼。手工藝品 (handcrafts) 包括了手工業中一切手的傳統技藝，例如傳統木雕、銀器、金工、編織、刺繡、首飾服飾、剪紙、陶瓷、窯燒等等。

在美術史上有所謂古代、近代、現代和當代之分，藝術的形式和內容有明顯的區分，尤其現代藝術將藝術的內涵與結構，意義及功能推向一個與古典傳統完全不同的境界，這種屬於思潮轉變所帶給藝術的衝擊並未全發生在工藝史上。工藝的生命是承傳的並且和傳統結合在一起，因此工藝的進展有更新創意但沒有革命。

我們很難改變工藝的本質，這是工藝不死的原因，也是它的致命傷。如何製作一個盒子是工藝問題，而如何以四方體來構成是藝術

問題；燒製器皿是工藝，用土來創作是藝術。藝術式樣 (style) 中的裝飾藝術是工匠 (Cartisan) 的工作，而非藝術家 (artist) 的創作。於是我們歸納工藝的特色在於：

①是非意識的藝術產品 (其意識早已由形態決定了)，經由技巧的控制所產生的形態反應；

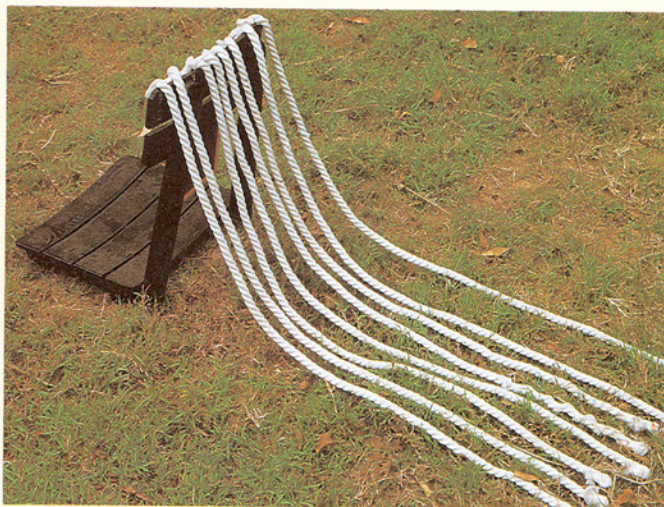
②直接從形態獲得一種表達，不是傳達一項意義或美的情緒或感覺的直接表現；

③裝飾附屬於形體。其裝飾性格常表現出沒有留白 (blank-space) 的結構。

④工藝受材料的限制較之形式和內容為大，有時候工藝的造形意欲也許遠比雕塑自由，而雕塑則擁有創作意念上的廣大空間，我們因此常說工藝品重外形與結構的完美。

相對於工藝的雕塑藝術做為人的意識和情緒的產物，是一種全然自由的形態，是自我意念的發現，同屬於意識的進化。雕塑做為一種

新竹師院美五學生 1990、10月~12月雕塑作品



空間藝術（而非空間結構）有其構造性與表現內容，透過技術之使用和材料的變化而達到完成的形式。這個形式可以是人、是物、是一堆物質、一則故事、一段陳述、一個想法、也可以是一束光或一聲吶喊，這一切端賴藝術家對形式、內容、材料之解釋與選擇以造成一個雕塑現實。在這個現實中由藝術家所建立的和由藝術品所呈現的部分同等重要，當然這包含了藝術家的思想以及如何讓思想成形的具體方法。

雕塑的方法何其多，使一件雕塑成形的方法也不只一種，然而形式的存在只有一次，爲了這「一次」，藝術家應該對自己的思想觀念及選擇與控制力負責。而工藝家爲了作品呈現的這「一次」，要對一種嚴謹的結構負責，並且任何加減改變這個結構的方法，他都要能知道結果。以結構嚴謹的編織爲例，在基本水平垂直編織方法上，人類又發現了斜紋織法，編織因而另創

新境。斜紋織法的發現其重要性絕不亞於杜象將“小便盆”倒立，只不過針對創新精神而言，斜紋織法的突破顯現於技術上，杜象的突破顯現於觀念上，前者（工藝）的出發點是實用的，後者（藝術）的出發點是情緒觀念的。這裡我們便導出工藝性與藝術性兩種特徵。

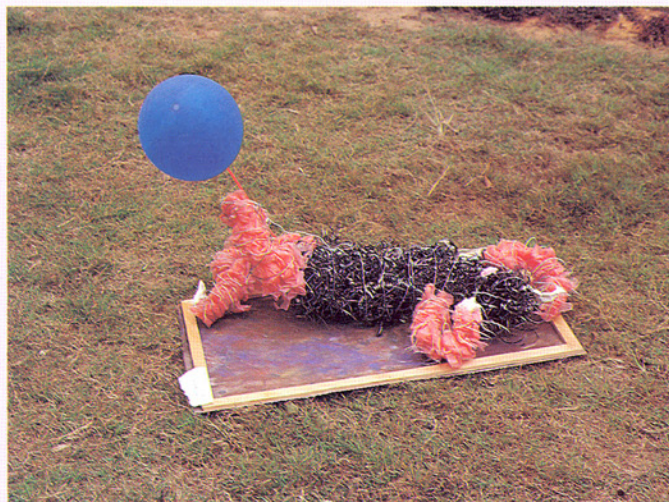
對雕塑與工藝的藝術性與工藝性的探討有助於我們分別兩種不同的欣賞與創作的態度。站在藝術性的眼光來看作品則依持的是藝術性的原則，若以工藝性的眼光來看作品則用的是工藝性的原則。一件雕塑可以藝術性高而工藝性低，也可以工藝性高而藝術性低；一件工藝品可以藝術性高而工藝性低，也可以工藝性高而藝術性低。於是我們欣賞一件作品應該尋問自己用的是什麼眼光？相信藝術性的人，必定輕忽工藝性，而看重工藝性的，必定略過藝術性。美術教育應該兩者並重，並不是先工藝性再藝術性，反之亦然，然而就藝術創作者和欣

賞者言，他可以有一種個人思想品味上的選取，不必嚴守中立。

一件書寫美妙的書法由於其中出現了一個錯別字，我們是因其藝術性而讚美它呢？還是因其工藝性，而將發生錯誤視爲一文不值的作品？在這個例子中，我自然贊同前者的觀念。回想四〇年代末，那批擷取中國書法藝術性的美國藝術家克萊因（Kline）和馬德韋爾（Motherwell）等所創的抽象繪畫，如果他們感動的是書法的工藝性，可能都成爲懷素的徒弟了。

雕塑之藝術性教學和工藝性教學的重點不同；國畫水墨的藝術性教學和工藝性教學訴求方向也不一樣。環顧台灣今日的藝術教育和各式美展，盡是藝術工藝性的表現（技巧的追求和絕對價值的評定），以致於藝術的藝術性導向，由於標準訂定不易（注重相對價值的教學和個人主觀意識的追求），主事者大多避之，並將一切的表現都以「藝術的」名之，終於將藝術淪爲虛有

新竹師院美五學生 1990、10月~12月雕塑作品



其表，體質虛弱而扶不起的阿斗了。

雕塑是一種技術，更是對空間、時間、材料的解釋能力，充滿藝術性。基於這個觀點，我反對將雕塑看成是工藝的一切措施和言語，譬如要求結構完美，構圖適當，敘事成理，步驟分明，翻鑄過程清晰，材料與形式配合無誤，美化環境，便利收藏等等，或者說雕塑尺寸不宜太小，不可以太過裝飾，不可太用手工，不可有太多色彩，不可以太簡單，不可以太複雜（否則太像工藝）等等。正因為這些對雕塑過多（幾近無理）的要求，我們已經錯失了使作品充滿藝術活力的契機了。

問題之二：工藝如藝術 (crafts as art)

“工藝如藝術”盛行於一九七〇年代的美國，起因於將工藝材料對美術的影響的重新評估。例如陶

土之用於陶雕，玻璃之用於玻璃雕塑等等，並將若干工藝家 (crafts-persons) 提升到與藝術家同等的地位。會發生這個現象可追溯到二次大戰之前，工藝和美術幾乎是分離的。美術通常產生自美術材料(顏料、青銅等)，它們有嚴肅的「內容」，並且放在家中，不具有任何功用 (function)。工藝則由工藝材料(羊毛、木頭、繩布、陶土等)所產生，並且是爲了使用而設計。

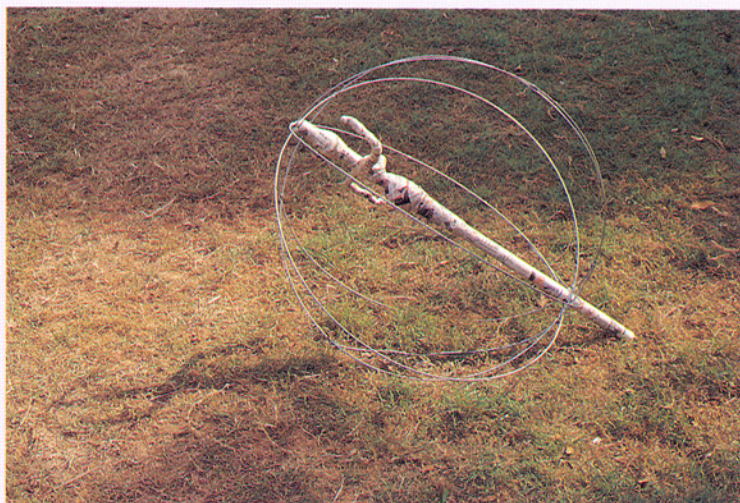
到了五〇年代，介於工藝和美術的界限開始模糊，工藝家開始創造無功用性的物體，這也使工藝和雕塑更難區分了。將工藝實用性去除的做法，於六〇和七〇年代首先發生於加州的陶藝家群；並影響波及使用玻璃和金屬的工藝家。這批工藝家的作風同時影響了一些藝術家，促使藝術家也思索新材料的可能性。整個七〇年代的美國藝術界，瀰漫著對實用性、功能性物體的興趣，其中最明顯的例子是由藝術家創作的藝術家具 (Artists'

Furniture)，以及其他一些由實用性衍生的混合藝術和非藝術的形式。如果在今天，一張放在畫廊展示的椅子，它可以是由一位藝術家，或一位建築師，或家具設計師，或工藝家所做，我們沒有理由不能接受椅子即爲一種藝術形式。

另一個打破藝術與工藝界限的例子是七〇年代中到八〇年代初期，起於美國南加州而後成爲一顯明風格的圖案裝飾 (Pattern and Decoration) 運動，不但使用非西方文化，例如伊斯蘭、拜占庭和居爾特 (Celtic) 的藝術特色，並且自地氈、刺縫棉被 (quilt)、織錦布，馬賽克、印地安藍編，以及其他東西文化的手工藝上得到創作靈感，成功的將工藝的裝飾性帶入藝術中，並引起美術界、藝評家和美術史家的回響。這些圖案裝飾藝術家不但喜愛創作實用性的物體，並且大量使用裝置手法 (installation) 來呈現他們的理念和藝術形式。

總之，不論是藝術加入生活實

新竹師院美五學生 1990、10月~12月雕塑作品



用特質或工藝加入藝術的內涵，都拓展了兩者的製作理念，並豐富了彼此的內容。而其中令人注意的是工藝之朝藝術性和藝術之朝向通俗化的趨勢。

問題之三：藝術家與藝匠之培養

由藝術之藝術性與工藝性特質的區分以及兩者特質的混合，我們很難得到一個關於作品「好壞」的三六九品第。對藝術性的問題絕不能用工藝性的評斷方法，如此一來，我們將喪失一些具有原創生命力，思路鮮活，但也許「形式」不夠成熟的藝術慧星。藝術的層面是寬廣多元的，它做為人類及現象之反照原本是多方向發展的，每一方向都指出創作者獨特的心靈，也指向不同的過程與結果。令人憂心的

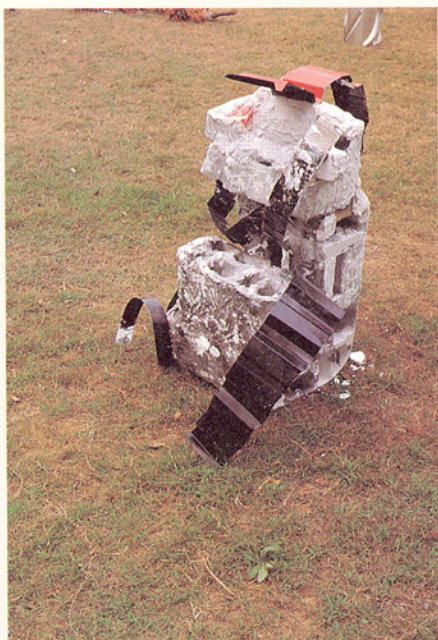
倒不是我們不應該給藝術評定等級名次，使人驚心的是我們的藝術還真能評定等第，這也正道出了它們全部都是在一個教育及評審制度下產生的。在一個等第名次影響下生長的藝術層面能有多廣？藝術的總體發展和文化的全面推動是必須從藝術體和文化面的全體全面認識開始的，這就使得學校教育和藝術教學顯得格外重要。

我們今天的藝術科系教給學生技藝的方法，卻沒有告訴他們成為一位藝術家的條件，我們一直將他們看成「學生」而非「藝術家，學生們必須等畢業後才面對「藝術家」這個角色，試著適應各種衝突，整理自己的方向，於是輕易的遭受思想上污染及表現上的萎縮。要成為一位畫家，如何畫？畫什麼很重要？但成為一位藝術家，需擁有獨立思考的能力，是一個單一的

個體，有追求的信心。對藝術家的培育並不是簡單技匠之事及模糊的思考訓練可以解決的，我們不禁尋問學校是否是最適合造就藝術家的環境？

學校教育在訓練學生成為藝術家上，是安全而保守的，藝術科系對課程安排、日程進度、學分制度、成績考量和將知識區劃分開的學習方式，還有附屬於學院的規定，都不是為引導藝術家創造的氣氛而設計的。學校對藝術家（指學生）體能和智能的資源有其立場主張，然而這些主張又往往受道德、宗教、經濟、政治諸多生存上的問題所決定。如果藝術家的老師具備很少的獨特個性 (individuality)，學生便很容易學會藝術的安全原則。其實，藝術家有時需要的是挑戰，並且反抗既定的秩序、結構和保守心態，而這些態度都是藝術家在學校

新竹師院美五學生 1990、10月~12月雕塑作品



就應該開始養成的。另一個產生於我們教育的危機是：介於藝術家個人（指學生）與學校團體（教師、主任、校長、制度）之間的和諧，會導引出一種較弱的重摹寫式的藝術工作團體，而這個團體到社會上也將是個弱勢團體。我們的藝術教育就從來沒有從藝術着眼，企圖培養傑出的藝術家，反而過份以教育著眼，訓練出一批批分門別類的技工家、藝術匠。為避免教育出一批沒角色的弱勢團體，我們必需重新思量學校中的藝術家（老師和學生）的角色，並對教授藝術這件事有全然不同的觀念。

問題之四：藝術家的角色

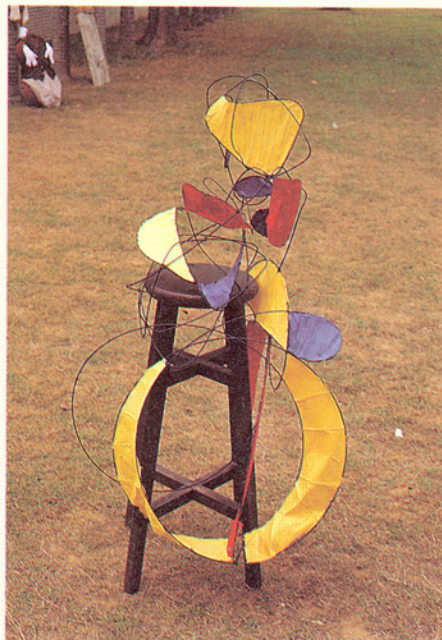
在今日各種大眾媒體和傳播系統發達，藝術訊息及出版經銷快速改變的時代，藝術家要保持自由之

心而不受外在的影響並不容易。有時候藝術家面對的不是有多少選擇的問題，而是如何將選擇縮小到有存在意義和方向清晰的範圍中。今天藝術顯出的是不斷擴張的特質，“藝術”成為需要用引號框起來解釋的字眼。現代人將藝術隨便使用，並且在“自己做”的觀念下，人人可以製造東西，創作藝術。雕塑家可以設計，丟些東西在牆角地面，將一些材料綁在一起，逗逗人性，搔搔科技的癢，更可創作沒有內容的抽象廣告，這種隨便不負責的態度，使對藝術一知半解的人都可以創作東西，叫它雕塑，讀成藝術。這中間我們是不是將一種生存技巧 (skill) 和傳統的工藝 (craftsmanship) 以及藝術 (art) 混淆了？技巧是人人可以學習得到的，技藝是承傳的，只有藝術是不能靠學習和承傳的，它發生於人類心智中很

特別的一層，在它沒有發生以前，沒有人知道它是什麼。藝術不但可以擴大藝術家的世界，也使人類在文化和文明存在的範圍之外，又找到了自我存在的意義。因為藝術這個「之外」的特色，它便可以評量工藝、技巧、觀念和人類精神。

藝術家的創作是「質」的演進，而現代人類文明則不斷以專業水準大量製造生活碎物和產品，這是偏於「量」的演進。若以專業水準和能力言，醫生和律師將名列榜首，醫師視自己如一位處理複雜知識與系統的工程師，於是他很快就體認到必須將自己訓練成電腦分析師和程式設計師；律師也很快意識到當他處理文件資料時，所應具備編纂和修正系統的技巧的重要。反而是藝術家未能及時掌握到在自己知識和技巧範圍之外所需要的相關涵養，忽視了使自己成為社會價值的監視

新竹師院美五學生 1990、10月~12月雕塑作品



人及評論家，也因而失去了體察藝術中需要改進綜合調整的先機與技巧。因此藝術家的角色不只是創作，還在解釋社會中的發生，並在時代裡加進創造性的精神和一些「其他」不同的想法。一般大眾看不到藝術家角色的運作，其困難處在於藝術家這個處於社會中的角色是非常個人的，並不容易將這個角色與社會文化的互動關係照時空順序具體的記錄下來。

未來藝術的希望是那些慢慢讀著牆上亂七八糟塗鴉內容，而不是只說這些是「塗鴉」的人——因為說這些是塗鴉的人並沒有使這個「問題」消失。藝術家應該是有解讀與解決能力的人。

結語

雕塑家的角色是和過去和將來

銜接在一起的，許多現代雕塑都建立在對過去知識和形式的餘音回響上。藝術有其過去就如反藝術、反形式、反意義也有其承自達達的精神；硬邊、低限、動態雕刻等不但可以回溯到一九二〇年代的包浩斯經驗、未來主義、構成主義和立體主義的根源，還以上溯到古希臘的黃金比例；許多今日雕塑家探究的科技和現象，早在文藝復興時期或更早的埃及就有人顯出對相同問題的關心；地景藝術家對大地所做的計劃，也推向人類一向對宇宙和自然所傳達的現象的強烈興趣。今天的雕塑家採用許多來自科學、工程學和工業的工具；採納來自繪畫、劇場、音樂不同的色彩、節奏和觀念；使用建築和工程師的處理手法、空間關係和材料；吸收民俗藝術和原始藝術的心靈空間；這種種使空間形態成熟的進展和經驗，

會繼續改進雕塑跨領域的過程，並且間接的對當代社會有所影響。

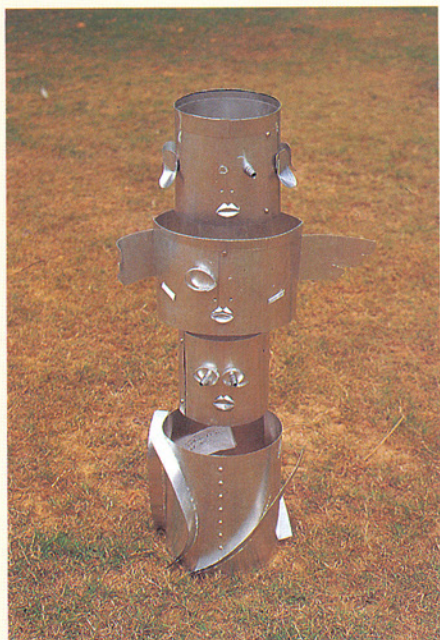
雕塑家的角色正在不斷改變中，其改變的關鍵在於他必須①敏銳的注意過去和在於過去成功和失敗的豐富例子；②並且強烈的意識到除了自我與同輩的關係；③也是最重要的，有能力投射出新的形式、新物體、新觀念、新看法、新的過程、形象和創造新環境，並且能讓後來的雕塑家將這些新元素建立在一個不斷前進的潮流上。

這對現在及未來的雕塑家是個責任，更是挑戰。

末尾的話

隨附本文所登印的雕塑全部為新竹師院美五學生一九九〇年十月到十二月的作品，他們第一次接觸名之為「雕塑」的課程，既新奇又

新竹師院美五學生 1990、10月~12月雕塑作品



迷惑。「能得到更多更新的資訊，天空顯得更開濶，人才得到自由，有飛的欲望」；「一個對自己沒有信心的人，能執着，能成爲藝術家嗎？」「究竟藝術在哪裡？在電視裡嗎？在衣服上嗎？在人性上嗎？在音樂上嗎？在書本裡嗎？在大自然裡嗎？」「同學的作品，在我看來，真像一堆堆的垃圾，外國人的東西，也毫無意義」；「藝術家實在是最聰明的人，自己就是自我的主宰，不用受到別人的左右，況且，又可以

無止境的探求，從一步步的探求中得到一種最高意義的快樂，人生還有何匱乏呢」？還有許多許多的肯定與懷疑，我如獲至寶的聆聽他們的感想。

最近得知我在研究所的一位韓國女同學，以極優異的表現通過了紐約大學藝術博士的口試。教授先生對她的評語是：特優，充滿自信，完全掌握了自己創作的理念。並將此次口試喻爲是系上長久以來博士候選人中表現最傑出的。我看

到了一位說著外國腔英語的人，以其對藝術的理解和對自己的信心，將自我表達成能接受挑戰的藝術家。她將回到韓國，伴隨這份理解與自信加惠韓國的藝術發展。我們每個人都會回到一處地方，帶着理解與自信，也將加惠於我們所到之處。

新竹師範美五學生 1990、10月~12月雕塑作品

