

世紀末 陶藝當下與未來的迷思

姚克洪

摘要

本文從文化史發展的立場出發，確認傳統陶瓷手工業的傳統定位，然後舉出從近代集體科學意識所帶動一連串的科技革命。十七世紀，1640年代「大機械宇宙觀」在西方取代傳統的宗教宇宙觀後，科學成為人類普遍認定的真理之門及對文明產生的影響。這種集體意識引發了其後數百年人類的各種革命性變革與運動，造成傳統手工業（包括陶瓷手工藝）的巨變。傳統手工業為「量產」與「設計」所取代。其後說明陶瓷手工藝（業）在轉變中的發展、沒落與轉機。

本文就歷史事件與陶瓷工藝做一對映，以凸顯「陶藝」工藝性格傾向的可能定義和「陶藝」身處數百年來的「工業科技時代」中，就「自然人」或「社會人」的角度會是什麼引人興味的可能樣態。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

壹、阿龍師的一天 亞洲沿岸，今小亞細亞、敘利亞 法，記錄著歷史的變遷。他在電

天 光微明，陶工阿龍師已經撐開雙腿、俯身於轉盤前拉坯。濕滑的泥料漫過指尖，在戶外炎夏晨霧的蟬鳴中散發出一股熟悉的氣息。在這個已經旋轉千萬次的轉輪前，時間似乎如靜止的湖底。這是 1984 年臺灣南投水里的初夏。公元前 6000 年，距阿龍師 8000 多年前的地中海

地區，生產著目前所知最早陶器。而阿龍師所用的轉輪也在他出生前的 5700 多年時，普遍的應用於今美索不達米亞地區，生產著一系橄欖色、化妝土精繪彩陶。這是人類歷史上最古老的手工業，也是最富變化優美鮮活的工藝美術，源遠流長且廣被世界各地。是大地之母送給她子女最好的禮物。阿龍師手中的活兒，是承襲兩百年南投陶的型制與技

動轉輪上操作的「大擠」技法、一如他祖父在腳踏轉盤上做的一模一樣且理所當然。

貳、大機械宇宙觀與工業革命之科學有限性

陶瓷為人類千萬年農業生活史中的古老工藝與民生產業的火車頭。似乎可以理所當然的代代相傳、永恆不變的承載人類故事

——悲、喜、盛、衰。可是事實不然，十七世紀初以笛卡兒和牛頓等人形成的「大機械宇宙觀」及十八世紀「工業革命」改變了這一切。這些對阿龍師而言可能不是那麼有意義，但卻是人類史上思想觀念辯證洶湧、農業時期結束、全球生活方式與社會制度變革的遠因。1640年代「大機械宇宙觀」在歐洲逐漸取代傳統的宗教宇宙觀，「科學」成爲一般社會群眾承認的學問。所謂「大機械宇宙觀」是一反中世紀傳統，認爲知識之獲得不必得自教會、聖經、教會學校的威權體制中，而是根據科學意識與思考形態所得的方法與經驗（如數學或實驗方法）而得。同時，也因結合各個新發現學科而推行出並認定宇宙之基本爲邏輯、理性的原初。因爲此種科學意識與入世精神有密切關係，導致其後歐洲在社會、政治、人文思想、產業結構的一連串的變革。十八世紀的「工業革命」就是這一連串變革中的一幕。

工業革命一語，最初流行於1820年。普遍認爲工業革命約始於1760年代，十七、八世紀的英國在各個科學領域、甚至政治學的領域之發論人才極爲可觀。影響其後數百年，乃至今日的世

界亦是。工業革命一詞，指人類歷史上首度從農業、手工業的經濟型態轉變爲以機械、工業製造的經濟型態。這是經過複雜的科技革新，以機械力取代人力、獸力，以機械製造取代手工技術的現代經濟行爲。手工技術被取代無疑的會造成傳統手工業的沒落。陶瓷手工業亦所難免。然從另一個立場來說，陶瓷手工業的沒落並不代表陶瓷業消失。相反的，陶瓷製造、生產、型制有極大的發展，甚至因熱力學、材料學、化學的研發，與因應複雜化社會的需求而有各種不同的陶瓷業系統產生。只是傳統工藝的傳統藝術美感真的消失了。與思想、哲學同屬一系的藝術美學在劇烈的變化中顯得陌生、無力或爭論不休。這也是其後逐漸被意識到的「科學有限性」一連串的問題。

工業革命的意義並不在外相的採礦技術或機械製造，而是透過技術、運用理性去控制物質、量化事物。事實上，所有的科技發明之間都有一貫的連鎖性質，所謂「科技」，是科學化意識對機械化世界的意志要求。例如，在行政力上表現理性化的制度、統一化官階、人物力整體規劃運用、索引化卡片與規格化文書作

業系統。這些集體意識造成了當時科學的樂觀主義，也是近代國家主義與資本主義體系的形成主因。

而從反方向來看，我們無法忽視前述科技文明體系成形的結果，是證明了科學樂觀主義者太過於一廂情願。交通與運輸革命縮短了人與人、地與地之間的距離，卻形成一種不確定性的新實際關係。社會分工制度形成了緊密的互相倚賴關係，然某一區域發生問題則立即影響其他角落。古老宗教體系解體了、但內外一致的價值體系（如人生觀等）始終無法重建，導致人際疏離感、事物無著力及時空焦慮感現象始終存在。在這種情況下，哲學家、藝術家等文化工作者如康德的純粹理性批判、盧梭的浪漫主義，都提出某種可能的嘗試。在現實世界、生存環境的諸種問題上也有許多的主張與方案出現。其間，承接工業革命傳統、影響後世設計藝術至深的，首推揭櫫「人類環境再設計」的德國包浩斯設計藝術教育主張。這個以「建築」爲最終目標的設計教育學校，有系統的對各項傳統工藝與當時環境、藝術理論等因素，針對設計提出理論與實際的行動。

參、包浩斯與現代主義

包浩斯思想，是現代設計的根源。包浩斯設計教育是現代設計運動的發軔。揭櫫「藝術與技術的新結合」理念。包浩斯揭示以「人」爲本位的设计哲學，強調「設計的目的是人，而不是產品」。包浩斯以「科學理性」爲設計基礎和方法，主張根據創造性法則和理性制度去構築合理的客觀世界，使實用設計邁向新境。檢視這一段歷史，現代設計提供人類內在需要的貢獻，不管是正方或反方，始終以包浩斯所標示的理想爲基礎。

「藝術不是一種獨自。藝術家和工藝技師之間在根本上沒有區別。藝術家只是一個得意忘形的工藝技師。在靈感閃現、超越個人意志的珍貴時刻，上帝的恩賜使他的作品變成爲藝術之花。然而，工藝技術的熟練對於每一個藝術家來說都是不可缺少的。真正創造想像力的根源建立在這個基礎之上。」

「讓我們建立一個新的設計家組織。在這個組織裡面，絕對沒有那種使工藝技師與藝術家之間樹起自大、職業階級觀念的障壁。同時，讓我們創造出一幢結合建築、雕刻和繪畫成三位一

體的那基（Laszlo Moholy-Nagy）爲

結構主義藝術家，重視材料的性質和幾何結構。此時期，包浩斯廣泛的探討造形問題，畫家保羅·克利（Paul Klee）和抽象主義先驅的衛斯理·康定斯基（Wassily Kandinsky）均爲其中成員。他們帶領深入探討線條和顏色的性質，研究這些基本要素的性質以及精緻地處理複雜的造形問題。

這個以圓、長方型和立體等多種幾何造型爲基礎的包浩斯風格，具有立體主義和結構主義的理論。並將「純粹藝術」與「實用藝術」整合，提出因應工業社會集體性格的「集體創作」理想，結合傳統手工藝的優美型制、技巧與工業革命的機械量產，實現機械美學人性化的可能。這源自工業量產的替換性和標準化的新理念，也結合工藝和科技形成新局。在這裡，沒落的傳統手工藝如陶瓷以新的型態出現。

文化意識形態的形成來自眾人皆運用一個共同的思考方式，宇宙觀與人生觀互爲表裡，也均依循此一模式產生。十九世紀中葉後，科學方法普遍爲衆人所接受，大機械宇宙觀爲之確實建立，也是西方近代文化成形的基

體的那基（Laszlo Moholy-Nagy）爲結構主義藝術家，重視材料的性質和幾何結構。此時期，包浩斯廣泛的探討造形問題，畫家保羅·克利（Paul Klee）和抽象主義先驅的衛斯理·康定斯基（Wassily Kandinsky）均爲其中成員。他們帶領深入探討線條和顏色的性質，研究這些基本要素的性質以及精緻地處理複雜的造形問題。

這個以圓、長方型和立體等多種幾何造型爲基礎的包浩斯風格，具有立體主義和結構主義的理論。並將「純粹藝術」與「實用藝術」整合，提出因應工業社會集體性格的「集體創作」理想，結合傳統手工藝的優美型制、技巧與工業革命的機械量產，實現機械美學人性化的可能。這源自工業量產的替換性和標準化的新理念，也結合工藝和科技形成新局。在這裡，沒落的傳統手工藝如陶瓷以新的型態出現。

文化意識形態的形成來自眾人皆運用一個共同的思考方式，宇宙觀與人生觀互爲表裡，也均依循此一模式產生。十九世紀中葉後，科學方法普遍爲衆人所接受，大機械宇宙觀爲之確實建立，也是西方近代文化成形的基

礎。現代主義的出現反應這一文化意識形態共相的極致。

1870年代對理性與科技的反感已形成一種運動，反感的原因來自理性唯物論的解釋與無法有效解決遵循科技法則所引發的諸種問題。加上諸多科學理論所引發的爭論不休，使人懷疑是否真有實證的真理。「群眾」這一字眼在工業革命時，都會城鎮興起、中下階層人口大量聚集的現象中產生。「群眾」這一字不是好的字眼，他代表壓抑疏離等負面的現象。現代主義在藝術領域中以結構主義、抽象主義的純粹和形式主義為代表，其實並無法有效的反應當下科技文明龐大的負面、黑暗的一面。儘管他有精確複雜的哲學藝術理論背景和完美的形式作品，仍有許多文化工作者認為「形式主義」是一個騙局。當查理士·西勒 (Charles Sheeler) 在1939年歌頌科技文明的作品「滾動的力量」(Rolling Power)出現時，現代主義早已無往不利的席捲全球。以「人」為出發的包浩斯設計理念在資本主義的強勢應用下顯得充滿希望而吊詭。拜現代科技通訊之賜，我們在極短的時間下可以知道遠方消息，卻顯得麻痺而冷感。這是安迪·沃荷 (Andy Warhol) 的

新聞格式化世界，一切似乎很近，其實很遠。

肆、分離與發展，自然人或社會人

沒落的手工業陶器其實沒有消失，如今以各種不同形式分散出現。在工業生產方面出現的面貌尤其繁多：如日用陶瓷中的餐飲食器系統、浴室衛生設備。建築用陶瓷中的建材瓷磚系統、照明設備。交通運輸業中的引擎、渦輪葉片、零組件等。航太國防工業中的飛航天線罩、太空隔熱絕緣材、飛彈彈頭，耐火材料工業的各種耐火系統製品，玻璃工業的各系玻璃製品，水泥工業的各系水泥材料，工業及精密陶瓷中數量項目極多的電子、壓電、熱傳遞、通訊、微電腦等領域，都是古代陶瓷手工業者所無法想像的。在這分離發展的過程中，藝術陶瓷也面臨諸種文化上的難題與迷思。

尤其當藝術面臨現代主義主流下的「純粹藝術」與「設計化、機械化的實用藝術」兩大文化現象的挑戰，「陶藝」這個字眼顯得模糊和尷尬。「陶藝」似乎不是「純粹藝術」，以其缺乏純粹藝術理論的驗證與文化現象

的合理化背景，甚至其也難以脫離容器的概念而有實用藝術的意象。在另一方面，「陶藝」也不是那麼「設計化、機械化的實用藝術」，雖然她有實用藝術的特色，卻與科技文明的現代文化背景有所隔閡。如果說，現代主義的抽象純粹形式與理論是來自現代科技文明的一種必然現象，則1940年代以西方陶藝家柏那·李奇等人推動興起的「工作室陶藝家」(Studio potter) 是一種反科技文明、心儀自然主義的行為。以這種立場來看待「陶藝」的文化現象就令人感到興味了。

伍、自然主義的工作室陶藝家

自然主義是一個理想，而工作室陶藝家也許是一種夢想。但這一種帶有浪漫主義心情的行為代代有人出現，如身處十八世紀、時值科學理性論席捲歐洲的盧梭，一生致力於回歸原始自然，導論人的依歸去處。他是歐洲充滿自然情懷的浪漫主義的開創者。1940年代，工作室陶藝家興起，英國陶藝家柏那·李奇與日本陶藝家實田庄司等代表東西交流的陶藝工作者，事實上是由西向東對東方自然主義的嚮往和認定，尤其陶藝在東方日本擁有

崇高的地位，在西方則不被主流藝術流派所承認的情況下，甚至被認定為工藝和教育目的。以美國現代陶藝大師羅伯·阿奈森 (Robbert Anersion) 為例，他把他創立的陶藝取名為荒克藝術 (Funk Art)。而其門下更拒絕承認陶藝，認為是雕塑的一類而取名為新雕塑。事實上：在西方被主流藝術承認的陶藝家作品、大多是雕塑樣態化的陶藝。然而如果陶藝工作者體認工作室陶藝家的真義並認定自然主義的生活行為，就沒有所謂「沒落的陶藝」這一類問題了。這是一種個體對生命主客交集的肯定，是一種生活。所有諸如：陶瓷藝術在整個藝術界的定位問題，是工藝？還是藝術？是邊緣？還是雕塑樣態化？都已經不重要了。以站在實踐的立場來看，最重要的是在於傳統陶人具有的、珍貴的生活思想的實踐，在於陶藝工作本身就隱含一種「生活行為」，猶如自然主義者葛爾玲·司格脫一生過著安靜、清簡、樸素又充滿活力的生活，在九五高齡臨終時說的兩個字：「很好！」(All right!)。

另一種選擇是社會人的模式。面對科技文明強勢的事實，面對藝術體系強勢的純藝術主流的事實，我們必須承認陶藝是一

種實用性工藝美術的性質。陶藝家面對工業化社會的類化量產需求，創造出有族群特色的工藝品或設計出有實質意義的產品是一件令人充滿愉悅的事。這種情況可類比前述包浩斯設計教育的理想，尤其今日社會分工細緻、自由個性化的要求下，所謂量產的定義早不同以往。早期包浩斯設計以「人」為本位的理念雖然不變，但「人」的定義卻十分不一樣。一方面現代主義的國際主義風潮已成過去，地方化特色被強調。一方面族群的生態因民主化、個體尊重的長期演化而細分，並隨時可能重組。「人性化設計」或「區域性設計」成為科學理性尊重生命的必然。陶藝家和其他應用美術工作者一樣，面對群眾和科技有多樣的選擇去參與。

工業、科技、藝術的結合在應用藝術的領域中一向比純藝術來得直接。純藝術的探討也一向站在文化探討、社會批判的立場。這與工藝美術的方向本來就有所不同，陶藝工作者不應混淆，也不須踰越。除非他只是把泥土當作藝術創作，探討的媒材就像羅伯·阿奈森這類的藝術工作者，源出陶藝卻離開陶藝。

十八世紀的夢想要由十九世

紀來完成，十九世紀的願望要由二十世紀去建構。面臨二十世紀末的後現代美學，科技問題持續而快速增加。二十一世紀的未來依然是一個科技的時代，自然人或社會人的陶藝工作者會是什麼樣態？引人興味。

【參考書籍】

1. 《歷史研究》，湯恩比原著，陳曉林譯，桂冠圖書公司，三版，1980年。
2. 《西洋近代文化史》，鄧元忠著，五南圖書公司，1990年。
3. *The Sociology of Art*, by Arnold Hauser, Translated by Kenneth J. Northcott, The University of Chicago Press, 1982.
4. *History of Modern Art*, by H.H. Arnason, Harry N. Abrams Inc., New York, Third Edition, 1986.
5. 《陶瓷材料概論》，Kingery, Bowen, Uhlmann原著，陳皇鈞譯，曉園出版社，1987年。
6. 《包浩斯》，王建柱，大陸書局，1986年。
7. 《工業設計史》，曾坤明，大同工學院，1985年。
8. 《高級技術陶瓷》，陳克紹，金文圖書公司，1984年。

作者簡介

本文作者為專業陶藝工作者