

南 華 大 學

哲學與生命教育學系

碩士論文

藝術終結之後的藝術問題—以村上隆為例

The problems of Art after the end of art —

Murakami Takashi as an Example

研究生：涂君毓撰

指導老師：陳士誠 副教授

中華民國一百零三年五月三十日

南 華 大 學

哲學與生命教育學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

藝術終結之後的藝術問題—以村上隆為例

研究生：涂君毓

經考試合格特此證明

口試委員：

羅雲谷

陳士誠

廖博華

指導教授：

陳士誠

系主任(所長)：

尤惠貞

口試日期：中華民國

103年5月30日

## 摘要

本文主要說明丹托藝術終結論，探討藝術是否如同丹托所說已走向終結；這個問題，筆者嘗試從村上隆之藝術創作為例，來探討丹托之理論，指出藝術在大眾文化方面有其發展方向。丹托認為藝術終結之後會有兩種結果，其一、藝術走出藝術品，從作品之外延來說明；其二、則是藝術會走向完全自由的多元主義。而當藝術走向完全自由的多元主義之後，就是作為大眾文化的動、漫畫也能成為藝術。因而村上隆之例乃可支持丹托之自由多元主義。

關鍵字：藝術終結、反美學、村上隆、後現代主義、動漫藝術



## Abstract

In this essay I explore the theory of Danto who holds the viewpoint of the end of arts, and therefore to discuss whether the arts come really to an end as Danto said. I try because of such problem to reveal Danto's theory by the art works of Takashi Murakami, and to indicate the direction of development of arts in public culture. Danto thinks that there will be two results after the end of art: firstly, the arts outside of artworks, to explain the works from their extension. Secondly, the arts will become complete freedom of pluralism. And when the arts become complete freedom of pluralism, the popular culture as animation and comics can be arts. That is why Takashi Murakami's case can support Danto's freedom pluralism.

Keywords : The end of art , The Anti-Aesthetic , Murakami Takashi , Postmodernism ,  
The art of Animation

# 目錄

摘要.....	I
Abstract.....	II
目錄.....	III
圖目錄.....	IV
1.緒論.....	1
1.1.研究動機.....	1
1.2.研究目的.....	2
2.藝術的終結.....	4
2.1.何謂藝術終結.....	4
2.2.丹托的藝術終結論.....	7
2.3.藝術轉為哲學.....	12
3.藝術終結之後.....	22
3.1.藝術的定義.....	22
3.2.多元主義.....	37
3.3.藝術與審美.....	46
4.藝術終結之後的藝術.....	55
4.1.村上隆的當代藝術.....	55
4.2.村上隆藝術的歷史脈絡.....	56
4.3.村上隆與動漫藝術.....	59
4.4.終結？創新？.....	61
5.結語.....	67
6.參考文獻.....	70

## 圖目錄

圖一：安迪·沃荷(Andy Warhol)〈布瑞洛盒〉 .....	2
圖二：杜象(Marcel Duchamp)〈噴泉〉 .....	6
圖三：歌蘇(Joseph Kosuth)〈一張和三張椅子〉 .....	20
圖四：王羲之〈蘭亭集序〉 .....	39
圖五：羅伯·馬特維爾(Robert Motherwell)〈西班牙共和國的哀歌〉 .....	53
圖六：村上隆〈DOB 君〉 .....	58
圖七：藤子不二雄〈哆啦 A 夢〉 .....	58
圖八：大島直人〈音速小子〉 .....	58
圖九：圖左為村上隆〈Hiropon〉，圖右為村上隆〈My Lonesome Cowboy〉。 .....	59
圖十：村上隆〈天國的花圃〉 .....	64
圖十一：村上隆〈Flower Matango〉 .....	66

## 1.緒論

### 1.1.研究動機

藝術在傳統的觀念中就像是某種高不可攀的東西，藝術是嚴肅的、高雅的、並非垂手可得的，如果要接觸藝術相關的事物，則必須前往美術館、畫廊.....等場所才能一觀藝術之姿，但到了近幾年，我們隨處都可見到打著藝術名號的事物頻繁的出現在彼此身邊，藝術普及了，藝術已經不再像從前那樣高不可攀。

藝術普及之後，許多傳統藝術家為了要增加自身作品的辨識度，開始有了許多令人咋舌的作品出現，例如許多行為藝術家的作品，有的將自己生產的過程搬進畫廊，宣稱這是最美妙的藝術品——「生命」。這個作品對我來說我還能夠理解作者想要表達生命的美，但在接下來的這個作品，卻衝擊了我對藝術的認知，當時在新聞上看到一個名為吉列爾莫·巴爾加斯的藝術家，他將一條餓得只剩皮包骨的流浪狗拴在美術館角落，據說吉列爾莫·巴爾加斯這個作品的目的是要將那條狗餓死，而作者為了強化“藝術”效果，還故意把餵狗的硬餅乾撒在狗拿不到的地方。

至此我開始感到困惑，藝術到底是甚麼？好像藝術不只普及了，甚至已經氾濫了。在亞瑟·丹托的《藝術終結之後》，作者認為藝術已經終結，他在 1964 年的時候看到了安迪·沃荷(Andy Warhol)的作品〈布瑞洛盒〉，它只是日常的一件物品，在美術館裡的卻可稱之為藝術，丹托就以此為契機，發展出他所謂「藝術終結」的理論，而我認為對於我的疑惑，或許能從丹托的理論中找到答案。但在找尋答案的過程當中又出現了新的問題，那就是藝術真的終結了嗎？藝術真的如丹托所說沒有任何的發展空間了嗎？正好以前閱讀過日本當代藝術大師村上隆

的文章，他認為動漫畫這類的大眾文化屬於日本本土的當代藝術，他也試圖將這些不被大多數人承認是藝術的大眾文化帶入西方藝術世界的殿堂，而這些日本的當代藝術是否能延續已被丹托終結的藝術史呢？為了探討其可能性，也因此，這也就成了我研究的動機。



圖一：安迪·沃荷(Andy Warhol)〈布瑞洛盒〉<sup>1</sup>

## 1.2.研究目的

丹托提出了藝術終結的論點，基於上面提到的理由，我對丹托的論點產生興趣，丹托所提出的藝術終結，並不是說藝術終結之後不會再有藝術的存在，並非不會再有藝術品的創作，也不是說藝術不再有價值，而是他認為藝術的可能性已經窮盡了，藝術的風格也不會再有新的發展，之後的藝術也不過是不同風格的排

<sup>1</sup> 2014年5月15取自

<http://assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2013/05/Brillo-Box-foam-ottomans-by-Fab.com-and-The-Andy-Warhol-Foundation-Photo-by-Nick-Hughes-for-Yellowtrace-02.jpg>

列組合。丹托認為，藝術終結之後能得到兩個結果，一是終於能給藝術下一個定義，二是藝術終結之後，藝術會走向多元主義。

村上隆認為動漫畫這些大眾文化是專屬於日本本土的當代藝術，他想要將這類的藝術帶往西方的當代藝術世界中，他認為藝術有分為高品味藝術及通俗藝術，而這套規則是由西方人所發明，西方人掌握了這些規則，進而控制藝術，而村上隆想要理解的就是，為什麼這些規則無法被改變，並尋求是否有改變之道。

對於丹托「藝術終結」的論點我大致上同意，但當代藝術真的如丹托所說已經走到末路了嗎？本文的研究目的是去解析丹托所謂的「藝術終結」是甚麼意思，並且探討藝術是否真如丹托所說，已經沒有辦法再繼續發展下去，還是說因為村上隆的堅持，將大眾文化帶入藝術圈內，進而使藝術還有其繼續發展的空間？這便是本篇文章所希望達到的研究目的。

## 2.藝術的終結

### 2.1.何謂藝術終結

「藝術終結」的意思是甚麼？根據梁光耀的解釋，藝術終結至少有三個不同的意思：

- 一、是達達主義所提倡的反藝術，也就是說，達達主義所說的「藝術終結」是指消滅藝術的意思；
- 二、是類似達達主義，認為現代藝術欠缺所謂的審美價值，藝術的素質越來越差；
- 三、是指藝術史發展的結束，也就是丹托「藝術終結」的意思。<sup>2</sup>接下來我會簡單介紹前兩種藝術終結論，之後再詳細的介紹丹托所說的藝術終結論。

達達到底是在那裡誕生的，這個問題的答案眾說紛紜，但答案在婁·浩斯曼(Raoul Hausmann)這位柏林達達首腦於1960所寫的《達達快報》(Courier Dada)裡有所說明。他認為，1915年他自己發現了達達。希米耶(Claude Ririere)在《藝術》(Art, 1962.3.19)裡稱，畢卡比亞(Francis Picabia)是達達的作者：「1913年在尤拉(Jura)旅行時，畢卡比亞就開始做後來我們稱為達達運動的東西」。貝爾(Alfred Barr)、嘉伯(Naum Gabo)……等人也都宣稱他們發現了達達。<sup>3</sup>我們很容易就能夠在現在或者過去，找到有關達達傾向或達達宣言之類的東西，卻和達達毫無關西。但唯一可以確定的是，這些類似的宣言大多出現在1915~1916年間，他們都適用達達這個商標。

達達起源的說法眾說紛紜，之後較為大眾所接受的說法是，達達於1916年

---

<sup>2</sup> 梁光耀：《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，台北：五南圖書出版社，2013，p. 13。

<sup>3</sup> 漢斯·利希特著，吳瑪俐譯：《達達 藝術和反藝術》，台北：藝術家出版社，1988，p. 8。

誕生於蘇黎世的伏爾泰歌舞場(Cabaret Voltaire)。利希特認為：

但是只有其中的一個宣言，由於一些人的魅力和構想，才真正促成運動的誕生。在大戰裡，中立的瑞士提供了一種特有的氣氛和刺激的環境，成為產生這個運動的背景。這個後來新引更多人參與的運動，在 1916 年初，誕生於蘇黎世的伏爾泰歌舞場(Cabaret Voltaire)。沒有任何國家的、美學的、歷史的詮釋或操縱，可以改變某些人先入為主的想法。<sup>4</sup>

蘇黎世是個非戰場中心位置的城市，因為這個緣故讓這個地方聚集了許多不同國家、不同個性的人，而這些人所組成的團體造成了這項運動的產生。

達達主義的目的是要告訴世人，由於世界大戰的關係，讓道德、美學.....等價值變得毫無意義，於是他們開始創作反藝術的藝術，他們反對所有約定俗成藝術的標準，甚至放棄了美學，達達主義的作品不像先前的作品會傳遞一些信念，或象徵著甚麼。反觀達達主義的藝術品則是追求「無意義」的境界，作品的意義完全取決於觀賞者的詮釋。梁光耀在此也舉了一個例子：阿爾普(Hans Arp)將碎紙片隨意的散落在一張畫板上，就自動成為了他的作品。由此可見，達達主義的藝術終結論，不但是一種價值判斷，也是種實際行動。<sup>5</sup>

但這裡有個矛盾的地方，達達主義不是要去推翻藝術嗎，但為什麼又去進行藝術創作呢？根據梁光耀的解釋，他認為：因為達達主義的價值就在推翻藝術，如果它成功的話，也不需要繼續進行達達主義的創作。<sup>6</sup>由此可見，達達主義是失敗的，它並沒有達成它的目的，更諷刺的是，它不但沒有達成其目的，反而讓藝術發展出更多元的表達形式。例如觀念藝術、行為藝術、裝置藝術等。

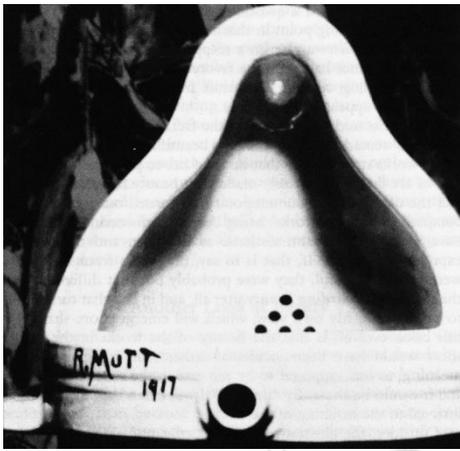
---

<sup>4</sup> 《達達 藝術和反藝術》，p. 8~9。

<sup>5</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 15。

<sup>6</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 15。

第二種藝術終結理論的代表人物是古斯德，他也寫了一本名為《藝術終結》的書，根據梁光耀的解讀，古斯德所認為的藝術終結是指藝術已成為非藝術，為何如此？他認為這是因為審美已經從藝術中被排斥出來，就以杜象(Marcel Duchamp)的〈噴泉〉為例，這個作品只是一個杜象(Marcel Duchamp)以假名簽字的小便斗，完全沒有任何的審美性質，藝術也變得跟日常用品沒甚麼兩樣，所以失去了以往嚴肅藝術的價值。<sup>7</sup>



圖二：杜象(Marcel Duchamp)〈噴泉〉<sup>8</sup>

達達主義的藝術終結論是一種價值的判斷(認為藝術已無價值)，而古斯德的藝術終結論也是種價值判斷，因為他認為藝術已經失去藝術應該有的價值，例如藝術的審美價值。而丹托的藝術結論則是一種歷史的事實判斷，丹托所認為的藝術終結是指藝術史發展的終結，藝術史終結之後不代表之後不會再有藝術創作出現，也不代表藝術品的素質會有所下降，這是丹托於《在藝術終結之後—當代藝術與歷史藩籬》一書中所一再強調的。

<sup>7</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 17~19。

<sup>8</sup> 2014年5月15日取自 <http://www.ncp.com.tw/images/index/goodart/004.jpg>

## 2.2.丹托的藝術終結論

亞瑟丹托(Arthur C. Danto)是當代著名藝術評論家，是最具有影響力的當代藝術家之一，生前為哥倫比亞大學哲學教授，並且為《國家》(The Nation)雜誌撰寫藝術評論，著有《平凡的變形》(The Transfiguration of the Commonplace)、《意義的具現》(Embodied Meanings)、《超越布瑞洛盒》(Beyond the Brillo Box)、《美的濫用》(The Abuse of Beauty)等書。

丹托於一九八四年時發表了一篇名為〈藝術終結〉(The End of Art)的論文，而同一時期的德國藝術史家貝爾丁(Hans Belting)也發表了一本名為《藝術史得終結》(The End of History of Art)的著作，兩篇文章都不約而同地提出了藝術終結的想法。丹托認為他與貝爾丁都無意將自身的觀察當作是對當今藝術的批評與判斷，因為曾在八〇年代就曾有一些激進的理論家主張繪畫之死，因為這些人認為最先進的繪畫似乎顯露出內在枯竭的徵兆，至少已經表現出無法超越的限制。而丹托與貝爾丁所提出的「藝術終結」是指「藝術時代」的終結，這完全無意認為藝術終結之後，不會再有所謂的藝術創作，也沒有提出繪畫已顯露出內在枯竭的徵兆。丹托說：

我們的重點是：一套實踐結構已經被另一套所取代，儘管新結構的樣貌在當時還處於模糊狀態，現在也還無法看清。總之，我們兩人所討論的都不是藝術之死，雖然我的那篇文章恰巧被一本名為《藝術之死》(The Death of Art)的著作當作討論的對象。那不是我下的標題，因為我的主題是某個在藝術史上已經客觀實現的敘述，而這個敘述對我而言，的確已走到終點。這個故事已經結束。但我認為藝術將不會絕跡，誠如「死亡」一詞所明確暗示的那樣；我的看法是不管將來藝術如何，都不會有一套看似這個故事的下一階段的可靠敘述，作為它背後的支柱。結束是敘述本身，而不是敘述的對象。我在此

特別強調。<sup>9</sup>

由此可知，丹托在這裡所要談的藝術終結是和藝術史有密切關聯的，所以這邊我會先從丹托所認定的藝術發展史上面去談。

丹托認為藝術的發展是可以分為三個時期，個別是模仿期、意識形態期和現在我們所處的后歷史時期。

西方藝術歷史的大敘述先是模仿的時代，接著是意識形態的時代，然後是我們這個後歷史時代，在這個時期，凡事都可以成為藝術。<sup>10</sup>

模仿期的開始也就是藝術的開始，光耀將這個時期定為希臘時期，其原因有二：

- 一、個是他認為從希臘時期開始比較符合丹托對藝術史的看法；
- 二、他認為從原始藝術到埃及藝術之間的發展我們所知甚少。

將藝術史的起點定於希臘藝術的主要有兩個理由。第一，這符合丹托對藝術史的看法—藝術史就是受哲學壓制的歷史，而對藝術壓制的開始始於柏拉圖的哲學；第二，由原始藝術到埃及藝術之間的發展我們其實所知甚少，有些地方連有沒有發展關係也不太清楚。<sup>11</sup>

上段引文中關於「藝術史就是受哲學壓制的歷史」會保留至下一節再做討論。從希臘開始，藝術家們便有意無意地開始進行模仿真實，使其再現的工作。早期的希臘藝術是受到埃及所影響，如果我們去比較希臘前期和後期的雕像可以發現

---

<sup>9</sup> 亞瑟·丹托著，林雅琪、鄭惠雯譯：《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，台北：麥田出版社，2010，p. 28。

<sup>10</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 83。

<sup>11</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 37。

他們在模仿真實上面有所進步，當我們在看埃及壁畫的時候可以發現，當埃及人在畫人的時候，他們是以側面來表現人的頭部，而眼睛卻是以正面來表現；人的身體部分是以正面來表現，但到腳的部分卻又是以側面來展示。前期希臘人在畫人時候的表現手法與埃及人相似，不過到後期，希臘人自覺的意識到所謂的藝術是在現真實之後，他們的藝術品開始出現以正面去表現腳的繪畫手法。

但是丹托對於藝術史的解釋並非由希臘開始，他認為是由文藝復興時期的藝術史家瓦薩利開始，為什麼丹托不以希臘作為開始，梁光耀認為有兩個理由：第一個是希臘人的「藝術」概念跟近代歐洲文藝復興時期所發展出來的「藝術」概念有很大的差異。首先希臘的「藝術」概念是包含有工藝及實用的成分在裡面，而近代歐洲所說的「藝術」概念卻沒有了，反而多了創造性和自我表達的成分。第二個原因則是在希臘羅馬到文藝復興之間還有中世紀藝術，但中世紀的藝術品似乎並非再現真實，原因是中世紀那些祭壇畫中的聖母和旁邊的天使相貌簡直一模一樣，而聖嬰也不像個嬰兒，反倒像是個縮了水的大人。<sup>12</sup>以上是梁光耀對於丹托為什麼不以希臘作為藝術發展史的開端所提出的假設性理由。不過他認為上述兩點不構成我們從希臘去解釋藝術的發展，因為他認為有以下兩個理由：

一、藝術的概念素來就不斷轉變，並且越來越快，如果我們可以解釋由文藝復興到當代藝術的發展的話，就沒有理由不可由希臘開始；二、藝術發展不連續的情況多受一些外在因素影響，例如戰亂或者早期宗教禁止藝術都會令藝術技巧失傳，而出現不連續的情況。<sup>13</sup>

丹托之所以要從文藝復興時期去談，而不從希臘時期去談的理由，正如同梁光耀所說，希臘時期到文藝復興時期的發展上有太多的不確定因素，而丹托為了避開這些不確定因素，所以才從文藝復興時期來開始談藝術的發展史。這個時期

---

<sup>12</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 47。

<sup>13</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 48

的畫家就如同其字面意思，必須把他們所看到的人物、風景、事件等，以最接近真實的畫面表現出來，直到電影的出現，這個時期也宣告結束，因為電影不但能完整的把我們眼所見到的畫面保留下來，甚至連聲音都能完整呈現，接下藝術史來就到了意識形態的時代。

意識形態的時代也可以稱之為自我界定期，因為由於電影的出現，藝術家們開始會問：繪畫還可以做甚麼呢？在這種情況下，現代主義出現了，他的主要目標是開始尋求藝術的身分。丹托對此表示：

現代主義(Modernism)就是藝術史的一個分水嶺，現代主義之前，畫家的任務是把世界呈現在我們眼裡的樣子再現出來，盡可能寫真地畫出人、風景或歷史事件。到了現代主義時期，模擬再現的條件本身變成了藝術注重的焦點，也就是說，藝術變成了它自身的對象。<sup>14</sup>

在這個時期，除了因為攝影與電影的發明之外，畫家們也開始接觸其他國家文化的藝術，他們發現這些其他國家的藝術品並非是再現真實藝術品，即便如此，這些藝術品也有很大的感染力，例如梵谷受到日本版畫的強烈色彩和線條影響，畢卡索受到非洲面具的造型影響。<sup>15</sup>丹托認為，此時便是模仿時期的結束，此時此刻的藝術家們，出現了自我身分認同的問題，如果他們要繼續工作的話，他們就必須去重新思考「何謂藝術」這個問題，他們必須要重新去尋找藝術的本質為何？所以自我界定期的目的就是為了要自我反省以及去自我界定的時期。

現代主義充斥著各式各樣的主義，而每種主義都有其各自的宣言，認為自己才是當今藝術的主流，梁光耀在此也舉了幾個例子：如來因哈特，他不斷強調「藝術只有一種」，而他熱烈的相信—他那黑色、無光澤、方塊形狀的繪畫—就是藝

---

<sup>14</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 32。

<sup>15</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，2013，p. 56。

術的本質；哥蘇(Joseph Kosuth)宣稱，當今的藝術家唯一的角色就是「去探討藝術自身的本質」。<sup>16</sup>這個時期的藝術家們互相批評，丹托認為這個時期的藝術是種武斷外的哲學觀點，只有符合某些哲學定藝的形式才算是藝術。直到〈布瑞洛盒〉的出現，這個時期才宣告結束，也就是丹托所說的「藝術終結」的時間點。他說：

六〇年代是各種風格爭相迸發的時期，在這個充斥著「誰的主張」的過程中，對我而言，下面這個現象似乎越來越清楚：藝術作品和我所謂的「單只是真實的物件」(mere real things)之間，不必存在任何外觀上的差異，這點首先表現在法國新寫實主義和普普運動身上，而這也是我最初提出「藝術終結」時的思考基礎。我最喜歡舉的一個例子，就是沃荷的作品《布瑞洛盒》(Brillo Box)，它和超級市場裡那一堆堆的布瑞洛牌肥皂盒，在外觀上不必有任何差別。<sup>17</sup>

如上段引文所見，出現了一件藝術品，這個藝術品和我們日常生活中所見的物品完全一模一樣，但為什麼一個是藝術品，另外一個卻不是，外觀似乎已經不是我們判斷一個物品是否為藝術品的準則，而觀念藝術甚至以實例告訴我們，視覺的藝術作品是可以不被讓人看見。丹托認為：

這意味著我們不再能用作品範例來教授藝術的意義。這也意味著，只要形貌有受到關心，任何東西都可以是藝術作品，而如果想要知道藝術是甚麼，你必須從感官經驗轉向思想。也就是說，你必須轉向哲學。<sup>18</sup>

由上面引文可知，〈布瑞洛盒〉的出現，也讓自我界定時期結束，也就是宣言時期的結束，因為藝術品已經無法再利用藝術品自身去理解「藝術是甚麼」的這個問題，也就代表著藝術已然終結，因為我們已經無法從外在去認知一件物品是否為藝術品。「而藝術是甚麼」這個問題，也只能交棒給哲學家去做。至於藝術終

<sup>16</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，2013，p. 58。

<sup>17</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 41。

<sup>18</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 41。

結後的藝術家們，終於可以自由自在依自己的喜好去創造藝術，甚至漫無目的的創造也無所謂，因為這就是當代藝術的標記，也就是第三個時期—後歷史時期。這個時期和現代主義時期最大不同就在於藝術家們已經沒有去詮釋「藝術是甚麼」的問題。

藝術史可分為三個時期，分別為模仿期、自我界定期和後歷史時期，模仿期和自我界定期是有發展方向的，但後歷史時期卻沒有。在模仿時期裡，藝術是真實的再現，到了自我界定期雖然多了很多不同的形式，但他們大多都是互相排斥的，直到了後歷史時期，也就是藝術終結之後，藝術的形式也就能隨心所欲的去創造。丹托所說的「藝術終結」之後，會有兩個後果，一個是終於能給藝術下一個定義，另一個則是藝術會走向多元主義，這兩點將於後面再做討論。

### 2.3. 藝術轉為哲學

丹托認為藝術史是哲學壓制藝術的歷史，為什麼丹托會這麼認為？這就要從柏拉圖開始談起，因為他認為柏拉圖指出藝術會對哲學構成危險，因為藝術是用感性去攻擊哲學的理性，另外柏拉圖於《理想國》第十章也指出，詩會助長我們的情慾，使其不受理性所控制。柏拉圖書中的蘇格拉底說：

現在，我們可以公平的把他帶到、放在畫家身邊拉，因為詩人跟畫家有兩種相似的地方：第一，就是他的創作，具有較劣程度的真理而言，在這上面，我說呀，他是像他的；他像他還在於他也跟靈魂中較劣的部分有關。因此，我們拒絕他進一個秩序井然的國家，應該是正確的，原因是他喚醒、養育和強化感情，妨礙理性。正如在城邦之中，惡人獲准當權，好人流離失所，詩人便會像我們主張的，在人的靈魂裡栽植下罪惡的締構，因為他縱容了非理性的本性，這種本性沒有分辨大小的能力，卻把同一事物，一時看成大的，又一時看成小的—他是影像的製造者，遠遠地背離了真理。<sup>19</sup>

<sup>19</sup> 柏拉圖著，侯健譯：《柏拉圖理想國》，台北：聯經出版事業公司，1980，p. 476。

從上面引文可看出，柏拉圖認為藝術會對哲學產生威脅，所以必須將詩人逐出理想國。由於藝術的感性會對哲學的理性構成潛在的威脅，所以哲學必須把藝術詮釋成是一種中立的，去讓他人相信藝術的感性並不會對世界造成任何的改變，必須要將藝術潛在的威脅給排除，這也就是哲學壓制藝術的開始。因為柏拉圖認為在這個世界上，上帝創造型，是造物主，而工匠依照理型製造出物品，屬於製造者，而詩人和畫家，則只是去模仿工匠所造出來的物品，屬於模仿者。以桌子為例，上帝創造了桌子的理型，而工匠們依照桌子的理型去製作桌子，而畫家和詩人，只是看到桌子的表象去把它畫出來或敘述出來，所以柏拉圖認為他們離真理最遠。梁光耀說：

柏拉圖將藝術看成是經驗世界事物的模仿，而經驗世界事物則是理型的模仿，所以藝術只是對真實模仿的模仿。<sup>20</sup>

上文解釋了為何說藝術史是被哲學壓制的歷史，接下來我們就開始來談，藝術轉向哲學的問題，「藝術終結」是丹托對視覺藝術的發展所下的哲學詮釋，他很明確地告訴我們藝術終結的時間點就發生在一九六四年，因為當時出現了沃荷 (Andy Warhol) 的〈布瑞洛盒〉，這個〈布瑞洛盒〉跟一般在超市所看到用來裝肥皂的布瑞洛盒，兩者之間在外觀上並沒有任何區別，由此可顯示出任何東西都可以成為藝術，那麼〈布瑞洛盒〉跟一般在超市所見的布瑞洛盒，我們該如何去分辨一個是藝術而另一個則是非藝術呢？丹托認為，所有的哲學問題都有這種形式：

兩個外觀完全一致的東西，卻可能分屬不同的——確實截然不同的——哲學範疇。最有名的例子莫過於笛卡兒在「第一沉思」中提出的主張——這項主張開啟了現代哲學的序幕——他發現沒有甚麼內在記號可用來區分夢中的經驗與清醒

---

<sup>20</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 22。

時的經驗。康德曾試圖說明一項道德行為和表面上一模一樣的另一項行為之間的差別，結果只是重新肯定了道德律。而我認為海德格已告訴我們，真本性(authentic)生活與非本真性生活之間沒有任何外顯差異，儘管真實性與非真實性之間差異是那麼的巨大。<sup>21</sup>

丹托認為這類的例子多不勝數，直到二十世紀的藝術家們，總還是人為能藉由藝術作品本身得到辨識，但由於沃荷(Andy Warhol)〈布瑞洛盒〉的出現，導致能以作品本身獲得辨識的這種價值觀被打破，〈布瑞洛盒〉讓事情變得清楚，也就是藝術品並沒有一個特定不可的樣子，任何東西都有可能成為藝術品，藝術本身已無法再去定義「何謂藝術」，所以丹托認為藝術定義的問題必須交由哲學來完成。

不過梁光耀對於「藝術變成哲學」有三種不同的意思，第一，藝術被哲學所取代，這是黑格爾所提出來的；第二，藝術去做哲學的工作，這是梁光耀自身的看法；第三則是上面所提到的丹托的看法，也就是「定義藝術」這個問題必須交由哲學去完成。第一個意思梁光耀表示：

根據黑格爾的理論，精神發展的最後階段是絕對精神，在這個階段有三種認識絕對精神的東西，分別是藝術、宗教和哲學，它們透過不同的形式去認識絕對精神，藝術是感性形象，宗教是啟示，哲學則是概念思考。但是，當精神越接近絕對，藝術的感性形象就再不能夠認識精神，就會被概念思考的哲學所取代。<sup>22</sup>

從上段引文可看出黑格爾所制定的藝術地位是比哲學還要低等的，並且最終會被哲學所取代。而在黑格爾的理論中，藝術、宗教及哲學是三種認識絕對精神的形式。黑格爾認為藝術是透過感性來認識絕對精神，而宗教則是用觀念象徵的方式來認識絕對精神，最後哲學則是透過自我的自由思考，黑格爾說：

<sup>21</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 69。

<sup>22</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 23。

這種認識的第一種形式是一種直接的也就是感性的認識，一種對感性客觀事物本身的形式和形狀的認識，在這種認識裡絕對理念成為觀照與感覺的對象。第二種形式是想像(或表象)的意識，最後第三種形式是絕對心靈的自由思考。

23

這三種形式是有高低之分的，藝術是最低的，再來是宗教，最後是哲學，是由低往高去發展的。藝術是包含理性以及感性形象兩方面，如果用黑格爾的說法就是概念與個別現象的統一，黑格爾說：

感性關照的形式是藝術的特徵，因為藝術是用感性形象化的方式把真實呈現於意識，而這感性形象化在它的這種顯現本身裡就有一種較高深的意義，同時卻不是超越這感性體現使概念本身以其普遍性相成為可知覺的，因為正是這概念與個別現象的統一才是美的本質和透過藝術所進行的美的創造的本質。<sup>24</sup>

而統一的程度於藝術發展的階段不同而有所不同，梁光耀認為黑格爾將藝術發展分為象徵藝術、古典藝術以及浪漫藝術這三個階段。在第一個階段，對於所想要表達的概念並不是十分清楚，只能夠以符號來表示。而在這一階段的藝術以建築為代表，例如金字塔，取其龐大來象徵不是十分清楚，甚至帶有點神祕色彩的理念，它的形式和內容並不協調，所以其所成就的也不是和諧的美，而是龐然大物那壓倒心靈的那種崇高。而第二個時期是希臘的藝術，此時期的代表為雕塑，所要表現的是靜穆的和悅美，這個時期的精神發展與形式和內容的到完滿的統一，但精神會再持續發展下去，他企圖超越感性形象的束縛，之後就來到了第三時期，這個時期的形式與內容又處於一種不協調的狀態，這個時期所講的浪漫藝術是由中世紀開始的基督教藝術一直到他當時的德國藝術。<sup>25</sup>

<sup>23</sup> 黑格爾著，朱孟實譯：《美學》，第一卷，台北：里仁書局，1981，p. 138。

<sup>24</sup> 朱孟實譯：《美學》，p. 138~139。

<sup>25</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 40。

精神發展到浪漫藝術這個時期的時候，它想要更進一步的去擺脫感性形象去認識理念，結果最終就是必須要轉變為哲學，只有透過哲學的方式它才能真正的認識理念，黑格爾說：

我們因此可以簡略的說，在這第三階段，藝術的對象就是自由的具體的心靈生活，它應該作為心靈生活向心靈的內在世界顯現出來。從一方面來說，藝術要符合這種對象，就不能專為感性觀照，就必須訴諸簡直與對象契合成為一體的內心世界，訴諸主體的內心生活，訴諸情緒和情感，這些既是心靈性的，所以就在本身上希求自由，只有在內在心靈裡才能找到它的和解。就是這種內心世界組成了浪漫型藝術的內容，所以必須作為這種內心生活，而且通過這種內心生活的顯現，才能得到表現。內在世界慶祝它對外在世界的勝利，而且就在這外在世界本身以內，並藉這外在世界作為媒介，來顯現它的勝利，由於這種勝利，感性現象就淪為沒有價值的東西了。<sup>26</sup>

以上就是黑格爾所說的「藝術轉為哲學」的觀點，他認為到了最後一個階段，藝術已經發展到使感性形象已無法再認識絕對精神，藝術最終必須得讓位給哲學。這裡梁光耀對黑格爾所認為的觀點做了一些簡單的批評，他說：

黑格爾認為藝術是理念的感性顯現，這是一種本質主義。雖然我並不同意藝術上的本質主義，但同意有很多藝術能表達真理，藝術也可以有認知性。不過，黑格爾的理性主義卻將藝術認知真理的能力判定為比哲學低，這點我並不同意，因為藝術的感性效果往往可以加強我們對有關真理的認知，例如很多偉大的小說都能反映出人性的真實和社會的真相，令我們對有關真理產生深刻的感受，狄更斯的小說就是其中的表表者，這點恐怕是哲學有所不及的。

<sup>27</sup>

關於梁光耀對黑格爾所做的批評，如果以柏拉圖的觀點來看是不成立的，在前面已經有提到藝術史其實就是被哲學壓制的歷史，在那邊柏拉圖就已經說明藝術是離真理最遠的，所以，如果從這個脈絡來談黑格爾所說藝術相較於哲學，地位比較低下的觀點是沒有問題的，因為柏拉圖在《理想國》中提到：

---

<sup>26</sup> 《美學》，p. 108~109。

<sup>27</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 45。

我們聽別人說，悲劇家和他們的領袖荷馬，知悉一切技藝和一切人事，道德與罪惡，乃至神事，因為上乘詩人除非熟悉他們的題材，就不能寫作，以及沒有這種知識的就永遠成不了詩人，這時候，我們應該考慮，這裡是否也或許有同樣的幻覺存在。他們或者遇到模仿者，受到他們的欺騙；他們在見到他們的作品時，或者不記得，這些只是與真理有三度隔閡的模仿，雖對真理不具任何知識也能夠容易地寫出來的作品，因為他們只是表象，並非真實？在不然便是，他們或者確定是對的，詩人確實知道對很多人來說他們講的似乎很恰切的事物？<sup>28</sup>

從這段引文就能看出，柏拉圖認為詩人只算是模仿者，他離真理有三度隔閡，即便他的故事聽起來有多麼的真實，這裡柏拉圖提到的是詩人，而梁光耀所說的卻是小說家。另外，柏拉圖之所以批判詩人，主要是當時希臘人以詩來寫歷史，而詩的語言，根本無法負擔歷史說明與敘述的工作。此外，梁的問題還在於兩者都是傳誦故事的人，所以我認為柏拉圖的這個例子可以用來反駁梁光耀所認為，「小說都能反映出人性的真實和社會的真相，令我們對有關真理產生深刻的感受」，的看法。

「藝術變成哲學」的第二種看法是梁光耀先生所認為「藝術做哲學的工作」，他認為現代藝術在發展上已經越來越簡單，但是要用來解釋這些藝術品的理論卻變得越來越複雜，否則我們根本不知道這些藝術品有甚麼意義和價值，他引述丹托的一段文字說到：

我們所看到的是藝術越來越依賴理論才能成為藝術，因此尋求理解藝術的理論不是外在於藝術的事物；要理解藝術，理論就得理解其自身。不過，最近的作品顯示了另一種特性，那就是藝術接近於零，而其理論卻接近於無限，因此藝術切實際最終只是理論，藝術最終在自身純粹思考的光芒中蒸發掉，留下來的，仿佛只是做為他自身理論意識對象的東西……藝術家為哲學鋪了路，

---

<sup>28</sup> 《柏拉圖理想國》，p. 463~464。

任務最終必然轉交到哲學家之手的時刻已經來臨。<sup>29</sup>

藝術如果變成這個樣子，會有一個問題，那就是如此一來作品的文字解釋就會比作品本身的視覺造型來的更重要，舉個例子來看，如果今天我們到美術館去看展，原本只需要我們用眼睛去欣賞，用心靈去感受的視覺藝術，勢必要閱讀一些艱澀的美學理論才能去了解這些藝術品。梁光耀指出，這些由杜象(Marcel Duchamp)所引發的概念藝術更需要依附文字的解釋才能產生意義，然而，一般的觀眾卻不知道該如何去欣賞這些非視覺美感藝術品背後的意義。如此一來，概念藝術便更加遠離群眾，使藝術更加的菁英化，這正好與杜象(Marcel Duchamp)的原意相反。到了概念藝術，甚至連藝術品都不需要，只有其藝術概念才是重要的，藝術到了這個地步，是不是就意味著藝術家試圖去哲學思考的工作，因此，梁光耀認為這也是「藝術變成哲學」的其中一個解釋。

藝術真的如丹托所說已然終結了嗎？丹托認為〈布瑞洛盒〉的出現，象徵了藝術的終結，因為我們已無法從一個物品的外顯性質去評斷其是否為一件藝術品，我們必須以其非外顯性質去判斷其是否為藝術品，也就是說，自我界定期結束之後的藝術品，其象徵的意義才是我們必須去關心的，我們必須要去了解藝術家們想透過他的作品向我們表達甚麼？那是否藝術的發展其實還沒結束，自我界定期結束之後迎來的是我稱之「思考藝術期」的時期，因為此時的藝術品我認外表已經不再重要，重要的是藝術家所寄託意涵，也就是說這時期的藝術品就是藝術家的思想。梁光耀也有類似的觀點，我認為他的觀點比我的還要完整很多，他認為藝術的自我界定期結束之後的發展為「理論期」或「哲學思考期」，他說：

藝術的自我界定期結束後可能有一個新的發展方向，就是藝術已進入了理論時期，藝術的發展就在於對我們的理論有所貢獻，理論是藝術的非外顯性質。

---

<sup>29</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 25。

他認為到了理論時期，藝術便開始做哲學的工作，而這個時期所謂藝術對理論有所貢獻，他認為這種性質稱作「帶來反思」，這種「反思」除了丹托所說的對藝術本質的反思，也有一些藝術本質之外的哲學反思。他舉了兩個例子來解釋「帶來反思」的意思：

一、杜象(Marcel Duchamp)的〈噴泉〉，這個作品所要帶來的是觀眾對於藝術問題的反思。例如：「為何現成物不可成為藝術？」、「現成物沒有審美價值嗎？」、「是不是反是在藝術館展出的都是藝術品呢？」。這些都是對藝術本質的反思。

二、哥蘇(Joseph Kosuth)的〈一和三張椅子〉，此件作品有三個部分，包括了一張真的椅子，一張椅子的照片，以及「椅子」這個字的定義。這個藝術品所要帶來的是哲學的反思。例如：「甚麼是真實？」及「藝術與真實有何關聯？」，這個作品的創作靈感來自於先前提到的柏拉圖理型論。他也提到了假定的這個時期會遇到兩個問題：

第一個問題是：有關解釋藝術史的理論模式；

另一個則是：所謂哲學思考其是否真的可以看成是藝術的發展。他對第一個問題的解釋是：

如果這種講法成立的話，藝術發展至少有三個階段，就是模仿期、自我界定期和哲學思考期。假使我們保留丹托對藝術發展的預設—線性、連續和進步，則需要有一個後設敘述，模仿期、自我界定期和哲學思考期只不過是這個敘述的三個不同的階段，及解釋如何由一個時期轉向另一個。<sup>31</sup>

第二個問題的解釋則是：

<sup>30</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 92。

<sup>31</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 94。



其一，藝術一旦讓自己進入到這個意識層次，就表示藝術已不再需要為其自身的哲學定義負責。這責任落到藝術哲學家身上。其二，藝術品不再需要看起來像任何東西，因為藝術的哲學定義必須能適用於藝術的所有類別——適用於萊茵哈特的純粹藝術，也適用於插畫藝術和裝飾藝術，象徵藝術與抽象藝術，古代藝術與現代藝術，東方藝術與西方藝術，原始藝術與非原始藝術，以及各式各樣有所差別的藝術。<sup>34</sup>

從以上兩點可以看出藝術終結後的兩個結果，第一是藝術的發展將無歷史可循，因為藝術的定義已轉交哲學，所以我們終於能為藝術下一個定義。第二則是當藝術不再需要看起來像任何東西的時候，藝術就成了多元主義。



---

<sup>34</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 69。

### 3.藝術終結之後

#### 3.1.藝術的定義

當〈布瑞洛盒〉這個藝術品的出現，對丹托來說，這不但象徵了藝術的終結，也象徵了「何謂藝術本質」的這個問題已經轉為適當的哲學形式，我們終於能為藝術下一個定義，但這個定義是個甚麼樣的定義呢？在丹托宣告藝術終結之前早已有許多中外哲學家、藝術家、藝評家等都對藝術做出了定義，也有反對幫藝術下定義的意見出現，那麼，究竟這些人給藝術下的定義與丹托給藝術所下的定義有何不同？在接下來的這一節，筆者會整理出在丹托宣稱「藝術終結」之前的藝術定義，之後再提出丹托所認為的藝術定義。

在討論藝術的定義之前，我們必須先來探討藝術的起源。蔣勳認為「藝」這個字，在漢字的起源中，是與農業息息相關的，林群英也認為如此，他說：

中文「藝」字，古代作「執」字。《說文解字》（漢代許慎撰）說：「執，種也」，此處「執」是種植的意思。<sup>35</sup>

而古代又稱「禮、樂、射、御、書、數」為六藝，禮代表了身體的動作，例如：體育或舞蹈，樂，指的是音樂，射，是指射箭，御，代表駕車，書，是書寫文字，數，則代表了算數，如此看來，「六藝」有很強的技術概念，所以就中文的「藝術」二字是有很強的「技能」及「技術」的意義包含在裡面。

而西方的「ART」這個字也有包含技術、手作的意義在裡面，林群英說：

藝術(ART)，依照希臘文及拉丁文的語源上說，都不外是「聯結」或「適合」的意思，也就是「使自然界事物適應人類生活用途的技能」。可見藝術只是種手段而非目的，它的目的就是製作，而此製作完全是基於作者鼓舞其創作

<sup>35</sup> 林群英：《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，台北：全華科技圖書股份有限公司，2000，p. 4。

的力量，運用經驗的累積，形成想像，付之形式的結果。<sup>36</sup>

而藝術當然不是只有「技術」層面，但這邊筆者會先以此角度去講解藝術的起源。在遠古的時代，人類生活在野外，與許多兇猛的野獸為伍，而通常這些野獸都有尖銳的利爪及獠牙，但人類卻沒有，人類的肢體力量也遠遠不及這些野獸，但人類卻漸漸地戰勝了這些兇猛的野獸，成為大地的主宰者，為何如此？這其實有很大一部分原因在於人們開始使用「石器」。

人類是在大地之上，幾乎是唯一雙腳站立的動物，而其他大部分的動物都必須四肢著地，也因此人類的前肢也就能空出來去做其他的事，人類也開始有了製作「器物」的能力，而人類手的這種製作功能也和藝術有密切的關係，因此蔣勳認為：

談藝術起源的書，常常會介紹舊石器人類使用過，現在保存在史前博物館的一塊「石斧」或「石鏃」。一般人或許會懷疑，這與「藝術」有甚麼關係？我們如果仔細觀察這塊「石斧」，就能發現上面有人手敲打出的痕跡。「石斧」不是自然中的產物，它是人類用手創造的形狀。如果說，藝術起源於「技藝」，起源於人類用手對某一種物質的技術作用，那麼，無疑的，這一塊可能追溯到一百萬年前的石斧的確是人類最早的藝術創造。<sup>37</sup>

以上是從技術的層面去談論藝術的起源，但藝術的起源眾說紛紜，也有許多種不同的說法，虞君質在《藝術概論》一書中提出了許多不同的觀點，他說：

自來思想家對於藝術起源的闡釋，意見紛紜，學說繁複，況加時代的演進與學術的昌明，對於這一問題的看法，一直是各具一得，迄無定論。我們倘要把過去種種觀念予以整理或澄清，入手之道無妨應用歸納法把種種一問分為二類，一類是以心理學為根據，從人類精神的衝動上解釋藝術的起源；另一類是以社會學為根據，從人類生活的真實內容上解釋藝術的起源，兩類有其

<sup>36</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 4。

<sup>37</sup> 蔣勳：《藝術概論》，台北：台灣東華書局股份有限公司，2000，p. 17~18。

互通之處，也有其相反之處。<sup>38</sup>

上文中，虞君質將藝術的起源作兩個大分類，第一個是藝術源自於人類精神上的衝動，第二個則是藝術源自社會學上，人類對於實現生活內容上的需求。前者藝術衝動說主要的特點就是，人類創造藝術的動機，不受現實生活中任何的功利觀念所牽制，而是為了一種完全無法自己的一種精神上的衝動，這也就是所謂的「為藝術而藝術」的創作態度。而這種藝術衝動又可再細分為遊戲衝動、模仿衝動、自我表現衝動，這會在下面分別介紹。

關於第一種遊戲衝動，德國哲學家康德和席勒兩人，都認為藝術是起源於遊戲，因為虞君質說：

康德曾在一個「片段錄」裏，主張藝術的美的創造，是從遊戲的本能出發，和實際生活毫無關係，而在消耗了生活上的剩餘精力後，可以得到一種快感。席勒則在他的「書簡」裏面也堅決主張藝術是生命力餘裕的表現，而遊戲衝動的旺盛，則是人類文化進步的一種標識。他說人類藉過剩的精力，造成一種較之現實世界更完美調和的自由世界，是為遊戲，藝術就是從這種遊戲衝動產生出來。<sup>39</sup>

從上述觀點來看，人類相較於其他動物之所以在精神境界上能高過牠們，正是因為人類有所謂的遊戲衝動。人類之外的動物幾乎都將精力使用於生存或繁衍後代上，唯獨人類有所謂「精力過剩」這回事，而這也就成為了遊戲衝動的根本力量，而藝術也就不外乎是這種遊戲衝動下的表現。當我們在創造一件藝術品或欣賞一件藝術品的時候，心地澄明且毫無牽掛，此時此刻的我們便絕不是為了某種目的而從事藝術活動，因此藝術活動的目的只限於藝術的本身，也就是只為了藝術而藝術。

---

<sup>38</sup> 虞君質：《藝術概論》，台北：大中國圖書公司，1997，p. 6。

<sup>39</sup> 《藝術概論》，p. 7。

以心理學為根據，進而從人類的精神衝動去解釋藝術起源的學說當中，就以遊戲衝動說最為重要，但此一學說到了近代，卻被近代美學家們反駁與抨擊，幾乎已無法繼續成立。虞君質在此以美國美學家山泰耶拿、法國美學家居友及英國美學家馬歇爾為例，指出他們都認為「遊戲非實際生活所不需要之『精力過剩』，相反地他乃在生活中不可缺少。無遊戲，則精力無由再創造。」<sup>40</sup>另外虞君質也引用了芬蘭美學家赫恩在《藝術的根源》裏的一段話，他說：

藝術是遊戲上的一種東西。遊戲的目的，再生活力的過剩消費完了之後，或其遊戲的本能終結了一時的進行時，即被達到。然藝術的機能，卻不是僅以其製作的動作為限。正當意味的藝術，不論怎樣表現及完成形式，如跳舞、演技等的效果，是同時被創出，同時被破壞的。然其效果，卻永遠殘存在那跳舞者的努力的旋律之中及那跳舞的觀眾的記憶之中。在所謂遊戲衝動這東西的本質，好像殘存著衝動所惹起的心的狀態及感情狀態之類，而可以記載的，卻幾乎沒有。所以把那做為藝術品的特色的美及旋律等的藝術性質，解釋為遊戲衝動的結果，是很不恰當的。<sup>41</sup>

上面引文的意思是說，遊戲的過程是稍縱即逝的，結束了就算完畢，但藝術的美卻是可以永遠長存於觀賞者的記憶當中，即便那藝術本身已不存在。所以他認為藝術是遊戲之上的東西。

第二種模仿的衝動，這種理論最早出現於古希臘，當時的哲學家柏拉圖與亞里斯多德都主張藝術的起源是源自於人類模仿的衝動。正如同筆者於上一章所說過的，柏拉圖認為我們所生活的現實世界只是由理型世界中投射出來的影子而已，而藝術家只是去模仿這些影子的模仿者。亞里斯多德也在《藝術模仿論》中提出一切的藝術不外乎都只是在模仿自然以及人生的種種現象而已。法國社會學家泰特也如此認為，林群英說：

---

<sup>40</sup> 《藝術概論》，p. 8。

<sup>41</sup> 《藝術概論》，p. 9。

法國社會學家泰特(Gabriel Tarde 1843~1904年)在《美學》(Aesthetica)一書中的「模仿律」把人類的模仿行為，歸納為三種法則：其一，是模仿若無障礙，是以幾何級數傳播的，但模仿別人的觀念和風格，並非完全照原來的樣式容受，必然是受了自己的創意和觀念所影響，而有若干變化。其二，是模仿每經一次傳播，必定略有變化，而成為一種發明，先模仿觀念，而後及於外形。其三，是習慣模仿是把從來的習慣依樣模仿，而樣式模仿則是增加新的創意的模仿，兩者有著相互反對的作用。<sup>42</sup>

上面引文的第一點是說：

模仿本身如果沒有障礙的時候，是以級數倍增的，例如一個變兩個，兩個變四個，但是當我們是在模仿他人的觀念或風格的時候，並非是毫無障礙的，因為一定會受到自己的創意或觀念影響，所以模仿出來的東西和被模仿者是有所變化的。第二點是基於第一點上說：

第一點說模仿經過每次的傳播都會有所變化，泰爾認為這種有變化的模仿即是一種發明，而模仿的程序是由內而外的，例如在模仿別人行為之前，通常都會先模仿其內部的觀念，然後再展現於外形之上。第三點則是：

在說明習慣模仿及樣式模仿是有著互相反對的作用的。因為習慣模仿是把從來的習慣依樣畫葫蘆，反觀樣式模仿則是增加創意的模仿，也就是第二點所說的發明的模仿。如果習慣模仿強則樣式模仿弱，反之，習慣模仿強，則樣式模仿弱。

第三種自我表現衝動，主張這種藝術起源說的人認為人類都擁有一種想展現自我情感的本能以及衝動，而藝術就是基於這種自我表現的衝動所產生的結果，林群英說：

美國心理學家包爾文(J. M. Baldwin)認為人類是社會動物，具有表現自己思想、感情的本能，又為了得到別人或社會的讚賞，便有藝術品。人的喜怒哀

---

<sup>42</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 25~26。

樂的感情，只在臉上表現是不能滿足的，又必須以聲音、語言、身體及其他可用的媒介表現出來，即為藝術的起源。<sup>43</sup>

由此可見，再自我表現衝動論下的藝術起源是源自於人類天生的自我表現衝動，例如當我們開心的時候會想要唱歌跳舞那樣。

上述三種藝術衝動起源說能讓我們對於「為藝術而藝術」的論點有較明確的認識。藝術衝動起源說是以心理學為依據去解釋藝術的起源，而接下來則會以社會學為根據去討論藝術的起源。虞君質也將這類起源說分為三類，分別是裝飾起源說、宗教起源說及勞動起源說。關於第一個裝飾起源說，他認為這是源自於席勒及格羅塞的學說。他說：

裝飾是人類基本的慾望，也是原始本能。在兒童生活及未開化人的生活當中，裝飾是生活上的一件大事。裝飾的順序是先有身體的裝飾再有居所的裝飾，最後才是居所的裝飾。這類裝飾最初即含有實用的成分在內，慢慢發達起來即成為各部門的造型美術。人類要求裝飾的動機，人類學家即社會學家認為是最原始的。<sup>44</sup>

這就是所謂的裝飾藝術起源說，裝飾行為乃是人類的天性，綜觀一些原始民族，不論是有沒有穿衣服的民族，在他們身上一定會有所謂的裝飾，很難去找到完全沒有裝飾的民族。例如在頭上戴花冠，或者用羽毛做裝飾，或者是刺青，或者在身上塗些色彩、圖騰等，這些美化自己的動作，不但能讓其他人羨慕或恐懼，也具有情感交流的這類社會作用。如果以裝飾藝術起源說來解釋藝術起源的話，可以很明白的看出藝術創造的動機，並不是單純的由審美觀念出發，而是與實用的目的伴隨其發展。

---

<sup>43</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 26。

<sup>44</sup> 《藝術概論》，p. 17。

第二種宗教藝術起源說，這是基於人類祖先驚異於自然之現象所發生的不可抗拒之力量，進而去祈求庇佑，於是產生出宗教的虔誠崇拜，並於索解不得之後，變假設了「神靈」的存在，於是就產生了原始的宗教。林群英認為：

哈利孫(Horriison)女士在《古代的藝術和祭典》(Ancient Art and Ritual)一書中，把這種欽敬崇拜的意識作為具體行動的表現，分為自然崇拜、動植物崇拜、圖騰崇拜、靈物崇拜、偶像及活人崇拜、鬼魂崇拜及祖先崇拜等。這些都屬於原始宗教的範圍，而每一類崇拜的具體表現又常是原始的跳舞、唱歌、繪畫、雕刻等藝術活動。自然崇拜是天、地、火、石、山、星星、月亮、太陽等大自然巨大力量的崇拜。人們祭天拜地、祈求平安、豐收，於是發生各種優美的頌禱歌詞與跳舞儀式。動植物的崇拜基於動植物神靈的力量，如神牛、神木等，便成為繪畫與雕刻的題材。圖騰崇拜是原始人類以迄於今的土著的一種制度，佛來茲(J. G. Frazer)認為圖騰是某一種類的自然物(多為植物)，被認為與人有密切的關係，而加以迷信的崇拜。靈物崇拜又名法物崇拜，其對象多係瑣碎無生物被原始人類視為可消災卻病的神靈，如石、貝齒、草等，靈則酬謝，不靈則毀棄之。偶像崇拜必須有經過雕刻或捏塑的如神像，並予以奉祀。而活人崇拜，就是將活人抬高到偶像地位，並對其虔誠崇拜之意，如日本天皇。鬼魂崇拜就是對死人靈魂的崇拜，如關公、媽祖等。祖先崇拜，是鬼魂崇拜中最發達的一種，作子孫的對先祖自然的敬意。宗教是藝術發展的最大動力，日本廚川白村教授在其《文藝的起源》一書中說：「一切藝術生於宗教的祭壇」。<sup>45</sup>

由此可見，宗教藝術起源論主要分為六個分類，分別是自然崇拜、動植物崇拜、圖騰崇拜、靈物崇拜、偶像及活人崇拜、鬼魂崇拜及祖先崇拜，而人類當時為了要將崇敬之心具體表現出來，而這些具體的表現又常常離不開原始的跳舞、歌唱、繪畫、雕刻等等的藝術活動，例如自然崇拜者會建立祭壇來表示對於天、地、水、火、山、星星、太陽、月亮等自然物的崇拜，而動植物崇拜者有的會因為狩獵殺死動物後以唱歌跳舞來表達感謝或追悼之意有的則會雕刻出神獸作為守護神而恭奉著，圖騰崇拜者則會製作圖騰柱來表達對事物的崇敬之意，靈物崇拜者則會製作手環、項鍊等以祈求庇佑，偶像及活人崇拜這則會製作或雕刻偶像以作為祈

<sup>45</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 27~28。

求或崇拜的對象，鬼魂崇拜以及祖先崇拜者則會舉行各種祭拜儀式來表達對鬼魂及祖先的崇敬之心，不論是哪一種宗教崇拜皆有其具體表現敬意的方式，而這些方式常常與藝術脫離不了關係，所以才會有宗教藝術起源論的出現。

第三種勞動藝術起源論則是認為人類為了求生存則必須勞動，而人類在群聚工作的時候，所共同發出生命的呼聲，以消除勞動時的疲勞，相沿而成音樂、詩歌，或者因狩獵攻佔而練習而成的戰舞等，皆為藝術之起源。虞君質將勞動說分為五個種類，分別是狩獵的藝術、畜牧的藝術、種植的藝術、工藝美術及武器的藝術，狩獵是人類最早的職業，為了要使感官以及身手的靈活矯健，藉由跳舞的訓練，以增強武器的效力，而在狩獵工具的製作方面也更加精益求精，所以就在此狩獵的勞動中發展出藝術的創作。當時古代的人們畜牧以牛、羊、馬、狗作為主要動物，所以在原始人的壁畫中也能常常看到這些動物的出現，而壁畫也展現出人類在勞動之餘獲得了精神上的深刻印象，這也是原是藝術寶貴的成果。原始的人們在種植的勞動當中，往往也會有藝術品的創造，例如在銅器時代的銅器上常看到與農產品有關的雕紋出現。而工藝的美則是常常表現在石器、銅器及陶器上，這是人類在不息的勞動下，所形成的藝術創作，由此也能看出藝術思想的多樣變化。而人類如果要生存下去就必須要狩獵及戰鬥，而狩獵及戰鬥常常會使用到武器，而武器上的雕刻或圖樣常常象徵著某些意義，這也屬於藝術的創作，這和前面幾種一樣也是為了生活目的而自然形成的重要因素。<sup>46</sup>

藝術的起源從心理學為依據來看的話大致分成遊戲衝動、模仿衝動及自我表現衝動，這些衝動是為藝術而藝術的表現，而從社會學為依據來探討藝術起源的話大致分為裝飾藝術起源、宗教藝術起源以及勞動藝術起源這三種論點，這三種起源是屬於為人生而藝術的表現。除了上述這幾種藝術起源論之外，林群英認為

---

<sup>46</sup> 《藝術概論》，p. 30~34。

還有一種叫做戀愛藝術起源論，他說：

是達爾文(Darwin 1809~1882)等進化論(Theory of Evolution)學派的人的主張，「人類具有引人快感的衝動」俗曰：「女為悅己者容」是也。這種衝動是依竊藝術產生的起源，如動物多以聲音、動作、色彩來引誘異性，人類亦會以裝飾、歌舞等引誘異性。佛洛依德認為人類有食、色、知、德、美五慾，尤其食、色二慾最為強烈，若無法滿足而苦悶，藝術就成為發洩的方式。以絕對的自由而表現的時候就是夢，若予以解放，並以絕對的自由，做純粹創造的唯一生活就是藝術。舞蹈、詩歌、文學多為戀愛的故事，故藝術起源於戀愛，在人性上及科學上都有根據的。<sup>47</sup>

戀愛藝術起源論筆者認為構成藝術創作的條件並不是戀愛本身，而是人生而有的慾望的不滿足，就如同佛教所說的「得不到之苦」，而人類各種慾望中最深刻的便是情慾的不滿足，因為筆者認為在所有慾望中最難實現的便是情慾，因為其他的慾望通常自我就能處理，是屬於個人的事，但情慾戀愛是兩個人的事，所以引文中提到舞蹈、詩歌、文學多為戀愛故事，筆者認為是因為戀愛是最為深刻的，所以才會被記錄下來。以上所提到的所有藝術起源論點，皆有其合理的地方，但筆者認為藝術的起源絕非是基於某一種單純的藝術，而上述的各種藝術起源論，到底哪一種才是正確的就見仁見智了。

接下來就要開始討論藝術的定義，通常一般的人對於藝術的認知都是和美結合在一起的，認為藝術必定是美的，但其實不然，從前面藝術起源的討論當中就能略知一二，例如宗教藝術起源論中，會出現所謂的神像，而神像創作的目的並非要突現出美感，而是要顯現出莊嚴神聖的氛圍，英國藝評家兼哲學家赫伯特·里德(Herbert Read)也如此認為，他說：

我們對藝術的誤解大半源自對「藝術」和「美感」這兩個用詞含意的混淆。

<sup>47</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 30~31。

這種誤用似乎成了一種通病。我們往往把具有美感的物體視為藝術，而把那些不具美感的物體劃分到藝術之外。這種把藝術和美感歸為同等想法，正是我們在藝術鑑賞上常遇到的最根本困難。甚至那些一般對審美感受很敏銳的人，也會受到上述假設的影響，而對那些不具美感的藝術品無意識地加以查禁。<sup>48</sup>

所以藝術並不全然擁有美感，那麼我們該如何去定義藝術？又或者我們必須去思考藝術是不是能夠被定義。如果我們要定義藝術就必須先劃分出藝術的範圍，然後在這個範圍內找到其共有的充要條件，斯蒂芬·戴維斯認為：

藝術的定義應指出所有藝術的共性，並且這些共性僅為藝術共有。因為這些共性藝術才成其為藝術。換言之，定義應當指明所有藝術都必須具有的要素。這樣一來，只要某具備了這些要素，某物就是藝術。<sup>49</sup>

我們普遍都認為，下定義的這項工作，其目的就是要描繪出被定義事物的本質，藉此來區分該事物和別的事物有甚麼不同。如果從歷史上來看藝術的定義，梁光耀認為：

從蘇格拉底開始，哲學家都相信給一個概念下定義就是找出概念所指之事物的本質，而所謂「本質」，在英美哲學中的意思就是一組可經驗的質素或條件，其中每一個都是必要的，而合在一起就是充分的。例如我們可以將「王老五」界定為「過了某個年紀的未婚男性」，根據這個定義，「過了某個年紀」、「未婚」和「男性」三者分別就是「王老五」的必要條件，他們結合起來就成為「王老五」的充分條件。大部分美學理論的主要工作就是要給藝術下定義，尋求藝術的本質。知道了藝術的本質，就可辨別出藝術跟其他東西有甚麼不同。<sup>50</sup>

而藝術的定義究竟是甚麼？這個問題在歷史上常常被人拿出來討論，而所得出來的答案也不盡相同。虞君質在其所著《藝術概論》中將藝術分為三種定義，分別

<sup>48</sup> 赫伯特·里德著，梁錦鑒譯：《藝術的意義》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2011，p. 31。

<sup>49</sup> 斯蒂芬·戴維斯，王燕飛譯：《藝術哲學》，上海：上海人民美術出版社，2008，p. 32。

<sup>50</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 110。

是廣義的藝術定義、狹義的藝術定義以及最狹義的藝術定義。就其廣義的藝術而言，他認為必須先聲明三件事，一、藝術不是理智的認識，而是藝術家的活動或創作，故與科學有別。二、在活動或創作中，藝術又必須時刻參以自己的意匠，故以自然物有別。三、這種參以己意的活動或創作，又是精益求精的，所以與尋常的活動或創作有別。<sup>51</sup>由此可見虞君質認為廣義的藝術必須是人工的，而且要包含某些意義在裡面，也就是說，舉凡所有人類參以自身意匠的活動以及創作，並且又含有精益求精之企圖者，無一不可以藝術而稱之。再來狹義的藝術定義是，1 這不僅是含有精益求精的企圖的活動與創作，又必須是具有一定的審美的價值的活動或其活動產物，使得稱之為藝術。<sup>52</sup>所以狹義的藝術定是除了上述廣義的藝術定義之外，必須將美包含在裡面才可以成立。最後最狹義的藝術定義，是專指美術中的純粹造型美術，而與工藝美無關。從這種最狹義的角度去解釋藝術，則所謂藝術通常專指建築、雕刻、繪畫三種，不但與工藝美術無關，及文學、音樂、舞蹈、戲劇等等，再廣義的藝術內雖然各有其地位，但在最狹義的藝術範圍之內，在習慣上是不把它們包羅進去的。<sup>53</sup>從這三點來看虞君質的藝術定義，可以很明顯的看出他認為藝術所要達到或完成的理想就是美。而林群英也在其所著《藝術概論 I—藝術的本質與類別》中提到了他對藝術定義的看法，他說：

總之，藝術的定義就是「藝術是美的感情的具體表現。且必須是假象的、非功利的，帶客觀性及個性的，且含獨創性又能表現國民性及時代精神」。<sup>54</sup>

從這段引文可看出林群英對藝術的看法和虞君質相同，都認為藝術必須要讓觀賞者擁有美的感受，但他後面所說藝術必須是假象、非功利、帶客觀性及個性，且含獨創性又能表現國民性及時代精神。筆者認為這種說法是有問題的，因為他說

---

<sup>51</sup> 《藝術概論》，p. 36。

<sup>52</sup> 《藝術概論》，p. 36。

<sup>53</sup> 《藝術概論》，p. 36~37。

<sup>54</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 5。

藝術必須要帶客觀性，但卻又在後面以藝術必須要能表現國民性及時代精神來限制住它，舉個例子來說，今天一個畫家創作出一幅人物肖像素描，我認為這只是運用單純的繪畫技巧去做模仿的工作，其中並不包含國民性及時代精神，但這個作品如果拿出來讓大家欣賞，筆者認為多數的人還是會認為這幅作品是藝術。就如同前面所說，藝術的定義自古以來就被拿來多次討論，也有各種不同的答案，但梁光耀卻認為這些都是錯的，他認為我們給藝術下了一個定義，之後一定會找到這個定義的反例去推翻它，他說：

藝術的本質是甚麼？這個問題歷來就有很多不同的答案。可是，這些答案都是錯的，因為我們總可找到反例。例如對再現論來說，純音樂和抽象畫就是反例，因為它們沒有再現的性質。由於並不是所有藝術都有再現這種性質，所以再現性質並不符合貝爾所講的共有性質。又例如對表現論來說，杜象的〈噴泉〉這類概念藝術就是反例，因為它不表現任何情感；即使是音樂，有些也沒有明顯的表情性質。其他的美學理論如貝爾的「形式論」和畢士利的「審美經驗論」等都有反例存在。由於這些理論都講不出藝術的共有性質和獨有性質，因此在界定藝術方面都是不成功的。<sup>55</sup>

由此可見，梁光耀其實是反對給藝術下一個定義的，問題又回到前面所提的「藝術」究竟是否能被定義，一派的人為藝術是可定義的，如前面所提到的虞君質及林群英等人，另一派則認為藝術是不可被定義的。支持給藝術下一個定義的人通常是本質論者，因為要為一事物下定義，一定要去探討其所擁有的本質，而反對給藝術下定義者，則主張反本質論。斯蒂芬在其所著《藝術哲學》中認為，藝術有兩種不可定義的可能性，而這兩種可能性都是由美國哲學家莫里斯·韋茨 (Morris Weitz) 所提出來的。<sup>56</sup>第一種可能性是他認為某件東西要成為藝術是不需要任何條件的，更具體地來說，多數人認為人造的性質是藝術必要條件的最佳選擇。但是這種說法又會遇到一個問題，因為並不是所有的藝術品都是人造的，就以漂流木來說就是一個例子，漂流木只是我們將海水或河流中的木頭打撈起來並

<sup>55</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 111。

<sup>56</sup> 《藝術哲學》，p. 35~36。

加以展示，這塊木頭便成了藝術品，完全沒經過任何的人為改變，也就是說，漂流木藝術並不具備人造的性質，而關於這點，支持的人則會認為，當我們將其挑選為藝術品之時，其中就具備了人為性，或者，人們又能找到其它漂流木能滿足的藝術必要條件。不論如何，如果一件物品要成為藝術品並不需要必要條件，那麼就無法滿足前面「如果我們要定義藝術就必須先劃分出藝術的範圍，然後在這個範圍內找到其共有的充要條件。」的說法，也就是說，那種藝術是不可能存在的。因為藝術的必要條件是散亂的，最根本的原因就在於，某件東西成為藝術品的途徑或許不只有一種，漂流木藝術就是一個例子。第二種藝術不可被定義的可能性韋茨認為是藝術的創造性、叛逆性以及狂放不羈的本質妨礙我們給它下定義。很多藝術被創作出來就是為了推翻之前的藝術定義，例如前面提到過的，杜象 (Marcel Duchamp) 的〈噴泉〉正好推翻了表現論的藝術定義，所以，只要有一個人提出了藝術的定義，就必定會有人想要去推翻它。斯蒂芬認為：

這一新觀點比第一種更有說服力。它指出，藝術具有特定本質，並認為這種說法本身類似定義。如果藝術必須是獨創的、叛逆的，那麼這些特徵似乎就是可能的藝術定義所包含的必要條件。沒有理由認為定義必須強調藝術具有某種內容或風格，必須強調藝術是一成不變的，必須強調創造出新的藝術門類是不可能的。如果藝術常常是(或顯然是)以自身為參考對象的，並且是不受一切束縛的，那麼這些特徵就可以被列在定義中。並且，就算在未來，當人們以當時的藝術中最重要的因素標準來衡量這個定義時，依然不容易推翻它。<sup>57</sup>

這段引文說明了，反對給藝術下定義者認為，雖然藝術是可定義的，但是定義藝術並不會有任何用處，也不會有任何啟迪的作用。在這個觀點下，筆者認為藝術是種文化的創造，而既然藝術是種文化創造，那麼就不可能存在一個令人滿意的定義，如果存在一個可能的定義，也一定無法提供任何訊息，這個定義必定是多餘的，因為如果藝術是文化創造，那麼在這個時代要成為藝術的條件是如此，但

---

<sup>57</sup> 《藝術哲學》，p. 36。

在下一個時代要成為藝術的條件可能又有所不同，所以就算給藝術下了一個定義，那也是沒有任何意義的。所以筆者認為藝術並沒有一個放諸四海皆準的定義，如果要談論藝術的定義，不應該去討論藝術應該具備甚麼條件，而是要去討論只要有甚麼樣的條件就能成為藝術。所以蔣勳在《藝術概論》中不會去探討藝術的定義，而是去探討藝術的特質，蔣勳認為：

顯然的，在漫長的人類文明發展過程中，藝術的特質一直有明顯的調整。<sup>58</sup>

上述討論了許多種關於藝術的定義，以及反對給藝術下定義的論點，但那都是在丹托主張藝術終結之前所討論的問題，丹托認為藝術終結之後才有辦法給藝術下一個真正的定義，因為如果藝術沒有終結而給藝術下一個定義，就會像前一段所說的不會有任何意義。因為在藝術終結之前，要成為藝術的條件是不斷在改變的，而如今在丹托的論點下，藝術史多年來的演化及改變畫下了休止符，也因此他認為終於能給藝術下一個真正的定義。

丹托自稱是個藝術哲學的本質主義者，但在當代好辯的氛圍裡，「本質主義者」這個詞，早已背負強烈的貶意，尤其在女性論述的範疇內，光是肯定女性某些永恆共通的女性特質存在，就有可能被認為是在默許種壓迫的進行。但也有人認為丹托是反本質主義者，例如評論家大衛·卡希爾(David Carrier)認為：藝術具有本質的說法就是丹托批判的對象。<sup>59</sup>丹托可如此推論：「假如〈噴泉〉和〈布瑞洛盒〉是藝術品的話，那麼藝術的構成再也沒有一定要素」，但丹托認為這是他們誤解了「本質」，因為假如上述兩件作品算是藝術品的話，並不表示企圖去定義藝術的舉動是錯誤的，而是企圖去規範藝術本質的定義並沒有正確的掌握問題，因為「本質」可以由兩個層面來看，他說：

---

<sup>58</sup> 《藝術概論》，p. 21。

<sup>59</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 269。

「本質」可由兩個層面來看：一為某詞指稱之事務的類別(class)，二為該詞內涵的屬性特質：如果以解釋詞意的傳統方式來講，及外延意義的(extensionally)及內涵意義的(intensionally)。<sup>60</sup>

如果以「哲學家」一詞來看，其外延的意義就是「蘇格拉底」、「柏拉圖」、「康德」等，而其內涵的意義就是「愛智之人」、「明智者」等。丹托認為藝術品一詞的外延意義具有超高異質性，尤其在當代，因此常常會有人以此為基礎，認為藝術品這個類別不具有一組定義清楚的屬性，而如今，由於杜象(Marcel Duchamp)及沃荷(Andy Warhol)的出現，讓藝術品一詞變的更加異質，因為將他們的作品歸入藝術品，就會有一個問題產生，就是光靠肉眼觀察將無法得知何者為藝術品何者不是，如此一來，便無法以歸納法來導出「藝術品」一詞確切的定義，因此丹托認為如果要給藝術下一個定義必須要從藝術品本質的內涵意義著手，他說：

我在《平凡的變形》一書中舉出許多假想的例子，並提供一套方法論，可供判斷無法辨識之對應事物，旨在確立一定義，如此一來方可勾勒出藝術的本質輪廓，不過這些討論其實都不脫形式與內容的範圍，此二者於是成為藝術作品的必要條件。一件藝術品必須(1)關於某個主題(2)體現其意義。<sup>61</sup>

其實丹托所提出的這兩個必要條件並不算是給藝術下了一個定義，他始終沒有給藝術下一個完整的定義，而他所提出的這兩個必要條件，他認為是給其他想幫藝術下一個定義的人提供一個思考的方向，或許這也是他在強調，藝術終結之後，「定義藝術」的這個問題就應該交棒給哲學，因為丹托本身也不知如何以為續，但總體來說丹托認為藝術是可被定義的，並且認為，藝術是一種本質主義的概念。

---

<sup>60</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 269。

<sup>61</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 271。

### 3.2.多元主義

在上一節，從藝術的起源開始，談到了一般幾種對於藝術定義的觀點，以及反對定義藝術的論點，進而闡述丹托對於「藝術定義」這個問題的想法，他認為藝術是種本質主義的概念，而「藝術定義」這個問題，已經從藝術家手中隨著藝術的終結，進而轉交到哲學家手中，而藝術有兩個必要條件，一是「關於某個主題」，二是「體現其意義」。以上便為丹托所認為，在藝術終結之後的兩個結果的其中之一，也就是我們終於能給藝術下一個定義，而在接下來這一節中則是會談到另一個結果，也就是藝術會走向多元主義。

丹托認為，在藝術終結之後，藝術便會走向多元主義，但自藝術起源以來，藝術一直是多元並存的，繪畫是藝術，雕刻是藝術，音樂、建築、詩歌等也都是藝術，那麼，丹托所說的藝術多元主義是甚麼意思，本節會先舉出藝術的種類，之後進而介紹丹托的多元主義。

藝術的類別跟藝術的定義一樣，自古以來又有許多不同的說法，藝術的類別會隨著時代的不同而有所改變，蔣勳說：

藝術究竟應該包含哪些類別，一直是不容易釐清的。主要是因為藝術的內容，往往隨著時代的變遷有所改變，藝術的分類，也隨著不同的歷史階段有所不同。<sup>62</sup>

上述的轉變就例如筆者在前一章所提到的，在戰國時代的「六藝」，也就是禮、樂、射、御、書、數，其中的射箭以及駕車，以當今的角度來看，我們並不會認為這兩樣為藝術的項目，而蔣勳在《藝術概論》中提出了藝術的分類，共分為五

---

<sup>62</sup> 《藝術概論》，p. 29。

大類，分別是文字的藝術、視覺藝術、聽覺藝術、表演藝術以及電影藝術，其中視覺藝術又細分為書法、繪畫、雕塑及建築；表演藝術也細分為舞蹈及戲劇。<sup>63</sup>文字的藝術，也就是所謂的「文學」，雖然這類藝術是依靠我們的視覺去閱讀文字，但蔣勳認為它和其他視覺藝術不同，因為在閱讀文學作品的時候，我們的視覺功能充其量只能算是工具，而非目的，因此，蔣勳並沒有將文學納入視覺藝術的分類底下，他說：

文字是一種視覺的閱讀。但是，當我們閱讀文字時，視覺一般說來只扮演橋樑的功能。也就是說，我們閱讀到詩經：「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏。」我們的視覺在閱讀中並不停留在文字本身的欣賞，而是很快把視覺上的閱讀轉換為思維或情感。<sup>64</sup>

再來談到書法的部分，書法也是文字，但它卻被蔣勳歸類在視覺藝術當中，而非文字的藝術，也就是「文學」一類，因為他認為在古代的歐洲、阿拉伯，也都有將文字美化後用做裝飾的藝術形式，這和我們現在所說的「美術字」類似。而在中國，由於我們的文字是象形文字，所以衍生出了書法這項藝術，書法主要是要去欣賞寫字的技法，而非文字所代表的意義，蔣勳認為：

很多西方人也喜歡中國書法，但是，他們不一定懂漢字的意思。因此，我們就發現，中國的書法，可以純粹欣賞線條的均衡，佈局，速度，或空間，甚至墨的濃淡乾濕。<sup>65</sup>

蕭羽珍在其論文〈中國書畫關係之藝術哲學研究〉中也有提出類似的觀點，他說：

書法藝術雖然不像繪畫藝術能具體的描繪是是是形體美，但透過文字點畫的書寫和字形的結構，卻能間接反映出事物的形體美。中國文字起源於象形文

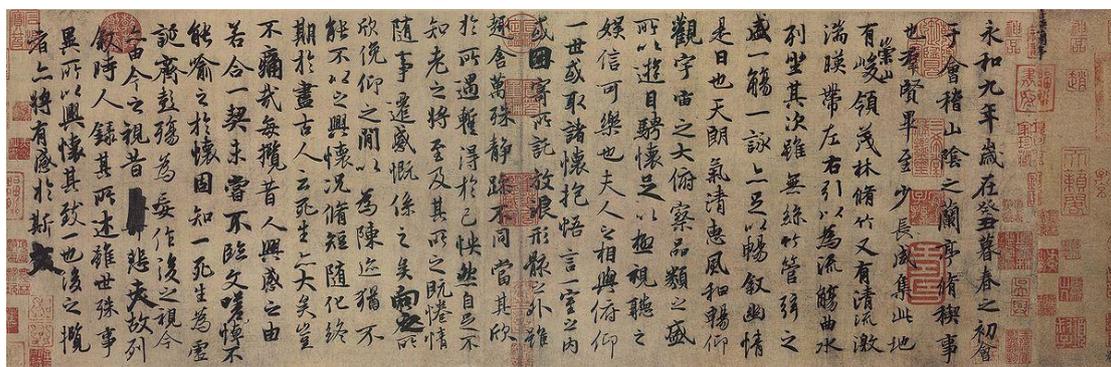
<sup>63</sup> 《藝術概論》，p. 29~70。

<sup>64</sup> 《藝術概論》，p. 30。

<sup>65</sup> 《藝術概論》，p. 32。

字，它有點、橫、直、曲、撇、捺、挑、鉤等不同的筆畫。這些筆畫成為現實生活中各種形體構成不可或缺的基本要素。加上書法工具能使點和線有粗細、肥瘦、方圓、剛柔、濃淡、乾濕等多樣的變化，這也使得文字的書寫，每一點畫都能構成與現實生活中相似的形體。所以當我們在面對這些形體的時候，會不自覺的產生形體美的聯想，這是一種間接反映。<sup>66</sup>

然而，文字的意義就不重要了嗎？其實不然，就以王羲之的〈蘭亭集序〉來說，就是一個在書法與文學上皆受到重視的作品。



圖四：王羲之〈蘭亭集序〉<sup>67</sup>

建築是否該算建築一類，其實也是存在著很大的爭議，因為建築通常是屬於實用一類的，是供人類居住的，但在藝術的歷史上，有許多古代的建築，在建築的技術上不但令人讚嘆，而且在精神上也能給我們神聖、莊嚴的感覺，林群英認為：

建築通過象徵、隱喻、關聯等手法，用形態、體重、色彩、質地等來寓情寄意。正面表現了時代的精神(如莊嚴、明快、高尚、優雅)，反映社會生活及物質文化的面貌，產生藝術的感染力，給人以美感的精神功能。<sup>68</sup>

<sup>66</sup> 蕭羽珍：〈中國書畫關係中之藝術哲學之研究〉，嘉義：南華大學哲學與生命教育學系碩士論文，2013，p. 44。

<sup>67</sup> 2014年5月15日取自

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f1/LantingXu.jpg/1200px-LantingXu.jpg>

<sup>68</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 50~51。

李美容在《視覺藝術概論》中也提到建築在藝術上的價值，他說：

若就藝術探討的領域而論，建築與雕塑都在探討三度空間的問題，而他們也都利用空間、量感、質感、線條、色彩等元素來使作品達到美學價值。<sup>69</sup>

所以就上述條件來看，蔣勳將建築歸類為藝術一類是合理的，如果從傳統的藝術定義來看，建築的確是可以歸為藝術一類。

聽覺藝術，以就是一般所謂的「音樂」，這個藝術的類別和其他藝術的類別有很大的不同，因為其他的藝術類別大部分的藝術形式都和視覺有密切的關係，但音樂主要是仰賴我們的聽覺，音樂是一種時間的藝術，也是一種抽象的藝術，林群英說：

音樂是時間的藝術，也是抽象的藝術。它是無形的不佔有空間，靠流動的旋律，扣人心弦，德國哲學家叔本華認為音樂是最高級的藝術。音樂最能表現心靈，也最能感動心靈，其他藝術常要藉理智來感動人，經瞭解才能欣賞。音樂則能直接引起心靈的共鳴，它是宇宙間共同的和諧。<sup>70</sup>

音樂是以聲音為媒介，是利用聲音的節奏、合聲、曲調等要素所組成，而聲音又有大小、長短、高低之分，音樂就是藉由這些性直以訴之於人的情感。

電影的藝術，蔣勳將電影獨立成為一類，是因為電影的歷史不像其他藝術那般歷史悠久，電影的歷史大約只有一百年左右，但蔣勳認為電影所達到的成就已經超越了其他藝術領域的前輩，他說：

我們把電影藝術單獨分類，是因為這個彈生於一八九五年的新藝術形式，在

---

<sup>69</sup> 李美容：《視覺藝術概論》，台北：雄獅圖書股份有限公司，1999，p. 193。

<sup>70</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 58。

短短的一百年中已經遠遠超過了它在藝術領域的前輩，對今日大眾的生活發生了巨大的影響。而作為最新出現的一種藝術形式，它也幾乎統合了歷史上所有舊的藝術傳統，做了最集大成的一次表現。<sup>71</sup>

由此可見，電影藝術雖然是新的藝術形式，但它也包含了許多舊有的藝術形式，例如文學、表演、音樂等等，而導演就像是個畫家、文學家、作曲家，他將各式各樣的元素結合在一起，以表達出一種信仰，或是一種獨特的思想。

以上是蔣勳所認為一般傳統的藝術類別，而筆者也只挑出幾種較為特殊之類別作解釋，而林群英也幫藝術做了分類，他的分類方式與蔣勳稍有不同，他將藝術分為三大類，分別是空間藝術、時間藝術以及綜合藝術，空間藝術又分成繪畫、雕刻及建築；時間藝術分別是音樂及文學；最後綜合藝術則是分成舞蹈、戲劇以及電影。蔣勳與林群英在分類上其實是大同小異，不外乎就是繪畫、雕刻、建築、文學、書法、音樂、舞蹈、戲劇和電影，但他們最大的不同在於林群英並沒有將書法給劃分出來，他似乎不知道該把書法一類歸入繪畫還是文學一類，因為他在繪畫分類中提到中國畫是書畫同源，而且畫法是重於筆墨的<sup>72</sup>。但在文學的分類中卻出現了许多書法作品。且林群英認為中國繪畫重於書法的觀點也和蔣勳不同，蔣勳認為中國書法重於繪畫，他說：

在中國的造型美術領域，書法的地位往往高於繪畫，是中國美術最重要的一環。<sup>73</sup>

這兩種觀點筆者比較支持蔣勳的說法，因為林群英在書法的這部分並沒有更多著墨，而且只因一句中國書畫同源就斷言中國繪畫重於書法，但蔣勳卻由中國文字

---

<sup>71</sup> 《藝術概論》，p. 65。

<sup>72</sup> 《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，p. 38。

<sup>73</sup> 《藝術概論》，p. 32。

為象形文字去切入書法這類藝術的獨特性，然後才評斷中國書法重於繪畫。所以筆者認為蔣勳的觀點較為合理。

以上談完傳統的多元主義之後，接下來將會探討丹托所謂的多元主義。丹托認為在藝術終結之後，藝術便會走向多元主義，因為藝術已經從哲學的壓制中解放出來，當藝術獲得了完全的解放後，藝術將不會再有特定的發展方向，所以甚麼都可以是藝術，藝術家也不再需要負上追尋藝術本質的責任，想做甚麼就做甚麼，這就是丹托所為的多元主義。丹托說：

但這終將意味著，自此以後，藝術史的發展將再無歷史軌跡可循。過去這一個世紀以來，藝術已朝著哲學自覺的方向發展，而大家也都心照不宣地認為，這指的是藝術家必須創造能體現藝術的哲學本質的藝術。如今我們知道這是一種誤解，並比較清楚的認知到，藝術史再沒有任何既定的發展方向。它可以是藝術家及其贊助人所想要的任何樣子。<sup>74</sup>

丹托將當代藝術稱之為後歷史藝術，因為他認為「當代」這個詞似乎只是一種時間術語，並不適合作為一種風格的指稱，而且丹托認為在這個藝術無所不包的時代中，很難出現一種大一統的敘述系統來主導藝術的發展，這也就是丹托將「當代藝術」稱作「後歷史藝術」的原因。在這個時期的作品並沒有甚麼特定的風格，不同風格並存才是這個時期的色。丹托說：

解脫了歷史負擔的藝術家們，可以自由自在依自己喜好的方式、為自己想要的目的來創作藝術，甚至漫無目的地創作也無所謂。這就是當代藝術的標記，和現代主義截然不同，其中不存在所謂「當代風格」的東西。<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 70。

<sup>75</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 43。

在多元主義的後歷史藝術時期，最大的特徵就是風格的多元並存，而丹托也為此提出了一個叫做「風格矩陣」的理論來說明。所謂的風格矩陣是用哲學的方式去思考，例如我們將十五世紀風格特質簡稱為 Q，而這個特質必須是直觀的，換句話說，這個特質必須是我們第一眼看到就能意識到的特質。例如我們可以清楚的分辨出，巴洛克繪畫一定不會是 Q，也就是非 Q( $\sim Q$ )，然後丹托又假設沃夫林所創的「繪畫性」為 P，那麼我們利用這類風格與其反義字，粗略地描述每一幅作品，大致上我們能得到四種組合，也就是 P 與 Q、P 與 $\sim Q$ 、 $\sim P$  與 Q、 $\sim P$  與 $\sim Q$ 。舉例來說明，塞尚的畫但具有十五世紀的畫風也具有繪畫性，所以是 P 與 Q；莫內的畫具有繪畫性但並非典型的十五世紀畫風，所以是 P 與 $\sim Q$ ；法蘭契斯卡的畫雖然不具繪畫性，但卻是典型十五世紀的畫風，所以使 $\sim P$  與 Q；瑞曼於八〇年代晚期所畫的白方塊，既不屬於十五世紀畫風，也無繪畫性，所以是 $\sim P$  與 $\sim Q$ 。話雖如此，但丹托認為關於畫家畫風界定的部分其實是見仁見智的，風格的述詞多少都有顧此失彼的疑慮，但丹托還是認為暫時可這麼設定。<sup>76</sup>因為他認為風格矩陣最重要的是它接下來的延伸，丹托說：

重點是每當加進新的風格述詞時，矩陣也將跟著變大：如果所使用的術詞有 n 個，則舉陣列數為  $2^n$ 。換句話說，三個述詞的矩陣共八列；四個術詞的矩陣共十六列，以此類推。矩陣可能略顯龐拙，不過不管矩陣是大是小，每一幅作品都可以找到對應的座標，而且述詞用的越多，每幅作品的風格描述也就越精準。<sup>77</sup>

以上就是丹托所說的風格矩陣，丹托認為藝術終結之後，藝術不會再有一個特定的發展方向，而是會走向多元主義，此時的藝術不會再有一種特定的風格，而會是各種藝術的排列組合，就如同風格矩陣所說的那樣，藝術終結之後的藝術都能在矩陣中找到自己的位置，而且風格矩陣能隨著新的風格被發現而變得越來越

---

<sup>76</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 226~227。

<sup>77</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 227~228。

大。

當藝術走向多元主義之後，會不會有一個問題，那就是，既然任何事物都能成為藝術，那麼，如此一來是否會降的藝術的價值，這是梁光耀所提出來的，他說：

但也許有人會認為多元主義其實是一個混亂的狀況，他們也認為任何事物都可以成為藝術的話，豈不是會降低藝術的價值。<sup>78</sup>

而他的解釋是不會有這種事情發生，其理由是：

任何事物都可以成為藝術並不表示任何事物都是藝術，而這個「可以」是指藝術概念內部的容許，並不表示沒有任何外在的限制。<sup>79</sup>

也就是說，在外在還是有些限制，例如說我們無法做出違反自然律的作品，除此之外還有道德以及法律上的限制，就如同筆者在一開始提到的，讓流浪狗挨餓的行為能被算是一種藝術嗎？

在價值方面丹托也提出了他的說法，藝術終結之後，雖然藝術是由不同風格排列組合而成，不過在各個風格之間是沒有好壞之分的，他說：

在 1963 年的一次訪談中，沃荷以下面這段話傳達了這項偉大預言的精神：「你怎麼能說某種形式優於其他呢？你應該要有下禮拜就能成為抽象表現主義者，或普普藝術者，或寫實主義者的能力，而且在這麼做的同時，不覺得自己放棄了任何東西。」這段話實在講的很好。這是對為宣言所驅動的藝術的回應，該派信徒對其他流派的基本批評，就是將它歸類為不正確的「風格」。沃荷的這段話指明這種批評不再合理：所有風格都一樣好，沒有某一種「優於」另一種。無庸贅言，這使得藝術批評的選擇大增。但這並不表示

---

<sup>78</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 148。

<sup>79</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 148。

藝術作品沒有高下優劣之分，而是好與壞的判準，與他們是否屬於某個正確的風格或是否符應於某個正確的宣言無關。<sup>80</sup>

藝術沒有所謂的好壞之分，但卻有好與壞的判準，那麼我們有該如何去判斷？梁光耀認為可以將丹托認為的多元主義所蘊含的評價觀點可歸類為兩點：1.不同風格的藝術沒有優劣之分；2.在同類風格或相同文化的藝術中，有一套評價標準可以客觀地評價他們的好壞。<sup>81</sup>關於第一點就我的理解是，丹托說不同的風格並沒有所謂的優劣之分，因此眾多風格才能相容並存，也就是說，沒有任何一種風格能夠宣稱自己代表藝術的本質，沒有任何一種風格能夠代表藝術發展的方向。而關於第二點我認為，每種風格或文化都有一套評價的標準來判定該類藝術的好壞，例如我們不能用西方繪畫的明暗法、定點透視法去判斷中國的繪畫，因為中國的繪畫根本用不到這些方法。但梁光耀卻提出了另一套不同的看法，他說：

每種風格或文化的藝術都有一套評價的標準並不是事實，因為今天的人評價文藝復興時代的作品跟那個時代的人已經不同。即使是同時代，也可以有不同的標準。例如南齊時代謝赫在《古畫品錄》中提出了繪畫六法，將人物畫分為五品，但姚最在《續畫品》中就對謝赫提出嚴厲的批評。即使是同類文化的藝術，評價標準亦會轉變。例如李嗣就將謝赫的六法大幅修改，評價的結果跟謝赫的有所不同。從謝赫的評價標準看，陸探微的畫屬一品，顧愷之的畫紙是二品。但從李嗣的評價標準看，顧愷之的畫卻比陸探微的畫優勝。由此可見，「每種風格或文化的一術都有一套評價的標準，並且可以用這套標準客觀地評價它們的好壞」並不一定成立。<sup>82</sup>

關於上述的論點我個人是認同的，因為如果丹托所謂每種風格或文化皆有一套正確的評判標準，那麼上述引文的例子就正好反駁了丹托的說法，因為不同風格或文化是存在許多不同標準的，因為丹托也沒有舉出任何的理​​由來支持他的論點，

---

<sup>80</sup> 《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，p. 71。

<sup>81</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 152。

<sup>82</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 152~153。

所以對於他的觀點，我們能有很多的解釋空間，就我個人認為，丹托應該是想表達在多元主義的藝術世界裡，我們不應該用同一種標準去評論所有不同風格的藝術。打比方來說中國象棋與西洋棋皆為棋藝遊戲，但我們不能用中國象棋的規則去玩西洋棋。梁光耀也引了丹托的一段引文說：

我們不應該用一個文化的標準去判斷一件屬於另一個文化的作品。這仍然沒有取消質素這個概念，因為在一個特定文化當中，不是所有作品都有相同的質素。<sup>83</sup>

然而每一種風格或文化的藝術是否能個別找到一套完全正確且無法改變的評判的標準呢？我認為這是無法辦到的，因為每個人在欣賞藝術這方面是主觀的，而且我認為藝術是一種流行，今天某種藝術是最被大眾所接受的，但或許到了隔天，它的地位就會被取代，所以我認為每種個別風格或文化的藝術能夠存在不同的評斷標準，就以杜象(Marcel Duchamp)的〈噴泉〉為例，如果以審美性質去評斷這個作品的藝術價值並不會太高，但是如果是以創新或是認知價值的標準來看的話，就能發現這個作品的價值所在。

### 3.3.藝術與審美

以往要談論藝術的時候，「美」通常都是不可或缺的重要因素，一直到了當代，開始有了反美的聲音出現，丹托認為否定美之於藝術是必要的，當代藝術讓它成為可能，因為好的藝術未必是美的，但是丹托也說，美之於人類生活依然是不可或缺的，我們也沒必要將它完全從藝術中排除。在接下來這節會討論美、審美以及反美。

---

<sup>83</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 151。

美是甚麼？李澤厚在《美學四講》中把「美」分為三種。第一種，他認為美是感官愉快的強烈形式。例如當我們遇到好事的時候我們會說：「我覺得現在的感覺很美好。」當我們飢餓的時候吃點東西，我們也會感覺很美好。「美」這個字在這是感覺愉快的強烈形式表達，也就是用強烈形式所表現出來的感官愉悅。第二種則是倫理判斷的弱形式。舉例來說，我們經常對某個人、某件事、某種行為讚賞時，也經常會使用到「美」這個字。這裡的「美」是將原本屬於倫理學範圍的高尚行為的仰慕、敬重、追求、學習，作為一種觀賞、讚嘆的對象時，此時我們就會以「美」這個字來傳達情感態度和贊同的立場。所以，這邊所說的「美」實際上是一種倫理判斷的弱形式，也就是說「美」將嚴肅的倫理判斷採取欣賞玩賞的形式表現出來。接下來第三種則是專指審美的對象，這種用法是最普遍的，這種「美」大多用來指稱能使我們產生審美愉快的事物或對象。例如我們到阿里山上賞花，我們會覺得美。或者我們去欣賞各類藝術的時候，像是看電影、看畫展、聽音樂等等，也常會使用到「美」這個字。<sup>84</sup>由上述觀點來看，「美」和人其實是密不可分的，因為任何事物都必須經過人為的判斷之後，才能得到「美」這個結果，換言之，其實對於美的判定是主觀的。打個比方來說，當平地人初到阿里山時，會覺得綿延的山岳、層層梯田般的茶園或是陣陣的山嵐是為絕景，但當地的住民往往覺得這些景色也不過如此。

「美」通常和人的感官脫離不了關係，就經驗來說我們會說「美」的事物，通常都能令我們的感官獲得愉悅，就如同上一段所提到的三種美，其中的第一種和第三種美就是人類感官獲得愉悅的狀態，所以美常常都是停留在一種感覺的狀態，蔣勳說：

不論是聽音樂、看繪畫，都是在動用我們的感官。看到一張畫覺得很美，是因為視覺上喜歡這張畫裡的色彩、線條，或者造型。由此可以大概了解到「美」，

---

<sup>84</sup> 李澤厚：《美學四講》，台北：三民，1996年，p. 40~41。

是我們感覺裡被人類判斷認為是舒服的、美好的，這樣的感覺我們把它保留了下來。<sup>85</sup>

在感官這方面，朱光潛將人的感官分為「高等感官」以及「低等感官」<sup>86</sup>。他認為高等感官是我們的聽覺和視覺，而低等感官則是嗅覺、觸覺、味覺等，只有高等感官能夠嘗到美感，而低等感官只能嘗到快感；美感是具有普遍性的，而快感是不具有普遍性的，而美感與快感該如何分辨，朱光潛說：

美感和快感是很容易分辨的。美感與實用活動無關，而快感則起於實際要求的滿足。<sup>87</sup>

總而言之，「美」是外在事物透過人類的感官，讓人感受到愉悅的狀態，「美」是直覺的感受。

上面說明了「美是甚麼」，那麼「甚麼是美」，換句話說，「甚麼東西是美的」，這就是一個關於審美對象的問題，也就是說這是一個美學的問題。美學家通常會把美看成就是審美的對象。例如一幅畫、一處風景、一首歌曲或一部電影等等，這些都是審美的對象。而審美對象對於人之所以為審美對象是需要一定條件的，李澤厚說：

審美對象的出現是需要人在欣賞時的一定條件的。朱光潛講，「美是客觀方面某些事物，性質和型態適合主觀方面意識形態，可以交融在一起而成為一個完整形象的那種性質。」就是說人的主觀情感、意識與對象結合起來，達到主客觀在「意識形態」（應為「意識狀態」），及情感思想上的統一，才能產生美。霞光、彩虹、景山、故宮、維納斯、「清明上河圖」……，沒有人欣賞，就失去了美的價值。西方近代美學家關於這方面講得更多。在這裡，

---

<sup>85</sup> 蔣勳：《美的覺醒》，台北：遠流出版事業有限公司，2009年，p. 16。

<sup>86</sup> 朱光潛：《談美》，台北：新潮社文化事業有限公司，2008年，p. 45。

<sup>87</sup> 《談美》，p. 46。

他們一個共同特點，就是把美和審美對象看成一回事。而審美對象是由人們的審美感受、審美態度所創造出來的。<sup>88</sup>

也就是說，作為客體之審美對象和其他種種事物相同，都必須仰賴主體的作用才可成為對象。一枝筆不能拿來寫字，那麼它就不能成為一支筆。一幅美麗的畫，如果沒有人欣賞，那也不能成為藝術。如果我們沒有審美態度，那麼，再美的藝術、再雄偉的風景，也無法給予我們審美的愉快。由此可知，美做為審美的對象，是離不開人的主觀意識。但是，這邊會產生出一個問題，那就是是否能夠只有主體擁有意識條件而對象不需要具備客觀的性質？也就是說為何我們要坐在椅子上而不是泥土上呢？這是因為泥土並不具有椅子的可坐性。同理，為什麼有些東西能成為審美的對象而有些則不能？李澤厚認為這是因為這些事物本身皆具有某種客觀的審美性質或素質，他說：

一個事物能不能成為審美對象，光有主觀條件或以主觀條件為決定因素(充分條件和必要條件)還不行，總需要對象上的某些東西，即審美性質(或素材)。即使藝術家可以在一般人看不到的美的地方發現美、創造美，甚至把現實醜變成藝術美，但是無論人的主觀條件起多大作用，總還要有這種客觀存在的某種的客觀根據或資料，而且其藝術作品又總和一定審美素材相聯繫，即最終還是不能脫離客體一定的審美性質。<sup>89</sup>

也就是說，即便藝術家能在一般人看不見美的地方發現美、創造美，甚至能將本來在現實中醜的東西變成在藝術上是美的東西，是因為他們都必須依據某些客觀的資料或根據才行，換句話說，某些東西要能成為審美的對象，除了要有人的主觀條件外，還必須要具備客觀的審美的性質才能成立。

當我們談論到藝術的時候，往往都會認為「美」是一個藝術品之所以為藝術

---

<sup>88</sup> 《美學四講》，p. 42。

<sup>89</sup> 《美學四講》，p. 43。

品的必要條件，但丹托卻認為美是不必要的，他認為在十八世紀到二十世紀初葉，有種獨斷的說法認為藝術應該要擁有美。而這種說法讓一般人認為，只要談到藝術，所能聯想到的就是藝術的第一要件就是必須要有美。直到羅傑·傅萊在倫敦的藝廊中舉辦了大規模的後印象派藝術展，此次展覽令當時的社會大眾為之譁然，不僅對於作品具有現代運動的特色而不求其擬真大為不滿，尤其他們無法接受這謝作品完全缺乏美感。而傅萊對此的解釋卻是他認為新藝術在被視為美之前，始終都會被視為是醜的。<sup>90</sup>也就是說，如果我們要視新的藝術為美，必須要經過審美的教育，在時間的進程中我們自然會在其身上發現美。我們的確常常在看一個審美對象的時候，並不會發現它是美的，例如在古代金字塔並不會讓當時的人認為是美的，因為它並不是以美為目的去建造，但是到了現在，卻有人認為金字塔是一件很美的藝術品，話雖如此，但是否有可能，我們對於第一眼無法發現的美，自始自終都無法發現呢？如果是這樣的話，那是因為我們對美盲目？還是說我們所認定「藝術必須是美的」根本是個錯誤？這正是丹托所要談的，也就是對美的徹底棄絕。

丹托認為美的消失是因為它遇見了一件藝術品，那就是安迪·沃荷(Andy Warhol)的〈布瑞洛盒〉，這件藝術品的問題就在於它和超市中其它布瑞洛肥皂箱在外關上完全一樣，但為什麼由沃荷(Andy Warhol)展出的這個是屬於一件藝術品，但是在超市中的那些卻不是？丹托說：

以安迪·沃荷與詹姆斯·哈維的布瑞洛盒來說，何以此可以是一件精緻藝術作品而彼卻不是，美學已經無法加以解釋，因為，從語用學的角度來看，在此與彼之間，美學已經沒有置喙的餘地，如果此是美的，則彼必然也是美的，因為兩者實在是太相像了。因此，在傳統哲學家為藝術定位時所提出來的那些「問題」中，美學已經不再其中了。<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> 亞瑟·丹托著，鄧伯宸譯：《美的濫用》，台北：國立編譯館與立緒文化事業有限公司合作翻譯發行，2008，p. 22。

<sup>91</sup> 《美的濫用》，p. 46。

從古代美學成為哲學的一個主題起，美學至始至終都是和藝術密不可分的，但是丹托認為由於〈布瑞洛盒〉的出現，使得美學之於藝術已經不再可靠。美學的哲學概念完全是以美為依歸，這種情況在十八世紀最為風行，但到了二十世紀的藝術現實中，美幾乎完全消失殆盡。丹托認為在二十世紀如果要以美取勝，反而會因為商業色彩而成為一種缺點。也就是說，到了二十世紀後半葉，藝術與美已經沒有太大的關係，哲學之於藝術，所關心的根本不太在乎美，甚至完全不需要美也可以講出一番道理來。<sup>92</sup>而另一件讓美和藝術剝離的藝術作品就是杜象 (Marcel Duchamp) 的〈噴泉〉，這件作品眾所皆知是一個工業生產的普通小便斗，或許有些人認為杜相當初將這個小便斗展出，為的是要展現出被抽離功能的小便斗，在外型上面是何等的漂亮，但丹托認為在這個作品上面，「美」只是那件作品的附帶，他說：

就杜象的小便斗之形狀、外表與潔白來說，即使是美的，但依我的觀點，其美只是那件作品的附帶，作品本身其實另有意義。杜象的目的，特別是一九一五至一九一七年之間的現成物，是要用來將美學徹底自藝術解離。一九六一年他回憶道：「我非常想要確定的一點是，這些『現成物』壓根引不起審美的愉悅感。」他又接著說：「我之做此選擇，其理由是，對於這類物品，視覺的反應根本就是視而不見，同時還要加上完全無所謂美醜的認知……說穿了，也就是徹底的麻木。」<sup>93</sup>

美之於藝術在丹托看來已經不是那麼的重要，甚至他認為一件好的藝術品不一定是美的，一件藝術品的好壞是在於他內在所賦予的意義，這是丹托從黑格爾那邊所得到的啟發，黑格爾認為自然美與藝術美是應該分開的，而且藝術美高於自然美，為何如此？原因就在於他認為自然美事本來就存在的東西，對它本身是無足輕重的，它本身是不自由的，是沒有意識的。反觀藝術美，它是由心靈產生和再

---

<sup>92</sup> 《美的濫用》，2008，p. 47。

<sup>93</sup> 《美的濫用》，p. 50~51。

生的美，它不像自然美是一種絕對必然的東西，它是稍縱即逝的，任何一種幻想只要經過人類的頭腦，它就會顯現出心靈活動和自由。這也就是黑格爾認為藝術美高於自然美的原因。藝術美高於自然美的「高於」並不僅僅是一種相對或重量的分別。只有心靈是真實的，只有心靈涵蓋一切，所以一切的美，只有在涉及這種較高境界，並且由這種較高境界產生出來的時候，才是真正是美的。<sup>94</sup>就是這種啟發讓丹托開始注意到，為什麼兩件在外觀上看起來完全一樣的東西，但意義與定位卻大不相同，譬如說，〈布瑞洛盒〉與布瑞洛紙箱。丹托也因為這個啟發而發現了一個無往不利的分野方法，至此，他將一件作品的美視為其內在的一部分，換句話說，美是內在於作品意義之中的，這是他思考羅伯·馬特維爾(Robert Motherwell)的〈西班牙共和的哀歌〉時所獲得的概念，他說：

就某種意義來說，馬特維爾的作品是政治性的，總之，是以西班牙政治史上一次事件為題材。其之所以美，乃是隨著其為哀歌自然而生，因為，哀歌在本質上就意味著美。哀歌之美無非是要將痛苦轉化為某種可以承受的東西。因此，奇美乃是內化於作品意義中。相對地，就算小便斗確實是美的，就我看來，其美乃是完全外在於「噴泉」的，正如布瑞洛紙箱之美是外在於沃荷的《布瑞洛盒》；兩者的美都不是來自作品的意義。事實上，沃荷的《布瑞洛盒》若真有其美，我並不知道其美在何處；跟《噴泉》一樣，他本質上是一件觀念作品。<sup>95</sup>

上段引文中丹托以馬特維爾(Robert Motherwell)的〈西班牙共和的哀歌〉來說明藝術的美，不是只像傳統所認為，藝術品的美應該表現於外在，而是可以包含在藝術品的意義當中，但引文的最後一段，丹托卻否認了〈布瑞洛盒〉以及〈噴泉〉之美，如此一來是否有自我矛盾之嫌？不過就我的理解來看，丹托這邊所提到的美是外在的美，他所要表達的是〈布瑞洛盒〉和〈噴泉〉是屬於一件觀念作品，所以就外表來看，毫無美感可言，因此在上段引文中並無矛盾之嫌。至此，我們可以看出丹托將美劃分為兩種，一種是內在美，另一種則是外在美，作品的內在

---

<sup>94</sup> 《美學》，p. 5~6。

<sup>95</sup> 《美的濫用》，p. 55。

美與藝術的評價有關，因為它傳達了藝術品所要表達的意義，而外在美則和作品的意義無關。



圖五：羅伯·馬特維爾(Robert Motherwell)〈西班牙共和國的哀歌〉<sup>96</sup>

丹托不斷強調美並不是藝術的必要條件，但是，丹托似乎承認廣義的審美性質可能跟藝術的本質有關係。因為他認為美只不過是廣義審美性質的其中一種。

他說：

內在美則根本用不著這種形而上的設想。其作用在於彰顯將感情與賦予藝術作品生命的思想關聯起來的形式。在藝術作品終將感情與思想關聯起來的形式，除了美之外，當然還有別的，例如厭惡、色情、崇高、憐憫、恐懼，以及黑格爾所提到的那些與審美有關的情況。<sup>97</sup>

也就是說，在上面的引文中所提到的那些審美性質，皆與表達作品的意義有關，因為丹托認為，某個東西只要經過轉化，並能夠讓人對其內容產生一種態度，它就是一件藝術作品，轉化的條件丹托稱之為「轉化因子」，「美」是轉化因子，「厭

<sup>96</sup> 2014年5月15日取自 [http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2\\_65.247.jpg](http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_65.247.jpg)

<sup>97</sup> 亞瑟·丹托著，鄧伯宸譯：《美的濫用》，台北：國立編譯館與立緒文化事業有限公司合作翻譯發行，2008，p. 189。

惡」也是轉化因子，引文中所提到的那些審美性質都算是轉化因子，轉化因子的數量並非無窮，但也不少，丹托認為，到目前為止，美一直是最重要的轉化因子，但在可見的未來，美也無法成為定為一尊的轉化因子。<sup>98</sup>這也就是為何丹托認為美並非藝術必要條件的原因。



---

<sup>98</sup> 亞瑟·丹托著，鄧伯宸譯：《美的濫用》，台北：國立編譯館與立緒文化事業有限公司合作翻譯發行，2008，p. 219。

## 4.藝術終結之後的藝術

### 4.1.村上隆的當代藝術

在上一章我們提到了丹托認為「藝術終結」之後會得到兩個結果，一個是終於能給藝術下一個定義，另一個則是多元主義，在談完多元主義之後，梁光耀在這個部分提出了一個問題，他說：

當甚麼都可以成為藝術的時候，藝術與大眾文化是否不存在區分呢？漫畫、流行音樂和流行小說都可以是藝術嗎？根據丹托所提出的藝術定義，是不涉及藝術品的外顯性質，意義的表達才是藝術的本質，意義的表達源於作者的意圖，這似乎表示只要作者將大眾文化看成是藝術創作就可以了。但這又會碰上另一個問題，那就是很多學者都認為藝術和大眾文化始終存在著重要的區分，並且藝術的價值一般是高於大眾文化的。例如阿多諾就認為流行音樂有某些特性，可以跟嚴肅音樂區別出來。第一，他認為流行音樂是「標準化」，基本上每首流行音樂都大同小異，十分機械化，即使將一首音樂的細節跟另一首互換，也不會影響其整體性。但嚴肅音樂則不同，每個細節都和整體有密切的關係，任何微小的改動都會影響它的整體性，嚴肅音樂有很強的獨特性。阿多諾指出，為了掩飾標準化，讓大眾以為流行音樂能提供多元化的選擇，流行音樂必須偽裝獨特，他稱之為假個人化。其次，阿多諾認為對流行音樂是被動的。根據他的說法，在資本主義制度下的工作往往是無聊的，無聊的工作使人的反應變得遲鈍，沒有能力欣賞真正的藝術，只能在流行音樂這類大眾文化得到滿足，這種消費是消極的，而且永遠重複，只會強化世界就是如此的信念。但嚴肅音樂就不同，例如貝多芬的音樂能喚起想像力的滿足，使我們追求改變世界的可能性。當然，流行音樂的消費是否像阿多諾所說的消極也是有爭論的。但如果我們承認嚴肅音樂在整體上的價值比流行音樂高的話，則我們需要修改丹托的多元主義，所謂的多元並不表示不同風格或類型藝術沒有價值高低之分。<sup>99</sup>

對於這個問題來說我認為無法改變丹托所認為的「藝術無價值高低之分」的想法，我這邊不去討論梁光耀所舉的阿多諾對於流行音樂與嚴肅音樂的價值區別，因為畢竟丹托所要談的是視覺藝術的部分，就這個部分而言的大眾藝術就是漫畫，

<sup>99</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 168~169。

正好就有一名日本的當代藝術家—村上隆，是以日本動漫畫作為其創作的根源，因為他認為日本的動漫畫是日本的當代藝術，以下會詳細介紹這位藝術家，並解析他是如何看待梁光耀所認為的大眾文化—漫畫，究竟動漫畫到底在藝術價值上是否有其高低之分，讓我們來看看村上隆怎麼說。

#### 4.2.村上隆藝術的歷史脈絡

從歷史上來看，我們現在所說的「藝術」大約是出現在十九世紀左右，當然在這之前的十八世紀也有許多偉大的藝術家，這些藝術家要畫出一幅油畫是非常辛苦的，就如同現代要製作出一部動畫片一樣，都是需要花大量金錢的，所以這些畫家只好去當宮廷御用的畫家，由宮廷出錢，再由這些畫家畫出王公貴族的畫像，因為當時還沒有照相機。

到了十九世紀，印象派的出現，畫家們開始想要為自己創作，而不只是受雇於人，幫他人作畫的工匠，之所以會有此轉變是因為照相技術在這時候問世了，所以肖像畫的需求量大大減少。藝術家開始獨立創作之後出現了一個問題，也就是金錢上的問題，作畫的工具、顏料、畫布……等都需要花錢，由於不再有王公貴族的贊助，以至於這些藝術家多落於一貧如洗的窘境。二次大戰後，藝術霸權由戰勝的英國與美國整理，將其由法國巴黎轉到紐約與倫敦，全新的藝術模式從英美無預警的被發明出來，並且傳播出去，而日本也只能無條件接受，當時最受日本人歡迎的藝術家是梵谷，對當時戰敗的日本人來說，梵谷是貧窮的象徵，是貧窮藝術的英雄，因此，在日本談到「什麼是藝術」時，「藝術等於貧窮」此一概念就根深蒂固的存在日本人心。而當時的日本畫之所以能開始賺錢也是因為跟「貧窮」有關，此一論點由梵谷等人之佐證成為正道，是一種正義。村上隆說

除了『藝術是貧窮的』這個正義，能夠拯救日本人靈魂與因為戰爭而支

離破碎的日本精神的，就只有日本畫這個冠有『日本』之名的藝術。以這樣的想法為後盾，在思想上實踐貧窮等於藝術等於正義的藝術，就成了所謂的日本畫。<sup>100</sup>

也因為這種「貧窮等於藝術等於正義」的觀念，使得許多日本人產生了為什麼要花這麼多錢去買那些所謂當代藝術但卻不知所云的美術作品。

村上隆認為自己是個真正的藝術家的時候，是在 1990 年左右，他在日本東京銀座出道的時候，當時的日本大學所流行的是反資本主義式的、就如同先前所說過的，「貧窮」才是正義，而在遵循此一規則的同時，大家也都清楚的了解美國藝術的規則，所以只要稍微的轉個彎，就能受到大眾喜愛，並且順利出道，但村上隆開始反思，當初他捨棄在藝術大學所專攻的日本畫，為的就是想要從事真正的藝術，但這就是他自己所想要的了嗎？在此同時田宮模型公司推出了一種模型軍隊玩偶，村上隆藉此做出了〈多旋律〉這個作品，此作品是將一堆軍隊玩偶放在合成樹脂塊上的作品，這個時期的村上隆把戰爭之類的東西當作是潛在主題去創作，緊接在此之後，英格蘭童話作家海倫·班尼曼所出版的作品《小黑三寶》(The Story of Little Black Sambo)一書中，因為有種族歧視之問題，所以在各國引起相當大爭議<sup>101</sup>，此一事件讓村上隆興起了想要挑戰禁忌的想法，他將日本文化成立於某種一不小心就會將其連接到種族歧視的天真誤解當成主題做了作品，此一作品也受到肯定，這時的村上隆又再度進行反思，他想「藝術不應該是這樣子的吧？」而當時的村上隆看到了赤塚不二夫在漫畫家的全盛時期所創作的八厘米電影，他不禁猜想，該不會這樣的次文化才是最重要的？於是村上隆開始思考考個問題，「什麼才是是日本的圖像？」

村上隆朝著這個方向而發展進而創造出來的就是「DOB 君」這個角色，當時多拉 A 夢的漫畫還有 SEGA 的電玩〈音速小子〉在海外嶄露頭角，但村上隆

---

<sup>100</sup> 村上隆：《藝術戰鬥論》，台北：大鴻藝術股份有限公司，2010，p. 37。

<sup>101</sup> 《藝術戰鬥論》，p. 60。

認為這不是種策略，他人為日本的圖像應該要更為本土，所以他把 DOB 君送上了日本藝術舞台，但是他發現，當他在做挑戰禁忌、反社會、否定日本的作品的時候，在日本的藝術界還算受歡迎，反觀他開始說出日本或許也有優點的時候卻開始受到否定<sup>102</sup>



圖六：村上隆〈DOB 君〉<sup>103</sup>



圖七：藤子不二雄〈哆啦 A 夢〉<sup>104</sup>



圖八：大島直人〈音速小子〉<sup>105</sup>

因此，村上隆去了美國。到了美國之後，他開始懷疑自己在日本的創作可能不算是真正的藝術，充其量只能夠算是流行，但他也發現，原來在美國也有流行，

---

<sup>102</sup> 《藝術戰鬥論》，p. 63。

<sup>103</sup> 2014 年 5 月 15 日取自 <http://www.oida-art.com/buy/xl/1688.html>

<sup>104</sup> 2014 年 5 月 15 日取自 <http://www.cses.tcc.edu.tw/~s04504/work1.htm>

<sup>105</sup> 2014 年 5 月 15 日取自 [http://wiix360.blogspot.com/2008/07/wii\\_22.html](http://wiix360.blogspot.com/2008/07/wii_22.html)

這時的他強烈的想要釐清這些到底是無意義表象的流行，還是說在這之中其實隱藏了藝術本質的某個重要部分，因此，村上隆開始試著想要做出日本的自畫像，所以他開始創作公仔作品。作為地域主義的象徵，村上隆認為能夠象徵日本國的其實就是蘿莉控，或是迷戀女僕制服之類的那些有些難以啟齒的性欲吧？而村上隆的成名契機正是〈Hiropon〉這個巨乳女生拿著母乳跳繩的雕刻，下一個則在美國紐約的蘇富比拍賣場上，以相當高價所賣出的〈My Lonesome Cowboy〉這個作品，這個作品也是村上隆在美國當代藝術界開始引起注目的作品。



圖九：圖左為村上隆〈Hiropon〉，圖右為村上隆〈My Lonesome Cowboy〉。<sup>106</sup>

#### 4.3.村上隆與動漫藝術

當代美術的定義是第二次世界大戰結束之後，也就是先前提到過的，藝術中心由法國巴黎轉移到美國紐約之後。當時有許多日本人認為當代藝術很難，所以更不用說他們對當代藝術是什麼根本一無所知，村上隆也如此認為，因為他在各地辦展覽會，所收到的反應各不相同，但就日本最為冷淡，就算是亞洲地區，日

<sup>106</sup> 2014年5月15日取自 [http://hellojenna.files.wordpress.com/2013/04/lonesome\\_hiropon.jpg](http://hellojenna.files.wordpress.com/2013/04/lonesome_hiropon.jpg)

本也算是反應最為冷淡的。為什麼會有這種情況產生？除了在先前所提到對日本人來說「藝術等於貧窮」的觀念，導致他們會認為為什麼要花這麼多錢去買那些不知所云的當代藝術，另一個原因就是，對日本人來說「漫畫」就是他們的當代藝術，會這麼說是因為村上隆說過：

長久以來我一直百思不解，後來我終於知道為什麼了。因為日本有漫畫。結果，答案僅此而已。漫畫對日本人而言就是藝術，所以根本不需要當代美術。這就是我給這個問題的答案。<sup>107</sup>

那麼，日本人為什麼會不懂當代藝術呢？應該說日本人為什麼無法接受西方的當代藝術呢？村上隆認為是因為他們不懂得西方當代藝術的脈絡。他們會認為藝術不該是那種假裝高尚會讀書的人的遊戲，而應該是任何人都可以明白、是「自由的東西」。村上隆認為

大家心裡有一種「藝術應該可以自由理解」幾乎接近信仰的想法。若以我剛剛提到過的，對日本人而言，漫畫就是藝術的說法，大家可能覺得「漫畫不用懂什麼脈絡也可以自由愉快的閱讀，所以很好」，可是對外國人來說，其實沒有比漫畫脈絡更深，文法門檻更高的藝術。尤其是如果不懂先行脈絡，其實根本不可能對現代漫畫有健全的理解，我甚至認為，相較於此，當代藝術其實還更好懂。<sup>108</sup>

西方的當代藝術是需要花時間去學習該如何欣賞的，例如，視線的移動或是物件背後所代表的意義是什麼，但這對於想要「自由欣賞」的人來說是個忌諱，會認為這樣有規則的鑑賞太不自由了，這也就是當代美術在日本不受重視的原因。

1980年，一位相當活躍的動畫家金田伊功的動畫中，村上隆一直覺得金田伊功的表現不就是藝術嗎？因為他認為：

---

<sup>107</sup> 《藝術戰鬥論》，p. 82。

<sup>108</sup> 《藝術戰鬥論》，p. 102。

金田伊功的動畫中，爆破場面的作畫相當具有特徵性，就是大家常說的，強而有力的透視和誇張的畫面。大致上遠近感是扭曲的、爆破則是非常華麗。我一直覺得金田伊功的這種爆破形式，說不定跟葛飾北齋或寫樂所從事的「形式的發現」很類似。可是光想這是「型式的新發現」是不行的，如果沒有人把這個想法帶進藝術的世界，他就不能稱之為藝術。換句話說就是需要翻譯！<sup>109</sup>

關於日本美術，一位日本美術史學者辻惟雄老師(つじ のぶお)曾在他的著作《奇想系譜》中也寫道「漫畫是日本的當代藝術」，村上隆知道之後就請辻老師欣賞金田伊功的爆破場面。但結果辻老師卻告訴他說「我看不懂，我不懂這裡是美術。」儘管如此，村上隆還是不斷思索金田伊功的作畫到底算不算藝術，因為他認為金田伊功的作畫，與其說是爆炸，不如說只是一些看不懂抽象圖型的排列，而隨著金田伊功的動畫作畫越來越成氣候，越是進化到讓人摸不著頭緒的地步。很明顯這是藝術脈絡的多層次化。作家本身創造出來的形式多層化，觀眾可以透過作者在動畫中自行創生的脈絡而一起共享。這就是藝術。

可是就外國人來看，他們根本不會認為，動畫、漫畫、電玩……等會是藝術，那是因為外國人不了解動畫、漫畫、電玩等的脈絡，就跟日本人不明白西方當代藝術一樣，這時候我們就需要翻譯者，而這個翻譯者就是日本最討厭「批判」的「評論」。但是就是一定要有批判，人們才能了解作品脈絡結構的多層次，才能了解更多作品的層次。

#### 4.4.終結？創新？

---

<sup>109</sup> 《藝術戰鬥論》，p. 111。

前面說明了動漫畫是可以成為藝術的，因為就以村上隆的觀點來看，藝術是有流行的，而且在他的眼中，藝術不過就是有錢人的無聊遊戲，他說：

在西方的美術世界裡，藝術是無法與這種社交界特有的炫耀或競爭的氣氛切割的。如果不學習這樣的背景，我覺得一般人沒有辦法看到藝術作品真正的價值。沒錯，不過就是有錢人的無聊遊戲，但如果你對這種事嗤之以鼻的話，那就請不要對於國際的評價標準有任何意見。<sup>110</sup>

在美國的富裕階級裡，會因為購買高評價的藝術作品，在社會上獲得尊敬，並且被認為是「成功者」。而村上隆認為，這些人就是他生意的對象。今天被視為現成物的小便斗都可以成為藝術，沒理由經由一個人，或是一個團體藉由其心靈、思想所創作出來的動漫畫不能成為藝術，這也就是我認為村上隆的作品能回應梁光耀「動漫畫是否能成為藝術」的原因。

或許有人會問，村上隆如此商業化的作品還能算是藝術嗎？因為藝術家賣作品以維持生計，這是很正常的一般生意，但如果將藝術和龐大金錢牽扯在一起的藝術家藝出現，很容易就被當成是壞人。但村上隆卻認為這種作法哪裡不對了？他說：

如果不與人類的慾望相連結，繪畫這種東西任誰都無法享樂在其中。繪畫只是在紙或布上留下顏料的痕跡，痕跡本身並沒有價值，沒有價值的東西，被附上了「發會人類想像力」的價值；也就是說，所謂藝術必須帶有許多發揮想像力的引爆劑。<sup>111</sup>

也就是說，村上隆認為藝術是發揮想像力的生意，這一部分就像是丹托所認為的當代藝術，我們必須以作品內在的意義去評價一件藝術品，舉例來說，當我們去

---

<sup>110</sup> 村上隆著，江明玉譯：《藝術創業論》，台北：城邦文化事業股份有限公司 商周出版，2007，p. 51。

<sup>111</sup> 《藝術創業論》，p. 60。

一間餐廳吃飯，上桌的料理往往成本都會比料理本身的訂價低很多，尤其越是高級的餐廳越是如此，然而成本與定價的價差差在哪裡，我認為這些價差就在於料理人的技術與經驗，就如同村上隆所說，這是發揮了人類想像力的價值，也類似黑格爾所說的「透過心靈的藝術美」。除了發揮人類想像力的價值之外，在前面村上隆也提到，創作藝術品的工具也是一筆很大的開銷，因為基於這兩點，所以村上隆認為藝術與金錢牽扯在一起並無不妥。

然而，究竟村上隆的作品是超越了藝術終結，還是他也是如丹托所認為藝術終結之後的多元主義中的一部分？對於這個問題，我認為必須從兩方面去談，第一，如果從丹托的歷史脈絡來看，丹托認為藝術的發展分為三個時期，分別是模仿期、自我介定期和我們現在所處的當代，模仿期藝術家主要的任務就是再現視覺的真實，而攝影和電影的出現也宣告模仿期的結束，因為沒甚麼能比相機和攝影機模仿得更真實，此時的藝術家們便開始思索，藝術該何去何從，藝術史也因此進入了自我介定期，此時的藝術家們藉由各自的宣言，以及對其他人所說的宣言提出批判，為的就是要去尋求藝術的本質，丹托認為這個時期到〈布瑞洛盒〉的出現而宣告結束，因為我們已經無法從外觀上去判定說一件物品它是否為藝術，所以我們必須從其內在所包含的意義去談，丹托認為，如此一來，追求藝術本質的工作將轉交由哲學去處理，而藝術家們從此獲得解放，藝術也正是進入我們所處的這個完全開放自由的多元主義時期，在這個時期，任何事物皆有可能成為藝術。如果依照丹托的歷史脈絡來看村上隆的藝術，它會是如丹托所認為的藝術終結之後的藝術。然而，我們一定要依照丹托藝術歷史的脈絡去看嗎？這也就是我想談的第二個部分。

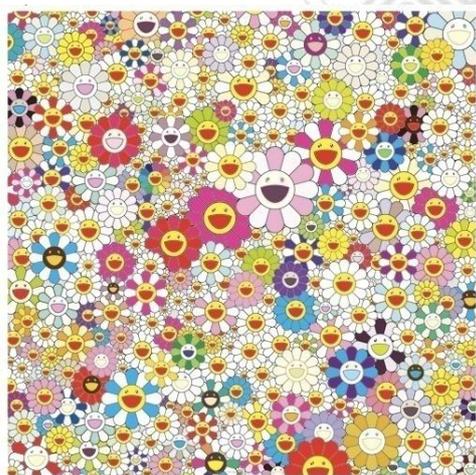
丹托在其歷史的脈絡裡所談的基本上都是西洋藝術的部分，不過這也無可厚非，正如同村上隆所說的，世界藝術的主權就是在西方國家，但是今天村上隆想做的事情就是他要將日本的藝術帶入西方，也就是說，村上隆今天如果成功的將

日本的藝術帶入西方，並廣為西方人所接受，是否就會出現新的名為日本畫派的發展出現，又或者會是村上隆所提倡的超扁平畫派，我認為這是有可能的事，因為村上隆致力於擔任翻譯的工作，因為他在日本發現，國人們不了解西洋藝術是因為他們不理解西洋藝術的歷史脈絡，同理，他認為西方國家不了解日本藝術也是因為他們缺少了翻譯，而村上隆也正為此舉而努力著，他說：

在會期中，入場人數高達三萬人，創下了日本展覽會場的入場新紀錄。《紐約時報》上評論為「是個能夠了解原爆極戰敗後的日本的歷史根文化的美好機會」，這樣的成績來自於五、六個翻譯，經過五到十次的來回推敲所製作出來的展覽會英文型錄。如果有想要好好傳達的東西，就必須花上相等的時間跟精神。大家都折服於彼得·杜拉克的經營理論，或迷上了哈利·波特的故事。如果這些用的是奇怪的翻譯，傳達給觀者的感動就會減半。<sup>112</sup>

以上就是我認為村上隆有可能繼續延續藝術發展史的原因。

而村上隆的作品有何特別之處，在這邊我會以村上隆的作品〈天國的花圃〉及〈Flower Matango〉為例：



圖十：村上隆〈天國的花圃〉<sup>113</sup>

<sup>112</sup> 《藝術創業論》，p. 55。

<sup>113</sup> 2014年5月15日取自 <http://www.artinthepicture.com/shop/Takashi-Murakami/flowers-in-heaven/>

這幅作品從視覺上我們能看到許多的花朵綻放著笑容，靜下心來欣賞，用聽覺去感受，彷彿能在耳邊聽見花兒開心的笑聲，用嗅覺去感受，彷彿能聞到陣陣的花香味，是一幅令人感到开心的作品。

蔣勳認為，花在美的領域中，幾乎是所有人都眷戀的，不管國家、種族，很少會有人認為花不美的，而花也代表了很多種意義，我們會在朋友生小孩的時候送花，會在朋友生病的時候送花，會在畢業的時候送花，婚禮也用花來布置，而喪禮的時候也會用到花，所以花代表了誕生、生病、告別、結婚甚至死亡，由此可見，我們人對於花有非常深的眷戀之感，村上隆有一系列關於花的作品，一樣都是像這樣一幅秘密麻麻的作品，目的是為了讓觀賞者能用不同於一般的視線來觀賞這些畫，也如同詩人徐志摩曾說過：「數大便是美！」的感受。一般的畫都會有結構來誘導觀賞者的視線移動，但在這秘密麻麻的畫面當中，我們可以自由移動我們的視線，在畫布上自尋找顏色，村上隆認為他的畫就像是小孩子突然有什麼發現的時候會睜大眼睛那樣，他認為我們長大之後，自由移動視線的能力好像就會被壓抑而變得困難，所以他才會畫出這種畫來強制我們以不同於一般的視線移動方式來看畫。而這幅畫也是村上隆超扁平藝術的代表作品，所謂的超扁平藝術是村上隆從日本傳統浮世繪上面所得到的靈感，超扁平化的特徵就是將畫面中的光源去掉，也就是說超扁平的繪畫不會有光影的變化。如果以丹托的歷史脈絡來看，應該將這幅畫放在哪個時期？模仿時期嗎？雖然這幅作品是描繪花朵，但它不是再現視覺真實的花朵。要將這幅畫歸類為自我介定期嗎？村上隆也不是想透過這幅畫來探討藝術的本質。還是要將其歸類為當代多元主義下的藝術品呢？在這個時期藝術品的外顯性質已經不太重要，但村上隆卻想要透過這幅畫來表達人類對美的事物的最原始感動。我認為或許這種想法能帶著藝術史繼續向前走。

村上隆的作品風格都給人一種可愛的感覺，但可愛的外表底下通常都藏著不安的氣氛，例如這次在凡爾賽宮所展出的〈Flower Matango〉



圖十一：村上隆〈Flower Matango〉<sup>114</sup>

這是乍看之下充滿微笑花朵的立體雕塑作品，但這件作品背後的意義卻是象徵著核爆的蘑菇雲，而這個作品的命名也是來自 1960 年代的電影《Matango》，而這部電影的內容跟《酷斯拉》一樣，主題都是被輻射照射而變的巨大又奇形怪狀的生物。<sup>115</sup>這件作品放在凡爾賽宮的鏡廳，這個被用來簽署第一次世界大戰條約的地方，在笑臉的花朵下，流露出一抹沉重的氣氛。而這件作品從丹托的藝術史來看，我認為這幅作品兼具了村上隆所想要表達最原始的感動，以及丹托所認為多元主義下的藝術品，因為這件作品從外顯性質來看能達到村上隆所認為最原始的感動，當我們第一眼看到這件作品的時候就能被它鮮豔的色彩以及可愛的外表給吸引住。如果從非外顯性質來看，這件作品也表達出其象徵核爆的殘酷意義。

---

<sup>114</sup> 2014 年 5 月 15 日取自 <http://contemporary-art-blog.tumblr.com/post/4361101116>

<sup>115</sup> 美術手帖編輯部等：《美術手帖 | 特集 村上隆》美術手帖編輯部等，台北：大鴻藝術股份有限公司，2010 年 12 月，p 21。

## 5.結語

丹托提出了藝術終結的理論，因為他看了沃荷(Andy Warhol)的〈布瑞洛盒〉這件藝術品，因為這件藝術品的出現，顯示出任何東西都有可能成為藝術，丹托認為，就因為任何東西都有可能成為藝術，所以藝術的自由終於實現了，也就是說，藝術史已然結束。但真的是這樣嗎？就筆者個人的觀點來看，我所認知的歷史，是前人所記錄下來當時的狀況，好讓後人去理解當時所發生的事件。但是丹托卻認為藝術史已經結束，也就是說，如果現在藝術史已經結束，那是否後人對藝術的了解最終會停在我們這個時代？我認為這是不太可能的事情，即便丹托認為結束的是藝術的發展史，因為現在還是有許多人正為了藝術的創新在努力著，而且隨著科技的進步，在物料及技術上也會有不斷的創新，或許在這個時代，藝術的發展是緩慢的，甚至是停滯的，但我還是認為在往後的將來，還是會有超越藝術終結的藝術品出現。

丹托認為現代主義藝術是為了要自我界定，因為藝術發展到這個時期，藝術以獲得解放，而獲得解放的藝術家們必須要去尋找一個新的方向。但是丹托卻忽略了在這個時期的藝術家們，並非都是基於自我介定的理由去創作，例如先前所提過的達達主義，他們便是以表達對世界大戰的不滿為其創作目的，梁光耀也認為丹托所說的現代主義不只是自我介定，他說：

除了自我批判和自我介定外，我同意現代主義藝術還有其它重要性質，例如對政治和社會改變的承諾，導論中所提過的達達主義宣言就是。除了達達主義之外，超現實主義也有明顯的反資本主義宣言。<sup>116</sup>

所以我認為丹托在界定藝術史的基準是有問題的，因為他在自我介定期忽略了以自我介定為目標創作之外的藝術。

---

<sup>116</sup> 《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，p. 72。

丹托認為藝術終結之後的藝術將獲得解放，使得藝術創作變得更為自由，但也因為如此，使得藝術變得沒有一種發展的方向，所以他認為藝術的發展史就到這邊終結。既然藝術已經終結，那麼藝術也沒有一個發展的方向。而且我們不能說從事前為藝術創作的價值就一定高於從事傳統藝術創作，丹托認為不同的藝術在這個時期的價值沒有高低之分，是一樣的。但這不表示藝術就沒有好壞之分，丹托似乎認為有一個普遍的評價標準，但他卻沒有給人一個滿意的答案。

而基於丹托的這種說法，梁光耀卻提出了疑問，他說如果多元主義下甚麼都能成為藝術，那麼是否動漫畫這些大眾文化也能是藝術？這個問題我從村上隆那邊得到了解答，村上隆正是那個將大眾文化的漫畫提升到藝術層次的藝術家，他認為動漫畫就是日本的當代藝術，而我也認同他的說法。就以黑格爾的美學角度來看，他認為藝術美高於自然美，因為藝術美是經過人類心靈所產生出來的再生美，也就是說，藝術美的價值就在於他是人類精神的表現，既然如此，動漫畫又何嘗不是藝術呢？就以動畫為例，我認為動畫和電影是類似的，電影之所以成為藝術，就是因為它結合了許多藝術的元素，例如文學、音樂、繪畫等因素，動畫不也是如此嗎？或許會有人認為這些是小朋友們的玩意，但不可否認的，在日本很是有很多具有深度的作品出現。動漫畫是較為普遍的創作，一個作家或者一個團隊所製作出來的作品，非常容易就能讓一般人給接觸到，或許就因為這種普遍性，而讓多數人認為動漫畫並不屬於藝術，我認為這是因為這些人是基於物以稀為貴的價值標準去看待動漫畫，而完全忽略了作者或製作團隊的精神價值。

村上隆便是將這種精神價值凸顯出來的藝術家，在丹托藝術終結的理論下，我認為他是一個能超越藝術終結的藝術家，因為他認為美術世界的價值觀，在於「從該作品之後，是否展開了新歷史」。而他正在做的事情就是為日本美術創造出一個通往西洋美術史脈絡的入口，他認為沃荷(Andy Warhol)在生前也被批評的

體無完膚、畢卡索可能也受到不少批判，但最重要的是，創造入口這件事。<sup>117</sup>基於這個理由，我認為村上隆有可能成為超越藝術終結的藝術家，因為他正做著和沃荷(Andy Warhol)以及畢卡索一樣的事，也就是創造歷史脈絡的新入口。然而，歷史是後人對前人的評價，我不敢說現在的村上隆已經超越了藝術終結，但我相信在未來，他能夠在藝術史上創造出一條新的道路出來。



---

<sup>117</sup> 《藝術創業論》，p. 88~89。

## 6.參考文獻

亞瑟·丹托著，林雅琪、鄭惠雯譯：《在藝術終結之後—當代藝術與歷史的藩籬》，台北：麥田出版社，2010。

亞瑟·丹托著，鄧伯宸譯：《美的濫用》，台北：國立編譯館與立緒文化事業有限公司合作翻譯發行，2008。

梁光耀：《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，台北：五南圖書出版社，2013。

柏拉圖著，侯健譯《柏拉圖理想國》，台北：聯經出版事業公司，1980。

黑格爾著，朱孟實譯：《美學》，第一卷，台北：里仁書局，1981。

村上隆：《村上隆—藝術戰鬥論》，台北：大鴻藝術股份有限公司，2010。

村上隆：《藝術創業論》，台北：城邦文化事業股份有限公司 商周出版，2007。

李澤厚：《美學四講》，台北：三民，1996。

蔣勳：《美的覺醒》，台北：遠流出版事業有限公司，2009。

蔣勳：《藝術概論》，台北：東華書局，2000。

美術手帖編輯部等：《美術手帖 | 特集 村上隆》美術手帖編輯部等，台北：大鴻藝術股份有限公司，2010。

漢斯·利希特著，吳瑪俐譯：《達達 藝術和反藝術》，台北：藝術家出版社，1988。

林群英：《藝術概論 I—藝術的本質與類別》，台北：全華科技圖書股份有限公司，2000。

虞君質：《藝術概論》，台北：大中國圖書公司，1997。

赫伯特·里德著，梁錦鑒譯：《藝術的意義》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2011。

斯蒂芬·戴維斯，王燕飛譯：《藝術哲學》，上海：上海人民美術出版社，2008。

蕭羽珍：〈中國書畫關係中之藝術哲學之研究〉，嘉義：南華大學哲學與生命教育學系碩士論文，2013。

李美容：《視覺藝術概論》，台北：雄獅圖書股份有限公司，1999。

朱光潛：《談美》，台北：新潮社文化事業有限公司，2008。

朱光潛：《西方美學史》，香港：文化資料供應社出版，1977。

羅伯特·艾得金著，黃麗絹譯：《藝術開講》，台北：藝術家出版社，1996。

亞德烈著，周浩中譯：《藝術哲學》，台北：水牛圖書出版事業有限公司，1991。

蘿斯·狄更斯著，朱惠芬：《現代藝術怎麼一回事》，台北：三言社，2006。