



從反藝術到非藝術

——談杜象創作觀念

謝碧娥

南華管理學院講師

布賀東 (André Breton)(1) 稱杜象 (Henri-Robert-Marcel Duchamp 1887-1968) 是二十世紀最具「識見」同時也是最令人不安的藝術家。其意味著杜象有著一般人難以企及的洞察力。這位一世獨立的怪傑，誕生於法國諾曼地 (Normandy) 布蘭維爾小村莊 (Blain Villen)，父親是位法律公證人，兄弟姊妹們皆擁有來自外公和母親對於藝術、文學靈敏的特質，是個典型的藝術家庭，棋戲是他們共同的最愛。

一、傳統的顛覆

透過如此一個中產階級藝術家庭，以及身為傲人文化的後裔子民身份，杜象處於二十世紀初那個劇烈變動時代，不自覺的便扮演起顛覆傳統的角色。早年游走於「印象」、「野獸」、「立體」、「未來」主義各畫派之間的他

，雖然經歷每一個新的藝術形態，但從未滿足於任何風格樣式。

當人們還埋首於繪畫創作的同時，杜象對於「藝術是否為人類與生俱來的需要？」及「什麼是藝術品？」已產生質疑，進而提出「現成物」(Ready-made) 的觀念，將活生生的「尿壺」(圖一) 拋擲在人們臉上，摒棄所謂的藝術「品味」(goût)，甚而為下棋放棄藝術。

一九三四年《甚至，新娘被他的漢子們剝得精光》(又名「綠盒子」)(*la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) (La boîte verte) (圖二) 出版時，布賀東很快的察覺到他的重要性。這件文字作品掀開了杜象「大玻璃」(Le grand verre 1915 - 1923) (圖三) 那令人難以捉摸的神祕面紗，更具現了杜象反對傳統藝術的心境。從他第一件在紐約成為家喻戶曉的作品「下樓梯的裸體 2 號」(Nu descendant un eascalier n°2，

圖四)，已嶄現出其潛藏的叛逆性。他逃避定義，並將自己瑣在一個神祕的光環裡，因此他沈默，沈默可以說是最叛逆的形式。而杜象的叛逆是由堅忍和努力嘗試而來，以鍛鍊出和他個人觀念相一致的世界。他說過：「我強迫自我矛盾衝突，以避免順應自己的品味。」(2) 這其中暗示著一種嚴格的人格粹鍊。

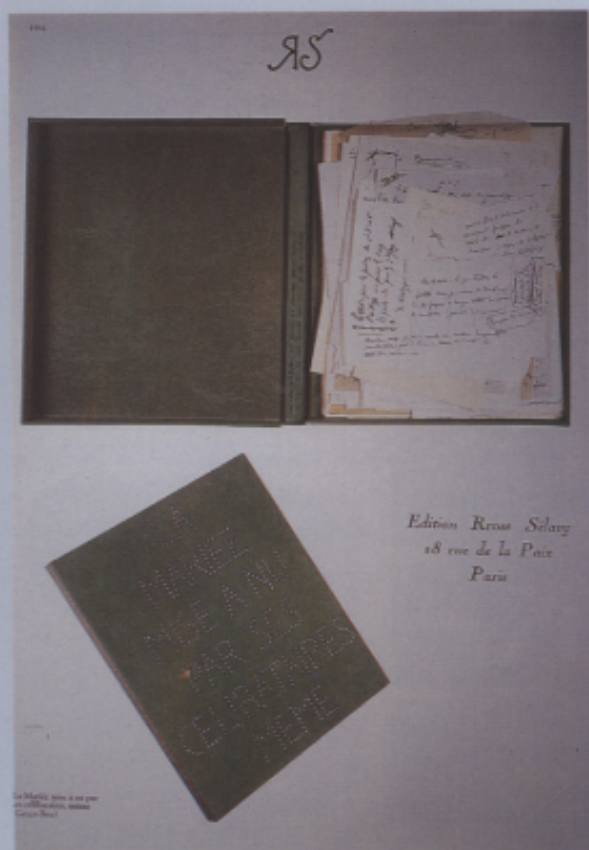
愛德華·路意斯—史密斯 (Edward Luice - Smith) 在他的《當今藝術》(Art Now) 一書曾經提到：

杜象認為生命是一種悲哀的玩笑，不值得為探究而苦惱。以他過人的智慧而言，生命的全然荒謬，價值世界被剝離的偶然性，全是笛卡爾 (René Descartes 1596 - 1650) 「我思故我在」(COGITO ERGO SUM. I think therefore I am) 的必然結果。(3)

顯然，杜象的生命現象，在虛無當中隱涵著理性特質，不相信一切，卻不能否認自己當下的思維。像笛卡爾懷疑一切「我思」以外的事



▲圖一 噴泉 Fountain 1917(原件遺失)
現成物：瓷器尿斗 高 60 公分
費城美術館
露易絲和華特·艾倫斯堡收藏



▲圖二 綠盒子 The green box(La boîte verte) 1934
九十三件摹寫文件 (1911-1915 年 照片 素描
筆記手稿) 綠盒子編號、簽名複製版本計 300 個
巴黎，羅斯·薛拉微出版 33.2 × 25 公分
巴黎 私人收藏。



▲ 圖三 大玻璃 Le large glass(Le grand verre)
1915-1923

油彩 清漆 鉛箔 金屬絲 灰塵 兩塊玻璃
(後來破裂) 木框 272.5 × 175.8 公分
費城美術館 露易絲和華特·艾倫斯堡收藏



▲ 圖四 下樓梯的裸體 2 號 Nude Descending a
Staircase, No. 2 (Nu descendant un escalier,
n°2) 1912

畫布 油彩 146 × 89 公分
露易絲和華特·艾倫斯堡收藏。

物一般 (4)，杜象擁有笛卡爾懷疑的特質，不喜歡以成見做判斷，對系統營造反抗，對既定美學價值懷疑。

杜象曾經提到：

我深深的懷疑它（藝術）的價值。人們發明藝術，沒有人類，藝術將不存在。然而人類的發明並不代表是價值，藝術非根源於生物學上的需要，它依附於品味 (5)。

因此，杜象要求的是一種沒有品味的品味，沒有美醜，沒有成見。透過這個觀念，無形中更將他的「現成物」創作，導引入「非藝術」(non-art)的情境。從「下樓梯的裸體」以來，我們看到的杜象是一連串的否定，然而他的否定背

後，並不是另一種藝術形式的表現，而是整個被排除，什麼也沒有，留下的只是「虛無」(nihil)，沒有價值判斷，沒有美學，或許應該說是超越藝術和美學，是「非藝術」(anti-art)(6)。

(一) 隨機與語言文字的再造

從另一個角度來看，對於語言的叛逆，杜象乃是朝著「再造」(re-form)而非「改造」(reform)的方向 (7)，這和他的「非藝術」觀點基本上是一致的，是一種「非文字」的表現方式，而不是文字表面形式的更換。因此杜象並未著手回到語言的原點——基礎音位 (elemental

phonemes)，而是一個非常藍波的 (Rimbaudian)(8)過程，他希望給每個字和字母一個隨機的語意價值，文字就像一群字母的集合 (assemblage of letters)，穿戴新的身份，在這些巧妙操作過程當中，一些隨機性的語言便自然產生，這種無所顧忌的自由，不存有任何機會主義的創作方式，正是達達最重要的經驗。杜象在《羅斯·薛加微》(Rose Sélavy)一書，尤其突顯了文字的錯綜複雜和遊戲性。文字有隱意和反含意，而這種略帶幽默反諷的表現方式，實際上也正是杜象個人性格特質的寫照。誠如布賀東所提及的，「杜象甚至能夠在系統陳述規則當中，製造樂趣介入其中。」(9)他並引述杜象的作品「三塊停止計



▲ 圖五 三個停止計量器 Three Standard Stoppages (Trois Stoppages - étalon) 1913 - 1914
 集合物：三條一米長的線固定於三片畫布上（每條 120 × 13.3 公分），
 畫布黏貼於玻璃上（每塊 125.4 × 18.3 公分）每塊玻璃伴隨著一塊與曲線相合的木尺
 整件作品裝在一個木盒裏（129.2 × 28.2 × 22.7 公分）
 紐約 現代美術館 1953 年凱瑟琳·德瑞捐贈。

量器」(Trois stoppages étalon) 一作(圖五)(10)，稱其為「肯定的嘲諷」(affirmative irony)(11)，藉著隨機扭曲嘲諷的創作方式來敘述標準的尺度，且將幽默特質於不知不覺當中引進作品，製造樂趣。正如杜象自己所說的：「我的嘲諷，是一種漠不關心(indifference)、超越的嘲諷(meta-irony)。」(12) 這種現象，同樣出現在他的「雙關語」(puns) 和「首音誤置」(spoonerisms)，是一種全新看待事物的方式，荒謬的感覺和不協調的幽默。

杜象對於文字的幽默感，實際上隱現了某種隨機性(chance)，如同他在「大玻璃」中，賦於機器自主性，欲意擺脫西方長久以來的邏輯思維模式，「灰塵的孳生」(Éle-

vage de poussière) (圖六) 即是藉由偶然的聚積形成的詩意。不論標題文字的的安排或機械圖式，杜象總喜歡藉用隨機的偶然特性，賦予作品複雜的文學意味，和對條理性邏輯現實進行抗辯。「大玻璃」一作即顯現其創作上多元的特質，他一方面以科學精確計算來繪製，一方面又希望作品能有一些非人為的特質，所以他又利用玩具炮以發射方式製作出九個意外的點。一九二六年，當杜象的「玻璃」於布魯克林博物館展覽運回途中，因意外而出現破裂痕跡，杜象卻高興的說道：「這正是我想要的」。

(二) 反對純視覺的創作

「觀念」(idea) 是構成杜象作品的另一重要因素。

他說：「我並不喜歡完全沒有觀念的(non-conceptuel)東西，若是純粹視覺的(rétinien)，那會激怒我。」(13) 他反對十九世紀法國畫家一味追求色彩和造形，表情視覺上的滿足，而固執於傳統的教條。杜象認為那是非常不智的，藝術並非只是現實的再現，顯然的，他是要擺脫西方長久以來困於柏拉圖的「藝術是實在的模仿」(14)，及其衍生的桎梏，強調「觀念」在創作上的重要性。而其「現成物」更粉碎了「形上觀念視覺化」的存疑，為後來的「解構」(Deconstruction) 和觀念藝術(Idea Art) 埋下伏筆。



▲圖六 灰塵的孳生 Dust Breeding(Élevage de poussière) 1920
曼·瑞攝影 24 × 30.5 公分

（三）情慾主題意在批判

「情慾」(l'érotisme) 主題，也是杜象許多作品中經常出現的潛意識表現，從「春天的小伙子和姑娘」(Jeune homme et Jeune fille dans le printemps) (圖七) 這個藉用鍊金術 (hermeticism) 符示 (圖八) 表現手法的作品到「大玻璃」，以及一九四七年為麥格 (Macghe) 畫廊超現實畫展目錄封面設計的橡膠乳房「請觸摸」(Prière de toucher) (圖九)，送給妻子蒂妮 (Tenny) 的結婚禮物「貞節楔子」(Coin de chasteté) (圖十)，前後持續二十年 (1946—1966) 的作品「給與」(Étant donnés) (圖十一、十二)，和標題顯現文字遊戲特性的「L.H.O.O.Q」(圖十三)……無不顯現或隱藏著性意識。在杜象作品當中，「情慾」占有相當的份量，它甚至可以取代「象徵主義」、「浪漫主義」成為一獨立的主題。然而最主要的乃是對於宗教禁慾和對社會的批判。他說：

我不為這事給予個人定義，但這個尋常的本能總是隱藏的，那畢竟是事實。情慾並非強迫而致……由於天主教，由於社會規範。人們有權自我表達和自行處置，我覺得這是很重要的，因為這是一切的根本，然而人們不再談它。情慾是個主題，甚而寧可是個「主義」(isme)，它是我製作「大玻璃」的根本，這使我免於必須走回既有的理論，美學的或其他。(15)

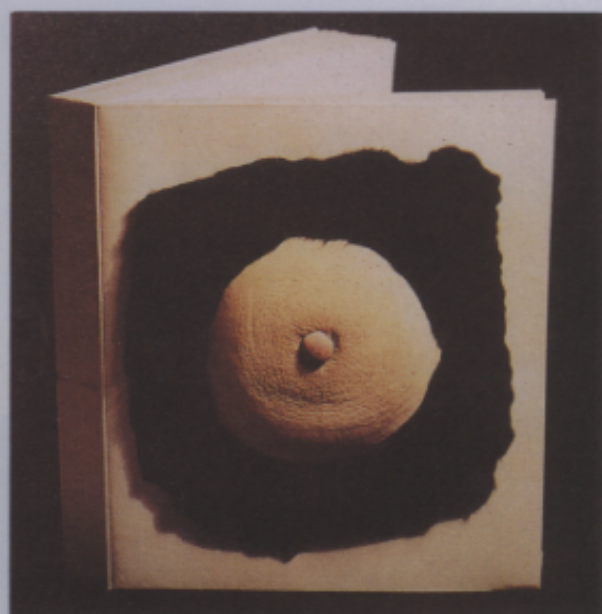
不管任何主題，任何表現，是製作是選擇，杜象總不忘提醒自己，不能再回到傳統的老路，那是藝術創作的死胡同。他批判社會、批判宗教、批判美學也批判自己。



▲ 圖七 春天的小伙子和姑娘 *Young Man and Girl in Spring*
(*Jeune homme et Jeune fille dans le printemps*) 1911
油彩 畫布
65.7 × 50.2 公分
米蘭 阿杜侯·敘瓦茲收藏。



▲圖八 鍊金符示 Alchemy(Achemy)
鍊金術中的日月成雙，
乃是原始物體陰陽同體概念的象徵



▲圖九 請觸摸 Please Touch(Prière de toucher)
1947
置於紙板上墊有黑色絲絨的泡沫膠乳房
23.5 × 20.5 公分 巴黎 私人收藏



▲圖十 貞潔的楔子 Wedge of Chastity
(Coin de chasteté) 1954
鍍鋅石膏和塑膠
5.6 × 8.5 × 4.2 公分
巴黎 私人收藏。



▲圖十一、十二 給予：1. 瀑布 2. 照明瓦斯 Given: 1.The Waterfall 2.The Illuminating
(É tant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage)

混合媒材集合物：一個老木門 磚 絲絨 木頭 鋪在金屬板上的皮革 細枝 鋁 鐵 玻璃 有機玻璃 漆
布 棉布 電燈 煤氣燈（燈機型）馬達等。

242.5 × 177.8 × 124.5 公分

費城美術館，1969 年卡桑德拉（Cassandra）基金會捐贈



▲ 圖十三 L.H.O.O.Q.
(加八字鬍和山羊鬍的蒙娜·麗莎畫像) 1919
協助現成物 (Ready-made Aidé): 鉛筆畫加於蒙娜·
麗莎複製品上 19.7 × 12.4 公分
巴黎, 私人收藏。

二、突破現代的牢籠

(一) 現成物——破壞現代主義的純粹

杜象居於當今歷史名詞所稱之為「現代主義」(modernisme)的階段,然而他的言行、作品卻迥異於那個時代,十足個是「現代」的不肖子,而他的「現成物」率先破壞

了現代主義的「純粹」(purity)。現代主義是工業革命的產物,相信科學的發明和客觀性,其藝術形態講求「風格」(style)的確立,具有明確的邏輯推理,追求完美;自塞尚(Paul Cézanne 1839 — 1906)而降以至七〇年代最低限藝術(Minimal-art),現代主義已完全進入獨立、純粹、分析的胡同,這種為藝術而藝術及苦守視覺感官的藝術創作觀

念,可謂現代主義的典型,而杜象早在第一次世界大戰前後,即質疑於此種僵化的創作模式,他充滿挑戰性的「現成物」,意在破除舊有美學規範並避開印象、立體等藝術風格,其戲謔且充滿質疑和相互矛盾的特質,無形中已劃開現代主義的藩籬。

杜象的現成物「噴泉」(Fountain)(圖一),有意的選擇了「尿器」做為藝術品,除了是對莊嚴保守藝壇的諷喻,更立意消除人們先前賦予尿壺的「器」的觀念,重新給予新的命題和觀點,此種將物件(object)原有意義和關係破壞再重組的開創性觀點,遂使得杜象被譽為「解構」、「反藝術」和「觀念藝術」之父(16)。其語言遊戲即意在消除語言的合法系統,避免「典型」的敘述,進而瓦解過去和現有的邏輯、秩序和美學。新達達(Neo-Dada)主義者,延續了達達生命,奉杜象為神祇,完成解構現代主義的任務;他們引用拼貼(collage)、集合(assemblage)、現成物以及照像蒙太奇(photomontage)的隨機表現方式,錯置拼貼使作品產生與原來物件完全不一致的意象,並衍生新的意義,此種破除原有意象而轉化新生的創作模式,即是德希達(Jacques Derrida)(17)所謂的延異(deférance)現象(18)。

(二) 觀念化——藝術家權威的釋出

杜象質疑傳統美學的結果是讓藝術走入觀念化,藝術家不再是權威的代表,它須要觀者的參與,在參與的過程裡一切都成為無法確定的互動現象;觀賞者、藝術家與作品三者之間是主動連續的關係,它的意義不受到記號系統的指揮;亦即「尿壺」不再是尿壺而可以是「



▲圖十四 腳踏車輪
Bicycle Wheel (Roue de bicyclette) 1913
現成物：腳踏車輪直徑 64.8 公分
凳子高 60.2 公分 米蘭 私人收藏



▲圖十五 斷臂之前 In Advance of the Broken Arm (1915 年失落原件的複製品)
現成物：雪鏟、木頭和鍍鋅鐵板
高 121.3 公分
費城美術館 露易絲和華特·艾倫斯堡收藏

噴泉」，「腳踏車輪」(圖十四)不再是車輪，它的轉動也不再是原有功能的轉動，當代藝術家把詮釋藝術的責任交給觀者(spectator)，無疑的，是在杜象現成物觀念裡找到了著力點。

一九一三年杜象開始有個得意的想法，他將腳踏車輪拼裝在矮凳上，此時他還沒有現成物的觀念，那只是一件戲作，一九一五年杜象買了一雪鏟，在鏟把上寫上「斷臂之前」(In Advance of the Broken

Arm，圖十五)而開始「現成物」(Ready-made)這個名稱的使用，這件作品成了他在美國第一件現成物。之所以採用此名稱，是由於這些東西既非藝術品也非素描，更沒有任何藝術名詞與之相配，這是促成杜象選擇它的動機；全然沒有好壞的品味……完全沒有知覺的(acomplete anaesthesia)。他說：

我必須選擇一件我毫無印象的東西，完全沒有美感及愉悅的暗示或任何構思介入。

我必須將個人品味減至零……。

(19)重要的是，我偶而在現成物上書寫的短句、那個句子，就如同一個標題，代替物件的描寫，意欲帶領觀者心靈進入其他領域，亦即更口頭的(Verbal)領域(20)。

這是典型的「協助現成物」(Ready-made Aidé)，已具解構的特性。杜象將這些通俗的素材做為現成物來運用，其用意是否在否定傳統制度下的美學觀，蓄意戲謔崇高

美學和藝術。達達之後五〇、六〇年代的普普 (Pop) 和新達達 (Neo-Dada)，將此種通俗文化推至藝術最高殿堂，七〇年代觀念藝術 (Idea art) 更將杜象反藝術的觀念推演到實體之外的形上境界。八〇年代的「新觀念主義」(Neo-Conceptualism) 毋寧是新達達俗麗品味的新變種，並以德西達解構語勢來註解觀念，新觀念藝術家以現成物為直接素材或複製原件的手法，企圖化解原件的意涵而轉化新意。此種應用消費文化的通俗現成物，同時暗示了解構之後藝術品與觀賞者之間的連鎖反應。而杜象在一九六七年接受皮耶賀·卡邦納 (Pierre Cabanne) 訪談時，即明確的表示他的看法，他說：

我非常相信藝術家是個媒介 (medium)……簡而言之，那是作品的兩相對應，當此二者其中之一是製作者，而另一則是觀看者，我認為前後二者是同樣重要的，自然地，藝術家不會接受這個說法……(21)。

杜象對觀賞角色的注意以及對藝術創作觀念的強調，直接影響觀念藝術的創作，而此種創作方式乃是觀者直接參與藝術創作活動，並藉由觀者的合作達到藝術的目的；基本上這種形式的創作特點是抽象觀念重於實體，而以創作過程或狀態傳達作者的觀念，其迥異於以往將藝術局限於形態學 (morphology) 之範疇的模式，以透過方法學 (methodology) 的運作取代具體物象的呈現。

(三) 加工現成物

杜象的現成物所發展出的「協助現成物」，前面曾提及，他在選擇好現成物之後，往往賦予現成物簡短的標題，引領觀者心靈進入文

學的領域。有時杜象也會加上韻文似的文字書寫或圖像細節，以滿足自己使用頭韻 (alliterations)(22) 的渴望，然後稱之為「協助現成物」，像作品「L.H.O.O.Q」(圖十三) 即是以法文字母的諧音 (Elle a chaul au cul) 產生新意。除標題的協助之外，圖片上更將「蒙娜·麗莎」的複製品，諷刺的加上八字鬚和山羊鬚，給予觀者更大的想像空間；此外為了暴露藝術與現代物的矛盾，杜象提出了「互惠現成物」(Reciprocal Ready-made) 這個點子，他利用一張林布蘭 (Rembrandt) 畫像做為燙衣板。造成表現性繪畫與現成物之間的矛盾現象。

(四) 現成物的可複製性

杜象創作其最具開創和爭議性的是「現成物」，在傳統因襲見解底下，現成物欠缺藝術作品獨一無二的特性，複製的現成物仍舊能夠傳達相同的訊息；沒有所謂「原作」與「再製」的問題。而今於費城 (Philadelphia) 美術館展示的「噴泉」(圖一)，亦非一九一七年參加紐約無審查委員獨立展的原來物件。如此，造成藝術作品可複製的特性，杜象可謂是始作俑者，於今機械的複製，也使得傳統藝術崩潰，德國法蘭克福學派學者班傑明 (Walter Benjamin 1892 — 1940) 說過：

複製技術把所複製的東西從傳統領域中解脫了出來，由於它製作了許許多多的複製品，因而，眾多的複製品取代了獨一無二的存在，更由於複製品能為接受者在其自身環境中所欣賞，使得複製對象於現實中產生活力，此種現象導致了傳統的大崩潰(23)。

今日我們所面臨的，即是經由攝影、影印以及錄影產生的複製現象，這些作品甚至可被凝止，重

新分割、剪接、拼貼。作品不再以原件出現，進而打破時空限制，轉化其意義。像這般再現產生的真實，必然與原本語義有所差距。透過鏡頭再剪接、拼貼產生的真實，與原先存在單一的真實已經起了變化。對於傳統藝術品一切講求原作，要求獨一無二的特性而言，杜象現成物的可複製性，可謂是全然的顛覆。

三、矛盾與轉化

(一) 從不確定性中掌握可能

杜象現成物的提出是基於反藝術的觀點，捨棄對象美醜的好惡，強調藝術創作觀念的重要性，使藝術不致淪於感官視覺的工具，並以隨機式的「選擇」代替「製作」，以別於傳統的形式規範。至於杜象的隨機性意識，應從他的放棄繪畫開始，他的現成物「晾瓶架」(Porte-bouteilles) (圖十六)、「噴泉」(圖一)、「腳踏車輪」(Roue de bicyclette) (圖十四) 是隨機的選擇。一九一三—一九一四年「三塊停止計量器」(圖五) 可說是杜象最具代表性的隨機性作品，利用線繩自空中掉下來隨意的曲度，做為量度的標準，這乃是無數種情況中，可能出現的某一跡象，而杜象就是要求在一一切不確定性當中，掌握他的可能性，為了找尋這種偶然的法則，他花了半年的時間在蒙特卡羅 (Monte Carlo) 研究機率，意在操控這種可變性，藉著智性的邏輯思考來呈現偶然的機緣，這乃是杜象藝術辯證底下矛盾的特質。

(二) 觀念不能脫離視覺

杜象不喜歡純粹視覺感官的東



▲ 圖十六 晾瓶架（或稱刺蝟）Bottlerack or Bottle Dryer of Hedgehog (Porte-bouteilles ou Séchoir à bouteilles ou Hérissou) 1914(原件遺失)

現成物：鍍鋅瓶子乾燥架，杜象於 1945 1960 1963 1964 分別再製四件

費城美術館 露易絲和華特·艾倫斯堡收藏

西，他寧可讓藝術成為形上思維的代言者，也不願藝術成為視網膜經驗的工具，他說：「觀念或發現才是成為藝術品的重要因素，而非它的獨特性。」⁽²⁴⁾ 他還說：「是不是動手去做『R.Mutt 現成物』並不重要」「他（藝術家）選擇日常生活的東西，在新的標題和觀點之下，應用的意義消失了，並為那件物品創造了新的觀念」⁽²⁵⁾，這些話無形中已透露了杜象創作上的矛盾，而這個矛盾卻是杜象藝術發展的必然結果。由於重視「觀念」在創作上的優先性，使得他立意擺脫視覺創作的陰影，在選擇過程當中，杜象對於現成品始終懷抱著一種關照的態度，亦即持續「看」(look)⁽²⁶⁾的過程，顯然「觀念」並不能脫離「視覺」經驗，觀念的傳達需透過語言或視覺形象的輔助，這是杜象創作上另一個矛盾的現象。

（三）選擇與製作

對於現成物的界定，杜象還提出了一個謬誤的圈套，他說：

既然藝術家所使用的繪畫顏料管是製造出來的現成品，我必然推斷世上所有繪畫都是「協助現成物」⁽²⁷⁾

顯然杜象把現成物的範圍擴大了，創作媒材變廣了，然而也使得現成物內在產生衝突和矛盾，繪畫與現成物之間形成一個來回的謬誤，而「協助現成物」的需要「製作」，也使得杜象的「創作＝選擇」這個富革命性的觀念產生變數；同樣的「互惠現成物」，也是有意製造的衝突——亦即現成物是繪畫，而繪畫也是現成物。這些矛盾和轉化對於日後羅森柏格 (Rauschenberg) 的串聯繪畫 (Combine painting)、普普以及當代的藝術創作，有著不可忽視的影響。普普藝術家更直接

以通俗現成物做為表達的媒介，歌頌它，這是杜象始料所未及，也是資本主義底下消費商品充斥必然演化的現象，商品已非純粹物質，在其流通的過程當中，已形成一種社會關係，更是人們看待事物的觀念。

杜象以選擇現成品做為創作手段，將過往的技術性製作降到最低的可能，傳統的藝術創造是以藝術品做為創作的結果，而現成物相反的則是創作的根源，藉由通俗物品的提出，達到反藝術的目的。同時為了避免另一種藝術風格的再現，杜象稱自己的創作方式為「非藝術」的表現，而非「反藝術」，終至完全否定藝術，這是他的另一個矛盾。

四、一個分離系統的懷疑論者

杜象創作根源主要來自一個「質疑」，漢斯·里克特 (Hans Richter) 曾經寫到：「杜象認為：生活是個悲哀的玩笑，一個無可理解的無意義，不值得去探討和苦惱。」他認為以杜象過人的智慧，生命全然荒謬，承認世間偶然性剝離所有價值的虛無主義想法，乃是笛卡爾「我思故我在」理性主義的觀念使他安然超越，而不致於自我毀滅 (28)。「我思」(ego cogito) 是笛卡爾哲學的首要原則，笛卡爾發現一個絕對的真理，也就是「自我」的存在，他認為當人們一切都視為假的時候，只有思想中的我是確確實實的存在，因此一切均可懷疑，除了「我思」。然而笛卡爾懷疑的背後擁抱著一個上帝，也就是他相信真理的存在。

在此我們對應杜象的人生觀和創作理念，將會發現杜象並不那麼

全然的笛卡爾，他同時也富有懷疑論者的特質。笛卡爾的懷疑是對真理的信心，而懷疑論者是對真理的失望。懷疑論者拒絕做理性的邏輯思考和價值判斷，他們認為人的認識是有局限性的，所謂絕對真理和不易更改的確定性乃是不可企及的，上帝和鬼神是一不可知的存在，對於世界、宇宙、人生……許多的問題皆是無法解釋，同時也是教條式的推論無法解答的。因此藝術的本質並非在做一種超自然存在的追求，也非現實的模仿或情感的發抒和表現，藝術乃是藉著對現實的批評而得以重新發現和選擇。因此懷疑可以說是一種毫無偏見的檢查態度，藉著「嘲弄」和「對話」的方式校正獨斷的偏失，在嘻笑怒罵中達到對事物合理性、確定性的懷疑和動搖，在對話中經由觀賞者的參與和批評使藝術的歷程得以開展。

皮耶賀·卡邦納問及杜象對於藝術演化的看法時，杜象不認為藝術有何演進，他甚至懷疑藝術的存在，認為是人們發明藝術，沒有人類，藝術根本不存在，更何況人類創造藝術總是依附於某種品味 (29)。對於杜象來說，品味就是一種判斷，一種狹隘的美學觀，而這種判斷導致人們以相同的方式來反應藝術，並試圖尋找藝術的有效法則，這乃是與藝術創作的擴散性思考 (divergent thinking) (30) 相背離的。懷疑論者最可貴之處，在於不講求絕對，且隨時修正自己，避免聽者或觀者不加思索的接受其表達的信念，而那些「思想極其深刻的人，即已認識到他們隨時都有可能處在錯誤中……」——尼采 (31)。杜象在回答皮耶賀·卡邦納對於自己經常抱著嘲諷態度的原由時說：

我總是這樣，因為我不相信，一點都不信。「相信」(croyance) 這個字也是個錯字，就像「裁判」

(jugement) 一樣，都是非常極端的，而世間卻賴以為基石。(32)

顯然杜象了解「相信」與「裁判」這兩個字是具有價值判斷的字眼，道德與美感的判斷是屬應然的，與科學的實然判斷不同，不應只是一種結果。就像他喜歡用「可能的」(Possible) 做為標題一樣，內含著隨機的意識。這種不相信絕對的懷疑美學觀，也正是反對藝術陳規的起點，杜象的幽默嘲諷，是對系統信念的分離，一種擴散性思考的創作活動；從反藝術終至全然否定藝術，然而否定的背後卻是處處皆為藝術，處處皆是創作的情境。

註：

- (1) 布賀東 (André Breton 1896 — 1966)，法國詩人、評論家、編輯、超現實主義運動鼓吹和創始人之一，一九二四年發表「超現實主義宣言」。他為超現實主義下的定義是「純心理的自動作用」。一九二〇年與友人聯合發表於《文學》雜誌的作品〈磁場〉，為超現實主義運動寫作的第一個樣本。
- (2) (I force myself to contradict myself so as to avoid conforming to my own taste) 參閱 Michel Sanouillet and Elmer Peterson, 《The Writing of Marcel Duchamp》, Oxford University, 1973 reprinted, p.5。
- (3) Edward Lucie-Smith, 《Art Now》New York, 1981, p.40。
- (4) 笛卡爾懷疑一切「我」以外的事物，包括「我」的身體在內，因此他的推論皆由思想開始。由觀念的事實而肯定對象的實有，如此推論的方式，現代哲學稱之為「觀念對象法」(objectivation)。參閱錢志純編譯，笛卡爾著，《我

- 思故我在(COGITO ERGO SUM)
，台北，志文，民 65 年 3 月，
P.75。
- (5) 參閱張心龍譯，《杜象訪談錄》
，台北，雄獅，民 75，p.101。(英)
Ron Padgett 譯及 Thames and
Hudson,《Dialogues with Marc el
Duchamp》1971, P.100。及(法)
Claude Bonnefoy,《Ingénieur du Temps
Perdu entretiens avec Pierre Cabanne》
，Pierre Belfond, 1977, p.174。
- (6) 原德文的「反藝術」為「Antikunst」
，「非藝術」為「A - Kunst」
參閱 Hans Richter,《DADA art and
anti-art》, Oxford University, 1978
reprinted, p.91。及吳珊利譯，《
達達—藝術和反藝術》台北，藝
術家，1988, p.105。
- (7) Michel Sanouillet and Elmer Peterson,
op. cit., p.5。
- (8) 藍波(Rimbaud, Aurthur)，法國詩人
(1854—1891)，他的作品強烈地
表現出現代人對所謂社會文明的
反抗，一八七一年寫了著名的十
四行詩《母音字母》(Voyelles)，
及《醉舟》(Le bateau ivre)。參
閱《大不列顛百科全書》，台北
，丹青，1987(9)，p.99。
- (9) Michel Sanouillet and Elmer Peterson,
op.cit., p.6。(原註：André Breton,
《Anthologie de l'humour Noir》,
p.221)，(英《Anthology of Black
Humor》)。
- (10)「三塊停止計量器」的製作過程
是一條一米高度水平落下，其
扭曲變形就如同預期創造的一
個測量長度的新形態。
- (11) Michel Sanouillet et Elmer Peterson,
OP.cit., P.6。
- (12) Ibid.
- (13) Claude Bonnefoy, op.cit., p.135。及
Ron Padgett, op. cit., p.77。及張心
龍譯(I), op. cit., p.76。
- (14) 參閱劉文譯譯，《西洋六大美
學理念史》，台北，丹青，民
76 初版，p.349。(原著
Wladyslaw Tatarkiewicz,《A History
of Six Ideas》, Pun/Polish Scientific
Publishers Warszawa, 1980, p.349。
- (15) Claude Bonnefoy, op. cit., pp.15—
154。
- (16) 陸蓉之，《後現代的藝術現象》
，台北，藝術家，1990 初版，
p.151。
- (17) 德希達，1930 生於阿爾及利亞
，法國當代哲學家，為繼結構
主義之父李維—史陀(Lévi - Str-
auss) 之後重要人物。
- (18) 延異(différance)：是遲延(defer-
ment)與展緩「postpone-ment」
的組合，德希達的解構即是書
寫記號不斷被追蹤，由於延異
的作用，致使原義不斷破解，
記號與記號之間亦不斷衍生新
義。參閱陸蓉之，op. cit., p.141
。
- (19) Hans Richter, op. cit., p.89。
- (20) Hans Richter, op. cit., P.88。及吳
瑪俐譯，op.cit., P.104。
- (21) Claude Bonnefoy, op. cit., p.122。及
Ron Padgett, op.c it., p.70 及張心
龍譯(I)，op. cit., p.68。
- (22)「alliteration」(頭韻)：押頭韻
意指兩個或兩個以的字構成的
片語或詩行中使用相同的字首
子音。例如：「Fresh Window,
French Window。」。
- (23) 參閱王才勇著，《現代審美哲
學新探索》<法蘭克福學派美學
評述>，北京，1990 初版，p.23
。原註：班傑明，《機械複製
時代的藝術作品》第 1 節。
- (24) 傅嘉琛，op. cit., p.135。
- (25) Ibid. 及 Calvin Tomkins(II)，《The
Bride and Bachelors, Five Masters of
the Avant — Garde》，New York,
Penguin Books, 1976, p.41。
- (26) Claude Bonnefoy, op. cit., p.80。
- (27) Hans Richter, op. cit., p.90。
- (28) Ibid., p.87。
- (29) Claude Bonnefoy, op. cit., p.174。
- (30) 擴散性思考：是問題的思考和
解決，極少依賴於既有的方法
和資料，對於問題反應具有不
同想法和解決方式。參閱王秀
雄，<達達人的創造心理探釋>
，《歷史·神話影響達達國際
研討會交集》，台北市立美術
館，民 77, p.136。
- (31) 古德里譯，赫伯特·曼紐什著
(Herbert Mainusch 1929)《懷疑論
美學》，台北，商鼎文化，1992
台灣初版，p.32。
- (32) Claude Bonnefoy, op. cit., p.155。