

台北市立師範學院
視覺藝術研究所

碩士學位論文

從阿多諾美學看波依斯藝術：
以「非有機」概念為線索

Interpreting Beuys' Artwork From Adorno's Aesthetic
Perspective : Using the Concept of "Nicht-Organisch"
as a Clue

指導教授：龔卓軍

研究生：傅鵬錦

2003年12月

中文摘要

關鍵詞 前衛藝術，非有機，精神化，自主的，寓言，肉身

本論文依據培德·布爾格 (Peter Bürger) 對「前衛藝術」的界定，將波依斯 (Joseph Beuys, 1921-1986) 藝術的美術史定位，由「現代主義」(Modernism) 藝術與「後現代主義」(Postmodernism) 藝術的二分法之中，脫離出來，以「前衛藝術」(Avant-garde) 的範疇討論波依斯的藝術。前衛藝術作品的部份意義和全體意義之間並無必然的一致性，同時與觀者所形成的意義間亦無詮釋的統一性。本文以班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 「非有機」(Nicht-Organisch) 及阿多諾 (T.W. Adorno, 1903-1969) 「否定」(Negative) 概念的美學觀點，參照波依斯所特有的神秘主義傾向，與當時獨特的藝術潮流，嘗試以現象學的觀點，對波依斯的藝術提出一種以接受者的「身體」感受角度提出的評論，並以轉喻方式貼近其藝術表現。對於歷史傳記敘述的角度，與強調波依斯藝術元素的傳統意義類比方法做一比較研究。

本文擴衍班雅明的「寓言」(Zeichenallegorie) 觀點，認為波依斯的前衛藝術不根據有機原則，如象徵般將個別元素串連，而是根據創作者的內在邏輯原則，在「非有機」的構成中，透過賦予元素獨斷的組合，在藝術場域與情境中，運作殘餘的斷片及互不相連的符號，營造了無可言喻、薩滿般的媚惑力量。當觀者面對非有機的藝術形式，無法再以理性的態度去理解或分析其藝術表現，只能直接以「肉身」面對此氛圍，這是藝術的真實。「前衛藝術」在藝術與社會關係的推行過程中，所突顯的課題與遭遇的困境，以及波依斯藝術表現與社會意圖間的落差，亦是本論文待討論的問題。波依斯認為自身「寓言」式的作品，應該顯示出社會向度的關懷，於是產生了阿多諾所說的「自主的」與「社會目的」藝術的雙重性矛盾，波依斯藝術嵌合此矛盾，或者說：波依斯試圖跨越二者的界線。

Abstract

Keywords : Avant-garde, Nicht-Organisch, spiritualization, autonomy, Zeichenallegorie, la chair

According to the Avant-garde distinguished by Peter Bürger, this essay positions the art history of Joseph Beuys' art by discarding the criteria between Modernism Art and Postmodernism Art. The partial meaning and full meaning of Avant-garde may not be necessarily identical, and the implication given may not be consistent from one viewer to another. To examine Beuys' art, it is inevitable to explain the meaning implied by the subjective interpretation work elements. In accordance with Walter Benjamin's Nicht-Organisch and T.W. Adorno's Negative aesthetic viewpoint which both featured with fractured status of meaning, and also with reference to the mysticism tendency characterized by Beuys and the unique art trend at that time, this study, based on the phenomenological point of view, tries to adopt a metaphorical approach and to raise some comment in a "receiver's" aspect. This thesis investigates the art performance and the perspective of historical statement, and emphasizes the traditional analogical methods of Beuys' art element and conducts a comparative research.

This essay also expands the viewpoint of Zeichenallegorie mentioned by Benjamin and regards Beuys' Avant-garde does not base on organic principle but meaningful principle to combine individual element symbolically, and makes it meaningful by operating in the particular art occasions and circumstances and in the process of "non-organic" through the element arbitrary combination. The mysterious perception created by the remaining and disconnected symbols of the work comes from an inarticulated force. However, Beuys believes the work of Zeichenallegorie style should reflect concerns of the society itself, and thus it results in a dual contradiction of "autonomy" and "social purpose" art brought up by Adorno. The intention to integrate both or perhaps the boundary that Beuys tries to surpass is the cause of contradiction in Beuys' art. The questions and difficulties that Avant-garde encountered during the developing process between art and social relation as well as the gap between Beuys' art performance and social intention are the issues to be discussed in this dissertation.

目次

中文摘要	ix
英文摘要	x
目次	xi
圖次	xiii
1. 緒論	1
1.1. 研究緣起	1
1.2. 待探討的問題	1
1.3. 研究的方法與限制	4
2. 波依斯藝術理論與藝術思潮	6
2.1. 波依斯簡歷	6
2.2. 波依斯的藝術理論	8
2.2.1. 「塑造的理論」	9
2.2.2. 「擴展的藝術」	13
2.3. 歐洲美學的發展脈絡	17
2.3.1. 藝術為理念的感性表現－黑格爾	18
2.3.2. 藝術家的創作狀態－尼采	19
2.3.3. 迦達默的詮釋學	21
2.3.4. 馬庫色的肯定性文化	23
2.4. 波依斯藝術與藝術思潮的交互影響	24
2.4.1. 從達達主義到福魯克薩斯	26
2.4.2. 薩滿－神秘主義	31
2.4.3. 「現代藝術」與「後現代藝術」的糾纏	35
2.5. 波依斯藝術在現實與藝術之間所造成的「裂隙」(hiatus)	44
2.6. 詮釋角度的差異	48
3. 阿多諾美學	53
3.1. 否定性 (Negative)	56
3.2. 精神化	61

3.3. 形式	66
3.4. 模擬	72
4. 阿多諾美學觀與波依斯藝術	77
4.1. 「有機」與「非有機」	84
4.2. 「寓言」－從班雅明到阿多諾	88
4.3. 波依斯「精神化」的藝術形式	95
5. 詮釋的轉向－以波依斯行動藝術〔首領〕為例	100
5.1. 「視野」的交錯	101
5.2. 陌生化的謎語特質	104
5.3. 以波依斯的行動藝術「首領」作為詮釋對象	107
5.3.1. 蝮居	108
5.3.2. 身體感官作為詮釋的中介	110
5.3.3. 「非有機」與「有機」的矛盾共存	113
6. 從波依斯的藝術到「自主性」與「社會性」的討論	116
引用文獻	123

圖 次

圖 2-1：波依斯，1985，〔王宮〕(Palazzo Regale)	7- 8
圖 2-2：波依斯，1982-1987， 〔七千棵橡樹〕(7000 Eichen)	15
圖 2-3：波依斯，1968，〔直覺〕	16
圖 2-4：波依斯，1972，〔Vitex Agnus Castus〕	49
圖 4-1：波依斯，1965，〔如何向死兔子解釋圖畫〕 (Wie man dem toten Hasen die Bilderäerklrt)	83
圖 4-2：波依斯，1958-1985，〔困境〕(Plight)	87
圖 4-3：波依斯，1977，〔工作崗位上的蜂蜜抽取機〕 (Honigpumpe am Arbeitsplatz)	95
圖 5-1：波依斯，1963，〔油脂椅〕(Fettstuhl)	106
圖 5-2：波依斯，1964，〔首領〕(Der Chef)	107

1. 緒論

1.1. 研究緣起

藝術家為什麼創作？創作出什麼？藝術家是否能藉由創作的過程清楚地、實際地完全掌握住那些在他們創作之前曖昧未明的概念，同時，藝術家的創作過程中，現實世界有哪些變因趁機滲入作品之中，與具體化的藝術作品產生化學的連鎖反應，在觀者的眼前又是如何面對與感受這樣的存在物，觀者對藝術作品又是如何產生反應？這樣複雜的主體與客體關係應該如何描述？我們能從哪裡得到對於藝術創作與接受觀點的啟發？都是筆者試圖探討的問題。阿多諾認為：「審美行為是一種從事物中看到比其本身更多東西的能力。它注重把經驗存在轉化為意象或形象」¹，經過轉化的藝術作品的存在狀態，是否超越了作者，或只是我們片面臆測的效果？藝術總是給可能性一個餘地，在這樣的「餘地」之中，我們對藝術的思索才能從傳統的美學立場裡另尋蹊徑。

1.2. 待探討的三個問題

波依斯獨特的藝術表現與其學習經歷、歐洲美學發展與同時期的藝術潮流影響是相應的。波依斯是二十世紀的前衛藝術運動（環境、表演、偶發、行為、達達主義、福魯克薩斯（Fluxus）²）中，具有左翼思想的藝術代表者，並且以薩滿巫師的角色，將藝術作為重新恢復德國民族自信的力量。在其複雜的藝術自主與社會關注的藝術形式中，擁有哪些領受到傳統思想的資產，又有哪些是波依斯試圖打開的新疆界，是本文待探討的第一個問題。

對藝術家加以藝術史的定位只是一種研究工具，在編著藝術史及藝術家的分類上，具有理性分析系統上的價值，但是對於藝術家及藝術表現而言，以粗略的二分法（如：現代與後現代）劃分與特定的理論（如：人智學）去歸類波依斯是不充分的。本文的論點強調了波依斯藝術的難以區分性，並非

¹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 554。

²Fluxus 意指流動，一切都是流動，滲透彼此，造型藝術、音樂、戲劇、表演、文字、聲音、姿勢等。黃海鳴（1990）說明：Fluxus 是美國偶發藝術的延伸，企圖超越不同藝術間人為的區別，其中包括藝術與生活的區分、意識型態之間的區分、發揮素材的動機、變動性來實現「總體藝術」的理念。

來自於歸類上的困難，而是根據波依斯藝術作品與行動藝術的表現，也就是說，不以波依斯的個人論述與傳記為討論依據，強調了作品的先行地位。

黃聖哲認為：「在藝術的領域中，藝術作品具有不可抹滅的優先地位。這個具體且優先存在的藝術作品必須具體地被面對，既不能以理論既存的概念體系，也不能以藝術史的風格或類型的標籤去加以標定」³，筆者認同藝術品的優先地位，並依據布爾格對「前衛藝術」(Avant-garde)的界定，將波依斯藝術的藝術史定位，由「現代主義」藝術與「後現代主義」藝術的二分法之中，脫離出來，以「前衛藝術」的範疇討論波依斯的藝術表現，它與社會的意圖間所造成的落差，突顯了什麼課題與困境，是本論文待討論的第二個問題。

當前衛藝術家試圖在創作中，捕捉那些在心中曖昧未明的意向時，往往因為現時的感受，以及對記憶的回復，使得原先的創作意向成為另一個更不可捉摸的表象，而且按照它自己的方式經由藝術家實踐出來。這種具體的、客觀化的藝術作品是否已經超越了一般事物的範疇呢？若是，又是如何可能？藝術家在藝術創作及審美經驗中，建立自身的美學立場，我們在德國藝術家波依斯身上可以得到這樣的例證。

波依斯在創作元素中，為自己創造一個由複雜概念組成的系統，此系統的基本前提造成了：「賦予感覺素材的意義可以重新識別出來，但這意義絕非必然產生自立即的感官印象本身」⁴，也就是說工具理性在前衛藝術與波依斯藝術上，所識別出來的意義，相異於身體的感官感受，於是意義脫離了真實情境。當理性的作用只成為分析工具，將失去其對於藝術作品詮釋的施力點，我們又將如何尋找出另一條途徑？這途徑是真實的嗎？造成這種反思的課題，來自於：「美本身是歷史的，它因時而異 (ein sich Entringendes)」⁵。

³黃聖哲，〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉《師大學報》，2002，頁1。

⁴蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁151。

⁵王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁463。

在二十世紀以前，非前衛藝術的概念中，作者在作品元素中所表達的意義與觀者所形成的意義間的統一性是被普遍要求的律則。然而，培德·布爾格認為：這種收受形式的根本先決條件是預設個別部份的意義和全體的意義之間有必然的一致性。然而此先決條件已被「非有機作品」⁶（Nicht-Organisch）推翻，這意味著：部份失去了必然性。當我們探討波依斯的藝術作品時，我們很難以必然相對應於作品所隱喻的元素的主觀詮釋來說明其意義。既然一種決定性的詮釋已經消失，是否存在一種新的評論觀點或是轉喻方式，來貼近波依斯的藝術表現，布爾格認為：「非有機藝術品概念的發展是前衛理論的一個中心任務，可以由班雅明寓言概念開始進行」⁷。本論文論述波依斯前衛藝術的基本架構，即建立於「寓言」的「非有機」原則。

班雅明認為「寓言」不根據有機原則，如象徵般將個別元素串連，而是根據內在邏輯的原則。「寓言」將整個有機體中切割出含有隱藏意義的謎題，因為經過切割的意義是斷裂的，「解釋者就必須遊走於意義與無意義之間，透過敏感的視覺能力把握瞬間閃現的意義組合，這就產生了在異質內容的並列、對照中求取意義，有待解釋的無聲信息」⁸，「敏感的」作用不應該只是一種「視覺能力」，而是觀者對世界的「視野」，這個「視野」是和創作者的寓言式表現「視野」相融合的。

非有機藝術從現實世界與歷史事物中，提取任何所有的要素，其中包括精神的轉化，「寓言」閱讀是在語言文字、圖像、物件中追索各種符號與意義的組合，而在後現代的標舉下，「寓言」串連個別部份的意義不只遭到鬆動，事實上更被撤除，「寓言」中只殘餘一堆斷片及互不相連的符號。因此，我們對感知對象的不可捉摸有了神秘感，這種無可言喻的誘惑力量，正是波依斯所意欲鋪張的，甚至是自陷其中的謎。阿多諾說：「可望而不可及的東西與已經獲得的東西之間的不確定區域便構成了作品之謎」⁹。或許其他藝術家在創

⁶藝術作品的部分使自身從一個統御的全體中解放出來，不再是後者的組成要素，碎片只能傳遞不完整的信息，必須靠挖掘、解釋才有可能喚回其中不斷消失的深層意義。

⁷蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 82。

⁸廖朝陽，〈時間與空間的周旋：班雅明的思想〉。<http://140.112.2.84/~cliao/p/ben.txt>。

⁹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 225。

作時，並不善於對於自己的作品「解謎」（一種理性的思惟），他只是做一種在「謎」裡面，「縫隙」與「縫隙」之間的動作，是一種「聚攏」（to gather）的效果。儘管「聚攏」的表面效果，如同拼湊破碎的鏡面一般仍是不完整的，但是意向的無核心「聚攏」，才是創作的精神性，它並不期待清晰、完整的答案，我們也不能追尋其明確的意義，這是筆者所稱藝術創作的「內在邏輯」。

然而，對觀者而言，波依斯造成素材的「非有機」意義，容易被產生自立即感知活動之外的意義所覆蓋，陷入一種純然理性的、認知的詮釋。儘管詮釋形式容許一種「誤讀」或「誤解」，都具有詮釋學的理解，卻不一定具有真實性。迦達默（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）認為：「凡在沒有出現直接理解的地方，也就是說，必須考慮到有誤解可能性的地方，就會產生詮釋學的要求」¹⁰。這種要求是理性之於未知的衝動，迦達默認為是不可避免的，他說：「藝術仍保持其同時是驚奇且不安的特質。而每一令人驚奇的事物，不可免的要被分析與被理解。那要求一種努力……因此詮釋學就是理解每一在藝術表現中令人感到驚奇與殊異之事物的能力」¹¹。面對波依斯藝術或前衛藝術的作品，一般觀者會感到驚奇與不安的，但是真的會具有這樣「特別的能耐」嗎？或是必須要「努力」去加以理解呢？這是第三個問題。

1.3. 研究的方法與限制

筆者試圖從波依斯所特有的神秘主義傾向，並且參照當時的藝術潮流，經由德國批判哲學系統，從班雅明、阿多諾的美學以及梅洛龐蒂的身體觀點，試圖對上述問題提出討論，以別於歷史傳記的敘述，與強調波依斯藝術元素與傳統意義的類比方法。本論文計畫採取文獻比較方法，探討關於波依斯藝術文獻中的差異性，並提出另一種強調藝術作品視野與觀者視野之間「交錯」的觀點，論述對波依斯藝術詮釋面向的可能性。

本文藉由描述波依斯藝術的「非有機」（Nicht-Organisch）概念與「精神化」（spiritualisation），說明藝術家在藝術創作中發展的藝術理論、藝術作品，

¹⁰洪漢鼎 譯，迦達默，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，1993，頁 249。

¹¹路況 譯，珍·布希亞 等，《藝術與哲學》，1998，頁 7。

與其在社會實際作用間所形成的矛盾關係。關於波依斯藝術的描述，主要參考曾曬淑《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》（1999）、錢來忠等編《新藝術哲學》（2002）、趙登榮等譯海納爾·施塔赫豪斯（Heiner Stachelhaus）《藝術狂人－波依斯》（2001）、黃海鳴〈福魯克薩斯－一種將生活與藝術融合在一起的總體藝術〉（1991）、島子譯托馬斯·迪克〈理解約瑟夫·波依斯〉（1988）等文獻。藝術理論部分，主要參考王柯平譯阿多諾《美學理論》（2001）、迦達默《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》、林志明譯班雅明《說故事的人》、陳永國譯班雅明《德國悲劇的起源》（2001）、蔡佩君、徐明松譯培德·布爾格《前衛藝術理論》（1998）、鄒進譯赫爾曼·普菲茲〈從阿多爾諾到波依斯〉（1992）、王才勇《現代審美哲學-法蘭克福學派美學論述》（2000）、龔卓軍、王靜慧 譯巴舍拉（Gaston Bachelard）《空間詩學》（2003）等著作。

本論文主要文獻為中文及譯文，相關德、英文之參照文本尚未探討。此外，對阿多諾美學的理解不足，為本研究深入探討議題之限制。本論文計畫分五大部分，分別探討：「波依斯藝術理論與藝術思潮」、「阿多諾美學」、「阿多諾美學觀與波依斯藝術」、「詮釋的轉向」、「從波依斯的藝術到『自主性』與『社會性』的討論」。

2. 波依斯藝術理論與藝術思潮

當我們驚奇於波依斯獨特的藝術表現時，對於波依斯的學習經歷與其同時的藝術潮流必須同時檢視與比對。儘管波依斯對於其藝術的表現，自有其一套完整的理論論述，但是，我們可以從歷史多種面向的角度，進一步了解隱藏其中未被言明的部分。這僅止描述波依斯藝術在歷史現實背景中的因子，只作為一種客觀的敘述。當討論波依斯藝術時，許多評論者無可避免地只採用某一種言說立場，或是做一種無關乎藝術作品真實存在景況的分析敘述，僅僅對於波依斯藝術中的表現元素，作相應於歷史意義或某種理論的解釋。如果簡要地歸約波依斯在作品中所要表達的，或是本身所無法預期的效果，我們的視野就侷限於評論者提供的線索。波依斯自己聲稱藝術創作深受其特殊經歷的影響，以下就波依斯的簡歷與其藝術理論與同時代思潮的交互影響說明。

2.1. 波依斯簡歷

波依斯 1921 年 5 月 12 日出生於德國克累弗，就讀中學時深受勒姆布魯克（Wilhelm Lehmbruck, 1881-1919）雕塑作品的影響，他認為勒姆布魯克的雕塑作品是空間概念擴展為時間概念與暖度概念的典型例子，並將自己所提的「社會雕塑」（Soziale Plastik）理論，看作是勒姆布魯克的餽贈¹²。1940 年自願從軍，擔任無線電的操作員及戰鬥機飛行員，期間受傷多次，尤其是駕機墜毀，被韃靼游牧民族營救，他被擊落時埋在雪地理，瀕臨死亡，被韃靼人救起。他們用油脂和毛氈把他裹起來，給他取暖。這段經驗成為波依斯創作時中經常使用的素材，並由此發展個人獨到的見解：有關能量、溫度與狀態的轉換；藥與治療的相關；神話與神秘性的運用等，皆由此蘊釀、開展。他的作品不僅表現救生，也表現了死亡。

他的作品帶有強烈的個人色彩，同時也是痛苦的，是神秘的一種治療行為，「波依斯認為『以同類治療同類』是一種順勢治療程序，他的藝術模仿疾

¹²趙登榮 等譯，海納爾·施塔赫豪斯，《藝術狂人—波依斯》，2001，頁 7-8。

病的症狀，回映出創傷的原因，他的目的是治療他們」¹³。然而曾曬淑提出 Benjamin H.D Buchloh, Frank Gieseke 與 Albert Markert 的看法，認為波依斯這樣的物質經驗是編造的神話，「與其說波依斯的神話企圖使人相信其藝術作品中具有不尋常的經驗，倒不如說是因為波依斯受到不尋常的經驗衝擊，才編造其神話般的經歷，而這亦是波依斯藝術的一部分」¹⁴。

戰後波依斯入杜塞爾道夫（Düsseldorf）的藝術學院學習雕塑技術，並且廣泛地涉獵科學與哲學的探討，以尋得一個具有整體性、系統性、及科際整合理論的支撐架構，而不僅止於純粹藝術範疇。1952 年畢業，波依斯自由地閱讀哲學、科學、文學、詩、及玄術（occult），並且在 50 年代大量地繪畫。1961 年受聘於 Monumental 雕塑學院任教，期間加入反對官僚體制的「福魯克薩斯」團體，由此擴展了文學、音樂、視覺藝術、生活的邊界。二十年間，波依斯積極參與政治與社會的改革，成立或加入許多改革民主制度的團體，並在 1979 年代表綠黨參選歐洲議員。1986 年波依斯逝於杜塞爾道夫，正是其作品〔王宮〕（Palazzo Regale, 1985, 圖 2-1）的展出期間。



（上圖）

¹³常宁生 等譯，吉姆·萊文，《超越現代主義》，1995，頁 231。

¹⁴曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 80-88。



(下圖)

圖 2-1 (上、下圖): 波依斯, [王宮] (Palazzo Regale), 1985, 裝置藝術, 現藏於 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf。下圖為局部圖。見: 曾曬淑 (1999, 頁 xv)。

2.2. 波依斯的藝術理論

曾曬淑在《思考 = 塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》一書中提出: 波依斯融合許多學科理論, 魯道夫 · 史坦那 (Rudolf Steiner, 1861-1925) 的人智學 (Anthroposophy)¹⁵對他的影響非常深遠。儘管波依斯對此點未曾直接承認, 但是由許多波依斯對外的公開談話, 以及對其作品的自述, 我們可以相信波依斯一直都是人智學的實踐者, 甚至是在藝術學門以及社會模型理念的代言人。但是波依斯並不是完全移植人智學的理论, 他幾乎以塑造的方式重新熔鑄其學說, 並在創作過程中實際成為思考的脈絡。

波依斯認為在混亂中才具有能量, 其中可塑者經過處理即形成意義。曾

¹⁵劉建華 (2000, 頁 135): 「史坦那創立人智學, 本是針對二十世紀上半葉歐洲資本主義現代工業社會的過度理性化, 期望能重新統攝人的物質與精神範疇, 以平衡理性情感的思維比重, 關注人的成長教育和自我發展, 治癒社會政治經濟戰爭引發的失衡」。

曬淑描述波依斯在人智學上的藝術思想：

「人智學者史坦那將人體機能分為意志（身體）、感情（心靈）、思想（精神）三部分，波依斯據此標示人體於黑板解析圖上：『足部』為意志、潛意識、混亂之所在，因無固定之形態，故以油脂（Fett）標示。介於頭足之間是運動的中樞，內臟之所在，蘊藏著『心靈、感情』，常以氈（Filz）標示。至於頭部則象徵形式，常以三角形或結晶體示出，象徵思考與理念」¹⁶。

波依斯的塑造理論（Plastische Theorie），充滿了獨特的象徵符號，某些符號引自德國傳統的符碼意，（例如：兔子代表新生），有些則是汲取史坦那 1923 年在瑞士 Dornach 發表一系列關於蜜蜂本質的演說內容，更有取自本身經驗的象徵符號（如：氈）。經由人智學的觀點理解波依斯創作的經驗背景，是詮釋的角度之一，但是以波依斯複雜、怪異的藝術表現而言，單一面向的理解，似乎不足以完全探討觀者面對其藝術行為的感受性，在知識與理性架構之下的描述，或許可以作為藝術史料與創作根源的整理依據。

然而，本文所要探討的是：「作為在知識之前的是怎樣的狀態」？是什麼使觀者的活動或接受成為知識的可能？筆者試圖經由人智學與其他論點的描述，說明波依斯藝術與前衛藝術間「非有機性」所造成的「寓言」效果，是在建構藝術知識的理性範疇之前所產生的。藝術知識是結構化的結果，在藝術的感受尚未凝固為理性的批判與智性的言說之前，我們如何面對這種藝術表現。在描述波依斯或評論者對其藝術理論的之後，筆者提出另一種詮釋的方式。

2.2.1. 「塑造的理論」

「塑造」（Plastische）一詞在波依斯的藝術理論中，不僅止於對創作材料的型塑，而是將其提高到創作力的具體實踐，是從思考到結果的一連串變化過程。波依斯認為：「雕塑具有極端的品質，它包含變化和消逝，冷和熱，混

¹⁶曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 59。

亂和形式。雕塑是創作的原則。思考是雕塑」¹⁷，又說：「當人們欲由塑造的原則中提取其元素時，即是將之組合成雕塑的觀念之時」¹⁸，因此「塑造過程」=「思考過程」。波依斯塑造理論中最重要的三個關鍵詞是：「能量」(Energie) = 不能清楚分辨的、混亂的熱能；「運動」(Bewegung) = 律動的因素、兩極的媒介；「形式」(Form) = 定形的結晶、塑造的結果。波依斯認為藝術品在心中已經形成，塑造只是一個手段，此過程乃藉由運動將混亂的、充滿能量的素材(可見、不可見)塑造成固定的形式。此形式與素材是雙向轉換的，藝術品的創作是由混亂(chaos)¹⁹→形式(form)；再由形式→混亂。波依斯認為混亂是創造之源，曾曬淑說明波依斯藝術裏「混亂」的積極意義：「那些個別的形式均出自一個未經整頓的整體…極其錯綜複雜的能量…以不特定的方向衝撞…其他一切均在此被命定。故唯有由混亂中才能產生東西出來」²⁰。以波依斯常用的素材「油脂」為例：油脂代表一種潛藏的能量，必須經由熱才能塑造，也可以經由熱而改變原有的形式。波依斯所稱的「熱」並非專指物理上的熱，也包括精神的愛。基於此觀念擴展到「社會雕塑」，成為重要元素之一。

波依斯將各種元素的意義濃縮在他的藝術裡面，透過異質的組合輻射出其個人的藝術特質。「毛氈」、「油脂」、「動物」、「身體」、「介質」等類似「圖騰」性格的結構，造成波依斯藝術中強烈的儀式般的氣息。黃海鳴認為波依斯的「個人圖騰」是透過「儀式性暗喻手法的一種投射式思考，它的功用是要表現文化中的人與自然的分離，以及想去把這些分離的『極端』再調合在一起」²¹，他說：

「這些儀式性的行動的動機在於把思想關係連續體的複數的物質的表象組合起來，透過這些，行動建立了一個適用的邏輯，它同時是『歷時性』(diachronic)與『共時性』(synchronic)的關係，並且也構成了文明思考的

¹⁷轉引自：吳瑪俐 譯，Jurgen Schilling，《行動藝術》，1996，頁 246。

¹⁸曾曬淑，《思考=塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 55。

¹⁹Chaos 有「混沌未明」的涵義，此處從曾曬淑的翻譯，統一以「混亂」描述之。

²⁰曾曬淑，《思考=塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 61。

²¹黃海鳴，〈福魯克薩斯——一種將生活與藝術融合在一起的總體藝術〉，1991a，頁 60-61。

結構性的劃分：自然/文化，動物性/人性，理性/非理性，物質/思想等」。

對於波依斯而言，若是要將這些原已被結構所劃分的異質元素（混亂的「能量」）再統攝起來，就必須藉由內在精神力的「運動」將其「形式」塑造出來。波依斯在材料與形式間不斷進行「有機性」與「非有機性」轉換，在此過程中，「創造力」扮演了中介的角色。「一個有自覺意識、自由思考者即擁有創造力，可創造出自己的世界，可將概念具體化的實現出來…內在的影響因素是決定藝術作品價值的重要指標」²²。

德曼（Paul de Man，1919-1983）認為文本是一個「轉換生成的系統」，他說：「就藝術對事物的整合而言，它能夠把不同的事物連接起來並保持其不同的特點。它把許多作用於不同方向的力量連結到一起，並同時維護其各自力量的存在」²³。創造力整合個別元素，並不是波依斯所獨有的藝術形式，波依斯卻藉由這樣的創作過程，模擬了現實與歷史意識的情境，不單單呈現了客觀環境的變化，也凸顯其個人氣質。只有在藝術活動的轉義結構和藝術符號的認識、感覺再定義後，藝術家才能意識到自我的存在。當我們討論波依斯的藝術理論必須避免抽象，所以必須指涉個別的藝術作品，但是這種參考的指涉並不具詮釋的地位，它們只使陳述具體，不是泛泛地指稱其理論的普遍有效性。

關於藝術創作所達至的自我存在感，波依斯認為：「實際的體驗較純邏輯性的思考更重要」²⁴，「直觀」在此被強調。當我們面對波依斯的藝術作品，無可避免會以己身之認知背景來詮釋曖昧不明的對象物，若我們以這樣理性思維去分析波依斯的藝術，必然會遭遇到困難。阿多諾認為理性，尤其是工具理性的「認知有其嚴重的侷限，它沒有對付苦難的能力」²⁵，也就是說在此侷限中，當面對前衛藝術自有之「語境」，理性只能做片面的「句型陳述」。在此「句型陳述」之外，波依斯藝術的「語境」應以「直觀的」、「或可領會

²²曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 103。

²³昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 205。

²⁴曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 169。

²⁵王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 33。

的」、「令人感到新奇的」、「神秘而費解的」等態度去詮釋其創作。波依斯前衛藝術的獨特「語境」，試圖將藝術從現代藝術所要求的純淨性中拉回社會的現實。現代主義急欲擺脫傳統束縛，在無邊的幻想世界中餵養自己探索藝術的靈魂，從中得到的個人滿足，卻造成社會群體關係間的疏離。現代主義藝術往無意識的邊緣前進，不需要理由的純粹表現，呈現片斷情緒的發洩。被賦予太多曖昧理論的藝術品，斷絕藝術與「人」的親密關係。冰冷、沉默的藝術，儼然成爲殿堂聖物，只能被崇拜，不能被理解。

當我們面對許多藝術家（尤其是現代主義時期的藝術家）的創作，我們對其形式與內容是充滿疑惑的，甚至因自覺無法瞭解而遠離藝術，「前衛藝術源於現實生活，但是在審美上卻是『反接受』（anti-reception）的」²⁶

。保羅·克利（Paul Klee，1879-1940）曾說：「我不是畫你們看過的東西；而是畫給你們看的東西」。與此相反的，波依斯認爲藝術必須超越「藝術的絕對自主」這樣的侷限性。他主張藝術應該離開其無目的性，走出與社會主要脈動隔絕的孤立角落。藝術不是藝術家的特權，是每個人生活的一部分。這是塑造理論的拓展，藝術不再是關於「物」的創造。波依斯不僅以教師的身分拓展他的藝術理念，並賦予藝術家新的身分。黃海鳴論述波依斯與福魯克薩斯的藝術觀，認爲波依斯：

「同時危機的詮釋者、另一種時間性的表達者（formulatour）、能聽各種文明的聽眾、能結合各種元素的磁化器，以及各種初發的時刻的啟動者。不管是他的退隱或是他的難以理解的行爲，都透過（想像的方法）回到初發的時刻，回到理念的原初思想，回到主要的功能的運作，而能夠再激發個人之創造性及社會之和諧」²⁷。

波依斯「塑造的理論」不是雕塑材料的組合，更擴張成爲人與社會之間藉由藝術而達到融合的作用，是一種「社會」的塑造。這種塑造的藝術理論成爲波依斯「擴展的藝術觀」（Erweiterter Kunstbegriff）的基礎。

²⁶陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾--從阿多諾美學談起〉《藝術觀點》，1990b，頁 84。

²⁷黃海鳴，〈波依斯與弗拉克斯運動－藝術與生活〉，1991b，頁 61。

2.2.2. 「擴展的藝術觀」

波依斯說：「擴展的藝術觀，是我最成功的『作品』」²⁸，波依斯認為：「人類具有創造性的本質，且為可從事極多樣化生產的創造者。對我而言，不管產品是出自一個畫家、雕刻家或物理學家之手，原則是無所謂的」²⁹。他認為：「所有人類的問題都只可能視賦形（*Gestaltung*）的問題，那便是我們所指的全體化的藝術概念，指涉的是每個人在原則上都有創造力的可能性，也指涉關係到社會全體的問題」³⁰。波依斯「擴展的藝術觀」是社會與文化整體的藝術觀，企圖重建藝術在社會中的價值，藝術不是專職藝術家的工作，也不是參觀美術館、畫廊等欣賞活動，藝術教育也不是繪圖課而已，藝術應該結合人類生活的各個層面。

「社會的雕塑」是「擴展的藝術觀」的實踐，其理念自史坦那《論蜜蜂的本質》（1923）的蜜蜂社群理論延伸出來，敘述整體性的社群理論，波依斯發展之，以說明他認為人類社會所應當取法蜜蜂同心協力的特性，認為人人應該領悟社會塑造的必然性，經由塑造的過程，將不明的、混亂的、不清晰的條件，「結晶」³¹成一個具有創新精神的形式。波依斯最為人知的藝術觀點：「人人皆為藝術家」，也同樣闡述藝術不可孤立於現實之外，他認為：藝術＝創造力＝自由＝人。真正的人應該是自由的，但是必須經過自覺其自由的潛質，才能在紛沓的現實之中取出素材，經由人類特有的創造力而完成藝術。他說：「每個人都是藝術家，從自己的自由裡…在總體藝術的其他位置上，展現他的自主與思考，決定未來社會的秩序」³²。

「社會的雕塑」之理論強調社會本身即為藝術品，每個人的行動皆可以是藝術的行動，其前提是主體具有自由的思考能力，人的主要職責，就是將創造力落實於社會的每一個層面，因為每個人都有創造的本質，「一種超越一

²⁸轉引自：曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 178。

²⁹同上註，頁 158。

³⁰蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 150。

³¹波依斯塑造理論中，「結晶」代表思考的明確性，是運動過程的暫時性結果，一個形式。

³²轉引自：吳瑪俐 譯，Jurgen Schilling，《行動藝術》，1996，頁 251。

切的創造力，是一種能源的形式，可以打破理性和直覺這僵化的兩極」³³，無論在自己的生活環境或者擴大至改善整體的大環境，都有創造力發展的空間。「社會的雕塑」並非塑造出一個具體的「藝術品」，對於波依斯而言，以「社會的熱能」——「博愛」來說明此一觀念，無疑是更貼切的，我們或許歸因於波依斯出身於虔誠的天主教家庭，而二次大戰後的德國國民，其企望和平的共同心理是可以想見的。

最足以代表波依斯「社會的雕塑」理念的創作，是 1982 至 1987 年，第七屆文件大展至第八屆文件大展之間，在卡薩爾（Kassel）市的行動藝術〔七千棵橡樹〕（7000 Eichen, 1982-1987, 圖 2-2），此作品於 1986 波依斯逝世後，由其支持者及學生於 1987 完成。這個作品是超乎尋常的藝術創作，創作者以及相關於此件作品創作過程的人數成千上萬，歷時五年。過程中所遭遇的經費問題、行政問題、群眾及議會的質疑、材料的運輸、存放、管理…都需要參與創作者一一克服³⁴。波依斯藉此作品闡述「城市森林化」的環境意識以及「人人皆是藝術家」的理念。〔七千棵橡樹〕以觀念藝術而萌生，藉群眾之行動藝術而創造，以環境藝術之形式而完成。不僅符合了波依斯「塑造的理論」，更是凸顯其「社會的雕塑」理念如何實踐的絕佳例證。

³³吳瑪俐 譯，Jurgen Schilling，《行動藝術》，1996，頁 251。

³⁴曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 135-147。



圖 2-2：波依斯，〔七千棵橡樹〕（7000 Eichen），1982-1987，行動藝術，Kassel。見：曾曬淑（1999，頁 136）。

波依斯除了以行動藝術來實踐其「社會雕塑」的理念，此外更以複式作品（Multiple）（圖 2-3）廣泛地傳達。曾曬淑提到波依斯的 Multiples 觀念：「所謂『複式作品』即如版畫及雕塑之具複數性…無論它是行動藝術的殘餘物、思想的記錄文件、宣言、政治活動的宣傳品或即興的創作，均具有「老爺車」（Vehikel）的特質，為傳播其藝術理念而效勞」³⁵。然而在此處將德文「Vehikel」（英文為「Vehicle」）翻譯成「老爺車」，並依此形容波依斯的 Multiples 具有收藏的珍貴價值，我認為需要再討論。根據 Luckenbach 提到波依斯認為他的藝術語言與「Multiples」之間的關係：

Language was one possible vehicle for communication; it functioned as a catalyst, whereas communication was more profound, elemental, and universal --fundamentally biological. Multiples then, were devices of communication, vehicles for the distribution of ideas that could reach an even wider group of people than could a single work of art³⁶.

³⁵曾曬淑，〈思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學〉，1999，頁 166-167。

³⁶Luckenbach, J. *Language / Communication*, 1998.



圖 2-3：波依斯，〔直覺〕，1968，Multiples。

見：曾曬淑（1999，頁 xxi）。

Multiples 是傳播藝術理念的媒介，也是圖象與個體思考語彙的溝通孔道。波依斯稱之「**vehicles**」，與其說是一種有價值的、值得收藏的「老爺車」，倒不如以「媒介」翻譯恰當。波依斯認為只要某人擁有一件 **Multiples**，擁有者就會進入他所藉以構築的世界，注意並分享波依斯的生活。無論是藝術的創作或者是政治、社會的活動，這種聯繫是無形卻強大的力量。海德格（**Martin Heidegger**，1889-1976）在探討藝術的本源時曾說：

「藝術作品是一種製作的物，但是它所道出的遠非僅限於純然的物本身。作品還把別的東西公諸於世，它把這個別的東西敞開出來。所以作品是比喻…作品乃是符號」³⁷。

Multiples 就是波依斯企圖傳遞群我之間象徵性的符號。因為波依斯認為認知是無法以直接的途徑以達成，正如「愛國」、「負責」、「團結」等有關於群我關係的認知，必須要對抽象的命題有所體會，不是教導或命令的方式可以達成，當然也無法藉由一件藝術品來達成。波依斯認為他最大的成就是「擴展藝術觀」，希望藝術自然地進入生活，希望人擁有自由的思考能力，這是波

³⁷孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 3。

依斯所謂的「資產」－創造力，人皆有之，只是在現實與物化的社會之中被遮蔽了。藝術的目的不只在於學習或欣賞一幅畫、一首曲…而是使自己擁有以審美的態度看待現實世界的能力，那是屬於自己向深刻的、美好的世界所開的一扇窗。

一位真正的藝術家永遠試著引領人感動於無法以任何理性分析的世界。「擴展的藝術觀」使人重新思考「藝術＝創造力＝資產＝人」的可能性，這是波依斯所致力之課題。波依斯相信唯有藝術（擴展的藝術觀）能給予人自由，藝術本來就是開闊的領域。波依斯的藝術來自生活的體驗，來自於對社會問題的提出，來自於藝術教育家的使命感…他的作品是實在的，而不是憑空幻想。其創作作品及藝術理念皆具有歷史性的痕跡，我們都能循著一些線索去理解。他說：「我相信，藝術足以勝任，徹底的說，除藝術外，根本無其他任何方法。…因此，我亦將把中心角色給藝術…」³⁸。

然而，阿多諾卻認為：「藝術越是能夠成功的整合一切，它越像一部無目的空轉的機器」³⁹。或許波依斯試圖藉由 **Multiples** 的傳播方式，倒轉阿多諾的另一個命題：「集體的大我（a collective We）隱藏在藝術的對象化中」⁴⁰。但是事實上，藝術的功用真的能具體的影響社會的發展嗎？或者說，波依斯擴展的藝術觀所帶來的社會雕塑行為，真的成功了嗎？還是只證明了藝術在現實世界的作用真的「無能為力」。在討論波依斯藝術的社會「效果」之前，我們應該對波依斯藝術創作的時空環境作一個檢視。

2.3. 歐洲美學的發展脈絡

歐洲美學發展從蘇格拉底、柏拉圖到黑格爾皆主張「藝術為理念的感性表現」，排斥藝術的自主性地位與想像力的擴張，強調藝術作品的內容優先於表現的形式。對「藝術為理念的感性表現」持相反看法的美學，則強調觀者的審美經驗或藝術家的創作狀態，從叔本華到尼采美學，皆是強調主體在藝

³⁸曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 116。

³⁹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 52。

⁴⁰王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 405。

術作品中的先行地位。波依斯將藝術從傳統高貴精緻的有機藝術性質，轉折到自主的、非有機的藝術，是二十世紀的前衛藝術運動中，具有馬克思「自由工作概念」左翼思想的藝術代表者。以下就黑格爾、尼采、詮釋學與批判哲學的美學脈絡說明。

2.3.1. 藝術為理念的感性表現－黑格爾

黑格爾提出：「絕對精神」是主客的統一，既是唯一的、普遍的實體，也是自我認識的精神。對於絕對精神的認識過程，是人的自由理智從潛在到實現的過程，是解放自身的過程。藝術是認識「絕對」的第一個型態，即在直接性中認識「絕對」⁴¹。黑格爾認為：彼此分裂、對立的東西，都不是真實的，只有在統一中的東西才是真實的，不過這種統一不是脫離矛盾對立的抽象統一，而是包含他們在內的統一。黑格爾說明只有精神性的東西才有統一性：「藝術的內容就是理念，藝術的形式就是訴諸感官的形象。藝術要把這兩方面調和成爲一種自由的統一的整體…概念與個別現象的統一才是美的本質和通過藝術所進行的美的創造的本質」⁴²。

黑格爾強調「塑造」一個「統一的」形象，這個「統一的形象」，並非如同建築工人依照設計師規劃的藍圖按部就班完成一棟建築物，倒是像爲自己剛買的新家裝潢一般。沒有人規定家具一定要怎樣擺、牆要用什麼顏色、盆栽放哪裡…當你以爲妥當了，「家」成了一個「統一的形象」，但是人在其中生活之後，總會覺得該加些、減些或改變些什麼…於是形成動態的「完成」。這「完成」是主體趨近「絕對精神」的過程。然而我們對於藝術創作中的「過程」能有什麼樣的理解？黑格爾認為：「藝術家必須是創造者，他必須在他的理想裡把感發他的那種意蘊，對適當形式的知識，以及他的深刻的感覺和基本的情感都熔於一爐，從這裡塑造他們要塑造的形象」⁴³。藝術家的創作過程就是對「絕對精神」的想望與企求，是人的自由理智從潛在到實現的過程，是解放自身的過程。「絕對」既自我前進發展著，也同時自我認識著，而這樣

⁴¹張世英，《論黑格爾的精神哲學》，1995，頁 241。

⁴²李醒塵，《西方美學史教程》，1996，頁 363-366。

⁴³李醒塵，《西方美學史教程》，1996，頁 375。

的過程作為「絕對精神」又是永恆的、無止盡的⁴⁴。黑格爾說：「目標就是它找到了它自己的那個地方和概念符合於對象、對象符合於概念的那個地方。趨向這個目標的發展過程，因而也就是前進無已、不可遏止的，不以目標以前的任何過站而滿足的」⁴⁵。

黑格爾強調「絕對」是唯一真實的，但是一個藝術家若為滿足「絕對」的要求而創作，就會忽略藝術創作本身的過程，然而這過程卻是藝術真正能彰顯自身之處。黑格爾以對立的概念（主體性/外在世界）來掌握藝術發展，他在《美學》中說：「藝術家的主觀性超越其素材及其生產，因為他不在受那些事先已自行確定的內容及形式之既定條件支配，而是對於題材和表現方式保有完全的選擇及運用權」⁴⁶。藝術家創作藝術的過程是不斷超越自身以及物質性的精神作用，能夠表現藝術家情感，其心中預先對藝術品的生成過程有一個絕對的理念。藝術家依此理念創作，其前提乃是「自由」的心智，在自由心智的無限制作用下，藝術表現的邊界才能不斷的被擴張。尤其在前衛藝術的社會對立的立場而言，「自由」所象徵的是一股對抗社會框架的力量，藝術若是不自由的，它就只能在社會的監視下喘息、死亡。

2.3.2. 藝術家的創作狀態－尼采

黑格爾走著一條理想化的、邏輯性的大道；尼采卻散步在未知的、神秘的小徑。這並非指稱尼采是神秘主義者，相反的，在藝術的觀點上，尼采較之於黑格爾更具理想性，其理想性並不同於黑格爾，認為藝術創作是達到「絕對精神」的階段性過程（以上還有宗教、哲學），而是：藝術就是一切，就是絕對精神。這是一種獨斷論，一種追求「合法性」的規定。「法」即尼采所稱的「意志」，「合於意志」說明尼采並不是以邏輯的思惟來看待藝術，而是意志的「聚攏」。它是沒有方向、沒有中心點的聚攏，所以藝術創作的過程是一種模糊的曖昧狀態，不會前往奔赴黑格爾所稱的那種「絕對精神」。藝術創作本身的目的，並不在「完成」藝術作品形式上的「完整性」，而是營造意義之

⁴⁴張世英，《論黑格爾的精神哲學》，1995，頁 270。

⁴⁵賀自昭 譯，黑格爾，《精神現象學》，1982，序言。

⁴⁶轉引自：蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 115。

中未完成的「縫隙」，「縫隙」本身就是一種「不完整」的存在。

不完整的藝術作品並非指有缺陷的作品，「縫隙」的存在不代表必須受到理智的解釋去填補。反之，「縫隙」的存在是藝術作品張力之所在。尼采在談及創作詩歌時，他說：「不完全往往比完全更有效果，尤其在頌歌的目的上，正需要一種誘惑人的不完全，作為一種非理性的因素，使聽者的想像力幻見一片大海，又像霧一樣罩住對岸，即罩住被讚頌對象的界線」⁴⁷。

「不完全的」的是「誘惑人的」，詩的「縫隙」所產生的「聚攏」意向，是藝術形式中最純粹的藝術表現。也因為詩本身如此除了音、節奏與文字之外，它是不藉助於實質材料的藝術表現。我們所經歷的、所感受的，詩本身不可精細地解釋，他距離現實最遠。但是尼采說：「人們不應當用精細的解釋來折磨詩人，而應當欣喜於其界域的不確定，彷彿通往更豐富思想的道路還敞開著」⁴⁸。又說：「我在這裡看見一位詩人—如同有的人—他以他的不完滿施展的魅力，勝於由他圓滿完成的一切」⁴⁹。

我們無法解釋詩如夢般的破碎，也無法解釋：詩的形式被「認知」為如此破碎，卻又能「感覺」其中未被言明的清晰。因為作品的力量來自於在失衡狀態下，意圖平衡卻不可得的那種衝突所造成的「縫隙」，是不可解決與無法全然表現的存在，驅使藝術家企圖自我「合法化」。所以尼采認為：「藝術的本質始終在於它使存在完成（*Daseins NVollendung*）」⁵⁰，此處所謂「使存在完成」，並非藉由黑格爾的辨證過程，而達成藝術作品的「完整」，而是意向性的實踐，筆者稱之為「內在邏輯的必然性」。

對於藝術，黑格爾與尼采都有一個「超越」的觀點，卻是不同的向度。黑格爾辨證法的「線性超越」，寓意於時間的縱軸，其方向是向上的提昇，趨近絕對的精神統一，追求一種藉由實踐而表現精神的完整的形式，創造完美

⁴⁷Nietzsche, “*Human, All Too Human*”, 2000, p.95。

⁴⁸Nietzsche, “*Human, All Too Human*”, 2000, p.96。

⁴⁹周國平 譯，尼采，《尼采美學文選》，1998，頁 122。

⁵⁰周國平 譯，尼采，《尼采美學文選》，1998，頁 265。

的典型，所以藝術品的價值判斷在於：與理想的差距。尼采則是強調對於自身的超越意向，這個意向產生於現實與意念的衝撞，經由碰撞造成的力量並非固定的向量，藝術創作是一種迷醉中的清醒。

相對於黑格爾對藝術要求達到絕對精神的辨證過程的完整性，尼采認為不成熟的、斷片般的思想與創作也有其自在價值。即使在前衛主義作品中，個別元素的解放，也從未達到完全脫離作品全體的程度，個別元素之間依舊暗指著藝術家精神化對象整體的意向。波依斯前衛主義具有的激進特質，它本身棄絕對傳統審美範疇中完全合法的、有機的命題，經由其激進的態勢而被否定的，不是藝術傳統上有效的藝術技巧或風格原則，而是藝術家在社會發展中刻意缺席的退縮樣態。

一個藝術創作者在創作過程的哪一點停下，並宣稱作品已完成，那個地方事實上才是最困擾他的地方，也是情感糾結之處。若將作品的形式處理完整也就是對情感的掩蓋，並不是超越。「現實與意念」的衝撞形式就是波依斯藝術創作中「運動」的作用，不僅是媒材擷取的複雜性，或是創作情感上的糾結，往往展現出一種沒有共同向度的力量，這是詮釋上所遭遇的困難點。至於是否能夠越過這樣的詮釋困境，端賴我們對於藝術接受面向的態度。

2.3.3. 迦達默的詮釋學

詮釋學對藝術作品的理解藉以開始的最先東西，乃是某物能與我們進行「攀談」(anspricht)，這是一切詮釋學條件裏最首要的條件。「攀談」的可能性命題預設了相同界域的交疊處，才是詮釋的依據，但是詮釋的結果卻往往超越此交疊的界線。而能夠超越界線的因素，或如神學家施萊爾馬赫(F. Schleiermacher, 1768—1834)所認為的：詮釋歸根究底就是一種「預感行爲」(ein divinorisches Verhalten)，一種把自己置於作者整個創作中的活動，一種對一部著作撰寫的「內在根據」的把握，一種對創造行爲的模擬，作品的理解需要預感(Divination)、直接的猜測(das unmittelbare Erraten)，這歸根結底預先假設了一種與創作者相當的能力。迦達默說：「理解就是一種對原來生產品的再生產，一種對已知東西的再認識，一種以概念的富有生氣的環節、以

作為創作組織點的『原始決定』(Keimentschluss)為出發點的『重新構造』(Nachkonstruktion)⁵¹，把理解活動看成對某個創造所進行的重構，這種重構必然使許多原作者尚未能意識的東西被意識到。

迦達默說：「按照寬弛的詮釋學實踐，理解是自發出現的，而嚴格的詮釋學實踐的出發點則是：凡是自發出現的東西都是誤解」⁵²。嚴格的詮釋學是避免誤解的技藝，只有返回到思想產生的根源，這些思想才可能得到真正的理解。一個領域構成元素的完全開展，也是該領域獲致充分認識的可能性條件。寬鬆的詮釋結果所產生的誤解，來自理解層次上的差異。迦達默認為：「真正的理解活動並不是讓自己與原來的讀者處於同一層次，而是與作者處於同一層次，通過這種與作者處於同一層次的活動，文本就被解釋為它的作者的生命的特有表現」⁵³。

「文本」是迦達默的詮釋觀點的基礎，他認為文本的一切個別細節都應當從上下文的脈絡(contextus)去加以理解，整體的了解來自於部分的了解；部分的了解則需要對整體的詮釋，於是形成詮釋學的循環。詮釋學循環的必要是「因為要解釋的東西沒有一個是可以一次就被理解的」⁵⁴，所以詮釋必定在部分與整體的理解之間來回震盪。

明顯的東西可以清楚地被理解，不明顯的東西可以「歷史地」被理解。當不可理解的東西(res imperceptibiles)出現，例如波依斯藝術作品的曖昧性，我們對它的「理解」，依賴於我們能夠從波依斯的整個藝術作品與藝術觀點去弄清楚他的意思，這樣的可能性在於假設我們與波依斯具有類似的視野，也就是前文所說的：「攀談」的能力。筆者認為這命題是困難的，所以我們在波依斯的藝術中所理解的東西，是我們「理智」解釋的產物，與波依斯所意味的東西是否切合，事實上是無關緊要的。「因為我們所想知道的只是命題的意

⁵¹洪漢鼎 譯，迦達默，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，1993，頁 259。

⁵²洪漢鼎 譯，迦達默，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，1993，頁 264。

⁵³洪漢鼎 譯，迦達默，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，1993，頁 256-257。

⁵⁴洪漢鼎 譯，迦達默，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，1993，頁 264。

義（*den sensus orationum*），而不是它們的真理（*veritas*）」⁵⁵，重點是：對於觀者，意義的產生來自哪裡？是理智的詮釋結果的呈現與接納？或是在理性作用「之前」的狀態？這是筆者在探討觀者面對波依斯藝術的情境下，試圖回答的問題。

2.3.4. 馬庫色的肯定性文化

馬庫色認為藝術世界製造了與現實世界離異的現象。藝術創造的自由精神，對社會的否定本身是肯定性文化的一個基本原則。馬庫色認為，自由資本主義時期的文化表現，看來對現實採取了否定的態度。但是，由於這種否定具有唯心的特點，是一種精神否定，對現實不會發生直接的影響。它使精神、理想與現實分離，其結果是個人對現實不作任何改變，就能「內在地」實現這種幸福和理想。因而，這種文化對現實實際所起的是肯定的作用。肯定性文化是爲了消除資本社會所造成的異化。藝術創作作爲一個唯一尙未受社會勞動過程影響的領域，而獲得其獨立自主的地位。王才勇評論馬庫色對藝術在社會中的肯定性：

「只有在藝術中，資產階級社會才容忍了其自身理想的實現，並當真地把它視爲普遍要求，凡在現實中被視爲幻想、白日夢、空想的東西，在藝術中就得到了認可。肯定性文化在藝術中展現了那種被遺忘的真實，這種真實在日常生活中卻爲現實所泯滅」⁵⁶。

藝術何以從現實社會創造出異於現實的藝術世界呢？馬庫色認為藝術作品改變了受現實統治地位的秩序，這裡存在著從現實社會向異在社會的「跳躍」。作爲異樣存在的藝術，在自身中否定了既存現實，而這個否定同時就達到了對現實中尙未存在之物的肯定。肯定性文化不是爲主體的需要去改變社會既有的事物，也不是對社會現實的肯定，而是對主體的自主精神具有提升社會現實這一層面的肯定。

⁵⁵洪漢鼎 譯，迦達默，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，1993，頁 252。

⁵⁶王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 150。

當主體擺脫屈從於異化的地位，藝術創作的幻想本質，將作為一種被主體實踐的心理過程。它符合它自己的經驗，這是肯定文化的真正價值。換句話說，就是可以超越人類原本無可抗拒的實在，因為「想像力」給予主體自由的創造性或再生的悸動。馬庫色認為：「審美的基本經驗是感性而不是概念；審美知覺本質上是直覺而不是概念」⁵⁷。

「想像的真理最初是在幻覺形成的時候被認識到的，是在創造一個知覺和理解的世界，一個既主觀又客觀的世界即在藝術創造的過程中被認識到的」⁵⁸。藝術和審美活動提供一個與既存現實完全不同的世界，以便使人擺脫既存現實從而獲得解放。超越現實的藝術活動，提供創作者內心的滿足。藝術產生於一種非壓抑性的本能，從而使人的感性與理性得以調和與昇華，藝術對現實原則的超越就是昇華，此昇華來自於藝術的異在性形式。

馬庫色說：「任何一種沒有昇華的直接的表達都註定是不真實的…美學形式儘管使作品異於既存現實，但他是由現實出發，由現實所催發的」⁵⁹。美和藝術所造就的「新感性」，就是通過這種對傳統的徹底否定的新語言來重建世界。審美造就了新感性，使感性從理智的抑制中獲得解放，從而創造出一個自由的領域。新感性使有機體善於接受一個非攻擊性的、沒有剝削的世界的潛在形式，這種新感性使人的視覺、聽覺等感官獲得了解放。

2.4. 波依斯藝術與藝術思潮的交互影響

阿多諾相信藝術務必回顧歷史，從中尋求藝術的概念，他認為：「藝術似乎只有通過回顧才能凝結成某種整一性，該整一性並非是抽象的，而是藝術具體發展成概念的過程。所以，對藝術的具體分析不僅僅是理性的佐證或例證，而是理論的前提」⁶⁰。依此前提，我們討論波依斯與其當時的社會現實的關係，才獲得合理的依據。依照波依斯藝術作品的形式，不管是「行動藝術」

⁵⁷王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 159。

⁵⁸王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 156。

⁵⁹王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 182-183。

⁶⁰王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 447。

過後的靜態「殘餘物」，或者是「表演藝術」的過程，波依斯掌握其使用元素的特徵，是一種相似意義元素間的「聚攏」效果。若是這樣的「聚攏」模式，達到某種藝術作品本身區別於現成物的效果，我們必須探究這是如何成為合理的藝術型態的可能。也就是說，歷史地去探究在藝術概念的遞延中，波依斯藝術的歷史位置。阿多諾認為任何藝術品都佔有一個時空的位置：

「都要指出它什麼時候在那裡，好像它才存在，這是一個必然的宿命，就好像時空變成一個座標，在 x、y 軸上畫出我的座標，藝術作品也是這樣，當它變成一個公開的可以知覺到的東西時，它的基本要素就是要有一個時空定位，如果它有時空定位，就不能否認它是一個物質性的東西，人也是有物質性的形體，我們在這裡，而且限定在這一段時間、空間。所以藝術品要做為一個物質對象而存在的時候，它會有一個時空指標，而這就常常被拿來做為判定作品真偽的標準」⁶¹。

歐洲社會發展至人性化的工作概念興起，提出自由想像和對生命憧憬的工作概念。現代時期的工作概念不是放棄休息、放棄自我、放棄幸福，而是在工作活動中完滿自我的存在感。但是在發達資本主義下的生活，似乎唯有藝術家的「工作」，能夠達到馬克思的理想。藝術家的工作型態才能「創造價值」，在活動中自我實踐。開啓了源自自主性的工作經驗與生活經驗之世俗文化特質，從而為前衛藝術的發動作了思想準備。美學和藝術理論從此進入人文科學層面。自由的社會風氣以及開放的藝術風格視野，使得波依斯同時代的藝術創作如：環境、表演、偶發、行為、達達主義(Dadaism)等前衛藝術的型態，都直接或間接影響了波依斯藝術。

在福魯克薩斯藝術家⁶²與貧窮藝術的理念中獲得相互的啟發，並藉由模擬薩滿巫師的角色，將藝術重新恢復其前理性時代的力量。至於爭議不斷的「現

⁶¹轉引自：陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 17。

⁶²一群視覺藝術家、音樂家與表演藝術家所結合的團體，成員包括音樂家如約翰·凱吉(John Cage)、作曲家如拉蒙陽(La Monte Young)，表演藝術家如小野洋子(Yoko Ono)、視覺藝術家如克萊因(Yves Klein)、白南准(Nam June Paik)等，皆藉著表演(performance)的形式展現當時社會、政治、學運、哲學的人文氛圍。

代」與「後現代」之間的爭論，我們可以將波依斯的藝術表現，作為討論的具體對象，在其糾纏著藝術自主與社會關注的藝術形式中，找出一條不以藝術創作主體為詮釋重心的美學觀點。

2.4.1. 從達達主義到福魯克薩斯

歐洲工業革命之後，中產階級的興起，致使十九世紀逐漸發展的藝術潮流，由對社會的依從，轉為致力於探索一種個人的象徵向度，藉以表達自我。「唯一存在的風格是藝術家個人的風格…重構它的方式就是對藝術家的作品作整體的回顧」⁶³。二次戰後的達達主義藝術家，抗議戰爭的殘酷，排斥當時的藝術流派，貶低傳統價值，嘲弄一切教條，表現出反藝術傳統的態度。達達式的藝術作品中，充滿特立獨行的作風，並且富於叛逆性。所有存在的一切道德或美學的價值都受到他們的批判。達達主義唯一真理是他們自己的幻想。達達的原意在於破壞藝術，卻為藝術開闢了許多新的途徑與多樣化的可能性。它將人們對於藝術的觀念從過去的桎梏中解放出來，迫使人們重新檢討對於美醜的觀念，仔細去看原本不被認為屬於藝術的東西。這樣革命性的思維，確實成為種種前衛藝術合理化的依據。

裝置藝術(Installation Art)承襲了達達主義的目標，在內容上呈現普遍仇視現實世界的態度，宣揚無意義的胡說和反藝術的藝術形式。布爾格認為：「正因為藝術拒絕直接的介入現實，因此可以重建人的完整性，理性社會的創造確實有賴一種初使便透過藝術而實現的人性」⁶⁴。前衛藝術並非完全否定藝術，其實在它經過設計的、有意義的反理性行為中，也含有一種解放的因素，一種走向未知的創造心理的旅程。在此層面而言，前衛藝術的本質，反而是理性的。裝置藝術的形式原則，便是利用空間內物質的擺設來傳達作者的「意念」。裝置藝術家們所運用的材質趨於純粹，揚棄物體的造型及功能，單單就物質的特性發揮。材質不再只是藝術的一種材料，它更昇華為藝術的本身，一種傳達式的符碼。抽離了物質性的材質，更有提醒藝術中機能性的功能。藝術家們用經過琢磨的素材向觀者傳達訊息，觀眾經過思考後，這些訊息才

⁶³路況 譯，珍·布希亞 等，《藝術與哲學》，頁 9。

⁶⁴蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 058。

真正成爲「藝術品」。如此在藝術品、環境、觀眾互動之中，形成了裝置藝術的對話模式。杜象（Marce Duchamp，1887 ~ 1968）反藝術的態度，更明確的拒斥傳統美學的價值觀，而著重於美學的新領域的探索。杜象以任意而暫時的手法，用無常態的物質來表現一個抽象的意念。這種表現形式成了裝置藝術的創作核心。

裝置藝術建立於兩種基本條件上；一是創作的目的，也就是前面提的創作者所要傳達的意念；二是環境空間，即要與環境發生關係，否定了「既定美學」及「文化規則」。此外，波依斯與「裝置藝術」的關係，可以與其「行動藝術」並置討論。在許多波依斯的行動藝術作品中，他將自身的存在當作可以操作的元素，並與環境、觀眾之間產生互動的關係。裝置的形式是波依斯企圖將他的身體與日常生活所見的物質，提升爲可感知的未知型態。安排與重構物質的固著意義，達到翻新的效果。海德格認爲：「作品存有就是建立一個世界…世界並非現存的可數或不可數、熟悉或不熟悉的物的純然聚合。但世界也不是加上我們對這些物之總合的表象的想像框架」⁶⁵。波依斯藝術重構了物的存有，建立新的世界。福魯克薩斯運動使「重新置入」這樣的觀念和行動達到了同一。波依斯曾說普天之下萬物皆流：「從簡單地撕掉一張紙到人類社會的完全變革…對流變派而言，從來沒有任何不變的思想體系，它的觀念型態的組成部分恰恰是形形色色的有各種不同形式和性質的參與者們」⁶⁶。福魯克薩斯運動堅持要打公眾的耳光，以便失禮地弄醒社會，它卻依然得繼續在社會的體制中操作，否則他就什麼都不是⁶⁷。

波伊與貧窮藝術的關係，一部份原因來自於他所癖愛的「貧困」(poor)物體和材料。在他的作品之前，這些不具藝術傳統上所定義的材料，從來沒有承領到與藝術有重大聯繫。在藝術史上可資比較的只有在義大利貧困藝術

⁶⁵孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 25。

⁶⁶島子譯，托馬斯·迪克，〈理解約瑟夫·波依斯〉《藝術潮流》，1988，頁 65。

⁶⁷馬西納斯（George Maciunas）在「福魯克薩斯」創立宣言中提到：「藝術家必須指出，他既非不可或缺，也不是獨斷的；必須指出觀眾自己就能欣賞；指出什麼都可以成爲藝術，任何人都能創作藝術。因此藝術必須是簡單、有趣的，它不自命不凡，它對一無可取的事物感興趣。他既不要求特別的技巧，也不要求大量的反覆練習。沒有任何商品價值及制度上的價值」。

家 (Art pover) 藝術家們⁶⁸。「貧窮藝術」是義大利 1960 年代末期至 1970 年間主要的藝術潮流，這一潮流至今仍對義大利當代藝術有相當的影響。貧窮藝術的產生，主要因為義大利戰後將戰爭科技引入國內發展工業，創造了短暫的經濟奇蹟。藝術家卻開始以非傳統的質材創作，提出對這種工業文明的質疑。

威尼斯雙年展 (Venice Biennale) 第 47 屆 (1997 年) 總策劃及藝評家塞倫提 (Germano Celent)，首次將「貧窮藝術」(Art Povera) 列為策展的主題。「貧窮藝術」主要特色，在運用極普通的日常生活物質，如水泥、樹枝、報紙、金屬等所作的物體藝術。貧窮藝術藉由這些平凡物質的創作，引喻出對生活的理想，或是表現對現實的不滿。義大利戰後在 1950 年代以美國為學習對象，工廠引進科技大量擴張，此時義大利經濟突飛猛進，貧窮藝術緣起於對資本主義與過度工業化所引起的許多社會問題加以反省，這樣的現象刺激藝術家開始針對工業文明提出質疑及反諷，並以社會性思考為主。安曼

(Jean-Christophe Ammann)：「貧困藝術意指藝術要用詩歌似的訊息與願望，以對抗科技的世界；並且用最簡單的方式表達那個訊息」⁶⁹，這樣可以回到最簡單及最自然的法則與過程。貧窮藝術強調創作者的主體性，創作者本身的意圖重於其所呈現的客觀存在，也就是超越「物」本身的概念。這樣的主體優先的觀念，與「工藝品」強調「物」本質的觀點是截然不同的。儘管工藝的本身不在於重現物質，然而工藝的基礎是對材料性質與造型技巧的要求，貧窮藝術在著力於擺脫物質的可用性。

海德格對物的三種解釋：第一種物是特徵的載體；第二種物是感性的感官中通過感覺可以感知的東西；第三種物本身必須保持在它的自持

(*Insichruhen*) 中⁷⁰。物本身保存了「自持」，就是不多於物本身，藝術作品只是將物的物性開顯出來，超越了具有特徵載體的實質意義。精神作用力施於其中，使物成為不被消耗的東西，但是物卻是存在著並且在形與質上被提出

⁶⁸ 如皮埃羅·曼左尼 (Piero Manzoni)、瑪莉亞·默次 (Maria Mtrz)、詹尼斯·庫尼利斯 (Jannis Kownellis) 等人。

⁶⁹ 轉引自：唐曉蘭，《觀念藝術的淵源與發展》，2000，頁 141。

⁷⁰ 孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 9。

更豐富的意涵。藝術創作的精神在於提昇人與對象物的審美關係，此種提昇的過程，將朝向形式簡約而意涵豐富的方向前進，剔除所有干擾審美者的外在因素，作者化繁雜的表象為符號，並賦予符號以其獨有之象徵。莫爾茲（Mario Merz）認為：「藝術家不能被媒材侷限，重要的是如何去創造構思，任何物件都可以是創作的媒材」⁷¹。

藉由想像力發展出來的材料，是等於一個人在工業化社會中行爲的再評價。經由藝術家吸納多樣的形式與顛覆的表現方式，「包括解構、錯置、挪用、重複、譏諷、並置等踰越常態的行動…以新思維詮釋視覺品」⁷²，貧窮藝術提出物質性的重新定義，開拓藝術材料的傳統限制。貧窮藝術跟達達主義者一樣是使用現成品，但是貧窮藝術家在作品中，並非如達達所呈現的「無意義」狀態。貧窮藝術藉由消除物質的消費性質與解除其固著的意義，形成藝術的自體性，其本質是建立在環境場域與精神的變動之內。高千惠認為：「個人的主觀與聚合的潛意識皆從屬於物體自身的歷史客觀性…其目的在於騷擾觀者的思維，於凝視、冥想間與材質產生對話」⁷³。

波依斯所選擇具有個人與歷史意義的材料（如：油、動物、毛髮、氈等），在他之前從未被當成有藝術價值的創作元素。波依斯神聖化這些有機物的固有意義和象徵性意義，重新創造了他的基本意義元素。在這些形式中充分展現出一種在平常極其簡樸但顯而易見的本性，例如：脂肪＝溫暖，那就是日常經驗與事物本質屬性相一致的作用，而且還研究了這些材料在別的文化 and 神話中的奧義。波依斯的作品所取用的一般生活材料，或是他自稱具有寓意的神話素材，直接擷取物質的屬性，如冷暖、硬軟等，卻使這元素間異樣的組合，成為重新生產意義的藝術行爲。

塞倫提認為藝術家的創作活動並非模擬事物，「而是成為想像與卓絕行動的生產者，藝術家如煉金師般將生物體點化成幻象（illusions）之物，探求其

⁷¹轉引自：鄭美雅，〈義大利戰後藝術展〉《1998.9.19 在地實驗訊》，1998。

⁷²高千惠，《當代藝術思路之旅》，2001，頁 109。

⁷³高千惠，《當代藝術思路之旅》，2001，頁 103-104。

根源，以便重新發現、讚美」⁷⁴，這樣的觀念也顯示出波依斯與薩滿（shaman）的關係。他結合有機物與無機物的材料，構造簡單而意義曖昧不清的形式，卻在這樣的形式之中，刻意傳導一種神化了的物性。波依斯在這個層面下拓展了貧窮藝術範疇。

行動藝術(Performance Art)是發軔於 60 年代末，它與裝置藝術同步生成，衍化到當今成爲一種國際化的藝術形態和樣式。行動(Action)，能夠成爲藝術(Art)，本身即已在藝術範疇之內決定了它的樣式、語言、方法，只不過每一次對其邊界的逾越，都豐富了自身定義的內涵，擴大了原有的概念。「行動藝術」一詞經常被德國藝術家所使用，因爲他們不喜歡「行爲（或表演）」，這個詞在英語世界中包含娛樂的意味。他們認爲，雖然他們借用了各種娛樂手段，但這是一種嚴肅的藝術活動，絕不是爲了取悅觀眾。

Jurgen Schilling 在《行動藝術》一書中雖然分析了偶發藝術、福魯克薩斯藝術、觀念藝術、波普藝術、身體藝術、展演藝術以及行動繪畫的出現、重要人物和作品，但卻並未廓清一關鍵問題：行動藝術是否可作爲一獨立具體的名詞概念而存在，而並非一抽象集體名詞概念。行動包容了與身體相關的全部因素：動作、姿態、表情、活動、呼吸、聲音、語調、皮膚、體液、體味等，都是作品構成的元素。行動藝術有三種呈現方式：行動(Action)、身體(Body)、偶發(Happenings)，三種方式有時單獨運作，但更常見的是在同一件作品中互爲發生、演進的條件。

行動藝術延伸和變異傳統藝術的形式，突破了二維視覺藝術的限制，將時空因素交錯在藝術作品中呈現，將靜態的被動接受轉換爲動態的交互關係。行動藝術的主要目的是藉著這種方式，營造和觀者對話的場所或情境。行動藝術藉由完全開放的媒介方式，對博物館、美術館展覽等藝術收藏機制反動，嘲弄資本主義市場意識形態。它沒有固定的規則和意旨，也不排斥所有預先設計的東西遭到曲解。行爲的力量和優勢在於它能輕易地打破藝術世

⁷⁴高千惠，《當代藝術思路之旅》，2001，頁 106。

界強加給藝術的限制，在某種程度上它無意間實踐了哈伯瑪斯(Jurgen Habermas)的「交往活動理論」。不同的是行動藝術家只是用個人方式，表達了社會質詢性質的關照與警示。從這一點而言，行動藝術恰好展現了藝術在社會的影響力只是藉由觀念（而且是經過偽裝）的開展，企圖對觀者引起驚異感與新鮮感。至於阿多諾所要求的美學上的二次反思，在藝術創作無止盡的扭曲意義之後，我們很難在行動藝術結束之後，對它所表現的：「對社會現實的抗議或沉默的態度」，有一絲熱情。

喬安（Asger Jorn，1914-73）在一九六〇年代中期回憶說：「五〇年代末期及六〇年代初期的反藝術，表明視覺藝術對於創造力及思想是一種沒有用的媒介」⁷⁵。波依斯提倡以藝術手段達到「社會雕塑」理念，至今仍是未遂的社會理想。當他的行動藝術後的「殘餘物」，被杜塞爾多夫的「波依斯藝術紀念館」收藏，就成為資本主義文化消費下的文化財。沃特斯（Lindsay Waters）清楚的看出前衛藝術的宿命：「一旦某種激進藝術形式獲得成功並擁有了改變社會的力量，它就會被具體化並被拔掉鋒利的牙齒」⁷⁶。資本世界對於藝術主體的消化機能，究竟在波依斯的行動藝術上，是一個明證或是一個反證？在藝術本身的內涵中擴張了多少？我們很難藉由形上的討論得出一個普世的結論。但是在客觀具體的事件觀察中，我們或許可以看出波依斯與同時期行動藝術家熠熠的時代性任務，已經悄悄落幕，剩下的只是歷史的餘燼。

2.4.2. 薩滿- 神秘主義

行動藝術中的身體是形式創造和觀念表現過程與完成的場所，身體不僅是主體展示理念的載體，也是所有觀者幻想的對象物。在波依斯行動藝術最突出的特徵中，有相當的韃靼薩滿教成份。事實上，波依斯藝術具有複雜且深刻的意涵與其「神秘主義」的傾向有關，他自己並不避談神秘主義是其創作思考內涵的一部分，這也是其信仰作品與作者完全合一的脈絡。從波依斯對自然與意義化的人文符號，到含糊的、囁語式的發聲及對作品的自我詮釋，「巫師」的角色一直貫穿著他的全部作品交替地出現，透過身體的包裹、跳

⁷⁵轉引自：唐曉蘭，《觀念藝術的淵源與發展》，2000，頁 32-33。

⁷⁶昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 238。

躍、行走、喃喃自語，長時間的沉默或反覆，喻示著波依斯自身負有喚起神秘的能力和啓示的奧義。對觀者而言，波依斯的行動藝術，就像苦行者的莫名作為。

在許多行動藝術家的「作品」中⁷⁷，「苦行」一向被視為行動藝術超脫現實界域的必經過程。苦行需要意志，它企及了神秘精神而植根於身體。受苦的意志力滌淨靈魂，這無疑是波依斯透過了行動藝術達到精神救贖。沃林 (Richard Wolin) 認為：「藝術不需要根據某個邏輯上在先的暢行無阻的世界觀來合法化自身。相反的，它可以自由自在地把自己固有的常規潛力發揮到空前的程度」⁷⁸。阿多諾認為這樣的藝術將喚起史前那種超自然力量 (mana of prehistory)⁷⁹。波依斯的藝術是否擁有喚起前理性時期那種超越自然的力量呢？至少波依斯及其追隨者是這樣相信。島子認為波依斯引起爭論的目的，就是要召喚出潛沉於奉行者之中的本能活力。「那能夠引導超僭『這是怎麼回事』的爭論不休的傻問題而直抵感覺中樞；那在今天依然屢屢遭受的壓抑而抵達靈魂，或不管是什麼——唯一的祈望是去喚醒這些失去知覺的焦點之點」⁸⁰。波依斯以藝術作為藥引，將德國民族的自我意識重新點醒。

在歷經理性的啓蒙之後，文化要走怎樣的路呢？哥德曾於 1817 年提出所有文化都歷經四個階段：

「第一階段是一種強有力的原始共有的符號與想像階段。第二、三階段是理性分析、形式化抽象化的階段。第四階段是人類的需求，在歷史發展過程的重擔下，又一下退回去，將教士的、民間的及宗教的信條混為一談，竭力保持過去的傳統，把自己沉浸於神秘之中，以神話代替詩歌，並將這些東西作為信條」⁸¹。

⁷⁷如：謝德慶行動藝術：〔服刑〕〔打卡〕〔仍在服刑〕體現著苦行的當代象徵意義。克裏斯·伯頓 (Chris Burden) 讓自己遭槍擊；吉娜·潘 (Gina Pare) 用剃刀在身上割出明確圖案；奧蘭 (Orlan) 以十年為週期，分別四次與外科專家合作，實施自己的變容手術等。

⁷⁸周賓 許鈞 譯，理查·沃林，《文化批評的觀念》，2000，頁 115。

⁷⁹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 144。

⁸⁰島子譯，托馬斯·迪克，〈理解約瑟夫·波依斯〉《藝術潮流》，1988，頁 66。

⁸¹常宇生 等譯，吉姆·萊文，《超越現代主義》，1995，頁 216。

我們從波依斯的作品中可以發現，他將作品置於神秘不可解的狀態，卻不是原始的想像與符號的應用。波依斯藝術可以說是將文化的理智階段退回人的心理感受層面的誘發，其手段是重覆使用脫離原有意義的材料與神話式的主題，這不可不說是來自薩滿的影響。羅伯特·勒伯爾（Robert Lebel）：

「假如一個人，它的周圍充滿著奧秘，它明顯遵循著一種原則，他使自己奔波於那些已注定既不能給他帶來任何榮譽，也不能帶來任何利益的日常瑣事，那他若是毫無理由地拋棄這些，我們難道不能從與煉金士的某種關聯中找到解答嗎？」⁸²。

波依斯的藝術是一種對神秘的傳統的招喚。無論是組合藝術、與行動藝術，他的作品中充滿薩滿教的神秘性，波依斯個人更是以煉金士、薩滿巫師的角色自居。我們不能簡單的以「角色扮演」這樣的名稱，去說明波依斯在行動藝術中的角色。「角色扮演」的層面是一種認同，而波依斯以薩滿巫師的身分自居來自於「意識轉換」。「意識轉換」是薩滿的基本特色：

「從薩滿教的脈絡來看，意識轉換即是出神（ecstasy）狀態，暗示著轉變（mutation），在這種轉變的狀態中，平常實在（ordinary reality）和超常實在（non-ordinary reality）之間出現橋樑」⁸³。

在這裡，「出神」的狀態即以模擬的方式，類比波依斯創作當下的心理狀態，是無意識的流動著。這種流動的心智所帶來的轉變過程，如篩網般將散亂的訊息經過無意識的篩選，透過元素的信息力量將自身的意志表現出來。在薩滿教中，稱這種「意識轉換」狀態為薩滿旅程（shamanic journey）。波依斯相信這樣的信息轉換過程具有療癒的能力，療癒的對象不祇包括自己或他人，也包括大地或世界。波依斯在行動藝術中，常常將藝術作品將異質元素並置，如自己的身體與動物的屍體做為表現的素材。這樣的模擬是古代巫術

⁸²轉引自：常宁生 等譯，吉姆·萊文，《超越現代主義》，1995，頁 28。

⁸³http://deepskies.virtualave.net/category_shaman.htm。

與儀禮的延續，含有促成主體接近客體的作用。波依斯的模擬超出特定空間與特定經驗的條件拘束，不斷製造生命力的源頭。廖朝陽認為：「記憶的重新打造產生超出特定時空環境的寬度，而開向新寬度的結果可以是失去自我的死亡傷痛，也可以是接近無限的喜悅」⁸⁴。

波依斯藝術中的傷痛與療傷情結，是征服無常時間與延續生命的作用，透過模擬死亡的情境而重生。波依斯依此推衍出「社會雕塑」的理論，認為透過社會全體的參與，達致物質、身體、心理和靈性等各個層面療癒的效果。薩滿被視為是某個特定階層的人、具有特定人格或是被公眾所授定的人才能夠扮演的角色。波依斯則認為所有的人都具有成為薩滿的能力，使自己的個體生命與萬物得以重新連繫，因為薩滿旅程不需要中介，薩滿經驗是直接的、一手的靈性經驗。體驗到與萬物一體和萬物之神聖，感受到存在本身就是意義與價值。

「聆聽」是薩滿常用的表達方式，在出入「平常實在」和「超常實在」之間的薩滿旅程中，人類不再是陸地上的主人，而是一個求助者。萬物成為人類的導師和醫師，力量動物（power animals）和精靈助手（Spirit Helper）這類的角色就是人類的靈性指導者。薩滿表現在波依斯的作品中，通常是以動物屍體或礦物、植物作為訊息的傳導媒介。儘管這些材料是已經失去生命或是根本就不具生命，但是它們的存在保留了原有的力量。從薩滿的角度而言，這些材料是有生命力的，因為它們不是陰森的死寂，而是具有開發與轉換現實的力量。「力量」是薩滿教的核心概念，然而薩滿的力量不是權力，而是能量（energy），是生命力（life-force）。追求生命力的表現是前衛主義自我發現的方法，其合法性：

「不是建立在科學的理性、邏輯性和虛假的客觀性之上的，而是建立在實際存在物、主觀體驗和行為舉止、以及一種不可思議的治療學意義上的宣

⁸⁴廖朝陽，2003，〈文化記憶與民族認同：擬典美學的觀點〉。
<http://www-ms.cc.ntu.edu.tw/~chyliao/p/mimesis.htm>。

洩這一基礎之上的，在這一過程中，它不需要相信或理解，只要發揮作用」⁸⁵。

波依斯相信他的作品具有療癒的效果，是真正呈現力量的東西。此效果產生了阿多諾所說的：

「主客體之間的震動 (shudder)，產生如遠古時期人或物所體現的超自然力量 (mana)，如此陌生且無法測量。藝術作品中的形象以全部轉化為整體性 (totality)。整體性在特殊性中要比在特殊細節的綜合性中更能真實的表達自身」⁸⁶。

超自然力量通過波依斯的生命歷程顯現在其作品中。他的大量有關動物的藝術作品 (野兔、牡鹿、麋、羊、天鵝、蜜蜂)，經常是極其個人化的象徵符碼，而又付諸於熟悉的肖像圖解。沃林認為藝術的「巫術」性格，「是對於極其除魅的社會總體性的返魅」⁸⁷。在過度理性的社會之後，尤其是在德國二次戰後的社會群眾心理的療癒效能上，波依斯以其藝術表現作為工具，將德國的傳統重新恢復過來。

2.4.3. 「現代藝術」與「後現代藝術」的糾纏

筆者認為以「現代藝術」與「後現代藝術」來討論波依斯藝術是不充分的區分，但是為了討論二者美術史上習慣性的劃分，暫且以「現代藝術」與「後現代藝術」兩個約定俗成的名詞加以敘述。無論從藝術史或者藝術作品本身的呈現，後印象派以及其後的藝術形式的開展，確實是藝術史及美學範疇中，一個重要的轉折點。

卡爾·榮格(Carl G. Jung)，在他的晚年架構了同步性⁸⁸(synchronicity)理論，試圖告訴我們每一件事物的發生，並非垂直發生的獨立的狀態，它總是會以互補或對談的方式，伴隨著其他事物與思維同步發生。同樣的，藝術與藝術

⁸⁵常宇生 等譯，吉姆·萊文，《超越現代主義》，1995，頁 11。

⁸⁶王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 150。

⁸⁷轉引自：周賓 許鈞 譯，理查·沃林，《文化批評的觀念》，2000，頁 125。

⁸⁸榮格認為，「同步性」是宇宙中一個非因果法則；它的運作目的在於促進人類意識的成長。

作品的討論，不再是自家門關起來討論的自我滿足。前衛藝術家對美學的思考逐漸脫離擬外的觀點，走向一個探索內心世界的歷程，這樣的發展不僅反映整個時代巨大的變動：殘酷的戰爭、科技的進步，同時也與當時的學術思潮產生互動。「現代主義」在這樣的景況中，捐棄龐大歷史包袱與文化遺產，試圖在一個未開發的心靈叢林裡，開拓一片全新的天地來容身。於是我們看到「現代主義」藝術家不再滿足於英雄式歌頌或自然禮讚，不再自限於現實的重現或光影的表現，他們以自己一種獨有的語彙形式來表現經由思考而沉澱的真實世界。

沃特斯說：「現代主義主張藝術不應該有任何內容，所以藝術無法感動我們。藝術僅僅是某種知識，所以介入藝術的活動只是一種理解和關於其形式的沉思」⁸⁹。然而這樣的世界是脫離現世的，創作者愈往內心深掘而表現的藝術作品是無言的。也就是說，藝術作品不僅達不到溝通的作用，它更反過來要求一種認知上的省察。當藝術創作過程的語境脫落之後，我們僅能以知識去面對藝術，這是一個經由龐大的藝術體制刻意造成的裂隙。

後印象派之後的野獸派（**fauve**）、立體派（**cubism**）、構成主義（**constructivism**）藝術家，觀看世界也分析世界，反芻視覺印象所接收的物象基本構成元素—形、色，以此構築另一個不同於現實視覺經驗的內在表現。現代主義強烈的形式主義美學以形式為重，認為形式本身就是內容，是個人的、任性的、不必也無法解釋。沃特斯說明現代藝術作品的獨特存在地位的取得，就是與我們的經驗相隔離的東西：

「真正的美學體驗就是對於我們的理想化傾向和思維定勢的湧現和崩潰的體會。它並不與什麼東西相像。它也不會彌補和整合我們那異己的、零碎的生活。它只是代表它自己並為其自身而存在。它並非指向某種超越自身的、富含意義的東西。它與我們擁有的結構不相吻合，這些結構旨在侵占世界，然而結果卻使我們與世界隔離了開來」⁹⁰。

⁸⁹昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 31。

⁹⁰昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 234。

藝術家經由抽象手段，去除自然物象阻礙造形的因素，僅以單純造形要素的安排，即達成其「內在必然性」。藝術品本身的存在不再依賴於其他社會結構的允諾，藝術品「如其所是」的存在。現代主義藝術家，理直氣壯地以造形要素來表現現實或真實的繁複、不安與不確定，把視覺的、內省的意象純粹化。其中部分的心理因素，是來自內心對外在事件的失序感。企圖藉由自己可操控的單純形式，重構視覺經驗，以純粹化的形式，安置自我於無可依存的紛雜世界。正因為世界無可依存的失序感，「藝術作品中顯現自身的諸審美張力，正是通過它們擺脫事實上的客觀存在的外觀這一途徑來表現現實的本質」⁹¹。

從二十世紀初至 70 年代，現代主義獨領風騷，藝術界不斷地挑戰傳統，詮釋自我語彙，把「為藝術而藝術」的自主精神推向極致。現代主義被表述為某些個人風格的成就，可以被視為天才的主體、奇魅式主體（**charismatic subject**）、超級主體（**super-subjet**）。藝術家被社會認可具有超然獨立的地位。在主體與內在精神無止盡擴張，並尋求與傳統藝術相異的道路時，在二十世紀尾聲，另一種聲音卻逐漸擴大。阿多諾指出：「為藝術而藝術的原則的確太過時了，但這並非是說藝術應當屈從於藝術以外的目標要求；也並非是說藝術應當摒棄一種美的淨化領域的幻想」⁹²，它要求呈現群體與多元文化的風貌。藝術家帶著自己的背景來創作，觀者也帶著自己的背景來詮釋作品。內容不再只是形式，而是強調形式背後的文化意涵，於是「後現代藝術」這個名詞出現了。

這個名詞的出現，事實上只是統攝這段充滿不確定性、缺乏共識（也不需要共識），且表現多元文化觀點的時期。後現代主義不僅是藝術活動，也是泛指當今世界文化的現象，它是一股無人操控且巨大的潮流，淹沒了現代主義創造性的自我表現精神，往更深刻的人文關懷前進。「後現代」透過多元文化的衝擊，邊陲地區得以平行呈現其文化內涵。對於主流文化所呈現的步履

⁹¹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 9。

⁹²王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 539。

蹣跚而感到無味的觀者而言，後現代的登場，確實開展了過去被制約的同一性精神，在多元而類同的時間條件中展現相異的空間經驗。

但是所謂的「後現代」之間，並非具有相同的內涵，詹明信（Fredric Jameson）說：「我的後現代主義的概念並不意味著一種一元壟斷的事物，而且是允許在這系統內的其他潮流的評價，這個系統不能衡量，除非吾人知道這個系統是什麼」⁹³。現代主義者以他們自己的風格創造現代主義，但是現代主義的藝術家並不是並肩齊步，企圖將藝術推往一個理想的境地。也因為如此歧異的、多樣的藝術表現形式，讓我們無法在視覺感官的層次上區別它們的屬性。現代藝術只是一個模糊的集合名詞。同樣的，沒有任何單一的後現代主義者的論述觀點，可以統攝後現代主義藝術的風貌。

後現代主義由文化脈絡中產生作品，形式是表達意圖的工具而非目的。期望觀者能欣賞到或者被詮釋其內涵，所以具有濃厚的、非單一闡述的敘述性。李歐塔在《後現代處境》一書中對後現代作的一個簡單定義：後現代是「不再相信後設論述」。指出我們不再相信「現代」可以建立一套綜合一切系統的「總體論述」。後現代藝術論述是「碎裂的鏡子」，正因為鏡子的不完整，我們才由多種角度去感受生活世界與藝術的對象，朗現事物多重的面向。「後現代」現象的特徵之一就是充滿歧異，不願使任何事物概念化，質疑客觀的理性存在，補充或超越以理性為心的現代化文化。「後現代」具有濃厚的、非單一闡述的敘述性，對真實世界的不同理解抱著開放的態度，也就是說：真理是相對的。

後現代藝術理論的特質裡，「美」的死亡與藝術成為客觀的實體要求。藝術的「自明性」從現代藝術蹣跚的步履中走入後現代。現代主義認為藝術品是一個「自明的」純然存在，可由藝術品的形式面去理解藝術，對藝術品描述、分析，對於一個觀者而言或許是需要的。但是對一個創作者而言，作品之中的結構與形式的科學化探究，只是創作的痕跡，一種「回憶」。海德格說：

⁹³轉引自：路況 譯，珍·布希亞 等，《藝術與哲學》，1998，頁 22。

「就連作品的小心謹慎的流傳，力求重新獲得作品的科學探討，都不再達到作品自身的存有，而僅只是一種對它的回憶而已。但這種回憶也能給作品提供一席之地，從中構成作品的歷史。相反，作品最本己的現實性，只有當作品在通過它自身而發生的真理中得到保藏之際才起作用」⁹⁴。

藝術領域中的科學探討，可以構成藝術作品的歷史，卻不是藝術本身。海德格認為藝術唯有在「保藏者」的「保藏」中，也就是通過自身而產生真理的部分才是藝術的存有。藝術存有是在藝術中進行的，也就是「在藝術的創作過程中表現」。保藏者的單純「想像」及「概念」雖不能成為藝術表現，但是藝術表現卻必須具備心靈的運作，然而後現代藝術表現本身卻語帶保留。若後現代藝術現象呈現一種難解的謎語性質，自然會形成一個認知上的缺口。阿多諾認為此缺口是歷史地被保留下來的東西，他說：「藝術作品的謎語特質與歷史關係密切…歷史授與藝術作品以權威，使其免遭它們有何用處之類尷尬問題的非難糾纏」⁹⁵，它是刻意不被認識的，它迴避一種傳統的、唯美主義的語彙。

阿多諾認為後現代藝術現象矛盾的地方是，「當今最不易為人所理解的作品，也就是那些突出而非淡化謎語特質的作品，而這在潛在的意義上是最能為人所理解的作品」⁹⁶。一種藝術理論，不論發於現代或後現代論述，都朝向所面對的、不斷更衍的藝術對象尋求一種相應的結構。「認知上的缺口」並非我們可以漠視的實然，或者用一種未經思索的成見鄙棄它。

後現代藝術現象並非一種「主義」或一種藝術分類中特有的風格，而是在超越現代主義所進行的一系列嘗試。後現代藝術作品不純然追求現代主義所強調藝術形式的「自主」，而是在其內涵中呈現不僅僅是一種「否定性」的東西，更是一種超前性的表現。阿多諾把藝術的革命性放在其超前性上，他不僅指出了藝術的否定性更推出藝術的超前性。否定是為了超前，否定就是超前的體現，其具體表現的結果就是後現代藝術中普遍具有的「難明」。後現

⁹⁴孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 47。

⁹⁵王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 485。

⁹⁶王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 215。

代藝術之所以「難明」，是因為本身拒斥概念。一種無法運用概念去簡約化、系統化、條例化藝術對象，對於一個「不在場」的觀者而言是陌生的，無法理解的。

然而後現代藝術就是任意的、無意識的、放縱的嗎？筆者並不因此認為後現代藝術是「無理取鬧」。後現代藝術是講「理」的，此「理」為「自明之理」，這不就是說後現代藝術在本質上與現代藝術具有共通的地方嗎？答案是肯定的。「藝術的自主性」是藝術存有的形上命定，藝術失去其自主的地位就是一種墮落。真正的藝術具有一個「理」，卻不是理性的「理」，它是「意義」。對現代主義藝術而言，「理」是形式美與心靈安頓的追求；對於後現代藝術家，「理」在於表明一種立場，不論是社會的或是個人的。漢斯·昆（Hans Kung）在〈藝術與意義問題〉中提到與海德格論藝術的本源的「無蔽」說，有類同的看法。他說：「真正的藝術具有一個意義，即藝術擁有一些在它自身中就得已表明的東西…藝術被創造出來的目的就是在於發生、朗現」⁹⁷，此朗現的過程才是藝術的本質。

但是藝術本身已表明的東西，不是「無意識」、「無由」產生的，我們可以說是「運作」出來的，但是藝術家卻往往刻意抹去此痕跡，於是形成意義斷裂的問題。這種斷裂並不會產生於十九世紀末所發展的現代藝術之前，因為「作品即再現」則無意義的問題，只有肖似與否的問題，創作主體是隱沒的。當代藝術卻要求一種「說法」，即一種「理」，不管是作者的說法或再詮釋者的說法，「無說法即非藝術」，這個說法即「後現代藝術理論」之論述。

回過頭說，文前所謂「現代」與「後現代」藝術的區別是困難的，因為二者之間並不是遞嬗的關係。後現代藝術並非是現代藝術的反動，也沒有存在客觀條件能夠將藝術家及其作品加以二分。我們不能簡單的說：現代藝術就是主體「自主」的藝術；後現代藝術就是與「社會」關涉的藝術，將藝術這樣區分的理由是薄弱的，也是危險的。被視為現代主義者的阿多諾曾說：「理

⁹⁷菲子 譯，漢斯·昆，1993，〈藝術與意義問題〉，頁 7。

性主義與非理性主義的藝術論是同樣不充分的」⁹⁸，所以當陳瑞文提到：「現代性傾向新藝術體制的規劃與建構，要求新的敏感性和美感，前衛藝術則是在社會事件激化下，訴諸本能和直覺來抗拒理性和體制，具有反理性、情緒化、反藝術和反審美的特質」⁹⁹。我們可以提出另一個問題：當我們面對一件藝術作品時，如果先以這種二維區分法，去合理化我們感官本然體驗的對象物，也就是說「概念先行」的態度，難道我們不會對其中的衝突感到疑惑嗎？

當藝術混亂不清的潮流被理性清晰地梳理過後，我們應該在怎樣的範疇中討論波依斯的藝術？或是未來將會出現抹去這些印記與界線的藝術理論呢？再問：在某種可能的範疇中去討論波依斯的藝術，難道不會造成另一種被概念綁架的主體嗎？這裡可見到阿多諾所說「藝術的矛盾性」：藝術不是概念的，我們卻必須以概念去說明藝術。問題是，如何說，藝術才不會失去原味，這一向都是一個難題。筆者參考布爾格的《前衛藝術理論》，試圖以「前衛藝術」這個詞，討論波依斯藝術跨越「現代」與「後現代」界線的景況，目的在說明波依斯藝術中「自主的」與「社會的」面向的矛盾共存。

李歐塔（Jean-François Lyotard）曾用「前衛藝術」的暗示（*allusion*）方式，說明現代與後現代彼此重疊卻又相互異離的複雜關係¹⁰⁰。在前衛藝術非對應性結構的暗示方式中，作品呈現「半透明」的狀態，而使其曖昧不明的正是「意識」，一種具有脈絡的內在結構。作品皆因脈絡而決定其意義、視覺效果及所要傳達的訊息。藝術強調「脈絡」（*Context*）其特意將指涉物（物品）消失，而彰顯其指涉者（觀念）；此也是觀念藝術作品非物質化（*dematerialization*）的特性。非物質化的背後是一種不信任物品的態度。藝術藉由否定現實經驗而存在，藝術品由經驗世界走了出去並形成一個和自身本質相矛盾的世界，似乎這個世界也是實存世界一樣。也就是阿多諾所說的：藝術是對現實中尚未出現之物的先期把握。

⁹⁸王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 97。

⁹⁹陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾--從阿多諾美學談起〉《藝術觀點》，1990b，頁 84。

¹⁰⁰轉引自：蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 36。

「解構主義」(deconstruction)也主導了後現代的方案，意謂著現代生活的「去中心化」，主張沒有現代主義所稱的中心，只有多元的可能性。通過強調「寫作」、「去除中心」等手段去除邏各斯中心，也就是對於二元關係的結構主義的解構。解構運動最具代表性的思潮，包括現象學和批判理論，其模式是：「排除論述對象內涵，將論說推向表現層次」¹⁰¹。德希達(Jacques Derrida, 1930-)懷疑理性的能力是否能達到「總體性」的論述，也就是對真實的某些層面提供普世性的解釋。他認為要在真實的事物與我們語言呈現之間畫出一條清楚的線，是不可能的。我們可能沒有綜覽全局的看法，但我們仍可以得到某些觀點，這是從我們自身所處位置得到的觀點。多樣的觀點，產生了近似於真理的理解。阿多諾認為：「內在地去觀照藝術品，即從藝術品的創造性邏輯中去觀照它，是現代美學唯一可能的型態，這種觀照是尋視和反思的統一」。此種「統一」非來自於理性、概念或合於形上美學之要求，而是自有其內在邏輯的必然性，即藝術作品的內在結構。阿多諾堅持尋回被概念之網篩除的異質碎片的能力，否定全部有關同一的哲學。基於此，我們可以說阿多諾的美學思想具有解構主義的意味。

藝術家是在藝術創作及審美經驗中建立自身的美學立場。阿多諾認為現代美學應該走介於哲學美學與經驗美學之間的第三條道路，它是在經驗中的演繹，在演繹中的經驗。就是一種「內在的審美反思」，在審美經驗中去反思(演繹)它的內在邏輯。藝術家在作品表現上，鬆綁形式與內容的關係，強調其多重性或解構型詮釋，而以無焦點或游離式主題的方式來表現。陳瑞文認為：「現代藝術展現前所未有的深度、純粹和新穎，但卻造成藝術與生活的隔閡，前衛藝術的最大功用，則是再把藝術和生活聯繫起來，但也付出了藝術庸俗化和市俗化的慘烈代價」¹⁰²。但是班雅明認為前衛藝術世俗化所造成「靈光」(aura)的消逝，正是前衛藝術丟掉傳統藝術的必然烙印。經由這樣的顛覆效果，達到了前衛藝術的合理地位。前衛藝術看似「非理性」的表現，骨子裡正是「理性」的覺醒。

¹⁰¹陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁9。

¹⁰²陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾--從阿多諾美學談起〉《藝術觀點》，1990b，頁85。

這種「現代」、「後現代」中「理性」與「非理性」的逆轉思考，在蔡錚雲〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉的文章中得到闡述：後現代才是理性的延續，現代則是理性的結束。「現代之所以堅持啓蒙理性的計畫，是因為啓蒙理性的形上命定，後現代之所以堅持理性的反動，則由於理性本身業以啓蒙之故」¹⁰³。靈光消逝的結果，必然造成前衛藝術的非自治性嗎？阿多諾承認前衛藝術仍然有審美外貌，否則，它不會輕易被辨認出它與現實物之間的差距。他說：「前衛藝術作為審美外貌，仍是可期許的，那就是以它的方式承認它的樣子」¹⁰⁴。

前衛藝術「如其所是」的性格，使得藝術的語彙不再拘泥任何一種表現方式。前衛藝術破除了任何依循歷史與地域的分界，將其劃分為各種範疇的論述，這衝撞造成前衛藝術的野蠻性格。哈伯瑪斯認定前衛藝術為一種社會批判與文化批判。但是「當藝術概化為一種社會功能時，不僅刹住了藝術自治的發展可能，而且也抹掉了藝術自治性所意味的擺脫道德與知識的自由性向的主觀性」¹⁰⁵，於是在哈伯瑪斯與阿多諾的藝術理論之間出現了裂隙，這正是布爾格在《前衛藝術理論》一書中所要彌補的。布爾格認為：

「阿多諾重建『藝術外貌』觀念，仍然太固執於視覺敏感性，如果能將自治性轉化為：前衛藝術具顛覆性的敏感外貌，來自擺脫藝術性（自治性）的一種自發行為，那麼一切應可迎刃而解，捍衛外貌時也就不致於和二十世紀的前衛運動有那麼嚴重的衝突」¹⁰⁶。

所以當自命為前衛藝術者宣稱他的藝術品：「什麼都不是」或「什麼都可以」時，我們難免感到恍惚：是否藝術又回到純粹「自治」的形式表現？經由這樣的思考，我們不難瞭解：只要依舊以「現代」、「後現代」、「理性」、「非

¹⁰³蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 46。

¹⁰⁴陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾--從阿多諾美學談起〉《藝術觀點》，1990b，頁 86。

¹⁰⁵陳瑞文，〈比格的前衛理論〉《炎黃藝術》，1989，頁 47

¹⁰⁶陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾--從阿多諾美學談起〉《藝術觀點》，1990b，頁 86。

理性」這條思路去辯證藝術的面向，我們就脫離不了藝術的「二律背反」的「緊箍咒」。

2.5. 波依斯藝術在現實與藝術之間所造成的「裂隙」(hiatus)

海德格認為：「藝術本質上是歷史性的。這不光是說：藝術擁有外在意義上的歷史，它在時代的變遷中與其它許多事物一起出現，同時變化、消失，給歷史學提供變化多端的景象」¹⁰⁷。但是在波依斯藝術與歷史間，並沒有必然的邏輯關係，這並非說波依斯藝術能夠跳脫歷史的脈絡，而是在於它刻意隱藏對歷史的指控與反應。波依斯的作品背後蘊藏許多理念，不僅反映自身的歷史，也投射出日耳曼民族的傳統觀念，以及對戰後民族自信心的維護。「戰爭災難過後，藝術儘管在德國得以復興，但是現存的藝術除去什麼內容或主旨之外，就是鮮明突出的意識形態味道」¹⁰⁸。但是波依斯並不把自己的藝術作品視為可以直接對社會改革的作用力。他透過實踐融合理念、歷史、社會、政治、教育、演講、創作、生活…將生命的一切都投入其「擴展藝術觀」的精神生活裡，他說：「我相信，藝術足以勝任，徹底的說，除藝術外，根本無其他任何方法。…因此，我亦將把中心角色給藝術…」¹⁰⁹。但是對於社會中的其他觀者，藝術是陌生的、隔離的、附屬的。波依斯希望藝術自然地進入生活，希望人擁有自由的思考能力，這是波依斯所謂人皆有之的創造力「資產」，只是在現實與物化的社會之中被遮蔽了。

對於藝術作品的表現形式，波依斯提供創作時的思想，即其個人的「藝術理論」。藉由這樣的「通道」能夠了解多少波依斯藝術創作的意義呢？當我們依循波依斯所提出的「塑造的理論」、「擴展的藝術」或是「社會雕塑」，這樣的角度對照波依斯所留下的「作品」，我們很清楚發現一個存在於理論與效果之間的矛盾：在波依斯與「福魯克薩斯」所聲稱的「藝術進入生活中」的命題中，波依斯與其後繼者的藝術創造者，並沒有改變了藝術與現實生活的關係。相反的，波依斯所製作的藝術品與行動藝術，被刻意或間接遺留下來

¹⁰⁷孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 55。

¹⁰⁸王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 401。

¹⁰⁹轉引自：曾曬淑，《思考=塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 116。

的文本中，我們卻清楚的知道：觀者與波依斯藝術間所造成的「裂隙」似的東西，是異於我們的社會現實的存在物，而且其曖昧難解的特性是具有歷史性的延續著。

波依斯認為藝術要進入生活現場，擺脫「菁英藝術」的窠臼。而事實上，波依斯的組合藝術作品依舊藏身於展覽廳，以謎一般的姿態等待評論者的解釋與分析。如果不是對藝術行為的回溯、現場的敘述重現，與其他對照的文本，我們已經感受不到波依斯對藝術能量的高估方式。換句話說：觀賞者無法感動！然而，面對波依斯的藝術品時，感動是必然的設定嗎？觀者是以什麼方式受到感動呢？或是波依斯已經刻意去除了「感性要素」，那麼存在於藝術與現實物之間的差距又是什麼呢？換句話說：是什麼樣的結構使我們認定波依斯的創作物具有藝術品的質素呢？或許我們從現代藝術取消了作品的「統一性」與「感性要素」來看，觀者面對藝術品時必定是感到疑惑的，因為在作品的組成元素中已不提供直接的視覺感官愉悅。對於觀者而言，這是十分令人困惑的。

波依斯的藝術與藝術觀點不斷挑戰既有之視覺語彙，刺激觀者既有的認知情境，所以產生一種非現實的感覺。這種被切割出來的東西，如何取得藝術的合法地位呢？或許正如赫爾曼·普菲茨所認為的：

他將自己「不斷擴張的藝術概念」和關於「社會雕塑」的議題統統納入其藝術範疇中，正是這種意識型態理論從兩方面損壞了他的藝術：一是這些理論往往輕易地以非藝術的託詞將藝術自律性所表徵出的「難以捉摸性」隱匿起來；二是這些理論鼓勵了淺薄涉獵者的好尚、毫不在乎的丑角藝術和想以任何一種方式任意擴展藝術的人¹¹⁰。

這樣的負面效果是存在的。當藝術被認為「什麼都可以是」的時候，反過來說就是藝術「什麼都不是」。「不是」的結果是對藝術的傷害嗎？這應該才是前衛藝術的本質，即藝術的「否定」性格。但是，丹托（Arthur Danto）

¹¹⁰鄒進 譯，赫爾曼·普菲茨，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 12。

認為「藝術靠的是『專業理論界的理論與知識』才顯示其性質和意義」¹¹¹，這是在於批評者以概念來討論前衛藝術的必要性。這裡必然提到藝術的四個面向（創作者、觀者、批評者、社會）之間所造成糾纏不清的關係，其中的關鍵在於：誰是藝術的「生產者」？丹托認為：「將一模一樣的東西，一個看成是藝術品，另一個則不是，在當代藝術是相當重要的…當代藝術的藝術特徵，關鍵並非藝術作品擁有藝術品質，而是來自變容的詮釋動作」¹¹²，藝術的合理性地位的取得，有賴於詮釋者的角度，意即關鍵在於：創作者、觀者、批評者、社會何者是詮釋者。

詮釋者權力之間所形成的複雜關係，丹托（Arthur Danto）稱之為「藝術世界」，他說：「能將一只平凡的物件或事件，看成藝術作品，那是察覺到一種視覺看不到的藝術理論、藝術史知識和環境藝術氛圍之訊息」¹¹³。「藝術世界」就是藝術氛圍，但是「但托的藝術詮釋輪廓是以藝術體制裏的知識與資訊為前提，排除詮釋者自己的感覺、評估和美感判斷，仰賴藝術體制的數據、資訊和評論」¹¹⁴。也就是說，丹托認為藝術的合理性地位是體制所外加於藝術身上的，他強調社會體制對藝術有著主宰的形上命定。對於藝術品在藝術體制中的位置，馬庫色（Herbert Marcuse）認為：

「藝術作品不是作為單獨個體而被接受的，而是在體制架構的模型當中，此模式又決定了作品的功能，當提及一件作品時主要不是作品的特質，而是在一個既有社會或特定社會層級中調節與此作品交流的樣態所造成的結果，此架構即為「藝術體制」（Institution Kunst），藝術體制和作品的交流應該放在歷史中變動的關係而加以檢視」¹¹⁵。

前衛藝術所反動的就是這種藝術在現實之前無能為力的失落感。過度強調主觀審美自主性的傳統藝術體制，根本不含有抗拒社會面向的動力。布爾

¹¹¹陳瑞文，〈分析哲學的藝術理論〉《藝術觀點》，2002，頁 80。

¹¹²轉引自：陳瑞文，〈分析哲學的藝術理論〉《藝術觀點》，2002，頁 80。

¹¹³轉引自：陳瑞文，〈分析哲學的藝術理論〉《藝術觀點》，2002，頁 81。

¹¹⁴陳瑞文，〈分析哲學的藝術理論〉《藝術觀點》，2002，頁 81。

¹¹⁵轉引自：蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 015-16

格認為：「前衛的動機來自社會因素，而非藝術因素」¹¹⁶。所以波依斯及其他前衛藝術家，他們將藝術作品能夠作用在社會現實的力度，當作首要的目的。

「藝術家之所以被一些人稱為反動份子，是因為他堅持政治上的反動觀點，或者是因為其作品的樣態以某種方式有助於反動力量的事業」¹¹⁷。但是，我們不能將這樣的「行動藝術」等同於一種激進的「社會運動」，因為在藝術作品的內容上，它是含有社會指涉的，在形式與效果上卻是軟弱的。它所批判的是理性的扭曲，所以藝術作品本身也變得扭曲了，以致於我們分不清藝術的反動力量在哪裡？薩特（Jean Paul Sartre，1905-1980）認為：

「『為藝術而藝術』（l' art pour l' art）的原則對資產階級來講之所以是完全可以接受的，是因為它是脫盡藝術之批判銳氣的手段，而德國資產階級通過分配藝術一種聯盟者的角色來利用藝術，以期構成社會控制。『為藝術而藝術』的意識形態本性，並非取決於它在藝術與經驗生活間設定的那種斷然對立的關係，而是取決於這種對立關係的抽象性與柔順性」¹¹⁸。

阿多諾認為前衛藝術所批判的「傳統藝術並非缺乏真理性，只是它已變得與社會不相干了」¹¹⁹，前衛藝術之所以和社會生活相關，是它將純粹的藝術自主性披上貌似猙獰的外衣，對現實世界發出吼聲，尷尬的是：現實也許不買這個帳。

2.6. 詮釋角度的差異

曾曬淑認為波依斯的象徵意義可以被透徹地解析，但非藉自由飄蕩的聯想或直覺，而是借助於波依斯本人的解釋¹²⁰，只有進入波依斯的理論體系才能掌握其創作的意義。曾曬淑主要以「人智學」的詮釋路線描述波依斯的作品，以〔王宮〕為例：

¹¹⁶陳瑞文，〈比格的前衛理論〉《炎黃藝術》，1989，頁46。

¹¹⁷王柯平譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁438。

¹¹⁸王柯平譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁405。

¹¹⁹王柯平譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁440。

¹²⁰曾曬淑，〈Joseph Beuys/Palazzo Regale（王宮）（Neapel 1985）〉，1995，頁662。

「…四肢代表意志與活動力，常以油脂與銅作為象徵物；心臟傳達情感與心靈的觸動；頭部則為精神與思考的中樞，常以三稜鏡、楔形或金字塔的幾何形式做為象徵的符號。能量孕藏於雜亂無章四肢部位，行經心臟悸動的區域後，進入晶瑩剔透的、冷靜的頭部。頭與腳正好呈兩極化的熱與冷。此乃波依斯對人的生理構造及其功能所做之剖析，藉以說明由意志、情感至思考之過程…」

從人智學的角度不是理解波依斯的唯一途徑，以人智學的解說作用，並不能使波依斯的藝術得到藝術理論的合法性。劉建華認為把波依斯的藝術表現，「疊加上史坦那人智學，與其說是紓解了問題，不如說是更像是把問題弄得越發複雜玄奧」¹²¹。無論是波依斯本人將〔王宮〕視為「王者陵寢」的象徵，或是由人智學的觀點所賦予材料中所隱含的神秘隱喻，不免落入藝術「語境」的設置，由曖昧的語句敘述模糊的概念，而形成「偽實徵主義」¹²²式的開脫方式，去詮釋波依斯的〔王宮〕作品，反而使觀者的感受與作品之間的聯繫脫落。

以人智學理解藝術作品的表徵方式，同樣產生於對波依斯其他作品的詮釋，例如：1972年6月波依斯表演了他的行動藝術〔Vitus Vitex Agnus Castus〕（1972，圖 2-4）。

¹²¹劉建華，〈解神話語境中藝術性美學的詮釋窘境〉，2000，頁 136。

¹²²與波依斯難解的藝術表現比較起來，以人智學的角度詮釋其意義，並沒有使藝術作品更清晰，反而更深化波依斯藝術的神秘，堆疊了與觀者感受無關的字詞。



圖 2-4：波依斯，[*Vitex Agnus Castus*]，1972，行動藝術，Neapel。見：曾曬淑（1999，頁 69）。

波依斯躺在地板上達幾個小時，以手指沾油，在銅板及鐵板上搓擦。曾曬淑認為波依斯在作品中的搓擦動作是神聖無邪，而波依斯所扮演的角色是能量的釋放者。「猶如欲由乾電池的陰陽兩極中釋放出能量，將之融合後播放出去…隱喻兩性的神聖交融」¹²³。相較於這種前現代的「偽科學」

（*pseudo-science*）的理解面向，吉姆·萊文（Kim Levin）卻認為扣在帽子裡的草是對性慾過度的順勢療法。「波依斯象徵性地再摩擦一塊銅片，也許是對維托·阿孔西 1972 年有關手淫的作品〔溫床〕的反應」¹²⁴。此二種基於不同論點的評述，在建立藝術知識的理解上，或許有提供部分理解的線索，但是不能否認的，二者之間存在著完全相異的詮釋。

前衛藝術的創作理念與觀者感觀接受之間，必然存在著分歧點，並不因此減弱前衛藝術的合法性地位。相反的，對於作品的不同層次間，提出相異的觀點，「是現代藝術理性限度形成的張力所構成的原則」¹²⁵。藝術作品詮釋

¹²³曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 70。

¹²⁴常宁生 等譯，吉姆·萊文，《超越現代主義》，1995，頁 247。

¹²⁵劉建華，〈解神話語境中藝術性美學的詮釋窘境〉，2000，頁 140。

之間的歧意點的產生，在前面關於藝術四個面向，也就是藝術範疇不同層次間的討論中我們已經說明。以人智學為詮釋角度的理解，基本上是一種「作者論」的說明，一種基於作者與歷史因素必然在作品形成中具有決定地位的思維。所以對藝術作品的結構與意義之間的討論似乎是十分理性的，也就是因為似乎是理性的，藝術作品的詮釋將會固著在「物」與「隱喻」之間的聯結性。這種連結是封閉的語意系統，因為「物」與「隱喻」的對應性是如此堅固。此時，歷史社會被視為藝術作品生產的場域，波依斯的作者地位被當作意義的生產者，批評者的地位是意義的傳輸工具，觀者的地位則是消費者或意義的接受者。這樣的詮釋是傳統的、安全的、合理的，卻是線性的、封閉的、被動的系統。

法國藝術家（**Bernet Venet**）認為：「要完全理解藝術就必須知道他的創作過程；不能僅靠描述，必須在邏輯上瞭解其發展及必然，再發現其結構」¹²⁶，在這裡，藝術作品被當作是一個可以認識的知識對象。康德（**Immanuel Kant**，1724-1804）對於「物自體」（**Things-in-themselves**）的認識，我們不能超出經驗以上，不能先驗的知道超感覺的物自體，我們僅能知其表象。物自體是不可知的，但其作用是可知的，是悟性認識或聯繫各知覺，其實悟性就是判斷之心能。

對於堅持藝術是知識對象，需要以理性對待的論點而言，一種主體感受的描述性言說是不可靠的。然而華茲華斯（**Charles Wordsworth**，1770—1850）卻說：「勇敢的面對一無所獲」，「一無所獲」是因為「我們無法把握我們所見到的事物的真面目，因為我們自己發明的種種結構形式妨礙了我們」¹²⁷。結構的產生來自理性，組織的效用在於將外在事物秩序化。但是「藝術作品…要比其組織的材料或原理意味著更多的東西，故一旦組成，作品便給人一種非由人為的幻象」¹²⁸。這樣的東西往往促使我們的靈魂渴望超越結構的現實。沃特斯說：「正是一種對於某種超越普通存在的東西的渴望，造成我們的慾望

¹²⁶轉引自：唐曉蘭，《觀念藝術的淵源與發展》，2000，頁 80。

¹²⁷轉引自：昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 233。

¹²⁸王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 227。

與我們實際能夠獲得的東西之間無法穿越的鴻溝」¹²⁹。但是慾望不會因為慾望無法滿足而消退，反而增強對未滿足之物的渴望。雖然鴻溝無法超越，也不可能道出某件藝術作品描述的是什麼，或者什麼東西是其所謂的啓示。然而慾望本身會轉化為幻象，它是虛構的，卻也是「真實」的。

波依斯藝術被認為是隱晦的，因為當觀者的舊經驗試圖滲入藝術作品的意義之中卻失敗了，所以導致其隱晦性。相反的，如果觀者捐棄以某種人為的明晰性或意義性來取代這種隱晦性，開放創作的主體所要表達的東西進入我們的想像，我們才能使新的理解源泉不斷產生，使得意想不到的意義關係展現出來。海德格稱這樣的敞開是一種挪移的過程，他說：

「作品本身愈是純粹進入存有者的由它自身開啟出來的敞開性中，作品就愈容易把我們移入這種敞開性中，並同時把我們移出尋常平庸。服從於這種挪移過程意味著：改變我們與世界和大地的關聯，然後抑制我們的一般流行的行為與評價，認識和觀看，以便逗留於在作品中發生的真理那裡。唯這種逗留的抑制狀態才讓被創作的東西成為所是之作品」¹³⁰

「逗留」意味著「在…之內」的狀態，在裡面認識與觀看，作品的合理性地位與「保藏者」（觀者）的關係不是被制定的，而是作品中所「自持」的真理抑制了我們對尋常事物的慣性思考，而與作品產生新的關係。這種關係是經由存有者自身的敞開性中被「保藏」（*Bewahrung*）下來的。海德格說：「作品處於關係之中，就是藝術的本性，還要追問：作品處於何種關係之中」¹³¹，在這個問題之後，海德格對作品存有與「保藏者」之間的「保藏」關係做了說明：

「保藏…乃是一種知道（*Wissen*）。知道卻並不在於對某物的單純認識和表象。誰真正的知道存有者，他也就知道他在存有者中間意願（*Wollen*）什麼…保持著意願的知道和保持著知道的意願，乃是生產著的人類綻出地進入

¹²⁹ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 235。

¹³⁰ 孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 46。

¹³¹ 孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 22。

存有之無蔽狀態」¹³²

作品存有與保藏者之間真正的關係是「意願」，「知道」只是一種表象的認識。以人智學的或是歷史的對波依斯藝術的詮釋，是基於對藝術表現提出相對意義的系統建構，是一種對藝術對象的「知道」。若此「知道」本身與觀者之間沒有交疊的部分，對於觀者而言就是一種是不關己的贅述。海德格提出「意願」的觀點，也就是點出了觀者在面對藝術品時的優先立場，沒有「保藏者」的「意願」就沒有接受與再創造的層面。「完全根據作品自身來描述作品的存有，這種做法業已證明是行不通的」¹³³。

「意願」不是追求理解的態度，而是一種敞開，讓自己「逗留」於藝術作品所開展的「世界」內。「世界世界化，它比我們自認為十分親近的那些可把握的東西和可攬住的東西的存在更加完整」¹³⁴。海德格強調了作品存有的敞開與保藏者之間的無蔽關係才是藝術的本源，為藝術的詮釋開啓了另一條以觀者的「意願」、「體驗」為先行的道路。儘管海德格認為這樣的道路終將導致藝術的終結。他說藝術被自己終結的過程是如此緩慢，以至於需要好幾個世紀才能完成¹³⁵。但是我們已經看到許多人走在這條路上，在海德格假設的藝術的「終點」之前，思索藝術的問題。

¹³²孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 46。

¹³³孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 38。

¹³⁴孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 25-26。

¹³⁵孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 57。

3. 阿多諾美學

阿多諾檢視康德、席勒 (Friedrich von Schiller, 1759-1850)、謝林 (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1759-1850) 和黑格爾等唯心主義 (idealisme) 美學，從而形塑出一個有別於古典藝術的新體制。這個新藝術視野，說明了歐洲第一波前衛藝術運動之特徵，在於破壞、否定和非美感的模擬語言。王才勇指出阿多諾的美學思考的傳統出發點¹³⁶：

康德的「無目的的合目的性」關係是一種先驗的規定，而在阿多諾那裡，藝術對現實的間離相異或否定則是社會歷史的產物，顯然這已表現出對康德唯心主義的唯物主義改造。康德的無概念性承認審美在主體效應上人有概念性特點，即具有普遍性，而阿多諾的無概念性，不僅指在審美中，而且在主體效用上也沒有概念性特點。黑格爾「美是理念的感性顯現」，美或藝術與真實是直接統一的，而阿多諾認為兩者並不直接統一，藝術為了真實而摧毀了美。黑格爾：「浪漫型藝術的真正內容是絕對的內心生活，相應的形式是精神的主體性，亦即主體對自己獨立自由的認識。」阿多諾的美學受啟於黑格爾有關浪漫型藝術的理論。

在阿多諾的美學思考中，藝術已經不是如實的反應現實的狀況。藝術作為一種尚未出現的理想狀態，就是視藝術為過渡現實的舟楫，它存在於對現實的反思與批判。既然「美」的追求失去歷史的意義，現代的藝術作品是如何存在呢？阿多諾認為：

「無意之中每件藝術作品都會自問它是否能夠作為烏托邦而存在，如果是，那它又當如何存在。這個問題的答案往往是：通過藝術要素所構成的星座…藝術作品超越永恆不變的東西不僅僅是因為其純屬抽象的差異，而且是因為藝術在利用著永恆不變的東西…藝術通過一種審美創造行為將不變的東西拆開，然後又將其重新安裝在一起。藝術作品的真理性內容的準則之一是

¹³⁶王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 123。

它們能夠從永恆不變的因素中組合出另一個來」¹³⁷。

「星座」(或「星叢」)即為：「藝術所構成的要素」，什麼是「藝術所構成的要素」呢？阿多諾的「星座」概念來自於班雅明，班雅明認為理念與客體的關係正如「星座之於群星」¹³⁸。藝術的批判是一種「星座」的理解，將客體具有的元素以意義串聯，這種串聯是超越具體的、不變的事物，而在抽象的表現中，獲致一種描述性的理解。

阿多諾認為藝術哲學假設藝術具有真實內容，而經驗美學則把審美經驗和概念反思統一起來。美學就是要辯證地溝通哲學反思和審美經驗，並由此溝通觸及藝術的真實內容。現代美學應該在經驗中演繹，在演繹中經驗。演繹藝術的內在邏輯，使藝術脫離宗教、政治，甚或藝術自身傳統上的附加意義，藝術作品將如「海妖的歌聲」¹³⁹ (*la chant des Sirènes*) 能挑動人的內在情感與慾念，這是前衛藝術回應現實的表現。

阿多諾藉由前衛藝術作品具有「模擬語言」¹⁴⁰ (*langage mimétique*) 的特質，去批判工具理性 (*la rationalité substantelle*) 在藝術批判範疇的誤用。他認為前衛藝術作品是建構「實體理性」(*la rationalité instrumentale*) 的必然手段，儘管這種手段無法在其直接現實意義上，充分或恰如其分地表述了自身的意義，也沒有一件藝術作品能夠得到自體意義上的理解。阿多諾說：「每件藝術作品既是由自身的連貫邏輯塑造的產物，也是精神與社會綜合體中的一個要素…要想知道一件藝術作品的精神和社會地位，人們就得設法理解其內在的具體化 (*inner-crystallization*)」¹⁴¹。

對於藝術家而言，藝術的創作是己身與客體之間不斷反覆的形塑過程。

¹³⁷王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 524。

¹³⁸陳永國 譯，班雅明，《德國悲劇的起源》，2001，頁 7。

¹³⁹神話中生活在海裡的人身魚尾生物。傳說會利用美貌和歌聲吸引行駛船隻的注意，使水手們被她所迷惑而誤撞礁石，沉沒海中。

¹⁴⁰陳瑞文 (2001, 頁 9)：作品之非理性、偶然性、身體、遊戲和去主觀交融一起的非溝通語言。

¹⁴¹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 587。

也就是因為藝術不是憑空想像出來的東西，它必然與藝術家所處的時空有密切的關聯性。但是這種關聯性卻被前衛藝術的否定中被掩藏，矛盾的是：這樣的掩藏反而強調了藝術品的表現中，刻意被掩飾的社會事實。如果我們單從藝術的形式表現去描述，我們將失去藝術中的真理。阿多諾認為藝術的理性面在於從藝術家與評論者的觀點中解脫出來，以藝術品的內在邏輯去思考它。他以前衛藝術品為例指出：「內在地去觀照藝術品，即從藝術品的創造性邏輯中去觀照它，是現代美學唯一可能的型態，這種觀照是尋視和反思的統一」¹⁴²。阿多諾所說的「藝術品的創造邏輯」，其實就是修正了藝術在歷史的溝通、文化陶冶和群體教化的傳統作用，重新面對藝術品的存有。

關於阿多諾的美學觀點，除了著名的《美學理論》之外，其《否定的辯證法》與霍克海默（Max Horkheimer，1895-1973）合著的《啓蒙辯證法》，都是了解阿多諾美學觀點的論著。在這些論著中，「否定」的概念不僅是用來描述現代藝術的面貌，更是書寫的形式。陳瑞文認為阿多諾「在現代藝術的啓示下，以評論（Essai）、書寫類型（Modele）、並置（Parataxis）等現代性論說語言，修正歐洲概念式的思維傳統」¹⁴³，阿多諾的新藝術體制捍衛藝術自主性地位，因此受到某些者的批評，如：

「魏默（A. Wellmer）批評阿多諾處理藝術真理與藝術自治性之同體關係缺乏具體論據；姚斯（H.R. Jauss）指責阿多諾美學將藝術簡化成歷史、文化和社會之否定，去除了藝術本有的歷史溝通、文化追憶和社會教化；克里斯（D. Kliche）看到阿多諾美學內蘊藏濃得化不開的神學思想，不僅拿藝術對抗現實，而且讓藝術扮演另一種現實—救贖性，這兩種現實是衝突的、對立的和不能協商的；米歇爾（k.M. Michel）則認為阿多諾美學賦予藝術超高地位，它在二十世紀的激烈表現，象徵無產階級左翼思想的延伸和轉化」¹⁴⁴。

前衛運動者認為阿多諾偏重藝術的自主性地位，忽略社會面向的意義，使藝術在現實中成為孤立的、邊緣化的領域。筆者認為以這樣的角度批評阿

¹⁴²王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 49。

¹⁴³陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾--從阿多諾美學談起〉《藝術觀點》，1990b，頁 81。

¹⁴⁴陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾--從阿多諾美學談起〉《藝術觀點》，1990b，頁 81。

多諾，視他為完全的現代主義者是不正確的。本文對阿多諾美學相關文獻作進一步的探究，以下就阿多諾的「否定性」(Negative)、精神化、形式、模擬的觀點進行整理。

3.1. 否定性

陳瑞文評論阿多諾的美學理論，提出新藝術的三個範疇：1. 藝術是一種自為的和擴張性的精神游牧。2. 藝術創作是流變的過程。3. 藝術的心緒流變，呈現當下「人」的存在本質¹⁴⁵。人的本質在工具理性發達的資本社會是被壓抑的。藝術「既不是對這種理性（工具理性）的抽象否定，也不是某種神秘的、直接的、極為逼真的事物本質的形象，而是力圖公正地對待為理性所抑制的東西」¹⁴⁶。阿多諾的美學思想，最被重視的就是他提出：藝術作品在本質上是否定性（negativity）的。也就是說，「藝術作品消除或扼殺其客觀化的事物，將其從直接性和現實生活的關聯中強行分裂開來。藝術作品因為招致消亡而得以存活」¹⁴⁷。藝術作品與藝術行為對阿多諾而言是「置之死地而後生」，他不認為藝術如海德格所說將逐漸在歷史的軌跡中死亡。

藝術的永恆性在於藝術是精神內在的具體化，藝術不會在歷史中消失，因為藝術的本質就是不斷提醒社會它的存在，不管以怎樣微弱的聲音，這是藝術的精神性。阿多諾認為：「只有當藝術作品的理性沉浸於其極性對立面時，才會成為精神性的東西」¹⁴⁸，又說：「唯有當藝術完全處於現實生活的魔力感召之下，但同時又與其有別，它才具有顯現為一種存在物的能力…對藝術來說，取得非存在物的唯一途徑是通過存在物的媒介」¹⁴⁹。藝術的存在不是透過現實的背書，相反的，藝術否定它與社會的關係。不可否認，藝術不可能產生在無意識的狀態下，對社會作出反撲與偏離。如果藝術是一種「反噬」，「噬」的對象就是使其「反」得以可能的前提。阿多諾說：「藝術的這種社會性偏離是對特定社會的特定否定。誠然，對社會的這種否定，我們發現

¹⁴⁵陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 26。

¹⁴⁶王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 243。

¹⁴⁷王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 233。

¹⁴⁸王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 209。

¹⁴⁹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 299。

是反映在自律性藝術通過形式律而得以昇華的過程中」¹⁵⁰，「自律的形式」是藝術作為否定主體的依據。

在藝術與社會是否能溝通的意見上，迦達默與阿多諾的見解是不同的。迦達默解釋學對藝術的界說，是基於藝術與社會能直接溝通這一概念上的。藝術作品的解釋者與作品的視界融合，就是解釋者身上所體現出的社會內容，與作品所體現的作者之社會內容的溝通。「溝通」的達成不僅需要在視域上的融合，更要達成一個效果。「溝通」預設了藝術對觀者產生必然的、線性的作用，在此界域之內，「溝通」才是可能，也唯有「有效果的溝通」，藝術方能成為藝術。

阿多諾卻認為藝術所能達到的效果，並不是迦達默所說的溝通效果，他認為：「藝術品與記憶世界的溝通，即藝術品幸運或痛苦地與和其分開之真實世界的溝通，卻是在非溝通中實現的」¹⁵¹。這樣弔詭的論述方式，是阿多諾論著的特徵。阿多諾指出前衛藝術與社會現實間所割裂出來的部分，也就是藝術與現實的「間離」(estrangement)¹⁵²狀態。造成前衛藝術與現實無法直接溝通，卻不代表觀者在面對前衛藝術作品時是「茫然」的，只是對於無法明狀的東西感到困惑。這種困惑來自觀者自身既有之理性框架，負荷不了他們視覺上、感官上所承受的東西，這東西造成理性與感官的決裂。在間離的狀態下，所有的參考框架都失去了原有的判準，這是前衛藝術作品所造成的效果，這是前衛藝術與世界溝通的方式，它是拒絕被溝通的。

前衛藝術與社會的關係產生這樣的偏離，是對特定社會景況的特定否定，尤其是社會中既存的工具理性的架構。對社會的這種否定，不是純粹的拒斥社會的現實，它具有辯證的作用。在凝固的狀態中，尋求消解固著形式的新可能。對平凡經驗的超越，藝術也就表現出它與現實的差異。阿多諾認

¹⁵⁰王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 386。

¹⁵¹王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 67。

¹⁵²此處之「間離」狀態與布萊希特(B. Brecht)在戲劇中提出「疏離效果」(distancing effect)概念略有不同。「疏離效果」消除了戲劇效果上的浪漫情懷，使尋常的生活場景在觀眾眼中變得陌生起來，使觀眾保持清醒，甚至困惑觀眾的情緒。前衛藝術的「間離」狀態(estrangement)則更近一步站在現實的對立面，刺激觀者的感官。

為這樣的差異，來自於前衛藝術自身從傳統裡跳脫出來的力量。「借助自身的存在，藝術作品要求現實中不存在的有些東西也要存在。這是藝術二律背反的另一方式。實際上，只有同這個世界不相容的東西才是真實的」¹⁵³。這是阿多諾弔詭美學觀的特殊之處：與現實不相容的藝術才是真實的；不存在的東西才是真正的存在。

藝術的真實性即「與現實不相容的存在」。前衛藝術作品的原先設計是不能交換之物，所以一定能喚醒一種對充滿可交換物世界的批判意識。但是這樣的主張在藝術市場機制的運作下，所謂前衛藝術作品已然失去它作為歷史刻痕的力度，不可免的成為商品交換的一環。黃聖哲認為藝術作品必然會被社會社會地使用，這無關作品的自律或他律¹⁵⁴。阿多諾說：「一件藝術作品憑藉對其諸契機的構造過程所表現的東西，在客觀上是因各個時代而異的。這種變化最終影響到它的真理性內容，也就是說，它在這裡成為不可解釋的了」¹⁵⁵。藝術作品的真理性內容，並不在社會生產的模式中發揮作用，藝術在社會中所扮演的角色，正如阿多諾如下所表示的：

「藝術生產力在本質上與社會生產力並無差別。就前者而論，差別在於它從根本上厭惡現實社會。藝術作品的所作所為在社會生產中有其潛在的模式。正是這種親和力或密切關係，決定一件作品是否具有力度，並在其固有的範圍之外是否具有效度」¹⁵⁶。

但是阿多諾並不考慮藝術作品在社會中所受到的待遇，他強調的是藝術創作的本心。藝術作品只是一個藉由形式而凝固理念的結果，藝術必需經由材料的使用當作一種媒介。阿多諾說：「完全非意識形態的藝術很可能是完全行不通的。藝術的確不能僅憑與經驗性現實的對立而成為非意識形態的」¹⁵⁷，所以資本社會或藝術體制對待藝術品的方式，不在藝術存有的範疇內。事實

¹⁵³王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 104。

¹⁵⁴黃聖哲，〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉《師大學報》，2002，頁 8。

¹⁵⁵王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 333。

¹⁵⁶王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 404。

¹⁵⁷王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 405。

上，藝術品被創作之後，當失去藝術品存在的時間與空間因素，它也就喪失了真理，它就只是「物」，只不過在它上面附著了許多的歷史評價與價值的闡述。

不可否認，藝術的價值是會更新的，在這個意義上，藝術的真理難道是隨著時代的更迭而浮動的嗎？如果藝術的真理指的是「藝術品」本身，答案是肯定的。若藝術的真理指的是藝術品內「其他的東西」，那又該是什麼？阿多諾在他的審美哲學思考中，認為反思的哲學態度才能否定現實的必然限制，而藝術經驗也必須通過哲學的反思，才能發掘其真理的內容，阿多諾認為：

「藝術只有具備抵抗社會的力量時才會得以生存。如果藝術拒絕將自己對象化，那麼它就成了一種商品。它奉獻給社會的不是某種可以直接溝通的內容，而是非常間接的東西，即抵抗或抵制。從審美上講，抵制導致社會的發展，而不直接模擬社會的發展」¹⁵⁸。

若藝術的真理在於阿多諾所說的「反思」，抗拒社會的、不可直接溝通的內容，它又是如何體現的？我們或許可以從阿多諾的藝術理論中的「否定性」與「超前性」上來說明藝術的真理性地位是如何取得。否定是爲了超前，藝術表現的「否定性」就是超前社會現實的體現。正是由於這種超前的創造性，才使得藝術展現出「物質存在中的非物質之物」¹⁵⁹。阿多諾認為：

「反肯定性藝術作品（anti-affirmative works）所放射出的光輝則是一種難以言表的肯定特徵的顯現，是一種假裝自己具有此在性（being）的非存在物的開端…存在物（existent）與非存在物（non-existent）之間的關係是烏托邦式的藝術形象（Utopian figure of art）。雖然藝術被逼進絕對否定性的境地，但它從來就不是絕對否定的，這主要是那種否定性所致。藝

¹⁵⁸王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 387。

¹⁵⁹王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 56。

術總具有肯定性的殘餘 (affirmative residue)」¹⁶⁰。

阿多諾在此對藝術提出了一個精闢的觀點：「一種假裝自己具有此在性 (being) 的非存在物的開端」，阿多諾的論點所要表現的是批判否定 (critical negation) 與肯定調和 (affirmative reconciliation) 之間的辯證關係¹⁶¹，是藝術是不可言說的強詞。藝術品中「肯定性的殘餘」，是體現主體性在藝術品中賴以存在的必要條件。藝術藉由構想出那種在現實中尚未出現的東西來證驗它的真實性，而主體性是滲入到藝術品並且隱匿在作品中的。藝術通過藝術的「反社會性」才成就它的社會性存在，是它的自主才使它觸及了社會…藝術家最強烈的現實意識是與現實的異化連在一起的」¹⁶²。阿多諾：

「假如沒有任何以藝術作品的自律性生命來對付現實的整合作用，現實的魔力可能會無處不在。該魔力源自這一根本的事實，即：精神自身分裂，並被放置一邊。同一原則產生相反的效應，即：它破除這種魔力靠的是將其與以限定的方式」¹⁶³。

藝術發現了現實之內「精神分裂」事實，並試圖透過這種分裂的事實的重置，將人重新整合起來。藝術是以逆反的手段達成統一的作用，不管事實上是否達成這樣的效果，至少，藝術提出了問號。藝術家並未完全脫離與社會緊密的接觸，他們知道前衛藝術唯有與之「決裂」才能對抗異化。這樣的態度促使前衛藝術對所謂風格的超越態度。真正的前衛藝術作品，是對某個被視為具有統一風格的時代進行顛覆的行動，該時代的藝術作品是在與社會既有的藝術風格產生決裂中獲得其內涵的。這種「決裂」的態度就是主體對現實的否定性。阿多諾認為「決裂」的態度，初發於對現代社會的絕望狀態，因而，把現實中所失去的真實內容，在藝術意識中對其嚮往和追求，彌補了人對現實的絕望。

¹⁶⁰王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 400。

¹⁶¹蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 36。

¹⁶²王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 58-59。

¹⁶³王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 402。

藝術使人重拾其曾經真正地，並與具體存在不可分地感受過的東西，藝術就是被排擠掉之「幸福」的展示。「幸福」是怎樣被排擠掉的？阿多諾認為是資本主義中勞動分工的異化結果。要解決被社會異化的自由意識，就必須藉助藝術恢復其自主性，「若相反的只是簡單的使藝術政治化，會讓藝術服膺於使用價值，而抹殺了使其真正進步與超越的種子」¹⁶⁴。正是由於現實的沉淪，才使得人的「幸福」景況被扼殺了，前衛藝術要從這個特點去拯救現實中所失去的人性內容，也就是找回藝術對「幸福」的允諾。可以說，在阿多諾的美學視野中，現代藝術就承擔著批判現實、挽回人對現實希望的使命。

3.2. 精神化

藝術表現的「精神化」之一，是藝術活動中主體擺脫實存世界的絕對制約。與實存世界背離得越遠，藝術作品自身中所存在的東西就越有價值。「精神化」在現代藝術中不僅塑造一個擬仿的實存世界，它的價值更在於實存世界在創作中被把握的意識過程。藝術「精神化」所自我形成的實存世界，必須從藝術品的「內在邏輯」去了解。阿多諾認為藝術的先決條件在於它必須背離俗媚文化，並提供某種「昇華」。藝術是可以藉由否定現實的一般經驗而存在著。

現代藝術由經驗世界走了出去，並形成一個和自身本質相矛盾的世界，似乎這個世界也是實存世界一樣。但是這樣的世界不是瞬間創發的、無意識的產物，而是如阿多諾所說：「藝術作品中的精神環節決不是靜止的存有者，而是生成和自我形塑的過程」¹⁶⁵。就藝術自身的表達來看，離開了自我形塑的主體，就無法傳遞經歷的真實。藝術作品是通過存有者的開展呈現其真實，藝術爲了表達它無法直接表達的東西，就需要對它的內容進行「精神化」的過程。這個過程表達了藝術「無法表達的東西」，就是藝術的真實內涵，即藝術家「精神化」客觀對象的作用力。「精神的主權」並非憑空出現，而是藝術家在現實於身體所留下的刻痕中，將之具體化，這是一種「存在意義之要求」

¹⁶⁴蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 37。

¹⁶⁵王華君、林宏濤 譯，阿多諾，《美學理論》，2000，頁 183。

(*revendiquer le sens de l' existence*)。阿多諾描述前衛藝術的「精神」：

「幸虧精神，作品表現可以超越自己。也由於精神，藝術作品受到時空約束…由於精神，方始藝術成為真正現實的東西，但它不是尋常所講的東西…作品所展示的，並不會因為反應時空而局部化，卻會因為它的物化，讓藝術作品全面和現實發生關係。如果不是這樣，藝術作品之精神，就不能視為人文跡象，而不同於其他」¹⁶⁶

阿多諾認為「精神化 (*spiritualization*) 是作品的乙太 (*ether*)，或者說是精神無所不在」¹⁶⁷。因為精神，所以藝術作品不得不顯現出主體在時空中的侷限性，意即歷史的作用力在意識中不可抹滅的命定。但是也由於藉由精神化的開脫，藝術作品反而成了超越現實的唯一工具。阿多諾視藝術為物化的真實。在藝術的表現中，我們可以發掘經由主體精神化作用的存在。器具裡的質料會消失在其有用性中，但是藝術作品卻建立了一個世界，使質料出現。阿多諾認為感性因素唯有通過精神的中介才具有藝術性：他說：「藝術作品的精神既超越了其物性，又超越了其感性，然而，精神唯有在這兩者是其契機的程度存在著」¹⁶⁸。

藝術作品之所以成為藝術作品，是因為它超越了表象，此超越成為藝術的契機，只有通過這樣的超越，藝術作品方可成為精神實體 (*spiritual entities*)。阿多諾認為：「藝術作品的實在性與非實在性並非上下彼此堆積的兩層，而是不加區別地滲透到藝術作品的各個方面之中。一件藝術作品的實在性就是其自足性 (*self-sufficiency*)：它即是實在的，也是非實在的 (精神的)」¹⁶⁹。「超越性」 (*transcendent quality*) 是前衛藝術的一項基本的特徵，「當藝術作品通過取得自身的物態性 (*thinghood*)，也就是其人為的客觀化，而超越了事物界 (*world of things*)」¹⁷⁰，它開始表述自己。「表述自己」是前衛藝術的功能之一，

¹⁶⁶轉引自：陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 19。

¹⁶⁷王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 208。

¹⁶⁸王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 156。

¹⁶⁹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 472。

¹⁷⁰王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 145。

「表述自己」使精神得以顯現媒介的作用力。

媒介是散亂的聚積物，在主體的精神化介入之前，它是無表述能力的純然物態。前衛藝術作品將媒介物的各種契機聯結起來，使單純的物性契機在通過主體的精神化時，由意識裡帶入了超越物性本身的融合物。阿多諾說：「精神將藝術作品（物中之物）轉化為某種不僅僅是物質性的東西，同時又憑藉保持其物性的方式，使藝術作品成為精神產品」¹⁷¹。海德格認為藝術所創建的東西會將過往之物駁倒：「藝術所創建的東西，絕不能由現存之物和可供使用之物來抵銷和彌補。創建是一種充溢，一種贈予」¹⁷²。這是前衛藝術超越的層面，正是因為藝術的這個層面，藝術作品代表著藝術創作者超越具體化和事實描寫的一面，取得了藝術作品模擬一個實存世界所獲得的合理性地位。儘管藝術作品本身在理性批判之前都是不合理的。

阿多諾認為藝術超越了理性的拘束，是通過遊戲的過程，他說：「作品是以變態反應作為真理時刻…其遊戲式的變態反應，遵循於精神主權（*la souveraineté de l' esprit*）」¹⁷³，藝術的創作始於主體的「精神主權」，在社會的批判作用上，致使藝術具有與社會間離的本質及其社會批判功能。這樣的批判功能對於現實（尤其是政治）而言是難以接受的，相對於前衛藝術的攻擊性，以「為藝術而藝術」（*l' art pour l' art*）為原則的現代主義藝術，徒留觀看與內省。前文指出，薩特指出「為藝術而藝術」對資產階級來講之所以是完全可以接受的，是因為它是脫盡藝術之批判銳氣的手段，以通過分配藝術的角色來利用藝術，以期構成社會控制。前衛藝術所要鑽破的就是這樣的控制狀態，所以它不再顧影自憐。必須在現實過於清晰的地方，反而處於失神的狀態；在社會退縮的噤聲不語中，顯出它猙獰可怕的矯情。前衛藝術的「精神化」，將這些通過形式律與物質內容的互動作用方式，超越藝術作品淨化的內部。脫離社會宰制的作用，藝術必須藉由淨化的轉移。阿多諾說：「精神化已把淨化的地點轉入藝術作品的內部：通過形式律與物質內容的互動作用，

¹⁷¹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 155。

¹⁷²孫周興 譯，馬丁·海德格，《林中路》，1994，頁 53。

¹⁷³轉引自：陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 18。

藝術作品實現了自己的淨化目的」¹⁷⁴。

藝術家藉由「精神化」所創作的藝術作品與既存現實相左，所以與社會的現實之間不具有「同一性」。藝術家創作作品的結果，不會與社會的既有結構有著同一內容，藝術唯有在其與社會否定的關係中，才會獲得其自身合理的位置。藝術作品中所表現出的「異在性」內容，必定擴充社會的現實狀態。阿多諾對藝術間離現實、異於現實、「精神化」特點的論述，說明了藝術表現的特殊性，在於由藝術家的精神活動達到與現實的非直接對應，而這正是藝術的自主特質所在。或者是說：藝術是把內在語言解放出來的主體性表現。阿多諾認為藝術所顯露出來的精神之獨立品性，實際上是借助精神對存在的要求。藝術「把精神作為一種存在物置於我們眼前。正是這樣把幻象強加給藝術的，這比依據最終為藝術所拋棄的審美感性來模仿經驗世界的做法有更大的意義」¹⁷⁵。

阿多諾對一些美學的問題的論述，揭示出的藝術自主性的特點，恰好具體表明藝術在其表現現實方式及內容方面的特殊性，他認為只有極端的「精神化」藝術才是可能的，藝術的「精神化」意義在於表現「作品物質存在中的非物質之物」。藝術超然於物質，展現物質未有的東西，是通過主體的「精神化」所開展的。阿多諾強調：「藝術作品只有通過作品的感性要素化為某種精神載體才會獲得成功」¹⁷⁶。阿多諾認為創作主體的精神作用，在於將原本禁梏於現實中的東西，解放出來：

「精神化促進發展了取消藝術與非藝術之間的張力的趨向…唯有極端精神化了的藝術在今日是可能的…精神化也作為一種模仿力，協助藝術作品取得與自身的同一性，而在釋放出所有異質性的同時，強化了作品的形象性。精神並非被灌注於藝術之中，而是處處隨著藝術作品，使內在於作品的語言

¹⁷⁴王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 408。

¹⁷⁵王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 191。

¹⁷⁶王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 74。

得以暢通自由」¹⁷⁷。

藝術內容的「精神化」是被主體構想或想像出的東西，作品因主體的「精神化」而呈現其經驗的現實內容。此種內容表現出那些被中產階級社會排斥的事物，以藝術獨特的非線性形式語言，透過某種力量，突顯被社會壓抑或是禁忌的主題。表面上呈現混亂的形式，正是反映了現實的面貌。前衛藝術「精神化」的歷程有其指標性的地位，而這樣的地位是不被俗媚文化所接受的。俗媚文化是精緻藝術催生下的遺毒，精緻藝術本身所隱含的意義不僅是技術上的追求，更是擁有這種技術的權力展現。不管藝術附生在宗教或資本社會，愉悅的、精緻的、柔軟的藝術，往往就是易於為現實吸收的對象物。俗媚文化對於醜陋的、混亂的、無意義的、不知所云的東西是排斥的，因為這樣的前衛藝術作品不能成為其了解與認知的對象物，當然缺乏了精神慰藉的力量。習於俗媚者之所以需要藝術的慰藉，正由於自身失去了「精神」。

前衛藝術不精緻嗎？除了追求超寫實的形式表現，前衛藝術追求的是反應社會現實的速度，在這一方面，前衛是敏感的、易於被挑動的。也因為這種直接反應的性格，它不強調「美」與「愉悅」的部分，於是「醜態百出」的藝術，就經常等同前衛藝術的表現。然而阿多諾認為：「醜是精神化力量的一種證據，是強化這一力量的挑戰性密碼」¹⁷⁸。醜的藝術在社會中是具有破壞力的，它不屈從任何主流的價值，相反的，前衛藝術的「醜」是在其對立面。當「醜」被賦予一種負面價值時，我們倒不如以「非美」來描述那些被社會邊緣化的前衛藝術作品。前衛的邊緣化是形上的命定，只有在非主流的身分中，吶喊才有其合理性地位。反過來說，將自身置於藝術市場機制或「唯美」體制中，還試圖對現實批判，就是惡質的偽裝。藝術的自律性與精神化將在這樣的偽裝之下夭折。

3.3. 形式

阿多諾認為：「美學形塑的精神只讓那些與它相同，它所能掌握或它希望

¹⁷⁷王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 165。

¹⁷⁸王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 166。

能夠與之相同者，在它的活動中出現。這個過程即是一種形式化；因此，按照其歷史的發展方向，美是一形式之物」¹⁷⁹。美的形式化是藝術創作過程中不可避免的，形式化的藝術品是比創作者更為廣大的東西。相較於藝術家所創作的東西來說，藝術家只是一個空殼。黃聖哲認為對阿多諾而言，「物質是藝術與社會的中介，它是社會地預先形構的。物質是自身的演進與真實歷史的發展二者的辯證的結晶。物質並非藝術家可以任意支配的，反而，物質會給予藝術創作者一定的創作要求」¹⁸⁰。物質所給予藝術家的要求即是形式的內在必然性。藝術家似乎在其藝術作品中自主地支配一個或數個材料，但是在藝術作品的形塑過程中，必然會滲入藝術家所不自覺或不可抗的現實因素，與主體的精神化一起在作品中作用。這樣的結果不是藝術家所預期的結果，也就是如同阿多諾所謂的「非同一性」¹⁸¹（Nichtidentität），指的是認識論中主體與客體的關係的不一致性。

黃聖哲說明阿多諾的「非同一性」是：「主體設立的概念與其指涉的對象（客體）在事物的具體性面前必然無法符合一致。概念、概念的事物、具體的事物自身處在三條不平行的運動規律線上」¹⁸²。這三者的交錯，形塑了藝術作品的意義：

「藝術作品具有連貫的意義（coherent meaning），所以便自我膨脹為一種自在物。意義是作品中的幻象的載體或傳達工具。在作品得到整合之後，意義作為引發一體性的動因，通過作品本身認定是存在的，但事實上是不存在的…藝術的本質並非等同於幻象，它意味著更多的東西。首先，藝術作品的意義喚起潛藏在經驗現實中的本質之表象、這便是通過把諸契機（有意義地）相互聯結起來的方式組織藝術作品的目的」¹⁸³。

「諸契機」的連結是「概念」、「概念的事物」、「具體的事物」三者交錯

¹⁷⁹轉引自：黃聖哲，〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉《師大學報》，2002，頁2。

¹⁸⁰黃聖哲，〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉《師大學報》，2002，頁5。

¹⁸¹「非同一性」：美既無法定義，卻也不能放棄概念，這就是它絕對的二律背反（Antinomie），就是阿多諾所說的：美的概念與所指涉的對象沒有一致的關係。

¹⁸²黃聖哲，〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉《師大學報》，2002，頁3。

¹⁸³王柯平譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁187。

所形成的藝術形式。儘管三者之間不必然有其一致性，但是藝術之所以從純粹物中被「指認」來，是經由創作主體的精神化賦予形式上的統一。布爾格認為阿多諾提出的「非同一性」與形式上的統一，並非矛盾的論述，布爾格認為：

「藝術作品不能缺乏統一性。若無此統一性，藝術品是無法想見的，但是統一性在藝術史的不同時期，是以各式各樣天差地別的形式達成的。在有機的（象徵的；symbolisch）藝術品中，一般與特殊的統一乃未經中介而布置；在非有機的（寓言的；allegorisch）作品中——前衛作品亦屬之——統一性是經過中介的…阿多諾強調：『即便在藝術堅持最大程度的不一致和不和諧的地方，其要素還是統一性。捨此，連元素間的不和諧都無法達到』」¹⁸⁴。

布爾格所謂「前衛藝術是經過中介的」，此「中介」就是主體的「精神化」作用，前衛藝術是「刻意」生產的，卻不可能產生其刻意性指向的效果。藝術的異化指的是創作者意象與藝術作品的離異。布爾格以「有機的」藝術指稱象徵的非前衛藝術，以「非有機的」指稱前衛藝術，這樣的區分不免再度將藝術表現二分化。這是一個問題，在後面的章節筆者將再說明。在此，我們看到阿多諾並非執意在：「非得將藝術與現實肢解開來不可」的意圖，他還是強調藝術作品的自主性地位來自於「統一性」，此「統一性」的定義具有藝術史不同時期的差異。前衛藝術的「統一性」包含了「不一致」、「不和諧」，卻是經由精神的「中介」達到其統一性，由此開始與純然的物質有了差別，這是與非前衛藝術之間最大的差別。

前衛的真理在其真理的展露，其意義不在表現了什麼，而是根據創作者的內在邏輯的表現，也就是自主性。藝術的自主性在前衛藝術與社會的關係下，並未被犧牲掉，反而是在其形式的無止盡開展中達到高峰，以前衛藝術的社會批判功能，推論其失去藝術的自主地位，是刻意忽略掉前衛藝術的形式自主力量，而偏倚其宣言式的社會批判立場。阿多諾說明前衛藝術是真理的展露：

¹⁸⁴蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 071-072。

「審美形式應當是藝術作品中所有顯現成分的客觀組織，應當具有一種使其連貫和結合起來的眼光。形式是分散細節的非壓抑性綜合物，它將這些東西保留在它們那分散的、歧意的和矛盾的狀況之中。因此，形式是真理的展露」¹⁸⁵。

前衛藝術家不僅具有這種「眼光」，也應當顯現出對分散物的組織，這種力量如阿多諾所說：「非肯定的藝術」不免有其「肯定的殘餘」，此「肯定」就是對前衛藝術「自主性」的闡明。藝術家將內在經驗與材料之間的聯繫予以「精神化」的發酵，將個體生活的情緒流變、非意識和偶然之綜合記錄、對現實不懷好意的凝視。藝術家沉浸到藝術作品的事物自身中，在裡面不存在後設的「內在分析」(immanente Analyse)，而是自然的浸潤在一種不由自己的情境。清晰去掌握作品的結構，是一件困難甚至是不可能的事，創作者的意向性或是種種創作過程的歷史資料，充其量只是歷史的佐證。至於發生在藝術家與作品，作品與觀者之間的微妙關係，往往超越作品本身所揭露的、發生的東西。阿多諾認為對於前衛藝術家而言：

「形式是改變經驗存在的法則，因此，形式代表自由，而經驗生活代表壓抑……作品的存在應該歸功於形式，因此形式是它們的中介體 (mediator)，是它們在自身中得以反思的客觀條件，中介 (mediation) 在這裡指的是部分與整體的相互關聯，也是指細節的詳盡表述」¹⁸⁶。

阿多諾首先把形式視為藝術品賴以與非藝術品區分開來的獨特審美要素，他認為形式為藝術的核心，視形式為藝術的獨特審美邏輯所在：「作品的存在應歸功於形式，因此，形式是它們的中介體，是它們在自身中得以反思的客觀條件」¹⁸⁷。形式是藝術作品確立其合理性地位的準則，以區別藝術品與純然存在之物。現代主義推重形式，認為形式就是一切，形式使藝術生存

¹⁸⁵王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 250。

¹⁸⁶王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 251。

¹⁸⁷王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 251。

下去，阿多諾所認為的藝術形式是「非同一性」的，即推崇藝術結構的不完整性，強調藝術與現實的非對應性與內容的非確定性。藝術塑造與現實相對立的東西，同時也是創造一種不完整的構造物，將異質的元素共時並存就是一種「非同一性」¹⁸⁸。

阿多諾認為形式的作用就像一塊磁鐵，使藝術與現實的存在間離開來，「然而，正是通過這種間離，它們超越審美的本質方可為藝術所占有」¹⁸⁹。藝術不必符合傳統美學所強調的某個完整的統一概念，而是追求深刻的批判立場。阿多諾認為間離效果在藝術作品中作為內在的逆反因，直接撞上一個堅固的社會現實樣態。而前衛藝術之所以「有意味，就越是與從概念上固定的發展階段缺少一致性。目的地或結局的思想是一種內隱性的社會控制形式」¹⁹⁰。前衛藝術站在這樣的社會控制背面，決定這樣的角度切入理性的縫隙中。阿多諾認為藝術的「決定性特徵並非是直觀形象的純度，而是作品如何恰如其分地反映出它們自身與其內部所含理性契機之間的張力」¹⁹¹。

阿多諾認為形式不僅是自主的，它也來自於社會習俗和生活習慣。他說：「形式美學把形式概念曲解成與經驗生活截然對立的藝術命題，這樣，在經濟生活中藝術的存在就成了沒有保障東西」¹⁹²。形式體現了藝術品所具有的獨特審美要素，它確保了一部作品的獨特邏輯。具體來說，它是藝術品與單純在者區分開來的準則所在。形式也是對審美內在性的保證，只有通過形式，作品才會演變成自身理性的自為存在。藝術作品由之展開的獨特邏輯及與既存事物相抗衡的東西，都是由形式建成的。因此阿多諾指出，「只有整合到形式法則中去的東西在審美上才是真實的」¹⁹³。

形式在藝術中創造了整一，正是這種整一才出現了藝術品與經驗的差

¹⁸⁸阿多諾以「力場」(Kraftfeld)與「星叢」兩項隱喻說明「非同一性」：「力場」指吸引與排斥相互作用所構成的複雜現象之動力的、相互轉換的結構；「星叢」指並列而不整合為一體的一系列變化的因素。

¹⁸⁹王柯平譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁388。

¹⁹⁰王柯平譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁429。

¹⁹¹王柯平譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁175。

¹⁹²王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁86。

¹⁹³王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁86。

異，「整一在其與異樣事物的關聯中就是祛除藝術中散亂狀態的東西，它減少了異樣事物的殊異性，但它仍保持著異樣事物，這種整一通過作為自身存在的形式參與到它所批判的文明之中」¹⁹⁴。形式固然創建了整一性（unity），但是這種整一性不是外加到材料上去的，而是材料內在固有的，形式是藝術作品元素達到多重含意的客觀機制，它是對分散物的有效組合，然而這種組合在分散物之間的離異和排斥中卻保留了其所屬的東西。基於此，藝術形式實際上就是一種對真實的另類展示，「隨著創作過程的結束，它們為不存在的東西而存在，而不存在的東西則具有至少充滿一種斷斷續續的生命力」¹⁹⁵。阿多諾認為藝術的最高級產物必定是斷片，他說：

「最高級的藝術越過總體而趨向斷片狀態…藝術作品的整一性不會是它必須是的東西，即一種多重的整一性。通過綜合諸多因素，整一性不僅有損於它們，也有損於自身。因而藝術作品是有缺陷的不管它們是否是直接的實體還是間接的總體」¹⁹⁶。

藝術作品的整一性是在形式面必須是的東西，此「整一性」並非與阿多諾所說的藝術作品與社會的「非同一性」相矛盾，阿多諾說：「藝術產品是在零碎的斷片中捕捉住的，藝術產品以此方式證明：它們甚至不具有其形式內在性聲稱它們具有的東西」¹⁹⁷。前衛藝術作品在零碎的現實材料中尋找「斷片」並以藝術家創作的形式存在，此「整一性」造成前衛藝術的謎語特質。前衛藝術的謎語特質，是未實現事物與實現事物間的不確定區域，構成藝術作品的謎，藝術之所以成了一個謎語，是因為它顯示著同時掩蓋著什麼，於是在封閉的藝術作品中充滿難解性。阿多諾認為：「封閉的藝術作品被人指責的難解性，是一切藝術所具有的謎語特質的體現…明顯不可理解的作品，突出了它的謎語特質，這樣，它潛在地還是最易理解的作品」¹⁹⁸。

¹⁹⁴王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 86。

¹⁹⁵王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 193。

¹⁹⁶王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 257。

¹⁹⁷王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 161。

¹⁹⁸轉引自：王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 78。

謎似的難解藝術「既不是概念性的，也不是判斷性的，但是在一定的程度上卻是邏輯性的。倘若作品沒有其邏輯性，它們也就不具有謎語特質」¹⁹⁹。藝術作品的內在形式，就是致使藝術具有謎語特質的邏輯性。既然是一種謎語似的結構，或是偽結構的邏輯性，藝術所必須依賴的事實是主體感性與客觀結構的曖昧關係。此時藝術作品將是感性瞬間與客觀結構的內在中介，具體的說，就是藝術的形式在此種必然的聯繫中起了作用。

藝術家自己必須建立能賦予既與的事物、感覺、情緒一種整體感的關係。阿多諾認為：「藝術作品既非純粹的刺激，亦非純粹的形式，而是這兩者之間交互運動之過程的凝結物。該過程是社會性的」²⁰⁰，但是藝術作品不是針對社會性而被製作出來。前衛藝術具有的中介性，通過支配創作的元素，將客觀化的藝術作品轉換為非壓抑性的東西，在非壓抑性的藝術作品中，符號或語言的隱喻擺脫其象徵功能。在一種新的形式所形成的作用力之下，創造一個與經驗生活及其意義相對立的存在物。藝術是轉化符號的原初意義，超脫物質具有其象徵的片面假設。

阿多諾認為感性要素在現代藝術中還是存在的，否則藝術作品就無從被感知，藝術所表現的精神也就無所依託。形式是藝術作品賴以完成其意義的載體，本身要求自主性的表現。藝術作品以自主方式「表現」(expression)其感性要素，就是使藝術超越此在(Dasein)的某種東西，此種超越的形式，是前衛藝術作品「通過藝術媒介告知世界要以強迫的方式使作品的語言鮮明的顯現出來」²⁰¹。這是前衛藝術的模擬態度。在藝術與現實的關係中，阿多諾認為：「現實在一種微妙的意義上應當模仿藝術作品，而不是藝術作品來模仿現實」²⁰²。

3.4. 模擬 (mimesis)

陳瑞文認為：前衛藝術模擬性格，並非亞里士多德 (Aristote, 385-322

¹⁹⁹ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 238。

²⁰⁰ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 229。

²⁰¹ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 185。

²⁰² 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 231。

av.J.-C.) 所謂本能 (naturel) 的模擬觀。藝術模仿自然，並不意味複製自然或再現自然，而是超越自然。但是阿多諾認為前衛藝術的模擬是一種藝術理想 (l' idéal de l' art)，是一種藝術家的藝術想望，將對現實社會的回應作為創作的內容。在藝術家的身體 (la corps) 與媒材的非理性遊戲中，表現出作品的外貌，這種表現外貌是不可全然溝通的存在，所以是緘默 (muet) 的²⁰³。阿多諾認為現代藝術的模擬，不是對現實世界的模仿與再現，而是藝術家與其所使用的媒材之間遊戲的過程，身體參與其中的一種表達方式。其中，阿多諾重視藝術家選擇新的藝術媒材，將為藝術帶來新的視野，這是新藝術的型態。

「藝術中的遊戲不僅代表對工具理性的否定，而且代表一種隱而不現的回歸」²⁰⁴。遊戲是藝術的必要成分，阿多諾認為：「沒有妄想的藝術不是真正的藝術。絕對不負責任使藝術蒙受羞辱，並將其變為娛樂；而藝術的正面，即絕對負責，則導致創造性的貧乏」²⁰⁵。當前衛藝術經由對工具理性的否定，並不是消極單純的站在其對立面。阿多諾所謂的「回歸」是指前衛藝術將藝術家和作品、藝術和社會的微妙關係回歸到的「自由工作概念」。藝術的自主性由自我設定、自我模擬和自我完成的觀念前導的，它的最大特色就是在非意識的遊戲狀態裡。除了藝術本身的目的之外沒有其他目的，藝術家在遊戲的狀態裡，是以身體作為感受與傳達的工具，身體模擬外化了藝術家內在的想望。

阿多諾特別凸顯「模擬」和「美感理性」在藝術創作中的功能，他說：「『模擬』是身體、媒材和想望之間互動的非理性遊戲狀態」²⁰⁶。既然藝術創作不是依據著理性的規劃進行，而是出於創作者不理性的遊戲狀態，批評者對於藝術作品的評論，如何能根據自身對藝術家與環境的理解去詮釋其意義？更可議的是當作詮釋的權威？在本文第五章對藝術評論的說明中，將以波依斯

²⁰³陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 11。

²⁰⁴王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 532。

²⁰⁵王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 69。

²⁰⁶轉引自：陳瑞文，〈從天才概念到自由想望〉《藝術觀點》，2000，頁 91。

的行動藝術為例，說明文本詮釋的現象學論點如何對藝術作品提出一個描述。

前衛藝術的內向性的模擬特質，是體現藝術家一種紓解個人慾望和抵制同一化社會的表現。這種藝術表現的前提，是對資本主義社會所造成異化提出相對的態度，前衛藝術以抵抗社會的力量作為合理性的地位。阿多諾認為藝術拒絕將自己變成了一種商品：「它奉獻給社會的不是某種可以直接溝通的內容，而是非常間接的東西，即抵抗或抵制。從審美上講，抵制導致社會的發展，而不直接模仿社會的發展」²⁰⁷。陳瑞文認為藝術與現實的對質關係，形成藝術的人文關懷層面：

「藝術在其創作動機的起因裡，是以一種二律背反的矛盾方式，處在歷史世界與理想世界中相互對質著，而其理念狀態，則是對現時衝突的掙扎過程，一腳踩著歷史的現象世界，另一腳沉浸於完美的理想世界，讓歷史文化社會的裂斷與顛覆，由具象徵涵意的藝術形式，做出先鋒的人文折射」²⁰⁸。

人文的折射是經過阿多諾所指出的：「模擬時刻的發揮，是以不由自主性格（*caractère involontaire*）進行引用、破壞和拯救。在不由自主的中介中，隨心所欲是藝術活潑的要素」²⁰⁹。藝術模擬在現代藝術中，是通過模擬現實事物的對立面去表現現實，藝術作品的內在結構是對現實實在性的「模擬」。「模擬」使藝術駐足於活生生的經驗之中，使藝術與個人經驗相連，就是藝術所追求的現實尚未存在的東西。這種「模擬」沒有整個沉浸於物之中，它具有創造性內涵，模擬在藝術中是一種前精神，它一方面與精神對峙，另一方面又引燃精神之火。在班雅明和阿多諾的美學裡，「模擬」被認為含有神祕的吸引力，而且構成藝術存活在現代社會的不利條件下的基本狀況。班雅明認為模擬就是非感官類似關係的呈現。前衛藝術中的「模擬」產生於現實，卻拒斥現實，在拒斥所造成的間隙中產生謎樣的誘惑效果。對於面對藝術的觀者

²⁰⁷王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 387。

²⁰⁸ 陳瑞文，〈現實社會為藝術起因現象的本源—從歌德、黑格爾到邦雅明〉《現代美術》，1992，頁 58。

²⁰⁹陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 15。

而言，藝術品的存在即是等待挖掘隱藏於其中的真實。

廖朝陽認為：「模擬類化的狀態本來就含有多層次、遠距離、異態等性質，同時卻又在不斷拆解意識的分離」²¹⁰。前衛主義作品既不創造一個整體印象，讓人詮釋其意義，連可能形成的任何印象，也無法依賴個別部份加以說明，因為這些部分已不再受任何普遍滲透的意念所制約。拒絕提供意義，對收受者是震驚的經驗，而這正是前衛藝術家的意圖…然而，「震驚」是被可以被消費的，剩下的只是形式謎樣般的特質，拒絕任何想要從中攫獲意義的企圖。藝術作品的意義不是以傳統的傳遞方式達成，而是透過藝術家以模擬的姿態暗示了現實的形式。阿多諾認為藝術不必直接談論現實的本質，也不必描繪現實或以任何方式模仿現實，他說：

「藝術之所以暗示現實，是因為藝術是一種認識形式，認識必然關涉現實，現實必然關涉社會，因此沒有不具有社會性的現實。雖然藝術的認識特性，也就是藝術的真理內容，超越了對現實這一經驗存在的認識，但是，真理內容與社會性內容是互為中介的。藝術之所以化為認識，是因為藝術把握住了現實的本質，迫使現實露出真面目，於此同時又使這種真面目與其表象相對立」²¹¹。

在這裡我們已經看見阿多諾將藝術的範疇，從作為「模仿現實」的樣式轉向「模擬現實」的本質，這種轉變是藝術對抗社會的強烈自主意識。它以模擬的語境透露現代人的精神狀態與社會現實，也就是說前衛藝術「一方面身體與媒材的非理性遊戲過程，兼具悲觀的自我救贖與新世界的憧憬之雙重性；另一方面則涉及媒材選擇和表現的理性層面」²¹²。前衛藝術就是「非理性遊戲」對材料的「理性控制」。布爾格指出前衛藝術的創作過程，是透過主體能在各種技巧中做選擇的理性面向所建構的，他表示：「藝術的理性面向，預設了方法是可以自由選擇，不再是社會規範用以表達自身的風格規範系統

²¹⁰廖朝陽，〈文化記憶與民族認同：擬典美學的觀點〉。

<http://www-ms.cc.ntu.edu.tw/~chyliao/p/mimesis.htm>。

²¹¹王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 441。

²¹²陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 12。

中的一部分」²¹³。

前衛藝術中，主體的自主性與社會性內容互為中介，藝術並不以直接的方式試圖改變社會的境況，它展現自身存在的同時也展現了社會的內容。在這一點上，藝術與社會是「同質異構物」。而且重要的在於「異構」這個層面，前衛藝術「異構」了來自社會內容的成分，一種簡單的手法是嘲諷式的，也就是坦蕩的愚蠢。阿多諾認為：「進步的藝術精神化並不屏棄愚蠢，它單單強調突出愚蠢…藝術的愚蠢性(fatuity)也就是對那種現實的控訴，更確切的說，是一種對社會的控訴；在此社會中，理性成了自在目的說，因而轉變為非理性和狂妄性」²¹⁴。阿多諾在此表明理性的氾濫本身就是非理性，藝術模擬了來自社會同源的「愚蠢」樣貌。「愚蠢」是群眾社會的本質之一，藝術「愚蠢」形式的用意，只是挑起社會對自身本質的再認識，不管是有意的或是無意的。阿多諾指出藝術作品「是那些意象和模仿對象的客觀化結果。它們是將經驗主體吸收同化到自己身上的經驗圖式(schema of experience)」²¹⁵。

前衛藝術作品作為其社會性的一面，不應該是一個被接受的、被膜拜的圖騰，而是一個刺眼的標記物，貼在每一個失去「自由」的地方。藝術正是透過「模擬」、「遊戲」、「拆解」、「異構」的方式，試圖回歸於自由工作的概念。陳瑞文說明前衛藝術的遊戲概念，來自歐洲文明過度教養化的反動：「唯有忘我的遊戲狀態，才能叛離森嚴的社會規範和藝術準則，才能想有自由與誇張，從而進入某種烏托邦的憧憬，這是資產階級社會理智化和教養化過程，歐洲人已失去的態度和本能」²¹⁶。前衛藝術的方法從來就沒有成功地使社會回歸於真正的理性，因為「烏托邦」存在的理由即是其不存在的理由。在藝術創作中，藝術家模擬著非存在事物的現實性，保存著稍縱即逝的東西。模擬採用的是回憶的形式，藝術是對瞬間的回憶，將現在與過去連接在一起，回憶本身能使烏托邦思想重生，每一件真正的作品都是對過去的追憶，對現實的模擬，對未來的期待。

²¹³蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 023。

²¹⁴王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 210。

²¹⁵王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 487。

²¹⁶陳瑞文，〈從天才概念到自由想望〉《藝術觀點》，2000，頁 90。

4. 阿多諾美學觀與波依斯藝術

阿多諾認為：「現代藝術…走向了反思，而現代美學對以反思性為主要特點之藝術的反思就成為『第二次反思』。美學是在『第二次反思』中再次思考了現代藝術經驗」²¹⁷。現代藝術通過與既存現實的間離，表現了現實尚未實現的真實內容，在具體的藝術活動中，這個原則就對象而言表現為對既存現實的否定和批判，就主體而言表現為「精神化」的過程。在此「精神化」的提出與實踐層面上，波依斯的藝術與阿多諾美學是可以相互參照的。談論阿多諾的美學觀與波依斯藝術之間的關聯性，來自於藝術自主性與社會面向的相關議題。

藝術與美學的發展與西方歷史的脈絡是相互牽連的，波依斯創作的概念及其所得到的歷史評價，伴隨歷史發展而有不同的定位，甚至超越了波依斯藝術作品創作本身的價值。對於歷史上藝術品的意義超越其本質這樣的事實，阿多諾認為是根源於藝術作品本身並非是固著在歷史的存在物，他寫道：「其歷史性要比歷史主義所能令人置信的東西具有更多的內容…藝術與現實歷史之間的關係，是藝術作品像單子（monades）一樣構成的這一事實」²¹⁸。藝術作品的「單子」²¹⁹形式是一個自我沉澱的、結晶了的、內在的過程。

由一個藝術「單子」的特殊性去掌握前衛藝術的一般性原則，阿多諾認為這是美學的任務。阿多諾說：「藝術作品的獨特的藝術效能在於…藉由沉浸於其所負載的經驗之中，單子論式地去想像那超越單子的事物」²²⁰。在這樣的觀點下，藝術作品獲得一個具體存在的位置，可以被概念敘述。阿多諾由此強調了藝術品的先行地位。黃聖哲在〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉中對阿多諾的論點提出說明：

「具體且優先存在的藝術作品必須具體地被面對，既不能以理論既存的

²¹⁷轉引自：王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 50。「第二次反思」：意在把握藝術作品的方法與語言。

²¹⁸王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 153。

²¹⁹「單子」是封閉的，拒絕溝通的的個體，它抗拒任何分類的範疇，它就是它自己。

²²⁰轉引自：黃聖哲，〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉《師大學報》，2002，頁 6。

概念體系，也不能以藝術史的風格或類型的標籤去加以標定。藝術作品是一個自我封閉的實體，它既與創作者的主觀意向性無關，也與詮釋者的理論思考或知識背景無關，它遵循自身的形式法則與結構邏輯。在方法論上強調藝術作品的優先性的意義在於：研究者首先必須具體地直接面對個別的藝術作品。美學自主性則出現在藝術與社會對立的位置上，但它同時又是社會性的「歷史產物」²²¹。

波依斯藝術作品是一個時代之整個精神總體的表現，在內容上不得不與歷史和社會糾纏在一起，但是這樣並不表示波依斯藝術失去其自主的地位。藝術的自主性是存在於藝術本身的形上要求，阿多諾認為內在地去觀照藝術品，即從藝術品的創造性邏輯中去觀照它，是現代美學唯一可能的型態，這種觀照是尋視和反思的統一。此種「統一」非來自於理性、概念或合於形上美學之要求，而是自有其內在邏輯的必然性，即藝術作品的內在結構。當哲學論述面對藝術作品時，不能直接地去反思藝術的形式與現實的聯想，而必須參雜一些諸如幻想的成份。將真實與想像並置相同的位階，才能使藝術存有本身被保藏者保藏，反之，藝術論述將只是知識的構築。

普菲茲認為阿多諾美學理論與波依斯藝術之間的親和力表現在四種因素上²²²：

第一種因素是「藝術的雙重性格」，藝術的衝突性表徵在美學自律與社會現實、社會雕塑與最易破碎的結構之間。

第二種因素是關於事物、語言、色彩以及製作的、實用的、形象的概念，這些概念並非是超驗的或純理性推導的。藝術是「中介客體」，猶如對於孩子來說，所有的行動和每一個言說都是具體的和形象的。

第三種因素是「藝術作品對既存現實的否定」（阿多諾），藝術作品存在於自身的力量和形式的「正確方向」（波依斯）之中，但這並不關涉任何一種進步的教條或時髦話題，而特指作品的出場問題，或者謂指觀

²²¹黃聖哲，〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉，2002，頁1。

²²²鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁12。

念中的事物和事物中的觀念問題。

第四種因素，即藝術是讓人去感覺的，它不僅給生活塗上底色，而且成為阿多諾和波依斯著作中「積極的」主調，藝術就是對被破碎了的幸福的許諾。

「藝術的雙重性格」，一方面源於「藝術自律(自主)」，另一方面源於「社會的本質」，「藝術自律」和「社會的本質」是藝術兩種衝突的張力因素。阿多諾認為：「藝術的本質是雙重的：在一方面，藝術本身割斷了與經驗現實和功能綜合體（也就是社會）的關係；在另一方面，它又屬於那種現實和那種社會綜合體」²²³。藝術從來不曾完全脫離社會現實的體制，包含「為藝術而藝術」的現代藝術亦同，當藝術試圖尋求形式的解放，正是回應社會解放的歷史動因。藝術形式與內容的實踐是社會的「異構」物，波依斯藝術的內在必然性是藝術自主的力量，但是藝術作品本身卻是對社會發聲的。

陳瑞文認為藝術作品是：「作為『為自我』和『為我們』之組合，呈現的是自我存在（l'etre en-soi）的影像這個「為自我」指的便是藝術外貌之自治性，而「為我們」指的便是『真理意涵』，前者屬於作品存在性格，後者則意味著某種社會訴求」²²⁴。『為自我』和『為我們』的概念來自阿多諾論述藝術的雙重本質：

「藝術的奧秘恰恰在於它破解神秘或非神秘化的力量。必須從兩個方面來考慮藝術的社會本質：一方面是藝術的自為存在，另一方面是藝術與社會的聯繫。藝術的這一雙重本質顯現於所有藝術現象中，這些現象是變化的和自相矛盾的」²²⁵。

藝術在這樣的說明中是面臨自我分裂的狀態嗎？當阿多諾說明前衛藝術再怎麼樣經由「否定」的形式來抗拒現實，藝術創作的本身就是留有「肯定性的殘餘」，否則藝術作品就失去它作為抗議的施力點，意義一旦被確定，就

²²³王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 431。

²²⁴陳瑞文，〈康德與阿多諾〉《藝術觀點》，2001，頁 83。

²²⁵王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 388。

會成為目的理性的一部分，而失去抗議的力量。可以說藝術本身創作與藝術作品的存在是留有間隙的，這樣的間隙正是藝術作品神秘力量的來源之一。波依斯的藝術作品被評論者認為是充滿神秘性的，我們可以從波依斯藝術理論或作品自述，與其作品在社會中的力量加以說明。普菲茲在〈從阿多爾諾到博伊斯〉一文中評論波依斯藝術的雙重性格：

「實質上成為一種無經驗現實和社會效果的關聯相隔離的東西，但它同時又掉進到經現實和社會的效果關聯中，並直接顯露出的美學現象，這是一個雙面悖論體，即美學和 faits sociaux...如果發生了什麼不符合力的方向的事，那麼社會和藝術就會硬結在一起。波依斯總是反覆強調，他的圖並非某種象徵或象徵性行動，而是實實在在做點事並要表現出力度」²²⁶。

除了藝術作為宗教與政治意圖之外，社會和藝術何時會結合在一起呢？所謂「不符合力的方向的事」，指的是社會現存狀態與人的意志的衝突，只有在衝突之中，我們才能得以窺見藝術作品存在的強烈目的。波依斯藝術作品不管其創發的狀態如何，在歷史的壓縮下，最終的結果是固定的，正是這一壓縮的過程，波依斯的藝術作品對象化了，它的悖論性，致使人們越是認真的審視它們。我們討論波依斯藝術的軸心不斷繞著一個觀點，那就是阿多諾所說的藝術與現實的關係：「藝術作為藝術正脫離現實，但在完善其形式方面則又屈從於現實，否則它就沒有價值。藝術作品的幻象與整合進程密切相關，該進程是作品強加於自身的，它使作品的內容直接地顯現出來」²²⁷。

儘管波依斯的藝術作品與社會相抗衡，但是其雙重性的悖論，卻不能獲得超越社會的優勢地位，就像在泥沼中試圖舉足，卻使另一足更深陷泥沼，而且不可避免的，藝術似乎不斷重複著這樣的動作，阿多諾認為藝術以內在的方式處理其外在對象：「因為藝術也像主體一樣，是以社會為中介的自在。藝術必須表現這一潛在的社會性內容，必須為了出乎其外和超越而先入乎其

²²⁶鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 13。

²²⁷王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 187。

內」²²⁸。

阿多諾將藝術視為哲學真理的手段，藝術作品之整個實用方面——它們在塑造、了解和改造歷史存在的個別生命方面所起的作用——受到了忽視。沃林認為阿多諾將藝術作品視為真理手段的假定，使得藝術作品作為審美經驗的豐富性，即藝術能夠改變人類生活的一種實用現象，受到了輕視。他批評阿多諾對藝術的解釋：「主要地變成了在詮釋作品之『不可思議性』

（*Rastselcharakter*）過程中的某一神秘的哲學鍛鍊。結果，班雅明關於審美經驗的神秘價值的問題，關於藝術產生『世俗啓示』能力的問題，被忽視掉了」²²⁹。然而，阿多諾真的忽略掉藝術「世俗啓示」的能力嗎？其實阿多諾並未忽略這一點，他補充說藝術「集體的大我（*a collective We*）隱藏在藝術的對象化中」²³⁰，儘管「大我」²³¹的主體性隱藏在藝術的對象話中，卻也確實拓展了藝術的界域，前衛藝術除了保持其自律的姿態，同時也站在社會的對立面，否定現實的同一化。經由對立的張力而顯出藝術的力量，在實際的藝術行動和指涉對象中獲得了美學現象上的雙重性格。

波依斯的藝術彰顯出受人質疑的特殊德國品味，這種片斷的、扭曲的、甚至是喬裝轉化意義的美學現象既與現實性相隔離，同時也嵌入生活的背面之中，將「大我」這樣沉重的歷史意涵掩飾住。波依斯藝術不僅是對現實的表現與反映，更重要的是他的藝術最終維護了人類（尤其是戰後德國）對超越現世的「彼岸」的渴望。當我們審視波依斯藝術時，會發現波依斯所表現的社會內容，是經過形式偽裝的，在某個程度上我們可以說：波依斯藝術試圖避開歷史的傷口。多了這樣一個隱而未明的因素，更加深他的神秘性。

波依斯認為藝術是中介的客體，如同兒童在學校中受教育一樣，「陶冶人是雕塑的成形的靈魂，人須正確的受教育，對社會雕塑而言，也就是被揉勻

²²⁸王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 443。

²²⁹周賓 許鈞 譯，理查·沃林，《文化批評的觀念》，2000，頁 127-128。

²³⁰王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 405。

²³¹容格認為：主體遵從意志，它也被要求遵從集體意志-「大我」。藝術家的創作不但是表達其內在無形「自我」意識，同時表達「集體自我」之社會價值的具體媒介。

重塑，這樣，藝術使人與社會的重塑成為可能」²³²。藝術必須進入社會之中並與社會同在，藝術經由回憶、經驗和藝術的社會因素所構成。如果社會本身不存在，那麼藝術精神也就消聲匿跡。藝術作品與社會其他所有的事物一樣，是被製作出的產物，但是藝術作品在塑造的過程中，擁有的更新了社會內容力量，或者說藝術品必須站在革命的立場，彰顯其否定的態度。波依斯認為「社會雕塑」的意義在於：它創生出新的人。與社會同在的意義，並非認同社會的現實，相反的，藝術唯有採取與社會相對的立場，才能彰顯藝術抗拒被社會現實性所逼迫的意義，「當它反抗社會時，它能夠做到不與社會的觀念有任何聯繫，這種對立使藝術唯有通過與藝術所反對之物的認同而獲得成功」²³³。

相同的與社會對立的立場，阿多諾藉著獨特的句法、語法、詞彙的行文風格，堅持決不與他人相似，而實行語彙的逆轉式否定，體現了阿多諾的「非同一性原則」和「決裂」概念。我們在波依斯那令人費解的藝術語言中，亦能明顯看出這一原則和概念。同樣，阿多諾所說的：「以最好的藝術來遵守對幸福所作的烏托邦式的許諾的，是它無情而逼真地表明了現代人所受的苦難」²³⁴，也在一定程度上成為波依斯藝術創作的一個重要依據。然而阿多諾認為藝術作品並沒有想往什麼方向發展，就可往什麼方向發展的權力，也沒有絕對的「確定自由的差異」²³⁵的可行性，而把作品固定在整體存在虛無中。這種標新立異的藝術雖然與波依斯「社會雕塑」的有計畫性與目的性南轅北轍，但是波依斯的行動目的並非依循著社會的固有規則實踐其藝術的觀念。他提出人接受教育與塑造的可能性，成為「社會雕塑」的基本觀念，卻明顯地並非藉由精確的控制計畫的進行，而是在創作行為中，不斷地與社會的成員互動而產生關係。

在〔如何向死兔子解釋圖畫〕(Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, 1965, 圖 4-1)、〔首領〕(Der Chef, 1964, 圖 4-5) 等表演行動之後，波依斯

²³² 鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 12。

²³³ 鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 16。

²³⁴ 轉引自：鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 12。

²³⁵ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 260。

與群眾進行的對話，儘管與藝術行為本身無關，但是透過這樣的方式，波依斯企圖為他的前衛藝術下註腳，將藝術的自律性與社會之間的「決裂」提供溝通的孔道。事實上波依斯本人對自己藝術作品的陳述和斷言，無論就他所生活的時代來說，還是就他所發表的其他言論來說，他都不可能完全看清他所說的事物的意義，所以他在這裡似乎是有意識地說出了他只能在無意識中說出來的某種東西。這種強加表達的意願使「藝術在某種更加強烈的意義上變成救贖的工具」²³⁶。事實上，波依斯的行動藝術始於對社會現實的反思，透過「陌生化」的表現，挑起反思與話題，形成其拓展「社會本質」的力量，在波依斯藝術的救贖特質上，表現了與阿多諾對藝術的社會面向的關注。



圖 4-1：波依斯，〔如何向死兔子解釋圖畫〕（*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*），1965，行動藝術，施美拉美術陳列室，杜塞爾道夫。見：錢來忠 編（2003，頁 190）。

布爾格贊同阿多諾視藝術自治性與社會意識為一體兩面的觀點。布爾格認為藝術家實踐了主體與社會之間的對話，他認為光是討論藝術品的外在形

²³⁶周賓 許鈞 譯，理查·沃林，《文化批評的觀念》，2000，頁 116。

式美感是空洞的，是不切實際的理論。以下就布爾格在《前衛藝術理論》中，以「有機」與「非有機」概念的觀點，討論波依斯藝術中呈顯的物質性，經由模擬而達到「精神化」的藝術形式，以及對波依斯行動藝術作品〔首領〕的詮釋，說明波依斯與阿多諾的藝術理論中，傳達社會情感的契機。

4.1. 「有機」與「非有機」

無論從藝術史或者藝術作品本身的呈現，後印象派以及繼之發展的藝術形式，確實是藝術史及美學範疇中，一個重要的轉折點。被歸類於「後現代藝術」的波依斯藝術固然是複雜難解的，然而，當我們以所謂「現代藝術」與「後現代藝術」的既有理論框架，二分波依斯藝術作品，是有困難的，因為波依斯藝術自有其理論的結構與思想的脈絡，並不是依附於「現代藝術」與「後現代藝術」界線的任何一側，而是在藝術表現的實質上是互有牽涉的。詹明信提到界定現代與後現代不能單以一個風格來說明：「現代主義者以他們自己的風格創造現代主義，同樣清楚的是，沒有任何單一的後現代主義者可以給我們後現代主義」²³⁷。如果要以一個較適當的詞來說明波依斯的藝術，筆者認為布爾格以「前衛藝術」這個概念來說明波依斯藝術是適當的，前衛藝術的特徵即是作品「非有機性」，一種「寓言」式的藝術表現。布爾格在《前衛藝術理論》中說明「非有機性」結合了兩個美學概念：

「一者關係到材料的處理（將元素從脈絡中抽離），另一者則關係到以一種對生產及收受過程的詮釋（生產者的憂鬱、收受者悲觀的歷史官）進行作品的建構（斷片的組合與意義的佈置）…對前衛主義者而言，材料只是那個，材料。從一開始，前衛活動所包含者無它，殺死材料的『生命』而已，亦即，將材料扯離給予他意義的功能脈絡」²³⁸。

其實布爾格所要傳達的「前衛藝術」概念只有一個，就是阿多諾在《美學理論》中所表達的：「在藝術中，非存在物通過存在的斷片（fragment）得

²³⁷路況 譯，珍·布希亞 等，《藝術與哲學》，1998，頁 29。

²³⁸蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 84。

以傳達，並匯聚在幻象之中」²³⁹。幻象的出現是斷片匯聚在藝術作品之中，是個別部份與全體的統一體。以「有機藝術」的概念而言：部分只能透過作品的全體來理解，而全體只能透過部份來會通。意即，對全體的預期理解，引導對部分的閱讀，同時也被後者所修正。但是前衛藝術所造成的幻象與純粹形式之間，存在這種詮釋上的可逆性嗎？當我們試圖描述波依斯作品中，呈現斷片般的元素與傳統的、歷史的意義相連結時，是十分獨斷，且脫離創作意圖的理解，這種概念先行的理解卻遮蔽了藝術存有。前文對於理性在藝術領略上的匱乏，已有粗略之說明。關於藝術作品的「有機性」與「非有機性」的爭論，在盧卡奇（Georg Lukács, 1885-1971）與阿多諾之間呈現。盧卡奇的有機藝術（以他的詞彙即是「寫實主義」作品）與阿多諾的前衛理論是相對立的。

盧卡奇堅持以「有機藝術」的整體性(*totality*) 概念作為美學規範，並由此視前衛作品為頹廢。阿多諾則以「前衛主義」、「非有機作品」自成一種規範，並認為在現代創作盧卡奇式的寫實主義藝術，無疑是美學的倒退。陳瑞文說明了阿多諾與盧卡奇藝術觀的差異：「阿多諾所強調藝術反應現實，全然取決於媒材技術和藝術實踐特有的模擬過程，謎樣形象是模擬過程的結果，而盧卡奇則認為藝術作品有一個清楚的現實呈現，藝術世界直接映射現實世界」²⁴⁰。當有機主義者認可並尊重材料為意義的負載者時，非有機主義者只視之為空洞的符號，而只有他們能對之附加意義。相應有機藝術者將材料視為一個整體，前衛主義者卻將材料剝離生命的整體性，孤立它，將它變成斷節殘片。阿多諾認為被現實壓抑的材料，是通過藝術的手段達到表現真理的內容：「在藝術作品中，對天然材料契機的支配，因下述事實而得到緩解：被壓抑的東西通過支配原則找到了表現自個的途徑。這一途徑辯證關係導致了藝術作品的真理性內容」²⁴¹。盧卡奇的有機藝術形式在古典時期即達到巔峰，而有機的概念在現代藝術中，將現代社會當作整體概念加以深刻的描寫，與前衛藝術的非有機性的幻想相對立著。

²³⁹王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 149。

²⁴⁰陳瑞文，〈阿多諾的藝術形象語言與詮釋〉《東華人文學報》，2002，頁 271。

²⁴¹王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 483。

阿多諾認為藝術的具體化呈現，是主體的精神作用力將創作材料結合起來，也就是說：「部分並非自動地結合成一體，一體是強加給部份的；或者可以說：諸契機並非是真實的契機，而是從一體性角度預先挑選的（pre-selected with an eye of oneness）」²⁴²。波依斯操作藝術創作的材料使之擁有個人魅力，此過程不是材料預先出現於他的面前，而是波依斯的個人歷史與社會關係所衍生的必然性形構，是主動尋求外在材料符應其內在需求，也就是阿多諾所說的：「素材中包含著不可避免的強制因素，這些因素隨著素材的特性變化而變化，並且規定著方法的演進…素材總是歷史的，從來不是天然的」²⁴³。波依斯在〔如何向死兔子解釋圖畫〕中將形象與一明確界定的寓言意義相結合：頭部是如死亡般硬化的理智思考器官。波依斯透過將蜂蜜活的物質澆覆頭部，暗示思考也可以是活的，可以變成另類思考。

然而波依斯藝術的「非有機性」，並非來自抽離材料原來被賦予的歷史意義。在進行作品的建構時，波依斯企圖以扭曲的、再寓意的方式佈置他的作品。儘管許多文獻顯示波依斯藝術元素的取用具有歷史脈絡的關係，例如：海納爾·施塔赫豪斯（Heiner Stachelhaus）為波依斯寫的傳記《藝術狂人-波依斯》、《波依斯傳》；黃海鳴發表有關波依斯與「福魯克薩斯」的評介²⁴⁴；曾曬淑說明波依斯〔七千顆橡樹〕作品中使用橡樹的寓意²⁴⁵；島子描述波依斯材料媒質的奧義²⁴⁶；盧人仰對波依斯在作品〔困境〕（Plight, 1958-1985，圖4-2）中使用鋼琴與毛氈的詮釋²⁴⁷；程文宗評論作品〔橄欖油之石〕（1984）²⁴⁸...我們應該進一步探究在波依斯的組合藝術中，他取用了物體的完整精神性，而非材料元素的片面歷史的與文化的意義。當簡化波依斯藝術元素的完整精神性，就窄化了他所重新賦予組成的藝術作品意義的可能性。

²⁴²王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 186。

²⁴³王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 258。

²⁴⁴黃海鳴，〈波依斯與弗拉克斯運動—藝術與生活〉，1991b，頁 60。

²⁴⁵曾曬淑，《思考=塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，1999，頁 142。

²⁴⁶島子，〈約瑟夫·波依斯—前衛藝術的啓示與反觀〉，1992，頁 59。

²⁴⁷盧人仰，〈「進入」波依斯的「Plight」〉，1995，頁 48。

²⁴⁸程文宗，〈真理來自於實體而非體制—試從「橄欖油之石」談波依斯的精神性〉，1992，頁 48。



圖 4-2：波依斯，〔困境〕(Plight)，1958-1985，裝置藝術，現代藝術國家博物館，巴黎。見：錢來忠 編（2003，頁 346）。

波依斯藝術的「非有機性」建立在切割了元素本身「有機性」意義的前提下，其前衛藝術創作始於取得「現代主義」形式結構的合理地位，是「非有機性」的「寓言」藝術。傳統的「有機藝術」所虛構事件或情境，是追求一種「新」(nouveau)的式樣，與前衛藝術所據以維生的「創新」(invention)之差異性，表現在前衛藝術寓言式的翻轉。既然是一種翻轉，就說明了前衛藝術是在歷史時間內所不得不然的非歷史功能，意即：「新」的式樣只能作為創作形式上的再模仿，「創新」則如阿多諾所強調的：「新事物是對新事物的渴望，而非新事物本身」²⁴⁹。

前衛藝術創新藝術語言的模擬姿態，表現在波依斯以自身投入作品的行動藝術中。在波依斯行動藝術作品不連續的、片斷的「寓言」效果下，「非有機性」與「有機性」是矛盾共存的狀態。波依斯藉由抽離脈絡中元素意義而造成之「非有機性」，透過精神化（薩滿式的）的轉換而達到效果，這是波依斯前衛藝術的特徵。

素材和形式直接得以取用造成意義的絕對與孤立。雖然從達達主義到「福

²⁴⁹王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 57。

魯克薩斯」，都以這樣的方式來表現作品的「非有機性」，但是波依斯的作品材料中，卻有相當程度的元素含意的殘留，意即：企圖詮釋這種直接從現實事物取用，卻在作品元素中隱含其意義所造成矛盾是困難的。迦達默認為：「以『作者的精神』來進行歷史解釋的必要性來自於內容的晦澀曖昧和不可理解性」²⁵⁰。觀者若無法詮釋有機作品，對其組裝藝術作品做感性的聯想與要求，就必需加入理性的認知去探討，具體作法便是透過個別作品的形式分析。藝術作品的歷史研究，個別對象得以表現自身真正的相對意義的世界關係，本身就是一個整體，只有藉這一整體，一切個別的東西的意義才能得以完全理解²⁵¹，這樣的觀點和阿多諾是相左的。

4.2. 「寓言」—從班雅明到阿多諾

「寓言」的概念從班雅明《德國悲劇的起源》中被提出，班雅明重新處理寓言概念，對當代美學理論具有重要意義，因為在這個概念中，我們所稱之形式的兩個面向（感官知覺與知性意義）不是融合成一個整體，而是保存於彼此的差異中。布爾格認為：寓言似乎成爲一個模式，讓我們能超越唯心主義美學的形上預設，而將主宰我們實際存在的分歧轉變成一個藝術構成的經驗原則²⁵²。

在班雅明看來：「象徵是一種『沒有矛盾衝突的內向性』。寓言是一種『表達方式』，是獨立看待事物的『意向』或方式，是由一系列未能捕捉到意義的瞬間時刻組成的一個斷續結構」²⁵³。象徵的作用是直接對應式的聯想方式，與班雅明的「寓言」觀念是一個唯心主義美學的一個二元對立。沃特斯在《美學權威主義批判》中說明班雅明反對唯心主義者的美學思想，因為唯心主義者將藝術視爲自主的、與生活無關的東西。主要是因爲他們忽略了語言，「自然和語言作爲一個整體外在於人，對於它我們無法從字面意義上把握而只能寓言式地把握」²⁵⁴。班雅明認爲寓言式的語言才是一切藝術最初的源頭。布

²⁵⁰洪漢鼎 譯，迦達默，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，1993，頁 251。

²⁵¹洪漢鼎 譯，迦達默，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，1993，頁 247。

²⁵²蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 154。

²⁵³陳永國 譯，班雅明，《德國悲劇的起源》，2001，頁 4。

²⁵⁴昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 188。

爾格在《前衛藝術理論》中解析班雅明「寓言」概念的成分，有下列四點²⁵⁵：

1. 寓言作家由生活脈絡的整體性中抽出一個元素，加以孤立，並剝除其功能。所以寓言本質上是不連續的斷片，也因此是有機象徵的對立面。班雅明在《德國悲劇的起源》中說：「在寓言式直覺的領域裏，意義是一個斷片，一個神秘記號... 整體的偽表象消聲匿跡」。
2. 寓言作家結合孤立的現實片段，藉此創造意義。這是安排出來的意義，不是由斷片的原本脈絡而衍生。
3. 班雅明將寓言作家的活動詮釋為憂鬱的表達 (Ausdruck der Melancholie)「如果在憂鬱凝視下，客體變成寓言性的，如果憂鬱讓生命自其中流溢而出，客體卻留下來，亡逝，固著於永恆中，那麼這便是寓言作家的目的，無條件受其控制。也就是說，客體現在完全無力散發任何意義或自身的旨趣；意義，如今由寓言作家賦予」。
4. 班雅明亦談及收受領域，寓言——其本質是斷片——呈現的歷史是衰退的歷史：「在寓言中，觀察者遭遇到歷史的死亡面容 (facies hi ppocratica)，一個石化的原始地景」。

班雅明認為語言本身與意義失去聯繫，取而代之的是大量的符號，沃特斯解釋說：「以大量約定俗成的順序出現的語詞被稱為符號，而寓言則是符號中的符號」²⁵⁶。語詞與事物沒有任何本質聯繫，「任何人，任何客體，任何關係都可以指代任何其他事物」²⁵⁷（杜象的尿壺也可以是一件藝術品）。又說：「這並非取決於抽象的理解，而是取決於它在所面對的人與事物的網絡中所扮演的角色，這一網絡就是寓言」²⁵⁸。寓言的模式使藝術的領域更加寬廣，「所有被用來指意的（符號）都源於這樣一個事實，即它們都指向本身之外的事物」²⁵⁹，從這觀點來看，寓言並沒有扼殺象徵，而是活絡象徵的功能。

²⁵⁵ 蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 083。

²⁵⁶ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 189。

²⁵⁷ 轉引自：昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 189。

²⁵⁸ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 189。

²⁵⁹ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 190。

班雅明在《德國悲劇的起源》一書中說：「真正的意義必須從碎片中擷取，寓言本身就是意義的碎片，是一個已經喪失了的整體被肢解了的部分，因此，歷史的意義，總體的意義，必須到這些碎片中去尋找」²⁶⁰。但是讓人懷疑的是：難道藝術的意義來自於觀者的「斷章取義」的嗎？若不是，真正的意義從哪裡獲得呢？一個喪失整體的、被肢解的歷史，在班雅明的眼中為何具有真理的地位呢？班雅明的歷史觀是從整體中「斷裂的」，也只有當我們對現世的景況產生失落感，對未來的期待才可以被提升到意義的允諾，也就是所有的追尋都朝向一個不具本質的存在，這就是「寓言」。

當「寓言」經由語言或藝術被命定出來，它就具有班雅明所說的：「寓言」的結構體現了一種救贖的效果。沃特斯認為：「班雅明所說的『救贖』類似華茲華斯所希望的人類應該準備好『從文化中脫險』，因為我們這個時代的獲救決定於我們是否能否從控制我們的計謀和文化中醒來」²⁶¹。班雅明將時間區分為歷史時間觀與彌賽亞時間觀：在藝術作品中以廢墟、屍體與死亡，顯示了人類歷史的悲慘處境，提醒現世人類所面對的時刻不是歷史的時間（*le temps historique*），而是彌賽亞時間，或是悲劇時間（*le temps tragique*）。歷史的時間觀是連續的直線，歷史時間是人化的歷史觀，汲自於經驗事件，卻以歷史觀超越經驗事件，是無實體的時間觀。彌賽亞的時間觀為某種期待救世主降臨無法達到的憧憬的情狀，在現實的尺度中展現非主觀意識的超越性，超越歷史觀的命定。前衛藝術創作的氣質，作品擁抱了現實的內容，這樣的勇氣來自於對現實世界的救贖期待，期待救世主的降臨。班雅明認為：「悲劇裡，異教徒自己很清楚地曉得神的虛構性」²⁶²，而前衛藝術的自主性就是來自於如異教徒般自我陶醉、心逸神馳。唯有對末世救贖寓言的虔誠寄託，才能將今世的苦難藉由來世的期盼加以洗滌，這裡出現的心理狀態不是出世聖潔的昇華，而是在世裝瘋賣傻的自我滿足。

班雅明的「彌賽亞時間觀」是時間的突然斷裂。「時間」在班雅明的定義裡，並不意味著具有不可回復的特性。「記憶並不把時間禁於過去，苦難記憶

²⁶⁰陳永國 譯，班雅明，《德國悲劇的起源》，2001，頁 5。

²⁶¹昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 246。

²⁶²轉引自：陳瑞文，〈批判美學裡悲劇成因的構成根源〉《現代美術》，1992，頁 86。

的革命性和顛覆性即是針對未來的，也就是將往日的事件再次活於現在」²⁶³。

以下是蔡錚雲、曾慶豹對班雅明的彌賽亞救贖的說明：

「那些被淡忘的過去歷史，經由當下的解釋，在無意識的記憶中重現生機，就是彌賽亞的救贖」²⁶⁴。

「彌賽亞是異於現實的另一個狀態，『裂隙』不僅僅代表一種突破性的時間意識，同時也意味著存在著一種『否定性的烏托邦』的意象中」²⁶⁵。

「其最重大的意義是拯救的『異質性』以及對當下現實表現作不妥協和抵制的態度…彌賽亞的到來，意味著一種徹底的斷裂，一切的聯想或想像都是格格不入的」²⁶⁶。

希臘悲劇時代憧憬救世主出現的烏托邦期待，折射了前衛藝術在現今社會中所彰顯的悲劇性格。我們如何面對身處社會不可抗拒的現實悲劇中？無論是正視它的存在或是忽略它，我們總是刻意迴避悲劇在我們身上留下過深的刻痕，於是將悲劇轉換為可以合理化的期待，就必須將不可名狀的恐懼與不安給予一個模糊性的位置。設置「它」就在那裡，我可以看到「它」，卻認不清「它」的面貌，我可以透過任何一種媒介，一種「中介物」將「它」表現出來，於是「神秘主義」在這種情境中被當作一種可以接近未知的模擬形式。蔡錚雲提到班雅明神秘主義的傾向，在於他認為「唯有模糊性的解讀才能對抗不可知的神秘性」²⁶⁷。對於理性的執迷是另一種非理性的神話，班雅明的宗教情操乃是一種世俗的啓明（*profane illumination*），是創作的根源，如同李歐塔所說的在現實世界「苦中作樂」的愉悅感。

班雅明所謂的「救贖，顯然不在彼岸，也不在心中而是一如李歐塔的樂

²⁶³曾慶豹，〈班雅明、阿多諾論批判與拯救〉《哲學與文化》，2001，頁 1111。

²⁶⁴蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 45。

²⁶⁵曾慶豹，〈班雅明、阿多諾論批判與拯救〉《哲學與文化》，2001，頁 1111。

²⁶⁶曾慶豹，〈班雅明、阿多諾論批判與拯救〉《哲學與文化》，2001，頁 1112。

²⁶⁷蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 45。

從苦中生就在現實生活中」²⁶⁸。陳瑞文認為班雅明的美學核心在於：領悟「歷史時間」裡每一個「非歷史功能」（藝術作品）的人文作用；由「非歷史功能」透視出歷史演進（可重讀）的現代性（**modernite**）精神位置²⁶⁹。阿多諾繼承了班雅明以廢墟和破碎性為基礎的「救贖」哲學，以「碎片」式的批判觀點，對現代藝術所產生的情境提出歷史性的美學觀。阿多諾認為美學是「歷史性」的美學，是對藝術經驗的反思，立足於現代藝術的內在邏輯，強調現代藝術的邏輯有其歷史的功能與必然性，此種必然性是對於文化產業的抽象對立。阿多諾認為就像藝術是具體地、歷史地存在一樣，美學也必須是具體而歷史地存在。歷史性就是美學理論所固有的本質特徵，美學理論的範疇根本地具有著歷史性特點，因而美學理論必然是伴隨著歷史的發展而變化的。但是阿多諾又說：「藝術並非它自古以來的那副樣子，藝術是它現已生成的樣子」²⁷⁰。儘管藝術作品有其歷史的因素影響了藝術作品的樣貌，但是藝術的本質卻極力掙脫歷史強加於身上的律則，正由於美學理論具有這種歷史特點才使得它不能由一般思維模式出發，而應由具體的藝術實踐出發。在這裡班雅明對藝術品的假設是：「作品一方面具體再現了以前隱在的『前歷史』事件，另一方面又以不穩定的總體性開創了一個『後歷史』，這是一部創新作品都必須具備的雙重性」²⁷¹。

波依斯的表演藝術，例如：〔工作崗位上的蜂蜜抽取機〕（**Honigpumpe am Arbeitsplatz, 1977**，圖 4-3）、和〔首領〕等作品，元素與元素之間並無直接的相關性。波依斯以看似經過精密組織的藝術作品，與其選擇的空間發生相互影響的效果，顯現了藝術作品中的幻象。阿多諾寫道：「現實化了的連貫性愈是投射出意義，藝術就愈感憂傷。這種憂傷感被一種『假如僅此而已』的感受強化了。悲傷之情給所有不是形式但即將被賦予形式的東西，也就是純然存在，投下陰影」²⁷²。那些封存在波依斯的意圖中的東西，是尚未取得意義的東西，一個巨大空洞的無目的運轉工具是人類狀態的影射物。在其偽裝合

²⁶⁸ 蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 42。

²⁶⁹ 陳瑞文，〈批判美學裡悲劇成因的構成根源〉《現代美術》，1992，頁 87。

²⁷⁰ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 591。

²⁷¹ 陳永國 譯，班雅明，《德國悲劇的起源》，2001，頁 6。

²⁷² 王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 187。

理的運轉中，假裝答案可以經由這樣的擺渡予以給定。事實上則呈現了一種對體制的無力感，是回應類似於巴洛克悲悼劇（**Trauerspiel**）藝術死亡與救贖的舞台效果。

波依斯的作品確實失去傳統藝術所獨有的「靈光」，那些被聚攏的元素意義，並不形成具體可辨的機具或劇本，但是它確實在觀者與波依斯之間拉起一個界線。如同卡夫卡（**Franz Kafka, 1883-1924**）的「長城隱喻」：「長城並不連貫，但是它卻構成了某種界線」²⁷³。它不僅阻隔的意義的穿透性與可溝通性，也形成其特殊的氛圍。這是一種新的「靈光」嗎？班雅明的「靈光」與阿多諾所謂的藝術的表象增值（**plus**）十分類似，表象的增值並非指藝術形式的語境，而是在藝術語境之外被牽扯進來的東西，形成一種藝術作品特有的氛圍（**atmosphere**）。無言表性（**speechlessness**）的前衛藝術成為沉默著的狀態，拒絕了唯一路徑的溝通理性而喃喃自語（**murmur**）。

波依斯的行動藝術作品在喃喃自語狀態中，為自己的精神化對象賦予了新的語句。或許我們讀不通這樣的語句結構，但是確實有這樣的東西存在那裡，活生生的被我們認出來，它正是一個「藝術品」。阿多諾認為：「如果完成的作品仍保有整體感，那證明在偶然性的內化過程，依稀保持某種方向軸線的理性成份」²⁷⁴。「藝術品」的形塑過程，在旁觀者眼中，或許是散亂無章的，但是，那條若有似無的「軸線」，貫穿藝術家與材料之間未被清楚解釋的部份，介於理性與非理性的中間地帶，也就是梅洛龐蒂（**Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961**）在塞尚的作品中所領悟的：視覺無法察覺的「內在自然」。

就作品而言，當藝術家投身於作品的「內在自然」時，藝術家本身幾乎是無足輕重的，或者說藝術家只是作品誕生的中介導體。藝術家會消失於創作裏，既然藝術創作的主體性已經消融，我們如何藉由藝術作品的形式去反

²⁷³ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯《美學權威主義批判》，2000，頁 273。

²⁷⁴ 轉引自：陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 17。

推藝術家的創作過程？甚至只憑著對波依斯生活的細節所引發的情緒所做的轉化，去推測個別材料的「隱喻」。若波依斯只是單純將熟悉的東西變成陌生的東西，並取得它合理性的地位，像形式主義者一般，我們如何藉由「隱喻」的界定，說明波依斯是這樣而不是那樣的呢？迦達默的「整體一部分」詮釋循環觀點，在這裡將受到考驗。筆者認為：藝術作為意識的活動，並非是推論性的，藝術的真理並非根據某個客體或對象的關聯性說明。

班雅明認為藝術真理不是繼續性的堆積歷史知識，因為「最真實的藝術作品必定是最破碎的、最明顯地顯示自身的人工合成性、最令人失望的」²⁷⁵，蔡錚雲認為：從班雅明推崇的「蒙太奇」(montage)來看，藝術的發展是以不斷暗示的方法將事情自然的外衣剝去，以蒙太奇的手法將支離破碎的情景建構出來²⁷⁶。但是阿多諾認為蒙太奇之所以盛極而衰，是因為它建構不出自個獨特的因素：

「從蒙太奇到建構 (construction) 是現代藝術中的一種必然邏輯…建構原則要求分解藝術的材料與成分，同時又強求整一性。不可否認，建構中存在一種旨在掩飾不連續性的協調傾向…建構是今日唯一可能被藝術中的理性契機採納的型態」²⁷⁷。

「建構」是將現實因素從其原初關係中撕裂開來，並將其分別加以改變，最終使它們能夠容許一種新的整一體。一種與原初整一體一樣受外界支配的和附加的整一體，從破碎的「寓言」到「蒙太奇」跳躍的、閃逝的、不合理的、無關聯的形式表現。藝術創作是否向虛無處走的太遠，當藝術被現實架空為形式上的操作技術，那麼作為前衛形式的「蒙太奇」失去了將現實納入其整一性的能力。阿多諾說：「藝術務必在藝術的他者 (its other) 中捉住其真理性內容，而這個他者，只有當它是一件作品之內在關係的組成部份時，

²⁷⁵ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 237。

²⁷⁶ 蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 36。

²⁷⁷ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 101。

才會被藝術所吸收或所同化」²⁷⁸。這樣看來「蒙太奇」就只能是「蒙太奇」，不能是其他的東西，這是令藝術生命窒息的狀態。



圖 4-3：波依斯，〔工作崗位上的蜂蜜抽取機〕（Honigpumpe am Arbeitsplatz，），1977，裝置藝術，Museum Fridericianum，Kassel。見：錢來忠編（2003，頁 310）。

4.3. 波依斯「精神化」的藝術形式

波依斯的藝術既不是單純的「蒙太奇」式藝術，也不是「拼貼藝術」、「集合藝術」，而是「精神化」的藝術形式。阿多諾說明「精神化」：「不是通過概念性解釋，而是憑藉將謎一般的事物具體化的方式，來處理謎一般的東西」²⁷⁹。波依斯將他的藝術觀念，經由材料與內容的具體實踐表現出來，以波依斯的說法而言就是「結晶化」。「結晶」的東西，必定不是散亂狀態的隨機聚合物。伯恩漢（Jack Burnham）在《藝術的結構》（The Structure of Art）一書中認為：

「藝術中的理想對於藝術在觀念上的完成，是本質上不可少的要素。在此，藝術被認為具有文化意涵及不可忽視的重要性，事實上，藝術的概念是

²⁷⁸王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 441。

²⁷⁹王柯平 譯，阿多諾《美學理論》，2001，頁 215。

被『文化意識』所界定的，藝術的狀況是可以經由它所使用的語言來獲得。藝術的結構從未能達到藝術的理想，不論是美的理想、自然的真，或是一些意識型態上的原則。說得更恰當一點，藝術在觀念上可以把無法得到的併入藝術本身的製造和秩序之中」²⁸⁰。

藝術不是靜止的存在，它受到主體語境的設定，同時也受到「文化意識」的界定。波依斯藝術中的「精神化」，是主體創作過程中的組成部份和社會意識的發展結果，這兩者的嵌合程度在前衛藝術家中，少有其他藝術家可堪與波依斯相較。但是，這也是筆者思索波依斯藝術受到非難的因素之一。暫且不論波依斯在藝術創作中顯現強烈的「德國意識」，我們在這裡對於波依斯的藝術形式上再加以討論。伯恩漢在前文所提到的：「…藝術在觀念上可以把無法得到的併入藝術本身的製造和秩序之中」，此「併入」即是一種轉譯材料為藝術結構的動作，它是經過主體在紛雜的現實中淘選其內在必然性的意向。在轉譯的過程裡，材料之間的意義，作為「有機的」聯想機制被破壞了，轉譯的東西不僅作為一種受主體任用的存在物，而且是「非感性化」的。

尼采（F. Nietzsche, 1844～1900）認為：「眼睛與耳朵愈是善於思想，他們就愈是接近一個界線，在那裡他們非感性化了」²⁸¹。波依斯的作品是其藝術理論的實踐，不是感性的直接表現。形式上的「非感性化」轉譯了精神的內容，「非感性化」不是一種感覺的蒙蔽，並不意指全然的「理性化」，而是將藝術作品視為一種觀念與表現的媒介。也就是說：藝術作品在「非感性化」的層面而言，必然成為創作意義的自主形式表現。這種特殊的轉向產生於十九世紀以來，藝術發展的一個過程：藝術結構中形式與內容的辯證關係漸漸變成了形式優先。藝術創作的理論探討，總是以形式概念為中心，因而我們必須再去思考形式這個概念的內容。

阿多諾認為：審美創造物的目的，不僅在於用形式法則使其所用材料與細節連成一體，同時，形式也是「隨歷史沉積的內容」。形式不僅是自主的，

²⁸⁰轉引自：唐曉蘭，《觀念藝術的淵源與發展》，2000，頁 89。

²⁸¹F. Nietzsche, “*Human, All Too Human*”, 2000, p. 100。

它也來自於社會習俗和生活習慣。「形式美學把形式概念曲解成與經驗生活截然對立的藝術命題，這樣，在經濟生活中藝術的存在就成了沒有保障東西」²⁸²。「與生活對立」的命題來自於生活的實質內容。波依斯確實想要以他的藝術思想與行為，取消藝術與生活的對立狀態，體現了藝術品所具有的獨特審美要素，它確保了作品的獨特邏輯，意即藝術的「自主性」。具體來說，「自主性」是藝術品與單純在者區分開來的準則所在，形式的「自主性」是對審美內在精神化的保證，只有通過形式，作品才會演變成自身理性的自為存在。藝術作品由之展開的獨特邏輯以及與既存事物相抗衡的東西，都是由形式建成的。因此阿多諾在前文所指出：在形式法則中整合的東西在審美上才具有真理，此「整合」就是經由主體「精神化」將「不屬於藝術的」經驗併入藝術形式之中。由藝術中創造了主體內在必然性的整一（非「完整的」），正是這種整一才區隔了藝術品與一般經驗的差異。波依斯的作品呈現「零碎的整一」，阿多諾認為當藝術品整一異樣事物，使之關聯，「就是祛除藝術中散亂狀態的東西，它減少了異樣事物的殊異性，但它仍保持著異樣事物，這種整一通過作為自身存在的形式參與到它所批判的文明之中」²⁸³。

所以形式固然創建了整一性，但是這種整一性不是外加到材料上去的，而是材料內在固有的。前文所提，阿多諾認為形式是對分散物的有效組合，卻保留了其所屬的東西，藝術就是一種對真實的展示。阿多諾把形式視為藝術品賴以與非藝術品區分開來的獨特審美要素。陳瑞文說明阿多諾在藝術自主性的主張，認為前衛藝術作品是「去主觀」²⁸⁴的：

「它轉移現實事件，呈現其藝術的姿態。藝術遠離社會的期望，而是體現個體在社會裡，極端私密的精神狀態，它的不單純性，絕非複製主觀，更非追求美感，藝術恢復其「野蠻狀態」(l' état sauvage)，其富於形體表現力的外貌，就是以「我就是這樣」(je suis cela)之「自體性」(ipséité)呈現」²⁸⁵。

²⁸²王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 86。

²⁸³王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 86。

²⁸⁴指不定性、片斷性和不連續性的表現，藝術作品進入非形式的混亂、挪移和銜接。

²⁸⁵陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉

然而波依斯並非現代主義的藝術家一般，只注重形式的鋪陳，或是純粹感覺的抒發，他的作品呈現自身理念的固著狀態。波依斯是擅於思考的藝術家，他曾說：「我和藝術事實上沒有什麼關係——而這是唯一允許我為藝術做些事的可能性所在」。這種弔詭修辭捕捉了一種情狀：藝術成就將視藝術家逾越藝術體制侷限的能力而定。波依斯藉著辯證的藝術創作為媒介去逾越現實，並且超越「感性的」、「完整的」的作品形式，使它成為現實的相對之物。這種相對正如杜象所稱的「藝術係數」是「一種未經表達的意圖和曾經表達的無意圖之間的對抗」²⁸⁶，是由異質元素的衝突關係構成。波依斯的藝術通過否定現實經驗而存在著。現代藝術品由經驗世界走了出去並形成一個和自身本質相矛盾的世界，似乎這個世界也是實存世界一樣，前衛藝術所追求的是那種尚不存在的東西。

藝術品是純然存在的世界，並不是由創作主體所賦予、規定。藝術品的真實性在被藝術家的「精神化」所提出之後，就受到社會性意義的增值作用，擴大了它原來領域所指稱的事物。儘管意識是跳躍的、破碎的、間離的聚攏，但是波依斯的作品藉著斷片的記憶回覆，回過頭去解除自身歷史的遺跡。儘管藝術創作的扭曲是被允許，當我們由藝術品本身去理解藝術，我們將只得一個對於對象的描述、分析，以及對形式的理解。對一個創作者而言，尤其是波依斯，所謂作品之中的結構、形式只是創作的痕跡。然而「藝術」是在「藝術中」進行的，也就是「在藝術的創作過程中表現」。單純「想像」及「概念」不能成為藝術表現，但是藝術表現卻必須具備心靈的「精神化」運作。波依斯透過藝術實踐的平台，使材料與形式的操作符應其概念（歷史的、理論的、積聚的）與想像（意念的、慾望的、發散的）。這樣一個心物複合體的表現，已經超越創作者自身所能自圓其說的，因為創作活動不能像思惟那樣達到無限的自由、自主和普遍性的地步。

「精神化」作為波依斯藝術合理性的前提，其藝術作品，一波依斯的想

《現代美術學報》，2001，頁 20-21。

²⁸⁶常宁生 等譯，吉姆·萊文，《超越現代主義》，1995，頁 32。

法：藝術作品是一種精神的「結晶」物。「結晶」的過程是通過感性要素化爲某種精神載體，其精神載體是嵌合感性要素的組合物。波依斯常使用於作品中的元素，如：油、氈、動物、血…所達到的目的，完全不是一種審美的、有機的考量。在形式上所呈現的任意組合性，迫使觀者產生陌生與疑懼的心理狀態，抗拒自身對藝術形式的成見被波依斯完全解除。在波依斯作品的斷片與行爲的神秘性中，元素的本然狀態：流動與靜滯、溫暖與冰冷、柔軟與堅硬，甚至元素與形式本身被賦有的歷史與意義，都被波依斯以割裂後的專斷方式組合出來。藉由一般定義下的有機物，經由精神化的聚攏爲「非有機性」的藝術，卻在社會效果的意義上欲賦予「有機性」的詮釋，有效的形成波依斯個人的藝術「風格」，也是創作過程與結果的「矛盾」。波依斯藝術的真實內涵，即其精神化的載體是不斷累積與變動的存在。

王才勇：「精神化在現代藝術中儘管不是一個實體存在，而是一個於實體存在中被把握的意識過程」²⁸⁷。這種被「把握的意識過程」，在波依斯的藝術實現於將多樣意義的歷史意涵元素，拆解並融入組成的結構中，並且賦予異於原有意義的詮釋，是獨斷且任性的，試圖諱離有機藝術所稱之的感性要素。儘管阿多諾認爲藝術作品與單純的感官享受之間諱離得越遠，藝術作品就越有價值。然而，矛盾的是：波依斯藝術中有機的「感性要素」還是殘存於碎片般的形式之中。我們也經由從中被感知波依斯藝術所表現的精神。所以，波依斯之所以被歸類於「後現代主義」的藝術家，乃基於其「不純粹」的形式表現，也就是波依斯特有的藝術表現風格。

²⁸⁷王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁75。

5. 詮釋的轉向—以波依斯行動藝術〔首領〕為例

阿多諾說：「美學得對藝術作品的無止盡性（open-endedness）作出反應」²⁸⁸，在這裡阿多諾對藝術作品的先行地位加以確立，美學的詮釋是依照藝術作品的生成樣貌加以進行說明。美學的討論若不透過藝術作品全體與部分的關係網絡去掌握意義，那麼觀者便會停止藝術作品對自身感受的實質作用力，並將注意力轉向作品構成的形式原則或是歷史原則。

波依斯的作品創造一個整體印象，使觀者在其裝置藝術或是行動藝術中，感受到某種與身體經驗相聯繫的作用，但卻無法形成任何確定的認知印象，也無法依賴個別部份的歷史意義加以說明，因為這些部分已經受藝術作品的整體性普遍滲透的意念所超越。波依斯藝術作品表現本身拒絕提供意義，對收受者是震驚的經驗。阿多諾認為：「震驚是主體性的一種預感，是被他者或對象打動的一種存在感（sense of being）」²⁸⁹，觀者覺察到身處其中的存在感是波依斯行動藝術所欲引起的情緒，將流動無形的心緒引領至波依斯所設定的作品氛圍中。所引發的效果若不是直接的拒斥，觀者就將試圖去感受波依斯作品這謎樣特質，然後他們會走到另一個理解的層次，在理解之後作出行動的決定，也就是波依斯藝術理論所強調的「社會雕塑」的理想。

這不可不說是波依斯及前衛藝術家共同的社會性意圖，然而消費過後的震驚剩下的只是謎樣般形式的特質，拒絕任何想要從中回覆並攫獲意義的企圖。布爾格在討論藝術家創作的自我詮釋，與觀者詮釋經驗之間的落差時認為：在二者間決取其一而犧牲其他，必定是錯誤的。他說：

藝術家所建構的寓言不能被視為無足輕重的質素而輕易拋棄，因為它一如巴洛克藝術中的象徵標識（Subscription），是作品的一部分。我們也不能將觀者透過與客體的感官接觸所產生的意義，簡單視為純粹主觀的投入，因為這個詮釋可能涉及相互主體間的同意，甚於藝術家本人所提出的詮釋。我

²⁸⁸ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 573

²⁸⁹ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 556

們必須在這些造成極端複雜結構的多個意義層次間來回。²⁹⁰

布爾格認為藝術的意義，已經超越了「整體—部分」的詮釋循環，而以「意義層次間來回」取代符號與意義之關係。在波依斯藝術中，符號不再指涉符旨，用任何方式都無法給予符號一個意義，我們的論述不再能理解意義。儘管波依斯在行動藝術之後，為自己的行為賦予明確界定的意義，或是經由與觀者的討論，在智識上都能理解波依斯的用意，但是感官層次的感受性經驗卻與這樣的理解相脫離了。我們進入的是波依斯所截斷客觀意義的材料與異質空間，進入了感受性的空間，在裡面我們不會將個別的材料視為獨立的、相抗拒的元素，而是與被我們感知的意義是同一的東西。

5.1. 「視野」的交錯

當意義的結構被刻意隱藏或是斷裂之後，我們的智識與理性在藝術品之前將顯得無能為力，現象學家「在此時刻必須有一副餓狼的肚腸，以此面對一隻躲進石頭裡的獵物」²⁹¹，這就是「在世飢饉」(la-faim-dans-le-monde)的現象學家²⁹²肚腸。

梅洛龐蒂將「肉身」的觀念在理解的詮釋空白中推出來，將感知的身體作為與此曖昧世界相接的中介，提出「視野」的概念，梅洛龐蒂以「糾纏」(entrelacement)、交錯(chiasme)和可逆性(réversibilité)形容「視野」的激烈運動狀態²⁹³。他認為藝術作品(文化歷史視野)與觀者(我之視野)之間存在著交錯，因其「不可見、無以名狀，所以只能強以名之為『肉身』、『交錯』、『交纏』(entrelac)，形上學便是對於這種存有基礎的詩意表達」²⁹⁴。此詩意的表達是藝術所察覺的真實世界。陳瑞文指出：「梅洛龐蒂將藝術定為為具有『暗示性邏輯的察覺世界』(la logique allusive du monde perçu)」²⁹⁵。波依

²⁹⁰ 蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 153

²⁹¹ 龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 218。

²⁹² 陳瑞文(1990)：現象學是從存在出發，超越傳統主客觀、內外在二分法，直接觀注事物本身，並且側重預知的描述。

²⁹³ 陳瑞文，〈超越主客/觀的藝術哲學〉《藝術觀點》，1990，頁 70。

²⁹⁴ 龔卓軍，〈身體與想像的辯證：從尼采到梅洛龐蒂〉《中外文學》，1998，頁 45。

²⁹⁵ 陳瑞文，〈超越主客/觀的藝術哲學〉《藝術觀點》，1990，頁 69。「la logique allusive du monde

斯藝術所提供的異質空間，是視野交錯的領域。除了元素的一些歷史象徵，具有直接的聯想與暗示。一種無可言喻的氛圍引發我們存在之情感、肉慾和想望。龔卓軍對於藝術中的視野交錯形成一個生活世界提出說明：

「身體圖式基本上是自發地感應空間情境、創造空間情境的根本條件。它是意識所不能控制的空間情境投射基礎，自發地透過身體的感應而與環境氛圍對話，在這個基源的沉默感應與對話中，自我與他者才會連同著一個有具體情境的生活世界出現」²⁹⁶。

從尼采的酒神、梅洛龐蒂的「肉身」以及波依斯的前衛藝術，藝術逐漸由理性的思維移轉到感官的感受層面。「身體、媒材和藝術想望，在藝術創作裏，是「內在一外在」來回運動。進入媒材，也進入自我，同時也拋棄自我，在不斷塑造、破壞和更新的運動狀態中，將創作推向一個真實在場（*une réelle présence*）」²⁹⁷。阿多諾認為藝術作品的真實內涵是：

「作為對作品具體存在物的否定固然是通過作品而被傳導的，但是作品的存在並未直接傳導著這真實內涵，因而作品的真實內涵就不在得之於作品的存在…真實內涵不是外在於歷史的，而是歷史在作品中的積累和呈現…是一種不斷變動的東西」²⁹⁸。

歷史的他者確實與感知的自我發生相互牽連的效果。波依斯藝術在媒材的造型運動中，構成藝術品的合法性。從德國浪漫主義的傳統來看，藝術作品的合法性是一種封閉系統，在此系統中，方法的構造被沉澱為目標及法則，實踐於自我實現的程序，同時也是某種加諸創造元素上的東西。合法性便藉由此轉化的材料而確定，這種確定過程本身，是創作者任意的獨斷，並不服務於任何目的。

perçu」或譯：「被感知世界的暗示性邏輯」。

²⁹⁶龔卓軍，〈身體與想像的辯證：從尼采到梅洛龐蒂〉《中外文學》，1998，頁 44。

²⁹⁷陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 16。

²⁹⁸王才勇，〈現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述〉，2000，頁 83。

主體的創作過程是一個沒有起點也沒有終點的表現過程，試圖追溯波依斯創作的起點與終點的詮釋，是可議的。波依斯藝術是矛盾的，其藝術創作的「視野」是獨特的，卻不是「有機」與「非有機」互相取消的過程。經過精神化的形式創作本身就具有隱晦的難解性。不管是愉悅還是痛苦、條理或混亂、完成或未完成、傷痕與治癒，他的內涵在作品中指示一種「奇魅式主體（charismatic subject），一種特定的去人格化形式似乎蘊涵在這一切之中…乃是一種集體的主體（collective subject），去中心化但並非精神分裂」²⁹⁹。波依斯藝術在非有機的精神化作用下所營造的「奇魅式主體」，形成波依斯藝術獨特的藝術風格。一種藝術風格就是一種藝術的「視野」。梅洛龐蒂分析藝術家風格的形成在於四個要素³⁰⁰：

1. 同類型之規律性與細微轉調之變化。
2. 媒材與身體不分彼此、以堅持不懈的耐力和毅力，不間斷的形塑。
3. 自發、自覺與想像等情感的全部投入。
4. 建構出一個前所未有的語言或密碼，以表達新意義。

四項風格的要素最終的表現，即是一組新的藝術語言被藝術家所提出來。波依斯「奇魅式主體」正是產生於波依斯投入精神、情感與身體，在媒材與身體的交錯狀態下，以薩滿巫師的姿態表現藝術，或是展現對社會的反思作用。其意義在於喚起感官的麻木，刺激觀者的固執與偏見。普菲茲認為波依斯的藝術具有宗教意味：「假如美學現象與其意圖和作用相隔離，那麼它的自律就會具有宗教崇拜意味，薩滿教所做的一切只有知情的人才能靠近，這個人所接觸的一切也將是神聖的」³⁰¹。波依斯正是中介於精神與物質的「神聖」身分。藉由改變物貌與形象，拉開現實的狹隘視野，其自身形成的通道，是觀者藉以感知的方式之一，卻不是絕對的單向界面。

若我們試圖接近波依斯作品謎樣的氛圍，並不是靠理性分析謎的語法結構取得，相反的，我們「先要疏遠作品主題、造型之敘述性和明顯的客觀意

²⁹⁹路況 譯，珍·布希亞 等，《藝術與哲學》，1998，頁 23。

³⁰⁰陳瑞文，〈超越主客/觀的藝術哲學〉《藝術觀點》，1990，頁 74。

³⁰¹鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 14。

涵，讓『看』那一剎那間直接感受作品風貌」³⁰²。「視覺」不再是接受的工具，它反射出我們對視覺對象的個人視野，觀者在藝術作品中「看」見自己。

5.2. 陌生化的謎語特質

那些在波依斯藝術作品中，顯然違背事實的存在，與充滿異質性的嵌合物，經由「陌生化」的作用，還原了世界作為陌生感知對象的本質。波依斯的藝術不再追求統一的、圓融的直接感情，而是呈現世界的破碎，阿多諾稱此為一種「受損的作品」，其目的在於對抗世界虛假的同一性，表達不妥協的否定精神。否定既存現實所造成謎語般的特質，是在藝術品的結構中被暗示著的，元素與意義之間一種隱喻（Metaphor）的關係。此種隱喻充滿不確定的對應性，意即未呈現出清晰的真理內容，阿多諾認為：「可望而不可及的東西與已經獲得的東西之間的不確定區域構成了作品之謎」³⁰³。

波依斯的藝術所呈現出物質、感官的疏離感，與觀者對於作品意義的模糊詮釋之間，所形成的不確定區域，是波依斯否定社會既有內容而造成形式「陌生化」³⁰⁴的謎語特質。波依斯藝術形式整一的感性要素的精神化本身，是神秘費解的，它並非尋求一種客觀的理解程序，或者依照波依斯個人的界說，就可以清晰的詮釋其真實內涵。「陌生化」是謎語特質的必然結果。波依斯藝術的塑造與製作品，是精神內容的形式「陌生化」，以獨特的形式，使之成為全然陌生的物件。此自身形成謎樣事物的「陌生化」使人感到不安，正是波依斯不惜以不和諧的外觀造成的「痛感」，此種「痛感」乃前衛藝術異於非前衛藝術的差異點。阿多諾認為這種「痛感」，扎醒異化的個體與世界，也正是藝術的魅力所在，這種清晰地與現實對立的立場，正是阿多諾美學鮮明的前衛立場。

波依斯製作了許多前衛的藝術作品，它們大多蘊含深意，但不明確表露

³⁰²陳瑞文，〈超越主客/觀的藝術哲學〉《藝術觀點》，1990，頁 74。

³⁰³王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 225。

³⁰⁴「陌生化」是二十世紀初俄國形式主義文學批評學派的一個基本的美學觀念。文學的「陌生化」首先就是語義的「陌生化」。語言在過度使用後，會產生自動化的效果，失去了閱讀的樂趣。如想重新喚起語義的新鮮反應，就該讓語句違反慣性的組合。

出來，人們總感到有什麼東西正被說明著卻又隱藏著。這樣被質疑的東西即是「在世間之存有 (*être dans le Monde*)」的本質。巴舍拉在《空間詩學》裏說明陌生造成的效果：「藉著它本身的新奇特質與獨特的活動方式，想像能化熟悉為陌生，只以一個詩意的細節，意象之想像令我們迎面撞上一個全新的世界」³⁰⁵。這個全新的世界是阿多諾所指出的：新藝術一種具有「豐富的契機」(*fertile moment*)的特質。這樣的作品在〔工作崗位上的蜂蜜抽取機〕、〔荒原狼：我愛美國，美國愛我〕(1974)和〔首領〕等活動雕塑中表現出來。波依斯藉助隔離和包裝的毛氈來與觀眾保持距離，在這中隱念著：傳導性的聯結、力量間的聯合、勢能的交換以及沉默的可傳達性的交流。

「陌生化」的力量、勢能以及沉默所體現的觀念，沒有直接呈現在〔首領〕的裝置中，它只通過含蓄的隱喻而為人們所體會。透過「相互透視」(*reciprocal perspectives*)的假定，互置情境達到相似性的理解，這種相似性產生於主客體的類比作用。接觸波依斯作品時會感到驚奇，並意會到這樣的情境拒斥任何一種獨斷的解釋。蔡錚雲認為藝術品與觀者之間所達成的相似性理解「之所以能夠藉此契合於無常的永恆，則是基於無意識記憶所表達的，一種在氣氛中發生的互為主體 (*intersubjective*) 作用」³⁰⁶。〔首領〕的所有物品和材料，包括波依斯自己，所引出的寓意和每一個表演，都包含著從目的和效用中解放出來的因素，重新構成這些元素或是予以隱藏，正是波依斯藝術的烙身標記。

「陌生化」的手段把我們在生活中，將不經證明的事件視為自然，而不加以思索的事實提出來，取得鮮明且具刺激性的姿態，是波依斯的組合藝術作品中重要的精神內容。例如廣為討論作品〔油脂椅〕(*Fettstuhl*, 1963, 圖 5-1)，簡單的形式組合：楔型的油脂塊至於木椅上，超越了我們對於材料與作為實際功用的目的性，並且直接或間接的承載被賦予的觀念與象徵意義——「隱喻」(*Metaphor*)。「陌生化」是「隱喻」的實際作用力，而「陌生化」

³⁰⁵ 龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 219。

³⁰⁶ 蔡錚雲，〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》，1994，頁 43。

所引發的是一種在作品與意義之間的差異或斷層，阿多諾認為：

「真理性內容與主體觀念或藝術家的意向並不吻合。許多事例表明，藝術家雖曾完全成功地表達了他欲想表達的東西，但由此產生的作品只不過是其欲言又止之物的徽記，或者是以密碼形式表現出來一種平淡無味的象徵」

³⁰⁷。



圖 5-1：波依斯，〔油脂椅〕(Fettstuhl)，1963，裝置藝術，Hessisches Landesmuseum，Darmstadt。見：錢來忠 編 (2003，頁 22)。

蔡錚雲認為藝術活動再怎樣經過「陌生化」的偽裝，都會被我們察覺到它與現實事物的差異，而「這不等於說我們必須透過命題的方式加以計算。因此，在對藝術知識特質的說明上，並非要我們做論證的推敲，而是回到其所發生的經驗世界中，如實地把它表現出來」³⁰⁸。

5.3. 以波依斯的行動藝術「首領」作為詮釋對象

阿多諾認為在討論作品之真理性內容的過程中，理論性的探究應該超出

³⁰⁷王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 225。

³⁰⁸蔡錚雲，〈視覺藝術的認知模式--梅洛龐蒂的現象學美學觀〉《視覺藝術》，2002，頁 74。

作品之外，以一種嶄新的、引人入勝的敘述「設法從最新的藝術現象角度來闡明所有藝術」³⁰⁹。為何選取波依斯行動藝術〔首領〕這一個作品作為詮釋的對象？首先，〔首領〕這一作品的媒材中，包含波依斯藝術中經常出現的元素，如：毛氈、死兔子、黃油，指甲、頭髮、手杖等，並且波依斯也將自己包裹在毛氈中。以下是對〔首領〕這一作品的文字敘述：

「波依斯 1964 年在柏林的表演藝術〔首領〕中，將自己包裹在毛氈中，毛氈的兩端各置一隻死兔子，在左邊及右邊的牆角灑了大量的黃油，兩只指甲及一束頭髮掛在牆上，波依斯的身旁有另一捲毛氈中間捲著一根銅製的手杖。波依斯在毛氈中透過揚聲器發出不規則的聲響，呼吸聲、口哨聲、自言自語、低聲埋怨、喘氣及無意義的字母，並且與 Erik Andersen 和 Henning Christiansen 的曲子互相干擾著。這表演從下午四點到午夜，持續了八個小時，表演結束之後，波依斯回答觀者所提出的問題」³¹⁰。

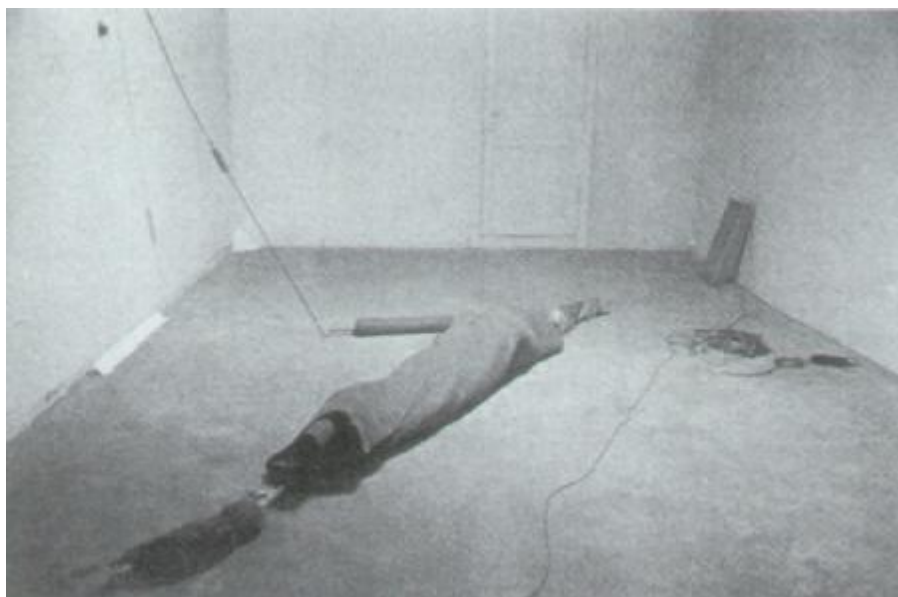


圖 5-2：波依斯，〔首領〕(Der Chef)，1964，行動藝術， Rene Gallery，Berlin。見：Bocola (1999，p.496)。

³⁰⁹王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 603。

³¹⁰譯自 Bocola “*The Art of Modernism*”，1999，p.495。

〔首領〕似乎蘊含著深意，但不明確表露出來，人們總感到有什麼東西正被說明著卻又隱藏著，它確實被感受到了一種異於生活經驗的活力。巴舍拉認為這種荒誕不經的形象所明顯具有的活力，「來自隱匿著的（caché）與現身著的（manifeste）辯證之間」³¹¹。在其他行動藝術如：〔如何向死兔子解釋圖畫〕、〔工作崗位上的蜂蜜抽取機〕、〔荒原狼：我愛美國，美國愛我〕等作品，波依斯刻意與對象保持距離，在這中隱含著沉默的可傳達性的交流。波依斯以這種「非有機」的新形式關係，處理藝術的自主性與社會生活間的悖反，以此形式表現其內在的精神性。正如阿多諾所認為的：藝術從實存的經驗現實中汲取材料，並使之進入到一個新的關聯中，而新的關聯性其本質是與現實相悖離的。

5.3.1. 蜷居

在〔首領〕的行動藝術過程中，波依斯以毛氈將自身包裹，而形成蜷居（blottir）的狀態。巴舍拉（Gaston Bachelard）認為：「只有學會蜷起來的人，才可能有深刻的棲居」³¹²。蜷居狀態是「將靈魂圍裹於外在的包覆裡，此時靈魂催動著整個生命的存在」³¹³，我們是透過波依斯的身體去感應一個獨特的時間與空間，並且在此空間之中凝聚著歷史的時間。在這個空間裡，意象被提撥出來的是陌生的存在，我們被隔離在波依斯私密的棲居之外。在波依斯的蜷居狀態下，空間壓縮了時間，而這正是此空間存在的理由。

巴舍拉將「復活」的概念置入蜷居者的狀態之中，提出「介殼」的隱喻：「復活始終在介殼裡蓄勢待發，而介殼本身即是復活的主體」³¹⁴。當蜷居的波依斯發出許多怪異的聲響，證明了他彼時的存在，他佔有那個私密的角落。「一旦尋求庇蔭、保護、掩蓋與藏匿自身，想像力總與這個居住於庇護所的存有者同悲共喜」³¹⁵。波依斯的「庇護所」是顯現自身歷史的遺物（毛氈、死兔子、黃油、指甲、頭髮、手杖）的居所。他的想像力關聯著他所選擇的

³¹¹龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 195。

³¹²龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 58。

³¹³龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 200。

³¹⁴龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 201。

³¹⁵龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 217。

材料，關聯著我們的想像力，由這樣一個獨特的、私密的角落，我們感受到一種氛圍。不是直接敘述、分析的審美思考，而是經由感官的「體驗」，觀者是以想像的方式來感知波依斯藝術作品。阿多諾認為想像力「是完完全全的最靠不住的理解方式，然而，這也是通往真正理解的必要步驟」³¹⁶，阿多諾所稱的真正的理解，不是理性分析藝術作品的形式與結構，而是在藝術家所佈置的「力場」(field of tension)裏，感受藝術生存的氛圍，這種氛圍是介於難以理解與想要理解的交錯之中。

波依斯藉由身體的投入與其受苦的形象擬仿了一種情境，波依斯所反覆使用的媒材則強調了波依斯的個人歷史視野。這些物質將視野中的「回憶」在空間中加以定位。巴舍拉認為在藝術中將流動的回憶固滯住的因素就是「空間化」，在這裡「回憶無所遷動，它們空間化的越好，就越穩固」³¹⁷。因為「被居住過的空間已經超越了幾何學的空間」³¹⁸，它已經作為一個主體之外被繼續延伸的一部分，活生生的存在著。一個儲存回憶的空間，是一個感受的容器，波依斯寓居於內，觀者的視線進入波依斯的藝術創作之內，從此也產生相逆的視線，預知自己在這些「非有機」的聚攏物之前「觀看」到了自己蟄伏的狀態。對於波依斯蜷居在〔首領〕毛氈中的時間，不是歷史的時間，毛氈的界線劃分了時間的雙重性（歷史的時間與彌賽亞的時間）。時間是用來等待的；空間是用來隱藏的。藉助觀者的想像力就可能做到在〔首領〕的週遭劃分條界線，一邊是波依斯製造出的「力場」；一邊是歷史的現實，而「我」的位置「就是自己的藏身處（ma cachette）」³¹⁹。

〔首領〕被波依斯設定的元素樣態層層裹住，我們無法進入這樣一個屬於波依斯私密的空間之中，可是當我們發覺我們的感受與波依斯想要表達的東西之間，被某種刻意與我們疏離的意圖掩蓋著，說明它就無法以系統的理性思維去詮釋波依斯藝術。如果理性只能在藝術作品的結構與形式中，作一種認知性的知識說明，我們還能以怎樣的方式貼近波依斯的行動藝術？或許

³¹⁶ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 214。

³¹⁷ 龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 71。

³¹⁸ 龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 116。

³¹⁹ 龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 166。

我們的「身體」可以成爲與陌生的藝術品之間的中介。

5.3.2. 身體感官作爲詮釋的中介

蔡錚雲說明梅洛龐蒂以「身體」作爲直接面對藝術的中介，是一種「從經驗的直觀中認識到藝術」³²⁰。當我們對波依斯藝術作任何歷史性的詮釋，不管是從波依斯的個人經歷或是人智學的角度，只不過是將波依斯藝術的曖昧性，強加以清晰的註解。這樣的註解只是客觀合理的說明，與觀者的感受是無甚相關的，甚至模糊了藝術作品存在的本質。藝術作品的本質，在波依斯的行動藝術〔首領〕而言，是其模擬的語言與姿態，是以身體作爲觸發的媒介。對於觀者而言，是透過身體來感知藝術作品的氛圍，身體的感知慾望使「藝術知識確實唯有透過感知模式而得以成立」³²¹。陳瑞文提出：「梅洛龐蒂的身體感知與解放觀念，相同於阿多諾的不由自主與隨心所欲之模擬語言」³²²。

波依斯在〔首領〕表演藝術中所使用的材料、聲響、姿態與場域脫離了自然狀態，在封閉的氛圍中以不連續的「非有機」斷片形式，以及我們身體對於角落空間的「靜定感」，造成〔首領〕「沉鬱寧靜的劇場效果」的主要氛圍。此氛圍透過嵌合「非有機」的元素，脫離現實的直接聯想，完全不是一種審美的、有機的考量。在形式上所呈現刻意的、非現實的組合，迫使觀者產生陌生與疑懼的心理狀態，在〔首領〕中完全解除觀者自身對藝術表現的成見。在這裡，審美的運作，除去了概念化的分析。巴舍拉將審美的意象還原到主體與意象共同形構的原初活動³²³，這種原初的審美活動，在〔首領〕的斷片與行爲的神秘性中，元素的本然狀態：流動與靜滯、溫暖與冰冷、柔軟與堅硬，甚至元素與形式本身原有的歷史意義，都被波依斯以割裂後的專斷方式組合出來，而有效的形成波依斯表演藝術的「風格」，一種「視野」。

³²⁰ 蔡錚雲，〈視覺藝術的認知模式--梅洛龐蒂的現象學美學觀〉《視覺藝術》，2002，頁 78。

³²¹ 蔡錚雲，〈視覺藝術的認知模式--梅洛龐蒂的現象學美學觀〉《視覺藝術》，2002，頁 88。

³²² 陳瑞文，〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》，2001，頁 16。

³²³ 龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁 27。

波依斯藉由一般定義下的有機物，組合為「非有機」的藝術，卻想在表演的結果上賦予個人意義的詮釋，於是產生創作過程與效果的「矛盾」，是波依斯的「藝術風格」。「首領」與波依斯其他表演藝術形式同樣是神秘難解的，並非尋求一種客觀的理解程序或者依照波依斯個人的界說，就可以清晰的詮釋其真實內涵。「首領」表演藝術的真實內涵，即其精神化的載體是不斷累積與變動的存在，是一種被把握的意識過程。此過程是流動的，因為波依斯拆解多樣意義的歷史意涵的元素，將它融入作品的結構中，並且賦予異於原有意義的詮釋，是獨斷且任性的切割，試圖悖離「有機藝術」所保有的「感性要素」。儘管阿多諾認為前衛藝術作品依然存在著「感性要素」（有機性），然而，波依斯藝術中有機的「感性要素」是殘存於碎片的凝結之中，經由碎片意義的凝結。

「首領」所表現的「感性要素」，不是元素本然的歷史意義，相反的，在表演的過程中，波依斯呈現了「沉鬱寧靜的劇場效果」，是一種氣氛，而不是物品的本質，這樣的效果根源於私密空間的「靜定感」（immobilité），是被我們的感官直接感受的氣息，如蔡錚雲所指出感官的感覺，異於康德的感性，「不是一種被動的知覺，而是主動的知覺」³²⁴。我們在被波依斯定義了房間的角落，知覺到「角落是這樣的藏身處，它讓我們確認一種存有的初始特質：靜定感…意識到在某個角落，我們深處於平靜之中會營造出一種靜定感，並且散發著這種靜定的氛圍」³²⁵。「靜定的氛圍」來自於在「首領」的空間與時間向度中，構築了類似絕緣體的構造，與具有功利性、毀滅性、遞減效果的動力學涇渭分明。「靜定」不帶有「靜滯」的死亡氣氛，而是蓄勢待發的潛藏力量。藝術作品本身並沒有一種封閉的界限，而是在一種不斷運動和擴展的過程中被把握。阿多諾認為此種把握，不外是感官與精神力的介入，阿多諾說：

「藝術在表現某物的同時，也對其進行掩蓋…它變得越是隱晦，人們越是想要入乎藝術作品裏探知內情…對特定藝術對象的知解，是憑藉體驗對作

³²⁴蔡錚雲，〈視覺藝術的認知模式--梅洛龐蒂的現象學美學觀〉《視覺藝術》，2002，頁80。

³²⁵龔卓軍、王靜慧譯，加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，2003，頁224。

品進行客觀複製或重演，在這裡，入乎作品之內的體驗會發生作用」³²⁶。

觀者將自身置入藝術作品，同化於藝術品，才能產生對藝術特定對象的體悟而不是理解。因為藝術作品最終的表現形式，通常是非物質性的（immaterial）³²⁷，我們唯有透過感官的直覺才能進入非物質性的東西之中。阿多諾在《美學理論》中提到：「純粹的直觀性不能斷定為藝術，因為藝術必然具有衝突性」³²⁸。前衛藝術中的衝突景象來自藝術的「似乎性」（as-if），因為它提供詮釋的多樣性，每個個體對波依斯藝術的把握並不建立於統一的感受性上，也就必然產生詮釋的衝突。

關於另一個波依斯藝術的詮釋衝突，瓊·羅思弗斯（Joan Rothfuss）在〈約瑟夫·波依斯：美國的回響〉一文中對波依斯藝術的「普遍性」與「內在德國性」的共存性提出疑問：

如果波依斯的目的是在於達到一種「普遍性」，那麼，他怎麼可能同時又在傳達一種「內在的德國性」？這兩種品質能同時在一件作品中共存嗎？也許可能，但如果「內在德國性」包含在「普遍性」之中，為什麼美國人就沒有去熱情似火地接納擁抱波依斯³²⁹？

羅思弗斯在此已經預設了波依斯藝術同時具有「普遍性」與「內在德國性」二者的可能性，問題在於為何「美國人就沒有去熱情似火地接納擁抱波依斯」？我們必須提出：波依斯藝術在德國戰後的人民心中具有的治療民族傷痛的社會性意義。對於戰勝的美國人民而言，並不存在深刻的大戰傷痕，至少德國作為戰爭的侵略者與戰敗的失敗者的雙重身分而言，波依斯具有與德國人民類同的「肉身」，只不過波依斯是自命為拯救者的角色，企圖在藝術創造力的復甦中，重建德國人民的民族自信，於是波依斯的行動藝術就強烈有了作為社會改革力量的媒介地位。但是以前衛藝術的角度看波依斯的形式

³²⁶ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 213。

³²⁷ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 102。

³²⁸ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 171。

³²⁹ 錢來忠 等編，《新藝術哲學》，2002，頁 145。

表現，事實上，波依斯還是選擇了迴避直接碰觸傷口的隱喻方式處理歷史的錯誤。

波依斯的巫師角色所具備的療傷者與解答者的寓意，更容易催化觀者的認同，在半封閉的藝術表現中，觀者擁有與波依斯類似的視域去接近與反視自身的存在。在這一點上，美國人是不存在這樣的視野的。當美國人或藝術評論家面對波依斯具有強烈「內在德國性」的行動藝術作品，視野間的交錯只存在於藝術作品的外在形式表面上。波依斯的藝術與其他美籍藝術家的作品之間，並不存在語境上的差異性，它們都被歸類於相似的藝術表現範疇內。美國人難以接受波依斯藝術的曖昧性，不僅產生於視野的差異，從藝術體制的運作中，也可以窺知波依斯不被熱情擁抱的原因，簡單的說：波依斯藝術沒有「市場」。

5.3.3. 「非有機」與「有機」的矛盾共存

波依斯藝術是經過「精神化」的形式創作，本身就具有隱晦的難解性，此難解的藝術形式並非「有機」與「非有機」互相取消的過程，而是彼此共存的矛盾，造成藝術的內涵無法藉由理性的詮釋加以說明。相較於傳統美學把作品的真實內容視為作品中可解釋的存在，既可由藝術家作出解釋，也可由接受者作出解釋。阿多諾則明確指出前衛藝術的真實內涵是不可解釋的。藝術品的存在是一種半封閉的系統，此半封閉系統是藝術合法性的憑藉，在此系統中，內容的構造被沉澱為形式的表現，實踐於自我實現的程序，同時也是某種加諸創造元素上的東西。合法性便藉由此轉化的材料而確定，這種確定過程本身，是創作者任意的獨斷，並不服務於任何目的，當然並不追求作品的「感性要素」。然而在主體的創作過程中，總是趨向試圖「聚攏」個人創作的起點與對象感知的詮釋。「非感性形式表現」的內在結構，並不與「沉鬱寧靜的劇場效果」的「感性要素」相悖離。沃特斯認為在藝術體驗中：「我們的情感指示我們的真理並非關於自然對象或舞台上的欣賞對象的，而是關於我們的自我。當我們允許自己被藝術中的象徵製作所感動時，我們便獲得

了一種關於自身精神的自我意識」³³⁰。在「首領」表演過程「非有機」與「有機」處於矛盾共存的狀態。波依斯藉由抽離脈絡中元素意義而造成之「非有機」結構，透過「精神化」的實踐卻達到「感性要素」的效果，「首領」將所有素材和形式直接取用，造成意義的孤立。雖然從「達達」(Dada)到「福魯克薩斯」都以直接取用現實材料的方式表現作品的「非有機」概念，但是波依斯的「首領」表演材料中，卻有相當程度的自然與歷史寓意的殘留，觀者無法以「有機作品」的欣賞角度對「首領」作品做感性的聯想與要求，「首領」表演本身是一個整體，只有藉這一整體，「首領」表演的意義才能得的感知。

藝術品的真實內涵不是直接可接受的東西，它只具有中介性的地位，波依斯的思想能藉由表演形式被認知、傳導、接受，這中介性質就存在於作品的整體形式中。並不是指單純地對自然的模仿或對現實事物直接取用的素材，而是在「首領」表演的過程中被「主客體交互塑造而成的氛圍」。梅洛龐蒂 (Merleau-Ponty) 認為這樣的體驗是：「感覺突然控制了我的視聽器官，而且我的身體的一部分，甚至我的整個身軀都屈服於這一充滿震盪和填充物的特殊空間了」³³¹。藝術品造成觀者身體與情緒的激烈反應，阿多諾認為是一種「關切感」(Betroffenheit)，「是接受者的某種受到壓抑並由於藝術的作用而浮到表面的情緒，而是在片刻間的窘迫感，更確切的說是一種震撼 (Erschütterung)」³³²。藉著震撼著接受者的「生命體驗」(Erlebnis)，藝術作品氛圍的某一部分與我們的生命體驗連接在一起。不論是波依斯的行動藝術「首領」或是「困境」，當觀者進入這樣的場域，我們的感官就被完完整整的包覆在這氛圍裡面，不單單只是視線直接面對藝術品的形式與結構。這時作品是無言的，但是沉默在此時卻發出巨大的聲響，那是對觀者的震撼。

不論是欲言又止的徽記或一種象徵，若要在穩定的系統中製造令人驚異的效果，必然採取破壞性的、引起指責的行動。不管作為革命立場的政治行為與作為前衛藝術家的藝術表現，波依斯雖然聲稱與民眾站在一起（事實上

³³⁰ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 232。

³³¹ 轉引自：昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 40-41。

³³² 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 417。

也是)，但是波依斯一向是位居「陌生者」的角色，唯有這樣的接近與疏離的矛盾，才能平衡逾越者與實際者的差異。

如果「陌生化」的異議力量否定了「有序化」的純淨要求，在這一點上我們可以視波依斯的作品是「後現代藝術」的象徵。然而以「後現代」的辭句描述波依斯的藝術是適當的嗎？以藝術史歷史定位的結果論而言，波依斯明顯的非主流、不確定的特質，或許在單一觀點的分類法中，是可以歸為「後現代藝術」的表現。但是波依斯的前衛性裏，隱藏著現代主義者的純淨氣質，經過安排的雜亂與雜亂的安排，矛盾地共存於波依斯的藝術表現，沒有時間序列上的演繹性。布爾格評論波依斯：「是在一種不可能的位置上工作，這個位置既不在體制內也不在體制外，而是在他同時不斷加以取消的邊界上」³³³，又說波依斯藝術：「有移位的能力，能和日常生活的他者保持距離。波依斯採用前衛者揚棄藝術的計畫，同時又一再撤銷，在藝術與非藝術逐漸模糊的邊界上運作，這種作法顯示，藝術家的實踐走在理論家合法的恐懼之前」³³⁴。

當我們面對波依斯的藝術行爲，可以發現其自身已形成獨立的意義空間，我們以物體和直觀方式來把握，是因為意識到「我們與他人的關係以及與所有非人類之物的關係都是我們的想像力產物」³³⁵。直觀與想像，是我們自己創造物的產物。沃特斯認為：「藝術並非意味著模仿某種姿態而是意味著為它的魅力傾倒……藝術感動對於接受者的作用力就是使他的精神世界出現某種程度上的精神渙散狀態」³³⁶。一種為情感所淹沒的狀態，藝術就是在此體驗中獲得自我意識。

³³³ 蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 150。

³³⁴ 蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 156。

³³⁵ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 235。

³³⁶ 昂智慧 譯，林賽·沃特斯，《美學權威主義批判》，2000，頁 36。

6. 從波依斯的藝術到「自主性」與「社會性」的討論

阿多諾認為藝術存有不是一種直接可接受的東西，藝術具有中介性的地位。波依斯的思想能被認知、傳導和接受，而且這中介性質就存在於作品的感性事物中，並不是指單純地對自然的模仿，而是被塑造而成的東西³³⁷。波依斯以一種嶄新的出乎意料的形式，表現了我們每天司空見慣的東西，迫使我們拓展習以為常的思維與知覺方式。波依斯宣稱其藝術行為起於生活脈絡，事實上卻在形式上變造它原有的面目，以至於脫離了生活的現實。尤其是當波依斯的作品被收集在「美術館」時，其原有的社會力量在這裡被凍結，只是成為靜態的「作品」，詮釋與誤解同時多元地產生。波依斯的藝術是「自主性」的藝術，他所依藉的只是現實的片斷。阿多諾認為：今天唯一真正可算是作品的，是那些不再是作品的東西。

布爾格說明阿多諾運用「作品」的雙重概念：「一般的意義（在此意義上，現代藝術仍有作品的特性），然後是有機藝術作品的意義，即阿多諾所說的『圓滿的作品』（*rundes Werk*），後者這一有限的作品概念，事實上被前衛所摧毀」³³⁸。當「圓滿的作品」的意義被前衛藝術打破時，藝術作品脫離「自主藝術中最重要的那些決定因素：藝術與生活實踐的斷裂、個別生產，以及與之截然區別的個別收受」³³⁹。前衛的意圖在於將藝術重新整合到生活實踐中，然而波依斯並未取消在他的藝術表現中強烈「自主」的成分，卻在許多藝術行動中，企圖使這樣的「自主」與社會生活實踐相連接。阿多諾指出藝術的自主不可能脫離社會，他說：

「藝術保存著稍縱即逝的東西，它將呈現於我們面前同時又改變了它。這便是對藝術之時間性核心（temporal core）的社會學說明。儘管藝術想竭力繞開社會實踐的常規，但仍然是社會實踐的一種圖式（schema）：每一件真正的作品都是對藝術的一場革命」³⁴⁰。

³³⁷ 王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 82。

³³⁸ 蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 071

³³⁹ 蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 065。

³⁴⁰ 王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 391。

在此，「革命」的意義是等同前文所提的「創新」，是透過波依斯所強調：以「創造力」將藝術與生活經驗的結合。但是藝術本身卻必然是自主的，除卻這個命定，藝術只能附庸在現實之下，失去作為革新社會的力量。我們從波依斯許多「行動藝術」中可以窺見革新社會的企圖。但是無論在歷史的作用上，以及藝術作品存在的樣態，波依斯藝術依然是被割裂的碎片般模糊與曖昧，也就是說「藝術」依然回到「藝術」，生活依舊是生活。藝術行為是徒勞無益的嗎？

布爾格對前衛藝術與生活相結合的核心理論，提出這樣的看法：「當藝術與生活合一，當實踐是美學的，而藝術是實踐的，藝術的目的便無法辨識，因為構成所求（目的）及所用之概念的兩個領域（藝術與生活實踐），彼此的區別已蕩然無存」³⁴¹。除了滿足藝術家的內在的必然性衝動，藝術何曾結合生活，或者說：藝術與生活的結合與同化，就預言了藝術的死亡。自從前衛歷史運動的「失敗」之後，超越藝術的原始衝動已經轉化：現在它知道，它離不開它所拒斥的。前衛運動這種「失敗即成功」的矛盾，在波依斯的身上我們可以看到更多印證。波依斯藝術的所有物品和材料，包括元素所引出的寓意和每一個行動，都包含著從目的和效用中解放出來的因素，重新構成這些元素或是予以隱藏，正是波依斯藝術的烙身標記。

「波依斯使用這些物質材料時，通過充分調動精神出場，而精神透過物質滲透出來，這種精神出場顯得如此的自然——這是他對自然定的反應式概念。自然並不同生活方式。而是完成生活並總是以新的形式來處理非有機物和有機物之間的關係」³⁴²。

波依斯以這種非有機與有機的新形式關係，處理藝術的自主性與社會生活間的悖反，以此形式表現其內在的精神性。前衛藝術藝術品在「自主性」與「社會性」的雙重性中衝激著。阿多諾認為：藝術從實存的經驗現實中汲取材料，並使之進入到一個新的關聯中，即藝術是在實存物中去追求非實存

³⁴¹蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 063。

³⁴²鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 16。

的東西，他說：「在者和非在者的共時並存就是藝術所具有的幻想性構造所在」³⁴³。新的關聯性的本質是「間離」的，就是前衛藝術的審美邏輯所在，藝術寧願去適合無用的事物而不願適合於商品，波依斯〔七千棵橡樹〕的行動藝術，在這一方面則豐富了阿多諾所加以限制的藝術中的雙重性格。

〔七千棵橡樹〕行動藝術以令人驚奇的方式，闡明了阿多諾的如下思想：「藝術作品是趨向於顯露其自身本性的事物…具有事物般構造的藝術作品按照某種非事物性的手法來完成是重要的，因為藝術的本性是不斷投奔自身的中介」³⁴⁴。然而以非事物性的手法所表達的中介般的作用力，是否是脫離其「社會的目的觀」呢？當我們評價波依斯〔七千棵橡樹〕時，若只以「社會的目的觀」來評論，是否正如阿多諾所認為的：「藝術家就會受到感情方面傷害，即他們無目的的自由卻是他們人道的和社會的目的」³⁴⁵。波依斯或許可以回答下面這樣的問題：藝術創作所採取的形式，是否是「精神化」的實踐？若預置了「精神化」的地位，作品中物體的作用是什麼呢？或者問：「橡樹」與「玄武岩」是怎樣作用著？

「橡樹」與「玄武岩」是〔七千棵橡樹〕的形式也是內容，其「作用相當於磁石，它以一種方式整理源自經驗域中的因素，經驗使這些因素與其外在的審美存在相疏離，也只有通過經驗，這些因素才能掌握其外在的審美存在」³⁴⁶。波依斯以獨特的方式，在作品那內含張力和意義的行為中，寄寓著「形式陌生化中的不可捉摸性」。它們從形式出發，最後抵達無形式意味。波依斯對材料的熱情，伴隨著他對衝動、感覺和想像的無形式的驚訝一起出現，脫離社會的現實性。從藝術史來看，藝術作品的歷史性努力已使其遠離功利的社會的現實性，但有部分仍作為已成結構而存在著。波依斯行動藝術，將材料精神化，形成單子式的藝術存有，產生了可以對抗現實物質的能量衰敗，而被保藏者保藏。普菲茲認為：

³⁴³轉引自：王才勇，《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》，2000，頁 61。

³⁴⁴王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 412。

³⁴⁵鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 14。

³⁴⁶王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 336。

「在阿多諾看來，這種努力在一個完全可把握的世界裡無疑是越來越困難了，因為這個世界顯然已經放棄了生產妄想症有效範圍的終點，而有利於虛無主義。然而波依斯並不這樣認為，他對阿多諾所堅持的歷史悲觀主義持截然相反的觀點。波依斯認為所有的物體自身都蘊含著磁性、自然力和質量，物體又讓自然力和質量抵抗」³⁴⁷。

此種對動力學原則³⁴⁸的取消，是藝術無功利性自由的前提條件，是「精神化」的實踐。對於波依斯來說，其思想所構築之創作，呈現的是類似絕緣體的構造，與具有功利性、毀滅性的動力學是涇渭分明的。波依斯的藝術創作或動作，聽從於自己本性發出的聲音，波依斯認為這是一種美學的態度。波依斯藝術的形式遠離社會的現實性，但是其藝術形式是在具體的社會脈絡中產生的，雖然藝術超然於生活實踐，只要它詮釋現實，或只想在想像中提供剩餘需求的滿足，就還是和生活實踐相關，只是藝術作品在不同的社會脈絡中會承負不同的功能。

布爾格認為：「唯有當藝術與實際生活的實踐脫離時，我們才能發現，資產階級社會藝術的發展原則是下列兩件事所構成：藝術逐步脫離實際生活脈絡，以及一個特殊經驗領域（美學面）在相互關聯作用中的具體化」³⁴⁹。布爾格對前衛藝術發展的說明，指出「前衛藝術作品的外貌異化所呈現的新社會憧憬，具有濃烈的客觀性質，象徵了藝術與社會的極端衝突」³⁵⁰。波依斯藝術作品本身對新社會的憧憬，並非靠著體制上的實質改革，而是透過一組極為複雜的並且失去對應意義的虛擬符號，植入社會的意識面。所以它並不與社會隔斷聯繫，也不只與創作者個人相關，它總是在某種社會環境中為了公眾而被創造出來，波依斯的藝術與它自身所處且存在的文化是全然交錯貫穿的。

卡謬（Albert Camus，1913-1960）：「藝術不能是獨白..如果有任何一個沒

³⁴⁷鄒進 譯，赫爾曼·普菲茲，〈從阿多爾諾到博伊斯〉，1992，頁 15。

³⁴⁸物質可供利用的能量有日趨散失的趨勢，熱力學上稱為「熵」。

³⁴⁹蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，〈前衛藝術理論〉，1998，頁 029。

³⁵⁰陳瑞文，〈比格的前衛理論〉《炎黃藝術》，1989，頁 47。

有資格獨處的人，那就是藝術家」³⁵¹，是否前衛藝術家真的必須背負如此重責大任呢？再問：前衛藝術真的做到了他們所設定的「進入生活」的命題？我想經由前衛藝術在社會體制中的事實來判斷，其答案應該是否定的。布爾格說：「前衛運動的政治意圖（透過藝術重組生活實踐）雖未實現，它對藝術領域的衝擊卻不可小覷。在此，前衛確有革命性的影響力，特別是因為它摧毀了傳統有機藝術的概念，並代之以另外的概念」³⁵²。甚至，阿多諾認為前衛藝術在社會改革功能上的失敗，卻重新檢核了藝術本質，才是前衛藝術真正價值所在，他說：

「藝術要是真的介入了政治，所產生的影響會是邊緣性的，或者更糟，會有損藝術的質量。嚴格來說，藝術的社會影響是非常間接的…藝術所具的影響在記憶層次上發生作用，影響絕非意味著把潛在的實踐轉化為外顯的實踐，因為自律性的高度發展使任何直接對應的東西不再可能出現」³⁵³。

布爾格補充了前衛藝術對藝術的貢獻，並不是在於對傳統藝術及現實生活的揚棄，而是「擴張」了藝術的新領域：

「前衛藝術對藝術的攻擊已失敗，藝術亦未整合到生活實踐當中，因而藝術作為一種體制的情形繼續存在，且依然與生活實踐隔離…在前衛藝術重新引入生活的嘗試失敗之後，「作品」範疇不僅只添加了新的生命，實際上也擴張了」³⁵⁴。

在這一個觀點上評論波依斯「擴張的藝術觀」，它就取得一個客觀的價值。波依斯的社會運動並未造成實質的變革，但是以微妙曲折的方式改變社會意識，來實現波依斯對社會的影響，更勝於聲嘶力竭的批判。所有對既存現實力量的直接抗拒，所獲得的效果是更大的反作用力。波依斯藝術在今日看來，似乎已經微弱的不會存在過他所宣稱的反社會命題。

³⁵¹轉引自：王雅各 譯，Suzi Gablik，《藝術的魅力重生》，1998，頁 169。

³⁵²蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 074。

³⁵³王柯平 譯，阿多諾，《美學理論》，2001，頁 413。

³⁵⁴蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 072-073

儘管如此，布爾格卻給了波依斯藝術一個尊崇的位置，他說：「我們對波依斯的作品分析對於解決問題能有什麼貢獻？首先它教理論要謙虛」³⁵⁵。布爾格的意思不是指對波依斯藝術的理論批評必須屈從、卑下，而是相對於前衛藝術開放多樣的形式表現，理論不能依循著舊有的邏輯系統去討論新的藝術形式。當我們以班雅明對德國悲劇中「寓言」的「非有機」概念來詮釋波依斯藝術的形式，只是對於波依斯藝術創作過程，提出相左於以「人智學」及以波依斯個人與社會歷史的詮釋面向。這樣的命題不應該成為另一種詮釋的遮蔽，但是根據本文所闡述的理由，使一種以「感受」的身體去取代「思維」的認知系統，是較接近波依斯藝術作品的詮釋方式。一個從歷史的中被截斷意義的元素，經過波依斯聚攏過程後的存在物，它是獨立於現實界的純然存在。以追溯的方法去刨挖作者的意圖，或是藉由表象材料之間的意義聯想，都是一種偽實徵的考古作業。

藝術形式上的自主性與其被創作主體賦予的社會任務，體現在波依斯的行動藝術上，並依此藝術創作的獨特風格，超越了藝術史上強加劃分的「現代」與「後現代」藝術的界線。藝術作品的自主性是藝術的形上命定，當藝術在主體的解放，並獲得自由的身分之後，就不可能在回頭依附於任何形式的社會控制或體制。相反的，所有試圖將藝術含括在內的企圖，都將形成藝術必然對抗的對象，這種站在社會主流意識對立面的力量，不是直接訴諸文字的抗議或喧囂的宣言，而是沉默的抗議力量。當藝術作品無言時，我們若輕易以理性的分析去解釋形式的構成，或是以不恰當的分類依據，切割了波依斯藝術表現與藝術理論的互文性，我們將只獲得乾枯的知識系統。面對波依斯「非有機」的藝術形式，我們不能將目光限於材料與材料的邊界，而是在時間與時間的停頓、空間與空間的間隙中，感受波依斯行動藝術的氛圍。儘管波依斯的行動藝術是不可能再現的，我們也無法再製相同的情境，因為其歷史的合理性地位已經消失，殘餘的藝術作品，只能作為一種時代的標記物，標記波依斯所處的德國社會與藝術潮流的氣息。

³⁵⁵蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格，《前衛藝術理論》，1998，頁 154

筆者所提出的對波依斯藝術的詮釋，轉向以現象學的角度去給予波依斯藝術一種「直觀」的感受性，那是理性知識無能為力的地方，但是這種感受性對於觀者而言，才是真實的情感。前衛藝術破除了傳統藝術的典範地位，樹立非同流俗的超然態度，卻仍然建立了與社會溝通的方式，期望將藝術與觀者的生命體驗連結起來，這是前衛藝術作品的矛盾：想被觀看卻不願被理解。它不希望能帶給觀者愉悅的情緒，也拒絕成為認知的對象物，它的作用只在擾動現實與猥褻觀者的視線。

引用文獻

- 王才勇 (2000),《現代審美哲學--法蘭克福學派美學論述》。台北市：書林。
- 王柯平 譯，阿多諾 (Adorno, T. W.) (1998),《美學理論》。成都市：四川人民出版社。
- 王華君、林宏濤 譯，阿多諾 (Adorno, T. W.) (2000),《美學理論》。台北：美學書房。
- 王雅各 譯，Suzi Gablik (1998),《藝術的魅力重生》，頁 169。台北市：遠流。
- 吳瑪俐 譯，Jurgen Schilling (1996),《行動藝術》。台北：遠流。
- 李醒塵 (1996),《西方美學史教程》。台北市：淑馨。
- 周國平 譯 (1998),《尼采美學文選》。台北市：萬象。
- 周賓 許鈞 譯，理查·沃林(Richard Wolin) (2000),《文化批評的觀念》。北京：商務印書館。
- 昂智慧 譯，林賽·沃特斯 (Lindsay Waters) (2000),《美學權威主義批判》。北京：北京大學。
- 洪漢鼎 譯，迦達默 (Hans-Georg Gadamer) (1993),《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，卷 1。台北：時報文化。
- 唐曉蘭 (2000),《觀念藝術的淵源與發展》。台北：遠流。
- 孫周興 譯，馬丁·海德格 (1994),《林中路》。台北：時報文化。
- 島子 譯，托馬斯·迪克 (1988),〈理解約瑟夫·波依斯〉《藝術潮流》，頁 63-77。高雄：藝術潮流。
- 島子 (1992),〈約瑟夫·波依斯—前衛藝術的啓示與反觀〉《藝術潮流》，期 1，頁 58-77。高雄：藝術潮流。
- 高千惠 (2001),《當代藝術思路之旅》。台北市：藝術家出版社。
- 常宇生 等譯，吉姆·萊文 (Kim Levin) (1995),《超越現代主義》。江蘇：美術出版社。
- 張世英 (1995),《論黑格爾的精神哲學》。台北：唐山。
- 陳永國 譯，班雅明 (2001),《德國悲劇的起源》。北京：文化藝術出版社。
- 陳瑞文 (1989),〈比格的前衛理論〉《炎黃藝術》，頁 47。高雄市：炎黃藝術雜誌。

- (1990a),〈超越主客/觀的藝術哲學〉《藝術觀點》,頁 68-75。台南：國立臺南藝術學院。
- (1990b),〈現代性與前衛主義之間的矛盾--從阿多諾美學談起〉《藝術觀點》,頁 80-87。台南：國立臺南藝術學院。
- (1992a),〈批判美學裡悲劇成因的構成根源〉《現代美術》,頁 84-89。台北：臺北市立美術館。
- (1992b),〈現實社會為藝術起因現象的本源—從歌德、黑格爾到邦雅明〉《現代美術》,頁 56-61。台北：臺北市立美術館。
- (2000),〈從天才概念到自由想望〉《藝術觀點》,頁 91。台南：國立臺南藝術學院。
- (2001),〈阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言--媒材、非理性、去主觀、緘默與內在性〉《現代美術學報》。台北：臺北市立美術館。
- 曾慶豹 (2001),〈班雅明、阿多諾論批判與拯救〉《哲學與文化》。台北：哲學與文化月刊雜誌社。
- 曾曬淑 (1995),〈Joseph Beuys/Palazzo Regale (王宮) (Neapel 1985)〉《師大學報》,期 40,頁 657-680。台北：師大學報。
- (1999),《思考=塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》。台北：南天。
- 程文宗 (1992),〈真理來自於實體而非體制--試從「橄欖油之石」談波依斯的精神性〉《雄獅美術》,期 260,頁 48-53。台北市：雄獅美術。
- 賀自昭 譯,黑格爾 (1982),《精神現象學》。新竹：仰哲。
- 黃海鳴 (1991a),〈福魯克薩斯—一種將生活與藝術融合在一起的總體藝術〉《藝術家》,期 190,頁 203-207。台北：藝術家出版社。
- (1991b),〈波依斯與弗拉克斯運動—藝術與生活〉《現代美術》,期 35,頁 58-61。台北：臺北市立美術館。
- 黃聖哲 (2002),〈美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論〉《師大學報》,卷 47,期 1,頁 1-10。台北：師範大學。
- 路況 譯,珍·布希亞 等(Jean Baudrillard et al.) (1998)《藝術與哲學》。台北：遠流。
- 鄒進 譯,赫爾曼·普菲茲 (1992),〈從阿多爾諾到波依斯〉《藝術潮流》,期

2, 頁 11-20。高雄：藝術潮流。

廖朝陽 (2003), 〈時間與空間的周旋：班雅民的思想〉。

<http://140.112.2.84/~cliao/p/ben.txt>

(文學批評與文化研究：<http://140.112.2.84/~cliao/>)

—— (2003), 〈文化記憶與民族認同：擬典美學的觀點〉。

<http://www-ms.cc.ntu.edu.tw/~chyliao/p/mimesis.htm>

(文學批評與文化研究：<http://140.112.2.84/~cliao/>)

趙登榮 等譯，海納爾·施塔赫豪斯 (Heiner Stachelhaus) (2001), 《藝術狂人-波依斯》。長春：吉林美術出版社。

劉建華 (2000), 〈解神話語境中藝術性美學的詮釋窘境〉《當代》，期 157, 頁 130-143。台北：合志文化。

蔡佩君、徐明松 譯，培德·布爾格 (Peter Bürger) (1998), 《前衛藝術理論》。台北：時報文化。

蔡錚雲 (1994), 〈現代與後現代之間的辯證--從班傑明與阿多諾的論辯談起〉《國立政治大學哲學學報》。台北：國立政治大學

—— (2002), 〈視覺藝術的認知模式--梅洛龐蒂的現象學美學觀〉《視覺藝術》。台北：台北市立師院視覺藝術研究所。

鄭美雅 (1998), 〈義大利戰後藝術展〉《1998.9.19 在地實驗訊》。

<http://news.etat.com/etatnews/text/980925-2.htm>

盧人仰 (1995), 〈「進入」波依斯的「Plight」〉《現代美術》，期 58, 頁 44-48。台北：台北市立美術館。

錢來忠 等編 (2002), 《新藝術哲學》。北京：現代藝術雜誌社。

龔卓軍 (1998), 〈身體與想像的辯證：從尼采到梅洛龐蒂〉《中外文學》，卷 26, 期 11, 頁 10-50。台北：中外文學月刊社。

龔卓軍、王靜慧 譯，加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard) (2003), 《空間詩學》。台北：張老師文化。

Bocola, S. (1999). *The Art of Modernism*. Ed. E. Fiona. New York: Prestel.

Nietzsche, F. (2000). *Human, All Too Human*. Trans. R. J. Hollingdale. New York: Cambridge University.

Luckenbach, Julie (1998) .*Language / Communication* .Walker Art Center.

http://www.walkerart.org/beuys/hyper/set_language.html (November/ 2003)

http://deepskies.virtualave.net/category_shaman.htm (December/ 2003)