

論文寫作練習：分析下列主題

- 我們能否客觀地判斷某個文化的價值？（科學組，2006）
- 一個文化能否承載著普世價值？（經濟社會組，2006）

2 | 語言

語言文字本身是否具有自己的意義？



| 強納生·巴瑞 (Jonathan Barry)·《蛋頭人》(Humpty Dumpty)·2000年·油畫·私人收藏。

Q1. 說話，是否為行動的反義詞？

Q2. 人類語言的特性為何？

Q3. 語言能否轉譯思想？

Q4. 對話有什麼用處？

▶見第三冊〈他人〉、第一冊〈交換〉

在《愛麗絲鏡中奇遇》中，蛋頭人對文字強加自己所賦予的意思，愛麗絲則不知該如何應對。我們能否隨性、任意地說話？

「這是屬於你的榮耀！」

愛麗絲說：「我不懂你所說的『榮耀』是什麼意思。」

蛋頭人輕蔑地笑了。

「你當然不懂，因為我還沒跟你解釋。我要說的是：『這是你無懈可擊的論點。』」

愛麗絲反對道：「但是『榮耀』指的並不是『無懈可擊的論點』。」

蛋頭人語帶傲慢地反駁：「當我使用一個字詞，我高興說它是什麼意思就是什麼意思。」

愛麗絲說：「問題在於，你是否有權力讓字詞去表達不同於其本身的意義。」

蛋頭人駁斥：「問題在於，要知道誰才是主人……這是重點，就是這樣。」

路易斯·卡羅·《愛麗絲鏡中奇遇》·1871年。

一般看法

文字描述現實的存在

我們認為每個字都有確切意義，反映現實中某一特定要素。語言與事物之間或許有對應關係。例如：「樹木」這個詞表示由一段樹幹以及樹枝（而不是其他東西）所組成的木質植物，反之，這個植物也與「樹木」這個詞相對應。如同孩子的圖畫書，每個字（能指）都代表一個物的副本（所指）。

思考之後

語言是一種複雜的現象

蛋頭人使用「榮耀」一詞的方式，完全不同於一般使用意義上的意思。如此一來，話語便屈從於主人，也就是屈從於說話者的意志之下，從而成為簡單的社會約定的慣例。話語是否能隨著有權力者的興致，或那些懂得輕易操弄的人什麼都說又或隨意亂說？文字難道不是與所代表的事物相連？

我們似乎認為，
語言文字帶有某種意義，使我們接受。
但語言難道不更應該是為我們服務的工具，
讓我們可以按照自己覺得合適的方式來使用？

從定義尋找問題意識

定義

語言是一種建立於符號系統，用來表達與溝通的工具。

一種……工具

語言看似實際上是種工具，每個人可以根據他的能力或是對語言的掌控程度來使用。語言是為個人服務的工具。

表達與溝通

人可以透過語言來自我表達，也可傳遞訊息給他人。

符號系統

符號系統有許多種：人為的符號，無論是語音的（聲音）或視覺的（文字）；以及自然的符號（肢體）。語言的多樣性，隨著所言說話語的多元而增加，不同言語同樣會有各自特殊的語言系統，並且因文化而異。

定義提出什麼問題？

語言可以是簡單且中性的溝通工具型態。但是語言文字也具有相當獨特的力量，因為語言文字可以導致行動。也因此，將說話與行動對立起來是否恰當？► **Q1：說話，是否為行動的反義詞？**

動物也會彼此溝通，但這足以被視為語言嗎？我們因此可以判斷，語言仍是人類的特性，它使用的「符號」比動物簡單的「信號」來得複雜。人類語言與動物語言是本質上的不同？或只是程度上的差別？► **Q2：人類語言的特性為何？**

語言使人可以表達觀念、情感、情緒等。但反過來，這是否表示這些觀念、情感與情緒在化為語言文字前就已存在。然而，這不就是語言賦予[思想]的實質形式嗎？► **Q3：語言能否傳譯思想？**

問題思考

COURS

定義

語言 (langue) / 語言系統 (langage)

語言 (如法語、阿拉伯語、丹麥語等) 指的是語言系統這種普遍性能力中的一種特殊形式。

定義

言語 (parole) 界定為一個人使用某種特定語言的方式。

關鍵字區分

本質 (essentiel) / 偶然或偶發 (accidentel)

事物的本質是屬於這個事物自然本身的，而不只是根據情況而定。一個三角形內角和為180度是本質上的，但一個三角形如果是等腰三角形則是偶然的。

Q1：說話，是否為行動的反義詞？

無論我們使用什麼語言來表達，語言首先是用來描述現實的存在。這個功能被稱為「指稱性」(dénotative) 的功能，或是「確認性」(constative) 功能。例如當下雪時，就能夠說出「下雪了」。但這是不是將語言文字的力量範圍限縮在這個功能上呢？

1. 說話，是要影響他人

說話，如同書寫，首先是一種影響他人的方式。有許多職業都建立在這項能力之上：律師、政治人物、廣告人以及所有「溝通顧問」(在古代是智者學派與修辭派人士，(►見文本閱讀 1-1, 29頁)，甚至是記者、教授等。他們所說的話是為了教導、說服、使人信服，以及，如有必要——操控聆聽者。

2. 說話，是完成某些行動

某些言說 (paroles) 本身就是真正的行動。約翰·奧斯丁 (John L. Austin) 把表達完成行動的簡單敘述稱作「施為」(英文為 to perform，也就是「完成」) 語言。這個行動，透過說話的敘述本身就實現了某個存在。例如：當有人說出「我向你保證」，就完成了承諾 (►見文本閱讀 1-2, 30頁)。但這樣的言說的有效性真的是來自於語言嗎？或僅是來自語言之外的某種要素，例如說出這話的人，需要限定在某種情況的身分之下？例如：「我為你們證婚」，只有在國家或宗教所授權的人說出來，才能使婚姻生效。

3. 語言能夠重新詮釋世界

並非將語言這種行動的能力限制在某些狹隘的說話能力之上，而是要考慮語言在本質上會帶來行動。例如：描述一個已經發生的事件對那些曾經歷經此事的人，如此簡單的行動就能使這個事件再次活過來，甚至對第一次知道此事的人來說也是。從根本上來說，語言因而再次創造了世界 (►見文本閱讀 1-3, 31頁)。每個人以自己的方式去體驗：所有會說話、會書寫 (可以是網誌也可以是小說) 的人，能因此重新擁有過去，並學習以不同方式活在現在。精神分析——或透過語言的療法——同時也是強調語言所具有的解放力量。

Q2：人類語言的特性為何？

語言因此不只是簡單的溝通能力。人們都會同意動物能夠溝通的事實，但這就足以認定牠們擁有可與我們相比擬的語言嗎？牠們會吼、吠、叫、鳴、唱等，但我們為什麼不能認為牠們在說話？

1. 答案並非是生理學上的

人類可以說話，而動物卻只能發出聲音，只是因為人類聲帶的精密構造嗎？若是這樣，某些動物（如鸚鵡）確實擁有所需的發音（或發聲）器官以仿造語句，但牠們卻只能以非常有限且一成不變的方式來重複牠們所聽到的。這表示說話的能力不僅取決於身體器官（▶見文本閱讀2-1，32頁）。

2. 動物的溝通似乎是存在的……

例如蜜蜂可以透過「跳舞」來溝通並交換訊息，而我們只能在科學研究過後才能了解其意思（▶見文獻資料，33頁）。不同的動物心理實驗也對猴子進行了實驗。1971年的拉娜計畫（Lana Project）證實了拿食物給一隻會使用鍵盤輸入的黑猩猩，可以讓牠記得某些數量的字句，一些黑猩猩或大猩猩因此學會了用手語「說話」。從這些例子來看，有人得出動物語言的確存在的結論。

3. ……但無法與人類的語言相比擬

這種溝通的形式，至少在以下的三個方面，與人類真正的語言仍有莫大差距：

——人類的語言有其獨特的豐富性和生產力，因為它具備「發音的」形式，是根據三十幾個發聲上有所區別的基礎音。基礎音一旦組合在一起，就會產生上萬個字詞（有時是新的），這些字詞又再創造出無盡的複雜句子。

——人類嬰兒自自然而然就能獲取語言能力，彷彿他體會到說話的樂趣，完全不需要經由懲罰與獎勵的訓練來促使他們說話。

——動物只互相交換一成不變的訊息（包括危險逼近、食物來源等），並以明確的行為相呼應。人類可依據情況即興產生各種新的回應，這讓笛卡兒認定只有人類才有思想存在的表現（▶見文本閱讀2-2，34頁）。

因此只有人會說話，即便他是獨自一人。克洛德·海然熱（Claude Hagège，《語言人》，1985年）提出，不再將人定義為「智人」（*homo sapiens*），而重新定義為「語言人」（*homo loquens*）：他（人類）的特性不再是認知的能力，而是說話的能力。

那些構思嚴謹的能被清楚表述，而要說明其義的語言文字能從容達意。(尼可拉·波瓦洛，《詩藝》)

定義

無法言喻 (ineffable) 指無法透過字詞來表達的事物。

關鍵字區分

直覺的 (intuitif) / 推論的 (discursif)

直覺的思想是瞬間、直接形成的，而推論的思想要經過不同階段。

Q3：語言能否轉譯思想？

說話能力似乎服務於認知能力，因為語言應該要讓我們能說出我們所想的。但是語言文字能夠傳譯我們所有的思想嗎？

1. 語言似乎是思想的障礙

人們有時會覺得詞不達意，找不到適當的字來表達。例如：人們腦袋中有某個想法或某種印象，想找表達的方式卻不可得。當我們無法明確表達我們「想要說的」，似乎表示在語言之前，有一種直覺式的思想存在。這種難以表達、無法言喻的經驗，似乎正指出了語言表達的極限。在獨特的內在生活以及語言之間似乎存在著一種距離，使得語言無法觸及內在深處的我（►見文本閱讀3-1，35頁）。

2. 思想無法超出語言的範圍，思想是語言所產生的

每個人的腦中是否真的具有能形成語言系統的思想存在？如果有，就要面對這個矛盾：這種個人的心理直覺是在哪一種語言中實現？黑格爾認為只有語言文字能給予思想真實的形式（►見文本閱讀3-2，36頁）。「無法言喻」(ineffable)的東西並不比語言更細膩或更高級，它只是隱晦的、不穩定且未能完成的思想。語言也因此不只是用於說話，更可以用來思考。

正是因為語言讓我們可以命名事物，使得我們能夠開放地面對一切事物之所是（►見文本閱讀3-3，36頁），因此我們不該拿語言壓迫那些語言弱勢的人。如果說作家能夠呈現微妙的感覺與細微的想法，那是因為語言讓那些懂得挖掘它一切資源的人所使用。

Q1：說話，是否為行動的反義詞？

「你說，你說，你就只會說！」雷蒙·奎諾（Raymond Queneau）的小說《地下鐵裡的莎琪》裡的鸚鵡拉維杜爾不斷重複這句話。我們的確常常將話語（空洞且無謂）與行動（具體且有效）互相對立。但這個對立是否經得起檢驗？話語難道不能是一種行動的形式嗎？

修辭的說服力量

柏拉圖作品中，高爾吉亞（Gorgias）是傑出的雄辯家，亦即一位說話的專家，如同一位「溝通顧問」或當代的律師。他懂得說服或是讓說話的對象信服。他在文中讚揚語言迷人的力量。他有說服力嗎？

蘇格拉底：一直以來，我總不斷自問修辭的力量到底從何而來？它看似神聖，如果人們是如此看待它。

高爾吉亞：啊！蘇格拉底，假使你真的知道一切，尤其是修辭術，這麼說吧，它包含了人類一切的技能，可以掌控一切！我給你舉一個驚人的例證吧。是這樣的，我經常跟我的兄弟、其他醫生去探視不願意服藥、不願讓醫生放血或不讓燒烙傷口的病人。而當這位醫生無法說服他們，而我，只用修辭術就足以使他們信服。把場景拉到城邦來，假設一位醫生與一位演說家到了你心中想望的城市，必須在議院或在另一個會議中安排一場醫生與演說家之間的較勁，以知道人們該選誰當醫生。好了吧，我敢斷言醫生看起來一定沒有什麼，而如果會說話的人願意的話，將會被選上。再假設這一場較勁是跟任何其他的專家，永遠都會是演說家比其他人更知道如何使人們信服而選擇他。因為沒有任何的專家比演說家更懂得如何在公共場合以最大的力量說服人。哦，修辭技術的力量如此強大！

柏拉圖，《高爾吉亞》，M. Canto-Sperber 譯本，「GF」系列，Flammarion 出版社，1993年，頁143-144。

哲人看法

TEXTES



文本閱讀 1-1

柏拉圖

柏拉圖 Platon
公元前 427-347



尚·饒勒斯（Jean Jaurès）於1913年的演講。在他右邊的是法國社會黨創始人之一皮耶·雷諾德（Pierre Renaudel）。彩色照片。

關鍵字區分

說服（persuader）／信服（convaincre）

說服與信服之間的差異，在於獲取他人同意所使用的手段。為了要說服人，人們會毫不猶豫地運用他們的情感與恐懼來假裝是真的；而為了要使他信服，人們只會訴諸邏輯、客觀以及理性的論據。

理解命題的論據——文本閱讀 1-1

命題：修辭的力量看似神聖，但這只是騙人的表象。

論據一：對蘇格拉底而言，修辭似乎是很強大的，為什麼？或許是因為言說 (la parole) 的唯一能力似乎能改變一切。

論據二：受到恭維的高爾吉亞卻未否認他，反而認同他。他還更進一步說明雄辯家在兩種情況下比醫生來得高明。第一個例子：雄辯家能說服病人吃藥，因為他懂得「如何說話」。第二個例子：因為他會說話，使他在一場選舉中獲選為醫生。

論據三：修辭可以使靈巧的說話者成為有能力的人。

注意：整篇文本其實是反諷，如同柏拉圖所舉的醫生的例子。修辭的詭辯騙不了人，正如政治領域的偽君子很快就會被拆穿。



文本閱讀 1-2

奧斯丁

約翰·奧斯丁 John L. Austin
1911-1960

施為性語言：藉由語言文字行動

奧斯丁強調區分兩種類型敘事的必要性：描述現實的「觀察性」(constatifs) 表述，以及屬於行動的「施為性」(performatifs) 表述。「施為性」這個詞是從英文 perform 而來，表示執行、實現、完成。

a) 「我願意 (也就是我要娶這個女人作為我合法的妻子)。」
——在婚禮儀式上說出這個「願意」。

b) 「我要把這艘船命名為伊莉莎白皇后號。」
——人們邊說邊把玻璃瓶往船身敲下 (船隻首次下水時的傳統儀式)。

c) 「我要把我的手錶留給我的兄弟。」
——如我們在遺囑上看到的。

d) 「我拿六便士跟你賭明天會下雨。」

從這些例子看來，表述語句 (當然是在適當的情況下) 並不是在描述我現在正在做的事，也不是要去肯定我在做這些事；而 [說這些話] 這就是「做 [行動]」。這些引用的陳述沒有真或假，我肯定這些事物是不言而喻的，沒什麼好爭論。我們不需要指出這個主張，就如同不需證明「該死！」這詞，這表述既非真也非假，而可能是用來「告知」——但這情況又是另外一回事了。為一艘船命名，是要在適當的情況下，說出「我將……命名」等等。當我在市政廳或教會祭壇前說出「我願意」時，並不是在描繪一場婚禮，而是我結婚了 [的行動]。

奧斯丁，《如何用言語做事》法文版，G. Lane 翻譯，Seuil 出版社，1962年 (身後出版)，41頁。

「所以演說家的工作是？」

「當他們在民眾面前演說，他們是否沒有行動？」

「當然有行動，這時候他們是有行動的。」他肯定地說。

「假設他們有所行動，表示他們正在做一些什麼事。」

「正是。」

「所以說，說話，同時是行動與做事。」

(柏拉圖，《歐緒德謨篇》)

Q：請你找出三個屬於「施為性」的句子。

Q：假如一個施為性表述並未發生在「適當的情況下」，請問會如何？

Q：為何奧斯丁寫道「這些引用的陳述沒有真或假」？

說話，就是「再造」

語言學家班維尼斯特始終關注語言文字字面上的意義，他在這段文本中強調語言特有的能力，使得似乎已經消失或是不為人知的過往得以重新活化。

語言再一造了實在。這是最字面上的意思來理解：現實透過語言這代言人¹而被再產生。說話的人透過他的話語敘述使得事件與事件的經驗得以重生，聽到事件的人首先掌握的是話語，並透過話語，事件重新再現。因此，行使語言必然的狀況，即交換或是對話，賦予了話語敘述行為雙重的作用：對說話者，它再現著（過去曾發生的）實在；對聽者來說，它重新創造實在。這使得語言成為主體之間²的交流工具。[...]。人們一直感覺到——而詩人經常讚頌的——語言創始的力量，建立一種想像的現實，賦予無生氣的事物活力，讓尚未存在得以被看見，重新將那些消逝的事物帶回到當下的所在。這是為什麼如此多的神話，想要去解釋著創世之初事物從一無所有中生出，並確立這種不朽且最高的本質——言說 (Parole)，為世界創造性原則，而毫無疑問地，人們可以想像的人所有的能力，都源自於這個言說的力量。

埃米爾·班維尼斯特，《一般語言學的問題》，1966年，Gallimard出版社，頁25-26。

Q：為何班維尼斯特在第一句寫下語言「再一造」了實在，而不只是「再造」？

Q：「對說話者，它再現著實在；對聽者來說，它重新創造實在。」說明在這句話中，說話者與聽者的差別。



文本閱讀 1-3

班維尼斯特

埃米爾·班維尼斯特
Émile Benveniste
1902-1976

1 | 透過中介、方法。

2 | 在許多人之間，當每個人都以自己的觀點表達。

Q2：人類語言的特性為何？

「牠只差不會說話而已。」人們有時候會對看起來很聰明的動物這麼說，把說話視為區別動物與人類的最終標準。但是我們如何確定動物沒有自己的語言，而且只有牠們自己能懂？



文本閱讀 2-1

盧梭

尚-雅克·盧梭
Jean-Jacques Rousseau
1712-1778

自然語言及約定俗成的語言

如果不是盧梭在這篇文本中明確提及，在讀這篇文本時，我們會不禁想到鸚鵡。鸚鵡擁有聲帶，因而得以重複人類的聲音。但這反而證明了精神層面是人類所特有。

傳達我們思想的這項溝通技藝的發明，依靠的比較不是溝通所使用的器官，而是人類特有的能力，使他能夠在溝通的用途上運用他的器官，假若他缺乏這些器官，他也會設法運用其他方式以達同樣目的。隨便給人一種你認為非常粗糙的構造，如此一來，他所獲取的想法確實會較少，但只要他跟同類之間有幾項溝通方式，並藉由這些方式讓一個人能夠表達行事，另一人能夠感覺，他們終將能盡可能地溝通出可能會有的想法。

動物有一個構造¹足以進行這項溝通，但是牠們沒有任何一個使用這構造。也正如此，於我這似乎是很顯著的差別。那些一同工作或生活的動物，水獺、螞蟻、蜜蜂，都有一些自然的語言可以相互溝通，我一點都不懷疑。甚至有理由相信水獺跟螞蟻的語言是在動作上以及眼神裡的。無論如何，這兩種語言都是自然的，不是後天習得的。運用這些語言的動物從出生就擁有這些語言，牠們都有，且到處都相同。牠們不會改變這些語言，不會讓語言進步。約定俗成的語言只有人類才有。也因此人類得以進步，可能是變好，也可能變壞，以及動物一點也沒有進步的原因。這唯一的區別似乎就有很大差異：有人如此解釋，說是因為器官的差異。但我對這樣的說法抱持懷疑。

盧梭·《論語言的起源》，1781年（身後出版），「GF」系列，Flammarion出版社，60頁。

1 | 這裡的構造指的是能夠溝通的「器官」。

理解命題的論據——文本閱讀 2-1

命題：人類會說話不是從**原因**（擁有溝通的物理性器官）去尋找，而是從**目的**（想法的溝通）來看。

論據一：擁有生理發音器官作為表達的物質媒介，對人類的溝通並非必要且根本的。

論據二：某些動物在「生理上」有說話所需的一切，但卻無法說話。為什麼？因為動物只有生理性的需求，因而擁有基本的、自然的（可以說「先天的」）而不是演進式的語言就已足夠。人類約定俗成的語言卻反而要透過教育來獲得，根據文化而有所不同，是演變與進步的要素。

確實理解了嗎？聾啞人的語言是自然的還是約定俗成的？

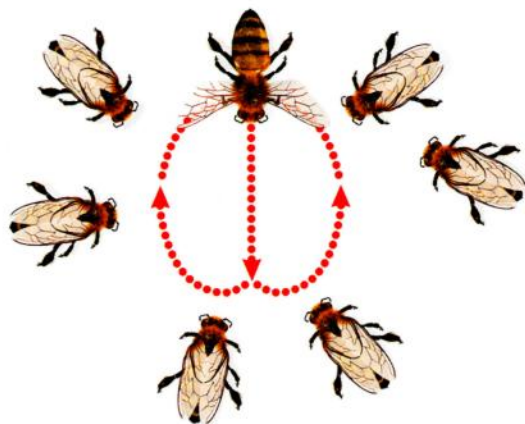
文獻資料 DOCUMENT

蜜蜂跳舞溝通

有時人們會認為，假如我們夠了解動物，就會了解牠們的語言。事實上，對蜜蜂行為的科學與精心研究之後，人們終於「理解」到牠們之間對食物訊息的溝通方式：不是用語言，而是用十分特殊的舞蹈。

動物行為學家卡爾·馮·弗里希（Karl von Frisch, 1886-1982）是《蜜蜂的生命與習性》的作者。他在這份研究中證明，偵查蜂會透過各種定向與速度的「舞蹈」，向同類指出花粉來源的方向與距離。牠會做出「8」字形的舞蹈，同時精確表達食物供應點的距離、方向以及數量。根據蜜蜂種類的不同，舞蹈方式會有些許差別，但是簡單來說是：

- 根據牠與太陽相對的位置來表示方向；
- 根據牠自行轉圈的次數與速度來指示距離；
- 根據擺動的活力明確傳達食物的數量。



| 蜜蜂的舞蹈能夠指示花粉的來源。



荷內·笛卡兒
René Descartes
1596-1650

文本閱讀 2-2

笛卡兒

語言是人類的特性

人類語言不是機械性的，也是因為缺乏機械性行為，使得我們認出他人身上思想的存在，而這卻是我們無法直接了解的。

那些檢視我們外在的行為的人，可以確認我們的身體不只是一部自動運作的機器，裡面還具有能思想的靈魂，其中除了語言，還有主體所表現出來的其他符號，而這些符號無關於情緒¹。我所說的話語或是其他符號，是因為啞巴使用的手語符號與我們使用聲音的方式相同，而這些適切的²符號正好作為排除鸚鵡說話的理由[...]所有狗、馬與猿類所做的動作，都僅是牠們的恐懼、牠們的期待與牠們的快樂，因而不需要思想就可以做到。不過，對我而言，可以這樣說，說話只適用在人類身上，是相當顯明的。因為儘管蒙田與夏宏³說比起人與動物之間，人與人之間的差異還要更大，然而卻從來沒有如此完美的動物，可以使用一些符號，使得其他動物聽到與他情緒無關的事物。而且也沒有那麼不完美的人，不懂得使用符號。因此，聾啞人發明了一些特殊符號，藉此來表達他們的想法。這對我而言是很重要的論據，證明動物並無法如我們一樣說話，而也沒有一點思想。

笛卡兒·《給新堡侯爵的信》·1646年11月23日·

Q：請說明何以「人與人之間的差異會比人與動物之間的差異來得大」？

Q：為什麼我們知道聾啞人士有思想，而鸚鵡沒有？

Q：人類語言的特性為何？是在於它可傳達思想還是在於它的創造性？

從文本到論證——文本閱讀 2-1、2-2

「人們可以說某種動物的語言嗎？」我們賦予語言的定義，適用於動物身上嗎？

1 | 在這上下文中，passion 表示情緒、情感（稍後笛卡兒舉出恐懼、希望與喜悅等例子）。

2 | 隨著情況與他人的話而跟著調整。

3 | 皮耶·夏宏（Pierre Charon, 1541-1603），蒙田的同輩友人。

Q3. 語言能否轉譯思想？

語言與思想之間維繫著矛盾的關係。一方面，語言文字對思想的傳達是不可或缺的。另一方面，語言有時候讓人感覺無法忠實地服務於思想，無法作為足夠順服的工具來傳譯思想。

語言是個背叛者

「自我」無法仰賴語言而被表達出來，因為個人從根本上而言是獨特的，無法以一種不夠確切且普遍的語言描繪。

Les devises Shadok



法國漫畫家胡瑟勒 (Jacques Rouxel) 筆下漫畫角色 Shadok 的名言：「我說的話是如此有智慧，以至於我常不了解我所說的。」

我們將這個與那個連結在一起的想法，以及將這些想法並置而不穿透，在傳譯我們靈魂感受上，我們全然失敗。思想對語言來說仍是不可共量的¹。

昂希·柏格森，《論意識的直接材料》，1889年。PUF，1991年，108-109頁。

Q：請舉出所有能夠指出「語言是表面的」詞彙與表述。

Q：我們能夠說語言是共同的，而思想卻是獨特的嗎？



文本閱讀 3-1

柏格森

昂希·柏格森 Henri Bergson
1859-1941

關鍵字區分

客觀 (objectif) / 主觀 (subjectif)

主觀的面向與某個明確主體有關，客觀面向指向客體事物，也就是並非某個特定的人。

¹ | Incommensurable，字面上來說是「沒有可以共同衡量的標準」，也就是根據另一種邏輯來運作。



文本閱讀 3-2

黑格爾

費德利希·黑格爾
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
1770-1831

我們在語言中思考

所有真正、扎實、確實的思想，都一定要有文字。語言文字並不傳遞已經存在的思想。思想與語言相互依存並不可分割。

我們沒有意識到我們的思想，我們沒有確切與真正的思想，當我們賦予它們客觀的形式，當我們將之與我們的內在在做區分，從而我們將它們標記成外在的形式，但是一種也包含了最高的內在活動特性的形式。唯獨是表達的聲音、文字，給了我們一種外在與內在如此緊密的結合的存在。因此，打算不用文字思考，是一種瘋狂的想法。梅斯梅爾 (Mesmer)¹ 為此寫了一篇論文，他承認差點因此發瘋。而且，將思想與語言文字連在一起的必要性視作缺失或缺陷，也是荒謬的。通常，人們的確會認為「無法言喻」²，是比較上位的。但這是一種表面且沒有基礎的看法。因為事實上，「無法言喻」是模糊的思想，還在醞釀中的思想，而只有當它找到文字時，才得以清晰。因此，語言文字賦予思想最高也最真實的存在。

黑格爾，《哲學全書》中的《精神哲學》，1817年。
A. Vera, Germer Baillère 譯本，1869年，頁194-195。

- 1 | 法蘭茲·安東·梅斯梅爾 (Franz-Anton Mesmer, 十八世紀) 是德國醫生，他相信能藉由磁力與「神靈」溝通。
- 2 | Ineffable, 難以描述的、無法以言語表達的。

理解命題的論據——文本閱讀 3-2

命題：就思想而言，語言文字不僅是媒介或其他某種類型的工具，因為它們賦予了思想一切的穩定性。因此思想不會在表達出來之前就存在。

論據一：人們必須透過文字，以精確的方式形塑人內在尚未成形的事物，才能真正地思考。

論據二：有兩種推論：打算不用語言文字來思考是「瘋狂的」，而認為語言文字干擾思考是「荒謬的」。

論據三：批評一般認為有所謂「無法表達的」看法：這不是超越語言的思想，而是一種渾沌的、未完成、雜亂的思想，簡單說就是一種非思想。

確實理解了嗎？為什麼當我們無法說出某些事物時，我們有時有語言文字不足以表達的感覺？



文本閱讀 3-3

海德格

馬丁·海德格 Martin Heidegger
1889-1976

語言作為對存在者的揭示與開顯

假使藝術是要讓某事物出現，海德格卻將詩獨立出來，他看見其中藝術活動的本質。語言，透過詩的言語，本身就是真理的展現。

一切的藝術，在其本質上都是詩[⋯]。然而，詩這樣透過語言呈現的作品，從狹義來說，在整體藝術領域上仍然占有重要¹的地位。

要認識這一點，只需要理解一個語言的正確概念。根據一般的看法，語言是一種溝通的方式。它主要功能在於保存與共同商議；一般來說就是相互說明與相互理解。但語言不會只是、尤其首要目的不會是對該被傳遞的事物以口語或是文字表達。語言不只是將在字詞或語句中明顯的或隱晦的意義，加之傳播而已；因為就是語言，使得存在者作為存在者²得以開顯出來。在沒有語言展現之處，如同石頭、植物或是動物的存在，就沒有其存在的開顯，也因此，非存在與虛無也沒有任何存在的開顯。

當語言首次命名存在者，這個命名僅僅使得存在者進入話語的世界並顯現其存在。這個命名，是從存有來命名存在者之存在。這一言說也因此是轉向清明的規劃，說明存在者如何且作為什麼得以走向開放性。[⋯]語言從根本意義上就是詩。

海德格，〈藝術作品的本源〉，收錄於《林中路》。

理解命題的論據——文本閱讀 3-3

命題：詩歌不是藝術的其中一種形式，它就是藝術的本質。

論據一：語言的第一個功能並非在於對某些已知事物的溝通，而是說出事物，並對事物命名。換句話說，是揭示事物之所是，以及揭示一直被掩蓋的東西。

論據二：相反的，植物和動物不具備語言，而封閉在它們所是。

論據三：如果說話，就是說出事物之所是並透過說話讓事物得以顯示，那麼語言究其本質是詩歌。

確實理解了嗎？：

1. 如果根據一般的觀點，語言是一種溝通工具，那麼依照海德格的觀點，如何定義語言呢？
2. 人們是否可以說，對海德格而言，言說是創造性的，和班維尼斯特的定義一樣？

關鍵字區分

偶然性的 (accidental) / 本質性的 (essentiel)

如同詩在的語言中展現出原初天性：是本質性的。假設是根據意外，某種巧合、運氣或其他特殊情況，就是偶然性的。

1 | Insigné: 非凡的、重大的。

2 | 海德格用「étant」表示「存在者」：如同一位在讀書的「學生」或路過的「路人」。

「5.6: 我的語言界限指出我世界的界限[⋯]

7: 我們無法說的，必須保持沉默。」(維根斯坦，《邏輯哲學論》)

進階問題思考

PASSERELLE



| 卡特 (Kat) 的漫畫。



文本閱讀 4-1

魏爾

艾利克·魏爾 Éric Weil
1904-1977

Q4：對話有什麼用處？▶見第三冊〈他人〉、第一冊〈交換〉

1. 對話只是簡單的思想交換…

首先，對話似乎是許多人意見的交換。每個人對他人說出自己所想的，然後得到對話者的意見回饋。但是真正的對話不只是兩個自說自話的人可以對上話。和他人說話，指的是一起，而不只是待在旁邊。這是共同思考（▶文本閱讀 4-3，40 頁），以及所形成超過部分總和的整體。

2. …或是新思想的產出？

這是重要的關鍵。從蘇格拉底開始（▶見文本閱讀 4-2，39 頁），對話已經成為哲學方法的模式，只要這對話根據某些規則，並從參與者的善意出發（▶見文本閱讀 4-1，38 頁）。辯證或是想法的衝突是真正的檢驗，能夠確認一個論點的可靠性，並壓制另一方論點的表面性，以更接近真實。因此，柏拉圖甚至將思想定義為如同「一場靈魂與自己（內在且寧靜的）對話」。

「應該要尋求同意還是相互爭執？」

彼此同意還是相互爭吵？當艾利克·魏爾提出這個選擇時，他也凸顯出言語的重要性，不僅是在我們與他人的關係中，也在民主的政治社群中。

事實上，對於追問對話本質的人與追問暴力本質為何及其否定的人，在問題上並沒有不同。而他為什麼需要能夠對話？只允許一種邏輯，即對話一旦展開，我們就能知道其中哪個對話者是對的，更明確地說，就能知道兩人之一何者是錯的。因為，如果是那位自相矛盾的人錯了，但這絕對無法證明，那位只用一個違反論述法則錯誤來說服他人的人就是對的。僅憑這個優勢，所有都是暫時的，自相矛盾的人還沒有被說服。在對話中，邏輯使論述變得精簡¹。但人們為何要接受一種可能讓他感到困惑的對話情境？

他接受，就如同我們所做的，是因為假使人們排除了與其他人在溝通上所有的沉默與自制，另一個唯一的出路會是暴力：我們意見不同時，要尋求彼此同意還是相互爭執，直到那個為其辯護的其中一個論點消失為止。假如我們不想要這第二個解決方式（也就是相互爭執），就要選擇第一個。每當對話討論嚴肅的問題，以及重要的問題，有些人需要在生活中做出改變，或從中確立傳統的形式以抵抗創新的攻擊。確切來說，當對話不是某種遊戲（指嚴肅意義下的遊戲），最後，對話就會一直關乎人們該如何生活。

「對話本身似乎就是
建構在對攻擊性的否
定。」（雅各·拉岡）

1 | Émonde，擺脫多餘的東西。

Q：請舉出你的親身經歷，說明對話是具有調解功效的。

Q：人們安排兩位饒舌歌手進行擂台戰，也就是讓他們來場唇槍舌戰。這是一種對抗還是遊戲？

對話中哲思的藝術

多虧了巧妙的「助產術」蘇格拉底引領一位不知如何解決這個數學問題的年輕侍者：如何從邊長1面積1的正方形，畫出面積為2的正方形。首先我們出現的第一個想法會是，把一邊的長度乘以2倍，但是這樣會形成一個4倍大的正方形。接著，這個年輕侍者就了解必須借助對角線……

蘇格拉底：我們這不就有一條從一角到另一角的線，將這些正方形的每一個分成兩等份？

年輕男子：是的。

蘇格拉底：而我們這就不就有四條等長的線，圍成這裡的正方形嗎？

年輕男子：是有的。

蘇格拉底：那好，研究這問題：這個正方形的面積多大？

年輕男子：我不明白。

蘇格拉底：在這四個方塊中，每條線不是將它們對半切開嗎？

年輕男子：是的。

蘇格拉底：或是，在這塊正方形裡，一共有幾個相同的面積？

年輕男子：四個。

蘇格拉底：而在原來的正方形中有幾個？

年輕男子：兩個。

蘇格拉底：二乘多少等於四？

年輕男子：二。

蘇格拉底：所以這個方塊，共有多少方尺？

年輕男子：八方尺。

蘇格拉底：它是由哪一條線所構成？

年輕男子：這條線。

蘇格拉底：就是這個四方尺的正方形這由一角到另一角的線？

年輕男子：是的。

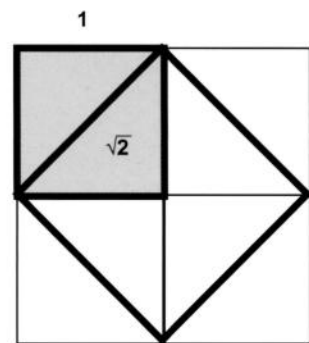
蘇格拉底：這就是智者們稱為「對角線」的一條線。因此，假如這條線的確是叫做「對角線」，美諾的小廝，如你所說的，正似乎是藉由這個對角線，我們才得出兩倍的空間。

年輕男子：是，完全正確，蘇格拉底。



定義

助產術 (maïeutique) 是蘇格拉底用來協助對話者通往真理的一種方式。提問與回答的手法就像是助產士在準備接生。



為了讓邊長1的灰色正方形面積加倍，必須從它的對角線上再做出一個正方形（邊長為無理數 $\sqrt{2}$ ）。



文本閱讀 4-3

梅洛—龐蒂

莫里斯·梅洛—龐蒂
Maurice Merleau-Ponty
1908-1961

對話如同合作

梅洛—龐蒂所描述的與他人對話的經驗在於其曖昧模糊之處。每個人自認了解自己的想法，然而藉助這個不屬於其中任何一位對話者所共同形成的對話，他才發現到自己的想法。

有一種文化性的客體在知覺到他人上扮演著重要的角色，這就是語言。在對話的經驗中，我與他人之間形成了共同的場域，我與他的想法交織為一，我與對話者的言詞被召喚到討論的狀態，它們被嵌入共同的運作，而我們誰也不是創造者。[...]我們彼此是在完美的相互性狀態的合作者，我們的觀點互相滲透，透過同樣的世界我們共同存在其中。在對話當下，我從自我中解放出來，他人的想法確實是他的想法，而不是我使之形成，儘管我能夠立刻抓到或是預知他的意思。對話者對我的反駁，讓我獲得我之前不知道我所擁有的想法。正如同我提供給他的想法，他也反過來讓我思考。

梅洛—龐蒂，《知覺現象學》，Tel叢書，Gallimard出版社，1945年，407頁。

理解命題的論據 —— 文本閱讀 4-3

命題：思想並不先於對話前而存在，而是當對話在無法分割彼此的合作之中，與對方同時形成。

論據一：對話提供與他人交會的經驗，與他人執行共同的工作，思想在其中相互交織，並形成不屬於任何特定一方的新整體。

論據二：梅洛—龐蒂舉出，當對話者對我提出反對意見，由此指出他如何讓我對自己揭示自我的想法，是我之前所忽略卻所擁有的想法。多虧了他人，讓我得以與自我相遇。

確實理解了嗎？我們將對話想成一種意見交換是否合理？你曾否經歷這種矛盾的感覺：在我對他人解釋了自己的想法之後，我才對自己的想法有更進一步的了解？

愛可的神話，或說不出的話語？¹

希臘神話中，仙子愛可 (Écho) 喜歡在宙斯征服其他仙子時，跟宙斯的妻子赫拉 (Héra) 說三道四。忌妒心重的赫拉發現了，於是懲罰多話的愛可不能說話，唯一的例外是她只能重複她



所聽到的最後一些話。傷心並四處流浪的愛可遇見了俊美的納西瑟斯，愛上了他。但納西瑟斯無法跟說不出愛意的仙子相處，於是拒絕了她，愛可也因此日漸黯淡。失望欲絕的愛可躲在森林、岩壁深處與世隔絕，她失去了美貌，只靠著剩下的回音活著。受到詛咒的仙子無法說話，這也讓她遭受他人的拋棄。

| 尼可拉·普桑 (Nicolas Poussin)，《愛可與納西瑟斯》(Écho et Narcisse)，約1630年，油畫 (74×100公分)，收藏於巴黎羅浮宮。

1 | 審定注：愛可 (Écho) 指的是「回聲」；納西瑟斯 (Narcisse) 指的是「自戀」。

Q：沉默不語必定是一種孤立嗎？什麼樣的情況下我們可以許下「沉默的誓言」？

從文本到論證——文本閱讀 4-1、4-2、4-3

請思考「是否有『無可爭論』(無需討論)的事情存在？」不要只回答「是」或「不是」，也不要列出一串無可爭論的陳述，因為這種條列清單無助於論證，也不可能全面，反而容易顯得武斷。我們要追問的是「無可爭論性」的理由，例如：

- 我們無法討論，因為這超出理解能力的範圍；
- 我們拒絕討論，因為某些命令不應該被質疑；
- 我們不打算討論，因為對我們而言，這是自明的，是再理所當然不過的。

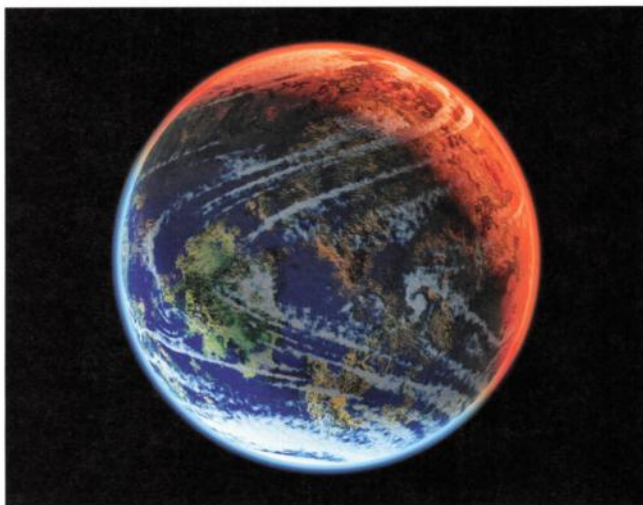
歸類這些的回答，並找出能夠說明這些理由的例子。

延伸思考

OUVERTURE

文學

Q：語言文字會說謊嗎？



〈地球是藍的如同一顆橘子〉

地球是藍的如同一顆橘子
從來不會錯文字不會騙人
它們不再使你歌唱
融洽的親吻下
瘋狂與愛戀
她緊閉的唇
一切的秘密一切的笑容
衣著放縱輕盈
近乎赤裸

黃蜂綻放青綠
黎明繞在頸間
項鍊如同窗景
蟲翅覆著葉
妳有著一切陽光般的喜悅
地球上一切的陽光
都向著妳的美閃耀

保羅·艾呂雅 (Paul Éluard) · 1929年 ·

矛盾的肯定

這首詩一開頭，艾呂雅逐步肯定「地球藍得如同一顆橘子」與「從來不會錯文字不會騙人」。然而第一個句子的陳述，似乎就明顯違反了事實 (contre-vérité)，因為假如我們接受地球的表面因海洋覆蓋而呈現藍色的，那就不可能像橘子。這個詩意的形象是什麼意思？

各種可能的詮釋

我們可以假設這詩意形象，是因為把兩個通常相異的肯定句串連起來：一句是「地球是藍色的」，另一句是「地球是圓的，且兩極略平，如同一顆橘子」。有些人還強調，在光譜上橘子的顏色與正好與藍色對比。還有人會把橘子腐壞時，藍色的黴斑會開始侵蝕橘子表面兩相對照。

詩的語言的力量

這些解釋都無法窮盡詩的隱喻力量。說出地球是藍色的如同一顆橘子，是從語言中汲取素材，好在閱讀者的腦海中產生一種影像，這影像只存在這個詩的表述裡，而不可能存在於別處。相較於我們平常的使用方式，詩詞因此展現了語言的豐富性，即便它顯然是在描述眾所周知的事實。超越了真實與謊言，語言文字不再使人歌唱：這首詩的第三句指涉的是什麼？

練習：這首詩在說什麼？

1. 詩人為什麼創造他眼前不存在的東西？我們可以說這「東西」只存在於語言文字，或是這是一種實在？
2. 這首詩能否說明海德格對詩歌的作用的看法？（▶見文本閱讀 3-3，36頁）
3. 你對這個肯定句的看法為何：「地球是灰色的如同菠菜。」請論證你的答案。

哲學練習

EXERCICES

練習1：掌握詞彙

解釋下列陳述的意思：

- 花語。
- 聾啞人士的語言。
- 程式語言 (Java、HTML、XML)。
- 肢體語言。
- 虛情假意的話。
- 活的語言—死的語言。
- 避重就輕或浮誇、訴諸情感的政治語言。
- 語言程度。
- 社會對話。

練習2：分析日常生活中的例子 ▶ 見第三冊〈他人〉、第一冊〈交換〉

學生在課堂上互相聊天，有時候會造成教授與學生之間的緊張關係。教授會指責閒聊無用且干擾上課，學生則認為這是有益且愉快的。為什麼我們要聊天？

- 「聊天」、「討論」或「對話」有什麼不同？這只是觀點的問題嗎？
- 我們能夠自己一人聊天嗎？這表示聊天不一定要對話者來回應嗎？我們只在覺得課堂無趣的時候聊天嗎？
- 聊天真的是說無謂的話嗎？聊天有用嗎？仔細地論證你的回答。
- 聊天是基於什麼樣的樂趣？

練習3：例子分析 ▶ 見第三冊〈他人〉、第一冊〈交換〉

《聖經》的〈創世記〉中提到，當人類還團結在一個民族之下時，人類只說一種語言，並打算建造一座巨大的塔以到達天上。神被人類不知節制的驕傲所觸怒，於是讓他們說著不同的語言以懲罰他們。從此以後，人類不再互相了解，被迫放棄計畫並且四散到各地。

- 今天，是否存在所謂的通用語言：英語？世界語 (Esperanto)？數學語言？
- 一種語言是否可能是客觀的，並且完全獨立於特定文化？論證你的回答。

練習4：觀念定義

連連看：把下列名詞連結到適當的定義。

詞	定義
話語、話 (langue)	個體表達自我的行為
辯證 (dialectique)	某個特定共同體的代碼
語言 (langage)	可以表意與溝通的符號系統
說話、言說 (parole)	透過問與答的溝通技巧以到達真理

練習5：命題思考 ▶見本冊〈文化哲學導論〉

根據「沙皮爾－沃爾夫假說」(取自二十世紀兩位美國人類學家的名字)，每種話語都會以別出心裁的方式呈現出真實，並因此提出自身的「世界觀」。一種語言所特有的文法結構，就呼應一種思考方式，例如亞里斯多德的形上學就是古希臘文文法的表達。

1. 我們是否屈從於自己所說的話語的特定要求(「語言相對論」的命題)，甚至話語決定了思想(「語言決定論」的命題)？
2. 你是否會反過來認為我們能夠以一種有別於自己所用來表達的語言來自由思考？

練習6：思考日常生活的例子

語言學家羅曼·雅各布森(Roman Jakobson)指出，某些語言文字與日常語言的句型具有所謂的「交際」功能。語言的這些要素可能沒有意義，但能確認彼此的接觸是否良好，或確定對話者的注意力。例如：「喂？」「你睡了嗎？」「嗨，你好嗎？」「不是嗎？」「你有在聽嗎？」。

你的朋友與父母在某一個對話中，是否常常說出某種特定的語句？或是你的哲學教授在課堂上會使用哪種句型？

練習7：觀念分析

根據伯特蘭·羅素(Bertrand Russell)的《意義與真實》(1969)，語言呼應了三種目的：

1. 指出事實。
2. 表達說話者的狀態。
3. 改變聽者的狀態。

將下列陳述的目的勾選所屬的類別(可複選)：

	指出事實	表達說話者的狀態	改變聽者的狀態
「這是一隻鋼筆。」			
「你把拿走的鋼筆還我，否則我會告你。」			
「哎呀！」			
一個謊言。			
「天氣很好。」			
「我覺得你很煩。」			
「失火了！」			
「救命啊！」			
「地球是藍的如同一顆橘子。」			
「我餓了。」			
「我愛你。」			

練習8：找出思考的路徑 ▶ 見第三冊〈意識與無意識〉

命題：「我們說的話是否背叛／洩漏了我們？」

1. 對這個問題，你的直覺回應是什麼？
2. 根據你所處的哲學文化，你會如何批判這個直覺回應？
3. 從你的個人經驗來看，試問你如何藉由說話認識一個人？只是根據他說的話？或是也從他說的話以外的事物來判斷？

練習8試答

1. 我們說話，似乎就展現出我們部分的能力，例如，我們一直都能選擇說這些或說那些，能選擇說謊或是保持沉默。
2. 然而，我們想說的不總是與我們實際所說的相同，有時是說得更多。對佛洛伊德而言，某些話（尤其是口誤）揭示了意識之外的無意識存在。
3. 其實不需要訴諸無意識的假設，只要觀察某些語言習慣或某些表達方式就可以看出某人焦慮、傲慢或是無理的性格。所有話語在無意間都傳遞著我們所屬的文化：我們說話的方式可能洩漏出我們源自的地區（口音、慣用語），我們所屬的社會階級，以及我們的文化程度（「語言的程度」）。

練習9：區分一個概念的兩個面向

「書寫的話」與「口說的話」是否為兩種絕對相等的表達方式？

書寫，似乎要使說出的話語固定下來，也的確改變了說出的話語；書寫沒有改變說話的字詞，而是說話的特性；書寫以明確性代替了口語表達。人們在說話時表達自己的情感，在書寫時表達他的思想。書寫時，人們被迫使用在共同接受的詞意下的所有字詞；但說話者是透過聲調變化出不同詞意，他按照自己喜歡的方式來定義詞意；他比較不受一定要表達清晰的干擾，而是賦予更多的力量；而且，人們所書寫的話是無法長久保留那個只有藉著口語說出的話所具有的生命力。我們寫的是所說出的話，不是聲音；或者，在具有不同聲調的語言中，是聲音、語氣、所有各種聲調的轉折，成就這個語言最多的能量，且使得一個相當普通的句子，有了它該有的位置。我們用以代替這個句子的方式，用書寫的語言來鋪展與延伸，以及透過話語的紀錄，使得說出來的話變得強而有力。如果說話如同我們在書寫，我們變成在閱讀而不是在說話。

盧梭·《論語言的起源》第五章。

1. 畫出兩個欄位的表格，並根據這篇文本，在第一欄寫下那些與口說的話較相關的句子，在第二欄寫下那些與書寫的話較相關的句子。
2. 科學著作應該安靜地閱讀還是高聲朗讀出？那哲學著作呢？那戲劇腳本或詩呢？請論證你的回答。
3. 你明白為什麼某些演員喜歡高聲朗誦某些文本嗎？觀眾可以對這樣的劇作有什麼期待，是在他單獨一人的情況下無法獲得的？

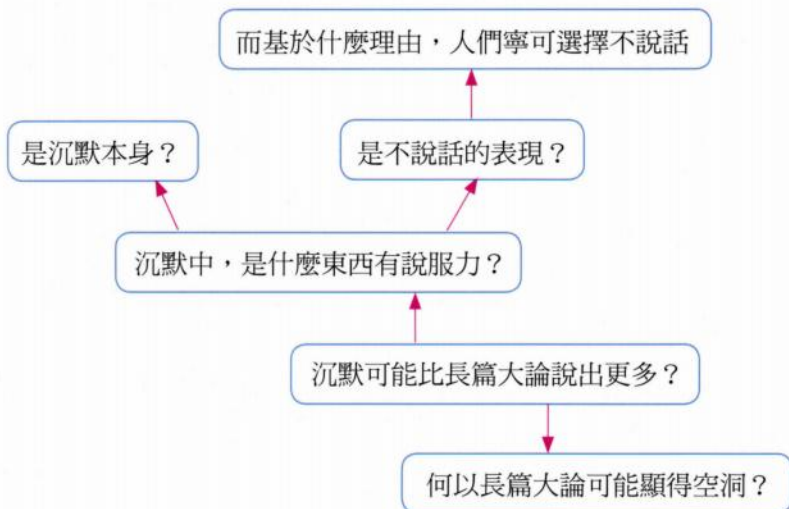
練習10：經驗分析

《寧姆計畫》(Le Projet Nim, 詹姆士·馬許在2012年的紀錄片)敘述一個四十年前的科學實驗，是關於一隻被當作人類養大的年輕的猩猩，人們教牠手語。你認為牠做得到嗎？



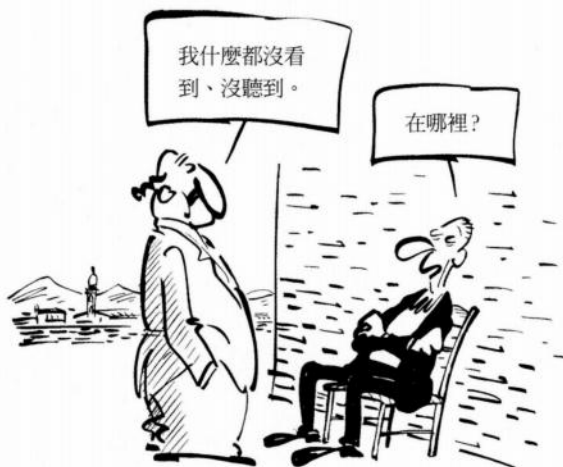
練習 11：分析論文的命題

回答以下從命題所分析出的各個問題。
而基於什麼理由，人們寧可選擇不說話？



練習 12：圖像分析 ▶見第三冊〈他人〉、第一冊〈交換〉

觀察這幅漫畫所呈現的場景。



我們能說這兩個人正在相互傾聽、相互理解並進行對話嗎？
請論證你的回答。

練習 13：找出命題的問題意識

命題：「溝通是否就代表有對話？」

試著使用進階問題思考的主題（▶見38頁）來找出命題的問題意識。

練習 14：找出命題的問題意識

命題：「人們能否什麼都說呢？」

1. 舉出幾個似乎無法言說的事物。
2. 以「人們能否」來發問，是想問人們是否碰過在法律或是道德領域上的一些阻礙與／或禁令。例如：侮辱國家代表、種族辱罵、煽動犯罪等。「人們能否」這個詞的兩種意義（「人是否具備這種能力」以及「人是否受到外在限制」），在這裡是否都適用？或者只能使用其中一種？
3. 本章的哪幾篇文本或許可拿來回答這個問題？

練習 14 試答

1. 超乎尋常的情緒、令人感到恥辱的創傷、傷人的話語、獨特的想法等。
2. 這問題提出了實際上難以用言語形容的可能性，同時也提出某些話語的正當性問題（這涉及表達自由限制的問題）。
3. 文本閱讀 3-1（▶見35頁）讓我們思考所有那些特別難以言說的事物；而文本閱讀 3-2（▶見36頁）卻提出，究竟是明白說出來比較難，還是在想法中成形比較難。

綜合整理

語言是一種建立於符號系統，用來表達與溝通的工具。

提問 Q1：說話，是否為行動的反義詞？

癥結 語言只限於描述實在或可介入實在？

答題方向 語言不僅是對實在的被動描述。一方面，它可以藉由命名且用某種相當精確的方式來理解世界。另一方面，「施為性表述」能構成真正的行動。

引述 「為一艘船命名，是要在適當的情況下，說出『我將……命名』。」（奧斯丁，《如何用言語做事》）

提問 Q2：人類語言的特性為何？

癥結 這個問題同時牽涉到動物的能力以及我們給予語言定義的明確內容。

答題方向 卡爾·馮·弗里希談到蜜蜂的「語言」。但是牠們交換訊息的方式是固定且一成不變的，與人類語言的豐富、彈性以及活力仍然差得遠。溝通不是說話。

引述 「動物並無法如我們一樣說話，而也沒有一點思想。」（笛卡兒，《給新堡侯爵的信》）

提問 Q3：語言能否轉譯思想？

癥結

思想先於語言存在，還是，思想必須仰賴語言且透過語言才得以存在？

答題方向

柏格森強調主觀內在思維，以及思維難以找到其對應語言，思維與語言之間存在著必然的差距。黑格爾卻斷定，只有語言才能給予思想確切的實在性 (réalité)。

引述

「我們在語言中思考。」(黑格爾,《精神哲學》)

論文寫作練習：分析下列主題

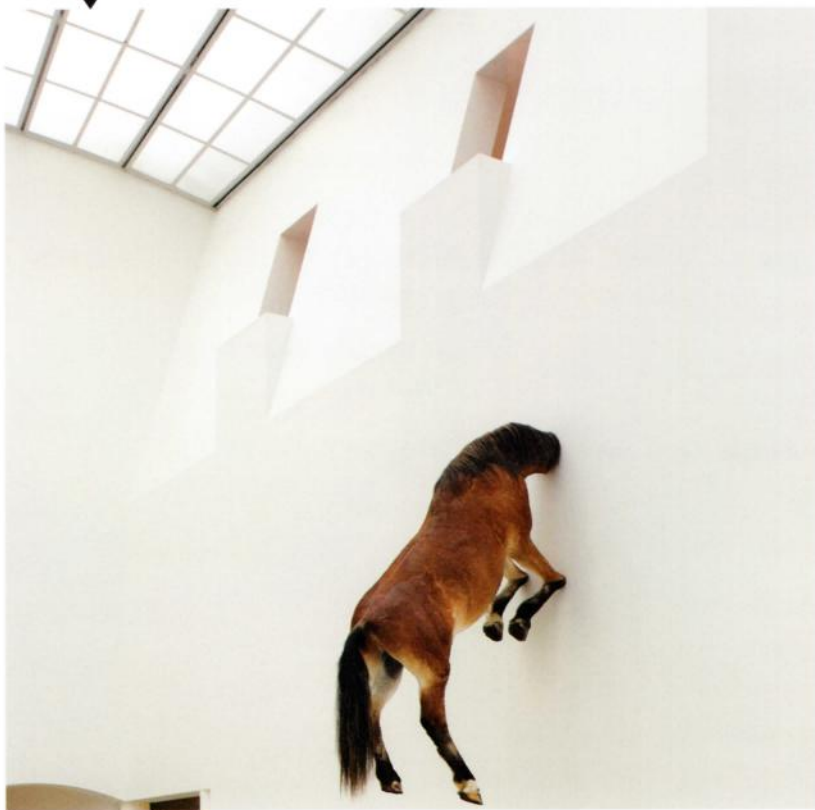
- 語言是否背叛思想？(人文組, 2009)
- 語言是否只能用來溝通？(人文組, 2005)
- 語言的多樣性是否會成為族群之間理解的障礙？(科學組, 2002)

3 | 藝術

- Q1. 藝術什麼時候發生？
- Q2. 藝術有什麼用？
- Q3. 所有人都是藝術家嗎？
- Q4. 審美判斷應該被教育嗎？
- Q5. 藝術是否會欺騙我們？

▶見第五冊〈真實〉

在一件藝術作品之前，人們是否能夠無動於衷？



| 莫瑞吉奧·卡特蘭 (Maurizio Cattelan) ·《無題》·2007年·標本馬 (300×170×80cm) ·裝置藝術·德國法蘭克福現代藝術博物館。

一般看法

只有內行人才會對藝術感興趣

藝術看來經常像是多餘的事物，彷彿是只與少數人有關的簡單消遣。只有那些有足夠閒暇能投入藝術的人，才可能對它感興趣，而忙於更嚴肅且要緊活動的其他人則無暇浪費時間於其上，這些人也許會對藝術完全無動於衷。大概只有極少數的人才會受到藝術作品感動或觸動。

思考之後

藝術關乎我們每一個人

這匹寫實的馬，頭部似乎嵌入壁板做的牆上，懸吊在半空中，引起我們的注意。這匹馬是往牆面猛衝而去的嗎？還是如畫作般吊掛起來的？或許該要去看看牠的頭是否在牆的另一面，如同狩獵戰利品般展示著？疑問油然而生。而藝術的首要功用，就是藉由它所觸發的情緒，來引起我們的注意力。藝術喚醒每個人的敏感神經，以及他／她所冷漠以對的境遇。

藝術作品不同於其他物品。 藝術品展現出一種意圖， 然而它所散發出的東西卻似乎難以形容。

從定義尋找問題意識

定義

藝術是人類的活動，主要在於生產具有審美價值的作品。

人類的活動

藝術是人類的產物，相對於自然物，人類產物可以複製自然物、受到自然物的啟發，或與自然物一較高下，人類的產物尤其表現在對美的追求上。

主要在於生產

藝術與生產物品的技術在這一點上有共通之處。藝術實際上是製造的活動，有時卻是如此個人且無法預期，我們因而稱之為藝術「創作」，彷彿藝術家擁有上帝般的能力從無創造出有。

具有審美價值的作品

藝術作品滿足所謂「審美／美感」的愉悅，也就是與品味相關的判斷，用以區別何者是美、何者是醜。但「審美」一詞是曖昧的，因為它時而與「美」相關、時而與藝術本身相關。「審美」一詞會讓人以為，藝術作品一定得是美的，卻非一直都是如此。

定義提出什麼問題？

藝術並不存在於作品所呈現的事物之外。但有沒有一種能區別藝術作品與其他物件的可靠方法呢？有沒有一種標準，可以貼上這就是藝術的「標籤」？▶ **Q1：藝術什麼時候發生？**

藝術有時看來如同多餘且無用的事物。但我們可以沒有藝術嗎？對一個人來說，似乎難以想像生活之中完全沒有接觸到任何藝術作品，尤其是音樂。藝術也許是在回應一種需求。

▶ **Q2：藝術有什麼用？**

製作藝術作品需具備一定的能力或是某些才能，但這可以學習，而誰能做到呢？

▶ **Q3：所有人都是藝術家嗎？**

「審美價值」的概念是模糊的。如何區分何者擁有審美價值而何者缺乏？▶ **Q4：審美判斷應該被教育嗎？**

問題思考

COURS

1 | 譯注：「白晝之夜」(Les nuits blanches)於2002年創始於法國巴黎，在10月第一個週六夜晚舉行。活動源起於巴黎市政府希望提供市民親近當代藝術的構想，並藉此讓市民在同歡中對所生活的城市具有嶄新與深度的認識。後來成為一項全球性活動，目前已有120個城市加入響應，台北市也於2016年加入。

定義

表現 (performance) 是指只在實踐當下才存在的藝術實踐。

定義

行動繪畫 (action painting) 是一種技巧，畫作經由這種方式拋擲或滴落在畫布上，因而留下藝術家手勢、動作、能量的痕跡。例如：傑克森·波洛克 (Jackson Pollock)。

Q1：藝術什麼時候發生？

何者是藝術、何者不是藝術？這兩者的區別不再如此理所當然。二十世紀的發展過程中，藝術就不再以傳統上的六大「藝術」(音樂、繪畫、雕塑、文學、建築、舞蹈)來定義。多項新的學科則被認定為第七項藝術(電影)，甚至是第八或第九項藝術(攝影、電視、漫畫、電玩、高級訂製服等等)。但是，要以什麼標準來斷定這是不是藝術呢？

1. 藝術不再一定要是美的

藝術一定要透過追尋美來作為表徵嗎？必定是「製造」的美，是模仿、競逐或超越自然的美(►見文本閱讀1-1, 58頁)嗎？這個標準不是必要條件，因為機械與技術製造的物品都可以是美的(例如：設計巧思)，也因為當代藝術經常擺脫對美的唯一追求，畢竟以美為唯一追求似乎是過時的事了。從十九世紀開始，藝術往往有意地呈現出平凡甚至是醜陋，而且當代藝術家不再那麼追求引發美感上的愉悅，而在於表現出新的意圖。例如：《4'33"》是作曲家約翰·凱吉(John Cage)的作品，內容是4分33秒的寧靜，而在這段時間之中，聽眾實際上聽到的是環境的噪音。

2. 藝術不再需要透過作品的形式呈現

甚至連作品的概念都不再是理所當然。藝術家越來越注重創作過程，也就是說藉由「表現」、機遇以及「事件」(例如：專為藝術而辦的「白晝之夜」¹，而不在于古典的物質媒材(►見文本閱讀1-2, 59頁)。舉例來說，靜物畫在二十世紀受到身體藝術或**行動繪畫**的挑戰，同時造型藝術家也取代了雕塑家。

3. 是藝術家創造藝術

藝術作品不再只是藉由物體的物質特性來形成，更要通過創作者的創作意圖來呈現，也就是以作者所呈現的意念來賦予創作上的意義。只要藝術家如此決定，一切都可以因此成為藝術。「藝術是什麼？」這個問題已經失去了適切性，而讓位給「藝術何時發生？」這個問題(►見文本閱讀1-3, 60頁)。然而，藝術的定義卻不會就此固定下來，它會隨著歷史而變動(►見文本閱讀1-4, 60頁)。從今以後，我們特別期待某位藝術家的創新、挑釁、改革其所受訓練的規範，哪怕因而使得藝術的定義變得模糊。

Q2：藝術有什麼用？

與其竭盡全力就藝術自身的本質來定義藝術，何不試著透過藝術的功用來定義藝術呢？前哥倫布時期的面具，一段現代舞蹈的演出或者一座哥德式教堂之間的共通點，是在於這些作品之中，還是在於我們對這些作品的使用之上？

1. 藝術是無用的嗎？

對「為藝術而藝術」的支持者來說，一切歸諸於藝術的功能是對藝術的背叛。藝術不該為任何功利的用途服務（這完全與藝術相左），因為這種功利用途會讓藝術變質，而使它服膺於某種需求（►[文本閱讀 2-3](#)，64頁）。然而，假如如泰奧菲爾·哥堤耶（Théophile Gautier）所說，「一切有用的都是醜的」，難道不該賦予審美愉悅的感受如畫家尼可拉·普桑（Nicolas Poussin）所說：「藝術的最終目的是樂趣？」藝術的偉大來自於觀看的純粹愉悅，藝術本身就是對藝術家至高無上自由的呼應。

「沒有音樂，人生就是一場錯誤。」（尼采）

2. 藝術有各式各樣的功能

但藝術似乎具有多重功能。表達上的功能：去表露出某種情感、事件或動作（►[見文本閱讀 2-1](#)，62頁）。認知上的功能：讓我們了解一些事物。宗教上的功能：頌揚宗教生活。情感上的功能：表達我們的情感與感受。經濟上的功能：能在市場上交易。道德上的功能：觀者能藉由接觸作品獲得陶冶、了解自己的情感、獲得新的想法、提升心靈，進而變得更好。此外，亞里斯多德認為，戲劇上若能讓觀眾間接體驗某些隱藏的情緒，而不必真正去經歷，此處發生的滌淨作用便是「淨化」（catharsis，或作情感宣洩、發洩）（►[見文本閱讀 2-2](#)，63頁）。藝術還具有療癒上的功能（藝術治療）；心理上的功能（可娛樂我們並讓我們放鬆）；顛覆的功能（喚醒意識並揭發不義）；在創傷經歷，能具有見證的價值（例如：奧斯維辛集中營倖存者普里莫·萊維的文學作品）等等。因此，似乎透過功能分析也難以定義藝術。看來，就人們所見，藝術功能有著很廣泛的多樣性。

3. 藝術是解放者

這麼看來，藝術具有某種主要的目的，某種有別於其他事物的更為根本的功能嗎？人們可以強調，藝術讓我們得以透過有別與我們的眼光去看待世界，也因此是解放者和文明傳播者（這也是為何國家會透過學校或是各種補助來鼓勵藝術的實踐）。藝術首要傳達的是藝術家創作的自由，他的想像力、他的深度，以及他能夠脫離既定慣例與規範的能力，因此藝術能將我們從現實平凡的表現中

解放出來。此外，藝術也可以成為各種政治與意識型態的介入形式主要載體。從這個意義上來說，藝術是構成民主生活中的某個根本部分。這也是為什麼要讓大眾能夠接近它，而不是只保留給某一群菁英。

Q3：所有人都是藝術家嗎？

藝術普及化就是每個人都應該能夠欣賞甚至創作藝術。我們真的都是藝術家嗎？至少在潛能上是？技術精湛的工匠與藝術家的區別究竟為何？

1. 藝術家因他與眾不同的技巧而顯得傑出

藝術家都需要在藝術學院學習，或是得經過一番努力（例如：鋼琴家與他的琴鍵、舞者與他的腳尖）。因此藝術家必須能夠掌握某種技巧，而使他有別於他人，並有傑出的表現（例如：一位雕塑家讓大理石雕像產生衣服皺摺、能唱出比正常音樂高八度 Do 的女歌手）。然而光靠勤奮與技巧並不足以定義藝術。藝術某方面涉及了即興與自發性，從來就不能只化約為某種規則的單純應用（►見文本閱讀 3-2，67 頁）。「藝術」(beaux-arts) 因而與「技藝」(arts et métiers) 有所區別。藝術家「製作」的成品當然有如工匠的精巧，唯獨藝術家被視為是「天才」的表現。

2. 藝術家是透過其天份而展現出來

藝術家從工匠的角色中逐漸解放出來，也不過幾個世紀而已。從文藝復興開始，藝術家開始宣稱他們自身的創造性，他們特殊的天分，他們獨特天賦的優越性，這個天賦是天啟 (l'inspiration divine) 的現代版（►見文本閱讀 3-1，66 頁）。畫家揚·范·艾克 (Jan Van Eyck, 1390-1441) 一般認為他是第一位為自己作品署名的畫家。天才的定義，以他創新的特質所呈現出的，也就是新穎、獨特並可作為典範。我們是否該相信這是來自某種神秘無解的超自然的現象神秘呢？（►見文本閱讀 3-3，68 頁）

Q4：審美判斷應該被教育嗎？

假如藝術家是與眾不同的，比他的時代走得快或與他的時代有段距離，難道就注定無法獲得理解？藝術家的品味是否能夠分享，並如同科學的對象一樣獲得解釋呢？

關鍵字區分

實現 (en acte) / 潛能 (en puissance)

具有潛能的藝術家：如果我們決心把精力投注在藝術上，我們都具有成為藝術家的潛力。已經實現為藝術家：是指實際上已經是藝術家的人。

定義

古希臘人區別製造 (fabrication)、創作 (poiésis，產生某種外在於行動者的物品) 與實踐 (praxis，對行動者本身有影響)。藝術屬於創作 (poiésis，法文演變為詩歌 poésie 一詞) 的範疇，而哲學、政治學等則屬於實踐的範疇。

1. 品味好壞是無法經由說服的

每個人都有他判斷美或不美的方式，並且不會打算改變看法：「人們會說有些品味或色彩是沒得商量的。」(►見文本閱讀4-1, 70頁)但在美學價值的領域，我們又是否能屈從於某種相對性與全然的主觀性之上？在每個人的品味之外，難道沒有某種普遍的品味嗎？這種矛盾來自於康德的審美判斷，對他而言：「美無需任何概念就可以普遍地讓人喜愛。」(►見文本閱讀4-2, 70頁)理論上，唯有訴諸某個共同概念，才有普遍性的可能。然而，這樣的事情並不會發生在藝術上，因為我們所判斷的不是作品的客觀屬性，而是作品能夠對我們產生的影響。

2. 所謂「好的」品味是某個社會階級的品味

某些社會學家也對不帶利害且純粹的審美判斷的客觀性提出懷疑。「品味」應該是屬於統治階級的，這些人嘲笑其他人的品味(goût)低劣、令人厭惡(dé-goûte)¹。戈布洛(Edmond Goblot)因而指出布爾喬亞典型的對藝術的興趣，特別是用來自我標榜(►文本閱讀4-3, 72頁)。皮耶·布爾迪厄(Pierre Bourdieu)也重申這一觀察，對他來說「文化實踐是用來區分階級」。藝術遠遠不是對世界或他人開放，因而支配藝術的領域也可能是最不寬容的領域。

3. 藝術家的敏感度能夠喚醒感受

在一幅藝術作品之前，某些人可能會認為他們對藝術作品什麼也不懂，因為他們對此完全無知，似乎文化是需要懂得才能欣賞。因此這是必須進入的良善循環：人們越常接觸藝術作品，就越能受到薰陶；人們越能訓練他的眼光，就越能從中學到如何欣賞特質，也越有興趣了解其他的作品。多虧了經驗的累積，品味因而能夠更精進。

Q：雕像展現出的是這些人物面容扭曲的痛苦，還是因為這個痛苦反而讓人物顯得更美？

關鍵字區分

解釋(expliquer)／理解(comprendre)

強調法則或原因能夠解釋一個事件，而理解則意味著從中得出事件的意義。要理解一件藝術作品，不一定要透過我的感性來欣賞它的美，卻可以藉由我自己的理解力來進入這件作品的意涵與巧妙的構思。但在一件作品前，我該追求的是理解還是感受呢？

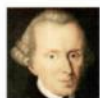


| 《拉奧孔群像》，公元前一或二世紀，梵蒂岡皮歐克雷蒙提諾博物館。在特洛伊戰爭期間，拉奧孔與兒子們遭受蟒蛇的攻擊。

|| 譯注：就法文字面意是「去除(dé)一品味(goûte)」。

哲人看法

TEXTES



文本閱讀 1-1

康德

依曼努爾·康德 Emmanuel Kant
1724-1804



耶羅尼米斯·波希 (Jérôme Bosch)·《人間樂園》(Le jardin des délices)·1503年(繪製地獄樣貌的三聯畫,此圖為其中酷刑與懲罰的細部放大圖),馬德里普拉多美術館。

Q1: 藝術什麼時候發生?

藝術價值在於事物本身的特質,還是在於人們看待它的眼光?假如我們感到要辨識何謂藝術與非藝術是如此困難,或許是問題問得不够好。

藝術的美不同於自然的美

即便是現實中某個醜的事物也可能透過藝術而改變樣貌。因此必須區分事物的美與它們在藝術上的呈現,這牽涉到兩種品味的判斷。

自然之美是一個美的事物;藝術之美是對事物一種美的表象。

為了判斷自然之美為自然之美,我事先不需有此對象應當是什麼事物的概念;也就是說,我不必知道[此對象的]實質的合目的性(materiale Zweckmäßigkeit/ finalité matérielle)(目的)。反之,在判斷過程中,純然的形式自身——即便不知其目的——就足以令人喜好了。但是,如果此對象是作為藝術成品而被給予,同時因為作為藝術成品而應當被解釋為美時,那麼,由於藝術永遠在原因(及其因果性)¹中預設了一個目的,就必須先有一個此對象應當是什麼樣的事物的概念作為立論的基礎。²

康德·《判斷力批判》·〈對崇高的分析〉(第48節)·1790年·AA, Bd. V, 1913, S. 311 (188)·根據原文校譯。

Q: 為什麼「美」的意義跟當我們談到某個「美麗事物」以及「美麗的呈現」時,會有所不同?

Q: 根據康德,審美判斷是否需要以事先的認知(une connaissance préalable)為前提?

Q: 例如為什麼閱讀波特萊爾《腐屍》一詩,所產生的種種情感會與看到真正的屍體不一樣?

1 | 所有作品都以一種明確的目的而製作,可以被視為如同其原因。自然的美卻反而,至少是在我們的認知裡,不遵循任何的目的。

2 | 藝術作品應該相關與其製作的目的(它的「概念」)來被審視,但自然的美的簡單形式就已足夠,因為它自己就能自我滿足。在兩個情況中來看審美判斷並不相同。

藝術作品不是物品而是一個事件

尼爾森·古德曼認為，「何為藝術？」這問題問得不對，他提出對藝術本質的不同思考。與其說藝術是某些物品的特性，不如說藝術是某些事件的功能。

美學文獻對於回答「什麼是藝術？」充斥著令人失望的嘗試。這一問題常令人無奈地與「什麼是好的藝術？」這種藝術評價的問題混淆，在隨手可得的現成物藝術 (l'art trouvé) 上——把路上撿拾的石頭放在博物館展示——爭論則更激烈。隨著所謂環境藝術¹與概念藝術²的推廣，何謂藝術的問題更是加劇。在藝廊中展出一條失事的汽車保險桿是藝術作品嗎？至於那甚至不是物件也不在藝廊或博物館中展示的作品——例如歐登伯格 (Claes Oldenburg, 1929-) ³ 在中央公園所做的，挖鑿一個洞並填滿它——又該怎麼說？假如這是藝術，那所有路上的石頭，所有的物品以及事件，是否都是藝術？否則，何以區分哪些是藝術作品、哪些不是？只要是藝術家稱之為藝術作品就是嗎？只要在美術館或藝廊展覽就是嗎？沒有任何答案可以帶給我們確信。[...]

部分的尷尬來自人們問錯了問題——人們無法辨識出一個事物能夠在某些時刻，而非其他時刻，具有藝術作品般的功能。對於關鍵情況，真正的問題不是「哪些物品（會一直是）是藝術作品？」而是「一個物品何時可作為藝術作品？」或者問得更簡潔，如同我的標題所示：「藝術什麼時候發生？」

我的回答：正如物品在某些時刻與在某些情況下可以當作象徵——例如標本——，同樣地，在某些時刻而在其他時刻，物品也可以是藝術品。

事實上，物品會成為藝術品，是因為也當它某種程度具有象徵的功能。當一顆石頭在路上，它通常不是一件藝術品，但當它被放在美術館中觀看，它可以成為一件藝術品。

尼爾森·古德曼，〈藝術什麼時候發生？〉，《製造世界的方法》，1977年。
M-D. Popelard 譯本，「Rayon arti」系列，Chambon 出版，1992年，89-90頁。

Q：安迪·沃荷所使用的「現成物」原理，在於將一件生活物品當作藝術品呈現。這就足以讓這件物品真的成為藝術品嗎？



文本閱讀 1-2

古德曼

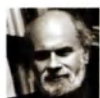
尼爾森·古德曼
Nelson Goodman
1906-1998

- 1 | 藝術介入自然環境，因此融合了康德所區別的自然之美與藝術之美。
- 2 | 非物質化的藝術將概念或藝術計畫變成真正的藝術。
- 3 | 美國當代藝術家。

「是觀看者創造了畫作。」(杜象)

定義

「現成物」(ready-made) 指的是藝術家使日常物件脫離它的實用功能，而以藝術作品呈現。



文本閱讀 1-3

丹托

亞瑟·丹托 Arthur Danto
1924-



| 安迪·沃荷，《布瑞洛箱》，1964年作品。

關鍵字區分

絕對的 (absolu) / 相對的 (relatif)

相對性理論認為，沒有以絕對方式存在的藝術本身，只有存在於某個特定觀點、相較某個脈絡、在某個特定情況下的藝術。

是脈絡造就了藝術品

對亞瑟·丹托來說，物品需要同時具有空間以及理論的脈絡才能成為藝術品。必須要有相當的藝術概念，才能明白脈絡在哪裡。

普普藝術家安迪·沃荷 (Andy Warhol) 先生，展出了「布瑞洛箱」(Brillo Box) 的複製品，一個接一個堆疊，整齊堆放如同在超市倉庫那樣。其實這些箱子是用木頭做的，塗上漆料，為了看起來像是(肥皂)紙箱，有何不可？[...]。這無關乎布瑞洛箱是否能是好藝術，更遑論是偉大藝術。令人驚奇的是，這關乎藝術。但假如這是藝術，為什麼在倉庫中普通的布瑞洛箱就不是？是因為倉庫不是藝廊。[...]在藝廊之外，它們就只是一般的箱子。藝術家無法只是產出一個真實的一般物件。他產出的是一件藝術品，他使用「布瑞洛箱」只是藝術家所擁有的資源的延伸，是對藝術作品材料上的貢獻。最終區別出布瑞洛箱與由布瑞洛箱組成的藝術作品之間的差異，在於藝術理論。是理論將它帶入藝術的世界，讓它免於被簡化成實際的物品本身。當然，若沒有理論，我們也許不會將它視為藝術，而最終要將理論視作如同藝術世界中的一部分，我們必須對藝術理論，以及對近代繪畫史有十足的掌握。這在五十年前不可能會是藝術。[...]世界要準備好接受某些事物，藝術世界與真實世界都一樣。在今日，且一向如此，藝術理論扮演著讓藝術世界與藝術得以可能的角色。我會認為拉斯科洞窟壁畫的繪者從來沒有想過自己正在這面牆上創作藝術，除非新石器時代已經有美學家存在。

丹托，《分析與美學的哲學——藝術的世界》，1988年。D. Lories 譯本，「Librairie des Méridiens」系列，Klincksieck 出版社，195頁。

Q：丹托的命題是否讓藝術變得相對？

Q：誰可以決定藝術是否發生以及何時發生？



文本閱讀 1-4

馬樂侯

安德烈·馬樂侯 André Malraux
1901-1976

藝術概念的誕生

藝術的概念甚至是晚近的發明，對馬樂侯來說，尤其與宗教在社會中價值逐漸式微有關。以前人們所「視」為神聖的物品上，我們現代的眼光讓我們「看見」了藝術作品。

為了要讓過去具有藝術價值，藝術這概念必須存在；要讓基督教徒將一座古代的神像當作一座雕像，而不是一個偶像¹或什麼也不是，必須要讓他在看到聖母像之前，先從聖母像中看到一座雕像。[...]

1 | 某個神靈的物質性呈現。廣義上來說，或許是受到過度的崇拜物品。

比起希臘或埃及，或比起我們現在用藝術一詞所表達的概念，中世紀所設想的並沒有比較多，希臘或埃及甚至沒有字來表達藝術。要讓[藝術]這個概念能夠出現，必須要讓作品與它們的功能分離。如何將從前是維納斯的某個維納斯雕像，以及從前是耶穌基督的某個耶穌十字架(Crucifix)²能夠與半身雕像做結合？但我們可以結合三個雕像³。在文藝復興時代，基督宗教從服務於其他神祇的形式中，選擇它所專屬表達方式，開始湧現⁴我們稱作藝術的特殊價值，也變得與它過去所信奉的高尚價值具有同等的地位。喬托(Giotto)⁵的《基督》，對馬內⁶來說是一幅藝術作品，但馬內作品《被天使圍繞的基督》對喬托來說，卻什麼也不是。

馬樂侯，《沉默之聲》，1951年，Gallimard出版社，51-51頁。

理解命題的論據——文本閱讀 1-4

命題：藝術的概念本身並非自然而然的，而且在歷史上很晚才出現。

論據一：看待聖母像的方式有兩種：一種是如同雕像，也就是說如同藝術品（聖母的呈現是偶然的）；另一種是視之如同聖母（塑像的造型是偶然的）。

論據二：當基督宗教仍是強勢宗教時，人們會在聖母像前俯身或祈求。但現今則反過來，人們會對它投以好奇的眼光，同時也欣賞它的製工、它的美等等，卻不在乎它的意義。此後，只有美學價值才算數，而不再是宗教或儀式性的價值。

論據三：博物館的發明標記了這個歷史過程的完成，創造出藝術之所是的這個新概念。

問題：人們如何能在創造作品時，不會意識到作品的意義？

從文本到論證——文本閱讀 1-1、1-2、1-3、1-4

透過這些提出的文本以及你個人的反思，回答下列問題：

——一件平凡且醜陋的物品能夠以藝術方式來呈現嗎？它可能變成藝術作品嗎？這事常有嗎？

——為什麼並非所有人都承認「現成物」可以是藝術？哪一方有理？

——埃及的木乃伊難道不是更應該在金字塔中而不是在博物館裡嗎？請說明你的理由。

2 | 耶穌在十字架上受刑的呈現。

3 | 這個結合在宗教建築物中不可能出現，但可能出現在博物館中。

4 | 出土、生成。

5 | 十四世紀的畫家，因此屬於中世紀。

6 | 十九世紀的畫家，更是位創新者。

關鍵字區分

必然的 (nécessaire) / 偶然的 (contingent)

必然的是指那不可能不是如此存在的，也不可能以其他方式存在的。反之，偶然的是可以以其他方式存在的。我們所欣賞的某個聖母像呈現出的雕像之美，這是偶然的，因為即使雕像呈現的是另一個人物，作品的美學特質也可以是相同的。

Q2：藝術有什麼用？

藝術的實踐是普世皆然的，無論是從歷史的角度（從最原初繪製在石壁上的繪畫到當代藝術）或從地理的角度（任何文化都至少懂得唱歌或音樂）來看。或許，藝術是在回應某種需求，以及某種用途。不過，那會是什麼呢？



文本閱讀 2-1

黑格爾

費德利希·黑格爾
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
1770-1831

荷蘭畫家使日常生活得以昇華

黑格爾十分仰慕十七世紀荷蘭畫家的藝術。這些畫家以細緻的手法重現同時代人們的日常生活，使生活樣貌為之改觀，那些看起來可能最微不足道的動作背後的精神，也因此得以看見。

關鍵字區分

個別的 (singulier) / 普遍的 (universel)

個別的是單獨個別的，完全與其他事物或存在有所區別。普遍的則是永遠的、放諸四海皆準的，毫無例外。

在繪畫中，畫作的內容是什麼，完全無關緊要，什麼都可以，甚或包括藝術創作之外，一些我們在日常生活中偶爾和一時才會感興趣的事物。例如，荷蘭的繪畫就懂得以這種方式，將存在於自然的、稍縱即逝的表象，由人重新創造，並將它們轉化為成千上萬的各種效果。絲絨、金屬的光澤、光線、馬匹、僕役、老婦、農夫，從菸斗呼出裊繞的煙霧，透明酒杯中有紅酒閃爍的光，幾個小伙子穿著髒汙外套、玩著老舊的牌：像這些及其他千百種事物，都是我們平日生活中很少去注意的——因為我們在日常生活中，即使玩牌、飲酒或一起聊得天南地北時，我們感興趣的是完全不同的東西——而繪畫，將

這些日常事物呈現在我們眼前。同樣的事物，只要內容由藝術加以呈現，而我們因此接受它們為藝術的內容，這時我們所接受的，正是這些事物的表象和呈現，這是由精神 (Geist, l'esprit) 所創造出來的，是精神對整個物質世界的外在與感官印象，予以加工，將之轉化成最內在的世界。因此，我們並未看到真正存在的羊毛、絲綢，也沒有真實的毛髮、玻璃、肉與金屬，我們看到的就只是顏色，而且我們看到的，也不是大自然的真實現象所必需的完整空間向度，而只是一個平面，然而透過繪畫，我們卻擁有觀看事物的角度，如真實事物所給予我們的一般。

[...] 透過藝術的理想性，藝術也同時提升原來一文不值的事物，她完全不在意它們毫無意義的內容，把它們當做自己專注的目標，並使它們成為目的本身，引起我們的同情共感，否則那些事物將是我們平常忽略、任其擦身而過的。藝術以同樣的方式，看待和重視時間，因而藝術中的時間也是理想性的。自然世界中匆促即逝



揚·維梅爾 (Jan Vermeer)，
《倒牛奶的女僕》，1658年，油畫
(46×41cm)，收藏於阿姆斯特丹國家博物館 (Rijksmuseum)。

的事物，被藝術捕捉而延續不減；一個很快就消失的微笑，一個突然在嘴角出現的滑稽動作，一個眼神，一個瞬間的光影，還有人們生活中的各種精神面貌，來來去去的意外和事件，都是反覆出現又不斷被遺忘的事物——藝術從自然瞬間的存在中，抓住了一切及個別的事物，因此在這個關係中，藝術克服了自然。

黑格爾，《美學講稿》，第一部分，第三章，Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2. Aufl., 1989年，214-216頁，根據原文校譯。

根據維梅爾畫作來理解黑格爾的命題

請觀察《倒牛奶的女僕》這幅畫作：她在十分平凡的物件上，完成了一個非常短暫的動作（倒牛奶），而她本身並沒有特出的美，也沒有重要的社會地位。然而，因著畫作的素質，直到今日我們仍然以讚賞的眼光看著這可能在發生後幾秒鐘就會被遺忘的一幕。黑格爾就是從這個面向指出，藝術會給予最庸俗且最平凡無奇的日常現實另一個面向。作品能夠讓事情變得有趣，假如沒有作品，這些事情或許永遠不會引起我們的注意，或可能就遭到遺忘。藝術也因此是精神的展現，而非對自然的模擬。

悲劇淨化如同靈魂的昇華

按照亞里斯多德所說，悲劇的淨化作用是藉由抒發某種強烈的負面情緒或激情，從中得到解放的機制。這種淨化（或根據另一種可能的翻譯——滌淨）建立在恐懼與憐憫之上，透過對它們的演出，同時在亞里斯多德的《政治學》與《詩學》中被理論化。

2a. 我們看見當這些人¹借助音樂將靈魂從自身脫離出來，因為神聖的旋律，人們就回復到他們的正常狀態，如同服了特效藥且經歷了淨化過程，[...]也就是說一種伴隨著愉悅而得到釋放。

亞里斯多德，《詩學》，P. Pellegrin 譯本，「GF」系列，Flammarion，1990年，543頁。

2b. 悲劇是對崇高人物行動的模仿[...]，模仿是透過一些在行動中的不同人物，而不是藉由敘事的方式完成，而模仿在激起憐憫與恐懼中，進行著對這類情緒的淨化。

亞里斯多德，《詩學》，J. Hardy 譯本，1845年，「Tel」系列，Les Belles Lettres，1996年，87頁。

關鍵字區分

理想的 (idéal) / 現實的 (réel)

理想的事物只存在於概念上，這與實際上可以觀察到的現實的事物相對立。將某一場景「理想化」就是讓某個場景的意象得以呈現，並使這個意象的呈現也存在於概念的層次上。



文本閱讀 2-2

亞里斯多德

亞里斯多德 Aristotle
公元前384-322



| 卡拉瓦喬，《美杜莎》，1958年，收藏於佛羅倫斯烏菲茲美術館。

1 | 那些喜歡聽音樂的人。



文本閱讀 2-3

哥堤耶

泰奧菲爾·哥堤耶 Théophile Gautier
1811-1872

Q：何謂「對崇高人物行動的模仿」？為什麼對亞里斯多德來說，這樣的演出能夠觸發淨化效果？

Q：這種解放如何進行？是一種醫學治療嗎？還是一種轉移？

Q：俗諺「音樂可教化人心」，是否可以作為淨化過程的參照？

Q：你是否曾經在看完戲劇、電影，或是閱讀一本書之後，覺得變得有所不同？何種作品特別會產生如此的效果？

「有用的都是醜的」

「為藝術而藝術」的主張首先要從反面來了解：藝術是沒有實際用途（政治、道德、宗教等）。它唯一的目標，就是追求美。

沒有什麼美的事物是對生命不可或缺的。——我們可以除去花朵，世界從物質上來說並不會因而痛苦；但誰會希望不再有花朵呢？我寧可放棄馬鈴薯而不是玫瑰，而我相信世界上只有功利主義者會為了種植甘藍而拔除一座鬱金香花園。

女人的美有什麼用？女人只要在醫學上符合可以生孩子的條件，她對經濟學家¹來說永遠是好的。

音樂有什麼用？繪畫有什麼用？誰會瘋狂喜歡莫札特勝過卡賀耶 (Carrel)²、喜歡米開朗基羅勝過白芥末的發明人？

真正美的東西是毫無用處的；一切有用的都是醜的，因為那是某種需求，以及不入流與噁心之人所傳達出來的，如同他貧瘠且殘缺的本質。——一間屋子最有用的地方，就是茅坑。

我，儘管讓這些人不開心，我就是屬於那些認為多餘的就是必要的那種人，——而我更喜歡那些以相反理由來服務我的事物與人。

哥堤耶·《莫班小姐》·序言·1835年·

Q：請解釋「多餘的是必要的」這句話。

Q：對哥堤耶而言，人們是否能說藝術是用來創造美？

Q：作者寧可放棄馬鈴薯而不是玫瑰，那你呢？

1 | 在這裡是嘲諷的意思，女人的美是神秘且無可定義的。她的意義不該被簡化為身體健康或具備生育的實用能力。

2 | 阿蒙·卡賀耶 (Armand Carrel, 1800-1836)，法國記者、歷史學者與評論家。

包浩斯學院

包浩斯 (Bauhaus) 是 1919 年由華特·葛羅培斯 (Walter Gropius) 在德國威瑪所創立的學院，後來搬到德紹。包浩斯學院的成員確信，藝術（與建築）必須要與現代工業結合，他們致力於生產兼具美感與實用性的日常生活物件。學院提供的課程同樣也涵蓋了美學與量產的技術。包浩斯學院在今日被視為設計發展的開創者。

請見網站：www.bauhaus-museum.de。



建築師華特·葛羅培斯於德國德紹的包浩斯學院，建於 1925 年。

路德維希·密斯·凡德羅 (Ludwig Mies van der Rohe) 設計的《MR》單椅，1927 年，收藏於紐約現代藝術博物館。



瑪麗安·布蘭特 (Marianne Brandt) 設計的茶壺，1924 年。

Q：包浩斯的創作是藝術品還是技術性的產品呢？請提出你的論證。

從文本到論證——文本閱讀 2-1、2-2、2-3

閱讀這些文本與歷史檔案並根據你的個人思考，思索下列問題：藝術是奢侈品嗎？「奢侈品」這個詞可能有兩種涵義。一種是指很昂貴的事物，另一種則是指多餘的且無用的事物。上述幾篇文本與文獻資料可用來處理這第二層涵義。

——對黑格爾而言，藝術不僅不是無用的，甚至還回應了人類某種根本需求。他指的是哪種需求？

——對亞里斯多德而言，藝術對自身似乎不是必要的，但它卻很有用。他指的有用是對什麼而言？

——對哥堤耶而言，藝術是奢侈品？為什麼？

——包浩斯的產品如何能夠讓自身成為超越藝術之有用與無用之間的選擇？

Q3：所有人都是藝術家嗎？

當藝術作品的再製變得普遍，加上藝術與娛樂之間的區隔也變小，藝術是否仍需以「天賦」（就原創性與典範性而言）為必要條件？我們如何能成為藝術家？如何達到藝術上的成就？



文本閱讀 3-1

柏拉圖

柏拉圖 Platon
公元前427-347

藝術家沒有繆斯便一無是處

對柏拉圖而言，詩人的處境是很曖昧的：他是憑藉著超然的力量、神授的靈感，才顯得才華洋溢。沒有神授的靈感，他什麼也不是。詩人是單純的信使，他本身並沒有任何「技藝」，創造彷彿就在他身上完成，但這卻不是來自於他。



保羅·塞尚 (Paul Cézanne)，
《詩人之夢》，1860年，油畫
(66×82cm)，收藏於巴黎奧賽
美術館。

詩人是有翅膀、輕巧且神聖的。在上天的啓發讓他失去理智，且被剝奪他所擁有的智力之前，他並未進入寫作的狀態。只要他一直維持原有狀態，就無法寫詩或吟詠神諭。

或者，既然詩人不是因為某種技藝而寫作，並對他們處理的主題發出如此美妙的描述——也不是當你談到荷馬時——這是由於神聖的恩典，每位詩人只有在繆斯推動他的時候，才能做出好的創作。這樣的詩人，擅長酒神讚美歌¹；那樣的詩人，擅長頌詞。這位擅長舞蹈的頌歌，那位擅長史詩詩句，最後一位則擅長抑揚格²。又或是，當這些詩人嘗試詩的其他類型的寫作，他們就又變成了平庸的詩人。詩人不是因為某種技藝而朗聲頌讀他們的詩，而是多虧有神聖的力量。事實上，如果他們是因為某種技藝而擅長某種風格的表達，他們應該也擅於表達任何一種風格。

柏拉圖·《伊安篇》，M. Canto譯本，「GF」系列，
Flammarion出版，1989年，101-102頁。

- 1 | 宗教讚歌。
- 2 | iambs：方法嚴謹有押韻的詩。

Q：藝術家能以哪一項才能自誇？

Q：對柏拉圖來說，藝術家是否比其他人都優越？

定義

繆斯 (Muses) 是介於神與詩人之間的媒介。每一位繆斯都擅長某項獨特的藝術類型。

製造不是創造

阿蘭指出技術性的物品是有用的，而且它要回應著某種必須要獲得滿足的需求。但反過來，在藝術作品的例子中，創造的實現先於概念。藝術家也因此不是受到某種概念的「啟發」，創作首先是先與物質材料接觸。

現在有待說明的是藝術家與工匠的差別為何？當每次概念先行且支配執行的，都是「產業」¹。而即便在產業中，作品時常修正原先概念，在這意義上，工匠發現到比他開始試驗時所沒有想到的概念來得好；這時他是個藝術家，但只是稍縱即逝的。總是在某個事物上呈現某個概念，甚至是如同一間房子的草圖這樣意義明確的概念，都只是一件機械化式的作品，在這個意義上，這首先是一部受到良好校準的機器，可做出上千樣本的作品。現在讓我們試想肖像畫師的工作，很顯然，在他開始前，他無法知道他會用在作品上的所有色彩計畫。念頭會隨著他的作畫而來，甚至嚴格一點來說，這想法是後來才有的，如同觀眾，而他也是他正在成形作品的觀眾。而這就是藝術家的特性。天賦必須要有自然的恩典，且為自身感到驚奇。一句美麗的詩句不在一開始的預料之中，而是後來形成。但美麗的詩句向詩人展現出美，而美麗的雕像是在塑形過程中，逐步向雕塑家展現出美；肖像也在畫筆下誕生。[...]因此美的規則只有在作品中出現，被作品所捕捉，也因此美的規則無法以任何方式被應用到其他作品中。

阿蘭，《美術系統》，1920年，「七星」文庫，Gallimard，1961年，239-240頁。

Q：根據這篇文章，藝術家與工匠之間的差異為何？

Q：阿蘭說工匠可以是藝術家，「但只是稍縱即逝的」，這是什麼意思？

Q：請指出在藝術裡，規則是「內在」於作品之中。

從文本到論證——文本閱讀 3-1、3-2

運用上述文本回答這個問題：「藝術家知道自己在做什麼嗎？」

把這三個參考部分整合到文章中。

第一部分：人們可以比較藝術家與工匠的工作，去解釋小說家或電影導演等，心中是有個腳本指引他的創作方向。



阿蘭 Alain
1868-1951

文本閱讀 3-2

阿蘭

1 | 這裡「產業」(industrie)指的是一種專有技術，等同於「技藝」。

關鍵字區分

超越 (transcendant) / 內在 (immanent)

說A 內在於B，A就和B屬於同樣的存在層次。如果A屬於更高層次，A就是超越B的。阿蘭指出，一件藝術作品不會服膺於某個加諸其上的外來規則，而是自行創造出自身被欣賞的方式。

第二部分：人們可以接著修改第一個觀點為：藝術家的特質是，他在創作的同時發現他的作品。他是在創作的即興發揮中讓自己感到驚奇，例如某個電影或某個小說的一些角色，是在擁有他們自己的性格或是行事邏輯後，才完成他們的角色。

第三部分：我們可以把這個命題推展到更極端：作品超出藝術家靈感的掌握之外，超越藝術家，最後，藝術家不需要為作品負責。

確實理解了嗎？將以上三個部分，分別連結到以下三篇文本的概念中：文本閱讀 3-1 的命題、文本閱讀 3-2 的命題，以及文本閱讀 3-2 所要駁斥的意見。

文獻資料 DOCUMENT



| 照片·霹靂舞姿·2007年。

霹靂舞 (Breakdance)

霹靂舞是1970年代誕生於紐約的舞蹈風格，尤其是在大都會中心的某些地區中進行，特色是多在地板上進行許多特技姿勢。霹靂舞有獨舞也有團體舞，觀眾會圍成幾公尺寬的圓圈，舞者就進入圈內跳幾分鐘。



文本閱讀 3-3

尼采

費德利希·尼采 Friedrich Nietzsche
1844-1900

沒有所謂的藝術「奇蹟」

藝術家是否是異於常人的天才？即便人們各自提出可以相信這種說法的理由，尼采對每位藝術家都是天才的偏見提出質疑。

但是撇開我們虛榮的唆使不論，天才的活動看起來與機械的發明者、天文或歷史學者、戰略專家的活動，完全沒有某種根本上的差別。[...]人類的每個活動都是令人驚奇地複雜，並不是只有天才的活

動，但是沒有任何一個是「奇蹟」。然而，認為只有在藝術家、演說家和哲學家那裡才存在著天才，認為只有他們才擁有「直覺」，這樣的信念來自何處？（由此，人們將他們歸為戴著神奇眼鏡的一類，藉著神奇眼鏡能夠直接看到「本質」）只有在偉大的智性作用對人們是最舒適的、而人們又不想對之感到嫉妒之處，人們才會顯明地談論天才。稱某人是「神聖的」就意味著「在此我們不需要去競爭」。然後：一切完成者、完美者被讚歎著，一切生成過程被輕視。現在，沒有人能夠在藝術家的作品中看到它是如何形成的；這是它的有利條件，因為人只要在可以看見[藝術作品醞釀]生成的地方，人就會冷淡下來。完美的表演藝術拒絕所有關於生成過程的想法。藝術作品作為在眼前的完美壓制其他一切。因此表演藝術家優先被視為是天才的，而不是學術研究者。事實上，這種重視和輕視都只是理性的幼稚行為。

尼采，《人性的，太人性的》第一冊，第四章，162節。KSA 2，152頁，根據原文校譯。

- Q：哪兩種原因會讓人去相信某些藝術家是天才？指出其中之一建立在舒適之上，另外一個建立在無知之上。
- Q：是否不該再相信藝術家是天才，或反過來要認為工程師或技術員也可以是天才？

文獻資料 DOCUMENT

原生藝術 (L'Art brut)

原生藝術是由畫家尚·杜布菲 (Jean Dubuffet, 1901-1985) 所發明的詞彙，用來指稱由非專業者（也就是未經藝術訓練、與藝術圈有距離的人）所實踐的藝術形式。

- Q：原生藝術是在否定文化嗎？或者是在尋求創造一種新的文化形式？



尚·杜布菲，《美麗裝扮》，1973年，環氧聚胺酯，於巴黎杜樂麗花園。

Q4：審美判斷應該被教育嗎？

品味的確隨著時代、文化與社會型態而變化。但是否要因為審美判斷永遠無法一致而沮喪？與其退卻讓步，我們是否能設想一種審美能力，這種康德口中「欣賞並判斷美的能力」教育呢？



文本閱讀 4-1

休謨

大衛·休謨 David Hume
1711-1776

「我們覺得味道似乎不好，是因為我們沒有處在品味欣賞的心情。一刻鐘之後或一刻鐘之前，它可能是饒富風味的。」（儒勒·雷納爾，《日誌》）

1 | 用來對某價值判斷作為參考的準則或規則。

我們欣賞藝術作品如同品嘗菜餚

我們評斷一件藝術作品是否如同品嘗菜餚呢？這似乎是休謨在下文所認為的，在美這件事上，並不存在任何標準¹，也沒有任何真理。

在各種人對同一主題的千百種意見上，只有一種意見是正確且真實的。而唯一的困難是要定義這個意見，並且使它變得確定。反過來，千百種受到同一物品所引發的不同感覺，都是正確的，因為沒有什麼感覺能真正代表物體中的感覺是什麼。它只是表現出某種程度上的一致性或一種介於物體與器官或心靈功能之間的關係，而假使這種一致性實際上不存在，從任何可能來看，感覺永遠也無法存在。美不是事物本身內在的特性，它只存在於對它凝視的心靈之中，而每個心靈感受到某種不同的美。一個人看見醜惡之處，另一人可能在其中看到美。而每個人都應該已默認了自己的感受，而不要自以為能夠規範他人的感受。追求真正的美或真正的醜，如同宣稱要證實真正的甜美或真正的苦，都是徒然的。隨著各種感官所具備的能力，同一件物體可以同時是甜美與苦澀的。俗話說的好，想要爭論品味這事是徒然的。

休謨，「論品味的標準」，《美學論》LXXIII.8，1755年。
R. Bouveresse 譯本，「GF」系列，Flammarion，2000年，140頁。

Q：何謂「每個個人都應該已默認了自己的感受」？有可能不認同自己的感受嗎？

Q：休謨支持根據不同的觀點，美是可變的，如此看來他是一位相對主義者嗎？



文本閱讀 4-2

康德

依曼努爾·康德 Emmanuel Kant
1724-1804

當我們說「好美」時，指的是什麼？

對康德而言，審美判斷處於某種矛盾的核心之中：這種單一的判斷，卻帶著某種普遍性的主張，而與個人的單純情感區分開來。

就舒適感而言，人們會滿足於[以下說法]：他所做的判斷是建

立在他個人情感之上，是藉此表達對某物喜好的判斷，這個判斷僅只限於他個人。也因此當他說：加那利群島的氣泡酒是令人舒適的，而旁人試圖糾正他的表達方式，提醒他該說的是：這氣泡酒對我而言是舒適的，他也會欣然滿意。這不僅僅適用於舌尖上、口腔中和喉頭上的味道，同樣適用於每個人的耳朵和眼睛所感受到的舒適。有人喜愛管樂器的音色，有人偏好弦樂器的聲調。以此意圖去爭論，為了責備與我意見相左之人的判斷的不正確，視其為邏輯上的對立加以反駁，是狂妄愚蠢的舉動。就舒適感而言，其所適用的基本法則為：人各有其鑑賞品味（感官的鑑賞品味）。

論及美則截然不同。當一個自豪於自身鑑賞品味的人，認為可用以下的話語為自己辯護：這個對象（我們所見的建築物、別人所穿的衣服、我們所聆聽的音樂會、有待我們評價的詩篇）僅僅對我而言是美的，這將會是（恰恰相反）非常可笑的。因為如果他僅僅只是喜歡某物，他無需將此物稱為美。[...]一旦他聲稱此物為美，他期待別人與他有同樣的愉悅。他不僅僅是為自己下了這個判斷，而是為每個人下了這個判斷，正因如此當他談論美時，彷彿美是一物的屬性。因此當他宣稱：此物為美，他不會因為他人曾經多次與他看法相同而期望他人贊同他所下的愉悅判斷，而是要求他人與他同意一致。當有人作出不同的判斷，他就指責此人，否認此人具備了他所要求的、應有的鑑賞品味。就此而言我們不能夠說：人各有其獨特的鑑賞品味，這將意味：不存在任何鑑賞品味，亦即，不存在任何能夠合法要求他人必須意見一致的審美判斷。

康德·《判斷力批判》·「美的分析論」第7節，
AA, Bd. V, 1913, S. 212 f (18 ff)，根據原文校譯。

Q：在這篇文本中，何謂「要求」他人贊同：是命令或期望？在你的經驗中，這個要求是可以被確認，還是無法確認的呢？

Q：解釋「當他談論美時，彷彿美是一物的屬性」這句話中「彷彿」一詞的用語為何。

Q：找出你認為令人愉悅的樂曲或影像的例子，以及其他你覺得美的事物的例子。你的選擇是否能闡明康德所建立的差別？

從文本到論證——文本閱讀4-1、4-2

請指出對休謨而言，美屬於感受，是主觀的；而對康德來說，卻是屬於判斷，傾向於客觀。請據此推論品味判斷的**普遍性**為何。



維倫多爾夫的維納斯（La Vénus de Willendorf）。石灰岩雕像，公元前23000年（早於舊石器時代）。尺寸：11公分。維也納自然史博物館。► Q：這件呈現女性身體的作品，是否符合現下對女性的美感標準？

關鍵字區分

普遍的（universel）/ 個別的（singulier）

普遍的是絕對有效，毫無例外的：當所有人同意這項判斷，這判斷就是普遍的。當一項判斷只屬於個人，這判斷就是**個別的**。

文本閱讀 4-3

戈布洛

艾德蒙·戈布洛 Edmond Goblot
1858-1935

資產階級利用藝術來讓自己顯得與眾不同

對戈布洛而言，藝術在十九世紀末時被資產階級化，甚至變成只保留給內行人，讓他們因此自認為是菁英。

在上世紀倒數第二個十年中，一種演進已然形成，使得這風氣改變了：藝術已成為時尚[...]. 時尚混淆了藝術根本的原創性以及與藝術無關[由階級所區分出]的高貴：創意是個人的，高貴是群體的。這混淆的結果使得藝術無法讓所有人接近，不僅要求要有某種程度，還要帶有某種文化品質，對一般大眾封閉，只對內行人開放。資產階級為藝術帶來的是築起障礙。既然是障礙，也必須是要有水準的，也就是說一切在障礙內這邊的必須是內行或是超越內行的。

戈布洛，《障礙與水準》，1925年，Felix Alcan出版社，145-146頁。

Q：誰會力圖限制藝術的傳播，誰又會力求讓大眾都能接觸藝術？

Q：創意與高貴之間的差異為何？

| 安德烈·德蘭 (André Derain)，《李奧河上的橋》，1906年，油畫 (85.5×101.5 cm)，紐約現代藝術博物館。這幅畫作是典型的「野獸派」作品 (這詞最初被用來揭露一群用色大膽，色調相當直率，近乎挑釁刺眼的藝術家)。

