

分析的藝術認識論：  
以古德曼美學為例<sup>1</sup>

**An analytic epistemology of Art:**  
Nelson Goodman's Aesthetics as an example

鄭勝華

CHENG Sheng-hua

國立台灣師範大學美術研究所博士候選人  
Doctoral Candidate, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

---

1 感謝審查委員所提出的寶貴意見與批評，使本論文有修改與省思的進步空間。

## 摘要

本文旨在探討古德曼美學為什麼可以被視為是一種分析的藝術認識論的原因，以及這樣的美學所呈現的特徵是什麼。針對這個問題，本文從兩個部分來論述：第一部分從古德曼美學的基本理論立場來說明他是如何看待藝術、認知與認識論之間關係的問題；第二部分則從古德曼的三個不同行動面向來理解他的藝術認識論：(1) 藝術教育：尤其是當初在哈佛大學創立「零計畫」的原初想法；(2) 藝術創作：古德曼的多媒體藝術作品呈現出的認識論特徵；(3) 哲學概念的重建：古德曼對哲學概念的重建實質上與認識論訴求有關。

最終，古德曼美學所帶有的藝術認識論色彩之所以值得關注，此乃因為這樣的主張其實與現當代藝術的發展進程有密切關聯。

關鍵詞：象徵、認知、認識論、零計畫

## Abstract

This paper discusses why Nelson Goodman's aesthetics could be regarded as a sort of analytic epistemology of art, and what characterizes such aesthetics? In response to these questions above, this paper proceeds in two parts. The first part, beginning with his basic position of aesthetics, I would explore how Goodman thinks of arts, cognition and epistemology. The second part, starting from three different aspects of Goodman's action, this study tries to understand his epistemology as follows: (1) Art education: especially what is his original idea of founding Project Zero in Harvard University; (2) Art creation: Goodman's three multimedia works of art presented the characteristics of his epistemology; (3) Reconceptions in philosophy: as Goodman's reconceptions in philosophy are involved with his epistemological issues.

In the conclusion, why the characteristic epistemology in Goodman's aesthetics is worth examining is that its claims has a close connection with modern and contemporary process of art.

Keywords: symbols, cognition, epistemology, Project Zero

## 一、前言

在康德 (Immanuel Kant, 1724-1804)、黑格爾 (G. W. Friedrich Hegel, 1770-1831) 的整個哲學思想中，美學其實一直扮演著非常重要的角色<sup>2</sup>，例如對後者來說，作為真理的三種表現形式中，藝術就是其中之一，故而便包含著對絕對理念（知識）的認識途徑。然而，藝術的知識傾向從十八世紀啓蒙運動之後歷經三百年來的發展，經由康德、黑格爾等一些重要的思想家、藝術家與藝術作品的累積與推展，進而將藝術的問題從美感範疇轉換為認識論的範疇，這種傾向在二十世紀西方戰後的思想家身上特別明顯，基本上具有兩個主要特徵：其一是理解途徑的轉換：在方法論的操作上，藝術理論從輪廓的界定轉換成對認識過程的探索，此造成美學概念的逐漸崩解，遂使從較為單一的與由上而下的知識體制朝向一個更為開放的、多元的與由下而上的研究路徑；其二是跨域的連接：此藝術認識面向的探索使得藝術範疇涉及到不同領域學科之間的跨越與連結，進而將藝術帶到另一個完全不同的進路上，導致現代藝術哲學或美學產生了不僅僅是跨領域的對話，更激盪出不同方向。在這樣巨大的藝術思想轉變運動過程中，形成了現代西方四大藝術認識論：（1）批判的藝術認識論，例如阿多諾 (Theodor W. Adorno, 1903-1969)、馬庫色 (Herbert Marcuse, 1898-1979) 與哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas) 等人；（2）現象學的藝術認識論，以梅洛·龐蒂 (Merleau-Ponty, 1908-1961)、巴舍拉 (Gaston Bachelard, 1884-1962) 為主；（3）後結構主義的藝術認識論，以德勒茲 (Gilles Deleuze, 1925-1995)、傅科 (Michel Foucault, 1926-1984)、布希亞 (Jean Baudrillard, 1929-2007) 等人為例；（4）英美分析哲學的藝術認識論，以古德曼 (Nelson Goodman, 1906-1998)、丹托 (Arthur Danto, 1924-) 與迪奇 (George Dickie, 1926-) 等為主。就此，本文則以位於英美分析哲學脈絡的古德曼美學思想為主要對象，試圖探討在近當代藝術趨向認識論的前提下，藝術如何具有知識性格，進而理解藝術與認識論的關係，同時在他的藝術理論或美學觀點下，知識面向呈現什麼樣的發展？它們是如何連結的？以及藝術的知識論會促成什麼樣的理論效能？在這樣的思考中，藝術又位居於什麼樣的位置呢？

對分析美學家古德曼來說，藝術問題基本上就是個知識認識論的問題，因為自從分析哲學在 1940、50 年代觸及美學問題以來，便受到後期維根斯坦 (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) 語言分析的觀點影響，從此方法論繼承而來，古德曼美學視藝術作品為一種語言體，故從語言學的指涉、句法與語意功能來看，藝術作品確實地可作為哲學議題的重要案例，因為它不僅反映了知識框架形成的邏輯結構，同

2 儘管對康德而言，審美應與（主客）知識以及利害關係有所區分，但在他的三大批判中，審美問題具有溝通前兩大批判的功能，因此可以說美學在整個康德批判思想或整個主體哲學中扮演相當關鍵的角色；至於對黑格爾來說，能夠認識絕對理念的途徑，除了宗教與哲學之外，就是藝術，換言之，藝術的位階等同於前兩者。似乎，對兩人來說，藝術對人的重要性並不亞於理性，意即在廣泛的認識活動上，藝術被安置在一個不可忽略的位置上。

時也成為藝術哲學所不得不面對的問題：藝術與知識。<sup>3</sup>

對古德曼而言，藝術的問題跟象徵的使用關係緊密，藝術於是幾乎等同於象徵系統的理解，與此同時象徵理論其實在古德曼美學中，其地位如同他哲學中的認識論，因為象徵系統的運作模式就是一種認識論，系統的運作邏輯會決定象徵如何被看待，因此象徵的使用便涉及了知識的問題。根據這條線索，我們遂發現，美學的問題於是轉變成了藝術哲學的問題，換言之，在古德曼的設定中，藝術的美感問題於是應讓位給認知（cognition），而美應屈從於認識，因此「什麼時候是藝術？」會比「什麼是藝術？」會更是一個有效的提問。綜而觀之，古德曼美學不僅繼承了分析哲學的基本方法，同時又開展出一個不同的研究途徑：視藝術作品為有待研究的象徵系統，由此為分析美學做出重要的貢獻，因為在其哲學思想中，語言研究與邏輯（數理）演算的命題可以延伸到象徵系統的分析，而後者完全地與「人如何認識」、「世界如何形成」等等命題緊扣在一起。這就是為什麼古德曼美學堪稱為分析美學之藝術認識論代表的原因。

作為一位具代表性的分析美學家，古德曼可以說用自己的軸線將藝術、哲學與科學三者貫穿在一起，因而使得他的思想具有三重交疊的面貌，如同德勒茲的「複合性思想」<sup>4</sup>一般，或許這種跨領域的整合與影響或許是現代重要思想家的一種特徵，儘管他們兩人分別開展出來的思想途徑與手法是極為不同的，但卻都具有創造、進行改造的反逆精神，使得他們的思想既超出一般美學範疇，卻又具有不可忽略的重要性的緣故。儘管古德曼宣稱藝術問題不是他思想上的匯聚點（LA: xi），但這卻是從一般藝術角度的理解所致，然而，如果從藝術哲學的觀點來看，藝術問題的確是他思想起動的出發點，其關鍵便在於藝術如何與知識或認識論連結在一起，從這一點來看，藝術問題便會顯露他整體思想的核心問題。

## 二、藝術、知識與認識論的連結

藝術是人類情感表達的方法，而藝術作品就是藝術家內心情感的紀錄，或是能喚起觀者審美情緒的客體。例如，當我們聆聽那如泣如訴的音樂時，內心的感覺似乎也就隨著樂曲的轉折而不由自主地波動著；或者，當我們欣賞著優美的圖畫時，看著眼前不同的顏色與形體呈現出一種絕佳的表現狀態，一股愉悅之感便自然而然

3 二十世紀哲學思想被廣泛地稱為「語言學轉向」的世紀，可說明語言問題對二十世紀哲學的重大影響。但是，從索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）與皮爾士（Charles S. Peirce, 1839-1914）這兩位重要的語言學與符號學先驅開始，以及後續所影響的哲學發展來看，語言問題及其研究方法在歐陸與英美哲學的傳統上呈現出相當多元的發展與觀點，例如藝術作品作為一種語言，就有著極為不同的看法。

4 在德勒茲的思想中，藝術、哲學和科學都由於個別創造概念之故，因此三者具有同等位階，但也由於這個原因使得德勒茲藉由自己藝術論述的實踐而得以打破它們的疆界：「德勒茲以藝術家身分在語言和文體上的表現，以哲學家的身分在認識力上的表現，以科學家身份在開發新世界、思想新途徑上的表現，三者合成一體的實驗和發展過程。」（陳瑞文，2009: 83）德勒茲這樣的實踐，實在很像古德曼的操作。詳細討論見：陳瑞文（2009）。〈德勒茲複合性的創造理論〉。《藝術觀點》，38期（2009.4），頁 79-84。

地由心中升起。而藝術家們，常常被視為是感情豐富的代言人，如果感覺不敏銳，又如何做出感人的藝術作品呢？尤有甚者，藝術創作的狀態更被形容為「狂喜」（ecstasy），一種神靈感召、感性完全超出理性思維的非我狀態，例如，尼采（F. W. Nietzsche, 1844-1900）形容在古希臘酒神戴奧尼索斯（Dionysus）祭典中，合唱隊的作用就是讓人們藉由音樂、狂歡儀式進入醉狂狀態，體驗到超越自身的神靈，而這便被尼采視為是西方藝術的原點<sup>5</sup>。由此看來，感覺的抒發、情感的宣洩在藝術中得到了充分的表達。但是，問題是：藝術只能是情感表達的另一個代名詞嗎？藝術難道不能跟科學、自然或其他不同領域有關係嗎？

儘管藝術與人的情感、感覺與情緒之間有一種締結關係，而且這樣的看法為大部分人所普遍接受，同時，更因為這觀點延續數千年之後，成為一種根深蒂固的常識，甚至是一種成規：藝術是感性情範疇的事務，跟知性的科學認知沒有關係。雖然藝術顯然地牽涉到人類情感的表達層面，但這種截然的、武斷的二分法卻會導致對藝術的單向認識，而使藝術的可能發展受到一定的排除。對此，美國哲學家古德曼在其美學思想中卻試圖建構出藝術的另一種面貌：藝術的知識性格。他認為藝術作為一種人類非口語的表達語彙，之所以值得我們重視的原因更在於它同時具有認知的成分，具備知識的性格。但古德曼何以如此認定，其理由為何？其具體論據與方法是什麼？

古德曼繼承了分析哲學的基本方向：欲以一套能夠正確縝密推論的理想語言來描繪、掌握世界之運作架構，或陳述世界的樣貌。不過從他後來的著作發現，此一基本方向後來被以更為具體的目標與簡潔的研究方式加以延續，尤其是轉入藝術範疇的研究之後，此一態勢便轉趨明顯。不過，簡單來說，藝術被他視為一種「有機語言」（陳瑞文，1998：3），透過對該語言句法的分析，遂能解析出藝術作品所具有的思想內涵。因此，基本上古德曼的美學跟他的哲學訴求緊密相關，或者說，古德曼美學有著更為內斂的哲學命題。其美學的操作手法如下：視象徵為指涉關係的重要對象，它一方面啟動了意義的形成，另一方面從其指涉關係的運用可探尋到整個象徵系統的架構與運作的邏輯。因此古德曼美學對象徵、記號理論加以發展與研究，從語言學、符號學、邏輯學與英美分析哲學的脈絡加以延展，並視藝術作品為最佳的象徵系統理論的分析依據。

那麼，在這樣的思想基礎上，藝術又呈現了什麼特質？又在其美學中佔據了什麼樣的位置呢？藝術如何是一種認識過程呢？以下，將透過古德曼基本的美學訴求：藝術的認知成份，試圖進一步回答上述問題。

5 在此略摘錄一段尼采對於這個過程的形容：「戴奧尼索斯的刺激鼓舞，能夠把一種藝術的力量，帶給整個大眾，而這種藝術力量可以使我們感到，我們是處在許多靈異之中。（…）在這種著魔陶醉中，戴奧尼索斯式的狂歡者，自覺是人羊神，而由於自覺為人羊神，便發現了神。（…）人羊神是最強烈趨向下的自然複製品，同時也是它的智慧和藝術之先鋒。他把音樂家、詩人、舞蹈者和幻想家等角色集中在他一個人身上。」（劉崎譯，尼采（F. W. Nietzsche）著（1998）。《悲劇的誕生》，頁 58-61。台北市：志文出版社。

## (一) 藝術與感覺、情感及認知的關係

首先，應當注意的是古德曼如何看待藝術。基本上，他對藝術的切入角度與很多美學家非常不一樣，此根本差異在於他不追問藝術是什麼？藝術具有什麼特質？它是感人的、生動的或有內在生命等等的這一類的本質定義不是他美學中所設定的優先選項，甚至不是可能選項。而且，他也不試圖去定義藝術的內容，他想要釐清的，是牽涉到藝術的更為徹底與全面的根本架構與哲學命題，簡單來說，更為重要的問題應該換成藝術是如何產生的，在什麼樣的認識論架構下，會產生藝術？藝術在認識論的架構下扮演了什麼樣的角色？所以，他提出了著名的「什麼時候才是藝術？」(When is art?) 美學命題。然而，此一提問的基本態度不是投入式的追求藝術的本體論，而是抽離式的客觀觀察與邏輯分析，視藝術為一種哲學的有效模本與命題。

古德曼的具體作法首先是釐清一些藝術的觀念，鬆動這些根深蒂固的疆界，將藝術從神秘、不可知、純感覺與情感表現的範圍中解析出來，此一開路工程，有助於進一步推演藝術的認識論。因此，在他整個美學思想中最重要的著作之一，《藝術的語言》(*Languages of Art*, 1968) 一開頭不久便反對感官的純粹性(所謂的「純真之眼」)，認為「沒有純然原原本本的東西」(Nothing is seen nakedly or naked.) (LA: 8) 眼睛所見並非就是如實存在的東西，我們之所以認為我們看見了什麼，這是因為我們是在需求與偏見的基礎上來作出選擇的：感官所接受的資訊會經過主觀性的過濾，當然，由於每個人關注面向的不同，同一畫面對不同文化背景、教育程度的人來說會呈現不同的視覺訊息。而藝術，作為一種人為的表達方式與有意識的觀看，更不可能僅僅只與感覺有關。藝術與感官感覺的天真聯繫，首先就遭到古德曼的修正。

古德曼是從一個圖表的與整合的觀點來看待藝術的知識問題，一方面不將藝術與知識決然地劃分為兩個完全沒有關係的問題，另一方面則是將知識問題推展到較為活潑的認知層面上，而非僅僅是有關真假判定等被動的資訊累積的層面而已；知識，在古德曼的視野中，必須勘合在其相對應的認識論系統。他藉由認知、認識的過程而將藝術與知識的關係聯繫起來，例如，他認為在藝術經驗中，欣賞活動不會僅僅依賴感覺來進行而已，就如同讀詩一般，該過程不僅需要去感受文字所描述的詩境而已，同時也需要理解文字是如何被使用的；同樣的，觀看非文字或非口語系統的藝術時，如圖畫或音樂，我們不僅需要去感受顏色與樂音的呈現，同時也需要運用知識、理解力、認知能力或聯想力來定位、辨識形體或旋律，以及判定這些元素如何被架構起來。他提過一個例子，觀看抽象繪畫或古典交響樂時，標題也會影響我們如何去觀看一幅畫或聆聽一首曲子。例如，知道《春之祭》(*The Rite of Spring*) 的標題後，在聆聽樂曲的時候，我們會傾向於將春天、大地與祭典的特徵與樂曲聯繫起來；「同樣的，在看過畫作的標題後，會比較容易能辨識出立體派畫家作品的主

題。知道要在畫面上尋找什麼之後，我就能輕易地發現一個有著吉他的女人的影像。而且我辨識出，以這個方式，該影像相似於一個有吉他的女人。」(RP: 114)。

而這些能力或知識，都不是與生俱來的，而是「養成能力 (acquired abilities) 的一種複雜的並置」(Ibid.)，是必須經過教育、學習等文化灌輸而來的。針對不同的再現系統，也就必須學習不同的觀看策略才能解讀其中的意義，所以「辨認出一張圖像什麼，有時候是其所再現的知識的一種結果」(Ibid.)。藝術所依賴的感覺與情感，依照古德曼的看法，其實並非完全是直覺地或本能地反映，它們本身早已經是在一定的文化基礎上發展來的，而且打從出生於人類文明中，我們便不斷學習如何詮釋各種不同再現系統，但詮釋過程是如此自動以致於我們通常都未加察覺。古德曼一再地強調：「在審美經驗中，情感是認知地運作著。藝術作品是透過情感 (the feelings) 與感官 (the senses) 而被領會的。」(LA: 248) 並進一步藉由綜合的認知能力而被理解的。他說：

我同意情感 (emotions) 與感情 (feelings) 都是審美經驗所需的；但是它們不能從審美經驗的認知面向分離出來或獨立出來。它們是做出辨別與連結的基本方法，該方法能開啟一種藝術理解。(…) 在藝術中——我想在科學中也一樣——情感與認知是互為依賴的：不帶理解 (understanding) 的感情是盲目的，而不帶感情的理解則是空洞的。(…) 另外，我也同意認知不僅只與理解作品自身有關，更與理解許多世界有關——感知的、科學的、實踐的——那些我們製造與生活在其中的世界。(…) 對我來說，認知 (cognition) 並不侷限於語言或口語思想，同時也包含在美學理解的複雜過程中能使用想像、感覺能力、感知能力、情感。(MM: 7-9)

我將知道與理解的所有面向，從透過樣式認識與情感洞見 (pattern recognition and emotive insight) 的感知辨識力到邏輯推論，都包含在「認知的」之下。(84)

關於情感 (emotions)、認知 (cognitions) 在藝術的連結一事上，研究古德曼美學的學者葛柯格卡斯 (Nikolaos Gkogkas) 認為他是從兩方式來進行的：「情感不只形成我們所感知之世界的部分認知參與，而且理解早就具有情感的成分。可確定的是，古德曼的認知主義是絕不同於任何理性主義或智性主義者偏見的版本。在他的脈絡中，情感與感情似乎已經成為認知功能的一部分，就如同認知與理解似乎已受到情感與感情的提升。」(Gkogkas, 2008: 87) 因此，在古德曼的理解中，審美經驗、藝術或美學並非僅僅侷限在跟藝術作品有關的分析與評論上面，它們之所以對我們來說重要，其原因更在於藝術展現了一種不同於推論的、溝通的、理性的、類似口語語言系統的知識系統，但也由於同樣作為人造的表意系統的原因，它乃具有情感與認知的雙重面向，因而也具有它極為特殊的知識性格。

總結來說，古德曼在藝術與知識的關係上認為：首先，情感並非是藝術範疇的

專利；「蒙德里安 (Piet Mondrian) 與韋柏 (Webern) 的作品並不會比牛頓或愛因斯坦的法則更明顯地情緒化的」(LA: 246-247)；其次，藝術或許需要情感、感情的參與，但即使如此，它們並非停留在純粹情感的層次，或被動的感覺數據而已，它們更以積極的、多元的觸媒劑角色在認知模式中被加以吸收、整合與擴展原有經驗，甚至具有提升認識視野的潛能；最終，認知並非僅只是理性與智力的發揮而已，它既不限於思想或語言表達上，更同時在藝術經驗中扮演著重要的角色。因此，具體來說古德曼反對將藝術專斷地歸屬於情感層次，並進而承認藝術作品所傳達的情感帶有認知作用，而認知過程卻又是構成知識的條件之一，故視藝術乃具備知識性格。與此同時，他所展示的藝術認識論上的重要性也在於它以其獨特的方式，那有別於既定的知識操作模式，讓知識呈現出更為多元與另類的風貌。反過來說，藝術同知識或思想一樣，都是我們對世界的一種認識方式。

## (二) 藝術與科學——藝術作品作為一種樣本

延續著對反對藝術 (歸屬於情感) 與知識 (歸屬於理智) 被截然二分的命題，古德曼在藝術與科學的立場上同樣極力破除一般的既定看法：藝術無實用目的，屬於審美、愉悅；而科學則為特定目的，屬於知識與實用。或許正是這樣的觀點，導致藝術總是被僅僅視為是權力的化妝師，視藝術不過是一種娛樂、滿足與愉悅，這樣的觀點實際上乃低估了藝術的積極面向。古德曼認為藝術的上述條件，如愉悅、滿足等等其實並非是藝術的充分條件，而且科學活動本身也具有這樣的成分。反過來說，科學的探索、實驗與認識精神，同樣也會出現在藝術活動之中。因此武斷地，或人云亦云地將藝術與科學截然地歸屬於不同的範疇，這樣的作法是有礙於我們得以進一步地認識、擴展與深化對藝術的理解。

在西方，達文西 (Leonardo da Vinci, 1452-1519) 可說是兼具科學精神與藝術家身分的代表人物，他曾經說過：「研究藝術的科學，研究科學的藝術。發展你的感覺——特別是學習如何去看。要了解每樣東西都與其它每樣東西連結在一起。」這一番話在古德曼那裡得到了理論層面與藝術哲學上的證實，他以科學的思維處理美學的問題，又以藝術作為例證說明了科學的認知架構。我們何以能夠這麼說呢？

對此，德國慕尼黑大學的哲學教授史坦布雷納 (Jakob Steinbrenner) 在〈藝術—樣本〉(“Art-Samples. On the Connection between Art and Science”) 一文中點出了這個古德曼美學上的特徵<sup>6</sup>。因為古德曼美學中常常提到樣本 (sample) 在藝術指涉功能與理解中的重要性，並使用樣本的概念來解釋其哲學問題<sup>7</sup>，但樣本一詞基本上乃是

6 史坦布雷納教授在該文中提出四個為什麼範例在古德曼美學中甚為重要的理由，它們分別為：(1) 它能解釋虛構中的指涉 (reference-in-fiction)；(2) 它能解釋抽象藝術如何運作；(3) 古德曼的表現理論是奠基於範例而形成的；(4) 它能解釋樣本在藝術作品中與在科學中的類似操作模式。在這四個理由中，以最後一個最為重要。

7 古德曼美學中最常提及樣本的例子之一就是裁縫師的布料樣本：「想想裁縫師衣服範本的小冊子。它們的功能如樣本 (sample)、或例示某些屬性的象徵。」(LA: 53) 在他的著作中甚至有關於樣本的小節，例如 LA: 57-67；WW: 63-70。

一個從科學領域繼承而來的概念。在科學實驗與數據研究中樣本的角色乃是作為假設或理論的一種證據，但是它的合法性或者效用必須由其所屬的理論或系統來賦予。例如，為研究 A 地區的空气品質，則必須從該地區採集空氣樣本 a1，因此對來自 B 地區，但同為空氣樣本的 b1 來說，便不具有和 a1 同樣的證據效力。換句話說，「樣本依賴一個框架，例如一個理論或系統，因為在其中樣本的相關特徵才能被確定。」<sup>8</sup>例如，上述例子中的 a1 所具有的特徵乃須放回其理論或系統中來檢驗；最終，樣本須具備理論的可投射性：「只有可投射的樣本才能符合並因而才是正確的」（Ibid.: 259）、「樣本實踐的品質能夠透過其（假說）結果的可投射性來評估。」（260）。

從樣本這樣的用法與理解角度，很難不使我們想到古德曼美學中的一個核心概念：「範例」（*exemplification*）。史坦布雷納之所以認為古德曼視藝術作品在其美學（象徵理論）中的地位就如同科學中樣本的地位一樣，其原因正是因為樣本與範例的操作手法極為類似。

範例在古德曼美學中的重要性自不待言，他從語言的結構與指涉功能切入，涉及圖像再現理論的探討、藝術象徵理論的建構，以及哲學概念的修正，凡此種種美學活動都與範例概念脫離不了關係，這也難怪西方學界一般皆認為範例在古德曼的藝術理論中扮演了一個非常重要的角色。

範例在古德曼美學中的意思，簡單來說，乃是一種雙向指涉，它一方面指稱，又持有所指稱之屬性（LA: 53）。一般指涉通常是單向的，例如我們以「紅色的」一詞來指涉顏色的紅，但是當我們拿出一個紅色的蘋果來指涉紅色時，便是範例紅色。古德曼基本上便是以這樣的概念來說明藝術作品在整個象徵系統中所具有的功能：藝術多以範例方式運作。但古德曼美學中提及的範例至少有三個既緊密相關，但又不大一樣的層次：（1）就語言的指涉關係來說明：範例儘管從語言述語的指涉功能而來，但是它卻不受限於述語在口語語言中的角色，「從其他（動作的、圖像的、圖表的）系統而來的象徵可能被範例，而且在其他方面如語言中的述語一樣地運作。」（57）；（2）就圖像的指涉路徑：不同於口語語言的述語作用，一張畫、一首曲子或一齣戲劇之所以能夠感動人，其原因正在於它以藝術特有的方式使觀眾能夠感知。例如，一幅有著灰色天空的畫，常被視為是範例了悲傷；又或者「杜米埃（Daumier, Honoré, 1808-1879）的《洗衣婦》（*Laundress*）如此範例且表現出重擔（*weight*）」（87）；（3）就整個藝術的象徵系統上來說：古德曼認為偉大的藝術作品其重要正在於它們要比同時代其他的作品更能夠，而且更好地範例了特定的時代精神或理論，換言之，偉大藝術作品範例了對特定客體的認識方式。例如，談到印象派的特徵，便不能不想到莫內（Claude Monet, 1840-1926）的《印象日出》（*Impression, Sunrise*, 1873），反過來說，我們從這個作品所範例的特徵建構出對印象派的基本認識。

8 Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, Oliver R.Scholz (eds.) (2009). *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman*, p.252. Heusenstamm: Ontos Verlag.

而正是在這第三層次上的範例，使藝術作品的作用正接近於科學實驗中樣本所擔負的角色，但不同於樣本僅能如實地指涉，藝術作品以各種方式反映人的各種感覺與處境。所以哈佛大學迦納（Howard Gardner）教授提到：「在古德曼看來，藝術作品也可有益地被視為是樣本。就如同某些織布樣品準確地反映了整批布料一樣，某些藝術作品也能準確地、如實地或隱喻地反映出重要的形式、感覺、傾向，並對應於生活的紋路。」（Gardner, 1982: 63）

同時，作為範例的藝術作品基本上，和樣本一樣，也是建立在特定的理論或系統中才能成立，如此，我們才能確定藝術作品（樣本）所範例的是那些屬性，反之，才能確定如何觀看，或看什麼。關於樣本與藝術作品的關聯，史坦布雷納認為：「樣本不只支持假說，而且範例它們視其是否正確。就這個意思上來說，它們類似於藝術作品，作為樣本，不只支持而且也範例假說與詮釋。」<sup>9</sup>而且，對古德曼來說，科學樣本與藝術作品有一個共同的目標，那就是對人類的知識範疇提供新的洞見，一方面這些洞見能夠擴展、或建構該領域的新範疇系統；另一方面則能串連起不同系統之間的相似性（cf. Ibid.: 264; MM: 4-5）。

回顧古德曼處理藝術作品的手法，基本上確實非常類似於科學樣本的方式，但是它們畢竟仍舊有所不同。第一，不同於科學上的證據需要驗證，範例有時是以隱喻方式進行的，而藝術隱喻的進行牽涉到圖式的轉換問題，這顯然與科學模式有很大的不同。第二，藝術作品作為一種人為的「令人焦慮之物」（anxious objects）（Warburton, 2003: 3），其最有趣的地方在於它比樣本的證據效力多了一份流動性，這促使我們在面對藝術作品時，不僅不能只停留在理論或系統的思辨上，還需要時時回頭來關注這個關鍵的象徵物。

### （三）藝術、象徵與知識論

關於古德曼美學中藝術的知識論問題，我們不妨先回到美學的老問題上：「藝術到底所為何來？」、「藝術能做什麼？」有人認為藝術不為什麼實際的目的，從它身上所獲得的美感愉悅本身就是一種不合目的的目的性，這種滿足即是藝術所帶來的；或藝術本身就是一種遊戲，它是人類過剩精力（與時間）的一種消遣；以及人類作為一種使用象徵（symbol）的主體，藝術就是一種人類本能的活動，就像狗就應該會吠一樣，不然就是為了能夠與他人取得（情感上或實際上）溝通。不管是審美滿足、消遣、本能或溝通的原因，古德曼認為它們分別都只觸及部分的真相，因為藝術的基本目的，他認為，其實都與認知脫離不了關係。<sup>10</sup>（cf. LA: 258）

9 Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, Oliver R.Scholz (eds.) (2009). *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman*, p.260. Heusenstamm: Ontos Verlag.

10 必須注意到的是，這裡的認知不能僅僅用實際的、客觀的、數據的方式來加以框限。認知在古德曼的解讀下還包含了主體思辨的、整合的與感受的能力。

於是，古德曼認為，藝術作為一種象徵系統，基本上就可從認知目的來加以判斷。因為，象徵的構成與解讀方式，例如分析、分類、組織系統的方式或獲取、探索與領會現實的方式等等都與製造、操作與保持知識有關。(Ibid.) 換言之，所謂的知識，不應僅是一種固定的，外在的資訊，它同時是一種變動的，內在的認識架構的圖式，而且也不僅止於智力所及的範圍，因為藝術同時也是一種認知模式，它因而同時也包含了知覺與感覺的雙重層面。但基本上，知識是在我們的利益、關注焦點的基礎之上，而緊緊與我們如何編造、組構與呈現象徵系統有關，作為認識世界的一種方法，象徵系統，既是知識的組件，更同時決定了知識的模樣。他說：

我們透過藝術而知道的是，在我們的骨頭、神經與肌肉中所感覺到的和我們的心智所獲取的是一樣的，也就是說所有有機體的感受性 (sensitivity) 與反應性 (responsiveness) 全都參與了象徵的發明與詮釋。(259)

感知參與製成我們的感知；而且對感知來說，有很多過程與準備階段。以文字或圖像或象徵物來思考可能不僅牽涉到生產或判斷的準備 (preparation)，也牽涉到感知——看、聽等等——這樣的象徵的準備。(MM: 25)

對古德曼思想甚為熟悉的艾爾珍 (Catherine Z. Elgin) 如此補充說明：

象徵系統是人造的。它們的建構與運用會屈從於一些限制。以下這些互為連結的問題對認識論來說是重要的：什麼樣的限制是合法的、什麼樣的象徵系統是可建構的、它們定義了什麼世界以及它們產生了什麼樣的理解。(RP: 26-27)

藝術或藝術作品，作為一種樣本或象徵，在古德曼美學中具有一種雙向的作用：一方面，象徵牽涉到認識框架的問題，因此必須放到一個更全面的制高點來閱讀，所以，透過象徵我們具有擴展視野的可能；另一方面，象徵儘管與認識框架有著糾纏不清的關係，但是它本身仍舊具有重要的功能，不僅有所屬的系譜，同時更具有顛覆框架的潛能，而這就是古德曼認為偉大藝術家所做出的重大貢獻：另闢新的知識範疇。

因此，古德曼美學基本上就是一種知識論的美學，它關心的是藝術的認識框架如何編造出特殊的通道，其中，認知一方面發揮作用，另一方面又被連結以涵蓋不同領域的範疇。具體來說，亦即象徵如何作用在人類的理解層面上，以及在整個系統中如何運作，同時，跟隨著這個龐大的運作體制，藝術的意義、功能與角色也就隨之而被決定出來，這個過程是互為聯繫的，因為一旦象徵的角色被確定下來，也就有了對應的關注面向與解讀的視野，而此視野面向又會牽涉到意義的生產。進一步來說，美學不僅應關注作為象徵物的藝術作品本身，還涉及了象徵之所由來的架構：「在眾藝術作品中的演練、訓練與我們分辨力量的培養既然明顯地都是美感活動的話，那麼一張圖畫的美感特性就不只是包括那些由光看的所發現的東西，而且還包括了那些決定圖畫要怎麼被看的東西。」(LA: 111-112)。不僅藝術是如此，知識

或思想形式也同樣「取決於被生產或決定或感知的象徵物所在的系統的句法與語義形式。」(MM: 27) 作為人類表意與認知的不同方式，藝術、思想與科學都具有同樣的遭遇。古德曼美學在知識範疇所進行的，我們或許可以這麼來形容：探索知識的活動或進入的路徑，如果說文字（或口語）系統，如同地球上的陸地乃是一般文明活動的地方的話，那麼，古德曼美學所致力形塑的（非口語的）象徵系統，則是既超越陸地面積、深不可測的，又同時更與文明的誕生有著密切關聯的海洋，他在充滿符號、語意的大海中拼湊可能的意義形成的輪廓。

不過，古德曼同時也說，象徵的意義與角色並不是固定不變的，它會隨著我們認知、經驗的擴增所導致的認識框架的轉移而變化<sup>11</sup>。例如，同一件藝術作品在不同的時間、不同的環境、不同的脈絡，被不同背景的人或同一個人但不同時期下所得出的意義也會產生差異，因而，其審美價值也會不同。

至此，我們要問為什麼美學會與知識系統牽扯在一起呢？

這個問題對古德曼來說是極為關鍵的，因為他自己曾經承認自己的知識論概念為一種理解（understanding）的哲學，也因此包含了藝術與科學的哲學。（cf. MM: 1）對他來說，世界的外貌不是由外在現實、客觀事物或感官資訊所組成的，而是由人的認識框架所設定的，精確來說，透過命題、邏輯、公式的歸納與推演可以得出知識的結構與世界的輪廓，這一點我們可從他早年思想養成受到羅素（Russell, 1872-1970）、懷海德（Alfred North Whitehead, 1861-1947）、奎因（W. V. Quine, 1908-2000）等諸位分析哲學家或數學家的啟發，以及他對卡納普（Rudolf Carnap, 1891-1970）《世界的邏輯結構》（*The Logical Structure of the World*, 1928）一書所提出深刻看法中，還有他早年的著作，如博士論文《質的研究》（*A Study of Qualities*, 1941）與《表象的結構》（*The Structure of Appearance*, 1951）已提出了一個對經驗與特定系統之實際結構的系統邏輯描述的理論<sup>12</sup>（Carter, 2009: 58），因此可以明顯地看到這個由分析哲學的方法論所帶出的特徵來得到證實。在這個思想基礎之上，促使後來他轉向藝術領域所發展出來的美學因而也就具有這樣的色彩，這使得他的藝術理論帶有二個明顯的傾向：第一，便是著重藝術之所以形成的關係結構及其功能作用：此關係如同命題的運作，它牽涉到假說如何成真或有效的問題，以及在這樣的關係中，象徵物的功能也遂能顯現出來，藝術作品之所以成為藝術作品乃是在系統架構中由關係演繹的功能作用所導致。故而古德曼美學中的象徵理論，換句話說，就如同科學中系統運作的圖表。第二，強調認知的角色；認知是認識論之所以成立的起始點，在古德曼的整體思想中，它具有疊合藝術與科學的作用，因而使他的美學帶有科學

11 古德曼提到：「我們從一個象徵所讀出與透過象徵所學到的東西會隨著我們帶給它的東西而改變。我們不只透過我們的象徵而發現世界，而且我們會按照我們增長的經驗逐漸地了解與重新評估我們的象徵。」（LA: 260）

12 Curtis L. Carter (2009). "Nelson Goodman's Hockey Seen: A philosopher's Approach to Performance", p. 58. cited from: Jale N. Erzen. (ed.) (2009). *Congress Book 2: Selected Papers: XVIIth International Congress of Aesthetics*, pp. 57-67. SANART.

性格。同時，古德曼的相對主義立場更進一步促使認知面向在美學中進而轉變成爲一種藝術認識論。所以，「可以確定的是，古德曼的美學的確與一種關於知識與理解的理論緊緊相繫；它牽涉到認知與邏輯挪用。」(Gkogkas, 2008: 91)

既然藝術無法擺脫知識論的問題，藝術的定位因而與其意義之所產生的架構有關，那麼藝術就必然會隨著架構的變動而產生滑移，換言之，藝術並沒有所謂的本體論（對古德曼來說，本體論正逐漸消失中）。傳統上被視爲藝術的本質，例如，理念、崇高、美、感動、深刻等等內在性質，也就在知識架構的轉變下必須被重新看待。而這一點，也正說明了他的美學爲什麼具有強烈的認識論色彩。「古德曼的美學並沒有真的與他的認識論分開來。如同美學不是關於事物的本體論詳述一樣，認識論可能也不是關於正確地將事物的已感知真實模印到心靈上的理性能力。」(92) 又或者對他來說，「最終，假如藝術作品的本體論終究是某種可能的東西，那麼它一定是次要的。」(130)

### 三、藝術認識論的多重實踐

古德曼美學所提出的藝術認識論並非僅僅停留在理論的層面上，更落實在許多方面的嘗試，其實踐的途徑如同他所認爲認知能力具有多方面連結一樣，也不會是單一的。以下僅從三方面來理解古德曼如何透過不同的途徑來實踐他的藝術認識論，它們分別是：藝術教育、藝術創作與哲學概念的重建。然而，有趣的是，儘管從不同領域的路徑來實現他的藝術認識論，但是這些歧異的路徑實際上卻又被一條隱密的主軸貫穿，使它們被緊密地交纏在一起。

#### (一)「零計畫」(Project Zero)<sup>13</sup>——藝術教育的方法論實驗

古德曼在藝術教育方面參與了好幾個不同的計畫，例如 Arts Orientation Series (1969-1971)、Arts for Summer School (1971-1977)，以及 Dance Center。但其中最爲重要且延續到今天的，則是在哈佛創建的夏季舞蹈計畫 (Summer Dance Program) 與「零計畫」，尤其是後者，其後續影響最大也最廣爲人知。

古德曼在零計畫中所嘗試的，便是透過一個整合的與多元的方法論試驗，將藝術認識論的實踐帶到教育層面，儘管零計畫後來延伸到其他不同面向的研究上，但是這中間扮演關鍵角色的，仍然是基於由古德曼所奠定的：認知與理解力如何貫穿在這不同的領域之間，以及透過對藝術象徵系統語言的了解與學習，我們可進一步

13 零計畫 (Project Zero) 所涉及的時間與範圍都非常廣泛，在長達四十多年的發展歷程中，已經進行了極爲多元與爲數龐大的開創性計畫，在 2006 年時就已經出版了超過 85 本專書與上百篇文章與研究報告，更與無數的學校、美術館、觀眾及教師合作過。因此要能完整地瞭解零計畫的全貌實有困難，更別提最新研究進程都不斷地更新。本文限於篇幅與論文重點之故，僅就零計畫與古德曼在藝術認識論上的關係來著墨，至於其他面向與細節則有待專家進一步研究。

得到什麼樣的認識。以下，就零計畫的兩個方面來談古德曼藝術認識論的雙向操作：一是基礎概念的建構；一是具體計畫的實行。

### 1. 零計畫的基本概念

「零計畫」是古德曼於 1967 年於哈佛大學任教時所創立的計畫，由於他認為「關於藝術教育的一般的，可溝通的知識的狀態，是零。所以才稱之為零計畫。」<sup>14</sup>儘管該計畫直到今天已經經歷過不同的轉變與時期，但其方向仍舊維持一個基本統調，其主要目的與想法，成立零計畫的機構，「哈佛教育研究所」(Harvard Graduate School of Education) 如此扼要地形容：「零計畫的任務是理解與提昇不同藝術中的，以及人文與科學學科中的，學習、思考與創造力，在個人與研習會的層面上。」<sup>15</sup>這樣的基本方針，其根源就是來自古德曼。

作為零計畫的奠基者，我們可以說零計畫其實就是古德曼美學的一種實踐，尤其是針對在藝術的知識認識論上的一種探勘活動。何以見得呢？這一點，我們可先從古德曼對零計畫的原初想法了解起，他說：

我們視藝術並非僅僅是娛樂而已，而是，如科學一樣，作為理解的方式，甚至是建構我們環境的方法，並因而視藝術教育為整個教育過程的一個必要與整合性的構成要素。

我們一度發現幾乎必須從零開始，所以致力於藝術本質與教育本質的基本理論研究以及批判性的檢驗那些基本的概念與盛行的假設及問題。藝術作品之生產、理解與補充所需要的能力是什麼呢？這些能力與其他追求所需的能力又是如何地不同或相關呢？其中某些能力的進步又如何提高或者如何抑制其他能力呢？

既然問題中的大部分能力都與操作象徵——語言的、圖像的或其他的象徵——的能力有關，那麼一個象徵的普通理論、象徵系統、以及象徵化的方法就會對下列任務所需的能力提供一個基礎：比較、區分與相互連結不同類別的任務與能力。<sup>16</sup>

從古德曼關於零計畫的這段話，我們可以歸納出幾個重點：(1) 藝術乃是知識形成的一種途徑，它有賴於我們進一步地探索。也因為如此，藝術與科學或其他人文學科並沒有根本上的差別，它們都是人類建構知識範疇的不同路徑；或者也可以說，跨學科的方法論是擴展認知模式、知識一種方法。(2) 如何跨越被閉鎖在特定

14 Howard Gardner and D. N. Perkins(eds.)(1988). *Art, Mind and Education: Research from Project Zero*, p. x. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

15 網址：<http://www.pz.harvard.edu/>。(檢索日期：2010.10.10)

16 Nelson Goodman.“Aims and Claims”收錄於 Howard Gardner and D. N. Perkins (eds.) (1988). *Art, Mind and Education: Research from Project Zero*, p. 1. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

學科中的知識，或融通不同藝術類型的理解呢？藝術教育是古德曼及其零計畫研究者們共同的交集之處，但是值得注意的是，而且古德曼也同時強調的是，零計畫的藝術教育研究工作並不是教導如何規劃課程、撰寫教育大綱等類的教育實務性工作的層面上，而是「包含所有方法與方式來保存、驅動、培養、發展與最廣義意思上的跟認知有關的能力：即理解的提升（the advancement of the understanding）。（…）藝術的教育，如同科學的教育，（…）焦點在於發展那些與理解以及發現有關的技巧，並提供這些技巧之活動的動機與條件。」（MM: 147-148）（3）教育如何穿越藝術範疇以提升對不同藝術的理解，或作為連結不同藝術類型的理論基礎為何呢？古德曼提到：「透過藝術活動中象徵系統的種類的辨識，才能瞭解藝術所需的能力以及辨識與發展其他能力的方法。簡言之，透過對藝術象徵系統的分類，我們才能更清楚地了解藝術活動中所需的能力，並藉此，進一步理解、發展，甚至將這些能力擴展到其他領域當中。」<sup>17</sup>（152）他點出了藝術教育與象徵操作之能力關係的問題，這牽涉到（藝術的）象徵系統的理論。而這一點不就正符合了古德曼美學的核心訴求之一，尤其是呼應了《藝術的語言》的理論。確實，古德曼就曾明白地指出《藝術的語言》所提出的觀點可作為零計畫的基本理論框架。

然而事實上，也正是如此。古德曼美學對零計畫是具有著極為關鍵的決定性影響。至於如何發揮影響，以及到何種程度？我們可從零計畫的第一階段：概念性的根基（1967-1971）<sup>18</sup>中可以進一步理解：「初始，零計畫對藝術採取了一個認知觀點，認為藝術活動涉及了一個心智過程，此過程強有力與細膩的作用同其他領域（如科學與公共政策）一般。（…）古德曼的《藝術的語言》是此時期的聖經。」<sup>19</sup>當然，在此階段古德曼美學之所以如此重要，一方面固然是因為他是零計畫的創建者；另一方面則是因為此階段正好是古德曼領導零計畫的時期（1967-1971），在這段期間，他將美學思想實踐在零計畫的實驗中。1971年，古德曼從零計畫退休，其主導權交由柏金斯（David Perkins）與迦納（1972年加入），由於他們兩人的專長與興趣，零計畫便古德曼所建立的藝術概念性基礎上轉向認知心理學的方向，並進而發展出不同的研究傾向，之後，隨著更多研究人員的加入與團隊的擴增，零計畫研究領域於是擴及到更多不同的層面與不同計畫方案。

然而歸結來說，由古德曼所主導的頭四年中，零計畫便奠定了研究的基本理論

17 古德曼也提到此一方向不是零計畫的唯一研究，因為這樣的研究路線同時引發了跟心理學及神經病學方向的可有趣發現：「零計畫同時進行了其他幾個研究，因為它們似乎對一個不同藝術的教育廣泛方法來說甚為重要。例如，（…）我們已檢驗了音樂中旋律的感知，以及作為組織力量的旋律對人類發展上的角色。人類視覺的基礎心理學，而且其涵義對視覺藝術來說也早已經是分析與實驗的主題。」（MM: 152）

18 根據哈佛教育研究所對零計畫發展歷程所做的分類，共分為四個階段：第一階段：概念性的根基（1967-1971）；第二階段：在認知與發展心理學上的經驗探索（1971/2-1983）；第三階段：回到教育（1983-1993）；第四階段：零計畫的成熟（1993-2003）。此階段的分期參照：<http://www.pz.harvard.edu/History/TenYears.htm>（檢索日期：2010.10.14）

19 <http://www.pz.harvard.edu/History/TenYears.htm>（檢索日期：2010.10.14）

框架，而此框架又與他的美學看法幾乎吻合，尤其是把藝術視為是一種認知的途徑，並將藝術活動提升到知識的認知層次。他認為既然藝術涉及象徵的操作能力，那麼，透過對藝術所需能力的研究與探索來提昇與整合人類整體的認識能力。參與零計畫創立階段的迦納在 2000 年的時候就如此形容：「在古德曼的領導之下，零計畫鎖定在藝術知識的本質上，以及藝術技能與理解透過在學校與美術館中精心設計的節目而可被提高的方法上。儘管 30 年後，零計畫仍舊是一個活躍的研究中心（…）然而古德曼原本的任務——對藝術知識與實踐的基礎研究——對今天的零計畫而言仍舊是一個明確的特徵。」<sup>20</sup>

## 2. 藝術教育的功能：

至於零計畫是如何將藝術認識的概念實際地在藝術教育中演繹出來呢？以及所規劃的藝術教育具有什麼樣的內容？又如何執行呢？

古德曼認為藝術教育乃是為了學生後續所需的展演能力而作準備，即針對不同特定目的及其所需的能力的研究，欲透過這些研究來改善或發展同時運用在不同藝術中的能力與技巧，並理解這些能力之間是否有相互關聯，所以設想出不同能力與任務的分類法，要達到此分類法的具體作法就是對不同象徵系統的研究，並將它們進一步地與教育結合，如此才能將這些能力有效地、有系統地傳遞下去。（MM: 157-158）

所以古德曼一開始在主持零計畫期間，與研究團隊便規劃了很多教育課程與節目，其中包括一系列的演出展示（performance-demonstration）與演說展示（lecture-performance）（158）跟藝術管理研討會，當中牽涉的藝術類型從視覺藝術、戲劇、文學、音樂、舞蹈、藝術管理到藝術行政，或融合數種藝術類型的展演。我們以零計畫在 1969-70 學年度所規劃的，名為「製作中的藝術」（Art in the Making）的計畫為例來說明古德曼如何將藝術認識論連結到藝術教育的實驗上，以發展到足以實踐、傳遞藝術獨特認識力的方法。此計畫總共有六次展演，每次時間約兩個鐘頭，包括中間短暫休息、結束茶會與展演進行期間或結束後觀眾進行提問，吸引的觀眾更從 250 人到超過 1,100 人左右，不過雖然是對外開放，但大多數觀眾還是哈佛的學生（159），其類別與具體內容簡述如下：

- （1）視覺藝術：基本上是一個靜態攝影展，乃由葛塞蒂（Alfred Guzzetti）主持，他將針對同一個主題的不同照片並排在一起，讓觀眾可藉此對比與參考，同時與觀眾進一步討論攝影者在拍下這些照片所可能的判斷與比較，最後一起找出結論。

20 Howard Gardner (2000). "Project Zero: Nelson Goodman's Legacy in Arts Education," 收錄於 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58: 3, p. 245.

- (2) 戲劇：該課程名為「導演的抉擇」(The Director Who Chooses)，它有四個來自亞瑟·米勒 (Arthur Miller, 1915-2005) 的《推銷員之死》(Death of a Salesman) 當中一景的不同版本，其中兩個是現場演出，兩個是在影片上的。翰林 (George Hamlin) 教授進一步比較這四個版本，揭示出這幾位導演如何演繹同一個場景，以突顯出他們各自思考上的差異。
- (3) 文學：此課程由英國著名文學評論家、語言學家與詩人的李察茲 (I. A. Richards) 擔綱，李察茲的授課，透過聲音、氣氛與解析，總能讓人領會到詩作中最深處的靈魂，在這個課程中他讀了自己的一些作品，其中有些更是未完成的詩作，最後評論這些詩作各別在表現上一些問題。
- (4) 舞蹈：由托伯特 (Ann Tolbert) 編了一件舞作，但是這個作品的特色在於舞作本身充分地結合了整個場景，包括舞台的佈置、欄杆、雕像，甚至是演出建築物的地下室都成為演出的一部分，換言之，舞蹈不僅在於舞者本身所展現的身體動作而已，更同時包含了外在環境與舞者之間的整體運動關係。
- (5) 默劇：由法國著名的默劇家勒寇克 (Jacques Lecoq, 1921-99) 主導，在「默劇，面具與反面」為主題的節目中，分析了一般生活中身體姿勢所表現出來的語言，並說明如何將它們轉譯為默劇中所使用的技巧。
- (6) 音樂：此課程名為「從景象到聲音」(From Sight to Sound)，其中柯希納 (Leon Kirchner) 討論了一些影響音樂詮釋的因素，而且所論及的課程重點都被實際地演奏出來，以加強觀眾的理解。(158-159)

儘管每次展演有主要的藝術類型，如文學、視覺藝術或音樂等等，但是就實際操作面上而言，其實更融合了各種不同的呈現方式，例如在詩作的朗誦中其實已經包含了詩人的聲音表現與表情張力等等。其目的都是為了提升觀眾更深刻的理解。古德曼表示：

「製作中的藝術」這個標題暗示了，零計畫所關心的是在於揭示藝術家製作方法中的某些東西，而不只是展示與解釋他們的作品。(…)這些節目強調藝術家是連續地在各個選項中去感知、比較與抉擇，而且一個完成的作品是逐漸地藉由不斷抉擇來達成的，而不是在一次靈感的爆發中完成的。(…) (而且) 其用意不是要使觀眾變成藝術家，而是增加觀眾的感受性與辨別能力，鼓勵探問式的觀看與聆聽，以引發感知作品與新世界的經驗。(160)

從這些展演中我們可以發現，藝術作品並不是被放到一個純粹欣賞，即審美客體的角色上；藝術家的任務也不是純粹導覽或介紹作品，而是扮演著通向其他面向的感知與領會藝術操作中所進行之思考或能力的甬道，換言之，藝術作品成為觀眾藉之能夠擴增理解力與認知的重要觸媒劑，而藝術家則擔負起引領、說明與多方溝

通場域製造者作用的老師角色。古德曼就曾提到，上述課程中所邀請的藝術家並非僅因為其作品的關係就能受到委員會的青睞，而更需要考量到他們對藝術的開放性與展演技巧的詮釋能力。此外，授課的藝術家或教授被邀請與零計畫團隊一起開會，以了解計畫的呈現目的。(Ibid.)可見，藝術家或藝術作品在古德曼的藝術認識論框架下，乃具有實質推進與擴展人類理解與認識視野及能力的功能，所以它們被整合在藝術教育之下，以更具有溝通、討論與傳遞的教育操作方法將從藝術中所學習與發展出來的能力延伸到其他的領域，所以對古德曼來說「藝術教育的目標在於改變與擴展人類的經驗，透過對視覺藝術、舞蹈、音樂與文學的參與，並將這些經驗連結到科學、人文學科與專業範疇中的其他知識領域中去。」(Carter, 2009: 63)。整個來說，視藝術具有特殊的知識潛能：擴展理解與洞見。而藝術教育的工作則是逼顯出藝術的潛能，以擴大其影響的範疇。

儘管在古德曼離開零計畫之後，「製作中的藝術」這個計畫便告中止，但是從此計畫中所立基的研究與探索方向，例如對創造力、思考與跨領域的整合能力等等，卻進而影響著後續發展之計畫，例如 *Learning from Performers*、*Teaching and Learning for Understanding* (1989-1996)、*Educating for Understanding* 等等計畫。2000 年接下零計畫主導權的塞德爾 (Steven Seidel) 教授就這麼形容古德曼與後續計畫之間的關係：「自從 1967 年古德曼首度召集了一個跨學科的小組來探索小孩與成人如何在藝術當中，與透過藝術來學習之後，新的計畫與研究團隊已從過去基礎上浮現出來，而進一步往前探索智能的本質，理解力，思考，創造力與其他人類學習的根本面向。」<sup>21</sup>

## (二) 多媒體的藝術創作——跨領域的藝術經驗

然而，隱藏在古德曼身上，那熱愛藝術的血液不僅使他的哲學路徑朝藝術方向發展，更讓他從一位畫廊經理的角色<sup>22</sup>轉變為藝術教育實驗者與藝術家的角色，如同他的哲學所顯現出來的激進態度與創新企圖，他的藝術作品也展現了不同的創作視野。但關於他從藝術創作方面來實踐藝術認識論的途徑，首先，還是必須回到零計畫，因為這一方面仍然涉及到古德曼認為藝術創作或欣賞與我們如何操作、解讀藝術的象徵系統有關，尤其是在這中間所扮演的認知、整合與運用的能力；另一方面，古德曼之所以嘗試藝術創作（或整合），跟零計畫的執導經驗有關。

作為一位創作者，古德曼做過三件作品，但不同於一般藝術作品大多由藝術家

21 Steven Seidel. "Project Zero: Update on Current Work, July 2006," p. 2, cited from: <http://www.nolanyardscamp.org/Articles/ProjectZero.pdf> (檢索日期：2010.10.18)

22 古德曼對藝術跟哲學的喜好貫穿了他一生所從事的工作，或者我們可以說，這兩個元素乃他生命的一條雙向螺旋。根據 O. R. Scholz 的說法，古德曼在年輕的時候曾夢想成為一位作家，但後來還是選擇了哲學，後來在經營 Walk-Goodman Art Gallery 期間 (1929-1941) 並同時於哈佛大學攻讀哲學博士 (1941 取得學位)，同時也因為這個畫廊經營機緣而認識了相伴近 50 年的妻子史坦吉絲，此外，古德曼也收藏了種類非常廣泛的藝術品。Curtis L. Carter 則說：「他 (古德曼) 在藝術界最有名的，是他審美感知的辨識力與對藝術品討價還價的機靈。」(Curtis L. Carter (2000). "A Tribute to Nelson Goodman" 收錄於 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 3 (2000), p. 252.)

個人完成，這三件作品的共同特色是：皆為多媒體表演作品。換句話說，它們皆結合了各種不同的藝術元素、團體或藝術家。這三件作品分別是：

1. 第一件作品是 *Hockey Seen: A Nightmare in Three Periods and Sudden Death*，受到畫家史坦吉絲 (Katharine Sturgis)，同時也是古德曼的妻子作品的啟發，並和作曲家亞當斯 (John Adams)、編舞家葛雷 (Martha Armstrong Gray) 以及媒體藝術家史特恩 (Gerd Stern) 合作。該作品於 1972 年於哈佛大學首演，1980 年則於比利時演出，後來更拍成影片。創作過程的文件、影帶、戲服、道具等等更受到美國馬凱特大學的黑格梯 (Haggerty) 美術館 (*Hockey Seen Archives (HSA)*, Haggerty Museum of Art, Marquette University.) 永久典藏與陳列。
2. 第二件作品是受到俄普戴克 (John Updike) 的小說《兔子，快跑》(*Rabbit, Run*) 啟發，古德曼加以改編為同名的舞蹈作品，並與前一件作品的編舞家葛雷合作，作曲家則是卡巴科夫 (Joel Kabakov)。1973 年首演於哈佛大學的阿加西劇院 (Agassiz Theatre)。
3. 最後一件作品名為：《變奏》(*Variations: An Illustrated Lecture Concert*)，1985 年首演於赫爾辛基大學 (University of Helsinki) 的音樂節，隔年則於哈佛大學演出。作品中用了 21 張畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973) 對委拉斯貴茲 (Diego Velázquez, 1599-1660) 《宮娥圖》(*Las Meninas*) 改寫的投影片，搭配艾佛 (David Alpher) 的音樂。這件作品在許多地方演出，也拍成影帶。1986 年麻州的《高羅士打每日時報》(*Gloucester Daily Times*) 這麼形容：「(它) 是個嚴肅且原創的作品。它至少有兩點很成功：它迫使觀眾去思考每一部分怎麼會是其之間的變奏，以及去思考視覺藝術與音樂之間的關係。」<sup>23</sup>

爲了進一步理解古德曼的作品是如何形象出他的藝術認識論，我們以其中的 *Hockey Seen* 作為範例來進行較仔細的觀察：

*Hockey Seen* 乃是古德曼在哈佛大學零計畫與夏季學院舞蹈計畫工作期間所發展出來的作品，該作靈感來自於古德曼的妻子，同時也是畫家的史坦吉絲作品的啟發。古德曼感興趣的是史坦吉絲一邊看著黑白電視機所轉播的曲棍球比賽，一邊畫下比賽當中球員身體行動的速寫，而畫家想捕捉的，也正是球員肢體所表現出來的運動感與活力。但這些繪畫卻給了古德曼關於舞蹈的想法，於是他邀請編舞家葛雷一起加入，葛雷爲該作設計的舞作有六位舞者，三男三女；另外，在音樂的部分，則由著名作曲家亞當斯根據曲棍球賽中所展現的激烈碰撞與張力而編製了一個電子樂譜，至於演出的投影與燈光等細節，則由史特恩擔綱負責。

基本上，*Hockey Seen* 可分為三個部分，或可說三種藝術類型：即視覺藝術、舞

23 <http://www.davidalpher.com/> (檢索日期：2010.10.23)

蹈與音樂，這三種藝術元素分別由三位藝術家的獨立作品支撐，並整合為另一件作品。就表演形式上，由史坦吉絲所做的速寫被製成投影片，在演出的四個段落中分別投射在舞台背景的三面大型螢幕<sup>24</sup>上。舞台上的舞者則以現代舞蹈來詮釋曲棍球賽中所展現出來的姿勢、動作與節奏。儘管該作的基本靈感來自於曲棍球，但顯然地，它已不再僅為再現曲棍球而已，而成為一件既融合繪畫、舞蹈與音樂，但又不能僅歸屬於其中之一的獨立作品。

但這樣的作品又與他的美學，或藝術認識論的觀點有什麼關係呢？

美國學者卡特（Curtis L. Carter）如此評價這件作品：「他（古德曼）生產了一件多層次的藝術作品，並在其中融合了他的美學，即帶有一個對人類理解的特殊觀點與對藝術象徵作用的不同形式有著諸多貢獻的美學。古德曼努力想要將多媒體藝術作品的製作連結到他在美學與認識論上的觀點，這樣的努力顯示出他視不同藝術為一種促進人類理解力的重要方法。」（Carter, 2009: 64）藝術，在古德曼的創作下，成為另一個有別於美感欣賞、品味判斷的目的，而與認識方法及能力之探索的參與與測試的實驗，它不是最終產品，而是認識途徑的開創。

古德曼自己則是這麼形容 *Hockey Seen* 這件作品的：

然而（它）發展自而且…可緊密地連結到作者在美學與知識理論的作品。它是一個非口語的體現，而且例示了一些作者在其他文章與書中，如《藝術的語言》與《製造世界的方法》，所解釋過的與推動的原則（…）（它）展示出我們整個感知與遊戲的概念是如何由於連結到精煉後的繪畫、舞蹈與音樂的動力論，而劇烈地改變，此時它們在有關的熟悉題材上會帶有新的特性與可理解性，如同題材也同時受到轉一樣。<sup>25</sup>

因此，我們可以看到藝術作品在古德曼的藝術認識論中，除了如前述作為樣本的角色外，其實更具有一個極為特殊的地位，因為在藝術象徵如同知識所顯露的部署形式的看法下，它基本上展示了人類認識過程的象徵模式，而且此模式等同於知識命題，換言之，透過藝術作品、展演或活動的欣賞，我們能夠取得對世界的一種認識方式，或知識。然而在此同時，以 *Hockey Seen* 為例，由於它既聯繫了體育、繪畫、音樂與舞蹈，但又突破個別範疇這樣的操作方式，反映出對既定文化刻板印象之原型的一種挑戰與質疑（Carter, 2009: 64），進一步來說，它所嘗試的就是跨越將人類的能力區分為不同類型之界限，在突破、質疑的同時去擴大、連結認識力的運用範圍，推展對整體文化的理解深度。如同前述古德曼視科學與藝術僅為認知的不

24 這三面背景螢幕的大小分別為，中間螢幕 8 呎高、12 呎寬，兩側的螢幕大小一樣，為 8 呎高、5.5 呎寬；至於投影的速寫幻燈片數量，第一段（*Period 1*）15 張，第二段（*Period 2*）30 張，第三段（*Period 3*）19 張，第四段（*Sudden Death*）10 張。

25 出自古德曼於 1980 年 1 月 15 日未出版的陳述，資料來自美國馬凱特大學黑格梯（Haggerty）美術館的 *Hockey Seen* 作品檔案（簡稱：HSA）。（*Hockey Seen Archives* (HSA), Haggerty Museum of Art, Marquette University.）。

同面向，同樣的，文化的種種具體化也不應自我設限，因為它們也同樣是人類對世界的不同展示，基本上，認識的圖式與圖式，以及不同學科之間仍然是認識能力的同素異形（allotropy）。

至於如何將不同知識系統聯繫起來，或者擴展這種跨越能力，對古德曼來說，藝術作品在知識認識論中的作用，如同隱喻所引發的「圖式的轉變，概念的遷移，範疇的異化」(LA: 73)的跨界聯繫，因此乃具有極為重要的認識功能，他如此描述：

作品的功效在於當它刺激探問式的觀看、銳利化感知、引起視覺智能、擴展觀點、促成新的連結與對比，並獲得受到忽略的重要類別，它們參與經驗的組成與再組成，並由此介入我們世界的製成與再製。(…)知覺、感知、感覺與理性都是認知的不同面，它們彼此相互影響。作品之成效在於當它們知會（inform）視覺時；但非藉由提供資訊的方式，而是藉由形成或再形成或轉變視覺來知會；視覺非僅限於眼睛的感知，而是作為一般的理解。(…)我們如何觀看作品，跟我們從它上面看到什麼，是同樣重要的。我們部分地從作品的觀點來建立世界的觀點。從作品而來的迴響可能會週期式地穿越我們每天的環境與其他作品，而且它自身，一次又一次地，伴隨著持續改變的效果。作品之功效在於藉由與我們所有的經驗與我們所有的認知進程來交互作用，以促成我們理解的持續進展。(MM: 179-180)

從作品而得來的認識，不會僅僅停留於狹隘的特定範圍，它會隨著我們學習的深度、經驗與能力的擴增而發生效用，反過來說，我們認識的層面與經驗的運用也會由於藝術作品而來的理解而得到擴展，例如，對在 1876 年左右主張農奴制度的人來說馬克·吐溫（Mark Twain, 1835-1910）的《湯姆流浪記》（*The Adventures of Tom Sawyer*）無疑地以藝術的方式提出了另一種視野。如果，口語、文字保留了一種理智知識，那麼藝術作品則更具有視覺、聽覺與觸覺等多重感覺智能而值得加以發展，這同時也就是藝術作品在古德曼美學中所擔負的一種更為積極、活躍的功能。最終，他希望將這種不同於口語表述的知識與認識帶入到生活的其他領域，甚至促成經驗與世界的再造。

### （三）藝術哲學實踐——哲學概念的再概念化<sup>26</sup>

古德曼在哲學上主張釐清一些令人困惑或有問題的概念<sup>27</sup>，此舉儘管與他的哲學立場有關，但是如果進一步分析，將會發現他的概念釐清或哲學的再概念化動作其

26 哲學概念的再概念化工作在整個古德曼的思想中具有一種根本的、重要的地位，所涉及的討論範圍非常廣泛，例如對「世界」製成過程的討論、版本的運用、正確性如何產生等等，依據本文論述的重心與篇幅之故，此一小節著重於勾勒出古德曼在哲學操作上涉及認識論架構的基本輪廓，至於他在哲學上的具體論述細節則有待另行討論。

27 卡特說：「古德曼在哲學中的首要目標就是透過『移除困惑，辨識出區分與連結，更為敏感地與完全地來感知，並獲得新的洞見』」（Carter, 2009: 57）

實乃呼應著他的知識認識論，因而使得此一哲學動作不得不與藝術命題發生牽扯。換言之，我們可以將古德曼美學上的訴求對照於哲學上的再概念化活動，因為藝術、認識論、邏輯與哲學在古德曼的思想中有著極為緊密的關係，也因此，可以透過藝術了解他的哲學思想、透過邏輯釐清藝術命題，或透過其哲學取徑理解他的藝術認識論架構。

針對哲學概念上的修正，其具體的作法出現在後期的著作中，古德曼與艾爾珍在《哲學、藝術與科學的再概念》(*Reconceptions in Philosophy and Other arts and Sciences*, 1988) 針對了傳統哲學脈絡中重要的幾個概念進行了修正與再概念化的嘗試，他們認為傳統哲學中的幾個典範概念，如確定性 (certainty)、知識 (knowledge) 與真理 (truth)，在象徵與指涉的指導概念下，應該被擴展或甚至被以下幾個概念取代：採納 (adoption)、理解 (understanding) 與正確性 (rightness)。此舉乃因他們認為傳統哲學中的這幾個重要概念阻斷了一些深刻的看法，使得哲學在面對「外部世界」(external world) (RP: 153) 的衝擊下只有陷入無法自拔的泥沼中，為了避免不斷重複的失敗或走入無所建樹的虛無主義中，他認為應該對這幾個傳統哲學概念有所修正以達到新的認識。

然而，我們要問的是，就古德曼而言，此舉大動作的哲學企圖是什麼？他又以什麼樣的立論基礎來進行這樣的概念重整？

這兩個問題其實是互為補充的，因為古德曼所標舉的三個替代概念不是無中生有的，它們實際上就是源自於古德曼知識論中的關鍵概念而來的，所以可以說，透過對這幾個概念的延伸，我們可以一窺古德曼知識論的梗概，同時，進一步來說，如果它們確實乃由一種建構的知識論而來，那麼至此，便可以理解古德曼的操作意圖：建構一種修正過的認識論，以幾種象徵系統的結構來取代康德的心識 (mind) 結構跟路易士 (C. I. Lewis) 的概念結構。(Carter, 2000: 252) 以下，我們先依序了解真理、確定性與知識概念在古德曼看來所發生的哲學困境，進而理解古德曼何以提出採納、理解與正確性的理由。

關於傳統真理概念，古德曼與艾爾珍認為它主要有三個缺點：(1) 真理概念有雙重困難：由於傳統哲學的真理概念基本上是設定於論述與外在現成世界客體之間的一種符應關係 (correspondence) 而成立的，例如「現在外面在下雨」這一描述，如果跟外面下著雨的事實是吻合的，那麼真理於焉產生。然而，這對具有相對立場的古德曼來說，此真理概念會發生雙重困難：其一是「沒有任何獨立於描述的這種世界」(RP: 154) 古德曼認為並沒有客觀既成的世界，所謂的外在現成世界也不過只是我們眾多世界版本中的一個，因此，既然兩者乃是連帶關係，那麼這種符合、對應關係就會是有問題的；其二是「描述與不可被描述之間的符應關係是不可理解的」(Ibid.) 描述如何與不可被描述的東西對應，既然是不同性質的東西，又如何能夠

成對應呢；(2) 真理概念過於狹隘；傳統真理太過仰賴口語或陳述 (statements)，同時也僅屬於陳述所說 (says) 的內容，它並未考慮到此陳述指涉 (refer to) 的其他可能的方式<sup>28</sup> (Ibid.)。此將造成真理概念被侷限在特定的範圍中，尤其是被口語、文字所環繞的特定範疇，導致真理僅能做出有限的貢獻；(3) 真理概念並非具有優先性：儘管在由口語、陳述所限制的範圍中，只要沒有針對陳述的要點，那麼真理就會是無關緊要的。

「確定性」經常周旋於「熱情的信念 (belief)、徹底的確信 (conviction)、不太可能實現的信仰 (faith) (…)(與) 明白性 (incontrovertibility)。」(155) 之間，但信念、相信或信仰乃基於主體根深蒂固的見解，很顯然地並沒有普遍適用性或論證性，如此一來，確定性便會成為無法確定的。最後，牽涉了這兩個概念的知識也會連帶地陷入困境，不確定的確定性無法提出知識所需的辯護 (justification)。綜上所述，古德曼緊抓住傳統概念固守在口語論述、陳述的缺陷上，認為它們將會導致認識論上的困難，他試圖提出一些更廣泛的、靈活的哲學概念，以使能夠建構一種包含了非口語的、圖像的圖表式認識論。

針對真理概念的有限性，古德曼與艾爾珍相應提出「正確性」：

「對」(right) 與「錯」(wrong) 能套用到所有種類的象徵上，口語的與非口語的。(…) 而且任何其他種類的象徵都可能是對的或錯的。此外，正確性屬於象徵運作上所有種類的方法。透過指涉步驟的同質鏈或異質鏈，一個象徵在它所說、指稱、範例、表現或指涉上可能是對的或錯的；正確性，不同於真理，是多面向的 (…) 所有的正確性都跟象徵有點關係，我們在這裡特別地關心象徵運作上的正確性。(155-156)

從這段話，我們可以知道下列幾件事：第一、正確性乃立基於古德曼象徵理論的框架而提出的，而象徵理論又必須放在由語言的指涉模式上來了解，簡單來說，正確性涉及一種判斷，但此判斷對應的是象徵物在指涉邏輯上所發揮的功能，由於指涉會有相應的範疇，所以判斷便有了正確與錯誤的區別，然而，必須注意的是，指涉不是固定的，它會隨著其所在的脈絡而改變，因而正確性的判準也就會隨之不同。例如，一個握拳的動作在擂台上跟在醫院注射室中各自有不同的指涉涵義，因而也就有不同的正確性。第二、真理僅對特定口語、陳述適用，但正確性卻有著更廣泛的適用對象，口語的以及龐大的非口語範圍都能夠納入，反映了象徵的指涉要比真理的推論具有更強的包容力與模糊性。

基本上，正確性針對的就是象徵所發揮的指涉功能，但判斷正確與否的關鍵在於象徵所引起的效能 (effect) 與合適性 (fitting) (156)，此兩關鍵判準既相關但又

28 古德曼提到的其他方式有範例、表現跟暗示 (RP: 154)。

有差異：前者端賴於象徵放置的不同領域或單一象徵的不同面向，所引起的象徵指涉運作的效能；後者不是單純符應、吻合或表面的合適（*fitting onto*），「而是嵌進於一脈絡或論述或其他象徵所具有的複合體」（*a fitting into a context or discourse or standing complex of other symbols*）（*Ibid.*），意即合適的不是對（大寫）實在的吻合程度，因為對古德曼來說現實仍舊是建構出來的，合適性需關注象徵在運作邏輯上所發揮的動態整合，它會帶動活躍的運作。

據此，他們提出第二個概念：「採納」。他們說：

採納是一個關於運作、製造或試圖去造出一個適合的問題。要採納一個象徵就是將它併入一個使用中的裝置、被編制的構造或進行中的工作裡。（…）不管採納是否承載了成功的正面、負面或沒有期望，這從頭到尾的努力是朝向達到一個相對而言持久的，但有彈性的與多產的採納網絡。（159-160）

要能使一個系統、工作或組織能夠根據不同的環境與挑戰而持續地運作，採納會是一個比正確性要客觀的概念，一旦採納了新的元素到既有的架構中，便會導致架構的調整，這會導致出新的運作效能，整體來說，新元素與架構彼此的混合所達到的適合同時也回應了對可能變化的一種適應，此適應對變化帶來的衝擊來說會是一種正確性。採納的這一個優點正反映了傳統確定性概念的局限，因為由確定性所帶來正確性不是因為它能帶領我們到什麼樣的洞見上，而只是因為它是由習慣、因襲與持續不斷重複的根深蒂固（*entrenchment*）（161）所促成的理所當然，此種習以為常導致（*makes for*）（160）正確性，一種偏離的正確性。簡言之，確定性確保了認知框架的穩固與封閉性，而採納則是引發框架的重整與變動，儘管它們都是以正確性為名，但卻會引領到不同的路徑上。

最後，提出以「理解」來取代知識。在古德曼的解讀裡，須從不同的層面來了解這個概念：

首先，就包含的意思來說，理解就是那可能被稱作認知的能力（*cognitive faculty*）：詢問與發明，辨別與發現，連結與釐清，次序與組織，採納，測試，拒絕等能力的集合。其次，理解是使用這些技能以便來認知製造與再造世界、再造眾世界中的世界的一個過程（*process*）。這個過程不斷繼續下去，因為理解總是局部的；使象徵或象徵化的方式適合於或使它們運作就是一個跟象徵系統、指涉關係、情況與目標一樣多變的任務。理解的提高有賴於相關技能的改善或運用它們以擴展或細緻化那已知道的。第三，理解就是那認知過程所達到的，有點像就某個意思上來說知識是由所知道之物所構成，然而所理解之物並不總是像真實的一樣被相信或建立。（161-162）

理解，實際上乃是一種認知能力的統合，不同於知識的被動認證性質，它要求對認識同時具有一份積極的參與和製成。此外，如果說知識就是由已知之物所構成，

那麼理解強調的是一種認知的過程，換言之，不同於知識強調一種資訊單位的積累量，理解著重的則是對發展過程的動態掌握，甚至推論結果的正確與否則不是關鍵重點，重點是理解有沒有辦法進一步運用、展示或擴展已知之物到不同的範疇。簡單來說，知識對應客體的內容，但理解則是涵括客體如何被認識的框架，如何認識一個客體會決定客體意義的形成。綜觀古德曼哲學概念的重整工程，具有幾個特徵：(1) 運用範圍的擴大：古德曼要求的不是一種價值判斷，而是如何形成認識的操作，此操作過程需要的是較為中立的概念，以便能在運用上發揮最大效果。所以他說：「大致上就如同正確性在範圍 (scope) 上比真理要更廣泛 (broader)，採納在範圍上比確定性要更廣泛一樣，理解也比知識在範圍上要更廣泛。」(161) (2) 邏輯運作的原則：古德曼所提出的這三個概念都必須在邏輯架構中才能成立，這反映了古德曼思想的基本根底：系統理論。(3) 以認識為核心：不管是正確性、採納或理解，它們都不是一種單一概念的定義，古德曼與艾爾珍所宣稱的哲學改造重心在於對認知能力的提升，因此，這三個概念乃具有鬆動、改造與修正原有封閉哲學思維的功能，如同擾動停滯水池的一個動作，會連帶地刺激、重新啟動對哲學的認識動作。此亦為何古德曼思想可稱為一種（藝術）知識認識論的原因。

至於他與艾爾珍所提出的哲學再概念化與傳統哲學概念之間的對比，可見下圖：

傳統哲學的概念	古德曼與艾爾珍所提的相應概念
真理 (truth)	正確性 (rightness)
確定性 (certainty)	採納 (adoption)
知識 (knowledge)	理解 (understanding)
↓	←
上述三個概念共同形成一個哲學上穩固的知識理論。	古德曼所提的修正概念不作定義之用，而應從認知框架形成之邏輯來看待；此外，對應過去的概念，它們具有鬆動傳統知識理論的作用。
▼	▼
對哲學的再概念動作建立在認知的基礎上，反映了一種新的知識認識論。	

至此，我們不僅想要回到古德曼在藝術教育與藝術創作層面上所做的作為例證，從他這兩方面的操作來看，都個別將它們帶到一個全新的認識歷程上，也就是說，藝術教育，如同他說過的，不是教什麼的問題，所以零計畫也不是要變成「如

何操作的計畫」(Project-How-To)<sup>29</sup>，不是要像教育的操作手冊一樣的工作計畫，更重要的任務是瞭解人類認識能力是如何運作的；同樣的，藝術創作對古德曼來說，重要的不是最終的結果：藝術作品；而是藝術創作過程或藝術作品能夠提供給我們什麼樣的認識方式，以 *Hockey Seen* 為例，在這幾種不同藝術類型的交融中引發了我們對特定藝術類型之界定的重新思考，以及它們彼此之間關聯上的探索，擴展了我們對體育、繪畫、音樂與戲劇的想像。所以，儘管古德曼在藝術認識論上有著不同的實踐面向，然而，還是可以發現它們彼此間一個根本的主軸：對認識力的探索。

#### 四、小結：當代藝術的認識論轉向

作為一種分析的藝術認識論，古德曼美學中所透露出來的強烈藝術重建與認識論態度，在某方面來說，正反映了當代藝術的另一種藝術性質：藝術的認識進路。換句話說，藝術的構成方式、理解角度與內容含量絕非穩固的與單一的，也就是說，藝術不是一個固定的客體（或特定概念），藝術是一種認識框架，此框架是決定藝術作品如何觀看、如何理解，因而也是決定藝術內涵的知識運作架構。古德曼所面對的哲學命題，同時也是具體的藝術作品範例是安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）《布瑞洛紙箱》（*Brillo Boxes*, 1964）的現代藝術作品，這類作品所提出的直接問題是：「一個看似普通、平凡的商品為什麼是一件藝術作品？」<sup>30</sup>對應於這樣的問題，古德曼說：「一個物件在不同的時間可能會象徵不同的東西，甚至在其他時候卻什麼也沒有象徵。一個乏味的或純然實用的東西可能會如同藝術來運作，而一件藝術作品也可能像個乏味的或純然實用的物件而運作。」<sup>31</sup>換言之，藝術作品作為一種象徵，其特徵、指涉意涵是會隨著時空、環境而改變的。如同在今天，即便再把小便池搬到美術館中的象徵意義已絕非等同於杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）原初作品《泉》（*Fountain*）的意涵；或者，今天我們解讀《泉》的角度也不會等同於1917年左右對該作品的理解視野。因為整個藝術系統的具體化條件，甚至同一藝術作品所範例出來的特徵或功能都可能改變。這是為什麼對古德曼來說，藝術問題必須跟整個象徵系統如何作用的問題緊密相互扣連在一起，因為一個看似不起眼的條件都可能影響最終的決定。

29 古德曼談到：「我們的主要功能並不是去選擇教育程序、計畫課程，或去設計教育大綱。（這是教育者的工作）（…）我們的任務是提供有助於清晰化目標、概念與問題的分析與資訊，以避免一些易犯的錯誤，以及辨識出阻礙與察覺出機會。（…）但如果零計畫轉而從事去書寫規定與操作手冊的時候，當它變成如何做的計畫（Project-How-To）時候，它將會是延續到一個不正當的報價上。」Nelson Goodman, "Aims and Claims" 收錄於 Howard Gardner and D. N. Perkins (eds.) (1988). *Art, Mind and Education: Research from Project Zero*, p. 2. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

30 儘管這件作品是由藝術家來提出的，但是從外觀上來說，它跟其他放在大賣場中的，作為商品的布瑞洛紙箱根本是一模一樣，所以基本上用看的，兩者是有差別的。古德曼自己提出的類似例子是林布蘭的《盧克雷西亞》（*Lucretia*）原作與偽作的問題：原作與偽作如果看不出來，那麼還會有任何審美差異嗎？（詳細論述見《藝術的語言》第三章）。

31 Nelson Goodman "When Is Art?" 收錄於 David Perkins and Barbara Leondar (eds.) (1977). *Art and Cognition*, p.19. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

從這樣的理解出發，我們來看看台灣當代藝術家顧世勇在〈當代藝術的轉向〉(2008)一文中所提出的主要論點。在該文中，他認為當代藝術有一個強烈的訴求與方向，那就是從被「神學慾望的機器鎖定在絕對的『彼在性』時間之上而存在」(顧世勇, 2008: 48)的藝術本體論的基本前提與歸依條件下轉向了以「此在性」時間為開展的藝術認識論。而這樣的藝術認識論之轉向，作者認為必然與自我建構理論及科技理性脫離不了關係，而其淵源恐怕必須追溯到符號學與語言學理論的發生，因為「他們認為主體意識是被語言所建構的，因此主體意識是如何被形塑的才是他們所關注的問題。」(47)最後，進而談論到當代藝術家一種「失重」、「懸浮」的創作狀態。儘管該文主要側重在藝術家所面臨的創作意識上，然而，這卻同時適用於對當代藝術作品的理解態度上，亦即須從對藝術本體論式的認同轉到認識論式的探索態度上，如此，才可能進一步靠近當代藝術。

如果我們再把當代藝術的轉向問題拉回到古德曼身上，那麼便能發現古德曼美學理論所發揮的功能：第一，在這種觀看視野的轉向中，古德曼美學無疑地可作為藝術認識論在實踐上的一種回答，儘管它所能應用的範圍可能有一定的局限<sup>32</sup>，然而他在英美分析美學的系譜上仍然具有代表性，同時不僅在英美，連同在歐洲也持續地發揮他的影響力<sup>33</sup>；第二，古德曼所實踐的藝術認識論方向直到當代仍舊有一定的參考性，例如藝術作為一種認知過程，其重要性並不亞於文字的知識，或者進行跨界的藝術合作等等，都已做出一些探索。

藝術的認識論進路漫長而崎嶇，但透過古德曼美學，我們得以發現藝術的另一種面貌。儘管古德曼美學在很多面向上都因為其激進的立場而招致不少攻擊，但是這一方面卻也顯示出他對於根深蒂固之成見的強烈根除企圖，另一方面則顯示出他思想的重要性。

32 此侷限源自學者陳瑞文對古德曼美學的批評。陳瑞文教授認為：「戈德曼的象徵理論只適用於『形式的前衛運動』這一路線(…)只能用來詮釋極限藝術、觀念藝術、地景藝術、光與空間、身體藝術與裝置藝術等特定的藝術型態，而無法適用於『內容的前衛運動』這一路線。」陳瑞文(1998)。〈當代藝術的一種鑑賞與評論方向〉，收於《美育月刊》，93期，頁12。台北：國立台灣藝術教育館。

33 2006年8月，在德國慕尼黑舉辦了紀念古德曼百年誕辰的國際會議並出版論文集。德國明斯特大學(University of Münster)哲學教授O. R. Scholz就提到這個影響：「在許多其他歐洲國家中，卻有對古德曼作品漸增的接受，特別是在北歐(Scandinavia)、比利時(Belgium)，以及有點令人意外地，法國。」參見Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, Oliver R. Scholz (eds.) (2009). *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman*, p. 22. Heusenstamm: Ontos Verlag.

## 縮寫

LA: Languages of Art.

RP: Reconceptions in Philosophy and Other arts and Sciences.

WW: Ways of Worldmaking.

MM: Of Mind and Other Matters.

## 參考文獻

- 劉崎譯，尼采 (F. W. Nietzsche) 著 (1998)。《悲劇的誕生》。台北市：志文出版社。
- Daniel Cohnits and Marcus Rossberg (2006). *Nelson Goodman*. Montreal & Kingston · Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- David Perkins and Barbara Leondar. (eds.) (1977). *Art and Cognition*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, Oliver R.Scholz. (eds.) (2009). *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman*. Heusenstamm: Ontos Verlag.
- Howard Gardner and D. N. Perkins. (eds.) (1988). *Art, Mind and Education: Research from Project Zero*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Howard Gardner (1982). *Art, Mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity*. New York: Basic Books.
- Jale N. Erzen. (ed.) (2009). *Congress Book 2: Selected Papers: XVIIth International Congress of Aesthetics, SANART*.
- Nelson Goodman (1976). *Languages of Art: An approach to a theory of symbols*, 2nd edition. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- \_\_\_\_\_(1977). *The Structure of Appearance*, third edition. Geoffrey Hellman. (introduction). Boston: D. Reidel Publishing Company.
- \_\_\_\_\_(1978). *Ways of Worldmaking*. Hassocks: Harvester Press.
- \_\_\_\_\_(1984). *Of Mind and Other Matters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nelson Goodman and Catherine Z. Elgin (1988). *Reconceptions in Philosophy and Other arts and Sciences*. London: Routledge.
- Nigel Warburton(2003). *The Art Question*. New York: Routledge.
- Nikolaos Gkogkas (2008). *Nelson Goodman and the Case for a Kalological Aesthetics*. Palgrave Macmillan.
- Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (eds.) (2004). *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Blackwell Publishing Ltd.

## 期刊論文

- 陳瑞文(1998)。  
〈當代藝術的一種鑑賞與評論方向〉，收於《美育月刊》，93期，1998.3，頁1-12。台北：國立台灣藝術教育館。
- 陳瑞文(2009)。  
〈德勒茲複合性的創造理論〉。《藝術觀點》，38期，2009.4，頁79-84。
- 顧世勇(2008)。  
〈當代藝術的轉向—從本體論走向認識論〉，收於《藝術觀點》，35期，2008.7，頁47-49。台南：台南藝術大學。
- Catherine Z. Elgin (2000). "Worldmaker: Nelson Goodman (1906-1998)." *Journal for General Philosophy of Science*, 31: 1-18.
- Curtis L. Carter (2000). "A Tribute to Nelson Goodman." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58: 3(2000), p. 251-253.
- Howard Gardner (2000). "Project Zero: Nelson Goodman's Legacy in Arts Education." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58: 3(2000), p. 245-249.

## 網頁

- Harvard Graduate School of Education  
<http://www.pz.harvard.edu/> (檢索日期：2010.10.10)  
<http://www.pz.harvard.edu/History/TenYears.htm> (檢索日期：2010.10.14)
- "Project Zero: Update on Current Work, July 2006"  
<http://www.nolanyardscamp.org/Articles/ProjectZero.pdf>(檢索日期：2010.10.18)
- Curtis L. Carter "Hockey Seen: Nelson Goodman"  
[http://www.epublications.marquette.edu/haggerty/exhibitions/Hockey\\_Guide.pdf](http://www.epublications.marquette.edu/haggerty/exhibitions/Hockey_Guide.pdf)  
(檢索日期：2010.10.22)  
<http://www.davidalpher.com/> (檢索日期：2010.10.23)