



現象學裡的兩種 美學觀

汪文聖

國立政治大學哲學系副教授

壹、前言

現象學 (phenomenology) 是十九、二十世紀轉折期間在歐洲所興起的一門哲學運動，當時心理學主義與自然科學主義成為一切學術的基礎，現象學欲取而代之，使人文科學不再受自然科學所宰制，現象學欲重拾起哲學為一切學術冠冕的地位。

不論是藝術創作者或藝術評論者應多不願見到美學也為自然科學所宰制，事實上，在二十世紀初這種現象卻堪為普遍，所謂「實證主義的心理學」(positivistic psychology) 立場即常為藝術理論與美學家所採取 (Ingarden, 23)。現象學也在對抗美學之受自然科學宰制上扮演了重要的角色，而現今現象學的美學業已在學術界中有一席之地。

但現象學本身有不少的學派，本文以胡塞爾 (E. Husserl) 和海德格 (M. Heidegger) 兩大壁壘分明的現象學家為依據，提出一種「由下而上」的美學觀點一由對作品之為自然物進展為具藝術性

的文化物，與另一種「由上而下」的美學觀點一由最原始的美感退而為被限制的藝術鑑賞。而前者的美學觀點在文學方面，藉著胡塞爾的學生英嘎登 (R. Ingarden)，而在造型藝術方面透過潘諾夫斯基 (E. Panofsky) 被落實下來。



▲提出「由上而下」美學觀之海德格。(約1930)年攝



▲海德格以梵谷作品中的農鞋為例，指出鞋子出現在存有的「無蔽性」。



我們區別這兩種美學觀點，旨在對二者做一個相輔相成的工作，表明他們的立場不同並不會形成一些格格不入的主張，它們反而會有裁長補短的功能，美學的觀點即為一例。在下面我們先就海德格，再就胡塞爾的美學觀點來作討論，而在胡塞爾部份將論述英嘎登與潘諾夫斯基各自處理的藝術理論問題。

貳、海德格「由上而下」的美學觀

海德格的美學可為我們稱為「原美學」(proto-aesthetics)，它根本上不以「美」，而以「真」的概念為其探討的本質，而真理對於他又有別具一格的意義。我們之所以稱這

種美學為「由上而下」的，因為海德格探究美學的本源時，和他在現象學立場探討事物本質所採用的「本質直觀」(Wesensschau; intuition of essence)方法是「由上而下」的有關，本質有如柏拉圖式的「理型」(Idea)，它像光一樣照顯著事事物物。這亦影響著海德格較不考慮這種美學是否可學術化而成為一種科學，即不考慮它是否可為普遍的主體所共同體認。

這個「原美學」是海德格所探討的「藝術的起源」，海德格在其〈藝術作品的起源〉(Der Ursprung des Kunstwerkes)文章中所探討的這個起源，既不向藝術創作者的活動也不向藝術作品去尋找，而是向藝術本身去追究(Heidegger 1935/36, 1)。但因

藝術具象化於作品中，故海德格先討論作品的意義。首先，藝術作品皆具有物體的性質，但它們又不祇是物，也不祇是物體而已，還有多出來的部份，它們有著「寓義」(Allegorie)，有著「象徵」(Symbol)，如此來看，物體性似是藝術作品的「下層結構」(Unterbau)。但對這種說法海德格更做了進一步的釐清。(同上，4)

傳統上對物體的理解有三種方式：1.作為屬性的負載者，2.作為感覺多樣性的統一體，以及3.作為形式化的物質，海德格認為這些理解皆阻礙了我們對物體，以及對器具，乃至對作品意義的真正認識(同上，15)。而真正的認識要回溯至這些存有物的「存有」(Sein; Being)上去(同上，16)，但回溯的



▲神廟開顯了「世界」，但也將它回歸於「大地」的基石上。（培世圖之希臘神廟）

策略是先瞭解「器具」(Zeug)是何物？

器具之特性在於其具「服務性」(Dienlichkeit)，而不在於它被使用人所思與所觀看(同上，18)，但服務性根本上充實了器具的存有性質，海德格稱這是一種「可靠性」(Verlässlichkeit)，藉之使用者「被允許為大地沉默的召喚」，並「對世界確信不移」，故海德格指出祇在器具之可靠性中展現了「世界」與「大地」。忽略了這可靠性的意義，器具僅顯示其表面的服務性，器具祇具有生產性，就不能成為一藝術作品(同上，19-20)。

但器具的存有如何能找到呢？以海德格指出的農鞋為例，它的存有在我們立於梵谷(Van Gogh)的畫前能找到，這藝術品告訴我們，鞋子在真理中是什麼，在畫裡鞋子真實地得到「開顯」(Eroeffnu-

ng)，鞋子出現在存有的「無蔽性」(Unverborgenheit)中(同上，20-21)。故透過藝術作品一存有物的真理乃得以被安置，藝術的本質也因而立基於真理在作品中的安置性。一般將藝術和「美」，而不與「真」相連；但事實上，並非藝術本身就是美的，美的藝術乃是因藝術本身產生了美(同上，21)(1)。

由於真理的意義在這裡是無蔽性，而非一種「符合」(adaequatio)性質，故一幅畫並非是對一現成物的摹本，而是對物體的一般本質做了再賦予的工作。但這一般本質是什麼呢？(同上，21-22)前面曾指出對物體一般的理解方式，這也包括將物體視為僅具生產性的器具來理解。今瞭解器具之存有唯透過藝術作品而開顯，則這也才能賦予物體的真正意義。物體不祇有「下層結構」，還有「上層結構」，不

論是作品、器具或物體，它們的真正意義要從存有取得，而藝術作品正扮演著開顯這存有的角色(同上，23-24)。

海德格進一步說，在作品中「真理發生了」(das Geschehnis der Wahrheit am Werke) (同上，26)，真理是什麼？它如何發生呢？海德格曾在培世圖(Paestum)之希臘神廟建築為例，而海德格對它做生動地描述，無非要表示：神廟開顯了「世界」，但也將它回歸於「大地」的基石上(同上，27-28)。神廟之矗立那兒不祇是一作品之被展覽與陳設，它更具有著祭祀與讚美的內涵：在祭祀中神聖性開顯，上帝被呼喚到現場，在讚美中上帝的尊嚴與榮耀被稱頌著，故上帝之本質顯示在這裡；且在此榮耀中，世界也得以照顧。神廟中的真理首先在其開顯世界中發生了。(



▲世界建立在大地基石上，大地穿鑿於世界之中；但世界不允許有封閉，大地也隱藏地包容世界。

同上，29)這個世界不是在我們前面的對象，它是我們確信有歸宿之處所，是農婦在她的農鞋開顯下駐留之處所，是一切神靈的賜予與拒絕恩寵之處所...。(同上，30)

又藝術作品之所以不祇是一器具，因器具所用的材料因其服務性與耗損性而消失，而材料的抵抗力愈小時，其對器具的適用性愈大。反之神廟建築的材料不消失，卻在對世界的開顯中更表現出來。神廟回歸到岩石的實與重、木頭的堅與韌、金屬的硬與亮、顏色的明與暗，而其他作品中如音之響、字之謂等等，這一切所回歸的為海德格

統稱為「大地」(同上，31)。大地如同其中的物體皆具自我封閉性，但正是如此，它發展著一在簡單方式與型態上取之不盡、用之不竭的充實性。也正如海德格所舉例的，畫家使用顏料，並不在使顏色消耗，而在使它照顯出來(同上，33)。因而，神廟中的真理進一步在回歸大地中發生了。

像這種世界的設立與大地的生產是藝術作品本質的特色，二者歸屬於作品存有的統一體，且達到在對立運動下的真正穩定狀態(同上，33)。世界是開放的，大地是封閉的，二者不同但不相離：世界建立

在大地基石上，大地穿鑿於世界之中；但世界不允許有封閉，大地也隱藏地包容世界。這種對立是一種「衝突」(Streit)，衝突的二者更堅持自己的立場，更回歸於其隱藏之存有根源處，但它們又不能輕易地失去彼此。作品在保留這種衝突性，在這內涵中作品才得其本質。因此，神廟中的真理又在世界與大地的衝突中發生了，但這尚需繼續做探討。(同上，34-35)。

海德格強調真理真正的意義是「無蔽性」，而我們不是去預設這個屬於存有物的無蔽性，是無蔽性將我們放置在其光照中的。物體存有者，人類、賞賜與奉獻、動物與植物、器具與作品皆存有者，一切存有物都在存有中。在整體的存有物中有一開顯的位置是其本質，它是光照，事實上它包圍著一切存有物，唯在此光照下存有物有其一定尺度之無蔽性。因光照同時本身是遮蔽，在存有物中遮蔽以雙重身份的方式作用著。一物推開另一物，一物遮蔽另一物。一物能成為假象，我們才能迷惘，並非因為我們迷惘，物才成為假象的。因而光照又以作為雙重身份的遮蔽發生著，存有物的無蔽性所以不是現成的狀態，而是一種發生。身為無蔽性之真理本質正是有此雙重身份的遮蔽性，真理的本質正是非真理的。(同上，36-40)

這就是前面所指「衝突」的根本意義，真理的本質在於自身中發生之「原衝突」(Urstreit)，如此來看，「世界」相應著光照，「大地」相應著遮蔽。在衝突下的真理可在少數幾個方式中發生，藝術作品即為其一方式。在梵谷的畫中真理發生著，在他對農鞋的展現中，這個整體的存有物在世界與大地的對立下達到了無蔽性。更一般來說，是自我遮蔽的存有被照顯著，是光將

光照帶到作品中的。(同上, 41-42)

藝術作品中的真理根本上在真理本身具光照與遮蔽的原衝突中發生著，而藝術作品也必然在世界與大地的衝突中使真理發生，因為藝術作品需要物質。海德格說，衝突被安置於藝術作品中(同上, 49)。衝突是一種「破裂」(Riss)，但它非真正的分裂，卻是「撕裂」(A-



▲提出「由下而上」美學觀之胡塞爾。
(1905)年攝

ufriss)與「藍圖」(Grundriss)的統一，它是一種「輪廓」(Umriß)。海德格又稱破裂回歸於大地的衝突是「型態」(Gestalt)，作品的被創作性即是真理在型態中的被確定性，作品因此佔有著真理的開顯性(同上, 50)。這裡正顯示物質的型態為藝術作品的必要條件，一種需藉助物質來開顯真理的藝術作品又代表了什麼意義呢？

我們實可將真理或存有視為兩種層次來看，一方面真理有在其自

己的層次，另一方面真理也有對於人的層次。今海德格實將藝術視為真理對於人開顯的一種方式，而且因人的有限性，因人對物質的依賴性，人即始終在光照與遮蔽，或世界與大地的衝突裡去開顯真理。

若海德格說：「語言是存有之家」(Die Sprache ist das Haus des Seins) (海德格 1946, 5)，我們亦可說：「藝術是存有之家」，今真理與存有對人而言乃藉助語言與藝術使之落實，但這裡亦皆顯示語言與藝術的限制。由於海德格從真理之在其自己的層次，落為真理之對於人的層次，在這裡藝術與美學形成了，而這也形成了一種「由上而下」的美學觀點。

參、胡塞爾「由下而上」的美學觀

至於胡塞爾雖未專門就美學來論述，但針對其立場，我們可理解他有一套和海德格對立的美學觀點。

甲、胡塞爾對藝術作品意義的論述

胡塞爾對於「回到事物本身」(zu den Sachen selbst)的現象學律則，要求由日常生活的覺知經驗出發，去達到任何事物「本質」，這裡有一套建立在經驗生活上之「本質直觀」的方法(汪文聖, 19-95)，而我們可說，胡塞爾這個攝取本質的過程是由下而上的，這影響到他的美學觀也是由下而上。

若事物為一藝術作品，我們勢必也要以這種「本質直觀」的方式來攝取藝術的本質。它如何來進行呢？胡塞爾在《現象學的心理學》(Phaenomenologische Psychologie)中，討論精神性出現於經驗



世界所表現的一種型態時指出：精神雖本來是一種心靈的層次，但它具象化於形體中，被表達的精神意義和將之表達出來的形體二者合而為一，一起被具體經驗著。胡塞爾在這裡提到藝術作品和其他文化物一樣，雖就其形成的「發生學」(Genesis)角度來看，可溯及創造主體的活動力，溯及具目的性之努力，而這是屬於心靈的層次；但若我們論及一藝術作品時，則它需具象化而擁有一「被客觀化的精神性」(objektivierter Geistigkeit)，這指出它保持著直觀的與持續被詮釋的形式，因而可為任何其他主體在理解的範圍內所經驗。(Husserl, 110-115) 當我們如此將藝術作品和其他文化物一起看待時，我們才可一如前言中所說的一對之進行人文科學的奠基工作，而這是以現象學為基礎的奠基工作。因此將祇具主觀意義之心靈層次和具客觀化，因而具象化的精神層次分開，是胡塞爾處理現象學心理學的一個重要貢獻 (Gurwitsch, 94)。事實上對精神性客觀化的意義更顯示在：藝術作品像其他文化物一樣，它們可以被任何主體在理解的範圍內所經驗。換言之，藝術作品的意義可以被普及化，它也被要求著普及化。

這個論點對於前面所問的：對藝術作品本質直觀如何完成，似提出一可能的解答：即從發生學角度來看，可先有一毫無屬心靈層次的主體活動之形體存在，然後心靈活動加之於上，具象化之藝術作品因而形成。如此我們可從形體開始進行本質直觀，先看心靈活動前為藝術作品不可或缺的形體本質是什麼？在心靈活動賦予後，我們再接再對已形體化的藝術作品本質直觀，看其本質是什麼？據《現象學的心理學》接著討論從文化物中可

將精神意義抽離成為自然物來看，心靈活動賦予前的形體正是這個純然實在的托體 (Husserl, 118-125)? 姑且不論這個托體究竟是自然科學的對象，或是在科學世界前的「生活世界」(Lebenswelt; lifeworld)，而這個生活世界是從原先的「文化世界」抽象成「覺知世界」的結果(2)。對胡塞爾而言，由於最後所回溯的不祇是內在的「純我」(Das reine Ich; the pure ego)，而它是統合了流逝之內在時間流的同一我，即是主動性的「我之極」(IchPol) (同上, 206-208); 且最後所回溯的更是作為一切主動與被動活動的「我之極」(同上, 209-212)，故它才是一切學術的意義根源，藝術作品的意義也從這裡起源。換言之，要求被普及化的美學是以此為源頭的。

徐復觀曾在《中國藝術精神》書中，將作為中國藝術精神起源的莊子之忘知與心齋精神，藉助胡塞爾的純意識之「所意與能意」(Noesis-Noema)結構來解釋(徐復觀, 75-80)。若讓該比較仍有些意義的話，我們祇能就上面所論述的，以胡塞爾的美學在以純我為一意義基源，雖然最根本的源頭尚需回溯到被動的「我之極」。但之所以在這種觀點看美學的根源，因為胡塞爾要求藝術作品之意義可被普及化。

普及化如何可能呢？每個主體皆可面對一覺知的經驗世界，它是將文化意義抽離後的生活世界，在這個世界中，自然物可為我們針對不同的藝術作品而具有不同的物質性，如對繪畫有紙或布上的線條，對雕塑有石或木，對建築有磚瓦或玻璃，而對文學作品言有字與音...。其次，各種基本物質性漸組成一結構，它們漸有不同層次的意義單元，此即意義為主體心靈活動

賦予在物質上，但最根本的藝術作品意義卻是從素樸的到深度的心靈活動層層顯示出來的。而若讓各層次的意義本質有普遍性，最終就要回溯到前述之「我之極」，這裡是從經驗到超驗的態度，由於涉及的問題較具哲學性，祇能請讀者參閱筆者在他文之論述 (汪文聖, 19-95)。

在瞭解胡塞爾對美學觀的概要後，下面即可以文學作品與造型藝術作品為例，分別看英嘎登與潘諾夫斯基如何具體處理美學的問題。

乙、英嘎登對胡塞爾美學觀的落實

英嘎登在《文學的藝術作品》(The Literary Work of Art) 中討論文學作品的本質時，所採取之「本質直觀」方法是「由下而上」的，他也是在一種「由下而上」之美學觀點下，實際處理了使文學作品之美學普及化的工作。

英嘎登反對心理學主義的文學理論，反對將文學作品的存有論和文學創作者的心理學混為一談 (Ingarden, 20)，也反對將讀者的本性、經歷與心理狀態歸於文學作品的結構 (同上, 23)，後者即是前面所提及之實證主義心理學立場。英嘎登直接探討文學作品的構造，由作品本身來顯示文學的本質，而它是由幾個「異質的層級」(heterogeneous strata) 所構成的。它們因在每個層級中形成特定本性的不同物質性，也因在整個作品構造中所扮演的不同角色而被彼此區別，但它們又共同構成一有機的意義單元體 (同上, 29)。不論就部份層級與整體而言，它們呈現了多元與統一的「美學價值」(esthetic value quality)，因而英嘎登稱這整體構造是個「多音」

(polyphone) 的系統。這幾個層級分別是：1. 字音與建立其上的高階之音的構造，2. 不同等級的意義單元，3. 多元圖示化的觀點與觀點的連續與序列，以及4. 所呈現的對象性與其變化。(同上，30)

對這四個層級的進一步介紹，讀者可參閱結構群出版的《現象學與文學理論》一書中有關英嘎登的部份(馬格廖拉，1990)。在這裡我們主要指出文學作品即為胡塞爾所認為的文化物或藝術作品，它是具象化的，主體心靈活動已賦予在自然物上，形成了「客觀化的精神」了。而對它探討本質時，從發生學的角度來看，我們所做的本質直觀當從沒有心靈活動賦予其上的物質著手，如從字音開始，然後再探討不同等級意義單元的本質。這是一種「由下而上」的過程，使美學意義普及化。雖然對英嘎登言，最後本質普遍性的基礎不為胡塞爾的超驗主體，而在文學的存有論層面上。此是英嘎登之存有論與胡塞爾的超驗觀念論不同立場之處(同上，lxxiv)，但這不妨礙二者有共同處理美學的進向，以及有共同普及化美學意義的理念也。

丙、潘諾夫斯基對胡塞爾美學觀的落實

藝術史學門的創始人溫克爾曼(Winckelmann)「對古典藝術家行為中部份為感受的，部份為概念化來設準的統一與法則性，找到了學術化的公式，由之他可對事實以一定的方式來掌握，並儘可能精確地按照其外在特徵來描述與解答」，這是藝術史家賽德邁(H. Sedlmayr)引克羅西(B. Croce)對溫克爾曼的評價(Sedlmayr, 16)。賽德邁進一步指出，由溫克爾曼之風格概念所發展的藝術史學術化歷

經了四個階段：1. 著眼於對紀念物、來源與風格的批判方法，而後者仍屬片斷特徵的風格，2. 大型風格之「風格史」(Stilgeschichte; history of style)的建立，居於一九〇〇~一九二五/三〇年間，沃佛林(Woelflin)之《藝術史基本概念》(1915)即為其間一代表作，3. 對過去抽象的風格史批判，強調個別藝術品的超時代存在性，克羅西即為一代表；又產生藝術史回歸於對個別藝術品認知的新設準，發展對藝術品本身研究的方法，如結構分析法；除了形式分析外，藝術作品的意義也被注意，故對「圖像描述」(Ikongraphie)到「圖像學」(Ikologie)的研究成為新的重心，這是個體對立抽象的時期，4. 約一九五〇年代，以為不同現象的藝術品可來自共同的根源，風格史更被瓦解了；個別真正創作的藝術品像一事件與動力馬達般邁進歷史，故在同時期中有多元型態發展的可能。(Sedlmayr, 21-24)

若在第三個階段對立於抽象既定的風格史，著眼於對個別藝術品的直觀。它既不同於第一與第二個階段忽略對風格史的建構，也異於第四個階段的否定風格史。以建立藝術理論之為一種學術，那麼前面以胡塞爾為主的美學觀點應可肩負起這種學術建立的功能，而這種「由下而上」的美學觀也譬如在潘諾夫斯基的藝術史理論中有相應的過程。呼應上面所說的，潘諾夫斯基正做了從「圖像描述」到「圖像學」的研究，他提出了三個詮釋步驟：1. 針對「基本或自然主題」，依「實際經驗」而做的「前圖像描述之描述」，2. 針對「次級或傳統主體」，依「文學出處的知識」而做

的「圖像描述之分析」，以及3. 針對「內在意義或內容」，依「綜合直觀」(為個人心理學與世界觀所決定)而做的「圖像學之詮釋」。但是第一個步驟仍受到隨歷史決定之「風格史」的影響，第二個步驟則受到隨歷史決定之「類型史」(history of types)的影響，第三個步驟也受到隨歷史決定之「文化癥候或象徵」的影響。換言之，這三種詮釋分別在洞察歷史的風格、類型或文化癥候。(Pan-ofsky, 28-41)

前面我們已指出，胡塞爾提出「生活世界」為包括藝術之一切科學的基石，潘諾夫斯基也從生活世界的實際經驗開始，掌握藝術作品的本質。胡塞爾將生活世界經驗中蘊釀出的習性、風格、類型等視為形成事物本質的必要過程，他不否定文化癥候，但它必須也要有一定的建構歷程。潘諾夫斯基正針對藝術的本質提供了這些形成的過程，他如同英嘎登對文學作品本質的現象學探討，而提供了對造型藝術作品的現象學探討方式。

當然這種比較在強調潘諾夫斯基反對任何既定的風格史，另一方面，藝術作品所蘊涵的意義也不排斥具歷史性的風格、象徵，但它們需由日常生活的經驗開始建構，而這即是胡塞爾現象學的精義。或許就胡塞爾現象學而言，潘諾夫斯基的建構過程有進一步精細的必要，但潘諾夫斯基與英嘎登皆為美學建構著「嚴格的科學」，這個嚴格性不建立在科學的世界上，而建立在前科學的生活世界上。

肆、結 論

海德格與胡塞爾的美學觀如何可相輔相成呢？海德格探討了美學最根本、最原始的意義，但這個意



義深遠而不能為普遍的主體所體認，更遑論其有建立一套學術的可能。反之胡塞爾探討美學如何能最廣泛的被普及化，此乃以建構出作為嚴格的科學之美學為前提，因而美學最深遠的意義將為這種美學的學術化所限制。前面我們提出海德格探究的是一種「原美學」，若它屬於藝術家，屬於詩人的話，那麼胡塞爾探究的「美學」就屬於藝術理論家了，二者各有其地位，不可偏廢。我們也可隨所好與所能，選擇其一作為自己所偏重的美學觀了。

註：

- (1) 這如同柏拉圖將「美」僅視為屬最高理型「至善」下的一種理型而已，是一種「尺度」，譬如將知識與快樂混合所需的尺度表現成一種美(見柏拉圖·《菲力波斯》(Philebos) 對話錄，64bff)。
- (2) 在《現象學的心理學》中的自然物究竟是自然科學的對象，或是科學前的覺知對象？在該書中似指前者，但Gurwitsch強調此時的自然物是從原先具文化意義的生活世界抽象後所得之具覺知意義的生活世界的內容(Gurwitsch·17-22·25-31)·▲

參考書目：

- 徐復觀：《中國藝術精神》(增補五版)，台灣學生書局，1976年。
- 汪文聖：〈「範疇直觀」在胡塞爾現象學中之意義〉，《鵝湖學誌》15期，1995年12月，頁1-22。
- 馬格廖拉：《現象學與文學理論》，周正泰審譯，台北結構出版群1989年。

- A.Gurwitsch: *Phenomenology and the Theory of Science*, edited by L.Embree, Northwestern University Press, Evanston 1974.
- M. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), in: Holzweg, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1980, SS. 172.
- M. Heidegger: *Ueber den Humanismus* (1946), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1981.
- E.Husserl: *Phaenomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester 1925*, hrsg.von W.Biemel, Husserliana Band IX, Den Haag 1968.
- R. Ingarden: *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- Panofsky: *Iconography and Iconology: an introduction to the study of Renaissance art*. in: *Meaning in the Visual Arts*, the University of Chicago Press, Chicago 1955, PP.26-54.
- Platon: *Philebos*, uebersetzt von F. Schleiermacher, Werke in 8 Baenden, Bd. 6, Darmstadt 1970.
- H. Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Maender 1978.