

美學的詮釋學

石朝穎

比利時魯汶大學哲學博士
私立文化大學哲學系教授

緣起

這裡要探討的「美學的詮釋學」(Aesthetical Hermeneutics)問題，從字面上看，就不難知道是「美學」(Aesthetics)與「詮釋學」(Hermeneutics)之間的關係如何可能的問題。

我對「美學」與「詮釋學」之間的問題，是在一九八五年到歐洲、比利時、魯汶大學，攻讀「哲學博士」時，就想探討的主題之一。當然；由於比利時魯汶大學(Catholic University of Louvain, Belgium)是當代歐洲「現象學」(Phenomenology)研究的重鎮之一。很自然的我也先從研究「現象學」、「存在主義」開始，然後再研究「詮釋學」與「美學」的關係，其實它們之間的關係也是不可分的，或是可以說是一種承傳的關係。例如：「現象學」的創立者，胡塞爾(Edmund Husserl, 1859-1938)的學生海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)就

是「存在主義」哲學最重要的思想家之一，而他的學生高達美(HansGeorg Gadamer, 1900~)也正是當代「詮釋學」的重要建構者之一。

所以，本文在探討「美學的詮釋學」時，就不可避免的會對這三位哲學家的「美學觀」做一些概論的探討。不過除了這三位哲學家之外，當代法國最重要之一的「現象學」哲學家：梅洛龐蒂(Maurice-MerleauPonty, 1908~1961)的「繪畫美學」和臺灣當代重要的「美學」與「哲學」的思想家、史作禮(1934~)的「形上美學」觀，也是本文要特別提出來探討的人物。

以下將分幾段簡述我對「美學的詮釋學」如何理解的問題，進行概論式的探討：

一、如何界定「美學的詮釋學」

「美學」這個中文的術語，是從西文的「Aesthetics」一字翻譯過來的，從《西洋哲學辭典》的查閱中，我們知道最早使用這個詞的人，是德國的思想家鮑姆嘉通（Alexander Baumgarten）首先於一七五〇年創用的詞。又從「字源學」上查看中，我們知道這個「詞」是源於古希臘字「Aisthesis」，意思是指「感性的知覺」。最初是用來區分「精神的認知」與「感官的認知」活動。從《西洋哲學史》中，我們不難看出「美學」的界定問題，在德國的大哲康德（Kant, 1724~1804）的批判哲學時達到頂點。康德在他的《純粹理性批判》中，就把「Aesthetics」定義為「感性的知覺」。後來通過德國的浪漫主義哲學家費希特（Fichte, 1712~1814）、謝林（Schelling, 1775~1854）直到黑格爾（Hegel, 1770~1831）使這種觀念論的「美學觀」爭論達到頂點。

但就字義上來說：「美學」是研究「美感經驗」的學問，其中心問題正是哲學上對「美學經驗」的探索。這裡我們接著要問的就是：何謂「美感經驗」呢？

其實我們所謂的「美學的詮釋學」就是要探討「美感經驗」的問題。不過我們先來界定一下所謂的「詮釋學」。當代西方的「詮釋學運動」（Hermeneutical Movement），已不僅僅是一種「方法學」，它也已發展成一種「哲學」或所謂的「理解」（Understanding）。但卻是一種不具學派特性的哲學運動。其歷史的溯源，可追溯到古代對「神話」（Myth）的轉譯。

事實上，就「Hermeneutics」（詮釋學）這個術語的「字源學」上

的意義看來，似乎和古希臘的「神話」有關，這個術語的字根「Hermes」，指的正是古希臘神話裡的一位神（相當於羅馬神話中的Mercury）他專門負責把天界眾神的「訊息」（Message），傳達給塵世的人類。所以，Hermes也可以說是一位「眾神的使者」（Messenger of the gods）。又由於Hermes深通天文、字母、音階、度量衡……等，又被稱做「文明之神」。

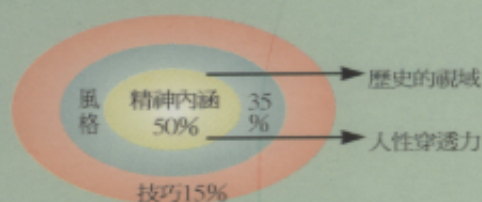
由於Hermes不僅要忠實的傳達眾神的「天意」，而且，也要將「天意」轉譯成可供人類理解的「語言」。因此，從「字源學」的角度看來「Hermeneutics」這個術語的涵意，便如Hermes神一般，在傳達「天意」時，非常重視語言的「字意脈絡」（Meaning-Context），以及如何正確的揭示文字符號所隱含的訊息。

換句話說：當我們追溯「Hermeneutics」在其古希臘的語根時，就更加清楚「Hermeneutics」（詮釋）是去揭示一種「帶入理解的過程」（the Process of bringing to Understanding），尤其是因為「語言」（Language）在這個理解的過程中，是一種關鍵的「媒介物」（Medium），所以這種「帶入理解的過程」，就涉及到語言如何去「詮釋」的種種問題。

因此，如果我們要用「語言」去進行「美學的詮釋學」時，例如對一位藝術家的「作品」，運用「美學的詮釋學」來理解，有那些重點是我們必須「詮釋」的呢？

我們認為一位藝術家的「藝術作品」最重要的部份是其「精神內

涵」，這又必須注意其作品的「歷史的視域」（Historical Horizon），以及作品中傳達出的「人性的穿透力」如何，其次就是作品的「風格」問題，和其「技巧」的成熟度如何的問題。如果以百分比為其作品的重要性的比例，可以附圖一展示：



附圖一展示的百分比，只不過是「詮釋者」主觀的評法。其實任何人都可以隨自己的觀點去定下自己的百分比；只不過這裡要強調的是：藝術家的「精神內涵」第一，也是整個藝術作品的「中心」所在，「技巧」是其次的。因為，一位藝術家如果根本找不到他要表達的「精神內涵」，就是有再好的「技巧」，又能表現怎樣高度的作品呢？

我們就舉當代歐洲最具代表性的藝術家之一的賈克梅第（Alberto Giacometti, 1901~1966）為例來說明：「精神內涵」中有關「歷史的視域」與「人性的穿透力」要如何詮釋的問題：

我們都知道，藝術的「創作」與「詮釋」必須要有三種「歷史的視域」，方能真實的揭示出藝術作品的時代性和其所表現的意義何在：（一）藝術家個人成長的歷史。（二）在其專業的「藝術史」上，其承傳的地位如何？（三）藝術家生活其中的背景，有何文化史上



▲賈克梅第 1937年 櫥架上的蘋果 油畫 可以看出其繪畫美學的「整體觀」。

的特性？

換句話說：就是指「個人成長的歷史」、「藝術史」、「文化史」這三重「歷史的視域」的交會處，才能使我們比較完整的能去「創造」或「詮釋」藝術作品的意義何在。例如：賈克梅第一九〇一年生於瑞士南部鄰近意大利邊界的山村 Stampa，他的父親是一位相當有名氣的「印象派畫家」。終其一生，他父親是他從事藝術生涯幫助最大的人。一九二二年，賈克梅第到巴黎，進入法國著名雕刻家布爾代勒（Antoine Bourdelle, 1861~1929）教堂學習雕刻。一九二六年開始新

的嘗試，受非洲黑人藝術和「立體主義」（Cubism）的影響。不久，接觸到「超現實主義」（Surrealism）的文藝圈，參加「超現實主義」藝術家的集體展覽。一九三五年他又離開「超現實主義」，返回到他所謂的「寫實」。按他自己的說法：

我不過是要寫實「自然」，寫眼前見到的東西：一個人，一只蘋果。我知道這是被人專視的。但所謂的「真實」是什麼呢？我不知道。我試著去接近它。正因為我不知道什麼是真實，才試著以雕刻去割、去剖析、去了解，這才使我覺

得探索的大歡喜、創作的大歡喜。」

一九四三年，他結識了西班牙的著名畫家：畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881~1973）和法國著名哲學家：沙特（Jean-Paul Sartre, 1905~1980）。沙特非常欣賞賈克梅第，還特別為賈克梅第一九四五年在巴黎舉行個展時，寫了一篇生動的序文：〈絕對的追求〉。

第二次世界大戰期間，賈克梅第返回他的故鄉瑞士避難。這時期所作的雕像都非常的小，據說所有的雕像可以放入六只火柴盒子裡。



▲賈克梅第 1950年 搖晃的人 青銅 可以看出塑像的不斷被削除……這正是一種「永未完成法」原理的表現。

也許正如他自己所說的：

要嚴格的按照我們眼睛所見，
塑製一個頭像是不可可能的。我
以為在今天，其實自從十九世
紀末就開始了，要臨寫自然，
那種作品就無法完成。沒有一
個所謂的「完成」。因為你越
觀看，就越看出東西來……

這也正是賈克梅第著名的「不
能完成法」的原理。

戰後賈克梅第回到巴黎，除了
雕刻外，也開始作畫，他時常對同
一件作品，不斷的進行推敲、修
改，或剷除掉多餘的部份。據他自
己說：

我每次工作，都毫無猶豫的把
上一次所作的修削、刪改。因
為：我感到自己已看得遠一步
了。其實我也不過是按照自己
當前的感覺去創作。我們總以
為當前的感覺是較可靠、較深
入的。假如到頭來，作品還是
失敗，或終要被搗毀，在我自
己卻總是一次勝利，因為我已
獲得了從未有過的新感受。

一九六五年，他終於獲得法國
國家的雕刻獎，不過第二年，他也
走完自己在藝術世界的艱困歷程，
享年六十五歲。也許，我們可以再
引一段他的話，做為他藝術生命
的結語：

真實彷彿躲在一層薄幕的後
面。你剷除一層，卻又有一
層。一層又一層，真實永遠隔
在一層薄幕後面。然而我似乎
每天都接近一步。就是為了這
個緣故，我行動起來，不停的
創作，似乎最後我終能把捉到
生命的核心。

如果我們能夠通過對賈克梅第



▲賈克梅第 1958年 安娜特坐像 青銅 可以看出追求人物塑像本質的努力。

「個人成長的歷史」，以及西方的「藝術史」和「文化史」的背景做更深一層的詮釋與瞭解。我們就可以比較深刻的接觸到賈克梅第作品的「歷史的視域」，以及從作品中揭示出來的「人性的穿透力」，和這位藝術家個人的獨特「風格」與創新的「技巧」。例如：他一九四七年的「遙指」(Pointing Man)、一九五八年的「安娜特坐像」(青銅型像)、一九三七年的油畫「樹架上的蘋果」……等，總之，賈克梅第曾經師法於前輩的「印象派」(Impressionism)、塞尚(Paul Cézanne, 1839~1906)的「不能完成法」、「立體派」(C-ubism)、「超現實主義」(Surr-ealism)……等，然後創造出他自己獨特的藝術生命。

二、胡塞爾、海德格、高達美對「藝術、美學」的詮釋問題

胡塞爾(E. Husserl, 1859~1938)建構的「現象學」，在當代西方的「美學」和「藝術詮釋」的學術領域裡，尤其是規定了「美感經驗」和「藝術創作」時，特別是著重於「藝術作品」的對象結構，和它的內在「意識的存在性格」。

由於「現象學」注重的是一種「直觀」(Intuition)。因為最根本的東西是無法被「論證」和「推演」的，那些可以被論證和推演的事物，必然不是最根本的東西，套用胡塞爾的命題：「直觀是無法被論證的！」。由此我們也可以了解為什麼「現象學」成為「美學」或

「藝術詮釋」的反思理論，會受到這樣的重視。再者：現象學的最大功績就在於它揭露了「意識」的「意向性」(Intentionality)，也就是指我們對某種事物的「意識」，應該先排除在這「意識」發動前所獲得的「意識」的沉澱物和「成見」；使我們的「意識」只是純粹的去「觀照」事物。但這時的「意識」作用，並不是無的放矢，只有和它的「意識對象」(Noema)相聯繫，我們的「意識活動」(Noesis)才能成立。

「現象學」作為「美學」的方法論，在本質上就和「美學」的研究方向有著密切的關係。因為「本體論」和「價值論」均關係到「美的存在性格」的規定，而「現象學」作為這種規定，在「方法論」上，正提供「詮釋學」在詮釋「美學」時的基礎理論。例如：現象學家們提供出所謂：「排除一切成見，逼近現象本身。」的口號就是最好的說明。

「現象學在「方法論」上的第一個特徵是：緊緊跟隨「單一的現象」，研究這「單一的現象」才是最重要的核心問題。第二特徵是：諸多的不同「現象」，不是從它們的「偶然的個別制約性」上來把握，而是從「現象本質的契機」上來把握，第三個特徵是：對「現象本質」的把握，不是用「演繹法」或「歸納法」，而應該用「直觀」來把握。

胡塞爾在其《觀念》(Ideas)一書中說：

……在審美的觀照中，我們並不是只面對著「圖象」(指繪畫中的圖象)。我們所面對的是「圖象」中，呈現的實在

性，確切的說，就是指「模仿出來的實在性」，也就是那些有血、有肉的人類……。

胡塞爾在這裡所謂的「圖象」(Bild)，或嚴格說，指的是「形象客體」(Bildobjekt)，換句話說，就是指被「物化」的「形象」或「圖象」。那些「有血、有肉」才是真正的「形象主體」(Bildsobjekt)。胡塞爾以為，審美活動所關心的是：被呈現的對象，是如何的被「呈現」(Darstellen)這一點上，至於該「現象」是實際存在或者虛擬的存在的問題，並不在討論之內。

總之：胡塞爾以為「現象」，就是一種「呈現」，也就是說把人的直觀「體驗」(Erlebnis)，作為「意識」來把握。換句話說：就是必須把「意識活動」與「外在事物」分開，也就是去實行「終止判斷」(Epoche)或稱之為「存而不論」。因為「意識」是關於某個事物的「意向性」，所以不是根據「因果律」來說明外在世界的學問。「現象學」就是使當前的「意向性」，在其「現象」的呈現上，探求其本源，使其達到超越性的「本質直觀」，這就是所謂的「現象學的還原」(Phänomenologische Reduktion)。

「現象學的還原」法，正是「美學」在探討「美感體驗」在技術詮釋時的重要課題。例如：對一位搬運工人來說，把一些「藝術品」搬入陳列室，也許對這些「藝術品」不會產生怎樣的「美感經驗」。可是對那些喜愛這些「藝術品」的收藏家，卻能產生「審美經驗」上的感動。這種事實表明：「審美經驗」不是取決於事物的「因果性結構」

，而是取決於在其中產生的「意識」的「意向性」指向什麼。因此：對這種「意識」的事實，依照「意識的結構」予以細緻的描述，就會出現這樣的可能，即一步一步的去「直觀」的呈現出藝術作品的「美的本質」(1)。

胡塞爾的「現象學」在當代西方「美學」的影響，當然是非常具有關鍵性的角色，不過他的學生：海德格(Heidegger, 1889~1976)的「詮釋學的現象學」(Hermeneutical-Phenomenology)以及他的繼承者：高達美(Gadamer, 1900~)的「哲學的詮釋學」(Philosophical Hermeneutics)都對當代「美學」的發展做出巨大的貢獻。因此：也是我們在探討「美學的詮釋學」時，不可不加以介紹的人物。

海德格在一九三六年，做了三個有關「藝術作品的詮釋學概念」的演講，題為《藝術作品的本源》。這些講稿直到一九五〇年才公諸於世，收錄在他的《林中路》(Holzwege)一書中的第一章(2)。在這篇演講中，我們發現海德格對「藝術作品」的特性，做了一種「詮釋學」的討論。他實際上把「藝術」的領域，轉變成「真觀」和「存在」(Sein, Being)的詮釋學觀念。例如：海德格說「美乃是真理做為未遮蔽狀態，而發生的一種方式。」他認為詩人為神聖的東西命名，並使它在一種形式中顯現出來。因此：海德格把所有的「藝術作品」看成是某種內在的「詩意」，看做是使存在的存在者，進入「未遮蔽狀態」(unconcealment)，並使「真理」成為一種具體的、歷史的方式。換句話說：當一部偉

大的「藝術作品」被呈現時，它同時在揭示和遮蔽著「真理」。

海德格的這種「美學境況」(Aesthetical Situation)，是依照做為萬物創造基礎的「大地」(Earth)和「世界」(World)之間的內在張力來加以詮釋的。對他來說，「大地」呈現為無限包容的母親，呈現為萬物的本源和基礎。「藝術作品」做為進入未遮蔽狀態的「真理」中的一個事件，在形式上，就已表現為一種創造性張力的把握。這樣，「藝術作品」就產生了一種做為一個整體的存在領域，並且向世人揭示「大地」和「世界」之間的內在衝突。

例如：一座矗立在山谷中的古希臘神殿，就已構成了一種存在中的開放空間；並且也已創造了它自己活生生的空間。它以其「形式的美」，而讓它的質料煥發出壯麗的光彩。「藝術作品」使質料嵌入這種形式，並「呈現」(show)它們，讓它們熠熠生輝。神殿中並沒有任何的文字記錄；它純粹是用自身的雕塑，建構了一個「世界」，在此「世界」中，人感覺到眾神的存在。當質料的物質性越是實現它們做為工具的職能，而消失於工具中時，「藝術作品」就越能通過展示這種質料的物質性，而去揭示出一個「世界」。海德格認為要詮釋這點，就必須觀察到藝術作品的「讓大地成為大地」(Let's earth be earth)的特性。因為「大地」並不僅是供人步行的某物，一棵樹也不僅僅是站立在路旁的某物。它既不做努力，也不知疲倦。在「大地」上，「歷史的人」(Historical Man)使自己棲居於「世界」上。在「藝術」中，作品的建構，從

「大地」中創造了一個「世界」。「藝術作品」把「大地」自身把握住，並且保持在「世界」的開放性中。

因此；依據海德格的詮釋：大地的形成和世界的展示，是藝術作品的兩種基本傾向。所以：藝術作品的本質，並不在於純粹的「技巧」，而在於「精神內涵」的揭示中。成為一件「藝術作品」，就意味著揭示一個內在的精神世界。詮釋一部「藝術作品」，就意味著進入這部作品的內在精神世界中。換句話說：就是進入這部作品的開放空間中。也就是說：「藝術」的偉大性須按照「詮釋學」的功能來界定。這也正是海德格對「藝術」的詮釋學理論。

他的學生：高達美繼承了海德格這種「藝術作品的詮釋學」理論，在其巨著《真理與方法》(Wahrheit und Methode)一書中，就首先提出「藝術經驗裡真理問題的展現」(3)在這篇文章中，他關心的是人如何透過「藝術」和「歷史的視域」而達到「自覺」。但自覺又不會限制在「藝術」和「歷史的視域」中，而是人透「藝術」和「歷史的視域」能經驗到「真理」。高達美認為「藝術經驗」中有「真理」的開顯，其中隱含了超越的向度。「藝術經驗」本身，就是一種走出之後返回的經驗。(正如：新約《聖經》中所謂「浪子回家」的故事那樣的走出又返回的經驗。)而且在返回而達到「自覺」時，會呈現一種「共相」於具體的作品之中。

高達美的「美學的詮釋學」中心是：生命的目的性為何？生命不斷的走出經驗之外，而後又自返回

生命的存在裡。我們對藝術創作或詮釋的「美感經驗」亦然，在「美感經驗」中亦含有經驗之外的意義。因為我們對一件「藝術作品」的體驗，就會為我們開顯出一個「世界」。這種藝術的體驗，並不僅僅使我們感覺在愉悅中，或去讚嘆形式的外觀。一旦我們把一件作品不僅看做是一個對象，而看做是一個「世界」時；那麼，我們便會領悟到，「藝術」並不是僅止於感官的知覺，而是我們可以學習的知識。當我們接觸到「藝術」時，我們自己「歷史的視域」和自我理解的視域都被擴大了。因此；我們將以一種「新的眼光」，就像第一次的接觸一樣，去觀察「世界」。即使是生活中那些平凡的物體，當受到「藝術」的光照時，都會以一種全新的面貌出現。

換句話說：「藝術作品」並不是一個與我們自己相分離的世界。否則；即使我們最終理解了它，它也不可能對我們的自我理解有任何的啟發。因此；在體驗一部「藝術作品」時，我們並不是進入一個陌生的領域，而步向時間和「歷史的視域」之外；我們並未脫離自身。相反的，我們自身變得更為充實的被呈現出來。當我們深深的領悟到與「他者」(the other)的世界的統一性，以及我們的「自性」(self-hood)時，我們就將充實的自我理解。

當我們能在理解一部偉大「藝術作品」的同時，我們已帶著既有的經驗，也帶有我們將要扮演的角色。整個理解是個未知數，是在接受某種挑戰。並不是我們在向一個對象提出質詢，而是「藝術作品」在向我們提出問題，正是這些問題



▲塞尚 1904~1906年 聖·維多利山 油畫 可以看出幾何三角型的自然原型觀。

造就了「藝術作品」。因此；我們對「藝術作品」的體驗，是被包容在我們自我理解的整體性和持續性中。

高達美承繼海德格的「存有學」來詮釋「藝術作品」：當我們觀察一部偉大的藝術作品時，與其說是我們離鄉遠赴異國，不如說是「回到安居之地」。我們會驚訝的說：「確實如此！藝術家說出了什麼東西是真正存在著。藝術家用一則比喻、一種形式捕捉到真實。他並未虛構出一個令人心醉的海市蜃樓，而是建構出我們生活所在的，我們存在於其中的經驗世界和自我理

解」(4)。

總之；高達美認為，對「藝術作品」的理解，不是通過「方法」，把「藝術作品」當做孤立的客體來看待。或是透過「技巧」的形式，把「藝術作品」的精神內涵抽離出來。「理解」是通過向「存有」(Sein, Being)的開放，並且聆聽作品向我們提出的問題。

三、梅洛龐蒂的「繪畫美學」的詮釋問題

法國當代最重要的哲學家之一

梅洛龐蒂，在其「知覺現象學」(Phénoménologie de la Perception)、「知覺的優先性」(Le Primat de la perception)「意義與無意義」(Sens et Non-Sens)、「符號」(Signes)、「眼與心」(L'œil et L'esprit)、「可見的與不可見的」(Le visible et l'invisible)……等著作中，對「哲學」和「繪畫美學」所進行的詮釋，已經愈來愈受到世人的重視。所以；我們在討論「美學的詮釋學」這個主題時，似乎有必要介紹一下這位哲學家的觀點。

(Plato, 427~347 B.C.) 在詮

釋「繪畫」時，認為繪畫只不過對現象世界的描摹，因為畫家只用感官知覺去感受世界，而這正是哲學要超越的膚淺感官認知。他認為「觀念世界」才是最高的真實，「繪畫」只不過對事物做一種表象的記錄。因此：常是多變不實的，也遠離「存有」(Sein, Being)。後來，柏拉圖的弟子亞里士多德(Aristotle, 384~322 B.C.)，提出「模仿說」，主張「藝術」應該模仿「觀念世界」的真實，這使得「繪畫」從此脫離了柏拉圖批評的虛幻不實的描繪。亞里斯多德的這種立論，也就成為西方傳統美學的理論基礎。

法國近代的哲學家笛卡兒(Descartes, 1596~1650)的美學觀點，也正繼承自傳統的觀點：認為「繪畫」因為眼睛的不可靠，而容易產生虛幻不實的假象。因此：「繪畫」必須模仿真實世界的廣延性，才能獲得重視。

當代法國哲人梅洛龐蒂的「繪畫美學」，就是對傳統美學提出質疑。他並不同意「繪畫」是對「觀念世界」的模仿或再現。畫家的「繪畫行動」是與畫家的「身體知覺」息息相關的，藝術的真實性，也是由畫家的「身體」(Body)所賦予的。

在西方傳統哲學中，「身體」(Body)通常被認為具有物質的特性，而與「精神」(Spirit)對立。梅洛龐蒂反對把「身體」當成「物性」的主張，而以為「身體」先天上具有一種「知覺」(Perception)作用。這種作用使我們在「感知」外在世界時，可以把一切「外在」與我們的「內在」二分的隔離打破，使「外物」與我們的「內心」

可以形構成一體。因為「外在的環境」和我們「內在的心境」，乃是我们行為作用的一體二面；而且是在相參、互通的結構裡。換句話說：梅氏把西方傳統的「心」與「物」二分的對立打破，認為「心、物」的對立是可以融合成一體。所以：他會說：「我是我的身體。」(I am my body)

因此：「我」與「世界」的關係，就成為「我的身體」與「世界」的關係，也就是「身體—主體」(bodysubject)與「世界」(World)的關係。而且這種關係應當視為一種「辯證的關係」，而不是一種「因果的關係」。因為「因果關係」偏重在將整體的過程分為二個單獨的行動；相反的，「辯證的關係」則是不執著在二者的任何一邊。同時，這種辯證的思考方式，肯定二者的含混和矛盾，使「身體—主體」和「世界」的關係，形成一種「自在」和「自為」的互動。甚至「可見的」(身體)與「不可見的」(精神)，不再僵持於二元的對立上；而是彼此互相滲透，互相參與，梅氏也因此建立了「情境存有論」(The Ontology of Situation)，這對我們詮釋「美學」，提供了非常具有建設性的參考價值(5)。

梅格龐蒂的「繪畫美學」，深受法國偉大的印象派畫家：塞尚(Cézanne)的影響。他曾專文寫了一篇詮釋塞尚繪畫美學的文章，題為：〈塞尚的疑惑〉(Cézanne's Doubt)。

梅氏認為：繪畫藝術並非模仿，也不是根據「本能」或所謂「好的品味」(Good Taste)去創作出來的；它是一種「表現的歷程」

(Process of Expressing)。例如：塞尚的繪畫美學，就不是依循傳統的繪畫美學去構造他的「形式」和「色彩」，他所專心追求的是繪畫色彩和形狀之外的「內在的表現歷程」。以塞尚的「靜物畫」來說，他並不是在模倣「靜物」外表的形狀和色彩，其重點乃在不斷的去嘗試各種可能的「方法」和「色彩」，以求達到，能表現「靜物」的內在結構。

總之：梅氏認為「藝術作品」不是任意的，也不像某些人所說的那樣是虛構的。現代藝術一般來說，就如現代哲學思想一樣，迫使我們接受一個不與事物相似的「實在」，儘管它沒有外在的模倣兒，沒有預定的表達工具，然而它確是「實在的」。

四、史作禮的「形上美學」的詮釋問題

就在我們這個世紀將結束的最後幾年(一九九七年)，東、西方的文化思想，從百年前的溝通上的困難到誤解，一直延伸到今天東、西方大規模的文化交流和人民互訪，似乎使我們有這樣的信念產生：下一個世紀(二十一世紀)，人類是否能創造出屬於「人類性的藝術」、「人類性的哲學」、「人性的宗教」……等，所謂屬於整體人類共享的「精神文明」呢？

生活在東方臺灣的我們，有沒有產生這種「人類性的藝術或哲學」的可能呢？如果我們能夠心平氣和的，站在整體人類的視域來觀照的話，無疑的生活在臺灣的哲學工作者；史作禮的「美學世界」，或他



塞尚 1875年~1877年 人物像：夏克特
油畫 可以看出對人物面部的深刻觀察

已經建構成型的「形上美學」觀；也許能有助於我們使用中文的華人世界，較有自信的面對自己的「傳統」，並且更開放的接納西方文化思想的長處，形成一個更具包容性的人類性文明。

最近這五、六年來，史作禮的「美學」相關作品，已陸續的以「史作禮美學系列」出版。例如：早期的《塞尚藝術之哲學探測》、《林布蘭藝術之哲學內涵》、《形上美學導言》，以及近期編輯成冊的《藝術的本質》、《美學生命原始的中國》、《哲學美學與生命的刻痕》、《形上美學要義》……等，還有為了參加一九九五年十一月十五日至二十日在中國大陸深圳大學召開的「國際美學會議」而發

表的專文：〈形上美學之意義、方法及內容〉一文看來。已使我們不得不深信，史作禮的「美學世界」已經準備向世人開放了！

現在我們還是回過頭來探討，史作禮的「形上美學」要如何的去詮釋呢？當然；最好的辦法是，由史作禮本人來詮釋他自己的「形上美學」，或是透過他有關「形上美學」的作品來詮釋是最可靠的吧！由於篇幅有限，以下只作一些簡介式的詮釋：史作禮在他自己最近的一本美學著作《形上美學要義》中，曾對所謂「形上美學」做了如此的詮釋：

……對我來說，一種真正的形上美學，其實就是一種人性美學。只是此一人性美學，並不同於一般。總之：今日哲學之所探討者，一，非表達世界中之形式性表達之解釋的問題。二，非各別知識間之哲學性基礎奠定的問題。三，非各別知識間之歸納性原理的問題，而是設法求得人類文明之全表達之基礎的問題，是之為形上。此外，此基礎之探討，既不可能在分工式之各個別表達間而進行，而是人類全表達之原創性基礎探討的問題，是以必為一美學性之探討。二者合而言之，即形上美學……(6)。

從上層這段引言中，我們不難看出史作禮自己對「形上美學」的詮釋，是要進行「人類全表達之原創性基礎探討的問題」。這也正是我們在前面所謂：在二十一世紀來臨之前，能創造出屬於「人類性的哲學」的一種努力。

換句話說：史作禮的形上美學，也是在探討人類文明創造的問

題，按他自己的說法是：

所謂創造，就是一種美學，而不是一種知識，而且這種美學，也不可能是人類既有文明中，針對某種藝術而有的美學，反之，它即是針對人類整體文明的發生或其原創性而有的美學，若具體來說，即一種：「形上美學」(7)。

總之：史作禮的「形上美學」的詮釋，如果要比較深入，似乎有必要放置在他所謂「哲學家類學」的背景中，才比較有可能被說明清楚。

結 論

寫完這篇介紹「美學的詮釋學」文章後，發現有些章節實在並不能充分的討論。尤其是關於：梅洛龐蒂的「繪畫美學」的詮釋問題，以及史作禮的「形上美學」的詮釋問題……等，都並沒有詳加探索。不過關於「史作禮的美學世界」，我曾在《鵝湖月刊》(第二〇卷、二期總號第230，第4期，總號第232)中以「美學的形上關懷」一文詮釋過。(也許可以做為一種參考的補充)。

不過不管怎樣的「詮釋」，我想必然會遭遇到所謂：「言語道斷」的危機。因為：我們一旦使用「語言」去詮釋時，就必然會受限於「語言」本身的制約性；也正是「語言」的這種「制約性」，使我們只能「部份的」或「概論式」的去詮釋整體性的人、事、物……等。

我們人類創造了「語言、文字」，當然有許多好處，就像我們建構一所「屋子」一樣，也有許多



林布蘭 彼德指責安挪偷竊小羊
油畫 可以看出古典人本主義精神的回歸。

好處一樣。可是，我們住進「屋子」，雖然可以防風避雨，卻也限制了我們的活動空間。同樣的「語言、文字」，也有其缺失，我們往往在認同那些抽象化後的「文字觀念」時，也容易被其所形成的文字符號系統所反控。

這也就難怪史作禮會在其〈形

上美學之意義、方法及內容〉一文中說：「文字終止之處，藝術開始。」以及「藝術導領整體文明之初始，並指向於新文字的誕生」(8)也正因为如此，這是我們今日「藝術」或「藝術家」的大考驗時代。▲

註：

- (1) Husserl的《Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie》Husserliana, Band III, The Hague: 1950。
- (2) Heidegger的《Holzwege》一書，已有中譯本，中譯《林中路》譯者：孫周興、出版者：時報文化出版企業有限公司，1994年7月21日初版。
- (3) Hans-Georg Gadamer的「Hermeneutik I Wahrheit und Methode: Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik」中譯本已由洪漢鼎先生譯出、時報文化出版企業有限公司，1993年10月15日出版。
- (4) Richard E. Palmer的「Hermeneutics」: (Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer) 1969年中譯本：「詮釋學」譯者：嚴平、桂冠新知叢書，1992年。
- (5) Merleau-Ponty的「Sens et Non-Sens」(Paris: Nagel, 1948)、「Le Visible et l'Invisible」(Paris: Gallimard, 1964)、「Signes」(Paris: Gallimard, 1960)。
- (6) 史作禮的〈形上美學要義〉，書鄉文化事業有限公司，1993年10月1日出版。
- (7) 史作禮的《哲學家類學序說》，仰哲出版社，1988年2月出版。
- (8) 《文明探索》叢刊，1996年4月，第五卷78頁，史作禮的〈形上美學之意義、以及內容〉。