

史作櫟的「形上美學」及其對學術的啓示

李正治（淡江大學中文系）

一、前言

在當代中國哲學界，史作櫟是個獨樹一幟的哲學家，他的獨樹一幟，不僅表現在他離群（學術圈）索居，而獨創了一套哲學系統（註1）；而且表現在他根本不以一般學術的客觀研究為其終極的追求，而以生命的徹知徹解為其終極的指向。此一「知識的目的」與「存在的目的」之差異（註2），使他成為當代中國難得一見的存在型哲學家。

他所建構的哲學系統，不是學術界盛行的「古典詮釋」（註3）型態，而是在生命尋求的根本動機下，通過知識和心靈諸層次的鍛鍊，為生命存在的真實所作的一種結構性的描述。這種結構性的描述，簡而言之曰「三元哲學系統」。三元即絕對極、觀念極和形式極，各層域間又有其互關互通的詞語，如本體、自體、實體、道、天之類屬絕對極，生命、意識、心靈、創造直覺、信念之類屬觀念極，而表達、現象、現實之類屬形式極，分別言之，「絕對」為一切存在的自體，亦為人類終極關懷必然指向的一極，然非人可盡知盡解。「觀念」為人類存在為求生命及宇宙的徹知徹解，在不息止的追索中，所發生的原創性意識內容，其上極於「絕對」的觀念，其下極於某一種新的「觀物方式」。這原創性的意識領域，為人類一切表達的發生根源。而「形式」則為一切表達的領域，亦即以各種符號表達所呈現的人類文明。這三極是個互相關連而不可分割的系統，對史作櫟而言，一切事物均可以此三元互關系統較為整全的把握之。

在史氏的哲學系統中，「形上美學」為其所抉發的重要創見，具有樞紐性的地位。從三元互關系統來看，形上美學乃屬於「觀念」極，作為「形式極」的存在性後設基礎（註1），這個新的美學觀念，學術界並不熟悉，而初步閱讀史氏著作的學者亦均有一頭霧水之感，究竟史氏這一觀念是什麼意思，以及這一觀念在理解中國哲學甚至世界文明是否必要？這是學者極易引生的問題。本文的主要目的，即在闡明史氏的「形上美學」，並探討此一觀念在哲學或學術上的重要性，以作為進一步深入其哲學內部義理的敲門磚。

二、「形上美學」一詞的語義

「形上美學」的難以了解，首先來自於其詞語的本身。是故要了解史氏的美學，應先行了解這一詞語的意思。

史氏的所有哲學著作，大都涉及形上美學的說明或運用，而《形上美學導言》一書，則是闡釋其美學的專門論著。不過，此一名詞的出現卻遠在此書之前。在《存在的絕對與真實》第一部，史氏已提到「形上的美學」，其後在演講稿結集而成的《憂鬱是中國人之宗教—美學與古典之中國》一書中，「形上美學」一語更大量出現。而就史氏的用法言，此一形上美學的層域復有許多同實異名的稱呼，如「創造的美學」、「直覺的美學」、「超越的美學」、「發生的美學」、「純粹的美學」、「哲學的美學」等等，這些詞語多就其所包涵的某一意義立言（註5），了解其「實」質，不管其「名」稱如何變換，均可觀名知義、迎刃而解，今就「形上美學」一詞的語義而言之，首先穿過此語表面所造成的迷惑。為清楚的了解計，「美學」及「形上」分別陳述。

史氏所謂的美學與一般習稱的美學意義大不相同，很容易使人滋生誤解。一般所謂的美學，主要是針對藝術作品之所以為「美」所作的一種理論性的說明，以此作為藝術根基的共通原理，但史氏之形上美學則不局限於藝術根基之共通原理的探討，而提昇到整個人類文明所由發生之人類原創意識界域的探討，以見「美學為一切創造物之原創的根源」之義。關於此點，史氏在許多地方都有清楚的分辨：

△一般所謂的美學，只是就藝術之成果所完成的一種分析的說明，而不是就藝術之所以異於科學之主觀性的創造特質所完成之存在性的形上描述或說明（註6）。

△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（註7）。

在上列引文中，美學被界定在「針對人類整體文明之發生或其原創性而有」的領域，即與一般「針對藝術而有」的分析性的美學理論層次不同。其中所謂的「發生」，即指一切文明的表達均有人類原創意識的實際發生為其基礎，如一創見的表達，必有表達之前內在原創意識的存在狀況（也許非常複雜）為其發生的基礎，故這內在原創意識的存在狀況即為此一創見表達的「發生項」（註8），這種說法較諸一般美學的平面解析顯然更具有哲學的深度。由於史氏頗為清楚地把美的焦點定位在「存在性的原創意識」上，故其美學可說是「人類文明的根源之原創意識的存在性描述」。

至於「形上」一詞，亦不是一看即可了解。此一詞語的意思與形上學有關，因此須先了解形上學的意義。中國對於形上學的界定，以《易經·繫辭傳》所說「形而上者謂之道，形而下者謂之器」為通義，從此一觀點言，形上學是超越器物的經驗知識層，而涉及萬物創造與變化之源的根本存在之學，天道論（以天、道、天理為中心）及與天道貫通的人道論（以本心、良知、性善為中心），均屬形上之道的範疇。至於西方對形上學的界定，以亞里斯多德《形上學》所說：「形上學為論萬物之存有及其特性之學」為通義，從此一觀點言，形上學不是探討個別存在的知識，如貓、狗、松、菊之類，而是超越具體事物的經驗知識而尋求萬物普遍本性之學。中西方在形上學的表現雖有進路及型態之異，如牟宗三區分為「實踐的形上學」與「知解（或觀解）的形上學」兩型，但就其思索一切現象之上、之內、之後隱而不見的根源之理道，則實有其相通之處。史氏整個哲學既以形上層域為其著力點，對此當然知之其明。關於這一語詞的了解，史氏的界定如下：

所謂形上學，不論中西，其所指均為一超越於經驗現象的知識。換言之，其所求乃一究極性的真理知識。假如我們把它說得更確實些，所謂形上學，即圍繞於「絕對」四周，並尋求「絕對」可能的知識（註9）。

形上學既與「經驗現象的知識」對揚，而為「超越經驗現象的知識」，故在人存在的思考與體驗上，必然要超越感官見聞之知，才能觸及形上的層域，而且形上的尋求，必然要指向絕對或道的究竟之域。此一層域的知識，對宇宙人性的萬象而言，是一種根源性的原理之學。而史氏之美學所以稱之為「形上」，乃以其相對人類文明的萬象而為其在先性的存在基礎或根源而言。

三、「形上美學」的幾點奧義解析

在《形上美學導言》一書中，史作樑試圖通過「美學與表達」及「美學與道德」，探討美學的有關問題，並以此闡明「形上美學」蘊涵的奧義，綜括其書而言，可以抉出五點要義，這是理解其形上美學首須弄清楚者，今分別闡述之。

1. 美學為「一切表達」之原創的根源

史氏將美學提至形上層域而言，變成人類一切表達之原創的根源。這個命題與一般對美學的認識大相逕庭，首先即構成學者理解的一大問題。為求了解這個命題，首先須弄清楚界定項中「一切表達」之義。

所謂「一切表達」，指的是人類依「符號」的方式所形成的人類歷史中的

所有表達。這些表達都是人類運用符號而產生的，故史氏有時稱之為「因人而有物」或「一切創造物」，即人所創造而有的一切分門別類的表達。

真正說來，「一切表達」並非人所可完全掌握之物，因為未來的表達仍會繼續創生，所以「一切表達」的「無限」及「整體」只是人類心靈中的「觀念」。我們想要掌握「一切表達」，只能依人為的方法加以處理，使其成為可以清晰討論之物。史氏認為「符號」的把握即人為的處理方法，依此掌握方法，一切表達所使用的符號可區分為四類，即：

- (1) 文字語言 (如詩歌)
- (2) 科學符號 (如數、點)
- (3) 聲音符號 (如音樂)
- (4) 美術符號

以這四種符號直接呈現的表達，即科學和藝術，而以科學和藝術為其所完成的統合的超越表達，即哲學、道德 (包括宗教) 。如是言之，史氏所謂之「一切表達」，即以符號而得以完成之人類文明中四種高度呈現的文明，亦即科學、藝術、哲學、道德 (包括宗教) 。

這四個人類文明的範疇，只是「一切表達」形式上的劃分，進一步從實質來看，則可區分出「將人的存在計算在內」的「存在表達」，以及「未將人的存在計算在內」的「形式表達」，科學表達實質是一種形式表達，而藝術、哲學、道德或宗教則為一種存在表達。

依史氏的看法，我們可以說形上美學是「符號」原創的根源，也是科學、藝術、哲學、道德等人類文明創造的根源，同時也是「形式表達」和「存在表達」的根源。這「根源」之義何以言之？究其實，是以「一切表達」必有其「在先的存在基礎」而言。

人類不可能全然在毫無意識的狀況中從事表達，自我們表達的經驗而言，必是先有內存的意識內容，然後才有某種表達的產生。這「意識→表達」的方式，即人類存在的一種「真實」，沒有人可以任意反對。以「一切表達」為一個層域，則使此表達層域成為可能的「在先性存在基礎」即為「原創意識」的另一層域，這一層域即「形上美學」所描述的層域。

2. 超越形式與形式的窮盡

史作裡所謂的「原創意識」既然是「一切表達」的存在基礎，是故不能由一般意義的創造 (如藝術創作) 說，關於此點，史氏特別用「超越形式」規定了「原創意識」的形上高度。

「形式」之義，據史氏說「就是科學，若狹義來說，科學之對象只是現象世界，而其實用亦只限於現實世界」（註10）。換句話說，形式、科學、現象界和現實界對史氏而言是同質同層的存在，故超越形式和超越科學、超越現象、超越現實其實並無什麼不同。

形式表達最為精確的方式即「設基法」，這是將科學基礎之數學再加以邏輯化的一門學問。設基法為求達的嚴格度，企圖建立一套自我封閉的系統，並以之為一切系統嚴格表達之極則，但是其由設定開始，由推演展開，卻無法獲致一「完全性」（或「完備性」）與「一致性」兼顧的封閉系統（註11），這裡顯現出形式表達終極必有的「矛盾」。人類最為精確的表達尚且如此，則其他一切表達事實上均涵有此一「矛盾」在。人類的表達為何有此一矛盾？無他，一切表達均必以「設定」開始，以推演法則展開，但作為此設定系統的發生基礎，則永遠在此系統之外。是故由形式表達通向形上美學的原創世界，其關鍵在必須通過「形式的窮盡」。關於此點，史氏說：

所謂形式之窮盡，即由形式的展現中，面臨了無限或自體的問題，所必形成之形式的設定，不定與矛盾性（按，即始項與終項非真正始項與終項的矛盾）。從此除非說，形式轉而求諸于形式某有限範圍之相對的有效性，否則形式的存在必將面臨一形式之所以發生之哲學問題。而所謂發生，並不是指形式設定之起始項，反之，而是使此形式設定項成為可能之原因（註12）。

形式範圍內的有效性，是人類表達為追求「確定」所建立的有效性，如科學為徹底了解一物，設定其所研究的對象為「物質」，但這一起始的設定是否即「等於」那對象物的自體，如果不等，那麼底下的推演系統終不足以終極的把握那對象物，乃事理之所當然。這起始和終極所涵有的矛盾性，是使人發現形式外之自體世界的關鍵。故史氏又云：

形式表達之至極性，即發現其關係系統之無終極完備系統之矛盾性，並訴諸於形式表達本身之自體性、整體探討的意思（註13）。

科學之表達本為徹解宇宙，但想徹解宇宙之原始動機和方法，並未使我們真解宇宙，否則「表達」即應等於「宇宙」。因為無法徹知徹解，故人類永在原始動機的推動下一直擴大我們對於宇宙的了解。而其所以無法徹知徹解的根本原因，實已涵藏在設定的起始之中。由設定的起始和推演的無極，我們看到表達和存在間的矛盾，也看到超越形式的存在世界。

不過所謂「超越」，並非要與形式表達或科學對立，而是透徹明瞭科學表達的範限，不使一切均為科學所反控，故史氏說：

所謂超越於形式表達，即超越於科學的思考方式。因為科學的存在，就是人類之形式思考方式中最具代表性之極限的成果。但真正的超越，並不是排拒或茫然地反對，反之，而是真正的理解、通過並不被其所拘，換句話說，就是使人以一更形廣大之涵蓋的心靈包容一切，並活在他更高度的自由之中（註14）。

3. 以人之整體性存在看一切表達

人只落在形式表達或科學的一層世界或片面世界，則一切存在性的事物均將淪為形式所反控。同樣的，人只從事於藝術、哲學、道德等存在表達的文字性解釋的延伸，亦不免落入形式反控的困局。故人只要停留在表達的世界，而不能進入自身存在基礎之生命世界的探討中，人便只有片面存在可言，而無人的整體性的存在可言。由「形式的窮盡」所逼顯的美學世界，其所探討即人的整體性的存在，亦即蘊涵無限原創可能的意識世界。

史作裡所建立的形上美學觀，即以人之整體看一切，換句話說，即以因人而有的方式看人所形成的一切表達，這是統觀人類文明而仍具有新的原創可能的一種「形上曠觀」的能力。史氏解釋此一觀看方式時說：

所謂以美學的方式看一切，即將一切因人而有之物納入于表達，並將一切表達納入于美學方法之範域，這樣所謂實體的存在，即不可能存在于一切表達之中，或以表達之終極而可得之，反之，卻在于一切表達之背後，或其終極以外的遙遠之處，這樣假如說，人之整個存在乃一方法性實體追求的過程，那就是說：在一「實體不可即得」之原則中，以一種果能突破一切表達中可能存在之限制或獨斷，而永遠以一種不休止之追求的熱力，保持對實體存在之象徵性逼近之嚮往（註15）。

人類文明試圖表達出存在的本體，而美學的觀看則是將人類文明中的所有均納入表達，視為因人而有之物。這一切表達均在一「實體不可即得」的原則下，變成人類追求絕對、探索本體的方法性過程，而人的整體性存在，實即那一切表達的存在基礎，沒有人的整體性存在，自無一切表達。

4. 美學的自由與空虛

在美學世界中，人不再落入因人而有物的片面表達及其視域中，亦不為人之所創物所役，於此人的心靈將獲得一種「觀念的自由」（亦叫做「美學的自由」），這是超越形式的層域而不再受制於形式而有的一種原創自由。關於此種自由的觀念，史氏認為：

所謂觀念的自由，就是從形式之關係概念中尋得掙脫而來，但真正的掙脫，一如「超越」的意義，即瞭解、通過、並不為其所拘的意思（註16）。

這種自由的觀念很容易讓人聯想到莊子的「逍遙」，但兩者其實是層次不同的。莊子的「逍遙」是精神上的絕對自由之境，「觀念的自由」則實質上仍非「絕對自由」，史氏於此兩種自由之間屢有分辨。「絕對的自由」是一種徹徹解而有的自由狀態，這只能是人類的一種嚮往，或者說是人類的一種設想，依史氏「人必有所不知」及「實體不可即得」的原則，這種自由其實非人所能獲致。在人之超越形式而曠觀人類文明之際，雖然一時享有超脫形式層之片面存在的激越之情，但卻並未因此即獲得生命存在之終極解決，反而是在美學世界的初始，展望絕對，絕對未臨，於單純面對人自身之整體存在之際，擁有一種存在性的焦慮之情，史氏說：

△這種「美學的自由」給人帶來的，卻是一種不可遏抑之存在性的焦慮之情（註17）。

△假如說，現在我們可以超越形式的現實世界，而來臨到美學世界的面前，那麼所謂「美學的自由」實際上已失去了它原本相對於形式束縛的意義，而成爲一種單純之生命或存在之新的開始罷了。但是就在這生命業已真實開始之美學世界中，假如我們所設想之「絕對自由」並非一即得之物，那麼我們設想看，就在這美學業已起始的世界中，我們將面臨一種如何窘迫而難堪的境況（註18）。

這種焦慮之情何以產生？這個問題其實不難索解。人一旦超越於現實世界或超越於形式，暫時在掙脫束縛之際享有了自由的感覺，但這種自由之境並未能終極地解決存在的問題，反而因爲現實與形式的熟悉方式或習慣定向不再可依傍，而不知如何重新對待生命，這時人落在舊的方式已去，新的方式未立的虛無深淵中，充滿著驚懼之情，這是美學世界起始的狀況，而其生命真正能有所貞定的精神歸趨則在「道德」上。

5. 指向道德的終極

史氏在《形上美學導言》中曾質詢一個重要的問題：爲何美學一定要指向道德的終極？

在前一義中，我們看到在以美學自由而存在的世界中，人雖然超越形式而面臨真實的自我，卻因無所依傍而面臨空虛，顯示出生命存在之無所歸宿的驚懼徬徨，從此可說美學世界仍不具有一種生命的貞定性。但這種境遇只是人活

在形上美學世界之起始的情況，如果人在此世界中仍保持其對於絕對、實體之不息止的追求，終必在美學世界中產生一種存在性的終極信念，此即史氏所謂的「道德信念」。美學之所以必指向道德的終極，實因生命在美學初始的不定中求定而來。

史氏曾在其各種著作中作出各種道德的界定，如說「所謂道德，即一種美學性之空虛中的信念」（註19），或說「所謂道德，就是從純真的心性而指向於絕對之信心的建立」（註20）。這種道德之說，大異一般學者的看法，令人驚異，但其實亦沒有什麼值得驚異之處，反而是更符合人類存在狀況的一種說法。我們可以設想孔子提出「仁」的情況作為參照性的了解。孔子之仁不是維持社會秩序的外在規範，而是作為一切道德實踐根據之內在根源性的道德意識，但是這一根源意識的產生，把它放在人的存在過程中了解，則必然是在超越一切外在規範的美學層域才得以出現，換言之，孔子若未掙脫禮樂之外在形式的束縛，亦必不能產生內在真實自我的面對，若未面對內在真實的自我，自亦沒有內在真實自我存在於天地間的一種信念、態度之決定與堅持。故道德是在美學世界中建立一種獨立不倚的態度，生命到達道德的領域，其美學的驚擾之情才能獲得一種靜定。雖然道德仍非那絕對的實體本身，如史氏說「只是一種不休止之美學性之反射與抉擇的努力罷了」，換言之，亦即「不休止地追求，不休止地獲得，並將所有屬於人的限制瞭解擴大以至於其極」（註21），然人類存在的最大可能，實以道德為其終極。

四、形上美學在哲學或學術上的重要性

通過以上五義的說明，假定我們對史作裡形上美學已有了解，那麼進一步我們可以問：這樣的一種美學在今日哲學或學術上有何重要性？針對這個問題，我想提出其三個重要意義。

1. 喚醒哲學研究者的原創意識

哲學雖為最高的學術，但在今日學術界的時風中，哲學研究者大抵以東西方古典的客觀詮釋為已足，而這種客觀詮釋的工作，對史作裡而言卻是一種「文字延伸性」的工作，亦即順著東西方哲學的理論體系進行觀念的界定和主從觀念間的關係說明，很少人能突破此一學術界的軌範，深入文字背後之原創基礎的了解，以開啓自身的原創心靈，故今日哲學界充滿了因襲，不是因襲東方哲學家的說法，就是因襲西方哲學家的說法，致使今日中國哲學無以卓爾自立。所以有人戲稱今日的哲學研究者都成了「古典知識的販賣者」，你要一套孔

子哲學，他就從口袋拿出一套孔子哲學給你，你要一套黑格爾哲學，他又從口袋拿出一套黑格爾哲學給你，任何一套都有，就是沒有自己的的一套。在這個戲言裏，我們可以發現，許多研究者一直停止在客觀研究上，因為學術界的視觀、要求、軌範就是如此。然我們之所以只會順從軌範，其中很重要的一點卻是：我們落入「以知識為目的」的境遇，而忘卻了「以存在為目的」的追求，是以無法開啓靈慧，藉人類文明的探索以開拓自身的原創心靈。史作禮之形上美學立足原創，正好可以喚醒我們這一時代哲學研究者的靈魂，使其通過客觀研究，躍昇到每一個知識系統之原創層域的探索，獲取再創新哲學的能力。

2. 建立「導源法」以了解人類文明

史作禮的形上美學指出內存的「原創意識」為人類文明的基礎，故形上美學基本上就是文明的基礎之學，以形上美學為一種方法來看人類文明，那麼這種方法就是尋求基礎之法，史作禮稱之為「導源法」。

人類文明的表達，必在「存在的遞減原則」（註22）下進行，如以符號表達存在，又以符號解釋符號。在以符號表達存在中，已蘊藏著「存在的不可表達性」和「符號表達的缺欠性」，因此這些符號的了解，必然不能以「符號解釋符號」的方式進行，而必須尋求符號表達之時人類心靈的存在設想，以此方能補足符號表達的不完整性。換句話說，對於人類文明的了解，我們必須回到其存在性的原創基礎上了解才行。

史氏曾舉哲學的了解為例，說明真實的了解乃進入哲學之存在基礎的了解，而要了解他人哲學的存在基礎，自身亦須具有相同高度的存在基礎方可。

任何一種深刻的哲學，都必有其在先的存在基礎，所以說，假如我們閱讀一種哲學，果能就其文字而同時得其基礎，那當然最好不過。否則，即等於從文字得文字，其實這就是去其基礎，而連文字亦不能實得。反之，人在哲學中真得其文字，往往就是我們深深感覺到從文字得其基礎之困難，乃從自身就文字所得之形式了解，推諸于自身得此形式了解背後屬於自身的存在基礎，然後再從自身之存在基礎，推而至於原哲學存在基礎，才算是獲得了一種哲學之基礎性的了解（註23）。

今日學術了解人類文明的方式，莫不以「符號解釋符號」的方式進行，史作禮以形上美學建立「導源法」，正可使我們看到學術方法的莫大缺陷。

3. 提示文明前瞻與開拓的可能

今日學術界，無人能為我們解答創造的可能性問題，在史作禮的形上美學

中，我們卻看到涵蓋既有文明而更能有所前瞻與開拓的原創心靈。

人類文明為何仍有其創造的可能性存在？此中原因在於人類文明未能真知徹解終極的絕對或本體。關於此點，史氏有兩句簡要的話表示之，即「所求唯絕對，所得唯形式」。形式不能真正表出絕對，所以人類在不同的時代一直找尋表達絕對之新形式的可能。形上美學企圖通過既有文明之存在基礎的了解，開拓自身成爲一涵蘊既有文明的深刻心靈，在此，我們已看到新文明表達產生的可能。

今日學術界之缺乏創造性，其關鍵在不知開拓自身成爲一涵蘊既有文明的深刻心靈，以故在「以知識爲目的」的客觀研究下，以符號解符號，看不到創造的可能性，而史作樾「形上美學」的提出，則爲我們啓示了開創新文明的可能性。

五、結語

真正的哲學不是一種知識，而是一種生命的追求和一種形上觀看的洞見，雖然其本身不可避免地仍須寄意於語言文字，而具有知識之相，但是「意」的了解卻須回到其深刻的存在基礎上。

史作樾形上美學的提出，基本上不是爲了成立一套理論、一套知識，而是爲了使生命能脫離各種表達的束縛，開拓心靈的形上層城，使我們能以一種基礎性的原創方式曠觀人類文明，而不致發生各種表達之間的斷裂、對立及衝突。

史氏的形上美學，概括言之，是通過以上所述的五義而顯。這種形上觀看的方式，是在使自身成爲一美學的自我而能之。對於我們生命的自身，或對於今日學術的研究，這種說法實足以喚醒我們所遺忘的徹知徹解生命的初衷，並使我們以一包容一切表達的涵蓋性美學心靈而看到新文明表達誕生的可能。

附註：

- 1 其哲學的主要著作《存在的絕對與真實》四部（第二部、第三部爲楓城出版社出版，其餘爲仰哲出版社出版）、《哲學人類學序說》（仰哲出版社）及《社會人類學序說》第一冊（唐山出版社）。
- 2 「知識的」與「存在的」一組詞語，表示兩種學問的進路與態度，類似宋明理學對於「聞見之知」和「德性之知」的分辨。知識的目的乃以追求真理，建立外界的確定知識爲其最高鵠的，其最高表現極於形上學之第一因

，最高概念的認知，由此以簡御繁。但從主體的表現來說，這種追求是在主客對立的認識模式上，化一切為對象，而特別凸顯認知心的作用，所以雖窮智竭照，但只是「外照」，而非「內照」。換句話說，是與自身生命不相干的。而且學術研究在外照之下又分門別類，傾向專業化，互相之間雖以溝通，於是在「與生命不相干」之外，又增添「隔行如隔山的疏隔之感」，這是學術研究本身的大限。學者在此大限之下而無所知，逞小知以自誇，復在學術圈中爭名奪位轉生是非，則不僅於生命不相干，是又心魔入主，離求真之態度益遠矣！反之，存在的目的不以知識為最高鵠的，而以生命存在的真實與開展為其關切所在，故每一情境的存在，均是與生命相干的，均關涉到生命的自我面對與根本抉擇，非此即彼，無可苟活。其對於存在之內外部的照明（如亞斯培所謂解明世界、解明存在、解明超越），均依於其主要關懷而成立，所以本質上是一種「生命的學問」。

- 3 古典詮釋即以東西方古代的哲學典籍為對象，對其內部概念作客觀性的研究或詮釋工作。這種工作乃以達至客觀性的詮釋成果為目的，很難因此建立起自身的一套哲學。如依康德所說「哲學」和「哲學史」的區別來說，乃屬於「哲學史」者。
- 4 「後設」之義，一般取自語言學所講的「對象語言」與「後設語言」之劃分，這是就語言的層次而談的後設，只有形式性，而無基礎性與存在性。哲學上所謂的後設，均有「理論基礎」的意義，但史作禮認為此中尚可分辨兩種後設，一是科學的後設，或形式性的後設，如後設數學、後設邏輯；一是存在性的後設，即從形式基礎的尋求超越至創生形式之心靈基礎上來。見《憂鬱是中國人之宗教》，頁四至頁七，博學出版社。
- 5 「創造的美學」，就其為人類文明或一切形式的創造之源說：「直覺的美學」，就此創造之源的存在為一種創造的直覺說；「超越的美學」，就其超越一切形式而又為其基礎說；「發生的美學」，就其為一切形式所以發生的存在基礎說；「純粹的美學」，就其為根源而非導現物而言；「哲學的美學」，就其具有哲學導源的深度說。
- 6 《憂鬱是中國人之宗教》，頁七七，博學出版社。
- 7 《哲學人類學序說·自序》，仰哲出版社。
- 8 「發生項」為史氏創用的術語，指一切表達之起始項（第一項）的設定前，使其可能的存在基礎，如「道」的真實存在為一切「可道」之不同設定的基礎。有關發生之邏輯的探討，見《存在的絕對與真實》第三部，楓城出版社。

- 9 《憂鬱是中國人之宗教》，頁二一〇頁。
- 1 0 《形上美學導言》，頁六，仰哲出版社。
- 1 1 此為邏輯學家歌代爾（Gödel, 1906-1978）所發現。哥代爾證明了後設數學上兩個最著名的定理，一個是說：一個一致的算術必定是一個不完全的系統，而這一系統必包括若干不可決定的話語。另一個是，「該系統是一致的」這個斷說本身，也是其中一個不可決定的話語。
- 1 2 前揭書，頁一九。
- 1 3 前揭書，頁三一。
- 1 4 前揭書，頁四五。
- 1 5 前揭書，頁一五。
- 1 6 前揭書，頁四七。
- 1 7 前揭書，頁四九。
- 1 8 前揭書，頁五三。
- 1 9 前揭書，頁五四。
- 2 0 《存在的絕對與真實》第二部，頁三五六，楓城出版社。
- 2 1 均見《形上美學導言》，頁五六。
- 2 2 所謂「存在的遞減原則」，史氏的解釋是「即當人以任何方式想將存在加以表達或說明時，實際上他在走一條存在之遞減的路線，或一種低於存在的層次來說明存在。這種以此類推，以至於無所窮盡之地步」。見《存在的絕對與真實》，頁三六四。
- 2 3 《憂鬱是中國人之宗教》，頁四七。