

美學的形上關懷（上）

——史作禔的美學世界

歐洲魯汶大學哲學博士

石朝穎

導言

山區的大雨，從昨晚就下個不停，一直到清晨醒來，依然是細雨濛濛：眼前這片陽明山的景觀，不知有幾百萬隻的眼睛已經看過了。但對我來說，遠方的雲氣和近處的青山，不知不覺的便使人進入恍惚忘我的情狀，你和周圍的景物互相滲透彼此消溶了。心靈中好像只剩下無邊無際的美感在擴充，還有那環繞著、延展著：的青山靜靜的在凝視著你：那份寧靜和你心中的美感溶合成一體。就好像天、地、青山與大海的交合一體。使你遺忘了塵世的紛爭與山居的寂寞。這種體認，使我更加確信，除了「關懷」，天下再也沒有什麼重要的事，但是如果這份「關懷」，不能保持純真與自在，也就容易流失或淪為形式。因此，如何能保持我們這份純真與自在的「關懷之情」？

人生是一種艱苦的學習過程。我們時常無法使自己的「行動」與「信念」一致，這正是我們衝突與受苦的原因。每當我們以為瞥見了生命中的彩虹時，轉瞬間它又消失了。我們渴望得到心靈的平靜與別人的關懷，但我們卻被自己的慾望與紅塵的引誘弄得四分五裂。我們想臣服於「慾望」，但又想反抗它

們。我們想住進山林，但又不自由的回到都市，因為我們的生活圈子不在山林而在都市。可是我們對工商業的都市生活圈裡的每一件事物，都很快的感到厭倦。因此，我們又重陷於困惑與不安的心境中，我們應該怎麼辦呢？

我們擁有一個活生生的自然身體，它當然有自己本能上的需求。二十世紀的工商業資訊的社會，是大大不同於十九世紀以前的農業城鄉文明社會。二十世紀末的現代商業社會裡，充斥著各種、各類的廣告，人人都在追求享受與娛樂，各種精美的食物、飲料和電視、電影的節目，都在刺激我們的感官世界，現代都市的商業文明裡，那些通俗的書籍、電影、電視裡的談話內容或者是那些五花八門的酒廊、夜總會，都在刺激著我們動物本能的慾望。這一切全在我們生活的四周。我們必須去面對它們，而且還必須看清其中的困惑與不安；否則我們會把自己的人生弄得四分五裂。

看看窗外那片美麗的山景，昨晚的雨水把它們沖洗得多麼清秀。雖然現在還下著濛濛的細雨，但是我們依然可以感受到大自然那種不可思議的脈動：突然一個主題，浮現在我的心弦

上，那就是：人性的終極關懷是什麼？

如果說十八世紀以前的古典宗教與哲學已經無法安慰我們這個工業化的現代都市生活的心靈，那麼大自然的「美」或藝術的創作是否能平息我們的失落呢？這使我憶起當代的哲學工作者——史作裡，在其「憂鬱是中國人之宗教」一書中的感懷：

「……因為太久太久的時日以來，中國人那種高貴而深極之懿美的心懷，老早已經潰散而無餘了，到底誰還能記得？誰還能真正記得我族遠古那偉大而高貴之懿美的心懷？一想到這裡，我的心中就充滿了激動與迫切之情，可是我卻根本不知道這一切到底要從那裡講起，尤其當我又以一種猛然覺醒之情，惕然地向我自己追問著說，可是你自己就已經真正地瞭解了，並有能力向人去訴說了嗎？我慌亂著，困惑著，整個晚上，坐在那裡，在燈下默視著，我能寫嗎？我能不寫嗎？我能寫嗎？我能不寫嗎？困惑了又困惑，直到夜已深，更深，靜，更靜……」（註1）

我曾是史作裡的學生，這二十多年來，我幾乎讀過他出版的每一本書，直到最近讀了他的《形上美學要義》（註2）（手稿時，才更深刻的透視他的「美學世界」。這也正是我寫這篇文章的動力。無它，人都須要「關懷」，尤其須要一種「形上的關懷」。不過在二十世紀末的今天，我們也許更須要所謂：「美學的形上關懷」。那麼，請問：「美學的形上關懷」是什麼呢？好吧！就讓我們在下面試著去描述它吧！

一、當代思潮的回顧與反省

如果我們從十九世紀中葉到二十世紀的五十年代，這近百年的發展看來，整個的所謂「人類文明」，可以說是以西方近代的「工業科技文明」，對全人類的影響最大，可以說已達

到遍及世界各個角落的地步。我們都知道近代西方人通過十四、十五世紀的「文藝復興」後，由於大規模工商城市和中產階級的興起，出現二個一致性規律的文明，一個是介於古典與近代間，那種深具統合的「知識論」興起的時代：（自笛卡爾，到康德）

〔笛卡爾（René Descartes, 1596 ~ 1650）〕：

他的「形上學」從St. Augustine(354 ~ 430 A. D.)取得靈感。Augustine認為：止於「感官」的人不能瞭解「形上學」，止於「理知」的人不能接受「信仰」。笛卡爾的「知識論」也和 Augustine 的相似，Augustine說：「Si fallor, sum」（如果我墮落，則我存在！）笛卡爾說：「Cogito, ergo sum」（我思，故我在！），他認為如果我們「懷疑」而又仍舊必須活動，則我們所能做的，最好用開始時的態度，一直堅持到底。例如：一個人旅行時，迷失在一個大森林中，而不知如何走出去時。他所能做的，是斷然的選定某一個方向，然後一直前進，直到森林的邊緣。沒有一個森林是大到沒有邊緣的……

〔休謨（David Hume, 1711 ~ 1776）〕：

他認為關於個別事物的知識（而這種知識是「經驗性的」）只關於直接可以認知的「現象」。「經驗」不允許我們越出個別的「知覺現象」。依此，普遍性的「定理」是沒有客觀的基礎，它們是以反覆的習慣為基礎。因此，它們的基礎是「心理學」上的基礎。要想對我們的「信念」給予合乎理性的解釋，則除「懷疑論」，可以說別無他法。

〔康德（Immanuel Kant, 1724 ~ 1804）〕

他同意 Hume 的看法，認為 Hume 把他從「教條式的沈睡中」喚醒。認為「經驗」不足以使我們越出「個別現象事物」的認識，而去肯定超出「經驗」的普遍定律。但由於

確實有「普遍定律」。例如：「數學」中的定律，其客觀性是我們不能否認的——有這些「普遍定律」就必然的有「經驗」之外的基礎。(Kant 於此觀點上同 Hume 分道)。Kant 認為從一個暫時的觀點看，「經驗論者」是對的：「知識」不能先於「經驗」，但 Kant 所關心的不是一心理學的問題，而是「邏輯」的問題。從「邏輯」的觀點看來，有些知識並不是僅以「經驗」為基礎。因此；他把「知識」分為：

1. 「後驗的」(A Posteriori) 知識：也就是從「經驗」得來的知識。

2. 「先驗的」(A Priori) 知識：也就是指「必然的」與「普遍的」知識。因此，必須用「經驗」以外的基礎加以解釋。

總之，Kant 對「知識論」的最大的貢獻是認為除「經驗」之外，「知識」還有其他的基礎。

上面只舉三位代表性的近代西方哲人，說明「知識論」的精神所在。

西方近代另一個思潮，就是掀起整個現代都市商業與電子資訊的都市文明生活的「科學技術」。

「科學技術」的發展，當然要以「數學」為中心。例如：笛卡爾的「解析幾何」(Analytical Geometry) 建立起「幾何」與「數學」的連接橋樑。萊布尼茲(Leibniz, 1646—1716) 的「微積分」……等。一方面以其高度精確的「一致性」，消除了許多「語言文字」中，那些曖昧不清的指示，另一方面建立起人類前所未有的高度精確的「純形式之一致性」的表達方式。當然，到了牛頓的「力學」時，可以說已達到了極致。也正是由於這種西方十七、十八世紀以來的「純形式表達」的快速發展，到了二十世紀當「非歐幾何」的「新空間問題」、「集合

論」的「類無限問題」，以及 Gödel Proof 的「邊際證明」出現後，才發現任何的「唯一」或「一致性規律」的不可可能。同時由此更進一步的發現一切表達符號，都必有其「形式」的極限：「設定→不定→矛盾」。從此更挑起了科學中一片所謂「後設」(Meta) 的追求之風。影響所及，使得當代的整個人文科學的領域，挑起一股「基礎」與「根源」的探討風潮。例如：精神心理分析學(佛洛伊德、容格、佛洛姆……)、社會哲學(法蘭克福學派)、存在主義、現象學、哲學家類學、現代藝術……等。在這些龐大的現代思潮中，如以「方法」之特殊與獨創的代表者，當以胡賽爾(E. Husserl, 1859—1938) 為中心，展開的所謂「現象學運動」為最具深遠影響。換句話說，二十世紀一切尋求人類存有的「新基礎」的學說，沒有不是直接或間接的受到「現象學的還原法」的啓示。因此，有必要對此「現象學」，做一概論性的說明：

1. 胡塞爾的「現象學」

胡塞爾的「現象學」(Phenomenology)，當然是不同於黑格爾(Hegel) 的「精神現象學」，黑格爾的「現象」(Phenomena) 指的是：自我意識走入絕對知識的轉變型態。然而，胡塞爾認為：任何事物不論「想像中的」或「確實存在的」，只要能使自身呈顯於人的「意識」(Consciousness) 中，就是「現象」。因此，「現象學」指的就是研究和分析「現象」在「意識」中顯示自己的「學問」(Science)。

胡塞爾為了替一切「學問」建立堅實的基礎，而創「現象學的方法」，他的目的在推演出「一種方法，使「現象」不受曲解，並且在「現象」出現時，予以正確的描述。因此，在探討「現象」時，僅就「現象」自身來看「現象」，最好能排除任何「預設」與「理論」。換句話說，就是：「回歸事物本身」

(Zurück zu den Sachen selbst)。

胡塞爾的「現象學方法」有二種：

①「存而不論」(Epoché, 有放入括弧, 予以排除的意識。) Epoché 是數學中的「放入括弧」, 亦有中文「存而不論」之意: 凡是未經證實的, 屬於習俗的, 或道聽途說的, 都把它們放入(括弧), 「存而不論」。也就是說: 暫時不去應用它們, 但同時也不去否定它們。這種方法, 可以理清我們日常生活中, 習以為常的一切知識。

②「還原」或「回歸」(Reduktion): 當我們理清那些日常生活中, 習以為常的一切知識後, 就必須運用「現象學的還原法」(Phenomenological Reduction): 把「現象」與外在世界的一切關係都「存而不論」。如此, 所有呈現在「意識」中的思想, 都是事物原本所呈現的, 它同時是「現象」, 亦是「本質」; 因為它是由事物本身所直接呈現的。

胡塞爾的主導觀念之一是「意向性」(Intentionality): 人的「意識本身」, 不能認清事物的「本來面目」(本質 Eidos), 因為「意識」是一種「意識活動」(Noesis), 所以它指向「意識」以外的事物——「意識對象」(Noema)。我們的「知覺」與「概念」, 「觀念」與「幻想」, 「渴望」與「企盼」: 這些都是某種的「Intentionality」, 「意向性」, 就是指向某物。只有分析這種「意向性」, 才能發現「意識本身」。

胡塞爾認為「現象學」只關心「對象」的「本質」。因此唯有靠「Epoché」(判斷的終止, 存而不論)才能得到。換句話說: 凡是未經自身「意識」證實的, 凡是無法檢證的, 無論是否為傳統的權威, 或日常生活習慣, 統統應該「放入括弧」存而不論。不去利用它, 但也不去否定它們。這不同於笛卡爾(Descartes)式的「懷疑方法」。也就是說, 先把「判斷擱置」(Suspension of judgment)。把那些未經「檢證」的事

物, 先「放入括弧」, 接下來的工作, 就是「還原」(Reduktion, Reduction)。這種「還原」的工作有兩種意義: 在認識主體方面, 必須先回到意識的「原初」情況中。回到所謂的「純意識」(Pure Consciousness), 也就是「意識」尚未開始工作之前的境況。這種「純意識」雖然尚未開始工作; 但卻包涵了所有思維的可能性。它「現在」沒有意識到什麼, 但是「將來」會意識到什麼。

胡塞爾認為這個「純意識」主體, 是指「回歸」(Reduktion)客體時, 要求「客體」的自我呈現, 要求客體以我自己的「本質」作為「現象」展示出來。好讓我們的意識去靜觀。因此, 事物的「本質」透過「現象」的顯露, 變成沒有學說的預設, 也就是說: 沒有第三者「介入」, 所以使「主、客能直接相接」(Intersubjectivity)產生可靠的知識。總之, 胡塞爾認為, 這些分析證明了「意向經驗的兩極性」(the bipolarity of intentional experience): 「主體」在「本質」上, 交會於「對象」中, 而「對象」在「本質」上呈現於「純意識」中。

正由於上面的這些說明, 才能使我们瞭解: 為什麼胡塞爾會把「哲學」定義為是: 關於「純意識」之分析和描述的「本質理論」(Science of Eidos)。換句話說, 一切的經驗「對象」, 都以某種「本質」為基礎, 而且以之為「標準」。因此, 每一種「經驗學說」, 都有一種「本質學說」或「Regional Ontology」(區域性的存有學)與之相呼應。一切的「Region」(即一切「對象」的範圍)都是以「純意識」作為基礎。因此, 「意識」才是真正而絕對的「存有」(being), 而附屬於「意識」的主要學說, 就是「哲學」。

2. 謝勒、海德格、梅洛·龐蒂 與「現象學的運動」

在胡塞爾建立「現象學」的基礎後，謝勒（Max Scheler）、海德格（M. Heidegger）、梅洛·龐蒂（Merleau-Ponty）可以說「現象學運動」的三位大將：

①謝勒的「哲學家人類學」（Philosophical Anthropology）可以說是胡塞爾的「現象學方法」的運用與發展。因為胡塞爾的研究是以「自我」（ego）的觀念為基礎，而且這個「自我」又是一個與他所謂的「世界」相互對應的一個「超越的極」（a transcendental Pole）。謝勒的研究則是以「人」（Person）的觀念為基礎。這個觀念不再僅限於所謂的「知性活動」，而是包涵了整個人的「非理性領域」，而且是「意志」與「情感」的活動中心。

「現象學」的研究基礎，被謝勒加以擴大：胡塞爾曾經試圖去揭露「自然科學」在其「現象學」的立場上看來的缺乏與錯誤。同樣的，謝勒也是想從他的「哲學家人類學」的立場上，指出「自然科學」的不足。謝勒認為，科學知識並不是人類所能獲得的知識之極限。再說，人之所以為人，或人之異於禽獸也在於這種從事於科學工作的能力。例如：愛迪生與一隻聰明的猩猩之間，如果我們把前者只視為一位「技術專家」，那麼二者之間只有程度上的差別。只有當我們不把愛迪生視為只能獲得「科學技術」的人時，才能顯示出「人」與「猩猩」之間的基本差異。

依照謝勒的說法：「人」最傑出的特徵，在於他能獲得關於他自己在與「人在宇宙中的地位」之「形上學」的知識。換句話說，在於「人」具有掌握「本質」領域的能力。這個所謂「本質」的領域，也正是胡塞爾非常重視的，而且謝勒把它加以擴大。總之，他想透過對「情感活動」所做的「現象學分析」，使之擴大到整個的「價值體系」裡。（註3）

②海德格的「存有現象學」（Phenomenology of Being）是

石朝穎 美學的形上關懷（上）

因為他認為：傳統的「形上學」都陷入「對存有的遺忘」（The Obliviousness of Being）之中。它們不是在探討「存有之所以為存有」，而是在探討「存在物之所以為存在物」。它們研究的是「實體」，是「存在物」，以致於無法掌握「存有」與「存在物」之間，在「基本存有學」上的差異。因此，也無從正確的發現「存有」的問題。

海德格是西方哲學史上，第一位把「存有」（Sein, Being）的意義當成問題來研究的人。而且他前期的代表作「存有與時間」（Sein und Zeit）一書，就是運用胡塞爾的「現象學方法」，對這個問題進行有系統的探討。

海德格認為，他回來分析這個問題的方式，已經開拓了一個前所未有的新局面，使「存有學」（Ontology 本體論）獲得新的意義。他之所以把他的「存有學」稱為是「基礎的」（Fundamental），這是因為他認為，他在「存有學」中關心的是一切「本體論」或「形上學」反省的基本預設。他要問的是：「甚麼是存有？」，或者更明白的說：「『存在』（to be）從何處得到它的意義？」，這個問題使他著手對「在此存有」（Dasein）進行「存在的分析」（The Existential Analysis），認為這是「基礎存有學」的分析。

③梅洛·龐蒂的「知覺現象學」（Phenomenologie de la Perception）一書中，曾提到：「現象學」研究「本質」，但是「現象學」也是一門讓「本質」回歸到存在的哲學。它是「先驗哲學」，將來自於「自然觀點」的主張擱置起來。但是，「現象學」做為一門哲學，也承認在我們進行反思之前，「世界」便「已經存在」。「現象學」也是一門尋求「精確的哲學」。但是，「現象學」也考慮我們「生活」在其中的空間、時間和世界。它試圖按照本來面目直接描述我們的經驗，不考慮科學家、歷史學家，或社會學家所提供的「心理學起源」和「因

果詮釋」。然而，胡塞爾在其最後的著作中，卻提出「發生現象學」，甚至提出「建構現象學」。有人也許企圖區分胡塞爾的「現象學」和海德格的「現象學」，以消除矛盾；但是，整體一部的「存有及時間」，只不過明確闡述了「自然的世界概念」(Natürliche Weltbegriff)或「生活世界」(Lebenswelt)，胡塞爾晚年之時，將其看做「現象學」的中心論題。(註4)

梅洛·龐蒂看到，胡塞爾關於「現象學」與心理學、語言學、以及歷史學之間的討論，有一條從「嚴格區分」到「相互包容」的軌跡。就各種情形而言，企圖使經驗探討服從「本質學說」的早期嘗試，統統為「從事實到觀念，又從觀念到事實的往返運動」所取代。胡塞爾在早期認為：「經驗心理學」必須遵從「本質的心理學」，以便澄清它的基本觀念。他堅持：如果不懂得「一般語言的本質」，就不可能理解任何個人語言。他主張，既然歷史「不能判斷觀念」，歷史學家就必須依賴「一種先天學說」，「以確定他們盲目使用而又未仔細檢驗的諸觀念的真實涵義」。相反，胡塞爾在晚年則認為：「現象學」與「心理學」之間沒有「根本的不一致」，因為它們研究同一主題：「人」。他放棄建構「理想語言」的計畫，轉而研究「能說的主體」(Speaking subject)的經驗。他認識到，「歷史的本質不能免除事實的研究」。雖然，胡塞爾早期也試圖區分「經驗的」與「本質的」、「自然的」與「先驗的」，但是，後來逐步意識到，它們實際上彼此佔有，互相滲透。事實上，胡塞爾晚年的著作「歐洲學問的危機和超越現象學」(The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology)中討論「心理學立場」與「現象立場」之間的關係時，是最接近梅洛龐蒂在其「知覺現象學」中的觀點。

上面只是簡單的介紹三位代表性的思想家，與胡塞爾的「現象學運動」的關係。更詳細的描述已非本文的主題。以上

的說明，也不過是綱領性的對當代的主要思潮，做一些回顧和反省。這些對我們下面要討論史作裡的「美學世界」將有一種「背景」的放置作用。

二、史作裡的「美學世界」

這是一個秋天的早晨，山上的氣候很涼爽。雖然遠山的頂上有白雲環繞著；但陽光依然在樹林間閃耀著；聽著山間的溪流聲，看著水面舞動的波光，你的心很快就會平靜下來。此刻除了耀眼的波光與潺潺的流水聲外，其它的景物都逐漸的消失在視野之內。

說真的，「光」與「音」真是一種不可思議的造化傑作。

例如：畫家在畫布上描繪的光影變化、音樂家在琴弦上彈奏的美妙音符、攝影師在照片上捕捉的自然光影、深夜裡從窗外透出的昏黃燈光、甚至每一個人臉上和眼中，也會散發出不同的光芒；但是另外有一種「光」，它既不是水面上的波光，也不是樹林間的閃光，它是一種截然不同的「光波」，它的浩瀚遠遠的超過我們的視覺領域。同樣的，也有一種「音」，既不是溪流的声音，也不是任何我們能用耳朵聽到的外面傳來的聲音，它是一種「內在之音」，它必須我們用「心耳」才能聽見的「音波」；它和「光波」一樣的無邊無際的在活動著；它充滿我們的內心與整個的天地。如果我們能繼續保持無我的天真，我們就能和這美妙的「音波」一起脈動，這不是一種幻想，也不是某種短暫的感覺；這是我們天生就擁有的「心聲」，只是我們大多數人，在長大成人後，都已經遺忘了這種完全超越時空限制的「音波」。

這種「音波」，美得就像深深的愛與無盡的關懷；它無法言傳，但它也無所不在：深山裡，樹林間，岩石中、大海邊、

曠野裡、屋子裡、兒童的笑聲中；都有它的波動在。缺少了這種「音波」，萬事萬物將失意義，因為它就是萬事萬物：

此刻當我靜坐在面對青山的窗戶旁，一個強而有力的主旋律，傳到我的耳邊來：這是一個「可聆的世界」！這是一個「時間與可聆的世界」！

這個主題，不正是史作裡在「哲學家類學序說」中的一個主要的章節嗎？這個主題，不也正是他在「形上美學要義」中，所謂的「聲音美學」或「音樂美學」的問題嗎？不錯！正是如此：史作裡先生幾乎花了二十幾年的時間，在探求這個「可聆世界」的「音樂美學」的題旨。正如他自己所說的那樣：「這個主要題旨，就是指形上美學。但對我來說，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，是必為一美學性之探討。二者合而言之，即形上美學。：人類自有文明以來，其所採用之工具，主要者，可有三種，即：聲音、圖形與將此二者再予以組合之文字。但此三者對比，毫無疑問，聲音的存在，距自然最近，同時亦距屬人之整體性之存在亦最近。所以說，一種真正存在性之人性（或人類性）美學，實際上，就是一種聲音美學。：」（註5）

從上面這段文字中，我們不難看出史作裡的「美學世界」，是以「聲音美學」或「音樂美學」為其「終極的關懷」。換句話說，他所要展開的「美學世界」，亦是對我們「人性」的一

種「終極關懷」！為了對他的「美學世界」，有更進一步的瞭解，我們有必要對其二十多年來的「形上美學」探索，做一種「現象學式的還原」，去觀照一下他的歷程：也許我們可以從中獲得一些啟示也說不定！

1. 美學之本義

在「莊子」一書中的「秋水」篇上，記載這樣一則故事：莊子與惠子遊於濠梁之上，莊子曰：「儵魚出遊從容，是魚之樂也！」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」惠子曰：「我非子，固不知子矣！子固非魚矣！子之不知魚之樂全矣！」莊子曰：「請循其本，子曰汝安知魚樂云者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。」

從「莊子」一書中的這則故事，似乎已傳達出所謂「美學之本義」！而且也已把「現象學的還原法」表露無遺：假如我們用「邏輯」的公式，把「莊子」用「A」代，「惠子」用「B」代，「魚」用「C」代。則「惠子曰：『子非魚，安知魚之樂？』」可以簡化為： $\{A \neq C\}$ 。「莊子曰：『子非我，安知我不知魚之樂？』」可以簡化為： $\{A \neq B\}$ 。「惠子曰：『我非子，固不知子矣！子固非魚矣！子之不知魚之樂全矣！』」可以簡化為： $\{B \neq A, A \neq C\}$ ，所以： $A \neq B \neq C\}$ 。

從「語言邏輯」的極限上看，似乎「惠子」已達極限了！「莊子」是無法再「辯論」下去了！可是「莊子」用了「現象學」的三大主要法門：①「Epoche」終止判斷，放入括弧，存而不論。②「Reduction」還原，或「回歸」，這正是「莊子」書中所謂「請循其本」的意思。換句話說，就是「回歸」到「言說」的起點，或「言說」尚未開始時。其實，「莊

子」的問題，是屬於「動機」、「意識」或「形上美學」的問題。而不是「語言知識」的「辯證問題」。這也正是為什麼「莊子」會說：「……子曰汝安知魚樂云者，既已知吾知之而問我……」的本義。其實，在莊子與惠子「辯論」之前，惠子與莊子具有同樣的「動機」與「意識」。否則，惠子不會問莊子，可是當「語言」一進入「系統」或「邏輯的結構」中時，「意識」與「語言」之間就分出界線，「語言」這所「屋子」，就不得不把「意識」關進屋內不可了！海德格(Heidegger)說的一點也不錯：「語言是存有的屋子」！(Language is the House of Being.)

人類創造了「語言、文字」，當然有許多益處，就像我們建構一所「屋子」一樣，也有許多好處一樣。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，也容易陷入「強詞奪理」，或被「文字觀念」所形成的系統反控，喪失了對「事實」背後的「真象」，做進一步的「檢證」。看看我們今日這個「語言、文字」已過份誇大不實的工商資訊的文明社會裡；那些誇大的「商業廣告」、「政治標語」、「選舉口號」……等的誇大和強迫性，這些都會使所謂的「文明人」陷入爭奪、混亂、矛盾以及戰爭的悲苦命運中。這正是我們必須對「語言、文字」要重新再反省的時刻了！

(1) 聲音、圖形、象形、文字

關於「聲音」↓「圖形」↓「象形」↓「文字、符號」的演變說明，是史作裡「形上美學要義」一書中，非常具有原創性的「詮釋」。他提出了這樣一則公式：「形式遞增，存在遞減。」的法則。換句話說：人類的表達，從早期的原始(或「嬰兒」)的「聲音表達」到「圖形表達」(或所謂的「圖騰」

)，再到「象形文字」，以至到所謂「文字、符號」，或十九世紀以來的「科學純形式」或「數理邏輯的純符號」表達之演進。正可以說明所謂：「形式遞增，存在遞減。」的法則。

為什麼「文字」表達，愈「形式化」或「符號化」後，就愈是背離人的「存在」呢？史氏認為原因有三：

- ① 文字並不是人類表達之起始者。
- ② 文字表達更不是人類之全表達。
- ③ 人類表達本來就不可以，以切除的方式，而成為某種孤立的窠臼表達。(註6)

為了彌補「文字表達」的這種缺失，史氏提出「雙向互證之方法」：「所謂雙向，是指人類歷史性文明表達結構中的二個不同的方向。一個可稱為下行，一個可稱為上行。所謂下行，亦即一般熟悉之歷史性或歷時性之人類表達之方向。如自原始以至人文。自聲音表達以至於圖形表達，再自圖形表達以至於文字表達，或再自文字表達以至於科學純形式或純符號表達等。所謂上行，若相對於下行而言，就是一種存在性之還原系統。」(註7)

所謂的「存在性之還原系統」，就是重新將那些具有「存在性」的事物本身，如以真實的呈現出來。例如：「成人」還原至「兒童」。因為一個人所謂的「長大」，只不過是一種對「兒童世界」的遺忘罷了！同樣的，人類「文明史」的發展，也是對人類「原始」的一種遺忘。所以我們有必要再把「人文」還原到「原始」，才有可能對人類的整體文明，有更具根源性的瞭解。

換句話說：「一切有關整體性事物之探討，不能任憑文字性之設定、控御、推演或結論以為準，而必須依照那件事之事實存在之本身以為準。因為，如無真正之整體，即無真正的本質，即一切只在非存在性之文字之間說來說去，並談不上一種

存在性之真實。」(註8)正由於這種「信念」,使得史氏這近二十年來,努力去建構他的「形上美學」,並希望能彌補人類文字表達之不足。

(2)「形上美學」的緣起

早在民國六十九年(一九八〇年)出版的「憂鬱是中國人之宗教」一書中,史氏就對其「形上美學」提出定義:「真正深度的美學,其實就是一種形上學:或者於此假如我們把形上學的存在,超越於它一般之形式表達,而還原於它存在性之形之世界本身來看的話,那麼所謂美學,毋寧就是為此形上世界,而設計的一種必要描述。」(註9)

中文的「美學」一詞,是從外文「Aesthetics」翻譯過來的,在西方首先使用這個詞的人是德國的 Alexander Baumgarten 於一七五〇年創用此「詞」。這個詞是源於希臘字「Aisthesis」意即「感性的知覺」,最初是用來表示相對於「精神認知」的「感官認知」活動。德國的「觀念論美學」到 Kant (康德)的批判哲學時達到頂點。Kant 在他的「純粹理性批判」中,就是把「Aesthetics」定義為「感性的知覺」。通過德國的浪漫主義哲學家 Fichte (菲希特, 1762 ~ 1814)、Schelling (謝林, 1775 ~ 1854) 直到 Hegel (黑格爾, 1770 ~ 1831) 使這種「美學」的觀念達到頂點。就字意上說:「美學」是研究「美」的學問,其中心問題正是哲學上對「美」的探索。

史氏關於「美學」的定義,與一般習稱的「美學」定義大不相同。因為,「一般所謂之美學,只是就藝術之成果,所完成之一種分析的說明,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。:若將藝術當作對象來加以探討之美學,其實只能構成一種藝術哲學,而非一種真正深度之美學。因為所謂美學,若為 Aesthetics,即

非 *Philosophy of Art*, 亦非一種 *logy*, 而是一種被人所把握之知覺 (Perception), 換言之,它是一種被人所把握之和外物接觸時之存在狀況。此亦即言,美學並不是一種對象發生後之理論關係的探討,反之,它毋寧是一種人對於對象發生本身的一種原創性的描述或探討。因之,美學與其說是對美或藝術之哲學探討,倒不如說是與知識論或形上學更為接近之物。」(註10)

在其「形上美學導言」一書中,史作禮又把「美學」定義為「一種終極性的原創描述」。他認為有二種「描述方式」:一種叫「形式之描述」,即一種未將人的存在計算在內的描述。另一種叫「存在之描述」,即一種將人的存在計算在內的描述。而將人的存在計算在內的描述,即一種整體的描述,同時亦是超越於形式的描述。大凡一切科學以外的知識,例如:藝術、道德、形上學、宗教,都具有此一性質,同時亦即一具有了「美學性描述」的知識。(註11)

史氏的這種關於「美學」的定義,到了他於一九八八年完成其巨著「哲學家人類學序說」時,又進一步的擴大其層次:「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12)

李正治在其「史作禮的「形上美學」及其對學術的啟示」一文中,亦曾對史氏的這種獨特的「形上美學」做過精要的說明:「: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』的分析性美學理論層次不同。其中所謂的『發』,即指一切文明的表達有人類原創意識的實際發生為其基礎,如一創見表達,必有表達之前內在原創意識存在狀況為其發生的基礎,故這在原創意識存在狀

況即爲此一創見表達的『發生項』，這種說法較諸一般美學平面解析顯然更具有哲學深度。」（註13）

總之，史氏對「形上美學」一詞的創新之界定，也許正如他所謂的「S+1」的公式吧。「S」表示「既有」的關於「美學」的定義。而所謂的「S+1」就是有所「創新」。換句話說，就是比「既有」的多出「+1」的可能性。因爲，如果不是這樣的話，一切「既有」的說明，也只不過是一種資料的堆積罷了，並不能形成所謂的「創新」。

（3）「形上美學」的啓示

當代西方的哲人 Santayana 曾經說過：「The sense of Beauty has a more important place in life than aesthetic theory has ever taken in philosophy...because they appeal only to contemplation...There must therefore be in our nature a very radical and wide-spread tendency to observe beauty and to value it.」（美的體驗在生命中的地位，比美學在哲學中的地位更重要：因爲他們只訴諸於沈思：所以，在我們的人性中，必然存在著觀照美與評價美的根本而又廣泛的傾向。）

說真的，我們對「藝術」的探討，其實和對「哲學」的探討是一樣的，往往會使我們邁遇到許多意想不到的困難。因爲它們都不是靠任何表面的「文字」或「形式」的說明，就能夠使人獲得深刻的瞭解。不論是「藝術」或「哲學」，其實都是屬於生命「體驗」內的領悟。也只有靠這種深刻的生命體悟，才能將真正的「藝術」或「哲學」的內涵，給正面的揭示出來。

我們的生活經驗告訴我們：人只要具有一些追求的热情，透過一些「學習」或「訓練」，都會對「藝術」或「哲學」有某種程度的認知與感動。我們也看出某些「藝術批評家」或「哲學史家」，由於長期的鑽研，更能對「藝術」或「哲學」

產生相當細膩的分析或詮釋。可是我們也知道，對一位真正的藝術家來說，他從事於「藝術」的創作，決不只是某種「形式」、「畫面」或「音符」的構造。反之，而是在他的「內容」或「生命體驗」的表現上。我們從一些「藝術史」中，亦看出，一位真正的藝術家，確實是靠他的創作而生活下去，但這並不在於說明一位「創作者」，一定要在「作品」中，有所「得」，才能「活」下去。反之，對一位真正成熟的藝術家來說，與其說，他想從創作中有所「得」而「活」下去，倒不如說：創作本身就是他「生命」的一種呈現方式。

關於上面的這段說明，也許可以引一段有西方「現代畫之父」——尚塞(Paul Cezanne, 1839 ~ 1906)的話爲證：「人是欲求知道的，是的，我欲求知道——爲著更靈敏的感覺。在我的技術中，我首要做到單純。我再度求教於大自然與我的感覺。生命！生命！我只有這個字掛在嘴上。應該由自然走向美術館，再由美術館回到自然。啊！生命！生命！真實地感覺與真實地表現，爲它而傾注愛情，在那裡獨見純真的美，變化而無窮！」（註14）

毫無疑問的，從整個人類的「藝術史」看來，塞尚的整個藝術生命的表現，都是具有代表性的：因爲他不是一般所謂的「畫家」。反之，他正是一位在純真的情感世界中，將「生命的體悟」與「繪畫的方法」完成統合而成熟的藝術生命。這也就無怪乎，史作裡在其「美學的世界」中，要特別的爲這位畫家寫一本專書：「塞尚藝術之哲學探測」。做爲一位哲學家的史作裡，他自己說要花差不多十幾年的時間，才能比較真正的瞭解塞尚這位藝術家。這其中的理由是什麼呢？他說：「我之能夠比較清楚地瞭解塞尚，其根本原因，並不是因爲塞尚，而是因爲我已慢慢地，通過了十數年的努力，逐漸懂得了形上學的原故。而我之懂得了形上學，並不是說我果然獲得了一種高

「深之哲學中的知識，相反地，而是說，我已慢慢地憑了我自己的追求與努力，而終於領悟了人與宇宙間之根本存在關係的原故。但我之能夠真切地瞭解了人與宇宙，或生命與宇宙之間的根本關係，其實也並不是說，我果然像掠獲了真理一樣地，把那個真理之宇宙或生命的大門，給打了開來。相反地，而是說，我只不過真切地靠鑽研與努力，而瞭解了我之向生命與宇宙，不息止般去追求背後之焦慮之情罷了。」（註15）。

從上面這段話中，我們不難看出史氏的用心之所在。其實，在一般的情形下，我們都過份的把「創作」或「創作品」當作「目的」看。當然這並不是什麼錯誤的事，只是一位真正成熟的哲學家或藝術家，對一切創作品本身，並不是非常的看重。換句話說：「哲學作品」或「藝術作品」並不是他們真正的「目的」，而只是一種「生活方式」的呈現，也可以說是他「生命」的呈現方式。哲學家或藝術家真正的「目的」是「生命本身」，而不是那些已經被表達出來的「作品」。

總之，藝術的「目的」只在於「生命本身」，其他的一切，只不過是為此「生命」的「目的」，所必有的呈現方式。同時真正的哲學家或藝術家更不會藉「作品」，或「生命」的呈現方式，去獲得「生命」以外的任何「目的」。這就是我們所謂的「美學的形上關懷」之本義。

註釋

註1：見史作裡「憂鬱是中國人之宗教」，博學出版社，民國六十九年十一月出版，一一二頁。

註2：這本「形上美學要義」已經在「鵝湖月刊」連載，已由書鄉文化事業公司於八十二年十月出版。

註3：見Edo Piverte的「Husserl and Phenomenology」中譯「胡塞爾與現象學」廖仁義譯，桂冠圖書公司出版。

一六〇—一六一頁。

註4：見James Schmidt的「Maurice Merleau-Ponty Between Phenomenology and Structuralism」中譯「梅洛·龐蒂：「現象學與結構主義之間」尚新建、杜麗燕譯，桂冠圖書公司出版，四十五頁。

註5：見「鵝湖月刊」第一九卷，第三期，總號第二一九，史作裡的「形上美學要義」6—11二頁。

註6：見「鵝湖月刊」第一八卷，第九期，總號第二一三，二五頁。

註7：同上。

註8：同上。

註9：同註1見八七頁。

註10：同上。見八八頁。

註11：見史作裡的「形上美學導言」，仰哲出版社，民國七十一年三月出版，三一四頁。

註12：見史作裡的「哲學家人類學序說」，仰哲出版社，民國七十七年二月出版，第一頁。

註13：李正治（淡江大學，中文系副教授）的這篇文章，收錄在史作裡的「藝術的本質」一書中的「附錄」裡。「藝術的本質」，書鄉文化事業有限公司出版，民國八十二年六月初版。

註14：見何政廣編譯的「塞尚：現代畫之父」，藝術圖書公司印行。民國六十三年七月再版，一八五頁。

註15：見史作裡的「塞尚之藝術之哲學探測」，仰哲出版社。民國七十一年三月，一〇—一一頁。

* AW 2 8 1 5 \ 1