

從對比情境到存有論美學

——以晚期海德格的藝術觀為基本

蔡 瑞 霖*

- § 1 楔子
- § 2 由日常態度轉換為美感經驗
- § 3 尋找對比極限之方法
- § 4 以剎那滅性為特徵
- § 5 美感情境：美感經驗的自我呈現
- § 6 美感觀照：觀照中的完全認識
- § 7 美感共業：共同呈現的歷史美感
- § 8 美感符號：美感的社會互動及其規範
- § 9 對比之內在誘惑性及其解消
- § 10 藝術作品、美感媒介與虛擬真實性
- § 11 美感診斷與藝術治療學
- § 12 結語

* 私立南華管理學院美學與藝術管理研究所副教授

從對比情境到存有論美學

——以晚期海德格的藝術觀為基本

蔡 瑞 霖

§ 1 楔子

「對比美學」是“對比的”哲學態度下的美學研究。由於只是美學研究的一種態度，也是採取適當「對比方式」來研究“普遍”美學問題的態度，所以無法成為美學中的一個派別。既有的美學流派，或多或少體現了對比美學的基本精神，但始終不是此對比態度之美學研究的基本構成。雖然，一般的美學研究缺少這種對比態度並不妨礙其美學體系的建立。但是，若沒有適當的對比哲學態度與方法，卻要使個別美學能完整建立體系，使其得能實際應用於現實，乃至於直接獲得美感經驗的具體內容，乃是不可能的事。

對比態度的美學研究，能否使一般美學研究達到力挽狂瀾、糾正時弊的效果？能否因此而救拔無數的“美感暈眩者”，使其不至於被素樸的、流行而粗鄙的美感印象所迷惑？藉此得以摧破各種輕佻無據的美學流派，

使迷惑者不被模糊失序的美學偏見所欺瞞？以及，不被各種偽裝的“美”所淹沒而不知所措？這樣的積極目的，在對比哲學的生命歷程中，並非不可能實現。何以故？因為，對比美學基本上是一種人文精神的態度——在“虛擬真實”(virtual reality)的美感現實中求生的生命態度，從而也是在既有“美學叢林”中進行求生訓練的哲學態度。換言之，在人文精神的“求生訓練”中，美學叢林與虛擬真實是相互促成、彼此補足的。

本文依三個子題論述：(一)確立對比美學研究的態度、方法與特徵；(二)，藉由對比哲學之生命歷程的四重意義，來開展美感經驗之對比歷程及內容；(三)探討對比美學的基本構成項目，即操作、對象與功能。簡言之，對比美學的成立，不是為了建立某種美學流派，而是為了進行一般的美學思惟。因此之故，對比美學的一般課題就是方法運用、開展歷程及其基本的構成要素。

§ 2 由日常態度轉換為美感經驗

對比美學藉以成立的參考架構，是一種“對比的”哲學方法¹。這種哲學方法不同於以往既有者，是因為它

¹ 關於對比哲學的構想，主要建立在「對比歷程」的四重意義上，其中細節請參閱拙文〈對比與差異——對比研究方法的現象學考察〉（一九九六年四月，香港，中國現象學研討會）。

採取了“對比的態度”。對比態度的殊勝性，在於其研究之切入點、關注問題的方法與生命歷程的適當“轉換”，從而更能相應而適當地“選取”其研究的對比項。「態度」(attitude)或說“立場”、“角度”或“層次”，是指研究者(對比者)觀看事物(對比項)的心靈狀態。心靈狀態總是隨著研究者，所採取之觀看的角度、立論的層次或依據的立場而決定。莊子以「何不樹之於無何有之鄉，廣莫之野」來喻說「物無害者，無所可用」之意境²。竟然會有這樣一棵大樹，讓工匠看了認為它大而無當，無法成材，不能取為材料，卻使樹“如其所是”而存在。莊子從“無用之用”來看它，所以成其為“大用”。大用自然勝於小用，這是觀點與視野的不同，採取的角度迥異之故。然則，內在於心靈的觀點、視野與角度，其實都是某種態度。實在說來，態度千差萬別，無窮無盡。但也不外兩種：日常經驗的素樸態度，與美感經驗的態度(美感態度)。

事實上，美感經驗的態度並不與日常經驗的素樸態度衝突、對立。美感源於日常性，兩者是相容的——取消日常經驗，往往也取消了美感經驗。所以，兩種經驗及態度的差別，是由於相互轉換的結果。何以日常經驗中生活態度，是素樸態度？對此，胡塞爾現象學可以提供說明。依胡塞爾，現象學家所以成其為現象學，是由於其看待世界的方式與“態度”特殊之緣故。日常生活

² 《莊子》〈逍遙遊〉四。

態度，雖然是現象學者處身其中的生活世界之基本態度，具有無可取代的「日常性」。但“現象學態度”著實不同於日常生活的態度，儘管兩者都處身於“唯一”的生活世界中。在意向性分析中，意識的意向性特性直接表現在日常性中，它顯現為「對～的意識」或「指向於～的意向性」。透過態度的轉換，現象學提供了意識之本質結構的徹底分析。因此，同一個生活世界因為“態度”的轉換，而有“前後”大異其趣的觀點，產生截然不同的世界——美感欣趣正是由原先的日常性轉換而來的，它並非“外加”的東西。

既然，日常生活態度是未經過“現象學反思”的態度，由這樣的素樸態度所看待的世界乃是“素樸的生活世界”。相對地，現象學態度通過對整個世界的“存而不論”，而將關注的焦點轉換到「意識」自身所呈現的“現象本身”——藉此，現象學家發現了意識自身的本質結構。依此，一旦經“還原”而轉換為對於意識的本質結構之關注，則現象學態度所面對的“現象”，就不再隸屬於原先素樸的生活世界。素樸世界“暫時消失了”，整個生活世界在現象學家的意識當中歷歷在目般地“如實呈現”。嚴格言之，這兩種生活世界既然截然不同，就無法相互融通。但是，從現象學基本精神來看，這兩種生活世界的不同是因為態度之不同而來的，其間只是態度的轉換而已，只是前後相異其趣，並非同時對立而不相容。所以，現象學態度的生活世界，並沒有真正“排除”原來素樸態度的生活世界，它們是同一回事——從現

象學態度回到日常態度中，其生活世界之“如實存在”的情形，完全相同。

但是現象學態度還是有它的特殊意義，透過此態度才得以分析意識的本質結構，從而揭露出「能意所意」的一體相關性。依此，任何“現象”都是「在意識中的存有」，既顯現為「能意」方面之意向活動，也顯現為「所意」方面之意向對象，一同在意識當中被給出來，而形成彼此相關與不可分的結構。簡言之，對某一現象的「感知」必然具有“能感知”的意向活動，與“被感知”的意向對象，兩者缺一不可，彼此相關地共同給出於意識當中。現象學對意識分析的最重要貢獻，毋寧就在於此³。

當美感經驗不呈現，所有日常經驗也就處在一種渾然不覺的、非美感的態度。“渾然不覺”是素樸態度的特徵，指的是經驗者默然接受其所處生活世界，以及其中週遭事物的一切日常性。依此，所謂「素樸態度」真實說來，並無所謂“美”或“不美”，它只是一種質樸狀態的自然存在，所有日常經驗都隸屬在這種“渾然不覺”當中。將“渾然”說為美，實已自覺地呈現了此“渾然”——已轉換了態度而使美感自覺地呈現出來。理想上，“美”自然無所不在(遍在)，可是只有當人自覺地呈現此“遍在”時，才能真實掌握此美感經驗。換言之，轉換心靈活動所處的立場、角度或層次，從日常經驗之素樸

³ 胡塞爾的弟子茵伽登(N. Ingarden)，據此發展了《美感經驗的現象學》，開展為當代美學的一個重要流派。

狀態中解放開來，使美感經驗不被隱藏覆蓋，從而將那“觀照一切”的美感經驗整個呈現出來。美感竟然可以一時朗現、展露無遺，其中關鍵何在？觀照之故。

從日常經驗到美感經驗的轉換過程，繫於經驗者心中之能否如實觀照。這種過轉意義非常特殊，使美感經驗的呈現進入具體的「對比歷程」中——美感的存有論情境，就是觀照態度下的美感情境。在此，觀照是一種直觀式的經驗，一種睿見、洞見(intellective seeing)，從而使美感心靈的自我掌握，完全處在瞭然明白的感官知覺中，但是它畢竟不是知性的，不是認知上的執取，而是一種“返身自照”(self-reflection 反思)或者說是一種自覺地“返身逆照”的完全直觀。每個人都具有返身逆照的態度，但是當它必須做為一種明確的說明、清楚的掌握時，它就變成一種心靈的操作技巧，成為美感經驗的“心靈藝術”。這種心靈操作並非必須離開具體的外在媒介才得呈現，反而透過美感事件而產生切身相關性，直接和現實世界產生交融互攝的關係。

因此，美感經驗的呈現也就唯有透過日常經驗的“返身逆照”，才得以「完全認識」的觀照態度而呈現——這個轉換過程，藉用現象學的術語來說，就是「存而不論」(Epoche)⁴的過程，也就是“放入括弧之中”(bracketing)的操作技巧。簡言之，我們可以稱此美感經驗的呈現方法，

⁴ 依胡塞爾，現象學的「存而不論」包含了「本質還原法」與「現象學還原法」兩個基本部分，本文主要指後者。在此，放入括弧的動作是為了讓日常經驗暫時擱置，令週遭世界存而不論，從而使判斷懸而未決，以呈現特殊的觀照意義。

為「美感還原法」。這是與對比研究方法中的「差異還原法」相符一致的⁵，美感乃是“差異”的完全呈現。

由於美感經驗是從日常生活之態度所轉換而來，所以研究美感經驗亦包含了對於經驗者的日常性之描述。日常性中「能所」一體相關的意識特徵，透過現象學態度而被描述，這種情形也出現在由日常素樸態度，到美感態度的轉換結果中。因此，美感經驗即自覺地體現了這種「能所」一體相關的意識特徵。

美感經驗的現象學的確是當代美學的一個重要流派，但是現象學精神的“美感態度”卻是一個後設研究的態度，它是根源義的美學總論的一個“雛形”。在美感現象學中，美感經驗同樣是由日常生活態度所轉換而來，具有現象學存而不論的基本特性。美感經驗既然給出在美感的意向性(意識的本質結構)中，必然具有美感的“意向活動”與美感的“意向對象”——也就是「美感的能意」(aesthetic noesis)與「美感的所意」(aesthetic noema)。美感態度中的能意所意是彼此相關、共同給出的，也是缺一不可。所以，美感現象學一旦分析到美感活動，總是關聯到美感對象來進行；同樣地，當它分析到美感對象時，也是關聯著美感活動來進行。換言之，只有美感活動及其對象“一起”被現象學地分析時，美感經驗才是現象學的美感態度。

⁵ 關於「差異還原法」，乃是對“類似性”存而不論的「殘餘」。其結果是「本質的差異」之獲得，從而「差異」就是“我”(對比者)。同註1。

但是，現象學的美感態度在「對比歷程」中卻有根本的限制。所有美感經驗的現象學分析“只能”形成美感的存有論情境，以及其相應的美感認知。在此限制下，美感經驗現象學對於「共業的、為他的生活世界」（歷史共業與社會規範）的分析與描述，便顯得無能為力了。因此，我們不得不將美感經驗現象學視為“獨白的”美學理論，它等待「共業及為他的溝通美學」來進行美感對話，給以適當的轉換和補充。

依現象學，對世界的存而不論使現象學家獲得了最本質的「殘餘」，也就是「我」（超越的自我）⁶。將世界放入括號中，素樸態度的生活世界與日常性被轉換為現象學態度的生活世界與超越性，因之生活世界被重新建構起來。美感經驗的現象學“殘餘”，也是如此。當日常性中“隱而未顯”的美感經驗（素樸的美感）所面對的生活世界被放入括弧時，現象學家獲得了美感現象學的真實“殘餘”——「美感的我」（美感的超越自我）。這是現象學及其美學應用的必然發展，「現象學殘餘的我」不外乎就是那“體現著美感經驗的我”。

美感世界重新透過美感經驗的「我」而被建構起來，美感世界“自在自為地”隸屬於「我」（美感的我）。但是依對比歷程來看，美感經驗卻不能停留在此“自在自為”（在己又為己）的狀態中——必須過渡到歷史共業與社會規

⁶ 「超越的自我」是後期胡塞爾的重要觀念。在對比美學的美感經驗中，對於「超越的自我」之做為“美感主體”（美感的能意）的描述，並非如胡塞爾之「超越現象學」本身之建立那般重要。

範上，才能完全實現對比美學的積極意義。「對比於某物」的對比興趣是從存有論情境而發生的，美感經驗就是對比者處身於「美感的存有論情境」所油然而起的興會感受。現象學首先(但不僅只)滿足於此對比興趣，進一步突顯了「對比歷程」的美感認知結構，亦即美感經驗的能所相關性——這些都是“獨白的”表現。

但是，對比歷程一旦表現在歷史共業與社會規範上，就不得不面對“共業的”與“為他的”對比狀態。因此，對比的美感經驗必須從個我走向群體，從自業走向共業，從獨白走向“對話”，從孤立走向“溝通”。對比歷程對於美感現象學的這種改造，如何可能？一言以蔽之，施以恰當的「差異還原法」。

在美感認知中，對比者將美感經驗建立在意向對象的類似性上，亦即藉由各種所意的類似性而呈現出具體的美感經驗來。依此，美感的能意(意向活動)是伴隨美感的所意(意向對象)而自身建構的。但是，美感現象學的這種自身建構，並沒有發現對比中的本質差異，而只滿足於類似性上，從而只能突顯出素樸的生活世界的不可改變性，所以它所轉換的美感經驗乃是不徹底的——稱為「素樸美感的差別印象」，或稱為「準美感經驗」⁷。

現象學家的確發現了美感經驗的具體向度，也分析了美感在意識中的本質結構，但卻只停留在美感經驗的

⁷ “準美感經驗”落在貶義上，大部分原因是“泛生活世界論”者的濫用所致。他們滿足於粗糙的、流行的意見，遂以素樸差別的美感印象為美感經驗的唯一內容，並且僵化停留於此意見上。

素樸印象中——滿足於“素樸美感”，為美感經驗的素樸產物(日常性做為美感經驗的替代品)所迷惑，以致於對於美感經驗的真實構成，其徹底轉換的最終結果，以及通過“媒介”掌握而實踐的藝術活動，並沒有具體的實質力量。對比哲學應當開展美感現象學的藝術實踐，分析所有美感媒介的物質性與形式條件，以改善「準美感經驗」的內容，從而完成徹底的轉換結果。

採取存而不論的態度，對於習以為常的日常經驗加以暫時的擱置，改而以觀照的美感態度來看待世界，使對比者獲得一個廣大的空間——藉此，整個世界的“根源意義”向我們重新展現。此時，我們是這個經驗世界做為“現象”的實現者。何以是“此”現象世界，而非“彼”現象世界，緣於我們的主動的選擇而不僅是被動接受。一般來講，我們在日常態度中所習以為常的事，並沒有選擇的意義。日常生活中的「成心」與「習氣」，所激發的正是日常的實用目的。在實用目的下，必然呈現為成心與習氣。但是，一旦我們採取“存而不論”的態度，發現原來自己可以立於一個“觀照”的態度，來重新看待原來的同樣事物，進而展現完全的美感，這就必須“去除”成心與習氣不可——恢復原來的美感經驗。

所以，在現象給出的意義上，觀照的美感經驗之態度，比起素樸的日常經驗之態度，還更為根源。美感是人原有本具的能力，美感經驗的本能在此“恢復”(態度轉換)中呈現出來——它就在真實的“這裡”(此時此地的具體經驗)。依此，成心習氣所表現的日常性，就只是實

用性的目的。其所以沒有美感觀照的根本緣由，乃是我們遺忘了本能，忘之既久，以至於完全喪失掉這種本能。

對比美學首要任務，方法上的第一個步驟，就是激發這種本能⁸，將既經遺忘或幾近喪失的觀照態度，恢復回來，重新獲得它原來的面貌。換句話說，當我們看待事物而認為它呈現了“美”，則此美之所以為“美”，乃是對比者自身呈現美感經驗之在己狀態的感覺，亦即美感經驗的呈現是自身受用，與“異己世界”非直接相關的。這種本來自適的態度，其美感觀照的本能與緣由是“法爾自然”的。但是，這樣的本能卻在日常生活的實用目的中，逐漸被遺忘喪失，變成難以獲得的外在官能。通俗地說，所謂美感經驗的轉換，就是喚起美感本能，回到生命的原鄉。從觀照態度的完整份位來說，這個原鄉才是真實的“目的王國”之所在。日常生活的實用目的是目的王國的一個城邦，而不是這個王國本身。美感經驗體現了目的王國的全幅精神——不是離開人間的實用性，而是在人間的實用性當中，採取適當的美感態度。

但是，這並不是主觀主義的獨斷態度。美感經驗雖有它本來的面貌，但卻不在自以為是的認知活動之擷取中。然而，何以美感經驗會如此悄然隱退、不復可尋？一言以蔽之，是因為成心與習氣所致。習而不察的生活態度下，日常性成為生活的唯一信念。既然，美感經驗

⁸ 美感的本能於原來面貌，一直被誤為是對比者不曾實現的潛能。其實，本能是具體經驗的實踐能力，並非“不曾實現”而有待發現的潛在性而已。

的原來面貌，是經由態度轉換之後重新發現的，它是重新揭露的“東西”。可是，它決不。是物理性的、外在的東西，不是一種隔絕於人心靈之外的實在，不是抽象存在的事物。甚至，它更不是在心靈裡一個“黑暗的箱子”⁹——從而，假定美感經驗僅是一個精巧的心靈箱子，藉高度精密的設計或無從理解的程式，任其自身運轉，全然無關乎外在世界的存在。美感經驗既不是完全外在的、物理性的、機械性的，也不是完全內在的、主觀的、封閉的心靈活動。它是一種相互融合的、開放交織的狀態。爲了重新獲得美感，對比者必須藉由存而不論的態度轉換，讓原有的美感經驗重新回復，而完全呈現在對比者的心靈及其世界中，無所遁形。在此，存而不論的真實關鍵，乃是找尋“最大對比項”以形成自身「對比極限」的特殊方法¹⁰。

§ 3 尋找對比極限之方法

⁹ 關於「心靈箱子」之說，可以參考布倫塔諾的經驗心理學構想，以及胡塞爾的批評。

¹⁰ 請參閱拙文〈心靈診斷及其對比治療——邁向虛擬真實之人文精神的解放〉（一九九六年七月，洛杉磯，「哲學暨精神治療國際學會」第三屆隔年會議）。關於「對比極限」方法的明確規定，似乎透過宗教心靈的對比歷程，從地藏王的「信願共證」精神來完成，最為深入。

如上所述，態度轉換只是美感經驗呈現的一個起點，美感之完全獲得還有一定的程序與方法。首先，美感態度必須是一種美感向度的對比興趣¹¹，美感的確源於日常經驗的適當轉換，但是它的轉換卻是由美感的對比興趣所促成的。其次，美感經驗的獲得必須力依據這樣的對比興趣，進一步尋找自身的最大對比項，成為美感經驗的「對比極限」。因此，美感的對比極限，就是那種激發美感韻味的東西。簡言之，對比興趣及其極限決定了美感經驗的獲得與否——它是美感呈現的唯一方法。

美感經驗者依其態度與興趣，對比於蒼茫大地、對比於崇峰峻嶺、對比於紅塵人間、對比於落英繽紛……。總之，對比於一切激發美感韻味的「對比項」而使自身成其為對比極限。這樣的對比極限，無疑地都從美感的「對比歷程」而來。對比方法總是對比者處理自身「差異」的最好方法，因為通過“類似性”的存而不論，對比者徹底處理了美感經驗者與其週遭世界的根本差異。

依此，可以成為對比項的“週遭世界”，一定不是自身同一的、形式完滿的東西，而是具有無限類似性與相仿性、彼此區別而森羅萬象的世界。類似性與相仿性是那些劃歸於同一類存有，卻又無法全然等同的性質，它們構成美感的最初對比項。雖然，這些最初的對比項並不就是美感的對比極限，但卻是通過這些不易獲得的

¹¹ 疊對比興趣所得以表現的人文精神向度，不外乎宗教、倫理與藝術的三個領域。換言之，對比歷程以信仰向度、道德向度與美感向度，為人文表現的基本樣態，其表現特徵皆建立在虛擬真實性上。

最初對比項，才得以尋找美感的對比極限。從日常素樸態度轉換為美感觀照的態度後，首先必須面對各個對比項之間的類似性與相仿性。然而，這些最初對比項總是外在的、環繞著對比者存在的週遭世界——既是從外在事物而尋找，則其對比項就總是衍生的、第二義的對比項，無法成為美感的對比極限。

因是之故，最根源的對比意義發生在心靈的對比歷程中。由於是動態的對比歷程以及由最初的外在對比項翻轉而來，如前已述，它決不是主觀主義的心靈箱子。所以，最大的對比項必定是美感經驗自身的對比歷程——美感自身才是其對比極限。簡言之，美感以其自身為對比極限。何以美感要以其自身為對比極限？這是因為生命本具的對比歷程之內在動力，就是“誘惑”。對比興趣出於誘惑，這是理性所無從理解的。然而，人文精神為基本向度的哲學，以及其相應的美感經驗之表現，卻是以如此“自身誘惑”之發現為對比的動機與興趣，從而由最初的、外在的對比項，返向心靈自身的對比歷程來尋找“最大對比項”，以成就美感的對比極限——質言之，美感就是生命及其死亡。在此意義下，美感經驗足以成為任何類型美學研究的第一課題。因此，美感經驗之研究的真正目標，正是通過美感的死亡學(Aesthetic thanatology)來重新檢討傳統的美學課題。

美感自身之誘惑所促成的對比極限的生命及其死亡，其實是美感的死亡學和存有論之結合。依此，美感的最大對比項，不過是對比者邁向自身之死亡的生命經

驗。生命經驗是動態的過程，當對比者處身於生活世界，他的美感經驗不會停留在一個純粹“活”而永遠不“死”的生命片斷。邁向自身死亡、不斷逼顯自身的對比極限之生命，才是美感的真實特徵。美感無法透過靜態分析來掌握，因為任何美的事物、美的本質與理念，都隸屬於美感經驗，必須透過對比歷程來呈現。還有，美感經驗的呈現與傳遞及其傳遞所使用的媒介(色彩、聲音、語言文字等符號)，也是動態的過程。甚至連藝術作品的創作形成，以及其社會規範的運用，也都是如此。

美感經驗以自身死亡為對比極限，顯現了如此變動不定、永無靜止的歷程與特性。因此，只有通過死亡學與存有論的結合，才能掌握美感經驗的生命，不致落入靜態的形式分析當中。依此，所有的藝術作品也都含藏了美感“生死”的過程，“即生即死”的藝術欣賞，其美感經驗必是動態的。也就是說，對比者對於藝術作品的分析，是分析它在自身心靈中呈現的面貌；只有當它活生生呈現的面貌被具體掌握時，才體會出該項藝術作品的對比極限所在。因此，藝術欣賞的美感經驗意味著自身邁向死亡、斷然消失的命運——美感捏塑了自身的命運，即是它所以呈現為美感的真正特徵。

死亡學探討“活生生的死”之課題，所以也就是生死學的課題。在美感經驗的自身命運中，靈光乍現的美感現象總是落入環環相扣的相續生滅中。美感不斷重覆活生生的死亡，從而邁向自身的完全解消，使得美感永遠面對死亡的陰影威脅。面對死亡的陰影威脅是人做為

「在此存有」的存在特徵——掛慮、擔憂、煩悶與神傷。人的這種掛慮、擔憂、煩悶與神傷，竟是原始生命的美感源泉，它們構成原始而質樸的憂鬱和誘惑。人掛慮自己必當面臨的死亡之到來，擔憂其不可預期的如其突然之出現，煩悶於此氛圍的無可逃脫，神傷此無可取代的恰好如此……。正是這種種狀態，讓對比者激發自身興起一種內在的、反向的對比誘惑，在生命中撥刺開一個美感的空間，以親自「虛擬真實」。

所以，內在於生命的反向誘惑，遂以虛擬的「死亡」充做它的最大對比項，將對比者推拓入現實的生活世界中。一旦死亡虛擬地形成生命的對比極限，其結果便是美感經驗的孤拔獨立，巍巍然絕斷於天地之間而與他人無關。這全然是存有論情境中默然自識的美感經驗，是“在己狀態”的美感境界。於是，美自身成爲一個“意義充滿”的過程，也是“對比實踐”的過程——對比者體認自身是美感經驗的直接參與者，所以採取一種賦活的態度，來揭露生活世界中的“美的事物”。具有活生生的對比內容之美感經驗，才足以稱爲真實呈現了美感的生命意義。可是，弔詭的是，也只有當這個虛擬的“意義”被生命自身所充盈滿載，從而自覺其對比內容絲毫不缺的時候，對比內容之美感經驗才是活生生的。簡言之，恰是活生生的死亡使虛擬真實成爲可能，反之亦然。對比者透過虛擬真實而以死亡爲最大對比項，從而確立了美感經驗的「對比極限」就是美感生命的自身解消，這就使對比者獲得了整體呈現的生命意義。美感興趣要求

回到意義本身，回到生命中一切原始憂鬱的源頭¹²，才足以採取適當的態度來實踐它——當意義真正被完全實踐的時候，那做為對比極限的美感經驗，其實也就是死亡。

何以完全實現活生生的美感意義之同時，就是該意義自身的徹底解消(死亡)?在虛擬真實中，被斷然宣布不再存在，從而所有意義也徹底滅絕的美感經驗，既不是抽象概念的形式否定，也不是邏輯推論的純粹否定，而是徹底解消自身意義，離棄原先生活世界的美感經驗。非如此，不足以見美感的真章。美不是隨興的一時印象，它若不能確立出相應的對比極限來虛擬真實，就不會認真面對自身死亡的原始憂鬱。

不瞭解美感的虛擬真實特質，將無從瞭解何以美感經驗是生命意義之“活生生的死亡”之體驗。所以，意義一旦滿盈，死亡立即親臨——所有美感的掌握都是活生生的死亡。意義的自身取消，是由對比者親自來完成的，更是他人所無從取代的。因此，美感對比者的“活生生死亡”，是攜帶「生命意義」的死亡。包括語言、情感、記憶、願望，所有過去的一切個己性意義，所有從出生墜地而逐步與他人及周遭世界交往，所產生發展出來之複雜的意義網絡，以及所有這些意義的附加意義，都在“一時之間”由虛擬真實的死亡之實現而滅絕。擬真而被實現，死亡通過內在的自我解消，使生命意義“突

¹² 生命中一切“原始憂鬱”的源頭，不外乎個己死亡。佛教所說的「無明」(叔本華稱為「苦惱意識」)是很好的參考觀念。

然”成爲一種絕斷而空白的闕如，成爲闕乏之自身(Emptiness as such)。生命意義全然空無闕如，並不是某種闕乏意義或無意義(meaningless)的狀態——後者尙有可被充滿意義之等待，前者直指此等待之不可能。的確是弔詭而古怪，生命意義本來是一種實現的過程，只要不斷充滿之、落實之，盎然的生機無限。可是，等到它“突然”滿盈時，充其極的意義就是自身的斷然解消，完全滅絕而徹底否定。依此，人是活生生地朝向死亡的等待者，積極地等待美感之充其極而後自身解消的生命意義。

透過生命以及其死亡的最大對比項之逐步確定，對比者的美感經驗也逐漸獲得真實的特徵——死亡誘惑以及抗拒此誘惑的藝術創造力。對比者必須面對死亡的原始憂鬱，任其生命承受對比極限之誘惑；同時，對比者也從對比極限中產生一種抗拒死亡的力量與衝動，藉由對美感媒介的熟稔操控，揮灑成藝術創作。換言之，藝術以其形式具體表現了美感經驗的內在張力。

所以，從美感的死亡學來講，生命本身含藏有這種抗拒死亡之誘惑的創造特性。爲了抗拒死亡，對比者全幅生命，專注其力，麁聚其情，集中在一個藝術表現的方向，去抗拒死亡。美學研究必須探討這種內在張力的特質，否則就如隔鞋搔癢。對比美學採取對比研究的方法，尋找其對比極限，便是順著美感經驗的這種特質，應用於藝術創作的體驗上。

因此，在理解評析既有美學流派及其各別理論之時，對比美學的研究者必須站在“尋找最大對比項”的動態

歷程，來確立其內在張力之何所指與何所在。死亡和生命的相互對比，使美感經驗形成真實的“生死關頭”——臨此關頭，斯有完全對比，豁然而朗現；據此真際，才有全幅美感，顯現而無遺。但是，臨此關頭之前，對比者卻只是一再虛擬真實此中消息而已。對比者及其周遭世界和他人的關係，只是不斷預演“這個”美感生死關頭的虛擬情境，所以美感欣賞與藝術創作，依各種方式而轉換、變化與展現出來。一言以蔽之，藝術是此「美感生死關」的各種形式與表現而已。既然，生命總是邁向死亡的一種誘惑，也就僅是一種內在生命的奧秘、藝術的奧秘。無可名狀、難以思議的美感奧秘，其實也只能“現象學地”描述之罷了。一種直接朝向自己宣告對比極限(死亡)的斷然來臨，促使生命意義的充其極完成，乃是“最後的抉擇”——由自己來抹掉自己，生和死首尾一貫，無從區隔美感經驗及其虛擬真實，當從何處開始又從何處結束。即此意義之默識自得，稱其「空靈」而已。

如上所述，美感態度的轉換、最大對比項之尋找及其對比極限之確立等方法，乃至於美感經驗的死亡學分析，都是對比美學研究的具體途徑。對比美學的研究方法是一般美學研究的參考，不足以成其為一個體系，於此可見。何以採取這樣的對比方法？肇因於美感經驗的一個基本特質，就是「剎那滅」。

§ 4 特徵：剎那滅性

「剎那滅」(Ksanikatva)是一個佛學名詞¹³，它同時也是現象學裡一個重要的哲學觀念。剎那滅也可以稱為「剎那生滅」，一“剎那”(ksanika)間呈現出來的現象，就在那個“當下呈現”的剎那自身之消失而隨其消失¹⁴。是否有那個當下剎那的極短瞬間？極短瞬間之剎那，可以被意識所掌握嗎？其實，剎那滅概念具有豐富的美學意義，特別是從對比美學的立場來看。一般而言，心靈的意識活動常被假設為一條相續不斷的“流”，不管它的構造如何複雜、具有何種多樣性、內容如何多變，總是可以析取出最小的單位，充作極短的瞬間。心靈活動中，極短瞬間的意念甚難保握，才念及此，這個極短瞬間自身就已過去。美感經驗之呈現特徵，正是如此。

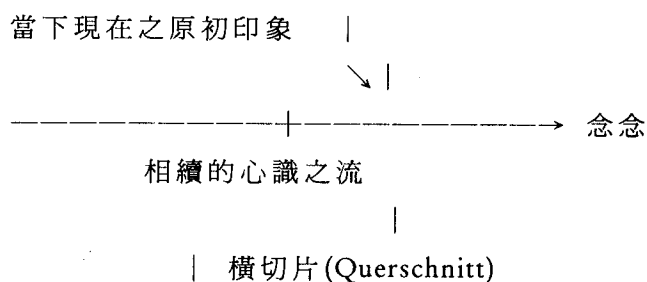
心靈活動中，極短瞬間的意念到底有多久？一念之間，或說是一剎那之間的心念狀態，其實無法以現代時間觀念來客觀衡量。但是，藉由意念自身來感受“念念相續而轉”的剎那變化，就此心念之流而取其極細薄的

¹³ 「剎那滅」(Ksanikatva)觀念從部派佛教討論「時間」問題時，即已出現。中觀哲學與瑜伽行唯識學的後期合流，曾以此概念來探討知識論的成立問題。

¹⁴ ksanika 雖音譯做「剎那」，其實就是指「念」的意思。每一剎那相續不斷，一剎那或一念的存在，不過約當現今所說的千分之十八秒。印度人說一彈指，一彈指之間有四百分之一個短暫瞬間，亦即是說一彈指需要四百剎那之久。但是，如果據《摩訶僧祇律》，二十念為一瞬，二十瞬間為一彈指。這兩者說法有一些出入，可是不管如何，一剎那就是指時間的極短暫的橫切面。

橫切片，稱做“剎那”，卻是唯一的方法。藝術及其心靈活動，正是透過這個念念相續的流轉，所對比呈現出來的剎那滅特徵——美感經驗的特徵，恰是這個剎那滅性。

這一極細薄的心念之流的切片，在胡塞爾現象學裡，被稱為「垂直意向性」(vertical intentionality)，亦即意識活動之意向性的一個“垂直切片”(Querschnitt)¹⁵，如圖所示。在此短短的一瞬間中，其實具足了過去、現在和未來三個面向而開展的所有經驗。當下現在是當頭流過而尚未消逝的“那個”剎那，是“當下活現”的源泉活水，被稱為時間意識的「原初印象」¹⁶。所有的美感經驗一定是當下現在的美感經驗，從原初印象來尋找最大對比項的美感經驗。



極短瞬間之“剎那”(moment as ksanika)

¹⁵ 胡塞爾關於「時間意識」的現象學分析，是廿世紀哲學的一個傑作，他區分了「水平意向性」與「垂直意向性」的兩個意識活動。前者是絕對的“流”，後者具足了時間的三向度。參考其《內在時間意識的現象學》一書。

¹⁶ 原初印象、前瞻性與回顧性，是垂直意向性活動的三向度，依此時間的「現在、未

因是之故，念念相續的心識之流必須透過自覺方式來掌握，從而感受那當下活現的剎那滅性。依此，能夠分析及描述對比者心靈狀態的只有他自己，“此”剎那的極短瞬間，何以就是當下現在，是對比者親身領受的。此一剎那才呈現，無所住而滅，下一剎那隨即又到來，復又再滅。因此，所謂“當下現在”只不過是一種「延遲」(delay)的呈現¹⁷，當心念提及之時，一切為晚。但是，在對比美學之虛擬真實性的考察下，不只當下現在是剎那滅，連「延遲」本身也是剎那滅。當下現在及其延遲，均是虛擬真實中的假象——美感的擬真。

依此，由於心念瞬間的剎那滅性之故，沒有一個美感經驗是可以掌握得住的。心念才提及自身的美感經驗之時，該當下活現的美感經驗已經過去了。所以，我們只能“約略”勾畫一個美感延遲的過程、迤泥帶水的過程，勾畫一個“事後”的痕跡——這就是美感經驗的最大特徵。美感經驗既是心靈活動，具備這種剎那滅性，乃是美感經驗的命運。這個命運為美感的生死學分析，提供了成立的依據。美感總是剎那呈現、隨生即滅的感受，引人觸傷。這個隨生即滅、滅而另生、相續不斷的美感

來與過去」才獲得統一和安立。同註搽。

¹⁷ “現在”的「延遲」以及「延異」(differance)是德希達哲學的著名術語。從對比美學立場看來，他對於胡塞爾“活現當下”的「原初印象」之做為「現在」的觀念之批評，並不中肯切題。

經驗，只如源泉湧現(original spring)而已¹⁸。

一般來說，東方心靈比較容易掌握此心識之流的這個剎那滅性，它可以藉由繁瑣的哲學分析以表達出來。不過，因為剎那滅性恰是美感之開展歷程的真實依據，所以成為對比美學的首要課題。如上所述，生命本身儘管邁向死亡，雖是意義之斷然的自我解消，可是在其完全解消之前，這個抗拒死亡誘惑之美感張力，卻是一內在於生命當中原泉混混，汨動而流，不斷給出意義的歷程。

既然，瞬間呈現的剎那美感，短暫而不可捉摸，隨滅而無從掌握，卻又不斷湧現，推波助瀾，往前冒進，沒有任何一個當下呈現“確實是”當下活現的現在——永恆的現在。那麼，短暫不居的美感現象是否完全難以言喻、不可思議，是否永遠不能夠有永恆的形式表現？這些論斷，突顯了一般美學研究的片面性。重要的是，到底通過什麼形式、媒介或表現方式，美感經驗才可以有“永恆存在”的意義呢？美感經驗的虛擬真實，能否具有當下現在的恆常性？

美感的剎那滅具有兩個描述面向，即(一)恆常性：美感現象之相續不斷地當下給出，(二)暫時性：此當下給出

¹⁸ 儒家總以仁德湧現的生生之流，來賦與它道德實踐的意義，施以倫理價值之判斷，這是對比哲學的另一個向度。其目的論也許重合，但基本精神卻是不同的。關於此，已另文處理。

的美感現象並不能常住，終必謝滅。恆常性只是對於短暫性的假立，只是以「生命之流」來虛擬真實出一個主體的假象而已。擬真的美感主體，雖是假象卻有無窮想像力，令藝術天才與傑作源源不絕。

就對比者而言，美感經驗必須藉由不斷尋找對比項，重複地給出每一當下現在的感受，才能掌握念念相續的美感剎那。重複給出的當下現在，不是內容的重複，而是給出方式及其生滅現象的不斷重覆。就此重覆生滅、不斷給出而掌握的深刻美感，被對比者虛擬真實地想像一個念念相續的心識之“流”，從而呈現出美感的恆常性。

虛擬真實下的恆常性，並不能取代美感經驗之剎那滅的暫時性。在擬真相續的心識之流中，所有前後剎那之關係是不可逆的，它們只能不斷地被給出及消失，而不可能逆行或回溯——心識之流的整個給出“方向”必是一往直前，無可逆回的。生命及其對比歷程本身之不可重覆、不可逆回，總是邁向死亡的方向而不斷生滅。在對比極限的虛擬真實中，死亡也只是其病癥病痛之自我診斷下的生命回顧。美感是不斷當下給出的事實，可以虛擬以恆常，卻無法抹殺其暫時。此不可逆、不可重覆的歷程與方向，永遠是當下給出而一無所住——所有美感剎那恰似生命移動的殘影，始終一致，短暫掠過對比者的心靈。

所以，剎那生滅的美感經驗，隱含一種生命的態度。人莫不處在一種對比的情境當中，藉由“自身生命之抗

拒死亡的誘惑”這種對比極限的不確定性當中，活生生地存在著。即此美感命運之不可逃與不可免，對比者以虛擬真實的態度，認真面對這種“誘惑與抗拒相激盪”的美感張力，邁向擬真死亡的藝術生命中。藝術創作及其美感經驗，就集聚輻軸在此剎那滅性的“生命態度”中，而不必須是在某個死亡題材的設計、垂死的人物表現等等。因為，美感之對比態度的內在本質就是一種“死亡”——藝術創作及其美感經驗一旦顯現，就在本質上宣告死亡的命運。以是，邁向死亡不能不是一個對比極限的思維方式，它不是理性的，卻能主導非理性的層面，包括意志、情感、官能習氣、個性表現，以及生活態度與精神氛圍等等，都關涉在內。對比極限的思維方式，以其對比研究的方法，將美感經驗開展在「對比歷程」的四重意義中，形成美感的對比歷程。

從美感態度的轉換及其最大對比項的獲得，美感獲得了內在的張力，對比者以擬真方式抗拒死亡，從而激發藝術創作的動力。由於擬真之故，美感經驗變成一種“唯一真實的遊戲”。一旦真實性最終是不可思議，虛擬真實便成為唯一的真實。透過遊戲之自我設定，對比者自身邀請自己參與自身設定的遊戲，成為內在於對比者生命歷程中的一齣戲劇。後將述及，在一種“共同存在”(共業)的歷史洪流中，這個內在劇本(擬真的啞劇)也必定邀請著別人的參與。由於是“自他共業”的參與，更無法逃離剎那生滅的美感特徵——從“在己與為己狀態”的擬真性，轉換為“為他狀態”的擬真性。一言以蔽

之，無論就個己或群體而言，美感經驗既是真實的，因為它不離開對比歷程、不離開生活經驗，可是它又是虛擬的，是一整套遊戲、一齣戲劇。

§ 5 美感情境：美感經驗的自我呈現

如前已述，相應於對比者生命歷程，對比美學之美感開展歷程也有四重意義。美感開展歷程包含了：存有論情境的美感境界、完全認識的美感觀照、歷史共業中共同呈現的群體美感，以及美感符號的社會規範。這四重意義的整個開展歷程，都是虛擬真實的，也是對比極限下的唯一真實。

何以美感境界根源於存有論情境？何以美感的對比興趣，總是依存有論的優位性而顯現？因為，在“存有論情境”中，美感經驗“自我呈現”之故。但又如何自我呈現？海德格(M. Heidegger)的存有論現象學，可以提供相應瞭解。依海德格，存有論是「人」對於「存有」的根本尋問，透過此尋問才能完全揭露被遺忘的存有。人做為存有而存在於自身的存有論情境，這具有普遍的意義——人的普遍問題(存有問題)。人必須面對自身的存有(此在)，從而揭露存有自身¹⁹。依此，在對比的四重意義

¹⁹ 參考海德格《存有與時間》。

中，對比者的存有論處境的確具有優位性。「存有」是美感的原始氛圍，混沌蒼茫中，有美感存焉。唯人能體現此混沌蒼茫，陶鑄美感。何以如此？如上已述，就對比歷程而言，因為人處身在原初的存有論情境當中，為了抗拒生命自身的對比誘惑，自然激發以美感經驗之自我呈現的對比興趣。

對比源於對比者自身的存有論情境——對比於自身存有的興趣，乃是人的自身存在與週遭環境的直接對比。美感發生的存有論情境，就是以人的存在和他所處身其中的世界形成強烈的對比項。對比者在其存有論情境中，感受到這種強烈的對比景像而自我呈現出美感的氛圍，美感終於隨著對比者的生命歷程，和存有一同被道出。然則，美感的自身對比不是希臘神話中水仙花式的自戀、不是自我鄙視的自虐，也不是如當代心理分析將自戀或自虐當作是一種神經症人格、當作是一種排斥他人或仇視自我的過程。對比態度的美感經驗是對比者對自身存在的深刻感受——認真感受「對比極限」的經驗。依海德格，唯有發問尋找存有的人才稱為存在(Eksist)。同樣地，唯有發問尋找最大對比項的人，才稱為對比(Contrast)。人是對比的存在，就是一種自我認同內在生命的張力，從而親身體驗其對比極限的存在——所以，這種對比是人在其當下活現的美感剎那中，擬真地對比於自身的存有²⁰。

²⁰ 引用海德格的說法，只能證成對比美學的第一重意義。所以有此限制之問題關鍵，

海德格在他的《林中路》中提到藝術存有的問題²¹。林中路(Holzwege)是在詩人哲學家隱居的地方。在黑森林中，作為一個存有者，他只有知道自己“在”的地方。為人的存在所展現的整個存有世界當中，人唯一能夠掌握自己的是當下在己的“此在”——他走出來的路是由他自身的“此在”來決定的，但是這個「路」(途徑、道、言說)馬上又隱沒不見(言語道斷)。林中路顯然孤獨，可是林中路對存有論反省卻是最深刻，它提供了藝術創作及其美感經驗的最深刻反省。

海德格認為，藝術作品是一種被製造出來的“物”，可是這個物本身似乎以它自身的語言，道出了它不僅是單純作為“物”的東西，它還有別的意義展現出來。的確，任何藝術作品都包含一種隱喻(存有論類比)在內，這種隱喻使原先的“物”成為藝術。古典美學中，認為美的「理念」或「本質」規定了物成為藝術，可是那個「本質」(理念)往往是指獨立於“人的存在”的東西——隱喻則不然，它動態意義包含了存在著的發問者。

再者，藝術作品不只是隱喻，它還要和這種存有論類比的性質，產生一結合的關係，這是一種美感象徵，從而也是一種美感符號的應用。既是隱喻，又是符號與象徵，使得藝術品成為環繞著人存在的特殊存有物，而

是海德格「存有」觀念的“社會轉向”並不明確，以故某些「社會存有論」的成立也受到相對的質疑。本文不將社會存有的思惟放入第四重意義，而直接以符號世界及其社會規範與互動來規定之。

²¹ 海德格《林中路》〈藝術作品的本源〉和〈詩人何為？〉兩章。

不是一般的物。依此，發現藝術品就如同是揭露存有一樣地喜悅，對比者凝聚一種美感氣氛，說服了自身投注其中，將此特殊存有物視為藝術。

相對地，世界也凝聚在這個美感象徵及其符號運用的擴散中——對比者在美感的存有論情境裡，和盤托出整個美感境界的具體空間。例如，踏步進入美術館，觀看藝術品，瀏覽那做為隱喻的特殊存有物，這時候的對比存有者其實已經置身其中，去觀賞自己的對比極限。參與藝術品所顯現出來的美感象徵，思惟此藝術品本身所嵌鑲結合起來的整個符號世界。步入美術館的大門、繞過廊柱，進入此特藏館或彼展覽室，對比者的行進路線其實是無從安排的。只有引導著“隱喻”來向對比者呈現美感經驗之「存有論情境」者，才是唯一的嚮導。這個引導者是誰？是存有自身。但是，也就是那個生命歷程中的對比極限。在對比極限中，美感象徵及其符號世界完整顯現在對比著眼前，一覽無遺。所以，藝術品帶著一種讓令人揭露掀開的氛圍與特性。依此，藝術品是人存在和存有之間的對話，是一種揭露展現的過程——是無遮(discover)，是解蔽(Alethia)，是揭諦(gate)！總之，是人將藝術作品所含帶的隱喻的東西，向對比者自身展現出來的動態歷程，這樣的無遮、揭蔽與揭諦，指出了對比者投身真理顯現過程，以掌握美感之刹那生滅的意義。海德格說：

這個存有者進入它的存有之無蔽〔解蔽〕之中。希

臘人稱存有者之無蔽為 Alethia。我們稱之為真理，但對這字眼少有足夠的思索。在作品中，要是存有者是什麼和存有者如何是被開啟出來，作品的真理也就出現了。在藝術作品中，存有者的真理已被設置於其中了。這裡說的「設置」(Setzen)是指被置放到顯要的位置上。一個存有者，一雙農鞋，在作品中走進了它的存有的光亮裡。存有者之存有進入其顯現的恆定中了。那麼，藝術的本質就應該是：「存有者的真理自行設置入作品」(das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden)。²²

這種“設置”是由自己來推放的。透過對藝術品的專注，把自己對真理的揭露融入生命的對比歷程中，由自己將它向自身揭露開來。在美感心靈的自身對比極限中，把自己設置進去，虛擬真實出“死亡的陰影”在藝術品裏面——因為它們有存有的光亮，撥弄明暗。所有的存有物轉身變為藝術品，對比者只是將存有物本身的片面真理自行設置在作品當中而已，這就是存有論情境的美感特徵。所以，真理發生的最典型場域，就是藝術品。

藝術作品以自己的方式開啓存有者之存有。這種開啓，也即解蔽(Ent-bergen)，亦即存有者之真理，是在作品中實現的。²³

²² 參考海德格《林中路》(孫周興譯，時報，一九九四年七月)，頁一七～一八。

²³ 同上，頁二一。

海德格所說的「存有論區分」劃開了「存有一存有物」的分野，但若沒有人的對比興趣，則尋問其存有是什麼的存有問題就不會被人提出。對比興趣下，人對於自己是什麼有深刻的疑問，物則不會問。因此，人幫藝術品去對比、去質問——人對比自身的極限以揭露存有的同時，透過美感媒介的認識及操控，創作了藝術。使藝術品成其為藝術品的，不是冷默靜滯的存有，而是對比歷程中擬真出對比極限的存有者。然則，冷默靜滯恰是藝術作品“朝向死亡”之命運的真理。海德格用「大地」來包容所有“活生生死亡”的藝術命運。

作品回歸之處，作品在這種自身回歸中讓其出現的東西，我們曾稱之為大地。大地是湧現著一庇護著的東西。大地是無所促迫的無礙無累、不屈不撓的東西。立於大地之上並在大地之中，歷史性的人類建立了他們在世界之中的棲居。由於建立一個世界，作品製造大地。在這裡，我們應該從這個詞的嚴格意義上來思製造。作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中，並使之保持於其中。作品讓大地成為大地(Das Werk Lasst die Erde eine Erde sein)。²⁴

一個藝術品放在某個地方，它就形成了某個大地，讓藝術品擁身上面——人讓開自己，也讓藝術品呈現。大地和原來的日常世界是隱然有別的，但是就在藝術品出現之後世界被干擾了。世界原來就是開放的、無所限

²⁴ 同上，頁二七。

制，也無從規定的，可是藝術品在“大地”當中被置定而呈現時，它卻是自我規定的、限制的和封閉的。這兩者之間有不一致，這種不一致成爲人與世界的“裂縫”。大地是一種湧現藝術品、也是它的保護者，所以藝術作品把大地本身，挪擠進入一個世界的開放領域裡，讓作品也保持在這個世界當中。

世界是在一個歷史性民族的命運中，單樸而本質性的決斷的寬闊道路的自行公開的敞開狀態(Offenheit)。大地是那永遠自行鎖閉者和如此這般的庇護者的無所促迫的湧現。世界和大地本質上彼此有別，但卻相依爲命。世界建基於大地，大地穿過世界而湧現出來。但是，世界與大地的關係絕不會萎縮成互不相干的對立之物的空洞的統一體。世界立身於大地；在這種立身中，世界力圖超升於大地。世界不能容忍任何鎖閉，因爲它是自行公開的東西。但大地是庇護者，它總是傾向於把世界攝入它自身並扣留在它自身之中。世界與大地的對立是一種爭執(Streit)。²⁵

世界和大地的關係既然是這樣的不一致，產生一種爭執、一種內在的爭論，致使這種對立中的大地硬要穿過世界，湧現出作品來。所以，作品建立起一個世界，也製造一個大地，作品就是這種爭執的誘因——其實，是對比者自身朝向死亡之對比極限的誘惑與抗拒，所對立起來的美感張力。本來沒有這個大地，也沒有大地和

²⁵ 同上，頁二九。

世界的爭執，可是作品的存在令人憂鬱。對比者必須要面對它，揭露其自身的虛擬真實性。

爭執並非作為一純然裂縫之撕裂的裂隙(Riss)，而是爭執者相互歸屬的親密性。²⁶

爭執不是一種純然裂縫的撕裂，不是那種地層裂開的感覺，不是兩極隔絕的斷開，而是作品所隸屬的大地，跟世界本身親密的、互相不一致的互動與對立的關係——對比歷程中，對比者與對比項之內在張力的動態關係。藝術就是：對作品中的真理的創作性保藏。因此，藝術就是真理的生成和發生(ein Werden und Geschehen der Wahrheit)。²⁷

藝術在美感的存有論情境中，被擠身到真理的分位。依此，海德格認為所有的藝術最本質的就是詩(Dichtung)，用以匹配真理。再沒有藝術品會像詩一樣這麼純粹，令存有者著迷。他稱此為“藝術之謎”，並建議我們去“認識”這個謎，而無庸解決這個謎。

另外，海德格還提到，人在探究這種真理的過程中，人是探究本己的“此在”(Da-sein 在此存有)，同時也是一個真實的存在(Antheatic existence)。換言之，如果沒有體認到自己並不就是真理，但卻是存有的揭露者、真理的揭蔽者，那麼就是“不真實”的存在、非本己的存在。所以，可以說人永遠處在一種當下親臨在自身的對比狀

²⁶ 同上，頁四二。

²⁷ 同上，頁五〇。

況中，去揭顯自己的存有處境。藝術顯然是屬於這種真理揭露的領域——美感經驗遂成爲一個“自我呈現”的事實。美感經驗的存有論情境竟如此不得不自我呈現，無論藝術家、欣賞者、評論家，乃至於最質樸的存有者，都處身在這種美感情境中，對比於自己的內在張力，融入一種揭顯揭露的開展過程，而彌合於美感自身之內在裂痕中。所以，藝術品和人都要回歸於自己，所有藉以超越存在者本身限制，而對存有發出質問、甚至“超過存有”的一切虛擬真實(藝術)，都被一一舉出，無所遁形，令對比者回歸到他本身的對比極限當中。

如果存有是存有者的無與倫比的東西，那麼，存有還能被甚麼超過呢？只能被它自身，只能被它本己的東西，而且是以它特別地進入其本己之中的方式。那麼，存有就是絕對超出自身的無與倫比的東西了，即，絕對超越者(*transcendens schlechthin*)。但是這種超越並非越過去和轉向另一東西，而是回歸到它本身，並且歸入其真理的本質之中。存有本身穿越這一回歸，並且存有本身就是這一回歸的維度。²⁸

以上所述，美感經驗之自我呈現的存有論情境之說明，借用了海德格的存有論現象學的觀點。依此，對比美學的確是人“對比於”自身存有之極限而揭露出藝術(真理)特性之反省——所有的誘惑，終究要回歸到誘惑誕生的地方，在它原初發生的根源處解消自己。至此，解

²⁸ 同上，頁二八六。

消誘惑的方法，只是任它遍歷一切對比項，而後獲致其對比極限，從而就此變動的美感經驗與藝術作品產生“活生生”的互動關係，最後回歸其根源處以解消自己。簡言之，誘惑的完成在於誘惑的解消。

因是之故，美感境界的存有論考察，離不開“在己狀態”的對比歷程(人和自身的內在對比)，也就無從由別人來取代，去代替對比者解決其自身的內在誘惑。既然，人處在一種與存有不斷對話的過程，也就隱然知道自已的美感境界是有限的——人和作品之間是一種相互隸屬的關係，對比者若沒有這番認識將淪入孤立的獨斷意見中。對比美學的第一重意義，就是這個「存有論情境」的美感經驗及其自我呈現的美感境界。

§ 6 美感觀照：觀照中的完全認識

對比美學還有第二重意義，就是主客混合的「完全認識」之美感觀照。何以美感經驗不能停留在存有論情境中，從而以其美感境界的對比極限來進行相應的認識？為甚麼觀照下的美感經驗，必須是主客混合的完全認識？這只有當對比者過轉到對比歷程的第二重意義中，透過“美感的認知轉向”，從「在己對比狀態」過渡到「為己對比狀態」中，才能說明清楚。

在一般的對比歷程中，透過“認知轉向”使對比者

進入一種認知興趣的開展結構中。在純粹認知的對比態度中，認知結構有三個相互成立的基本環節——「物我對立」、「物物並列」與「一多相待」²⁹。美感經驗活動不是純粹認知的活動，其基本精神更非認知的。所以，美感開展的歷程不會直接落入純粹認知的對比環節中，然而，它卻以「完全認識」來落實一相應的美感境界之觀照工夫。觀照是返身逆照的審美工夫，不會有主客對立(物我對立)的困境。當然，美感經驗包含了“能意”邊的活動本身，以及它所對比的“所意”邊的美感對象，但這兩者是一體相關的，甚至撐開這種能所的關係的認知興趣，在美感的完全認識中，也僅是一種“抽象”的結果。主客、物我或能所關係，都是以對比者為中心的內外關係，它必定要求一個相應的美感對象之呈現。

美感對象在存有論處境中，無容身之處，因為美感境界是自身揭露的存有論情境，所以美感對象往往被「存有」所淹沒。但是，第二重意義的美感歷程，卻有不同。由於，在存有論情境中是人和自身「存有」的對比，在認識結構裡則轉而為人和週遭世界之「對象物」的對比——存有物(對象物)重新被對比者所直接掌握。藝術作品必須適當地脫離“大地”的存有論設置，而“外化”起來，變成“客觀的”「藝術物品」。這時，對比者和藝術“物品”直接平列對比，世界橫攔在對比者的眼前，變成心識認知的現前對象。美感的完全認識，默然接受這

²⁹ 關於此部分，參考同註屢。

種認知設定，將藝術作品視為對象(物品)，重新採用觀照的方式，來重新溶鑄它。至此，美感境界的形成雖是透過主客、能所關係，而呈現出認知的美感經驗。但它的這個認識結構，卻僅僅是整體宏觀的認識，它沒有主客對立的困境。就對比美學裡而言，美感的完全認識就只是“返身逆照”的精神掌握而已。然而，是什麼樣完全認識，有何本質結構，令美感經驗的認識有別於一般認知？

首先，必須承認藝術作品仍是一個物質性事物。它要以物質材料為媒介，不論是色彩、聲音，還是文字符號。既然，它是一種關於物質媒介的經驗，它就必須認真面對“材質”，發掘其物理性質——這種物質媒介經驗，或材質的物理性質，對於藝術創作而言，實在重要極了。“物”的身份是絕對必要的，它是美感觀照中所有完全認識的支撐點。因此，美感經驗的認識結構中，首要特性就是物質之經驗。人必須熟稔操控藝術媒介的這個物質要素，才能掌握作品，從而使對比者真實認識作品。

對比者一旦泯除主客對立的純粹認知態度，其美感經驗的認識結構便獲得提升，不再以“二分”的方式來掌握美感境界，而轉化為整體顯現的“完全認識”。在美感觀照中，完全認識中的“能意”是虛擬真實的「流」，它相應於“完全所意”而如實呈現出美感對象。能意是擬真而成為“能觀照”，所意也擬真以成為“被觀照”的——從返身逆照的觀照“機竅”來重新看待世界，世界也

就隨著對比歷程的開展而顯現為可創作、可欣賞、可掌握的美感世界。在此，對比極限不是死亡，而是無法窮盡的美感世界之“無限意含”的滅亡³⁰。森然羅列的美感世界，以其無窮無盡的豐富樣貌，展現在對比者的觀照機竅中，令對比者不知所措，從而重新陶鑄其美感的「對比極限」。由於無限意含的美感世界之滅亡，帶來不確定的隱憂，增強了美感誘惑的內在張力。換言之，存有論情境中的美感境界是以“個己死亡”的原始憂鬱為對比極限，在此則轉而為以“世界滅亡”的病痛病癥之隱憂為對比極限。藝術家害怕世界滅亡乎？藝術作品是美感世界的決定要素，如果此「對比極限」(世界滅亡)不能通過美感觀照來安置，藝術作品也就成為自身解消的創作——反藝術創作的美感經驗。

因是之故，美感經驗活動及其美感對象，這個類比於「能所」一體相關性的認識結構，是完全的認識結構。當對比者採取此完全認識的結構，來重新尋找最大對比項以確立“對比極限”時，返身逆照的觀照方式將藝術作品視為主客泯除中的“存有物”，成為藝術“物品”。“物品”有不確定性的滅亡隱憂，顯示了美感世界更不確定的滅亡隱憂。為己狀態之對比極限落入“世界滅亡”中，連在己狀態之對比極限的“個己死亡”之原始憂鬱

³⁰ “世界滅亡”做為「認識結構」階段之對比歷程的「對比極限」，其實是世界史的命運。部派佛教中，曾以阿毘達磨精神將世界分析到“極微”的地步，極微雖仍實有，但在大乘佛教看來，其自性也是無——這也被稱為「對法」。就對比美學而言，若視此“極微”為「對比極限」的認識，是很相應的，它也是一種世界之滅亡。

都概括進去了。

這兩種對比極限的轉化如何發生？個己死亡所激起的美感誘惑之張力，如何過轉及概括到“世界滅亡”的美感張力中？兩者呈現的意義各有何不同？這些質疑是美感開展之第二重意義的進一步議題，亦即對比美學的認識論。

§ 7 美感共業：共同呈現的歷史美感

然則，美感經驗的開展歷程，並不僅是環繞在對比者個人存在的美感境界與美感世界。對比極限也不只是個己死亡及其世界的滅亡。停留在“在己狀態”與“為己狀態”的美感開展歷程，亦即停留在個己存在的美感經驗，無法與他人產生互動關係，分享彼此境界與世界。對比美學將前兩重意義的美感描述，稱為「獨白美感」。自他分享的共同美感經驗，是互動的「溝通美感」。只有過渡到溝通美感，對比美學的美感開展歷程，才有「群眾—歷史」的視野，以及社會規範的意義。美感的歷史意識總是“共業的”，歷史洪流中斯有“共同呈現”的美感經驗——令“自我呈現”的個己經驗，相互交織而匯聚成流的歷史美感。這個歷史共業的美感經驗，是對比美學之開展歷程的第三重意義。

如前所述，美感經驗具有剎那生滅特徵，故透過虛

擬真實可以成爲“個己存在”之念念相續的心識之“流”。但是，這種剎那生滅的虛擬真實，依然可以類比出“群體共業存在”的歷史洪流。在對比歷程的這個「爲己的共業存在狀態」中，美感經驗不是個己私有的經驗，它雖由自身設定的劇本來確立對比極限，從而以“個己死亡”來激發內在的誘惑張力，但它的真實情節卻不是個己獨有的，也不是作品自身先天即有的，而是群體及個己在相互參與的過程中，共同逐漸形成的劇本。

在「群眾－歷史」的共業存在中，「劇本」裡的所有美感經驗既在情節之前發生，也在其後發生。歷史是前後交錯的群眾經驗的匯聚，它沒有明確的“當下現在”。說到歷史總是現在的，只是將這個不確定的“當下現在”交給共業的群眾來論述而已。美感經驗體現了這個現實，任何情節的預先參與，不是某一個己美感設定的結果，而是此孤立的「個己」與開放的「作品」之間的相互擬定，更是共業存在的他人“共同參與”下的交互約定。群眾交互約定的整個作品就是當下現在的歷史劇本，美感經驗不再爲個己所獨有，而共同形成一個風富的情節內容。所以，歷史必定是共業的，必定是個己與他人的“交互對比”，其焦點即透過對各樣藝術作品的不同解釋而重疊凝聚出來。在虛擬真實下，共同寫作、彼此敘事的劇本，遂因應而生。這種虛擬真實，竟然可以作爲人與人之間的現實性，並藉由藝術創作而溝通，明顯使美感的「對比極限」變成群體之病痛病癥的傳染與交換——每一個己各別的對比極限，透過交換傳染而形成美

感的“共業死亡”。美感的“共業死亡”是群體及其歷史的“最大對比項”，這個對比極限收攝了所有個己的存有論情境的美感境界，以及觀照中完全認識的美感世界。有誰憑一己之力，可以改造這個共業的對比極限？共業死亡而已。

伽達瑪(H. Gadamer)在他《真理與方法》中，曾提及歷史視域的問題，正好可以為對比的歷史美感意識，提供注腳。伽達瑪將美感經驗活動，視作是一種遊戲，透過歷史與真理之視域融合(Husion horizon)的理解，以及語言詮釋的觀點，將存有論現象學引向存有論解釋學。依此，美感經驗依然是一種遊戲的虛擬態度，但是從節日慶典的成立來看，它又有具體的真實性。節日慶典中的這種群體活動，是歷史效應的典範。歷史共業中的群眾所共同參與的節慶活動突顯了“共時性”的意義。

在美感經驗的開展歷程中，歷史共業的劇本是由群眾來集體演就的，歷史意識所展現的藝術創作與美感經驗，在各取所有“在己與為己”(自在自為)的美感經驗之後，剩下共同呈現的歷史美感。這種歷史美感的確以節日慶典活動為代表——顯現一共同呈現的歷史場域。然而，歷史場域也是剎那生滅的虛擬真實。既使稱之為「歷史洪流」，乃至於以「歷史之道」來規定它，都逃不開此擬真性的命運。人在共業存在當中，展現一個彼此參照、相互交融的歷史觀點，使共時性具有擬似“當下活現”的氛圍。所以，伽達瑪說「審美意識就具有了共時性，(Simultaneitat)它要求藝術作品具有的一切東西都聚集在

自身中」³¹。但是，這種「共時性」不是指公眾時間的一致性或客觀性，而是指對比態度的交互一致性。共業對比中，節日慶典被強制約定，從而過渡到對比美學之第四重意義的社會規範作用上。對比存在者，依各自存在所體現的歷史意識，以虛擬其美感歷程的對比極限時，即共同參與了這種“歷史敘事”的時間觀。被彼此約定的節慶(端午節)，隨著時間之推移，恆常地出現一種暫時的氣氛——在歷史洪流的起伏中隨生即滅，隨滅又生。這種歷史美感是「共業對比」的典型，是個己與他人共同呈現的虛擬真實性。

依此，節慶公開地規定了眾人共業的時間性。藝術作品既然通過歷史之流來呈現，則藝術作品也就被投入到歷史洪流中，被“外化”為藝術“物”品——因此，歷史不僅是人文精神的匯集，也是藝術的物質性與材料媒介的凝聚。人通過遊戲參與、操控美感媒介而與他人互動，從而使個別的藝術物品成為體現歷史美感的藝術作品。因此，失去物質條件而湮沒消失的藝術作品，依然是公眾共有的歷史敘事。歷史的剎那生滅，最終也還是以虛擬的“當下現在”為真實。伽達瑪也提到：

在這種時間中，「現在」(Gegenwart)就不是一個短暫的瞬間，而是對時間的滿盈。³²

³¹ 伽達瑪《真理與方法》(吳文勇譯，南方，一九八八年)，頁一四一。另參考吳譯本《詮釋學I：真理與方法》(洪漢鼎譯，聯經，一九九三)

³² 同上，頁一八三。

歷史的時間性這種「現在」不是短暫的瞬間，而是對時間的“滿盈”——剎那之間具足永恆的擬真性。人透過節日慶典將所有過往的一切歷史記憶，就算是積澱最深乃至不復追憶的敘事，都包容在節日慶典的活動之中。同樣地，它也將未來所瞻望的包容在裡面，令其瞻前顧後，一體具足。當“歷史真實”永遠不可能被揭露之時，以「現在」(當下活現)為中心所虛擬的歷史真實³³，便成為唯一真實。

歷史的擬真態度，就是美感的遊戲態度。投身歷史擬真的遊戲當中，才能設身處地身同感受他人的美感經驗，但也只是擬真而已。真正促使藝術成其為歷史美感的轉化與改造的，不是某一個己的「對比極限」，而是遊戲本身——亦即群體的共業死亡(被擬真為歷史作品)。伽達瑪即不斷強調，藝術作品就是遊戲：

藝術作品就是遊戲，也就是說，藝術作品是不可分離地在其表現中獲得其真實存在的，而且一個創造物的一致性和同一性就是在表現中出現的。³⁴

我所說的向創造物的轉化(the metamorphosis into Gebilde)是指，人的遊戲於其中真正地成為藝術的轉化。³⁵

³³ 歷史盲點及其揭露真理之片面性，正是如此。

³⁴ 同註學，頁一八四。

³⁵ 同上，頁一七〇。

共業美感的群體一旦遊戲於歷史洪流當中，的確造成藝術的轉化。所以，也可以說節日慶典也只是某段歷史遊戲的殘留痕跡。歷史共業的美感觀照，同樣以虛擬真實的參與方式，推迫所有共業群眾，尋找其最大對比項(共業死亡)的美感經驗——群眾革命的美學生焉。

如上所述，美感經驗開展在歷史洪流之中，這個對比歷程的第三重意義，是對比美學研究的真正核心課題。歷史美感總是對話的、群己溝通和自他互動的。藝術作(物)品之間彼此不會對話、溝通或互動，是人促使得藝術品彼此透過它各自的符號與象徵來進行對話、溝通或互動。所以，它們具體呈現了各自的開放領域。這尊雕像和另一尊雕像之間，可以藉由它們所展現出來的符號與象徵來進行對話。並非人和人之語言溝通的純粹對話，而是藝術作品透過符號世界及種種象徵來對話。不同領域的藝術品同樣如此對話，通過歷史之流，通過群體言說，進入擬真的美感符號之社會規範中。

§ 8 美感符號：美感的社會互動及其規範

通過美感開展的前三個對比歷程之後，對比者的美感經驗不在停留在任何一個靜止的階段和環節。對比者不只是和自己對比、對比於作品、對比於世界、對比於他人，也對比於群眾及其歷史。現在，所有這些對比項，

都依舊環繞在個己生命歷程的開展上——「在己狀態」、「為己狀態」與「為己共業狀態」，仍不突顯出“他人和他人”之「為他共業狀態」的對比項³⁶。只有過渡到這第四重意義的對比歷程上，美感經驗的整體開展活動，才算初步完成。至此，人的「自我」自動消失了，完全轉化為“他人和他人”的對比——朝向對比美學之「社會轉向」的過程。

這個「社會轉向」的美感經驗，在對比美學的開展中，雖是最後的階段，但也因此真正是最初的階段³⁷。這時，對比者才進入「美感符號」的真正運作與規範當中。這時，美感符號不只是私人言說與私人文字記號的美感經驗，它是公眾的表達形式，形成一種公共財。藝術作品的收藏者雖然掌握擁有權(收藏佔有權)，但並沒有真正的公眾使用權——其“使用”是透過社會群眾及其規範來“共同使用”的。他有持有或擁有的權利，令他佔有這個藝術“物”品，可是卻無法使用為「歷史—群眾」意義的藝術作品。這個藝術品本身的美感符號，既然形成“他人與他人”的美感規範，所以它的公共財身份永遠“超出”任何一個持有收藏者之私有財產的真實權利。

其實，藝術的社會功能是最隱秘不顯的，當「為他共業狀態」的對比歷程，被「歷史—群眾」揭開之時，

³⁶ 這包含“自我的他人”(ego's other)和“他人的他人”(other's other)之不同。“自我的他人”具有存有論的優先性，“他人的他人”則比較隱含了「社會存有論」的考慮。

³⁷ 如人類學、符號學、結構主義等，但是在對比歷程的第四重意義中，這些學科及哲

原先的存有論情境、認識結構與歷史洪流的所有虛擬真實性就被一起揭穿了。藝術及其創作表現的作品，把所有擬真的美感經驗一時暴現在現實社會當中，它的社會規範的功能被掀開了。藝術創作、欣賞及其美感經驗的整體，遂形成一個真實的目的王國——目的王國裡面，所有參與藝術的歡樂者都是自由的子民。在這個意義下，藝術沒有私人性，藝術不會僅是私人的原鄉。對於收藏者是如此，對於欣賞者、評論者甚至於創作者，皆是如此。創作者在作品創造之後，立刻被宣佈和他的作品“切斷”及“分離”——作品即刻變成社會財，所有藝術創作過程、創作的結果，都不再屬於藝術家自己。套用馬克思的話來講，這是一種社會的「異化」，可是這種異化具備了藝術革命的真實基因。當創作者和他的作品徹底對立時，異化的結果達到最巔峰。這就是美感符號及其規範的「對比極限」，一種暴動美學生焉。

暴動美學跳脫虛擬真實的歷史遊戲，為的是重新建立社會規範。對比美學一旦成為暴動美學，其對比歷程也就完全消失。在目的王國的設計中，對比歷程是不應當消失的。共業的歷史美感經驗，其對比歷程在虛擬真實中有“永恆返復”的理想，但卻被暴動美學輕易擾亂了。這是對比美學最深邃奧密的難題。

總之，藝術作品既經創作而投入社會當中，成為一個公共財，轉化成沒有私有經驗的藝術原鄉。換言之，

就私有經驗而言，真正屬己的藝術並不存在。但是，在公共領域而言，既然作品是公共財，它失去創作者的生命泉源，它就異化為純粹公共性的，藝術依然沒有因此而存在。所以，藝術只是某種美感符號而已。依循美感符號的規範與規定，藝術品變成只是社會溝通的暫時媒介。“他人和他人”所形成的互動、對話與溝通，未必通過藝術來進行。可是，藝術沒有這種美感符號的對話與溝通，則往往令作品不成其為藝術。就如同經濟學所言的，貨幣不流通，就沒有錢財價值一般，藝術透過美感符號的溝通、互動與對話，形成社會規範，才造就藝術的價值。但是就如同節慶狂歡一樣，在一片混亂的狂歡當中，藝術以它既定的軌跡、既定的程序，被異化為社會財，而不得不藉由共有的美感符號以作用，造成純粹符號意義的規範性，不再與藝術有何相關。這時，共業的美感經驗始終存在，但藝術已被社會異化所解消了。

綜言之，對比美學之四個歷程的開展，形成了一個整體的關係。日後在研究任何一般美學理論的類型、派別與觀念的時候，從這四層意義來考察乃是必要的。缺乏對比美學任何一個階段或環節的開展，並不意味其理論體系之不能成立，也並非所有美學都必須具足這四層意義。對比美學只是具足了美感經驗之對比歷程的一切階段與環節，遍歷其一切虛擬真實的內容而已。

一九九六年 七月
大漢溪畔 鴨覓齊