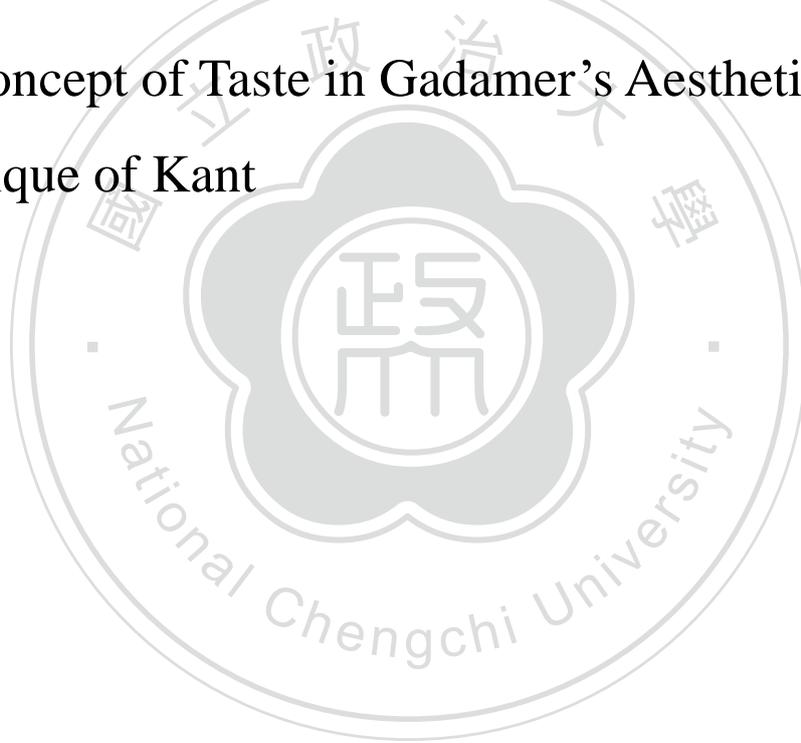


國立政治大學文學院哲學系

碩士論文

高達美美學中的品味概念及其對康德的批評

The Concept of Taste in Gadamer's Aesthetic and  
its critique of Kant



研究生：熊慧芬

指導教授：林維杰 博士

中華民國一〇一年十二月

## 目錄

第一章 導論.....	1
第一節 品味 (Geschmack) 概念史.....	3
第二節 康德的轉折.....	8
第三節 高達美的問題.....	11
第二章 康德先驗哲學系統下的鑑賞判斷.....	17
第一節 反思的判斷力.....	18
第二節 反思判斷力的先驗原則—合目的性 (Zweckmäßigkeit) .....	23
第三節 鑑賞 (品味) 與共通感 (sensus communis) .....	25
第四節 「普遍的聲音」 (allgemeine Stimme) .....	36
第五節 鑑賞判斷的基本原理.....	39
第六節 純粹的鑑賞判斷與應用的鑑賞判斷.....	41
第三章 高達美美學中的品味概念.....	49
第一節 藝術作為遊戲 (Spiel) .....	50
第二節 藝術的中介 (Vermittlung) 地位.....	54
第三節 審美無區分 (ästhetische Nicht-Unterscheidung) .....	59
第四節 教化 (Bildung) .....	65
第五節 高達美對康德之「品味」與「共通感」概念的批評.....	72
第四章 高達美對康德的批判與繼承.....	78
第一節 美的理想.....	78
第二節 藝術經驗中的直觀.....	82
第三節 美作為道德的象徵.....	91
第五章 總結.....	95
參考書目.....	I

## 第一章 導論

「品味」(Geschmack / taste) 在西方社會是個深富人文主義色彩的概念。在十八世紀受到英、法、德諸國的啟蒙思想家相當多的關注，因為啟蒙思想家最重視的就是人自身的覺醒，而覺醒的表徵便是能善用自己的理性，明辨是非，擁有良好的教養且舉止合宜，這樣的人就是已受到啟蒙，具有「良好品味」(guter Geschmack) 的人。而使社會上更多的人能擁有「良好品味」，便是啟蒙運動努力的目標之一。鑒於當時自然科學在各方面的進步十分驚人，對於人們正確地認識自然世界有極大的貢獻，而這些成就正是建立在成效卓著的科學方法論上，啟蒙思想家們也開始熱中於援引客觀的方法來研究人與社會，企圖建立一種「人之科學」。對於「品味」的研究與提倡，亦成為「人之科學」的一環。康德作為啟蒙運動時期最重要的哲學家之一，對於這個概念自是多所著墨，在他早期關於美感和崇高感的文章和晚期的人類學研究中皆有相關論述，不過最重要的還是他在《判斷力批判》(*Kritik der Urteilskraft*) 中所作的研究。以高達美的話來說，這是西方人文傳統的一個轉捩點。

在康德之前，傳統的「品味」概念是具有「公共性」(*Gemeinschaftlichkeit*) 涵義的人文概念，除字面上與飲食滋味有關的意義外，也可指涉一個人的文化教養、言行風格、審美能力與道德修養等；但自從康德將「品味」限定在「審美(美感)」(*ästhetisch*) 領域，並以客觀分析的方法將其定義為一種審美主體所具備的「共通感」(*sensus communis*) 之後，後來的人們就不再使用「品味」這個概念來指涉審美領域以外的事物。到了現代，因為更重視主體的審美意識，「品味」這個概念進一步被掏空，而代之以更直接訴諸主體感性的「美感的判斷」(*aesthetic judgment*)，不再強調「品味的判斷」(*judgment of taste*)。<sup>1</sup>影響所及，整個藝術

---

<sup>1</sup> James. Shelley: "The Concept of the Aesthetic", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL=

領域也從此以審美主體的感受為重心，將作品的意義繫於審美主體的感受，而對作品形成的社會背景與歷史因素不以為意。陳榮華即指出，在康德之後的席勒，為了維護美感的普遍性，而把所有內容的特殊性全部抽離。這種抽離的工作分為兩方面：首先在人的意識上，「沒有概念和歷史，成為一個單純的感受中心。」其次在對象方面，「它與世界分離，成為一個單純的、空洞的形式，只剩下相對於感受而有的美感性質 (aesthetic qualities)。」<sup>2</sup>對於這樣的抽離，高達美稱之為「審美區分」(ästhetische Unterscheidung)。此時的意識沒有具體原則加以整合，只是不斷流變的感受，而對象也分裂成無法連貫的形相，因此破壞了作品意義的統一性 (Einheit)，也破壞了觀賞者自身的統一性，使人無法進行詮釋工作，造成詮釋學上的虛無主義 (hermeneutischer Nihilismus)。<sup>3</sup>為了找回藝術作品存在的意義，並反對僅以邏輯分析的方法來研究人文概念，因此高達美對康德在《判斷力批判》中建立的「品味」概念展開了批判。

本文分為五個章節，第一章將對傳統的品味概念以及共通感概念的內涵作一基本瞭解，以便理解康德的轉折所具有的意義；然後說明康德為何反對傳統的品味概念，轉向判斷力的先驗批判；以及高達美是以什麼立場來維護傳統品味概念的核心價值。接著在第二章要探討康德對於鑑賞判斷 (Geschmacksurteil) 的先驗分析，以及鑑賞判斷對於康德先驗哲學系統的意義。第三章說明高達美如何以詮釋學的方式來探索藝術經驗，並以此解釋審美品味的形成，釐清品味概念所具有的人文意義。在第四章則要探討高達美對於康德美學的批判與繼承。最後於第

---

<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/aesthetic-concept/>>.此文主張 aesthetic 一詞較 taste 更具直接性 (immediacy) 和無利害關心 (disinterest) 的意思，且 aesthetic 作為形容詞也比名詞 taste 較不令人感覺唐突 (offensive)，更適合用來表現主體的感受，故在康德之後不久即取代了 taste 一詞的位置。

<sup>2</sup> 陳榮華：〈高達美詮釋學：藝術與知識〉，《哲學與文化》(35:7, 2008.7)，頁 121~133。

<sup>3</sup> Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke Band I, Hermeneutik I, Wahrheit und Methode* (Tübingen: J.C.B Mohr (Paul Siebeck), 1990) S.100, 以下簡稱 GW1。英譯本為 *Truth and Method*, trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (New York: Continuum, 2004) p.82, 以下簡稱 TM。中譯本為洪漢鼎譯《詮釋學 I：真理與方法》(北京：商務印書館，2007)，頁 134，以下簡稱「中譯」，為求上下文意順暢，譯文均隨文調整。

五章作一總結。

## 第一節 品味 (Geschmack) 概念史

康德在其《實用人類學》(*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*) 中考證「品味」的原始意義為：

品味這個詞的本真意義，……是一個器官（舌、顎和咽喉）的屬性，即在吃喝時可感受到某些溶解物的特殊刺激。在其應用中，要麼僅被理解為辨別能力（*Unterscheidungsgeschmack*），要麼也同時被理解為精細地品嚐感受食物的滋味（*Wohlgeschmack*）（例如甜的或苦的），或者所品嚐的東西（甜的或苦的）是否適意（*angenehm*）。前者可以在如何命名某些物質的方式上提供普遍的一致（*allgemeine Übereinstimmung*），而後者則絕不能提供普遍有效的判斷（*allgemeingültiges Urtheil*）：亦即對我來說適意的東西（例如苦的東西[*das Bittere*]），也對每個人來說都是適意的。<sup>4</sup>

故「品味」一詞原本就是中文翻譯字面上的意義，即「品嚐滋味」；只是要嚐出什麼滋味必須敏於分辨，因此也有「辨別能力」的含意在內。而到了十七世紀中葉，在這個詞之中的「辨別」意義開始受到更多的重視。西班牙人文學者格拉西安（*Baltasar Gracian*）便首先把 *gusto*（即德文的 *Geschmack*）一詞用於社會文化領域。他認為 *gusto* 是人與生俱來的一種最動物性的、最內在的感覺，人據此進行的判斷，是知性分辨能力的萌芽。當人有能力站在一個必要的距離，來選擇和判斷什麼是生命迫切必需的事物時，這就是 *gusto*。<sup>5</sup>在這裡，「距離」是一個重要的關鍵。所有的生物都會為了生命迫切必需的事物而行動，餓了就要吃，有危

<sup>4</sup> Immanuel Kant: *Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken Bände und Verknüpfungen zu den Inhaltsverzeichnissen, Abteilung 1: Werke, Band VII: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, §67, S.239, URL=<<http://www.korpora.org/Kant/aa07/>>. 中譯參考李秋零譯《康德著作全集》第七卷（北京：中國人民大學出版社，2008），頁 233~234，並略作調整。斜體為本文所加。

<sup>5</sup> Gadamer: *GW1*. S.41；*TM*. p.31；中譯頁 54~55。

險就要趕快逃命，這是生物最本能的反應，單純受到本能的驅策而行動。只有人在面對生命緊要的關頭，還能夠超越物質生命的層次，「站在一個必要的距離」之外，冷靜地判斷以作出適當的選擇。所以格拉西安認為，*gusto* 是動物性的精神化（*Vergeistigung der Animalität / spiritualization of animality*），<sup>6</sup>而這裡面就包含著教化的因素在內。在他心目中，理想的社會就是具有良好品味的社會，而良好的品味則來自良好的教化。在這樣的社會中，一個有教養的人，就是在面對生活和社會中的一切事物時，能夠取得與之保持適當距離的自由，以進行分辨，做出有意識的選擇與反思。所以高達美指出良好品味的標誌（*Zeichen*）便是：「人們能夠對自己本身和個人的偏愛保持適當的距離。」<sup>7</sup>

格拉西安提出的 *gusto* 有一個極重要的部分，就是強調人自己內在的感覺，主張人是根據這樣的感覺來作出判斷，而非傳統上習以為常的以理性來作為判斷的根據。然而在十七世紀的法國社會，正是古典主義、理性主義當紅的時期。古典主義是個源遠流長的思潮，在西方歷史上多次以不同的方式在各個時代出現，不過它最基本的論調都是一致的，即推崇古希臘和羅馬的文化，講究理性、和諧以及永恆不變的法則。在近代的法國，古典主義也透過笛卡兒（*Rene Descartes*）的理性主義哲學而更加強化其理論基礎。笛卡兒主張理性是認識真理的唯一途徑，無論什麼觀念，如果不是從各種公理以及各種基本、必然的事實中，經過嚴格的邏輯推論出來，這樣的觀念就不可能是正確的。笛卡兒的主張極具影響力，故當時在法國文藝界執牛耳的人物布瓦洛（*Nicolas Boileau-Despréaux*），也主張藝術創作必須服從理性的約束，作品結構應遵循清晰嚴謹的法則，而反對以個人的感覺來進行創作。他的藝術理論著作《詩的藝術》（*Art poétique*）被法王路易十四宣布為法國古典主義的文藝法典，不僅主導了當代法國文化潮流，也在歐洲產生很大的影響。李醒塵便指出其著作的哲學基礎正是笛卡兒的理性主義哲學，<sup>8</sup>明

<sup>6</sup> Gadamer: *GW1*. S.41 ; *TM*. p.31 ; 中譯頁 55。

<sup>7</sup> Gadamer: *GW1*. S.41 ; *TM*. p.32 ; 中譯頁 55。

<sup>8</sup> 李醒塵：《西方美學史教程》（北京：北京大學出版社，1994），頁 109。

確宣示文藝作品的標準在於理性。而古代作家如荷馬、柏拉圖、西塞羅等人的作品充份體現理性的標準，正是文藝創作的典範。學習古代典範的方式則包括借用古典的題材和人物，以及遵循古典的規則。例如他就對古典的「三一律」下了明確的定義：「在戲劇中從頭到尾要在一個地方，一天之內，完成一個故事。」<sup>9</sup>

因此格拉西安重視主體感覺的品味概念傳入法國之後，便引發了許多討論。當時的啟蒙思想家伏爾泰（Voltaire）就特別對品味的意義作了一番闡述，認為品味原本是一種「外在的感覺，認知事物特性的能力」，由此引申出「感知在所有藝術中的美與醜的能力。這種感知是在瞬息之間完成的，正如我們的舌頭和上顎馬上就能辨別所嘗的食物味道一樣；在這兩種狀況之中，感知都超越思想。」<sup>10</sup>他在這裡所說的「感知」是直覺地感知到在藝術作品中的美，同時也是與這個美的對象接觸時所體驗到的激動感覺。就像美食家可以辨別出食物中的各種滋味一樣，有品味的人也可以看出藝術作品中各種元素的混合，辨認出其中的美與醜。而另一位重要的法國思想家杜博（Jean-Baptiste Dubos）則進一步將藝術品味的判準直接訴諸情感。杜博把關於藝術作品的判斷和舌頭對食物的品味作了比較，認為前者既有感官因素，又有情感因素，後者則完全是單純的官能享受。於是據此提出：「情感是判斷藝術作品價值的感官。」<sup>11</sup>他主張每個人都配備一種與生俱來的情感，這種情感在心裡要比所有的理性思考更快反應，沒有這種感應能力的人就像天生的盲人一樣稀少。並且由於審美的情感反應是先行的，故規則只能是繼起的：「我們會在明白自己何以喜歡一樣事物以前，先喜歡上它。」<sup>12</sup>

杜博的見解隨著他的開創之作《對詩歌與繪畫的批判性反思》（*Réflexions*

---

<sup>9</sup> Edited by Scott Elledge & Donald Schier: *The Continental Model: Selected French Critical Essays of the Seventeenth Century, in English Translation*, (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1970), p.235。

<sup>10</sup> 范明生著：《西方美學通史》第三卷（上海：上海文藝出版社，1999），頁 624。

<sup>11</sup> 曹俊峰著：《康德美學導論》（台北：水牛出版社，2003），頁 174~175。

<sup>12</sup> 彼得·蓋伊（Peter Gay）著，劉森堯、梁永安譯：《啟蒙運動(下)》（台北：立緒文化事業公司，2008），頁 360。

*critiques sur la poésie et la peinture*) 出版之後，迅速傳遍歐洲，產生很大的影響，並且和當時的英國經驗主義哲學一拍即合。英國哲學自洛克 (John Locke) 以來便主張人類的認識始於感覺，認為獲得知識的唯一途徑是通過感官經驗。在十七、十八世紀，英國的經驗主義哲學家們便熱中於探索審美經驗，他們將注意力集中於審美的主體，尤其是審美主體的心理狀態。當時重要的代表人物如柏克 (Edmund Burke) 和休謨 (David Hume) 等人都很熟悉杜博的思想，並將其觀念反映在各自的著作之中，使重視主體情感的審美理論更進一步發展。其中柏克特別提出「崇高」(Sublime) 這個觀念來突破古典主義的理性法則。「崇高」原本在古羅馬的修辭學中是演講術的一種風格，這個概念來自「人從痛苦中得到的快感」。<sup>13</sup> 這種感受正如觀賞希臘悲劇時所感受到的愉悅，亞里斯多德將之描述為：「憐憫和敬畏，以及一種情感因此而得到洗滌和淨化的感受。」而尼采更進一步闡述：「面對死亡時，生存意志的再度被肯定。當這樣再度被肯定時，面對生存意志的不可磨滅，人覺得欣喜。」<sup>14</sup> 故藉由「崇高」這種特殊情感的轉化，許多原本難登大雅之堂的素材現在都能入畫，例如廢墟、骷髏、暴風雨等等，並且一些標新立異的創作也有了容身之地。柏克便認為「模糊的意象比清晰的意象更具有感染力」，並且雖然不是所有的恐怖都能帶來崇高感，但崇高感卻毫無例外地是來自於恐怖：「在一切情況下，恐怖都是崇高或公開或隱蔽的主導原則。」<sup>15</sup> 例如由杜勒 (Albrecht Dürer) 製作的一系列聖經啟示錄 (*the Revelation*) 木刻插畫，便是以世界末日的恐怖景象來激起人們的宗教情感聞名於世。而休謨也發表了一篇重要的文章《鑑賞的標準》(*The Standard of Taste*)。<sup>16</sup> 他從一個明顯的

<sup>13</sup> 彼得·蓋伊 (Peter Gay) 著，劉森堯、梁永安譯：《啟蒙運動(下)》，頁 365。

<sup>14</sup> 黃毓秀、曾珍珍譯：《希臘悲劇》(台北：書林出版公司，1984)，頁 6。

<sup>15</sup> 彼得·蓋伊 (Peter Gay) 著，劉森堯、梁永安譯：《啟蒙運動(下)》，頁 365。

<sup>16</sup> 英文的 *taste* 即德文的 *Geschmack* 或西班牙文的 *gusto*，一般中譯為「品味」一詞。但在西方文化的脈絡中，此概念有時具備社會文化意涵，如格拉西安或高達美所主張；有時則限定在審美領域，如休謨本文主旨或康德之主張；此時前者較適合譯為「品味」，後者較適合譯為「鑑賞」。由於本文探討的是此概念在高達美和康德各自理論下的不同發展，故概念的譯法，以含義較廣泛的「品味」為主；另按上下文脈絡，尤其是康德的部分，則多譯為「鑑賞」。

事實開始出發，即人與人之間的品味差異很大，莫衷一是。即使是生活在同一個圈子裡的人們，接受同樣的教育，受到同樣的社會成見影響，但在這個圈內每個人表現出來的鑑賞力依然高下有別，而且這種分歧比乍看之下還要大。因為大家雖然都贊同某些素質如優美、合宜，反對某些素質如浮誇、做作，但對於這些詞語的定義卻不盡相同。不過休謨指出，在人類全部的語言表述中，最不容易受到歪曲和誤解的，正是那些與其他意義聯結在一起，包含著某種程度的褒貶意義的語詞。例如我們通常「嫌惡」髒亂，「喜歡」舒適，而即使不同的人對於「髒亂」和「舒適」的含義並不一樣，但對於「嫌惡」和「喜歡」的意思表示，卻是不管到哪裡都能讓人明白。所以人們可以藉此找出一種鑑賞的標準，來作為協調人們不同情感的一種規則，或至少可以提供一種判別的準則，使我們能夠肯定一種情感，否定另一種情感。休謨以某些古代大師如荷馬的作品為例，表示有些作品可以流傳千古而得到不同時代、不同地方的讀者喜愛，這樣的事實就顯示出確實有某種鑑賞的標準存在。雖然休謨在其認識論中主張任何經驗性的歸納都不能號稱具備普遍有效性，但根據歷史上眾多的實例，以及一般健全的人類在情感結構上基本的一致性，還是可以發現關於褒貶的一般性原則的存在。因此休謨認為，「儘管鑑賞力千變萬化，反覆無常，還是有一些褒貶的一般原則，細心的人可以在心靈的所有活動裡發現這些原則的影響。」<sup>17</sup>

在上述這些思想家的討論之外，當代法國的社會學研究也指出，「品味」這個概念的風行和近代歐洲逐漸從封建社會轉變為君主專制國家而採行的社會控制手段有密切關係。<sup>18</sup>在十八世紀的法國宮廷，品味和榮耀、名譽、聲望一樣，都是當時的貴族對其社會地位與特權的象徵性價值所做的一種投資。他們以「品味」作為一種菁英支配的形式，藉此和社會地位較低的人保持距離，同時也藉由

<sup>17</sup>大衛·休謨（David Hume）著，季倫譯：《鑑賞的標準—休謨論文集》（台北：結構群出版社，1989），頁 128~129。

<sup>18</sup>邱德亮：〈品味的問題意識化（古典時期）〉，《文化研究》（1期，2005.9），頁 48~73。以下相關說明見此。

歸屬、相似於地位高者的品味，作為爭取晉陞的手段。此外，原本的封建貴族武士變成國王的廷臣之後，他們固有的暴力習癖並沒有因文明化的過程而消失，反而轉變成文化象徵意義上的暴力。他們越是被限制使用身體的暴力，那些被壓抑下來的衝動與精力，就轉而投注在那些象徵性暴力的精緻化與美學化上。在這裡所作的審美判斷，所揭示的事實上並非作品的好壞，而是一種美學的「我」之社會展現。這種美學經驗中的「我」，離不開宮廷與沙龍社會嚴謹的階級次序在象徵層次上的展現。換言之，在美學上「好的東西」與倫理上的「我是誰」之間，彼此有一種相互僭位的關係。因此我們可以看到在當時的法國社會，所謂的「有品味」指的是有良好的出身與教養。

## 第二節 康德的轉折

康德是上述這一系列討論的集大成者，他受益於英國的經驗主義觀點甚多，又繼承了德國的理性主義傳統，所以能站在一個制高點上來處理兩者的分歧。康德認為前人的問題在於他們扯了太多不相干的事物進來，以致於模糊了審美的焦點，在這裡首要的工作應是釐清「鑑賞判斷（Geschmacksurteil）」的本質。因此康德美學的出發點，既非探討「品味」概念的意義，也不分析「美」的性質或規則，而是以深刻反思「判斷力」，跳出當時的經驗主義者與理性主義者的框架，開拓出更為寬廣的美學討論空間。

康德首先（一）明確地將審美的重點從「對象」轉移到「主體」本身，避免理性主義者以客觀的規則強加於審美對象上的問題；同時，（二）康德的「主體」並非主體本身的經驗感受，而是指主體對於其「鑑賞判斷」的反省覺察，也避免了經驗主義者拘於主觀感受的問題。當我們把重點放在「鑑賞判斷」時，就不會只關心對象的性質應如何才是美，也不會只關心自己有什麼感受，而是同時考慮雙方的狀態及關係，就像我們在作任何判斷之前會盡可能廣泛地思考相關因素一樣，鑑賞判斷也不會只限於主觀的情感和意見，或只基於客觀的規則及證據，而

是將所有相關因素都放進來考量。因此關於某物是否為「美」的問題，答案不在對象之中，也不在任何人的感受或想法之中，甚至也不只是觀者與對象之間的互動關係，而是在這種關係上單純地靜觀默想 (*bloße Betrachtung*)，然後作出判斷。所以，「康德發展的審美判斷（案即鑑賞判斷），是我們與對象間關係之細緻與反省的判斷。這就給予康德某種與判斷主體及判斷對象的距離，而使他能從兩頭思量，並與兩種極端的觀點保持平衡。」<sup>19</sup>

康德將判斷力視為人類心靈的高級認知機能之一，作為一種主體的天賦能力，只有奠基在先驗基礎上才能真正確立其合法而獨立的地位。而從先驗的立場上來看，康德指出，判斷力可分為兩種，一種是「規定性的判斷力」(*die bestimmende Urteilskraft*)，一種是「反思性的判斷力」(*die reflektierende Urteilskraft*)。在普遍的規則先被給予的情形中，根據普遍的規則來檢視特殊的對象，這是「規定性的判斷力」。上述的理性主義者便是運用這樣的判斷力來決定什麼是「良好品味」。不過如果只有特殊的存在，沒有普遍的規則，而此時判斷力必須尋找出普遍的規則來因應這些特殊的存在，那麼這就是「反思性的判斷力」。康德認為鑑賞判斷就屬於這種情形，他接受經驗主義者的前提，認為鑑賞判斷是基於愉悅的情感，而只有人才會有情感，被觀賞的作品本身並不會有情感。同時康德並未停留在單純「感受」的階段，而是再進一步地思考這個感受是如何產生，以及這個感受的普遍有效性。所以判斷一個對象美不美，最終的根據是自己對於該對象的反思：「要說一個對象是美的並證明我有品味，這取決於我怎樣評價自己心中的這個表象，而不是取決於我在哪方面依賴於該對象的實存。」<sup>20</sup>這樣的內省過程就是反思判斷力的工作。

---

<sup>19</sup> 文哲 (C. H. Wenzel) 著，李淳玲譯：《康德美學》(台北：聯經出版公司，2011)，頁 3。

<sup>20</sup> Immanuel Kant: *Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken Bände und Verknüpfungen zu den Inhaltsverzeichnissen, Abteilung 1: Werke, Band V: Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft*, §2, S.205 (<http://www.korpora.org/Kant/aa05/Inhalt5.html>)；以下簡寫為 KU；中譯：鄧曉芒譯《判斷力之批判》(台北：聯經出版公司，2004) 以下簡稱「鄧譯」。牟宗三譯《判斷力之批判》(台北：台灣學生書局，1992)。以下簡稱「牟譯」。兩譯以下皆隨文調整。本段參考鄧譯頁 39。

康德指出，「反思的判斷力需要有一個運作的原則來將自然中的某個特殊存在提升到具有普遍性的地位，這個原則不能是經驗性的，因為它是要用來將一切經驗性的原則統一於一個雖然同樣是透過經驗、但位階更高的原則之下，並且還要使較高的原則與較低的原則彼此之間系統性的隸屬關係成為可能。」<sup>21</sup>所以，鑑賞判斷如果要成立，必然需要一個先驗的運作原則，使一個特殊的經驗存在能獲得普遍有效性。對康德而言，這又是一個先天綜合判斷的問題：

鑑賞判斷僅從個人自己對於一個對象的愉悅感出發，既不依賴關於這個對象的各種概念，並且還超出關於這個對象的概念與直觀之外，而先天地、無需等待別人同意，就把這種愉悅感評定為在每個他人之中也都同樣可以感受到的愉悅，這樣的先天綜合判斷是如何可能？<sup>22</sup>

康德認為「鑑賞」是評估「美」的能力，所以他先排除所有不是「美」的因素。他認為凡涉及知識、道德、心理、政治、社會或任何其他方面的考量而作的鑑賞判斷，都不是「純粹的鑑賞判斷」(Das reine Geschmacksurteil)。康德主張「鑑賞是不帶任何利害關心，只藉由一種愉悅(Wohlgefallen)或不悅(Mißfallen)之情，來評估一個對象或一個表象方式的能力，一個能引起這種愉悅的對象就叫做美。」<sup>23</sup>然而，純粹的鑑賞判斷因為是基於個人的主觀感受，似乎很容易形成「各人有各人的品味」這樣的說法，並且在社會上也確實流行著許多審美相對主義的論點。不過這樣的說法充其量只限於個人的感官愉悅方面，因為個體的感官會有個別差異，所以在感官的愉悅上，各人自然會有各自偏好的口味，只是這種情形並不適用於審美。因為「美」雖然也是基於主體的感性愉悅，但這種愉悅並非源於身體感官的滿足，而是精神方面的滿足，此即康德的「先驗主體」的精神滿足。康德在其《判斷力批判》一書中提出並論證了鑑賞判斷的四個先驗特徵是

<sup>21</sup> Kant: KU. Einleitung iv, S.180；參照牟譯頁 125。

<sup>22</sup> Kant: KU. §36, S.288；參照牟譯頁 305。

<sup>23</sup> Kant: KU. S.211；參照牟譯頁 174 與鄧譯頁 46。

無利害關係、無概念的普遍性、無目的的合目的性及無概念的必然性。滿足這四個先驗特徵，才能判定一個對象為「美」。由於能滿足這些先驗特徵的感受必然也可遍及每個人，所以康德最後就將「品味」定義為一種「共通感」(sensus communis)。從此之後，審美討論的重心便從審美的對象或現象，轉移到審美主體本身的意識狀態，藝術作品的存在價值必須視主體而定。同時由於在康德先驗哲學的架構下，認知與感受是兩回事，因此藝術活動也從此與認知活動涇渭分明。

### 第三節 高達美的問題

高達美分析康德在研究鑑賞判斷之基本原則的過程中，尋找的是一種超越經驗普遍性 (die empirische Allgemeinheit) 的先天要素 (apriorisches Moment)，康德並不試圖去證明某種被廣泛接受並起主導作用的「品味」本身之合理性，或是去探討「品味」的差異性等諸如此類的經驗性問題，而是研究進行這種品評的可能性的先驗問題。<sup>24</sup>康德將這種可能性建立在先驗主體的「共通感」上。在這裡，康德就和高達美所謂的「人文主義傳統」(humanistische Tradition) 有了分歧。人文主義傳統下的「品味」概念，相信一個人能作出適當判斷的智慧，是來自社會教化與實務經驗的磨練。然而康德將此概念抽離經驗層次，以先驗原則作為其合法性的基礎，並將其等同於先驗主體的「共通感」，故無關於後天的教化或經驗。

但是「共通感」(sensus communis) 概念本來並不是指一種天賦能力，鄭志忠即指出，<sup>25</sup>它在西方是一個具有豐富歷史內涵的概念，至少與下列兩條脈絡有關：一是「希臘—中世紀經院哲學」的傳統 (亞里斯多德、多瑪斯·阿奎那) 所說的「共同的知覺」(koina aistheta / common sensibles)：它連結並統一五種外感

<sup>24</sup> Gadamer: GW1. S.48 ; TM. p.37 ; 參考中譯頁 64。

<sup>25</sup> 鄭志忠：〈共感與超感性者：鑑賞判斷的規範性〉，《國立台灣大學哲學論評》(37 期，2009.3)，頁 43~120。本段引用頁 47~49。此外可參考文哲 (C. H. Wenzel) 著，李淳玲譯：《康德美學》，頁 103~108。

官分別提供的獨特感覺，使感官對象的經驗認知成為可能。第二個是「羅馬—斯多噶哲學」(西塞羅、維科)在修辭學與政治學的脈絡下所說的 *sensus communis*，和英國哲學傳統所謂的 *common sense* 的理解較為相近，指的是在一個文化或社群中全體人民所共有的信念或情感(儘管是模糊的)。故 *sensus communis* 這個詞便有了一個「主體之中」(*intra-subjective*)的亞里斯多德式的根源(在一個人的靈魂之內)，還有「主體之間」(*inter-subjective*)的西塞羅式的根源(在不同的人之間)。康德熟悉西塞羅以及英國的傳統，但若根據他的先驗哲學，內在的主體性才是首要的，因為如果不以內在的主體性作為反思的出發點，就無法理解及說明先天(*a priori*)認知的可能性，並進而以內在的主體性作為先天的基礎，來說明思想和情感的普遍可傳達性或有效性(在主體之間的)。由此可知，西塞羅傳統下的共通感概念不能滿足康德的先驗要求，康德的鑑賞判斷作為一種反思的判斷，只能建立在先驗的運作原則上，並以另一種共通感的形式普遍存在於每個人身上。所以康德的共通感概念較接近亞里斯多德的脈絡，但另外以「知性與構想力的自由遊戲」予以重新定義，只有在這樣一個共通感的前提下，才能做出鑑賞判斷。

這是康德先驗哲學特有的創見，原本「共通感」和「品味」在人文主義傳統中是彼此相關但各自獨立的概念，此時卻在康德的「鑑賞判斷」中成為同範疇概念。因此高達美認為康德的主張成為西方「精神科學」(*Geisteswissenschaften*)<sup>26</sup>的轉捩點，一方面終結了過去的傳統，另一方面也開啟了新的發展方向。新發展

---

<sup>26</sup> 精神科學 (*Geisteswissenschaften*)：最早是譯自 J.S.Mill 《演繹和歸納邏輯體系》(*A System of Logic: Ratiocinative and Inductive*) 一書中的「道德科學」(*moral science*) 一詞。Mill 在本書試圖將作為經驗科學基礎的歸納法也應用在人的道德領域中，成為一種道德科學，研究道德的齊一性和規則性等。由於道德即人的精神品性，故德國人譯為「精神科學」，並從這裡引申出關於精神科學的方法論問題。高達美認為以歸納法來研究人精神上的規律，並以此規律來作為精神科學的標準，並不能正確掌握到精神科學的本質。因為人的精神(道德)所依存的社會—歷史經驗，無法以普遍規律來預測，而且在現實中我們也不會把某個具體事件視為某個普遍規則的實例，而是就現象的一次性和歷史性的具體關係中去理解現象本身。所以歷史概念和歷史的認識是精神科學發展的關鍵，對於古典文化及其人道精神的繼承與發揚，也是精神科學關切的重點。因此高達美主張，人文主義傳統及其治學方法才是真正切中精神科學核心的方法論。詳見 Gadamer：*GW1*。S.9~10；*TM*。p.3~4；中譯頁 11~13。

指的是在康德之後，西方社會在審美上的主體化與形式化傾向，而被終結的傳統則是近代以來的人文主義治學方法。

「人文主義者」(Humanist)之名，是由十九世紀初的日耳曼學者首先提出，專用來指稱十四、十五世紀的一批好古的文人。<sup>27</sup>這些文人熱愛從古羅馬時期流傳下來的經典作品，並尊奉為文化正統，而貶抑其近代（即中古時期）的社會文化。人文主義 (Humanism) 一詞的意思是「較有人情味的文學」。這些傳世典籍（詩、戲劇、史書、傳記、哲學書簡等）的遣詞用字典雅精鍊，且內容以人為中心，表現出務實的精神，為當時在教會統治下的人們打開了新的視野。相形之下，中世紀的經院文體顯得艱澀拙劣且空洞無力，因為他們把今生的問題全都放在來世考量，在世上的一切作為都只是為來生打算，以致於完全比不上古羅馬人強健的生命精神。於是這些人文主義者在傾慕古人風範之餘，也漸漸起而效之，認為人生在世是有意義的，應善用自己的理性與意志，使自己本身和這個世界都能更加完善。這種積極奮發的人文主義精神是高達美亟欲重振的，他試圖藉由詮釋學的方法來證明歷史流傳物 (geschichtliche Überlieferung) 所揭露的關於生命存在的真理，正是人文主義傳統的核心價值所在。歷代的人文主義者無論是專業學者或自由思想家，都接受一套公認的傳世經典名著（即使這份名單隨著每個時代的關懷重點不同而經常有所更動，但基本上在重要經典部分的變動並不大），以及一組公認的治學與辯論方法。他們以嚴謹的文獻考證、注解和詮釋來進行研究，探索古代經典之中所欲傳達的意義與真理。這套研究方法其實一直沿用至今，只是隨著近代的自然科學方法論取得學術研究上的權威地位之後，這種人文主義的治學方法才漸漸失去了原有的合法性。康德便不認為在自然科學的知識之外還有其他普遍有效的理論知識可言，並且也使用類似自然科學的客觀抽象方法來對人文現象進行觀察、分析與論證，而非引經據典的考察前人著作。因此他研究「品

---

<sup>27</sup> 巴森 (Jacques Barzun) 著，鄭明萱譯：《從黎明到衰頹—五百年來的西方文化生活(上)》(台北：貓頭鷹出版，2004)，頁 112。

味」這個人文主義概念的方式，也從一開始就撇開了傳統的脈絡，而首先將其定位為主體的一種審美機能，接著就根據各種經驗現象來分析「美」的質、量、關係、模態四個面向，並分別以邏輯推論出四個先驗特徵，最後就提出一個完全異於以往的「共通感」概念，並以此作為「品味」的定義。

然而，一個涉及人文意義與價值的概念，是否可以像數學公式一樣孑然獨立於時空之外，不需要任何文化背景的參與？這一點是高達美的哲學詮釋學與康德的先驗哲學之間最大的差別。對先驗哲學來說，人類的理解活動（*Verstehen*）是根據認知主體的先驗規則來運作才能形成有效的認知，因此研究的重點在於探討這些先驗的運作規則。而認知的規則既然是先驗的，自然不能從歷史傳統中汲取，必須採用客觀方法來分析現象，才能得知主體形成這些經驗現象的先驗規則。但以哲學詮釋學的立場來看，人類的理解活動並不只是一種大腦的技術運作模式而已。對高達美而言，關於「理解」最重要的問題，其實不是我們「如何」或「應該」怎麼做，因為相對於我們自身真實的存有，這些仍是次要的問題。最重要的是去理解，究竟是什麼超出了我們的想望和行動之外，發生在我們身上？事實上，一般的理解活動並不是由主觀認知原則來發動的，通常是因為碰到出乎意料之外的事件。正是這些意外的、未知的事件才引起我們理解的動機，並且也經由對於這些事件意義的詮釋，才帶來更多的理解。而這些外來的事件並非主觀的認知原則所能掌控。Jean Grondin 便指出，在我們生命中關於理解的經驗，倚賴的正是那些打擊我們並且從此成為我們自身之一部分的經驗，這比任何推論和分析都更加深刻。<sup>28</sup>哲學詮釋學所重視的就是這種由外在事件帶來的經驗所致的理解。高達美也以海德格（M. Heidegger）的說法為證，表示「理解」並不只是主體的行為模式之一，而是「此在本身的存有模式」（*daß Verstehen nicht eine unter den Verhaltensweisen des Subjektes, sondern die Seinsweise des Daseins selber ist.*）<sup>29</sup>從

<sup>28</sup> Jean Grondin: *The philosophy of Gadamer*, trans. Kathryn Plant (Montreal[Québec]: McGill-Queen's University, 2003), pp.19~20。

<sup>29</sup> Gadamer: *Gesammelte Werke 2, Hermeneutik II* (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1990),

這種理解方式出發，高達美主張人類的藝術、歷史和語言經驗，都呈現了這樣的模式。認為人一般是以自己的整個實存經驗來面對一件藝術作品，因此藝術作品對個人的意義，會展現在這個人整體的自我瞭解之上。藝術作品也不只是附屬於主觀的認知原則之下，而具有客觀存在的面向。但是，康德的「純粹鑑賞判斷」卻使我們不再將一件藝術作品連同其創作背景視為一個有意義的整體，僅以個人主觀的審美意識作為判斷依據。因此高達美提出，「當藝術品原本的創作目的、功用、內容、意義等都被當作非審美性的因素排除之後，就會造成一種『審美區分』（*ästhetische Unterscheidung*）的現象。」<sup>30</sup>他並以現代的美術展覽為例，表示當一個作品脫離了原來與當下的社會支持系統，就會失去它真實的存在狀態，被異化成僅供觀賞的玩物，作品不再具有作為一個完整的存有本身所能彰顯的重要意義。

高達美進一步指出，康德「認為判斷力只有在自然和藝術領域內，作為對美和崇高之物的判斷才具有創造性，並不符合實際。」<sup>31</sup>高達美認為，在這裡觸及的是一個比正確應用普遍原理更廣泛的問題。在所有的審美活動中，真正打動人心的常常是作品的意義內容，而不是作品的形式外觀。作品自身真理的實現，也就是作品的審美價值之所在，在不同的社會中會表現出不同的價值取向，這些價值取向對於社會規範的形成也具有一定的影響力。所以高達美主張，「品味」對於法律和道德等規範也具有創造性，是涵蓋社會文化整體的一個概念，並且是「道德判斷的最終完成」（*die höchste Vollendung des sittlichen Urteils*）。<sup>32</sup>

綜上所述，高達美和康德之間的「品味」路線爭議，大約有三個分歧點：首先是對於藝術本身的獨立地位如何界定；其次是關於「品味」和「共通感」這兩

---

S.440, 以下簡稱 GW2, TM. p.xxvii, 中譯採用洪漢鼎譯〈第2版序言〉，《詮釋學 II：真理與方法—補充和索引》（北京：商務印書館，2007），頁 533，以下本書中譯只引篇名，並皆隨文調整。

<sup>30</sup> Gadamer: GW1. S.91; TM. p.74; 中譯頁 121~122。

<sup>31</sup> Gadamer: GW1. S.44; TM. p.34; 中譯頁 59。

<sup>32</sup> Gadamer: GW1. S.45; TM. p.35; 中譯頁 61。

個概念的意義；最後是藝術與理解之間的關係。在接下來的第二章我們要進入康德的理論，瞭解康德先驗批判的意義，以及康德在此立場上對鑑賞判斷所作的分析，並闡明鑑賞判斷在康德先驗哲學體系之中的意義。



## 第二章 康德先驗哲學系統下的鑑賞判斷

雖然康德關於「品味」(Geschmack) 概念的研究對後世的審美觀和藝術理論產生很大的影響，但在《判斷力批判》中，「審美判斷力批判」(Kritik der ästhetischen Urteilskraft) 其實只是全書的第一部分，並且康德主要是藉由這部分的研究來考察、釐清「反思判斷力」之本質，再以此為基礎來進行本書的第二部分「目的論判斷力批判」(Kritik der teleologischen Urteilskraft)，到這裡才真正完成他全部的批判工作。而整個康德哲學所處理的問題，簡言之便是在先驗的立場上為人類理性的一切活動奠定根本基礎。所謂的人類理性活動，不外乎「認識(理論)」與「實踐」兩大面向。故先驗哲學的工作首先是分析我們認識事物的能力，其次是檢討我們的欲求能力(Begehrungsvermögen)，即有關自由意志及其實踐的部分。而在考察過人類的認識能力和欲求能力之後，康德注意到，在我們的認識和行動之間，其實還有個「判斷」的過程。雖然判斷力的作用是附屬於理論哲學和實踐哲學之下，但判斷力作為人類理性的機能之一，其實也需要作先驗分析，這樣才能算是徹底地檢討人類理性的能力，並將其完整的奠基在先驗基礎上。不過，判斷力的本性就是根據某個原則來進行批判，而這些原則不是來自理論哲學就是來自實踐哲學，因此若要研究判斷力本身的先驗原則為何，就不能從這兩個領域去找，不然又要有一個判斷力來判斷這個原則是不是適合判斷力本身的原則。判斷力必須自己為自己提供概念來作為原則，而不能從所有已知的概念中尋找自身特有的原則。康德認為：

為了一條原則（不管它是主觀的還是客觀的）而感到的這種困窘，主要發生在我們稱之為審美的、與自然界和藝術的美及崇高相關的評判中。<sup>33</sup>

因為對於美和崇高的判斷作為一種「鑑賞判斷」，本身和事物的知識沒有什

<sup>33</sup> Kant: KU. Vorrede 1790, S.169；參考鄧譯頁 ix，並隨文調整，以下皆同。

麼關聯，但仍屬於一種認識對象的能力，並且這種認識能力是直接與愉悅和不悅的情感相連，卻不會和欲求能力混淆，所以正好介於認識能力和欲求能力之間，康德便以此為出發點來研究判斷力。高達美即據此指出，「《判斷力批判》其實是關於批判的批判，是以審美品味的研究為線索來探討這樣一種批判行為的合理性。」<sup>34</sup>康德在這裡的工作主要是去證成一個關於判斷力本質的純粹的先天性（a priori）問題。這是我們在研究康德的鑑賞判斷時必須留意的一個重要前提。

### 第一節 反思的判斷力

康德在寫作《純粹理性批判》時，就已經有關於「反思」以及「判斷力」這兩個概念的種種論述，但在這個時期，兩者各有各的功能，還未結合起來成為一種「反思的判斷力」。關於反思的判斷力的想法，康德在《純粹理性批判》書成約十年之後才蘊釀成熟，然後在撰寫《判斷力批判》時便賦予它極為重要的關鍵位置。

康德認為，人類較高級的認知機能有三，即知性（Verstand）、理性（Vernunft）和判斷力（Urteilkraft）。在他原先的構想中，判斷力僅附加在知性或理性的功能底下，根據知性或理性所提供的規則來分辨事物。這樣的判斷力是一種特殊的天賦才能，它可以透過練習來加強，但永遠無法被教導。因為在現實世界中萬事萬物的變化無窮無盡，一個人就算擁有非常豐富的知識，熟記許多原理、規則與方法，仍可能因為缺乏判斷力而無法辨識眼前的具體事例應歸屬於哪個規則、應用何種方法，而在實務操作上發生錯誤。這種判斷力就是一般我們日常運用的判斷力，康德後來在撰寫《判斷力批判》時，為了和他新領悟的反思判斷力區別，而稱之為「規定的判斷力」，意思就是在已經確立普遍規則的情況下，能夠根據普遍的規則來檢視特殊對象的判斷能力。這種判斷力被應用（或附屬）在《純粹理性批判》中所討論的認知能力底下，以及《實踐理性批判》中所討論的道德實

<sup>34</sup> Gadamer: GW1. S.48；TM. p.37；參照中譯頁 64。

踐能力底下，也就是根據自然原理或道德律令來對事物進行判斷的能力。

相對於規定的判斷力者，即是「反思的判斷力」。這一種判斷力的提出，是康德為了解決在他的哲學系統中的結構問題，苦思得來的結果。康德根據對事物的理性認知原則，<sup>35</sup>把哲學區分為兩大部分，即作為「自然哲學」(Naturphilosophie)的理論部分，和作為「道德哲學」(Moralphilosophie)的實踐部分。自然哲學處理的是關於現象的理論概念，即有關事物的質、量、關係、模態等現象的概念，這類概念稱為「自然概念」。康德認為我們對於這些自然概念的認識，必須透過「知性」的先驗規定才能獲得。例如知性先驗地規定了一般現象是受到因果關係支配，所以當我們看到一個現象時，自然就會覺得這個現象的發生必然有個原因，而去思考其中的因果關係。我們便是這樣透過知性已經事先設定好的思維方式來認識所有的經驗現象，並且因為這是先驗的規定，所以就必然如此，不會隨著人的主觀意志轉移。這部分的理論構成了康德哲學上的認識論，以康德的說法就是「知性為自然立法」。至於在現象以外的、不可感知的東西，康德認為我們也可以有理性認知，這部分的原則便是由「理性」來規定。後面這個「理性」是指狹義的理性，即內在的推理思考的能力，我們可以根據理性的法則來思考現象以外的東西，例如道德。因為它主要不是用來認知外在現象的能力，所以在這部分形成的認知不算是一種客觀認知意義上的「知識」，而是屬於主觀的自由意志的概念與認知，它規定了人的實踐活動，構成康德哲學上的倫理學，以康德的說法就是「理性為自由立法」。康德的哲學系統就建立在這兩大部分的主體能力及其規定的批判上面，將人的認識能力歸於知性規定上的必然，而實踐能力則歸於理性之自由意志。這就是他前兩個批判大概要處理的內容。

然而在認識和實踐之間，還隔著一道鴻溝。因為知性的概念是出自純粹的自然現象，理性的概念是來自純粹的自由意志，所以用知性的自然概念無法解釋和自然現象無關的自由意志。一個人立志想要做什麼，他就能夠去做了，在這裡無

---

<sup>35</sup> 這裡的「理性」指的是廣義的理性，即人類的認知思考能力。

法分析出個人的行為背後有什麼自然規律在作用，因為人的意志不能如此估算。雖然我們似乎可以衡量在一個人的選擇背後有哪些影響因素，但再怎麼說，這個人最後還是有可能不做這樣的選擇。這個「最後有可能做或不做」，就是自由意志的表現。這一個真正採取行動的關鍵點，不是任何知性的分析所能掌握的，可以被分析出來的所有可能影響因素，能不能真的發生什麼作用或能影響到什麼程度，最後還是繫於自由意志的一念之間。在另一方面，理性的自由概念也不能用來解釋自然現象，因為理性的概念是關於道德實踐的認知，這種認知並不是一種關於自然現象的知識，而只是一種理性的思考。理性的思考不能直接套用在自然現象中，因為客觀的自然規律並不會隨著人主觀的理性思考而改變。自然現象自有其運作的規律，這些規律從來沒有合不合理的問題，因為這種問題根本不屬於自然本身，兩者井水不犯河水。只是這麼一來，康德為我們所呈現出來的世界顯然就有些麻煩了。因為人身為一個自然的受造物，生存在自然世界上，必然受到自然律的約束；但人又應該要有自由意志來決定自己的行為，否則一切行為都按照既定的規律，像動物一樣，那就無所謂道德。所以康德必須在人的自由與自然這兩個領域之間，搭起一座溝通的橋樑。

康德的想法是，雖然這兩個領域是分立的，而且自然概念的領域確實也不能影響自由概念的領域，但是自由概念卻會想要將它的目的實現在感性世界中。意思是，我們理性思考的結果必須落實在感性自然的世界中，自由意志必須在現實的世界中發揮效果，否則就不叫做「自由意志」，而只是個空想。然而，理性的思考結果要如何落實在自然世界之中？畢竟自然世界運行的規律與人類理性想要達成的目的是兩回事。對此康德表示，依據自由概念而提出的目的，如果想要在感性的自然界中實現，那麼自然界就必須是能夠被如此設想的，亦即：「自然之形式的合法則性，至少要能夠和依照自由的法則而成立的目的在自然之中實現的可能性相協調。」<sup>36</sup>因此，作為感性自然之基礎的那個超感性之物（即自在之

<sup>36</sup> Kant: KU. Einleitung II, S.176；參考牟譯頁 116。

物)<sup>37</sup>，與自由概念在實踐中所包含的東西（即自由的目的），兩者之間必定存有能夠統一的某種根據。這個根據雖然不能從理論上和實踐上成為一種知識，卻仍可以使按照這一方之原則的思想方式，向按照另一方之原則的思想方式的過渡成為可能。簡言之，為了要實現自由意志，我們可以設想自然界是有可能和理性想要達成的目的相一致，不過這樣的設想無論就理論上或實踐上而言，都不能成為一種理性的知識，因為它只是個主觀的設想。這樣的設想是一種特殊的目的論，康德稱之為「無目的的合目的性」（Zweckmäßigkeit ohne Zweck）。「無目的」是因為我們不可能知道自然世界本身到底有沒有這樣的目的存在，但是身處於世界之中的我們，又必須感覺自己的存在是有意義的，才能安適於此，所以我們需要肯定有這樣的一種合目的性存在。而這樣的合目的性設想，就有可能成為溝通我們的理性與實踐之間的橋樑。雖然這是一種主觀的設想，卻不是武斷而任意的。鄭志忠便說明，「康德先驗哲學的主要任務，就是要證成使各類判斷成為可能的、先天必要的條件。這些判斷的根據雖然是主觀的，卻是先天必然的，並排除所有經驗性因素的影響，所以能夠達到普遍有效。[.....]而鑑賞判斷（Geschmacksurteil）就是建立在審美反思的判斷力（ästhetisch reflektierende Urteilskraft）的先天原則上。」<sup>38</sup>

康德在《純粹理性批判》中有一節專門討論「反思」（Überlegung / reflexio），他將其定義為：「反思並不有關於對象自身以便從此對象直接地引生出概念來，它只是一種心靈狀態，即在此心靈狀態中，我們首先使自己去發現那些我們可以獲得概念的主觀條件。」<sup>39</sup>簡言之，反思的活動就是反省我們的心靈是在什麼樣

<sup>37</sup> 所謂超感性的自在之物，是康德將物的存在解釋為「現象」與「物自身」兩個層面，我們透過感官所知所見的一切僅止於現象，而現象背後的物自身則不可知，它超出我們感知能力的範圍，因此是超感性的自在之物。理論內容詳見《純粹理性批判》。

<sup>38</sup> 鄭志忠：〈共感與超感性者：鑑賞判斷的規範性〉，《國立台灣大學哲學論評》（37期，2009.3），頁48~49。

<sup>39</sup> Kant: AA III, *Kritik der reinen Vernunft, Anhang. Von der Amphibolie der Reflexionsbegriffe durch die Verwechselung des empirischen Verstandesgebrauchs mit dem transscendentalen.*, S.214, URL=<http://www.korpora.org/Kant/aa03/214.html>，以下簡稱KV，中譯本為牟宗三譯《純粹理性之批判（上）》（台北：台灣學生書局，1988），頁507。以下簡稱「牟譯」，並隨文調整。

的狀態條件下，如何產生或聯結於某個概念。在《判斷力批判》的「第一導論」中則說明：「反思就是將被給予的表象拿來跟其他的表象進行比較，或是跟自己的認知能力本身進行比較，以關聯於某個概念。」<sup>40</sup>這裡更清楚地表示「反思」的主要運作方式就是進行比較，一種是「表象與表象之間」的比較，一種是「表象與認知能力」的比較，而進行這些比較活動是為了要關聯到某個概念。Henry Allison 指出：「對於我們領受的各種表象進行比較的活動，這是概念形成的基礎。[.....]我們之所以會如此反思，是因為我們已經預設了有某種普遍性在其中。」<sup>41</sup>而 Béatrice Longuenesse 的研究也表明，康德傾向於洛克的主張，認為我們不是「發現」概念，而是「製造」概念。不過，康德超越了洛克對普遍性的否定，認為這些概念並非跟事物的本質毫無關聯，只是心靈獨斷的發明。基於概念的客觀有效性，康德認為透過知性的邏輯運作而形成的概念，也以某種方式反映或符合於自然的本質。「事物只能經由知性的比較、反思和抽象作用，彰顯出其中所含的普遍性。」<sup>42</sup>

從以上的說法我們可以瞭解，「反思」是在主體內部進行的一種思考活動，跟對象（或表象）本身沒有直接關係，對象（或表象）只是引發這種思考活動的一個觸媒，這種思考活動的目的只是為了主體自己能夠去關聯或形成某個普遍有效的概念。所以它跟一般的判斷力思考的方向正好相反，一般的判斷力是由已知的規則去規定未知的現象，根據普遍的概念來規定特殊的對象，故康德稱之為「規定的判斷力」。而反思的判斷力則反其道而行，由已知的具體現象去追溯未知的規則，根據特殊對象的形式，反思回到主體自身的認知狀態，從主體自身的狀態

<sup>40</sup> Kant: AA XX, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, S. 211, URL=<http://www.korpora.org/Kant/aa20/211.html>，英譯本：*Critique of Judgment "Including the first introduction"*, trans. Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1987), p.400。康德為《判斷力批判》共寫了兩次導論，第一篇導論有 19 節，因為太長，後來又改寫成只有 9 節的現行版本。一般通稱第一篇為「第一導論」，現行版為「第二導論」，若無特別指明，一般導論均指「第二導論」。

<sup>41</sup> Henry E. Allison: *Kant's Theory of Taste* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p.28。

<sup>42</sup> Béatrice Longuenesse: *Kant and the capacity to judge*, trans. Charles T. Wolfe (Princeton: Princeton University Press, 1998), p.120。

中去思考普遍性。因此康德說，「反思的判斷力是把一法則（當作 *Heautonomy*）規劃給自己，以指導自己對於自然的反省。」<sup>43</sup>由於反思判斷力只是為了使自己能更好地適應或理解外在自然現象，所以它無關於客觀的知識，無關於既定的概念，也沒有什麼外於自身的目的。它的所有活動都是以內省為主，最後也只是培養出另一種不同的眼光來看待外在現象，因此是一種純然的主體內部的活動。

## 第二節 反思判斷力的先驗原則—合目的性 (*Zweckmäßigkeit*)

反思判斷力雖然是一種純然主觀的內省活動，但也有它必須依循的先驗原則來進行判斷，它「為自己立法」是為了在面對多變的現象時能有所憑依，而非武斷地自以為是。基本上，我們總是希望能夠瞭解自己面對的各種狀況，但是世界上的現象實在太過複雜，不是一般的知性法則能夠完全統攝，在許多時候總是有許多的例外，並且這些例外狀況也往往特別引人深思，這時我們可能就會需要某種指引，以便將這些特殊狀況統一起來，成為我們可以理解的一種有意義、有系統的經驗，而這個指引的方向就是所謂的「目的」。最常見的例子就是在觀察大自然生態的時候。例如孔雀，孔雀開屏看起來非常華麗，但這麼大的尾羽既無用又累贅，不但耗費能量，妨礙行動，還容易被獵食者發現，並不符合生物求生的原則；然而若以「目的」導向來思考便能明白，羽毛愈華美的雄孔雀，愈能得到雌孔雀的青睞，留下後代的機會愈多，最後在整體生存競爭上的贏面就比較大，所以前面那些看似不合理的現象，其實完全合乎理性的終極目的。這便是很典型的一種「合目的性」的表現。大自然五花八門的生態模式，往往只有在這種目的導向思考之下才能顯出其中的意義。所以有時候我們必須按照一個經過反思判斷設想出來的「目的」，來思考雜多的現象，才能使這些雜多的現象統一起來成為有意義的經驗。不過，我們不能把這種自然目的歸給自然的產物，因為那畢竟只

<sup>43</sup> Kant: *KU. Einleitung V*, S.185-186；牟譯頁 135。牟譯另附注：*Heautonomy* 是自律之為自己而律，*autonomy* 是自律之為別的而律。判斷力之立法屬於前者，知性與意志之立法是屬後者：如知性為自然立法，意志為行為立法。鄧曉芒解釋“*He*”是希臘文「再」的意思，*Heautonomy* 意為「再自律」，因為判斷力自己給自己立法，是自律之上的再自律。

是我們自己設想出來的一種「目的」。我們無法證明大自然真的是根據這個目的來規劃設計，此非人力所能及。因此這個「自然目的」只是我們為了理解上的需要而作出的必要假設，在實際應用時，我們頂多只能使用「自然之合目的性」這樣的觀念。而這個「合目的性」就是反思判斷力的先驗原則。總而言之，我們進行反思總要有個結果，而這個「結果」就是反思的「目的」，就算我們不清楚真正的目的為何，也不知道實際上有沒有這個目的，至少反思的結果要能「合乎目的」。這便是康德對於「合目的性」的先驗規定：

如果依據先驗的規定來說明什麼是「目的」（即不是為了獲得愉悅感等等的具體經驗，不以這種經驗性的東西為前提來解釋為何有這個目的），則所謂的「目的」就是指一個概念的「對象」，而這個「概念」則被視為該對象的「原因」，亦即被當作是該對象得以成立的可能性之真實根據。這種「概念」與「對象」之間的因果關係，便是「合目的性」。<sup>44</sup>

一物與那「只依據目的才可能」的事物之構造或本性相契合時，這種契合就稱為此物在形式上的「合目的性」。所以在從屬於一般經驗法則的自然事物之形式中，運用反思判斷力的先驗原則就是「自然於其多樣性中的合目的性」（*die Zweckmäßigkeit der Natur in ihrer Mannigfaltigkeit*）。<sup>45</sup>康德認為，必須在我們的認知機能之中預設這個先驗原則，以便我們能夠將一些互相關聯的經驗，組織成一個有系統的知識，否則對知性而言所有的經驗現象都只能是偶然的，我們無法建立普遍有效的知識。例如太陽的東昇西降，即使日復一日都是如此，倘若不知背後的原理，仍只能如休謨所說的一般純屬偶然，因為我們不能肯定明天的太陽是否依然東昇。除非我們能找到太陽運行的原理，並且也能為這個原理和其他的自然原理之間的關係找到一個平衡點，這整個認知的內容才能系統化並穩定下來。否則各種原理疊床架屋，呈現出來的世界仍然是雜亂不堪。而我們為什麼會覺得

<sup>44</sup> Kant: KU. §10, p.219~220；參考牟譯頁 188。

<sup>45</sup> Kant: KU. Einleitung IV, S.180；參考牟譯頁 126。

這些自然現象背後必然有個原理，並且眾多的原理最後有可能協調一致的導向某個終極目的？康德認為，這是因為在我們認知機能中的判斷力已經先驗地預設了「合目的性」原則，所以我們會認為自然現象「不應該」漫無目的、雜亂無章。於是這便激勵我們去反思，去尋求殊相中的共相。康德常舉的例子是牛頓的三大運動定律和萬有引力定律，將自然萬物的運動模式和天體的運行用簡潔的公式整合起來，確立了一個秩序井然的宇宙觀。還有林奈（Carolus Linnaeus）的自然分類法，藉由比較各種生物的形態和習性，找出共同點，從而建立彼此之間的種屬關係，也確立了一個有條有理的自然生物系統。而現代科學雖然一方面繼續深入分化出各個子科學，另一方面亦是朝著所謂科際整合的方向在前進。所以康德主張，「不論是在形成經驗概念或經驗法則上，或將各種自然的生命形式分門別類，或在理論上將許多的經驗法則統一為一個整全的系統，或者將經驗法則公式化並賦予其必然性，這種種的做法都必須以自然的合目的性作為思考的根據。」<sup>46</sup>

康德認為，在所有人類活動中最能表現反思判斷力本質的便是「鑑賞判斷」，因為只有在鑑賞判斷中，判斷力才是完全先天地運用「形式的合目的性」原則，作為對自然進行反思的基礎原則。<sup>47</sup>因此《判斷力批判》的第一部分就是討論「鑑賞判斷」。

### 第三節 鑑賞（品味）與共通感（sensus communis）

康德首先說明，凡是在一對象之表象中是純然主觀的，即構成這一表象只涉及主體而不涉及客體時，這便是此表象的審美（美感）性狀（die ästhetische Beschaffenheit）。<sup>48</sup>一般而言，主體在經驗一個對象時，可以同時形成客觀和主

<sup>46</sup> Henry E. Allison: *Kant's Theory of Taste*, pp.30~31。

<sup>47</sup> Kant: KU. Einleitung VIII, S.193；參考鄧譯頁 28。

<sup>48</sup> Kant: KU. Einleitung VII, S.188；參考牟譯頁 141。關於 Ästhetik 一詞的來源與用法，康德在《純粹理性批判》§1 中有附注說明，詳見 Kant: AA III, *Kritik der reinen Vernunft*, §1, S.50；牟譯頁 122。由於這個字的特殊背景，在《判斷力批判》中它有「美感」與「審美」雙重含義，前者指「美的情感」，後者指「鑑賞」。

觀兩種經驗的表象，客觀表象是關於對象本身的特徵和性質，例如該對象的形狀、體積、重量等等；而主觀表象則是主體對於該對象的主觀感受，這種感受跟對象本身無關，可以說只是主體自己的情感投射。康德認為，如果在下判斷時，這些經驗性的表象是關聯到判斷的「對象」，這便是屬於「邏輯的判斷」；反之，如果這些經驗性的表象完全合乎理性，但在下判斷時僅與「主體的情感」相關，那麼這就是「審美的判斷」。<sup>49</sup>亦即，不管經驗表象本身合不合乎理性邏輯，對於一個表象所作的判斷是屬於規定的判斷還是反思的判斷，必須看它所依據的判準是什麼。如果判準是對象本身，需按照認知的邏輯，此即邏輯的、規定的判斷；如果判準是主體自己的情感狀態，需透過靜觀默想，便是審美的、反思的判斷。而康德主張鑑賞判斷唯一的根據，就是主體「藉由構想力（或許與知性結合），將事物之表象關涉到主體以及主體之快樂或不快樂（Lust oder Unlust）的情感。」<sup>50</sup>這種情感跟表象本身沒有關係，完全只是主體自己的生命感受（Lebensgefühl）。當生命感受被促進時（即構想力與知性的和諧生動），主體會感到愉悅；當生命感受遇到挫折時（即構想力與知性不協調），主體會感到不悅。根據這些感受而作的鑑賞判斷顯然就是一種審美的判斷，而非邏輯的判斷。

因此康德將「鑑賞」（品味）界定為「評估美的能力」，若要瞭解把一個對象稱之為「美」的條件為何，就必須對鑑賞判斷本身作一分析。<sup>51</sup>由於鑑賞判斷和知性仍有某種聯結，在鑑賞時首先要能認知到那個審美對象，故鄭志忠指出，「鑑賞判斷如同認知判斷一樣，都是『建立在一個判斷一般之主觀形式的條件上』，而且兩者都是有關對象的判斷（因而也和有關行動的實踐判斷不同）。」但由於鑑賞判斷的根據是主體的情感，認知判斷的根據是對象的概念，因此「鑑賞判斷和認知判斷的主觀形式的條件是不同的，它們只是具有相類似的結構。」<sup>52</sup>所以

<sup>49</sup> Kant: KU. §1, S.204；參考牟譯頁 164。

<sup>50</sup> Kant: KU. §1, S.204；參考牟譯頁 163。

<sup>51</sup> Kant: KU. §1, 附注, S.203；參考鄧譯頁 37。

<sup>52</sup> 鄭志忠：〈自由遊戲與美的形式（上）〉，《東吳哲學學報》（第十九期，2009），頁 105~142。本

鑑賞判斷雖然不是認知判斷，但基於彼此之間在結構上的類比關係，仍可借用一般判斷的邏輯功能來作分析。康德在《純粹理性批判》中的研究表明，如果抽掉判斷的一切內容，只考慮知性的純粹形式，則我們可以看到在判斷中思想的功能可被置於四個綱領（Titel）之下，即質、量、關係、模態。<sup>53</sup>所以康德便根據這四個綱領來進行鑑賞判斷的分析，而這樣的鑑賞判斷分析也等於是「美的分析」，可分別得出關於「美」的四個聲明（Erklärung des Schönen）。

首先在「質」的方面，鑑賞判斷的根據就是主體對於特定表象所產生的快樂或不快樂的情感，這種情感跟產生這個表象的對象本身沒有關係，只關聯到主體的生命感受。康德說明：「一切愉悅（Wohlgefallen）的情感，其自身就是一種快樂（Lust）的感覺。」（§3）並詳加分別了感官性的適意（angenehm）、善的喜樂（gefallen）、和美的愉悅（Wohlgefallen）之不同，以免混淆了所有的快樂都被當成鑑賞判斷的依據。康德為了保持反思判斷純然主觀的特徵，必須做出這樣的細分，因為感官上的快樂很明顯是因外物的刺激所致，不是純主觀的。而善的喜樂雖然是主觀意志所致，但善的概念是出於理性。對於善的對象感到喜樂，是因為這個對象合乎了理性的善的概念，因此這其中是有某種目的、興趣或利害關係存在，也不是純然主觀的感受。康德表示，要覺得某物是善的，我就必須知道對象「應該」是怎麼一回事，也就是必須要擁有關於這個對象的概念，但若要覺得一個對象是美的，便不需如此。一朵花不需要任何意義，也不需要任何關於「花」的明確概念，就能令人喜愛，這種情感顯然與花的表象沒有關係。因此康德認為判斷力在靜觀此對象的形式時，並不是依據概念來認知，而是讓構想力與知性的互動進入一種自由的遊戲，此時，如果兩者的互動是和諧的，我們會有一種生命力受到激發的感覺，這會讓我們感到快樂，於是稱之為「美」；反之，如果兩者的互動是不協調的，我們會感到生命力受阻礙而不快樂，就認為「不美」。所以

---

段引文取自頁 110。

<sup>53</sup> Kant: KV, §9, S.86；參考牟譯頁 198。

當問題是「某物是否為美」時，我們並不需要去知道，我們或任何其他人是否或能否和事物的真實存在發生關聯，而只需瞭解，我們依據純然的直觀或反思，對於該物所形成的是怎樣的評估。這一切皆依我所能給予此物之表象的意義而定，不是依據「使我關聯於對象之真實存在」的任何因素而定。<sup>54</sup>所以美的第一個聲明，同時也是鑑賞的第一個聲明就是：

鑑賞是不帶任何利害或關心 (ohne alles Interesse)，只藉由一種愉悅或不悅 (Mißfallen)，來評估一個對象或一種表象方式的評估能力。一個這樣的愉悅對象就稱之為美。<sup>55</sup>

在「量」的方面，就是關於美的普遍性問題，也可以說是鑑賞的普遍性問題。理性主義者以理性的概念來規定什麼是美，什麼是好的品味，雖然沒有普遍性的問題，卻忘記了人們經常是透過感性直覺來經驗美的事物，沒有什麼外在的法則可以規定人們如何去感覺。至於經驗主義者雖然注重實際的感受，卻也只能局限在個人的經驗之中，無法達到真正有效的普遍性。而如果一種價值沒有普遍性可言，不能被普遍接受，那也不具有真正重要的意義。因此這是所有審美理論必須探討的一個重要問題。康德認為，由於被評估為美的對象和作此評估的主體之間，不具有任何利害關心，也沒什麼確定的概念，所以這樣的美跟特定的主體之間沒什麼瓜葛，不是由於主體的特殊喜好或關心才對其感到愉悅，因此有理由可以相信，這種美的愉悅能夠普及到一切人身上，只要是心智健全的人都能夠感受到同樣的美好。不過康德強調，「這樣的普遍性不能通過概念成立，因為概念並不能直接過渡到快樂或不快樂的情感。(除了在純粹實踐的法則中，會伴隨某種利害關心，但這種利害關心與純粹的鑑賞判斷並沒有關聯。)」<sup>56</sup>根據 Salim Kemal 的說明，康德所謂的「概念」，基本上是不同於感覺 (sensations)、表象

<sup>54</sup> Kant: KU. §2, S.205；參考牟譯頁 164~165。

<sup>55</sup> Kant: KU. Aus dem ersten Momente gefolgerte Erklärung des Schönen.t, S.211；參考牟譯頁 174。

<sup>56</sup> Kant: KU. §6, S.211；參考鄧譯頁 47。

(representations)、直覺(intuitions)或印象(impressions)等經由我們的感性能力所構成的質料內容，而是為了規範或組織我們的感性印象，作為將這些印象分別歸類到適當群組的規則或工具。例如「椅子」這個概念，就幫助我們將某些感性資料與其他的感性資料相區別，並集合起來成為一個「椅子」的形象。<sup>57</sup>所以概念作為一種工具，並不能直接產生情感。然後康德再指出：「一個不基於對象之概念的普遍性，絕對不是邏輯的，而只是美感的，這種普遍性是一種『普遍認可的妥效性』(Gemeingültigkeit)，它並不表示一個表象之於認識能力的有效性，而是指明一個表象對於主體的愉悅與否之情感的有效性。因此這是一種特殊的普遍性，這種普遍性並不把美作為謂詞，連結到全部邏輯範圍中的對象之概念，而只把美這個謂詞，連結到所有能作審美判斷的人身上。」<sup>58</sup>這種連結因為並不基於任何對象之概念，所以只能以一種主體的心靈狀態作為根據，這種心靈狀態就是在表象能力(構想力與知性)的相互關係中呈現出來的內心狀態。構想力與知性是每個具有正常認知機能的人都擁有的能力，因此以這兩種能力構成的心靈狀態也可以普遍傳達。因為「美感並不是單純的報導判斷者『自己的』心靈狀態，而是一種對於對象的形式適合於認知能力的自由且和諧的遊戲的意識」。<sup>59</sup>鑑賞判斷便以此獲得了普遍性。所以鑑賞判斷的第二個聲明便是：

美是那離開概念而普遍地令人愉悅者。<sup>60</sup>

鑑賞判斷的第三個聲明，是從「關係」方面的因果關係來看。在鑑賞判斷中的因果關係非常微妙，它討論的是審美愉悅感的由來。我們看見一個「美」的對象，最直接感受到的是一種愉悅，這種感覺是判斷一個對象美不美的必要條件，所以要研究什麼是美或什麼是鑑賞，就一定要研究這個愉悅感的由來。如果忽略了這種愉悅感在審美中的關鍵地位，便會出現理性主義的問題，即沒有真正的審

<sup>57</sup> Salim Kemal: *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction* (New York: St. Martin's Press, 1997), p.4。

<sup>58</sup> Kant: KU. §8, S.214~215；參考牟譯頁 179~180。

<sup>59</sup> 鄭志忠：〈自由遊戲與美的形式(上)〉，《東吳哲學學報》(第十九期，2009)，頁 111。

<sup>60</sup> Kant: KU. Aus dem zweiten Moment gefolgte Erklärung des Schönen. , S.219; 參考牟譯頁 187。

美判斷，而只有「偽裝的理性判斷」(verstecktes Vernunfturteil)，<sup>61</sup>誤把「完善性」當作美，以為盡善了便能盡美，卻忘了善與美其實是不同的。反之，如果只是跟著感覺走，也很容易落入經驗主義的罩門，即個人的感覺沒有普遍必然的有效性，以致於就算得到更多人的同意，也純屬偶然。康德認為，鑑賞判斷就像道德判斷一樣，預設的是一種「無條件的命令」(das unbedingte Gebot)。<sup>62</sup>因為審美的愉悅感必然要直接與一表象相連繫，但經驗法則最多只能告訴我們如何作判斷，卻不能命令我們應該如何作判斷，因此只有將這種愉悅感立基於先驗原則上，才能確立鑑賞判斷的合法地位。而這一點也正是康德認為，鑑賞判斷最能表現反思判斷力本質的意義所在。

康德表示這是理解鑑賞判斷的關鍵：「對於一對象或對象所由以被給出的那個表象，我們可以有一種純主觀的（審美的）評估，此評估是先於對該對象所感到的快樂，而且是諸認知機能的和諧這種快樂的基礎。」<sup>63</sup>也就是說，鑑賞判斷所依據的愉悅感，其實是一種審美反思的結果，我們先對一個對象做一種單純主觀的評估，評估自己和對象之間的某種關係，當評估的結果符合主觀形式上的合目的性時，我們便會產生愉悅感。而在這樣的審美評估中，反思判斷力完全是先天地運用「形式的合目的性」原則，故鑑賞判斷徹底的表現反思判斷力的本質。

康德主張，由於審美對象的形式對於主體而言具有「合目的性」，所以主體會產生愉悅感，這是因為在主體之中，不確定的知性概念（unbestimmter Verstandesbegriff）及構想力的自由遊戲，與審美對象的形式，兩者之間有著合目的的「因果關係」。這種「合目的性之因果關係」是康德的獨創，只是表面上看起來好像有個目的，不過追根究柢其實只是我們的先驗假設。因為若沒有這樣的假設，一切的經驗知識系統都不可能成立，在自然界的認識是如此，在審美當中也

<sup>61</sup> Kant: KU. §57, S.346；參考牟譯頁 407。

<sup>62</sup> Kant: KU. Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflectirenden Urtheile, S.278；參考牟譯頁 285。

<sup>63</sup> Kant: KU. §9, S.218；參考牟譯頁 185。斜體為本文所加。

是如此。對於這種形式上的假設，康德認為，「我們並不總是非得用理性的眼光（即根據其成立的可能性）去看待一切我們所觀察的東西不可。」 (§10) 尤其是我們評估為美的對象，既不依據個人偏好，也沒有什麼特殊目的，甚至連明白確定的概念都沒有，只是基於一種生動的愉悅，我們就稱之為「美」，並且認為大家也都應該會覺得美，這種情況很難說有什麼主觀或客觀的目的存在。但由於這個特定對象的表象能夠讓我們感到愉悅，而且還認為大家一定都會有同樣的感覺，因此其中必然有某些關係。康德認為，這時只有先驗地假設這個審美對象的形式，是由某種「意志」按照某種規律的表象來安排的，才能解釋並理解其可能性。<sup>64</sup> 即使實際上該對象的存在並沒有目的，或者找不到意志，我們仍然可以通過「反思」來觀察該對象在「形式上的合目的性」。

這裡康德所謂的「形式」是指「純粹的形式」，抽掉了所有的感覺質料，不是一般意義上的形式。據鄭志忠的說明就是：「在現象中組織安排感性雜多的方式或模式。」<sup>65</sup> 康德認為感官對象的形式有兩種：一種是「形態」(Gestalt)，即空間中靜態的形象；另一種是「遊戲」(Spiel)，可分為空間和時間兩種遊戲：空間的遊戲是指「形象上的變化」，時間的遊戲則是「感覺上的變化」。<sup>66</sup> 所以「形式上的合目的性」之意思是：一個對象的純粹形式觸動了我們某種難以言喻的感受，這種感受在知性上還是個尚未決定的概念，於是便有空間可以任構想力自由發揮，而這樣的自由發揮又恰好和知性的規律能夠協調一致，不會漫無章法的令人感到混亂，於是便產生愉快生動的感覺。以康德的說法就是該對象的形式，與我們主觀的知性和構想力的自由遊戲之形式，兩者一拍即合，互為因果，而形成所謂的「主觀合目的性之單純形式」(bloße Form der subjektiven Zweckmäßigkeit)，有點類似「從心所欲而不逾矩」的自由自在，因此成為審美愉悅感的來源。不過

<sup>64</sup> Kant: KU. §10, S.220；參考牟譯頁 189。按康德的定義，「意志」就是只通過概念而決定的，也就是依照一個目的的表象去行動的欲望能力。

<sup>65</sup> 鄭志忠：〈自由遊戲與美的形式（上）〉，《東吳哲學學報》（第十九期，2009），頁 115~116。

<sup>66</sup> Kant: KU. §14, S.225；參考牟譯頁 196。

因為它其實沒什麼目的，我們所感受的「美」本身也只是單純的美而已，不需要什麼外加的東西，所以稱為「無目的的合目的性」(Zweckmäßigkeit ohne Zweck)。這便是鑑賞判斷的第三個聲明：

美是一對象中的合目的性之形式，當它是沒有一個目的之表象而在對象中被覺知時。<sup>67</sup>

鑑賞判斷的第四個聲明是關於「必然性」。在審美當中的必然性有二：一個是美的對象必然關涉到愉悅，這一點在第三個聲明中討論了。另一個是美的判斷要求所有的人「必然同意」。根據康德，這種必然性作為在一個審美判斷中所設想的必然性，其實是一種「示範性」(exemplarisch)的必然性，即所有人對一個被視為無法證明的普遍規則之判斷實例，予以贊同的必然性。(§18)不過這種同意的必然性並不是一個「理論上的客觀必然性」，因為我們不可能先天地知道哪個對象會讓我們感到愉悅而稱之為美。它也不是一個「實踐上的必然性」，因為純粹理性之自由意志，只意味著我們應該絕對的（即不帶其他意圖）以一定的方式行動，在這裡的愉悅只是遵循一客觀法則的必然結果，跟審美的對象無關。此外，這種同意的必然性也不可能來自經驗的普遍性，因為經驗很難提供足夠的憑據，且必然性概念也不可能建立在經驗性的判斷上。所以，這種同意的必然性只能是主觀的。但是這種主觀的必然性是有條件的，這個條件就是「共同感」(Gemeinsinn)。因為人與人之間有共同感，所以才有可能對同一個表象產生同樣的反應。康德整個鑑賞判斷的理論根基，就建立在這種共同感的預設之上。而鑑賞判斷作為一種純粹的反思判斷力，它的根基也就等於是反思判斷力的根基，因此共同感在康德的先驗哲學系統中便佔了極為關鍵的地位。

康德表示，「如果知識被容許有普遍的可傳達性 (allgemein mitteilen)，則我們的心靈狀態 (Gemütszustand)，即諸認知能力與認知一般的相稱，也就是適合於一個表象（一對象所由以被給予的表象）以便從中產生出知識的諸認知能力的

<sup>67</sup> Kant: KU. us dem vierten moment gefolgrte Erklärung des Schönen, S.240；參考牟譯頁 213。

比例 (Proportion)，亦必須容許可普遍地傳達，因為這是認知活動的主觀條件，如果沒有這個條件，則作為結果的知識必不會發生。」<sup>68</sup>同時根據客體的不同，諸認知能力也會有不同的運作比例。在這之中，有一個比例在關於特定對象的知識一般中，是最適合構想力與知性這兩種能力的比例，而且這個最適合的比例只能通過情感而非經由概念來決定。所以康德認為，既然我們透過上述主觀的心靈活動所形成的知識可以被普遍地傳達，那就表示，這種心靈活動的狀態（即最適比例）也必然可以普遍傳達，因而關於此狀態的情感也是能夠被普遍傳達的。這樣的事實就可證明「共同感」的存在，因為它是知識的普遍可傳達性的必要條件。

「這種普遍可傳達性是在任何邏輯和任何並非懷疑論的認知原則中都必須預設的。」<sup>69</sup>然後康德進一步主張，根據這個預設基礎作出來的鑑賞判斷，具有一種「範例性的妥效性」(exemplarische Gültigkeit) (§22)。意思是，共同感的主張並不是要每個人都跟我們的判斷「達成一致」(übereinstimmen werde)，而是要求每個人都「應該同意」(zusammenstimmen solle) 我們的判斷。因此，共同感是作為一個「理想的型範」(eine bloße idealische Norm) 而存在。所以康德總結，這樣的「共同感」和「鑑賞判斷」以及與此相連的「愉悅感」，可以正當地轉成一個對每個人都有效的「規律」(Regel)。<sup>70</sup>因此鑑賞判斷雖是純然主觀，卻也能像客觀規律一樣要求普遍的同意。這就是鑑賞判斷的第四個聲明：

美是那離開概念而被認為是一必然愉悅之對象。<sup>71</sup>

康德以這四個聲明完成「美的分析」，奠定其鑑賞判斷的理論基礎，然後再對傳統的「共通感」(sensus communis) 概念提出他的想法：當人們注意的不是判斷力的反思活動，而是判斷力的結果時，人們往往會為這個結果冠上某種「感覺」(Sinn) 的名義。例如正義「感」、公平「感」或真理的「感覺」等等。雖然

<sup>68</sup> Kant: KU. §21, S.238；參考鄧譯頁 79。

<sup>69</sup> Kant: KU. §21, S.239；參考鄧譯頁 80。

<sup>70</sup> Kant: KU. §22, S.239；參考牟譯頁 219。

<sup>71</sup> Kant: KU. Aus dem vierten Moment gefolgerte Erklärung vom Schönen., S.240；參考牟譯頁 220。

人們也知道，或理論上應該知道，這些「感覺」並不能真正代表正義、公平或真理的概念，更不可能依靠這種「感覺」來宣告普遍的規律。所以如果把這一類的感覺稱為「共通感」，這種共通感頂多只能代表一般世俗的常識，沒什麼特別之處，而且對於那些具有優秀判斷力的人，說他們具備的特質只是這種通俗的常識，那也算不上是個讚美。因此康德不認同經驗主義的 *common sense* 說法，而提出他的新解：「共通感必須被理解為一種『共通感覺』的理念（*die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes*），也就是理解為一種『評判能力』（*Beurteilungsvermögen*）的理念，這種評判能力是在自己的反思當中，先天地（*a priori*）考慮到每一個他人在思維中的表象方式，並且彷彿是以『集體的人類理性』（*die gesamte Menschenvernunft*）來衡量此評判能力所作的判斷，企圖經由這樣的衡量，來避免出自個人主觀（卻易被誤認為客觀）的條件所造成之影響判斷的虛幻偏見。」<sup>72</sup>這種「彷彿以集體的理性來衡量此評判能力所作的判斷」的做法，是藉由「他人的可能判斷」來完成，而不必太著重於「他人的現實判斷」，同時也藉由「把我們自己放在每一個他人的地位來想」而完成。<sup>73</sup>而能夠做到這樣，是因為我們把一般表象活動中所含的質料，即感覺材料，盡可能地去除，而只注意自己的表象或表象狀態之形式特徵。

所以經過這樣重新定義，康德主張「鑑賞」（品味）才是真正的「共通感」。他認為如果我們想用「感覺」這個詞來表達經過內心的單純反思的某種結果，那麼審美的判斷力比理智的判斷力更適合冠以「共通感覺」之名，因為在審美中我們是真的感覺到一種愉悅感，並且也是根據這個愉悅感來作判斷，而且這種愉悅感不必透過概念便能普遍傳達給每一個人，所以是真正的「共通感」：

品味（*Geschmack*）就是對於（不藉由概念）與一特定表象相連繫的那些情

<sup>72</sup> Kant: KU. §40, S.293；參考牟譯頁 314。

<sup>73</sup> Kant: KU. §40, S.294；參考牟譯頁 315。

感的可傳達性 (Mitteilbarkeit) 作先天評判的能力。<sup>74</sup>

在西方傳統上關於「品味」的概念，至此而脫胎換骨，不再只局限於經驗現象的討論，而從最初被界定為一種辨別的能力，擴展到人與人之間的認識、溝通的基礎能力，使品味概念有了更深刻的內容與定位，並進一步地開啟了從先驗的角度來思考人的社會行為的可能性。故「共通感」在康德《判斷力批判》一書中是從各個不同的面向進行分析，包括：作為一個主體的原則，使我們有共同的情感反應。(§20) 作為構想力與知性的自由遊戲之結果。(§20) 作為一種主觀的條件使「可傳達性」成為可能。(§21、§39) 作為一種進行鑑賞判斷前必要的預設。(§22、§39) 作為情感的可傳達性的先天評判能力，也就是「品味」。(§40) 同時也作為一種「普遍的聲音」，是一個理性的假設 (§8)

從以上這些分析，可以看到「共通感」這一概念之複雜性。不僅具有多重面向，而且似乎還球員兼裁判，既是一種主體的原則或條件，同時也是此原則或條件的結果。是一種愉悅的情感，又是主體先天具備的一種能力，但這先天的能力卻又只能依靠一個理性的假設來成立。這種種看似矛盾的情形，必須以康德自己的鑑賞判斷先驗分析來解釋。本文在這裡主要是依據鄭志忠的觀點來作說明。

首先，康德主張鑑賞判斷的基礎不是認知的、也不是道德的，而是「判斷力一般之主觀的原則」，此即構想力與知性之自由遊戲的協調一致，而這樣的協調一致反映在心靈上便是一種愉悅感。康德以這種先天的情感基礎來確立判斷力的獨特地位，也從這裡帶出藝術的自主性，這種情感基礎就稱為「共通感」。這種情感本身不僅是一種心靈狀態，也是一種鑑別與評價主體生命的促進與阻礙的心靈能力，故康德指出，這是一種「快樂與不快樂的情感能力」(Gefühl der Lust und Unlust)。透過這種快樂與不快樂的情感來辨別美與不美，這就是審美品味。我們若直接從情感的面向來看共通感，那是一種主體自身的情感反應；而這種情感反應是來自知性與構想力具合目的性的自由遊戲，因此可視為一種主觀的條件；

<sup>74</sup> Kant: KU. §40, S.296；參考牟譯頁 319。

由於這種主觀條件是每個人都具備的，所以我們有可能產生共同的情感反應，並且這種情感也有可傳達性。再者，既然共通感是一種對所有判斷者皆有效的普遍情感，以此為根據所下的判斷便也是普遍有效的，這就是一種「範例的有效性」（§22）。因此共通感作為那不可表述的鑑賞判斷的先天原則的「範例」，也就可以把自己視為鑑賞判斷的原則或規範。所以，共通感其實是審美的合目的性原則的另一種表述，一種「範例式的」表述；它不是審美品味的另一原則，而是審美品味的所有要素都被統一在共通感的理念之中。故只有此必要的預設之下，鑑賞判斷才有可能。<sup>75</sup>

另外，就規範性而言，審美與認知和道德的規範性也有相似之處。以邏輯結構及先天原則的先驗證成來看，鑑賞判斷類似單稱的日常經驗的判斷。而它的主觀有效性與必然性則可類比於道德情感及道德的規範性。此時審美的共通感就像一種「理念」，是一種不確定的「理想化規範」。而這種理念或理想化規範，就是以情感的方式來表達某種介於「感性者」與「超感性者」之間不確定的合目的性關係。<sup>76</sup>

#### 第四節 「普遍的聲音」(allgemeine Stimme)

根據上述的先驗原則所作的鑑賞判斷，基本上是一種要求所有人都必須贊同的宣告，但它並不是透過歸納或演繹的方式而來的一種預言，而是期待著眾人的同意以得到確認；然而，即使事實上沒有人表示贊同，它也不會因此而失效。<sup>77</sup>對於這樣的鑑賞判斷，康德假定 (postuliert) 了一個「普遍的聲音」(allgemeine Stimme) (§8) 作為最終的規範，它是基於一種不透過概念而產生的愉悅所發出的宣告，由於這樣的「普遍的聲音」，一個鑑賞判斷才有可能被認為是同時對每

<sup>75</sup> 鄭志忠：〈共感與超感性者：鑑賞判斷的規範性〉，頁 73。

<sup>76</sup> 鄭志忠：〈共感與超感性者：鑑賞判斷的規範性〉，頁 54~55。

<sup>77</sup> Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p.126。

個人都有效。不過，鑑賞判斷本身並不是要「假定」每個人的贊同，而是向每個人「要求」這種贊同，以作為其規則的一個範例。同時，這個範例的成立也不是透過概念，而是藉由尋求別人的同意來獲得證實。所以康德又說，這種「普遍的聲音」終歸只是一個理念。甚至一個相信自己作出了一個鑑賞判斷的人，實際上是否真的按照這個理念在下判斷，這一點也不能肯定，因為鑑賞判斷雖然具有先驗的規則，但總是在經驗中發生。Paul Guyer 便指出，我們必然是在面對一個審美對象時才能做出鑑賞判斷，並且我們也不可能真正確定此刻自己內在的精神狀態如何，是否有什麼未知的因素、隱藏的動機等等，因而在這裡面總是有可能產生某些誤差。<sup>78</sup>對此康德認為：

[……]但他畢竟使判斷與這個理念發生了關係，因而這應當是一個鑑賞判斷，這一點他是通過美這一表達方式而宣布出來的。但對他自己來說，他單憑有意識地把屬於快適和善的一切從還餘留給他的愉悅中分離開來，就可以確定這一點了；而這就是他為什麼要期望每個人的贊同的全部理由：這是他在上述條件之下也會有權提出的一個要求，只要他不違背這些條件而經常出錯、因而做出一個不正確的鑑賞判斷。<sup>79</sup>

所以如果一個人是有意識地反思其愉悅感的來源，那麼僅憑著他是單純地反思著審美的對象而非其他事物（如善的理念或感官的適意）這一點，他就可以根據這樣的事實來要求他人的同意。因為當他進行了這樣的反思，然後宣布一個對象為「美」時，這便是有意識地要超越個人的主觀條件限制，試圖站在他人的立場，以一種普遍的觀點來作判斷，因此可以有資格來要求他人的普遍同意。同時，也因為有「共通感」的支持，可以相信他人一樣能夠感受到這份愉悅，才能夠做出這樣的要求。所以康德才會說，每一個自認為在作鑑賞判斷的人，其實都已經預設了有這樣的共同感存在（§22）。至於是否有人實際上真的能完全擺脫各種有形

<sup>78</sup> Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste*, p.134。

<sup>79</sup> Kant: KU. §8, S.216；參考鄧譯頁 52~53。

無形的個人限制而達到「普遍的聲音」，這已不在我們能夠考量的範圍內。事實上，就算眾人意見紛紜，也不一定表示贊同，但最重要的是，只要「使判斷與這個理念發生關係」，那就「應當」是一個鑑賞判斷。

Paul Guyer 認為這樣的鑑賞判斷只是一個理想的預言 (an ideal prediction)，因為它「預設(presuppose)了關於我們自身反應的理想知識(ideal knowledge)，和他人反應的理想情況(ideal circumstances)。」<sup>80</sup>實際上，一個人即使努力排除了各種私人的因素，也不可能完全確定他的愉悅純粹來自構想力與知性的自由遊戲所達成的和諧，所以還是有可能在不違背上述條件的情形下，仍不自覺地作出了錯誤的鑑賞判斷。但即使如此，Guyer 表示，在謹慎反思的基礎下，一個人還是可以「合理的相信他自己」(reasonably believes himself) 作出一個正確的鑑賞判斷，就算最後的結果是錯誤的。<sup>81</sup>而 Henry Allison 也認為，康德是將鑑賞判斷類比於道德的判斷。在道德判斷中，只有在我們認為自己是自由的時候，我們才有可能合理地約束自己服從道德法則；「同樣地，如果我認為我的愉悅是自由的（即無利害關心的愉悅），那麼我就有理由相信，在這樣的愉悅中必然含有某種可使其在各個主體之間互相流通的有效基礎(intersubjectively valid ground)。」<sup>82</sup>當我們將這樣的信念落實為行動時，在道德行為方面，無論我們多麼努力地本於道德良知而行，也永遠無法確定自己的行為是否真的只是單純地遵循道德義務而已，我們的行為基於某些傾向更甚於純粹的道德良知的可能性總是存在，雖然如此，道德行為的唯一基礎仍然是為道德而道德；同樣地，即使我們永遠不能確定是否能作出正確的鑑賞判斷，我們的情感可能牽涉到許多既複雜又隱微的因素，但我們仍然要朝這個「普遍的聲音」去努力，因為這是純粹鑑賞判斷唯一的基礎。

---

<sup>80</sup> Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste*, pp.129~130。

<sup>81</sup> Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste*, p.130。

<sup>82</sup> Henry E. Allison: *Kant's Theory of Taste*, pp.102~103。引文中（即無利害關心的愉悅）原文為（in the sense indicated in §5），查康德書中此節標題為「三種各別不同的愉悅之比較」，其中表示唯有美的愉悅才是一種無利害的和自由的愉悅。本文為求文意明白通暢，故直接在括號內指明為「無利害關心的愉悅」。

無論如何，在康德哲學中這樣的假定是具有特殊的重要意義。作為一個理性的信念，由於它是以實踐意圖上的需要為依據，因而能夠被稱做一個理性的「設準」（Postulat），而非僅是理論需要上的理性假說。張鼎國便解釋，這樣的設準「其足以當真的程度卻不下於任何知識，也就是說，依此進行有關行為上之判斷，雖然無緣於可客觀證明的確定性（Gewißheit），但是我們依然可主張：我們愈是意識到其不可改變，就愈加秉持我們如此相信的堅定不移（Festigkeit）；若是欠缺此明確出發的一番堅信，任何知識與行為準則都難免零散、混亂而基礎不穩。」<sup>83</sup>畢竟，鑑賞判斷終究是一種反思的判斷力，反思的判斷力是「為自己立法」，而非著重在直接改變外在的世界。這正是在康德哲學中，反思的判斷力可作為知性和理性之中介的意義所在。

### 第五節 鑑賞判斷的基本原理

康德在進一步說明「共通感」時，另外提出了他所謂的「通常人類知性格律」（Maximen des gemeinen Menschenverstandes），來闡明鑑賞判斷的基本原理。此格律內容依序為：（一）自己獨立地思考；（二）要從每一位他人的立場上思考；（三）任何時候都與自己一致地思考。<sup>84</sup>這三大格律中的第一個是不帶成見的（vorurteilsfrei）思考方式之格律，同時也是知性的格律；第二個是持續擴張的（erweiternd）思考方式之格律，同時也是判斷力的格律；第三個是前後一致的（konsequent）思考方式之格律，同時也作為理性的格律。這三個格律必須依序進行，因為任何理性的思考，首先必須是自己獨立的思考，「不可成為被動的理性」。被動的理性就不是出於理性自身的求知需要，而只是不加思索地接受現成的看法。理性上的他律帶來的只會是盲目迷信，知其然而不知其所以然，此非真知。特別要注意的是，在這裡「不帶成見」的意思並非完全不接受其他任何形式

<sup>83</sup> 張鼎國：〈指南山麓論「指南」—康德哲學中「啟蒙」與「思想中定向」問題的探討〉，《詮釋與實踐》（台北：政大出版社，2011），頁 358。

<sup>84</sup> Kant: KU. §40, S.294；參考鄧譯頁 148。

的權威，或是認為理性能夠完全克服自身的局限。康德在《純粹理性批判》中早已說明，我們永遠不可能確定自己是否已經克服所有的偏見，所以在這裡的重點是要擺脫迷信，並強調理性積極主動的自覺。因為理性的本質就是會提出問題並尋求解答，任何想法只有經過理性自行思考證實為合理的，才能保留。不過，擁有自行思考的理性自覺並不表示理性的專斷，反之，康德特別要提醒的是下判斷時應謹慎行事，「尤其是觸及到超感性事物之經驗邊緣地帶，甚至於是必要時須退回理性自身，以謹慎看待在理性思考中是否會出現矛盾。」<sup>85</sup>因為理性會產生求知的需要，就隱含了自身所知有限的意思，所以不能馬上作出正確的判斷。同時，也因為知道得不夠多，「找不出足夠的客觀根據和客觀原則來支持判斷，理性更會迫切地有一批判的及消極意涵出現，要求自身的思考不能隨意跨越界限（Schranken）而犯下錯誤（Irrtum）。」<sup>86</sup>所以透過這個格律，我們可以更加瞭解康德所謂的鑑賞判斷無利害關心的意義，以及鑑賞判斷必須是自己的獨立判斷，而非依賴別人的經驗。（§32）真正的品味永遠不可能來自抄襲。

緊接著理性的自行思考之後，我們還需要再進一步擴大到普遍的觀點，以便檢討自己個人的判斷是否能成立，所以要將個人的理性判斷放在一個更大的座標上來檢討，這便是第二格律：「從任何一位他人的位置上思考。」由於一個理性的判斷也必定是屬於大家共有可分享的，而不只是基於個人主觀的偏見，故通過第二格律的驗證，個人的理性判斷就能具有普遍可傳達性。這個格律也彰顯了康德關於共通感作為一種「評判能力」的意義。如上節所述，這種評判能力就是在自己的反思中（先天地）考慮到每一個他人在思維中的表象模式，以此避免個人主觀的不實感覺被誤以為是客觀的，而使主觀的偏見影響了判斷。並且是以自己的判斷與他人的可能判斷來作衡量，而非他人的實際判斷。Rudolf Makkreel 認

---

<sup>85</sup> 張鼎國：〈指南山麓論「指南」—康德哲學中「啟蒙」與「思想中定向」問題的探討〉，《詮釋與實踐》，頁 356。

<sup>86</sup> 張鼎國：〈指南山麓論「指南」—康德哲學中「啟蒙」與「思想中定向」問題的探討〉，《詮釋與實踐》，頁 357。

為，這種以「可能的」而非「實際的」判斷來衡量的作法，讓構想力扮演了極重要的角色。因為作為一種先天的（a priori）擴張方式，我們並不是像角色互換那樣，把自己放在某個人的實際位置上來思考，而是基於構想力自身的可能性將思想擴展開來。此時的我們，是把自己投入一個既非我亦非他的、可能的中介位置來思想，這個中介位置就是「共通感」。這樣的共通感提供了一個更全面而透徹的觀點，讓我們可以對自己及他人都有更好的理解。<sup>87</sup>

第三個格律則是理性自我活動的最高格律，只有在前兩個格律都已符合並且熟練之後，才有可能達到。因為一切的可能性，最後都必須要與理性自身的思考前後一致才能成立。康德以這三個格律奠定人類知性活動的基礎，我們可以預期每一個有教養的人在理性上皆能接受，因此可以在人際間普遍拓展開來。同時，凡是可作為普遍預設的基礎條件者，必定不會只是個人主觀上的條件，而是可以為大家所共有的。因此這三個思維方式的格律雖然是作為「通常人類知性」的格律，卻也使「共通感」這個理念的內涵更加具體明確。這就是為什麼它們本身雖然不屬於鑑賞判斷力批判，但仍可用來解釋鑑賞判斷的基本原理。並且經由這樣的類比，康德指出有兩種共通感：「審美的共通感」（sensus communis aestheticus）與「邏輯的共通感」（sensus communis logicus）。（§40 附註）這兩種共通感分別作為人類感性活動和理性活動的溝通基礎。到這裡我們可以看到，康德已超越單純的鑑賞判斷研究，而與其規模宏大的先驗哲學系統連結起來。

## 第六節 純粹的鑑賞判斷與應用的鑑賞判斷

康德在《判斷力批判》一書的第二部分完全只討論自然的目的論判斷，而「自然對於我們認識能力的合目的性」也只能在自然之美中表現出來，而不是在藝術之美方面。因此高達美指出，康德的鑑賞判斷理論其實是一種對於「目的論」的

---

<sup>87</sup> Rudolf A. Makkreel: *Imagination and Interpretation in Kant: the hermeneutical import of the Critique of judgment* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990), p.160.

準備，透過鑑賞判斷的先驗原則，可以使理性有所準備，而把某個目的概念運用於自然之中。判斷力作為溝通知性和理性的橋樑，同時就包含了對自然概念和自由概念的溝通，如此便能完成整個先驗哲學體系。由於這種體系上的理由，「純粹的鑑賞判斷」才成為《判斷力批判》不可或缺的基礎。<sup>88</sup>上述關於美的四個聲明所展現的便是「純粹的鑑賞判斷」之內涵，但這四個聲明雖然是鑑賞判斷的充份必要條件，卻是先驗的，而且是作為一種理性的設準，對於先驗哲學本身的意義更大於現實層面。在實際上，我們仍需要通過其他人的普遍同意來確認一個鑑賞判斷是否成立，這裡就會涉及一個實際的鑑賞判斷是如何成立的判準的問題。這是不同於鑑賞判斷之先驗規定的另一個面向，而涉及了現實中的人類審美活動領域。雖然不是康德的重點，不過從相關的論述中，也反過來對於鑑賞判斷有了更多的補充說明。

在《判斷力批判》中，康德將美區分為兩種：一種是「自由美」(*freie Schönheit / pulchritudo vaga*)，一種是「依附美」(*die bloß anhängende Schönheit / pulchritudo adhaerens*)。 (§16) 然後以這兩種不同的美為根據，區分出兩種鑑賞判斷。大略而言，自由美即不事先預設「對象應該是什麼」的概念，依附美則預設了這個概念，同時再預設一個與之相應的「對象之完善性」的概念，因此對象的形式必須依附於某個概念之下來衡量。在評估自由美時，只需判斷是否符合「自然之主觀形式的合目的性」，不必再考量其他目的，所以是「純粹的鑑賞判斷」(*das reine Geschmacksurteil*)。而在評估依附美時，因為已預設了一個「對象應該是什麼」的概念，因此便包含了一個目的概念，使感性的雜多必須為此目的而服務於特定對象，要按照這個目的來表現該對象，而限制了構想力的自由。這種依附於一個跟美本身無關的目的概念之下而產生的美感，就不是純粹的鑑賞判斷。康德以自然界中的花朵為例，說明我們並不需要知道花朵存在的目的（即生殖目的），也不需要以此目的作為判斷的依據，便能直接領略花朵本身的美，這種審美的形式

<sup>88</sup> Gadamer: GW1. S.60 ; TM. pp.47~48 ; 參考中譯頁 80~81。

就是構想力可自由發揮，花朵只因其本身的存在就能令人感到愉悅。另一方面，如果是一座宮殿的美，就必須有一座宮殿的樣子，能夠符合「宮殿」概念所含的種種條件，並達到此概念的完善性，才會被認為是一座「美的宮殿」。這樣的鑑賞判斷已經不只是主觀形式上的合目的性，也包含了客觀概念的合目的性在內，因此不再是純粹的鑑賞判斷，而是與「完善性」概念結合的鑑賞判斷。這種鑑賞判斷結合了理智的愉悅和美感的愉悅，便稱為「應用的鑑賞判斷」(das angewandte Geschmacksurteil)。

康德說明許多關於品味的爭議，往往只是評論者所採取的立場不同，有時一邊談論的是自由美，而另一邊談論的卻是依附美，才導致彼此意見相持不下。但其實雙方都是以自己的方式作出了正確的鑑賞判斷：一個是按照呈現在其「感覺之前」(vor den Sinnen)的對象作判斷，另一個則是按照在其「思想之中擁有」(in Gedanken hat)的對象作判斷。「應用的鑑賞判斷」其實就是根據評論者的理想而作出的鑑賞判斷。康德認為，「鑑賞力可因為理智的愉悅和美感的愉悅互相結合而得到增進。」<sup>89</sup>如此一來，鑑賞(品味)便有了標準，雖然不再是普遍的，卻能透過一些確定的、具合目的性的審美對象，例如根據一些傳世經典作品的形式，來建立一種審美與理性合一的規律。這種規律並非鑑賞本身的規律，而只是使美與善能夠協調一致的規律。「通過這樣的規律，美可以被善的意圖(Absicht)作為一種工具來使用，即以美這種由自身保持並具有主觀的普遍有效性的心靈情狀(Gemütsstimmung)，作為那種只有通過堅決的努力才能維持，但具有客觀的普遍有效性的思想模式(Denkungsart)做準備。」<sup>90</sup>也就是說，可以利用美本身對於人心的吸引力，作為一種誘導人們向善的手段。不過康德也再次提醒，在美與善結合的狀況中，善本身並不因此而有所增進，美本身也不因此而有所收穫；反之，在此大有長進的是我們「全部的表象能力」(das gesamte Vermögen der

<sup>89</sup> Kant: KU. §16, S.230；參考牟譯頁 204。

<sup>90</sup> Kant: KU. §16, S.230~231；參考鄧譯頁 70。

Vorstellungskraft)。因為康德嚴格區分道德和審美的範疇，道德實踐的唯一根據是純粹實踐理性及其定言令式，鑑賞判斷的唯一根據是以自然之主觀形式的合目的性為原則的反思判斷力，這是無論如何不會改變的。即使在美與善兩者表現為協調一致的情況下，道德也絕不可能為了美感的理由而改變，而審美也絕不會為了道德的因素而有所調整。不過，「當我們把一個對象呈現出來的表象，拿來和該對象『應該是什麼樣子』的概念互相比較時，不可避免地，我們同時也會把這個表象與主體之中對於該表象的感覺放在一起比較，此時，如果這兩種內心狀態也是一致同意的（zusammenstimmen），則我們全部的表象能力便能有所長進。」

91

以「美是道德的象徵」這個古老的命題為例，康德首先指出，為了證實各種概念的實在性，我們需要直觀（Anschauung）。如果概念來自經驗，我們需要的直觀便是實際上的事例；如果概念來自純粹的知性範疇，則所需的直觀便稱為圖式（Schemata）。這兩種概念構成了我們關於一般外在現象的知識基礎，即前文曾提過的自然概念。但若是對於出自理性的概念（即理念）也要求一客觀實在性的證明，尤其是為了客觀實在性的知識而要求理念提供客觀實在性的證明，這是不可能的，因為絕對不可能有完全合乎理念的直觀對象存在。<sup>92</sup>所以當我們想要「如實地」表現出一個理念時，就必須採取象徵性的行為來表達。例如以竹子象徵「君子」，以鴿子象徵「和平」等等。所以從概念的生產過程來看，最後我們會有兩種概念：一種是「圖式性」的，一種是「象徵性」的。康德認為一個形成概念的認知判斷，需要直觀和知性二者的合作，但判斷力在處理象徵性概念時，因為不可能有與其相應的直觀，故以類比的方式，類比於圖式性概念的生產過程。也就是與象徵性概念相應的只是這個過程的規律，而非直觀對象本身。因此這樣的相應只能存在於反思的方式之中，而不存在於直觀。以上例而言，「竹子」和

<sup>91</sup> Kant: KU. §16, S.231；參考鄧譯頁 70。

<sup>92</sup> Kant: KU. §59, S.351；參考牟譯頁 418。

「君子」兩個概念之間並無關聯，但如果反思一下竹子的外在特徵如筆直、中空、有節、長青，再反思一下君子的特徵如正直、謙虛、氣節、堅毅等，兩者之間透過這樣的類比似乎也可以有某些連結，判斷力便是根據這樣的類比而將兩者作了一個象徵性的連結。同時，竹子依然是竹子，直觀上沒有任何變化，竹子所象徵的「君子」概念實際上只存在於我們的反思之中。康德便以這樣的理論背景為基礎，來詮釋「美是道德的象徵」這一命題。

康德主張，「只有考慮到『美是道德—善的象徵』(在一種對每個人都很自然，並且每個人都有義務要求別人同意的關係中)，美才伴隨著對每個人都要求的同意而使人歡喜(gefällt)。」<sup>93</sup>因為這時我們的心靈會意識到某種高貴(Veredlung)，上升到一種超乎感官快樂的境界。這是一種可類比於道德的心靈狀態。因此鑑賞活動使人從感性的吸引力轉移至慣常的道德興趣成為可能，而表現出即使是自由的構想力，也能夠服從知性的合目的性之決定。並且讓我們明白，就算在感官對象中，也能找到一種擺脫任何感性魅力的自由愉悅。所以就在這樣的過程之中，我們發展出一種超越感性自我的能力，這樣的能力正好也是發展道德精神所需要的能力。

在這裡康德將鑑賞判斷的先驗原則做了更進一步的闡釋，即「自然與藝術之合目的性的觀念論」(Vom Idealismus der Zweckmäßigkeit der Natur sowohl als Kunst)。康德說明，「在我們對於美的一般評估中，我們是在自身內尋求美的先天標準，而審美判斷力就判斷某物是否為美而言，是自己立法的。」<sup>94</sup>因此在關於美的判斷中，問題並不隨著「對象是什麼」而轉，而只隨著「我們如何領受對象」而轉。因為我們是在自身內部尋求美的先驗標準，判斷力在關於美的評估中，本身就是立法者。康德指出美存在於兩個領域：自然和藝術。自然界依照自然法則所產生的各種形式之美，例如礦物結晶、雪花、羽毛、大氣的光線折射等等，

<sup>93</sup> Kant: KU. §59, S.353；參考鄧譯頁 223。

<sup>94</sup> Kant: KU. §58, S.350；參考鄧譯頁 219。

我們怎麼看都覺得美，萬物的自然形式是如此適合我們的審美機能，就彷彿預先帶有目的一樣。不過，作為純粹的自然，自然法則光靠本身的機械作用便足以形成自然界中的各種樣式，不須另外附加任何目的或理念才能如此。實際上，我們也無法在自然界中找到這樣的目的，因為那是由我們自己設想出來的。所以不能說，反思判斷力的「自然形式的合目的性原則」有一個「實際上」屬於自然的目的，頂多只能說，那是我們在「觀念上」歸屬於自然的一個目的。康德認為，是自然提供了我們機會，去覺察自己內在的合目的性原則。<sup>95</sup>也就是讓我們有機會去發現，原來我們可以帶著一種「目的性」的眼光來看待外在世界，就算實際上沒有、也找不到任何目的，人們仍然傾向於將眼前所見的一切按照某種「規矩」整理好，使其彷彿帶有某種「目的」一樣。由於這種自發性的傾向並非來自經驗，所以只能是先驗的，而這樣一種先驗的、合目的性的原則，康德假設它只能發自於一個超感性的基礎（*ein übersinnlicher Grunde*），並且這個超感性的基礎本身也只能屬於觀念論而非實在論。<sup>96</sup>鑑賞判斷根據先驗的「合目的性」原則運作，在評估自然之美時是如此，評估藝術之美時也是如此，故康德將這個反思判斷力的先驗原則統稱之為「自然與藝術之合目的性的觀念論」。其中作為關鍵的「超感性基礎」，便是使我們較高級的認知機能（知性、理性、判斷力）能共通一致而互相協調的基礎，在這裡，理論的機能和實踐的機能以一種密切而又隱微的方式合而為一，審美的心靈狀態與道德的心靈狀態亦能彼此相應。我們的各種高級認知能力在此呈現出和諧一致的狀態，互不衝突又相輔相成，所以心裡會感到一種圓滿的愉悅。並且因為這是在超感性的狀態中形成的愉悅，所以可以普遍傳達給每一個人，並要求每一個人的同意。同時，也可據此為準則來評估一個人的判斷力以衡量其價值。

---

<sup>95</sup> Kant: KU. §58, S.350；參考鄧譯頁 219。

<sup>96</sup> Kant: KU. §58, S.350；參考鄧譯頁 219。關於康德的「超感性基礎」假設，是他在《純粹理性批判》中的論證結果，《判斷力批判》作為整個批判哲學的最後部分，也是以這個先前完成的假設為其前提，故本文直接引用，不再另作說明。

此外，由於沒有任何明確的目的或原則作為準繩，審美的快樂只是「單純反思的快樂」，藉著構想力（作為直觀的能力）以及知性（作為概念的能力），並通過判斷力的運作過程，伴隨著對於審美對象的一般領會而發生。<sup>97</sup>所謂的「一般領會」是指判斷力要去覺察一個經驗性的客觀概念，例如看到一大片隆起的土地而判斷那是一座「山」，這是判斷力的一般功能。但在審美的模式中，判斷力的功能去覺察一個表象是否「合宜」，也就是構想力和知性這兩種認知機能的自由使用，是否產生和諧一致（即主觀上合目的）的表象，沒有過度想像而不符合知性法則，也沒有缺乏想像以致於令人感到無趣。此時的判斷力不只是覺察到有一座山的表象，還要覺察到構想力和知性兩者的機能，藉由這座山的客觀形象自由發揮，而產生的另一個主觀的表象（例如「人閑桂花落，夜靜春山空」這種全然由主觀營造的山景表象），同時也覺察、感受這個表象的意義或表象引起的心靈狀態所帶來的愉悅感。這種由構想力創造出來的表象，因為它是盡力去追求某種處於經驗範圍以外的東西，所以會漸漸接近一種純理性概念的展現，亦可稱為「理念」。並且，由於這種表象原本只是一些內在的直覺，對於這些內在的直覺，並沒有任何概念能完全與之相應，因此也只能作為一種理念而存在。這樣的理念，康德稱之為「審美理念」(ästhetische Idee)。<sup>98</sup>有別於理性的理念，這是一種沒有任何確定的概念能與之相當，也沒有任何合適的語言能完全正確的加以表述，以致於是一種完全無法以理性來理解的「理念」，康德解釋為「構想力的表象 (Vorstellung der Einbildungskraft)」。當構想力繫於這樣的審美理念之下時，它不但是此理念的展現，而且本身也會展現出創造性，激起更多更豐富的思想，越過了那可被清楚把握的表象之外，因而便「美感的」把一種無限制的思想擴張賦予了這個理念本身，為心靈展開一幅遠景，而使心靈充滿活潑的生氣。

所以，康德表示品味不可能通過模仿而來。鑑賞（品味）必須是屬於自身的

<sup>97</sup> Kant: KU. §39, S.292；參考牟譯頁 312。

<sup>98</sup> Kant: KU. §49, S.314；參考鄧譯頁 173。

能力，雖然有些偉大的作品被人們當成典範，但模仿典範的人即使表現出熟練的技巧，卻也只有當他能夠自己獨立評判這一範本時，才真正表現出品味。因此，最高的範本，即鑑賞（品味）的原型，只是一個理念，這個理念只能在每個人自己的心裡產生，並且依據這個理念來評判所有鑑賞的對象、所有關於鑑賞判斷的實例、甚至所有人的品味。這樣的理念便是一種審美理念，它是構想力的理想，不能藉由概念來表現，只能表象於一個體的具體展現之中，康德稱之為「美的理想」(Ideale der Schönheit)。<sup>99</sup>只有在自身之中擁有自己的真實存在之目的者，也就是能通過理性自己規定自己，因而也能夠以審美反思的方式，評估自己與目的是否協調一致者，才能成為「美的理想」所指涉的對象，這就是「人」。康德認為只有在人的道德形態中才能尋求美的理想，因為人之為人，就在於其道德理性的實踐之中。康德從先驗的論證出發，最終所抵達的「品味」概念之具體內涵，便歸結於此。

---

<sup>99</sup> Kant: KU. §17, S.232；參考鄧譯頁 72。

### 第三章 高達美美學中的品味概念

高達美於 1960 年問世的鉅作《真理與方法》，是二十世紀的哲學詮釋學經典文本，其中第一部分是以前藝術經驗的探討與詮釋，來闡明人的理解活動如何發生和進行。由於現代人所面臨的困境已不同於啟蒙運動時期，高達美的哲學思考方向，迥異於康德所處的時代關心的議題。康德為了破除理性主義的獨斷和經驗主義的懷疑論，將其理論奠基於先驗的主體能力，並明確區分主觀與客觀的認知；關於鑑賞判斷的理論，主要是為了闡明反思的判斷力如何運作，俾使主觀與客觀的認知能再度連結，形成一完整的體系。而在科技掛帥的現代世界，高達美則嘗試透過對藝術經驗的解析，來闡明不同於自然科學思維模式的另一種真理。高達美受到海德格的影響，視藝術作品的本質為彰顯存有的真理，因此便和康德所主張的審美是基於「無利害關心的愉悅」有所出入。故為了闡明藝術活動對於人類存有的意義，高達美在《真理與方法》第一部分對於康德的鑑賞判斷理論提出批判。這些批評引發許多討論，一般是將重點放在高達美如何反駁康德的美學主體化傾向的部分，不過近年來也開始有學者試著開發康德學說中適合與高達美詮釋學結合的部分，例如 Rudolf A. Makkreel、Kristin Gjesdal、Nicholas Davey 和張鼎國<sup>100</sup>等人。而高達美本人除了在《真理與方法》中對康德美學有褒有貶外，在 1974 年發表的〈美的現實性〉(Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest) 和 1980 年的〈直觀與直觀性〉(Anschauung und Anschaulichkeit)<sup>101</sup>中，

<sup>100</sup> 詳見 Rudolf A. Makkreel: *Imagination and Interpretation in Kant: the hermeneutical import of the Critique of judgment* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990); Nicholas Davey: "Truth, Method, and Transcendence", *Consequences of Hermeneutics: Fifty Years After Gadamer's Truth and Method*, edited by Jeff Malpas & Santiago Zabala (Evanston: Northwestern University Press, 2010); Kristin Gjesdal: "Reading Kant Hermeneutically: Gadamer and the Critique of Judgment", *Kant-Studien, Philosophische Zeitschrift* (ProQuest Religion, 2007, 98, 3); 張鼎國:〈文本與詮釋—論高達美如何理解康德《判斷力批判》〉,《詮釋與實踐》。

<sup>101</sup> Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke Band 8, Ästhetik und Poetik I* (Tübingen: J.C.B Mohr (Paul Siebeck), 1993), S.94~142, S.189~205, 以下簡稱 GW8。「直觀性」(Anschaulichkeit) 一詞英譯為 vividness, 意即「生動」, 中譯為表達與直觀 (Anschauung) 概念的密切關係, 直譯為「直觀性」。

也認為康德美學仍有其不可抹滅的貢獻，並以詮釋學的方式進一步發展康德之「審美理念」說。故本文亦試圖從高達美與康德二者的「品味」概念之對照，探索其中可為現代人帶來啟發的積極人文意涵。

因此，本章進行的方式首先是說明高達美關於「藝術經驗」的主張，以瞭解他和康德之間的基本差異，以及高達美對所謂「審美意識」的批判；然後透過藝術經驗的相關探討，進一步瞭解「教化」的意義，從而對高達美所主張的人文主義之「品味」概念的涵義有更多的認識。

### 第一節 藝術作為遊戲 (Spiel)

「遊戲」概念並非高達美的發明，在人類學的研究上，遊戲概念原本就具有重要意義，在早期社會的各種宗教和文化儀式中，多少帶有一定程度的遊戲成份。從這一點看來，人類的遊戲行為基本上雖然沒有特定目的，但它作為一種自由的內在衝動，也不僅只是一種消極的、不具目的之行為。事實上，在西方的思想傳統中，關於遊戲概念的討論始終佔有一席之地。早在柏拉圖的《法律篇》〈論文藝教育〉中便已出現用遊戲的方式來教育兒童的想法，近代則自席勒 (Friedrich Schiller) 以來便視遊戲為藝術的本質，是主體的創造衝動的表現。到了現代，也有維根斯坦 (Ludwig Wittgenstein) 發展出語言遊戲概念，並將這個概念延伸到人類生活中的各項活動。康德和高達美也各自有相關的論述，康德把遊戲概念應用在人作為審美主體時的一種心靈活動，相對的，高達美則把遊戲概念應用在藝術作品的存有論上，他指出：

從人與其藝術經驗的關係來看，遊戲概念既不是一種態度，也不是主體在創造活動或鑑賞活動中的情緒狀態，更不是遊戲活動中所實現的某種主體性的自由，而是藝術作品本身的存在方式。<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Gadamer: GW1. S.107 ; TM. p.102 ; 中譯頁 143。

高達美認為，「理性不是它自己的主人，其活動總是經常依賴於被給予的環境。這不僅表現在康德受到休謨懷疑論的影響，而將理性主義的要求限於作為自然知識的先天要素之中，對於歷史意識和歷史知識的可能性而言，也更加真實。」<sup>103</sup>若以此觀點來思考康德的鑑賞判斷第一格律：「自己獨立地思考」，其實我們會發現理性並不知道自己能在多大的程度上進行獨立思考。而正如高達美所言，康德自己關於知識的處理方式，也證明了其所處環境的影響。此外高達美還進一步指出，「早在我們通過自我反思了解自己之前，我們就以一種自明的方式在我們所生活的家庭、社會和國家中理解了自己。」<sup>104</sup>因此僅以主體反思的方式來定義審美活動，可能會有所不足。故高達美將注意力轉到藝術品本身的存在方式。

對高達美而言，藝術作品真正的存在其實是在它「成為經驗改變者的經驗」。<sup>105</sup>也就是說，當有人受到一個藝術作品的感動，並因此產生某種內在的變化時，此時這個藝術作品就存在於這個人所經驗的變化之中。藝術作品只有在這樣的時刻，才真正脫離了作者而擁有一個獨立的地位，並以它自己的本質存在影響了那位正在經驗它的人。在這個意義上，真正的藝術作品並不屬於作者本人，任何有能力欣賞藝術的人，都可以和它產生某種共鳴，而藝術作品的真正存在，就在這樣的共鳴之中。

藝術存在的這種特徵，與遊戲的存在方式十分類似，因為遊戲獨特的本質就是獨立於從事遊戲者的意識。只有當遊戲的主題視域（*thematischer Horizont*）不受限於那些自為存在的主體，也沒有任何主體在此進行遊戲行為時，遊戲才真正存在。<sup>106</sup>以球賽為例，只有當場上的球員們放下自己個人的主張，全神貫注於整體的球賽之中，才能打出一場漂亮的好球；而一個球隊的成員若是各自為政，只想自己出鋒頭，通常比賽的過程和結果也不太理想，由此可見遊戲的主體並不在

<sup>103</sup> Gadamer: GW1. S.280~281 ; TM. p.277~278 ; 中譯頁 376 。

<sup>104</sup> Gadamer: GW1. S.281 ; TM. p.278 ; 中譯頁 376 。

<sup>105</sup> Gadamer: GW1. S.108 ; TM. p.103 ; 中譯頁 145 。

<sup>106</sup> Gadamer: GW1 S.108 ; TM. p.103 ; 中譯頁 145 。

遊戲者身上。但另一方面，遊戲也只有通過遊戲者才得以表現，所以在這裡，傳統上「主—客」二分的界線被泯滅了，遊戲不能被遊戲者當作一個異己的客體來對待，遊戲者也不能自認為是遊戲中的主體，只有當遊戲者放棄了他自己的主體性並融入遊戲本身時，遊戲才能充分實現。這顯示出，遊戲活動本身具有一種獨特而神聖的嚴肅性。一方面對遊戲者而言，遊戲只是遊戲，有別於日常生活的行為，而且也正因如此，人們才會參與遊戲並從中獲得樂趣。另一方面，不夠認真融入遊戲的人，又會破壞遊戲，讓遊戲無法實現。因此遊戲的存在方式不允許遊戲者過於疏離，但也不允許遊戲者過於掌控，而是必須「忘我地」投入遊戲，即遵循遊戲本身預先規定好的規則和遊戲空間，在這個遊戲的結構之內力求表現，才能完成遊戲。故「預先規定遊戲空間界限的規則和秩序」，也構成遊戲的本質之一。<sup>107</sup>並且這樣的空間，是一種特意为遊戲活動所界定和保留的空間。<sup>108</sup>

遊戲的另一個本質特徵是「不斷往返的運動」(die Bewegung des Hin und Her)。<sup>109</sup>雖是重複運動，卻沒有一次內容是一模一樣的。這樣的遊戲並沒有一個能使其終止的明確目的，而只是在不斷的重複中自我更新。高達美指出，這種往返重複的運動對於遊戲的本質規定來說是如此明顯和根本，以致於由誰來進行這種運動反倒無關緊要。這即再次肯定了是遊戲本身而非遊戲者作為主體。在這裡，「主體」的概念並非從笛卡兒以來的現代哲學中，以人自身作為哲學思考奠基之主體的意義。根據陳榮華的說明，遊戲作為主體的意思是：「它僅是存有的一種延續或繼續其自己的方式而已。[……]在這種方式下，人與存有的關係不是由人去限定存有，也不是人的實體與事物的實體的內外相隔的關係，也不是人與另一個 Subjectum 的關係，而是，存有在遊戲的方式中與人同戲的關係。這樣，人與存有不再相隔，而是一個統一的整體。」<sup>110</sup>

<sup>107</sup> Gadamer: GW1 S.112 ; TM. p.107 ; 中譯頁 151 。

<sup>108</sup> Gadamer: GW1 S.113 ; TM. p.107 ; 中譯頁 151 。

<sup>109</sup> Gadamer: GW1 S.109 ; TM. p.104 ; 中譯頁 146 。

<sup>110</sup> 陳榮華：〈葛達瑪遊戲概念中的存有學〉，《國立臺灣大學哲學論評》（第十九期，1996.1），頁

當遊戲者與遊戲成為一個統一的整體時，遊戲者會受到遊戲精神的影響。我們可以看到在不同種類賽事中的運動員及觀眾，表現出來的反應都不一樣。例如在足球賽中，球員們的表現往往很奔放，觀眾也很瘋狂；但在高爾夫球賽中，球員們表現出來的便是高度穩定與專注，觀眾也必須保持安靜的禮貌。故遊戲並不在遊戲者的意識裡或行為中存在，反之，是遊戲本身的魅力吸引了遊戲者，將遊戲者捲入遊戲的世界，並使遊戲者充滿它的精神。在此，遊戲會對遊戲者提出一項任務，即遊戲者只有通過將自己的行為轉化到單純的遊戲任務中，才能使自己進入「表現自身」的自由之中。所以高達美主張，遊戲真正的存在方式，就在這樣的自我表現中。<sup>111</sup>同時高達美也進一步指出，所有的表現活動都不只是單純的表現，而是為了某人而表現。<sup>112</sup>

高達美以戲劇為例，來說明遊戲這種特殊的意義結構。戲劇（Schauspiel）也是一種遊戲，在舞台上的戲劇所表現的是一種自成一格的封閉世界，但又是向觀眾敞開的世界，因為只有在觀眾那裡，戲劇才能獲得它的充分意義。這種遊戲是由演員（遊戲者）和觀眾一同組成，並且觀眾在這裡具有一種方法論上的優先性，因為這個遊戲是為觀眾存在的。所以從戲劇的遊戲可以看出，戲劇（遊戲）自身蘊涵著某種意義內容，這個意義內容要求被理解，並且獨立於演員（遊戲者）的行為。高達美指出，在這裡，演員（遊戲者）與觀眾的區別就從根本上被取消了，演員（遊戲者）與觀眾一樣，都必須以戲劇（遊戲）的意義內容去意指遊戲本身。正是從他們對遊戲的理解中，遊戲才能獲得完整的實現。更重要的是，觀眾因為本身並不進入戲劇之中的活動，只是在一旁觀賞，反而更能綜觀全局，充分感受到戲劇整體所表現出來的意味，因此在觀眾這裡，戲劇（遊戲）彷彿更被

---

159~195。引文取自頁 170。Subjectum 按陳榮華在本文中的說明，是中世紀時期「主體」的意思，「主體」一詞在中世紀不是由人專有，其意為「托基」，泛指一切事物的托基。

<sup>111</sup> Gadamer: GW1 S.113；TM. p.108；中譯頁 152。

<sup>112</sup> Gadamer: GW1 S.114；TM. p.108；中譯頁 153。

提升到它的理想性（Idealität）。<sup>113</sup>

從「為了觀眾的自我表現」和「理解意義」這樣的存在方式來看，遊戲和藝術的存在方式是一樣的，藝術也是一種遊戲。上述的戲劇活動符合所有的遊戲特徵，因此戲劇既是無可置疑的角色扮演遊戲，也是貨真價實的表演藝術。從這樣的存在模式來看待藝術，便能瞭解藝術經驗的真正意義並不在於提供某種審美愉悅，而是透過藝術作為一種中介（Vermittlung），讓觀賞者能夠得到充分的自我表現；然後經由這樣充分的自我表現，也獲得了更完整的自我理解。

所以，在藝術的存有論上，高達美不同於康德強調主體性的「先驗說」，而以「遊戲說」使藝術活動有別於其他的人類活動，獲得自己獨立的地位。這樣獨立出來的藝術活動，也擁有一個不同於現實生活而完全屬於自己的世界，不過在這裡藝術是作為中介，而非目標。因此不會造成脫離現實脈絡的現象，反而藉由藝術的中介功能，能幫助人們對於現實的存在有更多的理解。

## 第二節 藝術的中介（Vermittlung）地位

作為遊戲的藝術，從一個普通的遊戲到真正成為藝術之間的改變，高達美稱為「向構成物的轉化」（Verwandlung ins Gebilde）。<sup>114</sup>所謂的「轉化」，是指某物突然間完全成為另一物，然而這另一物卻才是此物真正的存在，並且相對於此刻真正的存在，那個原先的存在就什麼也不是了。所以「向構成物的轉化」就是指之前存在的東西已不再存在，同時，現在存在的東西，亦即在藝術遊戲中表現出來的東西，才是永遠真實的東西。高達美以詩的創作為例，詩人便是文字的遊戲者，在創作過程中無論如何嘔心瀝血的反覆推敲，一旦完成作品之後，這些辛勞便再也不算什麼。甚至相對於這首已經完成的詩，作者本身也不重要了，因為此時真正「存在」的是這首詩。我們只會因為一首詩本身是動人的，才能受到詩的

<sup>113</sup> Gadamer: GW1 S.115；TM. p.109；中譯頁 155。

<sup>114</sup> Gadamer: GW1 S.116；TM. p.110；中譯頁 156。

感動，並不是因為詩人的盛名而對它產生感動。高達美指出，若從遊戲者的主體出發去描述他們的遊戲活動是什麼，這樣的遊戲活動就不是轉化，而是「裝扮」(Verkleidung)。<sup>115</sup>裝扮是為了形成一種外象(Anschein)，因為不想被認出真面目而表現出另一種面貌，以被視為另外一個人。這種作假的遊戲不是遊戲的真實性質。高達美認為，在遊戲中每個人只會探尋這個遊戲想要表現的是什麼，意義為何？故遊戲者的主體性已不再存在，全部存在的只有他們正在遊戲的東西。因此相對於已完成的作品，創作者本身並不重要。簡言之，就作品而言，他只是一個中介。就像當初人們萬般讚歎米開朗基羅(Michelangelo Buonarroti)的雕刻天才，但米開朗基羅卻只是淡淡地表示，他的工作只是把多餘的石頭移開，讓藏在石頭裡面的人物出現而已。

「向構成物的轉化」並不只是簡單地轉移到另一個藝術的世界，因為那已不再存在的原來的事物，就是我們自己所生存的世界；而構成物作為一個自成封閉系統的世界，是遊戲的空間，也不是我們可以長久生活的世界。如果只是簡單地轉化到這個另外的世界，就會有脫離現實的問題。不過據林維杰的說明，「從藝術品『為某人而表現』來看，就不存在所謂的封閉空間，因而作品(藝術品、文本)的表現便為它與觀賞者、詮釋者的開放和往返互動提供基礎。」<sup>116</sup>

所以高達美表示，遊戲在這裡作為一種構成物，可在自身中找到它的尺度，而不需按照任何外於它的東西來衡量自身。<sup>117</sup>因為這是一個有屬於自己的規則的世界，跟外界完全不同，可以說是只依賴自身而存在。在這個意義上，構成物並不是對外界事物的模仿，不能以任何外在於它自身的規則來看待它或進行比較。事實上它也超越了這種比較的層次，因為構成物所表現的是某種超然的真理。高達美以柏拉圖在談論戲劇時，並不區別生活中和舞台上所發生的悲喜劇為例，說

<sup>115</sup> Gadamer: GW1 S.117; TM. p.111; 中譯頁 157。

<sup>116</sup> 林維杰：〈高達美詮釋學中的偶然性〉，《鵝湖月刊》36:10=430，2011.4）頁 34~45。引文取自頁 36。

<sup>117</sup> Gadamer: GW1 S.117; TM. p.111; 中譯頁 158。

明如果一個人能夠察覺在他面前所發生的「遊戲」中所含的意義，那麼「藝術的遊戲」和「現實的遊戲」這樣的區分自然就不存在了。也就是說，如果有能力將現實生活中某些相關狀況組織起來視為一個完整的意義體系，以致於像是在觀賞一場遊戲一樣，正所謂人生如戲，戲如人生，那麼就能以超然的態度來談論日常生活本身的悲喜劇。所以就理解意義而言，一個事件是在現實生活中發生的，還是在舞台上的表演，其實並不重要，重要的是能否掌握住這個事件的本質意義。甚至，由於戲劇的形式就是把事件的發展過程與結果整理成可讓人一目瞭然的完整而自成系統的整體，更使我們易去把握並理解這個事件的充分涵義。因此高達美認為，我們透過觀賞戲劇所得到的愉悅感，便是獲得這種「認識的樂趣」(die Freude der Erkenntnis)。<sup>118</sup>而藝術的中介意義便在此展露無遺：透過藝術的表現，我們對於自己以及自己所存在的世界有了更深的認識。

藝術的認識是一種「再認識」(Wiedererkennung)，它讓我們重新發現原本已經因習慣而無感的世界，彷彿第一次看見一樣。據陳榮華表示，「重認一物不是指重覆認識對它已有的知識，也不是資料上的增加，而是要排除它的偶然性、依附性和特殊性，讓它的本性更清楚及更深刻呈現出來。」<sup>119</sup>Jean Grodin 也指出，在藝術作品中被突顯的正是存有的真理：「梵谷畫作中的農鞋，比那些農民穿在腳上的鞋更具存在感。如果它們不只是模仿，那是因為它們揭露了本質。」<sup>120</sup>在此高達美將柏拉圖的「藝術模仿說」作了新解。

柏拉圖認為理念是唯一真實的存在，自然只是作為理念的影子，而模仿自然的藝術則是「影子的影子」，這三者之間的關係是一種原型(Urbild)與摹本(Abbild)的關係。摹本的價值顯然低於原型，而藝術模仿自然，更是摹本的摹本，層次更低。高達美同意摹本的本質就在於它除了模擬原型外，不再具有任何其他

<sup>118</sup> Gadamer: GW1 S.118 ; TM. p.112 ; 中譯頁 159 。

<sup>119</sup> 陳榮華：〈高達美詮釋學：藝術與知識〉，《哲學與文化》35:7, 2008.7)，頁 121~133。引文取自頁 127。

<sup>120</sup> Jean Grodin: *The philosophy of Gadamer*, p.44 。

任務。且摹本作為一種「指出原型」的手段，當目的實現時就失去作用，人們透過摹本認出原型之後就不再需要它。在此意義上，摹本是一種自我揚棄（Selbst-aufhebung）的自為存在，只能在自我的揚棄中實現自身。<sup>121</sup>但高達美指出，圖畫（Bild）並非摹本，因為圖畫雖然模仿原型，卻不是用來指出或過渡到原型的，不需自我揚棄。而且，圖畫與原型不完全類似，它雖模仿原型，卻又異於原型，因為圖畫要表現的是原型的本質，而「本質的表現很少是單純的模仿，以致於這種表現必然是展示的（zeigend）。」<sup>122</sup>既然是一種展示的表現，就要誇大某些特質，使其突顯出來，同時也要刪減其他部分來加強效果，避免分散注意力。所以一幅好的圖畫總是講究結構、佈局層次分明，看起來雖然逼真，但實際上和所有事物都一起攤在陽光下的自然狀態並不一樣。故「它之所以異於原型，正是由於它刪除了原型的特殊性和偶然性，讓它的本性在畫中清楚和充實的呈現出來。」

123

不過，圖畫的表現雖然異於原型，卻並非與原型相對的另一種獨立的存在。高達美借用了普羅汀（Plotinus）的「流出說」（Emanation）來說明圖畫與原型的關係。普羅汀認為萬物的本源是完滿的「太一」，因為「太一」非常豐沛，於是滿溢而流出萬物，創造了世界。高達美藉由這個模型表示：

流出的本質在於，所流出的東西是一種溢流物（Überfluß）。因此，流出者並不會因為這樣的流出而削弱自身。[……]如果原始的『一』通過從其中流出的『多』而自身沒有減少什麼，那就表示，存有變得更豐富了。<sup>124</sup>

所以原型是通過圖畫的模仿表現而使其存有更加增長（Zuwachs），而圖畫在這種「流出」的關係下，不僅是呈現，還更加豐富原型的存有，因此圖畫與原型二者並非相對的存在，而是合一的。甚至由於圖畫表現了原型的存有，原型反而因

<sup>121</sup> Gadamer: GW1 S.143 ; TM. p.133~134 ; 中譯頁 194 。

<sup>122</sup> Gadamer: GW1 S.120 ; TM. p.114 ; 中譯頁 163 。

<sup>123</sup> 陳榮華：〈高達美詮釋學：藝術與知識〉，頁 130 。

<sup>124</sup> Gadamer: GW1 S.145 ; TM. p.135~136 ; 中譯頁 197 。

此被圖畫所規定，因為只有通過圖畫，原型才能作為在圖畫之前的「原型」而存在。若沒有圖畫，就談不上有什麼被圖畫所描繪的「原型」。故高達美指出，「沒有作品的模仿，世界就不會像它存在於作品中那樣的存在著，而沒有再現，作品本身也就不會存在。因此所表現事物的存在完成於表現之中。」<sup>125</sup>

從圖畫的例子中，可以瞭解藝術活動不只是模仿，而是一個真正的「存有事件」(Seinsvorgang)，每一個藝術的表現都構成了所表現物的存有等級。所以高達美主張「藝術作品的世界實際上就是一個完全轉化了的世界，在這裡遊戲的完整過程獲得充分表現，而每一個人正是通過這個世界來認識事物究竟是怎樣的存在。」<sup>126</sup>因此，藝術遊戲作為「向構成物的轉化」，此構成物就是一個意義整體。它並不是一個自為的存在，但是作為一個遊戲，能夠反覆地被表現，也能反覆地被理解。此時，遊戲本身便是構成物，構成物便是遊戲本身，二者沒有區分，並且就以這樣的中介地位獲得其真正的存在。高達美指出：

我們已看到，在模仿中被模仿的東西，被創作者所塑造的東西，被表演者所表現的東西，被觀眾所認識的東西，顯然就是被意指的東西——表現的意義就在於此——因此像詩人的創作或演員的表現這樣的區分並不能突顯什麼區別。[……]這裡我們有一種雙重的模仿：創作者的表現和表演者的表現。但是這雙重的模仿卻是一種東西：透過這兩者而來的乃是一樣的存在。<sup>127</sup>

不過高達美也不否認，從同一個遊戲的不同表現來看，我們可以區分出不同的中介方式，就像我們可以用不同的方式來思考接觸不同藝術作品的條件。這裡涉及的是關於同一個作品的各種詮釋方式及這些詮釋的同一性。只是高達美不認為這屬於主觀觀點的多樣性問題，而是將此現象歸結為作品自身存在的可能性的問題。因為藝術作品本身的意味無法窮盡，「所有的詮釋都只是為作品的意義指出一個

<sup>125</sup> Gadamer: GW1 S.142 ; TM. p.133 ; 中譯頁 193 。

<sup>126</sup> Gadamer: GW1 S.118 ; TM. p.112 ; 中譯頁 160 。

<sup>127</sup> Gadamer: GW1 S.122 ; TM. p.116 ; 中譯頁 165~166 。

可能的方向，指向一個充滿各種可能性的開放領域，而不是指出最後的終點。」

<sup>128</sup> 高達美認為只要這些不同的中介方式都力求「正確」的表現作品，便證明了中介活動和作品本身的無區別，就是藝術作品的真正經驗。<sup>129</sup>

### 第三節 審美無區分 (ästhetische Nicht-Unterscheidung)

高達美認為藝術經驗是一個富有意義的存有事件，透過瞭解其中的意義，我們可以更多地認識自己和事物是什麼樣的存在。不過現代社會對於藝術的看法卻非如此，一般只是作為生活的點綴，或者藉以分享一些感覺，但並不認為藝術本身具有什麼認知價值。藝術家以自己個人的想法進行創作，拒絕傳統上在藝術與社會之間原始而深刻的共生關係，也撇開一部作品存在於其中、並在其中獲得其意義的一切宗教的或世俗的影響，使作品成為純粹為藝術而藝術的存在，一種「自為存在」。高達美稱這樣的審美意識為「審美區分」(ästhetische Unterscheidung)。

<sup>130</sup>

高達美表示，審美區分意識專注於作品本身的審美性質，排除其中包含的其他非審美性的要素，即作品的目的、功能和內容意義。如果就這些要素可使作品立足於世界之中，並因而確立此作品獨特的意義來看，這些要素其實相當重要。但是「審美區分」卻堅持作品必須維持藝術的獨立，應與所有這些要素區分開來。甚至不只限於藝術作品，審美區分意識認為所有的事物都可以區分為「具有審美意圖的」(ästhetisch Gemeinten) 和「非審美性的」(Außer-Ästhetischen)。根據這樣的區分方式而形成的審美意識，排除了藝術作品藉以向我們展現的一切理解條件，並且不只區分一個作品中的審美與非審美因素，作品的原型和任何其他可能

---

<sup>128</sup> Gadamer: "Dichten und Deuten", *Kleine Schriften II, Ästhetik und Hermeneutik* (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1967), S.10~11; 以下簡稱 KS II。英譯: RB. *Composition and interpretation*, p.68。

<sup>129</sup> Gadamer: GW1 S.125; TM. p.118; 中譯頁 169。

<sup>130</sup> Gadamer: GW1 S.91; TM. p.74; 中譯頁 121。

的詮釋或再創作，也都能成為審美意識加以區分的對象。例如，表演藝術（reproduktiven Künsten/performing arts）便能區分出原型（Original）（例如劇本、樂譜）和演出（Aufführung）。因此高達美認為，「這構成了審美意識的主宰性（Souveränität），即審美意識能到處去實現這樣的審美區分，並能『審美地』觀看一切事物。」<sup>131</sup>但對高達美而言，這種主觀的審美意識，不利於真實藝術經驗的發生，並貶低了藝術活動本身作為「存有的表現」所具有的獨特價值與地位。藝術活動在此變成一種特殊的審美「體驗」（Erlebnis），強調的是藝術作品在觀者個人身上產生的改變效果，並且與觀者的整體生命建立起一種不可替代的關係。同時，正如藝術作品是自為存在一樣，審美的體驗也拋開了一切現實的關係。由於藝術作品強大感染力量的衝擊，使觀者在當下脫離了自己原來的生活脈絡，並在這樣的體驗過程中，感覺彷彿充滿了豐富的意義，這些意義不僅屬於當下這個特殊的內容或對象，也代表了生命整體的意義，因此一個審美體驗總是包含著某種無限整體的經驗。「藝術作品被理解為生命之象徵性再現（symbolischen Repräsentation）的完成，而所有的審美體驗也都傾向於這種完成。」<sup>132</sup>但是這裡的完成，卻是在一個無脈絡的抽離境界中結束。因為這種審美體驗是使藝術元素從社會的各個層面消極地退出，藝術經驗成為一種孤立的經驗，不再具有整合社會其他經驗的功能，人們面對藝術作品的經驗比較像是進入某種自成一格的夢境。藝術不但本身成為目標，自給自足，而且任何外來的、非審美的目的都會破壞它，因此藝術活動漸漸與社會隔離，甚至蔑視世俗社會。十九世紀出現在法國的波希米亞（Bohème）藝術家（如波特萊爾 Baudelaire、藍波 Rimbaud），或英國的唯美派（the dandy）藝術家（如王爾德 Wilde），本質上都是以一種遺世獨立的姿態在對抗世俗社會的生活方式。<sup>133</sup>然而這種抗拒世俗、特立獨行的存在狀態，也往

<sup>131</sup> Gadamer: GW1 S.91；TM. p.74；中譯頁 122。

<sup>132</sup> Gadamer: GW1 S.76；TM. p.61；中譯頁 102。

<sup>133</sup> 亞諾·豪斯（Arnold Hauser）著，邱彰譯：《西洋社會藝術進化史》（*The Social History of Art*）（台北：雄獅圖書，1994），頁 180。「波希米亞」一詞並沒有一個統一而清楚的定義，剛開始只是代表反對中產階級公式化的生活方式，講求新奇和自由放縱的藝術家，發展到後來卻變成憤世

往不能見容於當代社會，以致於藝術家們成為社會上有點邊緣的一個族群。許多我們現在奉為大師的藝術家，多半是在過世之後其作品才獲得人們的推崇，不再像古希臘時代或文藝復興時期的藝術大師們那樣，在其當代社會中便具有重要的影響力。這種過世之後才受到人們追捧的情形，在近現代的藝術史上特別頻繁，反映的正是藝術與社會的脫離。所以高達美提出這樣的質疑：

在藝術史上的偉大時代，人們沒有任何審美意識，也沒有我們現代概念中的「藝術」，在他們生活周遭的創作都具有為人所知的宗教或世俗生活上的功能，而沒有僅只是提供審美愉悅的。審美體驗的概念是否能應用在這些創作上而不削弱它們的真實存在？<sup>134</sup>

高達美認為，進行這種區分的審美意識，其實是建立在一種頗有問題的歷史觀上，即「共時性」(Simultaneität)。也就是將歷史上所有的時期不加分辨地全部合而為一，歸於審美意識之下。這種共時性並不是由古至今的歷史傳承的整合，而是把各個不同時代的偉大作品從各自的歷史背景中抽離出來，然後全部集合在一個特定時空之中審視。這種「共時性」觀念的出發點，是基於對品味的歷史相對性的尊重，不願意把異於自身「良好品味」的其他時代之品味，簡單地視為低劣的品味。但是高達美認為，這種做法只是以「原則上的共時性」(eine prinzipielle Simultaneität)來取代「事實上的同時性」(die faktische Gleichzeitigkeit)。<sup>135</sup>所謂「事實上的同時性」，意思是我們可以直接和藝術品產生共鳴的一種「同時性」，就像是不同時空的人直接進行對話一樣，藝術經驗的特徵也在於這種直接性。高達美指出，「同時性」屬於藝術作品的存在，它構成 Dabeisein (同在)的本質。

---

嫉俗的浪人，與中產階級生活徹底斷絕，甚至排斥整個歐洲文明，將生命虛擲在浪蕩的生活中。「唯美派」則是以一種高傲的姿態來表現對世俗的鄙視，極為講究禮儀和精巧的言行舉止，任何時刻都保持高雅的風度，單單只為了「美」而費盡心力的雕琢自身或進行創作。雖然波希米亞和唯美派表面上的差異很大，但內在都是憤世嫉俗、與人疏離，對世俗生活感到厭煩無趣。

<sup>134</sup> Gadamer: GW1 S.87; TM. p.70; 中譯頁 116。

<sup>135</sup> Gadamer: GW1 S.92; TM. p.75; 中譯頁 123。

<sup>136</sup>這是審美存在特有的時間性。

然而審美意識理想中的「共時性」，卻是脫離各自的時代背景，共同處在某一個孤立的真空狀態下的交流，彼此都沒有過去、現在和未來，不僅異化了藝術品的存在，也異化了與之發生關係的人。高達美認為，這種審美意識發展的根源，是來自啟蒙運動的思想家們，尤其是主張「純粹鑑賞判斷」的康德。因為康德認為藝術活動不具知識性質，並且將藝術規定為純粹來自主體心靈的創造，而使其成為與現實自然相對的一種活動，固然使藝術獲得了獨立自主的地位，擁有自己的合法領域，不必受科學或道德概念的挾制，卻也排除了藝術在認知方面的積極意義。故在康德之後，「藝術作品不再具有擴大我們的知識範圍的目標，它無關真假，無關對錯。只是一件『藝術作品』，必須以藝術自己的標準來衡量。」<sup>137</sup>

雖然康德試圖以「共通感」來進行整合工作，但高達美並不認同康德的「共通感」理論，而是訴諸社會中「由於豐富藝術作品帶動起來的全面參與、普遍分享及互通共鳴等外在非主觀因素，強調個別主體於被動而忘我狀態下，實際促成自己與他人精神交流的層面，結果一定會比康德單從純粹『趣味』或『共同感』這一主觀原則出發，以此為準去『強求』(ansinnen)所有人的普遍贊同更為貼切。」<sup>138</sup>故高達美回溯到啟蒙運動之前更早的歷史，重新考察藝術在古代社會扮演的角色，而作為西方文明起源的希臘文化，也是「審美」(ästhetisch)這一概念的來源，便是重要的考察對象。

高達美說明，在希臘時代，美感經驗，尤其是藝術之美，無論存在於何處，都是一種對於事物本身潛在的完整和神聖秩序的召喚。在希臘文化裡，美是最高善，是一種道德生活的表現，建立在所有形式的社群生活之中。其意義是將一

<sup>136</sup> Gadamer: GW1 S.132 ; TM. p.123 ; 中譯頁 179 。

<sup>137</sup> Jean Grondin: "Gadamer's Aesthetics: The Overcoming of Aesthetic Consciousness and the Hermeneutical Truth of Art", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1998), volume 2, pp.267-271。引文取自該文第六段。

<sup>138</sup> 張鼎國：〈文本與詮釋—論高達美如何理解康德《判斷力批判》〉，《詮釋與實踐》，頁 401。

個關於「宇宙秩序」或「生命共同體」的模糊直覺賦予鮮明形象，使人們得以看見並遵循它，從而認識自己在世界之中的位置。柏拉圖如此形容，「美是最清楚地彰顯出來並將我們吸引過去的東西，就像是『理型的可見性』（die Sichtbarkeit des Idealen）。」<sup>139</sup>所以高達美認為，藝術作品正是以其獨特的存在方式，使「存有」得以表現出來者（die Spezifische Präsenz des Kunstwerks ist ein Zur-Darstellung-Kommen des Seins.）。<sup>140</sup>每一個藝術作品都有它自己的故事，述說著這些故事的藝術品，是以自身的存有與我們相遇，「它所透露出來的東西，就像是對某些本來掩蔽著的東西的一種發現和揭示。我們面對藝術品時所感到的驚奇，便是由此而來。」<sup>141</sup>由於藝術可以傳達關於「存有」的真理，審美活動自然無需區分於現實的存在。所以高達美認為，真正的藝術經驗是：

當我們被一件藝術品吸引時，它就再也不讓我們自由地撇開它，或僅僅按照我們自己的主張來接受它或拒絕它。因為它已不再是一個與我們相對的客體，而成為一個專屬於我們的事件(Ereignis)，它會感動我們，撈倒我們，然後建立起一個它自己的世界，將我們捲入進去。<sup>142</sup>

相對於這些從藝術品本身引出來的直接而真實的要求，關於藝術的意識、審美的意識都只是次要的（sekundär）。所以高達美表示，當我們只根據一件藝術品的美學特性來對它進行判斷時，其實就疏離了一些實際上與我們更為接近的東西。在藝術經驗領域起作用的審美主權，一旦面對我們在藝術陳述的形式中所遇到的

---

<sup>139</sup> Gadamer: *Gesammelte Werke 8, Ästhetik und Poetik I, Die Aktualität des Schönen* (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993) S.106, 以下簡稱 GW8。英譯: *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), trans. Nicholas Walker, p.15, 以下簡稱 RB。引文內括號為本文所加。

<sup>140</sup> Gadamer: GW1 S.165; TM. p.152; 中譯頁 224。

<sup>141</sup> Gadamer: “Ästhetik und Hermeneutik”, KS II, S.6。英譯: *Philosophical Hermeneutics*, trans. David E. Linge (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977), p.101。以下簡稱 PH。

<sup>142</sup> Gadamer: *Hermeneutik-Ästhetik-Praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch / hrsg. von Carsten Dutt* (Heidelberg: Winter, 2000), S.58。英譯: *Gadamer in conversation: reflections and commentary*, edited & trans. Richard E. Palmer (New Haven: Yale University Press, 2001), p.71。

真正的經驗現實，只會表現為一種異化。<sup>143</sup>

由於藝術作品是「建立了一個世界」，高達美因而指出藝術經驗的真正特色便是「逗留」(Verweilen)。但他所謂的「逗留」並不同於上述審美區分意識中的那種脫離現實，而是以「閱讀」(Lesen)作為藝術作品本身真正的經驗方式。這是由於詮釋學原本就是為了「閱讀」而存在的一種學問，閱讀同時又是「理解」。因此凡是和詮釋學有關的，首先都涉及到閱讀的本質。閱讀就是去理解一種語言，當然活生生的語言對話具有優先的地位，不過以「閱讀」的方式卻能擴展到一個更為寬廣的範圍，我們幾乎可以「閱讀」一切事物，找出其中所含的意義。高達美認為，在藝術作品中涉及的是一種「終極的」言詞之前的「閱讀」，正如詩的文本是一種「終極的」言詞之中的文本。(Dort geht es um >Lesen< im >eminenten< Sinne des Wortes vor, so wie der dichterische Text ein Text im >eminenten< Sinne des Wortes ist.)<sup>144</sup>因此，閱讀正是一切與藝術相遇(Begegnung)的進行方式。它不僅存在於文本中，而且也存在於繪畫和建築之中。由於這樣的經驗方式，才把藝術作品規定為藝術作品。藝術作品所具備的「同時性」使它能夠使用「語言」來和我們交流，而對詮釋學來說，一切事物的意義都依賴於它如何被講出來。高達美說明，「藝術的語言其實是建立在每個人的自我理解之上。」<sup>145</sup>意思是，我們每個人透過與藝術作品接觸的經驗，可以獲得更深刻的自我理解。因為藝術作品所呈現的世界常常超乎我們的預期，故對我們的理解形成一種挑戰，為了理解作品的內容，我們必須蒐集更多的資料、廣泛而深入地思考。我們之所以要逗留徘徊在藝術的世界之中，正是由於其中的意義不是一眼就能看透。愈是優秀的作品，愈能引起我們複雜的反應，便更需要去「閱讀」這種種的思緒與感覺。在這樣的經驗過程中，我們的自我理解會被拓展，對於自己在世界上的定位，也重新作了整理。這便是高達美所強調的藝術經驗，雖然也彷彿是進入另外一個世界，但進

<sup>143</sup> Gadamer: GW2, S.220；中譯〈詮釋學問題的普遍性〉，頁 262~263。

<sup>144</sup> Gadamer: GW2, S.17；中譯〈在現象學和辯證法之間〉，頁 20~21。

<sup>145</sup> Gadamer: "Ästhetik und Hermeneutik", KS II, S.7；PH. p.102。

入這個藝術世界是為了回到一個更寬廣也更真實的世界，而不同於審美區分意識的遺世獨立。舉個很常見的例子，在近代歐洲民族國家的形成或現代各國的獨立運動中，常可見到以「母語創作」作為凝聚民間共識、集結社會力量的手段，這正是藝術在社會中所扮演重要角色，讓人重新認識自己和自己的定位。

所以高達美重視的是藝術經驗中呈現的意義內容部分，這裡他和康德產生分歧的關鍵在於藝術的自主性問題。不過 Grondin 指出，其實高達美並不是要取消藝術的自主性，只是不認為藝術活動只有這樣而已。高達美認為藝術作品總是有話要對我們訴說，而不只是獨立自存。藝術經驗根植於存有的真理，它所訴說的東西是透過其他媒介無法傳達的。<sup>146</sup>釐清這一點，可能比單單訴求先驗的主體能力，更能彰顯藝術存在的意義與價值。

#### 第四節 教化 (Bildung)

藝術作品對我們說話，它是為了觀賞者而表現，而觀賞者也必須「忘我地」投入這種「我和你」的對話模式，才能真正理解作品想要表達的內容。這種關係據林維杰的說明，「理解者與被理解者之間並不存在某種主客關係，而是兩者共同參與了理解活動。在理解的過程中此兩者均走出自身、彼此互相開放給對方、並且使得理解與詮釋的可能性敞開給日後不斷加入的所有參與者。[……]被理解物的意義是通過與理解者的對話而獲得的，而理解者的存有表現也為此被理解物（的內容）所影響。」<sup>147</sup>這其實就是一個詮釋學事件發生的基本模式，並且不只藝術作品，高達美認為所有從歷史上流傳下來的經典文本，都是以這樣的方式影響著現代人。而這正是「教化」(Bildung)的特徵：「即為他者、為其他更普遍

<sup>146</sup> Jean Grondin: "Gadamer's Aesthetics: The Overcoming of Aesthetic Consciousness and the Hermeneutical Truth of Art", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1998), volume 2, p.267-271。取自第七段。

<sup>147</sup> 林維杰：〈高達美詮釋學的教化與倫理問題〉，《白沙人文社會學報》（創刊號，2002.10），頁103~117。引文取自頁110。

的觀點敞開自身。」<sup>148</sup>

按德文的「**Bildung**/教化」這個字最初的意思是「形成」，它包含了圖畫(**Bild**)的概念在內。圖畫的意思可以指涉摹本(**Nachbild**)，也可以指涉範本(**Vorbild**)。無論是作為摹本還是範本，都是另有所本而教化之。在西方的神秘主義傳統中，人是依上帝的形象而造，人與上帝的關係就像是摹本與原型的關係，因此人必須以上帝為範本來造就自身。所以教化這個概念不同於一般的文化教養(**Kultur**)概念。**Kultur**來自拉丁文的 **cultura**，為耕種、栽培、育成之意，以農耕的播種施肥、開花結果的意象，引申為文化教養，以充份發揮自然所賦予的素質為目的。這是一種「天生我材必有用」，以培養個人天賦能力為主的目的導向概念。而 **Bildung** 施之於人的則是「另有所本」，它超出個人的存在，並且沒有其他目的，只以自身為目的，是人要被教化，而不是教化作為人的工具。高達美援引了黑格爾的教化概念指出，「人之為人的顯著特徵，就在於脫離了某些直接性與本能性的部分，而人之所以能脫離這些本能本性，是因為人的本質中具有理性精神的面向。」<sup>149</sup>理性精神總是尋求某種超越，指向更高的普遍性。就此而言，人若只按其本性成長，就不會成為他「應當」是的樣子，因此人需要進一步的教化，使自身能夠成為一個普遍的精神存在。沉緬於個別性的人，缺乏抽象思考能力，不能撇開自身的侷限，也不能看到某種普遍性，然而「一個人自身的特殊性卻正是由這種普遍性出發，才能得到正確而適當的規定。」<sup>150</sup>沒有人可以獨自存在於這個世界，在生活的各方面都會和世界發生關係，如果只侷限於自身的個別性，無法綜觀全局，反而不能真正把握住自己在世界上的位置，便容易遭到異化。反之，接受教化的人，因為捨棄了自己的特殊性，節制了自身的欲望，便能夠擺脫外在事物的挾制，獲得真正的自由獨立。故人受到教化時，雖然看起來是要拋棄自身的特殊存在，實際上卻沒有什麼是真正失去的，反而真正重要的一切都被保存了。

<sup>148</sup> Gadamer: GW1. S.22 ; TM. p.15 ; 中譯頁 29 。

<sup>149</sup> Gadamer: GW1. S.17 ; TM. p.11 ; 中譯頁 22~23 。

<sup>150</sup> Gadamer: GW1. S.18 ; TM. p.11 ; 中譯頁 23 。

這種從外物出發，向自己本身返回的辯證性運動，是精神的基本運動模式。教化是為了「返回自身」(Heimkehr zu sich)。高達美指出，「每一個試圖使自己從自然的存在上升到精神性存在的個體，在其民族的語言、習俗和制度之中，都能發現一個前定的實體 (eine vorgegebene Substanz)，而這個實體就如同他所掌握的語言一樣，他已透過學習使其成為他自己的東西。」<sup>151</sup>只是，受教化的人致力於達到的普遍觀點，對這個人來說，並不是一個固定的標準，而只是作為「可能的他者」之觀點而存在。高達美認為，就這一點而言，受到教化的意識實際上具有某種感覺的性質。受到教化的人會有一種能夠「綜觀全局」或是「為大局著想」的意識。而這種「感覺」之所以能超越所有自然的感覺，就在於自然的感覺總是被限制在特定的範圍內，亦即受到身為人類會有的七情六欲所限。然而，「受到教化的意識卻可以毫不受限地在一切方面進行活動，因而是一種『普遍的感覺』(allgemeiner Sinn)，這種普遍的感覺便是教化的本質。」<sup>152</sup>

所以教化的過程不只是從特殊性上升到普遍性，還要從普遍性再返回特殊性。當教化落實在個人時，就會在這個人身上表現出一種「機敏」(或節奏，Takt)，這是對於情境及行為的一種特定的敏感性和感受能力，也就是善於察言觀色、判斷形勢，在適當的時機做出適當反應的能力。這種能力無法照表操課學來，我們無法按照某個普遍原則來認識各種情境並判斷如何因應，也不可能擁有這種普遍原則。故高達美指出，這種機敏的本質包含了「非表達性」(Unausdrücklichkeit)和「不可表達性」(Unausdrückbarkeit)。<sup>153</sup>根據林維杰的說明，「對相關情境的恰當反應(即在情境中恰當地表現或掌握一種節奏)，基於不能重複而確實地依程序而行，因而是『無法表達』與『不可表達』的特殊決定，其決定之特殊性在於並非由普遍對特殊的規定，而是由每一個情境的特殊反過來對普遍的進一步規

<sup>151</sup> Gadamer: GW1. S.20 ; TM. p.13 ; 中譯頁 25~26。

<sup>152</sup> Gadamer: GW1. S.23 ; TM. p.16 ; 中譯頁 30。

<sup>153</sup> Gadamer: GW1. S.22 ; TM. p.14 ; 中譯頁 28。

定。」<sup>154</sup>在社會上普遍常見的例子是，某些人在某些場合所做的某些事，廣泛地被人們傳為美談並引為模範。而透過這些榜樣，又可以進一步影響社會風氣。因此經過教化而來的機敏，不只是一種個人的無意識的敏銳感覺，同時也是一種認識和存在的方式，影響著個人的言行及其所處的社會。

教化返回自身所形成的東西，便是一種「品味」。品味在這裡被認為是一種真正的人性理想，而培養個人的良好品味就是社會理想教化的出發點。這一點最早是由格拉西安提出：一個有教養的人，就是能擁有足夠的自由，對生活及社會上一切事物保持適當距離，並因此可以冷靜且自覺地進行分辨和選擇。人們能對自己本身和個人的偏好保持適當的距離，就是好的品味的標誌。因此高達美認為「品味不是個人的，而是一種最初的社會現象。」<sup>155</sup>這裡的「品味」不是作為一種主體的機能，雖然它表現為一種機敏的直覺，但這種直覺是來自精神抽象的提煉，並非單純的動物性直覺，而是經過社會教化形成的結果，所以從一開始就和其所屬的群體密不可分。

這樣的品味表現在審美方面，就不僅僅在於認知這個或那個東西是美的，高達美主張，審美品味更要留意到所有美的事物都必須與之相適合的整體。一個美好的事物不能只是獨善其身，更要與其所屬的整體脈絡相協調，才是真正的美。故品味其實是一種以整體認知為根據，來對個別的事物進行評判的特有的認識方式。而「其自身特有的規範力量在於，它自己知道能夠獲得一個理想的共同體的同意。」(Darin liegt seine eigentliche und ganz ihm eigene Normkraft, sich der Zustimmung einer idealen Gemeinschaft sicher zu wissen.)<sup>156</sup>對於這種信念的堅持，我們可以參考當代美國符號主義美學的代表人物之一 Susanne K. Langer 在其《情感與形式》(*Feeling and Form*)一書中的說法：

<sup>154</sup> 林維杰：〈高達美詮釋學中的歷史性教化〉，《揭諦》(第十一期，2006.6)，頁 61~92，引文取自頁 73。

<sup>155</sup> Gadamer: GW1 S.40~41；TM. p.31~32；中譯頁 55。

<sup>156</sup> Gadamer: GW1 S.43；TM. p.33；中譯頁 58。

藝術家是為理想中的觀眾創作。當他繪製一幅壁畫時，即使知道何人將要使用這座將以他的作品為裝飾的建築，他仍然要為那些他理想中的觀眾創作，否則就無法取得成功。僅僅從個人好惡出發來創作的作品，就像僅僅從個人好惡出發的哲學論據，脆弱而無價值。[.....]理想中的觀眾是衡量作品的客觀尺度。<sup>157</sup>

品味概念所參照的便是類似這樣一個理想的整體，同時也在理想上要求每個人都應該與這樣的品味協調一致。除此之外，它還包括理想中的美的秩序。高達美認為，凡是想到整體的地方都會需要這樣的一種感覺，所以品味不只限於審美領域，還包括了習俗（*Sitte*）和儀範（*Anstand*）的整個領域。因為「只用法律和道德的規則來整頓生活秩序是不夠的，還需要具體的事例來作創造性的補充。」<sup>158</sup>這些實際的案例一方面可使法條規則更加具體，能更適當而有效地落實在生活之中；另一方面，法律和道德也需透過個別案例的創造性才得以不斷發展完善，更切合人性。而關於這些具體事例的判斷，就需要品味。

因此針對康德主張，判斷力只有在自然和藝術的領域內作出關於美和崇高的判斷時，才是一種構造性的原則，根據自己的先驗原則來評估；而在其他領域中則是作為軌約性的原則，根據該領域已有的規則來作判斷。高達美認為，審美判斷力（品味）不只在自然和藝術領域中具有創造性，在法律和道德領域中也能藉由特殊的案例發揮創造性的作用。畢竟法律和道德規範是僵硬的，在實務上總難免有不夠周全之處。明訂下來的法律條文和道德規範如何應用在各種背景內情複雜的人事上，這其中的機巧靈變，只能透過經由深厚的教化而生的機敏來應付，而這一切行為最終展現出來的便是一種品味。例如在立憲國家中，人們會因為某些狀況特殊、情節重大的案例而提請大法官釋憲，而大法官們對於憲法條文的解釋雖然必須公正無私，但是當社會上對於一項憲法條文有不同的詮釋，各方均言

<sup>157</sup> 蘇珊·郎格（*Susanne K. Langer*）著，劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》*Feeling and Form*，（台北：商鼎文化出版社，1991.10），頁 456。

<sup>158</sup> *Gadamer: GW1 S.44 ; TM. p.34 ; 中譯頁 59。*

之成理而彼此仍爭執不下時，通常已不是單純的是非問題，而是因為各自觀念上的價值取向不同，此時大法官要作出的最終判斷，便是一種審美判斷力的表現。正如同康德所言，當經驗性的表象完全合乎理性，但在下判斷時僅與主體的情感相關，這就是一種審美判斷。所以這時的大法官便是只能根據自己的審美品味，來選擇他認為整體而言較能為國家社會創造「美好」結果的一種價值觀。高達美主張，正是這一點構成了品味概念的廣度，表現出其特有的認識方式。故品味應歸入到這樣一種認識領域：「即以反思判斷力的方式，從個體去把握該個體可歸於其下的普遍性。」<sup>159</sup>因此法官不僅在具體事件中應用法律，而且也通過他自由心證的裁決，對法律的發展作出貢獻。

在人文領域，普遍的準則並不像自然規律那樣一旦定下來就完全不可動搖，而是必須不斷地根據發生的各種狀況重新詮釋，使其更加周延完備。高達美一再強調，對個別情況的判斷，並不只是單純的應用它據以產生的普遍準則而已，更重要的是，個別情況也可以去規定、補充和修正普遍的準則。這種實務上的判斷是來自無法予以論證的一種機敏的行為，也就是在某個情境中，敏銳的抓住了其中真正重要的東西，作出適當的決定，這個決定因為受到大家的肯定而形成範例，從而對普遍性和道德規則的應用給出了新的規範。這種從實務中產生的規範，是理性自身不能給出的東西，而且這個規範本身已是一個事實而非抽象的存在。所以品味雖然不是道德判斷的基礎，此基礎仍然是普遍理性，但它卻是「道德判斷的最高實現。」<sup>160</sup>

所以高達美主張，品味遵循的是一種內容上的標準。在某個社會裡有效的東西，在這裡主宰的品味，構成了社會生活的共同性（*Gemeinsamkeit*）。<sup>161</sup>這樣的一個社會，會選擇並知道什麼東西屬於它、什麼東西不屬於它。甚至在藝術方面

<sup>159</sup> Gadamer: GW1 S.43 ; TM. p.34 ; 中譯頁 58 。

<sup>160</sup> Gadamer: GW1 S.45 ; TM. p.35 ; 中譯頁 61 。

<sup>161</sup> Gadamer: GW1 S.90 ; TM. p.73 ; 中譯頁 120~121 。

的興趣，對社會來說，也不是任意的。我們可以很清楚的辨別一件藝術品是出自哪個文化，便是因為藝術家創造的作品，和其所屬的社會所崇尚的生活方式與品味理想聯繫在一起。一個有良好品味的社會也是一個理想的社會，其意義正在於此：「品味」作為道德判斷的最高實現，是一個社會用來凝聚、形塑其中的群體與個人的重要力量。這是高達美心目中「品味」的真諦。



### 第五節 高達美對康德之「品味」與「共通感」概念的批評

康德哲學中所建立的主體並不是一種孤立的的存在，因為康德的主體總是尋求達到普遍性，並且也由於普遍性的要求，而反過來對主體本身有所節制。因此康德的主體離不開全體，但全體也並非盲目的群眾或某種絕對的權威，而是主體的擴大。這是一種理想化的個體與總體之間的關係，而這種關係的建立，便繫於康德的「共通感」理論。

由於有全體「共通感」的保證，所以康德可以將藝術的自主性建立在個人主觀合目的性的審美愉悅感上，也不必擔心流於一己之私，反而因為大家都有共通感，便使這樣的審美判斷彷彿「客觀的」一樣具有普遍性。高達美也贊同康德這個部分，認為「我們對於審美要求的有效性最初的理解，應歸功於康德。」<sup>162</sup>但康德僅從對於主體本身的研究，便得出「共通感」這一概念即為「品味」，這樣的結論就令高達美難以接受，因為對他而言，「共通感是作為品味的特徵而非其定義。」<sup>163</sup>就康德的先驗立場來看，藝術是「事物之美的表象(Vorstellung)」（§48）。作為一種表象，其實體為何無關緊要，且表現的形式主要取決於認知（感受）主體的功能或構造。這種藝術表象與主體之間的關係就像投影片與投影機，只要搞定了投影機的功能，投影出來的效果如何就不是問題。但是對高達美而言，藝術品本身是一種真實的存在，甚至是可以跟我們對話的對象，因此「在審美領域談論純然的個別性和主體性的品味顯然毫無意義。」<sup>164</sup>故當康德將美定義為不受概念限制的「自由美」，並將審美愉悅感作為主體的一種自然反應時，高達美就要再進一步地問：

是什麼樣的經驗滿足了「自由」的理想和無利害關心的愉快？[……]我們

<sup>162</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.111 ; RB. p.21。

<sup>163</sup> 同上。

<sup>164</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.111 ; RB. p.20。

在每一次與藝術作品的遭遇中，都會認出其中對於自己的意義。這些意義從何而來？當藝術第一次清楚地成為它自己時，出現的這些額外的東西是什麼？<sup>165</sup>

這些問題不是康德關於共通感的先驗分析在處理的，所以高達美認為這表示康德的共通感理論有所不足，不能充分地解釋真實的藝術經驗。<sup>166</sup>光是主體個人內在的構想力與知性的自由遊戲，難以充分地說明藝術作品能夠帶來的、足以改變我們原有的感覺和思維方式的全新經驗，因此高達美主張藝術的自主性並非建立在人的主觀上，而是藝術作為一種遊戲，本來就有屬於自己的世界和獨特的地位，人是被捲入其中，並由此重新認識自己和世界。而這種經過遊戲而獲得的認識，其實是一種教化的過程，故高達美主張品味應來自教化，而非先驗的共通感。

如果從前述的個體與總體之間的關係來看康德的「共通感」，我們可以發現，其實康德與高達美同樣重視「群—我」關係，也同樣在這樣的關係上建構品味概念。以這樣的關係來看「共通感」這個概念，那麼高達美所主張的教化在這裡就具有重要意義。因為個人在沒有意識到他人的存在時，是無所謂共通感的。所以高達美認為，品味在本質上就不是個人的，而是一種第一級（*erster Rang*）的社會現象。<sup>167</sup>從這裡我們可以再次思考，在高達美與康德各自的理論中，關於「品味」與「共通感」這兩個概念的意義與關係。

高達美從人文主義的教化概念出發，指出人類教化的本質就是使自身成為一個普遍的精神存在，教化的特徵就在於為他者和其他更普遍的觀點敞開自身，因此受教化的意識可以超越所有自然的感覺，而成為一種普遍的感覺。從這種普遍的感覺便可以連結到「共通感」這個概念。據張鼎國的說明，西方的修辭學傳統對於「共通感」概念一直有所討論和倡議，並廣泛認為這一概念表達的是長期維

<sup>165</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.111~112 ; RB. p.20 。

<sup>166</sup> Gadamer: GW1 S. 51 ; TM. p.40 ; 中譯頁 68 。

<sup>167</sup> Gadamer: GW1 S.41 ; TM. p.32 ; 中譯頁 55 。

繫社群穩定及常態發展的最關鍵力量。這樣的共通感概念不只代表一種品味的普遍可傳達性，還提供了群體生活的倫理基礎和依靠，並通過傳統和習俗的影響，內化為群體生活世界的軌跡和共信共守的生活準則。<sup>168</sup>所以在這裡使用客觀的方法研究會有問題，因為我們自己的存在也被包括在內，無法真正區分出主客觀。事實上，Grodin 也指出，康德會採用「共通感」、「品味」和「判斷力」這種人文主義傳統的辭彙來闡述他的理論，正表示他深受人文主義教化的影響。<sup>169</sup>

一般而言，即使我們不知道什麼是良好的品味，我們仍能清楚看出一個人沒有品味，這顯然不是因為我們知道什麼相關的普遍原則來加以判斷，而只是在一個具體的情況中，發覺某個人表現出錯誤的判斷。這種情形在藝文競賽活動中很常見，人們在選擇優勝的作品時可能有很多不同意見，但淘汰不及格的作品時卻往往很快就能達到意見一致。這樣的反例顯示出，「品味」並非關於某種已經確定的普遍原則的問題。在人文主義中的品味概念通常意謂著一種認識的方式，或一種不只是經由學習，更經由潛移默化，而對社會文化產生的不可或缺的「感覺」。相對於尋求普遍、根本原理的科學知識，它是完全屬於另一種不同類型的知識。這種知識無法教導，因為它並非學習某種既定的規則或技術，僅體現為一種應付生活中各種具體情境狀況的智慧。所以這種知識無法定義出特定內容，但卻和生活本身息息相關。其本質不在於記憶各種知識，而是在面對歷史、文本、以及語言和哲學的知識時，能瞭解自己的有限和無知。正如 Grondin 所言，「這是一種關於瞭解自己的限制並懂得謙虛的知識。」<sup>170</sup>藉由這樣的自覺，個人便能察覺到某種高於一切的普遍性，並且能以這種普遍性的觀點來重新審視自己和一切事物，從而可以超越個人的局限性，作出適切的判斷。這一切所展現出來的便是良好的品味。高達美將這種知識的本質，與亞里斯多德的「實踐智」(phronesis) 理論結合，指出「實踐」意味著所有實際事物之整體，亦即一切人的行為以及人在此

<sup>168</sup> 張鼎國：〈共通感、團結與共識〉，《詮釋與實踐》頁 197。

<sup>169</sup> Grondin: *The philosophy of Gadamer*, p.31。

<sup>170</sup> Grondin: *The philosophy of Gadamer*, p.25。

世界中的一切自我設置，包括政治和法律。實踐的基礎構成人的中心地位和本質特徵，也就是人並非受本能驅使，而是有理性的過自己的生活。從這樣的本質中得出的基本美德就是引導個人實踐的合理性。<sup>171</sup>

然而，這種智慧並不被康德接受為一種認識論意義上的知識，甚至也不能作為一種道德哲學，康德的立場始終是主體能力的先驗奠基才是根本，單純依靠實踐經驗並不足取。故即使援引了人文主義傳統的幾個重要概念來建構他的批判哲學，他也排除其原本富含的實踐意義而將之徹底先驗化。因此「共通感」在康德《判斷力批判》一書的分析中出現過幾種不同的說明，包括：作為一個主體的原則，使我們有共同的情感反應。(§20)作為構想力與知性的自由遊戲之結果。(§20)作為情感的可傳達性的先天評判能力，即品味。(§40)作為一種主觀的條件使可傳達性成為可能。(§21、§39)作為一種進行鑑賞判斷前必要的預設(§22、§39)也作為一種「普遍的聲音」，是一個理性的假設(§8)

高達美對於康德的基本論點沒有什麼意見，也認同康德為我們澄清概念所做的努力，他真正關切的問題是，康德將這樣的共通感概念直接等於品味概念，然後以此將品味概念限制在審美領域之中的做法。高達美認為這種限制對康德學說本身的影響是，他無法以如此受限的品味概念涵蓋整個審美領域。康德的品味(共通感)概念只能在先驗的範疇中，以一個理性假設的形式存在。所以當他要以這樣的品味(共通感)概念來解釋現實中的鑑賞判斷時，便只能說，純粹的鑑賞判斷並非不能和任何興趣結合在一起，然後就另外以「應用的鑑賞判斷」來作說明。然而一旦進入「應用的鑑賞判斷」，共通感在這裡的作用似乎就無法那麼明確了，因為康德的共通感並非經由共同交流形成，而是純粹個人抽象的。所以在這裡他只能指出，如果意見不一，可能一方談的是「自由美」，而另一方談的是「依附美」。但是這也會帶來一個問題：要不雙方沒有共同的情感反應，要不就是雙方對於何謂「共同的情感反應」有不同的解讀。如此一來，更不能確定什麼是「共

<sup>171</sup> Gadamer: GW2, S.324；中譯〈實踐理性問題〉頁392。

通感」了。所以高達美指出：

方法上的抽象乃是康德為了配合把審美判斷力完全繫於主體狀態的特殊先驗任務而使用的手段，如果這種審美抽象的手段之後卻是在內容上被理解，並被轉變成一種「純粹審美地」理解藝術的要求，那麼我們現在就會看到，這種抽象的要求，在真實的藝術經驗中如何陷入一種無法解決的矛盾。<sup>172</sup>

簡言之，將品味限定在審美的領域中作為先驗的預設，削弱了「品味」這個概念本身的實際存在價值，品味被共通感替代了，但共通感作為一種主體的先驗預設又不足以解釋現實中的藝術經驗。所以高達美回溯人文主義傳統，表明「品味」原本是一個更廣泛的道德的和社會的理念，而不僅限於審美。康德貶抑經驗性的概念，認為來自經驗的概念不足以作為終極的普遍原則，因此傳統上出自社會經驗的共通感和品味概念不值一哂。不過高達美指出，品味最重要的特徵是：「凡是想到整體的地方都需要這樣一種感覺，然而這種感覺卻不是作為一個整體被給出。」<sup>173</sup>例如，道德和法律本身便是為了社會整體的秩序而產生，因此總是盡量考慮所有可能的狀況，以適應社會整體的全部面向。但即使如此，也不可能提出一套面面俱到的規則，因為無論是道德或法律的規則，從來不是為某個個案量身訂作。然而，我們的生活也不至於因此成為一連串的例外狀況，難以適用這些規則。這是由於道德或法律本身多半是原則性的規定，應用在當下具體的案例上時，便需要富有智慧的考量與運用。而這些考量便是以一種必須顧及整體的感覺出之。此時所謂的「整體」，雖然是指具體的「道德」和「法律」秩序，或更具體的「國家和社會」，但其實這些秩序或「國家社會」本身也是一種抽象的存在，存在於某一特定人群的想像之中。而這些想像的內容，也並非無中生有，而是來自歷史的積累。

<sup>172</sup> Gadamer: GW1 S.103; TM. p.84; 中譯頁 137。牟宗三亦有類似的觀點，指出康德以一般判斷之量、質、關係與程態四相以明審美判斷之特性，原本只是「權用」而非「實用」，但卻不自覺地漸漸轉成「實用」，因此產生矛盾。詳見牟譯《判斷力批判》卷首之〈商榷〉。

<sup>173</sup> Gadamer: GW1 S.43~44; TM. p.34; 中譯頁 59。

康德的先驗結構是指人的理性存在的先驗結構，考察人天賦的理性能力。但高達美指出，其實人還有「歷史性的存在」這一面向，這種歷史性存在也就是社會性的存在，先於個人也高於個人，因此也會形成個人理解事物的前結構。但這並不是一種先驗的抽象存在，而是實際上已經存在、並已構成我們的生活內容。故高達美主張「構成我們存在的，與其說是我們的判斷（Urteil），不如說是我們的前判斷（Vorurteil）。」<sup>174</sup>因為單純的天賦能力，並不是馬上就能運用自如，還需要一個鍛鍊的過程。而這個鍛鍊過程也就是社會化的過程，便形塑了我們的實存。理性作為指南針，可提供我們正確的方位，或「終極的真理」，卻不能告訴我們應該如何到達。我們只能在實際的存在中，憑感覺摸索。

因此，與其說正義之「感」、真理之「感」這些「感覺」不能成為真理與正義真正的居所，也沒有能力去宣布普遍的規律，不如說，這些感覺本來就不是作為真理與正義固定的居所，也沒有必要去宣布普遍的規律，而是一種純然的直觀感受，這種直觀能力需要經過各種歷練才能琢磨出更精確的敏感度，這樣的歷練過程正是教化的過程，而如此產生的敏感度，即富有人文內涵的品味，才有助於我們去尋求能夠實現真理與正義的地方。

---

<sup>174</sup> Gadamer: GW2, S.224；中譯〈詮釋學問題的普遍性〉，頁 267。

## 第四章 高達美對康德的批判與繼承

雖然高達美的詮釋學美學和康德的先驗哲學美學理論有扞格之處，但高達美並未完全否定康德的貢獻。對高達美而言，與西方哲學傳統對話時最重要的三大對象分別是：希臘人（尤其是柏拉圖和亞里斯多德）、康德（主體性哲學先驗奠基的主要開創者）和黑格爾（古典德國觀念論、思辨性辯證哲學之集大成者）<sup>175</sup>。在《真理與方法》一書中也隨處可見這幾位哲人的身影。整體說來，在西方美學傳統中，柏拉圖、康德和黑格爾三人皆具有極重要的地位，研究西方美學思想的發展不能忽略這三位哲學家，而極重視歷史與教化的高達美，對於已成為西方經典的這三位大哲，也不可能不受其影響，因此關於康德的論述雖帶著批判的態度，亦有繼承與發展之處。在《真理與方法》出版二十年後，高達美也自承，「當人們探問康德《判斷力批判》在藝術哲學上的重要性時，總是從單一向來審判。我當年也是如此，我在構思哲學詮釋學時也連繫到康德，並嘗試就形式與內容的美學意義來探問康德與黑格爾之間的傳統對立。」<sup>176</sup>而 Kristin Gjesdal 也指出，高達美從康德關於「美的理想」的論述中，獲得不少啟發。<sup>177</sup>故本章將以「美的理想」為線索，討論高達美如何將此康德的理論作進一步詮釋，以建立他自己的美學理論。

### 第一節 美的理想

康德表示，當一個理性概念得到具體的表現時，就顯現為一種「美的理想」。美的理想不能透過概念表現，只能在具體的呈現中彰顯出來。而具體的呈現是屬

<sup>175</sup> 張鼎國：〈文本與詮釋：論高達美如何理解康德《判斷力批判》〉，《詮釋與實踐》頁 397。

<sup>176</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.201。

<sup>177</sup> Kristin Gjesdal: "Reading Kant Hermeneutically: Gadamer and the Critique of Judgment", *Kant-Studien, Philosophische Zeitschrift* (ProQuest Religion, 2007, 98, 3), p. 351~371。

於構想力的能力，因此它是一種來自構想力的理想。雖然美的理想不能由概念決定，但它必須擁有客觀的合目的性，並為此合目的性所規定，因為作為理想的美，必然不會只是一種不確定的美。因此這樣的美不屬於一個純粹的鑑賞判斷的對象，而屬於一個多少是理智的鑑賞判斷。而在所有的生物中，只有人類擁有實現自身存在的內在目的，因為他能通過理性自己規定自己的目的，或是當他必須透過外在的知覺來產生這些目的時，也能夠把這些目的與那本質而普遍的目的放在一起比較。因此美的理想只能在人的形象中彰顯。而人的理想形象就在於表達道德性，若無道德，這樣的形象便不會普遍而積極的令人愉悅。(§17) Kristin Gjesdal 指出，康德的貢獻就在於將傳統上關於「美的理想」作為一種模糊、不確定的概念，或由某些確切的概念加以規範這兩種選擇之間，開拓了第三條路線：一種保持著未受外在限制的、具有不確定性、但仍和理性相關聯的美。而這就是高達美繼承康德的起點。<sup>178</sup>

高達美認為，康德在描述「自由美與依附美」時，便已透露了藝術作為理念的表現，其目的規定（Zweckbestimmung）就意味著一種對審美愉悅的限制。<sup>179</sup> 所以康德才會表示，人們可以把許多在直觀中直接令人喜愛的東西裝飾到一座建築物上，只要那不是要做一間教堂。或者像紐西蘭土人的紋身一樣，用各式各樣的花飾和輕鬆而有規則的線條來美化一個形象，只要那形象不是一個人。<sup>180</sup> 因為若要做教堂，便要有「教堂」應當有的樣子，若是一個人，便要有一個「人」應當有的樣子。這個「應當有的樣子」即是該概念的目的。要正確表現一概念，便應合乎此概念的目的，而不是僅以審美愉悅來衡量。故康德另外提出「應用的鑑賞判斷」之說，雖然這會損害審美的純粹性，卻因為與理性和道德的關聯而得到更多收穫，進一步上升到「美的理想」。高達美也說明，關於美的論述「確實不

<sup>178</sup> Kristin Gjesdal: "Reading Kant Hermeneutically: Gadamer and the Critique of Judgment", *Kant-Studien, Philosophische Zeitschrift* (ProQuest Religion, 2007, 98, 3), p. 351~371。

<sup>179</sup> Gadamer: GW1. S.51; TM. p.40; 中譯頁 68。

<sup>180</sup> Kant: KU. §16, p.230; 參考鄧譯頁 69~70。

存在於某個特定的知性概念被構想力機械地感性化的地方，而是存在於構想力與知性彼此能更自由地相協調，即構想力能具有創造性的地方。」不過高達美更主張，「構想力的創造性並不是在它絕對自由的地方表現最好，而是在其活動侷限於由知性的統合欲（*das Einheitsstreben des Verstandes*）為了促進構想力的活動，而預先規定的遊戲空間中時，才具有最豐富的創造性。」<sup>181</sup>故康德藉由「美的理想」，提出在人的形象裡存在著一種道德情操的表現，在鑑賞判斷的討論中加入理性和道德時，便產生更深刻而豐富的涵義。此外高達美也指出，如果把「美的理想」和後面關於「審美理念」以及「作為道德象徵的美」連在一起看，就能發現，康德關於「美的理想」的學說也為認識藝術的本質提供了準備。因為在對人的形象的表現中，所表現的對象和在這種表現中作為藝術性內容向我們表達的東西，是同一個東西。在此，「美的理想」之理智上和功利上的愉悅，並沒有被排除在審美愉悅之外，而是與審美愉悅結合在一起。所以只有在對人的形象的表現中，作品的整個內容才同時作為其對象的表達，向我們顯現出來。<sup>182</sup>故高達美認為，其實「某種形式的審美鑑賞（*formale Geschmacksästhetik*）（*Arabesken-ästhetik*<sup>183</sup>），並不太符合康德的思想。」<sup>184</sup>並且只要這個「美的理想」概念是要落實表現在道德面向，而不是指涉一個完美的對象，那就是表現為一個具體、獨特的人。此時我們便進入了一個全新的範疇，在這裡唯一的條件因素正是人性概念本身，而非某個確定的概念。<sup>185</sup>

因此，高達美便將康德的「美的理想」關聯到藝術經驗中人的自我理解的可能性，即藝術在本質上，如同黑格爾所示，是「在人類面前展現人類自身」。<sup>186</sup>同時，其他的自然對象也能夠在藝術性的表現中展示道德概念。不過正如康德所言，

<sup>181</sup> Gadamer: GW1. S.52 ; TM. p.41 ; 中譯頁 70。

<sup>182</sup> Gadamer: GW1. S.53~54 ; TM. p.42 ; 中譯頁 72。

<sup>183</sup> Arabeskenästhetik: 以阿拉伯式的蔓藤線條裝飾風格為主的美學。

<sup>184</sup> Gadamer: GW1. S.53 ; TM. p.42 ; 中譯頁 71。

<sup>185</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.198 ; RB. Appendix, p.167。

<sup>186</sup> Gadamer: GW1. S.54 ; TM. p.43 ; 中譯頁 72。

道德在自然對象中的表現只是一種「假借」。因為自然對象如花、草本身的存在，非關道德，只有人才能把道德帶進自身的存在。並且正因人之為人，才能使道德觀念得以表現出來。高達美便據此主張，「藝術只有在這裡才真正成為一種自主的顯現( *autonome Erscheinung* )。因為藝術的使命不是建立在自然之理想的表現，而是人在自然界和歷史世界中的自我發現。」<sup>187</sup>所以一物要作為藝術作品，就不能只是在外表上令人愉悅，只有那種能深深感動我們的饒富意味的美，才能真正引起我們的全部興趣。

所以，黑格爾將藝術作品定義為「絕對精神的感性呈現」，高達美也在這個基礎上將藝術作品的本質視為理性追求自我理解的一種表現。不過，高達美並未就此轉向黑格爾。因為對黑格爾而言，理念的感性顯現並不能適切地表達現代精神的自我理解，藝術的真理必須隸屬於理解性的哲學知識之下。然而「只要概念真理自此成了萬能的，並在自身中揚棄所有經驗，黑格爾哲學就同時否認其最初在藝術經驗中所認可的真理之路。」<sup>188</sup>畢竟對高達美而言，我們不能將藝術所帶來的理解視為一個最終的結果或完成。正確對待藝術的方式應是將其視為一個中介的過程，這個過程為我們指向一個充滿各種可能性的開放領域，而非最後的終點。黑格爾所認為的關於藝術真理的特殊限制，即它無法產生決定性的結論，在高達美看來，反而正是這一點彰顯了藝術的特殊力量，即富有創意的「認知能力的自由遊戲」。就此而言，高達美自認為是完全與康德靠在一起( *durchaus in der Nähe zu Kant selbst* )。<sup>189</sup>這形成高達美能夠和康德展開對話的契機，並讓高達美可以沿著這條由康德新闢的途徑，繼續深入探討審美的形式與內容的問題。

<sup>187</sup> Gadamer: GW1. S.55 ; TM. p.43 ; 中譯頁 73 。

<sup>188</sup> Gadamer: GW1. S.104 ; TM. p.85 ; 中譯頁 139 。

<sup>189</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.204 。

## 第二節 藝術經驗中的直觀

高達美在審美方面關注的重點始終是作為一個存有學事件的「藝術經驗」，而現代藝術一方面表現出一種審美區分的傾向，另一方面也有各種實驗藝術、行動藝術的蓬勃發展，呈現出和以往完全不同的藝術經驗。高達美以二十世紀的達達主義（Dada）<sup>190</sup>為例，表示：

當現代藝術玩弄著內容讓我們的期望落空時，我們要如何去理解現代藝術革新的形式？我們如何去理解當代的藝術家或某些當代的藝術潮流，即使名為「偶發」（das Happening）或「反藝術」（Anti-Kunst）？如何理解杜象（Duchamp）突然將日常用品展示出來而引起的某種審美震驚的反應？我們不能簡單的斥之為無意義，因為杜象確實透露了某些藝術經驗的條件。<sup>191</sup>

高達美認為現代的藝術經驗不是康德的美學理論所能解釋。當杜象在一個極其普通的小便斗上簽個名就成為藝術作品時，康德的「主觀合目的的形式」就無法說明為何杜象簽過名的小便斗是藝術品，而同一廠牌出品的其他小便斗就不是藝術品。因此高達美重新提出藝術經驗中「直觀」的重要性。

高達美指出，在西方美學史上藝術和文學一向與直觀概念連在一起。然而，自從康德在《判斷力批判》中主張審美愉悅完全與概念無關，而是來自構想力與認知能力的自由遊戲之後，直觀從此便不再具有積極的認知意義，而只作為構想力的表象。高達美認為，康德提出的（審美）直觀概念其實並非來自傳統美學的

---

<sup>190</sup> 達達主義：1915~1922年分別發生於蘇黎世和紐約的文學和藝術界的國際性運動。Dada 在法國兒語中是木馬的意思，但也可做其他任何解釋，沒有固定意義。因為基本上達達派藝術家就是要嘲弄當代社會文化的罪惡，並以摧毀傳統藝術的嚴肅性為志。他們想表達的是，現有的藝術表現並無意義，機緣（chance）能發揮同樣的作用，而且比當前腐敗社會中的藝術作品更能發人深省。因此他們使用現成的器具如小便斗、自行車輪、各種雜物拼貼等等來創作藝術品。達達主義的積極意義在於改變了人們對形象的看法，使觀眾開始對某些公認的現象產生懷疑，並承認機遇與構想力的作用。摘自《劍橋藝術史（8）：二十世紀》蘭伯特（Rosemary Lambert）著，錢乘旦譯（台北：桂冠出版社，2000）

<sup>191</sup> Gadamer: GW8, S.113；RB. p.22。

脈絡，而是他在《純粹理性批判》中提出的論點，在這裡康德為了矯正理性主義的形上學傾向，將「直觀」設定為與「概念」互相對應的概念。<sup>192</sup>

對康德而言，「直觀」是形成概念的認知判斷分析元素之一，知識的形成有賴於直觀與知性能力的合作。根據《純粹理性批判》的架構，這種合作關係只為理論知識服務。然而審美活動與理論知識沒有關係，故這裡的直觀並不關聯到對象本身，而只是主體對自身的反思。康德認為鑑賞判斷發生的唯一根據，是審美的愉悅感。這種愉悅感來自我們在單純的直觀或反思中，對於該事物所形成的評估。（§2）而這樣的評估完全與概念無關，只是評估構想力與認知能力的自由遊戲。這種自由遊戲的直觀不具有任何認知意義，而是作為「構想力的表象」。但高達美認為，在美學上「直觀」與「直觀性」（*Anschaulichkeit*）概念應該結合在一起研究，主體的審美活動「不能從認識論、方法論上的調查出發，而應直接關聯到構想力之自由遊戲及其創造性。」<sup>193</sup>在這裡，康德重視的是直觀能力的「運作過程或方式」，而高達美重視的則是直觀能力運作的「結果」。

康德想要避免當時在理性主義陣營中常見的不切實際的問題，所以嚴格要求主體的認知能力運用範圍，不能逾越各自所掌管的領域。例如當一個對象出現時，我們和該對象直接發生關係的能力是「直觀」；我們接收到來自該對象的各種刺激，而獲得一個關於該對象的表象，這是「感性」能力；只有「感性」能提供「直觀」，而「直觀」必須通過「知性」的思維，才能產生「概念」，然後概念再形成「知識」。這是主體認知能力的「操作守則」，必須嚴格遵循每個步驟才能形成客觀有效的知識，否則就只是虛妄的幻想而非真實的知識。在主體的審美活動中，直觀是在構想力與認知能力的自由遊戲中發生和逗留，所以並不形成知識，康德便在此中止。同時按照他的哲學系統結構，鑑賞判斷是作為自然概念與自由概念的中介，也必須謹守分際。問題在於，康德把這個作為中介的鑑賞判斷能力直接

<sup>192</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.189 ; RB. Appendix, p.157 .

<sup>193</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.190 ; RB. Appendix, p.158 .

定義為「品味」，高達美認為這樣的定義是不恰當的。因為它的中介方式無法涵蓋整個審美領域的經驗，也排除了傳統的品味概念作為教化的結果，在整個人文領域所具有的引導性或示範性的功能，僅化約為一種「共通感」的預設。這樣的品味概念，原本具有的積極人文意義都已被掏空，畢竟在康德先驗哲學架構下的鑑賞判斷，並沒有要負擔這樣的功能。然而對高達美來說，這就造成「審美區分」的問題，扭曲了真實的藝術經驗。因此高達美倡言「藝術的存在不能被規定為某種審美意識的對象，因為剛好相反，審美行為（*Verhalten*）比其對自身所知者還要更多。審美行為乃是表現活動中出現的存有進程的一部分（*ein Teil des Seinsvorganges der Darstellung*），而且本質上屬於作為遊戲的遊戲本身。」<sup>194</sup>因為審美行為涵蓋的範圍比審美意識更廣，審美意識不一定能理解當下發生的一切狀況。同時審美行為作為一種遊戲，也並非遊戲者的主觀所能主導，只能根據當下的狀況即時反應。故高達美主張，只有將審美的直觀和直觀性相結合，才能真正把握住審美活動的本質。因此，「構想力之自由遊戲及其創造性」雖是康德「鑑賞判斷」的終點，卻是高達美「審美品味」的起點。

從「構想力之自由遊戲及其創造性」來看待審美活動，審美活動便不應限於視覺上的對象（例如自然之美）及視覺藝術。高達美認為，此時重點應該放在語言藝術上，尤其是詩。因為只有在語言的使用中，在修辭學或文學中，「直觀性」的意義才能真正到位。亦即，作為一種描寫和敘述的特質，「直觀性」的意思就是我們彷彿親臨現場，感同身受。<sup>195</sup>這種親身感受的「直觀」本身，是透過「直觀的過程」所形成的東西，它是一道包含了一連串相繼步驟的程序。康德曾表示，直觀的條件之一是「時間的連續性」（§27）。這是由於直觀的行動就是在建構某些東西，因此會持續一段時間。<sup>196</sup>而藝術作品能具有時間性的原因，正在於「直觀性」。

<sup>194</sup> Gadamer: GW1. S.121 ; TM. p.115 ; 中譯頁 164~165 。

<sup>195</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.190 ; RB. Appendix, p.158 。

<sup>196</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.193 ; RB. Appendix, p.161 。

高達美表示，關於時間的經驗有兩種：一種是日常的、作為計算單位的時間，稱為「空洞時間」(leere Zeit)。<sup>197</sup>這種時間是可以被人支配的，就像一張空白表格，等著讓人安排事情把它填滿。「空洞時間」有兩種極端的情況：忙碌或無聊。忙碌時，我們會感覺時間過的飛快，沒有時間了，因為所有時間都被事情填滿。無聊時，我們又感覺時間緩慢異常，非常空洞，什麼事也沒有。在這種情況下，我們只關心如何支配或利用時間，總是把自己置於「現在」這個時段，而沒有讓時間的本質呈現出來。時間只是不同時段的集合，而這些時段又總是處於「現在」。雖然「現在」會消失成「過去」，但立即有一個「現在」會補上；雖然「將來」有一天會變成「現在」，但仍未來，當下並不存在。「一切在時間中的事情，皆只有一瞬間的真實。它們從不真實的將來，到了真實的現在，便立即消失到不真實的過去中。[……]宇宙中只有一瞬間的事情，但一瞬間的事情是無法瞭解的，因此詮釋也成為不可能。」<sup>198</sup>另一種時間經驗是獨立的、充實的時間，高達美稱之為「充實時間」或「屬己時間」(die erfüllte Zeit oder auch die Eigenzeit)<sup>199</sup>。這是屬於藝術或節慶的時間特徵。它的充實並非由於事件將時間填滿，反之，「時間是專程為了節慶而到來。」<sup>200</sup>我們不僅企盼著節慶的到來，而且在慶典期間，每一刻都充滿了節慶的氣氛。在我們生命中許多經驗都具有這樣的時間性質：童稚、青春、成熟、蒼老和死亡，是這種自主時間的基本形式。我們無法數算這些時間，並非累積一定的時間就能進入「成熟」或「蒼老」。這種時間是突然而至，在某些情況，我們會忽然感到時間停頓。例如忽然感到自己年紀不小了，或忽然發覺某個孩子轉眼間已經長大。因而深刻感受到每個人都有一個屬於自己的時間，在這個時間中所發生的轉變，能讓我們重新認識生命本身。正如陳榮華所言，「蒼老讓人喚起快將來臨的死亡和已經消逝的壯年和童年，以致生命的整體——將來和

<sup>197</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.132 ; RB. p.41。

<sup>198</sup> 陳榮華：〈從海德格的存在時間 (existential time) 到高達美的充實時間 (fulfilled time)〉，《哲學雜誌》(38 期，2002.5)，頁 98~114。引文取自頁 109。

<sup>199</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.132 ; RB. p.42。

<sup>200</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.132 ; RB. p.42。

過去統一地呈現出來。這種喚起不是單純的記憶，而是再認識（*Wiedererkennen, recognition*）——它喚起且融貫了其中的一切，讓它們得到新的意義。」<sup>201</sup>

這種時間經驗正是與藝術作品相遇的時間經驗。高達美指出，當一個作品使我們的「象徵性」或「概念性」的理解變得活躍時，這表示作品能激發我們的直觀能力，使我們的感覺栩栩如生，此即「直觀性」的意義所在。所以當一個藝術作品向我們「述說」時，此時直觀就扮演了一種建構意義的角色。可以說，「藝術的特徵就是直觀，一種對於世界的直觀（*Welt-Anschauung*）」<sup>202</sup>而且高達美認為，藝術的直觀會在構想力的自由遊戲中通往一般的知識。也就是說，它會對一般的知識產生某種影響力，可以使人們透過藝術的直觀，以不同的眼光來看待世界，而產生「再認識」的效果。這種「再認識」，是不同於「客觀認知」的另一種真理，故在宣示其真理的正當性上，會跟客觀的科學知識之真理格格不入。因此以客觀的研究方法來探討這種審美的真理，無法真正概括全部的審美現象。高達美強調，在藝術的遊戲中發生的「內在直觀」，會將「世界」（不只是世界上的事物，也是人們生活其中的世界）帶入直觀之中。因此，在所有概念性的科學知識之前，我們看待世界的方式，以及我們在世存在的整體（*das Ganze des In-der-Welt-Seins*），就形成了「藝術」。<sup>203</sup>

此外，高達美表示將直觀和直觀性結合，也可避免在審美中引入一種「感性直觀」的概念，從而免於直觀與知性二者在抽象的認識論上的對立，使我們能夠專注在構想力本身的生產性，及其與知性之間的交互作用。高達美認為康德也注意到這一點，故藉由強調認知能力的自由遊戲來避開這個問題，使審美愉悅的對象不須以感覺和理智相對的詞語來表達。<sup>204</sup>高達美還進一步指出，「康德為審美

<sup>201</sup> 陳榮華：〈從海德格的存在時間（*existential time*）到高達美的充實時間（*fulfilled time*）〉，頁110。引文中的「再認知」，原文譯為「重新認知」，為與本文譯法一致，故略予更動。

<sup>202</sup> Gadamer: *GW8, Anschauung und Anschaulichkeit*, S.195 ; *RB. Appendix*, p.164。

<sup>203</sup> Gadamer: *GW8, Anschauung und Anschaulichkeit*, S.196 ; *RB. Appendix*, p.164。

<sup>204</sup> Gadamer: *GW8, Anschauung und Anschaulichkeit*, S.191 ; *RB. Appendix*, p.159。

奠定基礎的真正意圖，是在解除藝術附屬於概念性知識的同時，也不會消滅藝術與概念性理解之間的重要聯繫。」<sup>205</sup>這一點可見諸《判斷力批判》中關於美的理想、美的經驗性或理智性的興趣，或對於美作為道德的象徵等等的討論。而就在這一點上，高達美更接近康德，而非黑格爾。

我們可以從高達美與康德關於「詩」的論述，更深入瞭解這個問題。康德和高達美都賦予「詩」在藝術領域中最高的位階，其中高達美的理由是，詩最能表達「生動的直觀」這個藝術的核心價值；而康德的說法則是，因為詩「讓想像自由」，同時他在這裡還加入了「在特定概念的限制之下」作為前提。但高達美對於這個前提頗有疑慮，認為並不能夠因為詩「與幻相（Schein）的遊戲」<sup>206</sup>，使此概念藉著上升成為「審美理念」而被擴大。因為詩使心靈得以自由的力量，是能夠把自然現象視為一種與知性和感性的經驗皆無關聯的現象。也就是能達到一種「見山不是山，見水不是水」的境界，這不是特定的知性概念所能涵括的。而這樣的意境如果用康德的說法則是，當自然現象彷彿被視為一種超感性的圖式時（gleichsam zum Schema des Übersinnlichen），所喚起的就是一種崇高（Erhabenen）<sup>207</sup>的感覺。然而「崇高」概念經過康德的闡述，已表明是構想力和理性理念之間的關係，而非知性。所以高達美認為，其實「詩並不受到特定概念的限制，甚至還超越了概念與知性的領域。」<sup>208</sup>同時，構想力的自由遊戲根據康德的定義，仍受到必須與一般知識相一致之事實的規範，亦即「為了與一般的知性概念相協調而與知性相關聯。」<sup>209</sup>康德也說明，這裡的知性概念是一種「未決定的概念」。

<sup>205</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.196 ; RB. Appendix, p.164。

<sup>206</sup> Kant: KU. §53, S.326~327 ; 鄧譯頁 189。

<sup>207</sup> 關於「崇高」的分析是康德在《判斷力批判》的〈審美判斷力分析〉中一個重要的部分，因與本文討論的「品味」概念不直接相關，因此前文並未提及。康德主張美和崇高兩者都是依自己之故而令人愉悅，都屬於反思的判斷力。其中「美」是關於對象之形式，「崇高」則是關於一無形式之對象或無限制之表象。兩者均涉及一不確定的概念，美是一個不確定的知性概念之展現，崇高則是一個不確定的理性概念之展現。

<sup>208</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.198 ; RB. Appendix, p.166。

<sup>209</sup> Kant: KU. §26, S.256 ; 鄧譯頁 101。

因此高達美表示：

若考量到由構想力引起的內在直觀，並未以一個特定概念的決定為前提，並且也不僅僅是帶來模糊的聯想（就像在面對自然美時所產生的一樣），而是真正的「引起思想」（zu denken gibt），那麼康德在這裡從主體的面向來描述的，屬於天才（Genie）和精神（Geist）之成就（Leistung）的審美判斷，同樣也可以從另一個面向來陳述，亦即由每個藝術作品所呈現出來的對於世界的直觀。這種直觀也不受任何確定的直觀對象的限制。並且，根據內在直觀而建立的圖像，讓我們可以尋求超越任何來自經驗的事物。相較於此，康德對於藝術之美只提出「關於一事物之美之表象」這樣的定義，就不免顯得過於狹隘。<sup>210</sup>

所以高達美主張，「直觀」其實是一種純粹的限制性概念，是一個抽象的過程，透過人們在世界中的定位來達成。對於認知原則最終的「純粹知性把握」並不是生而有之，而是在傳達思想的過程中被直觀的把握住，因為我們都生活在語言的脈絡之中。以這樣的方式來看，感性直觀和精神直觀的抽象對立——關聯到直觀與概念的對立，其實並不符合經驗。而且當我們考察古代的思想背景時，也會發現「直觀」並未被限定在與感覺的關係之中。故現代思想採取感性的被給予性作為「直觀」的出發點，便誤入歧途，使藝術理論很容易被理性主義的概念及其相對概念「感覺的認知」（cognitio sensitiva）混淆。<sup>211</sup>

此外，高達美也以「詩可以使用不受口述語法限制的文學形式，也不會失去其特有的本質。」這樣的事實來說明，藝術經驗不能以和概念知識抽象對立的說法來理解。詩人正是能夠將傳統的、日常的用語賦予新用法才充滿了詩意。因此，並不是「感覺的直接性」提供了所有藝術的基礎，反而是康德稱為「構想力之表象」的直觀過程及其結果才是藝術的基礎。所以高達美進一步主張，藝術理論中

<sup>210</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.197~198 ; RB. Appendix, p.166。

<sup>211</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.191~192 ; RB. Appendix, p.160。

的審美對象應稱為「構想力的認知」(cognitio imaginativa)。<sup>212</sup>因為這是審美上的認知問題。然而，若以康德的前提作為基礎，就很難承認在審美中也有這種認知的面向。

高達美認為在《判斷力批判》中「美的理想」這一節，康德原本在鑑賞分析的脈絡中賦予優先性的自然美，似乎不知不覺地過渡到藝術之美。這顯示康德也不滿足於將自然之美作為鑑賞的模範，而要將「美的理想」視為人們必須在自己身上努力去追求的某個東西。<sup>213</sup>這裡高達美可能有點操之過急，因為康德明確表示藝術之美是美在毫無斧鑿之痕，彷彿自然天成。(§45)「美的理想」雖然是只能在人身上實現的美，也必應表現為自然率真、一無罣礙，方能符合理想之美。故不見得因此就能使藝術美取得優於自然美的地位。不過這一點也不妨礙高達美藉由「美的理想」而得出藝術作品能提升我們、改變我們某些認知的結論。

高達美表示，藝術作品不只是愉悅我們，更重要的是「提升」我們，因為藝術作品不只令人愉悅，也會令人不快，但「不快」並不表示沒有價值。在這裡，高達美結合了康德的「崇高」理論來闡發他的藝術直觀。高達美以偉大的悲劇為例，指出悲劇總是在極大的苦難中呈現人性的崇高，而帶給我們一種特殊的愉悅。因此真正的藝術並不僅僅作為美觀的裝飾，而是會將自身突顯出來，甚至以某種類似挑釁的方式來表現自己。它不只是愉悅人，而且幾乎是要強迫我們停留在它的世界中，然後對我們發出「使我們感到愉悅」的挑戰。<sup>214</sup>事實上，當我們透過藝術作品的眼光來看待世界時，世界也會顯得不太一樣。高達美指出，當我們要去把握住一個強大的直覺，或面對一個具有壓倒性力量之對象的任務失敗時，我們就會覺察到我們的「超感性」使命(übersinnlichen Bestimmung)，<sup>215</sup>也就是身為一個「人」而不只是某種自然生物的特殊意義。就像在世界上某些地方發生可

<sup>212</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.192 ; RB. Appendix, p.161。

<sup>213</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.198 ; RB. Appendix, p.166。

<sup>214</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.199~200 ; RB. Appendix, p.168。

<sup>215</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.200 ; RB. Appendix, p.168。

怕的重大災難時，我們在感到恐懼和哀傷之外，往往也會特別感動於災難中某些珍貴的人性表現。正是這種超越了自然感性生物的局限，而不被某個巨大而可怕的力量打倒的人性精神，讓我們意識到身為人的「超感性」的意義，而根據這樣的意義所形成的價值觀，也會反過來進一步影響我們的現實世界。同樣的，在藝術作品中，一個同樣巨大且同樣具有壓倒性力量的直觀，也能迫使構想力尋求提升自己，因為概念已經無法詳盡說明這樣的直觀，它已超乎一般概念所能涵蓋的範圍。所以高達美認為，康德將各種認知能力與「認知一般」的協調作為藝術經驗的特徵，確實在藝術中具有特殊的決定性。然而，這樣的協調並不是在概念中達到，而是藝術作品使我們於內在的直觀中，建立了一個新的世界觀。<sup>216</sup>

高達美也提出在《純粹理性批判》中一段著名的附註來說明直觀的性質：

心理學家迄今仍未能理解構想力是知覺本身的一個必要因素。這部分是因為構想力的機能被限制在「重現」這一事實，另一部分是因為相信這種感覺不只是提供印象，也結合這些印象去產生該對象的形象。由於這樣的目的，無疑地就需要比純然的印象接受性更多一點的東西，亦即，一種綜合的功能。<sup>217</sup>

因此根據康德，是構想力的綜合功能構成了「理解」的統一，故在感覺的雜多中，確實需要受限於被給予的對象。儘管如此，這種綜合的活動必須理解為在時間序列中執行的某種活動，康德在其《判斷力批判》中關於「數學的崇高」的章節也已經指出這個方向。所以在構想力的自由遊戲中的時間形式，在藝術理論中具有基本的重要性。從這個觀點來看，直觀便能免除其武斷的性質。<sup>218</sup>

高達美另外還援引了康德有關「象徵（譬喻）」<sup>219</sup>的說法來加以發揮，表示

<sup>216</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.200 ; RB. *Appendix*, p.169。

<sup>217</sup> Kant: AA IV, *Kritik der reinen Vernunft*, S.89, URL=<<http://www.korpora.org/Kant/aa04/089.html>>, 牟譯頁 266。

<sup>218</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.201 ; RB. *Appendix*, p.169。

<sup>219</sup> 這裡高達美明確地指出康德《判斷力批判》第 59 節，但這一節康德使用的字是 Symbol，而高達美在此卻以 Metapher 表示。高達美曾指出象徵與譬喻雖然分屬不同領域，但彼此卻很相近，

「直觀」會透過象徵（譬喻）再次重生。他認為康德對於「象徵（譬喻）」的說明非常具有深意：基本上，象徵（譬喻）並非內容的比較，而是「將一個直觀對象的反思，轉移為一個可能永遠不能直接相應於直觀的、完全不同的概念。」詩正是如此懸置每一個直接符合的概念，因而喚醒了直觀。<sup>220</sup>例如：「大漠孤煙直，長河落日圓。」詩句中一個個獨立的概念本身所代表的意義既簡單又直接，如此組合在一起，又形成獨特的氛圍，在我們心中喚起一種直觀的整體畫面，令人回味無窮。因此高達美強調，詩在方法論上的傑出超過所有其他的藝術—並且也不可能降低詩的位階或在人文方面的重要意義—因為詩存在於「精神的直觀」（*Anschauung des Geistigen*）之中。<sup>221</sup>這正是藝術經驗的本質。

### 第三節 美作為道德的象徵

高達美和康德一樣，將「美」的研究歸結於「美作為道德的象徵」。「美作為道德的象徵」其實也就是「美的理想」的進一步說明。不過相對於康德以探討概念、直覺和內在意識活動狀態的方式來進行分析，高達美是從歷史和字源的考察著手，來探索這個命題的產生和演變，亦即從廣泛的人類經驗中，篩選出相關概念迄今對我們依然有效的意義。高達美首先指出，美的概念在古希臘時代就是一個普遍的形上學概念，具有一種不受限於嚴格的美學意義的作用。因此不只在藝術領域使用這個概念，在其他領域也有關於美的習俗、美的文學、美的精神等等說法。所有不屬於生活必需品而關係到生活方式，也就是被希臘人理解為人文教育（*paideia*）的事物，都可以使用「美」這個概念。美的事物就是那些價值自明的東西，我們不可能詢問美的事物究竟有何目的。因為美本身的完美只與自身相

---

並且都具有通過彼物再現此物的共同結構。兩者之間的差異是：象徵是感性事物和非感性事物的重合，而譬喻是感性事物對非感性事物的富有意義的關聯。由於高達美在此所述的内容，意義較接近象徵，且引用的康德原文亦為 *Symbol*，因此中文翻譯以「象徵」為主，另以括弧標示「譬喻」。

<sup>220</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.201 ; RB. Appendix, p.170 .

<sup>221</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.201 ; RB. Appendix, p.170 .

關，而不像「有用的」事物是為了其他的目的而產生。<sup>222</sup>此外，高達美也透過考察字源得出，美就是「好看的」，是最廣義的「漂亮」(Ansehnliche)，這個字在德文中也可以用來表示「偉大」。所以一般在應用「美」這個字時，不管是希臘文還是德文，都會要求具備某種「可觀的偉大」。就這個層面而言，美便接近了「善」。由於善也一樣只為自身作選擇，本身就是目的，所以在柏拉圖的哲學中，美的理念和善的理念之間便有一種緊密的聯繫，兩者經常互用，並且都超越了所有的條件性(Bedingte)和多樣性(Viele)。自在之美超越一切的存在物，正如自在之善一樣，因此趨向於單一的善的存在秩序，最後就會和美的秩序一致。而最終將美和善的秩序連結起來的理論基礎，則是與畢達哥拉斯有關的「尺度」概念(Massbegriff)。柏拉圖用「尺度」、「合適性」和「正確比例」來規定什麼是美，後來的亞里斯多德則把「秩序」(taxis)、「對稱」(symmetria)和「界定」(hōrismenon)稱為美的要素，這一切都在數學中以典範的姿態存在著。由於數學的秩序和天體的秩序之間有一種緊密關係，因此對古希臘人來說，作為一切可見事物之典範的宇宙天體秩序，也成為美的最高典範。於是在古希臘，適當的尺度和對稱性，就是一切美之存在物的決定性標準。<sup>223</sup>

上述這種對於美的規定，其實是一種普遍的存有論的規定，只要存在物的秩序被理解為自身就具有神性，或被理解為神的創造物，那麼藝術作品也只有在那種存在秩序的視域中才能真正被理解。高達美指出，在現代藝術中，美的概念經歷過一個形上學背景的轉移，所以我們現代人所認知的美和古代人所認知的美其實內涵並不一樣。一個社會或一個時代的理念與價值觀，往往會反映在當代的藝術創作之中，而這些理念與價值觀便是奠基在由各自的文化土壤所產生的特有的形上學理論。(例如中國藝術講究的「氣韻生動」，便是在中國特有的存有論下形成的一種美學理念。)高達美認為，康德的先驗哲學所導致的近代美學主觀主義，

<sup>222</sup> Gadamer: GW1. S.481 ; TM. p.472 ; 中譯頁 643 。

<sup>223</sup> Gadamer: GW1. S.483 ; TM. p.474 ; 中譯頁 645 。

也是造成近代西方美學形上學背景變化的原因之一。而近代西方美學的主觀化，在存有論上是以一種被認為無形態的（*gestaltlos*），由機械規律所統治的存在物全體（*Seinsmasse*）為前提。<sup>224</sup>就像牛頓的物理世界是以普遍的物理規律統治一樣，康德的美學理論也是以一種無概念、無利害關係、無目的而普遍存在於每個人身上的「共通感」為前提。以這樣的前提發展出來的「美」的概念，便和古代希臘人關於美的理論有很大的差別。

在柏拉圖哲學中，儘管美與善有緊密的關係，但二者之間仍有一個重要的區別：美具備了特有的優先性（*Vorzug des Schönen*）。這個優先性是來自於美的另一個特性：「最終的狂熱性」（*eine letzte Überschwenglichkeit*）。<sup>225</sup>因為美固有的本質就是能夠直接地表現出來，直接地使人喜愛。而善的本質是不容易被把握住的，我們很容易感到混淆，甚至偶爾也分不清楚是非，但是美卻可以直接就被把握住，一出現就自然而然地令人喜愛，不會讓人搞不清楚。所以美的根本性質就是「最閃亮的」（*ekphanestaton*）以及最令人喜愛的對象，而且只有通過感官可見的事物才能存在。因此美在存有論上具有一個重要的功能，即在理念與現象之間提供中介。儘管美是因為反映了某種超凡絕俗的理念才令人印象深刻，但美本身依然處於感官現象的領域之中，作為由雜多之中所產生的那獨特的「一」而突顯出來，作為「最閃亮的那一個」而顯現。美的出現和消失，不需要任何中介環節，而在美和不美的事物之間，任何人都可以感覺得出明顯的差別，因此美的事物就像個具體的範本，可以傳達某種抽象的理念。亞里斯多德便主張，一件絕妙的作品就是既不能再增一分、也不能再減一毫的精確與完美。正是這種在各方面都能拿捏的恰到好處，極具「敏感性」（*Empfindlichkeit*）的美，可以作為道德最好的象徵，讓人能夠去體會並把握住道德行為的本質。<sup>226</sup>這是「美作為道德的象徵」的原始意義，也是高達美所主張的直觀與直觀性之結合的最佳說明。

<sup>224</sup> Gadamer: GW1. S.483 ; TM. p.474 ; 中譯頁 645~646 。

<sup>225</sup> Gadamer: GW1. S.484 ; TM. p.475 ; 中譯頁 647 。

<sup>226</sup> Gadamer: GW1. S. 486 ; TM. p.476 ; 中譯頁 649 。

上述的意義對於現代人仍然有效，因為人之所以為人正在於其道德的實踐，而且人總是受到「美」的吸引。高達美便指出，「康德首先以自然美而不是藝術作品來解說「鑑賞判斷」所具有的重要意義，正在於對美的覺察是從現象中發生，並且對每一個人提出同樣的要求。」<sup>227</sup> 審美經驗是在每一個人的生命中都必然會發生的經驗，因為人先天就具備審美的能力。而作為一種生命的基本經驗，這樣的經驗對於人的存有本身也必然具有某種影響。當這樣的經驗是發生在與藝術作品相遇之時，高達美認為，此時關於藝術的理論就應要求一種能夠涵蓋生命整體經驗的陳述，其中必須包括藝術對於自身作為「藝術」的理解，以及在什麼時候不再是藝術。所以他主張：

「美」的意義並不在於對某個特定的美之理想（—古典或巴洛克）的完成，而是「美」定義了何謂「藝術」：也就是作為某種被有目的的建造和利用，以脫穎而出的東西。事實上，美什麼也不是，只是一種直觀的引誘。而這  
就是我們所謂的「作品」。<sup>228</sup>

美作為一種「直觀的引誘」，審美就是一種被動發生的經驗。被動發生的經驗若僅以經驗個體自身的能力來檢討，便難以周全。

---

<sup>227</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.109 ; RB. p.18 °

<sup>228</sup> Gadamer: GW8, *Anschauung und Anschaulichkeit*, S.193 ; RB. Appendix, p.161 °

## 第五章 結語

「品味」這一概念在啟蒙時期的出現，代表著近代人文精神的覺醒。無論這個概念後來是否被附加了其他意義，當人們致力於達到「良好的品味」而非僅求溫飽或赤裸裸地追逐名利時，顯然其中已蘊含了某種精神性的追求。人之為人的特殊與可貴之處，正在於這種精神性的追求，故啟蒙時期的思想家們頗熱衷於對這個概念的探索，而首先將此概念的討論提升到哲學層次的，便是康德。

康德不只從經驗角度來談論一般的品味，如其在《實用人類學》之中的討論，更以先驗批判的方式細細剖析「品味」的根源，並以此為重要的線索來研究「反思的判斷力」，再以「反思的判斷力」扮演中介角色，整合其先驗哲學的全部工作。故「品味」概念在康德的先驗哲學中具有系統性的意義。但因為康德將此人文概念的研究放在他的先驗哲學架構之中，對於重視人類歷史經驗效果的高達美而言，便有所不足。此外，康德為了研究純粹的反思判斷力，將「品味」的定義限制在審美領域中，也讓高達美覺得違反「品味」在法律上和道德上應用的事實。故高達美對此展開批判，並另從經驗教化的角度來探討「品味」的問題。

誠如高達美所言，在他心目中，康德是西方文化傳統中最重要對話對象之一。從 1960 年的成名作《真理與方法》首刷，至其學術生涯中最重要的美學著作《美的現實性及相關論文集》於 1980 年代出版，長達二十年的期間，顯然高達美透過與康德之間跨時代的美學對話而獲益不少。雖然在前、後期的著作中均對康德有褒有貶，但主要是為了反駁後來的人（如席勒）在康德的基礎上所作的過於主觀而激進的推展，並未真正否定康德美學本身的價值。

高達美指出，正是康德，首先將藝術的經驗與美自身的存在，作為一種哲學問題來看待，並尋求美之為美的原因。<sup>229</sup>只不過康德在此一領域所關心的部分，

---

<sup>229</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.109 ; RB. p.18 .

並非高達美所關切的。康德的先驗批判哲學基本上是為了考察人類理性本身而作，因此正如康德自述，他效法哥白尼式的轉向，不再如傳統形上學那樣假設我們的一切知識都來自對象，而是假設對象必須符合我們的認識能力。故在審美方面，也是反思檢討我們自身的審美能力，反思我們如何能夠感受到美。因此康德以「無利害關心的愉悅」來定義「審美」，意謂著我們不必關心藝術作品表現的意義是什麼，或者作品表達什麼觀點。因為這些意義或觀點都跟我們最基本的感受美的能力無關。但高達美認為，「無利害關心」只是審美行為的一種特徵，即我們不必去質問一件作品的創作是否有何目的，而這一點在現代並不是有爭議的問題。對高達美而言，在審美活動中，我們真正需要關切的問題應該是探究：何謂「藝術」？因為自然之美基本上只是反映我們的審美能力，而藝術之美則具體呈現人對自己和對世界的理解。當現代的藝術革命將藝術創作從傳統題材中解放，以各種令人難以理解的方式進行創作，並認為藝術自身只作為藝術而非其他事物的附屬品時，高達美不免懷疑：「現代藝術是否仍為藝術？是否還希望被視為藝術？在這種矛盾的現象背後存在的是什麼？藝術是否永遠是藝術並且什麼也不是而只是藝術？」<sup>230</sup>

高達美如此關心藝術，是因為藝術傳達了一種不同於科學的真理。這種真理是關於人的在世存有。在高達美眼中，現代藝術陷入某種脫離社會、不知所云的「迷失」或「分裂」現象，反映的正是現代社會中普遍瀰漫的某種失落感與精神空虛，而這些問題的根源就在於自近代科學革命以來，科學方法被過度濫用所造成的結果。高達美並不反對科學方法論和自然科學本身，只是指出人文主義（或精神科學）本身，應有屬於自己的方法論，而不是直接挪用在自然科學中取得巨大成就的科學方法，以致於將人文主義中原本具有豐富意味的理性，化約為一種「工具理性」。

故高達美從人文主義傳統中的幾個基本概念開始，探索真正富有理想的理性

<sup>230</sup> Gadamer: GW8, *Die Aktualität des Schönen*, S.110 ; RB. p.19。

精神，即教化、判斷力、共通感與品味。這些概念高達美認為是透過豐富的歷史文化傳統，潛移默化在人們身上。然而康德卻是從人自身先天具備的理性能力來作反省，因此除了教化概念外，對於判斷力、共通感和品味概念都作了全新的先驗分析，並將共通感作為一種理性的設準，再將「品味」定義為共通感。如果單就主體的能力分析而言，人作為一種群居的動物，有跟其他人溝通的需求，而能和他人溝通的前提便是雙方具有共通感，故「品味」亦可解釋為人們基於共通感而表現出的一種共同傾向。因此高達美同意康德將共通感作為品味的特徵。但若作為品味的定義，高達美就無法認同。高達美認為，康德僅就主體自身能力的層面來處理審美品味問題是不夠的，因為在審美領域中只談論純然的個別性和主體性的品味顯然毫無意義。畢竟康德自己也表示過，若一個人獨自流落到一個孤島上，他就不會在意要裝飾自己或房子的問題。（§41）因此審美品味基本上是具有社交意義的，若只在先驗的主體能力範圍之內討論，便無法真實地呈現實際上的美感經驗。

高達美並不反對康德所作的先驗分析，這些先驗分析也有助於我們釐清概念。而且康德也表明，其先驗批判哲學的目的是澄清人類自身的理性認知能力，探索認識如何可能，故在完成三種主要的認知能力的先驗批判後便結束其工作。然而高達美認為，並非理解主體自身的能力之後就完成了整個認識活動的研究。事實上，高達美也是在探索認識如何可能，只是他所謂的「認識」不是指對於自然世界的一般認識，而是針對人文歷史世界的認識。關於這一點，高達美和康德之間或許是因時代的差異而有不同的思考任務。啟蒙時期的康德為了破除當時形上學的迷思，而致力於釐清並確立理性能力的運用範圍。而高達美身為現代人，處於科技發達的現代社會，對於科技與人文領域之間的拉鋸有深刻的體會，故著重在人文經驗的闡揚。而在人文領域的經驗中，關於藝術的活動是最不「科學」的，最能體現人文與科學的差異之處，因此高達美從這裡開始提出他對自然科學方法應用在人文領域的批評，以及他認為屬於人文領域的方法論應該是什麼。而在這

裡，高達美和康德便有某些重疊的部分產生衝突。

高達美認為，在人文領域中的理解活動，其實就是一個自我理解的過程。由於藝術活動的本質和存有的本質一樣都是自我的表現，因此透過對於藝術經驗的理解，我們可以更加瞭解這樣的過程。然而什麼是藝術經驗？在此康德的哥白尼式轉向似乎並不符合實際，因為自古以來，偉大的藝術作品從來就不想要迎合我們既有的認識能力，而現代的抽象藝術更是蓄意破壞我們固有的認識方式。因此高達美主張，關於藝術的經驗其實是一種遊戲的經驗，在遊戲中沒有主客體的分別，沒有誰要符合誰的問題，只有一起投入遊戲來完成這個遊戲。而這樣的經驗為我們帶來的正是一種對於既有事物的重新認識，也就是關於存有本身的「再認識」。只有以這樣的眼光來理解藝術和審美品味，才能真正把握住人作為一種理性的在世存有的意義。



## 參考書目

### 高達美著作

1. Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke Band I, Hermeneutik I, Wahrheit und Methode* (Tübingen: J.C.B Mohr ( Paul Siebeck ), 1990)。
2. Hans-Georg Gadamer: *Truth and Method*, trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (New York: Continuum, 2004)。
3. Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke 2, Hermeneutik II* (Tübingen: J.C.B. Mohr ( Paul Siebeck ) , 1990)。
4. Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke 8, Ästhetik und Poetik I, Die Aktualität des Schönen* (Tübingen: J.C.B Mohr ( Paul Siebeck ) , 1993)。
5. Hans-Georg Gadamer: *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, trans. Nicholas Walker ( Cambridge: Cambridge University Press, 1986)。
6. Hans-Georg Gadamer: *Kleine Schriften II, Ästhetik und Hermeneutik* (Tübingen: J.C.B. Mohr ( Paul Siebeck ) , 1967)。
7. Hans-Georg Gadamer: *Hermeneutik-Ästhetik-Praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch / hrsg. von Carsten Dutt* (Heidelberg: Winter, 2000)
8. Hans-Georg Gadamer: *Philosophical Hermeneutics*, trans. David E. Linge (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977)
9. Hans-Georg Gadamer: *Praise of Theory: Speeches and Essays* (New Haven: Yale University Press, 1998) trans. By Chris Dawson

### 中文翻譯

1. 伽達默爾著，洪漢鼎譯：《詮釋學 I：真理與方法》(北京：商務印書館，2007)
2. 伽達默爾著，洪漢鼎譯：《詮釋學 II：真理與方法—補充和索引》〈第 2 版序言〉(北京：商務印書館，2007)
3. 伽達默爾著，夏鎮平、宋建平譯：《哲學解釋學》(上海：上海譯文出版社，1994)

### 康德著作

1. Immanuel Kant: *Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken Bände und Verknüpfungen zu den Inhaltsverzeichnissen, Abteilung 1: Werke, Band*

VII: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, §67, S.239,

URL=<<http://www.korpora.org/Kant/aa07/>>.

2. Immanuel Kant: *Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken Bände und Verknüpfungen zu den Inhaltsverzeichnissen, Abteilung 1: Werke, Band V: Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft*, URL=<<http://www.korpora.org/Kant/aa05/Inhalt5.html>>.
3. Kant: AA III, *Kritik der reinen Vernunft, Anhang. Von der Amphibolie der Reflexionsbegriffe durch die Verwechslung des empirischen Verstandesgebrauchs mit dem transscendentalen.*, URL= <<http://www.korpora.org/Kant/aa03/214.html>>
4. Kant: AA XX, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, URL= <<http://www.korpora.org/Kant/aa20/211.html>>.

### 中文翻譯

1. 牟宗三譯《純粹理性之批判(上)》(台北：台灣學生書局，1988)
2. 牟宗三譯《判斷力之批判》(台北：台灣學生書局，1992)
3. 鄧曉芒譯《純粹理性批判》(台北：聯經，2004)
4. 鄧曉芒譯《判斷力批判》(台北：聯經，2004)
5. 李秋零譯《康德著作全集第三卷：純粹理性批判(第二版)》(北京：中國人民大學出版社，2004)
6. 李秋零譯《康德著作全集第五卷：實踐理性批判、判斷力批判》(北京：中國人民大學出版社，2006)
7. 李秋零譯《康德著作全集第七卷：學科之爭、實用人類學》(北京：中國人民大學出版社，2008)

### 相關研究專書

#### A. 外文部分

1. Werner S. Pluhar: *Critique of Judgment* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987)
2. Paul Guyer & Allen W. Wood: *Critique of Pure Reason* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998)
3. Edited by Scott Elledge & Donald Schier: *The Continental Model: Selected French Critical Essays of the Seventeenth Century, in English Translation*, (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1970)
4. Jean Grondin: *The philosophy of Gadamer*, trans. Kathryn Plant

- (Montreal[Québec]: McGill-Queen's University, 2003)
5. Henry E. Allison: *Kant's Theory of Taste* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)
  6. Béatrice Longuenesse: *Kant and the capacity to judge*, trans. Charles T. Wolfe (Princeton: Princeton University Press, 1998)
  7. Salim Kemal: *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction* (New York: St. Martin's Press, 1997)
  8. Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)
  9. Rudolf A. Makkreel: *Imagination and Interpretation in Kant: the hermeneutical import of the Critique of judgment* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990)
  10. Richard E. Palmer: *The Gadamer Reader* (Evanston: Northwestern University Press, 2007)
  11. Patricia Altenbernd Johnson: *On Gadamer* (Belmont: Wadsworth, 2000)
  12. Edited by Anthony O'Hear: *German Philosophy Since Kant* (Cambridge: University of Cambridge, 1999)
  13. Edited by Jeff Malpas, Ulrich Arnsward, Jens Kertscher: *Gadamer's Century* (Massachusetts: The MIT Press, 2002)
  14. Kristin Gjesdal: *Gadamer and the Legacy of German Idealism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009)
  15. Chris Lawn, Niall Keane: *The Gadamer Dictionary* (New York: Continuum, 2011)
  16. Martin Heidegger: "The Origin of the Work of Art", *Off the Beaten Track*, edited & translated by Julian Young and Kenneth Haynes (Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, 2002) ,p.1~56。

## B. 中文部分

1. 張鼎國：《詮釋與實踐》（台北：政大出版社，2011）
2. 文哲（C. H. Wenzel）著，李淳玲譯：《康德美學》（台北：聯經，2011）
3. 大衛·休謨（David Hume）著，季倫譯：《鑑賞的標準—休謨論文集》（台北：結構群出版社，1989）
4. 迪特·亨利希（Dieter Henrich）著，彭文本譯：《康德與黑格爾之間：德國觀念論講演錄》（台北：商周出版，2006）

5. 曹俊峰著：《康德美學導論》（台北：水牛出版社，2003）
6. 李魯寧著：《加達默爾美學思想研究》（濟南：山東大學出版社，2004）
7. 鄧曉芒著：《康德『判斷力批判』釋義》（北京：新知三聯書店，2008）
8. 彼得·蓋伊（Peter Gay）著，劉森堯、梁永安譯：《啟蒙運動(下)》（台北：立緒文化，2008）
9. 李淳玲：《康德哲學問題的當代思索》（嘉義縣大林鎮：南華大學社會所，2004）
10. 丸山高司：《伽達默爾：視野融合》劉文柱、趙玉婷、孫彬、刁榴譯（石家庄：河北教育出版社，2001）
11. 馬丁·海德格爾(Martin Heidegger)著，孫周興譯：《林中路》（上海：上海譯文出版社，2008）
12. 李醒塵：《西方美學史教程》（北京：北京大學出版社，1994）
13. 范明生著：《西方美學通史第三卷》（上海：上海文藝出版社，1999）
14. 黃毓秀、曾珍珍譯：《希臘悲劇》（台北：書林出版公司，1984）
15. 亞諾·豪斯（Arnold Hauser）著，邱彰譯：《西洋社會藝術進化史》（*The Social History of Art*）（台北：雄獅圖書，1994）
16. 蘇珊·郎格（Susanne K. Langer）著，劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》（*Feeling and Form*）（台北：商鼎文化出版社，1991.10）
17. 巴森（Jacques Barzun）著，鄭明萱譯：《從黎明到衰頹—五百年來的西方文化生活(上)》（台北：貓頭鷹出版，2004）

## 相關研究論文

### A. 外文部分

1. James Shelley: "The Concept of the Aesthetic", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2012 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/aesthetic-concept/>>.
2. Jeff Malpas: "Hans-Georg Gadamer", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2009 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/gadamer/>>.
3. Nicholas Davey: "Gadamer's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2011 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/gadamer-aesthetics/>>.
4. Nicholas Davey: "Truth, Method, and Transcendence", *Consequences of Hermeneutics: Fifty Years After Gadamer's Truth and Method*, edited by Jeff Malpas & Santiago Zabala (Evanston: Northwestern University Press, 2010)

5. Kristin Gjesdal: “Reading Kant Hermeneutically: Gadamer and the Critique of Judgment”, *Kant-Studien*, *Philosophische Zeitschrift* (ProQuest Religion, 2007, 98, 3), pp. 351~371。
6. Jean Grondin: “Gadamer’s Aesthetics: The overcoming of Aesthetic Consciousness and the Hermeneutical Truth of Art”, *Encyclopedia of Aesthetics*, volume 2 (New York/Oxford: Oxford University Press, 1998), pp.267-271。

## B. 中文部分

1. 林維杰：〈高達美詮釋學的教化與倫理問題〉，《白沙人文社會學報》(創刊號，2002.10)，頁 103~117。
2. 林維杰：〈高達美詮釋學中的偶然性〉，《鵝湖月刊》(36:10=430，2011.4)，頁 34~45。
3. 林維杰：〈高達美詮釋學中的歷史性教化〉，《揭諦》(11 期，2006.6)，頁 61~92。
4. 鄭志忠：〈共感與超感性者：鑑賞判斷的規範性〉，《國立台灣大學哲學論評》(37 期，2009.3)，頁 43~120。
5. 鄭志忠：〈自由遊戲與美的形式(上)〉，《東吳哲學學報》(19 期，2009.2)，頁 105~142。
6. 鄭志忠：〈自由遊戲與美的形式(下)〉，《東吳哲學學報》(20 期，2009.8)，頁 1~50。
7. 陳榮華：〈海德格與高達美的時間概念〉，《國立臺灣大學哲學論評》(28 期，2004.10)，頁 1~38。
8. 陳榮華：〈高達美詮釋學：藝術與知識〉，《哲學與文化》(35:7, 2008.7)，頁 121~133。
9. 陳榮華：〈詮釋學循環：史萊瑪赫、海德格和高達美〉，《國立臺灣大學哲學論評》(23 期，1990.1) 頁 97-99+101-136。
10. 陳榮華：〈高達美《真理與方法》中的完整性先前概念 (Vorgriff der Vollkommenheit) 與真理概念〉，《國立台灣大學文史哲學報》(49 期，1998.12) 頁 59~78。
11. 陳榮華：〈論高達美詮釋學的本體與詮釋之統一性〉，《國立台灣大學文史哲學報》(52 期，1998.6) 頁 269~297。
12. 陳榮華：〈從海德格的存在時間(existential time)到高達美的充實時間(fulfilled time)〉，《哲學雜誌》(38 期，2002.5) 頁 98~114。
13. 陳榮華：〈葛達瑪遊戲概念中的存有學〉，《國立臺灣大學哲學論評》(19 期，

1996.1) 頁 159~196。

14. 陳榮華：〈高達美光的形上學與真理概念〉，《國立臺灣大學哲學論評》(31 期，2006.3)，頁 1~34。
15. 邱德亮：〈品味的問題意識化（古典時期）〉，《文化研究》(1 期，2005.9)，頁 48~73。
16. 劉千美：〈美學研究的方法學問題〉，《哲學與文化》(27 卷第 2 期，2000.2)，頁 124~140。
17. 鄧世安譯，Richard E. Palmer 著：〈高達美〈言辭與圖像：如此的真實，如此的存在！〉一文中十一個關於「圖像」的斷言〉，《哲學與文化》(30 卷 2 期，2003.2) 頁 23~37。
18. 李佳馨譯，Richard E. Palmer 著：〈當一個人閱讀經典文本時發生了什麼？— 高達美的七個觀察〉，《哲學與文化》(35 卷 2 期，2008.2)，頁 145~161。
19. 鄧元尉：《遊戲與對話：高達美的遊戲概念及其在對話問題上的應用》，國立政治大學哲學所碩士論文 (1998)。
20. 黃曉君：《構想與詮釋— 高達美對康德構想力概念的批判與發展》，國立政治大學哲學所碩士論文 (2010.7)。

