

審美經驗與藝術的界定

Esthetics Experience & Art Definition

歐崇敬 (Chung-Ching Ou) *

摘要

審美是人類的必需，也是無時無刻不斷發生的事況；所以審美也就不斷地或為我們經驗的一部份，依羅蘭·巴特的說法。

一張照片無論如何都是藝術的；如果，果真如此，那麼任何審美經驗的片刻或片段也就都成為藝術的表現。所以研究審美經驗與藝術之間的關係，乃是美學上的一個重要環節。

關鍵字：審美、經驗、藝術、哲學

ABSTRACT

Esthetics is necessary of human-being also that is any moment could be happen some condition. So Esthetics could be always become part of experience of us. According Barthes Roland said: A photograph anyway all belong to Art.

If it is true that any Esthetics experience's moment or period all present on art. So be a research of Esthetics experience and art or between two of them relationship is an important part of esthetics.

Keywords : Esthetics, Experience, Art, Philosophy

* 世界中國哲學研究中心主任

一、美學的基本調性：基本定義討論

美學，應由現實生活中去創造詩意，所以詩人、畫家或是藝術家，他們本身都能從現實生活中去發現詩意、美感，進而創造藝術作品。所謂的美學，事實上即是以人為原則的一門學問，所以在某種程度上，無法脫離哲學人類學或文化人類學的活動，因此，美學可說是唯一能躲避哲學人類學受到批判的一個哲學部門，因為它無法離開人類學的背景而發展，例如：我們無法研究狗的美學甚至是研究其藝術創作。

哲學整個部門可說是都受到意識哲學或心理哲學被批判的狀態，但，美學是少數可以迴避意識哲學、心理哲學批判的部份。論及美學，不可能不談論到人的心理與意識，然而，由於意識哲學、心理哲學受到批判的緣故，所以美學便不能完全侷限於這兩個角度，更需面對人所有的知覺來探討。在現象學其哲學立場受到批判後，事實上還可轉入美學的領域繼續發展。原因是美學基於以人為原則，所以始終必須要面對人的意識和知覺，而意識和知覺的脈弱，主要是通過胡賽爾、列維納斯、梅洛·龐帝三位的重要發展，使得人們可以掌握美學通過意識、知覺的本質描述，來掌握身邊的詩意、靈感。但是，美學同時還有一個重要的表現項目，即關於藝術作品的哲學，此部分被稱為藝術哲學。談論到藝術哲學時，指的是八大藝術的藝術作品之創作哲學，所謂的八大藝術，包括電影、繪畫、雕刻、舞蹈、園林建築、音樂、書法，但不包含文學，文學理論應該獨立在八大藝術之外。離開藝術作品的美學，不可稱為藝術哲學，換言之，美學的函度比藝術哲學大，藝術哲學則比美學更為專業。

藝術哲學有藝術家的創造與藝術品的生產問題存在，所以它不能單純討論審美、品味的問題。美學可以結合社會學去討論品味^(註1)、審美社會學、審美心理學的問題，它也可以和其他哲學部門或是其他學科做結合，如：經濟學、管理學，這些便屬於美學的跨領域動作。藝術哲學就僅專屬於藝術家、藝術品和藝術欣賞者間的種種交互關係。依此界定而言，若要從事如此多元領域的美學研究，如何讓它去輻射向所有學科，其以人為準的核心理論，作為重要的軸心，是以哪些部分為重點，此主要闡述毫無疑問會牽涉到，人的意識、知覺、品味、風格、靈感、現實生活以及精神生活等層面去討論。

美學的討論範圍不限於藝術品本身^(註2)、空間或是時間，甚至純粹空白也可被列為美學的討論對象，如此，幾乎可將美學放大到等同於哲學的角度，連邏輯

學、數學等具有精準規律性亦或是可實驗性的內涵，皆可討論美學，所以才會有科學美學之類的內容出現。此外，關於人內在性的種種心靈層次也可融入美學來探討，譬如可將佛洛伊德和所有心理學派的研究，轉為美學的語言加以思索；將所有資本主義消費市場的一切經濟行為，轉為美學的角度來討論；甚至把管理學的一切管理轉為美學的角度探索。據此，美學似乎就會變的無限廣闊，也容易流於氾濫、難以把握。有鑑於此，人們要討論美學時，一開始就要借定它和藝術哲學、藝術品或是其他學科間的交戶關係為何？才不至於使整個美學有流於散漫的可能。美學是一個跨學科的名詞，且是以人的活動和審美為原則的重要學科，只要涉及到審美及被審美的表現，就會涉及到美學，即舉凡人存在的所有的領域，都有美學的領域。

大致上可將美學劃分為四大區塊加以經營：

(一) 科學領域的美學：

從美的角度去思考科學，包含數學、物理學、天文學、生物學、化學等領域，當然也包含科學所製造出來的科技產品、電腦、資訊、網路各種領域。

(二) 人和市場關係的美學：

範圍包含經濟學、財務金融、銀行經營、流行體系、管理學、會計學、統計學等，皆可導入美學的世界。

(三) 符號體系的美學：

包含所有的文學作品、繪畫、音樂、建築、雕刻、舞蹈、文化人類學、任何可展現在空間或時間中的可符號化的範疇。

(四) 心靈的美學：

範圍包含宗教學、心理學、社會學、哲學的意識層次研究。

一般美學討論，較集中於後兩個區塊內容（符號世界^(註3)、心靈世界），這兩方面的內容討論也最吸引人，我們所要討論的主要也是集中在此。關於宗教的部份，經常是跨足在後三個區塊層次的討論（管理層次、符號層次、心靈層次），許多討論都指出，藝術源自於宗教，亦可說藝術起源於文化。隨藝術逐步從文化人類學和宗教學的角度脫離，遂成為具有獨立的價值，此時藝術學又和歷史做結合，這也屬於第四部份的結合。

藝術與歷史結合，人類讓藝術成為純粹藝術是什麼樣的歷史階段才進行的呢？毫無疑問的，若有獨立藝術家的產生，無論在中國、希臘、歐陸文明等歷史上，如荷馬史詩的創作以及中國古代音樂家的出現，都很難早於三千年前，原因與社會分工有密切關係。人們也可從社會型態去論證或以專業性的藝術創造工具歷史，如樂器、繪畫工具等，來佐證純粹為藝術而藝術的藝術家的誕生，是很難早於三千年前。純粹討論美的美學家，在歷史上的形成方式？十八世紀鮑姆嘉通首次提出美學，然而當時還不是以專業美學家的方式型態出現。

美學與經濟學的形成時代是差不多，但，美學的興盛程度不及經濟學，美學學問的創作、研究發展的學術論述著作更是遠不如經濟學。人們也很少能找到哲學家是以身為專業美學家而生存的，他們作為美學家通常都局部和業餘的，如：康德、黑格爾（他們有專業美學著作並稱之為經典，但這樣的著作在中西哲學史上數量不多），或是哲學體系的一個部份，如叔本華、尼采（他們並沒有為美學而去創作的部份）。

美學何以無法被量產？

1. 美學必須要總結太多的學門。
2. 美學要作為專業化而生存有困難。

如：人們很少能在大學裡找到，專門以教美學而生活的教授。直到中國大陸將哲學分為八大區塊，美學是其中一個區塊後，才有專業美學家存在。美學在中國大陸有個特殊發展歷史，將近二十年，被稱為美學熱，原因是美學不涉及到太多的政治意識型態^(註4)，所以可以被大量發展。

說到美學與政治意識型態的關係，若套用在前述的第四區塊中，還有一塊就是政治和公共政策與美學的關係，人的美感鮮豔判斷在政治上並透過媒體不斷發酵，如：政治人於長相貌美、身材姣好容易獲得選票，或不同民族對審美的不同要求，使他們的投票行為不同。如果加入政治美學、意識型態美學、公共政策美學的討論，會發現美學之所以無法全幅展開，涉及到現實上的政治、多元社群思考上的艱難。

到了二十一世紀，大部分的已開發國家，應該都有能力作全面思考，在哲學家的世界裡，並不會受到太多學術外因素干擾。這樣的情形也足以說明，在過去美學無法全面被專業化發展，主要是因為藝術家才懂藝術品，要為藝術品寫哲學

需有哲學訓練，要熟悉哲學概念和其表述的語言，要兩者兼具實有高度困難。能夠兩者兼具者，通常也只能為某一類的藝術代言，如：音樂哲學、美學，繪畫哲學、美學，很難有哲學家除精通哲學語言外，同時又精通八大藝術；這也就使的藝術哲學家的出現難度提高，而讀者也很難擁有太豐富的閱讀知識，與藝術哲學家分享他的作品內容。讀者實質上常是分眾的。美學因此也常停留在以審美為主的表現或是以流行文化為主的討論上，不易精深到各個藝術學門分管的領域。

為何藝術會有經典作品？人類審美後的共識而產生，在人類精神領域中具有劃時代的作用，經典作品會被反覆不斷的重整而聆聽、閱讀。但，並非所有作品都是在完成之後立刻被欣賞，被列為經典。

其中涉及到，一、人類觀看的視野，是否能夠很快將它對焦。二、有時人類意識的發展速度，比藝術家創造的速度慢。如：卡夫卡、尼采、梵谷的創作。只有少數天才型藝術家能像畢卡索一般，能於在世時就享受到他應得的報酬。天才表現^(註5)，在哲學或藝術的各個領域的創造是最為明顯的，這些創造越是天才，命運、下場越是坎坷，原因是不合時宜。

天才和時代間產生的必然矛盾，似乎很難架起橋樑，是否一定無法克服這橋樑？這是天才社會學的問題，也許天才的腦需受過其它鍛鍊，使他願意同時做其他的工作才行。卡夫卡就是較好的例子，他可以一邊當銀行行員，一邊寫他的小說。類似於卡夫卡這樣而取得社會認同，並在生活上富足的作家，還可以舉出：義大利的 Calvino、日本的安部公房，他們都是在世時作品就既享有聲望又能獲得社會報酬，雖然未必能像通俗作家的作品般暢銷，但通俗作家卻無法享有他們那般的聲望。

為何會被人們認定為經典？牽涉到，它所表現出的符號型態，對於人類的精神領域具有突破性的典範作用，即它推翻了過去的典範。天才之所以可被稱為天才，是因為他可以創造出新的藝術典範或新的精神領域典範，他能夠呈現出過去從未呈現出的一種典範，這種典範，對於人來說有審美的價值意義存在。

當這些典範出現後，對人類美學具有教育意義，而美學總要回歸到人的本性，也就是很難離開民族性、歷史屬性。遂許多美學家會誤以為美學脫離不了歷史，這方面從馬克思主義的美學家就能觀察出，當然這是錯誤的。因為超現實的美學、許多後現代的藝術表現，就脫離了歷史。

所以純粹藝術的表現之所以困難，在於藝術家難以脫離民族性或歷史去做純粹藝術的思考，他們不容易觀察到普遍的人性，常掌握到的是屬於歷史性、民族性、社會性的人性。藝術家更難掌握到純粹符號性的藝術，所以要跨越到具有價值的美學或具有純粹符號的藝術表現，實際上大約要等到十九、二十世紀才會出現，這跟全球化的腳步及世界體系的出現有關係。在此之前，人類總是被侷限在自身的歷史、民族、社會的脈絡裡，於是，總以為自己的歷史屬性所表現出的理性或感性，就代表人類本性的理性或感性，所以此論述就會出現問題。所以後現代正是在反省，這些被歷史所侷限的理性與感性內容的問題。

美學進入專業化表現階段，事實上要到康德^(註6)、叔本華、費希特、謝林、席勒、黑格爾這幾位哲學家的世界，才真正專業化。美學的論述表現也成為一種學問的型態。思考問題開始有學理性討論，如席勒對人性的先驗結構做分析，討論人格跟自我的內涵，甚至是理想的人性、神性、有限的存在（指一般人的存在方式），這些都驅使美學思考專業化。但是，在這幾位哲學家論述中有個巨大缺點，主體主義哲學的影子尚未被去除，所以他們所留下的哲學表現，應該抓住他們論題的思考方式，如：想像力的討論、關於感性、人性的討論。

在這種主體主義哲學討論中，甚至會出現所謂的絕對主體，乃至於上帝的影子都還揮之不去，這些在後現代哲學裡已有做深度批判，也使得舊是美學有一定程度上的失效。在此，等於論述了兩個階段的美學失效，一個是唯物主義的美學，一個是被歷史、社會性所侷限的美學，而有效的美學表現，大概要到二十世紀的六零年代後的發展。

在過去的哲學裡，權力、慾望以及身體的總體討論常被遺忘，所以如果想要討論完整的美學或是藝術哲學，就不能漏掉這三個部份的內容。即不能僅困在過去理性與感性的世界裡來討論美學的內涵、判斷力、想像力、遊戲、崇高、審美等等內容，這些內容在問題上我們或許可以加以保留，但在討論的型態上，就必須要進到非主體化的世界，才能使得討論內容有效。譬如：人們都有從事遊戲的需要，可是，是否有一定參與遊戲的衝動？在遊戲過程中，人的感性、理性如何運作？還是只是單純的混合？這樣的一個討論方式，就是主體哲學和意識哲學的框架結合，並具有二元對立的方式，即感性理性最為一個二分的方式。在使用身體時，大腦和神經的啟動是多元的，所以我們應該返回到身體與整個神經網絡，甚至是更複雜的精、氣、神跟環境的關係，來討論審美。在慾望和身體及權力的視野下，可看見遊戲的審美，總是充滿權力的運作過程和身體的互動過程以及慾

望的展現過程。通過遊戲的發展，會發現權力慾望在過程中獲得紓解與滿足，如：打麻將、看球賽、參與競賽。這種審美本身體現的是，所有存在者的差異，通過這種差異的實現，表面上展現的是重複，而實際上，所有的重複本身都實現了一種差異內容，人們所看到的同一化錯誤假象，所有的同一化只是重複的表現，差異的相反詞是重複而非同一。

於是，從遊戲的觀點^(註7)來看待新的美學觀，也就會反對過往把遊戲和緊張、鬆弛的二元對立畫上連結，或者是把理性與感性的運用畫上連結的這些態度。是否一定要通過需求滿足，想像力才能毫無拘束的發揮？人很可能是在物質極為貧困時，創造出高度的藝術作品，人也很可能是在受壓抑、被命令之配時，產生高度重要作品。所以，我們很難從單一角度去探討想像力的發揮與自由創造間的關係。藝術創造和天才發會的神祕力量，不能以簡單客觀的形式或需求滿足的論述來加以討論。

天才的哲學家、藝術家的創作條件，只需基本的工具、物質需求及溫飽，並不需要太過於豐富的物質享受；豐富的物質享受，反到經常會腐蝕天才和藝術家的出現，因為會沒有創作的衝動，而感官受到太多俘虜後，其精神創造典範的衝動也會下降，在現實生活上過於滿足，他的想像力的發揮便會縮小，所以，一定的拘束、自由及需要抗爭，反而是想像力發揮的重要因素。很多偉大的藝術作品，常是面對著困境和需求的不滿足而產生。天才需要被爆發，除了有極好的鑑賞力外，尚需被苦其心志勞其筋骨，當然也不可令其陷入不可活的狀態。

審美以及藝術創造，要脫離物質的控制和現實眼前世界的控制，進而達到可以與所看見的世界、所創造的慾望內在世界交互自由表現的狀態，這方面涉及到表現材料、表現工具的問題，如：舞台劇的表現工具是人、舞台及佈景，文學的工具是語言、紙張、筆墨，舞蹈的工具是身體，建築雕塑的工具是泥土、鋼筋等。這些工具本身就是媒介，然而媒介本身也會有其限制存在，所以各種藝術表現本身，都有它的長處與限制，對於人的感動，在人的美感經驗上也是不同的。審美若想擺脫物質性需求，則要視藝術作品而定。換言之，所要擺脫的物質性需求是傳統物質性結構的限制，因為它還是會有一定程度上要通過某種部分的物質來做表現，所以，越不需要物質表現的藝術，內容就越豐富、越抽象，相對的，其可以上昇的精神層次及自由廣度越高，想像力表現空間也會越大。美學與藝術哲學作為一個推動藝術家和天才使他們的創作更遙遠的延伸，即形成一種反省的助力作用。

二、審美經驗^(註8)

什麼是「審美經驗」？是為由人自己的知覺面對世界，這面對世界包含世界任何一個存在物，甚至是道德實踐和各種倫理行為所產生的美的判斷。這種「審美經驗」，不同於科學或理性的研究。它可以違反邏輯，但仍可用概念的思維。它甚至可超越因果關係，同時它可以沒有任何利害可言，而且也與熱門與否無關。它可以超越實用立場，可以是務虛的，不必務實的。當然許多審美原則是務實的，但是實際上審美經驗可以是不實用的。甚至它超越功利、利害、利益，它只是滿足於我們知覺、意識上、需求上的慾望。那麼，可能是追求超越、超脫、崇高或者是要把人們多餘的精力能有所消化。於是人們看自己的審美經驗乃是無概念狀態，它基本上是純粹直觀的方式呈現，它的形式是依於人們的知覺構造而呈現。

也就是說，當人們是 20 歲，其 20 歲的身體會影響到審美的直觀形式；當人們是 30 歲，30 歲的身體又是不同的審美的直觀形式。男人的身體和女人的身體，由於知覺的構造不同，審美的直觀形式亦會有所不同的。也就是說男人認為瀟灑的男人和女人認為瀟灑的男人會可能有所不同的；男人認為的美女和女人認為的美女可能會有所不同的；男人對喜歡的顏色和女人對顏色的喜歡可能會有所不一樣的。小說中的《笑傲江湖》，就說明令狐沖的師父岳不群和師弟林平之，去勢(即閹割)後，審美感完全變化。除聲音變化外，對穿著的喜好也會不同，這一點也就說明古時候太監的性格和一般人不同，可能是另一種變態心理的一種審美經驗和性格。那由於直覺是不同於理性的運用，在於整個腦區裡面，所以在推理之外，在概念系統運用之外。直覺又稱為直觀，它是可以做各種事物的形象創造的，也就是說可為藝術作品創造出新的典範，更可以無中生有。審美的感受，經常是可以獨立於人的內在經驗之中的。換句話說可以獨立於理性判斷的世界，可以獨立於概念系統運用的世界。

甚至是在被催眠、有些昏迷的狀態中仍可進行。這恰可說明男人喝醉酒的時候，也有其審美概念，所以才會有玩笑話說，男人喝醉酒後，不小心做了錯誤的選擇，因而一生的抉擇做了改變。或者說女生被半催眠狀態下，在花前月下昏了頭，接受了不該接受的男性的求婚，指的都是這樣的東西。因為人的直觀作用，獨立自為的運作，所以審美經驗引導人做了不一樣的事情，這當然可解釋某些男人接受天上掉下的禮物，然後說是上半身管不了下半身，其實是理性管不了自己的直覺，理性判斷沒辦法管理感性的衝動，以及其直觀^(註9) 審美。在直觀的審美

作用運作中，主客之間很容易交融，也很容易想佔為己有，譬如說，聽到很好聽的歌曲、戲劇，很多審美過程中，想與之合而為一。那麼對於人，很想佔為己有，覺得這實在是太漂亮了，希望與對方合而為一，是一樣的。這當然有自我迷思的狀態，拋棄原有的屬性和自我意志。僅僅只做一个存在的個體，而進入所審美對象跟對方完全結合在一起。這恰足以說明，審美概念會影響人的命運，人的審美概念若沒改變，命運也不會改變。這放在公共建設和政治選民的結構中而論亦然。選民的政治審美概念沒改變，國家的命運是不會改變的，因為那整個直觀活動是有所分別的。想徹底改變選民的選舉行為，唯有改變審美判斷，改變直觀運作。這裡可能要改變環境的結構、居住條件的結構。譬如說，將國民黨黨部設在台南，中央政府所在地搬到高雄或台中，說不定整個審美概念會改變。

此外，還有一個關鍵作用，叫做「移情作用」。所謂「移情作用」，就是人以為自我是統一的，然後把個體主觀投射在所觀看的對象世界之中，接著又將世界的各種可能性的情緒因素，反射於個體內部，這種情狀即稱之為「移情作用」。而這種「移情作用」，會使黛玉葬花事件出現，亦會改變命運。譬如，居住一段時間後會對屋子有感情，這是移情作用；居住一個社區，會對雜貨店有感情，這是移情作用；在一個學校唸了3、4、5年後，會對學校有感情，這是移情作用；對一張用了20年的書桌，會對書桌有感情，這是移情作用。通常能產生移情作用的，是他能產生美好的、令人陶醉的情愫；不美好的，不太有人會對之產生移情作用；壞的環境不會有人希望能產生移情作用，不太有人會懷念災區，或希望之再產生災難；不太有人會希望發生戰爭，那種殘破，不易產生美好的情愫讓自己投入，所以凡是美好的情愫的投入，就容易產生移情作用。特別是面對生命的時候，生命做為一個移情對象；包括狗、樹……都會產生，當然也會有人對植物、動物（寵物）產生移情作用。

所以審美直觀^(註 10)的發展，是一種高度精神投入狀態，它和理性思辨，可以說是完全不協調的，只有極少數人可以將理性運作和概念思辨、審美直觀放在一起的，這種高度精神投入狀態的發展，可說是一種自由的美。那如果一個藝術品，可以達到高度發展的美，具有高度藝術價值。那至於人為什麼要追尋自然，享受大自然，就是要追尋這種自然美的享受。如果越有豐富的生機，那高度藝術美的饗宴就更豐富了。審美的直觀到底可不可以與批判的理性，同時並存呢？也就是說，因為批判事實上是包括邏輯推理、概念的聯想與判斷，能不能同時進行呢？答案是只有極少數人可以做到。所以許多人在做審美活動時，是把另一方面

的概念邏輯、推理活動暫時放下，這也就說明從事美學藝術、文學的發展，令人感覺特別歡愉。

所以快樂的呈現，通常透過審美直觀所產生的快感，迅速的刺激、感官知覺，而人會去追求這種快感所產生的崇高、超絕的感受，而這種直觀饗宴並不同於哲學上的享樂、快樂主義。事實上指的是美學的一種饗宴。而且這種高峰經驗似的美學快感饗宴，常常是很難再出現的。也就是說，首先看到某齣戲劇或聽到某一音樂時候，第一次的震撼，第二次就很難再有那樣的震撼。但人總在追尋這種高度審美經驗的快感，所以，這種高度審美經驗的快感，可以說是審美直觀所感受得到的那種美的基本屬性之一，所以 這種審美乃就沒有道德屬性，於是這種沒有道德屬性，如果沒有受到良好的道德制約的話，就容易走入暴力美學世界之中，也就是這種錯誤的觀點，干擾了倫理的世界。

譬如說打老婆、打小孩，這就給了精神病患者一個犯罪的溫床。換句話說，審美世界乃不應該侵犯道德世界，道德世界也不應該侵犯審美世界，只要它卻不影響人的正常的身心靈運作，如果作為審美去看色情片，是道德世界不應干涉的，但是它卻不應該影響兒童、青少年的身心靈發展。但是一旦影響人的身心靈發展的時候，它就進入了道德世界，這不道德就應該被禁止。所以人的觀看僅止於道德世界容許行為的範圍內，而不能因此而引發不道德。所以色情片有成年人要自我負責的地方，如果會引發不道德動機，甚至會促使產生不道德行為，就該終止。

從這角度來看八大行業，色情行業、書刊、色情媒體，若從審美自由^(註11)這角度來看，是不可能完全禁止的。它總會進行，它總會在許多私底下進行，包括那些極權國家，甚至於極權國家，私底下更氾濫，明朝就是案例。但是過度自由化而缺乏道德訓練，一樣會侵犯社會秩序的養成，所以在這裡，生命教育必須是美的生命教育和道德的生命教育，同時進行。在互不侵犯的基礎上，能同時被尊重。當然就不採取激烈態度，以道德來壓抑審美或審美來侵犯道德的事件。那麼從自由這角度來說審美直觀表現，永遠不被限制在簡單的形式之中，形式主義只能提供局部審美需要，而不能佔據完整的審美世界。

空間和時間對於審美有何關係呢？空間距離有助於審美，如若干男生講的話：「某女生遠遠地看很漂亮」，或者說某個人被追憶，泛黃的照片由於追憶，而使它變得更美。這都是空間和時間的距離產生的交互變化。也就是說，一個對象，

由於空間和時間的距離產生，會產生美感上的變化。美感上的變化由於美感上的變化的發展，會產生各種使小說、傳奇、神話，或者是稗官野史的流傳，而這流傳本身是審美活動的結果，但不等同於事實。所以當人們看許多的史詩、小說、傳奇、神話，或者是稗官野史各種流傳，可看作一連串歷代傳述者審美活動的一種需要，而不必等於原始人物的內容。例如：白雪公主與七矮人的故事，白雪公主原來是個惡毒、淫蕩的人；而七矮人輪暴她的人；親吻它的白馬王子原來是個姦屍癖的人，一切是令人覺得非常不名譽的。唯一倒楣的是皇后，把淫蕩的白雪公主趕走，其實皇后是對的，淫蕩的白雪公主和父親是亂倫。改編後，白雪公主變成是好人、可憐的人；七矮人變成是勤奮的人、救贖的人；姦屍癖的變成是英勇的人；而皇后變成是惡毒的人。流傳之後和原來的版本未必要一樣，又例如藍鬍子亦然。

人們對事物，是不是應該基於時間與空間的距離，而採取一定保持距離的態度來審美呢？並不一定，是基於各種審美需求不同而定的。事實上，距離經常產生審美上的自我矛盾。此話怎講？其實很簡單，原本看、遠遠地看很好看，可是近看之後，怎麼搞的？愈來愈不好看，成為枕邊人，轉頭看到她卸了妝，就會驚魂動魄。或者說，外表溫文儒雅、風度翩翩，回家後，結果連馬桶都不刷，衣服、棉被不摺、香港腳臭的不得了，又非常不負責。原先所感覺得到的溫文爾雅不存在了。所以審美必須要採取你自己所需要的劇本才能決定。所以美學它具有非理性部分，但美學不是完全違反理性的，因為數學所呈現、邏輯所呈現，一樣有它的美感。也就是說，美學也可以是理性的、邏輯的、科學的那個部分。但，只是在說明時，經常審美活動是獨立於理性的、邏輯的、科學之外的。換句話說，透過數學符號，或者是科學儀器，也一樣可產生獨特美感。

在整個審美活動最複雜的，莫過於是電影^(註 12)和音樂劇；而最能感動人的莫過於，當它以悲劇形式出現。它會形成高度的情感投入，和道德判斷的衝突。也就會使人進入一種深層的思考，也就是二元對立。生與死；善與惡；正義與邪惡；上帝與撒旦；天堂與地獄之間的種種判斷。那人由於想追求正義的實現，就會對悲劇的感受特別強烈，因為悲劇不實踐人的正向需求，而往反面方向走去。最後使得整個審美要求大大提升。審美強度一旦升高，意識感就會增強。所以王國維認為：悲劇是藝術的最高手法。藝術的最高手法還要看藝術的配件，藝術的配件最為複雜者，毫無疑問是電影和音樂劇。二十世紀興起另一種電影是動畫電影，人們把動畫電影家進入其中有三個條件。動畫電影常能達到一般電影所做不

到的，它是通過圖畫影像來做任意的組合，有些是人的表演所做不到的。而音樂劇也常做到人所達不到的，用很複雜的音樂效果和樂器的組合，來產生獨特的審美感受。進而它有獨特的空間效應和時間效應，包括各種距離感和遙遠感，和各種情愫的轉換世界感受，表現在裡面。這三項藝術，都是進入 20 世紀才推向逐步完美的發展，特別是動畫電影。

由於悲劇總具有高度的抒情作用，所以它可以把人潛在心中的元素挖掘出來，而這挖掘出來，就可以看到人的命運是受到什麼情愫在侷限的。也就是說，我們透過審美活動可以看到我們的命運是被什麼內容所侷限著。大部分可以和理性、邏輯的推裡的科學無關，任何人類的情愫、情緒、心理狀態與美感有關。例如慈悲、寬容、嫉妒、仇恨、崇高^(註 13)、壯麗、雄渾、陰暗、憂鬱……等等，人們可以想到任何心理的形容詞，或性格的形容詞，都可以加上美感而加以發展，所以有多少心理的形容詞，就有多少的美感種類。換句話說，那麼，美感的種類受限於民族語言之表現。換句話說，若民族語言缺乏美感語言，也就會限制美感發展。它無法被產出、被說明，它可能會默默在心理被體驗著。例如：明華園的「暗戀桃花源」裡的陳勝在說：「這種感覺（台語）！這種感覺！」用台語很難說出它的感覺，用國語是「豁然開朗」。於是說它受制於語言無法表達內在的感受，是時而有之的。有時候我們會發現，用閩南語或國語無法表達出來，用英語或日語表達會好一點。假如人們有共同的語言經驗，人們可能用另一語言協助表現美感的感受。換句話說，國際語言也可以加入美感的表述的世界。那麼，人們大概可以說有心靈的、性格的、和直觀的感受的形容詞，就有多少種不同的美感。而更多的感受在彼此之間，經常也會形成一種心靈內在結構化的現象。換句話說，各種心靈內在結構化的現象，由於它二元對立現象的依然存在，每一種美感之間有交互的現象。譬如說，愛與恨之間，悲與喜等等可兩兩交互依存。甚至感嘆、扼腕、珍惜，都可形成美感經驗之一。換句話說，生活中的任何的點點滴滴、任何的一草一木，都可以是美感經驗的一部分。這也就是說，城市有城市的美感，鄉村有鄉村的美感，春、夏、秋、冬各有各的美感，冰天雪地和熱帶各有其美感。因為它在人的經驗美感上的不同，這說明了人受之於不同的感官經驗，就決定了它的美感經驗的世界。人若受之於不同的語言，也就決定了它的美感經驗的世界。所以美感經驗的世界又決定人的命運，又反過來決定人的知覺結構。所以，人的命運被詞語之間和環境之間交互決定。

所以什麼地方，可生產出什麼文學，就幾乎已命定。因為它的語言可能性，

就只有語言內部所可以產出。所以過往經常認為美好的、正向的，才是美感的審美。人們漸漸從上述的敘述中，知道未必見得是如此。恐懼、黑暗或者是被恐嚇、威脅、暴風雨或者是漆黑、陰沉、受傷、渺小、驚怖、怨恨，通通可以說是另類美學的要素。因為假設沒有這些要素，那悲情很難構成。它一樣可促使人們正向美學的交互作用，於是悲劇總是會引起另一種喜劇性的需求。看「暗戀桃花源」時，在悲劇中想笑，在喜劇中想哭，就是指在二元對立的張力中產生交互作用的存在。當然，進一步說兩端的情緒中，會含涉另一端的情緒。二元對立中，會含涉另一端點的內部的直觀感受。所以，崇高的感受會含涉卑下的感受，無利害的會含涉有利害的感受。人在這樣對稱的感受中，可消解潛在需求，也可解決命運中的不滿足，可透過審美解決命運中的缺憾，而未必需要真的親身走一遭。

三、藝術是什麼^(註 14)

藝術是什麼？藝術是人與人之間交互往來所呈現的品味溝通工具，和符號所呈現的特殊語言，透過藝術表現出自己的意想，或者是內心的理念，乃自於內心的感動，和生命的訊息，乃自生命對於世界、對於環境的感觸。所以，藝術即表現人的情感，也表現人的思想，所以任何一種藝術，它都可以轉換成是一種符號的呈現，和感情與思想的語言描述，而各類項的藝術由於表達的媒介的不同，所以說產生的功能也會不一樣，好比建築、繪畫、雕塑、攝影、電影、音樂、園林、詩歌、散文、小說、戲劇、音樂劇、舞臺劇、歌劇、交響樂、協奏曲……等等，所使用的媒介都不相同。可以共同找出所這個存在的基礎分別是在時間中的藝術，或者是在空間中的藝術，但是，它們總是可以轉變為符號；時間中的藝術所轉變的符號，是音符和音波，空間中的藝術就可能通過肢體的語言，或者是各種建築材料、園林材料。人們還可以表現出另外一種藝術，就是文字符號的藝術，通過各種語言文字的書寫方式，不管通過線條或色彩或者是肢體，乃至是音符，都在呈現人類藝術的品味，這種藝術品味可以使不同社會階層的人而產生交互往來的媒介。換句話說，藝術的品味本身也在告訴世人品味層次的差異。這個品味層次的差異，並不以藝術品的價格來做區分，也不以流行與否來做區分，所以藝術品味的社群之形成，也經常形成社群聚合上的主角。換句話說，不管是為人生而藝術，或者為政治而藝術，或者為藝術而藝術，不管是一種服務性的藝術，或者是應用性的藝術，或者純粹的藝術，都體現了不同的品味，當然也可以體現不

同的人生境界和社會現象。站在後後現代的角度來說，不管喜好寫實的或者是現實的，或者是超現實的，或者是虛無的觀念性的藝術，都在表著藝術的一種可能項目，也代表了不同的人性的一種追求。這個追求從有人類開始，就產生了，換句話說，當人類可以開始創造符號，藝術就已經在進行了，這裡流露出藝術是一種人性表現在時間空間中的一種自然傾向，一種內在的渴求，和人與人互動之間的必然需要，於是研究藝術或者美學的意涵，就必需從這種人性裡面的必然需要和品味的呈現，來加以瞭解。

換句話說，當藝術以一種美學的方式呈現的時候，以一種美感的方式來表現的時候，人們就必須警覺到它很可能在不同的族群裡面先天上就已經有命定式的差異，這種命定式的差異包括政治美學和流行文化的美學。換句話說，兩種不同的政治品味之所以互相敵對難以溝通，其實真正的原因是內在美感上的難以相容，和美感的絕對差異，假如從差異哲學^(註15)的角度來說的話，差異是命定的，共識才是假象的。從這點來說，審美如果放在公共政策或者是政治領域，差異就是一種命定，於是協商變成是一個必要的手段，換句話說，審美的過程，可以協助任何一種人類社會活動的協商之可能的建立。這個審美活動，也就不僅僅是在藝術品之上，而可以是通過各種人類的個體或群體活動或者是肢體的展現，或者是生命境界的展現，通過這樣的展現來產生彼此的協商。舉例來說，一個悲壯的歷史事件所產生的美感，可能可以使兩造之間的歧異產生協商，或者是一個具大的災難所產生的黑色美感，也可以產生協商；如邵曉玲事件所產生的悲劇感，也可以產生協商，這種協商可有效的退却差異本身所在現實上所產生的對立作用。換句話說，審美上所本來所產生的歧異，在於生命的生與死之間，在生命的舞臺之上。事實上，這是命定著只有社群上的品味階級，而沒有辦法在不同的社群之間不同階級之間產生溝通；只能呈現差異，或者是只能自我重覆，而重覆者經常是以一種沒有觀念的形式來表現重覆。這是以一種沒有創造的方式，只以一種認同的方式，來呈現重覆，但重覆本身也是差異之一，也同樣是差異的表現，所以，差異總是世襲的，通過差異的本身或者差異的創造的本身，或者通過重覆來表現差異，而沒有辦法真的同一化，也沒有辦法達成共識。灌輸美學思想或者是審美意識，對於教育的養成或者是生命的養成，乃至在生命教育生死教育之中的鍛煉，事實上，是對不同的品味階層做一種連根拔起的活動。這樣的活動，首先會從語言文化的教養，和各種藝術品的認定，乃至於各種音、聲美感的認定，來加以養成，這種養成的方式，在各種殖民主義的國家裡面，都進行過這樣的手段。

這個手段毫無疑問，也就要是重建一個新的民族，是迫使一個原有的民族死亡的一種手段，所以摧毀一個民族是徹底催毀它原來的審美方式，催毀它原來的民族所體現出來的特殊情感所表現的美學，所以當一個民族的特有情感美學和審美方式死亡，就宣佈著一個民族的死亡。所以一個民族的死亡，不一定的血統上的被毀滅，真正可怕是它的美感上和這個審美認知上的毀滅，當然，如果美學欣賞的層次是一種提升^(註16)，是一種進化，那麼，就不能說是一個民族的死亡了。但是，轉變提昇和美感的被取代和死亡之間，究竟有什麼不同呢，這邊關鍵的是它是否是一個連續的發展，或者是一個前後可以找到系譜脈絡的一種發展，換句話說，從原始藝術到上古藝術到歷史藝術到現代藝術，甚至到後現代藝術後現代藝術之間，它其實是可以找到彼此之間的脈絡和發展系譜的，而如果是介入式的話，它是只能找到他族的淵源，而沒有辦法找到這個一個民族發展的歷程。換句話說，整個民族它總有一個勞動的歷史，有一個生命的發展歷史，這個發展歷史即便是斷裂的，表現在藝術上，仍然有系譜和脈絡可以追尋，可以透過考古知識，知識的考掘，來進行藝術脈絡和審美脈絡的考掘，或者叫考察。

所以，藝術本身也反應著民族的基因、DNA、和民族的族性，特別是在民俗學世界裡面的藝術，更是如此。換句話說，藝術不僅僅只是天才所獨有的，藝術是人類社會裡面每一個人都可以從事的活動，並且，經常是這個有知覺障礙者所可以特殊從事的活動，反而知覺障礙者因智力上難以突破的時候，可以由藝術產生生命的紓發點，也可以表現出他潛藏在生命之中的這種渴求和特殊的特長。

那麼，所有的藝術的形成之於任何一個民族，也就很難離開它的土地、環境、經濟情況、政治情況、社會結構，乃至於這個家庭結構，和意識形態，而獨立存在。所以，否定一個民族藝術其實就是否定一個民族的存在，面對一個民族的藝術就是面對一個民族的生命，那麼，進一步地說否定一個民族的藝術就是否定一個民族的生與死，那麼，這樣的態度，這一種否定當然是另一種形式的暴力和摧殘。於是，再怎麼樣原始部落的民族，不管站在歷史的角度、歷史主義的角度，或者站在現代主義的角度，或者是後現代主義的角度、後後現代主義^(註17)的角度，都應該以一種尊重生命的態度，來看待其審美世界和美感世界。因為，人應尊重所有民族差異的存在，那麼，透過這種尊重，就可以觀看到藝術後面，所顯現出來的各種政治、經濟、文化、思想、基因、環境所謂藝術之稱的這個各種基礎點。換句話說，觀察藝術的作品，之於各個民族有助於認識整個人類文明，在各個時期的發展，也就是說，藝術不僅僅只是藝術，藝術還代表著人類存在或在

生與死之間所透顯出來的張力和力量，也代表著每一個民族在生命環境裡面的一種渴求，特別是當藝術和宗教結合的時候，這樣的藝術更有一種形而上的渴求的意味。

也就是說，藝術同時也反應著一種形上美學的內涵，那麼在欣賞上代表著人存在的一種理念，和真正差異的表現之所在，同時也可以表現出一個民族作為與環境和萬物生存競爭之間的一種表現項目，甚至是，通過遊戲而表現的藝術，也一樣可以看出，各種存在於生活世界裡面的真實地位。而藝術是不是一定要依賴於經濟而存在呢？不是的，這個人類的精神層次發展到極高度的時候，也可以以非常簡單的這個物質、條件，就可以創造出高度的文明，以明朝末年的王船山就是代表著這樣一個例子。由於遊戲和藝術之間，有著必然的關係，都具有審美的需求，如同遊戲和政治之間，也有著必然的關係，所以，我們會認為遊戲和審美以及美感有一個必然的連繫，那麼，在人類的活動之間，幾乎是沒有辦法離開遊戲和審美而存在的，但是人類卻可以沒有邏輯而存在，或者是，沒有電影而存在；或者是沒有雕塑品而存在。也就是說，遊戲和審美是絕對的必需品，但是許多的藝術品卻不一定是人類的必需品，它只不過是通過審美通過感性所表現出來的一種可能項目。這些可能項目未必要真實的被需要，但是遊戲的確是需要的，此外遊戲可能存於家庭之間、夫妻之間、或者是兄弟之間，乃至於這個鄰里之間，甚至是一個國家的遊戲。今天來看，全世界都需要遊戲，例如美國的職棒、世界杯足球賽、奧林匹克冬季和夏季一切都是不斷擴大的這個遊戲，而且是世界矚目的遊戲。換句話說，體育的遊戲，甚至是戰爭的遊戲，都是人類審美的一種需求，於是美學，就和政治學、和競賽、和公共政策絕對的相連，所以在美學上的差異、歧異、分歧，就會形成人競爭上的真正關鍵，和人難以相容難以達到共識的真正關鍵之所在，所以這樣的美學或者是審美活動，人們從早期的遊牧、狩獵、漁獵就已經存在。換句話說，美學的審美基礎，會從人們的基因裡面做長期的累積，也就是說，其存在於一個家族的集體意識，乃至於人類的集體意識之中。所以，美學的差異就來自於家族的差異，來自於各人基因的差異，以及來自於民族的差異，甚至於來自於生物學上的差異。

審美本來就是一種存在的差異^(註 18)，這種差異，通過世代的繁衍，就形成一種差異的重覆。所以，人們在世間之中總是一種重覆的差異，那麼這些差異和重覆表現在不同的生長環境之中，就會運用環境裡面的不同的要素來表現。譬如說農業社會、譬如說在封建王朝裡面，或譬如說是在自由社會，開放型的社會，

或者是在不同的地理環境裡面，又譬如說是沙漠的生活，譬如說是熱帶地區的生活、寒帶地區的生活、冰緣上的生活，都會產生不同的審美和藝術品的呈現，或者是不同美感的在大地上和環境上的實現。如此說來，所謂的文明人和野蠻人之間的界分常常是一個可以位移的軸線，常是通過審美和美感的呈現的品味來加以劃分的，而不是透過倫理。那麼所謂的上流社會和中產階級，和這個基層社會、底層社會，之間的劃分，也通常是通過美感來劃分的，這個美感到了資本主義社會，或到了消費社會以後，就用消費能力來作為一個重要的劃分指標。當然有另外一個指標的軸線，則是通過品味來加以劃分，這個品味乃未必可以從消費能力來，而常常是以知識上的理念和人的認知來加以劃分。換句話說，消費能力也會進而生產感官知覺，只是所透顯出來的形態上的不同，而知識理念品味也會透顯出感官知覺上的不同，於是消費能力和知識理念，都會與原有的家族的遺傳基因，或者民族的遺傳基因，產生若干的斷裂關係。但是，不同的民族和不同的家族，它們之間所呈現出來的更高品味或更高的知識理念，或者是更高的消費能力，在具體的表現之上，也會有些微上的差距。由於經濟脈絡的全球化，使得經濟的消費力量或以知識理念的座標，會更有跨越各家族以及各個民族的現象，所以美學有新的發展，就是當世界逐步邁向全球化的時候，乃以知識理念的品味做一個新的階層，或者是以消費取向來做美學和品味的階層，那麼也就產生新的差異，或新的社群。

審美代表人們感受到所觀看的對象的一種特質，或對它的一種價值肯定，當然也表現出人們知覺^(註 19)對它的感受。而審美的價值又在哪裡？事實上乃是在人對事物的知覺，所產生的感受上，換句話說，審美具有主觀性，審美基於人的知覺的架構，也就是說，一個人很可能在二十歲的時候的知覺架構，三十歲的時候的知覺架構，所產生的審美活動，和表現出來的審美價值，譬如二十歲的男人喜歡瘦的女人，三十歲以上的男人喜歡有點肉的女人，或者是變態的知覺，所產生的審美活動，也會不一樣。所以審美的價值感總是異於個體而存在。而所謂的鑑審力乃就和審美的價值感的完整度有關，換句話說，一個鑑賞力越高的人，其所可以理解的審美價值的層次愈為豐富，愈為完整，那麼具有審美的判斷能力，也愈為精確，而不會被情緒所左右，也不會太局限於只是個人的主觀意見，那麼如果只追求某種特殊價值的審美，那其實就是一種異識形態了，審美活動本身就是一種價值的活動。那審美的判斷當然也就可以看做是一種價值的評估，所以，藝術作品的審美當然可以看做是一種藝術的感受體驗，和感受判斷。由於審

美具有這種價值效應，所以美學就和倫理學和道德產生著必然的連繫，因為價值的高低和倫理世界的高低感，會產生連結作用，因為秩序也通向價值的鎖鍊。那麼，價值有沒有客觀性呢？沒有，價值只有社群的共同性，換句話說，在某一個社群有價值的，很可能在另一個社群完全沒有價值，例如：貞操、或例如虎牙(日本人喜歡虎牙)或例如：肥肉(日本的相撲喜歡肥肉)。

所有的藝術品都成自於藝術家，而且藝術家創造藝術品本身有一種神祕的屬性，這種神祕的屬性人們把它稱之為天才，跟一種崇高的美感，或者是一種獨特到難以重覆的美感。經典的藝術品，即使是藝術家的本身，也很難重覆的再生產出同一種維度的藝術品，不管是音樂劇、歌劇、交響曲、協奏曲、奏鳴曲、繪畫、雕塑、舞蹈、話劇、電影、乃至於建築原理、景觀。所以，藝術品由於富有一種天才和神祕的氣質，所以本身也就有獨特的生命力，也有獨特的思想，甚至有一種近乎真實的生命感，那藝術品的創造，不是隨意的，或者是偶發的，而是，透過藝術家長期的藝術養分的吸收，而表現出來的創造力。那任何一種藝術作品裡面，一定包含形式和內容，偉大的藝術作品永遠是創造出新的典範，而且能夠不落俗套，同時不會有任何的窠臼，甚至不會為任何特殊的目的而構成。這樣的藝術品和人類的心靈，可以息息交通，經常可以振憾人心，而且觀看到這樣的藝術品就可以感受到一種偉大的訊息，這種訊息透過藝術品的符號媒介，會傳遞給觀看者，甚至會傳遞給整個民族，甚至成為整個民族的靈魂。所以，偉大的藝術品所創造的典範，是超越信仰、超越意識形態，超越實際的形象，它只為自己的存在而存在，也就是它是一個為藝術而藝術的藝術作品。在心靈和藝術之間，總產生一種特殊的連繫，也就是說和這個觀看者的審美活動之間，會產生一種特殊的密切作用，所以藝術家的任務總是在設法創造出天才式的作品，一切的這種創作歷程裡面很可能都在等待創作出天才典範的作品，人們不可能要求藝術家每一個作品都是天才式的作品，若沒有其他的作品也很難創作出天才式的作品，問題在於靈感的來源在哪裡？靈感的來源同時來自於藝術家在環境中所吸取的美感的要素，以及新的形式和內容和張力。透過模仿和反覆的練習，終於可以找到一個全新的原創形式內容，就為藝術的歷程在整個人類藝術作品的歷史上，邁出新的步伐，甚至原創性的藝術作品、典範^(註 20)性的作品，幾乎是沒有辦法透過人工的方式，去重覆製造的，或模仿製造。它總會有差異，包括一把小提琴、一幅名畫。如果不透過科學的複製手法的話，複製總是困難的。

至於，生命的高峰經驗中的喜悅，在於藝術而言，乃是新的藝術作品所可以不斷的呈現，也是產生一個新的審美價值，而且俱有一個新的不可取代的審美經驗之獲得。那這種審美經驗，通過典範性藝術作品的呈現，乃可以終身難忘，並可獲得一種特殊高峰經驗。甚至，偉大藝術品應可以征服整個世界各個民族，征服全人類的知覺，那麼一但這種典範性的藝術作品變成一種流派和形式，就會走向逐步僵化的過程，乃至於逐漸失去創造力，所以，任何一個典範所形成的藝術創作，都不可能支配永遠，只可能是一個時代的浪潮，也就是說運用這個典範還可以再發揮其他相關之二級的創作藝術。那麼，如果在繪畫的話典範性作品常常會有一個系列，但不是畫家所有一輩子的畫作，乃會有一系列的畫作，是屬於這種經典典範的畫作，常常不是以單張來呈現，包括雕塑品，和攝影，也都是如此。這點和音樂或者電影，是極不相同的，音樂經常是以單首的曲子或是與歌劇，或是話劇亦是極不相同的。所以，不同的藝術屬性所呈現的典範型態也會有所不同。好的藝術品可以跨越民族存在的空間的藩籬，也可以跨越時間能夠被人們感受到那個時代的訊息的偉大，或某個藝術家作品的偉大。缺乏經典性的作品就會受限於環境，也受限於時間時代能夠被欣賞。換句話說，如果因於時代的流動，而沒辦法再打動新時代的人們，只要空間搬移，或者語言翻譯之後^(註 21)，就沒有辦法打動其他的民族，藝術性就會下降。好比武俠小說，經常就受到這樣一個限定，因為缺乏一個普遍人性的共同或者是某一些民族音樂，由於民族性太強，例如歌仔戲，還有中國非常多的地方戲曲，因缺乏人類普世的價值的描寫。

由於文化的傳播，許多原本可能只是區域性的民族，藝術也可能在世界的舞台上被流傳之後，形成大家新的審美的焦點，例如日本的歌舞伎和能劇，都是這樣的例子。當然，不是所有的民族藝術都能達到像能劇這般的強度而被世界認同。又譬如說鬼太鼓，亦屬於這樣的一個形態，由民族藝術而能上昇到一個世界性的藝術案例，是不多見的，原因是這一項藝術的元素本身，本來就必須要俱有世界性的可能，可以跨越時間空間的可能，才能夠有這樣的潛力，如崑曲。

藝術品總是包含了兩個向度喔，也就是說內在的向度和外在的向度，所謂外在的向度經常指的是他的材質跟形式，而內在的向度指的是藝術家賦予作品的這種心靈或者是情感。這個內在向度往往必須要配合外在的形式，才能夠讓觀看者獲得感動，例如《貓》音樂劇，如果沒有透過音樂劇的形式，如果只單是聽主題曲，譬如說那首〈回憶〉，我們單聽〈回憶〉的時候，可能並沒有感覺到特殊的感動，但透過音樂劇的形式，看到女主角兩度的出現在舞台，以一種凄美的方式

去期待黎明和期待生命的希望，跟詠嘆生命之間的苦難以及等待之際，人們會感到一種震撼。所以，許多的藝術品是不能離開其形式。又譬如說貝多芬的〈合唱交響曲〉，如果單獨的唱快樂頌，可能無法感受快樂頌的偉大，若簡單的唱快樂頌，可能沒辦法品味那種雄偉和崇高，但是，如果放在貝多芬的第九號交響曲的結構裡面的話，就會感覺到那種盛大和震撼。所以，當藝術品完成的時候，乃已經是世界的一個部份，是整個大自然的環節的部份，而不是孤立在自然的環節之外的，它永遠是具有生命的。而且一定程度乃已經脫離了作者，成為另一種生命形態的化身，而且它會和所有的觀看者形成一個不同的各別之新的交融，而這種新的交融對於觀看者來講，都是獨立而不可分割的。好比一部電影，或一部小說，當出現以後，就屬於讀者，或者一個戲劇也一樣，是屬於讀者，或者一個建築，也會屬於一個觀看者，不再會和作者那麼緊密的相連，

但如果不是藝術品呢？就無所謂存在^(註22)與不存在了，樓起樓滅總是如日常的柴米油鹽那麼樣一般的平凡，人們面對藝術品的時候總是會追尋它的起源。而起源，總是來自於大地及天上的星宿之間和一切的自然萬物之間，綜合的訊息的感觸。同時，人們會問他的發展，這個發展總是會離開歷史的脈絡，和環境的要素，以及精神層次的理念，接著，人們會問到創作的這個詣趣，這個詣趣當然最高峰是在創造一種高峰的崇高卓覺的經驗，那麼藝術所呈現的符號性，會達到一種趨近於無限的一種精神形態。也就是一種似乎，藝術品在述說的一種無盡的故事，這一點在看梵谷的繪畫也好，達利的繪畫也好，似乎都覺得十分的雋永，或者是八大山人的繪畫，乃至表達的形態方式是以卡通的方式，可能都會覺得真正的雋永，所以一個經典的藝術作品，是可以反覆被閱讀，而永遠不會覺得厭倦，而流行歌曲之所以只是流行，是因為他會被厭倦，流行的商品作為文化的表現之一，而不是藝術作品之所以會只是流行商品，是因為他也會被淘汰，會被厭倦，也就是說他如果不是當令時，似乎就會被厭倦，這當然也包含各種的服裝、皮包、鞋子、汽車、或者是首飾，當首飾上昇到像翠玉白菜那樣的經典之後，就不再只是流行的商品了。所以，換句話說，所謂的流行和經典的藝術品之間，關鍵並不在於材質，而在於它的形式和內容，以及是不是達到一種崇高的藝術精神性，或其藝術理念是不是指向著一種無限和永恆。

藝術的本質是永遠不會改變的，其本質就是「崇高」，含有一種追求純粹的、和典範的、和俱有天才的這種形式的創作，藝術不獨屬於感性的世界，藝術同時是感性知性理性綜合表現在各種可以運用的符號工具或者是材料工具上所創造

出來介於天和地之間，的一種特殊的創造典範，的完成，而且當他完成的剎那間，他就獨立的生命。

註釋

- 註 1 見 Barthes, Roland, *The Empire of signs*, translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang press, (1987). 其中的表現即是結合社會學的美學成見。
- 註 2 見 Barthes, Roland, *The Pleasure of the text*, translated by Richard Miller, New York: Blackwell, (1975). 其中羅蘭·巴特即把文本擴張為一切的美學的藝術領域。
- 註 3 見 Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, translated “by Annette Lavers and Colin Smith, New York: Hill and Wang press, (1967). 羅蘭·巴特在其中即提出美學的符號學理論。
- 註 4 但 Jameson, F. *The political unconscious : narrative as a socially symbolic act* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press (1981). 其中則把美學和政治無意識作為結合的討論。
- 註 5 如尼采，林建國譯，《查拉圖斯特拉如是說》，台北，遠流，1989。其中的超人學說。
- 註 6 見康德，《判斷力批判》，北京，人民，2003。本書可說是美學專業經典之作的開山之作。
- 註 7 見 Jean-Francois Lyotard and Jean-Loup Thebaud, *Just gaming .* translated by Wlad Godzich ; introduction by Samuel Weber ; translated by Brian Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, c(1985). 其中李歐塔已提出遊戲的觀點來看待文本。
- 註 8 同註 6。其中以未審美經驗作的定義。
- 註 9 見柏格森，《時間與自由意志》，北京·商務，2006。其中直觀的定義已界定十分清楚。
- 註 10 定義同上註。
- 註 11 此處的自由定義，同註 9。
- 註 12 見德勒茲，《電影》，台北，遠流，2003。其中已為電影的複雜性建構的理論。
- 註 13 定義同註 6。
- 註 14 見徐復觀，《中國藝術精神》，台北，台灣學生書局，1966。其中的藝術定

義可作為佐證。

註 15 見 Jacques Derrida . Writing and difference. Translated, with an introduction and additional notes, by Alan Bass.: pbk. University of Chicago Press, c(1978).

註 16 見羅蘭巴特，汪耀進、武佩榮譯，，〈戀人絮語--一本解構主義的文本〉，台北，桂冠，2002。以本書的解構審美方式來閱讀文本就可以說是特殊的提升。

註 17 見歐崇敬，〈後後現代的中國存有學〉，台北，洪葉，2006。其中的後後現代主義。

註 18 同註 15 其中之定義。

註 19 見莫里斯·梅洛龐蒂，姜志輝譯，〈知覺現象學〉，北京，商務，2001。其中的知覺定義。

註 20 典範的定義見孔恩，王道還等譯，〈科學革命的結構〉，台北，遠流，1993。

註 21 見 Jameson, F. The Prison-house of language : a critical account of structuralism and Russian formalism Princeton, N.J.:Princeton University Press.(1972).其中「語言的牢籠」說明了對人的限定，常常來自於語言。

註 22 見 Martin Heidegger. Being and Time. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper & Row, (1962).其中對存在有清楚的定義。

參考書目

1. 尼采，林建國譯，〈查拉圖斯特如是說〉，台北，遠流，1989。其中的超人學說。
2. 孔恩，王道還等譯，〈科學革命的結構〉，台北，遠流，1993。
3. 柏格森，〈時間與自由意志〉，北京·商務，2006。其中直觀的定義已介定十分清楚。
4. 徐復觀，〈中國藝術精神〉，台北，台灣學生書局，1966。其中的藝術定義可作為佐證。
5. 康德，〈判斷力批判〉，北京，人民，2003。本書可說是美學專業經典之作的開山之作。
6. 莫里斯·梅洛龐蒂，姜志輝譯，〈知覺現象學〉，北京，商務，2001。
7. 德勒茲，〈電影〉，台北，遠流，2003。其中已為電影的複雜性建構的理論。

8. 羅蘭巴特，汪耀進、武佩榮譯，《戀人絮語--一本解構主義的文本》，台北，桂冠，2002。
9. 歐崇敬，《後後現代的中國存有學》，台北，洪葉，2006。
10. Barthes, Roland, The Empire of signs, translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang press, (1987).
11. Barthes, Roland, The Pleasure of the text, translated by Richard Miller, New York: Blackwell, (1975).
12. Barthes, Roland, Elements of Semiology, translated "by Annette Lavers and Colin Smith, New York: Hill and Wang press, (1967).
13. Jacques Derrida . Writing and difference. Translated, with an introduction and additional notes, by Alan Bass.: pbk. University of Chicago Press, c(1978).
14. Jameson, F. The political unconscious : narrative as a socially symbolic act Ithaca, N.Y.: Cornell University Press(1981).
15. Jameson, F. The Prison-house of language : a critical account of structuralism and Russian formalism Princeton, N.J.:Princeton University Press.(1972).
16. Jean-Francois Lyotard and Jean-Loup Thebaud, Just gaming . translated by Wlad Godzich ; introduction by Samuel Weber ; translated by Brian Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, c(1985).
17. Martin Heidegger. Being and Time. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper & Row.