

高達美的藝術哲學及教育旨趣

李克寰

國立臺灣藝術大學

前 言

源自古希臘之人文主義屢以綽約風姿在歷史長河不斷奔流著，時而清新秀麗、時而內斂沈潛，無論如何顯露自身，離開源頭久遠的精神之流始終貫穿西方文化，且與教育活動息息相關。海德格(Heidegger)便汲取了希臘活泉，將人的生存現象從胡賽爾(Husserl)強調之意識領域釋放出來，進而抒發由「存在於世界之中」所鋪展的生命情懷；於《存在與時間》中，他認為人係藉「心境」、「領會」、「話語」各存在方式交織成的「境遇之在」(Dasein)，其後則透過「天、地、人、神」彼此「際會生發」(Ereignis)的思索，將人與存在自身之關係闡釋的更加幽微，不過也正因此，海德格的觀點常令人感到難以捉摸。曾受其洗禮的學子高達美(Gadamer)乃採「文本」理解路徑來紹述存在^[1]之思，這是一條名為「哲學詮釋學」的辯證之路，其代表作《真理與方法》分為「藝術」、「歷史」、「語言」三部分，若細究各部內容，不難發現和《存在與時間》述及之「心境」、「領會」、「話語」相互共鳴，均是為了重新揭示久被科學方法所掩蓋之存在真理。

奠基於理性主體，十七世紀的「科學革命」主要以演算邏輯為求知工具，期能發現普遍永恆的客觀律則。到了十八世紀，「啟蒙運動」的許多哲

August 5, 2021 收到稿件／November 18, 2021 接受刊登

《中山人文學報》no.52 (January 2022): 1-22

§ 李克寰，國立政治大學教育學系博士，現為國立臺灣藝術大學通識教育中心助理教授。Email: kirkkhli@gmail.com

人亦採自然科學模式來探究人文科學，據此擺脫天啟宗教或傳統權威的宰制，但過度尊崇理性的結果，卻造成與感性間之對峙，阻絕了向生命源泉的開放。有以思之，十八世紀後期於德國蔚為一股反動力量，赫德(Herder)、席勒(Schiller)、施萊馬赫(Schleiermacher)、賀德林(Holderlin)等人堪稱此一中堅，並在十九世紀形成繼「狂飆運動」後的「浪漫主義」。相較於啟蒙理性，浪漫思潮更推崇個人之內在直覺、想像和情感，強調透過情感，人們方獲致最深邃的道德及宇宙真理，因大自然的奧秘往往非理智所及，而道德的根源更來自內心的呼聲。再者，由超然理性所建立的法則常罔顧事物的特殊性，但許多謎樣般的事情，例如「愛」，只有參與其中才能充分領會，每個人的感受方式亦不盡相同。如實體驗生命並予以表達，即為重覓統合、開顯真理的契機。^[2]

有鑑理性主體和科學真理的蔽障，高達美遂將視域復歸人文主義傳統，特別是「教化」(Bildung)、「共感」(Sensus Communis)、「判斷」(Judgment)、「品味」(Taste)四個主導觀點。提及「教化」，高達美認為該活動的精湛處，乃在孕育一種獨到的感受性或接納性，使自我向不同的情境及他者保持開放，生存如是的同時，自我不但揚棄了個別性，尚由異己事物認識自己，彷彿離開自身後才得以返回真正自我；透過不斷地出離和回歸，自我將會逐漸超越，臻於一種具普遍性的觀感，亦即「共感」，真理的根苗遂油然而生。共感和理性法則之最大差異，便是其所強調的普遍性絕非已然建立，而係處於持續形成之中，此般感受又涉及社羣福祉，攸關人的品行和生活；當身處社會、遭遇特殊情境時，常有賴個人心智上的共感以使當下行為與一般原則彼此協調，達到個別見於整體和整體見於個別。與之對照，理智上的分析就顯得左支右絀，故共感主要展現在社會生活中牽涉是非之辨察，或者說是一種正確地把特殊事件涵攝在普遍規則中之「判斷」。雖然康德(Kant)也指出事件鮮能充分符合原則，卻仍訴諸理性的絕對律令將情感排除在道德範圍之外，同時區分關乎認知、道德的規定性判斷(determinative judgment)和關乎美感的反思性判斷(reflective judgment)，前者是把特殊概括於已知的普遍規範，後者則是由已知的特殊尋求普遍規範；由於他亦承認特例對促進判斷的功效，兩種區分便不是絕對的了。據此，對事物的判斷並非單純應用概念和規則，反倒是於判斷當下一起規定、增補和修正了該

原則，「品味」即屬判斷活動裏既具共同性又具創造性的一個特徵；含藏品味之人除了能夠順應社會潮流，更能從中洞見尺度、有所損益，形成和諧統整的自我風格，儘管這不表示必然會獲得普遍認同，卻極大暗示了這種可能，康德遂把共感侷囿於品味，且將品味限縮在美感判斷，割裂了原先所具之道德及認知意涵(Gadamer 1989: 9-42)。

上述四個觀點非但在人文科學上舉足輕重，對美學形成而言更極其關鍵，此可說明為何藝術於高達美之哲學詮釋學中乃扮演著思想要角。《真理與方法》的架構雖和《存在與時間》提及的人之生存結構頗為相仿，主導全書的思路，實乃海德格後期於〈藝術作品的本源〉該文所傳達之真理觀。高達美自己則陳言，始於藝術探討的《真理與方法》和其教學旨趣相互輝映，他真正感到熱切的，並非人文學門的科學性，而是諸人文學科如何與奠定西方精神的藝術相涉，尤其是藝術上的感受性和接納性，人文學科不僅向來與之有親緣關係，更是開顯存在真理的命脈所繫(Gadamer 2007: 195)。環顧備受扭曲的現代文化及其二元對立之弊，除了可藉藝術以濟科學之窮，更可透過高達美的詮釋學觀點，於教育方面提供運用之道。

壹、現代美學的奠基與失落

於古希臘早期，對藝術的探索往往與道德及知識相涉，真、善、美乃彼此交織；到了十八世紀現代美學逐漸形成後，其性質則有所變異，主要發軔者鮑姆加登(Baumgarten)便把美學界定為一門攸關感知及想像事物的科學，將其劃分於理智範圍之外，並強調藉由「邏輯」這般較佳能力方可真正認識事物，相較之下，「知覺」這般能力就顯得遜色很多。鮑姆加登的美學觀點又得力自萊布尼茲(Leibniz)在「清晰認知」和「混沌認知」間所做的區分，特別是當某藝術作品雖明顯令人讚賞或不悅，但卻不知究竟出自何故(I-don't-know-what)之際。鮑姆加登還把焦點置於品味良窳的探討上，認為品味係根據感官而非理智的一項判斷能力，無論藝術美或自然美的原則皆可演繹自某種品味，而品味的判斷係基於愉快或不愉快的感覺。至此，現代美學和早期將藝術經驗視為一種真理認知的古典傳統乃漸行漸遠。^[3]

一、《判斷力批判》疑義

睽諸西方哲學，藝術常在關乎真知灼見及超驗事物方面備受質疑，地位因而不若知識論和倫理學來得顯要，此一趨勢到了康德則有所轉圜，尤其當他完成《純粹理性批判》與《實踐理性批判》後，深感亟待消弭知性及理性、必然和自由、現象與物自身間的鴻溝時為然。而現象與物自身的區分，又意味著人對世界的認識係根據心靈所施加之概念範疇，因此事物乃經由人的知性改編後所做的表象解釋，並非事物的真正本質。但此一超出知性的物自身，他究竟是如何知道的？

康德依循傳統，將人的心靈分為知、情、意三種能力，並從情感的認識功能——反思性判斷——發現溝通自然領域和道德領域的契機。此般判斷力除了稱作美感判斷，更係一種攸關品味的判斷，其特徵有四：首先，「品味乃透過全然不帶利害之愉悅或不愉悅而對客體或其表象方式予以判斷的能力；這種令人愉悅之客體，便稱為美」。其次，「美係不帶任何概念而普遍地令人愉悅之事物」。再者，「美乃客體之合目的性形式，就此形式雖被覺察卻乏任何目的之表象而論」。最後，「美係不帶任何概念而被視為必然令人愉悅之客體」(Kant 33, 40, 54, 57)。藉此分析，康德試圖為著眼於品味之美感判斷尋覓先天原理，且在內容裏主張，當「感官」將經驗原料透過「想像力」之綜合後，居間的「想像力」便會把此一綜合圖式交給「知性」以形成概念，但美感判斷與認知活動的區別，即為概念化的失效，「知性」又將圖式退給「想像力」，於是兩者不斷地循環往復，如遊戲(play)般之心靈運作則讓人感到愉悅、從客體的形式上發覺一種「無目的之合目的性(purposiveness without purpose)」，而這種情感的可傳達性，康德乃指涉為共感。

《判斷力批判》之立論主要分為〈美感判斷力批判〉和〈目的論判斷力批判〉，前者又可略分成〈美的分析〉與〈崇高的分析〉；當〈美感判斷力批判〉在述及「依存美」(adherent beauty)、「崇高」(sublime)、「美的觀念」(aesthetic idea)與〈目的論判斷力批判〉在述及「目的論」(teleology)時，關乎「理性」之道德領域卻成為焦點，並引發一連串互相抵觸的論述。康德曾按品味之純粹與否將判斷分為「自由美」(free beauty)與「依存美」，「依存美」乃基於概念且據之衡鑑某客體是否完美，例如一個人或一棟建築的

美均以一個目的概念為前提；與其相較，圖案或音樂旋律則屬不受概念侷限之「自由美」。然而，康德又認為只有人的形體才展現出「美的理想」(ideal of beauty)，因唯獨人能訴諸「理性」規定自身之生存目的，同時透過言行舉止讓善良、堅強等道德觀念變得可見，達到最高之合目的性。

美與善的結合似乎使得「依存美」略顯突出，不過當康德將美感對象區分成「自然美」(natural beauty)與「藝術美」(artistic beauty)時，另一項疑義又焉然鵲起。就《判斷力批判》而言，大自然所呈現的美要遠優於人為創作，蓋藝術作品總易受到特定意圖擺佈，其帶來的愉悅遂不若自然來得純粹；再者，對大自然的反思性判斷常會引發「理性」的道德觀念而從經驗界進入超感官之目的王國，人為作品則無此道德聯繫。為調和這些矛盾，有關「天才」(genius)的論述乃應運而生；藝術家被康德視作天之驕子，大自然便是藉其賦予作品洪範，儘管亦需技巧上的淬煉，藝術家創作之際卻不拘泥章法，自由揮灑中令作品渾然天成。此般巧奪天工的心靈創造，更具體展現了「想像力」和「理性」和諧運作之「美的觀念」，亦即理性觀念的象徵性呈顯，故美的藝術係一種看似自然的藝術。^[4] 對此高達美認為，生活經驗其實透露出「藝術美」乃較「自然美」優位：「我們只能藉由在藝術上具有經驗及受過教育之人的眼睛才能觀看自然」(Gadamer 1986: 30)，「故我們在藝術家的眼睛及其作品中學會如何感知自然美」(Gadamer 1986: 31)。例如十八世紀的「阿爾卑斯山」(the Alps)，旅行日誌中多以險惡、醜陋、令人驚駭的方式為之描繪。時至今日，眾人均會同意這座雄偉的山脈不僅展現了崇高，並且堪稱自然之美的表率，這主要即是藝術教育的結果。

在涉及崇高的分析方面，康德認為當大自然的廣袤和力量突破人的感官範圍時，由於想像力在面對無限或驚懼的事物乃告失效，遂以激發超乎感官的理性觀念，惟此一理性觀念出自人之心靈昇華，無法在自然事物中用任何感性形式加以掌握，故和自然美有所差異。又因崇高的美感判斷係超感官之道德理念的感性呈顯，亦即象徵的主要功用，故康德主張「美為德行的象徵(the Beautiful is the symbol of the morally Good)」(Kant 149)，並將崇高的感受視為主體的一種超越狀態。有關大自然的崇高，高達美亦認為可由藝術作品展現，透過作品的視角，世界往往呈現不同樣貌，讓人獲得昇華且遇見自性，故就進入超感官的自由領域而言，康德有關美的分析

實可與其崇高的分析互相結合(Gadamer 1986: 167)。康德的主要問題在於概念過於狹窄，特別是他將天才概念根植於自然概念，而其自然概念最終又立基於創世神學(Gadamer 1986: 168)。高達美隨後則強調超越時空卻不離現世之藝術作品存在特性，並展現於「轉化成結構」之藝術教育觀點中。

康德美學之許多難題乃肇因於僅從人類「感性」、「想像力」、「知性」和「理性」間之心靈活動上為美感判斷尋求先天基礎，「先驗的理性主體」^[5]成為思想重心之際卻罔顧了生活世界和實際經驗，尤其是側重理性而貶抑想像力，使得觀點除了過於片面，更導致席勒等後繼者之美學抽象化。

二、《美育書簡》批判

啟蒙運動的主要成就，莫過批判精神之昂揚和大眾教育之推展，但前者卻對後者產生威脅；倘若理性勇於懷疑一切道德、政治及藝術原則，又該依照何種原則來教化人民？早期的浪漫主義者深信，唯有將教育任務託付給藝術的創造力，才能填補批判的破壞力所遺留之真空，美感教育頓時蔚為改造社會的先決條件。席勒便於《美育書簡》中指出，藝術、正是藝術，方能統合人性中之各種力量，為人民提供某種美德典範及文化理想。^[6]受到費希特(Fichte)之驅力論和康德之遊戲觀影響，席勒認為人性乃有「感性驅力」(sense drive)、「形式驅力」(form drive)以及在感性與理性、質料與形式、變動與永恆間居中協調之「遊戲驅力」(play drive)，遊戲驅力的對象則稱作活的形式(living form)(Schiller 101)，能夠充分展現人性的遊戲狀態，即是美和教育的理想。於美學議題上，席勒和其浪漫主義先驅大多關切「藝術美」與「天才」概念，不若康德對「自然美」與「品味」觀點之強調，這項移轉和他希望建立一個蘊含客觀規準的感性藝術理論，進而超越康德過度側重理性之先驗主體有關。同樣令人困惑的是，席勒又區分了藝術和現實，認為藝術乃美的表象，純然與現實離異，所帶給人的精神自由僅存於美的表象王國，他遂主張美是自由在現象而非真實中的顯現。嚴格而論，這個抽離生活世界之美感領域實難改革不自由社會，何況既與現世無涉，也就和攸關實在的客觀原則或真理洞見漸行漸遠。席勒之美學缺陷同樣源自先驗思維、視遊戲為主體的一種心靈狀態，不過他藉藝術在諸多二元對立的「統一」和「和解」方面卻獲得謝林(Schelling)、黑格爾(Hegel)的後續發揚。^[7]

為從現世經驗喚醒藝術上所失落的真理，高達美乃對席勒美學之抽象化進行檢視，特別是就「美感意識」(aesthetic consciousness)展開批判。在高達美看來，美感意識意味著與實在的離異，正如美的表象與現實對立，此種離異之精神形式亟欲摒棄所謂附加於作品之額外要素，諸如目的、功能或內容意義，「藉由無視一件作品賴以立基之所有事物（它的原本生活脈絡以及賦予其意義的宗教或世俗功能），它乃作為『純粹的藝術作品』示人」(Gadamer 1989: 85)。但讓作品置身所在世界以理解其整全涵義，這些要素可謂十分關鍵的。在否定藝術作品與其世界的相互隸屬關係下，美感意識即成權衡藝術的核心，「它就一件作品之美感特質與引發人們採取某道德或宗教立場之所有內容要素間予以區分，並且徒恃自身而於作品之美感存在中呈現該特質」(Gadamer 1989: 85)。除了將這種把作品抽離所在世界或內容要素的作法稱為「美感區分」(aesthetic differentiation)，高達美尚指出如此不啻抽掉了人們得以與作品親和之主要條件。又因各美感對象皆不分先後地屬於意識之價值所予模式而宣稱有效，美感意識復具高達美稱為「同時性」(simultaneity)之特徵，其所忽略的即是不同時代間之聯結統合效應。尤有甚者，針對美感意識在時空上所反映的「非連續性」(discontinuity)和「直接性」(immediacy)，高達美則剴切駁斥道：「藝術的萬神殿並非把自身呈現給一種純粹美感意識之無時間性的現在，而是某心靈或精神歷史性地聚合及統整自身的活動。美感經驗遂為一種自我理解的方式，因自我理解總是透過其它事物而產生，且包含與它者的統一與整合。由於人們乃在世界中和藝術作品相遇並在個別作品中和某世界相遇，藝術作品便不會是人們剎那間魔幻似地陶醉其中的離異世界。情況倒是，人們學會在作品中或藉著作品理解自身，這表示人們在自我生存的連續性上揚棄了非連續性以及諸多孤立經驗的單子論點。是故，關於藝術和美感我們必須採取一種立場，其非主張直接性，而與人類歷史性^[8] 處境相呼應」(Gadamer 1989: 97)。若進一步審視，可發現席勒的美育理念只側重「教化」過程中之「出離」，但這種不再「回歸」現世之舉僅能獲得形式上的普遍性，無法達到教育上十分重要的自我理解和認識，藝術經驗其實含藏了存在真理，藝術作品則為此現象提供了一條絕佳探索路徑。

貳、真摯藝術經驗的開展

誠如海德格對胡賽爾現象學所進行的變革及其在西方人文思潮掀起之漣漪，高達美於藝術經驗展現之真理觀點亦可說是對康德美學進行的轉化，除了受到海德格後期藝術之思的啟發，轉化的焦點又源自《判斷力批判》裏有關「想像力」(Einbildungskraft)的論述。依據《純粹理性批判》，康德認為人類只具感性直觀而不具知性及理性直觀能力，居中的「想像力」也只是知性的一個職能。於《判斷力批判》裏，「想像力」的職能卻產生了極大變化，因其不僅可在自由遊戲中與知性聯繫起來，以便使感性和某個知性概念協調，更可與理性聯繫起來，以便使感性和某個理性概念協調，前者即是優美，後者則為崇高，兩者均屬「反思判斷力」。藉由聯繫具體與抽象、部分和整體之「想像力」，高達美彷彿洞察到其正扮演使理性及知性概念感性化之解釋角色，^[9] 惟此一詮釋遊戲乃生發於經驗世界而非先驗自我，並且有待教育的適切引導。

一、藝術作品的存在方式

以遊戲觀為路標並踏查海德格之徑，高達美旋即擺脫過濃的主體色彩，極力闡發介乎主體／客體、自由／限制、封閉／開放、模仿／真實、承襲／創造、普遍／特殊等二元對立間的藝術作品存在方式。遊戲的迷人之處，誠非從事者將其當作客體來對待，唯當投入其中、渾然忘我之際，遊戲才彰顯為遊戲。與之相映，藝術作品的真摯存在並不仰賴與其對立的主體意識，而是造成參與之人的改變，使經驗不斷增生擴大來開顯自身。高達美更指出，遊戲似乎沒有一個令其終止之目的，它總在不斷的往返過程中更新和展現自身，雖亦遵循規則，卻無為達特定目的之束縛，因而讓人感到釋放和自由。具有秩序的遊戲活動常為自身劃出特定場域，此一場域的開啟蘊含了人之各項舉措，同屬參與者的展現。遊戲的自我展現(self-presentation)特質一如大自然(nature)，大自然乃不具任何目的、毫不矯揉造作，永恆不斷地進行自我更新(self-renewal)，故在此方面可作為藝術作品的典範(Gadamer 1989: 101-110)。不過高達美絕未如康德般推崇「自然美」，並強調藝術總具有為了某人而呈顯之意義指向性及生發性，原本封閉的世

界即隨之開啟，形成一個連貫的意義整體和事物的神聖秩序。正值此際，遊戲亦從倏乎即逝的個別體驗^[10] 中具備了穩定和普遍的形式(Gadamer 1986: 32, 53)。

(一) 轉化成結構

一旦遊戲從短暫活動淬煉成恆久形式，其遂躋升至藝術作品的存在，高達美將這種蛻變稱為「轉化成結構」(transformation into structure)，但此處之「轉化」及「結構」究竟意所何指？反覆推敲高達美有關美學的前後期行文，便可發現他借用了亞里斯多德(Aristotle)的實現(energeia)說以及柏拉圖(Plato)的模仿(mimesis)與回憶(anamnesis)說(Gadamer 1989: 113-114)。

按高達美剖析，柏拉圖於〈菲力帕斯篇〉為彌補「理念」世界與「表象」世界的分裂，曾提出「演變成存在」(coming into being)的觀點，以此賦予「變動」(becoming)新義。於是，「存在」和「變動」兩者已非截然對立，純粹理智與實際行動亦藉「存在係從變動呈顯」(being emerges from becoming)之新詮而彼此契合。亞里斯多德則進一步提出「變動之存在」(the being of becoming)主張，同時新鑄實現(energeia)一詞，用以表示介乎「實在」(reality)和「行動」(activity)之間、一種蘊含自身目的之實踐過程(Gadamer 2007: 209-210)。再者，高達美更發揮古希臘哲學，認為藝術乃模仿性遊戲，人們即是透過模仿上之隱與顯從藝術作品獲得智慧。需加辨察的是，高達美之「模仿」觀與柏拉圖有異，較為靠近亞里斯多德；對柏拉圖來說，個別事物係對「理念」的模仿，藝術又是對個別事物的模仿，故與真理相隔兩個層次；亞里斯多德則把焦點置於模仿與被模仿者間的「相似性」而非「差異性」，肯定模仿性表現之認知價值(Gadamer 2007: 204)。綜攝古希臘思想及海德格之真理觀，高達美認為藝術遊戲中的模仿並非對原型的複刻，而是把經常隱匿及躲避的事物本質予以揭露、帶上前來，使其更加真摯地呈顯自身；模仿除了具認知功能，尚為一種比原先熟悉事物認識更多的「再認識」(recognition)，高達美遂不嚴格區分「再現」(representation)和「呈現」(presentation)，因每項成功之模仿均為事物本身之自我展現，人們的每一認識(cognition)皆屬此般模仿遊戲中之再認識(Gadamer 1989: 115)。

原來，「轉化」係指「模仿」；至於「結構」，則指模仿遊戲所展現出的

意義整體(Gadamer 1989: 117)或者說具循環性的再認識「形式」(form)，高達美甚至將此最足表彰作品獨立生命和超越特質的統一體稱為「理想性」(ideality) (Gadamer 1986: 47)或極致性(absoluteness) (Gadamer 2007: 198)。乍看之下，其又走回柏拉圖或黑格爾之觀念論舊路，當中的最大差別，在於前者忽略了藝術經驗中之意義增生性和不確定性，無法一勞永逸地用概念加以統馭，也因藝術作品飽藏深意卻難以捉摸，才突顯和一般器物之別；基於同樣理由，高達美十分重視藝術之「象徵」(symbol)特性，認為象徵係一種對意義或事物的「再現」，一如「模仿」的作用。象徵既能讓隱而不彰的意義出現，更可藉特殊指示展現事物全貌，有限存在之人遂得領悟超感官之無限力量。^[11] 象徵造就的絕非理智上之終極意義，而是在人們不斷投入遊戲的過程中所產生之豐盈意義，高達美特別稱此現象為「存在之增生」(an increase in being) (Gadamer 1986: 33-37)。

「轉化成結構」為高達美改寫康德「想像力」以達內在超越的一項宏圖，改寫筆法係得力海德格於《康德與形上學問題》一書中所另闢的「存在」蹊徑。^[12] 依海德格之見，在《純粹理性批判》的第一版中，想像力係介於感性和知性之間且發揮著聯結作用的第三種心靈能力。可是在第二版的修訂中，康德卻將想像力從原先與感性、知性並列的層級改為隸屬知性之下的一種功能，同時造成其哲學體系上的諸多矛盾。海德格認為這不外是由於康德在想像力方面的退卻所致，故除了推崇第一版的觀點，海德格甚至主張想像力與其說是一種介於純粹直觀(pure intuition)和純粹思維(pure thinking)之間的能力，不如說是和它們一起出現並使得兩者統一成為可能的源初現象，這種現象也就是人的生存可能性，展現的正是人的存在(Heidegger 94-95)。海德格還進一步強調，康德曾於邏輯學講座的導言中說，以培育世界公民為目的之哲學旨趣，可提出以下問題：一、我能夠知道甚麼？二、我應該做甚麼？三、我可以希望甚麼？四、人是甚麼？且聲言前三個問題均歸結為最後一個問題(Heidegger 145-146)。但鑑於康德並未適切處理人的存在，海德格遂藉由「境遇之在」(Dasein)來詮釋「心境」、「領會」、「話語」各生存現象，而高達美則於承襲此一思路之際，更以康德想像力所突顯之接納的自發性(receptive spontaneity)作為參考路標，在感覺的接納性(receptivity)和理智的自發性(spontaneity)間不斷尋覓超越的可能性。

(二) 藝術作品的時空境遇性

儘管具有超越性，藝術作品畢竟不能離開現世，並總顯現在某種情境之中，若將作品本質與具體表現區分，如「美感意識」所為，則會導致作品之抽象化、不再活靈活現，故高達美聲言，創作與素材、原作與再現、甚至表演者和觀賞者乃不可斷然區分，「表演者所展現以及觀賞者所認識的，乃如同詩人所創造之形式和實現自身」，此謂之「美感統合」(aesthetic non-differentiation) (Gadamer 1989: 117)，並以其反駁把作品抽離所在世界的「美感區分」。作品之表現雖有多樣可能性，彰顯出來的卻仍是同一個事物，「在模仿中被模仿以及被詩人所創造、表演者所展現、觀賞者所認識的不外所意指者」(Gadamer 1989: 117)，模仿或再現活動因而非屬專擅自為和任意盲目，仍須受到遊戲規則或作品規範之約束，如此方得享有再創造的自由並對未來保持開放，不致淪為詮釋上的虛無主義。精湛的藝術遊戲更令轉化舉措退居幕後，吸引人的不是表現技法，而是呈顯其中的連貫意義，這種成功媒介的過程，高達美謂為「充全的傳達」(total mediation) (Gadamer 1989: 120)。

藝術作品的存在亦具時間性，無論情境及時代如何變遷，作品非但不會分裂於各式各樣的表現手法，反倒藉之存在其中。多種存在可能性皆屬作品自身，縱使相隔數個世代，歷經浮沈的作品依然能穿越時空地風華再現，維繫自身的「同一性」(identity)和「連續性」(continuity)，此一聯結過往及未來而充全地顯現在當前之作品時間特性，高達美稱為「當前性」(contemporaneity)，以駁斥把一切作品均視作無前後差異、同時存在於孤立意識之「同時性」(Gadamer 1989: 127)。

誠如海德格將人的存在詮釋為「境遇之在」(Dasein)，藝術作品所展現的時空特性正說明了其乃屬一種境遇性的存在，於適切的處境中開顯不同意義、揭露自身本質，彷彿創造了新的生命，讓存在踵事增華。^[13]

(三) 各種藝術類型與教育

為具體印證藝術作品的存在特性，高達美首先舉出充滿遊藝活動之節慶(festival)加以申述。年度的節日慶典既非原先活動之重複，亦非另一項活

動之進行；慶祝方式儘管每年皆有變異，仍不失為同一項慶典，節日的意義恰存在於不斷地再現和變遷之中。作為遊戲的節慶活動乃是為了觀眾所呈顯，觀眾扮演的角色則非僅在旁注視，而是全然參與其中、當下與之共在，進而達到理解所在文化並拓展有限自我的教育宗旨。高達美更援引希臘之“theoria”概念，說明「觀看」原指親臨現場之「參與」(participate)，透過這種參與，觀眾全然被凝神注視的事物所感動及統攝，且於自我出離和遺忘中與事物融為一體、化刹那為永恆(Gadamer 1989: 124-126)。

相似的藝術遊戲亦表現於戲劇，例如希臘酒神節演出的應景悲劇(tragedy)。提及悲劇，亞里斯多德的理論頗受高達美青睞，尤其是悲劇對觀眾造成的影響。於戲劇上演之際，觀眾常因主角迅速走向毀滅而被「憂傷」(misery)及「震顫」(horror)情感淹沒，自我侷囿的心靈卻藉悲壯情態獲得釋放，產生一種融合痛楚和悅樂的快慰。悲劇情致更為一種認定，亦即目睹主角在其過失行為和悲慘結果間的極度不相稱後，人們於焉瞭解命運的強大威力和自身生命的有限性，此一存在之形上秩序對所有人來說皆感同身受、真切如實，因而具有自我理解及教育的作用。雖然劇作自成具疆界的意義圈，與觀眾保有不容任意侵犯的距離，但透過渾然忘我的參與，人們遂得在澎湃情感中昇華至神聖境界，這個境界因躍升自生活世界，故非屬奇異夢幻、短暫迷離的美感意識王國，而是隨之引發生存意義的連續性，從隱蔽的生活世界中產生洞見，形成遭遇作品無異遭遇自身的意義整體(Gadamer 1989: 131-132)。由此可知，作品的存在乃為境遇而非客觀之在，藝術作品的理解必須視作意義如是生發的微妙現象。

表演藝術之外，視覺藝術中的繪畫(picture)同為高達美申明作品存在方式的佳例。繪畫誠非事物的「模本」(copy)，其間之主要差異，便是模本僅致力於和原物一樣，若能從模本認識原物，其任務便宣告完成，故模本係達到外在目的之手段，並註定了「自我消退」(self-effacement)的存在命運。繪畫則與呈顯之事物保持緊密交織的本質性關係，所描繪的圖像或許和原本事物不盡相同，反倒因此賦予自身存在的獨立性。不若模本之單向依附，繪畫和事物之關係乃是雙向共生的，如詩如畫的風景，堪稱最好說明。繪畫藝術與其說是再現，不如說原本事物透過畫作才獲致充分彰顯，當事物於繪畫中變得更加豐盈，彷彿第一次以該種面貌揭露自身，即突顯了藝術

作品的存在特性。繪畫在與原本事物的關係上還具可確定但未確定的指示作用，或者說形成具意指功能的結構(structure with a signifying function)，吸引不同時空下的觀眾流連徘徊；眷戀性的凝視(lingering vision)並非對事物的純粹知覺，而屬一種把某物視作某某的理解(understanding-as)，與事物進入不確定的多樣意義關聯，事物的同一性正存在於此般踵事增華且不虞匱乏之再認識中(Gadamer 1989: 138-143, 155, 91)。高達美曾以畢卡索(Picasso)為例，認為其立體派畫作便展現了同一事物的多重面向(Gadamer 1986: 27)，觀賞者除了可增益對既有事物的認識，這種過程更是教育性的。

除了節慶、戲劇、與繪畫，高達美也論及建築(architecture)和裝飾(the decorative)這兩種較為特殊的藝術形式。乍看之下，建築和裝飾的設計皆為達成既定目的，不盡符合藝術作品自我展現的性質，但若建築充分發揮應有功能之餘，仍有額外特性隨之閃現而讓人驚豔不已，亦即產生存在的增生現象，其便躋身藝術之境了。再者，作為襯托主要物件的裝飾，係以毫不突兀的方式於完美搭配中共同展現自身，甚至建築也在配合周遭環境以形成和諧整體而具裝飾性質(Gadamer 2007: 221-222)。藉此巧妙的格局布置，藝術乃散發著營造美感和講求品味的教育力量。

最後，對於文學(literature)這項藝術，高達美認為其存在方式乃繫乎閱讀上的理解，誠如音符需被彈奏而後得以聽見，文字唯有透過理解遊戲才能從僵硬符號產生鮮活意義。文學作品的創造和閱讀均仰賴語言，理解即屬一種內在的心靈言說和意義增生過程，不僅遙遠陌生的事物再度變得熟悉，彷彿於當前與自身對話，作品更常因歷久彌新、超越時空的特性而被賦予「經典文學」或「世界文學」，後世之讀者及作家雖將受其規則約束，卻亦藉此獲得真正自由，從中體現教育遊戲的真諦。高達美在論及文學時尚藉書寫作品之呈現形式——文本——來泛指一切藝術作品，從中強調作品之歷史性和語言性，且為其它人文學科之理解問題建立了橋樑(Gadamer 1989: 159-164)。

二、藝術作品詮釋舉隅

《真理與方法》的書名係與其內容大相徑庭，亦即絕非尋求一種標準程序，以獲致和事實符合的真理。或許正因如此，高達美並未在該書及其

它涉及美學的文中文明確提出一套教學方法。這不表示藝術教育毫無章法可言，除了於行文中所隱約透露的見識外，高達美向來反對康德「自然美」優於「藝術美」的觀點及其後繼者席勒等人所主張、天才乃直接體現了自然的純粹形式。惟仍予以部分承襲的，則是跳脫主體範疇，進而與客體融為一體的遊戲說。是故，高達美十分看重這項學習對美感培育的重要，咸認美感係受社會影響，更和文化脈絡緊密交織。惟需留意的是，德文表達教育的相關用語“Bildung”和英文“Education”乃有內涵差別，前者除了有引導出來之意，更具自我形成的過程及於該過程所施加的形式，尤其不單指教室中的教學活動，而涉及一個人的自我修養和精神提升。

為擺脫失落於形式主義的現代美學並生發真摯的藝術經驗，教師的任務乃在引導學生具備細緻的感受力和理解力，亦即更加機敏地觀看或傾聽藝術作品，期能造成生命的變化、開顯存在的真意。為此，教師一方面應避免依照某種程序活動或固定問題來限制學生的理解反應，二方面應避免誘導學生逐步接受主流看法而放棄自身見解。更為可行的，則是營造一個自由、開放的教室氣氛，讓學生在沒有強加的概念或解釋框架下親近藝術作品，同時樂於分享自身的特殊感受和視角。教師尤須謹記，其所扮演的角色誠非向學生灌輸對藝術作品的理解，而是刺激學生對作品從事意義生發的遊戲。^[14] 這種具有個人意義的理解往往無法傳授，除了需靠自身不斷嘗試和作品產生交流，臨機應變的教學智慧更存乎一心了。^[15] 以下試就斯蒂芬·喬治(Stefan George)的詩歌解釋為例，^[16] 藉此提供教學之道，這首詩的內容如下：

Anniversary

O sister, take the gray earthen jug,
 Accompany me! for you have not forgotten
 The pious ritual custom we have kept.
 Today it is seven summers since we heard,
 As we talked while drawing water from the
 well:
 On the same day our bridegroom died.
 Let us, at the spring where two poplars

Stand with a pine in the meadows,
Fetch water in the gray earthen jug.

週年紀念日

哦姐妹，拾起灰色陶罐，
伴隨我！因妳未曾忘記
我們所維持的虔誠儀式慣例。
自從我們得知消息，今日已是第七個仲夏，
當我們一邊交談一邊汲水於
井：
我們的新郎於同一天去世了。
就讓我們，在源泉處，有兩株白楊
與一棵松樹佇立的草地那兒，
由灰色陶罐中取水。

由於過於簡潔之故，這首詩因而顯得十分神秘並引發許多詮釋上的問題，故不失為刺激學生思考的理想素材。在提供學生餘裕閱讀完畢後，教師可先請學生發表各自觀感並進行友善的意見交流，藉以從中檢視自身對作品的理解是否恰當；接著教師不妨把焦點置於這首詩總共出現多少人及其之間的關係，亦即提出某項問題來引發進一步的思考；與此同時，教師尚可掇引某些文藝評論的解釋作為參照：

第一種解釋來自莫維茨(Morwitz)，他認為在這首詩中提及四人，也就是二個分別與其他二位不同男子定下婚約的女子，七年前的某一日，當這兩位女子去井邊汲水時，發現彼此的未婚夫竟命喪同時，自此之後，這兩位女子便義結金蘭，並以每年該日共同至井邊汲水的方式來鞏固彼此的情誼。但這種解釋顯然有破綻，因為沒有辦法將此首詩中最後三句所描繪的二株白楊(two poplars)及一棵松樹(a pine)於數目上與四個人一一對應。

第二種解釋為博克(Bock)所提出，主張此首詩訴說著二位女子在彼此不知情的狀況下深愛著同一位男子，有一天，當她們得知各自所愛都已亡故時，才發覺竟然如此。其後，她們便將該日誌為彼此特殊情誼之始。雖然這樣可將詩中的樹木與人物一一對應，可是這種解釋亦有缺點，因為

「新郎」(bridegroom)通常意指與一位女子間具有法定的誓約關係，而且往往是在結婚典禮上出現的男子，如此一來，此一已故男子不是重婚了嗎？為避免矛盾，博克便將「新郎」重新界定為女子所深愛並以身相許的人。

第三種解釋肇端於舒爾茨(Schulz)，強調此首詩確實指涉兩女一男，並且此一男子也的確與兩位女子定下婚約。有一天當這兩位女子得知其新郎官乃於同一天逝世時，才覺察原來彼此皆遭受矇騙，並在極度失望之際將這天視作苦情姊妹的拜把之始。可是這種解釋也有未竟理想之處，因為如此便無法與詩中「虔誠儀式慣例」(the pious ritual custom)一詞所營造出的聖潔風格相契。

那麼，哪一個解釋才是「正確的」(correct)呢？提出又一項相關議題後，教師可向學生介紹，若以「真理的符應論」(the correspondence theory of truth)視之，最正確的解釋就是和作者的意圖(the author's intention)一致，尤其如果作者自己隨後曾加以明示的話；但於更多情況下，許多文藝評論中的解釋並非志在準確求索作者意圖，特別是當作者並不將自身意圖視為作品的唯一真正意涵時。例如喬治就曾聲言，讀者可從他的詩中襲取一個連他自己都未曾思及的意義，亦即喬治賦予詩歌以自身代表自身的權利。如此一來，作者意圖便無法作為終極而絕對的檢證判準(Gadamer 1989: 372)；攸關緊要的，乃是真摯面對內心的所思所感。

但教師仍須向學生傳達，每個人的反應雖具有多樣性，隨意解釋的大門並不就此而敞開，因為解釋仍不能全然與主題無關(Gadamer 1989: 329)，而且需要加以反思檢視。比如在上例喬治的詩中，第一種解釋面臨人物與樹木無法在數量上取得協調的困難；第二種解釋雖克服此一困難，卻遭遇無法解決「新郎」一詞的問題；第三種解釋固無前二者之弊病，但卻與「虔誠儀式慣例」所營造出的聖潔語境格格不入。至此，教師不妨發表自身看法：「虔誠儀式慣例」可以不是針對男子之死，而是二位女子姊妹情誼之始，故其比較偏好第三種解釋。教師還可申論，以上三種解釋皆未能妥善處理為何此一義結金蘭的紀念儀式要以一種近乎宗教的方式來進行，讓學生對作品意義保持開放(Gadamer 1989: 268)，以期達到存在之增生。

藝術作品的賞析絕非只為捕捉一種純粹形式，而是伴隨著某種意義的產生。生活經驗則與藝術感受互為表裏，在此交流過程中，個人常能透過

作品獲得看待世界的嶄新眼光，提升自我至更高的生命境界，所生發的乃是一種非徒具固定概念、作者亦非最終判準的詮釋遊戲，就在破除主體／客體、自由／限制、封閉／開放等二元對立的超越過程中，高達美的教育旨趣亦於此彰顯。

結 語

講求效率、大量機械性複製的現代社會已嚴重威脅人之生存，綜觀教育場域，資本主義導向的課程和教學設計幾乎摧毀了人的靈性，使美之光環盡失。為化解存在危機、替現代人尋覓出路，盡顯人文奧秘的藝術活動遂成高達美心之所繫，「遊戲」、「象徵」和「節慶」則是這項探究的三個扼要面向。首先就「遊戲」來說，其特徵即為返復循環的活動，但看似重複之舉仍享有自由、不受外在目的所限，從中彰顯自身的存在和意義。也就是說，遊戲必須遵守活動得以進行的規則，否則便玩不起來；儘管遵守規則，世間卻不存在完全相同的兩場遊戲，倒是於此過程創建嶄新內涵。其次就「象徵」而言，它的作用極似分成兩半之信物(*tessera hospitalis*)，透過其中一半再度認出原先事物，不過它更具意義指涉上之不確定性和可能性，故與明確界定意義的概念迥異。象徵乃再現了某種事物及意義，此一再現絕非複製，而係讓原先事物變得更加豐盈之一種模仿；經由這種模仿，人們不但對熟稔事物產生新的認識，尚可從中窺探宇宙之浩瀚無垠和神聖法則。^[17]最後就「節慶」來說，每逢佳節來臨，人們莫不彼此團聚而展現生命共同體，惟循環再現的節日非徒日曆上之排定時程，其乃需要人的參與，方能締造光景、讓節日真正到來。節日的這種時間性有如成長，人們往往是在投入生活而非精心計算中，某天突然覺察自己已經長大、不再是個小孩了(Gadamer 1986: 22-45)。^[18]美好之生命發展，誠有賴仔細聆聽此般成長節奏。

若再三玩味高達美之意，便可發現他之所以突顯「遊戲」、「象徵」和「節慶」，乃為申明「在藝術的經驗中，我們必須學習如何以一種極為特殊的方式棲居(*dwell upon*)於作品。當我們能夠如此，則不會有任何煩悶之感，因我們愈駐足良久，作品愈能展現其豐富多樣性。我們於藝術上的時間經驗，其本質即在學習如何以此方式委身逗留。或許，這也是賜予身為有限

存在者的我們得以與永恆產生聯繫的唯一方式」(Gadamer 1986: 45)。言下之意，在主客合一、渾然忘我的遊戲中，人們再度認識透過模仿所開顯之事物本質，這種奧妙的藝術經驗不禁令人對作品發出讚嘆：「如此真實、如此充滿靈動！」(So true, so full of being!) (Gadamer 2007: 207)較諸科學命題，這般藝術真理深具尚未分析的原初狀態、無法運用科學方法加以掌握，故其獲致誠屬不易，亟待善加揣摩學習。

藝術作品和一般器物的最大不同，除了獨特性和不可取代性，莫過其傳達語言的方式。無論視覺或非視覺、文字或非文字藝術，作品在在挑戰人們傾聽其所訴說的話語，唯有打開心靈深處的耳朵，才有機緣和作品產生內在交流，領略超越現實的弦外之音。^[19]此一「內在超越」(immanent transcendence)更彰顯在對話參與者共創意義融貫性，轉而將遊戲化為永恆形式及不朽典範。對此，高達美舉出兩個極端反例，其一是只為滿足某種預期目的，如門外人士所為；其二則十分在意表演者的個人身份，如圈內人士之舉。但真摯的藝術經驗絕非繫於對確定事物的預期，個人技法亦不能掩蓋作品自身，一旦溝通遊戲或心靈交流產生，往往盈溢著令人驚訝和不可控制的事物，並於排山倒海席捲而來之力量中開顯意義、吐露真理(Gadamer 1986: 34, 46, 52)。

「藝術中乃不具知識嗎？藝術經驗難道不包含一種誠然有別於科學的真理宣稱，但卻並不比其遜色？美學的任務不正是要去為藝術經驗、一種獨特的知識模式奠定事實，其誠然不同於替科學提供基本數據以建構自然知識的感官知識(sensory knowledge)，也不同於所有道德的理性知識(rational knowledge)，因而的確不同於一切概念知識(conceptual knowledge)，不過仍為知識，亦即傳遞真理？」(Gadamer 1989: 97-98)^[20]「若如康德一樣，憑藉知識的科學概念和實在的科學概念來衡量知識的真理，那麼這就很難被認同。有必要比康德更加廣泛地來對待經驗(Erfahrung)的概念，如此藝術作品的經驗才能作為經驗被理解」(Gadamer 1989: 98)。上述提問除了可簡單勾勒高達美的美育旨趣，更充分施展「詮釋學的想像力」(hermeneutical imagination)，而「詮釋學的想像力」，就是對事物可疑性的感知(a sense of the questionableness of something)，並據以所要求人們者(what this requires of us) (Gadamer 2001: 42)。

揭示存在的真摯經驗乃發揮著聯繫感官與超感官、個體與共同體的大能，這股通天人、合內外的力量既為藝術活動的泉源，更是人文教育存亡成敗的關鍵。

註 釋

1. 關於本文譯詞，有三點亟需先行釐清：第一，以現在分詞“being”表示的英文“be”動詞，譬如“am,” “is,” “are”等，於中文之文句脈絡裏可分別譯成「是」、「有」、「在」，極難固守一義，本文考慮行文後，將“Being”主要譯為「存在」，“beings”則譯為「存在者」（等同於另譯之存有和存有者），而這項存有論差異是海德格思想的基本精神，至於特指人之存在的“existence”則譯為「生存」。第二，海德格所言之“Da-sein”，已有「親在」、「此有」、「緣在」等譯法，每一譯法皆具其優點（意義的開顯）和缺點（意義的遮蔽），若語言發揮著海德格主張之既開顯又遮蔽的作用，保持意義的開放誠屬必要。反覆推敲《存在與時間》各個章節的“Da-sein”語意後，本文乃嘗試將其譯為「境遇之在」。第三，“Ereignis”亦有「本成」、「居有」、「緣起」等譯法，海德格認為這個字相當於老子所言的「道」，通觀後期文獻中“Ereignis”的各項所指，本文則嘗試將其譯為「際會生發」。
2. 有關浪漫思潮的發展特點，係參見 Taylor (1996)。
3. 關於現代美學的嚆矢，係參見 Sirowy (2015)，頁 519-540。
4. 有關康德的思想闡釋，係參見 Hammermeister (2002)，頁 111-152。
5. 先天(a priori)、先驗(transcendental)、超驗(transcendent)三個概念乃分別指「與生俱來」、「先於經驗並使其成為可能的條件」以及「超出經驗範圍之外的事物」，但康德有時常混和使用。海德格和高達美則多在「超越」的意義上來使用“transzendent” (transcendent)。
6. 有關啟蒙運動和浪漫主義的關係，係參見 Beiser (1996)，頁 317-329。
7. 關於 Schiller 的思想闡釋，係參見 Hammermeister (2002)，頁 153-212。
8. 高達美曾提及黑格爾《精神現象學》裏的一則比喻，認為歷史流傳之藝術作品就像一位少女從樹梢採摘下來的水果，業已遠離其所生長的土壤、季節和氣候，試圖恢復果實的生長原貌非但徒勞，充其量只是觀念上的外在表徵(Gadamer 1989: 167-168)。若欲領略果實的真正韻味或鮮活生命，端賴當下去細細品嚐，此即不離人之生存處境而與過去產生聯結的歷史性。
9. 有關「反思判斷力」的「解釋」性質，係參見 Kneller (1996)，頁 453-470。
10. 高達美將這種個別體驗稱為“Erlebnis”，並用他所強調的真摯經驗“Erfahrung”加以區隔，前者乃為人所擁有，後者則超出掌控範圍而擁有人，兩者的差異宛如海德格之區隔存在者(beings)與存在(Being)。

11. 由於忽略了「象徵」在高達美思想中的重要性及其「介於一之間」(in between)之遊戲旨趣，尼古拉斯·戴維(Nicholas Davey)乃對「轉化成結構」的論述加以質疑，認為「事物不可能既是整全卻又未完成的」(Something cannot be whole yet incomplete.)。全文可見 Davey (2009)，頁 147-162。
12. 相關思路可見 Gadamer (1986)，頁 157-170。
13. 藝術作品的存在「境遇性」(occasionality)於《真理與方法》第二部分之歷史探討中乃演變成「視域交融」(the fusion of horizons)。
14. 此處有關藝術教學的策略，係參酌 Wolff & Geahigan (1997)，頁 173-199。
15. 高達美承襲亞里斯多德觀點，將教育視為實踐哲學(practical philosophy)，屬於一種實踐性智慧(phronesis)。相關論述可見 Gadamer (1996)，頁 123, 120。
16. 以下涉及詩歌解釋的內容，均參見 Specht (1988)，頁 153-169。
17. 除了康德和亞里斯多德，高達美此處之美學觀乃受到畢達哥拉斯(Pythagoras)的影響(Gadamer 1986: 101-104)。
18. 高達美曾將這種時間性稱為「自發的時間」(autonomous time)，以此區隔「空白的時間」(empty time)，前者出自「履行」(fulfillment)，後者則有待「填補」(to be filled)，此一區隔恰似海德格「真摯」(authentic)與「非真摯」(inauthentic)的時間性(temporality)。
19. 高達美將這種有別於表面官能的聽覺稱作「內在之耳」(inner ear)(Gadamer 1986: 44)。
20. 有關高達美之藝術思索，邁克爾·凱利(Michael Kelly)強調其乃訴諸三項批判來進行：「他對視藝術為謊言並否認其能提出真理宣稱之藝術哲學加以批判；他對抽離藝術中之真理經驗的美感意識加以批判；他對可追溯至康德《判斷力批判》之現代藝術主體化加以批判。」這三項批判彼此又緊密結合，「因他認為美學的主體化與美感意識不啻孿生概念，正是由主體意識出發，藝術才無任何真理可言。」雖然部分同意高達美的批判，邁克爾·凱利之為文目的乃在反駁上述觀點，主張藝術其實無法提出真理宣稱，充其量只算提供某種有待檢證的內容；縱使意識有其侷限性，藝術仍可作為反思的客體來深究；何況藝術向來具有主觀性，不可能完全超越主體。邁克爾·凱利的論述似乎頗具說服力，但其實未加留意高達美此處所提出的問題旨趣，導致主要論證產生偏失。全文可見 Kelly (2004)，頁 103-120。

徵引文獻

- Beiser, Frederick C. (1996) "Early Romanticism and the Aufklärung." James Schmidt (ed.): 317-329.
- Davey, Nicholas (2009) "Gadamer and the Ambiguity of Appearance." Francis

- Halsall, Julia Jansen & Tony O'Connor (eds.): *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice* (Stanford: Stanford University Press), 147-162.
- Gadamer, Hans-Georg (1986) *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* [1977]. Trans. Nicholas Walker (London: Cambridge University Press).
- Gadamer, Hans-Georg (1989) *Truth and Method* [1960]. Eds. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall (New York: Continuum International Publishing Group).
- Gadamer, Hans-Georg (1996) *Reason in the Age of Science* [1976]. Trans. Frederick G. Lawrence (Cambridge: The MIT Press).
- Gadamer, Hans-Georg (2001) *Gadamer in Conversation: Reflections and Commentary*. Ed. & trans. Richard E. Palmer (New Haven: Yale University Press).
- Gadamer, Hans-Georg (2007) *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings* [1997]. Ed. Richard E. Palmer (Evanston: Northwestern University Press).
- Hammermeister, Kai (2002) *The German Aesthetic Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Heidegger, Martin (1997) *Kant and the Problem of Metaphysics* [1973]. Trans. Richard Taft (Bloomington: Indiana University Press).
- Kant, Immanuel (2005) *Critique of Judgement* [1790]. Trans. J. H. Bernard (Mineola: Dover Publication).
- Kelly, Michael (2004) "A critique of Gadamer's Aesthetics." Bruce Krajewski (ed.): *Gadamer's Repercussions* (Berkeley: University of California Press), 103-120.
- Kneller, Jane (1996) "The Failure of Kant's Imagination." James Schmidt (ed.): 453-470.
- Schiller, Freidrich (1985) *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters* [1795]. Trans. Elizabeth M. Wilkinson & Leonard A. Willoughby (Oxford: Oxford University Press).
- Schmidt, James (Ed.) (1996) *What is Enlightenment?* (Berkeley: University of California Press).
- Sirowy, Beata (2015) "Hermeneutics, Aesthetics and the Arts." Jeff Malpas & Hans-Helmuth Gander (eds.): *The Routledge Companion to Hermeneutics* (London: Routledge), 519-540.
- Specht, Ernst K. (1988) "Literary-critical Interpretation: Psychoanalytic Interpretation." John M. Connolly & Thomas Keutner (eds.): *Hermeneutics versus Science: Three German Views* (Notre Dame: University of Notre Dame Press), 153-169.
- Taylor, Charles (1996) *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge: Harvard University Press).
- Wolff, Theodore F. & Geahigan, George (1997) *Art Criticism and Education* (Urbana: University of Illinois Press).

摘 要

在充斥現代科技與大眾傳媒的世界，人類文明乃至生存狀態均遭嚴重異化，極能表彰精神發展之藝術作品也遺忘了初衷，淪為供人品評享樂的客體；究其肇始，則可溯自康德、席勒以來之美學主體化和美感意識。為重啟藝術開顯真理之能，高達美一方面蹈襲了海德格存在之思、兼及黑格爾辯證心法，另一方面乃改寫柏拉圖、亞里斯多德之模仿說和回憶說，賦予藝術及教育活動以新詮。對高達美而言，藝術作品宛如獨樹一幟的文本，只有潛心學習解讀和傾聽，才會開始訴說幽微之語；意義的生發亟需人之融入，非恃純粹靜觀所能遂致。就在對話遊戲中，先前隱匿的事物可能突然乍現，令人於驚奇之際更加認識所在世界，此一真摯的藝術經驗，誠乃高達美詮釋學之苦心孤詣。

關鍵詞：極致性、當前性、轉化成結構、存在之增生、充全的傳達

Gadamer's Philosophy of Art and Educational Tenets

LI Keh-Hwan

National Taiwan University of Arts

ABSTRACT

With the prevalence of highly-developed technology and mass media, human culture or existential condition is severely under threat in this modern world. Once the very representative of human spirit, the work of art now deviates from its origin and serves only as a kind of evaluable or enjoyable object. This outcome may trace back to the subjectivization of aesthetics and aesthetic consciousness emphasized by Kant and Schiller. With a view to rehabilitate the truth-revealing power of art, Gadamer not only inherits Heidegger's thought of being and Hegel's dialectics but recasts Plato's and Aristotle's imitation as well as recognition theories for bestowing significance on art and education anew. According to Gadamer, the work of art is just like any extraordinary text; it only begins to speak after one has strenuously learned how to listen carefully. Therefore, the occurring of meanings requires human beings' constructive participation. By no means can it rely on pure contemplation only. In the play of dialogue, the previously-hidden things may reveal themselves all of a sudden, making someone recognize this living world much better by surprise. Such an authentic experience of art is the core of Gadamer's philosophical hermeneutics.

KEYWORDS: absoluteness, contemporaneity, transformation into structure, an increase in being, total mediation