

人文科學叢書

鄭金川◎著

梅洛—龐蒂
的美學

人文科學叢書⑬

梅洛－龐蒂的美學

著 者 鄭金川

責任編輯 簡旭裕

發行人 王榮文

出版 版 遠流出版事業股份有限公司

臺北市汀州路三段 184 號 7 樓之 5

郵撥 / 0189456-1 電話 / (02) 365-3707

Fax / (02) 365-8989

發行代理 信報股份有限公司

電話 / (02) 365-1212 Fax / (02) 365-7979

排 版 正豐電腦排版有限公司

印 刷 優文印刷股份有限公司

1993 年 9 月 1 日 初版一刷

行政院新聞局局版臺業字第 1295 號

售價 150 元 (缺頁或破損的書, 請寄回更換)

版權所有・翻印必究 Printed in Taiwan

ISBN 957-32-1910-7

代序

很高興看到這麼一部作品順利出版。自我學成歸國之後，曾帶領一些同學花了不少功夫在融通中國哲學與梅洛-龐蒂的形體哲學上。鄭金川同學在這個研究方向上鏗而不捨，終於有了這個很不錯的成果。

近世以來我們所接受的西洋哲學在形上思維方面以笛卡兒式的為主流。然而笛卡兒式的形上思維是否契合中國哲學的本質？卻沒有很多人在此質問。當代對笛卡兒的形上思維予以質疑的西方哲學家其實不少，其中的佼佼者如懷德海、海德格與梅洛-龐蒂。

這三人之中以梅洛-龐蒂的成就最大。他早期以「完形」理論去理解人的形體，後來又以「人身之存處於世」為基本思想去建構知覺理論，最後又輾轉逼出認知活動皆必須預設一個含帶著「體現」與「物化」的存有論。

梅洛-龐蒂晚期的思想成就顯然已瀟灑地擺脫了笛卡兒的窠臼。

在對於中國哲學的再解釋上，梅洛-龐蒂的理論具有很高的參考價值。中國人向來不喜歡把心物實體化又對立化。中國人講「人身」都是渾淪一氣地把握。所以「精」、「氣」、「神」等字眼都不是實體字，它們在哲學上指的都是活生生的形體的各種功能。要掌握中國哲學的精髓在很多地方要先彰顯形體哲學的內涵。事實上，中國形體哲學早已很精微地實現在具體的生活當中，古人的寫字作畫之中充滿了很多形體哲學的思想。這方面鄭金川同學也勾勒了不少。

在這裏我期待學術界能有更多人從事形體哲學的探討。我覺得這條路可帶我們入寶山，甞勉從事的話，一定可滿載而歸。

蔣年豐

誌於台中東海

目 錄

代 序	蔣年豐
工作筆記	鄭金川
第一章 緒論	1
一、生平與簡介	1
二、主要的作品	5
三、本書的目的及各章意旨	7
第二章 論身體與超越性	13
一、前言	13
二、身體與知覺的作用	14
三、身體與行爲結構	17
四、身體與經驗及先驗	23
五、結語	26
第三章 論身體與空間性	29
一、前言	29
二、情境的存有論	30
三、身體與空間性	34
四、審美與空間性	36
五、結語	43
第四章 論身體與表現性	47

一、前言	47
二、「表現」涵意之探索	48
三、「語言」之表現	54
四、「視覺」之表現	57
五、結語	58
第五章 論體現與物我合一	63
一、前言	63
二、可見的與不可見的	64
三、體現與交錯之作用	67
四、體現與感通	70
五、體現與物我合一之境	74
六、結語	75
第六章 梅氏與莊子的美學比較	77
一、前言	77
二、知覺作用與覺而形開	78
三、體現中的「物我合一」與無為中的「物化」之境	83
四、審美知覺系統與審美境界系統	89
五、結語	92
第七章 體現美學及體驗美學	95
一、前言	95
二、身體的超越性及審美的人文主義傳統	96
三、「身體—主體」與體驗的主體	104
四、體現美學及體驗美學	107
五、結語	113

結 語	117
梅洛-龐蒂的著作覽表	121
索 引	125

工作筆記

尼采曾經說道：「一切的作品，我只愛以自己的心血寫成者。」

對每一個作者來說，每一本著作的完成，都可以有不同的理由。而這本書的完成，對我來說，至少可以說是「心血」的結晶，是用「心血」澆灌而成的結果。

在我寫這本書的時候，我的手頭也正在著手「美學三書」的研讀和撰寫的工程，當計劃了這本書的寫作方向以後，我便先暫停了「美學三書」的工程，專心一致的把心思全部放在這本書上。

當然，爲了如期完成這本書，每日必須長時間蟄伏案前，翻閱那密稠的原文經典。在撰寫的過程中，一方面苦於資料的闕如，另一方面書的進行又常遭遇跌宕困境，心頭的難鬱險阻，實難以言狀的。

不過，困境總是會過去的，難鬱險阻也總是會突破的，這本書總算也誕生出來了。這本書的完成，我首先要感謝昭翫，在我灰心喪志的時候，她給了我長期的精神支援和勸勉，使我的抗戰得以勝利，她可說是我最親密的戰友，我們同在文學寫作的遠路和危路中，不斷的相互提攜和鼓勵對方。蔣年豐教授則提供給我許多細心的指導，提出許多寶貴的意見，使這本書更加的完全。同時，遠流的詹宏志先生，若沒有他的「厚愛」，這本書是不可能出版的。若沒有這些人的關注和寬容，我相信這本書自始至終是不可能產生出來的！

書稿的第三章「論身體與空間性」，曾投稿給《當代雜誌》，金恆

煒先生不嫌筆者無藉藉之名，特將此文刊於《當代雜誌》第三十五期的「身體與思想專輯」中（1989，3月），厚望之意噉人感動。

最後，我願意將這本書獻給曾經關心過它，或者曾給過它善意批評的人！

鄭金川

迄於台中東海大學

第 1 章

緒 論

一、生平與簡介

梅洛-龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)是公認當代法國最偉大的哲學家之一。關於梅氏和他的著作，早在世界各地流傳且廣泛地被研究著，不過對於他的生平，則有各種不同的說法，人言言殊，莫衷一是。以下，我們主要是根據 Joseph. J. Kockelmans 的《現象學》(*Phenomenology*)一書的資料，來介紹梅氏的。

梅氏 1908 年生於法國 Clarente Maritime 地區的 Rochefort-sur-Mer，在此地梅氏接受了初級和中學的教育，直到完成為止。1926 年後，他被准許進入位於巴黎的 École Normale Supérieure 接受教育，在這裏的學習，可說對他有極大的影響。在巴黎學習的第二年(即 1927 年)，他首先在此見到沙特(Sartre)。

在 École Normale，他主要修習哲學，到了 1931 年時，他拿到了學位，並且在這所學校擔任私人教師，直到 1935 年時，被任命為 Lyceum of Chartres 的哲學教授。後來，梅氏又受聘到巴黎的 Lycée Carnot，一直到 1944 年為止。在 1931 到 1936 年間，梅氏對於他所曾

經研習的傳統法國哲學，提出了許多批評，同時致力於謝勒(Scheler)現象學和馬塞爾(Marcel)存在哲學的研究，他花了許多的時間和精力，來研讀有關經驗心理學的書籍。

在1935到1938年間，再也沒有人像梅氏在「人的科學」(sciences of man)和現象學的知識上，有了如此大的增益。這段時期，在巴黎教書的一些生物和心理學的專家們，及他身邊一些非常傑出的現象學家們，都願意給他關於胡塞爾(Husserl)哲學的非常可靠的第一手資料，然而，梅氏第一次接觸到胡塞爾的現象學卻是經由沙特的緣故。1934年時，沙特從德國回到法國，帶回了胡氏《觀念》(*Ideen*)一書的影印本，且將此書給了梅氏，並要他對這本書做一個直接且完全的研究。梅氏在研究完之後，對胡塞爾所提的自然的態度、還原、意識的意向性及意向的分析，印象非常的深刻。而更進一步，從1931年以後，他也花了許多精力來研究《邏輯的研究》(*Logische Untersuchungen*)及《笛卡兒的沈思》(*Cartesiansche Meditationen*)等書。而梅氏尤其為胡塞爾後期出版的《歐洲科學危機和先驗現象學》(*La Crise des Sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*)所揭櫫的，把「生活世界」(*Lebenswelt*)做為人類科學最終基礎所吸引著。

這段時期，梅氏同時受在巴黎教書的Aron Gurwitsch及Alfred Schuetz兩人所提的新觀念的影響。他一方面吸收新的觀念和知識，一方面靠自我的研究。很快地，他得到一個結論，即在生物學、心理學及社會學上的優越表現並不代表能夠解釋在意識和自然間的有機的、心理的和社會的關係。梅氏把這些人的研究，看作是「自然的哲學」，對於這些問題的解決和觀念，梅氏不從觀念論和Brunschvicg的批判

哲學著手。他以為，必須從現象學的方法，才能找到最終的答案。這些思想的背景，便是他第一本書《行為的結構》(*La structure du comportement*, 1938)完成的原因，不過此書一直到1942年時才得以出版。

到了1944年時，梅氏受聘為巴黎 Lycée Condorcet 的哲學教授，這段期間，他寫成了被看作是經典之作的《知覺現象學》(*Phénoménologie de la perception*)一書。此書出版以後，他的聲名大噪，因而確立了他在哲學家中的地位；同時，也被人當作是法國現象學運動的領導人物，此書精心細琢的研究，顯示梅氏不只在1938年到1939年間純粹只是精研胡塞爾哲學而已，同時，他更花了可觀的時間精研了海德格(Heidegger)的《存有和時間》(*Sein and Zeit*)、黑格爾(Hegel)及馬克思(Marx)基本的觀念，這些影響的痕跡，在梅氏的書中是明顯而易見的。

另一方面，在 Liberation 的晚上，梅氏和沙特在一番討論後，亦決定要創辦一份雜誌，他們希望藉由這份雜誌，能夠把他們的觀念和存在現象學的主張，公諸於世，他們稱它為《當代》(*Les Temps Modernes*)。梅氏從1945年到1952年，作該雜誌的主編和評論的指導，在這些年頭裏，梅氏同沙特、西蒙·波娃(Simone de Beauvoir)和其他同好，在這本雜誌上寫了許多重要的文章和研究。

從1945年到1947年間，梅氏陸續完成一些重要的文章，到了1948年，他將這些文章出版，把這本書叫作《意義和無意義》(*Sens et Non-Sens*)；在這本書裏，梅氏主要發展他在《知覺現象學》所提的一些主要的哲學觀念。同時，在該書中，實際上便是他具體應用在美學、倫理學、政治學、人的科學、歷史及宗教各領域的總結。

1944 年到 1950 年間，梅氏忙於教學，他花了許多時間在學校和大學院中，他從 Lycée Condarcet 到 Lycée Saint Quentin，再從 Lycée Saint Quentin 到 Lyon。此時，他也被邀請擔任了 Sorbonne 兒童心理學的主席，而在 Sorbonne 的講演稿，後來也在 1953 年出版，書名叫作《兒童與他人的關係》(*Les relations avec autrui chez l'enfant*)，主要是討論現象學和人的科學的關係，同時也研究兒童和他人的關係。

1952 年，梅氏受邀請，擔任著名的 Collège de France 的哲學教席，他這個位置，乃是繼 L. Lavel 繼承 E. Le Roy 和 Henri Bergson 教授之後而來的。在 1953 年的 1 月 15 日，梅氏發表了一篇就職演說，同時也出版了一本題名為《哲學的讚頌》(*Eloge de la philosophie*) 的小冊子。在這本非常珍貴的小冊子中，他首先向那些比他先於哲學教席上的人談及自己的思想方法，進而陳述自身的哲學概念。在最後幾節裏，他用兩種絕對知識的形式——基督教和馬克思主義——來比較他自己「隱晦不明的哲學」(Philosophy of ambiguity)。

1955 年，梅氏又出版了另一本書，書名叫作《辯證的冒險》(*Les aventures de la dialectique*)，此書是他嘗試對自己的歷史哲學做一番審察，不過，他做了許多精透的分析和對沙特哲學的批評，他以爲沙特從笛卡兒(Descartes)啓發中而來的「在己存有」(being-in-itself)和「爲己存有」(being-for-itself)的觀念，是毫無批判能力的剽竊，且已危害到辯證的理性之發展。梅氏更進一步指控，這個「二元論」(dualism)不僅與我們原初的經驗有明顯矛盾，而且與現象學的研究相互背道而馳。

1947 年到 1959 年最重要的文章，則被收集成另一本書，叫作《符

號》(*Signes*)，此書在1960年才出版。在這本書中，梅氏探討了語言、科學、文化、藝術、歷史、政治等等問題。

1960年，在距離他去世前幾個月，他出版了一本關於藝術討論的論文集，尤其是關於「繪畫」方面的探討，這本書叫作《法國之藝術》(*Art de France*)。此書一出版後，便被沙特跟德瓦連斯(De Waelhens)看作是梅氏最重要的作品。其後，他出版一本名為《可見的與不可見的》(*Le visible et l'invisible*)，作為他哲學思想根本觀念的總結。不過，在1961年5月3日，梅氏突然去世時，這本書即使第一部分都未真正的完成。從1908年到1961年，梅氏享年為五十三歲。●

二、主要的作品

梅氏的著作非常的豐富，所涉及的範圍亦甚廣泛，為了更清楚梅氏主要著作，我們將其詳列於下：

(1) 《行為的結構》(*La structure du comportement*, Paris: Presses Universitaires de France, 1942), 英譯本為 *The Structure of Behavior*, Trans. Alden L. Fisher (Boston: Beacon Press, 1963)。

(2) 《知覺現象學》(*Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945), 英譯本為 *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith (London: Routledge & Kegan Paul, 1962)。

(3) 《知覺的優越性》(*Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Bulletin de la Société française de philosophie, 4 [1947], 1953), 英譯本為 *The Primacy of Percep-*

tion and Its Philosophical Consequences. Trans. James M. Edie, in *The Primacy of Perception and Other Essays*. Ed. James Edie (Evanston: Northwestern University Press, 1964)。

(4) 《意義和無意義》(*Sens et Non-Sens*, Paris: Nagel, 1948), 英譯本為 *Sense and Non-Sense*. Trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus (Evanston: Northwestern University Press, 1964)。

(5) 《人文主義與恐怖》(*Humanisme et terreur*, Paris: N.R.F., 1948)。

(6) 《現象學和人的科學》(*Les sciences de l'homme et la phénoménologie*, Paris: Les Cours de Sorbonne, 1953), 英譯本為 *Phenomenology and the Sciences of Man*, Trans. John Wild, in *The Primacy of Perception and Other Essays*, pp. 43—95.

(7) 《兒童與他人的關係》(*Les relations avec autrui chez l'enfant*, Paris: Les Cours de Sorbonne, 1953), 英譯本為 *The Child's Relations with Others*, Trans. William Cobb, in *The Primacy of Perception and Other Essays*, pp. 96—155.

(8) 《哲學的讚頌》(*Eloge de la philosophie*, Paris: Gallimard, 1953), 英譯本為 *In Praise of Philosophy*, Trans. John Wild and James M. Edie (Evanston: Northwestern University Press, 1963)。

(9) 《辯證的冒險》(*Les aventures de la dialectique*, Paris: Gallimard, 1953)。

(10) 《符號》(*Signes*, Paris: Gallimard, 1960), 英譯本為 *Signs*,

Trans. Richard C. McCleary (Evanston: Northwestern University Press, 1964)。

(11)《眼與心》(*L'oeil et l'esprit*, Les Temps Modernes, 184-85 [1961], 193-227.), 英譯本為 *Eye and Mind*, Trans. Carleton Dallery, in *The Primacy of Perception and Other Essays*, pp. 159-190.

(12)《可見的與不可見的》(*Le Visible et L'invisible*, Suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty. Ed. Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1964), 英譯本為 *The Visible and the Invisible*, Trans. Alphonso Lingis (Evanston: Northwestern University Press, 1968)。

三、本書的目的及各章意旨

梅氏的思想，涉及非常的廣泛，從 1935 年以來，他主要的興趣便是在胡塞爾的現象學，在 1935 到 1945 的十年間，他曾涉及胡氏所有哲學的思想，尤其在《知覺現象學》一書出版之前，他爲了窮究胡氏畢生的思想，更遠赴魯汶(Louvain)大學去搜索及研究，其專精的精神，由此可見。

梅氏的思想，可說是一種「存在的現象學」(existential phenomenology)，他除了針對胡塞爾的現象學提出批判外，更重要的，便是透過現象學的方法，來探討各種存有的問題。因此，在他的書中，涉及各類型的討論，如語言、藝術、存在、文化、科學、歷史、心理學、生理學等等。

本書的研究，主要是針對梅氏哲學中關於美學的主張。在梅氏的著作中，並沒有任何一本專著，曾提出他個人對美學思想作系統的分析工作：他的美學思想，散佈在各個著作中，而同時又受其哲學主張的影響很大。本文主要的目的，便是從他各個著作中，解析出梅氏美學主要的見解，同時，進一步從他美學的思想中，再與中國的美學（主要是莊子的美學），做進一步的對比分析的工作。

本書共分七章，第一章是緒論，首先對梅氏的生平和著作，作一個簡單的介紹，其次再對各章的意旨和主張，提出一個梗概的說明。

第二章是「論身體與超越性」，共分五節，主要針對「身體與知覺作用」、「身體與行為結構」及「身體與經驗先驗」做一番深入的探討。在一般傳統的哲學思想中，「身體」（或形體）（the body）一般皆含有非常濃厚的物質性的概念，往往與心相對。然在梅氏的思想裏，「身體」卻是其思想的核心，具有「超越性」的意義。這是因為梅氏以為，「身體」先天上具有一種「知覺」（perception）的作用，這個作用使得人在感知外在的世界時，可以把一切外在與人內在的隔閡打破，使外物存有與人的心靈內在可以形構成一體。然這個「知覺」作用深具弔詭性，不易言說清楚，故梅氏特名之為「生成之理」（nascent logos）。

至於談到身體與行為結構，梅氏主要是要破「行為主義」（behaviorism）的主張，要把人從生理學及生物學的結構理解下，提昇上來，使人從環境制約下脫拔出來，進而兼含「物質的、生命的及心靈的」三序合一的辯證關係，使行為的結構，具有靈智交織的情境。「身體」既被提昇上來，兼含靈智交織的情境，同時兼具「超越性」，則人在建構知識時，就不必再預設「先驗」的觀念，以作為知識成立的根基，依梅氏之見，「即經驗、即先驗」、「即形式、即內容」，經驗與先驗，

形式與內容，乃是相互合一且相互辯證的關係。這便是梅氏對「身體」所具有「超越性」的特殊看法。

第三章是「論身體與空間性」，分別探討「情境的存有論」、「身體與空間性」及「審美與空間性」。關於「情境的存有論」，主要是馬林(Samuel B. Mallin)在他的《梅洛-龐蒂之哲學》(*Merleau-Ponty's Philosophy*)所提出的看法，馬林以為建立這個「情境的哲學」，是梅氏哲學最重要的重心，而這個「情境」的意義，正是指「關涉到自然的、人文的和人類問題的情勢之行為關懷」，也就是指兼含人心靈活動及外物相參相融的關係之所有活動場域。而這個「情境」既是關涉到人的所有活動場域，故其所指涉的，其實便是我們所存在的這個世界空間。因此，梅氏乃進一步說道：「空間是存在的，存在也是空間的。」

梅氏的「空間理論」是存在的，而這個存在的空間究竟與審美有什麼關係？而由空間所延伸出來的長、高、深、距離等等向度，又與審美有什麼關係？梅氏因受塞尚(Cézanne)繪畫的影響，特重「深度」感之審美，認為它最能表現存在的原初真實經驗，同時，亦認為審美應兼含「空間的距離」、「時間的距離」及「心理的距離」之要素。

第四章是「論身體與表現性」，分別探討「『表現』涵義之探索」、「『語言』之表現」及「『視覺』之表現」三個單元。「表現」的涵義，是美學上非常重要的觀念，各種主張亦不盡相同，在梅氏的文章中，梅氏所說的表現，其實包含由「身體」所開顯出的人生活動，皆可名之為「表現」，其所涵容之範圍甚為廣大。至於「語言」之表現，梅氏甚為反對主智主義及經驗主義的語言觀，把語言只當作是一個「空架子」，沒有實質的內涵，亦沒有意義。梅氏說道：「字句都有意義」、「人的言說即是他的思想」，他以為「言說」或「語言」與「思想」的關係，

相當密切，兩者具有相互的「內在關連性」。梅氏除特別強調語言的作用外，更特別標舉「非直接性的語言及靜默之聲」的功能，在他看來，語言的世界有其限制，而非直接性的語言，則可彌補這種缺陷，兩者相互為用。

關於「視覺」藝術的表現，梅氏談論最多的，便是「繪畫」。在「繪畫」中，梅氏不在強調作者的描摹功力，不在繪畫視覺的鮮彩動人，而特重作者可洞徹可見者之外的世界，將不可見表現出來，這是繪畫所表現最重要和最特出的地方。

第五章是「論體現與物我合一」，包括「可見的與不可見的」、「體現與交錯之作用」、「體現與感通」及「體現與物我合一之境」。在分析可見的與不可見的時候，梅氏喜用暗寓性的語言來說明兩者之關係，時常回溯到最原始的世界裏，用以說明兩者所具有的「深秘性」。而「體現」(the flesh)的觀念，可說是梅氏哲學的終極主張，此觀念，甚為難解，梅氏特用古代的名辭來稱呼，名為「緣由」(element)，而在「體現」裏，有一種最主要的功能便是一種「交錯」或「迴轉」，使得可見的與不可見的、主體與客體、知覺者與被知覺者、主動與被動，皆泯滅而混然不明，達成渾然圓融的境界。

第六章是「梅氏與莊子的美學比較」，分別從「知覺作用與覺而形開」、「體現中的『物我合一』與無為中的『物化』之境」及「審美知覺系統與審美境界系統」來探討梅氏與莊子美學主張上的差異。「知覺」作用是梅氏哲學非常重要的主張，而「覺而形開」則為莊子學說中重要的概念，其意指人的形體在達於醒覺、頓覺時，形體便能豁然開朗，與世界不僅是物質性的關係，同時兼具心靈的作用，可以開顯世界，因為有開顯，很容易的便會與世界相接相構，如此，就容易「有所為」，

而這個「有所為」的開顯，便不能與他的「無為」主張相契合，因此，莊子認為是不好的。不過，以梅氏的哲學系統來說，形體的開顯可開出「情境的存有論」，則是具有正面的意義。至於在莊子的主張中，捨不齊而為「齊」，而為「一」，最後是要達到「物化」之境，而這個「物化」之境則與體現所彰顯出的「物我合一」，可說具有異曲同工之效也。為了更清楚這兩者美學主張的差異，筆者亦特別畫了一個對照圖，以對顯兩者的美學系統。

第七章是「體現美學及體驗美學」，分別從「身體的超越性及審美的人文主義傳統」、「『身體—主體』與體驗的主體」及「體現美學及體驗美學」三方面來論述梅氏與伽達美的美學異同。伽達美是美學詮釋學的靈魂人物，在他的美學系統中，他提出了一個「體驗」的概念，由這個概念出發，可以與梅氏的「體現」作一個有趣的對比研究工作。

最後便是「結語」，主要是提出一點意見和作者的感想。

以上便是本書的內涵梗概，下面，我們將針對各章的問題，作一個深入且詳盡的研究工作。

①以上資料參考 *Phenomenology*, pp. 349—353, Joseph J. Kockelmans, New York. Doubleday & Company.

第 2 章

論身體與超越性

一、前言

「身體」(或形體)一辭，在一般傳統的哲學裏，含有非常濃厚色彩的「物質性的概念」(material conception)，往往是與心相對立的，因此，在傳統哲學的世界中，甚少重視它，且將「身體」一辭作深入、廣泛且具有創意的詮釋。

然在梅洛-龐蒂的哲學中，「身體」一辭不但非常重要，也是他的哲學的核心思想，且其對它的重視，是與傳統哲學大異其趣的。梅氏在許多的著作中，對「身體」一辭都有重要的解釋，這些主要的著作，包括《行為的結構》、《知覺的優越性》、《知覺現象學》及《可見的與不可見的》等等。在這些著作中，我們可以看出，梅氏極力的在摒除經驗主義(empiricism)與理智主義(Intellectualism)對「客體—主體」(object-subject)對立的主張，而以「身體—主體」(body-subject)取而代之。而其更直接的說：我即我的身體。①

梅氏把作為主體存有的「我」與作為物質肉身存在的「身體」，視為不可截然二分的全體，而這個物質肉身的「身體」，更是人存有的根

基，有這個「身體」，才能開顯出人在世存有的生活世界(life-world)，使得人的存有，可以開發、開顯而顯出存在的意義。

如此一來，梅氏所理解的這個具開顯意義的「身體」，便不再與一般傳統哲學所理解的「身體」相同了。這個「身體」的意義，是一個具有創新的意義，它不再只侷限於物質性的內含，同時具有「超越性」的意義，這個「超越性」的作用，正是梅氏哲學獨特之處，本章便是要對「身體」這個「超越性」，作一個分析探討。

二、身體與知覺的作用

對梅氏來說，「身體」並非只是一個外在認識的對象而已，亦非只是一個易於明白理解的主體。它乃具有一經歷知覺作用的能力，且使世界萬事萬物更能夠彰顯出來其所潛藏的奧秘。②

「身體」的作用裏，最重要的，便是「知覺」的功能，這個功能，使得人的世界與外在的世界可以交融成一個活現的生活世界，使人去感知周遭的一切，體現周遭的一切，將一切外在世界與人內在的世界的隔閡打碎，使得生澀的、分隔的、現象的外物存有，與人的心靈的內在存有，形構成一體，故「身體」這個「知覺」功能，可以說是梅氏哲學中，使「身體」脫離純物質性概念的一個非常重要的作用。而「身體」這個「知覺」的優越性，其實，也是梅氏「知覺現象學」裏，最基本的理論。③

人的「身體」與世界的關係，最主要是由「知覺」的作用來建構，那麼，這個「知覺」應如何詮釋？關於這點，我們可以說這跟梅氏本人的哲學慣有主張相同，都具有深澀隱晦的難解。要探索其真實所指，

也實非易事。在這裏，我們不妨從梅氏自己的話來做個探尋。

概念的確定性並非知覺的確定性的根基，相反地，觀念的確定性是建構於知覺的確定性上的。也就是說：在知覺的經驗世界裏，它可以讓我們理解到從這一刻到另一刻間的變化歷程與時間裏的「統一性」。從這個意義看，我們其實也可以說：所有的意識都是知覺的，甚至連我們自身的意識也都是知覺的。④

這個被知覺的世界，總被假定為所有理性、價值及存在的基礎。而這個「知覺理論」是不能危害到理性和絕對性，它只是嘗試著將它們帶往一個更具體的世界罷了。⑤

知覺本身是如此的「吊詭的」(paradoxical)，而被知覺的事物本身也是如此「吊詭的」。因為它的存在，而使得人們能夠知覺到它。⑥

知覺中有一種「內在性」與「超越性」的「吊詭」：說它具有「內在性」，這是因為被知覺的對象，不能夠外在於它所知覺的事物。說它具有「超越性」，這是因為它總包涵著某些事物而又超過所給予的。更肯切地講，知覺所具有的這兩種因素，並不互相抵觸的。⑦

由前面的話裏面，我們可以看出，所謂的「知覺」，實具有多方面的特殊功能：它是人觀念成形的根基，是人經驗歷程中的「統一性」，是所有理性、價值及存在的基礎，具有「內在性」和「超越性」，而身體這一「知覺」的作用，也保證了身體脫離物質性而免於淪落為機械世界的危機。

梅氏和其餘的存在哲學家一樣(尤其是海德格)，同時認為人類經驗的建構，主要來自於人類所依存的「生活世界」，只不過其所訴諸的基本不同，一般存在哲學家皆以為「存有」(Being, Sein)是世界的「第一真實」，而梅氏則以為「知覺」的優越性，才是世界的「第一真實」，這是這二者最大的不同之處。⑥

作為「第一真實」的這個「知覺」作用，使得人的在世存有，成為可以開顯出來，概念成為可能，是非常真真實實的，比認知活動更根源、更原始的存有，又因為這個「知覺」作用，具有「內在性」和「超越性」的弔詭作用，因此，使得「知覺」自身也具有「弔詭性」的特色。它是「玄之又玄」⑦，不能言說清楚，但卻是萬物開顯的根源。

因為這個弔詭性，所以使得「知覺」作用非常的深秘，不易言說和界定，然它卻是開顯身體與世界的存有結構，成就萬事萬物與人存有的關係。而這種深秘性，我們可以用梅氏在《知覺的優越性》一書的話，來作個說明：

「知覺的優越性」實意謂著知覺裏的經驗，能夠在我們建構事物、真理、價值時「呈現」出來，知覺是一個「生成之理」，它教導我們脫離獨斷，而達到真實客觀化的條件之自己身上。它提振了我們在知識及行動之事件，而不是要還原人類的知識到感覺上，乃是要幫助知識之誕生，使得它和可感覺事物的可感覺一樣，重新去發現理性之意識。●

梅氏這裏已很清楚的把知覺當為一個「生成之理」。雖然，在這個意義下，我們還不易掌握到知覺的真實內涵，不過，我們卻可以看出知覺所特有的初性、根源性的意義。如此，更使物我之間，不論入物

質的、機械的關係，還有更深一層的心靈、精神的開顯義。這個「知覺」內涵，其實跟莊子所說的「覺而形開」的形覺主張，有極為相似之處。（關於此，我們將在第六章論述。）

人既以作為知覺主體的身體存處於世，則這個知覺主體的「身體」，便具有非常重要的角色，它不只擔任形體性、物理性的存有而已，同時可以開顯存有，如此一來，存有意義的結構可以存在，生命的荒渺性、虛茫性便被瓦解掉了，因此，梅氏便極力反對沙特與愛歐尼斯可（Ionesco）的主張：「人是被注定要荒謬的」，取而代之而以：「人是被注定要有意義的」。●

且進一步認為，人的身體，乃是一個「活生生的意義之結聚」，它佈滿了「意向的組織」、「意向的線索」、「意向弧」及「意向的網路」。●且這個身體的「意向性」，就只能在身體的「行動」中活現出來，因此，形構出其哲學的起點，並不是笛卡兒式的沉思，即「我思」（I think）：而是在現實具體生活中的「我能」（I can），也就是強調人的身體，在現實具體生活的情境中所引發的具體行動。●

由以上所說，我們可以知道，人的身體作為一個在世存有，因為「知覺」的這個「生成之理」作用，使得存有可以開顯出來，構成人在世存有的「行動」歷程的情境，使身體自身具有超越性的特徵。

三、身體與行為結構

一般都把梅氏的哲學，視為介於經驗主義和觀念主義（或理性主義）的中間路線，而嘗試建構出一套獨樹一格的「隱晦不明的哲學」，是一種「經驗主義—觀念主義的辯證」。●他的哲學，既不同於傳統的

經驗主義，也不同於傳統的理性主義或觀念主義。

梅氏對於抽象的、非世界性的意識的分析，並無多大的興趣，他所感到興趣的，乃是人在世界上的具體存在。●他非常重視人類在世存有的各種行為結構，對於傳統的「自然主義」(naturalism)及「實證主義」(positivism)所主張的形上學及知識論，完全不能接受。●依梅氏之見，人的行為乃是人存在的根基，也是人開顯存有非常具體的活動，而人的活動，乃是靠著「身體」所活現出來的，因此，不能把身體只當作一個外在的「工具」罷了，而更直接的說法，便為「我是我的身體」，我存在的意義是在行為的結構裏被發現的，它也可說是我在世存有的一個中心。●

在梅氏早期的著作《行為的結構》一書中，梅氏特別花了許多的篇幅來分析「行為主義」。對於人類行為的闡釋，他對於行為主義大師巴甫洛夫(Pavlov)，把「反射現象」只當作行為的一種事物(a thing)之「自然現象」，甚為不滿。梅氏作了許多批評外，特說道：人永非動物，人的生命多少也總比動物來得更完全。●

依梅氏之見，人的行為結構，從自然的側面窺視，則它的反射現象，當然與物理的現象無差，從這一層去理解人的行為意義，當然便與動物一樣了。然若從心靈的側面去窺視，則人的行為結構，不只是自然事件而已，它實包含了「物質的秩序」、「生命的秩序」及「心靈的秩序」，這三者是「三位一體」而不能分裂的，而這三者的結合，才是行為結構內涵的充分表現。

在《行為的結構》中，梅氏對行為主義的批評，甚為嚴厲。這一個學派，是由美國的心理學家「華森」(John B. Watson)所提出的。華氏以為，所謂的「心理學」研究，應該是以「行為」為研究的中心，

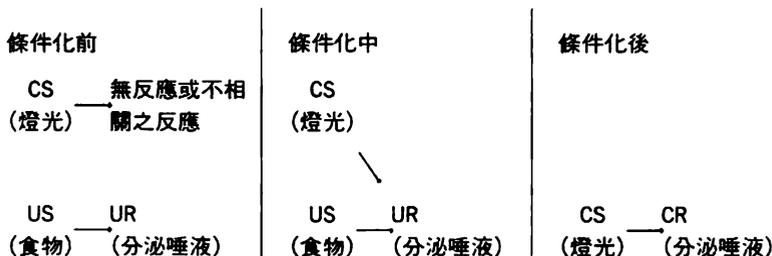
凡是關涉到人類行為的範疇，便是「心理學」研究的對象。華氏這一主張，對當時的心理學，影響非常鉅大，因為在此之前，一般人對於心理學的界定，總將它當作是研究人類心理經驗或活動的科學，而其資料則由「內省」(introspection)法的自我觀察中獲得。而這裏的「內省」法，其實就是指人小心的觀察和記錄自己的知覺和感覺。華森所以要提出「行為」作為研究心理學的中心課題，最主要的，便是以為「內省」法是一種無用的方法，因為人的心靈活動，只有自己可以觀察得到，缺乏客觀的衡量標準，不合乎科學研究的精神。故他提出一套「行為」的中心課題，作為心理學研究的對象，主要就是因為「行為」不但自己可以觀察，別人也可以同時觀察，透過自我主觀和他人的同時研究，便可以得到一個比較合乎客觀的答案和結果。故華氏捨前人的研究方法，重新開拓心理學一個新廣的研究天地。

自華森提出「行為」作為心理學研究的中心後，有許多的心理學家也都跟隨了他這種主張。這派的心理學者，後來便被稱為「行為主義」者。在後起之秀中，比較著名的有巴甫洛夫及斯金納(B. F. Skinner)。

斯金納所用的實驗，一般稱為「操作性條件化學習」，他使用「操作性條件」的方法，做為訓練老鼠、鴿子等等的動物，能夠依一定的指示而行，甚至教會了鴿子跳舞和打乒乓球的運動。為了更明瞭斯金納這個研究方法，我們必須先明白「反應性行為」及「操作性行為」的差異：「反應性行為」就是一種直接受刺激控制的反射行為，這是一種「自主行為」，完全的自發自動。至於「操作性行為」，指的是，這個行為能夠操作環境事物、改變環境事物，透過一些外控的行為，使得環境可以隨時變化，以達到研究的預期效果。而這個方法，最著名

的便是「斯金納箱」(Skinner box)的實驗，透過這個箱子的控制，使得箱裏的老鼠在受飢餓的驅力影響下，受到制約的效果，以達到預期的目的。史氏這個實驗最大的特色，便是利用懲罰和獎賞的方法，以控制環境來達到制約之目的。●

至於巴甫洛夫，這位曾獲得諾貝爾獎的行為主義大師，他對於行為的主張，主要是以一種「條件化反應」(conditioned response)的實驗，來建構他的行為主義的理論。在研究消化和相關的自動反射結合時，巴氏清楚的發現，狗不只在吃東西時會分泌唾液，在看到食物時也同樣會有這個現象。巴氏以為，吃東西而流唾液，這是一種不需要經過特別學習就會有的自然反應。這個反應，就稱為「無條件反應」。所謂的無條件，便是指不需要特別安排就已經會產生的自然現象。但巴氏以為，狗看到食物而分泌唾液是必須經過特定的學習歷程，這個歷程便被稱為「條件化反應」，巴氏透過一個特殊的裝置實驗，用狗、燈光等工具為對象，分別以「無條件刺激」及「條件刺激」的相互作用，「無條件刺激」在「條件刺激」的影響下，可以增強反應，使得狗即使沒有看到食物，在燈光出現時也會自然而然的分泌唾液，這種現象，正是巴氏所建立的「條件化反應」的行為主義理論。巴氏的實驗，我們可以用三個簡圖來作一個說明：●



巴氏這套「條件化反應」的理論，可說是一種透過外在環境的制約，來控制動物行為的反應，這套理論建構出來以後，轉而應用到人類的學習行為上，把人類的行為同等於一般的動物，而不考慮人類行為本身的內在結構和意義。在巴氏之後的斯金納，他更是繼承了巴氏的行為主張，更強烈的否定了人類所具有的自由與尊嚴，純粹用動物性的眼光來衡量人類，在斯氏的代表作《超越自由與尊嚴》(*Beyond Freedom and Dignity*)一書中，斯氏直接了當的說明人只是一個「有機體」，根本沒有所謂的「自主人」的存在，人的行為，乃是完全由外在的環境所制約。而更明白的講，人的行為乃是受環境的「函數」，而遺傳基因只不過扮演「常數」的角色，因此，人的存在就完全像外在的動植物一樣，受外界的支配，完全沒有自主權，是被控的、沒有尊嚴、沒有自由，這個行為理論，事實上就是一種「行為科技學」，也就是以「科技」來解析人的行為結構，進而透過外控的環境變異，來駕馭人的行為。把行為的終極原因，歸諸於「環境」變數，不考慮人的深層行為內在結構，脫離人格及心靈因素，完全用「環境解析」來取代「心理解析」。

對於以上巴甫洛夫和斯金納等行為主義的主張，梅氏甚為不滿。他認為這些主張，不啻把人當作一般的低等動物，不考慮人的行為，尚有更高級的形式，而人的在世存有，也有更深長的意義，因此，梅氏批評道：「『條件化』的反射理論(指巴甫洛夫)，便是試圖去解釋動物反射領域之延伸。對這個理論來說，其決定的關鍵，便是要去詮釋和接納一個新的『行為模式』。並且(將之應用於)學習的理論裏，它使用了『嘗試和錯誤』的原理參入力量，藉由對動物一連串沒有『意向性性質』的反應來表現出一個新的情境。也就是說，這個新的情境，

是完全沒有『內在關連性』的。」●

梅氏以為，「條件化」反射理論，或者其餘的行為主義的心理學家，嘗試去建構一套新的「行為模式」，然而，這套「行為模式」的理論，卻完全奠基於「動物」對外在情境的反應而預設出來的，完全是沒有人「主體性」的「意向性性質」特徵，把人性化過分的簡化成一種純粹自然性質的反射活動，也就是說，完全忽略人類的心靈世界之活動性，人生命存有結構的「全體性」，偏頗在外在環境的制約。這種的主張，是非常的不充全的。因此，梅氏以為人行為的發展，應該包含許多的成素，不能忽略，故他乃說道：「行為的發展，應該是由許多不同的『先於存在的』元素聯合而組成的。」●「就學習而言，符號的、預備的反應與到達目的間的關係，必須被建立起來，而這個目的，使得全體是不同於物理事件中的客觀連續性。」●

基於以上這些主張，梅氏便很清楚的揭示道：「生命不是反應行為的總結。」●「物質的或有機的個體與它的環境，它們的關係，並不是機械的，而是一種辯證的關係。」●「反應行為依靠著生命的意義，遠勝於依靠著物質刺激的性質。」●「外在的環境與（人）內在的傾向，乃是行為的一體兩面，而相參相與於相同的結構裏。」●「對我們來說，不能夠把臉或身體，甚至是一具屍體，當作是一件『事物』一樣。」●

由前面的舉證中，我們可以知道，梅氏的行為理論，是大異於「行為主義」的心理學家之看法，他貶斥這些理論把人當作動物來看待，忽視人行為的「內在結構」，使得人的行為無異於「自然現象」的反射動作，同時，身體也淪落為「機械主義」(mechanism)或「自然主義」的純粹物質肉身罷了。故梅氏極力打破行為主義的論調，重新「組構」人「身體」行為的價值，建立了行為「三序合一」之說：即由「物質

之序」、「生命之序」及「心靈之序」所對顯出來的「物質、生命、心靈」三者的「合一性」及「辯證性」，是不能分離的：

藉由結構或形式的概念之援示，我們必須拒絕，「機械主義」或「終極主義」(finalism)的主張，且視物質的、生命的及心靈的，並非代表三種存有之「力」(power)，乃是三種相互「辯證」的歷程。物質自然並非附屬於「生命原理」之中，而「有機體」也不相同於實現之觀念，心靈也不是身體的一種「運動」原理。我們所稱的「自然」，是「自然之意識」；我們所稱的「生命」，是「生命之意識」；而我們所說的「心靈」，是「物體所對照之意識」。然而，我們正建立一種「物質之形式」、「有機體」及「心靈」的「同一性」。●

如此一來，梅氏不但打破行為主義之主張，把「身體」從「自然現象」中，援引到具有「三序合一」之「超越性」，更把行為從物質的、自然的反射動作，提昇為具有靈智交織的情境，使行為更具有存在的意義了。

四、身體與經驗及先驗

「先驗」(a priori)這個觀念，是「超驗哲學」(transcendental philosophy)裏非常重要的語辭，在「超驗哲學」中，為了探求「知識如何可能？」時，就必須先追問「先驗」這個觀念的可能性。「先驗」是指不必經由「經驗」的歷程才能獲得，而是先天便具有的，它與「後驗」(posteriori)或「經驗」是相對的。

在康德(Kant)的知識論體系裏，他對於知識的建構，曾很明白的說道：「雖然我們的一切知識皆開始於經驗，可是我們不能因此便說，我們的知識盡皆發生自經驗。因為那很可能是這樣的，即：甚至我們的經驗知識也是以『我們通過印象所接受的東西和以我們自己的知識機能從其自身所提供的東西而被構成』。」●康德認為，人的知識，開始的時候，雖然都開始於「經驗」的世界，但這並不代表知識都發生自「經驗」，而知識的確立，也不是奠基於「經驗」的領域。這是因為經驗的世界，是一個零亂、缺乏組織、統一的世界，是夾雜許多人的感性情緒和生活經歷的特殊事例，這些事例因人而異，往往缺少了「必然性」和「普遍性」的要求，故不能夠成為知識成立的根基。

如此一來，人的知識根基，既然並不是來自「經驗」的世界，則它應該立基於何處？依康德之見，人的知識，便是根植於「先驗」之中，因為在「先驗」中，它具有知識「必然性」和「普遍性」的要求，是具組織的和統一的特徵，而這個「先驗」的結構，便是康德所作的「範疇」表。故康德便進一步的說道：我們將理解所謂的先驗知識不是「獨立不依於這個經驗或那個經驗」的知識，而是「絕對地獨立不依於一切經驗」的知識。●

由這裏一轉，則知識的開顯雖然是來自經驗的世界，可是並不代表知識的確立也是立基於經驗的，而是透過「先驗」的建構，使得知識成為有系統、合乎必然性及普遍性的要求，知識才可以真正成立。

「先驗」一辭，在哲學的世界中，既是建構知識的基石，那麼，這個語辭，在梅氏哲學中又具有怎樣的意義？根據梅氏的哲學，我們可以看出他與一般性的思考及用法不同。梅氏以為，我們所存活的這個世界，是非常真實且廣大悉備，是人的一切活動的場域，是一切情

境中的情境，故源自世界中的各種行為和知覺活動，也是真而又真，人只要當下取得即可，不必再另外再創一個假設的世界去搜尋，人與世界的關係，是相參相與，相感相通，故人的經驗世界也與世界一樣的真實。故知識的源起與建構，也必須先回歸世界，回歸事物自身，該在世存有中獲得知識的確立。而所謂的「先驗」和「後驗」，只是方便法門罷了，這兩者是「一體兩面」，不可割截。更不可像康德等哲學家的主張，把這兩者分開，尊「先驗」而貶「後驗」。梅氏除了建構自己一套知識建構法則外，更直截了當的在《知覺現象學》一書中批評道：

總而言之，「先驗」與「後驗」、「形式」與「內容」的區分，必須加以消除。對於我們的感官來說，「空間」本身即是一個廣大悉備底形態之具體「成素」（它乃是一個唯一之空間）。●

依梅氏之見，人的「身體」之結構，本身即具有「超越性」的性質，而根據前面的分析，我們也可以知道「身體」的行為結構和經驗歷程，即是「真而又真」，故「即經驗、即先驗」、「即形式、即內容」，經驗與先驗，形式與內容，是相互合一且相互辯證的關係。資料（內容）乃是具藏於形式之中，而先驗乃是具藏於經驗之中。故當詢及「知識如何可能？」之時，人不必回到那個先驗的「十二範疇」中，而經驗世界中已具藏先驗的本質，也就是說，知識的建構，可以在當下的「生活世界」裏，便被建構出來，而當下的「生活世界」和「事物自身」，便是知識的根源和基石，故梅氏說道：「『回歸事物自身』，也就是回歸到世界裏，這個世界乃是先於『知識』而存在的。」●

「回歸事物自身」、「回歸世界」，這是梅氏對「即經驗、即先驗」及「即內容、即形式」的界定後所必然的主張。這是因為人的「身體」所具有的「超越性」中，使得身體的經驗世界，已具藏先驗的特性，人對於知識的建構，便不再須要先假定經驗建構的「無效性」，而相反地，人的知識，是後於世界且「當下即是」。

五、結語

本章主要的目的，便是針對梅氏哲學系統中的「身體」之「超越性」，作一個深入的分析。

梅氏以為，人的「身體」之「知覺」作用，是一個「生成之理」，而「身體」也是一個「三序合一」的辯證。不管是「行為結構」也好，或者「經驗」性也好，身體的「超越性」使得人的存有不再只於純粹的物質性而已，而同時也是一個心智交織的存在，如此一來，人的存有可以開顯，而審美的活動也才可能。

①參見《意義和無意義》，Translatofs Introduction. p. xii, translated by Hubert L. Preyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, 1964.

② *Ibid.*, p. xii.

③參見《知覺的優越性》，Introduction, p. xiii, translated by James M. Edie, Northwestern University Press, 1964.

④ *Ibid.*, p. 13.

- ⑤ *Ibid.*, p. 13.
- ⑥ *Ibid.*, p. 16.
- ⑦ *Ibid.*, p. 16.
- ⑧ *Ibid.*, p. xviii.
- ⑨ 參見《道德經解》，頁 1，唐呂鼎注，廣文書局印行，中華民國六十四年四月初版。
- ⑩ *The Primacy of Perception*, p. 25.
- ⑪ *Sense and Non-Sense*, translator's Introduction, p. xvi.
- ⑫ *Phenomenology of Perception*, trans by Colin Smith, New Tersey: The Humanities Press, p. 53,72,121,136.
- ⑬ *Ibid.*, p. 137.
- ⑭ *The Primacy of Perception*, p. xv.
- ⑮ *The Structure of Behavior*, Foreword, p. xiii. trans. by Alden L. Fisher, Duquesne University Press.
- ⑯ *The Primacy of Perception*, p. xvi.
- ⑰ *The Structure of Behavior*, p. xv.
- ⑱ *Ibid.*, III. The physical order; the vital order; the human order; p. 181.
- ⑲ 參閱《心理學》一書，西爾格德等著，張東峰、鄭伯壘編譯，楊國樞校閱，第七章，條件化歷程與學習，頁 277，桂冠圖書公司印行，中華民國七十五年九月十五日修訂九版。
- ⑳ 同㉑，頁 270。
- ㉑ *The Structure of Behavior*, p. 93.
- ㉒ *Ibid.*, p. 94.
- ㉓ *Ibid.*, p. 99.
- ㉔ *Ibid.*, p. 152.
- ㉕ *Ibid.*, p. 160.
- ㉖ *Ibid.*, p. 161.
- ㉗ *Ibid.*, p. 161.

● *Ibid.*, p. 167.

● *Ibid.*, p. 184.

● 參見《純粹理性批判》，B版，上册，牟宗三先生譯，頁61，學生書局印行。

● 同●，頁64。

● *Phenomenology of Perception*, p. 222.

● *The structure of Behavior*, p. xxvi.

第 3 章

論身體與空間性

一、前言

「空間」(space)與「時間」(time)，可說都是人在世存有的「基本因素」；因為有「空間」，所以有各種的形狀、位置、色彩等；也因為有「時間」，所以有運動、變化及永恆和短暫的概念。然也正如奧古斯丁(Saint Augustine)所說的：你不問我「時間」是什麼時，我知道「時間」是什麼，當你問我「時間」是什麼時，我反而不知「時間」為何。「空間」的意義與概念，自來理解也是莫衷一是，各有不同之見解。

例如，理解「空間」，可透過不同的進路加以詮釋；當透過物理性質的進路去掌握時，則成就出來的，便是一個「自然」的「科學世界」。從數量的計衡進路去瞭解「空間」時，則可以成就一個幾何的和數學性的空間世界。如果從康德的「先驗」原則去掌握時，則「空間」變成一個人在世存有的「感性條件」，有了它，人的存在及各種活動才可能，這個「空間」是先於「經驗」而存在的。至於「空間」也可以是一個「具體的」、「活生生的」、與人的生活經驗息息相關的空間，這個

空間是人類「生活世界」的空間。而「空間」也可以是「時間的」(temporal)空間，由時間之間距長短，來詮釋空間的意義。

由以上的說明，我們不難發覺，對於「空間」的理解，自來便不盡相同。本章主要要探討的，便是以梅氏哲學中的「身體」概念，來論述其與「空間性」的關連性，藉由這種關連性的闡述，再進一步來看看它在美學上究竟有怎樣的意義，其與審美的關係，又為如何？

二、情境的存有論

正如我們前面所分析的，梅氏對於「身體」及「行為結構」的理解，與一般「行為主義」的心理學家之主張，可說是大相逕庭的。他的哲學，主要的目的，便是要摒棄把「身體」當成「物性」的主張，而提挈為具有「超越性」內涵的「三序合一」（物質之序、生命之序、心靈之序）的辯證歷程，開創出一套馬林所說的「意義之存有論」(ontology of sense)的哲學體系。●將人類的各種在世存有之活動及行為結構，皆予以「意義化」、「存有化」、「內在化」，以擺脫傳統哲學系統中，心物二分的強大鎖鍊，把人的形質、靈肉區分解剖，形成一個二元的世界。

而除了建立一套「意義之存有論」外，正如馬林所言，梅氏更進一步要建立一套「情境的存有論」(The ontology of situation)。這個「情境的存有論」究竟何指？這裏，我們可以先來看馬林在《梅洛-龐蒂之哲學》一書中的一段記載：

梅洛-龐蒂的哲學，可以被稱為「情境之哲學」，「情境」

一辭，可說具有最廣大悉備的內涵。梅氏拿它來作為人與他的情境的「終極之合一」，且它也是探索梅氏哲學的「知識論」與「形而上學」所有面相的基礎。④

根據馬林所言，這個「情境的哲學」，是梅氏哲學的重心，要探尋梅氏的思想，須先澄解這個「情境的哲學」內涵。而這個「情境」的意義又為何？據馬林的詮釋，他以為所謂的「情境」，應該是指：相涉於環境之中。或者是指：關涉到自然的、人文的和人類問題的情勢之行為關懷。⑤

由這裏的意思，我們可以知道，所謂的「情境」，應該是指人類所具體生活、具體行動的這個「世界空間」，指人與各種外在環境的關涉性，這個環境，包括他人、自然及各種人文環境等。也就是說，人的「情境」，是一個兼含人心靈活動及外物相參相融的關係，它指涉出人的所有活動場域。

這個「情境存有論」，即如前所言，故馬林更進一步的指出：「我們常常會使用『情境』這一個意義，來說明我們自己和他人之間的內在『交互性』。」⑥也就是說，「情境」一辭，它並不是只有說明人我或者人與環境的「外在關係」而已，它同時能展示人我間更深一層的內在「交互性」。這是因為，「情境」一辭，本具有兼含心靈與外物相參相與的緣故。

事實上，「情境」一辭，並非梅氏所獨創的，這個辭語，在梅氏之前也曾被許多哲學家使用過，且各有不同的意義和內涵。例如，沙特便會把這個辭語拿來當作是「外在的環境」的意義，把這個字當成「只是對象的另一個形態」罷了。這種理解，其實也正好符合沙特自己的

哲學主張，因為在沙特看來，世界是「在己存有」(en soi)及「為己存有」(pour soi)二個水火不容的世界，二者不斷的爭鬥，不斷的敵視，「在己存有」(意識)與「為己存有」(存在)兩者無法相互為用，「存在」無所依託，使人的存有呈現虛無(nihil)的狀態。

至於翫克瀚(Fackenheim)的《形上學及歷史性》(*Metaphysics and Historicity*)一書中，則更把「情境」一辭，定義成「事件」和「行動」。而富雷其(Fletcher)在《情境倫理學》(*Situation Ethics*)一書中與杜威(Dewey)的實踐倫理學中，則把此字解釋成「考慮一個行為者的情勢，以決定其過失與責任的要求」，正因為這種理論，主要乃是根據行為者行為的來龍去脈，以檢視其過失與責任，故被稱為「脈絡主義」(contextualism)，而梅氏同時也是「脈絡主義」的一員，他對「情境」則有特殊的見解。

正因為「情境」一辭，長久以來便被廣泛的討論著，也常有不同的意義，而到了梅氏時，他便一反往常哲學家的態度，賦予這個字新的意義和新的生命，把這個字當成是人與環境的相涉相融，且具有「主觀面」和「客觀面」；既是「主動」，也是「被動」；既是「主體」，也是「客體」；它不能被單方面的獨立所分離，乃是兼具二者的「交綜錯雜」與「辯證之內在關連性」。^①

梅氏這裏所稱的「情境」，其形構出來的存有世界，依筆者之見，實際上便是他後期所標舉的「體現」世界，這個世界，正是一種「交綜錯雜」的主客兼融之序。(關於「體現」的問題，筆者將於第五章論述。)這裏，筆者所要探討的，便是關於這個「情境的存有論」所投現出來的世界空間性，究竟具有怎樣的特質？

根據梅氏自己的說法，由「情境的存有論」所衍生而來的「情境

之空間性」，與一般所稱的「位置之空間性」是不盡相同的。這個關鍵，便是在於「情境」這個辭語，具有特殊的意義，與「地點」(location)是不一樣的，與「地方」(place)也不一樣。因為，不管是「位置」、「地點」或者「地方」，這些辭語皆僅指涉到「外在環境」而已，也就是說，這些辭語，僅是描述了外在的事物和對象等，在一個空間的場域，卻不能說明人內在的心靈活動，不能兼顧「主觀面」和「客觀面」的「交綜錯雜」。故不能將「情境的空間性」言說清楚。⁶

據梅氏的解釋，人的空間，是不能從現象世界中抽離而孤立出來，使得它變成孤伶伶而毫無內容、毫無意義。梅氏在論及空間時，曾說道：「我們都知道，傳統的哲學及心理學，皆只有空間的知覺，也就是說，在對象和幾何學的特徵裏，其空間關係之獲得的知識，乃與主體無關。即使在分析這個抽象的功能時，也不包括我們的全體之空間經驗。在這種情形下，我們必須顯示出『主體之建立』作為『空間性』成立的條件，乃是最終使其與世界融合為一體的。」⁷

傳統的哲學與心理學，在思索空間問題時，往往失之偏頗，不能兼顧到人的「全體之空間經驗」，而只單就客觀的對象問題，對於主體的建構「空間能力」及空間的實際經驗直覺，棄而不顧。故梅氏乃極力提出一套新的空間觀，建立一套兼顧「主觀面」與「客觀面」的空間理論。讓空間不離開人的全體經驗世界，也就是不離開現象的世界，使其孤懸於空中；相同的，空間也不離開人的主觀心境，使空間具有人的建構能力。如此一來，空間既植基於現象中，則此空間必然屬於存在的空間，也是一個存有論式的空間。

由以上的分析中，梅氏對於「情境的分析」，又可稱為「存在的分析」，因為它乃是植基於人的存在之世界；而一方面，也可稱為「根本

的反思」，這是因為它牽涉到人整個在世存有與外在環境的基本結構①。這個空間既然是一個全盤式的存在，故梅氏乃更進一步的指出：「我們可以說，空間是存在的；相同的，也可以說，存在亦是空間的。」②這裏，梅氏所說的「空間是存在的，存在是空間的」的空間理論，不但具有開創性的意義，同時也是他空間理論最大的特色。

三、身體與空間性

梅氏所說的空間，既是一個存在的空間，一個情境的空間，那麼這個空間，又與「身體」有怎樣的關係？

依梅氏的解釋，認為我們存在的這個「現象之身」，與全體的環境，形構成一個相與相參的世界，使得人的存在，便是一個情境的存在。而「身體」的在世存有，是一個具體的投企(projection)，不是虛無的、僵硬的、或者毫無脈動的定立。而人存在世上，「身體」的空間性，就是「情境」的空間性。這個「情境」，也正指出人與世界的關係，是一個「動態的辯證」關係，故在這個「動態的辯證」關係裏，「身體」具有主動的「創新性」，使得「身體—主體」不斷的與現存的世界，形構為具有一個內在性的關係，進而使「空間是存在的，存在是空間的」。一方面，情境乃是身體的空間性，故情境的變化，即是空間的變化。這是因為「情境」本兼含人的「身體」及世界的「空間」，故「情境」的變化，也會影響到「空間」的變化。

除此之外，梅氏在論述「空間」與「平面」(level)時，認為「空間之平面」(spatial level)，是全體的結構，與所有的「場域」(field)，構成一個共同的關係。●這個意思，主要的，便是強調空間的「不可

分割性」，這就好比一個人，「身體」只有一個，可是卻有許多不同功能的「肢體」；例如，腳可以用來支撐身體的移動，可以走、可以跑；手可以用來拿東西；或者指揮、彈奏等；眼睛可以看，收攝不同的色彩，指引「身體」的方向；耳朵可以用來聽聲音，享受美妙的音樂；這些「肢體」，從獨立看，各有不同的作用，宛如各不相干。然就作一個「身體」來說，則「身體」只有一個，由不同的「肢體」形構成一個「完整」的「身體」結構，這個結構是不容破壞的，否則「身體」便成爲不完全。而這裏的「空間之平面」，也是一個全體的結構與所有的「場域」形構而成的，這個「全體」只有一個，不能被分割，否則，也將導致「空間之平面」的不完全性了。

爲了更深一層來分析空間與身體的關係，梅氏乃以「身體—主體」與「空間之平面」來作說明。例如，當我們以平常的視覺，來觀察平面時，並不會有特別的身體變化和不適，然而，一旦把平面倒轉過來，使得整個空間起變化，這時，我們的視覺，立即起變化，於是，便會開始感到頭暈、嘔吐、不適的症狀，等過了一段時間的適應，當我們眼前倒轉的平面，它不再感到陌生，身體情況便會漸漸好轉，於是，我們又很快可以對這個新的空間有所掌握。這是爲什麼？這是因爲我們的身體「相涉於環境之中」，與世間的空間形構成一個整體的情境存有，故當外在的環境起了變化時，我們的身體立即也會跟著起變化，對於這個重新調整的情境之環境，必須重新加以認識和適應，使得新的環境，能夠再和人的身體及心靈，有一個重新再形構出來的全體之境（但梅氏依舊可以知道何爲真正的「病」）。這裏，也正說明出人的「身體—主體」與「空間」之關切性，兩者任何一方面有了變化，另一方面也必然的跟著變化，直到兩者可以重新再形構出一個完整的

情境爲止。

至於「身體—主體」所扮演的角色，是非常的重要，因爲唯有「身體—主體」的存在，「情境」的存在才有可能，而空間的存有意義才得以開顯，這裏，正如馬林在論述梅氏的空間理論和空間的平面理論時所說的：任何現在的「場域」，本質上都是構成這個真實世界的「空間性」的一部分。……「空間之平面」是一個全體的結構，且與所有的「場域」形成相互的關係，它乃是由關涉到「場域」的每個結構形態所構築成的。它可以表現爲一個最大的平衡和和諧，同時，在這個特殊的「場域」中，「身體—主體」便可以去完成（建構的作用）。又因爲「空間的平面」在空間被擲投的領域中，具「統一性」和超越了其餘所有的空間向度，提供了吾人存在的錯綜截面，故它們可說是「存有之空間」的根源。●世界有許多的場域，而這個世界本身即是一個衆場域中之境域，而任何的場域，皆是空間性的一個部分。而「身體—主體」使得境域的建構成爲可能，也就是說，「身體—主體」使得空間的意義可以開顯出來。

四、審美與空間性

梅氏的「空間理論」既是存在的，則其對空間所延伸出來的向度，例如長、寬、高、深度等，必然也是存在的。這個存在的、生活的空間，便自然而然的成爲人類各種活動的場域。

關於人類的審美活動，主要的，便是一個揉合外在的經驗和內在的心靈活動而成的。因此當外在的事物之各種空間向度、色彩、形狀、明暗、靜止或運動，或者人的心靈情緒，如喜、樂、哀、怨，有了變

化時，人的審美活動便會受到影響。例如，當天氣陰雨霧濛之時，我們隔著窗子往遠邊的高山眺望時，這時的青山，便會在霧濛濛的景象中，揉合一種青色靜宓的柔美來。當天色晴空萬里，我們佇立在一座陡聳之崇高峻嶺的山谷中，往山的頂處極目窮視，則這時的青山，必然呈顯偉雄峻極的姿態，在清明朗照中，現出一股不可逼近的壯美來。這裏，同一座山，會現出二種不同的景象和感覺，都是因為人在作觀賞品味(taste)時，因為空間的向度、色彩、明暗及心緒變化之不同，才使得美感的產生亦不同。故審美的活動，應該兼含外在的經驗對象與內在的心靈活動而成的，當這些條件起了變化時，美感也就不同了。

空間性既與審美的活動，如此的息息相關，則梅氏又如何來說明這些？

關於這方面的論述，我們可以在梅氏的繪畫主張中窺見。根據梅氏的看法，「繪畫理論」其實是一個「形而上學」(metaphysic)的結構，這跟笛卡兒把繪畫只當成一個外在的偶像之「傀儡」(dummy)，而毫無內在的結構，是完全相反的。畫家的世界，從視域的領域窺視，是一個「可見的世界」，然在這個「可見的世界」裏，卻可包容大千世界的各個面向，也就是說，在「可見的世界」裏，具藏著「不可見的世界」。梅氏這個主張，其實與他的哲學思想，非常接近，因為「可見的」與「不可見的」、「形式」與「內容」、「先驗」與「經驗」、「主動」與「被動」等等，彼此乃是相互「交綜錯雜」與「彼此具藏」，是一個相互「辯證」的內在關連性，而這些哲學的思想，可說透過「繪畫理論」，來加以印證他的主張。在繪畫的「可見的世界」，具藏著「不可見的世界」，也正符合梅氏的哲學內涵，因此，梅氏乃又進一步的說道：「當畫家正在作畫的時候，他便是在從事一個神秘的『視域理論』(theory

of vision)。」●

這個「視域理論」的建構，主要便是畫家透過在世存有的各種視域的觀察，對於這個生存空間裏各個事物的變化之捕捉，筆之於畫布上，便成為動人的繪畫了。因為空間之向度不同，捕捉的事物不同，加上「身體—主體」與事物形構為一個「情境」之存有，所以，當畫家作畫時，便透過視域的觀察，由視域轉化為非視域的內涵，也就是說，在視域之外，可以表現一種具有內在性的「形而上學」的一面。因此，梅氏以為，每個繪畫的技藝，皆是「身體之技藝」，而這些技藝，都是奠基於可擴大「體現」之身的形而上學結構。●

而在傳統的美學理論中，對於藝術的主張，便有非常多的派別，其中，早期最著名的，便是「模仿說」(the theory of imitation)，這個主張，以亞里斯多德(Aristotle)最具代表性，亞氏曾說道：「一般說來，詩的起源彷彿有兩個原因，而它們都是出於人的天性。人從孩提時候起就有模仿的本能（人和禽獸的分別之一，就在於人最善於模仿，他們最初的知識就是從模仿得來的），人對於模仿的作品總是感到快感。」●亞氏以為，模仿是人類的天性，是人天生的稟賦，因為這個原因，才使得知識可以誕生，而模仿本身也可以帶來極大的快感，因此，藝術的起源，也是因為人類天生的這個模仿能力。

然而，梅氏並不同意這種「模仿說」的主張，梅氏說道：「藝術並非模仿，也不是根據本能和好的品鑒的願望，然後加以製造出來的，它是一個『表現之歷程』。」●如此一來，所謂的繪畫，並不是把在世界的各種東西，直接搬到畫布上，從一個空間移置到另一個空間，它乃透過在世存有的空間向度，來捕捉各種事物的變化，在繪畫的過程中，把有形有色的各種可見之物，筆之於畫布上，在模仿之外，能夠

透徹事物的內在世界，作為一個人內在情感與外在事物合一之「表現歷程」。就這個方面來看，梅氏這個「非模仿說」的表現主張，其實，與中國畫論中，強調「神似」而輕乎「形似」，強調「以形寫神」實具有異曲同工之效也。

梅氏的繪畫理論，深受塞尚的影響。塞尚是「印象派」(Impressionism)的大師，年輕時代便退隱到故鄉艾克斯(Aix)鎮，潛心繪畫，他所專心追求的，不是傳統繪畫構圖的形式和色彩，乃是潛心追求繪畫的色彩和形狀以外的「內在表現」方式。以「靜物畫」一幅來說，他刻意把水果盤畫得笨拙和極度的不和諧，盤底的腳也並不位於盤底的中央，桌子不僅由左向右垂傾，又似乎要往前傾，這幅畫，初次看來，極度的令人感到不愉快，而對於畫中的事物，也產生一種不諧調的感覺。然塞尚的目的，並不是在於事物的相似與否，其重點乃在不斷的嘗試各種新奇的方法和色彩，以求達到表現靜物的內在結構和目的。也就是說，他的繪畫，重點不在「模仿」的像或不像，而是在於繪畫過程中的一種表現歷程。尤其，他對「質地感」和「深度感」的掌握與表現，更是至今無人能與之敵的。同時，也深深影響到梅氏的哲學。正如傑克梅弟(Giacometti)所說的：我深信，塞尚一直在追求所有生命的「深度感」。而德洛內(Robert Delaunay)也說道：「深度感」實是一種新的「神化之境」(inspiration)。●

塞尚的一生，一直都在追求繪畫裏所表現的「世界之恒常性」，藉由剎那即逝的「世界之瞬間」之掌握，來詮解這個不易作到的工作。●且藉由在繪畫尋求中的不斷嘗試，來追求一種平衡感，藉由「深度」感的展現，來把物體內的形上學結構和本質，發揮出來。而對於「深度」感的掌握和用心，則又影響到梅氏在詮釋空間時的見解。

梅氏對空間的「深度感」，受塞尚的啓發很大。在《知覺現象學》一書中，梅氏以爲「深度」是空間向度中，最直接且可使人免於對世界的偏見，進而重新發現世界原初經驗的源起，它是所有空間向度中，最具有「存在的」(existential)本質，使人掌握到的，是一個全體的、透視的(perspective)世界，而不是一個各型各類的散殊的「事物」(things)。同時，「深度」是空間向度中，唯一未被客觀化和純由外在的觀點所形構而成的，藉由「深度」的觀察，吾人可超越傳統對「主體」和「對象」的理解。●也就是說，梅氏進一步把「深度」應用在哲學上，做爲詮釋世界、主體、和對象的關係，它是最能真切掌握到世界和存在的本質，引人進入到一個全體的、透視的世界裏。

「空間性」與審美的關係，除了以上所論述外，由空間之「距離」所延伸出的審美特性，亦值得深入的探討。

在《知覺現象學》一書中，梅氏曾論述過「距離」這個概念，他認爲「距離」和「直」(straight)、「斜」(oblique)作爲相同的定義，皆只有一個：關係到我們掌握到它能力的對象情境之辭。●這個說法，似乎顯得曖昧不明，不能掌握到「距離」的真正內在涵義，也不易明瞭其與審美活動的關切性。

首先，我們先來澄解關於「距離」的各種解釋及主張。「距離」，一般講起來，可分爲三種：第一種稱爲「空間距離」，這個「空間距離」又分成二種，其一是「現實的空間距離」，這是指觀賞者在作審美品味時，與藝術作品所保持的實際空間距離。其二是「象徵性的空間距離」，這是指藝術作品內的空間距離。第二種稱爲「時間的距離」，這是指由時間的觀點上，去觀察藝術作品所表現出來的渺遠性。第三種便是「心理的距離」，這是由英國心理學家布洛(Bullough)首先提出來

的理論。●為了更加明瞭布洛所說的這個「心理的距離」，我們先來引一段朱光潛先生譯自布洛所寫的〈作為藝術中之要素及美學的原理之「心理的距離」〉（'Psy-chological Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle）一文中的一段非常優美的譯文：

比如說海上的霧。乘船的人們在海上遇著大霧，是一件最不愉快的事。呼吸不靈便，路程被耽擱，固不用說；聽到若遠若近的鄰船的警鐘，水手們手慌腳亂地走動，以及船上的乘客們的喧嚷，時時會令人覺得彷彿有大難臨頭似的，尤其使人心焦、氣悶。船像不死不活地在駛行，茫無邊際的世界中沒有一塊可以暫時避難的乾土，一切都任不可知的命運去擺佈，在這種情境中最有修養的人也只能做到鎮定的工夫。但是換一個觀點來看，海霧卻是一種絕美的景致。你暫且不去想到它耽誤了程期，不去想到實際上的不舒暢和危險，你姑且聚精會神地去看它這種現象，看這幅輕烟似的薄紗，籠罩著這平謐如鏡的海水，許多遠山和飛鳥被它蓋上一層面網，都現出夢境的依稀隱約，它把天和海聯成一氣，你彷彿伸一隻手就可以握住在天上浮游的仙子。你的四圍全是廣濶、沉寂、秘奧和雄偉，你見不到人世的雜犬和煙火，你究竟在人間還是在天上，也有些猶豫不易決定。這不是一種極愉快的經驗嗎？●

這兩種經驗分別起於不同的觀點。

前一種經驗，是因為把海霧當成一個「實用的」世界中之片段，跟你的生活糾葛一起，把你的程期、安全、作事都影響到了，使你無

法掙開，與它的關係太密切了，距離太近了，因此，你在船上無法安靜下來，用純粹觀賞的角度來品嚐它、欣賞它的美感。至於後一種經驗，是因你能暫時脫去程期、安全、作事等的繁累，把海霧從現實的實用處擺脫出來，用實用以外的眼光去看它，使海霧和你的實際生活間劃上一條鴻溝，暫時保持一段適當的「距離」，使你在海霧迷茫，程期受阻的情況下，依然能夠處之泰然的來觀賞它的美麗，同時，也得到擺脫現實而得鑑賞之樂了。這種鑑賞的經驗，便稱為「心理的距離」。

依筆者之見，梅氏所掌握的「距離」概念，應該是兼具以上三者意義的辯證關係。這是為什麼？因梅氏把「距離」定義為「關係到我們掌握到它能力的對象情境之辭」，而這個「情境」意義，本兼含有「物質之序、生命之序、心靈之序」的「三序合一」之義，也就是說，它應該包含心物二性、時空關連交融(cohesion)的轉移與變化。因此，當我看到海霧時，我可以擺脫實用世界的束縛，進而用純粹觀賞的心態來作鑑賞活動，化憂慮為喜樂，化不快為興奮，這個心靈的活動，便是將外物作一個適當的距離來欣賞，這便是「心理的距離」，否則，不能保持這樣一個適當的「心理的距離」，人的審美活動很難展開，而美感的心靈世界必被實用的、功利的世界所佔領。至於審美活動，一定是一個歷程，一個在「時間之流」裏不斷進行的心靈活動，不是呆滯停頓的狀態，而在「時間之流」裏，事物的變化也會因著各種光線、位置、色彩的不同而有變化；而藝術作品本身的空間格局，從一點到另一點，從一個事物到另一個事物，都必須預設著時間的存在，因此，審美離不開「時間之流」，藝術作品本身更離不開「時間之流」，而「時間之流」本身即是一個非常抽象的「時間的距離」。

為了說明梅氏所言「距離」的三層辯證關係，我們以郭熙的〈山

水訓〉所說的「三遠」來作個說明：

山有三遠：自山下而仰山顛，謂之高遠。自山前而窺山後，謂之深遠。自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹緲紛紛。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖澹。明瞭者不短，細碎者不長，沖澹不大。此三遠也。●

就觀賞者的位置而言，「山下、山前、近山」都是屬於觀賞者的「空間距離」；就由不同的方向距離所產生的不同景致「清明突兀、重晦重疊、有明有晦而縹緲紛紛」的感覺，這是將外在的青山轉化為內在的心靈審美活動，這是屬於「心理的距離」之不同而造成的效果：至於「高遠、深遠、平遠」的產生，正是揉合了「空間的距離」、「時間的距離」與「心理的距離」之審美活動而成的。由以上的說明，筆者深信，梅氏對於「距離」與審美活動的關係，仍是在其全盤的「情境的存有論」中去理解，因此，必然的涵容時間的、空間的與心理的三者辯證關係，絕不能割截任何一個而獨立。

五、結語

由前面的論述，我們不難發覺，梅氏的空間理論，依然奠基於他對「身體—主體」的主張。他的空間觀，是指涉一個「情境」的空間，這個空間是存在的、生活的世界空間，不是抽象的、不可捉摸的空間。在這樣一個存在式的空間裏，人的心靈得以潤澤含化，萬物得以生存

發榮，而審美的活動才得以順利進展。「空間性」裏的向度、距離、直接影響到審美的旨趣，尤其對於「距離」的掌握，更可說同時掌握「空間的、時間的、心理的」三層內在辯證關係。

-
- ❶ 參見 *Sense and Non-Sense*, Translator's Introduction, p.x, trans. by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, 1964.
 - ❷ *Merleau-Ponty's Philosophy*, Samuel B. Mallin, Yale University Press, 1979, 1. The Ontnlogy of situation, p. 7.
 - ❸ *Ibid.*, p. 7.
 - ❹ *Ibid.*, p. 7.
 - ❺ *Ibid.*, p. 14.
 - ❻ *Ibid.*, p. 7.
 - ❼ *Phenomenology of Perception*, trans. by Colin Smith, Space, p. 280, New Jersey: The Humanities Press.
 - ❽ *Merleau-Ponty's Philosophy*, p. 52.
 - ❾ *Phenomenology of Perception*, p. 293.
 - ❿ *Merleau-Ponty's Philosophy*, p. 44.
 - ⓫ *Ibid.*, p. 44.
 - ⓬ *The Primacy of Perception, Eye and Mind*, p. 166. trans. by Carleton Dallery. Northwestern University Press, 1964.
 - ⓭ *Ibid.*, p. 168.
 - ⓮ 參見《論美與美感》一書，朱光潛編譯，頁 41，東美出版社印行，中華民國七十二年十月出版。
 - ⓯ *Sense and Non-Sense*, Hezanne's Doubt, p. 17.

- ① *Eye and Mind*, p. 179.
- ② *Ibid.*, p. 169.
- ③ 參見《知覺現象學》，第 256 頁。
- ④ *Phenomenology of Perception*. Space, p. 261.
- ⑤ *Aesthetics*, Edward Bullough, p. 93. Stanford University Press, 1957.
- ⑥ *Ibid.*, pp. 93–94. 中文見《文藝心理學》一書，朱光潛著，頁 16，臺灣開明書店印行，中華民國七十四年九月重十七版發行。
- ⑦ 參見《美從何處尋》一書，宗白華著，頁 98–99 之引文，元山書局印行，中華民國七十四年二月初版。

第 4 章

論身體與表現性

一、前言

在〈畫家手記〉(Notes d'un peintre)一文中，馬蒂斯(Henri Matisse)曾如此說道：

我所有的追求主在「表現」，有時候我雖然運用技巧的能力而獲得稱讚，然我的野心卻因此而受到限制，為的便是我往往不能夠超越純粹視覺的滿足，而這個滿足只要一看繪畫即能獲得了。然而，我們也不可以將畫家的「目的」和他的「手段」區分開來，因為他的繪畫「手段」愈完全（並非「複雜」），則他的思想亦愈深。對我來說，我無法區分我對於人生之情感及我表現這些情感的方式。①

依據馬蒂斯的意思，他的畫，表現不僅包含於人面、或者各種激動的體態所表示出的熱情，而是「整幅畫的安排，都具有表現性的」。②而新造形主義(Neo-plasticism)的大畫家蒙德里安(Mondrian)更認為，繪畫除了完成一種「主體的」與「客體的」平衡外③，更是追

求一種「普遍之表現性」。^①

「表現」一辭，自然不只在繪畫上，具有重要的義涵，同時，在美學裏也是常受討論與爭議的。因為，就藝術作品來說，只要它一脫離作家的手，呈現給鑒賞者時，作品本身即有生命，也必然活現出新的內容與意義，因此，作品就不得不有「表現」。然這個「表現」的內涵是什麼？是作者的情感？是一種激發的作用？或者只是繪畫本身所具有的性質？在這裏，就具有很大的爭議性。以前面的例子來說，野獸派(Fauvism)的大師馬蒂斯所說的「表現」，與新造形主義的蒙德里安所說的「普遍之表現性」，其異同就很值得令人仔細研究一番了，何況是完全奠基於不同理論而創造出來的「表現」之美學主張？

本章之目的，主要是要探討「表現」一辭，在梅氏哲學裏之義涵，再進一步研究其與「身體」的關係，且在美學上研究具有怎樣的意義。

二、「表現」涵意之探索

「表現」這個字，究竟有多少種涵義？根據英國的美學家奧斯本(Harold Osburne)的研究與分析，大致上可以歸為三大類：^②

1. 自我表現(Self-expression)：

奧斯本以為，在廣泛的意義下，每一個人生的活動，皆可稱為「自我表現」。他曾明白的指了例子說道：譬如一個人走路被石頭絆了腳，他狠狠的踢那塊絆了他的石頭，這是一種自我表現。一個癡心的人失戀了，他便遠征南非，冒險獵獅，這是一種自我表現。一個人選一套衣服或者寫一首詩，這也是一種自我表現。這個意義下，所謂的表現，便是很廣泛的指涉到所有人生的活動與行為。

2.把藝術品當作是表現一種情感、心情、情境等。這裏，又可以分成三方面來說明：

(a)正如一個人的姿勢和體態，被其他處於某種情境中的人當作符號看待而表現出某些感情那樣，帶有模仿性之具像的藝術。例如：繪畫、雕刻、舞蹈、滑稽劇等等，也可藉模仿具有感情意義之態度的人，而「表現」出情感。

(b)根據事實，雖然這種事實到現在尚未被人完全了解，我們知道，有些線條、形式、色彩、聲音、甚至文字的結構或組合，雖然它們既沒有模仿什麼，也沒有代表什麼：在自然界裏，更找不到相應的原型，然而它卻能使我們產生感應，這裏主要的，便是它們在我們的內心所激發出來的感情。

(c)有時，我們稱一件藝術品在表現某種情感時，就是特指藝術品所具有的性質，進而推想到創作它的藝術家所具有的經驗。

3.「表現」的最後一個意思，就是指藝術家藉由藝術的創作活動，將他們獨特的心境完全具體地外現於他們所創作的藝術品中，使得觀賞這些藝術的人，有所獲得相同或近似的經驗。

以上三種表現的涵義，正是奧斯本的主張。

然在約翰·霍斯柏斯(John Hospers)的〈藝術之表現概念〉(The Concept of Artistic Expression)一文中，霍氏則把「表現」一辭，析分為四義：

- (1)第一種藝術的表現論，將「表現」解為「一種歷程」。
- (2)第二種藝術的表現論，將「表現」解為「一種激發作用」。
- (3)第三種藝術的表現論，把「表現」解為「一種傳達作用」。
- (4)第四種藝術的表現論，把「表現」解為「一種藝術品所具備的

性質」。

霍氏把「表現」析分為四，主要的目的，便是要擊破「藝術的表現論」之主張，以建立他個人的美學之見解。

在《詩經》的大序中，有一段話說道：

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。⑥

一個人生活在現實的世界中，不免對於外在的各種環境變化，有各種的浮騰躍動，而這些浮騰躍動，不免會激刺人的內心而有所感發。有所感發，便自然而然的想把這些感發顯揚於外，或者透過詩歌、歌詠且手舞足蹈，或者將內裏的浮騰躍動，筆之於畫，或者譜成音符，來把內心的激動，噴瀉於外，以達清暢與豐潤胸臆之情感，而所有這些行為，皆是「表現」之義。這也正如劉勰所說的：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」⑦而朱熹所稱：「人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。失既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，則言之所不能盡而發於咨嗟咏嘆之餘者，必有自然之音響節奏，而不能已焉。此詩之所以作也。」⑧一個人心有所感，有所感必有所發，而有感發，即是「表現」，這可以說是中國人對於藝術起源及表現之觀點。

至於近代的西洋美學大師克羅齊(Croce)，在論述藝術與表現時，就明白的說：「凡屬真正的直覺或表象，同時必都是『表現』。……精神的活動之具有直覺，其程度以它所表現的直覺為準。這個定理，倘若覺得有些似是而非，那是一部分照例由於一般給與『表現』一字的

意義太狹隘之故。因為這個字的意義，普遍都只限於所謂語言的表現。但此外，又有非屬語言的表現，如線、色、音的表現。……質言之，表現是直覺所不能分離的一個部分。」^①衆所皆知，克羅齊對於美學的主張，是直覺理論，也就是把美當成是一種直覺。依據近代哲學家的分析，所謂的「知」，應該有三種不同的方式：最簡單且最原始的方式即是「直覺」，第二層便是「知覺」，第三層才是「概念」。以一個例子來說罷。當一個初生的小孩子第一次睜眼看世界時，他看到桌子時，不能說完全沒有「知」，只是他的知和成人的世界不同，他所看到的桌子，其實是一個混沌的形相(form)，沒有什麼意義(meaning)，也不能有任何的聯想，這個時候，小孩子對桌子的知即是一種「直覺」。等小孩子漸漸長大了，當他看到桌子時，便可以知道和桌子有關的東西，知道桌子的作用，這種由形相進到更高的意義時，便被稱為「知覺」。等到小孩子看到桌子時，可以進一步瞭解到它是圓的、方的，或者可以脫離桌子的形相來思索桌子時，這時，他對桌子便有一個「概念」了。●

依照克氏的意思，認為所謂的「表現」，即是一種「直覺」，只要人能夠對於外在事物有形相的掌握，便就有「直覺」。因此，舉凡人類的一切種類之表白，不論他是演說家、音樂家、畫家、或任何其他資格，無論它出現於繪畫的、語言的、音樂的、或其他任何的形式，若要構成直覺的話，就必須有一種形式的表現不可。故凡直覺中必有表現，表現中必有直覺，直覺與表現是不能分開的。

到了柯林烏德(Collingwood)時，他除了對於克羅齊的表現論加以修正外，更提出一套個人特異的看法。在《藝術原理》(*The Principles of Art*)一書中，柯氏首先區別了「藝術」與「技藝」(craft)之不同。

在柯氏看來，所謂的「技藝」，實在深藏著「手段」與「目的」的區別，「計劃」與「實行」的不同，且還有「形式」與「內容」的差異，因此，柯氏說道：「在計劃中，目的先於手段；目的是先被思於前，而手段被思於後。在實行中，手段則被置於前，而目的則被置於後。」●

這種「目的」與「手段」、「形式」與「內容」的區分，並非真正的藝術內涵，而只是一個「技藝」而已，由這個「技藝」衍生而來的，只不過是一個「藝術的技術論」罷了。●故柯氏進一步說道：「假若藝術之本質，並非任何的技藝，則它亦不是表象的，因為表象也是一種技巧的內涵，一種特殊種類的技藝。」●

為了說明藝術不同於「技藝」，柯氏乃強調藝術所特有的「真誠性」，也就是說藝術與技藝最大的差別，便是在於藝術所特有的「表現」，這個「表現」又是什麼？柯氏說道：「表現之特質，其特徵乃是『明白或可解』，一個人正在表現某種事物時，他便會漸漸明瞭他正在表現什麼，且使他人就在他們自身的心裏逐漸明瞭他。」●

表現的特質，正是藝術所以異於技藝的地方。然而，「表現」的意義又是什麼？根據柯氏的說法，所謂的「表現」，並非「取樂」(amusing)，也不是「描述」、「發洩」●，它同時是一個「想像」之活動與「語言」之活動。●想像乃是居於感情與理智間的活動，有想像，人的意識才可以集中注意；至於語言，則包括人的「言說」(speech)及各種發聲器官，語言可以使人的情感、思想表達於外，使人與外界溝通，故其皆含有「表現」之義。

至於美國的美學大師桑塔耶那(George Santayana)在《美感》(*The Sense of Beauty*)一書中，則以為所謂的「表現」，就是指當我們對一個對象所產生的美感，並不是由該對象本身的性質（也就是指

其感性材料與形相)所引起,乃是由該對象本身所聯想起的其他事物的性質所引發的,這個由聯想而得到事物之性質,就被稱為「表現」。此外,根據桑氏的說法,由材料美與形式美中所引起的美感,只有一個,但在「表現美」裏卻含有兩個:其一,是展現於我們眼前之對象,稱為「表現物」;其二,是由這個對象的影響或者刺激而聯想出來的對象,稱為「被表現物」,至於「表現性」則特指對象本身所能引起的聯想與暗示之能力。●

由以上的論述中,我們不難發覺,「藝術」與「表現」的關係,至為密切,然對於「表現」的主張,也是人言言殊,沒有共同的答案。以下,我們不妨來看看梅氏對於這個問題,有何見解。

在評述塞尚的繪畫時,梅氏以為塞尚本身並不否認繪畫中的科學方法與傳統方法,且在繪畫歷程中,繪畫內所投顯出的「主題內涵」(motif),尤為重要,然藝術中最主要的,並非只有如此,故梅氏乃說道:「藝術並非模仿,也不是根據本能和好的品鑒的願望,然後加以製造出來的,它是一個『表現之歷程』。」●

好的藝術作品,乃是在於一種表現歷程的訴求,而不是在於描摹之相似與否。在一篇題名為〈作為表現與言說的身體〉(The body as expression, and speech)的文章中●,梅氏曾就語言、文字、言說、表現與「身體」作了一個深入的探討,認為我們在世存有的這個「身體」,實際上是一切活動的中心,且「身體是自然表達的能力。」●它是整個美學產生的基點,在《知覺現象學》一書中,梅氏指出:

同時,這個我們所見所活的真實世界,不論如何,我們都要學著去看它。首先,在某層意義下,我們必須讓這個「視

域」與我們的知覺相稱。我們擁有它，且說出「我們」是什麼，而「看」(seeing)又是什麼。我們所行的，宛如對它一點都毫無所知，同時，又宛如仍然有每件事等著我們去學習一樣。……而事物的自身，皆來自於它們「靜默的深處」，它也期盼著從覺醒中去表現呀！●

在這個廣大悉備，而我們所不能全然掌握洞悉的世界裏，宛如我們對它是如此的陌生，「生有涯而知也無涯」，宛如還有那麼多的事物擺在我們面前，等著我們去開墾、去學習。在我們每一個人的內心深處，都埋藏著一塊「靜默的深處」，不斷的在那裏向我們召喚，使我們不得不將內心湧然騰動的召喚，換化成在世存有的表現呀！

據此說來，筆者以為，梅氏所說的「表現」，就是凡指一切由「身體」開顯出的人生活動，皆可名之。在這個意義下，「表現」的義涵是相當廣泛的，它與人的生活息息相關，與他人、自然環境也密不可分：它同時兼攝前面所說的自我之表現、情感之表現與鑑賞者三者彼此的辯證關係，其內容也可說無所不包、無所不在了。

三、「語言」之表現

法國著名的美學家尤金尼·維雍(Eugène Véron)，在他那本著名的《美學》(*L'Esth étique*)專著中，主張所謂的「語言」即是藝術的本質。根據維雍之見，我們日用的口語，都是源於感情的表現，不過，在人們抽象思想能力尚未發達前，大家所用的，便是現代語意學家所謂的「自然的符號」(natural signs)，人們利用自然的符號來表達情

感，全靠自己天生的表情、姿態、音調等，來表達個人的喜、怒、哀、樂等等的感情。其後，社會愈來愈進步，語言也愈來愈發達，於是便又漸漸形成所謂的科學語言和藝術的語言，科學的語言，主要在於傳達思想；藝術的語言，主要在於表現情感。而依維雍之主張，「語言」的表現，事實上也就是藝術的表現。❶

梅氏對語言、言說、思想與身體的關係，曾有過詳細的論述。梅氏非常反對主智主義與經驗主義的語言觀，把語言只當作一個空架子，沒有實質的內涵，也沒有意義。梅氏反對這種主張，因此，直截了當的說道：字句都有意義。❷

梅氏以為，字句並非如經驗及主智主義所稱的，都是空架子，它們不但都有意義，且意義皆隱含在字句本身裏，並非外塑的，也不是添加的。字句的意義彰顯在自身之內，自足自立，也因為字句皆有意義，所以人的「言說」(speech)與「思想」(thought)不是空乏的，乃是盛富的，再加上「身體」所具的表現與開顯意義，所以，人的存有，也相當的精彩與盛美。

舉出字句皆有意義後，梅氏更進一步的說道：人的言說即是他的思想，❸這是為什麼？

因為人的「言說」或「語言」與「思想」的關係，相當密切，兩者具有相互的「內在關聯性」。並不是我們一般的想法，以為「言說」或「語言」與「思想」間，好比有一片高牆，彼此涇渭分明，各自為政，思想的歸思想，言說的（或語言的）歸言說的（或語言的），彼此互不相干涉。梅氏並不贊同這種說法，主張「言說」（或語言）與「思想」是互相輔助，彼此關聯，兩者都不是對方的原因或結果，在言說裏可以包含思想的內容，在思想中可以用言說來表現，兩者渾然合一，

「思想並非固定之方法」●，「言說並非思想之符號」●，它所指涉的字句，本身即是一個「姿態」(gesture)。

梅氏亦如同克羅齊一樣，把語言當成具有「情意之意涵」(emotional content)，皆可用來表達人之情感。這種思想，恰如克氏所言：「言語的表現——即語言——這種東西，常被看做一種感歎、發聲的事實，這是屬於所謂感情之物的表現的，是人類和動物所共同的。」●語言乃是人類情感之外現，是帶著「感情之物的表現」，是具有「情意之意涵」。然克氏則比梅氏更加強烈，把「語言學」與「美學」視為合而為一的。

在這裏，我們如果問道：「梅氏是否跟維雍一樣，把語言當作是藝術之本質？」，根據瞭解，梅氏在書中並未有這番的記載和論述。我們只能說，語言的存在，使人可以彼此相互溝通與瞭解，它具有「情意之意涵」，可以表現人的情感，自有其獨立的地位，自有其存在的意義，任何語言的存在，必然預設著一種意義之體系與理解，而某些藝術需要依靠語言而引起，且語言可以促使某些藝術的流傳與進步，然並不代表藝術的本質即是語言，語言乃藝術之全部。這個意思，正如法國美學家杜夫蘭(Mikel Dufrenne)所說的：「『藝術是語言』這個思想從何而來呢？我可以立即回答說，這不是由於某些藝術需要依靠語言而引起的。有依靠語言的藝術不等於說藝術就是語言，就如同有青銅藝術不等於說藝術就是青銅。」●

語言是身體的表現特徵之一，而除了語言世界外，事實上，梅氏也特別強調「非直接性的語言及靜默之聲」●，因為在這個「非直接性的語言」世界裏，蘊藏著更豐富的世界；有聲的世界，固然美好，可以相互溝通，然「非直接性的語言」世界裏，含藏更多藝術的、不可

言說之玄妙。所謂的「無聲勝有聲」、「心有靈犀一點通」，這正說明，語言的世界，有其表現之限制，而非語言的世界，則可彌補語言世界的缺陷，兩者交織相融，相得而益彰呀！

四、「視覺」之表現

關於藝術之論述，在梅氏的書中，以「視覺」藝術之談論最多，而在「視覺」藝術中，除了零星的小說評論之外，當以繪畫居於最首位，也影響梅氏最深。

「視覺」藝術所憑藉的，是依自然符號來表現個人之情感。我們以梵谷(Van Gogh)的一幅噉作《吃馬鈴薯的人》來說，在這幅畫中，梵谷以他精練的筆法，將一幅凝重而艱苦的人家，完全表現於圖畫上，畫中每位人物凝重的臉面表情，一盞不太明亮的油燈，透過色彩與光線的運作，讓人從這些符號中，探察出作者用心，與畫中憂鬱而貧苦的景象。再以野獸派畫匠馬蒂斯來說，他說他之於繪畫，對於色彩，並不依據科學之理論，而是經由長期之觀察、感覺、體會，再加上各種經驗揉合而成抉擇之根本，馬蒂斯更且說道：「色彩主要的目的，就是儘可能的適應『表現』之需要。」●

這裏的意思，正是要說明，繪畫的形成，其重要的各種色、光、形等，都會影響到情感之表現，甚且造成不同的理論派系。

在〈眼與心〉(Eye and Mind)一文中，梅氏曾說到畫家所從事的，正是一種「視域理論」之建構，畫家以其在世存有的各種感受與經驗，藉眼睛的視域之觀察，心靈世界的醞釀，再由這個心眼交織而成的一個鮮活的彩繪世界，以描繪人生之精彩與盛富。然在這個繪畫的世界

中，卻不只如此而已，在視覺世界中含藏另一種不可言測之玄妙，正如梅氏所說的：在繪畫自身裏，吾人可以尋找一種「有形之視域哲學」。



這個「有形之視域哲學」，非但只是一個含藏「有形的世界」，它更是畫家用其方式，來表達對這個有形世界之觀察後，洞徹世界之外的「無形世界」。●

這個「視域理論」的主張，其實也正說明梅氏對於「視覺」藝術的看法。在繪畫（或視覺）裏，最主要的，不是在於作者的描摹功力，不在於繪畫（視覺）之鮮彩動人，從外表看時，火山似乎平靜無奇，一點兒都不能顯示其所具有的強大撼力；然事實上，在火山看不見之深處，卻有一股隨時待發的氣勢，猛烈而搖震，隨時想衝上雲霄，發出強大的威力。在火山深處，卻有一股看不到的威力在醞釀及變化著，而這些都是火山的精彩處及根基。

依筆者之見，梅氏對視覺藝術之主張，在後期的《可見的與不可見的》一書中，有極盡致之發揮，雖然該書並非直接針對視覺藝術表現之詮釋，然其對身體與世界之關係分析，「可見的」與「不可見的」迴轉交錯，與視覺藝術裏之「可見的」與「不可見的」關係，有極其相似之處。

五、結語

「表現」可說是美學世界裏，長久以來各有不同之主張。或說為「一種歷程」、或說為「一種激發」、或者是「一種性質」。「身體」是梅氏哲學之重心，而「身體」之在世存有的各種活動，皆可名之為「表

現」。在「表現」中，語言可說是開啓人生命相互交融之鑰，它自有其獨立與情意內涵，可解人之情感，化解人心中之各種煩擾糾葛，表現為藝術心靈。而「視覺」藝術，使人在視域的世界中，去洞徹非視域之情境，對於創造一個想像的心靈，有其開啓之作用。同時，對於「身體」的在世存有，有其特殊的意義。

-
- ① *Theories of Modern Art*, Heschel B. Chipp, contributions by Peter Selz. and Joshua C. Taylor, University of California Press, 1968, pp. 131—132.
 - ② *Ibid.*, p. 132.
 - ③ *Ibid.*, p. 350.
 - ④ *Ibid.*, p. 362.
 - ⑤ 參閱《西洋美學與藝術批評》一書，劉文潭著，頁 93—95，環宇出版社印行，中華民國七十三年四月三版。
 - ⑥ 參閱《中國美學史資料選編》（上册），頁 133，輔新書局印行，中華民國七十三年九月初版。
 - ⑦ 參閱《文學理論資料匯編》，頁 2，華諾文化事業有限公司，中華民國七十四年十月初版。
 - ⑧ 同⑦，頁 3。
 - ⑨ 參閱克羅齊著，傅東華譯之《美學原論》，頁 13—14，台灣商務印書館印行，中華民國七十五年二月第九版。
 - ⑩ 參閱《文藝心理學》，朱光潛著，頁 4—5，台灣開明書店印行，中華民國七十四年九月重十七版發行。
 - ⑪ *The Principles of Art*, Collingwood, Book I, Art and Not Art, p. 16,

Oxford University Press.

- *Ibid.*, p. 17.
- *Ibid.*, p. 42.
- *Ibid.*, p. 122.
- *Ibid.*, p. 109., p. 111 & p. 121.
- *Ibid.*, p. 125 & p. 273.
- 參閱《美感》一書，杜若洲譯，晨鐘出版社印行，中華民國七十二年四月卅日五版。
- *Sense and Non-Sense*, trans. by Hubert L. Preyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, 1964 Cézanne's Doubt, p. 17.
- *Phenomenology of Perception*, p. 174, trans. by Colin Smith, New Jersey: The Humanities Press. 1981.
- *Ibid.*, p. 181.
- *The Visible and the Invisible*, trans. by Alphonso Lingis, p. 4. Northwestern University Press, 1968.
- 同④，頁 89~90。
- *Phenomenology of Perception*, p. 177.
- *Ibid.*, p. 180.
- *Ibid.*, p. 182.
- *Ibid.*, p. 181.
- 同④，頁 233。
- 參閱《美學與哲學》(*Esthétique et Philosophie*)，Mikel Dufrenne，孫非譯，頁 97，五洲出版社印行，中華民國七十六年八月出版。
- *Signs*, trans. by Richard C. McCleary, p.39, Northwestern University Press, 1964.
- *Theories of Modern Art*, p. 134.
- *The Primacy of Perception*, Eye and Mind, p. 168. trans. by James M. Edie, Northwestern University Press, 1964.

- 梅氏曾說道：This prehuman way of seeing things is the painter's way.
Ibid., p.168.

第 5 章

論體現與物我合一

一、前言

梅氏曾在他的書中，明白的揭示道「體現」(the flesh)一字，可說是他哲學的「終極概念」。❶（關於 the flesh 這個字，有譯為「道成肉身」、「現身」，筆者在此皆以「體現」名之。）「體現」這個觀念，可說是梅氏哲學的後期思想，也是他哲學思想中非常深邃的地方。正如梅氏自己在《可見的與不可見的》一書中所說：「這個內在於我之玄疑，在早先時候，我們已名之為『體現』了。而人人皆知，此字在傳統的哲學中，是無以名之的。」❷「我們所稱的『體現』一字，這個內在的且被形構為超越了『物質性』(mass)，在所有的哲學中，皆無以名之。」❸由以上這兩段話中，我們可以知道，「體現」這個概念，在傳統的哲學中，是無以名之的，乃是梅氏新創之辭，是梅氏發展其形體哲學裏，創新開啓的思想，是他在後期思想成熟以後，所提出來的獨特見解。

在此，我們不免要探問，若這個「體現」之概念，是如此的關鍵，那麼，它究為何指呢？

爲什麼人的在世存有，必須在生活的活動中，向一個存有作一個永無窮盡的「發問」(interrogation)? 爲什麼由身體在世存有所形構出來的「體現」世界，是那麼深邃不可解? 而再由這個「體現」世界所形構出來的活動，究竟又與審美活動有什麼關連性? 本章論文的目的，就是要來探索這些問題。

二、可見的與不可見的

什麼是可見的? 什麼是不可見的? 這兩者的關係又如何? 在未探討這個問題前，我們先來看一段梅氏的評述：

對於自然或社會的環境的關係之問題，有兩種較爲古典之說法：第一，是把「人」當成是物質的、生理的和社會影響之結果，而此種影響乃是外在的，且使得人也不過成爲衆多「事物」裏的一個罷了。第二，是承認人生的在世存有，應該有一種「宇宙性之自由」，所以人乃具有心靈的活動，且其所發展之許多原因，也皆影響到他。如此說來，人一方面乃是世界的一部分，另一方面他又建構了世界之意識。而這兩種觀點，沒有一種觀點是令人滿意的。●

梅氏揚棄了以上兩種的觀點，不管把「人」當成只是一個物質的、或者生理性的，由外在的環境來形塑而成的，或者只把人當成是一個「心靈的」(精神的)，構成世界純粹意識的根源者。這兩個主張，將人的「心」和「身」分割，使人成爲不完全的存有，是他所不能接受。梅氏在他的思想中，重築了這兩者的關係，將主體和客體重新組構，

不再是由「觀念論」(idealism)所形構而成的「認知關係性」，把客體當成是主體所建構的，乃是一個由身體、世界的全盤「情境」所形塑而成的「存有關係性」。●如此一來，人的各種在世存有之活動與功能，皆不能以單一偏頗之主客對立來看待，而當以全盤的「情境存有論」來看待了。●

有了以上的了解，我們便可以進一步來探討梅氏對可見的與不可見的主張。關於這方面的看法，梅氏主要是以「知覺現象學」的角度來處理的。在《可見的與不可見的》一書中，梅氏說道：「可感覺的，可見的，對我來說，其實也不過是『虛無』(nothingness)一事罷了。」「『虛無』，其實也只不過是『不可見的』。」「一種全體哲學錯誤分析之始，便是要將可見的當成爲『客觀之呈現』。」●在這一段話中，梅氏秉其一貫的主張，把可見的與不可見的關係，用一種「存有關係性」來加以探討。依梅氏之見，所謂的可感覺的、可見的，其實也不過是種「虛無」罷了，而「虛無」本身即是「不可見的」。這裏的意思，當指所謂的可見的、或者不可見，只是人們爲了區別而作的一個「方便法門」罷了，可見的中間，必然具藏著不可見的內涵，而不可見的中間，也必然隱含著使可見者成爲可見之根基，因此，這兩者的關係，至爲密切，實不宜用對立或者分割的角度去分析。在傳統的哲學中，往往犯了這種毛病，喜把可見的事物，當成一個「客觀的呈現」，主體與客體分割，可見的與不可見的對立，犯了二元對立分析的毛病。

在分析可見的與不可見的時候，梅氏喜用暗寓性的語言來說明兩者之關係，時常回溯到最原始的世界裏，用以說明兩者所具有的「深秘性」。例如，他說道：可見者是一種景致，是一塊未被探察開墾的地形，是尚未被墾拓開來地存有，是最原始且未開化的。●在「知覺現

象學」裏，梅氏也說道，「感官經驗」雖然使人可以在世界裏來經驗各種經驗事物，但對「感官經驗」來說，「被知覺之對象」及「知覺之主體」間，並非如同一般人所言的分截對立，這兩者之間具有與生具存的「混濁不明」。●這種「混濁不明」的形成，正說明可感覺的與不可感覺的，可見的與不可見的關係，是深具玄秘性的。在「感官經驗」一章中，梅氏除了極力拒斥 *quale* 之主張外，他更直接將「感覺」(sensation)界定為一種相交相感，相參相與所形構出之形式。梅氏說：「『感覺』，顯然地，它乃是一種『交融之形式』。」●

「感覺」既是一種「交融之形式」，則其不再是單方向之經驗歷程，乃是由主體與客體相互交錯締結之結果，因此，兩者不是獨立原因及結果，乃是互為因果，不再是獨立依存之關係，乃是交互的「共存」(co-exist)，而人之存有，也變成具有一種「存在之韻律」的律動了。

●

由以上所言，我們不難理解，梅氏對於感覺之詮釋，既非將此詮釋為生理之神經系統反應，更非物理的反射作用，乃是將其詮釋「交融、共存」的作用。由此，其對可見的與不可見的理解，也是一種具超越性之存有關係，且此關係乃完全奠基於「知覺系統」之上。而在這個可見的與不可見的玄秘關係上，梅氏乃更進一步擴展為其特有的「交錯」(chiasm)或「迴轉」(reversibility)的哲學理論。

那麼，我們更進一步問道，可見的與不可見的關係如何？兩者的「弔詭性」如何？為了探索這一連串令人狐疑的猜臆，我們試以梅氏一段話來說明：

請你不要把「不可見的」當作其他「可見的」之可能的：

或者把「不可見的」當作對於其他者一種可能的「可見的」。那將破壞連結於吾人內在之組構。……「不可見的」在此並非一個「對象」，它乃是一個「純然之超越」，更非一個「存在之假象」。在最終之分析上，吾人可看到「可見的」自身，仍然被集中作為一個「缺如之基礎」上。●

可見的與不可見的，是玄解糾葛，這兩者形構的世界模型，是相參相與的。

三、體現與交錯之作用

關於可見的與不可見的締結交錯，渾然而成一個相即相離之境，其實這便是梅氏哲學見解的「體現」主張。

但何謂「體現」？爲了更清楚這個字的意思，我們試從梅氏的著作中，來試探這個字之意義：

當我們提及「可見的」之「體現」時，其實並非意指「人類學」，把世界當成是用我們的「投企」之遮覆，而將其遺下作為人類「面具」的東西。●

這個被看之世界，其實並非「在」(in)我的身體內，而我的身體也同樣不「在」最終「可見的」世界中。宛如「體現」被作為一種「體現」一樣，這世界不再包圍它，也不被它所包圍。●

一個人所見所觸的「體現」，並不全具「體現」了。對身體而言，並不是這種「大塊之形體」(massive corporeity)存

在。而「迴轉」(或者「交錯」)的作用界定了「體現」存在於它種領域內。在身體裏，它是如此輕敏地、無與倫比地在那兒，且能夠以不斷的「波動」(weaving)關連著，如此一來，它將不僅僅擴大而已，且無限地超越了「可見的」世界之範圍。●

「體現」並非機緣湊巧(contingency)、混然零雜(chaos)，它乃是一種能夠回歸自身且自適於其自身的「組構」(texture)。●

我們所稱的「體現」，並非「物質」(matter)。它乃是我们所見身體之「可見的」之掩藏，是所觸身體之「可觸的」掩藏。●

(體現)是對象與主體間「形構的媒介」(formative medium)；它不是「存有之原子」(atom of being)，它自身居於一個地方和契機裏。……我們不可以認為「體現」是來自「實體」(substance)、身體或心靈。……我們必須把它當成「緣由」，當成存有的一般樣態之具體微象(emblem)。●

正如前面所說的，梅氏對於「體現」之理解，乃是一個具開創啓迪之意義，這個字在傳統的哲學中，是「無以名之」。它不是「實體」、「心靈」或「肉身」而言，也不是「物質」，它乃是對象與主體間的「形構的媒介」，也不是「機緣湊巧」和「混然零雜」，更非「假象」。為了說明「體現」之意，梅氏乃套用古代的名辭來說明，把它稱為「緣由」。

梅氏將「體現」詮解為「緣由」，這又是什麼意思？「緣由」一辭，在古代自然宇宙論時代，常被用來指稱形構成世界最根本之物，有如

希臘所稱的 arche 一樣，然梅氏藉用這個古代的字來詮釋他的「體現」時，乃是一個「方便法門」罷了，與其原來之意是有差距的。據梅氏之意，這個「緣由」是具有「孕育」(pregnancy)功能，是一個「純物」(blosse sache)，藉由這個「緣由」的「交錯」作用，吾人更能掌握到這個世界之玄妙互應之理。

「交錯」或者「迴轉」的作用，可說是「緣由」(或「體現」)最異於古代所稱的「原質」(element, 此譯為古代名)之意。

那麼何謂「交錯」的作用？

在〈工作手記〉中，梅氏說道：「『交錯』不僅是我一個其他變換而已，它也是指我與世界間的變換，『現象之身體』與『客觀之身體』，知覺（之主體）與被知覺（之對象）間之變換。」●「『交錯』，取代了『為他人』之思想；這意謂著不僅是一種『我一他人』間之競爭而已，同時也兼具一種『共同作用』。」●「交錯」之作用，也就是「迴轉」之作用。●它表示了人與外在世界及他人之關係，不僅只是「我一他人」之爭競作用而已，同時也兼具一種共存之「共同作用」。人與世界，並非單線之主客之體，乃是在彼此之爭競中，蘊含著互用作用，爭競是互用的反體，互用又是爭競的反體，有爭競有互用，有互用有爭競，兩者共依相存，相得而益彰，如此形構出世界與我之玄秘性。而在「體現」世界中之「交錯」作用，使得吾人之身體活動，兼具「二面性」之功能「主動即等於被動」●，「向內投射即向外投射」，「可見的即不可見的」，形構出世界與我之間所深玄奧秘之「二面性」作用。

世界之存有，有可見的，有不可見的，而不管是可見的與不可見的，皆與我的「身體」(或形體)之開顯有密切之關係。在〈知覺現象學〉一書中，梅氏曾作個比喻，把世界作為一個被知覺的事物，世界

乃是我的身體各部分所給予的，我的身體與世界之關連性，正如我身體各部分不可分離之密切性。身體具有「雙重感覺」，這個「雙重感覺」使得身體可以行使特殊的功能，使事物與我之間，同時可以是一個對立「爭競」狀態，但同時又可以反過來成爲諧和「互用」之作用。這個關鍵，便完全奠基於身體之作用，這也正如梅氏自己所言：「我的『身體』，不只是一個在他人中之被知覺者，它也是『萬有之尺度』，且是世界所有向度之基點。」●

「身體」是開顯存有之根基，而「體現」作用所兼含之特殊「交錯」功能，使得可見的與不可見的、主體與客體、知覺者與被知覺者、主動與被動等等，皆泯滅而混然不明。此時，這個人所存有之大千世界，不再是二元對立，乃是回歸到那最初原始未分化前之狀態，爭競與互用相互爲用，回歸到那「渾然圓融」之境界也。

四、體現與感通

「體現」世界既是回歸到那「渾然圓融」之境，則此境的「身體」之存有，是否意味著有種特殊之狀態？據梅氏在其後期之著作《可見的與不可見的》一書中之分述，他曾特別提出一個特別之概念，即「感通」(telepathy)，在該書中，梅氏說道：「我的身體之『可見性』(顯然地，這個『可見性』對我及他人皆具『普遍性』)，即稱爲所謂的『感通』。」●「可見性」在人的行爲裏是很容易被激起的，這個身體之功能使人之存有顯具其特殊性。例如，當一個女人感受到其身體被一種不能察覺的感知視線所凝視時，即使她並不能看到正在看她的人，這時，這個女人身體的「感通」性，便能夠使她去分享他人影響之知覺作用。

在《可見的與不可見的》一書中，梅氏雖然對這個觀念，並未作廣泛的探討，不過，由前面所談的，我們不難理解，這個「感通」之作用，是促使吾人與萬事萬物接觸非常重要的基點，這個作用，可以使吾人在存有中，去經歷他人的經驗歷程。

梅氏把這個字，詮釋為「身體之可見性」，這個意思，與我們一般所稱的「肉眼之視」是不同的。依梅氏之見，身體這個「可見性」，是一種抽象之意的「靈視」，它可以去靈視存有的一切，使人去感知外在的存有變化，進而「感而遂通」，使人可以「感通」萬物也。

其實，梅氏所提的 telepathy，與我們一般所稱的「移情」(empathy)，極為相似。在美學裏，「移情」這個字，首先由德國的美學家費孝(R. Vischer)所採用的，在德文裏原為 Einfühlung，後來，美國的心理學家梯契納(Titchener)將其譯為 Empathy，便廣為後來的學者所沿用，這個字的意思，有「感進裏面去」的意思。在發展的過程中，有人又把「移情」作用稱為「擬人作用」(Anthropomorphism)或「宇宙之生命化」(Animation de l'univers)。

到了李普司(Lipse)時，他在《空間美學》(*Raumästhetik*)一部書中，特別以幾何形體所生之錯覺，來詮釋「移情作用」之見解，他以一個實例來說明。●

比如說希臘「道芮式」(Doric)石柱。古希臘神廟建築通常都不用牆，讓一排一排的石柱來撐持屋頂的壓力。這種石柱往往很高大，外面刻著凹凸相間的縱直的槽紋。照物理學說，我們看石柱時應該覺得它承受重壓順著地心吸力而下垂，但是看「道芮式」石柱，我們卻往往覺得它聳立飛騰，現出一種出力抵抗、不甘屈撓的氣概。這裏有兩個問題：第一，我們何以不覺得它下垂？第二，我們何以覺得它上騰？

對於第一個問題，李氏以為，我們首先要明白物體本身和形相的分別。比如石柱上下粗細一律時，就物體本身說，它的力量強弱也應該上下一律，可是就形相說，它的中腰卻好像比上下較細弱。這種錯覺的發生，是因為柱的中腰在受重壓時是最易彎曲或折斷的部分。希臘建築家往往把石柱的中腰雕得比上下較粗壯，以彌補這種細弱的錯覺。它本來是中腰略粗（就物體本身說），看來卻仍是上下一律（就形相說）。這種形相李普司稱之為「空間意象」(spatial image)。在觀賞石柱時，我們只以它的「空間意象」為對象，並非以它的物體本身為對象，所以對於物體本來下垂的事實便無暇顧到了。換句話說，下垂屬於石柱本身，不下垂屬於它的形相之「空間意象」。

同理，石柱的聳立上騰的感覺，也是它的「空間意象」造成的，正如李普司所說的：石柱在聳立時，聳立的動作是誰發出來的呢？是做成石柱的那堆頑石麼？不是，它不是石柱本身而是石柱所呈現給我們的「空間意象」：它是線、面和形，而不是線、面、形所圍成的物體。作伸張和收縮的姿態者也是這些線、面和形。

依李普司的意思，由於「空間意象」的形構，使得石柱與我可以構成一個心象交移的現象。依他的主張，他是反對「身心平行」說法，用人的生理來解釋心理，所以「移情」的作用並不須要任何生理的筋肉運動，而只是一種「美感經驗」，人在看石柱的下垂或上騰聳立時，都可以把我心中的意象和情感，移轉到石柱上去，使石柱具有我的情感內涵。

了解了「移情」作用這個學說以後，我們再來探討這個作用與「感通」的關係。「移情」這個作用，可以使人與事物的關係，由不相感不相應不相通的狀態，轉化而為彼此有著血脈相通的關係。我們以謝榛

在〈四溟詩話〉的記述來說明：

作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背。凡登高致思，則神交古人，窮乎遐邇，繁乎憂樂，此相因偶然，著形於絕跡，振響於無聲也。夫情景有異同，模寫有難易，詩有二要，莫切於斯者。觀則同於外，感則異於內，當自用其力，使內外如一，出入此心而無間也。景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而為詩，以數言而統萬形，元氣渾成，其浩無涯矣。同而不流於俗，異而不失其正，豈徒麗藻炫人而已。然才亦有異同；同者得其貌，異者得其骨。人但能同其同，而莫能異其異。吾見異其同者，代不數人爾。●

景(物)與情(感)本來是兩件不相關的事物，然對作詩的人來說，則此二物必相關涉。詩人對於各種自然景物，可說敏捷善感，因樹葉之稀落，則感於秋冬之蕭颯，因花朵之飄零，則感於人生際遇之艱難苦短。感物賦詩，則成感人肺腑之詩篇，這是因為詩人之「移情」作用，便可以使得景(物)與情(感)相互交融，進而使「景乃詩之媒，情乃詩之胚」之情致。若無自然景物來興動詩人之情感，則詩不能成；若無詩人之情感來移情景物之上，則詩亦不成。故景、情雖為二，其實並不分。這正如王夫之在〈薑齋詩話〉所云：「情景名為二，而實不可離。神然詩者，妙合無垠。巧者則有情中景，景中情。」●情中有景，景中有情，情景本不分的。

以上這個例子，正是要說明「移情」作用，正是使物我可以達於合一之境的原因。尤其在文學的世界中，這個作用更是非常的重要。

在梅氏的哲學中，身體的這個「感通」作用，可說是身體的一個

特殊功能，它可以使人去感知周遭的事物，相感相應，而達於「感通」的境界。因此，吾人與世界的關係，不是分隔孤立的，不是全然漠視不睬的，更非一個獨立的、不可相通的世界，相反的，人與世界的關係，是可以相互流通的，是大化流行的，存有不是孤伶伶的，乃是可以開顯的，使我可以滲入於萬物之中，而萬物也可以同時浸澤我的，進而達於美學上所稱的「物我合一」的境界了。故在美學的意義上來，看，梅氏的 telepathy 與 empathy，實在極為相似的。

五、體現與物我合一之境

由前面的分析中，我們可以知道，梅氏對於「體現」的詮釋，不但視其為哲學思想中的終極概念，也是其哲學裏具開創之新意。它不但打破了二元對立之說，打破物我隔離之限制，進一步重新組構人與世界的關係，渾然而成一種物我交融、渾然圓成的境界。

在「體現」中，「交錯」的作用，可以使身體之功能兼具「二面性」，使互用與爭競互依互存，使內在即外在，外在即內在，主動即被動、被動即主動，一切的對待，皆可以在「交錯」歷程中泯盡，形構出世界與我之深玄奧秘。

至於「感通」之作用，可以使物我交融，由我之世界來感知外在的世界，這個作用，正如同美學上所稱的「移情」作用，開顯出物我交感相應之關係。

如此一來，由「體現」所形構出來的世界，如果用美學立場來理解的話，正是一種「物我合一」的境界。這個境界，正是說明人在審美的過程中，可以與物相互感應、通透，在不知不覺中，把我之情感，

移轉於物內，使物中可以有我，而我中可以有物，漸漸進入一種「物我兩忘」之境界。這個時候，人與物不再是主體與客體相互的對待，不再是主動與被動的關係，兩者乃是一種互為主體性，使物我真正達到圓成交融，深邃玄秘之意境也，而這便是美學上所稱的「物我合一」了。

六、結語

本章主要探討的，便是梅氏哲學中的「體現」意涵。由這個意涵的探索，進而探討其在美學世界中之意義。梅氏以「緣由」一辭，來指稱「體現」，然此「緣由」並非傳統哲學所稱的「原質」，在梅氏哲學中有更新的意思。在「體現」世界中，身體的「交錯」與「感通」作用，儼然形構出一個渾然圓成之世界，而這個世界，正是美學上所稱的「物我合一」。在這個情境中，世界不但是玄秘的，同時也是深邃的。

-
- ① *The Visible and the Invisible*, trans. by Alphonso Lingis, translator's preface, p. liv, Northwestern University Press, 1968.
 - ② *Ibid.*, p. 139.
 - ③ *Ibid.*, p. 147.
 - ④ *Sense and Non-Sense, The Battle over Existentialism*, pp. 71—72, trans. by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, 1964.

- ⑥ *Ibid.*, p. 72.
- ⑦ 關於「情境存有論」的論述，筆者在前面的第三章已論述過了，讀者可參考。
- ⑧ *The Visible and the Invisible*, p. 258, Working Notes.
- ⑨ *Ibid.*, p. Xlvi.
- ⑩ *Phenomenology of Perception*, Merleau-Ponty, trans. by Colin Smith, The Humanities Press, p. 53.
- ⑪ *Ibid.*, p. 212.
- ⑫ *Ibid.*, p. 213.
- ⑬ *The Visible and the Invisible*, p. 229.
- ⑭ *Ibid.*, p. 136.
- ⑮ *Ibid.*, p. 138.
- ⑯ *Ibid.*, p. 144.
- ⑰ *Ibid.*, p. 146.
- ⑱ *Ibid.*, p. 146.
- ⑲ *Ibid.*, p. 148. 至於「緣由」譯名，採蔣年豐教授的翻譯。
- ⑳ *Ibid.*, p. 215.
- ㉑ *Ibid.*, p. 215.
- ㉒ *Ibid.*, p. 263.
- ㉓ *Ibid.*, p. 265.
- ㉔ *Ibid.*, pp. 248—249.
- ㉕ *Ibid.*, p. 245.
- ㉖ 參見《文藝心理學》一書，朱光潛著，頁 45—46，臺灣開明書店印行，中華民國七十四年九月十七版發行。
- ㉗ 參見《文學理論資料匯編》，頁 283—284，華諾文化事業有限公司，中華民國七十四年十月一版。
- ㉘ 同㉗，頁 285。

第 6 章

梅氏與莊子的美學比較

一、前言

梅氏的哲學，可說跨越了哲學、生理學、心理學、社會學各部門，是「存在現象學」的大師，他的哲學，可說發展了胡塞爾後期「生活世界」的思想，更加著重在人的存有結構之體驗與詮解，尤其對身體、主體、世界三者之關涉，更獨創其身體哲學之體系架構。這正如曠特 (Remy C. Kwant) 所說：「對於梅洛-龐蒂來說，人類的主體、身體—主體之關係，只不過是作為與真實之世界相參相透罷了。無論如何，我們深一層的滲入主體裏，我們便進一步發覺了世界，而真實之世界，亦在它裏面了。」^①

前面幾章中，我們已經介紹過了梅氏的美學思想，其美學思想之特色，其實也都是奠基於「身體—主體」關係上的身體哲學。

在研究梅氏的哲學歷程中，我們不難發現做為一個近代西方的哲學大家，梅氏並未套入西方傳統以來的心物二分之體系裏，相反的，他盡其全力，重新批判這套思想，且重新擬構自己的思想體系，開展了美學思想上，接近莊子主張的「物我合一」之主張。筆者這一章的

目的，便是想透過這二者之對比，以深一層了解梅氏美學中與中國美學之關連性。

二、知覺作用與覺而形開

「知覺」這個字，在梅氏哲學中是非常重要的，在《知覺現象學》一書中，梅氏說道：「在研究『知覺』之始，我們可以在『語言』中發現感覺之概念，這個概念，似乎是直接且清晰的。例如，我有紅色、藍色、熱和冷之感覺。然而，事實上，再也沒有比這些事情更令人迷惑了，因為在傳統哲學的分析裏，人們往往只是直接的接受它而缺乏對『知覺現象』之分析。」●知覺之於梅氏，宛如「存在」(Dasein)之於海德格，「衝創意志」(The will to power)之於尼采(Nietzsche)，及「創新」(Creativity)之於懷德海(Whitehead)一樣。身體因為在「知覺」的歷程中，可以顯現其超越性，也使其異於一般的身體作用及意義，可見「知覺」之重要性。

然「知覺」的意義又是什麼？在第二章「論身體與超越性」時，筆者曾對這個概念有過深入的探討，在該文中，筆者曾引梅氏在《知覺的優越性》一書中的一段話說道：

「知覺的優越性」實意謂著知覺裏的經驗，能夠在我們建構事物、真理、價值時「呈現」出來，知覺是一個「生成之理」，它教導我們脫離獨斷，而到達真實客觀化的條件之自身上。它提振了我們在知識及行動之事件，而不是要還原人類的知識到感覺上，乃是要幫助知識之誕生，使得它和可感

覺事物的可感覺一樣，重新去發現理性之意識。⑤

梅氏把「知覺」稱為「生成之理」，在這個意義下，我們雖則尚不易掌握到「知覺」之真實內涵，不過我們卻可看出「知覺」作用所特具的原初性及根源性之意，使人的身體，不致淪入物質之陷地，使物我之關係，也不會是機械式的，人的心靈及精神世界，更得以進一步的開顯。

梅氏對於「知覺」之詮釋，與一般所說的不同，這裏，我們可以以一段克羅齊的話來說明：

凡一切都真實的地方，就是沒有一件是真實的。兒童很難辨別事物的真假：歷史和小說，在兒童期間看來是完全一樣的：這就可以供給我們以關於這種微妙狀態之一種模糊的且只彷彿近似的觀念。總之，直覺就是對於真實的知覺和可能事物的單純心象之未分化的統一。在我們的直覺中，我們並不把自身當做經驗的本體，以與外界的實在對立，卻只把我們的印象客觀化，無論那印象是什麼性質。⑥

克羅齊是義大利著名的美學大家，他主要的主張，便是把美規定為一種直覺(intuition)，然這個直覺又與知覺有何異同呢？根據克羅齊的意見，所謂的直覺，是「對於真實知覺和可能事物的單純心象之未分化的統一。」在此，我們試以例子來說明：當小孩子在心智未完全成熟的時候，他對於外在的東西，開始時只是「直覺」到它的存在，對於事物的真假和意義，什麼是歷史，什麼是小說，是完全不能辨別的。也就是說，外物對於兒童來講，只有「形相」的存在，而沒有任

何的意義，在這個時候，便是一種「直覺」。等到兒童對於外物的形相有更深一層的認識時，知識及經驗愈來愈豐富，例如，看到桌子時，便可以知道它的作用，看到某類文章時，可以知道它是歷史或小說，由形相推衍出其意義，這時候，便進到「知覺」的作用了。這兩者的關係，是直覺先於知覺，而知覺又必須以直覺為基礎。⑤

梅氏對於「知覺」之詮解，可說完全異於這般的主張，且亦反對休姆(Hume)的知覺學說，把「感覺」規定為「印象」強弱之結果，故他說道：「我將放棄任何的嘗試，而把感覺定義為純粹『印象』之主張。」⑥梅氏以為，所謂的「知覺」，應當是一種具有原創性及根源性之「原道」，它具有一種玄秘不易言說的「弔詭性」，是人的「身體」可以直接與現世的世界相參相與，且開顯存有結構的作用，也就是它可以與世界發生直接的關係，進一步轉化物質性及機械性成為一個同具心靈物質的情境存有論，由形(體)同時走進具心靈意識的(悟)覺之歷程，使兩者交相綜合，而完成「三序合一」(物質之序、心靈之序、生命之序)之辯證關係。

梅氏自己曾說道：真正的哲學，乃是要學習去「巡視」這個現世的世界。⑦

其實這個「巡視」，也正意味著強調人與世界當下的關係，由身體的參與世界，再進一步開展出全盤的存有結構。這種參與，並不是觀念式的、抽象的圖式，乃是用人的「身體」去體現世界，去開顯世界，人的身體被「安立」在世界中，但世界也同時涉入我的世界中，兩者非對立分隔，乃是相參相與，這正是梅氏自己所說：「事實上，我深信自己首先被自己的『身體』所『包圍』著，涉入這個世界中，且我此時此刻就被『安立』(situated)於此。」⑧

梅氏這個信仰，可說開啓了他那「現象學存有論」之鑰，他透過主體、身體、世界之關係，企圖建構一套人在世存有之範式。且在分析身體與世界之關係時，總得時時回溯到那最原始的、未開化的、先於客觀的自然世界裏，回到人的身體與外在世界最深邃、最隱晦的一面，如此，再進一步解析人身體之「體現」的形上學結構。●

了解了梅氏的「知覺」作用，乃是人的身體與世界最深邃的存有關係之開展後，我們在這裏所要研究的，是這個作用與莊子的「覺而形開」有何相關性？爲了了解莊子所說的這個作用，我們先來引一段莊子的原文：

大知闕闕，小知閒閒，大言炎炎，小言詹詹，其寐也魂交，其覺也形開，與接爲構，日以心闕。緩者，密者，密者，小恐惴惴，大恐綏綏。其發若機括，其司是非之謂也；其留如詛盟，其守勝之謂也。●

莊子這裏的意思，主要是說：大智具有非常廣博的知識和智慧，而小智者亦能條理分明。大言者是氣勢旺盛，咄咄逼人，小言者也是說個不停。這兩者睡寐之時，神魂交雜錯亂，待覺而醒來，形體開然，容納外物，而與所接觸的事物糾纏不清，全天陷入鉤心鬥角的境地。這裏的「覺也形開」，根據唐成玄英的疏，解爲「其覺悟也，則形質開朗而取染也。」而唐陸德明釋文，則解爲「目開意悟也」。●然，我們在這裏必須問的是，莊子所說的「形」與「覺」及「形」與「神」的關係，究爲何？而這些關係在其哲學中又具有什麼意義？

關於「形」與「神」的關係，在莊子文章中，用得甚多，我們試舉一些例子來參考：●

夫支離其形者，猶足以養其身，又況支離其德者乎。

——〈人間世〉

物視其所一，而不見其所喪(形)。視喪其足，猶遺土也。

——〈德充符〉

無視無德，抱神以靜，形將自正……女神將守形，形乃
長生。

——〈在宥〉

故德有所長，而形有所忘。人不忘其所忘(形)，而忘其
所不忘，此謂誠忘。

——〈德充符〉

至人無己，神人無功，聖人無名。

——〈逍遙遊〉

今子(惠施)外乎子之神，勞乎子之精，倚樹而吟……
天運子之形，子以堅白鳴。

——〈德充符〉

水靜則明……水靜猶明，而況精神。

——〈天道〉

精神四達並流，無所不極。上際於天，下蟠於地……其
名爲同帝。

——〈刻意〉

《莊子》一書中，把「形」當成是外在的官能或五官百體的形骸，這個「形」字，根據徐復觀先生的研究，應該是脫胎於老子所說的「吾之大患，在吾有身」的「身」的觀念而來的。既是如此，莊子對這個「形」究竟採取怎樣的態度？它既非後來神仙家所說的長生，也非主張棄形而不顧，而更直接的說法，其實莊子是主張「忘形」(形有所忘)，再進一步而為「養形存神」的。●

由以上的論述，我們可以知道，「形」與「身」是有非常密切的關係，而「形」與「神」的關係，則為「養形存神」。這個主張，深深的影響到後來顧愷之在「魏晉勝流畫贊」中所提的「以形寫神」的美學

見解。●

有了以上認識後，那麼，我們再來探討「形」與「覺」的關係。成玄英將「覺」解為「覺悟」，而「形」則解為「形質開朗」，根據上下文的關係，「覺而形開」後，「與接為構，日以心鬪」，故「取染」。這裏的意思，應該是說，在人的形體（或身體）達於醒覺、悟覺、頓覺後，人的形體便能豁然開朗，與世界不僅是物質性的關係，同時兼具心靈的作用，可以開顯世界，因為有開顯，也容易與世界相接相構，如此，便會「有所為」，而這個「有所為」，在莊子看來，便不及「無為」的作用，不是「無為」，當然也是他所反對的對象了。

因此，筆者以為，梅氏的「知覺」作用，與莊子的「覺而形開」，兼指形體的一種特殊功能：形是指形相、形體而言，本來是最下層、最原始的直覺作用，無法感知外物存在的意義，而只有形相之具存；而能「覺」以後，「形體」（或身體）便能豁然開朗，開始能超越形相而具開顯之意義，使人的身體、心靈、世界相接相構，形構一個統系的世界。在這個意義下，以梅氏的哲學系統來說，便形構為一個「情境存有論」的世界；但以莊子而言，這個相接相構的世界，充滿人類有為的行動，缺乏「無為」的自然生成，以莊子眼光視之，這依然是不好的，這裏的差異，可說是梅氏與莊子最大的不同點了。

三、體現中的「物我合一」與無為中的「物化」之境

關於「體現」之意，我們在前面已經有過深入的探討，在這裏我們主要是與莊子作一個美學的對比。

在《可見的與不可見的》一書譯序中，林吉斯(Alphonso Lingis)

如此寫道：

「體現」這個觀念，顯示為梅氏哲學思想的「終極意義」。梅氏曾說過它是一個可被其自身思想，且未形構完成的概念，它乃是對於作為普遍存有的一個「原型」(prototype)。●

「體現」這個名辭，是梅氏所創，在傳統哲學中是無以名之的，梅氏乃藉用古代的名稱，而名之為「緣由」。●依梅氏之意，認為人活在這個世上，有一個身體，佔有空間，亦佔有位置，人知覺到自己有一個身體，便在這個世上時時形構成一種「現勢的圖式」(postural schema)，這個「現勢的圖式」，不是一種特別的意念，乃是由我們這個佔有空間、活生生的、具有開顯意義的身體所構成的。而由身體所形構而成的這個美學世界，正如杜夫蘭所稱：「審美經驗揭示了人類與世界的最深刻和最親切的關係。他需要美，是因為他需要感到自己存在於世界。而存在於世界，並不是成為萬物中之一物，而是在萬物中感到自己是在自己身上，即使這萬物是最驚人的、最可畏的，因為萬物都是有表現力的。……為了具有意義，對象無限化，變成了一個獨特的世界，它讓我們感覺的就是這個世界。這個對我們說話的世界向我們說的是世界，絲毫不是觀念、抽象的圖式、添加於視覺之中的無視覺景象，而是成為一個世界的一樣式樣、在明顯的感性中的一個世界的原則。可見物的表面，也就是梅洛-龐蒂所說的『使它配有不可見的儲備的東西』，就是這表面所含有的、構成表面的感覺的這個世界。這是一種在身體最深處回蕩的感覺。」●

梅氏對於美學之主張及體驗，強調不可見物裏的一種「非直接性的語言及靜默之聲」，也正因為強調這種非直接性語言及靜默之聲所建

立起的美學，故亦特別強調人「身體最深處回蕩的感覺」（杜夫蘭語）了。

在前面時，我們已經論述過「體現」乃是梅氏哲學的終極概念，而在「體現」中，有「交錯」作用，有「感通」作用。「交錯」作用，使得身體的功能，兼具「二面性」，使互用與爭競相依互存，使內在即外在，而外在即內在，主動即被動，被動即主動，使得一切的對待，皆可以在「交錯」歷程中泯除，形構出世界與我之深奧玄秘。

至於「感通」之作用，使物我可以交互感應，達到交融，使我的世界可以移轉到他物之世界，形成美學上所稱的「移情」作用。而在以上這兩個作用下，「體現」的世界，便是一個「物我合一」之境，在這個境界中，物我可以交融，可以相感，且到達「物我兩忘」的境界，如此一來，世界的存有，不是主客的對立，乃是「互為主體性」的關係。而這個時候，是一個玄奧的世界，是非直接性的語言及靜默之聲的世界，也是身體表現為最深處回蕩的感覺了。

了解了梅氏的「體現」之審美旨趣後，以下我們來研究莊子無為世界中所欲達到的審美意境。

莊子的美學最主要的目的，便是要打破人一般只看到「美」的好處，「醜」的缺陷，卻不見「美」的缺陷，「醜」的好處，使人的精神重新得到解放，重新得到逍遙，不是在「美」、「醜」的世界裏去看外物存在價值的分判，乃是要彼此相互交融，通而為一，最美的即是最醜的，最醜的即是最美的，這是莊子重新提契人的精神，向著更深廣的世界伸展的一個最終目的。而由「齊物」論一篇文章中，我們也可以看到以下數端：●

(一)「齊」正意味著有「不齊」的存在，所以才要「齊」，「不齊」

的另一個意思，就是「多」的意思。所以在這裏莊子承認有「多」的存在，一與多相互存在，從現象界看萬物時，萬物是分殊的多元世界，然就大道的視界看萬物時，則萬物是一，可以相互貫通的，所以莊子有兩段話說明了一多的關係：

既已爲一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得無言乎？
一與言爲二，二與一爲三，自此以往，巧歷不能得，而況其
凡乎！

衆人役役，聖人愚甚，參萬歲而一成純。

這兩段話正是說明萬物即是一，然而一也即是多，萬物也是既是齊，又既是不齊，人只見不齊，不見齊，就如同人只見美之好處，醜之缺陷，不見美之缺陷，醜之好處，故莊子努力要使美醜相齊，使彼此站在同等的地位呀！

(二)「齊物」不是質變的歷程，使萬物都完全相等。相反的，它企圖打破人心中現有的衡物標準，在時空的歷程裏重新建立另一套衡物尺度。譬如在〈逍遙遊〉裏，有一段話說道：「朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋，此小年也。楚之南有冥靈者，以五百歲爲春，六百歲爲秋，上古有大椿者，以八千歲爲春，八千歲爲秋，此大年也。而彭祖乃今以久特聞，衆人匹之，不亦悲乎！」

在人的眼光裏，活到七百多歲的彭祖很令人羨慕，可是比之於冥靈(即靈龜)，則彭祖與我的幾十年光陰有何差別？如果再比之於無涯無際的宇宙，則冥靈，彭祖與我又有何差別？故在此「齊」是形容詞的意思，有「齊等的，相似的」意味，表示在無限的時空歷程裏，自然而然的一切對待必然消失，例如一個站在我面前很美麗的少女，用

現時的眼光衡量是「美」，但如果把她放在時空歷程裏看待時，她可以說是美，也可說是醜，這種衡量所產生的矛盾現象，用莊子自己的話說，就是「弔詭」。正因為在無限的時空裏，去衡量萬物時自然而然消弭了一切對待的關係，使得正反兩種東西產生相似的問題，這正是莊子文章所獨具的特色。

由這二點的論述，我們可以看到莊子文章裏的主要陳義。莊子便是要用其一貫「弔詭」的方法，破世界之「不齊」，以達「齊物」之目的，破「多」之分隔，以達「合一」之境界。

在莊子文章中，對於「一」的主張亦甚多，以下我們舉一些實例來看看：

凡物無成與毀，復通為一，惟達者知通為一，為是不用而寓諸庸。 ——〈齊物論〉

自其異者視之，肝膽楚越也；自其同者視之，萬物皆一也。 ——〈德充符〉

善天善老，善始善終，人猶效之，又況萬物之所係，而一化之所待乎！ ——〈大宗師〉

造適不及笑，獻笑不及排，安排而去化，乃化於寥天一。 ——〈大宗師〉

夫天下也者，萬物之所一也。得其所一而同焉，則四支百體將為塵垢，而死生終始將為晝夜而莫之能滑，而況得喪禍福之所介乎！ ——〈田子方〉

我守其一，以處其和，故我修身千二百歲矣，吾形未嘗衰。 ——〈在宥〉

建之以常無有，主之以大一，以濡弱謙下爲表，以空虛不毀萬物爲實。 ——〈天下〉

當是時也，陰陽和靜，鬼神不擾，四時得節，萬物不傷，羣生不夭，人雖有知，無所用之，此之謂至一。 ——〈繕性〉

汎汎乎其若四方之無窮，其無所畛域。兼懷萬物，其孰承異？是謂無方。萬物一齊，孰短孰長？道無終始，物有死生，不恃其功：一虛一滿，不位乎其形。 ——〈秋水〉

莊子承繼老子「無爲」之主張，繼而更進一步將「客觀」意義的道，涉入人「主觀」的精神意境，而其對於萬物之主張，乃希望透過「齊」、「一」來看現世的紛擾交雜，以統一於「道」的圓融諧和之境。

莊子既以「道」的大視界來看這個世界的一切對待，將一切對待泯除於「齊」與「一」裏，而在審美的世界中，其所形塑而成的世界，便是他所說的一個比喻：

罔兩問景曰：「曩子行，今子止；曩子坐，今子起；何其無特操與？」景曰：「吾有待而然者邪？吾所待又有待而然者邪？吾待蛇蚺蜩翼邪？惡識所以然！惡識所以不然！」

昔者莊周夢爲蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧然周也。不知周之夢爲蝴蝶與，蝴蝶之夢爲周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂物化。

莊周作夢，瞬眼之間便成爲蝴蝶了，真如飄飄然的一隻彩翼翻飛的蝴蝶。在飛舞之間，根本不曉得有莊周之存在，而事實上根本就是莊周自己的。莊周與蝴蝶，真是玄妙，到底是莊周夢爲蝴蝶？還是蝴蝶夢

為莊周？兩者可說到了神靈妙化的境界。

據褚伯秀的解釋，他以為所謂的「物化」，正是「南化之所謂化，即大易所謂神潛於恍惚，見於日用而不可以知知識識，由是悟萬物之一形也，萬物一化也，萬物一神也，神而明之，變而道之，孰為物，孰為我，夫是之謂大齊。」物者，形也，即指現形世界的各種神妙巧妙之變化，使得世界萬物變得玄奧不測，使得孰為物，孰為我，在這個玄奧不測的變化中，泯除物我，進一步達到「大齊」之境。

我們從前面兩者論述中，可以知道，梅氏「體現」世界裏的「物我合一」狀態，與莊子的「物化」之境，二者都是達於一種物我交錯，物我兩忘的審美趣味，兩者關係極為密切，在審美的旨趣上，可說是非常的接近。

四、審美知覺系統與審美境界系統

梅氏美學的特色，前面，我們已經介紹過了。然而，在此，我們必須知道，梅氏所建立的身體(形體)哲學，在發展上，共有三個階段，而這三個階段，也正可以會照他身體美學的三個階段。關於梅氏的審美系統，我特名之為「審美知覺系統」；至於莊子的審美系統，我則名之為「審美境界系統」。我們先來看看梅氏「審美知覺系統」的特色：

(一)梅氏第一階段的代表作，以「行為的結構」為最重要，這本書主要的，便是在闡明人的身體，並非笛卡兒主義所說明的樣式，梅氏企圖打破這種傳統固守的說法，並且特從知覺哲學出發，來說明人的身體的存在，並非只是唯心或唯物對立的狀態，乃是兼具物質的、生命的和心靈的「三序合一」的關係。(關於這部分的論述，讀者可參見

第二章。)

就此一階段來說，這個「身體」不但具有形相的意義，佔有位置、佔有空間，具現了物質義外，然「身體」也同時具有「三序合一」的作用，超越了物質和形相之義，具有心靈的作用。

(二)第二階段梅氏的主要作品，則以《知覺現象學》一書為代表。在這個時期，梅氏更加貶抑了知識主體，而強調現象上的身體，而這個身體，是「存處於世界的身體」，更直接講，它就是「存在的」身體。

在此本書中，梅氏主要依舊在破解笛卡兒主義二元論的主張，同時，辯解我們的身體，乃是「知覺的主體」。而這個身體，更可以在存有中開顯，也可以確立存有的意義，身體在實際生活的情境中，也從「我思」移轉到「我能」為首要的起點的活動中。

這時，「身體」在知覺的歷程中，更可以醒覺、頓覺，完成存在的這個身體與世界的重新組構，同時，亦可以在知覺的歷程中，更進一步去完成審美的旨趣。

(三)第三階段最重要的代表作便是《可見的與不可見的》一書。這時候，梅氏提出一個最重要的概念——「體現」，這個新觀念，非常深玄，可說梅氏整個哲學的終極概念所在。(關於此點，讀者可參看第五章。)

這時，這個身體，具有一種泯除物我對立的「交錯」或「迴轉」的作用，這個特殊的作用，使得「身體」與「對象」間的美感經驗，是交融的、是合一的、是交互為用的。此時，「身體」除兼具前二階段的作用外，它更具美學上所說的「感通」或「移情作用」，使萬物與我呈一「合一」之狀態(關於此三期的區分，可參見註●之文章)。而這個關係，亦正如鍾嶸在《詩品》中之所言：

氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。照燭三才，輝麗萬有，靈祇待之以致饗，幽微藉之以昭告；動天地，感鬼神，莫近於詩。●

這是一種非常強調身體結構裏非物質性的「感」、「動」之作用。有感有動，有動有感，在此活動中，物我始能通而為一。而以上三個階段的發展，可說是一種「既內在又辯證」的關係，三者具有密切的關連性。

至於「莊子」的「審美境界系統」，大致亦有三點特色：

(一)就身體的形相意義而言：莊子以為人的身體（形）是一個具體的存在，因為是一個具體的存在，就顯得有限；因為有限，所以對於外物的體會、理解，必然有所拘執：一有拘執，便易陷入有為的行動中，故他對於身體的形相義之主張，是較負面的，要人「正形攝知」（知北遊），要「墮肢體、黜聰明、離形去知。」（大宗師），方能與大道相通。

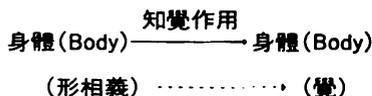
(二)就身體的覺而形開作用而言：身體是有為的本源，同時也有物質性的形相義，在這個非常不利的情境下，人可以透過「覺而形開」的作用，而使得存有義可以開顯，使身體可以開出存有結構，顯出人在世存有的意義，但這個「覺而形開」的作用一旦開發成功，人與外物的關係，便自然而然相接相構，如此一來，人的「有為」作用也很容易隨之衍生出來，人必須「日以心鬪」，才能生存下去，這樣，在莊子「無為」哲學的系統下，便又呈衝突的局面，也不合莊子的主張。

(三)就身體與道的關係而言：莊子以為，人的一切之「有為」，必然不合乎道的要求，那麼，人在世存有的這個身體又與道的關係如何？

以莊子之見，最重要的是能「忘形存神」，形必須有所忘，有所放，不能緊執著，否則，便不能進入到神妙不可測的大道世界。而心道之持，應該是「若一志，無聽之以耳，而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」（人間世）

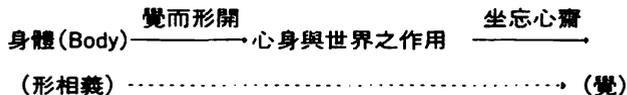
為了更清楚這兩者的關係，我們可以以下圖來表示：

a. 梅氏的「審美知覺系統」



這時身體與世界形構為「體現」的存有結構。（物我合一）

b. 莊子的「審美境界系統」



形有所忘（達於道）（物化之境）

在這兩個審美系統中，我們不難發現，梅氏對於「身體」的強調，從形相義開始，到知覺歷程中的身體，是完全一致的，這個身體，是人在世存有所不能或忘及輕視的。至於莊子，則從開頭的形相義之身體，便從較負面去看待，故到最後特別強調「坐忘」、「心齋」的心智作用，而主「形有所忘」「忘形存神」，如此，方能達到與大道融合呀！

五、結語

這一章可說是在研究梅氏美學以後，企圖從其美學結構中，與中

國美學作一個對比的工作。梅氏的哲學，有些類似於中國哲學，尤其接近於道家之思想。由這篇文章中，我們便能比較清楚梅氏哲學，究與道家之思想有何關連性，更進一步能使我們窺見，梅氏在西方傳統的哲學中，所獨具的創見及深邃的心靈。

-
- ① *Phenomenology*, Edited by Joseph J. Kocklman, p. 387, *Merleau-Ponty and Phenomenology*, Remy C. Kwant.
 - ② *Phenomenology of Perception*, trans. by Colin Smith, p. 3, The Humanities Press.
 - ③ *The Primacy of Perception*, p. 25, trans. by James M. Edie, Northwestern University Press, 1964.
 - ④ 傅東華譯之《美學原論》，頁 6，克羅齊原著，臺灣商務印書館印行，中華民國七十五年二月九版。
 - ⑤ 參見《文藝心理學》，朱光潛著，頁 4—5，臺灣開明書店印行，中華民國七十四年九月十七版。
 - ⑥ *Phenomenology of Perception*, p. 4.
 - ⑦ *The Visible and the Invisible*, trans. by Alphonso Lingis, p. 46, Northwestern University Press, 1968.
 - ⑧ *Phenomenology of Perception*, p. 37.
 - ⑨ 同⑦，頁 40。
 - ⑩ 參見《莊子集譯》，清郭慶藩集譯，頁 31，臺灣中華書局印行，中華民國六十九年十一月三版。
 - ⑪ 同⑩，頁 31。
 - ⑫ 同⑩。
 - ⑬ 參閱《中國人性論史先秦篇》，徐復觀著，頁 377，臺灣商務印書館印行，中華

民國七十一年七月六版。

- 讀者可參考●。
- *The Visible and the Invisible*, p. 45,
- 關於 element 的翻譯，筆者本譯為「原質」，至於蔣年豐老師則譯為「緣由」，斟酌再三後，便採用此說。見中國文化月刊，〈體現與物化：從梅洛-龐蒂的形體哲學看羅近溪與莊子的存有論〉一文，頁 64，七十七年七月出版。
- 參閱《美學與哲學》(*Esthétique et Philosophie*)一書，米蓋爾，杜夫蘭著，孫非譯，前言，美學對哲學的貢獻，五洲出版社印行，中華民國七十六年八月初版。
- 參見《孔孟月刊》，鄭金川著〈莊子齊物論的美學新詮〉，第廿六卷第四期，中華民國七十六年十二月，頁 38-43。
- 見《詩品》，梁朝鍾嶸著，江寧陳延傑注，頁 1，臺灣開明書店印行，中華民國六十七年十月臺七版發行。

第 7 章

體現美學及體驗美學

一、前言

「體現」是梅洛-龐蒂哲學裏非常重要的概念，這個主張也可說是其思想最終極的觀念，此觀念的提出，在整個西方哲學的傳統裏，具有非常重大的創新義，梅氏曾在《可見的與不可見的》一書中，說明這個字實際上在傳統的哲學中，是無以名之的，是他的新創之辭。●這個「體現」的境域，是由「身體—主體」所形構成的，在這個境域裏的美學，我則特名之為「體現美學」。

至於「體驗」一辭，則是伽達默(Gadamer)在《真理與方法》(*Truth and Method*)一書的第一部分「藝術經驗裏呈現的真理問題」中非常重要的觀念，伽達默發揮了新康德主義者(Neo-Kantian)們使用這個字的意義，將其擴充到美學(藝術)的理論上去，從追述其原有的字義，再賦予新的觀念，打破審美的「先驗主體」優位性，重新提挈「主體經歷」的主導性。因此，這個主張，在他的美學中有極為重要的地位，以此觀念為核心，可以進而旁通其美學的詮釋的各種主張，進而了解其美學思想的體系。

本文主要的就是針對以上兩個觀念，作一個深入了解及對比的工作。

二、身體的超越性及審美的人文主義傳統

在梅洛-龐蒂的「體現美學」中，他的中心問題，便是在於提出對「身體」的一套了解系統。這套「了解系統」可以說完全異於傳統的哲學分析。

「身體」（或形體）一般在傳統的西方哲學裏，本來含有極為濃厚色彩的「物質性概念」，它與心或精神相對，往往被貶斥為具有負面意義的觀念。人們往往一講到「身體」或「形體」時，便自然而然的聯想到，它是具有物慾、物質、短暫的、會消逝的等等的作用，不若精神或心靈可以「永恆長存」，可以「淨化」肉體的慾望，可以創造思考。而真正「開顯」這個世界意義的，也是人的心靈、精神或意識，可以說，在西方哲學綿延的歲月中，真正主宰人類世界和文化活動的，是精神、是意識。

但是，仔細想想，人的「身體」或「形體」，假如像前面所說的那樣，是充滿物質性的意義，是沒有任何重要性可言的話，那麼，人的存在是不是還有可能？人的身體如果不存在的話，則意識和精神還可能存在嗎？

強調精神和意識發展的結果，把人的具體存在也都「抽象化」了。人變成「共相」、變成「普遍性」，沒有個性，沒有特質，那樣，人的存有不是變得非常可怕？因此，後來「存在主義」的興起，一方面是受到第二次世界大戰的影響，在戰亂中，人的存有失去根基，在苦難

與無根之後，極力想重新思索生命的方向，安頓個人的生命；但另一方面影響非常重大的，就是因為在整個西方哲學的傳統中，由帕門尼德斯(Parmenides)、柏拉圖(Plato)、康德及黑格爾等哲學家一路縣延下來的思想體系，用「思想界定存在」、用「理想取代現實」、同時用「意識決定人的存有」，這條路線，成為整個西方哲學發展的主流。在這種思考模式中，個人的具體存在和內心感受，都成為次要且受壓抑的對象，而「存在主義」的興起，正是對這種主流的反擊與控訴，要把人的具體存在和內心感受，從意識和思想界定存在中，解脫出來，使其同樣具有主要的地位。存在主義的開山祖師齊克果(Søren Kierkegaard)，他便把「存在」的概念，從思想界定中抽離出來，重新定義為「個人的存在」，用「個人」來界定「存在」，「存在」便是「個人」的，凡指一切個人真實的感受，都可以說是「存在」的。而從齊氏以後，存在主義大為倡行，人的具體存在和內心感受，也從意識思想的主流中，掙得出頭，同樣在整個西方哲學的傳統中，具有非常重要的地位。尤其是後期存在主義大師，如海德格、梅洛-龐蒂等的哲學體系的建構，更深化了這派哲學思想的內涵。

梅氏哲學的建構，一方面提出「身體」的概念，來反擊傳統思想中意識精神所具有的主導地位，同時，也要破解笛卡兒哲學中的「心物二元論」的主張。同時極力摒棄經驗主義及理智主義對「客體—主體」相互對立、相互抗衡的現象，因此，他說道：我即我的身體。●我的存在即是我的身體的存在，我的存有的全體結構也是全部含融在我的身體結構中。這個身體不是分開物我相對、靈肉分立的身體，它是一個含有開顯義、含有「身體—主體」關聯性的身體。

那麼，這個「身體」的特殊作用是如何產生的？它的根源何在？

要解決這個問題，我們就要了解梅氏所說的「知覺」的作用。爲了更清楚梅氏所說的審美知覺的作用，我們先引一段梅氏的話來看：

「知覺的優越性」實意謂著知覺裏的經驗，能夠在我們建構事物、真理、價值時「呈現」出來，知覺是一個「生成之理」，它教導我們脫離獨斷，而到達真實客觀化的條件之自己身上。它提振了我們在知識及行動之事件，而不是要還原人類的知識到感覺上，乃是要幫助它誕生，使得它和可感覺事物的可感覺一樣，重新去發現理性之意識。①

所謂的「知覺」作用，根據梅氏的意思，認爲它即是「生成之理」。雖然把「知覺」作用說成「生成之理」的意義，吾人依然不易清楚的知道它究爲何指，但我們已經可以知道「知覺」作用中特具的「原初性」和「根源性」的意涵了。因爲「身體」中具有「知覺」的作用，所以使得我們存處於世界的「身體」具有「雙重感覺」的作用，同時又兼具心物二性的辯證關係。有了這個看法以後，梅氏便在《行爲的結構》一書中，花去了大半的篇幅來分析人的行爲結構，並且極力反對「行爲主義」者把身體的行爲當作只是一件「事物」，只是環境制約下的產物。同時，要保證「身體」結構的超越性。因此，梅氏在該書的最後如此說道：

藉由結構或形式的概念之提示，我們必須拒絕「機械主義」或「終極主義」的主張，且視物質的、生命的及心靈的，並非代表三種存有之「力」，而是三種相互「辯證」的歷程。物質自然並非附屬於「生命原理」之中，而「有機體」也不

相同於實現之觀念，心靈也不是身體的一種「運動」原理。我們所稱的「自然」，是「自然之意識」；我們所說的「心靈」，是「物體所對照之意識」。然而，我們正建立一種「物質之形式」、「有機體」及「心靈」的「同一性」。^④

在此，梅氏把「身體」從「自然現象」中，援引到具有心物交融的境域中，同時，讓物質之形式、心靈等同時納入身體結構中，使其達於相互辯證的關係。如此一來，「身體」透過「知覺」的活動，在現世存有的結構中，與世界可以相互共同作用，同時開顯存有的意義。也因為「身體」的這個特有的功能，保證了「身體」形而上的超越作用，可以完成審美的作用。

至於伽達默則首先從方法上著手，他對於十九世紀的自然科學先作批判，認為人文學科裏的精神科學邏輯完全是受自然科學的模式所宰制著。長久以來，有關精神科學的發展，連它自身完全被當作立基於自然科學上而都未被察覺。伽達默以為，實際上「精神科學」在德國的發展上，更多地是發展了「人文主義」(humanism)的深遠影響，而這一「人文主義」的影響，同時也為十九世紀的歷史人文科學奠定了良好的基礎，而這也應該是十九世紀精神科學發展和賴以生存的要素。^⑤

伽達默提出了「人文主義」在精神科學中的深遠影響後，便進一步對它作一個分析的工作，他主要是針對人文主義中的教化、共感、判斷力及審美作了一番深入的考察。

一、教化

「教化」的觀念，主要是指涉一種深層的知性轉換。這個字的誕生，是起源於中世紀的神祕主義，後來被巴洛克 (baroque) 的神祕主義所繼承，其後又被隨克羅波斯坦克 (Klopstock) 的救世主而來且主宰了整個時代的唯靈論 (spiritualisation) 所衍用著。其後，這個字又被赫德 (Herder) 轉化成「達於人文化」的概念。

「教化」這個字的演變，甚為紛歧。德文的 Bildung，相對於拉丁文就是 formation (塑造)，在英文裏則為 form 和 formation。這個字所特意強調的，就是要把原本到摹本的歷程視為歷程自身。

當然，教化的意義在整個發展中，的確經歷了許多的變革。然，在伽達默中，他又如何來界定它的意義？我們試以下面一段話來看看：

然而，把教化作為向普遍揚升，對人類來說可以說是一項任務，它要求為了普遍性的要求而必須犧牲個別性。⑥

「教化」是一種精神不斷蛻變的過程。而這個過程主要的，就是不斷的揚棄了個別性，進而向著普遍性發展。因為向著「普遍性」發展，所以，人人不斷的需要敞開自身，使別人進入到自身裏，也要讓自己進入到他人的世界中，讓個別性不斷的揚棄掉，普遍性便不斷的彰顯出來。而這種現象，慢慢的便如伽達默所說的：「受到教化之後的意識事實上更具有某種感覺的特質，這是因為每一個感覺 (例如視覺)，當它到達某個特定的範圍且在所達到事物中掌握了差異時，便已是普遍性了。當人天生的感覺被限制在某個特定的範圍中，而受教化的意識 (Cultivated consciousness) 又超越了這些天生的感覺，而這個受教化的意識又可以在各方面活動時，這時，它 (意識) 便是一種普遍的感覺了。」⑦

經由教化的歷程，人可以慢慢揚棄掉本有的個別性，進而產生一種普遍的感覺。而這種普遍和共感，本身即是對教化作本質上的描述。

④如此一來，這個「共感」的描述便進到人文主義的第二個觀念了。

二、共感

這個觀念是維科(Vico)的教育宣言所引用的，同時把雄辯(eloquentia)當作是人文主義的典範。

維科以為在人文主義的傳統中，對共感的引用表現著某些獨到之處，依他之見，人們對於現代科學的批判的現象，是有某些特別的限制的。即使到了今天，我們面對科學和數學的方法論，也都可以學習至古人的智慧。而就教育上來說，古人所特重的「共感」的培養和訓練，實在是值得現代人加以重視。

「共感」的培養，它的重點並非從真實事物而來，乃是從一些偶然的事物中吸取而來的。但「共感」所指涉的又是什麼？我們試引以下一段話來看看：

對吾人來說，最重要的事物是——「共感」在此，顯然並非意謂著只是存在於吾人的普遍能力，同時，也指涉能導致一體的感覺。⑤

「共感」不僅是指人存在的一般普遍能力而已，同時也可以達到一種共通、共有的感覺。它是外在感覺的普遍根源，也就是去判斷一個給定的事物，且進一步去推斷它的根源的能力。而培養人的「共感」的關鍵，又是在於「判斷力」的問題，因此，伽達默便接著描述了這個人文主義的第三個概念。

三、判斷力

判斷力所以會在十八世紀的德國出現，主要的原因，便是這個觀念跟「共感」有非常密切的關係。而所謂的「健全人類的知性」事實上就完全奠基於判斷力上的。

一個愚笨的人和聰明的人最大的不同在那裏？是天生的材質？是長得俊美與否？都不是的，最主要的便是在於有無判斷力的區別。也就是說，愚笨的人因為判斷力的缺乏，不能去正確的概括，如此一來，他就不能正確地去應用他所曾經學習過和知道的東西。●十八世紀這個字被引用以後，它實際上就是一種「對審辨力的表達」●，而且亦是精神的一種基本知性的特質。

那麼，判斷力所指涉的又是什麼？我們試以伽達默的一段話來看看：

實際上，判斷力的工作，就是把一個特殊事物放進普遍性之中，且把某些事物當作一個規則的例子，而這在邏輯上是不可能理解的。●

判斷力的作用，就是在於把一個特殊的殊相，納進一個共相的世界，使其具有「普遍性」的要求。因為這個緣故，這種能力的培養，不能直接從普遍上教導，而是要從個別的、具體的事例中去學習，而就這一點來說，它就有點像感覺的能力一樣。因人必須從一個活生生的、具體的生活個例中去經歷，而再從這些活現的經歷中，使一個人的感覺可以愈來愈敏銳，可以愈來愈能去感覺到周遭的一切。判斷力的完成是在單個事物或感性事物中，它並沒有簡單地運用某個對事物的預

先觀念，乃是完全在單個具體事例中在「自身」完成的。因此，它無須假藉某個普遍的事物的作用，而是完全藉「自身」的內在統一就能決定的。這裏，也就是說一個單個事物「內在地」被判斷的作用，這個作用，便引申出一個人審美的狀態了。因此，伽達默又接著論述了人文主義的第四個概念。

四、審美

「審美」與其說是一個美學的概念，其實，毋寧說是一個「道德」的概念。這個概念，指涉了一個合於人的本性的理想，它的形成，主要是來自對學院的教條主義的批判，其後，才慢慢的發展，解脫它道德上的束縛，被運用在「美學」(aesthetic)的範圍。

「審美」所指的，無疑是一種「認識方式」。就其特有的本質來說，這個作用絲毫不是個人的東西，乃是原初社會存在的現象。同時，它是以反思判斷力的方式，來從事概括的活動，進而了解到普遍的東西，在審美過程中，並非先有了一個普遍的原則作為指導，而是能兼顧到全體且從單個具體的事例中進行判斷。也就是說，「審美」的「認識方式」，就是以具體的事例為主，而不是以普遍性為原則。

以上四者，正是伽達默在作美學的詮釋學的建構前，首先對這四個人文主義概念，作了一個分析和解剖的工作。伽達默以為真正構成十九世紀精神科學的要素，並非皆由自然科學所宰制著，事實上，在德國的發展上，更多地是受了「人文主義」的影響。他以「人文主義」中的四個概念為基點，論述這些觀念對精神科學的深遠影響力，有了這四個基點以後，才進一步開展出美學的詮釋學的理論。由以上分析，吾人可知道，梅洛-龐蒂主要是提出了「身體」的超越意義，在《行為

的結構》一書中，他嚴厲的抨擊了心理學中的行為主義學派，以科學和科技學的方式，來宰制人類的行為，使人成為環境制約的對象，毫無自主可言，這兩者皆從反擊科學主義著手，從而思索人存在的「人文」要素，各重建一套新的哲學理論。

三、「身體—主體」與體驗的主體

梅氏哲學的特色，就是以作為主體存有的「我」與作為物質肉身的「身體」，相互結合一起，視為不可截然二分的全體結構。也就是說，他的哲學的建構，是以「身體—主體」來開展的，摒棄了傳統哲學中，以「主體—客體」二分的方式來建立哲學理論。

作為在世存有的這個「身體—主體」，並非只是一個外在認識的對象而已，也並非只是一個易於明白理解的主體。因為身體所特有的「知覺」作用，使得這個「身體—主體」與世界相互形構，使世界與我成為一種「體現」的世界，相互交融、相互為用，最後形成美學上所稱的「物我為一」的境界。

因此，在梅氏美學裏，他的審美的主體是「身體—主體」，由這個「身體—主體」再形構出整個美學的系統。

然在伽達默的哲學裏，他首先提出了四個「人文主義」的四個基本概念以後，就針對康德的哲學作反省和批判，在「康德的批判所引起的美學主體性」一章中，伽達默認為康德所建立的審美意識的自主性，揭開了美學中「主體性」的精神。康德否定了審美中的任何一種認識的意識，而把它當作是一種主體性原則，康德把共感歸為主體性原則，在這個主體性的原則中，沒有其他的東西被當作在美的對象中發現的，

而只不過是主體性原則，明白的揭示了主體的快感主要還是先驗地與被視為美的對象相符合的。（而這個作用實際上就是康德所說的「合目的性」〔finality〕的作用。）●

康德雖然在批判中導出了主體性的原則，但他這個「主體性」是一個「先驗」的主體。如果用更直接的話來講，這個主體是指「天才」(genius)的概念。

在《判斷力批判》(The Critique of Judgment)一書中，康德曾明白的論述藝術與天才的關係：

天才即是那天賦的才能，它給藝術定了規則。既然天賦的才能(talent)是作為藝術家天生的創造的機能，它本身屬於自然的，如此，吾人可以這麼說：天才是天生的心靈的能力(aptitude)，通過這個才可以由自然給藝術定下規則。●

「美的藝術就是天才的藝術」、「美的藝術就是必須經由天才來考察」、「美的藝術也只有作為天才的作品才有可能」●，美的藝術不能自己想出規則來，它只能按照著規則來完成的。而「天才」的觀念，則是因為它可以自藝術定規則，藉由這個規則，才能完成藝術作品的創作呀！

那麼這個「天才」具有那些特性？根據康德的解釋，共有四種特色：●

(一)天才是一種天賦的才能，它並非那一種能夠按照任何規則來學習的才能，故它具有一種「原創性」(originality)的特性。

(二)天才的作品，同時必須具有「典型的」(model)作用，同時又能成為「範例」(exemplary)，對於別人來說，天才是可以成為法則和準繩的。

(三)天才創作出作品以後，不能以自身或科學加以描述出來，它由自然賦予規則，而作品的產生，主要是由天才所賴以完成的。

(四)自然通過天才來替藝術而不替科學定立規則，並且只有藝術應成爲美的藝術(fine art)。

康德在《判斷力批判》一書中所建立的美學，是用「天才」的概念來說明藝術的創作，天才自己給藝術定了規則。但這個「天才」的主體概念，可說是一個先驗的主體概念，它是天生的稟賦，是天生的才能，由它的省察，可以直接給藝術定立準繩和規則。

伽達默後來考察了康德「天才」這個觀念以後，認爲康德所建立的這個「美的藝術就是天才的藝術」，其實並不是說藝術中的美並非毫無尺度的，而是把認識能力遊戲中對自由情感的合目的性，拿來作爲尺度，這個尺度可以說是一種「先驗」的原則，這個原則又是存在於主體之中的。●後來新康德主義發展了康德這個先驗主體的觀念，提出了「體驗」這個新創之辭，這個字主要是從「經歷」(Erleben)而來的，伽達默大大的發揮「體驗」這個觀念，他以爲「體驗」實際上就是主體經歷在主體自身後所遺留下的結果。它是一種給定性的，和生命相關連的，是用生命的內容來形構而成的，每一個體驗，只不過是生命的要素裏的一種而已。在藝術的體驗中，存在著意義的充滿，這種意義的充滿不僅僅是屬於特殊的內容和對象而已，更重要的，是它「更多地表現了生命的全體意義」●也就是說，伽達默所說的主體，是一個「體驗的主體」，這個主體，是一個存在著意義充滿，是一個活生生的且表現了全體生命意義的主體。這樣一個主體，已非康德所標舉的先驗主體、天才，而是由人的「此在」的這個存處於世的主體，這個主體並非普遍性的抽象概念，而是毫無具體生動的主體，它乃是

人在世存有這個不斷在體驗中湧現的具體主體、不斷在歷程中經歷的歷程的主體，這個主體是具體的、是活現的、是此時此刻(here and now)的。由這個先驗主體轉化為歷程體驗的主體以後，伽達默更直接的說道：「我們可以得出一個結論說道：所謂的體驗的藝術才可作為真正的藝術。」●

只有經由具體的主體體驗的藝術，方可以稱為真正的藝術。而審美的主體，必須是一個體驗的主體，它必須是一個兼含此時與此地的主體，同時，會隨著歷史演化而變動的歷程的主體。

由以上的論述，吾人可以知道，梅氏的審美主體，主要是指「身體—主體」而言，這個「身體—主體」不是一個毫無脈動的主體，乃是一個吾人在世存有這個具體而顯出機微的、活生生的主體，由它才得以建構出審美的體系。至於伽達默的審美主體，是一個指涉當下具體的主體，是此時此地的，是活生生的一個存在，伽達默並未刻意強調「身體」的作用，只就「主體」的作用而加以提顯和發揮，且這個主體是不斷湧現的歷程的主體，並不是傳統美學所指稱的「先驗」概念性的主體。

四、體現美學及體驗美學

梅氏所建構的美學體系，主要是由「身體—主體」所完成的。在身體的結構裏，因為具有知覺作用，可以使物我交感相通，不是滯塞而毫無關聯的關係。在體現中，具有二種最特別的功能，第一種是「交錯」或「迴轉」的作用；第二種便是「感通」的作用。

何謂「交錯」或「迴轉」的作用？我們試引幾段話來看看：

一個人所見所觸的「體現」，並不全具「體現」了。對身體而言，並不是這種「大塊之形體」存在，而「迴轉」的作用界定了「體現」存在於它種領域內。在身體裏，它是如此輕敏地、無與倫比地在那兒，且能夠以不斷的「波動」關連著，如此一來，它將不僅僅擴大而已，且無限地超越了「可見的」世界之範圍。●

「交錯」之作用，也就是「迴轉」之作用。●

（體現）是對象與主體間的「形式媒介」：它不是「存有之原子」，它自身居於一個地方和契機裏。……我們不可以認為「體現」是來自「實體」、身體或心靈。……我們必須把它當成「緣由」，當成存有的一般樣態之具體徵象。●

由前面的引文，我們可以知道，梅氏把「體現」又噉作「緣由」，這個辭主要是由古代衍用而來的。「體現」不是實體、不是單純的心靈或是身體，它是存有的一般樣態的具體徵象。「體現」中有一種「交錯」的作用，這個作用又可名為「迴轉」，這個作用主要是指人與外在世界與他人的關係，不僅是「我—他人」的爭競而已，同時也兼具一種共存的「共同作用」。人跟世界的關係，並不是單純的主客對立狀態，而是在爭競中有一種互用的作用。因為身體具有「二面性」及「雙重感覺」，所以使人的身體活動具有交織的功能，這個特殊的交織功能，可以打破主動與被動、向內投射及向外投射、可見與不可見的對立分隔，使「主動即等於被動」●、「向內投射即向外投射」，身體的這個交織狀態的功能，也正打破爭競與互用的對立，使兩者具有辯證性的關係，構成出人與宇宙的深玄奧祕，渾然圓融。

那麼，又何謂「感通」的作用？我們試引一段梅氏的話來看：

我的身體之「可見性」（顯然地，這個「可見性」對我及他人皆具「普遍性」），即稱為所謂的「感通」。

「感通」是指身體結構裏一種非常特殊的功能，這個功能可以稱為「可見性」。例如，當有一個女人感受到她的身體正被一種不能察覺和感知的視線所凝視時，即使她不能看到正在看她的人，這個女人的身體的「感通」作用，便會促使她感到侷促不安，或者有一種自滿意得的神態。這個作用，正是因為這個女人因著身體特殊的「感通」作用，使她能分享他人的「知覺」作用，故即使她未能直接看到正在看她的人，可是身體依就被激顯出這個功能出來了。

「體現」中的身體功能，因為特具「交錯」（或「迴轉」），及「感通」的作用，故由「體現」時所形構而成的美學意境，正是一種移情作用和「物我合一」的狀態。因此，體現美學正是一種由「身體—主體」所形構而成的特殊狀態，在這個美學體系裏，分隔的對立被消彌於無形，轉而為深層且玄奧的世界。

伽達默的「體驗美學」（或「體驗藝術」），雖然是以具體及歷程的主體來取代先驗的主體性，但是他在說明藝術作品與主體的存有論意義時，則是以「遊戲」的概念來解析的，透過「遊戲」的關係，伽達默詮釋了主體與作品的關係，同時，說明主體性的體驗在藝術經驗中所起的決定性作用。

「遊戲」這個概念，在整個美學的發展史中，居有非常重要的地位。在伽達默的美學中，他也拿這個觀念來分析藝術作品。在康德和席勒(Schiller)的文章中，他們是用先驗的主體觀念來說明它的意義。

然伽達默在遊戲的歷程中雖然也指涉到這個主體作用，但卻不是居於首要的地位，所以他說：「如果，我們在藝術經驗的關連中來討論『遊戲』(play)的話，則此『遊戲』非指態度、不是指創作者的心靈狀態或是藝術作品的享受、更不是指『遊戲』中所表現的『主體性自由』，它是指藝術作品自身存在的模式。」●

「遊戲」中雖然也指涉到主體的問題，但更重要的是指涉到藝術作品自身的存在方式，這個方式正是藝術作品存在的存有學根基。

在「遊戲」中，伽達默大致從幾個方面來說明它的特徵：

(一)就遊戲與主體性的關係而言：就遊戲的主體來說，遊戲活動者正是遊戲的主體，然伽達默則以為，真正在遊戲的過程中，遊戲主體的重點應該落在遊戲自身上。在某種意義上，遊戲的活動者的行為和遊戲(Spiel)本身是不一樣的，就遊戲的活動者而言，它與主體具密切關係。然遊戲之所以誕生，正因為它不是一個嚴肅的活動，它僅是「遊戲」而已，正因如此，一個遊戲者可以全然投入。使遊戲成為真正的遊戲的關鍵並不是因為由遊戲所產生的與嚴肅事物義關聯，而是只把「遊戲」當成一個「嚴肅」的事物，誰要是不能很嚴肅的去看待遊戲時，誰便是遊戲的破壞者。

舉個例子來說吧。當一羣小孩子相約要玩扮家家酒的遊戲時，遊戲的規則便是誰應該扮演新郎、誰應該扮演新娘、誰是主婚人、誰是父親母親，這些都必須遵守規定，在遊戲的過程中，大家都不能反悔自己所扮演的角色，也不能懷疑(例如，你們是親兄妹，怎麼可以「扮演」新郎和新娘?)，否則這個遊戲就不能進行下去了。在遊戲過程中，每一個人必須嚴肅去看待這個遊戲，人人扮好自己的角色，如此一來，大家便可以很愉快的玩一場「如同」真的婚禮一般。

在這個遊戲中，人人必須遵守規則，人人必須把真正的自我主體融入到所扮演的角色中，真正導引遊戲進行的，正是「遊戲自身」，使當新娘的像新娘、當新郎的像新郎、當父母親的像父母親，遊戲使遊戲者突顯角色的個性。因此，在遊戲過程中，人人必須破碎自我主體的主宰性，使遊戲本身主宰一切，使遊戲自己作主。因此，伽達默說道：「就語言而言，遊戲的真正主體，顯然不是一個正從事於其他活動的一個主體性，而是遊戲自身。」^④

遊戲時，要使遊戲得以順利進行下去，則人人必須退出作主的地位，使得遊戲自我作主，自為主體，如此一來人人在各自的角色上，才能把遊戲發揮到極致。故遊戲的主體是遊戲自身，不是遊戲的活動者。

因此，就遊戲的主體性而言，它依然有主體的存在，但這個主體是由活動的「人」，移轉到「遊戲」自身上，遊戲是主體，活動者是跟隨這個主體而走的。

(二)遊戲是一種「反覆進行」的活動：遊戲的另一個特徵，就是它具有的「反覆進行」的特色。以前面的扮家家酒為例，要玩這個遊戲前，必須大家相互約定，誰當新娘、誰當新郎、誰當父母，都要事先約定好，然後大家跟著遊戲規則進行，在活動過程中，大夥兒是一個相互連鎖互動的關係，回應與應對必須有一種交互關係，如此，來來往往，反覆進行，才可以使遊戲不斷的進行下去，直到結束為止。故遊戲不是一個人的事，是全體參與者共同的事，不是一個人經營就可以完成，是全體參與者共同經營才能完成，因此，遊戲當是一種反覆進行的活動。

因此，遊戲者在這個反覆進行中，必須解脫自己，融入遊戲反覆

進行中，使自我的主體，融入到遊戲的主體中，忘我以達到遊戲中所需要的喜怒哀樂中，如此的遊戲，才能成爲一個非常順暢且生動的遊戲，人人陶醉在其中，自得其樂，故伽達默說道：「遊戲明顯表現出一種反覆進行如同來自其自身所發生的秩序一樣，遊戲不但是無目的和企圖，而且也毫無費力。遊戲宛如來自其自身一般，遊戲的這種輕鬆，在主體上將作爲解脫而被經歷了。（不過，這裏所說的遊戲的輕鬆性，既非指真正的缺乏費力，而只是指現象學的缺乏費力罷了。）」●

遊戲者必須「解脫」自己，才能投入遊戲活動中的反覆進行，使遊戲變得更豐富，同時進行得更順暢。

(三)遊戲中必有表現，因爲有表現，故必須有觀衆在遊戲之中，必然含有表現，有所要的表現，也必然有期望能相應了解的觀衆。例如，以戲劇來講，每一個參與演出的演員（遊戲者），總期望把角色作好，使戲劇盡量接近完美的境界，但同時也希望有更多的觀衆能夠參與觀賞，了解他們所要表現的東西。故一個完全的遊戲，依伽達默的看法，應該包含遊戲者和觀衆，如此才構成一個「遊戲」，故他說道：「遊戲者，正如在每個遊戲中皆扮演他的角色，如此，遊戲才能被表現著。然而，遊戲自身則是由遊戲者和觀衆形構成一個全體。」●

遊戲過程中，是由遊戲者和觀衆相互形構而成的，遊戲者扮演遊戲或遊玩的角色，觀衆則受遊戲者的影響，情感完全爲其所支配，也就是說，這兩者的關係是合爲一體的，相互交融著感情的。

伽達默便是透過「遊戲」的概念，來說明體驗的藝術中，藝術作品和主體的存有學上的意義。在他看來，真正的藝術(美學)，是體驗的藝術(美學)，而藝術作品跟人的關係又爲何？他以遊戲來解析，認爲藝術作品與主體的關係，正含有前面遊戲的三層內在作用，這些作

用，使人的主體在審美過程中，可以與藝術作品相互交融成一體，使主體與對象成爲一共同體，同時，藝術鑑賞活動在「遊戲」的活動中，展現出一種無限深度的相即相與，相感相應的作用，湧然出生命無限的交流與溝通。

由前面的論述，吾人可知梅洛-龐蒂的「體現美學」及伽達默的「體驗美學」兩個美學系統，雖則兩者理論不盡相同，然兩者對於主體與對象(或作品)間的相互交感的作用，卻是一致的。尤其是在伽達默的美學詮釋學中，他特意發揮了新康德學派所說的「體驗」的概念，以體驗的主體取代康德等哲學所說的先驗主體(「天才」的概念)的優位性。同時，在體驗美學中，由主體來決定了藝術，也就是說藝術經驗中起決定性作用的並非客體的對象性之事物，乃完全由主體所完成的事物。由此主體的決定性作用，伽達默進而利用遊戲的概念爲釋例，說明主體性在遊戲過程中的展現作用，以詮釋藝術品的存有學意義，同時用以指出主體與對象間形構成一相互交融的共同體的作用！

五、結語

此章主要是論述梅洛-龐蒂的「體現美學」和伽達默的「體驗美學」的關係，分別從「身體的超越性及審美的人文主義傳統」、「『身體—主體』與體驗的主體」及「體現美學及體驗美學」三方面來論述。伽達默是存在主義大師海德格的弟子，哲學思想深受海德格的影響，因此，思想亦偏重存有學一面的發揮，同時，再和他詮釋學的思想，兩相結合，成爲哲學上所謂美學詮釋學的新的開展，以他來和梅洛-龐蒂的美學作比較，可明顯看出兩者所同具深邃的人文主義的心靈。

-
- ❶ *The Visible and the Invisible*, trans. by Alphonso Lingis, Northwestern University Press, 1968.
p. 139 : this anonymity innate to Myself that we have pre-viously called flesh.
p. 147 : What we are calling flesh, this interiorly worked-over mass, has no name in any philosophy.
 - ❷ *Sense and Non-Sense*, Translator's Introduction, p.xii, trans. by Hubert L. Preyfus & Patrica Allen Dreyfus, Northwestern. University Press, 1964.
 - ❸ *The Primacy of Perception*, trans. by James M. Edie, Northwestern University Press, 1964.
 - ❹ *The Structure of Behavior*, p.184, trans. by Alden L. Fisher, Duquesne University Press.
 - ❺ *Truth and Method*, Hans-Georg Gadamer, New York, p. 10.
 - ❻ *Ibid.*, p. 13
 - ❼ *Ibid.*, p. 18.
 - ❽ *Ibid.*, p. 18.
 - ❾ *Ibid.*, p. 21.
 - ❿ *Ibid.*, p. 29
 - ⓫ *Ibid.*, p. 29
 - ⓬ *Ibid.*, p. 30.
 - ⓭ *Ibid.*, p. 40.
 - ⓮ *The Critique of Judgment*, Immanuel Kant, trans. by James Creed Meredith, Oxford University Press, p. 168.

- *Ibid.*, p. 168.
- *Ibid.*, pp. 168—169.
- *Truth and Method*, p. 51.
- *Ibid.*, p. 63.
- *Ibid.*, p. 63.
- *The Visible and the Invisible*, p. 144.
- *Ibid.*, p. 263.
- *Ibid.*, p. 148.
- *Ibid.*, p. 265.
- *Ibid.*, p. 245.
- *Truth and Method*, p. 91.
- *Ibid.*, p. 93.
- *Ibid.*, p. 94.
- *Ibid.*, p. 98.

結 語

這一本書，以研究梅洛-龐蒂的美學為主。在梅氏的思想系統中，整個思想的核心都是以「身體」（或「形體」）這個觀念引伸而來的，故他的美學思想，也不能離開他的「形體哲學」而獨立研究。

本來「身體」這個觀念，在西方的哲學中，是不頂重要的觀念，談到「身體」，人們總離不開對它負面的印象，也就是說，它具有非常濃厚的「物質性概念」。因為「物質性概念」的色彩太濃厚了，所以也減低了一般哲學家對它研究的興趣。

同時，加上西方的哲學傳統，長久以來就是由「觀念論」和「經驗論」這兩套思想系統所佔領著，主「觀念論」者以為人類知識的根源，主要是在人類理性的一面，這個「理性」才是知識成立的先決條件；而主「經驗論」者則以為人類知識的基礎，主要是在人類經驗的一方面，這個「經驗」性才是知識成立的先決條件。這兩套思想系統，雖然思想內涵不盡相同，但兩者卻同時對「身體」這個觀念，未曾注意和著力，所以也使得「形體哲學」在西方思潮中，並未受到任何的注意。

梅洛-龐蒂思想的崛起，正是在於他能洞視西方整個思想的發展，忽視了「身體」這個觀念在哲學上具有豐富的意義，同時，在建構知識上強調「主體—客體」的作用所衍生而來的二元論的弊病，也是他在重構新的哲學系統時所必須加以克服的難題。因此，他提出了一套

新的思考模式，用「身體—主體」來取代「主體—客體」的劃分，用這個「身體—主體」的思考方式，一方面可以提挈傳統哲學中，對「身體」研究的遺失，把「身體」的豐富性展現出來，另一方面又可以兼顧結合主體存有的「我」和物質肉身的「身體」，避免掉陷於心物二元論的困境。由這一套「身體—主體」的思考系統，梅氏成就了一個具有靈智交織的形體哲學，進而漸漸開展出來，使得「身體—主體」在建構美學時，可以從容的成爲主導性的地位。

由「身體」衍生出來的一個新的觀念，便是「體現」的概念，在梅氏的哲學系統中，這個觀念是在他後期的《可見的與不可見的》一書中加以發揮而來的。「體現」是指身體所存處的一種特殊情境，在這個情境中，身體具有一種「迴轉」或「交錯」的作用，同時也具「感通」的作用，這些特殊的功能，使得身體存處於世，跟萬物形構成一種很特殊的關係，這關係就是移情作用，就是物我交融合一的作用。這個作用，筆者特別拿莊子的思想來和它作一個會照和比較，在〈齊物論〉中，莊子講了一個比喻說道：「罔兩問景曰：『曩子行，今子止；曩子坐，今子起；何其無特操與？』景曰：『吾有待而然者邪？吾所待又有待而然者邪？吾待蛇蝦蟆翼邪？惡識所以然！惡識所以不然！』昔者莊周夢爲蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則遽然周也。不過周之夢爲蝴蝶與，蝴蝶之夢爲周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂物化。」莊周作夢，瞬眼之間就化作一隻蝴蝶了，真如一隻彩翼翻飛的飛蝶，在飛舞之間竟然不知道是莊周夢爲蝴蝶？還是蝴蝶夢爲莊周？莊周和蝴蝶的關係，真是玄妙，兩者可說到了神靈妙化的境界了，這個境界，莊子就稱爲「物化」，也就是物與我達於合一的狀態。在美學上來說，莊子這個活生生的例子，其實是跟梅洛-龐

蒂所說的「體現」的境界，非常接近的。

但莊子與梅氏的美學觀念，固然有其相似之處，但兩者依舊有許多的不同。對身體而言，就存有論的意義看，梅氏以為身體所具有的開顯意義，才使人與世界可以形構成一個「情境存有論」，但在莊子的思想系統中，這個開顯性則違反了他的「無為」之義的主張，因此，對於形體的開顯義亦持較負面的看法。

至於最後一章，則是與伽達默的美學作了一番對比和會照。伽達默是德國的詮釋學大將，在就讀於馬堡和萊萊大學時，專研哲學及古典哲學，他的經典之作是《真理與方法》一書，該書由三大部分組成，其中第一部分便是美學方面的論述。在這一大部分裏面，伽達默考察了四個「人文主義」的觀念，這四個觀念分別是「教化」、「共感」、「判斷力」及「審美」。伽達默對於十九世紀的自然科學作了嚴厲的批判後，引伸出這四個「人文主義」的觀念，他認為這四個觀念，也正是十九世紀歷史人文發展的礎石，再由這四個觀念的考察，他揭示了藝術經驗中理解活動的特徵，把在藝術經驗的理解系列活動中，理解者與對象之間看為一種相參相與、交融為一共同體狀態。

由四大「人文主義」的觀念考察以後，伽達默又提出了一個新的美學觀念，這個觀念就是「體驗藝術」，它的意思就是在強調主體的體驗決定了藝術的作用，即主體因素對藝術經驗起了決定性的作用，為了說明這一點，伽達默特別用了象徵和比喻的實例，來說明藝術經驗起決定性作用的是在「主體」而並非在對象的自身裏，由「體驗藝術」（或「體驗美學」）這一主體性的意義上，伽達默更進一步論述了「主體」在遊戲觀念上的重大作用。因此，在《真理與方法》一書上，伽達默下了一個結論說道：「（吾人）可得出一個美學的結論：所謂的『體

驗藝術」才是真正的藝術。」

伽達默這個「體驗藝術」的提出，強調主體性在審美經驗中的主導性和優位性，同時，強調主體對象間一種交融為一的共同體作用，這與梅洛-龐蒂的「體現美學」中，強調「身體—主體」在審美歷程中，與萬物合而為一，在存有學上皆具豐富的意義，故筆者特將此二者的美學亦作一個相互對照彰顯的工作。

梅氏由形體哲學為核心所建構出來的美學系統，不但在西方哲學的思潮中，深具獨創性的意義，由這套思想的系統來會照中國的思想，同樣可以提供一種非常好的參考和開發的作用，筆者相信，由這個形體哲學所建構出來的美學系統，會照中國美學以後，將可以啟發且提供中國美學未來新的研究方向的。

梅洛-龐蒂的著作覽表

以下所列的書目，主要是根據梅洛-龐蒂著作出版的先後秩序排列而成的，羅列如下，以供讀者作參考：

la nature de la Perception. in T. F. Geraets, ed., *Vers une nouvelle philosophie transcendantale*. The Hague : Martinus Nijhoff, 1971, pp. 188-99 (written in 1934).

The Structure of Behavior. Translated by A. L. Fisher. Foreword by J. Wild. Foreword to the second French edition by A. De Waelhens. Boston : Beacon Press, 1963. (*La structure de comportement* 2d ed. Foreword by A. De Waelhens. Paris : Presses Universitaires de France, 1967 [first edition 1942].)

Phenomenology of Perception. Translated by Colin Smith. London : Routledge and Kegan Paul, 1962. (*Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.)

Humanism and Terror. Translated by J. O'Neill. Boston : Beacon Press, 1969. (*Humanisme et terreur*. Paris : Gallimard, 1947.)

L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson : Notes prises au cours de Maurice Merleau-ponty à l'École Normale Supérieure (1947-1948). Collected and edited by Jean Deprun. Paris : Vrin, 1968.

Sense and Non-Sense. Translated, with an introduction, by H. L. Dreyfus and P. A. Dreyfus. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964. (*Sens et non-sens*. Paris : Nagel, 1966 [First edition 1948].)

Maurice Merleau-Ponty à la Sorbonne : Résumé de ses cours établi par les étudiants et approuvé par lui-même. Bulletin de psychologie, no. 236, vol. 183-6. (November 1964) (Contains student notes on courses delivered between 1949 and 1951.)

Consciousness and the Acquisition of Language. Translated by Hugh J. Silverman. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973. (translation of student notes from one of the above Sorbonne courses.)

The Child's Relations with Others. Translated by W. Cobb. In *The Primacy of Perception*, edited, with an introduction, by J. M. Edie. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964. (*Les relations avec autrui chez l'enfant*. Les Cours de Sorbonne. Paris : Centre de Documentation Universitaire, 1967 [course delivered in 1950—51].)

Phenomenology and the Sciences of Man. Translated by J. Wild. In *The Primacy of Perception*, edited, with an introduction, by J. M. Edie. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964. (*Les sciences de l'homme et la phénoménologie*. Les Cours de Sorbonne. Paris : Centre de Documentation Universitaire, 1952 [course delivered in 1950—51].)

In Praise of Philosophy. Translated, with a preface, by J. Wild and J. M. Edie. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1963. (In *Eloge de la philosophie et autres essais*. Collection Idées. Paris : Gallimard, 1960 [first edition 1953].)

Adventures of the Dialectic. Translated by Joseph Bien. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973. (*Les aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard, 1955.)

Husserl et la notion de Nature (Notes prises au cours de Maurice Merleau-Ponty). Collected by Xavier Tilliette. *Revue de métaphysique et de morale*, no. 3 (1965): 257-69 (delivered in 1957).

La philosophie de l'existence. *Dialogue* 5 (December 1966): 307-22 (transcript of a lecture delivered in 1959).

Phenomenology and Psychoanalysis: Preface to Hesnard's *L'oeuvre de Freud*. In *The Essential Writings of Merleau-Ponty*, edited by A. L. Fisher. New York : Harcourt, Bmace, 1969, pp.81-87 (published in French in 1960 [Paris: Payot]).

Signs. Translated, with an introduction, by R. C. McCleary. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964. (*Signes*. Paris: Gallimard, 1960.)

Eye and Mind. Translated by C. Dallery. In *The Primacy of Perception*, edited, with an introduction, by J. M. Edie. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964. (*L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964 [originally published as an article in 1961].)

The Visible and the Invisible : Followed by Working Notes. Edited,

with a foreword and editorial note, by Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1968. (*Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail*. Text established by Claude Lefort, with a foreword and afterword. Paris : Gallimard, 1964.)

The Primacy of Perception. Edited, with an introduction, by J. M. Edie. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964.

Themes from the Lectures at the Collège de France 1952-1960. Translated by J. O'Neill. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1970. (*Résumés de cours : Collège de France 1952-1960*. Paris : Gallimard, 1968.)

The Prose of the World. Edited by Claude Lefort. Translated by John O'Neill. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973. (*La prose du monde*. Text established and introduced by Claude Lefort. Paris : Gallimard, 1969.)

索 引

- a priori 先驗, 2,8,23,24,25,26,29,37,95,105,
106,107,109,110,113
- Aix 艾克斯, 39
- amusing 取樂, 52
- Anthropomorphism 擬人作用, 71
- Aristotle 亞里斯多德, 38
- Beauvoir, Simone de 波娃, 3
- behaviorism 行為主義, 8,18,19,20,21,22,23,30,
98,104
- being-for-itself 爲己存有, 4,32
- being-in-itself 在己存有, 4,32
- Being, Sein 存有, 3,11,13,14,16,17,18,21,25,26,
29,30,32,33,34,38,55,58,59,64,
65,66,68,69,71,77,80,81,85,90,
91,97,99,107,108,109,110,113,
114,118,119,120
- betraying 發洩, 52

category	範疇, 24,25
Cézanne	塞尚, 9,39,40,53
chiasm	交錯, 58,66,67,68,69,70,74,75,85, 89,90,107,108,109,118
cohesion	交融, 14,42,59
Collingwood	柯林烏德, 51,52
communion	交融, 66,73,74,75,85,90,99,104, 112,113,118,119,120
contextualism	脈絡主義, 32
contradictory	抵觸的, 15
co-exist	共存, 66,69,108
creativity	創新, 14,34,78,95
Croce	克羅齊, 50,51,56,59n,79,93n
Delaunay, Robert	德洛內, 39
Descartes	笛卡兒, 4,17,37,89,90,97
Dewey	杜威, 32
De Waelhens	德瓦連斯, 5
distance	距離, 40,42,43,44
Doric	道芮式, 71
dualism	二元論, 4,30,77,90,97,117,118
Dufrenne, Mikel	杜夫蘭, 56,84,85,94n
element	緣由, 10,68,69,75,76n,84,94n,108

-
- | | |
|----------------------|--|
| eloquentia | 雄辯, 101 |
| empathy | 移情, 71,72,73,74,85,90,118 |
| existential analysis | 存在的分析, 33 |
|
 | |
| Fackenheim | 斐克瀚, 32 |
| Fauvism | 野獸派, 48,57 |
| feeling | 感, 91 |
|
 | |
| Gadamer | 伽達默, 95,99,100,101,102,103,
104,106,107,109,110,111,112,
113,119,120 |
| gesture | 姿態, 56 |
| Giacometti | 傑克梅弟, 39 |
|
 | |
| Hegel | 黑格爾, 3,97 |
| Heidegger | 海德格, 3,16,78,97,113 |
| Hospers, John | 霍斯柏斯, 49,50 |
| humanism | 人文主義, 99,101,103,104,119 |
| Husserl | 胡塞爾, 2,3,7,77 |
|
 | |
| immanence | 內在性, 15,16,30,34,38 |
| Impressionism | 印象派, 39 |
| intellectualism | 理智主義(主智主義), 13,55,97 |
| intentionality | 意向性, 2,21,22 |

interweave	交綜錯雜, 32,33,37
introspection	內省, 19
Kant	康德, 97,104,105,106,109,113
Kierkegaard, Sören	齊克果, 97
Kwant, Remy C.	曠特, 77
Lebenswelt, life-world	生活世界, 2,14,16,25,30,77
<i>Les Temps Modernes</i>	《當代》, 3
level	平面, 34,35,36
Lingis, Alphonso	林吉斯, 83
Lipse	李普司, 71,72
location	地點, 33
Mallin, Samuel B.	馬林, 9,30,31,36
Marcel	馬塞爾, 2
Marx	馬克思, 3
masterwork	經典之作, 3
mechanism	機械主義, 22,23,98
mental order	心靈的秩序, 18,23,30,42,80,89,90
Mondrian	蒙德里安, 47,48
nascent logos	生成之理, 8,17,26,78,79,98
naturalism	自然主義, 18,22

-
- | | |
|------------------|--|
| natural attitude | 自然的態度, 2 |
| Neo-plasticism | 新造形主義, 47,48 |
| Nietzsche | 尼采, 78 |
| object-side | 客觀面, 32,33 |
| organic | 有機的, 2 |
| organism | 有機體, 21,23,99 |
| Osburne, Harold | 奧斯本, 48,49 |
| paradoxical | 弔詭的, 15,16,87 |
| Parmenides | 帕門尼德斯, 97 |
| perception | 知覺, 3,5,7,8,10,13,14,15,16,17,19,
25,26,27n,33,40,45n,51,53,65,66,
69,70,71,78,79,80,83,89,90,92,
98,99,104,107,109 |
| physical order | 物質的秩序, 18,22,30,42,80,89,90 |
| place | 地方, 33 |
| Plato | 柏拉圖, 97 |
| positivism | 實證主義, 18 |
| posteriori | 後驗, 23,25 |
| postural Schema | 現勢的圖式, 84 |
| Povlov | 巴甫洛夫, 18,19,20,21 |
| prehension | 攝知, 91 |
| presence | 呈現, 16,65,95,98 |

projection	投企, 34,67
prototype	原型, 49,84
radical reflection	根本的反思, 33
reduction	還原, 2
reversibility	迴轉, 66,68,69,90,107,108,109,118
Saint Augustine	奧古斯丁, 29
Santayana, George	桑塔耶那, 52,53
Scheler	謝勒, 2
Schiller	席勒, 110
Skinner, B. F.	斯金納, 19,21
spiritualisation	唯靈論, 100
subject-side	主觀面, 32,33
telepathy	感通, 10,25,70,71,72,74,75,85,90, 107,109,118
texture	組構, 22,64,68,90
theory of vision	視域理論, 37,38,57,58
The ontology of situation	情境的存有論, 9,30,31,32,65,76n, 80,83
The will to power	衝創意志, 78

-
- the body 身體或形體, 8,9,11,13,14,17,18,22,
23,25,26,29,30,34,35,36,38,43,
48,53,55,56,58,59,64,65,67,69,
71,74,77,78,79,80,81,83,84,85,
89,90,91,92,95,96,97,98,99,104,
107,108,109,113,117,118,119,
120
- the flesh 體現, 10,11,14,32,38,63,64,67,68,
69,70,74,75,80,81,83,84,85,89,
90,92,95,96,104,108,109,113,118
- Titchener 梯契納, 71
- transcendence 超越性, 8,9,11,13,14,15,16,17,23,
25,26,30,66,78,96,98,113
- transcendental philosophy 超驗哲學, 23
- Van Gogh 梵谷, 57
- Véron, Eugène 維雍, 54,55,56
- Vico 維科, 101
- Vischer, R. 費孝, 71
- visibility 可見性, 70,71,109
- vital order 生命的秩序, 18,23,30,42,80,89,90
- Whitehead 懷德海, 78