

文本與詮釋： 論高達美如何理解康德《判斷力批判》*

張 鼎 國**

摘 要

本文探討高達美在《真理與方法》中對康德《判斷力批判》的初步解讀和批評，特別指出他對所謂「奠基於康德之上的主觀主義及不可知論」的強烈不滿，究竟從何而來？何以致之？這不但是個《判斷力批判》的效應歷史問題，同時也是對高達美所主張文本詮釋有如對話交談的一個案例檢討。

文章從高達美反對主體性哲學及意識哲學的前定思想為起點，說明他無法接受審美主體說與審美意識說的一貫立場。隨後針對《真理與方法》裡，他承繼人文主義傳統「教化」理念，重新提出而直接挑戰到康德美學的幾個概念，特別是對其審美「趣味」和「共同感」學說之質疑，所進行的檢討和審視。這兩個概念，在兩者的哲學考當中，甚至必須用到不同的中譯表達。其次包括在內的相關議題，還有「判斷力」、「天才」等重要概念。而分析之後，本文再指出高達美自己基於以藝術品之存有為中心的遊戲說與雙重模仿表現說，如何提出一「審美不區分」的說法，為化解康德「自然美」不同於、卻優過於「藝術美」的趨勢，也是他試圖淡化藝術領域中「天才」創作論與「審美意識」鑑賞說的進一步表達。

* 本文為國科會補助專題研究計畫 NSC 94-2411-004-0141 部分成果

** 國立政治大學哲學系副教授

投稿日期：97.3.16；接受刊登日期：97.4.21；最後修訂日期：97.4.24

因受限於篇幅，本文並未深入高達美七十年代後對康德思考評價的若干改變，但第四節嘗試重回康德文本說話，舉發其說與詮釋學理論可以相互發明之處。這是高達美所說「讓文本說話」的必要過程，況且《判斷力批判》並不停留在美學理論的哲學基礎這個部分。本文最後一節，則點出當代對康德《判斷力批判》詮釋值得繼續努力的方向，實即本篇論文後續欲進行的發展。

關鍵詞：康德、高達美、《真理與方法》、《判斷力批判》、主觀主義、不可知論、審美意識、教化、趣味、共同感、天才、視域融合、審美不區分

Text and Interpretation:
Gadamer's First Reading of the *Critique of the Power of
Judgment* as a Hermeneutics Case Study

Ting-Kuo Chang*

Abstract

This paper investigates Gadamer's reading and interpretation of Kant's *Critique of the Power of Judgment* in his *Truth and Method*, with an emphasis on his strongly worded disappointment towards "the subjectivism and agnosticism based on Kant." It concerns not only the *Wirkungsgeschichte* for the Kantian aesthetics today, but serves also as an interesting case study in the contemporary dialogical hermeneutics, which sees text interpretation as living dialogues with text.

The paper begins with Gadamer's predominating position against the philosophy of subjectivity and consciousness, hence his reluctance to the tendency of *Subjektivierung* in aesthetics which takes aesthetic consciousness as starting point. The second section turns to *Truth and Method* (1960), where we examine once more Gadamer's first questioning of the problem of truth within the field of art. Gadamer employ series of concepts taken out of the humanistic tradition of the education (*Bildung*) in the first part of this book, such as taste, *sensus communis*, judgment, and *genie*, and we could see how comprehensive and vehement Gadamer's initial challenges to a Kantian aesthetics. Their disagreements are so obvious, even that we should go so far as to use different Chinese terms to translate the two concepts of taste (*Geschmack*) and *sensus communis*, although they are just the same German and Latin words used by both philosophers.

* Associate Professor, Department of Philosophy, National Chengchi University
Received March 16, 2008; accepted April 21, 2008; last revised April 24, 2008.

In section three, this paper explains how and why Gadamer's theory of art could offer a better understanding of art by the theory of play, that is the taking part passively in a game which centers always around the being of certain great work of art, in such a way as questioning and listening what this human made artwork can speak to us as historical being. And to strengthen his criticism of Kantian subjectivism and agnosticism in the field of art, Gadamer coined a new expression "aesthetic non-differentiation" as to challenge the Kantian distinction between natural beauty and artistic beauty, hence the Kantian thesis that natural beauty as free and independent, should take priority over the artistic beauty as adherent and dependent. This notion, which is a major thesis in this paper, could be conceived as an indication in advance to a later theory of the fusion of horizon in Gadamer's *Truth and Method*.

With rather limited space in a paper, I could not delve into a discussion of Gadamer's change in his evaluation of Kant's thought. However, this paper turns in section four to the text of *Critique of the Power of Judgment* to see what Kant had said so as to do justice to Kant according to the hermeneutic motto "back to the text and let it speak in itself for us again." A few but very relevant points are therefore highlighted one by one, which taken together makes a quite positive hermeneutic reading of this philosophical classic showing how much is still plausible in our days, as Gadamer himself would partly also agree later in the 70th's and 80th's.

Keywords: Kant, Gadamer, *Truth and Method*, *Critique of the Power of Judgment*, subjectivism, education (Bildung), taste, *sensus communis*, judgment, *genie*, aesthetic non-differentiation, fusion of horizon

高達美在討論二十世紀初始之哲學基礎時，曾明確列舉出他心目中，就西方之哲學傳統而言，最為重要的三大思考交談的對象，他們應該是：

- (1) **希臘人**〔他特別指名**柏拉圖**、**亞里斯多德**二人，卻有意合兩者為一〕，
- (2) **康德**〔可視為近代以來、主體性哲學先驗奠基的主要開創者〕，
- (3) **黑格爾**〔可視為古典德國觀念論、思辨性辯證哲學之集大成者〕。¹

但是 1960 年高達美的傳世著作、二十世紀詮釋學經典之一的《真理與方法》問世，其第一部分為首，於深入探討藝術經驗之真實面貌、探討藝術活動中之理解如何發生的問題，以做為他闡揚詮釋學理念之必要切入點時，他卻對康德《判斷力批判》的許多觀點都提出相當強烈的批評；他有意援引黑格爾的藝術哲學、海德格的美學作品存有論，甚至於亞里思多德的實踐哲學及悲劇理論、詩學，以對照出康德美學的若干缺失。那麼，看來他和康德的首度交談，至少在美學論述方面，是呈現出了否定多於肯認、批評超過接納的態度。而我們閱讀文本而進行詮釋，至此難免要問：他究竟是如何理解康德著作《判斷力批判》的？

本文將要指出，其實《真理與方法》第一部分的論述裡，高達美有他自己獨特的哲學實踐與關注焦點，已然包含著他的詮釋學思考的完整主張。他所推展的，是和康德完全不同的思考任務，以回應今非昔比的時代要求。然而，本文同時也須回到康德第三《批判》，發揮詮釋學「文本再詮釋」的精神，進一步檢討高達美對這部哲學名著的理解、詮釋和種種評議，甚至對康德的哲學立場，是否會讓人有偏讀、誤讀或太快下定論的疑

¹ 論〈二十世紀的哲學基礎〉，引見 Hans-Georg Gadamer, *Kleine Schriften I* (Tübingen: Mohr, 1967), 147. 上文括弧中為本文作者所加按語，也是一種評論。事實上，高達美一向推崇希臘時期的柏拉圖、亞里斯多德二哲，而對近代黑格爾哲學的理解與詮釋，更是用功甚勤，但是相對的，他和康德的立場似乎距離較遠。何以致此？有無調和的可能？這是本文的重要思考方向。

慮，是否曲解或故意忽略了康德原旨。因此，本文有心讓兩百年前的哲人經典，能夠再度就其自身之前後脈絡〔上下文〕和學說系統定位而說話，俾便和高達美的、或任何其他當代新的詮釋進行對談。若此，本文可視作是對高達美「交談對話詮釋學」(Gesprächshermeneutik)的適用性的，一個既算是具體落實、又兼作案例檢討的發言。

以下，本文先討論高達美對「審美意識」(das ästhetische Bewusstsein)的綜合批評和議論，那是他早期面對康德時，最明顯的「前理解」和「前判斷」，或說「前見」〔壹〕；再則實質進入《真理與方法》裡指責康德所言審美「趣味」(Geschmack)不起認知意義、脫離倫理教化內涵等立論失當〔貳〕；然後是他批評康德美學「自由美」之區別於「依存美」、和「自然美」之優先於「藝術美」的主觀抽象性，以及高達美自己「審美無區分」的糾正性殊異主張〔參〕；最後從康德論「美的藝術」首選之詩作藝術(Dichtkunst)，從構想力與悟性於人類語言表達中之自由共作、相互結合，探問《判斷力批判》思考與詮釋學之間視域融合的可能〔肆〕，再於結論處，指出關於康德此書當代詮釋的可能方向〔伍〕。

壹

高達美的詮釋學出發點所以會選擇「藝術」(Kunst)為論域，一則如大家熟知，是因為他對近代以來科學方法論成效的質疑，對追求科學與技術進步凌駕一切其他價值之上的反抗。但次則，哲學上更具深意的，則是因為他長期反對「主體性哲學」與「意識哲學」奠基式學說建構。顯然，在藝術欣賞、審美活動間，整體而言，其距離科學方法論統轄的核心範圍最遠，最不受到此等拘束，同時又無須刻意堅持一時時抱客觀審判態度之主體；在藝術的領域裡，鼓勵的是藉由欣賞而領會，反而會強調我們能與作品對象密切互動，甚至融為一體，開啟一個最自由生動的自我成長空間。甚至連自古即存的詮釋學這門學問，長久以來，與其說是一套方法規則考察，不如說原本即屬一門「藝術技巧之學」(Kunstlehre)：運用之妙，

存乎一心之間。若有足夠人文素養，再加適度詮釋經驗，即可源源擷取一切可共享的理解資源，其成效遠超出任何固定法則、已知步驟的限制外。

《真理與方法》從剖析藝術奧秘開始，擴充、轉進到一切歷史精神科學領域中共同的真理問題，最後歸結於語言對話間的無窮存有張力，皆可依此觀之。

因此，高達美這篇巨作的三個部分，分別可視為第一藝術領域，是在對鑑賞者或創作主體〔天才〕之審美意識進行批判，及至第二部分，對精神科學各學科間的歷史學意識（*historisches Bewusstsein*）批判，而第三語言問題轉向下，又轉為對獨白式說話者意識和語言工具論的批判。這樣的全書解讀策略之切實可行，正足以說明高達美之批評康德美學的徹底主觀化與形式化，不僅其來有自，且根深柢固，所以表達得相當強烈。於是他這部主要著作，一開始就批評科學方法論和方法意識，以拉開哲學詮釋學與舊有方法論詮釋學的區隔；與此同時，在重新探討一些較明確方法目標更具主導功能的人文主義傳統中，以「教化」（*Bildung*）為首的幾個重要概念後，立即拉出一連串對康德美學缺失的數落。可以說，他暫時避開正面去詮釋康德單一著作、或康德整體學說的工作，卻把對康德美學的質疑，當成發揚自己詮釋學理念的借力發揮點。

若如上述，則藝術領域內，最大的癥結正是他對一般所說「審美意識」的徹底不信任。尤其發展到「天才」（*Genie*）概念的引進和其相關的問題處理上，他與康德學說對抗尤甚，認為康德美學，走向了背離現實的鑑賞與創作之雙重主體性奠基的道路。這點，可從他本人倡議的詮釋學，從不追究無意識的原初創作情境與原作者意圖，但一向著重作品欣賞的成效與實際受用，強調自我轉化與自我理解，可以略窺一斑。在他看來，「審美意識」認真考慮下，會與前述一味追求歷史客觀性的史學意識同樣危險，誘使人誤把歷史或藝術始終放置在主體意識活動的對立面，是去接受審查並嘗試掌控或加破解的對象，被異化成為與己毫不相干的事物，從而無法真正進入其間、展開互動，無法看清楚人自身之歷史性存有方式，以及人

隨時受到「實效歷史」(Wirkungsgeschichte)作用的真實狀況。²

關於美學主觀化 (Subjektivisierung) 或美學主體性奠基方式不妥的原因，高達美最明顯而直接的表白如下：「關於藝術的意識，審美意識，總是一個次要的意識，它相對於從藝術作品而來的直接的真理訴求而言總是次要的。」³優先就主體性之確立上強求所謂「審美主權」(die ästhetische Souveränität)，可謂是純粹的先驗理想性，若和我們實際接觸藝術時之經驗實在性相較下，會在在顯得格格不入，徒增某種疏離或異化的結果，很不真確。因此稱之為「第二義的」(sekundär)，亦即次要的，是衍生、歧出的東西，非根本性思維應當停留處。至於高達美自己所重視而一路論述拓展的，則始終偏向於「藝術活動」，以及「作品存有」這兩大現實經驗側面的詳盡發揮，不會特意標舉一「審美意識」。至於他自己間接立論的「實效歷史意識」，也不忘重複聲明那已經更多的是一種關乎理解發生的存有方式，而非僅為意識而已 (mehr Sein als Bewusstsein)⁴。

因此我們在《真理與方法》第一部分，讀到許多高達美自身的學說，有些是整理重述，有些是適時創新，但是都脫離審美意識，轉而圍繞著上述兩個經驗實在性側面，闡明藝術領域中的詮釋學經驗活動。關於前者，藝術之實際接觸與聆賞活動經驗面，他提出的有「遊戲互動說」、「雙重模仿說」、「雙重表現說」，以及哲學意味更強的特殊認識作用與自我理解說，精神交流與當下整合說等等都是；而關於後者作品面，即藝術作品之事實存在與持久不衰，他又提出藝術作品的存在即表現 (Darstellung) 說、文學類作品特殊地位說，還有「全面中介說」、藝術品與欣賞者的同時轉型共構說，以及藝術品「存有價值」(Seinsvalenz) 的孳生增長說、審美擴

² 在 1962 年的一篇論文——〈美學與詮釋學〉中，他雖然並未特別討論康德學說，但立論處處反對審美意識的主張也完全一致。參見 *Kleine Schriften II*, 1-8.

³ *Kleine Schriften I*, 102.

⁴ 這是一個經常出現的說法，清楚表示高達美的存有學取向而非意識哲學的認知理論取向。例見 *Kleine Schriften IV*, 203.

張說等等，環環相扣而立論流暢。兩相比對之下，高達美斷然捨棄審美意識而極力抬舉真實作品經驗，全面強調藝術領域內的認知轉化活動與真理發生要素，積極鼓勵我們與各種與不同類型、不同時代藝術世界的親身接觸、交流，因欣賞、接受而能達成分享和共有，都是屬於理解詮釋遠大於客觀批評的活動，最後再統合收攝在詮釋學的豐富預期中，所以敢於大膽抨擊康德主觀化兼空洞化的美學思考。至少 1960 年左右，他確實批評得相當綿密而犀利。

根據高達美的考察，「審美意識」說之弊端主要表現於三方面。其一是：進入藝術領域時會喧賓奪「主」，不利於真正藝術經驗進行與欣賞活動之開展，減低藝術品之存有價值與獨特份量。在這方面，高達美自己是用另一套刻意貶抑主體能動性的「遊戲（Spiel）說」取而代之的。他主張：「遊戲的真正主體〔……〕正是遊戲本身」⁵。遊戲本身才是恆常的主角、才是活動的中心，而非一置身事外的主體，於不受影響的情況下自由決定。真實藝術經驗，是緣由著傳世作品存在，不時吸引住接觸者、成為觀賞焦點而實地帶動起來的。所以先承認作品有意蘊、有內容，對我們隨時可以「有話要說」，這才是比審美意識之主體更恰當的經驗方式。

弊端之二是：審美意識不但容易掏空作品的歷史文化背景，切斷創作及理解脈絡的可連續性，讓作品無從提供至今仍為有效的啟迪與教導等言說內容，更會「無法解釋藝術作品之無可取代性」⁶。因為憑實而論，每一件偉大藝術作品雖保存、流傳於現實世俗世界，卻往往表現出神聖而超越的精神性質，故而為人珍視共賞，為繼續展現而善加收藏。這點，或許是受黑格爾美學「藝術宗教」（Kunstreligion）說影響，但高達美並未搬弄宗教藝術的說法，而是單純反問審美主觀化、趣味化結果，該如何解釋一般文明社會都不容忍的「褻瀆藝術」（Kunst-Frevel），或反對「藝術名品破壞」（Vandalismus）的共同現象何由產生？藝術品的存有顯然是比一

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke I*, 109.

⁶ *Gesammelte Werke I*, 156.

般的「財產」、「擁有」，包含有更高的文化價值與精神意義，甚至早已超過主觀與特殊的有限性方式之外，贏得其普世的地位。

最後第三點缺失是：如果我們反過來，像高達美一樣，訴求教化社會中由於豐富藝術作品帶動起來的全面參與、普遍分享及互通共鳴等外在非主觀因素，強調個別主體於被動而忘我狀態下，實際促成自己與他人精神交流的層面，結果一定會比康德單從純粹「趣味」或「共同感」這一主觀原則出發，以此為準去「強求」(ansinnen)所有的人普遍贊同更為貼切。所以詮釋學的美學立場是從一種特殊的藝術經驗之時間性出發，著重藝術品實際存在而能讓我們佇足、逗留，以重要作品超出個人其上的無時間性，令有限主體在此理解、詮釋，進行認知學習而不覺無聊。換言之，我們應該避免審美意識堅持下，可如普通物件般將諸多異質、異時作品並列排開於面前的「共時性」(Simultanität)觀點，而採取每一優質作品皆能與吾人當下精神充分交流的「同時性」(Gleichzeitigkeit)觀點。⁷

這節討論至此，仍只是對高達美一般而言，他和康德式美學保持距離的根本前理解之探討；先指出主要是因為他自己——於海德格《論藝術作品起源》與黑格爾《美學講稿》雙重影響下——反對美學領域之徹底主觀化，所以會特別針對鑑賞者審美意識說，與創作者具殊異自然秉賦之天才說兩個康德學說側面，展開許多深入檢討。其中前者，主張審美判斷的鑑賞活動必須嚴格立基於主體性，是主觀的普遍性，而僅止於能提供範例的(exemplarisch)必然性；後者，則是為了解釋何以作品產生的緣故，強行過渡到一特殊的從創作主體性出發之效果。甚至說在天才的身上，其無

⁷ 評審人之一曾建議除共同感的社會倫理面向外，也應該探討審美不區分的特殊時間性問題，誠為高見。因本文原稿僅在此處對藝術經驗中的時間性問題點到為止，之後並未發揮，難免「令人有些不安」。事實上筆者另文〈佇立時間邊緣的希臘神廟——從《藝術作品起源》回探《存有與時間》的詮釋學出口〉已接續嘗試此異常複雜的問題，一個橫互於康德、黑格爾、海德格與高達美之間的美學問題也是存有問題，然而進展依舊有限，故該文尚未發表。

從解釋的自然成效，還超過所有可能的人間學習與藝術蘊釀之上。但無論是前者鑑賞者或是後者天才，高達美認為，兩者皆建立於主體自身之先在能動性上為準，與他強調「遊戲」精神中由被動、互動間再轉而主動的著眼點不同。這是根本的出發點、前理解不同之故，他於《真理與方法》出版先後期間一再宣稱：「為了正確對待藝術經驗，我們必須首先展開對審美意識之批判。」⁸而其結果，表現到包括對康德純粹鑑賞說與創作天才說的雙面批判在內，以另行求取一幅圓融統合、的確像是在如實進行藝術欣賞活動的面貌。總之，反對審美意識之先驗抽象化、反對審美主觀化，這正是高達美當年理解《判斷力批判》時，最為強不可奪的前判斷，所有其他細節的討論，都環繞著如此前理解的大方向而展開。此外，高達美指責康德美學的若干重點，事實上也已成為目前研究第三批判及康德美學思想者無法迴避的課題，學界甚至還因此有搶救康德審美判斷客觀性的訴求出現。⁹

貳

其實回顧起來，1958 年高達美受命替海德格文稿《論藝術作品起源》撰寫導讀時，業已接受了作品美學之存有互動觀點。反之，他認為是康德的哲學美學，不論就「觀看者之鑑賞和藝術家之天才，都一樣讓人掌握不到有關於概念（Begriffen）、規範（Normen）或者規則（Regeln）的應用」¹⁰，會呈現出欠缺客觀面與外在實際面與之相應的、純理論的建構傾向。所以一方面，由於構想力和悟性的和諧相應，主觀上，意即僅止於在奠基主體之層面上，審美判斷固然足以喚起某種生命情感的振奮，或心靈整體

⁸ Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke* I, 104.

⁹ Kristina Engelhard, "Kant in der Gegenwärtästhetik," in *Warum Kant Heute?* hrsg. Dieter Heidemann und Kristina Engelhard (Berlin: de Gruyter, 2003), 352-383. 其引述高達美對康德美學主體主義批評的部分見 359 至 361 頁。

¹⁰ 見高達美為 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Stuttgart: Reclam, 1960) 所撰寫的那篇導讀，引言見該書第 100 頁。

力量的提昇，促成美學領域內關於自主性（*Autonomie*）的哲學論述，但其結果，卻可能成為自封在內而無法跨出其外的趨勢。因此他當時緊接著直指康德而說：「另一方面美學之奠基於心靈諸力量的主體性上又意謂著一種危險的主觀化之開端。」¹¹似乎儘管康德無此本意，也必須替後來的種種發展負責。我們在這裡，格外能瞭解前述《真理與方法》開始的對「主觀主義」（*Subjektivismus*）評斷之由來，尤其關於藝術美的歷史人文探討，以及關於藝術中的真理之認識問題，這時候都被他認為是康德美學無法適當處理的重大盲點¹²。

特別是如今高達美意在從古典人文主義概念著手，如「教化」、「品味」、「共通感」、「判斷力」來展開詮釋、理解的詮釋學討論時，立即面對到同樣大量探討過後三項概念內含，結果卻處處和自己想法相抵觸的康德美學。所以他率先指責康德雖通篇議論「趣味」或譯「鑑賞」（*Geschmack*），卻根本已抽去所有藝術真理的內容規定，而康德探討「共同感」（*sensus communis*）這個原則時，卻又避開其政治倫理生活中的教化意涵。隨之而後，他更全面展開對美學主觀化與審美意識抽象化的的一波波攻勢。其間，他所批評者也不完全出自康德本人學說，例如體驗美學、審美教化、或十九世紀末波希米亞式藝術家等天才說流弊，但多少都和康德哲學美學基本方向有關。同時，即使他直接指名康德所說者，亦會或有貶或有褒，並不一味否定到底。況且所有這些評論稍嫌凌亂而交錯出現，不過整體訊息卻予人非常鮮明的印象：上一節所說詮釋學藝術經驗理論，和康德式先驗哲學之美學間，道不同不相為謀，不能再走回頭路。前者由歷史傳遞、文化造就的豐盛經驗資源帶動並成長，後者則持續前兩部《批判》強調先驗哲學特質和先天的純粹性（*Reinheit*），結果加深美學主觀化以及空虛不實的疑慮，甚至於延續至今，造成藝術僅停留在「無利害關係之愉悅」（*das*

¹¹ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 101.

¹² *Gesammelte Werke* I, 105.

interesselose Wohlgefallen) 這樣空泛無實的感受狀態。¹³

因此，本節我們再依照高達美 1960 年《真理與方法》行文議論的順序，從頭看他對康德美學中幾個關鍵字詞裡所呈現的美學觀念之批評。其依次為（1）共同感、（2）判斷力、（3）鑑賞或譯作趣味和（4）天才 這四個主要項目；其間更細部穿插許多康德與非康德的進一步發揮，惟限於篇幅，無法完全照顧周到。

（1）首先高達美於人文主義理想下探討的共通感（*sensus communis*），是一個原本由希臘羅馬世代而來的拉丁文概念，最早發端於亞里思多德，在斯多亞學派及中世紀皆甚為重視，近代初始也格外受維科（Vico）等人文主義及修辭學者們依賴，代有傳續，直到 18 世紀仍然在學術領域內盛行有效。內容上這一概念包括許多社會共通的行為實踐上的判斷標準，健全而一般都會有的常識，以至對公眾事務合理處置、對公共福祉的適當安排等良好的共識、共見以及共同感覺。特別是英語系〔蘇格蘭常識學派〕及拉丁語系〔西班牙語及法國生命哲學〕，無論說共有、共通的 *good sense* 或是 *bon sens*，皆指一種對共同福祉與什麼是善的共有感覺與自然表現。其中會蘊含情感、機智、幽默、友誼、具渲染力的關懷、體諒與同情，關愛與期待等人際要素，且確實構成社會生活的主要連繫力量，族群與政體認同等凝聚溝通、團結一體之感。

用我們今天的語言來說，高達美心目中「共通感」是良序美俗不可或缺的條件，未必須由近代以來法政思想的哲學基礎論述去証成，反而是一切法政社會合理化思考所以有效的具體歷史與文化依據。因此《真理與方法》中探討「共通感」概念時，也故意不去追究其「希臘的——哲學的」來源¹⁴。因為高達美指出：這的思考發展至德國啟蒙運動哲學之際，除稍

¹³ 直到 1996 年接受 Jean Grondin 訪談回顧之際，高達美最堅持者仍是不能如此解讀《判斷力批判》，見文集 Hans-Georg Gadamer, *Gadamer Lesebuch*, hrsg. von Jean Grondin (Tübingen: Mohr, 1997), 283.

¹⁴ *Gesammelte Werke* I, 30.

早一度誠教派教士 Friederich Christoph Oetinger (1702-1782) 為例外，卻在宗教與學術分離，嚴謹專一的學術專業奠基工作之下，使得「共通感」走向形式化與齊一化的方向，並一律放置到「自行思考」(Selbstdenken) 的奠基主體之中，所以比較適合譯稱為一種「共同感」〔其德文則為 *Gemeinsinn*〕。尤其康德的啟蒙哲學，為區隔一般好像理所當然、實則始終說不明白的所謂「健全人類悟性」(*das gesunde Menschenverstand*)，為防止批判性哲學思維再走回宗教與情感狂熱式渲染鼓動的道路 (*Schwärmerei*)，於第三批判重啟「共同感」理論時，更加深了如此主體哲學奠基式而非舊有教化傳統式，因自我轉變而接受啟迪的考量。

於是，高達美指稱德國啟蒙的這一趨勢為「共同感之邏輯化 (*Logisierung*)」，是某種純粹的論理化，結果註定會喪失一切內容上之豐富積累與承傳，切斷社會政治生活中倫理教化義涵。¹⁵他認為康德美學即為一顯例，*Gemeinsinn* 只是「虛給」而出，或譯「先給」(*vorgibt*) 出來的一個鑑賞判斷的主觀必然性條件¹⁶，且「鑑賞」這項先天進行判斷的能力，本身也是康德所說的 *sensus communis* 主觀原則的一種¹⁷，缺乏人文歷史及教化倫常的具體指涉，更毫無認識內容可言。異言之，當高達美與康德同樣使用拉丁文 *sensus communis* 一詞時，其實是有很大的差異。當然，高達美這樣的講法，似乎無視於康德本人對於審美共同感 (*sensus communis aestheticus*) 和邏輯共同感 (*sensus communis logicus*) 間還有區分仍然十分注意，以及康德後來到《邏輯學講稿》和《人類學》著作繼續探討「共同感」問題時，確曾有進一步發揮和補充。¹⁸但是如今，高達美

¹⁵ 參見 *Gesammelte Werke I*，第 37 頁起以下的重要評論。

¹⁶ 參見康德《判斷力批判》第 20 節的標題以及 18 至 22 節的內文討論。以下引用版本為 Karl Vorländer 編 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft* (Hamburg: Felix Meiner, 1974)，若涉及章節段落的主旨會用段落編號，若涉及概念用字或直接引言句，則明確標示各版本都共通的原始頁數。

¹⁷ *Kritik der Urteilkraft* 第 40 節。

¹⁸ 「審美共同感」與「邏輯共同感」之預作區分，見 *Kritik der Urteilkraft* 的第 40 節 160

為了強調作品美學，為了拯救或說正確對待藝術經驗，他的康德美學詮釋卻深具疑慮，並且在這裡說出了一個可謂最為嚴重的評斷：「奠立於康德之上的美學主觀主義與不可知論」¹⁹。

(2) 相繼的，哲學上原本深具認知統合意義的判斷力 (Urteilkraft) 一詞，高達美認為，至《判斷力批判》裡也就縮減成單純為審美之事，亦即對於美的鑑賞之活動：「因而對康德來說那整個能稱為一感官判斷能力的適用範圍，就只剩下審美的鑑賞判斷。」²⁰ 人間活動裡，原本表現極為豐富而多樣的判斷能力，若只針對如何進行美的鑑賞而發用，這樣當然算是一種有效範圍上的窄化，況且康德主要談論的都還只是自然美為優先而已。但其實，高達美並未進一步探討審美判斷之後的〈目的論判斷〉的部分，他僅只批評到天才說之後就完全不再跟著康德走。目的論判斷當然亦為一種判斷，比審美更無須經由感性取材，而結果正成就更高層次上自然與自由、理論與實踐的緊密聯結，其同樣不具備另行提供知識增長之功效，卻能夠替《僅為理性範圍內之宗教》及《實用觀點下的人類學》提供更完整充分的準備。

如此就高達美看來，不論是共同感或判斷力，在康德那裡都因為過度的主觀先天性立場，既不利於實際經驗的發生、或實踐知識活動的進行，也不易獲得有認知成效的自我理解的果實。高達美自己的意見相對顯得十分積極：他不會執守任何美學的先驗目的，而是把對象明確、且內涵豐盛的藝術經驗，拉進到一種更接近詮釋學式的自我理解之實效上衡量。他自己一貫主張：「藝術就是知識 (Erkenntnis) 而且對藝術作品的經驗是讓這

頁註腳。另可參考張鼎國，〈指南山麓論指南——康德哲學中「啟蒙」與「思想中定向」問題的探討〉，《國立政治大學哲學學報》期 13 (2005 年 1 月)，頁 63-98。

¹⁹ 原文為 “den auf Kant begründeten ästhetischen Subjektivismus und Agnostizismus” 語見 *Gesammelte Werke* I, 105. 按後者一說，康德原本是指「物自體」(Ding an sich) 不可知，高達美卻有意轉移到審美領域內批評之，其間有很大商榷餘地。

²⁰ *Gesammelte Werke* I, 39.

樣的知識成為共有分享 (teilhaftig)。」²¹這是他暗諷康德式的審美不可知論之理由，也唯有這樣才符合人文教化傳統的、而非徒然標舉一些先驗特徵的經驗美學意義。反之康德美學因奠基於「純粹鑑賞判斷」，對藝術之承認即變得不可能，遑論透過藝術而增進知識見聞，開展眼界而能夠理解自我。這是康德要付出的代價：「他否認 Geschmack 的知識意義。它是個主觀原則。」²²而對高達美幾乎不言而喻的是：「藝術作品的經驗包含著理解，本身表現著某種詮釋學現象。」²³所以他甚至敢於宣說：「美學必須歸併到詮釋學裡。」²⁴因為他始終確信：詮釋學擁有遠比審美意識及史學意識更為寬廣而開闊的人文教養空間。

(3) 因此，同樣有別於康德第三批判，高達美自己所講的 *Geschmack* 概念，中文比較適於譯作「品味」，而非康德意義下完全不涉及內容意思、又無關乎評價衡量標準積累的單向主觀「鑑賞」或純粹的「趣味」。²⁵這其中也讓人明白發現兩者之間極大的差異。高達美認為，從整體社會實踐而非個人主觀的鑑賞進行、或趣味發現的活動來看待，他所認知且贊同的「品味」不僅代表生活提昇、風格講究等一般現象，其間也更多可資學習、玩賞、比較、褒貶、評論的認識素材，同時也往往是群體社會中教化禮儀是否全面普及，而其中又會包含著何等內容之重要指標。所以他說：「品味絕不限於就其裝飾性上被規定的自然美和藝術美，而是包括著道德和禮儀的整個領域」²⁶，是一個被抬舉到相當高度的自為標準。²⁷換句話說，對高

²¹ *Gesammelte Werke* I, 103.

²² *Gesammelte Werke* I, 49.

²³ *Gesammelte Werke* I, 106.

²⁴ *Gesammelte Werke* I, 170.

²⁵ *Geschmack* 以往宗白華中譯「趣味」與「品味」似乎很接近，但近年來鄧曉芒譯「鑑賞」更為精確並漸為通行。然而高達美對「教化」、「品味」概念史的追述，確實看得出來是和康德大異其「趣」的。

²⁶ *Gesammelte Werke* I, 43-44.

²⁷ 高達美與康德至少有一點趨於一致，亦即同樣贊同古諺所說關於 *Geschmack* 是無法爭議的。

達美言品味是表，共通感是裡；風雅應該不只是個人品味或風格的主觀突顯，更如實反應著整個社會禮儀教化的傳達流變、提昇向善，以及其間彼此相互接納與調整適應的整體風貌。

這裡看得出高達美對「品味」寄予高度推舉，同樣是根據他一整套的「教化人文主義」(Bildungshumanismus)以申論：「品味還遵循著一種內容上之尺度。在一個社會裡有效的東西，哪種品味支配於其中，這就鑄造著社會生活的共同性。一個這樣的社會選擇出來也會知道，什麼屬於它而什麼不屬於它。」²⁸換言之，有怎樣的藝術家們、創作出怎樣作品而為社會所接受、欣賞而珍視，正就反映出這個社會的整體生活格調，與其中所共同表現的理想品味之統一性。品味當然沒有絕對的良窳優劣的評量標準，然則有品味和沒有品味的差別卻是明顯的；因為品味始終在繼續發展創新及重新整合之際，而且從教化社會的觀點看，好的品味的相反不是壞的品味，而是根本沒有品味。²⁹

高達美用美和品味的向上發展能量相互覆蓋與重疊，具體落實之間，以達成美善合一的理想教化社會，至於康德提出的，則是「美為道德善的象徵」³⁰之點到為止的抽象說法，確實存在著極大差異。尤其 1960 年《真理與方法》裡因為強調文學、文著的重要性，他在析論「象徵」與「譬喻」之別時，曾特別著重古典修辭的「譬喻」，而相對欲減低現代意義的「象徵」。所以他說正像一個成功的譬喻不是論說的基礎、而是論說的完成一樣：「[與康德不同的，]品味確實並非道德判斷的基礎，但卻是道德判斷的最高實現。」³¹甚且由實踐哲學觀點研之，整個希臘生活世界裡，其城邦社會規範與實踐哲學理想，最終都適足以表現「一種好品味的

²⁸ *Gesammelte Werke* I, 90.

²⁹ *Gesammelte Werke* I, 42.

³⁰ 見 *Kritik der Urteilskraft* 第 59 節標題及內文討論。

³¹ *Gesammelte Werke* I, 45.

倫理學」³²而彰顯出一整個時代的教化理念。這在以鑑賞與天才為主軸的形式美學學說裡，卻無由出現；或許我們持平而論，最多只能討論此一美善世界或「目的王國」出現的可能性條件與基礎，未展開任何對於如此社會的實境描述與內涵詮釋。人間社會，的確應該是一個追求美與追求善並行的、美善合一的世界，但高達美認為，良好品味更應該是其具體表現，而且豐富多樣、變化無窮而不定於一尊，不去冀求齊一的基礎和絕對的統一。

當然為了不要誤讀康德，高達美也不忘提醒讀者：康德討論 *Geschmack* 時，畢竟還保留住其中的人際交留意義，即社交意含〔*Geselligkeit*／即中文所謂「以文會友，以友輔仁」的可溝通性與可傳達性〕。這或許正是康德論「共同感」與主觀認定上之可傳達性、可溝通性（*Mitteilbarkeit*）的一個很好的註解，若加發揮闡明，未嘗不能找出與詮釋學理論相通處。但高達美已認定康德講 *Geschmack*，是只滿足一個先驗立基的哲學系統之功能，是只對審美判斷力自身原則有興趣：「因此對康德來說，重要的只是純粹的鑑賞判斷。」³³先天的、先驗上論說的一項共同感受之能力而已。於是像《純粹理性批判》以及《〔純粹的〕實踐理性批判》一樣，《判斷力批判》也是擺脫開一切歷史性實際存在的藝術作品，而直接談論可能的藝術經驗之停留於「純粹性」的美學著作。在他看來，「純粹的」鑑賞判斷與「無關利害的愉悅」兩者，遂成為康德美學對真實藝術經驗問題所能提供的單薄答覆。

（4）最後一項，當康德講到「天才」（*Genie*）時，對高達美而言，無異又是另一個先驗原理的突兀出現，不但讓他表示出不能理解的態度，更對因此而隨後出現的一連串屬於藝術世界之特殊現象，提出不少評議³⁴。康德雖然明白宣說：「美的藝術就是天才的藝術」³⁵，但其先驗哲學系

³² *Gesammelte Werke* I, 45.

³³ *Gesammelte Werke* I, 49.

³⁴ 詳見 *Gesammelte Werke* I, 63f. 當然，高達美不能直說這些都符合康德天才說的原意。

統上倚重的卻是自然美優於藝術美，以及他有關於「壯美」或「崇高」(das Erhabene) 的學說，§50 節甚至有「大力修剪天才的想像力雙翼」之說。可見天才說遠不及鑑賞說重要，而且格外值得注意的是：高達美對康德美學思考的評議間，幾乎未有一言提及「壯美」或「崇高」(das Erhabene)，卻緊追著其天才學說未必是出自康德初衷的一些缺失，一路抨擊討伐。這點，我們稍後於本文結論處再加討論。

因此，高達美要指出對康德而言，雖然原則上「鑑賞是和天才站在同一基礎上的」，但畢竟相較之下，「天才概念的系統意義是限制在藝術美的特殊情況，反之鑑賞概念才為普遍的。」³⁶天才說有其特殊需求，好像是為了從自然美強行過渡到藝術美才出現，而且究竟而言，其身亦為自然中的天賜寵兒。天才的出現，反而漸次造成某種局外人身份，特立獨行、獨來獨往，所謂如魚如鳥般自由，不問世事，單純為藝術而藝術。藝術家的活動既無涉利害酬勞，不具世間任務，又置身任何偶然機緣 (Kontingenz) 的環境遭遇外，脫離社會現實的牽制與羈絆，甚至也不受禮俗與文教的約束。³⁷於是到康德之後美學思想，天才於藝術創作中的地位更加舉足輕重，但卻也離世益遠，形成追求唯美或「獨立的美學王國」等現象。此等雖非康德原罪，卻是藝術可以脫離現實、無益教化之始。

《真理與方法》裡指陳天才概念始自康德，原意為答覆藝術品創作之由來，後來卻成為審美教化說、體驗美學，浪漫主義個體性形上學及無意識創作說的濫觴。如果現在再放進當代詮釋學的脈絡當中，天才作為藝術作品起源的一個說明，儼然會像一個比「作者意圖」(*mens auctoris*) 更加不可捉摸、非比尋常的「原作者自身」，較所謂的「作品自身」更遠離於我們的詮釋理解，成為某種純粹的「在己」(*an sich*) 而非「為了我們」

³⁵ 見 *Kritik der Urteilskraft* 第 46 節標題及內文討論。

³⁶ 見 *Gesammelte Werke* I, 59.

³⁷ 參見 *Gesammelte Werke* I, 頁 93 以下的討論。至於這些發展是否符合康德原旨，同樣也是高達美當時迴避的問題。

(für uns) 的存在。詮釋學講求的藝術欣賞方式，則始終為有意識、有成效的理解和詮釋活動，能夠視某物為某物 (etwas als etwas)，從內含和義蘊的多重側面加以認知把握，從而進行內容明白、可傳達的對話溝通，而遠超過只是寄望於無意識創作的主體——天才問世。

參

高達美深受古典研究的薰陶，對藝術史及詩歌文學作品極為嫻熟，雖然哲學上因海德格而接近過現象學，卻自有一套融合柏拉圖對話與黑格爾辯證的對話詮釋學。他始終認為，無論審美意識的突顯，或主體性哲學的確立，都並沒有這麼重要，非此不行。藝術經驗應該以作品存有為中心，現實地拓展擴充，而其存有方式即其「表現」(Darstellung)，包括繼續表現和讓其表現；真正藝術活動就是「表現」、「表達」，或如前述「藝術作品總是有話要說」而能說出其意義內涵。Darstellung 此概念還可譯成「呈現」、「展示出」、「演出」，包括語言描述及形象表現到身體姿態的「扮演」；因而從靜態物的文字閱讀、繪畫凝視、雕刻觀看，到建築古蹟巡視，以至更具流動性的音樂詮釋、戲劇演出、詩歌吟誦及其聆聽、觀賞皆然。這方面高達美自己的主張是：「藝術的存有不能被當作一審美意識的對象而被規定，因為反過來說審美的行為要比其對自身所知者多出許多。審美行為是表現的存有過程的一個部分 (ein Teil des Seinsvorganges der Darstellung)，而且本質上歸屬於遊戲之作為遊戲自身。」³⁸ 遊戲說與表現說，才是真正構成高達美詮釋學藝術理論的最核心部分。

於是有一個非常特別的，中譯「審美不區分」或「審美無區分」(die ästhetische Nichtunterscheidung) 的主張，被認定將會更適切於要求多方搭配、共同組成的遊戲說格局，以及表現說所欲調和出的普遍參與方式和共作效果。當然，這是個高達美自鑄之詞，他時而稱之為一「學說」(Lehre)，

³⁸ *Gesammelte Werke* I, 121f.

但時而又直名其為一個「非概念」(Unbegriff)³⁹，似乎表白他藉此僅只志在破解什麼而非取代、覆蓋之；並非認真另立一套周全新說，而只嘗試打開某種因過度區分而自陷其中的哲學設定。因為真正造成審美意識僵化的，其實就是種種不當的審美區分，諸般因抽象隔離與強自劃分而造成的封閉性，而相對應於前述第 I 節對審美意識的批判，他始終還想強調：甚至一切審美區分，基於「審美意識」而成立的「審美區分」，也總是次要的。「審美不區分」，因而，是故意「有別於區分」(im Unterscheide zu der Unterscheidung) 而來的，可以讓我們一則更忠於要求無我投入的藝術活動精神，再則可避免會阻撓、甚至否定認知途徑的抽象隔絕。⁴⁰藝術作品固然引起新的如遊戲般的經驗活動，但仍需要不斷有共同遊戲者才得以展開。

因此不論遊戲說與雙重表現 (Darstellung) 或雙重模仿 (mimesis) 說，高達美都大膽啟用「審美不區分」，貫徹詮釋學反對不當區分與難消解對立的特殊任務。「很清楚的：在模仿中被模仿的、由詩人刻劃呈現出的、由表演者表現出的、被觀眾認知到的東西，都那麼是所意謂的東西 (das Gemeinte)，那麼是表現活動的意義所在之處，因而創作活動或表現成果本身根本不可能從中抽出而提取開。」⁴¹真正的藝術作品，都藉由這樣的演出和表現機會而獲得存有、也延續住其存有，隨時再發揮出並印證著其不可取代的藝術價值。「如果人們仍要區分，只會把刻劃手法和使用素材，把藝術觀點〔理解〕和創作過程分開。但這些區分都是次要的。」⁴²當然，一般所知的藝術評論，以至業餘的一般討論，難免也會剖析分明，專門從事於各種創作手法、風格、素材、效果方面各自差異的細節評述。但就每一個人無須任何指導、訓練皆可嘗試的藝術欣賞言，基本要求的仍是親自

³⁹ 此說見 *Gesammelte Werke II*, 14. 這是 1977 年以後的說法，但高達美並未明言這是否是對當年「審美不區分」矯枉過正的一種改變。

⁴⁰ *Gesammelte Werke I*, 91f, 122, 144, 403, 479.

⁴¹ *Gesammelte Werke I*, 122.

⁴² *Gesammelte Werke I*, 122.

接觸，在某種融會貫通而無分區隔的當下具體情境間，直接發現到受啟發感動的整全效果；甚而因理解自身存在樣貌而引起自我改變，不止於單純地感受到娛悅或賞心悅目而已。⁴³

所以事實上，如何能夠讓一幅內容傳佈上意涵豐富且形態多變，更具有普遍人間參與、更多觀賞共鳴的藝術活動之整全圖像鮮活呈顯，以說明無所不能的藝術任務和無所不在的藝術品味，揭示藝術與真理認知間的密切關係，這才是高達美詮釋學關心的課題。從藝術之真正表現這個過程是「審美不區分」來看，藝術活動間形式與內容的，手法與材料的及主觀與客觀的，內在與外在的都密切相應而交織在一起，那麼，一切自然美與藝術美之分、自由美與依存美之分、甚至決定判斷與反思判斷之分，皆屬多餘。這裡我們也必須再針對「審美不區分」，再提出兩點說明和討論。

首先，是高達美的「審美擴充說」。眾所周知的，康德《判斷力批判》一開始區分了讓「特殊者含攝在一給定普遍者之下」的規定判斷，以及「為一給定的特殊者尋找出普遍概念」之反思判斷兩種不同判斷，為兩種先天立法能力。⁴⁴而審美的鑑賞判斷，所依據的往往為後者，具特殊的反思性格，而能主觀上提供範例的（*exemplarisch*）必然性。現在，高達美卻借力黑格爾而加指點：「真實無妄的判斷力總是兩者兼具的。」⁴⁵他以司法上的實務推證判斷的情形，比照藝術理解間的意義獲取和視域交換，認為兩者都說明認知上、理解詮釋間，對普遍者與特殊者的討論和決定，從來不會僅有單方向的活動。

以法詮釋學上法條普遍性及案例殊異性而論，最能說明這點：「人們將一特殊者收攝（*subsumiert*）至其下的普遍者，也正因此而繼續決定著自身。因而一法條之法理意義透過司法審判而決定自身，並且原則上其規

⁴³ 《真理與方法》裡特別以亞里思多德著名的悲劇理論為例，提出生動說明，參見 *Gesammelte Werke* I, 133f. 的討論。

⁴⁴ 參見 *Kritik der Urteilskraft* 導論第 IV 節。

⁴⁵ *Gesammelte Werke* II, 455.

範的普遍性也透過案例具體化決定自身。」⁴⁶這裡我們可以發現：應用法規以判案時對普遍性原則的「創造性的法理補充 (Rechtsergänzung)」⁴⁷，與藝術欣賞活動裡原本存在卻略有模糊的「尺度」(Maß) 或「概念」(Begriff)，會一再被「審美地擴張開來」(ästhetisch erweitert)，這兩種詮釋學理解的情形兩相對照，實具異曲同工之妙，也印證《真理與方法》第一部分常有第二部分的準備在內。

其次，第二點說明為高達美最反對的自然美與藝術美之分。康德美學原本為銜接目的論判斷之前的一特殊論域，雖強調感官活動與審美娛悅間的鑑賞判斷，卻不必等面對高度人為創作的藝術品之際才發生，不涉及一獨立的經驗領域。美是生活於自然間，隨處可見令人愉悅的事物，無須概念知識的幫助也不牽涉到任何利害關係；而是時時湧現的良善美感，發現事物之合法則與合目的性，可接近、可欣賞，一切盡在無言。這就是自然美優於藝術美，並由此確定目的論的中心地位。高達美則直指而出：「然而康德在藝術美與自然美的區分裡有一不可否認的弱點：在藝術的情況下，按照康德，構想力的「自由」遊戲是關係到「給定的」概念的。藝術美不是「自由」的，而是「依存」的美。這裡康德陷入一錯誤的二選一，一邊是表象一客體為對象的藝術而一邊是無對象的自然，而未能從表象活動〔亦即從一客體的「概念」〕去理解自由為一種內在於藝術創造本身的變化活動，其自身就具有對真理的特殊關係。」⁴⁸

康德等於是把所有的好處都歸給自然美，其具有優先性，又起到一道德善象徵的作用，甚至對藝術創作卓具貢獻的天才本人，亦為自然當中之才華橫溢者，凡人所不及。但高達美卻無法同意，不同意這一區分重要，更不同意自然美之特顯突出：「我們將必須承認：自然美並不以同樣意義講話，像是由人所創作並且為了人所創作的作品，像我們名之為藝術作品

⁴⁶ *Gesammelte Werke* II, 255.

⁴⁷ *Gesammelte Werke* I, 335.

⁴⁸ *Gesammelte Werke* VIII, 196. (GW VIII: 196/Relevance 164)

的東西那樣向我們講出什麼。」⁴⁹他甚至認為：反過來看，康德會偏好自然美，正是因為自然美會缺乏特定表達力（*Ausdruckskraft*）的反面例證⁵⁰。不同於由人所創作出來、給人欣賞的世間繁富作品，自然美最多起一象徵的作用，並未也不須講話，未表達或表現什麼。所有語言活動或意義表達溝通等，在此似乎是不相干的事情，因而也就沒有詮釋與理解的發展空間。自然美充其量只是某種無言之美。

整體而言，康德的種種區分，都有其第三批判的自身任務與系統內在理路上的要求。高達美則不然：「毋寧說自然中和藝術中的美，都透過那整個人在倫理現實間拓展開的美的海洋所充沛起來。」⁵¹這該是最能夠表達其審美不區分和審美擴充說的一個句子，幾乎讓人提前聽到「詮釋學宇宙」的宣示。如此可知，構想力的豐富創作力以及它和悟性〔概念能力〕的和諧並興、且充分自由的交互作用，才是高達美認為真正值得重視者。既不忘卻可能起自實踐中因緣際會之偶然興起，也無法排除客觀概念知識的傳達內容，以及諸如風格轉移、鑑賞品味高下等實質性的藝術哲學問題。相對於康德，高達美倡言審美無區分，倡言藝術美理當優出於自然美，他似乎想要把僅發生於構想力自由創作與悟性合法則性要求之間，一場依舊停留於主體內部的遊戲，提早轉看待成是已然發生於「你」、「我」對話交流間的視域融合。

審美無區分不但否定審美意識之強加區分並造成隔離，同時也徹底取消一種藝術作品自身〔純粹之作品在己、作者意圖、原蹟原件、原初客觀標準等等〕的想法，讓藝術之所以為藝術的重心放置到有作品不斷得以表現（*Darstellung*），一再重演、重現而為後人接受的雙重模仿及創新性格當中。但說明至此，是否一連串總結於「審美無區分」的評論，讓他和康德漸行漸遠，也完全無視於康德先驗哲學系統其相關分析與整合的要求？

⁴⁹ *Gesammelte Werke* VIII, 3.

⁵⁰ *Gesammelte Werke* I, 57.

⁵¹ *Gesammelte Werke* I, 44.

如第一批判以來分析列舉，推證為真和辯證駁偽？或說審美無區分是否矯枉過正，毀去美學獨立自主領域內的概念清晰性？如若高達美自己也承認這是個「非概念」(Unbegriff)⁵²，那麼這對於只在意修辭論說效果，意在找出貼切字詞傳達而不拘泥正確概念形成的詮釋學思考，根本不成問題。果真如此，或許「審美不區分」早已可看作他後來討論經典詮釋時，交談對話間「視域融合」一個美學前兆。

肆

以上我們看到高達美對康德的批評與不滿多且密集，交錯出一幅和詮釋學理想相去甚遠的圖像。簡化說，他以審美意識的不當設定和主體性奠基為批評起點，以「審美不區分」的提出作總結。的確，在他看來審美意識不算什麼。有鑑於真正被稱作「經典」的作品所能向我們傳達、告知的義蘊豐富 (die Fülle)，審美意識說徒然阻礙我們與作品的交流並進行理解。⁵³詮釋學一向看重經典文著，看重傑出的文本與卓越的作品，其中美不勝收的精神啟迪效果與文化傳承使命，有如藝術殿堂裡當作人類集體業績般供奉的公有財產。⁵⁴

康德開始時確實是集中於自然美，對美的鑑賞或趣味時如此，至「天才」與「壯美」出現時亦且如此。自然中的對象之為美，撇開認知概念之歸攝作用與實踐興趣之利害摻雜，因而是純粹的鑑賞活動。但事實上，同樣眾所周知的，康德對審美判斷的討論雖然集中在鑑賞之上，但他對鑑賞可能性條件的先驗推證直到§59，到直接把美看待成道德善的一個象徵之

⁵² *Gesammelte Werke* II, 14.

⁵³ *Gesammelte Werke* II, 223.

⁵⁴ 高達美曾指出，康德否定語文學和歷史學研究會在美的鑑賞中有什麼幫助，精神科學在此甚至喪失其正當理由的基礎，見 *Gesammelte Werke* I, 46，但其實康德《判斷力批判》§60 論稱「人文學科」或「人文教化訓練」(*humaniora*) 時，並未排斥文化或教養等前知識的形式，可提供預備的工作。

前，整個推證合理化過程是仍屬尚未完成的。美作為自然中應有、應出現的道德善的象徵，針就這一點而論，康德畢竟未淪為內容上完全放空無物的格局，反而有其密實的論述結構基礎。

美，可以是自然美或者是藝術美，其間差別在於：「一自然美是一美的事物；而藝術美則是對一事物之美的表象（*Vorstellung*）。」⁵⁵但只要是美，我們就「可以名之為審美理念之表達（*Ausdruck*）：只是在美的藝術裡，這個理念必須透過一個對客體之概念來促成，但在美的自然當中對一給予直觀之單純反思，而不必有此對象應該是什麼的概念，就足以喚醒並傳達那個被視為表達的客體之理念。」⁵⁶當藝術美不得不搬上檯面之際，美不但更是審美理念的表達，康德也不能再僅只用天才概念來解答所有的問題。因而我們開始看到「美的藝術」（*die schönen Künste*）的分類問題、排序問題等等討論，且能從中發現極有意義的發展，並非不甚重要。例如康德所謂「講話的諸藝術」（*die redenden Künste*），對詩的藝術、語言功效與修辭學之有限度的保留，這些都是除了「共同感」與「共通感」間的可能關聯與銜接外，亦可提供詮釋學與《判斷力批判》接合的可能性。

從高達美之理解評論康德美學思想言，首先，應該要再深入檢討高達美「審美不區分」（*ästhetische Nichtunterscheidung*）的看法，指出這雖然有利於他的藝術作品存有方式之「遊戲」（*Spiel*）說，以及偏重觀賞者／詮釋者立場之「模仿」（*mimesis*）說，但是從康德哲學立場言，這卻是違背主體奠基批判所特別著重的自主性原則的。如果一般而言，反思判斷與決定判斷、自然美與藝術美、審美意識與審美對象、乃至於形式與內容、創作與材料之間完全不作區分，固然可擺脫科學方法論入侵藝術審美的高度精神活動，卻很容易陷入論理上的進退失據，混為一談。批判理論哲學家哈伯馬斯與 *Karl-Otto Apel* 等，早先批評過詮釋學說，認為海德格和高達美真理思考都欠缺一規制性原則（*das regulative Prinzip*），在此處對照

⁵⁵ *Kritik der Urteilskraft* 第 48 節，引見頁 188。

⁵⁶ *Kritik der Urteilskraft* 第 51 節，引見頁 204。

高達美對康德美學的批評後，更顯不容迴避。此其一。

其二，康德從審美鑑賞判斷中，所見及人類各種認識能力間的自由交互作用，應該是他美學理論裡極為重要的一個部分。一種真正能和諧並作於自身理性中的認識活動，基本上是發生於每一理性主體自身當中，同時又能先天上確定其可傳達諸其他同樣是理性存有的主體間的。⁵⁷這裡涉及的正是認識活動的基本可傳達、可溝通性，據以要求「每一個其他人的同意」⁵⁸，這和高達美所言相異之視域間尋求融合的差異甚大。雖然康德也會用自由遊戲（*das freie Spiel*）或者「並作」（*Zusammenspiel*）等字詞，形容各認知能力（*Erkenntniskräfte*）或情緒能力（*Gemüthsvermögen*）間和諧無礙的共同運作狀況。但相較下，高達美「遊戲」之喻或「視域融合」（*Horizontverschmelzung*）現象，是否反而會只是充滿善意期待的發生，無須經過一種規制性理念或必然性的討論？若然，那麼誰才會是真正主觀？這樣的詰問，現在若再回顧康德啟蒙宗旨來討論會更具意義。事實上1980年高達美回顧他當初認真處理「遊戲」概念的一處說明，甚至表示：「我發現自己真正說來是完全站在康德附近的，當他談論起諸認知能力之自由遊戲時。」⁵⁹他真正拒不接受的，惟有自然美之勝過藝術美而已。

其三，康德美學對某些特定「美的藝術」的分析，非常確切而並不含糊。例如詩的藝術（*Dichtkunst*），即高達美所說的 *Poesie*，不僅被列為講話藝術之首，甚且為所有美的藝術之首選，審美價值地位最高層級者。⁶⁰高達美最重視的修辭學理念及修辭學傳統，也並未在科學奠基性思想中完全棄置不顧。康德真正貶抑的是暗藏特殊目標（*subreptiv*）、針對特定說話對象〔群眾〕而發的（*restriktiv*）說話技巧之雄辯術（*Rednerkunst/ars*

⁵⁷ 目前較新版英譯本皆把 *Mittelbarkeit* 譯作 *communicability to others* 即為一例。

⁵⁸ 參見 *Kritik der Urteilskraft* 第 59 節。

⁵⁹ *Gesammelte Werke VIII*, 204.

⁶⁰ *Dichten* 會同時有「創作」及「寫作」或「作詩」之意，但卻絕非沒有根由、毫無憑據的「虛構」或「杜撰」，和康德常用的另一動詞 *erdichten* 不同。

oratoria)，而非能引起普遍共感的修辭學與詩學。⁶¹簡言之，康德並未完全排斥修辭學與詩學兩種「講談藝術」(*die redenden Künste*)皆可列身「美的藝術」之列，不過兩者輕重顯然有所不同〔「講話修辭藝術是把一件悟性的事情當作是一種構想力的自由發揮來推動的藝術，而詩的藝術則是把構想力的一番自由發揮當作是一件悟性的事情來執行。」⁶²〕善用構想力與悟性的合作，這不但可能相當符合高達美所言「講話優美」或「說得好」(*eu λειπειν*)與「善意詰難」(*ευμενεις ελεγχου*)的詮釋學交談對話原則，同時更顯見康德對相關問題的精細思考，確能有助於今世語言哲學的一般論述基礎。當然，真正的修辭學，始終須聯結於最深切的自我道德要求而出發：自己無由感動的內容，如何可能表達傳遞給他人？自己都不會相信的事情，又如何可能說服別人接受？所謂「修辭立其誠」，這點高達美與康德都會是真正重要的同樣考量。

同時，康德也很清楚哲學原理一定要通過語言辯證、聽聞傳說的廣闊領域 (*acroamatisch*)，而非像數學理論般直接通過公理 (*axiomatisch*)。所以《判斷力批判》59 節裡，康德關於非透過圖式 (*Schema*) 中介的、而屬象徵 (*Symbol*) 性質的 *Hypotypose*〔如何把關於一直觀對象的反思轉遂到完全不同的概念上〕之討論，以及對這些經由類推而來、不混合感性直觀內容的概念表達上之積極作用的探討，也很可以和高達美重視的譬喻 (*Allegorien*) 說相互發明對照。因為，畢竟康德也注意到「理性之詮釋」(*Auslegung der Vernunft*) 的工作不可或缺。所以與 59 節相關，除一種不經圖式、而透過象徵的概念活動和概念表達外，同時康德對於一切哲學原理原則之語言表達性 (*Diskursivität*) 的洞察，承認哲學難免要向著屬於聞聽論說 (*acroamata*) 而非圖式 (*schemata*) 中介或公理 (*axiomata*)

⁶¹ 參見 *Kritik der Urteilskraft* 第 51 節、53 節的討論。

⁶² 參見 *Kritik der Urteilskraft* 第 51 節，引言見頁 205。非常值得注意的是，高達美在 *Gesammelte Werke I*，頁 77 處可謂預留伏筆，故意用對等聯結詞 *und* 引述這一說明，經簡化以強調不可偏廢，保留住、甚至要強調 *Beredsamkeit* 畢竟仍屬「美的藝術」的地位。

演繹的方式，另啟特殊的知識建構途徑。這一肯定哲學須聽聞論述知識、須對傳統哲學概念如「基礎」、「實體」、「偶屬性」、「必然」等加以詳實論述及澄清的看法，正表示除自行思維外亦有相互論辯的側面，開啟康德哲學對詮釋、理解、溝通活動的積極面，很值得由詮釋學角度予以開發。

伍

如前我們看見，高達美依一種包羅萬象的藝術哲學為準，用其間必當蘊藏的豐富內涵與無盡資源，責難康德從前獨特的美學思考成就，其實非常容易造成一脈立論主觀化與內涵空洞化的審美虛幻。⁶³ 高達美不但善用藝術品舉例，嫻熟於藝術史及知名藝術理論，本人更精研博覽，詩詞背誦如流，是人文素養極高的學者。但是面對著哲學文本，似乎是件遠比藝術品評困難得多的事情。海德格曾說思想家著作都是隔代交談的書寫發聲，高達美也指出：「哲學諸文本〔……〕真正並非文本或作品，而是對一場穿越時代而進行的對話之文稿。」⁶⁴ 如果他自己都主張說：文本與詮釋間應轉化為一場生動對話，或說可引申至交談模式之譬喻予以發明；那麼，高達美之理解《判斷力批判》，康德這部文本和他的這些詮釋，這場對話進行不順的糾結何在？

首先，他對哥白尼轉向下率先追究主體主動性能力，以完成先驗奠基的主體性哲學，絲毫未表同情。反對審美意識僅止是其中一端。康德的哲學美學獨立性以對審美意識〔其發用則為鑑賞判斷〕的分析為核心，指出

⁶³ 與高達美或詮釋學毫不相干的英美研究，藝術理論者如 Nelson Goodman, Richard Wollheim 等也曾指出康德美學裡，因為無需一明確概念而有所謂『認知空洞』（the “empty cognitive stock”）的疑慮，但 Christopher Janaway 曾替康德辯護，謂康德已成功翻轉出自由與實踐領域的普遍必然性，未停留於純粹美學之中。見 Christopher Janaway, “Kant’s Aesthetics and the Empty Cognitive Stock,” in *Kant’s Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*, ed. Paul Guyer (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003), 67-86.

⁶⁴ *Gesammelte Werke* II, 13.

其於人類生命情感提昇中不可或缺的地位，透過「美是道德善的象徵」，起到自然界知識與道德際自主間的聯繫作用，讓理性的理論及實踐應用二者可同時兼顧且和諧並作。康德本人自有其出發點，一路照顧下的持續開展，甚至圓成其說宗旨的獨創性發揮。但畢竟先天探究各種成立可能性的必要條件，這和詮釋學理論一貫偏重總是已然（*immer schon*）發生的存有事實，確為兩種很不相同的思考起始與思考方向。先驗哲學重視的是邏輯推証上的，而非發生時序上的優先性。

其次，康德美學思考僅只占一本重要哲學著作的二分之一〔強〕，此書復占批判哲學全體系的三分之一〔弱〕，如果堅持詮釋學上整體與部分於解讀過程間，須交互啟明的理解循環策略，《真理與方法》反而顯得急於藉由嚴詞評議康德的一些拆開來的想法，以彰顯高達美心目中最符合詮釋學經驗的藝術遊戲說。如此雖不一定是斷章取義，至少不時有論此失彼的未盡周全之嫌。1977年高達美《論美的現實性》和1980年〈直觀與直觀性〉⁶⁵，高達美又逐漸承認康德若干美學洞見之不可取代的貢獻，已可略見一斑。其中又以前述悟性與構想力兩種認知能力間的「自由遊戲」（*das freie Spiel*）說為然，不過對自然美的優先仍然不予同意。另外1985年全集版，在原先毫無一言提到康德「壯美」（*das Erhabene*）思考的《真理與方法》裡，他也事後添增一註腳⁶⁶，承認此「壯美」分析對當代藝術及道德哲學論述的特殊意義，等於間接承認當時疏漏，看來對話果真需要時間。

最後可再得而申論者，則是如何讓一部接一部的哲學經典文本與詮釋，化身一場又一場無盡的對話與實踐，走出更寬廣充實而兼容並蓄的哲學研究道路之問題。本文僅可視為往這一方向進行的一個初步嘗試。至於如何再次從細部問題的追究，轉回到綜觀角度呈現，整合出一個從康德《判

⁶⁵ 兩篇論文分別刊於 *Gesammelte Werke I*, 94-142, 189-205. 其中思考更深，看法已有若干改變。

⁶⁶ 見 *Gesammelte Werke I*, 57 的註腳增補處。這是全集版問世前各單行本中未曾出現的補充。

《判斷力批判》一直延伸至《人類學》、《邏輯學》的理性啟蒙三格律說之精確的康德哲學立場，並藉由高達美「共通感」說對照下，檢視康德「共同感」學說的積極現代意含，尚有待努力。

徵引文獻

張鼎國，〈指南山麓論指南——康德哲學中「啟蒙」與「思想中定向」問題的探討〉，《國立政治大學哲學學報》期 13，2005 年，頁 63-98。

Engelhard, Kristina. "Kant in der Gegenwartsästhetik." In *Warum Kant Heute?* Hrsg. Dieter Heidemann und Kristina Engelhard. Berlin: de Gruyter, 2003.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner, 1974 & 2001.

———. *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Gerhard Lehmann. Hamburg: Felix Meiner, 1990.

———. *Critique of the Power of Judgment*. Translated by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Gadamer, Hans-Georg. *Kleine Schriften I: Philosophie/Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1967.

———. *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam, 1977.

———. *Kleine Schriften II: Interpretationen*. 2. Aufl. Tübingen: Mohr, 1979.

———. *Gesammelte Werke I: Hermeneutik I/Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1986.

———. *Gesammelte Werke II: Hermeneutik II/Wahrheit und Methode: Ergänzungen/Register*. Tübingen: Mohr, 1986-1995.

———. *Gesammelte Werke VIII: Ästhetik und Poetik I/Kunst als Aussage*. Tübingen: Mohr, 1993.

——— and Carsten Dutt. *Hermeneutik/Ästhetik/Praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch*. Heidelberg: Winter, 2000.

Grondin, Jean (Hrsg.) *Gadamer Lesebuch*. Tübingen: Mohr, 1997.

Guyer, Paul, ed. *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von

文本與詮釋：論高達美如何理解康德《判斷力批判》

Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam, 1960.

Janaway, Christopher. "Kant's Aesthetics and the Empty Cognitive Stock." In *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*, edited by Paul Guyer, 67-86. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

中央大學人文學報 第三十四期