

梅洛龐蒂思想在審美教育上的意義 從 塞尚的疑惑 談起

洪 如 玉

國立嘉義大學教育學系助理教授

摘 要

本文主旨在於探討法國現象學者梅洛龐蒂的思想在審美教育上之意涵。本文主要分析對象為梅洛龐蒂第一篇美學作品〈塞尚的疑惑〉，梅洛龐蒂在該文指出藝術創作與現象學還原之間的同質性與同源性，揭示審美活動與藝術創作的形上學意義，從梅洛龐蒂的藝術形上學思維可發現深刻的審美教育學意涵，提供深化並發展非傳統教育哲學之線索。

關鍵詞：梅洛龐蒂、塞尚、達文西、審美教育學

梅洛龐蒂¹審美教育學初探 - -

從 < 塞尚的疑惑 > 談起²

尋找知覺之本質就表示：知覺就可掌握真理，它不是假設。

Phenomenology of Perception

哲學並非去反思先於存在的真理，而是將真理帶入存有之行動，如同藝術。

Phenomenology of Perception

壹、前 言

最早提出審美教育（或稱美育）（Ästhetische Erziehung）者為德國浪漫主義詩人暨美學家席勒（Johann Christoph Friedrich Schiller, 1795-1805），席勒曾經在 1791 年接受奧格斯頓堡克利斯提安王子（E. F. Christian von Augustenburg）資助進行美學與康德（I. Kant）哲學研究，並在 1795 年間以書信方式寫下《審美教育書簡》³（馮至、范大燦譯，1989），揭示出：美可以使人自由，美可以使人脫離現實政治束縛、本能驅使的物質衝動，而指向無所拘束的自由理想，在此狀態之下，主客觀得以和諧一致，個體與群體⁴得以統一。隨著席勒提出審美教育學之後，德語學界陸續提出不同的審美教育學，例如 Niemeyer（引自梁福鎮，1999）以審美教育是一種「清潔」作用，可提升下層民眾生活與文化素質的方式；詮釋教育學者 D. E. Friedrich Schleiermacher（1984）主張教育本身就是一種藝術活動；當代學者 K. Mollenhauer 則強調審美教育的解放批判功能，從 D. Kerbs 到 G. Otto 等當代審美教育學者之思想偏重雖有不同，但是都指出藝術與審美活動之社會意義，顯示出藝術創作並非孤立於社會文化的個人行動，而具有社會脈絡

¹ 按照 APA 格式本文引稱外文學者時應逕引外文姓名，但因梅洛龐蒂、席勒、康德等學者與畫家塞尚等中文譯名在國內已行之有年，且其中譯作品中已有中文譯名，如台北五南出版社的康德《教育論》、淑馨出版社之席勒《審美教育書簡》，故本文引此四人時，仍以中文譯名稱之。

² 作者另外為文探討梅洛龐蒂其餘兩篇美學作品之教育美學意涵。

³ 或譯《席勒美育書簡》，1801 年初次問世。

⁴ 席勒當時指的是國家。

意義（梁福鎮，1999）。

本文主旨並非進行審美教育學史之探討與考察，而是想藉著上段說明指出審美教育學之研究其實其來有自，只是在台灣的教育研究領域中，教育哲學可說是較為冷僻之研究，審美教育學研究者便更稀少，雖然藝術教育與藝術創作千百年來始終不墜。然而，藝術教育與審美教育並不同，二者之別何在呢？簡而言之，前者教授藝術作品之歷史與創作技法；後者探討的是創作者或鑑賞者的審美知覺與美感經驗，換言之，「運用藝術作為教導其他事物之方式」（Winch & Gingell, 1993），上段簡史也印證此言——淨化、解放或 Hepburn（1972）所認為的「情感教育」。除「清潔」、「解放」或「情感教育」之外，審美活動還具有何種教育意義呢？在此本文要探討的是審美活動意義中較不為人知的一種：揭示存有真實性。

法國哲學家梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）以建立知覺現象學著稱，「知覺身體」（perceptive body）一直是他持續關注的主題，其實，美學與藝術思維一直是他思想中的重要主題，同時也與其核心思想——知覺現象學——有不可分離之關係。其代表作《知覺現象學》⁵，討論以知覺為核心找尋人與世界的聯繫的意義基礎，同時指出藝術是人類非理性思維的一種極致表現，審美知覺是人類知覺中最為細緻、敏感的一種，如果我們可以從知覺發現人類世界的意義——這正是《知覺現象學》之首要目的，審美知覺必定能揭露更為深層細緻的生存與教育意義。〈塞尚的疑惑〉（Cézanne's Doube）一文發表於 1945 年，是梅洛龐蒂探討藝術作品⁶中最早的一篇，此文發表後不久，梅洛龐蒂的代表作《知覺現象學》也隨後誕生，因此此文也具有對梅洛龐蒂美學探討的預示性作用，梅洛龐蒂其後仍發表數篇藝術哲學的作品⁷，本文不擬討論。在此，本文欲以〈塞尚的疑惑〉一文作為掌握梅洛龐蒂美學思想的初步，並探討梅洛龐蒂的藝術哲學對於教育之啟示，探尋其審美教育學（Aesthetic Pedagogy）的意義。在此本文必須先說明，審美教育學之目的並非培養學生對藝術品的鑑賞能力或創作能力，也不是美學理論教育（Education of aesthetic theory），而在於從審美知覺觀照、

⁵ 以下簡稱 PhP。

⁶ 梅洛龐蒂所探討的藝術作品以繪畫為主，該文錄在《意義與非意義》（Sense and Non-Sense）一書中，以下將該書簡稱為 SNS。論及〈塞尚的疑惑〉一文時，頁碼參照 SNS 一書之頁碼。

⁷ 梅洛龐蒂在 1952 年發表〈迂迴之語與靜默之聲〉（Indirect Language and the Voices of Silences），1960 年發表〈眼與心〉（Eye and Mind），連同文中所提的〈塞尚的疑惑〉是三篇較具有代表性的論文。但是在其他書籍中，也收錄不少探討藝術的文章，如 1948 年出版的《意義與非意義》、1960 年出版的《符號》（Signs）與〈眼與心〉（載於《法國之藝術》（Art de France）雜誌上）因瘁逝未完成的《可見與不可見》（The Visible and The Invisible）等書，其生平代表作《知覺現象學》其實亦蘊含許多對藝術家與作品之探討。

反思、批判教育之意義，亦即以審美或美感知覺為起點的教育哲學，因此要發掘梅洛龐蒂的審美教育學思想，必須先澄清他對審美知覺與藝術思維。綜合上述，本文討論脈絡如下：第二節概要說明〈塞尚的疑惑〉一文的脈絡與大意；第三節剖析該文的美學與哲學意涵，第四節探討梅洛龐蒂美學思想在教育上之意涵。

貳、 塞尚的疑惑 探析

〈塞尚的疑惑〉一文內容可分為三部份，第一部份介紹法國十九世紀末畫家保羅塞尚(Paul C é zanne, 1839-1906)的生平；第二部份探討塞尚的畫作及其對繪畫的思維，並參考了畫家與藝術理論家的 Emile Bernard (1868-1941) 之作《回憶塞尚》(*Souvenirs de Paul C é zanne*)；第三部份則探討從心理分析角度論 Leonardo da Vinci (1452-1519)，藉以印證前二部分對塞尚之論述。第一部份與第三部份所佔的篇幅較少，第二部份則為該文之核心所在，因此此這部份置於下一節深入探討，在此節我們釐清梅洛龐蒂對塞尚與 da Vinci 個人生命境況的種種。

梅洛龐蒂在此文一開始就引用塞尚在逝世之前一個月所說的話：

我的內心是如此焦慮不安，如此困惑，我曾恐懼我微弱的理智已經不存在了……現在我似乎好些了，而且更清楚自己研究的方向的意義。在如此迫切而長久的追尋之後，我會達到我的目標嗎？我還在向自然學習，而它似乎告訴我，我有些微進步。(Merleau-Ponty, p.9)

這段話說明了塞尚的繪畫與他的世界、生命是無法區分開的。塞尚對繪畫有異於常人的狂熱與忠誠，甚至在 1870 年某日母親過世的下午，警察因為他逃避兵役而緝拿他之時，他還在作畫。此外，塞尚的畫作直到晚年才受到好評，在有生之年大多時光，他的繪畫被譏刺、嘲笑、批評⁸，參加官方沙龍展覽年年落選，無法獲得共鳴，因而塞尚一直過著與世隔絕的退隱生活。然而，梅洛龐蒂指出：「極可能就是因為塞尚神經質

⁸ 法國文學家暨文評家 J. K. Huysmans (1848-1907) 在 1889 年論藝術的作品 *Certains* 中甚至嘲笑塞尚「眼睛有毛病」、「精神錯亂的產物」。另外在 *La Lanterne* 上的匿名藝評也稱塞尚作品為「悲慘的失敗之作」。

的弱點，他感受到某種對所有人具普遍性的藝術形式。儘管孑然一身，他能夠從人的角度看自然，其作品之意義不完全受生活之左右。」(Merleau Ponty, p.11) 因此，塞尚的繪畫除了個人生命的影響，還有其它的因素。這些因素是什麼呢？梅洛龐蒂認為最主要的因素還有兩點：(1)藝術史的影響、(2)塞尚個人的反思。

藝術史的影響意謂著從義大利學派 文藝復興畫家(如 J. R. Tintoretto 1518-1594) 法國浪漫主義 (Romanticism) 大師 Delacroix (1798-1863) 寫實主義 (Realism) 大師 Gustave Courbet (1819-18) 到印象派 (Impressionism) 之影響。從繪畫史的角度來看，浪漫主義產生自十八世紀後半的新古典主義 (Neoclassicism) 新古典主義除了朝向希臘羅馬的懷舊與復甦，強調追溯古老文化的緬懷之外，還興起對非希臘羅馬文化的異域情懷，因此發展出以想像、激情與個人主義為基礎的浪漫主義繪畫，題材則上窮碧落下黃泉。浪漫主義的視野可依照創作時採取的角度與題材分為五類，分別是：1)悲壯的崇高主題 (sublime) 2)啟示性 (apocalyptic) 3)超越性 (transcendental) 4)神秘性 (mysterious) 5)田園主題 (pastoral)(黃海雲，1991)。

十九世紀是浪漫主義與寫實主義針鋒相對的時代，上半世紀盛行浪漫主義，下半世紀隨著科學技術的發展，推動繪畫朝向真實與平凡的題材，寫實主義可說是浪漫主義的逆流，創作者的個人想像不再奔放於畫布上，畫家如實而漠然的以畫筆記錄下他眼中所見的物事。

Courbet 說：「繪畫藝術只能包括畫者可見與可觸及的.....我認為繪畫本質上是具體的藝術，只能包括真實與既存物之重現，一個抽象物體，看不見或不存在，是不屬於繪畫的領域.....」(引自黃海雲，1991，頁 121)

由此可見寫實主義與浪漫主義最大的歧異在於藝術創作者內心的情懷、觀點之別，寫實主義畫風最主要的特色就在於「返回俗民現世」，因此作畫主題成為以庶民生活為主，脫離古典主義與浪漫主義的華麗，改以平凡質樸的庶民入畫，放棄古老的希臘羅馬雄偉風格、貴族的絢爛題材與遙遠的異國風情，同時也受到荷蘭西班牙平民繪畫的影響，而以風俗民情與貧民生活為題材(謝里法，1987)。然而寫實主義的強烈風格在十九世紀末期轉向柔和，畫家們開始接受浪漫主義豐富深刻的色彩理論，但摒除其脫離現實生活的題材，沿襲寫實主義注重的時代風景與生活，產生調和二者的印象主義。

上述畫風對塞尚的創作都產生某種程度的影響，塞尚早期的畫作 - - 約在 1870 年

- - 描繪頗多幻想式的題材，例如〈騾與群賊〉、〈宴會〉、〈誘拐〉、〈現代的奧林匹亞〉、〈吊死鬼之屋〉、〈愛的戰場〉等等（何政廣，1996），同時作品除了用強烈的筆觸表現出濃烈的情感，也以平凡的周遭友人入畫，顯示出寫實主義的風格，例如塞尚畫的八幅〈多明尼克伯父〉的肖像，既帶有浪漫主義的色彩，也表現出寫實主義的風格。

而印象主義 - - 特別是 Camille Pissarro (1830-1903) - - 讓塞尚察覺繪畫不是一種「想像中景物的具現、或夢境的向外投射，而是對表象的精確研究：與其在畫室中雕琢，不如根據自然鍛鑄。」（Merleau-Ponty, p.11）

因此塞尚放棄巴洛克式的學院派訓練，1847年印象派集體畫展展出之後一年，塞尚與 Pissarro 相遇，Pissarro 告訴他要放棄黑色，予以塞尚莫大刺激（何政廣，1996），印象派認為人類眼睛所見都是光，即使是陰影也是光，因此印象派的特色之一就是採用光譜的七種顏色來作畫，塞尚深受印象派的影響，對色彩產生極高興趣，但是他與印象派很快便分道揚鑣，因為印象派注重氣氛甚於體積與重量，那麼，這就不能「取法自然」、「根據自然作畫」（paint from nature）。塞尚與印象派分歧之處，正是他對繪畫所思考的獨樹一格之處，塞尚並不完全棄絕印象派，他要從印象派反對古典畫派的輪廓線、構圖、光影之處超越，他要掌握瞬間感官捕捉到的印象，但並非朦朧的光影與稍縱即逝的表象，而是豐厚密實的物體。因此他說他要使印象派「更加堅實，如同博物館中的藝術。」（Merleau-Ponty, p12）因為他們二者之間的歧異就是

「物體不再被折射的光所覆蓋，使它在與氛圍、與其他物體的網絡中迷失：它似乎從內部發出微光，散發光芒，形成堅固、實質物體的印象。」
（Merleau-Ponty, p12）

塞尚的疑惑就是在感性和理性之間的交錯，他並不想在傳統的二元論中做選擇，而想要在瞬間知覺掌握真實性。因此龔卓軍（1993）指出：塞尚的疑惑主要可分為兩個問題：其一是在繪畫史上的定位，究竟要走向浪漫主義、寫實主義或印象派？其二是如何以人文、主觀的藝術創作來表達真實、客觀的自然？在此，本文認為塞尚致力於超越畫派之間的分歧、結合有所為的藝術行動與無所為之大自然。不同畫派技法與觀點之分歧、人文與自然之間的二分，極類似於哲學上的主智主義與感覺主義的對立，現象學要超越此對立，正如同塞尚要在繪畫上超越，這可說是梅洛龐蒂為何探討塞尚的因素之一。關於塞尚的藝術思考與梅洛龐蒂的詮釋，本文將在下一節做較深入的探

討。

在〈塞尚的疑惑〉一文中，梅洛龐蒂也對文藝復興大師 da Vinci 略加探討，在此段討論中有三個重點 (Johnson, 1993)：

1. 對 da Vinci 的生平而非其作品進行存在心理分析。
2. 對 Freud 之作《李奧納多達文西：性慾心理分析之研究》(Leonardo da Vinci: A Study in Psychosexuality, 1910) 提出回應。
3. 探討詩人 Paul Valery 之論文《李奧納多達文西的方法介紹》(“Introduction to the Method of Leonardo da Vinci”)

Valery 從 da Vinci 的畫作中看出純粹自由的殊異性，da Vinci 只相信自己對愛、死亡的判斷，他只相信自己理智的作用，對於宗教、啟示、神秘都不予理會。而 Freud 則從心理分析的角度把 da Vinci 的行徑回溯到童年，da Vinci 是個私生子，五歲之前都與農家出身的生母相依為命，五歲才被生父——一位頗具地位的公證人接回家，而且他的父親也娶了一位貴族小姐為妻。幼年的孤獨封閉與母親的蒼白憂鬱成為 da Vinci 生命中不可抹滅的一部份，雖然被生父接回家，但是被遺棄的孤寂感已經烙印在心中，因此影響了他日後的藝術創作。例如，他經常在作品做一半時，將它棄之不顧而忙於各種奇特的科學實驗，Freud 認為他忙於「孩童的遊戲」(Merleau-Ponty, p.23)，而這潛藏著幾個深層意義：

1. da Vinci 似乎並未真正長大成人；
2. 他的內心藉此而自我辯護；
3. 科學探索的好奇心是一種對生命的逃避；
4. 他似乎已經把生命中所有的力量投注在幼年，並在往後有生之年對童年保持忠誠。

梅洛龐蒂認為 Freud 的心理分析並非知識的探討，因為過去生命的影響無法像科學因果解釋一樣準確，但是心理分析可以指出過去預示了未來生命發展的可能性，過去是一種動機，而此動機會發展成什麼，卻無法鐵口直斷。重要的是對於個體生命存在的揭示，梅洛龐蒂認為心理分析詮釋性的思維指出生命在「具體化」(incarnation) 歷程的幾點特徵：

1. 使自我的溝通愈加多元；
2. 性與存在之間互為象徵；
3. 生命的過去與未來互為意義；
4. 生命並非嚴格精確的直線式進行，而是循環運行，未來與過去互為基礎；
5. 生命中的每個事物都象徵其他事物。(Merleau-Ponty, p.25)

上述特徵在藝術家與其作品之間的互動更為明顯，當我們觀看一件藝術作品，其意義不僅從作品本身中發散而出，作家本人的生命歷練同樣可以提出意義，增加我們對作品的了解。然而我們亦無法主張作者的生平經驗就是創作的根源，否則就限制了作品的意義，也窄化作品與藝術家的潛能。因此梅洛龐蒂透過 Freud 對 da Vinci 的心理分析，說明藝術誕生的根源，正來自於貌似素樸膚淺、實則充滿豐饒無窮意義的生活世界、生命世界。

參、梅洛龐蒂與塞尚的藝術辯證

梅洛龐蒂在〈塞尚的疑惑〉的探討之核心概念在於將藝術創作 (art-making) 視為現象學的運作 (phenomenological operating)，因此，從活動方式而言，創作、審美與還原具有同質性 (homogeneity)；以活動對象與目的而言，二者具有同源性 (homology)，抽象思維與具象繪畫之間具有異曲同工的辯證關係，以下分別釐清：

一、表達方式之同質性

梅洛龐蒂認為視覺藝術的傳統表達方式採取的是「幾何式視野」(geometric perspective) 或「攝影視野」(photographic perspective；Merleau-Ponty, p.14)，例如單焦視點的攝影作品與單點透視的繪畫作品，遠處的物體顯然小於近處的物體。塞尚繪作不然，塞尚同樣也察覺到這個道理，在畫作〈穿紅衣服的塞尚夫人〉(1890-1894) 或〈坐在搖椅上的塞尚夫人〉(1889-1890) 中，塞尚夫人背後牆上兩側的壁紙，呈現出不同的高度，不能連成一條直線，對我們的「理智」而言，這樣的偏斜似乎是敗筆，其實塞尚是告訴我們：肉眼所見並不像我們想像中幾何學上完美的線條與形狀。塞尚的繪畫觀可以從格式塔心理學獲得類似驗證，例如兩條等長互相垂直的直線，我們卻感覺垂直線比水平線長。因此，塞尚要讀者用肉眼的原初知覺去觀看他的畫，如此一來，那些偏斜或變形就變得極為自然，不至於令人感覺突兀或奇怪。對於真實世界的知覺其實並不像在繪畫或攝影等平面作品中呈現的那樣規則，同樣的場景在真實知覺與攝影作品中相較，真實知覺的遠處景物比攝影作品中呈現的要大上許多。因此在塞

尚線條比例「奇特」的作品中，觀者反而可以從中獲取「蘊含豐饒的無盡真實性」(an inexhaustible reality full of reserves Merleau-Ponty, p.15)。因為塞尚揭示出真實生活世界的多變遊移，人們在日常生活中的知覺是「活的視野」(lived perspective)，並非規律而整齊的幾何視野。

從「活的視野」觀看世界，顯示出塞尚繪畫嘗試對自然與物體進行更真實的理解與掌握，因為在真實的觀察情境中，人的視點是不斷游移的，因此固定視點的透視法並不能把握真實的自然，只是在模仿自然。梅洛龐蒂認為塞尚的作畫方式正是現象學方法，被稱為「現代繪畫之父」的塞尚，在繪畫史上具有舉足輕重的地位，他將繪畫從寫實帶入「抽象的、辯證的、二向度的面性特徵。」(劉克峰，1996)塞尚對繪畫空間的掌握方式引發二十世紀初的立體主義(cubism)，他把以往透視的三向度空間知覺轉變為二向度的知覺方式，但是塞尚並不是要把物體扁平化，相反的，他是為了更接近自然，繪畫表現應該與日常活動時不斷變動甚至變形的知覺相符。因此，塞尚與梅洛龐蒂都要掌握世界的真實性，但是前者透過藝術，後者透過知覺還原；塞尚的工具是畫筆，梅洛龐蒂則是文字；塞尚成就繪畫，梅洛龐蒂提出哲思——二者都在對世界進行現象學還原的工作。因此藝術與現象學方法都在捕捉真實性、還原本質，二者都是要在知覺瞬間掌握真實的自然，其中以「打破單一視點」最具有代表性，因為人在面對真實自然世界時，其實視點不斷在改變遊走，我們是以多視點的方式在知覺世界，當人以理性或科學介入之後，才產生涇渭分明的對象與各種不同的感官知覺，塞尚的繪畫與現象學還原就是要回到豐富、混沌的「原初知覺」(primordial perception)，但是原初知覺並不是幼稚野蠻形態的直覺，任意在畫布上塗抹，梅洛龐蒂說塞尚絕不想「像個野人般作畫」(Merleau-Ponty, p.14)，要能從傳統、習俗、既成技巧和理論中返璞歸真，必須經過重重剝落與反省的，因此塞尚在下筆之前總是苦思許久，才能達到 Bernard 所說：「(塞尚每一筆)就飽含空氣 光線 物體 構圖 性格 輪廓與風格」(Merleau-Ponty, p.15)然而，既要返璞歸真、又要苦心思慮，究竟塞尚要表達的是渾沌或是精粹？是自然或是藝術人文？塞尚的疑問其實點出梅洛龐蒂的現象學問題：現象學還原後的殘餘究竟是蠻樸或是本質？這個疑問正是梅洛龐蒂思想破除二元對立的樞紐，包括主智主義與經驗主義、身體與心靈、獨我論與懷疑論之對立範疇。這也是梅洛龐蒂殫精竭慮思索的問題。

二、回歸自然之同源

梅洛龐蒂在 Bernard 與塞尚的對話紀錄中發現，Bernard 曾問塞尚：「自然與藝術難道不是兩回事嗎？」塞尚回答：「我要把它們變成一回事。藝術是一種個人的覺悟，在感覺中具現，使我瞭解而形成繪畫。」(Merleau-Ponty, p.17) 塞尚清楚的指出他並不把藝術當作模仿自然或模擬自然的表現，因為這表示作為人文表達或文化表現的藝術與自然是兩回事，二者為主客對立。但塞尚認為藝術本身就是自然，換言之，塞尚所要表達的既是渾沌、也是精粹，既是蠻樸、又是本質，既是自然、又是人文，這正是生活世界。

真實的世界與自然正是我們形成各種知覺的基礎，也是各種理性思維、習俗、科學形成的背景，從塞尚對繪畫的反思，不禁讓讀者引生一個疑問：塞尚說藝術就是自然，而他又要以經過深思熟慮的、非野人的原初知覺來捕捉自然，難道這個自然不是塞尚的人造物嗎？難道此繪畫不是塞尚自無中生有嗎？

塞尚說：「內在於我的景物思考它自身，我是它的意識。」(Merleau-Ponty, p.17) 繪畫對塞尚而言，既不是單純的模仿自然，也不是畫家個人本能、欲望、教養的驅策所致，「它是一種表達的過程」(Merleau-Ponty, p.17) 換句話說，繪畫對畫家而言，就是生命存在的表現，人活著就有生命的各種表現形式，例如語言、經濟活動等等，對藝術家而言，藝術創作就是存有的一種姿態。繪畫與畫者之間存在著一種無止境的纏繞與互動，塞尚說自然對他似乎有一種召喚，使他必須順隨自然而畫，好像畫家是被動的呼應世界的召喚；但是僅僅是召喚卻不一定造就藝術，畫家仍然要不斷琢磨再琢磨、推敲再推敲，他在晚年畫的〈聖維克多山〉(1888-1906) 就超過七十幅，因為自然顯現的面貌千變萬化，即使如同塞尚所想的，繪畫活動為的是要追尋「無限至理」(infinite Logos)，他想在有限的畫布上用色彩呈現出原初知覺的世界，這樣的工作是有涯之生盡無涯之知的工作，因此遲暮的塞尚在一封書信上說：

我進展的非常慢，因為自然以非常複雜的形式向我展示；而所需的進展是永無止境的。我們得看清對象，並以正確的方法來體驗它；……藝術家不應重視任何不經理智的觀察就下的判斷。(引自 Chipp, 1995, p.25-26)

文學以抽象的概念來表現，而繪畫以圖像和顏色的方式給予感覺和具體的形狀。畫家對自然既不特別小心翼翼，也不特別熱誠或柔順，但或多或少那都是所畫對象，特別是表現方法的主宰。對展現在你面前的，抓住其核心，然後繼續盡可能邏輯地表現自己。(引自 Chipp, 1995, p.26)

由上述可知藝術家與作品之間保持著一種張力：處於理性與熱情、內在與外在之間的微妙平衡，在此也彰顯出作為人文文化之藝術與自然之間的弔詭辯證：又是人文、又是自然；既非文化、又非蠻樸。因此，梅洛龐蒂在〈塞尚的疑惑〉一文末，才會以達文西之心理分析為例，表明藝術家的生命與其作品互相輝映、彼此辯證，藝術家與作品同時都是自然與人文文化成的根源與成果，而此種過程必須從主體出發而又超越主體，去追求客觀實在，因此客觀實在性又以主體性為基礎，形成互為主客的揭示存有真理的過程。

從〈塞尚的疑惑〉可分析出梅洛龐蒂美學的基本觀念，我們可用以下三個問題為思索脈絡作為本節之結語：

1. 藝術的功能是什麼？
2. 藝術家的特殊性何在？
3. 藝術家與創作活動之間的關係是什麼？

我們可以了解梅洛龐蒂心目中藝術的功能就是化身為形象的哲學思維，而這正是現代藝術的特色之一，學者 Robert B. Pippin 以 Manet 作品論述〈現代性與現代主義〉（1991）中曾指出：

「(繪畫的)對象本身是再現、是『景象』(view)，它直接而隱含著哲學與『繪畫』的議題。在此般極端的新風格中，如其所是的繪畫展開的不只是印象派對『眼睛真實所見』的關注，還有當代的形上學議題，隱含著掌握住瞬息萬變、片段的可觀看之本質，這個真實性只能在偶然個別的再現『環節』中觸及。」(p.36)

Pippin 從 Manet 繪畫所察覺的現代性，與梅洛龐蒂在塞尚繪畫所觀察到的自由精神乃是異曲同工，有所呼應。

至於第二點，梅洛龐蒂在論及塞尚與 da Vinci 個人生命歷程時，已經為我們提出解答：畫家用色彩在畫布上實現他在此世的自由，這是一種生命的活動，因此無法停止，凡人亦然，只是藉由其他形式的活動。在這樣無法停止的過程中，繪者與繪事互為印證，藝術家因創作活動而存在，反之亦然。此種過程揭示存在主義⁹之重要精神 - - 存

⁹ 梅洛龐蒂也是法國存在哲學陣營之要角。

在先於本質，人之本質必須由自我決定、自我造就，如同藝術家必須透過藝術行動與作品來成就自我，使之所以成為藝術家。

從〈塞尚的疑惑〉可以窺知梅洛龐蒂美學一二，幾個梅洛龐蒂哲學重要的思想線索已經現出端倪。首先，塞尚書簡中不斷提及對直接感覺（視覺）的依賴，以及格式塔式的構圖，與梅洛龐蒂「知覺身體」有異曲同工之妙，塞尚每下一筆的苦心思慮，「建構在視覺邏輯與自然自身、蠻樸的感覺與思想之間艱困的平衡。」（Smith, 1993, p.200）與梅洛龐蒂企圖打破主智主義（intellectualism）與經驗主義（empiricism）的哲學目的相仿。然而我們似乎可以發現：梅洛龐蒂美學之目的是為了服務知覺現象學。因此 Smith（1993）批判梅洛龐蒂〈塞尚的疑惑〉文中所揭露的美學範圍過於狹窄，似乎忽略了美學本身的目的，而將美學變成工具，並且排除了繪畫史上重要的印象派。此外，梅洛龐蒂的美學也忽略抽象藝術。面對上述質疑，〈塞尚的疑惑〉一文確實有所不足，然而梅洛龐蒂的美學作品並非僅止於〈塞尚的疑惑〉，在〈迂迴之語與靜默之聲〉以及〈眼與心〉之中都仍持續探討，關於後二文，作者另為文分別探討，故在此暫且略之。本文探討的焦點僅止於〈塞尚的疑惑〉所透露的美學意涵與教育蘊義。此外，美學思維與現象學思維真的分屬不同之領域嗎？美學處理的對象當真與現象學還原之客體截然不同嗎？其實，梅洛龐蒂認為美學與現象學其實一體兩面，而此觀念揭示出深刻之審美教育學意涵，將在下一節釐清。

肆、梅洛龐蒂的審美教育學意涵

從梅洛龐蒂上述對〈塞尚的疑惑〉一文的探討，我們可以掌握幾個梅洛龐蒂從塞尚繪畫藝術上所顯現出的美學觀念及其在教育上之意涵：

一、消解傳統真理與美感二分的分野

梅洛龐蒂認為塞尚的繪畫相當於現象學的還原，二者都是對事物本質的追求，但是在不同的面向藉由不同方法與媒材來表達，如果說，形象知覺的語言是繪畫，繪畫的話語就是色彩、線條、形狀；而現象學還原法依賴抽象思維來作畫，語言文字符號就是哲學的藝術繪畫。所以「美」的界定超越了傳統美學的範圍，不再侷限於「崇高」

或「優美」等感性價值範疇。繪畫藝術的目的直指對象的「實在性」，把美與實在性視為等同。因此，塞尚繪畫是一種實在性的展開，是存有者存有狀態的彰顯，這才是塞尚繪畫美之所在。美與世界真實性是一體兩面，指出藝術與知識論的融合，塞尚繪畫所表現的不只是審美問題，也是認識問題，「真」與「美」兩大理想範疇在此被合而為一，不再是涇渭分明的問題。換言之，傳統知識論與美學範疇分野消融，因為求真與求美都是存有的展現。然而在傳統教育場域中，知識的傳授一向被視為學校最重要的任務，美感教育與藝術教育被視為次要。學校要教的是追求科學真理，不在於培養審美能力或創作興趣，因此五育並重一直流於口號修辭，而難以真正落實。梅洛龐蒂美學揭示出審美與藝術創作本身就是存有的行動之一，偏重知識、忽略美感的教育發展造成只重培養理性向度、漠視人類的非理性等情感向度。缺乏審美的教育觀點著重於栽培知識主體 - - 甚至成為客體 - - 只是填塞知識與資料的容器。

二、主客之相互詮釋

對藝術創作的心理分析可擺脫線性邏輯歸納的框架，揭示作品具有「未來與過去的互換」(Merleau Ponty, p25) 之意義，在創作者、作品與觀者互換交會的過程，作品得以歷經時間保持其豐盈意義。

作者與作品之間具有互相辯證的關聯，作品是藝術家本身生命的一種詮釋與表達，它不僅包含了作者在創作之初想要表達出的意念，往往還包含了作者無意的絃外之音，而此絃外之音潛藏著作者本身的個人因素，也潛藏了作者身處的時空歷史脈絡的影響因素，反映了詮釋學家 H-G. Gadamer (1960) 所說的「歷史效果意識」(Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein)：語言¹⁰、存在、歷史、理解與詮釋是互相牽涉的哲學問題：

我們不能從歷史的變革中解脫出來，我們只能與歷史變革保持一定距離，
我們永遠都置身於歷史中 我們始終不斷地意識到對我們發生作用的活
動，我們必須對一切使我們獲得經驗的過往事件負起責任，從某種意義上而
言，承受真理 。(p213)

¹⁰ Gadamer 所指的語言意味著抽象的語言文字作品，但從梅洛龐蒂的角度來看，視覺藝術也是非文字、形象表達，因此凡是作品 - - 包含文字 (verbal) 與圖像 (pictorial) - - 都可視為詮釋學的解釋對象。

從Gadamer的詮釋學來看，語言使人類生命對作品不斷進行反思與更新，生命與作品也在語言反思過程中沉澱與進展，因此存有的詮釋得以彰顯。此種詮釋過程其實與梅洛龐蒂對da Vinci的進行的存在分析具有異曲同工之妙，二者都印證了藝術家與藝術在創作過程與反思過程中不斷更新與再生的無窮意蘊，因此真理不斷推陳出新，也得以綿延傳遞，這正是教育的過程與行動，教育不僅在於傳遞真理 - - 並不僅止於科學真理，更在於自我反思、自我詮釋與世界對話等過程所展現的意義。因此，存在分析與詮釋的主客體可涵蓋教師、學生、生命史、個人作品、教學過程、課程及其生活世界牽涉之人事物，教育無所不在、無時不在。

三、以具體對抗抽象

梅洛龐蒂美學性之獨特在於他「建構藝術的具體化理論用以證明知覺的具體化理論」(Haworth, 1997)，但是並非狹隘的將藝術或審美活動視為哲學思考的工具，其實，梅洛龐蒂認為追求真理不僅是知識論的目的，也是藝術的目的，而此真理絕非抽象的理性之知，也包含具體的感性之知。真善美等終極性的概念其實是一體兩面，都是原初存有 (primal being)。透過理性的哲學思辯或感性的藝術創作都是直指原初存有之途徑。從某些角度來看，藝術創作或知覺現象學都在還原本質，但本質不正是存在哲學一向大力批判的外在觀念嗎？如此一來，梅洛龐蒂似乎自相矛盾，然而梅洛龐蒂欲打破二元對立的思維模式，除了主智主義與經驗主義、身體與心靈、獨我論與懷疑論之外，還包括破除存在與本質之對立，事實上，梅洛龐蒂現象學致力追尋的是生活世界中的客觀實在，而此客觀實在無法脫離主體的知覺架構，然主體知覺架構的建構又植基於主體與世界的互動，因此所謂主客的原初根源都是生活世界。

梅洛龐蒂以「活的視野」作為繪畫活動的起點，活生生的視野翻轉了知識論上從洛克 (J. Locke) 以來抽象的「初性」優先於具體的「次性」的次序，指出次性如顏色、形狀、大小等等感官性質具有存有學上的優先，初性因為具有數學邏輯方面的特徵，一向被視為先天性質 (Johnson, 1993, p12)。在此，我們可以發現，當梅洛龐蒂翻轉了初性與次性的優越性，與後現代主義的思想家們對西方傳統的語音中心主義、邏輯中心主義是有所呼應的。梅洛龐蒂指出塞尚繪畫中的偏斜與變形其實才符合真實的世界，正是應用到《知覺現象學》中強調的「格式塔」知覺。而格式塔植基的「身體知覺」與前述的「活生生的視野」是異曲同工。以身體主體顛覆我思主體的優越性，以

具體解構抽象，呼應了後現代性對現代性的理性主體中心主義的批判，難怪 James Schmidt(尚新建 杜麗燕譯,1992)聲稱梅洛龐蒂是處於現象學界限的神秘人物,D. Low (2002)指梅洛龐蒂的思想有力的批判了現代主義。從教育向度來看，消解抽象理性意謂著思想框架的破除，想像力得以釋放，創意得以擺脫思想範疇與理性邏輯的規範與拘束。如此，學生的創新與想像更能多采多姿，自由奔放。

四、返回自然 - - 生活世界

梅洛龐蒂指出塞尚致力於「返回自然」，企圖掌握直接的原初知覺中的自然實在性，塞尚所致力追求的「非人自然的貯藏」(fund of inhuman nature)，梅洛龐蒂所說的 nonhuman 不但意指大自然是非人類的存在，同時意指大自然在某種程度上與文化有所對立，但是此種對立可以在原初知覺上融合。因此前述自然與人文之間具有辯證關係，顯示出藝術與生存的根源其實是一個渾然一體的豐富源頭 - - 非人文、非人類的自然。因此自然其實正是生活世界的存有論基礎，只是我們通常採取自然科學的角度對大自然進行研究了解，此種習慣將大自然物化的取向正是使人與自然成為主客對立的因素，因此，塞尚藝術所致力的「返回自然」其實是要回到存有的原初狀態 - - 物我無分之和諧，梅洛龐蒂說：

我們看見物體；我們與其同在；我們在其中定錨；就是這樣所謂的「自然」
作為吾人建立科學之基礎。(Merleau Ponty, p13)

塞尚努力的正是要繪出此「原初世界」 - - 顯現自然之純粹樣貌。T. A. Toadvine(1997)認為塞尚藝術要返回自然，並不是把自然與人類對立，以回到先於人文或潛藏在文化下的自然本源，其實，「根本就不該區分自然與人為」(1997, p546)。Toadvine 指出生活世界的根本，但是，對於已經遺忘生活世界本源的現代人而言，人為（或文化）確實與自然是對立的，只是此種對立其實是由於人的異化與背離所造成。當人文世界遺忘並背離根本基礎的自然世界與生活世界之後，就會產生人文世界的窄化與失根（uproot）的現象，例如虛無主義與相對主義的瀰漫，造成生活的空虛失落；人類存在的無限上綱，嚴重威脅地球生態的健康與平衡。梅洛龐蒂對塞尚藝術之反思雖然聚焦於形上學，對於社會、文化、政治、教育無直接論述，但是從塞尚要求透過畫筆返回自然，到梅洛龐蒂藉現象學反思回到著根之處（to the roots），再再提醒人類應跳脫文

化成就優越於生態自然的迷思，反觀自身生命本源，返回自然，亦即回到存在先驗的根源 - - 生活世界。

伍、結 語

梅洛龐蒂指出，所謂的文化都是已經被建構、被創作出來的成品，但是藝術家能夠用另一種眼光來面對世界，返回生命世界與存在的根源，掌握住原初知覺底下普遍的「無限至理」(infinite Logos)。其實所有人的原初知覺都潛藏著這種潛能，只是人們經常被教育文化的傳統與理性思維的線性邏輯所束縛。梅洛龐蒂透過塞尚與da Vinci揭示：具體的知覺生命可以掙脫習慣與思維窠臼，使人們理解生命具有無限可能。而我們藉著梅洛龐蒂了解到：

人類可以觀測一切未知生命的運行，而無須理解控制生命的法則，我們永遠不能逃離自己的生命，永不能面對面看見自己的理念與自由。(Merleau Ponty, p25)

因為，生命不是去理解，而是去實踐。這正是教育的根本目的：活出自己的生命。

參考文獻

中文部份

- 何政廣 (1996)。《塞尚：現代繪畫之父》。台北：藝術家出版社。
- 梁福鎮 (1999)。《審美教育學內涵初探》。載於崔光宙、林逢祺主編，《教育美學》(頁 33-67)，台北：五南。
- 黃海雲 (1991)。《從浪漫到新浪漫》。台北：藝術家出版社。
- 劉克峰 (1996)。《純粹主義美學的現代性》。台北：紅葉文化事業公司。
- 謝里法 (1987)。《十九世紀法國寫實傳統繪畫，藝術的冒險——西洋美術評論集》(頁 40-47)。台北：雄獅出版社。
- 龔卓軍 (1993)。《釋《塞尚的疑惑》》。《哲學雜誌》，3，214-228。

外文部份

- Chipp, H. B. / 余珊珊譯 (1995)。《現代藝術理論》。台北：遠流出版社。
- Gadamer, H-G. (1960). *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen.
- Haworth, J. (1997). Beyond reason: Pre-reflexive thought and creativity in art. *Leonardo*, 30(2) 137-146.
- Hepburn, R. (1972). The arts and the education of feeling and emotion. In R. F. Dearden, P. Hirst & R. S. Peters, *Education and the development of reason*. London: Routledge.
- Johnson, G. A. (1993). Phenomenology and Painting: "Cezanne's Doubt". In *The Merleau-Ponty aesthetics reader: Philosophy and painting*.(p3-13) Evanston: Northwestern University Press.
- Low, D. (2002). Merleau-Ponty's Critique of Modernism and Postmodernism. *In Philosophy Today*, 44(1), 60-69.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge and Kegan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (1964). Cezanne's Doube, Translated by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus. In *Sense and Non-Sense* (p9-25). Evanston: Northwestern University Press.
- Pinppin, R. B. (1991). *Modernism as a philosophical problem: On the dissatisfaction of european high culture*. Basil Blackwell.

- Schiller, J. C. Friedrich(1795) / 馮至、范大燦譯 (1989)。 *審美教育書簡*。台北：淑馨。
- Schleiermacher, F. D. E. (1984). *Aesthetik*. Hamburg: Meiner.
- Schmidt, J. (1985) / 尚新建、杜麗燕譯 (1992)。 *梅洛龐蒂：現象學與結構主義之間*。台北：桂冠。
- Smith, M. B. (1993), Merleau-Ponty's Aesthetics. In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy And Painting*.(p192-211) Evanston: Northwestern University Press.
- Toadvine, T. A. (1997). The art of doubting: Merleau-Ponty and C é zanne. *Philosophy Today*, 41(1) 545-554.
- Winch, C., & Gingell, J. (1993). *Key concepts in the philosophy of education*. London/New York: Routledge.

文稿收件：92.02.27

接受刊登：92.05.27

Prelude of Merleau-Ponty's Aesthetic Pedagogy:On the *Cézanne's Doubt*

洪如玉

Ru-Yu Hung

Assistant Professor

Department of Education

National Chia-yi University

Abstract

This article aims at exploring the aesthetic pedagogical implication in the French phenomenologist Merleau-Ponty's thought. The focus in this article is Merleau-Ponty's essay, "Cézanne's Doubt," which was the first work directly concerned about art. In that essay, Merleau-Ponty pointed out the homogeneity and homology between aesthetic activity and phenomenological method. The metaphysics of art illuminates the significance toward the aesthetic pedagogy. The Merleau-Pontian aesthetic pedagogy discloses the alternative and nontraditional ideas about philosophy of education.

Key words: Merleau-Ponty, Cézanne, Leonardo da Vinci, Aesthetic Pedagogy