

主編語－藝術在兩義性中的終極關懷

Chief Editor's Words : The Ultimate Concern of Ambiguity in Art

第 11 期《現代美術學報》中，〈叔本華的凝視理論及其藝術系統〉、〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉、〈當代歐美裝置藝術特質之分析與研究〉、〈岡田茂吉的思想及美術品收集--MOA 美術館收藏品之一側面〉等四篇論文，分別探索「存在的實然」以及叔本華、梅洛龐蒂、「裝置藝術」、岡田茂吉所面對的「人生慾望的痛苦」、「二元思維的困境」、「意義的模糊」、「神靈世界的不可思議」，所思考的藝術世界的「凝視」、「身體知覺」、「場域邂逅」、「淨靈作用」，所憧憬的「心醉神迷」、「相互滲透化合」、「轉化」、「感化」，所期待融入的「非現實性」、「曖昧性」、「可變調性」和「超越性」，以致於「忘我」、「處在萌生狀態」、「產生戲劇靈光」以及「靈體一致」，因而達到「平靜」、「沈默」、「自由出入」與「安身立命」的可能。有意思的是，上述的思維與感受，分別在「兩義性」(ambiguity) 中擺盪，而其「終極關懷」(ultimate concern) 是也分別呼之欲出。

瞥見「另一種」存在？

十九世紀初的德國哲學，在黑格爾 (Georges Guillaume Frédéric Hegel 1770-1831) 的「理性主義」下，叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) 開啓了「非理性主義」的經驗主義之路。人類「存在」的悲慘、不幸，卻因為藝術而令叔本華讚美宇宙。簡言之，叔本華的哲學思想是：人生即意志 (意欲) 無法滿足的淵藪，所以，人生即是一大痛苦，而藝術、審美在於「忘我」，是脫離痛苦的道路。

二十六至三十歲 (1814 -18) 之譜，叔本華寫作《意志與再現世界》(*Monde comme volonté et comme représentation*) 一書，認為世界即為「意志與表象」。〈叔本華的凝視理論及其藝術系統〉一文，作者陳瑞文即就此書探討叔本華美學的「凝視理論」及其鋪展出的藝術系統，並且肯定叔本華影響後世深遠的藝術認知，即藝術擁有「純粹直覺」的身分，它的語言屬於「乍現的」，是「天真的」、「幼稚的」、「緘默的」、「形象的直覺的」，即「非持久的」、「非反思的」，也是「非可溝通的」。

作者提出叔本華美學的基本核心為「藝術 (...) 乃事物之凝視，獨立於理性原則之外」，因為「理性原則」引出的知識指涉的是「事物之間」的知識，非「事物自身」的知識，它本質上是功能性的，而「直觀」、「純客觀的凝視」乃誕生原創和真實作品的源由，詩如此，哲學和造型藝術莫不如此。

進一步而言，叔本華強調「非意志」、「非理性」的直覺精神、強調「原始」直覺、「永恆理念」之直覺，是「理念複製」，更本質的、更感覺主義的、更簡約的意義繁殖。凝視的「非理性」狀態，是「心醉神迷」狀態，即是一種「顯示理念」、「擺脫意志」、「去除個體性」的，也是「沒有現實功利的」而是「愉悅的永恆性的」靈活的「藝術場域」，

對抗「科學的」、「日常的」平凡的世界而相對於「時間性」、「空間性」、「繁雜性」、「溝通性」及「因果關係」等。

此中「凝視理論」，叔本華強調的是，促使蒸氣千變萬化的「背後自然力量」一是「理念」，而非描摹那隨時聚集、消散、擴大和撕裂變化的「再現蒸氣」；是以客體為接駁的「主體凝視」，展示主體與環境更具敏感性的「創作態度」，因之個體「凝視過程」，得為「理念本身」。至於所論藝術系統，依等級排序大略有四：1、僅顯露「物質理念」的，如建築與園藝。2、複製「人的理念」的，如繪畫、雕刻。3、展示「存在理念」的，如詩。4、非模仿物質理念、非複製人的理念、亦不展示「存在理念」的，如音樂；但叔本華的藝術論並不自我設限，也兼有「游走」或「流變」的性格，且「放任」論點如植物根鬚般「蔓延」，其「複數性的藝術視野」，因進行不同的藝術價值的賦予而具美學的原創性。

叔本華的凝視理論，既是「入世的」作法，又是「出世的」觀點，所關心的「意志與表象」，無非在於「表象」與「理性」的實質關係，意即「客體是如何被主體認知」及「主體如何自我認知」。黑格爾認為理性綜合表象後消解歧義而化約為一；叔本華則認為表象關係到的是意志而非理性，表象因意志而生，意志將表象主體化而成為意志世界，無意志即無表象，沒有我的意志就沒有世界，世界是「我的意志」。因而叔本華所關注的是人的「存在」問題、是「我」的問題，藝術唯有透過凝視、放棄意志、瞬間拋離個性、越出宰制而「忘我」，才遠離現實痛苦而「平靜」，且可能瞥見「另一種存在」；然則真正存在的是，苦難與平靜畢竟如影隨形，而且變化無常而迫使人不斷追求「平靜」，那就是人的「完整的」世界。

融摻「可見與不可見」的存在？

如果以創發現象學的脈絡思維來看，德國哲學家胡塞爾 (Edmund Husserl, 1859-1938) 讓客觀展現在世人面前，海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 則在時間存有與自身的超越上與之有所歧異；而法國哲學家梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) 脫離「理性與非理性」的各自表述，就在「哲思的兩面中」流轉。

〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉一文，作者潘小雪指出，在「知覺」、「現象學」或「藝術」上，梅洛龐蒂於傳統的客體主義與主體主義之間，求得一個嶄新的統一性，即「身體知覺的立場」以及「空間場域」去呈現「整體經驗內容」，對他而言，既是奠立「科學」與「哲學」的共同基礎，亦是自承「新現象學」的任務。他深入笛卡兒 (René Descartes, 1596-1650) 以來的二元思維困境，如「主觀與客觀」、「自我與他人」、「語言與知覺」、「思維與存在」、「理性與感性」、「自然與文化」之間的斷裂或縫隙，而走向「存有學」。其「存有」思想的旨義在於「交織」(chiasm)、「糾結」(intertwining)、「變體」(transubstantiation)；其實存狀態是可逆的 (reversible)「複雜交織、糾纏不清」，如普世生活情狀，也如某種地理架構。梅洛龐蒂企圖尋找一種「新理性」，包括「理性

與非理性」、「可說與不可說」的「貫穿轉換」、「相互滲透化合」；其所「具現」(embodiment) 之意義在於人與事物結合的「實踐」，進而「處理、凝視、諦聽、想像」它們，此時，「身體知覺」驅使「意識」成為可能。

作者強調梅洛龐蒂認為「身體知覺」即「表現主體」。由於手勢、言語和語言，身體被體驗為「完整的」組成部份，是「表現主體、表現活動、世界」三者共構，有其「在世性」及「超越性」，既是「自然」又是「意識」，是「模稜兩可的」、「未確定的」、「暗含的」、「模糊不清的」，因而，「模糊雙關 (ambiguous)」為其「真實」。身體同時是「能見的」、「所見的」，同時注視著「一切事物」、注視著「自己」，能「自視」、「自觸」，同時「可見」、「可感」。「身體、事物、世界」三者間發生的種種「顛倒」、「二律背反」(antinomy)，「感覺者」與「被感覺者」不可分。物體之「明顯的可見性」，應該在身體裡面也同時是一種「潛藏的可見性」，因為身體雖置於世界事物環繞之中，卻由此創造所要注意的世界，包括原有的事物之世界。對於身體的「知覺」原始狀態，涉及「弔詭」、「不確定」、「曖昧」、「邊緣」、「開放」、「未決」、「最初」之意，是「存在者」實存的現象。當藝術雙重呈現「材料」及「語意」、「物質」與「精神」、「限定」和「超越」時，「知覺」轉換為「精神」，「精神」又轉化為「新知覺相」。如塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 認為「靈魂」與「肉體」、「思想」與「視覺」不可分；馬蒂斯 (Henri Matisse, 1869-1954) 繪畫時，激情奔放又沈思默想，最後如閃電般劈落在唯一必要之處。

如此「創作」著重在創作過程，亦即「身體整體覺知」的過程中，思想才逐漸形成，是在運動中完成的；藝術家「能見」與「所見」、「注視」與「被注視」、「碰觸」與「被碰觸」的那個自我，是個「含混」、「自戀」和「固有意義」上的自我，有「一個正面」和「一個反面」、「一個過去」和「一個將來」。藝術創作，是「相對」、「在已」又「為己」的「主體空間」和「絕對」、「靜態」、「既成」的「客觀空間」之相互交織，表現著「內在體驗、意向性、超越性」及「前所未有的意義」，是「視覺、身體、世界」的體系互換之結果，而且是「可變調的 (transposable) 整體」。

本文特別提到梅洛龐蒂認為畫家把它的「身體」借用給「世界」的時候，畫家才把世界變成「繪畫」；一位畫家注視葉子「光滑的質感、橢圓的造形」，身體同時像在接觸他們，而筆下去時，「視覺、身體、世界、繪畫」相互交織。就像說話「並不翻譯一種現成的思想，而是完成這種思想。」因此獲得「自為的存在」、「特定的意思」和「意義」。尤其藝術品必須重新放回「現場」，這個「場」透露了「生機」與「自我具象」(autofiguratif)，藝術家與之「相遇」即「詩」即「畫」。只有風格的「在現場」(présence)，我們才能真正置身於藝術的沈默之中，而且「沈默」就是「實存」，包含了「不說出的內容」與「說出的內容」，「有待存在的」與「已經存在的」事物。梅洛龐蒂說繪畫告訴我們「它給予那種世俗眼光視而不見的東西以存在。」沈默的「不可見」與「可見」必有關聯，也必是「藝術家、詩人」表現興起之處。因此，在「可逆性」、「兩義性」中，即是「互換」、「交織」，「存在的實然」即是「實存的真相」，也是藝術的本質，而「沈默」為其究竟。

事實上，梅洛龐蒂應用現象學揭示人類原初的生存經驗，也就是「前對象的存在」或「前存在」(preexistence)，具體而言，宇宙即表現，身體即表現，此為有機的現象。其哲學涉及多種領域，又建立在「曖昧性」之上，不斷強調自我與他者的相互纏繞 (interwining) 的關係，認為二維概念的人在觀看一個三維的柱狀物時，「交錯配列」有其存在論意義，因為「主觀之存在」，也就是我之存在，和「客觀之存在」聯繫萬端而無法分割開來。

挑戰「戲劇性」的存在？

1970 年代興起的「裝置藝術」(Installation art，其語源為「In·stall·ation」，意指「裝設」)，至今常以各種媒材或媒體統合在特定時空中表現藝術經驗。由於擁有 1960 年代觀念藝術的立基，因而裝置藝術的視野也就超越了傳統藝術的範疇。

〈當代歐美裝置藝術特質之分析與研究〉一文，作者鄒淑慧從早期原型—文藝復興時期以來的綜合概念 (如舞台藝術，尤其是歌劇，綜合的結果是界線模糊化，發展為一體，但每個形式的獨特性格仍然清晰可見)，到二十世紀上半葉的前衛精神 (如觀念藝術、偶發藝術、環境藝術，強調連續性的完全空間)、二次戰後發展的多元樣貌，到當代表現，歸納其主要觀念和特質是場域的特定性、跨媒材或跨領域的綜合性、社會政治的批判性、觀眾參與的戲劇性。

「裝置藝術」是當代藝術新型態，本文作者首先強調其「場域的特定性」，包括：1、「所在性」，藝術家創造自己的「特定地點」、「環境結構」或是「可立身的空間」，營造特殊氛圍，引發「觀眾」和該特定地點脈絡關係的「巧遇」、「邂逅」、「立身」或「出入」，並且檢驗彼此之間的關係。2、「空間性」，作為觀念溝通的工具，它的「物理性、觀念性、文化性、歷史性」和「心理性」，允許藝術家「發聲、探勘、表達」或是「詮釋」個人想法。如：「都市場域」表達美學觀和社會問題、「博物館場域」顯示超越原有的空間、「自然場域」讓自身即「畫布」。3、「暫時性」，是 1970 年代以後的新創作觀，根據某特定空間或某項展覽創造作品，展覽一旦結束，作品也隨之拆除，作品的存在只剩下文件、照片、影片、或是出版品等紀錄，克里斯多 (Javacheff Christo, 1935-) 的許多包裝裝置作品即是。不論是在「室內或戶外」，「永久性或暫時性」，都是專為一個特定的「所在」或「空間」而存在，「個人、社會、或政治」的議題透過作品具體化表現出來；呈現的形式可能是「地方和觀眾經驗」的組合，可能是「空間和建築」的合成，或是「大地和人工造物」的混成，不論是哪種形式或組合，重點不在物件本身，而是「藝術辯證的過程」。

其次，本文著重在「觀眾參與的戲劇性」，包括：1、「參與性」，觀眾被誘入一環境空間，其眼睛、耳朵、嘴巴、手、腳、及心的「參與」，構成裝置藝術作品的「完整性」。讓觀眾認知到對「身體」的覺醒，理解自己「身體」所擁有的潛能，得到一種「自我認識的啓示」以及「自我意識的覺醒」。創造「孤立的感覺」以加強觀眾的「身體和心理」

經驗，從不同的方式來觀看與感受眼前這個「被轉化過的」特定空間。藝術家安德魯·薩賓 (Andrew Sabin) 曾說：「面對裝置作品時，觀眾與作品總是糾結在一起，然而面對物件時，觀眾與作品是分開的」。2、「戲劇性」，「作品」是「舞台裝置」，「觀眾」是「演員」，「偶發藝術」和「行為藝術」都強調戲劇性的特質，呈現的形式類似一種由觀眾和物件在某一時刻共同發生的「事件拼貼」，觀眾出現之後開始出現「戲劇靈光」(theatrical aura)。

當代的裝置藝術強調地方所在的「物質性」與存在空間的「觀念性」，並且提供觀眾的「參與性」—觀眾與情境之間的「面對面」。不論是受到控制或不受控制的、直接的或間接的、主動的或被動的，觀眾的參與絕對是當代裝置藝術作品中十分重要的觀念。觀眾一旦進入裝置作品中，作品的意義非如傳統繪畫或雕塑的沉思默想而得，卻即刻隨著個人的經驗而浮現或改變。

前述裝置藝術的「作品」是「舞台裝置」，「觀眾」是「演員」。對照一般歌舞戲劇之強調「演員」造型及肢體語言的視覺傳達、內心經驗與戲劇感的氛圍傳達及其流動路徑的考量，裝置藝術乃強調「物件」造型語彙的視覺傳達、內心經驗與空間關係的氛圍傳達，也顧及「觀眾」流動路徑的考量，此時，觀眾與物件合一，亦見「戲劇靈光」(theatrical aura)開始出現。無論如何，當代裝置藝術的「場域特定性」或「戲劇性」特質，確實因美學思考與概念衍生而不時地產出新意義，也提供了觀眾與作品可「同化」的即刻性和延伸性。

實現「靈、體合一」的存在？

日本 MOA 美術館 (Mokichi Okada Association Museum, 1982-)之原始創辦人及蒐購者岡田茂吉 (Mokichi Okada, 1882-1955)，年少時即立志當畫家，但因接二連三的眼疾、肋膜炎、肺結核、手傷之故，而屢屢失去如東京美術學校等多次進修藝術的機會，在遭遇到藝業難成、至親相繼死亡、事業失敗、經濟破產等生活大挫折，加上關東大地震、全世界經濟不景氣等極度惡劣之境遇下，使他萌生「形而上學傾向」之思維，並且潛心研究信仰。1931年，岡田曾受到神的啓示，感受到「靈界的晝夜轉換」；之後，對於神之「光」及人之「淨靈(光)」，能癒治疾病、好轉運命之超自然因素，有著不同於一般人的體悟；對於火素(日)、水素(月)、土素(土)，在「靈界」與「現象界」融合「靈、體」之自然力量，深感驚訝而能知所運用；對於具備理解靈界與現象界的關係實質，願望世界和平的慈悲本質，進一步建設藝術世界、地上天國的永恆特質等之「真、善、美」價值更有所實踐；岡田不但實現了自身「靈體一致」的理想，也影響了後世的自然生命信仰及美感生活態度。

李柏如在〈岡田茂吉的思想及美術品收集-- MOA 美術館收藏品之一側面〉一文中，研究岡田茂吉生活史中的「精神狀態」與作為新興宗教教主時之「宗教理念」，以及實踐其理念時對「日本美術的觀念」。

本文探討岡田出生在日本比較重視唯物文明傾向的明治時代 (1868-1912) 初期，因個人遭逢不幸，體會物質繁榮並不帶來人類幸福，面對唯物價值觀或歷史價值觀時，持文明批評、現實凝視的態度，透過信仰及思想，結合信仰、農業、醫學及藝術，提供追求人類幸福之道。

作者指出岡田信仰「美」可改善人類情操，只選擇「內含心靈」之珍品以為大眾之「視覺感化」，因此收藏於 MOA 美術館等的藝術品，是「唯心的」精神生活之環境及材料，可改善人類的「靈」。參觀其美術館之蒐藏，正如茶室中之茶道陳列物，以「人心無言」感覺其「美」。能夠「感覺美」的時候，也是「淨靈作用」發揮效果的時候，「感覺靈」的時候，就是感覺到存在於人類根底的「靈」的時候，靈之程度也會提高，也有助於「改善人類文明觀」。

綜觀岡田思想的成熟有三個進階：1、「靈」：認知神靈世界不可思議，願望世界和平、改善並重建世界，以構築「無生病、無貧窮、無鬭爭」的「地上天國」。2、「靈、體」：實驗「淨靈法」，發展「淨靈醫學」與「自然農法」改善人的健康。3、「靈體一致」：相信「人類」與「大自然」必需「共存」，生命之安寧才能受到保護，而其世界當為藝術化的美的世界。岡田認為「思想」必需「實踐」，並且相信二十世紀至二十一世紀應有文明轉變期，試圖從事有關「轉變工程」，以建立高度藝術文化之體制。

至今實踐岡田「靈體一致」精神之美術館有四：1、箱根美術館 (1952-)：岡田茂吉首創，主張觀賞者所感覺到的「美」可能超越宗教的力量，而可經驗精神之「淨靈」效果，如此始達到參觀之目的。2、熱海美術館 (1957-)：後繼者追隨創設之箱根姊妹館，持續發揮岡田之理想。3、MOA 美術館 (1982-)：目前是岡田後繼者推行岡田精神的中心據點，藉由 MOA 協會創始者及會員相關收藏品 (1882-1955)，持續提昇人類之「靈性」。4、MIHO 美術館(1979-)：另由旁支「神慈秀明會」等後續支持者創設，持續繼承岡田之精神，除重視實現自然、藝術、建築之平衡，或自然及人類創造物之平衡外，創館所收藏「美」的作品，主要在於提昇人類之「靈性」。

岡田的藝術理念雖不一定能歸屬哲學、美學，所實踐者未必完全實現但他的信仰及思想值得了解，特別是「尊重自然、順應自然」、「靈體合一」，及跨領域之「融合」觀念，是時代的產物，也是東洋「人文精神面」及西洋「科學技術面」的總合，尤其他的「調合思想」與「自然實踐」，是對過去宗教、醫學、農業、藝術之全新解釋，也是對二十一世紀即將有「文明轉變期」之預告，實值得後人省思。

統合關懷「兩義性」的「有機」存在？

前述四篇論文，均深切關懷人的「存在」問題，探討其在各自靈活的「藝術場域」中，由於透過凝視經驗、身體知覺經驗、參與經驗及淨靈實踐經驗，叔本華瞥見「另一種」存在，梅洛龐蒂融滲「可見與不可見」的存在，裝置藝術挑戰「戲劇性」的存在，岡田茂吉實現「靈、體合一」的存在。綜合而言，叔本華的「另一種」存在，正是內蘊

著的梅洛龐蒂的「不可見」或岡田茂吉的「靈」之存在，也就是自然流露的裝置藝術的「戲劇靈光」之存在。

叔本華「凝視」初始，個性中的「悲觀」與「熱望」，促其在「痛苦」與「解脫」之間覺識「凝視理論」，故以「入世的」做法、「出世的」觀點，尋求「忘我」及「平靜」而回歸所瞥見的「另一種」存在。梅洛龐蒂「知覺」初始，所認知的「哲學」與「科學」處在「二元困境」，因而藉助「身體知覺理論」，透過「主體」與「客體」之「相互滲透化合」，尋求一個「可變調的(transposable)整體」，融滲了「可見與不可見」的存在。裝置藝術「綜合」初始，即具「模糊現象」，至今，在「場域的特定性」中試著點提「觀眾參與的戲劇性」，亦無非是希望透過觀眾在作品場域空間中的「巧遇」與「邂逅」、「立身」與「出入」時，挑戰著「戲劇性」的存在。岡田茂吉感受「晝夜轉換」初始，即知「靈界」與「現象界」的自然力量，因而信仰「尊重自然、順應自然」及「靈主體從」，經驗「淨靈醫學」、「自然農法」與「藝術美化」，實踐「靈、體合一」的存在，建構二十一世紀應有的「文明轉變期」。

值得探討的是，上述四篇論文所言均與生命實存有關，然則，沒有生命，一切希望、理想，皆如雲煙；於此，再次詢問：人生的實相是什麼？顯然，追求人文終極關懷在人的自我實現、全面發展的內在需求益顯重要，因而有主張培養生死的智慧者，或有重視生命意義的體現者，有圓融人際關係的涵養者，亦有強調人生哲學的實踐者。終極關懷，既是人的精神追求，必是人類的信仰和內心的自由之關懷，而且，現時關懷是終極關懷的基礎，終極關懷必是對現時關懷的超越。

若由四篇論述所揭示其關懷的不同的「存在」，依序可進一步了解：1、叔本華凝視現實是「闕限」而具兩義性的，可將結構的對象解構於外在之結構而涵融於內，既不否定也不肯定。2、梅洛龐蒂身體知覺是「整體」而具兩義性的，其回歸模糊曖昧的原初，既不屬於已經，也不屬於未曾。3、觀眾於參與裝置藝術空間時是「同化」而具兩義性的，各種變數當不可能一成不變。4、岡田茂吉調和美化是發自「信念」而具兩義性的，其理想與實踐相結合才有意義，否則虛無縹緲。由上述「闕限、整體、同化、信念」之意，可知其具兩義性的、有機的實存狀態，其人生實相即為超越現時關懷的「終極關懷」，既是超越闕限的整體，亦是可以同化的信念，這在四篇論述中即可看到，同時可以覺察到人生最佳處境當是「寂然無我、融化自在」；再思老子的「有無同在」、「有無相生」、「和同光塵」、「道生不有」哲學，也就是有機統合後的「真實的存在」，亦具兩義性的終極關懷，或可由此明白宇宙事理如一？藝術之道無他？

《現代美術學報》主編 王素峰 敬誌
中華民國九十五年五月