

叔本華的美學原理

叔本華的美學原理

作者：莫詒謀

出版社：水牛

出版日期：1995/01/15



叔本華的美學原理目錄

序 言	I
第一章 由美學到叔本華的美學	1
第二章 美學在叔本華著作中的地位	15
一、歷史背景—從柏拉圖、康德看叔本華	15
二、思想背景	39
三、學說方向	42
第三章 叔本華美學的形上基礎	49
第四章 美學的理論	57
一、沉思的功能	57
二、意志的客觀化	69
三、美的理論	74
四、崇高的理論	86
五、天才論	94
結 語	109
本論文所引用之書目	113
叔本華年譜	117

序 言

這篇論文的目的在於說明叔本華的美學。一般談美，除了美的原理之外，應該還包括了藝術中的各種實物的討論，如建築、雕刻、繪畫、詩、甚至於談悲劇及音樂等，也就是叔本華所說的藝術等級的各個層次。而筆者這本小書只就叔本華的美學原理這部分來說明。至於叔本華眼中的各個層次的藝術等級這部分，等以後有機會再做有關的討論。所以這本書我把它叫做「叔本華的美學原理」。

叔本華雖是意志哲學的創始人，但他卻深受柏拉圖、康德的影響。我們知道，意志哲學的根本特徵是把意志看成是萬物的本源，是一切的最根本的動力。因此，叔本華把柏拉圖的「觀念」及康德的「物自體」都說成了是人的意志，事實上，他的意志還可包括了觀念和物自體。就是這樣，他把意志捧到了最高峯，並以此做為其整套哲學思想體系的基礎。一般人不太容易攪清楚他的思想的最大原因是，他的「意志」是有它的兩面性的。當他說意志是一種獨立於人的客觀存在，而且是由它來決定一切物質和精

神的實體的時候，它是一種客觀唯心主義的思想。但是，當他說出了「世界是我的表象」時，則又完全是一種主觀唯心主義的面貌。

因為意志的指使，理性已經不是康德所講的那麼重要，他認為意志和理性是完全相對的，更強調意志是人的實體，是人的本質，而理性只是人的屬性而已。所以意志是一切의 根源。也正因為意志無限，人的欲望也無窮，當我們的欲望無法真正得到滿足的時候，人生就永遠掉落在痛苦中，人生注定是一場大悲劇。為了解救人生的這場大悲劇，他以為自殺並不能真正的解脫，即使肉體消失了，「意志」仍舊存在。所以，他以為要免于悲劇的來臨，只有完全拋棄意志。而其方法則是經由基督教的禁慾主義和佛教的「涅槃」，才能為人類擺脫意志的困惑。

我們的方法，也正是抓住叔本華這點思想的精華，以哲學的演繹與歸納的思維方式，來組成對他美學批評的客觀條件，我們更企圖以現象學二步曲的方法，就是直接走入事物，再用直覺去認識它，然後再加以批評。基本上，叔本華是形而上的哲學家，所以我們必然先把他的形上結構找出來。再去討論他的美學原理，包括沉思（kontemplation）、意志客觀化、美的理論、崇高（Das er-

habene) 的理論、最後談談對天才的看法。以上這幾個問題，我們都是圍繞著「意志」的本質來看問題，企圖把叔本華的美學思想清楚的顯現在讀者面前。

資料收集方面，除了德國出版公司 Suhrkamp 1986 年版的叔本華全集，及幾本歐洲哲學家們對叔本華的討論著作是德文本外，其他柏拉圖、康德、黑格爾等等的著作都以法文本作為參考資料，中文資料方面，我參考了朱光潛、蔡儀及北大葉朗等教授在美學方面的書，及孫振青教授關於康德的書，中譯本的書有席勒的「美育書簡」（丹青出版徐恒醇先生譯）及志文出版社劉天悲先生譯的叔本華的「意志與表象的世界」，很可惜劉先生譯這本書是照英文本翻過來，和德文本相較少了不少章節，否則我可以對著參考一定會節省我不少時間。

最後，我要說明這本書能夠出版和讀者見面，除了感謝平日師長們的指導，好友們的鼓勵，及家人的幫助外，最重要的是要感謝水牛出版公司發行人彭誠晃先生的大力支持，他明知這種學術論文類的哲學書的市場有限，但彭先生還是接納了我的作品。

莫詒謀 民國 76 年 11 月 20 日于台北



第一章 由美學到叔本華的美學

不可否認，早在希臘時代的蘇格拉底和柏拉圖以及中國先秦的孔孟荀時代早已有了對美學的討論。而且亞里斯多德也早就有了討論藝術理論的代表作「論詩」問世，但西方把美學真正當成一門專門學問來探討，則是非常新鮮而且是近二百年來的事情。西方美學成爲哲學專業來做研究要算一七五〇年代的吳爾夫和他的學生鮑姆嘉通 (Alexander Gottlieb Baumgarten)。因此，「美學」到現在還不太容易下個明確的定義。

其實，研究美學，絕不能把美學看成一門獨立的學問，而是要把它由整個人類文化的發展中找出能提升人類生活品質的活的組成部分，所以必以傳統和現代化的觀點結合出對社會、對文化、有價值的成果才有意義。例如說，如果我們對叔本華有深一層認識的話，那麼看起普魯斯特的作品就更能進入深一層的意義。又如果對柏拉圖和康德的美的理論一無所知的話，當然就不太容易了解叔本華的美學到底是在說些什麼？所以看看過去，注意現代是有其

必要的。

從傳統的觀點來看，美學是指對藝術作品和崇拜對象反省審察，以及科學上的真、道德上的善加上人生的價值觀念等等來沉思。我們因此更能從達到協和的關係上，進一步來對一般社會現象的反應做出一些相同或相異的看法。在傳統中，不論是關於感性的研究也好，悟性的邏輯推理也罷，另外，不論通不通過理性來對美學做分析等等。我們可以說，像這種傳統的美學思想，完全是由藝術哲學演發出來的。

如果從現代觀點來看的話，美學是一門自主的學問（*autonomie*），它企圖用非常嚴謹的方法，在不同時代，不同文化中去刻畫出藝術作品的享用性及創造性。以及藝術實踐所陳現出來的各種現象的輪廓。當然由于它這分自主性，可能會對世界上的各種現象呈現出各種不同的看法，甚至可能是和某種現象對立的，更有可能是超越了它所接觸到的關係。關於這點看法，現代德國哲學家馬庫色（*Herbert Marcuse*）就這樣說：「由于它的美學形式，藝術以其強大的自主性來面對既存的社會關係。透過它的自主性，藝術抗拒這些社會關係，同時更超越這些社會關係

」(註1)。基本上，我們非常同意馬庫色的這點看法。

當然，由傳統到現代，在觀點上的轉變，應該歸功于二十世紀初期德國思想界的功勞。例如，胡塞爾(Edmund Husserl)就從現象學的二個最基本的過程推演出一大套人生的大道理，他告訴我們必須先走入事物；其次才能用我們的直覺去認識這些事物。而謝勒(Max Scheler)認為價值的問題，實在不是建立在主觀評價的基礎上，而它的本質在某些感覺界所存在的品質上。就是說，經過十九世紀機械主義對人類的摧殘，到了二十世紀又回到了以人為中心的思想範疇中。正因為這傳統到現代的過程，所以現代人一提到美學，都以藝術科學(la science de l'art)來做為定義，但是，我們卻不能忘記了，它也是一種藝術哲學。筆者以為所謂的藝術科學，講清楚一點，就是一種反權威的感性活動。正因為藝術有其自主性，它必然批判權威及其在歷史上的角色。這批判的角色有其重要的分量，所以也批判偉大的藝術家，絕世及天才藝術家。藝術科學宣判了「傑作」的死刑，摧毀了音樂廳，總之它必然消滅所有使藝術與生活分離的思想。也就是說藝術科學是以人為

註1：Marcuse Herbert, *La Dimension esthétique*. P.

4 叔本華的美學原理

主的一種藝術，透過人性重新建立起來的一門功課。

現時代藝術科學是美學的最好詮釋，而要使美學發揮到最高的境界，必須注意：

- 一、各藝術流派，藝術產品，及各藝術家的歷史。
- 二、注意各種事物的形式與內容。
- 三、才能進入到藝術批評亦即對產品價值的判斷的境界。

能夠如此才能對某件客體在脫離普遍原則的結果下做出反省。美學家其實就是藝術哲學家，他的任務是透過反省要去照亮本質，找出原創性，及其目的性，並試著去區別美的關係，同時去分析美的神秘性。

如果要讓反省有用而不論為空談，則在美與藝術上的沈思（speculation）是必要的，由沈思而產生個人的審美觀，這審美觀是一種智慧的運作而非創造發明，因此，有時對一般人所認同的理論的拋棄外表看只是一種無力感的象徵。而實際是其內在沈思的反應，但一些大藝術家又經常受到哲學的刺激而產生一種把美學看成是給與我們最後理性的一種完美系統的達成，然後透過這理性的系統從不同的形式的演繹可以去肯定美的絕對本質。這樣一來美學便把天才的問題推到了普遍的論題上，否則只有把天才問

題看成一種超越理解力。亦即一種沈思的歷史與實踐的工作才有可能成爲藝術科學的一部分。所以美必然經由沈思。

因此，有時人類應該停止去推理，因爲我們的大腦並非即是整個宇宙，同時整個宇宙的基礎並不完全是一種推理。但如果人類長期不去推理，人類將會變成退化的動物，人類將越來越消失了人類生存的目標，而與實際經驗脫節。在求美的過程中，我們除了有時停止去推理外，更重要的是絕不能封閉了外在的經驗。就藝術與美的實質來說，它們的經驗過程完全是透過各時代的社會大眾多層次的各種文化所集合起來的。透過這些經驗過程的描述，比較可以找到社會的共識，以致變成社會發展的一種目標與理想。

事實上，就像哲學即不在現象界陰影之下，亦不在哲學自身的限制之中一樣。美學也是即不完全在歷史之外，亦不完全在一種自我封閉之中。在日常生活中，我們不可能永恆的停留在某一個階段，正如人的知覺一樣，它可提供我們絕對的，原始的資料，但它不會停止的提供下去一直到人的死亡。在這不斷的提供資料的情況下，誰也不能保證，所提供的資料是完全可信的，因爲個人的沉思和外來的資料經常有見仁見智的觀點，而不見得完全能讓所有

的人完全一致的接受。正因人是一種生物，其天職是成爲一種不可代替的個體。而且有其自主性，就如希臘聖哲 Protagoras說的人是萬物的準繩一樣，所以一談到人可以肯定就已經是一種不能再約減的最原始的整全。正因如此，雖然客觀世界的演進是無休止的，但我們卻可由其中找到一種藝術的活動及一種永恆的美。人類主體絕對能和客觀世界打成一片，雖然我們有時無法對外在世物做確實的定義，然而客觀世界卻是真實而存在著。幸好是由於主體和客體雙方面的存在，才能真正爆出美學的火花來。

不過，美學的條件是模稜兩可的，我們以爲對藝術及美的概念應該少不了人、時、地這三個條件。而所有的反省對一個主體而言都出自一個同源的感情。因此，一個未成年的小孩，都可說成是一個思想家，因爲他雖是小孩，但卻有他的判斷能力。然而有了人之外，就是時間與場所的配合。因此，美學的條件就是我們所講的「存在」與「參與」這二個概念，而人則是這二概念的主宰。

但，我們也可把美學本身看成是一種藝術經驗，是一種成熟的外在藝術經驗，透過這成熟的經驗使衝突減少甚至達到和諧。通常反省是在行爲之後，亦即在衝突之後才有反省，這麼一來可以得到一種結論就是反省並非創造發

明。當然我這個觀點一定有很多人不同意，這也正是許多哲學家們爭論之點，不過，當我們走入到藝術批評的水平時就更能印證這個看法。

當然，如果我們認同藝術家就是造物主的話，我們就不能太武斷的說美學並非創造與發明了。不過不論如何對美學的肯定的想法是可以冒險一博的。但我們切記不能否認各種不同的經驗。在進入叔本華之前，先把美學就個人的看法做出一些反省，希望能引發讀者對美學的自我意識，然後才來探討叔本華的美學，這樣或許可以帶給讀者更多的批評與沈思。

說到叔本華，光是這個名字就可構成議論的主題，再加上他的美學，我看這本小書當有許多值得討論的地方。

叔本華的美學到底是什麼？就整個對美學的概念來看，叔本華是認為整個人類的藝術活動是把注意力放在意志之上，而非將整個注意力參與到意志之中的。叔本華認為意志是一種不停的、不變的重複作用。我們掌握了叔本華對意志特性的說明後，我們才能進一步來看他在美學中的中心問題到底是什麼？

其實，他的美學所講的不外乎二個問題，其一就是要了解在日常生活中藝術沉思的本質是什麼？其二就是在意

8 叔本華的美學原理

志與表象中是否有一段距離，而這距離是否要靠藝術家來做個媒人？如果我們用心看，從他在意志與表象世界這部著作中就可以找到答案。根據叔本華的說法，經由表象功能進入到意志功能是美的愉悅的來源之一，但並不因為這愉悅而消失了美學經驗的特徵。

不計功與過，叔本華的美學，首先解開了藝術與不變重複之間的關係，他以爲介紹藝術這項工作，絕對不是經由超驗的含意，而是經由日常實際生活來表達的。藝術的責任是告訴我們怎麼過生活，又如何來重複我們的意志：這樣將可把我們日常生活的本質顯露出來。叔本華的美學最重要的認同：一方面美並不含意著逃避，而是要永遠和日常生活在一起；另一方面美認同日常生活與重複之間的哲學詮釋，關於這一點尼采和柏克森都以叔本華的觀點去做了進一步的發揮。我們知道在黑格爾的美學出版後，藝術思想界已有一種感覺就是不能再只以討論藝術爲滿足，而應與人文科學達到滙合已經是不可避免，當時有人首先企圖創造藝術社會科學，而在十九世紀對藝術普遍的反省中，哲學的非理性主義學派則成爲當時一股強勢思潮，這一派是以叔本華爲首，認爲思想絕對不能和日常生活脫節

，其後的齊克果、尼采、柏克森（註2）都是以日常生活為主導的思想家，其實這就是曾經瘋狂一時的歐洲存在主義思想的先導。

正因為以日常生活為出發，再與重複相關連，所以叔本華的美學含義著藝術不只是一種自由依附在意志之上的重複活動而已，重要的關鍵在於藝術本身就是一種重複，所以藝術將會接納哲學與科學之外的一些新看法。而藝術也是唯一能引證意志之前的元素，並可拋開在意志與時間之前的神秘色彩，扮演一種在整個重複過程中原始的角色。尤其在整個藝術領域中，他特別強調音樂，只有音樂可

註2：齊克果曾在一八四三年寫的“或此或彼”(ou bien …… ou bien)的書中大談莫札特(Mozart)，更反對笛卡爾而高唱「我思故我不在」的理論，認為應該給我找出一個真理。

尼采雖在一八七二年的“悲劇的誕生”一書中完全表現出其二元論的美學思想，但另一半的思想是和叔本華一樣走的諷刺批判而寫實的方向。

柏克森(H. Bergson)就更明顯是個非理性主義者，而其一九〇〇年的“論笑”(Le rire)更可看出其思想方式與日常生活結合。

10 叔本華的美學原理

脫離世界，擺脫痛苦，以藝術是一種意志的否定來解釋藝術在重複中的地位。所以藝術是叔本華美學思想的中心，而音樂又是其美學思想中的靈魂。因為藝術一方面依附在重複的意志上，一方面又因在重複之前，意志永不能重拾原樣，也不能經由理智去思考。所以這就是為什麼叔本華的藝術在某種意義上是一種重複；亦同時在某種方式上並不是一種重複活動的形式。其實他以爲藝術先天上就意味著一種重複原始的直覺，同時是一種重複，也是一種理性的思考。用叔本華的話說就是藝術同時是意志及表象。

雖然康德思想可算是叔本華學說的起點，同時他也不否認外在世界的存在，但他卻認爲世界是一種表象，而這表象只有在因和果一致的連續情況下才能區別夢和幻覺。同時感性的客體必依賴他所知覺到的主體。所以意志與表象世界一書中的觀念認爲康德的觀念主義不接受一種主體的表象產生。而叔本華卻在這書中高唱外在世界本質的可認識性，因爲我不僅只是主體，同時也是我表象的客體。他曾在他一八二〇年的論文：唯物，實在，觀念主義中的主客問題中說過「就觀念主義來看，主體的反面就是他客體的原因」（註3）。所以關於客體的事物，我們通常說

註3：Spierling Volker, Materialien zu Schopenhauers

我意識到其他包括精神或事物的客體中的某一個客體，外在世界正是由這些其他客體所組成，在這些客體中每件事物都有其本質上的一致性，這種一致性，笛卡爾把它分割成思想與廣度（*étendue*）。而來布尼茲則反對所有的經驗，卻同意對世界所有粒子有某種知覺的能力。當然對叔本華而言，萬物，沒有任何例外，其一致性，其普遍的本質，就是意志，這意志該擴大到希望存在及希望生存（*vouloir-être et vouloir-vivre*）。

經驗告訴我們，在萬物中有各種不同層次的存在物，而意志的不同層次的形式，正顯現出柏拉圖模式中各種觀念的不同（註4），它們卻是一切客觀的事實。因為意志到處都存在，所以叔本華的意志是一種盲目的客體，即沒有感覺也沒有目的，但意志是所有生命的原則，也是所有痛苦的來源。所以當叔本華說萬物中整個藝術概念的結果

“ Die Welt als Wille und Vorstellung ” . P. 399

Suhrkamp, Frankfurt, 1984.

註4：一般人講觀念是說在理智內的活動，因此有理智才有觀念，理智外是沒有觀念存在的，也就是說，觀念只有主觀存在，而無客觀存在。但是柏拉圖的觀念可以說不但有主觀存在，而且有客觀存在。

是要回答“什麼是生活”的時候，他早已知道生活是什麼，最起碼他知道生活該認同的是什麼：就是整個意志理論指出整個存在的基礎是盲目的以及是不停的重複的。

生命中藝術的最高峯，應該是找出不斷「重複」的源頭，對我們人類來說由于美學的經驗，去找出一種與重複獨立的已知條件是可能的，因為是這已知條件使意志不斷的重複。叔本華所認為的藝術的天賦就是要脫離這重複。他肯定生活是一種重複，而藝術則是一種有點像模糊的回憶的片刻。這裡我要強調的模糊的回憶，並不是那種理性主義的神秘形式，透過這形式，整個我們認識真理的能力是一種過去情況的一種回憶，它和上帝共存而我們擁有對觀念的即刻與直接看法的柏拉圖式的模糊回憶，而是叔本華所強調的在重複及意志之前的那一剎那（註5），這一剎那是時間之前，重複的最原始的源頭。其實叔本華從來沒有用柏拉圖式的模糊回憶去區分美的經驗。

註5：這一剎那也不是如亞里斯多德所解釋的模糊回憶是反對把記憶只看成是一種簡單的保留過去，同時自發的重回到精神上，相反的模糊回憶是用理智力和局限于時間中所回憶的意志能力，是一種屬於人類理智的功能是動物所沒有的。

叔本華的美學不只是意志的沉思，而是在意志之前的一種瞄射，這一點，正是叔本華整個哲學體系中可以說是唯一的探求。如果說這種叔本華式的模糊的回憶的理論，從來沒有被清楚的表達過的話，那是因為叔本華的美學在整體分析上還沒有很確切研究的結果。叔本華的美學就像夜間的燈塔，一方面給船隻照亮了方向，另一方面也給人們看清了這海上的狂風巨浪。叔本華對音樂的理論就是最好的明證。他以音樂是美的最高境界，但音樂的出現是否暴露了叔本華美學理論上的一些缺失？

在美學理論之後，叔本華強調美的愉悅的問題。這問題，對他而言是一種要來得比我們所能看到的淺顯的外表更複雜的性質。他特別強調必須經由自由的愉悅，才能有直覺的愉悅。而這直覺的愉悅正是叔本華最大一個敗筆，因為直覺的愉悅和意志與表象世界一書中整個悲觀主義的概念有絕對的矛盾。其實照我們的看法，自由愉悅和直覺愉悅本身就已經是矛盾的。因為自由愉悅已經脫離了意志，而直覺愉悅必然有某些先前存在的事物，也就是說直覺必然要有對象。而叔本華以為這二種愉悅可以並存於美學的經驗中。如果生活的舞台是痛苦的來源，那存在的直覺則是狂喜的來源。當然，我們也並不因這個矛盾而會對他

14 叔本華的美學原理

的美學理論失去信心。正因這矛盾，使我們看到叔本華美學經驗不連串的矛盾。也正是這一點，使我們展開對其美學一連串的討論。

第二章 美學在叔本華著作中的

一、歷史背景—從柏拉圖、康德看叔本華

每個人的思想，不可能真正超越時空，任何一位哲學家的思想也一定會受到其他人的影響。叔本華當然亦不例外，他的思想也受到其他哲人的影響。一般說來，叔本華哲學可說是柏拉圖的觀念論，康德認識論、吠陀的汎神論等的結合體，而其美學理論更是以柏拉圖和康德所得來的啟示所作出的一些新的想法。因此我們必然要先對柏拉圖和康德的美有點認識才能來討論叔本華的東西。

柏拉圖的美學觀點：

如果我們以為柏拉圖只是個政治及社會的哲學家那就大錯特錯了。雖然柏拉圖未曾寫過任何關於美學的著作，但他的形上思想卻是全部充滿著美的意味的。我們可以看到其形上思想已進入一種美學境地，因為其結構完全是由觀念所組成，而這些觀念是不能只由感覺來證明的，從其

對話錄中可以看出完全超越了理智，而屬於理智的直覺的範圍，由這點看不是已經進入了美學的範圍了嗎？

在柏拉圖的世界中，本質的客體只存在于對觀念的模倣和參與之中，也就是說世界是被模型（*modèles*）和被範例（*paradigmes*）所創造。造物主（*le démiurge*）則是一個擁有完全無缺點的模型的藝術家。而美在其本質和目的中是自主的（*autonome*）。也就是說其美學同時是客觀性及有感覺主義的。最後可看出柏拉圖的美是有等級區分的，當達到最高潮時美和善則是有其一致性的。

另外，我們可以在共和國第二及第十章中，及 *le Banquet* 和 *Phèdre* 等作品中看到在柏拉圖的美學觀念要注意到柏拉圖美的概念中對藝術與藝術家的區別。對柏拉圖來說，感覺的事實是美學的推動者，是一種最基本事實變形的反應，而靈魂則認識以前的記憶。要重視觀念的世界，必須出現一種由感覺形式提升由靈魂世界，出發經知識到達美的這段苦行才有可能。因為人的眼睛用來看，但却無法帶來所看到的東西，其結果是人的軀體成爲一個被指揮者；同樣的人有理智，是讓人們去掌握真理的，但更應該是這理智也成爲被指揮者，這些都需要一種指導方向，這指導方向不只是思想而是整個靈魂，我們用整個靈

魂走向真理（註6），所以必先假設一種轉變。

相反的，一些觀念的直覺可以看到在感覺上易接受的客體中的靈魂的生活和美的痕迹，柏拉圖借其洞穴寓言的說明找到了人在現實世界與表象世界之間的地位，他以爲首先要搞清楚存在的本質，再者才能看知識的本質。第一個觀念是要區分二個世界：即感覺界及知性界。所謂感覺界是由地洞中的影子來象徵它，而是由太陽去指揮這些影子——同時亦是知識的來源，是存在的原因，它不能自己產生，因爲它是一個變動的世界，也就是現世的流動的延續，柏拉圖以爲世代的延續和質變是二者不可分的。而所謂知性世界則是由洞穴以外的真實事物來象徵，真正的，不變的，永恆的事實；在 *Phèdre* 中，這種知性世界的先驗性對感覺世界來說指名是在「在天之上的地方」。而由事實繁生出知性世界被叫做觀念，這裡的觀念不表示概念，因爲概念可作爲認識的精神活動，而觀念則是他客體的內容，但柏拉圖並沒有指出觀念的範圍來。

不過，我們卻可從柏拉圖的作品中找出觀念的本質來，第一，觀念是一種形式，一種在穩定性中建成的各種關

註6：Platon, *La République* Livre VII, Flammarion

Paris 1966.

係的綜合統一，觀念反對感覺客體的變化，「總是在一致中及包含相同的方法」(phédon)、「永恆的從它自身及用它自身結合它自身，用一種獨一無二的形式」(Banquet)，所以超越易變的美麗事物經常不確定及抓不到的必肯定為美的、乾淨、永恆的觀念是在它的結構之中。第二，觀念是普遍的存在或類別，是複雜感覺客體統一的原則，同時是相似及不相似的，例如美自身這角色相對於美的客體的整體，是結合在他普遍個性中，超越了有時在觀念中矛盾的一些雜多。第三，觀念是本質上堅固的事實，且可供應全部的存在，而且是固定的。因此，觀念同時是存在的基礎及所有真正知識的原則。

所以，在知性與感性世界的相對性中可以看到：首先問題在於不要誇大這相對性，否認所有感覺世界的事實：柏拉圖哲學是一種增多媒介物的哲學，絲毫沒有允許存在的虛無性。相對於知識的模式，感覺(Sensation)有某一種存在了解的價值，因為它是精神的行為，而感官(Sens)只是一種手段(Théétète)。另外，不要過分用別的世界重疊在感性世界上激進地區分它及由它自身的存在上。事實上，知性世界是一個世界，由思想的活動可到達他意義中，而感性世界則是可用精神看穿它自身，亦即可增加道德

上的光彩的。

透過感性與知性世界的了解再進入到柏拉圖美的思想當然就更清楚了。在 *Banquet* 中可看到他以為精神與肉體的愛可帶到美的境地，因為美是在靈魂之中。同時由美的實體的愛可帶領到靈魂美的愛上面。

至于藝術和藝術家，對柏拉圖而言同時是值得歌頌的及可懷疑的。詩人是有其榮譽的地位，但卻是由別人帶他去領取桂冠，因為其地位並不是國家的器具。音樂家扮演一重要的角色，但卻是政治之下的一個附屬品，因為沒有不先修訂最重要的公民的地位；才修訂音樂法的。所以為什麼守衛者必先建立他自己的位置。至于看得見的藝術，柏拉圖主張其形式是自然化，真實化，及簡單化。我們知道柏拉圖的思想是企圖由看得見的進入看不見的思想過程，就美學來說亦然，前巴黎大學教授 Raymond Bayer 在其“美學史”一書中就把柏拉圖的三個美的等級說得非常好，他把它分為 1. 實體之美，2. 靈魂之美，3. 聖人之美（註 7）。不論那個階段總是以協和為目的。也就是在藝術中的美必然地和協和結合在一起。

註 7：Raymond Bayer, *Histoire de l'esthétique* P.31

康德的美學觀點：

康德把事物分成現象 (*phénomènes*) 和本體 (*nou-mènes*) ，現象的形式由精神而來，物質則是由外而來的。本體是我們感覺 (*sensations*) 的原因；但這個原因，是我們悟性的範疇，同時已經進入到主觀主義 (*subjectivisme*) 了，這是康德最大的矛盾。同樣，我們有一種本體的靈魂，屬於我們心理現象的原因。另外談到上帝存在的問題時，康德以為我們或宇宙的事物整體都由上帝而來，這上帝又是一種本體。所以說康德的思想一不小心就容易混淆，到底康德的本體是有不同的形式？或本身就有幾種不同的本體？

還好康德在現象世界與本體世界中給了我們一些指導，現象世界的普遍法則是因果關係，是現象的必然性。而本體世界的法則是自由，是道德法則。如果我們沒有自由，則義務是荒謬的；義務意味著權力。康德以為「絕對命令」是先驗的，是大家都有的普遍道德原則，人在依「絕對命令」做事時，要預設人的意志有絕對的自由。康德在他談道德的最後，他宣佈了實踐理性至上的地位：最普遍，最重要的法則是自由，而非不包含本體的必然性。因此

，現象世界對本體世界的依存，則成爲實踐法則最重要的一環。更進而有其第一批判及第二批判所討論的問題。

但是，康德並不只關心知識問題和道德問題，除這二問題之外，更以爲在人生經驗中透過感覺而來的一些問題也是非常重要的角色。因此他提出了外表看分二部分不同內容討論的「判斷力批判」：第一部分談崇高與美的批判；第二部分談目的論的問題。這判斷力批判所依據的是大自然所顯出的目的性。萬物因內在法則而追求自己的目的。就很自然的成爲一個有秩序的整體。當我們研究宇宙時，只有當因果關係遠離我們，我們才能找尋目的性。有二種情況是以目的性爲準的就是生命和美。在以部分解釋全體及以全體解釋部分時，透過因果關係，我們真是無法了解一個機體。當我們分割一個機體，再把他歸定位時，這機體已經失去了生命。另外，當我們進入到一個客體的本質時，能令我們產生美或崇高的一種愉悅，而只靠因果關係是無法解釋這種愉悅的。

因此可以了解到康德對美學判斷是主觀性的，在特殊、偶然的鑑賞和普遍、必然的鑑賞是相對立的。康德的美的鑑賞不僅僅是一種鑑賞的判斷（*Gefühlsurteil*），同時還是一種判斷的感情（*Urteilsgefühl*）。主觀的愉悅是美

唯一的標準，但只是一種形式而非內容。爲了達到美，在感性範圍中的悟性及想像二大功能的一致是不可缺的。雖然說康德的美是主觀的，但對所有人來說這種判斷功能的主觀條件則是完全相同的。

另外在判斷力批判中，他把美和崇高又做了區別，雖然二者有不同，甚至相對的。美涉及對象之形式，是有界限的，崇高之對象就無形式，無界限，美之表象是一種悟性之不確定概念，但是席勒（J.C.F. Schiller）則批評了康德，他說：「美不依存於概念，這種主張是正確的。而康德學派，他們把美僅作爲感性的感受性則是不正確的」（註8）。而崇高之表象則是一種理性，美的滿足涉及性質（Qualité）而崇高則涉及分量（Quantité），美是直接使人愉悅，相反的，崇高則是令人驚訝，所以是間接的達到滿足。其實美與崇高最主要的不同是在於目的性的有無，前者有目的性和我們鑑賞力有一種先天的契合。而後者則違反目的性，壓迫想像力，與我們的心能反應無法契合。因此，可以說美、目的性是一種悟性。而崇高、自由則是理性。對美的理論，康德可說是吳爾夫（Wolf）及鮑姆

註8：席勒著，徐恒醇譯，美育書簡，P.206，台北丹青，民國76年。

嘉通的改革者。致于對崇高的看法，康德則是盧梭（Rousseau）的傳人。

康德認為美是主觀的，藉著想像力，對象之表象只涉及主體之愉快或不愉快的感覺，而不涉及對象之概念或客觀知識，美表達的是感情。而崇高則並非悟性的純概念，也不是感性的直觀，也不是理性的觀念，而是想像力的觀念，是一種主觀的不定性，所以崇高並不依賴確定的概念，而要依賴不確定的概念。雖然美與崇高二者有別，但是這二者卻都是美學愉悅的傳信人，其實，美學對康德來說，無非就是鑑賞判斷的批評。

總之，康德美學完全由其哲學思想一點沒有變化而成的，他也和休謨一樣，認為物必須適合于心能反應才能夠達到美，但從他的理論，大家所知道的，主觀世界和客觀世界是不相通的，照說外在的美不美就不是我們所能認識的，這一點應該算是康德思想的一個大問題，也正是這一點使康德掉入了不可知論中。所以康德的意識世界是成二部分的，這二重世界的區別，在於一個是以概念即智性為基礎，而另一個以感覺即感性為基礎的世界，但是，從感性到智性中間是不是真的有一條鴻溝，或根本沒有鴻溝，這正是叔本華努力的目的，他希望把康德的二個意識世界

結合起來，成爲一個世界，也正是這點，使叔本華脫離不了康德的影子。

看叔本華

看了柏拉圖和康德的思想後，把討論拉回到叔本華身上，他以爲康德的物自體和柏拉圖的觀念，這二位西方最偉大的哲學家其思想上曖昧的矛盾說法，的確是不同的，不過關係很密切，只有在客觀環境下才能加以區別（註9）。因此，基本上叔本華是採取對柏拉圖與康德除了強烈批評的態度外，更希望找出一條路來彌補這二位前輩的不足。

所以，他在「意志與表象世界」這本書中，可以看出整個思想，也是叔本華獨一無二的想法，就是把整個表象的功能依附到意志功能的思想。也就是說所有意識思考的觀念都由非意識的動機所引起。從這點我們很清楚的知道叔本華似乎是馬克斯、尼采、弗洛伊德的前輩，當然，我無意把叔本華說成是唯物主義的一員（註10），但如果從哲學的三大勢力，唯物主義和觀念主義來看：觀念主義

註9：Schopenhauer *Sämtliche Werke* Band I, P. 247

Suhrkamp, Frankfurt 1986.

註10：關於叔本華與唯物主義之問題，Alfred Schmidt

在哲學中是觀念、思想第一優先，在一切事物存在之前；物質是次要的，是由思想而產生，如無思想，物質就不存在，是思想創造物質。而唯物主義哲學正好是相反的地位，它以為物質是第一個基本的事實，而思想則是次要的，是某些物質結構形式的特殊的屬性。則叔本華在當時革命的思想，幾乎中斷了他以前的哲學——觀念主義哲學，他強烈的和觀念主義者如 Fichte, Schelling, Hegel 分開來。

雖然叔本華批評康德，但卻是不折不扣的後康德學派的一員。可是在想法上，他卻用他自己的方法把意志與表象的區分法和康德純理性批評中的獨立于時空的本體，和投入時空的現象的這二個傳統概念的區分法分開來。叔本華說：「意志是物自體，是一切現象的內容。……換句話說，一切成爲個別認知主體的對象，一方面是理由，另一方面又是結果」（註11）。我們更可以看出：

有詳細說明請參閱：Schopenhauer und Marx,
von Hans Ebeling und Ludger Lütkehaus P.132
Syndikat, Frankfurt 1985.

註11：Schopenhauer Sämtliche Werke, Band I P. 395
Suhrkamp Frankfurt 1986.

第一：意志是至高無上的權力，是一種由真實自身所組成的東西，同時是所有物理現象，一切有機體，人類的最基本的東西。

第二：意志就是抽出表面的現象的世界自身。

第三：意志和世界是一致的，這一點和斯賓諾沙所講的一樣。斯賓諾沙認為，意志必然決定于動機，就像判斷決定于理由一樣（註12）。

致于表象，叔本華則認為是一種概念，只是一種外表是一種沒有任何意志本質的純無。所有表達出來的知識都經由時空的先驗形式而來的，也就是說從康德而來的。現象世界只提供一種真理的形式，絲毫沒有認識到隱藏著的本質在內。就因果關係來看，表象在意志與目的的關係中完全是啞吧。可以看出來雖然現象對康德是那麼重要，而表象對叔本華來說，是沒有地位的。

就像馬克斯背判了黑格爾一樣，叔本華雖自稱是康德的弟子，但是卻背判了康德。事實上，叔本華的意志一點都不等于康德的物自體。就康德來說物自體給與我們經驗直覺的物質，但物自體本身並非物質，他特別強調他觀點和包姆加通（Baumgarten）在他的形上學第十八節中看

註12：叔本華也以為使人痛苦者和受苦者根本是一個人。

法完全一樣，事物即非變的亦非不變的，即非可能亦非不可能（註13）。因此物自體可以說是我們感覺印象的一種不知名的原因。可因它而產生客體，但它本身卻不是一種已知客體。可以說，物自體就康德的想法是包括了所有部分，當然就包括了意志在內。然而，叔本華則認為意志是整個意識與非意識的總合。意志是每個人整體的代表，根本上，每個人都是一個以自己為中心的自我，除了自我，從不關心別的事物，包括了別人的生活志趣在內，因為叔本華的意志是生活意志，是比傳統意志更重要。結果當然產生了普遍的衝突。因這衝突而來的不幸，是生命中不可避免的，他以為快樂只是痛苦的減少，所以快樂是消極的，要避免痛苦，只有否定這意志，那麼，光靠理性是不行的，只有透過智慧才能達到否定意志的力量，因為智慧能夠了解意志的本質和結果，所以可以擺脫意志的枷鎖，這位唯心論的形上學者，最重要的目的就是要傳播他的悲觀主義的想法。也正是這種悲觀主義，說得更清楚一點，他的非理性主義，讓他脫離了康德派及後康德派的主要思潮。

基本上，討論叔本華的美學，主要是在其「意志與表

註13: Kant, La dissertation de 1770 P.137-138, Vrin
paris 1967.

象世界」一書中的第三部分，及該書第二版的第三部分增補部分，其他的作品，包括如（Parerga und Paralipomena）。也就是連（Zur Metaphysik des Schönen und Ästhetik）……等（註14）看起來像是談美的作品，實際上並沒有很重要的關於美學的學說，所以叔本華的美學基礎完全建立在第一版，亦即一八一九年版的意志與表象世界第三部分。該書所強調的是叔本華斷然主張：「世界是我的觀念」。他認為只有他才真正了解正確的康德，他更用柏克來來和康德對比，認為康德的現象等于是柏克來所說的心中的觀念，而且和柏克來一樣，就其被知覺來說，世界是知覺者所創造。因此，無論如何是一種自明的理論。因此，我們可以主觀與客觀的認識到自己，也正因叔本華對意志的看法，所以才有了我的身體和我的意志便成爲是一個東西。

意志與表象世界一書共分四部分：

註14：參閱 Schopenhauer Sämtliche Werke Band v. p.
490-532 Kapitel 19, Suhrkamp Frankfurt
1986.

第一部分：世界是我的表象

從第一部分我們可以看到叔本華對世界是表象的理論，從世界是表象的概念可看出人類包括了世界的現象，這現象並不具有宇宙內在的本質。雖然他強調主體，以為主體是世界的支持者，是一切現象，一切對象的條件。但是他更強調主體與其對象之間同時是決定者與被決定者的必然性。他說：「我們現在所考慮的一面即表象世界，具有根本的、必然的和無法分開的兩半。一半是客體（其形式是時間和空間），以及透過空間時間而產生的雜多現象。另一半是主體，主體不在空間和時間中，因為在所有知覺者中，主體是當下的、完全的和未曾分化的。因此，任何一個知覺者與對象共同構成整個表象世界，就像現存千百萬人類所能做到的那樣完美。但是，如果這個知覺者消失不見了，那麼，整個表象世界也將不存在了。所以，不單在知覺上，即使思想上，這兩半也是無法分開的，因為這兩半中的任何一半只有透過另一半才有意義，才能存在，也只有對另一半才有意義，才能存在；這一半出現，那一半也出現，這一半消失，那一半也消失，兩者互為限制；

在客體開始出現的地方，主體便終止」（註15）。所以世界是表象的概念基本上走入了因果關係之上。

但是這因果關係是無法解釋的，如果用理性的概念來看的話是沒有能力為因果關係找出真正的原因。關於這一點叔本華接受了康德，空間、時間和因果關係先天地存在於我們意識之中的想法（註16）。他說：「雖然經驗告訴我們，最幸福的人往往是那些所謂實踐哲學家的純粹合乎理性的人們——理論哲學家把生活概念化，而他們却把概念生活化——然而，實際情形並非如此；這種方式無法達到完美之境，而適當運用理性實際上也無法使我們解脫生活的負擔和憂愁，而達到幸福之境地」（註17）。照叔本華的看法，理性不能說明因果律，是因為因果律是無所不在，完全無聲的存在於表象世界之中的。

另外世界是表象這概念有一種用途，就是為意志而服務，它對意志來說是次於意志的。而意志本身所取的東西都是人類經驗的動機。

註15：同註11，p.34.

註16：Kant, *Critique de la raison pure*, p.75. P.U.F.

Paris 1971.

註17：同註11，p.146.

第二部分：世界是意志

從「在這群人中，我究竟算得上那一號人物？」（註18）的例子可以看到因果關係只能告訴我們經常發生的慣例以及因果在時空中出現的相對次序，並不能帶給我們有關何以如此出現的更進一步的知識。叔本華不甘心于只能知道事物的表象，而不知其真正的內在本質，故而提出了「意志」這個概念，因為他以爲只有意志才能真正了解到內在本質，所以他說：「……唯有這個解答（指意志）可以使他認識自己的存在，唯有這個解答（指意志）對他才有意義，向他顯示自己存在行爲和活動的內在結構（註19）」。他更進一步說明意志活動和身體活動並非因果連鎖而結成的兩個不同的東西，而是兩個相同的東西，只是表現的方式不同而已。更重要的是在這第二部分中，主要是分析出一個觀點，就是，雖然可以由各種程度的力量引

註18：這例子是由叔本華的意志來看，如果有某一個人被帶入一群自己不認識的人當中，這群人中每人輪流向他介紹另一人，因此，對這群人中的每位都很熟了，唯獨，這某人自己並不認識他自己。

註19：同註11，p.160.

起各種本質上的不同程度，但叔本華則認為這些都來自同源的意志。

這種意志的主要個性則是：

一、統一性：照叔本華的意思，一切表象，不論那一種，一切客體都是存在現象，只有意志才是物的自身，就物的自身來說，它根本就不是表象，和表象完全不同，一切表象，一切客體只是它外在現象的表象，只是它可見的一面，只是它的客觀化。所以在現象界的每一種活動，必然隨著特定動機而來，雖然生長、發育過程和動物身體的一切變化都是根據必然有效原因而生，但是，一切活動，都只是意志的具體表現，都只是「意志的客觀化」。所以石頭在掉落的時候讓出他的重力，植物向潮濕的地區伸展其分枝，動物找他們的食物，我們人類提出某某的目的。雖然活動各有不同，但照叔本華的看法，則是某一種意志是完全對等于由于他的動機為出發去走過整個所表現出來的各種不同的行為的程度而已。也就是千變萬化莫離其宗就是意志，所以意志有其統一性。

二、絕對性：一般人都把意志概念附屬於力量概念之下，但是，叔本華却把這種情形完全改變過來，他將自然

界一切力量都看成是意志，同時給于意志無限的權力，因為，所有的一切都不能逃開意志。甚至他還批評「重力是石頭落下的原因」這一看法的錯誤，而把石頭落下的原因說成是意志的直接客觀性。例如人類的自由是一種幻覺，或可說成是意志的詭計，從好處想，人類自由是表現出他自身及動機的自治，而這種動機的自治已經參入了高級的意志在內。所以他說：「如果從哲學觀點看，動物或人類有機體不是某一特別觀念的表現，換言之，並非意志在某較高階段的直接客觀性，而是在這種有機體中，將意志具體表現于實力、化學作用和機械作用中的理念」（註20）。

三、荒謬性：照叔本華的意思，意志是一切可能概念中唯一非來自現象界的概念，唯一非來自知覺表象的概念，是自內而來的概念，所以意志永遠不會說出「為什麼」它要尋找某些事實，例如一歲大的鳥對自己作巢來保存的卵；沒有觀念；小蜘蛛對自己結網來捕捉的捕獲物也沒有觀念；蟻獅對自己為群蟻所挖掘的戰壕也沒有任何觀念（註21）。因此，人類的意志，的確使我們認識了意志的無原因性。也就是說，意志被剝奪了因果關係。同時，意志

註20：同上，p.212.

註21：叔本華以為動物具有表象和知識，這一點是無關重

也缺少對整個實際生活上應該分配到的目的，照叔本華說，只是一種盲目的活動，所以意志也被剝奪了目的性。另外，意志本身亦排斥整個變動的過程，因為在時空中，只變動意志現象的外表；而意志本身則是一種永恆的重複。

總之，叔本華的意志主要表現在我們身體的意願活動中，是身體內在的本質，是那除了當作知覺對象以外還成爲別的東西的表象，所以，他的意志是私有的，它決定整個意願的特性。而這些意願活動則是個人種種意志活動可見的層面。因為意志是不斷的重覆，故爾，世界是一個重覆，愛的形上意識，死的形上意識，最後都只表達出一種盲目意志的不斷重覆。所以，叔本華以爲要達到美的意境，必然要把意志消除，才能真正達到。要如何才能消除意志呢？他以爲只有透過智慧才能達到，我們雖然不能脫離意志，而自由只是一種錯覺（註22）。叔本華要強調的是：在意願中我們不能脫離意志，也就是說在找自治目的時不離意志。但有智慧的人，可以脫離意志，去做一件客體

要的，因為它們還是根本不知道自己確切追求的目標。所以，在這種情形下，它們的行動是沒有動機的，不是受表象引導的，同時，明白告訴我們，完全沒有知識時，意志也是可以活動的。

註22：叔本華以爲意志是無原因性的，而這種無原因性是

的沉思，也就是給予一種意願的表象世界，這一點將是藝術世界的首要原因，就是叔本華的「世界是意志的表象」。關於這種哲學的解放主要分三個階段來完成（註23），這問題正是「意志與表象世界」一書中第三、四部分要談論的題目。

第三部分：表象世界

在這一部分，可說是意志解放的第一部分，也就是美學的階段。因為人類一切的意欲都是因需要，也可說是因為缺乏而起。人類之可悲是因為即使我們能滿足了某一願望，因而結束了這個意欲，但馬上又會生出其他的不滿足，就像中彩票一樣，就算運氣好中了一千萬新台幣，我們還是會繼續賭下去，而且會越賭越大，這說明了滿足是短暫的，而需要則是無窮的。人生中的滿足，都是一些假象

自由的，獨立的。但，意志本身的這種無原因性，令我們忽略了意志具體表現所普遍服從的必然性，使我們把意志活動看成是自由的，其實，意志活動並不自由。

註23：三階段為 1. 美學階段， 2. 倫理階段， 3. 形而上階段。

，只是表面的。這正是因為我們在意識中充滿自己的意志，我們如果沉溺于欲望和各種希望中，如果我們老是我們意欲活動的主體，就永遠不能得到真正的幸福和平靜，也就無法進入到真正的美的境地。所以叔本華才提出在他書中第三部分討論，如何能使我們擺脫主觀性，擺脫意志的奴役，他以為當人們被激情、欲望、等意志所苦的時候，只要看看大自然就能讓我們恢復平靜，因為，當我們全神貫注于完全沒有意志作用的認知活動而擺脫了意志束縛的片刻，我們便走入了另一個世界，在這個世界裡，一切意志的外在及內在因子全都不見了。這時候我們才能真正擺脫意志的役使。叔本華這種用最普遍的方法來描述美，就是要讓一切個性的差別完全消失，不論是大官貴人或販夫走卒都是一樣的，就好比在舞台上，一個演員如能達到解除意志的限制，他必能走入觀眾而達到美的最高潮，通常，人類總是在意志的支配下，用他所相信的欲望及各種動作，來表達人生，這只是一種表象，無法進入真美，故爾，叔本華提出沉思來代替表象，他找出一條新路子，就是把意志與表象的關係倒過來，在藝術世界裡，意志是為表象而服務的。但這一階段的美只是在這超越過程中的第一步。而這一階段的美，有其脆弱和瞬息即逝的特性。

第四部分：意志世界

這部分是說明意志解放的第二第三階段。亦即倫理階段和上層的形而上階段。由於生命、可見的世界、現象都只是意志的反映。所以，生命因意志而起，如果意志存在，生命、世界也跟著存在。因此，在倫理的階段：人類可透過意識用意志所預設的感情及道德經驗，從根本的每個人意志的對等起，到最原始的每個人都有欲望，則是一致的。由這裡可看到個人欺騙的面紗被打開了，這樣一來，原本是觀眾的人又可再用他自己的方法重新成爲一個參與者，但是這種參與已經改變了本質，本來由意志的興趣來指揮的，現在則完全改由倫理方面的惻隱之心來領導。

而在最上層的階段，即形而上的階段，在這階段，叔本華則以爲人世間現在或過去的一切的惡都是來自構成自己本性的意志，在意志的壓力下，人們或許以爲抓住了生命中的快樂，其實，人類並不知道，由於這意志的活動，其所抓住的只是痛苦和憂慮。爲了真正能活得不受意志的束約，叔本華提出了整個意志的否定，所謂「否定」的本質在於遠離生命的喜悅而不是遠離生命的憂慮（註24）。

註24：同註11，p.541.

因此，他走的是禁慾主義的理想，因為，禁慾主義表達了一種自願和故意的貪乏，這種自願和故意的貪乏不是起于偶然，因為把財物拿來施捨本是為了減輕別人的痛苦，而且，在這裡，貧窮本身就是目的，是用來作為對意志的苦修，所以，願望的滿足，生活的快樂，不應再激起意志的活動，而對著意志，自覺地把它當作極度憎惡的對象。所以他強調甚至仁慈到拿出每日工作所得做救濟，要有無限的忍受力，要忍受所有侮辱自己的人。無論多麼卑鄙的邪惡，都要以德報怨，自願而欣然忍受一切惡行，禁食肉類，徹底的貞潔，以及追求真正的神聖，放棄一切感官上的快樂。除此之外，意志的自我抑制來自于知識，而所有知識都是無意的，意志的否定，自由的獲得，都不能藉意向或計劃而勉強得到，而是來自人類內心的知與意的內在關係，所以是突然而來，是由外面自然產生的。叔本華就是用這種叫做「恩賜的感動」，透過基督教主義和印度教的哲學，即佛教涅槃來傳導，這樣人的整個本性都會改變，而且是由根本改變過來，因此，可不再欲求過去強烈欲求的東西，好像變成另外一個人。在這第四部分，叔本華就是要經由各教派的苦修來否定意志的形而上的方法，才能解脫意志對人類的奴役。

二、思想背景

在一八一四年後，叔本華全力完成了他的傑作「意志與表象世界」，可以說是他集其思想精華于一體的巨著，雖然可以隱約的看到柏拉圖、康德的影子，但他一直強調是新思想，更狂妄自大的說絕對不是舊思想的改裝。不管如何，在說明其美學產生之前，重要的是要確實了解，在他全部思想中，受外界影響的程度，一般來說，叔本華的思想法則是自學的，曾如尼采在一八七四年所發表的論文：「教育家叔本華」中把叔本華看成教育家，因為他使一切現代人發現真正的自我。另外，他承認古典的學者，但對他同時代的思想家則很少有興趣包括他幾乎同時代的前人，當然，康德除外。由于叔本華乖異的性格，總是與世俗格格不入，當然與他同時的同行幾乎沒有人被他認同，他在柏林大學求學的情形就可看出來，他本來受費希特（Fichte）的教導，想從他那裡學到一些哲學思想，由于看不慣費希特的傲慢及上課時所用的方法不夠清楚，而和費希特處不來，而且鬧得很不愉快。由這小小的例子可看出叔本華並不是一個容易相處的人，也是一個非常自負的哲學家。

所以，叔本華的美學系統完全由表象與意志之間的關係來領導，具有非常大的自治性，而且完全由他對美的原本就有的經驗和他哲學系統的主導觀念來支持其理論，非常淡化他同時代人物的美學理論，甚至對康德的理論也不重視。

一八一三年他以「論因果律的四種根源」的論文通過博士學位後，接著開始了他驚天動地的事業，就是在一八一四到一八一八年，幾年中架構了他整個思想，而當一八一九年出版了第一版的「意志與表象世界」一書後，我們可以看出來，叔本華這本最基本的著作是一個非常年青哲學家的作品，尤其，叔本華建立他基本的美學觀念的基礎是從二十六歲開始。在這些年裡，叔本華認識了在一七九〇年出版的康德判斷力批評一書和看了一些席勒(Schiller)的美學方面的作品。但是他似乎並沒有用 Schiller 的文章或思想來建立他的美學。致于黑格爾，我們知道他開始講美學是在一八一八年，就時間上來看叔本華在思構他的美學體系的時候，應該是不知道黑格爾的美學理論。而在往後叔本華也沒有修改意志與表象世界這本書的字句。

雖然叔本華並不重視康德的美學理論，而事實上，在意志與表象世界這本書中，他雖不多，但卻有提到康德，

我們就知道，康德還是有點影響力的。那麼到底叔本華和康德的關係如何呢？說得更清楚一點，就是叔本華的美學對康德判斷力批判的關係如何？從意志與表象世界一書中，叔本華對康德哲學批評及受判斷力批判思想的影響並不太大。叔本華所引證的地方也不很多，在他的附加部分批判判斷力批判的地方也只有用幾頁去評論。他認同康德的地方是以爲康德的功勞在於重新提出對美（beau）的理論的看法——提出了一種美的判斷的可能性的主觀條件的問題上，而不是在於客觀美（beauté）的客觀條件上。

雖然叔本華對康德的美學理論很灰心，但是叔本華對康德的批評也是模糊粗略的，真正也找不出一種較好的方法來補救康德的缺點，他總是認爲康德的判斷力批判的思想只是膚淺的讀物，當然在其美學系統思想上就不可能留下康德的痕跡。不過，我們看完二位的美學思想後，還是可以找到二人有二點相同的觀點：

一、藝術的忘我的觀念：在藝術上，叔本華講沉思，而他這沉思的理論其實就是康德認爲在藝術上要無私忘我的觀念是如出一個師門。

二、崇高（das erhabene）的理論：康德認爲這崇高本身能夠令人感覺愉快，而不是感官的判斷，也不是邏輯

的判斷，只是一種沉思的判斷。

所以所得到的滿足不繫于感官的知覺，也沒有確定的概念，只靠不確定的概念，也就是表象（註25）。而叔本華對崇高的看法是直接摹仿康德而來的，事實上在叔本華之前，Schiller 已經採用並大大的加以說明。

從思想背景來看，叔本華的美學和他的前輩的理論做一比較的話，我們可以看出，叔本華的美學是屬於原始美學，在某些觀點上，更有創始性。尤其有二個主要觀念——「即美學的沉思，和原始直覺」——是屬於叔本華自己原來就有的，後來者如柏克森（Bergson）、普魯斯特（Proust），都曾經討論過。

三、學說方向

不論我們把叔本華當成是意志哲學家，或悲劇哲學家，甚至非理性哲學家，總的來說，其哲學在當時實在是沒有受到重視，雖然他的哲學在當時的評價並不高，但相對的，他的美學部分則是受到好評的，在意志與表象世界這本書當中，最易讓讀者接受的是他的文體，一點都沒有像

註25：康德「崇高」的理論，參閱其“判斷力批判第23-

康德、黑格爾等的生硬的哲學術語，一切既清楚又有次序，——表面上任何人都可以看得懂，主要是在討論「意志」問題，並且告訴我們必須要以「生的智慧」來面對苦難的人生。同時，他以爲，幸福之道不在財富而在智慧，靠智慧克服意志，用哲學、藝術、宗教來淨化意志，以進入「涅槃」的境地才能真正得到人生。但是，我們看歸看，必須進一步掌握他的思想方向才行，一般人對他美學的批評還是有某一定程度的模糊及誤解。因爲我們批評一種思想，必須先了解其思想的動機才有價值，在這裡我們提出三方面的想法，來看叔本華美學組成的因素：

一、美學部分是叔本華思想中最有原創性、最有特性的一部分，事實上，他的意志的理論是對康德「純粹理性批評」不諒解的結果，同時也認爲康德的道德學說已經過時了（註26）。所以叔本華就美學的學說，建立一套理論

註26：康德以爲理性的知識由理性的先天法則所組成，就知識來源看，叔本華不同意這看法。他以爲知識不是從對象出發，也不從主體出發，而是從表象出發。另外，在傳統哲學來看是道德建立在形上學之上，而康德則反過來，以爲道德是爲了建立形上學，而叔本華認爲這種道德觀念也已經過時了。

，就是有名的，非常重要的沉思的理論。只有沉思才不會受到外界的影響，當然就比較沒有傳統的包袱。這裡又從兩方面來看美學：

(一)是針對人類的各種活動來看美學的優先性的問題。

(二)是針對整個藝術的關係來看音樂的優先性的問題。

二、意志的理論對叔本華來說，是非常重要的，他所表現出來的是一種以智慧功能思想對非意識動機的依屬關係的形態的哲學。他提出了之所以會走入悲觀主義，完全是由于意志的奴役性，爲了達到真正的幸福，必然要求解放，因此，有各種解放的階段，如前述。在達到完全解放的過程當中，不再放入歷史的指針，否則會受到限制，可以說解放的過程，在于求得真正的自由，在整個獨立自由之後，首先，要接受美的反省。另外，由于叔本華否定意志的理論，他也有其美學上反面的特性，對於美，叔本華總是喜歡用反面來描述。他以爲美的意思就是讓人類說不是他的意志。

三、我們必須承認叔本華美學有其原本的意向。在意志與表象世界這本書中的美學部分，從他的意向中可看出，從意志的理論的基本元素的結合來襯托出他的重要性。在叔本華認爲世界是由重複所組成的這公式中，我們不能

沒有反應，這個世界是不斷的重複的理論，我們更不能不對那種由表達出來的和重複的直覺這遙遠關係的美學系統發生興趣。我們知道，他這美學是建立在一種重複的模式，也就是藝術是重複在意志的重新工作的一種對過去的已知觀念的沉思模式。他的本質則是直接或間接再回到陰暗、不明朗化的先前者身上，就是由這點，意志開始重複。我們的責任是要經由各種不同的分析理論及不同藝術形式，找出這不明朗化的先前者，這個任務，對叔本華來說，不僅僅是一種美的反省，更是整個哲學，它是高于一切的。

由于叔本華的生活背景，從小就經常在外國旅遊，看過許多藝術作品，從文化發展來看，他對古文的認識以及對大部分當代語文的了解（註27），他可以看大部分歐洲文史哲的東西，這些有利條件，造成他對美的愉悅的活生生的感受，造成叔本華同時是參于美學經驗的思想家，這

註27：根據紀載，語文方面是叔本華的拿手，由他的作品再三的推崇古典語文，可以推知他的希臘文、拉丁文一定有很深的造詣，何況在大學主修哲學，希臘文、拉丁文是少不了的，而他的英文講起來不像不是英國人，他也曾到法國讀法文，也可充當翻譯的程度，同時也翻譯了西班牙文的作品。

一點他和康德的秀才不出門能知天下事的意境到底是有不同的。奇怪的是，像叔本華這種條件，有的是錢，不愁吃不愁穿，爲何還走入了悲慘世界，在他的文體上，筆端流出悲觀人生的憂慮形體。其實很多哲學家也和叔本華一樣，看到了人生悲的一面，只是沒有勇氣說出來而已，而叔本華則毫無保留的，把人生真實的一面給說了出來，因爲他這一說，再加上尼采的呼應倒是給德國哲學帶來了一種新產品，即所謂的悲劇哲學，或許是他自認爲是天才的原因，思想上講求的是要解脫意志的奴役，而事實上，叔本華的心理上、行爲上，還是無法脫離天才意志的困惑。他知道叫人們用宗教、禁慾，佛教的涅槃去淨化意志，但是自己却脫離不了意志的苦海。這不是天意，而是他不懂得「天地交而萬物通也。上下交而其志同也」（註28）的道理。

叔本華對美學範圍的知識最獨特的是把音樂的範圍放在一切之上。他以爲世界的一切只有音樂能真正的超越了意志的奴役，只有音樂爲唯一可知可達的東西，真有孔子批評韶樂之感：「盡美矣，又盡善也」（註29）。總之，

註28：易經 卷一，上經，泰。

註29：論語 八佾篇。

談叔本華的美學，就是談他對藝術的喜與惡，這種喜惡並不是要說出叔本華喜歡的是什麼模式的東西，重要的是，在他的美學系統中，對音樂的喜愛，超越了其他的藝術，也就是從這一點做爲我們的出發，進一步去探索他的美學的理論。

第三章 叔本華美學的形上基礎

一般說來，叔本華是由意志去看美的問題，不過他的美學思想還是有其形而上的基礎，德哲人哈使（Heinrich Hasse）就說叔本華是把形上意志的思想當成哲學系統的創始人（註30）。也就是認為美還是圍繞在意識的問題上。他在意志與表象世界這本書一開頭他就說「世界是我的表象」。同時說世界是「觀念」，其用意即在說明世界的觀念就是他的觀念，世界只有當和其他事物發生關係才有實在性，所以他說「人類會瞭解，當自己認知太陽和大地時，所認知的並非太陽和大地本身，而是見到太陽的眼睛和觸摸大地的手而已」（註31）。他這種把周圍的世界看成是表象的想法，其實並沒有否認物質的存在，但卻肯定了本質依賴知覺，而本質與知覺有其相關性，物質則是沒有本質且

註30：Spierling Volker, Materialien zu Schopenhauers

“Die Welt als Wille und Vorstellung” p. 307,

Suhrkamp Frankfurt 1984.

註31：同註11，p.31.

獨立于精神知覺之外的，然而，知覺世界認識之可能性基于二個條件：

第一個條件是物質間彼此作用的力量，是彼此間產生變化的力量，如果所有身體間沒有共同性質，則知覺便不可能，甚至藉動物身體的感性能力也不可能。

第二個條件是動物身體的感性能力，或某些身體所具有的成爲主體對象的性質（註 32）。

所以，叔本華的看法是經驗事實和超驗觀念是能共存的。Rudolf Seydel 就以爲叔本華受到費希特「絕對」思想的影響，由主觀與客觀的絕對對等展開他的整個哲學體系，致于他的藝術觀都以這絕對對等爲基礎（註 33）。叔本華把康德先天範疇表簡化成時間、空間和因果關係。就是靠著這些知性的先天形式，每一個觀念（柏拉圖的觀念）的一種存在物都可設想到許多種存在物，都有時間、空間的存在，都可被知覺爲觀念。他的博士論文「論因果律的四種根源」就是討論世界事物的因果關係。他以爲，因果觀念的來源非常複雜，歸類起來，可分爲：1. 現象，就是感官的對象。2. 理智。3. 在時間、空間支配下的「存在

註32：同註 11，p.52.

註33：同註 30，p.134-135.

」。4. 是人類的意志。我們不難發覺，其思想和亞里斯多德的四因說倒是有類似之處，所不同的是叔本華強調，因果的世界，時空的世界都是觀念，就像一場迷人的美夢一般，沒有東西可以超過這些觀念。

但是，叔本華進一步認為只有世界能比觀念要多一點東西，世界包容了觀念，他以為世界是在我們感官和悟性之前，世界更以本來的面目呈現出來，是以知覺表象的方式呈現出來，然而，知覺表象則是由因果律才有所發展的。所以「世界是觀念」這個問題是在物質與意識之前的一種外表，一種事實根本的外表，是生命衝激，欲望，刺激等等宇宙的一種外表而已。所以並沒有創化本質的能力，必須要有一種類似康德「物自體」的東西才能使生命有意義，這東西就是叔本華所說的「意志」。我之所以說「類似康德的物自體」；是要再次強調康德的物自體並不等于叔本華的意志，因為康德的物自體只是獨立存在的對象，無法和現象發生關係，而叔本華則強調表象世界是由知覺者與對象所共同構成的。他以為能認識一切事物而本身不為任何東西所認識的是主體。因此，主體是世界的支配者，是一切現象，一切對象的條件，在整個經驗過程中，都必具備這個條件。因為，凡是存在的東西，只能藉主體存

在。他雖強調這主體無雜多性，也沒有統一性，更不能認識它，但他卻強調只要知識成立，主體永遠扮演一個能知者的角色。

因此，意志是宇宙事實的根本，它不僅僅規避了某些知識論的問題，它也不能成爲所有認識的客體。它只能在其客觀化的情況認識，這種客觀化造成了一連串和柏拉圖觀念的比較。當然叔本華的意志是不同于柏拉圖的觀念，也有異于康德的物自體。

柏拉圖的觀念不同于認識客體事物的意志，而只是一種一般觀念的認識客體。是一些特殊雜多的精華，這些特殊事物必在因果原則之下，亦即在時間空間的存在之下。關於柏拉圖的觀念我們在前面談過，這裡不多解釋，只要記住，柏拉圖是由觀念去把握美的本質，以爲世間真實的存在是觀念，美的根源在于觀念，而人類意識中的美的觀念原來是這觀念的拷貝，而世界萬狀的對象只有和美的觀念相吻合才是美，也就是說美必須適合某一特定的觀念。而康德的第二批判的目的更可從其第一批判知道，理性不滿足只是建立經驗知識的統一性，而且企圖掌握經驗的實在，因爲理性這時所形成的理念只是幻相，而且在知識的領域裡，必然不能完全滿足，這個不足正需要實踐理性來

補充。所以康德第二批判，不但要建立行爲之純粹先天法則和道德形上學，而且要考察實踐理性的預設，以防它成爲超感覺世界之知識對象。因此，很清楚的，就是要指出物自體（或本體）在實踐理性領域裡能變成一種可知的意志的客體，亦即從道德經驗中可找到這答案。簡言之，康德的物自體是理性的，而叔本華的「物自體」則是非理性的。

所以，從柏拉圖、康德，我們可以找出叔本華的想法。基本上，叔本華對概念和觀念的看法是認爲二者有區別的。觀念是固定的、永恆的，是整個現象不變的，是基本的形式，只能在美的視覺中才有驚鴻一瞥之感。而概念則是抽象的，可推論的，被定義的。而科學則是在因果律之下的概念關係的理智發明，這一點和柏克森的觀點很相似，柏克森認爲科學是一種對有效實踐目的的事實的解剖，他並強調從機械主義的觀點看科學的角色只能就事物變遷來看而不能通入其內在（註34），他更強調理智只能提供

註34: Bergson H. *L'évolution Créatrice*, p.346 P.U.F.

Paris 1981.

柏克森不同意數學的關連性與概念有相等的價值，這一點正表現了超越的客觀性。

我們人工的、象徵性的知識。他無法接受理智的價值是行動的工具而非基本的事實的觀念。他以為概念沒有能力傳達活動性，概念只表達在轉變的連續性中瞬息間的觀點，被變異中的優先瞬間所限制，被一種普通的連續印象取代，所以柏克森以為經驗主義哲學和理性主義一樣都會在分析和直覺的看法上產生錯誤（註35）。柏克森的看法有叔本華的影子。所以叔本華以為觀念是先驗的個體（*unitas ante rem*），這個個體單位會被悟性形式的時間和空間及充足理性的原則所消滅而成為破碎的殘骸。叔本華的概念，則是後驗的個體（*unitas post rem*），這個個體則因理性的原則及理論抽象的性質而建立其功能。

所以，叔本華的形上基礎是把世界看成二個層面，即「意志」是內在的內容，在其本質中。而「觀念」則是事實的客觀化，是離開意志的。這些客觀化的形式是有等級差別的，從物質到人，透過客觀化的等級襯托出意志來。而這些等級都是柏拉圖的觀念，是不變的形式及萬物永恆的品質。特殊個體的複雜性，對觀念來說只是一切原始形態的拷貝而已，是可以被設想為進入對悟性來說是先天的

註35: Bergson H. *La pensée et le mouvant* p.194, P.

時間、空間及因果關係等。總之，叔本華的美學方法是沉思、是意志客觀化，只有透過其形上思想的結構才能真正了解意志爲什麼要解脫？又如何解脫？這正是我們下面要說明的美學理論。

第四章 美學的理論

凝視

一、~~凝思~~的功能

在「意志與表象世界」一書卷三，叔本華不但給藝術下了定義，同時還很清楚的把他的美學方法說了出來。他說：「我們可以把藝術解釋為一種和充足理性原則無關的觀察事物的方式」（註36），爲了他這說法，他還解釋了老半天，因爲，一般說來，根據理性原則而產生的觀察事物的方法，是合理的方法，也是正常的方法，在日常生活所見的都是以理性原則爲準的觀察方法，所以叔本華只好把他這種與理性原則正相反的方法，說成是天才的方法，而且只有在藝術中才有效的方法。說到這裡我們實在已經不能同意叔本華的看法，我們願意找出黑格爾的話來做爲我們的論據，黑格爾說：藝術美的觀念並不是把形而上的邏輯看成絕對的，而是要面對現實，並能適當的達到統

註36：同註11，p.265.

一。藝術美的觀念是現實形式加上個人的決定（註37）。當然了，叔本華也舉了亞里斯多德和柏拉圖的方法來說明，以加強其說服力，我們暫且不去管更進一步的內容，起碼我們知道在叔本華的心目中，藝術是和理性原則無關的。另外叔本華又說：「藝術是天才的作品，藝術使那些透過純粹沉思而把握的永恆理念重現，使世界所有現象中根本和永久不變的東西重現……，因為藝術從川流不息的世界中採摘它所沉思的對象，並將這沉思的對象孤立在自己面前」（註38）。由他這段話中看得非常明白，只有用沉思的方法，才能達到人類真正想要的目的，他用人類不可能真正跑到一處雲天相接的地平線來說明科學所得的最後目的，實在並不能獲得完全的滿足，唯有透過藝術使永恆的事物重現，這些重現的唯一根源是一種觀念的知識，而其唯一的目的是傳達這種知識。

可以說，叔本華整個美學的基本概念是由一個全然陌生的環境相對於知識上的既有形式，換言之，即是抽離了理性原則。理性原則在其博士論文「論充足理由的四根源

註37：Hegel, Einleitung in die Ästhetik, p.103-104

W. Fink München 1985.

註38：同註11, p.265.

」中曾有說明，描述理性知識必經由概念才能完成，而概念是固定在時間與空間同時由于概念的關係，我們人類可以建立在現象世界客觀的事物之間的關係，甚至可發生各種作用。所以概念意味著客觀事物的關係，而非客觀知識本身。所以，知識上的既有形式，我們只能透過直覺去掌握，但是，只能在這些既有形式的關係中思考，就是說這些既有形式是相對的而非絕對的，也就是說是在理性原則之下的。而我們所說「全然陌生的環境」，就是叔本華的

^{客觀}「沉思的世界」，他的沉思意味著掌握住理性原則以外的客觀事物，亦即在實用界、現象界以外的事物，在這前提下客觀事物便改變了它的看法。因為照叔本華的想法，在關係之後我們已經不可能再設想到事物本身，但是，這事物都是經由它本身，透過相對的存在，使我們可感覺到它們的絕對存在的事實。由此，可看出，這種客觀事物，必然依賴理性原則，結果必然會有下列三種反應：

✓一、我們再也觀察不到他們的關係，看到的只是本質。沉思的對象（客體），實際上由于脫離了連結一個與另外一些東西的關係的概念，因此，失去他們相對的特性，所顯現出來的是一種絕對的，即在它自身的。

✓二、我們失去對這些相同客觀事物的有用的特性的看

法，而這些相同的事物，是不能從其相對特性分開來的。

三、從此，我們變成了我們意志的陌生人，在關係中的客觀事物是沒有能力具有這種能力。因為叔本華以為沉思的外在條件是我們必須完全陌生于沉思的現場，我們必須處于一種完全分離的地方，我們完全沒有被包括在內。

這就難怪，叔本華把沉思說成是「純粹認識的主體」，更把主體分成二個，一個排斥另一個。即表象的主體，就是理性的我。和意志的主體，就是意願的我。再由這純粹認識的主體作出綜合。在美學經驗中建立一種新的認識的模式：意願本身的知識，並非對意願有實用關係的表象。當然，如果這認識的模式突出概念的話，就可看出美學的知識將走近叔本華所講的「觀念」。但是，如果我們提出，我們要如何才能從意願的我變成一種知識的我的一個認識的客體？老實說，叔本華並不能回答這個問題。所以他才不停的再三的說是一種不可理解的同一性，因為透過時間和空間的媒介，會使在本性和概念本是同一的東西，表現出不同。但是爲了某些藝術的存在，我們必須要去預設這同一性，說明白一點，就是二個主體的同一性，由這個同一性來說明藝術的奇蹟。講深一點的話，美的經驗就是一種意志與表象可能巧合的事實。一種意志的表象可出

現在各種情況中，而客體也只有作為主體時才有可能被認識。也就是說由藝術的具體事實來說明沉思的可能性。

說到這裡，我們不能不再看看康德的東西，因為叔本華這裡實在和康德太像了，就是他們二人都強調美的主觀性。一件美的事實，康德以鑑賞判斷來說的話是有其可能性的，因為鑑賞判斷的基礎是鑑賞的主觀條件，也就是由想像力和悟性的相互和諧而產生的一種自由且不確定的共識，這個主觀條件是存在于每個不同的個人心中，而且彼此相類似，所以當一個美的事實出現在我們面前的時候，我們就可感覺出這個事實的美來。所以康德強調概念的悟性是可在各種規範之外，能和非概念的想像力達到和諧。因此，他突出想像力在鑑賞判斷的地位。但是，對叔本華來說，美亦是達到某種程度的和諧，也和康德一樣強調主觀性，但和康德也有不同的地方，就是在這和諧中所說的概念關係，康德講想像力，但叔本華則用「意志」來代替。因為意志表達了這個世界中萬物內在的本性，和一切現象的中心。同時叔本華更在意志與表象世界這本書中特別強調在所有不同現象中意志的不可分與同一性。

又從美的經驗中可以看到康德與叔本華二人的看法是一致的，就是二人都承認美是可塑造的，同時也都認同觀

整個類別的永久不變的形式；另一部分是客體（認知者）的自覺意識，這裡所說的認知者不是個體而是沒有意志在內的純粹的知識主體」（註39）。這二部分是不可分的，當我們沉思美的事物時所產生的快感是由這二部份而起，有時候這部分的原因多，有時候另一部分的原因多，完全看在美的沉思中其對象是什麼而定。一般說來，客觀的快感在客體的本質中去沉思，而主觀的快感必須在整個意志之外去得到。因為當某些外在原因或內心傾向使我們突然離開無限的意欲，更使知識擺脫意志的奴役，這時候，我們的注意力就不會再指向意欲活動的動機，而能了解那些擺脫和意志有關的事物，所以在觀察它們的時候，不帶個人的利害關係，沒有主觀性，完全以客觀態度，完全看成是表象，不是當作動機。所以當我們參入到本質的時候就會消失了自己，再也看不出來，我們是這個世界的一部分。由于物質的存在，造成對個人化的遺忘。這是一種浪漫主義色彩之下的快感。

另外一種快感的外表是和美的沉思完全結合在一起的，「主觀的」外表，意味著超越了意志，叔本華再次強調

註39：同註11，p.279.

意願的沈靜，是他沉思的基本特性。沉思意味著自由、解放。沉思是停止意願的活動，也就是叔本華講的，停止痛苦。這樣一來，沉思的人在失去他的意願的同時，他失去了痛苦，這是一種叔本華叫做「自我拋棄」的行爲。爲了不痛苦，我們必須放棄我們內在的意欲，我們原有的興趣，這種方法，筆者的看法是如果只從目的來看，是不錯的，可以解除了人類的痛苦，但我以爲這種無欲的方法會使人類相對的失去做人的快感。人往往是爲了追求某特定目的，生命才有快感，或許在目的完成時，或在追求這目的的過程中就已發生了快感。像叔本華所提停止意欲，就是停止痛苦的說法，其實和我們中國人的思想很像。筆者不能同意。

其實，叔本華這種放棄自己個人的興趣，放棄個人的意欲的想法，正是叔本華真正解放沉思的本質所在，但是要注意的是，這觀念，照看也並非叔本華首先發明的，我們只要看看康德在判斷力批判中，對美的分析就可以找到這種無欲無私的思想。康德從性質的鑑賞判斷來分析，美的定義是「一種全然不計利益，沒有欲望的鑑賞判斷，而令人滿足的對象就是美」（註40）。康德的意思是美的對

註40：Kant, Critique de la faculté de juger p.50.

象引發滿足感，而不涉及各種欲望，是一種無私無欲的滿足。由這可看出叔本華和康德二者有類似之處，大胆一點說，關於這一點叔本華繼承了康德是非常明顯的，但是二人的不同點也不是沒有，對康德來說鑑賞判斷是不計利害的，也不涉及個人欲望。因此可以肯定，我們所得到的快樂或滿足不是以個人條件為基礎。所以這條件是普遍的，大家都有類似的條件，任何人看到美的對象都會產生美感。因此它和感官的感覺是不同的。所以對知識上即沒有思辯的利益，對欲望來說也沒有實踐的利益。

而叔本華就不同了。一方面他強調藝術，他認為透過藝術，可以把自己所掌握的觀念傳達給別人，所以藝術是一種傳達知識的工具，我們可透過藝術家的眼光來看世界。所以藝術可顯現出一些觀念，也就是說在意志之下的一種永恆及普遍的形式。另外藝術也流露出一種對意志本身有一種原始性的直覺的感覺。另一方面，叔本華故意強調和康德的不同，因為他以為藝術可製造感情的利益。因為我們只要是用別人的眼光去看世界的話，就不應該是純的，必然有雜物混在裡面，叔本華也承認這是後得的，也是藝術中屬於技術的一面（註41）。所以快樂不再受到原本

註41：同註11，p.278.

感情的影響，這點就是康德、叔本華二人的區別。對叔本華而言不論感情是直接來自自然、人生或藝術的媒介，都只是一些外在的差別而已，而純粹沉思的境界，必貫入于知覺，貫注于對象，而忘了個體，放棄去遵循充足的理性原則而且所了解到的是知識界的關係，所以被知覺的特殊具體的事物，沒有辦法分別提升成爲所屬那一種類別的觀念，而認知的個體則反而可以提升爲沒有意志的純粹知識主體。因此，我們可以肯定，叔本華的美的沉思是滲入了意識與非意識的欲望之中，只是他把這種欲望降低到最大的程度，所以我們可以找到他美學沉思中的本質，就是無論快感的程度的深淺如何，總之，都是被製造出來的。換句話說，所謂沉思的無欲、無私，都只是一種表象罷了。在某種意義上看，它成爲最高的利益，因爲它可以滿足整個可能擁有的實踐的利益，對叔本華來說，他所希望達到的最高層次就是不再痛苦。

所以，叔本華的沉思自由化只是表面上和康德的無私無欲的滿足很相似，因爲叔本華的沉思自由化同時加入了實踐的利益與思辯的利益，同時包括了沉思的主觀層面和客觀的部分。他這種思想後來影響到柏格森、普魯斯特、和弗洛伊德的想法。例如叔本華以爲一個人的感情可以透

察能力其原創性的價值，並強調在美的經驗以外將是一場混雜。就這和諧的觀念看，康德的從直覺到美的判斷的反省，可說是整個功能運作的「超感覺的一個理念」。而對叔本華而言則是一種表象與意志的原始性的統一。說清楚一點，就是一種由先前原始性進入到意志與表象之間不同的過程。那麼如何才能使意志與表象達到統一？一般在藝術中，意志和認識的主體必然會走入到意志世界和表象世界的一致性中，而當意志主體和認識主體達到一致性的時候，馬上會產生的結果是：美的沉思將導致一種由智慧功能的運用，會堅定不移的依屬在意志命令上的目的。在沉思的時候，表象不再為意志而服務。相反的是，意志反而是為了表象。本質上的隨意運用，把叔本華美的經驗的概念刻畫出來。不僅僅是意志的苛求不再有所感覺，而是讓叔本華的美保有自由，由一種聰明智慧散發出所有的恐怖與憂慮。再詳細看看，叔本華的表象，大致可說是意志的單一沉思，而這表象也像是意志的翻版。

在美的沉思中，叔本華區分出主觀的外表及客觀的外表。他說：「在美的沉思方式中我們發現兩個無法分開的構成部分——一部分是客體（對象）的知識，這裡所講的客體不是個別事物而是柏拉圖式的觀念，換言之，是事物

過第三者的眼睛去看世界，同時更值得注意的是對這感情來說是可以因環境的變動而有所差異的，如果我們在台北生活，感情上爲了怕台北的混亂的交通而足不出戶，或由于人潮而覺得有一股壓迫感，但是如果我們到了歐洲的瑞士交通有規律，人煙不多，生活自然寫意，心胸自然開擴，這種轉移了認知對象，和感情是分不開的，所以叔本華說：「這就是爲什麼當一個人爲激情或欲望或焦慮所苦時，只要他隨意看看大自然就能突然之間振作、愉快和恢復原狀的理由，激烈的感情、欲望和恐懼的壓力以及一切意欲活動的苦惱，立刻在一種神奇方式下平靜下來而得到滿足。因爲。當我們全神貫注于完全沒有意志作用的認知活動而擺脫了意志束縛的時候，便進入了另一個世界」（註42）。他這種一個流浪者每到一個新城市會受到新環境的影響的思想，我們可以在柏克森的「意識的即刻與料」這本書中找到很多和叔本華完全一致的觀點。而普魯斯特的「尋回失去的時光」這本書就是按照這種思想來發揮他這部書的內涵。

新的印象必然受到新目的地的影響，而且必然是在純粹沉思的情況中，從我們所能接受到的事物中去找尋，但

註42：同註11，p.281-282.

由沉思中，只能提出一種對我們有興趣的表象。所以對一個新目標來說，這新的城市提供了一種純粹的、直覺的知識，我們剛才說的從台灣到瑞士的例子中，當我們初到瑞士的時候，一方面脫離了意志的部分，因為我們到了瑞士就已經不再有各種在台灣的習慣所構成的關係，也沒有感情的記憶，另一方面也脫離了理智的部分，就是各種習慣和各種效果的運用，還沒有對沉思構成雜亂的客觀幻覺。由這些觀點都可以看清柏格森的直覺和叔本華的沉思以及普魯斯特的本質的思想有著非常密切的關係。如果我們深入去看柏克森的直覺與理智的大大不同就更能發現他和叔本華的關係，柏克森以為人類要認識一個對象（客體），有二種方式，一種是圍繞著這對象的四周，另一種是能深入這對象的中心。他在“*懸延與同時*”（*Durée et simultanéité*）一書中有說明，在某限度內，他懸延的概念，和愛因斯坦（Einstein）學說中的時間概念相符合。相對論中四度時空之說，已把傳統的時空之概念，滙合為一，但本質上還是可以度量的時間，而柏格森的懸延是直接的經驗，認識宇宙，只憑瞬間的知覺，也就是我們內在的一種不停的活動。所以他提出了我們如何才能由內在時間進入到事物的時間，把對象和對象中心之間說明得非常清

楚（註43）。只圍繞在這對象四周的可以說是相對的，而能深入對象中心的則是絕對的。但絕對必依賴直覺，相對必靠分析，相對的事物，一定有固定形象，才能進行分析，所以分析的對象必為靜而不動，而分析是理智的功能表現，理智以不動為主，直覺則完全相反，以動為主。理智和事物為緣，為事物而服務，所以，看到的都是不動的，一種永恆的不動，既不會消失，也沒有創生。而直覺則完全不同，以變易為本，以懸延為實在，懸延是不絕的，乃是一種不可測的新鮮事物，是純精神的活動。由此可以看出，照柏克森的思想，理智的幻覺和直覺的幻覺是不同的，而這觀點在這裡也是非常重要的，因為這裡和叔本華對觀念的沉思和概念表象二者的不同，正有異曲同工之效。

二、意志的客觀化

從上面所講美的沉思的理論已經可以看出叔本華把意志塑造成一種表象的客體。進而使意志本身的世界，不再只是這個意志的現象所表達出來的關係，而是變成了意識的客體，也就是叔本華所講的「意志的客觀性」。他曾說

註43: Bergson *H. Durée et simultanéité* p.42, P.U.F.

：「我們發現客觀性是屬於表象的最普遍形式，即主客的分立」（註44）。否則，認知者如果只是純粹認知主體的話，對只現于表象世界所追求的意義，或對認知主體的觀念世界轉變為表象世界以外其他角度所追求的意義，將永遠無法找到。所以，意志客觀性表示意志變成客體，也就是說變成了表象。但，都必須在意志的本質清楚及發展完成的情況下才有可能轉變為表象，換句話說變成客體。因為，只要是意志，它本身就有追求某某目的的希望，那麼意志的主體所要的是什麼，可以說就是要追求這主體和具體的表象之間的關係，也正因為這關係，我們可從意志客觀化的不同程度和美術給我們感覺上的不同程度中找到其一致性，也才有一連串的叔本華式的藝術的等級。每一件藝術品的價值都依意志客觀化的程度來衡量，這客觀程度的深淺正表達出我們人類的看法。照叔本華的說法，最基礎的等級是建築，它表達了最普遍的程度，以及意志最冷漠的一面，因為建築是重量和力的結合，而等級最高的要算文學，因為它表達了最特殊的水準，就是包含了人類各種複雜的欲望。但照叔本華的看法，只要是在等級之內的都可以解釋，唯有音樂例外，因為音樂和意志的客觀性沒

註44：同註11，p.152.

有任何關係，因此，他認為音樂是在整個藝術等級之外的。

從藝術的觀點來看，這種意志的客觀化不是由概念來解釋，因為概念只在客體事物的時間和空間的關係中才有影響，事實上叔本華所講的還是由柏拉圖的「觀念」而來。叔本華解說藝術和美的重複性都說是「觀念的知識」。但柏拉圖的觀念，在叔本華的思想中是經常模稜兩可的，他說：「我們同意柏拉圖的看法，柏拉圖認為只有觀念才是真正存在的。時間空間的事物，個體所認識的現實世界只有虛偽的幻覺的存在性」（註45）。所以只有柏拉圖的觀念是它的充分客觀性，但是，當柏拉圖的觀念出現的時候，這觀念中，主體和客體沒有分別，必然主、客體二者完全結合在一起才能有觀念，而且所有進入時間空間的事物只是透過理性原則的一些概念，因此，它們的純粹客觀性被蒙蔽。而我們也知道觀念並非概念，觀念更不可能與理性原則結合。所以照叔本華的思想來看，觀念是唯一意志的即刻客觀化，因為觀念不包括任何知識的特殊形式，因此，如果說觀念不是表象的普遍形式的話，就是說這「觀念」本質上在於爲了某一個主題而存在的客體。這些，都說明了觀念並不能帶來知識，對叔本華來說，觀念就成

註45：同上 p.261.

了一種非常難交待清楚的在進入時間和空間之前的一種東西，所以觀念是沒有個人的，也沒有因果關係的，但是，觀念卻可使意志出現在意識上，但是是在個人形式之外的，是屬於普遍整體的知識。觀念可組成一種自發的知識，一種獨立于所有以往習慣性的知識。事實上，從叔本華的書中看到，他對柏拉圖的觀念真的是沒有說得很清楚，相反的，經常在他書中表現得不一致的用法，所以我們認為在叔本華的世界裡，觀念建立了一種自治的知識，可惜的是他這種觀念知識卻為理性原則所排斥。

當然了，如果不去追究柏拉圖的觀念的意義，而從叔本華來看的話，觀念所表示的是在普遍形式中從意願到意識的表象。講得清楚一點，觀念不是普遍意志的表象，而是意志事實命令下的表象。也可以說，觀念是某種意願的表達模式，但是還是沒有進入到概念之中。一般說來，觀念才有普遍性，而概念則沒有普遍性。在這我們可以看到叔本華的難題，是來自我們對表象世界和意志世界結合的不可能。因為這種結合，即沒有意志的普遍性也沒有表象的特殊性。事實是，叔本華只要確定普遍性的知識，由它來組成美的訊息，致于怎樣組成的，叔本華以為是經由直覺，因為直覺只要有觀念即可，不需要概念來幫忙。所以

並沒有任何的形式，只有自發的力量，叔本華說過：把全部精神力量放到知覺上，讓我們的意識完全沉思于呈現于面前的自然物體，甚至忘記自己的個性、意志，只繼續作為一純粹主體，作為反映外物的鏡子，……如果這對象因此便在這範圍內脫離對自己以外其他物的關係，而主體又脫離對意志的關係，這種認知的東西便不再是特殊具體的事物，它只是「觀念」（註46）。所以叔本華的藝術，事實上是不包含意志命令在內的，他的藝術主要的任務是製造認識意志的事實，也就是一種精神力量，是不必經由時間和空間的，所以其觀念是一種精神力量的直覺。

觀念是沉思的客體，而概念是表象的客體，但二者卻有一共通的事實，就是不論是觀念或概念都表示了一些真正的事物，為了區別清楚，叔本華加入了時間的條件，就是要去找尋前人的影子，亦即說，要去找在意志之前的原始性。所以觀念是一種我們經由時空方式由一變為多的直覺的統覺，概念就正相反，是由我們的悟性以抽象的方式以一變成多的現象。所以觀念及概念所共通的事實就是都有真正的事物，亦即一個存在，所不同者，在叔本華來看只是時間的前後而已。藝術家在創造過程中，愛美的人在

註46：同上 p.257.

沉思的過程中，都是我們剛才所說的「真正的事物」（即存在）之前的觀念，也就是先于一切的活動，這些事實上，就是直覺和一種先于世界存在的一種存在體的關係，亦即方才所說的精神力量的模式，當然了，這精神力量是無法在時間、空間的活動中找到的，也就是說我們不可能把這觀念的普遍性概念化。換句話說，觀念和概念都來自意志，又因為一個是在存在之前，一個可說是在時空中，亦即存在之後，那麼是否可說是從相反的方向來定這二種位置？概念是可找到意志的定位，而觀念則無法找到，觀念只是一種不斷提升的事實，它不僅是先于時空的世界形式中的存在，更可以說這觀念的事實是先于意志的。叔本華觀念的本質是要我們在美的沉思中倒過來看，反過來看在宇宙中已經過去的時間，希望在過去社會的模糊記憶中，使世界不停的重複。這正是叔本華美學系統中的特性。

三、美的理論

關於美學理論，依照叔本華，理論上是比較主觀的。也就是說，藉著沉思來對某某事物下判斷。雖說主觀、沉思在美學理論中是必要的，但叔本華真的也沒有辦法給美學下個明確的定義，不過我們找出他一段話或可給我們一

些補充說明。他說：「當我們說某些東西美的時候，便因此而肯定，它是我們美感沉思活動的對象，而且，這是有二重意義的：一方面是說，看到這東西使我們變成客觀，換言之，當我們沉思某物時，我們已經不再覺得自己是一個個體，而是完全沒有意志的知識主體；另一方面是說，我們在對象中所認識的，不是特殊具體事物，而是觀念」（註47）。由這段話可看得出叔本華的意思，只要那一個人說出了美，就表示了那一個人同意去沉思某些客體。叔本華並沒有給美下更多的定義，因此，問題來了，照上面所說，便是你有你的美，我有我的美，所以我說叔本華的美學理論是「主觀」與「沉思」的結合。如果我們用點心去看，（註47）這段話，便會找出了一些問題，即然，你有你的美，我有我的美，那我們當然會想到一個問題，就是美有沒有特徵的問題？另外，（註47）中的「完全沒有意志的知識主體」，這句話是不是意味著沉思基本上就是意志的否定，是不是說，美只能在否定的層面才能得到？這二個問題真是非常有深度的問題。

關於美的特徵這個問題，大家幾乎經常會掛在嘴邊說這樣美，這樣不美，我們中國人一提到西施，一提到楊貴

註47：同上 p.296-297.

妃，很自然就會連想到美人兒，好像美是有什麼條件或什麼特徵似的，否則爲什麼一提到西施、楊貴妃就想到是美人呢？雖然好像應該美有美的特徵，但是，叔本華卻很肯定的回答我們說，美是沒有什麼特徵的。關於這一點，叔本華倒是沒有像康德這樣嚴肅的把美的特徵一一說明，當然了，對康德而言，美也是主觀的，藉著想像力，對象之表象只涉及主體之愉快或不愉快的感覺，而不涉及對象之概念或客觀知識。美的理論應該建立在感情命題上，康德是從性質、分量、關係、形態四方面來說明美的四個特徵，從質的觀點來看，美具有主觀的普遍性。從量的觀點來看，美令人產生不計利害的愉快或滿足。從關係來看，美是一種對象的目的性的形式。從形態看，美具有必然性。康德這些思想雖也影響了叔本華，但叔本華並沒有跟著康德走。

其實，叔本華這種想法是有原因的，他從康德經席勒而產生，因爲席勒對康德的二元論的思想不能完成自然與人的統一，也無法找出美的源頭，當然就無法找出美的真正特殊性。席勒以爲人必經由美的判斷才能由感性進入理性和道德的層面，美的判斷是達到精神解放的第一條件，當然，席勒的美學強調的是人，先有人，才能找到美的地

位，透過對現實世界的感性行爲和理性思維相結合，他認爲這樣才能昇華，亦即使主體與對象的互相作用找出統一性，在這美學判斷歷程中我們可以同意席勒的看法，但他又從人道主義出發，企圖達到完美的人性，所以他又把美的判斷當成達到完美人性的一種手段，爲了達到這完美人性，他不得不又進入到形而上的意識形態中，所以他說：「美可以成爲一種手段，使人由材料變成形式，由感覺達到規律，由有限存有達到絕對存有」（註48）。還好他還承認現實事物的必然性，但可惜的是沒法子拋開形而上的結果，雖然他口口聲聲說美必是一種感性與理性的統一，到處在有意無意間宣稱他並非形而上的。雖然他處處逃避形而上的影子，但由他的結果竟然是從「有限走入無限」的看法，同時，他更以爲從自由的純概念中可知道自由不受外界影響，自由是自然的作用，而非人爲的傑作。而且人變成完整的人，才有自由可言，等這些似是而非的看法，好像並不像形而上的論調。由此，我們就可揭穿他真正的意圖。也正是因爲有了康德的主體和客體無法結合的開端，再轉入席勒的二者可以結合，同時必然結合，但最後

註48：席勒著 徐恒醇譯 美育書簡 p.134，丹青，台北

還是跳不出形而上的主觀的意識心態的想法，才讓叔本華有機會學到了這種偷天換日的手法，一方面承認現象事實的必然性，同時又走入主觀的純思想中，說來說去還不是席勒的從有限通入到絕對這句話的再現。

所以，叔本華的美不美本來不在於對象，說穿了完全是在於主觀認知心態的作用，亦即主觀的沉思，可以說在於主觀而不在客觀。這點和中國的莊子倒是很相似，他把「無己」、「無功」、「無名」、「外天下」、「外物」、「外生」的意識形態看成是「心齋」，又稱之為「坐忘」（註49）。其實莊子這思想就是不但要我們由內心排除利害觀念，更要達到「無己」、「喪我」的意境。能達到這種意境才能沉思，才能達到至美至樂的境界，是最高的自由思想。我認為這一點和叔本華簡直像倒是同一個人，所以我以為莊子也是非常主觀的，我們看看莊子不是說過，「乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外」（註50）的話。莊子這句話，簡直是從棺材中把叔本華活活再重生在我們的面前一樣。莊子這句話真是太美了。所謂「御飛龍」依筆者淺見，完全是一種主觀的心態。所以，當我們說「大

註49：莊子 大宗師。

註50：莊子 逍遙遊。

家都說畢卡索的畫很美」的時候，其實並不是真的畢卡索的畫美，而只是因為大家對於美的看法的主觀欣賞相同而已。因此，如果照叔本華的想法是所有的事物都是美的，最起碼它可能是美的。所以，他說：「既然，一方面所有的特定事物可以用純粹客觀的態度以及脫離一切關係去觀察，另一方面是意志在其客觀性的某個程度上表現在一切東西之中，所以，一切事物都是觀念的表現；因此，我們可以說，所有事物都是美的」（註 51）。照他的看法是只要能作純粹客觀和沒有意志的沉思，那怕是微不足道的事物都是美的，他不只一次的用荷蘭畫家靜物畫來表示了這個看法。換言之，任何一個客體都可能是美的，但必須以美的論點作為條件。

除了所有事物都是美的之外，他更談到了比較級的美，例如說某個東西比某另一個東西更美好的問題，他以為美、更美的問題只是純粹客觀沉思的難易程度不同而已。事實上，對叔本華來說，自然的美和藝術的美二者之間，基本上是沒有區別的，因為二者都可以沉思。二者間之所以不同只是在於接觸客體看看是經由自然或是透過藝術而已。沉思的方法則完全一致的，自然或藝術二者只是對象

註 51: 同註 11, p.297-298.

的不同，這並不影響叔本華對美的判斷，如果說有「更美」的結果只是觀賞者更容易的把個別事物帶到觀念中而已。這個「由個別事物帶到觀念中」，就是已經有層次的不同，就是叔本華說的高層次的意志客觀化和低層次的客觀化，這過程也正是由客體變為美的沉思客體的條件。

那麼，什麼是由客體變為美學沉思客體的條件？一般說，一切的事物都能接受沉思，只是程度的深淺而已。叔本華就以為好或是更好，只是照純粹的客觀沉思的多少來決定的事實上，美的客體是他擁有讓我們沉思的能力。純粹主觀的概念，最起碼表面上，將是美的，對我來說，客體成為我意願（vouloir）主觀性的催眠藥，當某一件事物適應了另一件事物的時候，可說已經達到感情解放（自由）的功能。但是，照叔本華的看法，從表象出來的客體進入到沉思的客體是有某些普遍法則的：某些客觀條件純粹主觀的了解以及用這些條件來做為美的標準，這些對所有人來說都容易得到的。而這些容易得到的條件正是所謂美的特殊性。這些條件照叔本華的思想，可分成二方面：

首先，在美的客體中，觀念被看成是非常明顯而且是純粹精確的特殊方法。美的結果，本質上在於除去一種可能提供普遍知覺的複雜概念的關係。如果說一切事物都是

美的，事實上，意味著所有的這一切事物只是封閉在某一種「觀念」上而已，因為一出現觀念，便是美。叔本華說：「有時是因為藉個體自身中各部分的各自明顯性，劃分得很清楚和主要的關係所表現出自身所屬的觀念，也透過自身所屬一切可能表現出來的完整性而顯出那個觀念」(註52)。他這句話所說的劃分清楚的、明顯的，都已經不是概念的意義，而是觀念。藝術客體的精確性、明白性，都有打散概念而剩下觀念的任務。觀念的表達要比除去雜多來得清楚，而一種普遍模式的直覺力量就是求得觀念的最直接的方法。同時最好的藝術安排是透過最簡單、最經濟的道路成功的表達一種觀念。

其次，一個客體的好壞程度則是依照觀念所表達出來的意志的客觀程度的多少而定。同時更能補充過去的原則，如果說觀念的表達必須經由最簡單的道路來實行，那麼，我們由反面來看，這觀念本身已獲得美的注意，也就是說美是在表達最詳細的解說及最複雜的形式的情況之中。因為當觀念變成重要的、有特殊意義的特性的時候，就是這二種條件使表象的客體進入到沉思的客體。

由這二種條件可以看到美的研究，可以確定了叔本華

註52：同上 p.298.

對美的概念：即表達了某些藝術被考慮為內容最簡單的表達，但它卻可是最複雜的可能（註53）。

由上二個條件可以看出叔本華的美是由二種否定的能力所結合，因為他這種美是同時包括了美的本質和因為美而愉悅的本質。而美的本質，正是一種否定根本的特性，而關於因美而愉悅的本質則完全出自否定者本身根本的特性。前面我們說過，觀念的出現會產生概念的消失，所以就美是否定的本質而言，這種美是一種和理性概念沒有關係的，而是和所表達出來的興趣有關。基于同樣的理由，因美而愉悅的本質，也是一種否定的本質。因為它的本質在於痛苦的解除，而非快感的出現。值得我們注意的是，叔本華特別強調因美而愉悅總是停留在否定的範圍中：例如不再痛苦，不再憂慮，不再慾望，不再……。事實上，到底有沒有美的愉悅？這問題的回答是一種空無，而非充實感；因為這是一種沉思的問題，而在沉思中實在很難掌握到由不愉快到某一種表象之間的關連性。因意志否定的知識是直觀的，因此，它最完善的表達，不是藉抽象的概念而是行爲。不過，叔本華既然能提出愉悅是去除痛苦的

註53：因為叔本華認為：觀念即刻直覺的程度超越了意志的客觀性。

理論，可知在其系統中沒有真正屬於美的快樂。叔本華解釋說：「美的形上學的問題是非常單純的，沒有和我們意志發生關係的話，又如何能由某一客體得到快樂」（註54）？所以這種快樂是一種否定的本質。

致于因美而愉悅的本質的問題，是叔本華希望能達到更完整而提出的看法。他以爲沉思的愉悅不僅是意志經驗中短暫片刻的喪失，同時也是對意志本質上超驗知識的揭發，這裡不只是意志基礎觀念的知識，同時也是一種原始的直覺。當然在從遠古以來，在美的沉思中對喜悅的經驗這事實來看，從意志轉變的超驗知識的條件來討論，是有很多可以說的，尤其是音樂的經驗中，如果遠離了意志就不能帶來喜悅。所以，必要加入意志知識中粗略的事實。所以我們在欣賞美的事物而得到愉悅，大都已經進入到沉思狀況中，我們暫時超越一切意志活動之上，換言之，就是超越了憂與喜，根本來說，就是解脫了自我。我們不再是意志的奴隸，而是一個沒有意志的認知者。事實上，除了遠離意志，更要加入價值觀——亦即知道痛苦是悲慘的，而領悟痛苦是愉悅的。所以叔本華特別強調我們必須痛若。我們用叔本華的話來說就是以爲

註54：Schopenhauer *Sämtliche Werke* Band V. p.490.

我們的存在是爲了幸福的想法，是天生的錯誤。也就是說，我們的存在是爲了不幸。這種悲劇真理的揭示整個進入到美學經驗中，在現時意義下去尋找痛苦的觀念，會有一種說不出的快樂。所以人類應接受所有的痛苦，而這些痛苦是由他的意志而來的。其實，叔本華悲劇的思想重心並不是人類同意去接受痛苦，而是人類被說成是愉快的情況上。

叔本華以爲痛苦是源自意志，而沉思必然是超越意志，脫離意志才能有快樂的說法，這在尼采的眼下則是一種在生命價值上肯定的判斷。這裡的肯定的判斷在叔本華所假設的美的愉悅中是毫無疑問的。但事實上，從解脫意志的概念來看，叔本華和尼采則是完全相反的。在尼采的思想發展過程中，希臘酒神戴歐尼斯（Dionysos）成爲他整個思想的標準。從他的查拉圖斯特拉如是說一書中更可看到這酒神的影子，它是生命的毀滅，也是生命的完成，是死，也是生，是至苦也是極樂，因此，尼采領悟到由自我犧牲，而產生生命，更進而肯定生命。所以，尼采是否定所有既有的價值及各種權威。他面對虛無的現實，主動的對一切生命發出歡愉的肯定，創出「超人」思想。他對偶像崇拜的生活方式非常不以爲然，因爲偶像的崇拜會對人

生真正目標——對真實生命的體現有所蔑視，真正爲了生命而存在的價值則無法自由發展，這便成爲目的與手段的價值倒置。他從希臘酒神中可找到激發生命之潛力，由飲酒狂歡的陶醉中，把自我毀滅，再從這毀滅中再造生命，當生命重新甦醒起來時，才是尼采哲學中永恆之生命；這就是尼采美的愉悅。從希臘酒神的觀點看，由否定到肯定的二元對立的思想才是生命中至高價值的來源，快樂並非逃避痛苦，善不是避惡，而是要去克服痛苦，去淨化惡。這才是尼采生命中的最美處。

基于尼采對希臘酒神的獨特看法，他反對叔本華厭世觀是衰滅的本能的想法（註55），當然了，對叔本華而言，自毀的狂熱能令認知的主題不會在美的沉思中成爲被動，所以這認知的主题永遠是主動的情況，而永遠製造紛爭來反抗個人的意志。相反的，尼采所崇拜的希臘酒神則能夠肯定同時永恆的重複他固有的意志的肯定的才能。雖然叔本華強調沉思的無私，但我們不要忘記他所謂的感情任務是被賦予的。他的美的愉悅事實上含示著一種報復的心態，一種表象在意志上的報復，對叔本華來說，意志的痛

註55: Nietzsche, *Crépuscule des idoles* p.75. Hatier
Paris 1983.

苦鬥爭的片刻中止即是一種美的愉悅。他說：「因為現在我們擺脫了意志的痛苦鬥爭，就像是被囚禁的犯人放一天假一樣」（註56）。如果尼采的思想是希臘酒神的化身的话，那叔本華所表現的確實是一種羅馬的農神氏（*saturnale romaine*）——有時主奴倒置，主人服務侍者，待者使主人狂醉同時嘲弄主人，以報復多年來不好的對待。所以在尼采與叔本華之間在美的愉悅上的不同，正如希臘酒神與羅馬農神氏的差異，前者在狂醉後甦醒時，他肯定了他的意志，而後者則沉睡時，在醉中找尋遺忘了的藥品。因為照叔本華的看法是欲望能保持很久，而其需要是無窮的，但滿足却是短暫的，所以任何欲望的達到都不能給我們長久的滿足，只是一種匆匆即逝的快樂。因此，如果我們把尼采以克服痛苦所得的結果才是真正的快樂的想法看成是英雄主義的話；那叔本華的超越意志，才能進入無痛苦狀態的永恆的沉思的想法，我們倒可看出它有種虛無主義的色彩。

四、崇高的理論

叔本華崇高的理論，可說是直接傳承自康德與席勒（

註56：同註11，p.280.

Schiller) 而來的，他這理論是用來和美做區別的，其含義多少有點反對美學沉思的客體意志的特性。叔本華說：

……如果這些對象和人類一般意志發生敵對的關係，如果它們和意志對立，因此意志受到它們無法抗拒的優勢力量所威脅，或面對它們無比的偉大性因而退為無關重要者；可是，如果觀賞者不注意這種意志的敵對關係，而盡量去認識它，承認它，却能夠有力地脫離它，有力地使自己離開意志及其種種關係，並且，由于全神貫注于知識，所以靜靜地沉思那些使意志感到可怕的對象，只去了解它們的理念，而和關係無關；所以，他樂於留連在對它的沉思活動中超越自己的意志及一切意志——在這情形中，他內心充滿了崇高之感，現在他處在精神極致的境界，因此，產生這種狀態的東西，叫做「崇高」（註57）。他這段話我覺得實在表達得冗長而且不夠清楚，當然他的意思是說出來了，只是太過複雜，他這崇高的理論是直接從康德而來的，我們來看看康德對崇高的解釋就清楚多了。康德說：「崇高是可思想的，同時，可指出靈魂的功能，它是超越一切感覺環境的」（註58）。康德這句話講得比較容易讓讀者掌握。崇高就是超現實的主觀反應，關於這一點黑

註57：同上， p.287.

註58：Kant, Critique de la Faculté de juger p.90

格爾也認為是正確的（註59）。其實叔本華的超越意志及一切就是在說明崇高對象是沒有任何形式，沒有界限的，但卻還是一種主體性的。也就是說它是和現象界整體相對立，也就是成爲一種純思想，但是純思想老實說是比較容易在不知不覺中，這種純思想就自然消失了，所以黑格爾爲了不讓它消失，發明了一種辦法就是把它當實體同時又作爲創造一切事物的力量來理解，藉這些事物它才可以得到顯現，因而也和這些事物有一種肯定的關係（註60）。其實這些話也是叔本華想講的，只是沒講出來而已，所以比較起來，黑格爾雖然也是觀念主義者，但卻比叔本華這種騰雲駕霧般的超越一切的思想來得實在得多，但在這裡我們說得明白一點，我們既不同意康德把崇高的來源看成是來自情感與理性觀念之類的主觀因素，同時我們也不同

註59：Hegel, *Esthétique*, deuxième volume p.77-78.

Flammarion Paris 1979.

註60：黑格爾認為崇高把絕對提升到一切直接存在的事物之上，因而帶來精神的初步的抽象的解脫，這解脫至少是精神性各種東西的基礎。

意黑格爾把崇高的來源看成是崇高所要表現的內容，也就是說是由一種絕對實體而來。我們堅持以為崇高是一種由對美的判斷所反應出來的一種主觀意志所超越客觀存在的一種衝動。所以我們同意叔本華的超越的想法，但當已超越時，他就過河拆橋似的完全忽略了客觀事物存在的價值，就是這一點我們反對叔本華。另外，關於崇高的理論，叔本華就和黑格爾一樣都含有否定的意義在內，黑格爾就以為崇高否定了被創造的現象界事物這種肯定的關係，而把唯一的實體當成是造物主，和所有被創造者相對立。而叔本華在這點看法上，是不一樣的，因為他一但超越了就變成獨一無二、獨善其身的萬能者，已經否認了它以外的各種存在的可能，就是這一點我們特別指出來。

那麼，即有了美的理論，為什麼還要一種崇高的美學理論？關於這一點我們必須要從美與崇高二種理論的不同點來看，這二者的不同，康德就曾把它們區分開來，在其判斷力批判的第一部分第二十三節以下就說得非常清楚，綜合起來，我借用二位中國前輩的話就更清楚了。朱光潛先生在其西方美學史中說：「康德對崇高和美的差異第一：就對象來說，美只涉及對象的形式，而崇高卻涉及對象的“無形式”。……美更多地涉及質，而崇高卻更多地涉

及量。其次，就主觀心理反應來說，美感是單純的快感，崇高卻是由痛感轉化成的快感。……他認為“最重要的分別”還在於美可以說是對象，而崇高則只能在主體的心靈」（註61）。而孫振青教授把康德的崇高與美也做了區別上的整理，他說：「美涉及對象之形式，而有界限；壯麗之對象則無形式，無界限；美之表象類似悟性之不確定概念，壯麗之表象則類似理性之理念；美所給予的滿足涉及「性質」，壯麗所給予的滿足則涉及「分量」；美直接令人感覺愉快，壯麗則令人感到驚訝和敬畏，其所給予的滿足是間接的」（註62）。如果我們細心一點，在看完了康德的美與崇高的區分後就能看到叔本華的影子了，但他卻非抱著康德的說法一塵不變，而是利用康德的這套主觀思想去分割了康德的數學的崇高和動力的崇高。在這我們可以進一步來看看叔本華對美與崇高的區分是怎麼說的。他說：「在美的情形下，純粹知識毫不費力地佔了優勢，

註61：朱光潛著 西方美學史 下卷 p.27-28，漢京，台北，民71年。

註62：孫振青著 康德的批判哲學 p.334，黎明，台北，民73年。

孫教授把 *das erhabene* 譯成中文的「壯麗」。

因爲，對象的美亦即使其本身理念知識易于獲得的那種屬性，已將意志與服從意志的種種關係的知識毫無阻力地從意識中除去，因此，留下來的只是純粹知識主體，根本不會想到意志。另一方面，在崇高的情形下，只有藉有意和強迫地力量突破同一對象與意志之間種種不利的關係，只有藉自由而有意的超越意志及意志相關的知識，才能夠達到那種純粹知識狀態」（註63）。由這可以知道叔本華對崇高的看法，完全是一種在意願影響沉思情況以外的推動力量。叔本華認爲是一種強出頭的方式。因爲美的表現，純知識，擺脫鬥爭，相反的，崇高的表達，第一個要達到純知識情況的條件是從我們有意識地，強迫地拔除我們已知道不利于意志的客觀關係。而這些精神的超越，不只當自覺地獲得，也當自覺地保留，因此，會不斷地喚起意志，但這意志並不是某一特殊意志活動，而是人類的一般意志活動。就在這反對意志的過程中，崇高發揮了它的力量，由于對外來性質的反應不同，崇高能使這外來的性質超乎沉思對象和一般意志間的對立關係。透過這些意志的對立關係，就可看出叔本華崇高理論就具有特殊重要的意義，就是透過崇高理論來襯出悲劇的美。關於這一點，叔本

註63：同註11，p.287.

華是用了 Schiller 的想法，可以說是一種依付到悲劇中的美的形式。

以崇高的職責而言，則叔本華和康德是不同的。他們兩個人對崇高如果說有一致的地方，就是兩個人都同意崇高是一種不妥協，是一種不一致，亦即說，以對抗自然來說在主觀意願的無能及在美的沉思中的主觀知識的寧靜之間有矛盾發生。所以叔本華認為有解放康德的義務。崇高的分析，照叔本華的看法，崇高的分析是爲了對數學的崇高及動力的崇高做區分，這也是康德判斷力批判最精彩的一部分。但就本質來看，康德以爲這本質的範圍是理性及想像，由這可發覺到並不能去表現出經由經驗概念到理性要求的過程。對叔本華來說，“不妥協”是普通的方法，在由表象的功能進入到意志的功能的關係上，知識功能的無限能力，反對意志功能的無限的無能。所以康德和叔本華二人的不同是前者強調理性而後者注重意志。就叔本華想像中的崇高的感情世界的倫理範圍來看是遠離了康德的判斷力批判的。就叔本華觀點，崇高是一種突出，主要是掃除外界的意志。因爲照叔本華的意思透過意志去揭發事實必然會失敗，而完全由意志去揭發可能性也不會成功。而康德則正相反認為實踐理性，即在慾望功能的超越形式

中，由無能的想像演生而出，在崇高中表現出他原有的執著。

談崇高的分析，其實康德，Schiller、黑格爾，至叔本華，都脫離不了否定，與對立這二種說明，如果我們看看黑格爾這段話就更能了然。他說：「我們在希伯來詩裏所遇見的唯一尊神的第二種否定的歌頌才是真正的崇高。它否定了絕對內在於被創造的現象界事物這種肯定關係，把唯一實體看作造物主，和全體被創造物相對立，全體被創造物比起造物主來，是本身無力的終歸消逝的東西」（註64）。當然除了崇高的共通原則之外，叔本華還是有其不同之處，他就以為康德對崇高的分析實在不能給問題得到真正的結果。叔本華強調崇高真正表示了悲劇的方法，是放棄了意志，在「無」與虛榮的意識中放棄了快樂的世界。在人類生活過程中，那些無法形容的痛苦、人類的悲傷，邪惡的勝利、機會的支配以及公正和天真無邪者的沒落，再再顯出人生中的幾許無耐，而叔本華所強調的希臘沒有如當代多的善長悲劇藝術，正如尼采在他的「悲劇的誕生」中所指出的，在古希臘時代，生命根源，永恆的創

註64：Hegel, *Esthétique*, deuxième volume p.79-80.

Flammarion Paris, 1979.

造力已因波斯戰爭獲勝，帶來的世俗榮華與政治地位之優越而腐蝕、衰頹。在其悲劇誕生中，尼采說明了希臘民族喪失往日強盛文化創造力的原因，由尼采思想的襯托，更能看到叔本華對崇高分析的作用，所以他才以為幾乎所有古典悲劇所表現出來給我們人類的是在錯誤及偶然的可怕統治之下，但並沒有表現出它所引起而有贖罪心意的這分安全感，寫到這裡我們當然已經掌握了叔本華崇高思想的真正用意了。

五、天才論

天才的問題，本來是和藝術活動不可分的，學者從哲學和美學的觀點加以論述，進而更從理論與實踐來說明天才的本質。其實早在古希臘的蘇格拉底、柏拉圖就已經透過詩篇的靈感在美化人生中常有天才的影子出現，但是，真正把這問題放進哲學體系中去論述，則是由康德開始，而叔本華則光大天才理論。

首先我們提出叔本華的天才到底有沒有特殊性？另外，從美學創作的表達上來看一種新的藝術產品的問題，到底這新產品是屬於獨創性或是原始性？關於這些問題，我們必須先從天才說起。

天才理論在意志與表象世界這本書中佔有相當的分量，叔本華這樣說：「天才是一種能力，可以離開充足理由原則認識個別事物理念，也可以自己成爲與這理念相關者的理念而非僅存在于其關係中的個別事物，這樣，天才不再是個體，而是純粹知識主體。但是，這種能力每個人都有，只是程度不同，只是沒有天才所具有的那麼大而已」（註65）。這裡他提出了天才和才能的問題，其實天才與才能是不可分的康德談天才必談才能，黑格爾談天才亦是如此（註66）。總的來說他們這三位哲學家都主張天才是天生的。事實上，天才理論對康德來說對天才的分析是完全陌生的，對沉思來說是絲毫沒有真正的新元素。而天才的特性，在叔本華看來，表示了普遍的方法，而天才如同沉思一般，所以有超越理性原則的才能，亦可說是對意志的消退及對個人自己普遍方法的消退。因此，「天才只是完全的客觀性，換言之，只是內心的客觀傾向，與主觀傾

註65：同註11，p.277-278.

註66：參閱Kant，*Critique de la faculté de juger* .p.

138. Vrin Paris，1968.

Hegel，*Esthétique premier volume* p.356，

Flammarion Paris 1979.

向相反，因為主觀傾向是傾向一個人自己——也就是說，是傾向于意志。天才是繼續處在純粹知覺狀態中的才能，是使自己沉醉在知覺的才能，也是把那原來只為意志役使而存在的知識借來幫助我們達到這種目的的才能，因此，天才是一種完全不顧自己利益、願望和目的的才能，也是暫時完全拋棄自己人格以便成為純粹認知主體的才能，清楚觀察世界的才能」（註67）。在這我們不但看到叔本華對天才與才能的關係與說法，我們更同意黑格爾的看法。他說：「就藝術言通常須經過個性化，使它的產品外射為現實現象來說，它需要一種不同的特殊的本領去達到這種實現的特殊方式。這種特殊的本領就叫做才能」（註68）。所以才能揭開一般觀念在特殊的現象中提供了習慣性的知覺。而我們在特殊中所看到的普遍這就是天才的特性。問題是誰來做出天才的特性，天才用什麼來創造藝術作品，而與單一的沉思者又是不是有分別，實際上，天才特殊性的問題確實地包括了美的特殊性的問題範圍，而叔本華

註67：同註11，p.266，並參閱 Schopenhauerer Sämtliche Werke Band II Kapitel 31.

註68：Hegel, Esthétique premier volume p.357, Flammarion Paris 1979.

的沉思理論的極端普遍性構造在創造主體與沉思主體沒有差異，同時，藝術客體及沉思客體也沒有區別的氣氛中。他這種想法意味著天才並非客觀現實的反映，所以根本不受任何現實環境的影響，是一種沒規律的一種偶然。關於這種思想康德就表現得淋漓盡致，他以爲天才是天生的，直接來之于天，所以完全是一種偶然，絕非教育可得亦非工作辛勞之後就有的，天才只是一種幸運的產品，用他的話說就是「天才是由幸運的關係所組成」（註69）。所以天才並沒有什麼特殊性，叔本華承接了康德這種想法。

所以對叔本華而言天才是沒有什麼真正特殊性的，因爲對沉思的能力與創造的能力在本質上是沒有區別的。最多只是在程度上的不同而已。就像美的客體一樣，可以給另外的客體去沉思，而天才藝術家用一種最大能力去沉思，去把這個美的客體個性化。但這種能力，大家都可因不同程度而擁有，照叔本華的意思，每個人都有脫離個別事物觀念的能力，因爲個別事物的可知性是超越個人之上的。而天才只是擁有更多這方面的能力，而可達到最高的程度而已，關於程度問題當然也可說是應用的問題，天才是

註69：Kant, Critique de la faculté de juger p.146.

一種沉思的應用，天才比常人有更多的時間，能達到最高的應用程度，正是一種運用之妙存乎于心的寫照。另外在意志效能與知識效能之間比例多少的問題，亦可看出天才與凡人不同的地方，叔本華說過，凡人在任何意義下，都不能像感官知覺那樣完全沒有私慾，只有當事物和他的意志有關，才能把他的注意力轉向這些事物。所以除了有關的知識外，不需要其他的知識。但是有天才的人，他過多的知識能力經常擺脫意志的役使，所以較注意生命本身的問題，企圖了解各個事物的理念，而不只注意一些外表的關係。天才能人之不能，想人之不能想。所以一般說來天才往往不易爲人所接受，這正是最主要的原因，也正因爲天才有過人的能力，叔本華把天才形容成太陽，他說：「對普通人來說，他的知識能力是一盞照亮道路的明燈，可是，對有天才的人來說，他的知識能力是照耀世界的太陽」。又說：「天才在臉上的表現，從臉上可以看到知識蓋過意志，所以也在臉上顯出一種和意志無關的知識，換言之，就是顯出一種純粹的認知。相反的，在凡人臉上，表現的是意志的優勢，只在意志推動之下，知識才發生活動，因此，知識只受意志支配」（註70）。我們可以替叔本

註70：同註11，p.277.

華說一句話就是天才是由超越意志需求之上的知識效能發展而來的。

因此，叔本華用沉思的最大能力來界說天才，而創造的能力則是一種知道沉思自動會引起一種創造的知識。他更以“沉思”來回答藝術家如何來創造的問題。創造不屬於想像也不屬於發明。關於這一點叔本華是比康德更難解釋，因為康德把這種藝術創作的想像力歸諸于天，依照康德說法，藝術創作的想像力不受知性的節制，是絕對自由的，是一種創造的想像，所以不是從經驗中累積而來的，是天生的，是不能學的。而叔本華則以為藝術的客體只是一種“重複。從中找不到新的東西，他說過只有在道德中可找到善意志，而在藝術中是沒有的（註71）。他認為創造者是一個神秘的預言者，天才則是普遍觀念的複製者。一般創造的觀念是被一般美的觀念影響，所以，所有人的肯定都從觀念的沉思帶離所有的概念及所有的意志。所以對叔本華來說去找尋藝術創造的理論是多餘的。在這，我們是否可說叔本華的美學因不須去找尋藝術創造的理論而成爲他美學的一個缺點，關於這點擔憂，他則告訴我們，

註71：Schopenhauer Sämtliche Werke Band II p.495.

Suhrkamp Frankfurt, 1986.

他的看法，藝術的客體就不是被發明，也不是被創造，而只是一種「重複」。就像意志只能自身的重複，而藝術只能重製或重複意志的普遍觀念。

但是我們要注意一點，就是叔本華先天思想的來源故然是受了柏拉圖很深的影響，但他的「重複」的理論則看得出來擺脫了柏拉圖的模糊的回憶的理論，他認為天才知道用沉思的方法，而其創造的工作是來源于自由創造中的重製，他更以為藝術家從不創造新東西，我們所看到的只是他在某些條件下創造較古老的東西。美的創造不是發明而是發現或再發現，他心中的創造是同時結合了意志的重複及祖先們的過去。這裡他和康德的天才理論則完全相反了，對康德來講天才是屬於獨創性形式所產生的能力，而叔本華則認為是一種原始性所再產生出來的能力。在這裡，康德對感覺世界的亂無章法須要一法則來規律它的想法非常強烈，他以為只有先驗的知性才有這種統攝的能力。因此自然界的一切規則並非自然本身所具有的，而是一種先驗知性加到自然身上去的，這樣一來藝術家便從大自然中得到一種特殊的想像力，可以不受制於任何規則，來自由創造，造成一種比較不夠踏實的理論。而叔本華的「重複」理論，正因為世界自身不可能找出新東西，而成為其

悲觀主義的來源。我們雖然不能完全同意當今法蘭克福學派如阿多諾和M. Horkheimer說的“所有的物化都是一種遺忘”(註72)。那麼強烈的看法，但叔本華靜態的「重複」思想我們是不能贊成的。更慘的是叔本華因缺少了變動的基本觀念，過去的事件在本質上和現在事件一致，又和未來事件一致。這樣一來，“以前”就和“以後”劃上了等號，昨天就是明天。

說到這裡我們便可指出叔本華天才理論的一個大缺點就是沒有「變」的現象。一般人講美，最主要是求得一種由變動到統一的過程。中外都一樣，看看和叔本華同時的黑格爾的思想就比較合于情理，他雖然認為想像是創造性的，但必須先能掌握現實，加以記憶力的幫助將花花世界記住，因此藝術家不能憑自己製造的幻想走入現實。黑格爾說得好，「在藝術裏不像在哲學中，創造的材料不是思想而是現實的外在形象」(註73)。另外他還強調想像還

註72: Max Horkheimer et Theodor W. Adorno “ La dialectique de la raison ”. p.190 Gallimard Paris 1974.

註73: Hegel, Esthétique premier volume p.354 Flammarion Paris 1979.

不能停留在對外在現實與內在現實的單純的個體中，因為理想的藝術作品不僅要求內在心靈現于外在形象的現實界，而且還要求達到外在顯現的是現實事物的自在自為的真實性和理性（註74）。他不但批判了康德成為不可知論的前峰，更批判了康德的二元論，事實上，自康德以來，美學經過了叔本華、尼采、柏克森，到克羅齊的一貫看法是，透過邏輯是找不到美的，所以才有叔本華的重複說，柏克森與克羅齊的直覺說。而在這一連串的非理性思潮中，黑格爾算是還能力挽理性思潮的大哲人。關於這一點我們是站在黑格爾這一邊的。

另外，我們中國也有很多這種對「不變」思想的不同看法。筆者以為中國最偉大最美的一本書就是易經，在“先秦儒家倫理中的人”一書中筆者亦曾略作說明，最重要的是透過陰與陽的交替變易，而得以天地同參（註75）。這是易傳的一個中心思想。繫辭傳說：「日新之為盛德，生生之謂易」。又說：「易之為書也不可遠，為道也屢遷

註74：同上，p.355.

註75：Mo Yi-Moh, “La Personne dans l' éthique du Confucianisme ancien” p.30, Ch'eng Wen Taipei 1985.

，變動不居，周流六虛，上下無常，剛柔相推，不可爲典要，唯變所適」（註76）。那麼要如何變呢？對易傳來說，我覺得北大葉朗教授解釋得非常好，他用觀物取象來說明了易象是由自然現象和生活現象的觀察，創造出來。他說：「易象是「聖人」的創造，但並非是「聖人」的「自我表現」，而是對於宇宙萬物的再現。這種再現，不僅限於對外界物象的外表的模擬，而且更着重於表現萬物內在的特性，表現宇宙的深奧微妙的道理」（註77）。這裡易經中萬物的再現，其實就是叔本華的重複的思想，但是他硬是把重複的思想歸諸於唯心思想而忽略了現象界的事物，使他的重複變成純粹的知識，這是我們沒辦法認同的。其實易之可貴在於天、地、人三才的容入動的思想，而能達天人合一至美的境界。

遠的不說，我們再看看大畫家石濤的東西，他可說是一位極度表現「動」的畫家，從他「一畫」之美學思想可看到他包容了佛家、儒家、道家的思想（註78）。他以爲人間世事有靜亦有動，有法則亦有變化，但確是不停的發

註76：易經 繫辭

註77：葉朗 中國美學史大綱 上卷 p.74，滄浪，台北
民75年

註78：儒家：「易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象

展下去，他說：「凡事有經必有權，有法必有化」（註79）。其實石濤的思想也是一種天地運行而成的天人合一的思想，因為在萬物生生不息中彼此相通，而這些相通的事物只是一種現象界的物，必要加諸以人的心靈反應才能產生物的價值，所以這種隔合自然必以人爲主的思想，正是萬物產生的基礎。而叔本華也正是缺少了這一些想法。我以爲如果叔本華能了解中國的這種天人合一的思想的話，或許他的天才理論就必然重寫，而美學理論就和現在的完全不一樣了。

其實，叔本華所堅持的是 Schiller 的思想，只有從來沒有來到的東西才不會變老（註80）。同時強調藝術所再製造的不是重複，而是重複的法則。就是這樣叔本華才以爲美的模糊回憶，是表示了一種由直覺來掌握住我們可存

生八卦……」。

道家：「一生二，二生三，三生萬物」。

佛家：「一即一切，一切即一」。

註79：石濤畫語錄 變化章。

註80：Schopenhauer Sämtliche Werke Band I p.345,
Suhrkamp Frankfurt 1986.

在于老世界之印象中。所以他才說到：「如果我們以審美的眼光去沉思一棵樹，換言之，如果我們以藝術的眼光去沉思一棵樹，則我們所認識的不是樹，而是樹的觀念，不論這棵樹是現在的這棵樹或是已經流傳了千年的它的祖先」（註81）。這樣一來他便以為沒有時間和空間的限制，因為主要是靠觀念和純粹認知主體所得出來的結果。所以叔本華並不理解現象界的萬物到我們主觀認識的變化發展，這是他和康德相同的地方。當然了，就美本身來說，我們固然不同意叔本華的觀念論的思想，但我們堅持反對蔡儀先生的「美是客觀的，不是主觀的」的想法（註82）。關於這一點筆者站在朱光潛先生的立場，就是說美是建立在心與物的關係上（註83）。但是在這裡我們要注意的就是叔本華和康德一樣，並沒有排斥經驗事實的存在，可惜的是他為了提倡重複的理論更為了追求「原始性」而掉入了觀念論的框框中。當然也正是因為這種重複思想，這種原始性的追求，才能讓叔本華有了歌頌音樂的機會。

註81：同上，p.297.

註82：蔡儀 新美學 p.52，蒲公英，台北，民75年。

註83：朱光潛著 美學再出發 p.113，丹青 台北民

因此，在叔本華的天才論中找不到「變」這個字，可以看出在叔本華看來，天才是離群獨居的一種靜態的認識能力。他完全忽略了它的能動性與開創性。所以他必然以天才為跳板走入了神秘主義的領域。他向他的老前輩康德那兒借用了藝術等于天才的公式，高唱「藝術只屬於有天才的人」的說法，因此，把整個藝術彩上了神秘主義的色彩。更好笑的是他把天才、瘋子和小孩三個完全不相關的個體都加上了等號，這就更顯現出他的神秘性與直覺主義充滿了叔本華的哲學體系中。阿多諾(Adorno)說的好：「藝術品絕不是把它的美當成客觀古典經文的詮釋來領悟，所領悟的成品，要用現時代的地位來評價它」。又說：「藝術應該是一種批判神秘的精神」(註84)。這兩句話就像是顯微鏡一樣，只要用這阿多諾的顯微鏡一看，叔本華就露出了原形。叔本華用希臘哲學家恩培多克利斯(Empêdocle)的只有英雄能認識英雄的邏輯推理，訂下了只有精神才能了解精神的高度形而上的思想，更是讓我們哭笑不得。雖然我們不同意叔本華的這套形而上的哲學體系，但是我們也別太過分的責備叔本華，他不是早就做了

註84: Theodor W. Adorno "Ästhetische theorie" p.

179-180. Suhrkamp Frankfurt 1973.

宣布——「哲學使我們抱有一種希望」，因為「哲學好像一種多頭怪獸，每個頭都說出一種不同的語言」（註85）。當我們看到他這句話時，我們又不得不說一聲，叔本華呀！您真是一位了不起的哲人。

註85：Schopenhauer *Sämtliche Werke* Band I p.151

Suhrkamp Frankfurt 1986.

結語

莊子秋水篇裏的一句話，惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」（註86）我以為最能刻劃叔本華的美學意義。其實叔本華的美學理論包括沉思，崇高及天才等論說都早有人論及，只有他用意志客觀化的程度來評審美的深淺則真是要算是美學史中的第一人。更令人驚訝的是叔本華也懂得把莊子的「子非魚」的這層以自我為中心的思維方式，提升到老子的「道」的觀念，我們都知道老子的道，其實講的是「無」和「有」的統一，老子不是說過「有無相生」（註87）的話嗎？總之，老子是認定宇宙萬物必須協調「有」與「無」，「虛」與「實」，二則達到統一，才能萬世萬物生生不息。而叔本華之所謂要超越意志，要脫離一切事物的控制，就是要從有進入到無的境界，但是，非常可惜的，他在進入「無」之後就忘記了「有」的必須性。不錯，我們也同意，所有的事物如果不能進入形上意義

註86：莊子 秋水篇。

註87：老子 第二章。

的結果，都不是最美的，但是我們也不能一味只注意到形上的結果，我們必須要注意到形上的過程。

正因為叔本華只注意到形上的結果，所以他才大胆的說只有音樂是可說得上是美的，因為只有音樂能真正不受意志的奴役，也只有音樂才能表現「無」的精神，其實就拿音樂來說，也不是只一味的「無」到可以脫離現實，老子第二章不是說過「音聲相和」嗎？故此，叔本華的美，忽視了現實是他最大的一個缺失，正因為他忽視現實，而讓人以為他的「重複」的思想是一種不變的，是一種靜態的。事實上，叔本華所願意說明的是要能達到真正的美，必須要能找到我們朱子的「源頭活水」或是禪宗所講的「無位真人」與「本來面目」。可惜，非常可惜，叔本華並不知道我們中國人的思想，否則，他就可打開他這個美學上的心結。就不用說中國人的思想那麼博大的範圍，光拿一幅中國山水畫來說就可知道，我們中國人畫國畫，均以空白為全幅畫面最重要的依據，但是如果我們沒有一些筆墨線條在白紙上出現又如何能襯托出其美呢？所以「無」與「有」必須結合在一起，才能看出其美。在西方對叔本華的作品還有爆炸性的批評（註88）的今日，我們以一個

註88：Herausgegeben von Wolfgang Schirmacher.

中國人的思想來批評叔本華應該更有意義。

當然，這就是西方思想和中國思想最不同的地方，西方人在思想上，不是過分標榜物質，就是過分講究精神，到了康德雖然看到了這個大問題，但是還是沒有得到進一步，完滿的答案。叔本華自己就批評了康德這種主客無法結合的大缺點。爲什麼叔本華還是沒有辦法去找到好方法來突破這一層障礙。那就難怪有人說哲學家是夢想家了。不論哲學的抽象性與現實性是如何的被割裂，就美學原理來看，我以爲叔本華的嚮往者尼采在他的權力意志中說了一句非常好的話，並以這段話做爲本書的結語：「藝術家的條件，是把非藝術家所講的形式，當成是一種自存的事物；把這事物更看成是一種屬於我們的內涵。如能有這認識，我們可以反過來看，所有屬於我們的內涵，包括了我們的生活內容，都成了純粹的形式」（註89）。

Insel-Almanach auf das Jahr 1985.

Schopenhauer p.16, Insel Frankfurt, 1985.

註89: Friedrich Nietzsche. "La volonté de puissance" T.I. p.338, Gallimard Paris 1942.

本論文所引用之書目

德 文

1. Arthur Schopenhauer Sämtliche Werke
Suhrkamp Frankfurt 1986
Band I, Band II, Band V.
2. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie,
Suhrkamp Frankfurt 1973.
3. Volker Spielerling, Materialien zu Schopenhauers
"Die Welt als Wille und Vorstellung".
Suhrkamp Frankfurt 1984.
4. Wolfgang Schirmacher,
Insel-Almanach auf das Jahr 1985.
Schopenhauer. Insel Frankfurt 1985.
5. Hans Ebeling und Ludger Lütkehaus,
Schopenhauer und Marx. Syndikat Frankfurt 1985.
6. Hegel, Einleitung in die Ästhetik.
W. Fink München 1985.

法 文

1. Adorno et Horkheimer,
La dialectique de la raison. Gallimard Paris 1974.

2. Bergson H. *Durée et simultanéité*. P.U.F. Paris 1968.
3. BERGSON H. *L'évolution créatrice*. P.U.F. Paris 1981.
4. Bergson H. *La pensée et le mouvant*. P.U.F. Paris 1965.
5. Bayer R. *Histoire de l'esthétique*. Armand Colin Paris 1961.
6. Hegel, *Esthétique*. Flammarion Paris 1979.
7. Kant, *Critique de la raison pure*. P.U.F. Paris 1971.
8. Kant, *Critique de la faculté de juger*. Vrin paris 1968.
9. Kant, *La dissertation de 1770*. Vrin Paris 1967.
10. Marcuse, *La dimension esthétique*. Seuil Paris 1979.
11. Mo Yi-moh, *La personne dans l'éthique du Confucianisme ancien*. Ch'eng Wen Taipei 1985.
12. Nietzsche, *Crépuscule des idoles*. Hatier Paris 1983.
13. Nietzsche, *La volonté de puissance*. Gallimard Paris 1942.
14. Platon, *La République*. Flammarion Paris 1966.

中 文

- 1 易經
- 2 論語
- 3 老子
- 4 莊子
- 5 石濤畫語錄
- 6 朱光潛著 西方美學史 漢京 台北 1982
- 7 朱光潛著 美學再出發 丹青 台北 1987
- 8 席勒著 徐恒醇譯 美育書簡 丹青 台北 1987
- 9 孫振青著 康德的批判哲學 黎明 台北 1984
- 10 葉朗著 中國美學史大綱 滄浪 台北 1986
- 11 蔡儀著 新美學 浦公英 台北 1986

叔本華年譜

- 1788年 二月二十二日哲學家叔本華出生于波蘭的 Danzig .
- 1793年 普魯士軍佔領 Danzig ，全家遷漢堡（Hambourg）。
- 1797年 唯一之妹妹 *Adele* 出生後，其父母爲使其能成「世界公民」，很注重教育，將其送往法國商界朋友 Grégoire de Blésimare 家中，學習法文凡二年。
- 1799年 重返漢堡，德文已完全忘記。重新進入私立學校就讀。
- 1803年 開始參與父母長期旅行，五月第一站是倫敦，寄宿在溫布頓（Wimbledon）並學習英文。
- 1805年 進入商業學校，父親去世，其母無意接管其父事業，由叔本華接管。
- 1807年 棄商從文，到 Gotha 讀拉丁文，因嘲笑老師被迫離開 Gotha ，返回威馬（Weimar）專心讀書。

- 1809年 十月入歌廷根 (^{Göttingen} ~~Gottlingue~~) 大學醫學院。除醫學、物理、化學、天文之外哲學給他很大的啟示，尤其柏拉圖和康德、亞里斯多德、斯賓諾沙等。自此發現問題總是不易得到滿意的結果。
- 1811年 轉到柏林大學繼續讀哲學及自然科學。
- 1813年 以「充足理由原則的四根源」論文，通過博士口試，榮獲耶納大學 (^{Jena} ~~Jena~~) 博士學位。通過博士後返回威馬，並獲歌德 (Goethe) 欣賞訂忘年交。
- 1816年 出版「論視覺與顏色」。
- 1818年 出版「意志與表象世界」。
- 1820年 把Danzig的房產清理後，重回德國，在等待開發新財源的同時，在柏林大學開了一門課。由于當時黑格爾正是日正當中，教書並不如意。
- 1822年 離開柏林大學。
- 1826年 重回柏林大學講學，再度失敗。
- 1832年 定居法蘭克福，過了八個月離群獨居的隱姓埋名的可憐日子。
- 1836年 出版「自然的意志」。

- 1838年 以「人類的意志自由論」論文入選挪威皇家科學院徵文。
- 1840年 報名哥本哈根丹麥皇家科學院以「道德基礎」為主旨的論文比賽，落選。原因是他對當時的大哲學家黑格爾和費希特缺乏敬意。
- 1841年 集合這二篇論文出版「倫理學的兩個基礎」。
- 1843年 增補「意志與表象世界」。初為出版商所拒，再以「性愛形上學」為號召，獲允。
- 1844年 「意志與表象世界」增訂出版發行。
- 1850年 完成「論文集」，但找不到出版商，最後由朋友兼弟子的 Frauenstadt 安排出版事宜。
- 1851年 出版「論文集」。 Julius Frauenstädt
- 1854年 「自然的意志論」一書再版，並強烈批判學院派哲學家。
- 1855年 聲譽大著。
- 1860年 九月二十一日逝世，墓碑上什麼都沒有寫，只刻上他的姓和名。