

# 尼采的藝術哲學

陳懷恩

南華管理學院副教授



▲拉斐爾 西斯丁聖母 1512/1513年 104 $\frac{1}{4}$ "×77 $\frac{1}{2}$ " 藏於德國德列斯登老大師畫廊



▲拉斐爾 基督變容 約1517~1520年  
159 $\frac{1}{2}$ "×203 $\frac{1}{2}$ "藏於梵諦岡美術館

## 一、前言

尼采可能是二次大戰之後所有知識份子所最樂於接觸的思想家之一，許多剛開始接觸哲學的青年所閱讀的第一本哲學作品通常就是尼采的著作，以美國老牌存在主義健將索羅門(R. Solomon)的話來說：

尼采一直是大學生所喜愛的哲學家，他以幽默辛辣的詞鋒抨擊所有權威思想和人物，甚至批判當時歐洲賴以維繫道德和





行為的準繩——基督教文明；和傳統的學究型哲學家相比，尼采的語言粗暴、狠毒，毫不受限於一般學術討論的繩墨常規；尼采為每個人的個別差異辯護，追求一切創新的事物……

(1)，總言之，尼采似乎是多少青年思想上的私人導師，青年人從尼采的書籍裡獲得「各式各樣的」感受和認知。

就哲學和文化層面來說，尼采似乎也是影響整個二十世紀最為深遠的哲學家之一。從一九六八年起，法國的哲學或思想史工作者便喜將尼采、馬克思和佛洛伊德並稱為十九世紀的「懷疑論三大師」，它們以為這三個人分別從哲學、政治經濟學和精神分析學立場出發，徹底顛覆、改寫了人類的思想；同時，三者的哲學思維和哲學成就也是不可分離、無法單獨理解的(2)。歷史事實來看：尼采哲學和納粹主義近一世紀來的糾纏不清、尼采思想對存在主義或存在現象學的影響、繼承和重構尼采哲學的法國的新尼采主義和後結構主義（後現代主義）對當今社會的影響……在在都證明了尼采哲學的特殊地位。尼采在生前曾被譏諷為「不合格的文獻學者」和學術界的「不法之徒」，如今卻成為西方文化的指標以及學術界的討論重點。

就藝術創作和發展來看，尼采的影響更可謂無遠弗屆：尼采本身對音樂、詩歌和希臘悲劇研究的造詣匪淺，而他的著作所採用的箴言體和詩歌般的行文風格更對其後的文壇產生示範作用，不過影響最大的恐怕還是他的思想內容，研究「尼采之後的藝術作品如何受到尼采的影響」事實上已成為一項專門

學問，舉例而言：忠實的尼采信徒——詩人蓋歐格(Stefan George)的存有詩篇、德國文學家托馬斯·曼的名著《魔山》都自承受到尼采影響；理查史特勞斯氣勢磅礴的交響詩《查拉圖斯特拉如是說》更直接以尼采的著作為名；當代最偉大的小說家米蘭昆德拉的《生命中不能承受之輕》一開口就是尼采的永恆回歸思想；德國作家徐四金的《香水》以尼采的查拉圖斯特拉和歌德的遊歷者為藍本，塑造了一個驚世駭俗的犯罪求道者；以《蘇菲的世界》一書享譽於世的喬斯坦·賈德，雖然絕口不提尼采，但卻在《紙牌的秘密》中嘗試以小說為手段，來描繪出尼采的永恆回歸模型。八〇年代興起的後現代主義美學更將尼采思想奉為主臬。

究竟是什麼思想能夠影響近百年來的哲學、文化和藝術流向？尼采自己的美學主張為何？更精確的說法是：尼采究竟有沒有所謂的美學思想？卻還是一個有待研究的重要課題。如果以一般的操作型定義來說：古典美學家所思考的是「美是什麼？」和「藝術是什麼？」等問題，所處理的概念是「模仿、形式、表現」以及「美感經驗」等實際的藝術創作和欣賞內容；而現代美學工作者則希望處理「藝術創作過程、藝術品、（觀眾）對美感事物的反應」這三大類內容，同時也研究它們之間的互動關係(3)。不論是古典美學或者現代美學，它們所關心的都是關於藝術創作、欣賞和評價的問題，亦即將藝術作為一個獨立自主的學科領域來研究。然而尼采的重要學理，如：藝術形上學(Artistenmetaphysik)、悲情論(Nihilismus)、超人(übermen-

sch)、永恆回歸(ewige Wiederkehr)和開拓意志(Der Wille zur Macht) (4)……等等，雖然處處和藝術相關，卻不是將藝術作為一個獨立的、或者次級的文化領域來對待，既不是與尼采同期的西方藝術家所提出的「為藝術而藝術」(l'art pour l'art)也不是希臘傳統以來的道德家所曾提出的「為人生而藝術」；毋寧說，藝術對於尼采來說，已經取代了傳統的各種神聖事物和形上學最高原理，在尼采心中的最高指令無疑是：為藝術而人生。尼采在後期回顧自己的一生著作時，曾經提出所謂的藝術形上學主張，恰足以說明這種特殊的思維態度，這篇論文將處理的就是這種「為藝術而人生」的特殊思考模式，說明其如何可能，以及其價值所在。希望能從此一主張的釐清，進一步整理出尼采對藝術的真正想法和問題，同時也解決許多過去被強加在尼采身上的、不相應的政治誤解和道德批判。

## 二、青年尼采的藝術形上學主張

《悲劇的誕生》(1872)可說是尼采最膾炙人口的作品之一，我們今天所熟知的尼采藝術主張在這本著作中已見端倪。尼采在一八八六年為這本處女作重新寫作一篇定名為《自我批判的嘗試》的序言，認為這本著作的核心思想為所謂的「藝術形上學」(Artistenmetaphysik)，並且對藝術形上學提出以下三個釋義：

1. 藝術是人類真正的形上活動。

- 2.世界的存在只有當其作為美感現象時才能被(水恆)證成。
- 3.我們應該要從藝術家的觀點來看學術，從生命的觀點來看藝術(5)。

在同年的手稿中，他也肯定其青年著作《悲劇的誕生》：

是一本真正經歷過審美快感和痛惡感情境後所寫成的書，其思想背景為一種藝術形上學，然而由於它是一個浪漫主義者的獨白，因此最終也只是充滿感傷的小兒少作。這本最深沈、苦痛的著作一直延伸到美的領域中——它證明了美(6)。

但是世界存在之證成如何可能？美如何被證明？或者說，它們在《悲劇的誕生》中如何被證成？則有待我們做進一步的探討。

#### 阿波羅與戴奧尼索斯的形上學意義

《悲劇的誕生》的基本概念是希臘的兩個藝術之神：阿波羅(太陽神)和戴奧尼索斯(酒神)；阿波羅是造形藝術之神，而戴奧尼索斯是非造形的音樂藝術之神。我們首先注意到尼采在使用這兩個名詞時的一個書寫特點：他使用Apollo/Dionysus以及der Apollinische/der Dionysische兩組對立名詞來寫成全書。前者明顯地是兩個希臘神名，後者則是：阿波羅的【】和戴奧尼索斯的【】，用來表示這個神的屬性或能力，一般翻譯者經常將其譯為「阿波羅精神」和「戴奧尼索斯精神」，然而最恰當的譯法或解讀方式應該是將它們還原成der apollinische Trieb/der dionysische Trieb；譯為「慾」或「本能」，就其與理性、知識、邏輯



▲維梅爾 蕾絲工 9 1/2" × 8 1/4" 法國羅浮宮藏

的對抗來理解，而非神聖意味較高的【精神】一詞(7)。這兩種本能基本上是從形上學意義出發，進而導出美學主張，並不是純粹就希臘藝術所做的理論表達。

尼采對阿波羅的說明是從「夢」的解釋開始，他說：

叔本華曾經描述過一種才能：一個人如果能在某些時候將人類和所有事物都看作純屬幻覺或者夢影，這乃是具有哲學能力的標誌。哲學家對存在現實的態度一如藝術感敏銳的人對

夢的現實之態度，他既仔細又高興的觀看它：因為他從這種影象來解釋生命，並從這種過程中鍛煉自己去生活。(8)

阿波羅是所有造形力量之神、預言之神，而就其字源「Scheinende」光照、顯形者來看，他必然和所有的形象(Schein)、現象(Erscheinung)相關，這個光明之神不但掌管內在幻覺的美麗形象(夢)，同時也主控所有想像和圖象世界(Bildwelt; Scheinwelt)(9)。因此，阿波羅就是對世界的觀看之神



和觀照之神。

與阿波羅相對立的戴奧尼索斯，本來就是希臘酒神，當其作為藝術本能時是和沈醉、音樂、舞蹈等事物密不可分的。不過尼采進一步將戴奧尼索斯和叔本華哲學結合，讓它成為意志和太一(Ur-cin)、矛盾與痛苦。尼采在描寫戴奧尼索斯的内容時，幾乎都是通過與阿波羅的對照來呈現的；他指出：

我和那些從單一原理(Prinzip)去探討藝術的人不同，我所面對的是兩個希臘的藝術之神；阿波羅與戴奧尼索斯。我從兩種在本質和目標上都不相同的藝術世界中，認識到了這兩個只能被直觀到的生動代表。我將阿波羅視為個別化成因(譯者案：個別化成因指時間和空間，依叔本華哲學，是存有者在現象界中得以分開而個別存在的原因)的煥化天才(der verklärende Genius)，只有通過它才能得到在形象中的救贖；然而在戴奧尼索斯的歡呼聲中，個別化的魔咒為之粉碎，一條返回存有母體和事物內在核心的路由此展開。(10)

尼采在此明顯指出：阿波羅和戴奧尼索斯都是形上學的原理；阿波羅可以說明表象世界如何產生，戴奧尼索斯則是存有本質的代名詞；以中國式的哲學名詞來表述的話，阿波羅是「有」，戴奧尼索斯則是「無」。

尼采在一八八八年稿中評估《悲劇的誕生》時曾經定義：

(我)用戴奧尼索斯這個字所要表達的是：一種合一的衝動，一種超出個人、日常生活、社

會、現實，如同遺忘深淵的放縱；處在幽暗的全幅懸蕩狀況中，兼具激情與痛楚的過度膨脹；對生命共同特徵的狂喜肯定，將生命的所有徵兆都一視同仁，它們同樣有力、同等神聖，最廣泛的同情共苦，即令生命中最恐怖、可疑的特性也一併認同，一併稱尊。追求生育、豐饒、永恆的永恆意志；創造與毀滅之必然性的合一。

(11)。

撮要言之，戴奧尼索斯所要表達的是一種存在的幽暗感與流變本質。同期手稿還指出：

形象(Schein)、虛幻(Illusio)、錯覺(Tauschung)、變化和更(Wechseln)的意志比起真理意志、現實意志和存有意志要深刻，更「形上」。(12)

因此，阿波羅【】和戴奧尼索斯【】的概念在此可以更明確化的說為本能、能力和意志(Wille)；然而這種意志卻是一種意求性意欲與需求，它和道德學對意志的定義完全不同。

不過，尼采也指出，他所提出的形上學解釋是一種不經概念論證的、直觀的掌握，亦即一種藝術家式的「概念詩的形上學」。其因在於：

同一的形象呈現(das Zurecht-bilden zur Scheinbarkeit des Gleichen，對世界原始真相的描繪)要比對同一的認知(daErkennen des Gleichen，對世界原始真相的理智思維)更優先(13)。

這種非認知、非理性的思維方式本來是文學家和藝術家的專利，尼采卻認為是解釋世界的最佳途

徑。

## 藝術與知識之學—形上學基礎的轉向

用概念詩和形象思維方式來思考形上學問題，就西方形上學傳統而言是一種轉向，這種轉向正引出一種藝術與知識之學(Wissenschaft—學術)的衝突。尼采特別感慨西方傳統以來獨尊理性，以邏輯和認知心能來面對形上學和人生處境的作法，他以為：蘇格拉底以來的哲學家藉著邏輯來解決生命問題，用知識規範道德，再用道德區分善惡。這種知識的樂觀主義：認為一切問題都只能用理性來計算、安排的想法，到後來使得所有哲學家不敢正視生命的深沈、幽暗，卻任憑知識來主導生命的耗散，造就生命本身的衰弱。

……學術本身，我們的知識之學——唉！它究竟意味著什麼？所有學術不全是生命的症狀嗎？一切學術有何功能(Wozu)？更嚴重的是，它們所為何來(Woher)？難道說學術性只是對悲觀主義的畏懼和推託嗎？一種對抗真理的自衛行徑？道德點說，學術只是一種懦弱和虛偽？非道德式的說法，它是一種狡辯？噢，蘇格拉底，蘇格拉底，這是否正是你的秘密？

(14)。

尼采所謂的學術之病，並不是因為知識的不足或誤用所導致的後遺症，而是「學術和知識本身即為病」，學術和知識本身「就是充滿問題和不安的事物」。相對於此，藝術不僅被標舉為學術知識的對立面、觀察者、評量者，還是知識之

病的唯一解藥。這種衝突和對立關係在尼采的晚期手稿中表達得更為強烈；他指出：

我對一種哲學家深表不屑：（他認為）善和美同一，進一步想要把美也和「真理」連繫起來，這種作法應當加以鞭策。真理是醜惡的；幸好我們有藝術，才不致於在真理中毀滅。尼采更明白的宣示：

雖然我從一開始就相當嚴肅的看待藝術和真理的關係；可是到現在我仍舊戒慎恐懼地站在它們的衝突之前。我的第一本書致力於這個主題：《悲劇的誕生》認為在藝術的背後隱藏著另一種信仰；和真理一起生存是不可能的，「求真意志」（Wille zur Wahrheit）已經是一種退化的症兆……（15）。

在這裏我們除了看到藝術和真理、知識的衝突之外，也隱隱看到了尼采後期所構想的藝術救贖主張，這種救贖必然的要反對求真意志，而以開拓意志為人生的真諦所在。

### 三、藝術的救贖—晚期尼采對藝術形上學的完成

#### （一）美感現象取代表象：形象的救贖

尼采在晚期回顧自己的作品時特別指出《悲劇的誕生》所要建立的是一套藝術形上學，因為他在青年時期就已經發現「只有藝術展現了人類真正的形上活動，而且只有將世界之存在者視為美感現象，才

能充分證成之」。尼采為此還提出一種生命的悲情論(Pessimismus)，要求面對生命的悲苦真相的人們，即使我們現在所面對的是一種文化的難局，即使我們發現傳統理性哲學事實上並無助於解決實際的人生苦痛，卻還是應該致力於追尋一種強者的哲學：

悲觀主義必然是墮落、頹唐、不成器、憂悶、軟弱的代名詞嗎？不錯，有一段時間在印度、「現代」人和歐洲人身上的確如此。然而是不是有一種強者的悲情論(Pessimismus der Starke)呢？是不是有一種因著充沛精力、存在者的豐盈而去嗜求存在中艱苦、恐怖、邪惡而不確定事物的習性傾向呢？（16）

這種悲情論有別於一般的悲觀主義，實際上是一種生命強度的表現，希臘悲劇就是根源於這種悲情精神，他們坦然接受一切悲苦，以形而上的慰藉來安撫我們。因此，尼采呼籲哲學家應該勇於面對生命，面對一切可知和不可知的事物，視其為對吾人生命的挑戰，將世界當作開拓意志的戰場和舞臺。

他也說明：

這一整本書（指《悲劇的誕生》）所留心的只是所有事件後的藝術意義和藝術秘密一個神，如果人們要這麼說的話，然則他只是一個毫不疑感的、不道德的藝術之神，他既建構又摧毀，既善且惡；它因力量的充沛和滿溢而煩惱，因自身軋迫的矛盾而痛苦，其歡樂與榮耀即在於從這些煩惱苦痛中創造出各種世界。世界是永恆流變的，但又無一刻不在神的救贖

中，這是受苦者、矛盾者和對立者的新視野，他們只有在形象中才能找到救贖；這種藝術形上學，人或視之為專橫、無稽、虛妄（17）

尼采在這裡正式宣告了藝術的救贖功能：「形象的救贖」。

何謂「形象的救贖」？簡言之，人類一直處在流動不居的黑暗世界和存在實境中，不過藉著阿波羅的形象本能，卻替我們這些存在者證定了存在的價值，這種救贖(Erlösung)源自於叔本華對人類如何脫離苦惱所做的救贖學(Soteriologie)思考的影響。在此，尼采訴諸於視覺比喻，從拉斐爾畫作《基督變容圖》的解讀和太陽比喻來說明形象救贖的思維特性。

#### 尼采的繪畫詮釋學

拉斐爾的名作「基督變容」(Transfiguration)是尼采用來說明其藝術理論和救贖學的重要視覺模型。這種想法顯然受到溫克爾曼以及柏拉圖「洞穴比喻」的啟迪，底下分別詮釋之。

溫克爾曼曾經在其名文《關於在繪畫和雕刻中摹仿希臘作品的一些意見》(1754)及其後續論文中高舉拉斐爾畫作的美學地位，並曾闡述「基督變容」和「西斯丁聖母」兩幅繪畫的藝術價值，認為拉斐爾就是「畫家中的阿波羅」，並且指出在「基督變容」這幅畫中，「拉斐爾一如造物主一般，甚至想在所有微小的細節中顯示出自己的莊嚴和美」(18)。這種意見顯然被尼采所採納，並更富創意的加以發揮。

拉斐爾的「基督變容」圖取材於新約馬太福音第十七章：耶穌



▲拉斐爾 基督變容 約1517~1520年 159 $\frac{1}{2}$ " × 203 $\frac{1}{2}$ "

藏於梵諦岡美術館

「登山變像」，以及為少年驅魔去疾的「信心的力量」兩則故事，由於這兩則故事具有時序先後，為了將其安排在同一個畫面當中，拉斐爾巧妙地將其表現為耶穌在天上，而萬民等待救贖的形式。畫面分為三段，最上方是顏容光明的白衣耶穌和先知摩西、以利亞，中間是山丘上俯伏驚懼的彼得、雅各、約翰；下方則為患癲癩的少年，背負少年去向耶穌門徒祈教的村民，遍尋經籍而不知所措的門徒，以及以

手遙指耶穌示意向基督求救的人。

尼采將拉斐爾的這幅作品分為上下兩部分來解讀：

在下半部畫面中，著魔的少年，絕望的拮負者，無計可施而萬分焦慮的信徒，這正是世界唯一基礎的永恆苦痛之反映：這裏的「形象」(Schein)就是永恆矛盾的映象(Widerschein)，也是事物之本的映象。然後從這個形象中升起一個扶搖在上的，如幻象般的新形象世界

，這個世界是被囚禁在第一種形象世界中的人所無法看到的在純粹幸福和無苦無痛中的光輝，遙望的光景。(19)

上下兩層的光／暗、幸福／苦難對照，乃至兩種形象世界的區別，都和柏拉圖的洞穴喻相近。我們可以看到，拉斐爾的確將待救贖的少年、民眾、信徒置於黑暗背景中；而敬畏上帝的彼得、雅各、約翰處於中間階段，耶穌和先知則在光明中。不過尼采的解釋已經脫離宗教的層級意義，他將這幅作品解讀成兩個互為關聯的形象世界：

1. 下層世界：位於存在的恐怖、不安、焦慮中的形象—流變與矛盾的反映。
2. 上層世界：可以提供救贖的夢的形象、無苦痛的光輝形象，相對於前者，又稱「形象的形象」。

因此，「在他們面前變了形象；臉面明亮如日頭，衣裳潔白如光」的耶穌現在被視為阿波羅的新形象世界，尼采在《悲劇的誕生》第十六節中指出：

塑像者的藝術有一個不同的目標：阿波羅照顯(die leuchtende Verherrlichung)了現象的永恆性，並藉此克服了個體的痛苦；美在這裏戰勝了與生俱來的痛苦；就某種意義說來，痛苦被騙離開自然的行列。(20)

所謂「照顯」亦即以光來顯示其榮耀；在造形藝術來說，「光」是使形象得以浮現的唯一方式，是讓作品得以統一的條件。從藝術史的角度來看：西方造形藝術(尤其是繪畫)從文藝復興時期以來幾乎完全籠罩在這種以光／影來描寫物象的



▲魯本斯所繪的三色素描作品。



先決條件之下。溫克爾曼高度推崇的拉斐爾、魯本斯、維梅爾(Vermeer van Delft;1632~1675,其作品於十九世紀才為世人所重)毫無例外的都是「在構圖和明暗方面,按照前人沒有採用過的新的光的分配手法來安排人物,使光線集中在作品的主要元素上。」(21)這種光的表達同時也主控了材質與繪畫技法的表達:畫家在中間偏暗色調的畫布底色上施加明亮的油彩,愈明亮的部分其實是油料最厚的部分,亦即:畫家不是用陰影和深色線段來規範、界定形體(素描和水彩速寫則是如此,但魯本斯及其它荷蘭大師的三色素描法也是以紅、白、黑三色鉛筆在灰暗紙上營造形象),而是以光來界定、顯現形體,用光和明亮的色彩來襯托、約束陰影的範圍。這種顯現式的技法是古典繪畫的特質,一直要到廿世紀初現代藝術興起後才有所轉變。尼采因其時代限制,又無法像溫克爾曼一樣自由出入王侯門庭觀摩真蹟,因此其藝術鑒賞知識大多來自於石版畫或銅版印刷畫片,更多得自於藝評家和藝術學者的文獻著述;但是他所掌握的:光使形象從黑暗中顯現卻是西方繪畫藝術再現方式最根本的一點,以之說明古典繪畫藝術允為中肯。

人處在存有的恐怖不安當中,但是被解讀為阿波羅的耶穌卻為我們投射出「在黑暗牆壁上的光像(Lichtbild),徹底的現象」(22)這種光像和陰影不同,是影像本質的改變。所謂光像,即像幻燈片或電影一般由光束在黑暗牆面上所產生的投影;事實上,「基督變容圖」下方的人物形象已經可以視為這種

光像,這些現象已經是在恐怖的戴奧尼索斯黑暗世界中浮現的形象,因此,尼采提出一種「太陽比喻」來加以說明:

當我們奮力的嘗試去直視太陽後,因刺目而移開視線,眼前就會出現一些深色的斑點來治療眼睛;相反的,索福克里斯悲劇中的英雄光輝形象—簡言之,阿波羅式的面具是正視自然中的內在與恐怖後的必然產物,是用來治療在恐怖黑夜中受傷的眼睛而產生的光明斑點。(23)

這段話中所提到的深色斑點亦即視神經因刺激而疲勞,為了消除這種疲勞而產生的對比殘像或補相。而尼采所謂的光輝形象卻完全與這種殘像、陰影相反:光輝形象只有從繪畫中的人物形象和悲劇文學中的英雄形象來設想才有可能。我們可以用視覺心理學對「圖」與「地」的看法來說明,一般對影像的看法是在白色或明亮的底基(Grund,視覺心理學稱之為「地」)上所投出的黑色圖案或陰影與虛像(即視覺心理學所謂「圖,Figure」);尼采卻利用圖與地的反轉,將繪畫視為黑暗深淵中所出現的光像,從而取得相反的哲學性格:亦即阿波羅的顯現或萌形(Zum-Vorschein-Bringen)讓事物世界在黑暗中成形。這種說法除了吻合西方的油畫繪畫傳統之外,也使阿波羅具有更清楚的形上學意義和赫拉克利特哲學涵義。芬克在解釋赫拉克利特斷簡六四一「閃電導引萬物」時指出:天火劃破夜空、照亮萬物,使萬物在萬古黑夜中開顯(Aufbrechen)與現形(24)。這種說

法正足以說明這裏的情形。

尼采對藝術的謳歌,在於藝術能提供世界的救贖。阿波羅藝術會在變化萬千的個別事物蓋上一層美麗的面紗,賦予無數美麗現象的幻影,讓每一刻的存在都充滿價值,並且誘使我們再去經歷未來生命的每一瞬間。這種藝術絕非任何現實中的藝術活動或藝術類型;而是「將生命視為美感現象的能力」的表象能力。

## (二)作為藝術救贖的可能性與階段

然而尼采在後期手稿中,開始將藝術救贖及其對象加以限制,藝術不再只被當成普遍的表象能力,獲得救贖的對象也被圈定為三種人(25):

- 1.藝術是智者(Erkennende)的救贖那些能看到存在的恐怖特徵和不確定特徵的人;願意看至這些特徵的人;具有悲劇知識的人。
- 2.藝術是力行者(Handelnden)的救贖那些不只看到存在的怖、不確定特徵,而活在其中,並且願意在其中生活的人;像悲劇般戰鬥的人,英雄。
- 3.藝術是受苦者(Leidenenden)的救贖藝術是通向一個新境界的道路,在那裏,人們追求苦痛、美化苦痛、神化苦痛。苦痛在那裏只是極樂的形式之一。

智者並不是指博學多聞、擁有科學知識的人,也不是具有形上學、存有學思考的人。智者所掌握的智識

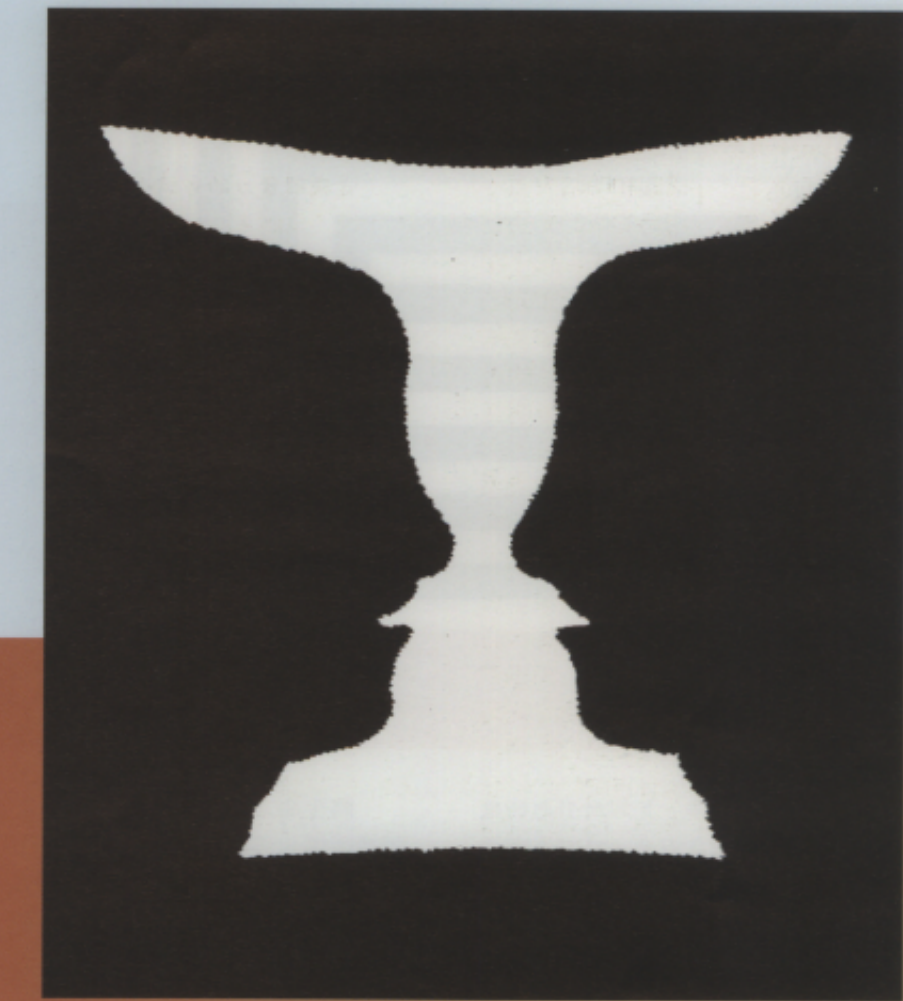
是一種實踐性的覺悟，他要能夠認清存在世界的種種悲苦、驚懼和不確定性，而且不會停留在阿波羅造形世界中。尼采曾經在《悲劇的誕生》中強調：人無法從別種藝術去看到存在的恐怖不安，只有從悲劇中才能得到這種智識。因此這種智者只能是「具備悲劇知識的人」。

何謂存在的恐怖不安？這裡指的其實只是生命之無盡的自我創造(das Ewig-sich-selber-Schaffen)和無窮的自我毀滅(das Ewigsi-ch-selber-Zerstören)過程，這是戴奧尼索斯世界所具有的雙重性格，只有像悲劇英雄一樣的人才能夠在其中繼續生活下去，並且不斷追求苦痛和美化苦痛，甚至以之為樂。因此，智者、力行者 and 受苦者其實只是一種人的三個境界，也就是從覺悟、知道，身體力行，到與世界合一的強者精神的三階段展現。

在強者的「悲劇型文化」當中：

智慧取代了科學的地位；智慧，那不受科學誘人的轉向所蒙蔽的智慧，會將執著的目光轉回世界，並嘗試用同情的愛心將世界的永恆苦痛視為自己的苦痛，充實地、「毅然地生存」。(26)

尼采所提到的智慧，就是「不作理論型的人」，而像「悲劇型的人一樣去要求一種新的藝術，形上慰藉的藝術」，這種藝術正如浮士德所要求的：「敢不窮心力，此生鑄奇形？」(Und sollt'ich nicht, sehnsuchtigster Gewalt In's Leben ziehn die einzigste Gestalt?)(27)是要在生命中創造出獨



▲ 圖與地的反轉

一無二的形相，亦却每一個個體生命型態的創造。

到此，尼采所謂的藝術已經和現實的藝術作品、藝術活動毫不相干，而正是一種形上學的慰藉和人類創造能力。我們可以將藝術救贖的內容釐清為：

1.用藝術取代知識來治療存在

永恆的傷痛。

2.用生命形態的創造來取代所有藝術。

一般人常因存在的恐怖不安而感到不快，從而厭憎生命。

在意志的這種極端危難中，藝術，這個擁有高明醫術的魔法師漸漸走近；只有它能將人因



圖與地的反轉

存在的恐怖、荒謬所引起的厭憎之情轉成表象，只有在表象中人才繼續生存：表象是一種崇高的事物(das Erhabene)，它是對存在恐怖感的藝術式克服。表象也是奇妙的事物(daskomische)，它能藝術性的宣洩掉對存在荒謬的厭憎。酒神頌歌的吟唱隊伍正是希臘藝術的拯救。(28)

此處所說的表象並非人類認知心能所成就之表象，而就是把生命視為「藝術基本現象」(künstlerische Grundphänomen)。關聯到現實處境來說，人生所遭受到的各種境遇，所遭遇的人物景色，都沒有認知上的實在性，只是如戲如夢；然而這種美感性質就藝術而言則更實在，更富意趣。

將生命之苦樂視為人生劇場之劇情所需，然而這種想法必須在——形上「智慧」的引導之下才有可能被肯定，易言之，對世界流變真相的認識是各種藝術創造的根源。藝術創造既是對存在情境的克服(阿波羅式的美化／崇高／為萬物定形)以及貫注、開顯式的呼應形上本源(戴奧尼索斯式的破除形式／嬉游／變化)，它和生命即具有等值關係。

形上智慧也是另一種形上學的慰藉，即使現象物換星移，作為事物基礎的生命卻似乎是無可動搖的、充滿力和喜悅的。這也就是說：在流變形上學的前提下，人不再計較世界的成毀敗空，因為人的痛苦和變化、無形體性都由意志保障，都是世界的真相。而這種恐怖不安即為人提供了雙重的藝術創造

場域：人以阿波羅本能在此黑暗中投現各種光明形象，或者以酒神式的頌歌、音樂理型為本直接顯露意志，因此一切的藝術創作都由這種救贖學所保障。然而這些創作都將引向生命型態、生活型態的創造。尼采所鼓吹的新藝術不是他所設想的新音樂，也不是其美學總表內所論斷過的各種單一藝術，而是生命的各種可能性和組合性。▲

註：

- (1) Robert C. Solomon: "Introduction: Reading Nietzsche's Works", in Robert C. Solomon and Kathleen M. Higgins ed. *Reading Nietzsche* (Oxford: Oxford University Press, 1988), p.3. O
- (2) Sarah Kofman: "Nietzsche und die Dunkelheit des Heraklites", in *Nietzsche Heute*, (19-91) p.75.
- (3) 這三種內容為美國華盛頓大學哲學教授瑞德(Melvin Rader)在其著名的美學教科書讀本《現代美學選集》中所提出的分類方式。Melvin Rader: *A Modern Book of Esthetics*, 5th ed. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979), pp.817.
- (4) 「Der Wille zur Macht」為尼采最具爭議性的論題之一，一般譯法為「權力意志」，大陸學者為避免權力意志所引發的不當聯想，如：權力慾、反猶太人、和納粹掛勾....等主張譯為「強力意

志」，然而強力意志聽起來既像打飄Q球，又像特效藥。陳鼓應先生的「衝創意志」甚雅，也足以表示出尼采哲學精神所在，但其諧音易遭誤讀。事實上，「Der Wille zur Macht」這個概念指涉三個對象：1.尼采後期哲學中所主張的一種哲學學理(philosophische Lehrsatz)。2.尼采所預定的寫作計畫之一。3.尼采的學生Peter Gast (Heinrich Koselitz) 和尼采的妹妹伊利莎白·佛斯特·尼采(Elisabeth Förster Nietzsche)所合編的著作(佛斯特·尼采在此一著作中對尼采斷簡重新加以安排和變造，以滿足其對尼采哲學的理解，和對政治事務的渴望，此一問題在二次大戰之後已被許多學者提出討論，並加以釐清)。本文使用之譯名，在第3狀況，譯為「權力意志」，因為該書的確是為滿足尼采之妹的權力主張而編寫；在1、2兩種狀況下，譯為「開拓意志」，此一譯法為參酌東吳大學游棟樑教授的「宏圖意志」所譯。

- (5) *Artistenmetaphysik* 為「藝術形上學、藝術家的形上學」之義，尼采有時以 *Künstlerische metaphysik* 稱之，亦具此兩義，有時則稱之 *Artisten-Evangelium*—藝術福音。本文譯為「藝術形上學」取其包容較廣。*GT, Versuch einer Selbstkritik*; I, 13, 14, 17。
- (6) *NF, 1887/1888, 10* (167), (168); *XII, 554f*; 1888/89, 19(4); *XIII, 543*。
- (7) *GT1*; I, 26 稱此二者為 *Trieb*。25

節又稱其為 *Befähigung*。本領或能耐。

- (8) *GT1*; I, 27。
- (9) *GT1*; I, 28. *DW1*; I, 554。
- (10) *GT16*; I, 103。
- (11) *NF, Frühjahr 1888 14* (14); *XIII, 224*。此一章節為尼采構思之《悲劇的誕生》的新面目。尼采以「藝術的反向運動」來稱呼 *Apollo* 和 *Dionysus*，更構思以《藝術生理學》的名稱來取代原來的書名，然而其中心思想並未作太大的變更。
- (12) *NF, FrUhjahr 1888 14* [18]; *XIII, 226*。
- (13) *NF, Herbst 1887, 10* [159]; *II, 550*。
- (14) *NT, Versuch einer Selbstkritik 1*; I, 12f。
- (15) *NF, FrUhjahr-Sommer 1888, 16*[40]; *XIII, 500*。
- (16) *GT, Versuch einer Selbstkritik 1*; I, 12。
- (17) *GT, Versuch einer Selbstkritik 5*; I, 17。
- (18) 溫克爾曼著，邵大箴譯：《論古代藝術》。中國人民大學出版社，1989，頁43~46; 71~73; 131。
- (19) *GT4*; I, 39。
- (20) *GT16*; I, 108。
- (21) 同註(18)，頁69。
- (22) *GT9*; I, 65。
- (23) *GT9*; I, 65。
- (24) *Martin Heidegger u. Eugen Fink: Heraklit. Seminar Wintersemester 1966/1967. Vittorio Klostermann, Frankfurt a. 1970, S. 12f*。
- (25) *NF, Mai-Juni 1888, 17* (3); *XIII, 521*。

(26) *GT18*; I, 118。

(27) *GT18*; I, 117, 119。尼采的這一段話和所引用的歌德詩，在《自我批判的嘗試》中再度出現。譯文自作。

(28) *GT7*; I, 57。