



外国美学

7

外国美学

第七辑

《外国美学》编委会编

商务印书馆

1989年·北京

主编：汝 信

编委（按姓氏笔画为序）：

王树人 叶秀山 朱 狄 汝 信 李醒尘

张 黎 郑 涌 郑雪来 高 崧

责任编辑：程孟辉

外 国 美 学
第 七 辑
《外国美学》编委会编

商 务 印 书 馆 出 版

（北京王府井大街36号）

新华书店总店北京发行所发行

民族印刷厂印刷

ISBN 7-100-00715-1/B·92

1989年12月第1版

开本850×1168 1/32

1989年12月北京第1次印刷

字数 300千

印数 1,100册

印张 12 1/8

定价 4.35元

目 录

体验与直觉——西方体验美学论体验的方式	王一川	1
---------------------------	-----	---

西方神话学说浅介

——关于文化人类学进入美学的思考	刘韵涵	43
------------------------	-----	----

人类最早设计的自我形象

——论亚里士多德《诗学》中的性格理想	章启群	54
圣·奥古斯丁美学述评	阎国忠	70
秀美和尊严——人类自我生成的中介		

——评席勒的《论秀美和尊严》	张玉能	112
席勒的审美理想与社会理想	江 宁	135

论休谟的美学思想及其与西方近现代美学发展

的关系	朱 兵	167
弗洛伊德的审美动力学	陈祥明	209

印度莫卧儿王朝细密画艺术研究

——宫廷画派的沿革	罗照辉	222
墨子与卢梭的艺术否定理论之比较及其他	朱存明	259
具有久远价值的美学通信		
——安娜·西格斯和卢卡契通信浅释	包智星	277

黑格尔美学的新材料	赫尔姆特·施纳德	293
-----------------	----------	-----

公布并注释 傅海健译

艺术哲学大纲(续)	科林伍德 著	
	林海鑫 译 景苏 校	309
艺术作品的本源(续)	马丁·海德格尔 著	
	姚介厚 译	324

《美的现实性》中译本前言

.....	汉斯-乔治·伽达默尔 著 郑涌 译	355
-------	-------------------	-----

《美的现实性》(节选)

.....	汉斯-乔治·伽达默尔 著 郑涌 译	358
-------	-------------------	-----

西方美学家简介

赫拉克利特	42
安格尔	134
库申	208
斯宾塞	221
越诺尔兹	258
德莱登	276
高特雷德	308
斐罗斯屈拉特	323
贺拉修斯	380
塔 索	383

编者的话	381
------	-----

体 验 与 直 觉*

——西方体验美学论体验的方式

王 一 川

我们这里提出的问题是：人类如何超越此在的界限而复归于自身？这个问题还可以表述为：体验以何种方式来实现这种超越？

试想，当我们处在席勒所谓“断片”境遇，或是叔本华所谓“痛苦”境遇之时，也就是，当我们为着生存于世而不得不操劳、烦忧、焦虑、苦恼、恐惧、厌烦等等之时，艺术体验是如何地使我们在一瞬间抽身出来而进入自由之境的呢？西方体验美学家们从不同的角度、以不同的方式说出了几乎相同的看法：是直觉，艺术体验以其直觉方式使人们得以从此在中超越出来。那末，他们是如何把握这种直觉的呢？并且这种直觉是如何区别于人们此在的日常方式的呢？问题就摆出来了。

“直觉”，英文作“Intuition”，其最宽泛的定义为“直接的领悟”（immediate apprehension），即当下的、突如其来的、直截了当的理解、觉察。它一般有四种基本意义：（1）推理不居先的、无法证明的真实信念（unjustified true belief）；（2）对一个命题的真理的直接了解（immediate knowledge of truth of a proposition）；

* 本文系作者博士论文《意义的瞬间生成——西方体验美学的超越性结构》第二章。

(3) 对一个概念(a concept)的直接了解; (4) 对实在的无命题了解(nonproposition knowledge of an entity)①。我们主要是在第四种意义上运用直觉概念,即用它指关于实在,更广泛地说,关于生命、存在的直接领悟。它属于一种无命题与无概念的直接了解。当然,即便是这第四种意义,不同美学家的把握也是不相同的。

与“直觉”相近的词是“直观”,德文原作“Anschauung”。尽管在英文中二者都是以“直觉”来表示,但意义上仍有较大差异。一般地说,“直观”带有“观看”、“观察”之意,可以泛指一切经验的、感性的东西(如感觉之类)②。康德就有“感性直观”、“经验直观”之说。而“直觉”却突出直接性、突然性。它不仅可以是感性直观,也可以是某种内在的、深刻的、神秘的领悟、理解。因而“直觉”比之“直观”更具有内性、神秘性,更指向存在、本体的深层。在这个意义上它就等于我们所谓令人心醉神迷的“体验”。但直觉可能有多种形式,如宗教直觉,科学直觉,运动员的竞技直觉等,我们这里仅限于指审美直觉——即艺术体验。

此外,直觉可能与“灵感”相混淆,因为都含有直接领悟之意。我们也不打算专门讨论它们的区别,而只是一般地认为:灵感指某种罕见的艺术冲动、艺术顿悟;而直觉则指更广义上的艺术本体状态、艺术存在状态,它可以看作若干灵感的总和,这实际上就等于上述“体验”概念了。

考虑到不少美学家并没有专门论述这个问题,他们或关注原型(如维科、容格等),或关注形式(如俄国形式主义等),或关注其他方面,因而我们不可能在此逐一发掘他们有关这个问题的可能的论述。我们仅仅打算通过对几位美学家的意见的讨论,来显示西方体验美学对这个问题的认识。这几位美学家就是:柏拉

① 据《哲学百科全书》,第四卷,纽约,麦克米伦出版公司,1967年,第204页。

② 参见罗素:《西方哲学史》,下卷,商务印书馆,1981年,第251页。

图、叔本华、狄尔泰、柏格森、海德格尔。

我们将要讨论的这个问题其实也就是西方哲学史上争论不休的认识论问题。相应地表述出来就是：艺术体验如何可以把握世界、把握人本身？它与科学的分析、推理等理性方式有何区别？只是我们把这种可以作为认识论问题去把握的问题本体论化了，即：把体验的方式不仅作为一种认识方式来探讨，而且根本上作为一种超越方式、存在方式来探讨。这样做首先是由于上述几位美学家本来就是如此办理的。例如，海德格尔的“回忆”就是从现象学的本体论来阐明的。它不能简单归结为一种“认识”，而是指一种本体状态。因而我们的讨论是想力图还其本来面目。

为使论题集中而不致分散，我们将主要讨论如下两个问题：

(1) 体验作为直觉是如何被把握的？即人们是如何认识体验的直觉方式的——它源于何处，具有何种性质，等等。要弄清这个问题，又必然牵涉到——

(2) 体验作为直觉是如何区别于人们此在的基本方式的？所谓此在的基本方式，这里仅仅作简单的理解，指沉沦于此在的人们所得以维持这种此在的基本行为手段或认识方式。对此美学家们的认识也不尽相同。也正是这种不同影响到他们对体验的方式的认识。

一 迷狂与技艺

柏拉图的“迷狂”是直接与“技艺”对立的。

技艺，英文作“art”，在希腊文与“艺术”是同一个词。但技艺最早却并无今日所谓艺术含义，而主要指人为制作、工艺、技术等理性方式，它是与“摹仿”密切相连的，摹仿即凭技艺去从事的人为制作。这样，技艺就包含有按规矩、规范、模式去制造事物，运用理

智、知识、逻辑去分析事物的意思。它相当于今日所谓“skill”，即技艺、工艺等。^①希腊人是崇尚技艺的民族。他们不仅凭丰富的想象、感觉，而且也凭高超的技艺创造了光辉灿烂的“希腊文明”。结构繁复与奇幻的克里特“迷宫”，粗犷而奔放的迈锡尼巨石建筑、雄伟的帕提依神庙、雅典卫城，以及生动逼真的雕刻艺术等，无一不是希腊人高度技艺的结晶。是的，人们不能不景仰这种敢于夺天工之美的人工技艺。这里透露出希腊人的一种传统观念：人可以凭借精美技艺来看护自身，看护自身的此在。

但是，技艺真的就如此万能么？在希腊文明由盛转衰的柏拉图时代，还能继续依靠技艺去看护危机四伏的人类此在么？柏拉图的回答是否定的。柏拉图深深忧虑于人们因为沉溺于感性此在的爱欲生活而忘掉了美德、理念、神，并且与后者疏离了。也就是说，人们因为追逐此在的虚幻影象而与理念实体疏离。那末，这种此在的不幸是如何造成的呢？柏拉图认为根源就在技艺上。正是技艺，使得人们流连于此在的虚幻影象而放弃了对理念的追求。此在因为技艺而堕落了。

技艺如何具有这种破坏性作用的呢？柏拉图说：“关于每件东西都有三种技艺：应用，制造，摹仿。”^②应用的技艺、制造的技艺和摹仿的技艺，这三种技艺在这里都是同一个东西：按人为的法则、规矩来制造对人的感性生活有实用价值的东西。这种技艺所创造的必定是有用的事物外形，而不是事物实体——理念。“影象的制造者，就是我们所说的摹仿者，只知道外形，并不知道实体。”^③木匠凭技艺制作的床只是有实用价值的床——它是床的理念的外形，是“影象”，因而是虚幻的。这就表明，技艺作为人为的结果，只

① 参见〔波兰〕W. 坦塔尔凯维奇：《六概念史》，英文版，华沙，1980年，第11页。

②③ 柏拉图：《理想国》，《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社，1963年，第77页。

能制造出虚幻的影象，相反使理念实体失落了。因而在柏拉图看来，当着技艺诱使人们迷恋虚幻的影象世界而与理念疏离时，超越技艺、否定技艺就是复归于天国故里的必要前提。

柏拉图通过否定技艺，就为自己推出体验扫清了障碍。在他看来，只有“迷狂”这种艺术的直觉，或者说审美直觉，才可能打破技艺的人为束缚而开辟飞升向理念的道路。那末，迷狂作为一种审美直觉，它如何与技艺区别开来呢？把握这个问题就等于把握了我们本节需要解决的问题。我们的讨论集中于如下几个因素：源泉、性质、时间、与此在的关系。

就源泉而言，柏拉图认为技艺源于人力，而迷狂源于神力。他在《伊安篇》有一段话集中论述了这一点：

凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。科里班特巫师们在舞蹈时，心理都受一种迷狂支配；抒情诗人们在做诗时也是如此。他们一旦受到音乐和韵节力量的支配，就感到酒神的狂欢，由于这种灵感的影响，他们正如酒神的女信徒们受酒神凭附（possessed by the God），可以从河水中汲取乳蜜，这是她们在神智清醒时所不能做的事。抒情诗人的心灵也正象这样，他们自己也说他们象酿蜜，飞到诗神的园里，从流蜜的泉源吸取精英，来酿成他们的诗歌。他们这番话是不错的，因为诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西，不得到灵感，不失去平常理智（reason）而陷入迷狂（mad），就没有能力创造，就不能做诗或代神说话①。

这段诗意的描述可以从多方面去领会，我们这里只需要知道：迷狂是超技艺的，它源于神灵凭附，同“酒神”有关在体验的直觉中产生的优美诗歌，根本上是不可思议的，是超人力的，这种情形只能

① 柏拉图：《伊安》，雷莱英译，《柏拉图关于诗的灵感》的五篇对话，伦敦，1931年，第6—7页。译文采自《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社，1963年，第8页。

用诗神凭附、用神赐来解释，即用神力来解释。柏拉图在上文稍后紧接着指出：“诗人们……并非凭技艺的规矩，而是依诗神的驱遣”，他们“凭神力而不是凭技艺”，“优美的诗歌本质上不是人的而是神的，不是人的制作而是神的诏语；诗人只是神的代言人，由神凭附着”。柏拉图还认为，不仅诗人创作迷狂源于神力，而且读者接受迷狂也源于神力。因为诗的迷狂凭神力造成，也只能以神力去接受。“解说荷马，不是凭技艺知识，而是凭灵感或神灵凭附”。^①柏拉图把整个诗的体验过程比作一个环的链条，诗人是最初环，听众是最后环，诵诗人和演员是中间环，他们从一块“原始磁石”（即神）那里得到动力，被神驱遣着去到神意导引的方向。每个诗人依其特性“悬挂”（即凭附）在他所特属的诗神身上，从而不断获得诗的泉源。旁人则又悬挂在诗人之环上，从这里获得接受的泉源。这样，神吸引人们，并且把力量赐予他们，诗的迷狂就形成了^②。

通过把迷狂归结为神力凭附，柏拉图就拒绝了流行的摹仿论、技艺论，把艺术提高到神的境界去审视，从而把艺术看作超越此在而飞升向神界的审美直觉方式。艺术不是别的，而是神的活灵活现，换言之，是人对神的直觉。

这里随之而来的问题是：迷狂作为一种审美直觉，其性质如何呢？也就是说，它是理性的还是感性的或非理性的？从现象描述看，柏拉图强调迷狂是突然降临的、不知不觉的，是超乎平常理智与技艺之上的，它是一种“酒神的狂欢”，是同热狂、迷醉、情感激烈等感性质素紧密相连的。这样看来，迷狂就具有感性性质。当然，这种感性绝不是柏拉图全力攻击的感性尘世的那种虚幻的感觉，而是一种新的、活的感性。但另一方面，从终极描述看，柏拉图又说迷狂源于并且最终将复归于神，理念，天国，从而又把迷狂的性

^{①②} 柏拉图：《伊安》，《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社，1962年，第11页。

质规定为理性。从现象或过程看是感性的，从目的和源泉看又是理性的，迷狂不正是一组二律背反么？它们如何协调呢？看来柏拉图无法给予圆满的说明。但这也显示了他的绝对理性本体论立场：即使对理性难以解释的感性也硬要从理性上去解释。他明明看到了迷狂的感性现象，却偏偏把它归结为理性。这正是柏拉图理论上的自相矛盾处。

也许我们可以从柏拉图的“回忆”(reminiscence)说来解决上述“背反”。与“回忆”说联系起来看，迷狂并非对现在的、当下的理念的直觉，而是对过去的、久已消隐而今存在于遥远的天国神界的理念的回忆、复现。因而直觉在这里就是回忆，回忆的直觉，直觉的回忆。他这是要表明，要想在此在寻求美的生活是空想，唯一出路是复归于过去理性界。柏拉图出于复古、复旧情绪假设，理念、神、美过去在天国是“光辉灿烂”的。那时，人们跟在天神宙斯的队伍中参加了入教盛典，目睹了“极乐的景象”，那情景多么静穆、欢畅！^①但自从人们来到尘世，这种纯心便如蚌被束缚在壳内一样被肉体束缚住，无法观照那永恒美景，与上界便一刀两断了。这是柏拉图指责当世人们美德丧失、纵欲过度的另一种说法。也等于为他否定此在生活另找理论依据。

那末，沉溺于此在中的人们如何可以重归过去家园呢？柏拉图说回忆可以承担这一重任。但回忆是有前提的，“过去”早已不存在了，人如何可以回忆？柏拉图从毕达哥拉斯派的“灵魂轮回”说找到了支撑。这种说法认为，肉体可生可灭，但灵魂可以永生。灵魂在肉体死灭时又寄生到新的肉体中，代代相衍，如此轮回于无穷^②。柏拉图由此说，回忆正是灵魂的自我轮回，是灵魂(等于理

① 柏拉图：《斐德若》，《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社，1963年，第126页。

② 参见《古希腊罗马哲学》，商务印书馆，1961年，第33—36页。

念)对自己的过去的回忆。所谓迷狂,正是灵魂对过去在上界见到的极乐景象的回忆。“回忆到灵魂随神周游,凭高俯视我们凡人所认为真实存在的东西,举头望见永恒本体境界那时候所见到的一切。”^①这里的“回忆”显然不同于一般心理过程那种回忆,而是本体论意义上的回忆——人的本体、人的存在向过去理念本体的回归。回忆就是回家,“回到天内,回到它的家(return to its own home)。”^②这个家正是神(即理性)的居所,回家就是与神同一,与理性同一。这种本体意义上的回忆由于是对“光辉景象”的观照,因而必然伴随着情感的迷狂^③。所以说,回忆即迷狂,迷狂即回忆。柏拉图就这样把迷狂这一感性过程归结为对理性的回忆了。

柏拉图这一回忆说在西方体验美学发展史上意义深远。以后的维科、叔本华、尼采、狄尔泰、弗洛伊德、海德格尔、马塞尔、马尔库兹等都从不同角度重新复活了柏拉图的回忆说。柏拉图说:

只有借妥善运用这种回忆,一个人才可以常探讨奥秘来使自己完善,才可以真正改成完善。^④

回忆就是假定知识可以离去……回忆就是唤起一个新的观念来代替那个离去的观念,这样就使前后的知识维系住,使它看来好象始终如一。^⑤

从本体论意义上讲,回忆就是“唤起”新的生命活力来“代替”那正在衰朽、行将离我而去的感性此在,从而使人的存在臻于“完善”,“始终如一”。这一观点对后世有很大影响。每当人们需要抛弃外在感性此在而回归于内在精神之域时,总要求助于“回忆”。

① 柏拉图:《斐德若》,《柏拉图关于诗的灵感的五篇对话》,伦敦,1931年,第235页。译文采自《柏拉图文艺对话集》,人民文学出版社,1963年,第124—125页。

②③④ 同上,英文本第233、235页,中文本第122、125页。

⑤ 柏拉图:《会饮》,《柏拉图关于诗的灵感的五篇对话》,伦敦,1931年,第56页。译文采自《柏拉图文艺对话集》,人民文学出版社,1963年,第268页。

问题在于：迷狂作为一种回忆性直觉，它如何使人与现实此在相疏离的呢？也就是说，迷狂对现实此在的关系如何？柏拉图在上述阐述中已经注入一种“旁观”因素。迷狂，就是从感性此在，从感性此在的技艺束缚中抽身出来，“灵魂随神周游，凭高俯视我们凡人所认为真实存在的东西”。所谓“凭高俯视”，就是上升到神界去无利害地从旁观照感性此在，从而把它看作虚幻的影象。与此同时，旁观者便摆脱此在的干扰而进入纯粹审美直觉境界：

他凭临美的汪洋大海，凝神观照，心中起无限欣喜，于是孕育无量数的优美崇高的道理……①

柏拉图的这种说法一定程度上是复活了毕达哥拉斯派的“旁观者”（spectator）观点。这派把人分为三类，相当于参加奥林匹克运动会的三类人：一是买卖人，最低等；二是竞技者，稍高一筹；三是旁观者，指数学家、哲学家，他们超越于现实买卖与竞技的纷争之上，对一切只作纯粹的旁观，因而他们是最高等人②。这种旁观立场启发柏拉图如何去排除人生此在的利害因素而进入纯粹直觉境界。后来通过康德的无利害说，旁观论在叔本华那里达到极致。柏拉图从“旁观”角度解释迷狂，就使得这种诗的迷狂同此在中的随便什么疯狂区别开来，从而使得诗的迷狂从根本上与此在疏离开来。

我们可以扼要归纳一下以便使上述讨论清楚些。迷狂不同于技艺。技艺源于人力，迷狂源于神力；技艺属于平常理智，而迷狂兼备活的感性和最高理性；技艺是为看护此在而设，迷狂则是对上界理性的回忆；技艺是实用的，迷狂是一种旁观。总之，技艺作为一种人为法则、实用工具，它促使人沉溺于感性此在，因而是感性

① 《柏拉图文艺对话集》第272页。

② 参见罗素：《西方哲学史》，上卷，商务印书馆，1981年，第59—60页。

此在的基本方式。迷狂作为一种审美直觉，它使人告别感性此在而飞升(回忆旁观)到上界理性境界，因而迷狂是人超越感性此在的方式。

柏拉图通过对迷狂与技艺的关系、对迷狂本身的源泉与性质的考察表明，体验是一种超越于日常技艺之上的审美直觉(或者说感性直觉)。这种审美直觉的特点在于，其过程是感性的，突如其来、不由自主、热烈酣畅；其目的和源泉则是理性的，神圣、静穆、高贵。这种审美直觉并非由感性此在引发(相反正是要告别感性此在)，而是源于诗神凭附，是对过去上界理性的回忆。这样，柏拉图一举切断体验与此在的联系，而一味让它投靠理性，从而突出了体验的超越性。

柏拉图为着体验的超越性而断然否定了体验同感性此在的联系，这不能不说过于偏颇。体验作为直觉，还是依赖于一定程度的人为技艺的。荷马如果没有高超的技艺，如何可能创作出那两部优美史诗来呢？柏拉图全盘否定技艺对直觉的意义，也是失之偏颇的。同时，他极力突出理性的万能而轻视感性的意义，这已经潜伏了把感性逐出体验的危机。尽管如此，应当看到，柏拉图对迷狂的审美直觉方式的论述，在西方体验美学史上是第一次。他启发后人注意到，艺术体验是一种不能仅仅用“技艺”、“摹仿”或者“感觉”来解释的东西，而是一种特殊的审美直觉，一种特殊的超越方式。

二 静观与理性

我们看到，柏拉图把体验(迷狂)归结为源于神力的、超技艺的直觉，并力图从绝对理性立场去解释它。而叔本华则不同。他的“静观”概念却恰恰是要对抗理性，不仅如此，最终是要抛弃生命。

这样，静观作为一种审美直觉，就自然不同于柏拉图的理解，而是叔本华式的了。

叔本华认为，静观是一种不同于感性直观和理性概念的特殊方式。因而在讨论静观时必须明白他对感性直观和理性概念的把握。

在叔本华看来，人类用以看护感性此在的基本方式有两种：即感性直观和理性概念^①。感性直观，也即直观感，指对感性世界的具体的、当下的把握；而理性概念，也即概念、知，则指赋予上述直观以抽象的、普遍的“形式”。^②直观是具体的、当下的、个别的，而理性是抽象的、普遍的。前者是低级的方式，后者是高级的方式。但作为低级方式，直观却是“一切证据的最高源泉”，是理性的最高源泉。^③到这里为止，叔本华并没有显示出什么独到之处，因为他不过是在重复康德以来的流行见解。但正是从此开始，叔本华对直观和理性的把握被导向弃生之途了。

他的办法是：抬高直观而贬损理性。席勒抬高直观(感性)为的是确立人类感性个体的地盘，是从肯定生命角度来说的。叔本华的抬高直观却是从否定生命来说的。因为，直观“只能对个别情况有用”，“只能及于当前所有的东西”，^④即直观还是个别的、粗陋的把握方式，还不足以应用于实际地满足意志、欲望。也就是说，直观由于没有经过概念、推理的抽象化、深化，因而只及于事物的外形、表象，而不能及于事物的实际应用^⑤。所以，直观对于人弃绝生命意志是有效的方式。但是，直观仍然意味着滞留于感性此在，个体，因而还不等于静观。

在有限地抬高直观的同时，叔本华全力攻击理性。我们知道，

^{①②}叔本华：《作为意志和表象的世界》，商务印书馆，1981年版，(下同)第93页、104页。

^{③④⑤}同上，第114、93页。

休谟、康德先后大胆怀疑理性,但并没有全盘否定它。叔本华则根本否定理性得以存在的任何缘由。他可以说是现代哲学中一连串反理性主张的开创者。他为什么如此仇视理性呢?道理很简单:理性意味着人类的思维、抽象能力,人类凭借它才得以实际地实现内在的生命意志,因而,理性是人类滞留于感性此在、看护生命意志的根本方式。所以,叔本华要实现他的非生命的、弃生的哲学,就必然要首先消除理性这一最大障碍。

叔本华清楚,理性是“人类独有的特殊认识能力”,^①是“人对动物所以占优势的那种特殊精神力”^②。正是由于理性,人类才得以“超过动物”^③。但也正是由于理性的这种优势有助于人类放纵生命本能,所以抛弃理性是最重要的事。他玩弄字源学的把戏,把理性和语言看作一回事,认为语言是理性的“第一产物”和“必需工具”,“唯有借助于语言,理性才能完成它那些最重要的任务”^④。也就是说,通过语言,理性得以演化为概念、判断、推理、思维,从而去掌握科学、文明、国家、真理、信条等。^⑤这样,他对理性的攻击又扩大到(或者说具体化为)对语言、科学、文明、国家等构成人类感性此在的几乎一切的攻击了。我们还可以简要归纳一下他对理性的指责:首先,理性不如直观。理性由于概念的运用,其最大价值在于“有传达的可能性和固定的可能性”^⑥,但概念往往意味着“硬性规定”、“精确地互为界线”,所以反而达不到直观的明晰、细腻、生动。^⑦在许多场合,如游戏、艺术活动中,理性的参与反而构成“障碍”^⑧;在生活的那种需要当机立断的关头,理性反而会妨碍直觉性“洞见”,从而“引起优柔寡断”,“把全局弄糟”。^⑨而且,他认为“一切知识的根源根本就不在理性自身”,而在直观^⑩。这样,他断言“直观永远是概念可近不可即的极限”^⑪,而“理性的功能是次一

①②③ 《作为意志和表象的世界》,第132、72、134页。

④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪ 同上,第71、96、97、99、104、98页。