

## 第二章 世界（感性界）作為一虛假性之表象

### ——論柏拉圖與亞里斯多德對虛假性之表象的看法

「哲學」是為追求真理，追求「存有」（理性）之真理。巴門尼德斯已為我們確立了對「存有」之思的方向。「存有」如何與「現實世界」產生關聯，則是哲學家接下來所要做的任務。在本章的第一節中，我們將探究柏拉圖如何使「感性界」成為一「表象」，進而使得「存有」與「現實世界」產生關聯。「表象」在此，也在哲學史上第一次確立了其功能與意義。在第二節中，我們將探究亞里斯多德對「表象」的看法。亞里斯多德對世界的觀法，乃是回歸事物在其自身之狀態，並以此探究事物之四因。「四因」便是將「存有」具體化至「現實世界」之中與現實世界產生關聯。「表象」在亞里斯多德這裡，並非是指「感性界」，而是專指藝術透過「模仿」而成的「形象」。在第三節中，我們將總結柏拉圖與亞里斯多德對「表象」的看法。透過第一、二節的討論，我們會發現，「表象」始於哲學理性思維。因此，「表象」與哲學理性思維之相關問題，以及「表象」之虛假性等問題，是我們在第三節中所要探討的方向。以下，我們便由柏拉圖對「表象」的看法，開始探究。

#### 第一節 柏拉圖對表象之看法

##### 一、古希臘至柏拉圖對「表象」看法之轉折

古希臘時期是充滿各式各樣形象的時代。古希臘人透過將世界表象（擬象）化的舉動，在世界中形成各式各樣的形象。如果我們問古希臘人「表象」的目的是什麼？總歸而言，有兩個目的：第一、或許是將神靈「表象」到我們現實世界之中。這是我們在第一章第一節時所討論的，也就是 *eidôlon* 與 *eikôn* 的功能。而另外一個目的，則是古希臘人模擬人在人世間的行為活動，所創作而成的表象。後者乃指古希臘時期所常上演的悲劇。古希臘人觀看悲劇時，並非是觀看在悲劇當中所模擬人的行為活動。他們反而是觀看這些行為活動的背後，所展現的人之精神與人格。古希臘人之所以如此重視悲劇，原因也在此。對他們而言，悲劇所關注的焦點，從來不是人的行為或人的話語。悲劇顯現的，是在悲劇命運的多舛中所展示人格的崇高。換言之，縱然古希臘人清楚明白悲劇表象的虛假性，但他們卻從這虛假的表象世界當中，得到安慰、得到振奮人心的力量。史詩、悲劇或我們常總稱這些為「藝術」，之所以能成為古希臘人生存的依靠，其原因就在於，在這虛假的表象背後，卻是直指人格的崇高、勇敢，和人心在悲劇性命運當中的承擔與悲壯。我們稱古希臘人是藝術性格的生命，這是不為過的。

當古希臘人表象神靈、表象人類行為活動而成悲劇時，其最終目的是為了要讓人們明白：人是有限的，人應懂得敬神、應明白人心在悲劇當中的崇高。換言之，即人應懂得「明智」。巴門尼德斯的出現，指出人的另一種「思」，一種「理智之思」、「對存有之思」。如此之「思」的對象乃是「存有」——是即是，不是即不是。當人之思以「存有」

為對象時，就已對表象（eidôlon、eikôn、悲劇、藝術等）之思分道揚鑣了。換言之，人不再如同古希臘人以「藝術」作為表象真理之方向，而是以「存有」作為真理之依據。

巴門尼德斯指出人之思有兩個方向可以選擇，或許是遠離人世，朝往「存有」之思；又或者是對現實世界之思。對巴門尼德斯而言，現實世界不作為「存有」的表象。現實世界與存有，是二者獨立、毫無關連的兩個世界。因此，二者皆是自存、實在的。意思也就是說，在巴門尼德斯的世界圖像中，沒有「表象」。在這裡，我以為這是巴門尼德斯與柏拉圖最大差異的地方。意即「現象世界」是作為「假象、幻象」出現，或是作為「表象」出現。前者是巴門尼德斯的立場，而後者則是柏拉圖前期在哲學上所做的貢獻。<sup>1</sup>對巴門尼德斯而言，現實世界雖不作為「表象」，但卻有「假象、幻象」的問題。明顯地，巴門尼德斯對「現實世界」是予以負面評價的，因為，這「現實世界」確實是充滿著「是又是不是，不是又是是」的現象。對現實世界之所思，注定無法有一「是即是，不是即不是」真理性的結論。由於「現實世界」不是「存有」、不是「是即是，不是即不是」，因此，對巴門尼德斯而言「現實世界」是一「假象、幻象」。

巴門尼德斯將世界區分成「形上界」（存有）與「感性界」（現實世界），這已為人類指出一種理智之思，也指出了一種思維的真理對象。只不過，人作為人，是不能完全脫離「現實世界」而生存的。人終究是人，人畢竟是活在「感性界」之中。也正因人必須活在感性界之中，所以，人如何能安頓於現實世界中，一直都是人類長久以來的問題。當巴門尼德斯為人類提出了一種正確、真實之思時<sup>2</sup>，後來的哲學家仍必須回頭來解決一個問題，即「人如何能以正確、真實的方式，安頓於現世之中」。柏拉圖所做的貢獻，即是將巴門尼德斯所指出的正確、真實的「存有」與「感性界」產生關連，使人類能就在現實世界中得以安頓。<sup>3</sup>而柏拉圖將巴門尼德斯所提出的「存有」與「現實世界」產生關聯的最為關鍵的辦法，即：將我們生存的「現實世界」轉變為一「表象」界，而不再只是「假象、幻象」而已。柏拉圖的「感性界」乃是一種「表象」世界。惟獨依靠「表象」這方法，才能使「存有」與「現實世界」產生關聯。

「存有」與「現實世界」產生關聯，意即在作為「表象」的現實世界中得見真理。但是，因為「現實世界」畢竟只是一種「表象」，所以，現實世界中的真實，絕對不如

---

<sup>1</sup> 請參看第一章的「圖一」。在「巴門尼德斯」這個圖中，「存有」與「現實世界」（假象、幻象）是截然二分的。「存有」不可能如同「古希臘」透過「擬象」而成 eidôlon 或 eikôn，下降至現實世界中。因此，「現實世界」對巴門尼德斯而言，不是一「表象」（擬象），而只是一種假象或幻象。在「圖一」中「柏拉圖」的部份，柏拉圖增添了「模仿論」來說明「感性界」是對「理型」的模擬。由此可知，「現實世界」對柏拉圖而言，是對知性界「表象」的世界。

<sup>2</sup> 這裡指的是「理智之思」。這種理智的思維，從「哲學」的角度而言是正確、真實之思。但若是就其他的思維型態而言，（比方：古希臘的宗教觀、後現代的擬象式思維、中國儒學人性觀……等等），「理智之思」就未必是正確、真實之思了。

<sup>3</sup> 我以為，真正的哲學家，其心懷到最後都是為了要使人能夠在這充滿未知、不定的現實世界中，得以安心、得以安頓。哲學雖被提出各式各樣的形上理論，但每一位哲學家最後所關注的焦點仍是在這現實之中的人們。他們總是希望人類能夠依靠形上真理，安心地生存在這現實之中。

「存有」來得更為真實。對於柏拉圖如何將「存有」與「現實世界」產生關聯，以及如何看待「表象」的問題，這是我們接下來所要做的討論。

## 二、存有與現實世界之聯繫

### (一) 感性界作為一「表象」世界——「線喻」之分析

我們都知道，柏拉圖將世界區分為「知性界」與「感性界」。在《理想國》中的「線喻」(509D-511E)部分，柏拉圖將「知性界」又區分為「理型」(本質性事物)與「數學物體」；而在「感性界」中也分成兩部份：「實物」與「映象」。柏拉圖若要將巴門尼德斯的「存有」與「現實世界」產生關聯，則必須使「感性界」成為一「表象」世界。如何從「線喻」中證明「感性界」是一「表象」，這個問題的關鍵就在「數學物體」這一環節上。

柏拉圖在「線喻」首先將世界區分為兩個世界：「可見世界」與「可知世界」(509D)。<sup>4</sup>意即區分為「感性界」與「知性界」。柏拉圖又說：「可見世界區間內的第一部份可以代表映象 (images) .....再說第二部份：第一部份是它的映象，它是第一部份的實物.....」(510A) 意即將「感性界」中區分為「實物」與「映象」。而對「可知世界」的劃分，柏拉圖則說：

「這個世界劃分成兩個部份，在第一部份裡面，靈魂把可見世界中的那些本身也有自己的映象的實物作為映象；研究只能由假定出發，而且不是由假定上升到原理 (principle)，而是由假定下降到結論。在第二部份裡，靈魂相反，是從假定上升到高於假定的原理；不像在前一部份中那樣使用映象 (images)，而只使用理念，完全用理念來進行研究。」(510B)

在上述引文中，前者所指的是「數學物體」，而後者所指的則是「理型」。關於「數學物體」，柏拉圖說明：

「.....他們利用各種可見的圖形，討論它們，但是處於他們思考中的實際上並不是這些圖形，而是這些圖形所模仿的那些東西.....他們所作的圖形乃是實物，有其水中的影子或映象。但是現在他們又把這些東西當作映象，而他們實際要求看到的則是只有用思想才能『看到』的那些實在。」(510D-511A)

---

<sup>4</sup> 在這裡以及後來對於柏拉圖《理想國》的引文與專有名詞部分，我們主要參考希臘文與英譯對照本：Plato, *The Republic*, trans. by Paul Shorey (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978). 以及中譯本：柏拉圖，《理想國》，郭斌和、張竹明譯，(北京：商務印書館，2002)。有時，為求在論文中專有名詞的一致性，我們對於引文的專有名詞翻譯，會根據英譯本做些調整與變動，但不至更動柏拉圖原來的意思。以下，對於柏拉圖的引文之參考書目，將不另行註解。

「……第一，在研究它們的過程中必須要用假設（assumptions），靈魂由於不能突破與超出這些假設，因此不能向上活動而達到原理。第二，在研究它們的過程中利用了它們下面一部份中的那些實物作映象——雖然這些實物也有自己的映象……」（511A）

在這幾段引文中，我們首先看到的是，柏拉圖認為「數學物體」是隸屬於「知性界」。而「數學物體」之所以可以隸屬於「知性界」的原因，是因它將感性界中的「實物」視為它的「映象」。以此為「假設」，才進而思考數學物體實在的對象。研究「數學物體」的起點是一種「假設」，即假設感性界中的「實物」是「數學物體」的映象。也就是說，感性界中的「實物」被假設為一「表象」，對數學物體的「表象」。

「數學物體」在線喻中的功能，即是為了要使自身從屬於知性界，而證成感性界中之「實物」是一「表象」。感性界作為「表象」，其真實程度絕對不如「觀念、本質」來得真實。「表象」之所以虛假，其原因就在於它可以作為別人的「映象」，而非「在其自身」（如同「觀念、本質」一般在其自身）的狀態。「數學物體」就是證成感性界是一「表象」的唯一方式。

數學物體之所以是屬於「知性界」，是因它將感性界視為「表象」。但反過來說，也正因柏拉圖將「數學物體」的地位提升至知性界中，感性界才有可能成為「表象」。換言之，如果我們視數學物體的地位等同於感性實物一般的地位，那麼，感性界是不可能淪落為虛假的「表象」世界。「數學物體」之所以在「線喻」中，佔有一重要位置，其原因在於，它確實可以解決「知性」與「感性」聯繫上的問題。「存有」與「現實世界」之間，雖還不是以「數學物體」來解決二者間聯繫的問題，但「數學物體」卻在這裡證成了「現實世界」是以一「表象」姿態出現的世界了。「存有」與「現實世界」之間聯繫的問題，則是柏拉圖在線喻中「理型」的部份所要解決的問題。

在線喻中關於「理型」的引文，除了包括上述中所引 510B 的部份，另外還有：

「至於講到可知世界的另一部分……在這裡假設不是被用作原理，而是僅僅被用作假設，即，被用作一定階段的起點，以便從這個起點一直上升到一個高於假設的世界，上升到絕對原理，並且在達到絕對原理之後，又回過頭來把握那些以絕對原理為根據提出來的東西，最後下降到結論。在這過程中不靠使用任何感性事物，而只使用理念，從一個理念到另一個理念，並且最後歸結到理念。」（511B-C）

在這裡，柏拉圖明顯地指出，「理型」與「數學物體」最大的不同，即在於對「理型」之思（即「理性」。柏拉圖在 511D 提及：「我想你會把幾何學家和研究這類學問的人的心理狀態叫做理智而不叫做理性，把理智看成是介乎理性和意見之間的東西的。」），是不能只停留在「假設」狀態而已。柏拉圖認為「數學物體」：「不是由假定上升到原理，而是由假定下降到結論」（510B）。但是「理型」，就必須是從假設上升到高於假設的原理——絕對原理。換言之，理型不只是如同數學物體，始終停滯在將感性界視

為它的「表象」。理性，確實也是基於「假設感性界是一表象」開始，但它的目光不在於反應表象，而是透過理性把握住本質。

我們應該要注意的是，柏拉圖在對理型，或者是對理性的這種認知模態說明時，並未在此證成感性界乃作為一「表象」世界出現。感性界作為一表象，已在柏拉圖對數學物體的說明時，即已完成證明。因此，柏拉圖在解釋理型或理性時，對於以感性界作為表象的假設，是由「感性界對應於數學物體時作為表象」這點來作為假設。「在達到絕對原理之後，又回過頭來把握那些以絕對原理為根據提出來的東西，最後下降到結論」，其中「回過頭來把握那些以絕對原理為根據提出來的東西」意思是指，無論是「數學物體」或是「感性界」，都是「以絕對原理為根據提出來的東西」。也就是說，「數學物體」與「感性界」對應於「理型」而言，都是一種「表象」。柏拉圖雖未在此證明，但這確實是不得不說明的。必須要說明的原因是，惟獨這樣的說明，「存有」與「現實世界」才被關聯在一起。

對於理型，「在達到絕對原理之後，又回過頭來把握那些以絕對原理為根據提出來的東西，最後下降到結論」，這裡還有另外一個意思。以「絕對原理」為根據提出來的東西，雖在真實性上不如「理型」如此之真實<sup>5</sup>，但這些東西總還是依據理型而提出來的東西。不過，有一種東西，是柏拉圖以為它並非是根據理型而提出的東西，這也是柏拉圖認為必須對其予以否定的結論。這東西即為——藝術。換言之，對柏拉圖而言，「藝術」不是「表象」，而是一種「假象、幻象」。「藝術」這在柏拉圖的線喻中的地位，即為「可見世界」中的第一部份——「映象」。映象之所以是假象、幻象，而非「表象」；以及，感性界之實物與數學物體之所以是「表象」，這些問題的關鍵就在「模仿論」的問題上。「模仿」的兩種模式，造成是否能成為「表象」最重要的關鍵。以下，我們便針對《理想國》第十卷 595A-608B，以此來探究柏拉圖對「模仿」的看法。「模仿論」不僅是「表象」的問題，更也是柏拉圖具體地說明「存有」如何與「現實世界」產生關聯的方法。

## （二）「模仿論」之分析

### 1、「床喻」之分析

《理想國》第十卷 595A-608B 乃是柏拉圖說明「模仿論」的部份。「模仿論」開始（597B）柏拉圖即舉出著名的「床喻」。「床喻」的比喻說明了兩種「模仿」模式、兩種「映象」，以及兩種「創造」。請見以下我們對「床喻」所整理的圖二。

---

<sup>5</sup> 因為，「以絕對原理為根據提出來的東西」是例如「數學物體」或感性界中之「實物」等，並非是「在其自身」（如同「觀念、本質」）之狀態。因此，對比於理型而言，它們的真實性不如理型。也就是說，「表象」的真實性總是低於「本質」的意思。

圖二 床喻

三種床	造床者	造床者之名稱	模仿的對象	認知模態
自然的床 (指本質的床)	神	床之自然的 創造者	(不模仿)	理性
木匠造的床	造床匠	床的製造者	對事物真實 的模仿	信念
畫家畫的床	畫家	模仿者 / 影像的創造者	對事物影像 的模仿	遠離理性 (想像)

首先，在「線喻」的地方，柏拉圖曾說過：「所謂映象我指的首先是陰影，其次是在水裡或平滑固體上反射出來的影子或其他類似的東西……」(509E-510A) 換言之，對柏拉圖而言，有兩種映象。一是如同陰影一般的映象，另一則是類似反射出來的影子或其他相似東西的映象。對應於「床喻」的部份，前者指的是「木匠造的床」；而後者指的則是「畫家畫的床」。柏拉圖即在「床喻」中便指出：「因此，如果有人說這種東西<sup>6</sup>也不過是一種和真實<sup>7</sup>比較起來的黯淡的陰影。這話是不會使我們感到吃驚的。」(597A)

縱然，二者皆是映象，但前者仍是為柏拉圖所肯定的。因為木匠所造的床，乃是對床之理型的模仿。是對「事物真實的模仿」、是對床之「在其自身」(觀念、本質)的模仿。造床匠憑藉著對神創造床之信念<sup>8</sup>，而模仿床之在其自身。相反，「畫家畫的床」並非是對床之在其自身的模仿，而是模仿床「看上去的樣子」(598B)。換言之，「畫家畫的床」是對床作為映象(指木匠造的床)的模仿，並非模仿事物之在其自身。這種模仿實是一種以「遠離理性」<sup>9</sup>的認知模態來「創造遠離真實的作品」(603A)、如同「遊戲」<sup>10</sup>一般，這也就是柏拉圖貶低第二種映象的原因。

造成兩種映象的原因，歸根究底而言，在於兩種「模仿」的差異。木匠造床乃是模仿床之理型，這種模仿是柏拉圖肯定的模仿。換言之，這種模仿是模仿事物的本質，模仿使得「本質」轉移至模本之中。而第二種模仿，只是對事物「像」的模仿而已，事物的本質並未轉移至模本中。如同「在水裡或平滑固體上反射出來的影子或其他類似的東

<sup>6</sup> 「這種東西」指的是「木匠造的床」。

<sup>7</sup> 「真實」是指本質的床，也就是「自然的床」。

<sup>8</sup> 參見《理想國》601E：「因此，製造者對這種樂器的優劣能有正確的信念（這是在和對樂器有真知的人交流中，在不得不聽從他的意見時的信念），而使用者對它則能有知識」。「製造者」對於事物的觀念或本質，並沒有「知識」。惟獨「創造者」(在601E的引文中，「使用者」即指「創造者」的意思)才對於事物有正確的知識。「製造者」只有憑藉對「創造者」知識的信念，才能依照事物的本質來進行模仿、製造。因此，「造床匠」(也就是床的「製造者」)的認知模態是「信念」。造床匠藉著對床之創造者(也就是「神」)造床之信念，以此信念來製造床。

<sup>9</sup> 參見《理想國》，603A。

<sup>10</sup> 參見《理想國》602B：「模仿只是一種遊戲，是不能當真的」。

如果我們還記得在第一章中所討論的 *eikôn* 及 *eidôlon*，我們會發現，古希臘時期對神靈的兩種「表象」模式，即 *eikôn* 與 *eidôlon*，正是柏拉圖的「模仿論」中所討論的兩種模仿模式。*eikôn*，這種表象模仿的意義是，使事物的本質被轉移到所模仿的表象當中；而 *eidôlon* 模仿的意義，只是對事物表面的一種移印。在古希臘，原本只有 *eidôlon* 這種模仿，直到公元前五世紀左右，才開始有 *eikôn* 這種模仿模式的表象。*eikôn* 的出現，與城邦制度和神廟的出現有其關係。這表示，在公元前五世紀左右，古希臘人對於「中心化」、「本質」的關注，比以往提高許多。僅只呈現神「像」的 *eidôlon*，再也無法安定人心了。人們必須將神的「本質」模擬到在場之中，人心才能圍繞住神的「本質」而獲得安定的力量。「神像雕塑」代替了過去的「木刮偶像」，就是最好的證明。<sup>11</sup>

柏拉圖是肯定 *eikôn* 的，他是肯定對事物本質的模仿。而對於 *eidôlon* 這種模仿模式的表象，明顯地，是柏拉圖所否定的。柏拉圖用 *eidôlon* 這字時，皆是在批評 *eidôlon* 作為「假象、幻象」出現的「映象」，且也同時是在批評「假象、幻象」的模仿模式。例如：「因此，模仿術和真實距離是很遠的。而這似乎也正是它之所以在只把握了事物的一小部份——而且還是表象的一小部份——時就能製造任何事物的原因」(598B)。其中，「表象」的希臘文，即為 *eidôlon* 這個字。<sup>12</sup>又或者：「……這種讀者是不是碰上了魔術師般的那種模仿者了；受了他們的騙，以致看著他們的作品卻不知道這些作品和真實隔著兩層，是即使不知道真實也容易製造得出的呢？因為他們的作品是映象而不是真實……」(598E-599A)。其中，「映象」的希臘文，也是 *eidôlon* 這個字。在「洞穴喻」中：「一個人從桎梏中解放出來，從陰影轉向投射陰影的映象，再轉向火光，然後從洞穴裡上升到陽光下，這時他還不能直接看動物、植物和陽光，只能看見水中的神創幻象和真實事物的陰影……」(532B-C)。其中「映象」、「幻象」，柏拉圖所使用的字彙全是 *eidôlon* 的變體。<sup>13</sup>對柏拉圖而言，當他在使用 *eidôlon* 一詞時，他心目中對「假象、幻象」是持否定態度的。原因在於，*eidôlon* 所模仿的只是事物的「像」而已，而不轉移事物的本質至模本之中。

在《理想國》中，柏拉圖使用 *eikôn* 一詞時，卻是指柏拉圖心目中所肯定的映象，這映象是作為「表象」出現的映象。例如，在線喻中，柏拉圖解釋數學是假設感性界作為它的表象時：「這個世界劃分成兩個部份，在第一部分裡面，靈魂把可見世界中的那些本身也有自己的映象的實物作為映象……」(510B)。其中，「映象」這個詞的希臘文

---

<sup>11</sup> 關於 *eidôlon* 與 *eikôn* 的說明，請參見我們第一章的討論。

<sup>12</sup> 關於《理想國》的希臘文是參照希臘文與英譯對照本：Plato, *The Republic*, trans. by Paul Shorey (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978)。以下，關於《理想國》希臘文引處，不再另行註解。

<sup>13</sup> 「映象」一詞，柏拉圖所使用的是：*eidôla*；而「幻象」一詞，柏拉圖所使用的是：*eidôlôn*。兩者皆是 *eidôlon* 的變體。

即為 eikôn 的變體。<sup>14</sup>又或是：「他們所做的圖形乃是實物，有其水中的影子或映象。但是現在他們又把這些東西當做映象，而他們實際要求看到的則是只有用思想才能『看到』的那些實在」（510E-511A）。在此，「映象」的希臘文，柏拉圖亦是使用 eikôn 的變體。<sup>15</sup>顯然地，柏拉圖在使用 eikôn 這一詞或是其變體時，是表達「表象」的意思，而非 eidôlon（假象、幻象）之意。由柏拉圖使用 eikôn 與 eidôlon 的區別可知，柏拉圖是肯定 eikôn（表象）的模仿模式，而否定 eidôlon（假象、幻象）的模仿模式。

顯然地，在柏拉圖心目中，是有兩種模仿模式的。一是對事物本質的模仿，另一則是對事物映象的模仿。前者是指工匠的模仿，後者則是指畫家、詩人、悲劇家等之模仿。從「模仿論」中可見柏拉圖對藝術之模仿型態的批評：

「因此我們完全有理由拒絕讓詩人進入治理良好的城邦。因為他的作用在於激勵、培育和加強心靈的低賤部份、毀壞理性的部份……我們同樣要說，模仿的詩人還在每個人的心靈裡建立起一個惡的政治制度，通過製造一個遠離真實的映象……」（605B-C）

「但是，我們還沒有控告詩歌的最大罪狀呢……在我們應當統治它們，以便我們可以生活得更美好更幸福而不是更壞更可悲時，詩歌卻讓它們卻立起了對我們的統治……如果你越過了這個界限，放進了甜蜜的抒情詩和史詩，那時快樂和痛苦就要代替公認為至善之道的法律和理性原則成為你們的統治者了。」（605C-607A）

這批評不只是針對藝術所模仿的只是事物的「像」而已，更是針對這種模仿（eidôlon 的模仿模式）是遠離事物的理型（事物的「觀念、本質」），進而「創造」另一遠離理性的「在其自身」之狀態，並以此對我們的心靈主宰與統治。關於藝術模仿的最大罪狀即為：它表面上運用了「模仿」的手段，讓人誤以為是相像於事物的「理型」；然而實際上，卻是從「理性」統治下暗渡陳倉（意即：藝術只模仿了事物的「映象」，卻不模仿事物的「本質」），另創一「在其自身」的狀態。這對柏拉圖而言，是「藝術」罪大惡極所在。它利用欺騙的手段，遠離理性。因此，對柏拉圖而言，藝術的模仿，稱不上是真正的模仿，而是另一種「創造」。因此，在「床喻」的地方，畫家還有另外一個名稱，即：「影像的創造者」。換言之，「模仿論」中包含著兩種映象、兩種模仿模式，以及兩種創造模式。藝術，之所以被柏拉圖嚴厲地批評，即在於它的「創造性」：「繪畫以及一般的模仿藝術，在進行自己的工作時是在創造遠離真實的作品，是在和我們心靈裡的那個遠離理性的部份交往，不以健康與真理為目的地在向它學習」（603A-B）。以上，就是我們對床喻的說明，到此告一段落。現在，讓我們回歸到原本我們最為關心的問題：「存有」與「現實世界」如何能產生關聯？

---

<sup>14</sup> 在這裡，「映象」的希臘文是 eikôsi。

<sup>15</sup> 在這裡，「映象」一詞的希臘文分別是 eikónes、eikósín。

「存有」與「現實世界」產生關聯的方式即在於：現實世界乃是「模仿」知性界之「觀念、本質」而成的「表象」世界。具體而言，即因感性界是模仿事物本質而成的「表象」界，因此，在感性界中，「本質」透過 *eikôn* 的模仿而被轉移至在場之中。由於感性界並非只是作為事物之「觀念、本質」狀態出現，它被特殊化（模仿、製作）為一個個現實世界中之事物，因此，感性界在存有等級上，始終不如事物之理型來得真實。但也由於感性界是作為「表象」出現、作為一種被降低為「既真實又不真實」的「表象」，才能使得「存有」與「現實世界」產生關聯。在我們的現實世界之中，也才有真理（存有）之可能。而非如同巴門尼德斯以為，將二者完全區別開來、毫不相干的兩個世界。換言之，柏拉圖所言之「理型」（事物的觀念或本質），並非是完全在感性界外之形上界中。「理型」就是感性界中事物所模仿的「本質」，意即：感性界中事物之「典範」。如同古希臘人在公元前五世紀左右，所強調並最重視的那最完美、最重要的「中心化」指標一般。<sup>16</sup>感性界中的事物，從價值上而言，最完美、最為典範的代表，即為「理型」。

表象，是一模仿的形象。之所以能夠成為「表象」而非「假象、幻象」，原因就在於它的模仿模式是 *eikôn*，而非 *eidôlon*。表象，是不產生另一個「在其自身」的狀態。換言之，「表象」是在「體系」之中的事物，而非一「他者」之模式。在柏拉圖的《理想國》裡，「藝術」是完全地被排除在理想國這城邦、理性「體系」之外的：「既然詩的特點是這樣，我們當初把詩逐出我們國家的確是有充分理由的」（607B）。原因就在於，藝術對柏拉圖而言，其模仿模式乃是 *eidôlon*，而非 *eikôn*。即便藝術是在模仿一事物，卻是使人在不知不覺中游離開事物之本質、遊離開「理性」之體系，使人在不知不覺中游向另一他者。柏拉圖竭盡所能將藝術排除在「體系」之外，正是因為藝術並非是「表象」，而只是一依靠我們「想像」能力所形構而成的「假象、幻象」。<sup>17</sup>

## 2、古希臘人與柏拉圖對「表象」看法之差異

對古希臘人而言，藝術（詩、悲劇）是沒有成為「假象、幻象」的問題。古希臘人從不以「理性」的觀法來看待詩或悲劇。詩或悲劇只有在「理性」的觀法下，才會形成「假象、幻象」。柏拉圖之所以對詩或悲劇如此強烈地批評，也是因為詩或悲劇無法被「理性」的邏輯所掌握。「理性」的邏輯為「是即是，不是即不是」。而藝術——詩或悲劇——的話語往往是看似「是」，實際上卻「不是」；看似「不是」，卻是「是」。

---

<sup>16</sup> 我們應注意，古希臘在公元前五世紀左右，*eikôn* 這個字才開始出現、通用，以此來表示「表象」。於此同時，城邦制度、神廟、神像雕塑等等，也才開始完整地在人們的生活型態中被奠定下來。

<sup>17</sup> 在這文脈中，我們可得此結論：「表象」所對立的並非是「本質」，而是「假象、幻象」。「理性」能力所對立的，也不是「非理性」或「感性」能力，而是對立「想像力」。柏拉圖所貶低的正是人的「想像力」，而不是人的「非理性」或「感性」能力。在哲學史上，直到康德出現，「想像力」才在主體認知體系中，獲得正向之地位。

在上文中，我們已經說明詩和悲劇為何被柏拉圖貶低的原因。關鍵就在於，當詩和悲劇無法被歸類為「表象」（在存有等級上占一席之地）時，它就只能淪落為「假象、幻象」。對古希臘人而言，古希臘人不在乎詩和悲劇究竟是「表象」還是「假象、幻象」。以悲劇為例，古希臘人在看悲劇時，並不探究這悲劇模仿的形式是 *eidôlon* 還是 *eikôn*。悲劇上演時，古希臘人的目光，也從不是為了觀看「像」（無論是表象的「像」，還是假象、幻象的「像」）。古希臘人觀看藝術的目的不在「像」，而是在這「像」背後所展示人格之正向性與崇高性。換言之，如果以「理性」的觀法來看待藝術時，其實也只是將藝術的最終目的僅止於其所顯示的「像」而已。

藝術的目的如果僅止於其「像」，那麼，這也就是說，藝術的目的只是為了從「像」當中獲得各式各樣的快樂或痛苦而已<sup>18</sup>，而柏拉圖批評藝術的地方也就在於此。藝術在「理性」體系之中，提供了一個看似合理的場合。而在這看似合理的藝術場合中，卻是人們可以放縱自己的快樂和痛苦的地方。「放縱快樂和痛苦」正是違反理性所在，正是人心沉淪的開始。如果，整個城邦如同古希臘那樣，以「藝術」型態為真理的依歸。那麼，對柏拉圖而言，簡直就是提供一個看似合理的場合，實質上卻是助長人心沉淪的地方。不僅如此，到後來人們還要被這種「沉淪」的政府（快樂和痛苦）<sup>19</sup>所統治。藝術的地位正是因為如此，所以，「悲劇」對柏拉圖而言，其地位等同於「喜劇」。因為，「喜劇」同樣也是能夠達到上述中藝術的目的。「悲劇」並沒有比「喜劇」有著更特殊的地方。<sup>20</sup>

顯然，古希臘「悲劇」的地位，不可能等同於「喜劇」。當我們稱古希臘人是藝術性格的生命時，「藝術」是指一虛構的形象。在這虛構的形象當中，能夠展現崇高、偉大的人格精神。使觀者在觀看這形象時，提升自己的人格。這人格並非如同柏拉圖所言，是一理性的、節制而平靜的人格。古希臘人心目中的人格乃是指，那在現實世界中經歷了種種困難，以致最終明白人無論是在氣力或是思慮只能是有限時、在種種的痛苦和無可奈何之中，人還能如何正向地、崇高地、如同英雄般地面對生命。這就是古希臘人心目中的人格。古希臘人「藝術」的目的，最終是為了使人能夠體會「人格」。這只有在

---

<sup>18</sup> 藝術的目的若僅止於「像」，我們除了可以從藝術當中獲得各式各樣的快樂或痛苦，我們也可以從中獲得經驗性的教訓或理性的道理。所謂經驗性的教訓是指：如人生的智慧或人對人的同情心等等。這些經驗性的教訓，對古希臘人而言，是極為重要的。但對柏拉圖而言，經驗性的教訓不如理性的道理來得真實、正確。經驗性的教訓並非是依據「理性」而派生的道理。因此，經驗性的教訓仍只屬於感受性狀態，而非透過理性獲得的真實之知。經驗性的教訓，只是喚起人的感受性而已，等同於「獲得快樂或痛苦」。

不過，對於「理性的道理」，這幾乎是難以從藝術模仿而成的「像」中獲得的。因為，理性的教訓是最不需要靠藝術來表達的，也是藝術最難以模仿的對象。藝術之所以能吸引人注意，就在於它所模仿的地方，是最容易引起人激情的地方。容易引起人激情的地方，絕對不可能是理性的。理性，應該是使人冷靜的、節制而平靜。因此，我們在正文中，直接就藝術是為了從其模仿而成的「像」中獲得「快樂或痛苦」，以此來做討論，而不就從藝術中也能獲得「經驗性的教訓」或「理性的教訓」來做討論。關於這個問題，請參見《理想國》604D-605C。

<sup>19</sup> 參見《理想國》，607A。

<sup>20</sup> 參見《理想國》606C：「關於憐憫的這個論證法不也試用於喜劇的笑嗎……這和憐憫別人的苦難不是一回事嗎……」

「悲劇」中才能展現，喜劇是達不到這目的的。古希臘人惟獨依靠「虛構」悲劇之「形象」，才能使人從中體會並以此教導「人格」之崇高。而非僅僅如柏拉圖所以為，藝術僅僅只是為了「獲得快樂或痛苦」。

古希臘人雖在藝術上虛構出各式各樣的「形象」，例如：木刮偶像、神像雕塑、悲劇等等。這些「形象」也看似作「表象」，因為這些形象也是以「模仿」的姿態出現。木刮偶像是模仿（eidôlon 的模仿形式）神聖性而出現；神像雕塑也是模仿（eikôn 的模仿形式）神聖性而出現；還有史詩、悲劇等，乃是模仿人的行為而出現的表象。但顯然，古希臘人不將這些形象當作「表象」看待。因為，對他們而言，「真理」不落在這些形象所模仿的對象。意即，對古希臘人而言，正確來說，「真理」不在「神聖性」、也不在人的行為之中。表象的虛假性，也不落在木刮偶像、神像雕塑、悲劇等等形象之中。對古希臘人而言，我們所面對的世界是沒有真假的問題。真假的問題不在「對象」上，而在「人心」是否明白「明智」（phronêsis）的問題上而已。一個人懂得明智，即為真；反之，則為假。因此，古希臘人知道神靈世界是虛構的；eidôlon 與 eikôn 作為神靈之表象也是虛構的；悲劇亦是虛構的。古希臘種種虛構的形象，其目的並非是為了「表象」所模仿的對象（神靈世界、人的行為），而是為了要讓人從種種形象當中，體會、明白人心之明智與崇高。當我們稱古希臘人是藝術性格的生命時，我們是在說，古希臘人明白人心的方式，也只有透過「虛構形象」的這種方式來明白了。

嚴格而言，將感性界作為「表象」的這種觀法，是從柏拉圖開始的。感性界作為「表象」出現，是因柏拉圖心目中以為「理型」才是真實、才是真理。「理型」即指在感性界中那最完美、最典範性的代表。理型和感性界的關係，即為：感性界乃是「模仿」理型而成的「表象」世界。

由上述所言，我們可知，「表象」之所以是表象而不是形象，即是因為我們的心思不再只是關心「人心」的問題而已。我們的目光已經轉向至「現實世界」之中。我們企圖在「現實世界」之中，尋找在「人心」之外更為可靠的真理。「現實世界」之所以開始作為「表象」而虛假，是因我們發現在「現實世界」之中，有更為可靠的真理——即：「理型」。

古希臘人與柏拉圖對「表象」的看法，最大的差異在於：古希臘人並不以為模擬而成的形象是為了要表達客體界中某一更高之真理（神聖性），而柏拉圖卻以為模擬而成的表象，是為使在現實世界中有所真理（理型、存有）。古希臘人關心的焦點不在「像」，而在「人心」；柏拉圖關懷的是在這「像」中，是否具有理型（存有）。與其說，二者對於「表象」的看法不同，不如說古希臘人與柏拉圖心目中對「真理」的看法不同。前者是主體性之真理，而後者則是客體性之真理——理型。「表象」是從後者這一真理觀中，為了解決客體性真理（即：「存有」）與「現實世界」連結問題而產生的方法之一。也就是說，「現實世界」之存有化，即為「表象」。

### 三、柏拉圖對「表象」看法之結論

當巴門尼德斯指出我們應對「存有」之思時，「存有」成了我們唯一的真理。而同時，「現實世界」也成了「假象、幻象」，人類從此生存在這毫無真理的「假象、幻象」之中。從哲學史的角度而言，柏拉圖對於巴門尼德斯所提出的「存有」，更推進一步。柏拉圖利用「表象」，使得「存有」與「現實世界」產生關聯。柏拉圖將巴門尼德斯的「存有」，具體化為「現實世界」中的「理型」。「現實世界」也不再是「假象、幻象」，而是佔存有等級一席之位的「表象」。

「感性界」由於只是「模仿」知性界之「表象」，因此它不同於「知性界」之在其自身（本質、觀念）的狀態。也由於此，感性界的存有等級必定不如「知性界」。「感性界」自身沒有真實的知識，它僅依靠信念對事物之在其自身（事物的本質或觀念）模仿。因此，由知識論的角度而言，「感性界」始終是模糊不清的、片面的表象世界。「感性界」始終只能是「既真實又不真實」的狀態。「表象」之虛假性，是由此而來的。

由柏拉圖創建「理想國」的體系內部而言。柏拉圖作為哲學家的心懷，顯然是希望人能夠就在這現實世界的「表象」當中得見真理，依據真理（理型）得以在世上安心、安頓。所謂「理型」，即是從一現實事物中見其自身的「最高善」（好）。「理型」再也不是我們一般僅僅以為事物的「觀念、本質」而已了，更是我們存活在現世當中朝往最高價值取向的生存方式。這就是柏拉圖心目中的真理觀。

對柏拉圖而言，他所肯定的不只是「知性界」，他同時也肯定作為「表象」的感性界。縱然，作為「表象」的感性界並非是在其自身（觀念、本質）的狀態，但「表象」仍是依據正確的「模仿」模式（*eikôn* 的模仿形式）而成的表象。換言之，縱然「表象」是虛假，卻也還是具真實性（*reality*）。對柏拉圖而言，惟獨「藝術」必須是完全排除在存有等級外。原因在於，「藝術」也是透過模仿而成的形象。但這模仿，是游離開「理型」、是一「他者」型態的模仿形式，也就是 *eidôlon* 的模仿形式。柏拉圖以為「藝術」完全是「假象、幻象」，而非「表象」。嚴格而言，藝術是不在存有等級之中的。在柏拉圖「理想國」的體系中唯一的「他者」，即為「藝術」。

確切而言，「表象」的發生，雖在古希臘時期已著有痕跡，（例如：木刮偶像、神像雕塑、悲劇等等），但對古希臘人而言，這些「形象」畢竟不是「表象」。因為，古希臘人在虛構這些形象時，他們的心意並非真是為了這些形象所代表之物。古希臘人的心意，還是為了人心或人格而已。「表象」的發生，已經是哲學的事情了。當「哲學」提出除了人心或人格之外的另一真理（存有）型態時，呈現在我們眼前各式各樣的「像」，不是「假象、幻象」就是「表象」。現象世界在「哲學」的觀法底下，只有這兩種模態。前者，就是巴門尼德斯對現實世界的完全否定；後者，就是柏拉圖肯定感性界的唯一方式。「表象」的發生，來源於哲學家以為有一客體性之真理。無論這客體性真理是理型，還是本質、實體、物自身等等，只要哲學家還不放棄現實世界的價值，「表象」始終是

唯一能夠解決客體性之「真理」與「現實世界」聯繫問題的方法。總言之，將感性界「表象」化，是「哲學」理性體系能夠發展的唯一方式。

## 第二節 亞里斯多德對表象之看法

「表象」隨著哲學史對「真理」看法的不同，也開始呈現不同面貌。比方，柏拉圖與亞里斯多德對真理（存有）的看法不同，二者對「表象」的看法也就有所不同。柏拉圖以為真理乃是具體化在現實世界當中的「理型」。但對亞里斯多德而言，柏拉圖的目光仍是定住在「理型」，而非真正地將目光拉回到我們這變動不定的現實世界之中。雖然，柏拉圖以為已在現實世界之中找到真理（指「存有」與「現實世界」已有所聯繫），但對亞里斯多德而言，柏拉圖並未真實地面對現實世界中的各個事物，而只是將現實世界中對我們而言真正「善」（好）的「理型」作為現實世界中的真理而已。亞里斯多德可以說是哲學史上第一位真正回到現實世界當中、分析屬於現實世界之真理，而非如柏拉圖將那對我們而言是「善」的「理型」強加在現實世界之中，以此作為真理。

換言之，亞里斯多德勢必「分析」現實世界中的各個事物。並從這分析之中，找尋各個事物自身之真理。如此之真理，在哲學史上，才第一次真正屬於「現實世界」之真理。「存有」與「現實世界」真正的聯繫，也是從這裡開始的。不過，這「存有」顯然不如過去巴門尼德斯提出的「存有」與柏拉圖所言之「理型」來得崇高了。「存有」不斷地被世俗化，最後成為「現實世界」中的「存有」。當亞里斯多德回歸到從「現實世界」中尋找真理時，他以為我們可由事物之「四因」來做分析。四因（質料因、動力因、形式因、目的因），也就是屬於事物自身的真理，純粹是屬於在現世當中的真理。

不過，亞里斯多德在面對我們的「現實世界」時，若只僅止於此，「現實世界」理所當然處處皆是真理<sup>21</sup>，但同時也顯示出，這現實世界對人而言是沒有「真理」可言。這裡是指，對於「人」而言，人在面對現實世界時，總必須有對於人而言的真理。總必須在現實世界之中判別是非、區分好壞、善惡……等等，如此，人才能在現實當中所為、有所不為。亞里斯多德作為一哲學家，畢竟是希望人在現實世界中，能有所依循的真理。希望人能活得有價值、有意義，而非盲目地存活於世。這就是亞里斯多德必須提出「最終目的」的原因。現實世界中的每一事物有各自的「目的因」，但總括而言，每一事物的「目的因」皆是為實現「最終目的」的方向前進的。若沒有「最終目的」，現實世界只是組合而成之物而已，沒有價值高低之別。但是，如果一旦有「最終目的」，事物就有價值高低的問題，在現實世界之中也就有「存有等級」（事物真實性之等級）的問題。<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> 因為，每一事物皆有其自身的「理」。

<sup>22</sup> 我想，這就是哲學與科學最大的區別。哲學不只是探求事物之「理」，它對事物的看法更多了一份「價值」上的取向。嚴格而言，「價值」才是哲學家心目中所謂的「真理」。

我們在上一節中曾說明過，所謂「表象」即指透過「模仿」而成的形象。在亞里斯多德所建構的體系中，現實世界之事物（感性界之「實物」）不再是作為「表象」出現。現實世界中事物並非是模仿事物之本質而成的表象，而是皆為在其自身之事物。在亞里斯多德的體系中，「表象」也作為一種「事物」出現，此即為「藝術」。「表象」的「目的因」即為「模仿」。因此，亞里斯多德的《詩學》，雖是討論藝術「表象」（詩）的問題，事實上也就是討論「模仿」的問題。本章的第二節，我們就從探討亞里斯多德的《詩學》開始，以此探究亞里斯多德對「表象」的看法。<sup>23</sup>

## 一、藝術由幻象轉變為表象 ——由 eidôlon 轉變為 eikôn

在《理想國》第十卷，也就是柏拉圖否定詩歌之所在，柏拉圖一開始即指出：在國家中，是絕對拒絕任何「模仿」的。<sup>24</sup>顯然，這裡所指的「模仿」形式是 eidôlon 的模仿形式。因為藝術（詩、悲劇）是藉由這種模仿形式而成的形象（eidôlon），所以，柏拉圖以為藝術的目的實是在看似合乎理性的體系下，卻是為成立另一在其自身之狀態。這是柏拉圖批評藝術（形象、eidôlon）的地方。在理想的國家體系中，應驅逐這類的模仿模式。換言之，應驅逐這類的形象（eidôlon）。

在亞里斯多德的《詩學》中，顯然，他肯定透過「模仿」所形成的「表象」。這「表象」的模仿形式，顯然是 eikôn 的模仿形式。換言之，亞里斯多德如同柏拉圖，二者皆是肯定 eikôn 的模仿形式，肯定「表象」的價值。柏拉圖肯定「表象」是為了證成「知性界」的成立；而亞里斯多德肯定「表象」則是因為他肯定「表象」可以「引發憐憫和恐懼使這些情感得到疏泄」（1449b）<sup>25</sup>。雖然二者對「表象」的意圖不同，但皆是肯定「表象」的價值。只是，柏拉圖與亞里斯多德對「藝術」的看法不同。柏拉圖以為「藝術」不是「表象」，而只是幻象或重影（eidôlon）；但亞里斯多德卻以為「藝術」就是「表象」，是 eikôn。<sup>26</sup>在柏拉圖體系中，他竭盡所能地排除「詩、悲劇」，但對亞里斯多德而言，「詩、悲劇」只是「藝術」的一類，只是一種「模仿」而成的表象。<sup>27</sup>「詩、悲劇」在這裡是 eikôn，而非 eidôlon。

---

<sup>23</sup> 由於這本論文主要是探討「表象」與哲學的關係，因此，我們也就不對亞里斯多德《詩學》做全盤的分析與探究。我們僅只探究在《詩學》中，亞里斯多德對「表象」的界定，以及亞里斯多德在哲學史上對「表象」看法的轉折。這是我們在第二節中，所要論述的方向。

<sup>24</sup> 參見《理想國》，595A。

<sup>25</sup> 關於亞里斯多德《詩學》中譯的引文，我們乃是參照：亞里斯多德著，《詩學》，陳中梅譯，（北京：商務印書館，2003）。以下，凡關於《詩學》中譯引文處皆同此，不另行註解。這裡乃是引自《詩學》第六章。

<sup>26</sup> 亞里斯多德在《詩學》第一章的結尾即指出：「藝術通過媒介進行模仿」（1447b）。

<sup>27</sup> 詩跟其他藝術不同的地方只在於「模仿」的媒介不同而已。詩是「僅以語言模仿，所用的是無音樂伴奏的話語或格律文……」（《詩學》，第一章，1447a）。

柏拉圖批評「詩、悲劇」是 *eidôlon*，正是因為「詩、悲劇」能「引發恐懼和憐憫」<sup>28</sup>。引發人的「恐懼和憐憫」，無形中便是離開「理性」的體系，而另起一在其自身的狀態。這是柏拉圖在以「理性」的觀法底下，無法接受「詩、悲劇」的原因。亞里斯多德也以為「詩、悲劇」的目的正是要「引發恐懼和憐憫」。而亞里斯多德之所以肯定「詩、悲劇」的目的，是因為他和柏拉圖對真理的觀法不同。亞里斯多德以為應回歸事物之在其自身的狀態觀之，也就是應先探究事物之四因，而非以人的角度提出「理型」，並以此回觀事物。回歸事物之在其自身、探究事物的四因，就是亞里斯多德「理性」的觀法。對亞里斯多德而言，每一事物的目的因，對應於整體的「最終目的」而言，都有其意義。而「詩、悲劇」(表象)，其「目的因」是為「引發恐懼和憐憫」，對應於「最終目的」而言，也具有意義。這意義就是，人可以從這「恐懼和憐憫」當中，(即「詩、悲劇」表象當中)獲得「最初的知識」，並且從這表象中得到「快感」。<sup>29</sup>先暫且不論「最初的知識」和「快感」對應於「最終目的」而言有多少的真實性(reality)。但亞里斯多德畢竟是在此確切地肯定了「詩、悲劇」(表象)在「存有等級」上的地位。在此，肯定表象，並非是為了保證「知性界」，而只是就「模仿」(*eikôn* 的模仿形式)而言，亞里斯多德是予以肯定的。「表象」對亞里斯多德的意義，也就是模仿而已。

《詩學》的第二十五章，乃是亞里斯多德回應柏拉圖以為「詩、悲劇」是錯誤的模仿(指 *eidôlon* 的模仿形式)的這個問題。首先，亞里斯多德指出：「既然詩人和畫家或其他形象的制作者一樣，是個模仿者……」(1460b)。顯然，亞里斯多德認為「詩人」和其他的形象「製作者」是一樣的，換言之，詩人創作形象和工匠製作形象，是同等的地位。「形象的製作者」(*image-maker*)，亞里斯多德所使用的字彙是「*eikonopoiós*」，是以 *eikôn* 為字根的字彙。<sup>30</sup>

再則，亞里斯多德以為對於「詩、悲劇」的看法，與對於事物之「觀念、本質」的看法，應該區分開來。應將事物回歸至事物本身狀態觀之，而非整體視之。因此，亞里斯多德說：

「再則，衡量政治和詩的優劣，標準不一樣……與詩藝本身有關的錯誤分兩類，一類屬詩藝本身的錯誤，另一類則是出於偶然。倘若詩人意欲模仿什麼，結果卻因功力不足而模仿得不像，此乃藝術本身的錯誤。但是，倘若出於不正確的選擇……錯誤就在於其他某種技藝，比如醫術或其他任何一種技藝，而不在於藝術本身。」(1460b)

---

<sup>28</sup> 關於「詩、悲劇」能「引發恐懼和憐憫」，請參見《理想國》第十卷及《詩學》第六、九章。

<sup>29</sup> 在《詩學》第四章，亞里斯多德即說明：「作為一個整體，詩藝的產生似乎有兩個原因，都與人的天性有關。首先，從孩提時候起人就有模仿的本能。人和動物的一個區別就在於人最善模仿，並通過模仿獲得了最初的知識。其次，每個人都能從模仿的成果中得到快感。」(1448b)

<sup>30</sup> 關於亞里斯多德《詩學》之希臘文本，我們乃是參照希臘文與英譯對照本：Aristotle, *Poetics*, ed. and trans. by Stephen Halliwell (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005). 以下，關於亞里斯多德《詩學》希臘文引文之文本皆同此，將不另行註解。

一開始，亞里斯多德指出衡量「政治」和「詩」的優劣，標準是不一樣的。之所以指出「政治」，是因「政治」代表事物中最完美、最高之典範。柏拉圖寫《理想國》，之所以以「國」(政治)作為理想之典範，正是因為「國家」(政治)是人和事物中最完美、最高之典範。亞里斯多德指出，我們不應該以「政治」的觀法(理性的觀法)，來看待「詩」的地位。我們應回歸事物在其自身之狀態，以這角度觀之。因此，政治和詩，二者是不能混為一談。亞里斯多德在此，即已轉變了柏拉圖對詩的觀法。

柏拉圖指出詩歌的錯誤，正是因為詩「模仿得不像」。「詩」的模仿，不如造床匠的模仿。造床匠乃是對事物本質的模仿，而詩只是對事物「像」的模仿。詩的模仿，往往對「事物的本質」模仿得不像，而顯得是為了另創一在其自身的狀態。這就是 *eidôlon* 的模仿形式，這也是柏拉圖以為詩歌罪大惡極所在。在《詩學》第二十五章中，「詩藝本身的錯誤」是亞里斯多德針對柏拉圖以為詩的模仿是 *eidôlon* 的模仿形式去說明的。亞里斯多德以為，詩人如果「模仿得不像」，並非是因為模仿事物的「像」。而是因為詩人的「功力不足」而已。「藝術」本身如果有錯誤，並非是為了另創一在其自身之狀態，而是未達成「模仿」此一目的而已。在此，亞里斯多德也同時說明了，「藝術」的模仿形式乃是 *eikôn* 的模仿形式。藝術作為「表象」，是 *eikôn*，而非 *eidôlon*。在《詩學》中，亞里斯多德指「藝術」(或是指「詩、悲劇」)的表象時，皆是使用 *eikôn* 這詞或是其變體。例如在《詩學》的第四章：「……但當我們觀看此類物體的極其逼真的藝術形象時，卻會產生一種快感」(1448b)，以及「倘若觀賞者從未見過作品的原型，他就不會從作為模仿品的形象中獲取快感」(1448b)。這裡的描述藝術「形象」一詞，亞里斯多德皆是使用「*eikónas*」，*eikôn* 的變體。第六章中：「類似的情況也見之於繪畫：一幅黑白素描比各種最好看的顏料的胡亂堆砌更能使人產生快感」(1450a-b)。其中，「素描」一詞，亞里斯多德所使用的字是 *eikóna*，也是 *eikôn* 的變體。

由《詩學》中亞里斯多德對柏拉圖的回應，我們可得知，亞里斯多德以為「表象」的模仿形式，乃是 *eikôn* 的模仿形式。在亞里斯多德的體系之中，是沒有「假象、幻象」(*eidôlon*)。如果有看似「假象、幻象」出現，只是因表象「模仿得不像」而已。在此，亞里斯多德似是對「表象」持以肯定的態度。但嚴格而言，亞里斯多德雖給予「表象」一合乎理性的地位<sup>31</sup>(即：模仿)，卻也是貶低「表象」的開始。原因就在於，「表象」的「目的因」只是為了使人感到「快感」而已。這是我們接下來所要討論的。

---

<sup>31</sup>「合乎理性的地位」是指亞里斯多德分析「表象」的四因來肯定「表象」，這是合乎理性的作法，也是給予「表象」一合乎理性的地位。

## 二、表象之目的是為求「快感」

古希臘肯定「詩、悲劇」，是因古希臘人以為由觀看詩和悲劇的形象時，是為見形象背後所展示人心與人格之崇高。<sup>32</sup>柏拉圖與亞里斯多德皆關注在「詩、悲劇」之「形象」本身，而非如同古希臘所關注的是形象背後所展示的人心與人格。柏拉圖以為「詩、悲劇」是為創造另一在其自身之狀態(eidôlon 的模仿形式之特徵)，亞里斯多德則將「詩、悲劇」之表象轉化為 eikôn 的模仿形式，並以為「詩、悲劇」表象的目的是為使人感到「快感」。我們現在便就詩和悲劇之「表象」的模仿對象、「表象」中所關注的焦點及模仿的目的，以這三者來做討論。

### (一)「表象」模仿之對象——人的行動

如果「詩、悲劇」是 eikôn，那麼，「詩、悲劇」就有確切的模仿對象。如同造床匠造床時，有一確切的模仿對象，也就是床的本質(理型)。亞里斯多德以為，「詩、悲劇」所模仿的確切對象，即為「人的行動」。在《詩學》第二章，亞里斯多德即指出：「模仿者表現的是行動中的人」(1448a)；第六章：「既然悲劇是對行動的模仿，而這種模仿是通過行動中的人物進行的……」(1449b)；以及第九章：「用模仿造就了詩人，而詩人的模仿對象是行動的觀點來衡量，與其說詩人應是格律文的制作者，倒不如說應是情節的編制者」(1451b)。

由以上引文可知，對亞里斯多德而言，「詩、悲劇」所模仿的對象乃是「人的行動」。這已經和古希臘人對「詩、悲劇」之目的的看法，有極大的差異了。古希臘人的「詩、悲劇」雖也是模仿「人的行動」<sup>33</sup>，但卻不關注於此。古希臘人所重視的是在「情節」(人的行動)中所展現人格的氣度與人心之崇高，而亞里斯多德卻認為「詩、悲劇」所要呈現的只是「人的行動」。也因為如此，對亞里斯多德而言，「悲劇」與「喜劇」是同等地位的。因為，二者皆是為模仿「人的行動」。「悲劇」與「喜劇」的差異只在於：「喜劇傾向於表現比今天的人差的人，悲劇則傾向於表現比今天的人好的人」(第二章，1448a)。正因為亞里斯多德以為「悲劇」與「喜劇」所要模仿、表達的是「人的行動」，(而非如同古希臘人以為「悲劇」是為展示人格與人心)，二者的地位才會相等。關於

---

<sup>32</sup> 古希臘悲劇之形象是為顯示人心與人格之崇高。其中，「人格之崇高」所指的是「英雄」人格的崇高。「英雄」乃是指，在悲劇性命運當中的主人翁，明白了人只是「人」而已，人不是神。在這種情況下，主人翁還是承擔起命運乖舛所帶來的悲劇性錯誤、承受內心的悲痛。於此，主人翁所展現的乃是「英雄」之人格。悲劇並非是為了否定人不是神而已，悲劇更是為展示人作為人(人格)「崇高」之可能性。

<sup>33</sup> 詩和悲劇確實只能是對「人的行動」的模仿。縱然，古希臘人並不關注詩及悲劇的「情節」(也就是「人的行動」)，而是關注在詩和悲劇中所展現的「人心、人格」。但是，詩與悲劇確實只能靠模仿人的行動而呈現。「人心、人格」是不能直接模仿的，只能藉「情節」來展示。柏拉圖雖批評詩及悲劇之幻象問題，但卻是肯定「人心、人格」的崇高。因此，柏拉圖雖然批評「藝術」，卻發展「美學」。柏拉圖的「美學」，即是直接肯定「人心、人格」。

這點看法，亞里斯多德與柏拉圖是一致的。柏拉圖也是以爲，「悲劇」的地位等同於「喜劇」。這也顯示，柏拉圖與亞里斯多德太關注藝術「形象」的問題，而並不肯定藝術所涵蘊著比自身「形象」還要多出更多的可能性。

## (二)「表象」關注之焦點——情節

既然對亞里斯多德而言，「詩、悲劇」的模仿對象是「人的行動」，那麼，「情節」就是「詩、悲劇」最終所要表達的對象，也是「詩、悲劇」所關注的焦點。「因此，情節是對行動的模仿，這裡說的『情節』指事件的組合」(第六章，1450a)。亞里斯多德以爲「詩、悲劇」所關注的焦點乃是「情節」，而古希臘人則是關注在「人心」與「人格」。關於這一點，亞里斯多德在《詩學》第六章，即是回應古希臘人對「詩、悲劇」是爲表達「人心」與「人格」的此一看法。

「既然悲劇是對行動的模仿，而這種模仿是通過行動中的人物進行的，這些人的性格和思想就必然會表明他們的屬類（因爲只有根據此二者我們才能估量行動的性質，思想和性格乃行動的兩個自然動因，而人的成功與失敗取決於自己的行動）。」（第六章，1449b-1450a）

「事件的組合是成分中最重要，因爲悲劇模仿的不是人，而是行動和生活。人的幸福與不幸均體現在行動之中；生活的目的是某種行動，而不是品質；人的性格決定他們的品質，但他們的幸福與否取決於自己的行動。所以，人物不是爲了表現性格才行動，而是爲了行動才需要性格的配合。由此可見，事件，即情節才是悲劇的目的，而目的是一切事物中最重要。此外，沒有行動即沒有悲劇，但沒有性格，悲劇卻可能依然成立。」(1450a)

悲劇乃是對「行動」的模仿。縱然是如此，古希臘人對於悲劇，所關注的焦點乃是悲劇形象背後所展示的「人格」與「人心」。在上述引文中，「人的性格」是針對「人格」而言，而「思想」則是針對「人心」去說的。「人的性格」和「思想」只是「行動」的自然動因而已，而人的成敗只就他的「行動」去定論。換言之，「人的性格」與「思想」，其地位較「行動」來得低。「人的性格」與「思想」會影響人的「行動」，但最終評價一個人的成敗，仍是就他具體實現的「行動」而言，而非人的人格或思想。因此，如果古希臘人觀看悲劇時，所關注的焦點乃是形象背後所展示的「人格」與「人心」；那麼，對亞里斯多德而言，這種觀法並非是最根本的。具體的「行動」，才是「人格」與「人心」的實現化。

對古希臘人而言，人心與人格比行動來得根本。原因在於，古希臘人以爲，看似實在又具體的「行動」，卻往往看似「是」，實際上又「不是」；看似「不是」，事實上卻是「是」。如伊底帕斯王看似正義的行爲，卻是自以爲是的行動。另外，古希臘人對「人

格」的看法，也不等同於「人的性格」；「人心」亦不同於「思想」（意圖）。古希臘所言之「人格」、「人心」，乃是指在人行動之後，明白了作為人之種種困難與注定悲劇性的命運時，人心還能如何正向、光明，作為人其人格還能如何崇高。這就是古希臘人觀看悲劇時，所關注之焦點。

無疑地，當亞里斯多德以「人的性格」取代了「人格」，以「思想」取代了「人心」，「人的行動」（情節）也就成為戲劇最後的焦點了。

「因此，情節是悲劇的根本，用形象的話來說，是悲劇的靈魂。性格的重要性占第二位……悲劇是對行動的模仿，它之模仿行動中的人物，是出於模仿行動的需要。」（1450a-b）

「思想指能夠得體地、恰如其分地表述見解的能力……因此，一番話如果根本不表示說話人的取捨，是不能表現性格的。」（1450b）

「性格」指的乃是人的性情，而非指人自發性、主動地懂得約束自身的人格。因「性格」是一被動狀態，非如同「人格」般之主動，因此，「性格」在強度上絕對是低於「行動」的。「行動」較「性格」具主動性。亞里斯多德以「人之性格」取代「人格」，觀看悲劇的焦點就轉變為「情節」，而非「人格」。至於「思想」，只是為服務「性格」而已，而非如同「人心」之獨立與主動地朝向光明。「思想」和「性格」對於「行動」而言，只是充分條件，而非必要條件。

「人的行動」具體化在悲劇之中，即為「情節」。「情節」是悲劇的目的。對亞里斯多德而言，沒有「人的性格」或「思想」，無礙於悲劇的誕生；但沒有「情節」，就不可能有悲劇了。人們在觀看悲劇時，所關注的焦點在「情節」，而非其所展示的人格與人心。古希臘人以為悲劇打動人心的地方，乃是在於人格與人心之氣度；但亞里斯多德卻以為，悲劇打動人心的地方，乃是「情節」。換言之，在劇情（故事）中的「突轉」（*peripeteia*）和「發現」（*anagnōrisis*），才是悲劇打動人心的地方：「悲劇中兩個最能打動人心的成分屬於情節的部份，即突轉和發現」（第六章，1450a）。<sup>34</sup>

### （三）「表象」模仿的目的——快感

詩、悲劇作為「表象」是為模仿「人的行動」，而模仿「人的行動」是為「引發恐懼和憐憫的事件」。<sup>35</sup>「恐懼」和「憐憫」顯然並非關乎於心志與人格，而是關乎人的「情

---

<sup>34</sup> 在《詩學》第十章中，亞里斯多德指出「突轉」和「發現」乃是區別複雜情節和簡單情節的兩個成分。

<sup>35</sup> 參見第九章：「悲劇模仿的不僅是一個完整的行動，而且是能引發恐懼和憐憫的事件。」（1452a）

緒」。亞里斯多德以爲「詩、悲劇」作爲「表象」是爲了引起人的「情緒」。在《詩學》第四章中，亞里斯多德說：

「作爲一個整體，詩藝的產生似乎有兩個原因，都與人的天性有關。首先，從孩提時候起人就有模仿的本能。人和動物的一個區別就在於人最善模仿，並通過模仿獲得了最初的知識。其次，每個人都能從模仿的成果中得到快感。」(1448b)

「可資證明的是，儘管我們在生活中討厭看到某些實物，比如最討人嫌的動物形體和屍體，但當我們觀看此類物體的極其逼真的藝術形象(eikonas)時，卻會產生一種快感。」(1448b)

「倘若觀賞者從未見過作品的原型，他就不會從作爲模仿品的形象中獲取快感……」(1448b)

詩藝作爲「表象」，其所模仿的目的既是爲了使人在模仿當中獲得「最初的知識」，也爲了使人得到「快感」。對於一個藝術表象的「觀看者」<sup>36</sup>而言，觀看「表象」的目的只有一個，即是爲求「快感」。「快感」可說是「表象」的目的因。

古希臘人「詩、悲劇」作爲形象模仿之目的，是爲見形象背後所展示的人格與人心之高貴。亞里斯多德之「藝術」作爲「表象」，其模仿的目的是爲使人得到「快感」。顯然，亞里斯多德已將「詩、悲劇」的目的轉化爲愉悅他人，或使人消遣。換言之，「表象」的目的，只是爲求人在「情緒」上之鬆弛或愉快而已。將「表象」的目的界定爲引發人情緒之起伏，是亞里斯多德將「表象」視爲「虛假」的原因之一。

### 三、亞里斯多德對「表象」看法之結論 ——「表象」之虛假性

以上，我們已經闡明亞里斯多德以爲「表象」的目的乃是爲了「快感」。雖然在表象的模仿中，我們可以獲得最初的知識，甚至，透過對「表象」的觀察，我們可以學習到東西。但是，對亞里斯多德而言，透過「表象」的學習與獲得的知識，絕對不如在「社會規範」與「教育規範」指導下的學習和獲得知識，來得正確、真實。關於這一點，亞里斯多德在《政治學》中常常不斷強調此，例如：「可是，在我們所曾講到的保全政體諸方法中，最重大的一端還是按照政體的精神實施公民教育。」(第五卷，1310a)<sup>37</sup>以

---

<sup>36</sup> 而非「表象」之「模仿者」。

<sup>37</sup> 在這裡，關於對亞里斯多德《政治學》引文的部份，我們乃是參照中譯本：亞里斯多德著，《政治學》，吳壽彭譯，(北京：商務印書館，1996)。並參考希臘文與英譯對照本：Aristotle, *Politics*, trans. by Harold P. Cooke and others (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977)。這裡引言的部份乃是《政治學》第五卷第九章。以下，對於《政治學》引文的部份，皆出自此一中譯本。往後，我們僅只註明頁碼，其出處將不另行註明。

及第八卷：「既然一城邦就全體而言，共同趨向於一個目的，那麼，全體公民顯然也應該遵循同一教育體系，而規劃這種體系當然是公眾的職責」（第一章，1337a）。以及，同卷的第二章：「現在，教育應該訂有規則以及教育應該由城邦辦理這兩點已經明白論定。」（1337a）顯然，對於學習或教育，正確的方法應該是接受政治城邦之規範與指導。雖然，對於「表象」的觀察，我們可以學習到東西；對於「模仿」的行為，我們可以獲得知識。<sup>38</sup>但是，「表象」在亞里斯多德存有論的地位中，是否具有正向的意義？這是我們在這裡，所要討論的。這也關乎「表象」之虛假性的問題。

我們以《政治學》的第八卷，來作為我們考察此問題之資料。因為，《政治學》之第八卷主要是論「青年教育訓練」的問題。而「藝術」（即「表象」）是否作為青年學習的科目之一，則是亞里斯多德在第八卷中之第三、五至七章裡，所討論的重點。我們由此切入探究，可以明白「表象」在存有論中的地位與意義。

在第八卷的第三、五至七章中，亞里斯多德主要探討的是「音樂」教育等問題。我們之所以將「音樂」等同於「表象」（透過模仿而成的形象），原因在於，對亞里斯多德而言，「音樂」是最能夠逼真地模仿人之性格與情操的種種形象。人之性格與情操的形象，在「音樂」當中被表現得最為逼真：

「音樂……造就正確的判斷和快樂的感應。音樂的節奏和旋律反映了性格的真相——憤怒與順的形象，勇毅與節制的形象以及一切和這些相反的形象，其他種種性格或情操的形象——這些形象在音樂中表現得最為逼真。」（第五章，1340a）

換言之，「音樂」對亞里斯多德而言，是最具「表象」性的。最能表示具體的「表象」，即為「音樂」。在此順帶一提：在上述的引文中，「形象」一詞，亞里斯多德所使用的乃是 *eikóna*<sup>39</sup>，正是 *eikôn* 的變體。*eikôn* 一字，即表示「表象」之意。亞里斯多德在第八卷之第五章中指出，「音樂」（表象）有三個作用，即：娛樂、陶冶性情、操修心靈。<sup>40</sup>

亞里斯多德以為，表象的第三個作用「操修心靈」，對青年教育不利。因為，青年還在入世的初期，他還不知道自己將來的方向，太早讓青年操修心靈，反而有礙於他原本應該對政治、戰爭等世事的學習。應待人生達到最終目的之後，才藉由音樂「操修心靈」。換言之，「表象」作為一種「操持閑暇的理性活動」<sup>41</sup>，是人之心靈達到最終目的

---

<sup>38</sup> 古希臘人對於藝術「表象」的看法，即是如此。人們在觀看悲劇時，也同時是在學習和受教育了。

<sup>39</sup> 此乃參見希臘文與英譯對照本：Aristotle, *Politics*, trans. by Harold P. Cooke and others (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977).

<sup>40</sup> 參見第八卷第五章 1339a：「有些人認為音樂的作用，有如睡眠和酣飲，只是娛樂和憩息（弛懈）」、「另一可能的看法是認為，有如體育訓練可以培養我們的身體那樣，音樂可以陶冶我們的性情，俾對於人生的歡愉能夠有正確的感應，因此把音樂當做某種培養善德的功課」、「還有第三種可能的看法是認為音樂有益於心靈的操修並足以助長理智」。

<sup>41</sup> 原文為：「音樂的價值就只在操持閑暇的理性活動」。（1338a）

的閑暇活動。<sup>42</sup>「操修心靈」並非是促使人生達至最終目的的活動，而是在人獲得最終閑暇階段後，才開始進行的活動。顯然，「操修心靈」並不作為學習和教育的必需品。「表象」的這項作用（即「操修心靈」），乃是「既非必需亦無實用而毋寧是性屬自由、本身內含美善的教育」<sup>43</sup>。

對於「表象」的第一個作用：「娛樂」，亞里斯多德一開始是反對此的。在第五章中，亞里斯多德即提出：「顯然，教育少年的目的不是為了使他們娛樂。學習必須努力，而且免不了疲勞，實在不是娛樂」（1339a）。在這裡慎重地否定「表象」所帶來的「娛樂」。但隨後，亞里斯多德又說：「娛樂所以求憩息（弛懈）；憩息既用以解除由於緊張而引起的疲乏，就必須具有怡悅的作用。又，相似地，一般認為培養心靈應兼備怡悅和高尚的要素；幸福的心靈是這兩者要素合成的心靈」（1339b）。由於，「娛樂」是為了憩息，而能夠達到憩息，是因為具有「怡悅」的作用。正巧，幸福的心靈兼具了「怡悅」、「高尚」兩個要素，其中「怡悅」恰恰是「娛樂」提供憩息所相似的地方。因此，「這裡，我們可以把音樂的怡悅作用作為一個理由，從而主張兒童應該學習音樂這門功課了」（1339b）。「表象」的「娛樂」性不僅可以「怡悅」，還能夠「解除疲勞」，亞里斯多德也肯定此益處。<sup>44</sup>

關於「表象」的第二個作用「陶冶性情」，亞里斯多德說：「倘若音樂影響情操，則顯而可見，其效應亦將於性格……這可證見音樂對於性格的影響」（第五章，1340a）。音樂（表象）之所以可以陶冶性情，是因「音樂」的形象最能模仿人的性格與情操。<sup>45</sup>表象在這裡的作用，與其說是「陶冶性情」，更正確地說，應是表象可以「激起」觀者不同的「感應」：「……在樂歌方面……這在基本上原是情操的表現。這是明顯的：樂調的本性各異，聽樂者聆受不同的樂調被激發不同的感應」（1340a）。在音樂中，有些曲調使人「情慘志鬱」、「心舒意緩」、「神凝氣和」，或是使人「感到熱忱奮發」。<sup>46</sup>我們可以發現，亞里斯多德分析曲調能夠激發人不同的感應，這些感應皆是人之情緒的起伏。換言之，音樂並非是激發人的人格，而是激發人在反應事情的心情而已。亞里斯多德也是肯定此的：「由以上這些論證，我們闡明了音樂確實有陶冶性情的功能。它既然具備這樣的功能，就顯然應該列入教育課目而教授給少年們」（1340b）。

---

<sup>42</sup> 亞里斯多德是肯定「閑暇」的：「我們曾經屢次申述，人類天賦具有求取勤勞服務同時又願獲得安閑的優良本性；這裡我們當再一次重覆確認我們全部生活的目的應是操持閑暇。勤勞和閑暇的確都是必須的；但這也是確實的，閑暇比勤勞為高尚，而人生所以不惜繁忙，其目的正是在獲致閑暇」（1337b）。「閑暇」是人生的最終目的。

<sup>43</sup> 請參見《政治學》第八卷第三章，亞里斯多德指出古希臘人「對於諸子應該樂意他們受到一種既非必需亦無實用而毋寧是性屬自由、本身內含美善的教育。」（1338a）

<sup>44</sup> 參見第五章：「但音樂對於人們不僅可資怡悅，就解除疲乏而言，也屬有益。」（1339b）

<sup>45</sup> 我們先前已提及過此：「音樂……造就正確的判斷和快樂的感應。音樂的節奏和旋律反映了性格的真相——憤怒與和順的形象，勇毅與節制的形象以及一切和這些相反的形象，其他種種性格或情操的形象——這些形象在音樂中表現得最為逼真。」（第五章，1340a）

<sup>46</sup> 參見第五章，1340b。

以上，乃是「表象」的三種作用：娛樂、陶冶性情、操修心靈。亞里斯多德對這三者功能皆有所批評，卻也肯定這三者。我想，這與亞里斯多德對「事物」與「最終目的」的看法是有關的。任何一事物，無論是佔何種層次的存有等級，其目的因皆是為實現最終目的。表象的三種作用，縱然對於一個人的教育而言是非必須的，但亞里斯多德仍肯定表象這三種作用的正面性。<sup>47</sup>亞里斯多德雖肯定「表象」的這三種作用，但對於「表象」的「模仿」行爲，卻是強烈否定的。

「我們盡可假定少年音樂教育的安排絕對不能有礙他們成人期的事業，也不可讓他們養成匠工的習性；這些習性起初既不利於體育活動，久後也無益於學術研求，到了他們應當受戰事和公民訓練的時候就將顯見其爲害。」(1341a)

「在公開演奏中，樂人的操作並不著意在自己身心的修養，而專心取悅於他們面前庸俗的聽眾，這些聽眾實際上追逐著一些鄙薄的歡娛。所以我們認爲登場演奏，總是傭工的能事，不是自由人的本分。而且演奏者自身也會在劇場中漸漸趨於俚俗。」(1341b)

其中「工匠的習性」指的是從事「表象」(模仿)活動的人。這些「工匠」(指模仿的人)，當他們進行模仿活動製造表象時，其目的只是為顯現表象的三種作用：使人感到「娛樂」、使人「陶冶性情」(激發人的不同感應)、使人「操修心靈」。而這些作用，是為要引起對象共鳴，而非為求一高尚的目的。換言之，製作「表象」的目的，乃是為求「取悅」對象。<sup>48</sup>顯然，亞里斯多德是否定製作「表象」的模仿行爲。

回歸我們的正題，「表象」在亞里斯多德存有論的地位中，是否具有正向地位的問題。顯然，「表象」的製作者為求「取悅」他人，這是亞里斯多德所否定的。又「表象」的三個作用，並非是人的必需品。嚴格而言，表象的三個作用，是激發人不同的情緒或使人感到鬆弛。無論是在「陶冶性情」或是「操修心靈」上，「表象」仍是以引發人之情緒為主。換言之，表象的作用，歸根究底而言，是為使人達到「快感」，無論是高尚或是低俗的快感。<sup>49</sup>由以上種種論述，我們可以發現，亞里斯多德肯定「表象」乃是由於其自身之目的與功能；但亞里斯多德否定表象，乃是由於「表象」自身是一「卑賤」

---

<sup>47</sup> 亞里斯多德也以為音樂是非必需的：「並不是說音樂為生活所必須——音樂絕不是一種必需品」(1338a)。但表象的三個作用，仍具有正面性：「娛樂」可以提供類似怡悅的作用、「陶冶性情」激發人不同的感應、「操修心靈」乃是在人達至閑暇階段後，進行的活動。

<sup>48</sup> 關於製作表象的活動，亞里斯多德乃是以一科層模式的真理觀來看待「表象」此一問題。在科層制的思想體系中，一切事物雖有在其自身的目的因，而每一目的因，皆是為實現一更高的目的。最終、最高的目的因，才是整體事物之在其自身、自由的目的。因此，任何一事物(除最終目的之外)，沒有在其自身、自由可言，全是處在受奴役的狀態。因為，它們是為達成最終目的而存在的。「表象」也是如此。「表象」的製作者之目的，非如同柏拉圖所言有一自身之目的(另創一在其自身之狀態)，而是為提供其三個作用，以此「取悅」他人。表象的「製作者」，由於是為了取悅他人，而顯得是受奴役的狀態，而非自由人的狀態。又，「取悅」對一個人而言，乃非必要之物，因此，表象「製作者」之地位，更顯卑賤。

<sup>49</sup> 高尚的快感，是指在操持心靈時所感受到的閑暇感。

之物。無論是表象的功能或是目的，全部的問題乃歸源於「表象」是為求打動人心、影響人之情緒。這對亞里斯多德而言，是「表象」虛假之所在。而且，這也是表象使自身或使他人，受奴役、卑賤之所在。惟獨當人成為自由者（指達到人生之最終目的）時，人才能掌握「表象」，不受表象所奴役。於此，對亞里斯多德而言，「表象的虛假性」乃是在於表象自身是受「奴役」的性格，而沒有一崇高、獨立、自由的目的。這就是亞里斯多德對「表象」最終極的批評。

### 第三節 客體「表象」之虛假性

在古希臘時期，真正具「表象」意義的只有 eikôn。但 eikôn 是為表達神聖性，而出現的形象。於此時，「表象」仍不具存有論之意義。eidôlon、詩歌、悲劇等，皆不算是「表象」，只能說是「形象」而已。因此，古希臘雖是極重視「形象」<sup>50</sup>，卻並不將「形象」當作「表象」視之。

繼巴門尼德斯提出對「存有」之思之後，世界區分為「存有」與「假象、幻象」之現實世界。因「存有」與「現實世界」是獨立的兩個世界，所以，也就沒有「表象」的位置。直到，柏拉圖為解決「存有」（理型）與「現實世界」的關聯，「現實世界」才作為「表象」出現。「表象」的出現，使得現實世界既真實、卻又不完全真實。「表象」於此，也才在存有等級中佔一席之地。

繼柏拉圖將巴門尼德斯的「存有」轉變至與事物產生關聯之「理型」（觀念、本質）之後，亞里斯多德則是回歸至事物自身之「實體」。<sup>51</sup>亞里斯多德亦將「表象」作為一事物探究。亞里斯多德以為，「表象」是一透過「模仿」而成的形象。亞里斯多德並不完全否定「模仿」的行為，但他也以為，人不應以「模仿」為志業。「模仿」只是學習的一過渡時期，而非終極目標。換言之，「模仿」終歸而言，是被動、受奴役的活動，而非高尚、自由之舉。「表象」無論是就其功能（目的）而言，或是就其「模仿」活動而言，皆是處於卑賤之地位。因此，「表象」也不是為人所必要之物。由此而言，「表象」對亞里斯多德而言，雖具「真實性」（reality），但同時也是虛假的。

柏拉圖之所以否定「表象」，是因在柏拉圖的體系中，「表象」並非是在其自身的狀態。而亞里斯多德之所以批評「表象」，是因「表象」並非是「自由、獨立」之存在，而是受「奴役」之狀態。如果我們還記得在本章第一節中對柏拉圖「線喻」的討論：「數學物體」與「理型」，皆是藉由「假設」感性界是作為「表象」界開始的。<sup>52</sup>這種「假設」

---

<sup>50</sup> 古希臘之所以重視「形象」，是因惟獨透過「形象」才能展示「真理」（神聖性、人心、人格）。

<sup>51</sup> 「本質」與「實體」在希臘文，是同一個字。直到拉丁文出現，才區分二者。「本質」是指柏拉圖所言之觀念、理型，而「實體」則是指亞里斯多德所指事物之在其自身的狀態。

<sup>52</sup> 換言之，是先假設「現實世界」是「數學物體」與「理型」的映象。

等同於古希臘「虛構」神靈世界與其形象。「假設」與「虛構」是同一種模態。只是，「假設」是一種知性的模態，而「虛構」則是一種藝術性格的模態。這也就是說，真正批評「表象」的虛假性，是亞里斯多德而非柏拉圖。柏拉圖只是「假設」表象是虛假的，而亞里斯多德則是第一位正式批評「表象」的虛假性。表象的虛假性，在亞里斯多德分析中，不再是「假設」而成，而是就「表象」自身而言，是虛假的一一即：表象的「奴役」性格。

在這裡不能忽略的是，柏拉圖心目中的真理（理型），與亞里斯多德心目中的真理（指「最終目的」、「自由、獨立」者），皆是屬於「客體性」之真理。在客體性的真理觀法中，表象之所以虛假，歸根究底而言，是因表象並非是「客體性之真理」的緣故。<sup>53</sup>表象的「模仿」，也是因柏拉圖為使真理（觀念、本質）與現實世界有所聯繫，而提出表象的「模仿」問題。如果，真理不再是「客體性」的，而轉變為「主體性」之真理，「表象」真假的問題，就端賴主體是為建構一真實的現象世界？或者是一虛假的現象世界了。這個問題，是我們在下一章所要的討論的。另外，真理一旦由客體性轉為主體性之真理，表象也即不再是藉由「模仿」而成的表象了。形成「表象」的問題反而轉向為：如何透過「虛構」或「建構」而形成「表象」。關於「模仿」這舉動，自古以來，哲學家們鮮少賦予正向的價值。當亞里斯多德以為透過「模仿」的活動可以使人獲得最初的知識時，這已是很正面性的肯定了。但亞里斯多德卻也以為這是一種受「奴役」的舉動，非真正自由的活動。在後來的哲學史上，對於表象的「模仿」活動，給予一正向價值，是尼采所做的貢獻。這些問題，我們將在後面的章節中，進行討論。

---

<sup>53</sup> 「客體性之真理」，例如：物自身、本質、實體、神……等等。無論是對柏拉圖或對亞里斯多德而言，「表象」的虛假性，一言以蔽之，即「表象」非「在其自身」之狀態。