

南 華 大 學

哲學系碩士論文

黑格爾《美學講演錄》中

「象徵型藝術」之研究



研 究 生：郭品惠

指 導 教 授：楊植勝

中 華 民 國 93 年 12 月 31 日

南 華 大 學

哲 學 系
碩 士 學 位 論 文

黑格爾《美學講演錄》中「象徵型藝術」之研究

研究生： 郭品惠

經考試合格特此證明

口試委員： _____

陳懷恩

杜志偉

楊植勝

指導教授： 楊植勝

所 長： 劉永春

口試日期：中華民國 九十三年 十二月 十三日

序 言

中國四川民間流傳著一個《望娘灘》的神話故事：

很久很久以前，川西平原鬧旱災，樹木枯死了，禾苗焦黃了，水田旱裂了，堰塘乾涸見底。而天，一輪火紅的太陽狼狽地照著大地。

在靠近小河的村邊上，住著一戶姓聶的人家，家裡只有一個四十多歲的母親和一個十四五歲的兒子，名叫聶郎。他們種田、打柴、割草來過活。

有一天，他聽說周員外家裏，有人送了一匹雪花馬，一天能走千里。周員外喜愛得很，要村子裏的人割青草去餵。他為了想多割些草好賣給員外，於是背起背篋跑了好遠來到臥龍穀的岩下，滿滿割了一背篋青幽幽的嫩草。

他接連兩天，都到那兒去割青草，那草非常奇怪，頭天割了，第二天又長出來。聶郎心想：「我不如把草搬回家去，栽在屋後，也免得天天跑十來里路。」他急忙上前把周圍的泥巴挖鬆，將草連根拔起。當他正想站起身時，忽然看見草根底下有一灘水，水上露出一顆亮晶晶的珠子。聶郎真是歡喜，小心地把它放在懷裏，背起青草回去。

回到家，他從懷中拿出珠子，忽然滿屋通亮，珠子閃出的光芒照得眼睛都睜不開，媽媽趕忙叫他把珠子藏到米罈子裏去。第二天，他揭開罈子的蓋子一看，又驚又喜，原來罈子裏裝滿了米，那珠子仍在米的上面。他們才知道這是一顆寶珠。從此以後，珠子放在米裏米漲，放在錢上錢漲。家中有了錢、米，再不愁穿衣吃食了。鄰近幾戶農民沒吃的，聶媽媽就叫聶郎經常給他們送米去。聶郎自己是窮人，只要別人來借，三升兩升總是答應下來，於是消息便傳開了。

周員外是一個惡地主，他一聽說這件事，便起了貪念想把寶珠據為己有。於是他就誣賴聶郎偷了周家的家傳寶珠，派管家帶了家丁到聶家去搶。管家強搜聶郎的身上，聶郎急忙把珠子放進嘴裏，一不小心聶郎把珠子吞下了肚而昏死過去。

半夜以後，聶郎忽然醒來喊道：「我口渴呀！我要喝水呀！」他一下子就喝乾了一大碗水，還不斷地嚷著要水喝，後來索性趴在水缸邊，把水缸裏的水也喝乾了，媽媽嚇得只是發抖。聶郎的心頭像烈火在燒，難過得很！於是衝到河邊喝水。

這時，天空中一個金色的閃電劃過，接著響起一片雷聲。聶郎像瘋了似的，不一會兒的工夫，就把河裏的水喝去了一大半。沒想到，聶郎這時卻變了模樣，只見他頭上長了雙角，嘴邊長滿了藍鬚，頸上的紅鱗閃閃發光。

天上雷聲、閃電，暴風夾著大雨，河水陡漲，波浪翻滾，把一個平平靜靜的大地，突然變得裂裂轟轟，而聶郎已在河邊變成一條赤色的神龍。只見一個紅色閃電，嘩喳一聲焦雷、像千軍萬馬的波濤不停地翻湧。

聶郎在水中仰起頭來說道：「媽媽，我要走了！」聶媽媽很傷心，不停地哭喊著要他回來，可是在那洶湧的波浪裏，只隱隱聽得聶郎回答道：「人神兩隔，從此我要住在天上，不能留在媽媽身邊了！」聶媽媽悲傷地站在一個大石堡上，絕望地高聲喊：「我的兒啊！我的兒啊！」聶郎在水裏聽著媽媽喊一聲，就仰起頭來望一下，那望娘的地方就彎成了一個曲折的灘。聶媽媽連喊了二十四聲，聶郎仰頭望了他親愛的媽媽二十四次，因此就變成了二十四個灘，這就是四川岷江都江堰附近的「望娘灘」。

對於「象徵型藝術」研究的動機，起源於我對神話的喜愛。在神話海闊天空的世界裡，每一個故事都以最樸拙的面貌展現人們最真切的想望。在中國人的思維裡，那彎彎曲曲的河灘，使他們想像那是依戀母親的孩子，在成龍離開母親時的顧盼，這是中國人對江河的深情聯想。然而，在埃及，他們面對尼羅河又有什麼想像呢？

在埃及，人們流傳著《伊西斯尋夫記》的神話故事，它敘述國王奧西里斯（Osiris）被邪惡的弟弟塞特（Seth）謀害，王后伊西斯（Isis）歷經千辛萬苦尋找亡夫屍體，乞求天神幫助讓亡夫復活。但天神並沒有使奧西里斯復活，卻幫助伊西斯與奧西里斯的靈魂受孕，並生下霍魯斯（Horus）為父報仇。而奧西里斯則成為陰間亡靈的保護神，專司對死後亡靈的審判。

在這則神話故事裡，奧西里斯的屍體被分解為十四塊，並且散擲在尼羅河中，因此，奧西里斯就成為尼羅河神；而伊西斯在尼羅河中只找回了其中的十三塊，因此無法使奧西里斯復活。這說明了日神伊西斯雖是生命之源，能幫助尼羅河神創造農業的豐產，但卻不能使尼羅河神復活。尼羅河神必須經歷死亡（尼羅河的乾涸），然後才能在來年以全新的生命再生—兒子霍魯斯的誕生（尼羅河的泛濫）。

古老的埃及人民，在面對定期泛濫的尼羅河時，他們聯想到的是這樣一個堅貞的愛情故事，忠心的妻子為了找尋丈夫的下落，歷經千辛萬苦而不棄不悔，這是尼羅河畔的款款深情。

而漫游在恆河兩岸的古印度人們又對這汨汨的河流引發什麼遐想呢？古印度人們相信偉大的恆河女神能使污穢凡胎得到淨化，因此，投身恆河之中，是解脫肉身凡體，回歸於「梵」的捷進法門。於是我們在印度的神話裡，看到的是一位美麗窈窕的恆河女神，每產下一名嬰孩就逕自將他投入恆河中溺亡。這對於非

印度宗教思維的我們，是多麼觸目驚心的畫面，一個毫不猶豫的殺嬰母親，竟是印度人崇敬的恆河女神，多麼教人不可思議！然而，事實上，這正是印度人「回歸於梵」的生命終極理想之最佳寫照，這位恆河女神是在幫助她的嬰孩早歸於「梵」，以結束他凡胎修煉之苦。這樣深刻的母愛與《望娘灘》的戀戀情懷，二者存在著多麼大的差別啊！

爲了更了解先民的思維，於是我試著在黑格爾的美學裡找尋深入探討的方向，從他對「象徵型藝術」的研究裡探索先民的世界觀。而這樣的探索只是許多討論「象徵」現象的一種進路，嚴雲受、劉鋒杰合著的《文學象徵論》一書的緒論中，提出這樣一段總括式的論述，說：

縱觀文學研究的歷史，形成了四種研究象徵的主要派別：以黑格爾、克羅齊為代表的美學派，以普列漢諾夫、盧卡契、高爾基為代表的社會學派，以弗洛伊德、榮格、廚川白村為代表的心理學派，以卡西爾、蘇珊·朗格為代表的文化符號學派。¹

二位先生認爲，對於「象徵」這種文學現象的研究，歷來學者從四個面向去討論它，即美學、社會學、心理學和文化符號學四種角度來看待「象徵」。王國卿在茨維坦·托多羅夫著的《象徵理論》書前的譯者序裡，開篇寫道：

象徵是美學和文藝理論裡的一個重要問題，它同時還涉及到心理學、邏輯學、語言學、符號學等人類思維有關的許多學科。²

可見，「象徵」是人類在表達意念時，一種特殊的表現方式。它不同於直接、明確的表意方式，而是以某種具體的形象（包括語言、文字、自然事物和人爲符號）暗示出欲表達的意念。因此，人們在以「象徵」來表情達意的過程中，就會與表達者的思維方式、心理狀態和社會文化累積相關涉。所以，有關「象徵」的研究便產生多面向的討論空間。

在我的這本論文裡，我們主要討論的僅是諸多研究方向中的一種方向，也就是黑格爾的美學觀點。而黑格爾的美學觀點與其他哲學家的美學觀點最明顯的差異是什麼呢？西方美學自從 1750 年鮑姆嘉登(Alexander Baumgarten, 1714-1762)創立 Aesthetik 這門科學的稱號以來，經過康德(Immanuel Kant, 1724-1804)、許萊格爾(Schlegel)、叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)、尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)、以至於柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)、克羅齊(Crocé)，都把「美」看成是「感性的對象」，而 Aesthetik 原意乃是「研究感覺的學問」，是與邏輯思考對立的。於是這一脈相承的「美學」研究，便多認爲「美」與理性無關，「美」只在感性形象上，「美的享受」只是「感官的享受」。

¹ 嚴雲受、劉鋒杰著，《文學象徵論》，第 6 頁。

² 茨維坦·托多羅夫著，王國卿譯，《象徵理論》，〈譯者序〉，第 1 頁。

然而，黑格爾的美學正好與上述的美學觀點相反，他把理性提到藝術中的首要地位。把藝術看成是精神的內容意蘊在感性的形象中的顯現，因此，將精神的內容意蘊表現在形式中，在黑格爾的美學裡就成為藝術的目的了。於是他以精神內容是否成熟作為劃分藝術的判準：如果作品只在於「模仿」或「激發情緒」，而沒有精神內容在其中就不能算是藝術；作品表現出精神意義，但因理念尚未成熟，內容和形式都還是未定性的，這樣的藝術創作，黑格爾稱之為「象徵型藝術」；只有在理念內容成熟之後，表現精神意蘊的藝術形式才稱得上是「美的藝術」。

依照這樣的脈絡來看，黑格爾一開始的出發點並不是為了研究「象徵」這個現象，而是在他的美學架構中，為了替意識發展較原初階段的藝術形態命名，而採用這個最能說明他的理念的名稱。可見，「象徵型藝術」是黑格爾美學脈絡中的專有名詞，是用來專門指稱這種「內容」與「形式」不相合，「形式」暗示「內容」的藝術類型。因此，「象徵型藝術」與其他範疇中討論的「象徵」之間存在著或多或少的差異。於是，我從「象徵型藝術」的探究中，看到了原初藝術形態的表現，也在分析「象徵型藝術」與「象徵」的差異中釐清原本混雜籠統的誤謬。這是完成這本論文最感踏實的收穫。

回想從進哲研所學習，一直到撰寫論文、完成論文的歷程中，我的指導老師楊植勝老師用一本一本的好書為我在這段路程中作指標，從《美學》、《哲學史講演錄》、《歷史哲學》到《象徵理論》，以及他的碩、博士學位論文，每收到老師的贈書，就得到老師的鼓勵和祝福，也在書中的字裡行間獲得啟發。老師作學問的嚴謹態度讓我敬佩，而他對學生不憚煩地耐心教導，更是任教中學多年的我最好的榜樣。受業於老師之後，不僅使我在知識上受益良多，更使我在照顧年輕學子時，也把來自於楊老師對我的關懷傳遞給我的學生們。如果，我在學業上有所精進，那麼要感謝楊老師嚴格卻細心的教導；如果，我在教師的工作上能給予學生更適切的教育、更寬厚的包容，那麼這也正是楊老師溫和身教給我的影響。

能順利完成這本研究論文，還要感謝陳懷恩老師和林遠澤老師在口試時給我許多修正的寶貴意見，使這本論文有更縝密的架構，也減少因學力不足造成的遍失。另外，家人的包容與配合也是重要且溫暖的精神支柱。還沒進研究所進修前，每天晚上兒子的床邊故事總是媽媽說的世界神話故事。但是，當我開始入學進修之後，我總是沉浸在浩瀚的書海裡，於是兒子的床邊故事換成了爸爸說的習武強身的英雄故事。感謝柏毅、柏均能夠體諒媽媽總是沒空，更要謝謝先生從不抱怨的全力支持，分勞瑣碎重複的家務，分擔我的苦思之愁，也分享我的學習之樂。

目 錄

序言	I
導論	
壹、什麼是「象徵」？什麼是「象徵型藝術」？	1
一、「象徵型藝術」與修辭格中「象徵法」的差異	2
二、「象徵型藝術」與文學批評中「象徵」的差異	3
貳、「象徵型藝術」可以算作一種藝術嗎？	7
一、黑格爾的哲學體系概述	8
二、藝術是理念的感性顯現	9
三、藝術屬於「絕對精神」	11
四、為何黑格爾要分「藝術類型」？	13
五、黑格爾如何分判「藝術類型」？	13
第一章 「象徵型藝術」的特徵	21
第一節 「象徵型藝術」是「藝術的準備階段」	21
第二節 「象徵型藝術」中內容與形式的關係	25
第二章 「象徵型藝術」各階段之考察（一）	33
一對「不自覺象徵」之考察	
第一節 意義和形象的直接統一	34
第二節 幻想的任意拼湊的統一	49
第三節 辯證的統一（真正的象徵）	68
第三章 「象徵型藝術」各階段之考察（二）	85
一對「崇高的象徵」之考察	
第一節 希伯來的宗教思維	87
第二節 黑格爾對希伯來藝術形態的界定	95
第三節 對黑格爾觀點的考察	98

第四章	「象徵型藝術」各階段之考察（三）	105
	一對「自覺的象徵」之考察	
	第一節 黑格爾對「自覺的象徵」藝術形態的界定	106
	第二節 「自覺的象徵」的種類	108
	第三節 對黑格爾觀點的考察	120
第五章	「象徵」藝術形態的消長	127
	第一節 「言有盡而意無窮」的文學創作表現	128
	第二節 「象徵主義」作品是「浪漫型藝術」的表現形態	129
	結論	141
	引用資料	145

導 論

壹、什麼是「象徵」？什麼是「象徵型藝術」？

這本論文要討論的主題是黑格爾《美學講演錄》中「象徵型藝術」之研究，面對這個題目我們將會引起兩個主要的疑問：什麼是「象徵」？什麼是「象徵型藝術」？

首先，我們要先釐清什麼是「象徵」？

“symbol”一詞來自希臘語的“συμβολον”，原義是分成兩半後用以辨認持者身分的信物。從詞源學來看，它既然是「分成兩半的信物」，那麼從分的角度說，信物斷裂處的痕跡全然是偶然的、任意的，所以它就是一種任意符號；相反地，從合的角度來說，除了原先那另一半外，我們無法使這信物同任何其它物體相重合，所以它又可被視作是有理據的符號。¹因此，symbol一般可以有兩種意義：一是「任意符號」(sign)，一是「有理據的符號」(symbol)。黑格爾在總論「象徵型藝術」時說：

象徵首先是一種符號。不過在單純的符號裡，意義和它的表現的聯繫是一種完全任意構成的拼湊。這裡的表現，即感性事物或形象，很少讓人只就它本身來看，而更多地使人想起一種本來外在於它的內容意義。……作為象徵來用的符號是另一種，例如：獅子象徵剛強，狐狸象徵狡猾，圓形象徵永恆，三角形象徵神的三身一體。……在這些符號例子裡，現成的感性事物本身就已具有它們所要表達出來的那種意義。在這個意義上，象徵就不只是一種本身無足輕重的符號，而是一種在外表形狀上就已可暗示要表達的那種思想內容的符號。同時，象徵所要使人意識到的卻不應是它本身那樣一個具體的個別事物，而是它所暗示的普遍的意義。²

在這裡，黑格爾討論了「象徵」的兩種意義，他也認為一般使用的「象徵」是一種任意符號，例如：國旗的顏色，顏色本身與國家的意義並沒有本質上的聯繫，完全是人們任意的結合。相反地，作為藝術的「象徵」就不是這類任意符號，而是要透過表現出來的形象，去暗示一種與形象本身有關聯的普遍意義。瑞士語言學家索緒爾(F. de Saussure)也認為：

象徵的特點是：它永遠不是完全任意的；它不是空洞的；它在能指和所指

¹ 參考茨維坦·托多羅夫著，王國卿譯，《象徵理論》，〈譯者序〉，第2-3頁。

² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第10-11頁。

之間有一種自然聯繫的根基。³

可見，索緒爾也是站在「合」的角度來看待 symbol，認為它是有理據的符號。因此，我們可以明白區分 sign 與 symbol 的不同：

符號 (sign) =

能指 (形象本身)
所指 (使用者欲表達的意義)

能指與所指二者沒有必然關係，只是任意的偶然關係。

象徵 (symbol) =

能指 (形象本身)	
所	直接意義 (形象本身意義)
指	象徵意義 (經由形象所暗示的意義)

能指的直接意義與象徵意義之間有必然的關聯。

所以，綜合以上的說明可知，一般語言中所謂的「象徵」包括「任意符號」(sign)和「有理據的符號」(symbol) 二大類；而黑格爾在「象徵型藝術」裡所討論的「象徵」則屬於有理據的符號，也就是一種經由形象來表現象徵意義的藝術形式。然而，這種藝術形式是否就是修辭格中的「象徵法」呢？

一、「象徵型藝術」與修辭格中「象徵法」的差異

在討論「象徵型藝術」與修辭格中「象徵法」的差異之前，我們必須先明辨的是「象徵」是否屬於修辭格的範疇？對於這個問題的討論，不僅中西有明顯的差異，就是中文界本身也存在許多不同看法。先說中西之間明顯的差異：在中文裡，有許多學者把「象徵」視為修辭格的一種，但在西方則普遍把「象徵」放在文學批評理論的範疇，如：查爾斯·查特微克 (Charles Chadwick) 的《象徵主義》、李小岑的《現代英文修辭法》。

其次，在中文界裡，學者們對「象徵」的界定又有許多歧異。有的視為修辭格的一種，而把它分為關涉全篇旨趣的「象徵結構」和部分章句修辭法的「事物的象徵」和「人物的象徵」，如：黃慶萱的《修辭學》；有的也將「象徵」視為修辭格的一種，但把「象徵」稱為「篇章修辭法」，如：李德裕《新編實用修辭》，成偉鈞、唐仲揚、向宏業的《修辭通鑒》。也有主張把修辭學中的「象徵法」界定為文學作品中部分章句的修辭方法，而認為關涉全篇旨趣的「象徵結構」，或「篇章修辭法」的「象徵」應歸為文學理論與批評較適當，如：沈謙的《文心雕龍與現代修辭學》；更有並不把「象徵」列入修辭學中的，如：陳望道的《修辭

³ 轉引自茨維坦·托多羅夫著，王國卿譯，《象徵理論》，〈譯者序〉，第3頁。

學發凡》、傅隸樸的《中文修辭學》、黎運漢、張維耿的《現代漢語修辭學》，董季棠的《修辭析論》。

綜觀中文學界對「象徵」是否屬於修辭格的見解如此紛歧，反觀西方看待「象徵」的觀點則十分明確，他們是將「象徵」置於文學批評理論之中。由於本文所要討論的是黑格爾的美學理論，它是屬於西方觀點為背景的⁴，因此以西方看待「象徵」的立場來與黑格爾的理論作對話應是較為適當的，也較能避免概念上的扞格或齟齬。因此，本文將「象徵」應置於文學批評理論的範疇，而不放在著重章句鍛鍊的修辭法之中。

這樣看來，就沒有所謂修辭學的「象徵法」，「象徵」乃是文學批評中賞析作品的理論。然而，我們在黑格爾討論的「象徵型藝術」中可以清楚地看到，他把「象徵型藝術」的第三階段稱為「自覺的象徵：比喻的藝術形式」，其中所談多是屬於修辭學範疇的「比喻法」。可見，在黑格爾的脈絡裡，屬於修辭學中的「比喻法」乃是一種「自覺的象徵」，是「象徵型藝術」中的一個小環節。於是我們可以更明白地說，屬於修辭學範疇的是「象徵型藝術」中的「自覺的象徵」這一環節，它不稱為「象徵修辭法」，而稱為「比喻修辭法」。因此，我們現在所要面對的問題已經不是「象徵型藝術」與修辭格中「象徵法」的差異，而是「象徵型藝術」與文學批評中的「象徵」有何差異？

二、「象徵型藝術」與文學批評中的「象徵」之差異

在文學批評裡，讀者以「象徵」來賞析文學作品，尋求作品中蘊涵的弦外之音、言外之意，在中西都有深刻的探討。在中國，古典詩學裡把「意在言外」的創作法稱為「興」，而對「興」的探究從兩漢就已經開始，到了魏晉時期，劉勰和鍾嶸都分別在他們的著作《文心雕龍》、《詩品》裡進一步討論這種文學現象。唐宋以降，對「興」的研究更加深刻完備，王昌齡的《詩格》、謝榛的《四溟詩話》都代表了這一時期的觀點。直至明末清初而有王夫之的《薑齋詩話》，更在前人的基礎上，有所繼承和批判。

（一）「象徵型藝術」與中國詩學中「興」的差異

在中國詩學裡，「興」的名稱起源甚早，《周禮》〈春官·大師〉云：

大師掌六律六同，以合陰陽之聲。……教六詩：曰風、曰賦、曰比、曰興、

⁴ 雖然黑格爾努力要跳出東西文化的樊籬，比其他同時代的哲學家更用功於研究東方藝術，他的努力值得我們肯定。但是，他仍不能完全跳脫時代與文化給他的囿限，所以我仍認為他的看法是較屬於西方觀點為背景的。

曰雅、曰頌。

又，《詩經》〈大序〉說：

詩有六義焉：一曰風、二曰賦、三曰比、四曰興、五曰雅、六曰頌。

一般公認所謂詩的六義中，「風」、「雅」、「頌」是指詩的體裁，而「賦」、「比」、「興」則是指詩的創作方法。然而，這三種作詩方法有何差異呢？古來對於「賦」的解釋較無爭議，大抵都認為是一種「直接鋪陳」的方法。而對於「比」的認識也很明確，一般都認為是一種藉由類比的關聯，以一事物比喻另一事物的方法。至於「興」的看法則眾說紛紜，莫衷一是。我們概略地歸納整理這些說法，可以把前人對「興」這種創作方法的觀點分為三個面向來談：

第一，兼有比喻作用的「興」。如《詩經》〈蓼莪〉：

蓼蓼者莪，匪莪伊蒿；哀哀父母，生我劬勞。

一方面是由「蓼莪」引起「哀思父母生育勞苦之情」，另一方面，作者也以「不成材的蒿草」自比，顯然在「觸景生情」之外，又兼有「比喻」的作用。而屈原的《離騷》多述「美人佩香草，卻終至草木零落，美人遲暮」以興起「君子懷抱忠貞卻遭憂讒之悲情」，並以「香草」、「美人」比喻「君子」。

又如杜甫《新婚別》：

兔絲附蓬麻，引蔓故不長；嫁女與征夫，不如棄路旁。

詩人以「兔絲附蓬麻引蔓不長」引發「女子嫁征夫不得長相廝守之悲戚」，並以「兔絲」比喻「新嫁娘」，「蓬麻」比喻「征役的丈夫」。

第二，具有「觸景生情」作用的「興」。《詩經》中的「興」，大都在每章的發端，如〈秦風·蒹葭〉：

蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。

由「蒹葭」引起「思念伊人之情」。而〈周南·關雎〉：

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

由「關雎」引起「慕求淑女之情」。後世承續這一《詩經》「興」法，文人作品中也有創作，如李白《將進酒》：由「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回」引起「君不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪」之歎。

第三，寄託諷刺之義的「興」。如《詩經》〈小雅·黃鳥〉：

黃鳥黃鳥，無集于穀，無啄我粟。此邦之人，不我肯穀。言旋言歸，復我邦族。

以「黃鳥」對詩人的欺侮，譏刺異鄉之人對遊子的不友善待遇。而《詩經》〈魏風·碩鼠〉：

碩鼠碩鼠，無食我黍。三歲貫女，莫我肯顧。逝將去女，適彼樂土。樂土樂土，爰得我所。

則以「碩鼠」啃食農作來諷刺當權者的橫徵暴斂，使人民不堪其苦而欲遠走他鄉，以另尋樂土。

又如蘇軾《卜算子—黃州定慧院寓居作》：

缺月挂疏桐，漏斷人初靜。惟見幽人獨往來，縹緲孤鴻影。驚起卻回頭，有恨無人省。揀盡寒枝不肯棲，寂寞沙洲冷。

表面上寫孤鴻尋不到可棲之所，實際上暗諷他當時剛結束牢獄之禍，內心孤寂又深懼迫害的情境。所以他用「驚起」諷刺當時政治迫害令人深懼；寫孤鴻「揀盡寒枝不肯棲」諷刺當權者迫害之甚，使他不肯信任有可相信之人，寧願獨往來於冷寂的沙洲上。

綜上所述，則中國詩歌中的「興」乃是一種創作的手法，與「象徵型藝術」為藝術類型，在本質上是不同的。首先，黑格爾的「象徵型藝術」是一種藝術類型，它包含各門藝術，如：建築、雕刻、詩歌，並不只是文學創作上的技巧。可見，「象徵型藝術」所討論的範圍遠大於「興」。其次，黑格爾討論「象徵型藝術」乃是放在他的美學脈絡中談的，因此討論的重點是藝術意識如何創作出這樣一種藝術類型；反觀中國詩歌中的「興」則是一種創作技巧，重點是這樣的創作方法能對文學作品造成什麼樣的效果。因此，我們可以這樣說，黑格爾的「象徵型藝術」研究的是藝術創作者的意識形態、思維方式或世界觀；而中國詩歌中的「興」則是詩歌創作中實用上的方法。

並且，我們可以進一步探究中國詩歌中的「興」，它作為詩歌創作的方法，那麼它的表現特徵又是如何的呢？依前述，我們歸納出「興」的三種面向：兼有比喻作用的「興」、具有「觸景生情」作用的「興」、寄託諷刺之義的「興」。可見，第一種的「兼有比喻作用的『興』」，就是「自覺的象徵」裡「在形象化中從意義出發的比喻」，是一種隱喻的創作法；第三種的「寄託諷刺之義的『興』」，則較近於「自覺的象徵」裡「從外在事物出發的比喻」，是一種具諷刺意味的寓言。而第二種具有「觸景生情」作用的「興」，其創作風格較近於黑格爾所分藝

術類型裡的「浪漫型藝術」。至於常與「興」並列談論的中國詩學裡的「比」，由於它就是「比喻法」，因此也歸在「象徵型藝術」裡「自覺的象徵」這一類中的「在形象化中從意義出發的比喻」。

再看看西方，「象徵」也一直是文學創作上不斷出現的文學現象。最具理論和實踐規模的是十九世紀中葉，在法國文學中興起的「象徵主義」(Symbolism)思潮。

(二)「象徵型藝術」與「象徵主義」的差異

首先掀起浪濤的是波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)在1857年間世的詩集《惡之華》，其後又有馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)、魏爾倫(Paul Verlaine, 1844-1896)、韓波(Arthur Rimbaud, 1854-1891)、莫雷亞斯(Jean Moréas, 1856-1910)等人的推波助瀾。他們主張用感性的形象來暗示內心深隱的世界，表現隱藏在普通事物背後的唯一真理。⁵馬拉美曾在1891年說：

象徵主義是一種逐漸召喚出某物件，以顯示某種情緒的藝術。……它是一種選擇某物件，並抽取其靈魂狀態的藝術。⁶

可見，象徵主義作家乃是以暗示的、不落言詮的方法，藉著具體的意象，發抒個人深邃的思想與情感。Charles Chadwick 還指出，除了這種表現詩人內心世界情思的「人性的象徵主義」之外，還有另一種創作風格，他稱之為「超越的象徵主義」，他說：

超越的象徵主義，其中所有的具體意象都是象徵，不僅是詩人內心特殊思想與情感的象徵，而是廣袤永恆的理想世界的象徵，吾人之所處之現實世界僅為該理想世界一不完美的表相。⁷

這樣看來，「象徵主義」作家所使用的「象徵」，其實是藉由作品中的意象去傳達他內心世界的情感，或夢境般的理想世界的美麗淨土，他們的「象徵」是基於對世界本體的認識，因此，這種「象徵」不是一種方法，而是詩人的「世界觀」⁸。這種「象徵主義」作品與作為藝術意識發展上較原初階段的「象徵型藝術」是全然不同的；相反地，它的藝術意識十分成熟，可以說已經是「浪漫型藝術」了。

這樣說會不會太過於武斷呢？我們直接從黑格爾對「浪漫型藝術」的述敘來

⁵ 參考嚴雲受、劉鋒杰著，《文學象徵論》，第460-461頁。

⁶ 轉引自Charles Chadwick著，張漢良譯，《象徵主義》，第1頁。

⁷ Charles Chadwick著，張漢良譯，《象徵主義》，第3頁。

⁸ 參考李雙，〈新文學象徵主義詩論探微〉，《中國現代文學研究叢刊》，1990年第2期。

看，他說：

在浪漫型藝術階段，精神認識到它自己的真實不在於自己滲透到軀體裡；與此相反，它只有在離開外在世界而返回到它自己的內心世界，把外在現實看作充分顯現自己的實際存在時，才認識到自己的真實。⁹

「浪漫型藝術」的真正內容是絕對的內心生活，相應的形式是精神的主體性，也就是主體對自己的獨立自由的認識。因此，外在的客觀存在只是偶然的世界，精神必須跳出這個偶然的世界而把自己集中到精神的內在方面去。所以，在「浪漫型藝術」裡就有兩個世界，一個是本身完滿的精神世界，即自己與自己和解的心靈；另一個是單純的外在世界，它由於脫離了和精神的緊密結合，就變成一種完全經驗性的現實，對於這樣的現實形象，精神是漠不關心的。¹⁰

現在，我們可以更清楚地看出「象徵主義」作品其實正是「浪漫型藝術」的表現形態，但是，何以用「象徵」來稱謂呢？這正是「象徵型藝術」與「浪漫型藝術」在內容與形式關係上的相同之處，也就是說，兩者都是「言在此而意在彼」、「意在言外」的「內容」溢出於「形式」的關係。但是，兩者之所以是藝術發展上不同的兩個類型，它們之間存在著更重要的差異卻是：「象徵型藝術」的內容理念尚未成熟，它是意識發展上較原初的階段；而「浪漫型藝術」的內容理念已經完全成熟，因此它是意識發展上成熟階段的藝術表現。所以，我們說，「象徵主義」與「象徵型藝術」有很大的關聯，主要乃是著眼於它與「象徵型藝術」在內容與形式關係上的相同性；並且，更重要的是它表現出藝術發展上，由原初的「內容」尋找「形式」，卻因意識尚未臻於成熟而總是有「掛一漏萬」的遺憾——「象徵型藝術」；直至「內容」的理念已然成熟，也找到最理想的「形式」，達成契合無間的完美創造——「古典型藝術」之後，卻又不在于那曾經擁有的有限美麗形式，去追求天長地久的無限純淨的心靈世界——「浪漫型藝術」。「象徵主義」作家所努力的正是這種主體對無限自由的渴望。

貳、「象徵型藝術」可以算作一種藝術嗎？

其次，我們要進一步討論的是「什麼是『象徵型藝術』？」以及「黑格爾《美學講演錄》中的『象徵型藝術』與他的全部哲學思想有什麼關係？」針對這兩個發問，我們必須先說明的是：在這裡所要討論的是十九世紀初葉德國的哲學家——黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）的思想，並且在論述他的哲學思想時，主要是以他的《美學講演錄》這本書作為根據。然而，這裡的討論並不把《美學講演錄》的全部內容作為研究的對象，而只是把考察的範圍縮小在書

⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 275 頁。

¹⁰ 參考黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 276-286 頁。

中談論「象徵型藝術」這個小部分。而且，「象徵型藝術」是這本書第二卷「理想發展為各種特殊類型的藝術美」的第一部分。

如何將黑格爾的哲學體系作概要地陳述呢？這是一個有困難的任務，之所以困難並不是因為它的體系過於龐大或複雜，而是因為黑格爾的哲學本身就是一個辯證的思想體系，所以它具有不斷調適上遂的特性。因此，對於黑格爾來說，我們沒有辦法歸結出一個固定的哲學體系，如果一定要概括地歸納它的話，那麼必然有不只一個體系，而是多個。我們大略可以找出其中的二個主要脈絡，一是《精神現象學》的體系，另一個則是《哲學科學百科全書》的體系。由於這兩個系統有很大的差異¹¹，因此，我們必須選擇其中之一作為本文的依據，所以，我們就以後期完成的《哲學科學百科全書》體系為根據，將黑格爾的哲學體系概要條列於下：

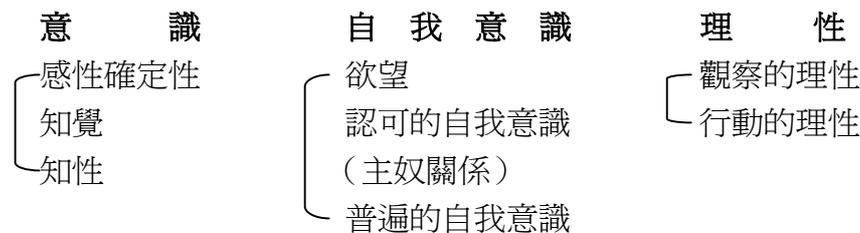
一、黑格爾的哲學體系概述

邏輯學：研究萬事萬物之根本、本質和核心的學問。這個根本核心即是「理念」。

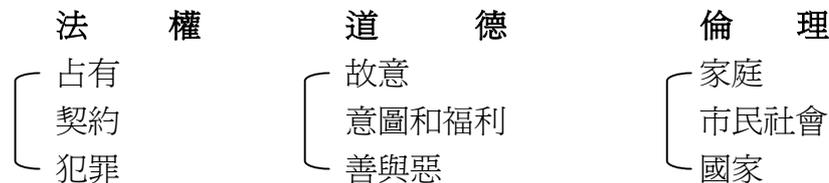
自然哲學：研究理念之異化或外化的科學。自然現象乃是理念的表現。

精神哲學：研究理念由它的異化再返回到它自身的科學，精神是萬事萬物的真理，是最具體、最現實的東西。又細分¹²為：

(一) 主觀精神：



(二) 客觀精神：



¹¹ 《精神現象學》體系與《哲學科學百科全書》體系最大的差異在於《哲學科學百科全書》將整個《精神現象學》體系納入其「精神哲學」這一部分，也就是說原是獨立完整的《精神現象學》體系只成為《哲學科學百科全書》體系中的一部分。

¹² 以下詳細分述乃參考黑格爾《哲學科學百科全書》，以及張世英《論黑格爾的精神哲學》整理編輯而成。

(三) 絕對精神：

藝 術	宗 教	哲 學
[象徵型藝術 古典型藝術 浪漫型藝術]	[自然宗教 藝術宗教 天啓宗教]	絕對知識

由以上的概略說明，我們可以知道黑格爾把藝術放在整個體系的「絕對精神」這個位置，而他對於「藝術哲學」，也就是「美學」的討論，最主要見於《美學講演錄》。而「象徵型藝術」是這本書第二卷「理想發展為各種特殊類型的藝術美」的第一部分。然而，為何他把藝術安放在這樣的定位？又何以「象徵型藝術」是藝術發展中的第一種藝術類型呢？

並且，黑格爾為什麼要區分「藝術類型」？他又以什麼為依據來分判「藝術類型」呢？「象徵型藝術」在他所分的這些「藝術類型」—「象徵型藝術」、「古典型藝術」、「浪漫型藝術」中是否具有發展上的必然性呢？它與其它二種藝術類型有什麼不同？由於它代表的是人類意識發展的原初階段，因此它有多大程度上可以算作一種「藝術」？

二、藝術是理念的感性顯現

黑格爾在《美學講演錄》〈總論美的概念〉中說：

我們已經把美稱為美的理念，意思是說，美本身應該理解為理念，而且應該理解為一種確定形式的理念，即理想。一般說來，理念不是別的，就是概念，概念所代表的實在，以及這兩者的統一。¹³

「美就是理念」，他所謂的「理念」指的是什麼呢？這是黑格爾哲學中十分重要而且有必要優先清楚了解的，因此我們先從黑格爾的精神哲學開始，然後再順著他精神哲學的開展來把握「藝術在黑格爾的哲學體系中居於什麼位置？」

在黑格爾的精神哲學的體系中，心靈是人的認識過程中最原初的自然狀態下現實存在的感覺官能¹⁴，人由心靈的這種原初狀態進一步認識到那些單純的、個別的、直接的東西，在彼此並列的關係中，去認識它們的普遍性和間接性，也就是它們的共相¹⁵。但是，這裡所認識的事物的普遍性只是事物諸多特質無差別的

¹³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 135 頁。

¹⁴ 黑格爾在《精神現象學》裡稱這個認識活動的最原初階段為「感性確定性」，他說：「那最初或者直接是我們的對象的知識，不外那本身是直接的知識，亦即對於直接的或者現存著的東西的知識。」「它的真理性僅僅包含著事情的存在。另一方面，在這種確定性裡，意識只是一個純自我，或者說，在這種認識裡，我只是一個純粹的這一個，而對象也只是一個純粹的這一個。」黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》上卷，第 63 頁。

¹⁵ 這一階段黑格爾稱之為「知覺」：「在知覺裡，『這一個』就被設定為非這一個或者為被揚棄了的，因而它就不是無，而是一個特定的無，或者一個具有內容之無，亦即這一個無。」「是作為共相或者作為特質而存在著。」（見黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》上卷，第 75 頁）

集合，因此，意識不能只停留在這裡，它必然要前進到對事物作知性的把握，以分析的態度旁觀事物的共同本質和法則，把共同本質和法則視為真實的東西，也就是黑格爾所謂的「觀念」，而個別事物不過是它的表現或現象¹⁶。然而，知性所把握的對象—共同本質和法則，還是認對象為獨立於主體之外的，為異己的東西，對象（客體）和主體之間尚存在著「簾幕」¹⁷。是故，知性必須進一步發展，認識到對象不是異己的，而是主體自身，這樣認識就進步到「自我意識」階段。在這裡，人從最簡單、最低級的粗暴地消滅客體，進而認可對方也是「自我意識」，也是人，並且更進一步既承認自己的獨立自由，也承認別人的獨立自由¹⁸。自此，自我的對象既是獨立的他者，又是自我，所以在這種同一性中，它的真理是在且對己地存在著的具體的普遍性，也就是主體與客體對立的統一。於是，理性階段所認識到的真理就是概念與現實的絕對統一，也就是「理念」。¹⁹

行文至此，我們終於對「理念」有了概要的認識：理念就是意識成長趨於成熟的階段或已然成熟的階段，也就是意識發展為「絕對精神」的階段。心靈經歷上述「感性」、「知性」到「理性」的發展，意識由個體的「主觀精神」²⁰階段進展到倫理關係的「客觀精神」環節，再進一步把概念實現於現實中，達到絕對統一的「絕對精神」階段。

黑格爾說：「美就是理念」²¹、「美的範圍就是藝術」²²。因此，藝術正是以「理念」為內容，以「感性形象」為形式，將絕對理念表現出來的人為創作。「理念」是概念與現實二者的絕對統一，「概念」是知性階段中諸多差異的普泛「觀

¹⁶ 在「知性」的階段，意識「是為自己而存在和與他物有關聯，一般地就構成它自己的本性和本質，而它的本性和本質的真理就是那無條件的共相，所以結果純全是普遍性的。」（見黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》上卷，第 89 頁）

¹⁷ 黑格爾說：「意識通過現象作為中介便被表明為和超感官界結合起來了，通過現象，意識就可以直觀進現象界背後的超感官界。這兩個極端，一端是純粹的內在世界，另一端是直觀這純粹內在世界的內在世界，現在合攏在一起了，「這個遮蔽著內在世界的簾幕因而就撤銷了。」（見黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》上卷，第 114 頁）。這裡所謂「純粹的內在世界」就是「知性」階段的意識，而「直觀這純粹內在世界的內在世界」便是「自我意識」階段。意識由「知性」過渡到「自我意識」就是要撤銷其間的「簾幕」，直接見到事物的內在核心。

¹⁸ 在「自我意識」階段裡：「它取消了同它的對方的對立，而唯有通過它的對方它才是它自己」，「只有對方為它而存在，它也為對方而存在，每一方自己本身通過自己的行動並且又通過對方的行動完成了自為存在的這種純粹抽象過程—只有在這種相互承認的條件下，這才是可能的」。黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》上卷，第 119-125 頁。

¹⁹ 在「理性」的階段裡：「理性就是意識確知它自己即是一切實在這個確定性」，「自我意識不僅自為地是一切實在，而且自在地是一切實在，它之所以既是自為的又是自在的實在，是因為它變成了這個實在，或更確切地說證明了自己是這樣的實在。」（黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》上卷，第 155-156 頁）。〈精神哲學〉說：「理性是自在而自為的真理性，這種真理性是概念的主體性與概念的客體性及普遍性的單純的統一性」，「理性作為這種同一性，是絕對的實體，這種實體是真理性」，「這一認知著的真理性就是精神」（黑格爾著，薛華譯，《哲學科學全書綱要》，第 267-268 頁）。

²⁰ 黑格爾在《哲學科學全書綱要》〈精神哲學〉中把精神的發展分為「主觀精神」、「客觀精神」和「絕對精神」三階段，這三個階段若與《精神現象學》中意識發展的階段作對比，則〈精神哲學〉中的「主觀精神」即是《精神現象學》中「意識」到「自我意識」階段；「客觀精神」相當於「理性」向「精神」邁進的階段；而「絕對精神」則包含「宗教」與「絕對知識」二環節。

²¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 135 頁。

²² 參考黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 3-4 頁。

念」的內在統一，它的這種觀念性的統一和普遍性使它有別於客觀現實的主體性。但是，概念本身還不免於片面性，因為這種觀念性的普遍性還是抽象的，還沒有體現於現實事物，所以它的這種統一體還是不同於「理念」的，概念只有在通過實在而且就在實在裡，把它的這種統一顯示出來，它才是真正的實在的整體，也就是「理念」。理念不僅是概念的觀念性的統一和主體性，同時也是體現概念的客體。理念是這兩方面—主體概念和客體現實的整體，而且是這兩方面的整體的永遠趨向完滿，並且永遠達到完滿的協調一致和經過調和的統一。只有這樣，理念才是真實而且是全部的真實。因此黑格爾繼續闡明：

一切存在的東西只有在作為理念的一種存在時，才有真實性。因為只有理念才是真正實在的東西。這就是說，現象之所以真實，並不由於它有內在的或外在的客觀存在，並不是由於它一般是實在的東西，而是由於這種實在符合概念的。只有在符合概念時，客觀存在才有現實性和真實性。²³

藝術以「理念」為內容，美就是「理念」，而「理念」又是最真實的，所以當真實的這個「理念」經由藝術的「感官形式」的這種外在存在直接呈現於意識時，「理念」就不僅是真的，而且是美的了。因此，黑格爾為美的藝術下定義：

美就是理念的感性顯現。²⁴

一種真實的、具體的內容就應該有符合它的一種感性形象，這種感性形象必須是個別的、具體的、單一完整的。因此，藝術的內容和形式這兩方面的和解才使它成為自由的統一體，使它足以顯現理念。而理念，就它是概念與現實的絕對統一上來看，它就是黑格爾精神哲學發展上的最高峰—絕對精神。所以，藝術即是屬於「絕對精神」的一個環節。

三、藝術屬於「絕對精神」

在《精神現象學》中，黑格爾並沒有專章討論藝術，只在「宗教」一章中分別討論「自然宗教」、「藝術宗教」和「天啓宗教」，就「藝術宗教」談論「抽象的藝術品」、「有生命的藝術品」以及「精神的藝術品」。卻在《哲學科學全書綱要》〈精神哲學〉的〈絕對精神〉中獨立一章討論「藝術宗教」，並且後人有《美學講演錄》的輯成，專書研究「美的藝術的哲學」。可見黑格爾對藝術在他全部哲學體系中的論述，乃是愈見成熟與充實。

但是，不論他對藝術所論的詳略如何，我們都可以明確地看出，他是將藝術

²³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 141-142 頁。

²⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 142 頁。

放在與宗教、哲學同一層面的：在《精神現象學》裡，藝術附屬於宗教之中，與「絕對知識」（哲學）同列於意識發展的最高峰；在《哲學科學全書綱要》中，藝術與宗教、哲學分章並列於「絕對精神」的範圍下，並且黑格爾已明確比較出這三者與絕對精神的領域裡，它們各別的特徵與困限：藝術以直接的感性形象顯現「絕對精神」，因此它最能貼近於感性的生活世界。但也因為它必須依賴特殊、單一的感性形象才能表現理念，所以藝術有形式上的局限，它因此不是表現「絕對精神」的最高方式；宗教以表象來顯現「絕對精神」，把「絕對精神」當作是在遙遠彼岸的「神聖」，用虔誠的宗教意識抽象地與這「神聖」（「絕對精神」）和解。因此，它只是強調主體能感覺到「絕對精神」，但沒有把「絕對精神」作為現實的直接的對象在它的意識內直觀到，宗教與「絕對精神」的和解只是潛在的，不是實現了的。所以只有在「絕對精神」的最高階段的「絕對知識」（哲學）裡，才能真正完成和解；哲學以「純粹概念」來實現「絕對精神」，它自己知道自己是精神，正由於它把握了它自己的概念，所以才是直接的自身等同，才真正取消了抽象的彼岸世界，而把它的純粹的自我直觀作為在它的時間、空間的活生生的現實自然界中的實際存在。

在《美學講演錄》中黑格爾也針對藝術、宗教、哲學三種領域作論述，在第一卷〈藝術美的理念或理想〉的〈序論〉中，特別提到「藝術對宗教與哲學的關係」。他說：

藝術從事於真實的事物，即意識的絕對對象，所以它也屬於心靈的絕對領域，因此它在內容上和專門意義的宗教以及和哲學都處在同一基礎上。……絕對心靈的這三個領域的分別只能從它們使對象，即絕對，呈現於意識的形式上見出。……這種認識的第一種形式是一種直接的也就是感性的認識，一種對感性客觀事物本身的形式和形狀的認識，在這種認識裡，絕對理念成為觀照與感覺的對象。第二種形式是想像（或表象）的意識，最後第三種形式是絕對心靈的自由思考。²⁵

由他的論述中，我們可以知道「絕對精神」的藝術、宗教、哲學三種形式的特徵分別是：藝術以「感性觀照的形式」為認識對象，感性客體是它的重要元素；「虔誠態度」是宗教崇拜的最純粹最內在最主要體的形式，它離開了藝術的感性因素回到主體的內在情感和思想；哲學用最純粹的自由思考把理念呈現給意識，它把藝術和宗教這兩方面統一起來了，一方面它就在現實的客觀感性事物中把藝術的客體性相轉化為思想的形式，另一方面哲學淨化了宗教的主體性成為思考的主體性。²⁶

²⁵ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 129 頁。

²⁶ 黑格爾說：「因為思考一方面是最內在最主要體性，而另一方面真正的思想，即理念，也是最實在最客體的普遍性，這只有在思考本身以內並且用思考的形式才能掌握住。」黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 133 頁。

綜上所述，藝術既屬於「絕對精神」的領域，因此藝術的意識必然是已達到成熟的理念階段，只是仍受限於客體性的感性形式，所以未能臻於最高階段。由此觀之，藝術的「內容」與「形式」二元素的關係對藝術作為一種表現「絕對精神」的形式來說具有關鍵性的重要性。因此，以下我要論述的就是以藝術的「內容」與「形式」之關係為判準的「藝術類型」之劃分。

四、為何黑格爾要分「藝術類型」？

上文已經說過，藝術的內容就是理念，而其形式就是訴諸感官的形象。藝術要把這兩方面調和成爲一種自由的統一的整體。因此，一種真實的、具體的內容就必須有一種符合它的感性形象來表現這內容。而這種感性形象也必須是個別的、具體的、單一完整的，才能與這真實的、具體的內容完全結合，互相符合。

但是，窺諸人類藝術的發展過程中，並非一開始人類就能有成熟的理念爲藝術之內容，也無法一開始就有能力創作出完全與內容相符的形式。一方面，人類是在一步步的探索與成長中，自我在不斷地與對立面統一和解中，使意識達到真實、具體的理念；另一方面，人類因爲意識的逐漸成熟，對客觀事物才能逐漸達到真實又具體的把握，因而創作出與成熟的理念相符合的藝術形式。

因此，黑格爾明白指出：

心靈在達到它的絕對本質的真實概念之前，必須經過植根於這概念本身的一些階段的過程，而這種由心靈自生發的內容的演進過程就和直接與它聯繫的藝術表現的演進過程相對應，在這些藝術表現的形式中，藝術家的心靈使自己能認識到自己。²⁷

也就是說，藝術意識成長爲怎樣的階段，藝術創作就有相應的、符合這一階段的藝術形式，因此，區分藝術類型就是要將這些發展上各階段的意識形態和相應的藝術形式如其所如地呈現出來。這正是黑格爾區分藝術類型的意義所在。

五、黑格爾如何分判「藝術類型」？

在前一小節中我們已經了解黑格爾之所以要區分「藝術類型」的理由是：藝術在發展過程中，理念的成熟度會造成各階段藝術形態上的差異，因此區別出各個不同的「藝術類型」，正是要將各階段的意識形態和相應的藝術形式如其所如地呈現出來。然而，了解了分類的必要性之後，我們還要繼續追問的是：黑格爾如何分判「藝術類型」？也就是說，他以什麼作為分類的判準？

²⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第90頁。

首先，從上述的討論中我們得知：理念的成熟度會造成各階段藝術形態上的差異，因此，很明顯地，「理念的成熟度」就正是黑格爾分判「藝術類型」的標準，也就是說依「理念」成熟的程度，區分出理念尚未成熟的「象徵型藝術」；理念已經成熟的「古典型藝術」；以及理念不僅已經成熟，而且進一步超脫感性形式局限的「浪漫型藝術」。但是，所謂「理念」成熟與否究竟又以什麼作為量尺呢？

（一）界定藝術類型與各階段的判準

在這本《美學講演錄》中，黑格爾對各種藝術形態的研究上有許多分判上重要的判準，首先，最主要的一個，就是用來區分三大藝術類型的準則：「內容與形式的關係」。當內容與形式互相融合成為統一體的藝術作品時，它的內容與形式這兩方面互相符合的程度。也就是說，內容與形式之間的相融或溢出的關係。是形式不足以表現內容呢？還是內容與形式契合無間？抑或是理念尚未成熟，以致於無法找到符合於內容的形式？依此判準，他區分出形式不能充分表現內容的「象徵型藝術」；內容與形式相合的「古典型藝術」與內容刻意超越形式的「浪漫型藝術」。

其次，在分判藝術類型時也以「理念內容的成熟度」作為區分三大藝術類型的類型特徵，而所謂「理念內容的成熟度」就是指出各藝術類型是否能達到主體意識的自由。「象徵型藝術」的理念尚未成熟，因此，以理念成熟度而言，它就仍處於理念尚未達到無限的、自由的階段；「古典型藝術」則是理念已經達到無限的、自由的階段；而「浪漫型藝術」更已經擺脫感性形式的束縛，達到更高層次的無限與自由。

除了以上這兩大主要判準之外，黑格爾在討論「象徵型藝術」中各階段的區別時，則以「是否能意識到內容與形式的差異」為來分論各階段的特徵：「不自覺的象徵」是「未意識到內容與形式之差異的象徵」；「崇高的象徵」則是「意識到內容與形式之差異，但以否定感性現象的方式來表現無限的精神」；而「自覺的象徵」就是「意識到內容與形式之差異，而以有限形式來表現有限內容的裝飾性藝術」。

而在「不自覺的象徵」這一階段裡，各種不同藝術形態對結合內容與形式的努力也有差異：有的是「意義和形象的直接統一」，如：古波斯的宗教；有的是「幻想的任意拼湊的統一」，如：印度的宗教與藝術；也有初步具有辯證思維的「辯證統一」，如：古埃及的宗教與藝術。

在「崇高的象徵」中區別是否為真正的「崇高」，乃是以內容與形式的肯定關係或否定關係做區別：「內容與形式的肯定關係」不合於「象徵型藝術」的性質—「內容與形式有曖昧關係」、「以否定形式來突顯內容」，因此，不是真正的「崇高」；真正的「崇高」必須是否定特殊感性形象，才能使整全的絕對精神顯

現出來。

另外，在對「自覺的象徵」細分小類時則以創作進路是「從外在事物出發」，還是「從內容意義出發」來作分判，並且深究作品中「表現形式」與「內容意義」的微妙關係：「從外在事物出發」這一類是「形式」上所描述的題材在意識中仍具有表面上的意義，而作者就循著這層表面上的意義，抽繹出更深遠的人事道德意義來，也就是所謂「言近旨遠」的藝術形態。而「從內容意義出發」這一類，卻是「形式」上所描述的題材在意識中已不具有表面上的意義，它全然受作者想要表達的意義所控制，所以是「得意（意義）則可忘言（形式）」的藝術形態。

並且，在黑格爾的美學，甚至全部哲學中，他總是以「具體的理念」高於「抽象的觀念」作為價值上的判準。因此，「從外在事物出發的比喻」因為能從現實的事物中去體悟抽象的道德觀念，是抽象的理性在現實的脈絡中獲得具體的表現，所以它的藝術性高於「從內容意義出發的比喻」，因為後者讓抽象的理性完全控制了現實的事物，使現實的事物只成為附屬品，所以它的藝術性也因而減低了。

最後，在黑格爾的美學中，藝術的目的以「道德進益」高於「激發情緒」，是故「寓言」這種從外在事物出發，然後抽繹出道德的體悟的藝術形態，它的藝術性就高於「描繪詩」，因為，後者雖然也是從外在景物出發，但是，它所激發出的卻是個別的情緒，所以依黑格爾的觀點來看，「描繪詩」的藝術性就顯得微乎其微，甚至不列於藝術之林了。

（二）藝術的發展分為「象徵」、「古典」、「浪漫」三種類型

黑格爾在談到藝術美的理念與理想時說：

作為藝術美，它一方面具有明確的定性，在本質上成為個別的現實，另一方面它也是現實的一種個別表現，具有一種定性，使它本身在本質上正好顯現這理念。……理念就是符合理念本質而現為具體形象的現實，這種理念就是理想。²⁸

可見，藝術的理想乃是理念和它的表現彼此完全符合。然而，在人類藝術創作的發展過程中，也存在著許多有缺陷的藝術。這種藝術形式上的缺陷總是肇因於內容的缺陷，也就是理念的尚未成熟，而並不總是由於藝術家技巧的不熟練。緣此，黑格爾依藝術發展上內容理念的成熟度，以及內容與形式的符應關係劃分出三種藝術類型－「象徵型藝術」、「古典型藝術」、「浪漫型藝術」，它們分別代表的是三個藝術意識的發展階段。然而，這三者的發展順序並不是時間上的序列關係，而是與藝術家的意識發展階段相對應的。也就是說，各民族的藝術發展的步履並

²⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第92頁。

不一致，同一時間的不同民族會因為他們的意識發展階段不同而呈現不一樣的藝術類型。

第一種關係，理念在開始階段，它還不能自確定，還很含糊。因此，理念還無法找到它所要的形式。理念雖然掙扎著、希求著要找到外在感性形象來表現它自己，但是由於理念自身的缺陷—未成熟的片面性和抽象性，所以理念只好勉強地寄寓在一個感性形象上。對於理念一方來說，理念就像「削足適履」一般地不能在這個不合適的形象上完全地呈現，達到美的理想；另一方面，對於形象一方而言，這個形象可能是完全未被改變的自然事物，它被要求達成表現這理念的任務，而且被要求本身就已包含這理念，這樣的情形難免有穿鑿附會的缺失。也有另一種可能，這用來表現理念的形象是經過人為加工的創作，但因為理念本身的不清楚、不成熟，以致於創作出顯得離奇而不完美的形象。因此，就形式這一方來說，也還是不能達到美的理想的作品。這種內容與形式不能相符合的藝術類型，黑格爾稱之為「象徵型藝術」，見於人類意識發展的初始階段，理念尚未成熟的時期。

第二種關係，理念已經成熟，它能自由且妥當地體現於本質上就特別適合這理念的形象，因此理念就可以和形象達成自由而完滿的協調，成為「美的藝術」、「理想的藝術」，這樣的藝術類型，黑格爾稱之為「古典型藝術」。然而，是不是只要達成這樣的內容與形式的協調就能稱為「古典型藝術」呢？在黑格爾的哲學體系中，已經成熟的理念就是最真實、最具體的絕對精神，所以要符合這樣內容的形式，就必須本身也是符合絕對精神的形象。於是，在自然事物中只有「人」是符合絕對精神的感性形象，所以「古典型藝術」就以合於絕對精神的「人體形象」來表現絕對精神的「人的理念」。

既然在「古典型藝術」裡，內容與形式已完全地協調了，理念與現實已完滿地統一了，為什麼還會有第三種關係呢？黑格爾說：

古典型藝術達到了最高度的優美，盡了藝術感性表現所能盡的能事。如果它還有什麼缺陷，那也只在藝術本身，即藝術範圍本來是有局限性的。²⁹

是什麼樣的局限性使藝術最終還是有缺陷的呢？這個局限性就在於上文已經討論過的，藝術因為它必須依賴特殊、單一的感性形象才能表現理念，所以藝術有形式上的局限。然而理念卻是無限的絕對精神本身，藝術要以有限的形象去表現無限的理念，必然會有它內在的缺陷。於是藝術必須尋求突破，把形式和內容的協調破壞，把理念與現實的統一取消。於是內容與形式的第三種關係，表面上看似又回到「象徵型藝術」那樣的二者不相符合中，事實上卻是迥然不同的。

第三種關係，理念的無限性要突破感性形式的有限性，因此這精神的內心世界的無限與自由就不再以「人的形象」作為感性顯現，理念須顯現其自身已完善的思想情感，並且由於這種高度的完善，理念從內容與形式的協調統一中退出

²⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第99頁。

來，它又回到它本身，以自由的、具體的精神為內容，訴諸主體的內心生活，訴諸情感和情緒，在內在世界裡找到理念與現實的和解，而放棄內容與形式的統一。這種理念與現實和解而內容與形式卻不相合的第三種關係，黑格爾稱它為「浪漫型藝術」。

第一種關係的「象徵型藝術」和第三種關係的「浪漫型藝術」二者的相同點是：它們的感性外在形象都看作是偶然的、全憑幻想地任意創作，可以照實反映自然事物不加改變，也可以歪曲外在自然世界，把它弄得顛倒錯亂、怪誕離奇。因此，「象徵型藝術」和「浪漫型藝術」都是內容與形式不相合的非「完美的藝術」、非「理想的藝術」。但更值得注意的是，這兩者最大的不同乃是：在「象徵型藝術」裡，藝術形式的缺陷肇因於理念的不成熟；而在「浪漫型藝術」裡，藝術形式的不完美卻是因為理念希求從藝術感性形式的局限中解脫出來。因此，浪漫型藝術雖然還屬於藝術的領域，還保留著藝術的形式，卻已然超越了藝術本身。

（三）三種藝術類型在藝術意識上的發展關係

在上文中我已經說明黑格爾依藝術發展上內容與形式的符應關係劃分出三種藝術類型—「象徵型藝術」、「古典型藝術」、「浪漫型藝術」，它們分別代表的是三個藝術意識的發展階段。然而，這三者的發展順序並不是時間上的序列關係，而是與藝術家的意識發展階段相對應的。也就是說，各民族的藝術發展的步履並不一致，同一時間的不同民族會因為他們的意識發展階段不同而呈現不一樣的藝術類型。可見，這三者的序列關係並不是時間上的，而是邏輯上的發展關係。黑格爾說：

古典型藝術雖然找到了真正的藝術表現，卻並不是最早的藝術類型，它須有象徵型藝術的許多轉化和過渡階段作為它的先行條件。」³⁰

這裡，黑格爾說明了「象徵型藝術」在邏輯上有發展的必然性。因為意識是經過不斷發展之後才能逐漸成熟，由最感性的存在進而意識到自己，能夠把握知性的觀念，然後再達到理性，從而能進步到概念與現實統一的理念（絕對精神）。因此，藝術要發展到理念成熟時，才能認識到，並且找到它本身適合的對象作為它的表現形式。「象徵型藝術」正是藝術在發展起源時，理念尚未成熟，內容仍是抽象的，不確定的，因此它還在掙扎著要找到最適合於它的形式，但卻沒有能力完成內容與形式的統一，造成這兩方面不相符合的缺陷。正是經過「象徵型藝術」裡藝術意識不斷地努力，追求內容與形式的和解，理念才得以逐漸達到成熟，才能產生理想的「古典型藝術」。

然而，理念是無限的絕對精神本身，它不能滿足於藝術的有限形式，所以理

³⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 25 頁。

念必須突破感性的限制，回到絕對精神本身，在內在世界裡找到理念與現實的和解，而放棄內容與形式的統一。因此，藝術在邏輯上的發展上，必然在「古典型藝術」之後要追求「浪漫型藝術」，才能達到精神自己與自己的自由統一，表現無限精神的主體性的美。黑格爾說：

對於這個最後的藝術階段來說，古典理想的美，亦即形象最適合於內容的美，就不是最後的（最高的）美了。……如果要根據這種新內容（自己的內心世界）來形成美，那麼，前此所說的美只能處於次要的地位，現在的美卻要變成精神的美，即自在自為的內心世界作為本身無限的精神的主體性的美。³¹

綜上所論，藝術在邏輯上的發展乃是以「象徵型藝術」發軔，在「古典型藝術」裡到達理想的目的，進而又超越這個有限的目的，上升到「浪漫型藝術」去追求無限精神的內在世界。因此，我們可以清楚地回答導論一開始提出的諸多疑問：首先，「象徵型藝術」在黑格爾美學中是藝術發展上的濫觴，它雖是人類藝術意識發展的原初階段，理念雖未見成熟，形式的表現雖仍有缺陷，但它正代表著人類未成熟理念的感性顯現，當然可以算是「藝術」。

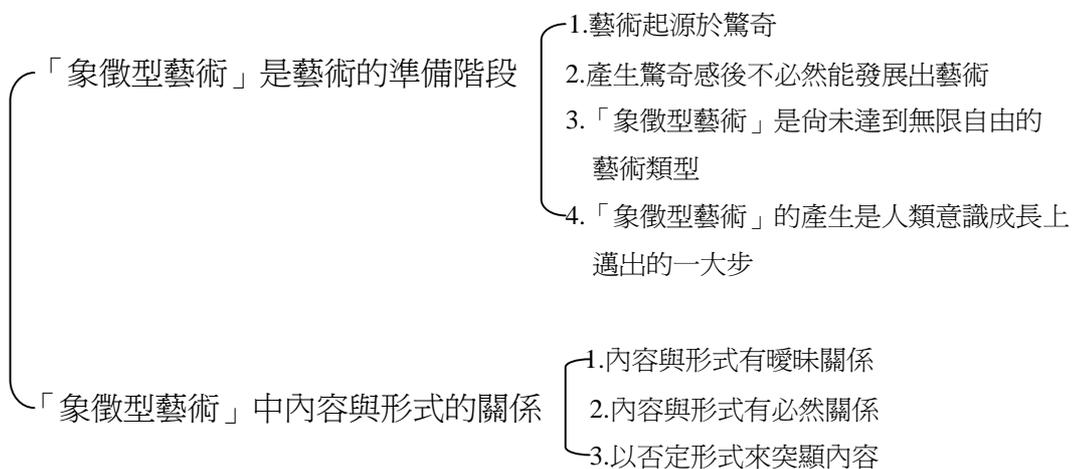
其次，黑格爾何以要區分「藝術類型」？因為藝術的理念在發展過程中由於理念成熟度上的差異，使得實現出來的藝術形式產生各種特殊形態，所以他區別出各個不同的「藝術類型」，正是要將這些發展上各階段的意識形態和相應的藝術形式如其所如地呈現出來。並且，他以邏輯上的發展關係，說明「象徵型藝術」、「古典型藝術」、「浪漫型藝術」的發展進程，釐清三者「內容」與「形式」上的融合關係：「象徵型藝術」是「內容」與「形式」有缺陷的勉強相遇；「古典型藝術」是「內容」與「形式」完美的結合；而「浪漫型藝術」則是「內容」為了追求更高層次的理念，掙出「形式」的美麗束縛，套用現代詩人鄭愁予³²的話說：「內容」之於「形式」，不是歸人，是個過客，它終究還是向著它的理念邁進，徒留一路的亂紅碎玉和達達的馬蹄聲，讓人空嘆息。

本文將在第一章總論黑格爾的「象徵型藝術」，說明「象徵型藝術」的特徵。第二章至第四章分別針對「象徵型藝術」各階段作考察，探討「不自覺的象徵」、「崇高的象徵」與「自覺的象徵」。第五章則討論「象徵藝術形態的消長」，探究「象徵藝術形態」在文學的發展上不斷延續的現象。以下條列本文結構如下：

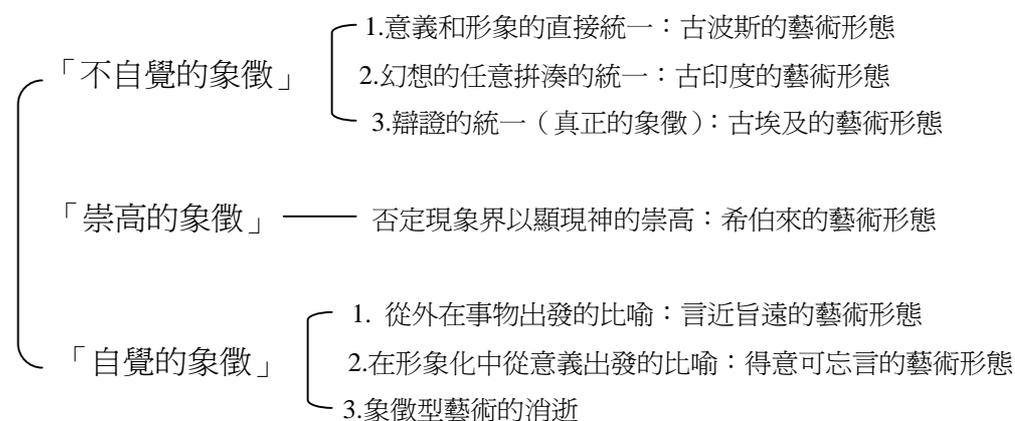
³¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 275 頁。

³² 現代詩人鄭愁予的原詩是《美麗的錯誤》：「我打江南走過/那等在季節裡的容顏如蓮花般開落；東風不來/三月的柳絮不飛/你底心如小小的窗扉緊掩；跫音不響/三月的春帷不揭/你底心如小小的寂寞的城/恰若青石的街道向晚；我達達的馬蹄是美麗的錯誤/我不是歸人/是個過客。」

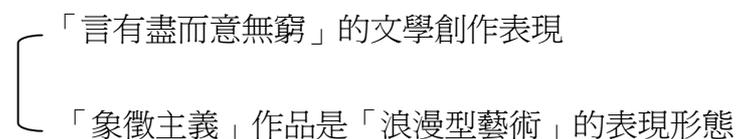
「象徵型藝術」的特徵



「象徵型藝術」各階段之考察



「象徵」藝術形態的消長





第一章

象徵型藝術的特徵

在這本論文的導論中，我們已經對黑格爾美學中「藝術」、「藝術類型」、「象徵型藝術」作了深入的探究，並且了解「象徵型藝術」在黑格爾美學中是藝術發展上的濫觴，它是人類未成熟理念的感性顯現。因此，它在「內容」與「形式」的結合上呈現不相容的衝突。有了這些對「象徵型藝術」概括的了解之後，我們要正式進入「象徵型藝術」的世界，尋找它的特徵，發現它的奧秘。

在這一章裡，我們要深究「象徵型藝術」作為藝術發展上的開端，它在人類藝術上的發展居於邏輯上的優先地位，然而這只能說明「象徵型藝術」在人類藝術發生之後的必然優先性，並不能告訴我們人類是否必然能夠產生藝術。因此，我們要在這一章裡首先追究這個疑惑，標明「象徵型藝術」的第一個特徵－「象徵型藝術」是「藝術的準備階段」。

其次，「象徵型藝術」在「內容」與「形式」的結合上呈現不相容的衝突，這是「象徵型藝術」與「古典型藝術」的重要差異。但是，這二方面的不相容究竟是以什麼樣的關係連結在一起呢？這是在這一章第二節裡要進一步追問的。

第一節 「象徵型藝術」是「藝術的準備階段」

黑格爾在《美學講演錄》第二卷〈象徵型藝術序論〉中說：

「象徵」無論就它的概念來說，還是就它在歷史上出現的次第來說，都是藝術的開始，因此，它只應看作藝術前的藝術，主要起源於東方，經過許多轉變，改革和調和，才達到理想的真正實現，即古典型藝術。¹

黑格爾以“Vorkunst”來形容「象徵型藝術」，T. M. Knox 的英譯本譯為“the threshold of art”。“the threshold”意指「門檻」或「開始」、「發端」，在這裡就意謂著「意識發生作用的境界點」。所以英譯本用“the threshold of art”來說明「象徵型藝術」在黑格爾的美學體系中所在的位置乃是「藝術意識發生作用的起點」。朱光潛先生的中譯本把這個“Vorkunst”字譯為「藝術前的藝術」，並在註文中補充說明“Vorkunst”可以和“史前史”類比，或譯為“藝術的準備階段”。因此，「象徵型藝術」本質上的特徵就是藝術未發展成熟前的萌芽階段。然而，對於藝術這棵「大樹」來說，初萌時的小苗正是日後能長成大樹的必經過

¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第9頁。

程。

一、藝術起源於驚奇

黑格爾在追溯藝術的起源時說：

如果從主體方面來談象徵型藝術的最初出現，我們不妨重提一句舊話：『藝術觀照、宗教觀照（毋寧說二者的統一）乃至於科學研究，一般都起源於驚奇感。』人如果還沒有驚奇感，他就還是處在蒙昧狀態，對事物不發生興趣，沒有什麼事物是為他而存在的，因為他還不能把自己和客觀世界以及其中事物分別開來。……當人已擺脫了原始的直接和自然聯繫的生活以及對迫切需要的事物的欲念了，他才能在精神上跳出自然和他自己的個體存在的框子，而在客觀事物裡只尋求和發現普遍的，如其本然的，永住的東西；只有到了這個時候，驚奇感才會發生，人才為自然事物所撼動。²

就黑格爾在《哲學科學全書綱要》〈精神哲學〉中的討論來說，還處在蒙昧狀態的初民是直接單純的存在，他的意識仍只是與禽獸共同具有的一種最原始的形態，黑格爾稱之為「靈魂」的階段，它與外界沒有任何關係、任何區別。只有在進入「意識」階段後，人才第一次進入客觀性，才與外部世界有了區分，也在這時才對外在世界有了驚奇感。如果還以樹的成長為喻，則「靈魂」階段正是樹的種籽，它蒙蔽在混沌的塵泥中，只是那樣自然地存在著。一旦從泥地裡挺出芽來，它才能感覺到外在世界的陽光和空氣。

二、產生驚奇感後不必然能發展出藝術

黑格爾繼續推衍：

他在這些事物裡重新發現他自己，發現思想和理性。這時，人一方面還沒有把對一種更高境界的預感和對客觀事物的意識割裂開來；另一方面人也見出自然事物和精神之間畢竟有一種矛盾，使客觀事物對人既有吸引力，又有抗拒力。然而，產生驚奇感後仍不必然能發展出藝術，因為如果人只是把自然和客觀世界作為一種威力來崇拜，即拜自然和拜物，那就還不能產生藝術。只有在人把感覺到的較高的真實而普遍的東西化成外在的，成為觀照的對象。個別自然事物，如：河、海、山岳、星辰不是以直接存在的面貌為人所認識，而是上升為觀念，觀念的功能就獲得一種絕對普遍存

² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 22-23 頁。

在的形式。³

在這裡，黑格爾強調「產生驚奇感後仍不必然能發展出藝術，因為如果人只是把自然和客觀世界作為一種威力來崇拜，即拜自然和拜物，那就還不能產生藝術」。產生驚奇感就是進入「意識」階段，清楚地區分了人自己和外在於己的世界，這個外在於己的自然和客觀的世界具有人無法理解的威力，於是產生了對自然的崇拜，拜天、地，拜日、星，拜河、海、山、川。以直觀的認識把自然物視為一個有生命的活的對象，是能降災禍、賜豐年的神聖「怪物」。然而，這樣以「直接存在面貌」呈現的對象，只停留在「意識」階段的「感性確定性」裡，因此還沒有能力產生具有「絕對意識」之理念內容的藝術。

所以，「只有在人把感覺到的較高的真實而普遍的東西化成外在的，成為觀照的對象。個別自然事物，如：河、海、山岳、星辰不是以直接存在的面貌為人所認識，而是上升為觀念，觀念的功能就獲得一種絕對普遍存在的形式」，這樣才能產生藝術。人能把「意識」階段的「感性確定性」提升到「知性」對事物有普遍「觀念」的掌握，才能進一步邁向「理性」階段，才能對「理念」有更具體的認識，才開始能將「理念」作為內容，以感性形象表現出來，因而有能力創作藝術。而這種最初藝術的誕生就是「象徵型藝術」，它以不成熟的手，顫顫危危地形塑心中萌芽的理念，經過長久的追尋，終能達到真正藝術的完美。

三、「象徵型藝術」是尚未達到無限自由的藝術類型

黑格爾明確地說：「美就是理念的感性顯現」，也就是說，美是感性客觀存在與概念本身的統一。他說：

美的內容固然可以是特殊的，因而是有局限的，但是這種內容在它的客觀存在中卻必須顯現為無限的整體，為自由，因為美通體是這樣的概念：這概念並不超越它的客觀存在而和它處於片面的有限的抽象對立，而是與它的客觀存在融成為一體，由於這種本身固有的統一和完整，它本身就是無限的。此外，概念既然灌注生氣於它的客觀存在，它這種客觀存在裡就是自由的。⁴

由此可見，真正達到「美」的理念包含三個要素：第一是抽象普遍性的概念；第二是體現概念的客觀存在，即個別具體事物；第三是前述這二者的統一。朱光潛闡發黑格爾的觀點，進一步說明：

概念本身已包含體現它的客觀存在為其對立面或「另一體」，它通過既否

³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 23 頁。

⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 143 頁。

定本身的抽象性而轉化為客觀存在，又否定客觀存在的抽象的特殊性這種辯證過程而達到統一，變成理念。這種發展過程並不通過外力，而是通過概念本身的內在本質，由自否定達到自確定。所以這種理念是無限的、自由的。⁵

因此，作品是否為成熟的「美的藝術」，關鍵就在於其理念是否達到無限與自由。賀瑞麟在其《黑格爾美學中的自由概念研究》中也說：

把美當成一種理念（或感性地表現的理念，即理想）來看，即表示美是一種通透內外的整體。這樣的看法正好是把美感活動當成一個自由的活動來把握的。因為對黑格爾而言，所謂「自由」，就是自己和自己對立面的統一，這同時也是「無限」。就此義而言，只有理念是真正自由和無限的，因為理念是概念和其對立面的統一，一種包含差異又取消差異的整體。因此，把美（藝術）當成一種理念，就等於把美當成一種無限的、自由的（精神）活動。⁶

可見，既然藝術是理念的感性顯現，那麼理念是否成熟就成為作品能否展現無限自由的關鍵。這樣看來，「象徵型藝術」的理念尚未成熟，因此，以理念成熟度而言，它就仍處於理念尚未達到無限的、自由的階段，也就是說，整個「象徵型藝術」的三個小階段都應是理念尚未達到無限的、自由的表現形態：「不自覺的象徵」階段，由於理念尚未成熟，造成內容本身的不確定，於是也找不到恰否的形象來表現，因此，內容與形式都是不自由的；「崇高的象徵」階段，由於認定無限的神（抽象的概念）是外在於象現（客觀存在）的，因此意識也尚未達到概念與客觀存在的辯證統一，所以也還不是無限自由的理念成熟階段；而到了「自覺的象徵」階段，創作主體的藝術意識已經十分成熟，但卻以主體的主觀意識去制約形式，使形式只成為外在於內容的附屬品，也就是說，內容與形式是完全互相外在的，這兩方面的結合完全由於創作者的主觀性、任意性，因此造成形式的不自由。⁷

四、「象徵型藝術」的產生是人類意識成長上邁出的一大步

「象徵型藝術」是人類由意識的蒙昧階段進步到成熟階段（絕對精神）的發展記錄，如同人類從初生嬰孩逐漸長大成人的成長軌跡，在不斷認識自我與外在現實對立中掙扎；在不斷掙扎中學習自我與現實和解；在一次又一次的和解活動

⁵ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 148 頁，朱光潛註釋 3。

⁶ 賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，第 49 頁。

⁷ 參考賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，第 67 頁。

中完成自我與現實的絕對統一，達到絕對真實的具體理念（絕對精神）。「象徵型藝術」是這條漫漫長路的起步，一如孩童開始依自己的意念邁出的第一步，他實踐了自己的想望；「象徵型藝術」是初民以他所認識到的世界為內容，創作出他想像到的形象來表現這個內容，他實踐了他的想望。所以，黑格爾稱「象徵型藝術」為「藝術的準備階段」、「藝術前的藝術」，它雖然尚不完美，仍有缺陷，但它是藝術的起點、人類意識成長上邁出的一大步。

第二節 「象徵型藝術」中內容與形式的關係

「象徵型藝術」的第二個特徵，我們要從它的內容與形式的連結關係來討論。「象徵型藝術」既為「藝術的準備階段」、「藝術前的藝術」，它因此理念尚不成熟，於是造成內容與形式二方面的不相合，這是我們已經陳述過的。但是這二方面的不相合究竟以怎樣的關係存在呢？是內容超出形式？還是形式多於內容？並且，這二方面是否只是純粹偶然的相遇？還是本質上具有必然的關係？再者，內容與形式這樣的連結關係會形成怎樣的藝術風格呢？這些將是我們在這一節裡要進一步探究的問題。

一、內容與形式有曖昧關係

這裡所說的「曖昧」指的是「不清楚」、「不明確」的意思，因此所謂「內容與形式有曖昧關係」，也就是說在「象徵型藝術」中「內容」和「形式」的連結是一種不清楚、不明確的結合，而導致二者不清楚、不明確的結合關係之原因是理念尚未成熟。理念還無法找到它所要的形式，所以只好勉強地寄寓在一個感性形象上。這個形象可能是完全未被改變的自然事物，它被要求達成表現這理念的任務，而且被要求本身就已包含這理念。因此，當我們初見一個圖景或形象時，是該以它呈現出的形象本身來看待，也就是它的「本義」，還是應該看出它的「言外之意」，也就是形象以外的「暗寓意」、「象徵意」呢？這就頗令人費思量了。例如：看到「狐狸」這一形象，我們該單只把它看作是「狐狸」本身，還是要取它的象徵意——「狡猾」呢？並且，它的象徵意只能是「狡猾」而不能是「聰明」嗎？

又比如：「龍」這個形象，在中國，「龍」是幸福、活力、健康與生殖的象徵，而且用龍的圖形來驅邪；然而，在西方人的眼裡，「龍」代表人類原始的慾望，需要力量或精神上的自律去征服它。基督教甚至把龍作為極端邪惡或魔鬼撒旦的象徵。⁸因此，我們可以了解「象徵」其實具有文化上約定俗成的習慣用法，

⁸ David Fontana著，何盼盼譯《象徵的名詞》，〈前言〉第21頁，圖片說明。

不同文化的民族有其獨特的象徵聯想。例如「蛇」這種動物，對猶太人來說，牠是「邪惡」與「誘惑」的象徵，所以《聖經》中蛇是引誘人類的始祖犯下不可救贖的原罪的禍首⁹；然而在台灣排灣族人的心中，蛇卻是他們的祖先，因此「蛇紋」是他們神聖的象徵。¹⁰

此外，對於神話的詮釋也存在著不明確的曖昧性，黑格爾在《美學講演錄》中就提到後世之人對神話故事詮釋上不同的看法：有人認為神話只應就故事的字面去看，也就是把它們當作純粹歷史性的故事；另一種看法則是堅持要找出它們文字背後的更普遍更深刻的意義，亦即把神話看作是象徵性的，持這一種看法的學者以近代德國的克洛伊佐（Creuzer,1771-1858）¹¹為代表。然而，黑格爾本身又持何種觀點看待神話呢？他贊同克洛伊佐的見解，認為看待古代各民族的神話「要探索神話中的意義所含的內在的理性」¹²，因為神話乃是起源於人類心靈，並且神話一般都與宗教有緊密的關係，而宗教已是人類意識型態中發展較高的絕對精神領域¹³，所以不能僅歷史性地看待神話故事，而要深究寓於故事裡的理性內容。他說：

宗教的源泉確實在於心靈，心靈探索著它的真理，隱約窺見它，於是用多少與這真理內容有些關聯的形象把它看成認識的對象。但是創造形象的如果是理性，就有必要去認識這種理性。¹⁴

綜上所述，我們可以認識到「象徵型藝術」中內容與形式不明確的曖昧關係，使這類藝術作品在詮釋上造成某種程度的困難性：

第一，意義與藝術形象間留有多種聯想空間，以至於不能有一對一的唯一對應關係，造成多種詮釋的現象。

第二，「象徵」既是運用聯想來連結意義與形象，於是不同的民族文化有迥然不同的聯想，因此不了解該民族的文化背景就不能精確明瞭藝術形象所象徵的意義。

第三，「象徵型藝術」中有一大部分是古代的神話，由於這一類型藝術中內

⁹ 《聖經》〈創世紀〉3:1-5：「蛇是主上帝所創造的動物當中最狡猾的。蛇問那女人：『上帝真的禁止你們吃園子裡任何果樹的果子嗎？』那女人回答：『園子裡任何樹的果子我們都可以吃；只有園子中間那棵樹的果子不可以吃。上帝禁止我們吃那棵樹的果子，甚至禁止我們摸它；如果不聽從，我們一定死亡。』蛇回答：『不見得吧！你們不會死。上帝這樣說，因為他知道你們一吃了那果子，眼就開了；你們會像上帝一樣能夠辯別善惡。』那女人看見那棵樹的果子好看、好吃，又能得智慧，就很羨慕。她摘下果子，自己吃了，又給她丈夫吃；她丈夫也吃了。他們一吃那果子，眼就開了，發現自己赤身露體；因此，他們用無花果樹的葉子編了裙子來遮蓋身體。」

¹⁰ 參考李福清（俄·B.Riftin）著《從神話到鬼話－台灣原住民神話故事比較研究》，第81頁。

¹¹ 克洛伊佐（Creuzer,1771-1858）德國學者，著有《古代各民族特別是希臘民族的象徵和神話》。

¹² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第17頁。

¹³ 藝術、宗教、哲學屬於黑格爾精神哲學中「絕對精神」領域已在本論文導論中詳細說明，此處不再贅述。

¹⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第17頁。

容與形式的曖昧關係，使得今日我們要了解神話有解謎一般的困難。但是，神話其實不是神仙的故事，而是人類自己的故事。人類各民族在神話中所表達的真正主題，並不在於神仙世界的秩序與感情，而是人類自身的處境、以及他們對自然世界以至於宇宙存在的看法。¹⁵因此，從十八、十九世紀起就有學者，包括克洛伊佐及黑格爾都主張要探求神話中的象徵意義，而不能只以歷史掌故觀之。二十世紀的神話學者坎伯（Joseph Campbell, 1904-1987）更認為：神話是隱喻與象徵的表達，我們不能以歷史或實證的角度來理解神話。將神話的敘事當作事實或史實來讀只會掏空神話中所蘊含的精神性訊息。耶穌基督的再生不是肉體的復活，而是精神生命的重生；釋迦牟尼佛的苦難不是外在的磨難，而是內省的誘惑；毀滅之神濕婆左手冒出雄雄烈火，燒去的不是凡俗的肉身，而是內心對肉身的執著。¹⁶

二、內容與形式有必然關係

既然在「象徵型藝術」裡，內容與形式有如上述之曖昧關係，不能自確定的內容只能勉強地寄寓在感性形象上來獲得觀照，那麼內容與形式二者的連結是否只是一種偶然的關係呢？黑格爾說：

無論是在泛神主義的幻想裡還是在崇高裡，真正的內容，即一切事物的普遍的太一實體，如果不聯繫到具體存在的事物，就不可能呈現於感性觀照，儘管這些事物並不能充分表達出它的本質。不過這種聯繫是由實體本身決定的，實體在自己的偶然附屬品的消極性之中就顯出自己的智慧、慈善、威力和正直。所以就連在崇高裡，意義和形象的聯繫至少在大體上還是本質的和必然的。¹⁷

在這一段話裡，黑格爾十分明確地指出內容與形式二者的連結乃是一種必然關係，而不是偶然的拼湊。並且，這二方面的連結是由實體本身決定的，也就是說由內容決定以何種形象來表現。以下，我想以中國的「龍」形象來說明這種內容與形式的必然關係。

李澤厚在《美的歷程》中提到：

中國遠古傳說中的「神」、「神人」或「英雄」，大抵都是「人首蛇身」。女媧、伏羲是這樣，《山海經》和其他典籍中的好些神人（如共工、共工之

¹⁵ 參考Joseph Campbell著，李子寧譯，《神話的智慧》，李亦園〈序—時空變遷中的神話〉，第5頁。

¹⁶ 參考Joseph Campbell著，李子寧譯，《神話的智慧》，李子寧〈譯序—喬瑟夫·坎伯的神話研究〉，第19-20頁。

¹⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第98頁。

臣等等)也是這樣。包括出現很晚的所謂開天闢地的盤古,也依然沿襲這種「人首蛇身」說。¹⁸

《山海經·大荒北經》說:

西北海之外,赤水之北,有章尾山,有神,人面蛇身而赤,直目正乘,其暝乃晦,其視乃明,不食不寢不息,風雨是謁。是燭九陰,是謂燭龍。¹⁹

李澤厚引用聞一多《伏羲考》的說法,認為象徵中華民族的「龍」形象,是蛇加上各種動物的形象組成的。它以蛇為主體,接受了獸類的四腳,馬的毛,鬣的尾,鹿的腳,狗的爪,魚的鱗和鬚。接著李澤厚推衍這種演變的可能性,說:

這可能意味著以蛇圖騰為主的遠古華夏氏族、部落不斷戰勝、融合其他氏族部落,即蛇圖騰不斷合併其他圖騰,逐漸演變而為「龍」。²⁰

於是,這條巨大的「龍蛇」就成了華夏氏族共同觀念的代表形象了。《竹書紀年》也有相關的記載,提到屬於伏羲氏系統的有所謂長龍氏、潛龍氏、居龍氏、降龍氏、上龍氏、水龍氏、青龍氏、赤龍氏、白龍氏等等。

綜上所述,我們得到一個很明確的例子來說明內容與形式的必然關係:華夏氏族所崇拜的「神」、「英雄」都圍繞著「龍」、「龍蛇」這樣的形象來表現,其間在氏族兼併過程中,也是以其它動物的特徵加進這個「龍蛇」體系之中,而不是分別用多種多樣不同動物的特徵獨立為各個表現形象。這個「龍」形象,從伏羲、女媧的神話傳說,到甲骨文中的字樣;從青銅器上的各式夔龍,再到《周易》中的「飛龍在天」,一直到漢代馬王堆帛畫中的人首蛇身諸形象²¹,這條蜿蜒巨龍具有如此強大的生命力,長久以來成為中華民族崇拜的精神象徵。因此,「龍」這個形象就與「宏偉雄渾」、「剛健自強」的理性內容有著必然的連結關係,使一代一代的華夏民族的子子孫孫以「龍」的傳人自居,而不再以其它形象來作為民族的代表。

三、以否定形式來突顯內容

「象徵型藝術」因為萌於理念不成熟階段(藝術的準備階段)所以造成內容與形式的不相合,而這二方面的不相合又以否定形式來突顯內容,也就是「內容

¹⁸ 李澤厚著,《美的歷程》,第9頁。

¹⁹ 袁珂校注,《山海經校注》,第438頁。

²⁰ 李澤厚著,《美的歷程》,第11頁。

²¹ 參考李澤厚著,《美的歷程》,第11頁。

超出於形式」，這正是「象徵型藝術」中內容與形式的獨特關係。這種以否定形式來突顯內容的表現方式，就造成了「象徵型藝術」崇高的風格。黑格爾說：

在象徵型裡，本來應該表現於形象的那種理念本身還是漫無邊際的，未受定性的，所以它無法從具體現象中找到受到定性的形式，來完全恰當地表現出這種抽象的普遍的東西。這種不適合就使得理念越出它的外在形象，不能完全和形象融成一體。這種理念越出有限事物的形象，就形成崇高的一般性格。²²

在這裡，首先我們必須對「崇高」有明確的認識：「崇高」一詞最早是由西元三世紀左右希臘修辭學家朗吉努斯提出的，之後沉寂了許久，直到十八世紀才為浪漫主義初期文藝理論家和美學家所推崇。²³康德在他的《判斷力之批判》中討論美和崇高的不同，他區別美與崇高的差異乃在於：美在於對象的形式，而崇高卻必須是無形式和無限的；美感始終是一種快感，崇高感則開始是一種畏懼或消極的痛感，接著就轉化為一種積極的快感或精神的提高或振奮，所以崇高的來源不在客觀對象而在主體的道德情操和理性觀念²⁴。因此，康德認為崇高僅存在於主體的心中。他說：

因為崇高，依此字之嚴格意義而言，它不能被含於任何感觸的形式中，它但只有關於理性之理念。²⁵

黑格爾在《美學講演錄》中詮釋康德的這段話，說：

崇高並不在自然事物上面，而只在我們的心情裡，因為我們意識到自己比內在自然和外自然都較優越。……真正的崇高不能容納在任何感性形式裡，它所涉及的是無法找到恰合的形象來表現的那種理性觀念；但是正由這種不恰合（這是感性對象所能表現出的），才把心裡的崇高激發起來。²⁶

在黑格爾的詮釋中，他所謂「我們意識到自己比內在自然和外自然都較優越」，意思是：一方面，人類因為有理性和創造力，於是能戰勝或超越外在的自然；另一方面，人也是自然的一部分，必然地具有原始的本能和慾望（即飲食與性的需求）。但是，人卻可以用精神的力量戰勝自身內部的原始衝動。當戰勝本能的慾望時，就能產生一種對自我的崇敬，把自己和其他萬物區別開來²⁷，產生人類的

²² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第9頁。

²³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第80頁，註解1。

²⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第80頁，註解1。

²⁵ 康德著，牟宗三譯註，《判斷力之批判》，上冊，第23節，第229-230頁。

²⁶ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第79頁。

²⁷ 參考蔣孔陽、朱立元主編，曹俊峰、朱立元、張玉能著，《西方美學通史》第四卷《德國古典

優越感。

黑格爾所詮釋的「真正的崇高不能容納在任何感性形式裡，它所涉及的是無法找到恰合的形象來表現的那種理性觀念」，正說明了在康德的哲學裡，觀念是理性提供的，理性是認識無限的尺度，它本身就是無限的。而感性形式卻是有限的，它無論如何都沒有能力表現無限的理性，因此產生了對理性觀念的崇高感。

這樣看來，康德認為的「崇高」乃是只能存在於主體內心的理性觀念，不能存在於任何客觀事物中。然而黑格爾對他的這個觀點有所批判，他同意康德所見到的「崇高」的內容是「理性觀念」，以黑格爾的話說就是「絕對精神」；也贊同他提出「崇高感」必是起於「對有限的感性形式的否定」。但是，他卻反對康德把「崇高」全然歸於「主體的心中」，而認為正是立於對「客觀現象」的否定才能將這個「絕對精神」表現出來。並且，他還提出康德沒有見到的「絕對精神」與「客觀對象」其實也存在另一種「肯定」的關係，即精神是創造一切現象的力量，因此可以藉一個別的感性事物來表現整全的精神。可見，康德與黑格爾在「崇高」的觀點上最重要的差異在於：康德完全排除客體在崇高上的存在，而黑格爾則肯定客體是使崇高成為可以觀照的重要媒介，並且客體表現精神的方式有「肯定的」和「否定的」二種形式。黑格爾如是說：

崇高一般是一種表達無限的企圖……按照它的無限性，就是不可表達的，超越出通過有限事物的表達形式的。意義在崇高裡所獲得的新的內容就是它和現象界整體相對立，成為本身具有實體性的太一，這個太一本身就是純思想，也就只為純思想而存在。因此，這個實體已不再能在一種外在事物上找到它的表現，……但是如果要把這本身整一的東西變成可觀照的，那只有一個辦法，那就是把它既作為實體又作為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，因而也就和這些事物有一種肯定的關係。但是它的定性卻是這樣：雖然表達出來了，這實體卻仍超越出個別現象乃至個別現象的總和之上，因此可能的結果就只是把原來肯定的關係又轉化為否定的關係，這就是說，把實體從一切不適合於表現它而在它裡面要消失的個別特殊現象中淨化出來。²⁸

明瞭了「崇高」的意涵，我們將進入這一小節的主題：「象徵型藝術」以否定形式來突顯內容，因此產生崇高的風格。

首先，「象徵型藝術」有別於其它類型藝術的特點，就在於它的理念尚未臻於成熟，因此造成內容與形式的不相合。並且，理念的內容不滿足於這樣的不相合，於是不斷地想要掙扎出形式的不適當，因此它藉由對形式的否定關係來表現它的內容，比如在第二、三、四章裡我們將更深入研究「象徵型藝術各階段之考察」中，有些「象徵型藝術」以肉體的死亡與銷毀來表現絕對的意義，這是以指

美學》，第 19 頁。

²⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 79-80 頁。

出那否定的是什麼來突顯出真實的正是那被否定的反面；另一些「象徵型藝術」則以對易逝的現象世界的否定來顯出「絕對」，也就是神，他的偉大。二者的共同特徵，也就是「象徵型藝術」的共同特徵—對客觀對象（感性形式）的否定，即崇高，因此我們可以明確地指出「象徵型藝術」的共同特徵就是「崇高」。

至於兩者的差異則在於：前者雖已意識到絕對精神，但卻無法明白指出絕對精神為何，只能以指出它不是什麼來顯現；而後者則明確知道這個絕對精神就是「神」。雖然也還不能達到意識發最成熟的階段，了解「神」就是人本身，但已經十分接近成熟了。這個差異點我將在「象徵型藝術各階段之考察」的章節裡更加清楚地去辨明它。

第二章

「象徵型藝術」各階段之考察（一）

一對「不自覺的象徵」之考察

「象徵型藝術」與其它藝術類型的最大差異就在於它的理念尚未臻於成熟，因此造成內容與形式的不相合。並且，理念的內容不滿足於這樣的不相合，於是不斷地想要掙扎出形式的不適當，因此它藉由對形式的否定關係來表現它的內容。黑格爾說：

一切象徵型藝術都可以看作對內容意義和形象的互不適應所進行的繼續不斷的鬥爭，而象徵型藝術的不同階段並不是不同種類，而只是這同一個衝突的不同階段和不同方式。¹

因此，在這一章裡我們將更深入地研究「象徵型藝術」在發展上各階段所展現的藝術形態。在第一章裡已經說明，黑格爾認為「象徵型藝術」是人類由意識的蒙昧階段進步到成熟階段（絕對精神）的發展記錄，是這條意識成長的漫漫長路的起步。如果我們以日昇為喻，「象徵型藝術」是破曉的第一道光芒，那麼在這第一道光芒穿透黑暗以前，那尚被黑暗籠罩的昧旦，就是蘊蓄「象徵型藝術」的微明。因此，在真正進入「藝術意識」破曉之前，我們要先經過這個意識幽微的「昧旦」階段。黑格爾說：

現在我們進一步來研究象徵藝術的各個發展階段，就要用藝術起源作為起點，藝術起源是藝術理念本身所產生的結果。……藝術是從象徵型開始的，在開始時象徵所用的形象還是直接的，還不是有意識地作為單純的圖形和比喻來處理的，這就是說，它還是不自覺的象徵。²

在這一段話中，黑格爾概略地說明在「象徵型藝術」的第一個發展階段是「不自覺的象徵」階段，而「象徵型藝術」的結束則是在意識發展到理念已然成熟，即將進於古典型藝術的「自覺的象徵」階段。而在這兩個界限之內的階段則是「崇高的象徵」。

對於「象徵型藝術」的第一個發展階段，T.M.Knox 的英譯本將這一個階段譯為“unconscious symbolism”，朱光潛中譯為「不自覺的象徵」，對於這兩種翻譯，我認為有必要進一步說明，以利於我們對這個階段的了解。首先，

“conscious”為「有意識的」、「意識到的」，而它的否定式便是加上“un”的「無

¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 26 頁。

² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 33 頁。

意識的」、「未意識到的」，因此，我們更明白地表述這個階段的特徵就是「未意識到內容與形式之差異的象徵」。而朱譯的「不自覺的」則是「自覺的」之否定式，所謂「自覺的」意指「不能自我覺察、覺知的」，更確切地表述這個階段的特徵則是「不能自我覺知內容與形式之差異的象徵」。在這裡，我認為不論那一種譯法都有必要將「內容與形式之差異」表述出來，因為這正是黑格爾在「象徵型藝術」這一階段中，再細分出「不自覺的象徵」、「崇高的象徵」和「自覺的象徵」三個小環節的原因所在。因此，以黑格爾細分「象徵型藝術」各階段的這個重要指標來看，「不自覺的象徵」是「未意識到內容與形式之差異的象徵」；「崇高的象徵」則是「意識到內容與形式之差異，但以否定感性現象的方式來表現無限的精神」；而「自覺的象徵」就是「意識到內容與形式之差異，而以有限形式來表現有限內容的裝飾性藝術」。在這裡，我們使用「以否定感性現象的方式來表現無限的精神」這個敘述來描述「崇高的象徵」，乃是配合第一章裡所討論到的「象徵型藝術」的特徵之一：以否定的方式表現崇高的風格，因此將「崇高的象徵」這個小環節表述為「意識到內容與形式之差異，但以否定感性現象的方式來表現無限的精神」；至於對「自覺的象徵」這個小環節的描述則是依據本論文第四章「對自覺的象徵之考察」所討論的內容，先作概括性的表述，我們在此先不詳論，另待第四章中細說分明。

了解了黑格爾對「象徵型藝術」第一個階段「不自覺的象徵」的總體特性—未意識到內容與形式之差異之後，我們就要針對這個階段中三種不同形態：「意義和形象的直接統一」、「幻想的象徵」與「真正的象徵」作分析。黑格爾說明他分判這三種藝術形態，乃是著眼於它們在「內容」與「形式」上有不同方式的統一：有的是「意義和形象的直接統一」，有的是「幻想的任意拼湊的統一」，也有初步具有辯證思維的「辯證統一」的藝術形態³。在這一章裡，我們將分別對這三種藝術形態作考察。

第一節 意義和形象的直接統一

首先，這個環節是「象徵型藝術」的蘊蓄階段，也就是本章開首喻為破曉前的「昧旦時期」，黑格爾對這個階段的描述如下，他說：

從一方面來看，象徵的基礎是普遍的精神意義和適應或不適應的感性形象的直接結合，這種結合的不完滿卻是還沒有意識到的。但是從另一方面來看，這種結合又必須是由想像和藝術來造成的而不是一種純然直接的現成的具有神性的實際情況來理解的。因為藝術所用的象徵只有在把普遍的意義和直接的自然現狀區分開來，而絕對是後來由想像來看作是實際即寓於

³ 「幻想的任意拼湊的統一」指「幻想的象徵」，而「辯證統一」的藝術形態，也就是黑格爾所謂的「真正的象徵」。

自然事物中的條件下，才會產生出來。所以象徵型藝術所由形成的第一個前提就是不由藝術造成的，在實際自然事物和人類活動中就可以看到的那種絕對及其實際存在在現象世界的直接統一。⁴

在這裡，黑格爾分析在象徵型藝術產生前的昧旦狀態初期，它只是「絕對及其實際存在在現象世界的直接統一」，也就是說，神性和它的實際存在在自然與人裡作為統一體而呈現出來，自然不是單就它本身來看的，「絕對」（神）也不是和自然分開而獨立存在的，所以還沒有意識到意義與形象的分別，也就是「普遍的精神意義和適應或不適應的感性形象的直接結合，這種結合的不完滿卻是還沒有意識到的」。因此，現象界事物本身就被看作「絕對」（神）的直接的實際存在或體現，並且「絕對」（神）本身也還沒有獲得另外的獨立的存在。例如：在喇嘛教裡，現實界個別的人（活佛）就直接被看作「神」而受到崇拜；在原始的自然崇拜裡，太陽、月亮、山、河……，以及許多動物，如：牛、猴……，植物，如：紙莎草、蓮花……等，都被視為「神」而受崇拜。在這種「意義和形象的直接統一」裡，真正的象徵還沒有出現，因為它還沒有人為的創作在裡面，它是「不由藝術造成的」因此，這個「不自覺的象徵」階段的第一個環節還不是象徵，還不是藝術。

以下我們針對這個環節的三個特徵：「非藝術」、「非象徵」、「內容與形式的直接統一」來陳述這個環節的表現形態，並且我們也以黑格爾在《美學講演錄》「意義與形象的直接統一」這一節中所學的波斯宗教為主要探討的對象，先探討波斯宗教的主要思想架構，再研究波斯神話《阿維斯塔》、《伽薩》中所呈現的形態。然後，以黑格爾《美學講演錄》為主要研究文本，分析黑格爾對波斯宗教、藝術形態的認識，最後參考黑格爾其他著作的觀點和其他現代學者的研究，對黑格爾的觀點加以考察。

一、古波斯的宗教思維

古代的波斯包括現今的伊朗和中亞的一部分，早在公元前 2000 年，分布於現今哈薩克、西南西伯利亞和南烏拉爾地區的游牧部落，有一支開始向南方、東方遷徙，逐漸到達阿富汗和伊朗高原。這些游牧部落逐漸同當地原住民族融合，形成了所謂「雅利安人」，也就是後來西伊朗部落的米底亞人和波斯人的祖先。另一支則遷徙到中亞中部和南部，也與當地原住民族融合，成為東伊朗部落各民族的祖先。這東、西伊朗部落的語言都屬印歐語系，血緣相近，於是在後來的發展中，他們又逐漸融合，成為較統一的波斯民族。

大約在公元前 1500 年，東伊朗民族的一支越過興都庫什山，逐漸到達印度河流域，並定居在印度北部，這些移民便稱為「印度—雅利安人」；而那些未遷

⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 33-34 頁。

移仍定居在阿富汗和伊朗高原的民族就稱為「伊朗－雅利安人」。

從公元前十一世紀到公元前八世紀，「伊朗－雅利安人」（波斯民族）進入氏族部落互相兼併、搶奪水源、財產的頻繁戰爭中，並且發生了兩大宗教派別的嚴重對立和衝突。這針鋒相對的兩大教派：一派是堅持自古以來長期形成的自然崇拜和多神信仰的「迪弗·亞斯尼」；一派是主張與以往的宗教信仰和習俗實行徹底決裂，改奉體現道德精神的智慧之神「阿胡拉·馬茲達」（Ahurā- Mazdā），以求適應由自然放牧到定居的養畜業和農業經濟的發展變化，稱為「馬茲達·亞斯尼」，屬於革新派。這兩大教派勢不兩立，各自都把對方崇祀的神明斥為萬惡不赦的魔鬼。

在這樣激烈的鬥爭下，原本勢力較小的革新派在先知瑣羅亞斯德的領導下，「馬茲達·亞斯尼」教派終於發展成古代伊朗和中亞地區的第一大宗教。瑣羅亞斯德為使自己的宗教與傳統的自然崇拜和多神信仰分道揚鑣、徹底決裂，於是刻意稱「迪弗·亞斯尼」為妖魔鬼怪，是邪教，而其信徒則為「偽信者」或「邪教徒」。相對地，瑣羅亞斯德宗教的崇神「阿胡拉·馬茲達」則為「永恆的天神」、「偉大的絕對智慧」，其教徒則是「行善者」或「正教徒」。聖書《阿維斯塔》中最古老的部分《伽薩》，相傳為瑣羅亞斯德吟成的頌詩，其中隨處可見他對「迪弗·亞斯尼」教派的無情揭露和批判：

呵，來自邪惡平原的眾迪弗，
你們的崇拜者乃虛偽狂妄之徒，
在第七個國家早已臭名昭著。
眾迪弗和偽信者以邪惡的思想和言行，
欺騙民眾，使之偏離永恆美好的前程，
此乃阿赫里曼傳授給你們的看家本領。⁵

相反地，他也熱情地稱頌崇信善神「阿胡拉·馬茲達」的信徒道：

以善思、善言和善行取悅神主，
向馬茲達頂禮膜拜，馨香禱祝，
並為使者傳教開闢前進的道路，
他們呵，（理應）在天國（享受）清福！⁶

（一）善惡二元對立鬥爭的宇宙觀

從人類思維的發展過程而言，二元對立的觀念是人類思維發展上的共同點

⁵ 轉引自元文琪著，《二元神論－古波斯宗教神話研究》，第 85-86 頁。

⁶ 轉引自元文琪著，《二元神論－古波斯宗教神話研究》，第 88-89 頁。

和普遍現象。古代各民族的語言中，都有類似陰陽、明暗、冷熱、軟硬、生死、長短、善惡……等對立性詞語，這些都來自現實的感性經驗。但是，許多民族並沒有把它們上升到宗教信仰的層次來加以崇拜。然而，瑣羅亞斯德卻將這樣二元對立的觀念加諸二個互相對立爭鬥的教派上，因此創立了瑣羅亞斯德宗教獨特的「善惡二元對立鬥爭的宇宙觀」。

在這種「善惡二元對立鬥爭的宇宙觀」中，最原初的宇宙就存在著善與惡兩大本原的對立。善本原是智慧、善良、真誠、純潔、仁慈和創造的體現，是光明和生命的源泉；惡本原是愚昧、邪惡、虛偽、污穢、暴虐和破壞的代表，是黑暗和死亡的淵藪。瑣羅亞斯德在《伽薩》頌詩中唱道：

思想和言行自古皆有善惡之分，
只因原始之初兩大本原孿生並存，
真誠者求善，從惡乃虛偽之人。
生命寶殿善端起，死亡魔窟惡端立，
來日善者在天國分享阿胡拉的恩澤，
惡者跌落阿赫里曼陰暗的地獄受苦。⁷

善與惡、明與暗兩大本原思想有別，言行殊異，靈魂信仰相悖，難以相容。於是，天神地祇和妖魔鬼怪對立，為民除害的英雄豪傑和殘害百姓的暴君奸臣，篤信正教的善男信女和崇祀惡魔的愚頑之徒，以至大自然給人帶來的恩典與災禍……等等，無一不是善惡二元對立、矛盾和鬥爭的具體表現。⁸

瑣羅亞斯德的「善惡二元對立鬥爭的宇宙觀」，將整個大千世界一分為二：以代表光明、生命的智慧天神「阿胡拉·馬茲達」為本原的善界和以代表黑暗、死亡的邪惡魔王「阿赫里曼」。從空間上來看，無論善界還是惡界都是無邊無際的涵蓋整個宇宙；從時間上來看，原始之初，善界、惡界就同時並存，彼此對立，包含著矛盾和鬥爭，而且這種矛盾和鬥爭還要不斷持久地延續下去，直到善界取得最後的勝利。然而，這並不意謂著惡界的消亡，而只是善界的純化。瑣羅亞斯德要達到的終極目標，是把善界中受到邪惡污染的因素徹底清除乾淨，而不是將整個惡界消滅掉。因為，在他看來，惡界和善界一樣，是永恆不變的。換句話說，善與惡兩大本原的對立鬥爭起於二元對峙，最終還是要回復到二元對峙（即恢復原狀）。⁹

⁷ 轉引自元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 102 頁。

⁸ 參考元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 102-103 頁。

⁹ 參考元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 104 頁。

(二)「光明」的善神崇拜

在這樣善惡對立的基礎上，瑣羅亞斯德宗教另一個重要特點是對善神的崇拜。爲了與惡界神戰鬥，瑣羅亞斯德在《伽薩》中熱情而虔誠地謳歌善界主神「阿胡拉·馬茲達」以及他的六大從神：(1) 動物神瓦胡曼 (Vahûmana) 在天國中代表奧茂斯德的智慧和善良,也代表光明和誓約；(2) 火神阿沙·瓦希什塔 (Asha-Vahîshhta) 在天國中代表奧茂斯德的至誠和聖潔；(3) 金屬神赫沙特拉·瓦伊里亞 (Khshatra-Vairiya) 在天國中代表奧茂斯德的威嚴和仁政，負責救助窮苦百姓；(4) 土地女神斯彭塔·阿爾邁蒂 (Spentâ-Armaitî) 在天國中代表奧茂斯德的謙恭和慈愛；(5) 江河女神胡爾瓦塔特 (Haurvatât) 在天國中代表奧茂斯德的完美和健康；(6) 植物女神阿梅雷塔特 (Ameretât) 在天國中代表奧茂斯德的永恒和不朽。¹⁰

主神「阿胡拉·馬茲達」最突出的顯現形象就是光和火，火是人類文明生活的突出標誌，對火的利用是人類超越動物世界的表現。因此，遠古時代的人類都存在過對火和光的崇拜，印度雅利安人崇拜火神阿耆尼，而波斯人則把他們所崇拜的善神「阿胡拉·馬茲達」的顯現形式說成是火、光，因此，波斯的宗教被稱爲「拜火教」。儘管被稱爲「拜火教」，但是實際上它卻更重視對光的崇拜。光具有照明性，因此它能消除黑暗，於是光就具有辨別力、認識、智慧的精神性意義；光能產生溫暖和熱力，因此，光具有振奮作用和生命力；光是火的昇華，是火不斷向上竄升的結果，它比火帶來更多光明，因此，光使波斯人聯想到崇高、至上和神聖。在《阿維斯塔》中，善神「阿胡拉·馬茲達」被稱爲「靈光」，顯現出光芒、威嚴與神聖，意謂著他是凌駕於一切被造物之上的神明，並且含有創造生命和生命力旺盛之意。¹¹在《扎姆亞德·亞什特》(Zamyād-Yasht)¹²中讚頌他：

我們讚美神主造物的凱揚靈光，
那非凡的，為人稱羨的靈光，
那聖潔、萬能而敏捷的靈光，
它凌駕於一切被造物之上。¹³

而六大從神中地位最顯赫的正是代表光明和誓約之神「瓦胡曼」(或稱爲「梅赫爾」、「密斯拉」)¹⁴，在《維什塔斯普·亞什特》(Vishtâsp-Yasht)¹⁵中稱頌他：

¹⁰ 參考元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 105 頁。

¹¹ 參考邱紫華著，《東方美學史》，上卷，第 504-505 頁。

¹² 屬於《阿維斯塔》中的一部分，乃是土地神的頌歌。參考元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 21 頁。

¹³ 轉引自元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 244 頁。

¹⁴ 據元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》第 134-135 頁說明：「作爲天界神的密多羅，在伊朗稱之爲密斯拉 (Mîthra, 阿維斯塔語和古波斯語) 或密特爾 (Mîtr, 帕拉維語)，或梅赫爾

趕在快似駿馬的永恒太陽之前，
梅赫爾最早出現在哈拉山的頂端，
他身披萬道金光從山頂探出頭來，
俯視著雅利安人廣袤千里的家園。¹⁶

頌詩中多次提到這位神明有「千只眼睛，萬只耳朵」，能眼觀六路，耳聽八方，對世上一切事情都瞭如指掌，還說他有「萬名偵探」為之通風報信，所以他無所不知，無所不曉。

在波斯宗教裡，善等同於光，光等同於生物旺盛的生命力、生殖力；光等同於一切有益於人類生活、生命的東西；光等同於發光體，因此等同於太陽、月亮、星辰、金屬的亮光。所以，善神「阿胡拉·馬茲達」就是「光」，黑格爾說：

古波斯教信徒說，只要這些事物是善良的和光明的，它們身上就有奧茂斯德（阿胡拉·馬茲達）。¹⁷

又說：

波斯人所崇拜的只是太陽和月亮裡的「光明」，也就是奧茂斯德（阿胡拉·馬茲達）。¹⁸

而六大從神則分別代表主神「阿胡拉·馬茲達」的各種優良特質：光明和誓約、至誠和聖潔、威嚴和仁政、謙恭和慈愛、完美和健康、永恒和不朽。黑格爾說：

它們是奧茂斯德（阿胡拉·馬茲達）最精確的摹本。¹⁹

（波斯語），則被奉為光明與誓約之神，……與《伽薩》中的善界神主馬茲達的詞意相同。……克里斯滕森還進一步論證了神主馬茲達的第一大從神的瓦胡曼，正是光明與誓約之神密斯拉的化身，儘管《伽薩》中未曾提及密斯拉的名字。理由首先是兩者皆為牲畜的庇護神。《伽薩》中當牛精古舒爾萬向神主馬茲達報怨世道不公，並請求派遣使者下凡時，正是瓦胡曼建議由瑣羅亞斯德擔此重任。……瓦胡曼的助神為月神、牛精古舒爾萬和恩賜優良牧場的拉姆神。而密斯拉的助神之一拉姆專為人們提供優良的牧場，離群的牛特意祈求密斯拉的助神。這些描述都表明瓦胡曼與密斯拉的神性確有相同之處。……根據以上所述，克里斯滕森斷定《伽薩》中神主馬茲達的第一大從神的瓦胡曼，無疑是由古代聲名顯赫的密斯拉演變而來的。」而在黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 41 頁中，朱光潛根據 T. M. Knox 的英譯本的“Mithras”譯為「密特拉斯」。

¹⁵ 屬於《阿維斯塔》中的一部分，《維什塔斯普·亞什特》共十卷。參考元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 7 頁。

¹⁶ 轉引自元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 131 頁。

¹⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 38 頁。

¹⁸ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 177 頁。

¹⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 38 頁。

波斯宗教由「善惡二元對立鬥爭」的宇宙觀，建立了「光明的善神崇拜」，並且肯定而堅決地推導出「善必勝惡」的終極審判，鼓舞正教徒追求美好來世的祝願。《伽薩》中斬截有力地說：

世界末日到來之際，
馬茲達·阿胡拉（即阿胡拉·馬茲達）將恩賜實現他願望之人以最高獎賞，
對令他不悅的人給予最嚴厲的懲罰。²⁰

世界末日來臨之際，亦即善惡兩大本原「阿胡拉·馬茲達」與「阿赫里曼」長期進行較量以見分曉之時，就是最後審判日。屆時，整個大地將被洪水般的熔鐵覆蓋。善良信士的靈魂受得住灼熱熔鐵的考驗，升入天國；而離經叛道者的幽靈將在鍊石流金中發出痛苦的哀號，墜入地獄。瑣羅亞斯德在《伽薩》中措詞強烈地說：

呵，馬茲達！你將以烈火和熔鐵，
對帶有不同標記的靈魂作出判決—
獎賞正教徒，嚴懲從惡的偽信者。²¹

「阿赫里曼」帶到人世間的一切邪惡和污穢被滌淨之後，整個世界將煥然一新，大放光明，一如原始之初那樣。但這並不意謂惡本原「阿赫里曼」及其眾妖魔將在整個宇宙範圍內被消滅淨盡，而只是包括天國和塵世的善界將恢復光明美好的原貌。因為這就是瑣羅亞斯德二元對立宇宙觀的基本立場：善與惡兩大本原的對立鬥爭起於二元對峙，最終還是要回復到二元對峙（即恢復原狀）。

二、黑格爾對古波斯藝術形態的界定

一非藝術、非象徵，意義與形象的直接統一

在上述的考察裡，我們對古波斯的宗教特徵：善惡二元對立鬥爭的宇宙觀、「光明」的善神崇拜有所認識，並且概要地了解古波斯的神話內容。現在我們要從黑格爾《美學講演錄》中，論述「象徵型藝術」裡「不自覺的象徵」這個階段中的「意義和形象的直接統一」這個環節加以考察，並且針對他以古波斯的宗教和表現形式所作的評判為考察重點，看看黑格爾以他對「象徵型藝術」特質的界定：「象徵型藝術」是「藝術的準備階段」，因為它的「理念」內容尚未成熟，亦即「個體自由意識」尚未成熟；「象徵型藝術」中內容與形式的關係為「有曖昧

²⁰ 轉引自元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 119 頁。

²¹ 轉引自元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，第 119 頁。

關係」、「有必然關係」和「以否定形式來突顯內容」，來觀察古波斯民族在宗教和表現形式上的樣貌。

（一）意義與形象的直接統一

一以「人形化」和「自然事物」來表現的形態

首先，「意義和形象的直接統一」這一環節呈現出來的特徵就是「內容與形式的直接統一」。作為內容的「神」與自然現象的形式被視為完全相一致的，古波斯教的信徒認為善神「阿胡拉·馬茲達」就是「光」，「神」就存在於一切具體的光明和純潔的事物裡，並且只能在具體事物中顯現；而一切具體事例也正是「神」的化身，是「神」的實際存在；甚且，人的一切生活作為都只以趨向「神」、「善」為指標，以追求自身精神和肉體的淨化為目的。這種「內容與形式的直接統一」在其它宗教裡也存在，比如：喇嘛教的信徒把現實個別的人就直接看作「神」（活佛）而崇拜之；基督教聖餐禮中的麵包就真正是上帝的身體，酒就真正是上帝的血；其它自然宗教裡，日、月、星、山、川、牛、猴……等個別的事物也都直接被視為「神」而受到崇拜：埃及人崇敬太陽神、尼羅河神；中國人崇拜天公、山神、河神；印度人崇拜猴王哈努曼。

以上這些，都是將自然現象直接地與內容統一，完全沒有意識到內容與形式的差異，甚至對波斯人來說，將存在物和它的意義區別開是錯誤的，意義與形象之間具有實體性的不可分割的統一。黑格爾說：

這種「統一」在波斯的原則裡表現為「光明」，這裡「光明」不是簡單的光明，這種最普遍的物質的東西卻是在同時又是精神的、純粹的東西，就是「善」。²²

這種不可分割的統一乃是以「人形化」和「自然事物」來表現的，所謂「人形化」就是將「神」直接以「人的形象」表現出來，但是卻沒有人的性格在其中，所以這種只取「人形」的表面的「人形化」與「古典型藝術」裡用「人」來表現「絕對精神」的情形是大相逕庭的。因為在「古典型藝術」裡的「神」乃是「絕對精神」本身，是精神發展完全成熟的階段，因此「古典型藝術」以「人」的肉體形象表現「絕對精神」，以真正的個性和人格表現「神」的具體形象。黑格爾說：

古典型藝術中的真正的神們既然以自由的自我意識，即精神性的個性本身所固有的力量為他們的內容，他們也就能作為認識和意志的主體，即作為

²² 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 172 頁。

精神的力量，而呈現於觀照。他們被表現為人的形象，這人性的因素不是由想像從外在於意義、內容或內在因素本身。至於神性的因素一般是按照本質作為自然和精神的統一來理解的，這兩方面都屬於絕對。²³

所以，在「古典型藝術」的代表中，希臘諸神呈現的樣貌是有喜、怒、哀、樂、愛、惡、慾的「人格神」，他們與現實中的人們如此相似，只是他們具有超越於人的能力，因而受到人們的敬畏。例如：宙斯作為一個王者、一個父親、一個丈夫的形象，一般把他構擬為一個中年人。而阿波羅、雅典娜、赫拉、阿弗洛狄特、波塞冬、赫爾墨斯、赫淮斯托斯、阿瑞斯等神，也都各有一個確定的人格形象。希臘雕塑家們在雕塑上的成就，其實與詩人創作的「人格化」神靈有密切的相關性。²⁴

但是，在內容與形式的直接統一的「人形化」中，「神」只是以「人的形體」呈現出來，卻不具體表現人的個性和精神，僅僅以抽象的道德概念賦予在這個人形的神體中。因此，波斯人認為善界神「阿胡拉·馬茲達」²⁵就是「光」、「善」、「智慧」、「生命的起源」；惡界神阿赫里曼（Ahriman）就是「黑暗」、「惡」、「污穢」、「毀滅」和「死亡」。

此外，這種以「人形化」、「自然現象」直接統一的表現方式，在波斯人最古老的宗教神話《阿維斯塔》聖書的《伽薩》²⁶頌歌中除歌頌神主「阿胡拉·馬茲達」外，頌揚和讚美最多的是與「阿胡拉·馬茲達」關係極密切的六大天神：代表奧茂斯德的智慧和善良的動物神瓦胡馬納（Vahûmana）；代表奧茂斯德的至誠和聖潔的火神阿沙·瓦希什塔（Asha-Vahîshta）；代表奧茂斯德的威嚴和仁政的金屬神赫沙特拉·瓦伊里亞（Khshatra-Vairîya）；代表奧茂斯德的謙恭和慈愛的土地女神斯彭塔·阿爾邁蒂（Spentâ-Armaitî）；代表奧茂斯德的完美和健康的江河女神胡爾瓦塔特（Haurvatât）以及代表奧茂斯德的永恒和不朽的植物女神阿梅雷塔特（Ameretât）。²⁷

以上這些「人形化」的神都只是「人形神」並不具有人的個性，只是直接賦予抽象的道德概念於個別自然事物上。值得一提的是，本文刻意把這種只是以「人的形體」呈現出來，卻不具體表現人的個性和精神的「神」，以「人形化」稱之，與朱光潛的黑格爾《美學》譯本所譯「人格化」不同，主要想強調的區別就是：

²³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 190 頁。

²⁴ 李咏吟著，《原初智慧形態－希臘神學的兩大話語系統及其歷史轉換》，第 66 頁。

²⁵ 據元文琪著，《二元神論－古波斯宗教神話研究》第 102 頁說明，波斯人的善神有幾種稱法：阿胡拉（Ahurā）、馬茲達（Mazdā）、阿胡拉·馬茲達（Ahurā-Mazdā）或馬茲達·阿胡拉（Mazdā-Ahurā）。黑格爾的《美學講演錄》英譯本作“Ormuzd”，朱光潛譯為「奧茂斯德」，並在《美學》第二卷，第 45 頁中註解中說：Ormuzd,即Ahura Mazda。

²⁶ 據元文琪著，《二元神論－古波斯宗教神話研究》之考證，《阿維斯塔》乃是古波斯人流傳久遠，卷帙浩繁的宗教聖書，其中《伽薩》部分素稱「瑣羅亞斯德之歌」，為《阿維斯塔》中語言最古老、編定也最早的部分，約形成於西元前十一世紀。相傳為教主瑣羅亞斯德本人吟咏的詩篇，享有特殊的榮譽和神聖地位。

²⁷ 參考元文琪著，《二元神論－古波斯宗教神話研究》，第 105 頁。

「人形化」的神並不具有人的個性和精神，只是直接賦予抽象的道德概念於此「人形神」之上；而「人格化」的神則只適宜用來表述黑格爾「古典型藝術」裡的「神」，因為這個階段的「神」才是精神發展完全成熟的「絕對精神」本身，以真正的人的個性和人格表現「神」的具體形象。因此，朱光潛的黑格爾《美學》譯本所譯「人格化」是有不妥的。然而，在其他一般著作中，「人格神」也是常出現的一個籠統稱謂，大部分都不含有黑格爾「絕對精神」的意義在內，僅指如本文所稱的「人形神」，但因它們並不在黑格爾哲學系統裡，因此泛泛地使用「人格神」這個詞就不可厚非了。

（二）非象徵

一 尚未意識到內容與形式的不相合

其次，在這個呈現內容與形式直接統一的階段裡，他們還不能把意義和形象分開，甚至對波斯教徒來說，將意義和形象區別開是錯誤的，「神」和「光」是統一的，「光」本身就是「善」，在一切個別的善的、有生命的和積極的東西之中，存在和發生作用的正是「光」。黑格爾分析波斯教的這種觀照方式說：

奧茂斯德既不像猶太教的上帝那樣是獨立自由的非感性的主體，又不像基督教的上帝那樣表現為具有人身的有自意識的真正精神。他儘管被稱為王，偉大的精神和法官，卻沒有和光與發光體這種感性事物分開。他只是——一切特殊具體事物的一般性，在這些具體事物中，光，亦即神性的和純潔的東西實際存在著，他還不能作為精神的普遍性及其自為的存在而離開一切現實界事物獨立自在。²⁸

在這裡，「神」還只是一切特殊具體事物的一般性，這種事物的一般性只是事物諸多特質無差別的集合，只是諸多彼此並列的事物，它還不能把握諸事物的共同本質和法則。因此，為了使這思想上最抽象、最貧乏的內容可以被觀照，於是就以自然事物的形式直接呈現出來。

然而，真正的象徵是精神已然獨立，意識到內容精神不同於表現的形象，外在的形象只是指引到內在意義的一種符號、標誌。因此，這個尚未意識到內容與形式的不相合的階段就還不是「象徵型藝術」。

²⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第36頁。

(三) 非藝術

— 尚未有人為的創作活動

古波斯宗教的表現形態的第三個特徵，就是它還只能算是象徵的始基，不是真正的象徵，因此就還不是藝術。黑格爾說：

這整套觀照方式都不是象徵型的，也就沒有真正的藝術性。泛泛地說，我們當然也可以把波斯教信徒的想像方式稱為詩的。……不過詩在這裡還完全停留在一般上，沒有把這一般造成藝術和藝術作品。因為善和神性本身既沒有明確化，而這種內容的形象和形式也不是由心靈產生的，……現存事物本身，例如太陽、星辰、實際的植物、動物和人，以及火之類，在直接狀態（自然狀態）中就被理解為符合絕對的形象。這些感情表現就不是由心靈創造和發明的，而只是把直接存在的事物原形作為符合絕對的表現方式。²⁹

綜觀這一節的第一、第二特徵，我們可以得到第三個特徵作為總結。「意義與形象直接統一」的表現方式是以「人形化」和「自然事物」直接呈現，這樣的表現方式就只是一種想像活動，還沒有產生藝術作品。例如在對光明與誓約之神密斯拉³⁰的祭典裡，密斯拉被表現為一個青年，在一個陰暗的岩洞裡高舉一把劍對著一條牡牛的頭，向牛頸戳去，一條蛇於是吸飲流下來的血，而一條蠍子則在咬牛的生殖器。³¹在這裡，密斯拉神以人形出現，而牡牛代表大自然，蛇和蠍子代表受大自然滋養、繁衍的萬物。它雖然明顯地含有「精神戰勝自然」的深刻意義，但是也還只是「人形化」和「自然事物」的直接呈現，並沒有人為的藝術創作在其中。因此仍應視為象徵的始基，而不是真正的象徵。

²⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 42-43 頁。

³⁰ 據元文琪著，《二元神論－古波斯宗教神話研究》第 134-135 頁說明：「作為天界神的密多羅，在伊朗稱之為密斯拉（Mithra，阿維斯塔語和古波斯語）或密特爾（Mitr，帕拉維語），或梅赫爾（波斯語），則被奉為光明與誓約之神，……與《伽薩》中的善界神主馬茲達的詞意相同。……克里斯滕森還進一步論證了神主馬茲達的第一大從神的瓦胡曼，正是光明與誓約之神密斯拉的化身，儘管《伽薩》中未曾提及密斯拉的名字。理由首先是兩者皆為牲畜的庇護神。《伽薩》中當牛精古舒爾萬向神主馬茲達報怨世道不公，並請求派遣使者下凡時，正是瓦胡曼建議由瑣羅亞斯德擔此重任。……瓦胡曼的助神為月神、牛精古舒爾萬和恩賜優良牧場的拉姆神。而密斯拉的助神之一拉姆專為人們提供優良的牧場，離群的牛特意祈求密斯拉的助神。這些描述都表明瓦胡曼與密斯拉的神性確有相同之處。……根據以上所述，克里斯滕森斷定《伽薩》中神主馬茲達的第一大從神的瓦胡曼，無疑是由古代聲名顯赫的密斯拉演變而來的。」而在黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 41 頁中，朱光潛根據英譯本的“Mithras”譯為「密特拉斯」。

³¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 41 頁。

三、對黑格爾觀點的考察

在黑格爾《美學講演錄》中，他對「象徵型藝術」特質的界定是：「象徵型藝術」是「藝術的準備階段」、「象徵型藝術」是「尚未達到無限自由的藝術類型」，以及「象徵型藝術」中內容與形式有曖昧關係、必然關係而且以否定形式來突顯內容。以這三個重要特徵來觀察古波斯民族的宗教和表現形式，提出「非藝術、非象徵，意義與形象的直接統一」這樣的評語，我認爲這是在這個脈絡裡清楚而必然得到的結果。但是，如果從黑格爾的另一本作品《歷史哲學》的脈絡來看古波斯的宗教和表現形式，卻在所謂「自由」這個觀點上有不相符，甚至看起來是互相矛盾的論調。因此，以下將針對這個問題加以討論。

在《美學講演錄》中，黑格爾明確地指出：

奧茂斯德所統治的領域就是實際存在的純潔和光明，因此沒有自然現象和精神現象的區別，而是像在奧茂斯德本身上一樣，光和善，精神的性質和感性的（物質的）性質都結成一體的。³²

這整套觀照方式都不是象徵型的，也就沒有真正的藝術性。泛泛地說，我們當然也可以把波斯教信徒的想像方式稱為詩的。因為其中無論是個別自然事物，還是人類的個別思想、情況、事跡和行動，都不是就它們的直接因而是偶然的、散文氣的無意義狀態來看的，而是按照它們的本質在於光，把光就作為絕對來看的；另一方面，自然和人的具體現實情況所含的普遍性的本質也不是就它的不具體的無形狀的普遍性來理解的，而是把一般和特殊看作緊密的統一體，而且也表現為統一體。³³

他在這裡強調的是古波斯的宗教和表現形式是「內容」（精神）和「形式」（自然現象）是直接的統一，是密合無間的「統一體」。「神」只是一切特殊具體事物的一般性，他還不能作為精神的普遍性及其自爲的存在而離開一切現實界事物獨立自在。他固然高於一切個別具體事物，是至高無上的，是王中之王，是最純潔的、最善的，但是他畢竟只能存在於具體的光明的和純潔的事物裡。

不過詩在這裡還完全停留在一般上，沒有把這一般造成藝術和藝術作品。因為善和神性本身既沒有明確化，而這種內容的形象和形式也不是由心靈產生的，……現存事物本身，例如太陽、星辰、實際的植物、動物和人，以及火之類，在直接狀態（自然狀態）中就被理解為符合絕對的形象。這些感情表現就不是由心靈創造和發明的，而只是把直接存在的事物原形

³² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 37 頁。

³³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 42 頁。

作為符合絕對的表現方式。³⁴

在這一段文章中，黑格爾特別說明這樣的表現方式「不是由心靈（精神）³⁵產生的」，「不是由心靈（精神）創造和發明的」，雖然「神」以「人形化」的方式顯現出來，但是卻沒有精神的主體性。所以，用黑格爾的觀點（精神的無限自由）來看，古波斯的宗教和表現形式的確確是「未意識到主體自由的」、「不能覺知自我個體自由的」。並且，由於它是「內容與形式的直接統一」，它不能離開一切現實界事物獨立自在。因此，在《美學講演錄》的脈絡裡，古波斯的宗教和表現形式是「不自由」的。

然而，我們再從黑格爾的《歷史哲學》裡，我們看到他不同的敘述：

從波斯帝國起，我們開始走上歷史的聯繫。……在波斯這片地方才第一次升起那種光明，照亮了它自己，也照亮了周圍的一切；因為瑣羅亞斯德的「光明」屬於「意識的世界」—屬於「精神」和別的東西發生關係的「精神」。我們從波斯世界中看到了一個純粹的、崇高的「統一」，就是一個已經脫離了附在它裡面的各種特殊的東西—就是那種專事顯出物體為自己的「光明」—它是一個統治個人，目的在激動他們，使他們為自己成為強有力，發揮和開展他們的個性的「統一」。³⁶

在這裡，黑格爾語帶讚美地說：「瑣羅亞斯德的『光明』屬於『意識的世界』—屬於『精神』和別的東西發生關係的『精神』。」比起同是東方世界的中國和印度來說，黑格爾以為「中國和印度彷彿有朦朧半醒的『精神』，默然沉思在肥沃豐饒的流域之間」³⁷，他顯然對波斯的宗教思維有較高的評價。並且，他認為這種思維方式是屬於「精神」的，而且這種「統一」是「已經脫離了附在它裡面的各種特殊的東西（即，自然事物）」，也是「發揮和開展他們的個性的統一」。從這裡，我們感受到黑格爾認為，波斯的宗教思維乃是已經能脫離自然的特殊現實而獨立的精神；甚至他也認為波斯的宗教思維能「發揮和開展他們的個性」。此外，他也說：

在波斯的原則裡「統一」首先把自己的地位提高，以區別於僅僅自然的東西；……這種「統一」在波斯的原則裡表現為「光明」，這裡「光明」不是簡單的光明，這種最普遍的物質的東西卻是在同時又是精神的、純粹的東西，就是「善」。因此，特殊的東西—在限制的「自然」中的束縛存在是撤銷了。因此，「光明」，在一種物質的兼精神的意義上，具有提高的意

³⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 42-43 頁。

³⁵ 朱光潛所譯的《美學》皆將“spirit”譯為「心靈」，而一般學者則認為譯作「精神」較妥當，比如黑格爾的《Phenomenology of Spirit》一般皆譯作《精神現象學》，並不譯為《心靈現象學》。

³⁶ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 171 頁。

³⁷ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 173 頁。

義—從自然的東西裡獲得的自由。³⁸

在這段話裡，黑格爾明確地說波斯的宗教思維是「從自然的東西裡獲得了自由」。於是我們不免要對黑格爾在《美學講演錄》和《歷史哲學》的兩種「自由」提出疑問：在黑格爾的哲學體系中，古波斯的宗教和表現形式究竟有多少程度的「自由」？

我認為，在《美學講演錄》中，黑格爾認為古波斯的宗教和表現形式為「不自由」的，他是從兩方面去討論「自由」問題的：

首先，就古波斯的宗教思維而論，「神」只是一切特殊具體事物的一般性，他還不能離開一切現實界事物獨立自在，他就像物種存在於各類個體裡那樣存在於個別具體事物裡。因此，古波斯宗教裡的「神」必須依賴具體事物才得以顯現，他不能獨立自在，他沒有個體的反思、理性、以及主體意識的自由，所以他是「不自由」的。

其次，古波斯的表現形式是「非藝術、非象徵，意義與形象的直接統一」，在它的藝術意識中，尚未意識到內容與形式的不相合，因此，它以「人形化」和「自然事物」直接等同於那「沒有個體的反思、理性、以及主體意識自由」的內容（神），它尚未意識到外在的形象只是指引到內在意義的一種符號、標誌。因此，它沒有主體自由意識的人為創作，它只是依靠現實事物直接呈現。所以，這是表現形式上的「不自由」。

然而，在《歷史哲學》中，為何黑格爾稱美古波斯宗教是屬於「精神」的，而且這種「統一」是「已經脫離了附在它裡面的各種特殊的東西（即，自然事物）」，也是「發揮和開展他們的個性的統一」？甚至認為它是「從自然的東西裡獲得了自由」？

黑格爾在《歷史哲學》的另一段話裡有更精確的陳述：

但是「精神」必須有對峙，所以，二元主義屬於「精神」的概念，「精神」在它的具體的形式上，本來就應該有區別。在波斯人當中，「純潔的東西」和「不純潔的東西」都達到了意識，「精神」為了理解它自身起見，不得不把「特殊的和消極的東西」同「普遍的和積極的東西」放在相對的地位。只有克服了這種對峙，「精神」才能夠獲得二次投生。³⁹

在這裡，黑格爾提出思辨哲學的辯證思維，也就是他所謂的「『精神』必須有對峙」，只有經過正、反兩面的對立衝突才能得到和解，正是他在這段話的末了所說的「只有克服了這種對峙，『精神』才能夠獲得二次投生」，「二次投生」就是「和解」。黑格爾認為人如何能知道「善」，那是因為有「惡」的存在，如果沒有「惡」，人就不能真正行「善」。只有在經歷「善」、「惡」的衝突鬥爭之後，人才

³⁸ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 172 頁。

³⁹ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 177 頁。

能真正領悟「善」，並且衷心選擇「善」、奉行「善」。因此，古波斯宗教的「二元對立鬥爭」具備思辨的精神哲學的「正、反」兩面對立的思維，所以是屬於「意識世界」的、屬於「精神」的。並且，人能在經過衝突後選擇「善」，這是人的精神上的「自由」。

但是，黑格爾並不就以爲古波斯宗教已經達到思辨的精神哲學的高度，我們不妨用黑格爾的語氣來說：它還只達到思辨的精神哲學的門檻。因爲：

波斯這種原則只有這個缺點，便是，對峙的「統一」沒有被完全承認；因為在那種「未創造的全體」—「奧馬茲德」和「阿利曼」是從它那里產生出來的一的不確定的觀念裡，那種「統一」只是絕對地原始的東西，而並沒有使那些區分回復到自身之內。⁴⁰

這裡，黑格爾指出古波斯宗教「二元對立鬥爭的宇宙觀」的核心，善界、惡界同時並存，彼此對立，包含著矛盾和鬥爭，而且這種矛盾和鬥爭會持久地持續下去，直到善界取得最後的勝利。然而，這並不意謂著惡界的消亡，而只是善界的純化。瑣羅亞斯德要達到的終極目標，是把善界中受到邪惡污染的因素徹低清除乾淨，而不是將整個惡界消滅掉。因爲，在他看來，惡界和善界一樣，是永恆不變的。換句話說，善與惡兩大本原的對立鬥爭起於二元對峙，最終還是要回復到二元對峙（即恢復原狀）。它是「二元」又回復到「二元」，並沒有回復到「統一」。因此，這種宗教思維只看到了事物的「正、反」對立，並沒有發展出「和解」的「統一」（合）。

此外，黑格爾還提到「這種『統一』是已經脫離了附在它裡面的各種特殊的東西（即，自然事物）」，是「從自然的東西裡獲得了自由」。這裡的「統一」討論的是與《美學講演錄》中「意義與形象的直接統一」相同的主題，也就是「神」與「自然事物」的關係。上文我們從《美學講演錄》的脈絡來理解「神」與「自然事物」的關係時，得到的結論是：「神」只能依靠現實事物直接呈現，所以，這是表現形式上的「不自由」。但是在《歷史哲學》的脈絡中，黑格爾要說明的是：

這一個「普遍的存在」（神）固然還沒有被認為是自由的「思想的統一」；還沒有「在精神上和真理上被崇拜」，而是依然包羅在「光明」的形式裡。但是「光明」不是喇嘛，不是婆羅門，不是山，不是獸—不是這個或者那個特殊的生存—而是感官的「普遍性」本身簡單的表現。因為這個緣故，波斯的宗教不是偶像崇拜，它所崇拜的不是個別的自然的东西，而是「普遍的東西」本身。⁴¹

「光明」是「奧馬茲德」的身體，因為「奧馬茲德」出現在一切「光明」

⁴⁰ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 177 頁。

⁴¹ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 176 頁。

中間，所以有「火」的崇拜；然而「奧馬茲德」並不是太陽或者月亮本身。波斯人所崇拜的只是太陽和月亮裡的「光明」，也就是「奧馬茲德」。⁴²

因此，黑格爾在《歷史哲學》的脈絡下所強調的「從自然的東西裡獲得了自由」，乃是指古波斯宗教的「神」雖然只能在具體事物中顯現，但是在波斯人的觀照裡，這些發光的個別事物呈現出來的並不是事物的物質性本身，而是精神性的「善」、「善本原」－「阿胡拉·馬茲達」。從這樣的脈絡詮解「自由」之意，則古波斯宗教的這種觀照的確是「從自然的東西裡獲得了自由」。

綜上所論，就「自由」的這個問題上，黑格爾雖然在《美學講演錄》和《歷史哲學》兩部作品中有看似互相矛盾的敘述，但經過實際的考察，我們可以找到他的兩條不同脈絡，而這兩條脈絡都分別陳述了古波斯的宗教和表現形式的一個面向，並不是相互違背的。《美學講演錄》一方面以「主體意識的自由」為判準，所以認為波斯的「神」只是一切特殊具體事物的一般性，他還不能離開一切現實世界事物獨立自在，因此是「不自由」的；另一方面以「神」不能離開現實事物而獨立自在，所以是「不自由」的。而在《歷史哲學》中，一方面以思辨哲學的角度來觀察，認為古波斯宗教的「二元對立鬥爭」具備思辨的精神哲學的「正、反」兩面對立的思維，所以是屬於「意識世界」的、屬於「精神」的，雖然它還只達到思辨的精神哲學的門檻。並且，人能在經過衝突後選擇「善」，這是人的精神上的「自由」。另一方面他指出古波斯宗教能從「有限」的自然事物中看出「無限」的精神本身，因此達到「自由」的高度。

第二節 幻想的任意拼湊的統一

一 幻想的象徵

在討論過前一種「意義與形象的直接統一」環節之後，我們要進一步討論的是同樣因「內容與形式」的掙扎，所表現出來的另一種形態：「幻想的象徵」。黑格爾這樣描述這二種不同的形態：

意識一旦脫離了絕對及其外在存在之間的直接的統一，我們所遇見的基本定性就是過去已統一的兩方面的分裂，即意義和形象之間的爭鬥，這種爭鬥又立即迫使人努力去用幻想的方式去把已分裂的兩方面交織在一起，以挽救這種破裂。⁴³

古波斯的宗教和表現形式是「意義與形象的直接統一」，也就是精神直接從現實

⁴² 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 177 頁。

⁴³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 44 頁。

事物中表現出來，這種「直接的統一」是尚未區分意義與形象的差別，而是把一切現實事物都看作是精神性的「善」或「惡」來觀照的。而印度的宗教與藝術形態則不然，它是意識到意義與形象的差異，但卻還沒有成熟的成熟的理念、絕對精神，以至於還沒有能力使意義與形象兩方面獲得和解、統一。因此，還處在夢寐狀態裡的精神，以幻想的方式去追求意義與形象的統一。以下我們就要先進入印度這個狂想和夢寐狀態的國度。

一、印度的宗教與藝術形態

印度半島處於遼闊的南亞大陸上，它的北面是終年積雪的「世界屋脊」喜馬拉雅山脈，中部是德干高原，高原的東面是遼闊的孟加拉灣，南面是浩瀚的印度洋，西面是廣闊的阿拉伯海，西北面則是興都庫什山，在這座綿互的山脈中有許多山隘，是歷史上外族入侵的通道。印度半島上的河流分別注入孟加拉灣和阿拉伯海，著名的兩大流域—恒河、印度河，形成的肥沃沖積平原孕育了印度的文明。

印度民族是由多種族在漫長的歷史中不斷融合中形成的。從歷史上看，較大的民族入侵和融合有：公元前 2000—公元前 1500 年左右，從伊朗高原遷入的雅利安人（此後稱為印度—雅利安人）；公元前四世紀，希臘人在馬其頓國王亞歷山大的帶領下，侵入印度的五河流域地區，帶來了希臘的文化藝術；八世紀初，伊斯蘭教徒不斷湧進，並建立政權、帶來了不同的宗教信仰；此後，又有蒙古人、葡萄牙人、荷蘭人、英國人的入侵。可以說，印度的歷史就是從未間斷的、多民族的融合發展而成的歷史。⁴⁴

不同民族、不同的生活方式、不同的宗教信仰和不同的文化思想，在這廣大的土地上相遇、衝突、融合、吸收，以至調和、熔鑄成新的綜合體。這個綜合體在宗教和文化藝術上表現出「多樣化的統一」的特質，也就是包容各種不同的宗教、文化，並列共存。並且，多種宗教（吠陀教⁴⁵、耆那教、佛教、印度教）思想彼此相互吸收。

面對這樣「多樣化的統一」的宗教思想，要如何去描述它的大要呢？這真是一個難題，於是，我試著從黑格爾對印度哲學的論述中去找尋大綱要領。黑格爾說：

印度文化是很發達、很宏大的，但是它的哲學是和它的宗教合一的；所以它們在宗教中注意力所集中的對象和我們在哲學中所發現的對象相同。……印度人的宗教觀念幾乎與哲學有同樣的普遍基礎，因此吠陀聖典也成為哲學的一般基礎。……吠陀書是印度哲學的基礎，甚至是無神論的印度哲學的基礎；但印度的無神論哲學卻並不缺少神靈，它們極其重視吠

⁴⁴ 參考邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 606 頁。

⁴⁵ 又稱為「婆羅門教」、「古印度教」。

陀書。因此印度哲學存在於宗教裡面。⁴⁶

可見，吠陀經典不僅是婆羅門教和印度教的根本經典，也是印度哲學思想的淵源。自古以來，它對印度民族的精神生活和社會習俗產生了極為重要的影響。黑格爾對全部吠陀經典最本質上的思想特徵有如下的評論：

一切印度學派和哲學系統的真正目的，不論其為無神論或有神論，都是需要指示人在生前和死後能獲得永恒快樂的方法。吠陀經說：『需要知道的是靈魂（神我），靈魂必須超出自然（自性），從此永遠不再回來。』這個意思是說，靈魂解脫了輪迴，也同樣解脫了肉身，所以它死後即不再出現於其他的身體中。⁴⁷

在這裡，黑格爾總論了印度宗教思想的大要，因此，我們就順著黑格爾為我們指出的路徑，循著吠陀經典來找尋印度宗教思想的主要內涵。並且，也將旁及古印度的史詩《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》，從中了解印度藝術的內容意蘊。

（一）印度宗教思想的主要內涵

「吠陀」(Veda) 意為「明」、「知識」⁴⁸。《吠陀經》是印度—雅利安人最初從中亞細亞高原遷徙到印度河上游五河地區時期所產生的宗教詩歌總集。狹義的《吠陀經》由四部經典組成：《梨俱吠陀》（意譯為「誦讚明論」）、《娑摩吠陀》（意譯為「歌詠明論」）、《夜柔吠陀》（意譯為「祭祀明論」）、《阿達婆吠陀》（意譯為「禳災明論」）；廣義的《吠陀經》則指上述四部本集以及後來由它衍生的《梵書》、《森林書》、《奧義書》、《經書》。⁴⁹

然而，在諸《吠陀經》中，具有集大成的重要地位的就是《奧義書》。《奧義書》中對人生本質的核心觀點有四：

首先，人生無常，瞬間即逝，世事皆空。《頻加羅奧義書》說：

生其憂惱，如轆轤汲井，如陶家輪，生生死死，周轉無窮焉。
瓶內貯虛空，瓶破空與無，人生有如是，生命如空喻。⁵⁰

其次，生命的本質是苦。人在出生時就遭逢「生苦」；而肉體本身就是惹人厭惡的苦身，為疾病所苦是「病苦」；人有各種情欲，欲火攻心，使人憂惱不堪，

⁴⁶ 黑格爾著，賀麟、王太慶譯，《哲學史講演錄》第一卷，第 133-134 頁。

⁴⁷ 黑格爾著，賀麟、王太慶譯，《哲學史講演錄》第一卷，第 135-136 頁。

⁴⁸ 邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 624 頁。

⁴⁹ 參考邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 624-625 頁。

⁵⁰ 轉引自邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 672 頁。

「愛別離苦」、「怨憎會苦」、「求不得苦」、「五蔭熾盛苦」。⁵¹

第三，生命的「靈肉二元論」，《奧義書》區分人的結構為五：肉體的自我、生氣的自我、能感知的自我、能認識思維的自我、以及與「梵」等同的、自由存在的最高自我。在這五種自我中，其實可以簡約為三組，即「外自我」、「內自我」和「超上自我」。「外自我」包括皮膚、骨肉、毛髮、及身體的各器官；「內自我」是人對於外部世界的種種欲望、感覺和理性的認知；「超上自我」指通過沉思而領悟宇宙人生真諦的自我，即「神我」。再把「超上自我」和「外自我」、「內自我」的三分法簡約為二，就是「靈」（精神）、「肉」（自然）二元素了。

《奧義書》所論證的「靈肉二元論」對於印度民族的人生實踐有重大影響，它確立了既珍視現實、享受現實，又力圖超越現，獲得解脫，到達永無生命苦樂的美妙境界的生活目標，影響後來史詩中宣揚的「人生四寶」：法（人道）、利（資財）、欲（享樂）、解脫。

第四，主張「人生四期」的生活模式。《奧義書》時代理想的人生道路分為四期：求學期、家居期、林棲期、漫遊期。「求學期」的未婚男孩從師研讀《吠陀經典》，接受長期而嚴格的宗教教育；「家居期」指學成的男子著手成家立業，完成世俗生活中應盡之職，充分享受人生的婚姻之樂與天倫之樂，當然也體驗人生的各種愁苦；「林棲期」指已盡世俗之職後，隱棲於森林中，體驗苦行者的生活，終日在樹下冥想冥思，但並不完全脫離世俗生活；「漫遊期」也稱為「出家期」，指在經過住林修靜，具備思維真理的能力，在豐富的人生體驗基礎上，去實踐人生的終極目的，追求生命的最高境界—解脫。

以上申述《奧義書》中的核心思想正是黑格爾所謂的印度宗教思想大要：「指示人在生前和死後能獲得永恆快樂的方法」，生時的快樂建立在珍視現實、享受現實，因此在人生分期上，前二期（求學期、家居期）是現實生活中應盡之職與天倫之樂。但是，人生的本質又是「苦」、「空」的虛幻，因此只有追求通過沉思而領悟宇宙人生的真諦，使「心靈的神我」解脫「肉體的自我」之後，獲得生命的真正的妙樂。這就是黑格爾所說的「靈魂解脫了輪迴，也同樣解脫了肉身，所以它死後即不再出現於其他的身體中」，於是「死後能獲得永恆快樂」。

（二）《羅摩衍那》、《摩訶婆羅多》的內容意蘊

公元前六世紀左右，印度進入共和時代，直到公元四世紀笈多王朝興起，這一千多年的期間，婆羅門在思想上佔有重要的統治地位，他們為了鞏固傳統特權，於是傾全力在思想上宣揚婆羅門的主張，並且使它理論化、系統化和神聖化。

⁵¹ 佛教和耆那教的「人生本質觀」深受《奧義書》的影響，並發展了「悲苦論」。佛教所宣揚的「苦諦」就有「四苦」、「八苦」、「二十四苦」乃至無量諸苦，人生猶如「火宅」，苦不堪言，這些都是從早期《奧義書》中引發出來的。（參考邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第674頁。）其中的「八苦」就是指「生」苦、「老」苦、「病」苦、「死」苦、「愛別離」苦、「怨憎會」苦、「求不得」苦、「五蔭熾盛」苦。（參考郭朝順、林朝成著，《佛學概論》，第45頁。）

他們編制了不少經典，規範了種種法律和道德倫理教條；與婆羅門宗教思想相抗衡的是非正統的各種哲學、宗教和文化思潮，在這一時期裡也相繼湧現。可以說，這一時期是印度古代思想史上百家爭鳴的開放期，兩大史詩《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》正是在這個時期由民間的歌者和詩人創作而成。

《羅摩衍那》(Ramayana)，計七卷，五百章，共二萬四千頌，比荷馬的史詩《伊里亞特》長三倍之多。詩中自敘是隱士梵爾密寇(Valmiki)所作，梵爾密寇意譯則為「蟻垤」。詩中所敘為王子羅摩(Rama)和他忠貞的妻子息姐(Sita)的故事。⁵²史詩的主旋律是詠唱人生中無法避免的生離死別的憂傷，並通過種種難以忍受的人生苦難的描述，歌頌理想中的人物是如何堅持「正法」和奉行「達摩」(dharma)⁵³。

《摩訶婆羅多》(Mahabharata)，計十八卷，共十萬頌，是世界最長的詩篇，比荷馬的史詩《伊里亞特》長十二倍之多。詩中載明作者為廣博(Vyasa)，記敘婆羅多族的兩支後裔—俱盧族和般度族，為爭奪王位繼承權，在俱盧之野進行的一場生死大戰的經過，所以也可譯為《大戰書》。⁵⁴這部史詩篇幅宏大，除以家族之間的爭鬥和大戰為描寫主軸外，也插入了許多其他人物的故事，廣泛地描寫了人們的日常生活、宗教信仰和社會景象。其中插入最著名的宗教經典就是直接繼承和發展《奧義書》思想的《薄伽梵歌》(Bhagavat)⁵⁵。

以下歸納兩篇史詩所闡述的主要思想內涵：

1. 對立的同一

史詩和《摩奴法論》都受早期數論哲學和瑜珈學派的影響，認為人應當超越現實世界的幻象對立，達到對本體(梵)的回歸⁵⁶。人應當用智慧的眼光和超越現實的態度去看待物質世界和社會生活中的各種矛盾對立的現象，也就是說，把各種對立的東西都看作本質上是同一的。因為物質世界只是幻象或錯覺，而這種幻覺又是對立呈現的，如：冷熱、苦樂、成敗、生死、善惡、美醜……等，也就是所謂的「雙味」，但是從根本上看，這些對立面都是宇宙本體(梵)所創生，

⁵² 參考糜文開著，《印度兩大史詩》，〈羅摩衍那〉，第3頁。

⁵³ 在《梨俱吠陀》中，「達摩」的意思是「支持」，即事物的固定秩序，指神的律令、規章；在《摩奴法論》中，主要論述宗教倫理法則及人們在社會生活中的行為規範。「達摩」是最高神「梵」制定的，是宇宙本體固有的客觀規律，它制約萬物的發展和變化，它就是世界的秩序，它使世界依其自身發展之進程而發展，它就是自然之法，就是正法。(參考邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第732頁。)

⁵⁴ 參考糜文開著，《印度兩大史詩》，〈摩訶婆羅多〉，第65頁。

⁵⁵ 《薄伽梵歌》，「薄伽梵」(Bhaga)本義是「太陽」，引申為「光榮」、「尊貴」，是對上之尊稱。指能解脫、離欲、成德的尊者或神。因此，《薄伽梵歌》就是《世尊之歌》或《神之歌》。(參考〔印度〕室利·阿羅頻多著，徐梵澄譯，《薄伽梵歌論》，第637頁，附錄《薄伽梵歌》注釋〈音譯釋辭〉第一條「薄伽梵」。)

⁵⁶ 「數論哲學」和「瑜珈學派」都是直承《奧義書》思想的學派，而史詩和《摩奴法論》又受此二學派思想的影響，因此，史詩和《摩奴法論》都有「梵我一如」，追求解脫以回歸於「梵」的思想。

因此在本質上又是同一的，只有本體（梵）才是真實、真理。《摩奴法論》說：

這宇宙原是一個暗的本體，不可感覺，沒有特徵，不可推理，不可認識，一如完全處於昏睡狀態。後來，自身不顯現使這宇宙顯現的世尊自在（神我）出現了，他驅除暗，具有轉變諸粗大元素等等的能力。他自照獨存，不可感覺，細不可見，不顯現，無始終，化入萬物，不可想像。⁵⁷

《摩訶婆羅多》描述毗濕奴：

他無始無終，是天神，是宇宙的創造者，是主，他不顯現也不壞朽，他是梵，是本，具有善、欲、晦三性。人們稱他為不滅的靈魂，亦即本原，稱他為最高的存在，布魯沙（人），萬物的造主，善的結合，永恆之聲『唵』，是無垠，不動，天神，杭姿（靈魂），那延羅（人之子），主宰，保持者，不考，永恆，最高的不滅。⁵⁸

在這裡，《摩訶婆羅多》說毗濕奴「他是梵，是本，具有善、欲、晦三性」，黑格爾對於印度人的這種「三位一體」的辯證思想⁵⁹有詳細的闡述，他說：

在印度人，這種三位一體的意識僅從感性的觀察產生，他們把這三種性質定義如下：第一和最高的性質是『善』（指sattva，舊譯『薩埵』亦為『喜樂』），是崇高的，光輝的，與快樂和幸福相聯結，德行在它裡面支配著。……它徹底是並且在各方面都是抽象形式的肯定的普遍性。第二種亦即中間的性質是醜惡或情欲（指rajas,tejas，舊譯為『羅闍』、『憂苦』），它是絕對盲目的，是不淨的，有害的。它是造作、暴烈和變動的，與罪惡和不幸相聯系。……它在生物裡面，便是罪惡的原因。第三種即是最低一種性質是昏暗（指tamas，舊譯為『多磨』、『癡闇』）是沉重的，阻礙的，與憂慮、鈍拙和虛妄相聯系。……它在生物裡面，便是愚笨的根本。⁶⁰

並且他分析討論印度人的這種「三位一體」的辯證思想：

第一種性質是自身合一，第二種性質是壞意義的相異、欲望、相離的表現與原則。第三種性質則僅是否定，如在神話中具體表現為濕婆（Siva）、摩訶提婆（Mahâdeva）或摩訶首羅（Mahešvara），即破壞或變化的神。在我們看來，重要的分別在於第三種性質並不回復到第一種性質，像精神，理念所要求的那樣，藉著否定的『揚棄』與自身協調，並且回到自身。

⁵⁷ 轉引自邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 720 頁。

⁵⁸ 轉引自邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 720 頁。

⁵⁹ 黑格爾著，賀麟、王太慶譯，《哲學史講演錄》第一卷，第 142 頁。

⁶⁰ 黑格爾著，賀麟、王太慶譯，《哲學史講演錄》第一卷，第 142 頁。

在印度人看來，第三種性質仍然是變化和生滅。⁶¹

因此，印度人的這種「三位一體」是「梵」本體的三個面向，所以黑格爾繼續分析說：

在吠陀的宗教觀念中，—其中三種性質也表現為trimrti（三頭）—，好像是三個連續的變形；所以說：一切首先都是黑暗，然後接受命令變異自身，於是取得衝動與活動的形相，最後在梵天的再度命令之下，終於獲得善的形相。⁶²

可見，印度人的「對立同一」與黑格爾的「辯證同一」是有差異的，黑格爾的「辯證同一」是抽象概念（正）與現實事物（反）的對立衝突，最後得到和解的同一（理念、絕對精神），是「藉著否定的『揚棄』與自身協調，並且回到自身」；而印度人的「對立同一」則是抽象德行（善、德之本）與現實人生（欲、惡之源）的對立衝突，而無知（晦、愚之根）則對前二者的否定、毀滅，最終必須由本體、真理「梵」將三者同一，三者由「梵」創生，又同一於「梵」。也就是說，善、欲、晦三性彼此並不自身協調，必須由「梵」來統合它們。

神話中所崇拜的三大主神：代表宇宙創造的「大梵天」、司保護的「毗濕奴」和司毀滅的「濕婆」。「大梵天」不是來自吠陀諸神之中，他是由《梵書》中的「梵」的概念演化而來，世界萬物包括神、人、魔等都是直接、間接由它創造的。他雖有妻子智慧女神，但他的眾多兒子不是他倆所生，而是由他的意念所生，或由他周身的某些部位所生，他的子孫繁衍了世界萬物；「毗濕奴」是最受崇拜的，他也最積極參與人間的活動。兩大史詩中的主要人物羅摩和黑天都是他的化身，曾經下凡二十四次；「濕婆」是毀滅之神，但實際上不只司毀滅，也司創造和保護⁶³。這三大主神都是宇宙本體「梵」的化身，三大神與「梵」的「善、欲、晦三性」相對照，則三大神彼此並行獨立的關係也像三性的並存對立一般，它們最終都統攝於「梵」之下，是「梵」的各個不同面向和表現。

2. 瑜珈修行是實現解脫的方法

兩大史詩和《摩奴法論》都受瑜珈學派影響，大談如何過瑜珈修行方式去身體力行，以實現解脫的人生最終目標。《薄伽梵歌》說：

不自克者無智慧兮，

⁶¹ 黑格爾著，賀麟、王太慶譯，《哲學史講演錄》第一卷，第 142-143 頁。

⁶² 黑格爾著，賀麟、王太慶譯，《哲學史講演錄》第一卷，第 143 頁。

⁶³ 有關「濕婆」也司創造和保護的神話故事：「天神和天魔共同攪乳海，攪出了能毀滅世界的一團劇毒，濕婆趕到，吞下了劇毒，挽救了世界，但自己的脖子卻燒青了。」見劉安武著，《印度兩大史詩研究》，第 9 頁。

不自制者亦無靜慮，
無靜慮者不定寧兮，
不寧定者奚由悅豫？⁶⁴

在瑜伽的靜心修行，控制感官的活動，止息雜慮，專注一境，達到「三昧」⁶⁵狀態時，一切對立的東西都會消解，一切都化為「同一」，也就是達到「梵我合一」解脫的精神狀態。

《羅摩衍那》中敘述隱士妙友的修行：

這位有道恩的聖人，原來是剎帝利階級，後來經過嚴格的長期苦修，才變成一位婆羅門。⁶⁶

眾友仙人原來是一位出身剎帝利的國王，和出身婆羅門的婆私吒鬥爭，結果失敗了，原來他失敗在於沒有梵性。於是他修苦行，得到王仙稱號，他不滿意，又繼續苦行。大梵天封他大仙，他仍不滿意，他的目標是梵仙。又繼續修苦行，最後他的苦行震動了三界三山五岳的神、仙人，大梵天滿足了他的願望，封他為梵仙。這也得到了婆私吒的承認。⁶⁷

史詩《摩訶婆羅多》中更是處處可見隱仙、修士經歷苦行後獲得的尊崇，《薄伽梵歌》中更對瑜伽修行頌讚不息，反復歌道：

行業誠遠遜於智慧瑜伽，
爾其皈依於智慧！
為得果而為業兮，
斯可憫嗟！
與智慧而和合兮，
茲雙棄善、不善業。
故爾且趣瑜伽，
瑜伽在諸行為便捷。
若汝以所聞而迷惑兮，
智堅立而不搖，
居三昧而不動兮，

⁶⁴見〔印度〕室利·阿羅頻多著，徐梵澄譯，《薄伽梵歌論》，第 502 頁，附錄《薄伽梵歌》，第二章，第 66 小節。另，邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 718 頁有白話語譯：「不堅持瑜伽則無智慧，不堅持瑜伽則無專注；無專注則無平靜，無平靜者何談幸福？」

⁶⁵所謂「三昧」即梵語、巴利語samādhi的音譯，也譯為「三摩地」。這是一種心、精神的統一作用，把心、精神集中到某一對象上去，而凝斂其力量，進入宗教意義的深沉的冥想境地。此中並不需要一特定的東西作為集中的對象。初步的精神集中是要一對象來助成，但最高級的精神集中卻是無對象的集中。（參考吳汝均編著，《佛教思想大辭典》，第 89 頁，「三摩地」條。）

⁶⁶ 糜文開著，《印度兩大史詩》，〈羅摩衍那〉，第 2 頁。

⁶⁷ 劉安武著，《印度兩大史詩研究》，第 35 頁。

時則瑜珈其能調。⁶⁸

3. 遵循「達摩」的正法觀

所謂「達摩」(dharma)，依據《摩奴法論》⁶⁹中的說明，「達摩」就是指《吠陀》中敬畏神明的思想，聖哲的人生道路和個人的生活情趣，以及對行為的各種規範，合乎以上幾種的思想言行就是正法。⁷⁰而史詩《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》正是具體呈顯正法觀的表現。

所以三大神之一的毗濕奴化身之黑天，在《羅摩衍那》中化身為羅摩，當人間的正法受到破壞時，他就要下凡來重建正法，從而讓人世間能夠恢復正常的理想的社會秩序，讓所有生靈能夠成長、發展、生機勃勃。而《摩訶婆羅多》中的主要人物堅戰，他的言行就是要樹立正法的準則和天職的典範，讓世人有斷違遁，能夠覆行自己神聖的職責。

在《羅摩衍那》中，罪惡由駝背宮女的進讒和小王后吉迦伊要挾十車王，引起宮廷政變開始。大王子羅摩決定成全父王對小王后的信諾，放逐森林十四年，遵守他為人子順從父親命令的正法和天職。而王子妃息姐為了遵循為人妻子的天職以及出於對丈夫的忠貞，堅毅地離開尊貴的宮廷生活，追隨羅摩放逐森林，過著野人似的生活。另外，自願隨侍兄長放逐森林的羅什曼那也充分表現他依正法循天職的精神。首先，在這場政變後，他選擇了追隨兄長，放棄生活享受，這是他為人弟的天職；在森林中保護兄、嫂的艱困生活中，他從不抱怨後悔；在兄嫂息遭劫之後，他與羅摩全力尋找息姐，他竟無法描述兄嫂的容貌，只認得息姐留下的腳鍊，因為他恪守為人弟之職，從不敢抬頭注視兄嫂，總是低頭俯視，以致只能認得兄嫂的腳鍊。這些人物行為的表現，都是作者刻意表現正法觀念的有意塑造。

再看《摩訶婆羅多》中的主要人物堅戰，他作為般度五兄弟的老大，處於長兄為父的地位，他有維護其他兄弟正當權利的義務，也有維護他們安全的責任，還要和其他兄弟一起侍奉寡母。而在作者的苦心經營下，他也確實一一完成他的正法，履行了他的天職。另一位恪守天職的人物是俱盧族國王的庶出弟弟維杜羅，因為他是庶出的地位，所以沒有王位繼承權，因此他一心一意作好謀臣的角色，直言直諫，提供給國王忠告；見微知著，為避免俱盧族兄弟和般度族兄弟衝突，奔走斡旋。而黑天，正是整部史詩的核心人物，他就是大神毗濕奴的化身，下凡來翦除妖孽、消滅一切邪魔，使人間恢復正法。

⁶⁸ 見〔印度〕室利·阿羅頻多著，徐梵澄譯，《薄伽梵歌論》，第499-500頁，附錄《薄伽梵歌》，第二章，第49-53小節。

⁶⁹ 《摩奴法論》與兩大史詩形成時間相差不遠，它的思想來源是《奧義書》，主要論述的是宗教倫理法則及人們在社會生活中的行為規範，是「達摩」思想的開展或具體化，詳細講述了國王的正法、百姓的正法、為父的正法、為夫的正法、為子女的正法、種姓的正法、布施的正法、婦女的正法、災厄中的正法、求解脫的正法等。也就是說，它宣講的是人們在社會生活中應守的「職分」。(參考邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第732-733頁)

⁷⁰ 參考劉安武著，《印度兩大史詩研究》，第134頁。

綜觀印度民族在宗教思想上最主要的源頭在於《吠陀經典》，其中又以《奧義書》影響後世最巨，它的思想主張最重要的是以「梵」為宇宙的本體，萬物由「梵」創生，因此人人皆有「梵性」。而現實生活雖不必被否定，遭棄絕，但畢竟現實是虛幻的，對立矛盾的，因此應以苦行修煉方式，達成解脫，回歸於「梵」。

而兩大史詩則具體發揮《奧義書》的思想，以「對立的同一」描寫現實世界的矛盾衝突；以遵遁「達摩」的正法觀告誡人們唯有依「梵」所制定的正法才是人的天職；而充滿對立爭鬥的現實人生只是幻象，唯有實踐瑜伽修行才是實現解脫的方法，才能達到「梵我合一」、「梵我一如」的最終目標。

正如黑格爾所言，印度的觀念是「靈魂的欲望與目的是滿足與解脫」⁷¹，也如現代學者休斯頓·史密斯（Huston Smith）所提出的，印度教認為人生有兩條路，一是「欲望之路」，一是「棄絕之路」。而且他特別提醒說：

我們必須永遠記住印度教的「棄絕之路」是跟在「欲望之路」後面而來的。
72

依此，我們在這裡可以對印度民族的共同追求和宗教思想作一個總的論述：

1. 享樂

— 對有限慾望的追求

大多數人都會以為，印度是苦行的、他世的、否定生命的，但事實並非如此。印度人對於現實的享樂是樂於追求的，並且認為現實世界充溢著美和滿載著感官的享樂，而且在這個世界之上，還有每增高一層就增加百萬倍歡樂的世界⁷³。印度宗教不僅不譴責享樂，還有如何擴大其力量的提示⁷⁴。這便是印度人的「欲望之路」，它鋪設在遵遁「達摩」（正法），符合規律，順其自然的基礎上開展。萬物都由「梵」創生，當然人也是「梵」所創生，因此就應順從「梵」所制定的規律，不能違背自然生命存在的權利，也不能否定自然的人性和欲望。他們肯定生命價值，讚美情欲，欣賞肉感的人體美。他們也強調生命的延續，對祖先崇拜和性力崇拜格外推崇，「種的保存」是一切生物的根本欲求，因此性欲、愛欲是一

⁷¹ 黑格爾著，賀麟、王太慶譯，《哲學史講演錄》第一卷，第 139 頁。

⁷² 休斯頓·史密斯（Huston Smith）著，《人的宗教》，第 21 頁。

⁷³ 印度人的世界觀，認為全宇宙有三千大千世界，人所居住的是一個小世界，其範圍是上由色界初禪天開始，其下及於天地之下的風輪。也就是說，這個世界包括日、月、須彌山、四天下、四天王、三十三天、夜摩天、兜率天、樂變化天、他化自在天、梵世天。這個世界的一千倍，是小千世界；小千世界的一千倍是中千世界；中千世界的一千倍是大千世界。（參考吳汝均編著，《佛教思想大辭典》，第 61 頁，「三千大千世界」條。）

⁷⁴ 邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 738 頁：「對生命和性力的崇拜，在神聖的宗教儀式中也存在」，如佛教中的密教、喇嘛教在儀式中就有「修男女之身」的實際性行為過程的表現，有對性神—歡喜佛的禮拜等。種種關於人生享樂的思想，都被古代印度人尊崇為具有神性的經典而頂禮膜拜並身體力行。」

切有情眾生正當享樂的權利。但是他們並不主張縱欲，相反地，他們推崇的是合法情況下的性欲滿足，因為這樣才是符合「達磨」的正法。

在印度人的「人生四寶」⁷⁵中，利（資財）也是人生所追求的，財富、名譽和權力也是值得追求的目標，它的滿足會比享樂更持久些，世俗的成就會帶給人一定的價值感和自尊心。然而，印度人雖以享樂和資財為「人生四寶」的重要部分，但是他們並不以此為最終的追求。正如休斯頓·史密斯（Huston Smith）所說的：

每一個人，即使不一定在今生，都會明白享樂並非所要的一切。每一個人到最後會有這項發現的原因，並非因為享樂是邪惡的，而是因為它太瑣碎淺薄而不能滿足人的整全人性。享樂主義是個人的，而自我是太小的一個對象，無法對之有持續不斷的熱情。⁷⁶

並且，利（資財）和欲（享樂）都是轉瞬即逝的、不穩定的、永遠覺得不夠的，因此對欲望的追求一定會受到限制，是有限的。因此，最終極的人生目標還是要經由修行達到解脫，以回歸宇宙的本體「梵」。這就是印度人的「棄絕之路」。

2. 解脫

一對「梵」本體的回歸

休斯頓·史密斯（Huston Smith）認為：

棄絕（Renunciation）這個字有一種負面的意味，印度是以否定生命的掃興者為世人所知，原因之一即是由於慣常使用這個字。不過，棄絕有雙重面貌。它可能源自想像幻滅與徹底失望，因而感覺不值得再延伸自己的生命；但是它同樣可以表示一種懷疑，就是覺得生命可能並不限於眼前所經驗的這一切。在此處我們發現那些回到本性的人們，他們棄絕富足而從社會領域與物質的浩海中解脫出來——但是這只不過是開頭呢。如果棄絕只是犧牲小小的現在，以得到更有前景的未來，那麼宗教的棄絕就成了如同運動員抗拒放縱自己，以免偏失了那需要全副精力來對付的目標一樣。跟幻滅剛好完全相反，棄絕在這第二種樣式中，正是證明了生命的力量在強有力地運作。⁷⁷

在這一段話裡，休斯頓·史密斯提出了很重要的關鍵：「生命可能並不限於眼前所經驗的這一切」。人的存在如果以時間的角度來看，嚴格地說，我們生命的每

⁷⁵ 印度人的「人生四寶」乃指「法」、「利」、「欲」、「解脫」。

⁷⁶ 休斯頓·史密斯（Huston Smith）著，《人的宗教》，第21頁。

⁷⁷ 休斯頓·史密斯（Huston Smith）著，《人的宗教》，第24-25頁。

一時刻都是死亡，那一時刻的我死了，永遠也不會再生。然而，我們經歷了每一個單獨的死亡而繼續活下來。印度宗教就是以這樣的思維看待生命，它設定的自我是有延伸性的，可以活過一世又一世的生命，正如我們在現世的生命可以活過一日又一日。⁷⁸因此，休斯頓·史密斯推論，棄絕「正是證明了生命的力量在強有力地運作」。印度宗教棄絕現世有限欲望的滿足，走向解脫有限存在的拘束，正是由一個更大的、更整全的視域來看這一世的生命，並且使生命永不終結，達到無限，回歸到「梵」。

回歸到「梵」的境界究竟是如何的呢？印度宗教這樣描述它：

第一、「梵」是最真實的存在。萬物的存在肇因於它，它既創造諸世界，又入於其間。因此，達到「梵我合一」時，將是超越時空的存在，既是現實的存在，又是超現實的存在。第二、「梵」是一切事物的全知。它能穿透一切事物的時空限制，是能看到總體的洞見。第三、「梵」是無限圓滿的妙樂。這種妙樂並不是「苦」、「樂」相對的感官快樂，而是超越善惡、無欲、無憂、無畏、靜穆，絕對的精神之「樂」，也就是解脫了人生物質欲望纏縛的自由自在的精神狀態。⁷⁹

二、黑格爾對印度藝術形態的界定

一前藝術、非象徵、非崇高，內容與形式的幻想統一

在上述的考察裡，我們對印度的宗教特徵：享樂一對有限慾望的追求，以及解脫一對「梵」本體的回歸有所認識，並且概要地了解印度的神話內容。現在我們要從黑格爾《美學講演錄》中，論述「象徵型藝術」裡「不自覺的象徵」這個階段中的「幻想的象徵」這個環節加以考察，並且針對他對印度的宗教和藝術形態所作的評判為考察重點。

黑格爾對「不自覺的象徵」這個階段中，「意義和形象的直接統一」與「幻想的象徵」這兩個環節的過渡有很詳細的描述，他說：

意識一旦脫離了絕對及其外在存在之間的直接的統一，我們所遇見的基本定性就是過去已統一的兩方面的分裂，即意義和形象之間的爭鬥，這種爭鬥又立即迫使人努力去用幻想的方式去把已分裂的兩方面交織在一起，以挽救這種破裂。⁸⁰

可見，黑格爾認為，在「意義和形象的直接統一」環節裡，意識尚未覺察到內容與形式的差異，而在「幻想的象徵」這一環節，意識已然覺察到內容與形式的差

⁷⁸ 參考休斯頓·史密斯（Huston Smith）著，《人的宗教》，第 34-35 頁。

⁷⁹ 參考邱紫華著，《東方美學史》，下卷，第 661-662 頁。

⁸⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 44 頁。

異，於是意識忙於以「幻想」的方式去統一內容與形式二方面的不相合。那麼這樣的努力是否已使內容與形式達到密合，創作出藝術了呢？黑格爾說：

有了這種努力，才開始有真正的藝術需要。因為想像力一旦把直接現存事物裡看到的內容和它的客觀存在分開來看，這就向精神提出一個課題，要用更新的從精神創造出來的方式，把普遍性的概念以幻想的方式表現出來，讓人觀照和認識，而在這種活動中就創造出藝術形象。⁸¹

在這一段話裡，黑格爾明確地區別「在直接現存事物裡看到的內容」與「直接現存事物的客觀存在」的不同，用現代文藝理論的說法來說明，就是「意象」與「現象」的區分。「意象」是人在直接現存事物裡看到的內容，是經由人的意識詮釋了的，呈現在意識之中的「形象」；而「現象」則是直接現存事物的客觀存在。兩者的關係正如照相的過程：「現實存在的事物」投射在照相機的底片上，底片會反映出影像，但這影像並不就是「現實存在的事物」本身。同樣地，「現實存在的事物」（「現象」）投射在人的意識裡，意識就對「現實存在的事物」有所反映，此即所謂「意象」。再以照相為喻，底片經過顯影就會產生出可觀賞的「相片」，正如意識中的「意象」以藝術的表現方式，呈現出它可觀照的「形象」。這就是黑格爾在這段話裡，說明意識產生藝術的過程。那麼，是否黑格爾認為「幻想的象徵」這一環節就已經是藝術了呢？其實不然，他說：

我們開始碰到的是一種在醞釀中的幻想所形成的東西，從它們的幻想在馳騁中的動蕩不寧的狀態裡，只能指出向象徵型藝術的中心點前進的道路。這就是說，當意義和表現形式之間的區別和聯繫初次呈現於意識時，對這兩方面，即分裂和結合，都還是認識得很模糊的。這種模糊是必然的，因為差異的雙方都還沒有達成其中每一方本身已內含另一方的基本定性的那種整體，而只有這樣才能達到真正恰當的統一和調和。⁸²

首先，黑格爾明確地評判「幻想的象徵」這一環節只是「向象徵型藝術的中心點前進的道路」，也就是說，它還沒有到達「象徵型藝術」，因此，它還不是「象徵型藝術」。既然還不是「象徵型藝術」，當然也就還不能稱得上是藝術了。其次，我們必須追究的是，黑格爾所謂「幻想」的方式，究竟有什麼特徵呢？以下我們就要進入黑格爾對「幻想的象徵」這一環節的評判：前藝術、非象徵、非崇高，內容與形式的幻想統一，進一步了解什麼是他所謂「幻想」的方式。

（一）內容與形式的幻想統一

⁸¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第44-45頁。

⁸² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第45頁。

一以「人形化」來表現的形態

首先，黑格對這一環節的描述重在強調它是內容與形式的幻想統一。他說：

在這種由精神掌握的意義和現象界現成事物之間的開始分裂之中，意義還不是具體化的精神性而只是些抽象品，而它們的表現也還不是受到精神貫注的而只是同樣抽象的外在的感性事物。因此，既要分裂又要結合的衝動只造成一種暈頭轉向的狂亂跳舞，從未受定性的渙散的個別感性事物就直接跳到普遍意義，對由意識掌握的內在意義只能找到一些雜亂的感性形象。⁸³

在這裡，黑格爾說明這一環節在意識的成長上並未成熟，因此作為內容的意義、理念還不是具體的精神（絕對精神），還只是抽象的普遍概念。於是，未成熟的精神就還沒有能力找到恰當的形式來表現精神本身，所以黑爾批判這一環節的表現形式有「雜亂的感性形象」的缺失。並且，他著力批評這一環節內容與形式的關係是既意識到差異又追求統一，於是它採取的統一方式是使抽象的普遍概念直接由個別感性事物表現出來。然而，這種統一方式與前一環節「意義和形象的直接統一」有什麼不同呢？最大的不同點就在於：「意義和形象的直接統一」是尚未意識到意義和形象的差異，甚至是不認為二者有差異；而「幻想的象徵」則是已經意識到意義和形象的差異，但卻還沒有能力使這二方面達到和解的統一⁸⁴。

那麼這種「幻想的統一」有什麼主要特徵呢？黑格爾這樣描述它：

在這種從一極端到另一極端的動蕩不寧的跳躍之中，我們一方面看到現象界個別感性因素和普遍深廣的意義完全不相稱地拼湊在一起，另一方面又看到當作出發點的最普遍的意義從相反的方向肆無忌憚地塞入最感性的現成事物裡去；如果這種不相稱的感覺也呈現於意識，想像力也只能憑歪曲去求解救，把個別的形象推到它們本來的界限以外，加以誇張，把它們改變成為無定性的，漫無邊際的，支離破碎的，因而在調和衝突的努力之中，把兩對立面的不可調和性弄得更明顯。⁸⁵

黑格爾認為，「幻想的統一」有三大特徵：一是運用想像力把絕對尊神的無限內容直接塞進個別的感性事物裡去，也就是內容與感性形象直接統一，並且要這感性形象完全代表絕對內容（神）。例如：印度人對猴王哈努曼的崇拜，就是把絕

⁸³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 45 頁。

⁸⁴ 在黑格爾的美學系統中，意義和形象（內容與形式）的和解必須到「古典型藝術」裡才能達成，也就是說，必須在理念成熟後，絕對精神才能決定恰如其分的外在形式來表現精神。這樣的和解才是符合辯證統一的和解，而不是直接與現象統一，或任意拼湊的統一。

⁸⁵ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 46 頁。

對尊神的無限內容，直接由個別的猴子這種動物來體現；每一個婆羅門自從出生在婆羅門等級之日起就是一婆羅門，由於肉體出生這一自然事實，他在精神上就獲得人和神同一的再生，這就使得最高的神性體現在一個最平凡的感性現實存在裡。

這種內容與感性形象直接統一和前一個環節「意義與形象的直接統一」在內容與形式的關係上是相同的，所不同的是前一個環節裡的古波斯民族用來表現「善」的概念的是一切有「光」的事物，而一切與「光」有關係的事物裡都是「善」的顯現，都是「善神」的化身；然而，在「幻想的統一」的印度民族的觀照裡，卻是任何感性事物都可以拿來表現「神」，這些感性事物之間並沒有一個共同的特質，因此，黑格爾批評這種「幻想的統一」是感性事物的任意拼湊。

第二個特徵是：為了使有限的個別感性事物能直接就代表無限的「神」，於是只好使個別感性形象變成漫無邊際地誇大，在時間、空間上無限制地延伸。例如：為了代表「神」的萬能，於是使形象變成「千手千眼」⁸⁶；為了使猴王哈努曼順利逃出困厄，於是使他能突然變成巨人，又突然縮小成姆指大小。⁸⁷黑格爾討論印度人的這種「幻想的統一」時說：

印度藝術儘管把普遍性和它的特殊存在分割開來，卻仍要求這二者之間的由幻想造成的直接的統一，因此就勢必要把客觀事物所固有的界限打破，按它們的感性狀態把它們擴到無限，這總不免使它們受到改變和歪曲。在這種確定性的消失以及它所帶來的混亂裡，最高的意蘊總是納入事物、現象、事跡和行動裡，而這些對象本來各有局限，並沒有力量在本身上自在自為地具有這種內容，也沒有能力去表達它。⁸⁸

印度藝術的這種內容與形式的幻想統一具有如上述的二大特徵：把內容任意地塞入感性事物中；又為了使感性事物能完全代表內容，於是以任意地拼湊、無限制地擴大、變形的方式，使感性事物呈現混亂、怪誕的形象。如此一來，印度藝術在表現形象上，除了以動物為表現形式，如：牛、猴等，最常出現的便是「人形化」的「神」或「怪」。黑格爾論述印度藝術的「人形化」，說：

我們在這一階段所見到的最純粹的表現形式是人格化和人的一般形象。但是由於這裡意義還不是理解為精神的主體性，它只是就普遍性來看的某種抽象的定性，或是像河、山、日、星之類單純的自然生活。……所以從一方面看，人格化所要表達的意義既然應該是既屬於精神又屬於自然的，由於意義在這一階段的抽象性，這種人格化就還只是表面的。……從另一方

⁸⁶ 佛教中有「千手千眼觀世音菩薩」，以符合他能尋聲救苦的萬能。

⁸⁷ 見糜文開譯，《印度兩大史詩》，〈羅摩耶那〉，第 47 頁中，描寫哈努曼幫羅摩尋找羅摩妻子息妲，遇蛇妖時的形體變化。

⁸⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 51 頁。

面看，在人格化裡起顯示特徵作用的並不是主體性及其形狀，而是主體的行動和事跡之類外在表現。⁸⁹

古波斯和印度表現形式上的「人形化」，在基本特質和表現原則上是相同的，也就是，二者都以人的形體來表現絕對的「神」，並且，除了人形之外，都還有一部分與自然現象有關。古波斯人的最高善神「阿胡拉·馬茲達」是一位具有最純潔、最光明、最誠實、最溫暖、最莊嚴的「人形神」，六大從神則是各代表主神「阿胡拉·馬茲達」一方面特質的六位「人形神」：動物神瓦胡曼，代表智慧和善良，也代表光明和誓約；火神阿沙·瓦希什塔代表至誠和聖潔；金屬神赫沙特拉·瓦伊里亞代表威嚴和仁政，負責救助窮苦百姓；土地女神斯彭塔·阿爾邁蒂代表謙恭和慈愛；江河女神胡爾瓦塔特代表完美和健康；植物女神阿梅雷塔特代表永恒和不朽。

而印度的最高存在「梵天」(Brahman)是一種沒有形體的抽象存在，「梵天」有「三神一體」的三個「人形神」：第一個神是代表生殖的「梵」(Brahmā)，他有四個頭和四隻手，還有一個笏和一個戒指，他的膚色是紅的，顯然是暗指太陽⁹⁰；第二個是護持神「毗濕奴」(Wischnus)，他有四個手臂分別拿神螺、神盤、神杵和蓮花⁹¹，具有火的性質⁹²；第三個是「濕婆」(Siwa)，他額上有一隻眼，能噴出燒毀一切的神火；他有四隻手，分別拿著神螺、三叉戟、水罐、手鼓。⁹³他是生殖神也是破壞神，代表大自然的創生和毀滅。

黑格爾進一步比較這種「人形化」和希臘的「人格化」，他說：

希臘神話也曾把黑海和斯卡曼德河加以人格化，它有河神、沼澤女神和森林女神，它用多樣的方式把自然用作許多具有人性的神的内容。但是希臘神話卻不讓人格化只是形式的和表面的，而是用它來塑造成有個性的形象，其中單純的自然意義退居背景，而佔住首要地位的是這種自然内容本身所具有的人的意義。印度藝術卻不然，它只是人與自然這兩個因素的怪誕的混合，結果這兩個因素都沒有得到正當的權利，每方都對對方起歪曲的作用。⁹⁴

然而，在古波斯和印度的「人形化」表現方式上，除了有上述的共同點之外，二者也還有差異的一面，那就是，印度在「人形化」上還表現出無限制的擴

⁸⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 52-53 頁。

⁹⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 54-55 頁。

⁹¹ 參考(俄)埃爾曼·捷姆金編寫，董友忱、黃志坤編譯，《印度神話傳說》，第 5 頁，註釋 3；第十頁，黑天出世(毗濕奴降生凡間為黑天)。

⁹² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 55 頁。(俄)埃爾曼·捷姆金編寫，董友忱、黃志坤編譯，《印度神話傳說》，第 267 頁，描寫毗濕奴「身材魁梧，像座山峰，他那雄獅般長毛的黑色身軀上，披著紫紅色的衣裳，面部像火苗一樣的通紅透亮」。

⁹³ 劉安武著，《印度兩大史詩研究》，第 7-8 頁。

⁹⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 54 頁。

大和變形。「梵」和「毗濕奴」都有四個手臂；「羅刹」可以自由變化成爲人形，又可變回它的怪獸原形。這種任意的想像幻化是古波斯「人形化」所沒有的。

（二）非崇高

— 追求「有限的現象」與「無限的絕對」之統一

印度藝術爲了使有限的個別感性事物能直接就代表無限的「神」，於是只好使個別感性形象變成漫無邊際地誇大，在時間、空間上無限制地延伸。這種企圖使「有限的現象」與「無限的絕對」統一的方式，黑格爾認爲具有類似「崇高」的風格。他說：

在這種情況裡，我們所看到的，與其說是真正的象徵，不如說是崇高風格的一種同調的東西。……但是它和真正的崇高畢竟還有很大的差別。⁹⁵

那麼，黑格爾所謂的真正的「崇高」又是如何的呢？黑格爾說：

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，這種解脫至少是精神性的東西的基礎。因為這樣崇高化的意義雖然還沒有作爲具體的精神性來理解，卻已被看作獨立自在的內在的東西，按其本性，就不能在有限現象中找到真正能表達它的形象。⁹⁶

因此，印度藝術的表現方式只能算是一種藝術的泛神主義，印度的宗教和藝術形式都是泛神主義的，是以羅列各種各樣的有限現象來指向整全的絕對實體、無限的神，這是使「有限的現象」與「無限的絕對」之間以肯定的關係相繫連。但是，這種肯定的關係卻不是真正的崇高，因爲既然現象是有限的存在，它就永遠不可能相等於無限的神，不管羅列多少的有限現象，它們依然是有限，不可能達到無限，也就是說，無限的神是不可能在有限的現象中找到真正能表達它的形象的。

真正的崇高必須立於「有限的現象」與「無限的絕對」之間相對立的否定關係上，因爲「有限」不能表達「無限」，所以否定「有限」才能顯現出「無限」，黑格爾說：

只有當作全體宇宙的真正意義來理解的唯一實體才是真理，只有它已擺脫在幻變的現象世界中的實際存在，作爲純然內在的實體性力量而返回到精神本身，因此擺脫有限世界而獲得獨立，它才能被看作真正的實體。……

⁹⁵ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 51-52 頁。

⁹⁶ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 78 頁。

整個現象世界不管多麼豐富，多麼雄偉莊嚴，就它對實體的關係來，畢竟是明確地擺在否定方面的。⁹⁷

因此，肯定關係的「泛神主義」並不是真正的崇高，既然是非崇高的，那麼它就不是「象徵型藝術」了。爲什麼呢？因爲我們在本論文的第一章裡已經指出「象徵型藝術」在內容與形式的三個主要特徵：內容與形式有曖昧關係、內容與形式有必然關係、以否定形式來突顯內容，「象徵型藝術」是以否定形式來突顯內容的，所以用肯定關係來表現絕對，只能算是藝術的「泛神主義」。

（三）前藝術、非象徵

一有想像的活動卻仍未意識到內容與形式的不相合

印度的藝術表現形式是「幻想的統一」，以漫無邊際的人形化來表現絕對的神，它雖然已經意識到內容與形式的差異，但卻沒有能力使這二方面和解，於是只得把無限的內容任意塞入有限的感性事物中，使二者直接統一。這種以爲有限形象等同於無限內容意義的方式，就不是「象徵型藝術」。正如前述，「象徵型藝術」在內容與形式的主要特徵之一是「內容與形式有曖昧關係」，也就是必須意識到內容與形式是不相合的，表現形象僅僅暗示出內容意義，它並不就是內容意義。因此，以爲意義與形象是同一的，這就不是「象徵型藝術」。黑格爾說：

這種表現方式也還不能稱爲真正的象徵的。因爲真正的象徵應使它所運用的確定的形象保持它原有的確定狀態，它並不是要在形象裡按照意義的普遍性而直接顯出那意義，而只是用對象的某些相關聯的性質去暗示那意義。⁹⁸

然而，雖則印度的藝術表現形式還不是「象徵型藝術」，因此，也就還不能算是藝術。但它已經在向象徵型藝術的中心點前進了，也就是說，它已經是站在人類產生藝術創作的途徑上，只是尚未達到完成藝術創作的高度，它可算是進入「象徵型藝術」的過渡，因此，亦可稱之爲「前藝術」。以印度的藝術表現形式和古波斯的表現形式相較，則印度人運用想像力雖然產生了許多怪誕的形象，但已經看出他們人爲創作上的努力；而古波斯人則完全還沒有人爲創作的藝術需要。從這樣的觀點來看，則印度的藝術表現形式的確是向藝術發展較前進的一步。

⁹⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 90 頁。

⁹⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 51 頁。

三、對黑格爾觀點的考察

黑格爾對印度藝術形態的評判為「前藝術、非象徵、非崇高，內容與形式的幻想統一」，也就是說，它還未到達「象徵型藝術」的高度。由於它表現為一種「泛神主義」的形態，因此不具備「象徵型藝術」應有的「崇高的風格」；因為它任意地使內容與形式無必然性地拼湊，所以不具備「象徵型藝術」的「內容與形式不相合的曖昧關係」。它既然不是「象徵型藝術」，因此就不能列入藝術之林了。

然而在黑格爾的這個推論脈絡中，有一個值得我們提出來加以討論的議題：黑格爾認為印度的藝術形態是一種幻想的任意拼湊，那麼這種「任意」是否算是一種「自由」呢？

由前述我們知道，黑格爾認為「印度的藝術形態」是一種「不自覺的象徵」，也就是說，意識雖然覺察到「內容」與「形式」的差異，但卻由於理念尚未成熟，沒有能力使兩方面達成辯證的統一，所以，創作者為了表現其仍未有定性的理念，於是有時是直接以外在現象來表現，比如自然現象裡的「牛」、「猴」、「僧人」就是「神」；有時覺得直接的外在現象不足以表現內容理念，就任憑想像力的馳騁，漫無邊際地拼湊幻想出來的形象，比如「千手千眼」、「化身變形」等。

第一種表現方式，使內容與形象直接統一很接近於波斯的表現方式，但其間的差異在於：波斯民族用來表現「善」概念的是一切有「光」的事物，而一切與「光」有關係的事物裡都是「善」的顯現，都是「善神」的化身。因此，用來表現「內容」（善）的「形象」，都是與「光」有關的自然現象，也就是說，「內容」與「形象」具有必然的關係；然而，在「幻想的統一」的印度民族的觀照裡，卻是任何感性事物都可以拿來表現「神」，這些感性事物之間並沒有一個共同的特質，全憑創作者任意的想像，「內容」與「形象」只是一種偶然的關係。選擇以什麼形象來表現內容雖然全由創作者決定，創作的一方看似獲得完全的自由，但是，被用來表現內容的形式卻處於完全被動的狀態，完全失去形象本身的自然特性，「猴子」為了表現「神性」，所以牠被描寫成救助困難的英雄；「婆羅門」被認為是「神」，所以他失去自然現象裡的「人性」而成為「神性」。因此，創作一方的自由卻造成了形式的不自由，這樣的作品當然不是真正的自由，不能算是藝術。

而第二種表現方式，使形象為了表現內容無限制地變形、擴大、縮小，同樣是把創作一方的自由建立在形式的不自由上，使形式受到無限制地扭曲、變形，失去了它的自然特性。因此，這種任意幻想拼湊的表現方式當然也是不自由的，是非藝術的。

第三節 辯證的統一

一 真正的象徵

經過對「不自覺的象徵」的前二個環節—「意義與形象的直接統一」、「幻想的象徵」（幻想的任意拼湊的統一）的討論之後，我們要進一步討論的是同樣因「內容與形式」的掙扎，所表現出來的另一種形態—「真正的象徵」（辯證的統一）。

在黑格爾的美學體系中，藝術是理念的感性顯現，理念的內容必須能掙脫出直接的感性事物，自由獨立出來，並且由人的創造找到恰合的形式（不是直接的感性事物），這樣才能成為美的藝術。現在我們要討論的「真正的象徵」這一環節，雖然只是藝術的起點，它因為理念尚未成熟，以至於仍無法找到恰合的形式。但，它的理念內容已經能掙脫出直接的感性事物，自由獨立出來，以人為的創作形式來暗示出它的理念內容。黑格爾說：

無論是象徵還是美的藝術，都有必要使它所要表現的意義不像在印度藝術裡那樣和它的外在存在處於原始的直接統一，還沒有見出什麼區分和差異，而是要使這意義離開直接的感性形象而自由獨立。只有當感性的自然的事物是作為應該否定而且已經否定的反面來理解和看待的時候，這種自由獨立才能實現。⁹⁹

古波斯和印度的宗教和表現形式都因為不能意識到內容和形式的差異（如：波斯），或者雖然意識到（如：印度）卻都不能使理念內容掙脫出直接的感性事物，自由獨立出來，以至於就誤以為直接的感性事物就是意義本身，或企圖以各式各樣任意拼湊的感性形象來代表意義，和意義同一。而真正的象徵卻不再有這種情形，它真正意識到內容和形式的差異，並且知道直接的感性事物並不是意義本身，於是以前否定直接的感性事物的方式，來創造暗示出意義的感性形式。

然而，就意識到否定方面來說，印度人對否定面的理解是：個體要與「梵」同一，必須否定他的「自我」意識才能達成。但是，印度的這種否定與黑格爾的辯證的否定，有根本上的差異。因為黑格爾的否定是「正」與「反」二者經過爭鬥衝突後，得到「和解」的統一。在這個「和解」裡，「正」與「反」是互相含納，互相影響的，也就是「互滲」的。但是，印度的「梵我一如」卻只有在消解了「自我」意識之後，才可能達到。也就是說「梵我一如」的境界，是要全然地否定「自我」的存在，而不能包含「自我」這一方面。

同樣地，古波斯對否定的認識也和黑格爾的辯證的否定有根本上的差異。古波斯宗教「善」與「惡」是永遠對立的宇宙二元素，儘管「善」、「生命」、「光明」最後必然會戰勝「惡」、「毀滅」、「黑暗」，這種否定只是戰勝，並不含納對立面，宇宙的終極仍是回復到原初的「善」、「惡」二元對立。

⁹⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 60 頁。

而在真正的象徵裡，肉體存在的「生」與肉體毀滅的「死」是對立的兩面。精神從死亡中復生、再現，它在另一個亡魂的國度中繼續存在。這就符合於黑格爾的辯證的否定，也就是說，「生」、「死」與「精神再生」這三者之間的關係是：沒有「生」就不會有「死」，二者是相互並存的，又互為否定的；而「精神再生」則必然要經歷「生」、「死」，以及超越「生」、「死」，才能得到「再生」。因此，「生」、「死」與「精神再生」就正是黑格爾的辯證的統一。

黑格爾明確比較真正的象徵與古波斯和印度在表現形式上的差異和進步之處，他說：

前此意義都有雙重缺陷，或是由於抽象而完全沒有定性，因而沒有形象，或是雖然前進一步，得到了定性，又直接和自然事物疊合起來，否則就是落到形象與形象的鬥爭，達不到平靜與和解，這雙重缺陷正是現在要消除的，無論是按照內在的思想過程，還是按照民族觀照方式的外在演變。¹⁰⁰

這裡所謂的雙重缺陷，一是古波斯人還只有「善」、「光明」這種抽象的觀念，因此，他們所描繪的人形神也還是很模糊的，還沒有明確的人格特性。因此，是尚不具藝術性的；另一個缺陷是印度人雖已意識到絕對—「梵」，並且有了三神一體各不同面向的描述，但卻又直接和自然事物疊合起來，以動物或人為形象，認為形象本身就是「神」。或是以形象的不斷變化，無限大或無限小，完全沒有特殊存在的具體特性。於是，我們將在真正的象徵這個環節裡看到彌補這雙重缺陷的表現方式。

以下我們將以黑格爾在這一環節中所舉的例子—埃及的宗教與藝術作為考察的對象，具體地探索這一環節藝術的重要特徵。

一、古埃及的宗教與藝術

埃及的文化最早起源於上埃及，也就是尼羅河谷的南部。由來自亞洲的哈姆人和塞姆人，以及非洲人混同形成所謂「古埃及人」。公元前 4000 年左右，埃及出現了統一的趨勢，42 個洲分別形成了上埃及和下埃及兩個王國。上埃及佔據了尼羅河谷南部，以愛卡洲為中心，國王戴白冠，以鷹神為王國保護神；下埃及以布托洲為中心，國王戴紅冠，以蛇神為王國保護神。埃及歷史久遠，歷史學家為了簡便，把它分為三個主要時期和二個過渡時期，即「古王國時期」、「中王國時期」、「新王國時期」和「第一中間期」、「第二中間期」。公元前 330 年希臘馬其頓國王亞歷山大入侵埃及，此後，由亞歷山大的部將建立了托勒密王朝，埃及古代史便告一段落。

宗教在古埃及人的日常生活中具有決定性的支配作用，它在埃及的一切方面

¹⁰⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 62 頁。

都打上了深深的印記。埃及藝術是宗教的外現，文學是宗教的贊美詩或禱辭，哲學是宗教的思維。難怪有人說：「埃及藝術是宗教和喪葬的藝術，它起源於人類歷史上最奇特的集體狂熱。」¹⁰¹因此，在古埃及宗教性藝術中，充分表現了藝術和宗教彼此滲透、互為表裡的現象，而此一現象也是原始時代和早期社會普遍存在的情形。

古埃及的宗教具有下列特性：

(一) 單一主神崇拜

古埃及經歷原始多神自然崇拜階段，漸漸形成對單一主神¹⁰²—太陽神「瑞」(Ra)的信仰，根據現代學者高福進的研究，世界各民族的日神信仰大致上都經過四個階段的演進：

第一階段是日神信仰所反映出的自然崇拜階段，它與圖騰信仰、萬物有靈觀念相雜糅；第二階段是多神並存但以日神為主的階段；第三階段是太陽國教形成的階段，這時日神信仰基本上已經成為一些部族或國家的宗教，它在埃及、印加帝國、納切斯部落以及遠古中國得到充分的體現；第四階段是日神信仰發展的後期階段，亦即其衰落階段，這時的太陽神已是一個抽象的神靈，對於他的信仰已同靈魂不滅等觀念相聯繫，日神已不再是純粹的自然神，他富含多種寓意；日神信仰本身已經得到極度發展，可以說已走向頂點，同時也標著它的衰落，所以這個階段本身已得以轉型。¹⁰³

古埃及是由無數多的小氏族、部落，逐漸聯合併吞而成為「洲」，又由四十一個洲統一為埃及王國。由於每一氏族部落都曾擁有自己的圖騰和神靈，於是在兼併融合之後就形成多神並存的現象。古埃及在長久的部落爭伐中，那些強大的、具有影響力的部落首領逐漸成為權勢人物，或成為洲長，或成為國王，當某個洲成為王國的政治中心時，它的地方保護神也就相應地升格為全國的最高神，如：底比斯的地方神「阿蒙」(Amon)。在歷史的發展演進中，某些神在地方神不斷沉浮流變過程中，逐漸固定下來，成為全民族共同尊奉的永恆不變的神，那就是太陽神「瑞」。古埃及人認為，太陽不僅是光明和溫暖的來源，而且也是保

¹⁰¹ 這個說法見於邱紫華著，《東方美學史》，第 222 頁所引艾黎·福爾之言。但因引者未註明出處，並且沒有附上艾黎·福爾的原名，只有中文譯名，因此無法確定為何人之言，故以「有人說」保留這一說法。

¹⁰² 所謂「單一主神」崇拜是指這種現象：某人承認有很多神靈存在，但是把其中的一個神靈看成是「自己的神」來加以崇拜。這個術語是由著名的印度學專家、宗教學家繆勒引卷宗教學的。(參考邱紫華著，《東方美學史》，上卷，第 223 頁。)

¹⁰³ 高福進，《太陽崇拜與太陽神話》，第 81-82 頁。

障農業豐產，使人類和生靈賴以生存的聖物。¹⁰⁴若以高福進的研究來看，則這一時期相當於他所謂的第一、第二階段的自然崇拜與多神並存但以日神為主的階段。

後來由上埃及統一了上、下埃及，建立了統一的王國，上埃及以鷹神象徵太陽為王國保護神，下埃及以蛇神象徵太陽為王國保護神。統一之後，鷹神圖騰與蛇神圖騰並存，在魯武納博物館所藏的石碑中，我們可以見到石碑上神鷹高高立於蛇之上¹⁰⁵，顯然意謂著鷹神圖騰的上埃及征服了蛇神圖騰的下埃及，但仍對下埃及的神給予尊重，於是二神並存於石碑上，形成太陽神為全國共同的信仰，國王更以太陽神之子自居。新王或時期第十八王朝的埃赫那頓（公元前 1379-公元前 1362）即位後，實行了宗教改革，宣布獨尊太陽神的一神宗教，給予太陽神至高無上的推崇。¹⁰⁶因此，以高福進的研究來看，則這一時期相當於他所謂的第三階段太陽國教形成的階段。

其後太陽神的信仰更達到頂峰，萬神特徵集於一身，他成為宇宙萬物之父，也成了具有雙重意義的「不可知神」：第一，太陽神是宇宙真理與秩序，也就是絕對真理；第二，太陽神是公正與正義的審判者。這時，日神已由自然神（太陽崇拜）演進到倫理神（真理、正義）的階段。高福進認為：

埃及日神還與亡靈保護神相互融合，二者的結合使日神信仰與來世觀念、靈魂不滅觀念相結合，使得這一信仰具有全新的倫理性質，這同時也使得這些觀念日臻完善。這一方面反映了埃及日神信仰已昇華到一種新的高度，以至於看起來該信仰似乎已經到了『變質』的地步：日神信仰的特徵與物質意義基本消失，它與來世觀結合起來的抽象意義與倫理規範越來越佔據人們的精神世界——這是日神信仰由低級到高級、由具體到抽象、由物質到倫理意義上的進化。¹⁰⁷

在這裡，高福進所謂「埃及日神還與亡靈保護神相互融合」指的是古埃及神話《伊西斯尋夫記》裡的日神「伊西斯」（Isis）和同時兼具尼羅河神和亡靈保護神身分的「奧西里斯」（Osiris）。在這個流傳久遠的神話故事中，敘述的是國王奧西里斯被邪惡的弟弟塞特（Seth）謀害，王后伊西斯歷經千辛萬苦尋找亡夫屍體，乞求天神幫助讓亡夫復活。但天神並沒有使奧西里斯復活，但卻幫助伊西斯與奧西里斯的靈魂受孕，並生下霍魯斯（Horus）以為父報仇。而奧西里斯則成為陰間亡靈的保護神，專司對死後亡靈的審判。

在這則神話故事裡，奧西里斯的屍體被分解為十四塊，並且散擲在尼羅河中，因此，奧西里斯就成為尼羅河神；而伊西斯在尼羅河中只找回了其中的十三

¹⁰⁴ 參考孫承熙主編，《西亞、北非古代神話傳說》，《東方神話傳說》第二卷，第 4 頁。

¹⁰⁵ 見陳雲英發行，《王者的盛衰》，《古代文明之謎》第二卷，第 27 頁附圖。

¹⁰⁶ 參考孫承熙主編，《西亞、北非古代神話傳說》，《東方神話傳說》第二卷，第 4 頁。

¹⁰⁷ 高福進，《太陽崇拜與太陽神話》，第 96-97 頁。

塊，因此無法使奧西里斯復活。這說明了日神伊西斯雖是生命之源，能幫助尼羅河神創造農業的豐產，但卻不能使尼羅河神復活。尼羅河神必須經歷死亡（尼羅河的乾涸），然後才能在來年以全新的生命再生－兒子霍魯斯的誕生（尼羅河的泛濫）。

高福進所謂「埃及日神還與亡靈保護神相互融合，二者的結合使日神信仰與來世觀念、靈魂不滅觀念相結合，使得這一信仰具有全新的倫理性質」，正是在這個神話故事中得到印證：日神「伊西斯」與亡靈保護神「奧西里斯」結為夫妻；奧西里斯死後靈魂不滅，成為陰間的統治者。日神是生命的來源，人活著時由日神統治人世；死亡後的靈魂則接受亡靈保護神的公正審判。可見，古埃及的日神信仰，到了後期已經轉變成具人文色彩的倫理神，脫離了純粹自然宗教的多神和圖騰崇拜的原始信仰階段。

（二）靈魂不滅觀與來世觀

埃及的靈魂不滅觀念是在「萬物有靈」觀念的基上形成的。他們深信人和萬物都擁有一種超自然的、永恆存在的靈魂。在生命現象中，靈魂的重要性超過了肉體，肉體可以毀損、消失，但靈魂卻是不滅的。靈魂如果攀附於肉體，則生命可以再生。這種靈魂不滅的觀念乃是基於對現世生命的熱愛，對生命永恆的渴慕，對死亡的抗拒和超越的意識。埃及人從無數次觀察自然的周期性變化中，體悟到生命現象的周期變化：尼羅河水有漲有退，太陽有升有落，月亮有盈有缺，季節有冷有熱，植物有榮有枯，人有健壯和衰老。這種周而復始的對立面轉化，有規律的生死交替現象，在他們看來是一種永恆生命的節奏：有生就有死，有死就有生。死亡不是生命的終結，而是生命的另一個開始。這種來世再生的觀念，決定了他們對冥世間存在的信念，以及轉回業報的來日審判觀念。

在前一小節提到的古埃及神話《伊西斯尋夫記》，正是靈魂不滅觀與來世觀的具體印證。因為相信靈魂不滅，所以當奧西里斯被邪惡的塞特肢解時，伊西斯抱定奧西里斯一定能再復活的希望。但是當他千辛萬苦尋獲奧西里斯的十三塊屍體，卻獨缺一塊以致不能使奧西里斯復活，於是他只得寄託希望在奧西里斯的來世再生。

此外，《亡靈書》也是靈魂不滅觀與來世觀的展現。埃及人相信，任何人死後，其靈魂到了冥界都將接受冥王奧西里斯和由四十二個州的地方保護神組成的陪審團的審訊，然後根據各人生前的善惡徑為作出不同的判決和處置。而《亡靈書》就是在指引亡靈如何因應死亡之路上的種種考驗，教導亡靈如何回答諸神的問話。眾神為了檢驗亡靈所述是否可信，便將此亡靈的心（靈魂）放在天秤上衡量，而在天秤的另一端放置代表「公正之神」麥特的一片羽毛。如果平衡，表示所言不虛，於是可以登上天國，獲得再生；如果放置「心」的一方較放置「羽毛」的一方要輕，就表示所言虛假，這樣靈魂將被判定有罪，審判官就把「心」拋到

門外，讓狗形的妖魔吞咬，這靈魂便永遠在冥界受苦而不能再生。

二、黑格爾對埃及藝術形態的界定

一以否定肉體生命來顯現絕對精神的「象徵型藝術」

在本章所討論的「不自覺的象徵」階段裡，前二個環節都還沒有到達象徵型藝術的高度：「意義與形象的直接統一」環節，由於意識尚未覺察意義與形象的差異，因此使精神與自然同一，所以不具有象徵型藝術的第一個特質－內容與形式有曖昧關係（不相吻合）；並且，尚未有人為的藝術創作，純粹只是以自然物來表現精神，所以也還沒有產生藝術。而在「幻想的象徵」環節裡，意識雖然已經覺察意義與形象的差異，但還沒有能力使兩方面發展為辯證的統一，達成和解。於是依靠想像力尋求各式各樣妄誕的統一，精神便沉溺在昏亂迷狂中。因此，它也不符合象徵型藝術的特質－內容與形式有曖昧關係（不相吻合）；並且，它以「泛神」的肯定方式來表現「絕對」與「現象」的關係，於是它就不符合象徵型藝術的另一個特質－以否定形式來突顯內容。現在，在「真正的象徵」這個環節裡，黑格爾要討論的就是能完全符合象徵型藝術特質的表現形式。他說：

在象徵型藝術裡，一般形成基本意義的概念是和它的形象化方式相適應的，所以具體的自然形式和人類動作在它們的零散的各自獨特的情況裡，既不應只代表它們自己，或只就它們本身而具有意義，也不應把在它們身上存在的神性直接提供給意識。它們的具有定性的客觀存在在它的特殊形象裡只應具有某些性質，足以暗示出一種和它們相聯繫的較廣泛的意義。

108

首先，他提出的考察是，這個環節裡「具有定性的客觀存在」，也就是創造出的「特殊形象」，只足以「暗示出一種和它們相聯繫的較廣泛的意義」，這也就是象徵型藝術的第一個特質－內容與形式有曖昧關係。

其次，他又對此階段有這樣的分析：

但是他們畢竟還是一些形象，足以顯示出它們之所以被選用，並非只表現它們本身，而是要暗示一些更深刻更廣泛的意義。單純的自然的感性事物只把它們自己呈現為形象，象徵的藝術作品卻不然，不管它提供觀照的是自然現象還是人的形象，它都要由本身指引到本身以外的東西，而這東西卻必須和所提供的形象有一種內在的因緣和本質的關係。¹⁰⁹

¹⁰⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 64 頁。

¹⁰⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 66 頁。

在這裡，黑格爾指出普遍意義「必須和所提供的形象有一種內在的因緣和本質的關係」。這就是象徵型藝術的第二個特質－內容與形式有必然關係。

第三，這個階段的形式表現又具有這樣的特性，黑格爾說：

主要的意義都是上文提到的否定面，即自然事物的死亡。這種死亡是看作伏根於神性的絕對，因而單提出來表現為可供觀照的形象。¹¹⁰

這說明了象徵型藝術的第三個特質－以否定形式來突顯內容。

以上是黑格爾對「真正的象徵」這一階段的大要陳述，以下我們將再從他認為「真正的象徵」的代表－古埃及的藝術形態作進一步的考察。

（一）金字塔

黑格爾在《美學講演錄》中以埃及的金字塔、動物面具、獅身人首獸和麥姆嫩石像作為象徵型藝術的代表加以探討。首先，黑格爾這樣描述金字塔：

它們是些龐大的結晶體，其中隱含著一種內在的（精神的）東西，它們用一種由藝術創造出的外在形象把這種內在的東西包圍起，使人得到這樣一種印象：它們立在那裡，是為著標誌出一種已擺脫單純自然性（物質性）的內在的東西，而且也靠這個情況才有它們的意義。但是這裡組成意義的是亡靈和不可見的事物的國度，……這個國度只是一個亡魂世界，還不是一種生命；還不是擺脫了單純的感性的東西（肉體存在）之後還獨立存在著，因而本身就是自由的有生命的精神。因此，標誌這樣一種內在精神的形象對於它所確定的內容（即精神）還只是一種外在形式和外圍。¹¹¹

在這裡，黑格爾強調：金字塔是「隱藏一種內在精神的外圍」¹¹²，顯示埃及人把精神的和非精神的東西分割開來，精神的靈魂是不朽的、不滅的，而非精神的肉體卻會銷亡。因此，為了使亡靈得以復生，就必須保存屍體，讓亡靈可以有附身之所（肉體）。於是，用現在的話來說，金字塔就是保藏亡靈肉體的「保險櫃」。誠如現代學者房龍所說：

金字塔不是表達美感的產物，它的高度實用性與現代銀行保險櫃相似。所不同的是金字塔的修建，不是為了保存珍寶，而是為了保存比珍寶更貴重

¹¹⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 68 頁。

¹¹¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 71-72 頁。

¹¹² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 72 頁。

得多的埃及先王的遺體。¹¹³

但是，黑格爾也特別指出：「這個國度只是一個亡魂世界，還不是一種生命；還不是擺脫了單純的感性的東西（肉體存在）之後還獨立存在著，因而本身就是自由的有生命的精神。」被保存在金字塔裡的亡靈肉體並不能很快地復活，他們必須在三千年中遍歷水、陸、空三界的全部動物體系的生活之後，才能再變回人的形體。因此，他們屍體上塗油防腐，並且把保存屍體的金字搭建得十分封閉，以避免有人為的破壞，影響亡靈的復活。所以，黑格爾說這是個亡魂的世界，亡靈仍須依賴被保持完整的屍體才能去經歷輪迴。他描述金字塔內部的情況，說：

金字塔是要永遠封閉起來，不能再利用的塔內有房間，有暗示靈魂在死後輪迴變形所要走過的道路，有寬敞的廳堂，還有蜿蜒起伏的地下渠道。¹¹⁴

綜上所述，黑格爾以金字塔為象徵型藝術的典型，主要乃是著眼於它是一個「隱藏一種內在精神的外圍」，也就是說，它是一個以「精神」為內容的表現形式，經由對肉體的保存暗示出「靈魂不朽」的內容意義。並且，這種象徵型藝術乃是以「否定肉體」來暗示出真正的意義是「靈魂不朽」，也就是說，肉體是會銷亡毀滅的，是可以被否定的。然而，真正的意義卻是在這個肉體的反面，真正的意義是「靈魂不朽」、「靈魂不滅」、「生命永恆」、「精神可以脫離肉體繼續存在」。

值得我們特別注意的是：黑格爾所標舉的象徵型藝術的重要特徵是「以否定形式來突顯內容」，那麼在金字塔這種象徵型藝術裡，要被否定的難道是這個耗費千千萬萬人力物力堆壘而成的龐大結晶體嗎？當然不是！金字塔這個形象是用來指向「靈魂不滅」、「生命永恆」意義的藝術表現形式，如果否定了這個表現形式，則意義如何寄託？可見，所謂「以否定形式來突顯內容」，要被否定的正是「肉體」這個不能永恆存在的「形式」，經由明確表出「精神靈魂」與「肉體感官形式」的差異、對立，才能顯出前者的不滅不朽、永恆存在；而後者卻是會朽壞的物質存在，必須以特殊的方式處理才能保持其完整。因此，同樣以「形式」稱謂，但所要表達的卻是全然不同的。也就是說，金字塔這個藝術形式，它除了外圍的龐大結晶體之外，重要的是它內部保存著一個用來指向「靈魂不滅」、「生命永恆」意義的「肉體形式」，而正是透過否定這個「肉體形式」才暗示出「靈魂不滅」、「生命永恆」的意義來，於是這樣的表現方式才是一種象徵型藝術。

許多現代學者致力於研究金字塔這個龐大結晶體的形式美，尋找這個角錐體的象徵意義。有的學者認為：「金字塔是埃及人對永恆的山峰崇拜的轉借形式，是把永恆的山峰同法老的永恆聯想在一起而採取的物質表現形式。」¹¹⁵也有認為

¹¹³ 房龍著，《人類的藝術》，第 49 頁。

¹¹⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第三卷，第 53 頁。

¹¹⁵ 見邱紫華著，《東方美學史》上卷，第 249 頁。

金字塔是「太陽神崇拜」，或「對永恆生命的追求」，甚至是「登天的通道」¹¹⁶。

我認為各種不同的看法，包括黑格爾的討論在內，都有它們的根據和存在價值，有的著重在討論為何金字塔會呈現角錐體的造型（如：山峰崇拜、太陽神崇拜）；有的著眼於它是保存亡靈肉體的亡魂世界，重在它的內部結構（如：黑格爾所論）；有的則兼顧內部的亡靈對永恆生命的追求，以及外部角錐體形式特徵（如：登天的通道）。「象徵型藝術」本身就是一個「謎」樣的表現形態，因此，有各種不同的聯想和詮釋，正是「象徵型藝術」之所以為「象徵型藝術」的特點所在。

（二）動物面具（人身與動物頭像的混合體）

在前一節討論古埃及的宗教中，我們提到埃及是多神崇拜，但逐漸形成單一主神崇拜的信仰。因此，在漫長的歷史中，古埃及出現了不計其數的神祇，而且每一個神都擁有各自的特色，除了擷取動物之形或其特徵外，最常見的就是人身與動物頭像的混合體。¹¹⁷太陽神「瑞」（Ra）以鷹首為其象徵形象，而法老是太陽神「瑞」之子，因此，法老便以人身鷹首為象徵形象；底比斯的地方神「阿蒙」（Amon）後來在歷史的發展中，由於政治地位的提升，成為統一王國的主神，它的象徵形象是人身羊首；神話故事中太陽神伊西斯與尼羅河神奧西里斯之子霍魯斯（Horus）化身為法老，其象徵形象是人身隼頭；而邪惡的奧西里斯之弟塞特（Seth）則為犬首人身。此外，阿西武的地方神阿努比斯（Anubis）也有著犬首人身的象徵形象，它專司墓園的看守，以及引領死者的工作。並且它也是木乃伊製作師供奉的神祇，而它也在死者秤心時負責檢查秤錘的工作。¹¹⁸

黑格爾在討論「動物面具」的小節中，他說：

埃及也以象徵的方式去運用動物形象，這時動物形象就不是單為它本身而被運用，而是用來表達某種普遍意義。最樸素的事例就是動物面具。動物面具特別是用在描寫製造木乃伊過程的作品裡，在製造木乃伊這種職業裡，解剖屍體取出內臟的人們都戴著這種動物面具。這裡動物的頭顯然不是代表它本身，而是要暗示一種和它有別的普遍意義。¹¹⁹

黑格爾所說的「在製造木乃伊這種職業裡，解剖屍體取出內臟的人們都戴著這種動物面具」，我們參考現代學者陳宏星的研究，那種動物面具就是象徵犬首人身的阿努比斯神。解剖師戴著狗頭面具進行工作，暗示解剖過程乃是由專司引導亡

¹¹⁶ 見邱紫華著，《東方美學史》上卷，第249頁。

¹¹⁷ 參考陳宏星撰，〈埃及的神祇〉，《歷史》月刊，2004年1月，第4頁。

¹¹⁸ 參考陳宏星撰，〈埃及的神祇〉，《歷史》月刊，2004年1月，第4-6頁。

¹¹⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第73頁。

靈的阿努比斯神操作，它將帶領亡靈進入冥界，經過各種考驗，最後接受冥界之神奧西里斯和陪審團的審判，並且由阿努比斯神檢驗秤心的結果。

另外，黑格爾也談到人身與動物頭像的混合現象。他說：

動物形象還和人的形象混在一起來用，我們看到人身獅首，人們認為這是代表智慧女神明諾娃；還有人身鷹首，而天神阿蒙的頭上還長著一對角。這些顯然都有象徵的意味。¹²⁰

同樣地，我們參考現代學者陳宏星的研究時，可以知道人身鷹首是太陽神「瑞」；天神阿蒙是人身羊首。然而，它們究竟有什麼象徵意義呢？黑格爾說：

我們發現到埃及藝術作品包含一些謎語，要正確解釋這些謎語，有時不僅我們，就連創造這些作品的藝術家們也大半辦不到。¹²¹

所以，我們可以選擇保留不談這個象徵意義，因為象徵本身具有曖昧性，並且有約定俗成的歷史因素，離開了那個象徵的歷史脈絡，就不一定能了解它的象徵意義。

然而，我們可以不去臆測古埃及的「人身與動物頭像的混合體」可能隱藏了什麼象徵意義，但卻不禁要對於這種「人身與動物頭像的混合體」與印度的「幻想的任意拼湊」加以比較。為何黑格爾認為埃及的「人身與動物頭像的混合體」是一種象徵型藝術，而印度的「幻想的任意拼湊」卻只是象徵型藝術成熟前的過渡階段？

黑格爾說：

個別具體事物並不就是絕對意義，而只是暗指那絕對意義。在印度人的幻想裡，猴子、牡牛、個別的婆羅門教徒等等並不是一種聯繫到神的象徵（符號），而是神本身，是作為一種對神適合的存在而看待和表現的。¹²²

又說：

真正的象徵應使它所運用的確定的形象保持它原有的確定的狀態，它並不是要在形象裡按照意義的普遍性而直接顯出那意義，而只是用對象的某些相關聯的性質去暗示那意義。¹²³

由此可見，印度的「幻想的任意拼湊」是把客觀事物的定性打破，認為猴王哈紐

¹²⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 73 頁。

¹²¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 76 頁。

¹²² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 49 頁。

¹²³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 51 頁。

曼可以任意地變成無限大或無限小，以此來表現它的無限神力。這樣的觀照方式就是將感性事物與「神」直接統一起來，而不是藉由感性事物來暗示出「神」的象徵方式。因此印度的這種「幻想的任意拼湊」只能算是象徵型藝術成熟前的過渡階段；相對地，埃及的「人身與動物頭像的混合體」則在人身上加上動物的頭像，或在人身上戴上動物的面具，有限的感性人身與動物頭像都沒有被任意變化，仍然保持它們的原有定性。並且當人身與動物頭像二者有意組合起來時，整個混合體就指向一個具普遍性的意義，而不再是形象本身的意義。因此，它是一種象徵型藝術。

（三）獅身人首獸和麥姆嫩石像

黑格爾在他的《美學講演錄》和《歷史哲學》裡，都把獅身人首獸當作是「埃及精神」的一種象徵，他說：

我們可以把獅身人首獸看作埃及精神所特有的意義的象徵，它就是象徵方式本身的象徵。¹²⁴

從我們所發現的古代埃及各種表現之中，特別可以注意的一個形象，就是獅身女首怪——它本身是一個謎——一個曖昧的形式，一半獸，一半人。這個獅身女首怪可以算做『埃及精神』的一種象徵。¹²⁵

黑格爾認為「獅身人首獸」這樣一個表現形象正象徵著「埃及精神」，那麼我們就必須追問：何謂「埃及精神」？

黑格爾對「埃及精神」有這樣的描述：

我們觀察埃及人的宗教，我們很驚異地發見了最神奇、最可怪的現象，我們察覺到，這種一切都經法律制定的安靜的社會秩序，不是一種中國人的秩序，而且這裡的『精神』和中國精神截然兩樣——它是一個充滿騷擾、急切的衝動力的『精神』。……我們在這裡發見的便是那阿非利加的堅密，加上了那精神的無限的衝動力，要求客觀地實現它自己。¹²⁶

在這裡，黑格爾所謂的「精神的無限的衝動力」正是「獅身人首獸」所要展現的象徵意義：從獸體內探出人頭，表示人的精神努力地從動物體的束縛中衝出，也就是人的「精神」開始想要擺脫單純的自然的約束，企圖比較自由地翹首四顧。但是這個努力還沒有完全成功，它還沒有從自然的枷鎖裡完全解脫出來，還沒有

¹²⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 77 頁。

¹²⁵ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 197 頁。

¹²⁶ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 205 頁。

能完全表達出精神自己的自由。

討論至此，我們不免要提出這樣的疑問：「獅身人首獸」所要展現的是人的「精神」開始想要擺脫單純的自然約束，雖然沒有完全成功，但已經有了掙脫自然，企圖獲得更多精神自由的意識。那麼，「人身與動物頭像的混合體」所要展現的又是什麼呢？雖然如前文所說，離開歷史的脈絡要去找尋象徵意義並不容易，但或許我們可以從兩相對照下找出一些蛛絲馬跡。

既然「獅身人首獸」象徵著精神要掙脫自然卻沒能完全獲得解放，那麼，我們或許可以大膽假設：在人的身上戴上動物面具，或甚至在神的身上安上動物的頭，是否正表示自然強大而堅固的枷鎖仍沉重地、結實地套在人身上，自然仍給精神無可逃脫的束縛。

因此，我們可以把「人身與動物頭像的混合體」和「獅身人首獸」相對來看，這樣一組相對照的表現形象，是否正意謂著埃及人在自然和精神二方面矛盾的統一。黑格爾對埃及人的智慧有如下的描述：

我們看見埃及在智慧方面被一種窄狹的、閉塞的『自然觀』所約束，但是又打破了這種『自然觀』，逼迫『自然』成為自相矛盾，而且提出那種矛盾所包含的任務。埃及的原則並不停留在原始的情況，而企望達到潛伏在表面之下的那另一個意義和精神。¹²⁷

埃及的疆界在大體上是用尼羅河來決定的，在尼羅河平原之外，就是一大片的沙漠。在北方，埃及被大海封閉了；在南方，又被廣袤的沙漠酷熱阻隔了。因此，埃及的自然環境比起世界其他古文明地區要來得封閉許多，而自然因素中影響埃及最大的就是太陽和尼羅河。尼羅河每年定期乾涸、泛濫，周而復始，循環不已；太陽的運行也是規律有序，運轉不息。於是在埃及人的觀照下，就表現為這種受自然強力規範，卻又企圖突破樊籬的衝動，形成所謂的「自然和精神矛盾的統一」。

接著，我們也要來看看埃及的麥姆嫩石像。黑格爾說：

我們也看到他們把人的形象表現為一種樣式，其中所表現的主體內在生活還外在於人體形象，因此它還不能展現為自由的美。特別值得注意的是那些龐大的麥姆嫩石像。它們鎮靜自持，安然不動，兩隻胳膊緊貼著身軀，雙足緊並在一起，嚴峻呆板無生氣，面對著太陽，等著陽光射到自己身上，就得到生氣，發出聲響。¹²⁸

這些體積龐大的麥姆嫩石像，以人的形象聳立著。他們不再被動物的頭面籠罩著；也不必再從動物的軀體中掙扎出來。他們已經純粹以人的形象作為表現的形

¹²⁷ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 212 頁。

¹²⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 74 頁。

式呈現出來，黑格爾在《精神現象學》中討論埃及的宗教與藝術時說：

作品愈益接近那勞動著的工匠的自我意識，而自我意識在這工作中就愈能達到對它自己的真正面貌的知識。¹²⁹

可見，創作麥姆嫩石像比創作「獅身人首獸」更進一步意識到人的「主體性」。那麼，這種麥姆嫩石像是否已經達到希臘人體雕刻藝術表現形式的高度了？其實，這種巨大石像還只能看作是象徵型藝術，它還沒有達到古典型藝術的高度。因為，它們還沒有自由的精神在其中，它們本身並不具有生氣，必須從外在於精神的陽光吸取生命，有陽光才能將精神的聲音敲響。黑格爾說：

但是在埃及，人的形象的內在精神還是啞口無聲的，還須乞靈於自然因素，才得到生氣灌注。¹³⁰

它缺乏語言，而語言是足以表達它本身所包含的意義的一種因素。因此這樣的作品，即使完全清除掉動物的形態，而且單獨具有自我意識的形態，仍然還是沉默無聲的形態，仍然還需要初升的紅日的光明以便引起聲音，這聲音是由光明造成的，也只是聲響而不是語言，它所表示的只是一種外在的自我，而不是內心的自我。¹³¹

在這裡，黑格爾強調的是：麥姆嫩石像還不能說出精神自己的話，它還只是經由人的形象，來表達「生命來源於太陽」的象徵意義。因此，它沒有自由的活動能力，它的四肢仍然受拘束地緊貼著軀體，沒有個性的表情，沒有自我意識靈動的眼神。

三、對黑格爾觀點的考察

在這一節裡，黑格爾討論了象徵型藝術的典型—真正的象徵，並且認為最能代表象徵型藝術是埃及的建築：金字塔。對於金字塔的探討，我們已經作了陳述，並且還對「獅身人首獸」、「麥姆嫩石像」作了研究。但是，在《美學講演錄》中，還有一種藝術形態我們還沒對它作探討，那就是埃及的神話。前此，在討論波斯與印度的神話裡，我們都把它們評定為是一種「人形神」，並不具有人的精神、個性。因此，只能算是「神性」與「人形」的直接統一。所以，還不是象徵型藝術。那麼，在埃及裡，神話是否已達到象徵型藝術的高度了呢？如果已經是象徵型藝術，那麼它和波斯與印度的神話有什麼差異？

¹²⁹ 黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》，下卷，第 193 頁。

¹³⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 74 頁。

¹³¹ 黑格爾著，賀麟、王玖興譯，《精神現象學》，下卷，第 194 頁。

（一）埃及神話中的伊西斯和奧西里斯為何是「完整的象徵」？

黑格爾在《美學講演錄》中明確地說伊西斯和奧西里斯是「完整的象徵」，並且說：

另一種象徵的表現方式是伊西斯和奧西里斯。奧西里斯投胎出世之後被泰風神殺害了，伊西斯搜尋到破碎了的屍體，把它合攏起來埋葬了。這個神話原先只有單純的自然意義作為內容。奧西里斯一方面是太陽，他的故事象徵太陽的一年的行程，另一方面他也暗指尼羅河水漲落，須替埃及全境造成豐產。……太陽和尼羅河，它們的升降，就是埃及土壤上的兩大自然威力，埃及人就用伊西斯和奧西里斯的擬人化故事，把這兩大自然威力象徵地表現出來。¹³²

為什麼伊西斯和奧西里斯的神話故事是象徵型藝術呢？伊西斯和奧西里斯也是一種「人形神」的表現方式，他們也還不是像希臘神話中的「人格神」，具有鮮明的個體自由的獨立人格。但是，他們卻有別於波斯與印度的神話人物。因為，在波斯，善神阿胡拉·馬茲達就是「光明」，就是「生命」；惡神阿里曼就是「黑暗」，就是「毀滅」。存在事物與絕對的「神」是直接統一的，不能劃分開來的，因此，表現出來的「人形神」—善神阿胡拉·馬茲達、惡神阿里曼，與抽象概念的「光明」、「生命」、「黑暗」、「毀滅」之間完全相等同，並不是以表現出來的形象暗示抽象概念的內容。因此，波斯神話人物不是一種象徵。

同樣地，在印度神話裡，兩大史詩中的主要人物羅摩和黑天都是毗濕奴神的化身，羅摩就等同於毗濕奴神，黑天就是毗濕奴神。也就是說，表現形象「羅摩」、「黑天」與內容意義「毗濕奴神」是直接的統一，並沒有藉形象暗示內容的象徵關係。因此，印度神話也不是象徵。

然而，埃及神話裡的伊西斯和奧西里斯卻不如此。伊西斯象徵太陽，會帶給萬物生命，因此她有能使亡夫奧西里斯復活，可惜因為奧西里斯的屍體不完整，因此，只能成為冥界的統治神。而奧西里斯則象徵尼羅河，他的屍體被拋擲在尼羅河上，隨水飄流，屍體汁液流灌尼羅河全境，象徵尼羅河的養份潤澤大地。另一種象徵意義是：奧西里斯象徵太陽，他的死亡進入冥界象徵日落，進入黑夜。在這裡，奧西里斯可以象徵尼羅河，也可以象徵太陽，同一個表現形象可以指向不同的內容意義，正是象徵的特質之一—內容與形式的曖昧性。而埃及人並不以為伊西斯或奧西里斯就等同於太陽神，太陽神還有許多表現形象，如：鷹、蛇、圓盤。可見，意義可以有多個象徵形象，這也是因為象徵的曖昧性造成的現象。

¹³² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第74-75頁。

(二) 古埃及人的「精神自由」是否成熟？

此外，我們也要以黑格爾的觀點來衡度古埃及人的「精神自由」是否成熟，黑格爾認為古埃及人是世界上第一個宣揚靈魂不朽的民族，他說：

靈魂不朽就很接近精神自由，因為自我把自己理解為擺脫客觀存在的自然狀態，單靠本身而存在的；這種對自己的認識就符合自由原則。當然還不能說，埃及人已經懂透了自由精神的概念，……但是埃及人確實已認識到，凡是已喪失生命的東西還保持住它的存在，不僅在外形上，而且還在觀念裡，因此他們就使意識（精神）可以過渡到自由，儘管他們還剛只達到自由領域的門檻。¹³³

這種靈魂不朽的觀念，劃分出精神與肉體的差異，精神永恆存在而肉體易逝易朽，脫離了肉體，精神依然能繼續獨立存在。然而，精神這樣的獨立存在與黑格爾認為的「自由」，還有很大的差距。因為，在埃及，精神的獨立只能算是具有主體的存在，生命的永續不斷。但是，若要論及「個體的反思、理性、主體意識的自由」則是還未到達的層次。這個不朽的精神只是作為輪迴主體，在遍歷陸生動物、海生動物和鳥類之後，又占有一個人身形體，於是得以再生。

這樣的靈魂不滅的信仰，乃是在對尼羅河與太陽的自然規律觀察中得到的啟發。尼羅河在經歷乾涸的枯竭之後還有泛濫潤澤的再生；太陽每天有升起的生命活力，但是也必須經過日落的黑暗無生氣。然而，黑夜過去，白晝又會來臨，生命又會再次興發。太陽的四季變化亦復如是，經過隆冬的枯槁後，終會有明春的枝繁葉茂。因此，埃及的靈魂不滅信仰，在黑格爾看來，僅能算是「還剛只達到自由領域的門檻」，並不能算是成熟的「個體的反思、理性、主體意識的自由」。

值得我們進一步討論的是：埃及人追求永生的想像是強調有限肉體死亡後，靈魂仍然存在，它在時間上可以獲得無限的延長；然而印度人追求永恆無限的想像卻是強調有限肉體死亡後，精神性的「自我」也必須銷亡，才能回歸到宇宙的本原「梵」¹³⁴。黑格爾比較印度的這種回歸於「梵」的想法與埃及人靈魂不滅的信仰，認為：

印度人只把自己提升到對一切具體事物加以最空洞的，因而是否定的抽象化。這種成梵過程在埃及卻看不見。在埃及，不可以眼見的事物卻有一種較完滿的意義，死從生本身獲得了內容。直接的存在雖被剝奪了，死在它的無生狀態中卻仍保持對生的聯繫，而且藉生的具體形象獲得了獨立和保

¹³³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第70-71頁。

¹³⁴ 有關印度人的「回歸於梵」的討論，請參考本論文第二章第二節幻想的象徵。

存。¹³⁵

依此，若以黑格爾的標準來衡量這兩個民族的生命終極追求的話，顯然埃及人是肯定「精神主體」的，而印度人卻是全然地否定「精神主體」的，兩個民族在這個向度的追求上完全背道而馳。

¹³⁵ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 70 頁。

第三章

「象徵型藝術」各階段之考察（二）

一對「崇高的象徵」之考察

「象徵型藝術」因為萌於理念不成熟階段（藝術的準備階段），所以造成內容與形式的不相合。理念的內容不滿足於這樣的不相合，於是不斷地想要掙扎出形式的不適當，因此它藉由對形式的否定來表現它的內容，也就是「內容超出於形式」，這正是「象徵型藝術」中內容與形式的獨特關係。這種以否定形式來突顯內容的表現方式，就造成了「象徵型藝術」崇高的風格。在前一章「不自覺的象徵」裡，「真正的象徵」的環節裡，我們看到古埃及的藝術以肉體的死亡與銷毀來表現絕對的意義，用否定有限的肉體來指示出絕對精神的無限。現在，我們在這一章裡將討論的是另一種指向無限的方式，那就是以否定易逝的現象世界來顯出「絕對」（神）的無限與偉大。黑格爾比較「真正的象徵」的古埃及藝術形態與這個「崇高的象徵」階段，他說：

在埃及，內在精神也還沒有從現象界擺脫出來而獲得自由，成為可認識的對象，還沒有自在自為地具有意義，這就產生了他們對象徵方式的謎語性和曖昧性。¹

自在自為的東西（絕對精神）初次徹底地從感性現實事物，即經驗界的個別外在事物中淨化出來，而且和這種現實事物明白地劃分開來，這種情況就要到崇高裡去找。崇高把絕對提昇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放，這種解放至少是精神性的東西的基礎。²

黑格爾指出，古埃及的象徵只是指出應該被否定的是有限的肉體（現象界），以此來突顯出真實的正是那被否定的現象界的反面—精神。但是它還沒有足夠成熟的理性，能直接在理性中觀照「自在自為」的精神，因此還是具有曖昧性的象徵；而在「崇高的象徵」階段裡，意識已能夠明白地劃分「自在自為」的精神和現實事物的差異，並且以「自在自為」的精神為追求的內容意義。但是它也還不是理念成熟的階段，因此只能算是「精神的初步的抽象的解脫」，還不是「具體的精神」。黑格爾明確地說：

因為這樣崇高化的意義雖然還沒有作為具體的精神性來理解，卻已被看作獨立自在的內在的東西，按其本性，就不能在有限現象中找到真正能表達

¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 78 頁。

² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 78 頁。

它的形象。³

崇高一般是一種表達無限的企圖，而在現象領域裡又找不到一個恰好能表達無限的對象。無限，正因為它是從客觀事物的複合整體中作為無形可見的意義而抽繹出來的，並且變成內在的，按照它的無限性，就是不可表達的，超越出通過有限事物的表達形式的。⁴

這樣看來，崇高的內容是超越於有限現象界的，它是無限的，是沒有形象的。那麼要使「崇高」在有形、有限的藝術形式中表現出來，就成爲一種不可能的任務了！康德正是抱持這種看法，所以他說：

真正的崇高不能容納在任何感性形式裡，它所涉及的是無法找到恰合的形象來表現的那種理性觀念。⁵

但是，黑格爾卻不這麼認爲，因爲「象徵」正是一種形式不能完全相符於內容的藝術表現，它正是一種藉由形象來指向意義的表現方式，因此，「象徵」恰恰就是表現不能被完全表現的「無限」的最佳呈現。於是，黑格爾提出了二種表現崇高的方式，一種是「內容與形式的肯定關係」；另一種是「內容與形式的否定關係」。

在第一種「內容與形式的肯定關係」中，「內容」是無限的「神」、「最高實體」，而「形式」是有限的「現象事物」。「神」是內在於它所創造的一切偶然事物之中的，因此，一切現象都是「神」的顯現。黑格爾引印度史詩《薄伽梵歌》的詩句以說明這種關係：

地、水、風、氣、火、精神、理智、我性，這是我的生命力量的八個因素，但是你還應在我身上見出另一件東西，一種更高的東西，它灌注生氣於世間一切眾生，撐持這個世界；它是一切眾生的本原；你須知道，我是全世界的本原，也是全世界的毀滅；我之外沒有東西比我更高，這一切都聯結到我身上，就像一串珍珠都串在一根繩子上那樣，我是一切流液中的美味，我在日光裡，也在月光裡，我是聖經中的奧義字，人的人性，土地的純香，火焰中的閃光，一切眾生的本質，懺悔者的默想，一切眾生的生命力，智者的智慧，光中之光。⁶

³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 78 頁。

⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 79 頁。

⁵ 轉引自黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 79 頁。

⁶ 轉引自黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 84 頁。這一章詩句在另一中國學者徐梵澄的譯文中是：「地、水、火、風、空，心思，與智慧，及我執爲八，分判『我』自性。此皆自性之卑者，知『我』自性別有高者在；是爲生命之本兮，此世由之持載。尙知此二者，是眾生萬物之胎。『我』爲全宇宙之源起兮 亦又爲其壞頽。檀南遮耶！無有何者更高於『我』！群有皆系於『我』兮，如線索之貫珠顆。高底夜耶！『我』爲水中之味，日、月之光明，諸《書陀》中之『唵』唱，空中之聲，人中之英，『我』爲土中之清香，火中之輝光，萬物之生命，修士之苦

在這裡，一切的事物都是「神」的顯現，神就在一切現象中。然而黑格爾也看到這種「泛神主義」⁷的「內容與形式的肯定關係」是不合於「象徵型藝術」特質的，因為「象徵型藝術」在「內容與形式的關係」上有三個特徵：「內容與形式有曖昧關係」、「內容與形式有必然關係」、「以否定形式來突顯內容」。然而，這種「內容與形式的肯定關係」的崇高方式，一方面認為特殊的感性形式就是精神內容，「形式」與「內容」是「相合的」，這樣一來就不合於「象徵型藝術」必須是「內容與形式有曖昧（不相符合）關係」的特徵；另一方面「象徵型藝術」必須是「以否定形式來突顯內容」的，而在這種「內容與形式的肯定關係」的崇高方式裡，顯然是不具備這一特徵的。因此，這種「內容與形式的肯定關係」的崇高方式就不是我們所要討論的「崇高的象徵」了。

排除了上述的那種「內容與形式的肯定關係」的崇高方式，接著我們要討論的就是「內容與形式的否定關係」的崇高方式，黑格爾說：

太一（最高實體）既是這個，又是那個，又是其它一切個別事物，無處不在，它如果要顯現，就須把個別特殊事物看作已被否定和消除了的，因為並不是每種特殊事物都是太一，全體特殊事物才是太一。⁸

因此，真正的崇高必須是否定了特殊感性形象，才能使整全的絕對精神顯現出來。以下，我們就進入「內容與形式的否定關係」的真正崇高的象徵來討論，並以黑格爾在《美學講演錄》中所舉此型藝術的代表—希伯來的宗教和藝術表現形態，作為考察的對象。

第一節 希伯來的宗教思維

從古至今，希伯來人無論在哪裡定居都是外來者。而作為新來的陌生人常常是不受歡迎的，往往有礙於當地人而遭到排擠，很容易陷於摩擦和衝突之中，這就是希伯來人長久以來的困境。

希伯來民族原本是生活在阿拉伯沙漠中的一個小小的游牧部落，屬於閃米特民族。約在公元前 3000 年時，他們離開阿拉伯沙漠的荒野，遷移到肥沃富饒的美索不達米亞平原，由於當時正值巴比倫帝國時代，在帝國強盛的軍事統治下，弱小的希伯來部族很難在此生存，於是他們又輾轉遷徙至處於亞、歐、非通商大

行。……」（見〔印度〕室利·阿羅頻多著，徐梵澄譯，《薄伽梵歌論》，〈附：薄伽梵歌〉，第 538-539 頁。）

⁷ 所謂「泛神主義」(Pantheismus) 中的「泛」(pan) 乃是指「全體」(alles) 並不是指特殊的個別事物，而是指「大全」，也就是「唯一實體」。黑格爾說：「這個實體固然內在於個別事物，卻不是從個別事物和它們的經驗性的實在中提煉出來的抽象品，所以著重指出的不是單純的個別事物，而是也在這些個別事物中存在的普遍靈魂。」（見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 82 頁。）

⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 82 頁。

道中的迦南地區。其後又迭經災荒或戰亂，他們更往西遷徙，越過西奈山沙漠進入埃及。大約在公元前 13 世紀時，希伯來人不堪忍受埃及統治者的壓迫和虐待，在民族英雄摩西的帶領下離開埃及，在幾經流浪之後，終於到達祖先傳說中的「奶蜜之地」—迦南地區，並建立了自己的第一個國家。

但是，儘管希伯來民族在宗教上有強烈的一神信仰，他們在政治上卻是永無休止地仇殺和報復，總在短暫的統一之後又陷於分裂。終於在公元前 586 年希伯來民族先後亡於異族，於是這個命運多舛的民族又再次顛沛流離、橫遭外族奴役。雖然幾經多次流血反抗，但終究都歸於失敗。於是他們漂散在世界各地，成為沒有自己土地和國家的流浪民族。直到第二次世界大戰後，才在美國的協助下，回到祖先生息之地，重新建立自己的國家—以色列。

希伯來民族是世界上最弱小的民族之一，但是，它卻是對世界文化影響深遠的汨汨源泉，休士頓·史密士就說：

曾經有人估計過，西方文明中有三分之一帶有猶太⁹祖先的印記。¹⁰

又說：

不過，古代猶太人的真正衝擊乃是在其影響的深度，使西方文明接受了他們對生命提出最深刻的問題所採取的遠見角度。¹¹

那麼，希伯來民族究竟對生命提出了什麼問題？又採取了怎樣的觀看角度呢？我試著以希伯來民族的智慧結晶—《舊約聖經》作為追尋答案的開始。

《舊約聖經》〈創世紀〉說：

太初，上帝創造天地。大地渾沌，還沒有成形。深淵一片黑暗；上帝的靈運行在水面上。上帝命令：「要有光。」光就出現。上帝看光是好的，就把光和夜分開，稱光為「晝」，稱暗為「夜」。晚間過去，清晨來臨；這是第一天。¹²

當希伯來人的鄰人們（埃及人、巴比倫人、敘利亞人、腓尼基人）想像每一種主要自然力都是一個不同的神祇：暴風雨是暴風雨神、太陽是太陽神、土地是土地女神……，而希伯來人卻認為那個人形的「他者」是單一的、至高的、超越於自然之上的「上帝」，他們在原始自然宗教的諸神中選擇了上帝「耶和華」作為他們的唯一真神。希臘人、羅馬人、敘利亞人以及多數的其他地中海地區的人，他

⁹ 希伯來人、猶太人和以色列人都是指同一民族，這三種稱謂只是不同的歷史時期人們對他們的不同稱謂。

¹⁰ 休士頓·史密士（Huston Smith）著，《人的宗教》，第 372 頁。

¹¹ 休士頓·史密士（Huston Smith）著，《人的宗教》，第 372 頁。

¹² 《聖經》〈創世紀〉1：1-5，第 1 頁。

們的神的性格都具有兩個特徵：首先，神是非道德性的；其次，對於人類，他們多是無動於衷的。然而希伯來人的神卻與此完全不同：當奧林匹克諸神，不斷追逐美女之際，希伯來的神卻照顧著寡婦和孤兒；在美索不達米亞的「安努」(Anu)以及迦南人的神祇，繼續奉行其超然冷漠的作風的同時，「耶和華」把他的人民從奴役中解救出來。¹³對於希伯來人來說，只有上帝能給他們這群流離失所的苦難民族最溫柔的呵護，〈何西阿書〉說：

以色列還是幼童的時候，我已經愛他；
我把他當作自己的兒子，從埃及帶出來。……
我用慈繩愛索牽引他們。
我懷抱他們，偎貼在自己的面頰上；
我俯下身子，餵養他們。¹⁴

然而，如慈母般的上帝也是最嚴峻的正義審判者，〈以賽亞書〉說：

你們舉手禱告，我不聽；
不管你們有多少禱告，我都不聽；
因為你們雙手沾滿了血漬。
你們要把自己洗乾淨，
不要讓我再看見你們犯罪，
要立刻停止一切罪行！
你們要學習公道，伸張正義，幫助受壓迫的，
保障孤兒，為寡婦辯護。¹⁵

這就是希伯來人的唯一真神，他是愛與正義的最高存在，他選擇了希伯來人作為他最摯愛的子民，給他們關愛，給他們教導，也以最嚴格的處罰給予他們最慘烈的教訓。〈以賽亞書〉說：

現在，你們應該聽至高上主——萬軍的統帥、以色列大能的上帝所說的話。
他說：『等著吧，我的仇敵！
我要報仇；我要雪恨。
我要對付你們了。
我要熔化你們，像火提煉金屬一樣，
要去掉你們一切的渣滓。……』……
因為上主是公義正直的，

¹³ 參考休斯頓·史密斯 (Huston Smith) 著，《人的宗教》，第 377 頁。

¹⁴ 《聖經》〈何西阿書〉11：1-4，第 1430 頁。

¹⁵ 《聖經》〈以賽亞書〉1：15-17，第 1092 頁。

他一定救贖耶路撒冷和城裡所有悔改的人。
但是犯罪和背叛的人他要粉碎；
棄絕他的人他要消滅。¹⁶

這樣一位愛民如子卻恨鐵不成鋼的希伯來之神，當他的子民屢次因不再行正義之事，反而淫亂、互相仇殺之際，他就會降下大災難，使不再尊崇他的希伯來子民遭受毀滅的懲罰。他使北方腐敗的以色列王國亡於亞述帝國，又使南方多行不義的猶大王國被巴比倫帝國殲滅。至此，上帝以外族之手毀滅了他的選民，使他們重舐顛沛流離的舊傷，作為他們不能行義、不聽訓誡的嚴懲。〈耶利米哀歌〉唱道：

從前人煙稠密的城市，
現在孤零零地躺在那裡。
從前為世界所尊崇，
現在像寡婦一樣寂寞。
從前是諸省之后，
現在淪落成為奴婢。……
猶大人民是可憐的奴隸，
被迫離開了家鄉。
他們流浪異域，
沒有安居的土地。
他們四面受敵，
沒有逃避的出路。……
她（以色列）的敵人成為主人，
他們（外族）的權力支配她。
因為她作惡多端，
上主使她（以色列）受苦；
她的兒女被敵人擄到遠方去。……
他（上帝）從上面降火，
焚燒我的骨骼。
他設置了網羅，
使我絆跌在地上。
他丟棄了我，
使我整天痛苦不堪。¹⁷
上主啊，求你記得我們的遭遇，
鑒察我們所受的恥辱。

¹⁶ 《聖經》〈以賽亞書〉1：24-28，第1092頁。

¹⁷ 《聖經》〈耶利米哀歌〉1：1-13，第1292-1294頁。

我們的產業都落在陌生人手中；
外國人住進我們的家。
我們成為無父的孤兒；
我們的母親成為寡婦。……
我們像牛馬被驅趕，
勞碌疲乏，不得休息。
為了吃一口飯，
我們得向埃及人、亞述人乞求。……
我們的妻子在錫安山被姦污；
我們的女兒在猶大的村莊被強暴。
我們的領袖被綁被吊；
我們的老年人不受尊敬。
我們的少年人被逼像奴隸一樣推磨；
我們的兒童因背負柴捆仆倒。……
然而上主啊，你永遠掌權；
你的統治世世無窮。
你為什麼長久遺棄我們？
你幾時再記起我們呢？
上主啊，求你使我們回心轉意，歸向你。
求你恢復我們昔日的光榮！
難道你永遠拒絕我們？
難道你的忿怒永不止息？¹⁸

面對這樣悲慘的磨難，希伯來人是否懷疑他們的上帝已成為敵人的神，已不再能保護他們、關愛他們？為何他們不轉信其他神祇，來對抗這個不再慈愛的惡魔？

首先，希伯來人並不懷疑他們的上帝，因為他們在漫長的受難經歷中，形成了一種牢固的信念，認為他們所遭受的任何苦難，都是由於對上帝缺乏堅定的信仰或許逆了上帝的意志，而被上帝懲罰。於是，無論是多麼不合理的事情，或是多麼令人不能接受的待遇，希伯來人都以「冒犯或許逆上帝而遭到上帝懲罰」來解釋。因此，一切不合理的都變成可以理解的、可以接受的；一切的苦難都肇因於自作自受。他們堅信上帝是公正的，他的審判永遠都是站在正義的一方；他們恭順地接受懲罰，真正悔悟，引領企盼上帝的救贖。

其次，他們更從受難的經歷中得到啟發，他們挖深了受難的內涵，認為接受教訓懲罰不是受難經驗的唯一意義，因為希伯來人更從苦難中淬鍊出生命的韌性和自信。他們不只是謙卑地接受懲罰，而且還挺直了背脊向世人說：「神任命我們替世人受難。」〈以賽亞書〉說：

¹⁸ 《聖經》〈耶利米哀歌〉5：1-22，第1303-1304頁。

上主說：「看哪，我的僕人，我扶持他；
我揀選他，喜愛他。
我以我的靈充滿他；
他要為萬國帶來正義。
他不喊叫，也不喧嚷；
他不在大街上大聲說話。
壓傷的蘆葦，他不折斷；
將熄的燈火，他不吹滅。
他要給人類帶來持久的正義。……」
我一上主呼召你，賜力給你，
使你在世上主持公道。
我要藉著你跟世人立約；
我要使你成為萬國之光。
你將開盲人的眼睛，
領被囚的人出監獄，
使黑暗中的人得見光明。¹⁹
但是，他（以色列）承當了我們（世人）的憂患；
他擔負了我們該受的痛苦。
我們反認為他們該受責罰，
該受上帝的鞭打，苦待！
為了我們的罪惡，他被刺傷；
為了我們的過犯，他挨毒打。
因他受責罰，我們得痊癒；
因他受責罰，我們得醫治。……
上主說：「他挨打受苦是我的旨意；
他的死是贖罪的祭。……」
經歷了一生的痛苦，
我的僕人要重新得到喜樂；
他必知道受苦不是徒然。
我公義的僕人將因認識我而使許多人成為義人；
為了他，我要赦免他們的罪。
所以，我要使他在偉人中有地位，
在強盛的人中得榮譽。
他自願犧牲生命，分擔罪人的命運；
他擔當了眾人的罪，為他們的過犯代求。²⁰

¹⁹ 《聖經》〈以賽亞書〉42：1-7，第1147頁。

²⁰ 《聖經》〈以賽亞書〉53：4-12，第1170-1171頁。

希伯來這個飽受侵凌、排擠的弱小民族憑什麼有這樣代眾人受難的偉大自信？除了生命本能的求生意志之外，他們必定還需要更本原、更堅固的基礎才能使他們在追求活命之外，還能提高生命的意義，昂首闊步地向世人宣稱他們「代世人受難」的偉大襟懷！

那麼這個更本原、更堅固的基礎是什麼呢？〈創世紀〉說：

於是上帝照自己的形象創造了人。²¹

主上帝用地上的塵土造人，把生命的氣吹進他的鼻孔，他就成為有生命的人。²²

〈詩篇〉中說：

我仰視你親手創造的天空，
觀看你陳設的月亮、星辰。
啊！人算什麼，你竟顧念他！
必朽的人算什麼，你竟關懷他！
然而，你造他僅低於你自己；
你用光榮、尊貴作他的華冠。²³

在希伯來人的創世想像中，萬物都是上帝所創。然而，人卻是萬物中最尊貴的，因為人是按照上帝的形象來創造的，上帝把人創造成僅低於他自己。休士頓·史密士說：

詹姆士國王版本的《聖經》，把猶太人有關人的位置的核心主張翻譯成這樣：「祢把他造得比天使低一點」〈詩篇 8:5〉。天使這個字是完全翻錯了，因為原來的希伯來文，明明是「比諸神(或神)低一點」—希伯來語 *elohim* 的單複數是不確定的。為什麼譯者要把神祇降低成天使呢？答案似乎是顯而易見的：並不是他們缺少學識，而是他們缺少希伯來人的膽量—甚至可以說是勇氣。……猶太教士的一說法是，只要一個男子或女子走在街上，他或她的前面都有一個看不見的天使合唱團呼喚道：「讓路！讓路！給神的形象讓路。」²⁴

希伯來人的高貴自信根源於人乃是塵土和神性²⁵的混合體，「上帝把人創造成僅低於他自己」，人是「神的形象」。在這一點上，印度人認為「梵」創生萬物，但

²¹ 《聖經》〈創世紀〉1:27, 第3頁。

²² 《聖經》〈創世紀〉2:7, 第3頁。

²³ 《聖經》〈詩篇〉8:3-5, 第877頁。

²⁴ 休士頓·史密士 (Huston Smith) 著,《人的宗教》,第384-385頁。

²⁵ 〈創世紀〉2:7說:上帝造人「把生命的氣吹進他的鼻孔」,這裡「生命的氣」正是指「神性」。

人只是萬物之一，並不比其他品類高貴；甚且，人必須毀棄這個肉體形象才能回歸於「梵」。可以說，印度人對於肉體形象是鄙夷的。相反地，希伯來人對人的肉體形象卻是十分自豪的，這是與印度人全然不同的思維方向。

人既是如此高貴的「神的形象」，那麼作為上帝最鍾愛的「上帝的選民」，他們的宏偉更是不言而喻了。因此，他們有一肩扛起世人罪咎的抱負，面對再三的磨難他們只是默然承受，祈求上帝原諒所有世人的盲目、不義和悖亂。

現在，我們要回到這一節最初的發問：希伯來民族究竟對生命提出了什麼問題？又採取了怎樣的觀看角度呢？

首先，希伯來民族為生命的存在意義提出了他們的看法。他們認為世界是神的創造，而神以「正義」為中心，因此，這個神所創造的世界是「正義」的、是「善」的。所以，不論人的遭遇如何不堪，所處的境地有多麼恐怖幽闇，神一定會給予公正的審判，為弱小受害的一方伸張正義。

其次，人是萬物中最高貴的存在，是僅低於神的「神的形象」。因此，人是萬物中唯一能符合上帝「行義」、「為善」的道德標準的。當人的世界出現不公平、特權以及最惡劣不堪的不義時，神就會降下災禍以除盡這些不倫、不義。而最具有反省能力的莫過於神的選民—希伯來人，作為神的選民代表的是責任而不是特權。因此，希伯來人堅忍地承擔上帝的責難，以謙卑和全然的恭順淨化人的罪惡，全心悔悟，企望上帝的救贖，等待上帝再次的撫愛、提攜。〈以賽亞書〉說：

在我出生以前，
上主已經指派我作他的僕人；
我要領回他的子民雅各，
領回四散的以色列人民。
上主賜給我光榮，
上帝是我力量的來源。
上主對我說：
「我的僕人哪，我給你一項重要的任務：
我要你復興雅各的各支族，領回以色列的子孫。
我還要你成為萬國之光，
使我的救恩普及天下。²⁶

這就是希伯來人與上帝如父如子的關係，神的「正義」、「公平」給希伯來人永不迷惘的堅定信念，神的「慈愛」給希伯來人世代代溫柔的保護、安慰。

²⁶ 《聖經》〈以賽亞書〉49：5-6，第1162頁。

第二節 黑格爾對希伯來藝術形態的界定

一 以否定有限現象界來呈現「神」的無限崇高

按照黑格爾的觀點來看，希伯來人對「神」的覺察還只是「精神的初步的抽象的解放」²⁷，「還沒有作為具體的精神性來理解」²⁸，他說：

只有在認識到神在本質上純粹是精神性的，無形的和自然界對立的情況下，精神才能完全從感性事物和自然狀態中解脫出來，也就是從有限存在中解脫出來。但是另一方面，這種絕對實體對現象世界仍然保持一種關係：它從現象世界看到它自己的反映。這種關係涉及……否定方面，這就是說，整個現象世界不管多麼豐富，多麼雄偉莊嚴，就它對實體的關係來說，畢竟是明確地擺在否定方面的，由神創造，隸屬於神和為神服務的。²⁹

因此，我們可以清楚看到，希伯來人的「神」是完全外於「人」，超越於「人」之上的「他者」，他與現象界是完全對立的，超脫於現象界之外、之上的。這種對「神」的認識，對於黑格爾來說，並不是最終極的，最成熟的。因為，在黑格爾的全部精神哲學中，最終極的，最成熟的精神乃是「絕對精神」，是具體的理念，是概念的理性能在現實中實踐出來的理念。換句話說，最成熟的「絕對精神」必是能將抽象的概念（正）在現實的歷史生活中（反），辯證地使二者的衝突達到和解（合），得到真正的自由，這樣的精神才是精神成長的最成熟階段。再以另一種方式來說，也就是個體的主觀精神能在社會團體的客觀精神中，互相調和衝突，達到和解的統一，使「自律」與「他律」都出於意識的自覺，這樣才能完成精神的真正自由。因此，我們以黑格爾的「自由」觀點來衡量希伯來的「神」，這個外於人的「他者」當然還不是精神成長的最成熟階段，他還只是一種抽象的宇宙仲裁者的「他律」形式，人只是他的奴僕，必須聽從他的意志。

然而，這樣的「神」是無法直接描述形容的，希伯來的先知們在經歷「神」的降臨時就充滿了死亡的恐懼，上帝呼召以賽亞作先知時，以賽亞經歷了這樣的惴慄：

烏西雅王逝世的那一年，我見到了主：他高高地坐在寶座上，他的長袍覆蓋了整個聖殿。在他周圍有天使撒拉弗侍立，每一個都有六個翅膀：兩個遮臉，兩個遮體，兩個飛翔。他們彼此呼應說：

²⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 78 頁。

²⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 78 頁。

²⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 90 頁。

「聖哉！聖哉！聖哉！
上主—萬軍的統帥！
他的榮耀充滿全世界。」
他們呼喊的聲音震動了聖殿的地基；聖殿裡充滿著煙霧。
我說：「我完了，我慘啦！因為我嘴裡的每一句話都不潔淨；我周圍的人所講的話也一樣不潔淨。況且，我還親眼看見了君王—上主、萬軍的統帥！」
於是，有一個六翼天使向我飛來，拿著一把火鉗，夾住祭壇上燃燒著的炭，他把那炭碰我的嘴唇，說：「這塊紅炭碰了你的嘴唇，你的過犯都消除了；你的罪被赦免了。」³⁰

以賽亞經歷到的正是神降臨在人們身上時，使人充滿迷戀又恐懼的超自然感應，這種經歷是極恐怖的，因為它以極為震撼的方式出現，把面臨的人從安定的常態中分割出來，而說它使人迷戀則是因為它會散發出令人無法抗拒的吸引力。³¹

然而，在顯聖的過程中，上帝的形象並沒有能夠被明晰地描寫出來，因為他是不能被有限感官所把握的，天使們呼喊他為「聖哉」！所謂「聖」這個形容詞，在今日的使用上，通常指的是一種道德上的卓越狀態。但是希伯來文的kaddosh一詞卻是「他者」、「別異的」之意。因此，天使們的呼喊其實是：「耶和華是別異的！別異的！別異的！」³²。也就是說，上帝是異於有限的特殊現象界的，他是有限的特殊現象界的否定。所以，黑格爾說：

用來使實體呈現於觀照的外在事物被貶低到隸屬於實體的地位，這種貶低和隸屬地位就形成唯一的條件，使本無形體的而且按其本質也不能用塵世有限事物來表現的渾然太一的神通過藝術能獲得一種表現，成為可觀照的對象。³³

可見，作為太一實體的這種純粹的自為存在的「神」，他本身是無形象的，不能以這種抽象概念的身份呈現於感性觀照的。因此，崇高的藝術表現形態就是將溢出於感官形式之外的意義，通過貶低、否定這可表現的形象（人或自然萬物），來指出那不可被表現出來的無限的、絕對的「神」。

崇高的象徵型藝術以希伯來的宗教詩為代表，它的題材主要就是「神的抽象的自為存在」與「世界的具體存在」二者之間的關係：一方面，「神」是宇宙的創造者，他憑精神的力量和活動創造世界。然而，這種最純粹的、無形體的、精神性的意念是不能找到足以充分表現的有限形象的，因此就不能以造形藝術來呈

³⁰ 《聖經》〈以賽亞書〉6：1-7，第1098頁。

³¹ Karen Armstrong著，蔡昌雄譯，《神的歷史》，第77頁，引Rudolf Otto著，《神聖的觀念》（The Idea of the Holy）書中所述。

³² 參考Karen Armstrong著，蔡昌雄譯，《神的歷史》，第77頁。

³³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第91頁。

現，只能是以語言文字來表達的詩。最典型的例子如：〈創世紀〉上所說：

上帝命令：「要有光。」光就出現。……上帝又命令：「在眾水之間要有穹蒼，把水上下分開。」一切就照著他的命令完成。³⁴

上帝意念所到，世界就因而創生！這就是崇高的象徵的最佳實例。

另一方面，被創造的事物是神的作品，因此，現象事物是沒有獨立性的，它之所以存在，只是爲了顯示「神」的智慧、慈善和正直。「神」是一切的主宰，自然事物並不是他的現實存在，而是他的附屬品。〈以賽亞書〉說：

我的子民哪，聽我的話，到我這裡來。
留心聽我的話，你們就能得生命！……
上主說：「我的意念不是你們的意念；
我的道路不是你們的道路。
正如天高過地，
我的道路高過你們的道路；
我的意念高過你們的意念。」³⁵

用中國人的話來說就是：天生蒸民，人如草芥！

並且，在希伯來的宗教詩裡，更熱切地討論的是「人」這一現象存在與「神」之間的關係。人經由承認自身的痛苦無助與虛無易逝來表達崇敬、讚揚「神」的無限威力，如此產生的崇高感更是令人歎爲觀止的。〈詩篇〉裡處處是這種崇高的例子：

上主啊，你是我的力量！
我多麼敬愛你！
上主是保護我的巖石和堡壘；
我的上帝是掩蔽我的避難所，
是衛護我的盾牌和要塞。
我向該受稱頌的上主呼求，
他救我脫離仇敵。
死亡的絞索環繞著我；
毀滅的急流衝擊著我。
陰間的絞索纏繞著我；
墳墓的羅網等待著我。
在困苦中我呼求上主；

³⁴ 《聖經》〈創世紀〉1：3-7，第2頁。

³⁵ 《聖經》〈以賽亞書〉55：3-9，第1173頁。

我呼求我上帝的幫助。
他在他的聖殿裡聽見我的聲音；
我求救的聲音傳入他的耳朵。……
上主從天上打雷；
至高者發出他的聲音。
他射箭趕散他的敵人；
他發閃電使他們潰退。
上主啊，你一斤責敵人，
在烈怒下向他們吼叫，
海底暴露出來，
大地的根基也都赤裸。
上主從高天伸手抓住我，
從深水中把我拉出來。
他救我脫離強敵的手，
脫離了恨惡我的人，
因為他們都比我強大。
我遭難的日子，他們攻擊我，
幸而上主保護我。
他領我脫離險境；
他救我，因為他喜歡我。³⁶

綜上所述，黑格爾對崇高的象徵型藝術的界定就是：以極盡貶抑現象世界之能事，來頌揚高高在上的「神」，使卑微無助的人們，感受到「神」的無限權威，從而使生命有限的「人」在心靈上產生無限的喜樂；讓現實中卑微苦難的生命得到昇華與救贖。

第三節 對黑格爾觀點的考察

在「崇高的象徵」這一章裡，黑格爾首先討論「藝術中的泛神主義」並不是真正的「崇高的象徵」。一方面，它不符合「象徵型藝術」的特質，所以不是「象徵」；另一方面，它以羅列各種有限特殊現象事物的方式，來表現無限整全的「神」，這樣的表現方式並不能造成「高反差」³⁷，因而使得「有限」與「無限」不能在強烈的對比下產生心靈上的崇高感，所以這種「藝術中的泛神主義」就不是真正的崇高。對於黑格爾這樣分判立現、斬截有力的批判，是他令人歎服的洞

³⁶ 《聖經》〈詩篇〉18：1-19，第 884-885 頁。

³⁷ 本指攝影時，背景與主題有明顯的對比。在此則引申其意，用來指出「有限現象」與「無限精神」的對比。

見。

其次，黑格爾把「崇高的象徵」主要討論的對象放在希伯來的宗教詩，於是我們也要對這些宗教詩表現的「精神自由」作考察？

如上所述，被創造的事物是神的作品，因此，現象事物是沒有獨立性的，它之所以存在，只是為了顯示「神」的智慧、慈善和正直。「神」是一切的主宰，自然事物並不是他的現實存在，而只是他的附屬品。因此，在希伯來的宗教詩中，人是沒有個體意識自由的，他是「神」的僕人，一切恩賜與懲罰都取決於「神」，「神」才有自由意志。

但是，黑格爾卻在「崇高的象徵」這一章的末了提出了這樣的看法：

在這種空虛中人畢竟還獲得了一種比較自由獨立的地位。因為從一方面看，從神的平靜而堅定的意志和命令中產生了為人類應用的法律。從另一方面看，人的提高就使他能見出人與神、有限與絕對之間的完全清楚的分別，因而主體就有能力去判別善惡，在二者之中作出抉擇。所以對絕對的關係以及人在這種關係上所顯出的符合或不符合，也有助於個人及其態度和行為。……例如幸福、歡樂和滿足，都是遵守法律的結果，……痛苦、災禍和壓迫，都是違反法律的結果，前者是恩寵和報酬，而後者則是考驗和懲罰。³⁸

在這裡，黑格爾認為希伯來人在判別善惡上是能作抉擇的，因此是比較自由獨立的。選擇「善」就會遵守法律，而這法律是「神」所規定的，因此就能符合「神」的意志，於是就會獲得「神」的恩寵和報酬；相反地，如果選擇「惡」就是不遵守法律，就不能符合「神」的意志，於是就得接受「神」的考驗和懲罰。

我認為，這就是黑格爾為何把「崇高的象徵」排除在「不自覺的象徵」之外，而另成一章討論「崇高的象徵」的緣故，因為他認為「崇高的象徵」是比較自由獨立的。他所比較的就是「不自覺的象徵」是不能覺察個體意識的，而「崇高的象徵」是較能覺察個體意識的，因為在「崇高的象徵」裡，「神」是純粹精神性的，無形的，與有形的自然現象完全是對立的。因此，這種有限與無限的差異是完全能被察覺到的。並且，有限的人能選擇善、惡，當然它是較自由獨立的。這樣的分判在黑格爾的美學脈絡中是當然的結果，無可非議。

然而，我想提出來討論的是：希伯來人所表現出來的自由只是選擇那已被上帝指定為「善」與被指定為「惡」的遵從或違逆嗎？並且，選擇了遵從就能得到恩寵；選擇了違逆必然遭致苦難與毀滅，於是希伯來人最終必須祈求上帝的原諒，乞求上帝的哀憐。這樣的「自由選擇」到底含有多大程度的「個體意識的自由」？

我們在黑格爾的《歷史哲學》裡，可以找到黑格爾對於希伯來人的「自由」更進一步的探討。他說：

³⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第97頁。

我們從猶太民族裡觀察到一種嚴格的宗教儀式，顯示著對於純粹的「思想」的關係。具體的個人並不成為自由的，因為「絕對的東西」本身並不被理解為具體的「精神」；因為「精神」仍然以非精神的東西的身份來呈現。我們固然有了主體性在我們的面前，那種純潔的心地、懺悔、虔誠；但是那種特殊的、具體的個人，在「絕對的東西」方面，自身並沒有成為客觀的東西。所以它依然要嚴格遵守各種儀式和法律，法律的基礎便是抽象的、純粹的自由。猶太民族從那一個上帝觀念而造成了他們現有的地位，因此個人自身是沒有自由的。斯賓諾莎把摩西的法律看作是上帝頒給猶太人的一種刑罰——根糾正的棍棒。個人從來沒有獨立的意識，因此，在猶太人當中，我們找不到什麼靈魂不滅的信仰，因為個人本身是不存在的。

39

在這裡，黑格爾十分明確地說：猶太民族要嚴格遵守各種儀式和法律，法律是上帝頒給猶太人的一種刑罰——根糾正的棍棒，個人自身是沒有自由的，個人本身是不存在的。因此，黑格爾並不是沒有考慮到猶太民族的選擇其實是一種嚴格的「他律」，並不是真正由自我個體意識抉擇的「自律」。顯然，黑格爾在《美學講演錄》中的結論只是相較於「不自覺的象徵」而說的。

然而，《美學講演錄》中語帶婉轉地說在希伯來的「崇高的象徵」裡，人是比較自由獨立的。這樣的評判雖說是與「不自覺的象徵」比較的結果，但是，我們還是不能不提出這種說法的缺失。所幸，我們在黑格爾的其他著作中找到他較深刻詳細的分析，因此可以作為《美學講演錄》這一論點的補充說明，不至於造成黑格爾哲學論述上的缺憾。

綜上所論，我們必須將黑格爾《美學講演錄》中所謂的「在希伯來的『崇高的象徵』裡，人是比較自由獨立的」這一論點更清楚地說明，這裡所說的「比較自由獨立」只是在比較「不自覺的象徵」是不能覺察個體意識的，而「崇高的象徵」是較能覺察個體意識的，也就是說，在希伯來的「崇高的象徵」裡，有限的「人」與無限的「神」之間的差異是完全能被察覺到的。

釐清了這個有欠完備的論點之後，我仍然對於希伯來人的這種在強勢「他律」之下的「選擇」感到好奇，它究竟擁有多大程度上的「自由」？於是我跳開黑格爾的脈絡，去聽聽別人如何討論這個問題。休斯頓·史密斯是這樣看待這個「選擇」題的，他說：

猶太人從不懷疑人的自由。第一項記載的人類行為就包含了自由的選擇。在吃伊甸園中的禁果這件事上，的確，亞當和夏娃是受了蛇的誘惑，不過他們是可以拒絕的。蛇只不過引誘他們罷了，這很顯然地是一個人的墮落的故事。無生命的物體除了自己而外沒法成為別的東西；它們按照自然和

³⁹ 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，第 195 頁。

境遇的規定。人類，一旦被創造了，無論造就或毀滅自己，乃是通過自己的決定來鑄造自己的命運。⁴⁰

顯然休斯頓·史密斯認為希伯來人在〈創世紀〉的這個故事中表現出完全自由的選擇，雖然上帝曾經警告過亞當和夏娃絕不能吃智慧樹之果，否則就會死。但是他們仍然作了自己的選擇，違背了上帝的意志。於是上帝說：

「那人已經跟我們一樣，有了辨別善惡的知識；他不可又吃生命樹的果子而永遠活下去。」於是主上帝把他趕出伊甸園，讓他去耕種土地—他原是用土造的。主上帝趕走那人以後，在伊甸園東邊安排了基路伯，又安置了發出火焰、四面轉動的劍，為要防止人接近那棵生命樹。⁴¹

人本來是可以永生的，因為上帝並不禁止他們吃生命樹的果子。但是一旦他們有了辨別善惡的知識，不必再以上帝的善惡為唯一的依歸，上帝就阻斷他們永生的可能，使人類的生命有限。自此，人們如果想得到永生，只有追隨上帝，服從上帝，才能得到上帝的救贖，重獲永生。

在這個故事中，我們除了看到亞當和夏娃選擇了違背上帝旨意，終於失去了不朽的生命，這是人類「原罪」的開始。我們也看到希伯來人雖然曾有追求意志自由的勇氣，但是卻不能貫徹追求自由的初衷。所以，在有了辨別是非的智慧之後，卻不能善用這個能力，仍舊只能在上帝的威權下匍匐前進，一切唯上帝之命是從。難怪黑格爾只能委婉地說他們是「比較自由」的、「比較有自覺」的，而不能大加讚揚他們是完全的獨立自由。

然而，在《舊約聖經》中另一則敘述上帝對約伯的考驗的故事，卻以十足的勇氣為自己所受不公平待遇，發出擲地有聲的吶喊，充分展現希伯來人向上帝討公道的自我覺醒的獨立性。

約伯是一位善良、正直、遠離罪惡，虔誠敬畏耶和華的人，卻因為撒旦的挑撥，上帝為了試驗他是否真誠敬畏，因此使他遭遇種種大災難：喪失所有的子女和財產，身上又患了令人厭惡的疾病。約伯的朋友們以傳統的宗教觀點來解釋他的災難，認為上帝總是賞善罰惡的，約伯遭受災難，無疑地是他犯了罪。但是，約伯不接受這種解釋，不承認自己應當受這樣殘酷的刑罰，因為他自認善良正直。他不明白上帝為何讓他受這麼多的苦難，他大膽質問上帝：

上帝從我身邊經過，我看不見他；
他從我面前掠過，我也沒有發覺。
他隨意拿走他所要的，沒有人能阻止他；
誰敢問他：你做什麼呢？……

⁴⁰ 休斯頓·史密斯 (Huston Smith) 著，《人的宗教》，第 385 頁。

⁴¹ 《聖經》〈創世紀〉3：22-24，第 6 頁。

我就算無辜，也不敢答辯；
我只能向上帝—我的審判者求憐憫。
我就是召喚他，他應答了，
我也不相信他肯聽我。
他用暴風摧殘我，
無緣無故地傷害我。……
我就算無辜，他的話卻定我有罪；
我就算清白，他要證明我的過錯。……
不管有罪無罪都是一樣，
反正上帝要毀滅我們。……
如果上帝跟我一樣是人，我可以跟他答辯；
我們可以一同上法庭，解決我們的糾紛。
然而，他跟我之間沒有仲裁者；
沒有人能在我和上帝之間判斷是非。
上帝啊，求你不再懲罰我！
求你不再恐嚇我。
這樣的話，我就大膽發言，不畏懼，
因為我知道自己無辜。⁴²

這是多麼不同於《聖經》其他篇章的怒吼！相較於《聖經》中希伯來人卑微的身軀多麼令人訝異！約伯以他惡疾纏身的不堪之軀，昂然堅定地挺立在上帝面前與他對質，這是何等的勇氣，他要上帝同他一起在法庭上解釋他為何必須受到這樣的委屈。這位勇者何以能夠不畏不懼？只因為他知道自己無辜！這是何等崇高的精神表現，正是人的自覺意識成熟的展現。在這情景下，無限宏偉的是約伯，渺小可憐的反而是努力維護上帝公正形象的三位朋友。

可惜，希伯來人的這股抗爭的自覺意識，卻沒能在他們的心靈中發芽壯大，就連約伯也在聽完耶和華宣稱他（上帝）的大能之後甘心屈服，說：

上主啊，我知道你事事都能；
你能實現一切計劃。
你問，無知的我怎能疑惑你的智慧；
我講論自己所不明白的事，
奇妙異常，不能領悟。……
從前我聽別人談論到你；
現在我親眼看見了你！
所以我對說過了的話覺得羞愧，
坐在塵土和爐火中懺悔。⁴³

⁴² 《聖經》〈約伯紀〉9：11-35，第 825-826 頁。

可見，希伯來人對於受難最終還是甘心承受，他們對個體意識自由的追求還是無法堅持到底，在上帝面前終究還是俯首認罪。所以，我們仍舊只能同黑格爾一般，委婉地說他們是「比較自由」的、「比較有自覺」的，而不能大加讚揚他們是完全的獨立自由。

現代學者邱紫華分析希伯來民族的這種性格時說：

從美學悲劇性的角度看，猶太民族就常常陷於非悲劇性與強烈的悲劇精神的交織狀態中。……一方面，希伯來人的宗教信仰決定了他們思想觀念中的非悲劇性，消解了他們情緒中的悲劇性抗爭精神。他們對上帝的信仰完全徹底地排除了他們自身意識中的主體性，他們把生命中和生活中所獲得的幸福和遭遇的災禍完全地歸上帝，上帝是他們幸福或悲慘境遇的直接、根本的決定者。……因此，當他們處於悲劇境況時，宗教觀念決定了他們對生活中悲劇事件的認命態度和宿命論思想。⁴⁴

正是這種對上帝完全地服膺，使這個強鄰環峙的弱小民族全心全意地在共同信仰的帶領下，一同面對流離失所的災難，一同吮舐辛酸苦澀的滋味。然而，這個弱小卻具有強烈生命韌性的民族，也在一次又一次的慘烈錘煉中淬礪成長，邱紫華說：

從另一方面看，希伯來民族又充滿了悲劇精神。……首先，希伯來是一個具有悠久歷史的、飽經苦難的弱小民族。古代先後殘暴欺凌他們的那些民族和國家大都已經消亡在歷史的風塵之中了，而這麼一個弱小的民族卻存在了好幾千年，至今依然顯示出強盛的生命力。……這一事實本身就說明希伯來民族擁有超凡的悲劇性抗爭精神。……其次，……希伯來人確確實實創造了一種世界性的宗教，……希伯來人用精神統治著全世界絕大多數的人。一個弱小的飽受欺凌的民族，她的智慧、精神和思想卻被世上難以計數的「有神論者」擁戴為至上的「絕對精神」，這一事實本身不是又證明這一民族的悲劇性抗爭精神的最後勝利嗎？⁴⁵

由此可見，希伯來民族的悲劇精神形成於強烈的生存意志和堅定的宗教信仰，雖然他們的這種獨特的「悲劇精神」以黑格爾的「自由」觀點來看，它是不徹底的，仍是有限的自由（受上帝約束的）。但是，他們首先選擇了上帝作為他們的精神領袖，其實也是一種自由的表現。並且，他們對逆境的抗爭雖然不能展現強大的戰鬥能力，卻以綿裡藏針的抗爭性，呈現出他們獨特的忍受力、承重力和求生意

⁴³ 《聖經》〈約伯紀〉42：2-6，第 869-870 頁。

⁴⁴ 邱紫華著，《東方美學史》，上卷，第 475-476 頁。

⁴⁵ 邱紫華著，《東方美學史》，上卷，第 477 頁。

黑格爾《美學講演錄》中「象徵型藝術」之研究

志力。這一種生命的韌性卻是值得我們敬佩的。

第四章

「象徵型藝術」各階段之考察（三）

一對「自覺的象徵」之考察

在「自覺的象徵」這個階段，T. M. Knox 的英譯本將此階段譯為“conscious symbolism of the comparative art-form”，朱光潛中譯為「比喻的藝術形式：自覺的象徵表現」。可見，這個階段的特徵乃是「意識到內容與形式的差異」，而以比喻的藝術形式來表現作者個人的藝術思維。我們把「象徵型藝術」的「不自覺的象徵」階段和「自覺的象徵」階段兩相對照，則前者是「未意識到內容與形式的差異」；而後者卻是「意識到內容與形式的差異」。

在第一章裡，我們已經說明黑格爾以「理念內容」是否成熟為判準來劃分各類型藝術。依此，全部「象徵型藝術」都是「理念內容」尚未成熟，也就是尚未達到無限自由的狀態。所以，仍屬於「象徵型藝術」這個階段的「自覺的象徵」，雖然已經意識到內容與形式的差異，但是也還不能達到無限自由的高度。因此黑格爾說：

我們如果把這整個階段（自覺的象徵）看作前兩個階段（崇高和真正的象徵）的統一（因為它既有崇高所根據的那種意義與外在現實事物之間的分裂，又有真正的象徵裡出現的那種用具體現象去暗示一種相關聯的普遍意義的方式），這種統一也不能形成一種較高級的藝術形式，而只能形成一種雖清楚而卻膚淺的構思方式，在內容上是窄狹的，在形式上多少是散文氣的，既沒有真正象徵的那種秘奧的深度，又沒有崇高的那種高度，而是從這兩個階段降低到平凡的意識。¹

為什麼能「意識到內容與形式的差異」，卻反而只是「一種雖清楚而卻膚淺的構思方式」，既沒有深度，也沒有高度，而是「降低到平凡的意識」呢？這個問題的關鍵就在於：在「自覺的象徵」裡，內容不再是「絕對精神」，而只是創作者個人的主觀意識；並且形式與內容的關係也不是必然性的，而是一種完全取決於創作者的主觀意識的偶然拼湊。創作者刻意地創作出表現內容意義的形式，把形式視為表現內容的附屬品，僅只是一種裝飾，因此，這個階段對黑格爾來說，就「只能算是一個次要的種類」²，他說：

在各種比喻之中，意義本身總是前提，和它相對立的是一個與它有關聯的感性形象，一般總是意義放在首要地位，而形象則只是單純的外衣和外在

¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 100 頁。

² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 100 頁。

因素。³

若以現代研究分類來說，這個階段大部分屬於修辭學上的「比喻法」。所以，黑格爾在《美學講演錄》討論「自覺的象徵」一章裡，他稱這種「自覺的象徵表現」為「比喻的藝術形式」，並且列舉了「從外在事物出發的比喻」和「在形象化中從意義出發的比喻」，也說明了「象徵型藝術的消逝」。

以下我們將分為「從外在事物出發的比喻」、「在形象化中從意義出發的比喻」和「象徵型藝術的消逝」三小節，討論黑格爾對「自覺的象徵」藝術形態的界定。並且對他的觀點進行考察。

第一節 黑格爾對「自覺的象徵」藝術形態的界定

一 有限的內容以偶然的有限形式來表現的創作方法

人類的藝術意識由發展初期的「不能意識到內容與形式的差異」而力求「直接統一」、「幻想統一」、「辯證統一」，到能意識到內容與形式的差異，而以否定有限形式來追求表現無限的絕對精神，產生崇高的象徵藝術。藝術內容的理念漸趨成熟，到了這個階段—「自覺的象徵」，藝術創作者已經完全能意識到內容與形式的差異，並且藝術的內容就是創作主體所要表現的意義，而形式只是憑他個人對現象界事物的觀察，任意採取用來表現其主體意識的形象。因此，「自覺的象徵」這個藝術階段與前此的「不自覺的象徵」、「崇高的象徵」二階段，最大的區別就在於：第一，在內容上，「自覺的象徵」以「有限的主體意識」為內容；「不自覺的象徵」、「崇高的象徵」則以「絕對精神」為內容。第二，在內容與形式的結合關係方面，「自覺的象徵」是憑創作主體的偶然拼湊；而「不自覺的象徵」、「崇高的象徵」卻具有本質上的必然性。

一、以有限的主體意識為內容

黑格爾說：

就內容來說，絕對或唯一主宰已不再能被理解為意義，因為具體存在和概念分開，而又並列在一起（儘管是比擬地並列），對於藝術意識來說，它既然把這種形式看作最後的恰當形式，就已認定有限為內容了。在宗教詩裡情況卻不如此，神是一切事物中的唯一意義，在神面前，一切事物都顯得是可消逝的，空虛的。但是如果意義可以從本身有局限的有限事物中找

³ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第100-101頁。

到它的類似形象或比喻，那麼意義本身就會更是有局限的。⁴

在這裡，黑格爾說明：在「崇高的象徵」和「自覺的象徵」裡，二者都是能意識到內容與形式的差異，但是前者不認為有限的形式能完全表現無限的內容，因此以否定形式來表現內容；而後者雖然明確了解內容與形式的不同，卻使二者因某些類似性比擬地並列在一起，而以肯定的方式說明「內容意義」就如同（就像、就是……）「具體形象」。這樣就使原本應為無限的絕對精神的內容變成與有限形式可比擬，相等同的「有限意義」的內容了。所以黑格爾說：「意義可以從本身有局限的有限事物中找到它的類似形象或比喻，那麼意義本身就會更是有局限的。」例如：《莊子》〈山木〉云：「君子之交淡若水，小人之交甘若醴」。作者把抽象的友誼，以具體的「水」、「醴」（甜酒）來比擬，使作為內容的「友誼」等同於「水」的「清淡」性質，或等同於「醴」的「甘甜」的性質。於是內容就和形式一樣成為「有限」的了。再如：李煜的《虞美人》：「問君能有幾多愁？恰似一江春水向東流。」作者以具體的「向東流的春水」比擬抽象的「愁緒」，形容「愁之多」就好像那「滾滾淘淘的江水」。可見，在「自覺的象徵」裡，作為內容的意義不再是無限的絕對精神，而是有限的創作主體個人的情感、精神或思想。

二、內容與形式是以類比聯想為基礎的偶然結合

黑格爾說：

所謂自覺的象徵表現指的是：意義不只是就它本身而被意識到，而是明確地看作是要和用來表達它的那個外在形式區別開來的。這裡表達出來的意義，像在崇高裡一樣，不是基本上就顯現在用這個象徵方式來產生的形象上。意義與形象之間的聯繫不再是一種意義本身決定的聯繫，像在前一階段（崇高）裡那樣，而是或多或少地偶然拼湊的一種結合，取決於詩人的主體性，取決於他的精神滲透到一種外在事物裡的情況，以及他的聰明和創造才能。⁵

在這段話裡，黑格爾指出「自覺的象徵」在內容與形式的結合上並不具有意義上的必然性，而是取決於創作者的主體意識。因此，內容與形式的結合上僅是一種偶然關係，是創作者出於他對現象界的觀察，加以類比聯想而創造出的藝術形象。黑格爾說：

但是要結合在一起的意義和形象兩方面既然是本來互不相關的，為著使主

⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第99-100頁。

⁵ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第98-99頁。

體的聯繫和比擬有理由可辯護，所用的形象在內容上就應該包含有與意義確有某種關聯的情況和特性。對這種類似點的掌握是使意義具體化時必依據的唯一基礎，通過它才能把某一意義結合到某一形象。⁶

可見，「自覺的象徵」它的內容與形式的結合具有偶然性，但是這種偶然性的結合還是以類比聯想作為相互關聯的基礎。

既然「自覺的象徵」的創作是作者「他的精神滲透到一種外在事物裡的情況，以及他的聰明和創造才能」，因此，接下來我們要討論的就是創作「自覺的象徵」的二種途徑，黑格爾說：

他時而從一種感性現象出發，然後替它想出一個和它有聯繫的精神方面的意義；時而也可以從實際的或相對內在的觀念出發，把它加以形象化，或是把它聯繫到另一個具有類似性質的形象上去。⁷

因此，黑格爾將「自覺的象徵」依這兩種不同的創作途徑分為「從外在事物出發的比喻」和「在形象化中從意義出發的比喻」二大類，加以分析陳述，以下我們就循著他的分類，探究它們的特徵與差異。另外，黑格爾也附帶地討論一種由上述兩類藝術形態衍出的表現形態，他稱之為「象徵型藝術的消逝」。這一形態乃是由於創作主體若對於「意義」或「形象」其中任一方面特別偏重，則會產生特重於「意義」的「教科詩」；或特重於「形象」的「描寫詩」。由於這兩者都具有偏執一端的片面性，因此，黑格爾認為它們已經遠離「象徵型藝術」，失去「象徵型藝術」中「形象」指向「意義」，二元素都是必要因素，缺一不可的藝術特徵。所以，他以「象徵型藝術的消逝」指出它們在「象徵型藝術」中的位置。

第二節 「自覺的象徵」的種類

黑格爾說：

如果要就這一領域進行較確切的分類，我們就會發現在各種比喻之中，意義本身總是前提，和它相對立的是一個與它有關聯的感性形象，一般總是意義放在首要地位，而形象則只是單純的外衣和外因因素；不過另一方面也會發現這樣一個差別：這兩方面之中，有時是這一方面，有時是那一方面首先出現，作為出發點。這就是說，有時是形象作為一種獨立的外在的直接的自然的事件或現象擺在那裡，要從此見出一種普遍意義，有時是意

⁶ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第119頁。

⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第99頁。

義先單獨地出現，然後替它從外面挑選一個形象。⁸

在這裡，黑格爾除了重申「自覺的象徵」階段中，內容與形式沒有必然關係，只是偶然結合之外，進一步從創作過程探討「自覺的象徵」裡，創作者可能依二種進路完成他的創作：第一，從對外在特殊現象的觀察中，體悟出一個普遍的意義；第二，創作者內心先有了一個普遍的概念，然後針對這個概念，在眾多殊象中選擇其中一個來表現他心中的那個概念。

黑格爾在《美學講演錄》中就以創作進路的不同，作為區分「自覺的象徵」階段中各種藝術形態的異同。以下我們依他的分類，考察各小類的特徵。

一、從外在事物出發的比喻一言近旨遠的藝術形式

藝術創作途徑的第一種進路是從許多特殊現象中體悟出普遍的意義，也就是由特殊到一般。黑格爾認為這一種創作方式是：

具體現象（不管是從自然還是從人類事迹和行動中採取來的）一方面構成出發點，另一方面也構成表現的主要方面。這具體現象當然只是由於它所包含的和顯示的一般意義，才被挑出來，它得到加工或發展，目的就在於運用相關聯的個別情況或事件去表達出這個一般意義。……屬於這一類的有寓言、隱射語、宣教故事、格言和變形。⁹

在黑格爾之前的歌德（J. W. Goethe, 1749-1832）也曾提出：

詩人是從一般中尋求個別呢？還是從個別中領悟到一般呢？這兩者有巨大的差異。從前一類詩人中誕生出寓言，在這裡個別只被視作一般的比喻和實例；而後一類詩人才真正具有詩的性質。詩人敘述個別現象時並不想到也不提到一般。但是誰能生動的領會它所描繪的個別現象，誰也就會同時領會到一般，決不是在這之後才意識或認識到這一點。¹⁰

在這裡，歌德不僅分析了兩種創作進路，更認為「寓言」是「從一般中尋求個別」；而「詩」是「從個別中領悟到一般」。而在歌德之前的萊辛（G. E. Lessing, 1729-1781）也與歌德有相似的看法，他說：

⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 100-101 頁。

⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 101 頁。

¹⁰ 此為歌德寫於《箴言和回憶》中的話，轉引自陳浦清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，第 96 頁。

要是我們把一句普遍的道德格言引回到一件特殊的事件上，把真實性賦予這個特殊的事件，用這個事件寫一個故事，在這個故事裡大家可以形象的認識出這個普遍的道德格言，那麼，這個虛構的故事，便是一則寓言。¹¹

可見，萊辛也認為「寓言」的創作過程是先有一個普遍的意義，然後為它創作出一個用來表現這意義的特殊事件的故事。

由上述可知，黑格爾與歌德、萊辛有相似的看法，認為這一類的藝術創作中，被選擇出來的具體現象乃是由於它所包含的和顯示的一般意義。但是黑格爾與他們不同的是，歌德、萊辛認為這種創作途徑是由「意義」作為出發點的，而黑格爾卻以「具體現象」作為出發點。黑格爾之所以有與二者有相異的見解，主要是因為他把「寓言」這種創作形態作了更細部的區分。以中文來講，這些「言在此而意在彼」的「作者另有寄託的故事」¹²就稱為「寓言」。事實上，若依現代學者陳浦清的研究，在中文統稱為「寓言」的這一類創作形態，在英文裡包含了 fable、apologue、parable 和 allegory 四個小類，所謂 fable：

是一個短的敘述性故事，以散文或韻文形式表現，它是用來作為一種人類行為道德上的命題或原則之例證；通常它的結論是由敘事者或故事中的角色來陳述道德上的雋語或諷喻。最常見的是動物寓言，在這種寓言裡，動物們以擬人方式說話和行動。¹³

黑格爾認為 fable 有三個特點：

第一個要求就是要提供所謂道德教訓的具體事例不只是虛構的，特別不是違反這類現象在自然界實際狀況而虛構的。其次，所用的事例不能就它的普遍性來敘述，而是它的具體個別情況，把它作為一件真事來敘述。……第三，寓言的這種原始形式高度的素樸性，因為從其中抽繹出教訓的目的以及普遍適用的意義都是後來的事，並非從開始就存著這種意圖的。¹⁴

可見，fable 來自於對自然界事物的觀察，是一種非虛構的具體事例，而作者在敘述故事之後，再引申推廣出道德教訓的意義來。

apologue 在朱光潛中譯的《美學》裡，稱之為「隱射語」，和 parable 相近；但在 M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* 中則認為 apologue 與 fable 相同¹⁵。黑格爾認為 apologue 與 fable 有同與異，他說：

¹¹ 此為萊辛寫於《論寓言的本質》中的話，轉引自陳浦清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，第 96 頁。

¹² 陳浦清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，第 12 頁。

¹³ M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, p.6.

¹⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 106 頁。

¹⁵ 參考 M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, p.6.

隱射語和寓言有一個一般的類似點：它也採用日常生活範圍中的事件，但是它賦予這種事件的目的以一種較高較普遍的意義，用意在於使這種意義通過單就本身來看的日常事件成為可理解可觀照的。

隱射語和寓言也有區別：它所用的日常事件不是取自自然界和動物界，而是取自人的行動和希求。¹⁶

因此可知，apologue 與 fable 都起於對日常生活事物的觀察，但最大的差異就在於：fable 以自然物為故事主題，而 apologue 則以人的生活行動為描寫對象。並且，apologue 有許多以宗教教義為寓義，因此，黑格爾認為它與 parable 相近；而 fable 不與宗教有關聯，《伊索寓言》是其代表。

parable 是指：

一種關於人的簡短故事，它以類比的方式呈現，說故事的人用一般廣泛的題材向聽眾宣講。這是基督喜於用來教化的方式；這些喻例多是講述善良的薩瑪利亞人和揮霍無度的浪子的故事。¹⁷

黑格爾則認為：

宣教故事（parable）也可以看作一種隱射語（apologue），它不僅以比喻的方式運用個別事例去使一種普遍的意義呈現於感性觀照，而且在這個個別事例的外衣本身上就帶來並且表達出一種普遍的教訓。¹⁸

依黑格爾的看法，“apologue”和“parable”的確十分相似，它們都是以人的生活行動為描寫對象，並且也以宗教教義為寓義，唯一的差異只在於“apologue”可以是與宗教教義無關的寓義，而“parable”則因其宣教目的，故都是以宗教教義為寓義。

至於 allegory 則是：

一種故事性的小說，它的角色和情節安排有時是虛構的，而這樣的安排首先使人意識到字面上的意義，同時也藉此象徵那角色、概念和事件相關的寓意。¹⁹

以上四種「寓言」形態，在黑格爾的分類中，fable、apologue、parable 屬於「從外在事物出發的比喻」，而 allegory 則屬於「在形象化中從意義出發的比喻」。因此，我們順著黑格爾的脈絡，先討論 fable、apologue 和 parable。

¹⁶ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 112 頁。

¹⁷ M.H.Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, p.6.

¹⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 114 頁。

¹⁹ M.H.Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, p.4.

首先，我們要問的是：「從外在事物出發的比喻」這個小環節的創作意識是怎樣進展的呢？黑格爾詳細說明：

拿崇高來比現在所討論的這個階段（從外在事物出發的比喻），我們已經看到現階段的象徵方式所要表現的並不是絕對太一通過有限事物的空虛和渺小而顯示它的不可分割的威力，我們現在所處的是意識的有限階段，因而也是內容的有限階段。另一方面，……前此與直接的自然形象相對立的那種內在因素已變成精神因素。……而自然因素則和人的這些目的發生一種關係，或則說，成為暗示和揭露這些目的的一種工具，以便效用於人類，為人類造福。……對於這些民族（波斯人、印度人或埃及人）來說，……自然界的人是由一個許多神的世界圍繞著的，他自己的所作所為就是要在行動中實現神與自然的統一；因此，這種作為，既是符合神性的自然存在的，也就顯得是神性在人身上的顯現和實現。²⁰

在這裡，黑格爾分析人類意識發展的過程中，原初時期的人們（如：古波斯人、古印度人或古埃及人），他們的世界觀乃是認為「自然界的人是由一個許多神的世界圍繞著的」，也就是現代學者所謂的「萬物有靈論」。這個時期所產生的藝術形態就是前此我們討論的「不自覺的象徵」，它的藝術內容是「神」，所以表現出來的藝術形式是「神話」。而現在我們所要探討的是人類意識更向前邁進的階段，也就是理性更成熟的階段，黑格爾分析這個階段人類意識上的進展，他說：

但是等到人返躬內省，隱約感到自己的自由時，他自己就憑自己的個性來抉擇自己的目的；他就按照自己的意志去行動和工作，他過著一種他自己所特有的自我中心的生活，感覺到他的目的的基本性質都取決於他自己，而自然事物對這些目的只有一種外在的關係。因此，自然在他四週就分裂成為個別孤立的事物來為他服務，使得他在涉及神性方面不能在自然中看到絕對，而只把自然看作神們的一種手段，用來使人認識到如何盡善盡美地達到他的目的；因為神們通過自然的媒介向人的心靈啟示他們的意志，讓人去解釋這種意志。²¹

從這段話中，我們了解「從外在事物出發的比喻」這個小環節的藝術意識已經從「萬物有靈」的世界觀，進入到明確分別「人」與「自然」，「自然」乃是神向人啟示意志的媒介，因此，人能意識到的意志就是神的意志。所以，這個階段的藝術內容就成為有限的人的意志，而表現的形式就是「寓言」— fable、apologue 和 parable。

現代學者陳蒲清也持同樣的看法，他說：

²⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 103-104 頁。

²¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 104 頁。

早期寓言是從上古神話中孕育出來的。在上古時期，初民按照自身的特點來解釋自然界的萬事萬物，於是便產生了萬物有靈觀念，產生了神話和巫術。原始的動物傳說，實際上也具有神話性質。後來，人們的經驗增長了，知識積累了，理性發展了，借用神話與傳說的動物故事來說理，於是便產生了寓言。²²

由黑格爾與陳蒲清的論述中，我們可以清楚知道，他們都認為 fable、apologue 和 parable 這類寓言是人類從神話的藝術形態演進而來，因此，在藝術創作的二種途徑中，「從外在事物出發」的進路較早於「從主體內心意義出發」的途徑。

其次，我們要提出來討論的是：「從外在事物出發的比喻」這個小環節的藝術形態有哪些特徵？

第一，「從外在事物出發的比喻」是一種「言近旨遠」的藝術形式。也就是說，這種藝術形式是以眼前所見之事物為表現形象，經由這一顯現的形象來指向一個道德上、或宗教上的意義。fable、apologue、parable、proverb 和 metamorphoses，都是這種以人們眼前所見之事物來指向一個意味深長的意義。如：fable，創作者從萬物的自然本性中觀察到它們的特性，然後體悟到這種現象與人類生活實踐上的關聯。像是「北風和太陽」這個故事，它通過北風的凜冽與太陽的溫和來敘述「溫和者勝利，而猛烈者失敗」，並指向「說服往往比壓服更有效」這一內在意義。

apologue 和 parable 都是以人的生活行動為描寫對象，並且也以宗教教義為寓意。佛教中著名的《百喻經》，以及《聖經》〈新約〉中也有許多宣教故事：

耶穌對他們講一個比喻：「有一個人在自己的葡萄園裡種了一棵無花果樹。他想在樹上找果子，卻找不著。於是他對園丁說：『你看，三年來，我在這棵無花果樹上找果子，甚麼也沒有找到。把它砍了吧！何必白佔土地？』園丁說：『主人請再寬容一年，等我挖鬆它周圍的泥土，加上肥料。如果明年結果子便罷；不然，你就把它砍掉。』」²³

耶穌以這個故事說明「不悔改則死亡」的道理，也就是說，人如果不離棄罪惡，那麼遲早一定會死於非命；就像不結果子的無花果一樣，遲早還是要被砍掉一般。在這個故事裡，全篇都在象徵這個道理，因此，它也是一種「象徵結構」的形態。

而 metamorphoses 這種藝術形態，黑格爾標示出它的特點，說：

這類作品當然具有象徵的神話的性質，但是把精神界事物和自然界事物明確地對立起來，使一種現存的自然界事物，例如岩石、動物、花或泉水之

²² 陳蒲清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，第 46 頁。

²³ 《聖經》〈新約〉〈路加福音〉13：6-9。

類，具有一種特殊的意義，即精神界事物的墮落和所受的懲罰。²⁴

可見變形記反映的是一種特殊的世界觀，它把自然界的事物看作是和人對立的關係，是人因某種錯誤、情欲或罪過，因而被剝奪了精神生活的自由，轉變成爲一種自然界的事物。因此，人變爲自然物是一種墮落、一種懲罰，與fable（如《伊索寓言》）這類作品中人與動物的關係是不同的，也就是說，在fable裡道德教訓與自然界事情的結合是一種無害的結合；而變形記中人變爲自然物卻是一種懲罰。例如：庇耶里德九姐妹和女詩神們比賽歌唱，結果九姐妹比賽失敗了，都被變成啄木鳥。²⁵在這種變形記裡，全篇故事也在訴說一個人或神受罰的教訓，因此同樣有全篇呈現出一種完整的「象徵結構」的特徵。

至於 proverb 這種表現形態，黑格爾說它是：

從人的日常生活中採取某一個別事例，但使它具有有一種較普遍的意義²⁶。

並且，他也說：

在這類比喻中普遍意義和具體表現都不是分裂開來、互相對立，而是形象恰好表達意義的。²⁷

可見，proverb 同樣是一種「言近旨遠」的藝術形式，也是從人的日常生活中採取某一個別事例，然後闡發蘊涵其中意味深遠的旨意。例如：「各人自掃門前雪」，它所指向的是「每個人都只要管好自已的事情就好」這個寓意；又如「替旁人掘墓的人自己要落到墓裡」，它所指向的是「做壞事的人，自己最終也要遭到懲罰」、「惡有惡報」的寓意；而「你給我解飢，我就給你解渴」，意謂「別人給我幫助，我也會想辦法回報」。

第二，大量運用「性質轉化」的方法，也是「從外在事物出發的比喻」這個小環節裡常表現出來的世界觀或表現手法。所謂「性質轉化」，就是指描述一件事物時，轉變其原來性質，化成另一種本質截然不同的事物，而加以形容敘述。²⁸

在 fable 中，作者把動、植物以擬人的方法轉變了動、植物原本的性質，成爲能作人語，能有人的行爲的活動主體，一方面這是人類原始「萬物有靈論」世界觀的延續；另一方面也是理性思維漸趨成熟後的「性質轉化」創作手法。在這裡，我們不免要提出疑問：「性質轉化」的擬人法與前此在「不自覺的象徵」看到的「人形化」的神有何差異？簡要地說，「不自覺的象徵」裡「人形化」的神

²⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 115 頁。

²⁵ 參考黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 115 頁，譯者註解第 4。

²⁶ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 114 頁。

²⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 114 頁。

²⁸ 參考黃慶萱著，《修辭學》，第 267 頁。

是只具人的形象，卻沒有人的個性；而「性質轉化」的擬人法則是將非人的自然物轉化為具有人的精神、行動，卻不必具有人的外形。這兩種表現形態上的差異也說明了人類由原初的「神話」思維向理性思維演進的過渡，換句話說，「自覺的象徵」階段乃是人類從「不自覺的象徵」演進到「古典型藝術」的過渡階段，它比「不自覺的象徵」有更成熟的理性思維，但卻尚未達到「古典型藝術」的高度，仍不具有完全成熟的理念。

metamorphoses 裡主要敘述的是人或神墮落或受罰的故事，它表現出「人」或「神」高於「自然」的世界觀，因此，當人或神因犯錯而受罰時，就從「人」或「神」轉化為「自然物」，不能再擁有「人」或「神」才有的自由，必須被剝奪自由，變成受拘束、限制的「自然物」。

至於 apologue、parable 和 proverb 都是以人的生活行動為描寫對象，並不運用「性質轉化」的方法。它們表現出來的世界觀就不再受「萬物有靈」的原始思維影響（像 fable 與 metamorphoses 一般），因此不再以自然物為表現意義的載體，直接以人的行為活動表現人的精神、道理。

二、在形象化中從意義出發的比喻—得意忘言的藝術形式

在上一小節裡，我們提到「自覺的象徵」階段乃是人類從「不自覺的象徵」演進到「古典型藝術」的過渡階段。現在，我們如果作更進一步的探究將可以發現：在「自覺的象徵」階段裡，「在形象化中從意義出發的比喻」這個小環節的主體意識又比前一個小環節「從外在事物出發的比喻」更成熟、更邁進一步。然而，由於整個「自覺的象徵」階段的內容是有限的主體意識，因此，它的主體性愈強，它就愈遠離無限的絕對精神，愈形成一種附屬的藝術形態，成爲一種裝飾風格的修辭技巧。並且，由於它愈趨於成爲一種裝飾風格的修辭技巧，它就愈遠離「象徵型藝術」的範疇。因此，黑格爾說：

它們（意義與形象）的結合純粹是一種主體作用，使意義通過外在於它的形象而獲得生命，同時也是憑主體作用去解釋一種現實存在事物的意義，把這種事物聯繫到原來屬於精神的觀念、情感和思想上面去。因此，在這類比喻形式裡顯得突出的是詩人（作為創作家）的主體方面的藝術，而在完善的藝術作品裡也是主要地要從這方面著眼，才能分辨出哪些因素屬於事物和它們所必有的形象表現，哪些因素是詩人所附加上去的雕飾。……這些附加品只能看作次要的因素。²⁹

那麼，這些裝飾風格的修辭技巧有什麼共同的特點呢？

第一，它們是作品中個別部分的修辭技巧。也就是說，「在形象化中從意義

²⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 119 頁。

出發的比喻」裡，它們都是個別字句上的修辭技巧。例如：allegory是「一種故事性的小說，它的角色和情節安排有時是虛構的，而這樣的安排首先使人意識到字面上的意義，同時也藉此象徵那角色、概念和事件相關的寓意」³⁰。也就是說，它把人或自然界的普遍抽象概念加以人形化，並且把它作為一個主體來理解。黑格爾說：

這種主體性無論從內容看還是從外在形象看，都不真正在本身上就是一個主體或個體，它還只是一個普遍觀念的抽象品，只有一種主體性格的空洞形式，其實只是一種語法上的主詞。³¹

因此，allegory 的技法可以舉中國古典小說《紅樓夢》中的「甄士隱」和「賈雨村」為例，作者曹雪芹（1719？-1764）以「甄士隱」這一虛構的人物來寄寓「真事隱去」的寓意；而用「賈雨村」這個虛構人物寄寓「假語存」或「假語村言」的寓意。人物本身並不具有主體性格，只是作者把他要表達的意義概念寄託在這個披著人形的空洞角色上。

又如但丁（Dante, 1265-1321）的《神曲》（*The Divine Comedy*）裡，作者把他真心信仰的「神學」寄託在他鍾情的初戀女子「阿屈理契」身上，雖然「阿屈理契」確有其人，但是因為早夭，所以其實作者所描寫的「阿屈理契」只是「神學」的人形，並不具有她的主體個性。

同樣地，在包含「明喻」（simile）、「略喻」、「隱喻」（metaphor）和借喻的「比喻」修辭格裡，它們也都只是個別字句上的修辭技巧。在比喻修辭法裡，「喻體」是意識到的「內容意義」，「喻依」是作者因類比聯想的關聯，刻意挑選來作為表現「意義」的「形象」，目的是為了原本抽象不易為人所了解、認識、感受的「意義」，藉著較為人所知、所感的具體「形象」，使人容易感受和認識。

「明喻」（simile）是指「喻體」、「喻詞」和「喻依」三者都兼備的修辭法，例如：《老殘遊記》裡描寫說大鼓書的王小玉時說：「那雙眼睛如秋水，如寒星，如寶珠，如白水銀裡頭養著兩丸黑水銀」³²，「喻體」是「她的眼睛」，「喻詞」是「如」，「喻依」是「秋水」、「寒星」、「白水銀裡養著兩丸黑水銀」。

「略喻」是指「喻體」、「喻依」二者具備，但是卻省略了「喻詞」的修辭法，例如：格言中的「女人心，海底針」，它原是「女人心如海底針」。

至於 metaphor，在中文修辭法裡還細分為「隱喻」、「借喻」和「轉化」三種修辭格，然而，在黑格爾的《美學講演錄》中，或西方文學修辭中卻不再細分。在這裡，我們依中文分法細加討論。第一種是「隱喻」，也就是「喻體」、「喻詞」和「喻依」三者都兼備的修辭法，但是它與「明喻」（simile）所不同的就在於「喻詞」為繫詞「是」而不是「如」、「好像」、「彷彿」……，例如：徐志摩的《再別

³⁰ M.H.Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, p.4。

³¹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 122 頁。

³² 劉鶚著，《老殘遊記》第二回〈歷山山下古帝遺跡 明湖湖邊美人垂調〉，第 18 頁。

康橋》：「那河畔的金柳，是夕陽中的新娘」。

第二種是「借喻」，它是「喻體」、「喻詞」都省略了，單只留下「喻依」的修辭法，例如：「這雙腮上的春光」，他原應是：這雙腮上「紅潤的光彩」「如」「春光」，把「喻體」—「紅潤的光彩」，「喻詞」—「如」，都省略了，只留下「喻依」—「春光」。

第三種是「轉化」，這種修辭法在前一個小環節「從外在事物出發的比喻」中也討論到，都是在描述一件事物時，轉變其原來性質，化成另一種本質截然不同的事物，而加以形容敘述的修辭法。但是，所不同的是，現在這裡的運用不像在「從外在事物出發的比喻」中那樣，是整個篇幅或某一個大段落都使用這樣的方法去表現，造成十分完整的意象；而在這個黑格爾歸在metaphor裡的「轉化」就只是在一個單一的字句中起修飾的功能。例如：「我的刀鋒吞噬著獅子的腦髓，喝著勇漢們的血」³³，把原是無生物的「刀鋒」轉化為「人」，使它能作「吞噬」的活動，能有「喝」的動作。或者如：「你嘆息的氣也在燃燒」³⁴，把原屬氣體的「嘆息的氣」轉化為「火」，因此可以「燃燒」。

以上這些表現形態都是只在個別的字句中去修飾作者想表達的意義，並不是通篇指向某一精神意義。

而 riddle 這種表現形態，它以意義（謎底）為出發點，然後在現象界中去挑選一些原來分散雜亂的個別特徵和屬性，再把它們拼湊起來，以指向作者想要表達的意義。例如：「千根線，萬根線，落在水裡就不見」，它所要指向的就是謎底的「雨」。現象世界中的「線」並不會落在水裡就消失，因此，它只是拼湊現象的個別特徵，為了暗示出作者需要的意義；而「出門一朵花，入門一條瓜」則指的是「傘」。「花」與「瓜」在自然現象中並無關聯，但為了去描述出傘的開、闔之外形，於是被雜亂拼湊在一起。

第二，意義對形象起統治作用。黑格爾說：

既然不是從具體現象出發，去從其中抽繹出一種普遍意義，而是從這種普遍意義本身出發，去使它反映到一個形象上，意義實際上就顯現為真正的目的，對形象就要起統治作用，因為形象只是意義的顯現手段。³⁵

可見，「在形象化中從意義出發的比喻」裡，首先呈現於意識的是意義，具體形象只是次要的附屬品，本身沒有獨立性，完全隸屬於意義。也就是說，只是以一個想像中的具體形象（喻依）來類比作者意識中要表達的意義（喻體），而作為喻依的形象本身並不重要，它並不像前一小環節「從外在事物出發的比喻」裡的

³³ 斐爾都什（Firdusi，公元十世紀，波斯詩人）的作品，轉引自黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第129頁。

³⁴ 出自卡爾得隆，《向十字架祈禱》，轉引自黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第131頁。

³⁵ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第119頁。

具體事物那樣存在於作者的眼前，而只是存在於作者想像之中。例如：「他的青春氣息像嫩紅的花」，喻體是「青春氣息」，這是作者意識中所要表達的意義，喻依是「嫩紅的花」，只是作者因類比關係（活潑的生命力）聯想到的一個具體形象，作者取「嫩紅的花」來表現「青春氣息」只是著眼於「活潑的生命力」這一特徵與喻體的特徵相類，所以挑選這個喻依來表現喻體的意義，至於「嫩紅的花」的其它特徵（紅色、花的種類、大小……）就不被關心了。

關於意義與形象的關係，在整個「自覺的象徵」階段中，意義總是放在作品的首要地位，而形象則只是單純的外衣和外在因素，但是，「從外在事物出發的比喻」中的自然事物仍保持一定程度的本質，作者只是從諸多具體、特殊的事物中抽繹出普遍性的道德原則，所以我稱這種關係為「言近旨遠」，也就是說，言說出來的「形象」與指向意味深遠的「旨趣」二者是並存的，並不是一種「得意便可忘言」的關係；然而，「在形象化中從意義出發的比喻」則是作者刻意以普遍性的道理去挑選也具有與意義同樣性質的形象，目的是藉由將意義「形象化」而達到更清楚地顯現出意義，意義對形象起統治作用，因此二者正是「得意（意義）則可忘言（形象）」的關係。

例如：謎語 riddle 以謎底意義為核心，然後繞著這個核心去挑揀與意義性質有關聯的事物特質來描述，用以提供人們依靠這些片斷的性質去猜出謎底。一旦人們循線猜出謎底，謎面的這個表現形式也就不再被需要，它就自己消滅了。

而比喻修辭法（包括明喻、略喻、隱喻、借喻）中，「喻體」是意識到的「內容意義」，「喻依」是作者因類比聯想的關聯，刻意挑選來作為表現「意義」的「形象」。因此，作為「喻體」的「意義」佔有主導地位，而作為「喻依」的「形象」只是與「喻體」在某些特殊面向上相類似的另一種性質的「形象」。

三、象徵型藝術的消逝

象徵型藝術起於「不自覺的象徵」，發展為「崇高的象徵」，而終於「自覺的象徵」。在「不自覺的象徵」裡，內容與形式的不相合是仍未意識到，或雖有意識到，但卻努力著以幻想的或辯證的思維方式使二方面統一；到了「崇高的象徵」則明確地意識到內容與形式的差異，所以極力以否定有限的現象形式來表現無限的精神。然而，在「自覺的象徵」裡，內容與形式的差異是創作者明確掌握著的，因此，他或者由現象事物出發，去抽繹出諸多殊象的普遍道理；或是以人內心既有的概念、情感，將之形象化，使抽象的意義以具體的形象表現出來。在這樣的發展過程中，象徵型藝術的內容與形式不相契合的關係，成為各階段藝術發展上的重要課題。黑格爾分析這漫漫演進之路說：

在所有這些形式裡，象徵的另一因素畢竟佔主導的地位，這就是意義與表達意義的外在形象之間的關聯；這種關聯在原始象徵裡是獨一無二的因

素，其中意義還沒有和它的具體存在相對立起來；在崇高裡，這種關聯還是重要的關係，崇高為著只用不適合的方式去表現神，就需要藉助於自然現象以及上帝的人民的事跡和行動；在比喻的藝術形式裡，這種關聯就成了由主體任意撮合成的，但是這種任意性……卻仍然隱藏在意義和表達意義的形象之間的關聯後面，因為它們之所以擺在一起來比喻，正根據它們之間的類似點。³⁶

由此可知，象徵型藝術的內容與形式不相契合是它各階段藝術形態都具備的共同特徵，並且，二者的不相合還是建立在二者的相互關聯上。因此，當「自覺的象徵」發展到內容與形式二方面四結合純由創作主體的任意性時，這種結合就變成是沒有關聯的拼湊，形象只是意義外加的裝飾。這樣一來，也就使象徵型藝術走向消滅。

引領象徵型藝術走向消滅的藝術形態，就是以下我們要討論的 didactic poetry 和 descriptive poetry。

所謂的 didactic poetry 是指爲了教學的目的，藉由藝術的形式去表達抽象的普遍意義，以便於學習者理解和思考的教材。黑格爾說：

教科詩(didactic poetry)不能擺在真正的藝術形式之列。因為在教科詩裡，一方面，內容單就本身看是既已完全形成的意義，因此它的形式必然是散文的；另一方面，藝術形式是完全從外面縫到意義上的，因為在未縫以前，意義已以散文的方式完全印到意識上去了。……因此，在教科詩裡，處在這種外在關係的藝術也只能涉及一些外在因素，……這些因素和內容並沒有互相滲透，而只是一種附加品。³⁷

因此，didactic poetry 從表面上看，它也是「言在此而意在彼」的表現形式，但它只是爲教學而服務，所要表達的內容是有限的知識或抽象的普遍概念，藉以表現的形式是純然外在於內容的裝飾，內容與形式互不相涉，因此不能視爲藝術。

再談談 descriptive poetry，它的出發點不是本身已在意識中完成的意義，而是單純的外在事物。這些外在的材料獨立地存在，沒有精神意義涵藏其中，人們就按照它們呈現於日常意識的樣子描繪出來。這種只具備藝術的感性這一方面的作品，當然也不能列入藝術之中。黑格爾說：

精神的普遍的東西和外在的個別事物之間的這種平行，所達到的不是一種徹底的統一，而只是一種完全偶然的聯繫，而且這種聯繫還只涉及個別的因素和特點，而不涉及整個內容以及它的全部藝術形式。這種偶然的聯繫在大部分描繪詩裡顯得更突出，因為描繪詩總是使所描繪的東西配上時辰

³⁶ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 148-149 頁。

³⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 150 頁。

的交替，節季的區分，一座長著草木的山，一個湖或一道流聲潺潺的泉水，……之類的景物所能引起的情緒，……特別是對於激動的情感、柔和的愁緒以至日常生活中瑣事的描繪。但是這裡精神性的情感和外在自然現象的配合也還只能是外表的。³⁸

在這裡，黑格爾強調外在自然現象如果引起的只是某種個別的情緒，那麼這樣的內容與形式的結合就只是純偶然的，因為同一景物對不同的人來說，可能會引發完全不同的情緒，因此這樣的內容並不具有普遍性，與黑格爾美學的基本看法——藝術是理念的感性顯現，不相符合。因為，就黑格爾來說，藝術的內容是「理念」，是「絕對精神」，而藝術的目的正是使「理念」顯現的「實體性目的」，而不是在於「激發情緒」。而描繪詩沒有「理念」作為內容，只是一些由外在景物激發的情緒，因此它已經不在藝術的範疇了。這裡所提有關黑格爾對「藝術的目的」的討論，我們將在接下來的一節裡繼續探究。

第三節 對黑格爾觀點的考察

由於黑格爾美學中藝術理念是否成熟是藝術區分出各類型的重要依據，因此，本文在考察黑格爾對各階段藝術形態的看法時，都會以藝術意識是否達到自由的高度為考察的重點。所以，在這一章裡，我們討論了「自覺的象徵」這一階段的藝術形態，當然也要針對這個議題加以考察。

一、自由問題的考察

在黑格爾的這本《美學講演錄》中，我們已經循著他的脈絡，從「不自覺的象徵」到「崇高的象徵」，然後進入「自覺的象徵」。順著他的導引和解說，我們考察了從古波斯、古印度到古埃及的東方古文明的宗教與藝術，然後考察與西方文明有深遠源頭關係的希伯來宗教與藝術。一路走來，我們似乎是按時代先後順序來了解黑格爾的美學思想。但是，當我們來到了「自覺的象徵」這個階段時，卻發現為何它不是古希臘文明，而是縱貫古代一直到近代和黑格爾當代的藝術創作？黑格爾在這個階段所舉出來討論的藝術形態包括：創作時間較早的《伊索寓言》（伊索 Aesop，公元前六世紀）、羅馬詩人奧維德（Ovid，公元前一世紀）的《變形記》，中世紀的「列那狐」民間諷刺小故事，以及近代作家莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）的戲劇，甚至涵納與黑格爾同時代的歌德（Goethe）的詩作。

於是，我們不免要問：如果黑格爾的藝術類型與藝術史的發展是大抵同步的，也就是說，「象徵型藝術」對應著「古文明的藝術」，「古典型藝術」對應著

³⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第152-153頁。

「古希臘文明」，「浪漫型藝術」對應著「十八、十九世紀的浪漫主義時代」，那麼「自覺的象徵」作為「象徵型藝術」的一個階段，它應該早在「古典型藝術」興起後就結束了，為什麼竟能繼續延伸到浪漫時代的藝術表現裡呢？甚至，在現代（公元二十、二十一世紀）的文藝創作中，「自覺的象徵」的比喻修辭法仍被廣泛地運用著？

本文並不認為黑格爾的「藝術類型」與「藝術史」是同步發展的，我在導論裡已經說明，黑格爾依藝術發展上內容理念的成熟度，以及內容與形式的符應關係劃分出三種藝術類型－「象徵型藝術」、「古典型藝術」、「浪漫型藝術」，它們分別代表的是三個藝術意識的發展階段。然而，這三者的發展順序並不是時間上的序列關係，而是與藝術家的意識發展階段相對應的。也就是說，各民族的藝術發展的步履並不一致，同一時間的不同民族會因為他們的意識發展階段不同而呈現不一樣的藝術類型。可見，這三者的序列關係並不是時間上的，而是邏輯上的發展關係。

所以，不管在什麼時代，如果藝術的內容理念不是成熟的絕對精神，它的內容與形式二方面不能互相符合，那麼這樣的藝術表現就有可能是「象徵型藝術」。因此，在文明發達的今天，在文明較落後的地區，我們依然可以發現具有原始思維的「不自覺的象徵」；同樣地，在文明發達的社會裡，藝術創作也還是會出現內容理念不是絕對精神，而只是創作者有限的主體意識，如「自覺的象徵」中所舉的例證。

討論至此，我們將會發現另一個疑問：「自覺的象徵」以創作者有限的主體意識為內容，它是一種理念尚未成熟的象徵型藝術；然而在「古典型藝術」裡，創作者也在充分地表現他的主體意識，為何屬於理念成熟的藝術類型呢？

其實，「自覺的象徵」是創作主體能「意識到內容與形式的差異」，因此，創作者便以其自身意識到的意義為藝術的內容，而形式只是憑他個人對現象界事物的觀察，任意採取用來表現其主體意識的形象。所以，在「自覺的象徵」裡，作為內容的意義不再是無限的絕對精神，而是有限的創作主體個人的情感、精神或思想。至於形式，由於它與內容意義的結合只是作者偶然採取的形象，它只是意義的外加附屬品，因此，內容和形式二方面仍是不相合的象徵型藝術。

在導論裡，我們已經提到：真正達到「美」的理念包含三個要素：第一是抽象普遍性的概念；第二是體現概念的客觀存在，即個別具體事物；第三是前述這二者的統一。而「自覺的象徵」的內容和形式二方面仍是不相符合的，它就是未能完成內容和形式二方面的完美統一。因此，它仍不是成熟的「美的藝術」，也就是說，它的理念尚未達到無限、自由。

而同是創作者充分地表現他的主體意識的「古典型藝術」卻不然，它具有主體意識的精神意義是與自然形式互相滲透的，也就是說，它的內容和形式二方面是互相適合的，是由主體精神的自由所造成的結合。黑格爾說：

這種完美必須根植於內在的自由個性與它所借以顯現的那種外在存在

之間的徹底的互相滲透。³⁹

所以，雖然「自覺的象徵」和「古典型藝術」在內容和形式的結合上，都是由創作者的主體意識完成，但是，前者由於覺察到內容和形式的差異，因此刻意地以主體意識的意義去主導創作過程，使形式僅成爲次要因素，甚至淪爲內容的附屬品；而後者的主體意識乃是成熟的自由理念，因此能創作出內容和形式互相滲透，互相適應的完美藝術。

在討論完這個在黑格爾美學中十分重要的「自由問題」之後，我們將要針對在「自覺的象徵」階段裡，黑格爾獨特的區分各種紛雜的「比喻」形態的分類判準——以藝術的「創作進路」作爲依據，看看他何以選擇這樣的方法來分類？而這樣的分類方法是否適當？

二、為什麼黑格爾要採用「創作進路」作爲分類依據？

在「自覺的象徵」裡，黑格爾分別討論了十三種的「比喻」形態，包括：fable、apologue、proverb、parable、metamorphoses、riddle、allegory、metaphor、image、simile、didactic poetry 和 descriptive poetry，以及 ancient epigram。面對這樣紛雜繁多的藝術形態，如何加以分類，成爲研究它們的第一個步驟。

首先，爲什麼「比喻」的藝術形態包含這十三種？黑格爾挑選出這些種類時，其實已經先作了第一層的分類，也就是區分出哪些屬於「比喻」的藝術形態？我們可以從這些他挑揀出來的藝術形態找到它們的共同點，那就是：它們都是「言在此而意在彼」的表現形式。因此，它們都是創作主體能意識到內容和形式二方面不相合的自覺的象徵。

其次就要在它們之間找出差異點來，才能再進一步分類。黑格爾的精神哲學乃是以意識的發展爲研究的脈絡，美學屬於精神哲學中的「絕對精神」環節，當然也以意識的發展爲研究的經緯。因此，他當然還是以意識的發展爲分析研究各種「比喻」的藝術形態的準繩。於是，他從藝術創作的途徑著手，去分析藝術創作時，意識的出發點和進路，以分別出「從外在事物出發的比喻」和「在形象化中從意義出發的比喻」。

然而，這樣的分類是否適當？在黑格爾之前，已經有許多針對fable的研究，他們也把fable加以分類。古希臘的修辭學家阿弗托紐斯以故事中的主角作爲分類標準，將fable分爲三類⁴⁰；文藝復興時期《十日談》的作者薄伽丘（1313-1375）以故事的題材爲準，將fable分爲四類⁴¹；德國啓蒙主義的先驅萊辛以「單個事件

³⁹ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第174頁。

⁴⁰ 阿弗托紐斯所分爲：「理性寓言」的主角是行動的人物、「道德寓言」的主角是非理性的造物、「混合寓言」的角色則是前二類的混合。（參考陳浦清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，第65頁。）

⁴¹ 薄伽丘所分爲：第一類是將動物或無生物擬人化的故事，以伊索爲代表；第二類爲神話故事；

的可能性」為依據，分fable為三大類六小類⁴²。在這些分類中，有的以故事主角來分類；有的以故事題材屬性來分類；也有從故事發生的可能性來劃分的。這些分類方法，有的精細，有的寬泛，也都各有它的優、缺點，但都不失為研究fable的一種方法。雖然以上所學各種分類只是針對fable這個範疇來分析，但是，如果把這些分類的概念放到整個「比喻」的藝術形態來作分析的話，各種分類方法一樣會有它們各自的優、缺點。可見我們不能只從一個標準來給事物分類，更不可能冀望某一種分類法可以替代其它分類方法。所以，黑格爾從藝術創作的途徑著手，去分析藝術創作時，意識的出發點和進路，這樣的分類法雖然並非全無可議之處，但以他的整個美學皆以意識發展為研究脈絡來看，這樣的分類是合於他的整體架構的，也就是說，這樣作是適合於他的美學整體脈絡的。

至於，他先談「從外在事物出發的比喻」，再討論「在形象化中從意義出發的比喻」也是順著意識發展先後來談的，因為「從外在事物出發」是人類認識世界的起步，經由對外在事物的觀察，才能進而有所體悟，更進一步有自我省察的能力，有自我的覺醒。意識發展到自我的覺醒才會產生以主體意識為主，而去挑選外在事物來配合這個意義的表現方式，於是而有「在形象化中從意義出發的比喻」。因此，我認為黑格爾這樣的敘述順序也是恰當的。

接著，我想再提出來討論的是：「從外在事物出發的比喻」中的 fable 是從許多外在具體事例中抽繹出道德教訓的意義來，因此，黑格爾認為它是「自覺的象徵」，是「象徵型藝術」的一種次要小類。但是，當我們討論到 descriptive poetry 時，黑格爾認為它是單純的獨立地存在的外在事物，沒有精神意義涵藏其中，人們就按照它們呈現於日常意識的樣子描繪出來。這種只具備藝術的感性這一方面的作品，不能列入藝術之中。於是，我們不免要產生疑惑：fable 所根據的那些外在事物難道不也是「單純的獨立地存在的外在事物」嗎？如果不是藝術家從中抽繹出道德教訓的意義，那麼這些外在事物難道一開始就涵藏了精神意義在其中嗎？

三、為何從外在事物出發的 fable 是藝術，而描繪外在事物的

第三類是以歷史題材為素材的敘事文學，以荷馬和維吉爾的作品及《新約》中耶穌的宣教故事為代表；第四類指粗俗的民間故事。（參考陳浦清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，第 66 頁。）⁴² 萊辛所分為：第一大類是「理性寓言」，即單個事件是絕對可能的寓言，也就是寓言中的角色都按照它們的自然特性來描寫，不加以扭曲或改造；第二大類是「道德寓言」，即單個事件只有在一定條件下才有可能。它又分為二小類：其一是「神話性道德寓言」，它以「假設這些神祇、精靈存在著或存在過」為前提，因而這些由神祇、精靈構成的道德寓言就有可能發生；其二是「超天性道德寓言」，即提高了寓言角色天性特點的寓言，也就是將動物或無生物擬人化，使它們具有高出於天性的「人」的特點。因此，「提高寓言角色天性是可能的」就是這類寓言的前提。第三大類是「混合寓言」，即寓言中的部分事件在一定條件下才是可能的。它有三小類：其一是「理性神話寓言」，如「窮人與死神」的故事，必須假定有死神存在的條件下才可能；其二是「超天性理性寓言」，如「狐狸和伐木人」的故事，必須假定狐狸有人的特性的條件下才可能；其三是「超天性神話寓言」，如「駱駝和宙斯」的故事，必須假定「駱駝有人性」而且「有天神宙斯的存在」的條件下才有可能。（參考陳浦清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，第 66-67 頁。）

descriptive poetry 卻不是藝術？

現代學者鄭振鐸論述寓言（fable）時說：

寓言的歷史，可追述到極古。……當這時，世界還在童年，野蠻人的思想，以為萬物都是與人類一樣，是具有靈魂的，會說話、會思想、會做如人類所做的行動的。於是動物乃至植物的故事，乃為這種童心的民族所創造、所傳說。於是禽獸便披上了人的衣飾，說人所說的話，做人所做的事。寓言亦由此而興起。在這時，寓言還只是一個軀殼—即故事本身，還未具有它的靈魂—即道德的訓條，他們為說故事而說故事，並不含有傳達什麼教訓之意。也許這些故事，多少帶些解釋自然現象的意思，但卻絕未帶有道德的觀念。⁴³

可見，鄭振鐸認為原初的寓言只是「為說故事而說故事，並不含有傳達什麼教訓之意」。這樣看來，不管是在 fable 裡或 descriptive poetry 裡，外在事物原本都是單純的獨立地存在的，沒有精神意義涵藏其中的。然而，為什麼同樣從外在單純的獨立的事物出發的 fable 和 descriptive poetry，黑格爾卻對它們有截然不同的評判：前者仍能列於「象徵型藝術」的一種次要小類，而後者卻斷然不能算是一種藝術了呢？

我認為關鍵就在於 fable 是從外在事物中抽繹出道德教訓的意義；而 descriptive poetry 卻是從外在自然現象中引起個別的情緒。對於黑格爾而言，「道德教訓的意義」具有普遍性，而「個別的情緒」卻不具有普遍性，因為同一景物對不同的人來說，可能會引發完全不同的情緒。不具有普遍性的「個別的情緒」不是「理念」，因此，不能作為藝術的內容；而具有普遍性的「道德教訓」是有限主體意識的內容，也不是無限的精神理念，但是對黑格爾來說卻是較近於理念的，所以包括 fable 在內的全部「自覺的象徵」都是「象徵型藝術」的一種次要小類，因為它們的內容都是有限主體意識的內容，而不是無限的精神理念。

其實，這樣的推論必須立於黑格爾整體美學架構下才能進行的，因為黑格爾在《美學講演錄》序言中就已經討論到「藝術的目的」，他反對一般流行的論說：其一是「摹仿自然說」，它主張藝術的基本目的在於摹仿，就是對於自然的一種複寫。黑格爾批評它說：

靠單純的摹仿，藝術總不能和自然競爭，它和自然競爭，那就像一隻小蟲爬著去追大象。⁴⁴

所以儘管自然現實的外在形態也是藝術的一個基本因素，我們卻仍不能把

⁴³ 轉引自陳浦清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，第 47 頁，原文見鄭振鐸著，《印度寓言·序》。

⁴⁴ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 54 頁。

逼肖自然作為藝術的標準，也不能把對外現象的單純摹仿作為藝術的目的。⁴⁵

其二是「激發情緒說」，它認為藝術的任務和目的就在於激起感動，使原本潛藏在我們心中的欲望和情緒都再度活躍起來。黑格爾批評它說：

但是依（激發情緒說）這樣看，藝術拿來感動心靈的東西就可好可壞，既可以強化心靈，把人引到最高尚的方向；也可以弱化心靈，把人引到最淫蕩、最自私的情欲。所以上述（激發情緒說）見解替藝術所規定的任務，仍然完全是形式的，藝術還是沒有一個確定的目的，對一切可能的內容和意蘊就只能提供一個空洞的形式。⁴⁶

黑格爾認為它雖已進一步談到藝術的內容部分，但是它所提供的內容仍然只是一個空洞的殼子，可以填入任何互相矛盾和對立的情緒，比如：憂、喜；憤怒、歡愉；痛恨、熱愛……等等。而人因藝術而激起的情緒有這麼多種多樣，那麼這些情緒對人造成的影響就更複雜了，「既可以強化心靈，把人引到最高尚的方向；也可以弱化心靈，把人引到最淫蕩、最自私的情欲」，可能使人發憤振作，也可能使人頹喪失志。這樣的結果對黑格爾來說，藝術作為絕對精神的範圍，是人類意識發展至具體理念階段的產物，所以這種意識停留在感性階段的情緒內容，就不會是理念漸趨成熟或已經成熟的藝術可以納為內容的。

基於上述黑格爾對「摹仿自然說」和「激發情緒說」的批評，所以，他認為 descriptive poetry 「總是使所描繪的東西配上時辰的交替，節季的區分，一座長著草木的山，一個湖或一道流聲潺潺的泉水，……之類的景物所能引起的情緒，……特別是對於激動的情感、柔和的愁緒以至日常生活中瑣事的描繪」⁴⁷，一方面，它只是著意地描繪自然景象，就算是描寫得維妙維肖也仍然不是藝術的目的；另一方面，它所能引起的是人們情緒，也就是所謂「觸景生情」，這樣被激發起來的情緒也不是理念的內容，因此也還不是藝術的目的。所以黑格爾判定 descriptive poetry 不能算是一種藝術。

那麼藝術的目的對黑格爾來說究竟為何？黑格爾的觀點稱為「實體目的說」，所謂「實體」指的是具體的內容，所以「實體目的說」就是指將精神中抽象理性思考和紛雜的感性經驗和解統一，成為具體的絕對精神（理念）。而藝術正是要顯現這個理念，這就是藝術的目的。

依這樣的「實體目的說」來看，fable 從外在事物中抽繹出道德教訓的意義，「道德教訓的意義」是否就是具體的理念呢？黑格爾對此有詳細的說明：

⁴⁵ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 57 頁。

⁴⁶ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 58 頁。

⁴⁷ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 152 頁。

我們要肯定的是，藝術的使命在於用感性的藝術形象去顯現真實，去表現上文所說的那種和解了的矛盾⁴⁸，因此，藝術有它自己的目的，這就是這裡所說顯現和表現⁴⁹。至於其它目的，例如：(道德)教訓、淨化、改善、謀利、名位追求之類，對於藝術作品之為藝術作品，是毫不相干的，是不能決定藝術概念的。⁵⁰

可見，藝術的目的不在於合乎道德，或不合乎道德，藝術乃獨立於道德之外，並且自有其自己的目的，而這個目的就是以感性的形式表現普遍的精神，實現精神的自由。因此，fable 之所以仍算是「象徵型藝術」的一種次要小類，屬於藝術的範疇，並不在於它所抽繹出的道德教訓意義，而在於這些被引申出來的道德教訓意義與外在事物本身仍有相當程度的關聯，而不是全憑作者的一意孤行，這也就是為什麼教科詩 didactic poetry 不能算是藝術的關鍵。因為，它只是為教學而服務，所要表達的內容是有限的知識或抽象的普遍概念，藉以表現的形式是純然外在於內容的裝飾，內容與形式互不相涉，因此不能視為藝術。反觀 fable 在內容與形式的結合上確有一定程度的繫連，雖然達不到必然性的連結，但這種偶然性也還是內在地有一些強有力的關聯在，所以 fable 可以列於藝術之林。

⁴⁸ 賀瑞麟老師在他的《黑格爾美學中的自由概念研究》中，在這段引言中加了按語，說：「那種和解了的矛盾，指實踐理性與感性欲望，普遍性與特殊性之對立」。(見賀瑞麟著，《黑格爾美學中的自由概念研究》，第 39 頁)

⁴⁹ 賀瑞麟老師在他的《黑格爾美學中的自由概念研究》中，在這段引言中加了按語，說：「顯現和表現，指普遍的精神用感性的特殊形式來表現」。(見賀瑞麟著，《黑格爾美學中的自由概念研究》，第 39 頁)

⁵⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一卷，第 69 頁。

第五章

「象徵」藝術形態的消長

在讀完黑格爾對「象徵型藝術」的探討之後，我們可能會以為這種「內容」與「形式」不相合的「象徵型藝術」應該在藝術的發展史上，劃下句號，不再出現了。但是，事實不然。因為，黑格爾所分的藝術類型，它們的進展乃是一種邏輯上的發展關係，而不是時間上的序列關係。因此，當藝術意識較不成熟的「象徵型藝術」發展到藝術意識完全成熟的「古典型藝術」之後，由於理念是無限的絕對精神本身，它不能滿足於藝術的有限形式，於是，理念必須突破感性的限制，回到絕對精神本身，在內在世界裡找到理念與現實的和解，而放棄內容與形式的統一。因此，藝術在邏輯的發展上，必然在「古典型藝術」之後要追求「浪漫型藝術」，才能達到精神自己與自己的自由統一，表現無限精神的主體性的美。

於是，我們發現，「象徵型藝術」和「浪漫型藝術」二者在內容與形式的關係上呈現出相同的特徵：兩者都是內容與形式不相合的非「完美的藝術」、非「理想的藝術」。但更要注意的是，這兩者最大的不同乃是：在「象徵型藝術」裡，藝術形式的缺陷肇因於理念的不成熟；而在「浪漫型藝術」裡，藝術形式的不完美卻是因為理念希求從藝術感性形式的局限中解脫出來。

這樣看來，雖然在邏輯的發展上，「象徵型藝術」在發展到「古典型藝術」之後就消逝了，但是，由於人類對感性形式的不能滿足，所以在達到「內容」與「形式」完美結合的「美的藝術」之後，寧願選擇放棄「形式」的完美，而去追求「內容」與「形式」不相合的非「完美的藝術」。因此，我們發現，在「象徵型藝術」裡，那種企圖掙脫「形式」的有限而追求「精神」的無限的努力，又在「浪漫型藝術」裡重生。所以，我們可以說，理念不成熟的「象徵型藝術」在「古典型藝術」擅場之後並不是完全不存在了，而是在理念成熟之後脫胎換骨般地，將那股追求精神自由的渴望，在「浪漫型藝術」裡淋漓地展現。

於是，在我們討論完「象徵型藝術」各階段的藝術形態之後，並不結束我們對「象徵」表現方式的考察，我們要繼續追究「象徵」表現方式對精神自由的追求，究竟如何汨汨湧流，成爲一種藝術表現上不斷被藝術創作者採用的表現手法？雖然我們這樣的考察顯然已經離開黑格爾對「象徵型藝術」的討論，但是，這樣的繼續探索對「象徵」這一個藝術上的主題而言，是有必要的。因為，我們將接續黑格爾的研究，以他的美學脈絡繼續討論那些他無法預見和參與的藝術形態，主要就是要闡明「象徵」的表現方式對藝術創作的影響，並不因爲「象徵型藝術」的消逝而歸零。相反地，這種藝術風格繼續在藝術中以深刻、幽微的表現形態來傳達它的無限意蘊。

第一節 「言有盡而意無窮」的文學創作表現

在上一章討論「自覺的象徵」時，我們發現，黑格爾所謂的「自覺的象徵」裡，有許多是語文表達上的「修辭法」，所以他稱這種「自覺的象徵表現」為「比喻的藝術形式」。在這些藝術形式中，「從外在事物出發的比喻」是一種「言近旨遠」的表現形式。也就是說，這種藝術形式是以眼前所見之事物為表現形象，經由這一顯現的形象來指向一個道德上，或宗教上的意義。而「在形象化中從意義出發的比喻」，則是作者刻意以普遍性的道理去挑選也具有與意義同樣性質的形象，目的是藉由將意義「形象化」而達到更清楚地顯現出意義，意義對形象起統治作用，因此二者是「得意（意義）則可忘言（形象）」的關係。「言近旨遠」的表現形式，由於「言」（形象）與「旨」（意義）在藝術表現上仍各佔重要比例，因此，它仍不至淪為只是一種藝術的裝飾；而「得意則可忘言」的表現形式，卻因意義對形象起統治作用，故這樣的藝術表現就只能算是一種裝飾，所以它純屬修辭技巧。

但是，在前一章裡我們也認識到在黑格爾的脈絡裡，他明白地說「自覺的象徵」階段，都是一種藝術的次要小類，都是一些藝術的裝飾，附屬品。所以，我們必須再針對「言近旨遠」的表現形式加以深究。所謂「言近旨遠」就是「言有盡而意無窮」，表現形象是有限的現象、事物，而內容卻是一種更深刻的意義。於是，我們要對這裡的「更深刻的意義」作進一步的討論。根據黑格爾的分析，他所談的這種「從外在事物出發的比喻」，它的內容意義乃是「道德上，或宗教上的意義」。這樣的「內容」，對黑格爾來說還不是真正的「精神」、「理念」，所以它還只能算是有限的道德觀念，不是無限的精神意蘊。所以，這種以「道德教訓」為內容的「言近旨遠」的表現形式，雖然不至於只是一種藝術的裝飾，但也還沒有達到真正藝術的高度。

那麼，我們就會有另一種假設：如果有一種「言近旨遠」的表現形式，它的內容不是「有限的道德教訓」而是「無限的精神意蘊」，那麼它會是一種藝術嗎？答案當然是肯定的，它當然是一種真正的藝術。而且，依黑格爾的美學架構來看，這種以有限形式去表現「無限的精神意蘊」，正是「浪漫型藝術」的特徵。所以，我們發現，當人們的藝術意識臻於成熟後，「言近旨遠」的表現形式不再以「有限的道德教訓」為內容，而有能力以「無限的精神意蘊」為內容時，這種原為「象徵型藝術」的藝術形態就上昇到「浪漫型藝術」的高度，繼續在藝術創作中展現它「言有盡而意無窮」的美。

考之於歷史，以文學為例，「象徵」是一種既古老又年輕的文學現象，它從「象徵型藝術」的神話起，到中世紀的宗教藝術，「象徵」是宗教藉以感性顯現的藝術形態。直至文藝復興之後，「象徵」依然在文學的長河裡起伏湧動。在近代到現當代裡，經歷「古典主義」、「寫實主義」、「自然主義」的隱沒，又在「浪

漫主義」、「象徵主義」裡掀起濤濤巨浪¹。時至二十一世紀的今天，文學中的「象徵」現象依舊以它「言有盡而意無窮」的表現形式，傳達幽深而無盡的精神意蘊，並且在未來還會繼續在文學中透著它獨特的朦朧之美。

以下我們就以十九世紀中葉興起於法國的「象徵主義」詩作為考察對象，看看這種黑格爾來不及參與的文藝思潮，它如何使「象徵」的表現形式發揮到極至，不僅延續「象徵」的涓涓泉流，並且使「象徵」的表現形式上昇到「浪漫型藝術」的高度，這將是我們要考察的重點。

第二節 「象徵主義」作品是「浪漫型藝術」的表現形態

在葛雷、梁棟合著的《現代法國詩歌美學描述》中，他們對「象徵主義」有這樣的一段概括性說明：

波德萊爾的《惡之華》的問世標誌著古典詩歌的徹底終結，法國新詩逐步走向現代主義詩歌的道路。無論是詩歌美學還是詩歌創造都出現了一次巨大的革命。以波德萊爾為前驅，馬拉美、魏爾倫、蘭波為主將的象徵派新詩的出現，是法國詩歌走向成熟的標誌。²

依此，我們打算從這些「象徵主義」詩人們的作品和美學思想去了解「象徵主義」是如何把它的內容，以「象徵」方式表現出來。

一、「象徵主義」的藝術表現

（一）波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）

波特萊爾首先衝進了古典美學為詩歌設置的禁區—醜與惡，並顛覆了「真」、「善」、「美」相統一的理論原則，提出了與之完全背道而馳的美學觀點：從惡中去發現美，將醜怪入詩，創造新的美學範疇。他將藝術從其他非美的屬性—「善」（狹隘的社會道德觀）中解脫出來，從這種狹隘的「善」的反面去發現一個廣闊的美的範疇，甚至一個獨立浩大的精神宇宙。

在他的作品裡，他所信奉的不再是上帝，而是被上帝貶入地獄的撒旦；他不再迷信天堂之說，來世之說，他認為最真實的是現世，最有血有肉有靈有魂的是

¹ 這些文藝思潮的分野以廚川白村的分法是：18世紀的「古典主義」(Classicism)，19世紀前半的「浪漫主義」(Romanticism)，19世紀中葉以後的「寫實主義」(Realism)、「自然主義」(Naturalism)和「象徵主義」(Symbolism)。

² 葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第84頁。

現世中蒙受種種痛苦折磨的人。他在詩中所展示的是靈與肉之間酷烈的矛盾與衝突，他認為整個人世不是一種理想的天國，而是一個充滿苦難、痛苦和爭鬥的地獄，但唯其有苦難、痛苦和爭鬥，這個世界才顯得是有血有肉的、真實和赤裸的。在他的詩集《惡之華》開頭有一首〈致讀者〉，他寫道：

愚蠢、錯誤、罪孽和吝嗇，
占有我們的心，折磨我們的肉體，
我們在培養我們喜愛的懊悔，
就像乞丐們贍養他們的白蟲。
我們的罪孽頑固，我們的後悔無力，
我們恪守著自己的誓願堅定不移，
我們快活地走回泥濘小路，
以為廉價的眼淚會洗盡一切污跡。³

他的創作對別人而言可能是撒旦，因為他不遵守上帝的規則；但是對他自己來說，這種悲傷、憂鬱、痛苦的精神內容才是上帝，他自己主宰自己，也唯有自己才能主宰自己。他不屑為升入天堂去向上帝膜拜，他乃是通過自身來為自己創造一個天堂。他以詩來表現天堂的各種象徵形象，對他來說，詩中的天堂是第二種真實的世界。因此，他自己就是神，能透視現實的牆，見到方一天堂，並能將個人視覺的景象傳達給他人。《惡之華》的〈夜之和諧〉寫道：

現在白晝來了，搖曳在它軀幹上的
每一朵花，都吐出芬芳，宛如香爐；
聲音與氤氳流轉在晚空；
感官遂緩慢而慵懶地起舞。

每一朵花，都吐出芬芳，宛如香爐；
小提琴顫抖如破碎的心；
感官遂緩慢而慵懶地起舞，
穹蒼悲傷璀璨宛如祭壇。

小提琴顫抖如破碎的心，
柔愛的心憎恨浩瀚黝黑的淵藪；
穹蒼悲傷璀璨宛如祭壇；
太陽已沈入其凝結的血中。

柔愛的心憎恨浩瀚黝黑的淵藪，

³ 轉引自葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第 95-96 頁。

乃採擷光榮的過去的每一痕跡；
太陽已沈入其凝結的血中……
妳留給我的回憶閃爍宛如聖堂。⁴

(二) 馬拉美 (Stéphane Mallarmé, 1842-1898)

馬拉美是波特萊爾的直接繼承人，但是無論在詩學理論上還是在創作實踐上，他都大大地超越了波特萊爾，因此，對於「象徵派」而言，他是當之無愧的領袖和理論家。他是一位孜孜不倦用生命寫詩，並且把詩當作生命的詩人。他要用具有間隔和意境的著作來發表自己的宣言，因此，他的作品都是意味深長的象徵詩：象徵詩人厭憎的骯髒世界；象徵詩人追求的世界。象徵波特萊爾式的異域風光的誘惑；象徵詩人的悲觀和絕望的心境。他的詩，是詩人自己獨特的精神宇宙，一個凡夫俗子難以步入的理想境界和奇特天地。《顯現》一詩展示了一種十分優美、高雅的境界，由帶有夢幻的現實到回憶、想像以及意念的展現：

明月添愁。賽拉芬們垂淚
沈入夢境，手捏琴弓，在花霧
的靜謐中，拉著斷腸的提琴，
白色的嗚咽翔過彩雲朵朵的蒼穹。
——這是用你第一個吻祝福的日子。
愛折磨人的夢想
怡然陶醉在哀愁的馥郁，
沒有懊悔，沒有惆悵，
在縈懷著她的心中留下一掬采擷的夢。
我粘滯的目光游移在陳舊的馬路，
當你金髮上閃爍著燦爛的陽光
在傍晚的長街，巧笑著盈盈出現，
彷彿是戴著輝煌冠冕的仙人，
往昔，她用走過我受寵的孩提時的
酣睡，用她那半攏的雙手
撒下潔白如雪的芳星。⁵

馬拉美的詩裡沒有什麼深奧的哲理，但不懂哲理的人卻很難讀懂他的詩。他在創作過程中，不僅鑽研法國哲學，而且研究黑格爾哲學、印度佛學和中國道家學說。對他影響最深的是黑格爾的思辯哲學和柏格森的直覺哲學。他經常重複說

⁴ 轉引自Charles Chadwick著，張漢良譯，《象徵主義》，第8-9頁。

⁵ 轉引自葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第115-116頁。

道：「虛無不是終點，而是出發點。」認為從虛無和存在，理想和現實中可以看到絕對的現實。而詩歌是從虛無到存在，又從存在到虛無的理想與現實的交替和演化過程，它在自己的藝術本質中反映絕對的現實。

由於這樣的哲學思考，他認為「絕對」是詩的本質，也是人與自然物乃至天體宇宙相對應的本體。他企圖在自己的詩裡，透過平凡事物的平凡外表，抓住事物背後難以理喻，難以感受，難以把握的「絕對」。任何事物的內部都有一種無限豐富而神秘莫測的內涵，這種內涵被凝固的外表所掩蔽，小到一粒沙，大到天體宇宙都是如此，都是一個個還未被發現的大謎和小謎，都充滿著秘密。詩人必須想辦法穿透這種外殼才能抓住絕對的存在。由於這種存在是變幻莫測，神秘異常的，因此，詩人只能通過夢幻、暗示和獨特的創造，以造成一種與之相對應的，具有流動、變幻、神秘的活的生命體來展示詩人對這種事物的絕對存在的「朦朧憶影」。⁶馬拉美的詩具有一種神秘感、朦朧感和深奧感，這並不是詩人的故弄玄虛，而是詩人對真理、事物本質的一種執著追求。他在《關於他的寓言式十四行詩》裡寫著：

他純潔的手指高舉瑪瑙，
焦慮，這子夜，擎起，燭炬，
晚禱之夢被鳳凰焚繞
因不能聚骨灰於罇

虛空的廳堂內，祭桌上：無貝殼，
宏亮之廢物的棄珍，
（因為主人去汲忘川之淚
陪伴著虛無禮讚的唯一東西）。

但近空虛之北方的十字窗，一座金，
垂死的，根據也許是裝飾
麒麟踢出火，向一位仙女，
伊，裸死鏡中，仍然
在鏡框所封閉的遺忘中，凝視
閃爍中七星。⁷

一切的事物都隱藏著秘密，作為事物之一的人本身，也是一個具有無限秘密的、有主觀意識的客觀物。他在 1867 年寫給朋友卡渣里（Cazalis）的信中說道：「我現在已失去人格；我不再是馬拉美了，只不過是一個精神宇宙藉以顯現的工

⁶ 參考葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第 107-110 頁。

⁷ 轉引自 Charles Chadwick 著，張漢良譯，《象徵主義》，第 37-38 頁。

具」⁸。因而，在馬拉美的美學理論中，「絕對」才是一個比現實和表面更為廣闊的精神本體，詩人只有在極富有靈感和特殊的創作狀態中才能通過精神與之同一，與之接觸。

（三）韓波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）

韓波是一位才華橫溢的青年詩人，雖然他的詩歌創作生涯只有短短的五、六年，卻像流星劃過夜空時以高速進入泯滅時刻的烈火一樣白熾。他的詩篇給法國詩壇留下不朽的一頁，他的詩在質與量上，都遠遠地超過魏爾侖（Paul Verlaine, 1844-1896），他所達到的高度和深度，更是魏爾侖望塵莫及的。而他對法國詩壇的最大貢獻是對「後期象徵主義」的影響，並且成爲後於「象徵主義」的「超現實主義」的先驅⁹。

韓波的詩充滿青春的活力和強烈的藝術追求，充滿著靈魂對靈魂的真摯感和超現實的夢幻感，洋溢著非非遐想和飛動的潛意識。如他的《浪漫》：

人們看到一小片暗藍色的天穹，
小小的樹枝做成框子，
被一顆小星刺破，
那白色的小星帶著溫存的顫慄融化了……

六月之夜！十七歲的年齡，我怡然地醉著。
田野的不竭精力升上你的頭頂……
我暢想著，感到唇上有一個吻
在那裡呢喃著，像一頭小獸……¹⁰

他在詩歌理論和實踐上，強烈地表現自我，甚至創造自我。他的一句名言：「我是另一個人」，意謂「我要用另一個人看我時那樣的目光冷峻地注視自我，把自我當作詩歌創造中的首要也是唯一的對象。這種強烈的自我意識論，在後起的「超現實主義」詩歌和「存在主義」哲學中都得到了發展。

另外，他又主張「詩人首要的不是創作詩，而是創造生活和愛」，把生活、愛情和詩歌統一起來，要寫出凡的詩篇就要創造非凡的生活。並且，詩人應使自己成爲「幻覺者」（或譯爲「慧眼人」），不僅應該「能聽無聲之聲」、「能視無形之形」，更要從最普通的事物中看到人們平常看不到的東西。¹¹

⁸ 轉引自Charles Chadwick著，張漢良譯，《象徵主義》，第36頁。

⁹ 參考吳岳添著，《法國文學流派的變遷》，第157頁。

¹⁰ 轉引自葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第137-138頁。

¹¹ 參考葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第133-136頁。

因此，他的生活放浪形骸，冒險終生，充滿傳奇色彩；他所實踐的是放蕩不羈的自由體詩歌，不拘節律，到後來干脆只寫散文詩。韓波寫得最好的正是他最後的兩部散文詩集《地獄里的一季》和《靈光集》。他在著名的《語言的煉金術》中寫道：

我習慣了單純的幻覺：我真切地看到一座廟觀出現在工廠的位置上，看到一所由天使組成的鼓手學校，通天的大道滾動著車輛，湖水深處有一座客廳；許多怪物呈現在眼前；一個小歌劇的標題便可在我面前展開無數恐怖的場景。

然後我用詞語的幻象來解釋我這種魔術般的奧秘。

我終於感到我的這種混亂精神的神聖，我慵慵怠怠，受著重熱的折磨，我羨慕動物的幸福……

我性情乖戾，唱著古老的小浪漫曲，向世界告別……¹²

（四）瓦雷里（Paul Valéry, 1871-1945）

瓦雷里是法國後期「象徵主義」重要詩人、理論家和隨筆作家。他的詩歌創作主要繼承馬拉美的思想和藝術，又有自己的創新和發展。如果說馬拉美的詩是追求一種超絕的藝術境界，那麼瓦雷里則將這種超絕的藝術境界擴展得更高遠；同時他又擺脫了馬拉美詩中那種不食人間煙火的清絕之氣，而使詩更加接近於現實的、具有強烈官能享受的新的傾向。這種傾向則是來自韓波的影響，以及他個人人才性而生發。

1892年他在熱那亞旅行的一天夜裡，在一種神秘如幻覺的情境下，突然決意放棄文學而致力於哲學的研究。從此他孜孜不倦地閱讀哲學、美學、精神學和神學。然而，這一時期的沉寂和廣泛吸收，卻孕育了他日後詩作上源源不絕的生命。

瓦雷里邁著沉思而審的步子，一步步向著馬拉美所指向的那個絕對的世界走去，但後來他突然徹悟：所謂絕對的世界就是你的心靈的一種悟性的復歸與閃現，它將一切絕對、一切偶然全部照亮。於是他開始走向《海濱墓園》中所達到的那種樂觀而豁達的境界：

這片平靜的屋頂上白色的鴿群在游蕩，

它在松林和荒塚間瑟縮閃光。

公正的中午將大海變成一片烈火，

大海總是從這裡揚起長波短浪！

放眼眺望這神聖的寧靜

¹² 轉引自葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第138-139頁。

該是對你沉思後多美的報償！¹³

在《海濱墓園》中，通過開闊而沉靜的思考，使自我心靈得到超越，在物我的統一間，達到一個新的精神世界。在這樣一種驀然遠眺與反思中他頓悟了，頓悟了不朽、永恆、生死、愛恨、精神與物質、靈魂與肉體、萬物與自我、外部世界與內心世界如何達到聯繫和平衡。這就是「絕對」，真正的「自我」，就是人生最高尚的精神世界。《海濱墓園》的最後一段寫著：

風起了！……必須去走人生之路！
浩浩長風開合著我的書頁，
轟然巨浪肆無忌憚地在山岩紛崩！
快把這些令人目眩的書頁捲走！
劈裂吧，海浪！用你欣喜如狂的巨瀾
將這白帆啄食的平靜屋頂劈散！¹⁴

（五）克洛代爾（Paul Claudel, 1868-1955）

克洛代爾是後「象徵主義」重要詩人之一，與瓦雷里齊名，但在詩學理論和藝術追求上兩人卻形成鮮明的對比：瓦雷里好作形而上的思考；克洛代爾則專注於物質現實。瓦雷里的詩比較講求形式，精雕細琢；而克洛代爾則感情奔放，不拘一格。克洛代爾主要師承蘭波，當然也十分尊重馬拉美。

克洛代爾特別強調主客體之間的依存關係，這和他的宗教思想直接相關。他認為生存是一種認識，認識是一種再造，再造是一種共生和共識。人的生命就是這樣一個「將生」與「共生」，「識」與「共識」的每一個同時性連結起來的階段性過程。人離不開萬物，而主宰萬物的是上帝，所以人也離不開上帝，人離開上帝，便成爲一種虛無。詩人的使命在於通過上帝給予的信號作爲參照，來加以揭示其內在的聯繫，並賦予它們之間的聯繫一種意義。所以，他的詩學很接近神學，更接近神秘主義。

他的代表詩作是《五大頌歌》和散文詩《認識東方》。詩中展示了他內心的愛欲與惆悵、歡樂與痛苦，表達了他充滿狂熱和激情的宗教情緒。它們像是宗教禱文，是由詩人的心靈跳動和呼吸節奏寫成的，這是最能使自己接近上帝的生存方式。《五大頌歌》中〈精神和水〉寫道：

致敬，眼前這嶄新的世界啊，如今
我完全理解你！
顯眼的和不顯眼的事物的創造者啊，

¹³ 轉引自葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第 179 頁。

¹⁴ 轉引自葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第 182 頁。

我以一個基督徒的心接受你！
極目遠眺，
展現在我面前的是創造的遼闊和諧！
世界張開臂膀彷彿近在咫尺，
我的目光把它們一覽無餘。
……
這樣，從看到你的最大仙人
到路上的卵石，從你的創造的這一端
到另一端，從靈魂到肉體
在不斷地持續著；
賽拉芬們難以名狀的運動
牽動著聖靈的九個唱詩班，
瞧，這回大地上風吹來了，它是播種者
又是收割者！
水就是這樣繼續著精神，
支持著精神，哺育著精神，
在你的全部創造
和你自身之間，
彷彿有一條液體的紐帶。¹⁵

他的歌頌是和上帝相通的精神性。他認為，我的仁慈就是服務和忠實於我的義務，我的首要義務就是服務和忠實於上帝。克洛代爾將詩的靈動精神與宗教的莊嚴相結合；將詩的音韻和情感與宗教的本質相聯繫；將詩變成了宗教。

二、「浪漫型藝術」題材概述

由於本文主要探討的是「象徵型藝術」，因此，當我們現在需要對「浪漫型藝術」有所了解時，我們只能概括地去描述它，不能詳細加以考究。因此，我們在這裡只能概要地陳述「浪漫型藝術」的題材特徵。於是，我們借用賀瑞麟在《黑格爾美學中的自由概念研究》中對「浪漫型藝術」的提要，來幫助我們認識它。他說：

浪漫型藝術之內容及其形象基本上有如下三種：其一是「作為神的絕對本身」，在浪漫型藝術這裡，神必須是無限的精神，因此，它必須是認識到自己就是神的那種神（如此才得以是精神）。……換言之，在浪漫型藝術中表現的題材必須是這種無限的、由它物返回的、自知為神的神才得以算

¹⁵ 轉引自葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第 188-189 頁。

是浪漫型藝術。如果要用人來當內容也可以，但這個人的神性必須是一目了然的。其次是「從有限性中返回的神」，黑格爾說：「精神的和解只應理解為精神的一種活動或運動，即是一種過程，在這種過程中發生了掙扎和鬥爭；災難、死亡和空無的痛感以及精神和肉體的痛苦作為一種重要的因素出現了。因為正如神首先要擺脫有限的現實，所以有限的人，從神的領域之外出發的人，也要接受到一種任務，要使自己上升到神，擺脫有限，擺脫空無，通過它的直接現實存在之毀滅，去變成神在顯現為人所化為客體的那種真正的現實存在」。最後是「兼具神性與人性的人」，在浪漫型藝術中分裂為兩個世界，而人正好身處在兩個世界的矛盾之中。一方面具有無限的精神性，一方面卻又受偶然性的控制。因此，人本身也可以單獨成為一個重要的題材。¹⁶

依照這樣的概要說明，我們將要以此為經緯，對十九世紀中葉在法國興起的「象徵主義」詩歌作考察，看看它們是如何踵繼「象徵」的表現形態，歌唱出詩人生命中的美麗與哀愁，地獄與天堂。

三、對「象徵主義」的考察

1886年，法國詩人莫雷亞斯(Jean Moréas, 1856-1910)發表了一篇被視為「象徵派詩歌宣言」的《文學宣言》，他說：

象徵主義的詩反對說教、聲明、錯覺和客觀描寫，而力圖使意念披上一種感覺形式的外衣，這個形式的本身不是它的目的，而是在有利於表達這種意念的同時，保持著它的主觀色彩。反過來，意念並不因具有這種外衣而失去其絢麗的光彩，因為象徵主義藝術的本質特徵永遠不會成為它自身的概念性的東西。因此，在這種藝術中，自然畫面、人的行為、一切形象只是為了表達它們和原始意念結合在一起的、難以理喻的升華而設的感覺的外表。¹⁷

在他的這篇宣言裡，我們看到「象徵主義」的重要特徵：用感性的形象來暗示內心深隱的世界，表現隱藏在普通事物背後的唯一真理。它是通過詩人心靈中極為複雜、隱密情感的魔幻式的意象，並將這種意象同外部世界的萬物之間的內在的神秘相聯繫，使讀者既能隱約地感受或者猜測到詩人心靈的極為複雜的感情，同時又能在詩中彷彿見到一個夢幻般純詩的境界。

這種明顯在詩中區分出二個世界的藝術形態，正與黑格爾的「浪漫型藝術」

¹⁶ 賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，第82-83頁。

¹⁷ 轉引自葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，第85-86頁。

相符合。黑格爾認為在「浪漫型藝術」裡：「一個是獨立自在的主體本身方面的整體；一個是外在現象的整體，通過這種分裂才能使精神達到它與它本身的內在因素的更深刻的和解」¹⁸。藝術從外在的形象撤回，以內在的精神活動來作為表達精神的形象。所以，精神只有在它自己的精神世界裡，才能找到適合它的實際存在，而這個精神世界包括它自己的理性思考、情感、情緒和一般的內心生活。通過這種實際生活世界的觀照，精神才意識到它本身就已包含它的實際存在。

波特萊爾認為最真實的是現世，最有血有肉有靈有魂的是現世中蒙受種種痛苦折磨的人，這種悲傷、憂鬱、痛苦的精神內容才是上帝，他自己主宰自己，也唯有自己才能主宰自己。他是通過自身來為自己創造一個天堂，他以詩來表現天堂的各種象徵形象，對他來說，詩中的天堂是第二種真實的世界。因此，他自己就是神，能透視現實的牆，見到方一天堂，並能將個人視覺的景象傳達給他人。

馬拉美用生命寫詩，並且把詩當作生命的詩人。他要透過平凡事物的平凡外表，來抓住事物背後難以理喻，難以感受，難以把握的「絕對」，因為「絕對」才是一個比現實和表面更為廣闊的精神本體。詩人只能通過夢幻、暗示和獨特的創造，以造成一種與之相對應的，具有流動、變幻、神秘的活的生命體來展示詩人對這種事物的絕對存在的「朦朧憶影」。

韓波主張「詩人首要的不是創作詩，而是創造生活和愛」，把生活、愛情和詩歌統一起來，要寫出凡的詩篇就要創造非凡的生活。並且，詩人應使自己成為「幻覺者」（或譯為「慧眼人」），不僅應該「能聽無聲之聲」、「能視無形之形」，更要從最普通的事物中看到人們平常看不到的東西。

瓦雷里徹悟所謂絕對的世界就是你的心靈的一種悟性的復歸與閃現，它將一切絕對、一切偶然全部照亮。不朽、永恆、生死、愛恨、精神與物質、靈魂與肉體、萬物與自我、外部世界與內心世界達到聯繫和平衡就是「絕對」，真正的「自我」，也就是人生最高尚的精神世界。

克洛代爾認為人離不開上帝，詩人的使命在於通過上帝給予的信號作為參照，來加以揭示其內在的聯繫，並賦予它們之間的聯繫一種意義。詩由詩人的心靈跳動和呼吸節奏寫成的，這是最能使自己接近上帝的生存方式。

在黑格爾的浪漫型藝術裡有三大類的題材，一種是「作為神的絕對本身」，描述的是神本身或人與神和解的情感—愛，以及人皈依神的過程。在上述「象徵主義」詩人中，克洛代爾的作品，無疑地是這種題材的佳構。

另一種題材是「從有限性中返回的神」，有限的人要使自己上升到神，擺脫有限，擺脫空無，通過它的直接現實存在之毀滅，去變成神在顯現為人所化為客體的那種真正的現實存在。因此，人生的災難、死亡和空無的痛感以及精神和肉體的痛苦就是浪漫型藝術的內容。在「象徵主義」詩中，這種對現世生命中的苦難、矛盾、爭鬥的痛楚是它們共同的基調，但是詩人們都掙扎著在悲傷、孤寂中尋找屬於自己的理想天堂。波特萊爾從「惡」的深淵中開出天堂的花；馬拉美企圖在骯髒的可憎的世界找到純詩的絕對境界；蘭波以他的生命冒險創造如夢似幻

¹⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第二卷，第 274 頁。

的超凡世界。

第三種題材是「兼具神性與人性的人」，它重在表現個別人物的獨特性格。這種題材較適合的表現形式是戲劇或小說故事，因此，在「象徵主義」詩中，並沒有這類題材的表現。

綜觀以上對「象徵主義」詩與「浪漫型藝術」的對照考察，可以發現，「象徵主義」的精神內容是「浪漫型藝術」的深刻情感和矛盾痛楚，是有限的人的有血有肉有靈有魂的真切感受。而它所表現出來的外貌特徵卻是「象徵型藝術」的否定形式，指向內容意義；否定有限現象世界，追求無限神秘天堂。因此，大都具有「象徵型藝術」的崇高風格。因此，「象徵主義」正是一種「象徵型藝術」向「浪漫型藝術」的昇華。也就是說「象徵」的表現形態飛越了「古典型藝術」的完美和諧，在「浪漫型藝術」中與之共鳴齊唱，所以，「象徵主義」作品已經是「浪漫型藝術」，而不能視為藝術意識較不成熟的「象徵型藝術」。

結 論

在這本論文中，我們首先大略地釐清一般語言中所謂的「象徵」與黑格爾的「象徵型藝術」的差異：一般語言中的「象徵」包括「任意符號」(sign)和「有理據的符號」(symbol)二大類；而黑格爾在「象徵型藝術」裡所討論的「象徵」則屬於有理據的符號，也就是一種經由形象來表現象徵意義的藝術形式。

而「象徵型藝術」是否屬於修辭學中範疇呢？其實屬於修辭學範疇的是「象徵型藝術」中的「自覺的象徵」這一環節，它不稱為「象徵修辭法」，而稱為「比喻修辭法」，也就是說，修辭中只有「比喻法」而沒有「象徵法」，「自覺的象徵」屬於「比喻法」的範疇。

那麼一般文藝上所討論的「象徵」又屬於什麼領域呢？它應該是文藝理論、文學批評所研究的。因此，我們針對文學批評上的「象徵」與「象徵型藝術」作了比較。我們發現，中國詩學中的「比」、「興」在黑格爾的美學脈絡中，前者當歸入「象徵型藝術」中的「自覺的象徵」，因為它就是「比喻的藝術形態」；而後者則又依其不同的特性分為二小類，兼具「比喻」作用的「興」和「有諷刺意味」的「興」屬於「象徵型藝術」中的「自覺的象徵」，而具有「觸景生情」的「興」則屬於「浪漫型藝術」。此外，在西方文藝思潮中的「象徵主義」，它是作者藉由作品中的意象去傳達他內心世界的情感，或夢境般的理想世界的美麗淨土，他們的「象徵」是基於對世界本體的認識，因此，這種「象徵」不是一種方法，而是詩人的「世界觀」。這種「象徵主義」作品與作為藝術意識發展上較原初階段的「象徵型藝術」是全然不同的；相反地，它的藝術意識十分成熟，可以說已經是「浪漫型藝術」了。

釐清了這些與「象徵型藝術」相關或易混淆的觀念之後，我們就針對黑格爾美學中「藝術」、「藝術類型」、「象徵型藝術」作更進一步的探究，說明藝術是理念的感性顯現，藝術屬於黑格爾哲學體系中的「絕對精神」。而黑格爾區分藝術類型的意義就是要將人類意識發展上各階段的意識形態和相應的藝術形式如其所如地呈現出來。

並且，黑格爾主要以「內容與形式的關係」來區分各階段的藝術類型。「象徵型藝術」、「古典型藝術」、「浪漫型藝術」，它們分別代表的是三個藝術意識的發展階段：「象徵型藝術」是藝術發展上的濫觴，它是人類理念未成熟時期的藝術表現。因此，它在「內容」與「形式」的結合上呈現不相容的衝突；「古典型藝術」則是理念已經成熟，它能自由且妥當地體現於本質上就特別適合這理念的形象，因此理念就可以和形象達成自由而完滿的協調，成為「美的藝術」、「理想的藝術」；「浪漫型藝術」因為理念的無限性要突破感性形式的有限性，因此這精神的內心世界的無限與自由就不再以「人的形象」作為感性顯現，理念須顯現其自身已完善的思想情感，並且由於這種高度的完善，理念從內容與形式的協調統一中退出來，它又回到它本身，以自由的、具體的精神為內容，訴諸主體的內心

生活，訴諸情感和情緒，在內在世界裡找到理念與現實的和解，而放棄內容與形式的統一。

然而，這三者的發展順序並不是時間上的序列關係，而是與藝術家的意識發展階段相對應的。也就是說，各民族的藝術發展的步履並不一致，同一時間的不同民族會因為他們的意識發展階段不同而呈現不一樣的藝術類型。可見，這三者的序列關係並不是時間上的，而是邏輯上的發展關係。

接著，我們針對本文著力探討的對象－「象徵型藝術」說明它的總體特徵：

第一，「象徵型藝術」是藝術的準備階段，它由於是人類藝術意識尚未臻於成熟的階段，因此只能算是尚未達到無限自由的藝術類型，但是，它雖是藝術的原初階段，但卻也代表了人類意識成長上邁出的一大步。

第二，「象徵型藝術」中內容與形式的關係有三，其一是內容與形式有曖昧關係，「象徵型藝術」有別於其它類型藝術的特點，就在於它的理念尚未臻於成熟，因此造成內容與形式的不相合。這種不相合就會呈現出一種內容理念可以因文化的差異而有不同的表現形象，同樣地，同一個表現形象也可能因不同文化的人們而有不同的象徵意義；其次是內容與形式有必然關係，例如「龍」這個形象就與「宏偉雄渾」、「剛健自強」的理性內容有著必然的連結關係；最後是以否定形式來突顯內容，理念的內容不滿足於表現形式的不相合，於是不斷地想要掙扎出形式的不適當，因此它藉由對形式的否定關係來表現它的內容，因此產生崇高的風格。

在對「象徵型藝術」的總體特徵有了概括的認識之後，我們就進入「象徵型藝術」各階段的考察，首先是對「不自覺的象徵」的考察，所謂「不自覺」就是指意識尚未覺察「內容」與「形式」的差異，而將意義和形象的直接統一；有的雖隱約覺察出二者的不相符合，但卻還是努力地要使二方面統一，或將「內容」與「形式」作幻想的任意拼湊，有的是以辯證的統一，以死亡去指向復生。

其次，對「崇高的象徵」作考察，它是一種以否定現象界以顯現神的崇高之表現形態。在這種藝術形態裡，「神」是完全外於「人」，超越於「人」之上的「他者」，他與現象界是完全對立的，超脫於現象界之外、之上的。這種對「神」的認識，對於黑格爾來說，並不是最最終極的，最成熟的。最成熟的「絕對精神」必是能將抽象的概念（正）在現實的歷史生活中（反），辯證地使二者的衝突達到和解（合），得到真正的自由，這樣的精神才是精神成長的最成熟階段。

最後的階段是「自覺的象徵：比喻的藝術形態」，這個階段的特徵乃是「意識到內容與形式的差異」，而以比喻的藝術形式來表現作者個人的藝術思維。若以現代研究分類來說，這個階段大部分屬於修辭學上的「比喻法」。在「自覺的象徵」裡，內容不再是「絕對精神」，而只是創作者個人的主觀意識；並且形式與內容的關係也不是必然性的，而是一種完全取決於創作者的主觀意識的偶然拼湊¹。創作者刻意地創作出表現內容意義的形式，把形式視為表現內容的附屬品，

¹ 「自覺的象徵」它的內容與形式的結合具有偶然性，但是這種偶然性的結合還是以類比聯想作為相互關聯的基礎。

僅只是一種裝飾，因此，這個階段對黑格爾來說，就只能算是一個次要的種類。

在我們討論完「象徵型藝術」各階段的藝術形態之後，並不結束我們對「象徵」表現方式的考察，我們還繼續追究「象徵」表現方式對精神自由的追求，究竟如何汨汨湧流，成爲一種藝術表現上不斷被藝術創作者採用的表現手法？於是我們以十九世紀中葉興起的「浪漫主義」文藝思潮爲繼續考察的對象，探究「象徵」表現方式如何從藝術的原初形態昇華爲藝術的成熟階段——「浪漫型藝術」。

「象徵主義」的精神內容是「浪漫型藝術」的深刻情感和矛盾痛楚，是有限的人的有血有肉有靈有魂的真切感受。而它所表現出來的外貌特徵卻是「象徵型藝術」的否定形式，指向內容意義；否定有限現象世界，追求無限神秘天堂。因此，大都具有「象徵型藝術」的崇高風格。因此，「象徵主義」正是一種「象徵型藝術」向「浪漫型藝術」的昇華。也就是說「象徵」的表現形態飛越了「古典型藝術」的完美和諧，在「浪漫型藝術」中與之共鳴齊唱，所以，「象徵主義」作品已經是「浪漫型藝術」，而不能視爲藝術意識較不成熟的「象徵型藝術」。

在黑格爾的哲學思想中，藝術是認識「絕對」的第一個形態，是以直接性來認識「絕對」的，也就是說，在藝術中，「絕對」被顯現於外在的感覺對象之中。所以他說「藝術是理念的感性顯現」。而藝術的感性顯現又因意識的發展階段之不同而有「象徵型藝術」、「古典型藝術」和「浪漫型藝術」，這三個藝術發展的階段，是越來越擺脫物質性、外在性、客體性，而趨向精神性、內在性、主體性的過程，也是越來越趨向自由的過程。

千里江河始於濫觴，「象徵型藝術」雖是人類意識發展最原初的表現階段，但它卻是意識發展的源頭。我因爲喜歡閱讀上古的神話故事，進而從黑格爾的美學脈絡來研究神話中所透顯出的原初智慧形態，這是我研讀黑格爾《美學講演錄》最大的收穫。

引用資料

一、西文部分

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on Fine Art, volume 1*, translated by T. M. Knox, Oxford at the Clarendon press, 1975

二、中文部分（依作者姓氏筆劃順序）

（一）書籍

- Charles Chadwick 著，張漢良譯，《象徵主義》，黎明文化事業公司，1973
- Karen Armstrong 著，蔡昌雄譯，《神的歷史》，立緒文化事業有限公司，1997
- 《聖經》，United bible Societies, Hong Kong, 1975 & 1979
- 丁福保輯，《歷代詩話續編》，木鐸出版社，1983
- 元文琪著，《二元神論—古波斯宗教神話研究》，中國社會科學出版社，1997
- 休斯頓·史密斯（Huston Smith）著，《人的宗教》，立緒文化事業有限公司，2002
- 成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編，《修辭通鑒》，北京，中國青年出版社，1998
- 李明明著，《古典與象徵的界限—象徵主義畫家莫侯及其詩人寓意畫》，東大圖書股份有限公司，1993
- 李咏吟著，《原初智慧形態—希臘神學的兩大話語系統及其歷史轉換》，上海人民出版社，1999
- 李福清（俄·B.Riftin）著《從神話到鬼話—台灣原住民神話故事比較研究》，晨星出版社，1998
- 李澤厚著，《美的歷程》，三民書局，2000
- 吳汝均編著，《佛教思想大辭典》，台灣商務印書館，1994
- 吳岳添著，《法國文學流派的變遷》，北京大學出版社，1995
- 沈謙著，《文心雕龍與現代修辭學》，益智書局，1990
- 金克木，《印度文化論集》，中國社會科學出版社，1983
- 邱紫華著，《東方美學史》，北京商務印書館，2003
- 房龍著，《人類的藝術》，中國文聯出版公司，1989
- 室利·阿羅頻多著，徐梵澄譯，《薄伽梵歌論》，北京商務印書館，2003
- 高福進，《太陽崇拜與太陽神話—一種原始文化的世界性透視》，上海人民出版社，2002
- 袁珂校注，《山海經校注》，里仁書局，1995
- 埃爾曼·捷姆金編寫，董友忱、黃志坤編譯，《印度神話傳說》，上海譯文出版社，2002

- 茨維坦·托多羅夫著，王國卿譯，《象徵理論》，北京商務印書館，2004
- 孫承熙主編，《西亞、北非古代神話傳說》，《東方神話傳說》第二卷
- 張世英著，《論黑格爾的精神哲學》，唐山出版社，1995
- 郭朝順、林朝成著，《佛學概論》，三民書局，2000
- 陳雲英發行，《王者的盛衰》，《古代文明之謎》第二卷，三豪書局有限公司
- 陳蒲清著，《寓言文學理論·歷史與應用》，駱駝出版社，1992
- 黃昇著，《中興以來絕妙詞選》，卷七，《四部叢刊·正編》，商務印書館，1979
- 黃慶萱著，《修辭學》，三民書局，1988
- 康德著，牟宗三譯註，《判斷力之批判》，台灣學生書局，1992
- 黑格爾著，賀麟、王久興譯，《精神現象學》，北京商務印書館，1997
- 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，北京商務印書館，1997
- 黑格爾著，賀麟、王太慶譯，《哲學史講演錄》，北京商務印書館，1997
- 黑格爾著，王造時譯，《歷史哲學》，上海書店出版社，1999
- 葛雷、梁棟著，《現代法國詩歌美學描述》，北京大學出版社，1997
- 廚川白村著，陳曉南譯，《西洋近代文藝思潮》，志文出版社，1987
- 蔡英俊著，《比興物色與情景交融》，大安出版社，1986
- 劉安武著，《印度兩大史詩研究》，北京大學出版社，2001
- 劉鶚著，《老殘遊記》，智揚出版社，1989
- 蔣孔陽、朱立元主編，曹俊峰、朱立元、張玉能著，《西方美學通史》第四卷《德國古典美學》，上海文藝出版社，1999
- 糜文開譯，《印度兩大史詩》，台灣商務印書館，2004
- 嚴雲受、劉鋒杰著，《文學象徵論》，安徽教育出版社，1995

(二) 論文與期刊

- 李雙，〈新文學象徵主義詩論探微〉，《中國現代文學研究叢刊》，1990年第2期
- 陳宏星撰，〈埃及的神祇〉，《歷史》月刊，2004年1月
- 賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，行政院國家科學委員會專題研究計畫
成果報告編號 NSC 85-2411-H-153-001，1996