

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所碩士論文

論黑格爾浪漫型藝術裏的基督教繪畫

On Christian Paintings in Hegel's Romantic Form of Art



研 究 生：林靜卉

指 導 教 授：楊植勝

中華民國九十五年六月二十三日

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所
碩 士 學 位 論 文

論黑格爾浪漫型藝術裏的基督教繪畫

研究生：林靜卉

經考試合格特此證明

口試委員：賀瑞麟
楊植勝
陳流為

指導教授：楊植勝

系主任(所長)：陳流為

口試日期：中華民國九十五年六月二十三日

摘要

這本論文研究黑格爾《美學》對基督教繪畫的討論。論文導論先討論黑格爾的哲學型態、《美學》的科學研究方式，和黑格爾的藝術思想。基督教繪畫屬於浪漫型藝術，所以在論文第一章討論《美學》裏的「浪漫型藝術」。基督教繪畫屬於宗教範圍內的浪漫型藝術，所以在第二章討論《美學》裏「宗教範圍內的浪漫型藝術」。第三章討論《美學》裏「浪漫藝術群裏的繪畫」。第四章則是討論「基督教繪畫」。最後在結論討論浪漫型藝術和基督教繪畫的意義。

關鍵字：黑格爾、浪漫型藝術、宗教範圍內的浪漫型藝術、浪漫藝術群、繪畫、基督教繪畫

Abstract

The thesis is a study on Christian Paintings in Hegel's *Aesthetics*. In the introduction I discuss Hegel's philosophic type, the scientific ways of treating *Aesthetics*, and Hegel's thoughts of Art. Christian Paintings belong to the "Romantic Form of Art", so in the first chapter I discuss the "Romantic Form of Art" in *Aesthetics*. Again, Christian Paintings belong to "The Religious Domain of Romantic Art", so in the second chapter I discuss "The Religious Domain of Romantic Art" in *Aesthetics*. In the third chapter, I discuss "the Painting in Romantic Arts" in *Aesthetics*. And in the fourth chapter, I discuss "the Christian Paintings". Finally, in the conclusion, I discuss the meanings of Romantic Art and Christian Paintings.

Keywords: Hegel, Romantic Form of Art, The Religious Domain of Romantic Art, Romantic Arts, Paintings, Christian Paintings

凡例

- 一、這本論文包括凡例、目錄、圖目錄、正文、引用資料、附錄等六部分，正文另含導論、四個章節與結論。
- 二、這本論文所引用之中文著作（或藝術作品）名稱均加雙箭頭書名號「《》」，所引用之英文著作（或藝術作品）名稱均用斜體字。
- 三、正文裏，行文間凡引用《美學》原文均直接在引文之後註明書名簡稱（*Aesthetics*；《美學》）與頁碼，不另加註腳。
- 四、正文之註釋引用資料一般僅載作者、作品名稱及出處頁碼；該作品之詳細資料另見正文後方之「引用資料」。
- 五、爲使正文在行文之間少附原文，由英文中譯之專門用語儘可能求一致之譯名（一致之譯名見「附錄：本文所譯術語英漢對照」）。惟仍有部分辭彙以中文難盡其意，或爲不同上下文之需要分別譯之，不得不附原文於後。

目錄

導論 黑格爾的哲學體系、型態和藝術思想.....	1
第一節 黑格爾的哲學體系.....	1
第二節 黑格爾的哲學型態和《美學》的科學研究方式.....	6
第三節 黑格爾的藝術思想.....	10
第一章 浪漫型藝術.....	19
第一節 從象徵型藝術到古典型藝術.....	20
第二節 從古典型藝術到浪漫型藝術.....	24
第三節 浪漫型藝術的三個階段.....	29
第二章 宗教範圍內的浪漫型藝術.....	33
第一節 基督的救贖史.....	35
第二節 宗教的愛.....	41
第三節 宗教團體的精神.....	44
第三章 浪漫藝術群裏的繪畫.....	53
第一節 浪漫型藝術的主體性原則.....	53
第二節 繪畫的基本特徵.....	57
第三節 浪漫藝術群裏繪畫的三個主題.....	65
第四章 基督教繪畫.....	71
第一節 基督教繪畫的思想.....	72
第二節 基督教繪畫的藝術處理方式.....	89
第三節 基督教繪畫的歷史發展.....	102
結論.....	113
第一節 浪漫型藝術的意義.....	114
第二節 基督教繪畫的意義.....	116
引用資料.....	119
附錄.....	123

圖目錄

圖 1：埃及古夫金字塔.....	15
圖 2：普拉克西泰利，《使神漢彌士與幼年的戴奧尼修斯》.....	16
圖 3：勞孔父子群像.....	17
圖 4：達文西，《最後晚餐之基督頭像習作》.....	37
圖 5：貝立尼，《基督頭像的細節》.....	37
圖 6：林布蘭，《基督頭像》.....	37
圖 7：波希，《基督背負十字架》.....	39
圖 8：喬托，《基督升天》.....	40
圖 9：蓋瑞飛羅，《基督升天》.....	40
圖 10：貝立尼，《聖文斯諾 斐睿里的殉道》.....	47
圖 11：梅林，《聖斯巴斯坦的殉道》.....	47
圖 12：菲提，《聖抹大拉馬利亞的悔改》.....	50
圖 13：拉圖爾，《燭光下的抹大拉馬利亞》.....	50
圖 14：里門施奈德，《聖血祭壇》.....	58
圖 15：卡瓦李尼，《釘刑圖》.....	58
圖 16：魏登，《卸下聖體》.....	58
圖 17：阿卡泰托斯，《卡迪奧提薩聖母像》.....	60
圖 18：拉斐爾，《大公爵聖母像》.....	61
圖 19：貝立尼，《馬利亞向睡著的聖嬰祈禱》.....	61
圖 20：梵艾克，《根特祭壇畫》.....	74
圖 21：梵艾克，《基督肖像》.....	75
圖 22：林布蘭，《基督傳道》.....	76
圖 23：拉斐爾，《雅典學園》.....	76
圖 24：拉斐爾，《西斯汀聖母像》.....	78
圖 25：雷涅，《頭帶荊棘的基督像》.....	79
圖 26：柯瑞喬，《耶誕夜》.....	80
圖 27：果斯，《聖母之死》.....	82
圖 28：洛希內爾，《科隆國王和施主敬拜像》.....	84
圖 29：梅林，《馬坦 紐文霍的敬拜》.....	84
圖 30：雷涅，《聖母升天》.....	86
圖 31：格魯耐瓦德，《基督被釘十字架》.....	87
圖 32：貝立尼，《聖母與聖人》.....	91
圖 33：提香，《聖母、聖人與培撒洛家屬群像》.....	91
圖 34：拉斐爾，《基督變容》.....	96
圖 35：達文西，《最後的晚餐》.....	100

圖 36：柯瑞喬，《別拉住我》	102
圖 37：聖索菲亞大教堂：基督像.....	103
圖 38：喬托，《哀悼基督》	105
圖 39：馬薩息歐，《三位一體》	106
圖 40：安傑利訶，《聖告》	106
圖 41：拉斐爾，《波隆納的彌撒》	108
圖 42：梵艾克，《卡農的聖母》	110
圖 43：梵艾克，《聖母與羅林大臣》	110
圖 44：杜勒，《基督背負十字架》	111
圖 45：杜勒，《基督釘十架》	111
圖 46：梵艾克，《根特祭壇畫：羔羊禮讚》(細節)	112

導論 黑格爾的哲學體系、型態和藝術思想

第一節 黑格爾的哲學體系

歷來一些對黑格爾哲學的批判，其中有一項認為：黑格爾的思想體系最大的矛盾在於，他所說的「理念」究竟是什麼樣的理念？這可能僅是一個玄思和神秘的理論罷了，他整個思想系統充滿內在矛盾和牽強的邏輯架構。¹關於上述這個問題，也許要到論文最後，才能獲得一個更適當的解答。這本論文研究黑格爾《美學》的浪漫型藝術裏的基督教繪畫，此處要先說明黑格爾的哲學體系；因為筆者認為如果我們沒有在黑格爾整體思想的脈絡來理解，而是孤立的來看，那麼我們便無法真正或更確實的瞭解他的藝術思想。所以此節首先說明黑格爾的哲學體系，並指出藝術在其中的位置。

黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）是十八世紀德國的哲學家，在早年他已有博聞強記、吸收一切知識的興趣的顯著特徵。²他的著作「只求徹底地客觀了解外物而不參雜自己的意見願望於其間，...他力求洞悉事事物物的真正原理而不以私己主觀的解釋為準則。³」到了 1807 年，他出版了重要的著作《精神現象學》，從此他的思想步入了成熟時期。而有一面的說法認為：《精神現象學》是黑格爾壯年初期的著作，這部著作想像力特別豐富，組織力特別雄厚，而他晚年的著作（尤其是最後的 10 年），則顯得較於守舊和保守。⁴繼《精神現象學》，黑格爾相繼出版《邏輯學》（1812-16）《哲學科學百科全書大綱》（1817）《法哲學原理》（1821），以及死後由學生整理出版的《歷史哲學講演錄》、《美學講演錄》、《宗教哲學講演錄》和《哲學史講演錄》等著作。

《精神現象學》是黑格爾哲學思想的發源地，而他哲學的主要架構，則見於《哲學科學百科全書大綱》；該書由「邏輯學」、「自然哲學」和「精神哲學」三部分組成，這部著作是黑格爾思想的結晶式說明，萃取了他思想的各方面在這部著作中保存。黑格爾的思想系統包羅萬有，就像宇宙世界的萬物涵蓋的範圍一樣廣泛。從他上述這些著作各別的探討內容，我們可以畫出他思想的各個面向⁵；並進一步說明「邏輯學」、「自然哲學」和「精神哲學」三者的演變（辯證）關係：

¹ 參見曹俊峰、朱立元、張玉能著，《西方美學通史》（第四卷—德國古典美學），頁 788-800。

² 參考魯一世著，賀麟譯，《黑格爾學述》，頁 6；Lloyd Spencer 著，黃訓慶譯，《黑格爾》頁 11。

³ 魯一世著，賀麟譯，《黑格爾學述》，頁 5。

⁴ 參見魯一世著，賀麟譯，《黑格爾學述》頁 41。

⁵ 黑格爾的思想系統圖表參考蔡美麗，《黑格爾》，頁 99-165；W. T. Stace 著，曹敏、易陶天譯，《黑格爾哲學》「黑格爾哲學體系表」；及黑格爾著，薛華譯，《哲學科學全書綱要》。

<p>邏輯學 (Logic) (理念在己或邏輯的理念)</p>	<p>自然哲學 (Philosophy of Nature) (理念外化或自然)</p>	<p>精神哲學 (Philosophy of Spirit) (理念在且對己或精神)</p>
<p>A. 存有 (Being) (a) 質 (b) 量 (c) 度</p>	<p>A. 數學 (力學) (a) 空間與時間 (b) 物質與運動—有限力學 (c) 絕對力學</p>	<p>A. 主觀精神 (a) 靈魂 (人類學) (b) 意識 (現象學) (c) 精神 (心理學)</p>
<p>B. 本質 (Essence) (a) 作為現在根據的本質 (b) 現象 (c) 現實</p>	<p>B. 物理學 (a) 物理一般個性 i. 自由物體 光 (太陽)—行星中樞 月球和慧星 行星 ii. 元素 iii. 元素過程 (b) 物理特殊個性 (c) 物理全體個性</p>	<p>B. 客觀精神 (a) 法權論 i. 權利 ii. 財產 iii. 契約 iv. 罪與罰 (b) 道德論 (c) 倫理生命 i. 家庭 ii. 市民社會 iii. 國家 憲法或國家法 國際法 世界史</p>
<p>C. 概念 (Concept) (a) 主觀概念 (b) 物或客觀概念 (c) 理念 i. 生命 ii. 認識 iii. 絕對理念</p>	<p>C. 有機物理學 (a) 地質有機體 (b) 植物有機體 (c) 動物有機體 (人類)</p>	<p>C. 絕對精神 (a) 藝術 i. 象徵型藝術 (Symbolic Form of Art) ii. 古典型藝術 (Classical Form of Art) iii. 浪漫型藝術 (Romantic Form of Art) (b) 宗教 i. 自然宗教 (Natural Religion) ii. 藝術宗教 (Religion in the Form of Art) iii. 啟示宗教—基督教 (The Revealed Religion) (c) 哲學</p>

1. 邏輯學：討論理念的本質和變化，例如探討存在的本性和概念的演變。⁶黑格爾的邏輯學主要位於《邏輯學》（大邏輯）和《哲學科學百科全書大綱》的第一部「邏輯學」（小邏輯）；《哲學科學百科全書大綱》將邏輯學的內容分為：「存有」、「本質」和「概念」。「在《邏輯學》裏絕對『理念』，就是萬事萬物的總則，自決而不他依。這個總則包含所有一切附屬的範疇以為其有機部分，...它們的總和是一最高範疇——殊途同歸，百慮一致之範疇。黑格爾又稱絕對『理念』（Idea）為『客觀總念』（objectiver Begriff），為眾理之真理，為一切思想，一切事物之井然有則的有機關係的總思想。」⁷

上述《邏輯學》的理念，是萬事萬物的總則，它是自為之有（對己之有），是存在的本性；它自決而不他依，自生發和自演變，是昔是今是以後永是的萬物存在的根本。黑格爾的邏輯學討論理念的存有、本質和它的概念、屬性（如真的性質、善的意志）。黑格爾也對我們說，真正真實的東西是可以理解的，因為它就是以絕對的概念（Concept），更正確的說，就是以理念（Idea）作為它的基礎。（*Aesthetics* 191；《美學》卷一，117）理念是具體的，才能稱為理念，這意指雖然它並不能眼見卻並非抽象不可理解的事物，它就是真實，是可以被我們理解的。

2. 自然哲學：到了自然哲學黑格爾開始討論理念的外化表現，即自然界的萬彙物象。（如數學、物理學、天文學和生物學的討論範圍）。黑格爾的自然哲學主要位於《哲學科學百科全書大綱》第二部的「自然哲學」。黑格爾在該書討論「自然」時說：「自然是以『他者』狀態存在的絕對精神，自然是『絕對精神』以自否定，以『外在化』的狀態出現。自然不單只是『絕對精神』之外在化，並且『外在化』就是自然以自然的狀態存在的決定性特質。」⁸黑格爾的自然哲學就是研究「理念異化或外化的科學；自然現象乃是理念的表現。」⁹

「神聖的理念正在於揭露其自身、設立有別於自身的他者，並帶著他重返自身以成就主體性和精神。」¹⁰自然是神聖理念的外化表現；當我們觀測天體運行的軌道和大自然美妙的萬象時，我們也許會讚嘆大自然的鬼斧神工和宇宙間充滿智慧和大的設計，進而認為這個世界是神愛的自我彰顯。而黑格爾說，自然是「絕對理念異化或外化的表現」，「神聖的理念正在於揭露其自身、設立有別於自身的他者，並帶著他重返自身以成就主體性和精神。」自然是理念的外化，在自然中，我們可以洞察理念。「我們對上帝體現於自然界的『他者』的理解，簡言之，就是對自然界...的理解，也就是對上帝性質的理解。...這使得精神在自然

⁶ 吳康，《黑格爾哲學》，頁 96。

⁷ 魯一世著，賀麟譯，《黑格爾學述》，頁 32-33。

⁸ 轉引自蔡美麗，《黑格爾》，頁 102。

⁹ 郭品惠，《黑格爾《美學講演錄》中「象徵型藝術」之研究》，頁 8。

¹⁰ 出自 Hegel, *The Philosophy of Nature*, translated by George Allen & Unwin (London, 1970), p. 205；轉引自 Raymond Plant 著，陳中和譯，《黑格爾》，頁 82。

中認識它的本質。」¹¹

而筆者認為，自然是理念的外化，我們可以藉由觀察自然得知理念的存在，但還不能認識理念本身。黑格爾認為，「自然哲學的限定與目的，在於精神必須發現其本質、其相對物，也就是自然中的理念。因此，研究自然就是解放自然中的精神之所有物，因為就其將自身而非他者而言，精神存在於自然之中。這同時也是自然的解放，因其本身亦是理性；然而唯有通過精神，理性本身才由自然而獲得實存。¹²」研究自然哲學，是對自然的解放，精神要去發現自然中的本質和理念，而也唯有通過精神，理性本身才由自然而獲得實存。

歐維德在《變形記》對這個世界有如下的描述：「且不論誰是那個神，當他安排好一切，弄好那宇宙大的團塊，...捏出一個圓形的大球，那是地球，朝每個方向看去，都是相同的。...於是每個區域都有它特具的生物，海洋有著光芒閃爍的魚藉以為家，地球接受群獸生存，而天空由眾鳥佔據，...然後人類誕生了。雖然動物界多半俯伏，必須面對著地面，他卻給人一個高舉得上的臉龐，讓他們得以立起身來，使他們的眼睛能夠看向天空。」¹³.....人是萬物之靈這句話應該是深刻的，人能直立望天，可以抬頭仰望天空，欣賞大自然的一切，並擁有適當的視力，能正確的分辨空間的深淺；人類的存在是這個世界的奇蹟。「人類也漸漸有了自我覺醒的意識，我們生存的義務不再只為自己，更是為了宇宙，為了這個古老而浩瀚，己身所從出的宇宙。」¹⁴人類漸漸有了自我覺醒的意識，可以靠著人的理性去發現自然的本質和理念，這也是對宇宙、對自然界奧秘的認識。人類開始探索自然的奧秘和我們存在的起源，「自然哲學」在人的精神中，於是取得了它們應有的位置和理解。

但黑格爾認為，理念的發展不僅在外化的自然。單純具體的完美事物，單純的外在自然，似乎仍有缺陷，若有所失。人的思想和情感，此時在理念心中具有重要的地位。「鳥兒們五光十彩的羽毛，無人看見也還是照耀著，它們的歌聲也在無人聽見之中消逝了；曇花只在夜間一現而無人欣賞，就在南方荒野的森林中萎謝了，而這座森林它們有著最美麗和最茂盛的草木，連同最甜美和最芬芳的香氣，但也同樣在無人享受中悄然枯謝。」(*Aesthetics I 71* ; 《美學》卷一，89) 這是自然的美，它獨立自存，然而還有藝術品的美卻不是如此，它不是為了自己而是為了我們而存在，為了觀照和欣賞它的聽眾而存在。黑格爾的思想系統，除了自然哲學，還有精神哲學。除了自然的啟示，神進而給予精神的啟示。

3. 精神哲學：黑格爾的精神哲學包含「主觀精神」、「客觀精神」和「絕對精神」三部分。前述藝術品的創作活動是在「絕對精神」的領域；將於後方敘述。

¹¹ Raymond Plant 著，陳中和譯，《黑格爾》，頁 77-78、82。

¹² 出自 Hegel, *The Philosophy of Nature*, translated by George Allen & Unwin (London, 1970), p. 204; 轉引自 Raymond Plant 著，陳中和譯，《黑格爾》，頁 85-86。

¹³ 參考卡爾 沙根著，蘇義禮譯，《宇宙的奧秘》，頁 307。

¹⁴ 參考卡爾 沙根著，蘇義禮譯，《宇宙的奧秘》，頁 384。

精神哲學是黑格爾思想體系的重點，精神（意識）的發展，最終的目的必須要能克服萬難，經過反思再重新回到它自己，最後在絕對精神中（藝術、宗教、哲學）按黑格爾，最後在哲學，它終於完全回到它自己心靈的家鄉。

在精神哲學，「精神或理念，從外界返回於自身，而為自我主觀，人群生活，及理想創造等之表現。」¹⁵自我主觀即精神哲學中「主觀精神」的範圍，人群生活屬「客觀精神」的討論，理想創造則在「絕對精神」的領域。精神哲學這三方面的討論，除了在《哲學科學百科全書大綱》，主要也位於《精神現象學》¹⁶、《法哲學原理》、《歷史哲學講演錄》及《美學講演錄》、《宗教哲學講演錄》和《哲學史講演錄》等著作。精神哲學的「主觀精神」包含「靈魂」、「意識」與「精神」三部分；而《精神現象學》展示了人由「意識」邁向「精神」階段的實現歷程。人是群居的動物，一個人如果要實現精神的發展，但是卻離群索居，這樣的精神發展在黑格爾看來，就還是片面、抽象的，還未完全實現。所以「客觀精神」是「主觀精神」實現「絕對精神」的連結和必經之路。「『主觀精神』必須通過『客觀精神』才能達到『絕對精神』」。……真正的精神自由，必須要落實在人類社群所形成的政治、社會、經濟等各面的相互關係網中，方才能實現。¹⁷《法哲學原理》和《歷史哲學講演錄》尤其論述了黑格爾「客觀精神」的環節。而《美學講演錄》（中譯為《美學》）、《宗教哲學講演錄》和《哲學史講演錄》則探討了「絕對精神」的領域。

在黑格爾的思想系統中，藝術、宗教和哲學處於絕對精神的領域。上述客觀精神的理念，當它的具體表現發展到了「國家」，已經達到了最完全的形式，但是，它所表達的自由願望，仍然是不完全的，所以還不能說精神在它的演進過程中，已經達到了最高目的的境界。所以我們在政治、社會的生活之外，在藝術、宗教和哲學的自由領域中，理念要晉升一個更高的形式，這就是黑格爾所稱的「絕對精神」。前述的主觀精神和客觀精神兩者為引導的先路，使絕對精神永遠存在，使精神回復到它的觀念性與理想。而「絕對精神」可分為三種表現：藝術、宗教和哲學。¹⁸

最後，筆者以 Wladyslaw Tatarkiewicz，《西方六大美學理念史》的開場白作為此節的結語：「我已經將你們安置在這個世界的中心，所以你們能較容易多方地環顧自己和所有的存在物。我把你們創造成這樣一個人：你們並非神聖也不是世俗，所以你們能形塑並努力完成你們自己。」¹⁹……

¹⁵ 吳康，《黑格爾哲學》，頁 96。

¹⁶ 《精神現象學》是黑格爾整個哲學體系的發源地。另外作為黑格爾藝術哲學的具體發端，是在該書對「宗教」的討論，主要在「藝術宗教」中。參見王樹人，《思辨哲學新探—關於黑格爾體系的研究》，頁 182。

¹⁷ 參考蔡美麗，《黑格爾》，頁 118。

¹⁸ 以上參考吳康，《黑格爾哲學》，頁 70。

¹⁹ 語出 Giovanni Pico della Mirandola（以神的口吻對人說話）：*Oratio de hominis dignitate*. Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, p. 1.

第二節 黑格爾的哲學型態和《美學》的科學研究方式

一、黑格爾的哲學型態

在《美學》導論黑格爾提到哲學應該是：

只有全體的哲學才是宇宙的知識如其所是的一作為一個有機的整體（one organic totality），這個整體是從它自己的概念（Concept）自生發出來；而且在它的「自我關聯」（self-relating）的必然性中，它又縮回到它自己以形成一個全體，與它自己相結合形成了一個真實的世界。（*Aesthetics I* 24；《美學》卷一，31）

在這個科學的必然性的圓圈中，每一個單獨的部分，一方面是一個轉回到它自己的圓圈；另一方面，它同時也和其他的部分產生必然的連結。它有一個回返，因此它是被自己所驅動；它也是一個向前，就它是豐富的多產的而言，它曾加予自己要從它自己再去產生一個「他者」（‘other’），這樣就讓科學的知識一直進展下去。（*Aesthetics I* 24-25；《美學》卷一，31-32）

只有全體的哲學，才是宇宙的知識如其所是的一作為一個有機的整體，這個整體是按照它自己的概念（Concept），能夠自己發展自己；並且在它的自我作用的必然性中，回到它自己形成一個全體。另外，在這個科學的必然性中，每一個單獨的部分都是有發展的，它是在一個有機的整體裏；一方面，它和其他的小圓產生必然和有機的連結。另一方面，它由它自己再去產生一個「他者」，它本身是豐富多產的，在返回和前進的過程中，整個科學的知識就在這樣一個有機整體裏不斷衍生擴展。這個「科學的知識在一個有機整體裏不斷衍生擴展」，如果試著以一個基督徒對神的經歷來說，基督徒認為當他藉著神得了重生之後，神將它自己作為聖靈²⁰放在他裏面。這個聖靈繼續或藉著重生的作用，每天、每早晨、每晚上，一分鐘又一分鐘，在我們日常生活的各方面，一點一點更新我們。藉著這種更新和神話語裏所有的啟示，信入神的人得以從一個程度達到另一個程度，直到進入得榮，作神榮耀的擴大和永遠的彰顯。²¹

黑格爾在《哲學史講演錄》將哲學說明為是「對具體者之發展的認識」。²²上述的小圓出自「概念」也是聯於「概念」而發展，「概念」是具體的也是發展的，「具體」的概念和「發展」的概念是黑格爾的哲學兩個非常重要的要素。關於對

²⁰ 三一神，聖父、聖子、聖靈；神將祂自己分賜到祂所揀選並救贖的人裏面，作神之喜悅的終極完成。耶穌釘死、復活、升天，經過了過程成為賜生命的靈現今住在所有重生的人裏。「神是獨一的，卻又是三一的」（《新約》加拉太書 3:20；4:4；4:6；馬太福音 28:19....etc.）。

²¹ 參考李常受，《長老訓練第六冊-保羅書信中真理的要點》，頁 141-142。

²² 楊植勝，黑格爾哲學對概念的把握，頁 205。

「概念」進一步的認識，楊植勝在《黑格爾哲學對概念的把握》一文提及：「哲學所處理的對象—理念，是『在己地具體的』，也是『發展自己的』。這個『具體者之發展』構成『一個有機的系統，一個整體，在己地包含豐富的階段與環節』。哲學就是對這個『具體者之發展』的認識，它要把那『在己地』包含豐富的階段與環節的整體變成『在且對己』。...概念就是這個哲學性認識的元素；我們藉由概念的實現來把握這個具體發展的理念。理念就是整體，所以要把握一個事物的整體，只有藉由『活』的概念來把握。」²³

黑格爾亦認為：在一個有機整體的各個成員中，概念是它們堅強的內在本質，概念給它們的，並非僅是一個外在地統一它們的結構(form)而已，相反的，概念是它們獨一的支撐者。一個有機整體的各部分具有必然和有機的連結，這可以以我們身體上各部分的組織為例，一隻手只有在關聯到這個全體(身體)時，才叫做「一隻手」；如果一隻手被割下來，它就失去了它獨立的生存，它就不像原來長在身體時那樣，不再能維持像在有機整體裏所維持的那樣，它的靈活性、運動、形狀和顏色都改變了，而且它會腐爛並且很快的就乾枯死亡了。它的存在只有在成為這個有機整體的一員時，才能得到支持；它希望擁有實際(reality)，也只有當它經常地還原到這個理念(ideal)的統一體時，才能成為可能(*Aesthetics I* 121；《美學》卷一，156)並且，這個有機的整體只有一個概念來統轄，就如我們身體上雖然有許多肢體，但只有一個感覺者，一個主體(同一個身體上不會有成千上萬的感覺者)。這樣身體才能行動，才不至陷入紛爭干擾停滯不前，概念才能繼續前進和發展。黑格爾認為，唯有有生命的有機體才是理念，唯有理念，才是真理。(*Aesthetics I* 119；《美學》卷一，153-154)楊植勝在《黑格爾精神現象學序言科學的真理觀研究》也說：只有有生命的、有精神性的東西才會在己地運動、發展，理念就是這樣在己地、具體的和發展的一個有機的整體。²⁴

關於黑格爾「有機整體論」另外要說明的是，張桂權在《玻姆自然哲學導論》提及：「整體論的思想淵源流長，亞里斯多德、斯賓諾莎、懷特海、神秘主義大師普羅提諾、波墨，基督教的神學大師托瑪斯·阿奎那都是著名的整體論者。近代的哲學家謝林、黑格爾、柏格森、布拉德雷、貝塔朗菲是較典型的整體論者。其中尤以黑格爾的絕對精神的整體論和貝塔朗菲的系統論最具代表性。黑格爾全面繼承了亞里斯多德關於整體與部分的觀點、柏拉圖的理型論、神秘主義與基督教的三位一體說、斯賓諾莎的實體說、生物學中的有機論和進化論、費希特的『自我』說和謝林的『絕對』說，提出了『有機-進化的整體觀』」²⁵。以上是張桂權關於整體論的解釋，我們從這些說明可以知道的是：「有機整體論」有一段發展的歷史，不是黑格爾所獨創。

黑格爾的具體的概念與發展的概念的演變及其與理念和絕對精神的關係，也

²³ 參考楊植勝，《黑格爾哲學對概念的把握》，頁 205。

²⁴ 參考楊植勝，《黑格爾精神現象學序言科學的真理觀研究》，頁 41。

²⁵ 參考張桂權，《玻姆自然哲學導論》，頁 279-280。

就是黑格爾的哲學型態，楊植勝在《黑格爾精神現象學序言科學的真理觀研究》有進一步說明：「由具體的概念與發展的概念所構成的同一個歷程，它的一切在發展中的環節，依然是保持著與那統一切的普遍者的同一；所以變化萬端的發展始終維持它在根本上的無所變。它們前進的發展在這個根本無所變的同一性裏其實就是每一個環節對內的拓深，使自身更確定，更具內涵。這就是黑格爾真理的真正型態。……黑格爾全部的哲學展示了這樣的真理型態，而那作為一切特殊者的同一體以及在它們的潛在性裏朝向發展的最真實者就是『絕對者』，……也就是『絕對真理』——在《精神現象學》裏，它是『絕對知識』；在《邏輯學》裏，它就是『絕對精神』。」²⁶

二、《美學》的科學²⁷研究方式

《美學》是黑格爾晚年的作品，是 1817-1829 年他於德國海德堡大學和柏林大學教授美學的演講稿，後來死後由他的學生霍托（Heinrich Gustav Hotho）在 1835-1838 年整理編定出版。《美學》的內容包羅豐富，「全書共一百多萬字，不僅體系龐大、內容豐富，而且涉及的問題廣泛，既有美學原理，也有大量文藝理論問題，是西方美學和文藝理論史少有的鴻篇巨著。」²⁸並且，「作為一門完整的美學系統，這部著作結構嚴謹，發展線索清晰。」²⁹一位研究黑格爾的學者認為，《美學》與《歷史哲學》這二本著作可以作為閱讀黑格爾著作最好的起點，因為它們以一種比較容易理解的形式，呈現了黑格爾主要的觀念，並且在不同的文明和藝術作品中，放進了許多可以知覺和有趣的解釋。³⁰

在《美學》黑格爾指出，「對於我們，美的概念和藝術，是哲學所給予的預先假定。」（*Aesthetics I* 25；《美學》卷一，32）所以關於美和藝術的概念，黑格爾是放在他的哲學脈絡談的。而為什麼《美學》要用科學的研究方式，為何黑格爾強調「科學」？在《精神現象學》序言黑格爾說：「真理所存在的真正型態，只能是它科學的系統。」「我所預設的，就是要使哲學更接近科學的形式。」³¹在《美學》和《哲學科學百科全書大綱》，我們也可以看到他對「科學」的強調。³²關於《美學》的科學研究方式，黑格爾說到：「當我們談到什麼是『美學的科學研究方式』時，我們就會遇到兩個相反的研究方式，並且它們都好像要各自排除另外一個，不讓我們得到任何真實的結果。」（*Aesthetics I* 14；《美學》卷一，18）這兩個相反的方式分別為：

²⁶ 楊植勝，《黑格爾精神現象學序言科學的真理觀研究》，頁 41-42。

²⁷ 黑格爾所指的「科學」，並不是「自然科學」。

²⁸ 張秉真、章安祺、楊慧林著，《西方文藝理論史》，頁 282。

²⁹ 張秉真、章安祺、楊慧林著，《西方文藝理論史》，頁 282。

³⁰ Stephen Houlgate, *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, p.248.

³¹ 楊植勝，《黑格爾精神現象學序言科學的真理觀研究》，頁 19。

³² 參考楊植勝，《黑格爾精神現象學序言科學的真理觀研究》，頁 20。

第一種，我們看到這個美學研究只是忙於從真實藝術品的外圍，將它們整理安排，造成目錄，擺在藝術史裏。它對現存的藝術品建立一系列的討論以及概要式的理論，為藝術批評和藝術創作，提供一些一般性(general)的見解(*Aesthetics I 14*;《美學》卷一，18)這些一般性的公式是作為門徑和規則來指導藝術創作，...但這些藝術醫生為治療藝術所開的處方，還不如一般醫生為人的身體健康所開的處方有效。...這樣的處方只是根據狹小範圍內的藝術品，而且是一個對情感和心智的有限訓練，它的範圍是不滿足的，不能深入把握藝術的內在意義和真理；也不能使瞭解這些事物的眼光更加敏銳。。(*Aesthetics I 15-16*;《美學》卷一，19-21)

進一步來說，美學研究「一般化」的見解，之所以對黑格爾造成「貶低」的意義，是因他認為這其中暗藏了一些含糊、不明白或模糊的見解；這樣的研究再差一點可能會因此產生謠傳、諺語或道聽途說，或變成只是一種「新聞式」的報告紀錄。對黑格爾來說，美學的研究不應僅止於此。

第二種，和前一種研究剛好處於極端相反的另一端，這樣的研究放棄了自動去仔細考察美的藝術作品的機會；它所製造的都是一些普遍性(universality)的見解；這樣的研究就和藝術品本身的特質不對題，而顯得非常怪異。簡言之，就是一種抽象的美的哲學。(*Aesthetics I 14*;《美學》卷一，18)黑格爾認為，如大家所熟知的柏拉圖的理型論，要認識「美本身」，不是去探討它的所有個別特殊性，而是它的普遍性；但是這種從美的理念或美本身出發的研究方式很容易變成一種抽象的形上學。(*Aesthetics I 21-22*;《美學》卷一，27)黑格爾認為我們不應執著柏拉圖理念的抽象性，因為那只是對美進行哲學研究的開始階段的方式。(*Aesthetics I 22*;《美學》卷一，27-28)

美學的研究不應淪為表面和一般化的見解，也不應僅是抽象的普遍性思考，這些對黑格爾來說都不是研究美學的適當方式。所以他提出第三種方式—「美學的科學研究方式」：

美的哲學的概念(至少是初步的來指出它的真正本質)，它必須包含上面已經提及的那兩種極端的和解：因為它兼具了形而上的普遍性，和個別真實的特殊性，只有如此它才能在它的真實裏被絕對把握。一方面對抗片面思考的貧乏，就它是豐富多產的而言，因為和它所擁有的概念(Concept)相一致，它必須發展進入到一個多種特殊體的整體(a totality of specifications)，而且它自己，就像它的展現，包含了它的特殊體以及這些特殊體轉變到「另一個」的必然性。另一方面，這些已經發生轉變的特殊體，也傳輸了概念的普遍性和本質到它們裏面；就如同適當的特殊體所展現出來的一樣。...也只有這個完滿的概念是通向有實體的、必然的和徹底的法則。(*Aesthetics I 22*;《美學》卷一，28)

黑格爾美學的研究要調和上面已經提及的兩種極端研究的片面性。他認為美

的哲學的概念，必須包含形而上的普遍性和個別真實的特殊性；唯有這樣美的哲學的概念才能絕對地把握到它的真實。另外，美的哲學的概念也如黑格爾哲學的型態，它是一個有機的整體，它本身是豐富多產的，它推動自己發展成為一個多種特殊體的整體，並且這些特殊體有一個必然性，它們會演變和發展進入到另一個（型態或階段）。這裏每一個特殊體，都分享了美的哲學的概念的普遍性和本質，就如同每個真正的特殊體所顯現出來的一樣。《美學》的英譯本對這種雙向特徵說明為：「那就是，在普遍性中發現特殊性，而普遍性多樣化為特殊性。」（*Aesthetics I 22*；《美學》卷一，28），因為這個理由，黑格爾認為只有這個「完滿的概念」（full Concept），才是有實體的、必然的和徹底的法則。

現在讓我們來看《美學》全書的結構，《美學》主要由三部分組成：首先討論「藝術美的理念或理想」（The Idea of Artistic Beauty, or Ideal）；再來探討「理想發展為各種特殊類型的藝術」（Development of the Ideal into the Particular Forms of Art）（探討藝術的三種類型：象徵、古典和浪漫型藝術）；3.最後討論「個別藝術的體系」（The System of the Individual Art）（五個藝術類別：建築、雕刻、繪畫、音樂和詩或戲劇）。我們可以說，《美學》兼具了形而上的普遍性概念，以及概念發展演變的個別具體的多種特殊性；調和了前述二種美學研究方法的極端，形成一個黑格爾美的哲學的概念的豐富內容。

第三節 黑格爾的藝術思想

筆者認為黑格爾有一個高標準的藝術思想。「藝術將真實（truth）作為第一任務；即是意識的絕對對象，所以它屬於絕對精神的領域，它的內容和宗教和哲學相同；哲學是『理性的神學』，它們都是為『神』而服務。」（*Aesthetics I 101*；《美學》卷一，129）「藝術只有在與宗教和哲學處在同一個境界時，將神聖性帶進我們的心，表達神聖性，人類最深的興趣，和精神最廣泛的真理時，它才算是盡到它的最高職責。（*Aesthetics I 7*；《美學》卷一，10）」黑格爾認為藝術的工作，和宗教和哲學相同，它和宗教和哲學最大的不同在於：它是感官地（sensuously）表現最高的真實，所以它可以更接近我們的感覺情感和自然的現象。（*Aesthetics I 7-8*；《美學》卷一，10-11）在絕對精神的領域，藝術、宗教和哲學的內容是相同的，它們之間的分別僅在於將「絕對」這個對象，呈現給意識的形式（forms）不同。（*Aesthetics I 101*；《美學》卷一，129）

在《美學》黑格爾對絕對精神有如此的說明：「精神在它的真實裏是絕對的，因此它不是在客觀世界之外的一個抽象本質，它就呈現在客觀的世界之內，在有限的精神對一切事物的本質的記憶與內在化裏；意思是說，有限在它自己的本質中理解了它自己，所以它自己變成是本質的和絕對的。」（*Aesthetics I 101*；《美學》卷一，129）所以要認識絕對精神，並不是要到現實的客觀世界之外去尋找，絕對精神不是一個超越的、在天國的彼岸，它就呈顯在我們現實的客觀生活中。

並且，絕對精神於我們並不遠，它就在我們裏面，在我們「人」（作為一個有限精神）對一切事物的本質的記憶與內在化裏；當我們能在自己所擁有的這個本質裏理解自己，我們就變成是本質的和絕對的。

現在，黑格爾指出，理解絕對精神的第一種形式是藝術，它是以一種直接的、「感官的」(*sensuous*)方式來呈現絕對精神，我們可以從藝術作品的感性形式和外形，來理解和感覺到絕對精神。第二種理解的形式是「圖像的」(*pictorial*)思考，這是宗教的領會方式。第三種也是最後一種——哲學，它是對絕對精神「自由的」(*free*)思考。(*Aesthetics I* 101；《美學》卷一，129)

一、黑格爾藝術思想的諸面向

關於「藝術的目的」：如果我們和一般人一樣喜歡問藝術有什麼「目的」，黑格爾認為，藝術的目的應該和哲學相同：它的職責在於解決由近代人的知解力所造成的人心裏的『二元對立』的衝突。...而藝術，是用感官的形象來揭露『真實』(*truth*)，表現上述那種『和解了』(*reconciled*)的對立。(參考 *Aesthetics I* 54-55；《美學》卷一，67-69) 所以藝術的目的就是用——「揭露」或「表現」上述那種和解了的衝突。

而黑格爾認為人類的精神活動，在藝術中占有重要的地位，精神是獨一無二的東西，它自己包含（理解）了所有的事物。因此每一件美的東西，它真正的是美的，也在於它分享了這個較高的領域，而且是由它（精神）所產生出來的。

(*Aesthetics I* 2；《美學》卷一，5)「真正美的東西，是精神所給予的具體形象，就是理想，就是絕對精神，就是真實本身。這種為著觀照和感受而用藝術方式表現出來的神聖真實的境界就是整個藝術世界的中心，就是獨立的自由的神聖的形象，這種形象完全掌握了形式與材料的外在因素，把它們作為顯現自己的手段。」(*Aesthetics I* 83；《美學》卷一，104) 此外，這樣的藝術是黑格爾認為的真正的藝術，它是獨立自由的，不只是一個服務一般大眾娛樂消遣的工具而已。(參考 *Aesthetics I* 7；《美學》卷一，10)

關於藝術作品應具有什麼樣的特性，黑格爾舉了歌德³³的看法：「古人的最高原則是意義(*significant*)，成功的藝術處理的最高成就就是美。」(*Aesthetics I* 19；《美學》卷一，24) 真正的藝術作品，應該具有意義，藝術作品的意義是比直接顯現的外形更為深遠的一種東西。藝術品不僅是用線條、曲線、表面、雕刻、石頭浮雕、顏色、音調、文字和其它的媒材的組合堆積，就算盡了它的能事，它要能顯現出一種內在的生氣、情感、靈魂、風骨和精神，這就是我們所稱的藝術作品的意義。(參考 *Aesthetics I* 19-20；《美學》卷一，25)

³³ 歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749 - 1832)，十八世紀的德國文學家，是舉世公認最偉大的德國作家，代表作品：《少年維特的煩惱》(1774)《浮士德》(1774 - 1831)等。

所以和希臘時期流行的藝術觀不同，黑格爾認為藝術並不在「模仿自然」。模仿自然的藝術不能和自然相競爭，它這麼做「就像是一隻小蟲試著去追趕一隻大象」。(*Aesthetics I* 43 ; 《美學》卷一，54) 黑格爾舉了鳥誤啄葡萄畫像（希臘時期）和猴子誤啃昆蟲圖片（黑格爾的時代）的例子，他認為這樣逼真自然的藝術雖然可以使人感到驚嘆和讚賞，但是這樣的繪畫對於自然和人類生命的豐富性來說，所得到的真實卻是空虛和貧乏的。除了對自然單純的機械模仿，黑格爾還認為藝術技巧的熟練所產生的樂趣也是有限的，其中一個例子是他舉了康德³⁴關於夜鶯歌唱的例子：「我們對於摹仿夜鶯的歌聲完全逼真的人很快地就會感到膩味，因為一發現唱的是人，這種歌聲馬上就顯得討厭。我們在那裏面所認識到的不是自然的自由流露，不是藝術作品，而只是一種巧戲法。夜鶯的歌聲，只有在從夜鶯自己的生命泉源中不經意地自然流露出來，而同時又酷似人的情感的聲音時，才能使人感到興趣。」(*Aesthetics I* 43 ; 《美學》卷一，54) 所以人們對於模仿所產生的逼真效果的樂趣，就越來越稀薄，很快就會冷淡下來，這種模仿的藝術所帶來的審美經驗是虛弱和貧乏的。

關於黑格爾的藝術觀，Thomas E. Wartenberg 也有清楚的說明：「假如一個人對藝術的觀點，是以他的主要的形上學為依據，那麼這對黑格爾來說更是真實的。黑格爾的形上學其中的一種形式是「絕對精神」(absolute spirit)，在這裡 Geist 或 spirit 顯現它們自己作為這個世界的本質。黑格爾相信宇宙是一個自我不朽 (self-perpetuating) 的動態整體——精神——它的表述 (articulation) 跟著一個合理的 (rational) 計畫，顯現在藝術、宗教和哲學中，這三者是絕對精神的三個方面。而是什麼區分了藝術？黑格爾認為是藝術的感官形式 (sensible form) ——它保持著一種可以察覺到的形式，就是一個可以被知覺、看得見的特殊藝術作品。而宗教，甚至到了哲學，它們在真理的環節中將純然的普遍性作為它們的目的。……基於這個理由，藝術就是理想 (Ideal)，藝術的理念或理想是內在的概念與外在的顯現必須協調一致。……他的詞彙最大限度的把握到了真實。」³⁵

所以，「藝術就是理想，藝術的理念或理想是內在的概念與外在的顯現必須協調一致」，藝術家表現出來的藝術品，它的外在必須和他想要傳達的內在理念相一致，內與外的符合，就是藝術品的理想，也是藝術家將理念化為了感性的實現。在《美學》黑格爾指出，「藝術的內容是理念，藝術的形式是訴諸於感官的形象。藝術要把這兩方面調和成為一種自由的統一的整體。」(*Aesthetics I* 70 ; 《美學》卷一，87) 並認為，「藝術表現的價值和意義在於理念與形象兩者的協調統一，藝術在符合它的概念的實際作品中所達到的高度和優點，就要取決於理念與形象能夠相互融合而成統一體的程度。」(*Aesthetics I* 72 ; 《美學》卷一，90)

³⁴ 康德 (Immanuel Kant, 1724-1804)，德國哲學家和大學哲學教授，他的一生生活樸實和規律；在靜夜的星空中他看到了，「看著天上閃爍的繁星，跟人類內心的法則相比，天上的星星這麼美，人類的道德也是一樣井然有序，自然排列的好好的，符合平衡、秩序的美啊！」

³⁵ Thomas E. Wartenberg, *The Nature of Art: An Anthology*, p. 73.

Thomas E. Wartenberg 還有一個對黑格爾哲學思想的重要說明：「黑格爾哲學的方法論開始於抽象的對某些觀念 (idea) 和概念 (concept) 的描述，然後他更詳細的說明，這些觀念和概念實際上到底是什麼。另外，對黑格爾來說，**藝術美作為理想，也必須是一個整體 (a totality)**。一個整體，指全體的一個特殊型態 (a particular type of whole)，這一個特殊的型態能夠反映全體的本質。一個有機的整體，我們可以比作人類的身體，身體上每一個部分的功能 (如看對於眼睛)，都只有在關連到這個整體 (身體) 時，才能被瞭解。所以對黑格爾來說，一件藝術品也是一個整體，他主張它的每一個元素，都必須反映出整個工作 (entire work) 的內容，他的藝術論因此傳達了一種深刻的整體性 (profound integration) 意義。」³⁶

黑格爾的藝術思想也關聯於「生命有機整體」的概念。黑格爾認為藝術品必須是一個整體，它的每一部分，都必須反映出這件藝術品整個工作的內容，這才是理想的藝術品。黑格爾在《美學》以「人的身體」來說明：「人的身體是一個有機的整體，是一整個由概念所分化的器官，而每一部分都只顯出某一個特殊的活動和功能。」(*Aesthetics I* 153 ; 《美學》卷一，197) 「這些分散的每一部分，也關聯於這個有機整體的統一裏，這使靈魂，這個整體，在它的每個部分中顯現。」(*Aesthetics I* 153 ; 《美學》卷一，197) 另外，論文前面提及，黑格爾認為真正的藝術作品必須要顯出意蘊、精神和風骨。(論文頁 11) 現在，黑格爾以「眼睛」這個器官最能顯出內心的靈魂為譬喻：「藝術把作品的每一部分化成千眼的 Argus，因此作品內在的靈魂和精神，會在作品的每一個點上被看出來。並且不但是身體的形狀、面容、姿態和姿勢，包括行動和事蹟……藝術都要把它的每一個部分化作眼睛，從這個眼睛的內在的無限裏，就要顯出靈魂的精神與自由。」(*Aesthetics I* 153-154 ; 《美學》卷一，198) 或是當我們觀賞一幅畫，我們將目光落在畫面上的每一點，畫中的筆觸、畫中人物的神情和各種特色清晰可見；藝術要把每一個形象化都作千眼的 Argus，從這千眼中，要把藝術作品內在的精神顯現出來，使欣賞的人從這千眼萬眼中見出藝術品內在精神的全部與自由，從而獲得心靈的喜悅和感動。

Thomas E. Wartenberg 接著說，黑格爾繼續對前面的觀點的一些牽連性進行探索。「黑格爾主張在一件藝術品的『內在』和『外在』必須成為協調；而這個意義現在也變得更清楚 當我們理解黑格爾用這個主張，來批判希臘時期的那些藝術概念 (將時間推回到柏拉圖)，柏拉圖認為藝術的特徵在於『模仿』，而藝術的真理在於對現實正確與正當的再現。黑格爾拒絕如此形式 (formal) 的藝術概念；對他來說，**藝術必須要有一個內容 (content)** 這是真實的。當我們想起黑格爾認為藝術的功能在於顯示形而上的真實，我們就能瞭解為何他拒絕形式主義 (formalism) 的藝術而支持藝術真理的一種較為實體性 (substantive) 的概念。」

³⁶ Thomas E. Wartenberg, *The Nature of Art: An Anthology*, p. 73.

二、藝術美的三種類型

在前面提到藝術的內容是理念，藝術以感官可以察覺到的形象來呈現理念，藝術的內容和宗教和哲學相同。並且，黑格爾指出，在藝術作品中，世界的各個民族放著他們對人生最豐富的內在洞察和觀念，如果我們要瞭解世界各個民族的宗教和哲學，藝術通常是一把鑰匙，對許多古老民族來說，藝術也是唯一的一把鑰匙。（*Aesthetics I 7*；《美學》卷一，10）當我們回顧世界藝術史的演進，看到藝術以不同的型態，在不同的時期存在地球的不同角落。這些偉大的藝術品：如埃及古王國時期的金字塔（約 2780-2250B.C.）、希臘古典時期的雕刻（約 450-330B.C.），以及中世紀晚期至文藝復興時期以後發展的基督教繪畫等……。黑格爾從這些藝術作品所表現出的樣態差異和內在理念的發展，將藝術分為三種類型：象徵、古典和浪漫型。而黑格爾認為「之所以會有這些藝術的類型，是在於意義與形象之間的不同關係。」（*Aesthetics I 75*；《美學》卷一，95）「...我們研究的是理念與外型之間三種不同的關係」（*Aesthetics I 76*；《美學》卷一，95）以下是黑格爾對這三種藝術類型的說明：

（一）象徵型

藝術在開始階段，理念本身還未確定，它還是曖昧不分明的，雖然它有明確的外在形式但本身還沒有明確的定性。它的抽象性和片面性，使得它的外在形象顯得是任意和有缺陷的。在此時理念還沒有找到適合它的外在形式，這種藝術類型與其說有真正的表現能力，不如說只有一種圖解的嘗試。在這裏抽象的理念有的是外在於它自己的形象，這個形象是從外在的感性材料取來的，理念的顯現是附著在這個外在於它的感性材料上。這個時候，外在的感性材料還是沒什麼轉變，而這個有實體性的理念被黏附到這個外在的自然上，作為這個對象的意義。這種藝術類型試圖利用誇張、龐大、壯麗的構造來將外在的顯現（appearance）提高到和理念同等的地位。但黑格爾認為，這時的理念或多或少還是不明確的，而這個外在的自然物它們的形象反而是具有完全確定性的；由於這兩方面的不互為符合，理念就和它外在的客觀世界處於一種消極的關係。（*Aesthetics I 76-77*；《美學》卷一，96）

象徵型藝術在這裏有一個深刻的意義：黑格爾認為理念在本質上是某種內在的東西，而對象徵型藝術的這個外在性的不滿足，使它裏面有一種崇高的存留，超越那些所有不符合它的形象之上。在這個崇高性的光照中，自然的現象和人物形狀和事蹟都被接受了，讓它們原封不動的存在；但是，這些東西同時也被認為

³⁷ Thomas E. Wartenberg, *The Nature of Art: An Anthology*, pp. 73-74.

是和它們的意義不符合的，因為它們本身的意義和內容，是遠超過這個世俗之上的。(*Aesthetics I 77* ; 《美學》卷一，96) 象徵型藝術在外表上就表現出壯美、崇高、怪誕或奇異的風格，給人一種朦朧和神秘的感受。



圖 1 埃及古夫金字塔 (圖片來源：<http://www.ancientegypt.co.uk/pyramids/home.html>)

黑格爾認為東方原始藝術的泛神主義具有象徵型藝術的表現性格。(*Aesthetics I 77* ; 《美學》卷一，96) 我們以埃及金字塔為例，金字塔建於埃及的古王國時期，結束於中王國時期，圖 1 是埃及古夫金字塔，建於第十四王朝，位於埃及北方開羅附近的基沙城。埃及人崇拜多神信仰，相信靈魂不朽，渴望永恆和來生的生命，在法老王的統治

下，埃及人民以他們的歲月 and 血汗，鑿挖拖曳巨大石塊到建築場地，將它們擺置成高聳壯觀的帝王墳墓，並將法老王的屍體製做成木乃伊，放在金字塔裏。黑格爾引用希羅多得 (Herodotus) 的話：「埃及人是世界上第一個教導人類靈魂不朽的民族。」黑格爾認為埃及人靈魂不朽的觀念非常接近「精神自由」。「然而這不能說埃及人已經完全達到了自由精神的概念；我們也不能用我們自己所理解的靈魂不朽的觀念來檢驗埃及人的信仰。但埃及人已經對於心靈的自由作了一個移轉，雖然他們才剛達到進入自由領域的門口。」(*Aesthetics I 355* ; 《美學》卷二，71)

埃及人對靈魂不朽的堅定信念，黑格爾認為與精神自由非常接近，雖然還未達到真正精神自由的表現。關於金字塔，黑格爾認為金字塔是一個巨大的結晶體，它們隱藏一個內在的意義在它們裏面，而它們外在的型態才是藝術的製作。這裏封存著一個和外在于自然相隔離的內在意義，它們在那裏為著這個意義也只有和這個意義相關連—這就是一個亡魂和不可見的國度；這個國度只有在一方面，就是形式的那一方面，才是作為象徵型藝術的內容，那就是指象徵型藝術改變了自然的直接存在的那一方面。(*Aesthetics I 356* ; 《美學》卷二，72) 在這個意義下，黑格爾認為，「龐大和神秘的金字塔雖然本身使人驚奇，但僅是簡單的結晶體，外殼 (shells) 封住一個精髓，一個死了的 (departed) 精神，金字塔看管並保存這個精神永久的肉體和形式。因此一切意義都集中在這個已故的人身上... (願使其永恆不朽) 。」(*Aesthetics II 653* ; 《美學》卷三上冊，53)

(二) 古典型

第二個藝術類型為古典型藝術。在這裏克服了象徵型藝術的雙重缺陷：1. 理念呈現給意識的只是不明確的和抽象的定性 2. 理念與外在形象不符合的缺陷。古

典型藝術克服了這雙重缺陷，把理念自由妥當地體現在在本質上就是特別適合這個理念的形象，所以理念可以獲得自由和完全的和諧。黑格爾認為古典型藝術首次提供了完美理想的藝術創造和觀照，使完美的理想成為了實現了的事實。

(*Aesthetics I 77* ; 《美學》卷一, 97)

在《美學》裏，古典型藝術最重要的代表是希臘古典時期的雕刻。前面提到「適合理念的形象」，黑格爾是指「人」的形象。因為古典型藝術內容的特徵在於它本身就是具體的理念，而且就如這個具體的精神，因為只有精神才是真實內在的自己，因此，為了要適合這樣的一個內容，我們就必須要試著去找到在自然界中，有什麼是屬於精神自在自為的事物？這就是人的形象，他作為個別的、明確的精神，在一個短暫的(時間裏)的顯現，這就是人類的形式。(參考 *Aesthetics I 78* ; 《美學》卷一, 98) 黑格爾認為生物學應該還要將以下的敘述作為它的一個基本陳述，那就是：「生命在它的發展中必然要進展到人類的形式，作為一個也是唯一的適合精神的感性顯現。」(*Aesthetics I 78* ; 《美學》卷一, 98)



圖 2 Praxiteles : 使神漢彌士與幼年的戴奧尼修斯，約 340 BC (圖片來源：<http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/LanguesAnciennes/Index.htm>)

黑格爾認為在古典型藝術裏，人體的形狀不是單單的作為感性個別存在，而是作為精神的存在和它的自然形狀。另外，古典型藝術的雕像，移除了那些純粹感性上的不完備和現象世界的偶然性和有限，以一種純淨化(purified)的方式讓形象表現了適合它本身的內容。在古典型藝術裏，精神具有明確的定性作為一個特殊的人體，而不是純粹絕對的那個永恆的精神；因為這種永恆的精神只能在精神裏被瞭解。(參考 *Aesthetics I 78-79*) 溫克爾曼³⁸將希臘古典時期的藝術形容為「高貴的單純與靜穆的偉大」，認為這種古典和諧的美感是希臘藝術的精髓。黑格爾也認為古典型藝術達到了藝術最高度的優美：「古典型藝術是理想的符合概念的表現，是美的國度達到金甌無缺的情況，沒有什麼比它更美，現在沒有，將來也不會有。」(*Aesthetics I 517* ; 《美學》卷二, 274) 關於希臘雕刻，還有一點要說明的是，黑格爾認為：「對於雕刻，沒有任何精神性的內容可以完美地呈現出來，除非它可以完全和適當地呈現在身體形狀的觀察中。... 雕刻要把感性素材雕刻成人體的理想形式，而且要把人體表現為立體。... 我們必須緊記住，只有在雕刻裏，內在精神性的東西才第一次顯現出它的永恆靜穆和本質上的獨立自足。」(*Aesthetics I 85* ; 《美學》卷一, 107)

但是理念在古典型藝術的靜穆與和諧裏，就得到它永遠的安息了嗎？黑格爾說，「古典型藝術已經達到了以藝術所能圖解及表現的高峰；如果說它還有什麼

但是理念在古典型藝術的靜穆與和諧裏，就得到它永遠的安息了嗎？黑格爾說，「古典型藝術已經達到了以藝術所能圖解及表現的高峰；如果說它還有什麼

³⁸ 溫克爾曼 (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768) 德國藝術史學者，認為「希臘藝術為最完美之形式表現」著有《古代藝術史》，掀起了歐洲崇拜古典希臘的浪潮，影響範圍廣泛，促進古典主義的再生，如 19 世紀初法國興起的新古典主義 (Neo-Classicism) 藝術。

缺陷，這個缺陷也只是藝術的本身，是藝術領域裏本身的侷限。」(*Aesthetics I 79* ; 《美學》卷一，99) 精神是無限的，上述提及「在古典型藝術裏，精神具有明確的定性作為一個特殊人體，而不是純粹絕對的那個永恆的精神；因為這種永恆的精神只能在精神裏被瞭解」(*Aesthetics I 79* ; 《美學》卷一，98-99)，這樣的一種意義，又使古典型藝術遭到溶解；或是黑格爾認為的，這是藝術本身的侷限，它用感性的方式顯現精神，本身就是它的侷限，因為精神是無限的，它必須在自己的精神裏才能得到完滿的實現。美的理念，並不禁錮在靜穆完美和諧的雕像中，精神還要繼續前進，這就使它再度跳脫與外在存在統一的型態，這樣的情況就產生了另一種藝術的型態：浪漫型藝術。

(三) 浪漫型

理念在這裏的脫離，和在象徵型藝術裏的脫離並不相同；它是到了一個更完全的階段。象徵型藝術是外在物質壓倒理念；古典型藝術是外在物質與理念完美的合一；浪漫型藝術則是理念超越了物質。在古典時期之後的希臘化時期 (323-146 B.C.) 的一個著名雕刻《勞孔父子群像》，我們看到這種希求突破的風格，它是一個恐怖的場景，雕刻家要表現勞孔父子掙扎痛苦的表情和筋骨被蛇纏繞和折磨的張力和痙攣，它不因追求唯美而完全隱藏它的痛苦和醜陋。浪漫型藝術開始轉為注重精神內心的活動和生活。「在這第三階段，藝術的對象就是自由的具體的精神生活，它是顯現為轉向精神內在的精神。...就是這種內心世界，構成了浪漫型藝術的內容。」(*Aesthetics I 80-81* ; 《美學》卷一，101)



圖3 勞孔父子群像，約 175-50 BC (圖片來源：<http://www.mlahanas.de/Greeks/Arts/Laocoon.htm>)

浪漫型藝術取消了古典型藝術外在與內在不可分離的統一，黑格爾認為因為它已經獲得到一個超越且在古典型藝術 (包括它的表現模式) 之上的內容。黑格爾認為這個內容，和基督教主張的「神是靈」³⁹相一致，而與希臘宗教裏直接的和在己的 (implicit) 神不同。在古典型藝術，具體的內容就是自然的神性和人性在己的統一，這種統一既然是直接和在己的，就可以用直接的感性方式妥當的表現出來。(*Aesthetics I 79* ; 《美學》卷一，99-100) 黑格爾認為希臘的神是純樸直觀和想像的對象，祂的形狀就是人體的形狀，所以希臘神祇可以用雕像完美具體地表現出來，成為古典型藝術真實的內容和理想的觀照對象。(參考 *Aesthetics I 79* ; 《美學》卷一，100) 筆者認為希臘神話裏的神很像中國神話「封神榜」裏表

³⁹ 如《新約》約翰福音 4:24 “ God is Spirit, and those who worship Him must worship in spirit and truthfulness. ”

現不同力量的神祇⁴⁰；黑格爾稱希臘神話裏的神是：「祂們的威力和存在的範圍是個別的和獨特的，對於這個主體⁴¹它是一種實體和威力，主體的內在精神和這種實體和威力只是處於在己（implicit）的統一，本身還未擁有對這個內在統一的主觀認識。」（*Aesthetics I* 79-80；《美學》卷一，100）在下一章，我們要討論浪漫型藝術作為一種藝術型態發生的必然性，藉著《美學》文本和其他相關的二手資料，導引出浪漫型藝術的出現。

⁴⁰ 如一本藝術史書說：「在古希臘人的觀念中，神性和人性並沒有不可逾越的鴻溝，神與人一樣有七情六欲，要吃喝，會受傷，不過長生不死，且有絕對完美的肉體和超人的法力而已。這就是所謂古希臘宗教的『神人同形同性論』。」（邵大箴主編，汪曉青校定，《西方美術欣賞》，頁 85。）

⁴¹ 這個主體指有意識的個人。參考朱光潛中譯本《美學》第一卷，頁 100，註 3。

第一章 浪漫型藝術

此章要探討黑格爾《美學》的浪漫型藝術，即浪漫型藝術作為一種藝術型態，其發生的必然性。第一節和第二節，我們從黑格爾藝術的三種類型演變（象徵→古典、古典→浪漫），導引出浪漫型藝術的出現。黑格爾的「絕對精神」是人類「客觀精神」進一步的發展，Robert Wicks 在〈黑格爾的美學：一個概要〉說明：藝術、宗教和哲學同屬於黑格爾哲學體系中「絕對精神」的領域，它們是文化表現「絕對」的型態，傳達一個社會本質（intrinsic）的價值。¹藝術以感官可以察覺到的形式來呈現絕對精神，Robert Wicks 亦提及：「黑格爾看到藝術的目的在於表達具有感性內容的『神性事物』（“what is godlike”），他觀察到某些神聖物較適宜以藝術甚於以他物來表現。這個觀察，形成了他三重的特殊形式的藝術史劃分方式，即『象徵的』、『古典的』和『浪漫的』時期。」²黑格爾認為有些神性事物比較適合用藝術來表現。而藝術真正的目的，不止於實用的工具性目的，在於藉由感性形式顯明神聖性事物內在所蘊藏的本質意義。

關於藝術，黑格爾說明：「關於我們所建立起來的美和藝術的概念，我們發現有兩件事物：首先，是內容，一個目的、一個意義；其次，是表現、顯現，和這個內容的實現。但是第三，這兩方面是相互滲透的：外在的特殊因素只現出內在因素的表現。在藝術作品中，除了在本質上與內容上有關的，並且能表現這個內容的東西之外，就沒有其他別的東西了。」（*Aesthetics I* 95；《美學》卷一，122）這是黑格爾對藝術作品本質的說明，他認為構成一件藝術品有兩個要素：內在的內容和它外在顯現的一致；並且藝術作品除了表現與內容在本質上相關的事物，此外並沒有其他的表現。另外，黑格爾認為美是理念的感性顯現；「理念」是概念，及概念真實的存在，這二者的統一。（*Aesthetics I* 106；《美學》卷一，135）美就是理念，雖然美與真一方面相同，但它們仍有分別：「當真在它的外在存在中是直接地呈現給意識，並且概念是直接地和它的外在顯現處於統一體時，這個理念就不僅是真的，而且也是美的了。」（*Aesthetics I* 111；《美學》卷一，142）這是指藝術品內在理念與外在的顯現協調一致時所形成的美，就是藝術的理想。

Henry Paolucci 在《黑格爾論藝術》提及：「『美的理念』在象徵型藝術、古典型藝術和浪漫型藝術的內容和形式的關係中被實現。」³「象徵型藝術所追求的內容和形式完美的統一，在古典型藝術中被達到，在浪漫型藝術中被超越。」

¹ 參考 Robert Wicks, "Hegel's Aesthetics: An Overview", in *The Cambridge Companion to Hegel*, edited by Frederick C. Beiser, p. 353.

² Robert Wicks, "Hegel's Aesthetics: An Overview", in *The Cambridge Companion to Hegel*, edited by Frederick C. Beiser, p. 353.

³ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.11.

⁴「在浪漫型藝術，精神從外在的形式返回到它自己，表現一個並非和外在的感性形式不可分離的內容；藝術的內容與形式雖然再度分離，但這確實是藝術對其自身的自我超越。」⁵象徵、古典和浪漫型藝術是黑格爾所說的，理念和它外在的表現之間三種不同的關係和類型，這三種藝術類型的演變，對美的真實理念，始而追求、繼而到達，終於超越。（*Aesthetics I* 81；《美學》卷一，103）

第一節 從象徵型藝術到古典型藝術

一、象徵型藝術的產生

從藝術創作的主體來說，關於象徵型藝術的起源，就像宗教，甚至是科學的研究，都發生於人類對自然萬物變化的「驚奇」（*Aesthetics I* 314-315；《美學》卷二，22），自然界的變化，使先民脫離蒙昧未知的狀態，而與自然進行對話，並靠著努力改變自然。在藝術剛開始的階段，想像力的運行使人努力走出自然，進入精神，但這樣的努力仍然只是對精神的一個探索，並沒有提供藝術適當的內容。精神只能表明自己是從自然汲取意義的一個外在形式，或是表明自己是從具有實體性的內心生活汲取資源的非人形的抽象觀念（impersonal abstract ideas）⁶；就是這些形成象徵型藝術真正的中心。（*Aesthetics I* 517；《美學》卷二，273）在這個階段，藝術只是「藝術的準備階段」⁷，它們還不是真正的藝術，是「藝術前的藝術」。⁸在這個階段，「因為理念與外在形式完美的符合並無可能，所以理念與表現之間的關係最好的被理解也只能是自然事物的一個抽象面向，如人們使用獅子來象徵雄壯。理念與外在顯現之間的關係，因此是一種否定（negative）的關係。」⁹此階段的藝術主要是從未被改變的自然事物取材，黑格爾認為與此相應的藝術類別是建築；因為建築的材料是直接的外在物質，是受機械規律制約的笨重物質堆，形式還未脫離無機自然的形式，表現的方式較受限制，不易完全表現和實現做為具體內在心靈性的理想；而構築藝術的基礎類型，黑格爾就稱為象徵型藝術。（*Aesthetics I* 84；《美學》卷一，106）

在象徵型藝術，因為外在形式和內在理念不相合（incompatibility），理念與外在客觀世界的關係變成是一個否定的關係。因為內在精神與外在形式不相容，精神在這裏有一個秘密的存留¹⁰，藝術有時表現為超越一切世俗、地球之上崇高

⁴ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.11.

⁵ 參考 Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, pp. 37-38.

⁶ 非人形即不是以「人」的形象來表現，而是以一系列象徵符號或圖像來表達他們信仰的內容。

⁷ 郭品惠，《黑格爾《美學講演錄》中「象徵型藝術」之研究》，頁 21；黑格爾著，朱光潛譯，《美學》卷二，頁 21。

⁸ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》卷二，頁 9。

⁹ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, pp. 11-12

¹⁰ 在象徵型藝術，精神在這裏是崇高和不可說明的，外在的表現在這裏不能完全契合它，使它超越和跳脫這些外在性而有一個秘密的存留。（參見論文頁 14-15。）

和神秘的風格，有時顯得怪異失真。如古埃及高聳龐大的建築外形給人一種壯觀和遼闊的崇高感受；或如印度幻想的視覺藝術，是將現實與幻境任意拼湊的藝術表現¹¹，藉著符號、象徵暗示精神的意義，但並不容易被人所理解。黑格爾說明，因為印度「梵」這一最高的存有，是本身全然無差別因而不是不具有定性的普遍性意識；這位最高的神一般是完全不可感覺、不可認識、甚至是永遠不可思議的對象。¹²人與梵要達到合一是藉著將自己向著極端的抽象性盤繞，在那裏人的自我意識消失，而這不是一個藝術可以表現出來的內容。¹³Stephen Houlgate 在《自由、真理與歷史：黑格爾哲學的介紹》亦認為：印度幻想的象徵型藝術所表現的是一種純粹的精神，而不是什麼感覺或自然的事物；這種純粹的精神是在一種完全不確定的方式下被知覺，所以不能在它自己的名詞中（in its own terms）¹⁴被人所定義和理解。¹⁵

另外，埃及藝術和印度藝術同樣的，它的理念和精神內容也未找到任何適當的表現，但它的內容現在在本質上被認為是神秘的、像謎一般的，而不是未具定性和抽象的。埃及的藝術在黑格爾觀點中，並不是如印度藝術，僅由於扭曲自然和感官的形式來表現和暗示不可表現的事物；而毋寧是創造一個似乎指向神秘的、隱藏著一個需要被解讀的真理的感性形象。¹⁶

除了印度與埃及造形的象徵型藝術，象徵型藝術在內容和形式的關係中還有不同的表現方式：如古老詩中崇高與自覺的象徵方式。但象徵型藝術總的來說，內容和形式的表現並不是融合在一種完美的和諧中。有時因時空和心理的差距，我們感到它不可解，有時又因它異質的風格而吸引我們的興趣；象徵型藝術家觀看世界的方式和世界呈現給他們的樣式，也許和我們現代人不同。如 Stephen Houlgate 認為：「象徵型的藝術家並不缺乏技巧；他們缺乏的是具體的把握和看見人類的精神和它自己，同它感性的身體形式的和諧。他們不能掌握到的那個內在於人類生命或精神裏的統一，並不是就是無法捉摸或神秘的，而是完全地向那些有眼睛看到它的人顯現（present to those who have eyes to see it），並且藝術是以一種方式，在這個方式中這樣的統一與和諧是想像地呈現給人類。」¹⁷

但是這一種獨特的想像的方式所呈現的統一與和諧，在下一個藝術階段要被明朗的拓寬，成為眾人可以理想觀照的對象。黑格爾在《美學》指出這種轉變的

¹¹ 郭品惠，《黑格爾《美學講演錄》中「象徵型藝術」之研究》，對印度藝術有如下說明：「『印度的藝術型態』是一種『不自覺的象徵』，意識雖然察覺到『內容』與『形式』的差異，但卻由於理念尚未成熟，沒有能力使這二方面達到辯證的統一，所以創作者為了表現其仍未有定性的理念，於是有時直接以外在現象來表現，比如自然現象裏的『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，如『千手千眼』和『化身變形』等。」（見該書頁 67）

¹² 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》卷二，頁 47。

¹³ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p. 13.

¹⁴ 「在它自己的名詞」指它有一個確定的詞彙，可以被人定義、理解和稱呼。

¹⁵ Stephen Houlgate, *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, p. 159.

¹⁶ Stephen Houlgate, *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, p. 160.

¹⁷ Stephen Houlgate, *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, p. 161.

關鍵在於人類精神的「自由的個體性」意識的浮出。

二、古典型藝術的產生

所以一旦到了構成藝術內容意義和表現形式的不再是不具定性的抽象的普遍觀念而是自由的個體性時，我們所理解的象徵也就不再存在。（參考 *Aesthetics I* 313；《美學》卷二，20）

黑格爾認為古典型藝術的「精神自由的個體性」是在人的意識中顯示出來，並且是在人的形體中得到最完美的統一和自我的呈現。古典型藝術的特徵在於它本身就是具體的理念，也就是具體的精神性的東西，而在自然中有什麼事物是在本身就含有在且對己（in and for itself）精神的事物？黑格爾指出就是人；只有這種在本身是在且對己精神的事物才可以給精神自己一個在感性上和自然的物質上的存在。（參考 *Aesthetics I* 78；《美學》卷一，97-98）Henry Paolucci 指出：「在古典型藝術，精神就是藝術的內容，人類的形體作為精神的居所，就是它的形式。」¹⁸「古典型藝術的形式就是它的內容本身，就是理念或精神，這就決定它的形狀可以適當體現它自己。」¹⁹而精神就是古典型藝術的內容，這成為古典型藝術的特徵，並且，有別於一般模仿現實卻未灌注精神生命於外在形式的藝術品。（參考 *Aesthetics I* 77-78；《美學》卷一，97）「古典型藝術意義和形象的統一，與美的概念的相一致，就是古典型藝術的中心成就。它克服了在象徵型藝術中內容與形式的雙重缺陷，結果是產生內容的和形式的真實造像。」²⁰古典型藝術在完美比例與平衡形式中，清楚、明確的表達自己，內與外和諧的統一，成為藝術表現的理想。它就是概念，和它真實的存在，這二者的統一；這也就是，古典型藝術對黑格爾來說，獲得了美的理念真實的實現。但是黑格爾進而認為，理念只有從它本身中，才能找到它的真正的實在和顯現。（*Aesthetics I* 78；《美學》卷一，103）

Henry Paolucci 在《黑格爾論藝術》指出古典型藝術在藝術中的位置：「古典型藝術是介於在普遍性實體中不自由的吸收（absorption），及在西方的基督教王國主體生命日漸加深的中間。就是在這兩個極端的中間位置，在這個環境，美開始它真實的生命，並建築它明亮的領域；一個自由富有生命力的環境。它不是一個自然和直接的存在，而是一個由精神製造，由藝術改造的產品；它亦不是一個表現它的否定面、它的痛苦、不幸和對這些否定面積極和肯定的和解的統一過程。它是一個中間物，一個中間地帶，一個轉變的站口；雖然它的藝術表現已經達到美的頂峰。」²¹古典型藝術（雕刻的藝術）是位於一個建築美的藝術領域合

¹⁸ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.24.

¹⁹ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.23.

²⁰ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.23.

²¹ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.24.

適的環境；黑格爾認為古典型藝術是美的國度的終極實現，「古典型的藝術是理想的符合概念的表現，是美的國度達到金甌無缺的情況。沒有什麼比它更美，現在沒有，將來也不會有。」（*Aesthetics I* 517；《美學》卷二，274）

對黑格爾來說，古典型藝術有它專有的意義：在象徵型藝術，內在理念是不明確和抽象的；然而藝術一旦達到成熟，就必須是以人的形象作為它的表現，而古典型藝術的內容和外在形式就是精神本身。黑格爾認為，「古典型藝術的本質是，它的意義並不是要艱難的去尋求，或苦幹的去尋找一個在美學和感性的型態裏適當的表現，而是它就是完全地呈現和清楚地在那個感性美感的型態裏。古典型的藝術品並不指向一個超越自身的意義，不是神秘和令人不安的，它亦不提出一個會超過或損害它美感表現的權威、力量或真理。」²²古典型藝術是最符合黑格爾藝術本質的藝術：「在這個階段（古典型藝術），藝術品意義和感性表現，內在與外在的、題旨與形象之間就不再是彼此割裂開來的，不再像在象徵型藝術裏那樣，只有依稀隱約的聯繫，二者是融合為一個整體，其中現象在本身以外別無本體，本體在本身以外也別無現象，顯現者和被顯現者都被轉化為具體的統一體。」（*Aesthetics I* 313；《美學》卷二，20）「在古典型藝術造形的形象中，主體的內在元素和外在的顯現是緊密聯繫在一起的，這個外在世界就是內在世界所特有的形象，並不離開內在世界而獨立。」（*Aesthetics I* 594；《美學》卷二，364-365）這就像黑格爾所說：「藝術的本質在於藝術品內在與外在的表現這兩方面是相互滲透的，外在的因素只顯現出內在因素的表現；在藝術作品中，除了在本質上與內容有關的，並且能表現這個內容的東西之外，就沒有其他的東西了。」（*Aesthetics I* 95）

古典型藝術是透過直觀、想像和觀察的努力達到藝術理想的成就。它的自由的個體性構成了黑格爾所說「古典型藝術」的內容，並且特別是在古希臘的人體雕像中被發現。²³而黑格爾認為這種藝術新神與舊神之間最初的轉變和鬥爭²⁴，是從對藝術的直觀和想像開始的，這種藝術的直觀和想像從它們自己內心的生活中創造出它們的教訓和形象，並且拿它們創造出的新神的形象來震驚人類。（*Aesthetics I* 505；《美學》卷二，255）黑格爾認為，在藝術發展中所經歷的第一場鬥爭，是以藝術為基礎展開的，但在後來藝術所發生的第二次鬥爭（從古典到浪漫），卻不是在藝術上，而是擴及到精神、意識領域裏的衝突，惟有如此，鬥爭才有更深刻和認真的意義（參見 *Aesthetics I* 505-506；《美學》卷二，256）。

²² 參考 Stephen Houlgate, *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, pp. 161-162.

²³ 參考 Stephen Houlgate, *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, p.161. 但作者亦說明，黑格爾藝術的三種類型並不是固定在歷史時間的進程中，如在義大利文藝復興時期繪畫的藝術如拉斐爾或米開朗基羅的作品，也展示了古典型藝術的特徵。（*Ibid.*, p.159）

²⁴ 黑格爾所指藝術新神和舊神最初的鬥爭，是指藝術從象徵型到古典型藝術的轉變。

「假如古典型藝術特別的是它的美麗，浪漫型藝術則比較有精神性。」²⁵

第二節 從古典型藝術到浪漫型藝術

古典型藝術雖然有精神外面的樣子，卻還沒有精神裏面的實際，就是精神在自身中在且對己的活動，意識克服矛盾對立和衝突，達到精神本身統一的理念。上述「在古典型藝術，精神就是藝術的內容，人類的形體作為精神的居所，就是它的形式。」我們要更進一步陳述，雖然人的形體作為精神的形式，精神找到了它的居所，這在古典型完美理想的雕刻中獲得實現；但精神真正的形式還是精神自己，精神要獲得最高的滿足，還是要回到人的精神形式的居所中，作為最完美形式，使精神永遠常駐。以下我們主要從黑格爾在《美學》所討論的古典型藝術的兩個缺陷，導引出浪漫型藝術和基督教藝術的出現。

一、古典型藝術「命運觀」的缺陷

希臘眾神在完美理想的雕像中，並不是就得到它們最終的滿足。「希臘諸神在祂們理想的人體具現的藝術的適當性中，享受著沐神福（blessed），但這種十足的適當性似乎使祂們感到悲傷。」²⁶「就是這種悲傷，構成了祂們的命運，因為這顯示出還有另一個更高的力量站在祂們之上。」（*Aesthetics I* 503；《美學》卷二，252）古典型藝術的眾神，是處在一種未受干擾的和諧、平靜幸福；一種對自己的滿足感和偉大感中；一種永恆的靜穆與福澤；即使在災禍和痛苦中也不失去祂們鎮定自持的態度。²⁷但這種幸福的鎮定自持的態度是當祂們作為各自獨立發展的個體時的情況，當祂們各自帶著不同的目的（即使都正當無錯）捲入各種運動中，其中所引發的衝突就顯出祂們的有限。而這種有限與祂們在自己存在中的尊嚴、品格和優美就發生矛盾，祂們就落入任意和偶然的領域裏，與自己已跳脫經驗界的偶然性相違背。理想的雕刻能夠逃脫這種矛盾，是因讓個別神聖的雕像孤單完美的擺在神廟，不露出生命氣息、情感，卻隱約感到一陣哀傷的神色。（參考 *Aesthetics I* 502-503；《美學》卷二，251-252）黑格爾認為就是這種憂傷的神色顯露出還有一個更高的力量在祂們之上；這裏有一個轉變就成為必需：使眾神能從個別的存在進到一個普遍的統一。但仔細看這個更高的統一，它的性質和形狀，與眾神的個性和有限性是相對立的；它是一種天生抽象、無形象的東西，就是必然或「命運」，它在這個抽象的狀態中只是一般較高一級的東西，對神對人都有約束力，但是本身又是不可理解，不可懷想的。（*Aesthetics I* 503；《美學》

²⁵ Gray Shapiro, "Hegel, Georg Wilhelm Friedrich", in *A Companion to Aesthetics*, edited by David Cooper, p. 185.

²⁶ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.29.

²⁷ 參考黑格爾著，朱光潛譯，《美學》卷二，頁168。

卷二，252) 黑格爾認為這個命運還不是一種絕對的自覺的目的，它不是一種有主體性的有人格的神的意旨，而只是超越所有個別的神之上唯一的普遍力量；它也不能再表現為一個在眾神中間個別的神，否則就會下降為和祂們一樣的等級。

(*Aesthetics I* 503；《美學》卷二，252) 這裏命運是作為一種無形象又不可解的抽象形式讓在衝突中的所有個別的神所服從，但這種盲目的宿命觀需要更進一步的邁入合理的必然性的理解（即對永恆正義的理解），才能使悲劇英雄得到精神和解的局面，而不只是導向衝突、痛苦和毀滅的未知而已；如此才能使承受悲劇衝撞的心靈，獲得最終真正的和解與安息。²⁸

希臘的諸神代表不同的倫理思想，彼此是由一個隱藏的必然性來聯繫（抽象的命運），當祂們發生衝突，最終甚至導致毀滅，是透過對永恆正義的領悟，才使衝撞的心靈得到緩和。古典型藝術眾神「盲目的宿命觀需要更進一步的邁入合理的必然性的理解（這也是悲劇的效果）」，使心靈恢復平息。這種理解並不是古典型理想的藝術觀照所能及，而是需要透過精神的運動，才能達到。這就是希臘悲劇。²⁹古典型理想的藝術所不足之處，需要有更進一步的藝術形式來加以補足。黑格爾在《美學》指出「命運觀使古典型藝術瓦解」(*Aesthetics I* 502-503；《美學》卷二，251-252)，但還有另一個更高的藝術形式（浪漫型藝術）的出現（即使它和古典型理想的美和幸福相違背），它克服了希臘眾神命運觀的缺陷。

二、古典型藝術「神人同形觀」的缺陷

黑格爾認為古典型藝術的「神人同形觀」(anthropomorphism)³⁰，對於藝術來說，是足夠的，但對於人更深的需求（更高的宗教）來說，則還不夠；基督教將神人同形觀更推進一步。(《Aesthetics I 435；《美學》卷二，167) 黑格爾認為：

古典型藝術和它的美的宗教並不滿足精神的深處，儘管它本身多麼具體，它的精神還是抽象的，因為它們還沒有經歷無限主體對立衝突與和解的過程，只是一個沒有煩惱、和諧的、適合自己的存在。... 古典型藝術並不跳脫真正理想的純粹範圍。(《Aesthetics I 436；《美學》卷二，168)

黑格爾認為古典型藝術不脫離純粹理想的範圍，它在自己的和諧幸福中享受著永遠的靜穆與安息。黑格爾認為古典型藝術未處於絕對概念中的矛盾，沒有深刻的精神和解的活動，它還未認識到與矛盾對立有關的那些方面；這就使主體本身凍結為與倫理和絕對相對立的抽象人格，忽視罪孽和罪惡，以及主體內在生活

²⁸ 參考吳玉霜，《黑格爾《美學》的悲劇理論研究》，頁 72-86。

²⁹ 在黑格爾所區分的藝術類型中，其相應的藝術類別分別是：象徵型—建築；古典型—雕刻；浪漫型—繪畫、音樂、詩（戲劇，包括悲劇）。

³⁰ 「神人同形觀」(anthropomorphism) 指對一事物或意義使用人的形狀；或給神、動物、或無生命的東西以人的性格。如一本藝術史書說：古希臘人的「神人同形同性論」的藝術表現是，在人的完美的肉體中發現並讚美神性的崇高，他們的「美」的概念核心是，體現在數學和幾何學比例關係中的「和諧」。(見邵大箴主編，汪曉青校定，《西方美術欣賞》，頁 118。)

本身的破壞、瓦解和不穩定；忽視在精神和感性兩方面所產生的不美、醜陋和使人厭惡的整個分裂的領域。(*Aesthetics I* 436；《美學》卷二，168)³¹黑格爾曾提及，藝術從象徵到浪漫的階段中，曾經過二次的轉變，第一次是從自然神祇的象徵主義到古典型精神理想的藝術，我們也看到藝術在逐漸邁入真實的過程中，更貼近人的精神。到黑格爾說到這個第二次的轉變（從古典到浪漫）是在一個完全不同領域上的鬥爭，是在真實和呈現的領域裏（the field of reality and the the present），一個意識的鬥爭。(*Aesthetics I* 505；《美學》卷二，255)

另外，古典型神性與人性的統一只有在外在的形式，未在精神內在的實際，所以它亦不是真實的，不切合真正的人性，它的神只存在於理想化的觀照中，「存在於石頭、青銅或是在觀照裏，不是有血有肉或實際的精神。」(*Aesthetics I* 505；《美學》卷二，255-256) 黑格爾說明希臘眾神的神人同形觀，不論是在肉體或精神上，都缺乏真實的人類存在，獨有基督教介紹了這個在肉體和精神中的確實性，作為神自己的存在和生命的有效定性；因此這個肉體受到尊敬，雖然這當中許多自然的和感性的層面被否定掉，但神人同形觀也被神聖化。黑格爾說：「就像人是按著神的形象而造（創：1:26）神也是人的形象，誰看到了子誰就看到了父，誰愛子他也就愛父。（約：14:9）神就在真實的人類形象中被認識。」(*Aesthetics I* 505-506；《美學》卷二，256) 這個新的內容不是由於藝術的概念進入我們的心，而是從外面帶來的，一個真實的事件—神顯現於肉體的歷史所給予。黑格爾進而說明：

啟示宗教（revealed religion）的神，在內容和形式上，都是一個真正真實的神；比起祂來，祂的一切敵手都只是想像的虛構，不能和祂擺在一個水平上來相比（ *Aesthetics I* 506；《美學》卷二，256）

因為啟示宗教的神作為神自己向人顯現：道成肉身，出生、地上生活、釘死、復活，和升天。祂與人一同經歷生存的一切事物，經驗分裂（disunion）的感覺、意識和苦惱；而祂為了要進到永遠與無限的和解裏，也必須經過這種分離。（ *Aesthetics I* 435；《美學》卷二，168）黑格爾認為，「從基督教的觀點來說，它包含一個無終止的運動，滲透到一個最高最遠（extreme）的對立，也只有通過消除這個分裂，才能內在的返回到與絕對統一。」(*Aesthetics I* 435；《美學》卷二，167) 精神的統一要經過消除苦惱的分裂過程才能得到；不同的是基督知道祂來到這地上是必須要死的，或說是為了為人消除黑格爾所說的「對立」的困難而來，雖然在人性裏基督也曾希望受死的杯能挪去。³²基督向人顯明神的奧秘，

³¹ 愛笛絲·赫米爾敦在《希臘羅馬神話故事》亦提及：「（在希臘神話）幾乎每一個燦爛的神明都做得出殘酷可鄙的事；荷馬筆下的天庭是非觀念很有限，後來好長一段時間依舊如此。...」（見該書頁8）

³² 《新約》〈馬太福音〉26:39：「祂就稍往前走，面伏於地，禱告說，我父阿，若是可能，就叫這杯離開我；然而不要照我的意思，只要照你的意思。」第二次禱告說（26:42）：「祂第二次又去禱告說，我父阿，這杯若不能離開我，必要我喝，就願你的旨意成就。」第三次離開睡著的門徒，去禱告，還是說同樣的話（26:43-44）：「祂又來，見他們睡著了，因為他們的眼睛困倦。祂又離

人不再只從大自然中窺探神旨。神向人類精神顯明祂自己，這是啓示宗教的神，和自然宗教與藝術宗教的神，最大的不同。³³

Henry Paolucci 認為：「在古典型藝術，神性與人性的統一是在它純粹、直接的感性對象裏提供給我們，它並沒有爲了精神而有一個內在主體知識的擁有。爲了實現神性與人性在它自身的統一，爲了真正的認識那個在希臘眾神的造形藝術和個體性中只是隱含和潛在的東西，精神必須要從外在性回到它自己。...基督教帶來主體意識的統一，神性與人性的統一；不過這種統一不是藉著藝術，而是藉著精神的知識被實現。」³⁴黑格爾說明，到了浪漫型藝術，是一種散文性意識的浮現，黑格爾認爲浪漫型藝術的新內容是立基於散文性意識的基礎上：

這個新的內容不是如之前以藝術來顯明的那樣有效，它無須藉助藝術，就可以獨立把自己表現出來。它首先站在憑理由來辯駁（rational controversy）的散文性基礎上；然後在心情和其宗教情感中，特別是由於神蹟和殉道情感等，並伴隨著一個對所有有限與絕對之間對立的意識，進入主體的意識；這個對立現在在實際歷史所發生的一系列事件中被啟示出來，不是僅由於想像，而是事實。（*Aesthetics I* 505；《美學》卷二，255）

我們可以想像希臘人的思想並不是上述散文性辯駁的思想，他們單純的行動重於複雜的言語和思想，「阿基里斯的憤怒構成了伊利亞特的主題」³⁵。我們不能說上古英武有名的巨人們是屬於胸大無腦或頭腦簡單四肢發達的人，只是我們能確定他們的藝術和他們的文學（及所塑造出神的形象），是他們豐富的想像力運用的創造物，直到第一個反思的巨人蘇格拉底（從哲學角度來說）站立起來辯駁以前。黑格爾引用席勒³⁶對希臘諸神較晚的詩句，證明他對希臘諸神是人類想像力產物的論點：

從時間的潮流中毀壞了，它們徘徊，保存在品都斯³⁷的高峰；那在詩歌裏不朽的，必在生活中消逝。（*Aesthetics I* 508；《美學》卷二，259）

黑格爾說，這些話完全證明了他之前所提的：「希臘諸神擁有祂們的寶座只有在人的觀念和想像裏；他們無法在實際的現實生活中，維持住祂們的位置，也無法給有限的精神最後的滿足。」（*Aesthetics I* 508；《美學》卷二，259）

開他們，第三次去禱告，還是說同樣的話。」

³³ 如《新約》〈羅馬書〉1:19：「因爲神的事情，人所能知道的，原顯明在人裏面；因爲神已經給他們顯明了。」

³⁴ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.37.

³⁵ 荷馬著，鄧欣揚譯，《伊利亞德》，頁1。

³⁶ 席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805），18-19世紀德國詩人、歷史學家和美學家，著名的著作：《審美教育書簡》、《論素樸的詩和感傷的詩》。

³⁷ 品都斯（Pindus），古希臘北部的一座山，是希臘神話文藝神阿波羅和九位女詩神的聖地。（參考黑格爾著，朱光潛譯，《美學》卷二，頁259，註2。）

三、浪漫型藝術

黑格爾認為，藝術和宗教和哲學一樣，可以傳達無條件的真實和形上學的知識，和宗教和哲學不同的是，藝術是透過「感性形式」來表達。而古典型藝術和浪漫型藝術最大的不同在於，古典型藝術是透過知覺（*perception*）（直接的感受），而浪漫型藝術是透過概念（*conception*），來達到表達無條件的真實即形而上知識的任務。³⁸ Henry Paolucci 在《黑格爾論藝術》提及：「當人類的精神在希臘造型藝術美的眾神雕像中，不再發現最完滿的滿足，而是退回到它們自己內在的無限裏，這就有了一個精神主體與外在現實之間絕對的分裂。這似乎再次回到象徵型藝術中內容與形式的分裂關係，但這二種分裂的關係，並不相同。在浪漫型藝術主體回到自己的內心是精神的一個抽象形式，但這個抽象性和那個遠東的神也不相同。此時自我認識的主體保留了他的內在意識中所有的普遍性的智慧、真理、善和道德，這是他已經停止在外在的客觀（*objective*）世界中去發現的。」³⁹這種精神或如 Leo Rauch 在《黑格爾和人類的精神》所說：「人不能主宰自然，除非他已經能主宰自己。自然是精神向自身回返的過程（*the process toward the spirit in itself*）。所以『在己』（*in-itself*）這一詞，是精神必須思考它自己。」⁴⁰黑格爾在《美學》說明：「只有當人不僅克服了自然界外在於他的龍蛇（*dragons and hydras*），而且也克服了他自己胸中的龍蛇，克服了主體性中內在的頑固和脆弱性，那些獨立神們的統治才會終止，只有這樣，自然本性的爽朗舒暢才會變成較高的精神性的爽朗舒暢，這種精神要先橫過分裂（*disunion*）⁴¹的否定過程，通過這種勞動（*labour*），才掙得永無止境（無限）的滿足。」（*Aesthetics II* 816；《美學》卷三，243）

另外，黑格爾說明，浪漫型藝術就分裂為兩個世界，一個是它自身的主體，一個是外在的顯現，而這樣的分裂是為了使精神能與它內在所擁有的元素達到更深的和解。精神的原則是自己與自己相一致，是它的本質和它實在（*reality*）的統一；精神只有在它自己家鄉的（*native*）精神世界，在它的感情、心情和一般的內心生活中，才能找到與它相符的實際存在。因此精神就意識到它的對立面（*opposite*）——就是它的存在，在這之中作為精神（*on and in itself as spirit*），於是就享受到它的無限與自由。（*Aesthetics I* 518；《美學》卷二，274）在藝術中，浪漫型藝術的這種分裂，是精神為了和它自己內在所擁有的元素達到更深的和解，這就使原來在古典型藝術內與外不可分離的堅固統一再次分開，精神脫離它與外在軀體的統一，回到精神與精神本身的統一，並且在這個與自己的統一中感

³⁸ 參見 Robert Wicks, "Hegel's Aesthetics: An Overview", in *The Cambridge Companion to Hegel*, edited by Frederick C. Beiser, p. 364.

³⁹ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.34.

⁴⁰ Leo Rauch, *Hegel and the Human Spirit*, p.183, note 14.

⁴¹ 永無止境的滿足充滿了辯證的過程，朱光潛說「分裂」，指苦與樂對立後，樂更提高。而「勞動」指那個否定的過程。（黑格爾著，朱光潛譯，《美學》卷三，頁243，註1。）

覺和認識到自己。這種精神的提升和返回，就是浪漫型藝術的基本原則。
(*Aesthetics I* 518；《美學》卷二，274-275)

不同於古典型藝術，浪漫型藝術的精神從外在的世界退回到精神自身，「在浪漫型藝術，內在的精神對直接的現成世界的形狀和構造形式是漠不關心；精神回到內心世界，回到精神和情感，這才是本質性的因素。因此，浪漫型藝術對外在的東西就放任自流，允許任何材料乃至花草樹木和最平常的家具都按照自然界的偶然樣子原封不動的表現在藝術作品裏。(*Aesthetics I* 527；《美學》卷二，286-287) 外在的形式對浪漫型藝術來說只是一個維持著偶然性的世界，絕對者 (the Absolute) 從那個外在的偶然世界返回，集中自身到精神的內在世界，唯有如此才能在它自己的眼裏發現真理。(*Aesthetics I* 526；《美學》卷二，285) 「因此，外在性被當作一個不重要的元素，在這之中精神對它不再有最後的信任和堅持。」(*Aesthetics I* 526；《美學》卷二，285)

浪漫型藝術精神的這種統一放棄了古典型藝術已經達到的內容與形式理想的相互適應關係，而是在它的努力中，要從直接的感性特徵釋放它自己，爲了表現一個不是和外在感性形狀不能分離的內容。⁴²黑格爾在《美學》提及基督教雕刻向基督教繪畫的過渡時，說明浪漫型藝術的產生就是爲了彌補古典型藝術的不充分，實現那個在古典型雕刻中所從未達到的成就。這些新的藝術他將它們稱爲「浪漫的藝術群」，因爲它們非常符合浪漫型藝術的原理。(*Aesthetics II* 791；《美學》卷二，211) 而 Henry Paolucci 的說明是，「爲了表現它的新的更高的內容，浪漫型藝術放棄了在古典型藝術的理想中自我限定的完美」⁴³，「雕刻冰冷的堅固性必須被粉碎，這樣繪畫，才能帶著溫暖，藉著色彩的表面返照內在精神的深度。」⁴⁴「浪漫型藝術不論是在藝術表現（表現內在靈魂深刻的精神的光），或是對絕對、衝突、痛苦和死亡的理解，都不同於古典型藝術，它在於與內在的精神達到更深刻的和解。」⁴⁵

第三節 浪漫型藝術的三個階段

在象徵型藝術和古典型藝術的階段，我們看到了大自然充滿神性；到了浪漫型藝術，大自然神性的因素大大的減少，海、山、谷、河流、泉源、時間和夜，⁴⁶它們的神性都被削減，大自然的事物和活動不再擔負代表神的象徵性的任務。對於所有偉大的問題，如世界的起源和創造、人類從何處來和要往哪裡去，所有

⁴² Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.p. 37-38.

⁴³ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.36.

⁴⁴ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.103.

⁴⁵ 詳細的細節可以參考黑格爾《美學》「浪漫型藝術總論」(*Aesthetics I*, 517-529；《美學》卷二，273-288)。

⁴⁶ 例如在希臘神話中：日神 Apollo、月神 Artemis、Erebus 黑暗之神、火神 Hephaestus、風神 Aeolus、水神 Poseidon 和時間之神 Chronus 等...

在象徵型和古典型藝術時期所嘗試要解決和呈現的這些問題，現在都由於神在精神裏的啓示而消失；所有的事蹟和焦點，都集中到基督和祂永恆的拯救史，這一條光上。（*Aesthetics I* 524-525；《美學》卷二，283）並且，因為浪漫型藝術全部的內容集中到精神的內在，感覺、心情和觀念裏；絕對的內容壓縮到主體內心的這一個點上，所有的過程都被轉移到人的內心生活中，浪漫型藝術表現的題材也因此就變成是無限豐富的。因為人的心理歷史無限豐富，可以適應永遠在改變的環境，表現出最繁複的形式。假如人一旦從這個絕對的範圍走出去參與塵世的事物，接著他的興趣、目的和情感的範圍就變得更廣泛，精神在它自己裏也就更深的符合這整個原則。因為精神如果符合原則，它就會展現為無限豐富的內在的和外在的衝突、分裂以及各種強度的情緒，也就會展現為各種強度的滿足。在人身上變為自覺的那種本身普遍的絕對，形成了浪漫型藝術內在的內容意義。所以整個人性和它的全部發展都是浪漫型藝術取用不竭的材料。（*Aesthetics I* 525-526；《美學》卷二，284-285）

浪漫型藝術按照它基本的本質，在它的內在分化裏區分為三個不同的階段：1. 「宗教範圍內的浪漫型藝術」（The Religious Domain of Romantic Art）2. 「騎士精神」（Chivalry）3. 「個人特質形式上的獨立性」（The Formal Independence of Individual Characteristics）。（*Aesthetics I* 528；《美學》卷二，287-288）以下是對這三個階段簡要的說明：

一、宗教範圍內的浪漫型藝術

浪漫型藝術的第一個領域由純粹的宗教所構成，它中心的內容是由拯救的歷史、基督的生活、和祂死與復活的啓示所提供。這裏主要的重點是回復（reversion），精神負面地反對它直接的存在和有限，克服了它所反對的，並透過這個釋放（liberation），替它自己在它自己擁有的領域贏得它的無限性與絕對的獨立性。（*Aesthetics I* 528；《美學》卷二，288）。

二、騎士精神

在第二個階段，心情除了在前述的宗教領域中享受著單單的神福，現在它要離開它的實體領域裏的天國，去看一看它自己，去獲得一個作為主體的主體所應有的世俗現實的內容。較早的純粹在宗教親密中的內心世界，現在變成一個世間的種類。讓生命在現實中有生命力的展開，不銷毀真實生命的存在。精神在此時消除對世俗的否定態度，黑格爾在《美學》說明，基督固然說過：「你必須離開你的父親和母親來跟從我」，也說：「弟兄要恨弟兄，人們要將你們釘十字架和逼迫」。（*Aesthetics I* 553；《美學》卷二，315）但黑格爾亦說，「但是當神的國已經在這個世界贏得一席之地，並且活動已滲透到世間的目的和旨趣，當父親、母親、兄弟都成為一個共同體，現在世俗的領域也應該有表明它正當性的權力。」

(*Aesthetics I 553*;《美學》卷二, 315) 基督生於羅馬帝國的時期, 在基督教剛成形時, 因為信徒當時排他的特質或總總的原因⁴⁷, 起先是被迫害, 後來羅馬帝國承認基督教並以其為國教⁴⁸, 到了歐洲中古時代, 教會普及, 引導人們的生活並在某種程度上發揮重要的影響力;「當神的國已經在地上贏得一席之地, 當父母兄弟姊妹都成爲一個共同體;現在精神被展開, 變得更寬廣, 要在現前的世界認識自己。前述精神的獨立性逐漸從精神天生的神聖性和人在有限中對神的提升, 進到塵世的現實性。在這個階段, 作爲天生無限的精神主體的這個原則並沒有改變, 改變的是主體將它的主題換到另一個領域。」(*Aesthetics I 553*;《美學》卷二, 315) 主體將焦點換到塵世的世界, 主體變成對它自己是肯定的, 作爲這個肯定的主體的道德, 即主體達到無限性主要有三種情感: 榮譽、愛情和忠貞; 它們就成爲浪漫的騎士精神的目的和職責。(*Aesthetics I 528*;《美學》卷二, 288)

騎士精神的基本特色是個人的無限主體性,⁴⁹這個階段和宗教範圍內的精神不同的是, 主體只是無限的自我關係 (subjective infinite self-relation), 主體作爲天生無限的主體性只是充滿它自己。(*Aesthetics I 553*;《美學》卷二, 316) 騎士精神的三個範圍都不是連結到一個客觀的普遍性中, 只是屬於個人的範圍。(參考 *Aesthetics I 553*;《美學》卷二, 316) 在這個階段, 藝術在世俗性精神生活的領域裏獲得一個立足點, 可以獨立地由自己進行創造, 並且產生一種彷彿比較自由的美, 黑格爾指出在各門藝術中, 最適宜運用於這種題材的是詩, (因爲詩最擅長於表現一心想著自己的內心生活, 以及它的目的和事件。)(參考 *Aesthetics I 554*;《美學》卷二, 317) 在這個階段, 榮譽、愛情和忠貞, 基礎都是主體本身的獨立性, 它們不斷展現日益廣闊豐富的旨趣; 在這些旨趣中主體始終一致, 這些因素在浪漫型藝術中形成了純粹宗教範圍以外最優美的部分。(*Aesthetics I 571*;《美學》卷二, 337-338) 不過黑格爾亦指出, 在這個階段主體缺乏的是被一種更具體的內容, 如人類的關係、特徵、強烈愛好和一般的真實存在所充滿; 所以與這種豐富性相比, 這種精神本身雖然無限, 卻不免仍只是抽象和形式的, 所以精神現在就有一個任務, 要將這些廣闊的題材吸收到自身, 並通過藝術加工把它表現出來。(*Aesthetics I 572*;《美學》卷二, 338)

三、個人特質形式上的獨立性

浪漫型藝術的第三個階段爲「個人特質形式上的獨立性」。這個階段精神滿足於現實, 滿足於凡俗的事物, 之前在宗教題材、騎士精神那些不符合現實的高水準的觀點和目標, 在這個階段都一起消失。黑格爾認爲在這個階段荷蘭的風俗

⁴⁷ 信徒不承認羅馬帝國皇帝爲他的絕對元首是受迫害的原因, 另外, 那些逼迫者不認識那個差基督來的神, 也是基督徒受迫害的原因。(見《新約》〈約翰福音〉15:20-21; 16:2-3...etc.)

⁴⁸ 西元 313 年君士坦丁大帝頒佈「米蘭詔書」(Edit of Milan) 承認基督教合法地位; 349 年狄奧多西宣佈基督教爲國教; 到五世紀後有教皇制。

⁴⁹ 黑格爾著, 朱光潛譯, 《美學》卷二, 頁 338, 註 2。

畫 (genre painting)⁵⁰ 是最了不起的成就。藝術家捕捉瞬間的幸福在繪畫上化作永恆；他們將現實中最平凡卑微的事物化作最明亮寧靜和令人欣賞的美，滿足於平實日常的生活，即使是最普通和最微小的事物，也能使他們感到喜悅。荷蘭人信仰新教，不同於舊教天主教的影響，有較多散文氣息的生活，在藝術上可以獨立自由的發揮功用。「他們改良了自己的教會，戰勝了宗教的專制與西班牙世俗的力量和權威，憑他們的辛勤、勇敢和節儉掙得自己的自由，享受著幸福、正直和歡樂的生活，甚至對愉快的日常事物感到驕傲，這就是他們選擇這類題材作為繪畫表現的正當理由。」(*Aesthetics I* 597-598；《美學》卷二，369)

這個階段的藝術表現黑格爾稱為「個人特質形式上的獨立性」，這個階段繼承騎士精神的獨立性，但不同的是主體從無限、縹緲的獨立性轉變到有限、實在的獨立性。但在這個階段主體的獨立性，對黑格爾來說，還是形式上的，因為它的內容並不是內在於主體生活的實體性裏，如同內在於絕對宗教的真理領域裏那樣。⁵¹ (*Aesthetics I* 528；《美學》卷二，288) 但它的外在形式（外在的表現、環境、情境和交織的事件）都是獨立的；在善變、偶然和冒險的奇遇中有著它的興盛和衰弱。因此浪漫型藝術就到達了它一般發展上的頂點，它的內在與外在都是偶然的，對黑格爾來說，它們彼此不相結合，而且是分道揚鑣。藝術就取消了它自己，顯示出意識有必要去獲得一個更高的形式來掌握真理。(*Aesthetics I* 528-529；《美學》卷二，288)

⁵⁰ 風俗畫為繪畫的一種形式，通常尺寸不大，以日常生活和周遭環境為題材，因常具有敘述性，又可分為說教式表現及數人聊天式表現兩類。它的最大特徵是不表現理想化的人生。如十七世紀在荷蘭，因宗教和裝飾畫乏人支持，風俗畫迅速發展，如奧斯塔德 (Ostade)、史坦 (Steen)、維梅爾 (Vermeer) 和荷克 (de Hooch) 等的作品幾乎都是風俗畫；而且各有專精：或農舍客棧、或歌舞飲宴、喜歡表現綢緞的光澤和炫目的燈光效果。參考《雄獅西洋美術辭典》，頁 331。

⁵¹ 為什麼黑格爾認為「如內在於絕對宗教的真理領域裏」才是真的獨立自由？因為真正的獨立自由不是個人的；個人並非單單個體的存在，而是生活在群體裏。如果個人能在他生存的關係脈絡中保有獨立自由（如同在絕對宗教的關係脈絡裏），存在他生活的實體裏，他的自由才不是抽象的，而是真實的。為什麼可以擁有這樣的自由？因為與人可以溝通就是自由。

第二章 宗教範圍內的浪漫型藝術

浪漫型藝術把絕對主體性的表現作為真理的全體，將神與世界的和解，因而也是神與自己的和解，精神和它本質的統一，心情的滿足，看作它實體的內容，也因此在這個階段，「理念」似乎最終完全回到它的家。我們雖把幸福、獨立、滿足、平靜和自由稱為「理念」主要的特徵；我們也不否認浪漫型藝術有「理念」作為它的本質和實際，但和古典型的理念相較，它有著一個相當不同的形式。（*Aesthetics I 530*；《美學》卷二，289）

絕對的主體性這個概念，隱含了實體的普遍性與個人之間的對立。完全達到和解的對立，使主體充滿了它的實體性，並提高這個實體性進到自覺與意志的絕對主體。（*Aesthetics I 530-531*；《美學》卷二，290）所以，浪漫型藝術和古典型藝術的理念不同，它就是對這種和解的自覺與意志的絕對主體的表現。但是作為精神的主體性，在實際情況中和有限的世界有著更深的對立，只有透過這個被看作是有限的世界的解除（through that world's cancellation as finite），使它與絕對者和解，無限才可以透過自己的絕對活動，使它自己的本質向自己清楚的陳明出來，只有如此才是絕對精神。這個在人類精神的土壤上和形象裏的實際顯現，因此獲得一個完全和古典型藝術不同的美的關係。浪漫型藝術的美不再是居住在客觀對象的理想化中，而是在靈魂自己的內在形象裏，它變成一種深刻情感的美，一種進到精神自身的內在形狀的新的美。（*Aesthetics I 531*；《美學》卷二，291）

黑格爾如此說明「古典型藝術」：

當古典型的理想達到了它真實的頂點，它在它的自身中是完滿、獨立、節制和無待外求的完成的個體，排除了和它相異的事物。它的形象是它所特有的；它完全活在這個形象，而且只活在這個形象裏，不委屈它的任何一部分去接近純粹的經驗和偶然的事物。所以任何人以觀賞者的身份，去接近這種理想，他都無法把這種理想的實際存在，看作與他自己有關係的外在顯現；雖然永恆的神們是人類的形象，但是祂們卻不是屬於可朽的凡人，這些神們沒有經驗到有限存在的脆弱性，而是直接的超過它。祂們與經驗界的聯繫和關係被切斷了。（*Aesthetics I 532*；《美學》卷二，291）

但「浪漫型藝術」是：「浪漫型藝術所表現的無限主體性不是沈浸到它的外在顯現裏去，而是沈浸在它本身。所以它的外在顯現是作為一種聽任其自由，而拋捨給旁人的東西。並且，外在方面必須進到經驗界平凡人的生活形象裏，因為在浪漫型藝術，神自己降落到有限的短暫存在，為了調停和解決在絕對者的概念中，天生的絕對對立。」（*Aesthetics I 532*；《美學》卷二，291-292）Henry Paolucci 在其翻譯和編輯的《黑格爾論藝術》說：「浪漫型藝術在世界的外在形狀和具現

是：事實上，它不是爲自己而是爲別人——一個向眾人慈悲地奉獻自我（self graciously offered up）或獻身（surrender）的外部顯現。....經驗界的人不會被這個具現所規避（put off），這個具現反而邀請觀賞者在他自己的心裏有一個直接相遇的可能。他可以以信心來接近它，就像他接近他自己一樣；在他面前的這個形象反照了他自己所有的，或是反照了他周圍的人群中他所認識和愛好的。」¹

浪漫型藝術表現出平凡家常事物的親切感，吸引人們對外有形體的喜愛和信任。但是浪漫型藝術之所以放棄外在性的功能，是因為這個非常的屈服要揭示內在靈魂的美，提升親切的情感和心情的神聖，因此它同時鼓勵我們沈浸到精神的內在生活和它絕對的內容，並且給我們這個內在的生活。（*Aesthetics I* 532；《美學》卷二，292）另外，黑格爾還說明，這個具現化的獻身，暗指了一個在一般上普遍的理念：那就是在浪漫型藝術，無限的主體性並不像希臘的神在自身裏是孤獨的、本身完整過著獨立自足的幸福生活；相反的，它從它自己露出來與其他人進到關係的聯結，但是這其他人也是屬於它的，它在這其他的人中再一次認識自己，保持與自己的交往（communing）與統一。（*Aesthetics I* 532-533；《美學》卷二，292）這個在它的另一體裏與自己的統一，就是浪漫型藝術真正美的主題，它的理念按照本質，是以內心生活和主體性，心思和情感，作爲它的顯現形式。（*Aesthetics I* 533；《美學》卷二，292）所以浪漫型的理念所表現的是和另一個精神生命的關係，這種關係和情感的深刻聯繫在一起，而也只有在這另一個精神生命裏，靈魂達到了它與自己的親密。這種在自己且在另一體的生活，作爲情感，就是「愛」的精神深度。（*Aesthetics I* 533；《美學》卷二，292-293）

浪漫型藝術之所以稱爲「浪漫」，乃在於精神的強烈。〈雅歌〉8: 6-7 亦說：「因爲愛如死之堅強²，嫉妒如陰間之殘忍³；所閃的光是火的閃光，是耶和華的烈焰。這愛，眾水不能熄滅，洪水也不能淹沒。若有人拿家中所有的財寶要換這愛，就全被藐視。」

因此黑格爾以「愛」，作爲浪漫型藝術在宗教範圍裏一般的內容。（*Aesthetics I* 533；《美學》卷二，293）而在藝術的表現中，假如它所表現的是精神的肯定的直接和解，它才獲得它真實的理想的外形。但在我們能想到這個階段最美的理想的滿足之前（「宗教的愛」），黑格爾首先是從精神的否定過程談起，即絕對主體克服它所顯現的人體形像中的有限性與直接性的過程，亦即展現出神爲著世界和

¹ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p. 39.

² 死雖有可怕與消極的意味，但沒有什麼能像死一樣描述主愛的力量。除了神以外，死是宇宙中最強的力量。當死要臨到一個人時，沒有什麼能抗拒得了它。我們不能告訴它，我們太忙了，請再等三年。（它就像網羅，某一天某一刻，突然罩住我們。）但神的愛也是一樣，祂就這樣捉住我們，這愛如死一樣堅強。（參考李常受，《雅歌中所描繪的生命與建造》，頁 168-170。）

³ 沒有什麼殘忍像陰間一樣，它毫無憐憫的接收死人。這是形容主的嫉妒，神不僅是愛的神，也是嫉妒的神。我們不該憑靠信任自己的愛和所能的，而是要信靠祂的愛和能力，因爲祂的愛如死之堅強，而且是非常會嫉妒的。主爲祂自己嫉妒。這嫉妒不允許我們所愛的人或任何別的事物使我們與祂隔開。神的愛有著可怕的嫉妒，即使我們越多的流淚，祂越要爲祂自己取去我們不願失去的。（參考李常受，《雅歌中所描繪的生命與建造》，頁 168-170。）

人類而出生、受苦難和死亡以及世界和人類與神達到和解的過程（*Aesthetics I* 533；《美學》卷二，293）這是指神的否定面（「基督的救贖史」）；另一面是人的否定面（「宗教團體的精神」），黑格爾這一面所探討的是在人類這一面也要經歷相同的過程，才可以使在那個和解裏所隱含的事物，在自己裏面清楚顯明出來。而在這兩個否定面向的中間，有一個滿足的肯定的神福的表現（「宗教的愛」），它就是在宗教範圍裏的浪漫型藝術最美的創造品。以下是這三部分簡短的說明：

1. 「基督的救贖史」（The Redemptive History of Christ）：那就是絕對精神的時刻，是神自己的顯現，就祂變成人類來說，祂在這個世界的有限裏就有一個確實的存在和具體的關係，並且在這個存在中，個體首先將絕對者本身顯示出來。

2. 「宗教的愛」（Religious Love）：愛在人與神的和解的情感中有著它積極的形狀，就是神聖家族的愛，聖母馬利亞母親的愛、基督的愛和門徒們的愛。

3. 「教會團體」（the Community [the Church]）或「宗教團體的精神」（The Spirit of Community）：神的精神透過人內心的轉信（conversion）及廢除我們的天然和有限，而在人們中間顯現。簡言之，就是人向神的復歸—黑格爾說在這個轉信中，主要是悔改和痛苦⁴促成了人與神的統一。（*Aesthetics I* 533-534；《美學》卷二，293-294）

第一節 基督的救贖史

精神和它自己的和解，絕對的歷史，真理的前進，藉著神在世界裏的顯現帶到人的面前和使人確信。這個和解簡單的中心（simple heart）就是絕對的本質（absolute essentiality）和個別的人類主體（individual human subject）的合一（coalescence）。（如中國「天人合一」或印度「梵我同一」。）但這裏的合一，不同點在於，在基督教「一個個別的人是神，而神也是一個個別的人。」（*Aesthetics I* 534；《美學》卷二，294）黑格爾的說明是，人類的精神在它的概念和本質中就含有真實的精神，所以人有一個無限的可能和重要性，與神的合一變為他的使命，如果他實現了這個使命，他就成為本身自由無限的精神了。（參考 *Aesthetics I* 534；《美學》卷二，294）如果這對他有可能，也只是因為這個合一本來就是一個事實，是人和神性的本質的永恆基礎。這個目標同時也是絕對的起點，是浪漫型的宗教意識先決的條件：那就是，神自己是人，是肉體，他變成個別的人，於是在他裏面，「和解」不再只是某種隱含的東西，而是可以以客觀對象的存在，為了人的感覺、意識和理解，而立在他的面前。（*Aesthetics I* 534；《美學》卷二，294）黑格爾說，這是因為在這個個別存在的階段，在基督裏每一個人可以看到他自己與神的和解，這種和解的本質就不再僅是一種可能性；它是確實的，因此

⁴ 《新約》〈哥林多後書〉7: 10：「因為照著神憂愁，生出悔改以致得救，是沒有後悔的，但世上的憂愁是產生死亡。」

也必須顯現在一個人裏，而和解是被確實達到了。（*Aesthetics I* 534；《美學》卷二，294）「這一個人精神和肉體兩方面都拋棄了（cast aside）祂的個別性，這就是說，祂遭受了苦難和死亡，但是通過死亡的痛苦，從死亡中又復活了，成為光榮化的神，實在的精神，儘管祂以一個個別主體而進入存在，但只有和祂的團體（in his Church）處在一起時，才是在本質上作為精神的神。」（*Aesthetics I* 534-535；《美學》卷二，295）

基督教思想最大的特點，不在於那昔在今在以後永在的自有永有的「我是」而已，不停於「至大無外，至小無內」那「一即是多，多即是一」無限、無終、不死的自在之主的概念而已。在基督教，神的愛在祂替我們釘死在十字架時顯明出來。為何基督必須要受死？其中一個原因《新約》〈約翰福音〉16:7-13 曾說：「然而我將真情告訴你們，我去是與你們有益的。因為我若不去，保惠師就不到你們這裡來；我若去，就差祂到你們這裡來。....只等實際的靈來了，祂要引導你們進入一切的實際...。」在〈哥林多後書〉5:14-15 說：「原來基督的愛困迫我們，因我們斷定：一人既替眾人死，眾人就都死了；並且祂替眾人死，是叫那些活著的人，不再向自己活，乃向那替他們死而復活者活。」〈馬太福音〉12:18-21 說：「看哪，我的僕人，我所揀選，我所愛，我魂所喜悅的；我要將我的靈放在祂身上，祂必將公理宣佈與外邦。....壓傷的蘆葦，祂不折斷；將殘的火把，祂不吹滅，直到祂施行公理，至於得勝。外邦人都要仰望祂的名。」

基督為什麼必須受死？還有一個原因。黑格爾曾說過死亡的意義是精神否定外在阻礙它的真實生命的有限，精神否定掉這個否定，達到精神的肯定。黑格爾亦說，有限的人要與無限的神和解，只有透過消除他個人的有限性，才能與神合一。「祂在精神和肉體兩方面都拋棄了（cast aside）祂的個別性，這就是說，祂遭受了苦難和死亡，但是通過死亡的痛苦，從死亡中又復活了，成為光榮化的神，實在的精神」所以基督在外在性必須要受死，以便真正徹底、完全達到與神統一。而關於人與神在最初的分裂與後來和解的故事，要到本章第三節「宗教團體的精神」再做詳述。

一、藝術在宗教主題中的位置

基督的救贖史向宗教範圍內的浪漫型藝術提供了基本的主题，不過黑格爾亦說明，這個主题的藝術，純粹就藝術來說，它似乎是多餘的，因為這裏的要旨在於內心的信服，在於對這個永恆真理的情感；總之，在於信仰。這種信仰在於需要絕對的真理，為它作見證，因而也分賜它自己到人的心靈的內在生活。一個發展的信仰，換句話說，就是由直接的確信所組成，就是在歷史中要素的概念發展到足夠將真理本身擺在意識的面前。但這信仰只是真理意識的事，美的顯現和表現就變為是次要和不重要，因為真理不用靠藝術就已經呈現在意識面前。（*Aesthetics I* 535；《美學》卷二，295）

但是從另一方面來看，這個主題仍需要用藝術來表現，因為這個主題涉及到一如論文前面提及的：將希臘的「神人同形觀」推到極端，它的中心是神性與人性的合一，作為它確實可以感知的，因此是外在的顯現和物質的。基督的出生、在地上生活、受難、死亡、復活和升天及坐在神的右邊，這些都可以藉由藝術的表現被顯示出來。所以一般說來，隨時消逝不復存在的神的實際顯現，只有在藝術裏可以被重複和永遠更新。（參考 *Aesthetics I* 535；《美學》卷二，296）

二、外在顯現的細節

（一）基督形象的表現

在基督的救贖史這一題材中，基督本人經常被選作表現的主題，每個時候，藝術家如果想要把基督表現為像古典型那樣的理想形象，他們就有可能在最錯誤的路上前進。這樣的古典理想形象把基督的頭像和形體塑造成認真、靜穆和尊嚴的樣子。但是基督一方面要有內在、純然普遍的精神性，另一方面要有主體的人格和個性；這些特徵和古典型理想的沐神福的樣貌並不相符。所以如果要結合上述二方面的特點把基督的形象描繪出來，對於使用傳統技法的藝術家來說，就顯得格外困難。黑格爾說明，嚴肅和意識的深度當然必須要表現在這些頭像中，但是臉部和形體的特徵和形式，既不應是純粹理想的美，也不應降低到平凡和醜陋；如同把它提高到古典型的單純的崇高也不行。所以黑格爾說，就外在形式來看，令人感到的最好表現，是介於自然的詳盡（detail）和理想美之間。但要做到恰到好處並不容易，因此在這裏，顯得格外醒目的就是藝術家的技巧、感覺判斷和心境。（*Aesthetics I* 536；《美學》卷二，297）



圖4 Leonardo da Vinci:
*Study for the head of Christ
for The Last Supper*, 1495
(圖片來源：<http://www.theitalians.com.au/theitalians/Detail.cfm?IRN=161160&ViewID=3>)

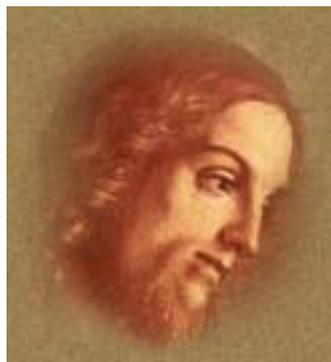


圖5 Giovanni Bellini:
Detail of Head of Christ(圖片
來源：<http://www.ewtn.com/gallery/holyface/hf19.htm>)



圖6 Rembrandt Van Rijn: *Head of Christ* (圖片來源：http://prayerfoundation.org/head_of_christ_rembbrandt_no_3.htm)

以上圖例是繪畫表現基督形象的一些例子，畫家分別是文藝復興時期義大利

的達文西、喬凡尼·波利尼，以及巴洛克時期荷蘭的林布蘭。黑格爾說明，如果我們把這個主題中信仰的內容暫時拋開不談，這裏主要起作用的是藝術家主體性的因素，「比起古典型理想，它更多顯出藝術家主體的創造因素。」（*Aesthetics I* 536；《美學》卷二，297）和古典型藝術相比，描繪基督的形象有另一個難度：畫家需要灌注精神生氣和情感，到平凡的事物中，並且要現出凡人神性的美德和卑微，浮出基督心裏那個感動人的情感和特質，但這亦需要藝術家全副主體精神的投入。除此之外，黑格爾認為在這裏最重要的旨趣一方面是藝術家要通過他熟悉和親切的材料，去照亮精神方面最內在的元素，另一方面是藝術家的執行，在他創作過程中所使用的技巧工具、方法和本領，透過他熟悉的材料和本領，要將精神生氣吹到他的形象裏，而且使最精神性的事物變成可以感覺和可以理解的。（*Aesthetics I* 537；《美學》卷二，297）

（二）基督受難的表現

黑格爾說明一個人與神的和解，並不是直接的就出現和諧，而是必須經過無限的痛苦、屈服和犧牲，以及有限與感性的和主體的死亡，才能出現這種和諧。在這裏有限的與無限的進到統一，而和解在它的真實的深奧、情感的深刻和調停的力量中，只有通過待解決的對立（opposition）的巨大和堅強，才顯得出和解的深刻和親切，以及轉化過程的力量。所以這樣的對立所帶來的痛苦的嚴酷和不協調性，以及在這對立所引起的苦刑和極大痛苦，也是符合現階段精神本質的，它的絕對的滿足在這裏也成為表現的主題。（*Aesthetics I* 537；《美學》卷二，298）這是指，基督受難或信徒殉道等外在痛苦的題材，或是內在的內心轉變和懺悔，都成為這個領域裏表現的主題。

上述這個精神的過程（指精神要達到有限與無限、人與神的和解，需要經過極大的苦難和對對立的克服，不是直接地就出現和諧），在己且對己地來看，是本質，也是一般精神的概念，因此，它對意識而言，包含有作為普遍歷史的特徵，這個普遍歷史的特徵會在每一個個體意識裏重複。因為意識，作為眾多的個體，正是普遍精神的現實與存在。然而，最初，因為精神把它根本的元素的實在放在個體裏面，那個普遍的歷史自身只透過一個個體的形體來進行，表現為他出生、受難、死亡和從死亡復活的歷史，然而在這個個體裏，它同時保留了作為普遍的絕對精神的歷史的意義。（*Aesthetics I* 537；《美學》卷二，298）這是指基督的歷史，祂的出生、地上生活、為人類受難，從死亡復活。黑格爾認為祂體現了絕對精神的普遍歷史。

神的生活的真正轉捩點（高潮），就是在祂作為一個個體存在終止的時刻；祂受難，在十字架上精神的折磨和死亡的痛苦，這些都和古典型的理想相違背；因為祂作為一個外在身體的顯現、直接的存在，這些在祂否定面的痛苦中都作為否定被啓示出來；藉著犧牲主體的個別性和感性的範圍，精神達到它的真實和天

國。(Aesthetics I 537-538；《美學》卷二，298) 黑格爾認為浪漫型藝術的死亡和古典型藝術的死亡不同，在浪漫型藝術，死亡只是自然的靈魂和有限的主體的一種消逝，與之相對的是精神的與無限的主體性。透過死亡，人的有限和自然的一面就被否定掉，否定掉原先阻礙精神「真正的真理與生命」的那個否定物，透過死亡，精神否定否定，達到肯定。在浪漫型藝術，死亡取消虛無，釋放了精神離開它的有限和分裂，使個人與絕對進入精神的和解。(Aesthetics I 523；《美學》卷二，281) 「死去的人的苦痛和死亡，使他達到對自身的回返，進入滿足、祝福與和解的肯定的存在；精神能夠達到這個狀態，只有透過殺死否定它的存在，因為在這個否定的存在裏，精神被阻礙得不到它真正的真理與生命。因此這個基本的原則不僅影響死亡這個事實，如同它臨到人自然的那一面；相反的，死亡是一個過程，透過它（現在精神不再受外在否定它的東西所支配）精神是為了要親身經歷，真實的生活。」(Aesthetics I 523-524；《美學》卷二，281-282)



圖 7 BOSCH, Hieronymus, *Christ Carrying the Cross*, 1515-16, Oil on panel, 74 x 81 cm
Museum voor Schone Kunsten, Ghent (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

死亡在浪漫型藝術有著比古典型藝術深一層的涵意，不僅在於死亡外在的意義而已。基督受嗤笑 (scourged)，頭帶荆棘王冠，拖著祂的十字架到行刑的地方，釘死在架上，在身體極大的痛苦中死去和緩慢的死去，這都不是古典型理想描繪的美；但在這些情況中，較高的一面是它們天生的神性、內在生命的深刻、無限的痛苦，體現為一個在精神中作為忍耐、神聖與和平的永恆時刻。圍繞在基督旁邊的有些是祂的朋友，有些是祂的敵人。祂的敵人表現為是內心上惡的，因為他們和神處在對立的位置，表現在外在的行為就是定祂的罪、笑他、讓他受苦刑、把祂釘死

在十字架上等。《新約》〈路加福音〉22: 63-65 亦說：「看守耶穌的人戲弄祂，打祂，又蒙著祂的眼，問祂說，申言罷，打你的是誰？他們還用許多別的話褻瀆祂。」而畫家就將他們的外表表現為醜陋、粗魯、野蠻和形象的兇狠和歪曲。和古典型藝術相比，這裏的特徵顯出來的是一些不美的事物。(如圖 7)(Aesthetics I 538；《美學》卷二，299)

(三) 基督復活和升天的表現

但是基督死亡的過程對神性的本質來說只是一個轉變的站口，藉此精神和它自己的和解可以完成。神性和人、全然的普遍性和主體的顯現，這兩方面的調解原本是顯得有問題（很難達成的），現在都一起得到肯定的和解。這種肯定既然

在一般上是神性的歷史的基礎和根源，在藝術中也因此必須是以肯定的方式顯示出來。黑格爾指出在基督的故事裏對這個歷史最有幫助的場面特別是復活和升天。此外，較分散的場面，如基督作為老師向門徒宣教也可以用來表現。但要表現這類題材，尤其是對視覺藝術來說，最大的困難在於：(1) 它要表現精神性的事物，就是對精神內在的描繪。(2) 又要表現絕對精神和它的無限性和普遍性以肯定的方式與主體達到合一，那就在基督裏超出直接的存在之上，同時還要用肉體的外在形狀把精神的無限性和內在性表現出來，供感性觀照和感受。(Aesthetics I 538-539；《美學》卷二，299-300)



圖 8 Giotto: *Ascension*, 1304-06, 200 x 185 cm
(圖片來源：<http://www.mystudios.com/gallery/giotto/>)



圖 9 Garofalo: *Ascension of Christ*, 1510-20, 314 x 204,5 (圖片來源 <http://www.wga.hu/index1.html>)

圖 8 和圖 9 是以「基督升天」為表現題材的例子。圖 8 Giotto 的繪畫流露出樸拙詼諧和逗趣的喜劇效果，但畫中亦滿懷對宗教的情感和信仰的虔誠莊重，所以這是他的宗教題材畫作能感動和吸引觀賞者心靈的重要因素。圖 9 Garofalo 是文藝復興時期義大利佛羅倫斯畫派的畫家。這張畫作最傳神和成功的描繪出基督升天的是基督臉上的表情：隱約感到祂隱忍的痛苦，但仍又有一絲要回到天父那裡去的釋放的喜樂。較為特殊的是，畫家在此不以明亮溫暖的色調表現基督升天的榮光，而是以偏藍的暗冷色調籠罩畫面，傳達他想要表達的效果。另外，畫家對基督的體態和姿勢，都作了適當的表現。以及全圖的構圖安排，在凡間的人們和在雲端裏那些幾近透明的人的形象，也成功營造基督從地上凡塵要升到天上的氣氛。

藝術家在這裏所要表現的是一個超出現實存在之上的景象。黑格爾也指出，在這種場景對基督的描繪若以古典型的美來描繪是無法成功達到效果的，要描繪出無限、神聖的神同時是具有凡人主體個性的基督形象並不是一件容易達成的事，這考驗藝術家的心智和創造力，主體性因素在這裏顯得比在古典型藝術重要

(比起古典型理想，它更多顯出藝術家主體的創造因素)。「基督一方面應該要有主體的人格和個體性，另一方面要有內在的、純然普遍的精神性。要做到恰到好處並不容易，因此在這裏顯得格外醒目的就是藝術家的技巧、感覺判斷和心境。」在這裏畫家要以可以眼見的身體形狀描繪出內在精神性的深度，使觀賞者藉著感性觀照而有情感的共鳴，對這類題材能達到這樣效果的藝術家，就是技巧卓越的藝術家。

第二節 宗教的愛

絕對精神，作為精神，並不是藝術直接的主題。它和自己最高的確實的和解，只能是精神本身的一種和解與滿足。黑格爾認為絕對的真實，是比不能脫開感官的美的顯現，更高的一種事物。但是，假如精神要在它肯定的和解裏，透過藝術來使自己獲得一個精神性的存在；這個精神性的存在並不只是純粹的思想和觀念性的事物，而是要成為情感和觀照的對象，那麼我們就只有一個唯一的形式，能實現這雙重要求。(這雙重要求分別是 1. 精神性的要求 2. 透過藝術來表現可以感覺和觀照的對象的要求)這裏所需要的形式是要能表現精神方面的親切情感和心情。這種唯一符合在自身上獲得自由和滿足的精神本質的本性的親切情感，就是愛。(Aesthetics I 539；《美學》卷二，300)

一、絕對的概念作為愛以及它的藝術表現

黑格爾認為，絕對的精神，經過和解，從另一體返回到自己，就是愛。愛的真正本質在於意識拋棄掉它自己，在另一個自己裏忘掉自己，只有這個屈服和遺忘，才能擁有和享有它自己。精神的這種自己與自己的和解與完全的成為整體，就是絕對者 (the Absolute)，但這種和解不是一個有限的主體和另一個有限主體的聯合，而是在主體中達到自己與自己的和解的那個內容就是絕對本身。精神只有在另一個精神裏才能認識和意志到自己是絕對，並且有了對這個認識的滿足。(Aesthetics I 540；《美學》卷二，300-301)

而藝術能表現愛是因為內在的靈魂、心情和情感，總是和外在的感覺和肉體有一種聯繫，所以它們可以從外在的表現，透過身體、眼光、表情或較富於精神性的音調和語言把精神最內在的生命和存在揭露出來。但黑格爾說明，在這裏採用這些外在的因素只是因為要表現靈魂本性深藏的最真實的內在生活。(Aesthetics I 540；《美學》卷二，301)

二、愛是浪漫型藝術的理想

（一）神的愛

在基督教，神就是愛，除此沒有什麼可再多說。神是愛，因此祂的符合藝術適當形式的最深刻的本質也在基督身上被理解和表現出來。「基督就體現神的愛，這個愛的對象 1. 一方面是神本身，祂在本質上是不可見的神自己；2. 另一方面是待拯救的全人類。」（*Aesthetics I* 540；《美學》卷二，302）這是指基督愛的對象有二方面：祂愛神，也愛世人。我們愛神，因為祂先愛了我們。⁵使我們能進入神的愛以愛神。（帖後 3:5）「不是我們愛神，乃是神愛我們，差祂的兒子，為我們的罪作了平息的祭物，在此就是愛了。」（約翰一書 4:10）黑格爾亦說明，基督體現的是在普遍性中愛的理念（Idea），祂的愛並不是一個人對另一個人的愛，而是帶著普遍性的愛；也就是取情感的形式和以情感為因素的絕對，或真實的精神。（*Aesthetics I* 541；《美學》卷二，302）黑格爾說明這種普遍性的情感和希臘神話裏普遍性的情感不相同：「只有當基督在浪漫型藝術的繪畫裏，被構想為不是一個沉浸在其自身的主體時，愛的表達才變成明顯地是這樣的情形：它在形式上，雖然是主觀深刻的情感，然而，愛的表達卻總是被它的內容的普遍性，所提升和產生。」（*Aesthetics I* 541；《美學》卷二，302-303）

（二）聖母的母愛

神自己就是愛，然而在這個領域最適合用藝術表現的是聖母馬利亞（Mary）的愛，即母愛。母愛是浪漫型的宗教想像用得最成功的對象。黑格爾指出，因為這種母愛是最真實的，最富於人性的，同時也完全是精神性的，不帶利害計較和欲念。它不是感性的，而是呈現絕對的滿足和沐神福的親切情感。（*Aesthetics I* 541；《美學》卷二，303）黑格爾說，它是一個沒有渴望的愛，也不是友情，友情通常要求一種內容意義和要旨作為結合的目的。黑格爾認為母愛並不是如此，它在自然的親屬關係中獲得直接的支持，不需要任何共同的目的和利害關係。為什麼有這種無私心的母愛？黑格爾說明，因為馬利亞的母愛還不限於自然的親屬關係。基督是她懷胎和經過痛苦生產的，馬利亞對她自己有完全的認識和感受，她的孩子有她的血統，卻比她高。然而這個較高的地位仍是屬於她的，並且在這個客體中她忘掉和保持她自己。（*Aesthetics I* 542；《美學》卷二，303）黑格爾指出，這種母愛是神性與人性的結合。「母愛的自然的親切情感都被精神化了；它有神性作為它適當的內容，但這種精神性仍然緩慢的、未覺察的被自然的一體⁶和人性的情感微妙地滲透。」（*Aesthetics I* 542；《美學》卷二，303）這是沐神福的母愛，只有在最初接受這種福氣的唯一母親才有這種母愛。黑格爾說這種母愛當然也不是沒有痛苦，然而它的痛苦只有一種失去的悲傷；對她兒子受苦、垂危和死亡的哀悼。這種痛苦不同於後來的殉道者的肉體苦刑，或是個人自我懺悔時內

⁵ 經文參見《新約》〈約翰一書〉4:19：「我們愛，因為神先愛我們。」

⁶ 自然的一體指母與子的血緣關係，見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》卷二，頁 303，註 1。

心的那種痛苦，所以黑格爾說這個階段的深刻情感就是精神的美和理想，是人與神、人與精神、人與真實統一的人類證明：一個單純的忘我，完全的獻身，在這個獻身中卻從一開始就和它所沈浸到裏面去的那個對象統一在一起，就是這種統一有了沐神福的滿足。（*Aesthetics I* 542；《美學》卷二，303-304）

在宗教範圍內的浪漫型藝術，聖母的母愛成爲提供藝術可以表現的重要題材。黑格爾說，這種母愛的表現，彷彿就是「精神的肖像」（the picture as it were of the Spirit），代替了精神自己（朱譯爲：「而不是精神本身」⁷），因爲只有以情感爲形式的精神，才能藉由藝術被理解和觀照；只有處在情感的形式裏，對於藝術來說才是可以被掌握的；個人（the individual）與神統一的情感也只有在聖母母愛的呈現裏才以最原始、實在和生動的方式表現出來。（*Aesthetics I* 542；《美學》卷二，304）黑格爾說明，這種母愛的題材必然要出現在藝術裏，否則這個領域的藝術表現，就會缺乏理想。所以他說這也是爲什麼在過去一定的時期裏，聖母的母愛才擺在最高和最神聖的地位，受到崇拜和藝術表現。（*Aesthetics I* 542；《美學》卷二，304）黑格爾又說：

但是當精神自己在它的元素裏意識到它自己，而與情感所提供的自然基礎分開時，它就再也不需要這樣一個基礎，而只是精神的媒介，這可以被視爲是通往真理的自由之路；如此，在新教，和在藝術裏和信仰裏的聖母崇拜（Mariolatry）相較，聖靈（the Holy Spirit）和精神內在的調解（mediation），變爲較高的真理。（*Aesthetics I* 542-543；《美學》卷二，304）

對於教會這種顯著的變化，黑格爾是以歐洲十六世紀的宗教改革爲分界。那是教會經歷的一場大變革，而非只是教會內部結構自身的改良而已，它是推翻整個教會根基的大變動，從此舊教稱爲天主教；發生變革的教會（新教）稱爲基督教。⁸

（三）基督的門徒和朋友的愛

精神肯定的和解也表現在基督的門徒、跟隨祂的婦人和朋友們的情感當中。這些人物大半沒有經歷過改變宗教信仰（conversion）的外在和內在的痛苦，但是由於他們對基督的友誼和基督的教導，也親身嘗過基督教理念（the Idea of Christianity）的艱苦；他們已經成全這個理念，掌握它也掌握他們自己，並且同樣深謀遠慮和有力地維護理念。如《新約》〈使徒行傳〉1:14 說到：「這些人同著幾個婦人，和耶穌的母親馬利亞，並耶穌的兄弟，都同心合意，堅定持續的禱告。」

⁷ 參考黑格爾著，朱光潛譯，《美學》卷二，頁 304。

⁸ 黑格爾本人是新教教徒。（見 *New Catholic Encyclopedia*, vol. 6, p. 986；及 Stephen Houlgate, *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, p.186：「他聲明自己是一個路德教徒，並且發現在他自己的經驗裏，從思辨哲學得來的真理和從基督教得來的真理並不相衝突。...」）

確實的，他們雖然缺乏上述那種母愛的深刻情感和直接的統一，但是基督耶穌的身教，和他們共同的生活習慣和精神直接的吸引力，仍使他們結合成為一個統一體。（*Aesthetics I 543*；《美學》卷二，304）

第三節 宗教團體的精神

黑格爾的思辨哲學富合理性的元素甚於情感的成分，他著重理性結構的分析甚於情感的一種無以為名的運動。並且他是一位「唯心」的思想家。在「宗教團體的精神」這個部分，黑格爾結合前文（第一個部份）「基督的救贖史」來探討：

基督作為個別的人的直接存在，由於祂是神，就遭了解除（superseded），那就是說，神顯現為人所揭露的是這樣的事實：神的實在並非直接的存在，而是精神。（*Aesthetics I 543*；《美學》卷二，305）

黑格爾認為「神的實在並非直接的存在，而是精神。」（the true reality of God is not immediate existence but spirit）所以他認為神的實在只是作為精神，直接的人的具體存在並不是神的實在，所以無論在藝術或宗教的領域，他都是唯心主義的哲學家。黑格爾接著說明：

絕對者的實際作為無限的主體來看，只是精神本身；神只在認識中存在，在內在生活的元素中存在。神的這個絕對存在作為純粹的普遍性，既是理想的（ideal）又是主體的（subjective），因此就不侷限於一個個別的人（耶穌），他在他的歷史中，已將人性與神性（human and divine personality）⁹的和解，造成可以眼見的，但這要被擴展到那些與神和解的人類意識，簡言之即擴展到由多數的個體所組成的全人類。（*Aesthetics I 543*；《美學》卷二，305）

黑格爾說明，神的絕對存在，作為既是理想又是主體的純粹的普遍性來看，因此就不侷限在一個個別的人（耶穌）中，現在神與人的和解要擴展到全人類的意識，即擴展到由多數個體組成的全人類，體現宗教團體的精神。另外，黑格爾說到：

就作為個別的人來看，他（或耶穌）並不是直接神聖的；相反的，他是有限和屬凡人的，他只有確實把他自己（有限的人性方面）設定作否定面消除掉，才能達到與神和解。只有通過解脫有限事物的缺點，人才能成為絕對精神的實際存在，才能成為一個團體的精神。在這種團體的精神裏，人的精神與神的精神的統一，是在人的現實世界本身以內實現的；這是把按照精神的概念本來就已在己地（implicitly）統一起來的雙方，調解為一個真實的統一體。（*Aesthetics I 543-544*；《美學》卷二，305）

⁹ human and divine personality 原本是設想為「人格與神格」，但英譯不同，且和黑格爾意義有出入。

爲什麼人與神需要和解？需要經過一個過程，將在己的和解轉變爲對己的和解？或是人不能只憑自己，就享有人神合一無上的權利？這個故事要回到《舊約》〈創世記〉伊甸園的神話：神在創世記造亞當¹⁰，原本在一開始的時候，人與神是合一的，亞當在伊甸園，神也在伊甸園，彼此不互相間隔，距離親近。直到亞當同夏娃受蛇（撒旦）的試誘喫了知識善惡樹。在伊甸園中有二棵樹¹¹，而神是以生命樹的型態將祂自己呈現給人，以擺出祂自己，給人享用。¹²神造生命樹給人喫，就是使人可以憑著神的生命活著¹³，生命樹就是神的彰顯，亞當和夏娃喫生命樹就能與神合一。神亦告訴亞當，喫生命樹必活（因爲神是無限的生命），喫知識善惡樹必死。¹⁴後來撒旦化爲蛇進來，阻撓人喫生命樹，引誘夏娃和亞當喫知識善惡樹。¹⁵他們喫了以後，眼睛開了，首先知道自己赤身露體。後來神只好封閉喫生命樹的道路。（創 3:24）這意思是說，伊甸園裏的人不能喫知識善惡樹，同時又喫生命樹。¹⁶也是說，人背了神的義，作爲榮耀、聖別和公義的神自己在此向人封閉了¹⁷，除非等到榮耀、聖別和公義的神自己的要求能再次得到滿足，生命樹才能沒有攔阻的再向人開啓。這就是耶穌基督來到地上的意義。他無罪、求神的義並爲眾人受死；使人能從老亞當以來在死亡樹中注入的罪的元素¹⁸中得了釋放。「神來成爲人，親自穿上了有撒旦在其中的人之後，便把那個人帶到十字架上去。撒旦以爲他得勝了，其實他只是給神一條便捷的路來處死他。.... 亞當成爲一個神捕捉撒旦的陷阱。」¹⁹基督的死與復活，啓示了神的得勝。「基督的死滿足神一切的榮耀、聖別和公義的要求；結果，殿裏的幔子裂開²⁰，接觸神作生命的路就得以打開。（參閱：太 27:51；來 10:19-20）。因爲祂開了活路，我們就能因耶穌的血，坦然前來，直接接觸神作我們的生命。」²¹因爲主的血，我

¹⁰ 《舊約》〈創世記〉1:26：「神說，我們要按著我們的形象，照著我們的樣式造人，使他們可以管理海裏的魚、空中的鳥、地上的牲畜、和全地、並地上所爬的一切爬物。」

¹¹ 《舊約》〈創世記〉2: 9：「耶和華神使各樣的樹從地裏長出來，可以悅人的眼目，也好作食物；園子當中有生命樹，還有知識善惡樹。」

¹² 參考李常受，《活在神人調和中實際的路》，頁 16、30。

¹³ 如有一句俗話所說：“You are what you eat.”

¹⁴ 《舊約》〈創世記〉2: 16-17：「耶和華神吩咐那人說，園中各樣的果子，你可以隨意喫，只是知識善惡樹上的果子，你不可喫，因爲你喫的日子必定死。」

¹⁵ 《舊約》〈創世記〉3: 4-5：「蛇對女人說，你們不一定死；因爲神知道，你們喫的日子眼睛就開了，你們便如神知道善惡。」（但這是指人的知道善惡，非神的知道善惡。）

¹⁶ 《舊約》〈創世記〉3:22-23：「耶和華神說，那人已經與我們相似，知道善惡；現在恐怕他伸手又摘生命樹的果子喫，就永遠活著。耶和華神便打發他出伊甸園去，耕種他所出自之土。」

¹⁷ 生命樹的道路向人封閉了；參考李常受，《活在神人調和中實際的路》，頁 30。

¹⁸ 1. 《舊約》〈創世記〉3: 13，喫了知識善惡樹之後，神審問亞當和夏娃：「耶和華神對女人說，你作的是什麼事？女人說，那蛇誘騙我，我就喫了。」（喫了知識善惡樹後，夏娃懂得將過錯推給蛇以自保。）2. 另外一面，關於究竟什麼是「人的原罪」（original sin）的另一種體認是：我們爲什麼會與周遭的人有衝突？（即使客觀地都認爲自己正當無錯）因爲我們本身就是一個罪。喫了知識善惡樹之後，人變爲有限性。

¹⁹ 參考李常受，《人和二棵樹》，頁 26。

²⁰ 幔子裂開的意義在於：神與已墮落的人的間隔，是由（猶太人）殿裏分隔聖所和至聖所的幔子所表徵。（李常受，《活在神人調和中實際的路》，頁 30-31。）幔子裂開的意義就表示，神與人不再有間隔。

²¹ 李常受，《活在神人調和中實際的路》，頁 31。

們得以坦然進入至聖所（來 10:19），它的目的是要使神成為我們的享受，成為我們杯中的分。

如何能與神和解，其中《新約》〈路加福音〉9:23 說：「耶穌又對眾人說，若有人要跟從我，就當否認己，天天背起他的十字架，並跟從我。」24 節：「因為凡要救自己魂生命的，必喪失魂生命；凡為我喪失自己魂生命的，必救了魂生命。」凡為自己救魂生命，反喪魂生命；而為主喪失魂生命的，必救了魂生命。黑格爾亦說，一個個別的人，他並不是就直接地與神和解，只有通過消除他的有限性，才能達到與神的和解，作為絕對精神的存在；才能成為一個團體的精神，在這種團體的精神裏，人的精神與神的精神的統一，是在人的現實世界本身以內實現；這是把按照精神概念本來就已在己地統一起來的一方，調解為一個真實的統一體。（*Aesthetics I* 543-544；《美學》卷二，305）

黑格爾說明這種新的內容表現在浪漫型藝術有以下的種類：

和神分開的人，在罪孽中生活、在直接性中爭鬥，在有限中貧乏；他就有了一個無限的使命，需力求自己與神進入到和解。但是，在基督的救贖史裏，對於直接的個體的否定（即否定個體的直接性）既顯現為是精神本質的特徵，個人就只有通過轉化自然的元素和有限的個性，才能使自己提升到自由，和安居在神裏面的和平。（*Aesthetics I* 544；《美學》卷二，305-306）這種對有限性的超越，在這裏進入三重的方式：

首先是外在的複演基督受難的歷史；這變成真正身體的痛苦—殉道（martyrdom）。

第二種，這種轉變被轉移到心思（mind）的內在生活，透過悔改、贖罪和靈魂（soul）的回轉向神作為內在的調解。

第三也是最後的，神在世俗實在界的顯現，被理解為這樣的過程：把自然的尋常運動和事件的原來的自然型態都（否定）消除掉了，以便啓示神性的威力和存在；因此奇蹟（神蹟）也成為一個形式，在這個形式中這個啓示被呈現。（*Aesthetics I* 544；《美學》卷二，306）

以下說明這三種方式並分析其意義：

一、殉道者（Martyrs）

（一）在這個領域真正的內容就是對酷刑的忍受以及出於自願的拋捨（renunciation）、犧牲和艱苦生活。他硬要自己忍受困乏，招致苦難、酷刑和痛苦，從而顯示自己的精神，感覺到自己是在自己的天國裏享受著協調、稱心滿足的幸福生活。但黑格爾說，在殉道中，這個否定物—痛苦（grief）—就是它本身目的。這意思是說，痛苦本身就是目的；而不是以神自己為目的，也不是為神心

意，如福音，為福音殉道。在這當中，人所忍受的痛苦越可怕，他也就獲得越大的神的光榮，以此感到自己與神同在，和神的親臨。黑格爾說，在內心還不充實的主體身上，他把他自然的存在、生命和他的基本生存的必需品的滿足，看作與超凡的神，和使他能從這個世界得釋放的一個相抵觸的東西。因此在這個領域主要的主题就是身體方面的痛苦（或肉體方面的苦刑）。不論是由敵人和宗教信仰的迫害者出於仇恨而強加於他們的，還是由於贖罪的動機，而自願接受的。黑格爾認為在這兩種情況下，他們都是一種宗教的狂熱，不把忍受的痛苦看作冤屈而是把它看作一種神福。他們認為只有這樣，人才能打破生來就是有罪的（original sin）肉體和情感，從而達到自己與神的和解。（*Aesthetics I* 544-545；《美學》卷二，306-307）

但這個主题如果要用作藝術的表現，美感就容易受到損害。因為外在軀體在這裏如此的受到摧殘，所以這個領域的主题對藝術來說，構成了一個非常危險的題材。黑格爾詳細的描述，因為在一方面，一個凡人，比起基督受難的歷史，在更高的程度上帶著有限存在的烙印，以及有限的和天然生命的脆弱性。另一方面，這裏所涉及的苦刑和駭人聽聞的殘暴行為，如凌遲處死（dislocations of limbs），肉體的痛苦，上斷頭臺，斬首，火刑（burning at the stake），下油鍋（boiling in oil）和活剝皮等—這些天生是可恨的、嫌惡的和令人噁心的外在形狀；黑格爾說明它們距美甚遠，以致不能允許被選作健康的藝術題材。所以藝術家在處理這些主题的方式，儘管從創作技巧來看可以很卓越，但是這種卓越的技巧和興趣畢竟只涉及藝術家主體的活動，儘管它可能和藝術相合，顯出主體的藝術本領，但卻是枉費力氣，因為它（這個本領）無法使它自己與這個題材（殉道的題材）完全一致。藝術家無法在這二者之間創造出一個完美的和諧。（*Aesthetics I* 545；《美學》卷二，307）



圖 10 BELLINI, Giovanni: *Polyptych of S. Vincenzo Ferreri* (side panels), 1464-68, 167 x 67 cm (each) (圖片來源：<http://www.wga.hu/index1.html>)



圖 11 MEMLING, Hans: *The Martyrdom of St. Sebastian*, 1475, 67.4 x 67.7 cm (圖片來源：<http://www.wga.hu/index1.html>)

(二) 所以黑格爾說明對這類消極(否定)過程的描繪應該還要帶有另一個特徵,這個特徵需不顧身體和靈魂的巨大痛苦,而轉向肯定的和解。這就是精神本身的和解,也就是經歷恐怖痛苦之後,所贏得的作為目的和結果的精神。從這個觀點來看,殉道者是神性的保護者,他們同外界的暴力和不信者的野蠻行為作鬥爭;為著天國(the Kingdom of Heaven),他們忍受著痛苦和死亡,這種勇氣,力量、堅忍不拔的精神和沐神福的氣象,也因此就要在他們身上表現出來。但是這種信仰和愛的深刻心情,儘管帶著精神的美,卻不是滲透到健康的身體裏去的那種精神的健康;而是一種由苦痛孕育出來的,或是在苦痛中表現出來的信仰和愛的深刻心情;即便顯出「神變容」(transfiguration)的榮形,也畢竟含有苦痛的元素作為它絕對地本質性的事物。(Aesthetics I 546;《美學》卷二,308)

繪畫如果採用這種虔誠的狀態為題材,這裏畫家主要的任務就在於用摧殘的身體形狀把殉道者的沐神福的氣象顯現出來;在面容和眼神的特點上,描繪出拋捨、對痛苦的克服,以及自覺神的精神就體現在自己身上的喜悅。(參考圖 10、圖 11) 如果雕刻要表現這種內容,對它來說,它不大可能表現出這種內心精神灌注的深刻情感的狀態,因而只得把肉體上所現出的那種肌肉痛苦的痙攣狀態突出地表現出來(如論文頁 17,圖 3)。(Aesthetics I 546;《美學》卷二,308)

(三) 第三點,黑格爾亦說明,在這個階段殉道者的自我否定和所忍受的痛苦,還不僅涉及自然的生存和直接的有限性方面,而是使心靈嚮往天國事物,走到極端,以致把儘管本身符合倫理和理性的塵世事物,都一律丟在背後和鄙視。也就是說,一個人的精神如果專注到悔改的觀念上,他越是沒有教養,他也就越野蠻抽象地集中虔誠的力量,去反對一切與這種簡單的宗教狂熱的無限性相對立的有限事物;反對一切人的特殊情感,反對人心的多方面的道德願望、關係、傾向和職責。因為家庭的倫理生活、友誼的聯繫、骨肉親情、愛情、國家以及職業這些方面,都是屬於塵世的範圍;但如果塵世的事務還沒有被信仰的絕對觀念所滲透,而發展進入到統一與和解,對抱有這樣抽象的宗教信仰的情緒的人,塵世就不能納入使它感動和關心的事務範圍之內,他們會認為它只是微不足道的,並且對信仰的虔誠是敵對和有害的。(Aesthetics I 546-547;《美學》卷二,308-309) 人類世界的倫理組織因此還未被他們看重,因為他們還不認可塵世生活各方面及其包含的職責,是理性現實世界中的一些必要的合理的連結鎖鏈。在這個理性現實的世界中,凡是片面性的事物當然不應提高到獨立地位而孤立起來,但是也同樣必須被保留為有效的因素,不應被犧牲掉。(Aesthetics I 547;《美學》卷二,309) 黑格爾說,從這點來看,現階段的宗教和解本身就仍然是抽象的,在心腸簡單的人身上,就表現為信仰雖然堅定卻缺乏廣度,表現為一種孤獨自封的心靈的虔誠,這種心靈還沒有發展到具有全面展開的信心,對自己還沒有充分把握。所以如果這樣的心靈堅持要用它的力量去反對它純粹看作否定面的塵世,並且強迫地切斷它與所有人的關係,儘管這些關係自古以來就是牢不可破的,那麼,黑格爾說,這就足以見出這種精神的粗野和憑抽象的活動來使用的野蠻暴力,這是

會使我們起反感的（which must revolt us）。所以按照現代意識的觀點來看，我們對於這樣表現中的宗教虔誠的萌芽，固然可以重視和尊敬，但是如果這種虔誠走得太遠，如我們實際上所看到的，我們對這種宗教狂熱就不僅不能同情，而且還要把這種拋捨看作不道德，而且是違反宗教本質的，因為它把本身合理的和神聖化的事物都加以拋棄和踐踏了。（*Aesthetics I* 547；《美學》卷二，309）

這是黑格爾對浪漫型的宗教意識的批判，他認為基督徒忍受痛苦的正確態度並非是將這苦痛本身當作是他與神和解的最高目的和手段。他說明，基督教的狂熱者卻把苦痛和對於苦痛的意識和感覺，當作真正的目的；他認為在苦痛中愈意識到所拋捨的東西的價值和對它們的喜愛、愈經久不斷地觀照自己的拋捨，他也就愈達到他所推想的目的。而把這樣的考驗加諸在自己身上的心靈愈豐富，也就是說，他愈擁有高貴的財富—而同時又相信自己必須詛咒它所擁有的是虛無，給它貼上罪惡的標籤—缺乏和解的情形就愈形惡化。而一旦缺乏這種和解，就會產生最可怕的歇斯底里和最凶猛的分裂。這樣的心靈只能安居在知性的世界裏，不能安居在真實的世界裏，因此這樣的心靈，也感覺到自己對現實世界中一些絕對合理的有效活動的領域掌握不住，儘管它以全部的靈魂在這現實世界中生活，和它維持關係，但仍然把現實道德的規則，看作是它自己的絕對使命的否定面，黑格爾認為像這樣的心靈，無論是就它給自己創造的苦難（self-created suffering），或是它的拋捨來看，都是瘋狂的；所以我們既無法對它感到同情，也無法從它得到感發興起的力量。這類的行為缺乏一種內容豐富的合理的有效目的，所達到的只是完全主體的、個人的目的，專從自己靈魂的解救和自己的幸福著眼。這樣的一個人是否能享受到幸福，是不能為多數人所關心的。（*Aesthetics I* 548；《美學》卷二，310）

從黑格爾《美學》講稿的內容，我們看到，他在這裏說明信仰不應有上述的抽象性和片面性的傾向，不應發展到極端，走向宗教的狂熱和使人覺得反感。黑格爾認為一個有虔誠信仰的人，也應該看重這個塵世倫理的生活、組織、制度和規定。《新約》〈彼得前書〉2:17 也曾說：「務要尊敬眾人，愛眾弟兄，敬畏神，尊敬君王。」這是指基督徒對人的制度應有的態度，要活出各面佳美品行的生活，彰顯與榮耀神。

二、悔改與轉信（Repentance and Conversion）

同樣在這個宗教領域還有一個與第一種方式相反的方式，而達到克服有限性和與神的和解。它不再著眼於身體外在的痛苦，另一面也不再對世俗現實中絕對合理的事物抱持否定的態度，因此在內容和形式兩方面贏得了一種比較適合的理想的藝術根基。這個根基就是內心生活的轉信（conversion），只表現精神的痛苦和心情的轉換。也就是說，上述的外在肉體的殉道和痛苦在這裏消失了，基督徒

說要殉道與被提²²，要在日常生活中體會，如在街上、馬路上、餐館裏等等與己身相衝突或不愉快的時刻，我們就在精神裏殉道，要能更認識神心意而能承受黑格爾在這裏說的「精神的痛苦和心情的轉換」；不以有限性和直接性，外在地與人爭鬥，造成兩敗俱傷。另外在這個階段，不再有那些造成肉體痛苦的經常複演的殘暴行爲，也不再有心情方面的野蠻的宗教狂熱，頑強地反對人的倫理生活——它爲著抽象的觀念性的滿足，在一種絕對拋捨之下所帶來的痛苦中，可以把一切其他種類的滿足都粗暴地加以踐踏。（*Aesthetics I* 548；《美學》卷二，311）黑格爾說明，在這個階段的宗教情緒，只反對在人的本性中確實是罪惡和犯罪的事物。他憑著一個高度的信念（conviction），認爲信心（faith）和精神對神的嚮往，就能把過去哪怕是確實罪惡和犯罪的行爲都一筆勾消。如詩歌「敬拜父—祂的救贖」中所唱：「就是極大罪人，若真肯相信，在他相信之時，必得赦罪恩。」²³黑格爾認爲，這種從罪惡，和絕對的否定面的回轉，這種憑著主體的精神和意志，對過去的罪惡加以輕蔑和消除的活動，這種向肯定面的回轉（從此這個肯定面就作爲真正實在的東西鞏固下去，以反對過去的罪惡生活）就是宗教的愛真正無限的威力，就是絕對精神在個人身上的現實存在。（*Aesthetics I* 549；《美學》卷二，311）



圖 12 FETI, Domenico (b. ca. 1589, Roma, d. 1623, Venezia): *The Repentant St Mary Magdalene*, 1617-21, 98 x 78,5cm (圖片來源：<http://www.wga.hu/index1.html>)



圖 13 LA TOUR, Georges de: *Magdalen with the Smoking Flame*, 1640, 117 x 91,8 cm (圖片來源：<http://www.wga.hu/index1.html>)

黑格爾說這樣的變革（revolution）當然完全是在內在生活中進行的，因此在性質上是宗教多於藝術的；不過它既然是一種同時表現內心的轉變同時也就可以

²² 「被提」一詞出現在如《新約》〈哥林多後書〉12:2：「我認得一個在基督裏的人，十四年前，這樣的一位被提，直到第三層天裏，（或在身內，我不曉得，或在身外，我也不曉得，只有神曉得。」

²³ 台灣福音書房，《詩歌—主後一九六八年整編本》，頁 34。

用外在的方面來顯示出心靈的內在狀態，所以造形藝術的繪畫也就有權利把這種悔改的歷史過程表現出來。黑格爾舉的二個例子是浪子回頭的故事²⁴和抹大拉瑪利亞的故事，他說明如果在繪畫中把這種轉變的過程全部呈現出來，那就不免會夾雜著一些不美的因素，因為那要把罪惡和引起反感的東西也描繪進去（如在浪子回頭的故事中，浪子離開家過著放蕩的生活，揮霍家產和耗盡家產；他在牧豬時欲拿豬所吃的豆莢充飢卻不可得，直到他醒悟過來的那一刻）。所以黑格爾舉了另一個不用描繪過程細節的例子：抹大拉的馬利亞的故事就是屬這一種，黑格爾說它可以算是「悔改與轉信」這個宗教領域裏最美的題材，特別是在義大利畫家那裏，獲得了最優美的藝術處理。而除了義大利畫家對抹大拉的馬利亞懺悔的故事有動人的描繪，在法國畫家拉圖爾的畫裏，我們亦看到他對這類題材深刻的表現（如圖 13）。

黑格爾說明，抹大拉的馬利亞在這些作品裏，內心和外表兩方面都顯得是一個美的罪人，她的罪惡和她的美同樣都是吸引人。不過在這個例子中，她的罪和聖潔都不是用嚴肅的態度來處理的；「她得到的原諒多，因為她愛得多」²⁵；由於她的愛和美，她得到了原諒，而她感人的地方是在於她為自己付出許多的愛感到懺悔，她所流的眼淚表現她靈魂的敏感和優美。她愛得多並不是她的錯，動人的原因在於她相信自己是一個罪人；她深刻的情感和美，只能給人這樣的一種印象：她在她的愛裏是高貴的，顯得深刻動人的。（*Aesthetics I* 549-550；《美學》卷二，312）

三、神蹟與傳奇（Miracle and Legends）

最後在神蹟與傳奇這個部分，可以和前述的兩方面結合，並且可以普及在這兩方面當中。神蹟一般上在宗教的領域扮演著主導的地位。黑格爾對神蹟的解釋是：神蹟是直接的自然存在的轉變史（*miracles as the history of the conversion of immediate natural existence*）。現實是作為一種平常的偶然的的存在擺在我們面前；這種有限由於接觸到神性的東西，這神性的東西只直接影響到它完全外在的特殊細節，就使它遭到破壞和顛倒，變成完全另樣的東西；這就破壞了一般人所理解的事物的自然過程。人們看到這樣不自然的現象，不再能憑他有限的觀念去解釋，就相信在這裏可以認出神的顯現，而描繪這時他所處的心情，就是許多傳奇主要的內容。但黑格爾說明，實際上神性的東西也只有按照理性，按照神所制訂的不可移轉的自然規律，才能影響和改變自然。因為只有理性的永恆規律和原則才能在自然界發揮真正的作用。（*Aesthetics I* 550；《美學》卷二，312-313）所以從這方面來看，黑格爾說明那些描述神蹟的傳奇，往往就不必要地流於神秘、低級趣味、妄誕和滑稽可笑，因為它要影響人的心靈，使人相信在絕對無理性的妄

²⁴ 浪子回頭故事見《新約》〈路加福音〉15: 11-32.

²⁵ 見《新約》〈路加福音〉7: 47.

誕、違反神性的現象中，正足以見到神的存在和威力。傳奇所涉及的感動、虔誠和轉信固然也可以引起人的興趣，但是這些只是在「一個」方面，即內在性，主觀的那一面，一旦它與它的對立面，即某些外在性的事物發生關係，這個外在的事物也影響到內心的轉信，那麼這個外在事物就必不是無意義（senseless）和不合理的。（*Aesthetics I 550*；《美學》卷二，313）

神蹟與傳奇雖然在宗教領域扮演著主導的地位，但是神與人的統一，主體的感覺和確信，乃在於主體的心靈對它所信與所信之事的統一，而非想像和感覺一些不切實際、妄誕滑稽或不可理解的事物；神對人而言亦不應只是遙不可及、受人膜拜、縹緲不可瞭解的神。

耶穌不是將祂自己託付於那些只相信神蹟的人²⁶，信仰的意義在於生命重生。在信仰中所有對自己的「你應」在後來轉變為「我要」，²⁷這種所見與所見之事的統一，自我與他者不再異化，才是黑格爾所說的理性的永恆規律和原則。

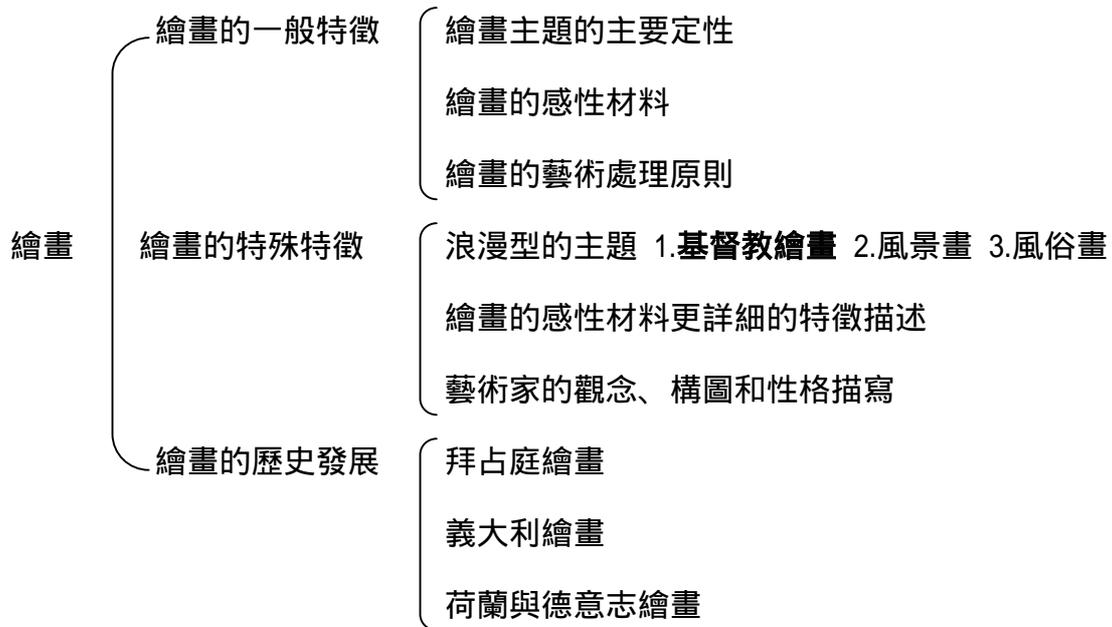
以上就是在宗教領域裏作為神性本身，又作為神所顯現為精神的實體性的主題的幾個主要方面。這種絕對的對象並不是由藝術從它本身創造和揭示出來的，而是藝術由宗教那裏得來的。藝術採取這種內容，就是意識到它是絕對的真理，並且是為要把它表現和展示出來。這是信仰宗教的依戀神的心情才有的內容。這種在己且對己的心情是無限的整體，所以外在的方面或多或少維持是外在的和偶然的，不能和內在的心裏方面進入到完滿的和諧，因此它常常變成是一個不能完全被藝術征服的不易駕馭的題材。（*Aesthetics I 550-551*；《美學》卷二，313）

²⁶ 如《新約》〈約翰福音〉2: 23-25：「當耶穌在耶路撒冷過逾越節的時候，有許多人看見祂所行的神蹟，就信入了祂的名。耶穌卻不將自己信託他們，因為祂知道萬人，也用不著誰見證人怎樣，因祂知道在人裏面的是甚麼。」

²⁷ 「你應」與「我要」一詞出自尼采《查拉圖斯特拉如是說》精神的三種變形：「...但是在最寂寥的沙漠中，完成了第二種變形：在這裡，精神變成獅子，自由就是它要贏得的，並且在它自己的沙漠中成為主人。...『你應』就是巨龍的稱呼。但是獅子的精神說『我要』。...」但這和本文的意義並不相同，「你應」與「我要」的關係對尼采來說，似乎不是統一的。完整原文參考尼采著，雷菘生譯，《查拉圖斯特拉如是說》，頁 28-29；Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, translated by Thomas Common, pp. 43-44.

第三章 浪漫藝術群裏的繪畫

下表為黑格爾《美學》對「浪漫藝術群」-「繪畫」的分類，並指出基督教繪畫在其中的位置：



這一章討論的主題是黑格爾對繪畫特質的說明，藉著探討的內容，可以得知黑格爾和一般藝術史對繪畫討論的不同之處。黑格爾對「繪畫」的討論分為：「繪畫的一般特徵」、「繪畫的特殊特徵」和「繪畫的歷史發展」三部分。而這一章論述的重點是從三方面來談：1. 浪漫型藝術的主體性原則。2. 繪畫的基本特徵。3. 浪漫藝術群裏繪畫的三個主題。

第一節 浪漫型藝術的主體性原則

浪漫型藝術基本的原則是主體性原則。黑格爾說，從雕刻到其他藝術的一般轉變，在於「主體性原則」(the principle of subjectivity)，侵入了藝術的主題和它的表現方式。黑格爾對「主體性」的解釋是：「主體性是精神的本質性，這個精神對己本身明顯地是理念性的，它從外在的世界回到了一個內在的實有裏面來；因此它不再和它的肉體結合成為不可分割的統一體。」(*Aesthetics II* 792 ; 《美學》卷三上冊，215) 如果問主體性從哪裏來，黑格爾說「主體性是精神的本質性，這個精神對己本身明顯地是理念性的」。神創造萬物，何其美好¹，在大自然中我

¹ 如《舊約》創世記 1:31 :「神看一切所造的都甚好；...。」

們可以窺見神最初美妙的作為，或是以《新約》羅馬書 1:20 所說：「自從創造世界以來，神那看不見永遠的大能，和神性的特徵，是人所洞見的，乃是藉著受造之物，給人曉得的，叫人無法推諉；」²神的形像雖然在大自然中沒有形像，但人是按著神的形像所造³；人的心靈亦可以盛裝神的生命和性情。雖然在大自然和宇宙完美的設計裏，我們可以窺見神性的特徵和存在，但我們仍未認識祂本身。⁴到底我們生命的根源，是苦？還是罪？知識善惡樹的罪使我們感到苦，神如果真愛我們就會成就以鮮血來洗罪的事。終結一切消極的（negative）感覺。而主體性是，「在理念上對己存在的」精神之概念，它從外在的世界回到了一個內在的實有裏面來；而「理念」的特徵為何？黑格爾說，我們雖將幸福、獨立、滿足、平靜和自由（這些使人感到快樂的正面積極的事物），作為理念的特徵，但和古典型理念相較，浪漫型的理念，有著一種相當不同的形式。（參考 *Aesthetics I* 530；《美學》卷三上冊，289）所以理念的特徵是一切積極、正面事物的實際，它使我們感到心靈的平靜與喜樂，但和古典型藝術的理念相比，浪漫型藝術的理念有著一種相當不同的表現形式。

浪漫型藝術的主體性，「從外在的世界回到一個內在的實有裏面來；因此它不再和它的肉體結合成為不可分割的統一體。」外在性不再如古典型藝術那樣重要，喜樂是內在的喜樂。所以在這個轉變（主體性原則的侵入）之後，使雕刻從原有的那種實體性的客觀的統一，原本那種各部分契合無間和融貫一致的靜穆與完滿自足的狀態，遭到分裂和瓦解了。這種分裂可以從兩方面來看：1. 就雕刻的內容來說，雕刻把精神的實體性因素和還不自覺為個別主體的個性，直接結合成為統一體，從而造成一種客觀的統一。這裏「客觀」是指一般永恆的、不可變動的、真實的，以及不帶任意性和個別特殊性的那種實體性因素。黑格爾認為雕刻這種直接與客觀的統一，只是在己的而不是對己的，主體本身並未對這種統一有經過過程的自覺。2. 雕刻是把精神內容完全灌注到肉體去，把肉體當作能從精神內容方面獲得生氣灌注和意義（significance）的一面，因此形成一種新的客觀的統一，這裏「客觀的」，是指那個相對於純粹的內在和「主觀的」外在真實的存在。（參考 *Aesthetics II* 792；《美學》卷三上冊，215）

現在由雕刻在最初所建立起來的，彼此互相適合的兩方面既然分裂了，精神於是退回到它本身，就和一般外在的自然相對立，也和「內在生命本身的身體」（to the inner life's own body）相對立；甚至在精神本身的領域裏，精神的客觀實體性，和有生命的個別的主體也分裂了，結果就是前此融成一體的兩方面，變為

² 《新約》羅馬書 1:21-23 說：「因為他們雖然知道神，卻不當作神榮耀祂，也不感謝祂，反倒在他們的推想上變為虛妄，他們無知的心就昏暗了。他們自稱是智慧的，反成了愚拙的，將不能朽壞之神的榮耀，改換為必朽壞的人、飛禽、走獸和爬物之像的樣式。」

³ 見《舊約》創世記 1:26-27：「神說，我們要按著我們的形像，照著我們的樣式造人，……。」

⁴ 神本是無形像，但在《新約》希伯來書 1:3-5 說：「祂是神榮耀的光輝，是神本質的印像，用祂大能的話維持、載著並推動萬有；祂成就了洗罪的事，就坐在高處至尊至大者的右邊；祂所承受的名，既比天使的名更超特，祂就比天使更美。神曾對那一個天使說過，“你是我的兒子，我今日生了你？”又說，“我要作祂的父，祂要作我的兒子？”」

互為自由和獨立，以致於現在「就在這個自由」中，它們可以由藝術形成和表現出來。（*Aesthetics II* 793-794；《美學》卷三上冊，215-216）以下我們要從三方面來討論「主體性原則」作為浪漫型藝術表現的特徵：

一、浪漫型藝術的主題（subject-matter）

因此從浪漫型藝術的主題來看，我們看到一方面是「精神領域的實體性，真理與永恆的世界，神聖者（the *Divine*）」；另一方面是「世俗與凡人的主體」。按照浪漫型藝術主體性的原則，這裏的神聖者，是作為主體或人格，作為自覺的絕對者所具有的無限精神性，作為代表精神和真理的神，由藝術去掌握和表現出來的。另一方面，作為世俗和人的主體，他不再和精神的實體方面有直接地合一，而是在他人物特殊性格的全部裏，展現他自己；所以人的心情和人的顯現的整個資源，都可以由藝術表現出來。（*Aesthetics II* 793；《美學》卷三上冊，216）所以浪漫型藝術所表現的主題有「神聖」和「世俗」這兩方面。

但是主體性原則是這兩方面所共有的，這兩方面在主體性的原則中有了重新統一的結合點。黑格爾說，因為這個理由，絕對者就顯現為一個活的、現實的，因而是人的主體，就像是人類和有限的主體，由於他的精神性，使絕對實體與真理，也就是神的精神，活在他裏面並實現在他裏面。但是這種新的統一，不再具有原來雕刻所表現的那種直接性，而是本質地呈現為兩個不同方面的媒介（mediation）的統一與和解，按照它的概念，它只有在內心或觀念裏，才可以充分顯現出來。（*Aesthetics II* 793；《美學》卷三上冊，216）黑格爾之後亦說明：

但是退回到本身的精神，只能將精神本身的實體呈現為精神，意即呈現為主體，在那個呈現中，它同時獲得個別主體（individual subject）與神的精神和解的原則。但是作為一個個別的主體，人在自然中也有一個短暫的存在，和大小範圍不同的興趣、需要、目標和熱情，在這些因素中，他可以得到獨立性和滿足；或是同樣地，他也能很好的沈浸在他對神的觀念，和他對神的和解中。（*Aesthetics II* 793；《美學》卷三上冊，217）

這就是為何黑格爾認為「主體性原則」可以結合神聖與世俗這兩方面的原因。由於主體性的原則，浪漫型藝術的主題，就有了神聖與世俗兩個方面，不過繪畫作為浪漫型藝術（如本章第三節所討論的），它所表現的主題（或內容）則有三類。

二、浪漫型藝術的外在表現

既然在雕刻中，內在與外在堅固的統一，現在遭到瓦解和分裂，而各自獲得發展的獨立性，所以現在同樣地在藝術的表現中，它所有的細節，都獲得一個可以達到獨立自由的權利。因為主體性原則不容許內在和外在外在方面在各部分和各種

關係裏都達到徹底的相互滲透。黑格爾說，「事實上，這裏主體性恰恰是內在的生命，是對己的（explicit to itself）；它離開它外在的具現，退回到感覺、心情、心思和觀感。」（*Aesthetics II* 794；《美學》卷三上冊，217）在浪漫型藝術，由於精神退回到人內在的感覺、心思和情感，所以在古典型雕刻中那種肉體和精神的緊密聯繫，雖然還沒有完全消失，以至毫無聯繫，卻也聯繫得很鬆散。這兩方面雖然互相依存，卻仍在這種聯繫中，保持各自的特殊獨立性，或是縱使達到一個較深刻的結合，精神性的因素畢竟超越它和外客觀事物的結合，成為發出光輝來照耀全體的中心。（*Aesthetics II* 794；《美學》卷三上冊，217）

因此，在浪漫型藝術，由於客觀真實的外在性，較古典型藝術相對地增加了獨立性，這裏描繪的重點固然移到外在的自然和最特殊個別的對象上，不過黑格爾說，儘管它們的處理是多麼忠實於自然，但卻仍須在它們的表現上面有一種精神因素的反映；它們實現於藝術之中，但仍須顯出就連在最極端的外在事物上，畢竟還有精神的參與，和理解的活躍以及心靈的體驗，因此在作品中，還表現出一種內在的與理念的生命（an inner and ideal life）。所以整體上，主體性原則帶有雙重的必然性，一方面它犧牲精神與它的肉體素樸的統一，並且對肉體或多或少採取否定的態度，以便把內在的精神從外在的肉體中提升出來；另一方面，它也必然要允許精神和感官這兩方面的多樣性、分裂和運動的細節有自由發揮的場所。（*Aesthetics II* 794；《美學》卷三上冊，217-218）

三、浪漫型藝術的表現媒介—繪畫

適合於表現浪漫型藝術的形式為繪畫、音樂和詩。（見 *Aesthetics I* 87-89；*Aesthetics II* 794-796）黑格爾說，主體性原則也運用在浪漫型藝術所使用的表現材料中。在浪漫型藝術之前的藝術門類中（建築和雕刻），它們的材料都是單純的物質，即在三度空間裏有重量、有體積的物質堆集合，然而這裏的形像也僅是如「形像」那樣抽象（while the shape was simply abstracted as shape）。當這些材料現在由主體的內在生命所進入時，在自身內被充滿和特殊化（particularized），這個生命，為了能夠在外在事物中顯現出內在的反應，它就將會消除材料外在空間的次元，並且使它們由直接存在，轉化到它們的某種對立面，就是被精神製造的單純外貌。（*Aesthetics II* 794-795；《美學》卷三上冊，218）

不過藝術在浪漫型藝術裏，首先仍是在感性和可見的領域裏活動。而繪畫就是作為藝術由可見到不可見材料（音樂）的過渡。內在的生命固然應理解為意識對自身的反思，但也顯現為它由外在形狀和肉體，返回到內在性的過程。所以首先，內在的生命也只能在自然的客觀存在，和精神在身體裏的存在被展示出來。浪漫型藝術的第一個藝術門類（繪畫），就是還需要按照上述的方式，把它的內容表現在外在的人體，以及一般自然事物的形狀的形式，使它成為可以眼見的，但仍需要超越雕刻可以眼見和抽象性的特徵。而解決這個課題就是繪畫的任務。

(*Aesthetics II* 795 ;《美學》卷三上冊, 219)

第二節 繪畫的基本特徵

一、繪畫與雕刻表現上的差別

黑格爾提及：雕刻的最適合的題材是靜穆的具有實體性的沈思的人物性格，他的精神個性完全滲透到肉體存在裏而流露出來，而精神的這種體現所用的感性材料單從形像本身來看就是適合於表現精神的。雕刻中眼光不露的形象，既沒有把個人的內在主體性，心情的生活和他最個人的感覺和靈魂，傳達為內在生活較密集的表現，或是精神的活動，顯示出精神與外界的差異或精神裏面本身的差異。就是因為這個原因，古代的雕刻帶給我們一種有點冷的感覺。如果我們要看到人物性格的特徵，或是它的運動、發展，所表現的向外動作、活動以及靈魂內心生活的深刻和具體化，這個要求是在古代雕刻作品中不能得到滿足的。因為這個原因，我們對繪畫感覺比較親切。(*Aesthetics II* 797 ;《美學》卷三上冊, 221) 黑格爾進一步說明：

因為繪畫首先開闢途徑，讓有限和天生地無限的主體性原則，即我們自己的生活和存在的原則，能發揮作用，在繪畫裏，我們看到在我們自己身上起作用 and 活動的東西。... 觀賞者彷彿在最初就存在作品裏，在作品裏就被考慮到的，並且作品是為了這個固定的指向而存在，那就是，為了個體對它的理解。(*Aesthetics II* 797 ;《美學》卷三上冊, 221-222 及 *Aesthetics II* 806 ;《美學》卷三上冊, 231)

比起雕刻，繪畫的表現更貼近觀賞者。我們似乎預先就被繪畫考慮到，「觀賞者彷彿在最初就存在作品裏」；並且「作品是為了這個固定的指向而存在，那就是，為了個人對它的理解」。黑格爾繼續說明繪畫與雕刻的差別：

在雕刻裏，神只是作為一個客體面對我們的注視；但在繪畫裏，相反地，神顯現為在其自身就是一個精神的與活著的位格。祂進入教會 (Church)，給每一個個人置身精神的社群及與祂和解的可能性。因此神聖者不像在雕刻那樣，是一個離世獨立的僵化個體，而是進入到教會裏去，並且在那裏顯出自己的特殊性。(*Aesthetics II* 798 ;《美學》卷三上冊, 222)

以雕刻來表現神聖者顯得是一個遺世獨立的僵化個體，但是在繪畫中神聖者將自己參與到群眾那裏去，使人與神能更多地達到精神上的契合與和解。雖然我們亦看到，有些基督教雕刻 (浮雕)，也有面部表情和情感流露的特性使人感動 (如圖 14)⁵；但與雕刻相較，繪畫更能貼近人的感覺：雕刻如我們所已經看到

⁵ 此圖為德國羅騰堡 (Rothenburg) 聖雅各大教堂《聖血祭壇》的浮雕群像，令筆者印象深刻的是



圖 14 RIEMENSCHNEIDER, Tilman, *The Last Supper*, 1501-02, Limewood, Church of Sankt Jakob, Rothenburg (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

的，較難雕刻出眼睛和流露的目光，繪畫卻掌握住較豐富的表現的特徵。（參考 *Aesthetics II* 856；《美學》卷三上冊，291）另外，繪畫與雕刻表現的差別亦在於：「比起其他種類的造形藝術，繪畫不只是允許，更是有必要走到戲劇性的生動，使所組成的人物都在一種具體的情境中顯出他們的活動。」（*Aesthetics II* 853；《美學》卷三上冊，287）所以繪畫在畫面上的佈局安排，除了能表現雕刻般獨立的個體（如圖 15），亦能生動的表現出人與人之間互動的情境和戲劇性的

的場面。（如圖 16）

雕刻主要的使命在於表現本身獨立自足的完滿情況，只有在浮雕中才開始運用一群人物的組合，使人物形像向史詩方面伸展；以及描繪一種以衝突為基礎的動盪性較大的動作。但我們對繪畫的要求則是：由於繪畫和外界的環境發生較多的關係，它提供給我們更多的性格、靈魂和內在生命的表現；而不是從直接的外在形像就去認出內在的生命，而是要通過「動作」（*actions*），去展現這內在生命本來的面貌。（參考 *Aesthetics II* 854；《美學》卷三上冊，288-289）



圖 15 CAVALLINI, Pietro, *Crucifixion*, 1308, Fresco San Domenico Maggiore, Naples (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)



圖 16 WEYDEN, Rogier van der, *Deposition*, 1435, Oil on oak panel, 220 x 262 cm, Museo del Prado, Madrid (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

所以在圖 15、16 我們看到，繪畫真正的使命和表現在於能藉著人物的動作，顯示出主題內在的靈魂和意義，並達到繪畫表現的生動性。

因為它顯現出人物的表情和目光的流露，此作場景為基督與門徒的「最後的晚餐」。

二、感情的精神深度

黑格爾說，心靈的主體性（the subjectivity of mind）是繪畫本質的原則。繪畫的題材廣泛，其中包含天上和地上的情感，想法和行動，多種多樣的情境，以及在肉體方面顯現的諸多樣式。但黑格爾將繪畫的中心，放在浪漫型和基督教的藝術。（*Aesthetics II* 799；《美學》卷三上冊，223）黑格爾說，雖然這可能馬上引起不同的辯駁，因為在古代和其他的民族（如中國、印度和埃及）的繪畫，也很馳名；繪畫所採用的題材和表現方式既是多種多樣的，它當然就不會只侷限在某一民族。但黑格爾說，問題的關鍵並不在此。因為單從經驗來看，這樣或那樣的作品，以這種或那種方式，曾由這個民族或那個民族在極不同的時期創造出來，這的確是事實；但更深刻的問題在於繪畫的原則：「那就是，去檢驗它的描繪方式，因此去決定根據它的性質（nature）的那個主題，藉由繪畫的使用，使它的外在形式和描繪模式準確地和諧，就是這個形式確實地符合那個內容。」（*Aesthetics II* 799；《美學》卷三上冊，224）內容和形式之間緊密的關係，就是黑格爾所認為的繪畫實際的原則。

西方繪畫高度發展時，所使用的媒材是油彩（之前是蛋彩），這種原料的特性是能表現豐富明亮和柔和的色澤效果。而如果從中國水墨畫的角度來說，中國畫又有不同的特性，對道地的中國畫家來說，也許會認為「西畫的『明暗造型法』雖然畫得十分工整，但『匠氣』而『不入畫品』，原因是『筆法全無』。」⁶這個根本的差異在於中國繪畫的媒材是毛筆和水墨；故唐朝張彥遠在《歷代名畫記》提出「書畫同源」這一他看為重要的歷史事實和畫論，來說明文字和圖畫之間的關係。中國文字由圖畫而來，中國繪畫亦由文字的筆法達到中國文人盡意與美感的表現。

黑格爾說明，在繪畫中如果要表現肉體「無欲的生命力」(lustreless vitality of flesh)，最佳的材料是油畫。而最不適合的是馬賽克鑲嵌畫。鑲嵌畫雖有耐久的長處，但是由於它只能用一些有色的玻璃或石頭的細塊，嵌合在一起，來表現顏色各種深淺的分寸，所以它不能使各種顏色有一種理想的互相融合，和互相轉化的妙處。而以壁畫或膠彩和蛋彩的方式作畫，雖然已經有改善，但由於原料被吸收得太快，也無法對繪畫進行精修細補或融合各種顏色的動作。與此不同，油畫則不僅可以使各種顏色互相融合和滲透得很微妙，而且可以精修細補，使人不易察覺出由某一色調轉化到另一色調的痕跡，或是說出某一種顏色從哪裏起始，到哪裏結束。我們看到的是各組成因素得到了正確的融合，也描繪得恰到好處，畫面本身就像珍貴的寶石那樣放出光輝，而且通過透明和不透明的色澤的微妙濃淡分寸，就遠比用蛋彩的畫法，更能產生各種顏色層次的互相增輝的效果。（*Aesthetics II* 847-848；《美學》卷三上冊，280-281）

⁶ 徐書城，《繪畫美學》，頁 49。

所以，繪畫的表現雖然具有豐富性和多樣性，同樣也有許多信筆揮灑使人感到美麗的風格；但黑格爾認為，真正符合繪畫原則的畫作，就是根據該畫作描繪的方式，所達到的內容與外在形式的和諧一致，這才得到高度的讚賞。至於何種繪畫，才構成黑格爾認為的美好的表現，黑格爾說：

不管這些古代的繪畫作品多麼優異，我們還是要說，古代人在雕刻方面雖然達到了無與倫比的美，在繪畫方面卻沒有達到在中世紀基督教時代，尤其是在十六十七世紀所達到的那種發展的高度。...如果我們要問為什麼繪畫只有通過浪漫型藝術的內容才能達到它獨特的高峰，答案就是，為繪畫的高度完美開闢道路，並使這種高度完美成為必然的，就是感情的精神深度（the spiritual depth of feeling）和心靈的快樂與痛苦（the bliss and grief of the heart），所構成的較深刻的由精神灌注生命的內容意蘊。（*Aesthetics II* 800；《美學》卷三上冊，224）

黑格爾認為繪畫最適合的表現主題是浪漫型和基督教的繪畫；因為為繪畫開闢完美道路的，正是感情的精神深度和心靈的快樂與痛苦，所構成的較深刻的由精神灌注生命的內容意蘊。黑格爾在這裏舉描繪「母愛」的例子為例：埃及女月神 Isis 把她的兒子 Horus 抱在膝上，一般來說，這個主題和聖母的基督教繪畫—聖母抱聖嬰的題材大致相同。但是它們在處理方式上的差異是巨大的。埃及女月神 Isis，按照她在淺浮雕作品中表現的這個姿勢來看，看不出是一個母親，沒有一點慈愛，沒有一點靈魂和情感的表現，就連生硬的拜占庭聖母像也還不至如此（如圖 17）（*Aesthetics II* 800；《美學》卷三上冊，225）黑格爾認為，在拉斐爾（圖 18）或其他偉大的義大利畫家的繪畫裏（如圖 19），所產生的是多麼令人驚讚的效果！



圖 17 AKOTANTOS, Angelos, *The Virgin Cardiotissa*, 1400-50, Tempera and leaf on panel, 121 x 96,5 cm, Byzantine and Christian Museum, Athens(圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

多麼深刻的情感，多麼深奧和豐富的內在生命，多麼崇高和迷人，完全地被神性精神所貫穿的人類心靈！...那位母親，那年輕的童女，那外形和精神的美，崇高又迷人的神態—所有這些還有更多的東西，都輪流地被強調成為表現的主要特徵。（*Aesthetics II* 800-801；《美學》卷三上冊，225）

這類題材的繪畫就是黑格爾認為的浪漫型藝術裏繪畫表現的理想。例如一個人徒有外在美（如古典型藝術），或徒有內在美（如浪漫型藝術）：古典型藝術專注於外在美，浪漫型藝術則較重視內在美；不過黑格爾認為，如果一個人同時有

外在美和內在美，那麼這就是浪漫型藝術表現的理想：那位年輕的聖母，是由神性的精神所貫穿，多麼崇高而深刻，多麼奧妙和豐富的內在生命（拉斐爾心中所想像的聖母，一定是一位美麗的人）。所以繪畫對她的描繪就表現出浪漫型藝術的理想，有內在精神的美亦有外在美。



圖 18 RAFFAELLO Sanzio, *The Granduca Madonna*, 1504, Oil on wood, 84 x 55 cm, Galleria Palatina, Florence (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)



圖 19 BELLINI, Giovanni, *Madonna in Adoration of the Sleeping Child*, 1475
Tempera on panel, 77 x 56 cm Contini Bonacossi Collection, Florence(圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

因此不論從精神或藝術層面來看，聖母抱聖子題材的繪畫，在基督教繪畫裏是最美和深刻的表現，畫家將神的神聖啟示，用繪畫外在可以眼見的美顯現出來。不過黑格爾亦說明：「但顯示出大畫師本領的，且產生出這本領的，首先不是形像的可以眼見的美，而是由精神灌注的生氣。」（*Aesthetics II* 801；《美學》卷三上冊，225）這樣的繪畫表現，是那些依戀神的心情才有的內容；藉著完全倚靠神的畫家心靈，我們看到在畫中童女馬利亞的身上，透露神堅定的喜信。（圖 19）

三、繪畫主題的主要定性

不過如果單就繪畫本身來看，黑格爾說：繪畫的主題主要的決定因素是自覺的主體性。從主題的內在面來考慮它，個體性就不能完全穿越到實體（與普遍的）事物上；相反的個體性必須展現它如何在己地包含所有的內容，如某個個人一樣，並且在這個內容裏，擁有並表現它內在的存有，和它自己的觀念和感情的生

活。它的外在形像也不能顯得像雕刻那樣，純粹而樸實地受個體內在生命所主宰。由於這個理由，在內容的精神面，個人就不是直接地和實體與普遍的事物合為一，而是反思進到他自己，達到個人獨立極端的頂點。所以外在形像的特殊性和普遍性，從造形藝術中的那種統一分開，進入到由個人、偶然、無足輕重的東西所支配，在經驗界的現實生活裏，一切現象本來就已如此。（*Aesthetics II* 802-803；《美學》卷三上冊，227-228）這個意思是說，浪漫型藝術的範圍或繪畫表現的主題，如同浪漫型藝術的主體性原則，除了在神聖面向發展，亦進入到塵世，或是發展到個人特質形式上的獨立的頂點。

其次，黑格爾說到繪畫題材範圍的擴大。畫家有可能把無限豐富的題材運用到他的表現領域裏，這是之前雕刻不能達到的。宗教主題的全部範圍，天堂和地獄的觀念，基督、使徒和聖徒的故事等等；以及外在的自然風景，人類的事情，乃至情境和性格中最流轉無常的東西，這一切都在繪畫裏找到處理的位置。（*Aesthetics II* 803；《美學》卷三上冊，228）所以黑格爾之後在「繪畫的特殊特徵」講到「浪漫型的主題」，將繪畫的主題分為三部分來探討：1. 基督教繪畫 2. 風景畫 3. 風俗畫。

黑格爾說，繪畫拿心（heart）作為它表現的內容。在心裏活動的東西是以主體的方式呈現出來，雖然說心在內容意蘊上，也是客觀和絕對的。心的情感固然也有如它所感覺的普遍性因素，不過作為情感，這普遍性的東西卻不保持普遍性的形式，而是以「我」—這一特殊的個人，為顯現的方式，在這個情感裏意識到和感覺到我自己。但為著把客觀的內容意蘊按照它的客觀性表現出來，「我」就要忘記「我自己」。黑格爾說，繪畫以外在的對象讓我們看到內在的生命，但是它所表達的真正內容只是個別主體（individual subject）的情感；所以就連在形式方面，它畢竟不能像雕刻那樣，提供神性特定的樣貌（specific visions），而只能提供情感的一些較不明確的觀念（*Aesthetics II* 804；《美學》卷三上冊，228-229）

四、繪畫的感性材料

（一）繪畫壓縮了三度空間的整體

和雕刻相比，雖然繪畫提供的是情感較不明確的觀念，但繪畫比雕刻更具有精神性。繪畫壓縮了三度空間的整體，徹底的集中就會造成取消一般彼此並列關係的點，以及在這個取消過程中，所帶來的不安狀態，就像時間的點那樣。但只有音樂有這種徹底的否定。繪畫仍保有空間的關係，只消除三度空間中的一度，所以「面」成為它的表現媒介。（*Aesthetics II* 804-805；《美學》卷三上冊，229-230）這種由三度空間到一個表面的化約，隱含在內在化（interiorization）的原則裏，這個內在化，作為一種內在性，能在空間中存在，只基於一個事實，就是它限制和不允許外在面向（external dimensions）整體的實體（subsistence of the totality）

存在。只有通過限制外在面向整體實體的存在，才能使那個處在整體實體中的形狀，呈現於內心觀念。但一般人可能又會認為，這種壓縮是繪畫的一個任意行為，依他們看，繪畫表現自然事物，應完全按照它們在實際中的樣子，表現精神的觀念和感覺，也應藉由人的形體和姿態；故要達到這個目的，平面就是不充分的，並且永遠是低於自然的，因為自然，是以一種完全不一樣的完整性面對我們。（*Aesthetics II* 805；《美學》卷三上冊，230）

當然，如果就空間的考量來說，繪畫比雕刻更具有抽象性，但黑格爾說這種抽象性遠遠不是由於純粹任意性的壓縮，或是由於人在對照自然及其產物時，缺乏技巧。黑格爾說，這是雕刻向前發展所必須要邁進的一步。繪畫必須打破空間整體性，而這不是因為人類才能的任何缺乏，才犧牲這個完整性。繪畫的主題，按照它的空間存在來看，只能是一種內在精神的顯現，藝術把它表現出來是為了供精神領會的。它在實際空間中存在的獨立性已經被消解（dissolved），並且和雕刻的作品比起來，它和觀賞者取得一個比較靠近的關係。在繪畫中，「觀賞者彷彿在最初就存在作品裏，在作品裏就被考慮到的，並且作品是為了這個固定的意向而存在，那就是，為了個體對它的理解。」（*Aesthetics II* 806；《美學》卷三上冊，231）

另外，黑格爾說明，繪畫比起雕刻，和建築的關係更遠。因為雕刻無論是擺在公共場所或是公園裏，都有一個用建築方式處理的基座，當在房間、廳堂或是庭院等等地方，建築物很有可能是替雕像提供環境，或是雕像用來作為建築物的裝飾，因此在雕像和建築之間有一個比較密切的關係。但是繪畫則不然，它的作品無論是擺在遮蔽起來的房間裏，敞開的廳堂或是擺在露天場所裏，都只限制在一面牆上。基督教繪畫的處理也是和建築分開的，獨立的，例如掛在祈禱室和大祭壇上的繪畫。雖然即使在這裏繪畫必須維持和這個場所的關係，但是從其他觀點來說，它的功能並不只是填滿牆壁上的表面而已；相反的，也像雕刻一樣，能獨立的存在那裏。最後，繪畫才被用來裝飾公共建築物的廳堂和房間，市政廳、宮殿以及私人住宅，因此，它又和建築有較為密切的關係。但作為一門自由藝術，繪畫畢竟不應由於這種與建築物的結合而失去它的獨立性。（*Aesthetics II* 807；《美學》卷三上冊，233）

（二）繪畫使用的物理元素

假如我們問繪畫所使用的物理元素的特徵是什麼？答案就是光；一般事物要成為可以眼見的，都要靠光。黑格爾說，在之前的建築所用的具體感性材料，都是有抵抗力和重量的物質，物質在建築物裏特別表現為施壓力、支撐和被支撐之類的力量。並且，有重量的物質向下施壓力、支撐和被支撐之類的力量，在雕刻裏也還沒有完全廢掉。黑格爾說，有重量的物質向下施壓力，這是因為它的物質統一點不是在自己身上，而是在另一個物體上。它要找出和力求達到這個點，以

便站得穩，就要通過其他的物體的阻力來支持它，使它停在它的位置上。

但光的原理和有重量的物質相反，黑格爾說，無論人們對於光還有什麼其他的說法，但是有一點是無可否認的，光的性質極輕，沒有重量和抵抗力，它總是純粹自身與自身的統一，因而也只是和自身發生關係；它代表最初的觀念性（ideality），是自然的最初的自我。在光裏，自然初次走向主觀，從此光就是一般物理界（自然界）的「我」，這個「我」雖然還沒有完全進展到成為特殊的個體，沒有達到嚴格完滿的自足，但是它消除了有重量的物質，和純粹的客觀性和外在性。並且能從有物質的感官和空間整體中分離出來。黑格爾說，「從『光』具有較多的觀念性來看，『光』就成為繪畫物理方面的原理。」（*Aesthetics II* 808；《美學》卷三上冊，234）

為什麼「光」可以成為繪畫的物理因素？因為光和繪畫，有物理上共同的特徵。雖然愛和光都是生命的源頭，光卻比愛更具有物理上的特徵，因為我們可以在自然界看到它。另一方面，在於繪畫的任務，是用感性的外在形像，表現出內在觀念性的事物；而光又是具有較多觀念性的事物，所以光成為繪畫物理方面的元素。

（三）繪畫的顏色

黑格爾認為在繪畫中，「客體在它們的照明中所顯出的光與影，是藉由藝術的處理，而不是通過自然光的照射而來。」（*Aesthetics II* 809；《美學》卷三上冊，235）繪畫中光影交互的效果，產生出來的可見性，是它本身經過藝術的處理，而不是像雕像或建築，是透過打光，才產生明暗立體的變化。「而光，是與它的對立面—暗，相聯繫的。...光受到暗的侵入而變暗，而暗也受到光的滲透和照明，這提供了顏色的原則，作為繪畫真實的媒材。」（*Aesthetics II* 810；《美學》卷三上冊，236）黑格爾說，在繪畫中的形狀、距離、界限和輪廓，簡言之，對象在空間中所顯現的空間關係和差異，都只有通過顏色表現出來。並且，黑格爾說：「繪畫拋棄三度空間，並不是隨意而是慎思熟慮的（deliberately），目的就是要用較高較豐富的顏色原則，去代替在空間中單單的實際物體。」（*Aesthetics II* 810；《美學》卷三上冊，237）

所以顏色這種豐富的手段，使繪畫在作品中能夠描繪出全部的現象。透過畫面上顏色的堆聚，由於繪畫只需要呈現對象的「外貌」（*appearance*），這就使它有可能把最廣闊的距離和空間，以及其中包羅的萬象都納入在同一件作品中。並且藝術品還是一個本身完滿的整體（*a self-enclosed whole*），在這種自我完滿中，也必須顯出它的邊界和限制都不是任意的，而是顯現為一個在主題上相互依存各個特殊部分的整體。（*Aesthetics II* 811；《美學》卷三上冊，237）繪畫中每一個部分在相互依存和聯繫中，最後在畫面裏都連在一起了，成為一幅自我完滿的完美圖畫。

黑格爾認為「顏色」，對於繪畫有決定性和重要的作用，「在繪畫裏氣韻生動的最高峰（the highest degree of liveliness）只有通過顏色才可以表現出來。」（*Aesthetics II* 853；《美學》卷三上冊，287）而這種色彩的魔術，最後還可以變成占很大的優勢，以致於和它比起來，內容變得無足輕重，從而使繪畫變成只是一種芬芳的氣息，一種色調的魔術，它的相互對比（contrast），互相輝映以及遊戲性的和諧（the fusion and play of their harmony）就開始越界轉向（swing over）音樂，正像雕刻在浮雕的高度發展中，就開始接近繪畫一樣。（*Aesthetics II* 853；《美學》卷三上冊，287-288）

五、繪畫的藝術處理原則

因為繪畫表現的題材和範圍是廣闊的，在這一部分，黑格爾從兩個面向探討繪畫的藝術處理方式：「和建築、雕刻比起來，繪畫更允許有兩個極端，主要的是：1. 主題的深刻，那就是宗教和道德思想的嚴肅，藝術表現和處理這種形式理想的美。2. 藝術家所選擇的較瑣碎、無關宏旨的主題，表現出實際生活的細節，以及藝術家本身的技巧。」（*Aesthetics II* 811；《美學》卷三上冊，237-238）繪畫的表現、目的和方向，原本就是不受限制地深入人心，繪畫表現天上的情感也表現地上的情感。而不同的表現主題也有不同的藝術處理方式。在下一節，我們要說明繪畫所表現的三個主題；在下一章，則說明基督教繪畫的表現方式。

第三節 浪漫藝術群裏繪畫的三個主題

繪畫的基本特徵是感情的精神性深度（或朱譯：主體的親切情感），浪漫型的繪畫有三個表現主題，這三個主題都帶有主體的親切情感，它們以繪畫的類別來區分分別是 1. 宗教畫（基督教繪畫） 2. 風景畫 3. 風俗畫。但以這些名稱來區分仍顯得籠統，以下我們要說明這三個表現主題根本上的差異：

一、基督教繪畫

如果我們要問在這個主題裏，什麼才是最嚴格意義下的理想（strictly ideal）？答案就是個別的心（individual heart）與神的和解。神在祂顯現為人時，已經經過這條痛苦的道路。最後祂克服死亡，復活成為賜生命的靈，住在所有重生的信徒裏。黑格爾說，感覺的精神深度的實體只能是宗教的，主體能感覺到他自己的和平，但是只有當他聚集於他自身，他世俗的心被打破，以致被提升到他僅僅是自然的存在和有限之上，他才能發現真正的滿足；並且在這個提升中，他贏得情感普遍的深度，這是一個精神的深度，他在裏面並且與神成為一。（參考 *Aesthetics II* 816；《美學》卷三上冊，244）這種情感的普遍的精神深度，就是這個主題裏

繪畫所表現的內容。

二、風景畫

與宗教領域相對立的，單就它本身來看，它沒有精神性的深度或神性，那就是自然，並且在繪畫的門類中就是「風景畫」(*landscape*)。繪畫宗教主題的特質是表現靈魂的實體性的精神深度，或是愛在它自己裏與神的聯結。但是人的感情的精神深度也可以有另一種內容，它可以在對它完全外在的事物裏發現一種心情的共鳴，並且在這樣的對象的世界裏，識別到某種與精神相近的特點。在它們的直接顯現中，丘陵、高山、樹林、峽谷、河流、草地、日光、月亮和滿佈星星的天空等，也僅是作為高山、河流和日光而被察覺，但是首先，這些對象在它們本身裏已有獨立的旨趣，因為在它們上面顯出的是自然的自由的生命，並且也就在具有生命的觀賞者的心中，產生一種契合感。其次，這些特殊的自然和客觀的事物在我們的心裏喚起一種情調，而這種情調是與自然的情調相對應的。我們可以用自然的生命認同我們的生命，那個自然的生命在我們的靈魂和心裏起回音；並且以這個方式我們在自然中擁有我們的精神深度。(*Aesthetics II* 831-832 ; 《美學》卷三上冊，262)

就如阿卡地亞人 (*Arcadians*) 曾提到一個叫潘 (*Pan*) 的森林裏的神在幽暗的森林中，引起他們恐怖顫抖的感覺；與此相類似，自然風景中不同的特徵，例如晴朗的寧靜、芳香的寂靜、明媚的春光、冬天的嚴寒、早晨的復甦、夜晚的寧靜等等，也契合於人的某些心境。平靜而深不可測的大海—可能蘊藏翻天覆地的無窮威力—這和人的靈魂也具有某種關聯；相反的，咆哮翻騰，湧起狂風巨浪的大海也可以引起靈魂同情的聲音。對大自然驚人無比的力量的伏服敬拜，或是在大自然中變化無窮的色彩、層次，花團錦簇的林園、朝霞和夕陽美麗的雲彩；這些大自然的景致在心中所引起的親切和深刻的情感，都可以用作繪畫表現的主題。(參考 *Aesthetics II* 832 ; 《美學》卷三上冊，263)

不過黑格爾認為，這些純粹按照它們的外在形狀和並列關係的客觀對象，並不是繪畫的真正主題，因為如果是這樣，繪畫就會變成僅僅只是模仿。相反的，藉著所有事物所伸展的自然的生命，正是這種生命的某些特殊情況，與人心靈中某些情調的同情共鳴，這才是繪畫在描繪自然風景時，所應生動鮮明地強調和表現出來的。只有這種深刻的同情，是精神性的和深刻的情感要素，它使大自然在繪畫裏不僅只是作為一個背景，而是屬於繪畫的一個可以獨自表現的主題。(*Aesthetics II* 832 ; 《美學》卷三上冊，263)

三、風俗畫

第三種也是最後一種的親切情感，有時是見於事物脫離它們完整生活環境的

瑣碎獨自的對象（如靜物畫），或有時見於看來彷彿是純粹的偶然或平凡卑微的人類生活場面上；如表現平常生活的瞬間，或描繪粗俗（vulgar）宴樂或民俗節慶的繪畫。黑格爾在《美學》前面的篇幅（*Aesthetics I* 168-171、597-600；《美學》卷一，215-217、卷二，368-372）已試圖為這類題材之所以能夠成為繪畫表現的正當主題，作過辯護。關於這一點，我們在論文的頁 31 亦有說明。現在黑格爾是就繪畫的觀點，從前已提出的討論，做一些補充，本論文說明如下：

繪畫不僅涉及主體的內在生命本身（the subjective inner life as such），而且還涉及本身經過特殊化的內心生活。這種內心生活，正因為它是特殊化的，就不僅只停留在宗教的絕對對象上，也不僅從外在的世界只取自然的生命，作為它固定特徵的山水風景畫，當作它要表現的內容；相反的，它必須要貫穿到人作為個別主體所能感到興趣，而且能從其中獲得滿足的一切事物裏去。黑格爾說，就連在表現宗教領域的主題時，藝術性越高，它也就越要把它的內容納入塵世現實事物裏去，使這種內容具有塵世現實生活的完滿性，結果就是藉由藝術創造的感性存在，成為主要的事物，而敬拜方面的愛好，則相對減少。因為藝術在這裏要擔負一個任務，把理想的主題表現在現實裏，把原來脫離感官的事物變成可以用感官方式表現出來的，並且把過去較遠的場面中的對象表現在現前，並且加以人文化（humanizing）（*Aesthetics II* 832-833；《美學》卷三上冊，263-264）

總之，在這個階段，成為繪畫內容的是直接現實事物和日常環境中平凡瑣碎的事物，所表現的親切情感。（*Aesthetics II* 833；《美學》卷三上冊，264）當我們看到黑格爾對這類繪畫主題的敘述，就會使人想到我們在藝術史書看到的 17 世紀荷蘭繪畫那一部分的介紹，它們就表現出平凡生活的自由氣息，和對靜物的樣態所特有的觀察和描繪。朱光潛譯本的說明是：「黑格爾討論荷蘭繪畫是值得注意的，因為在更早的過去時代，藝術史和批評家都特別推崇義大利繪畫，義大利繪畫藝術造詣固然很高，但是在題材方面侷限在宗教領域；荷蘭繪畫開始側重現實生活，可以說是在繪畫中開創了現實主義風氣。黑格爾在《美學》中再三給荷蘭繪畫以很高的評價，在這方面他是開風氣之先的。...」⁷黑格爾對荷蘭繪畫的觀察、讚賞以及在《美學》給予的高度肯定的那些理由，亦影響到後來藝術史家對這個時期荷蘭繪畫的欣賞和評價。以下是對繪畫的第三類主題的補充說明：

（一）這個主題所顯露的生氣

黑格爾說，在這類平凡的繪畫主題中，我們可以見到獨立存在的事物，在極其繁複的各自特有的目標和興趣中，所展現的欣欣向榮的生氣。將生活中寧靜、平實的幸福感表現出來。黑格爾說，這類題材的繪畫使人感到興趣的不在於對象本身，而是在於這種顯出生命的靈魂，有這種生命的靈魂，單憑它本身，不管它出現在什麼樣的事物，就足以適合每一個心靈健康而自由的人的胃口，對他成為

⁷ 參考黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，頁 327，註 1。

一個同情和喜悅的對象。(*Aesthetics II* 833 ; 《美學》卷三上冊, 264-265) 另外, 我們在看這些平凡題材的繪畫時, 如果認為這類題材的繪畫不值得我們費高明的的心思, 這種理解方面的成見, 就會降低我們對這類作品的欣賞, 我們對這個主題所採取的態度就不符合藝術的實際情況所要求的。我們只按照我們的需要、喜好、原來的教養以及其他方面的目的和這類對象所發生的關係, 來看待這類對象; 那就是, 我們只是根據它們外在的目的來看待它們, 而我們自己的需要和目的被看作是首要的事物, 對象本身的生氣就被消除了。因為它的基本使命彷彿就是單純的服務的工具, 只要我們不利用它, 它對我們就成為無關痛癢的。黑格爾這樣的說法, 如果引伸到我們的日常生活中, 我們也可以感覺到如果我們以這種態度去面對周圍的人事物, 因為這是與我們己身無關疼癢而忽視的, 我們可能就因此錯失許多有意義或值得發現的事物。而如果從藝術的角度來說, 黑格爾舉的例子是:

例如我們看到一線陽光藉著開著的門照射到我們正在走入的房間, 我們經過的一個鄰近區域, 一個縫衣的女子, 一個很勤快的工作的女僕人, 平常我們看到時都可能漠不關心, 因為我們的心思和興趣不在這些對象上, ... 或是我們偶然地瞧了它們一眼, 說了句心不在焉的話, 如「很有趣! 美! 醜!」之類的话。因此當我們去欣賞農民舞蹈的熱鬧, 只是因為我們是偶然路上的旁觀者(朱譯: 隨隨便便瞧它一眼), 或是我們瞧不起它就走開, 因為我們是「所有未開化事物的敵人」。我們對待日常往來或偶然碰到的人們的面相也是如此。... 我們不是和他處在一種完全實用的關係, 就是對他漠不關心, 毫不在意。(*Aesthetics II* 834 ; 《美學》卷三上冊, 266)

我們從來不曾注意到那些與我們無關的但正在發生的事物, 當我們和人群一起走在路上, 我們也不曾瞥見過那個走在一個身材勻稱女子後方的那個肥胖女子吃力和顯得鬱悶的表情。雖然藝術的功能不是屬於這種旨趣; 但藝術與此相似的是它在描繪生動的現實時, 它完全改變我們對對象的態度和觀點。藝術割斷原來我們和對象聯繫在一起的一切實用方面的牽涉, 讓我們「以一種完全默觀(*contemplative*) 的方式」, 遭遇這些對象; 同時藝術要消除漠不關心的情況, 把我們原來分散到其他事務的注意力完全轉移到所描繪的情境上, 因為我們需要專心致志, 才能欣賞這種情境。最後要說明的是, 如我們已經提過的, 特別在雕刻中, 由於它側重理想的創作方式, 壓根兒就打破我們與對象實用方面的聯繫, 雕刻作品顯得根本不屬於實用方面的現實。至於繪畫是, 一方面把我們引到較近於我們日常世界的現實情況裏, 不過另一方面又切斷把我們引到它們那裏去的(或是相反的, 把我們引離的) 如牽掛、願望、憂慮和厭惡之類的實用方面的線索; 使我們能更接近對象, 把它們看作自有目的和自有其特定生命力(*particular liveliness*) 的事物。(參考 *Aesthetics II* 835 ; 《美學》卷三上冊, 266-267)

(二) 這個主題藝術性的功能

所以藝術在這個領域有一個功用是，使我們原來不認為具有獨特性的主題，在這裏重新獲得它被剝奪去的獨立性；而且還能把這種在現實中不能長久保存的事物固定下來。「藝術對現實的勝利，在於藝術能把現實中最流動不居的東西凝定下來。」(*Aesthetics II* 835-836 ; 《美學》卷三上冊, 267) 例如有一隊在騎馬的人群，其中全隊的組合和每個人的位置和情況，在每一瞬間都可以有所改變，如果我們自己就是這個隊裏的成員，我們就不會注意到這種改變所產生的生動的景象 (the living spectacle)，而是要做許多其他的事：我們要上馬，下馬，打背包，吃，喝，休息，照顧馬，餵馬料，讓馬喝水等等。或是如果我們只是尋常的實際生活中的旁觀者，我們就會帶著完全不同的興趣看這個場面：我們就會想要知道這批人在幹什麼，他們是哪地方的人，他們的目的地是哪裏，以及如此等類的問題。畫家和藝術家就是窺伺這些流動不居的，瞬息萬變的人物活動、面孔表情和顏色現象，單是因為對它們所顯現的活潑和生氣 (vivacity) 感到興趣，就想把它們描繪給我們看，如果不用繪畫凝定下來，對他來說，這種生氣就會一去無蹤。

此外，在這方面藝術家還利用自然事物的優點，深入到個別事物最小的細節，要求具體、明確和生動鮮明的個性化 (individualized)，要使所畫的對象保持它們在最短暫瞬間所現出的那種生動鮮明的個性，而且藝術家在這裏並不是對知覺提供一些直接模仿的缺乏創造性的直接的細節，而是要為想像製造一種相當明確的事物，在這當中普遍性仍同時發揮著作用。(*Aesthetics II* 836 ; 《美學》卷三上冊, 268)

(三) 這個主題藝術家的主導因素

這個階段繪畫所表現的主題，和宗教的主題比較起來如果越是不重要，那麼藝術家的創作本領、觀察、構思、經營，和在創作過程中所展現的靈魂和充滿活力的愛，也就愈成為主要的興趣和重心。但是表現的主題經過藝術家的手，也不能變成和它在現實中本來有的，或可能有的樣子毫不相同。我們也許會認為我們所看到的是完全不同的或新的東西，這是因為我們在現實中從來不曾像畫家那樣曾仔細注意到這類的情境，和它們在色調變化上的細節。不過藝術家在這些平凡的對象上確實也增加了新的因素，這就是藝術家在把握和處理這些對象之中所表現的愛、聰明智慧和靈魂，因此他把屬於他自己的創作靈感灌注到他的作品裏去，這就是一種新的生命。(*Aesthetics II* 836-837 ; 《美學》卷三上冊, 268)

藝術的任務是把藝術家主體的精神內容，表現於具體形像，而藝術價值的高低取決於它本身獨一無二的獨創性 (originality)，黑格爾在《美學》對藝術家獨創性的說明為：

1. 獨創性是與真實的客觀性同一 (identical)，它把表現的主觀面向和對象兩方面聯結在一起，使這兩方面不再是對立或彼此陌生。

2. 獨創性應該與僅僅是奇思幻想的任意性 (the caprice of mere fancies) 完全的區隔開來。人們通常認為獨創性只產生稀奇古怪的東西，只是某一個藝術家所特有，而沒有任何人能瞭解的東西。如果是這樣，這就只是一種很壞的怪異性 (idiosyncrasy)。

3. 藝術品要表示出它真實的獨創性，只有藉著顯出它由合一 (one) 的心靈所創造出的合一的親切的作品。不是外面的採集和拼湊，而是全體處於緊密的關係，藉著一個熔爐，在一個語調中，通過它本身而製造出來的，並和它的各個部分嚴格的互相聯結，就像事物本身已經在它自己裏面將它們 (指各個部分) 聯結在一起。(*Aesthetics I* 294-296 ; 《美學》卷一，373-376)

以上這些就是關於繪畫三個主題基本特點的說明，在下一章，我們再對基督教繪畫作詳細的討論。



第四章 基督教繪畫

黑格爾的《美學》將繪畫分為三個主題來探討：1.基督教繪畫 2.自然風景畫 3.風俗畫。但為什麼黑格爾沒講到神話題材（mythological subjects）的繪畫？黑格爾的說明是：

雖然在基督教繪畫處於顛峰的時代，在拉斐爾、柯瑞喬（Correggio）¹和魯本斯這些大畫師的時代，神話題材也常被用在繪畫中；有時用作裝飾，有時以寓意的方式描繪偉大事蹟、慶祝勝利或皇室婚禮等。但如果畫家以這些借用古代題材的提議，來作為繪畫表現的內容，我們就不能不概括的來反駁，因為過去的事物是無法使其復活的，古代精神的特殊特性（specifically characteristic）並不能完美地適合繪畫的原則。所以畫家在運用這類題材時，必須把它們改造成另樣的東西，放進去和古代人自己所放進去的完全不同的精神，情感和圖解的不同模式，這樣才使這種題材內容和當前繪畫所專屬的任務和目標一致。（*Aesthetics II* 814-815；《美學》卷三上冊，242）

黑格爾認為，因為古典題材的材料和情境，在整體上並不是繪畫在一貫發展下所發展出的產物，相反的它是一個異質（heterogeneous）的事物。黑格爾說到繪畫的性質和任務是：相對於雕刻、音樂和詩，繪畫特別能夠在外在的形式中達到再現的功能。在這一點上，它與雕刻、音樂和詩迥不相同。這種題材是沈浸在自己內心生活中的精神，這是雕刻所無法表現的；而音樂也不能用外在形像來表現內心世界的現象；詩對肉體所能提供的外在形像也沒有繪畫完全。繪畫可以把兩方面結合起來，可以用外在形像把深刻的情感表現出來。（*Aesthetics II* 815；《美學》卷三上冊，242）所以透過外在形像將內心深刻的情感表現出來，就是繪畫的性質和任務。

但繪畫所表現的這種精神的深度一般（spiritual depth as such）所要求的並不是古典型藝術那種理想的獨立性和莊嚴性，即不要求個別性（individuality）和精神生活中實體性因素都緊密協調一致。也不是要求心靈的再現，如同希臘人的那種自然本性的爽朗（natural serenity）享受的歡樂（cheerfulness in enjoyment），以及專注的幸福（bliss of self-absorption）所滿足的。相反的，要見出精神生活真正的深刻和深奧的情感，預先假定了靈魂必須把它的精神作用滲透到各種情感、力量和它全部的內心生活裏去。它需克服過很多的困難，嘗過痛苦，忍受過靈魂的焦慮和哀傷，但在這種分裂中仍能保持它的完全，從它自己回到它自己裏（withdrawn out of it into itself）。所以這種精神的深刻，在於靈魂受過很多苦，忍受過身心的煎熬——「享神福的靈魂經歷過很多衝突和苦難，但它戰勝了它的苦

¹ 柯瑞喬（Correggio, 1489-1534），文藝復興時期義大利北部的傑出畫家。黑格爾所舉的拉斐爾、柯瑞喬和魯本斯，都是善於描繪神話題材的畫家。

難。」(*Aesthetics II* 816 ;《美學》卷三上冊, 244)

第一節 基督教繪畫的思想

如果我們要問在這個主題裏,什麼才是最嚴格意義下的理想(*strictly ideal*)? 答案就是個別的心(*individual heart*)與神的和解。神在祂顯現為人時,已經經過這條痛苦的道路。最後祂克服死亡,復活成為賜生命的靈,住在所有重生的信徒裏。黑格爾說,感覺的精神深度的實體只能是宗教的,主體能感覺到他自己的和平,但是只有當他聚集於他自身,他世俗的心被打破,以致被提升到他僅僅是自然的存在和有限之上,他才能發現真正的滿足;並且在這個提升中,他贏得情感普遍的深度,這是一個精神的深度,他在裏面並且與神成為一。(參考 *Aesthetics II* 816 ;《美學》卷三上冊, 244)

靈魂意志其自身(*wills itself*),但它是在它自己的個別性以外意志其自身,因此它在神的面前放棄它自己,為了在神裏發現和享受它自己。這是愛的特徵,是在它的真理裏親切的情感,那個宗教的愛沒有慾望,帶給人精神的和解、平靜和神福。它不是如我們所認識的,那種日常生活中實際的愛的愉悅和歡樂,而是一種沒有慾望的愛,對神的聖潔情意,沒有任何生理的愛好,只有靈魂的嚮往。這種愛,從生理來看,就是一種死亡,一種向世界的死。以致現實情況,人與人之間的關係和結合,變成一種容易消逝的過眼雲煙,就它們實際存在的樣子,本質上就不能達到完美,它忍受時間和有限性的缺陷,它因此有一個到彼岸的向上的希冀,這種希冀剩下無希冀無慾望的愛。(參考 *Aesthetics II* 816 ;《美學》卷三上冊, 244-245)

就是這個特點構成了靈魂的內在的較高理想。它代替了古典形像那種莊嚴、靜穆的獨立性。古典時代的眾神也不缺乏一種哀傷的意味(*a trait of mourning*),或是宿命的否定,彷彿有一種冷酷的必然性加在這些爽朗怡悅的形像上;但是它們仍保持自己獨立的神性和自由,保有它們單純(*simple*)的雄偉和力量的確信。但是古典眾神的這種自由,並不是上述那種來自靈魂對靈魂,精神對精神的那種愛的自由。這種情感的深度,點燃呈現在心裏神福的光線,一道愛的光線,這種愛在悲傷和最慘重的損失中不是感覺冷靜(*sang-froid*)或是任何的安慰,而是它遭受的苦難越深,它並從中發現苦難的意義和對愛的信心,並且在苦難中顯示它在它自己裏,藉著自己克服了自己。(*Aesthetics II* 817 ;《美學》卷三上冊, 245)

黑格爾說,和古代理想的形像相較,我們固然看到在上述那種靜默哀傷的意味之外,高貴的性格也會有痛苦的表現時候,如奈奧比(*Niobe*)²和勞孔父子。他們並沒有墜入痛苦和絕望,而是仍保持他們的莊嚴和大氣(*large-heartedness*),

² 奈奧比(*Niobe*)是希臘神話裏底比斯城的一個皇后,她為她死去的孩子大哭;後來宙斯將她變成石頭,她的眼淚繼續從這個石頭流下來。

但他們性格的保持是空洞的，災難和痛苦彷彿是最後的，取代了和解與滿足，只是一種冷靜的消極的接受（resignation），在這種消極的接受中，當事人雖然沒有完全垮掉，卻犧牲了他原來堅持的東西。並不是壓制他低劣的事物的問題，他並沒有顯示出任何憤怒、輕視或苦惱，他的個性的崇高只是一種恆久的鎮靜自持，一種對命運空洞的容忍，在這當中他的靈魂的高貴和痛苦仍顯得沒有獲得平衡。黑格爾說：「只有浪漫主義宗教的愛，能夠表現神福和自由。」（*Aesthetics II* 817；《美學》卷三上冊，245-246）

黑格爾說，愛的這種統一與滿足，在本質上是精神性的、具體的，因為它是精神自覺到自己在他人那裏是與自身融為一體。因此如果在這個主題的表現是完滿的，它就必須擁有兩個方面，因為愛的必然性在精神的人格中隱含雙重的性格：它依賴兩個獨立的人，這兩個人有一種他們是彼此統一的感覺；但這個統一同時和否定的因素聯結在一起。愛情是主體感情的事情，而主體是一顆獨立存在的心，為了愛，他必須停止這顆獨立存在的心，要放棄自己，犧牲個人的獨特性。就是這種犧牲，成為在愛裏感動人的因素，愛只有在這種犧牲裏才能活著和感覺到。然而這裏，一個人在他的犧牲裏，仍取回他的自我，並且就在他的取消他的獨立性中，獲得一個真正肯定的獨立性。然而這種統一與至高的幸福感，仍是一種否定的因素，即所感覺到的情緒，不是對犧牲的感覺，而更多地是僥倖得來的（undeserved）幸福感；不管他所有的自我獻身，他是獨立並與自己統一。這種感動的情緒就是矛盾辯證的感覺，既犧牲個人人格，同時又是獨立的，這個矛盾只有在愛裏出現，也只有在愛裏得到解決。（*Aesthetics II* 818；《美學》卷三上冊，246）

關於這種親切情感特殊的人之個體人格（particular human individual personality），使人在其中享受到天國幸福的那種愛，就要超出時間和特殊的個別性（particular individuality），這些特徵變為不重要的問題。在神福純粹的光線中，特殊的個別性都被取代了：在神面前凡人一律平等，應該說，是虔誠使他們在實際上平等，以致要表現的是上述那種愛的集中，那種愛需要的不是快樂或是任何特殊的個別對象。宗教的愛固然也需要一定的個別對象才能存在，這些個別對象在這個愛的情感之外，也還有其他範圍的生活；但黑格爾說，這裏靈魂的親切情感所提供的理想內容，並不是在每個人的特殊差異、才能、情況和命運上，而是必須要超越這些。「因此當我們現今聽到，教育主要的目的，或一個人該如何要求他自己，關心的是個人的特殊差異面（這暗示一個基本原則：就是每個人應該如何對待自己，和受旁人的對待都各不相同，各有各的特點。）這種思考方式完全和宗教的愛對立。」（*Aesthetics II* 819；《美學》卷三上冊，247）黑格爾說，這些人與人之間的差異，在宗教的愛中，都要丟到背景裏去。

所以在宗教範圍裏理想的主題和主要的內容，是和解的愛在己身上的滿足。繪畫必須在實際的人體形式中描繪出精神的主題，因此這個愛的對象就不能被描繪為純粹精神上的「彼岸」，而是要被描繪為現實（actual）和現前的（present）。

黑格爾特別指出神聖家族（the Holy Family）的愛，並且最重要的是以聖母對她兒子的愛，作為這個領域裏繪畫最理想和絕對適合的主題。而在這個理想的中心之外，還有比較廣泛的主題，雖然從某些觀點來看，對繪畫並不完全適合。以下我們要說明這整個的主題：

一、父神的愛

耶和華本為大，該受大讚美；其大無法測度。這一代要對另一代稱頌你的作為，他們要傳揚你的大能。我要默想你威嚴的尊榮，和你奇妙的作為。

《舊約》詩篇 145:3-5

在這個主題是愛的對象本身在它樸實的普遍性和未受干擾的自己與自己的統一裏——即神處在祂還未顯現於現象的本身，亦即神作為父親。不過如果繪畫要按照基督教的觀念，來呈現三一神裏的父神，這就有很大的困難要克服。在希臘神話裏，宙斯（Zeus）作為眾神和人的父親，已經以特殊個別的形式，在藝術中被廣泛地表現出來。相形之下，基督教裏父神缺乏的就是人的個別性（human individuality），而繪畫只能在人的個別性中再現精神性的事物。因為單就父神本身來看，祂確實是具有最高的威力、智慧等精神性的人格，祂是無形像的，並且是作為一個抽象的理性存有（*ens rationis*）。但是藝術無法不用擬人（anthropomorphism）或人格化的辦法，因此，也必須給父神一個人的形像。（*Aesthetics II* 820；《美學》卷三上冊，248）

繪畫應如何表現父神？儘管祂的形像多麼帶有普遍性、多麼崇高、深奧、萬能和有力量，祂所顯現的也只是一個男性形像，顯得或多或少有點嚴肅的個體，和我們對於父神的觀念不能完全相合。黑格爾說，在較早期的荷蘭畫家中，梵艾克（Jan van Eyck）在根特（Ghent）祭壇畫上對於父神的表現已經達到了可能優異的頂峰（圖 20）。在祭壇畫上聯坐在中間的為聖父，黑格爾說它可以和奧林普斯的宙斯像相媲美。



圖 20 EYCK, Jan van, *The Ghent Altarpiece* (wings open), 1432, Oil on wood, 350 x 461 cm, Cathedral of St Bavo, Ghent (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

不過黑格爾亦說：「雖然它把永恆的靜穆、崇高、雄強、尊嚴之類品質表現得很完美（在構思和創作施工兩方面都盡量做到深刻和宏偉了），但是根據我們對父神的觀念，它還是有不圓滿之處。」因為父神（God the Father）在這裏所表現出來的，同時是一個人類個體，但是這只能是子神（Christ the Son）的形態。因為

獨有在子神身上我們才看見這個凡人的個性具有一種神性，並且我們看到的不像希臘的神們是素樸的想像力所產生出來的形像，而是證明為一個本質的啟示，作為最重要和最重大的事物。（*Aesthetics II* 820；《美學》卷三上冊，248-249）上述的作為最重要和最重大的事物，意指發現它是唯一蓋世無雙的價值，神的救贖已成已定的事實；如在祭壇畫下聯，萬邦列國和天使對羔羊的禮拜圖，彷彿傳達了：「並且，大哉！敬虔的奧祕！這是眾所公認的，就是：祂顯現於肉體，被稱義於靈裏，被天使看見，被傳於萬邦，被信仰於世人中，被接去於榮耀裏。」³

二、基督的愛

因為威力浩大的父神作為愛的對象，在繪畫裏較無法盡如人意的表現出來，因此呈現在繪畫裏比較重要的愛的對象是基督。運用這個主題的同時，藝術就進到了人類領域。這個領域還擴充到一個更廣闊的範圍：對聖母馬利亞、約瑟、施洗者約翰和門徒等的描繪，並且最後是對人民的描繪，其中有跟隨這位救主（the Saviour）的，也有要求基督的釘死並嘲笑祂的受難的。

但是之前提到的困難在這裏又出現了，基督如何在祂的普遍性中被知覺和描繪？如畫家在胸像和肖像中所嘗試的。黑格爾透露，在他看過的基督頭像中，卡拉契（Carracci）⁴的作品，和梵艾克所繪的著名頭像的作品，都沒有令他產生預期的滿足。黑格爾認為梵艾克的作品（圖 21）在形式、額頭、顏色和整個構思是華麗的，但是在眼睛和嘴巴表現的卻不是什麼超凡人的神情，它所產生的印象是僵硬的嚴肅，藉著形式的定型（the typical character of form）和分開（中分）的頭髮增加了這種印象。但是，如果頭像在表情和形式更顯得近於凡人，就會感覺比較溫和慈祥些，但是很快地就會失去效果的深刻和有力。但也如黑格爾觀察到的，他說，對於這類作品，最不適合的方式就是以希臘外形的美來表現。（參考 *Aesthetics II* 820-821；《美學》卷三上冊，249-250）因為希臘外形那樣固定式的美麗外表，並無法適切表現內在的情感。



圖 21 EYCK, Jan van, *Portrait of Christ* 1440, 33,4 x 26,8 cm, Groeninge Museum, Bruges (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>)

觀看梵艾克基督頭像的這幅圖，讓我們聯想到一個位高權重但謙卑的君王，或是閱歷豐富但矜持的官員。只是對基督頭像來說，很難使內在的神性和外在的

³ 《新約》 提前 3:16。

⁴ 卡拉契（Annibale Carracci, 1560-1609），歐洲十七世紀初葉，一位來自義大利波隆那（Bologna）的優秀畫家。

表現一致。畫中人物露出的表情顯得有點僵滯，不像是內心被神性充滿會顯露出來的表情。要顯露出這一絲撼人的神情，應表現人物被神折服和四面壓抑後，深沈遠慮的釋放，瞬間的嚴肅、停頓或抑制的神情，或是如較梵艾克晚期，達文西基督頭像的習作，莫名的神秘氣息在觀者心裏移動。（參見圖 4）

黑格爾說明，基督應該是處在祂世俗的生活情況（朱譯：處在實際生活情境）比較適合作為繪畫的主題。這似乎是比較容易被達成目的的主題。但是，黑格爾說這裏也有一個本質上的差別不能被忽視：在基督的生命史，神作為一個人類主體的顯現，是一個主要的特徵；基督是三一神中的一個（one of the Trinity），也是人們中的一個，進到人類中間。因此從神的那個顯現所能表現出的精神的內在生命來說，在人的顯現方式或生活中的基督，也可以被描繪出來。但是另一面，基督不只是個別的人，也是完全的神，所以在繪畫應該由祂的人性（human personality）迸發（break out）出祂的神性（Divinity）時，就又發生一些新的困難。神性的深刻度開始占壓倒優勢。因為大多數情況下，如在基督宣教時，藝術所能做到的就是把基督表現為一個最高貴、最有尊嚴和最有智慧的人，就像畢達哥拉斯（Pythagoras）或其他哲人在拉斐爾《雅典學園》（圖 23）所描繪的那樣。（*Aesthetics II* 821；《美學》卷三上冊，250）在《雅典學園》，筆者最欣賞的是這幅畫以線性透視的方式描繪出廣闊崇高的穹窿（建築穹頂內部），抬頭仰望時，讓人有置身其中，心曠神怡的愉悅感受。



圖 22 林布蘭特：基督傳道，約 1652 年，蝕刻版畫，15.5 × 20.7 公分（圖片來源：E. H. Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，頁 426。）



圖 23 RAFFAELLO Sanzio, *The School of Athens*, 1509, Fresco, width at the base 770 cm, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatican（圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>）

但筆者要舉出林布蘭描繪基督宣教的蝕刻版畫（圖 22）。在畫中，民眾正在專心傾聽或靜靜思索耶穌的話，或是站在旁觀觀看耶穌（如站在耶穌後面的那個財主）。這是林布蘭最出色的版畫作品之一，它並不是以黑格爾所說的方式來呈現耶穌的神性，而是藉著祂身旁的人物性格和表情的描繪，來襯托或反映出耶穌的神性。如財主望著耶穌似乎若有所思落寞的神情，這幅畫成為最能打動人心的基督教繪畫之一。

但如果單要以基督本身來表現基督的神性，黑格爾說，繪畫要克服描繪基督神性的困難的一個最好辦法，就是拿基督的神性和他周圍的人進行對比，特別使他與一些有罪、懺悔和低劣惡劣的人之間作對照；或是換一種方式，通過描繪基督的崇拜者，藉著他們對基督的崇拜，奪去基督作為人的直接存在之外，使祂不像是和他們一樣的人，所以我們看到祂被提升到精神的天堂。但如果照林布蘭成功的描繪方式，耶穌顯然還是在人類中間，是和人類一樣的人。黑格爾繼續說明：還有我們看到祂所顯現的樣貌並不只是神，而是顯現為一個日常的、自然的、非理想的人。因為黑格爾說對於此類題材的處理，最不適合的方式就是以希臘那種「古典理想型的美」來處理，因為這實在無法適切顯露出內心深刻的情感和精神。

上述表現方式，黑格爾說特別是運用在基督作為人類、傳道者、復活者，或是被神化，和上升到天堂時。但是黑格爾亦說，繪畫的處理方式，單憑人的形狀、顏色、面貌和眼神，並不能充分的把基督的內容意蘊表現出來。特別是在基督的復活（Resurrection）、變容（Transfiguration）和升天（Ascension），以及當祂被釘十字架之後，經過死亡，脫離作為一個簡單的個人直接存在，要回到天父那裏去的時候，就需要在基督身上有一個較高的神性的表現，而這是繪畫不能完全做到的。因為對於繪畫較適當的手段，是用人類的個別性，和它的外在形式來描繪基督，但這些方式在這裏必須被消除（expunge），而用一種更純潔的光輝使基督現形為神。（*Aesthetics II* 822；《美學》卷三上冊，250-251）

所以黑格爾說到，有兩個主題對於繪畫的表現比較適合。因為這兩個主題是基督在外表顯現方面還沒有達到精神的完美，或是祂的神性被限制和貶低時——即祂自我否定的時刻。⁵黑格爾說，這二個例子分別是基督的「孩童時期」（the childhood of Christ）及「受難」（the story of the Passion）（*Aesthetics II* 822；《美學》卷三上冊，251）

（一）基督的孩童時期：

基督是嬰兒這個事實，在一方面明確地表現出祂在宗教中的意義：祂是神變成人，所以也要經歷人的發展過程中所應有的一些階段；但是另一方面祂被表現為嬰兒這個事實，也同時表明，如果祂在這個時期就完全把神性表現出來，這是

⁵ 這是指基督釘十字架「受神審判並棄絕，為罪人完成代死」的時刻，所以祂在十字架時曾悲望無助地說：「我的神，我的神，你為甚麼棄絕我？」詳情見 馬太福音 27:46-50：「約在午後三時，耶穌大聲呼喊說，以利，以利，拉馬撒巴各大尼？就是：我的神，我的神，你為甚麼棄絕我？站在那裡的人，有的聽見就說，這個人呼叫以利亞。其中有一個人趕緊跑去，拿海綿蘸滿了醋，綁在韁上，送給祂喝。但其餘的人說，等一等，看以利亞來救祂不來。耶穌又大聲呼喊，交出了祂的靈。」以及 約翰福音 19:30：「耶穌受了那醋，就說，成了！便低下頭，將靈交付了。」在十字架上第九個小時，神審判祂，暫時剝奪祂的神性，在為神棄絕的最痛苦時刻，耶穌替罪人作了平息的祭物。而 John Bowker 著的《死亡的意義》等書，雖然也用出「我的神，我的神，你為甚麼棄絕我？」這段話，但未加以說明，這就有可能使讀者造成對原意的誤會（見該書，頁 153-154）。

一個在演化和生物邏輯上不可能的
事。所以繪畫在這裏有一個不可估計的
大便利：它能使嬰兒的天真純潔吐露出
一種精神方面的崇高和偉大，但因為這
些性質屬於一個嬰兒，它就不能要求像
基督作為成人，宣教者和世界審判者那
樣，所表現得那麼深刻。黑格爾舉了拉
斐爾的作品為例，他讚美拉斐爾替西斯
汀（Sistine）小禮拜堂所繪的那幅《西
斯汀聖母像》（圖 24），就是嬰兒性格
最美的表現。的確，如果我們環顧所有
對這類題材的繪畫表現，拉斐爾的聖母
抱子圖的氣質是最理想和唯美的。黑格
爾說，但這裏仍



圖 24 RAFFAELLO Sanzio, *The Sistine Madonna*,
1513-14, Oil on canvas, 265 x 196 cm,
Gemäldegalerie, Dresden (圖片來源：
<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

看到超越這純潔的小孩的某種事物，即
讓人從這年幼的軀體裏見出神性的東
西，又使人揣測到這種神性走向無限，
所啟示的日益深廣的發展，但同時又想
到祂既然還是個嬰兒，這種啟示還不

完全也是理所當然的。（參考 *Aesthetics II* 823；《美學》卷三上冊，251-252）所以
雖然繪畫很難表現基督的神性，但藉由基督的孩童時期的描繪能較適當地被表現
出來。基督的神性如我們所領會的：「基督在祂的神性裏，總是完美和完全的，
因此祂的神性無須再長。祂的生長發生於祂的人性。祂先是嬰孩，然後長成小男
孩，至終長大成人。祂在祂的人性裏變得完美完全之後，就在三十歲那年，出來
為神盡職。」⁶所以就繪畫所能表現的範圍來說，黑格爾認為能較完滿表現出基
督神性的階段，是在基督的孩童時期。

（二）基督的受難：

另外，同樣適合描繪的主題是基督的受難—受嘲弄、戴荊棘冠冕、「看哪，
這個人」（the *Ecco Homo*）背十字架、釘十字架、卸下聖體（the *Descent from the*
Cross）埋葬等等。因為這裏正是神性不是處在勝利，而是處在它的無限的威力
和智慧被貶抑的時候，這種內容不僅是藝術能以一般的方式來描繪，而且畫家構
思的獨創性在這裏也有廣大發揮空間的場所（見圖 14、15），並且也不會流於離
奇的幻想。在藝術的表現中，黑格爾主要想說明的是，因為基督的受難是神在受
難；雖然祂因為作為人，而限制在這個特別的侷限裏，並且祂所受的痛苦不僅是

⁶ 李常受著，《以賽亞書生命讀經》第二十七篇，線上閱讀：

http://www.lsmchinese.org/big5/07online_reading/lifestudy/ot/read.asp?no=20-027

顯得只是人類的命運所引起的人類痛苦，相反的，是一個大的無比的痛苦，一個無限否定的情感；但這只是在人類中作為他個人的情感（but in a human person as his personal feeling）。所以，既然這是神在受苦，痛苦就還是會進到一個緩和（alleviation），不至於變為一個沮喪的爆發，變成面目猙獰和恐怖。黑格爾說，這種靈魂的痛苦表現完全是一種全新的創造，特別是藉著幾個義大利畫家之手。以下黑格爾說明畫家如何表現基督這種痛苦的面貌：

在痛苦表情的較下方，只是一種嚴肅，不像是在勞孔群像中所表現的筋肉抽搐，使人聯想到他在痛苦哀嚎；只有在眼睛和前額才彷彿看到靈魂痛苦的波濤在翻騰起伏。汗珠滴下來，但只在前額上，額上的基本特徵是固定不動的額骨，鼻、眼、額都會合在一起，這是內心活動和精神性集中顯露的地方，在這裏只有皮膚和筋肉的幾條皺紋（額頭上本來就不太可能有很大的抽搐和歪曲），就把這種痛苦表現出來了。（*Aesthetics II* 823-824；《美學》卷三上冊，253）



圖 25 Guido Reni, *Christ crowned with Thorns*, 1622-1623
（圖片來源：<http://orbita.starmedia.com/~hyeros/jesusristo027.html>）

黑格爾舉出的畫家是雷涅（Guido Reni）⁷，他發現一種完全獨特的色彩的語調（tone），（其他畫家也在相似的繪畫中運用），這種顏色在人的臉色中找不到。黑格爾觀看這些畫作後形容：「畫家們想把精神黑夜的罩幕揭開，為了這個目的，造出一種色彩，要以最恰當的方式，表現出這種精神上的狂風暴雨和烏雲，而這種風暴和烏雲又只堅固地控制在神的青銅般的額部。」（*Aesthetics II* 824；《美學》卷三上冊，253）筆者認為，雷涅以一種寫實唯美的方法和輪廓來描繪基督受難頭像，而他表現的色調獨特，亦給人鮮明的印象。著名的藝術史家 Gombrich 亦說：「雷涅《頭戴荊棘的基督像》所表現的情感如此強烈清晰，幾世紀以來，多少人從這張救主畫像裡，獲得力量與安慰。」⁸黑格爾感到他

作品的特殊和新穎，不過筆者認為，雷涅表現基督受難的方式是屬於古典理想型的形式，因為它帶給人的印象是：基督形像的輪廓仍然是那樣完全和美麗，畫家擁有優秀的素描和著色能力，這種表現符合黑格爾對藝術理想的看法；再加上黑格爾認為基督受難是神在受難，表現不致流於面目猙獰和恐怖，故他在眾多的基督頭戴荊棘冠冕和受難的頭像的表現中，唯獨提出了這一種表現法。

三、聖母的母愛

⁷ 雷涅（Guido Reni, 1575-1642），義大利畫家，他的耶穌頭像是傑作之一，特別擅長著色。（見朱光潛，《美學》卷三上冊，頁 253，註 1。）

⁸ E. H. Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，頁 23。

作為繪畫最完美的主題，黑格爾在之前已經提及，是內在的滿足的愛，這個愛的對象不是精神的一種「彼岸」，而是現前的（present），所以我們可以從呈現於眼前的愛看出愛本身。這種愛的最重要和獨一的形式是瑪利對基督的母愛。這位產生這世界的救主，並把他抱在懷裏的母親的母愛。這個主題是最美的，使一般基督教藝術得以成形，特別使繪畫在宗教範圍裏得以產生。（*Aesthetics II* 824；《美學》卷三上冊，253）

黑格爾說，神的愛，特別的是坐在神右邊的基督的愛，純粹的是精神的愛。這個愛的對象只有靈魂的眼睛才看得到。所以在這裏通常不會有愛那種成雙成對的現象，也沒有一種自然本能的紐帶在最初就把愛的雙方聯繫在一起。接下來黑格爾說到，聖母的愛和一般人們的愛有何不同：

一個人會愛另一個人的那種愛好和傾向是偶然的；或是相互地愛，兄弟姊妹的愛，父親對孩子的愛，除了愛的關係之外，而有其它應該關心的事務。父親或兄弟還要關心世界、國家、職業和戰爭之類，簡言之，關心一般性的目的；而姊妹會變成妻子、母親等等。但是黑格爾說，母親的愛是普遍地真實的，一個母親對她孩子的愛既不是偶然的，也不僅是她生命中一個單獨的特徵；是她在地上最高的世俗使命，而她的天生性格（natural character）和最神聖的職責直接聯結在一起。但是這裏黑格爾指出，聖母的愛和一般母親的愛的差異：通常在母愛裏，母親在孩子身上同時見到丈夫，以及看到她和丈夫最內在的合一，但瑪利對嬰兒基督的關係在這方面是缺乏的。因為她的愛和一般女人對丈夫的愛毫無共同之處。相反的，她和約瑟的關係更多像是兄妹，而在約瑟這一面，則對神和瑪利所生的聖嬰感到一種神秘的崇敬（*Aesthetics II* 824-825；《美學》卷三上冊，253-254）

因此我們所理解的宗教的愛，在它最完滿和最親切的人類形式中，並不是受難和升天的基督，也不是逗留在朋友中間的基督，而是表現在帶著女人的情感的瑪利這人中。她的整個情感和生命，都表現在對她的兒子的人類之愛上，她稱他為她的兒子；並且同時在她對神的崇敬、祈禱和愛上，在神身上感覺到她自己的一致。在神面前她感到卑微，但同時又感到自己在一切少女之中是唯一的沐神者的無限幸福。她不是本身獨立的，只有在她的嬰兒身上，她才達到完美。在基督身上她感到滿足和神福，無論是在馬槽或是作為天國的皇后，她沒有任何的激情和渴望，沒有任何更進一步的需要、目的，除了擁有，和保有她所有的。（*Aesthetics II* 825；



圖 26 CORREGGIO, *Nativity (Holy Night)*, 1528-30, Oil on canvas, 256.5 x 188 cm, Gemäldegalerie, Dresden (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>)

《美學》卷三上冊，254)

圖 26 為柯瑞喬的《耶穌誕生》，耶穌在簡陋破舊的馬房誕生，但這個場景和氣氛有一種難以言喻的幸福和溫馨，聖母抱著聖嬰，約瑟在畫面漆黑之處的馬房後方顧馬，行動顯得緩慢，顯出神聖家族微妙的互動關係；在這間平凡的陋室中，感受到的是裏面精神性的不平凡與富足。不過從藝術表現性來看，這幅圖大部分有的是舞台的戲劇性效果；燈光打在聖嬰身上，和身邊眾人的驚讚。

另外黑格爾說明聖母的愛的表現內容，也有廣闊的一系列事件來描繪：天使報喜 (the Annunciation) 聖母訪問 (the Visitation) 基督的誕生 (圖 26) 逃往埃及等，都是經常出現的繪畫主題。此外還有追隨基督的門徒和婦女的生平經歷，這批人 (即耶穌的第一批朋友，有些是《新約》的作者⁹) 對神的愛多少是一種他們與神個人之間的愛的關係，他們愛這位活的、現前的救主，一個行走在他們中間的真實的人。另外，天使的愛也屬於這一類，這些天使在基督降生以及許多其它的場合圍繞著基督飛舞，表現出嚴肅的虔敬或是單純的歡樂。黑格爾說，在處理以上這類的題材時，繪畫特別能表現出宗教的愛中，心境的和平與滿足。(*Aesthetics II* 825 ; 《美學》卷三上冊，255)

但是這種心境和平也會轉到深沈的哀痛，瑪利親眼看到基督背十字架，看到他在十字架上受苦和死亡，看到他從十字架上取下，和被埋葬。沒有其他的痛苦比她的更深。但黑格爾說聖母的這種痛苦，並不是強烈痛苦和損失的不屈 (unyielding)，也不是對必然災難的承受和對不公正命運的怨恨，所以黑格爾說，拿聖母的這種痛苦和希臘神話裏奈奧比的痛苦作比較是適當的：

奈奧比也失去她所有的兒女，並且現在面對我們的，是她純粹的崇高和未經虧損的美。這裏被保持的是她作為一個不幸婦女的存在面，但美已經構成她的本性 (nature)，和她在現實中的整個存在；在她的美中還維持她實際個體性的東西。但是她的內心世界，她的心，既已喪失她的愛，也就是她靈魂的全部意義，她的個體性和美就只能轉變成石頭了。(*Aesthetics II* 825-826 ; 《美學》卷三上冊，255)

但是瑪利的痛苦是一個完全不同的類型。她是使人感動的，她感到一把短劍在她靈魂中心的壓迫，她的心碎了，但是她並沒有轉變為石頭。她不僅有愛，相反的，她的全部內心生活就是愛，是情感的自由具體的精神深度，那個精神深度維持她已經失去的東西的絕對本質，所以就在愛的對象的遺失中，她仍保有愛的心境和平。黑格爾說，她的心碎了；但是在她心裏那個實體與負擔—透過她靈魂的痛苦，以一種從來不曾被失去的鮮明性 (vividness) 照耀著—卻是某種無限高的東西。和抽象的實體相對照，這是靈魂活的美，當那個抽象實體的理想存在，在肉體中消失，它雖維持不朽，卻要化成頑石。(*Aesthetics II* 826 ; 《美學》卷三

⁹ John Bowker 著，商戈令譯，《死亡的意義》，頁 155。

上冊，256) 我們或許可以說，這是黑格爾所認為的，古典之美與浪漫之美在顯出和本質上，最終極的差異。

最後，關於瑪利最後的題材是她的死和「聖母升天」(the Assumption)。畫家表現瑪利臨死時恢復了她的青春美，把這題材畫得很美的特別是斯柯越爾 (Scorel)¹⁰，他把聖母表現的像她在睡夢中行走，呈現她的死亡、僵硬，和對所有外在事物的眼瞎，但同時又表現她的精神仍透過這些外表特徵而顯得透明，彷彿安居在某一個地方，享著神福。(Aesthetics II 826；《美學》卷三上冊，256)



圖 27 GOES, Hugo van der, *The Death of the Virgin*, 1480, Oil on wood, 147,8 x 122,5 cm, Groeninge Museum, Bruges (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

另外，筆者要舉較 Scorel 早期法蘭德斯 (Flemish)¹¹ 畫家果斯 (Hugo) 的作品為例，在這畫中也傳達深刻和感人的內涵，非只是外在形式的美而已。果斯死前數年在一所修道院裏，過著自動退休的生活，飽受罪惡感的糾纏和憂鬱的侵襲；他的藝術也有這種緊張嚴肅的素質。他在 1480 年所描繪的《聖母之死》，首先令人吃驚的是每一位門徒都有不同的反應和表情，有的安靜沈思、悲傷，有的熱烈的憐憫，有的簡直是近乎輕率的目瞪口呆等種種不同的姿勢。而果斯藝術表現的成就，是他在描繪聖母的縮小深度法和空間錯覺上作了努力和掙扎，畫家要精心塑造每一個畫面的真實景象，不要留下空白和無意義的部分，每一位分散的門徒的姿態都帶給觀者深長的意味。在這間擁擠的房間內，唯獨聖母蒙恩見到展開雙臂準備接納她的聖子的幻象。¹² 基督手上的釘痕依然鮮明，祂顯得是一個受過創傷，和藹，帶著溫柔、恆忍、謙卑和愛，緩慢降臨聖母的動人形貌。

四、信徒的愛

這一部分，黑格爾是討論處於神在祂自己和祂朋友們的生活；受苦和得榮實際存在於這個主題的還有人類，即把神或神的歷史中，某一特殊行動作為自己的

¹⁰ 斯柯越爾 (Scorel, 1495-1562)，16 世紀荷蘭畫家，第一個在義大利值得研究的荷蘭畫家。他曾擔任梵諦岡好景亭藝術館館長，是最早受到義大利影響的荷蘭宗教畫家。(參考朱光潛，《美學》卷三上冊，頁 256，註 1；及 <http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

¹¹ 法蘭德斯 (Flemish) 即後來的荷蘭，在黑格爾那個時代，荷蘭仍叫法蘭德斯，所以在《美學》，黑格爾皆稱荷蘭為法蘭德斯 (Flemish)，但在之後的論文中，筆者和朱譯本一樣，皆稱荷蘭。

¹² 參考 E. H. Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，頁 278-279。

愛的對象的那種主體的意識；這種主體的意識，所保持的不是任何時間性的有限事物，而是絕對事物。黑格爾在這裏強調了三方面：1. 清靜的敬拜（tranquil worship）。2. 內在或外在地復演神在人身上受難故事的悔改與轉信。3. 淨化（purification）中靈魂的變容與神福。（*Aesthetics II* 826；《美學》卷三上冊，256）以下分別說明這三方面：

（一）清靜的敬拜：

這樣的敬拜特別提供了繪畫描繪祈禱者的主題。這確實是一個謙卑的情況，自我的犧牲，和在另一體裏尋求和平；但這不是一種乞求¹³（begging）的禱告。黑格爾說：當然在禱告中，乞求和禱告的關係也非常密切，因為禱告本身就有乞求。但真正的乞求是意謂：要為自己得到某種東西；某一個人擁有對我是本質的東西，我向他（她）央求，想要對方喜歡我，弱化他的心，引起對我的愛，喚起對方和我同一（認同）的情感。但我在禱告中所感覺到的卻是想要得到某種東西，當我得到它時，對方卻失去了。那一個人應該愛我，我愛自己的私心才能得到滿足。我的愛好和幸福才能得到進展。但我自己卻沒有給出任何東西回饋到那個人，除了可能告訴對方他也可以要求和我所要求他的相同的東西。（但對方所要求的，在本質上是那個要求的人無法達到的。）所以這並不是屬於禱告裏的事情。（*Aesthetics II* 826-827；《美學》卷三上冊，256-257）

黑格爾說，禱告是心向神的提昇，神就是絕對的愛，並且不為自己求什麼。敬拜本身就是禱告的應允，祈求（petition）本身就是神福。雖然禱告也可能有一些特殊事物的祈求，這個特殊的要求卻不是真正要表現的東西；相反，要表現的本質性的東西是一種確信，相信有求必應，而所謂「應」不是「應」在這件特殊事情上，而是「應」在更普遍的事物上，就是一種絕對的對神的信念，相信神會給我對我最好的東西。在這一方面，禱告的本身就是滿足、享受，和對永恆的愛明確的（express）感覺和意識，這永恆的愛不僅是一道透過祈禱者們的形像和情境所照耀的變容光線，而是在它自己裏就是繪畫所要畫的情境與存在。（*Aesthetics II* 827；《美學》卷三上冊，257）

另外要說明的是，禱告如何才能被神聽見。如黑格爾所說，敬虔禱告的本質，是簡單地相信自己的禱告會被神聽見，禱告就是本身的滿足、享受，和對永恆的愛明確的感覺和意識。但如果我們的禱告沒有在「升天的地位」，神就很難聽見。禱告的地位不對（一個人要有那個地位，才能做那件事），神就無法聽見我們的禱告。我們沒有辦法對人有一點嫉妒，有一點輕看，有一點血氣。什麼時候在禱告裏一有這些東西，我們立刻就不在天的境界裏。而完全是在地上，完全在世界裏。什麼時候我們從天的境界裏出來，我們的禱告神就無法聽見；神就無法執行

¹³ 「乞求」朱譯為「祈求」，但英譯是“begging”而非“petition”。“petition”才是祈求，故在這裏用「乞求」，才不會與後來出現的「祈求」（petition）混淆。

祂屬天的行政或答應我們的禱告。¹⁴

黑格爾說，在之前提及的拉斐爾《西斯汀聖母像》，教皇（Pope Sixtus）的祈禱就是這種虔誠禱告的情況，在旁邊的聖巴巴拉（St. Barbara）也是如此。（圖 23）另外還有許多繪畫，描繪使徒和聖徒，如聖方濟（St. Francis）在十字架下的祈禱。在這裏選作祈禱內容的不是基督的痛苦，或是門徒的灰心喪氣、懷疑和絕望，而是對神的愛與崇敬。（*Aesthetics II* 827；《美學》卷三上冊，257）

接下來，黑格爾比較在繪畫中，兩種不同的敬拜面貌：

1. 聖徒的敬拜面貌：

黑格爾說明，上述虔誠敬拜的表情特別是出現在早期最古的畫裏，但黑格爾並未指出有哪些確切的作品。黑格爾說，這種表情通常是出現在生平飽經患難的老人身上。畫中人物是以肖像畫的方式處理，但都是那些有著虔敬靈魂的人。這使人感覺到他們的祈禱不只是暫時性的工作，而是像聖徒或神職人員一樣，他們畢生的生活、思想、願望和意志都是敬拜，雖然畫家都是以肖像畫來表現他們，但在畫中表現的都是這種的信念（assurance）與這種愛的平安。（*Aesthetics II* 827-828；《美學》卷三上冊，257-258）

2. 世俗的敬拜面貌：

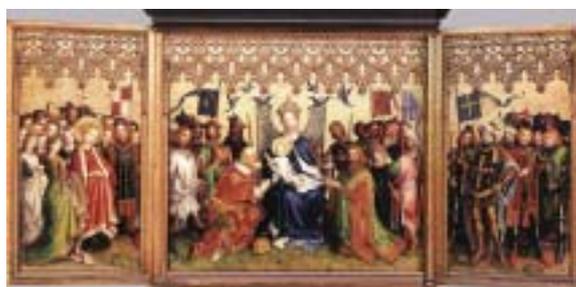


圖 28 LOCHNER, Stefan, *Altarpiece of the Patron Saints of Cologne*, 1440, Mixed technique on wood, 260 x 185 cm, Cathedral, Cologne (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)



圖 29 MEMLING, Hans, *Diptych of Maarten Nieuwenhove*, 1487, Oil on oak panel, 52 x 41,5 cm (each), Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Bruges (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

然而在較早期的德意志與荷蘭繪畫，情況和上述不同。黑格爾舉德國科隆大教堂國王和科隆地方施主敬拜的圖畫為例（圖 28）。畫中國王和科隆地方的施主正在向聖母和聖子獻敬拜。在這類作品中，敬拜者往往是有名氣的人物或王室等等，從這些人物身上，我們可以看見他們除了禱告之外，還忙於其它的事務，只有在禮拜天或在早晨才會去作彌撒，此外他們就追求他們關心的其它事物。黑格爾說特別是在荷蘭和德意志的繪畫裏，施主們都是些虔誠的騎士（如圖 29）和

¹⁴ 參考台灣福音書房，《晨興聖言—主恢復的意象及其應用》，頁 110-111。

敬畏神而帶著她們小孩的婦女。她們就像馬大 (Martha) 走來走去，也關心外界一些世俗的瑣事，不像馬利亞 (Mary, 馬大的妹妹) 那樣選擇最好的事來做。¹⁵ 所以，接下來黑格爾說：「他們的虔誠固然並不缺乏心情和精神的深刻，但構成他們整個本性 (nature) 的並不是愛的歌聲，這愛的歌聲應該是他們整個的生活 (這不僅是一個簡單的提升、一種禱告或是對所得到憐憫的感謝)，就像夜鶯不歌唱就沒有生活那樣。」(*Aesthetics II* 827-828 ; 《美學》卷三上冊, 258)

這裏意思並不是說，世俗的人們也要像第一種敬拜的人 (如聖職人員) 一樣，生活的中心和整體就是敬拜、祈禱。他的意思是，世俗人們的這種信仰的生活，不應該只是短暫存在於教堂之內，「當他們離開教堂，就過著往常 (甚至是與一般世人無異) 的生活。在聚會中一種生活，在日常生活中又有另一種生活，或者說在禱告中有一種生活，禱告完以後又轉過頭來過另一種的生活。... 我們若不能叫人看見我們不像一個不跟隨自己的人，那我們豈不與世人一樣嗎？假如在這種情形下我們說我們跟從主，那些醉生夢死的世人也一樣可以說他們是跟從主了。... 許多基督徒沒有這一個認知，所以他們有兩套的生活，一是在神面前，一是在人面前，一是在教會中，一是在世界裏。他們活在這矛盾中。一個基督徒的見證不應光是停留在他的靈裏，或限制在教會中，更必須是彰顯在他的生活中，不然的話，他的見證是不扎實的，不恒久的，不公開的，而一個不扎實不恒久不公開的見證，事實上就根本不算是一個見證。」¹⁶ 基督徒的生活應該是憑神而活的生活，就像是心靈時有愛的音樂，這愛的歌聲就像是夜鶯的生命，不唱歌就沒有生活。

最後，黑格爾說明在描繪這些敬拜主題時，如何才是理想：

1. 一般的說法：

黑格爾說，在這樣的繪畫中，聖人及敬拜者和教會中虔誠的信士群眾裏面，一般的差別在於，專心敬拜者們，特別是在義大利畫裏，在他們敬虔中表現出內在與外在方面的完全一致。熱烈的心情主要顯現在面孔形狀上，面孔形狀不表現任何與心情相反的或不同的東西。不過黑格爾說，這種一致性並不總是存在於實際的生活中，他舉了嬰兒啼哭的怪相，及老年人皮膚僵硬的表情，不便於發出自然或友好的微笑為例。但他說這種心情和感性形狀之間的不協調，如果出現在虔敬的祈禱中，就是繪畫所要避免的，因為繪畫在一定程度上，必須顯示內在與外在方面的和諧。在這方面最擅長的是義大利畫家們，而德意志與荷蘭畫家，因為他們的肖像畫法，所以表現較為遜色。(*Aesthetics II* 829 ; 《美學》卷三上冊, 259)

¹⁵ 這段情節的對話，見《新約》路加福音 10: 38-42：「他們走路的時候，耶穌進了一個村莊；有一個女人名叫馬大，接待祂到家裡。她有一個妹妹，名叫馬利亞，在主腳前坐著聽祂的話。馬大伺候的事多，各方忙亂，就進前來，說，主阿，我妹妹留下我獨自一人伺候，你不在意麼？請吩咐她同我作她分內該作的事。主回答她說，馬大，馬大，你為許多的事思慮煩擾；但是不可少的只有一件，馬利亞已經選擇那美好的分，是不能從她奪去的。」

¹⁶ 參考余潔麟，余弟兄給一位弟兄的信，召會內流通 (未出版) 之文章，頁 2-6。

2. 補充的話：

黑格爾補充說，這種靈魂的敬拜也不應表現為處在外在或內心的煩惱之際，所發出的絕望呼籲，如《舊約》詩篇，和路德新教用的許多詩歌那樣。如詩篇 42 篇說道：「神啊，我的魂切慕你，如鹿切慕溪水。...我的神啊，我的魂在我裏面憂悶；所以我從約但地，從黑門嶺，從米薩山，紀念你。...我的魂啊，你為何憂悶？為何在我裏面煩躁？應當仰望神；因我還要讚美祂，祂是我臉上的救恩，是我的神。...」黑格爾說，靈魂的敬拜不應是這樣鬱悶和絕望，相反的，應是一種與神性的融合（即使沒有像修女一樣甜蜜），是一種靈魂的獻身，和在獻身中的狂喜，一種滿足與完滿的感覺。黑格爾說，因為在信仰中的煩惱，心情的頹唐，永遠處在掙扎與分裂的疑慮和絕望，永遠不能辨識自己是否有罪，悔改是否真實，赦免是否無保留的那種患憂鬱症的虔誠，或是還不能捨棄自己的那種獻身，他的煩惱就是一個證明；而這些是和浪漫型理想的美不相容的。（*Aesthetics II* 829；《美學》卷三上冊，259）

所以在繪畫表現中，敬虔可以是向天渴望的眼光，但比較有藝術性和令人滿意的表現，可能是直接將眼光注視於一個現實的和在這個世界（非彼岸）的祈禱對象。例如，瑪利、耶穌和一位聖徒等等。黑格爾對於藝術在表現虔誠時，將眼睛望向天空的這種習套有些意見；例如他說在雷涅的繪畫中，這已經變成他表現的習慣。如果這樣的習套，淪為一種不更新變化與因襲固定的樣式主義（mannerism），那麼在任何一方面，這樣的習慣都會使我們達不到預期的理想效果。黑格爾說，雷涅《聖母升天》的畫作（圖 30）雖然從他的朋友和藝術鑑賞家那裏，贏得了最高度的聲譽，其中聖母變容過程高貴的光圈、靈魂沈浸和溶解在天國的情況，以及升天中整個姿態，顏色的鮮明和美麗，確實都產生最好的效果；不



圖 30 Guido Reni, *The Assumption of the Virgin*, 1642
Silk, 295 x 208 cm, From the Düsseldorf Gallery
Inv.-Nr. 446 (圖片來源：http://www.pinakothek.de/images/6967_11679-m.jpg)

過，就黑格爾來說，他認為聖母的眼光被描繪成充滿著現實的愛和喜悅，凝視著懷裏的聖嬰，會和她的性格比較相稱。至於她向天渴望、努力著的那種眼光，則太接近於近代的感傷情調。（*Aesthetics II* 829-830；《美學》卷三上冊，259-260）

(二) 內在或外在地復演神在人身上受難故事的悔改與轉信：

這方面涉及到精神的敬拜與愛中的消極面。門徒、聖徒和殉道者都必須跋涉過基督在受難時，所經歷過的那條痛苦道路。（不論是在內心或外在加給他們的痛苦）。

但這個痛苦是落在藝術領域的邊緣上。所以如果繪畫用肉體痛苦方面的陰森恐怖—如活剝皮（flaying）下熱鍋和釘十字架的苦刑，作為它所表現的主題，那麼繪畫就很可能會越出藝術的邊緣。所以黑格爾說，繪畫如果不願意放棄它精神的理想，就要避免表現這種主題。黑格爾說，繪畫對肉體痛苦的感性表現並不是它的任務。但筆者認為並不一定如此：因為也只有繪畫才能藉由感性形狀將基督受難的痛苦歷史和精神深刻的震撼力再現於我們眼前。（如圖 31）不過黑格爾所認為的是，繪畫指向的，並不應只是專注於受難主體他本身肉體的痛苦，而是要指向更高的，精神與它自己的和解。「精神性的理想，首要的是靈魂，靈魂的痛苦，愛的創傷，內心的懺悔、哀悼和悔恨。」（*Aesthetics II* 830；《美學》卷三上冊，261）



圖 31 GRÜNEWALD, Matthias, *The Crucifixion*, 1515, Oil on wood, 269 x 307 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>)

我記得第一次看到格魯耐瓦德（Grünewald）為伊森海姆祭壇所畫的《基督被釘十字架》，感到這是一幅描繪基督釘死陰森恐怖殘忍的畫面，完全沒有引起一點美感或欣賞之情。但當我看到約翰以手指著基督說：「祂必興旺，我必衰微。」¹⁷（施洗者約翰嘴邊那些文字解讀出來的意思）突然，從畫面而來震撼的情感油然而生，從而對這幅受難景象的繪畫心生敬意。格魯耐瓦德是德國的一位畫家，藝術

史家 Gombrich 稱他為「唯一在技藝能力和偉大程度上能與杜勒（Dürer）匹比的日耳曼畫家，竟被人遺忘到甚至無法確知他的名字，這真是件奇怪又令人困惑的事。」¹⁸也許是因為如此，在《美學》繪畫的通篇，黑格爾從來沒有提到過他和他的作品（但有提到杜勒）。黑格爾認為繪畫不適合表現肉體的痛苦，這會損

¹⁷ 見 約翰福音 3:30：「祂必擴增，我必衰減。」

¹⁸ E. H. Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，頁 350。

傷它理想的藝術性。但如果沒有利用繪畫的描繪，又如何將崇高和敬畏的情感如此深刻的表現？畫面上所指向的已經超過感官上所看到的，而是能達到精神與精神的契合。這也是浪漫型藝術的意義，所以這也應該是繪畫作為浪漫型藝術的原因之一。

關於其他的藝術史家對這幅畫的說明如下：

1. 「伊森海恩祭壇畫是格林勒華特最重要的作品，也是歐洲藝術史上最激動人心、最不平凡地表現出宗教信仰的繪畫作品之一。」¹⁹

2. 「他（格魯耐瓦德）似乎想發揮自己所有的繪畫才能來描繪這個令人不寒而慄的可怕場面。...這位出生猶太人家庭的先知莊嚴地指著耶穌，在施洗約翰手臂上寫的『他必興旺，我必衰微。』毫無疑問，這句話為整個畫幅點了題。...又有誰不為之所震撼呢？」²⁰

3. 「（格呂內瓦德的《基督受難圖》），大概，這是西方藝術史上全部《基督受難圖》中最感人的一件吧。...（在這幅畫中）無關宏旨的敘事性因素均被畫家斷然摒除了，瞬間與永恆的統一，現實與象徵的統一，為格呂內瓦德這幅《基督受難圖》賦予了令人生畏的崇高感和異乎尋常的紀念性。」²¹

格魯耐瓦德這幅繪畫帶給人的感受如此強烈，使人想到所謂繪畫的理想，不應該只是描繪幸福與和諧的美感而已，而是由苦痛孕育出來的幸福和美，更接近繪畫的精神理想。

但黑格爾認為理想的繪畫，不應描繪這種不美的事物，也是因為受到德國古典美學家，如溫克爾曼和席勒等人一脈相承的思想的影響。這種思想黑格爾也將它運用在「基督受難」的說明中（如論文頁 79 對《頭戴荊棘的基督像》的說明）。如在席勒《詩與畫的界限》（又名「拉奧孔」），他和溫克爾曼認為，繪畫和雕刻等造形藝術，應該盡量表現藝術理想的美和一種心靈高貴的單純，醜應該是留給詩去描繪：

這種心靈在拉奧孔的面容上，而且不僅是在面容上描繪出來了，儘管他在忍受最激烈的痛苦。全身上每一條肌肉都現出痛感，人們用不著看著它的面孔或其他部分，只消看一看那痛得抽搐的的腹部，就會感覺到自己也在親身領受這種痛感。但是這種痛感並沒有在面容和全身姿勢上表現成痛得要發狂的樣子。他並不像在維吉爾詩裏那樣發出慘痛的哀嚎，張開大口來哀嚎在這裡是在所不許的。²²

接下來，黑格爾說，在這種內在的痛苦中也有積極的要素。「靈魂必須確信

¹⁹ 《巨匠美術週刊》 格林勒華特，頁 10。

²⁰ 徐沛君，《德國美術史話》，頁 64。

²¹ 邵大箴主編，汪曉青校定，《西方美術欣賞》，頁 282-283。

²² 席勒著，朱光潛譯，《詩與畫的界限》，頁 5。

人憑自己而且就在自己身上，能完成人與神客觀的和解。而它之所以會感到苦惱，是因為不知道這個永恆的拯救，是否會在它身上成為主觀的。」(*Aesthetics II* 830 ;《美學》卷三上冊，261) 這意思是說，對這個永恆救恩的經歷，要成為靈魂主觀的認識 (非外在於自己，客觀的)，因為只有進到主觀，才能成為更真實實際。黑格爾接著說：「因此我們往往看到一些確信與神有客觀和解的懺悔者、殉道者和僧侶，仍會為了一顆應該被奉獻的心而悲傷，或是既然已經確實完成了這個自我奉獻，仍然想要知道這個和解究竟有沒有更新，所以就一再地在他們的身上增加苦行。」(*Aesthetics II* 830 ;《美學》卷三上冊，261) 在過去的時代，交通、傳播沒有現代熱絡和發達，過去時代修道士和僧侶效法主的這種痛苦的表現，也為過去繪畫的這個主題，提供了明確內容。

最後，黑格爾說明這個主題 (信徒的愛) 的表現方式，有兩個不同的出發點：第一，如果畫家一開始就用一種原初和自然的愉悅，自由，開朗，以及一種能夠輕易地把生活連上現實，並且很快地能對它們加以描述的決斷力，作為表現的基礎，那麼，隨之而來的就會有形式方面的自然高尚 (natural nobility)、秀雅 (grace)、愉快、自由和優美的形式。反之，如果他從一種倔強 (stiff-necked)、傲慢 (arrogant)、粗野 (crude)、胸襟狹窄 (narrow mentality) 的人物性格出發，那麼就要用一種嚴厲的力量 (a harsh power) 來征服 (overcome)，才能把精神從世俗感性事物的控制中救拔出來，贏得宗教的幸福。因此，隨著這種倔強的人物性格，就會出現較生硬的粗獷和強悍的形式，就會表現出這種倔強性格所必然遭受的創傷的痕跡，形式方面的美就會消失。(*Aesthetics II* 830-831 ;《美學》卷三上冊，261)

(三) 淨化中靈魂的變容與神福：

黑格爾說，上述人與神和解的積極方面，即來自痛苦的變容 (transfiguration out of grief)，以及作為悔改結果的神福 (bliss won as a result of repentance)。「身體得贖，並有榮耀。」黑格爾說，這個主題也可以作為繪畫一個獨立表現的主題，但黑格爾亦說，這種主題很有可能容易導致藝術的偏差。(*Aesthetics II* 831 ;《美學》卷三上冊，261) 因為藝術理想的表現是外在顯現與內在內容的一致。但我們並無法完全地掌握，這種和解與神福的變容實際的形式，所以對藝術來說，這種主題很有可能導致藝術的偏差。

以上這些就是浪漫型繪畫用來作為本質的主題的絕對精神的理想的主要差異。這是浪漫型繪畫最成功和最著名作品的負擔 (burden)。這類作品之所以不朽，是因為它們深刻的思想。當它們的負擔被真實地描繪出來，它們就是藝術家所曾經提供給我們的，心靈達到它幸福 (blessedness) 至高無上的提升，最情感深切的事物，和最卓越的精神深度。(*Aesthetics II* 831 ;《美學》卷三上冊，262)

第二節 基督教繪畫的藝術處理方式

一、著色 (colouring)

黑格爾在《美學》對「繪畫的感性材料更詳細的特徵描述」中，對顏色的討論佔了主要的篇幅。這一部分分三部分討論：1. 線性透視 (linear perspective) 2. 製圖 (draughtsmanship) 3. 顏色 (colour)。黑格爾認為是「著色」使畫家成為一個畫家。首先，線性透視是指繪畫可以用線性 (linear) 或數學透視 (mathematical perspective) 把它畫面的各個表現對象分佈在不同的透視水平上。繪畫有必要使用線性或數學的透視，來產生視覺的深度和布景的和諧，不過黑格爾在《美學》說明，詳談透視不是這裏所應該探討的。(*Aesthetics II* 837-838 ; 《美學》卷三上冊，269-270)

其次是製圖，繪畫不同於雕刻等造形藝術所形成的渾然天成的距離，它是以線性透視和製圖來表現人物之間的遠近；上述這兩者形成了繪畫中的造型和雕刻的元素。不過黑格爾說繪畫真正 (proper, 或「專屬」) 的任務是在於著色。「真正的繪畫的形狀和距離只有通過顏色的差異 (differences of colour) 才能獲得它們真正的呈現與現實的樣貌 (their proper presentation and their real appearance) 。」(*Aesthetics II* 838 ; 《美學》卷三上冊，270)

黑格爾認為使畫家之所以成為畫家，在於著色。雖然有些畫家在創作時，全副精神彷彿直接灌注到手的靈巧上，使手輕而易舉的，不假思索嘗試在一霎時間的創作中，就把藝術家心靈中所含蓄的一切都揭示出來。黑格爾舉的例子是德國偉大的版畫家 Dürer 記在書本頁邊的黑白素描 (marginal drawings) 為例，黑格爾認為它們就顯示出一種難以言傳的精神性的自由。但是儘管如此，黑格爾說，只有通過顏色的使用，繪畫才能使真正豐富的靈魂內容，獲得真實的生動表現。(*Aesthetics II* 838-839 ; 《美學》卷三上冊，271)

黑格爾說到不同的顏色具有不同的象徵性，這種涵意也用在基督教繪畫顏色的使用中。例如在描繪聖母時，當她被描繪為天后登上寶座時就穿紅袍；在被描繪為母親時，就穿上藍袍。因為在顏色的象徵性中，紅色帶有大丈夫氣 (masculine) 主導性 (dominant) 和帝王威風 (regal)；綠色則是帶有冷漠態度的中性氣質 (indifferent and neutral)；藍色表現溫和、意味深長、寧靜 (stillness) 和感情的內視深度 (inward-looking depth of feeling)，因為藍色以暗 (darkness) 為它的原則，而暗並不發出抵抗。

再來，進一步的討論面向是顏色的和諧。黑格爾在《美學》指出「紅黃藍綠」是四個顏色的基本色 (與今日三原色：「紅藍綠」的說法不同)；不過黑格爾比較有創意的說法是，在繪畫中，各種顏色形成一種由顏色本身劃分開來的整體

(colours form an ensemble articulated by the very nature of colour itself), 在繪畫裏, 它們也必須在這種完整 (completeness) 中顯現: 不應缺乏哪一種基本色, 不然, 我們整體的感覺 (our sense of ensemble) 就會有某種程度的消失。黑格爾說, 令人感到圓滿的特別是在較早期的義大利和荷蘭畫家中, 在他們的繪畫裏, 我們看到紅黃藍綠這四種顏色。(如圖 32、33, 文藝復興時期貝利尼和提香的畫作) 繪畫中顏色這樣的完整性, 構成了色彩的和諧。此外, 各種顏色要配合得當, 既表現出它們在畫面上的對立, 又要表現出這種對立的調解與解除, 使眼睛看到時, 就感覺到一種平靜與和解。而造成這種對立面的對比與和解的平靜感, 有時是彼此配合的方式, 有時是在每種顏色的濃度。(Aesthetics II 843-844; 《美學》卷三上冊, 276)



圖 32 BELLINI, Giovanni, San Zaccaria Altarpiece, 1505, Oil on wood, transferred to canvas, 402 x 273 cm, Church of San Zaccaria, Venice (圖片來源: <http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)



圖 33 TIZIANO Vecellio, *Madonna with Saints and Members of the Pesaro Family*, 1519-26 Oil on canvas, 478 x 266 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice (圖片來源: <http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

最後要說明的是, 黑格爾稱「暈塗法」(sfumato) 為著色的神奇效果 (the magical effect of colouring), 這種色彩的魔術, 「顯現出對象的實體 (substance) 與精神性 (spirit) 彷彿已經滲透到著色方面的構思和處理中而蒸發掉了。」(Aesthetics II 848; 《美學》卷三上冊, 281) 暈塗法的效果, 如藝術史家 Gombrich 所說的: 「...sfumato—朦朧的輪廓與柔軟豐美的色彩, 能使一個形式與另一個形式相互吞融, 並常為觀者的想像力留下一些餘地。」²³ 所以也許是因為這種方法,

²³ E. H. Gombrich 著, 雨云譯, 《藝術的故事》, 頁 303。

達文西基督頭像的畫作，給我們一種難以言喻的神奇力量。黑格爾亦說，在顏色的魔術這方面，義大利畫家中最擅長的是達文西，而首要的是柯瑞喬（如論文頁 80，圖 26，《耶穌誕生》）。黑格爾說，他們用最濃的陰影，而這陰影卻又透明，通過不知不覺的逐漸轉變，升到最明亮的光。（*Aesthetics II* 848；《美學》卷三上冊，281）

二、構思（conception）

繪畫最初所能採用的立足點，顯示它發源於雕刻和建築；因為它在整個構思方式一般的特性上，還依附於這些藝術。當畫家只侷限於畫個別的人物，不把他在本身複雜的情境中生動具體的顯示出來，而只是把他們描繪為獨立自足的人物時，依附於雕刻和建築的情況就會更明顯。「在我所指出的適合於繪畫的各種內容的主題時，特別適宜於這個階段的是基督、個別使徒和聖徒之類的宗教題材。因為這類獨立的人像，必須在他們的個別性裏，就能夠有充足的意義，本身就是一個整體；並且對於人們的意識，成為一個具有實體性的崇敬和愛的對象。」（*Aesthetics II* 851；《美學》卷三上冊，284）

所以特別在早期的基督教繪畫中，我們看到基督或聖徒被描繪為這樣孤立（isolated）的人物，沒有任何明確的情境和自然的環境。如果有環境，那也主要是建築的裝飾，尤其是哥德式（Gothic）風格的；例如在早期荷蘭繪畫和南方的德國繪畫就是如此。另外，這種結合到建築的繪畫中，往往是十二使徒之類的人物等，並排地站在教堂的方柱和拱頂之間。這種繪畫還未發展到後期的生動性，形像本身有時也還保持雕刻造像式的僵硬性，停留在某種雕刻的定型上，例如拜占庭繪畫就是如此。（*Aesthetics II* 851；《美學》卷三上冊，284-285）所以我們看到這種完全不用環境背景或只用建築背景的人物，顏色就宜於用一種較嚴格的簡單性（severer simplicity）和較粗獷的決定（cruder decision）；色調也應鮮明顯眼。所以最早的畫師不用複雜的環境背景，而是統一用一種金色背景，和人物服裝的顏色相襯托，因而顯得更鮮明粗獷（crude）；所以不像我們在繪畫發展到最完美時（如文藝復興時期）所看到的——我們也不討論野蠻人（barbarians）；他們通常所愛好的也正是紅、藍之類簡單而鮮明的顏色。（*Aesthetics II* 851；《美學》卷三上冊，285）

但假如這樣孤立的人像不是本身獨立完備的整體，不是由於他們的整個人格而成為一個崇敬與關心的對象，這樣按照雕刻的構思方式，所創作出來的形像就沒有什麼意義。畫家如果以雕像的方式描繪特殊情境的人物，對於那些不是處在完滿獨立整體（如天使、聖徒），或特定情境（specific situation）單一的情況或動作（single circumstance）的人物，就不適合以這種獨立的形像來描繪他們。如黑格爾舉的例子是：陳列在德國 Dresden 美術館的 Kugelgen 最後一件作品；這是一幅描繪耶穌、施洗者約翰、門徒約翰和浪子四個人物半身像的圖畫。耶穌和

門徒約翰的構思方式是妥貼的；但是施洗者約翰，尤其是浪子，黑格爾則認為完全沒有表現出上述那種獨立的自足性，足以使他能夠從這個半身像認出是浪子來。黑格爾指出，要使他們成為可以辨認的，是必須要把他們的運動(movement)和動作(action)畫出來，或是至少要畫出他們所處的情境，通過這種情境，他們才和他們外在的環境結合在一起；才能顯出一種完滿自足，自成整體的顯出特徵的個性。

Kügelgen 所畫的浪子固然很好地表現出浪子深刻懺悔苦痛的表情，但僅僅靠背景中一群畫得很小的豬，才暗示出這裏的懺悔就是浪子的懺悔。黑格爾說，我們應該看到的不是這種象徵式的暗示，而是浪子處在豬群中間，或是其它具體的生活場面裏。因為浪子如果無法變成一個純寓意性(purely allegorical)的人物，就得通過在聖經故事中所描繪的一系列為人所熟知的情境，才能向我們顯出他的完滿和大體上的人格(complete and general personality)。畫家應該把他怎樣離開他父親的家，怎樣落到窮困(misery)，懺悔(repentance)和回頭(return)之類具體和實在的事例描繪給我們看。至於背景中的豬群卻不過是寫上「浪子」這個名字的標籤。(*Aesthetics II* 852；《美學》卷三上冊，286-287)

三、構圖(composition)

所謂「構圖」，就是通過把不同的人物形像和自然界事物配合在一起，形成一種完滿自足的整體(a whole perfect in itself)，以便把一個具體的情境和它的較重要的動機描繪出來。特別在構圖這個部分，畫家的創造發明能力有無限廣闊的用武之地，從一個花圈、一個酒杯和周圍擺設的盤子，直到富麗堂皇的佈局，包括：社會的重大事件，國家政治活動，加冕典禮，戰爭，最後的審判，上帝，基督，十二使徒，天兵天將，整個人類，天，地和地獄，全都包括進去。(*Aesthetics II* 853-854；《美學》卷三上冊，288)在這方面首先要討論的主要要求就是妥當地選擇一個適合繪畫的情境(situation)。

在繪畫表現上，黑格爾區分為三種情境：繪畫的(paintable)、雕刻的(sculptural)和詩的(poetic)的情境。黑格爾說，畫家必須把這三者區分清楚，而只有詩才能完美地表達詩的情境。繪畫和雕刻的情境根本的差異，如我們之前已經討論的(見論文第三章「繪畫與雕刻表現上的差別」)，雕刻主要的使命在表現本身獨立自足的(independently self-reposing)，無衝突的，裏頭的明確性並不是決定性的事物的無害情境(in harmless situations where definiteness is not the decisive thing)，只有在浮雕(reliefs)中，才開始運用一群人物的組合。但繪畫本身具有一個任務，即除了對外在形像的描繪，亦要通過「動作」，去表現主題內在的精神面貌。

但繪畫的情境和詩的情境(表現時間連續性的歷程)，亦有分別：繪畫不能像詩或音樂那樣，把一種情境、事件或動作，表現為承先啟後的變化；而是只能

抓住某一頃刻 (one moment)。所以從這裏可以看出一個道理：繪畫的情境或動作的整體或精華，必須通過這一頃刻表現出來，而畫家所要找的，就是這樣的一瞬間。其中正要過去的和將要來到的都凝聚在這一點上。雖然在這一方面，畫家不如詩人，但他比詩人更有一個優點：他能描繪出一個具體情境的最完美的個別特殊細節，因為他能將現實事物的形狀擺在眼前，使人一眼就把一切都看得清楚。以下我們要說明繪畫在構圖上應注意的三個點：

(一) 想像力

畫家在描繪詩的情境時，在表現上仍需要注意的是，從黑格爾說明中（黑格爾對他當時德國的繪畫，似乎有許多不滿意的地方），我們舉兩個例子：Hübner 取歌德名詩所繪的《漁夫》。歌德這首詩原本是以令人驚讚的深度和優美的情感，描繪出一種縹緲不定而渴求安定生活的心情，以及水的清涼和潔淨；但是在《漁夫》這件作品中，那位捕魚的男孩裸著腳投到水裏，正像其它作品中男子的形像一樣，掛著一副很枯燥無味的面容，人們從他這副安靜 (in repose) 面孔，看不出他能感受到深刻而優美的情感。大體說來，這派畫作（指當時的 Düsseldorf 畫派）中男女的形像，都不能說是顯出健康的美；相反的，他們展示出的只是神經兮兮的興奮，萎靡不振，愛的病態，以及我們不想看到再現的感情。這些感情我們連日常生活裏都已經受夠了，何況在藝術裏！（*Aesthetics II* 856-857；《美學》卷三上冊，291-292）

這派的名畫家 Schadow 用歌德的《小姑娘》(Mignon) 的詩意所畫的作品，在表現方式上也屬於這一類。《小姑娘》整體的性格是極富有詩意的，她之所以令人感到興趣，是由於她過去的經歷，外在的和內心命運的艱苦，她熱烈動盪的義大利人激情中的矛盾，而她的心靈對這種激情還不自覺，缺乏任何目的與抉擇；沈浸在這種矇矓狀態中，對自己束手無策。我們對她感到興趣的，是在於這種既沈浸在自己的內心世界，而又完全呈現分裂狀態的自我表現；這種自我表現也只有零碎的前後不協調的情緒迸發中才可以看出。這樣一種複雜的心理狀態，我們可以想像，但是很難畫出來。而 Schadow 偏要不用任何明確的情境和動作，來表現小姑娘的形狀和面相。（*Aesthetics II* 857；《美學》卷三上冊，292）

因此黑格爾說，大體上，上述提到的那些形像，是沒有通過對情境、動機和表情的想像的體會。繪畫真正的藝術表現就要求要用想像去掌握 (imaginatively grasped) 整個對象，把它表現為形像以供觀照；這些形像通過一系列的情感，即通過一種動作，把它們的內心生活表現到外面來；而這種動作要能顯示出情感，使得藝術品的全體和每個部分，都顯得是由想像把所選擇的內容充分的表達出來。「特別是早期義大利畫家們，也像這些近代畫家一樣，描繪過愛情場面 (love-scenes)，有時也從詩中取材，但他們卻懂得怎樣去憑想像和健康的爽朗心情 (imagination and healthy cheerfulness) 去表現這種題材。」如他們也取材《舊

約》一些片段，黑格爾舉的是喬久內（Giorgione）²⁴展示在 Dresden 美術館的作品：雅各（Jacob）從很遠的地方來，遇見拉結（Rachel），壓她的手，與她親吻。背景是兩個青年人在泉水邊汲水飲牲口，而這些牲口成群地在山谷裏吃草。另一幅是以撒（Isaac）和利百加（Rebecca）。利百加拿水給亞伯拉罕（Abraham）的僕人喝，因此就被認出來。²⁵（*Aesthetics II* 858；《美學》卷三上冊，292-293）

（二）可理解性

所以，在一幅畫中主要的事是描繪一個情境，一個動作的場面。在這裏第一條法則是可理解性（intelligibility）。在這一點上宗教的主題具有很大的便利，因為它們一般都是人所熟知的。天使報喜（the Annunciation by the angel）、牧羊人和三王對聖嬰的禮拜（the Adoration of the Shepherds or the Three Kings）、逃往埃及而獲得平靜（the repose during the Flight into Egypt）、釘十字架（the Crucifixion）、埋葬（the Entombment）和復活（the Resurrection）；以及關於聖徒們的傳說之類的題材，這些繪畫對看畫的大眾都是不陌生的。另外，畫作陳列的地點，也可以幫助我們理解繪畫的內容，例如在一座教堂裏，畫的有許多都是施主（patron-saint）或本地城鎮的故事。所以繪畫陳列的地方就可以幫助人們理解畫的意義。（*Aesthetics II* 859；《美學》卷三上冊，294）

（三）構圖與精心佈局

但是要使一個具體的情境成為可以辨認出來的（recognizable）（畫家的事務就是要使一個明確的情境成為可以理解的），那麼，單靠陳列的地點和一般人對題材的熟悉就還不夠。因為這些在大體上都只是外在的聯繫，與藝術作品本身的關聯卻很少。真正涉及問題的重要關鍵，是在於藝術家有足夠的才智和精神，去把具體情境所含的畫意揭示出來，並且憑豐富的創造發明的能力把這畫意表現於形像。在每一個動作中，內心生活都外現為客觀存在，每一個動作都有它的直接表現，感性的後果和各種聯繫。這些既然都是內心的生活所發生的作用，就要洩露出（betray）和反映出（mirror）情感，因此它們都可以最受貼地（happiest）利用來作為幫助理解的（intelligible）和個性化（individual）的方式。以下我們分別舉幾個表現的主題為例：

1. 基督變容

黑格爾舉了拉斐爾的《基督變容》，這幅畫外部地（externally）看，（這也是一個眾所周知和屢經人們討論或指責的地方）幾乎是毫無聯繫的兩部分，上半部

²⁴ 喬久內（Giorgione, 1478-1510），文藝復興時期義大利威尼斯出色的畫家，著名的作品有《暴風雨》（1508）。

²⁵ 見《舊約》創世記 24: 15-20。雅各遇到拉結的故事，見《舊約》創世記 第 29 章。

為基督變容 (Transfiguration)，下半部為中魔的小孩 (the child possessed of an unclean spirit) 和人群；但從精神方面來看 (the *spirit* of the composition)，黑格爾說，這幅畫並不缺乏最高度的緊密聯繫：

一方面，基督可以眼見的變容，正是祂脫離塵世 (earth) 實際的超升；以及祂和祂的青年門徒們之間的別離，這種分割和別離是應該表現成為可以眼見的；另一方面，基督的崇高在這裏是通過一個具體的實際事例來闡明，那就是門徒沒有基督的幫助，就不能醫治那個中魔的小孩。
(*Aesthetics II* 860；《美學》卷三上冊，295)

所以這裏雙重的情節是事出有因的，它們的內在和外在的聯繫是通過一個門徒用手指著正在變容離開他們的基督，這暗示上帝之子真正的使命 (true destiny) 是要同時處在塵世，證實了祂說過的一句話：「我又實在告訴你們，你們中間若有兩個人在地上，在他們所求的任何事上和諧一致，他們無論求甚麼，都必從我在諸天

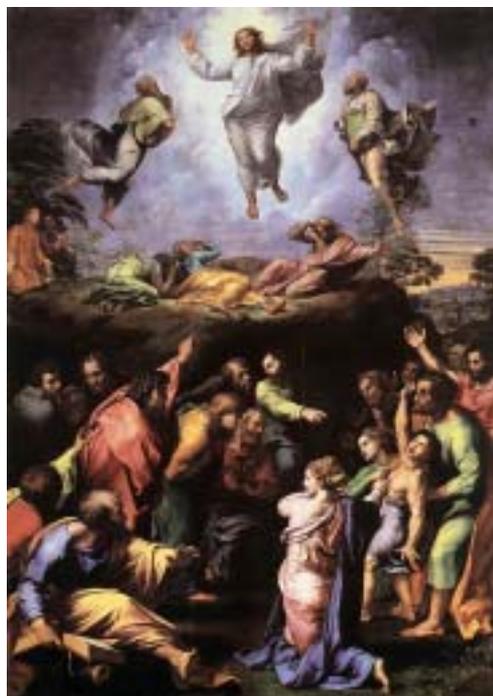


圖 34 RAFFAELLO Sanzio, *The Transfiguration*, 1518-20, Oil on wood, 405 x 278 cm, Pinacoteca, Vatican (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

之上的父，得著成全。」²⁶ (參考 *Aesthetics II* 860；《美學》卷三上冊，295-296) 黑格爾認為在畫面上一個門徒以手指著耶穌，構成畫面上下兩部分的連貫性。而對拉斐爾《基督變容》的圖畫，還有許多面向的解釋 (如藝術史、哲學、和宗教的面向) 尼采在其第一本著作《悲劇的誕生》的解釋是：

拉斐爾本人也是這種不朽的「素樸」(naïve) 藝術家，他在一幅象徵的繪畫中，已經對我們呈現了這種由顯現 (appearance) 降到純粹顯現 (mere appearance) 的等級；這是素樸的藝術家和阿波羅文化最初的活動。在這幅畫的下半部，藉著那個中魔的男孩，絕望的背負者，無計可施而萬分焦慮的信徒，這正是世界唯一基礎的永恆痛苦的反映：這裏的「純粹顯現」是永恆矛盾的反映。從這個純粹顯現升起了一陣芳香的蒸氣，一個純粹顯現的新的幻象般 (visionary) 的世界，這是那些被包裝 (wrapped) 在第一個顯現世界中的人看不到的。一個在最純粹神福裏喜悅的流動 (a radiant floating in purest bliss)，一個從寬廣敞開的視界所發出的寧靜沈思 (a serene contemplation beaming from wide-open eyes)。這裏我們已經以最優美的藝術

²⁶ 見《新約》，馬太福音 18:19。

象徵，表現出美的阿波羅世界和它的底層，以及林神(Slienus)可怕和智慧；並且我們直覺地理解它們是相互依賴的。²⁷

尼采認為人類存在的永恆根源是痛苦，通過了藝術的幻象，能消除和美化這個殘酷的世界。他的那段話顯示他觀察的重心，是放在下半部中魔的男孩和徬徨無措的世人，他幾乎無視於繪畫上半部肯定的光明面，圖畫的上半部，基督的變容對他來說，是像空氣般逐漸上升蒸發的阿波羅美麗光輝世界的幻影。經歷人生的生、老、病、死和天災、人禍是痛苦，如林神可怕和冷酷的智慧：悲觀的認為人類最好的事是不要降生。尼采肯定的是藝術對於我們日常生活的價值。我們也需要這種「幻象」來產生內心的愉悅，以藝術來裝飾我們的生活和精神的寄託。

28

拉斐爾的《基督變容》也還有不一樣的說法，上下兩部分的構圖表現出精神的矛盾。例如當我們以手指著某物時，是要提醒對方，那件事情的存在或是重要性；或是要大家注意看某個地方，有一個重要的東西在那裏。在畫面中門徒們的手勢亂成一團，場面呈現大家的困惑和迷惘，到底，我們應該看那位中魔的男孩？還是變容的基督？從現實生活中來說，人的內心的確也有非理性的迷狂因素。在畫面的左下方有一個坐在地上，看著那個中魔男孩的門徒，右手持著經書，左手的手勢似乎要告訴大家「萬萬不可！」，如《新約》羅馬書 8:6 所說：「因為心思置於肉體，就是死；心思置於靈，乃是生命平安。」畫面上兩個人指著基督，三個人指著中魔男孩，而後方一個人則張開手臂表示出「那該怎麼辦？」的意味。但中魔的男孩眼睛向上直瞪著變容的基督；而基督的變容使三位當場的門徒無法直視，其中的一位甚至對於這樣的變容有些畏懼。

2. 三王朝拜與天使報喜

我們繼續回到基督教繪畫的討論，一個畫家如果要畫基督教題材的繪畫，或是這件基督教繪畫，本身就是聖徒的藝術品；那麼畫家在此時也都要利用畫面上的事物，和動作的象徵意義，來傳達繪畫主題的意圖。黑格爾舉的例子是，一些

²⁷ 參考 Friedrich Nietzsche, Translated by Walter Kaufmann, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, p. 45; 陳懷恩,《尼采藝術的形上學》, 頁 157。

²⁸ 關於古希臘那些美麗的造形藝術，黑格爾在《美學》的一個說明可以供讀者參考：「這種造形藝術美的個性，在希臘人那裏達到難以匹敵的完美 (unsurpassable perfection)，這根源於希臘的宗教本身。一個精神性較強的宗教，會滿足於內心的沈思 (inner contemplation) 和敬虔祈禱 (worship)，所以雕刻作品對它來說可能僅僅是一個多餘的奢侈品。但是，像希臘人那種陶醉於感性觀照 (on contemplation what it sees)，就必須不斷地進行製造 (那些供觀照的對象)。因為對希臘的宗教來說，這些藝術的創造和發明本身就是一種宗教的活動和滿足；對於希臘民族，觀看這類藝術品並不僅是看看而已，而是他們的宗教和生活的一個本質 (intrinsic) 的部分。對於希臘人這種大眾的生活，希臘人的藝術就不只是一種裝飾，而是一種生活上的需要，就像繪畫對於鼎盛時期的威尼斯人那樣。只有從這個理由我們才能理解，為什麼在希臘隨便哪一個城邦會有成千上萬的成林的各種雕像，在厄里斯 (Elis)，在雅典，在柯林斯，乃至在每一個微不足道的城邦，同樣在大希臘 (Magna Graecia) 和愛琴海島嶼 (the Aegean Islands)，都有數不盡的雕刻品。」 (Aesthetics II 763;《美學》卷三上冊, 180-181)

描繪三王朝拜基督的作品，在這類畫作的構圖中，基督往往是躺在一間破屋底下的搖籃裏，旁邊有聖母的照顧，三王在對面朝拜，(有時約瑟出現在破屋的後方，似乎謙遜默默的在料理家務)，周圍是一些古建築和在倒塌中的牆壁，而在背景裏卻有一座正在開始建築的大教堂。黑格爾說，這些碎石頹垣和正在蓋造中的大教堂，就是暗示基督教教會將要導致異教(heathenism)的解體(destruction)。(參考 *Aesthetics II* 861；《美學》卷三上冊，296)另外，在「天使報喜」主題的畫中，聖母身邊往往會擺一些沒有粉囊的百合花朵(lilies without anthers)，這暗示聖母是童女的身份。(*Aesthetics II* 861；《美學》卷三上冊，296-297)

3. 基督釘刑與聖母像

為了使畫面上各部分和群體的安排具有和諧感與藝術性，在處理基督釘十字架和教堂裏供祈禱的聖母像時，我們發現大多數的構圖，而且是特別受歡迎的，是金字塔的組合(pyramidal form of the group)。例如基督釘刑時的構圖自然而然地形成金字塔形，基督懸在十字架上部，兩邊站著門徒、聖母馬利亞和聖徒們。聖母的畫像也是如此，聖母和嬰兒坐在一張高椅上，下面兩側的是使徒和殉道者等之類的祈禱者。就連西斯汀小禮拜堂的聖母像(見圖 24)也還完全謹遵這種組合方式。金字塔的構圖方式一般是使眼睛感到平靜舒適(即構圖的和諧感)，因為金字塔通過它的頂點，把原來分散的並列的形像連成一氣，使得群像獲得一種外表方面的整一性(如圖 32，貝利尼的作品)。(參考 *Aesthetics II* 862；《美學》卷三上冊，297)

黑格爾說，在這些對稱的安排中，也還是可以出現一些個別性和細節(particular and details)，及姿勢、表情和運動方面的生動性。畫家盡量利用他的繪畫技巧所有的手段，畫出幾個平面或層次，使主要的人物比其餘的人物顯得較突出，此外他還可以利用光線和顏色來達到這個效果。他怎樣從這個觀點去安排群像，是不難理解的。他不把主要人物擺在兩旁，也不把次要的東西擺在注意力最集中的地方；同理，他把最明亮的光線投到形成主題的人物上去，而不把他們放在陰影裏，他也不用最鮮明的顏色和最明亮的光線去畫次要的人物(*Aesthetics II* 862；《美學》卷三上冊，297-298)

不過上述金字塔形的構圖也不是沒有例外，如圖 33 提香的作品，則膽敢將聖母移出中心外，金字塔的構圖被拆解；但提香如何維持畫面上的平衡感？士兵手上的那面紅旗起著均衡作用，和對面的聖母遙相呼應。所以並不是所有這類主題的構圖都是採用金字塔的構圖，黑格爾自己也曾說：「就我自己來說，我看到的東西也還不少，但是如果要把題材討論的很詳盡，我看到的就還不夠。」(*Aesthetics II* 629；《美學》卷三上冊，22)

4. 荒野拾糧

另外，還有一些群體是採用不太對稱的方式來構圖，黑格爾說，畫家就要注意不要把人物擺得太擠，以免造成有時出現在繪畫裏的那種混亂；觀者要很費力才能認清肢體，斷定哪雙腿屬於哪個頭，辨出哪些是手是腳，而不是衣服或武器之類。黑格爾說，在較大幅的作品裏，最好的辦法就是把整體劃分為若干部分，而同時又不使它們顯得零散；特別是按照它的本質本身就是屬於分散的場面和情境，例如在曠野裏收集嗎哪（manna）²⁹這類題材的繪畫，尤其要注意這點。（*Aesthetics II* 862-863；《美學》卷三上冊，298）

四、性格描繪（characterization）

在基督教繪畫的藝術處理方式中，我們既已首先討論了繪畫的著色、構思的一般方式，其次又就情境的選擇、畫意的尋找，以及群像的組合，討論了構圖和佈局，現在我們還須略加說明的第四點就是性格特徵的描繪方式，黑格爾說，這就是繪畫之所以區別於雕刻和造型藝術理想的地方。（參考 *Aesthetics II* 863；《美學》卷三上冊，298）

人們一般把現代人所謂的性格特徵（characteristic）看作是近代藝術區分於古代藝術的標誌；就我們在這裏對這個詞所瞭解的意義來說，這種看法當然有它的正確性。如果用我們近代的尺度來衡量（Measured by modern standards），宙斯、阿波羅、迪安娜（Diana）這類的神，嚴格來說，牠們並不是人物性格（characters）；儘管我們對這些永恆、崇高的、造形藝術的、理想的個性（ideal individuals），仍不免驚讚。

但是荷馬（Homer）所寫的阿奇里斯（Achilles）；埃斯庫勒斯（Aeschylus）所寫的阿卡曼農（Agamemnon）和克利特涅姆斯屈娜（Clytemnestra）；以及索福克里斯在劇中通過言行，去展示主人翁奧迪賽（Odysseus）、安蒂貢（Antigone）和伊斯閩（Ismene）等的內心生活時；這些人物和之前的神明相較，都已顯出較明確的個性化（specific individualization），足以見出這些人物的本質和性格的描繪特徵（如果我們要把它們叫做性格特徵的話）。但是黑格爾說明，他們的這種個別性（individuality）仍維持一個普遍的種類：一個王子的性格、一個發狂的情緒和一個狡猾的性格。它們只是在一個相當抽象（rather abstract）的明確方式（specific way）中表現出來。他們的個體元素是與普遍性緊密複雜的結合在一起（interlaced）；他們的人物性格是發自於一個理想的個別性（ideal individuality）。

但是繪畫則不然，它不把個性特徵限制在理想性裏，而是要把整體的多樣性甚至是偶然的特殊性展示出來。所以現在我們看到面對我們的，不再是上述神與人的造型的理想，而是按照特殊事物的偶然性，揭示出來的特殊的具體人物。（*Aesthetics II* 863-864；《美學》卷三上冊，298-299）

²⁹ 以色列人逃出埃及，在曠野四十年收集嗎哪當作食物，直到進入迦南美地。見《舊約》出埃及記 第 16 章。

接下來我們談到基督繪畫「性格描繪」的方式，分為四組人物來討論；而在第二組聖經人物「使徒和聖人」的描繪時，黑格爾認為繪畫在某種層面的表現上，與古代藝術走在一起，並且同時沒有放棄繪畫領域本身的特質：

（一）聖母馬利亞與愛的門徒（Mary and loving Disciple）

在宗教畫裏，首要的主題當然是純潔的愛，特別是在聖母身上（她的全部生命在於這種愛）和伴隨基督的那些婦女們，以及使徒中的聖約翰（愛的門徒），也是如此。這種純愛的表情也可以和形狀的感性美結合在一起，例如在拉斐爾的作品裏就是如此。但是黑格爾說，這種形狀的感性美並不能僅是形式的美（as mere beauty of form），相反的，必須由表情背後最懇摯的靈魂從精神方面給它灌注生氣（spiritually animated），使它獲得轉變型態（transfigured）。這種精神方面的懇摯必須顯得才是真正的目標和主題。此外，美在嬰兒基督和幼年的施洗者約翰中，也有發揮作用的場所。（*Aesthetics II* 865；《美學》卷三上冊，300）

（二）使徒、聖人、門徒和古代賢者

另外，在其它的人物如使徒、聖人、門徒和古代賢者等，這種被加強（intensified）的親切情感的表現，彷彿只是某些明確和暫時性的情境。在這些暫時性的情境之外，他們就顯得是在現實世界中的一些各自獨立的人物，具有勇敢、信仰、行動的力量和堅忍精神；所以不管他們的性格多麼相互差異，卻顯出一種基本的特徵，即嚴肅的高尚的人性。他們所代表的不是理想的神性（ideal divinities）而完全是人的理想；不只是應該如此的人，而是實際本來就如此的人。他們既不缺乏性格方面的特殊性，也不缺乏這種特殊性與普遍性的聯繫，這個普遍性是充滿他們個別的生命。（*Aesthetics II* 865；《美學》卷三上冊，300-301）



圖 35 LEONARDO da Vinci, *The Last Supper*, 1498, Mixed technique, 460 x 880 cm, Convent of Santa Maria delle Grazie, Milan (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

在米開朗基羅（Michelangelo）、拉斐爾和達文西（他的《最後的晚餐》，如圖 35），所傳達給我們的人物形像，就是屬於這一類。在其他的藝術家的人物身上，不易見到這種尊嚴、雄偉和高尚。正是在這一點，繪畫和古代藝術走到一起，卻又不失去繪畫領域本身的特性。（*Aesthetics II* 865；《美學》卷三上冊，301）

（三）抹大拉的馬利亞（Mary Magdalene）

在討論「抹大拉馬利亞」這一表現的對象之前，黑格爾說明，如果在畫中要使真實人物肖像 (portrait) 成為一種真正的藝術品，就應該使它顯出精神個性的統一 (the unity of the spiritual personality)，使精神的性格成為主導的和突出的一面。(*Aesthetics II* 866；《美學》卷三上冊，301) 但是儘管繪畫在一切作品裏，都可以採用人物肖像的處理方式，它卻必須使個別的面孔特徵、形狀、姿勢、人物組合以及各種著色方式永遠符合特定的情境。在這當中，畫家將一些人物和自然的對象擺在這種情境裏，目的就是表現某一種內容，因為要表現的正是這個內容，而不是其它的內容。(*Aesthetics II* 867-868；《美學》卷三上冊，303-304)

上述這種繪畫的表現情境，雖然在它的本質上是暫時的，而它所表現的情感也只是暫時的 (momentary)，所以同一個主體還有可能表現出許多其它類似乃至相反的情感；但是這種情境和情感也可以是由一個人物整體的靈魂所掌握住的，因而這個人物可以在這種情境或情感裏，完全揭示他最內在的本質。黑格爾說，這後一種的情境，就是繪畫對「性格描繪」最真實無誤的時刻。(*Aesthetics II* 868；《美學》卷三上冊，304)

這裏我們要先說明之前提到的聖母的「性格描繪」，黑格爾說，畫家在描繪聖母的那些情境時，沒有一個細節是不適合聖母的，以及她的全部靈魂和性格，雖然她明顯地 (distinctly) 可以被擬想 (envisaged) 為一個完整的個別的人物。在這裏她也必須被塑造成這樣一種人物，顯得她不是什麼別的人物，而恰恰是表現在這個具體情境中的人物。高明的畫師正是採用這種永恆的情境和母性的狀態把聖母描繪出來；其他的畫師則在聖母的人物性格中還加上其它塵世現實生活中的表情。這種表情可以很美很生動，但是這個形像，面貌和表情，也適合於夫妻之愛之類的旨趣和關係；因此我們很容易從其它觀點而不是從聖母觀點去看所畫的人物。但是在最高明的畫作中，我們除了情境所喚起的思想外，不會想到其它的思想。(*Aesthetics II* 868；《美學》卷三上冊，304)

由於這個緣故，黑格爾認為在 Dresden 美術館柯瑞喬的《抹大拉的馬利亞》是值得讚賞而且會永遠受到讚賞的作品。她是一個懺悔的罪人，然而在畫裏我們可以看出她的罪過並沒有被看得很嚴重，她是一個徹頭徹尾高尚的人，不可能有壞的情慾或做出壞事來。在畫中，她處在深刻的但是沈默的凝神狀態，顯得只是回到她本身；這並不是一種暫時的情境，而是代表了她的全部的本質。在這幅畫中，無論從形狀、臉部跡象、服裝、姿勢，還是從周圍的環境來看，畫家絲毫都沒有在畫中暗示出做壞事和犯罪的情況，她對過去的時代漫不經心，只一心一意沈思現在。並且這種信仰，這種敏感和沈思默索，彷彿就是她完整的和真實的性格。(*Aesthetics II* 868；《美學》卷三上冊，304-305)

筆者未找到柯瑞喬《抹大拉的馬利亞》，唯一找到的一幅是柯瑞喬有關抹大拉馬利亞的《別拉住我》。該畫作描繪抹大拉的馬利亞和耶穌的重逢；耶穌雖為凡人，但祂具有神的使命，無法接受抹大拉馬利亞對祂的愛。在基督教繪畫中，

抹大拉馬利亞常被描繪為一個美麗的女人；她有著一頭長髮，如拉斐爾和提香的畫作，常以一頭美麗長髮使觀畫者辨識出這是抹大拉馬利亞的身份。但在柯瑞喬這幅畫中，抹大拉的馬利亞似乎被基督推開，從基督的體態和以手指天的姿勢，表示祂必須否認或克服祂為人肉體上的情慾，才能以神性來拯救世人。祂正要往父那裏去。但從畫中也可以想見祂所承受和忍耐的痛苦是超越世人極大的深。

（四）浪子（the Prodigal Son）

黑格爾說，這種內心和外表的契合，以及人物性格和情境的明確性，特別在義大利畫家手裏達到最美的境界。但之前提到的 Kügelgen 所畫的浪子的半身像，他懺悔的悔恨和痛苦，固然表現的很生動，但畫家並沒有能把浪子在所描繪的情境以外的整個性格，和他現在被描繪出的情境統一起來。黑格爾說，如果我們安安靜靜的細看浪子的面貌特徵，會發現這個表情只是像我們在 Dresden 橋上所遇到的任何一個人所有可能的表情。在人物性格和一個具體情境的表情，真正協調時，這種情況就不會發生。就像在真正的風俗畫裏，就連畫家描繪的是最流動不停的時刻，它也會生動活潑到不能使人想到這些人物形像在任何其它的時候所有可能採取的另一種動作、面貌或是另樣的表情。（*Aesthetics II* 869；《美學》卷三上冊，305）

論文第二章，在「內心的悔改與轉信」這個部分曾提到，刻畫浪子的懺悔，如果要描繪包含不美事物的轉變的過程細節，那麼這是理想繪畫要避免表現的。所以黑格爾舉一個不用描繪過程細節的例子：「抹大拉的馬利亞」。另外，因為要描繪「回頭的浪子」，如果在繪畫中單將浪子作肖像式造像的處理，這也很難使我們辨識出這是浪子的懺悔和回頭。因為如果我們能知道這是浪子的回頭，我們彷彿可以看到，他遠方的父親是高興的跑著去迎接他，他帶著他悔過的愁容，他的豬群似乎遺落在樹林後方山坡的場地。

第三節 基督教繪畫的歷史發展

一、拜占庭繪畫（Byzantine Painting）

關於拜占庭的繪畫，首先要指出，它一直保持一定程度的古希臘技巧；同樣，古代模範作品在姿勢、服裝等方面也有助於促進技巧的成熟。但是另一方面，拜占庭藝術不講求自然的表現和具體的生動性；在圖畫面孔形式上保守傳統陳規，



圖 36 CORREGGIO, *Noli me Tangere*, about 1525, Oil on canvas, 130 x 103 cm, Museo del Prado, Madrid (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

在人物形像和表現方式上還停止在通套的類型並且很僵硬 (typical and stiff); 在佈局上或多或少是建築式的 (architectonic): 它不使用自然環境和山水風景為背景、通過光影和明暗的塑形術 (modelling) 的融合; 以及透視學和生動的人物組合的技巧, 在這裏都完全沒有得到發展, 或發展的極少。在拜占庭, 在這種固守已經定下來的同一類型的表現下, 獨立的藝術創作 (independent artistic production) 就很少有發揮作用的餘地。繪畫和馬賽克鑲嵌畫的藝術也下跌到僅僅只是工藝 (craft) 或因此變得沒有生命和沒有精神性 (lifeless and spiritless)。(*Aesthetics II* 871; 《美學》卷三上冊, 308)

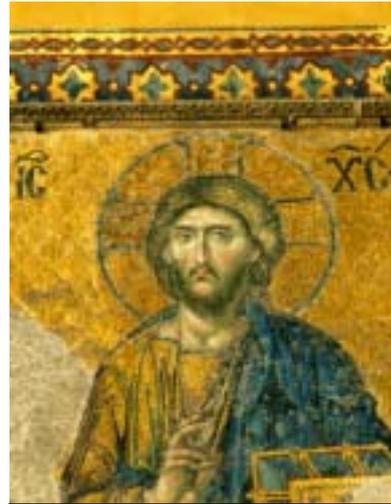


圖 37 聖索菲亞大教堂：基督像
(圖片來源：http://www.living-turkey.com/living_in_turkey/photos/istanbul/hagia_sophia_4.jpg)

就藝術的表現來說, 東羅馬帝國 (A.D. 395-1453) 的基督教藝術品當然沒有比後來在中世紀晚期發展的西歐, 對基督教繪畫的處理, 有更多的精神性和生動的探索描繪。這是與拜占庭帝國的政治(「政教合一」, 君主同時具有政權和教權) 的環境有關; 帝國也以基督和聖母的聖像對抗蠻橫外族的侵入, 有時亦起著威嚇抵禦的作用。

二、義大利繪畫 (Italian Painting)

在義大利的繪畫, 發展較為自由, 我們必須來尋找這個藝術的另一種性格。除了《舊約》、《新約》和殉道者和聖人的生活故事的繪畫主題, 我們發現義大利繪畫大部分是從希臘神話取材; 很少取材民族史中的事跡, 除了真實的人物肖像外, 也很少取材於當前的現實生活; 自然風景也用的很少, 只有在晚期才有一些孤立的例子出現。但是, 他們在宗教範圍裏主題的構思和藝術施工方面, 卻特別運用精神和肉體生活中的生動和現實性, 一切人物形像從此都獲得具體化和生動化。這種生動性從精神的面向來看, 基本的原則是自然的安詳 (natural serenity); 從肉體的面向來看, 基本原則是與精神相符合的感性形式的美, 這種美作為美的形式的來看, 已經表現出天真純潔、愉悅、童貞、性情的天然優美、高貴、想像力和一個豐富的愛的靈魂 (a richly loving soul)。黑格爾說, 如果在這這樣的一種樸實自然的基礎上, 再加上宗教方面的深刻的情感, 和精神方面較深奧的虔敬 (這種虔敬以熾熱的情感, 灌注生氣於這種宗教的拯救本來就已經發展得較穩定和完好的地方) 那麼, 我們就會看到人物形像及人物表情之間的一種原始的協調, 這種協調如果達到完全徹底, 就會令人從這個基督教的浪漫型藝術領域裏, 生動具體地認識到藝術的純理想。而義大利繪畫真正優美的作品, 所提供給人的那種動人的爽朗鮮明和不受干擾的美感感受, 正是這種來自平靜無掙扎的靈魂的親切情感, 和來自外在形狀和這種內心狀態之間原始的(天然的)協調 (*Aesthetics*

II 872-873 ;《美學》卷三上冊, 310-311)

當我們體會了這種靈魂在愛裏幸福獨立自由的特徵, 我們就會懂得最偉大的義大利畫家的性格。正是這種自由, 他們對人物的表情和情境的特徵, 才能駕馭自如; 在這種內心平靜的翅膀上, 他們才能隨意地支配形狀、美和色彩。在他們對現實的生活和人物性格最具體的描繪裏, 儘管他們完全停留在塵世, 往往只畫出或像是只畫出真實人物的肖像, 但是他們所畫出的卻是另一種陽光底下另一種春天的情景。是在天國裏一朵含苞吐豔的玫瑰。他們對美本身的關心並不是只有形像的美, 也不是肉體形狀所表現的靈魂和它的愛, 融成一體的感性形狀的美; 而是人物性格的每一形狀、形式和個性, 所表現的那種愛與和解的性格。它像一隻蝴蝶, 心靈的女神, 在她的那個天國的燦爛陽光裏, 甚至圍繞著枯萎的花翩然飛舞。只有憑這種豐富自由而完滿的美, 義大利畫家才能在近代世界體現出古代的理想。(*Aesthetics II* 874-875 ;《美學》卷三上冊, 312)

義大利繪畫並不是一開始就有這樣完美的水準, 它是經過一段漫長道路完整的時期。關於義大利繪畫直到成熟的階段以前的幾個主要的歷史階段, 我們在這裏 (如黑格爾所指出的), 只約略提及以下幾點, 以界定義大利繪畫基本的要素和表現方式的特徵。以下筆者以每一位畫家的表現, 來說明這個演進過程:

(一) 杜西歐和奇馬布耶 (Duccio, Cimabue)

在早期流行過一陣粗野的風格後, 義大利畫家們拋棄了過去拜占庭所傳播的帶有匠氣的類型 (mechanical type), 而有一種新的衝力 (impetus)。但是他們所描繪的主題還不是很廣, 主要的風格特點還是維持嚴峻、肅穆和宗教的崇高。但是就如對早期義大利藝術素有研究的學者 Rumohr 所言: 西厄那 (Siena) 畫派的杜西歐和佛羅倫斯 (Florence) 畫派的奇馬布耶, 已經企圖學習根據古代透視學和解剖學的少量素描作品的遺跡, 按照他們自己所特有的精神, 對那些遺作加以革新。(由於早期的基督教藝術特別都是晚期希臘繪畫機械式的模仿, 這種古代素描的方式也獲得了保存)。黑格爾引 Rumohr《義大利研究》的說明:「由於杜西歐和奇馬布耶感到這類素描的價值, 但是他們力求減輕它們的呆板僵硬, 拿這其中原來沒有理解的很透徹的面貌、特徵和實際的生活來作對照。從他們的作品我們應該可以看出這一點。」(《義大利研究》, 卷二, 頁4) 黑格爾接著說道: 所以這些還只是藝術擺脫傳統定型 (typical and stiff) 而走向生動活潑和富有個性的表現方式 (life and full individual expression) 最早的開始。(*Aesthetics II* 875-876 ;《美學》卷三上冊, 313)

(二) 喬托、馬薩息歐和安傑利訶 (Giotto, Masaccio, Angelico)

義大利繪畫向前進展的第二步, 在於擺脫上述希臘的藍本, 而在全部構思

和藝術施工上走進凡人和個性的領域，使人的性格和形狀與所要表現的宗教內容意義更契合，和更完善深刻。

1. 喬托的貢獻

喬托改良了拜占庭繪畫所使用的凝固膠著的顏料，使色彩表現能保有原來的鮮明而不至變暗。不過喬托在義大利繪畫中更重要的革新，是在於對繪畫主題的選擇和描繪的方式上。吉爾伯蒂（Ghiberti）在很久以前就已經讚美喬托拋棄了拜占庭的希臘人（Byzantine Greeks）繪畫粗疏的風格，並且在介紹自然和秀美的方面做得也不會太過份。（《義大利研究》卷二，頁 42）從拜占庭繪畫看不出觀察自然的痕跡；只有喬托才把繪畫引到現實生活，拿自己所描繪的人物形像、情感，與自己周圍實際的生活作對照。在喬托的那個時代，不只



圖 38 GIOTTO di Bondone, No. 36 Scenes from the Life of Christ: 20. Lamentation (*The Mourning of Christ*), 1304-06, Fresco, 200 x 185 cm Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>)

人情風俗變得比以往自由，生活也變得比較熱鬧歡樂；並且當時有許多被崇拜的聖人，正和畫家所處的年代很接近。喬托在描繪現實生活的嘗試中，特別喜愛選用這些聖人作為他繪畫的主題。而這個主題本身就有一個要求，要畫出身體顯現的自然本色以及明確具體的人物性格、動作、情感、姿勢和運動。不過黑格爾認為，在喬托的這種企圖中，作為之前的藝術階段的那種宏偉和宗教的莊嚴肅穆的風格就相對地受到損失了。世俗性的材料獲得了地位和推廣機會，喬托在當時風氣的影響下，讓諷諧滑稽（burlesque）的因素和悲情（pathetic）的因素融會在一起。「Rumohr 先生說得很對：『在這種情況下，我真不理解為何有些人竟竭力地宣揚喬托的目標和成就，是近代藝術最崇高的表現。』」黑格爾說這段話對喬托的評價，完全提出了正確的觀點，這是 Rumohr 這位深刻的學者一個偉大的貢獻。並且他說，Rumohr 同時還指出，就連在走向人性化（humanizing）和接近自然的這一方面，喬托也還只是停留在一個很低的水準上。（*Aesthetics II* 877；《美學》卷三上冊，314-315）黑格爾似乎不認同喬托融合諷諧的喜劇性因素和虔敬肅穆的宗教情感。但筆者認為，當觀看喬托的畫作，一樣能感受到繪畫的莊嚴性，從畫中人物懇摯的表情和憨厚的動作，傳達給我們的是：在痛苦和悲傷中，帶著喜感的撫慰力量。

2. 馬薩息歐和安傑利訶的階段

在喬托所激發的這種趣味中，繪畫向前發展著。《新約》裏 福音書 所敘

述的基督、使徒們和一些最重要事蹟的定型的描繪 (typical portrayal) , 已逐漸被擠到後台 ; 但是在另一方面「題材的範圍被擴充了」, 「所有的畫家都忙於描繪近代聖徒生平的轉變故事, 從他們早期的世俗生活, 神聖意識 (consciousness of sanctity) 的突然覺醒, 虔誠和禁欲生活 (asceticism) 的開始, 以及他們生平中所製造的奇蹟, 特別是他們死後的奇蹟 ; 在這方面的描繪中, 活人的表情比起無形可見的奇蹟作用的力量占更大的比例, 這是符合當時的藝術外在條件的」(《義大利研究》卷二, 頁 213) 此外, 基督生平和受難的事蹟也沒有被忽視。基督的誕生和養育過程 (upbringing) 以及聖母抱聖嬰都是特別受歡迎的題材。放在這類的描繪中較多的是宗教方面骨肉的親情、溫柔和懇摯, 都是富於人的情感的特點。(*Aesthetics II* 877-878 ; 《美學》卷三上冊, 315-316)

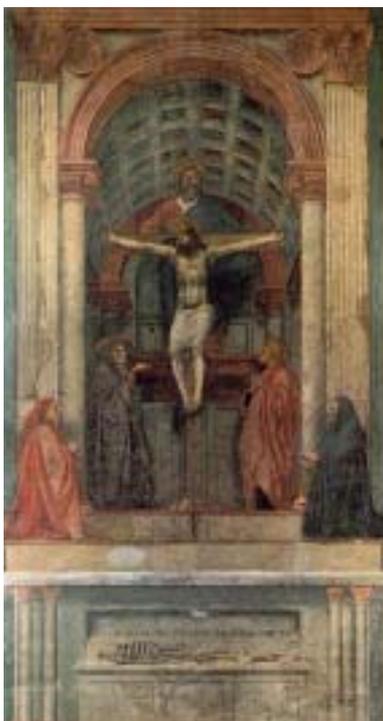


圖 39 MASACCIO, *Trinity*, 1425-28, Fresco, 667 x 317 cm Santa Maria Novella, Florence (圖片來源 : <http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)



圖 40 ANGELICO, Fra, *Annunciation*, 1440-41, Fresco, 190 x 164 cm, Convento di San Marco, Florence (圖片來源 : <http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

進一步的發展到了 15 世紀中葉, 應該特別提出的兩個人是馬薩息歐和安傑利訶。在他們的繪畫中最本質的重要事物, 是進一步的合併了宗教題材於人的形像和面貌中的熱烈表情和生動的形式裏。依照 Rumohr 的意見, 這裏有兩方面特別重要, 一方面是一切形狀都逐漸畫得豐滿, 另一方面是「對人的面貌以及各部分的分佈和協調中的秀美, 以及意義的多種多樣的深淺層次, 所進行的日益深入的研究。」(《義大利研究》卷二, 頁 243) 黑格爾說, 要使這種藝術難題得到徹底的解決, 在當時並不是某一個藝術家的能力所能勝任的, 馬薩息歐和安傑利訶兩人就分擔了這個任務。Rumohr 說, 「馬薩息歐著手研究的是明暗關係, 把形狀畫得圓滾的技巧, 以及群像的分佈與協調 ; 安傑利訶則探索內心世界的聯繫, 以及人的面貌特徵的內在意義, 他是第一個掘開

這個寶藏的人。」馬薩息歐關心的不是追求秀美，而是宏偉的構思，大丈夫氣概以及貫穿一切的統一；安傑利訶所關心的則是宗教的熱忱，遠離凡俗的愛，思想方面僧院式的純潔，以及靈魂的崇高和敬虔。瓦沙里（Vasari）³⁰談到安傑利訶，說他從來沒有事先不作熱忱的禱告，就著手作畫，而每逢描繪基督臨刑時，沒有不傷心掉淚的。（*Aesthetics II* 878-879；《美學》卷三上冊，316-317）

總之，繪畫在這一個階段，一方面提高了表現的生動性和自然性（*liveliness and naturalness*），但另一方面也表現了宗教情緒的深刻。靈魂的純潔懇摯不僅沒有缺乏，還壓倒了佈局、姿勢、服裝和著色等方面的自由，以及精工和忠實於自然的美。所以儘管我們看到在後來的時代的繪畫發展，精神的內在生命有遠較高貴和完滿的表現，但是在現前這個繪畫階段所展現的宗教性情的純真與無邪（*purity and innocence*），都未被其它的時代超越過。（*Aesthetics II* 879；《美學》卷三上冊，317）

這個時代的許多繪畫作品，從顏色、組合和素描來看，雖然不免令我們感到有些排斥（*repellent*），因為用來表現內心宗教熱忱的那些生動的形式，好像並沒有很能完美地適合這些表現。但是如果我們考慮到，製作出這些藝術品的精神性的藝術的意義（*the spiritual artistic sense*），我們就不應該錯過他們素樸的純真，和他們對宗教內容最內在深處的親切把握，以及（即使在衝突和痛苦中）對所相信的愛的堅定信心，並且經常有的無邪和神福的優美。黑格爾說，我們沒有理由錯失這些事物，儘管在後來的時代，藝術在其它方面的藝術處理更精進了，它們卻從來沒有在已經失去這些原初的價值（*these original merits*）之後，還能再次達到它們。（*Aesthetics II* 879；《美學》卷三上冊，317）

3. 新的發展

在繪畫進一步的發展中，除了上述提及的那些題材範圍的擴大，和新的藝術處理方式，現在又新添第三點。就像義大利繪畫在一開始時，就因為那些被封為聖徒（*canonized*）的人物，和畫家在時代上很接近，所以藝術也把真實和當代的世界納入了它表現的範圍。這就是說，從只圖表現宗教熱忱的那個側重懇摯和敬虔的時代，繪畫逐漸地使外在的世界和宗教的主題，進展了較多的結合。在這種藝術意旨的影響下，我們看到對山水風景的背景、城市的景致乃至教堂和宮殿的周圍環境的喜好；著名的學者、友人、政治家、藝術家以及其他憑著才智（*wit*）和愉悅（*cheerfulness*）的力量，在他們的日子博得人們愛護的人物的當代肖像畫（*contemporary portraits*），也在宗教的情境中獲得一席之地。家庭生活和城市生活中的一些特色，也以不同程度的自由被利用在畫裏了；並且即使宗教的精神內容仍然是基礎，宗教虔誠的表現卻不再是在自己裏的孑然孤立，而是與現實世俗的每個領域和更充實（*fuller*）的生活結合在一起。（《義大利研究》卷二，頁 282）

³⁰ 瓦沙里（Vasari, 1511-1574），義大利畫家和建築家，以著有《最卓越的畫家、建築師和雕刻家的傳記》聞名。

所以黑格爾說，採取了這個方向後，宗教的聚精會神以及懇摯虔敬的表現當然被削弱，但是為了到達它的顛峰，藝術也需要這種世俗的元素。（*Aesthetics II* 879-880；《美學》卷三上冊，317-318）

（三）達文西、拉斐爾、柯瑞喬和提香

從上述這種生動和較豐富的現實生活（living and fuller reality）與心情內在的宗教情感相融合時，就產生一個新的精神性的問題。黑格爾說，只有 16 世紀的大畫師們，才使這個新的問題獲得完美的解決。因為現在的當務之急是在充滿靈魂的親切情感和宗教熱忱的嚴肅崇高，與人物性格和形狀在肉體和精神兩方面生動具體的現實情況建立起和諧，因此，表現在姿勢、運動、色彩等方面的肉體形狀不再是一種單純外在的骨架（scaffolding），而是本身就足以顯出生氣和靈魂的豐滿，並且憑全體各部分的完滿的表現，使內在和外兩方面同樣都顯得美。（*Aesthetics II* 879-880；《美學》卷三上冊，318-319）

在以此為繪畫表現的標竿的大師中，特別要提及的是李奧納多 達文西。他憑堅決探索的理解力和感受力，不只比他的任何一位前輩更深入地探討人體形狀及它們所表現的靈魂，而且憑他對繪畫技巧所奠定的同樣深厚的基礎，在運用他從手邊的研究中得來的方式，他獲得了很大的確信（great assurance）。此外他同時保有一種充滿敬畏的嚴肅態度，去對宗教畫題進行構思，所以他所塑造的人物形像，儘管有現實生活的完整、圓滿，儘管人物的外貌和優美的動作表現了一種和藹可親的微笑，但卻從來不曾拋棄宗教的尊嚴和真實，所要求的那種莊嚴氣象（sublimity）（《義大利研究》卷二，頁 308）



圖 41 RAFFAELLO Sanziom, *The Mass at Bolsena*, 1512, Fresco, width at the base 660 cm Stanza di Eliodoro, Palazzi Pontifici, Vatican (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>)

但是在這個領域達到最純粹的完美（purest perfection）的只有拉斐爾。Rumohr 特別指出 15 世紀中葉以後的烏姆布里（Umbrian）畫派具有一種人人都會感覺到神秘的吸引力，並且 Rumohr 嘗試解釋這樣的吸引力是來自情感的深刻和優美，也由於這派畫家對早期的基督教藝術的努力和經驗的朦朧記憶，又有他們對當時世界溫和的觀點；也因此在這個面向，Rumohr 認為他們勝過了他們同時代的湯斯坎（Tuscan）、

倫巴地（Lombard）和威尼斯（Venetian）各派畫家。（《義大利研究》卷二，頁 310）

拉斐爾的老師培弩紀諾（Perugino）也曾學會這種「靈魂的純潔無斑點及對

幽思柔情的沈湎忘返」，並且融合外在形體的客觀性與生命(the objectivity and the life)，以及特別由佛羅倫斯畫派所發展出來的對現實個別具體事物深入的鑽研。黑格爾說，拉斐爾早期的作品仍受到 Perugino 的品味和風格的影響，但後來更向前進，完全實現了上面提及的要求。這就是說，他將對宗教藝術課題的宗教情感，和對古代藝術美的同樣深湛的敏感結合在一起。古代藝術的理想美雖然得到高度的讚賞，但卻沒有使拉斐爾模仿和採用希臘雕刻所發展出來的那些完美形式，而是只在大體上掌握住古希臘藝術自由美的原則；並且把繪畫所要求的個別具體事物的生動性，和表情後面的深刻靈魂，以及拉斐爾以前義大利畫家們從來沒有認識到的那種表現方面的一種開放與爽朗的鮮明(an open and cheerful clarity)和深刻的周到(thoroughness)，完全滲透到這種自由美的原則裏去。黑格爾對拉斐爾的藝術表現有比著其他的藝術家還高的讚美：「在對這些元素的錘鍊、融合和調配之中，拉斐爾在他的藝術中達到了完美的頂峰。」(*Aesthetics II* 881 ; 《美學》卷三上冊，319-320)

不過如果在運用色彩的明暗對比的神奇魔術(the magical wizardry of chiaroscuro)，以及在心情、形狀、運動和組合方面的精妙秀美，他還比不上柯瑞喬；在自然生活的豐裕以及色彩的和諧、燦爛、溫暖和強烈等方面，他還比不上提香。黑格爾說，沒有什麼能比柯瑞喬所表現的素樸優美的精神(非自然的而是宗教的)更美妙可愛，也沒有什麼比他所畫出的那種微笑的，天真無邪的美更可愛了。黑格爾說，以上我們提到的這些大畫師，在繪畫方面所達到的完美，是藝術的一個高峰，是一個民族在歷史發展過程中只有一次才能攀登到的高峰。(*Aesthetics II* 881-882 ; 《美學》卷三上冊，320)

三、荷蘭與德意志繪畫 (Flemish and German Painting)

在這個部分，黑格爾從三部分來談繪畫在這個地區的演進：

(一) 早期荷蘭繪畫

在早期荷蘭畫家中，著名的人物是梵艾克兄弟(the brothers Hubert and Jan van Eyck)；像人們所熟知的，他們被尊為油畫的發明者，或至少是在油畫中最早達到完善的畫師。此外，從他們流傳下來的作品也可以看出，他們已經丟棄和克服繪畫中的定型陳規，不僅在素描、姿勢、人物組合、內心和外表的特徵，色彩的生動，鮮明，和諧和精緻，佈局的宏偉和完整等方面，都顯出高超的本領，而且在自然環境、建築配備(architectural accessories)背景、地平線(horizon)材料、服裝的富麗多彩，武器和裝飾等的式樣，也處理得很忠實(fidelity)，顯出高度的繪畫敏感和熟練技巧(virtuosity)，以致於在後來幾個世紀裏，沒有人能比他們達到更完善的地步，至少是在深刻和真實這兩點上是如此。不過，黑格爾說，如果我們把荷蘭繪畫和義大利繪畫的傑出代表作作比較，我們將會比較受

到義大利繪畫的吸引。因為義大利畫家們在宗教的親切情感和想像的雋永，自由和優美這些方面領先（prominence）。雖然荷蘭畫中的人物固然也憑著他們的天真純樸和宗教虔誠博到欣賞，甚至在心靈深刻方面也有時還超過最好的義大利畫中的人物，但是，在形式的完美和靈魂的自由方面，他們卻不能提到同樣的高度；特別是他們的聖嬰的形像塑造得很壞（ill-formed），至於其他的人物特徵，無論是男或是女，儘管在宗教的表情之內，還顯出一種由信仰的深刻神聖化（sanctified），或同時處在世俗的興趣裏，不論他們彷彿是超越了這種敬虔的生活，或是落到這種虔敬的生活以下，都顯得平庸，彷彿不能憑著自己成為自由的，富有想像力和特別明亮的（particularly bright）（*Aesthetics II* 883；《美學》卷三上冊，321-322）



圖 42 EYCK, Jan van, *The Madonna with Canon van der Paele*, 1436, Oil on wood, 122 x 157 cm, Groeninge Museum, Bruges (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)



圖 43 EYCK, Jan van, *The Virgin of Chancellor Rolin*, 1435, Wood, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?welcome.html>)

（二）德國南部繪畫

第二個應得到注意的方面是繪畫從較平靜的充滿敬畏的虔忱，轉到痛苦和對一般世界不美事物的描繪。在這方面特別擅長的是德意志南部的畫師們。他們在基督臨刑故事中選用士兵們對基督的蠻橫和惡意的嘲諷，以及在基督垂死過程中人們對祂所表現出的仇恨和野蠻之類的場面；畫家很有力地突出和刻畫出那些與內心邪惡相應的外形的醜陋畸形。較平靜而懇摯的宗教虔忱的靜穆美被推到後面去了，上述那些情境所決定的激動，展現為可怕的奇形怪狀，凶猛殘暴的姿勢和不受約束的放縱情慾。這些繪畫既然塞滿了紛紛擾攘中相互追逐推擠的人物，而在這些人物性格中的野蠻性（barbarity）又佔了上風，在構圖和著色兩方面當然就都缺乏內在的和諧（inner harmony）；所以到了德意志較早期的繪畫重新博到民眾愛好的時候，人們看到這些繪畫沒有完美的技巧，就不免在估計這些作品的年代時作出錯誤的推測，把它們看作是比梵艾克畫作成熟時期還更早的作品，但事實上，它們卻是屬於較晚期的作品。不過，黑格爾說，德意志南部的畫師們也並非固執地死守這類作品的表現方式，他們也處理過多種多樣的宗教題材，而在

處理基督受難的情境時，知道怎樣成功地避免極端野蠻的場面，例如，阿爾伯列希特·杜勒（Albrecht Dürer）的表現就是如此（如圖 44、45）；他們對於這類主題，總是當心要保持住內心的高尚（inner nobility）以及外表的完成和自由（external finish and freedom）。（*Aesthetics II* 884；《美學》卷三上冊，322-323）



圖 44 DÜRER, Albrecht, *Bearing of the Cross* (No. 10), 1512, Engraving, 117 x 74 mm Art Museum, Princeton (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>)



圖 45 DÜRER, *Crucifixion* (No. 11), 1511, Engraving, 118 x 74 mm, Metropolitan Museum of Art, New York (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>)

（三）荷蘭與德意志繪畫的發展

最後，我們要說明荷蘭繪畫轉變的理由，即從天主教的教堂（Catholic Church）和宗教虔誠的觀點和塑形的方式，轉變到 1. 世俗的歡樂 2. 自然的事物與它們細節的描繪。3. 正當的、愉悅的、以及安靜隔離的家居生活 4. 乃至民族的喜慶節日、嘉年華會，遊行，以至於地方舞蹈和通宵禮拜（wakes-weeks）的歡樂吵鬧之類。宗教改革的運動已完全被荷蘭接受，荷蘭人已經推翻了西班牙教會和王權的專制，成為新教徒（Protestants）。（參考 *Aesthetics II* 885；《美學》卷三上冊，324）

德意志與荷蘭藝術最後的成就，是在於對世俗性日常生活徹底的認識，以及將繪畫分化為類型最多種多樣的描繪方式；這些描繪方式，無論在內容還是在處理方式上，都彼此區別開來，並且各自向某一方面發展。甚至在談到義大利繪畫時，我們就已看出，當時繪畫發展的方向是由單純而莊嚴的虔敬，轉到日漸上升



圖 46 EYCK, Jan van, *The Ghent Altarpiece: Adoration of the Lamb* (detail), 1425-29 (圖片來源：<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>)

的世俗生活。而德意志與荷蘭（新教國家）的藝術表現，在大體上的發展是：首先它以最明確觸目的方式，運用了一整個系列的題材內容和描繪方式：從純粹傳統的教堂（ecclesiastical）畫像，個別人物形像和半身像，轉到對深思默索，虔誠恭敬的描繪，一直到較宏偉的佈局和場面，以及對人物性格自由的刻畫，以及描繪列隊遊行、隨從隊伍、群眾中偶然出現的個別人物，服裝和器皿的裝飾，大量的真實人物造像，建築物，自然環境以及教堂的街景（vistas）城市、街道、河流、森林、高山等等這些內容所造成的高度活躍氣氛（如圖 46，梵艾克《根特祭壇畫：羔羊的禮讚》細節的部分），而這些生活和現實的完整性，簡單的說，都是由宗教的基礎

所支撐和聯繫起來的。但現在這個基礎的中心缺席了，所以以前由它所聯繫成為整體的那一系列對象就解散了，這些零星的個別事物，就各按它們特殊的孤立狀態和偶然的變化，聽命於多種多樣的繪畫方式了。（*Aesthetics II* 885；《美學》卷三上冊，323-324）

結論

論文的結論，要整理（簡單回顧）論文的重點，並且對論文有一些進一步的補充。在論文導論提到，有些學者認為黑格爾所說的「理念」，究竟是什麼樣的理念？這也許只是一個玄思和莫名的神秘理論罷了；或說他的思想系統充滿內在的矛盾和牽強的邏輯架構；也有些人更說黑格爾的唯心主義已經到了走火入魔的地步。¹黑格爾是唯心主義的哲學家，例如在論文第二章討論「宗教團體的精神」，他認為神的實際存在只是「精神」，而非「三一」的（使黑格爾受感動的是精神的力量而非神的具體化身），再加上《美學》導論他對基督教神是「精神」的那些許多的陳述（*Aesthetics I* 80；《美學》卷一，100-101）。另外，許多書籍也是以唯心主義來介紹他。²黑格爾認為，萬物的生成，具有一個絕對意志的主宰；而美是「理念」感性的顯現。如此才是真美。理念是「概念」，和概念所代表的實在，兩者的統一。（真理就是實際）理念就是概念與客觀性的具體統一。³有統一就表示至少有兩者，一為主體，一為客體。在物理學上，世界在最初是如何形成的？起初的大爆炸，產生了宇宙⁴，絕對的「點 線 面」三度空間因此產生。黑格爾的藝術論也有如此的進程，並且是彼此充滿辯證，使精神能夠繼續前進。

第一節 浪漫型藝術的意義

我們再來回顧浪漫型藝術是如何產生的，並說明它的意義。首先在象徵型藝術，有體積和有重量的物質，構成了象徵型藝術表現的型態。它的內在理念在這時候還不明確，沒有定性，不可測量，是神秘遼遠的，也難以言說。黑格爾認為藝術和宗教和哲學一樣，都是為「神」服務。三種藝術類型內在的核心也是如此，都是講神和來自上天的啟示。而不同的是，三種藝術類型的轉變發生過兩次鬥爭，一次是在藝術表現上，一次是屬於意識領域的鬥爭。而只有在象徵型藝術的階段，理念是不具有定性且不明確。黑格爾說在這個時候，人類本來打算極力要將精神的內容，表現出來，⁵但他找不到適宜的方式，故採取象徵（符號）作工

¹ 該書稱黑格爾的意念主義已經到了「走火入魔」的地步。（見陳秉璋、陳信木合著，《藝術社會學》，頁 44。）

² 如李美蓉，《藝術欣賞與生活》，對黑格爾的簡介稱他為：「德國絕對唯心主義者，是現代偉大哲學體系的創始人。」（見該書頁 146。）

³ 賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，頁 47。

⁴ 一百五十億年前的大爆炸（Big Bang）是時間的開端，在這之前一切是無有，無所謂時間和空間的意義。這個理論已為大家所接受，參見史蒂芬·霍金著，許明賢、吳忠超合譯，《時間簡史》，頁 60。

⁵ 這是真正達到象徵型藝術的階段，因為在這裏，人類已經意識到普遍意義（內容）與特殊表現（形像）之間的差異和衝突。（見賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，頁 54。）

具，去表現所要傳達的精神內容。⁶不過符號的作用，只能暗示人一種意義，絕不能將意義完全表現出來。符號本身是一種物質界的東西，它所象徵的，乃是一種精神界；符號與所象徵的內容雖然有關連；但二者絕不相同。如玫瑰花可以作為一種符號去象徵愛情，但愛情的許多性質，玫瑰花並不都有，而玫瑰花亦可以去象徵美，並不一定是專指愛情，所以這兩者就有些含糊不清。所以以符號去表示精神界仍是不成功的。⁷象徵型藝術的內在理念與外在顯現兩者之間，因此是一種消極的關係。

到了第二階段，人意識到的不再如象徵型藝術，而是具體的理念，找到明確的表現形式。象徵型和古典型藝術兩者關鍵的差別，是在於從古典型藝術開始，人類「自由的精神個體性」意識的浮出。希臘人開始用眼睛去認識世界，「個體化原則」在這時開始萌芽，如在阿波羅神廟提出對美的美學必然性的要求：「認識你自己」(know thyself) 和「不要太過度」(nothing in excess)。⁸要認識自己和講求適中。所以從藝術型態來看，象徵型藝術的不明確性也遭到否定，從原本是混沌不明的物質，要塑造起邊界，外在更多的被擊打，而不是原封不動，揉捏出明確輪廓、有機、柔和的外形。這符合神人二性合一的原則，所以它們的雕像的表現那樣巨大、雄偉和完美，但這是指精神在己的理想來說的；精神自由的個體性，在古典型藝術得到外在真實的表現。

黑格爾說古典型藝術仍然有缺失和不足，論文第一章是以《美學》提出的古典型藝術的「命運觀」和「神人同形觀」來說明，並且從這兩方面導引出浪漫型藝術的出現。以下是對浪漫型藝術意義的三個解釋：

1. 浪漫型藝術的「主體性原則」，精神從外在性回到精神內在的實有裏來，使古典型藝術內在與外在堅固和完美的統一，再一次遭到分離。但這是從為了要實現更多的精神性來說的。藝術品的內在與外在再次分開，外在的型態在這裡變得無足輕重，不再像在古典型藝術那樣重要，這裡首要的是內在精神的主體性。或是如 Henry Paolucci 所說：「雕刻冰冷的堅固性必須被粉碎，這樣繪畫，才能帶著溫暖，藉著色彩的表面返照內在精神的深度。」⁹雕刻必須打破它冰冷的堅固性和自我限定的完美，才能讓精神更自由流通。

2. 但是這種內在與外在的分裂，和象徵型藝術也不相同；浪漫型藝術的神，是從高高在上不可言說的神，而下降到平凡卑微和具體的明確人形，如四世紀的神學家馬里留 維克多里所說：「上帝是隱蔽的東西，聖子是上帝得以顯現的形式。」¹⁰並且，在這裏的神是要對自己的直接性和外在性有所否定：「...若有人要

⁶ 郭本道，《黑格爾哲學》，頁 173。

⁷ 以上參考郭本道，《黑格爾哲學》，頁 173-174。

⁸ 參見尼采著，周國平譯，《悲劇的誕生》，頁 15；Friedrich Nietzsche, Translated by Walter Kaufmann, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, p. 46.

⁹ Henry Paolucci, *Hegel on the Arts*, p.103.

¹⁰ 邵大箴主編，汪曉青校定，《西方美術欣賞》，頁 119。

跟從我，就當否認己，天天背起他的十字架，並跟從我。」¹¹「因為凡要救自己魂生命的，必喪失魂生命；凡為我喪失自己魂生命的，必救了魂生命」¹²凡為主喪失魂生命，必會救了魂生命。這裏的形像，也不再是直接的理想，也同樣不能使人能一眼看穿。所以「神現形為人」是浪漫型藝術和象徵型藝術最大的不同地方，也是在藝術演進史中意識的鬥爭。¹³但有一點相同的是，同樣在象徵型藝術和浪漫型藝術，「真正的內容是超出個別對象，乃至所有個別對象的總和。」¹⁴在現象界中神的意念高過人的意念。我們可以說，藝術從「象徵 古典 浪漫」，最終以「愛」¹⁵實現「神人統一」的理想。

3. 但我們仍要區分浪漫型藝術的表現上的差別。黑格爾在《美學》區分浪漫型藝術的表現有三個領域（論文第一章第三節提到浪漫型藝術的三個階段）：「宗教範圍內的浪漫型藝術」、「騎士精神」、「個人特質形式上的獨立性」；並且繪畫的表現除了有「基督教繪畫」，亦有「風景畫」及「風俗畫」。黑格爾討論藝術由古典型藝術過渡到浪漫型藝術時說：浪漫型藝術的這個新的內容和基督教所宣稱（assert）的「神是靈」的精神相一致。（*Aesthetics I 79*；《美學》卷一，99）不過這二者還是有所差別，浪漫型藝術的「內在主體性原則」還有進一步的意義：精神從外在性回到它內在的實有裏面，因此它不再和它的外在性，結合成為不可分割的統一體。所以外在的事物對浪漫型藝術來說，無足輕重，它任憑它們偶然出現，它依靠的是堅強的內在主體性。所以外在事物對它來說就不再那麼真實和重要，重要的是精神內在主體性的價值。雖然浪漫型藝術新的內容和基督教「神是靈」的精神相一致，但它的表現並不只有在宗教範圍內，而是由其他事物滲透，就不那麼純粹。在《美學》黑格爾說到浪漫型藝術的主體性有「無限的主體性，即神聖者」和「有限的人的主體性，世俗」這兩者的差別。

在古典型藝術，具體的內容就是神性的自然和人性在己的統一（*Aesthetics I 79*；《美學》卷一，99）。而基督教信仰認為耶穌具有神性和人性，所以在基督耶穌身上，我們看見神人二性的統一，這也可以表現於藝術中成為浪漫型藝術的第一個主題。所以黑格爾以「宗教範圍內的浪漫型藝術」作為浪漫型藝術第一個表現領域。

在《新約》有一則關於抹大拉馬利亞的故事：抹大拉的馬利亞對耶穌倒出真哪噠香膏¹⁶，「真哪噠香膏」這個「真」字，出現在聖經裏，是屬靈的含意。「但

¹¹ 《新約》路加福音 9:23。

¹² 《新約》路加福音 9:24。

¹³ 如在象徵型藝術的階段認為：「世界的一切有限現象（形像）都可以透露出絕對者（內容）的存在，但絕對者（內容）永遠不等同於個別現象或其總和（形像）。」（賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，頁 63。）

¹⁴ 賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，頁 63。

¹⁵ 從撒旦掌權的沒有慈愛的黑暗世界，進入神愛子的國裏。

¹⁶ 抹大拉馬利亞對耶穌倒真哪噠香膏的故事，見《新約》馬可福音 14:3-11；約翰福音 12:3-8；馬太福音 第 26 章；路加福音 第 7 章。（真哪噠香膏是一種純粹的、昂貴的甘松油。見黑格爾著，賀麟譯，《黑格爾早期神學著作》，頁 339。）

是玉瓶不打破，真哪嗻香膏就不能出來。希奇！許多人還在欣賞玉瓶，覺得玉瓶比香膏更值錢，許多人還以為他外面的人比裏面的人更可寶貴。」¹⁷眾人嘆惜外在美麗玉瓶的破碎，但我們不是要看外在美麗的玉瓶，我們拿玉瓶還有什麼進一步的用途？寶貝是在瓦器裏，玉瓶的破碎，滿屋子充滿香膏的香氣。¹⁸

撒但原先是一個最美麗的天使，神所受造的事物，都是善良完全。可是到了某個時候，這位最美的天使長背叛了神。他背叛神的原因在於他心裏驕傲；他本是「智慧充足，全然美麗」，「無所不備」。¹⁹但他觀看自己的榮光，注視自己所有的而忘了神自己，就敗壞了。在他背叛之時，說了五次「我要」。²⁰驕傲有許多型態，我們要遠離和抵擋的方式是真實的「降卑」自己。²¹

黑格爾說，藝術部門由建築、雕刻進到「繪畫」的轉變，在於表現三度空間減少到一度（平面）；藝術若要演進，還會繼續減少下去，直到產生媒材和表現方面外在性的消失。這是為了將精神更完全顯現出來。而繪畫是藝術作為由可見到不可見材料的過渡。並且從物質來看，從固態的材料，磨成粉，到液態的材料，打破雕刻堅硬的外殼，材料更有彈性和柔軟；就繪畫的性質來說，它也更能適應更多的表現主題。並且，這也是它對外在材料否定的結果（它由自然的完整性變為平面）。

黑格爾在《美學》討論藝術史的方式和順序，不同於一般藝術史。藝術史書通常大多是從歷史、心理、視覺圖像和風格演變史來談；黑格爾是從精神的「自我否定」，來討論藝術史：「建築 雕刻 繪畫 音樂 詩」是黑格爾討論藝術的順序，藝術越來越否定它的外在性，為了將精神更完全實現。而現在我們所看到的，只是這些已經外現的和散落的藝術門類，精神內在的「自我否定」，才是它們內在的秘密。

黑格爾認為藝術的演進，都是在於自我否定的過程。他在《美學》提到古典型藝術的形成過程時說：「精神的自由無論表現為什麼形式，一般都要經過否定單純的自然性（即與精神對立的那種自然）。精神首先要從自然中退回到自己，把自己提昇到超越自然而降服自然；然後才能在自然（作為一種無抵抗的因素）中無拘無束地統治著，把自然轉化為一種能表達精神的外在存在。」²²在希臘的神話中，貶低象徵型藝術中動物性的因素，把它們排斥到自由純潔的美的領域之外；²³到了浪漫型藝術，貶低外在形像的美，首要的變為精神的美。

¹⁷ 倪柝聲，《人的破碎與靈的出來》，頁 6。

¹⁸ 參考倪柝聲，《人的破碎與靈的出來》，頁 6-8。

¹⁹ 參見《舊約》以西結書 28:12。

²⁰ 參見《舊約》以賽亞書 14:13-14：「我要升到天上；我要高舉我的寶座在神眾星以上。我要坐在聚會的山上，...我要升到高雲之上；我要使自己與至高者一樣。...」

²¹ 如《新約》腓立比書 2:3：「凡事都不私圖好爭，也不貪圖虛榮，只要心思卑微，各人看別人比自己強。」

²² 轉引自賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，頁 73。

²³ 參考賀瑞麟，《黑格爾美學中的自由概念研究》，頁 74。

精神的自我否定，是因為要將內在的生命更真實的向外表現，但人不能單憑自己的天然和直接的努力來達成這樣的效果。外在的模仿和勉強，都不能辦到，而是有一種循序漸進的過程和潛移默化的結果。人如果以自己的立意和努力要實現這種自我否定，有可能會導致身心俱疲，徒勞無功。

第二節 基督教繪畫的意義

過去的畫家就像今日的哲學家一樣，需要講說世界的奧秘和真理。在從前，大部分的信徒都是文盲，在教堂中通過藝術的方式，聖經的內容可以被形像的表達出來。「(中世紀)彩色玻璃窗上的圖樣描繪的是關於上帝的基督宗教宗旨。從琳瑯滿目的意象看來，教堂或多或少是為供人閱讀而建造的。」²⁴教堂上的繪畫所畫的聖經故事一般都是人所熟知的，所選擇的主題對大眾也都不陌生；而我們更熟悉聖經故事的內容，也能更幫助我們理解這些繪畫的意義。另外，圖像不同於文字還有一個功能，「有時候語言是一種造成困擾的媒介，象徵和圖像可以在超越智識範疇中派上用場。」²⁵所以從前信徒藉著觀看圖像，來與上帝進行交流。但如果對聖經內容沒有較深刻領會，觀看圖像只是落在情感的範疇裏，有時就易流於盲目強烈與主觀。所以，我們現今還要再看那些繪畫，那些圖像嗎？是否應脫離對圖像的沈迷和崇拜，聖靈今已住在每個重生聖徒的心裏，那些圖像只是輔助我們更認識神的一種工具而已，並且如今我們(如詩歌所唱)「不再環繞十字架敬拜，因為我主已不在彼。」文藝復興時期的基督教繪畫達到了基督教繪畫發展的巔峰，這也符應了黑格爾(雖然他是新教徒)，對宗教的嚮往和領悟。但這也告訴我們，對於欣賞基督教繪畫的人需要有屬靈分辨力，在聽琳瑯滿目的宗教音樂歌曲亦是如此，否則我們心靈如果沒有獲得提升，不平靜，反而是更混亂(但如果感覺不敏銳的人，可能分辨不出問題是在哪裏)；如果是當作一般流行音樂的心情聽也許好一些。但真正的宗教音樂不是如此，它就像是從夜鶯真實生命底下流露出的單純、美妙和讚頌的樂聲。

黑格爾說明，聖母題材的繪畫成為基督教繪畫裏最美的理想，並且是基督教的藝術得以形成的原因。一本甫出版的介紹哥德式大教堂藝術的書籍說：「若是沒有柔和和不定人罪的聖母，西方的基督教信仰將成為恐怖的宗教。一座座通天的哥德式大教堂都是獻給聖母，應當一點也不足為奇。美麗富有人性的聖母像，更為哥德式雕刻找到了最美麗的創作主題。」²⁶也許我們不懂得從藝術美的觀點來欣賞基督教藝術，認為這些華美的藝術品對基督教信仰來說有可能走到一個多餘的地步。黑格爾亦曾說，「在宗教方面最受崇拜的繪畫，從藝術觀點來看，卻正是最低劣的。」(*Aesthetics II* 851；《美學》卷三上冊，285)為了更認識神和

²⁴ 理查·泰勒(Richard Taylor)著，李毓昭譯，《發現教堂的藝術》，頁9。

²⁵ 理查·泰勒(Richard Taylor)著，李毓昭譯，《發現教堂的藝術》，頁6。

²⁶ 范毅舜，《走進一座大教堂》，頁82。

歷史演進的計畫，在宗教改革後，黑格爾認為：精神要繼續在自己精神的元素裏認識自己，離開人天生情感的紐帶和過去聖母的崇拜。在人每種不同的廣闊內心和命運中，在新教徒革命之後，也就讓藝術的歸藝術，宗教的歸宗教。但在浪漫型藝術起始時的主體性（subjectivity），是結合神聖與世俗的橋樑。

引用資料

一、黑格爾以前的作品（排列依照出版時間次序）

1. 荷馬著，鄧欣揚譯，《伊利亞德》，遠景出版事業公司，1982。
2. 李常受主譯，《新約聖經恢復本》，台灣福音書房，1995。
3. 台灣福音書房編輯部，《聖經》，台灣福音書房，2004。

二、黑格爾的作品

英文：

1. Hegel, *Aesthetics: Lectures on the Fine Art*, translated by T. M. Knox, Oxford, 1975.

中文：（排列依照出版時間次序）

1. 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，北京：商務印書館，1996。
2. 黑格爾著，賀麟譯，《黑格爾早期神學著作》，北京：商務印書館，1998。
3. 黑格爾著，薛華譯，《哲學科學全書綱要》，上海人民出版社，2003。

三、其他引用資料

（一）書籍

英文：（排列依照出版時間次序）

1. Friedrich Nietzsche, translated by Walter Kaufmann, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, New York: Vintage Books, 1967.
2. Henry Paolucci, *Hegel on the Arts: Milestones of thought in the history of ideas*, New York: Ungar, 1979.
3. Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, Martinus Nijhoff, 1980.
4. *New Catholic Encyclopedia*, vol. 6, prepared by an editorial staff at the Catholic University of America, Palatine, Ill., Jack Heraty & Associates, 1981-2001.
5. Leo Rauch, *Hegel and the Human Spirit*, Detroit: Wayne State University Press, 1983.

6. Stephen Houlgate, *Freedom, Truth and History: An Introduction to Hegel's Philosophy*, Routledge, 1991.
7. Robert Wicks, "Hegel's Aesthetics: An Overview", in *The Cambridge Companion to Hegel*, edited by Frederick C. Beiser, Cambridge University Press, 1993.
8. Gray Shapiro, "Hegel, Georg Wilhelm Friedrich", in *A Companion to Aesthetics*, edited David Cooper, Blackwell Reference, 1995.
9. Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, translated by Thomas Common, Beijing: China Social Sciences Publishing House, 1999.
10. Thomas E. Wartenberg, *The Nature of Art: An Anthology*, Wadsworth, 2001.

中文：(排列依照出版時間次序)

1. 吳康，《黑格爾哲學》，臺灣商務印書館，1965。
2. 郭本道，《黑格爾哲學》，台北：正文，1971。
3. 史泰斯 (W. T. Stace) 著，曹敏、易陶天譯，《黑格爾哲學》，黎明文化事業公司，1978。
4. 席勒 (Friedrich Schiller) 著，朱光潛譯，《詩與畫的界限》，蒲公英出版社，1986。
5. 王樹人，《思辨哲學新探—關於黑格爾體系的研究》，谷風出版社，1987。
6. 卡爾 沙根 (Carl Sagan) 著，蘇義穠譯，《宇宙的奧秘》，桂冠圖書公司，1989。
7. 徐書城，《繪畫美學》，五南圖書出版股份有限公司，1993。
8. 愛笛絲 赫米爾敦 (Edith Hamilton) 著，宋碧雲譯，《希臘羅馬神話故事》，志文出版社，1994。
9. 約翰 鮑克 (John Bowker) 著，商戈令譯，《死亡的意義》，正中書局，1994。
10. 李常受，《長老訓練第六冊-保羅書信中真理的要點》，台灣福音書房，1996。
11. 尼采 (Friedrich Nietzsche) 著，周國平譯，《悲劇的誕生》，北京：三聯書店，1996。
12. 《巨匠美術週刊：西洋 100 位巨匠》格林勒華特，錦繡文化企業公司，1996。
13. 史賓塞 (Lloyd Spencer) 著，黃訓慶譯，《黑格爾》，立緒文化事業公司，1997。
14. 李芙蓉，《藝術欣賞與生活》，上硯出版社，1997。
15. 宮布利奇 (E. H. Gombrich) 著，雨云譯，《藝術的故事》，聯經出版事業公司，1998。
16. 雄獅西洋美術辭典編委會，《西洋美術辭典》，雄獅圖書出版社，1998。
17. 陳懷恩，《尼采藝術的形上學》，南華管理學院，1998。
18. 倪柝聲，《人的破碎與靈的出來》，台灣福音書房，1999。
19. 魯一士 (Josiah Royce) 著，賀麟譯，《黑格爾學述》，台灣商務印書館，1999。
20. 徐沛君，《德國美術史話》，北京：人民美術出版社，1999。
21. 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。

22. 雷蒙 普蘭特(Raymond Plant)著,陳中和譯,《黑格爾》,麥田出版社,2000。
23. 尼采(Friedrich Nietzsche)著,雷菘生譯,《查拉圖斯特拉如是說》,台北:中華書局,2000。
24. 李常受,《雅歌中所描繪的生命與建造》,台灣福音書房,2001。
25. 李常受,《人和二棵樹》,台灣福音書房,2001。
26. 張桂權,《玻姆自然哲學導論》,洪葉文化事業公司,2002。
27. 史蒂芬 霍金(Stephen W. Hawking)著,許明賢、吳忠超合譯,《時間簡史》,藝文印書館,2002。
28. 邵大箴主編,汪曉青校定,《西方美術欣賞》,五南圖書出版公司,2002。
29. 張秉真、章安祺、楊慧林著,《西方文藝理論史》,中國人民大學出版社,2003。
30. 陳秉璋、陳信木合著,《藝術社會學》,巨流圖書公司,2003。
31. 蔡美麗,《黑格爾》,左岸文化事業公司,2003。
32. 台灣福音書房,《詩歌——主後一九六八年整編本》,2003。
33. 台灣福音書房編輯部,《晨興聖言——主恢復的意象及其應用》,台灣福音書房,2005。
34. 李常受,《活在神人調和中實際的路》,台灣福音書房,2005。
35. 理查 泰勒(Richard Taylor)著,李毓昭譯,《發現教堂的藝術》,晨興出版公司,2005。
36. 范毅舜,《走進一座大教堂》,積木文化公司,2005。

(二) 論文

期刊論文：

1. 楊植勝, 黑格爾哲學對概念的把握, 《世新大學人文社會學報》, 第一期, 1999。

碩博士論文：(排列依照出版時間次序)

1. 楊植勝,《黑格爾精神現象學序言科學的真理觀研究》,台灣大學哲學研究所碩士論文,1991。
2. 郭品惠,《黑格爾《美學講演錄》中「象徵型藝術」之研究》,南華大學哲學系碩士論文,2004。
3. 吳玉霜,《黑格爾《美學》的悲劇理論研究》,南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文,2004。

其他：

1. 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,計畫編號: NSC 85-2411-H-153-001,執行單位: 國立屏東師

院，1996。

附錄：本文所譯術語英漢對照

absolute spirit	絕對精神
actual	現實的
a particular type of whole	全體的一個特殊型態
appearance	顯現、外貌
a totality of specifications	一個多種特殊性的整體
blessed	沐神福
characteristic	性格特徵
characters	人物性格
composition	構圖
Concept	概念
conception	概念、構思
content	內容
conviction	信念
dissolved	消解
disunion	分裂
explicit to itself	對己的
extinguish	消除
faith	信心
form	形式
heterogeneous	異質的
human and divine personality	人性與神性
humanizing	人文化、人性化
human personality	人性
Idea	理念
Ideal	理想
implicit; implicitly	在己的；在己地
in and for itself	在且對己的
identical	同一
individual	個性化、個體
individuality	個別性
individualized	個性化
individual subject	個別主體
mediation, medium	媒介
negative	否定的、消極的

objective	客觀的
opposite	對立面
organic totality	有機的整體
originality	獨創性
other	他者
particularized	特殊化
pictorial	圖像的
present	現前的
proper	真正、專屬
purification	淨化
purified	純淨化
purity and innocence	純真與無邪
reality	實際、實在、現實
reconciled	和解的
renunciation	拋捨
sensuous	感官的
specifically characteristic	特殊特性
subjective	主體的
subject-matter	主題
subsistence of the totality	整體的實體
substantive	實體性的
surrender	獻身
the Absolute	絕對者
the Divine	神聖者
the principle of subjectivity	主體性原則
the spiritual depth of feeling	感情的精神深度
totality	整體
transfiguration	變容
transfigured	轉變型態
Truth	真實、真理