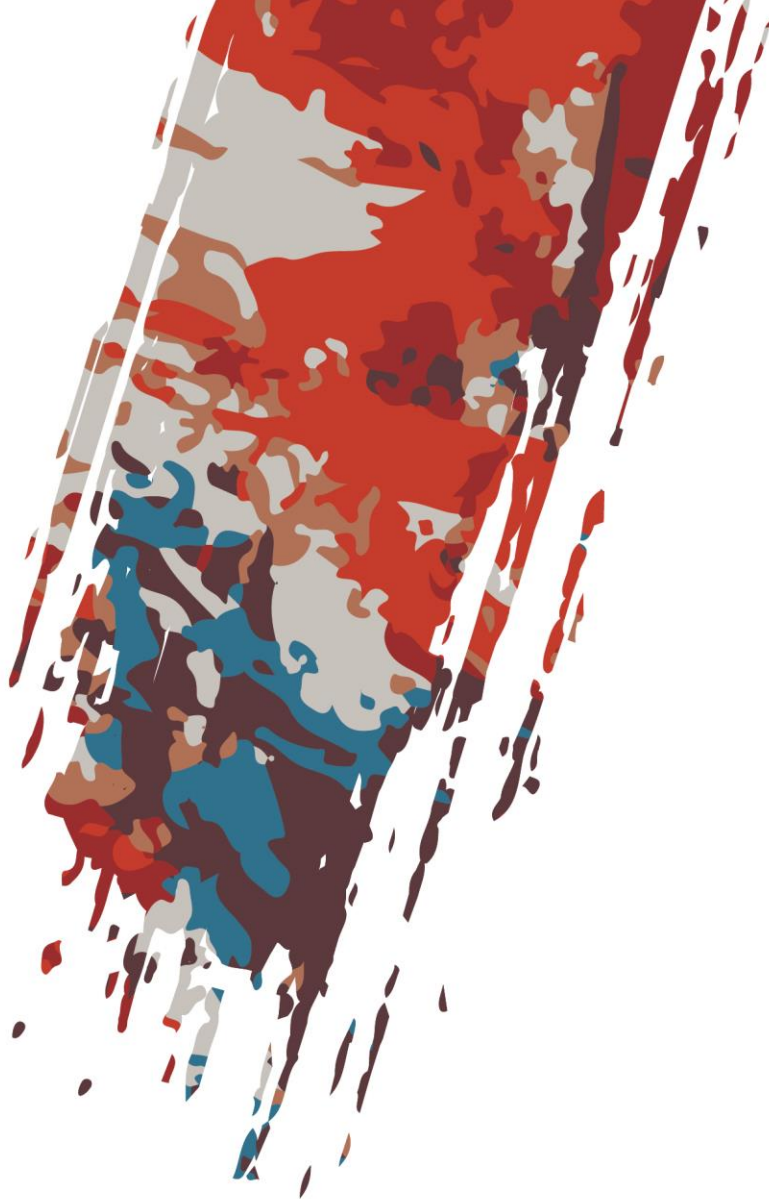


視  
覺  
藝  
術

# 新 視 野

2022  
學術研討會

國立嘉義大學 視覺藝術學系(含碩士班)



2022 視覺藝術新視野學術研討會 conference on new perspective of visual arts 2022

# 新視野 2022 古典藝術之形上信仰探究

蔡少航 / 國立嘉義大學視覺藝術文教組研究所碩士生

學術研討會



國立嘉義大學  
National Chiayi University

國立嘉義大學 視覺藝術學系(含碩士班)

# 新視野

壹、前言

2022

學術研討會



國立嘉義大學  
National Chiayi University

人類的思考和語言仰賴於文明傳統的庇蔭，卻也容易在歷史朦朧錯落的浮影下昏茫，許多人們習以為常的詞彙和概念往往並不具備確切的自明性，反倒在層層疊疊的敘事中形成遮蔽。在學術領域，「古典（classic；classical）」、「古典主義（classicism）」等詞彙雖常見於藝術史和藝術相關的討論，卻正因為其常見而越發淪為空洞片面的符號，嚴重侵害了所指的本質和諸外延。在日常用語中，人們談及古典藝術，則往往並未明確自己所言的意義和邊界，只是籠統地將其想像為某種過去時代之屬，或是藝術上特定類型的表現風格，這些想像一旦深加追究，便會很快面臨種種似是而非、甚至自相矛盾的疑難。當我們熱衷於同樣來自西方的新潮觀念與藝術，包括形形色色對古典傳統的批判解構時，卻可能未經探究這些傳統所蘊含的深沉智慧，或對取自古典藝術的部分原理日用而不自知。基於前述緣由，本研究將從形而下的語言和歷史研究出發、進而推及形而上的哲學與神學思考，循序闡明古典藝術的本貌，以此提供當代重新認知與實踐古典藝術之可能性。

古典藝術的形上信仰淵遠流長，在超過二十個世紀的時間裡，鎔鑄了西方兩大傳統——古希臘文明與希伯來文明——匯聚凝煉的結晶，因此實質上無法歸於某一人創立或發明的學說，也難以定論其始於何時。它跨越了藝術、哲學與神學的固有疆界，不能以形上「學」或特定的宗教教義加以框定，故而強為之名曰「形上信仰」。

# 新視野 2022

貳、本文

學術研討會



國立嘉義大學  
National Chiayi University

# 一、古典藝術在語言和歷史中的展示

## (一) 「古典 (classic ; the classical) 」之詞源

據達達基茲 (Władysław Tatarkiewicz, 1980/1975) 從詞源史角度考察，作為形容詞的「古典 (classical) 」一詞曾包含以下六種意義：

1. 第一義，與詩或藝術相關，意即傑出、值得效法、普遍公認的——在中文裡又可譯為「經典」一詞。在此意義下不只是古希臘傑出的藝術家，中世紀、巴洛克與文藝復興時期的傑出藝術家也被包括在內。
2. 第二義，相當於「古代的」(ancient)。此時「古典」被用以表示一個歷史時期，通常指古希臘時期，有時專指西元前5-6世紀的古代高峰期 (the peak period of antiquity)，或者羅馬文化鼎盛的奧古斯都時期 (Augustan Age)。此用法指代古代的一段歷史時期，卻略去了古代文明式微的時段，因此是歷史性與評價性參半的。
3. 第三義，意指以古為法。在此意義下，許多不同時代的藝術家與作品都可稱「古典」，包括中世紀的加洛林時期 (the Carolingian period) 和仿羅馬時期 (the Romanesque period)、文藝復興、18-19世紀的新古典主義。
4. 第四義，指遵守藝術與文學的法則。

5. 第五義，指過去的所建立的公認標準與規範，具有一定的傳統。此義也被廣泛使用於文學與藝術以外的領域，比如：古典的泳式、古典式的風衣剪裁、古典邏輯等等。
6. 第六義，即擁有和諧、節制、平衡、沉靜等等特質。這些特質為上述第一、二義，即古希臘與文藝復興時期之古典藝術所共有，但是並不隸屬它們。即使無關奧林帕斯的神話、未採用荷馬式的六韻步詩體、沒有古希臘的柱式或紋樣，惟具備和諧、節制、平衡等等美學特質，也可歸為古典的藝術。

在後世的語言使用上，「古典」一詞作為價值判斷的初始意義幾乎消失，而保留了第三義和第六義，前者屬於歷史性的表述，指向文學和藝術上某一特定的時期或潮流；後者則是系統性的指稱，單指文學和藝術中的某種類型，而不論其出現的時期。從形容詞「古典的」產生出「古典（classic；the classical）」、「古典主義（classicism）」等名詞，在當代被普遍使用，一般包含古代（antiquity）、法則（rule）、和諧（harmony），或者是遵循傳統等意義。「古典」一詞最初使用於文學和藝術領域時，幾乎不帶有歷史性表述的語義傾向——藝術之為「古典」是因其符合某種價值與法則而傑出，而不是因其出現於特定的某一時代。然而，隨著時代語境的轉換，「古典」一詞的語義愈漸為歷史性的表述所佔據，人們將「古典藝術」魚貫理解為「古代（古希臘羅馬）藝術」，而鮮少追問成其傑出的價值與法則為何，致使古典藝術的真正本質被這一狹義的時空概念所阻擋。

## （二）藝術史之敘事

人們日常中對於古典藝術形成的種種概念，也大多受到藝術史敘事的影響，卻對其背後史觀的整體架構和思想來源疏於了解。涉及古典藝術相關的藝術史討論卷帙浩繁，但是其中以瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）、溫克爾曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768）、黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770-1831）三位史家對普遍的藝術史之敘事影響最鉅，故著重針對此三者進行分析，展示其敘事背後的史觀架構以及價值取向。

瓦薩里是16世紀的義大利畫家、建築師和藝術史家，其1550年出版的《建築師、畫家和雕刻家名人傳（義大利文：Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori）》，記載了從13世紀的契馬布埃（Giovanni Cimabue, 1240-1302）到16世紀作者本人的作品與生平，為近代歐洲藝術史提供了重要基石。在《名人傳》中，瓦薩里以《聖經》的歷史序列作為其敘事前提，引入神創論作為藝術起源的解釋，並將藝術的發展歷史比附為從出生、成長、衰老到死亡的生命歷程。瓦薩里關於藝術盛衰與再生的描述本質上繼承了一種古老的歷史循環論，並且按其所說，此循環的過程乃是由命運或天意所驅使的必然結果（周博，2008；李宏，2013）。瓦薩里提出藝術的「再生（rinascita；rebirth）」，衍生為後世所熟知的「文藝復興（Renaissance）」概念。



溫克爾曼是18世紀德國主要提倡「古代優越論」的代表人物，他將目光從藝術家們的個人生平中抽離，轉而描述藝術自身風格的發展歷史，從而產生現代意義上的藝術史概念。溫克爾曼通過對古希臘的考古研究，總結出一種存在於古希臘藝術中的「理想美」，根據「理想美」的實現程度，溫克爾曼為原本模糊的古希臘藝術提供了清晰的年代學框架，繼而建立了整個古代世界各民族藝術興衰發展的參照標準。儘管溫克爾曼在藝術風格上持有鮮明的復古立場，卻並未採用與瓦薩里相同的歷史循環論，其認識論與歷史學方法深受啟蒙時代進步史觀的烙印。對溫克爾曼而言，藝術發展的歷史應是不斷朝向「理想美」的進步，只是這種「理想美」曾經在古希臘藝術中有所顯現；同時，藝術發展的推動非是出於神學上的先驗原則，而是出於當代人向希臘之風土與精神的世俗追求。

黑格爾建立的歷史哲學將神學中對上帝、天意的信仰與啟蒙的理性理念結合起來，轉化為一種通過歷史實現的世界精神（李秋零、田薇，2002）。他把藝術史同樣嵌入了這種歷史模型中，將藝術視為世界精神之理念的感性顯現，藝術的發展過程由此依序劃分為象徵（symbolic）、古典（classical）、浪漫（romantic）三個階段。在黑格爾的敘事中，古典藝術不再如溫克爾曼所言是藝術朝向進步的目標，而是作為藝術發展中已經完結的極致瞬間。黑格爾向自己所處的時代宣稱，伴隨古典美感形式的失靈，藝術將從人類的精神歷史中退位。

表1：瓦薩里、溫克爾曼、黑格爾之藝術史敘事比較

史家	史觀背景	藝術發展之原因或動力	古典之定位
瓦薩里	《聖經》神創論與歷史循環論	藝術的再生	藝術輪迴的完美頂峰
溫克爾曼	啟蒙進步史觀與古代優越論	對古代風土精神的嚮往	藝術進步的理想目標
黑格爾	神學與理性結合的歷史哲學	世界精神的實現	藝術發展的第二階段

(資料來源：研究者整理)

通過以上分析比較可見，古典藝術雖同樣受到三位藝術史家的襄贊，卻也在三種藝術史敘事下呈現出紛然不同的歷史定位。而瓦薩里的文藝復興說、溫克爾曼為古希臘藝術提供的年代框架、黑格爾關於藝術之進步和終結的想法，實際也都根植於不同的史觀背景，這些史觀背景之不同，則來自於不同時代——尤其自啟蒙運動以來——更深層哲學與神學思想的轉變。後世的藝術史研究者對以上三種藝術史敘事兼有因襲和批判，後現代主義者更意圖對所有傳統敘事進行徹底的解構，代之以更加零散、去中心化的多元表述。這些曲折複雜的情況使得古典藝術在歷史中的展示如同映照於支離破碎的鏡面，難以辨清其真實面目。唯有跨越種種自神學與哲學思考散落到語言和歷史中的概念碎片，循著文明傳統的脈絡重新回到傳統形上信仰所臨照的思維世界，才能真正展露古典藝術的本質和全貌，令其煥發出穿透時空的生機與光彩。

## 二、古典藝術的形上信仰

### (一) 對「實在」的模仿

人類各民族對於宇宙萬物的「實在」有不同的理解和表達方式，從而發展出看待世界和事物的不同角度，也就是古老的形上信仰落實於文明傳統的具體表現。中國傳統哲學以「有」論述萬物的存在；西方則用動詞「是（希臘文：εἰμί；拉丁文：sum；英文：to be）」來展現，最早可追溯到西元前6世紀，由古希臘哲學家巴門尼德（Parmenides, c.515-c.445 BC）明確提出關於「是」的學說，這個「是」原意為「起作用」，若與賓語聯結則成為「起何等作用」，相當於判斷句中的「是」，若與時間、空間聯結則成為「在何時何地起作用」，即「存在」。

巴門尼德關於「是」的學說是通過語言邏輯（λόγος；Logos）到達的形上學，指出存在與思維是統一的，能被思維者就是存在者，而超越一切存在者的「存在」本身，就是宇宙萬物實在的本體，是不生不滅、不變不動、不可分割的大全之「一」。巴門尼德底定了古典形上學的基本方向，亦即通過理智的思考和語言專注於研究穩定不變「起作用」的「是」（存在）和「是者」（存在者），避開對不可思、不可說的「不是者」（不存在者）的虛無求索（Russell, 1961；王太慶，2020；沈清松，2019）。

柏拉圖 (Plato, c.427- c.347 BC) 在巴門尼德的「是者」學說基礎上闡發關於「相 (希臘文：εἶδος、ιδέα；英文：form、ideas，兩字同出一根，意義相同，又譯『理念』、『理型』)」的理論。柏拉圖認為「相」是萬事萬物的本質和典範，是永恆、獨立、不變的存在，而感官所及的萬事萬物之所以「是其所是」，皆因分有了各自不同的「相」。世界由此可以劃分為可見的領域和思維的領域，人類生活在可見世界如同被禁錮在充斥著黑暗和幻影的洞穴中，唯有通過靈魂的轉向與上升，從可見世界進入到思維世界，直至認識那照耀萬物的「善的相」(善自身)，才能完全看見宇宙終極的「真實存在 (ὄντος ὄν；true being)」(顧壽觀，2018，308-309，507b-507c、319-325，514a-518b；沈清松，2019)。

亞里斯多德 (Aristotle, 384-322 BC) 提出「四因說」來進一步解釋恆常、普遍的形式與變動不居的物質之間的內在關係，其中尤以「形式因」與「質料因」說明了事物的靜態結構。「形式」就賦予在「質料」之中，就是具體事物內在的本質和原因。「質料」因為是尚未成形的「潛能」，因此純粹的「質料」無法獨立存在；當「形式」與「質料」結合，便「實現」為有形事物，屬於可感覺而可壞滅的存在者；而純粹的「形式」就是「純粹現實 (pure actuality)」，是不可感覺而不壞滅的本體，即永恆不動而推動萬物的神 (吳壽彭，2018，196-208，1033a25-1037a10；323-332，1069a20-1071b20；牟宗三、盧雪崑，1994)。



古典藝術使用的「模仿（μίμησις；mimesis）」概念與柏拉圖、亞里斯多德的形上學思考密切相關，在柏拉圖所處的時代，古希臘雕塑已臻於鼎盛，有眾多偉大傑出的作品傳世，繪畫亦發展出足以準確、逼真地表現可見事物的幻象（illusionistic）技法（Eva Keuls，1975）。柏拉圖站在靈魂轉向與上升的信仰追求立場上，強調藝術應當在「相」的知識引導下進行創作，而對視覺感官所獲得的對象抱持審慎的態度。亞里斯多德則從「形質論」的角度看待藝術創作，雕刻家從石頭中雕刻出雕像、畫家用線條和色彩組成畫面，此一過程正是「形式」將「質料」之「潛能」加以「實現」的過程。詩人、畫家和雕刻家可以將事物模仿為過去或現在有的樣子（實然）、傳說或人們相信的樣子（可然），以及其應有的樣子（應然），藝術模仿之價值體現在它能超越偶性的個別現象，而對普遍之真實物進行哲學性的提煉（羅念生，2016，25，1448a、45，1451b、105，1460b）。

傳統形上信仰對宇宙萬物之「實在」的領悟和研究博大精深，感官可見的事物表象只歸屬於其整體宇宙觀中最底層、最淺薄的範疇，唯有置身這一廣闊深邃的視域，才能真正理解古典藝術的「模仿」概念及其衍生的辯證問題。古典藝術的模仿論穿透了可見世界與思維世界的籬籬，直至將目光投向終極真實、永恆完美的神，其範圍跨度之大，亦使其兩極相去甚遠。

自羅馬至中世紀期間，古典哲學的形上思考雖然猶被希波的奧古斯丁（Augustine of Hippo, 354-430）、多瑪斯·阿奎那（Thomas Aquinas, 1225-1271）等神哲學大家所承繼，將天主或上帝視為終極真實（沈清松，2019），藝術的模仿卻也一度在基督教思想家對永恆與完美的彼世嚮往中滑向了一處極端，一味追求不可見的精神象徵，拋棄了對物體準確性的表達。直到文藝復興時期，傳統的形上信仰融貫於《聖經》所啟示的神創論，藝術家將模仿的靈感和典範歸於上帝創造萬物的完美結構，方使古典藝術對實在的模仿概念重新校準了秤星。19世紀中葉以降，圍繞「寫實主義（Realism）」或「自然主義（Naturalism）」等新興標語在文學與藝術領域湧現的諸般見解，則可代表藝術模仿滑向相反於中世紀時期的另一極端，寫實主義者們將物質世界的可見事物視為絕對的模仿對象，拒斥關於「實在」更高層次的理解，對傳統形上信仰的直接否定，劃開了古典模仿與現代寫實的分界。



圖1：藝術模仿「實在」之光譜（圖片來源：研究者製圖）

## (二) 秩序與神性之美

西方文明中有關「美」的實踐和討論超出了視覺藝術的領域，並與「模仿」的概念一樣，起源於上古的宗教信仰，透過哲學的顯現而注入了美學的思考之中。在西方哲學史上，人們認為畢達哥拉斯（Pythagoras, c. 570-c.495 BC）及其門派的學說是巴門尼德、柏拉圖的思想根源之一，而畢達哥拉斯主義本身又被視為俄耳甫斯教內部的一種改良運動，其教義論及靈魂的不朽、輪迴、淨化與超脫，強調一種靜觀沉思的道德生活，潛心於神學和數學結合的研究。畢氏學派相信，宇宙的各部分通過「數」的比例安排，以和諧的方式構成一個完整秩序，因此將宇宙命名為“kosmos (cosmos)”，即「秩序」的意思（Russell, 1961；吳壽彭，2018，28，985b25-986a5）。畢派宇宙論和藝術的聯繫首先發生在聽覺領域，將琴弦長度的比例與和弦的關係對映於宇宙諸天的規律運動。其後，這種訴諸比例和諧的宇宙觀傳入視覺領域，在古希臘的神殿建築和神像雕刻上獲得極其廣泛且精深的實踐。許多世紀以來，這種源自畢達哥拉斯學派的古典美學思想和藝術實踐形塑了西方世界關於美的普遍認知，被稱為西方美學的「大理（the Great Theory）」。大理統攝了美的種種繁殊現象，廣義上各部分的比例安排之秩序，包括一切大小、性質、數目的佈置，時間性的長短之關聯，或狹義上幾組經典數目比值的運用，其適用之廣泛和持久至今無出其右者（Tatarkiewicz, 1970/1962, 48-85；1980/1975, 125-126）。



直到西元3世紀，新柏拉圖主義之父普羅提諾（Plotinus, c.204-270）才在大理之上為古典藝術的美學理論體系進行了補充性的闡發。普羅提諾沿著古希臘先哲的形上道路，勾勒出一幅更加詳細的多層宇宙圖景：「太一（the One）」作為宇宙的至高本源，超越一切「是」（存在）和思維，自「太一」次第流溢出「理智（Nous，又譯為『努斯』、『智性』、『精神』）」、「靈魂（Soul、World Soul，又譯『大靈魂』或『世界靈魂』）」、個體靈魂乃至世界萬物，形成由上至下放射的金字塔形結構，既是從一到多的創造、也是層層墮落的過程。



圖2：普羅提諾的宇宙圖景（圖片來源：研究者製圖）



國立嘉義大學  
National Chiayi University



在這幅宇宙圖景之下，普羅提諾認為，下界的事物之所以美，是因為分有了由上界注入的神聖形式。人類的美感經驗，緣於從上界流溢墮落的靈魂從事物中看見並回憶起與自己本性相似的神聖形式；而藝術創作之美，在於藝術家通過技藝回溯上界的原初形式，顯現出神的美麗或集眾生之美的形象。大理所說的比例之美，實際是上界形式以神性的光輝控制住質料裡的黑暗，從混沌中將許多部分構成了一個有序的整體；換言之，美可以從和諧、勻稱的比例中顯現出來，但美的本質不在各部分之間的複合關係，也不在各部分本身，而在於超越物質、與靈魂同源的神性之中（石敏敏，2018，73-84、457-551）。

在隨後由基督宗教所主導的中世紀乃至文藝復興以來，這套源出畢達哥拉斯學派、經新柏拉圖主義補述、由基督教教父與經院哲學傳承的美學體系，成為眾多哲學家與歷代藝術大師們推崇和探討的核心要義，持行逾千年之久，直到17世紀方才遭到經驗哲學與浪漫主義藝術的驅逐（Tatarkiewicz, 1980/1975, 127-129）。在形上信仰的照耀下，古典藝術的秩序與神性之美緊密地連通整部宏大深奧的宇宙，共鳴於天體的運行、流溢著上界的光輝，架起一座橫跨此岸世界與彼岸世界的橋樑。隨著傳統形上信仰在現代世俗化浪潮中的黯淡消隱，彼岸世界幻化為遙遠而不可捉模的海市蜃樓，古典之美也因而被誤解為一種華而不實的裝飾。當今的人們一方面依然感動於古典藝術存世的吉光片羽，斷章取義地挪用著其中的部分規律，一方面又在後世眾聲喧嘩的美學爭論中，任憑「美」的定義日漸滑向虛無的危機。

# 新視野

參與、結論

# 2022

學術研討會



國立嘉義大學  
National Chiayi University

國立嘉義大學 視覺藝術學系(含碩士班)

古典藝術在形而下的歷史和語言中受到時代思潮的流轉衝擊，呈現破碎而紛紜的面貌，唯有通過形而上信仰所確立的價值與法則，才能釐清古典藝術的本質之所是。回顧古典藝術在語言和歷史中的展示，倘若追問「古典」一詞在其本義上定義藝術成其傑出的價值與法則為何？憑藉傳統形上信仰的照耀，我們便能輕易看到，正是對實在的模仿以及秩序與神性之美共同定義了藝術之為「古典」（傑出的）的價值與法則。拋開「古典」一詞的歷史性表述，則一名藝術家無論身處古代、中世紀、文藝復興時期還是21世紀，只要遵循形上信仰所啟示的價值與法則之標準，便可能創作出古典的傑作；換言之，即使一件作品出土於古希臘羅馬時代，若未能達到此一標準，就不應稱其為古典之藝術。

再看瓦薩里、溫克爾曼和黑格爾三者不同的藝術史敘事，則可明顯識出瓦薩里的文藝復興說便是建立於形上信仰的基督教化表述。而儘管自啟蒙時代以來，世俗化的歷史哲學與傳統形上信仰之間業已產生裂罅，但是在溫克爾曼對「理想美」的崇尚以及黑格爾關於理念顯現的美學理論中，依然可見映射自形上信仰的微光——近代貢布里希曾站在批判立場上將之命名為「**審美超驗主義（aesthetic transcendentalism）**」——古典藝術也因此得以在三種不同的史觀背景下備受讚頌。至於黑格爾對浪漫階段藝術的描述，恰是中世紀藝術模仿滑向「實在」之一處極端的表現；另一方面，其對古典形式之美的失靈將帶來藝術終結的宣告卻值得反向深思：既然藝術並未終結，即意味著無論是何等純粹抽象的玄思，仍須通過可見的感性形式顯現，那麼古典藝術的實在模仿和形式之美或許也就依然不可廢去。



傳統的形上信仰超越了時代、地域、民族和宗教，將藝術置於一種廣大的宇宙觀內思索研究。在形上信仰之下，古典藝術恆久承擔著模仿實在、回歸秩序、傳遞神性，溝通此岸世界與彼岸世界的使命，不以世俗的進步或時代的潮流為轉移。而伴隨形上信仰的退隱與古典傳統的沒落，西方文明如同深居柏拉圖寓言的洞穴，與黑暗和幻影的搏鬥斡旋成為現代哲學與現代藝術的底色；藝術家褪下往返天字的有翼飛鞋，也就搖身為浪跡大地的吟遊者，在追尋個人感受、夢境與靈感的踽踽獨行中，又四處面臨著各類意識形態的埋伏與吞噬。

限於篇幅，本研究對古典藝術於文藝復興以後直到近代的形上信仰實踐未能詳加論述，而語言文字的表達也終究與藝術本身的直觀體驗有所隔膜。此外，有關傳統形上信仰與現代性的扞格、西方形上信仰與東方傳統文化的比較，以及古典藝術在當代實踐的探討，都是在本研究基礎上亟待進一步展開的論題，其中牽涉對近代以來藝術和文化整體走向的根本反思。在更加激進與顛覆的後現代浪潮中，人類文明傳統所申命的美、善，道德與常識，乃至古老真理之信仰，穿透千年，或亦猶金聲而玉振。