

論西方歷史中美學的二元性

楊植勝*

摘 要

本文首先從邏輯的矛盾、相反與相容關係討論哲學各門領域裏的二元性，將其中美學裏的二元性與其他哲學領域裏同類型的二元性加以比較。這些美學裏的二元性如「美 / 醜」、「客體性 / 主體性」與「美 / 藝術」都不是美學所專有，因此本文接著介紹美學裏所特有的一種二元性 - 古典與浪漫。這種二元性是在西方藝術與美學的歷史中發展出來的，但是一直要到近代，美學家才真正意識到。本文分別說明兩種藝術風格與美學觀念在西方歷史裏的形成過程。最後探討古典與浪漫的二元性可能具有的意義。

關鍵詞：美學、二元性、古典、浪漫、美、崇高、素樸、感傷

【收稿】2004/05/01；【接受刊登】2004/06/28

* 國立臺灣大學哲學系助理教授

西方歷史中美學的二元性*

楊植勝

壹、美學的二元性

1.1

「二元性」(duality)是一個寬泛的概念，意指在一個更大的整體裏有兩種的事物或性質。現代的波蘭美學家 Wladyslaw Tatarkiewicz 在他三大冊的《美學史》(*History of Aesthetics*)的「導論」裏大部分的篇幅都在談美學史裏的各種二元性，其中包括八種不須涉及「歷史」之美學的二元性—「美／藝術」、「客觀的／主觀的」、「心理的／社會的」、「描述的／規範的」(descriptive/ prescriptive)、「理論／政治學 (politics)」、「事實／詮釋」、「哲學的／特殊的」(particular)、「藝術／文學」—以及四種涉及歷史之美學的二元性—「觀念／辭彙」(ideas/terms)、「明示的／隱含的」(explicit/ implicit)、「陳列的／解釋的」(expository/ explanatory)、「發現的／流行的」¹—幾乎只要能夠兩相對照，無物不可以稱為「二元性」。作為一個寬泛的概念，在二元性裏兩種事物或性質的關係就有各式各樣。用邏輯來看，這個關係可能

* 本文係根據作者於 2003 年十二月 8 日以《談西方美學的二元性》為題在國立臺灣大學哲學系所作的演講為基礎寫成，感謝會場林義正與郭文夫兩位教授及其他不知名的師長與同學之討論與指正。

¹ 見 Tatarkiewicz, Wladyslaw, *History of Aesthetics, Vol. I, Ancient Aesthetics*, edited by J. Harrell (Mouton, 1970), pp. 1 - 7.

是「矛盾」(contradictory)的,可能是「相反」(contrary)的,也可能是「相容」(compatible)的²。

矛盾關係的二元性是最嚴格的二元性。這個二元性裏的兩個範圍不僅互相排斥,而且窮盡整個論域(domain)。用A與B來代表這個二元性的兩個範圍,那麼,如果任何一個事物p屬於A即不屬於B,反之屬於B即不屬於A;而且如果p不屬於A即屬於B,反之不屬於B即屬於A,那麼,A與B的關係就是矛盾的。我們可以說B等於是 $\sim A$ (或A等於是 $\sim B$),A與B的關係可以適用傳統的三個思想律則(laws of thought):同一律(law of identity)、矛盾律(law of contradiction)與排中律(law of excluded middle)。像二值邏輯的真假值,就是這種矛盾關係的一個典型:真即非假,假即非真,非真即假,非假即真。

相反的關係不像矛盾關係的二元性那麼嚴格。它的兩個範圍固然互相排斥,但是並不窮盡整個論域。因此,在上述的設定下,它只要求任何一個事物p屬於A即不屬於B,反之屬於B即不屬於A,到此為止,僅此而已。因此矛盾律與排中律並不適用於A與B的關係。在邏輯裏,多值邏輯的真假值就不是矛盾的,而只是相反的關係:也就是真即非假,假即非真;但除了真假二值以外還有其他的值,因此在真假之外存在著非真非假的可能性。

相容關係的二元性又比相反的關係更寬鬆。它的兩個範圍不僅不

² 本文投稿本學報的一篇審查意見不同意這種寬泛的二元性;認為「真與假、善與惡、是與非、美與醜,甚至嚴格地言,主體性與客體性、藝術與美、美與崇高、古典與浪漫,均非二元的。」理由是:「一切哲學中之二元性應作為深層的根源或結構理解,而非作為邏輯二分或其他分類上之二分法理解。」因此「本論文根本沒有論述任何在美學中之真正二元因素,亦根本並非從這方面探討。」若依此意見,本論文只能改題或重寫;但本文作者認為二元性的概念可有廣狹不一的界定,因此僅作小部分的修改,並將這個審查意見列出供讀者參考。

窮盡整個論域，而且也不互相排斥。因此，在上述的設定下，一個事物 p 可以既屬於 A 又屬於 B 。換言之， A 與 B 是有交集的。例如「西方哲學」與「東方哲學」的二分法就是這樣的一種二元性：有些觀念或思想，既是西方哲學所具有，也是東方哲學所具有的。

一般所謂的「二元論」(dualism)，通常是針對較嚴格的「二元性」所提出的思想主張。最嚴格的二元性，如前所述，是矛盾關係的二元性。舉笛卡兒 (René Descartes) 的心物二元論為例，它的「心」與「物」是這個世界上既排斥又窮盡的兩種實體。

1.2

哲學上有很多字面上表現為反義詞 (antonym) 的二元性。這些反義詞的二元性或者是矛盾的，或者是相反的，但不論如何，哲學對它們的好惡取捨都是相當明確的。像「真」(the true) 與「假」(the false)，「善」(the good) 與「惡」(the evil)，「是」(the right) 與「非」(the wrong) 等等；在美學裏也有「美」(the beautiful) 與「醜」(the ugly) 的反義詞。對於這種反義詞所構成的二元性，美學以外的其他哲學領域幾乎都是不加思索地賦予其中的一元以肯定性或正面性，另一元以否定性或負面性。例如形上學或知識論追求真理而擯斥虛假，倫理學則是教人要做好事而不要做壞事，要作善人而不要作惡人，要行對的行為而不要行錯的行為，而神學教人趨向神聖而遠離邪惡。在某些哲學思想裏，這種對二元性抱持絕對的肯定與否定的思想甚至可以成爲一種一元論—藉由把否定性的一元否定到「不存在」的地步：正如「黑暗」是「光明」的不存在，某一種一元論的哲學把「假」視爲「真」的不存在，把「惡」視爲「善」的不存在，那麼這世界上真

正存在的，就只有至善、真理與光明。

在美學裏找不到這樣的一元性，因為美學對「美」與「醜」無法像其他的哲學領域那麼相當然爾地分別予以肯定與否定。在各種藝術領域裏，「醜」即使不能跟「美」平起平坐，也至少占有一定的分量。在西方的戲劇裏，「醜」是喜劇之所以為喜劇的一個基本的條件；而在中國的戲劇裏，在生、旦、淨、末的角色之後，也需要一個丑角來登大雅之堂。在音樂裏，如果「美」意謂「和諧」(αρμονία)，那麼音樂美學總要照顧到一首不和諧的樂曲裏的不和諧音，而不是只把它當作一個差勁的作品裏差勁的表達而已。同樣地，在造型藝術裏，如果美意謂正確的「構圖」(τάξις)與適當的「比例」(συμμετρία)，那麼超越傳統構圖與誇大比例的優秀作品總是屢見於藝術史，使得美學家不能不在「美」之外另提「崇高」(υψος)的概念，來兼顧各種不能用美以蔽之的醜態。

美學不但肯定「醜」，而且肯定其他領域裏的否定或負面價值。在柏拉圖之前，古希臘的詩人與哲學家都曾肯定藝術裏的「虛假」與「欺騙」。例如太古時期的抒情詩人席模溺得德(Simonides, 556 -467 B. C.)在被問到為什麼他單單不欺騙(εξαπατάω)愚笨的帖撒羅人(Thessalians)時，他回答說：「因為他們比被我騙的人還要笨。」³智士苟兒各亞(Gorgias, circa 483 -375 B. C.)則稱悲劇為一騙局(απάτη)，在其中欺騙人的(απατήσας)比起不欺騙的人是更有正

³ 見 Plutarch, “ΠΙΩΣ ΔΕΙ ΤΟΝ ΝΕΟΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΑΚΟΓΕΙΝ” (“How The Young Man Should Study Poetry”); “*Quomodo Adolescens Poetas Audire Debeat*”, 14E. 引自 Plutarch *Moralia, Volume I*, with an English translation by Frank Cole Babbitt, edited by Jeffrey Henderson (Harvard University Press, 1927), p. 78. —這本書裏的英譯是：“they are too ignorant to be deceived by me” (他們太無知，以至難以被我所欺騙)但原文為：“αμαθέστεροι γάρ εισιν η ως υπ’ εμου εξαπατασθαι”，本文中譯係依原文忠實翻譯。

義的（δικαιότερος），而被欺騙的（απατηθείς）比起沒被欺騙的人是更有智慧的（σοφώτερος）⁴。在柏拉圖之後，亞理斯多德區別悲劇與喜劇，說悲劇是模仿比現在「更好」（βελτίων）的人，而喜劇是模仿比現在「更差」（χείρων）的人⁵—此中人的「好」與「壞」只是一種區別「悲劇」與「喜劇」的依據，不是用來肯定或否定的論斷。現代活在美學世界的詩人甚且歌詠「惡」⁶，而不顧現實世界的倫常與秩序。就此看來，在一切哲學領域裏，美學也許是最寬闊的學科，因為它連對立二元的兩個極端都包容進來。形上學與倫理學可能有不同的真理理論，但它們都要真理不要假象，倫理學與神學可能有不同的善惡學說，但它們總是主張眾善奉行，諸惡莫做。只有在美學的思想裏美醜兼容，而且一旦把這種兼容並蓄的原則擴展到其他的領域去，就會把真與假、善與惡一視同仁，把現實與虛幻、美德與惡德一起包容進來，令追求真理的哲學家與追求至善的道德家如坐針氈。中國道家的人生哲學可算是最富美學的態度了，所以莊子夢蝴蝶，夢到不知孰真孰幻，孰實孰虛；老子講道德，講到絕聖棄智，絕仁去義。美學兼容並蓄的二元性，就是可美可醜，可善可惡，可真可假—別人都講真

⁴ 此一典故見諸 Plutarch 的兩篇文章：一篇為“ΤΙΩΣ ΔΕΙ ΤΟΝ ΝΕΟΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΑΚΟΓΕΙΝ”—在 14E 處，見 *Plutarch, Moralia, Volume I*, p. 78；另一篇為“ΠΟΤΕΡΟΝ ΑΘΗΝΑΙΟΙ ΚΑΤΑ ΠΟΛΕΜΟΝ Η ΚΑΤΑ ΣΟΦΙΑΝ ΕΝΔΟΞΟΤΕΡΟΙ” (“Were the Athenians more Famous in War or in Wisdom?"; “Bellone An Pace Clariores Fuerint Athenienses”)—在 348C 處，見 *Plutarch Moralia, Volume IV*, with an English translation by Frank Cole Babbitt, edited by G. P. Goold (Harvard University, 1936), p. 508.

後一篇文章的標題常簡化為“In What Were the Athenians Famous?” (Κατα τί ένδοξοι Αθηωατοι); 或“On the Fame of the Athenians”。文章裏記載 Gorgias 此話的 Plutarch 說明理由道：「欺騙人的是更有正義的，因為他創作了那被承諾的（υποσγόμενος）；被欺騙的是更有智慧的，因為語言的歡樂『很好地抓住了』（ευάλωτον）『那並非無感者』（το μη αναισθητον)。」見 *Plutarch Moralia, Volume IV*, p. 508.

⁵ 見亞理斯多德，《論詩》（ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ），1448a.

⁶ 最典型的例子是法國詩人 Charles Baudelaire (1821 - 1867) 以《惡之花》（*Les Fleurs du mal*）名其詩集。

善美，先真再善後美，但美學的人生態度是從美往善與真推。這門學科一旦包容了醜，向外推出，看在哲學家與道德家的眼裏，就是倒行逆施，搞得天下大亂，分不清真假虛實，善惡對錯。毋怪乎柏拉圖的「理想國」不趕別人，就是要趕走詩人。詩人怎樣要被趕？對柏拉圖來說，詩人第一是無中生有，創造虛幻，第二是不分善惡，破壞倫常，一個國家好不容易確立下來的一元標準都被他們搞砸了⁷。這個美學的二元性明顯地表現它異於其他哲學領域，以及由此而來的矛盾與衝突。

1.3

另一個美學的二元性是西方文化裏「主體性」(subjectivity)與「客體性」(objectivity)的二元性。美從何處來？我們可以「素樸地」(naïvely)認為，是審美的對象美，以致人欣賞到它的美，也可以「批判地」(critically)認為，是審美者的審美能力起了作用，以致他看待審美對象的時候欣賞到美。

「批判」一詞是依據康德的用法—我們可以說，西方哲學在古代比較素樸地把重心放在客體性上，近代的哲學則是「批判地」把重心

⁷ 柏拉圖的《國家》(ΠΟΛΙΤΕΙΑ，一般往往譯為《理想國》)裏說：「我們現在的位置使我們可以正確地把握他(詩人)，把他和畫工放在相同的範疇裏。他就像一個畫工，因為他的作品缺乏真理(ἀλήθειαν)，另一個相似之處是他所溝通的心靈並不是最好的部分(βέλτιστον)，而是另外的部分。現在我們可以看到，拒絕他進到任何尊重傳統的社群來是對的，因為我們知道他所喚醒的是心靈的哪個部分。他用感情催毀理性，並且培養另一部分出來，就好像一個人用政治的力量支援暴徒而毀滅一個社群比較文明的成員。我們要說，這和一個模仿的詩人所做的沒有什麼不同：在個人的層面，他藉由滿足人不理性的側面在他們的心裏建立了一個惡的(κακὴν)政府系統，它不能分辨事物的大小—同樣一個東西這會兒它說大，那會兒他說小—因為他創作意象(εἰδῶλα)，遠離真理(ἀληθους)。」(605a-c)

放在主體性上。在康德第一部主要的著作《純粹理性批判》第二版的序言裏，他曾經提到「哥白尼的首初思想」(der erste Gedanken des Kopernikus)⁸。他說向來人們都認為「我們的認識都必須依照各種對象而定」(alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten)，現在不妨像哥白尼在天體運動的解釋上把整個星群繞著人旋轉改變為人繞著星群旋轉一樣地，嘗試改變為「各種對象都必須依照我們的認識而定」(die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten)。所謂的「我們的認識」屬於主體，而「各種對象」則屬於客體世界。所以康德的「哥白尼的革命」可以理解為是一個翻轉主客關係的哲學革命，把哲學從以客體世界為準繩轉向以主體（的認識客體的能力）為準繩。以後的哲學史家便以此把康德在哲學的成就與哥白尼相提並論，說他在哲學的觀念上作了一個「哥白尼的翻轉」(kopernikanische Wendung)。我們也許不能說西方哲學主客體的翻轉是由康德一個人轉過來的，因為在康德之前，許多近代的哲學家就已經注意到主體的重要性—例如笛卡兒從「我思故我在」(Cogito, ergo sum) 開始建立他的哲學系統，或柏克萊從經驗主義「存有或為被感知或為感知」(Esse est aut percipi aut percipere) 的原則進行他的批判—但是從古代哲學到近代哲學有這樣一個「翻轉」是明顯的，而康德至少是這個翻轉的完成者之一。

西方美學的發展也有一樣的翻轉。「美學」(aesthetics, esthétique, Ästhetik) 一詞得之甚晚；它肇始於康德的同時代人包尪兒滕 (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714 - 1762)。包尪兒滕在 1735 年首先提議使用「感性」(aesthetica) 一詞，並在 1750 年用這個名詞作為

⁸ 見 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B XVI.

他出版的美學著作名稱。歐洲語言的美學一詞就來自於這個拉丁文，它的字根源自希臘文的形容詞 *αισθητικός*，其名詞為 *αισθησις*，是感覺 (sensation)、感官之知覺 (perception by the senses) 的意思。包庇兒膝將它與理性相對而言，因此就字面意義來看，美學實應譯為「感性學」。中國的學者朱光潛在其《文藝心理學》裏，根據克羅齊《美學》一書的說法，把知識分為直覺的 (intuitive) 與邏輯的 (logical) 兩種，其中所謂「直覺的知識」是「對於個體事物的知識」(knowledge of individual things)，而「邏輯的知識」是「對於它們之間關係的知識」(knowledge of the relations between them) — 根據克羅齊把美學理解為研究直覺的知識，朱光潛說：「這個名詞譯為『美學』還不如譯為『直覺學』。」⁹ 不管 *aesthetica* 應該譯為感性學還是直覺學，重要的是，它事實上是有關主體的感性能力，而不是有關客體的美的性質。這從康德的美學著作標題 — 《判斷力之批判》(*Kritik der Urteilskraft*) — 也可以看得出來。總而言之，就像西方哲學的發展，從古代美學到近代美學同樣有一個「翻轉」，而「客體性」的研究與「主體性」的研究則構成了美學的另一個二元性。以「美」為例（以「醜」為例亦然），古代多半把它當作一種客觀的屬性，而近代美學則多半當它來自主體的審美能力；在近代美學的研究裏，「審美」或「美感」(aesthetical) 的經驗已然優先於「美」的屬性。

1.4

還有一個哲學學科裏常見的二元性。這個二元性是相容關係的二元性，有時候甚至是被視為是同義的。

⁹ 朱光潛，《文藝心理學》（臺灣開明書店，民國五十八年重一版），頁 6-7。

我們可以從各種哲學學科的名稱看到這種二元性。許多哲學學科往往有兩個不同的名稱，例如「宇宙論」(cosmology)與「自然哲學」(philosophy of nature)，或「知識論」(epistemology)與「知識理論」(Theory of knowledge)，或「倫理學」(ethics)與「道德哲學」(moral philosophy)。「美學」也像這些學科，有另外一個名稱－「藝術哲學」(philosophy of art)。作為「藝術哲學」，從字面上看起來，這門學科的對象就變成了「藝術」，而不再是「美」或「美感」。正如「倫理學／道德哲學」所討論的對象，有的教科書以「倫理」(Sittlichkeit, ethics)為主，有的教科書以「道德」(Moralität, morality)為主¹⁰，「美學／藝術哲學」的內容也有「美」與「藝術」(art)兩個不完全相同的課題，構成這門學科裏一個相容關係的二元性。

Wladyslaw Tatarkiewicz 在他的另一本美學著作《六個觀念的歷史－美學文論》裏提出六個主要的美學觀念：「藝術」(art)、「美」(beauty)、「形式」(form)、「創造」(creativity)、「模倣」(mimesis)與「美感經驗」(aesthetic experience)。其中最重要的只有兩個，就是「藝術」與「美」－這兩個觀念所占的篇幅就超過全書的一半¹¹。「美」與「藝術」的觀念固然多有交集，而且很多的美的觀念得自藝術的研究，很多藝術的觀念亦得自對美的把握，因此兩個觀念的課題近乎重疊，就像「形式」之於「美」，或「創造」之於「藝術」一樣；但是以「美」為主的美學畢竟與以「藝術」為主的美學有別：前者抽象，偏重普遍性的問題；後者具體，偏重在特殊性的問題。在美學史上，

¹⁰ 「倫理」的字根源自古希臘文的 *ἔθος*，是風俗 (custom)、習慣 (habit) 的意思；「道德」的字根則源自拉丁文的 *mores*，也是風俗、習慣的意思。所以這兩個字的區別不在字義，而在字的根源。對於十七世紀以前使用拉丁文的西方人而言，「倫理」是文言文的辭彙，「道德」是白話文的辭彙。

¹¹ 見 Tatarkiewicz, Wladyslaw, *A History of six Ideas: An Essay in Aesthetics*, translated by Dzieje szesciu pojec (Martinus Nijhoff, 1980).

我們可以看到哲學家在美學問題上因為側重「美」或側重「藝術」，而有不同的美學思想。例如在古希臘，柏拉圖的美學主要是關於「美」的概念，而亞里斯多德則反之；後者的美學著作－《論詩》（*Περὶ Ποιητικῆς*）－是關於一種具體的藝術類型。在近代，康德以談「美」為主而罕言「藝術」，但其後的觀念論者如謝鈴，席勒或黑格爾則以「藝術」為主而以「美」為副。

黑格爾的哲學總是在調和各種二元性。他的美學也試圖調和「美」與「藝術」兩者－正如他在其他哲學領域裏調和過的不可勝計的二元概念－因此他的《美學講演錄》（*Vorlesungen über die Ästhetik*）裏說，美學是一門研究「美的藝術」（*die schöne Kunst*）的學問¹²。儘管如此，《美學講演錄》還是明顯地以「藝術」為主。

1.5

美學的二元性還有很多，以上所述不過其中的犖犖大者。然而，不論是像「美」與「醜」那樣的互為反義詞的二元性，或是像「客體性」與「主體性」那樣互為相反關係的二元性，還是像「美」與「藝術」那樣互為相容關係的二元性，都不是美學所專有；我們在其他的哲學領域裏都可以看到同一類型的二元性。下一節要論述的，是在美學裏所特有的一種二元性。它雖然不是上述的任何一種二元性，但是與它們卻有密切的關係。這種二元性是在西方藝術與美學的歷史中發展出來的，但是一直要到近代，美學家才真正意識到這個二元性。他們首先注意到兩種不同類型的「藝術」，或兩種不同類型的「美」。其

¹² 見 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I* (Suhrkamp, 1986), S. 13.

中一種類型側重客體性，另一種類型側重主體性；前者的「美」就像「真」之於「假」，「善」之於「惡」一樣，與「醜」相對而立，後者的「美」卻把「醜」包含在它裏面，因而在嚴格的意義下不可謂「美」，或說是一種廣義的「美」。我們的標題暫且依照黑格爾的說法，把前者稱為「古典」(klassische)的藝術形式(Kunstform)或古典的美，而把後者稱為「浪漫」(romantische)的藝術形式或浪漫的美。

貳、古典與浪漫的二元性在西方歷史的發展

2.1

在西方的藝術傳統裏，「古典主義」(classicism)與「浪漫主義」(romanticism)一向是兩大對比的風格。古典主義的特色是理性、節制，講求均衡、適度，符合一般美學教科書上所講的統一、比例、對稱、調和、重複、漸層等等美的形式條件；浪漫主義的特色是感性、抒情，講求內心情感的表達與想像力的發揮，因而具有深刻、強烈、驚愕、恐怖、奇特、怪異、誇張、華麗、巨大、崇高、遼闊、遙遠、無限等等特性。

在西方美學觀念的歷史上，古典誠然先於浪漫—此古典之所以為「古」—西方最初把「古典主義」適用在希臘文化裏一段為期甚短但燦爛輝煌的黃金時期，而把這段時期的藝術和文學稱為「古典」的藝術和「古典」的文學。日後仿效這個時期的藝術風格的—如文藝復興的藝術—就沿用了這個名稱。「古典主義」因此逐漸變成一個美學史裏所謂的「描述性的」(descriptive)概念：「它指謂具有某些特徵

的文化、藝術、詩歌，即溫和（*moderation*），限制（*restraint*），和諧（*harmony*），以及各部分之間的平衡（*balance*）。」¹³在古典初建的時代，人們使用「美」（*το καλόν, das schön, le beau, the beautiful*）這個辭彙用得很廣泛，並不侷限在他們所欣賞的藝術上；對於個別的藝術，他們在詩使用「魅力」（*χάρμα*），在音樂使用「和諧」（*αρμονία*），在雕刻使用「比例」（*συμμετρία*），在演說使用「韻律」（*ευρυθμία*）等等一類的辭彙來形容他們所欣賞的藝術¹⁴。這些辭彙正表現了古典的美的特性。

在人類所意識到的審美觀上，我們可以說，相對於古典主義，浪漫主義的成熟要晚得多；甚至可以說它和主體性的哲學一樣，是近代世界的產物。在西方歷史上，浪漫主義時代是指十八世紀下半葉，在啓蒙運動（*Enlightenment*）以後，到十九世紀初的階段¹⁵。但是正如古典主義可以成爲一個描述性的概念，浪漫主義也不一定只是藝術史上的一個歷史階段，而可以作爲超越特定歷史階段的美學概念來使用。在這種用法下，諸如中世紀的歌德式（*Gothic*）藝術，文藝復興之後的巴洛克（*Baroque*）藝術，甚至向古代回溯到古希臘的酒神祭的（*Bacchanal*）藝術，或多或少都具有浪漫主義的特徵，因而或多或少都是一種「浪漫」的藝術¹⁶。

在藝術史裏，古典與浪漫的交界，在音樂的表現上是比較清楚的。音樂史以貝多芬（*Ludwig van Beethoven*）作爲古典與浪漫之間

¹³ Tatarkiewicz, Wladyslaw, *History of Aesthetics, Vol. I, Ancient Aesthetics*, p. 44.

¹⁴ 見 Tatarkiewicz, Wladyslaw, *History of Aesthetics, Vol. I, Ancient Aesthetics*, pp. 25-26.

¹⁵ 這個階段最具代表性的歷史事件是法國大革命；大革命的熱情正是浪漫主義的特徵之一。

¹⁶ 在首次奠立「古典」與「浪漫」的哲學概念的黑格爾那裏，這兩個概念所適用的諸般單一藝術領域（*einzelne Künste*）同樣跨越人類不同的歷史時代。

偉大的分水嶺：他結束了音樂的古典時期，開啓了浪漫時期。造型藝術的發展變化一般總是先於音樂¹⁷，雕刻與繪畫的浪漫風格在文藝復興後期就已經初見端倪；米開朗基羅（Michelangelo）一部分的雕刻作品顯出他溢出古典形式之外的誇張和扭曲，他在羅馬的息施替能禮拜堂（La Chapelle Sixtine）所作的兩大壁畫都是充滿動感與不安的。達文西（Leonardo da Vinci）與拉斐爾（Raffaello Sanzio）作品上經常看見運用的等腰三角形構圖法是結合統一與對稱兩大形式條件的構圖法，足堪作為古典作品形式的典型。但是這種構圖法在米開朗基羅的繪畫裏絕不尋常；他的作品已經開了巴洛克的先聲，而連接到日後的浪漫主義裏去了。

2.2

在米開朗基羅與貝多芬之間的十八世紀西方人那裏，也已經注意到兩種藝術風格的迥然不同。但這兩種藝術風格在起初並未以「古典」與「浪漫」兩個辭彙名之。照美學史的說法，從十八世紀中葉以後，兩種風格的差異才逐漸成為美學的課題。英國的政論家博克（Edmund Burke）在一七五七年出版的《對吾人崇高與美之觀念根源的哲學探究》（*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime*

¹⁷ 最明顯的例子，像造型藝術的古典主義比音樂的古典主義早了一、兩百年—如果雕刻與繪畫的古典主義是從文藝復興開始而音樂的古典主義是從巴赫（Johann Sebastian Bach）結束了巴洛克（baroque）時期開始起算的話。或者像繪畫的印象主義也比音樂的印象主義早了二、三十年—音樂的印象主義同樣比較明確地可以以德布西（Claude Debussy）的《牧神的午後》（*L'Après-midi d'un Faune*）前奏曲完成的一八九四年開始起算；而繪畫的印象主義如果是從馬內（Edouard Manet）的《草地上的午餐》（*Le déjeuner sur l'herbe*）引起喧然大波的展覽起算，那是從一八六三年開始，如果是從莫內（Claude Monet）等人舉行第一屆印象派畫展起算，那是從一八七四年開始—不論哪一種算法，都比音樂早個二、三十年。

and Beautiful) 可能是近代美學首次討論兩種藝術風格的著作¹⁸。朱光潛《西方美學史》評論博克說，他「對於美學上一些重要問題作了一些銳敏的揣測，特別是在對於崇高的看法，多少反應出新興的浪漫主義的文藝思想」¹⁹。周來祥《古代的美、近代的美、現代的美》亦說：「在美學中首先劃分崇高與美不同的是經驗派美學的集大成者柏克。」²⁰博克的畫分影響了德國古典美學，特別是萊辛（Gotthold Ephraim Lessing）和康德²¹——萊辛在一七六六年出版的《Laokoon，或論繪畫與詩的界限》（*Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*）所謂的「繪畫與詩的界限」，某種程度上就是美與崇高的界限，也就是古典與浪漫的界限。正如周來祥《論中國古典美學》一書說的：「所以浪漫主義美學興起，不只是反十七世紀的新古典主義，而是衝決整個古代藝術和諧美的原則，劃出古代藝術和近代藝術的界限，劃出古代美學和近代美學這兩大美學的分野。...萊辛的《拉奧孔》主要精神就是區分古典主義雕塑和浪漫主義詩歌的界限（詩與畫的劃界實質上是區分古典的雕塑和浪漫主義的詩歌）。」²²《古代的美、

¹⁸ 見 Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (1966), pp. 193-196.

¹⁹ 見朱光潛，《西方美學史》（大陸：人民文學出版社，1979年北京二版，2002年河北一刷），頁242。

²⁰ 周來祥，《古代的美、近代的美、現代的美》（大陸：東北師範大學出版社，1996年一版一刷），頁142。

²¹ 見朱光潛，《西方美學史》，頁242。

²² 周來祥，《論中國古典美學》（大陸：齊魯書社，1987年一版一刷），頁24-25。——不過本書對於古典主義與浪漫主義的畫分卻溯源到 Winckelmann：「這個（古典主義與浪漫主義的）界限的探索，從溫克爾曼的《古代藝術史》就開始了，他認為古代藝術是『單純的高貴，靜穆的偉大』，用這兩句話概括了古典美的特點。」——這段話並沒有真正解釋 Winckelmann 如何開始兩者之間界限的探索。但是同一作者在其後的著作裏似乎對此作了修正——周來祥，《再論美是和諧》（大陸：廣西師範大學出版社，1996初版一刷）：「在西方最先涉及崇高問題的是近代的博克。雖然古代羅馬的郎吉弩斯寫過《論崇高》，但他所說的崇高仍不出『和諧的樂調』，雖然也『表達強烈的情感』，『有一種驚人的力量』，但仍然使人愉快，並無痛感的；仍然重在和諧，而非強調對

近代的美、現代的美》亦說：「...近代啓蒙運動者和德國古典美學不斷地致力於劃分古典美和近代崇高、古代美的藝術和近代對立的崇高型藝術的本質差別。萊辛的《拉奧孔》表面上是研究詩和畫的區別，實質上是劃分古典美的造型藝術和近代崇高的浪漫詩歌之間的界限...」²³這樣的說明是有道理的。

十八世紀下半葉，在歐洲文明正從「啓蒙運動」步入「浪漫主義」，古典與浪漫的辭彙還不普遍以前，這兩種藝術風格卻已經變成一個明顯的、不能不面對的差異；哲學家與文藝評論者再也不能只用一種標準來討論審美判斷與藝術作品。康德早在一七九〇年出版關於美感的批判—《判斷力批判》—的二十六年前（即一七六四年）就寫過《觀察美與崇高的感情》（*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*）一文。

康德的美學沿用了博克的「美」（*das Schöne*）與「崇高」（*das Erhabene*）的辭彙。短命的文學兼美學家席勒（Friedrich Schiller）則在稍後使用了「素樸」（*das naïve*）與「感傷」（*das sentimentalische*）的辭彙—席勒的書信裏提到他所寫的論文《論素樸的與感傷的詩》（*Über naïve und sentimentalische Dichtung*, 1795）就是要回答下述的問題：「一旦跟希臘文學的精神有了距離，在什麼範圍內我還可以是一個詩人，並且是一個比該距離所能允許的範圍更好的詩人？」對他而言，希臘文學就是「素樸的」，所以他說：「我不是一個素樸的作家。那麼我要怎樣才能還是好的作家？」爲了要給這個問題分辨出個所以然，他需要一個辭彙來給予那不「素樸」的作家，來給予他自己，

立。只有到了博克才真正把美與崇高這一原則性的區別揭示出來。」—見其頁 33—並參見周來祥，《古代的美、近代的美、現代的美》註 8 引文。

²³ 周來祥，《古代的美、近代的美、現代的美》，頁 142。

而他所選的辭彙，就是這個令人困惑的「感傷的」²⁴。周來祥〈和諧美與中國古典藝術〉一文解釋席勒《論素樸的與感傷的詩》的區別「實質上是在劃分古代藝術和近代藝術的區別，劃分古典和諧美藝術與近代崇高藝術的區別。古代人還不知道理想與現實的分裂，他的理想就在現實裏面，他的現實也滿足著他的理想。因而他們創造的素樸的詩，也是現實和理想和諧的統一在一起。只有到了近代的感傷詩，才出現現實和理想尖銳對立。席勒的論述，基本概括了西方古代美學和藝術的基本特徵。」²⁵

席勒早死，《論素樸的與感傷的詩》出版後卅五年，與他同時代大他十歲但比他長壽很多的大文豪歌德（Johann Wolfgang von Goethe）確立了古典主義與浪漫主義的辭彙。在歌德以前的一段時間，德國美學對兩種藝術風格使用的辭彙是錯亂的：我們知道康德用的是「美」與「崇高」，席勒用的是「素樸」與「感傷」；而在席勒與康德前後，還有這兩組辭彙的混用：「在德國對（席勒的「素樸」）這個詞的討論，兩個最有名的是 Moses Mendelssohn 所寫的《在美的科學裏之崇高與素樸研究》（*Betrachtungen über das Erhabene und das Naïve in den Schönen Wissenschaften*, 1758；增訂版，1771）與 Johann Georg Sulzer 在他的《美的科學的一般理論》（*Allgemeine Theorie der schönen Wissenschaften*, 1771-74）討論素樸的篇章裏。」²⁶—他們用的是「崇高」與「素樸」。

²⁴ 見 Helen Watanabe O'Kelly's Introduction to Friedrich Schiller, *On the Naive and Sentimental in Literature* (Manchester: Carcanet New Press, 1981), p. 12.

²⁵ 周來祥，〈和諧美與中國古典藝術〉（上），載於《美學藝術學》第一期（台灣美學藝術學學會，2002年六月），頁51。

²⁶ 見 Helen Watanabe O'Kelly's Introduction to Friedrich Schiller, *On the Naive and Sentimental in Literature*, p. 12.

歌德自認是「古典」與「浪漫」的建立者之一；他說：

古典與浪漫詩歌的區別，本是源於我和席勒的，現在它在全世界各種場合引起爭吵和分歧。我給詩歌立下了客觀處理的準則，不允許有其他原則。而席勒多是以主觀方式工作的，認為他的方式才正確，與我爭辯以維護自己，還寫下了學術論文《幼稚與傷感的詩歌》。他向我證明，事與願違，我是浪漫派的。我的《伊弗吉尼亞》帶著強烈的傷感意味，絕不那麼古典派，不是一些人所想的具備古典精神。施勒格爾拾起了這個主張，並且推而廣之，所以現在這種觀點已經遍布世界了，每個人都在談論古典主義和浪漫主義 - 五十年前從沒有人想過。²⁷

在古典與浪漫成爲代表性的辭彙以前，歌德與席勒都曾經用過其他的辭彙，它們的意義，如同 Helen Watanabe O'Kelly 說的，其實同樣代表兩種藝術風格的區別：「我們因此可以看到和素樸關聯的辭彙是直觀（intuitive）、希臘（Hellenic）、古典、實在（real）與客觀，而感傷則和冥思（speculative）、浪漫、理想（ideal）與主觀相連結。」

28

²⁷ 愛克曼輯錄，吳象嬰，潘岳，肖芸譯，歌德談話錄（大陸：上海社會科學院出版社，2001 年一版一刷），頁 495-496。

²⁸ 見 Helen Watanabe O'Kelly's Introduction to Friedrich Schiller, *On the Naive and Sentimental in Literature*, pp. 13-14.

2.3

詩人們建立了「古典」與「浪漫」的辭彙；但是當我們要進一步深究其概念內涵，就必須乞諸哲學家²⁹。

康德的《判斷力批判》，如其前兩部批判，對過去的思想方式作了「哥白尼的翻轉」：它不探討客體世界的美或崇高的表現，而探討主體構造的美或崇高之感受（Gefühl），以及其他牽涉主體判斷之感受的能力——書名「判斷力」，如前所述，正表達這種屬於主體的能力。判斷力的批判，如該書導論所言，批判的是「反思的」（reflektierend）判斷力，而非「規定的」（bestimmend）判斷力³⁰。反思的判斷力，依照康德哲學一向的二分方式，分為審美的判斷力（Ästhetische Urteilskraft）與目的論的判斷力（teleologische Urteilskraft）；而在審美的判斷力批判裏，分析的對象又二分為「美」與「崇高」。康德定義判斷力是把特殊者設想為包含在普遍者之下的能力：規定的判斷力已然具有既予的普遍者了，所以它的工作只是把特殊者納入其下；但是反思的判斷力則沒有既予的普遍者，它於是還有責任要替特殊者找到普遍者。找到這個普遍者需要一個不只是經驗的——而是先驗的——原

²⁹ 哲學的精神正在於詳究一般人所習以為常，但習焉而未察的「常識」性認識，追索其所以為然爾，因此本文以較大的篇幅詳細論述古典與浪漫主義的歷史淵源與概念內涵。

³⁰ 見 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, XXVI. 康德在另兩部「批判」作品——《純粹理性批判》與《實踐理性批判》——裏都談到「判斷力」的概念，但這兩部著作中所談的判斷力都是「規定的判斷力」，直到《判斷力批判》中才談「反思的判斷力」，因此在後者的「導論」裏有必要先判別這兩種判斷力。本文投稿本學報的另篇審查意見提出一種不同的看法：「判斷力的批判只是對反思判斷力的批判，這個論點雖然不乏支持者。但是，綜觀全書之脈絡，Kant 實際上是對整個判斷力的功能和結構重新給予批判的闡明，論述其先天的原則。如果第三批判可以視為反思判斷力之批判，那也是依另一種，如果在此可以借用 Hegel 的術語，更高的（辯證的）對立之統一的意義來理解的反思判斷力，不是在與規定的判斷力相對立的反思判斷力。」——所言有其理據，因此照錄供讀者判斷。

則，這個原則，康德說，就是自然的「合目的性」(Zweckmäßigkeit)原則。這種合目的性不是客體的性質，因為它能夠完全不成為知識內容；當這個客體為我們所設想時，不需要它屬於某種知識，就可以直接和合目的性相連結。因此合目的性只和設想的主體有關；如此一來，一個合目的的對象的設想會直接和愉快的感受(der Gefühl der Lust)相連結，而這就進入到審美裏去了。審美是把一個直觀對象的形式把握，在不涉及一確定知識的概念之情況下，和愉快的感受連結起來；而這種愉快感受表達的是對於客體的一種純粹主體的形式合目的性。換句話說，這是反思的判斷力把它對形式的把握跟它連結直觀與概念能力加以比較，而當這個比較裏作為直觀能力的想像力和作為概念能力的知性相一致，因此激起愉快的感受時，這個對象對於反思的判斷力就被視為是合目的的。這樣的一個審美判斷既不建立在任何有關對象的現成概念上，也得不到任何它的概念。對於這樣一個對象，康德說：

它的形式(作為感覺，不是有關它的設想的物質成分)在純粹對此形式的反思(而無意於任何從它身上所得到的概念)裏被判斷為一種對設想這樣一種對象之愉快感受的基礎，而此愉快的感受被判斷為必然地與這種設想連結，因此不只是對於某個主體如此而已，而且對於每一個一般的判斷主體都是如此。這個對象就叫作美；而經由這樣一種愉快的感受(因此是普遍有效的)來判斷的能力就叫作欣賞(Geschmack)。³¹

³¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, XLIV-XLV.

但是康德顯然已經察覺欣賞與美不足以窮盡一切審美判斷與藝術風格，所以他又提出另一種「源自一種精神感覺（Geistesgefühl）」的審美判斷，其判斷的對象是崇高：

對事物（包括自然與藝術）形式的反思所得到的愉快感受之感動性（Empfänglichkeit）所標誌的合目的性不僅僅是客體相關於反思的判斷力合於主體的自然概念而已，而且也可以倒過來，是主體就事物的形式合於對象，甚至就事物的無形式（Unform），依照自由概念（Freiheitsbegriffe），而合於對象；這樣一來，審美判斷就不只涉及對美的欣賞判斷，而且還涉及源自一種精神感覺的，對崇高的判斷，所以審美判斷必須分成這兩個與此相稱的主要部分。³²

這兩個審美判斷的主要部分，美與崇高，都同樣是具有愉悅性的（für sich selbst gefällt），但是美是有關對象的有限形式，而崇高則是在一個無形式（formloser）的對象上發現，在它上面可以直接地或經由它的觸發間接地讓我們想到無限性（Unbegrenztheit），並推想到其整體。康德把美比作是對一個不確定知性概念的設想，而崇高則是對一個不確定理性概念的設想；前者帶給人的愉快是和質的設想相連結，後者則和量的設想相連結³³。

這是康德的先驗哲學對於美感與崇高感的區分。如果我們把前者視為主體的先驗構造對於古典的美的感受方式，而把後者視為它對於

³² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, XLVIII.

³³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 75.

浪漫的崇高的感受方式，那麼古典與浪漫的對比，就是在審美判斷裏，判斷客體合於主體與判斷主體合於客體的對比，或有形式的對象與無形式的對象之對比，或對象的有限性與無限性的對比，亦即對象的個體與其整體性的對比。從主體的先驗能力來說，就是從知性概念來設想與從理性概念來設想的對比，或和質的觀念相連結與和量的觀念相連結的對比。

2.4

正如康德的美學作品仍未把這門學科稱為「美學」—「美學」的名稱要從黑格爾以後才逐漸固定下來；同樣地，康德也未曾使用要到歌德與席勒以後才確立的「古典」與「浪漫」兩個辭彙—這兩個辭彙也要從黑格爾以後才成為美學基本的術語。這位與歌德和席勒同時代的哲學家在他的《美學講演錄》裏同樣地發現古典的藝術的不足：

但是當我們現在一方面給予藝術這個高尚的地位，在另一方面卻同樣要記得，藝術不論就內容還是形式來說都不是把精神真實的興趣帶到意識的最高或絕對的方式。...只有真理的某一範圍與層面能夠在藝術作品的元素裏被展示；它（這個藝術作品或元素）仍然必須置放在真理本身的定性裏，從那裏走出到感性去，並且能夠調適自身在感性裏，成為合於藝術的真正內容，如同在希臘諸神那裏的（藝術作品或元素）正是這種情況。...藝術創作專屬的方式及其作品不再滿足我們最高的需要；我們已經超越了尊藝術作品為神聖與對它們（藝術作品）的崇拜；它們（現在）所留下的是一種比較具有思慮性（besonnenerer）

的印象，並且經由它們在我們身上所引發的東西，需要一種較高的檢驗標準與另一類方式的證明。³⁴

這段話批評藝術「不是把精神真實的興趣帶到意識的最高或絕對的方式」。但是它所說的藝術顯然是針對古典藝術而言，這一方面可以從它提到的「在希臘諸神那裏的（藝術作品）」與「尊藝術作品為神聖與對它們（藝術作品）的崇拜」看出來；另一方面，從黑格爾整體的絕對精神哲學來看，我們知道它所謂的藝術在狹義裏只是古典的藝術；浪漫的藝術已經超越了這種古典的藝術作品—即「調適自身在感性裏，成為合於藝術的真正內容」的作品—與古典的藝術精神—即「尊藝術作品為神聖與對它們（藝術作品）的崇拜」的精神。黑格爾認為浪漫的藝術作品和古典的藝術作品是很不一樣的東西；前者「所留下的是一種比較具有思慮性的印象，並且經由它們在我們身上所引發的東西，需要一種較高的檢驗標準與另一類方式的證明」。黑格爾在《美學講演錄》導論裏的另一段話更明白地說出當時德國文藝的狀況如何發展出浪漫主義來：

這種理論化與那種實踐的規則較早的樣式在德國已經被有力地（gewaltsam）丟棄到一邊去了 - 尤其是因為更真實更有生命的詩之出現 - 天才的法權（Recht）、天才的作品與它們（天才的作品）的影響被提出來挑戰那些律則（Gesetzlichkeiten）的權威與理論的氾濫。從一個本身是真正而且精神性的藝術，以及這

³⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I*, SS. 23-24.

個藝術的同情與充斥的基礎上，產生了如此的接納與自由，能夠去享受與承認現代世界、中世紀或古代的陌生國度（如印度）早就存在著的偉大藝術作品 - 這些因為它們的古老或異國性而對我們具有外地（fremdartige）面向的作品，它們的內容實則超越了一切的外地性（Fremdartigkeit），為一切人類所共同，只有經由理論的成見才能把它們標記為野蠻的壞品味之產品。這個對藝術作品的承認，走出了它們（藝術作品） - 抽象理論尤其以它們為基礎 - 的範圍與形式之外，首先就導向藝術的一種專屬的方式 - 浪漫的藝術 - 的承認，而且我們變得越來越需要一種比那些理論所能夠做到的更深入的方式去把握美的概念與性質。³⁵

這段文字在批評早先的文藝理論 - 以古典作品為基礎所形成的美的律則與藝術理論。黑格爾指出，是生活現實的浪漫主義元素，像「更真實更有生命的詩之出現」 - 如席勒的詩 - 或「天才的法權、天才的作品與它們（天才的作品）的影響」 - 如浪漫主義的浪潮 - 推翻了古典的律則和理論。黑格爾稱當時代的浪漫藝術為「本身是真正而且精神性的藝術」。這樣的藝術瀰漫當時德國人的生活，而且獲得普遍的同情，因此「產生了如此的接納與自由，能夠去享受與承認」同為浪漫主義的「現代世界、中世紀或古代的陌生國度（如印度）早就存在著的偉大藝術作品」。黑格爾相信浪漫主義有其普遍的本質，因此雖然像中世紀的藝術作品是屬於古老的年代，而印度的藝術作品是屬於陌生的異國，兩者都具有「外地性」，但是「它們的內容實則超

³⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I*, SS. 37-38.

越了一切的外地性，為一切人類所共同」。這些藝術作品不適用歐洲以古典作品為基礎所形成的美的律則與藝術理論，但是它們並不是「野蠻的壞品味之產品」，而是現代世界的新產品。說它們是新產品，它們的新，是相對於以古希臘為典範的古典作品而言。因為在西方基督教所統治的中世紀，也有同樣浪漫的藝術作品；甚至在西方人的陌生國度，也有同樣浪漫的藝術作品。對這樣的藝術作品的承認，就導向對「浪漫的藝術」的承認；而要瞭解它們，「需要用一種比那些理論所能夠做到的更深入的方式去把握美的概念與性質」。

我們來看看浪漫藝術具有怎樣一種比古典藝術更深入的把握方式。相對於康德哲學二分方式的分析，黑格爾哲學的三分方式慣例依照理念（Idee）對其形象（Gestalt）的關係把藝術形式分為「象徵的」（symbolische）、「古典的」與「浪漫的」三種：象徵的藝術形式是不確定、不清楚的理念所作成的藝術形象。在它身上的理念是抽象、片面的，所以它形象的外表就同樣是較差的、偶然的。抽象的理念所要求表現的形象還外在於理念，並且因為它才剛從自然、感性的素材出發，某種程度上還與這些素材連結在一起，所以理念對於對象性的關係是一種否定的關係³⁶。這是黑格爾美學對於象徵的藝術形式的說法。

相對於它，古典的藝術形式在黑格爾的美學裏已不是最初的藝術形式，而是對於象徵的藝術形式的揚棄－黑格爾說象徵的藝術形式因

³⁶ 此種否定的關係之「否定」在德語為 negatives－理念所以否定對象性，是因為作為內在者的理念不滿足於對象性的外在性，設定自己超越（erhaben）這一切與它不一致的型體（Gestaltenfülle）之上。這是一種否定的關係：理念否定充滿缺陷、偶然的對象性以表現自身之超越之一見 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I*, S. 108－朱光潛譯《美學》（台灣：里仁書局，民國七十年）將此否定的關係翻譯為「消極的關係」－見其頁 102－是不容易瞭解的譯名。

雙重的缺陷而呈顯不完美的形象：一方面在它的形象裏的理念只是以抽象的確定性走進意識裏，另一方面則因此之故，藝術作品的含義（*Bedeutung*）與形象無法達到真正的一致——古典的藝術形式排除了這些缺陷；它是理念自由而相稱的造像（*Einbildung*）——造成了依照理念之概念而屬於理念自身專有（*die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige*）的形像³⁷。所以古典藝術是藝術所能達到的完美境界，它的形象與理念達到了一致。這樣，理念對於對象性就不再是否定的關係；相反地，理念與對象性合而為一。在藝術作品上，我們所看到的，就是它的外在與內在合而為一，它的「辭」與「情」合而為一，它的「文」與「質」合而為一——所謂「情盡乎辭」、「文質彬彬」。

浪漫的藝術形式卻揚棄了古典藝術形式裏理念與其實在——即形象——完美的合一，而在較高的層次又回到兩者的區別相上。這是因為古典的藝術形式已經達到了藝術的感性化（*Versinnlichung*）所能臻至的高峰，但是問題就在於藝術本身的侷限：藝術是理念的感性顯現，也就是使精神性的東西化身為具體可為吾人之五官所感覺的東西，即黑格爾所謂「把無限、具體的普遍者，也就是精神，做成在感性方面具體的形式裏面（*in sinnlich konkreter Form*）的對象」，而它在古典的形式裏把精神與感性實有的完美造像當作是兩者的符合；但是事實上，在這種結合裏，精神所呈現的並不是它真正的概念，因為精神是「理念無限的主體性」，作為絕對的內在性，它若是停留在感性的實有上，它就不可能自由地為自己來造像³⁸。所以浪漫的藝術形式要揚棄古典藝術形式那種分不開的合一；它是自由而具體的精神性本身構

³⁷ 見 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, S. 109.

³⁸ 見 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, S. 111.

成了對象。符合這種對象的藝術一方面不為感性直觀工作，而為內在性，為主體的內心，為情感（Gemüt）工作，另一方面卻還是需要外在性來表達它自己，結果就形成一種內在比外在更多，內涵超過形象，或「情溢乎辭」、「質勝於文」的情形。形象之感性的外在性再次被否定為是非本質的、在前面走過的（vorübergehende）東西，而主體的無限精神與意志，乃至於個人的性格與意念，或者是角色的、行為的，或者是事件的、情節的性格與意念則被接受並表現³⁹。

在這個情況下，在古典藝術形式裏原本合而為一的理念與對象性又再度分離。當然，在浪漫的藝術形式裏理念與形象的分離是與在象徵的藝術形式裏的有別。在後者，是理念的缺陷帶出形象的缺陷，但是在浪漫的藝術形式裏，理念作為精神與內心情感已經顯現為是完美的，並且正是出於這個最高的完美性的原因使它擺脫了與外在形象的合一；有限的形象表現不了完美的理念—對於理念而言，現在只有在它自己裏面才能找到它真正的實有與表現⁴⁰。

2.5

雖然黑格爾以浪漫藝術形式為理念與形象的再度分離，但是這種分離含藏了另一種合一—藝術理念與普遍精神更密合的合一—而這種合一毋寧是浪漫主義更重要的意義。黑格爾置身於西方浪漫主義方興未艾的時代，不僅他同時代的文學家如歌德與席勒，或遠在英倫的雪萊（Percy Bysshe Shelley）與濟慈（John Keats），或音樂家如貝多芬、或畫家如勾涯（Francisco Goya）、羯日寇（Théodore Géricault）

³⁹ 見 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I*, S. 113.

⁴⁰ 見 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I*, S. 114.

與得拉跨 (Eugène Delacroix) 都成為浪漫主義在各個藝術領域的代表性人物，甚至同時代的哲學家謝鈴也成為浪漫主義的哲學家代表。這個時代的哲學家所要建立的哲學可以一言以蔽之為一種「同一哲學」：尋求事物的理念超越事物有限性，而與無限者同一。從黑格爾整體的哲學看來，他顯然不認為以感性、具體的形式為對象的藝術精神能夠完滿地達成這種同一。因此當藝術的精神為此謀求超越它的有限性時，它也就超越了藝術的領域，而不再是藝術的精神。從這方面來看，黑格爾可以稱為浪漫主義的批判者或古典主義的捍衛者；因為其他浪漫主義的哲學家與藝術家並不懷疑藝術能夠達成這個同一——如果我們把無限者理解為永恆而把有限者理解為短暫，那麼今天任何「不在乎天長地久，只在乎曾經擁有」的浪漫情人仍然不懷疑這個同一的可能性——英國的浪漫主義詩人布雷克 (William Blake) 的詩句「一粒沙裏見世界」最能表達這種同一性：因為如果一粒沙裏就見得到世界，一朵花裏就見得到天堂，那麼一段短暫的時光何嘗不能抵得上永恆——所以不在乎天長地久，只在乎曾經擁有，是因為在曾經擁有裏就已經包含了天長地久。

在古典的藝術作品裏，如黑格爾所說，是理念與形象相配，精神與物質材料達到了「完美的平衡」，但是既然無限的精神不可能真正為有限的物質材料所表現，這個平衡就被破壞了，藝術家尋求在他們的作品裏的表現要超越它們的感性材料。結果浪漫的藝術作品——不像古典主義——就不再停留在藝術作品所能呈現的畫面或旋律上，因為它所表現的正在畫面與旋律之外。所以我們看到，浪漫主義的作品總是違古典的美的原則，表現更加強烈而誇張。而當欣賞者面對不「美」的、強烈的、誇張的畫面與旋律，他的感覺就不停留在畫面與旋律本身，而是經由畫面與旋律所指向、但在畫面與旋律之外的東

西，換言之，在感性作品的欣賞裏，精神離開了有限的感性材料，而與無限冥合；這樣，他才能夠在一粒沙裏見世界。

古典原始素樸的統一在近代世界裏已然解體，因此像「崇高」那樣的「浪漫」的合一，就成爲一種主觀的渴望，一種超越現實的一體性⁴¹。在尼采所謂的底歐溺俗的（Dionysische，即酒神的）藝術裏，可以明顯看到他對種一體性瘋狂的追求。

在黑格爾的《美學講演錄》裏，作爲美的外在表現的藝術作品可以分別歸屬於不同的藝術形式：建築的原型（Grundtypus）是象徵的藝術形式，雕刻的原型是古典的藝術形式，而繪畫、音樂與詩的原型則是浪漫的藝術形式⁴²。一般而言—例如在萊辛的《刺歐控》（*Laokoon*）裏—造形藝術（die Kunst des Bildners）爲古典主義的典型表現方式，而非造形藝術（unbildliche Kunst），尤其是音樂，則爲浪漫主義的典型表現方式。從這一點看，雖然尼采極力批評以德國音樂爲代表的浪漫主義，但是他在《悲劇的誕生》（*Die Geburt der Tragödie*）裏依照兩位希臘神祇所畫分的兩種藝術—阿波羅的（Apollinische，即太陽神的）藝術與底歐溺俗的藝術—仍然類似過去美學家們所作關於古典藝術與浪漫藝術的區別。在《悲劇的誕生》裏，阿波羅的藝術就是造形藝術，底歐溺俗的藝術就是非造形的音樂藝術；前者產生的生理現象（physiologische Erscheinung）表現爲「夢」（Traum）的藝術世界，而後者則表現爲「醉」（Rausch）的藝術世界。《悲劇的誕生》把它

⁴¹ 我們因此看到以上所談的「合一」其實有兩種，一種是理念與形象的合一，一種是理念溢出形象，而與精神合一，前者是藝術，後者則已經超出了藝術；前者爲古典主義，後者爲浪漫主義。

⁴² 見 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I*, SS. 116-120.

的「阿波羅」與席勒的「素樸」相提並論，只是不同意它是如席勒所以為的那樣「素樸」地直接的、現成的，和不費力的：

現在這裏要說的是，這個新人類所渴望看到的和諧，也就是那人與自然的合一 - 席勒已經為它把『素樸』這個術語推出來使用 - 絕不是一個簡單的、自己產生的、而且是不可避免的情況，彷彿我們在每一個文化的入口都一定會遇到，就像人類的天堂一樣 - 只有一個時代才可能相信這種事，就是尋求把盧梭的那個 Emil 設想成藝術家，並且以為在荷馬裏面就已經找到這樣一個在大自然的內在教養出來的藝術家 Emil - 只有這樣一個時代才可能相信這種事。我們在藝術裏遇到「素樸」的地方，我們就見識到阿波羅文化最高的成果：它總是必須推翻掉一個泰坦世界（Titanenreich）並殺死怪物，而且必須經由有力的虛幻寄託（Wahnvorspiegelungen）與快樂的假象，戰勝他們觀察世界時所看到的恐怖深淵，以及最敏銳的苦痛。⁴³

尼采說這種素樸藝術家的代表之一是拉斐爾，他「在一幅把顯象（Schein）減約（Depotenzieren）為顯象的比喻性（gleichnissartiges）繪畫裏，展示給我們素樸藝術家的，同時也是阿波羅文化的原過程（Urprozess）。」⁴⁴阿波羅的美學的必然性旁跟著來的是「認識你自

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Abschn. 3. 引自 Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe (KSA) I* (Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 1988), S. 37.

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Abschn. 4. 引自 Friedrich Nietzsche, *KSA I*, S. 39. 本文中譯係依原文忠實翻譯，可能並不容易理解；本文投稿本學報的另篇審查意見建議把本句翻成：「（他）在一幅比喻性繪畫裡向我們展示那個〔導出的〕幻像

己！」（Erkenne dich selbst!）與「不要太過度！」（Nicht zu viel!）的兩個要求，與此相對立的是「自以為是」（Selbstüberhebung）與「過度」（Uebermaass），但是在底歐溺俗裏，過度正揭露自身為真理⁴⁵。對於阿波羅而言，底歐溺俗是對立的、野蠻的、過度的，這種類比正如浪漫之於古典—尼采甚至稱阿波羅的藝術家為「客觀的藝術家」，底歐溺俗的藝術家為「主觀的藝術家」⁴⁶。《悲劇的誕生》首章即如是描述底歐溺俗：

在底歐溺俗的魔法下，不僅人與人之間重新聯結，那異己的、敵對的或被征服的自然也重又與她失去的子女—人類—團圓。大地自願地獻禮，山巔與野地裏的猛獸溫和地走近。底歐溺俗的車輿灑滿了花朵與桂冠，拉著車輓的是漫步的花豹與老虎。我們把貝多芬的《歡樂》（Freude）的頌歌變成一幅畫，而不抑制想像有百萬人顫抖著匍匐在塵埃裏；這時我們就可以接近底歐溺俗。現在奴隸成為自由人了，一切建立起人與人之間僵硬的仇恨界限、貧困、任意與「狂妄模式」（freche Mode）的都粉碎了。現在，在世界和諧的福音裏，每一個人不僅感覺與他

之降伏而轉化為〔原初的〕幻像—素樸藝術家的而且同時是阿波羅文化的原始過程」。並指出：「在這裡如果不添加字詞如『導出的』（,Schein' des Scheins）和『原初的』（Schein des ,Scheins'），將很難彰顯尼采在這裡所談的阿波羅精神中的『幻像之幻像』（Schein des Scheins）的雙重幻像性格。『depotenzieren』（減輕，降低）和『potenzieren』（增加，加重）是兩個相反的過程。所以，『Depontiezeiren des Scheins zum Schein』意指那個『幻像之幻像』之減輕而回歸到先前的幻像。具藝術家精神的人比常人更容易洞見與具象地展示『回歸根源』的過程。」—這段說明很精采，因此照錄供讀者參考。

⁴⁵ 見 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Abschn. 4. 引自 Friedrich Nietzsche, *KSA I*, SS. 40 - 41.

⁴⁶ 見 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Abschn. 5. 引自 Friedrich Nietzsche, *KSA I*, S. 42.

的鄰人團結、和解、融合，而且與他們是同一體，好像 Maja 的面紗被撕下了，而碎片還在神秘的原始太一（Ur-Einen）之前飛舞著。...⁴⁷

有什麼比尼采的底歐溺俗更浪漫呢？正如尼采批評德國民族時，他自己卻是這個民族裏比其他德國人更具有代表性的一個人；當他批評德國浪漫主義的藝術時，他自己所主張的藝術卻是比其他浪漫主義更為浪漫的藝術！

參、古典與浪漫的二元性可能具有的意義

爲什麼西方的藝術與美學表現出古典與浪漫的二元性—而不是一元性或三元性？難道不能找到統一的美學標準來看待西方所有的藝術，因而建立一種美學的一元性？或者難道除了古典與浪漫之外沒有其他的美學風格，因此成爲三元性、四元性或五元性？我們當然可以說，二元性只是爲了美學對比的方便所做的化約，因此一元性或其他數目的多元性都可以像它一樣被證成。

但是美學的二元性有西方歷史的因素在；二元性的產生和西方近代文化主體性的擡頭與人的內在性的突顯有關：主體性擡頭，因此和古典傳統的客體性並立；突顯人的內在性，因此與過去純粹外在性的古典風格涇渭分明。如果我們把西方的歷史拉得更遠，就可以像黑格爾的美學一樣得出三元的藝術形式—象徵、古典與浪漫。根據他的《美

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Abschn. 1. 引自 Friedrich Nietzsche, *KSA I*, S. 29.

學講演錄》，象徵的藝術形式是屬於希臘以前的歷史階段，包括古代的波斯，印度與埃及。

另一方面，美與藝術的二元性又遍布在每一個時代裏。就像理性與感性，節制與縱情，保持適度與追求過度，喜好穩定與喜好變動是人類本性的兩大面向一樣，我們也可以把美與崇高，或古典與浪漫視為人類藝術表現與美學偏好的兩大面向。西方的每一個時代都表現了這兩個面向不同比重的強調。因此，即使在以均衡與節制建立西方古典傳統的希臘時代，仍然可以看到縱情耽溺的底歐溺俗的特色表現在希臘悲劇上；而在浪漫主義已成潮流的十八世紀下半葉到十九世紀上半葉，仍有偉大的畫家大衛（Jacques Louis David）與安格爾（Jean-Auguste-Dominique Ingres）捍衛著古典主義。像這樣，如果連古典成為標準的時代都有浪漫，而浪漫當道的時代都有古典，我們就無法宣稱人類有哪一個時代只有古典主義，沒有浪漫主義；或只有浪漫主義，沒有古典主義。不同的時代當然有各個時代的差別，就像近代的悲劇精神不同於古代的悲劇精神，或古希臘的古典不同於文藝復興的古典主義，也不同於大衛與安格爾的新古典主義；但是在這些不同的時代裏，它們又有同樣作為悲劇，或同樣作為古典主義的相同的本質。

尼采在《悲劇的誕生》裏用世代相傳（Generation）來比喻藝術的進展－他說這種情形下的二元性就等於男女二性：

如果我們不是只有邏輯的洞見，而且還有以下直觀的直接確定，那麼我們將在美學的學術上大有斬獲：就是藝術的進展繫於阿波羅與底歐溺俗的二元性（Duplicität）－這種情形正如同

世代相傳繫於性別的二元性 (Zweiheit der Geschlechter) 持續不斷的鬥爭與間歇出現的和解。⁴⁸

跟著尼采的話，也許可以為古典與浪漫的二元性作這樣的辯護：它們共同的存在構成了藝術的發展，有如男女二性－它們共同的存在才構成人類族群的繁衍－或如陰陽兩極－它們共同的存在才構成電流的傳導。但是不像中國太極的兩儀是「陰陽和合」，尼采說藝術的二元性是「持續不斷的鬥爭與間歇出現的和解」。如果我們把藝術的二元性用辯證的「正題」(Thesis) 與「反題」(Antithesis) 來把握，那麼藝術就是二元性的雙方正反對立，以及此一對立所達到的和解。這個和解只是暫時的，因為對立是「持續不斷的」：一波未平，一波又起，後浪促擁著前浪向前翻騰。如果藝術的生生不息也像這樣，那麼美與崇高，或古典與浪漫就是人類美學永不止息的二元性。

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Abschn. 1. 引自 Friedrich Nietzsche, *KSA I*, S. 25.

On Duality of Aesthetics in the Western History

Yang, Chih-Sheng

Abstract

This article discusses at first dualities in the domains of varieties of philosophical subjects. It compares the dualities of aesthetics with those of the other philosophical subjects. These dualities of aesthetics such as 'the beautiful/ the ugly', 'objectivity/ subjectivity' and 'beauty/ art' have their equivalents in the other philosophical subjects. It then introduces a unique duality which has no equivalent. It is the duality of 'the classical/ the romantic', which developed in the Western history both of arts and aesthetics, though it was not in the consciousness of the aesthetician until the modern time. This article presents the discovery of this duality in the history. It discusses at the end the meaning which the duality of 'the classical/ the romantic' might have.

Keywords: Aesthetics, Duality, Classical, Romantic, Beautiful, Sublime, Naive, Sentimental