

## 第5章

# 啓蒙時期美學家萊欣的 詩畫不同源

### 提要

1. 一首詩和一支奏鳴曲逐字逐調存在於時間的延續中，一幅畫和一座雕像存在於靜止的共時性中，它們均在乍然之間展示其複雜的結構。
2. 在早期的創作過程中，所密切關注的是藝術統合的信念，此信念普遍認為詩與畫是「姐妹藝術」(sister arts)，但卻深深被萊欣 (Gotthold Lessing) 的著作所動搖，他在《拉奧孔》書中對藝術的基本論述，是反對數世紀以來認為藝術相互緊密關聯的看法。
3. 藝術的主要目的即幻想的創造，詩與畫對觀眾產生相同的效果，兩者均為觀者創造出不在場的一如在場的東西，表象一如真實 (things absent as present, appearance as reality)。美學經驗的主題只存在於觀者 (或讀者、或聽者) 心靈中之想像的、幻想的物象。這也正如萊欣所說的，「我們在藝術作品中發現美麗的事物，並不是由我們的眼睛發現的，而是通過眼睛藉由我們的想像力發現的。」
4. 萊欣的目的顯然並非對藝術進行價值判斷，他想要做的是描述其界線。

## 關鍵字

美學(aesthetics) 藝術哲學(philosophy of art) 美術(Fine Arts) 空間的共時性(spatial simultaneity) 萊欣(Gotthold Lessing, 1729-1781) 類似性(parallelism) 拉奧孔(Laocoon) 姐妹藝術(sister arts) 現實的幻想(illusion of reality) 藝術的自然模仿(imitation of nature in art) 意象(image) 誤導觀者(misleading the beholder) 物理客體(physical object) 外在現實的複製品(a duplication of external reality) 符號(sign) 幻想的物象(illusionary object) 直覺(intuition) 視象(vision) 同時性(simultaneity) 空間感知(spatial perception) 評價的態度(attitude of evaluation)

## 一、視覺藝術的統合與分歧

十九世紀是一個複雜的歷史階段，它結合著矛盾，有持續的傳統和激進的革新，此眾所週知之事已無需進一步詳述。此階段始於十八世紀的六〇和七〇年代，而逐漸進入二十世紀令人精神大受創傷的第一次世界大戰的動亂期，這段時期的發展也實在值得吾等省思。這是一段美術館大量收藏的時期，大家歌頌過去的成就，也同時稱許現行藝術的革新運動。矛盾的思想風潮交相出現而相互糾纏並存，在反映此極端對立的許多面向中，也包括藝術的理論。

在對藝術進行理論反思時，會出現兩種迥然不同的態度，一方面我們可以聲稱，提到「藝術就是這樣」(art as such) 此一現代意義的說詞，發明於十八世紀，而卻在十九世紀全然實現。十八世紀不只創造出「美學」(aesthetics) 的名詞，同時也發明了其主要論題「藝術哲學」(philosophy of

art)，不過，某些史學家認為，也只有在某種保留的情況下才能將此名詞運用於初期的思想。至少有一些學者已注意到，藝術此一具有現代意義而帶有A字母的名詞，起源於十八世紀，而深入探討其可能性還是要到十九世紀才開始。

詩歌與圖畫、音樂與雕像，雖然其素材特性大不相同，卻具有共同的地方，此說法指的是什麼？這是一個在十九世紀被人提出來的問題。「美術」(Fine Arts)的概念，或是在原來法文中所稱的「美術」(Beaux arts)，它指的是建築、雕塑、繪畫和其他相關藝術等視覺藝術，美術也是十八世紀的產物，但是，這一概念卻是在十九世紀才得以在藝術中討論，成為批判和理論語言的基石。

相對於試圖統一各種藝術的一般化趨向，十九世紀表現了一種對每一藝術特質和其素材操作特色探討的深度興趣，不再去問音樂和繪畫之間共同之處，而只問它們之間有何不同以及每一藝術的獨有媒材。爲了表現每一藝術的獨特性，注意力經常會集中於作品的素材特性和觀眾的感受方式，思考和觀察所關心的問題是時間的延續與空間的共時性 (spatial simultaneity) 中是否有特定作品的存在，一首詩和一支奏鳴曲逐字逐調存在於時間的延續中，一幅畫和一座雕像存在於靜止的共時性中，它們均在乍見之間展示其複雜的結構。

比藝術作品脈絡存在面向更重要的是它所訴求和被感知的感性，顯然，我們感知音樂和感知繪畫是以不同的感性，但詩歌與雕塑又如何呢？每一個別藝術都具有一個不同的感知領域，它當然具有顯示其獨特性的支持物，而深刻地與其他所有藝術相區別。同時也顯露，此藝術又與其他寬廣的感知領域有所關聯，此有助於對其作品的特質、意義和媒材進行深入的瞭解，而每

一藝術與不同感知領域的關聯性，也說明了過去兩個世紀藝術思想如何緊密地與科學發生關係，此態度有時也影響到藝術本身的發展。

歷史學家們在思考到從一七六〇年代到一九一四年之間此一漫長期間，一邊是赫德爾或希格爾（Herder or Schlegel），另一邊是雷格爾或康定斯基（Riegl or Kandinsky），他們必定會問自己此兩種態度將如何相聯起來。一個趨向的代表人物會忽略他方的看法嗎？或者在他們之間會發展出某些對話呢？我們難免會問道，他們對藝術、對美學思想和對一般文化等兩種不同態度的表達，會有什麼影響呢？其核心問題可能是這樣的，將一般與特殊交叉並置仍然會維持原狀，或是企圖將不同的藝術融進一個可理解的架構中，並同時也關照到其不同的基本媒材和其不同作品體驗的感知形式。十九世紀的美學思想已全面探討這些問題，且已提高到一種哲學的層次，而這裡所例舉的問題較接近實際的藝術問題，並沒有對其做有系統的探究。

## 二、萊欣動搖了詩與畫是姐妹藝術的說法

萊欣（Lessing）被人稱為是一名激進分子，許多現代的讀者將他當成一位已超越批評的古典作家，他們不知道這麼一位受尊敬的作家是如何被牽進起起伏伏的激進主義中。然而，如果我們仔細地閱讀萊欣引人爭議的著作，去注意一下書中所表達的觀點和所呈現的語調，將會充分瞭解其所展現的特性，萊欣著作中的語調和意圖總是具有某種挑戰性，文中會出現一些他與一位真實或想像的對手進行戲劇性的對話。他那激進主義的歷史影響力是有關他在智慧和藝術層面上，在許多方面他都與他所提及的人大為不同。

在萊欣之前，有三個世紀美學評論假定，在詩與畫之間、在文學與視覺

藝術之間，存在著一種基本的類似性（parallelism），在十五世紀，義大利人文主義（humanism）即恢復古諺所說的，繪畫是一首無言的詩，而詩是一幅有對白的畫。在不同藝術之間的緊密交互關係，或隱藏的認同關係此一理念，在形成的過程中即已確定了。我們一再聽到詩與畫是姐妹藝術，十六世紀末，羅馬佐（Giovanni Lomazzo）稱，詩與畫在同時誕生，賦予隱喻以具體意義。在十七世紀和十八世紀初，學者、藝術家和作家繼續人文主義的傳統，而擁護藝術類似性的說法。到了十八世紀末，也正逢萊欣的「拉奧孔」（Laocoon）成名於英格蘭，雷諾德（Joshua Reynolds）仍然如此自然地稱，莎士比亞是真正而確實的自然畫家，或評論稱，米開蘭基羅完全擁有我們藝術的詩意部分。

在早期的創作過程中，所密切關注的是藝術統合（unity）的信念，此信念普遍認為詩與畫是「姐妹藝術」（sister arts），但卻深深被萊欣的著作所動搖，他在《拉奧孔》書中對藝術的基本論述，是反對數世紀以來認為藝術相互緊密關聯的看法。如果要更清楚地瞭解萊欣的立場，首先我們必然會問到，為什麼詩與畫是姐妹藝術？乍然觀之它們之間如此明顯的不同，又是什麼構成了這些媒材之間的家族關係？兩者均模仿藝術，兩者均創造一種現實的幻想（illusion of reality）。

藝術的自然模仿（imitation of nature in art）此一古老理念，從十四或十五世紀以來即被每一世代一再予以形式化，並成為藝術評論的焦點。藝術的自然模仿其確實的意義又是什麼？它是我們直接感知到的現實片斷？還是人的行動？或者就更普遍的意義言，它是自然的結構和運作的模式？這些問題雖然曾引起不少爭論，但是，藝術的自然模仿此基本假定並未曾引人質疑。萊欣也認可此一概念，對他來說，詩與畫是再現美學的說明，兩者都是模仿的藝術，他雖然沒有將之當成特別的議題來討論，但顯然接受此論題作為他

一般理論的架構。

萊欣對詩與畫的姐妹關係較關注的第二個理由，即兩者可創造幻想。在《拉奧孔》的第一段即表明，藝術的主要目的即幻想的創造，詩與畫對觀眾產生相同的效果，兩者均為觀者創造出不在場的一如在場的東西，表象一如真實（things absent as present, appearance as reality），他指出，他的工作就是檢視詩人與畫家如何以不同的途徑來達到相同幻想的目的。萊欣雖然沒有討論他所認同的藝術的自然模仿，不過卻經常提到幻想。

### 三、真正的美學物象存在於我們的想像中

藝術的幻想此一術語的真實意義指的是，觀者將一個意象（image）當成是再現的物理客體（physical object）。在文藝復興時期的著作中提到許多這種幻想觀點的例證，諸如鳥啄畫中的葡萄或雄馬對著畫中的雌馬嘶叫，顯然這種完美的幻想錯覺（trompe l'oeil）是很難在真實生活中出現的，那只是在理論上所舉出來的圖畫效果的極端例子。誤導觀者（misleading the beholder）或誤解畫作為真實（mistaking a painting for reality）此片語，不管其語意的範圍和感情的意涵上指的是什麼，它主要是在表現一種理論的態度。被描繪的實際物理現實與其藝術的再現之間的界線在那裡？如果被描繪的意象沒有一個認同的架構，它又如何被誤當成真實的物象？以作品的造形來展現此一認同架構，正是藝術家的職責。

萊欣的觀點已明顯脫離了傳統，已成為現代思想趨向的來源之一。他的主要觀點即是，藝術所產生的幻想並不是外在現實的複製品（a duplication of external reality），繪畫也不是複製自然的作品。藝術的自然模仿其實就是一

種對自然的解釋，或是將之轉化爲另一種語言，這裡我們所談的並非表示萊欣反對藝術終極目標是幻想之創造的看法，他的觀點即所有藝術要致力將不在場的展現爲在場的，但是，他以美學幻想觀自然的方式，卻與數世紀以來既有的看法不同。

萊欣以「符號」(sign) 做爲描述藝術作品創作的手段，他在評論文章中表示詩與畫是一種符號系統，現代符號學會注意萊欣的符號學說自有其道理，可惜他從未清楚地解釋他所瞭解的符號，也未留下任何符號理論。不過我們仍可在視覺藝術中找到幾個此類術語，一七〇八年羅傑·皮勒 (Roger de Piles) 曾表示過「字詞並不表達物象自身，字詞只是物象的符號。」十年之後，學識豐富並對現代思想具影響力的亞貝·杜博 (Abbe Dubos) 主張，詩與畫從不使用視象 (vision) 如今的意涵似乎是指，人爲和自然符號兩者表達了被再現現實與藝術再現之間的某種距離，這也就是說，在意指 (自然) 與意符 (藝術作品) 之間如果沒有基本的區別，那就沒有符號。萊欣反對文藝復興時期美學的假定，而認爲在詩或畫裡，自然與藝術之間存在著一種無法溝通的鴻溝。但是這裡出現了一個矛盾，如果符號的本質與其意符不同，它又如何產生幻想？幻想無論如何解釋，它暗示著一種統合，或至少在再現與被再現之間仍存在著一種緊密的關係。要解決此一矛盾，我們必須從藝術作品實際的美學體驗中去瞭解萊欣的觀點。

依研究萊欣美學的最新分析的說法稱，一件藝術作品可分兩個層面來談，一爲物質的層面，將作品視爲物質的對象，即雕刻的石塊、繪畫的布面或牆面，另一層面是非物質呈現的意象，它是一種源自想像力的心智圖畫，產生於我們對有造形物質對象的體驗，而此呈現顯然只存在於觀者的心靈中，不用說，它是一種幻想的物象 (illusionary object)。

美學經驗的主題只存在於觀者（或讀者、聽者）心靈中之想像的、幻想的物象。這也正如萊欣所說的「我們在藝術作品中發現美麗的事物，並不是由我們的眼睛發現的，而是通過眼睛藉由我們的想像力發現的。」我們應注意的是，萊欣的美學態度並不是心理學的或一般意義上的主觀用語。真正的美學物象存在於我們的想像中，它可能只是一種無法計量的呈現，它也不是機緣產物，也不屬於嚴格的法則。相反地，萊欣認為，這獨一的出現和所呈現出來的造形，可以說是與某種可預期的規律有關係。

#### 四、詩（時間）與畫（空間）再現不同本質的物象

在心靈中形成美學物象的能力，是萬物之靈的人類才有的天賦，萊欣曾在他的《拉奧孔》附註中稱「動物的眼睛較人類的眼睛難以欺騙，牠們只看到牠們所見的，然而，人類卻會被想像所誘騙，甚至於會去相信他們看到了未曾看到的東西。」至於文藝復興時期常提到有關鳥和馬被畫中逼真物誤導的故事，主要強調藝術再現如何根源於大自然，眼睛誤導的說法適用於所有的生物。萊欣則反對此種論點，他認為鳥與馬是無法見到實際上並不存在的東西，牠們對藝術是盲目的，因為牠們不能將不在場視為在場，美學經驗的天賦可以說是人類明顯異於其他生物的主要特徵之一。

萊欣應算是最早認同觀者享有美學經驗的思想家，觀者分享美學經驗的重要意義，是藝術家主要關注之一，在分享他的作品時，藝術家應避免任何可能阻擋觀者分享的情事發生，所以畫家應絕不要再現最終極的激情，因為超越了此最終極的激情之後，什麼也不存在，而展現此終極點即是拘束了幻想的雙翅，無法越過既定的印象與界線。因此觀者的美學經驗和他的主動參



與，對藝術家的思考有直接的影響。

現在我們回到藝術本身，什麼是不同藝術之間區別的判斷標準，就以詩與畫為例，在瞭解如何區別它們的最好方法之前，必須先回答一個問題，無論作品如何分類，什麼是它存在的模式？與詩相對的繪畫，其存在的面向是什麼？其位置在哪裡？萊欣在企圖進行區別時，認為此區別並不是主觀的印象，而是客觀的存在。萊欣在《拉奧孔》第十六章開頭即表示：「如果繪畫在模仿時運用媒材和符號，與詩歌的運用全然不同，前者運用空間中的形象和色彩，後者則在表達時間中的聲音，這也就是說，詩與畫再現不同本質的物象。」

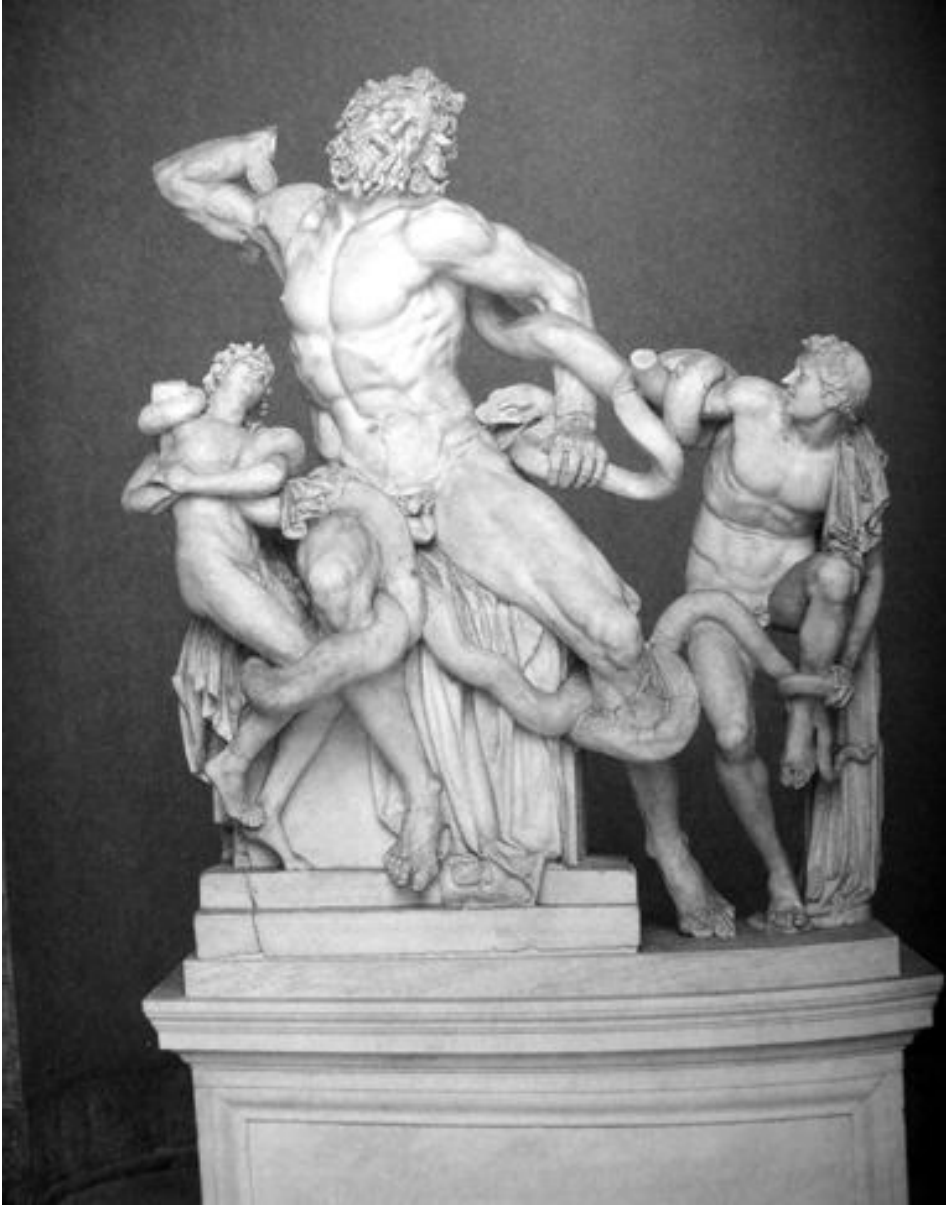
之後我們要討論一下萊欣有關藝術的時空含意，值得注意的是，在康德（Kant）出版《純粹理性批判》（Critique of Pure Reason）的二十年前，萊欣並未將空間想像成某種可以放東西的想像容器，他可以說是以感知物象的方法來理解空間。對他來說，空間並不是一個容器，而是一種直覺（intuition）形式，此直覺形式指的是，展現給觀者的所有物象都是共同存在的，那是一種同時發生的視象（vision）。

萊欣認為在視象現實中，同時性（simultaneity）只是一個幻象，這是很有趣的心理過程探討。在空間中我們如何清楚地再現一個物象？他稱：「首先我們會思考到物象的不同部分，之後是這些不同部分的結合問題，最後是整體的問題。」因此，物象並不是真的一下子全看到，而是經歷一連串的步骤。萊欣這裡所說的視覺圖像，是在觀者心靈建立起物象的空間感知（spatial perception），我們的感知以驚人的速度完成這些不同過程的操作，最後以整體的呈現出現在觀者的面前。

詩歌不似繪畫，它是在時間中具體化，其獨一的結構就是時間持續的結構，詩歌即藉由時間裡的明確聲音來形成符號。一首詩的朗讀或一個故事的講述，是以一種緩慢的步調產生的，它需要經過一段時間的延伸，換句話說，時間的行進在文學中變成了一種感知的特性。藝術的交疊並置具體化於空間與時間裡，這意味著它們所賦予的價值各有不同嗎？而萊欣的目的顯然並非對藝術進行價值判斷，他想要做的是描述其界線。然而我們不能忽略的一個事實，即在他分析描述的背後，仍存在著一種評價的態度（attitude of evaluation），只是他並不告訴我們他的評價標準。

## 討論提綱

1. 美術與音樂的主要區別？
2. 藝術的幻想此一術語的真實意義指的是什麼？
3. 萊欣認為鳥與馬是無法見到實際上並不存在的東西，牠們對藝術是盲目的，因為牠們不能將不在場視為在場，美學經驗的天賦可以說是人類明顯異於其他生物的主要特徵之一。



拉奧孔，〈父子群像〉，大理石，高242 cm，175-50BC，梵諦崗