



# 形而上的藝術觀：關於謝林美學

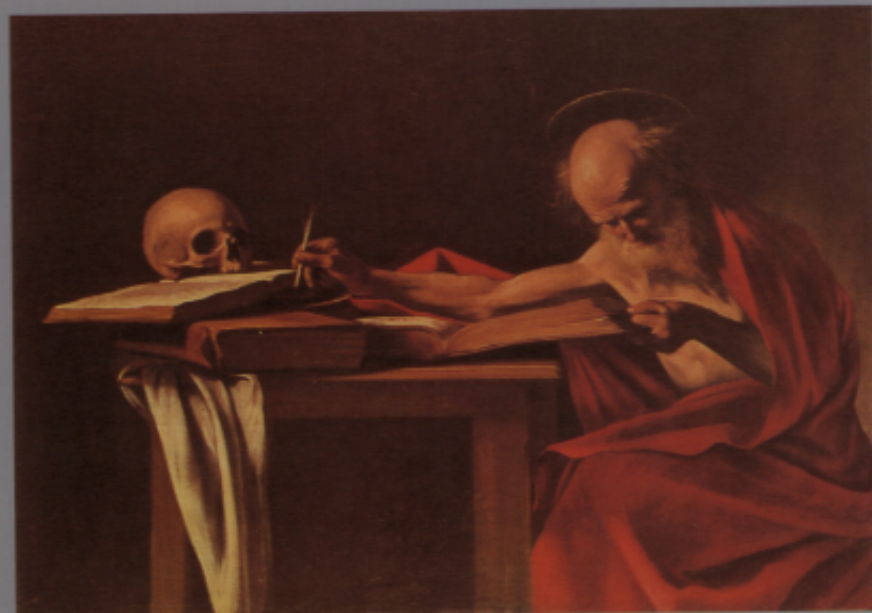
陳瑞文

巴黎第一大學美學博士  
國立高雄師範大學美術系副教授

一七七五年謝林(F.W.J. Schelling)生於德國符騰堡Wurtemberg, 逝於1854年, 這位終其一生探索存在秘密的哲學家, 與叔本華(A. Schopenhauer 1788-1860)、黑格爾(G.W.F. Hegel 1770-1831)在後康德時期共享盛名, 是康德到黑格爾理論發展過程中不可或缺的環節。後康德時期不僅為歐洲古典哲學的完成期, 同樣也是古典美學的完成期。這個時期最重要的貢獻, 在於透過形而上思維全面地對藝術做了探討, 超越了建構審美主觀性來溝通知性與理性的康德美學。或者說, 康德美學藉審美判斷力來統合哲學上介於本體與現象之間的鴻溝, 美學為解決哲學問題而設定, 而後康德時期的美學, 則幾乎都屬於哲學思想另一個深度的實踐, 美學並不為解決哲學問題而存在, 擁有獨立的性格。後康德時期

美學的另一個特點, 除了都有藝術作品為思考對象外, 他們的思想也都形於藝術作品之上。形而上的藝術思想(la métaphysique de l'art)出現於十九世紀上半, 宣告了有別於康德哲學美學的藝術哲學的出現, 它更象徵著自經驗論、唯理論, 經啟蒙運動、法國大革命到浪漫主義, 蔓延三個世紀的「人與自然時期」的思想巔峰, 也更是「人與自然時期」過渡到「人與社會時期」、傳統過渡到現代的樞紐, 具有承先啟後的重要意義。

形而上藝術觀的前提, 離不開「藝術等於真理」的主軸。譬如叔本華的形而上思想, 要求藝術反思必須超越作品本身, 並且認定藝術為最高級的知識形式。透過藝術, 可以真實地理解個體的存在徵象; 藝術為優異的形而上活動。不過叔本華不排除各種不同媒質的藝術詮



卡拉瓦喬 聖·傑洛姆 1606年 112X157 cm 羅馬 伯費斯畫廊藏

了藝術為個體主觀性實踐時的理念典範。這種美學論點，謝林並未遠離，我們將透過三個觀點：(一)藝術是統合矛盾的有機體；(二)藝術的理想面貌在於傳達隱藏於自然內在的和諧性；(三)神奇的明暗對比，來理解謝林的美學。

### 藝術是統合矛盾的有機體

整個謝林美學，最重要是提出了「藝術是統合矛盾的有機體」的藝術觀點。這種藝術觀認定，藝術為自然與自由、現實與理想等兩種對立世界的完美合成或絕對的同一。

釋，相反的，他認為不同媒介的藝術表現，除有不同的感性涵意之外，也標示著普遍性的絕對本體內容；個體追求真理的存在意志。

就黑格爾而言，藝術不僅反映了歷史的發展，而且更是個體經過激烈辯證後的「絕對精神」的外現，具有與哲學、宗教相同的位階。在他的眼裏，藝術為「絕對知識」(Savoir absolu)的首要範疇；藝術名符其實為絕對的知，因為「藝術最終目的在於彰顯真理」(註一)。藝術之所以展現「絕對的知」，之所以稍後被尼采視為「至高無上的價值」，因為它是個體智性直覺、康德所謂對立性同一、主觀與客觀、本體與現象、理性與感性等二律背反的綜合體。黑格爾認定藝術作品，同時是物體，也是觀念；是本體，也是現象；是理性，也是感性。

無論是叔本華提出的「藝術是意志的準確再現」，或是黑格爾的「藝術是理念的感性顯現」，都突顯

米開朗基羅 EZEKIEL(最後審判局部) 1508-12年 壁畫 西斯汀教堂



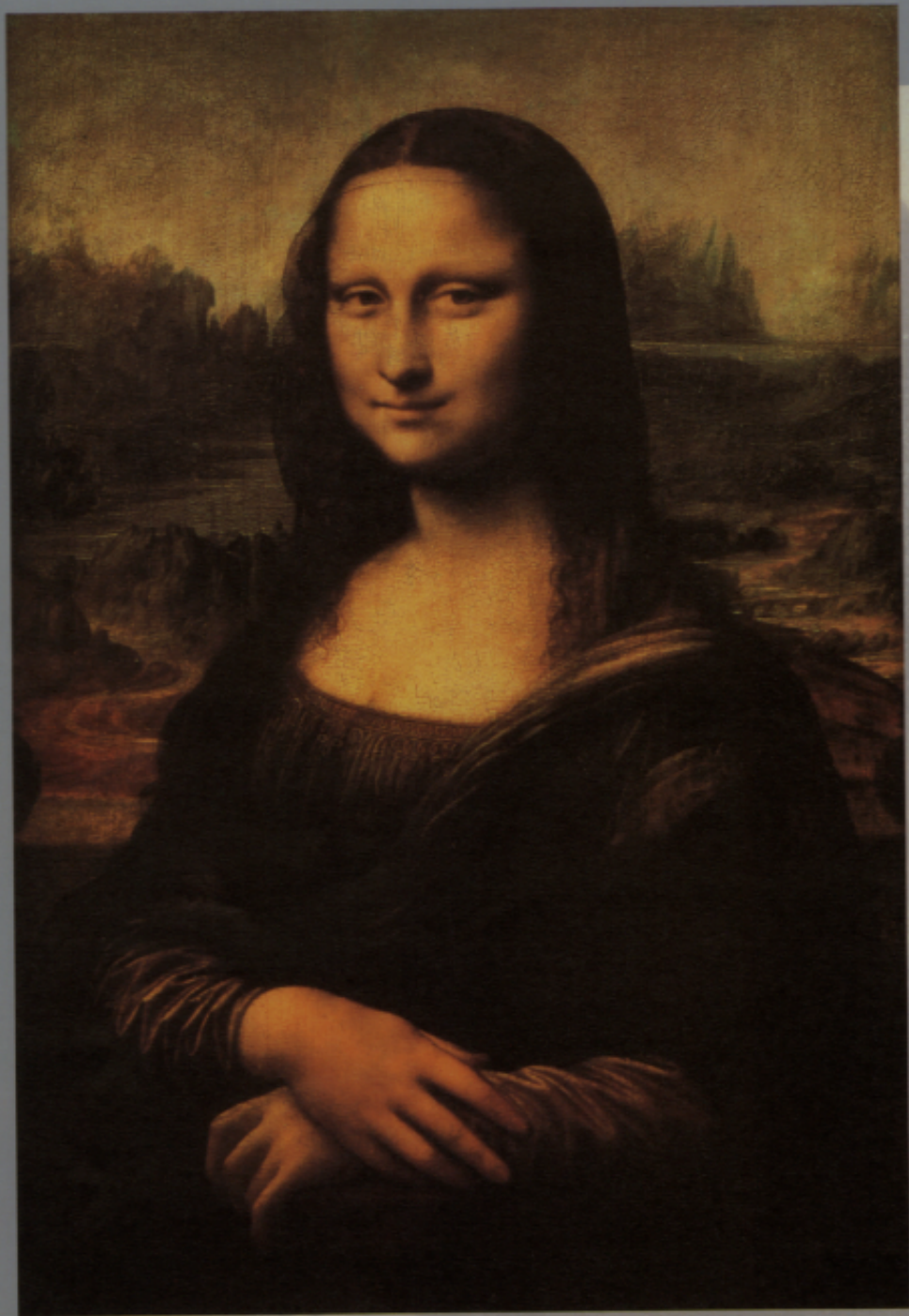


達文西 天使報喜 1473年 104×217公分 佛羅倫斯 烏菲茲美術館藏

與康德美學最大的差別，是謝林這種藝術觀絕非抽象的或主觀的屬於哲學層次的問題，而是具體的、客觀的存在於一件完美的作品中。藝術作品之所以包含現實與理想兩種對立世界，是因為藝術家的創造性活動，促使「意識活動與非意識活動於作品裡同時發生」(註二)。

謝林在藝術家的創造性活動問題上，所持的立場則承繼了康德的天才觀點。後者主張藝術作品為天才的專利，天才是唯一在現實裡能再現自然美的人，而自然美為藝術的最高準則；天才是天生的，因為再現自然美的藝術才能是不能學習的。天才創造出完美的作品。不同的是，謝林詳細地敘述了作品的有限性具有無限性的表現意義，作品的個別性表露著普遍性的美感，在有限裡表現無限，在個別裡表露普遍，可靠的藝術是統一有限與無限、個別與普遍的有機體。這就是





達文西 蒙娜麗莎 1505-14年 77×53公分 巴黎 羅浮美術館藏



科雷吉歐 童安娜 1531-32年 油畫 161×183 cm 羅馬 伯費斯畫廊藏

說，個別意義與普遍意義的相生相剋、相輔相成，不折不扣地為藝術作品的根源，反之，如果一件藝術作品僅有個別意義，而顯揚不出普遍性，那就不能視為藝術作品。

藝術裡包含的個別意義與普遍意義，是不可區分的。在特殊性裡感受到普遍意義，在普遍意義裡感受到特殊性。不過，要注意的是，藝術作品含融的個別性與普遍性，不應該從普遍的角度看起，而應從特殊性的角度看起。所以整個藝術的強度與魅力取決於作品語言的象徵性。在美感取決於象徵性上，謝林的觀點仍是相當康德的。後者主

張審美對象物的表象所具有的文化象徵是造成美感的原因，不同的是，康德的審美對象為自然美，而謝林美學對象為藝術作品。

圍繞在「藝術是統合矛盾的有機體」主軸上的謝林美學，要強調的是，作品形成的理由：矛盾的統一或對立的同一，並不是特意建構的，而是它本來就該如此。亦即，當作品形成後，當畫面形成後，個別與普遍、本體與現象、現實與理想之間的對立就消失了，如同繪畫裡的明暗關係——任何物體在光線之下必然形成明暗的共生關係。明暗的共生、同一關係，是自然的必

然。矛盾的統一或對立的同一，為藝術的神聖職能；它重新找回人類失落已久的、神聖的和諧，它映射了「自然」(la nature)深不可測的、隱藏於內的和諧。

### 藝術的理想面貌在於傳達隱藏於自然內部的和諧性

謝林認為，藝術作品的同一性，基本上就是藝術家精神的再現，而同一性的理想在於反映隱藏於自然內部的和諧性。藝術作品，其實是自然(nature)與精神(esprit)的結合結果。這是說，藝術家在隱約的自然景象激發下，於本能的與意志的、意識的與無意識的同步裡，進行創造活動。這種從自然景象經自由活動到不由自主的創造活動，可以看出，一方面藝術家是在矛盾裡或在矛盾之上的情況下，觸及到自然事物的根源，而將之解釋為某種具有神奇魅力的圖象，或描繪成只有藝術家本人才能了解其秘密的作品；另一方面謝林美學與自然之間在思想上的串聯，基本上是形而上的。那是不是就此可以判定謝林的形而上藝術觀是一種不可知論呢？其實不然。我們從十九世紀末期著名的詩人波特萊爾的一句話，就可以理解到古典美學裡，自然在藝術裡所扮演的不單純意味：「自然是一座神殿，從生命的柱子間，不時地現出含糊的話語。」

不過藝術家在統合現實與理想、個別與普遍之間，仍然必須在「自然」的框框之下。謝林是否真正賦予藝術家對作品的最高權位呢？或者我們從謝林所論述的畫家大都為十六世紀文藝復興的大畫家來看，當時似乎還沒有讓謝林心儀的

大畫家，促使謝林論述藝術理想時不是過去的大畫家，便是具懷舊意味的自然。謝林推崇過去的藝術形式為最高典範，相當程度呼應了黑格爾美學最後章節宣稱的「藝術已死亡」。

黑格爾最後宣告「藝術已死亡」，起碼形露二個重要的意義。(一)「希臘藝術的美好時期與早熟的中古世紀黃金時期均已過去了」(註三)，這些過去的藝術典型才是真理的最理想形式，它們真正符合黑格爾的藝術觀點：「思想透入一個超感性世界的深處，像某種另類世界反對立即的意識與直接的感覺；它以全方位的自由致力於滿足認識的需要，將有限的現實拉向無限。這種決裂式的超越，隨著而來的是一種調解，而這同樣是精神在發揮作用；精神創造了藝術作品，建立起第一個有調解意義的環狀物，目的是使外在、感性與易變動的發生聯繫，歸併於純粹思想，目的是以可理解的思想及其無限的自由，來調解有限的現實與自然。」(註四)(二)現在的藝術家染上越來越大膽的主觀能力，使所有的東西都可能成為藝術作品，包括「環繞於他週遭激動焦躁的世界」(註五)，這種狂熱不利於藝術朝向真理的國度。黑格爾明確地說，「如果藝術是呈顯精神意識，那當下的藝術做為真理形式，實在差得太遠」(註六)，實際上藝術已經死亡了。

謝林美學主張「藝術的理想面貌在於反映隱藏於自然內部的和諧感」，底層含意不外乎藉理想的形而上藝術觀，一方面貶低單純的表現，另一方面顯揚藝術激昂的創造狀態，使之轉化自然為一座莊嚴的神殿，真理於其神秘的柱子間散播出來。





提香 La Bella 約 1536 年 油畫 97×75 cm

### 神奇的明暗對比

謝林是從造形藝術的明暗問題及其本質性的研究出發，建立整個藝術哲學的思維模式。他突顯「明暗對比」在繪畫的舉足輕重角色，因為繪畫是在「這種明暗對比的同一裡，亮與暗融合一體，達成生命力的程度」(註七)。明暗對比為繪畫的靈魂，繪畫的實體，繪畫中的繪畫，因為明暗問題表現了光線與物質的關係，而且更在理想的圖像與物質的色彩之間提供極為寬廣的闡釋可

能。「明暗對比使得物體真正存在，物體的厚度便在亮部與暗部共同表現出來」(註八)，我們的眼睛不能光從亮部或光從暗部單獨地取得對象的訊息。

謝林認為，繪畫裡的明暗變化如果處理成功的話，例如達文西善用的明暗漸暈法，會讓眼睛無視明暗對比，祇集中注意力於物體的動態、位置。成功的繪畫，意味著內容與形式、真理(自然)與表象(自由)真正合而為一：「繪畫是真理與表象合而為一的藝術，表象應為真理，真理應為表象」(註九)。從明暗對比的客觀性，到表現對象的真實性，我們看到謝林的繪畫觀，強烈要求一種真實的、自然的影像；這種自然的、真實的影像，來自於藝術家生活經驗的觀察。它不是柏拉圖所說的，「再現事物表象為虛假的幻象」。

因此謝林說：「幻象絕不是藝術目的」(註十)，明暗對比的規律為一種觀察及核實。藝術真理不折不扣源自於自然真理。不過，雖然謝林的藝術哲學源自於觀察，隸屬於經驗的藝術觀，但論述過程却不時的越過經驗範疇。應該說，形而上的視野使他從古典繪畫裡的亮部與暗部發展出一種最初始的自然力量的恒定對立觀念。即任何事物，包括自然本身，均為矛與盾的複合體。例如色彩也有光線與物質的對立關係，前者是色彩存在的原因，後者為色彩的物質性，它們之間好似皮毛關係，是絕對不分離的。從經驗的觀察，到思維的形而上，謝林的藝術哲學就這麼散發著強烈的抽象性。

謝林這種形而上的抽象性思維，體現在一八〇〇年的《超驗的唯心主義系統》(Système de l'idéalisme transcendantal) 論文

裡，不過在藝術哲學範圍的論述中，還是相當具體的，因為他除了探討了科雷吉歐(A. Correggio 1489-1543)、達文西(Leonardo da Vinci 1452-1519)、米開朗基羅(B. Michelangelo 1475-1564)、拉斐爾(Raphaël 1483-1520)、提香(V. Tiziano 1490-1576)等文藝復興時期的大畫家，也對建築、雕刻做了深層次的析論。尤其在繪畫領域上，他詳述了古典繪畫的主要類型，如靜物畫、花卉畫、動物畫、風景畫、人物畫、寓意畫及歷史畫等。

在一八〇七年出版的《造形藝術論說》中，謝林鮮明地對於「藝術的再現自然或複製自然」的傳統命題提出他的立場。他認為藝術絕非以表現事物的外在表象為目的。做為藝術的主導者：藝術家，一定要發揮創造力，才能再生或突顯事物的本質。唯有這種再生事物的創造力，再加上「藝術家以自然底精神為準則」(註十一)，藝術因而能超越真實的自然，觸及本質的自然事物，

形成美感。

### 小結

謝林從自然真理經創造活動到藝術真理，整個論述精神，不脫後康德時期的美學特色。謝林沒有能夠將藝術的真理內容，導向社會範疇，最主要的原因為客觀條件尚不具備。把藝術真理導向社會範疇，是現代美學及現代藝術最核心課題，這要有旋渦的工業社會為理論及創作背景。他的藝術觀，祇能從現實昇華到抽象的、形而上的自然領域，一方面絕對尊重自然規律，一方面透露個體理想的和諧憧憬，最後本體與現象唯心地合而為一，展現絕對同一的自我意識，為古典美學劃上句號。

### 註釋

- 註一 Hegel, 《Esthétique des Arts Plastique》, Trad. B. Teyssèdre, Ed. Hermann, 1993, Paris, P.46.
- 註二 Schelling, 《Système de l'idéalisme transcendantal》, Trad. Dubois, Ed. Louvain-la-Neuve, 1978, Paris, P.249.
- 註三 同註一, P.325.
- 註四 同註一, P.324.
- 註五 同註一, P.326.
- 註六 同註一, P.326.
- 註七 Schelling, 《Textes esthétiques》, Trad. Pernet, Klincksieck, 1978, Paris, P.86.
- 註八 同註七, P.83.
- 註九 同註七, P.86.
- 註十 同註七, P.90.
- 註十一 同註七, P.164.

