

《歐美研究》第四十二卷第三期 (民國一〇一年九月), 535-590

© 中央研究院歐美研究所

<http://euramerica.org>

十八世紀英國「宗教藝術」重建的契機： 從對拉斐爾圖稿及二則宗教圖像的 論辯談起^{*}

謝佳娟

國立中央大學藝術學研究所
32001 桃園縣中壢市中大路 300 號
E-mail: cchsieh@ncu.edu.tw

摘要

英國自十六世紀中宗教改革後，宗教與藝術的關係長期冷淡，甚至幾度格格不入。到了十八世紀，開始出現轉機：羅馬教會圖像「拉斐爾圖稿」成為歷史畫典範，部分英國教會人士則援用繪畫理論來辯護宗教圖像的益處，顯示分隔已久的藝術與宗教有了重新交會的可能。本文旨在探討此項轉變得以發生的概念基礎，以及「宗教藝術」在英國重新發展的意義。文中首先闡述當時論者對拉斐爾圖稿的詮釋，繼而分析教會人士對宗教圖像的辯護，最後導出當時的繪畫真理觀，指出此觀點使宗教圖像得以在新的文化框架下建立其藝術價值論述。

關鍵詞：拉斐爾圖稿、宗教圖像、宗教藝術、繪畫理論、
十八世紀英國教會

投稿日期：100.3.21；接受刊登日期：101.3.19；最後修訂日期：101.4.16

責任校對：賴怡欣、范馨文、林允安

^{*} 承蒙國立台南藝術大學之邀，本文部分初稿曾於 2009 年 11 月 14 日宣讀於國立台南藝術大學「藝術·禮儀·宗教：物質文化與精神信仰」國際學術研討會，謹向主辦單位及與會師友致謝。兩位匿名審查人的批評與建議，筆者也由衷表達謝意。

壹、導言

2010年9月28日至10月24日，英國倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館 (Victoria & Albert Museum; V&A) 舉辦了「拉斐爾：為西斯汀禮拜堂而做的圖稿與掛毯」(Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel) 特展。展覽圖錄序言中，梵諦岡博物館館長保盧契 (Antonio Paolucci) 道出了此展的重大意義：「此非凡事件將被銘記為藝術展覽的里程碑」(Evans & Browne, 2010: 7)。原因之一，此展起因於英國女王伊利莎白二世首度邀請教宗以元首之尊親訪英國 (State Papal Visit)；為此，教宗本篤十六世 (Benedict XVI) 送來四件西斯汀禮拜堂掛毯，促成此展。原因之二，此展乃拉斐爾 (Raphael; Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520) 設計的圖稿與西斯汀禮拜堂掛毯，在歷經近五百年的分離後，首度齊聚一堂並列展示。

這系列圖稿與掛毯的製作，源於1513年新任教宗的李奧十世 (Leo X, 1475-1521) 希望在重要慶典時，於西斯汀禮拜堂懸掛織毯的構想。受其委託的拉斐爾於1515至1516年底間繪製十幅圖稿 (Cartoons)，¹ 以早期基督教會創立者聖彼得與聖保羅兩位使徒行傳為內容主題；1516年，這些圖稿隨即被送往布魯塞爾當時最著名的織毯中心：范阿爾斯特 (Pieter van Edinghen, known as van Aelst, c. 1450-1533) 主持的工作坊 (Campbell, 2002)。完成的織毯旋即送回羅馬，並於1519年12月26日的彌撒場合中，首度公開懸掛於西斯汀禮拜堂牆上。這些圖稿本身卻從此未曾回到羅馬。一個世紀後，1623年，其中的七幅圖稿成為英國王室所有；1865年起，維

¹ “Cartoons” 意指為製作織毯或壁畫等大型圖像而做的同尺寸圖稿，不同於素描練習。在英文裡，“Raphael’s Cartoons” 或 “Cartoons” 已因其名聲而成為專指這系列圖稿的名詞。

多利亞女王 (Queen Victoria, 1819-1901) 將之長期出借給維多利亞與阿爾伯特博物館，² 平日即展示於該館中專門的「拉斐爾圖稿藝廊」(The Cartoons Gallery)，在該館展示物中具有極為特殊的地位。³

如上述，此展覽特別處之一，在於這是首次同時展出拉斐爾圖稿以及當初根據圖稿而為教宗李奧十世所做的織毯，使得自十六世紀初起即分開的圖稿與織毯，有了重新被並置觀看的機會。這樣的展示方式與觀看機會得以引發諸種思考；從藝術史的角度來看，包括設計稿與完成品的關係（這可進一步延伸至原創與複製的關係），媒材與藝術價值的問題（譬如繪畫與織毯等），義大利（羅馬）與法蘭德斯（布魯塞爾）的藝術交流狀況，物件的展示與觀看脈絡，還有藝術與宗教的關係，最後這一點即是本文關注的面向。

二十一世紀初的這場展覽，顯然標記了政治、宗教、藝術三者絕佳的融合以及互相加成的力量；再者，這場盛會也宣示了當今對藝術具有跨越宗教之價值的信念。該展覽圖錄序言裡西敏寺大主教尼可斯 (Vincent Nichols) 即言道：「[這場展覽] 是對藝術愛好者的絕妙禮物，無論他們的信仰為何，這些信仰都認可了文化在英國生活中的重要性」(Evans & Browne, 2010: 6)。然而，藝術的超越性價值是人類歷史上——至少在英國歷史上——向來即受認可的

² 該館當時稱為南肯辛頓博物館 (South Kensington Museum)，乃是 1851 年萬國博覽會後創設的博物館，1899 年起正式改名為 V&A 博物館。

³ 這七幅圖稿為《捕魚神蹟》(The Miraculous Draught of Fishes)、《耶穌遞鑰匙予彼得》(Christ's Charge to Peter)、《治癒瘸子》(The Healing of the Lame Man)、《亞拿尼亞說謊而猝死》(The Death of Ananias)、《羅馬總督的皈依》(The Conversion of the Proconsul)、《保羅與巴拿巴在路司得》(Paul and Barnabas at Lystra)、《保羅在雅典傳道》(Paul Preaching at Athens)，是以不透明水彩畫在紙上，每幅尺寸有些微差異，但大概是 340 公分高，390 至 560 公分寬。參見 Evans & Browne (2010)。梵諦岡另有三件傳依照拉斐爾圖稿而做的織毯，但這些圖稿未留存下來。

嗎？尤其當此藝術的主題是有關宗教信仰？什麼時候，何種緣由，讓「宗教藝術」有了跨越宗教信仰的價值，且是以何之名？

若說「宗教藝術」指的是以「藝術」為「物質媒介」達成「精神信仰」的宗教目的，本文的出發點卻是「宗教」與「藝術」二者間曖昧、不穩定的變動關係。「藝術」與「宗教」的關係如何與為何變動，不僅對宗教影響甚大，對藝術的發展亦影響深遠。基督教幾世紀以來激發且運用了諸多不同媒材做成的宗教圖像，包括眾多的繪畫、雕刻等「藝術作品」；西洋藝術史中，宗教主題作品也佔了極重要的份量。然而，基督教（新教）信仰中對「圖像」的懷疑與否定，以及多次嚴重的「偶像破除」（iconoclasm）運動，也是不可輕忽的事實。由二十一世紀初的這場特展回望，四個世紀之前的英國在藝術與宗教的關係上其實路途崎嶇。自從 1534 年英王亨利八世（Henry VIII, 在位期間 1509-1547）脫離羅馬教會，宣布自己為英國教會（Church of England）之首而開啟英國宗教改革（Reformation），宗教圖像的問題便一直是英國教會的核心爭議之一。長久以來，英國教會對廣用圖像宣傳教義的「羅馬教會迷信」（Popish Superstition）深懷敵意，直到十七世紀中葉清教徒革命，期間曾多次興起激烈的官方與非官方的偶像破除行動。⁴

極富意義的是，拉斐爾圖稿也正是在此際進入英國。在這樣的宗教環境下，英國觀者如何看待來自羅馬教會的這七幅圖稿，如何認可這些是「合法的」宗教圖像？尤其十七世紀末以後拉斐爾圖稿便在英國皇宮公開陳列，在十八世紀前期即奠立了其在英國藝術史上的典範地位。這是否意味，自此開始，拉斐爾圖稿即不被當作「宗教圖像」，而是「藝術作品」？或者，這意味著十八世紀英國在藝

⁴ 有關英國宗教改革對圖像的破壞，參見 Phillips (1973); Spraggon (2003)；有關歐陸宗教改革的圖像爭議，參見 Koerner (2004); Michalski (1993)。

術與宗教的關係上有了新的變化？當時英國教會如何回應「宗教圖像」或「宗教藝術」的問題？

值得注意的是，筆者此處所用的三個詞彙——「藝術作品」(work of art)、「圖像」(image)、「偶像」(idol)——其各自的範疇以及彼此之間的界線，並非向來就清楚明確、固定不動。同一物件，在不同脈絡，或對不同觀者而言，可以是「圖像」或「偶像」或「藝術」，或者同時屬於兩種（或三種）範疇。自十六世紀中以來，英國教會之所以禁絕「宗教圖像」，正因為在其看來這些「圖像」無異於「偶像」。然而，十七世紀中至十八世紀中這段期間，正是「繪畫」(painting) 在英國社會逐漸建立起現代意義的「藝術作品」地位之際。⁵ 繪畫中採宗教題材者，究竟要視為「宗教藝術」，抑或看做「宗教圖像／偶像」，此問題亦開始浮上台面。本文著重探討者，乃是「宗教圖像」在十八世紀前期之英國逐漸褪去「偶像」身分而朝向「藝術作品」的論述發展過程。也唯有如此，「宗教藝術」最終才可能在英國重新發生。

為了追索此過程，本文將從觀察拉斐爾圖稿在十八世紀英國地位的轉變出發，進一步檢視、對照當時英國教會人士對宗教圖像的看法，進而探討這段期間英國社會如何開啟了一個新的「文化領域」，讓「宗教藝術」得以有其跨越宗教的藝術價值。

有關拉斐爾圖稿的書寫，十八、十九世紀以來不斷出現，二十世紀學術研究的重要里程碑乃是英國學者薛爾門 (John Shearman) 於 1972 年出版的《女王陛下收藏的拉斐爾圖稿與西斯汀禮拜堂掛毯》(*Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen, and the Tapestries for the Sistine Chapel*)。⁶ 這本著作奠定了往後研

⁵ 此問題在筆者的博士論文中即已探討，參見 Hsieh (2008)。

⁶ 更早之前，Shearman 即與 John White 在期刊上共同發表了以西斯汀禮拜堂掛毯為

究拉斐爾圖稿與織毯歷史脈絡的基礎；該書第五章敘述了這批圖稿從十六世紀初到二十世紀中葉的遷移過程，勾勒出一部「拉斐爾圖稿社會史」(the social history of the Cartoons) 的輪廓 (Shearman, 1972: 152)。本文觀照的範圍，則是拉斐爾圖稿自 1699 年在倫敦西南郊區漢普登皇宮 (Hampton Court) 陳列展示起，至 1763 年底移至倫敦市區白金漢宮 (Buckingham Palace) 為止。

接下來有關拉斐爾圖稿的進一步研究，則要到 1990 年代中，藉維多利亞與阿爾伯特博物館整修藝廊之際，而有機會自展示牆面卸下這些圖稿，以新興修復保存科技重新加以檢視。1996 年，費莫爾 (Sharon Fermor) 將研究成果出版在《拉斐爾織毯圖稿》(*The Raphael Tapestry Cartoons*) 中，著重討論圖稿的物質層面，如材質、技法、色彩、結構等。⁷ 同於 1996 年出版的另一本書，《在英格蘭的使徒：松希爾爵士以及拉斐爾織毯圖稿之遺產》(*Apostles in England: Sir James Thornhill & the Legacy of Raphael's Tapestry Cartoons*)，乃紐約哥倫比亞大學藝廊舉辦展覽的圖錄，主題雖不是拉斐爾圖稿本身，卻開啟了「複製」拉斐爾圖稿相關問題的討論 (A. Meyer, 1996)。⁸ 此展以哥倫比亞大學所藏英國畫家松希爾 (James Thornhill, 1675- 1734) 對拉斐爾圖稿的油畫摹本為主，並涵蓋一些十七、十八世紀的複製版畫，例示拉斐爾圖稿在十八世紀英國掀起的模仿／仿效熱潮。延續對複製拉斐爾圖稿議題的關注，筆者於 2009 年發表了〈從拉斐爾圖稿的出版來看英國藝術史意識的興起，

主的研究，參見 White & Shearman (1958)。

⁷ Fermor 也將部分研究成果發表在期刊上，參見 Fermor & Derbyshire (1998)。

⁸ 1995 年底，V&A 博物館即曾舉辦「從雷蒙帝到明信片：拉斐爾圖稿版畫」(From Marcantonio Raimondi to the Postcard: Prints of the Raphael Cartoons) 小型展覽，展出一些十六至十九世紀的拉斐爾圖稿複製版畫，但此展覽未留下圖錄，只有說明單張簡要列出展品。

1707 至 1764 年〉(“Publishing the Raphael Cartoons and the Rise of Art-historical Consciousness in England, 1707-1764”)一文，從版畫的製作與書寫評論兩方面，來討論出版拉斐爾圖稿對十八世紀英國建立藝術史意識的關鍵性影響。⁹

首度從宗教觀點談拉斐爾圖稿在英國新教環境中的接受問題者，是 2006 年黑恩斯 (Clare Haynes) 的著作《圖畫與羅馬天主教：1660 至 1760 年英國之藝術與宗教》(*Pictures and Popery: Art and Religion in England, 1660-1760*)。該書第二章〈拉斐爾的宗教：詮釋在英國之天主教圖畫〉(Raphael’s Religion: The Interpretation of Catholic Pictures in England) 即以拉斐爾圖稿為對象，指出十八世紀英國論者在詮釋時，避開其原為天主教辯護圖像的身份，確保了拉斐爾圖稿在英國作為藝術經典的地位。基本上，針對拉斐爾圖稿在英國之接受問題，筆者的提問起點以及討論的文本和黑恩斯一樣，並且也贊同黑恩斯大部分的看法，但是本文觀照的角度以及最終所要凸顯的意義，則有不同。¹⁰ 黑恩斯是從宗教史的角度出發，探討此時期英國新教信仰面對藝術（尤其是歐陸天主教藝術）時的矛盾與調整，最終則回歸到英國新教本質以及英國國族認同的問題上。黑恩斯強調，自宗教改革起，英國教會的自身認同與定位便是透過與羅馬教會之區別而達成，其中有關圖像的使用甚為關鍵。矛盾的是，部分英國人士也體認到，在他們眼中形同「偶像崇拜」溫床的天主教迷信，卻也是藝術品味的孕育者。¹¹ 黑恩斯指出，部分

⁹ 該文為筆者博士論文其中的一節改寫發表，參見 Hsieh (2008)。

¹⁰ 筆者針對個別文本的看法和黑恩斯有不同之處，將在後文中標示，參見本文註 13, 28, 35, 40。

¹¹ 黑恩斯引述以《羅馬帝國衰亡史》聞名的吉朋 (Edward Gibbon, 1737-1794) 之語：“All superfluous ornament is rejected by the cold frugality of the Protestants; but the Catholic superstition, which is always the enemy of reason, is often the parent of

英國論者的詮釋策略避開了敏感的宗教元素，可說是成功地將拉斐爾「英國化」(the “Englising” of Raphael) (2006: 46)。然而，黑恩斯也認為，這種在新教信仰與天主教藝術接受之間看似達成的平衡，實則並非穩固；在十八世紀英國，「反天主教」(anti-Catholicism) 情緒依舊強烈。¹²

另外與本文密切相關者，則是黑恩斯書中第五章〈裝飾英國教會：圖像與偶像〉(Ornamenting Anglicanism: Images and Idols)，該文可說是首度探查了十七至十八世紀中葉英國教會對教堂中使用圖像的立場。黑恩斯指出，十七世紀後期開始出現以「裝飾」來指稱圖像功能以使其免除「偶像」責難的論述，但這樣的論點仍無法全然保障宗教圖像的合法地位 (2006: 117, 119)。在「裝飾」的概念之下，黑恩斯另外指出英國教會裡贊成宗教圖像者的兩個論點，即認為圖像具有召喚記憶以及敘述故事的功能 (2006: 125-127)。¹³或許由於黑恩斯著重從宗教史的立場來看英國教會在十七、十八世

taste” (Gibbon, 1990: 135; Haynes, 2006: 3)。吉朋講此段話時其實並非專指羅馬，他是在回憶年輕時大旅行至巴黎的所見所感。

¹² 針對十八世紀英國「反天主教」情緒，另參見 Haydon (1993)。

¹³ 黑恩斯引述了費恩主教 (Bishop Henry Ferne, 1602-1662) 於 1665 年出版的書《從聖經與古代習俗來看崇拜問題》(*An Appeal to Scripture and Antiquity, in the Questions of the Worship and Invocation of Saints and Angels . . . against the Romanists*) 中對此兩種圖像功能的看法：「我們允許的不只是具有歷史 (historical) 功能的圖像，也包含一些有召喚情感 (affective) 功能的圖像，但只限用於沈思及準備，而非用於祈禱或崇拜……」(Haynes, 2006: 126)。黑恩斯主要藉以指出，召喚情感記憶的圖像仍須受到相當規範。黑恩斯另外也扼要提及了魏爾登 (Richard Welton) 於 1714 年出版的《辨明教堂裝飾並無偶像崇拜之虞》(*Church Ornament without Idolatry Vindicated*) 以及侯爾 (William Hole) 於 1761 年出版的《教堂裝飾思辯》(*The Ornament of Churches Considered*) 二者對於宗教圖像的辯護沿用了此二論點。筆者在本文第四與第五節將仔細分析此二文本，指出魏爾登及侯爾並非只是單純承襲英國教會裡舊有的論點，他們的論辯方式與觀點實則和當時新興的畫論有相當吻合之處。

紀之交出現何種支持宗教圖像的論點，因此她並無將英國教會人士對宗教圖像的看法，進一步與世俗領域正興起的畫論交相比對，而這兩者之間的關係，正是本文探討的主題。

在黑恩斯的論點之基礎上，筆者希望進一步引入藝術史的觀看角度，首先從當時英國論者對拉斐爾圖稿的詮釋，釐析出時人有關繪畫價值的觀點，繼而探討同時期英國教會人士支持宗教圖像的看法，具體分析其論辯方式以及其中所透露的觀點和世俗畫論的關係。本文的目的，即希望結合此雙方面來探討「宗教圖像」為英國教會接受的基礎、「宗教圖像」獲得超越宗教之藝術價值的緣由，以及當時認為的「藝術價值」所指為何，藉以勾勒出「宗教藝術」在十八世紀英國得以重建地位的契機。

如前所述，到十七世紀後期為止，英國經歷了一百多年的宗教圖像（包含圖畫、雕刻、彩繪玻璃等）破除行動，而此向來被詮釋為英國視覺藝術發展受挫與遲緩的重要原因之一。不如天主教國家教會乃是藝術的重要贊主，英國教會不僅沒有贊助藝術，甚至破除藝術。然而這段期間對宗教圖像的嚴重破壞，也被解釋為藝術脫離宗教的契機：依歷史學者菲利普斯（John Phillips）所言：「一個毫無藝術的（artless）教會協助創造了一種不依附教會（churchless）的藝術」（1973: 9）。藝術的世俗化（secularization）發展，似乎是在宗教圖像破除運動下開出的一條藝術新生路。¹⁴ 討論歐陸新教對圖像問題之爭議的學者麥可斯基（Sergiusz Michalski）亦指出：宗教改革的圖像爭議導致「藝術被看成 [與宗教分離的] 另一個範疇（a separate category）」（1993: 194）。對這種趨勢的看法，也展現在英國藝術史研究中。考量藝術與宗教關係者，如菲利普斯，多將研究時

¹⁴ 有關英國現代早期藝術世俗化的討論，另參見 Sommerville (1992)。

期設定在十六、十七世紀，尤其討論新教對藝術的敵意；¹⁵ 而十八世紀英國藝術史研究則向來偏重「世俗」脈絡，尤其自 1980 年代以來，蔚為主流的藝術社會史研究特別強調新興商業社會中新藝術類型、機制與議題的發展。¹⁶ 宗教與視覺藝術的關係在十八世紀英國究竟如何，不僅在宗教史上鮮少討論，從藝術史角度可以如何觀察，長久以來亦受到忽略。¹⁷

藝術的世俗化固然是十八世紀英國藝術發展的重要趨向，但所謂「藝術的世俗化」究竟意味什麼，仍值得進一步探討。循學者菲利普斯及麥可斯基所言，「不依附教會的藝術」或「藝術被看成 [與宗教分離的] 另一個範疇」概可理解為「世俗藝術」(secular art)，意即藝術製作的委託或贊助 (patronage) 非出自教會、題材 (subject matter) 無關宗教信仰、製作目的亦非供宗教之用。然而，除了從實際的世俗藝術發展來看「藝術的世俗化」此明顯的定義之外，筆者以為，從「宗教圖像」以及當時對「宗教圖像」的看法中，反而更能進一步觀察到「藝術的世俗化」還有著另一個可能意涵與影響力：亦即，即便教會人士對宗教圖像的看法，都透露了世俗畫論的

¹⁵ 針對十七世紀中清教徒的偶像破除舉動，另參見 Spraggon (2003)。

¹⁶ 有關十八世紀英國藝術史新近研究概況之簡述，參見謝佳娟 (2009)。

¹⁷ 就此而言，上述黑恩斯的著作 (Haynes, 2006) 探查 1660 至 1760 年新教英國與天主教藝術間的緊張關係，具有相當貢獻。早先，涉及該時期宗教藝術者，主為建築史學者對教堂建築的研究，但這方面的研究較少和十八世紀英國繪畫藝術的發展做連結；此外，Edward Croft-Murray (1962, 1970) 對裝飾藝術的調查研究包括了部分教堂繪畫，留下極有用的文獻資料。近期，歷史學者 Jeremy Gregory (1991, 1997) 曾著文論述十八世紀英國教會如何運用藝術及影響文化活動，以維持它在社會中的地位。英國教會史學者 William Gibson (2001) 在其論述十八世紀英國教會之作中，主張十八世紀英國社會文化和英國教會緊密相繫，並指出諸多教會人士對文化的參與及塑造，譬如促成「如畫風景」旅行及美學概念流行的牧師吉爾平 (Revd William Gilpin, 1724-1804)。不過，針對視覺藝術，Gibson 只稍提及教會人士肖像版畫的通行，以及教堂修建與祭壇畫漸增，而無具體深入討論。

概念與思維模式。

十八世紀前期，正是繪畫藝術在英國建立其理論地位的時期；一方面，身為宗教圖像的拉斐爾圖稿提供了英國論者談論繪畫時重要的範例，另一方面，此時期英國教會人士對宗教圖像的看法亦和當時的繪畫理論常有吻合，甚至可說是採納了繪畫理論。這一現象揭示了英國藝術史發展一個相當重要的進程；亦即，藝術不只是被宗教排除、與宗教分離的另一個範疇，而是自成為一個新的文化價值與力量，並回過來影響宗教對圖像——人類的一種表述形式——的看法。這種表述形式，除了可以有助於傳達宗教真理，更有其自身的真理，而這對十八世紀英國而言究竟是指什麼，便是本文探討的主題。

以下首先描述拉斐爾圖稿的製作及其到了英國後地位的轉變，繼而分析當時英國論者如何處理拉斐爾圖稿中的宗教性與藝術性問題；接著將討論焦點轉向宗教面向，檢視當時英國教會對宗教圖像的立場與看法；最後再綜合探討時人如何理解繪畫的真理，以及與此相應的觀看條件之問題。

貳、拉斐爾圖稿在英國地位的轉變：從織毯底稿到歷史畫典範

拉斐爾圖稿原本是為西斯汀禮拜堂掛毯所做的底稿。位於梵諦岡宮內的西斯汀禮拜堂，乃是選舉新任教宗、以及歷任教宗舉行特殊宗教儀式的場所，為教宗西圖四世 (Sixtus IV, 在位期間 1471-84) 任內時所建，當時即委託了波提切利 (Botticelli)、佩魯吉諾 (Perugino) 等多位畫家在兩側牆面上製作摩西與耶穌生平的系列壁畫。1508 至 1512 年間，在教宗朱利二世 (Julius II, 在位期間 1503-1513) 的委託下，米開朗基羅則在上方拱形牆面與天花板繪

製了以創世紀及耶穌先祖為主題的壁畫。¹⁸ 1513 年，來自梅第奇 (Medici) 家族的喬凡尼 (Giovanni di Lorenzo) 被選為教宗，成為李奧十世，持續進行了西斯汀禮拜堂的裝飾工程。然而，不同於壁畫，李奧十世想要的是一套織毯，在舉行重要慶典儀式時懸掛在西斯汀禮拜堂兩側下層牆面上。事實上，自十四世紀起，歐洲統治階級便常以華麗的掛毯裝點宮殿，彰顯財富與威勢。當時，以毛線、絲綢、金線等編織而成的掛毯，不僅材料遠比壁畫昂貴，其做工精細，亦被賦予高度的藝術價值，尤其數件織毯一同懸掛營造出富麗堂皇的壯觀景象，這些應該都是李奧十世選擇掛毯時所設想到的。¹⁹

當時已因繪製梵諦岡宮廳壁畫而聲名響亮的拉斐爾，接受了李奧十世的委託，於 1515 至 1516 年底間設計了十幅圖稿；不同於以往圖稿多是單色、粗略的形體勾勒，拉斐爾以不透明水彩 (body-colour) 賦予這系列圖稿相當高的完成度。1516 年，這些圖稿隨即被送往布魯塞爾的織毯作坊，由紡織工匠根據圖稿製成掛毯。1519 年，已完成的七幅織毯首度懸掛於西斯汀禮拜堂中，至 1521 年，全部十幅織毯都回到了梵諦岡宮殿。這些圖像的內容承繼了既有的創世紀、摩西與耶穌生平等壁畫主題，進一步描繪了早期基督教會創立者聖彼得與聖保羅兩位使徒的重要事蹟，將西斯汀禮拜堂透過壁畫所傳達的宗教信念，延伸至羅馬教會的創立及其權威。有關聖彼得的故事包括：「捕魚神蹟」、「耶穌遞鑰匙予彼得」、「治癒

¹⁸ 著名的《最後的審判》(*The Last Judgment*) 祭壇壁畫繪製於 1537 至 1541 年間。

¹⁹ 這十件織毯的花費，據文獻記載，一件約為一千六百金幣 (ducats)，其中主要是織毯的昂貴材料與製作費用，拉斐爾的圖稿費一幅僅為一百金幣。整套織毯花費共約一萬六千金幣，乃是米開朗基羅繪製西斯汀禮拜堂天花板壁畫的五倍之多 (Campbell, 2002: 198)。值得一提的是，在十八世紀期間，織毯日漸被視為工匠之作的「裝飾藝術」，相反地，繪畫日漸被視為藝術家的「自由藝術」或「美術」創作，藝術價值與地位漸高過織毯。

癩子」、「亞拿尼亞說謊而猝死」，有關聖保羅的部分則是「史蒂芬被投石」、「掃羅的皈依」、「羅馬總督的皈依」(或名為「巫師伊利馬猝瞎」)、「保羅與巴拿巴在路司得」、「保羅在監獄中」、「保羅在雅典傳道」。²⁰ 其中「耶穌遞鑰匙予彼得」尤其傳達了聖彼得被耶穌選為其在世上的代理者之意，以之寓指羅馬教會(以及教宗李奧十世自身)的權威。

不同於掛毯在織作完成旋即被送回梵諦岡，拉斐爾圖稿卻仍留在布魯塞爾長達半個多世紀。²¹ 期間另有幾套織毯根據拉斐爾圖稿或其複本而做，由歐洲其他王公貴族收藏 (Shearman, 1972: 143-144)。1573 年的一封信，顯示這些圖稿仍在布魯塞爾，然而之後因無留下文獻記載，直到十七世紀初之前，無法究明其下落 (Shearman, 1972: 145)。事實上，由於當時圖稿並未被當作是獨立的藝術作品，加上紙質材料不易保存、且編織時圖稿又因作業需要而被裁成長條，因此留存者鮮少。拉斐爾圖稿的其中七幅最後保留了下來，乃是少見的歷史偶然。

這七幅圖稿後來如何到達英國？傳統上認為是在畫家魯本斯 (Peter Paul Rubens, 1577-1640) 的建議下，²² 當時英國王儲查爾斯一世 (Charles I, 1600-1649) 以三百英鎊將之買下，於 1623 年運回英國，目的依舊是作為底稿，交由剛設立不久的莫雷克編織廠 (Mortlake Factory) 製作成掛毯。十七世紀中葉，英國政治動盪，這

²⁰ 有關西斯汀禮拜堂織毯的掛置與意義，參見 Campbell (2002: 187-223); Evans & Browne (2010: 21-36); White & Shearman (1958)。

²¹ 只有《掃羅的皈依》(*The Conversion of Saul*) 圖稿在 1520 年代轉到威尼斯，成為紅衣主教格利曼尼 (Cardinal Domenico Grimani) 所有，此幅圖稿也因此未在後來進入英國皇室收藏 (Evans & Browne, 2010: 19; Shearman, 1972: 139)。

²² 這個說法首度出現在十八世紀初的複製版畫題詞中；據 Shearman 考證，認為此說法極可能為真 (1972: 146-147)。

些裁成長條的圖稿被收納於木箱，存放在倫敦白廳街的宴會廳 (Banqueting House)；後來查爾斯二世 (Charles II, 在位期間 1660-1685) 復辟，曾一度準備將這些圖稿賣給法王路易十四。到此為止，不管是最初的李奧十世，抑或後來的查爾斯一世或法王路易十四，真正的興趣都是織毯，對他們來說，這些圖稿只是製作織毯的底稿。一直要等到 1690 年代，拉斐爾圖稿才開始有了不一樣的新生命。當時，光榮革命下即位的英王威廉三世 (William III, 在位期間 1688-1702) 與瑪利王后決定將拉斐爾圖稿帶到位於倫敦西南郊正在修建的漢普登宮殿，計畫將之修復並懸掛展示。為此，負責修建漢普登宮的建築師瑞恩爵士 (Sir Christopher Wren, 1632-1723) 特別將原本的國王廊廳 (King's Gallery) 改為適合掛置七幅圖稿的空間，並於 1699 年正式啟用。從此，這個空間以「圖稿藝廊」(Cartoon Gallery) 而聞名，²³ 直到 1763 年為止，拉斐爾圖稿一直掛置於此 (Fermor, 1996: 20-23; Shearman, 1972: 146-149; Thurley, 2003: 185-186)。

從此，這七幅圖稿的地位產生巨變：它們不再只是用來製作織毯的底稿，而是被當作繪畫來懸掛展示。換言之，拉斐爾圖稿的身份，從原本的實用工具，轉換為本身即具裝飾功能的物件，甚至是彰顯美感價值的觀賞對象。以往僅由編織工人、王室收藏管理者等少數人使用、碰觸的圖稿片段，如今在皇宮大廳中公开展示，受邀入宮的貴族官員，甚至是文人、教會人士等等皆有機會一覽排列壯觀的圖稿全貌。除了親眼目睹外，自 1707 年起，複製版畫的製作出版，也開始讓未能進入宮殿的人士有機會知曉這些鉅作。除了個別圖稿外，版畫家格利貝林 (Simon Gribelin, 1661-1733) 更於 1720

²³ 安妮女王主政時 (Queen Anne, 在位期間 1702-1714)，該廳曾作為議事廳 (Great Council Chamber)，直到十八世紀後期仍時習稱為議事廳 (Shearman, 1972: 150)。

年出版了描繪「圖稿藝廊」的版畫，是最早記錄拉斐爾圖稿在此廳中掛置樣貌的圖像。²⁴ 是否這個「美學的轉向」就是威廉國王與瑪利王后的目的，並無文獻留下紀錄，不過，拉斐爾圖稿由於處置方式與空間脈絡的轉變而產生新的觀看條件，卻是在接下來的年代裡立即引發效應。

從十八世紀初起，這七幅圖稿開啟了輝煌的生涯，不僅在十八世紀前期成為在英國最常被版畫複製的歐陸畫家之歷史畫作，亦成為英國畫家冀望仿效的藝術典範。最著名者如松希爾 (Thornhill)，其於 1715 至 1717 年為倫敦聖保羅 (St Paul's) 大教堂的圓頂製作壁畫時，便明顯地受到了拉斐爾圖稿的啟發。日後松希爾更直接臨摹這七幅圖稿，留下了兩組複製油畫以及眾多的素描稿 (Meyer, 1996)。此外，當時新興的藝術論述更是常以拉斐爾圖稿為例，解說「歷史畫」的精髓。²⁵ 拉斐爾圖稿不但佔據了英國十八世紀繪畫論述的核心地位，拉斐爾圖稿的出版，更在英國引動了藝術史意識的興起 (Hsieh, 2009)。

²⁴ 圖版參見 Meyer (1996: 2)；V&A 博物館及大英博物館線上典藏資料庫亦可查閱。

²⁵ 「歷史畫」一般乃從英文“history painting”翻譯而來。西方對「歷史畫」的定義，最早出自義大利文藝復興人文學者阿爾貝悌 (Leon Battista Alberti, 1404-1472) 於 1435 年出版的《論繪畫》(*De pictura*；翌年出版義大利文版 *Della pittura*)。該書第二部討論「構圖」時，將繪畫的構成定義為從最小單位的「平面」(surfaces) 組成「手足」(members)，再組成「身體」(bodies)，最後組成「故事」(*historia*)。在阿爾貝悌看來，這樣的「故事畫」因為包含豐富的多樣性 (plentiful variety)，因此帶給觀者愉悅，又因這樣的豐富性必須符合莊重合宜的前提以切中要表達的內容，因此更能表現畫家的高超判斷與技藝 (Alberti, 1991: 71, 75)。自此，一幅包含諸多人物、描繪動作激情的「故事畫」或「歷史畫」，不管題材內容取自聖經、古代神話或歷史，或者後來延伸至現代文學與歷史，乃被視為畫家才能的極致表現；在十七世紀法國皇家繪畫雕刻學院的「畫種層級」(hierarchy of genres) 論述中，更將之明訂為最高層級的畫種。十八世紀英國的畫論，基本上依循了歐陸這樣的歷史畫論述傳統，在討論「繪畫」時，通常即以「歷史畫」為本。

參、形體與靈魂：英國論者對拉斐爾圖稿的詮釋

拉斐爾在歐陸實已享負盛名，亟欲趕上歐陸藝文發展的英國，此際也將拉斐爾奉為典範，似乎並不為奇。然而，這之中卻也潛藏著宗教與藝術的衝突與協調過程。拉斐爾圖稿本為宗教圖像，雖然到了英國後未曾被置於宗教場所，或許因此免除了教堂中設立宗教圖像的爭議，然而拉斐爾圖稿的宗教內容，以及這些圖稿當初是由教宗為彰顯羅馬教會權威而委託拉斐爾繪製，卻也是不爭的事實。尤其 1680 年代正是英國「反天主教」情緒高漲之際，²⁶ 直到十八世紀中，此混合了宗教、政治、國族意識的危機感仍未消退 (Haydon, 1993)，這些拉斐爾圖稿何以能夠免除「羅馬教會迷信」的指控，反而成為英國驕傲的收藏暨藝術典範？

現今留存下來十八世紀前期論及拉斐爾圖稿的詩文，皆是世俗人士所寫；雖然坎特伯里大主教應有機會在漢普登宮親見這些圖稿，但並沒有留下任何文獻記錄其反應 (Shearman, 1972: 150)。是否這些世俗論者完全將拉斐爾圖稿視為「藝術作品」而非「宗教圖像」？他們如何面對圖稿中有違英國教會信仰的部分？以下將以十八世紀初三位最具影響力的拉斐爾圖稿論者為例，分析他們對《耶穌遞鑰匙予彼得》及《聖保羅在雅典傳道》這兩幅圖稿的詮釋方式，以及其中透露的繪畫觀點。

布拉克莫爾 (Sir Richard Blackmore, c. 1655-1729) 於 1703 年出版的一首詩《漢普登宮藝廊拉斐爾圖稿簡述》(*A Short Description of the Cartons of Raphael Urbin, in the Gallery at Hampton-Court*)，

²⁶ 1670 年代，由於查爾斯二世寬鬆的宗教政策，以及其妻與繼承人（後來的詹姆士二世）都是天主教徒，因此引發新教徒的不滿與恐慌，於 1678 至 1681 年間爆發「天主教徒陰謀事件」(Popish Plot)。有關此事件以及「反天主教」情緒，參見 Haydon (1993); Kenyon (1972); Miller (1973); Scott (1990)。

是最早讚頌拉斐爾圖稿的英文書寫之一，也經常被研究者引述 (Haynes, 2006: 64; Shearman, 1972: 151, 162)。布拉克莫爾乃是威廉三世與安妮女王的御醫，概因如此，他有機會進入漢普登宮中親睹拉斐爾圖稿。該詩一開始，布拉克莫爾即讚嘆拉斐爾的高超藝術：

駐足，陌生人，就站在此宮廳中，
看看偉大的拉斐爾的驚人之作，
他的技巧超越了所有的藝術家，
別人只描繪形體，他則畫出了靈魂。
你的雙眼將驚嘆於此景，
沒有其他人，只有拉斐爾的畫筆能夠表達。(1703: 16)

接著，布拉克莫爾依序描述了《亞拿尼亞的故事》、《巫師伊利馬的故事》、《在聖殿美麗大門前瘸子的故事》、《聖彼得捕魚的故事》、《聖保羅與巴拿巴在路司得的故事》、《聖保羅傳道》，尤以《聖保羅傳道》篇幅最長。最後一段、也是最短的一段，則是描述《我們的救世主和他的十二使徒》。²⁷ 值得注意的是，布拉克莫爾並非以後來通用的《耶穌遞鑰匙予彼得》之名稱呼該圖稿，也只有在此段詩中，布拉克莫爾表達了對拉斐爾的批評：

看，神聖的彼得，屈膝跪著，
從他偉大的主人手中接過了鑰匙，
可以開啟天堂不朽大門，
迎進所有等候入門許可的純潔靈魂，
但旋即關起，擋住一長串邪惡之軀，
其注定落入死亡與無止境的苦痛。
因此，救世主賦予彼得

²⁷ 這些中文畫名由筆者從布拉克莫爾的詩文中直譯。布拉克莫爾稱「十二位使徒」其實有誤，圖中事實上只有十一位。

神聖的權力，但並無在其他使徒之上。
 所有的聖徒，同彼得一樣，
 都有權力束縛或釋放一位罪人。
 上帝賦予彼得的並非是至高主權，
 迫使所有使徒都要服從
 彼得如君王般的全面支配。
 但且別問拉斐爾的理念是什麼，
 他的判斷可能錯誤，他的畫筆則不會。(1703: 26)

最後兩行詩句尤其饒富意義。彼得從耶穌手中接下鑰匙，這對於羅馬教會而言，是代表了其在世上的宗教權威，此象徵意義在教宗李奧十世委託拉斐爾設計此圖時，必然考慮在內。但對布拉克莫爾而言，則無法接受聖彼得因此擁有凌駕其他使徒之上的至高權力。在這段詩中，布拉克莫爾直接點明此英國教會與羅馬教會之間的衝突，但接著而來的問題是，那要如何看待拉斐爾的畫筆所表達的「理念」？如果別的畫家只描繪了「形體」，而拉斐爾描繪的是「靈魂」，這個靈魂有可能傳達「錯誤」的訊息嗎？布拉克莫爾的解決之道，是區分畫中傳達的理念和畫家對形體的描繪，可以說是把「宗教內容」和「藝術表現」區別開來。但這個區別不禁令我們進一步設問，如果被奉為最崇高的「歷史畫」其精髓是透過形式傳達理念，那切除了理念的歷史畫，其形式還留下什麼價值？²⁸ 也許這個「理念」與「形式」的切割，就我們現在來看，並不顯得困難，但對於十八世紀英國而言，卻是個新問題。這衝擊到的，不僅是對「歷史畫」的價值評斷，還包含對「繪畫藝術」的定義，這點將在第陸節進一步討論。

²⁸ 黑恩斯認為布拉克莫爾的這兩句詩非但沒有解決問題，反而令人難以理解布拉克莫爾到底意味什麼 (Haynes, 2006: 64)。筆者則認為，從此看似矛盾的論點，可以進一步探究當時畫論中的藝術真理觀，參見本文第陸節。

不同於布拉克莫爾挑出了《耶穌遞鑰匙予彼得》(但他並非以此命名該畫) 給英國觀者帶來的難題，之後的評論者在談論該圖時多避開「遞交鑰匙」這個主題，轉而描述各個使徒的表情姿態等，試圖讓彼得所代表的「羅馬教會」權威訊息隱而不現。例如文人政治家斯狄爾 (Sir Richard Steele, 1672-1729) 將此畫描述為：

十一位使徒都展現了同樣的仰慕熱情，雖然依個別的性格而有不同表現；彼得跪著接受他的主人的命令，仰慕之中夾帶著一種較為獨特的關注；旁邊的兩位顯得出神，雖然仍對神聖臨在感到敬畏；受鍾愛的使徒，即最前面兩位的右邊那位，面容顯露充滿愛慕之驚嘆；而最後一位，他的背部朝向觀者，側身朝向耶穌，可以猜想是聖湯馬斯，為了先前缺乏信心而感到羞愧，有可能拉斐爾認為要描繪這種複雜的情緒太過棘手，唯有藉由這種方式承認描繪的困難性。(1713: 322-323)

這段描述出自斯狄爾寫於 1711 年的一篇文章，刊登在他和艾迪森 (Joseph Addison, 1672-1719) 合辦的期刊《旁觀者》(*The Spectator*) 中，目的是要提倡繪畫的教化功能，並說服英國讀者支持訂購受邀至英國的法國版畫家朵西涅 (Nicolas Dorigny, 1658-1746) 即將製作的七幅拉斐爾圖稿複製版畫 (Hsieh, 2009: 907-910)。文中斯狄爾以當時流行的「畫如詩」(ut pictura poesis) 觀點，強調繪畫的感召力量與教誨功用：「我們不會觀看一幅好的歷史畫而無領受有益的教誨」(1713: 321)。他更進一步指出繪畫比詩歌讓人更快速立即地瞭解，且更具有說服力。以拉斐爾圖稿為例，他認為「這整個作品是畫家最高虔誠的展現，以強而有力的方式表達出宗教心靈的所有感觸，勝過於最動人的演說」，任何理智清醒的觀者看了這樣的圖畫，不可能不在心中激起「最崇高的情操，如愛慕、欽佩、同情、鄙視此世而期待更好的來世」(1713: 323-324)。在描述個別圖稿

時，斯狄爾強調畫中人物表情的刻畫，除了上述《耶穌遞鑰匙予彼得》的例子外（斯狄爾同樣沒有用這樣的名稱），針對《聖保羅在雅典傳道》，斯狄爾也讚嘆拉斐爾以精湛技藝展現了各種人類性情：

你看到其中一位很容易便相信了聖保羅所言，另一位陷入深深懷疑之中，另一位氣憤這位使徒摧毀了一個他不願放棄的信念，再另一位則是全然信服並狂喜般地伸出雙手，至於大部分的人則是靜聽留意，等待場中的領導者表達意見。(1713: 322)

斯狄爾的文章雖然不長，但透過《旁觀者》刊物的流通，他對拉斐爾圖稿的描述與詮釋，不僅影響層面廣，亦成為往後評論的基調。而這位熱切、雄辯滔滔的使徒，聖保羅，對英國教會人士而言，成為傳道者的代表。

英國第一位畫家兼理論家理查森 (Jonathan Richardson, 1667-1745) 則更熱切、更仔細闡述了拉斐爾圖稿以及歷史畫的優點與價值。²⁹ 理查森吸收了歐陸（尤其法國）的繪畫理論，並在1715年出版了一本系統性的繪畫論述《論繪畫理論》(*An Essay on the Theory of Painting*)。在該書導論中，理查森即主張繪畫是人們藉以傳達思想的媒介之一，「是一種語言，透過繪畫語言我們溝通思想的技巧得以完善」(1715: 5)。接著，他將繪畫分為七個組成部分，並自最重要者開始談起，分別為：創思 (invention)、表達 (表情)、構圖、素描 (設計)、用色、用筆，以及優雅與宏偉。尤為重要的是，他不斷以拉斐爾圖稿為例，闡述這些部分的要點。在理查森的討論下，拉斐爾圖稿成為展示歷史畫價值的最佳範例 (Haynes, 2006: 52; Hsieh, 2009: 913-914; 謝佳娟, 2010: 110-111, 125)。例

²⁹ 有關理查森的生平與著作，參見 Gibson-Wood (2000)。

如以《聖保羅在雅典傳道》談論「表達」時，理查森指出這幅畫

各方面的表情都非常恰當與精巧。甚至背景也不無意義：它表達了聖保羅傳道所要抨擊的迷信。沒有一位歷史家或演說家能夠像畫中這位人物一樣，如此清晰地刻畫出那位雄辯滔滔、滿腹熱誠的使徒。所有歸為他所說的話，或寫下的文字，都無法做到。而在這幅畫中，我看到一個人，他的臉龐、氣韻，以及動作，這些沒有任何字眼能夠充分描述，但卻讓我確信這位神聖使徒必定言之有理，並且中肯剴切。(1715: 93)

也就是說，拉斐爾所描繪的聖保羅，比其他媒介讓理查森更清楚「看到」聖保羅這位使徒，進而「確信」這位使徒傳達的真理 (Haynes, 2006: 55)。在 1719 年出版的《論鑑賞家之科學》(*An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*) 中，理查森更說道：「我在走過漢普登宮拉斐爾藝廊時對聖保羅的懷想，不遜於我閱讀使徒行傳所激起的懷想，即便使徒行傳乃在神聖靈感啟發下成書。所以，繪畫不僅提供觀念 (ideas)，它的傳達力量還比其他媒介來得深遠」(1719: 20)。

這種視圖畫較文字更容易且有效傳達觀念、激發感受的看法，乃是十八世紀初英國畫論的核心概念 (謝佳娟，2010: 120-126)。論者對於歷史畫的價值論述與提倡，多是建立在此之上。對斯狄爾與理查森而言，看到描繪聖人的圖像，彷彿讓他們看到了往昔的聖人，這對他們來說並不是陷入新教徒深惡痛絕的偶像崇拜，反而，這樣的印象得以進一步激起效法的意圖與熱情。值得注意的是，這種對圖像感召力的看法，同時也出現在英國教會人士對宗教圖像的辯護上，下一節將討論的 1714 年出版之小冊子《辨明教堂裝飾並無偶像崇拜之虞》(*Church Ornament without Idolatry Vindicated*) 即可見此論點。

綜言之，當布拉克莫爾、斯狄爾及理查森在評論拉斐爾圖稿時，他們多著重「形式」層面，討論構圖與人物表情刻畫；他們所讚頌的，是拉斐爾描繪人物「形體」的高超技藝，以及筆下形體所散發出高度感染力的「靈魂」。至於拉斐爾圖稿的宗教內容，他們則多從畫中靈魂人物的道德感召力來談，強調的不是宗教教義或權威本身，而是宗教情操對人的教誨與感化。換言之，在這幾位論者的詮釋下，作為宗教圖像的拉斐爾圖稿，其「宗教教義內容」成分被淡化或轉移，而「藝術形式」之價值則被凸顯與提升。這種對「藝術形式」的重視，是否意味繪畫——即便描繪宗教主題——有其超越宗教之外的真理判準？

對十八世紀初的英國文人、藝術家、理論家而言，繪畫——此處亦為宗教圖像——的價值如此，但對宗教圖像敏感的英國教會而言，是否亦然？繪畫理論中對歷史畫的推崇，是否為英國教會人士所認同與接受？拉斐爾的名氣，或許讓這系列圖稿成為特例。那麼，就一般的宗教圖像或繪畫而言呢？在歷經清教徒革命與偶像破除運動後，十七世紀末起到十八世紀中期，英國教會對於宗教圖像的態度是否有所轉變？

肆、圖像的力量：從偶像崇拜到精神感召

英國教會對宗教圖像的立場，並非單只是神學教義上的問題，而還牽涉英國內部政治、社會態勢，以及和歐陸天主教國家的關係。尤其十八世紀「反天主教」情緒並未全消，在新教徒眼中，宗教圖像不僅有偶像崇拜之虞，更隱藏著「天主教迷信」的危險，因此，面對宗教圖像問題，英國教會勢必格外小心。依據黑恩斯 (Haynes, 2006: 102-105) 指出，十八世紀英國教會對於宗教圖像問題並沒有達到一致的立場，雖然大體而言激烈的破除偶像行為已匿

跡，但英國教會裡對宗教圖像使用的界線，尤其是否可在教堂設立宗教圖像，仍常有爭辯，甚至各教區教堂裡的圖像（繪畫或雕刻）遭到拆除、遷移的事件也仍屢見不鮮。不過，有愈來愈多的教堂設有宗教圖像也是事實，並且，堅持反對所有宗教圖像的極端立場者漸為少數，認為恰當使用宗教圖像並不為罪過者日益增多，這也是可見的趨勢。

值得注意的是，隨著印刷出版的發達，一些宗教圖像設立或拆除的爭議，常在事件發生當下由爭議雙方各自為文論辯，因此在十八世紀出現了不少英國教會人士論宗教圖像或教堂裝飾的小冊子。以下的探討即是根據這些小冊子來檢視此時期英國教會人士對宗教圖像的理解與看法。筆者主要的提問是：反對宗教圖像者主要視其有導致偶像崇拜之危險，那麼認可恰當使用宗教圖像的英國教會人士，又是如何看待宗教圖像的力量？再者，他們看待宗教圖像的方式，又和當時畫論中談論繪畫的方式有何異同？

1714年，正是漢普登宮拉斐爾圖稿獲得評論肯定之際，倫敦白教堂教區的聖瑪利教堂 (St. Mary's, Whitechapel) 則因一幅新設立的祭壇畫³⁰ 引發了激烈的爭議。³¹ 在這場爭議中所出版的辯論文章，除了顯示英國教會內部反對宗教圖像的傳統立場仍在，也透露了正面支持宗教圖像的看法亦在形成中。爭議爆發的導因，即1714年4月聖瑪利教堂新設置的《最後的晚餐》(*The Last Supper*) 祭壇畫，主題本身其實沒有爭議，問題出在有人指控教區牧師魏爾登 (Richard Welton, 1671-1726) 在委託畫家費婁斯 (James Fellowes,

³⁰ 祭壇畫 (altarpiece) 是方便之稱呼。事實上，當時英國教堂並無歐陸天主教堂的「祭壇」，而是以聖餐桌 (communion table) 代之。

³¹ 有關此案件之政治背景與發生始末，參見 Bennett (1957: 127-132); Haynes (2006: 126)。

fl. 1710-1730) 繪製該畫時，要求將猶大描繪成匹得堡 (Peterborough) 主任牧師肯尼特 (White Kennett, 1660-1728)。肯尼特是輝格黨神職人員，和托利黨的魏爾登是政治上的對敵。這樣的指控，馬上引來軒然大波，雙方陣營陸續發行小冊子攻訐對方，報章刊物也大加報導，該祭壇畫甚至成為諷刺畫的主題，被製成版畫出售。³² 最後只得由倫敦主教羅賓森 (John Robinson, 1650-1723) 出面裁決，判定將該畫撤下收場。這場發生在教會裡的政治風波，再度點燃了有關偶像崇拜的爭議。反對宗教圖像的一方，重新刊印了已過世的林肯主教巴婁 (Thomas Barlow, 1607-1691) 於 1684 年出版反對宗教圖像的小冊子。魏爾登則出版了一篇講道文，申論宗教圖像的無辜，並強調在教堂中裝飾宗教繪畫的正當用途與好處。

巴婁的小冊子最初因 1684 年林肯郡莫登 (Moulton) 教區教堂的宗教圖像事件而出版。當時莫登教區的信徒希望在該教堂陳列十二使徒畫像，然而林肯主教巴婁堅決反對宗教圖像而不予批准。後來此案再經上訴，最後由當時坎特伯里大主教桑克洛夫特 (William Sancroft, 1617-1693) 裁決，認定設立使徒畫像是合法之舉。但此結果引來巴婁出版小冊子予以抨擊。³³ 在《有關莫登教區教堂設立圖像一案》(*The Case Concerning Setting up Images in the Parish Church of Moulton*) 中，巴婁主要訴諸十六世紀宗教改革時所立下的教規傳統，尤其以伊利莎白女王頒佈的《佈道書》(*The Books of Homilies*) 第二書中反對偶像崇拜的規章為權威，主張若在英國教會裡設立宗教圖像，非但不是美化教堂，反而是褻瀆與玷污了神聖的教會 (1714: 5)。相對於教宗葛利果一世 (Pope Gregory I, 在位期間 590-604) 視「圖像為文盲信徒的書本」，巴婁則認為「圖像是謊言

³² 此版畫可見於大英博物館線上典藏資料庫。

³³ 有關此事件之始末，參見 Haynes (2006: 121-122)。

的教師」，對於「貧困無知的信徒」而言這些圖像尤其危險 (1714: 7-8)。巴婁堅持，一旦在教堂設立圖像，則無法避免偶像崇拜。他並指出，在英國教會的認定上，「圖像」(image) 和「偶像」(idol) 的意義是相同的 (1714: 18)。此外，巴婁認為更危險的是，偶像崇拜還會延伸到宗教及政治權威受到威脅的問題。由於羅馬教會廣用圖像宣傳教義，對英國教會而言，偶像崇拜因而代表了「羅馬天主教迷信」。不過，值得注意的是，巴婁雖然立場堅定地反對在教堂設立宗教圖像，他卻也澄清，英國教會「既不反對繪畫藝術，也不反對在世俗範圍內使用圖像 (Civil Use of Images)」(1714: 15-16)。

魏爾登於 1714 年出版的小冊子《辨明教堂裝飾並無偶像崇拜之虞》(*Church Ornament without Idolatry Vindicated*)，則展示了對於宗教圖像極為不同的立場與態度。弔詭的是，1684 年莫登教堂設立的使徒圖像，最後被判為合法，但 1714 年聖瑪利教堂的《最後的晚餐》最終卻遭到撤除。光看事件表面，易讓人以為，到了 1714 年，英國教會對宗教圖像的態度反而變得更加嚴厲，然而事非如此。1714 年《最後的晚餐》圖像設立與否的爭議，其實可說是政黨較勁鬥爭的問題，延燒到了教會內部 (Bennett, 1957: 127-132)。肯尼特派控告魏爾登誹謗，而魏爾登則在小冊子中指稱肯尼特及其黨人為了政治目的而刻意重新燃起偶像崇拜之爭。這整個事件的政治意味濃厚，不過本文並非要討論這場因安妮女王病危而牽動之王位繼承問題所加劇的政治風暴，亦非論斷魏爾登所主導設立的畫作是否真的將肯尼特畫為猶大而涉及毀謗，而是探討此事件再度點燃的偶像崇拜論辯。事實上，魏爾登的小冊子正透露出英國教會出現對宗教圖像較為寬鬆、正面的立場。尤其值得注意的是，魏爾登辨明宗教圖像之正當性及益處的方式，顯露了當時繪畫論述的影響。

綜觀之，魏爾登從兩方面立論：第一，他主張教堂的合宜裝飾

並無冒犯上帝的旨意；他從聖經中尋找使用宗教圖像的依據，指出上帝並無下令禁止以宗教圖像裝飾教堂，只是禁止人們將這些圖像視為偶像而崇拜之，而恰當使用莊重合宜的圖像 (decent Representations) 實有其效用 (Usefulness) (1714: 3-4, 16)。第二，他極力澄清《佈道書》之本意絕非在於完全禁止「美化上帝之家」的虔誠計畫；針對《佈道書》的權威，魏爾登的辯駁方式是將之「歷史化」，視之為特定歷史時期（即十六世紀後期）的產物，至於他所處的十八世紀，已經離宗教改革近兩個世紀，如何能再以十六世紀「民智未開」之際的處境來衡量與規範？魏爾登如此滔滔雄辯：

英國教會編纂佈道書之際，那時的宗教幾乎被無知與盲目的偶像崇拜所遮蔽，而宗教改革才剛起步……因此當時的聖人們極有理由撤除所有可能引發偶像崇拜此褻瀆行動的種種物件……但之後呢？難道我們就該因此推論，宗教改革的虔誠推動者全然絕對地禁止最適當、最合宜、最相稱，以及最有用的裝飾來美化上帝之家？兩百年前，因為無知與盲目的偶像崇拜使得當時教會的領導者必須竭力防止圖像崇拜 (Image-worship)，難道我們就該因此擔心以合宜的榮耀來裝飾禮拜殿堂，是違反了我們對教會的尊崇？(1714: 10-11)

魏爾登甚至對他必須為宗教圖像辯護這件事感到遺憾：「我們的處境多麼可悲，我們竟然被迫為美化上帝之家而辯護，彷彿這變成一項罪惡般」(1714: 22)。³⁴ 不過在支持使用宗教圖像的正當性與益處時，魏爾登仍須將之區隔於廣用圖像的羅馬教會，以杜絕宗教圖像與「羅馬教會迷信」的聯想。魏爾登繼續如此論道：

我們絕不是要利用任何可能偏袒羅馬教會的論點，也絕不是要鼓勵偶像崇拜或迷信，這是我們所嫌棄與憎惡的，因為其

³⁴ 此際也開始出現其他著作論辯「美化教堂」為基督徒的義務，參見 Lewis (1721)。

對於上帝以及每位善良的基督徒而言，都是不恭敬且可鄙的。但是，只要這些事物是裝飾性的，且相稱於上帝之家，只要它們能夠使心智遠離較為低劣的事物，只要我們有血有肉，且靈魂能夠透過感官接收印象，以如此天真無邪的畫像來裝飾我們的教堂，就絕不可能是不合理的，且絕對不是不恭敬的。(1714: 16-17)

特別值得注意的是，魏爾登在此援用了當時英國經驗論對人類感官與認知的說法，將感官經驗的世界帶入了宗教世界，甚至以之作為論辯宗教圖像合理性的依據之一。對於反宗教圖像者而言，這些感官所接收的印象正足以是「謊言」的來源（如上述巴婁的說法），何以魏爾登能以感官經驗來論證宗教圖像的合理性？對此，魏爾登從兩方面來闡述：一是將「信徒—觀者」做了進一步的區別，二是正面地限定了觀看宗教圖像的「目的—效果」。魏爾登繼續申言：

虔誠的信徒絕不會崇拜我們所設立的圖像，彷彿圖像之中內含著任何的神性：絕不可能的！我們之所以設立這些圖像，理由絕無其他，而是為了在我們的感官上製造印象，並且藉此在我們心中燃起對我們已逝朋友的深情記憶，這些朋友就是那些懺悔者、殉道者，以及上帝的使徒……這和偶像崇拜或迷信差以千里，而是為了一個更為有用且正當的意圖：激起效法的精神與神聖的熱情，仿效那些名人與聖徒立下的榜樣。(1714: 19)

這段文字有兩點值得注意：第一，魏爾登肯定了信徒作為圖像觀看者的理性與辨別力。不同於巴婁認為所有信徒在教堂看了圖像都會陷入偶像崇拜的危險，魏爾登認為（至少大部分）信徒絕不會如此，而是能夠分辨出「圖像」以及「圖像所再現的神性」二者之不同；因此，信徒即便在教堂裡看到了宗教圖像，也不會對之盲目崇拜，所以沒有偶像崇拜的危險。第二，宗教圖像既然不會變成偶像，

它們的功能主要在於感召力量，喚起信徒對聖人的懷想並激發效法精神。³⁵ 魏爾登舉當時對「肖像」的一般說法來闡述：「這是世間一項古老的習俗，在偉人逝世之後，人們製作再現他容貌的肖像，來延長人們對他的記憶」(1714: 18)。如此一來，看到這些宗教圖像如同看到了往昔的聖人，這樣的印象並進一步激起效法的意圖與熱情。這種說法，和斯狄爾與理查森對拉斐爾圖稿的評述如出一轍。

除了激起效法聖人之心這樣正面的效用外，魏爾登還進一步歌頌繪畫與雕刻：「繪畫與雕刻是正當且有益的藝術，是上帝的賜禮……因為這些藝術有助於保存我們對已逝事物的記憶，也能使得心靈愉快 (或振作精神)」(1714: 20)。除了保存記憶外，魏爾登也道出了當時有關藝術之目的與價值的通行看法：使觀者愉快。何以「使觀者愉快」成為論述宗教圖像之價值的依據？如果不是宗教信仰的價值在於使信徒感到愉快，那就是這裡的愉快論調已經超出了「宗教」的範疇，而進入了「藝術」的領域，而藝術的目的在使人愉悅，或更精確地說，是寓教於樂，正是十八世紀普及的定義。³⁶ 魏爾登於 1714 年說出這樣的話，這在拉斐爾圖稿正值傳布、英國藝術論述正當崛起之際，意義深遠。

³⁵ 如本文導言及註 13 所述，黑恩斯指出魏爾登沿用了「宗教圖像能讓人懷想聖人」此論點，並且也在其書中引述了魏爾登所謂「我們絕不是要利用任何可能偏袒羅馬教會的論點……」此段文句，不過黑恩斯並無加以詮釋 (Haynes, 2006: 126-127)。筆者則希望進一步指出，魏爾登的論辯方式，明顯超出英國教會既有的說法，譬如他對「肖像」以及「繪畫與雕刻是正當且有益的藝術，能使心靈愉快」等論點，顯然與世俗畫論有相通之處。

³⁶ 理查森在《論繪畫理論》一開始即指出繪畫是令人愉快的、天真無邪的娛樂 (pleasant, innocent amusement)，但還不止於此，繪畫對人類還有極大的用處，亦即作為一項溝通思想的媒介或語言 (Richardson, 1715: 4-5)。

伍、歷史畫的用處：圖示聖經故事

英國教會人士針對宗教圖像不會墮入偶像崇拜危險的辯護，除了上述魏爾登所言，圖像能夠對理性信徒喚起對聖人的懷想並激發效法精神，另一個辯護方式，則是指出「歷史畫」的教誨功能有助於信徒深思，進而提升宗教虔誠。第參節中曾經指出，斯狄爾在讚揚拉斐爾圖稿時曾謂「我們不會觀看一幅好的歷史畫而無領受有益的教誨」，而理查森在《論繪畫理論》中則明確提出繪畫是一種溝通思想的語言，並不斷以拉斐爾圖稿作為範本闡釋歷史畫的構思與表達。這種「繪畫作為一種語言」以及「歷史畫深富教誨功能」的觀點，同時為 1761 年出版的《教堂裝飾思辯》(*The Ornaments of Churches Considered*) 所運用，以資辨明宗教圖像在教堂中使用的合法性與益處 (Hole, 1761)。這本小冊子出版的時機，源自倫敦西敏寺教區聖馬格利特教堂 (St. Margaret's, Westminster) 一件描繪耶穌釘刑的彩繪玻璃所引發的爭議。³⁷ 位於西敏寺與國會大廈之間的聖馬格利特教堂乃為下議院的教區教堂，1758 年該教堂整修之際，教會委員在教堂東窗上裝置了一件十六世紀初 (宗教改革之前) 製作的彩繪玻璃，³⁸ 由於其描繪了耶穌釘刑，並有惡魔與天使等寓意圖像，在部分人士看來如同天主教迷信，因而引發爭議，甚至上訴

³⁷ 有關聖馬格利特教堂在十八世紀的修建過程，參見 Friedman (2004: 79-110)。

³⁸ 有關該彩繪玻璃的製作緣由，說法不一。1768 年巴西爾 (James Basire, 1730-1802) 所作的版畫上，題記該彩繪玻璃乃由荷蘭朵特 (Dort) 地方官員委託荷蘭藝匠所製，做為禮物送給英王亨利七世在西敏寺的禮拜堂，但亨利七世在該彩繪玻璃做好前即去世，因此該彩繪玻璃在抵達英國時即被送往埃塞克斯 (Essex) 的沃森修道院 (Waltham Abbey)，後來又轉移到該區的新廳 (New Hall) 禮拜堂。此說法為學者 Dillenberger (1977) 與 Friedman (2004) 所採用。然而，聖馬格利特教堂官方網站上則說明該彩繪玻璃是要送給亨利八世與亞拉岡的凱薩琳 (Catherine of Aragon, 1485-1536) 作為結婚禮物 (Westminster Abbey, n.d.)。無論如何，該彩繪玻璃為英國少數經歷宗教改革而留存下來的宗教圖像。

宗教法庭長達七年。在堂區牧師威爾森 (Thomas Wilson, 1703-1784) 的堅持下，此彩繪玻璃最終保留了下來，至今仍可見於聖馬格利特教堂的東端。

為了辯護這片彩繪玻璃的設置，威爾森出版了《教堂裝飾思辯》一書，並為之作序與編纂附錄，正文則由巴恩斯特波副主教 (Archdeacon of Barnstaple) 暨埃克塞特大教堂司鐸 (Canon of Exeter Cathedral) 侯爾 (William Hole, d. 1791) 執筆 (Dillenberger, 1977: 38-39)。侯爾不但歷時性地追溯了早期異教與基督教禮拜堂之建築與裝飾的起源，且勾勒了英國宗教改革以來宗教圖像的處境，並從人性及語言的角度，來申論繪畫與雕刻對於宗教真理的表述、彰顯與體驗，實有其合法的地位。侯爾甚至認為繪畫值得「宗教的侍女」(The Handmaid of Religion) 此一榮銜 (1761: 27)。雖然侯爾的說法似乎將繪畫視為一手段而納入宗教目的之下，但值得注意的是，他的論辯所援引的概念與理論基礎並非來自宗教教義，而是古典修辭學以及十七、十八世紀繪畫理論，尤其是繪畫語言觀，而涉及宗教教義的部分，主要是辯駁傳統《佈道書》中對偶像崇拜的申誡。從他所引述的作者，更可以看出他熟稔十七、十八世紀法國與英國繪畫理論的發展。³⁹

這本小冊子，也展露了侯爾的宗教觀。他認為宗教的根基是精神 (Spirit) 與真理 (Truth)，然而宗教在人類社會發展，不可能只存在於內在精神面；順著人性，宗教信仰自然發展出了各種外顯的伴隨物 (Concomitants) 或符號 (Signs)，可稱為內心尊崇與虔誠的外在效應。他認為，忽視這些外顯符號 (或徵象) 而將宗教僅限於內在精神，雖然本意良善，但卻未能洞察人性本色 (1761: 15, 17)。

³⁹ 侯爾引述的畫論作者包括：Lomazzo, Franciscus Junius, John Dryden, James Harris, Daniel Webb, André Félibien, Abbé Dubos 等。

在這樣的基礎上，侯爾進一步指出，那些將宗教僅限於內在心靈的人們，實則使用話語祈禱，而「語詞，如同動作，都只是思想的符號，它們本身亦非精神與真理」(1761: 16)；也因此，尊語詞而貶外顯的儀禮，在侯爾看來其實是犯了思維謬誤。如此一來，侯爾指出，崇拜儀式以及適當裝飾「上帝的住所」有其道理，他尤其認為經驗證實了教堂「裝飾可以提升虔誠」(1761: 19)。換言之，不管是語詞、圖像或是動作，都是符號，只要能夠表述或激發宗教精神與真理，侯爾認為都有其用處。

在肯定了教堂裝飾的合法性與用處後，侯爾對於偶像崇拜與天主教迷信的可能指控，採用半個世紀前魏爾登的說法，申明「現已不是偶像崇拜的時代」(1761: 24)。侯爾顯然對於啟蒙時期民智大開的進步信念相當樂觀：「有多少從前曾是最理智且有學養者所親信的看法，如今已成為文盲所破除與鄙棄的錯誤？有多少現在珍視的想法，將會受到後代輕蔑……」(1761: 24)。至於《佈道書》對宗教圖像的禁令，侯爾則從題材上做區別，認為《佈道書》只是針對「錯誤與假造之奇蹟的圖像」，而未禁止取材自「神聖歷史」(sacred History) 的歷史畫。他甚至指出，《佈道書》的編纂者也是人，也可能犯錯，譬如只因繪畫與雕刻受到濫用而偏頗地制訂禁令。話鋒一轉，侯爾針對他自己當時身處宗教爭議之中發出了感嘆，申言宗教爭議通常伴隨著複雜的激情，但這卻和真理的關注所在不一致。他語重心長地表示，希望宗教研究也能像數學探索一樣平心靜氣，如此便能認清，對偶像崇拜的恐懼其實毫無根據 (1761: 33-34)。在此基礎上，侯爾便進一步論辯在教堂裡使用繪畫與雕刻的益處。

如上提及，侯爾援引了古典修辭學以及十七、十八世紀繪畫理論，尤其特別的是，承前述的符號概念，侯爾從語言的觀點切入，指出繪畫與雕刻「可被視為語言，就像其他語言一樣，有兩種傳達

思想的方式：描述性的和寓意性的。後者，如果可以這麼表達，可說是詩的繪畫 (the Poetry of Painting)，前者則是歷史的 (the Historical) (1761: 24)。這種描述性的「歷史畫」尤其受到侯爾的青睞。他直說：「我喜歡大幅歷史畫勝過於單獨人物畫像」，主要理由是歷史畫能夠提供教誨，有助於提升德行，且繪有諸多人物行動的歷史畫「在任何時間、任何地點都不會引起崇拜」(1761: 31)，亦即，它們比起單一聖人畫像更能免除偶像崇拜的指控。⁴⁰ 從這裡也可看出，雖然侯爾主張以繪畫來裝飾教堂，但他仍認為裝飾有個限度，而歷史畫正因其能提供教誨，讓人的注意力從符號表面形式深入歷史與道德意涵，所以值得提倡。值得注意的是，何以對於宗教信仰而言，歷史與道德意涵成為重點？面對聖馬格利特教堂東端彩繪玻璃上的耶穌釘刑圖像，侯爾又該怎麼說明這樣的圖像並非控訴者所謂的「迷信」，也不會被當成偶像崇拜，而是作為一幅「歷史畫」引發觀者省思？

首先，侯爾指出，耶穌受難像的作用是要在人們記憶裡喚起「一件令人關心且敬畏的歷史事實 (an historical Fact)」，而對這種事實的召喚，有助於達到真正宗教的目的 (1761: 121)。若將聖馬格利特教堂的彩繪玻璃看作只再現了耶穌釘在十字架上，侯爾認為，這種看法過於狹隘偏頗。他指出，彩繪玻璃上的描繪，實則應被看作是福音歷史的一，再現了一些在這歷史中扮演了不同角色的相關人

⁴⁰ 承本文導言及註 13 所述，黑恩斯指出，強調圖像敘述故事的功能，是英國教會人士辯護宗教圖像的方式之一，此乃因為包含諸多人物動作的圖畫，比較不易受到偶像崇拜的責難。針對此，黑恩斯引述了侯爾「我喜歡大幅歷史畫勝過於單獨人物畫像……在任何時間、任何地點都不會引起崇拜」這段話，但她的目的在於指出這看似合理的論點，其實忽略了許多宗教故事畫的畫面中心都呈現某位個人的行動，參見 Haynes (2006: 127)。黑恩斯並無對《教堂裝飾思辯》一文的內容逐一分析，亦無其他討論，筆者以為如此將無法確實掌握侯爾的論述方式及其背後的觀點。筆者則在此仔細分析該文，用以揭露侯爾的觀點和當時畫論的關連性。

物。如之前所述，侯爾認為歷史畫不會讓人的目光只停留在單一人物身上，他接著說道：

雖然我們的救世主必須是最主要的角色，但心智難以只停駐在觀看他的形象上，而是隨即被驅使轉而思考參與這齣悲劇的諸多角色，或者思考這悲劇的種種前因後果與駭人境況。
(1761: 122)

對侯爾而言，圖像並非令人觀想、崇敬的對象本身，而是透過圖像提供的訊息，引領觀者回想、思考事件的發生及其意義。雖然這些圖像裝點、美化了教堂，但是閱讀這些圖像的目的並非為了觀賞藝術之「美」。在此，侯爾也展現了他對當時繪畫理論的熟悉，歸納其對歷史畫崇高地位的說法：

歷史畫，繪製得宜的話，將有幾種超越其他種圖畫再現的優勢：在最短時間內，它們對眼睛，以及從眼睛到理解力，展示了最令人記憶深刻的事件，以及參與其中的人們的感情與舉止。它們同時將這些事件或者其中重要人物的行為，深刻地銘印在想像力上。像這樣的描繪，乃是大師天才的造物，有能力激發複雜多樣的情感……要在這樣的[歷史畫]中完善安排人物位置，妥切表達情感，並且正確部署光影明暗，需要相當的判斷力；基於此，以及它們所具有的用處 (Utility)，這種描繪被普遍認為優於所有其他種圖畫，而具有最卓越的地位。(1761: 123-124)

如果聖馬格利特教堂的彩繪玻璃是一幅歷史畫，是一幅不僅從世俗角度來看是值得讚許的描繪，其對理解力與想像力的激發也能正面提升宗教情感，那麼，從侯爾的立場來看，顯然沒有理由反對這樣的圖像。

為了徹底掃除偶像崇拜的顧忌，侯爾還進一步提出「插圖」的

概念來解釋。他指出該彩繪玻璃窗的兩側「牆壁上嵌有銅板，銘刻著歷史原典 (original History)，形同這幅圖像的評論，如此一來，圖像複本 (Copy) 與之對照比較時，乃形成有用的插圖 (Illustration)」(1761: 122-123)。換言之，侯爾將這件彩繪玻璃上的圖像，視為福音歷史的插圖；既然是插圖，對於故事原文理當具有輔助角色，而其目的就是令人更加理解故事本身。為了更加確立此彩繪玻璃的「插圖」角色，侯爾還加上長篇幅註腳，說明事實上已有為數眾多的此類插圖可見於聖經與祈禱書中。此外，侯爾又進一步指出，聖經提供了豐富的題材，歷來也有許多著名畫家描繪聖經故事，像拉斐爾 (Raphael) 與普桑 (Poussin) 都描繪了許多耶穌的生平故事。侯爾特別強調將耶穌的生平事蹟與受難歷程化為一件件「歷史故事」，透過歷史畫的描繪，更能激發觀者強烈的印象與情感，由此而穩固與增強信仰。

有關附有插圖的聖經出版日增一事，侯爾確實指出一個十八世紀中後期快速發展的現象。這並非僅限於聖經出版的特殊狀況，而是整個版畫製作與印刷文化發展的一環。有關十八世紀英國版畫、戲劇小說插圖的研究已有諸多成果，然而針對聖經插圖，目前的研究尚少，亦非筆者於此處所能申論。⁴¹ 但值得一提的是，在侯爾寫作《教堂裝飾思辯》之際，拉斐爾圖稿也幾度被轉用為聖經插圖，譬如 1755 年出版的《編給兒童的新約聖經》(*The New Testament Adapted to the Capacities of Children*)，其中包含版畫家沃克 (Anthony Walker, 1726-1765) 根據七幅拉斐爾圖稿 (或其複製) 所製作的插圖。另外，身為神職人員亦是詩人的福克斯 (Francis Fawkes, 1720-1777) 於 1761 至 1762 年出版的兩巨冊《完全家庭聖經》(*The*

⁴¹ 目前較全面探討十八世紀英國聖經插圖的是 Henry J. S. Howard (2005) 未出版的博士論文。

Complete Family Bible) 則包含了眾多插圖，並在第二冊最後使用了六幅——《耶穌遞鑰匙予彼得》除外——拉斐爾圖稿 (Hsieh, 2009: 911)。即便拉斐爾圖稿原件本身展示於世俗的宮殿廳堂，其複製圖像卻已被合法使用於聖經書籍中。換言之，「歷史畫」正透過發展自世俗文學的插圖形式，滲入宗教領域。⁴²

最後，在《教堂裝飾思辯》中還有一個論點，從藝術史角度來看深具意義。在導論最後，當侯爾一一駁斥了反對教堂中使用繪畫與雕刻的看法，並論辯教堂裝飾的好處後，他進一步說道：

還有另一個動機促使我申辯這些優雅的藝術可為宗教所使用，我意指，我希望它們有朝一日在這個島上大放光彩；在這個島上英雄、哲學家、詩人已善盡所能榮耀人類 [人性]，然而畫家和雕刻家卻連達到平庸之境者都仍甚少。(1761: 36)

這個願望，喚起了近半個世紀之前理查森的呼喊。在 1719 年出版的《論鑑賞家之科學》一開始，理查森便慨嘆像英國這樣富有音樂、詩文品味並且政治家、神學家、律師、醫師、數學家等雲集的國家，竟然這麼少繪畫愛好者與鑑賞家。而此一欠缺，從十七世紀末以來，就一直被認為是致使英國繪畫難以發展的主要原因之一 (謝佳娟, 2010: 89-90)。理查森寫作該文的目的，便是要呼籲英國人士重視繪畫視，並希望見到「英國畫派」早日崛興。

十八世紀英國有關藝術的論文不乏這樣的希望或呼求，然而英

⁴² 聖經插圖在 1790 年代甚至成為一項重要的藝術出版計畫：繼波伊德爾 (John Boydell, 1720-1804) 於 1786 年啟動的「莎士比亞畫廊」(The Shakespeare Gallery)，版畫商馬克林 (Thomas Macklin, 1752/53-1800) 也在 1787 年先推出「詩人畫廊」(The Poet's Gallery)，兩年後接著推出聖經插圖計畫，委託當時著名畫家提供油畫，再轉製為版畫，1800 年發行集結成七冊的全開本插圖聖經 (*The Holy Bible*)。

國繪畫發展真正獲得體制上的支持，則要等到 1768 年皇家藝術學院 (Royal Academy of Arts) 成立，至於公共教堂大型宗教畫的發展則要更晚。雖然如上述聖經插圖自十八世紀中以後日益增多，且也不乏有教區教堂設立祭壇畫的例子，但是畫家們爭取大教堂委託案卻一直難有著落，倫敦聖保羅大教堂的裝飾計畫最後遭到否決，即是著名的例子。1773 年 8 月之前，在聖保羅大教堂主任牧師 (Dean of St Paul's) 牛頓 (Thomas Newton, 1704-1782) 的支持之下，由皇家藝術學院院長雷諾茲 (Joshua Reynolds) 與諸位院士如考夫曼 (Angelica Kauffmann)、丹斯 (Nathaniel Dance)、巴利 (James Barry)、契皮利亞尼 (Giovanni Battista Cipriani)、魏思特 (Benjamin West) 等組成的畫家團隊，擬定了為聖保羅大教堂免費繪製大型宗教畫的計畫，牛頓甚至取得了英王喬治三世的認可。然而，同年 10 月，倫敦主教泰利克 (Richard Terrick, 1710-1777) 卻否決了這個計畫，宣稱此舉將使「羅馬天主教」(popery) 趁機入室而引爆爭議。牛頓在他晚年所寫的自傳中敘述了這個事件的來龍去脈，說明當時確有一些重要人物反對設置畫作，但他也認為大部分意見仍支持此計畫。他尤其指出，「不管最初改革者當時所處的狀況如何，現在確實已經沒有所謂圖畫誘使人民陷入天主教迷信或偶像崇拜的危險了」(Newton, 1782: 107)。⁴³

無論十八世紀英國宗教故事畫的實際發展是否如侯爾所願，侯爾結合宗教與藝術的論辯方式，確實為英國教會對宗教圖像的思維，立下一個里程碑。他甚至在導論最後自信地說道：

⁴³ 這個計畫雖然失敗，但魏思特將已經繪製的草圖展示於 1774 年的學院畫展，並開始一連串皇家與地方教堂的祭壇畫製作。相較於其他英國畫家，魏思特是少數在十八世紀晚期接受教堂委託，並有大量宗教畫創作的畫家。參見 Dillenberger (1977: 39-41); J. D. Meyer (1975, 1976); Staley (1981)。

如果有人，因為缺乏以恰當的方式考慮這個問題，而就此反對以繪畫與雕刻裝飾教堂，無論他們的才能多麼受到尊重，或者人格多麼可敬，我也難以相信，他們的意見會被多數人所依循；這個情形或許可以歸因於教育的偏見，或者可以使我們確信，最理智的人也可能犯錯。(1761: 36)

十九世紀英國宗教繪畫與教堂裝飾的興起，或許可說是英國教會終於認可了繪畫之用，反之也顯示，在英國繪畫藝術的發展過程中，宗教終於成為一種描繪題材；宗教畫不僅作為祭壇畫設置在教堂裡，也出現在學院的公開展覽中，與其他各類世俗畫種並置。⁴⁴

陸、繪畫的真理：如何看得見？

從前述論者對拉斐爾圖稿的詮釋，以及魏爾登或侯爾等英國教會人士對宗教圖像的辯護，可以見得，他們選擇避開宗教教義內容，反駁偶像崇拜之說，且極力讚揚繪畫，並為繪畫爭取一席之地。他們根據的理由，乃是繪畫能夠有效激發情感與宗教情操，並有圖示聖經故事、引人深思事件發生之情境與意義的功能——暫且不管「美化」教堂與使觀者「愉快」的論調。宗教畫之所以具有這樣的力量，是因為所描繪的宗教內容的真理所致？抑或繪畫本身具有某種屬於藝術形式的真理，尤其像是拉斐爾這樣的大師筆下所彰顯的真理？換言之，且不管宗教內容如何，繪畫形式本身是不是有一套判準，而這套判準將會影響人們判定繪畫表現的真實與否？

⁴⁴ 針對十八世紀末至十九世紀初英國宗教畫的發展，目前仍有待研究；有關十九世紀中期英國宗教畫的發展，尤其是前拉斐爾派的宗教畫，參見 Giebelhausen (2006)。Giebelhausen 從學院展覽目錄統計了 1825 至 1870 年間展出的宗教畫數量，據此來看，當時學院展覽中的宗教畫仍屬少數，平均約佔總展出畫作數量的 2.5% (Giebelhausen, 2006: 31-33)。

首先，我們必須再回到布拉克莫爾的最後兩行詩：「但且別問拉斐爾的理念是什麼／他的判斷可能錯誤，他的畫筆則不會」。對此筆者曾謂：布拉克莫爾的解決之道，是區分畫作傳達的理念和畫面的構圖與人物刻畫，亦即把「宗教內容」和「藝術表現」區別開來。如此一來，藝術形式中有某種真理，即便是和理念切割開來，還是有準則可以判斷其真假。這個真理，如果真有其存在的話，究竟會是什麼？如果再對照理查森在《論繪畫理論》中所說的話，將會更清楚些。在談論「創思」的原則時，理查森指出：

歷史絕不能被錯誤轉述 (corrupted)……在描繪每一個人、每一件事物時都必須保持其固有的個性……情境也必須被遵照，如行動發生的場景，國家，或地點，習俗……比例等等，都必須符合一致。這就叫做遵照合宜規範 (*Costûme*)。(1715: 53)

這種「歷史的」真理，以及展現此歷史的真理所需仰賴的「自然的」真理（如對形體、空間關係的掌握），在布拉克莫爾、斯狄爾、理查森的思想體系裡，是比「宗教的」真理更為絕對普遍。布拉克莫爾所謂拉斐爾的判斷可能錯誤，指的是羅馬教會的非絕對性，也就是說，「耶穌遞鑰匙予彼得」（依照教宗與拉斐爾所設想）的真理，頂多只是地域性的（或相對性的）真理，只對羅馬教會為真。對於英國教會而言，這個判斷則是假的。而布拉克莫爾所謂拉斐爾的畫筆不會犯錯，指的則是拉斐爾的畫遵照並展示了「歷史的」以及「自然的」真理，而此二種真理，就繪畫而言，是絕對且普遍的。因此，觀者可以不同意拉斐爾畫中的宗教理念，但無法否認其所展現的自然與歷史真理。在十八世紀英國，拉斐爾的畫一直被當作是「自然」與「真理」的代表，即是就此意義而言。雖然歷史後見之明揭示了所謂「自然與歷史的真理」依舊只是地域性的，但這並不影響「自

然與歷史的真理」這樣的概念在英國當時的有效性。事實上，當時正是這個概念界定了什麼是作為自由藝術的「繪畫」，換言之，此二項價值乃是當時繪畫的定義與最終追求。

進一步來說，也就是當「自然與歷史的真理」可以超越「宗教的真理」之際，一個新的「文化領域」的誕生便有了可能，在這「文化領域」裡，甚至宗教也可以是「歷史的」。從侯爾對歷史畫的論點，即可看到「歷史」概念的另一種意義與發展，亦即「宗教的歷史化」。如前述，侯爾認為耶穌受難像的作用是要在人們記憶裡喚起「一件令人關心且敬畏的歷史事實」(an historical Fact) (1761: 121)，透過圖畫的再現來「思考這悲劇的種種前因後果與駭人境況」(1761: 122)。換言之，宗教圖像的作用就如同記錄、描述過去事件一般，將宗教發展的歷程一一再現。這種對宗教圖像的看法所呈現出來的，並非是天啟的宗教觀，而是可由經驗理解、理性思辯的宗教，是有歷史發展可循、可以化為圖說歷史故事的宗教。值得注意的是，這種對宗教「歷史事實」的關注，正呼應了十七世紀末起在英國日益興盛的古物研究，其研究對象涵蓋了英國過去的歷史，不管是宗教或世俗遺跡。⁴⁵ 換言之，宗教也被一種歷史的眼光所看待、記錄、保存，而這種記錄與保存的方式，包括圖像。

前述引發爭議的聖馬格利特教堂之彩繪玻璃，事實上已在 1737 年被納入紀錄保存的對象。當時該片彩繪玻璃仍在埃塞克斯 (Essex) 的新廳 (New Hall) 禮拜堂，但該堂荒廢時久，新主人正打算加以拆除。此際，「古物愛好者學會」(Society of Antiquaries) 的版畫家

⁴⁵ 一群自 1707 年起便經常聚會的古物愛好者，於 1718 年在倫敦正式成立了「古物愛好者學會」，此乃英國古物研究的一個重要指標。從此，該會有計畫地推動了諸多建築遺跡與古物的挖掘與探勘，並資助出版了多部書籍與圖版。有關十八世紀英國古物研究，參見 Myrone & Peltz (1999); Starkey (2007); Sweet (2004)。

佛楚 (George Vertue, 1684-1756) 受到指示派人前往勘查該建築，並將該彩繪玻璃窗描繪、記錄下來 (Starkey, 2007: 140)。1768 年，當時該片彩繪玻璃已經重新安置到聖馬格利特教堂的東窗，古物愛好者學會進一步將該彩繪玻璃以單色銅版畫 (59.3 x 37.5 公分) 出版，並收錄在《古代紀念物》(*Vetusta Monumenta*) 中。⁴⁶ 古物愛好者學會的主要目的是要「保存英國事物的記憶」(Lolla, 1999: 18)，對他們而言，該片彩繪玻璃——少數留存下來的宗教改革之前的宗教圖像——尤其富有歷史價值。事實上，在十八世紀後期以至十九世紀，陸續有再現該片彩繪玻璃的彩色木刻與蝕刻銅版畫出版，在在顯示了這片彩繪玻璃所受到的關注。⁴⁷

那麼，這些版畫出版是為了古物保存、抑或宗教信仰的目的？當時的觀者是否僅將這幅再現聖馬格利特教堂東窗彩繪玻璃的圖版——及其耶穌釘刑圖像——視為古物保存文件？抑或如同侯爾所設想的，這幅耶穌釘刑圖像將引發觀者回想救世主的受難過程，進而興起宗教情操？這個問題大抵因人而異，無絕對答案；不過，無論如何，當侯爾提出他的辯護，以及古物愛好者學會發行該版畫時，都明顯可見其中「非宗教信仰」本身的理由。在《教堂裝飾思辯》正文後的附錄，有聖馬格利特教堂及該片彩繪玻璃的描述，甚至包括了對當時仍存的其他哥德式教堂與彩繪玻璃的記述。附錄三〈對該彩繪玻璃窗之描述〉(A Description of the Window) 以冷靜平實的文筆，逐一描述了彩繪玻璃上的圖像元素，其開門見山指出：

⁴⁶ 從 1718 年起，古物愛好者學會便每年出版版畫，並在 1747 年首度發行結集成冊的《古代紀念物》(*Vetusta Monumenta*)，1756 年之前由佛楚負責製作版畫，之後由巴西爾 (James Basire) 及其子陸續接任。此圖集之出版持續到 1906 年，然大部分集中在十九世紀中葉之前，不同時期出版的圖版也見證了版畫印刷技術的變遷 (Lolla, 1999: 15-34; Starkey, 2007: 143-145)。

⁴⁷ 可參見大英博物館線上典藏資料庫。

這片東窗彩繪玻璃包含了我們救世主位處兩位盜賊之間而受釘刑的完整歷史，對這些人物的描繪是如此精湛，以致於可看見每隻手腳因不同方式吊掛在十字架上而顯現的肌理。環繞在我們救世主受釘刑的十字架周圍者，是參與處刑的羅馬軍官與士兵，還有一些猶太人領袖。在十字架腳邊的，是抹大拉的瑪麗亞、克李奧發的妻子瑪利，聖母瑪麗亞站在前端，描繪得彷彿如將要昏厥……在十字架的右邊（亦即面對窗戶時的左手邊）是騎在馬上的羅馬將領，他正用一支長槍戳刺我們的救世主的胸側，從傷口流出的血與水被描繪了出來。羅馬將領所騎乘的馬匹繪製精良，充滿精神與活力。在十字架的後方，稍靠左邊，呈現了耶路撒冷城市的遠景。在右邊是悔過的受刑者，左邊則是辱罵我們的救世主的盜賊。(1761: Appendix, 4-5)

雖然談的是教堂裡的宗教圖像，但這篇描述就如同針對任何其他種圖像的描述一樣，一一辨認、指出圖像中的元素。行文中，更不時從圖像製作的角度來描述，幾次使用了「描繪／再現」(represented)、「繪製」(executed) 這樣的字眼。換言之，即便是教會人士描述教堂的宗教圖像，其處理方式和使用之語言及概念，就如同世俗人士所寫畫論中對繪畫的分析一樣。也就是說，對於觀者（與讀者）而言，即便面對宗教圖像，重要的事包括學會如何觀看、辯讀圖像，以及熟悉描述圖像的方式及語言。

這樣的能力與經驗之所以重要，還可以從當時通行的另一個概念來加以理解，即前述的「繪畫是一種語言」的概念。在 1715 年出版的《論繪畫理論》中，理查森即主張繪畫是「我們藉以彼此傳達思想的媒介之一」，是「一種語言，透過繪畫語言我們溝通思想的技巧得以完善」(Richardson, 1715: 5；謝佳娟，2010: 125)。1742 年，騰布爾 (George Turnbull, 1698-1748) 在其《博雅教育觀察意見》(*Observations upon Liberal Education, in all its branches*) 中則從

解釋人類知識範疇與傳遞知識之媒介出發，重申繪畫是一種語言的主張。在他看來，人類求知的對象，是「真理自身」，以及「使真理為人所知所感的各種方法」(Turnbull, 1742: 421)，亦即「語言」，而騰布爾所謂的「語言」則包括了文字與圖像(謝佳娟，2010: 126-127)。至此，我們可以看到，前述侯爾在辯護宗教圖像時所使用的「符號」概念，實則與騰布爾的語言觀相呼應。不管是騰布爾所著重的自然哲學與倫理哲學的「真理」，或是侯爾所謂的宗教的「真理」，都是透過語言或符號而加以表述、傳達與溝通。因此，去認識、掌握，並運用圖像這套語言，瞭解這套語言的文法規則，以至能夠用來表述(自然的、倫理的、宗教的)真理，便是教育的一環了。換言之，一旦知道了圖像是一種表述方式、一種符號、一種語言，是「再現」，而不是「被再現者」，便能體認到圖像不同於宗教真理本身，應該也就不可能發生偶像崇拜。

到此為止，可以清楚看到，不管是理查森等論者在談拉斐爾圖稿，或者是魏爾登及侯爾等教會人士在辯護宗教圖像，都是強調繪畫(或圖像)的表述能力，而繪畫的表述(或再現)則有其語法及語用原則，這即是繪畫本身的「真理」，也就是判斷繪畫真假、好壞的準則。⁴⁸

然而，我們還可以進一步再問：這樣的真理如何才能看得見？如何確認觀者瞭解繪畫是一種表述(再現)，不會將圖像當作偶像？

⁴⁸ 本文在使用「事實」與「真理」二詞時，基本上依循本文所引之十八世紀論者(如理查森、騰布爾、侯爾等人)的用法。當他們談及「事實」時，意味的是物質或文獻證據指向存在之事物，或經驗上可驗證的感知，談及「真理」時，牽涉的是判斷與信念；此二者雖有層次上的不同，但並非截然區分為二，而是互相撐持。本文所論的「繪畫的真理」，即是建立在這樣的概念上，亦即，歷史畫需建立在對自然與歷史事實合宜的描繪上。也唯有在這基礎上，繪畫的真理才能彰顯出來，而對此真理的感知，則是繪畫價值的判斷。

又如何確認觀者不會在拉斐爾圖稿中看到、並認同屬於羅馬教會的真理？如前述，魏爾登與侯爾在辯護宗教圖像時，都主張在教堂設立圖像不必然會導致偶像崇拜，而是肯定信徒乃為理智的觀者，不會將激發精神感召的聖人肖像或者引人思考聖經故事的歷史畫盲目地奉為偶像。在英國這樣一度對宗教圖像戒慎恐懼的新教國家，宗教圖像要能發展，必須先要能夠如此肯定觀者的理智辨別能力。同樣地，繪畫藝術在英國要能發展，也需仰賴有繪畫鑑別能力的觀眾。也因此，十八世紀日益出現繪畫論述，提倡繪畫是一種語言的觀念，並「教導」讀者如何看畫，以形成一群對繪畫有共識的「藝術公眾」。⁴⁹ 從魏爾登與侯爾的例子，明顯可見藝術公眾的圈子擴大到了英國教會；雖然他們的辯護也顯示了教會內部仍有反對意見，但將繪畫視為一種表述語言的看法，也正逐漸擴散到英國社會之中。

在培養「藝術公眾」的過程中，拉斐爾圖稿所扮演的角色不可小覷。如第貳節所述，諸多的版畫與文字描述出版，讓拉斐爾圖稿在十八世紀前期成為受到最多關注與談論的歷史畫作典範。然而，除了觀看版畫與閱讀描述，更重要的途徑，則是拓展公眾親見畫作的機會。自十八世紀中起，除了前往歐陸「大旅行」(Grand Tour) 進行藝術巡禮之外，⁵⁰ 參觀皇家宮殿與貴族宅邸藝術收藏，甚至參觀教堂的風氣也日漸興盛，各種參訪指南或旅行見聞也因應而出。⁵¹

⁴⁹ 有關十八世紀英國「藝術公眾」的形成，乃是 1980 年代以來英國藝術史研究興起的重要領域之一，學者們分別從不同的角度討論該現象，重要著作參見 Barrell (1986); Brewer (1997); Copley (1992); Solkin (1993, 2001)。

⁵⁰ 有關「大旅行」的藝術巡禮，參見 Wilton & Bignamini (1996)。針對英國人士在歐陸觀看天主教藝術的相關問題，參見 Haynes (2005, 2006)。

⁵¹ 有關十八世紀英國境內旅行書寫的研究眾多，針對貴族鄉間別墅 (country houses) 參訪的歷史性敘述，參見 Ousby (1990); Tinniswood (1998)。

譬如版畫家暨出版商畢肯 (George Bickham Jr., 1706-71) 於 1742 年出版的《大不列顛珍奇錄》(*Deliciae Britannicae: or, the Curiosities of Hampton-Court and Windsor-Castle*)，即特別詳細介紹了拉斐爾的生平與圖稿。

1766 年劍橋大學植物學學者馬汀 (Thomas Martyn, 1735-1825) 編輯出版的《英國鑑賞家》(*The English Connoisseur: Containing an Account of Whatever is Curious in Painting, Sculpture, & c.*) 則包羅更廣，記述了英國各地皇家宮殿、貴族鄉間別墅以及公立機構的繪畫與雕刻收藏。⁵² 此書對各收藏的編排，乃依照地理區域為序，有關拉斐爾圖稿的描述，出現在第二冊描述倫敦地區之收藏中。馬汀開門見山說道，「遺漏未提著名的拉斐爾圖稿，將是不可原諒的」(1766: 3)，接者他先指出這七幅圖稿取材自新約聖經的「神聖歷史」，且原為織毯之設計底稿，之後便一一描述各幅圖稿。雖然在整本書中，對拉斐爾圖稿的描述僅只四頁，顯得簡短，但相較於該書中對個別畫作的描述通常是一兩句話點出主題與作者，拉斐爾圖稿的份量顯然頗重。這事實上也反映了，針對拉斐爾圖稿，馬汀有較多前人的描述可用，他尤其大幅引述了斯狄爾與理查森的說法。馬汀並不以「鑑賞家」自居，如他在該書序言中所述，他是希望透過編纂這樣的書籍，提供讀者一本有用的目錄，而他認為此種目錄有其必需性，因為「如果沒有這些目錄，必需承認，對尚且無知的觀者 (the yet uninformed observer) 而言，觀看這些珍貴收藏，除了從見到諸多美妙事物所引發的視覺及想像愉悅之外，將鮮能產生用處」(1766: i-ii)。也就是說，對馬汀而言，面對藝術作品，光是「看」還不夠，還需要「知」。而「知」會帶來什麼「用處」呢？這已是本文的題外話，此不贅述，但可以說的是，這些對「知道」繪畫雕

⁵² 有關此書內容來源，參見 Simpson (1951)。

刻作品的興趣與需求，乃是形成「藝術公眾」的基礎。

這種對「知道」拉斐爾圖稿的需求——或預期需求——至少已明顯出現在兩年前，即 1764 年出版的《對王后宮殿中拉斐爾圖稿之描述》(*A Description of the Cartons of Raphael Urbin, in the Queen's Palace*)。此長達四十三頁的小冊子，原先乃附於版畫出版商波伊德爾 (John Boydell, 1720-1804) 於 1759 年出版之《拉斐爾學校：歷史畫的表達指南》(*The School of Raphael: or, the Student's Guide to Expression in Historical Painting*)；1763 年底，英王喬治三世將拉斐爾圖稿移至倫敦市區的夏洛特王后 (Queen Charlotte) 宮殿 (即現今白金漢宮)，引發波伊德爾將之單獨重印發行，並在簡短序言中說明發行原因：

這些圖稿最近被移到公園旁的王后宮殿中，據推測，和它們在漢普登宮中時相比，將有更多的人士得以有機會親見拉斐爾這些享負盛名的作品。既然可能會有許多人想要關於這些作品更完整的解釋，而這是那些領路人員所無法提供的，因此我希望這本小冊子能夠對公眾有用且合意。(Ralph, 1764: n.pag.)

這本小冊子的正文作者為拉爾夫 (Benjamin Ralph)，⁵³ 他依照《捕魚神蹟》、《耶穌遞鑰匙予彼得》、《治癒癱子》、《亞拿尼亞之死》、《巫師伊利馬猝瞎》、《保羅與巴拿巴在路司得》、《保羅在雅典傳道》的順序一一描述，在每篇開端先摘錄該圖的聖經出處，在描述時則不再說明內容主題，而是直接從畫面構圖談起，尤其著重人物的安排與表情以及透視空間的營造。文中拉爾夫不斷引述理查森的看法，並且，如同先前布拉克莫爾、斯狄爾、理查森對

⁵³ 拉爾夫為 1760 年成立的藝術家協會 (Society of Artists) 之成員，參見 Hargraves (2005)。

《聖保羅在雅典傳道》的讚賞，拉爾夫也給《聖保羅在雅典傳道》最長的篇幅，並在一開始便宣告：「如果一幅精美的歷史畫 (a fine historical Composition) 是由構思、表達、設計[素描]、多樣性與合宜等所構成，這幅圖稿確實值得享有它長久以來作為拉斐爾最偉大作品之一的地位」(1764: 37)。拉爾夫的讀者，在他的引導下，於是學習著以「觀看繪畫藝術之眼」來注視拉斐爾原先為了西斯汀禮拜堂而做的織毯設計圖稿。

這本小冊子不但揭示了拉斐爾圖稿受重視的程度，也標記了宗教圖像成為「藝術作品」的身份轉換，此外亦透露當時有關觀看畫作條件的問題。事實上，不如波伊德爾等人所預期，拉斐爾圖稿移到王后宮殿後，並未因位於倫敦市區而更容易讓人接近，相反地，這段期間鮮少有人能進入皇宮親見圖稿 (Shearman, 1972: 153)。然而，此際也日益響起籲求開放王室與貴族收藏的呼聲。前述的馬汀即在《英國鑑賞家》序言中提出此呼籲 (Martyn, 1766: i)。激進派政治家威爾克斯 (John Wilkes, 1725-1797) 於 1777 年 4 月 28 日在下議院的一場演說，更將此問題帶入國會殿堂；王室收藏開放參觀與否，儼然成為政治議題。威爾克斯原本是提出大英博物館理事會增加預算購買書畫的請願案，他在演說中提及拉斐爾圖稿：

現在正在一個煙霧籠罩的城市邊緣一間已逝男爵的燻煙房子⁵⁴裡逐漸腐壞中。它們完全被隔絕於眾人目光之外……對一位有品味的英國紳士而言，如此被剝奪觀賞他最想望之物 [即拉斐爾圖稿]，有什麼是比此更大的恥辱呢？尤其 [這些圖稿] 向來都被認為是我國的驕傲，是無價的國家寶藏，是共同的恩典，而非私人財產。(Shearman, 1972: 152)

⁵⁴ 白金漢宮原為白金漢公爵於 1703 年所建，1761 年喬治三世向其後代買下，作為王后之住所。

這樣的情形並未即刻轉變，拉斐爾圖稿開放參觀，要等到十九世紀 30 年代末維多利亞女王上任之後。⁵⁵ 不過，從 1699 年拉斐爾圖稿在漢普登宮展示起，到 1777 年威爾克斯慷慨陳情為止，不到八十年的期間，拉斐爾圖稿仍已透過版畫複製與文字描述廣為眾人所知，也確立了其作為英國國家寶藏的地位。更重要的是，同樣在這段期間中，尤其透過拉斐爾圖稿所例示的歷史畫典範，繪畫藝術在英國社會裡逐漸建立起其理論地位與文化價值論述。

柒、結語

對於曾經視宗教圖像為偶像崇拜之源的新教英國來說，要能接納，甚至支持宗教圖像，勢必在「宗教」與「圖畫藝術」兩方面都需要經過一番轉化。也唯有在這轉化的基礎上，「宗教藝術」才有可能在英國社會中發展。

十八世紀英國繪畫理論的建立，以及教會人士對宗教圖像的辯護，即顯示了這個轉化的過程，以及重新調整宗教與藝術之關係的努力。從十八世紀英國對拉斐爾圖稿典範地位的建構中，可見到論者巧妙地在「傳達宗教訊息的藝術作品」裡，區隔出「所傳達的宗教訊息」以及「承載這個訊息的藝術表現形式」，而這樣的區隔，則是在「繪畫語言」觀的架構下進行。正是在這個區隔之中，凸顯了拉斐爾圖稿作為宗教圖像之外，還展現了「繪畫的真理」：圖畫

⁵⁵ 1787 至 1804 年間，拉斐爾圖稿幾度遷移到溫莎城堡與其他王宮，於 1804 年才又回到漢普登宮。1838 年，維多利亞女王繼位一年後，漢普登宮圖稿藝廊乃開放供民眾免費參觀，甚至有提供導覽。1865 年，拉斐爾圖稿經歷了目前為止最後一次重大遷移：如本文一開始提及，維多利亞女王將之長期借給當時的南肯新頓博物館（現今 V&A 博物館）展示，從此拉斐爾圖稿離開了皇家宮殿，駐進了美術館（Shearman, 1972: 154-158）。

表述本身的自然與歷史的真理。透過拉斐爾圖稿來闡釋、確立此「繪畫的真理」及其判準，或許是十八世紀英國在接受歐陸「宗教畫」（尤其是天主教圖像）的過程中，一個意想不到、但也無可避免的結果，然這卻也正揭示了，繪畫（以「歷史畫」為範準）在十八世紀英國社會中提升為「美術」（自由藝術、文雅藝術）之際，乃被賦予了跨越宗教信仰的文化力量與地位。

從拉斐爾圖稿的例子來看如是，就英國教會人士對宗教圖像的辯護而言亦然。雖然當時英國教會內部對宗教圖像仍有反對者，但亦有如魏爾登、威爾森、侯爾等贊同使用宗教圖像者。更重要的是，在這些辯護宗教圖像之合法性與益處的論點中，在在顯示了與繪畫理論同樣一致的看法：「圖像」不再被視為「偶像」，而是感官的印記，是思想的「符號」。不管是不是為宗教所用，「圖像」或「繪畫」本身的表述能力——有效傳達理念、激發情感——乃是辯護者立論的基礎。在這樣的基礎上，「宗教故事畫」最終得以被英國教會接受。

英國教會在重新調整宗教與藝術的關係上，除了對宗教圖像的辯護方式與世俗畫論如出一轍之外，從聖馬格利特教堂彩繪玻璃的例子，還可見到當時正在崛起的「保存歷史文物」的概念。在威爾森與侯爾看來，該片彩繪玻璃不僅圖示了耶穌受難的歷史，因而對於觀者有著召喚歷史記憶、省思信仰根源的作用，此外也是一項記載了英國宗教發展過程的歷史古物。這些「宗教圖像」或「宗教藝術」，一方面再現了神聖歷史，一方面本身也成為世俗歷史的一部分，蘊含了歷史價值，尤其在古物愛好者學會的記錄、出版下，成為英國的文化記憶。就如同拉斐爾圖稿，雖然起自於表述羅馬教會建立的宗教權威，最終卻成為英國的國家寶藏，或公共文化財。

最後，究竟是什麼力量，讓英國宗教改革後被分離的「宗教」

與「繪畫藝術」有再度重逢交會的機緣？「宗教藝術」的再度形成，勢必無法再回到原初的宗教框架下，而必須藉助來自「繪畫藝術」的力量，這在當時繪畫理論的建立過程及其對宗教圖像辯護的影響中明顯可見。此外，本文導言中所引西敏寺大主教尼可斯之所言，也透露了重要線索：「無論他們 [藝術愛好者] 的信仰為何，這些信仰都認可了文化在英國生活中的重要性」(Evans, & Browne, 2010: 6)。或許在十八世紀英國，這個新的「文化領域」尚不如現今確鑿醒目，但這個「文化領域」的開啟，卻是「宗教藝術」的價值在英國要受到認可的必要前提。隨著時間的推移，「文化」概念的擴充延異，「繪畫的真理」也將面臨進一步的調整與轉變。

參考文獻

- 謝佳娟 (2009)。〈書評：《英國藝術史 1600-1870》〉，《藝術學研究》，4: 153-162。(Hsieh, C.-C. [2009]. Review *The history of British art 1600-1870*. *Journal of Art Studies*, 4: 153-162.)
- 謝佳娟 (2010)。〈設計的化身、繪畫的文法：十七至十八世紀中葉英國素描概念的演變與意義〉，《新史學》，21, 4: 57-139。(Hsieh, C.-C. [2010]. The embodiment of design, the grammar of painting: The changing concept of drawing and its significance in early modern England. *New History*, 21, 4: 57-139.)
- Alberti, L. B. (1991). *On painting* (C. Grayson, Trans.). London: Penguin Books.
- Anonymous. (1755). *The new testament adapted to the capacities of children. To which is added, an historical account of the lives, actions, travels, sufferings, and death of the apostles and evangelists . . . adorned with cuts; designed by the celebrated Raphael, and engraved by Mr. Walker*. London: J. Newbery.
- Barlow, T. (1714). *The case concerning setting up images or painting of them in churches, writ by the learned Dr. Thomas Barlow, late bishop of Lincoln . . . published upon occasion of a painting set up in White-Chappel Church*. London: James Roberts.
- Barrell, J. (1986). *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt: "The body of the public."* New Haven, CT & London: Yale University Press.
- Bennett, G. V. (1957). *White Kennett, 1660-1728, bishop of Peterborough: A study in the political and ecclesiastical history of the early eighteenth century*. London: S.P.C.K.
- Bickham, G. Jr. (1742). *Deliciæ britannicæ: Or, the curiosities of Hampton-Court and Windsor-Castle, delineated; with occasional reflections; and embellished with copper-plates of the two palaces, & c.* London: T. Cooper & G. Bickham.
- Blackmore, R. (1703). *A hymn to the light of the world. With a short description of the cartons of Raphael Urbin, in the gallery at Hampton-Court*. London: Jacob Tonson.
- Boydell, J. (1759). *The school of Raphael: Or, the student's guide to*

- expression in historical painting*. London: John Boydell.
- Brewer, J. (1997). *The pleasures of the imagination: English culture in the eighteenth century*. London: HarperCollins.
- Campbell, T. P. (2002). *Tapestry in the Renaissance: Art and magnificence*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Copley, S. (1992). The fine arts in eighteenth-century polite culture. In J. Barrell (Ed.), *Painting and the politics of culture: New essays on British art 1700-1850* (pp. 13-37). Oxford, UK & New York: Oxford University Press.
- Croft-Murray, E. (1962, 1970). *Decorative painting in England, 1537-1837* (Vols. 1-2). London: Country Life.
- Dillenberger, J. (1977). *Benjamin West: the context of his life's work, with particular attention to paintings with religious subject matter, including a correlated version of early nineteenth-century lists of West's paintings, exhibitions, and sales records of his works, and also a current checklist of his major religious works*. San Antonio, TX: Trinity University Press.
- Evans, M., & Browne, C. (Eds.). (2010). *Raphael: Cartoons and tapestries for the Sistine Chapel*. London: V&A.
- Fawkes, F. (1761-1762). *The complete family bible. Containing the sacred text of the old and new testament at large* (Vols. 1-2). London: Fawkes.
- Fermor, S. (1996). *The Raphael tapestry cartoons: Narrative, decoration, design*. London: Scala Books.
- Fermor, S., & Derbyshire, A. (1998). The Raphael tapestry cartoons re-examined. *Burlington Magazine*, 140, 1141: 236-250.
- Friedman, T. (2004). *The Georgian parish church: Monuments to posterity*. Reading, UK: Spire Books.
- Gibbon, E. (1990). *Memoirs of my life*. Harmondsworth, UK: Penguin.
- Gibson, W. (2001). *The church of England 1688-1832: Unity and accord*. London: Routledge.
- Gibson-Wood, C. (2000). *Jonathan Richardson: Art theorist of the English Enlightenment*. New Haven, CT & London: Yale University Press.

- Giebelhausen, M. (2006). *Painting the bible: Representation and belief in mid-Victorian Britain*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Gregory, J. (1991). Anglicanism and the arts: Religion, culture and politics in the eighteenth century. In J. Black & J. Gregory (Eds.), *Culture, politics and society in Britain, 1660-1800* (pp. 82-109). Manchester, UK & New York: Manchester University Press.
- Gregory, J. (1997). Christianity and culture: Religion, the arts and sciences in England, 1660-1800. In J. Black (Ed.), *Culture and society in Britain 1660-1800* (pp. 102-123). Manchester, UK: Manchester University Press.
- Hargraves, M. (2005). *Candidates for fame: The society of artists of Great Britain 1760-1791*. New Haven, CT & London: Yale University Press.
- Haydon, C. (1993). *Anti-Catholicism in eighteenth-century England, c. 1714-80: A political and social study*. Manchester, UK & New York: Manchester University Press.
- Haynes, C. (2005). The culture of judgement: Art and anti-Catholicism in England, c. 1660-c. 1760. *Historical Research*, 78, 202: 483-505.
- Haynes, C. (2006). *Pictures and popery: Art and religion in England, 1660-1760*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Hole, W. (1761). *The ornaments of churches considered, with a particular view to the late decoration of the parish church of St. Margaret Westminster. To which is subjoined, an appendix, containing, the history of the said church; an account of the altar-piece, and stained glass window erected over it; a state of the prosecution it has occasioned; and other papers*. Oxford, UK: W. Jackson.
- Howard, H. J. S. (2005). *The English illustrated bible in the eighteenth century*. Unpublished doctoral dissertation, University of Oxford, UK.
- Hsieh, C.-C. (2008). *Towards the construction of an artistic canon: Publishing painting in England, c. 1660-1760s*. Unpublished doctoral dissertation, University of Oxford, UK.
- Hsieh, C.-C. (2009). Publishing the Raphael cartoons and the rise of

- art-historical consciousness in England, 1707-1764. *Historical Journal*, 52, 4: 899-920.
- Kenyon, J. (1972). *The popish plot*. Harmondsworth, UK: Penguin Books.
- Koerner, J. L. (2004). *The reformation of the image*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lewis, T. (1721). *The obligation of Christians to beautify and adorn their churches; shown from the authority of the holy scriptures, from the practice of the primitive church, and from the discipline of the church of England established by law*. London: John Hooke.
- Lolla, M. G. (1999). Ceci n'est pas un monument: Vetusta monumenta and antiquarian aesthetics. In M. Myrone & L. Peltz (Eds.), *Producing the past: Aspects of antiquarian culture and practice, 1700-1850* (pp. 15-34). Aldershot, UK: Ashgate.
- Martyn, T. (1766). *The English connoisseur: Containing an account of whatever is curious in painting, sculpture, & c. in the palaces and seats of the nobility and principal gentry of England, both in town and country* (Vols. 1-2). London: L. Davis and C. Reymers.
- Meyer, A. (1996). *Apostles in England: Sir James Thornhill & the legacy of Raphael's tapestry cartoons*. New York: Columbia University Press.
- Meyer, J. D. (1975). Benjamin West's chapel of revealed religion: A study in eighteenth-century protestant religious art. *Art Bulletin*, 57, 2: 247-265.
- Meyer, J. D. (1976). Benjamin West's "St Stephen altar-piece": A study in late eighteenth-century protestant church patronage and English history painting. *Burlington Magazine*, 118, 882: 634-643.
- Michalski, S. (1993). *The reformation and the visual arts: The protestant image question in western and eastern Europe*. London & New York: Routledge.
- Miller, J. (1973). *Popery and politics in England 1660-1688*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Myrone, M., & Peltz, L. (Eds.). (1999). *Producing the past: Aspects of*

- antiquarian culture and practice, 1700-1850*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Newton, T. (1782). *The works of the Right Reverend Thomas Newton, D. D. Late Lord Bishop of Bristol, and Dean of St. Paul's, London. With some account of his life, and anecdotes of several of his friends, written by himself*. London: John, Francis and Charles Rivington.
- Ousby, I. (1990). *The Englishman's England: Taste, travel and the rise of tourism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Phillips, J. (1973). *The reformation of images: Destruction of art in England, 1535-1660*. Berkeley, CA & Los Angeles: University of California Press.
- Ralph, B. (1764). *A description of the cartons of Raphael Urbin, in the Queen's palace*. London: J. Boydell.
- Richardson, J. (1715). *An essay on the theory of painting*. London: John Churchill.
- Richardson, J. (1719). *Two discourses. I. An essay on the whole art of criticism as it relates to painting. . . . II. An argument in behalf of the science of a connoisseur*. London: W. Churchill.
- Scott, J. (1990). England's troubles: Exhuming the popish plot. In T. Harris, P. Seaward, & M. Goldie (Eds.), *The politics of religion in restoration England* (pp. 107-131). Oxford, UK: Basil Blackwell.
- Shearman, J. (1972). *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen, and the tapestries for the Sistine chapel*. London: Phaidon.
- Simpson, F. (1951). "The English Connoisseur" and its sources. *Burlington Magazine*, 93, 584: 355-356.
- Solkin, D. H. (1993). *Painting for money: The visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*. New Haven, CT & London: Yale University Press.
- Solkin, D. H. (Ed.). (2001). *Art on the line: The royal academy exhibitions at Somerset house 1780-1836*. New Haven, CT & London: Yale University Press.
- Sommerville, C. J. (1992). *The secularization of early modern England:*

- From religious culture to religious faith*. New York: Oxford University Press.
- Spraggon, J. (2003). *Puritan iconoclasm during the English civil war*. Woodbridge, UK: Boydell Press.
- Staley, A. (1981). Religious paintings by Benjamin West. *Burlington Magazine*, 123, 938: 307-309.
- Starkey, D. (2007). *Making history: Antiquaries in Britain, 1707-2007*. London: Royal Academy of Arts.
- Steele, R. (1713). I have very often lamented and hinted my sorrow in several speculations. *Spectator*, 3, 226: 320-324.
- Sweet, R. (2004). *Antiquaries: The discovery of the past in eighteenth-century Britain*. London: Hambledon and London.
- Thurley, S. (2003). *Hampton court: A social and architectural history*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Tinniswood, A. (1998). *The polite tourist: Four centuries of country house visiting*. London: National Trust.
- Turnbull, G. (1742). *Observations upon liberal education, in all its branches*. London: A. Millar.
- Welton, R. (1714). *Church ornament without idolatry vindicated: In a sermon preach'd on occasion of an altar-piece lately erected in the chancel of St. Mary White-Chappel*. London: G. Strahan.
- Westminster Abbey. (n.d.). *St Margaret's Church*. Retrieved January 31, 2011, from <http://www.westminster-abbey.org/st-margarets/visit-us/the-east-end3>
- White, J., & Shearman, J. (1958). Raphael's tapestries and their cartoons. *Art Bulletin*, 40, 3: 193-221.
- Wilton, A., & Bignamini, I. (Eds.). (1996). *Grand tour: The lure of Italy in the eighteenth century*. London: Tate Gallery.

Towards Rehabilitating “Religious Art” in Eighteenth-Century England: Defending Raphael’s Cartoons and Religious Images

Chia-Chuan Hsieh

Graduate Institute of Art Studies, National Central University
No. 300, Jhongda Rd., Jhongli City, Taoyuan County 32001, Taiwan
E-mail: cchsieh@ncu.edu.tw

Abstract

Since the Reformation in the mid-sixteenth century, religion had been out of tune with—or even hostile to—art in England. During the eighteenth century, new channels began to appear which made possible reuniting long-separated art and religion: the Raphael Cartoons, originally produced as Roman apologetics, became canonical for history painting in Protestant England, while religious imagery was defended by some Anglican clergymen who put forth arguments based on contemporary theories of painting. This article aims to explore the conceptual basis for this change and the significance of this re-introduction of “religious art” in England. It first examines the ways in which English commentators dealt with religious and artistic questions concerning the Raphael Cartoons, and then analyzes some clergymen’s defences of religious images, prompted by certain controversies over the use of images in churches. Finally, it argues that a certain conception of truth in painting was formulated, which helped validated a discourse of artistic value of “religious images” in a new cultural framework.

Key Words: Raphael’s Cartoons, religious images, religious art, theory of painting, eighteenth-century Church of England