

趙雅博著

文藝哲學新論

臺灣商務印書館發行

趙雅博著



文藝哲學新論

臺灣商務印書館發行

中華民國六十三年五月初版

文藝哲學新論 一冊

定價新臺幣 一元正

著者 趙雅博

發行者 臺灣商務印書館股份有限公司

印刷及發行所

臺灣商務印書館股份有限公司

臺北市重慶南路一段三十七號

登記證：內版臺業字第〇一三號

版權所有
翻印必究

文藝哲學新論

一、如何成爲一位文藝作家·····	一
二、文藝與表現·····	二七
三、文藝是理智與意志和情感的產品·····	四八
四、文藝與精神性·····	七一
五、文藝作品的實現·····	九二
六、文藝作品與觀衆·····	一二一
七、文藝作品的一般分析·····	一五〇
八、文藝創作、鑑賞與批評·····	一八一
九、文藝批評的基準·····	一九五
十、文藝、科學與哲學·····	二二七
十一、文藝與道德·····	二五〇
十二、文藝的範圍及其排列·····	三〇五

一、如何成爲一位文藝作家

美學有客觀的與主觀的區別，客觀美學是研究美的本身，也從藝術品當中，抽象並歸納到客觀美的各種要素，而構成我們所說的美學與藝術哲學以及藝術的範圍；而主觀的美學則是告知我們如何產生文藝作品，也就是告訴我們要成爲一個文藝作家，仍應具備種種的條件。

文藝作家是什麼？

一切的人並不只是一個社會物，形上有，宗教家，並且還是一位審美者，意思是說，一切的人都是美的欣賞與創造者，欣賞可以欣賞大自然的自然美與人爲美（藝術美），而創造雖然人也想創造自然美，但事實上是做不到的，因爲他只能對自然加工，對自然修飾，爲此西方古代稱人爲對自然的增飾者，而不說他是創造自然者。人雖然是有限的物，然而他却不以自然的感覺界所表呈給他的有限與時間爲滿足，他一直企求的是無限與永恒，然而由於人不能創造自然世界，但又有無限與永恒創造之心，不獲已，爲了滿足這種不可遏止的欲望，乃進而求企創造自己希冀的理想世界，真理（而非真實物）世界，美麗與幸福的世界。

界，比約十二世教宗，在給義大利的藝術家談話時，曾說：「藝術的作用是打破有限的狹隘卑陋的圈子——人在生活於現世時，便一直被關在這種情形中——並爲那希望無限的精神，開啓一個窗子」，就是這個意思，檢覈事實，觀察心理，細看人類，實實在在真是這種情形，我們不得不這樣承認。

文藝作家在人群中，是一個得天獨厚的寵兒，古人說，他們是神的倖幸，是彼界的神見者，是一個由「神鬼」所靈感的先知，是不可窺見之美的消息的負載者，他如同世外人的生活，在我們的宇宙之中，並且也時時刻刻在準備着突破這個「天地者萬物之逆旅，光陰者百代之過客」，而在鼓勵着他的神聖興奮的煦風之下，飄然世外，逍遙於無何有之鄉。爲此，文藝家們被有些人的誇揚，也被若干人的憐憫，誇揚者認爲他們是世外神仙，憐憫者認爲他們是不着實際。無論怎樣，文藝家們在自身方面，彷彿是帶有一些神秘事件的彩色，在表面上是紊亂不堪的，並且攪亂世界的，爲此柏拉圖在共和國內主張，在給文藝家帶上玫瑰花冠以後，將他們從共和國內，驅逐出去。

以上的種種看法，實話說，多多少少都有些誇耀了文藝作家的人格，他們並不是這樣神秘的東西，也不是這樣了不起的大物，而不過是他們具有精緻纖細的感受性，在一個普通人連猜想也猜想不到的不可見之美麗前，文藝作家的感受特別強烈，他們可以感覺或看到這個不可見的美麗，他對精神實在性的感覺，對理想或觀念世界的知覺，足可以證明巴斯加爾的說法：文藝家是至深真理的啓發者，充滿了無限感，對馬爾勞先生所說的：「文藝作家乃是一個自知個人智力的蜉蝣與被制約的東西，但他却總不斷的要永恒」的意見，文藝作家們的確和諧的作了它的迴聲。

文藝作家具具有深刻的直觀直覺，他們看事物並不在事物那樣的表現，而是如同它們所能變時的東西，這

是說他們能夠看事物如同他們所要看的境界，看楊花是離人淚，看鳥飛是賦恨別，在他們的寵兒的園地中，他們看事物是突破了頹場與死亡。

實在講，無論人怎末說，文藝作家都不是一個與我們人類，與他們的弟兄們是異類的東西，他們也是有血有肉與我們一樣的人，他們並不是世外人。他們與其他的人類一樣，是秉受着脆弱的折磨，他們的感情與感性，理智與意志種種官能，都在受着心理、生理與社會環境的影響，而與常人無異，他們並沒有與常人不同的官能，而只是在程度有着與常人不同的高低，他們面臨一些常人瞭然不覺奇怪的東西，可以看出它們具有無限與不可見的美麗來，他們親遇到一件常人毫無觸感的事件，可以感到美感的衝激，也可以感到更深刻更內在更親密的同情，而將他們引入一種美感的至深境界中，不能拒絕它們，一定感到有表現出它們來的必要，而創作着偉大的作品，而加工出來文藝的傑作。

雷古都利司鐸（Lecouturier）說：「天才乃是一個直觀直覺者，由於這種境界，他是預有神見的能力，而能瞭解這個超自然的實在性，瞭解並捉住由理性所總不能達到的神秘的知覺。文藝作家們將自己交付給他們的天才，如同神秘交付給聖神一樣」。這樣說來，我們可以說：德克瓦的話永遠是真的：「應該永遠爲天才下賭注」。在這裡我們要說明一句，雷古都利的說法，「超自然」一字，應該解釋爲自然的最高境界，而不能說它是外於自然，因爲如果文藝作家能看到外於自然的東西，而理性永不能達到，那他們便將是與人類不同的神物了。

文藝作家的智慧，最重要的乃是創作的想像；是的，我們如果說它是辯證的瞭解，則不如說它是閃電般的直觀直覺。宇宙不可見的實在性，實實在在是透過了繪畫家的知覺，透過了詩人的神測，透過了音樂

家的和諧，才爲一般的人所認知了。貝特芬曾寫說：「在音樂藝術中，是有一個觀念的寶庫的，也有一個靈魂實在性的認知，其無知乃是對我們的最基本確信的貧乏」。

在文學與藝術上，如果您看見，很多世紀以來，大家都是特別着重在技術或技巧的研究上，您要知道：一方面，人是精神與物質的結合爲一物，他必需透過感官有形之物，才能用理智看到抽象無形之物，並且在現世，沒有一個例外，每個人都是用象來想無形之物，將無形變爲有形，人們才能表達自己的思想，才能瞭解無形之物，才能使他人瞭解無形之物之思想，要表現的更適合，更巧妙，那自然要努力於技術或技巧的追求了。另一方面，文學與藝術，在其本身方面，也是有形之物，有形之物，常能有改變，有進步，常能使之精益求精，那末由於它們這種有形具體的特徵，再加上人在這其中所尋獲的情調的綜錯，美的神測，也更能滿足人類爲物的性向，要無限度的分析，也要無限度的綜合。

我們還要知道，這個在文藝作家中所有直覺直觀能力的優越性，並不指那是一個別人所沒有的東西，不，這只是指的：他們的創作需要一個整個的無我，整個委身於下意識或潛意識（其實是意識最強烈的境界）的神秘動力之中；說真的，這些敏銳鋒利的官能乃是一種適宜性的產品，而從暗示中把握着的情景。有人說：文藝作家只不過是人性潮流的無意識或潛意識的負荷者，不錯，但是他不是人性浪潮無意識或潛意識的控制者，即使說他是控制者，那這個控制也只不過是它的形式與它的彩色的控制者而已。他是煉丹煉金術者，但是並不是隨便使用什麼材料，就完成他這一份工作，而乃是一個富有暗示的世界的改變者，加工者或增美者，並不是這個世界的抄襲者。在這花花世界之中，芸芸衆物之內，文藝作家選擇一些他們要的材料，他將這些材料，透過創造的程序，來予以安排組織。這是他創造他所連貫的東西，而並不是創造

他們遇到的什物，如果說是遇到的，那他也要將它們連結到一起，而不能只是排比獨立，而沒有內在的生命。

天才是生成的，不能使它本身更加強、更加多，而只能在他的作用上，用後天的學識，使他更豐渾，我們說用後天的工夫，可以使它的作用表現得更深，是的，這個能力雖然是依附在人的，但是它却是一種自理智官能而來的獨立能力，或者我們說它是傾向文藝秉賦的更高的理智，它在作品中可以顯出它的濃度，在不可見的美麗中，它有特別表現的能力。

只有天才不夠，還需要有幹才（天才英文名 *genius* 幹才則為 *talent*），二者是有分別的，但我們往往將它們混為一談，並且在字典的翻譯上，也多相同，我們先說他們的意義，從中再引出他們的不同，天才在文藝史內，也有很多意義，我們只就一般意義來說：天才是人智的自然與超越的特秉，它們給予佔有這種特秉的人以可喜的靈感，也是一種到現在還得稱之為神秘的特秉，它是以成熟、有力、原始性與超越性，使人看到它的特別。然而這種特秉並不能完全發揮它的超越優點，除非是要那我們稱之為幹才的協助，幹才這一譯名並不適當，因一時無恰切名稱，故暫譯如此，所謂幹才，乃是一種明白精巧的技巧或技術，只有經過長久而困難的努力，才能獲得的，這兩種能力是性格不同的，前者是直觀的，彷彿是一種人所不知其恰切來源的特秉（來自神、種族或環境……），後者則是來自工作的結果（往往是由於知行，靈巧的自然態度而來）。二者雖然不是一樣的能力，但却可以合作，並且必需合作，才能產生文藝傑作為天才是天生的大才，沒有它，幹才只能有平庸的作品，幹才是後天的成就，沒有它，天才是不為人知的（因為無法寫作），天才必需有教育，有後天的訓練，反省，才能獲得使用的作用，而能有逐漸更完美的

文藝作品的產生（說真的，上面的說法，我們也可以說那是天才的兩面，天才是天生的，如果要使他能文藝作品發生作用，一定要經過後天的訓練，這也就是我們前文所說：天才本身不能加大，而其作用由後天的訓練却能加深）。

爲此，人們大多以爲在文藝作家中，愈是有靈感者，他們經過的反省愈多，這個大多爲一般人所不信，也多爲文藝家所不想，其實杜甫先生早就說過了，讀書破萬卷（不只讀書，也有後天的技巧練習再練習），下筆如有神，下的工夫，在創作上的成就，便會愈深愈美。我們不是常常聽別人說嗎？某某的天才很高，可惜後天的工力不足。如果沒有高的天才，只有後天工力，其結果也常是平庸無奇；爲此才有了家與匠的分別：有天才而又有工力的人，會創造文藝的新形式，這是文藝家，無天才而只有工力的人，只會重現別人的形式，那是文藝匠，這樣的主張，法國文藝批評家，馬而勞，已經先我們而說了。

更真切也更完整的說法，恐怕是蒲隆得爾的定義了：「文藝家在兩種意義下是文藝匠；由於他要製成他的藝術的作品，他該當服從他的材料，他如果願意成爲由他的藝能技巧，而成爲這些材料的主人翁的話，是非如此不可的；他特別也不能不是自己理想的藝匠，而這個他是在試着幹那永遠在部分反抗的材料中，投入人類天才所努力呈現的永遠超越一切作品的實在性的預取」。在這種說法中，蒲氏將匠的意義改變並提高了，在實際上並不反對我們前面的那種說法，不過蒲氏給我們更加強了信心的乃是：天才是非經後天的訓練而有技巧的協助不可的。

文藝作家，由於他的天才也由於他的技巧，首先獲得乃是他對自己自由的征服，他雖然像其他人一樣的，生活在於可見宇宙之間，然而由於他的表現，他已經超越並不爲他的奴役了。其次是他也要脫出他

取消的大師，脫出要他脫離第一種奴役的奴役。

文藝作家注視並關心世界，並不是爲屈服於它，而乃是爲滲透它。他的第一個滲透，就是這個從他的靈感中所產生的作品，不但超越了實在世界，並且也超越了這個世界的首先的模仿。這第一幅圖形，對作家來說，乃是在默觀世界的時候固定自己感觸的方法，而感觸的本身乃是固定自己圖形的辦法。馬爾勞在藝術心理學內說：「文藝家特別是從與外來的成熟的衝突產生的；從與其他文藝家所加於世界的形式的戰鬥中產生。這是由於藝術家肯定自己的人格의永遠更獨立的滲透，這是說從自己的風格中產生，而不是從邏輯與預見中產生，是由於他的天才，再加上熟練的技巧。這一風格，文藝家往往是在他巨大作品的邊涯中表現出來；比如吉約道在他的形像畫中，多納法羅、彌格安琪樂、丁鐸雷、克來格、郎勃浪，在他們的基本的形像中，表現出他們的風格。文藝作家們，是從這個神見與技巧的自由中，表現出他們的風格、人格，同時也證明他們的獨立自主，也就此證明了他們的價值。

文藝作家，雖然想盡辦法，也不能脫離他們的環境的控制，文明與時代精神的掌握，他們並不是由自己所受的教育，而是由這些創作品所給予規畫的事理而屬於這些勞什子的掌握」。

從馬氏對天才文藝家們的人格所作的觀察與思考，我們結論文藝家並不是一個神明，也不是靈巧或多少的工匠。我們很自然地要稱他們爲一個不與秩序的共同法律相合的人，也就是說，他們反抗共同規律，反抗和諧與美麗的一般定律，他們彷彿是住在天地之間，距離精神不可見的美是相當接近的，他能夠接受這個美的光輝而有力的洋溢，也能觸到它的生動而新鮮的水流，在自己的作品中，將它們紬繹成爲光明的境界，吸人的溫甜，使不可見的美成爲可見可親，可味可嘗，對一切觀賞這些作品的人，都能感到這種親

切。

一位天才的文藝作家，需要多久時間的注視，才能發現這事物含有的不可見的美好呢？一個音樂家需要多久的諦聽，才能忠誠的寫出他內在感觸的聲音呢！

一位天才作家，是不需多久多久的時間；詩人是生成的，天才是天生的，但是爲了紬繹出來他的這些觀察，爲了美好的寫將出來他的感觸，這則需要幹才了，這則需要時間的訓練，需要技巧的獲得，需要工具的教育，工欲善其事，必先利其器。有了良好的工具，天才藝術家，才能將他對美感的認識，將它對神見的感覺表現，給以最純美的形式，最忠實的描繪，也就是最真實而最吸引人的作品；因爲，文藝在其本質上就是一種炫惑！

不可見的實在性

文藝作家在本質上，乃是一個使人目迷五色的巧人，他會將他認爲是完美完善的美的絕對不可見的實體，使他心迷意醉的實體，以五色繽紛的筆法，以天籟人籟的絲竹肉，將它把握，捕捉它在自然中，將它顯示在美的作品中，他也從自然中沁心沁脾的沉醉在他內，他也從藝術的作品中，意迷心醉的看到他，他被這不可見的絕對實在美的蠱惑，他被這不可見的美好所沉醉，他被這不可見的實在性所催眠，他沉浸在人們稱之爲美感的坐忘超神的意境中，渾忘物我，埋入天機！

一位天才，一位真正的作家，在他沉醉在這種神奇的神見中的時候，他是享受着這個神秘的實在性，

他在光明的默視中，與它無分彼此。然而當他要想用一種有色有形的形式來表現它的時候，他必需要回到自己的意識狀態中，必需不再沉醉在美我不分的境界裡，不過，他也應該知道，無論他以什麼方式來表現它，其表現最多只是一個草稿，一個大概；他所創造的形式，距離他所見或所有的理想，相去並不只是以道里計（爲此，欣賞者應該使用想像，儘量美化所見，而沉醉於意迷之中）。爲此，一位天才的文藝作家，面臨着人人皆認爲那是他的傑作前，永遠是不滿足的，如果一位作者要完全滿意了自己的作品，而認爲無可改進，那他可以說絕對不是一位天才，恐怕他也不曾真的沉醉在這無窮美好的實在性中過！

這個不可見的精神實在性，既然是一個完整的美，試想我們能有什麼觀念能明白他的天性，試想我們該用什麼樣的觀念，才能說出或想出他的天性呢？彰聲而聲退，聲之本身且如此，而純美，純善，絕對美好的實在性，又如何能表現適當呢？

柏拉圖認爲：這一美好乃是第一有的一個價值，另外他還具有真，具有善。一切存在的有，生活的有或思想的有，都是從這個永恒的與完美的美分受而來的，只是在等級上，根據各種物事的性質有所不同而已。其實事物以及人的美說是來自這個無限而永恒的美，是可以講得通的，如果一口咬定與這絕對、永恒、無限的美是同性質同本體的，那便錯誤了，人的美，物之美與永恒美，無限美，絕對美，本質本體即美的第一有，只是類似啊。

文藝家們對於這個美的認識，是透過一切被創造的形式默觀，而比一般人看得更清楚；比如露水珠，太陽的光線，花，昆蟲，痛苦的悲號，喜歡的笑容，英雄的死亡，愛情的激揚，正義的勝利，在一般人無所謂的，然而在文藝作家呢，則看到絕對美的光輝的普照。

然而，無論文藝家們，對於這個絕對無限不可見的美的實在性，用無論多末美好完整的可見形式，來予以表現，其結果仍是與原物相距太遠，而仍是假的虛的，謊言的，柏拉圖爲此稱文藝家是一位詭辯家，因爲他無論如何都是一種僞假的創造者，給一般的人士，對神的本質，永恒的觀念的一個虛僞表現；不過假如我們站在類比的立場來說，這並不是真正的假，而是似真，特別是站在本體論的立場，後一個是有限的，普通的真，前一個則是無限的，超越的真，同爲真而只是境界的不同而已（站在邏輯學的立場，真是真，近真則不是真，則另當別論，可是藝術品並不屬於邏輯的觀點，柏拉圖是錯誤了）。

古代的美學學說，大都是受了柏拉圖論說的影響與啓發，多多少少，大都認爲文藝不過是重現，永恒真理的一個方法，而這個永恒的真理乃是隱藏在可見實體的外觀中。

近來哲學對藝術的看法，由於科學學理的關係，是有些改變了。它們用一個單論生命的自然性質，來代替了不可見之實體的形上學的自然性質。不可見的美，由這種主張來看，只是被認爲一個完整、圓滿與生命的充實富裕而已。

尼采高喊：美的感覺不過是超人的動盪而已；古堯（Guyau）則認爲在那裡有更強烈的生命，在那裡便只有美，這樣說來，文藝作家在其創作中所紉繹的不可見的實體，只不過是生命的集中與富裕罷了。

他們認爲美與醜的來源與根基，乃是一種同情與厭惡，而同情與厭惡之所由自，乃是生命的圓滿與缺欠在心靈上所生出的，這個一切都可以作證的。

泰恩告訴我們：藝術的天才，乃是種族，環境與時間種種力量的結果；然而因爲他的自然主義將一切事物以及在一切園地中，都引歸到機械的問題，我們非常困難的確知：他還會相信有一個不可見之實在性

的美之存在，但是無論如何，文藝家對泰恩來說，乃是一個盲目的必要與不可解釋的起點的盲目工具而已，文藝作家至此便沒有多少價值了。

柏格森與他的弟子們，對這無限不可見之美的定義是：是我們內在生命的興旺，是我們意識直接與件的光華，是我們無理的自由的輝耀，總之，也可以說它是我們直觀智慧的光芒，他說，只有這個能力，可以深入到實在性的本質，因之，只有它是美的創造者。

另外有蒲呂鐸末 (Sully Prudhomme) 對這個美或不可見之實在性值得一題。他說，它是我們人類本性，文藝作家是從這個本性，借用給事物及諸有，以便使他所劃出的形像成為可見可表現出來的，阿美爾 (Amiel) 先生在他說：「一個風景就是靈魂的一種狀態」時，乃是暗示的紬繹出了這個觀念了，他認為文藝家是在寫自己的風景，也就是說拿風景移己化了。我們知道中國的一句名言：「人是增美自然者」，在這裡也可以說是紬繹的很恰當。立博倭慨 (Lippo-Volket) 在他寫：「美的生命乃是一個普遍的輪迴，一個兩個有的相溝通，是他們用感情的運河作彼此的互換」時，他所思想的，也正是我們上面所列出的意義。

馬爾勞對這個無形實體美的性質的定義，與形上哲學所給的定義，是同樣歧着的。他稱它為隱藏的精神。他給的定義是：「人類存在的悲劇，文藝家們在這裡比一切其他人更多的，對它有着更焦慮光明。而藝術則企圖從有世界以來，人們所稱之為傑作的作品中，將這個美紬繹出來。不可見的實在性，乃是神聖的，因為它是有的最深者，它對存在的人構成普遍、超越、永恒，而人對它不能渴望。這個隱藏的精神，不可見的實在性，只有文藝作品可以使它永恒不死，而在摧毀死亡中將這個美抽離出來」。

不錯，蒲隆德爾寫說，它是在人心的最深處的最深之物，所以它是最聖神的，這是文藝家神見的對象；藝術的使命是將這秘密的財寶抽離並表現出來，是將這神秘的頂峰寫描出來，在這個財寶與頂峰中，並且推演出來我們的命運。

然而蒲隆德爾所主張的這個實在性，這個無形的實體美，與馬爾勞所主張的實在性與無形美，是不一樣的，是另有根基與聲響的；一個是有無限的回音，富足而生活的永恒的反響；另一個只是從無中，悖理內與無償裡的回音。

在這裡，我們且不說我們個人的意見，可是有一件值得注意的事，是人人都承認有個無形不可見的實在性存在，有一個不可見的美的肯定，儘管大家對於這個實在性的本質的意見分歧不同，可是却沒有一個人反對它的存在。

外教人的大使徒，聖保祿在他的書信上寫說：「眼睛總遠沒有看過，耳朵總遠沒有聽過，心總遠沒有嘗過那為被選者人所保留者」，從這裡我們可以看到這種意見分歧的理由了。

這個無限與永恒的實在性，這個不可見的美，究竟是什麼呢？我們不能不說他是一個實體，也不能不說它的實在性與它的美是一件事，也不能不說它是一切東西的最後來源，我們從事物中所見到的美，或所見到的實在性，既然是有生有滅，可有可無的，那很自然的，它們都不是自生的，而是自他物來的，這個他物到最後，則不能不是這個無限的最後有，最後的美，其有為絕對者，其美當然也是絕對的美了。現世美是有限的，是相對的，由相對的和有限的美，可以推知（類比的推知）那個無限與絕對美，有限美或相對美乃是無限美或絕對美的反映，是它的迴光，但是這二者都是實際的，具體的，都是有，沒有絕對美，

我們知道相對美是沒有根基的，沒有相對美，我們是無法瞭解有絕對美的存在的，藝術作品，需要是真的作品，無論作者有意或無意，總是在爲永恒、絕對美鋪路的，也總是暗示着無限與絕對美的，這是藝術之所以存在的基本原因；一切萬有，連同人爲的一切，都是在宣揚着這個無限美！

我們以上的這個說法，可以說是一切藝術作家的有意與無意的說法，他們在作品中，都表示着要追求永恒無限絕對美，但他們也無法不肯定他們不能追求到這個無限美，他們稱最好的作品爲神品，稱靈感爲神啓，他們在有靈感的時候寫作，寫作會是最好的，他們知道自己的作品是無法表現出這個絕對美，只是以相對美在反映無限絕對美，他們對這無限美或絕對美的神見，無法完全表現，因爲他們知道的確定再確定，這個美在本質上是超人的，用人用物，用普通的美，來表達超人的美，自然沒有可能，所用的名辭，無論是無窮、完美、永恒，雖然都指神的，但也無法將這本性不可說的完美表達出來，言語道斷，符號道斷，不但是藝術家無法道出，整個人類也都無法道出，但是却也沒有一個人例外，在內心的極深處都想看到他，佔有他並且也表現他。

文藝作家們，只能在有形事件與有的外表觀察中窺看到這個美的一點點，在很多與不同的神見中，半掩面的對他加以探視。爲此，有很多的比喻，有很多的象徵，以及很多的表現法，在這種種的辦法下，人們都是在設法爲我們呈現出這個美來。但是每個人也都有自己本有的形態，有他們創作者的人格特徵。這些深險者，對這天上的邦國，一直用自然的一切辦法，窺探不懈。在天上他們認爲有理想美的存在，在現世的事事物物，只是表現着他們的一點反射，一點迴光，人們之所以稱文藝家爲先知、爲神見者，就是這個道理，他們永遠是一個無限、與永恒，具有精神實體的世界的消息負荷者，對它們的傳播，使我們都在