

大專叢書
程大城著

藝

術

論

大專叢書
程大城著

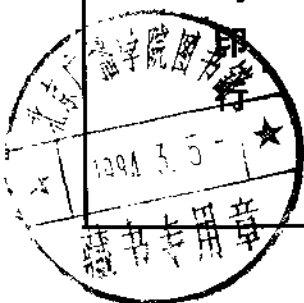
藝

術

論

黎明文化事業公司

印行



592 • 6 (25--180)

論 術 藝

城 大 程：者作著

司公限有份股業事化文明黎：者版出

司公限有份股業事化文明黎：銷經總

號一二二段二路義信市北臺

號九四段一路南慶重市北臺

號七〇一路南森林市北臺

司公限有刷印色彩山高：者刷印

號九一一街同大市北臺：址地

版出月九年二十六國民華中

元拾陸幣臺新：價定

號一六〇八一戶帳撥劃政郵

號九七九一第字臺版內記登業事版出部政內

修訂再版序

這本書出版於一九六一年十月，距現在雖有十多個年頭，但是在最初的兩年裡，兩千冊早就銷售一空；有些是美國設在臺灣的機構「亞洲文化中心」代美國各大學訂購的；有的是由「商務印書館」銷售到東南亞一帶及其他國家的——我的學生們在外國大學圖書館見到這本書時，曾興奮的函告我；當然本國的讀者亦不在少數，這可證明拙著還有點價值也就該早些時日再版的，只因為這本書內附錄部分的評介要抽掉，另換一篇有關現代藝術分析性的文章，而我無暇寫作；再就是由何機構再版的問題也難下個抉擇，因而就拖到了現在，始由何綺章教授收編為大學叢書而由黎明文化公司再版，但望我十多年前的見解，在今天還有學術的意義，以供讀者參考。

謝謝朋友們的關注及指教。

自序

藝術是人生的花朵，也是人類最高的智慧成就，可是自古鑽研藝術創作普遍原理的人不太多，雖然古代的中國人在文藝理論方面有不少的作品，但其討論多是片斷的、浮淺的、個人的主觀意見。

近代藝術或藝術理論雖然引起我們中國人普遍的注意，也曾有四五部「像樣」的著作問世，但是大多偏於西洋學者的理論介紹，其本人甚少有切實的、獨到的、完整的見解及批判，而且有些作者還將西洋的理論家的學說介紹錯了，譬如在臺灣銷行的一本翻版書，便把克羅齊（Croce）的理論誤解了。這是很遺憾的。

我這冊書當然也是不太圓滿的，但能在今天問世，的確滿足了我的心願，然而也是出乎我的意料的；因為我自幼愛好的是藝術範疇中的文藝。

其實，我知道的文藝理論原來也是有限的，祇因為後來我辦了個純文藝的刊物——「半月文藝」，因為想偏重於文藝理論和文藝批評，以及為讀者修改文稿時，對於一些作家的手筆，我不得不探求更深一層的

理論根據。因此，十多年來，在文藝理論方面我始有相當的收穫。

由於哲學是一切理論的根本，也是人類思想的結論，而且任何一部哲學史中都包括着許多的哲學家對藝術的見解，於是我探索文藝理論的興趣，又擴大到藝術理論方面了。這冊書第九章之前各章的討論，便是我的心得。

因為已往的理論家的討論，不是觀念論就是經驗論，可以說都缺乏「具體」的論據，甚少從人類本體討論問題，所以這些討論很難成為根本的、實際的理論，因此，我想在我們人類的生理方面獲得一個新的途徑來解決我們的生活問題及人類文化各方面的問題，於是這冊書的第十章：「根本論」，便是我的藝術論的結論，也是我對人類生活和人類文化的結論，寫得不免潦草、蕪雜些，祇因為這一章是這一本書的綜合的結論，而無法成為獨立的課題的緣故。至於其他各章和各節的討論，尤其是舉的例子，當然也有不太詳盡或不圓滿的地方，但望專家學者在理論方面指教我，我是非常感激的。

程大城

民國五十年

藝術論

目次

第一章 序論	一
第二章 藝術的特性論	一一
第一節 藝術與道德	一二
第二節 藝術與學術	五一
第三節 藝術與技術	六四
第三章 藝術的認識論	七八
(一) 認識的起源和本質	七八
(二) 認識和對象	八五
(三) 藝術的認識的特質	九〇
(四) 藝術是認識的摹寫	九三

第四章 藝術的創作論 九九

第一節 藝術的內容和形式 九九

第二節 藝術的主觀性和客觀性 一〇四

第三節 藝術的時代性和永久性 一二五

第五章 藝術的典型論 一四一

第一節 現實典型和藝術典型 一四一

第二節 藝術典型的構成 一五四

第三節 藝術典型的正面典型和反面典型 一六五

第六章 藝術的描寫論 一七八

第一節 藝術描寫的含義 一七八

第二節 藝術描寫的原則 一八三

第七章 藝術的起源及其思潮的遞變論 二三八

第一節 藝術的起源的種種學說及其批評 二三八

第二節 藝術思潮的遞變概況及其特質與原因 二五一

第三節 藝術思潮中的現實性	二七九
第八章 論藝術的美	二九一
第一節 藝術美的種種學說	二九一
第二節 藝術美的諸種學說的批評	二九九
第三節 藝術美的正確認識	三〇九
第九章 藝術的批評論	三一八
第一節 藝術批評的種種學說	三二〇
第二節 藝術批評的正確認識	三三九
第三節 藝術批評的原則	三四三
第四節 藝術批評的目的	三五二
第十章 根本論	三五七
第十一章 現代藝術之特性及心理形態之認識	三七七

藝術論

程大城著

第一章 序論

一樣東西都有兩個方面：事實的部分，和理論的部分；有的先有理論後有事實，有的先有事實後有理論。然而，有事實的東西一定有理論。

任何學術不能沒有理論，理論就是學術的本質，也是學術的客觀準則；不論政治、經濟等社會科學，不論生物、化學、物理等自然科學；這些學科就因為具有特殊的獨立的理論才成為專門的學問。所以，不論從其意義上講，或者從其存在上講，理論之於學術是非常必要的。

理論就猶如學術的道路，人類始藉以瞭然其起源，並可以窺知其底蘊與未來；而且能藉以豐富其內容並充實其生命，因此，學術才具有更積極的文化價值。所以從學術的歷史價值來論，其理論也是不可或缺的。

然而一般人常謂藝術不需要理論，因為藝術的實踐是表現，藝術的認識是直觀。理論是

概念形成的，其性質是智的；藝術是直覺的，其性質是情的，偉大的藝術理論家不見得能產生優秀的作品，不瞭解藝術理論的人卻能創作偉大的藝術。因此中國的藝術工作者便不太重視藝術理論，雖然我們中國人的藝術活動有兩千餘年的時間，且佔據着大半部的歷史，但是藝術理論方面的著作——甚或是文藝理論，也是破破碎碎的，如周代『書經』『舜典』中僅說：「詩言志」，『論語』『爲政』中說：「詩三百，一言以蔽之，曰思無邪；」「八佾」：「關雎」樂而不淫，哀而不傷；——這僅是極簡單的品評而已。

『風禮』『春官』中說：「大師……教六詩：曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌；」風、雅、頌者，詩體的評論；賦、比、興者，才是詩作的理論。如漢淮南王之『離騷』評，班固之駁論，如揚雄『法言』『吾子篇』的論賦，又如魏文帝之『典論』『論文』，梁鍾嶸的『詩品』，劉勰的『文心雕龍』，沈約的『四聲譜』，……如唐吳兢之『樂府古題要解』，宋司馬光的『續詩話』，歐陽修的『六一詩話』，如戲曲及散曲方面，元周德清之『中原音韻』，小說方面如明楊慎、徐渭、李卓吾等人的著作，及近人王國維的『詞話』，……無不是蕪雜的討論某人或某種作品的「雜文」，既缺乏中心不能建立完整的理論體系，又不以哲學理論爲根本，因此在藝術理論方面便是零零片片的散章。由是之故，直到目前，還是有許多人不器重理論，尤其是藝術理論。譬如台灣最近引起的「新詩」、「舊詩」之爭的

問題，和最近引起的，紅樓夢裡的「別字」及「垢語」的問題，雖然論戰經年，結果仍然使傍觀者茫茫然，這就是由於雙方的爭論者，只堅持個人的主觀，沒有客觀的準則——藝術理論，這是令人遺憾的。

又如最近台灣美術界引起的問題，所謂「現代畫派」的是非問題，雙方也是各持主觀，毫無理論的客觀準則，有些擁護「現代畫派」的人說這是習慣問題；如果大家習以為常也就不以為奇怪。可是反對「現代畫」的人就說習慣不是真理！因之這種論戰也毫無意義。

還有些人也不重視藝術理論，大概是認為藝術的工作者，不是平庸的人，而是天才家，完全依靠天才創作藝術，或者說藝術創作完全是天才家「靈感」的表現。其實這種觀念也是錯謬而不切實際的，既不知藝術創作過程的艱苦，也不知藝術工具訓練的重要。就以藝術的表現而論，古人說：「吟對一個字，捻斷數根鬚。」賈島與韓退之相遇的故事，及他在「題詩後」中也這樣自白：「二句三年得，一吟雙淚流。」也說明了藝術創作的艱難，杜工部曾說明他的創作經驗：「讀破書萬卷，下筆如有神。」又如王荆公的「泊船瓜州」一詩的「綠」字，便是經過十多字的修改之後才定用的。又如歐洲十九世紀中葉，法國自然主義的文學泰斗佛羅貝爾在致朋友的信中也曾說到他創作「波華利夫人」時的困難：

「我不知道我今天為甚麼這樣生氣，或許是因為我的小說。這部書總是寫不出，我覺得

比移山還困難。有時我真想痛哭一場，著書須有超人的意志，可是我只是一個普通人。」

「我今天弄得頭昏腦脹，灰心喪氣，我寫了四個鐘頭，卻沒有寫出一句來。今天一整天就沒寫一行，雖然我塗了一百行。這種工作真是難！藝術！藝術！你竟是甚麼惡魔，要咀嚼我們的心血呢？還是爲着別的甚麼？」

如果以藝術創作的工具而言，如音樂，使用的工具爲聲音。自然界的聲音可以說是無限的，而樂譜上的五線譜標示的音符共爲廿一個，上下加線爲廿九個，這廿九個音符要使用得妥貼便必須根據樂理。

如繪畫，其使用的工具爲顏料。一般的繪畫雖然僅用到卅多種，但是自然的顏色是無限的，且是無定的，又如何能應用得恰當呢？就以文藝而論，雖然使用的工具爲最發達的語言文字，康熙字典約有五萬餘字，但因爲語言文字是抽象的概念，仍然是不能便利的作具象的表現，而且文藝的感情表現又不可能完全信賴文字語言的義。因此，一切的藝術作品不得不藉助於藝術理論。

如果就藝術的欣賞與批評而言，不論何等藝術作品，如音樂、美術、雕刻、文藝，要鑑賞其價值或缺陷，更得要依賴藝術理論，否則主觀的所好所惡便失其意義。因之，就藝術的生命而論，如果失缺理論，便等於自毀其蓓芽，其果實便無法生存茁壯，所以在任一時代的

理論，尤其是藝術理論，便開拓着某一時代的學術或藝術的發展，如希臘時期的哲人亞里斯多德所提倡的「三一律」的藝術理論，其效力一直作用到十八世紀的藝術作品，「文藝復興」之後的二百餘年之間的歐洲等國家的古典主義的作品便是受「三一律」的影響產生的。如十九世紀卅十年代由法國的作家夏俄所領導的浪漫主義的藝術理論，在法國的本土上便塑造了許多的藝術家，如大仲馬、梅紹米、維內、繆塞等；就是在德國，也引起了「狂飆時代」，歌德、席勒不也是這種藝術理論下培育的作家嗎？如英國的「湖畔詩人」華茲華斯、荷爾律治、蘇珊等，也是浪漫主義旗幟下的英勇者。又如十九世紀的中葉六十年代的自然主義的藝術理論，佛羅貝爾是掌舵人，小仲馬、奧琪葉、巴爾扎克、左拉、莫泊桑等人的作品，無不染成了「自然」主義的顏色；如德國及北歐等國的作家，哈普德曼、易卜生、荷爾茲等，如英國的迭更斯、司各特等，如俄國的屠格涅夫、托爾斯泰、杜斯退益夫斯基等，皆是在自然主義的藝術理論下成長起來的。

就以中國的文學思想而論，由於儒學是中國學術思想的正統，所以在千餘年的中國文學作品中，至終都受儒家的理論規範着，「論語」「先進篇」中所說的文學是與德行相當的，先德行後文學這是儒家的文學理論，詩序說：「故正得失，勳天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗，」後漢末的文士徐幹在「中論」「藝紀

篇』說：「藝者德之枝葉也，德者人之根幹也，斯二物者，不偏行，不獨立。……人無藝則不能成其德，故謂之野。若欲爲夫君子，必兼之乎？」又說：「盛德之士，文藝必衆。」

魏文帝的『典論』雖然損害了一點儒家文學道德觀的理論，另開了一個「文以氣爲主」的理論園地，將文學寓於道德說的生命移植了一下，也曾開放過一段異乎尋常的光采，可是一入唐代，尤其到中唐階段，韓愈的「文以載道」論之後，文學道德說又盛，他說：「行之乎仁義之途，游之乎『詩』『書』之源，無迷其途，無絕其源，終吾身而已矣！」其嬉序其文集說：「文者貫道之器也。」及至五代及宋，「道德文學」更盛，就是明清時代，道德說的文學理論還佔據重要的地位。因此，自唐至清，甚或現代，小說還不被重視，明王圻編『續文獻通考』，將『水滸傳』、『三國誌』列入，便惹起後世文人對他的不滿與責難，所以清代的『欽定續文獻通考』便把小說著作刪除，清代乾隆年間的『四庫全書』中也沒有編入小說，就是民國初年姚永樸的『文學研究法』四卷，也認定小說有傷風化，各時代的戲曲也都沒有論及，就以一般的讀者來論，也都接受了道德說的文學藝術的理論，認定『水滸傳』，『紅樓夢』爲男盜女娼壞人心術之作，就是現在台灣的飽學之士，還認爲「一部紅樓夢毀壞了中華民族文化」，所以就有些人便特別讚揚明成化弘治間邱濬的『五倫全備綱常記』，其主題不但強調道德，且其中人物名字，如「伍典禮」的兩個兒子，也叫「倫全」、「倫

備」。

又如中國「近體詩」的起源，本來在魏晉南北朝以前，是盛行「古體詩」的，但自南朝的宋沈約倡「四聲」「八病」說之後，五、七言律詩及絕句詩於是才盛行了，……由此可知藝術理論對藝術創作之重要了。

反之，如以魏晉時代之作家及其作品來論，如「建安七子」及正始年間的「竹林七賢」，及西晉時代的「三張」（張華、張載、張協）「二陸」（陸機、陸雲）「兩潘」（潘岳、潘尼）「一左」（左思），便是「道德說」的反動派作家，是受老莊的「無爲」學說的理論影響下產生的代表者。又如東晉的陶潛，盛唐的李白等人，也是從儒家的道德說的寶塔的隙縫中鑽出來喊着「爲文藝而文藝」的作家。因爲『老子』二章中說：「天下皆知美之爲美，斯惡已；皆知善之爲善，斯不善已。故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」這是所謂世俗之美醜善惡，不是絕對的，恰與有無、難易、長短、高下等互相對待而生的現象，是因相互對照分別的。他反對文學的修辭，他說：「大巧若拙，大辯若訥。」「自然」最美。莊子『馬蹄篇』說：「故純樸不殘，孰爲犧尊？白玉不毀，孰爲珪璋？……五色不亂，孰爲文采？……夫殘樸以爲器，工匠之罪也；……他們這種理論，便是針砭世俗專攻技巧的弊害，冀求開展一新的局面的藝術理論，所以魏晉時代的藝術作品，大多

趨向於「古拙」、「樸拙」和「生拙」方面了。不但文學作品如此，就是繪畫、書法也產生了這種特徵。後人如北宋的黃山谷論詩時也說：「寧律不諧而不使句弱，用字不工不使語俗，此庾開府（信）之所長也，……至於淵明，……巧於斧斤，多疑其拙。竊於檢括者輒病其放，……淵明之拙與放，豈可爲不知者道哉？」陳師道的『後山詩話』也這樣說：「寧拙毋巧，寧樸毋華，寧粗毋弱，寧僻毋俗：詩文皆然。」又如南宋人的『文章精義』中說：「文章不難於巧而難於拙」。又近世桐城派的先進劉大櫟於『論文偶記』中說：「文法至鈍處乃爲極高妙之能事，非真拙鈍也，乃古之至耳。」基於這種理論延綿於民國的藝術界，其詩作也受其影響，且其文學界倡用之「童稚字」也是此等思想下的產品。——這種理論可以名之爲道德論的反動派，也可以與近代法國的藝術界的高蹈派相若。總之，這可以說是藝術創作不能脫離藝術理論的例證。

如果就思想的本質來論，人類的思想發展，完全是藉概念形成的。所謂這條河，這棵樹，這支筆，這本書，或這張桌子，皆爲概念。概念是憑人類的智力的抽象性形成的；由人類智力的抽象作用產生的概念，譬如淡水河裡的水，和濁水溪裡的水，同樣皆爲水，這便是水的概念，這個水的概念便是憑藉人類的智力的抽象理論能力產生的。所以有些學者說：人類的思想歷程便是由無限的或有限的概念演進而成的。因此我們能這樣肯定的說：人類的思想