

百 科 小 叢 書

藝 術 之 本 質

范 壽 康 編 譯

王 雲 五 主 編

商 務 印 書 館 發 行

書叢小科百

質本之術藝

譯編康壽范

編主五雲王

行發館書印務商

民國二十一年一月二十九日
敝公司突遭國難總務處印刷
所編譯所書棧房均被炸燬附
設之涵芬樓東方圖書館尙公
小學亦遭殃及盡付焚如三十
五載之經營墮於一旦迭蒙
各界慰問督望速圖恢復詞意
懇摯銜感何窮敝館雖處境艱
困不敢不勉爲其難因將需用
較切各書先行覆印其他各書
亦將次第出版惟是圖版裝製
不能盡如原式事勢所限想荷
鑒原謹布下忱統祈垂鑒

上海商務印書館謹啓

版 權 所 有 翻 印 必 究

中華民國十七年四月初版
民國廿二年四月印行
國難後第一版

(七五、四)

百科叢書 藝術之本質 一冊

每冊定價大洋叁角

外埠酌加運費匯費

編譯者 范壽康

主編者 王雲五

發行兼印刷者 上海河南路商務印書館

發行所 上海及各埠商務印書館

藝術之本質

目次

第一章 緒論·····	一
第一節 美的對象·····	一
一 藝術作品	
二 快不快與美醜	
第二節 美的態度·····	六
一 非功利的態度	
二 分離與孤立	
三 感情移入	
四 藝術觀	
照的態度	
第二章 崇高·····	一八
第一節 崇高一般的形相·····	一八

- 一 量的感情
- 二 深的感情
- 三 內容與形式的關係
- 四 無形式雄大自由

第二節 崇高之主要的種類(一).....二九

- 一 恐怖的崇高
- 二 戰慄的崇高
- 三 淒慘的崇高
- 四 沉鬱的崇高
- 五 快適類的崇高

第三節 崇高之主要的種類(二).....三六

- 一 壯麗
- 二 嚴肅
- 三 壯靜
- 四 莊嚴
- 五 激情

第三章 優美.....四四

第一節 優美之一的形相.....四四

- 一 優美的成立——美的精靈
- 二 優美之感覺的形式

第二節 優美之主要的種類.....五三

- 一 高尚的優美
- 二 可愛的優美與粗硬的優美
- 三 溫雅的優美

四 峻嚴的優美 五 婉麗的優美

第四章 感覺美……………六七

- 一 廣義的感覺美與狹義的感覺美 二 感覺美的形式 三 粗硬與
魅惑 四 華麗與纖麗

第五章 精神美……………七七

- 一 精神的印象 二 精神美之感覺的形式 三 瘦硬 四 柔軟

第六章 悲壯……………八四

- 一 混合感情 二 悲壯之一般性 三 悲哀 四 悲壯之主要的
種類

第七章 滑稽與諧謔……………九八

- 一 滑稽 二 滑稽的種類 三 諧謔 四 諧謔的種類

第八章

醜

一 醜之消極的意義

二 醜之積極的意義

藝術之本質

第一章 緒論

第一節 美的對象

一 藝術作品

藝術是什麼？換言之，通常所稱為藝術之文學，美術，音樂，演劇等等其中那一點是有稱為藝術二字的價值？這個問題，吟味起來，實在和下述的問題大致相同，就是：「藝術作品的那一點究竟是我們美的經驗之對象？」更一般地說來，就是：「美的經驗的對象——美的對象——究竟是什麼？」

普通的人們往往以為藝術作品就是美的對象。他們以藝術作品四字來分別美的經驗和其

他的經驗。詳細說來，他們以爲美的經驗由藝術作品上出發，在藝術作品上終結；就是說，美的經驗始於藝術作品之感覺，終於藝術作品之判斷。他們把這一點作爲美的經驗與其他經驗所以不同的根據。因爲這個緣故，他們把由作品得來之快不快或滿足不滿足當做對於該作品之美的價值判斷；而且以爲這種美的價值判斷，倘爲同一的作品所喚起，那末，應當是一致的。但是在實際上，我們稍一反省，就覺這種見解是錯誤了。對於同一作品所下的判斷，內容不但不能全相一致，而且有時甚至大有差別。如對於同一的裸體畫，有人滿口稱讚，有人蹙眉攻擊，這是常見的事。又如對於同一的作品，甲以爲優秀，乙以爲不然者也時有之。在這一種時候，對於同一的作品，一人以爲美的價值甚高，他人則以爲美的價值甚低；換言之，就是，同一的作品竟成爲兩個價值不同之美的對象了。因此，我們不能說：美的判斷，如爲同一作品所喚起，那時候就會一定一致的。

這樣看來，我們不能以藝術作品四字作爲美的對象的根據，自屬明顯的事實。藝術作品實在不過是構成美的對象的材料罷了。所謂美的對象乃是由感覺的材料所構成的主觀上的形象。因爲這個緣故，所以對於藝術作品只有理解藝術者纔能知道他真正的價值。

二 快不快與美醜

由藝術作品所得的快感不能就看做美的經驗，就是快與美不能全相一致的這一層，事實也極明瞭。但是美屬於快，醜屬不快的這一件事，卻是不能否定的。不過人們以快作為美，以快的經驗作為美的經驗，那就錯了！要之，美屬於快，美之範圍在於快之範圍之內，可是同時二者的範圍決不是全相一致的。我們現在先研究「美的快」之特殊性以作闡明美的對象之預備。

馬沙爾 (Marshall) 以為美學為快樂說的一科。照他的見解，所謂美直接受快的法則的支配，間接受不快的法則的支配。他把「美的快」與其他的快區別，以為前者比較後者多有持久性。這固然；但是仔細想來，實亦不過程度之差，決非本質之別，而且在個人間大有差異。所以此說不能算十分中肯。

此外又有人們——馬沙爾也是其一——想把「美的快」和感覺的快之區別放在高級感覺（視聽二覺）與下級感覺（味嗅觸溫覺等）的差別上面。照這一班人的主張，以為人類把由視覺二覺所得來的印象來美地享樂，把由其他感覺所得來的印象來感覺地享樂。為什麼呢？因為

下級感覺的快常和肉體結合不能分離的緣故。例如食物的甘甜常和味覺結合，我們不能把味自身從味覺遊離而經驗之。可是在高級感覺的快，卻與肉體的感覺遊離。我們在視聽的時候，決沒有視的爲目，聽的爲耳等等的意識，我們的意識注在對象的一方面。因此，我們能夠達到自由自在不受束縛的狀態，能夠沒入無我的境地。還有一層，在於高級感覺，其內容極爲明晰，且相互間的關係也甚明白。要之，視聽二覺對於其他感覺是比較精神的。這就是「美的快」的特性。海格爾（Hegel）和哈特曼（Hartmann）可稱這種主張的代表。

然而由我們看來，這一種說法也未見得全全可取。因爲視聽二覺也時常伴有肉體的感覺。例如鑑賞熱利珂（Géricault）的「賽馬」這張畫的時候，我們除有騎手及馬的視覺像以外，還有與疾馳的馬和騎乘者同樣的運動感覺。所以精細觀察起來，高級感覺也明明白白伴有肉體的感覺；所謂遊離云云實亦不過程度之差罷了。況且反轉來看，下級感覺方面也未始沒有遊離的傾向。像全全缺乏視聽二覺的林楞刻勒（Helen Keller）女士能用觸覺來行藝術的鑑賞，這就是最著明的一例。反對者也許說，世上決沒有單由下級感覺成立的藝術。但是事實亦不盡然。如羽斯芒

(Huysmans) 的小說的主人公裏面有由飲酒而感受一種音調者就是一例。

由上面所述之看來，高級感覺與下級感覺的差別決非絕對的，實不過是程度之差。我們只能說對於美的對象之構成上高級感覺比較地占有重要的位置，決不能說下級感覺對此全全沒有關係。本來，美的經驗決非單由某種特殊感覺而成立的經驗，卻是自我全體合成一體的經驗。照這一點說，下級感覺自然也非參加在內不可。從此，我們可以了解菲塞 (Vischer) 及基耀 (Guyon) 等所以主張下級感覺的理由，並可以知道「美的快」與其他的快的區別決不在於高級感覺與下級感覺的區別了。

然則我們究竟怎樣來定「美的快」的特色，換言之。我們究竟怎樣來規定美的對象之特質？我們既不能單由感覺自身來規定他，我們也不能單由客觀的對象自身來規定他。就是說，我們單由主觀或單由客觀是不能明白確立他的。我們在現在只能說美的經驗與其他經驗同樣，乃成立於主觀與客觀之對立的關係上面。那末，我們不能不於這主觀與客觀兩者的關係內找出美的特殊性。除此而外實無他法。至於兩者的關係當然極為繁雜，決非一樣，因此，我們對於客觀界所能取

的態度自然也有多種了。

第二節 美的態度

一 非功利的態度

要想求理解對象與人類間的美的關係，那就非闡明美的享樂中之觀照者的態度不可。現在先述一二種關於這個問題的學說，然後再求最後的解決。

從古以來，最一般的主張是以爲美的態度內絕不許含有些許的功利的見地。在普通的時所，我們爲評價事物上往往以有用無用作爲評價的標準。然在美的享樂的時候，這一種物質的見解全全絕跡，只有美自身爲我們所享樂罷了。

康德 (Kant) 從他所謂「自由美」(freie Schönheit) 的判斷中，連「完全」這個觀念都排斥。爲什麼呢？因爲「完全」這個觀念已含有功利的觀念的緣故。所以這一種「自由美」只能存在純粹的紋樣上面，像在馬及建築方面，因爲往往已含完全的觀念在內，所以我們只可名之

曰「附庸美」(anhängende Schönheit)。又欲求美之爲自由美，對於「所有」的興味也非除盡不可。要之，非功利的云云是指目的與欲求的排除，詳言之，是指在美的享樂與創造以外之一切目的的排除，在欲求美的經驗以外之一切欲求的排除。但是這種規定究竟有何意義？單單只有這一種消極的記述，實在不能算做充分。在這一點，作更進一層的主張的是閔斯德倍克 (Münsterberg)。照他的主張，所謂目的與欲求的排除，進言之，就是把美的對象從一切其他的關係遊離，而委我們的全心於這種對象的表現。

二 分離與孤立

閔斯德倍克將美的態度與科學的態度互相對立，以求闡明前者的特殊性。照他所說，科學家常常尋求事物之原因與結果。因此，他們非將對象與對象的環境及其過去，未來等等連絡不可。他們的興味並不在於對象自身之內，而超於對象之外。然在美的時所，則大不相同，凡美的表現所示給我們的，我們都委之以全心；而對於對象周圍的世界及我們周圍的世界，我們都非忘卻不可。這一種對象自身的把握，只有一法。就是：我們務將對象從其他一切事物遊離，將對象以外的一切由

我們的心中排除淨盡，然後將我們的全心注在對象的表現上，務使其他事物不能侵入。這樣，對象方纔能够實行孤立；主觀方纔能够靜注在這一對象上面，由一切其他的作用實行分離。這種狀態就是美的享樂，就是美的態度。

以上所述乃是閔斯德倍克的主張的大要。但是我們對之，卻不能沒有多少的疑問。第一，他所謂孤立，是不是將一切周圍全行忽視的意思？果是如此，那末，所謂孤立，與集中注意的時候究有何種區別？第二，他所謂分離，是不是指由觀照者的自我的分離？果是如此，那末，美的經驗不是全全與潛在人類精神中的傾向性脫離而成爲一種最抽象的智的判斷麼？

更進一步，就因果關係說，因果關係的觀念愈薄，欲使對象的孤立愈難。爲什麼呢？因爲有這一種關係方纔對象能够獲得意義的緣故。換言之，我們倘沒有預想在現實上所經驗的那種物理的及心理的因果律，那藝術之美的意義，也就難以成立。現實的再現自身雖沒有美的意義，但是這種再現實爲構成藝術世界的條件。對象當然非由一切其他事物抽離而實行孤立不可。但是這個孤立二字限界極不明瞭。不但對象與因果關係不能完全脫離，即如我們看畫的時候，我們也不能說

我們的全心注在畫布上面，額緣及地位毫無些少的影響。這樣看來，閔斯德倍克的主張頗有可疑的餘地。可是他所謂孤立與分離實與我們以解決的暗示，這決不能否認的。他以爲在美的享樂中對象的孤立與主觀的分離爲其成立的條件，而主觀就靜止在這對象之內。他的難點，實在於靜止二字。他自己既主張說，一切知覺——而美的經驗成立的根據就在於此——含有活動，而這活動並不限於心的活動而且包含肉體的活動。並且他也說，孤立的對象爲一種適合意志起見之實在的技巧的變形。所以他那靜止二字一面與他自己的主張互相矛盾，他面并與事實亦相衝突。

三 感情移入

卽有好花開在眼前，倘使我們的心注在別一方面的時候，那末，對於這花我們不覺其美，同時也不覺其醜。但是我們倘用閔斯德倍克的「分離與孤立」來觀照這花，那時候，我們就將我們的心沒入花中，而始覺這花的美了。這樣說來，所謂花的美，實在不過是我們心中所喚起的一種感情而已。而我們把這感情更移入花中而感到好花的美。所以對象的美實在不外是對於對象所投影的自己的感情罷了。然考兩者的結合極爲直接；對於好花的美，我們決不覺其爲自己的感情，反常

以爲好花自身的性質。兩者結合的密切至於如此。而在他方面看，我們不見此花，不能體驗此花的美。我們看到此花，我們不得不感此花所特有的美。我們見亦，不能感青；同樣，我們見青，不能感赤。所以這一種的感情乃是嚴密地爲對象所規定的感情。而這樣的感情只在對象被純粹地統覺的時候方能被我們所體驗。

我們對於所與的某種對象，倘不行注意或統覺作用的時候，那末，我們對於對象不能發生任何的感情。然而我們倘將我們一經注意或統覺的時候，那這對象就被引到我們意識的中心點來，不單成爲我們的意識內容，而且成爲與我們互相對立的對象。這時候，我們始對這一對象經驗一種感情狀態而感知其美醜。所以我們的美的感情與統覺活動實在有重大的關係。

現在再吟味，意識活動與感情究有什麼關係！對於某一對象——假設爲一曲線——倘我們不起統覺活動，那末，對這曲線的感情——例如「柔軟」的感情——斷不發生。必待統覺活動生起以後，我們纔能感到該曲線的柔軟。而這一種統覺活動，倘我們心內沒有妨礙他的東西，實受對象特性之嚴密的規定。對象的特性怎樣，我們的意識也就流動到怎樣。意識活動既起於內，則因之