

大陸雜誌語文叢書第三輯 第四冊

文學·詩詞·書畫

大陸雜誌社印行

大陸雜誌語文叢書第三輯第四冊

文學·詩詞·書畫

大陸雜誌社印行

大陸雜誌語文叢書第三輯

第四冊 文學・詩詞・書畫目錄

新印象主義與動的藝術……………

文藝作品的實現……………

文藝作品構成因素的分析……………

文藝學派對文藝創作……………

文藝批評的基準……………

藝術的經驗與感動……………

材料與形式……………

——文藝心理學新論之一章

孟子文學概論……………

「楚辭國殤新解」質疑……………

「爲楚辭國殤新解質疑」——敬答陳炳良先生……………

再談有關「國殤」和迦尼薩的問題……………

美人賦辨證……………

長門賦辨證……………

桐城三祖文論之演變……………

趙雅博

趙雅博

趙雅博

趙雅博

趙雅博

趙雅博

趙雅博

葉龍

陳炳良

蘇雪林

陳炳良

簡宗梧

簡宗梧

柳作梅

一

五

一七

三三

三八

五一

七七

九九

一一一

一二四

一二七

一三三

一三七

一四一

楚望樓駢文選·····	成惕軒	一六〇
我看長恨歌的「梨花」·····	王潤華	一六四
從仄欄記看民間故事的巧合與轉變·····	羅錦堂	一七〇
——為紀念恩師董彥堂先生逝世十週年作——		
女貞觀與玉簪記·····	羅錦堂	一七二
讀「嘉吉元年本韻鏡跋」及「韻鏡研究」·····	龍宇純	一七七
李漁戲劇小說中所反映的思想與時代·····	駱雪倫	一八三
清末小說在日本·····	增田涉著 張良澤譯	二一五
疏桐高館詩·····	陳槃	二一九
鍾嶸詩品指要·····	陳炳良	二三一
懋齋詩鈔的流傳·····	趙岡	二三七
楊萬里詩評述·····	胡明珽	二四二
讀杜偶得·····	龔嘉英	二七三
杜詩流傳考述·····	龔嘉英	二七五
李蟬詩鈔·····	莊申輯	二七七
論詩小札——與潘重規教授論「陶詩」書·····	周策縱	二八五
論詩小札——與吉川幸次郎教授論錢謙益「梅村詩序」及情景論書·····	周策縱	二八七
關於錢謙益「梅村詩序」問題的結論·····	周策縱	二八九
論詩小札——與劉若愚教授論李商隱「無題」詩書·····	周策縱	二九一

與葉嘉瑩教授論杜甫秋興八首書……………周策縱 二九三

讀周策縱教授「論李商隱的一首無題詩」書後……………徐復觀 二九六

再論李商隱「無題」詩答徐復觀先生……………周策縱 三〇〇

蕭士瑋、閔麟嗣贈石濤上人詩考……………葉 葉 三〇九

「泗水秋風」與「寒燈擁髻」……………柳 作 梅 三一七

「觀花匪禁之文字及其意象」之根源……………王 潤 華 三一七

論「細雨夢回鷄塞遠」之句意……………竹內照夫作
張良澤譯 三二一

晚悔樓詞選……………賓 默 園 三二三

白雨齋詞話概述……………陳 宗 敏 三三〇

「北曲套式彙錄詳解」序論……………鄭 騫 三三三

是一是二圖和宋人著色人物圖……………李 霖 燦 三三六

松石畫格之研究和松泉磐石圖……………李 霖 燦 三三九

寒林一系圖畫的初步研討……………李 霖 燦 三四六

古木竹石畫系的研究……………李 霖 燦 三五五

蘭千閣藏褚臨蘭亭的有關問題……………徐 復 觀 三六一

蘇東坡之書畫……………曹 樹 銘 三六五

略論吳榮光與廣東畫家的關係……………莊 中 三七三

論吳榮光藏「雲山得意圖」卷的真贋……………陳何智華 三八一

論清明簡圖是明代摹本……………翁 同 文 三九三

答翁同文先生·····	劉淵	四〇一
揚州八怪簡論·····	莊申	四〇二
論中國繪畫的歷史分期與流派分劃·····	高準	四〇六
復古主義與高蹈主義·····	高準	四一一
——元代至明代中葉的繪畫流派與風格		
晚明及清代的繪畫流派與風格·····	高準	一一八
「晚明及清代的繪畫流派與風格」補正·····	高準	四二四
緯絲·····	索予明	四二五
南韓居昌古墓壁畫簡述·····	韓國金鐘太	四三三
「南韓居昌古墓壁畫簡述」跋·····	莊申	四三八

新印象主義與動的藝術

趙雅博

藝術自藝術，科學自科學，這是古今藝術的分野，近代，也可以說當代，科學與藝術已經成了極爲密切，而互相有關的東西，動的藝術的起來，與科學的進入藝術有關，並且可以說極爲有關，而促成這種科學與藝術之關係者，大部分是新印象派之成功。

新印象主義的藝術科學主義

新印象主義 (Neo-impressionism) 又稱爲後期印象派 (Post-impressionism) 是繼印象主義而起的一個近代藝術運動。這種運動是成於塞拉 (Seurat) 及西那克 (Signac) 與其所追隨他們原則的畫家，對顏色作科學的研究，對色調作系統的分列，這種辦法在印象主義者只是本能的實行着，在新印象派則是有意識而又作科學的解說。

新印象主義或後期印象派這個名辭，是我們所說的那些畫家們自己所創造的，他們這是爲了表示對長兄們的尊敬。是一八八六年，九月十六日，由費乃雅 (Felix Fénéon) 第一次在布魯舍爾的「近代藝術」雜誌上使用的，同年十二月十日，亞利山 (Arsène Alexandre) 批評費乃雅的名貴小冊子：「一八八六年的印象派」。並在「事象」雜誌裏，再度重新使用。最後，在一八八七年，由費乃雅決定性的使用了：寫了一篇「新印象主義」的文章，發表在近代藝術雜誌上，在這篇文章裏，他很正確的，嚴格的形成了動的科學與技術。

一八八〇年上，印象派的畫家分散開了，在這前一年，李保 (Theodule Ribot) 刊布在哲學雜誌的一篇題目是：動與心理之重要。次年蘇德爾 (David Sutter) 在二、三月份的藝術雜誌上一連刊出了幾篇「視覺的現象」，規定了一六七條規則，這彷彿是新印象派的宣言一樣，在結論中，特別提出藝術與科學的相協的有效性；他說：「規則雖然有絕對性但並不防礙發明或執行。科學從一切不確定中解放，許可自己在全部自由中活動，在一個很寬敞的範圍中，如果認爲

科學與藝術彼此必相排拒，那是對它們的雙重污辱。」視覺的生理與心理，視的問題，光和色彩的分析，都是時髦的東西。海爾莫茲 (Helmholtz, O. Nicholas Rood) 物理學家新近的發明補充了師外盧 (Chevreul) 的已往發現，他的名著於一八八九年再次刊布，這是他在生慶百年大壽時的事。他的名著是「同時對照反映法」(La loi des Contrastes Simultané)，初版問世是在一八三九年前。這時科學深入藝術的理論，正是風起雲湧，名美學家蘇利約 (Paul Souriau) 一八八一年完成了他的拉丁論文論動的知覺，八九年完成了他動的美學，同年柏格森的意識的直接與件也誕生了。還有法國醫生馬雷 (Marey) 與英國照相師姆卜利治 (Muybridge)，前者在生理學上使用圖解，發明特種照相法，後者在一八八七年完成了動物的移動 (照相理論的名著)，也都是動的科學上着眼，而多量的影響了當時的新印象主義在繪畫與雕刻上的科學化。

總之，一八八〇年以後的美學理論，是走向科學化，思想敏銳而得風氣之先的一部分藝術家們，先有塞拉、西那克等的執行，後有完高 (舊譯梵谷，於音距離較大，因完乃荷人，故應從荷音)，高更等，乃就這種情形，又對新印象派加以更新；塞拉他們對動的解釋與解釋乃是依據對客體事物的客觀觀察，對後來的畫派也一直有着影響，而使用着科學方法，後來完高則又轉向主觀了。現在我們分別將新印象派的各代表作家，對於動的運用與主張，簡介如下。

塞拉的點描法

塞拉以一八五九年生於巴黎，享壽三十一歲強，於一八九一年逝世於同一地區；他一生的職志，是在藝術上創造一些新東西，在技術方面的點描法，在美學上的兩相反的和諧，將主觀的動，而繩之以科學客觀的動，正如西那克給他的批評：他給了他所能給的，並且是奇秒的。在動的藝術上，他最欣賞而接受了查理。勃郎 (Charles Blanc)

的主張：「彩色服從確定的規則，能夠如同音樂的指示」，他也很長時間的反省了師外虛的對照及映法：「色彩的同時對照及映，包括著改變（動）的全部現象，這是不同色彩的客體，在人們同時看他們的時候，好似在物理組合以及他們有關顏色的色調的高度中所感到者」，他在沉思之後，也付諸了實施。

從這裏我們可以看出塞拉的藝術表現是與科學和技術有關係的，從他的作品中可以看見到：他繪畫黑白（圖章）成為極端個人的言語，形式或更好說線的語言，優美平衡的對照，光與暗的對比等手法，我們更可以看見到實例，而又覺到塞拉繪畫的動了。

說到動的問題，從前文所指：我們知道科學或技術的影響在他的圖案設計中以及他對色彩的理論中已經現出，還有我們也要指出他受了馬雷快速照相的影響。

塞拉無心是在圖案畫，也無心是在油畫中，特別是在生命快結束時，「動」的表現，一天比一天變得更重要了。

塞拉的一幅名畫沙勿（Le Chahut）是一幅描繪舞蹈的畫，在我們看出一個彷彿照相的凍結的動，人們稱之曰「癡癡動」：塞拉更在塞拉之畫一畫內批評說：「彷彿音樂忽然停止，而舞蹈者在放腳於地上之前等待着下一音節，在這裏只有一個動了，一切的線都是直的與有棱角的，有對角與斜線的優勢。」

塞拉在臨逝世不久之前，使用了新的環形調，來完成他的作品：在「少婦撲粉」一畫的安排中，圓圈與橢圓參入了，在它們中間有畫布上最明亮的光點或最重要的點相聯着，在沙勿一畫中，韻律是在表面上，與畫布平行，而在馬戲團中，則是在深處有動，將人物刻劃在一個圓圈中。

當代法國名畫家洛德（Andre Lhote 1885—1962）認為作畫「乃是一種將矛盾的原素，聯結在一個相融合的束捆的藝術中，這些不同的材料，在日常的生活中，都趨向彼此分開，或者在光與動的影響下趨向自我分裂。」洛德在討論天才畫家：Brunelleschi, Paolo Uccello, Piero della Francesca 等人時，更確定了自己的思想，他說：「在這些畫家的作品中（應該加入魯布斯與丁鐸雷的作品，這有

其他表面不太嚴肅的很多人）——塞拉乃是他們的後繼人，在有趣的主题背後，有條件秘密以及很重要的事被忽視了：各部分韻律的布置。一個細心裝備好了的機械，在表面的微聲以後，使人們聽到它深處的跳動與運轉，觀賞者在自已不知不覺中，受着這個在動中的建築支配，使他關懷而不能解釋明白的複雜的韻律，這是在一部生活的形式的外表背面，深藏着呼吸與血液循環的組織。」

我們知道塞拉在着色上，使用了動的科學外觀，色彩小點的顫動，由觀眾客觀的眼睛，對着畫的構成，這正代表着一個科學而同時藝術的信證。塞拉的主要關懷，是使光明變成色彩，這是由於讀了當時的理論作品的緣故，這個學理的基礎達到了一個新的技術特點描法。關於塞拉的理論，也就是新印象派的畫綱，我們可撮要如下，這撮要是根據塞氏在逝世前，不足一年時所同意而公布的：他這種學理，可以稱之為和諧的學理：這種和諧乃是發生在色調（明、暗），着色（冷、熱，或深、淺）與線條（降、升、熱、喜）的特徵中的和諧學說！他的文章並不是用藝術寫的字法，而乃是以枯澀與科學人的格調寫成的。

他的美學：藝術，就是和諧。和諧乃相反的類似，相似的類似，色調、着色、線條。由特徵與喜、怒、靜的配合的影響下去審視它們，所謂相反對色調來說：乃是更光明的（明）對更黑暗的；對着色來說：補足色，這是說一種紅色反對其補足色等（紅——綠；橙——藍；黃——紫等）；對線條來說：它們作成一個直角。

色調的快樂，乃是光明的特徵；着色的快樂，乃是熱的特徵；線的快樂，是在水平線以上的線。色調的安靜，乃是明暗的平等；着色的安靜，乃是冷熱的相等；對線的安靜來說，乃是水平線。色調的愁苦，乃是暗的特徵；着色的憂愁，乃是冷的特質；線的憂悶乃是低的方向。

他的技術：承認在眼膜光明中印像的持續現象。綜合如合成一枚的強行加入。表現的方法乃是色調，着色的混合，即地方與明亮的顏色的着色：太陽、煤油燈、煤氣燈等，這是說光明與它的反應（暗），根據對照方法說，乃是色彩的遞減與放散。

根據塞拉的说法，我們看到他的新方法、新技巧乃是前人方法的綜合融化，而成了新的境界。由這綜合的新境界而生出了在畫面上色彩的動的效力，而獲得了畫面上的其他要素。

當然，塞拉的這種科學步驟，並沒有獲得當時批評家的完全同情與贊稱。批評家與科學家（C. Albert Aurier）在其遺著中曾說：恐怕說不幸的塞拉與其科學是更合宜的，其本身是如此荒蕪，光的解組與線的韻律，都無着落。

塞拉的圖畫素與當代的黑人者是很相似的，不過他使用了很多線的方向，用來使圖畫更有活力。

他的油畫更確定了這種緩慢而進步的活力，朝向着一個動的新畫法，是顯然的同時也是確定的。

塞拉與同時代的畫家相似，首先在圖畫畫上着力，受了因格爾的很多影響，並走着學院派式的運動，後來，在他畫了不同的碎石者的作品後，（一八八二），我們看到了塞拉的進步與演變，無論是在主題上、在造型上，都有了動的因素。在一八四——八六年間，他繪成了「在大雅德島的星期午後」一畫，在其中不同的略圖，草稿與繡繡，都顯示着他動機與方法的豐富，並顯示着塞拉的兩可藝術的特徵，在裸女像中，特別是在隨兵畫中，他更肯定了他的特殊筆法。

塞拉這個個人的筆法與風格，一直在上升着，有關於「動」的方面，在他最後的作品「沙勿」、「馬戲團」中，顯得更清楚，但是從他「克拉克維林的小溪」一連串的作品中，我們可以看出，在骨子裏，他仍然是印象派的畫家，使用客觀的方式讓作品來動。他在自然界觀察動，在一個相當嚴格的學理中指「的規則，有不少他的友人與徒弟追隨了他。

西那克動的理論家

保羅西那克（一八六三——一九三五），生死都是在巴黎。是一位很熱情的人：熱情於繪畫、科學、文學與政治。他一直要成為最徹底的人物。他是塞拉藝術最豐富的繼續人，不但是在塞拉的科學理論方面，在顏料的色彩技術方面，就是在裝飾與活力的抽象形式方面，

也是一樣，這一作風是當時時代的特徵，也與新藝術的風格相提攜，他是十九世紀末葉，藝術理論上最重要與最革命的運動者之一。

西那克在一八九〇年上，畫了費乃雅的首像，是完全依照「標準、角度、色調與着色的韻律之基礎的」，這個驚人的近代風格，站在動的立場上，是值得深刻的分析的。同年的其他作品，比如西那克之母的畫像，也顯示着他同樣的研究。

在他的作品中，還有許多閃爍着的水彩畫，在這些作品中給筆的深與彩色的動點斑點，根據一種快速而自發的寫法相互離着，很奇妙的把握住了一切事物變換的外觀。……並達到最和諧最光明與最色彩的结果。

站在學理立場，西那克告訴我們，新印象派的藝術家乃是尊重藝術的不變定則、韻律、尺度、對照，這些都是由藝術家願意達到最大光明、色彩與和諧，而引向一定的技巧，他們認為用任何其他表現的方式是不能獲得的。西那克的這種說法，顯然是他在保護畫事的動與生氣，以使像德拉克。印像派與新印象派所着重的乃是能夠給色彩以最大可能的鮮艷。但是西那克懂得，那樣要尋獲一個動或顏料的造型方法，並與普通或特殊的動的題目相當。『若望先生復升的悲劇效果，是來自濃青綠的主色，來自喪葬的黑色，來自一個白色喪儀的標識，在這整個的暗淡中，鮮艷的亮着；補足了無窮的和諧……』

但是德拉克達沒有達到全部的顯著與全部的和諧。』這樣說來，根據西那克的想法，新印象派與印像派使用的是一樣的調色版；視覺之光，投離，又重新自德拉克和印像派中取回來，至論方法的與科學的技巧則亦是借自德拉克的。

西那克在另一方面，也證實了創造動作的無可懷疑之進步，也證實了有趣的活力要素：將德拉克的線影，代之以點或掃的筆觸，這是印像派的風格，最後又完成了新印象派分別筆觸。根據西那克來說：分割是總不要求點的形式之筆觸的。

對西那克以及新印象派來說，造型的要素，包括着筆觸、運動，逐漸的代替了題目的要素。特別在西那克的作品中，他實在是有着如此，他論這些畫家乃真正畫家說：『我們只簡單的尋找美麗的線與

美麗的色，而不管它們的時髦，執事或光學！

藝術雖然也包涵文學，但是在西那克這裏，只是指的繪畫或音樂，在這方面，奧利維說明了科學的潮流，一直打進藝術的園地，平民的興趣，一直是喜歡着實在的動：「在音樂方面，在繪畫方面，大家都份份更貪愛新事。我的看門者佔有一幅音樂的畫像。在小時鐘裏，入你所想像的鐘塔內，報告正午，一個複雜精巧的草鐘，在後面複雜藏着：「啊，媽媽，我說給聽……」多麼啊。一切的參觀者都覺得很妙。然而一個月以後，我的看門者也激起近代主義的愛好——藝術的，他請西那克的徒弟為他重畫了這幅畫，就變了小時鐘的組織。今天小鐘樣是整向很多顏色的圓形小鐘包的面中，在鐘為中午聲時，小鳴聲扮着勇士的跑馬。瓦格那音樂式的印像派的畫，看，不是在藝術上充滿了近代性嗎？」

總之，西那克的作品，在一種寬泛的波浪中，其彩色四散流溢着，逐漸減化、相透、相入，構成一個與阿拉伯圖案配稱的多種色

彩，西那克利用光學原理，在顏色、顏調、着色、色調的組合上，以對照並排的手法，作成動的現象，構成了客觀的動。

新印像派在藝術理論方面，特別豐富，除了後期變派的畢薩洛而外，這一派的大師們，都強調科學的理論。我們在本文內，要以西那克的說法作為結束。他對點描法或區分主義的理論是這樣說的：「然而，區分式分別乃是保證光明，殺色與和諧的一切特異：一、由於唯一純粹色彩的視覺提和（三角玻璃中所映出的一切彩色以及它們的色調）；二、由於各種材料的分開（地方彩色，照明彩色，以及它們的反光）；三、由於這些要素以及它們比例的平衡（根據對照，遞減與散於的定律）；四、由於對畫幅的容積有比例的筆觸的選擇。」

在這四種方法之下，製成的作品，當然仍是靜止的，然而在意義上，在感覺上，是有氣韻並且相生動的。

（原載大陸雜誌第三九卷第一一期）

文藝作品的實現

趙雅博

文藝作品不是一種自然物，不能自然存在如同其他的自然物一樣，也就是說它沒有客觀的存在，它的存在是來自人，人是在現世上唯一具有美感的動物，也是唯一具有欣賞他人美感的動物；同時人既然具有美感，必須有能力使我們其他的人知道他有這樣或那樣的美感，而讓我們欣賞或則效他這種美感，這種工夫便是文藝作品的所以生，這種工夫也是文藝作品的所以成爲一種實現的工夫。

我們說人有實現其美感的的能力，是，如果人沒有這種能力，那末他的美感以及美感所格及的思想、意願、情感所作成的意像，是一直存在人的心中，而不能發生在外，那末這些存在您心中的美感意像，即使再好、再美、再完整，也只是存在您的心中，您自己知道，與其他的人，是不發生任何關係的，也不能稱它是一篇文藝作品；一篇無論什麼樣的作品（無論是文藝的或非文藝的），必需使人知覺感到，才是一篇作品，同時這也等於說，任何一篇作品，它必需從一種在潛能中的存在，走到一種現實的存在，它才能稱爲真的存在，真的實有。不然是不夠的使作品的。

這樣說來，無論是屬於空間的作品，也無論是屬於時間的作品，它的存在，它的真正存在，必定要脫離擁有它的藝術家的本身，藉着許許多多行號與標幟，才能實現，這是非此不可的，沒有作品的實現，作品不能算作真正的存在。然而這實現是什麼呢？有多少種類呢？

實現，是使一個現在不存在而有可能存在的東西（無論是自然物，也無論是人爲物），成爲現在的一種工作，在文藝作品，也就在在人和物的方面，現實是有很多種的，在這裏，我們且提出三種實現的方式：一個是從文藝作品的作者本身而來的實現，一個是從文藝作品的讀者一面而來的實現，一種是從某些作品的非著作者的個人（不單是讀者）的實行而來的實現，這裏我們再作一個簡單的說明：

前面我們說過，存在於文藝作者心目中的文藝作品，並不是真正

的存在，要它存在，一定要作者使它（作品）脫離自己，而以各種不同的符號，賦給它存在才可。文藝作品在作者自己心內，那是腹稿，文藝作品脫離了腹稿而有了使人可知覺的存在，那便成了作品。但是，我們也該知道腹稿與真正的存在，在完美方面是有距離的，二者並不完全一致：辭不達意，所有不是自己所完全想寫的，這是每個人的經驗；思想、意願甚至連美感，都可以說是屬於精神或半精神（受精神支配）的有，而文字、符號、動作、音樂都是有形的物質，前者精而後者粗，以粗而表現精，其間距離不用說是多末大了，這算第一種實現（下文還要詳論）。

其次是文藝作品在脫離作者腹稿之後的實現以外，如果不與公共發生關係，它的存在還不是一個真正主觀的存在，不是一個現實的存在，而只是一種潛能的存在。這是說文藝需要讀者，須要有讀者的閱讀，文藝作品才能有其實現，如此，文藝作品的完美實現，一定要求有讀者，不然它的存在是不完整的，只有人可以孤芳自賞，其餘的都是爲人存在，文藝作品在本質上，就是爲人而存在的。

作品在讀者的實現，不一定與在作者的實現一樣，作者對於作品的實現，當然有其意義，而讀者在讀一篇作品時，自然也有他的瞭解，同時也感到任何作品，都是一個死寂而有缺點的東西，必需加上自己要加的東西，比如我讀一本劇本，我感到有缺欠，不知不覺中，我要用想像，活生生的現出這個劇本的景色、色彩、動作，並且就我所知，對劇本加以補充，這個不但是使劇本中的文字，有生命、有活力，並且還能使它更清楚，一個字的意思，一個句子的所指，整個動作，可以使它完全改變，讀者在這種情形下，認為自己是會讀書的人，認為這篇讀品，幾乎成了自己的創作，不錯，讀者在讀一件作品時，往往並不著意或者重在作者自己的意義，而是要自己瞭解它是什麼意義。其實，每位作者在實現他的作品時，他自然有其意義，他自然願意讀者依照他安排的意義去領悟或瞭解，然而作者有高明與否的

區別：愚昧的作者，要一再聲明他的用意，用各種方法，要讀者追隨他的用意，但是這種辦法的結果，一定是失敗無疑的，因為人是驕傲的，誰也不甘願明明的為人拉着鼻子走，他要走自己認為是自己的路，縱然在實際上他是在走着別人要他走的路。如此，聰明的作者，絕不用強制的辦法，來逼迫讀者，他所使用的是暗示，是啓發，並不明示或公開說出這是自己或自己的意見，他要引導讀者自己去發現自己的瞭解，認為這是出於自己的瞭解，其實作者正是這樣的意義，使讀者接受了，而不自知，而仍以為是自己的意思，作者而能如此，他算是成功了，他的作品也可以算作一篇真的作品了。

另一種實現，我們也可以說是來自非作者而又必須與作者合作，文藝作品才能有完整存在的實現。這不是對一切作品說的，也不是一切作品都需要這樣的合作，只是有若干藝術品，需要這樣的。

藝術作品，有些除了讀者的實現以外，還要其他種合作的實現，而這種實現，也是作品本身非有它，便不是完整存在的實現，換句話說：即有些作品，其本身的存在，是有缺點的，這個缺點，一定要藉着第三者（也可以是作者本人，但這時他也是以第三者的立場出現）的合作才能補足的，這種作品，大多是要求動作的藝術作品；比如綜合藝術的電影電視等，都是屬於這樣的藝術作品；一本戲劇，本身需要演出，只是有作者、讀者，而沒有演員的排演，儘管是再好劇本，是一本最好的文學作品，但實際上它是缺乏不全的存在，是潛能的存在，這種不寫作者或讀者們的實現，也是一種實現，在下一節中，我們馬上就要詳細論述它了。

一 實現並不是屬於作者的藝術

關於藝術作品與讀者，我們在另一篇文章中，要特別討論它，在這裏，我們要說的，乃是那種不屬於讀者，也不屬於作者而又要與作者合作而實現的藝術，這種藝術的完成，其實現並不等於創作；比如就戲劇上來說吧，創作是一齣戲的第一呈現，而演出的實現，可以說是第二呈現，這對戲劇的完整存在，並不是附加的，而乃是根本的、必要的。口這樣的藝術作品，我們藉以認識它們如此的標記，乃是從實

現者與創作家的不同的特點來認識的。在創作家與實現家中，具有最大的不同者，無疑的是在建築上：實在，設計師與建築師的創作與實現的分別距離，乃是最大的。在創造者與實現者之間最小的距離，是在舞蹈與舞師之間。因為，無可懷疑，舞曲乃是在實現者以外最小的藝術，它並不支配一個限定很好的標記體系，另一方面，執行的特點，在舞蹈中是嚴格的需要的。我們知道演劇家，伴奏人或者是舞蹈者，他們都甘心願說自己是藝術家，他們知道對藝術作品是必要的。不錯，但如何必要呢？

根據黑格爾說，如同觀念是要經過自然的，而美的對象在這裏也要經過人。人變成了自己的材料；變成了實質的材料，可造就與很有反抗力的材料，在人每次不作文藝作品的演員時，便不感其為人，或者減退其為人了。如果作品的材料是可感覺的，好了，這個可感覺的必需是由人而來，如同聲音是出於音樂家一樣，不然，這個可感覺物就是人的自身的身體，提供給人們觀看，一如舞蹈者與演劇者的姿態。這樣說來，文藝實現者的法規是什麼呢？依照亞里斯多德的話，如同奴隸是以他主人的意志為意志，而文藝的實現者的意志乃是在作品中的；文藝的實現者是服從領袖者，是出賣自己的人，是服從他人的意志者；文藝的實現者，既然不是文藝創作家自己，在他實現他人文藝作品的要求時，他是為不實際所吸引（在演劇、舞蹈方面，演員是以他人之意為意，這對他個人來說，乃是不實際與不實在的），而將自己在其所扮化的人物中，不實在地扮演着。然而讀者也不要誤會，在這裏是要演員（即實現者）們完成命令式的某些動作，服從一連串的吩咐，藝術作品的文字，並不是一個穿着動作和詞調方法的圖樣，更清楚的說，藝術作品，在客觀的說是藝術作品，然而在主觀的說，它們乃是沒有生命的，實現者應該給它生命，應該使它生活於自己；實現者乃是由於他對於這個作品，確實給以生命，他才有權利或資格說自己是藝術家，包括在作品中的概念，如果人們願意回轉到黑格爾的用語的話，概念已經不只是被翻譯而後已，而真正的概念，必需要是生活的、經驗的，因為一個意見，一個觀念，只是停在內在的玄虛境界，而沒有作出自己的證據時，它還不算意見或觀念的。這樣說

來，在那些需要有三者來實現的藝術中，作品必需要透過人，對我才是存在當前而向我說話的。人乃是出等的指者的對象。無可懷疑，意義是來自演員所發出的語言，或者是來自音樂所發出的聲音；語言只有發出才有其完全的意義；言語必需是被說了，才會有了它真正的指定。因為語言的意義、文字的意思，是不能與加給它身上的一切有形組合相分開的：聲調、重音、平仄與手勢。虎密爾稱這些表達的特點，並不只表達心理內容，人之所說，乃是不能與人之所願說以及人說它的方式分開的，如此，一首詩如果不是明確得好，並不能為人看得很重要，單是閱讀是不夠的，詩還是這樣，歌更是這樣了。語言是由於聲音而說出入事，符號才有了它真正的任務，對於音樂的聲勢也是如此的：一隻小提琴，如果人不去彈它，它是不發聲音的，聲樂的執行者是他人的喉嚨聲，使他成為歌唱者；身體的動作，是音樂的自然要求，然而如果要它節奏悠美，那便要經過了冗長的訓練，才能人隨器走。而將身體變為工具的工具，才使用工具，因之他又使工具成為他的工具，另外在舞蹈與戲劇或電影中，還另有在作品與實現作品之間的必要媒介人、導演、樂師、指揮等都是，他們安排並控制實現，因為只有在他內的作品才能找到其統一性；是的，這樣作品與實現者也有了統一與連貫性，因為這種特性是虛進於他的，並住在他內，而使他（指作品）成為可見的。由於舞蹈者的手勢，縱然很多此這些舉止是很簡陋的，也能完成一個舞曲；跳舞比起音樂來，是更具有指意的言語，因為它是由人直接傳達的。

然而為了瞭解實現給作品所供獻的東西，也要瞭解作品應該給予實現者它所提示的東西，排戲者在說着：這幕劇可以上演時，每幕劇都彷彿是他化入其中，一言一動，都不會有理由，因之，整個戲劇要服從某種形體的邏輯，那裏是有最好的標識的。但是在音樂中，這種形體的邏輯是給予藝術更好的尺度：一篇樂曲是與有幸運的音樂家來演奏它同樣的幸運。作者本人也是一樣，很多次，在他譜曲的時候，他的身體一定為他的音樂讓步，在鋼琴前帶着動作試驗他的草稿；無疑的，一個音樂作曲家的身體，早已經過長期的訓練，自發自由的在動作着自己，為此身體的依附乃是要保證着作品的自然。無可

懷疑，音樂的作品應該先經過默想並且已經能為我們控制才可，是在這裏勞動也隱身在可感覺的便易中，數學也成了可喜的，規則都為自發自由性所使用了。是的，身體的動作，也在度量着大音樂家（如巴哈）與其他的音樂不同，人們也因此而瞭解音樂首先就是旋律的；我們在德布西的旋律中，看到旋律中斷了，但是乃是由旋律使它中斷，而不是由抽象使它停止，在音樂方面，我們可以說耳朵的喜悅，乃是喜悅實現音樂者的手指，如果舞蹈者討厭了跳舞，這是說，他的身體已失了舞姿與動轉可能，還有舞的存在嗎？在演劇方面，沒有演劇的運作，在音樂方面，沒有了歌唱動作與樂器的發音，它們是不是還算有實現者，還算有真正的存在呢？

如此說來，實現是在證實作品的特點，至少是證明這個主要的特點：實現作品者所開展的可感覺的自由扮演。然而這個是夠建立實現者的負責性了；如果實現者要表達作品，那他應該對作品是忠實的。但是他要忠實什麼呢？

我們知道關於這個問題，有很多方面可以討論，對觀眾、對批判者、對解釋者，幾乎都是一樣，這個忠實於什麼的問題，是在一個圈子中，找到它的說法或表現。在我們放棄美的態度，以便來評價一個作品的解釋時，我們便要在解釋對作品的作用中來判斷解釋，然而因為我們都是依照解釋來認識作品。但是，我們都應該認可一個作品的真理，它是不附屬於作品實現，或者在作品實現之先的。在這裏，我們並不但是討論：知道在實現作品，作品是什麼，而也是要知道作品的實現，是否滿足於這個作品的要求，我們知道作品的所以實現，乃是為自獻為美的對象。如此，在這裏我們說的是作品的真理，而不是要談作品的實在性：作品的實在性，乃是作品之所是，無論它是實現與否，都是一樣。而作品的真理則是它所願意是，而正是由於實現它所變成的是：也就是美的對象，就是這個對象，為我們對說論作品也為鑑定其實現的含蓄而提到的。這就是這個對象，我們對說是在完成中，顯示出這個作品來。我們如來不曾參與過這個實現，或者我們連想像也沒有想像過，我們對這個作品便沒有一個足夠的觀念。然而，透過實現，便量出我們所要看的真理，就是這個真

理，指導我們的判斷，判斷標準的實現或者也判斷我們當前的實現。然而如果沒有實現，我們從那裏去把握作品的真理呢？實在，作品是必要有實現的，它的實現往往指示我們的判斷，也有時破壞我們的判斷，而加給我們的判斷以一個真的對象的太過排他性的圖像。比如「天鵝之死」是與巴洛瓦的許多記憶連繫在一起的。Petronchka則連繫於Nijniski、Knoke、連繫於Jouvet、Ondine之於M. Ozaray，也是如此。這樣的化入或結合，在某種形式來說，實在太過完全了，它們彷彿是摒棄其他的一切。實在，這樣連繫在一起的解释是有一種危機的，它能夠給作品帶上面具，而使我們的判斷虛誤，但是如果我們除了這些例外，我們不是也可以說實現某種情形下，常常是找到作品的真理嗎？實在，一個作品，在本作者，普通原本只有唯一的意義，然而隨着時代地域與政情的不同，很多解釋並不是不可能的，在實現方面，我們又很難說作品的真理固定在那裏了。

不過，我們知道，無可懷疑，對於作品的瞭解，是與實現有關的，同時也與某時代的興起有關。莫利哀的戲劇恐怕已經不能像莫利哀自己一樣的上演，長生殿、殺狗，也不能像當時一樣的演唱出來了，並且意義與欣賞也不會與當時全同。不錯，作品是有歷史生命的，解釋，瞭解是有所不同的，在文學的修養上，作品也自然而然的有它的歷史性。每個時代有美的特別愛好，這個時代以迷戀認為美，那個時代則以長裙為好，有時好細腰，有時好難瘦。一篇作品有時風行，有時衰落，這當然是根據人們在這作品中所找到的意義如何而定。對於要實現的作品，那就看實現人們的瞭解了，自然也有時代背景的各異：我們後來的人，無法固定於一種絕對的講法，我們一定理會到解釋的歷史性：在歷史中，是會有某些超越歷史而在歷史中沒有的真理出現或企向實現的事件的；並且，歷史也正需要這些固定的星晨之光照耀的；如果一切都是歷史的動盪中，那將沒有歷史了。一篇作品的各種不同傳統的實現，組合成一個歷史，而企向透過很多的試驗與錯誤，來表達顯明作品真理。因為已經有一個作品的真理，它需要實現來顯示出來，但是在同時它也判斷這個實現。

為了評價這個實現的性質，人們便想起來要注意到作者的真意：不錯，但是我們也要注意，如果沒有作品實現的話，我們又如何知道作者的原始意義呢？比如佛來（Faure）吧，他寫過一闕悼亡曲（Je t'aimais），然而他二十十年之久，從沒有度過這宗教生活，請問如果不聽他的音樂，如何能知道在這曲中，有宗教味道呢？那末，我們應該說：從作品到作者才是正路，從作者到作品，乃是一種無大根據的推測。並且我們有時候，也不認識作者，也不知道他的作品，我們不是也可以從作品的實現上來對作品加以判斷嗎？作品的實現，不是在顯示作品，而自我淺露真情嗎？此外，我們對實現一篇作品的錯誤，比對它的長處更為敏感；如果它是好的，它將在作品前被遺忘；作品的本質與現象，在這時候是真正的協和，而我們也與美的對象在一起了：我們乃是出於實現的錯誤，而慚慚：我們感到有個聲音錯了，不和諧出現了，我們認為是實現要負責任的：拍子太過快了，演員的動作太過慢了，裝飾太過淡了，情趣被破壞了，我們是歸罪於實現者呢？或是歸罪於作品？作品認為自己是被出賣了。究竟如何呢？

在這裏有一個循環的結法：作品是在實現當中完成，但是它同時也在判斷中完成它的實現。如果作品要求一個實現，而這個實現先要現實，而實現便存留著一個要求。換句話說：作品所得到的具體存在，乃是一個典範的存在；實在性應該顯示一個在這實在性內使人認識的真理。各種實現的歷史性，並不使作品的真理整個相對化；它並不減少在它內所有的這個實現的要求，而常常激起新的實現來，因為外表（現象）對本質（存有）是必要的，但它們都不是一致的。一個作品有很多不同的實現，都是有效的，也正如在大眾一面，一個實現的作品，也有很多的解釋（作品是根據自然而來，自然有無限定的含義，作品雖在作者本人只有一種本義，但本人以外的人們，將這作品如自然物一樣的看法，其實現其解釋，自然也可以是多樣的，也都有一部分有效。古葉（M. Gollin）在戲劇的本質中說過：「每個傑作，每次被閱讀總湧出一個新的圖像，它是無限止的新而又不止是同樣的圖像……其整體都在這些圖像的每個圖像中。」如此在歷史中，人們不能指定一個一成不變的境界，而不能不看到漸進的啟發；同屬

杜甫，同屬李白，我們很難確定誰說得他最真最確，最像最好，這是因為在李杜的詩中，有很多模糊，並且有不盡不實的種種情形，更比如西方的研究吉訶德或莎士比亞書中的人物，幾乎皆有不同，我們可以說其深其闊，幾乎是不可測盡的；其實彼此是不能引歸在一起的，而卻是在這些實現中捕捉它，繼續着同一的它。我們能夠說作品的真理，乃是一個真理。代替成為知覺的對象，我們是如同哥斯伯所說的：一般的意識，能夠飛翔在歷史以上，飛翔在作品的一切歷史真理之上，而沒有一個總體的真理；作品的本質要重新吸收其源泉，它是永恒的真理，但却不是美的對象。

這樣說來，作品乃是一個無限的要求，而願意一個有限的實行。它每次有其現成的清楚風格，呈現在我們面前，而不能說它們是錯誤，一切都要我們的知覺在其中向美的對象致候；作品的真理，我們在這個時光所佔有的作品的真理，乃是作品所安置的真理，而加存我們心中的。

這種超越性，如果有一個意義，那首先是為實現者的；在想像一個已經實現了的作品不就是實現一個作品嗎？在想像一個作品演過了，不是就讀了它的原文嗎？至少說它已經是實在的實現了；作品的真理，對實現者來說，不是一個條件，而是一個任務。它之向實現者所要求的主要德性，乃是馴順。大半劇家與樂隊指揮在這個主張上是一致的。馴順並不容易，它有它的等級，對作品與對實現者是有許多理由說馴順是困難的。因為要馴順，須要在實現者一面有很多特長；活潑與智慧，也不能認為自己是絕對重要。他也要知道，因為他的供獻恐怕不是一位實現者的供獻，而也是一位藝術家的供獻；比如對畫裝飾畫的畫家就是這樣，對寫舞台音樂的人也無例外，最後，因為作品是出自作者的手，留給他一個很長的進取道。實現就是剝獲，呈現就是一個創造。從這裏，我們可以看出，實現不必看作品如同他的目的，而要取它為目的。從這裏，不但生出了解釋上的若干錯誤，在我們看到這些錯誤的發生，更多是由於適度的熱誠，而更少是出於自負，這實在是值得敬重並有起碼的。如果這些錯誤是出於誤解的拙笨，那便無大興趣了，在這裏的錯誤，我們可以分別為：合作者的錯誤

（出於誤解與拙笨）與實現者的錯誤，前者是不願服從某種紀律，後者是對作品太過自由，或者是為顯出自己的解釋，或者是為自成行例。

有關這一點，我們願意毫不擴展的，在戲劇的演員與電影的演員中，引入一個分別。我們曉得銀幕的明星是多米特別吸引人，觀眾在電影上，更為演員名單所吸引，遠遠超過電影本身。更令人注意的，是巨大的電影片，導演的名字比演員的名字還更重要；演員是將自己歸於實現者一面，若作家呢？還有佈景人、導演者、剪輯家？問題的提出，無不是為這三種任務，集於一人之身，而是說他們都該為導演的利益而工作。因為銀幕的藝術乃是一個以出現為基本的藝術，在這裏並沒有所謂呈現（代表），而只是在每個動作中，重新一種機械的再現工作；實現的價值就是一次次的出現，這可見導演的重要性的。此外，因為在劇中，只是一個單的發展，那麼作品是該很有力的給視覺以印象；演員的演出，應排除一切的登錄在視覺之中；表現的價值是專有於看見之事物的本身，是最強烈的；在星上，沒有一點是我們熟悉的，一切都在詢問我們，在詢問我們時給我們說話，在器皿上的一個什物，可能有家臣納的一個器物的辨才與神祕，而在電影上却沒有。如此，作品所呈現的行動，應該是在圖像與運動的名辭中孕育着，而展開着一個比舞台上更快速的節奏；比如：開關的門（薩爾特爾的劇本），在銀幕上乃是不可想像的。一舉最好的戲，多是不管銀幕情形，不能存在於銀幕上，最多是作為參考，如同是一個實現的方法，而不同是一篇藝術的作品。在電影上，也是一樣，原文只是一種藉口；真正的作者，乃是導演人。由於導演，演員才來工作，他並不只是說一段話，而乃是自己說自己，要人寫一點點的看法，他自己的任務就是自己，一如在日常生活中的表現。在銀幕上，人物在幻想着自己的出現，比起化妝作偶更有力，使他成為更可欣賞的，他不但是一個人物，他更是一個戲人的自信者呢！

在舞台的演員與電影的演員的規則分別，是讓人在實現者的獨立中，去尋找它們的等級，不然就要在它要求的服從或馴順中去獲得。總而言之，在戲劇的腳本和銀幕的演員中，我們應該作一個清楚

的分別。一方面有本然是實現者的實現，即由他本人去實現，另一方面有那些與實現工作聯合在一起的人們，他們這樣共同生產一個作品，這作品應該在作品中得到完整，也應該附屬於整個工作範圍，但是這個工作（作品），從它本身方面，並非不是一個藝術的作品，從其本身方面，並不是不能接受表現者。此外，須知在本義的實現者中，還有一種其藝術是屬於技術的，他們對於作品的聯結的深淺，完全是視他們聯結的鬆緊為準，也看他們的關係於這個作品的程度而言：工人、泥水匠之於設計師是站在一端，電影演員與舞蹈家是站在另一端，但是這裏的各種人士，對那作品需要作者以外的人來實現，不然，便不能使作品成為存在者來說，都是重要的或必要的，但其重要與必要的程度並不一樣，在這裏舞蹈家的重要，乃是特別超出他人一等的。

二 實現者是作者本人的藝術

從上文中，我們可以結論到：任何藝術都需要實現的原則；繪畫家實現畫像，雕刻家實現雕像，文人寫文章，詩人寫詩。在這裏創作等於實現，那末對藝術來說，實現實在是有分別的，我們普通都不用作曲家實現一個曲子；然而在那實現藝術須要委之於專家的藝術，很多次那創作或控制創作的作者，已經承擔了實現的任務與關懷。比如艾師洛（Easchyle）莫利哀與莎士比亞都是演劇好手，拉西納在諸萊特里（Mithridate）的時候，在瘋狂的背誦着它，致使與他無關的人，都害怕他是瘋狂了；音樂家在鋼琴上作曲，作曲又自任指揮家，設計師很多次也成了建築師。因為沒有什麼可以代替實際的指示與教訓的，實在說「實現」對創作者來說，在同一時間，乃是最好的靈感與控制的最好方法。但是在實現與創作正落在一起時，我們還能否認實現呢？

這個問題的牽涉很廣，對創作心理也有關係，不是我們在這裏所能詳談的問題。我們在這裏所要說的只是要人瞭解，作品總是要教人家知覺的，它與兩種實現的形式有關。實在，在這兩種形式中，有一

種區別與一個相似。在實現與創作不同的時候，實現對創作來說，彷彿是它的榮冠，在實現以前，已有某個東西存在，並且加給它一個規律：作品這時已經存在了，其存在乃是抽象的，無可感覺的形態，然而它的存在却是實在的，並且也是有力量的判斷其實現的。然而，在一位畫家實現其作品時，什麼是先於實現者呢？我們需要知道，這個問題，對一切藝術都是有效的；就是對那些作品的實現與創作不同的藝術，也一樣有效：一篇作品，當它還未生發於可感覺者之時，它是不已經存在了呢？我們在這裏又回到了想像的對象觀念了，可是以前我們並沒有去談它，因為如果作品是存在於創作的實現以前，這存在只是為創作者，並且也只有他在圖像中。這是不說，藝術家看見他的作品，是如同我看見李四在一幅照像的圖像一樣呢？還是在夢幻中一樣呢？不，因為實現在那時是有一個完全不同的步驟，並不認識後與懷疑。創作者並不是看見，而是感覺：感覺什麼？一個確信，一個並不是不給一個任務以平等的保證，一個介入其以前作品的某一個防層的路子的信任；然而也感到有一個回答一種呼籲的意願：它願意是很久以來就要思想的某一件事件，我們更要說出，是在技藝的名辭中想像的，因為藝術家對作品的思想，也不能離開技術的特性，他是想着它的彩色，和諧與人物；而這個思想所努力固定與交付的，正如在分鏡中的婦女一樣。願意產生一個東西，藝術家在這個計劃下的所作的作品，已經是一個要求了。但它也是一個要求而已，一切都是創作者之內的；它並不是什麼可能看見或摸仿的東西。藝術家在預備實現的時候，他是在整理的狀況下，提議他的要求，乃是一個內在邏輯的表現：一種技術發展的邏輯，一種本義美學研究的邏輯，一種精神熱烈的邏輯，這一切在藝術家家中是混在一起了，藝術家乃是那位這個在他之中渾然不分的人；比一切人更深湛，在工作中自己變化，他實踐因為他自己變化。

請問，這種邏輯是不是真的屬於個人發展的邏輯呢？對此，人們要反對說，如果說藝術家是人，他乃是很不平常的，他們多次都是順然地在他的作品之下的，他自己多次驚奇，自己作品的出現。我們所描寫的著作家的行動，在實際上，著作家乃是一位現象學家的作者，

他們在其給於公眾的作品中顯露自己。然而也有很多次，我們也可以說創作者是其與他的作品相等的，連他自己也不知道，不但是作品的要求，並且他的創作也融於他的發展中，不管他願不願意，在這裏，我們可以看出来，藝術創作是有無意識特徵的，這個我們需要加以解釋了。當然，無意識者並不是創作，從事創作的人是知道他在創作的；他為了他的創作，動員了他很有意識與很有意願的工作效果。從這裏，他獲得了一種技術，一種趣味，一種美學問題的意識。總之，他獲得了創作的工具。然而在這個以後，由於美的理由的狡猾，一切經過彷彿都是藝術生於美的理由，或者都是反射在這個理由中。為此，實在的作者對於他的作品來說，已經成了並不是絕對的必需要者；作者在這裏彷彿一個任何的形體一樣，他乃是住在他身內的魔鬼的好工具，只有他才有可能是可以創作的精神之成熟。他的著作追隨著他，然而這些著作却指出那不是他而在他的內心；在這些作品被創作以前，它們的要求，乃是要求作品不出自這個真正的作家。一位藝術家能夠聽到一個呼聲，但他却不知從何而來；比着我的內心還要內在，是這個內在創作了作品，這個內在彷彿是在作者內心而又非作者一樣，杜甫的「下筆如有神」，「文章本天成，妙手偶得之」，文章已經擺在那裏了，作者只不過是顯示出它來而已。

這個，無可懷疑可以證明作品乃只是一個需要；需要藝術家如同工具。如果它的來源是不可指定的，那麼它的內容也是無指定，並且也不是在可閱讀的書像中。這無非是告知我們：實現乃是真正的創作。然而這種實現，並不能與由專家所求的實現相比較。要求也並沒有完全，答應它的意願，也沒有獲得滿意，只是由不實在感到實在上；並不是從抽象的存在走到具體的存在，而是從不存在走到存在，是由於一個創作，一下子在它的靈頭，給予作品這個存在。為此，創作在其現實中，只能依靠自己，或者更好說是依據在自己的生產上，是依據在他自己起草的作品上，而進入存在中。藝術家由於默思而集聚了自己的力量，答應着某一呼聲，因而生出了由默想而避免了成為工藝品的創作。

我們還可以用另種說法來解釋一下：一位創作家在實際上，是有

一個計劃的，這計劃，我們可以懂成它是計劃，或者是草稿；有一個思想在監督着行為，這個思想自然是在行為之前的。但是這個要完成的作品思想，是不是與已經作完的作品思想相等呢？如果「甲」是指一種任務，如果這個思想是一個工作的節目，那末計劃還不能給予我們作品的鑰匙，它只不過是說了創作的行為如何為著作人所思慮的，而這個思想正是需要它實現的作品。但是這個觀念的意義是什麼呢？什麼是它的規定呢？這個思想所含括的，對藝術家來說，乃是一個作品的「在自己」，一個應該提升的本質，一個應該使用並表達的真理；無可懷疑，在藝術家來說，自己是有靈感的，或者說是佔有了它的時候，「有」或「本質」的情感，如緊地使他使用作品於一個看不到疲勞的勞苦；並不是他願意作品，而是作品願意在他手中，是作品選擇了他，這恐怕是在他不願意的情形下，作品自己降孕到他心中，所謂實現的計劃，可以說，乃是作品在他的意願中而已。在這種意義下，對待藝術家本人，是有一個作品的本質，存在於其現實以前。但我們却又立刻該說：這個本質是我們不能認識的，我們是不能靠近它的，並且它也不能引導我們接近它。作品在它完成以前，它只能使人或自己看它是一種存在的要求，而不是如同一個能思想的觀念。它只想自己的計劃，並且它的計劃，如果是真的計劃，也只能說是起草；這並不是觀念在他內成熟了，而乃是散文加多了，而乃實在的作品在萌動了。在他工作的時候，準備自己的計劃，包攬自己的草稿，重作自己的稿樣，他並不只是準備好了和他的觀念一起工作，而更是在看他的作品與觀念的比較如何。他只是判斷判斷他的工作，他在某種程度地感到自己所作並不完美，特別是說對他所聽到的呼號與他所思想的事件；他還沒有達到他所聽到的境界，他只有再度工作，然而究竟要達到什麼結果，他不知道，他也不曉得作品完成以後，是不是就算大功告成了，恐怕在他的心中，永遠有一個還未完全成功的感覺，他的所以停止工作，並不是因為自己認為工作完畢，而往往是因為困乏，因為無能，而無法完成自己的任務；他所作的作品，對他來說，只不過是他所要完成的作品某種階段而已，他沒有