



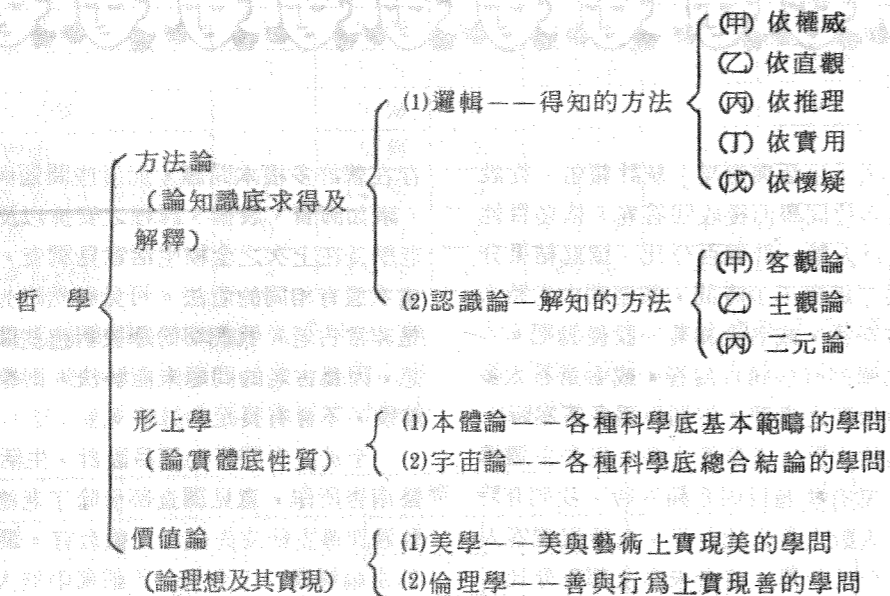
美學範疇 的 幾個概念

許
煌
明

美感在人生中所佔的地位，猶如藝術在文化中所佔的地位。人類的審美活動吸引了各世代大量的天才、努力與及光榮，比之於人類所給予科學、戰爭、宗教的方面毫不遜色。朋友，神秘的穆斯女神的國度，你可曾駐遊過嗎，那宮廟的雄奇瑰麗，筆者在本文中願與你共同一窺其堂奧。

一、美在哲學中的地位

孟太格教授 (W. P. Montagne) 曾將哲學這樣分類：



由上表我們可知美學是價值論的一種，其範疇在於探討美的本質、美的形式以及美的價值等問題。其次我們要一提藝術的起源在哲學上的解釋，有三派學說，一是模仿說，一是遊戲說，一是慾望昇華說。

(1) 模仿說——此說之創立可遠溯自亞里斯多德，我們知道亞氏是第一個為藝術而辯護的人，其師柏拉圖曾以煽

動不當情感罪名而將詩人逐於理想國之外。亞氏在「詩學」中答辯說，藝術是對於自然的模仿，並非模仿自然的個物，乃是模仿普遍的形相，而這種形相可表現出自然最奧秘的真實，所以藝術除了美之任務外尚有探求真理之使命。

(2) 遊戲說——這是德國詩人席勒所創，他以為藝術係起源於原始人的遊戲衝動，藝術和遊戲同是不帶實用的目的。藝術乃是遊戲進化而來。哲學家斯賓塞進一步解釋說，高等動物對於生存之維持較有餘裕，精力常是供過於求，如獅子無飢餓所迫及無敵獸可搏戰時，在曠野中狂吼，把強悍的氣魄炫耀一番。又如兒童沒有建築的需要，可用於建築的精力無可發洩，才架枝、搏土作造屋的遊戲，此叫「過剩精力說」。惟考察人類之藝術，藝術家之創作，往往是嘔心瀝血所得，並非是過剩精力之運用，是以遊戲說只能對藝術之演化趨勢提供歷史的說明，而以「過剩精力」來解釋偉大的藝術卻有未當。

(3) 慾望昇華說——佛洛伊特之精神分析理論，不僅影響了心理學，也影響了美學。他主張藝術活動率皆為入內心潛在的慾望經過化裝變形而得，藝術乃為慾望的昇華。日人厨川白村主張「文藝是苦悶的象徵」，其義亦頗近似。慾望昇華說是對藝術創作之一種心理學的解釋。

藝術的起源有上述三派說法。我們將之歸納為：原始人類由於遊戲衝動，以排遣爭逐水草漁獵之外的過剩精力，如此漸漸衍發了一種雛型的藝術是以自然的山川活物為模仿的對象，此可見於原始人的山洞壁畫，而後人智漸漸開發，由單純地模仿山川活物進化為模仿自然界普遍存在的形相和概念，但自然不盡是完美的，人類乃運用智慧想像了一種可能的完美，而以藝術來表現它，這就是高級的藝術了。因此藝術的消極義是在模仿自然，積極義是在創造一種可能的完美，以彌補自然的缺憾，而種種藝術的心理基礎，是慾望的昇華。

二、何謂美感？

我們看一幅畫，如畢卡索那有名的「盲人的進餐」(1903年作)(附圖)，畫面上一個骨架歪斜，表情拗執悲慘的盲者，此和我們觀賞一個眼前走過，血色鮮麗，兩頰呈玫瑰色彩的少女印象，大為不同。我們同意少女是美的，而盲者是醜的。但畢卡索盲者之畫在藝術上並不減其可貴的價值，由此可知美有兩種，一是自然美，一是藝術美。自然美是我們所習知的美，如柔和的線條、香花、美

女、青山、秀水……等。但藝術美是藝術家所點石成的一一如我們上面所提到的盲者之畫。自然美固然可化為藝術美，但自然美也可化為藝術醜，例如許多廣告上的人畫，以人而論，面孔倒還端正，眉目倒還清秀，以論論，則大半惡劣不堪。故自然美和藝術美其間並沒有必然的關係，而是各自獨立的。藝術的美不美，並不以自然為要件，意大利美學家克羅齊 (Croce) 說：「美是功的表現，醜則是不成功的表現」，這是藝術上判美的準。

美感究竟是什麼？首先我們須承認美感是快感的一，但快感卻非必為美感——這也就是所有「快樂說」美上的謬誤，蓋「美感是快感」這句命題，敘述上並不是以換位的。美感與快感的區別，可以拿看畫來說明，當我們觀賞靜物畫中的蘋果時，我們只感覺蘋果在畫中底美，而不做拿來吃的念頭，同樣當我們欣賞一幅藝術裸體畫，只感覺那人體線條底佳妙，而不與絲毫佔有的慾望，就是美感的態度。所以美感與快感的區別，在於美感是種無關心性 (Disinterestedness)，即是我們作美的時候，能夠純然為觀照而觀照，更無其它實際關心的一境界。美感是一種自足，而快感有待外鑠；美感來自於昇華，而快感出於慾望的發洩；美感是人性的超然，快感是生物本能；美感是一種精神價值，而快感是一種能感受，這是兩者不同之點。

三、美感經驗的分析：

在這裡我們要就何謂美感經驗，以及其何以產生條件做一個概念性的分析。

所謂美感經驗就是在欣賞自然美或藝術美的心理。我們將討論下列三項：(1) 形相的直覺，(2) 心理的距離，(3) 物我同一 (移情作用)。

(1) 形相的直覺——朱光潛在其「談美」一書中說，我們欣賞一株古松有三種態度：一為實用的態度，一為科學的態度，一為審美的態度。我們祇就古松的形相用直覺照，而不考慮它建築和經濟上的用處，不關心它是那一種屬的植物。在觀照的剎那，我們只是玩味它相所蘊藏的蒼勁的精神，古松在此變成了一個獨立自意象。

「用志不紛，乃凝於神」美感經驗，就是一種直照，形相直覺的境界。

(2) 心理的距離——英國心理學家布洛 (Bullough)



里爾克是二十世紀偉大的德國詩人，在西歐詩史上，他的作品可以說是最獨特，最具有個人風格。他深深體會現代人在無宗教的境況下，處境困難，存在與本質意志的矛盾，使得一切價值動搖。詩人以孤獨漂泊的體驗，裂心感受痛苦，挖掘現代人空虛的根源，經過了長期醞釀，終於發現了世界內面空間，肯定了永恒的價值。

一八七五年里爾克生於布拉格，父親約瑟夫是波希米亞史比茲行政首長的兒子，本為軍人，後因健康不佳而被免除軍職，在軍中經歷不甚了了，後在某鐵路局任職以終。母親素非出身名門是一位有才氣但倔強、崇尚虛飾的女性。里爾克生時雙親關係已告冷淡；據說他母親會因懷念死去的女兒，把他打扮成女童，里爾克就在這種奇怪的環境下長大。在他入小學時雙親關係終告決裂，而由父親領養，父親為了完成自己願望，把他送入聖波藤的初級軍事學校，四年後轉入梅里白教堂的高級軍事學校。早年的里爾克已顯示詩的天才，他常被允許對同學朗誦他的詩作，即使如此受寵，他卻感到軍校的生活對他是一種壓迫，使他纖細的神經大受傷害，時時感覺自己如一位酒渴的人，身心耗費殆盡，最後他終以健康不佳的理由而退學。

十九歲時他刊行了處女作「生命與歌」，

之後又印行「供奉家神」，以甜美的憧憬歌詠布拉格的古屋、街道、風情歷史與三十年戰爭。二十歲時以優越的成績通過了布拉格新市的國立德文中學考試，而進入當地的卡爾費丁楠大學，開始，他選修哲學、德國文學與藝術史。半年後改修法律，終因興趣不合而放棄。布拉格以其地域性的文化落後使他深感不耐，他再度把一切妨礙他藝術家計劃的學科擺脫，離開了布拉格，移居慕尼黑，開始他浪跡天涯的生活。在給一位朋友的信中，詩人談到：「在狹窄環境下，我已漸次成長，加以上世紀的八十年代已近藝術的虛脫狀態，要以微小的力量來貫徹藝術的真實及起死回生是完全不可思議的——是的，我必須從頭做起，全然擺脫家庭與故鄉的束縛，試鍊我的適應、強度與負荷力。」

在當時，慕尼黑是一座文學都市，新浪漫主義的潮流已湧向此處，詩人以權威的姿勢周旋於文學界，忙於文學的集會，追趕建立新的關係，表現出一種近乎誇大膚淺的行為。不久，透過華舍曼，他發現丹麥詩人雅可普森，雅的文學蘊含人生之美和人的崇高，纖細豐潤，感受性極強，而他強調內在世界的偉大真實，給里爾克終身不渝的影響——此意味著「完全決定性的世紀」和「成年後的主宰」，往後詩人曾追憶的說：「雅可普森給予的滋養，使

莎士比亞有名的悲劇「奧塞羅」(Othello)來說明美上心理距離的原則。奧塞羅是一部懷疑妻子不貞，充滿妒忌，刻劃人性的悲劇。如果看「奧塞羅」一劇的觀眾自身亦有類似劇中的經驗，他的了解必更深刻，照理他應一個最能欣賞這部悲劇的人，其實不然，他觀劇時固也到很強烈的情感，但這情感卻非起於觀劇時美的感動，是起於實際上的猜忌，此乃因他在這種情況無法使自己戲劇之中維持一種適當的距離。美感經驗必須調節一種適的心理距離，距離太遠了，無法感受，不可了解；距離近了，又不免讓現實的動機壓倒美感，「不即不離」方藝術的理想。

(3)物我同一(移情作用)——此為立普斯(Lipps)創。移情作用是一種投射作用(Projection)其目的達成物我交融。投射作用在於將審美的對象擬人化。大、山河以及風雲、星斗都是死板的東西，我們往往覺得們有情感，有生命，有動作，這就是移情作用的結果。何曾能飛，泉何曾能躍，我們卻常說雲飛泉躍。山何能？谷何能應？我們卻常說山鳴谷應。「相看兩不厭，惟敬亭山」，「相看」，「不厭」，都是移情和物我的同。

在審美的觀照中，物我的情趣往往能往復交融。惜別離可以垂淚，興到時青山亦覺點頭，而這種物我情趣交融由此孕育了美感。

以上我們僅就美感經驗之何以產生提出一些主要原則現在我們要探討一個美學上的大問題：悲劇的美感(或劇的喜感)。

四、悲劇的美感

悲劇是一切藝術的最高型式，但此地所謂的悲劇，並同於時下電影或流行小說所充斥的「感傷劇」。感傷劇只賺取一些廉價的嘆息和眼淚，而沒有藝術上的價值。至如何區別悲劇和感傷劇，則依各人藝術情操之高卑，自分其際眼。悲劇若將它下一個界說，可以是一一「在有的格式中作無限的追求」，此所謂「有限的格式」是指切外在的因子所構成的格局——環境，即是悲劇人物的在世界。這個世界是有限的，它阻礙悲劇人物意志之自發展。所謂「無限的追求」是指悲劇人物，憑藉其意志充沛與堅強，要求實現全部之意志。換言之，悲劇人物企圖是無限度要求自我意志之伸張。但是外在世界總是有限的，悲劇人物的無限意志便與它衝突起來了，結果總

是悲劇人物被擊敗。不過，他的以「無限」突破有限的企圖，會引起任何非悲劇性小人物的欽佩(小人物只有「有限的意志」，只作「有限的追求」)——所以我都對他們懷抱敬畏之心。依此界說，我們摒棄了亞里斯多德所謂悲劇人物必為貴族，以及悲劇人物必有其性格上「悲劇缺憾」的說法。任何社會階層的人，只要有意志，有理想，敢於奮鬥到底，皆可為悲劇英雄。

我們聆賞悲劇，照理應隨劇中人物之際遇而生痛感，為何會產生美感(或喜感)呢？為何我們捧讀哥德的「少年維特之煩惱」而不厭，(拿破崙就曾讀此書七次之多)書中維持對夏綠蒂愛情之徬徨痛苦，以及最後自殺，其結局的可怕，我們不會為它嚇退，卻反覺得無上的興味，這是何故呢？

美學上解釋這個問題，真是聚訟紛紜，光怪陸離，甚至有從人性惡的一面，創「幸災樂禍說」，以為自己站在乾岸上，旁觀別人手忙腳亂地救翻船，對照出自己的安全，所生出的一種惡意的快感，其實這是極膚淺的說法。比較合理的有下列二派解釋，一是佛洛伊特派所謂「情意綜(Complexes)的發散作用」，以為人生束有哀憐和恐怖的情緒，如果不發洩，淤積起來，會導致苦悶。悲劇給這兩種情感以宣洩的機會，所以能引起喜感，不過這把悲劇和感傷劇混淆不分了。美學上還是以亞里斯多德「詩學」第六章所創說的悲劇的「清滌作用」較周當。蓋通過悲劇，即通過同情與恐怖，我們可以將情感淨化，而恢廓心胸，高貴情操，於是我們的情感便被清滌提昇了。

此外，欣賞悲劇時，「心理的距離」，是一個必要的條件，如上面學莎翁名劇「奧塞羅」的觀眾，若自身有切合的經驗，心理的距離太近，是會侵害悲劇美感的。

五、結論

美的感受是一種價值甚高的感受，詩人濟慈說過，「美就是永遠的歡喜」。美的感受使人產生愛，美的蘊藉使人不忍於破壞，愛和美的期待可以使人發明其「創造性衝動」，遏止其「毀滅性衝動」，這就是雪萊所說的「愛和美可以救世界」。世界越多的美，當會有越多的愛才是。基於美能產生愛，愛有助於和平，故經營一種「美的生活」，對道德亦有貢獻。我們欲美化世界，必先美化自己。我們可以不必一定要懂得許多美學知識，但我們必須培養一種氣質，即是在遭逢美的對象時，有被深刻感動的能力。