

創造週報

第四十號

◀ 目 錄 ▶

- | | |
|-----------------|-----|
| 1. 科學與藝術(論說) | 滕 固 |
| 2. 黃昏(小說) | 貽 德 |
| 3. 讀都德的小物件(讀書錄) | 爲 法 |

藝 術 與 科 學

滕 固

科學的責任是在按着論理去整理經驗的事實。以科學的方法去研究美與藝術，則美學與藝術學當然成立的了。科學的分類歷來不一，據最近 Rickert 的主張，以爲自然科學與文化科學，二者在質料上形式上都是根本對立的，牠們的方法因而不同。所謂自然科學是用普遍化 Generalisation 的方法，剔去異質的東西，聚集同質的東西，在普遍的法則上用工夫的。文化科學則不然，除去同質的東西，搜集附有價值的異質的東西，用個別化 Individualisation 的方法在特殊的法則——只一回的發見——上用工夫的。美學與藝術學是哲學的科學，哲學是歸類於文化科學的，那末研究美學藝術學應該用文化科學的方法，這是顯而易見。

在既成的藝術品之下用科學方法去研究，或對藝術創作的心理用科學方法去研究，牠的能力所及只限於合理的部分，以外牠的能力就不夠了。若藝術家創作時根據科學的方法，從這裏產出的作品，決不是真的藝術品。近來偶讀「人生觀之論戰」，見唐鉞氏對梁啟超氏的辯難，附帶着這一個問題。梁氏說：「關於感

情方面的事項，絕對的超科學。」這句話本是不能通過，當以范壽康氏的修正案爲妥當。唐氏認爲決不是超科學的，誠然誠然，但是梁氏在感情中舉出美的問題謂是超科學的這却並非無理，不但并非無理，並且是合理的話。這也不是梁氏一人的私言，美國學者 J. M. Baldwin 著「發生的實在論」，其中他的美學說叫做「汎美論」Pancalism，他以爲我們晉接事物可分三種適當的形式，乃是心的態度上之特徵；這三種也可說大體代表人文發展的三種階段。這三種就是神秘的 Mystical，論理的 Logical，美的 Aesthetic。這三種進而成先論理的階段 Pre-logical stage，論理的階段 Logical stage，超論理的階段 Hyper-logical stage（見 Genetic Theory of Reality P.39）。在這裏 Baldwin 也認美的是超論理的。所謂超論理的就是超論證的 Hyper-discursive，超推論的 Hyper-theoretical，超科學的 Hyper-scientific。並不是反論理的 Anti-logical，也不是無論理的 Alogical，只是論理或狹義的科學的範圍所包含不住的罷了。

美是可以分析的，美術品也是可以分析的，這是美學藝術學早已明詔我們的了。這種分析在文化科學的方法上去努力，原是正道，然而唐鉞氏却以爲可以用自然科學——論理或狹義的科學——的方法去分析，他雖不曾明言，但他說「二份輕氣一份養氣也不是水，但是在某條件之下，合起來却會變出水來。線光韻調等不是美，然而作某種的組織，就生出美來。這都是一樣的道理。」從這裏看來，他的信條如此。唐氏認美學幼稚，忽而發達到這樣田地，這是我所懷疑的地方。美與藝術研究的方法，Lange 主張哲學的方法與科學的方法相對立而，Grosse 主張藝術學自美學中跳出，用科學的方法研究，這就是他的人種學的方法 Ethnologische Methode。兩人的意見以爲美學就是藝術學。（其詳見 Lange：Das Wesen Der Kunst；Grosse：Die Anfänge der Kunst 中 Ziel Der Kunstwissenschaft, 及 Kunstwissenschaft Studien 中 Aufgaben Der Kunstwissenschaft,）其間 Fiedler 又謂美的與藝術的全無關係，美學自美學，藝術學自藝術學。（其詳見彼所著 Schriften ueber Kunst,）其後 Dessoir 謂美的並非藝術的；藝術的目的並非美，美不但現於藝術，尙彌漫於人事宇宙的全部；美學的研究是不關藝術的。（其詳見彼所著 Aesthetik und Kunstwissenschaft,）諸家的議論只

是界限上的爭論，方法上多認為應歸於科學的。最近 Utiz 主張藝術學就是藝術哲學，美學並非藝術科學，是藝術哲學。（其詳見所著 *Grundlegung Der Allgemeinen Kunstwissenschaft*）。這樣看來所得的結論，無能謂美學與藝術學，均不歸宿於科學而歸宿於哲學。美學與藝術學離不了哲學的範圍，而唐氏已在這裏運用普遍的法則，未免發達得太迅速了。唐氏論美的分析說：「我們知道野蠻人同小孩，常常歡喜濃豔眩目的顏色，如深紅濃綠等，而且不管他們怎樣配合。至於受過陶冶的人就喜歡「清微淡遠」的顏色，——如清紫及淺紅淡黃之類——並且注意他們的配合。」然而事實並不一律的，原始時代的繪畫有的非常淡遠，近代新派畫有的非常濃麗；近代人的裝飾也不廢濃麗的。這種膚淺的普遍法則，恐不是美學上究竟的法則罷；就是個別的法則在美學上不過一種手段，也不是美學上究竟的目的。

唐氏又說「美術品中有很多地方，外人看來以為不可分析的；而美術家自己却以為是可以分析的。畫家的配色下筆多少是可以分析的。」唐氏的所謂美術品，大約指 Logical Stage 上的美術品，這也對的，譬如教師在學校裏教畫，依着教授法講出鈎稿，配色，落筆的順序；學生照此奉行，自然可以分析的。伯格森說：「畫家指定了畫布，在一定的地點時日上所見的設色，他決不會再見的。詩人獨自在他的一定情調上歌唱，也決不會再遇的。劇作家將靈魂的傳記，感情與事體之活的織物，攤在我們的面前，也只一次發現，決不會再起的。」（見英譯 *Laughter* P. 161.）在這剎那間強烈的美感中，產出的藝術品，藝術家自己用何種方法來分析呢？科學說：「神沒有的」。然而文藝復興期的畫家，都畫出聖母來。科學說：「作文作詩都有文法的」。然而音樂的聖人 Wagner 的歌曲，多不合文法的。這些藝術品都不受科學的支配，不因此而成為非最高的藝術品。印度的雕刻是偏重於神的，以使人虔敬禮拜為本位；希臘的雕刻是偏重於人的，以使人欣賞享樂為本位。若是以同樣法則去分析牠們，決不會有一致的結果。藝術批評的標準是隨着藝術品而定的，決不能用普遍的法則了事。一作家有一作家的個性，一國文化有一國文化的特質，這是我們都知道的。

藝術的要素是一個「動」字，並非單單表出受動的感覺，是表出內面的動——

生命就是動：——是表出內面的生命。這種動作就是創造，是個性的創造。近代藝術，後期印象派一變印象派的所謂自然之表面的關係 *Oberflaechezusammenhang*，進而為活的力的關係 *Lebendigen Kräftezusammenhang*。到了 Van Gogh 又進而認空間為一個力的有機體 *Dynamische Organismus*，普通的個物於此中失其存在；萬物成了力的象徵 *Kraftesymbolik*。到了 Gauguin 與 Matisse 又轉而為純粹的抒情詩，將自然精神化了。他們在直接的感情上求物的本質，不但在感情上求，還在感情所起的生動 *Lebendige Aktivitaet* 上求。於是有立體派表現派的發生，達到了自我的主觀的。這種主觀並非概念的主觀，是從直觀中生出的主觀。所謂自我的主觀的，就是個性，就是人格的統一之世界上的真相；到了純粹的直觀，才會到這一個地位；這個地位也可以說是形而上的實在。伯格森論藝術的任務，以為實在與我們的中間，有一層幕布；藝術將這層幕布撤去，使我們與實在相見。（見 OP. P.155.）總之藝術是個性的自由，人生觀是意志的自由，二者同樣是價值的創造；是論理的繩墨所量不盡的。

一九二四，一月二十六作於月浦

黃 昏

倪 貽 德

N 夫人的年紀雖然還不過將近五十歲，可是她的神氣，倒已經很近於暮年衰頹的樣子了。她每在黃昏或夜半的時分，常常會感到一種莫名其妙的空虛的哀感，雖然她的幾個女兒和次兒肇康常陪她朝夕共處着談笑。這固然是神經抑鬱的人都免不了的現象，但在她却大半是因為心裏時時思念着大兒肇昌歸來的原故。

肇昌離開家鄉大約有三四年之久了。自從離鄉之後，也不知道為什麼原故，既少家書，又未曾歸來過一次；所以他別後的情形如何，家人都無從知道。愛子心切的 N 夫人，只是天天盼望他歸來，尤其在臘盡年底的時候，總是三番五次的等候着。然而今年望到明年，明年望到後年，却終於不曾見過她兒子的踪影。