姚一葦先生的美學觀及其價值取向

林國源

姚一葦先生著作一覽

「詩學箋註」，臺灣中華書局，民國五十五年九月。

「藝術的奧秘」，臺灣開明書店，民國五十七年。

「戲劇論集」，臺灣開明書店，民國五十八年。

「文學論集」，書評書目出版社，民國六十三年。

「姚一葦戲劇六種」，華欣文化事業公司，民國六十四年。

「姚一葦文錄」，爾雅出版社，民國六十六年。

「美的範疇論」，臺灣開明書店，民國六十七年。

「傅青主」，遠景出版社，民國六十八年。

一、問學四十年以建立自身的美學觀

根據「戲劇論集」的自序，姚一葦先生研究戲劇、藝術、與美學的淵源是「自幼愛好戲劇」，於民國四十五年秋，得偶然的機緣，爲當年國立藝專張隆延校長的顧訪與敦聘而開始「自無目的的愛好戲劇一變而爲有目的的研究戲劇，由閱讀戲劇而創作戲劇」，並得到信心與勇氣，拋却一切生活上的困擾，將全副心力放在藝術的研究上來。

復據姚先生的自述，於擔任藝專教席，講授「戲劇原理」、「現代戲劇」等課程時，均篤實地逐一寫定講稿，在三十六歲時，卽已建立了他的「戲劇意志論、動作論、與幻覺論」的理論架構。可以說，這是他問學道上治學能力成熟，立言審愼有據的第一個階段。

在「詩學箋註」的後記中，姚先生提及「詩學」一書與他有頗深的淵源，「開始時將它作爲戲劇理論的基礎；其後從戲劇的研究轉移到藝術學、美學、藝術批評的研究上來，它又是這些部門的最初與最重要的經典。四十九年，著手撰寫『藝術的奧秘』，所企圖建立的藝術體系可以說完全承襲亞氏的餘緒，是從『詩學』基礎上生長起來的，它便成爲手邊翻閱得最勤的一本書，十年於茲當可見與它的親密的程度」。

自民國四十九年夏至五十七年，姚先生自「只想解釋一些現象，和澄清一些流行的觀念」的出發點，寫了「論鑑賞」與「論想像」，五十六年則確立寫作「藝術的奧秘」的完整計劃，其觀念亦發生了改變，「不再只討論藝術的現象，而要探討藝術的本質，發掘藝術的內在的奧秘」，直至五十七年六月，完成其「討論藝術之共相，結合內容與形式，審美與創作爲一；企圖將藝術的鑑賞、創作、與批評，治爲一鑪的「藝術理論體系」的一部大書，「藝術的奧秘」。這是他問學歷程的第二個階段，治學的範圍自戲劇理論的探討擴展到藝術學、美學、與藝術批評的研究上；「藝術的奧秘」卽藝術學中的「藝術本質論」。

自民國五十年起，姚先生的講學重心移至中國文化學院藝術研究所，擔任「高級美學」、「藝術批評」，「戲劇理論」、與「劇場藝術」等課程。其美學

講稿分爲上下兩篇，上篇討論「美感經驗」，下篇探究「美的範疇」。五十七年起至六十七年間，姚先生先將下篇的講稿逐一寫成專論，如五十七年的「論藝術中的怪誕性」，五十九年間完成的「論滑稽」，最後於六十七年九月集結而成「美的範疇論」一書。這部書討論的層面是「作爲藝術品客觀性的美的六個範疇」與各類美的理論的整理。其論旨仍是藝術本質論的延伸。其「美感經驗論」則自審美的觀照的各種層次性：感覺的、直覺的、知覺的、超感覺經驗的，統覺的去探討，尚在修訂中。這是姚先生問學歷程的第三個階段。

在藝術批評方面，「論批評家的謙遜」可以見出姚先生的批評態度，「論批評」可以見出其批評方法論的基架；「文學論集」與「姚一葦文錄」中所收的，則多爲批評的寫作。姚先生計劃將「藝術批評」這一門課的講稿寫成「藝術批評論」專書，接着完成「美感經驗論」，合爲「姚一葦美學四種」——「藝術的奧秘」、「美的範疇論」、「美感經驗論」、「藝術批評論」——，這將是姚先生問學歷程的心血結晶，也是他現階段所正黽勉從事的問學工作。

在藝術創作方面，「姚一葦戲劇六種」——來自鳳凰鎭的人、孫飛虎搶親、碾玉觀音、紅鼻子、申生、一口箱子——爲他探索戲劇創作的具現；晚近兩年多以來，則有「傅青主」、「讓我們一起來走走看」二部劇作問世，最近並有嘗試寫一齣平劇的構想，初稿並已完成，惟尚未發表。

整個看來，姚先生的藝術研究是發端於自幼對戲劇的愛好，後講授戲劇、創作戲劇；從事藝術理論的探討，作美學觀的會通與建立自身的美學觀；在探討、會通、與建立的問學歷程中，則有一系列與國內藝術活動相結合的批評寫作以資印證。這是至目前爲止，姚先生問學四十年的大要，本篇之作，卽在循姚先生的問學歷程，以見其系列著作中藝術體系的根源與發展，並就問學的態度、方法、與範圍（卽限制）等方面作一考察，以爲國內目前蔚成嚴肅批評風氣發揮批評功能的參照。

二、戲劇本質論的建立與其發展經緯

姚先生的「戲劇原理」課所探究的是戲劇本質論：戲劇意志論、戲劇動作論，與戲劇幻覺論，以及戲劇形式論中最爲重要的戲劇時空觀。

戲劇意志論乃就布倫第耶（Brunetie're）的意志衝突說、亞瑟（William Archer）的危機說、以及瓊斯（Author Jones）的調和上述二者之見的理論以見戲劇衝突的問題關鍵與理論層次，除了例釋之外，最後並提出戲劇衝突的三點基本原則，幾種形式，尤其是「衝突的意念化的形式」。

戲劇動作論的基點是亞理斯多德「詩學」中的悲劇定義：「悲劇爲對一個動作之模擬……」以及書中出現「動作」一詞的行文；然後就貝克（George Pierce Baker）的「從情緒到情緒」、勞遜（John Howard Lawson）的「一系列平衡的改變」、「發展的與行進的觀點」，以及弗格遜（Francis Fegusson）的「動作不是情節，它却是情節的核心部分」三家論點以闡明動作應包含兩個基本因素：結構的核心部分與完整的系列發展二者。並就此建立動作的單一性、發展性、與完整性等本質。（見「戲劇論集」中論「戲劇的動作」一文）接着分言「自動作的統一到情節的統一」、「自動作的統一到人物的統一」、「自動作的統一到主旨的統一」，自戲劇的本質論戲劇的各種要素。（凡此的論列間架，經納入「藝術的奧秘」「論完整」章中）本論不止區別動作與情節，並建立其間各爲核心與從而模擬的關係；並指出「動作屬經驗範疇」、「主旨屬概念範疇」，毋使混淆，因此，動作論是戲劇本質論。

戲劇幻覺論是自劇場演出在觀衆的感受上的兩極——同一感與超然感——論戲劇幻覺的兩種現象：同一現象與超然現象。並據此劃分各種戲劇類型：傳奇劇、悲劇、悲喜劇、喜劇、笑劇等，自同一到超然依其幻覺性質之不同與程度而作適切的劃分。

在戲劇形式論方面，最重要的是「戲劇的時空觀」（經收入「戲劇論集」中）。新古典主義有所謂「三一律」之說（動作的統一、時間的統一、空間的統一），其實時空形式可以劃分爲「希臘集中型」與「中世紀延展型」二者，各有其獨特性與限制；新古典主義的批評基準一非亞理士多德的原意，二則無視於另一種時空形式的可能性，殊無足拘取自限。

以上「戲劇原理」的理論架構固然是以亞理士多

德的「詩學」，勞遜的「編劇的理論與技巧」（Theory and Tecnigue of Playwriting），弗格遜的「戲劇觀十論」（The Idea of a Theatre）與班特萊（Eric Bentley）的「論劇作家之爲思想家」（Playwright as Thinker）等西方戲劇理論與戲劇批評中擷取組合而成，然其互爲補餘的圓融性格不以形式現象爲已足，而基本地把握住了戲劇的本質，是其特點。

其次，此間所建立的戲劇本質論雖自亞氏的「詩學」的基礎上建立起來，却非奉「詩學」爲教條，而爲「有機地去了解他，而非機械地去信守它」。而且，「詩學」亦有其本身的限制，如其爲講稿的綱要，過於簡略；並受時代的限制（見「藝術的奧秘」自序）。因此，在建立戲劇原理的理論間架時，姚先生早已經過長期的觀劇與聽戲，大學時代更曾是個參與劇場實作的劇場迷，後來更讀過了四百部以上的中外的古典與現代劇作，據此經驗基礎，並以亞氏詩學悲劇論爲基點（不是教條），梳理戲劇本質論自不會流於架空的思辨，各家理論的適用性與分際自易加以擇取與歸劃。

有待指出的是，姚先生的戲劇原理的論旨是兼及劇本、劇場、與觀衆三者的，以戲劇動作論爲核心的戲劇本質論，在戲劇的編導、表演、設計、與批評等方面均可自「動作」的把握而深得戲劇的本質，具備了這種直探本質的知識與能力，在進行實作之際，自能有所依歸而不致流於架空自醉或偏詖失當之弊。

最後，論者或不免會問，自亞氏「詩學」生長出來的戲劇本質論，對我國傳統戲劇的適用性爲何如？在這方面，姚先生對李漁的「立主腦」（爲一人一事而設）之說已有所引述，並撰有「從綉襦記談平劇的特質」一文，請加覆按，則此問卽可獲得釐清。蓋特質的體認可以自本質的把握去建立，「東方是東方，西方是西方，永不相遇」的截然劃分法，依筆者之見，不如自本質的把握以見其同，復自特質的體認以見其異，其間的會通與比較，正有待我們去做兼容並蓄與尋求自我的深切印證。

三、藝術本質論的建立與其發展經緯

如前所述，「藝術的奧秘」前二章最初寫作的出發點是「只想解釋一些現象，和澄清一些流行的觀念」。依筆者的理解，那些現象實指現代主義藝術的「複雜性」和「無拘束性」，並肯定「一個偉大的藝術家的魔力便是如何結晶了這些膚淺的現象（神話或傳說、幻想或象徵的外衣），而表現出一個自身的完美的意念來」。

而所欲澄清的一些流行的觀念，實指克羅齊及克羅齊派美學觀的觀念。姚先生將克羅齊美學觀簡化成一公式：直覺就是「表現」，就是「表現」，同時又是「創造」，又是「再造」（欣賞），又是「藝術」。其中，並無傳達的問題存在的餘地，審美的判斷亦不可能有分歧。姚老師以「藝術品的客觀性，簡單說即其可鑑賞性」「可傳達的條件」爲基礎，言藝術的鑑賞「建立在理智的、邏輯的判斷上，可宣述的，是一切藝術批評所從而建立的基礎，早已越出了直覺的範圍」。

在「論嚴肅」章中，姚先生指出「對於藝術的嚴肅性反對得最爲完全、最澈底的爲被稱爲形式美學的集大成者克羅齊」。克羅齊的美學是克羅齊哲學體系的一環，論列藝術時，言藝術不是哲學、不是科學、不是歷史，不是功利的活動、不是道德的活動，一連串的否定，雖强調了藝術的自主性或獨立性，却也使自身的美學觀架空於藝術發展的歷史事實之外。承繼克羅齊美學觀並作某種修正的朱光潛，言「美感經驗就是形相的直覺，就是藝術的創造」，仍在哲學的思辨中漫引中國文學作西方美學的註脚。這在我國的美學研究雖有開風氣之先的貢獻，但對於建立與藝術的本質相結合的美學觀勿寧是一種有待澄清的意念障。

西方現代主義的藝術風尚，自寫實主義（胡適提倡的易卜生主義）到象徵主義、表現主義、抽象主義等等，不論大陸時期或遷臺爾後的五十年代，都曾一波接一波地影響了我國的藝術「創作」。依筆者的理解，姚先生對這種買櫝還珠、得筌忘魚的作法早即不以爲然，但他並不透過論戰的方式去進行批評（其整個批評價值觀見「美的範疇論」），而是不僅止於「解釋藝術上的一些現象」爲已足，而要「探討藝術的本質，發掘藝術的內在的奧秘」。

藝術品的客觀性，即其可鑑賞性，是「論鑑賞」章中的正面出發點，也貫串了整部「藝術的奧秘」；

換言之，姚先生所建立的藝術體系，是以「藝術品的客觀性」爲基礎的「藝術本質論」。

自創作的觀點言之，爲自藝術家的想像力之剖析，藝術家的嚴肅性與所欲表達的意念，到其表現方法模擬的功能，象徵與對比的樣式，以及藝術品的完整性；可以說姚先生的藝術創作觀是自藝術家到藝術品，內容與形式之間則具現爲文質彬彬的和諧性。

自鑑賞的觀點言之，則爲自藝術品到藝術家，自「脫離了母體，成其爲獨立的審美的客體」的藝術品逐層深入去體會藝術家所提示出的境界。

而自批評的觀點言之，則依筆者的理解，似可大分爲助益創作的批評與助益鑑賞的批評二者。言助益創作，批評家的抱負應放在藝術家如何創造出藝術品的這一命題去發揮，因此，重點應放在藝術的內容如何尋找到一適切的形式，而非以古典的或現代的形式壓抑創作的生命。言助益鑑賞，則批評家的抱負應放在探索藝術品如何具現藝術家的境界這一命題上，重點則爲藝術的形式如何表現藝術的內容，表現了什麼內容。使鑑賞者一無畏於古典形式的典雅艱深，二不目迷於現代形式的五花八門。

茲羅列姚先生藝術體系中所提出的藝術的本質：

㈠是藝術品的客觀性，簡單的說卽藝術品的可鑑賞性，建立在可以傳達的條件上。

㈡是藝術家的想像力，想像的性質，創造的想像。

㈢是藝術家透過藝術品所具現的嚴肅性與意念（間接傳達出來的意念。）

以上是藝術品內在的奧秘，蘊含藝術家的境界，攸關藝術品內容的藝術特質。

㈣是模擬的功能、象徵與對比的樣式，探討了模擬眞實世界與內在世界的選擇、類型、秩序、與信服；象徵的符號性、比喻性、與暗示性；自實體的對比到抽象的對比，自對比產生嘲弄，自悲劇的嘲弄到喜劇的嘲弄。

㈤是藝術品的完整性與統一性。自「動作的統一」到情節、人物、情緒、主旨的統一等關係言藝術品的結構性質。

以上是藝術品表現方法方面的共有的特質。

㈥是藝術品內在的本質與表現形式之間的和諧性。

(七)「風格」作爲純客觀的用語，不涉及任何價值的意味，並列出風格的四種不同的對立形式：時代與個人的對立，內省與非內省的對立，寫實與反寫實的對立，古典與浪漫的對立。

(八)「境界」作爲評價用語。自「創造性」與「眞誠性」之有無判斷境界之有無與是否爲藝術的。以「普遍性」與「豐富性」之程度判斷境界之高低與能否構成其偉大。

(九)「境界」之大小，此爲美的範疇，依藝術品的客觀的差異性以論，自「美的基準」判斷，境界的大小，爲美的量的變化，自「非美的基準」判斷，爲境界的快感混入不快的成份，爲美的質的變化。此卽「由崇高到秀美」，「由悲壯到滑稽」、「由怪誕到抽象」的「美的範疇論」。

(十)是批評的原則性（技術性有待將來）問題。將批評劃分爲分析的、比較的（縱、橫兩方面）、與評價。批評的基準分：知識的、規範的、與美學的三類。並指出諸基準的排他性，强調藝術的獨立性與批評的全盤性。以及批評家的「保守的」條件：多聞、明辨、篤實、謙遜。

要了解與把握藝術的本質與表現方法，姚老師不取玄學的，而取科學的（廣義的）方法，服膺孔子、亞理斯多德所說的「做人、治學的道理和那一篤敬誠實的態度」。尤其是亞氏的「詩學」，先了然於那部書的限制之際，次攫取亞氏所提示的那一科學的方法，那一實事求是的態度。亞的論旨雖僅涉及「論模擬」與「論完整」二章，然他所採取的方法與態度則幾乎貫通整部「藝術的奧秘」。

姚先生對「藝術的奧秘」中的「每一問題均先界定它的內含和範圍，再就歷史的淺學以論述此一問題的癥結及其演變，然後再宣述個人的見解，並列擧例證加以解說」。檢視全書十二章，此方法的第二個層次則有繁有簡，最繁富的爲「論想像」與「論模擬」，「論嚴肅」與「論意念」，「論和諧」與「論風格」，詳於歷史線索，則在排比之際卽見出理論的層次，於「個人見解」部分則加以融會與補餘；「論象徵」、「論對比」、「論批評」則逕以理論層面的比次舖陳歷史線索，然後在比次間，提出會通與補餘的見解。最具獨創性的爲「論境界」，境界一詞是我國所獨有的批評用語，除了澄清通俗用法指爲修養及自藝

術的技術性觀點所言的境界，並釐清了王國維爲境界一詞所立的六種對立關係；最後提出了「境界」一詞作爲評價用語的個人見解，分述境界之有無、高低、與大小。

接着我們檢視一下問題歷史線索所引述的理論與藝術經驗。讀者試就書後附錄二的人名索引（用語索引未列入）即可得一梗概：

如柏拉圖之爲「論想像」、「論嚴肅」、「論意念」、「論模擬」、「論完整」、「論和諧」、「論批評」的歷史線索之引頭或理論間架之某一環結的引頭。

引證最頻繁的是亞理斯多德，除了「論鑑賞」，亞氏的觀念均通過全書，有的爲歷史線索的最重要的基點，有的爲理論的基架。茲作簡要的摘引於後：

「論想像」中引亞氏所提示的「詩人之特殊賦予或瘋狂的成份，以想像神態、超乎自我情緒之外。「論嚴肅」中引亞氏「詩比歷史更哲學」與情緒之引發與發散，自知性與感性二者言藝術的嚴肅性。「論意念」與「論完整」章中從「動作的統一」到「主旨的統一」言思想或意念的透過係屬經驗範疇的「動作」而表達出來。

「論模擬」中引亞氏所提示的「模擬及自模擬中獲得快感，乃屬人之天性」；言模擬的模式、媒介物，不同的對象與樣式。模擬「動作中的人」，模擬人的性格、行爲、與遭受。藝術爲一種秩序之說，假設條件下構成秩序的模擬觀等。

「論象徵」章中「動作中的象徵性」；「論對比」章中的「悲劇的嘲弄」等「喜劇的嘲弄」。

「論完整」章中爲戲劇本質論之核心戲劇動作論，其基架取自詩學的悲劇論亦極明顯。

「論和諧」章中「美與大小及秩序相關」，「模擬的媒介物約歸爲韻律、語言、與『和諧』」。

「論境界」中的「藝術模擬自然」、悲劇英雄、無傷的快感、理性的歡樂等。「論批評」中的批評基準亦多所引用亞氏的觀念。

由於亞氏的治學方法向重歸納，姚先生的藝術體系則一方面自歷史線索找出問題的「癥結」及其演變，就歸納出的見地和對亞氏的「詩學」作適切的引申以行建立自身的美學觀。這是一種積學深思，不廢江河萬古流的問學苦行，絕非朝發夕至、天馬行空的「

神來之筆」的產物。

在整個藝術體系的建立過程中，佛羅依德、康德、黑格爾、柯勒立基、恩普遜、席勒、揚格等近代現代批評家哲學家的觀點亦逐一經過庖丁解牛式的梳理並安在體系中的某一個環結，其剖析與歸引的細節留待讀者去細察。

在藝術經驗的基礎方面，則以文學與戲劇爲主，蘇福克里斯、莎士比亞、歌德、易卜生、艾略特、喬艾斯的詩與小說與戲劇是其犖犖大者，其他音樂家、畫家亦多所論列，唯重點是放在抽取其間的共通的特質，請勿以藝術的殊相之求責此藝術的共相之論。

引證我國藝術理論的，則古代的以詩序、劉勰的「文心雕龍」，與鍾榮的「詩品」爲多，現代的則爲王國維與朱光潛二家之說，唯出入主從的分際讀者不難明察。於我國古典文學與藝術，李商隱與杜甫的詩，李後主的詞，爲剔論的例釋，唯並非單就文字的徵訂考求，而爲剔示本質的一環，其他小說、書畫間亦論列，總以理論的間架爲主，未遑詳引。

整個看全書的取材，引論中西各家的學說與作品超過三百家以上，其中約百分之八十取自西方，原因之一是取材的標準嚴謹（所立的四個標準見原書的自序），其次是我國與此書相關的論著每每吉光片羽者多，具現體系思考者少。

在中外的藝術論著之中，「藝術的奧秘」之爲藝術的本質論，列爲極具宗廟之美的大着是殊無愧色的，而其間所特具的發展性與啓發性則使此書的生命力更形泓富與深刻，如「論境界」一章生展爲「美感經驗論」與「美的範疇論」，是自藝術本質論的研究躋發爲美的本質論的研究，在建立自身的美學觀的歷程上，是息息相生，緊密相扣的。

四、美的本質論的建立及其發展

「藝術的奧秘」「論境界」章中，論境界之有無與境界之大小，是姚先生美學觀的基架，前者爲「美感經驗論」、後者爲「美的範疇論」。

「由快感的純淨程度與引起之情緒性質、傳達與接受者的能力、以及二者間的相關性來設立基準，係

我的整套美學觀之基礎。」（「美的範疇論」「緒論」）

在討論美感經驗時，先從直覺的觀照、感覺的觀照、知覺的觀照、想像的觀照、超感經驗的觀照、及統覺的觀照等層次討論各家的美學觀，最後提出自身對美感經驗所設的七個命題：

㈠美感經驗之產生係建立在「客體的性質」與吾人「主觀作用」的二重關係上。

㈡審美的性質，是觀（Contemplating）與感（feeling）的作用，易言之，即知之作用與情意之作用，二者同時發生，完全不能加以割裂。

㈢自美的客體之性質言，他並非實體，而是一個「符號」，此一符號係以其自身爲內容，不含審美以外的目的，爲自我充足的，不依附其他事物而存在。

㈣美感經驗係建立於美的客體與審美者之間的相互關聯上，一方面受着客觀性質之限制，另一方面也受着審美者自身經驗之限制，故必須二者的相互適應，和諧一致。

㈤審美的活動係由自我的集中到自我的擴散，是生命的豐富化，一方面是我豐富了物，另一方面是物豐富了我。使吾人走出了這一狹礙封閉的世界，故又是創造的，審美的活動在此一意義下，又是創造的活動。

㈥美感經驗有其層次界閾（即前述各種觀照層次的從自我到形式的感受界閾）。

㈦美感經驗是符號的人格化。藝術之爲符號具現自我充足與永不重複的性格。

依此，「美感經驗論」的重點當放在「人的主觀作用」上，美的客體之性質不是實體，而爲「符號」，此即「美的範疇論」的探討重點；此論的論旨爲如下三端：

㈠徹底探討美的類型問題，不同性質之美均各有其形式與內容，亦各有其精神法式與文化意義。先自抽象的概念落實到具體的藝術品上，就古今東西方諸般藝術品中，相互比對，找出其共同的精神模式。

㈡從事各類美的理論的整理，自東西方之美學思想與觀念，考取源流，理其脈絡，以別異同。

㈢提出自己的觀點與看法，以建立自身的美學觀。

就此論旨言，美的範疇論即探討審美客體的性質

，此亦卽「藝術的奧秘」之爲藝術本質論探討藝術品客觀性的延續與發展，自具體的藏術品着手，庶不致使抽象的概念討論架空。因此，「美的範疇論」所探究的實以美的本質（以藝術品客觀性的美爲主）爲基礎，其發展脈絡前後兩書是一貫的。唯在寫作的體例上則先言具體的藝術美，次整理各家的美學觀，最後提出自身的美學觀；與前書之先界定觀念，次披尋其觀念演變，三提自身的見解與例釋，二者間的程序已有所更張。

「美的範疇論」先引借波桑葵「容易的美」與「艱難的美」的觀念，設定「美的基準」（純粹快感）依量的大小而分「崇高」與「秀美」的相容復又對立的範疇；設定「非美的基準」（快感中羼入了諸如恐懼、痛苦、哀傷、甚至不快適的情緒），依質的變化而分「悲壯」與「滑稽」的範疇（以上四範疇爲普遍的型），以及「怪誕」與「抽象」的範疇（有別於一切正常型態，或稱異常的型）。

凡上所述的六個範疇，依筆者的理解，復可就其「精神法式與文化意義」以論姚先生的美學體系所蘊含的精神價值觀、人格價值觀、與文化價值觀。也可以說，這六個範疇的選取與建立是符應姚先生「藝術批評論」中所持的價值觀。

「論秀美」中，言秀美的美感乃「由外在的調和、圓滿、纖小、與可愛，而產生純淨快感；同時，當此種快感與吾人之理性相結合時，復造成精神上的融合、完遂、柔順、與依戀，使吾人走出狹隘的自我世界，而進入美的世界。」

「論崇高」中，言崇高的美感乃「崇高的自然與藝術之無限、巨大、有力、與可敬之性質所產生的積極快感，轉化爲精神上之自由、豪放、雄渾、與仰慕……由感性進入理性……使吾人走出了狹隘的自我世界，與廣大無垠的宇宙相同一。」

「論悲壯」與「論滑稽」中則指出：悲壯藝術與滑稽藝術是人類創造的藝術品中，吾人無法在人以外的自然物中找到。「此兩類藝術所表現的係人自身的問題，表現其意志、性格、行爲、與遭受，表現其所作的肯定與否定，表現宇宙觀、宗教觀、或道德觀，更表現出其自身之人格價值。」

以上四範疇爲「普遍的型」，自美的量變到質變，具現了人與自然間的關係，與自然和諧或相生者爲

秀美與崇高，與命運或環境相抗衡或受其播弄，則具現爲悲壯與滑稽。怪誕與抽象則爲「異常的型」，具現了人性的底層，呈現人的精神的怪異與反常、到否定與拒絕。

「論怪誕」與「論抽象」中，言美感的產生，乃透過焦慮與不安的表現，引發「知性的一閃」，透露出一種隱秘的喜悅；前者常表現爲藝術家的主觀世界或人格的混沌與反常，後者在古代「是原始人勞力、智慧、心性的綜合表現，是文明曙光乍現，是人的價值的表徵」，在現代則「是西方文明頹廢的表徵，是精神崩潰的象徵，是人的價值的否定，是『人的失落』」。

依筆者的理解，自秀美到崇高到悲壯，爲「人之精神價值與人格價值」之依存、肯定、與提昇，自滑稽到怪誕到抽象，則是現爲「社會價值與文化價值」之貶抑、懷疑、與否定。前者爲正極價值，後者爲負極價值。而其整個的總取向則爲師法孔子的徹底的人文精神（「論嚴肅」的最基本的論旨）。

「美的範疇論」之爲美的本質論，自經驗的層次言之爲美之客觀性的探討，陳述了各類型自然美與藝術美的本質；自分析的層次言之，爲各種美之理論（各家美學觀）的剖析；而自會觀的所見言之，則自美的客觀性到美的主觀性，由純淨快感及所羼入的非喜悅的情緒結合人的理性而爲美感。

在此，擬詳加討論的乃姚先生用力特深的一個範疇：「悲壯」。「論悲壯」章中，先擴大取自悲劇的悲劇性（悲劇的）的蘊含，代以「悲壯」一詞，將之作爲藝術中的一個普遍的型，一個美學上的範疇。所探討的悲壯藝術，則逕指其所具的「悲壯觀」（tragic vision），分上下兩篇，上篇：悲壯的時空性格，探討不同時空背景下悲壯藝術的差異性；下篇：悲壯的美學性格，探討各種不同悲壯藝術的共有性格。

貫串整個悲壯的時空性格者，爲自古典的希臘、中世紀、文藝復興、法國新古典主義，以至現代世界所具現的悲壯觀，即人在神話世界、英雄世界、及至人的世界中所抱持的宇宙觀與人生觀。就人的自身與人所依存的環境這二個變數去剔論，對西方文明自曙光時期到黃昏時期作了整體的思考；復自中國的文明系統言我國的神話特質，思想特質，及中國式的「悲

壯觀」或「人生之悲壯感」，或某種性質的悲壯藝術。並以元雜劇爲例，言中國悲壯藝術所具有的獨特的性質與意義。

言悲壯的美學性格，則先整次歷史上的重要理論；列論建立於人類學、心理學、倫理學、與哲學等基礎上的悲壯觀；所述各家學說，「或自原始人類的心性出發，揭開神話與悲壯藝術的起源；或自人類心靈入手，以表現人類心靈與心靈底層的奧秘，或建立起一定的倫理或道德的構架，以論斷其價值；或由人類與宇宙的關係，以宣洩人對自然或神的態度以及人自身的意義」，然所論的悲壯却只構成其學問或知識的某一環結；姚先生則「自藝術的本位出發，雖涉及上述諸不同學說層面，而不執著於任何一個層面，〔而將〕悲壯藝術作爲一個純粹獨立的思考對象」。並進行四個層次的剖析：

第一：自悲慘到悲憫到悲壯　剖析神性英雄、人的英雄、受害者三種人物的性格與遭受言悲壯的性格。

第二：自特殊悲壯到普遍悲壯　剖析悲壯藝術情節架構的邏輯基礎，依其蓋然性或必然性的大小言悲壯普遍性的大小。

第三：自悲壯的可避免性到悲壯的不可避免性　剖析悲壯藝術的結局及其與觀賞者的同一關係與疏離關係。

第四：自低級悲壯到高級悲壯　剖析悲壯藝術價值層面的兩極。建立邏輯基礎，境界高低，人格價值，與發散作用的兩極基準。

我們說，姚先生對悲壯範疇用力獨深，不只是此論居全書的三分之一的篇幅，更在於列論的廣含與深遠，其他各論，就其「與人類歷史文化相關性之差別」而長度不一，然體例是一貫的。於其他的各論，我們再擬加以指陳的是，全書的取材的寬廣度復比「藝術的奧秘」更大，讀者不妨先自「西方美學史」（如 Monroe C. Beardsley 的 Aesthetics, from Classical to the Present）入手，即可見出姚先生之精識西方美學觀的發展史，且能入能出，力足以作明確之剖析並歸爲層次性的理論，復自生展的、吸融的、補餘的觀點，貫以「以人文精神爲總取向」的精神價值、人格價值、與文化價值，從而建立自身的美學觀，「門外千竿竹，佛前一柱香」，劉勰雕龍，

意在斯乎？唯待讀者去深自體會了。

五、批評方法論的建立及其功能發揮

藝術批評的理論，自哲學層次言爲價值論，如客觀主義、主觀主義、與客觀相對主義；自技巧層次言爲方法論，如印象主義的批評，形構主義的批評，與情境主義的批評等等。可以說，批評的價值觀與方法運用決定批評的主觀性與客觀性，及其功能與限制。凡此，都是姚先生「藝術批評論」所進行探討的範圍。

姚先生的批評價觀蘊含於「美的範疇論」的價值取向，上節已有所指陳，其批評的基準的建立見之於「藝術的奧秘」「論批評」章中的三種型態與三類基準，亦如前述，不再贅述。而批評方法論爲姚先生「藝術批評論」講稿之第三篇的論旨，其全貌與細節目前尚待修訂，然我們可以就所發表過的批評篇章以見其建立的經過及其功能與限制。

最早的一篇是「論批評家的謙遜」（「戲劇論集」），於指陳批評的限制（時代的與個人的）與批評家決非法官，決非教師，其工作應具有建設性而非只具破壞性之後，點出了批評家所應具有的批評態度：知識上的謙遜與品格上的謙遜。在「論批評」中則指出了作爲批評家的「相當保守的條件」，茲不贅述。「批評的主觀性與客觀性」經收入「文學論集」，言批評的有效程度是相對的「因爲主觀的批評不一定爲大家所接受，而客觀的批評又不容易建立一個有效的基準」。並提出作爲一個批評家的條件與工作：一要有寬廣的趣味，二要多覺察、多體驗人生，三要有分析的能力。批評家的工作是：「將自己審美的方式、途徑，用文字記錄下來，帶給其他人，其他人如根據這一方式、途徑來欣賞藝術品，也可以達到同批評家一樣的效果。」「藝術家筆下的『人』的問題」一篇，同「論嚴肅」一章，則可以見出姚先生批評價值取向的基點與格局。

再看姚先生所寫的批評實作，涵蓋的層面，自中國的古典詩（尤其是唐詩）到現代詩，自日本雅樂（其實爲唐的燕樂之流亞）到雲門舞集，自外國影片到具

實驗意義的國片，自西方戲劇到中國戲劇，自外國小說到我國現代小說，所抱持的態度與所運用的方法均可見出其與自身所欲建立的美學觀相互印證相互生發展的意趣，所提出一些有關文學欣賞與批評的意見，雖然自言「並無完整的系統，多屬興到之作」，但也具有相當的格局與間架，絕非浮泛的掠影，均有其助益鑑賞與鼓舞創作的正面功能。

我們認爲，藝術批評功能的發揮，重要的是助益鑑賞提高品味，鼓舞創作拓展氣象，這也就是批評的建設性，這也就是姚先生所鈎鈎在意的；對國內三十年來的文學、藝術實作的批評，姚先生一方面是戲劇性的創作者，另方面則爲嚴謹批評的開風氣者之一；進一步或更具系統的現代批評，國內現有了相當豐碩的成果，其所發揮的批評功能亦極具建設性，我們企望這種成果與正極的貢獻，其氣象會更加恢宏地擴開來。

67年度短篇小說選

李昂編

定價七十元

六十七年度的國內文壇是小說的風騷，鄉土論戰之後，作者以實績來履行他們的文學理念，使小說藝術，尤其是短篇小說，走到了一個變數的當口，編選者李昂甚至透露了一個「可以期待一部偉大的長篇」的訊息！本書計選陳映眞的「夜行貨車」、李雙澤的「終戰の賠償」、宋澤萊的「鄉選的兩個小角色」、洪醒夫的「散戲」、蕭颯的「我兒漢生」、陳鏡花的「微細的一線香」，眞正展露了六十七年度短篇小說創作的風貌。

優待本刊讀友，直購八折（五十二元）。請利用本社一九二七四郵撥帳號。