

波桑葵的美學觀念 對鑑賞教學之啟示

呂燕卿

壹、研究問題與目的：

根據美感經驗概念的歷史，得知在過去一百年間，大部份有關美與藝術的著作，都具有心理學的性格，其主題通常是人類對於「美」與「藝術」的感應，即所謂的美感經驗，及其屬性、元素、發展等的考察。至十九世紀後半期，美感經驗便入主美學，聲勢浩大，又由於應用心理學的方法，美學獲得廣大周詳事實的資料，使得十九世紀末至二十世紀的美學家們，試圖將此資料，包含在一種具有普遍性的學說中，諸如：單純主義的學說、快樂主義的學說、認知的理論、幻想主義、移情說、歡樂說、觀照說及其自然結果——如孤立說、心理距離說、無所為說、完形心理學說等。然而，美學史家卻留意到，它們大多都符合產生在古希臘美學上的觀念。

在此種美感經驗的多重觀和多元性概念下，得知美感經驗並不是一種明確的概念。就其所包含的經驗而言，兼有主動的和被動的，並且兩者既包含有純理知的因素，也包含有純感情的因素。就感情為本質的美感經驗而言，它不但包含觀賞的平和狀態，也包含著激情的狀態。此背景下，波桑葵（Bernard Bosanquet 1843~1923）在「美學三講」（Three Lectures on Aes-

thetic）中，以慎思明辨的方法為美感經驗在學理或實際上所指的真意、根據何在，為我們釋疑，具有特殊的意義。

美的、藝術的、美感的，其中每一種都有其自身的範圍。美學的研究，乃是沿著許多路線在進行的：它同時包含著美的理論和藝術的理論；同時考察美感現象的理論和美感經驗的理論；同時應用記敘的方法和規範的方法；分析的方法和解釋的方法，必須分頭並進，全面追蹤。

波桑葵是英國牛津大學著名哲學教授，他的美學觀念主要在其「美學三講」中。在第一講中，針對美感態度的一般性質——即討論觀賞與創造的問題，其中敘述美感經驗的三個特徵、兩個更遠的觀點、感情順從對象的主要法則、形式的雙重意義、想像的真義、以及品味的判斷等。第二講中，針對美感態度的體現——即自然與藝術的問題、敘述簡單的圖式、利用知識和事實對圖式的關係、對寫實主義臨摹崇拜的真正理由、再現的價值和危險、對藝術再現的問題、藝術分類的必要性、及批評克羅齊錯誤的理想主義之否定媒材的價值等。第三講中，針對美感滿足的形式——即美與醜的問題，敘述一般的美感教育、美的兩種涵意、難得之美與易得之美、有關醜的問題、及藝術與

美的自由條件等。

本論文的目的，是在研究波桑葵在「美學三經」中，到底傳達了那些主要的美學概念，這些理論是否正確？如果正確的話，與審美或創作又有何關係？如果有關係，在中西藝術表現上，是否可以印證其論點？如果徹底討論的話，波桑葵是否主張質、形、意三位一體的美學觀念？對鑑賞教學上有什麼啟示作用？

貳、美感態度的一般性質與觀賞、創造之間的關係：

一、激發吾人整個身心一體的感應：

波桑葵在美學上所欲建立的主張，主要是認為藝術在激發吾人整個「身心一體」的感應。（The concernment of the whole "body-and-mind"）他在序言中就借柏拉圖在共和國，藉蘇格拉底之口，說明這種建立在精神上的感應，即如同「這個人在他的手指上有痛苦」，這是整個人身心一體的感應。波桑葵把這種感應稱之為「感情」，並指出這種感覺的「感情」，經常體現於心靈所對之事物之中，並且含有兩層涵意：第一層為「主題中的感受」，第二層為「客題中的表現」。照其理論看來，美感態度之確

定，要使身體與靈魂作適當的融合，靈魂為感情，身體為其表現，二者並重，無分軒輊，心不離身，亦不離物。

凡是主題中的感受及客體中的表現，若體現出激發吾人整個身心一體的感應，這種感情最能促成觀賞者與創造者之間的關係。世界上所有偉大的藝術作品，如羅丹的「沈思者」、「卡萊的市民」等，都具有這種激發感情的特質。

二、美感經驗本質上的三個主要特徵及兩點更遠的觀點：

甚麼是美感經驗？當我們談及美感經驗和其他別的經驗成對比時，在學理或實際上所指的真正意義，到底是什麼？

波桑葵認為最簡單的美感經驗，也是一種歡愉的感情，或對愉快事物的感受。但是並非全部的性質，美感經驗還必須含有一些特殊的特性，即美感的需求是穩定的而不是易滅的，對有關其所附屬的細節具有相關的特性，而其價值並不因分享而縮減，所以有別於其他別類的快感，可以三種特徵來描述，其彼此間密切關連。即：

1.它是經久穩定的感情 (It is a stable feeling)。

2.它是關連自足的感情 (It is a relevant feeling)。

3.它是公共普遍的感情 (It is a common feeling)。

這三種特性是美感經驗的本質。

每個人都有許多美感的經驗，當我駐足於聖彼得教堂時，那種美感經驗豐富而恆常自足的感情，至



▲羅丹 《沈思者》 1904

今猶在。尤其在西斯汀小禮拜堂仰視頂棚，看到了米開蘭基羅運用雕刻的量感與建築結構的觀念，將整個頂棚畫面配合並分割為系列相互連貫的九個主題。面對原作者，看到舊約創世紀中「天地形成」、「亞當的創造」……等具體呈現出基督教神學對世界形成與人類誕生等過程，每一畫面周圍環繞四個裸體奴隸，他們坐在建築物上，各以不同的透視角度處理。在他們下方畫著男女各先知。整個頂棚色彩鮮明，雕刻感十足，造形已有巴洛克風

貌，構圖嚴謹而有秩序。

相對的，米開蘭基羅的另一幅壁畫的「最後審判」，畫中人群浮動，形成旋迴急湍，以審判者耶穌基督為主，右手判罪，左手愛民。天界、地獄，繁雜結構，雖然群像仍具有雕刻的量感與浮雕般的立體效果，但展現出無限開闊的空間世界，色調深沈，充塞悲觀與絕望氣氛逼迫而來。這些真蹟同處在禮拜堂中，是那麽熟悉，又那麽雄壯，讓整個人有充滿迴旋的動感和氣勢，逼迫撼動人心，整個美感經驗



▲米開蘭基羅
西斯汀禮拜堂
頂棚壁畫
1508-1512

◀羅丹 《卡萊的市民》
1844-1888



真是經久穩定、關連自足、公共普遍、超然忘我及恆常自足。

波桑葵認為美感經驗之所以具有公共普遍的感情，是因為美感不但能與眾人分享而且益形增強，但必賴「教育的結果」，使人人能正確地喜歡與正確地厭惡，無疑地是所有文化的共同目標，鑑賞教學無疑地，必負這項責任。

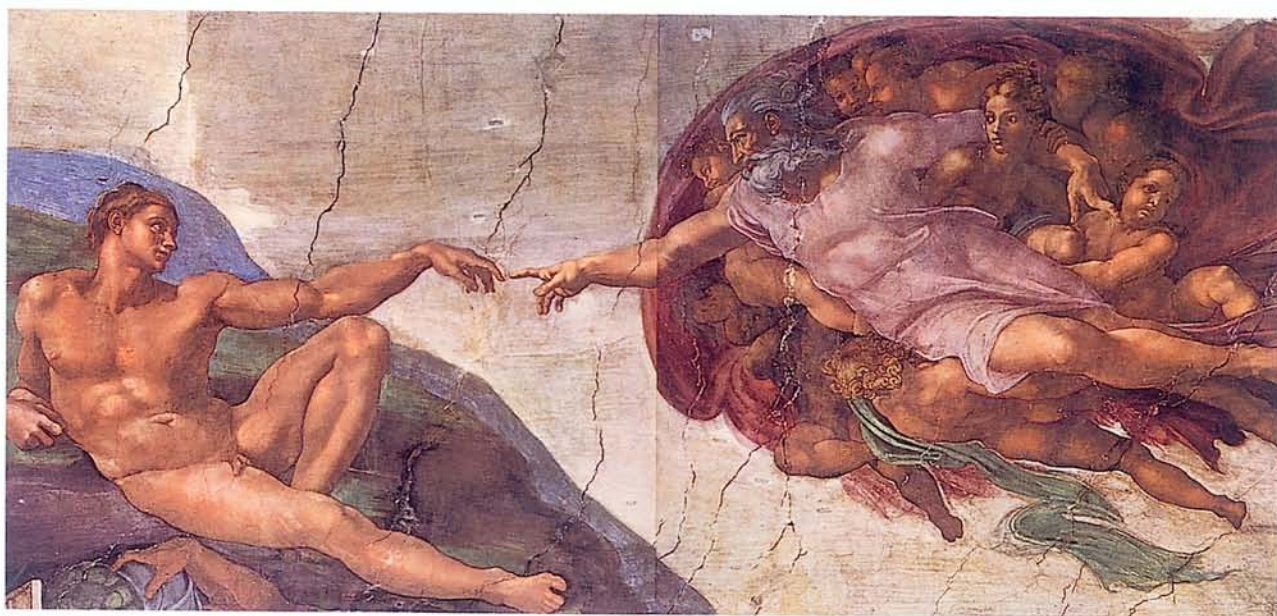
美感經驗的特質，除了上述三種之外，波桑葵認為「感情」（指身

心一體的感應）是吾人對於某種事物的感受，必須「體現」於心靈所對的客體中，原則上才能使這感情被「視」或被「聽」，而不像那健康的歡愉是依賴增進的持續力。關於這一點，特別再強調兩點：

1. 心態是觀賞的：顯然地著眼於人們對於體現心靈的對象，所採取的態度。這心態與創作藝術者的事實，是和諧一致的，在創作藝術裡，作品是感覺的形式，須依附整

個的想像活動，才能被完全地審美。

2. 感情是有結構的：可變成易塑的、體現的、賦以形體的，我們可能以理性化的或理想化的來表達相同的事物。顯然地著眼於對於對象本身所具有的特質，這種「美感的感情」特質是非常重要的，因為「身心一體」的感應經驗，必須與「材料」、「想像的形態」、「技巧能力」等加以經歷一番「變形」而體



▲米開蘭基羅 《亞當的創造》 壁畫 1510



◀米開蘭基羅 《最後審判》 壁畫

現，才能使美感經驗經久定、關連自足、公共普遍。

因此可以得知，能夠具明三個主要特徵及兩點更遠的觀點，才能掌握美感經驗的特質。這是必須依賴鑑賞教育的結果，才能豐富人生的美感經驗。

三、感情（指身心一體的感情）順從對象的法則：

波桑葵進一步說明這種心態是觀賞的而感情是有結構的，但必須配合其他的材料、想像、技巧能力等，必定經歷一種變形之後才勾劃出自己悲傷或快樂的美感的感情，稱之為「感情順從對象的法則」

(The feeling is submitted to the laws of an object)，必定採取永恆、秩序、和諧、有意義、有價值的法則，這時，美感的感情體現已表現出一種新的創作。

波桑葵引導我們注意兩點：



▲米開蘭基羅 《最後的審判》 犯罪者 局部 壁畫
1536-41

1.在美感態度裡，使體現的對象，要單獨就其本身中去評價。

2.在美感態度裡，使感情體現的對象，要單獨就其知覺或想像的表象 (appearance) 中去評價。

換言中，就是審美的對象，乃是一個「表象」而非實際的實物，這在美感體驗中是最基本的概念，審美評價只須專心一致，身心一體直接就其本身、就其表象去體驗、察覺、想像，而不能間接地當成真的事或真的物去理解。

但是，波桑葵再提醒我們，人們若未經「美感教育的教化」，則不能學會去超越實物而就其本身、表象直接去審美評價的。

幾乎所有藝術作品，都具有藝術家自我表達與表現的功能，同時它還往往可以具有其他的目的，有的表現人性特質，有的表現社會功能、人文風格等，能夠經歷時間的考驗與風土變遷，而不絕的延續傳



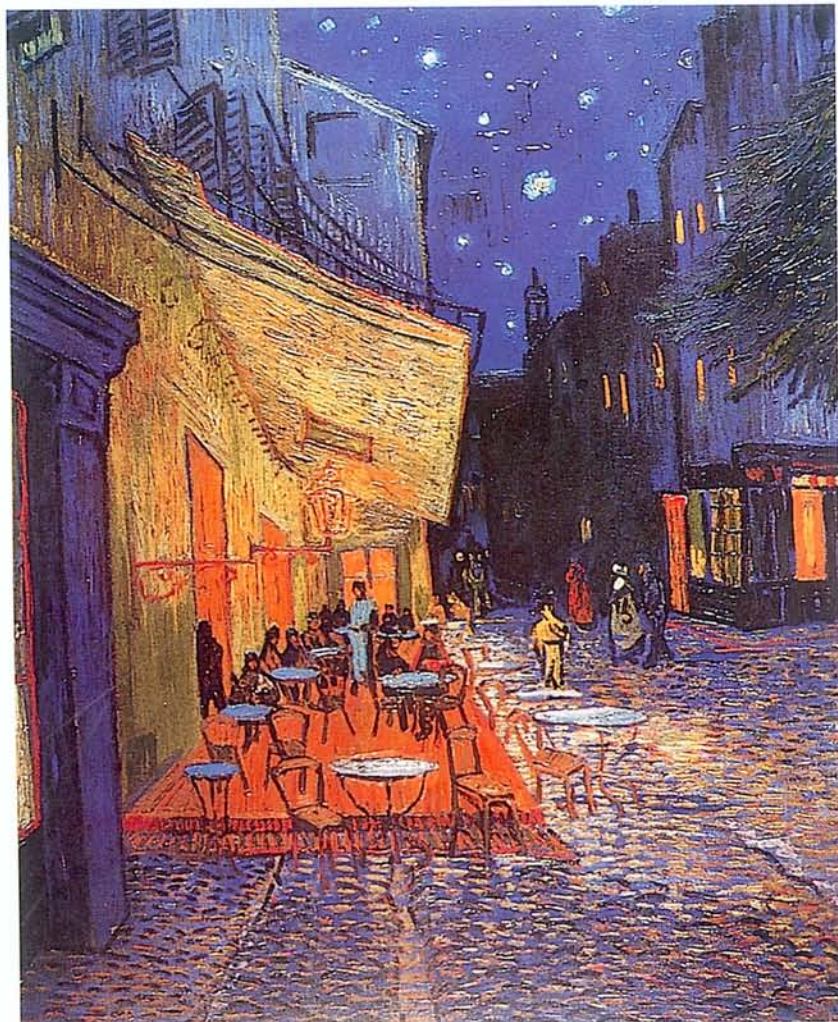
▲梵谷 《食薯者》 1885



▲梵谷 《星光夜》 1889

承至今，必有其重要的穩定因素。所有藝術的創作，必定是感情順從對象的法則，而這些法則正是藝術風格變化複雜的主因。諸如蒙德利安的繪畫，令人靜肅安寧的感情；而梵谷的繪畫卻不同。我在荷蘭阿姆斯特丹的梵谷博物館（正值梵谷

逝世百年回顧大展）親睹原作，諸如排在第七號的「食薯者」、阿羅時期的「夜間酒店」、「農夫艾思卡烈」、「星光夜」、「露天咖啡座」、「黃屋」，為了佈置他的藝術家之屋而畫的一組「向日葵」及「臥室」……「綠葡萄園」、「紅葡萄園」、



▲梵谷 〈夜間咖啡屋〉 1888

「麥田群鴉」等，幾乎每一幅都那麼令人激起身心一體的反應，從凝神專注中感受緊張與激情，每一件都令人難以忘懷，它的感情來源，一是從其題材本身、一是從其結構與設計法則，更重要的是來自創作者本身的美感經驗與態度。中國畫境亦是如此。

諸如：故宮曾展出「朱熹書易繫」，就有觀賞者批評朱熹沒有把易經寫完，事實上，它是書法，而非易經，在審美之際，去追蹤此幅

的有關歷史、組成、動機，甚至如何被拿出清宮，又如何輾轉再入故宮博物院，花了多少價錢等偶然屬性，這些與感情全然無關。

又如米羅的維娜斯，其表現出額鼻間鼻直線條，正卵形的臉，渾圓的乳房……等都不是現實世界中有的現象，這是西方古典的雕刻呈現體積和崇高悲壯而神性化的感情。羅麗認為中國人的感情集中漫遊於所有宇宙中力量的觀念，取代西方的二分主義，中國人表現在「延

續」時間和空間的永恆，來顯示生命的謙卑，西方人表現在「固定住」時間和空間的永恆，顯示出生命的悲壯。中國的「龍」造形，代表了中華民族美感經驗本質的集體流露，漢代「奔龍」、魏晉「走龍」、唐代「站龍」…呈現出富於幻想的「變合體」的造形，是多少世代的美感專注和想像變形及智慧的結晶。

如欲觀賞藝術品，必先自成藝術家。據以上所述種種討論，美感經驗是甚麼？可以界說為「全神貫注」身心一體的感情，順從對象的主要法則，體現於表象之內，實現於想像之中，是一種具有穩定、自足、普遍之特性的感情愉快體會。

四、形式的雙重意義與美感經驗的關係：

波桑葵對於形式的意義，以兩種對立加以陳述：

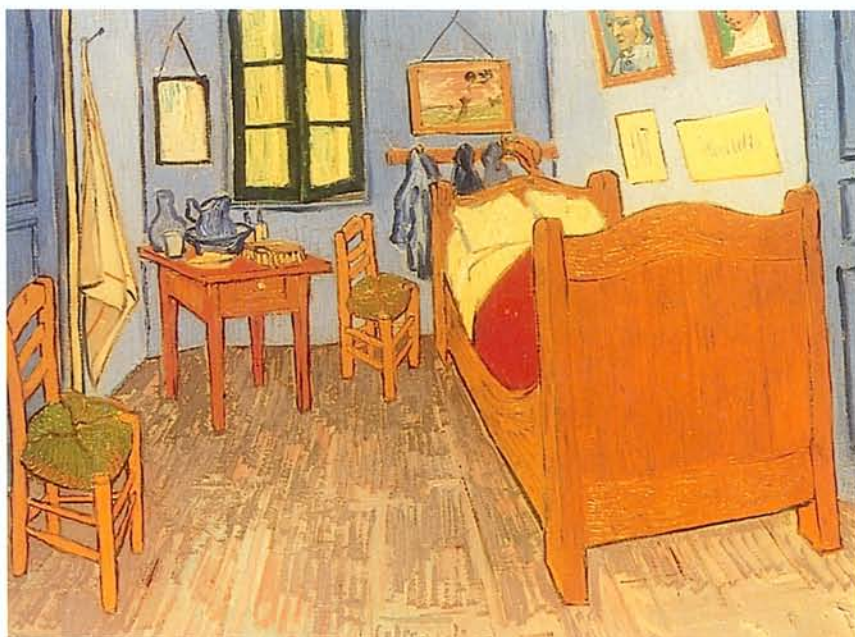
- 1.對象的形式「並不是」它的實體或內容。
- 2.對象的形式「正是」它的實體或內容。

根據達達基茲在其「六大美學理念史」之形式史觀中，說明透過西洋美學史的眼光，形式至少擁有五種重大涵意：

1.首先，形式乃是各個部份的一個安排，在這種情形之下，形式的反面或相關者便是元素、成份或其形式為一整體的各個部份。如柱廊的形式便是列柱的安排，旋律的形式便是音階的秩序。

2.當形式意指那直接呈現在感官之前的事物時，它的反面或相關者便是內容。如詩的音韻便是詩的形式，而詩文的意義便是詩的內容。

3.形式也可以意指一個對象的界限或輪廓，它的反面或相關者乃



▲梵谷 〈臥室〉 1889

是質料。

4.此形式係由亞里斯多德所發現，形式意指某一種對象之概念性的本質，而其反面或相關者便是對象之偶然特徵。

5.此形式係由康德所首創，形式意指吾人心靈對其知覺到的對象所作的貢獻，其反面及相關者便是不由人心所產生及加入，而是由經驗自外界所提供之感覺的雜多。

而渥夫林 (Heinrich Wölfflin 1864-1945) 藉著從文藝復興時期到巴洛克時期的轉移，是線性形式到繪畫性形式、平面性形式到深度性形式、從閉鎖性形式到開放性形式、從絕對的明晰形式到相對的明晰形式、從多樣的形式統一到單一的形式統一等，說明例示了「形式之更替」的本質。

由於個人資質不同，洞察能力也不盡相同，有人只鑑賞材質而已，而有人卻可透過材質、形式而

鑑賞到對象的連接性的生動單元。材質和形式有其基本上的差異，但波桑葵認為材質和形式兩者不可分離而結合成一「整體」，這就是內在結構的真義，就如同精神與肉體一樣是一件事。強調美感經驗必依賴形式而體現，審美態度中的對象只是表象而非實物，可以根據經驗對象的結構加以描述，讓別人也獲得同等的經驗，但必依賴「想像心靈」針對對象的內在結構形式，才能體現生命與精神，而達到滿足。

形式與美感經驗的關係是密切的，但形式、媒材及內容是相關的。福萊 (Roger Fry 1886-1934) 說：「我必須武斷地宣告，審美的感情乃是一種關於形式的感情。」舉凡一個物體外在形狀、輪廓、面貌、看得見的結構，或思想、意志，以普遍有效的規律所作的對外表示均可稱為形式。由於質與形結合顯現而為各種物體，所以波桑葵說明形

式與美感經驗顯現具體化有相關。

五、想像力、品味判斷與美感經驗的關係：

想像力與記憶不同，是自由地組合印象內容的能力。想像力是由記憶搜取材料，自由地把這些材料融合成新形式。但卻限於聯想規律及感受與衝動的範圍以內，同時也因自由或注意力之轉移而替精神的創造服務，引發科學、藝術、技術、宗教及其他靈感。恆久不輟而謹慎培養一個豐富而在心理及道德上健全的想像力，對精神的發展非常有價值。波桑葵一再強調審美態度中的對象，乃是表象而非日常所見的真實事物，因此，審美時心靈感應要無限制開放的選擇，就要運用想像或幻想的知覺。此時，想像力乃心靈所設想的一切可能性，由於無關乎實際，所以更自由活潑。

一件作品必須有其內在蘊積的能力，有它本身強力的生命和生機。觀賞時，那身心一體的感情也將隨著勇氣的想像，知覺的動作——即真實地抬眼凝視，拉緊頭，伸直脖子相聯結，尤其是對線和形的系統，具體地體現有關形式的張力、刺激急進的生機內容交互連接著。因此想像是主動的和創造的，是心靈精細地在工作、說服、探究，是經驗所聯想到的可能性，一如自由的天性。換言之，想像的心境是自由地在「重建」和「再造」所有表現的概念，並允許到最大形式的創造。如透過莎士比亞的想像世界，強化了我們人類與自然的知識、讓心靈與我們的想像加強擴大了真實的世界和深度。又如渥夫林比較文藝復興藝術和巴洛克藝術時：就構造的範圍而言，文藝復興藝術朝向完美的意向，每一種形式都發展出一種自我存在的個體，乃



▲梵谷 〈麥田群鴉〉 1890

能完全自我協調的部份個體，超越人類的估計，但經常以「想像力」來完成，以其無限的內容，將人類心靈高度自由存在的意念，滲入其中，當時人們的興趣集中永恆性的「存在」(being)。而巴洛克藝術在形式運用同樣的系統，但以無窮的、漸進的取代完美……人們的興趣集中在戲劇性的「發生」。又對巴洛克建築描述：「我們的脈搏，隨著拱門或壁柱間隔之比例變化，有明顯之進展。」這些都在證明波桑葵身心一體的感情現於表象之內，實現於想像之中的美感經驗內涵。

品味的判斷也是思考方式。藝術品之所以能夠感動我們，究其所以，至少有一部份是因為我們本身具有某種程度之待機而發的性向，雖有在裡應外合的情況下，藝術品才能夠充分發揮它那動人的力量，人們對品味判斷之所以相差懸殊，便是因為在「藝術品的性格」與「欣

賞者的性格」之間所產生的應合有不一致的緣故。所以波桑葵進一步說明品味的判斷與想像的關係。

觀賞 (contemplative)，足以引發我們視、聽、運動等的興趣——如唱歌、表演、舞蹈、繪畫、詩歌朗誦、戲劇等，就為了特殊滿足的緣故，心靈自由地想像，追循與說服所有經驗的一些細節，使感情徹底體現於對象，所以觀賞即創作元素。觀賞的想像表現出美感態度的品味，諸如以「詩與畫的界限」書中比喻：第一個對畫與詩進行比較的人是一個具有精微感覺的人，他感覺到這兩種藝術對他所發生的效果是相同的，那麼這個人是藝術愛好者；第二個人要設法深入去窺探這種快感的內在本質，發現到在畫和詩裡，這種快感都來自同一源泉，這個人是哲學家；第三個人就這些規律的價值和運用進行思考，發現其中某些規律，更多統轄著

「畫」，而另一些規律統轄著「詩」……詩可以提供事例來說明畫，畫也可以提供事例來說明詩，這個人則是藝術批評家。波桑葵告訴我們，藝術批評家在區分藝術作品的優劣，不同於藝術旁觀者或創者，他要在其想像經驗裡加上內省深思，正確地徹底分析，教導正確的鑑賞。

總之，想像力的真義以及品味的判斷，都與美感經驗有關。美感經驗真正內涵，即感情體現於表象之內，實現於想像之中的一種令人愉快的體會，即「感情為表現而表現。」(Feeling expressed for expression's sake)

參、美感態度的體現與再現關係：

藝術的表現分式分為再現和造形價值，繪畫若以藝術家知覺的細



節以闡述自然景象，則屬於再現；它傳達了藝術家的知覺給予鑑賞者，則表現了造形價值。

一、體現與再現的關係：

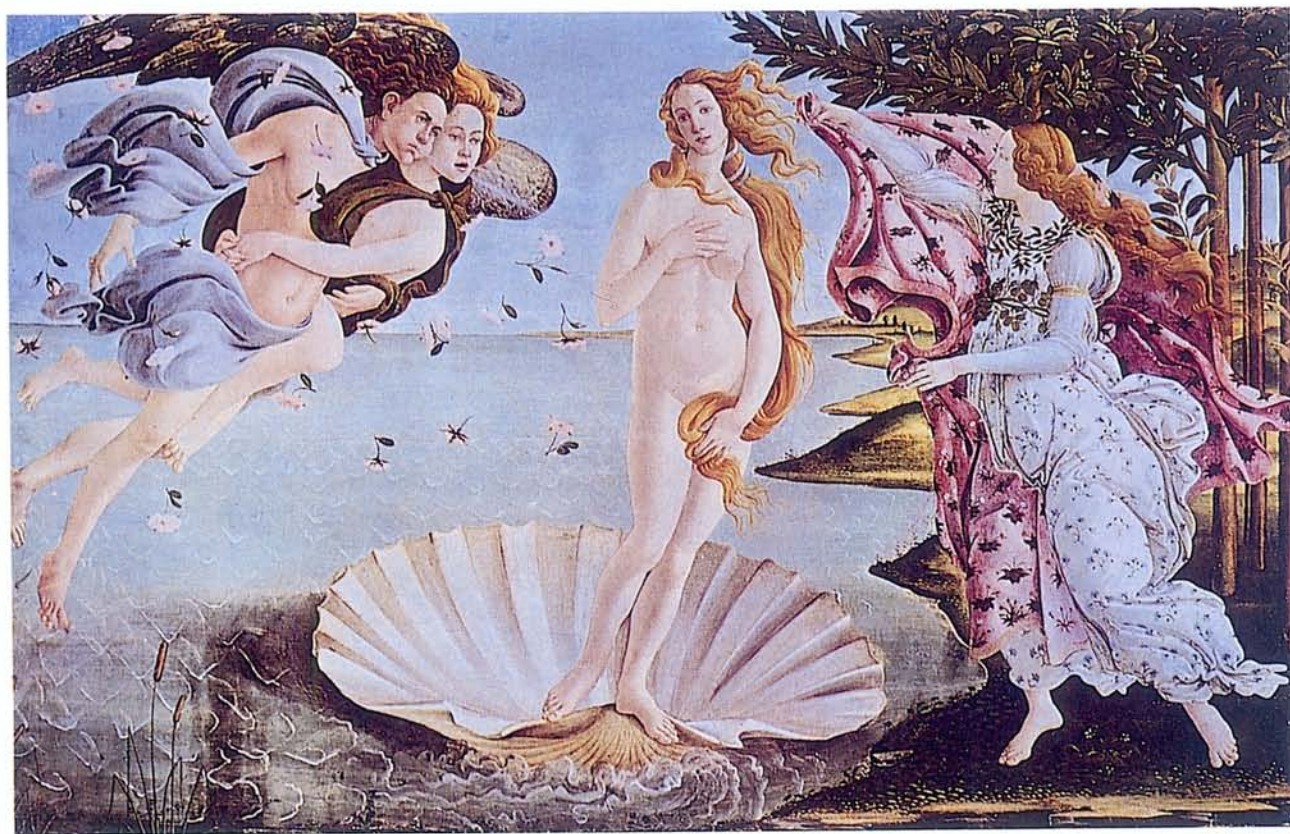
每一種藝術，或每一樣美的事物，都在其表象之上，呈現出「圖式」。波桑葵認為「圖式」是以各種不同美學精神的成就，形成各層次的理型。換言之，就是以個別的美感體現的程度，表現出美感經驗特性的成就，它們都有其各目的形式元素。諸如：舞蹈韻律快或慢、簡或繁、完整或漸續……等特性；或造形中方體、正方形具穩固、堅定、均衡……等特性；或綠樹提醒繁茂特性……都依附在其內在構造裡。

當「圖式」再現某一種事物時，必須加入「新的元素」，而將觀賞者帶到超乎純粹圖式以外的聯想。如此，一介紹了藝術中不同的動機，也傳遞人類對美的整個問題，這是由於美感經驗中學習來的。歐洲人發展出穩定凝視的「圖式」，不同於中國人發展出移動延續眼光的「圖式」。

藝術內容仍是審美活動上不可或缺的條件，內容具有表現的媒介和審美的價值。但是，若沒有深刻的特別體驗的話，將無法欣賞。

猶如，笑表現歡樂，若沒有從經驗中學習的話，可能以為笑是痛苦或生氣；如果沒有對人體的特別經驗，可能無法單從表象上知道如何（或何時）象徵活力和特徵；若沒有獵取動物的經驗，可能無法欣賞狩獵繪畫中象徵著活躍、勇氣、凶猛。莊子在時間的連續上帶給我們同樣的啟示，猶如「朝菌不知晦朔、惠姑不知春秋……」。

波桑葵認為我們必須想像讓「再現」有助於藝術表現。當我們教導學生鑑賞教學，若無法從敘述



▲波提且利 《維娜斯的誕生》 1486

簡單的圖式時，最好的方式就是利用知識和事實來接觸藝術。

猶如觀賞「擲鐵餅者的銅像」(The Discobolus)：它再現一個擲鐵餅的人，我們必須透過有關此運動的最大運動量和平衡原理、及何種人體姿勢最能指示其活力等，在抽象的「圖式」中，以對生命感想的活知識去作深入而加強擴大，乃延伸我們的感情，體現美感態度。又如米開蘭基羅雕刻的「摩西」像，再現了摩西的精神，他將「摩西」當成動的事件來處理，觀賞時我們透過摩西一生的整個故事，去審美那充滿動感的姿勢。如此，抽象的圖式表現感，才能藉著想像，

透過自己的美感經驗，滲入自然生機與人為的境界裡。我們心中才能產生一股主動的、高度的美感價，同時也表示一種類型或典範。

從上述討論中，可以得知，藝術作品表象所呈現的圖式，往往是美感態度的體現，也正是藝術家獨特的內容所在，觀賞時必賴想像或知識和事實，才能再現藝術作品的美感價值。

那麼，再現的價值和危機何在？

波桑葵認為人的心境有一種魔力(magic)，它能吸引真實事物或事件的靈魂，並加以利用任何媒介去處理它。他舉出在阿奇里斯

(Achilles) 的盾牌上，金屬工藝家有如神創的技巧，再現了用犁的農夫在休耕的田野上駕犁，詩人觀察出「泥土翻滾在犁後面，真似犁過後的土地，縱令它是黃金做方，啊！那真是技藝的奇蹟」。足證，藝術家真實而根本的興趣在「征服各種不同的媒介」，以獲得事物的靈魂。換言之，比真實更像真實。這就是何以一幅出自名家之手的花卉作品，畫得比真實的花更能提供我們豐富的美感經驗？答案是「比較純粹與更加微妙的和諧色彩以及線條的表現性，足以補償缺乏芬芳的不足而有餘。雖然，單純的色調也都有其自己的表現性，但很少單獨存在於

藝術之中。創造本身是想像「精神與媒材的結合」的產品。在林布蘭的繪畫裡使人有種憂傷、痛苦、寬恕不朽。在米開蘭基羅的雕刻裡，捕捉人類自由意志的戲劇性努力。在秦俑身上再現了秦朝的自信和忠魂式的凝聚性造型。這些都說明了美感態度體現與再現的價值。

當然，危機出在摹倣。

若只為了再現一個真實的世界，而沒有表現能力和目的，這種為模倣而複製，勢必導致缺乏深度與缺乏熱情。這種模倣是不同於「自然的再現」和「理想化的再現」。因為自然的再現有其生命和神性的根源，而理想化的再現則是對更深層美的瞭解，所做的積極努力。

總之，美感態度的體現，直接地是透過圖式再現，與自己感官感覺，表現出身心一體的感情；間接地是對表現的對象，帶來整個想像世界的豐富泉源。諸如所有戲劇，一方面代表其自身的表現，另一方面透過精緻的媒介、形式，以超越現實的豐富想像和靈感，能使吾人的美感態度尋求體現，再生了人類的特徵和衝突，如埃及的金字塔，是讓吾人的美感態度體現出通向永恆，使人「續活」的一種非常嚴格法則的紀念物。希臘的古典雕刻，則反應了希臘人的美感態度上，體現了覺醒與追求完美的理念。

二、體現與媒材的關係：

媒材是藝術家利用的固定物質和作品的本體。藝術品的媒材，存在於感覺的元素中，如音樂中的曲調、和弦；繪畫中的色彩、線條等。媒材往往最能吸引觀賞者的興趣、媒材與形式往往掌握了強化情緒的功能。

波桑葵指出，不同媒介物必然

產生不同效果的圖式。每一種物質材料均有其特性，並非每一種材料都能適用於體現我們某種特殊的感情。媒材不只對感官具吸引力，引起想像、移情、思考，它更與藝術品中所有其他元素產生交互相關的密切關係。

在米開蘭基羅的雕刻中，大理石的平滑與魅力，表現出強度、硬度等，使主題顯得高貴神聖。在四川大足縣的石雕菩薩像中，刻鏤細緻精巧的花紋裝飾線條，表現出主題的端莊優美。而在雷諾爾的繪畫中，色彩表示出著名的溫暖和吸引力，是色彩、形式安排和那令人喜愛善良的主題以及整個作品全面的寧靜平和。總之，媒材的感覺和表現潛力，是否達到其他感受特徵和價值，全視其與作品中其他元素的相互關係而定。

波桑葵批評克羅齊的那種「美為心有，並為心享」，他忽略了感情為其體現所必需，而體現也為其感情所必需。並且針對克羅齊最嚴重的疏忽，以為只須出現在你的心靈之前而根本無須體現，導引一種極理想之說法：「以為藝術家所憑藉的乃是純粹思想或幻想的「無形體的媒材」(The bodiless medium)，而具體世界的事物，只是物質上之感應因素，不會進入藝術家所使用的效果中。這是他忽略了體現與媒材的關係。

波桑葵以為事物沒有心靈便算不上完全，固然是真的，但是心靈沒有事物，也同樣算不上完全。所有藝術家所使用的材料和物質的過程，無一不是歷代藝術家苦心經營和精練的長期世代調整與應用的結果，於是材料和藝術家之感情，早已融合成不可分割的一體。

媒材的重要價值和藝術分類的必要性，已是公認的事實。媒材和

形式、媒材和技巧都顯示創作和觀賞時雙重過程中的交融性。我們有創作繪畫的經驗，當畫出一種正確符合心中感覺、意義時，進行中充滿一股完成的快樂和自信，以及控制媒材得心應手的感受，若突然切斷物質世界的物質面，立即降低心智到空無一物的地步。

克羅齊否定媒材的價值，也忽略藝術傳達的問題。藝術家之所以為藝術家，不僅僅在能直覺，重要的是要產生作品，所以傳達技巧能力似乎不可一筆抹煞，傳達的媒介可以影響到藝術作品的本質，每種藝術都有它獨特性，非他種所能及，同是一個意象，表達在詩中的就不同於表達在畫中的，諸如：

1. 在詩裡構思比表達難，但在造形藝術裡，表達比構思較難。

2. 詩中的畫不能產生畫中的畫，畫中的畫也不能產生詩中的畫。

3. 畫中所處理的是物體，只有繪畫才能描寫物體美，詩人只就美的效果來寫美。

但詩、畫卻交互影響的。

肆、美感滿足的形式

波桑葵從西方十九世紀後期到有關現代運動之間，普通人的美感教育常來自「自己辛苦的體驗和自我教育」。事實上，有高度天才的人，也如此開始，愈近深入，愈見真誠。

一、美的兩種涵意：

美通常有兩種用法：其一是指一切藝術活動所能產生出來的優秀性 (excellence)，也即是一切傑出的藝術品所表現出來的通性。其二是指大多數人所能找到的審美之樂或對普通感性的歡欣。如崇高，也

是美的形式，但介於美的和崇高的是有明確的不同。波桑葵認為大眾審美之樂比較主觀又偏狹，無法將一般人所感到的嚴厲的、極端的、古怪的、幽默的包含在內，通常與之衝突。所以美的涵意以第一種審美的優秀性較妥當。

審美的優秀性，必要有著共通的屬性和共通的理由，而含有此通性的字即為「美的」(beautiful)，而「美的」較廣泛的感受，更正確的感受來自教育。波桑葵確信與個人天賦的美感洞察力有高度相關。審美的優秀性，同樣包括有兩個等級，即易得之美和難得之美。

■何謂易得之美？

波桑葵告訴我們，易得之美的特徵是易於取悅眾人的東西，如簡單的一首情歌、美麗的瓷磚、青春的臉孔……這些對身心一體的感應產生一種清晰的、率真的喜悅。在許多偉大的藝術成就裡，在許多最美最華麗的自然事物裡，當訴諸眾人之時，仍含有這個易得之美的普遍性的吸引力。另外，易得之美含有簡單的獲勝或勝利之美。

■何謂難得之美呢？

波桑葵提醒我們，難得之美之所以難得，是因為這種美對於普通人較少有吸引力，而又有許多不同的形式，它們包含有三個性能的緣故：

1. 錯綜 (Intricacy) —— 在越難得的美感對象中，它是由許多簡單而複雜的元素所構成的一個完整和諧的整體。猶如，教堂的裝飾、藻井圖案、但丁的煉獄、曹雪芹的紅樓夢、偉大的交響樂……等都含有錯綜的元素交織著，普通人面對它們，會造成「鑑賞的衰退」。為什麼？因為沒有能力去追隨那具有錯綜複雜程度的結構之藝術，無疑

的，在這種傾向的突變對照下，造成無法解決的困難。

2. 緊張 (Tension) —— 它的原則和錯綜的原則相同，但緊張的感情，可能在結構內體現，它要求以極深的努力和專注才能去理解藝術。

亞里斯多德以建議語句說到：「旁觀者的弱點」從悲劇本質中退縮。換言之，用高度緊張來持久和享有感情的能力是稀有的。波桑葵認為勝利之美是特殊的例外，當感情的變遷到高度緊張時，簡要而直接地表現、幸運和優點的混合、感動了人性的神經，因而雖有緊張性能，卻具普遍吸引力。

3. 廣泛 (Width) —— 指難得之美的範圍，在廣泛的名份下，能滿足接受寬廣興趣的能力。諸如，在強烈的幽默或喜劇中，忍受傳統世界的分解；在嚴肅的事物中，忍回去欣賞滑稽精神自得其樂……等。波桑葵認為這些以一股特殊的力量去讚同整體藝術的寬廣，必定會感到解放。但這需要力量和勇氣，包含所有廣泛而不失去中心的把持，否則本末倒置。

不過，易得之美和難得之美的區分不是絕對的，很多喜劇兼有易得之美和難得之美。又如鑑賞同一件藝術品，此藝術品的美對普通人言，雖屬難得之美，但相對於鑑賞家而言，即是「易得之美」。波桑葵提出：要得到審美的優秀性和鑑賞難得之美，去做時，則「以誠懇品德甚於以智慧能力」，多依靠「可教性」的批評而少用自私性批評。

到底有沒有真正的「醜」？

首先，美感態度包含一種快感，帶有美的鑑賞，但歡愉感不是美的先前條件，而美才是歡愉感之先前條件。

其次，美是感情變成可塑體

(plastic)，當一件與美衝突的事物，產生了與其成果對比，我們稱為「醜」。當然醜必定是相當異於難得之美，「醜」事實上也是一種自我表現的形式，也是感情的體現，只是它表現些「沒快感」的事物，「不明確」的形式、含有「不和諧」的積極特質。波桑葵認為實際上「沒有」難以克服的醜，表象的「醜」只是由於我們注意力或想像力的弱點。例如：愛與恨是對立，當「恨」指有明確的某物而帶有堅持的理由時，恨就變成一種的愛，是一種積極的感情。縱使有一種「無表情」的表現，但在某方面來說，仍會在極高度的崇高和幽默中擁有它。如中世紀的魔鬼，仍是整個神仙故事的一部份。

對象只能表現美而不能表現醜，「醜」是人類所造的不是自然原有的。所謂看到了醜，只是美感相反意識的意義，換言之，就是美的建議被中斷、積極的被摧毀否定、被表現所困惑。醜感的主要領域是對美的表現有意圖，即表現「無誠意和矯飾不自然」的藝術。

總之，美與藝術並非具有「必然」的關係，也「不同一性」，這是合乎邏輯的。藝術不必為美，藝術一向或常常是一種非美的景物。

以上所述即波桑葵傳達的主要美學觀念。

伍、對鑑賞教學上之啟示：

波桑葵的美學觀念，對鑑賞教學之啟示，歸納如下：

一、藝術可激發每個人整個身心一體的感覺。而欲獲得這種美感經驗，則必須仰賴美術教育，尤其鑑賞教學，如此才能更深層瞭解藝術。

美感經驗具有三個特質：經久穩定、關連自足、公共普遍的感情，



▲文生·梵谷 《向日葵》，1889

而這種感情心態是觀賞的，是有結構的。在美感態度裡，要使這種感情體現，必單獨就其本身中去評價，或就其知覺、想像的表象中去評價。這些都必須靠鑑賞教學中美術批評的學習策略。如此才能將難得之美變成易得之美。

二、鑑賞態度是必須凝神專注。

唯有全神貫注才能身心一體的感情，如此才會體現於作品表象之內，實現於想像之中，而愉快體會。

有關美感經驗的討論，始於畢達哥拉斯用「旁觀者」來表示態度的本質。波桑葵對美感經驗強調三個特質，對照考查早期美感經驗概念的歷史中，「凝神專注」(concentration)、「著迷」(enchantment)、「理式」(idea)三種相關的美感經驗的早期記述文獻中，柏拉圖所致力描述的則為體驗美感必不可少的一種「心靈的能力」；亞里斯多德的理論致力描述的審美的態度，把握了美感經驗的本質；柏羅丁的主張中，致力於體驗美感的先決條件…等，可以發現波桑葵為美感經驗敘述的美學觀念，源自早期希臘古代美學觀念的早期省察。

三、強調美感經驗依賴形式體現及藝術分類的必要性，加強媒材與藝術品的關係，這點和唯心論者不同。

不同的藝術家，各自熟練不同的媒材，以獨特互異的方式，往往處理相同的體材，而結果傳達出各自的風格來。這表示了主體、藝術家和媒材之間存有一體的關係。

四、強調美術教學中想像力和品味判斷的重要性。

想像力及品味判斷對創作者及觀賞者同等重要。唯有心境自由地在重建和再造所有表現的概念，才能使藝術品的性格和觀賞者的性格



▲四川大足縣石雕菩薩像（局部）

之間，產生應合關係。美術教學中，要求學生在其想像經驗裡，加上內省和深思，如此才能導入思考方式的品味判斷。

五、能傳達質、形、意三位一體的藝術品，是最值得介紹給學生有計劃學習的。

在一件完美的藝術品中，一切元素都是交互相關的凝聚成有機體。最值得注意的是凝聚成有機整體所具有的價值大於該元素的總和。因各元素原是藉了人格而聚合成整體，當鑑賞分析一切形式、媒材、表現等構成元素時，必須再顧及一些無法觸及的要素，那即是藝術家個人獨特性的人格表現，如此才能呈現並傳達著人性某些永恆的

屬性。選擇最能表現質、形、意三位一體的藝術品，提供介紹給學生，這是很重要的。要得到審美的優秀性，則以誠懇品德，甚於以智慧能力，以多用可教性策略，少用自私性批評語彙。

總之，波桑葵的美學觀念，傳達了許多訊息，給予我們美術教育上多種啟示，對鑑賞教學上這是最有意義的。

參考書目

1. Bernard Bosanquet "Three Lectures on Aesthetic", Kraus Reprint CO., New York, 1968.
2. 劉文潭著 藝術品味 台灣商務印書館 民國 66 年。
3. 劉文潭著 現代美學 台灣商務印書館 民國 67 年。