臺大文史哲學報　第七十八期
2013年5月　　頁143~163
臺　灣　大　學　文　學　院

美與真之間：
馬里旦與吉爾松的論辯

何　佳　瑞*

摘　要

馬里旦和吉爾松是同一個時代的人，他們來自同一個國家，分享著相同的信仰以及哲學傳統，然而兩人對於藝術的看法在某些點上卻是完全對立的，其差異產生的原因，值得我們仔細地探討。本文的主要目的，是希望從美與真、藝術與知識之間的論辯入手，逐步勾勒出馬里旦與吉爾松這兩位優秀的天主教哲學家在思考美術問題上所顯現的差異。並進一步在理解其差異後，體認到兩人關於美術的不同看法，與其說是某種對立或不相容的衝突，不如說是他們從不同的角度切入美術問題而揭露出關於美、關於美術所展現的不同面向與意義。

關鍵詞：吉爾松　馬里旦　美　真　抽象藝術

100.06.29 收稿，101.08.14 通過刊登。

* 輔仁大學天主教學術研究院助理研究員。

一、前言

馬里旦（Jacques Maritain, 1882-1973）與吉爾松（Étienne Gilson, 1884-1978），兩位皆是多瑪斯學者，更是一流的天主教哲學家、哲學史家。他們生在同一個時代、同一個國家，也分享著同樣的基督宗教信仰。

在1923年馬里旦回覆吉爾松的信件中，他寫下了他對於吉爾松*Le thomisme*一書再版時的一些意見，他提出的這些友善的批評在吉爾松出版第三版*Le thomisme*時，全部都獲得了修正和補充，馬里旦對於吉爾松早期思想之影響可由此見之。其後，吉爾松1925年出版了*Saint Thomas d'Aquin*一書，書中提及的「整全的人文主義」（Humanisme intégral）一詞，後來成為馬里旦1936年出版的重要著作的標題，儘管馬里旦是完全獨立地在處理這個主題，但兩人之間的相互影響是顯而易見的。[1]1926年以後，馬里旦與吉爾松漸漸有了各自的發展方向，但兩人的友誼並未因此而消失，吉爾松於1929年在多倫多建立中世紀研究院（Institute of Mediaeval Studies）時，也邀請了馬里旦來加拿大授課。直至1960年代的晚期，兩人始終維持著通信。1952年，馬里旦受邀為A. W. Mellon基金會講授有關美術的課程，課程的內容就是後來他於1953年出版的《藝術與詩中的創造性直覺》（*Creative Intuition in Art and Poetry*）一書。三年後，吉爾松也受邀為A. W. Mellon講授同一門課程，〈馬里旦與吉爾松論繪畫〉一文的作者Desmond J. FitzGerald認為，吉爾松當時所講授的內容，事實上部分是他針對馬里旦藝術理論所做的批評，Desmond J. FitzGerald的這項說法也受到了吉爾松傳記的作者Laurence Shook, C.S. S.的認同。[2]而吉爾松的A. W. Mellon授課內容後來出版為《繪畫與實在》（*Painting and Reality*）一書。

馬里旦與吉爾松關於美術[3]的看法，其爭論之處為何，顯然受到一些學者的

1 有關馬里旦與吉爾松早期之友誼與彼此在思想上的相互影響，可參見 Laurence K. Shook, "Maritain and Gilson: Early Relations"一文, 收錄於 Leonard A. Kennedy, C. S. B. and Jack C. Marler ed., *Thomistic Papers II* (Houston: University of St. Thomas, 1985), 7-27.

2 參見 Desmond J. FitzGerald, "Maritain and Gilson on Painting," in *Beauty, Art and the Polis*, ed. Alice Ramos (Washington: American Maritain Association, 2000), 190.

3 在這裡我們特別標明「美術」，是因為「美術」與「藝術」是有區別的。按照馬里旦的看法，藝術所依憑的人類能力是所謂的「藝術德能」，它包含了美術與實用藝術兩者，而由於美術是「在對美的渴望中，精神的純粹創造」，所以在美術中，除了「藝術德能」之外，還有一個藝術家所應遵循的更基本的原則，即「創造性直覺」，這一

關注，已有數篇以此為題的英文論文發表，而中文則無。事實上，這個論題是有趣的，也是有意義的，因為他們論辯的焦點應當會為我們揭露出一些關於藝術的東西。馬里旦和吉爾松是同一個時代的人，他們來自同一個國家，分享著相同的信仰以及哲學傳統，然而兩人對於藝術的看法在某些點上卻是完全對立的，其差異產生的原因，確實是值得我們仔細地探討。

本文首先說明馬里旦與吉爾松對美術的看法，隨後闡明他們各自根據其理論而表達出有關抽象藝術的對立意見，再進一步論及他們之間更深層的理論差異（這也是整個論辯的關鍵），最後筆者提供出一個看待兩人差異的當代觀點，以及彼此融合的可能性，並且為本文做結。

二、馬里旦與吉爾松論美術

（一）馬里旦論美術

馬里旦直接從人本身的能力出發，來為藝術找到它在人性中根基。在《藝術與士林哲學》（*Art and Scholasticism*）一書中，他將理智（intellect）的能力區分為思辯秩序（speculative order）和實踐秩序（practical order）。在我們的理智的能力中，所具有的「以求知為目的的德能」，就是屬於思辯秩序。[4]相對於思辯秩序的是實踐秩序，由於人欲求知識之外的東西，實踐的秩序不僅僅停留於真理上，人還要使用知識來工作和行動。[5]在這種人的能力的區分下，由於藝術轉向行動，而非純粹知識的內部，所以「藝術屬於實踐秩序」。[6]馬里旦接著又說：「但是實踐秩序自身又分為完全不同的兩個領域，分別是古人所稱的『做』的領域與『製作』的領域。」[7]從這裡，馬里旦明確地區分出了道德和藝術各自的王國：「做」是為了人類生活的一般目的，屬於道德領域，「做」在於對自由的使用，自由意志的活動，這無關事物本身，而是關於我們如何使用自由（the use which we make of our freedom）；而「製作」屬於生產的行動（productive action），只關於被生產之物和工作本身。

部分我們稍後會再說明。無論如何，在本文中，主要討論的是馬里旦與吉爾松對於美術的看法，但因為美術也是藝術的一部分，有時行文中也會有相關於藝術的討論。

4 參見 Jacques Maritain, *Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry* (New York: Charles Scribner's Sons, 1962), 5.

5 Ibid., 6.

6 Ibid., 6.

7 Ibid., 7.

馬里旦在人的能力中為藝術找到了它的根源，即那個實踐秩序中相關於「製作」的德能（virtues）。[8]人的藝術無疑要倚靠這個理智中的藝術德能，才能製作出作品。藝術家的雙手也許因為顫抖而製作了不完美的作品，但是他所擁有的製作德能，只與操作的形式因素相關，所以，儘管藝術在質料的部分非本質地包含了偶性以及可錯性，藝術家仍然在其理智中保持著一個在本性上無錯的（infallible）德能。

這個製作的德能即藝術德能。在《藝術與士林哲學》一書中，馬里旦把它標明為一切藝術的基礎。到了《藝術與詩中的創造性直覺》，也就是馬里旦藝術理論成熟時期的代表作，他探討了實用藝術與美術的差異（藝術作為一種製作，顯然包含了實用藝術與美術），此時，一個關聯於美術（Fine arts）的、更為基本的規則出現了，它就是創造性直覺。藝術作為一種製作的德能，在工匠的創造中亦即在實用藝術中的重要性更甚於它在美術中的重要性；因為在美術中，藝術的德能轉為次要的，創造性直覺的出現，成為藝術家首先要效忠的東西，它和關於製作的藝術德能一樣，同樣從屬於理智的王國，但它的「藝術的智性」卻是位於更高的等級。基於此，馬里旦直接說，美術超越了實用藝術。[9]

按照馬里旦，在美術中，一個藝術家的創作過程是這樣子的：在他的精神的前意識中，誕生了一種創造性直覺或詩的直覺，「是他對於他自身（his own Self）與事物（things）在某種知識中的模糊把捉，這種知識是通過在精神的非意識中所誕生的統合（union）或者趨於共同本性（connatuality）而獲得，並且

8 “Virtue”這個字在道德領域中慣常地被翻譯為「德行」，在藝術領域中，我們則翻譯為「德能」。由於拉丁文中這個字有能力的意思，同時在馬里旦的美學理論中，它確實是作為一種理智的能力，在論述藝術活動時，將此字同於道德中的「德行」來翻譯，會顯得非常怪異，因此我們採用德能這個翻譯。馬里旦稱藝術為「形式的德能」（the virtue of form），是根據多瑪斯的 “habitus”這概念。人的一切稟賦是處於潛能狀態，“habitus”是能在具體情況實現的能力，經訓練至優異的狀態就是德行或德能。馬里旦曾表明：「說藝術是一種德能，是在古人所給予這個字的一種更廣大也更哲學的意義上來說的：亦即一種習性（habitus），或者『擁有狀態』（state of possession），一種在人之中發展的內在力量，在相關於他的行為方式上，它使人完美，並且（在他使用它的這個範圍中）使他在一個既定的活動中不會偏離正道。」參見 Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry* (New Jersey: Princeton University Press, 1953), 49.

9 不過，馬里旦認為，實用藝術與美術的區分，不宜看得太過絕對。在工匠最謙遜的作品中，如果藝術在那裡，那就有對於美的考量。Ibid., 61.

僅僅在作品中才結出果實。」[10]藝術家在創造性直覺中所把捉到的知識，就是詩的知識。藝術家的所有製作，其目的都是要把這詩的知識表達在作品中。馬里旦說：「……讓我們說是它是一種通過情感共性（through affective connaturality）的知識，這種知識本質地與精神的創造性相關，並且朝向著在作品中表達自身。」[11]

詩的知識是「一種通過情感共性的知識」這段話，使我們理解到人的情感在創造性直覺的形成中扮演著重要的角色，事實上，根據馬里旦，在醞釀創造性直覺的精神前意識中，人的所有能力都參與到了其中：

> 一方面，它（指感情/emotions）擴散於整個靈魂，擠滿了靈魂的存有，於是事物中的某種特定的面向與以這種方式受到影響的靈魂趨於共同本性（connatural to the soul）。另一方面，這落入了活泉的感情，被智力的生命力（vitality of intelligence）所接收。這是被擴散的光照理智之光（light of the Illuminating intellect）所浸透的智力，並且是轉向於被保存在靈魂之中的所有經驗和記憶收藏的智力，主體之中包括流動的影像、回憶、聯想、感覺與潛藏在壓力下的欲望的全部宇宙，現在都被攪動了。[12]

有關馬里旦論述主體諸能力在精神前意識中作用以形成創造性直覺，其過程我們可以簡述如下：首先，在精神的前意識中，一種通過光照理智的活化而成為意向性的、精神化了的感情（非主觀任意的感情），它充滿了靈魂，將靈魂所經受的實在作為某種超越它自身的東西傳達出來。第二，這些被傳達出來的東西，最終是被理智即人的智力所接收的，基於此，感情是工具和手段（儘管是絕對必要的工具和手段），理智仍然是關鍵，而此時作用的理智是被光照理智之光所浸透的智力，超越了任何邏輯的、推論方面的理性，它甚至是邏輯理性的基礎。第三，整個創造性直覺發生的場域是理智的或精神的前意識，在這裡，

10 Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, 115.在這個精神的非意識或前意識中所把捉到的東西，是在一種主客未分的狀態下。藝術家所把捉到的內容，是他自身與事物彼此不分的某種東西。此外，共同本性（connatuality）這個翻譯，表示了兩個事物彼此趨於共同本性而相合，除了名詞之外，有時在英文中會以“connatural to”來表達，但是在中文翻譯上，一個名詞無法說出那麼多，如果僅僅以名詞「共同本性」來翻譯將會使得上下文不順暢，所以不得不在「共同本性」之前加上一個「趨於」作為動詞，表示兩者彼此參與而趨於共同本性。

11 Ibid., 118.

12 Ibid., 122.

主體一切之所是包括「流動的影像、回憶、聯想、感覺與潛藏在壓力下的欲望的全部宇宙」都一同被攪動了，也一道參與了創造性直覺的形成。

一旦創造性直覺出現了，一旦藝術家透過創造性直覺掌握到了詩的知識，接下來的工作就是要把這個詩的知識表達在作品之中。然而，這樣的知識常常是模糊的或是不清晰的，藝術家並非一開始就知道他的作品會是什麼樣子，他很有可能是在一次次的嘗試與失敗中，才漸漸地摸索出要走的路。有時他所把捉到的詩的知識能夠很快地、成功地被表現在作品當中，但有時藝術家需要等待幾十年才能品嚐到作品甜美的果實，當然也有可能，他那珍貴的詩的知識永遠無法被表達出來。

以上的論述大致勾勒了馬里旦藝術創作理論的架構與要點，接下來我們將進入到吉爾松對於美術的看法。

（二）吉爾松論美術

「除了存有，人還有三種主要的操作：去知、去做和去製作，有三個基本的學門與此相符應，它們涵蓋了人的所有操作：即科學、倫理學和藝術」。[13]吉爾松對於人的活動的區分，並不讓人不陌生，在馬里旦的論述中我們已經看見同樣的區分。吉爾松進一步表明，由於人是一個整體，他完全地被涉入了他的每一個行動中，儘管每個行動都有著不同的程度和比例。所以，既然人的本性是一個被賦予理性的活的存有者，那麼理性的活動也必然地被包含在人的每個操作當中，是使操作可能的條件。同理，人的行動永遠有著行動的後果，倫理的活動也不可能完全與人的製作無關，「藝術本身也並非是免於道德責任的」。[14]

吉爾松還分辨了美作為自然物、美作為工業產物以及美作為藝術品三種不同的美，以此引出了他的主要論題，他所要探討的美，是美術的美，他說：「所謂美術的適當功能在於製作出單單由於美而被特別地意欲及構思之對象」。[15]這樣的藝術就被稱為美術，因為它們就是那些美之物的藝術。

從以上的這些論述來看，吉爾松所談論的美術大致都是與馬里旦的藝術理論合拍的。有趣的是，相較於馬里旦行文中有意強調藝術與道德的關係，[16]吉

13 Étienne Gilson, *The Arts of the Beautiful* (Normal, IL: Dalkey Archive Press, 2000), 18.

14 Ibid., 18.

15 Ibid., 22.

16 馬里旦在《藝術與詩中的創造性直覺》一書中，時常透露出他對於藝術家靈魂的關懷，以及他對藝術家為了藝術而把自己沈浸在罪惡中的擔憂。繼《藝術與詩中的創造性直覺》之後，他所著的《藝術家的責任》一書，可以說整本書的焦點都放在藝術與道德的關係之上。參見 Jacques Maritain, *The Responsibility of the Artist* (New York:

爾松則把重點完全放在藝術與真理的關係之上。然而，與其說他探討的是藝術與真理的關係，不如說，他總是努力地區分這兩者的差異。

吉爾松比所有的美學家都還要強調藝術之為藝術的這個「製作」的事實，他說，「……藝術應當被構想為人加之於自然的東西，而且，更好說，自然透過接受人的雙手所提供的條件來豐富自身。畫家既不是哲學家也不是科學家，因為在這些人的心中，自然只不過映照了它自身……而在他（畫家）給予確定的存有物以存在（在自然中除了他之外沒有人有可能生產出這樣的東西）的這個意義上，他是自然的創造能量之一。」[17]所以，若非藝術家的藝術引起作品的存在，就沒有人會看見這一新存有。這是藝術家之為藝術家最真切的意義，他的操作的立即效果即是「引起了某物去存在，或者，更簡單的說法是，這個操作的效果是一個新存有者的實際存在。」[18]藝術家固然不能像上帝那樣從無中創造，但是他仍然對於自然添加了一些東西，他是如何引起一個新的存有的呢？「畫家創造形式，通過形式他便給予新的存有者以存在，而他全部的義務都在於他所創造的形式，以及他的藝術所瞄準要給予存在的新存有，而不是任何外在的對象、存有或是他試圖模仿的外在風景。」[19]形式最令人震撼的一個屬性，就是它給予質料以存有的傾向，既然使一物成為它之所是的東西應當歸之於形式，那麼該物就是通過形式才接受到存在，存在通過形式來到事物之中。

吉爾松嚴格地把他的論述保持在藝術從屬於「製作」的秩序這一條路線之上，很顯然，他對於「製作」的強調引申出了藝術家的創造活動就是為自然添加了一個具有新形式之存有者的看法。對於吉爾松來說，「知」和「製作」是不應當被混淆的兩件事，他認為一幅畫的出現，它的本質是自我意指（self-signifying）[20]的實體，並且對實在整體的一種增加，繪畫不是一種語言的形式，它的功能也不在於給予知識。儘管有很多畫家把畫當成是傳遞知識的手段，然而繪畫之所以是橋樑，正因為它不教導、不解釋、不說話。事物本身呈現於觀賞者之前，它包含了不能用文字表達的東西在裡面。既然如此，相應於藝術家的創作，就不能把對外在事物忠實地呈現當成繪畫的主要任務，引發新的實在才是繪畫的適當目的（這是透過創造新的形式與質料的結合來達成的），而並非重複已經存在的東西。吉爾松一貫反對把藝術視為模仿的態度由此而來。

Charles Scribner's Sons, 1960).

17 Étienne Gilson, *Painting and Reality* (New York: Pantheon Books, 1957), 117.

18 Ibid., 119.

19 Ibid., 129.

20 Ibid., 127.

無論如何，藝術的起源不是知的慾望，而是製作的慾望；對於可理解事物的模仿，往往使得美術的秩序仍然被包含在知識的秩序中。吉爾松並不是說一個藝術家的創作不需要任何的知識。我們之前已經提及，他認為作為一個完整的人，理性的活動也包含在人的每個操作當中，因此在所有藝術中，理智都起著作用。他想要表明的是：「知識總是伴隨著創造，但是在知識與藝術生產的複雜互動中，知識並不生產。更正確的說，此時知識是為生產而服務的。」[21]

在藝術家的創作方面，吉爾松承認藝術家製作作品之前，在他之中必定已經先有了一個「胚胎形式」（germinal forms）的成形。[22]這個「胚胎形式」的構想，就其在製作之前已經出現於藝術家之中的這一點而言，吉爾松和馬里旦的看法是一致，只不過馬里旦將之稱為「詩的知識」。吉爾松強調，形式不該被構想為首先是在其自身，爾後才是要賦予自身以形體的努力，他借用Facillon（1881-1943）的話說：「形式不僅是要去化身，它還總是化身。」[23]這裡的意思是說：形式是和它的化身總一起被構想的。藝術家的製作就是要把他心中形式的可能性實現為其中一個物質的化身，那就是作品。無論如何，作品若非是由物理實體所製作，它只不過是一個可能性而已，而作品就是讓那個胚胎的「形式化身於物質形體之中」[24]的東西。總而言之，藝術是製造，而不是思辨，藝術不能只從認知開始，而同時要從行動開始。取得藝術並實踐藝術的慾望，雖然本身不是藝術，但是它已經居於藝術的起源中，這慾望既在藝術家的**心智**，也在藝術家的**雙手**上。[25]

整體觀之，吉爾松在《繪畫與實在》一書中的許多觀念，在《美之物的藝術》（*The Arts of the Beautiful*）一書中獲得非常完整的闡明，幾乎在每個重要的概念上他都表明了一種對藝術和知識混淆的不贊同。他在《美之物的藝術》的〈導言〉中已經言明：「我要指出的確切觀點在於，既然美術的目的是對美

21 Étienne Gilson, *The Arts of the Beautiful*, 18.

22 參見 Étienne Gilson, *Painting and Reality*, 149. 吉爾松有時也將之稱為「種子形式」（seminal forms），見 Étienne Gilson, *The Arts of the Beautiful*, 101.

23 Étienne Gilson, *Painting and Reality*, 157.

24 Étienne Gilson, *The Arts of the Beautiful*, 106.

25 Francesca Aran Murphy 在 *Art and Intellect in the Philosophy of Étienne Gilson* 一書中提及，吉爾松的母親有一雙編織的巧手，他的女兒 Cecile Gilson 則是一位專業畫家，她對他父親在 A. W. Mellon 的課程有些建議。這些都可能影響了吉爾松在《繪畫與實在》一書中所表達的看法，他聲稱：「藝術家並非從他的心智中給出存在的行動，而是透過他雙手才給出了存在。」參見 Francesca Aran Murphy, *Art and Intellect in the Philosophy of Étienne Gilson* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 2004), 280.

的製造，美術（即美之物的藝術）總求助於智性與知識，但求助不是為了它們自身的緣故，而是為了美的緣故。」[26]這不是說，真理是美的僕人，因為事實上，真理比美更接近存有，但藝術家記得他作為藝術家的創造活動的適當目的之時，真理與知識應該作為一種對形式的質料來為藝術而服務。

製作與知識，藝術與真理，吉爾松努力地把這個分界標明出來。在《藝術中的形式與實體》（*Forms and Substances in the Arts*）一書中，他把《美之物的藝術》裡提及重要觀念在每種藝術形式（包括建築、雕塑、繪畫、音樂、舞蹈、詩與戲劇等）當中進行檢驗，以全面地支持他的論點。嚴格來講，吉爾松的藝術哲學有著明確的論點，但是不能稱之為具有完整的體系。他不像馬里旦的創作理論那般，把藝術家的整體創作過程理出了一套完整的架構。吉爾松把他的論述重點放在釐清那些錯置的觀念上，而從文本的論述來看，馬里旦的理論確實恰好落入了他所謂錯置概念的範圍當中。

三、兩人有關抽象藝術的看法

馬里旦與吉爾松針對抽象藝術所表達的對立意見，很容易引起人們的注意。我們之前已經看見，兩人立基在同樣的哲學傳統，在有關藝術的一些基礎概念上（如藝術乃是「製作」，因而區別於「知」和「做」等分辨，又如，儘管藝術是製作，但是所有的製作也都不該排除理智在其中的運作等等），他們有著一致的看法。有趣的是，對於抽象藝術的評論，兩人卻呈現南轅北轍的意見，這樣的結果很難不引起研究者的注意。如Desmond J. FitzGerald所著〈馬里旦與吉爾松論繪畫〉（Maritain and Gilson on Painting）一文，以及Robert J. McLaughlin的〈藝術中的自然：馬里旦對吉爾松〉（Nature in Art: Maritain versus Gilson）等文章，都將兩人基於抽象藝術所顯示的對立看法，當成是文章的重點論述。

馬里旦對抽象藝術提出的批判論點，我將之整理如下：

（一）抽象藝術切斷了藝術中的理智與和感官知覺不可逃避的聯繫

由於「創造性直覺或想像並非以一種天使的或者魔鬼的方式來進行。它們是人的，與感官知覺的警醒相聯繫著。」[27]所以，抽象藝術創作的過程抵觸了精神功能的本性。以杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）的作品為例，馬里旦

26 Étienne Gilson, *The Arts of the Beautiful*, 14-15.

27 Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, 214.

認為，在他的作品中，詩的直覺被純粹的智性所取代，這樣的意圖純屬邏輯地構思，儘管它具有特有的理論的趣味，但是，在創作初始的直覺把捉當中，更多的是一個智性的架構或觀念（工匠的觀念），而不是詩的知識。藝術創作中把智性和感官知覺切割開來的傾向，本身就是不自然的。

（二）抽象藝術自斷於整體實在的奧秘，也就自斷於詩的直覺

「創造主體性只有通過在同一個詩的知識的過程中，同時喚醒了事物，也喚醒自身…詩的直覺不過就是那透過趨於共同本性和意象性之情感而一同把捉到的事物與自身，如果這是真的話，那麼我們必須說，非表象藝術在與自然的存在世界、事物以及對事物的把捉斷絕關係之時，它將詛咒其自身永不能達至它最親愛的目標……」[28]以馬列維奇（Kasimier Severinovich Malevich, 1878-1935）為例，他顯然把自己孤立於自然存在世界的無限意義之外。當然，這並不是說馬里旦主張藝術由此便是一種奴隸式的模仿。儘管在詩的知識形成的過程中，自然的外觀不得不進入到主體才能與主體趨於共同本性而融合，但是「詩的直覺在它的內部樂章中抓住了自然的外觀…不是透過任何形式分解的技術性花招，而是透過一種內在的壓力，自然的形式被創造性的感情所活化，超出了自身，訴說出多於自身的東西……它們（指自然形式）終得以被轉換、轉變和重鑄。」[29]所以，沒有以自然外觀作為工具的呈現或者再現，這些展現就不可能是直覺的，亦即，作品缺乏了藝術的本質。簡而言之，基於美術最基本的原則是創造性直覺這樣的事實，而創造性直覺所把捉的對象又是藝術家自身與事物融合的一種知識，抽象藝術排除了事物，排除了事物可見的外觀，「……很難被當成是過程中的一種進步。它就其自身而言，不如說是一個停滯的或退化的階段。」[30]

關於抽象藝術，吉爾松給了我們一個完全不樣的評價。從對照的結果中我們將看見，「馬里旦認為抽象繪畫儘管為一種合理的實驗，但卻是走上了一條黑胡同；而吉爾松則視此為繪畫從模仿的義務中將自身解放出來的一種新近與當代的運動。」[31]

吉爾松對於抽象繪畫的看法確實與他對模仿的看法密切相關。我們之前已經提及，吉爾松說過：「畫家創造形式，通過形式他便給予新的存有者以存在，

28 Ibid., 218.

29 Ibid., 226.

30 Ibid., 221.

31 Desmond J. FitzGerald, “Maritain and Gilson on Painting,” in *Beauty, Art and the Polis*, 194.

而他全部的義務都在於他所創造的形式，以及他的藝術所瞄準要給予存在的新存有，而不是任何外在的對象、存有或是他試圖模仿的外在風景。」[32]很簡單，一句話，就是在藝術作品中，創造比模仿更為首要。如果繪畫只是模仿，那它就不是藝術。

吉爾松認為，關於這個問題的本質，人們一直到了十九世紀中才有了比較清晰的意識。「意識到問題的本質之後，現代畫家發現了一個得以解決問題的原則——就是在畫中消弭一切僅僅屬於表象的元素……」[33]既然要藝術家創造出新的形式，那麼造型的元素才是最重要的，再現性的模仿可以被捨棄，而藝術效果的強度應該跟架構的造型純粹度成比例。在顏色方面，我們都知道，在自然中沒有純粹的和飽和的顏色，於是畫家沒有理由不用這些純粹色彩來替代實在中的虛弱顏色。在形式方面，畢卡索可以把女人頭斬首，然後把它放到它應該去的地方。很明顯的，繪畫藝術是被一種所繪形式的造型性的獨特規則所統治的。這一切都基於這樣的一個假設：「每一個形式在其自身就是造型的，並且擁有一種自己的造型『意義』。……所有形式都有一種表達的特殊模型（造型的語言），獨立於純粹意識型態（ideological）的意義（符號語言）之外。」[34]

在這條通往造型之美的道路上，走到最後一步的是蒙德里安。「既然在任何情況下，繪畫中要緊的是造型的元素（即我們所知的自然中的幾何形），那麼為何不在其完美的裸露（nudity，按，指全然的純粹性）中來呈現這造型元素呢？」[35]事實上，吉爾松對雕塑的看法也與繪畫一致，他認為「透過設定自身的目標為達至一純粹的形式之美，即從對自然物模仿當中釋放出來的形式美（除非那模仿是成為一個對象無法避免的一種必然）」，[36]雕塑才製造出完全保持在自身適當本質之上的作品。

所以，根據吉爾松，非表象藝術的來臨為我們宣告了藝術的本質為何。「藝術哲學只有一個普遍的原則要設置：所有進入到圖畫中所構成中的一切，不僅包括物質、工具與所執行的傳統技術，還有模型、主題、顯明意義與象徵符號等，簡言之就是所有在其中的東西，它們所形成的是作品物質材料的部分，只除了造型形式，它才是畫家構思出並賦予給所有不同元素以使它們成為一個統

32 Étienne Gilson, *Painting and Reality*, 129.

33 Ibid., 252.

34 Ibid., 253.

35 Ibid., 255.

36 Étienne Gilson, *Forms and Substances in the Arts* (Normal, IL: Dalkey Archive Press, 2001), 96.

一對象的東西，而對此統一對象的觀看是在其自身就是令人欲求的。」[37]

馬里旦與吉爾松的論述各自精彩。但是我們有不得不感到困惑，因為對立的判斷不可能兩者都是正確的。無論如何兩人都說出了一些真理。既使馬里旦認為完全擺脫自然的外觀這件事本身是不自然的，但是他也反對奴隸式的模仿，在這一點上，馬里旦與吉爾松是完全一致的。同時，吉爾松也不曾認為繪畫完全不允許模仿，他反對的只是把模仿當成目標。為了要成為一個審美對象，最低限度的可知覺的形象（就算只是幾何學的線條），仍然是必要的。那麼，問題到底出在哪裡呢？也許只能這樣說：在我看來，吉爾松對於抽象藝術的高度評價與他對藝術作為一種製作之創造行為的重視有關，因為藝術的本質是創造，而藝術家創造的是自然中所不具有的一種形式與質料的結合，抽象繪畫所呈現的這種形質的結合，比所有對自然加以模仿的繪畫更能凸顯作為人之藝術的「創造」這一特徵，他對抽象繪畫的高度評價無可厚非。而馬里旦的理論，就其理論本身而言，不必然會導致對抽象繪畫的負面評價，原因有二：第一，他認為，抽象藝術切斷了藝術中的理智與和感官知覺不可逃避的聯繫，在某種程度上是如此，因為我們越來越不能夠辨認出抽象藝術所再現的對象了，但是感官知覺除了我們所熟知的再現對象之外，一個色點、一條線也都是可知覺的，無論如何，抽象繪畫並沒有（而且也不能）完全拒絕感官的知覺；第二，他說詩的知識是藝術家的自我（Self）與事物（Things）的統合，所以我們不能完全拒絕自然的外觀，它們是與事物一道的、在我們的創造性直覺中出現。這確實是不錯的。但是，馬里旦也承認，藝術家不是照抄自然的外觀，藝術家的自我與事物的統合，必定經過藝術家自身的轉換。所以，如果一個藝術家宣稱在他的創造性直覺中某個自然的外觀轉化為一些幾何學的線條，這不是沒有可能的事情，如果他的創造性直覺這樣告訴他，那麼抽象繪畫就該如此被表達。[38]

基於上述的兩項原因，我們不須要把馬里旦對抽象藝術的排斥看得那麼絕對，因為他的整個理論體系不必然會導致這個結果，我傾向於把他對抽象藝術的評論當成個人的喜好。相應於此，馬里旦與吉爾松兩人意見的對立，也同樣不是如此絕對。整體來說，兩人對抽象藝術南轅北轍的看法，縱然引人注意，但其實還停留在論述的表面。馬里旦與吉爾松真正深刻的看法差異，應該是在

37 Ibid., 138.

38 這裡暴露了一個馬里旦關於藝術創作理論可能出現的疑惑，即創造性直覺的論述很有可能成為某些假冒藝術家的最佳藉口。因為，是否忠於創造性直覺乃是美術的最重要原則，然而什麼才是真正的創造性直覺，馬里旦不曾提出任何的判準。如此說來，任何人只要聲稱自己產生了一個創造性直覺，就可以當藝術家了，差別只在於有些人製作的技術比較好，有些人比較差而已。

我們即將要談論的另外一個焦點上：有關於「詩的知識」的論辯。

四、論辯的關鍵：知與製作之分

Robert J. McLaughlin把他〈藝術中的自然：馬里旦對吉爾松〉一文的大部分篇幅，都用來論述馬里旦與吉爾松關於抽象藝術看法的對立，有趣的是，在文章接近最後的部分，他卻說道：「在上述的這些對比之下，有著一個更為基礎的一個對比——兩位哲學家所提出的關於藝術的定義。馬里旦說，可理解性、意涵或意義對於藝術作品至關重要，是來自於這樣的事實，即藝術是實踐理智的一個德能。吉爾松反對用這種方式來定義藝術，他論辯說，若以此方式來理解的藝術，不過是一個**知道**如何去製作的完善能力，但卻不是製作本身。」[39]

我們很清楚，吉爾松從來沒有說過藝術不須要藝術家理智的參與，而馬里旦也從來沒有說過藝術不須要藝術家雙手的製作。吉爾松在A. W. Mellon的課程中曾說：「有些美學家把畫家活動的起始點置於某種直覺當中，其原因在於他們傾向於把所有問題都縮減為知識或思辨。」[40]如果我們想到馬里旦所主張的觀點(即藝術家的首要原則乃是透過創造性直覺來把捉到一種物我合一的「詩的知識」)，那麼說吉爾松的這句話確實對於馬里旦創作理論表達了一些批評。吉爾松一次在寫給友人的信中提到：「馬里旦所使用的『創造性直覺』這一表達是錯誤的；在物質物的秩序中，一個直覺不可能是創造性的，因為它沒有手。」[41]

吉爾松批判馬里旦的觀點，我們可以在《美之物的藝術》一書中看得的更清楚明白。他強調，「心智之認知（noetic）的功能與創作（poietic）的功能是有具體區別的。智性無所不在，它也在藝術中起作用，但是在藝術中的任何認知都不是屬於知識的秩序。這種藝術中的知識是在被製作品觀點下的知識，而不是就其自身而被找到的知識，或者為真理而辯護的知識。思辨知識所達至的終點是一個真的陳述，因為它是真的，它是普遍有效的。……而藝術由於深深地涉入了生產力的秩序並且為此服務，它的終點，不是命題，而是存有，是一個被製作品的存有。」[42]所以當馬里旦稱創造性直覺所把捉到的東西為詩的「知

39 Robert J. McLaughlin, “Nature in Art: Maritain versus Gilson,” *Renascence* 34 (Wisconsin, 1982): 309.

40 Étienne Gilson, *Painting and Reality*, 151.

41 Laurence K. Shook, *Étienne Gilson* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984), 337.

42 Étienne Gilson, *The Arts of the Beautiful*, 82.

識」之時，對於吉爾松來說，他無疑縮減了藝術乃是創造一個新存有者的活動這一事實，把藝術陷入了一種錯置的主智主義當中。當馬里旦表明藝術家應忠實於他的創造性直覺，把直覺所把捉到的詩的「知識」表達在作品中時，在吉爾松看來，這簡直就是混淆了美與真這兩個領域，因為知識的表達絕對不是使藝術成為藝術的東西。

吉爾松犀利地批判確實讓人感到招架不住。無怪Robert J. McLaughlin對此結論說：「吉爾松提出了較為審慎的主張，所以他的立場顯得比較容易被捍衛。重擔落在馬里旦的身上，他必須說明，美術作品除卻它作為一種內在可感知訴求的人造物之外，它還同時是一個符號（sign），並且它的藝術價值是與它深刻揭露的能力成正比的。」[43]然而，我們實在不敢說這就是定論，因為我們應當首先要弄清楚：到底是馬里旦把藝術縮減為知識，還是吉爾松把馬里旦「詩的知識」縮減為「思辨的知識」？

或許學者們都已經注意到了兩人理論中另一層比較深刻的對比（即知與製作的區分），然而關於此點，卻僅是點到為止。於是，我們應該進一步探問，兩人為何會產生這樣的意見分歧?分歧的關鍵點在於何處?這種分歧是否有調和的可能？在我看來，分歧的關鍵點正在於吉爾松對於真理與知識的定義。從當代的觀點來看，真理早已不再侷限於一種思辨知識的真理，而一旦真理的維度被打開，我們便不再需要一味地把知識與藝術對立起來，從而真與美也成了作品一體兩面的內涵。我們將在下一部分中探討真理的另一種更開闊的維度，在這個維度的視角下，馬里旦與吉爾松基於「知識與製作之分」所引發的衝突，也獲得了和解的可能。

五、另一種真

我們首先要表明的是，馬里旦從沒有說藝術家不須要手，藝術不須要製作。但是，藝術家不可能在茫然與渾沌當中，單靠著製作就能成就作品。簡言之，藝術家若完全沒有東西要說，那是很不可思議的。關於這一點，吉爾松也是同意的，否則他不會承認在藝術製作發生之前，藝術家的心中已經有某種「胚胎形式」或「種子形式」的存在。

但是藝術家要說的是什麼東西呢？他要說的東西，不該是任何思辨的知識，藝術之為藝術，絕不是因為它傳達了任何科學的或哲學的內容，這些透過思辨理智所達至關於真理的知識，可以在課堂上教授，它們不須要倚靠藝術，

43 Robert J. McLaughlin, “Nature in Art: Maritain versus Gilson,” *Renascence* 34: 310.

同樣的，藝術也不需要倚靠這些內容才成為藝術。無論如何，藝術不應該是達至這些思辨真理的手段，更不應該為思辨真理而服務。在美術中，藝術家為了製作美之物，他反而會要求這些思辨的真理像材料一樣進入到作品中為作品之美服務，關於這一點，吉爾松所說確實是不錯的。

如果馬里旦所謂「詩的知識」就是有關這些思辨真理的知識，那麼我們確實可以為此高舉撻伐的旗幟。但是馬里旦從來沒有在他的理論中的任何一個段落這樣子說過，或者甚至暗示過這種說法。「詩的知識」，從來都是藝術家在其欲望對美的朝向中，透過情感而使物我趨於共同本性，最終被創造性直覺所把握到的東西。這樣的知識，絕不是任何思辨真理的知識。此外，從主體能力的方面來說，創造性直覺在精神前意識中的出現，涉入了人的理智、情感、想像、感官、記憶等主體全部能力以及主體之所是的一切，絕對不是單單靠人的思辨理智就能夠成就的。如果我們對馬里旦的理解沒有錯誤的話，我們不難得出這樣的結論：馬里旦「詩的知識」絲毫不是某種「思辨的知識」。

如果兩人的論辯不能告訴我們一些關於藝術本身的一些東西，那麼這些論辯就會顯得很無趣。馬里旦和吉爾松的論辯，使我們進一步去思考：如果藝術給出的不是思辨真理，那麼它給出了什麼？我們都知道，藝術家確實做了些什麼，而欣賞者也確實感受到了些什麼。難道僅僅因為藝術不傳達思辨真理，藝術家所表達的東西就不真嗎？欣賞者所體會到的東西就不真嗎？我們在吉爾松《繪畫與實在》一書中找到一段有趣的論述：「藝術家有時也談到真理，把它當成是他們想要透過作品而獲得並通達的一個理想。但是如果真理以傳統的意義來瞭解（即真理是一心智與它的對象的完美符合）的話，那就沒有真理會在藝術家對其未來作品的知識中了……說到藝術的真理，詩人指的是某種東西，它不過是他心智中模糊的、幽暗的影像，而現在在他作品中成為具體實在的那個東西。」[44]

即便吉爾松如此小心翼翼地維護著美與真的界線，他也體會到在藝術中有某種真，藝術家所傳達的東西是真的，儘管不是傳統意義上心智與對象符合的那種真理，它仍然是真的。不僅藝術家所表達的東西是真的，事實上，欣賞者所感受到的東西也是真的。

馬里旦所指藝術家在其精神前意識中透過創造性直覺所把捉到的「詩的知識」，當然也是真。它不是思辨理智中心智與對象符應的那種真理，但它仍是真。由於馬里旦的「精神前意識」這個概念，與現象學有著密切的關聯。[45]所

44 Étienne Gilson, *Painting and Reality*, 154.

45 馬里旦所謂的「精神前意識」，與現象學中論及物我交會之初且反省意識還未出現的

以，或許我們可以從現象學家的身上找到提供答案的方向。海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）曾表明，梵谷的油畫揭開了這器具即一雙農鞋真正是什麼。這個存有進入了它的存有之無蔽之中。「在作品中，要是存有者是什麼和存有者如何是被開啟出來，作品的真理也就出現了。」原來，「在藝術作品中，存有者的真理已被設置於其中了。」[46]無疑的，對海德格來說，藝術活動乃是存有真理得以顯現和發生的一種重要方式。正如他所說：「美是做為無蔽的真理的一種現身方式。」[47]

很顯然，存有的真理不是思辨的真理。這種真理以「揭露」為真，而不是以主體意識和對象的「相符」為真。如果藝術家在物我未分之初（在世界與此有統一的結構中），在反思意識開始運作之前，他若體認到了一些什麼（即便這是關於事物的一些什麼），當他把所體認到的東西為我們揭露在作品中之時，這個揭露也絕對不會是那種清晰的思辨知識的揭露（這時思辨的能力甚至還未有意識地運作）。沒錯，如果藝術家體認到的東西是真，那麼這種真，確實更接近於海德格所說的存有的真理。當然，海德格在談論藝術作品中的這種存有的真理時，他所說的是普遍的藝術，並非是針對美術，但是若將美術也視為廣泛的藝術的一部分，那麼他說的這些話在美術中也是有效的。

很可惜海德格不願意進一步談人的主體以及這個主體的意識，因為對他來說，這顯然又會讓我們再度陷入主客對立的圈套當中。所以，談論審美經驗的現象學家杜夫海納（Mikel Dufrenne, 1910-1995）可能對於我們現在的問題更有幫助。杜夫海納認為，有一種真理的標準，即普遍性，它來自於它的對象，但這首先是基於個人在這種真理中都不考慮自己。當人放棄了構成了自己深度的一切並還原為一純粹的「我思」（即一個非屬人的主體）之時，我們所達到的就是這種真。然而，有「另一種形式的真理，在它面前主體的態度比較接近於審美態度。這就是最廣義的形而上學的真（les vérités métaphysiques; metaphysical truths）。它們一方面最後不變成嚴格的、普遍有效的知識，因為這些真的最充實意義是只有對我而言的；另一方面，又求助於我，它們既是一種感召，又是一種強迫，它既與我有別，又存在於我的內心。這些真來自一種

一種「前反思意識」的概念有著親緣關係，請參見拙著，《馬里旦美學中的美與善》（臺北：高等教育出版社，2009），頁 49-50。這個部分與我們的主題無關，所以不再論述。

46 Martin Heiddeger, *Off the Beaten Track*, translated by Julian Young & Kenneth Haynes (New York: Cambridge University Press, 2002), 16. 中譯參見馬丁．海德格著，孫周興譯，《林中路》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1994），頁 17。

47 Ibid., 32. 中譯見馬丁．海德格著，《林中路》，前揭書，頁 36。

與審美態度並非無關的態度。我們可以找到的、與審美經驗混在一起的正是這些真，而非嚴格的邏輯的真。」[48]

非屬人主體是具體主體反面，但是都是屬於同一個主體的部分，也就是說，在主體面對自然、以一種認識的態度來接觸自然時，他就將自己轉化為一種非屬人的方式以獲得知識的普遍有效性；然而，當主體面對審美對象並用他全部之所是去介入時，他就成為一個具體的主體，此時，如果對象還有什麼真實性可言的話，那也只是對這個具體主體來說才是有效的。這並非一種貶抑，相反的，主體在美感中所尋求的是這最廣義的形上學的真。這樣的真並不具有那種不記名的、可交換的或可累積的知識，但對主體真實的生命卻是更有意義的體驗。

儘管杜夫海納所說的一切，都是針對欣賞者的美感經驗來說的，但是讓我們說，馬里旦的「詩的知識」也具有著這樣一種「形上之真」。藝術家在精神前意識中，透過情感而達至了物我趨於共同本性的合一，此時所形成的「詩的知識」如果有任何真的意義的話，這種真也不能普及，而且也僅僅對於藝術家這個具體主體才有著最充實的意義。「形上之真」不具有普遍有效性，這並不是什麼缺點，它也不因此成為某種次等的真理或知識，相反的，它向我們顯現的是人最原初也最真實的處境。

我們也許可以推想，如果吉爾松願意接受這種「形上之真」，那麼「詩的知識」一詞對他來說或許就不會那麼刺耳了。「詩的知識」不是思辨真理的後果，它不過是形上之真的表達而已。

六、創新融合的可能性

過去的學者們，在論及馬里旦與吉爾松的藝術理論時，都將注意力放在兩人有關抽象藝術的對立看法上，既使意識到了他們基於「知識與製作之分」的理論衝突，卻未有人點明，這個衝突的發生是來自於「真理定義」的問題，更未有人試圖從當代對於真理意涵的理解，以「擴大真理意涵」的方式，來為兩人的理論進行調和。在上一個部分中，我們提出了異於傳統之「思辨真理」的一種新的真理面向，即由海德格所提出的「存有真理」，一種以「揭露」為真，

48 參見Mikel Dufrenne, *Phenomenology of Aesthetic Experience* (United States of America: Northwestern University Press, 1973), translated by Edward S. Casey et al, 430. 中譯見杜夫海納著，韓樹站譯，《審美經驗現象學》(北京：文化藝術出版社，1996)，頁470。

而不是以「相符」為真的真理。這一真理，在杜夫海納的論述中，成了欣賞者美感體驗中真真切切感受到的一種「形上之真」。現在，我們將順著當代對於真理意義的理解，嘗試調和馬里旦與吉爾松兩人的理論。

在「藝術品的存有」這個面向下，知識與藝術的結合已經是一個事實了，而真與美更是作品的一體兩面。藝術品是這樣的存有者，它是藝術家將其全部存有在對創作活動的投入中，作為一個成品出現在我們眼前的。而藝術家的全部存有（包括他的一切能力、知識、熱情、信念、身體，當然，少不了那雙製作的手），首先，不可否認的，必然蘊含了關於藝術家存有的真理。我們可以說，在藝術家的（如馬里旦所說的）「創造性的直覺」出現的剎那，又或者在（如吉爾松所說的）「胚胎形式」出現的剎那，這關於藝術家的存有真理，想要外化其自身於具體對象（即作品）中的齒輪，便已經開始啟動了。

藝術家存有的真理，透過創作的活動，實現了它外化自身的運動。當宇宙中一個全新的、前所未見的存有者（即藝術品）最終出現之時，這個藝術家的存有之真，也即成為了欣賞者在作品中所體認到的形上之真。

這一切都離不開存有以及存有的真理，只要我們不侷限真理的定義為思辨或符應的真理，馬里旦與吉爾松的理論就不再是相互對立，而是相互補充了：我們看見，馬里旦對「創造性直覺」的論述，從來就沒有排斥身體的參與，更沒有排斥那雙製作的雙手，創造性直覺中所產生「詩的知識」更非「思辨知識」，而是一種蘊含著身體、帶著自身全部存有真理的一種知識，它是永遠地朝向於外化自身於作品中的一種具體知識；而吉爾松對於藝術和製作的論述，則確切地表明了這種外化的活動，在這創造的活動（即具體的製作）中，藝術家的雙手也從來不曾分離於他心中的那個「胚胎形式」，而所謂「胚胎形式」，不正是藝術家在其全部存有的投入中所投射出來的、一個總是想要外化自身於作品中的形式嗎？這樣的形式，同樣蘊含了關於藝術家的一種存有的真理。在存有真理的視角下，「創造性直覺」是馬里旦考量藝術家創作過程中在「人的能力」的面向上所做的說明，而「胚胎形式」則是吉爾松考量藝術家透過製作以引發新存有的面向上而做的說明，兩者都有著一種關於藝術家存有真理的表達，它們相互補充著彼此，也都在訴說著那關於存有真理的美麗閃耀。

七、結論

從馬里旦與吉爾松關於藝術、美術的看法開始，我們看見了兩人如何從相同的哲學基礎出發，然後分別走進了兩端對立的意見。但是，兩人的對立真的沒有轉圜餘地了嗎？這意味著如果我們支持馬里旦，就必然反對吉爾松；或是

支持吉爾松，就一定得排斥馬里旦。事實上，我們並不須要走到這一步。

首先，他們關於抽象藝術的相反意見，嚴格來講並非兩人在理論上無法避免的衝突，這裡沒有A≠-A的這種對立，因為從馬里旦創作理論的結構來看，他對抽象藝術的反對，並沒有推論的必然性。第二，兩人更為深刻的一種差異，表現在他們關於「詩的知識」的論辯上。這個論辯發生的關鍵在於，吉爾松認定馬里旦「詩的知識」是把知與製作的領域混淆了。然而，事實上這裡仍然沒有任何A≠-A的對立，因為我們有足夠的理由相信與證明，馬里旦「詩的知識」從來就不是吉爾松講的那種「思辨的知識」。論辯之所以發生，關鍵正在於吉爾松對於「真理」的定義。吉爾松將真理定義為思辨或符應的一種認識上的真理，而一旦真理的定義被侷限於此，兩人理論的衝突便難以調和了。因為對吉爾松來說，「知識」僅僅作為一種認識的、思辨的真理，它便成了某種與藝術家製作的雙手不相干的東西。然而，我們若能擴大真理意涵的維度，兩人理論的衝突便能找到彼此融合的方向。筆者透過當代「存有真理」概念的引入，以此擴大真理意涵的面向，從這個視角下，我們看見了兩人理論調和的可能性，也在這個視角下，我們看見了兩人理論深層的可連結性，正是在這個基礎上，它們得以為彼此做出補充。

馬里旦與吉爾松兩人都是多瑪斯學者，而在多瑪斯哲學中，美有著它與存有學相關的面向，也有著它與主體能力相關的面向，兩者本就是一體兩面的。本文的主要目的，是希望從美與真、藝術與知識之間的論辯入手，逐步勾勒出馬里旦與吉爾松這兩位優秀的天主教哲學家在思考美術問題上所顯現的差異。然而這項差異，與其說是某種對立或不相容的衝突，不如說是他們從不同的角度切入美術問題而揭露出關於美、關於美術所展現的不同面向與意義。

引用書目

何佳瑞，《馬里旦美學中的美與善》，臺北：高等教育出版社，2009。

杜夫海納著，韓樹站譯，《審美經驗現象學》，北京：文化藝術出版社，1996。

馬丁・海德格著，孫周興譯，《林中路》，臺北：時報文化出版公司，1994。

Dufrenne, Mikel. *Phenomenology of Aesthetic Experience*. Edward S. Casey, et al., trans. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973.

Gilson, Étienne. *Forms and Substances in the Arts*. United States of America: Dalkey Archive Press, 2001.

---. *Painting and Reality*. New York: Pantheon Books, 1957.

---. *The Arts of the Beautiful*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 2000.

Heiddeger, Martin. *Off the Beaten Track*. Julian Young & Kenneth Haynes, trans. New York: Cambridge University Press, 2002.

Kennedy, Leonard A., and Jack C. Marler, eds., *Thomistic Papers II*. Houston: University of St. Thomas, 1985.

Maritain, Jacques. *Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry*. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.

---. *Creative Intuition in Art and Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1953.

---. *The Responsibility of the Artist*. New York: Charles Scribner's Sons, 1960.

McLaughlin, Robert J. "Nature in Art: Maritain versus Gilson." *Renascence* 34 (1982): 303-12.

Murphy, Francesca Aran. *Art and Intellect in the Philosophy of Étienne Gilson*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 2004.

Ramos, Alice, ed. *Beauty, Art and the Polis*. Washington: American Maritain Association, 2000.

Shook, Laurence K. *Étienne Gilson*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984.

Beauty and Truth: The Argument between Jacques Maritain and Etienne Gilson

Katia Lenehan*

Abstract

Jacques Maritain and Etienne Gilson, despise the fact that they came from the same country, shared the same religious beliefs and belonged to the same philosophical school (Neo-Thomism), expressed opposite opinions towards certain points in fine arts. It is worth the effort to find out why and how this controversy appeared because their views help us to see a deeper meaning of art.

This paper starts with illustrating Maritain and Gilson's respective views on fine arts. Through discerning the boundary between beauty and truth, art and knowledge, this paper presents the key points of their arguments. After realizing why and how the conflict arose, this paper offers a different view on truth concerning art, and also shows that the disagreements between Maritain and Gilson may not be treated as an uncompromising conflict; rather, these two philosophers simply dealt with fine arts from different perspectives and thereby demonstrated respective aspects and meaning about art and fine arts.

Keywords: Gilson, Maritain, beauty, truth, abstract art

* Assistant Research Fellow, Fu Jen Academia Catholica, Fu Jen Catholic University.