

萬有文庫

第一集一千種

王雲五主編

美學原論

(一)

克羅斯著  
傅東華譯



商務印書館發行

038364

美 學 原 論

(一)

蔡元培 著  
沈雁冰 譯

世界書局發行

# 目錄

## 第一章 直觀與表現……………一

第一節 直觀的知識……………一

第二節 直觀的知識對智力的知識獨立……………

第三節 直觀與知覺……………五

第四節 直觀與空間及時間的概念……………六

第五節 直觀與感覺……………八

第六節 直觀與聯想……………一

第七節 直觀與再生表象……………二

第八節 直觀與表現……………三

第九節 主張直觀與表現有別的謬見……………四

第十節 直觀與表現的同一性……………一八

第二章 直觀與藝術……………二〇

第一節 推論與說明——藝術與直觀知識的同一性……………二〇

第二節 兩者並無種類上的差別……………二〇

第三節 內包上無差別……………二二

第四節 差別是外延的及經驗的……………二二

第五節 藝術的天才……………二四

第六節 美學上的內容與形式……………二六

第七節 對於自然模倣說及藝術錯覺說的批判……………二七

第八節 對於否認理論的事實而主感情的事實的藝術論的批判——美的表象及感情……………二九

第九節 對於美的感覺說的批判……………三〇

第十節 藝術作品的統一與不可分性……………三三

第十一節	藝術是解放者·····	三五
第三章	藝術與哲學·····	三六
第一節	智力的知識和直觀的知識之不可分性·····	三六
第二節	對於此論的否定說的批判·····	三七
第三節	藝術與科學·····	四〇
第四節	內容與形式的另一意義——散文與詩·····	四二
第五節	第一階段與第二階段的關係·····	四三
第六節	其他形式的知識不存在·····	四四
第七節	史實與藝術的同異·····	四四
第八節	歷史的批評·····	四七
第九節	歷史的懷疑主義·····	四八
第十節	哲學爲完全的科學——所謂自然科學和它們的範圍·····	四九

第十一節 現象與實在·····	五一
<b>第四章 美學上的歷史主義與主智主義·····</b>	<b>五三</b>
第一節 對於或然論及自然主義的批判·····	五三
第二節 對於主張藝術須有觀念有論題等說及類型說的批判·····	五五
第三節 對於象徵與譬喻的批判·····	五六
第四節 對於藝術及文學的種類說的批判·····	五八
第五節 藝術判斷上由此說而起的謬誤·····	六〇
第六節 種類區分之經驗的意義·····	六三
<b>第五章 歷史學及論理學上類似的謬誤·····</b>	<b>六五</b>
第一節 對於歷史哲學的批判·····	六五
第二節 美學之侵入論理學·····	六七
第三節 論理學的本質·····	六九

第四節	論理的判斷與非論理的判斷之區別	七〇
第五節	三段論法	七一
第六節	論理學的虛偽與美學的真實	七四
第七節	革新的論理學	七五
<b>第六章</b>	<b>理論的活動及實踐的活動</b>	<b>七七</b>
第一節	意志	七七
第二節	意志爲知識的更進階段	七八
第三節	對此的異論及說明	七九
第四節	對於實踐的判斷或價值的判斷之批判	八一
第五節	美的事實中排除實踐的事實	八二
第六節	對於藝術目的說及內容選擇說之批判	八四
第七節	藝術實踐上之無罪	八五

第八節 藝術的獨立.....八七

第九節 對於所謂「風格即人」一語的批判.....八七

第十節 對於所謂藝術上的真摯的批判.....八八

第七章 理論與實際之類似.....九〇

第一節 實踐的活動之二形式.....九〇

第二節 經濟地有用的活動.....九〇

第三節 有用與專門之區別.....九一

第四節 有用與利己主義之區別.....九二

第五節 經濟的意志和道德的意志.....九三

第六節 純粹的經濟性.....九四

第七節 道德的經濟方面.....九五

第八節 僅屬經濟的事及道德的無關心之謬誤.....九七



第九節	對於功利主義的批判及倫理學與經濟學之改革	九八
第十節	實踐活動上的現象與實在	九九
<b>第八章</b>	<b>對於其他精神的形式之排除</b>	<b>一〇一</b>
第一節	精神的體系	一〇一
第二節	天才的諸形式	一〇二
第三節	精神活動之第五形式不存在——法律及社會性	一〇二
第四節	宗教	一〇四
第五節	形而上學	一〇五
第六節	精神的想像力與直觀的智力	一〇七
第七節	神祕的美學	一〇七
第八節	藝術的有限性與不滅性	一〇八
<b>第九章</b>	<b>表現無樣式等級之分及對修辭學之批判</b>	<b>一一一</b>

第一節	藝術的特性·····	一一一
第二節	表現無樣式之可分·····	一一二
第三節	繙譯之不可能·····	一一二
第四節	對於修辭學的範疇之批判·····	一一三
第五節	修辭學範疇之經驗的意義·····	一一五
第六節	此等範疇用作美的事實的同義語·····	一一六
第七節	用作種種審美上不完整的表示·····	一一八
第八節	用作一種超越美學而為科學盡職的意義·····	一一八
第九節	學校中的修辭學·····	一一九
第十節	表現的類似·····	一二〇
第十一節	繙譯之相對的可能性·····	一二一
第十章	美的感情及美與醜之區別·····	一二二

第一節	感情一語的種種意義·····	一一二
第二節	以活動論的感情·····	一一二
第三節	感情與經濟的活動之同一性·····	一一三
第四節	對於快樂說之批評·····	一一五
第五節	感情爲一切形式的活動的隨伴物·····	一二五
第六節	感情之某等區分的意義·····	一二七
第七節	價值與貶價值·····相反性與其結合·····	一二八
第八節	美爲表現的價值或卽表現·····	一二九
第九節	醜及其所由構成之美的元素·····	一三〇
第十節	相信表現可無美醜的謬見·····	一三一
第十一節	真正美的感情及隨伴的或偶發的感情·····	一三二
第十二節	對於所謂具形的感情之批判·····	一三三

第十一章 美的快樂說之批判……………一三五

第一節 主張美為高等感覺的快感說之批判……………一三五

第二節 遊戲說之批判……………一三六

第三節 性及勝利說之批判……………一三七

第四節 同感說的美學之批判——此說中內容和形式的意義……………一三八

第五節 美的快樂說與道德說……………一三九

第六節 藝術之嚴格主義的否定及教訓主義的辯護……………一四〇

第七節 純粹美之批判……………一四一

第十二章 同感說的美學及似是而非的美之概念……………一四三

第一節 似是而非的美之概念及同感說的美學……………一四三

第二節 藝術上的醜及醜之征服說的批判……………一四四

第三節 此等似是而非的美學概念是屬心理學的……………一四六

第四節	此等概念之嚴正的定義不可能……………	一四七
第五節	例如崇高滑稽幽默等之定義……………	一四八
第六節	此等概念與美的概念之關係……………	一五二
<b>第十三章</b>	<b>自然及藝術上之「物的美」</b> ……………	<b>一五四</b>
第一節	美的活動與物的觀念……………	一五四
第二節	表現之美學的意味及自然論的意味……………	一五五
第三節	再生表象與記憶……………	一五七
第四節	記憶的幫助之形成……………	一五八
第五節	物的美……………	一五九
第六節	內容與形式之另一意義……………	一六〇
第七節	自然美與人工美……………	一六一
第八節	混成美……………	一六三

第九節 著作	一六四
第十節 自由美及不自由美	一六五
第十一節 對於不自由美之批判	一六六
第十二節 創作的載因	一六八
<b>第十四章 由物理學與美學混同而生之種種謬誤</b>	<b>一七〇</b>
第一節 美的聯合說之批判	一七〇
第二節 美的物理學之批判	一七一
第三節 人體美論之批判	一七二
第四節 幾何形美之批判	一七四
第五節 對於自然模倣的另一相之批判	一七六
第六節 美之基本形式說的批判	一七七
第七節 對於探求美之客觀條件的批判	一七八

第八節 美學的占星術……………一八〇

第十五章 具體化活動——藝術之技巧與理論……………一八二

第一節 具體化之實踐的活動……………一八二

第二節 具體化的技術……………一八二

第三節 各種藝術的技巧論……………一八四

第四節 各種藝術的審美論之批判……………一八六

第五節 藝術分類的批判……………一八七

第六節 藝術聯合論之批判……………一八九

第七節 具體化活動與功利及道德之關係……………一九〇

第十六章 鑑識及藝術之再生……………一九三

第一節 美的判斷——美的判斷與美的再生之同一性……………一九三

第二節 創作與批評無差歧之可能……………一九四

第三節 鑑識與天才之同一性·····	一九六
第四節 與他種活動之類似·····	一九八
第五節 美學上的絕對論(即主智主義)與相對論之批判·····	一九九
第六節 相對的相對論之批判·····	二〇〇
第七節 基於戰因及精神特質之變化的反對論·····	二〇一
第八節 對於分標號為自然的及習慣的兩種之批判·····	二〇三
第九節 此等差變如何可以超御·····	二〇四
第十節 作品之復舊與歷史的解釋·····	二〇五
<b>第十七章 文學史與藝術史·····</b>	<b>二〇八</b>
第一節 文學與藝術之歷史的批評及其重要·····	二〇八
第二節 文學史和藝術史及其與歷史的批評和審美的判斷之區別·····	二一一
第三節 藝術史及文學史的方法·····	二一三



第四節	藝術起源問題的批判·····	二一三
第五節	進步與歷史的標準·····	二一五
第六節	文藝史上並無一脈的進步·····	二二一
第七節	違犯這條法則的錯誤·····	二二四
第八節	美學上『進步』一語的其他意義·····	二二五
<b>第十八章</b>	<b>結論 言語學與美學之同一性</b> ·····	<b>二二八</b>
第一節	全書的總綱·····	二二八
第二節	言語學與美學之同一性·····	二三一
第三節	言語學上諸問題之美學的公式化及言語的本質·····	二三二
第四節	言語的起源及其發達·····	二三四
第五節	文法與論理學的關係·····	二三五
第六節	文法的種類或品詞·····	二三六

第七節	言語的個性及國語的分類·····	二三八
第八節	標準文法之不可能·····	二三九
第九節	文法之教授的目的·····	二四〇
第十節	言語的基本事實或語根·····	二四一
第十一節	美的判斷及模範語言·····	二四三
第十二節	結論·····	二四六

# 美學原論

## 第一章 直觀與表現

### 第一節 直觀的知識

人類的知識有兩種樣式，就是：或爲直觀的、(intuitive) 知識，或爲論理的、(logical) 知識；或爲由想像、(imagination) 得來的知識，或爲由智力、(intellect) 得來的知識；或爲個體、(individual) 的知識，或爲普遍、(universal) 的知識；或爲各個事物、(individual things) 的知識，或爲此等事物間的關係、(relations) 的知識；質言之，人類的知識總不外產生心象、(images) 的和產生概念、(concepts) 的兩種。

在日常生活，所訴的恆屬直觀的知識。就是說，有些真理是我們不能替它定界說的，不能用三

段論法證明它的，卻必須直觀地認識它的。政治家常要非難那種對於現實狀態沒有活潑直觀力的抽象推理家；教育理論家則力說學生的直觀力有儘先開發的必要；批評家之批判作品，也貴能撇開理論和抽象，而直接憑直觀去下判斷；凡是講實際的，必都主張靠直觀而生活，不靠理性而生活。

但日常生活對於直觀的知識雖與以這樣充分的承認，揆之於理論和哲學的境界，它便並未得同等的相當的承認。如今已有一種關於智力知識的極古的科學，是人人承認無敢疑議的，就是「論理學」；至關於直觀知識的科學，則只有少數人畏怯辛勤地在這裏提倡。論理的知識業已佔據領土的大半；即使她不立刻將她的伙伴「直觀的知識」誅殺吞噬，也只肯容她居個侍婢或司關的卑微地位罷。因為尋常人說，直觀的知識倘不借智力的知識的光，它能做什麼呢？它是一個沒有主人的奴僕；主人雖覺奴僕有用，但主人總為奴僕所必要，因為是他使獲得生活的。又說，「直觀」是盲目的；「智力」把她的眼睛借給她。

## 第二節 直觀的知識對智力的知識獨立

如今，第一要牢牢記在心的，就是直觀的知識並不需要一個主人，也並無須依靠那一個；她並不須問別人借眼睛，因為她有她自己很精明的眼睛。確乎有些地方，是可以發見概念中混着直觀的。但在其他許多直觀裏，則並無這種混淆的痕跡，便足證這種混淆是不必要的。例如畫家所繪月景的印象，製圖家所畫的輪廓，音樂中所含或剛或柔的情致，以至一首感慨抒情詩所含的辭句，或我們日常生活中用以祈求、命令、哀歎的辭句：凡此，都很可以全屬直觀的事實，絲毫沒有智力的關係的。但無論人們對於這些實例如何思考，並且再讓一步，即將一般人以為文明人直觀中大部分浸潤着概念的那種主張也承認了，我們卻仍有一點更重要更確定的事實應該注意。這就是，那些所謂混合着鎔和着直觀的概念，其實在它真正混合鎔和的範圍，已經不復是概念，因為它已失卻所有的獨立和自主了。它當初原非不是概念，但如今已成爲直覺的簡單元素了。凡哲學的格言，一經放在一個悲劇的或喜劇的人物口裏，它們便具有這些人物的特性的資格，而不是概念的資格。

了；這就猶之人物畫面上的紅色，已不是代表物理學家心目中的紅色，卻已成爲那畫像的一種特徵的元素。蓋各部分的品性，是要全體來決定的。一件藝術品裏，儘可充滿着哲學的概念；它儘可比一篇充溢着描寫和直觀的哲學論文含着更多的概念，而那些概念，也甚至可比哲學論文裏的更加深刻。但無論包含着這多數的概念，那件藝術品的全效果總是一種直觀；同樣，無論包含着多少直觀，那篇哲學論文的全效果總是一種概念。例如許婚 (Promessi Sposi) (註1) 一作，內包含着許多道德的觀察和特色，但以全體而論，並不因此而失其爲一篇單純故事或一種直觀的特性。同樣，哲學家如叔本華 (Schopenhauer) (註2) 的作品裏，雖見充斥着許多軼事和諷刺，卻並不因而取消它的理智的論文的特性。科學的作品和藝術的作品的區別——就是智力的事實和直觀的事實的區別——只在於各個作者所祈向的全效果的區別。凡所以決定並限定各部分的，就是這個全效果，而不是單獨抽象地看出的各部分的本身。

(註1) 近代意大利著名小說家並詩人 Manzoni (1788-1878) 的傑作小說。

(註2) 德國著名厭世主義哲學家 (1788-1860)。

### 第三節 直觀與知覺

但是單單承認了直觀對於概念的獨立，並不足以使我們對於直觀具有真實而正確的觀念。有些人雖已承認這一點，或至少已不公然主張直觀是依賴智力的了，但其中又發生別種錯誤，以致蒙混了直觀的真正性質。蓋直觀往往被解做知覺（perception），或對於現實的實在的知識，就是對於真實（real）的事物的認識。

確乎，知覺是直觀的。例如我在裏面寫字的房間，我面前的墨水瓶和紙，我正用着的筆，以及我所接觸，並用作我身的工具的諸物件，我對它們都有知覺；又因我的身既在寫字，故知覺它的存在——凡此，確乎都是直觀。但現在我的腦裏通過一個坐在別一城裏別一房間用別的紙筆墨寫字的我的心象，這心象也是一個直觀。這事的意義，就是說實在與非實在的區別，對於直觀的真正性質是無關涉的，是屬第二義的。假如我們設想有這麼一個人，他心裏是第一次得着直觀，那末似乎他的直觀，是只能對於現實的實在而有的，就是說，人的心是只能對於真實的東西有知覺的。但對

於實在的知識，既須以真實的心象和非真實的心象間的區別爲根據，且這區別最初是不存在的，故這些直觀，實際並不是真實的直觀或非真實的直觀，即亦不是知覺，卻可稱爲純粹的直觀。凡一切都真實的地方，就是沒有一件是真實的。兒童很難辨別事物的真假，歷史和小說，在兒童期間看來是完全一樣的；這就可以供給我們以關於這種微妙狀態之一種模糊的且只彷彿近似的觀念。總之，直觀就是對於真實的知覺和可能事物的單純心象之未分化的統一。在我們的直觀中，我們並不把自身當做經驗的本體，以與外界的實在對立，卻只把我們的印象客觀化，無論那印象是什麼性質。

#### 第四節 直觀與空間及時間的概念

所以，有些人把直觀當做僅按空間及時間兩個範疇而造成並排列的感覺，那就似乎要算比較接近真理了。「他們說」空間和時間就是直觀的形式；所謂直觀，就是把它放在空間裏，或時間的連續關係裏。那末所謂直觀的活動，就在於空間性和時間性這二重的且共同的作用裏。但關於



這空間時間兩個範疇，又必須把上面所說的那個智力的區別重復申說一下，若當智力裏發見混着直觀的時候，因為我們可有不具空間和時間的直觀。例如在我們意識中客觀化了的天的顏色，感情的色彩，苦痛的呼號，以及意志的奮發等等，都屬我們所具的直觀，但它們的形成，與空間和時間都絕無關涉。在有些直觀裏，可以發見空間性而無時間性，在其他，則可發見時間性而無空間性；且即在兩者都可發見的處所，也是等後來反省然後覺察的。空間和時間能跟直觀相融合，也如跟直觀的其他一切元素相融合一般：就是說，空間和時間之於直觀，是以資料（materialiter）的資格存在的，不是以形式（formaliter）的資格存在的；它們是直觀的成分，不是直觀的秩序。凡人當看畫圖或風景的時候，倘沒有一種暫時打破他的默會的反省行爲，試問誰會想到空間呢？又當人在聽一段故事或音樂的時候，倘沒有同樣的反省行爲打斷它，試問誰會覺着時間的連續呢？凡在藝術作品裏由直覺見出的，並不是空間和時間，卻是那作品的特性，就是它所獨具的面目。這樣的見解，可由近代哲學的好幾個方面來證實它。空間和時間，如今已決不當它是單純的原始的作用，卻當它是極複雜的智力的組織。且縱在那些並不完全否認空間和時間爲具有形成的要素，

範疇，及作用等品性的人們當中，也仍可以看見他們試欲將兩者統一起來，並用一種和普通想像這兩個範疇不同的狀態來思考它們。有些人把直觀認為限於空間性的範疇，而主張即是時間也須靠着空間來直觀。別的人則認空間的三度（長、闊、高）為非哲學地所必要，而把空間性的作用認作並無如何特種空間的決定。但空間性的作用，若只是一種甚至連時間也要受它排列的單純排列，那末它能具有什麼性質呢？它所代表的，豈不就是一切批評和反駁所猶未推翻的一點——就是不過對於一般的直觀的活動與以肯定嗎？且若我們把一種單純的作用歸給這種活動，認它為不是空間化，不是時間化，卻是特性的表示，那末這種活動豈不就真正決定了嗎？或者把這種活動的本身就當做一種供給我們以事物之具體的和個性的知識的範疇或作用，那末它也就不就真正決定了嗎？

## 第五節 直觀與感覺

我們既已這樣使直觀的知識脫離了任何智力的暗示，及一切後起的與外來的贅物之後，現

在就須從另一方面去說明它，確定它的範圍，並且防護着它，勿使受着別樣的侵犯和淆混。在這方面的「直觀方面的」較低界限有所謂感覺（sensation），這是一種以其本身單純實質的資格為精神所到底不能現解的無形的實體。精神只能主有具備形式的感覺，也只能在形式裏主有感覺，但又不過假定它的觀念為一種範圍。實質「物」在抽象的狀態，是機械作用，被動作用；它是人類的精神之所感受，而非所產生。無實質，則人類的知識和活動都不可能；但僅有實質「物」，則產生獸性，即產生人間一切獸的和衝動的部分，而沒有人間性的精神的統治了。試想我們不是常常用着力要明白了解自己內部經過的事情嗎？我們確乎也瞥見一點什麼，但它現於我們的心上，總不是具體化的，不是有形的。就在這樣的頃刻，我們最能覺察實質和形式間的深徹的區別。這兩者，並不是我們兩種對峙的行爲；但前者在我們的外部，由外部攻襲我們，而將我們剝奪去；後者則在我們的內部，而有將外部的東西吸收來融合做自己的傾向。實質既被形式包圍、征服，就產生具體的形式。我們的直觀所以區別彼此，就在實質，就在內容。形式是常住不變的；這是精神的活動。至於實質，便要變化無定。無實質，則精神的活動將不能脫離它的抽象性而成為具體的真實的活動，即不

能成爲如此如彼的精神的內容，如此如彼的明確的直觀。

但正是這種形式，正是這種本質上屬於我們自己的精神活動，是常常被人漠視或否認的；這真是一件爲我們這時代的特色的不可思議的事實。有些人把人類的精神活動和所謂「自然」之比喻的及神話的活動混爲一談；殊不知後者的活動是機械作用，且除非我們也跟伊索（*Aesop*）（註一）一般，想像着「不但野獸能言，草木也能語」（*arborea loquuntur non tantum ferae*），它是跟人類的活動絕無似處的。又有的，確說他們在自己身上從來不曾見過這種「不可思議的」活動，就彷彿以爲出汗和思想之間，或感覺寒冷和意志能力之間，並無區別，或只有量的區別。更有別的人，則主張把活動和機械作用兩件種類上顯有分別的事，合在一個較廣的概念裏面；他們的理由，確乎是比較大些。我們現在對於這種最後合併之是否可能，以何意義，姑且暫時不加研究，但即承認這樣的嘗試是可做的，也有一點地方很明白，即若將兩種概念合併做第三種，這意味中就已包含着先認前兩種概念是有區別了。如今，於我們有大關係的就是這個區別，我們要把它弄個明白。

（註一）紀元前六一九——五六四之希臘寓言家。

## 第六節 直觀與聯想

直觀有時被與感覺混同在一起。但這種混同的結局是冒犯了常識，故尋常都用一句話來減輕或掩飾這種混同的痕跡，這句話的用意，分明是同時要把兩者混同，而又把它們區別。故會有人主張直觀就是感覺，但不是單純的感覺，卻是感覺的聯合（association）。這「聯合」一個名詞裏，包藏着一種雙關的意義。因為聯合，或者解做記憶，即助成記憶的聯合，亦即意識的回想，那末對於那些未經直觀，未經區別，也未經精神以何方法主有，意識以何方法產生的諸元素，而要求在記憶中合併起來，就似乎是不可思議。又或者解作無意識的元素的聯合，那末我們就不能超出感覺和自然的世界。但若我們也如某種聯合論者，說聯合不是記憶，也不是感覺的流動，卻是一種（成形的、建設的、區別的）創作的（productive）聯合，那末我們就已承認這個事實，只不過否認它的名稱罷了。因為創作的聯合已不復是感覺論者所解釋的聯合，卻已成爲綜合（synthesis），就是精神的活動。綜合可以稱爲聯合，但根據創作的概念，業已確立被動和活動間及感覺和直觀間的區別

了。

### 第七節 直觀與再生表象

其他心理學家，則願意把另一種東西和感覺區別，這東西已經不復是感覺，卻也還未成爲智的概念：就是再生表象（representation），或心象（image）。他們這所謂再生表象或心象和我們所謂直觀的知識有什麼兩樣呢？這可說完全兩樣，也可說並無兩樣：因爲「再生表象」是個極曖昧的名詞。若是將它解做一種已經割離了感覺的精神基礎而分立的東西，那末再生表象就是直觀。反之，若是將它當做一種複雜的感覺，那末我們重復回到單純的感覺，這是不因豐富與貧弱，也不因它所出現的組織體或爲初步的或爲充分發達而充滿着過去感覺的痕跡的不同，以致改變它的性質。再若把再生表象界說做一種第二位的精神產物，以與界說做佔着第一個地位的感覺相對待，於這曖昧的意義也仍無濟。試問這裏所謂第二位是什麼意思呢？這是指質地上形式上的區別嗎？如果是的，那末再生表象就是一種完成的感覺，因而就是直觀了。或又指它的比較複雜而

錯綜——就是指數量上實質上的區別嗎？那末直覺重復跟單純感覺混同了。

## 第八節 直觀與表現

然而有一種穩確的方法可以辨明真正的直覺，真正的再生表象，以別於那種居它之下的東西：即從機械的、被動的、自然的事實，而辨別出精神的事實。凡屬真正的直觀或再生表象，同時必都是表現（*expression*）。凡未曾將其本身在表現中客觀化的，便都不是直觀或再生表象，卻不過是感覺和自然的事實。精神只在作成、形成、及表現的當中是直觀的。凡有將直觀和表現分開的，就始終不能再將它們合併。

精神的活動之具，有直觀、其程度、以它所表現的直觀為準。這個定理，倘若覺得有些似是而非，那是一部分照例由於一般給與『表現』一字的意義太狹隘之故。因為這字的意義，普通都只限於所謂語言的表現（*verbal expressions*）。但此外，又有非屬語言的表現，如線、色、音的表現。故我們必須擴大我們的概念，而使包括人類一切種類的表白，無論他是演說家、音樂家、畫家，或任何其

他的資格。但無論它出現於繪畫的，語言的，音樂的，或其他任何的形式，若要構成直觀，其中必有一種形式的表現不能缺少；質言之，表現是直觀所不能分離的一個部分。例如，我們對於一種幾何圖形，除非存着一個極正確的心象，立刻能把它在紙上或黑板上描畫得出來，怎麼能說對它真正具有直觀呢？又若我們對於一塊地方——例如西西里島——的輪廓而不能將它一切的曲折都描畫得出來，也怎麼能說對它真正具有直觀呢？無論何人，果能把他的印象和感情正式表述給自己，接着總必能經驗着一種徹悟，但是只在能正式表述的程度纔經驗着的。所以感情或印象，都會靠着文字的力量，從心靈的昏昧境界移入沈思精神的了徹境界。在這個認識的過程中，要把直觀和表現分別出來是不可能的。前者與後者恆在同一瞬間出現，因為它們並不是兩件東西，卻是一件東西。

### 第九節 主張直觀與表現有別的謬見

我們上面所主張的見解所以覺得似是而非，其主要的理由，就在於一種錯覺或偏見，以為我



們對於實在事物是具有比實際上更完備的直觀的。我們常常聽人說，他們心裏抱着許多偉大的思想，卻不能把它發表出來。其實他們果有這些偉大的思想，就該早已用許多美妙鏗鏘的文字裝起來，因而就發表出來了。若當發表的行為當中，那些思想似乎要消滅去，或減少去，微弱去，理由就在那些思想原不存在，或原是稀少的，微弱的。大家以為我們普通人都能跟畫家一樣的想像及直觀田園、人物、風景，跟雕刻家一樣的想像及直觀人體，所異的，只在畫家和雕刻家知道怎樣把這些心象畫出來，雕出來，而我們則放在心裏不發表罷了。他們相信任何人都能想像出一個拉斐爾（Raphael）的『聖母』（註1）只不過拉斐爾因具有把『聖母』放在畫幅上的技能，所以成其為拉斐爾。這樣的見解，是沒有比它更謬的了。我們普通所直觀到的世界是很小的。這不過是當某種瞬間，因我們的精神集中力增加而逐漸擴大逐漸推廣的那些微小的表現。這些表現，就是我們心內對自己說的話，就是我們在靜默中發表的判斷，例如：『這裏是一個人；這裏有一匹馬；這是重的；這是快利的；這使我歡喜』等等。這樣的直觀，只是一堆混亂的光和色，它的繪畫的價值，只不過憑一套偶然潑成的顏色表現出來，而使人僅能於中辨出一二特殊明確的特徵罷了。我們在普通

生活中具有的直觀就是這種，也惟有這種，這是我們的普通行爲的基本。這就譬如一本書的索引。所謂以物品上黏着的標籤代替物品的本身。這個索引，這些標籤（本身就是表現）足夠應付我們的小需要和小行爲。但有時，我們要從索引移到書上去，要從標籤移到物品本身上去；換句話說，就是從輕微的直觀移到較大的直觀，又從較大的直觀移到最大最高的直觀。這樣的移行，有時是決不容易的。據那些對於藝術家心理最有研究的人所述，藝術家對於任何人經過很快的一瞥之後，他爲——例如說——描寫那人的肖像起見，而嘗試要得着那人的真正的直觀，那時，一般在向常似乎極精密極活躍的普通眼光就幾等於無了。所餘的，至多不過是皮相上的特徵，還不夠供畫漫畫的罷。那個受畫的人站在藝術家面前，就像一個待要發見的世界。米開蘭基羅 (Michael Angelo) (註二) 說：『畫家並不用手畫，卻用腦畫。』利奧那多 (Leonardo) 當畫『最後的晚餐』(註三) 時，曾經接連幾天一筆不落，只站在那裏凝視，因而惱怒了慈恩僧院 (Convent of the Graces) 的住持。他評論這種態度說：『凡具崇高天才的人，當外表上最若無事的時候，他們的心必最活潑，最能有所發明。』蓋畫家之所以爲畫家，就因他能觀徹別人所只能感着只能瞥見卻不能觀徹的東

西。我們以為自己是能觀看見微笑的，但實際上，我們只有一個依稀恍惚的微笑的印象；我們並不能像畫家用了功夫之後，覺察到微笑所由構成的一切特徵，而畫家因能發見這些，所以能把它們留在畫幅上。就是對於日日時時跟我們在一起的親密朋友，我們所直觀到的，也至多不過一部分足資識別他們的面目上的特徵罷了。至關於音樂的表現，那末這種錯覺就比較不易發生；因若說作曲家的樂旨為非作曲家心中所已具，作曲家不過是加上或附上些調子，就彷彿貝多芬（Beethoven）的『第九交響曲』（Ninth Symphony）（註四）並非他自己的直覺而他的直覺就是第九交響曲似的，那就誰都要覺得奇怪了。一個人若對自己的財產額抱着幻念，可以用算術來戳破他，因為算術可以算出那財產的確數來；同樣，一個幻覺着自己抱有豐富思想和心象的人，當須通過這所謂表現一個『難關』的時候，也就立刻叫他回到現實來了。我們可對前者說，你算算看；對後者說，你說說看；或說，這裏有一枝筆，你畫畫看，發表發表看。

事實上，我們原都具有一點兒詩人、雕刻家、音樂家、畫家，以及文章家的素質；但若將這點素質去跟那些因具有人性中最普遍的氣質和能力至於極高程度之故而戴着詩人、雕刻家等等街頭

的人比較起來，試問能有多少呢！再者，一個畫家所具的詩人的直觀能有多少呢！又甲畫家所具的乙畫家的直觀能有多少呢！然而這一點的分量，就是我們的直觀或再生表象的全部遺產。在這分量以外，就都只屬印象、感覺、衝動、情緒，或無論叫它什麼都可，總之是還不會達到精神的境域，而未經人同化的；其實這也不過為便利說明起見而假定的，實際並不存在的，因為「存在」也是一種精神的事實。

(註一)拉斐爾 (一四八三—一五二〇)，文藝復興期意大利著名之畫聖，『聖母像』(Mandola) 為其傑作之一。

(註二)米開蘭基羅 (一四七五—一五六四)，意大利第一雕刻家，兼畫家，建築家。

(註三)利奧那多 (一四五二—一五一九)，意大利著名畫家，兼建築家，雕刻家。『最後的晚餐』(The Last Supper)

為其傑作之一。這是意大利米蘭 (Milan) 城慈恩僧院食堂中的壁畫。

(註四)多貝芬 (一七七〇—一八二七)，德國的樂聖，嘗作九個交響曲。

## 第十節 直觀與表現的同一性

如此，我們於開首時見到的那種種關於直觀的文字形容之外，又可加上一句，即：——直觀的知識就是表現的知識。直觀或再生表象是對於智的作用獨立的，自主的；對於實在非實在那種後起的區別，及對於同樣後起的那種空間時間的構成和覺悟，都是無關涉的。它是一種形式，與凡被感的及被動的有別，與感覺的流動及波動有別；與精神的實質亦有別；而這種形式，這種佔有，就是表現。蓋直觀一件東西，就是表現一件東西；除表現外更無別的，（比表現也不增多一分，也不減少一分。）

## 第二章 直觀與藝術

### 第一節 推論與說明——藝術與直觀知識的同一性

當我們更進討論之先，應就上文所已確定的抽出一些結論，並加上一點說明。

我們已將藝術作品作為直觀知識的例，又認它為具有直觀的特性，而簡捷地使直觀的或表現的知識和審美的或藝術的事實合而為一了。但我們這種合一的辦法，是受一種甚至多數哲學家也主張的見解所反對的。這多數的哲學家以為藝術是一種完全特殊性質的直觀。（他們說，）『我們也可承認藝術是直觀，但直觀不一定就是藝術；藝術的直觀是一種跟一般直觀不同的特殊種類，而不同之處，就在前者多含着一點東西。』

### 第二節 兩者並無種類上的差別

但是從來沒有人能彀指出這點多含着的東西究竟是什麼。有時有人想，藝術不是單純的直觀，卻是一種直觀的直觀，也猶之科學的概念會被人解釋做不是尋常的概念，卻是概念的概念。如此，我們人若要達到藝術的境域，便須不同尋常的直觀一樣將他的感覺來客觀化，卻將直觀的本身來客觀化了。然而這種提高做第二種力的過程是不存在的，且將這事來比較尋常的科學的概念，也並不能證明所欲證明之點，理由就在所謂科學的概念為概念的概念這句話並非真實。即使這樣的比較能彀證明什麼，所證明的也適得其反。因為普通的概念，若真正是概念而不僅是一種再生表象，那末無論它是怎樣貧弱，怎樣局小，總必是一種完全的概念。科學拿概念來代替再生表象，又拿別種較大較賅括的概念來代替那種貧弱局小的概念；它是常常在發見新關係的。但是它的方法，則跟那種極卑微的人腦筋中所以構成絕小的一般概念的方法並無差別。一般所謂特出的藝術，只將那種比我們普通經驗中較廣較複雜的直觀集合起來，但這些直觀總是由感覺及印象來的。

藝術是印象的表現，不是表現的表現。

### 第三節 內包上無差別

由於同此理由，一般所謂藝術的直觀，也不能認它爲內包的（intensive）直觀，而說它跟普通的直觀有別。倘若它對於同樣的物質而施以不同的作用，那末這話是合的。但藝術的作用只向更廣的領域擴張，而方法上跟普通的直觀並無區別，故其間的差別，並不是內包的，卻是外延的（extensive）。例如那種跟論千普通人口裏不斷發出的愛之宣示完全相同或幾乎相同的極單純的戀歌，其中所含的直觀，雖從外延上講，是比雷奧帕地（Leopardi）（註一）一首戀歌中所含的複雜的直觀要局小得多，但從內包上講，則許在它那種貧弱單純的狀態裏而屬完全的。

（註一）雷奧帕地（一七九八——一八三七），意大利著名的抒情詩人，又言語學者及散文家。

### 第四節 差別是外延的及經驗的

那末，它的全部的差別都是量的，且惟其是量的，所以跟『質的科學』（scientia qualitatum）



的哲學無關涉。有一部分人，比別的人具有較大的才能，較多的傾向，要把心靈中某種複雜的狀態充分表現出來。這樣的人，在普通的語言裏，就叫做藝術家。有些極複雜而艱難的表現是非常能成功的，這就叫做藝術作品。與普通所謂「非藝術」相對待而稱為藝術的那種表現，那種直觀，它的範圍是經驗的，要替它定界說是不可能的。倘若一首寸鐵，詩是藝術，為什麼一個單字不是藝術呢？倘若一篇小說是藝術，為什麼新聞記者的新聞速記不是藝術呢？倘若一張風景畫是藝術，為什麼一張地形的略圖就不是呢？莫里哀（*Molière*）（註一）的喜劇裏那個哲學教師（註二）說得好：『我們無論什麼時候說話，就是創作散文。』但總常有一班學者，也像那個駭然於不自覺地已說了四十年散文的瞿爾當先生（*Monsieur Jourdain*）一樣，總難叫自己相信當他們叫僕人約翰拿拖鞋的時候，正是說散文哩。

我們這種把直觀的知識和藝術合一的見解，必須堅持勿失，因為那些妨礙着美學——即藝術的科學——使它不能顯示藝術的真正性質和它在人性中的真正根源的主要理由當中，有一個就在藝術會被與一般的精神生活分離，而被認做一種特殊的作用或貴族社會裏面的東西。無論

誰，當從生理學裏學知每個細胞都是有機體，及每個有機體都是一個細胞或細胞的綜合的時候，總都不會駭異。又無論誰，當在一塊高山裏發見跟組成小石片相同的化學元素的時候，也總不會驚異。生理學並無小動物的和大動物的之分；化學的理論也沒有關於石塊的和關於山的之別。同樣我們並沒有一種與較大的直觀的科學有分別的較小的直觀的科學；也沒有一種和藝術的直觀有分別的普通的直觀的科學。美學只是一種，就是直觀的或表現的知識的科學，而這知識就是審美的或藝術的事實。這種美學，就是論理學的真正類似，因為論理學中包括着同性質的事實，就是最小最普遍的概念之構成，及最複雜的科學和哲學的體系等。

(註一)莫里哀 (一六二二—一七三三) 法國著名的喜劇作家。

(註二)莫里哀所著喜劇 *Le Bourgeois Gentilhomme* 中主人翁羅爾當先生家中所聘的哲學教師。

## 第五節 藝術的天才

我們對於和普通人的「非天才」區別的天才，(genius)或藝術的天才一語，也不能承認它

具有量的意義以外的什麼意義。據說大藝術家是能把我們自己顯示給我們的。但除非他們的想像和我們的想像性質上具有同一性，又除非彼此的差別只是一個量的差別，這樣的事怎麼可能呢？所謂『詩人是生成的』（*poeta nascitur*）一語，不如改做『人是生來做詩人的』（*homo nascitur poeta*）更爲妥當；這就是說，有些人生來做大詩人，有些生來做小詩人。尋常對於天才的崇拜以及附帶發生的一切迷信，都是因把這種量的差別當做質的差別而起的。天才不是由天降下的，卻仍不外是人間：這一層已被忘卻了。有天才的人而裝做——或被描寫做——超越人間的樣子，他的處罰就在要成爲或見得有幾分可笑。這樣的例，便是浪漫主義時代的所謂『天才』和現代的所謂『超人』。

但這裏有可注意的，就是那些認「無意識」爲藝術天才的主要品性的人，實是將天才從一個遠在人間以上的高處拋落到一個遠在人間以下的地位。因直覺的或藝術的天才，跟人類活動的一切形式無異，總必是意識的；否則，它就成爲盲目的機械作用了。藝術天才所缺乏的唯一東西，就是反省的（*reflective*）意識；這是歷史家或批評家的附加的意識，而不是藝術天才的本質。

## 第六節 美學上的內容與形式

實質與形式的關係，就是一般所謂內容（content）與形式（form）的關係，是美學上最多爭論的問題之一。美的事實是單由內容組成的呢，單由形式組成的呢，抑或由兩者合成的？這個問題曾經取得種種的意味，我們將要分項來論述它們。但若把這兩個字按照我們上文所定的界說解釋起來，——就是把實質做非由審美地構成的感動，或解做印象，把形式解做精神的活動及表現，——那末我們的見解是不致發生疑義的。就是，我們對於主張審美的事實單由內容（即由單純的印象）完成的一說，及主張審美的事實由形式與內容兩者合成（即由印象加上表現而成）的一說，必須一律攆斥。因在審美的事實上，表現的活動並非是附加在印象上去的，卻是後者由前者構成及完成的。所謂印象，彷彿要在表現裏再現出來，就如將水放在濾器裏，要在那一方面再現出同樣而不同的水來。所以審美的事實就是形式，且除形式外更無別的。

由此推論，不能說內容便是贅物（反之，內容正是表現的事實所不可少的出發點）卻須說

內容的性質和形式的性質之間並沒、有、通、路。往往有人以為內容因須成爲審美的——就是得能變化做形式——起見，必須具有某種已確定的或可確定的性質，但若如此，那末形式與內容，表現與印象，就是一件東西了。說內容是須能變化做形式的，這話固然不錯，但不到這變化起來的時候，它是不具什麼可確定的性質的。而且我們也畢竟不曉得這所謂可確定的性質是什麼。在先，它並不是美的內容；它之成爲美的內容，只在實際受變化之後。又有人把美的內容解釋做有、興、味、的、內、容。此說原不能說它不真確，只是沒有意義罷了。試問對什麼有興味呢？對表現的活動有興味嗎？當然，表現的活動倘對內容不感興趣，它是不會將它變化做形式的。所謂有興味，正是將內容變化做形式的行爲。但這『有興味』一語，也會用做其他一種不正當的意味，將於後文再加說明。

### 第七節 對於自然模倣說及藝術錯覺說的批判

主張藝術是自然、的、模、倣、(imitation of nature)一句定論，也有種種意味。有時，這幾個字表出真理，或至少暗示出真理，有時則從中生出差謬。但總以並無明確觀念的時候居多。若將『模倣

一語解做自然的再生表象或直觀，而認為知識的一種方式，那末就成科學地正當的意義之一。又若將此語解釋做這種意義，而並使注重這過程中的精神的特性，即就有另外一句定論也可認為正當：藝術是自然的理想化（idealization）或理想化的（idealizing）模倣。但若因這『自然的模倣』一語而認藝術為自然事物之機械的複寫，以為它就是自然事物之完全或不完全的複製品，以為人跟藝術品對面的時候可把自然事物所引起的混亂印象重新喚起，那末這句定論顯然是謬誤的了。那種酷肖活人的彩色的蠟人，當我們在陳列這類東西的博物院中驚異着和它對面的時候，並不能使我們發生審美的直觀。蓋錯覺及幻覺是跟藝術的直觀那種平靜的境界毫無關係的。但若有藝術家畫出一個蠟人博物館的內部，或有優伶在舞臺上演出一個人類雕像的滑稽肖像，我們就得享受着精神的作品和藝術的直觀了。最後，如果攝影中是帶着幾分藝術的素質的，也當只以那攝影者的直觀見解，和他所努力辦到的那種姿勢和配製等等所傳到的程度為限。又若一張攝影是不充分藝術的，那就無非因其中所含的自然元素尚有幾分未被征服未被拔淨之故。實際上，我們即使對着最好的攝影，也會感着過完全滿意嗎？藝術家不是要將它多少變換一

下修改一下而於其中有所取捨嗎？

## 第八節 對於否認理論的事實而主感情的事實的藝術論的批判——美的表象及感

情

屢次聽見人說，藝術不是知識，藝術不講真理，藝術不屬理論的世界而屬感情的世界，以及諸如此類的話：這都由於不能正確認識單純的直觀之理論的特性而起。這種單純的直觀，與智方的知識是判然兩件東西，也猶之它跟對於實在的知覺判然有別；但一般人因相信惟有智的認識纔是知識，故而發生上面的種種說頭。我們已經曉得，直觀就是知識，它是跟概念無關的，而且比所謂實在的知覺更要單純的。因此，藝術也就是知識，就是形式；它並不屬於感情的世界，或屬於精神的實質。多數美學家所以常常申說藝術是表象（appearance，即德語Schein）一句話，理由無非因他們已感到必須維持着藝術的純粹直觀性，而使它跟那種比較複雜的知覺的事實分別開來。又若有人主張藝術就是感情，實際上理由也是相同的。因若從藝術的境界裏把為藝術內容的概

念和歷史的實在都除去，那末所賸下的，除由感情上，即純粹直觀上，趁生命活躍之際，於赤裸裸單刀直入的狀態中認識出來的實在外，再沒有別的內容了。

### 第九節 對於美的感覺說的批判

又有美的感覺說（theory of the aesthetic senses），也是因不能確立——或已迷失了——那與印象有區別的特性的表現的特性及與實質有區別的形式特性的特性而起的。

這說的錯誤，也可歸入方纔所指摘的那種錯誤之列，就在要想從內容的性質和形式的性質中間去尋出一條通路來。實際上，要問美的感覺是什麼，就包含着要問什麼感覺的印象得能參與美的表現，及什麼感覺的印象不得不參與美的表現。對與這個問題，我們必須直捷了當的回答說，一切的印象都能參與美的表現或美的形成，但沒有那種印象是不得不參與的。丹第（Dante）（註一）所嘗使陞於形式地位的感覺印象，並不限於『東方碧玉的愉快顏色』（視覺的印象），卻也並用觸覺的印象和溫覺的印象，例如『濃厚的空氣』以及那種使渴人的咽喉『愈加焦灼』



的『新鮮的小溪。』有人相信繪畫只生視覺的印象，這實是一種可怪的迷妄。例如面頰的鮮潤，青年肉體的溫暖，菓子的甜蜜新鮮，快刀的鋒利等等，不也都可從繪畫上得來的印象嗎？難道都屬視覺的嗎？設使有這麼一個人，他的一切感覺或多數感覺是缺乏的，而突然單獲得視覺器官，試問他對於一張繪畫要覺得怎麼樣呢？那在我們以為只用眼看的繪畫，在他，殆要覺得無異一個藝術家的塗着顏色的調色板罷。

有些人堅持着主張某等感覺具有美的特性（例如視覺的與聽覺的）而排斥其他，卻也肯承認一點，即視覺和聽覺的印象倘得直接，參與美的事實，那末別種感覺的印象也得參與，特不過是聯想的罷了。但這樣的區別是全屬武斷的。美的表現是一個綜合體，不能將它分為直接和間接兩樣。一切印象在受美化的限度內，都被美的表現放在一個平面上。我們人當感受一張畫或一首詩中的形象時，他面前並非有一串的印象，而其中也沒有那一部分是對別一部分 sharing 特權和優先權的。他對於感受那形象以前所起的事並不知道，正如在別一方面，那些經反省後構成的區別是跟藝術全無關係的。

這種美的感覺說又曾用另一樣式出現；就是想要確定什麼生理器官爲美的事實所必要的。那種嘗試。但生理器官或裝置，只不過是由特種樣式組織及配置起來的一團細胞；就是，這不過是一種物的及自然的事實或觀念。至於表現，則並不曉得生理的事實。表現的出發點是在印象裏，至於印象達到精神時所經過的生理的過道，是跟表現全無關係的。同是一樣東西，可以從這條路來，也可以從旁一條路來；只要它是印象就夠了。

某種器官的缺乏，就是某一團細胞的缺乏，誠然要妨礙某種印象的構成（當這印象不因一種有機的陪補而由他法獲得的時候。）生而盲目的人不能直覺光，也不能表現光。但是印象不單以器官爲條件，卻並以作用於器官上的刺戟爲條件。一個從來不曾有過海的印象的人，決不能表現海，猶之一個從來不曾有過上流社會生活的印象或政爭的印象的人，決不能表現兩者之任一。但這事實，並不足以證明表現作用之必須依靠刺戟或器官。這不過把我們所已知的重復證明一下：即表現先必有印象，而特殊的表現先必有特殊的印象。此外所證明的，就是凡印象當佔優勢的頃刻，必排斥其他印象；而凡表現也如此。

(註一)丹第(一二六五——一三二一)意大利著名史詩詩人引句均見所著神曲。

## 第十節 藝術作品的統一與不可分性

將表現當做活動的這種概念，還有一個必然的推論，就是藝術作品的不可分性，(indivisibility)。一切的表现都是獨一無二的表現。所謂美的活動，就是把印象鎔和做一個有機的整體。人們想要表示這點意思，故常說藝術作品須有統一，(unity)，或和這意思相同的所謂多樣中的統一，(unity in variety)。因為表現，就是將變化的或多樣的使歸一體的一種綜合作用。

我們常有將藝術作品分做幾個部分的事實，例如將一首詩分做齣幕、插話、比喻、句子，或將一張畫分做單獨的人物、物品、背景、前景等的事實，這似乎是跟上述那句斷論相背的。但這樣的分割實足以毀滅藝術作品，猶之把有機物分割做心臟、腦筋、神經、肌肉，而將活的化做死尸一般。誠然，有些有機物是因分割而生出別的生物來的，但在這樣的例裏，我們——仍把有機物來比藝術作品——必須斷定那被分割出的各部分裏也包含着多數生命的萌芽，都預備着立刻長成做一個完

全整個的表現的。

我們可以說，有時表現是從別的表现裏生出來的。故有單純的表現，有複雜的表現。阿基米得 (Archimedes) (註一) 當偶然有所發見時所以表示他全部快樂的那一句 eureka (註二) 以及正式悲劇中意味最深的一幕 (實則全部的一幕) 人必以為其間總有區別的。實際則其間並無一點區別；因為表現總是直接由印象中出來的。那個想出一部悲劇的人，可說是把巨量的印象放進一個大坩堝裏去；那時有許多在別的時候想出的表現，跟新的表現鎔合一起，而成一整塊，猶之我們把不成形的青銅塊和精妙的小雕像一齊拋進洪爐裏去。如欲將那些精妙的小雕像化成一一個新雕像，那末它們必須經過一度的鎔解，正如那些不成形的青銅塊一樣，所以若要將舊的表現綜合做一個單一的新表現，它們就非重復降下來做印象不可。

(註一) 阿基米得為古代希臘 Syracuse 地方的數學者。Syracuse 的王有王冠叫他辨別金質的純否，他偶然發見一個方法，就被他辨別出不純來。

(註二) Eureka 即英語 I have found (it) (我已發見了)

## 第十一節 藝術是解放者

人因辛苦經營他的印象，而得從印象把自己解放出來；因將印象客觀化，而得擺脫印象，並使自己優越過印象。藝術的這種解放作用，淨化作用，又是它爲一種活動那個特性的另一面，另一公式。活動是解放者，就因它逐去受動性之故。

這個公式，又可說明我們尋常爲什麼說藝術家同時具有極大量的感受性或熱情，(Passion)和極大量的無感受性或莊嚴的平靜，(serenity)。這兩種特性是可相容的，因爲它們不是關於同一對象的。感受性或熱情，是關於藝術家吸收進自己精神組織中的那些豐富的材料，無感受性或平靜，是關於他所以抑伏和支配許多感覺及感情的騷動的那個形式。

## 第三章 藝術與哲學

### 第一節 智力的知識和直觀的知識之不可分性

知識的兩種形式——就是審美的知識及智力的或概念的知識——誠然是不同的，但這不同，並未至如兩種背道而馳的力那樣分判相離的程度。我們雖曾指出美的形式對於智的形式完全獨立，且可無須外力之助，自己足以應付，卻不會說智的形式能設不須美的形式而獨力存在。故說這兩者的獨立是相互的，就不真確了。

什麼是憑概念的知識呢？這就是事物間的關係的知識，而事物就是直觀。無直觀，概念是不可能的，恰如直觀無印象的材料也不可能。直觀，就是說：這條河，這口湖，這條溪，這個雨，這杯水；概念，就是說：水，不是水的這種那種現象，及特例的水，卻是無論何時何地都可認識的一般的水；這是無限的直觀的材料，卻只是唯一不變的概念的材料。

但概念——即普遍——那件東西，雖然一面已不復是直觀，另一面則猶是直觀，而且不會不能是直觀。一個用思想的人，在他用思想的限度內，總是有印象和情緒的。他的印象和情緒，並不是尋常的愛或憎，並不是非哲學者的那種熱情，並不是對於某事物乃至某個人的愛或憎，卻是爲他的、思想的、努力的、本身（the effort of his thought itself）的那種苦痛和快樂，那種附帶着的愛和憎。而在這種努力對於精神成爲客觀的當兒，它是不能不取得一種直觀的形式的。故說話並不是論理地思想；但論理地思想，同時必就是說話。

## 第二節 對於此論的否定說的批判

思想之不能不有語言而存在，乃是一個一般被承認的真理。至關於此論的否定說，都是基於曖昧語和錯誤上的。

第一種說出這樣曖昧語的人，以爲我們人的思想儘可不必用文字——卽在心中默默地且幾乎不自覺地誦讀着的文字也可無須——卻同樣可用幾何的圖形，代數的數字，表意的符號等

來思想，又以爲有等語言，除非同時看見它的書寫符號，單有它的字——就是它的發音符號——是不能表現什麼的，以及諸如此類的意見。但我們說『說話』這兩字時，本意是用修辭學上的提喻法（synecdoche），就是要當它做一般的『表現』解的，因爲我們早已論及，表現並不限於所謂語言的表現。說某等概念可以不借音標的表示來想出，這話真確與否不可知。但果有能證明這點，這例便也足以證明概念無表現是決不能存在的。

又有人，則指出一般動物或某等動物不待語言而能思想及推理的事實。但動物究竟如何思想，究竟能否思想，及什麼動物能思想，是否是指初步的人類如那種不受開化的蠻人說的，抑或僅指古代唯心論者所謂生理的機器說的，——這都是與我們這裏無關係的問題。至於哲學家談起所謂動物的、獸的、衝動的、本能的性質，以及諸如此類的話時，他們並不是基於對貓、狗、獅、蟻的臆測，卻是基於人類中所謂動物的獸的事實的觀察。倘若個個的動物，如貓、狗、獅、蟻等，都具有幾分人類的活動，這於他們本身有利與否不可知。這話的意思就是說，我們對於他們，也必不能只就他們的全體而論其『本性』，卻須論他們各個的動物的基礎，那大概是比人類中的動物基礎更大更強



的。且我們即使假定動物也能思想，也能構成概念，又憑怎樣的推測可以認定他們的思想 and 概念沒有相當的表現呢？若依我們對於動物心理的一切推測所由構成的那種工具——就是以人類作類比，就是精神的知識，就是人類的心理——那末我們都不得不作反面的假定——即動物果有方法能設思想，他們必也有方法能設說話。

又有一種反對論，是從人類的心理——實則文藝的心理——出來的，大意是說概念可以無須語言而存在，因為我們都曉得有那種思想很好、而寫作不好的書——就是說，思想存乎表現之外，或無論表現有病而思想亦存。但實際上我們談起所謂思想很好寫作不好的書本時，意思中無非是說，那些書中有幾部分，幾頁，幾段文章，幾個題目，是思想也好寫作也好的，他部分（或者是最不重要的部分）則思想也劣，寫作也劣，就是實在不會思想，故也實在不會表現。所以韋科（Vico）（註1）的新科學原理（*Scienza nuova*）裏那些實在寫得不好的地方，也就是思想拙劣的地方。我們若從大本的書籍想到一個短句，那末這種主張的錯誤或不正確就顯而易見了。試想一句簡單的句子怎麼會思想明確而寫作雜亂呢？

我們所能承認的只有一點，即有時我們的思想（概念）是具直觀的形式的，那就是一種省略的或寧說特殊的表現，足夠我們自己之用，卻不夠將它容易地傳達給任何特定的人或人人。所以說我們得有無表現的思想，是不對的；寧可說，我們確實有表現，特不過它所具的形式，是不容易將它傳達給別人的。但這也是一種極端無定的而且相對的事實。常有那種立刻能擒住我們的思想的人，就寧喜這種省略形式的表現，倘若把它依別人的需要敷衍起來，反而要使他厭倦。換言之。思想當抽象地論理地認出的時候，總是相同的；但當審美地認出時，我們就須應付兩種不同的直觀表現，因而其中就有兩種不同的心理元素了。同此論證，也足以打破——即正確地說明——那種所謂內、在、語言和外、在、語言的全然經驗的區別。

（註一）韋科（一六六八——一七四四），意大利的大哲學家。

### 第三節 藝術與科學

智力知識和直觀知識的兩個遙望爛然的頂點，兩個最高的表示，我們都曉得它們的名字是

叫「藝術」和「科學」那末藝術和科學是不同的卻又相聯繫的；它們會合在一個方面，就是美的方面。凡是科學的作品，同時必也是藝術的作品。當我們把全副心力都用在理解一個科學家的思想及審察它的真偽時，那個美的方面也許是不大爲我們注意到的。但當我們從理解的活動移到沉思冥想的活動，而看那在我們面前開展的思想是明澈的，正確的，有體度的，文字無可增損的，音節抑揚都合的，抑或是雜亂的，散漫的，艱澀的，臆測的，那時那個美的方面就不容再不注意到了。大思想家有時稱爲大作家，然而有些同等偉大的思想家則終爲多少斷片的作家，即使他們那些斷片非不具有調和、一貫、完全的作品科學的價值。

我們對於思想家和科學家之文學上的凡庸是可以饒恕的。他們那種斷片，那種斷續的閃光，可以代替着全部給我們以安慰，因爲從天才的斷片作品裏去化出一篇有條理的文章來，譬如從一顆火星中去放出藏蓄的火燄，畢竟比成就天才的發見要容易許多。但我們怎能饒恕純藝術家

的凡庸的表現呢？「在詩人，凡庸是神人，及「書肆的」柱子所都不容的（*Mediocribus esse poetis non di, non homines, non concessere columnae*），詩人或畫家而缺乏形式，就是缺乏

一切，因為他已缺乏「自己」了。詩材是浸潤在一切人的靈魂裏的；唯有表現——就是形式——足以造就詩人。

#### 第四節 內容與形式的另一意義——散文與詩

於此，就可發見那種對於藝術否認一切內容——若是正將智的概念當做內容解——的見解確是真理了。由此義講，那末當我們把「內容」認做等於「概念」的時候，而說藝術不但不由內容構成而且並無內容，一句話，就要算是最真確。

同樣，尋常所謂詩與散文的區別，除非當做就是藝術與科學的區別，也就不能認為正當。我們將見，在古代的時候，這樣的區別決不能基於外形上的元素，如音節及聲律，也決不能基於有韻與無韻的形式；反之，詩與散文的區別，完全是內在的。質言之，詩是感情的語言，散文是智力的語言；但因智力在具體而實在的狀態也就是感情，故一切散文都有它的詩的方面。

## 第五節 第一階段與第二階段的關係

直觀的知識或表現與智力的知識或概念間的關係，即藝術與科學的關係，亦即詩與散文的關係，倘不說它是個二重階段的關係，那就沒有別的法子可以說明。第一階段就是表現，第二階段就是概念；第一階段能夠不靠第二階段而存立，但第二階段不能不靠第一階段而存立。詩得無散文而存在，但散文不得無詩而存在。表現確實是人類活動的第一確證。詩是『人類的本土語』；最初的人類是『生而爲崇美詩人的。』及當我們觀察到由靈魂到精神——即由動物的活動到人類的活動——的推移係靠語言收效的，那末又把這句話另外說法了。且關於一般的直觀或表現也應該這樣說。但若把語言或表現解做介在自然與人間性中間的一種鏈節，好像它是由兩者混合而成似的，那在我們看來，又似有幾分不正確。蓋當人間性出現的地方，自然必已預先消滅；一個能表現自己的人，勢必要從自然的狀態中走出，但他確實是走出的，並不是半進半出，如『介在的鏈節』一語的意味所包含。

## 第六節 其他形式的知識不存在

除上述兩者之外，認識的精神更無他種形式。表現與概念已把認識的精神全部賅括了。人類全部的思索生活都耗費於兩者之間的往來。

## 第七節 史實與藝術的同異

有人把史實(historicity)認做第三理論的形式，也是錯的。史實不是形式，卻是內容；以形式論，它就無非是直觀，或美的事實。歷史並不尋求法則，也不構成概念；它不用歸納法，也不用演繹法；它的志趣在『敘述而非論證』(ad narrandum non ad demonstrandum)；它不構成普遍概念和抽象觀念，卻只假定直觀。它的領域就是『這個』和『這裏』，就是『明白限定的個體』(individuum omnimode determinatum)，猶之藝術的領域一樣。所以歷史是包括在藝術的普遍觀念裏的。

因爲不能想出知識的第三種樣式，故對於此說曾經提出種種的反對論，勢將使歷史和智力的或科學的知識發生血統關係了。這些反對論的大部份，都起於一種偏見，以爲若不承認歷史具有概念科學的特性，就要損害它的價值和尊嚴。實際上，這樣的偏見是由一種謬誤的藝術觀念起來的，蓋不把藝術看做一種本質上的理論作用，卻看作一種娛樂，一種贅物，一種無足重輕的東西了。我們這裏無須再把一段冗長的辯論重新開端——因爲以我們的關係而論，這已是終結了的。——卻要提出一種至今還是流行甚廣的詭辯，這種詭辯的目的，在於顯示歷史之論理和科學的性質。主張這種詭辯的人，也承認歷史的知識是以個體爲對象的，但又加上一層，以爲不是個體的再生表象，卻是個體的概念。由此，他就主張歷史也是一種論理的或科學的知識。事實上，歷史是被假定爲造成概念的人物的概念，如查理曼 (Charlemagne) 或拿破崙的；時代的概念，如文藝復興或宗教改革時代的；事件的概念，如法國革命或意大利統一事件的。又主張歷史之造成概念，恰如幾何學之造成空間形式的概念，或美學之造成直觀的概念一般。殊不知這些見解都是不正確的。歷史除能把查理曼、拿破崙、文藝復興、宗教改革、法國革命、意大利統一等各個的事實各以其自己

的面目再、現、出、來、外、更、不、能、做、別、的、而、這、所、謂、『再、現、』就、是、論、理、學、家、當、說、我、們、對、於、個、體、不、能、有、概、念、卻、只、有、再、生、表、象、這、句、話、時、所、用、的、那、『再、現、』兩、字、的、意、味。這、裏、所、謂、個、體、的、概、念、恆、屬、一、種、普、遍、的、或、一、般、的、概、念、內、中、含、有、很、多、的、特、性、或、儘、管、你、說、極、富、於、特、性、但、無、論、如、何、豐、富、總、不、能、達、到、唯、有、歷、史、的、知、識、以、美、的、知、識、的、資、格、所、能、達、到、的、那、種、個、性。

至、欲、說、明、歷、史、的、內、容、怎、麼、會、跟、狹、義、的、藝、術、的、內、容、區、別、一、層、我、們、必、須、把、上、文、所、論、那、種、直、觀、的、理、想、特、性、或、那、種、一、切、都、真、實、故、無、真、實、的、第、一、知、覺、重、複、提、起。蓋、我、們、的、精、神、必、到、一、個、較、後、的、階、段、方、才、構、成、外、在、及、內、在、的、概、念、已、然、及、期、然、的、概、念、客、觀、及、主、觀、的、概、念、等、就、是、必、到、這、個、較、後、的、階、段、我、們、的、精、神、方、才、判、別、歷、史、與、非、歷、史、的、直、觀、方、才、判、別、實、在、與、非、實、在、方、才、判、別、真、實、的、想、像、和、純、粹、的、想、像。即、使、是、內、在、的、事、實、所、願、望、及、所、想、像、的、空、中、樓、閣、無、何、有、鄉、等、等、也、都、有、它、們、的、真、實、性、而、靈、魂、也、有、它、的、歷、史。各、個、人、的、傳、記、裏、都、有、一、部、分、的、錯、覺、而、當、做、真、實、的、事、實、裝、進、去、的。但、各、個、靈、魂、的、歷、史、也、是、歷、史、因、為、雖、在、錯、覺、也、被、認、為、實、在、的、時、候、這、個、實、在、非、實、在、的、區、別、總、是、常、在、那、裏、活、動、的。不、過、這、些、區、別、的、概、念、之、見、於、歷、史、並、不、像、科、學、的、概、念、卻、像、我、們、上、面、所、見、的



那種分解溶化於美的直觀中的概念，雖則在歷史，它們是以一種完全獨特的狀態顯出的。歷史並不構成真實非真實的概念，卻是利用這種概念。實際上，歷史不是歷史的理論。若要確定我們生活上的一件事的真實或想像，單有概念的分析是無用的。我們必須在心中使那直觀以最完全的形式再生出來，跟它正當創出時一樣。史實在具體的狀態所以與純粹的想像區別的，恰如任何的直觀之與其他直觀區別——就在記憶上。

## 第八節 歷史的批評

若當這種區別是不可能的地方，即若當實在和非實在的直觀中間的差異非常微細難摸捉，以致易於混同的地方，那末我們或者必須把求知實際的念頭至少暫時放棄（這是我們常用的辦法）或者又須乞靈於推測，乞靈於想當然和諒必有了。這種想當然和諒必有的原則，實際是在一切歷史的批評裏面都佔優勢的。爲確立最可靠的證據起見，便有人把全副精神用去做根源和信據的研究。然而什麼是最可靠的證據呢，除非是那種最好的觀察者供給我們的——即除非有

那種最能記憶而又不願作偽或無作偽亂真的興味的人來供給我們？

### 第九節 歷史的懷疑主義

因上述的情形，一般主智的懷疑論就很容易否定任何歷史的確實性，因為歷史的確實性是跟科學的確實性不同的。這是一種記憶和信據的確實，不是解剖和論證的確實。所謂歷史的歸納法或論證法，是把這兩個作比喻用的，它們在歷史上所含的意義跟在科學上所含的意義迥然不同。歷史家的信念，就是陪審官已經問過證人聽過案子卻須求天給他靈感的那種無可證明的信念。歷史家當然有時是要錯的，但他錯誤的時候，比之他把捉着真理的時候，總屬一個無足輕輕的少數。此所以「常識」要反對主智論者而相信歷史，蓋因歷史究不是一套「大家公認的寓言」，卻是已往的事蹟而由個人及全人類記憶下來的。我們對於這個有處曖昧有處明瞭的記錄，要努力擴大它，並要將它弄得盡量的精確。即在它現在這種狀況，我們也是缺它不了的，且以全體而論，它是含有很多真實的。除非是抱着乖僻的精神，我們總不能懷疑當初有過一個希臘，一個羅馬，有

過一個亞力山大，一個愷撒，有過一個被屢次革命推翻了的封建的歐洲，有過一五一七年十一月一日路德在威丁堡禮拜堂張貼意見書之事，或有過一七八九年七月十四日巴士的獄被巴黎人民劫奪之事。

詭辯家含着譏諷語氣問道：『你的這一切有何證據？』人類回答道：『這是我記憶着的。』

### 第十節 哲學爲完全的科學——所謂自然科學和它們的範圍

實際有過的事實，具體的事實，及歷史的事實的世界，稱之爲實在的、自然的世界，內中包含着所謂物的實在及所謂精神的和人間的實在。而這全部的世界就是直觀；若以它的寫實的狀態顯出，就是歷史的直觀；若以它的可能相——即可想像相——顯出，就是想像的直觀，或狹義的藝術的直觀。

凡科學——即非屬直觀而屬概念，非屬個性而屬普遍性的真正科學——就不得不爲精神的科學，即實在所有於普遍者的科學；就是哲學。若言離開哲學的自然科學，我們就須認爲非完全的

的科學，因它只是些任意抽繹任意配合的知識的集合體。實際上，一般所謂自然科學自己也承認他們是被範圍所限制的，而此等制限，就無非是歷史的和直觀的資料。它們的所有事，就是計算、測量、確定物物的同等和規律，創造部門和類型，建制法則，及以它們自己的方法指示某等事實係由某等其他事實而起等等；但當它們從事此等工作的時候，它們不絕的要碰着直觀地和歷史地得知的事實。就是幾何學，如今也說自己是完全基於假說上的，因為那個具長闊高三度的空間或所謂歐幾里得（Euclid）（註1）說的空間，只不過是可能的空間之一，為比較便利學習起見而被選擇的。自然科學裏具有真實性的東西，不是哲學就是歷史的事實。至於正當可謂自然科學的部分，就都是抽象和專斷了。自然科學若要成為完全的科學，就不得不離開自己的範圍而走入哲學的領域。而它們走入哲學領域的時候，就是它們假定那種決非自然科學的概念的時候，例如假定不佔空間的原子，假定以脫或振動，假定生活力，假定不得直觀的空間等概念的時候。這樣的概念倘不僅是一套無意義的空話，那末它們就是真正而且正當的哲學的嘗試了。自然科學的概念確乎是極有用的，但我們不能從它們裏面抽出那個僅屬精神所有的『體系』。

這些不能由自然科學裏陳去的歷史的資料和直觀的資料，又不但足以說明爲什麼當知識進步的過程中有些從前曾信爲真的東西要逐漸降爲神話的信仰和想像的錯覺，並也足以說明自然科學家當中如何可以發見一班人把自己科學中推理所基的一切都稱爲『神話的事實』、『言語上的便宜』或『慣習』。一般毫無預備而遽從事研究精神力的自然科學家和數學家，很容易把這種心理上的習性帶到他們的研究裏去，而說哲學上某某等的慣習都是『人定的』。他們既把真理和道德認做慣習，又把『精神』的本身也認做一種至高的慣習了！但世界上若要有慣習，則必有一本身不是慣習卻是慣習的造因的東西存在。這種東西便是人類的精神活動。故因自然科學之有限，就可假定哲學之無限。

(註一)歐幾里得(前三五〇——三〇〇)，埃及的數學者，幾何學的始祖。

## 第十一節 現象與實在

由以上的說明，業已鞏固地確定知識之純粹的形式或基本的形式只有兩種：即直觀與概念。

——換言之，就是藝術與科學或哲學。與此二者並存的，應該是歷史；歷史可說是直觀跟概念接觸而生的產物，就是藝術容納哲學的區別卻仍保持着它那具體的和個體的性質而生的產物。此外一切知識的形式（自然科學及數學等）都是不純的，裏面都混着出於實際起源的外來元素的。直觀給我們的是一「世界」，就是現象；概念給我們的是實在，就是精神。

## 第四章 美學上的歷史主義與主智主義

直觀的或美的知識與其他根本的或推演的知識間的關係既已明確樹立，我們就可把一套曾經——或依然——當做美學理論提出的理論所含的錯誤見出了。

### 第一節 對於或然論及自然主義的批判

因藝術的一般要求和歷史的特殊要求之混同，曾經產生一種主張以「或然」(the probable)為藝術對象的理論(這在今日已經喪失地位，但曾一度佔過優勢的)無疑的，在那些採用這種或然概念的人，他們的本意必比他們對於這字所下的定義健全得多；這是一般謬誤論的通例。因他們的本意，實際是把「或然」兩字當做表現之藝術的一貫——就是它的完全和效果的現實的存在——解的。若把「或然」譯做「一貫」，那末那些採用這字的批評家的討論裏，舉例裏，和判斷裏，常可發見一種極正當的意義。蓋凡那種不必然的人物或不必然的喜劇的終局，

恆必就是那種描寫拙劣的人物，布局不好的終局，就是沒有藝術動機的事情。向來有句話說得不錯：就是妖魔鬼怪也必須具有或然性，即須真正是妖魔鬼怪，是一貫的藝術的直觀。有時則把『可能』兩個字來代替『或然』用。因為如我們上文順帶說過，這『可能』兩個字就是可思議或可直觀的同義語。凡是真正想像出來的——就是一貫地想像出來的——東西，都是可能的。但也有許多批評家和理論家，卻把『或然』兩字解做歷史地可信，解做歷史的真實，而其實所謂歷史的真實，原是不可證明的，卻是推測的，不是真實的，卻是或然的。而這班理論家卻偏把這種特性責之於藝術。誰不記得文學史上多大一個部分是被這種基於或然的批評所佔據？例如對於解放的耶路撒冷（Jerusalem Delivered）（註1）的非難，是基於十字軍的歷史的，對於荷馬史詩的非難，是基於皇帝及君主的或然的習俗的。又有時，則把史實之美的再現責之於藝術，這又是所謂自然模倣說的另一錯誤的方式。此外，還有真實主義和自然主義，也都是因趨向於所謂『實驗的』戲劇和小說之故而將美的事實與自然科學的過程混同之例。

（註1）意大利著名詩人塔索（Tasso, 1544-95）所著關於十字軍的史詩。



## 第二節 對於主張藝術須有觀念有論題等說及類型說的批判

至於把藝術的方法和哲學科學的方法混同不分之事，則尤屬常見。故常有人主張藝術的任務在說明概念，在使可理解的和可感覺的相結合，在於表現概念或普遍的概念；如此，遂使藝術代替科學的地位，就是使藝術的一般作用和那種審美兼論理的特殊作用混同不分了。

還有那種主張藝術須含一個論題的說法，即把藝術當做一種例證科學法則的單獨的再現的說法，也得同樣的證明它的謬誤。因為示例這種東西，在它爲示例的限度以內，是代替它所例證的事物的，故屬普遍概念的一種說明，就是說，係屬一種多少帶點通俗性或鄙俗性的科學。

同是這句話也可適用於美學上的類型說——如果類型是照尋常說法當做抽象或概念解，並主張藝術須能於「個體」中顯出「種類」的性質的話。但若把類型解做「個人的」那末又不過是文字上的變異了。因爲如此，類型的意思就當解作特徵，就是說，當解作確定及代表個性等意思。例如詰訶德先生（Don Quixote）（註1）是一個型，但是什麼的型呢，除非就是詰訶德先生

的。他可說是他自己的型，卻決不是什麼抽象概念——如喪失現實的觀念或愛好名譽等概念——的型。因在這種概念之下，有無限數的人物可以想得出來，但都不是詰訶德先生。換言之，我們也可發見自己的印象充分確定而實現在一個詩人的表現（例如一個詩的人物）裏。這樣的表現，我們本可單單稱它爲『美的』，卻也稱它爲『類型的』。如是，這些常常說起的詩或藝術的普遍，實只足以顯示藝術作品之完全精神的和理想的品性而已。

（註一）詰訶德先生爲西班牙著名作家西萬提斯（Cervantes, 1547-1616）所著同名小說（中譯窺俠傳）中的主人翁，他讀了關於古代騎士生活的小說，信以爲真，便把騎士任俠的事實行起來，因被目爲癡人。

### 第三節 對於象徵與譬喻的批判

我們爲繼續矯正這種錯誤或廓清誤解起見，對於有時把象徵（symbol）認爲含有藝術本質的那種見解也當加以注意。於此，我們須有個分別：即若認象徵爲與藝術的直觀不可分離，那末它就是直觀的同義語，而必常具一種理想的性質，因爲藝術並沒有兩重基底，卻只一個基底；即在

藝術裏，一切都是象徵的，因為一切都為理想的。但若認象徵為可分離，——即若認一面是象徵，一面是所象徵的東西，——那末我們重復陷於那種主智主義者的錯誤，因為這所謂象徵，就是一種抽象概念的說明，就是一種譬喻（allegory），換言之，就是科學，或擬似科學的藝術了。但我們對於譬喻也須持公平的態度。有些時候，譬喻是完全無害的。例如解放的耶路撒冷出來了，然後想像出譬喻；馬立諾（Marino）（註一）的阿多內（Adone）出來了，然後有淫蕩的詩人出來諷示這書是為顯示『放逸過度終得苦痛』而作的；一個美女的像已經雕出了，然後雕刻家可以標上一個籤兒，說明那雕像是現示『溫和』或『善』的，這種事後添上一件已成作品的譬喻，是絲毫不能改變那件藝術作品的。那末它是什麼性質呢？它是一個由外面添加，在別一表現上的表現。故在耶路撒冷上，我添加小小一頁表現詩人另一思想的散文；在阿多內上，我添加一句或一節表現詩人所欲使一部分讀者相信的那點東西的詩句；在雕像上，則所添加的就只幾個單字：『溫和』或『善』。

（註一）馬立諾（一五六九——一六二五），意大利著名詩人，阿多內是他的代表作品。

#### 第四節 對於藝術及文學的種類說的批判

但是主智主義者的錯誤的最大勝利，猶在藝術和文學上的種類說，此說在論文的著作裏仍舊還很流行，且使批評家和藝術史家都爲所惑的。我們且先把這錯誤的起源研究一下。

人類的心可以從審美的態度移到論理的態度，就因前者對於後者是第一階段之故。它可以打破表現，就是因想及普遍的而打破個體的思想。它可以集合表現的事實，使成論理的關係。這樣的作用之亦能因表現而成具體，我們在上文已經說過，但並非說那些初起的表現是不會被打破的。它們已經把地位讓給這些審美兼論理的新表現了。當我們站在第二階段時，我們已經離開第一階段了。

一個走進繪畫陳列室去的，或一個在讀一卷詩的，當他既看既讀之後，也許要向前更進一步：就是，他也許要尋出那裏面表現出來的事物的性質和關係。如此，那些繪畫和詩篇，本來都是不能適用論理的個體，便要逐漸分解做普遍的概念和抽象，例如『服裝』、『風景』、『肖像』、『家庭

生活，『戰事』，『動物』，『花』，『菓』，『海景』，『湖沼』，『沙漠』，以至『悲劇的』，『喜劇的』，『悲壯的』，『殘酷的』，『抒情詩的』，『史詩的』，『戲劇的』，『騎士的』，『田園詩的』事實等等。又往往它們只分解於量的範疇之中，例如『小畫像』，『繪畫』，『小雕像』，『集合像』，『戀愛詩』，『歌謠』，『十四行詩』，『連續十四行詩』，『詩歌』，『詩』，『故事』，『小說』等。

我們當想起『家庭生活』，『騎士』，『田園詩』，或『殘酷』那個概念的時候，當初我們所由出發的那點各個的表現事實已被捨棄了。就是，我們已從當初那個審美者變做論理學者；從表現的冥會者變做推理者了。這樣的過程是無所用其反對的。因若不由這個過程，那末科學一面既假定具有美的表現，而又須越出這些表現以期盡職，那叫它怎麼能夠出來呢？蓋論理的或科學的形式，在它具有這種資格的限度內，總必要排斥美的形式。人當開始科學地思想的時候，預先已經停止審美地冥會了；特不過他的思想勢必至也要輪到取得審美的形式，這已如上文所述，可以無須贅論。

當我們試想從概念中去推論表現，試想從代替地位的東西裏面去尋求地位被代替的東西

的法則時，就是當第二階段和第一階段的區別未被見及時，因而即當我們實際是站在第二階段卻自謂為站在第一階段時，錯誤就開始了。這種錯誤，名為「藝術及文學上的種類說。」

「什麼是家庭生活、騎士制度、田園、殘酷等等美的形式？這些內容應該怎樣使它再、現？」這樣的謬誤問題，就是藝術及文學上的種類說經被剝去了贅物而化做一個單純公式時所包含的一切種類上的法則和規則之探求，都由這個問題上而起。卻不知家庭生活、騎士制度、田園、殘酷等等，都並不是印象，而是概念。它們並不含有內容，而是論理的兼審美的形式。你斷不能表現形式，因為它本身已經是表現了。蓋殘酷、田園、騎士制度、家庭生活等語，不是此等概念的表現是什麼呢？

即使這種區別中之最精細的，最具哲學的形貌的，例如將作品分為主觀的和客觀的，分為抒情詩和史詩，分為感情的作品及裝飾的作品等辦法，也仍難免要受批評。蓋經美學的分析，這種主觀和客觀之分，抒情詩和史詩之分，感情的心象和事物的心象之分，都屬不可能的。

## 第五節 藝術判斷上由此說而起的謬誤

因有這種藝術和文學上的種類說，便有種種錯誤的判斷和批評出來，就是——確要感激它——並不對着一件作品的面而問它是否有所表現，及所表現的什麼，即不問它是否能說話，或只囁嚅，或竟完全沉默，卻要問它是否服從史詩的或悲劇的，歷史畫的或風景畫的法則。然而藝術家對於這些種類上的法則，雖則口頭上認爲和它符合，或裝作服從的樣子，實際上是常常不顧的。故凡真正的藝術作品，總必會打破某種確定的種類而推翻批評家的觀念，因使批評家不得不推廣他們的種類，終則這些已被推廣的種類又已覺其狹小，蓋因又有新的藝術作品出來，天然跟着要有新的誹謗，新的推翻，因而就須有——新的推廣。

又因這個種類說，而產生種種的偏見；由於這種偏見，故從前曾有一個時期（但這時期已經過去否尚不可知），人人都悼惜意大利沒有悲劇，（直迨有個悲劇詩人出來，授與一個單只缺少所謂意大利光榮之髮的裝飾一件的花冠）又悼惜法國沒有史詩，（直迨亨利亞特（註二）出來解止批評家咽喉的焦渴）還有那種給與新種類發明者的讚辭，也與這種偏見有關係，例如十七世紀中那種『擬英雄體』（mock-heroic）詩的發明，竟被認爲一種重要事件，而這發明的榮譽，

竟被論作發見美洲的榮譽一般，也足見偏見之深了。其實那些負此美名的作品（如酒桶之強奪及神之嘲侮）（註二）都是出胎便死的，因為它們的作家（有點稍微不利的地方）就是本無什麼新鮮獨創的東西可說。而一般凡庸的作家往往絞盡他們的腦漿去人為地發明新種類。於是『牧歌』（pastoral eclogue）之外又有所謂『漁歌』（piscatorial eclogue），更有所謂『軍歌』（military eclogue）了。於是 Aminta（註三）經在水中一浸便成爲 Alceo 了。最後，又有一班藝術史家和文學史家，甚爲這種種類的觀念所惑，以致主張不編各個真正文學藝術作品的歷史，卻編那些所謂種類的空虛幻影的歷史。他們主張不記述藝術的、精神的、進化的，卻要記述種類的、進化的。

對於藝術及文學的種類之哲學的非難，可於藝術的活動所常做及良好的趣味所常認者之公式化中及論證中見之。因若良好的趣味和實際的事實化爲公式時，尙有時帶着奇言怪說的氣味，那末我們還有什麼辦法呢？

（註一）亨利亞特（Henriade）爲近世法國作家福耳特耳（Voltaire, 1694-1778）的長篇史詩。



(註二)酒桶之強奪 (*Secchia rapita*) 意大利詩人塔索尼 (*Tassoni, 1565-1635*) 所著敘事詩，即所謂『擬英雄體』詩。神之嘲侮 (*Scherzo degli Dei*) 與前者同時代的意大利詩人布拉啓阿利尼 (*Bracciolini, 1566-1640*) 所作，亦爲『擬英雄體』

(註三) *Aminia* 與 *Alceo* 並未詳。

## 第六節 種類區分之經驗的意義

我們說悲劇、喜劇、小說、浮世繪、戰爭畫、風景、海景、詩、短詩、抒情詩等等的類名，倘其目的不過叫人解做並叫人注意某一套因某種理由而欲其注意的作品，那末我們並不犯着科學的錯誤。因爲單單採用文字、或句、語，並不就是製定法、則和定義。錯誤之發生，只在把「科學的定義」的意味給與一個字，只在我們老實被那辭面所拘泥。請容我拿一件事來比喻罷。比如圖書館裏的書，是必須用某種方法排列起來的。當初，這種排列法普通都粗粗的按照題目分類（內中當然不乏雜書及奇書等門類，）現在，則普通都按書本的大小及出版者分類排列。這種排列的必要和功用，誰能否定

呢？但若有人認真要從那雜書類和奇書類，阿爾丁版本類和波東泥版本類（註一）A 架書類和 B 架書類裏——就是從那些唯一目的在於實用之人爲的組列裏——去尋出文學的法則，我們該怎麼說呢？然果有人從事於這樣的工作，其實也不過跟那種相信藝術和文學的種類裏有美、學的法則，可尋的人相等罷了。

（註一）阿爾丁版本（Aldines），意大利最初印刷家 Aldus Manutius 的名刊本。波東尼版本（Bodonis），近代意大利著名印刷家 Bodoni Giambattista 的刊本。

## 第五章 歷史學及論理學上類似的謬誤

爲使上章所述各種批評更加一層鞏固起見，我們若把那種因不明藝術性質及藝術和歷史與科學的關係而生的類似錯誤及反對錯誤加以一瞥，應該不爲無用。這種錯誤曾經同樣的損害歷史的理論和科學的理論，即同樣的損害歷史學和論理學。

### 第一節 對於歷史哲學的批判

歷史的主智主義曾經替最近二世紀來直至今日的許多嘗試開出一條路，要想發見一種『歷史哲學』，一種『理想的歷史』，一種『社會學』，一種『歷史的心理學』，或一種無論用着任何名義的科學，其目的就在從歷史裏抽取出一套概念和一套普遍的法則。這套法則這套普遍概念應該是什麼呢？是歷史的法則，歷史的概念嗎？若果如此，那末即使僅具知識論的初步知識的，也足明白這種嘗試之荒謬了。蓋所謂『歷史的法則』，『歷史的概念』一套名詞，若不僅用做俗語上

的譬喻意味，那末它們就都確是名詞的矛盾；因為這個形容詞之不能適用於這個名詞，正如在「質的數量」或「多元的一元論」等語一樣。歷史是含着具體性和個體性的意味的，法則和普遍則有抽象和普遍的意味。但若捨去從歷史中抽取「歷史的」法則和概念的嘗試，而僅欲從中去抽取法則和概念，那末他的嘗試就不能算是廢話了；但由此法得來的學問，將不是歷史的哲學，卻當看情形為轉，而或為以各種形式——如倫理學、論理學等——存在的哲學，或為可作無限區分細別的實驗科學。實際上，所探求的總不外兩條路：即或則探求上文已經說過的那種為凡歷史構成的基礎，且所以區別知覺與直觀，區別歷史的直觀與純粹的直觀，區別歷史與藝術的哲學的概念；或則把預先構成的歷史的直觀蒐集起來，按類型和部門歸類起來，恰如自然科學的方法。大思想家有時也穿着那件不配身的所謂歷史哲學的外套，但無論他們穿着這個，他們曾經發見最大價值的哲學真理。外套拋去，真理依然存在。應受非難的卻在近代的社會學家，並非因其主張一種不可能的科學而陷入的錯覺，卻因那常伴着這種錯覺而存的哲學的不毛。美學而名之為「社會學的美學」，論理學而名之為「社會學的論理學」，那都沒有什麼關係。重要的弊害，就在這種美

學實卽一種舊式的肉感主義的表現，這種論理學實是咬文嚼字的，支離破碎的。但上文所述的那種哲學運動，曾經結出兩個關於歷史的善果。第一步，曾經產生一種構成史學理論的更切要求，就是說，要想構成一種關於歷史性質和範圍的理論；這種理論，據我們上面的分析，除非在一種『直觀的一般科學』裏，卽除非在一種只把歷史理論當做插入普遍概念作用看的特殊一章的美學裏，它是不能得着滿意的。此外，又曾在所謂歷史哲學那件虛僞而僭越的外套之下表出一些關於歷史事件的具體真理；就是說，曾經構成一套規則和警告，雖屬經驗的性質，卻於學者和批評家決非無用。這樣的功用，卽在最近一派歷史哲學——就是曾經明白顯出社會生活上爲從前所忽視或所不解的許多方面的那種史的唯物論——看來，也似乎是沒有否定它的可能的。

## 第二節 美學之侵入論理學

所謂權威主義，所謂 *Fipse dixit* (註1) 主義，就是歷史向科學和哲學領土的侵入；這種主義盛行於學校中，卽不用內省功夫和哲學分析，而代之以歷史所決不可少的那種憑證、案卷、或依

據是也。但論理學爲思想的科學，即智的知識的科學，故其所遭的混亂和謬誤中，最重大最有害的，就由不能完全了解美的事實起的。蓋論理的活動既須隨美的活動之後而起，又須於本身中包含美的活動，那末怎能不如此呢？故凡不精確的美學，勢必至把一套不精確論理學拖在後邊。

無論誰會翻翻過一本論理學的著作——從亞里斯多德 (Aristotle) 的奧格能 (註1) 到近代關於這個题目的作品——的，總必承認其中混雜着語言的事實和思想的事實，混雜着文法的形式和概念的形式，就是混雜着美學和論理學。要想脫離語言的表現而擒住思想的本質，這是並非沒有人做過的嘗試。就是亞里斯多德的論理學之成爲僅屬三段論法式和拘牽字義式，也不會不經過一番躊躇。論理學所固有的問題，在中世紀那些唯名論者，實在論者，和概念論者的議論中，也曾屢次提及。及到伽利略 (Galileo) 和培根 (Bacon) 手裏，則自然科學會給歸納法以一個尊重的地位。章科則會抨擊形式主義的和數學的論理學，而主張創作的方法。康德 (Kant) 則叫人注意『先驗的綜合』(a priori synthesis)。絕對的理想主義也蔑視亞里斯多德派的論理學。赫爾巴特 (Herbart) (註3) 的弟子雖仍忠於亞里斯多德，卻是注重在一種與其他論理的判斷性

質全異的所謂『談話體的』(narrative)判斷。最後，一般言語學者就文字對於概念的關係說，也主張它的不合理。然而欲求一種自覺的、確實的、澈底的改造運動，則除在美學之外，再不能尋出它的基礎或出發點。

(註一) Ipse dixit 卽英語 He himself said it (他自己說的)之意。

(註二)『奧格能』(Organon)，亞里斯多德派論理學之稱。

(註三)近代德國著名哲學家(一七七六——一八四一)。

### 第三節 論理學的本質

在依這個基礎經合法改造過的論理學裏，必須儘先確定下面這個真理，而使一切的結論從此推出——卽，論理的事實——且唯一、的、論、理、的、事、實——就是概念，就是普遍概念，也就是形成普遍概念及在形成普遍概念限度內的精神。且若所謂歸納法，也如有時的解法，當做普遍概念的形解，而演繹法當做此等概念之語言上的發展解，那末所謂論理學，顯然非卽歸納的、論理學不

可了。但尋常多把『演繹法』解做數學的特殊方式，『歸納法』解做自然科學的特殊方式，故不如將這兩個名詞都避去不用，而說真正的論理學就是概念的論理學最爲妥當。概念的論理學雖則用的是一種同時爲歸納法又爲演繹法的方法，卻並不單獨採用那一樣，就是它用的是它所固有的那種思辯的方法。

概念，卽普遍概念，當就其本身抽象地想出時，是不能表現的。沒有文字是能相當的。這話完全真確，故無論文字上的形式怎樣變化，那論理的概念總是同的。就對概念的關係而論，表現只不過是一種『符號』或『標識』。表現是必須有的，不能沒有的；但那表現是什麼，或此或彼，則須由那說話者個人之歷史的和心理的狀況而定。故表現的性質不能由概念的性質推出。文字是沒有真正（論理的）意義的。文字的真正意義，就是構成概念的人當時給與它們的意義。

#### 第四節 論理的判斷與非論理的判斷之區別

如上所述，可見唯一真正地論理的（就是審美兼論理的）立論，唯一嚴格地論理的判斷，必



就是那種以決定概念爲其固有且獨有的內容的。這種立論或判斷就是定義。科學自身，也無非就是一套統一於一個至高定義之內的定義之集成；一套概念或至高概念的體系。

所以論理學裏，必須要（或至少是先要）把一切不是肯定普遍概念的立論都排斥去。所謂談話體的判斷，也不亞於亞里斯多德所稱爲非列舉的——例如表示願望那樣的——判斷，並不是正當的論理的判斷。這樣的判斷，或者屬於純粹的美的立論，或者屬於歷史的立論。例如說，「彼得正在走過」，「今天在下雨」，「我想睡」，「我要讀書」此等立論和無限的同類的立論，都無非或者只在文字裏包括彼得得走過，下雨，我的生理組織傾向於睡眠，及我的意志傾向於讀書等事實的印象，又或者關於此等事實之存在加以肯定。這等立論，就是實在或非實在的表現，即歷史底想像的或純粹想像的表現，而決不是普遍概念的定義。

### 第五節 三段論法

這樣把非普遍概念排除去的辦法，是不至遇着很大困難的。這差不多已是一種預先成就的

事實，所需的，不過把這事實弄明白，確定，且一貫罷了。但是人類思想中由基於概念的判斷和推理組成的所謂三段論法式的那個部分，我們對它應該怎麼說呢？所謂三段論法是什麼呢？從前的人文學派對於煩瑣主義起反動的時候，往往輕視這種方法，而認為無用，絕對的理想主義對它也如此，現代一般對於自然科學那種觀察和實驗的方法的熱心歎美者對它也如此——我們也該學他們那種態度嗎？蓋這為正式推理的三段論法，原不是真理的發見；它只是對自己及對別人討論論究的法術。它從預先構成的概念預先觀察的事實出發，而訴於真實及思想之不變性（因這就是合一與矛盾的原則的意義），於是從這些論據推出結論，就是把預先發見的重述一遍。故若由發明的觀點看，它雖似一種『乞食論法』（*idem per idem*）（註一）但作教授及說明的手段論，它是極其有效的。蓋將事實之肯定化做一種三段論法式的辦法，就是駕馭自己的思想及批評別人的思想的一種方法。我們譏笑三段論法者是容易的，但三段論法既已產生而且維持到現在，它必有自己的強固理由的。其可加譏刺的地方，只在它的濫用，例如對事實、觀察、直觀的問題而試用三段論法來證明，或對一切問題而疎略深刻的思維和公平的研究，卻只講三段論法的皮相的形

式。又所謂數學的論理學，如果有時能夠幫助我們容易記憶，幫助我們迅速駕馭我們的思想結果，那末我們對於它也應歡迎，這是來布尼茲（Leibnitz）（註二）和其他哲學家之所豫期，而現代也再有人嘗試的一種三段論法。

但正唯因三段論法是一種說明和辯論的方術，它的理論在哲學的論理學裏不能佔據第一個地位，即不能因而僭取屬於概念的學說的地位，蓋概念的學說是中心的而且優勢的學說，凡三段論法上屬於論理的一切，都消納於此，而不留何等的殘餘（即如概念的關係，從屬，同格，同一等）。又有不可忘的，即概念（論理的）判斷，和三段論法三者並非處於同等的地位。三者中只有第一項是論理的事實，第二第三兩項都是第一項所由顯示的形式。這在它們是形式的限度內，只能用審美的（即文法的）狀態去考察它，且須於它們具有論理內容的限度內，由撇開形式而直入概念學說的方法去考察它。

（註一）即假定未決問題為論據的論法。

（註二）德國著名哲學者（一六四六——一七一六）。

## 第六節 論理學的虛偽與美學的真實

尋常有一句話，說是拙於推理的也必拙於說話和寫作，又說精確的論理分析是良好的表現的基礎；這話的真理可由上述之事證明它。但這真實是一種贅語，因為推理好，事實上就是把自已表現得好，由於表現是個人自己的思想之直觀的主有故。就是矛盾的原則，到底也無非是美學上主意一貫的原則。有些人主張，寫作與說話也如推理一樣，雖由錯誤的概念出發，也有做到極好的可能；以為有些人雖然缺乏大發見家所由構成的那種銳敏的思想力，卻可成爲極明暢的作家；因爲寫作好，只在對於自己的思想（即使是錯的）有一種明澈的直觀；並非要見到那思想的科學的眞，却要見到它的審美的眞，這在實際上也與寫作好同是一件情事了。又以爲哲學家如叔本華，竟會想像出藝術是柏拉圖式的觀念的一種表出。這種學說原是科學地謬誤的，但他可以把這謬誤的知識發展在美學地極其真實的優美散文裏。諸如此類的異論，我們對它已經有過答辯了，因爲我們已經曉得，說話者或寫作者陳述一個拙劣概念的時候，必正是他說話和寫作拙劣的時候，

無論他到後來也許在他思想的其他部分裏——就是包含着與以前錯誤無關的真正立論，因而也有明澈的表現跟隨着混亂表現的部分裏——可以恢復他的氣力，但在當時總不免拙劣了。」

## 第七節 革新的論理學

如上所述，可見論理學著作裏依然充斥着的一切關於判斷形式和三段論法形式的研求，及關於此等形式之轉換與各種關係的研求，必有要減少、變形，及改換做別種東西的運命。而概念的學說及概念機制的學說，以至關於定義、體系、哲學，及種種科學的學說勢將佔領它的領域，亦唯這些學說可以構成真正的正當的論理學。

那些對於美學和論理學間的親密關係先存幾分懷疑而把美學認做一種感覺的、知識的、論理學的人們，特別歡喜把論理學的範疇應用在這種新的知識上，而談所謂美的、概念的、判斷美的三段論法等等。我們則對於學校中的傳統論理學的恆久性不像他們那樣迷信，而對於美學的性質則比他們較通曉，故不主張把論理學應用於美學，卻主張使論理學從美學的形式解放出來。

蓋此等形式會經產生論理學上種種虛無的形式和範疇，就由人們於兩者之間採用種種杜撰而粗疎的區別故。

經過如此革新的論理學，必仍是形式的、論理學，它要研究思想的真正形式或活動，就是研究概念，而排除單獨的特殊的概念。舊論理學實不宜稱為『形式的』，不如稱為文字的、或形式主義的。形式的論理學將要攢斥形式主義的論理學。它要達到這目的，可以沒有——像有些人做過的那樣——去依賴那種真實的、或實質的、論理學的必要，因為這種論理學已不復是思想的科學，卻是活動中的思想的本身，就是，已不僅是一種論理學，卻是論理學也包括在內的全部哲學了。思想的科學（論理學）就是概念的科學，猶之想像的科學（美學）就是表現的科學。這兩種科學的健全，在於就各個細目上正確地實行兩者的領土的區劃。

（作者原本第四版附註）——本章關於論理學所論有不明瞭不精確處，應參考〔拙著〕精神的哲學第二冊專論論理學部分，以期明確；我在那裏，把論理學的立論和歷史的立論之區別更作一度研究，且曾證明兩者之綜合的統一。

## 第六章 理論的活動及實踐的活動

直觀的和智力的兩種形式，已——如上文所述——將精神之理論的領域全部包含了。但若  
不先明白確定理論的精神和實踐的、精神的關係，這兩者的性質便不能澈底明瞭，而對於另外一  
套錯誤的美學理論也便無法加以批判。

### 第一節 意志

實踐的形式或活動，就是意志。我們於此，並非把這字當做某種哲學體系裏的意義解，即並非  
把意志認做宇宙的基礎，認做萬物及真正實在的原則。但也不用其他哲學體系中的那種廣泛意  
義——就是把意志解做精神或一般活動的能力，而謂人類精神的一切行爲都是意志的行爲那  
種意義。這種形而上學的意義和這種比喻的意義，都不是我們的意義。我們的所謂意志，也如一般  
的解說，就是那種不同於僅對事物作理論的默想的精神活動，而這種精神活動所產生的，不是知

識，而是行爲。行爲必屬志願的，方是真正的行爲。且在「要做」的意志裏，就科學的意義說，當然包括着尋常所謂「不做」的意志，這是沒有提及的必要的；即抵抗的意志，拒絕的意志，潑洛米修士（Prometheus）的意志（註一）裏那種抵抗拒絕等，也莫不是行爲。

（註一）希臘神話潑洛米修士爲人類的恩人。因從天上盜火，爲主神宙斯（Zeus）所縛，其後宙斯曉得他有先見的能力，想釋放他，但他拒絕，不願釋放。

## 第二節 意志爲知識的更進階段

人類以理論的形式了解事物，以實踐的形式改變事物；由於前者，他待據有宇宙，由於後者，他得創造宇宙。但第一形式是第二形式的基礎；而我們上文於美的活動與理論的活動之間發見的那種二重階段的關係，又以更大的規模發見於這兩形式之間了。對於意志獨立的知識是可思議的，至少是在某種意義上；而對於知識獨立的意志是不可思議的。盲目的意志便不是意志；真正的意志是有眼睛的。



我們面前倘若沒有對於事物的歷史的直觀（知覺）及使我們可以明瞭那些事物的性質的（論理的）關係的知識，那末我們怎麼能發生意志呢？倘若我們並不知曉周圍的世界，或不知曉如何對它行爲而改變事物的方法，我們怎麼能真正發生意志呢？

### 第三節 對此的異論及說明

反駁此說的，以爲一般實行家，即一般特出的實踐家，都是最少傾向於默想和推理的；以爲這種人的精力不至因默想而耽擱，却要突發而爲意志的。又以爲反過來看，則一般默想家，哲學家，往往對於實際問題甚形庸劣，往住意思薄弱，因而在生活競爭中往往被人忽視，被人排擠。但我們很容易看出這兩種人的區別只不過是經驗上的區別及量的區別罷了。確乎，一般實踐家的行事，原用不着一套哲學的體系，但在他所活動的世界裏，他必從種種在他看來覺得完全明瞭的直觀和概念爲起點。否則，即使對極平常的動作也不會發生意志的。例如，倘無食物的知識，及「肉體上」某種運動和某種滿足間的因果關係的知識，那末取食的意志便無發生之可能。更從此例逐漸推演，

以至比較複雜的活動，例如政治的活動，我們倘不曉得社會的實況，因而不曉得應該採用的手段和策略，試問怎麼能對政治上或善或惡的舉動有所決意呢？實行家當覺此等地方有一點或數點不能明瞭或覺心中疑惑的時候，「他們的」行爲就不會開始，或便中止了。就當這樣的時候，那種在人類行爲迅速連續中不大被注意到而甚易忘卻的理論的瞬間便成爲重要，而佔據意識的時間也稍長了。又若將這個瞬間延長起來，那末那個實行家就許要成爲一個哈姆雷特（Hamlet）。

（註一）一面抱着行爲的願望，一面則對於當時的情勢和所用的手段還不會理論地明瞭的。再若他養成一種默想和研求的趣味，而把「主張」和「實行」之事大部分或小部分交給別人，那末他就造成藝術家、科學家、或哲學家的平靜氣質，至在實際上，則或爲無能，或爲完全有害的人物了。凡此種種觀察，都是很明顯的。這些觀察之爲正確，也是不能否定的。但是讓我們再申說一遍：就是這些觀察都是基於量的區別上的，而所謂行爲無論如何微細，倘非先之以一種認識的活動，實際便都不是行爲——即不是有意志的行爲——那種事實，也不因這些觀察而推翻，卻要因它而證實。

(註) 莎士比亞悲劇哈姆雷特中的主人翁；下文所描寫的情狀，就是他在劇中描寫的情狀。

#### 第四節 對於實踐的判斷或價值的判斷之批判

反之，有些心理學家則主張實踐的行爲必先有一種完全特殊的判斷，即所謂實踐的、判斷、或價值、的判斷。他們說，凡要決定一種行爲，必先有這樣一種判斷：即「這種行爲是有益的，這種行爲是好的。」初看看，這樣的說法似乎是有我們的意識替它證明的。但經更細到的觀察和更精密的分析之後，便可見這樣的判斷並非居於意志的肯定之先，卻居於意志的肯定之後，而且無非就是那個既起的志願的表現。所謂好的行爲或有益的行爲，就是一種決意要做的行爲。至於事物之客觀的研究，則決不能從中抽出一點「有益」和「好」來。我們並不因知事物之好或有益而願望它，卻因願望它而知其好或有益。於此，也因意識的事實彼此相續甚速，故而發生一種錯覺。實踐的行爲必先有知識，但並不先有實踐的知識，或甯說並不先有實際的知識；我們欲得實際的知識，必先有實踐的行爲。所以主張知識與行爲之間有第三個機紐——即實踐的判斷或價值的判斷那

個機扭——之說，是完全屬於想像的。質言之，理論和實踐兩個機扭或階段之間，並無第三個機扭存在。因而一般替實踐活動作規律，作指揮，以及發見或指示實踐活動的價值的所謂標準科學，都是不存在的；實則關於任何種類的活動的科學都不存在；因為科學必先假定那活動已經實現，已經發展，然後方取做它的對象的。

### 第五節 美的事實中排除實踐的事實

這些區別已經確定之後，我們對於凡把美的活動和實踐的活動相混同或把實踐的法則攙入美的活動中的一切理論，都當一律斥為謬誤。認科學為理論藝術為實踐的主張，是屢次聽見人說的。在那種主張此說而把美的事實認做實踐事實的人，並不能說是由於無定見，也並不能說是暗中摸索，卻由於他們的眼光注在某種真正是實際的東西上面之故。但他們所着眼的那件實際的東西，實在並不是美學的，也不屬美學的範圍；它居於美學之外，美學之旁；且兩者雖有時見其結合在一起，卻並不是必然的結合，或因性質相同而結合。

美的事實，在印象表現的任務上已經全然完成了。當我們心裏覓得一個字的時候，或確實而鮮明地想出一個形像或雕像的時候，或發見一種樂旨的時候，表現便已產生，且已完成了；此外就更無須別的。在這一步之後，倘若我們還要——即決、意——張開口說，或放開喉嚨唱，就是把我們會對自己完全說過唱過的，再用口中的字眼或可聽的調子發出來；或若我們還要——即決、意——伸出手去觸動披亞娜的鑿子，或拿起筆和刀，把我們所已小規模地迅速地做過的動作大規模地再做一番，因而在一種物質上留着多少能毅持久的痕跡——凡此，都屬附加的事實；這種事實所服從的法則，與前段事實全然不同，而亦與我們如今所研究的沒有關係——雖則我們今後可以認識這第二種動作就是事物的產生，就是一種實際的事實，或意志的事實了。尋常對於藝術作品，有所謂內、術、品與外、術、品之分；在我們看來，這樣的名詞似乎很不幸，因為藝術作品（即美的作品）總必是內的，所謂外的，作品已不復是藝術品了。又有人則分別出美的，事實和藝術的，事實，意思以為第二種事實就是外的，或實踐的，階段，這個階段是可以繼續——而普通總是繼續——第一個階段的。但是這種說法，也不過是個用語習慣上的問題，原也可以容許，卻怕是不足為訓的。

## 第六節 對於藝術目的說及內容選擇說的批判

由同上的理由，我們覺得尋常對於藝術目的的研究也屬可笑——若果把藝術當藝術的話。又因確定目的的意味無非就是選擇，那末主張藝術內容必須選擇之說也屬同此錯誤的另一方式。蓋從許多印象和感覺中加以一種選擇，就包含着那些印象和感覺已經是表現的意味了，否則，在許多繼續而不分明的印象和感覺中怎麼能施行選擇呢？選擇就是決意；就是決意取此而捨彼；而這「此」和「彼」必須表現在我們面前。實踐是在理論之後起的，不是在理論之前起的；表現是自然感發的。

事實上，藝術家總覺他所欲表現的主題像懷胎一般長出，自己也不知怎的，他會感着產生時機的迫近，但他不能決意要它來，也不能不決意。假如他想像和自己靈感反對的行動，或想任意選擇他的主題，例如他生來是個阿那克里溫（Anacreon）（註1）而欲歌唱亞特魯斯（Atreus）

（註11）和阿爾息第（Alcides）（註11）那時他的豎琴就會警告他的錯誤，因為無論他怎樣努力

要避免那琴的聲音總要奏出維那(Venus) (註四)和愛神之調來的。

(註一)古希臘以戀愛及酒爲主題的抒情詩人(前五六三——四七八)。

(註二)希臘傳說上特羅亞戰爭中的著名人物。

(註三)希臘神話上勇力無雙的半神性英雄。

(註四)司美及愛之女神。

## 第七節 藝術實踐上之無罪

因此之故，藝術的主題或內容，是不能把實踐上或道德上或褒或貶的形容詞加上去的。當批評家指出某種主題選擇不當的時候，即使他的觀察基地很正當，實也不是責怪選擇主題的問題（因爲這是不合理的），卻應責怪那藝術家處理的法子不好——就是因其中含有矛盾而致表現上失敗——的問題。又若同是這些批評家對於某種作品認爲藝術上沒有缺點，卻說它的主題或內容不值得作成藝術且可詬病，那末倘若那些作品果然完全無缺點的話，我們就唯有忠告那

些批評家，叫他不要干涉藝術家的事，因為藝術家的靈感，是唯有那種曾經感動他心靈的事情裏面可以取得的。他們寧可將他們的注意用在改變周圍的自然和社會，期使這樣的印象和精神狀態不至再起。因若醜惡果能從世界上消滅了去，而普遍的美德和幸福能在世界上確立起來，那末藝術家所描寫的，殆將不復是偏激悲觀的感情，卻是平靜、天真、悅樂的感情，而他們也就成爲極樂國的真正居民了。但醜惡和卑陋一天存在自然界裏，一天逼迫到藝術家身上來，藝術家之表現這些東西，也就一天不能防止；而當這種表現出來的時候，真所謂『事實上沒有辦法』的。這樣的議論，我們都是從美學的觀點及純粹的藝術批評說的。

這種主題『選擇』的批評，因其在藝術家自身之間惹起的及維持的偏見，因其在藝術的衝動和批評的要求之間引起的抵觸，究竟對於藝術的製作要發生多少損害，這是於我們這裏無關的問題。有時，這種批評誠然也似乎有點好處，就在它可以幫助藝術家發見自己，即發見他們的印象和靈感，並且自覺他們所處的那種歷史的瞬間和個人的氣質所責於他們的工作。但在這種地方，所謂『選擇』的批評也並不能如它自信那樣的創造表現，卻只能認識及幫助已經構成的表



現。它相信自己是個母親，而其實至多不過是個產婆罷了。

## 第八節 藝術的獨立

藝術內容選擇之不可能，業已完成藝術、獨立、的理論，又是所謂爲藝術、而藝術、那句標語的唯  
一正當的意義。藝術是對於科學及效用與道德都獨立的。有人恐怕因這句話而致那種猥瑣冷漠  
的藝術也得認爲正當，其實無須過慮，蓋凡真正猥瑣冷漠的藝術，總必因它還未達到表現的程  
度，換句話說，凡猥瑣和冷酷，恆必由美的製作的形式而起，由不能把捉內容而起，並非由內容的實質  
而起。

## 第九節 對於所謂「風格即人」一語的批判

尋常所謂風格、即人、一語，除非由理論和實際之間的區別出發，及由美的活動之理論的性質  
出發，也就不能加以徹底的批判。蓋人類並非單是知識和默想：他是意志，即包含着認識的機扭的

意志。故此語不是空虛便是錯誤。即若說，風格是風格限度以內的人，就是說，風格就是人，但以他的表現的活動爲限，那末此語的意義完全空虛；又若從一人所見及所表現之中抽釋出他的所行所志，因而主張知識與意志之間有一種論理的關係，那末就是錯誤。許多藝術家傳記裏所包含的傳說，都由這種錯誤的混同而起，蓋以爲一個人既有豪爽的感情表現，那末他在實際生活上似乎就不得不是一個高貴而豪爽的人；或若一個戲劇家的劇本裏充滿着暗刺的場面，那戲劇家本人在實際生活上也似乎不得不稍稍行刺一下。因而藝術家雖然抗議說：『我的書雖淫，我的行爲卻正當，』也屬徒然了。他們必只落得再加上一重說謊和偽善的罪惡。味羅那（Verona）的可憐女子啊，你們之相信丹第確會落地獄，尙知以他的變黑的面目爲根據，真比這種批評家慎重得多呢！因爲你們的這種信念，無論如何，總還不失爲一種歷史的猜測。

#### 第十節 對於所謂藝術上的真摯的批判

最後，尋常認爲藝術家一種義務的所謂真摯（這是倫理學的法則而亦認爲美學的法則的），

係由另外一種兩重的意義而起，因所謂真摯的第一種意義，就是不欺騙朋友那種道德的義務；若作如是解，那末它是跟藝術家全不相干的。因為藝術家不過對自己心靈中所已具的東西給與一種形式，實際上是不会欺騙誰的。他所得稱爲欺騙的地方，只在他因不能按照自己任務本質上的要求以致放棄他做藝術家的義務。他心裏若是懷着許謊和欺騙，他所給與這些東西的形式決不能是許謊和欺騙，就因它是美的形式之故。假如那藝術家是個大言者，是個說謊者或是個惡徒，也可以把自己的其他半面反映在藝術裏，因而將它純化。又若把真摯當做第二種意義解，即當做表現的完全與真實解，那末顯然是跟倫理的概念沒有關係的。於此可見那個同時稱爲倫理的及美的「法則」其實無非是倫理學和美學上所並用的一個「字眼」罷了。

## 第七章 理論與實際之類似

### 第一節 實踐的活動之二形式

理論的活動之有審美的和論理的二重階段，在實踐的活動上有個重要的類似點，尚未得人相當的明了。實踐的活動也可分爲第一階段和第二階段，而第二階段是包含着第一階段的。第一個實踐階段不過是有用的、或經濟的活動，第二個階段便是道德的活動。經濟可說是實踐生活的美學；道德是它的論理學。

### 第二節 經濟地有用的活動

倘若這樣的關係還未被哲學家明白見出；倘若經濟的活動在精神體系中還未有它的適當位置；倘若這種活動尚在經濟學論著的序說中以暗昧而未發展的狀態徬徨無所歸宿，那末許多

理由之中，其一便因有、用或經濟的觀念有時被與專門的觀念相混同，有時與利己主義的觀念相混同之故。

### 第三節 有用與專門之區別

所謂「專門」決不是一種精神的特殊活動。專門就是知識；或寧說，這就是一般的知識——如我們上文所見——供實踐行為作基礎時的稱謂。知識不為實踐行為所跟隨，或假定它不易為實踐行為所跟隨，就叫做「純粹的」知識；同此知識，倘有效地為行為所跟隨，就叫做「應用的」知識；倘假定它容易為特種行為所跟隨，則謂之「可用的」或「專門的」知識。那末這「專門的」一語，是表示知識所處的或易處的一種狀態，而不是知識的一種特殊形式。此理非常真確，只想我們絕對無法確定某一種類的知識，本質上為純粹的或為應用的，就可知了。一切知識，無論我們相信它如何的抽象，如何的哲學的，總都能做實踐行為的引導；故即道德根本原理之理論的錯誤，也可以反映——而且事實上常以某種方式反映——在實踐的生活裏。我們只能粗粗地非科學

地說某等真理是純粹的，某等真理是應用的。

同是這種叫做專門的知識，也可以叫做有用的、知識。但這裏「有用的」一語，須照上述那種價值判斷的批評，只用作字面上的或比喻的意味。當我們說水有滅火之用時，這「有用」兩字是以非科學的意味用的。澆在火上的水是火滅去的原因；這是供給（譬如說，救火夫的）行為做基礎的知識。那個撲滅大火的人的有用的行為和那種知識之間，有一個非屬本質上的卻有連續關係的聯鎖。關於小的效力的專門知識，是在救火行為之先的理論的活動；至於真正有用的，就只是那個滅火的人的行為。

#### 第四節 有用與利己主義之區別

有些經濟學者，把效用——就是說，單是經濟的行為或意志，——和利己主義，——就是說，和那有利於為個人限度內的個人而不顧道德的法則且實際與道德法則正相反對的東西——認為一件東西。但利己主義是不道德的。那末經濟學當是一種極其奇怪的科學，並不與倫理學相並

立，卻如魔鬼面對着上帝，或至少如列聖加入裁判之際的『惡魔辯護者』跟倫理學相對峙了。這樣的觀念是完全不能容納的，蓋不道德之科學包含在道德之科學，猶之虛偽之科學包含在真實之科學的論理學，不成功的表現之科學包含在成功的表現之科學的美學。那末，假如經濟學是利己主義之科學的論究，它就應該成爲倫理學的一章，或便成爲倫理學；因爲凡是道德之決定必同時包含着不道德之否定的意味。

而且，良心告訴我們，經濟地處已並不就是利己地處已；即使那種道德上極其謹慎的人，倘不欲取投機的——因而也與道德反背的——行動，那末也必有用地（即經濟地）處己的。假如效用就是利己主義，那末利他主義者的義務怎能就是要像利己主義者行動呢？

### 第五節 經濟的意志和道德的意志

我們的見解若是無誤，那末解決這種困難的法子，就跟解決表現與概念即美學與論理學的關係問題的法子可以完全類似。

經濟地決意，就是決意一個目的；道德地決意，就是決意那個合理的目的。但無論誰作道德上的決意和行爲時，同時只能也作有用的（即經濟的）決意和行爲。因爲他怎能決意那個合理的目的，除非也當做他的特殊目的來決意？

## 第六節 純粹的經濟性

但上說的反面是不真確的；猶之在美學上說表現的事實必須與論理的事實相聯繫之不真確。經濟的意志同時沒有道德的意志是可能的；當我們追求一個客觀上不合理的（即不道德的）目的時，或追求一個在較高等的意識認爲不合理的目的時，我們可有以完全經濟上的一貫主意行爲之可能。

全屬經濟性格而無道德性格的例，就是馬基雅弗利（Machiavelli）（註一）書中的主人翁愷撒·波爾基亞（Cesar Borgia）（註二）或莎士比亞所描寫的伊亞哥（Iago）（註三）此等人物的活動雖然僅是經濟的，且跟我們的所謂道德背馳發展的，但誰能不歎美他們的意志力呢？又如



簿伽邱 (Bo carcio) (註四) 的賽爾·查貝雷篤 (Ser Ciappellotto) (註五) 雖在臨終的床上也還追求並實現他那種惡徒的理想，以致那些聽他作譏諷的懺悔的膽怯小盜不禁叫道：「這究竟是怎麼樣的人呢，無論年齡、衰弱，以及他已看見臨頭的死的畏懼，和他不久就要去受審判的那個上帝的畏懼，怎麼都不能除去他的乖僻，也不能使他願意不像生時一般的死呢？」——對於這樣的人物又誰能不歎美？

(註一) 意大利之政治家及作家 (一四六九——一五二七) 卽著名的君主 (Il principe) 的作者。

(註二) 君主中的人物。意大利公爵 (一四七八——一五〇七) 博學雄辯，而以殘忍著稱。

(註三) 沙翁四大悲劇之一 Othello 中之姦惡人物。

(註四) 意大利著名文豪 (一三一三——一七五)。

(註五) 簿伽邱名著 Decameron 中的主人翁，爲惡黨之黨魁。

## 第七節 道德的經濟方面

凡是有道德的人，恆把愷撒·波爾基亞·伊亞哥·或賽耳·查貝雷篤的那種固執和無畏合在聖者或英雄的善的意志裏。或寧說，善的意志倘非於所以構成它的「善」的方面再加上所以構成「意志」的方面，那便不是意志，因而就不是善的。同樣，凡不能成功表現自己的論理思想，便不是思想，卻是一種未來思想的混亂的豫感罷了。

故把不道德的人認為同時也是反經濟的人，或將道德當做生活行為上構成主意一貫的要素，因而當做一種經濟的元素，那是錯誤的。沒有東西能防止我們設想一個絕對沒有道德良心的人，（這樣的設想，縱不於一生的期間都可證實，至少當某等期間某等瞬間是可證實的。）像這樣的人，並不認我們的所謂不道德為不道德，因為他並不感到不道德。當做一種合理的目的而願望着的東西及利己地追求着的東西之間的那種矛盾意識，在這種人心裏是不會發生的。這種矛盾是反經濟的。不道德的行為唯在具有道德良心的人身上能夠成為同時也是反經濟的行為。道德的悔恨就是這事的形跡，同時也就是經濟的悔恨，就是說，悔恨自己不會曉得怎樣完全決意，及怎樣達到那個已經決意了的道德的理想，卻容感情把自己引入邪路是也。古語道：「我本看善事，

贊成善事，卻做了惡事。」這裏的「看」和「贊成」就是後來直接被反對被推翻的一種發端的意志。在沒有道德意識的人，我們必須認他只有一種僅屬經濟的、悔恨，例如竊賊或刺客正欲竊盜行刺而忽自止，卻不因頓時改變本心，乃因膽怯、驚惶，或竟因道德意識的暫時自覺，則事後必須發生的那種悔恨。蓋這樣的竊賊或刺客到回復原狀之後，將必惱恨羞愧自己的主意不一貫；而他的悔恨，將不由於會做錯事，卻由於不會做錯事，所以這種恨悔的性質是經濟的，不是道德的，因為後者已假定它是不存在的了。但因人類的大多數中普通總可發見一種活潑的道德意識，又因完全缺乏道德意識的人乃是一種稀有或殆絕無的怪物，故我們可承認一般的處世行為裏道德和經濟是一致的。

### 第八節 僅屬經濟的事及道德的無關心之謬誤

上面所肯定的那種比較，可以無須過慮它重新要把道德的、無關心那個範疇——即實際上只是行為和志願卻無所謂道德不道德的那個範疇，約言之，就是常為道德上頹廢的原因和反映

有如曾經支配耶穌教派道德的那個所謂「合法」所謂「可容許」的範疇——引入科學裏。雖有上述的肯定，而無關心的道德行為，必仍決然不存在；蓋即在絕少意志分子的行為的人，也有一——且必有——道德的活動浸染在裏面。但這不但不能推翻那已確定的比較，並且足以證實它。因為直觀而不為科學及智力所浸染，所分析，被分解做普遍的概念，或改變做歷史的斷定的，試問偶然有過嗎？真正的科學——即哲學——之沒有足以妨礙它的路的外面的範圍，如所謂自然科學一樣，那是我們已經知道的。故科學與道德，前者完全佔據了美的直觀，後者完全佔據了人類之經濟的志願，雖則除非前者以直觀的形式，後者以經濟的形式，則都不能具體地出現。

### 第九節 對於功利主義的批判及倫理學與經濟學之改革

效用與道德，即經濟與倫理間的這種合一與差異，足以說明倫理學的功利說在今在昔之所以成功。實際上，一切道德行為之功利的方面，是容易發見且容易解說的，也如每個論理的立論之容易發見它的美的方面一般。我們對於道德的功利主義之批評，不能由否定這個真理及尋覓無

用的、道德行爲之不合理的且實際所無的例入手。我們的批評必須承認這個功利的方面。並且說明它是道德之具體的形式，而道德是它的內部。功利主義者則並不看見這個內部。但在這裏，我們對於這種值得詳細發展的思想已不能更加詳論了。然而若把倫理和經濟間的關係更加精確的決定一下，對於它們（也如上面所述的論理學和美學一樣）是不至無益的。經濟學現在因欲超出那種未能擺脫的數學狀態，已經漸漸升爲效用的活動的概念之科學了；而那數學的狀態，當初也是由超出歷史主義及理論與歷史的混同並打破許多翻覆無定的區別及虛偽的經濟學說而來的。它拿住這種概念，一方面容易容納並確定那些所謂純粹經濟學的半哲學的理論，他方面則因內容漸次複雜，漸次增添，使得從哲學的方法渡到經驗的或自然科學的方法，因而可以包括學校中所謂政治經濟或國家經濟的那套特殊的理論。

#### 第十節 實踐活動上的現象與實在

美的直觀是知曉現象或自然，哲學的概念是知曉實在或精神，故經濟的活動是決意現象或

自然，道德的活動是決意實在或精神。精神、意志、在、自己，即在它的真正的自我，也即在經驗的及有限的精神中的普遍——這個公式，殆即足以詮釋道德的本質而絕少不適切之病的。這種對於真正自我的意志，就是絕對的自由。

## 第八章 對於其他精神的形式之排除

### 第一節 精神的體系

我們由上面那個關於精神基本要質的全部哲學的梗概裏，可見精神是由四種要素或四個階段組成的，這四個階段的排列法是這樣的：——理論的活動對於實踐的活動，猶之第一理論的階段對於第二理論的階段及第一實踐的階段對於第二實踐的階段。這四要素又因其成具體而彼此作倒轉的包攝。概念無表現不能存在，效用無前二者不能存在，道德則無以前三個階段不能存在，若由某一義而說唯有美的事實能獨立，那末論理學的事實最少依賴性，道德的意志最多依賴性。道德的意向是靠着一定的理論基礎而行為的，它不能撇開這種基礎。除非我們採用耶穌教派所謂『意向的指導』——就是雖然明知一件事卻對自己伴為不知的——那種荒謬的辦法。

## 第二節 天才的諸形式

如果人類活動的形式是四種，那末天才的形式也是四種。具有藝術上，科學上，及道德意志上的——卽英雄的——天才的人，是向來都被承認的。但純粹經濟的天才則向來遭人嫌惡。惡劣的天才或惡之天才，一個範疇之產生，不是全無理由。實踐的天才，卽非向於合理的目的的僅僅經濟的天才，不能不激起一種混着驚異的歎美。若要辯論『天才』一語應該限於美的表現的創造者，或亦兼可應用於科學研究家及行爲家，這當不過是個文字上的問題。反之，若是主張任何種類的『天才』都必是一種量的觀念及一種經驗的區別，那末又無非把上面關於藝術天才的說明重述一遍了。

## 第三節 精神活動之第五形式不存在——法律及社會性

精神活動的第五形式是不存在的。蓋四種形式之外的其他一切形式，或者並不具備精神活



動的特性，或者只是上述四種形式之稱謂上的變形，又或者是一種複雜的和推演的事實，其中混着種種的活動而充滿着特殊的及偶然的內容的。

例如『法律的』事實，若當所謂客觀的法律看，那末就是由經濟的活動和論理的活動推演出來的。法律是一種規則，或是一種公式（至於成文不成文這裏沒有關係），其中規定着一種爲個人或社會所決意的經濟關係，而這個經濟的方面，同時使它跟道德的活動關聯，也使它跟道德的活動區別。再舉一例。例如社會學，（於它在現代所有的許多意義之中）有時是被解做一種原始的元素——即所謂社會性——的科學。所謂社會性，就是人類集合時而非半人類集合時所養成的關係，那末它若不就是爲前者所具而後者假定爲不具或僅略具萌芽的種種經濟的活動，我們將拿什麼來區別它呢？那末，可見社會性並非是一種原始、單純、而不可化的概念，卻是一種極其錯綜複雜的概念了。此事的證據，就在我們不能舉出一條可說是純粹社會學的法則；這是一般人都承認的事實。有些被認爲社會學的法則的，都可見其實是經驗的歷史的觀察，或精神的法則——就是說，精神活動的概念當不僅如所謂進化律一類空虛無決斷的概說時繙譯出來的判斷。又

有時，則所謂『社會性』就只當做『社會的規則』解，因即當做法則解；如此，社會學就與法則的科學或理論混同了。法則、社會性，以及同類的概念，都須用一種類似我們所以思考及分析歷史及專門等問題的方法來處理它。

#### 第四節 宗教

至於宗教的活動，也許似乎該用別種法子來判斷，但宗教無非是知識，且與知識的其他形式及分形式無異的。蓋實際上，宗教無非或是實在的渴望和理想的表現（即宗教理想），或是歷史的記述（即傳說），或是概念的科學（即教理）。

所以我們或說宗教為人類知識的進步所破壞，或說它常在人類知識中，實一般的真確。原始人的宗教就是他們全部知識的遺產；我們的知識遺產就是我們的宗教。宗教的內容曾經受過變化、改善和洗練，將來也還要變化、改善和洗練；但是它的形式總常相同。有些人要想保存宗教，使跟人類的理論活動、藝術、批評、哲學得以並存，真不曉得他們要拿宗教做什麼用。像宗教這樣不完全

的劣等的知識，是沒有跟那種已經勝過它駁倒它的知識並存之可能的。天主教是常能一貫的，使不能容許和它見解學說相背的科學、歷史、及倫理學。合理論者則比較不一貫，故肯容許自己心靈中小小一點地位給那跟他們全部理論世界相背的宗教。

流行於現代合理論者當中那種宗教的虛飾和脆弱，是由對自然科學過分迷信崇拜起的。我們自己和自然科學的主要代表，都已承認這種科學是有限制的。但是科學既被與自然科學認為一件東西，那末那在自然科學限制以外而為人類精神所不可少的其餘部分，勢必要從宗教裏去尋，那是可以預料的。故關於這種宗教高潮之不健全的且往往不誠實的復發，我們實應感激唯物主義、實證主義、和自然主義，因它已不屬政治家的事，而屬病院裏的事了。

### 第五節 形而上學

哲學因把自己代替宗教，故將宗教的一切存在理由都剝去。哲學以精神科學的資格，把宗教看做一種現象，一種暫時的歷史事實，一種能夠打勝的心理狀態。哲學與自然科學及歷史藝術等

共有知識的領土，它把計算、測量、及分類等任務留給自然科學，把記錄各個事實的任務留給歷史。把再現各個可能事物的任務留給藝術。卻並沒有留給宗教的地盤。因為同此理由，哲學以其精神科學的資格，決不是直觀事實的哲學，且如上所述，也決不是歷史、哲學，或自然、哲學，故凡不是形式，不是普遍概念，卻是實質的特殊的一切，都不能構成哲學的科學。這就等於肯定形而上學之不能了。

歷史的方法論或歷史的論理學已經代替了歷史哲學；一種關於自然科學所應用的概念之認識論已經承繼了自然哲學。哲學對於歷史所能研究的，就是它的構成方式（直觀、知覺、記錄、及或然性等）；對於自然科學所能研究的，就是它們所由組成的概念的形式（空間、時間、運動、數、型類等）。哲學如作上述那種意義的形而上學的資格，則將與歷史及自然科學競爭，而實則在歷史和自然科學的分野內，唯有歷史及自然科學是正當的、有效的。這樣的競爭，也只有顯出那些從事於此者之不夠資格罷了。由此義說，那末我們都是反形而上學者，然而我們卻要自命為極端形而上學者，特此極端形而上學者一語，係解作主張及肯定哲學的任務為精神的自覺，以別於自然科

學那種僅屬經驗及分類的任務。

## 第六節 精神的想像力與直觀的智力

形而上學因欲維持自己得與精神科學並立的資格起見，故不得不主張一種特殊的精神活動之存在，就是自己所由產生的。這種活動，在古代稱爲精神的、或優越的、想像力，在近代則往往稱爲直觀的、智力、或智的、直觀，而以爲是在一種完全特殊的形式中兼備想像和智力兩種特性的。這種活動又假定具有一種作用，得憑演繹或辯證由無限化爲有限，由形式化爲實質，由概念化爲直觀，由科學化爲歷史，而其所用的方法，則以爲能夠兼施於普遍與特殊，兼施於抽象與具體，兼施於直觀與智力的。這樣的能力如果真有的話，那末確乎是神妙的，確乎是值得有的；但我們既然沒有，那就沒有方法能夠確定它的存在。

## 第七節 神祕的美學

智的直觀有時被認為就是真正的美的活動。有時，則更認識一種同樣神妙的美的活動——即一種與單純直觀全然不同的能力——以為是與智的直觀並立的，或是在它之上的，或是在它之下的。這種能力的光榮曾經受人慶祝，藝術的製作——或至少某部分自由選擇出來的藝術的製作——曾被歸給這種能力。藝術、宗教、與哲學有時認為同是一種精神的能力，有時則認為三種各異的精神能力，其中有時這種，有時那種，在三者共有的那種尊嚴中佔着優越的地位。

這樣的美學概念，我們將名之為神祕的，它所處的——或所能處的——種種態度，我們不能完全列舉。我們於此，已不是在想像的科學的國裏，卻是在想像自己的國裏，這種想像，是用種種由印象及感情中抽取出來的變化的元素創造它的世界的。我們這裏單要提一句話，即此種神祕的能力是有時認為實踐的，有時認為介於理論與實踐之間的，又有時則認為一種與哲學及宗教並立的理論的形式。

## 第八節 藝術的有限性與不滅性

上述的最後概念，當認爲和它兩姊妹（宗教與哲學）並屬於絕對的精神時，則會從中推演出藝術不滅的觀念。但在別的時候，因爲宗教既被認爲可滅，被認爲已經消納在哲學裏，故藝術也當被宣告爲「有限」，或竟被宣告爲實在已死，或至少死已臨頭了。這個問題，對於我們是沒有意義的，因爲既曉得藝術的作用是精神的一種必然階段，那末若問藝術能否除去，就無異問感覺或智力能否除去了。但在上述意義上的那種形而上學，既已遷入一種毫無定見的世界，我們對它就不能加以詳細的批評，正如不能詳細批評阿爾辛那（Alcina）（註1）園裏的植物或阿斯托福（Astolfo）（註11）航行的駕駛術一般。批評只有當我們拒絕跟受批評的東西做對手時方能存在；就是說，唯有我們不承認上述意義的形而上學之可能時方能存在。

故哲學上並無所謂智的直觀，正如藝術上並無它的代理物或等價物，或此種想像作用所得而稱謂狀態的其他任何方式。換言之（若容我們得再重述一次的話）即除上述四種精神的階段之外，更沒有第五個階段，更沒有所謂最高的能力——無論它的性質是理論的或實踐理論的，想像知力的或知力想像的，或一切其他可以想像得到的樣式的。

(註一) 阿利滙斯妥 (Ariosto) 所著 Orlando Furioso 中的妖女，住在一種魔法的園中。

(註二) 亦 Orlando Furioso 中的人物，曾向日中作航遊者。



## 第九章 表現無樣式等級之分及對修辭學之批判

### 第一節 藝術的特性

習慣上，常把藝術的特性，開出種種的長單來。但我們既已把藝術當做精神的活動，理論的活動，及特種理論的活動（即直觀）研究過一番，而達到這個論點，我們就己能夠看出這種種特性的決定，即使都指着真實的東西，也只無非代表我們己經見過那種美的形式的類種和個性。屬於類的決定的，己如上文所論，就是「統一」、「多樣中的統一」、「簡潔」或「獨創」等特性或——寧說——稱謂上的變化；屬於種的決定的，就是「真」、「誠」以及諸如此類的特性；屬於個性的決定的，就是「生命」、「生氣」、「活氣」、「具體性」、「個性」、「特性」等等。字面上儘管再變幾套，總之並沒有貢獻什麼含有科學上新鮮意味的東西。將表現作表現來分析，其成效總不外上面所示的幾種特性。

## 第二節 表現無樣式之可分

於此，也許有人要問，表現是否有樣式、或階段之分；即精神的活動既已別為兩個階段，而各個階段又既更分為兩個階段之後，其中的一個——即直觀表現的階段——是否可再分為兩個或兩個以上的直觀的樣式，再分為第一、第二、第三表現的階段。但這樣的細分是不可能的；蓋直觀表現的分類固可允許，卻已不是哲學的態度；因為各個表現的事實就是各個的個體，其中除表現的共同品性外，換有一個是能跟別個交換的。若借學校中的用語，那末就是說：表現是不能以「類」的資格盡職的「種」。印象或內容是常變化的；無論那個內容都與無論那個其他的內容不同，因為人生沒有一事是重複的；至於表現形式之不可約化的變化，即印象之美的綜合，則是適應內容之繼續的變化而起的。

## 第三節 繙譯之不可能

此論之必然的系論，就是翻譯之不可能——若果翻譯要想把一個表現改移做別個表現有如從一種形狀的器裏將水倒在別一形狀的器裏一般的話。已用美的形式造成的東西，我們可以將它再用論理的形式來造出；但已具有美的形式的東西，我們不能將它改成也是美的另一形式。實際上翻譯的結果，或者是減少及損壞原來的表現，或者是把原來的表現重新放入坩堝裏而混入所謂繙譯家者本人的印象，因而創造出一個新的表現來。若係前者，那末表現終究只是一個，——即原來那一個，——而譯文則多少總比原文不充分——就是說，已經不能適當地稱為表現了；若係後者，那末確乎有兩個表現，但是含着不同的內容。『忠實的醜女或不忠實的美女』——這句俗語，正可寫出每個翻譯家所處的兩難局面來。非審美的翻譯，例如那種字對字句對句的翻譯，應該當作不過是原文的註釋。

#### 第四節 對於修辭學的範疇之批判

將表現不正當地分做種種的品級，在文學上名為裝飾、說、或修辭學的範疇，說。但在別種藝術

上，也不乏類似這樣的區分，例如關於繪畫及雕刻常常提起的所謂寫實的、和象徵的、形式。

所謂『寫實的』與『象徵的』、『客觀的』與『主觀的』、『古典的』與『浪漫的』、『單純的』與『裝飾的』、『本有的』與『譬喻的』，所謂『譬喻的十四形式』，以至所謂『詞藻』、『重複法』、『省略法』、『轉換法』、『重疊法』、『同義語』、『同音異義語』等等，以及其他一切關於表現的樣式或品級之決定語，當試用精確定義來闡發的時候，都足暴露其哲學的空虛，因為它們或者是一無所得，或者竟陷於謬誤。此事的模範的例，就是『隱喻』的極普通的定義，即——隱喻是『用以代替一個適當的字的另一字。』我們就要問，一個人為什麼要找這樣的麻煩呢？為什麼要用一個不適當的字來代替適當的字呢？你既有一條較近較好的路可走，為什麼要走那條較壞較遠的路呢？或者——如平常說的——因為有些地方那個適當的字不如所謂不適當的字——即隱喻——能夠表現嗎？但若如此，那末那個隱喻必正是那個地方的適當的字，而當初那個所謂『適當的』字應該是不能表現的，故也應該是最不適當的了。同樣，關於其他的範疇，也可用這種粗淺的常識加以觀察，例如關於『裝飾』一個普通的範疇。於此，我們可以問，一種裝飾是

怎樣能跟表現連合的。外部的連合嗎？那末它終是與表現分離的。內部的連合嗎？那末它或者不能幫助表現而反阻礙它，或者成就爲表現的一部分，便又不是裝飾，卻是表現的一個成分，而與表現混爲一體，不可分判也不可辨了。

修辭學的區別貽害之大，是可無須說的。它已常常受人反對了。但雖則對於它的結果已起反叛，同時它的原則是被謹慎保存的（大概爲供作哲學的一貫之證據起見罷。）在文學上，修辭學的範疇對於那一種所謂優美作品——即合於修辭學的作品——的特殊劣等作品，即猶未使它佔着優勢，也至少已理論地認它爲正當了。

### 第五節 修辭學範疇之經驗的意義

上節所述的種種術語，倘不因它們有時可以用作下列的三種意義之一，它們是決不會跑出學校之外來的；在學校裏，則我們都已學過，特不過我們從來沒有機會將它們用在嚴格的美學討論裏，或至多是當玩笑地及帶着滑稽意味用罷了。——所謂三種意義：其一是當做美的概念的

異稱，其一是當做非美的概念的表示，又其一（這是它們最重要的用法）則已不復爲藝術和美學用，卻爲科學和論理學用了。

### 第六節 此等範疇用作美的事實的同義語

第一。凡直接或實際想出的表現，都不能分爲種類，但其中有些是成功的，有些是半成功的，有些是失敗的。故表現有完全不完全，成功不成功之分。故上面列舉的那些字眼，及其他同類的字眼，有時可以表示成功的表現及種種形式的失敗。但它們的這種表示極其反覆無定，甚至同是一個字，有時可以表示完全，有時可以表示不完全。

例如有兩幅畫，其一是沒有靈感的，卽其作者並無理解力，只是直抄自然事物的；其他則有靈感，但與現實的物象不甚類似的。於是就有人說，前者是『寫實的』，後者是『象徵的』。但有別的人，則把『寫實的』一語用之於一幅描寫日常生活的極能動人的畫，把『象徵的』一語用之於一幅不能動人的寓意畫。顯然，由前者的用法，象徵的就是藝術的，寫實的就是非藝術的；由後者的

用法，寫實的義同藝術的，象徵的義同非藝術的。故有些人竭力主張真正的藝術必是象徵的，寫實的，不是藝術，別的人則主張寫實的是藝術，象徵的不是藝術，那又何足怪呢？我們不能不承認兩者都對，因為他們是把同是那兩個字用做如此不同的意義的。

關於『古典主義』和『浪漫主義』的大爭辯，也往往基於這種雙關的意義。有時前者解做藝術上的完全，後者解做不勻稱及不完全，又有時則『古典的』意為不動情的，雕琢的，浪漫的意為真摯、熱烈、有力，及真能表現的。如是，我們無論何時都可以很有理由地袒護古典而反對浪漫，或袒護浪漫而反對古典。

關於『風格』一語，也有同樣的事情發生。有時說，凡作家都必須有風格。這裏，風格一語，義同表現的形式。又有時則說法典或數學書的形式是沒有風格的。那末便又犯着承認表現有各種樣式——即有裝飾的與無裝飾的樣式——的錯誤了，因為風格若便是文體，那末嚴格說起來，法典和數學的著作也必須承認各有它的文體。再有時，我們聽見批評家非難作家，說他『用着太多的風格』或說他『賣弄風格』。那末『風格』二字顯然又不當文體解，也不當文體的姿態解，卻當

做不適當而虛銜的表現——便是一種非藝術的形式——解了。

### 第七節 用作種種審美上不完全的表示

第二。這套字眼和區分之不是完全無意義的第二種用法，可於審查文學作品時聽見的一套評語中見之，例如這裏有冗語，這裏有漏略，那裏是個隱喻，這裏又是個同義語，或曖昧語。意思就是：這裏犯了一種因多用字眼構成的錯誤（冗語）；這裏則錯誤由用字太少而生（漏略）；這裏是用字不當的錯誤（隱喻）；這裏由兩字似異義而實相同（同義語）；這裏則由一字似表一義而實含不同的兩義（曖昧語）；不過這套名詞的這種貶價的病理學的功用，事實上比前面一種見時較少。

### 第八節 用作一種超越美學而為科學盡職的意義

最後，若是修辭學上的術語並不包含與上文略述各種意味同類的或類似的美學的意味；但



我們仍舊覺得它不是全無意義，且並含有值得注目的意義，那末那個術語必是替論理學及科學去盡職了。假定作者以科學意味用的每個概念都有一個確定的名稱代表它，那末若是發見他偶然用別種名稱來代表同此思想，那套名稱對他所確定為真的用語而言，自然都成為隱喻、提喻、同義語、省略式，以及諸如此類的東西了。我們自己在這書裏，也會屢次用過此類的字眼，並且還要繼續用它，就是為使我們自己所用的或別人用過的那些字眼意義明白起見。但是這種語法，在關於科學及哲學的批評論著裏固然有價值，在文學的和藝術的批評裏則絕無何等價值。因為有些字眼和隱喻是科學所專有的：同一概念可以心理學地形成種種的狀況，因而它的直觀表現上就彼此不同。當某一作者的科學術語已被確立，而其用法之一已被定為正當時，那末其他的一切用法便都成為不正當或屬比喻的了。但在美的事實上，則除正當的字眼外更無別的同一直觀只能用一種方法表現，就因它是直觀而非概念故。

## 第九節 學校中的修辭學

有些人則雖承認美學上沒有修辭學的範疇，卻仍保留着它的功用和它假定能有的貢獻——特別是在文學的學校裏。但錯誤和混同何以能教人作論理的區別，何以能裨益它們所擾亂而使不明的科學的教授，那是我們只得認爲不解的。或者他們的意思是，以爲此等經驗的種類區別能夠幫助記憶和學習，也如上文所論關於文學和藝術的種類區別一樣。對於這樣的意見，我們並不反對。但修辭學的範疇所以要繼續出現在學校裏且受學校中人的批評者，必定還有別的目的存在。除非我們使真理和錯誤決戰，那末從前的錯誤決不會忘記，也決不會不再被提起，而真理決不能存在。故除非我們把修辭學的範疇作一種的記述，並加以一種批評，它們就難免有復萌之虞，而且事實上可說它們是已在復萌了，因爲有些言語學家已把它們認爲心理學的，最近發見了。

### 第十節 表現的類似

如上所述，似乎我們是要否定不同表現和不同藝術作品間一切類似的關係，而其實不然。類似是有的，且賴有類似故，藝術作品方能排列做這個那個的列組。但它們只是個體間觀察得到的

那樣的相似，決不能以抽象「概念」的決定來認定的。換言之，這種類似完全由所謂「家族的類似」——即因各個作品出現時的歷史的狀況，及藝術家心靈上的關係而生的類似——構成，故若把同視、從屬、同格等概念的關係應用上去，那就是錯誤。

### 第十一節 繙譯之相對的可能性

就在這樣的類似裏面，乃有繙譯之相對的可能性；即並不把繙譯當做原來那個表現的再生（這樣的嘗試是徒勞的），卻當做與原表現多少相似的同類表現之產生。故所謂好的繙譯，就是  
一種會有藝術品的獨創價值且能獨立存在的幾近原作的作品。

## 第十章 美的感情及美與醜之區別

### 第一節 感情一語的種種意義

我們若遇美的活動須與他種事實合併考察，而作更加一層複雜的概念的研究，且須顯示此種合併或錯綜的樣式時，我們第一步就須與感情的概念及所謂美的感情相對面。

「感情」一語，是哲學術語中最富意義的一個名詞。我們前面已有遇見這個名詞的機會，乃是指受動狀態中的精神說的，指藝術的實質與內容說的，因而也就是「印象」的同義語。又一次遇見它時（意義全然兩樣），則指美的事實之非論理的、及非歷史的、特性、換言之，就是指一種純粹的直觀，即一種並不明示概念並不確定事實的真理的形式。

### 第二節 以活動論的感情

但這裏所論的感情，並不屬上述兩種意義，也非解做精神之其他「認識的」形式，卻只解作一種具有積極與消極兩極——即快樂與苦痛——而屬非認識性質的特殊活動。

這種活動，往往使哲學家覺得非常難解，故他們或則試欲否認它是一種活動，或則試欲擯之於精神範圍之外，而歸之於「自然。」但這兩種解決法都包含着甚多困難，即若有人綴細研究一下，終必覺得它們是不能採用的。因為我們除作精神論更不知有他種活動，除作活動論更不知有他種精神，那末這種非精神的活動，這種自然的活動，怎麼能殼存在呢？在此等處，所謂「自然」，倘依定義解說，就只不過是一種被動的、惰性的、機械的、物質的東西。至若否定感情之活動的特性，那末那種出現於感情中而以具體狀態——或者說顫抖狀態——顯出活動的快樂與苦痛兩極，便能作有力的反證了。

### 第三節 感情與經濟的活動之同一性

這種批評的結論，特別要使我们陷入最大的迷惑，因為在上面那個精神體系的略說裏，我們

並沒有留着餘地給我們現在所不得不承認其存在的這種新活動。然而感情的活動若果真是活動的話，那就並非是新的活動。在我們所略說的體系裏本已有分給它的地位，不過另有一個名稱，就是經濟的、活動。蓋所謂感情的活動，實只無非那種比較初步比較基本的實踐的活動，我們已經知道它跟道德的活動有區別，並知它是擺脫任何道德的決心，而由對個人目的之慾求和願望構成的。

若果有時會把感情認做一種有機的或自然的活動，那是正唯因他與論理的、審美的、及倫理的活動都不一致而起的。倘由這三種活動的見地（因唯這三個見地是被承認的）看感情，它就似乎是在真正而實在的精神——即在貴族狀態中的精神——境、界、以、外、的、且似乎差不多是自然一種的決定，或在自然狀態中的精神的決定。由此看法的結果，又生出另一常常有人主張的論調，即主張美的活動不是感情，也如倫理的和智力的活動一樣。這種論調是不能攻破的，因為感情已被無條件地且無意識地解做經濟的意力了。此種論調所曾攻破的見解，名字叫做『快樂說』（hedonism）。

#### 第四節 對於快樂說之批評

快樂說之構成，在於將精神的種種形式化成一個形式，因使這一個形式也失了它自己明顯的特性，而成爲一種模糊神祕的東西，有如『羣牛皆呈黑色的夜了。』快樂論者既經這樣一度混化和批損之後，他們對於任何活動，自然只除快樂和苦痛之外再看不見別的東西。因此藝術的快樂和容易消化的快樂之間，行善的快樂和開張肺部而呼吸新鮮空氣的快樂之間，他們都覺得沒有實質上的區別了。

#### 第五節 感情爲一切形式的活動的隨伴物

但我們雖則把感情的活動解作決不能以之代替其他一切形式的精神活動，卻不會說它不能隨伴其他形式的精神活動而起。實際上，它是不得不隨伴其他精神活動而起的，因爲一切形式的精神活動既彼此有密切的關係，與這種初步的意志形式也有密切的關係。故每種精神活動都

有各個的意志及所謂感情這種有意的快樂和苦痛做它的隨伴物。但我們決不能把隨伴的事實和主要的事實相混同，而將前者代替後者。真理之發見，道德的義務之遂行，都在我們心上產生一種足使我們全身顫抖的快樂，這因達到那些精神活動的形式，同時也達到那些活動實際，上所要達到的目的。然而經濟的、或快樂的、滿足、倫理的、滿足、美的、滿足、智的、滿足等，雖可由這種樣子結合起來，性質則始終有區別。

如是，我們對於一個似乎為美學生死攸關的問題也可以同時解決，即——感情和快樂是在美的事實之先或之後，為美的事實之原因或結果的問題。我們現在必須把這個問題推廣，使它能包括種種精神形式間的關係，而回答他的法子，就是主張精神的統一裏是不能談因果先後的。

上述的關係既經確定之後，那末關於審美的、道德的、智的，及有時甚至經濟的感情的性質的探討，也可見其毫無必要了。且在最後一種探討裏，「即關於經濟的感情的性質的探討裏，」顯然只是一個名稱的問題，不是兩個名稱的問題；即凡關於經濟的感情的探討，必跟關於經濟活動的探討同是一件東西。但在其他諸例，「即關於美的、道德的、智的感情的探討，」則我們必須注意那



個形容詞不要注意那個名詞；因爲美的、道德的、論理的特性，便可說明那感情的色彩是美的、道德的、智的，至若把感情單獨來研究，那就不能說明這些屈折和色彩。

## 第六節 感情之某等區分的意義

尋常有種種感情的區分，即分爲價值的、感情的、及僅屬快樂的無價值的、感情的，又分爲無關心的、感情、及有關心、的、感情；即客觀的、感情、及非客觀的而僅主觀的、『嘉許』和『純喜悅』的感情（參照德語 *Gefallen* 和 *Vergnügen* 的區別。）（註1）。我們由上文所論的結果，又曉得此等區分也已無復保存之必要。此等區分的目的，在於防止所謂『真』、『善』、『美』三體那三種精神形式使勿與第四形式相混同，而所謂第四形式，則性質尙屬未知，故因未確定而成陰險，而成誹謗之源的。在我們，則覺這個三體已經完成它的任務，因爲我們若把自私的、主觀的、純快樂的感情也納入精神之可尊敬的形式裏面，便能更直接地達到這種區分；且從前人和我們自己嘗把價值與感情的差異看做精神與自然的差異的地方，從今後我們就只看見價值與價值的差異了。

〔註一〕「適意」與「喜悅」

### 第七節 價值與貶價值——相反性與其結合

如上所述，感情或經濟的活動是分爲正負兩極的，尋常稱爲快樂與苦痛，我們如今則可將它譯爲有用與無用（或有害）。這樣的兩分式，上文已經提及，乃是感情之活動的特性之證明，而實際是一切活動的形式裏都可發見的。若果兩者各爲價值，那末也必各有和它相對的反價值，或貶價值。價值的不存在並不足以構成貶價值，但使動與被動必須彼此競爭而沒有一方佔勝；於是困惑、障阻、間隔的活動遂生矛盾和貶價值了。價值就是自由發展的活動；貶價值反是。

這兩個名稱有此定義，我們便當認爲滿足，不必再提出價值與貶價值彼此關係的問題，就是，不必再提出相反性的問題；換言之，我們不必再問這兩樣東西是否該認做兩個二元的實在，或相反的實在，如奧默茲特（Ormuzd）與阿利芒（Ahriman）。（註一）天使與魔鬼，彼此相仇一般，抑或該認做一種統一而同時相反之體。這兩個名稱的定義已經足夠應付我們現在的目的，因爲

我們現在是要說明美的活動的本質，並將美學上最不分明最多爭訟的概念之一——即『美』的概念——特於此處說明之。

(註一) 在陰陽教，前者爲善神，後者爲惡神。

## 第八節 美爲表現的價值或即表現

審美的、智力的、經濟的、及倫理的價值和貶價值，在通行語言上有種種字眼指示之：『美』、『真』、『善』、『有用』、『便利』、『公正』、『正當』等，指示精神活動、行爲、科學研究、及藝術製作成功時之自由發展；『醜』、『虛偽』、『惡』、『無用』、『不便』、『不公正』、『不當』等，則指示被阻礙的活動，即失敗之結果。在一般語言的用例上，此等名稱，不住的要從一類事實移轉到別類事實上去。例如『美』這個名稱，不僅指成功的表現，而並指成功的行爲及道德的行爲，故我們常說『智的美』、『美的行爲』、『美德』等等。因欲適應這種變化無窮的用例，遂成一種語言上的迷陣，致使許多哲學家和藝術學者都迷路於其間。因爲這個理由，我們覺得若要表示一種具有

積極價值的成功表現，最好避去『美』這個字不用。但既有上面那許多的解釋，我們已可更無誤解之虞，又因無論在通行用語上，在哲學上，都已可看見一種趨勢，要把『美』之一字的意義限於審美的價值，那末我們現在似已不妨——且亦應該——把美當做『成功的表現』解，或便簡捷當做『表現』解，因為表現當不成功時，便不是表現了。

### 第九節 醜及其所由構成之美的元素

依據上述的理由，那末醜就是不成功的表現了。就不成功的藝術作品論，美是表示美的特性之統，一醜是表示美的特性之多樣。這話似是背理，而實真確。所以在那種多少不成功的作品，我們常聽人說到它的長處，所謂長處就是其中美的部分；至在完美的作品，那就不能這麼講。事實上，在完美的作品，我們都不能列舉它們的長處，或指出那幾個部分是美，因為它們是一種完全的融和，故只有一種價值。生命是循環在全部機體裏的，不是藏在各個部分裏的。

不成功的作品所具的長處，可以有種種的程度，或甚至最大的程度。至於美，是沒有程度可分

的，因為說『更美』便是說『更能表現的表現』或說『更充分的充分』那到底是不可思議的，醜則反是；它可以有種種的程度，從僅醜的（即幾乎是美的）到極醜的爲止。但醜若到完全的時，就是絕無一點美的元素存在的時候。它因同此理由，便已不復是醜了；因為醜的存在理由在於有一種東西和它對抗，如今則那對抗的東西已經沒有了。那時價值就要成爲無價值，活動就要讓步給被動，因為除非活動真正跟受動對抗時，它是不跟被動相衝突的。

#### 第十節 相信表現可無美醜的謬見

因爲辨別美醜的意識是基於審美活動發展時之衝突和矛盾的，故當我們從比較複雜的表現降到比較簡單的表現及最簡單的表現時，這種意識顯然要漸漸稀薄，以至於完全消滅的程度。因此，遂生表現可無美醜的謬見；即凡不必費力而得及自然呈現的表現，都被認做無美無醜的表現了。

### 第十一節 真正美的感情及隨伴的或偶發的感情

如是，我們已把關於『美』和『醜』的全部神祕化做這幾個極平易的定義了。倘若有人，因見有些完全美的表現不感快樂，其他則雖屬不成功的表現也能與以極大的快感，故對我們的定義提出非難，那末我們必須勸他把注意全部用在審美事實中真正審美的快感上。蓋審美的快感，往往因別種事實的快感而加強，或寧說加複雜，而實則此等外加的快感是不過與審美的快感偶然結合的。詩人或任何其他藝術家當第一次看見（或直觀）自己的作品的瞬間，——即當他的印象方始成形，面上顯出創造者神聖的快樂的瞬間，——就是這種純粹的美的快感之一例。反之，一個當日間工作之後到劇場去看喜劇的人，則經驗一種混雜的快感：那時他由編劇者和伶人的藝術得着的真正審美快感，是有休息、娛樂、解放等等快感隨伴着的。同樣，藝術家當作品完成時得到的快感，也必於審美的快感之外，尚有由自覺滿足及金錢獲得等思想而起的不同快感。此類之例不勝枚舉。

## 第十二節 對於所謂具形的感情之批判

近代美學又會構成具形的，(apparent) 審美感情一個範疇，以爲此種感情並非由形式而起——即非由藝術作品的本身而起，——卻是由他們的內容而起。「主此說者，以爲」藝術的再現是可以喚起無限種類無限變化的快樂與苦痛的。我們常跟小說戲劇中的人物，繪畫中的人物，或音樂中的旋律一齊着急，一齊歡喜，一齊恐懼，一齊笑，一齊哭，一齊願望。但此等感情並非就是藝術之外的現實事實所引起的感情；或寧說，此等感情與現實感情論質是相同的，論量則屬現實感情的稀薄化。故審美的或具形的、快樂和苦痛，恆必覺其輕淺而易變動云云。我們如今對於這種具形的、感情可無評論之必要，理由就因我們已有過充分的討論了；實則我們直到現在，無非都是討論這件東西。因爲這種具形的或顯現的感情，若不就是客觀化的、直觀的、表現的感情，還是什麼呢？且這種感情當然是不跟現實的感情那樣熱烈地感動我們的，因爲後者是實質，前者是形式和活動；後者是真正的確實的、感情，前者是直觀和表現。故這「具形的感情」一語，在我們實只是一句

贅語，儘可不惜將它一筆勾去的。



1-7  
6

038354



9.8374

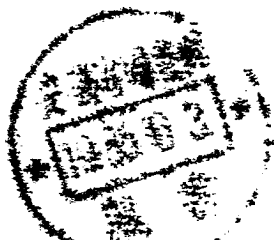
萬有文庫

第一集一千種  
王雲五主編

美學原論

(二)

克羅斯著  
傅東華譯



商務印書館發行

庫文有真

第一卷

新編  
三書

商務印書館

038369

美 學 原 論

(二)

文 藝 學  
著 者 蔡 元 培  
譯 者 蔡 元 培

商務印書館

## 第十一章 美的快樂說之批判

我們對於一般的快樂說是反對的，就是說，那種基於經濟活動所固有且常隨伴一切其他活動的快樂和苦痛上，又因把內容和所容者相混同，以致除快樂之外更不認識其他作用的學說，我們對它是反對的；故我們特別對於美的快樂說也是反對的，就是說，那種雖不把一切的活動都認為單純的感情事實，卻至少把審美的活動認為單純的感情事實，而且把表現的快樂——就是美——與單純的快樂及其他一切種類的快樂相混同的學說，我們是反對的。

### 第一節 主張美為高等感覺的快感說之批判

美的快樂說是以好幾種形式出現的。就中最古的一種，以為美就是給與視聽兩種所謂高等感覺的快感。當美的事實方始受解剖的時候，尋常相信繪畫音樂是視聽兩官的印象那種誤見，誠然是難以免除的；又對於瞎子不能賞識繪畫聾子不能賞識音樂那種顯明的觀察，也屬難可加以

正確說明的。直追關於這個問題的一切其他學說都經嘗試之後，於是我們上面所述的那種見解方得出現，即——審美的事實並不靠着印象的性質，一切感覺的印象都可化為美的表現，及沒有那種印象是必須化為美的表現是也。無論誰主張美的事實在於視聽的快感的，他對於那種將美與一般快感認為一物，且將烹調術——或如某等實證論者所謂『內臟美』——也包括在美學裏的，便不能有防禦線了。

## 第二節 遊戲說之批判

所謂遊戲說，也是美的快樂說之一形式。這種遊戲的概念，有時曾經幫助我們認識表現事實之活動的特性：據說人必在開始遊戲的時候（就是說，當他擺脫了自然的及機械的因果律而精神地工作的時候）方始真正算得人；而他的第一次遊戲就是藝術。但『遊戲』一語，又作發揮機體中富餘能力（這是實際的事實）時的快樂解，故此說的結果，就是把一切遊戲都稱為美的事實，或將審美的作用稱為一種遊戲，就因審美的作用也如科學和其他一切，是可以構成遊戲的一

部分的。於是唯有道德不能認爲由遊戲的意志而生（因爲這個起源是它決然不承認的），然而遊戲的行爲又要受道德的支配和節制。

### 第三節 性及勝利說之批判

最後，有些人試把藝術的快感歸之於性器官的反應。又最近有些美學家，則以爲美的事實的起源在於『征服』的快感，『勝利』的快感，或——如其他美學家添上去的——在於男性征服女性的願望。這種學說，往往附帶着一套關於蠻人習慣的淵博軼事，至其可信的程度如何，那是唯有天纔知道的。而其實，儘可無須這套軼事來作證，因在日常生活上，我們本可常見那種用詩來作裝飾的詩人，也如雄鷄翹起他們的鷄冠，吐綬鷄展張他們的尾巴一樣。但是誰做這種事情的，在他做這種事情的限度內，總算不得一個詩人，卻只算得一個可憐的傻子，一個跟雄鷄和吐綬鷄那麼可憐的傻子，因爲征服女人的願望是跟藝術的事實絕不相關的。若果其間真有關係，那末詩也未嘗不可當做一種經濟的事實看，因爲從前曾經有過宮廷詩人和俸給詩人，現在也有靠賣詩補助

生活的——即不說完全靠此爲生的話。然而這種的推論和定義，也會吸引一部分史的唯物論之熱心的新信徒。

#### 第四節 同感說的美學之批判——此說中內容和形式的意義

又有一種比較不俗的思想潮流，則認美學爲『同感』(sympathetic)的科學，即我們所以生同感，及凡能吸引，取悅，能引起快感和歎賞的那件東西的科學。但所謂同感，只無非是那使我們發生快感的東西的心象或再生表現。所以同感是一種複雜的事實，而是兩種元素的結果，其一是不變的，就是再生表現之美的元素，又其一是變易的，就是由種種價值而起的無限形式的快感。

在尋常語言中，一種表現除非是同感的，有時便不願叫它爲『美的』表現。因此美學家或藝術批評家與尋常人的見解之間，常有一種衝突，蓋在尋常人的心理，始終不能相信苦痛與卑鄙的心象也能美，或至少跟快樂及善一樣有能美的權利的。

這樣的衝突，可由區別出兩種不同的科學而使終止，其一是表現之科學，其一就是同感之科



學——倘如後者可以成爲一種特殊科學的對象的話，就是假如它不如上文所論是一種複雜而雙關的概念的話。故若使表現的事實佔優勢，同感便屬表現科學的美學的研究；若使那給與快感的內容佔優勢，那末我們又須仍復研究那些形似複雜而本質是快樂的（即功利的）事實之研究。又，那種把形式內容的關係認爲兩種價值的總和的學說，也可從這同感說裏尋出它的主要的起源。

## 第五節 美的快樂說與道德說

在方纔討論的一切學說裏，藝術都是僅當做一件快樂的東西論的。但是美的快樂說除非與一種不認有他種價值的一般哲學的快樂說結合起來，它是不能維持的。凡是承認一個或一個以上精神價值——真與道德——的哲學家，當遇這種藝術的快樂說時，勢必要質問下列種種問題：——我們該拿藝術做什麼？藝術應該當做什麼用？藝術所與的快樂應該任它自由嗎？若果如此，應該放任到如何的程度？這關於藝術的、目的、一個問題，在表現的、美、學、裏是不可思議的，在同感的、美、

學裏則顯有一種意義，而且要求解決的。

### 第六節 藝術之嚴格主義的否定及教訓主義的辯護

關於這種問題的解決，顯然只有兩種形式，其一是完全否定的，又其一是屬限制的性質的。第二種我們將稱爲『嚴格主義的』(rigoristic)或『禁慾主義的』(ascetic)，在思想史上雖不常見，卻也出現過好幾次。這種解決法把藝術看做一種官能的陶醉，故不但無益，而且有害。若依此說，則我們必須用出全力，將人類的靈魂解放出來，勿使再受它的混擾。第二個解決法，我們將稱爲『教訓主義的』(pedagogic)或『道德的功利主義的』(moralistic-utilitarian)；它對藝術並非不承認，卻只以藝術能與道德合作的範圍爲限；就是要藝術能設用它的無罪的快樂來幫助一個向着真與善而行的人的工作；也就是，要藝術把甜的蜜糖塗在智慧和道德的杯口上。

上述的第二種見解，似又可依它給與藝術以引導到『真』的目的或引導到『善』的目的而更分爲唯智主義及道德的功利主義兩種；但我們須注意，這樣的分法是錯誤的。蓋藝術所負的

教育的任務，正因為它就是所尋求及所勸導的目的，故已不是一種純然的理論事實，卻是一種已成實踐行為的基礎的理論事實了；因此，這已並不是唯智主義，卻是教訓主義和實際主義。又若把教訓主義更分為純粹的功利主義及道德的功利主義，也便同樣的不精確；因為那些單單承認個人（即個人願望）的滿足的，正唯因其是絕對的快樂主義者，故本沒有替藝術作更進一層辯護的意思。

但我們既已論到這點，卻仍把這些理論列舉出來者，目的只無非在駁斥它們。我們現在只剩一點要提及了：即平常主張藝術內容應按實際的效果而選擇，那種謬誤的見解，也可從這種教訓主義的藝術論裏發見它所以出來的另一理由。

### 第七節 純粹美之批判

主張藝術係由純、粹、美、所構成那種論調，是因反對快樂主義及教訓主義的美學而起的，也是藝術家所常熱心提出的，就是——『天把我們一切的快樂都放在純、粹、美、裏，而詩就是一切。』這

所謂純粹美的意思，若是解做藝術不應與肉感的快樂（即功利的實際主義）或道德的實踐相混同，那末我們的美學也必須許它加上『純粹美的美學』一個銜頭。但若（如常見的那樣）把純粹美解做一種神祕的超絕的東西，一種爲我們這可憐人類世界所不知的東西，或一種靈的，至福的，卻不是表現的東西，那末我們必須回答他們說，我們對於這種超脫一切非表現之精神的形式的美之概念固然讚賞，但我們終覺這種更優越的美是不可思議的，又覺美須爲淨化的表現，或須與自己相離這個觀念是更加不可思議的。

## 第十二章 同感說的美學及似是而非的美之概念

### 第一節 似是而非的美之概念及同感說的美學

上述的同感說（此說之鼓舞和維持者，常爲一種主見無定的形而上學的美學和神祕的美學，以及那種因見同一作者在同一著作中，偶有相提並論的東西，便假定其間有一種密切關係的盲目的傳統主義）已把一套概念輸入美學的體系，且使它們成爲熟見的東西了；我們現在只消略略加以一瞥，便可見我們這部論著裏所以堅決地將它排斥不用，理由是很正當的。

若將這些概念開出一張單子來，縱不說是無窮，也必是很長的，例如：「悲劇的，」「喜劇的，」「崇高的，」「悲壯的，」「感動的，」「悲哀的，」「滑稽的，」「傷感的，」「悲劇喜劇的，」「幽默的，」「雄壯的，」「莊嚴的，」「嚴重的，」「嚴肅的，」「堂皇的，」「高尚的，」「有體貌的，」「優雅的，」「動人的，」「辛辣的，」「愛嬌的，」「田園的，」「悲歌的，」「興致的，」「激烈的，」

「真純的，」「殘酷的，」「卑鄙的，」「可怖的，」「可厭的，」「可畏的，」「可嫌的，」——這單子儘管可以開下去。

蓋因同感的學說既把同感當做它的特別對象，所以它對於同感之任何變形，任何混合，任何漸層——即從同感之最高最烈的表示逐漸下來，終至和它相反的反感及嫌惡爲止的各漸層，——自然都屬不能疎忽的了。又因它主張同感就是「美」，反感就是「醜」，所以這種種變形（即悲劇的，喜劇的，崇高的，悲壯的，等等）就替這種美學的概念，構成介在美醜之間的種種濃淡和漸層了。

## 第二節 藝術上的醜及醜之征服說的批判

同感的美學，既把這些變形之主要者盡量列舉詮釋之後，它便要提出藝術的醜的位置問題。這個問題在我們是沒有意義的，因爲我們除開反美或無表現外，並不承認有所謂醜，而反美與無表現決不能構成美的事實的一部分，卻只能構成美的事實的反對。但在我們現在所批判的那種

學說「同感說」，那末這個問題的確立和討論就屬一種必要，因為這種學說所由出發的，乃是一種謬誤不全的藝術觀念——即使藝術限於快感之再現的觀念——故不得不跟那佔着更廣地方面的真正藝術設法調和的。因此，關於何等的「醜」（即反感）應為藝術的再現所容納，而且因何理由，用何方法等等問題，都試欲用人為的方法來決定了。

這種問題的答案是：——醜是可以容納的，卻只在它可以征服的時候；凡屬不能征服的醜，例如討厭、或令人嘔吐的，則在完全擯棄之列。且醜被容納於藝術時，其任務就是增高美（即同感）的効力，蓋由美醜兩相對照，則與人快感的部分必更有效力，更能使人愉快。且按普通的觀察，凡經禁慾和苦痛之後，快感是確乎要比較鮮明的。如是，藝術的醜是因替美服務，替審美的快樂作一種刺戟劑及調味料，而被容納的。

這種美其名為「醜之征服」的學說，實即是一種精製的特殊快樂說，故也跟同感說一般的站不穩，而上文所述那種種與美學全不相干的概念，也必要跟它一齊傾覆。因為美學並不承認同感，反感，或它們的種種變形，它只承認再生表象的精神活動。

### 第三節 此等似是而非的美學概念是屬心理學的

但正唯因這些概念會在美學上佔據重要的地位，故我們對於它們的性質須加以一種更完全的說明。我們要問：什麼是這些概念的運命呢？它們既被排斥於美學之後，那一部分的哲學可以容納它們呢？

老實說，它們是沒有什麼地方可以容納的；因為這一切的概念，都是沒有哲學的價值的。這些概念無非就是一套類名，想要把人生的價值和貶價值之無限錯綜變化都包括在內，而實則這種分類是可用無窮的法子做成的，也是可以隨意增多的。這些分類之中，有的含有特種積極的意味，例如美、崇高、莊嚴、嚴肅、鄭重、高尚、高超等；有的則以消極的意味為主，例如醜、苦痛、可怖、可畏、驚人、駭人、乏味、過火等；又有的是兩種意味混合的，例如滑稽的、委婉的、傷感的、幽默的、悲劇喜劇的。這樣的錯綜複雜是無限的，因為個別作用是無限的，故我們無法可以組織這套無窮的概念，除非用自然科學那種以意爲之但求近似的法子，因為自然科學之於現實的現象，既不能列舉無餘，又不



能思辯地加以理解和征服，故只能以它們力量所及的最好分類爲滿足。又因心理學是以解釋人類精神生活之種種類型和方式爲己任的一種自然科學（蓋心理學之僅屬一種經驗的及記述的科學，已經是一天天愈加明瞭起來的），故此等概念既不屬於美學，又不屬於一般哲學，只得將它們交給心理學去了。

#### 第四節 此等概念之嚴正的定義不可能

此等概念之於心理學，也跟心理學所欲解釋的其他一切概念一樣，要下嚴正的定義是不可能的；因此，此等概念不能彼此推演，也不能勒成體系，雖也屢有人嘗試爲之，卻都不過是浪費時間，得不到什麼有用的結果。且即使但求一種經驗的定義，藉以代替那種不可能的哲學的定義，而期人人都可認爲精密真確，也不得謂爲可能。因爲一種事實不能單給它一個定義，卻須隨那事實所處的境地和所用的目的而有無數的定義；且設使某一定義是具有真理的價值的，那也必顯然不復是一種經驗的定義，却已是一種嚴正的哲學的定義了。事實上，我們無論何時用着上述那些名

稱之一（實則無論用着同類中之任一）同時必已顯然或隱然給它一個新的定義。這些定義之中，無論那一個總必跟別一個有點地方不同，不問那不同點怎樣微細，且其不同處，總必隱隱與某種特殊事實有關，因即成爲一個特別的注意點，而降至一般類型的地位了。如是，沒有那一個定義是能滿意的；不但別人不能滿意，就是那造定義者自己也不能滿意。因爲稍過些時，他必發見新的事例，而覺他的定義不夠用、不適用、不得不重新修正了。因此，一般作者或談者對於「崇高」、「滑稽」、「悲劇」、「幽默」等所下的定義，我們必須聽其自由，隨其所適。倘必要求一種普遍有效的經驗的定義，那末我們就只能交出這樣一個來——即，崇高（或滑稽、悲劇、幽默等）者，就是那會用——或將用——這些字、眼、的人所以稱、謂——或將以稱、謂——的一、切。

#### 第五節 例如崇高滑稽幽默等之定義

例如：崇高（sublime）是什麼呢？「一種迫人的道德力之不豫期的肯定」——這就是一個定義。但另一定義也一樣的好，就是當所肯定的力確乎是迫人的，卻是不道德的且有破壞性的

地方，也認它爲崇高。實則這兩個定義都是曖昧而不正確的，必待應用在具體的事例——卽一種可以說明所謂「迫人」及「不豫期」等語的意義的實例——上時，方能明白。所謂「迫人」和「不豫期」都是量的概念，但又是假的量概念，因爲它們是無法測量的；故此二語，畢竟不過是隱喻，是加重語氣之詞，或是論理上的贅語罷了。又如「幽默」(humorous)，則可解作哭裏笑，解作苦笑，解作由喜劇到悲劇及由喜劇到悲劇的突然飛躍，解作浪漫的滑稽，解作崇高的反對，解作對一切不誠實的嘗試宣戰，解作羞不敢哭的同情，解作一種非對事實卻對理想的笑，或解作你所願意的任何意義，只看你欲用這名詞描寫的是這個或那個詩人的真面目，這首或那首詩的真面目，因爲這個真面目是獨一無二的，所以也就是它自己的定義，雖不免是一時的，局部的，卻唯有這個定義方是適切的定義。再如「滑稽」(comic)，會解作一種由知覺畸形而起的不愉快，立卽繼之以一種由精神力——卽因預期一種認爲重要的知覺而緊張的精神力——之弛緩而起的更大愉快。例如聽說一種描寫英雄事蹟的故事，我們在想像中預料一種莊嚴的英雄行爲之發生，因而集中我們的精神力以備接受。但是突然間，那故事的前文和語氣間引得我們期望的莊嚴

的英雄行爲，忽然不及料地變做一種微細，卑鄙，愚昧的行爲，因而不能滿足我們的期望。那時我們是受了欺騙，而這欺騙的認識，足使我們感到暫時的不愉快。但這不愉快的暫時，可說立刻便爲繼起的瞬間所征服。因爲我們可以弛緩我們的緊張的注意，可以解放以前過分積聚的精神力之準備。於是便覺輕鬆而健旺了。這就是滑稽的快感，是和它的生理上的同價物的「笑」共起的。倘若那先出現的不愉快的事實傷了我們的興味，那末便不會發生愉快，笑將立被阻塞，而精神力也將被其他更嚴重的知覺所緊張並過緊張了。反之，若是這種更嚴重的知覺並不出現，若所損失的只限於我們的先見之稍微受騙，那末接着必起一種自己精神的豐富之感，頗足以彌補這點輕微的失望。這樣的觀察，若以數言括之，便成滑稽之最精密的近代的定義之一。這個定義所自誇的（至於此種自誇之屬正當或應糾正而證實則不可知），以爲它已將希臘以來直到現代的許多關於滑稽的定義——即自柏拉圖在斐勒白斯（Philebus）（註一）裏的定義，亞里斯多德認滑稽爲一種「無苦痛的醜」那個更明白的定義，以至霍布斯（Hobbes）（註二）之解作個人自覺優越的感情，康德之解作一種緊張的弛緩與夫解作大與小及有限與無限之對照等說——都包

括在內了。但經細緻觀察之後，則覺上列的分析和定義只不過形貌上似乎極周到，極精密，實則這所列舉的種種特徵，不僅可適用於滑稽，並也可適用於一切精神的作用，例如苦痛與愉快之相續，及因自覺力量與其自由膨脹而感到的滿足等。這其間的區別屬於量的決定，而量的決定之範圍是不能定的。故此等定義到底還是曖昧，特不過由它所指的特殊滑稽事實及由造定義者本人的癖性而具某種程度的意義罷了。若果要把這些定義的真面目顯出來，那末保羅列基脫（Paul Richter）（註iii）曾經有過一句話：他說，這些解釋滑稽的定義本身，就是滑稽的，它們實際上造成的事實，就是它們所試欲論理地確定而未能的。而且，這條介在滑稽與非滑稽之間，笑與微笑之間，及微笑與莊嚴之間的分界線，究竟誰能論理地確定呢？誰能把這生命所融入的不絕變化的延續體分割做劃然的幾個部份呢？

（註一）斐勒白斯，柏拉圖（希臘哲學家，前四二九——三四七）的有名對話篇之一。

（註二）英國哲學家（一五八八——一六七九）。

（註三）德國的幽默作家（一七六三——一八二五）。

## 第六節 此等概念與美的概念之關係

這些在可能範圍內被分類做心理概念的事實，與藝術的事實是沒有關係的，所有的只是一種一般的關係，即此等事實以其構成生活材料的資格都成爲藝術的再現之對象是也；還有一種關係，乃是偶然的關係，即美的事實有時也可加入上述的過程，例如由丹第或莎士比亞等偉大藝術家的作品激起的崇高印象，及由劣畫家或塗鴉者的嘗試而生的滑稽印象是也。

但即此等處的過程，也是在美的事實以外的，因和美的事實相聯繫的，就只有關於美的價值及貶價值的感情，只有關於美及醜的感情。例如丹第書中的佛林那它（*Farinata*），（註1）是審美地美的，除美之外更無別的「意味」；若果那人物的意志力兼似有崇高的意味，或丹第給與那人物的表現，因其具有大天才故，以與能力較薄的詩人的表現相較，亦似有崇高的意味，那都全屬美學思考範圍以外的東西。讓我們再申述一遍：即美學的思考是常常在——且僅在——表現之適當上——就是「美」上——注意的。

(註一)十三世紀中意大利佛羅倫斯之貴族，丹第神曲「地獄篇」中描寫之。

## 第十三章 自然及藝術上之「物的美」

### 第一節 美的活動與物的觀念

美的活動與實踐的活動有別，而其顯現，則恆伴着實踐的活動。因而美的活動有它的功利論的或快樂論的方面，並有爲美的價值與貶價值，爲美與醜之實踐的反映的那種快樂與苦痛。但這個實踐的方面，又有它一種「物理的」或「精神物理的」隨伴物，就是由聲音，調子，運動，及線與顏色之配合等等構成的。

美的活動果真，有這一個方面嗎，抑或因我們在物理科學中給與它的解釋故，及我們所屢次明示其屬於經驗的與抽象的諸科學的那種便用而杜撰的方法故，以致似覺其有的？我們對於這個問題的答案不能存疑，就是說，必須對此二假說中第二說與以肯定。

但是我們還不如把這一點暫時擱起，因爲目前並沒有向這條路上更進研究之必要。如今只



將這一點提及一下，那末我們若（爲求簡單及拘執普通語言之故）而說物的元素是客觀的現存的時，也就保得不致對精神與自然的概念及其關係遽下斷語了。

## 第二節 表現之美學的意味及自然論的意味

但從他方面說，則因每種精神活動都有它的快樂說方面存在故，以致發生美的活動與有用或愉快間的混同；同樣，因有這個物的方面存在——或寧說，有構成這個方面的可能——故，以致美的表現與自然論、意味的表現之間，也已發生混同了；就是，（卽不說具體的實在和抽象或虛構之間已經混同，）而精神的事實已被與機械的及被動的事實相混同了。在尋常語言上，有時把詩人的文字，音樂家的調子，或畫家的圖像稱爲表現；又有時則把隨伴羞恥的赧顏，因恐怖而起的慘白，表示盛怒的齧齒，表示喜樂的閃目及口筋肉的某種運動等等稱爲表現。我們尋常又說某某度數的熱是熱病的表現，晴雨表之降落是下雨的表現，甚至說交易市面之高漲是表現，國家紙幣價值之跌落，社會不滿足是表現，革命之將至。我們若僅按照文字普通的用例而將如此懸殊的一套

概念歸類起來，則所得的是何等科學的結果，那是可想而知的。然而實際上，盛怒之自然的表示和它的美的表現之間，痛悼愛人喪失之狀貌，叫號、變態與同是此人在別的時候所以描寫此種苦痛的詞句或歌曲之間，以及因情緒而起的異狀與優伶演出的姿態之間，都是有一條鴻溝隔着的。達爾文（Darwin）論述人類及動物感情表現的著作，並不就是美學；因為精神表現的科學與所謂「徵候學」（semiotic）——無論它是醫學的，氣象學的，政治學的，面相學的，觀掌術的——是沒有共同之點的。

自然論意味的表現正唯缺乏精神、意味的表現——就是說，正唯缺乏活動和精神的特性，因而也就缺乏美醜兩極的區分。蓋以此種意味解釋的表現，無非就是一種憑抽象智力假定的因果關係。因而美的製作之全部過程可以用四個階段表出，就是：（a）印象；（b）表現，或精神之美的綜合；（c）快樂說的隨伴物，或美之快感（即審美的快感）；（d）美的事實之繙為物的現象（聲音，調子，運動，線與顏色之配合等）。但是任何人都能看出，這其間的唯一要點——即得正當地說是審美的及確是真實的一點，——就只 b 的階段，而這一階段，正唯是那僅屬自然論的

表示及構成，卻也被譬喻地稱爲表現的過程之所缺乏的。

「由自然論的說法」當上述的四個階段都已通過之後，表現的過程便已完結。於是又要用新的印象，新的美的綜合，以及新的隨伴物重新開頭了。

### 第三節 再生表象與記憶

表現或再生表象是彼此相續的，一個驅逐一個的。但是這樣的推移，這樣的被逐，決不就是死去，決不就是完全的除去；蓋凡會生出的東西，都不會完全死去，因若如此，那就等於未生了。故凡物都要被推移，卻無一物能死去。雖是我們已經忘記的再生表象，也總在我們的精神裏持續着，因若不然，我們對於獲得習慣和能力的道理就不能說明了。實則生命之力就存乎這種形似的忘記上。我們對於所吸入的東西及生命所替換的東西是照例要忘記的。

但其他的再生表象在我們現在這種精神的過程中也屬有力量的元素；這種再生表象是我們勢所不能忘記，或在需要時可以重新將它喚起的。在這種保存的工作中，意志是常常警覺着的，

其目的可說就在保存我們精神富藏中一切較重大較基本的部分。但是單有意志的警覺也還不夠。因為記憶是要用着種種法子遺棄我們，欺騙我們的。就因這個理由，故人類的精神要想出策略來救濟記憶的薄弱，而做它的幫助。

#### 第四節 記憶的幫助之形成

關於這樣的幫助之如何可能一層，我們已從上文所論的知道了。蓋表現或再生表象，同時也是實踐的事實，而這種實踐的事實在被物理學分為種類，歸做類型的資格上，也可稱為物理的事實。我們果能使這些實踐的或物理的事實永續下去，那末我們當接受它們的時候（若是其他一切條件都一樣的話），常能使當初產生的表現或直觀重新再生，這是很明顯的。

若是實踐的附隨行為或（用物理學的術語說時）運動所已從中分離而經以某種方法使之永續的那件東西，我們名之為對象或物的戟因，又若那對象或戟因用 e 一字母來指示，那末再生的過程是以下列順序起來的，即：第一步 e，物的戟因；第二步 b——d，對於物的事實（聲音、調

子、模寫、線與顏色之配合等）之知覺，就是已經造出的美的綜合；及最後一步c，就是同屬再生出來的快樂的附隨物。

那末所謂詩歌、散文、詩篇、小說、浪漫小說、悲劇、喜劇等的文字的組合，所謂歌劇、交響曲、奏鳴曲等等的聲音的組合，及所謂繪畫、雕刻、建築等等線與顏色的組合，不都是再生之物的戟、因（就是e的階段）是什麼呢？有記憶之精神的能力，而以上述之物的事實幫助它，於是人類所造的直觀之保存和再生就可能了。但如今人類的生理器官和記憶漸漸薄弱了；藝術的紀念物被毀了，而且你看，這為許多年代辛勞之果的美的富藏減少了，很快的消滅了。

### 第五節 物的美

藝術的紀念物，就是美的再生之戟、因，其名叫做「美的物」或是「物的美」。實則這幾個字眼相連起來，就要構成一種語言上的舛謬，因為美並不是一種物的事實；美不屬於物，卻屬於人類的活動，屬於精神的能力。但是現在，這些僅足助成美之再生的物的事情和事實，我們已明白它因

如何的移轉如何的聯合而終省略地稱爲美的物及物的美了。且我們既已說明了這個省略的用法，以後便也更無猶豫的要用這個名詞。

### 第六節 內容與形式之另一意義

因有這種『物的美』之介在，我們對於美學家所用『內容』與『形式』兩語之另一意義也就可以說明。有些人把內在的事實或表現稱爲『內容』（這在我們正是形式）而把大理石、顏色、音節、聲音稱爲『形式』（這在我們正是形式的反面）因而就把物的事實認爲形式了，實則物的事實是跟內容或相連或不相連的。這種『物的美』之介在，又可說明所謂美的『醜』之另一方面。有些人本無什麼實在的東西可以表現，卻可借流暢的文字、響亮的韻語、惑耳的複音、炫目的繪畫、或積聚着大堆足以攝住我們、驚駭我們、卻是毫無意義的建築材料，藉以掩飾他們之胸中無物。那末所謂醜，就是銜奇，就是謊騙；而實際上，倘無實在的銜奇心理來干涉理論的作用，結果也許是美之不存在，卻斷不是值得『醜』一個形容詞的那東西之真正存在。

## 第七節 自然美與人工美

物的美尋常分做自然美和人工美兩種。因此我們遇着思想家感着最大困難的事實之一，就是自然美的問題。所謂自然美，往往是指僅有實踐的快樂的事實說的人當眼睛接觸蒼翠之色，身體的運動覺得輕快，溫暖的陽光包圍着撫慰着五體，而稱之爲美的風景時，他的話裏並無審美的意味。至在別種地方，這「美」一個形容詞若應用於自然界中的物象或景象，是否完全屬於審美的意義，那是尙成疑問的。

我們所觀察到的，已有下列各點，即：——凡要審美地賞識自然的事物，我們必須從它的外在的及歷史的實在抽象出來，並將它的假象或表象與實際的存在分離開來；即若我們俯首冥想一片風景，因而割斷了我們對於那風景的尋常關係，那末那片風景之出現在我們面前，就屬一種理想的景象；又知惟有用藝術家、的眼、光、默會自然的人，纔能感到自然的美；又知動物學家和植物學家是不認識美的、動物和花草的；又知自然美是要發見出來的，（而這種發見的例，就是一般具有

趣味和想像力的人指示出來的種種觀察點，就是後來多少具有審美眼光的旅行家和遊歷家巡行時之所依賴，因而成爲一種集合的指南的。又知倘無想像力的幫助，沒有那一個自然的部份是會美的，而若以想像力的幫助，則同一自然的事物或事實，可以隨觀者心靈的性向，時而若有所表現，時而若全無意義，又時而表現某種確實的東西，時而表現另一種，時而可悲，時而可喜，時而崇高，時而可鄙，時而可親，時而可笑，毫無一定的；最後，則我們曉得世界上絕對沒有藝術家所不欲加以變、分、改、正的、自然美。

凡此種種觀察，都是正當的，且都可以證實自然美不過是一種先有創作的美之再生的載因。若是想像中沒有一種先在的審美直觀，自然是不能喚起任何直觀的。人類之於自然美，就好像那在泉水旁邊的神祕的那雪色斯（Narcissus）（註1）雷奧帕第嘗說自然美是『稀有的，散在的，難以捕捉的。』就是說，自然美是不完全的，曖昧的，變易的。無論是誰，總都把自然的事實歸給自己心中的表現。這個藝術家見一片微笑的風景而神往，另一藝術家則見一月舊物店而神馳，又一個則惑於一副青年女子的嬌容，再一個則有味乎一張年老惡徒的醜臉。也許第一個藝術家要說那



舊物店和惡徒的醜臉是討人嫌的，第二個藝術家則說微笑的風景和女子的容顏是乾燥、無味的。他們可以永遠爭論下去；但他們將永遠不能一致，除非給他們一服美學知識的妙藥，這纔可以明白大家都不錯。蓋由人創造出來的人工美，「對於美的再生」是一種較柔順而有效的幫助。

（註一）希臘神話：那雪色斯乃一美少年。日在泉水之旁映照，弄姿自喜，其後落水溺死，化爲水仙。

## 第八節 混成美

除開上述兩種美之外，美學家有時又在他們的著作裏論及一種「混成美」。什麼東西的混成呢？正是自然美和人工美的混成。即無論何人，當從事於具體化而成定形的工作時，所用的還是自然的資料，而這資料並非是他創造出來的，他不過將它結合將它變形罷了。由此義說，那末凡人工的作品都是由自然和人工混成的，不必再把混成美定爲一個特別範疇了。但有時，自然本來的配合可以適用的部份有比較多的，例如我們設計一個美的花園，便將其中的池樹依原來地位列入設計是也。又有時，則具體化作用要受人工所不能奏效的限制。例如調色是人工所可能的，戲劇

中要創造一個人物的聲音肖貌便不可能了。因此，我們不得不從現成事物裏去尋找，若能尋得，便利用它。故當我們利用許多為自然中所現有而為人工所不能製造的配合時，其結果的事實就叫做混成美。

### 第九節 著作

我們對於所謂『著作』那種再生之工具，例如字母、樂譜、象形文字、及自花語、旗語、以至（十八世紀社會所風行的）顏斑語（註一）等等的準言語，都必須將它跟人工美分別開來。蓋著作，不直接喚起美的表現所需的印象，故不是物的事實；它不過是造出這種物的事實時所必行之事的表示罷了。我們看見一串表形的記號時，就可想起我們的發音器官要發出某種聲音時所必有運動。若果因練習的結果，我們不必開口也能聽見那些字，又只消把眼睛掠過樂譜，便能聽見聲音（這一層比較難得多），這也於那著作的性質絲毫不會改動，因為它是跟直接的物的美全然不同的。當我們說包含神曲的那本書美，或說包含頓基奧凡尼（Don Giovanni）（註二）的那個

樂譜美時，意味上，是把包含米開蘭基羅的『摩西』(Moses) (註三)的那塊大理石譬喻地稱爲美，或把包含『基督變容』(transfiguration) (註四)的那塊彩色木頭譬喻地稱爲美時不同的。兩者原都足以幫助美的再生，但前者比後者須經過一條較長且較間接的路。

(註一)「顏斑語」(Language of patches)者，十七八世紀時，歐洲女子風行以黑色小精貼顏面上，藉以顯示其美，或遮掩瑕疵，故亦含有意義而具語言之性質。

(註二)德國著名音樂家莫查脫 (Mozart, 1756—91) 所製歌劇。

(註三)米開蘭基羅傑作之一，乃爲教皇 Julius II 之墓雕刻的坐像。

(註四)拉斐爾作木刻像。

## 第十節 自由美及不自由美

美還有一種分類，著作中仍可看見的，就是自由與不自由的分別。所謂不自由美，意思是指那種須供給二重目的的事物，其一是審美以外的目的，其一是審美的目的（就是供做直觀的載因）。

又因第一目的似乎是限制着並妨礙着第二目的的，所以那結果的美的事物被認為不自由美。

不自由美之例，特別要提到建築的作品，也就因這個理由，故建築常被擯出所謂美術之列。例如神廟，第一必須能適應禮拜之用；住宅，必須能包容生活便利上所必需的房間；礮台，必須能抵禦某等軍隊的攻侵，某等器械的打擊。因此之故，便斷定建築家施展技倆的地方是有限制的；他原可以在神廟、住宅、礮台上加以幾分的裝點，但他被此等建置的目的，所束縛；他所能顯示美的見解的地方，須以不損及那些建築之審美以外的卻是基本的目的為限。

其他的例，則見於所謂應用於工業的藝術。盆子、杯子、刀、槍、梳子，都可以做成美的，但以為它們的美，須不至於妨礙我們得以盆子吃，以杯子喝，以刀割，以槍擊，以梳櫛髮的程度。又關於印刷術也是如此：以為書是應該美的，但不應該美到難讀或不能讀的程度。

### 第十一節 對於不自由美之批判

關於這一切的見解，我們所應知道的，第一點，就在這種外在的目的（正唯因它是外在的）

並不能爲供作美的再生之戟，因那個目的之限制或障礙。所以主張（例如）建築因必須同時服從實際的目的，故性質上是不完全的、不自由的之說，實是大謬。實際上，只消有好的建築物出現在面前，就足以把這樣的謬見驅除了。

第二點，須知這兩個目的不但不必相衝突，而且藝術家常有法子可以防止這種衝突之發生。什麼法子呢？就是只消把那實用目的所在的對象「即神廟或住宅等」之預定目的也當做他的美的直觀和具體化的材料。他不必爲使那對象成爲美的直觀的工具起見而添上什麼；如果那對象是完全適合它的實用目的的，它就可成爲美的直觀的工具。鄉村房屋、宮殿、禮拜堂、營房、刀、犁等等之所以美，並非因它們有什麼裝飾和點綴，卻因它們能表現它們的目的。衣服之美，只以它能恰好適合某一情狀中的某一個人。多情的阿米它替戰士李那多（Rinaldo）掛在身旁的刀（註一）是不美的，因爲「是這般的裝飾起來，它似乎是一件無用的飾物，而不是戰爭的利器了。」但或者也可說是美的，卻須要從那妖女的眼中及想像中看來方見如此，因爲她是歡喜她的愛人裝得這般女兒模樣的。總之，美的活動常能與實用的活動相一致，此其故，即因表現就是真實。

雖然，審美的態度之有時足以妨礙實用，那是我們不能否定的。例如有等新的事物，因是非常適合它的目的，所以也非常美的，人們對它，當要從賞玩它而到實用它的時候，往往要躊躇起來，好像不該虐待它的樣子，這是我們極平常的經驗。就因這個理由，所以當初普魯士王腓列特力威廉捨不得把他那極宜作戰的壯麗的投彈隊送到戰場的泥土和火裏去，及後來他那比較不解審美的兒子腓列特力大帝，便從這投彈隊收獲大功了。

(計一) 阿米它已見上文。塔索在解放的耶路撒冷中，寫阿米它為妖女之一，以妖術蠱惑十字軍之戰士李那多，即被蠱惑者之一。

## 第十二節 創作的戟節

上文把物的美單單解做內在美或表現再生時的一種幫助，也許有人要反駁，以為藝術家是以繪畫、雕刻、著作、作曲等創造他們的表現的，故物的美應該不在審美的美之後，而在審美的美之先。殊不知這種見解，實是對於藝術家的手法的極皮相的見解，因為實際上，藝術家若非想像中先

有所見，他是決不會落筆的；倘他未有所見而遽落筆，那就並不是要把他的表現具體化（因為那時表現並未存在），卻是將它當做一種試驗，並為繼起的默想及心力集中借此作一出發點。這個物的出發點，並非就是美的再生之工具，卻是一種可稱『教授的』的手段，也如躲至靜處，或其他為藝術家科學家各隨癖性所擇而採用的許多往往甚為奇異的便宜辦法一樣。故老美學家包姆加登（Baumgarten）（註1）嘗教尋求靈感的詩人去騎馬，去適度的飲酒，或（若他們是純潔的話）去看美女。

（註1）德國哲學家，主張以科學為美學的基礎者（一七一四——一七六二）。

## 第十四章 由物理學與美學混同而生之種種謬誤

因爲不明美的事實（或藝術的虛想）與物的事實（或幫助美的事實再生之物的工具）間的純然外在的關係，致會生出一套謬誤的科學的學說，我們如今須把它們提及一下，並依據上文所論附以簡略的批判。

### 第一節 美的聯合說之批判

將美的事實認爲就是兩心象的聯合，那種聯合說，就是因不明美與物的關係而得維持的。這樣的錯誤，與我們的美意識甚相齟齬，因我們的是一種統一的意識，決非二元的意識，那末我們要問，這樣的錯誤是由那一條路會達到呢？這就無非因把物的事實和美的事實分別思考之故，彷彿它們是兩種各別的心象一個牽一個先後進入精神去的。故一張繪畫，會被分做畫的心象和畫的意義的心象；一首詩，會被分做文字的心象和文字的意義的心象。然而這種心象之二元是不存在



的：因爲物的事實並不化作一種心象進入精神，卻只當它盲目地刺戟心的組織而造出（那適應預先造出之美的表現的）印象的限度內，供作心象（這是構成美的事實的唯一心象）再生的原因罷了。

一般聯合論者（即今日美學領土之僭據者）因欲超出自己造成的難局，並欲將他們那種聯合說原理所已打破的統一設法重新維持起來，故覺大費氣力，這是頗可給我以一種教訓的。有的主張再被喚起的心象就是無意識；有的則不談無意識，而主張這種心象是渺茫的，虛幻的，混亂的，因致把美的事實的「力」化成遲鈍記憶的「薄弱」了。但這種兩難的局面是難容忍的；或則維持聯合而放棄統一，或則維持統一而放棄聯合，此外沒有第三條路可以脫離這種難境。

## 第二節 美的物理學之批判

因爲不能把所謂自然美澈底分析，不能認識它不過是美的再生之附帶事件，卻把自然美看做自然所賦與，遂致生出美學論著中那個題爲「自然美」或「美的物理學」的部分；有時甚至

這個部分更分細目，而有所謂美的礦物學，美的植物學，美的動物學了。這些論著之亦含有許多正當的觀察，且有時能穀很美地把作者的想像和空想或印象再現出來，故其本身便是藝術品，這都是我們所不願否定的。但若有人自問，是否狗是美的，鴨嘴是醜的，百合是美的，薊是醜的時，我們就不得不肯定這種問題是犯了科學的謬誤。老實說，這樣的謬誤是雙重的。一方面，這種審美的物理學便是重蹈藝術與文學的種類說那樣模糊的態度，即又嘗試把審美的決定牽到我們智力的抽象上去了；他方面，它又如上所述，不能認識所謂自然美之真正的構成，因若依自然美之真正構成上講，那末雖是對於某個特定的動物、或花、或人，也不容問它是美是醜的。蓋凡不由審美的精神生出的，或不能歸之於審美精神的，即都無所謂美，亦無所謂醜。審美的過程是由自然物被配列之理想的關係上起來的。

### 第三節 人體美論之批判

這種雙重的謬誤，可把關於人體、美、的問題來做例——這個問題是曾經著有整本的書來討

論的。我們對於研究這種問題的人，第一步須把他們的抽象的論調改爲具體的論調，先問他們道：「你們之所謂人體，卽所謂男性、女性，或具備男女兩性的身體，究竟是什麼意義呢？」假定他們的答案是把男性美和女性美各別分開研究的（因爲事實上認真從事於男女孰美之研究的作家確是有的），那末我們就繼續問他們：「你們所謂男性美和女性美是指什麼人種的呢？白種呢，黃種呢，黑種呢，抑或照你們人種區分上的其他人種呢？」又假定他們是限於白種人說的，便又逼得我們要問：「白種人裏的什麼分種呢？」如是一步步使他們把範圍縮小到白種人的一隻角裏去，譬如說，從意大利人縮到多斯加納（Tuscany）人，又縮到栖恩那市（Siena）人，再縮到波達坎摩利亞街區（Porta Camollia Square）的人，那末我們就對他們說：「好罷，但是什麼年齡的人體呢，什麼境遇，什麼身分的呢？——嬰兒呢，幼童呢，兒童呢，成年呢，中年呢，又有閒的人呢，勞動的人呢，像保羅·保脫（Paul Potter）（註1）畫理那種公牛一般的人呢，抑如蘭姆勃郎（Rembrandt）（註2）畫裏的加尼米特（Ganymede）（註3）那樣人呢？」

如是，我們既用連續的歸約法達到一個所謂「明白的限制」，卽已可以用指頭指着說「就

是這裏的這個人」了。那末我們只消把上文所說關於自然事實的話重想一想，便很容易指出這種見解的另一錯誤——即凡自然的事實都是隨藝術家的觀點和心境有時而美有時而醜的。蓋若那不勒斯灣（Gulf of Naples）（那樣的名勝）尚且有人指謫，尚且有些藝術家要說它無表現，說它不如『幽暗的樅林』，不如北海的『雲和不斷的朔風』，那末足爲一切不同暗示之源的人體，果真會沒有這種相對性之存在嗎？

（註一）荷蘭之動物畫家（一六二五——五四），『牡牛』爲其傑作之一。

（註二）亦荷蘭名畫家（一六〇六——六九）。

（註三）希臘神話中之美少年，在弗呂家（Phrygia）爲牧者，後被宙斯神帶至天上侍酒。

#### 第四節 幾何形美之批判

關於幾何形美的問題，也是跟這種審美的物理學相關聯的。但若所謂幾何形的意義就是幾何學上的概念（如三角形、方形、圓錐形的概念），那末它們是無美醜可分的，就因它們是概念故。

反之，若這所謂幾何形係指具有幾何學的確定形式的物體，那末固然有美醜可分，但也跟一切自然的事實一樣，必須依他所處的理想關係而定的。有的主張上挺的幾何形是美的，因為它給我們以堅實和有力的暗示。這樣的說法也許是對。但有一層不能不承認，就是有些東西本是狀寫不穩和虛弱的物象，故給我們以不穩定和薄弱的印象，但也未嘗不美。且直線之堅固，圓錐形或等邊三角形之輕快，若放在這樣的狀寫裏，便反而要覺得是醜之元素了。

這種關於自然美及幾何形美的問題，也像那種關於歷史的美及人體美的問題一樣，若在那把『審美的美』幾個字真正解做快感之再現的同感說，美學看來，確乎是不會覺得這樣荒謬的。但若要把什麼是同感的內容及什麼是不可補救的反感一問題科學地加以決定，那末雖在那種學說自己的範圍裏，雖會把這些前提確定之後，也仍不失其為謬誤。我們要回答這樣的問題，就唯有把賀拉西（Horace）（註1）頌歌第一卷第一篇裏那句 *Sunt quos*（也有這樣的人）及雷奧帕第給加羅·貝波利（Carlo Pepoli）信裏那句 *Havvi chi*（也有那麼的人）加上一個長到無窮的附注重述幾遍。各人有各人的美（就是同感），就猶之各人有各人眼裏的「西施」總之，

測景術畢竟不就是科學。

(註一)羅馬抒情詩人(前六五——後八)。

### 第五節 對於自然模做的另一相之批判

藝術家之製造藝術的工具或物的美，有時是有自然存在的事實在面前的。這種事實叫做藝術家的「模特兒」，即人體、材料、花卉等。我們試把一般藝術家的草稿、習作、和摘記拿來翻一翻。例如雷奧帕第作「最後的晚餐」時，袖珍本裏有這麼一段——「面容異樣的基奧凡尼那，在聖迦查陵病院；克理斯多凡那·底·加斯帝格利溫在比愛塔，他有一個美的頭；基督，基奧凡·孔德，爲大僧正馬脫羅之隨員。」以及諸如此類的記錄。由此，遂生藝術家係模倣自然，那樣的錯覺，而實則殆不如說自然模倣藝術家且服從藝術家，還正確些。藝術模倣自然之說，有時就是以這藝術家模倣自然，一種錯覺爲根據的，但它還有一種根據，也是這種錯覺的變形，而力量較大，即認藝術爲自然的理想化，那種見解是也。這種見解，實未看見藝術過程的真正順序，不但將這順序弄亂，實在將它

倒轉了；因為藝術家並非由外界的事實入手，而欲將它改變使幾近於理想的；他是把外界的自然印象變做表現（就是他的理想），然後再把表現變做自然的事實，那就是他所以使理想事實再生的工具了。

## 第六節 美之基本形式說的批判

由美的事實和物的事實混同而起的又一結果，就是美之基本形式說。蓋表現或美是不能分的，而表現所以客觀化的物的事實則甚易一分而再分：例如畫中的顏面，可分為線、顏色、線之組合和曲度，及顏色之種類等；一首詩，可分為章、句、音步、音節等；一篇散文，可分為章、節、項、段落、成語、單語等。這些分開的部份並不是美的事實，卻是任意分開的較小的物的事實。如果再向這條路上走，儘管這麼混同下去，我們就必須說美之真正的基本形式是「原子」一句斷語。

又有一個屢次經人宣布的美的法則——即美必須具有「廣厚」那個法則——則與這種原子說正相反對。這個法則的意思，以為美不能小到不可覺察，也不能大到不可領會。然而這種非

憑測量卻憑知覺而得的大小觀念，是跟數學的大小觀念大相懸殊的。實則這所謂不可覺察不可領會的东西，並不能產生印象，就因它不是一種真正的事實，卻是一種概念；故要求凡美必具有廣厚，就歸着到要求凡美必有爲美之再生所需的物的事實之實際存在了。

### 第七節 對於探求美之客觀條件的批判

因欲繼續探求美之物的法則，或客觀的條件，故曾經引起這樣的問題——卽美是與何等客觀的事實相適應的？醜是與何等客觀的事實相適應的？卽凡構成美時，調子、顏色、大小等等須有何等可數學地決定的結合？這樣的問題，就譬如研究政治經濟的人要從貿易物品之物的性質上去尋求貿易的法則。這種嘗試之無效，應該早已引起懷疑的，而事實卻不如此。特別是現代，常常聽見有人主張歸納的、美學之必要，以爲美學也須跟自然科學一般，從下層用功夫起，不應該馬上就跳到結論。但什麼是歸納呢？美學向來是也歸納也演繹的，正如一切哲學的科學一樣；蓋歸納法和演繹法是不能分的，分開用時，便都不能構成真正科學的特質。不過這裏的「歸納」一語，也並非偶



然說出。推求用這兩字的意味，就可見已將美的事實確實認爲就是物的事實，且以爲須用物理科學及自然科學的方法來研究了。

依據這樣的假定，抱着這樣的信念，那所謂歸納的美學或從下層做起的（這種謙虛之中夾着何等誇大啊！）美學就開始工作了。它第一着，就是憑着良心把許多所謂美的東西——例如各種形狀大小的信封——搜集起來，而問其中那幾個給與美的印象，那幾個給與醜的印象。然而那班歸納的美學家，正如可預料的，馬上就覺得自己陷入一種困難，因爲有些東西從這一面看是醜的，從另一面看却是美，例如一個粗糙的黃色信封，若把它來裝情書，便覺異常之醜，但用它來裝法院裏打過印子的令狀則正相宜，而若把那令狀裝在一個英國紙的方信封裏，那便又覺得很難看，或至少似乎開玩笑了。這種極簡單的常識上的考察，應該足夠叫那班歸納的美學家相信美是不在物上的，並足使他們終止那種無益而可笑的研究的。誰知事實上並不如此：原來他們另有他們的妙法，至於這種妙法有幾分算得自然科學的嚴正方法，那我們也不願說。「什麼妙法呢？」就是把那信封巡迴地寄出去，舉行一種『一般投票』，然後從大多數的票數上去確定美和醜究竟由什

麼構成。

我們對於這個問題不要再浪費時間去討論，免得我們好像變做說笑話的人而不是討論美學的問題了。總之，那些歸納的美學家事實上是到如今也沒有發見過一條法則。

### 第八節 美學的占星術

大凡對醫生已經絕望的人，就很容易跑到江湖術士那裏去。這樣的事情，也會輪到過那種相信美之自然法則的人身上。藝術家有時要採用一種經驗的法條，例如關於人體比例的法條或所謂「黃金分割」(golden section)——就是把一條線分做兩截時，使短截與長截之比等於長截與全線之比 ( $bc:ac = ac:ab$ )——的法條。這種法條很容易成爲他們的迷信，致使他們要把自己的作品歸功於這些法條上去。所以當初米開蘭基羅嘗把一句諛語贈給他弟子栖恩那人馬可·達·比諾 (Marco del Pino da Siena)，教他「須常以一二三累積之數作一種尖塔形曲折如蛇體的形像，」然而馬可·達·比諾奉行這句諛語，終也脫不了他那庸弱的作風，這是我們於他

現存那不勒斯的許多畫裏可以目覩的。又有些人，則以米開蘭基羅這幾句話爲依據，而定出蛇形波動線爲真正美的線，一句格言來。這種美的法則，這種黃金分割，這種波動線和蛇形線，已不知有多少整本書的來討論它了。但依我們的意見，這些東西都應看作美學的占星術。

## 第十五章 具體化活動——藝術之技巧與理論

### 第一節 具體化之實踐的活動

如上所述，在製造物的美的事實裏是包含着一種警覺的意志的，就是不容某等幻象、直觀、或再生表象消滅去。這種意志的行動，必須極敏速，且好像是本能地發動的樣子，但同時也許需要長時的費力的熟慮。不過無論如何，總必要到這種狀況，實踐的活動方纔與美的活動發生關係，換言之，即唯有到這個狀況，實踐的活動方纔不僅是美的活動的附隨物，而真正是它一個明確的階段。我們對於美的幻象是不能決意或不決意的，但我們能夠決意或不決意將它具體化；或寧說，我們對於所作的具體化活動，能設決意或將它保存並傳達給別人或否。

### 第二節 具體化的技術

這種具體化作用之意志的事實，必先有一種由各種知識混成的複雜知識。這種知識名字叫做『技巧』(technique)，也如每個實踐的活動之前所必有的知識一樣。故我們說藝術的、技巧、一語時，就猶之說物的、美、時一般，同是比喻的省略的說法；若要說得比較精確，那就該說爲：目的、在、造、美、之、再、生、的、載、因、那、種、實、踐、活、動、效、用、的、知、識。但這裏，我們將仍適用那個通俗的名詞「技巧」以代這冗長的一語，因爲這個名詞的意義已經明白了。

因有這種爲藝術的再生效用的技巧的知識之可能，遂引得一般人心裏想像有一種內在表現之美的技巧——就是說，已引起一種完全不可思議的「內在表現的手段」的學說了。這種內在表現的手段之所以不可思議，我們是很明白的；就因表現本身純然是一種理論的活動，且以理論的活動的資格居於實踐及啓發實踐的智力的知識之先，而對於兩者「實踐及智力的知識」都獨立的。表現只幫助着啓發實踐，而不爲實踐所啓發。表現並沒有手段，因爲它並沒有目的；它有對於事物的直觀，但它並不決意，因而不能分析做手段和目的等等屬於意志之抽象的成份。有時我們說一個作家曾經發明一種小說上或戲劇上的新技巧，或說一個畫家曾經發見一種分配光線的

新技巧。其實這裏的技巧兩字是隨便用的；因為所謂新技巧，實際只無非是那本新小說的本身，或那張新畫的本身。蓋光線的分配是屬於畫家的幻像的，猶之戲劇家的技巧就是他的戲劇概念一樣。又有時，則用「技巧」一語指示失敗的作品之長處或短處；於是遂有說思想雖壞技巧却好或思想雖好技巧却壞等等的委婉語了。

反之，當我們談到油畫、蝕、或石膏雕刻等等不同手法時，這「技巧」一語是適當的；凡在這種地方，「藝術的」一個形容詞就只有譬喻的意味。故由美的意義上說的戲劇的技巧雖屬不可能，而由特殊的美的作品具體化手續上說的舞臺的技巧則非不可能。例如，十六世紀後半意大利舞臺上始有女子登台，代替當初那種男扮女裝的辦法，這就是舞臺技巧上一種真正的實在的發見；又如十七世紀中威尼斯舞臺經理之完成加速換景的裝置，也就是舞臺技巧上的一種進步。

### 第三節 各種藝術的技巧論

為藝術家欲將表現客觀化時效用的技巧的知識，詎能將它分做若干組，這可名之為「藝術

論。』於是遂有一套建築論，內中包含機械的法則，關於結構或防護等材料的重量或摩阻力之記述，以及關於調製石灰漆灰等方法之指南等項；又有一套雕刻論，內中包含關於雕刻各種石塊所用工具的指導，以及如何混合青銅，如何運用鑄刀，如何澆鑄精密的黏土模型或石膏模型，及如何可保黏土不燥等等的指導；又有一套繪畫論，則說明膠畫、油畫、水彩畫等不同的技巧，以至人體的比例，遠近的法則等；又有演說論，包含關於發音、練音、強音，以至擬態、姿勢等方法之規範；又有音樂論，說明調子與音響之組合及融合；及其他。此等教範之集成，是任何國的著作裏都很多的。我們既然無法可以斷定究竟那些有用那些無用，故此種著作往往就成爲一套百科詞典或一套便查目錄了。維特魯維阿（Vitruvius）（註一）在他的建築論裏，主張建築家都須具有文學、畫學、幾何學、算術、光學、歷史、自然哲學和道德哲學、法理學、醫學、星象學、音樂，以及其他學問的智識。總之，什麼都值得知道：你要學習那一藝，就須學習個澈底。

但此等經驗的集合物之不能將它化爲科學，那是很顯明的。因爲此等集合物，是由各種科學和學問中所採集的概念組成的，故它們的哲學的原理和科學的原理，仍須向各種科學和學問中

去尋取。若想把各種不同的藝術構成一種科學的理論，那就等於要把本來是複沓而異種的東西化成單一而同種；「換言之」就是因要構成一種集合體以致破壞一種湊合而成的集合體之存在了。倘若我們試把建築家、畫家、或音樂家的教本改成科學的形式，那末我們所存留的，顯然除力學、光學、聲學的普通原理外更無別的東西。又若我們把散在這些科學裏的關於藝術本身的觀察抽取出來，分離出來，那末我們便已捨棄各個藝術的研究範圍而入於美學的範圍了；因為美學恆必是一般的美學，或者再說得妥當些，美學是不能有一般和特殊之分的。這一種嘗試（就是要供給一種技巧論而結果則構成一種美學的嘗試）是那種具有強烈的科學本能及生來的哲學氣質的人開始從事於此等理論和專門教本的創作時起來的。

（註一）羅馬奧古斯都時代之著名建築家及著作家。

#### 第四節 各種藝術的審美論之批判

但是物理學和美學的混同，及到人們想像出一套要想回答下面這些問題的關於特殊藝術



的審美理論時，乃達於極點：——什麼是各種藝術的限制呢？什麼是可用顏色表現的，什麼是可用聲音表現的？什麼可用簡單的單色線，什麼可用各種顏色的渲染？什麼可用音調，什麼可用聲律和節奏？什麼是成形美術和聽覺藝術間的界限？什麼是繪畫和雕刻、詩歌和音樂間的界限？

這樣的問題，若是繙譯做科學的術語，那就等於問：什麼是聲學和美的表現間的關係？什麼是美的表現和光學間的關係？——以及諸如此類的問題。但從物的事實到美的事實既然是沒有通路、的，那末從美的事實到特種的物的事實——例如光學或聲學的現象——又怎麼能有通路呢？

## 第五節 藝術分類的批判

所謂藝術，是沒有美學上的限制的，因若要有此等限制時，它們就不得不同時也有特殊美的存在；且此等區分之全屬經驗的創造，那是我們已經證明的。所以關於藝術之美學的分類的一切嘗試都是不合理的。蓋藝術既然沒有範圍，它們就不能精密地限定，因而也就不能哲學地分類了。一切關於藝術分類和藝術體系的書籍都可以將它燒掉，絲毫不會有損失。（但我們說這話時，

對於那種曾在這面用過苦工的作家是極端表敬意的。）

這種體系的創立之不可能，可從那些嘗試創立的種種奇異方法裏去見出一點證據。第一種最普通的區分法，就是將藝術分做聽、力、視、力、及、想、像、力、的三種，彷彿眼、耳、想像力三件東西具有對等的價值而且可以把同一論理的種類為分類基礎來推論似的。其他則主張分為空、間、藝術及時間、藝術、靜、止、藝術及運、動、藝術，彷彿空、間、時、間、靜、止、運、動等概念可以決定特殊的美的形式並與藝術有什麼共同地方似的。還有的，則喜歡把藝術分做古、典、的、和浪、漫、的、或分做東、洋、的、古、典、的、和浪、漫、的、因而對單純的歷史名稱付與科學概念的價值，或便陷於我們上文批評過的那種關於表現形式之修辭學的區分了；或又分為僅、能、從、一、方、面、看、的、藝、術、（如繪畫）及能、從、各、方、面、看、的、藝、術、（如雕刻）以及諸如此類為天地間均所不容的無謂分類法。

從前有人相信一種表現可以改造做別種表現，（例如將伊里亞特或失樂園改造做一套繪畫）並且主張一首詩的價值大小要看能不能繙譯做繪畫為準，因有這樣的見解，故有藝術限制說出來對它做一種批評上有益的反動，故在當時，此說或者是得宜的。但是這種反抗雖然不為無

理，雖然結果是勝利，卻不能說它爲這個目的而採用的推論及構成的體系就是健全的。

## 第六節 藝術聯合論之批判

這種藝術限制說又有一個必有的系論，就是藝術聯合論。蓋各種特殊的藝術既被認爲彼此不同，各有限制，那末就會有人問：那一種藝術是最有力、的呢？我們若把數種藝術聯合起來，豈不能收更有力的效果嗎？這個我們不曉得；我們只曉得在每個特殊的場合，某種藝術的直觀之再生必需某種物的手段，他種藝術的直觀則需他種手段。例如某種劇本，我們只消拿來讀一遍，就能得着它的效力，其他劇本，則必須朗誦及上臺表演方能奏效；有些藝術的直觀是需要文字、歌曲、樂器、雕像、建築、優伶等等使它充分具體化的，其他直觀則只消粗枝大略的一寫，或寥寥幾筆，便可完全表現了。但若以爲朗誦、佈景，以及上述其他事物統統放在一起，便能比單單一讀或粗枝大略一寫的效力更大，那是謬誤的；因爲此等事實之中，每件事實或每組事實都可說是有它的不同目的，而當目的不同的時候，手段的力量大小是不能比較的。

## 第七節 具體化活動與功利及道德之關係

最後，我們唯有於真正的正當的美的活動及具體化的實踐活動之間先有一種分明嚴謹的區別，然後以這區別為觀察點，乃能解決關於藝術、與功利、及藝術、與道德、間的關係的複雜含混的問題。

我們上面已經證明，藝術之為藝術，是對於功利，對於道德，以至對於一切實踐的價值都獨立的。倘如沒有這種獨立性，那就不能說藝術之本質的價值，並也不能想像一種以美的事實之自主為其必須條件的美的科學（即美學）了。

但若主張藝術家這種幻想、直觀、或「內在的表現」之獨立性可以簡捷擴張到具體化及傳達之實踐的活動（此種活動不必一定隨着美的事實起來），那就又是錯誤的。若是把藝術解做藝術之具體化，那末功利和道德都有完全的權利可以攙入藝術來；就是說，它們就有在自己家裏做主人的權利了。

實際上，我們在精神中構成的許多表現和直觀，並不是統統都經具體化的，統統都經固定的；我們並不把我們的每個思想都大聲宣布出來，或用筆寫下來，或印出來，或畫出繪出來，或對公眾暴露出來。我們要從內心所已形成的或至少粗成梗概的許多直觀裏去選擇；而這選擇，是受人生之經濟的性向及道德的方向的標準所支配的。所以當我們已經擇定一種直觀的時候，我們仍須決定究竟應該不應該傳達給別人，而且傳達給誰，何時傳達，如何傳達；凡此一切的思慮，同是屬於功利的和道德的標準。

故「選擇」、「興味」、「道德」、「教育的目的」、「受衆歡迎」等概念，雖則用它們來責備爲藝術的藝術時，無論如何不得認爲正當，且我們自己也已將它們排斥於純粹的美學之外了；但在某種程度之內，它們是可以認爲正當的。大凡錯誤之中，常常包含一點真理的元素。那個會造出這些錯誤的美學理論的人，實際只是把眼睛放在實踐的事實上，「而不知」此等事實只是外部地依附於美的事實，且是屬於經濟生活及道德生活的。

發表美的再生之手段「即具體的藝術品」須有更大的自由，那是很可主張的；我們也具同

樣的意見，故把立法的計畫及關於不道德藝術的訴訟行爲都交給一般僞善者、公正者、和浪費時間者去辦了。但關於這種自由之宣布，以及它的範圍應該大到如何程度之確定，那是恆必屬於道德所做的任務。且若有藝術家做不道德的投機事業，利用讀者不健全的鑑識於他的想像的具體化裏，或若有浪人在街頭出賣淫穢的小像，那也無論如何不容援引這條最高原則——這種主張藝術獨立的『基本美學』——來論定他們的無罪。前者必須將他帶到道德良心的法庭上，後者則屬警察的職權。至對於藝術作品之審美的判斷，則與藝術家實際爲人的道德全無關係，又與欲使藝術品不致被利用於不正當目的的準備也無關係，因爲藝術的本質屬於純粹理論的默會，而不正當的目的，則非藝術的本質之所有。

## 第十六章 鑑識及藝術之再生

### 第一節 美的判斷——美的判斷與美的再生之同一性

全部的美的過程和具體化的過程都已完全了，美的表現已經造出，並已固定在一定的物的材料上了，到這時候，所謂判斷它，一語的意思該怎麼解呢？一般藝術批評家差不多異口同聲的答道：就是在自己心中使它再生出來。很好，我們現在試把這點事實來弄個澈底，並為澈底明白起見，讓我們按部就班來陳述一下。

譬如如有某甲，正要把他所感到或豫感到的一個印象表現出來，但還未曾表現得出。你看他在試用種種可以造成這個表現的字句，這是一個必須存在的表現，但尚未為他所有。他先試用一種辭句的組合，但認它為不適合，無表現，不完全，醜，而棄它了；他又試用另一組合，結果也一樣。那時，他實並無所見，或雖有所見，而尚未明白。那表現仍舊要逃避着他。此後又經過其他無效的嘗試，其間

有時走近有時遠離他所欲達的那個標的，迨後突然之間（差不多是天然形成一般的）他創出他所尋求的表現了，『光明生出來了。』他於是享受暫時的審美快感或美之快感。醜及和它聯屬的不愉快，就是當初未能征服障礙的美的活動，美就是現在顯出勝利的表現活動。

我們如今從語言的境界裏取出這個例，是因它比較近些，較易達到，又因我們雖不是人人能描繪，卻是人人能說話的緣故。如今，若是另外有個叫做某乙的人要來判斷這個表現而決定它是美是醜，他就不得不站在某甲的觀點，並用某甲給他的物的記號之助，而將全部過程重新通過一下。若是某甲曾經看明白，那末某乙（他那時站在某甲的觀點）也必能看明白，且能看出那表現是美的。若是某甲不會看明白，那末某乙也不會看明白，而覺得那表現之醜，恰如某甲自己一樣。

## 第二節 創作與批評無差歧之可能

這裏，我們可以見到尚有其他兩種情形我們未曾想及：其一，某甲所見分明，某乙則昏暗；又其一，某甲所見昏暗，某乙則分明。嚴格說起來，這兩種情形是不可能的。



凡表現的活動，正唯因其是活動故，必都不是任意的戲作，卻是精神上的不得不然；它只除一條路外，便不能解決一個確定的美的問題，而這條路就是正當的路。對於這句很明顯的話，有人將要反對，以為藝術家自認為美的作品，後來批評家「也許」發見它醜；反之，藝術家自己覺得不滿意的或認為不完全的失敗的作品，批評家倒認為美且完全。但在這種情形時，兩方面必有一方面是錯的：批評家或是藝術家，有時是這個錯，有時是那個錯。實際上，一個造出表現的人，不是常能充分認識他自己心靈的狀態的。因為匆促、虛榮、缺乏自省，以及理論的偏見等等，足使人們要說——並且有時幾乎相信——我們自己的作品是美的，而若我們真正的反省一下，便可發見它們的醜來，因為它們確實是醜的。故當可憐的詰珂德先生把那硬紙板的面甲（即在第一次交鋒時便顯出抵抗力極弱的面甲）重新裝在盔上之後，他就留神着不再向善擊之刀去嘗試，卻只宣言它是（據作者說）「戴起來最美的面甲」了。在別的時候，則因同此理由或與此相反而類似的理由擾亂藝術家的意識，致使他看不起自己成功的作品，或者毀了再做，結果反比當初自然做成的更壞。這種事情的例，可於塔索之由解放的耶路撒冷轉到征服的耶路撒冷見之同樣，因為匆促、懶惰、

缺乏自省、理論的偏見、對人的同情或怨恨，以及其他類乎此種的動機，有時足使批評家把醜的說做美，美的說做醜。假如他們能把這些攪亂的動機除去，他們就能感着那藝術作品的真相，也不致把他們所吝與的榮冠和公道留給那較勤勉較冷靜的判斷者的後代去授給了。

### 第三節 鑑識與天才之同一性

由上面的理論，顯見批評美和認識美之判斷的活動與創作美之活動是同一的。兩者唯一的異點，就是情形上的不同，因為其一是美的創作的問題，其他是美的再生的問題。判斷的活動叫做「鑑識」；創作的活動叫做「天才」；故天才與鑑識實質上是同一的。

尋常有句話，說批評家應該具備一點藝術家的天才，藝術家應該具備鑑識力，就使我們略可窺見這種同一性了；又說鑑識有能動的（即創作的）及被動的（即再生的）之分，「也就是這個意思」。但其他同樣普通的話裏，也有否定這種同一性的，如說沒有天才的鑑識或沒有鑑識的天才便是。這樣的話，除非是指量的區別或心理的區別而言，便屬沒有意義；「若指如是解」那末

那種主要部分有靈感而次要部分粗疎不完全的藝術品的作者，可以稱爲無鑑識的天才，那種僅能見到幾個單獨而次要的優點卻無力量能夠構成藝術的大綜合的人，可以稱爲無天才的鑑識。關於其他同樣的說法，也很容易加以類似的說明。但若於天才及鑑識之間，藝術的創作與再生之間，放入一種實質上的區別，那就要使傳達和判斷兩事同樣的不可思議了。因爲，我們對於終在我們外面的東西怎麼能下判斷呢？由某種特定的活動創作出來的東西，怎麼能用一種不同的活動來判斷呢？批評家也許是個小天才，而藝術家是大天才；前者的力量也許是十，而後者的力量是百；前者要達到某種程度，也許需要後者的幫助；然而兩者的本質終必相同。我們要判斷丹第，必須將自己提高到他的程度：經驗上，我們原不是丹第，丹第也不是我們，這是應該很明白的；但在那靜觀和判斷的頃刻，我們的精神是跟詩人的精神合一了，又在那個頃刻，我們和他是一件東西了。唯有在這種同一性裏，我們的小靈魂纔有能反響大靈魂的可能，纔有在精神的普遍性裏和大靈魂共同生長的可能。

## 第四節 與他種活動之類似

我們可以順便說一說，上節所說關於審美判斷的話，是其他無論那種活動無論那種判斷都可適用的；無論科學的、經濟的、道德的批評都可用同樣的方法來做的。現在單就最後一種批評——「道德的批評」說，我們唯有設身處地，將自己放在一個人決心做某事時的情景裏去，纔能判斷那人的決心是道德或不道德。不然，那個人的行爲就不能了解，因而也就不能判斷了。例如殺人者或屬惡漢或屬英雄不可知；如果對惡漢與英雄處以同樣的刑罰，這就社會的自衛上說，即使在某種限度之內可說沒有分別，但在一個要從道德觀點來辨別和判斷的人看起來，那就決不會沒有分別，所以我們爲決定那行爲的真正性質起見，不僅看它的法律方面，並要看它的道德方面，那末就不得不把那殺人者的個人心理在我們自己心中再生出來。在倫理學裏，有時提起道德的鑑識或機智那件東西，這是跟普通所謂道德的意識——就是，善意的活動的本身——相符合的。

## 第五節 美學上的絕對論（即主智主義）與相對論之批判

上文關於美的判斷或再生之說明，對於絕對論者和相對論者——即肯定鑑識之絕對性及否定鑑識之絕對性者——同時是認可而又排斥的。

就其肯定美之得能判斷一點而說，絕對論者是對的；但他們這種肯定所基的理論卻不能維持，因為他們把美——就是美的價值——想像做一種放在美的活動以外的東西，想像做一種藝術家所實現於其作品而批評家後來得以利用它來判斷那作品的一種概念或模範了。在藝術上，此等概念和模範是不存在的，因為當絕對論者宣稱每種藝術都只能就其本身判斷並主張各有各的模範時，他們就已隱然否認美之客觀的模範——無論它們是理智的概念或是懸於形而上學的天中的觀念——之存在了。

由其否定上述的一點而說，和他們反對的相對論者完全是對的，且在批評史上比他們已進了一步。但他們立論的開端雖然合理，終也變成一種謬誤的學說了。他們把古人所謂趣味難說明

那句格言重述起來，便相信美的表現與快感不快感同性質，以為快與不快是各人各感法，沒有辯論的餘地的。但我們曉得快與不快是功利的實踐的事實。如是，相對論者否定了美的事實之特殊性質，重又把表現與印象、理論與實踐混而不分了。

這個問題的真正解決，就在把相對論或心理論及虛偽的絕對論同樣的排斥；就在承認鑑識的標準是絕對的，但跟以推理方式自顯的那種理智的標準不是一樣絕對法。如是，任何表現活動的行爲，若果真正是表現的活動，那就都須認爲美，而凡有表現活動和被動無窮地彼此衝突的任何事實，都須認爲醜。

### 第六節 相對的相對論之批判

居於絕對論者和相對論者之間，還有第三派，可以稱爲相對的相對論者。此派肯定別的境界裏——如論理學及倫理學裏——都有絕對的價值之存在，卻否定美學裏有這種存在。在他們看來，關於科學上或道德上的爭論是合理的，正當的，因為科學所基的是普遍概念，這是人人所共同

的，道德所基的是義務，也屬人類天性的一條法則；但關於以想像爲基的藝術怎麼爭論呢？殊不知想像的活動不但也普遍，不但不比論理的概念和實踐的義務與人類天性相遠，並且還有一個先決的反對理由可以對他們這種論調提出。即想像之絕對性若被否定，那末我們對於理智的或概念的眞也該否定，且對道德也該隱然的否定了。因爲道德不是先假定有論理的區別嗎？假如不借表現和語言——就是說，假如不借想像的形式，——那末這些區別怎麼能知道呢？假如把想像的絕對性去掉，精神的生活怕就要根本動搖了。那時一個人將必不能了解別個人，或竟不能了解頃刻之前的自己，因爲這個自己在頃刻之後看起來，早已是另外一個人了。

### 第七節 基於戰因及精神特質之變化的反對論

雖然，判斷之必有差異，也是一種無可疑的事實。人們關於論理的、倫理的、經濟的評價既都不能一致，故關於審美的評價，其不能一致也必同樣，甚或過之。我們上文所列舉的那些理由，如匆促、偏見、熱情等等，或許可以減少這種不一致情形的重要，卻不能因此之故而便將它抹殺。當上文說

及再生的戟因時，我們曾經附上一條注意，即若其他一切條件到底都一樣，則再生可起。故我們要問：其他一切條件到底都一樣嗎？這個假定是跟實際符合嗎？

事實上，我們將見它是不然的。如要將一種印象靠着一種適合的物的戟因再生數次，則必須這種戟因始終不變，又必須人的機體保持當初經驗所欲再生的印象時那種精神狀態。然而事實上，物的戟因是繼續變化的，心理的狀態也同樣是繼續變化的。

油畫要慢慢變黑，壁畫要褪色，雕像要缺了鼻子和手足，建築物要全部或一部的朽壞，樂曲的演奏要失傳，詩的內容要因抄寫或印刷不良而受損壞。這就是日常事物上或物的戟因上發生變化的顯例。關於心理狀態的變化，我們可以不提耳聾與盲目的例，就是說，不提心理印象全部喪失的例；因為此等變化之例，若與我們周圍社會上那種基本的、日常的、不可避免的、永久的變化比較，及與我們個人生活內在狀態的變化比較，便屬第二義的、不重要的了。丹第的神曲之發音與詞句，在一個從事於後期羅馬政治的意大利公民身上發生的印象，必與一個博識的且和那詩人親密的同時代人所經驗的印象判然不同。西馬普埃 (Cimabue) (註一) 的「聖母像」如今仍在桑他·馬



利亞·諾佛拉禮拜堂 (Church of Santa Maria Novella) 裏，但她訴於今日的參觀人的，跟訴於十三世紀的佛羅梭薩人的一樣嗎？就算她現在尙未因時代久遠而變黑，我們豈不須假定她現在給人的印象與從前給人的印象完全不同嗎？又就同一詩人身上而論，他少年時所做的一首詩，若在心裏狀態已經全變的老年時重讀，豈能給他以同樣的印象嗎？

(註) 意大利著名畫家 (1140—1301) 稱近代畫派之祖。

## 第八節 對於分標號爲自然的及習慣的兩種之批判

確乎有些美學家會把戟因與戟因嘗試區別，就是自然的、標號與習慣的、標號之區別。他們以爲自然的標號對於一切人有恆久的效力，習慣的標號則只對一部分人有效力。據他們的意思，繪畫所用的是自然的標號，詩歌所用的是習慣的標號。其實這其間的區別，至多不過是一種程度上的區別。常常有人說，繪畫是一種人人能懂的語言，詩歌則否。於此，例如雷奧那多，就獲得他的藝術（繪畫）的一種特權了；他說『「繪畫」可以不跟文學一般須有不同語言的解釋者，』而且它

可以使人與獸都感到快樂。他曾告訴我們一段逸話，說有一家人的父親的肖像，「尚在襁褓中的小孩子都歡喜去慰撫它，並且連家裏的貓狗也如此。」但也有其他逸話，例如說蠻人把一個軍人的肖像當做一隻小船，或把一個騎馬人的像當做只有一條腿之類，我們聽了之後，就不免對於孩子貓狗能設懂畫的信念要起動搖了。幸而，我們可以無須經過熱心的研究，便能相信繪畫、詩歌，以及其他一切藝術，都是只能在那種準備可以接受它們的心靈上纔能發生效果的。所謂自然的標號，是不存在的；因為一切標號都同樣是習慣的；說得更精確一點，一切標號都是爲、歷史的、條件所限的。

### 第九節 此等差變如何可以超御

既已承認這一層，那末我們將如何靠着物的幫助而使表現能夠再生呢？如果條件已經不復相同，我們將如何收得同樣的效果呢？我們豈不似乎該斷定雖有特做的物的工具而表現終於不能再生，並斷定所謂再生終不過是新的表現嗎？如果物的和心的條件上的差變是本質上不能超

御的，那末我們的結論確當如此。但這種不能超御既不具備必然的特性，故我們的結論必須相反，即若我們能穀把自己放在戰因（物的美）造出時所處的狀態裏，再生總是會起來的。

我們之能把自己放在這種狀態裏去，不但是一種抽象的可能而已；事實上，這樣的事是我們不住在做的。如若不然，那末與我們自己（即已往的我們）交通的個人生活及與我們同類交通的社會生活都屬不可能了。

#### 第十節 作品之復舊與歷史的解釋

就物的事物而論，一般從事於恢復、文籍舊觀的古文學者和言語學者，以至一般繪畫與雕像之恢復者，和其他於此等處用苦工夫者，都在努力要使物的事物充分保存或恢復它原來的能力。這樣的努力確乎不是常常成功的，或雖成功而不完全的，因為要把一件東西即在極細的細點上也完全恢復原狀，那是斷乎不可能或幾乎不可能的。但此等處所不能超御的地方，都不過是偶然之事，我們決不能因此而遂忽視那些實際的成功。

所謂歷史的解釋，它的任務就是使那在歷史過程中已經變化了的心理狀態重新在我們心上恢復起來。它能使死的復生，能使碎的完整，而使我們看見一件藝術作品（一件物的事物），如作者在創作時看見一樣。

這種歷史的工作有一個條件，就是傳說；歷史得傳說的幫助，纔能把分散的光線收集起來，而使聚於一個焦點。我們以記憶的幫助，便得把物的載因所於其中產生的一切事實來圍繞着那個物的載因；如是，我們就能使它作用在我們身上，如當初作用在創作它的那個人身上一樣。

當傳說中斷的地方，解釋便受制遏；凡遇此等處，過去的作品就始終對我們沉默了。所以伊特刺斯坎（Etruscan）或墨西哥（Mexico）等處碑銘裏所含的表現都已不可索解；所以我們聽見人種誌者關於某等蠻人作品之爲繪畫爲文字的問題還是爭論不休；所以一般考古學者和史前學者對於某處地方發見的陶器上或其他用具上所繪的東西不能常常確然斷定它是宗教的性質或流俗的性質。然而此種解釋的受阻，也猶復舊的工作的受阻一般，決不是一種斷乎難以超越的障礙；而新的史料之日日發見，及我們可以望它常在進步的新的考古方法之日日發見，也

足以把中斷的傳說重新聯貫起來。

我們不願否認，錯誤的歷史解釋是有時要造出一種可謂 *palimpsests* (註一) 的東西來的。就是把新的表現加在古的東西上去，而把藝術的幻想來代替歷史的再生。「所謂過去的迷惑」一部份就基於我們織入歷史的表現中的自己的表現。所以在希臘的造形美術中，我們曾經發見那些民族的平靜安恬的人生觀，實則他們所感受的普遍的悲哀是非常痛切的，所以所謂「紀元一千年時代的恐怖」，新近曾被從東羅馬的聖者們面上發見出來，實則這種恐怖只是一種誤解，或是後來學者捏造出來的一種傳說罷了。然而歷史的批評的傾向，正是要限制這樣的幻想，而替我們樹立一個正確的觀察點來。

由上述那種方法，我們得以生活着和今人及古人交通；我們必不能因為有時——實則常常——遇着一個不能了解或不易了解的人，即便斷定我們自信為與人對話時實則只是獨語，或斷定即使我們從前對於自己的獨語也屬不能複述的。

(註一) 一種刮去舊文寫書新文的羊皮紙。

## 第十七章 文學史與藝術史

### 第一節 文學與藝術之歷史的批評及其重要

上文所略略說明的，就是關於藝術品創作時的原來狀態如何可以復原的方法，因而也就是再生和判斷所以可能的方法，我們由此說明，可見關於文學與藝術作品之歷史的探討——就是尋常所謂文學與藝術之歷史的批評、或歷史的方法——所盡的職務之如何重要了。

設使沒有傳說和歷史的批評，那末我們對於人類所創作的藝術品之全部或幾乎全部的享受，都將不可恢復地損失；那時我們將比動物高出無多，將必僅僅埋沒在「現在」裏面，或至多是最近的往時裏面了。故若有人考據可徵信的版本，解釋已忘的文字和習俗，研究藝術家所處的狀態，以及完成一切足使藝術品的品性和原來色彩復活的工作，我們若是看輕他，譏笑他，那就愚了。有時則人們對於歷史的研究與以一種貶價的或否定的判斷，就因這樣的研究有許多地方

是假定地或證實地不能使我們真正了解藝術作品的。但我們所必須注意的，第一步，須知歷史研究的任務並不僅在幫助我們再生和判斷藝術品；例如一個作家或一個藝術家的傳記，一個時代的習俗的研究，都有它們自己的一種趣味；換言之，這樣的研究是與藝術的歷史無關的，卻與他種方式的歷史研究不為無涉。若說有些歷史的研究有什麼趣味也沒有的，什麼目的也沒有的，那末我們必須回答說，凡是研究歷史的人，都須常常能容納一個事實蒐集家那種雖有益而却不名譽的任務。此等蒐集起來的事實，在當時是無體裁的，不貫串的，無意義的，但它們對於將來的歷史家以及後來無論因何目的要用着它們的人，便是一種儲蓄，一種礦源了。同樣，圖書館裏有些書是無人過問的，但也放在架上，編入目錄，因為它們也許有時是有人要的。大凡有見識的圖書館家，必喜把他料到用處較大的書籍蒐集起來，編入目錄。有見識的學者也正如此；他們常必具有一種本能，對於他們所研究的事實，曉得那些是有用，或可以有用的。至於那種資質較差的，或見識較低，做事太匆促的，則往往蒐集許多無用的廢物和殘物，並要斤斤於細枝末節的討論了。但這是屬於研究方法上的問題，於我們這裏沒有關係。它所有關係的，至多不過是那種選擇題目的教師，出資印刷的

出版家，以及被人要求着對於研究的作品或褒或貶的批評家罷了。

反之，凡以闡明藝術作品爲目的的歷史研究，必須不僅足使那藝術品生在我們的精神裏，不僅能把我們放在可以判斷它的地位，且須具有一種鑑識，卽一種活潑而有訓練的想像力，那是很明顯的。雖在史學極其淵博的人，也許要伴着一種粗疎的鑑識，或不完全的鑑識，一種遲鈍的想像力，或如他們自己說的，一副和藝術隔絕的冷硬心腸。那末兩者的弊害那個少呢——淵博而鑑識不足好呢，或是鑑識有餘而學問不夠好呢？這個問題是常常提起的。我們對於它，大概最好是肯定它有什麼意義，因爲我們不能說兩種弊害之中那個小，也不能說這話到底是什麼意思。單有學問而無天才的人，始終不能和偉大的精神去直接交通；他們必永遠徘徊於偉大精神的宮殿的外院、階頭、和前廳裏。但那有才無學的，則或者一無心得地走過他所不能幾及的那些傑作，或者不明那些藝術品的真義，卻憑自己的幻想去創出些新義來。如是，前者的勢力至少還足以啓發別人；後者的天才則必始終沒有知識上的生產。那末我們從某一點說，怎能不取那種誠篤的學者而捨那種雖具天才而無着落的人呢？而况後者若自甘於無所着落，那末在他甘於無所着落的限度內，他便



不算真正有天才。

## 第二節 文學史和藝術史及其與歷史的批評和審美的判斷之區別

我們必須把文學史、藝術史與那種僅以分外的目的而利用藝術作品的歷史工作（例如傳記、及民治、宗教、政治史等）精密地分別開來，又與那種旨在準備再生之美的綜合的歷史的博識也須有精密的分別。

前兩事的分別是顯明的。文藝史是以藝術本身為主要題目的；其他那種工作則乞助於藝術品，咨詢於藝術品，卻只拿它來做個見證，藉以發見那些並非美的事實之真相。後兩事的分別似乎比較的不甚深澈。然而這分別是很大的。旨在啓發人了解藝術作品的那種博識，其目標只在使一種內在的事實——即一種美的再生——可以存在而已。反之，文藝史則非到此種再生已經獲得之後不能出現。故文藝史已含有更進一步的工作的意味了。

文藝史的目的也猶其他一切歷史的目的，就在把實際發生過的事實（在文藝史上就是藝

術和文學的事實）精確地紀錄下來。一個人既已獲得歷史上必需的知識之後，便許在他心上再生和鑑識一件藝術品，但他也許依然不過是個鑑識者，或至多用一種嘆美或謾罵之聲發表他自己的感情而已。這樣的態度，是不足以造成一個文藝史家的。此外還需要一點別的東西，就是必須有一種新的心理作用去繼續那個單純的再生。這種新的作用便又是一種表現了：這就是再生的表現；就是歷史的紀述、說明、或再現。那末鑑識家和歷史家的區別就在這裏：前者僅在精神裏使藝術作品再生出來；後者則既使再生之後，並用歷史的方式使它再現，或把我們所曉得歷史與純藝術所由區別的那些範疇應用在上面。所以文藝史，就是一種、基於一件、或數件、藝術、作品、上的、歷史、的、藝術、作品。

「藝術的」或「文學的」批評家這個名詞，是以種種意義應用的：有時它應用在那種專心致力於文學的學者，有時則應用在那種披露古代藝術作品的真相的歷史家；但它兼用於兩者的時候較多。「批評家」有時作狹義用，專指那種判斷及紀述當代文學作品的人而說；「歷史家」則指研究較遠的作品的人說。這些都是言語上的用法，經驗上的區別，都可置之不理，因為真正的

區別，乃在『學者』、『鑑識家』和『藝術史家』三者之間。這三個名詞代表三個連續的工作階段。每個階段都對繼起的階段相對地獨立，但對先起的階段不獨立。上文已經說過，有一種人是純粹學者，絕少了解藝術作品的能力的；又有一種人則既有學問，又有鑑識，卻不能把他的學問鑑識描寫出來，以成一頁的文藝史。至於真正無缺的史家，既須兼具學者和鑑識家兩種必需的資格，又須於這兩種資格之外再加上一種天賦的歷史理解力和再現力。

### 第三節 藝術史及文學史的方法

關於文藝史法的理論包含着種種問題和困難，其中有些是一般史法所共有的，有些是由藝術概念的本身生出來，故爲文藝史所特有的。

### 第四節 藝術起源問題的批判

歷史，普通分爲人類史、自然史、及兩者混合的歷史。於此，可以無須對於這種區分確實與否的

問題加以研究，也可明白文藝史無論如何是屬於第一種歷史「即人類史」的；因為文藝史所關係的是一種精神的活動，就是人類所專有的活動。又因這種活動就是文藝史的題目，那末提出關於藝術起源之歷史的問題，也就立可見其不合理了。我們應該注意，這種藝術起源說是曾在許多不同的機會逐次包括進許多不同的內容的。有時，「起源」一語當做藝術的事實之「性質」或「特質」解，那末藝術起源說所嘗試討論的，真正是一種科學或哲學的問題，實則正是我們這本書所嘗試解決的問題。在別的時候，則把起源解做「理想的創始」，那末就是探索藝術存在的理由，推斷藝術的事實之最高原理（其中包括精神與自然）了。這也是一個哲學的問題，是補充前面那個問題的，實則與前面那個問題無異的，雖則它有時也被用一種杜撰的半屬空想的形而上學很奇妙地來說明解釋。但若它的目的是更進一層，而欲精密發見藝術的任務是如何歷史地形成時，那末它的結果，就如我們上文所說，是不合理的。因為表現既屬意識的最初形式，那末我們對於一種並不是自然的產物且為人類史所先假定的東西，何以能尋它的歷史的起源呢？我們對於為一切歷史過程和事實所賴以理解的範疇那件東西，何以能指給它一個歷史的創始呢？這樣的

不合理，是由「把藝術品」比較那些在歷史過程中時存時滅的人間制度而來的。殊不知美的事實與人間制度（例如一夫一妻制或封建制度等）之間所有的區別，就可比化學上單純物體和複合物體的區別。前者「單純物體」之構成是不能指明的，否則它就不是單純；若果這種構成被發見，它便已不復是單純體，而成爲複合體了。

由歷史的意義解釋的藝術起源問題，唯有一種態度可認爲正當，就是當它目的不在研究藝術的範疇之構成，却在研究藝術係何地何時最初出現（即顯著地出現）及在地球上那一點那一區域，歷史上那一點那一時代出現等問題的時候；換言之，就是當它不把藝術的起源却把藝術的最初歷史或原始歷史當做研究對象的時候，方得認爲正當。這樣的問題，就跟地球上人類文化最初出現的問題合而爲一。要解決這個問題所需的資料，確乎是缺乏的，但其解決，也尚有抽象的可能，至於那種試驗的及假定的解決法，那當然是多着。

## 第五節 進步與歷史的標準

凡寫人類的歷史，必都有一種『進步』的概念做基礎。但這裏所謂進步，不得解做那種想像的『進步法則』——所謂進步法則，乃是一件假定的東西，以爲它是按照一種我們所能卜知且得理解的神意的預計，而以不可抗拒之力將各時代的人類領導到一種不可知的運命去的。這種假定的法則，便是否定歷史的本身，便是否定具體事實所以別於抽象的那種偶然性、經驗性、和臨時性。又因同樣理由，進步與所謂『進化』的法則也無關涉，因若它的意思是說『實在』進化（而且實在唯有在進化及變成的過程中纔是實在），那末它就不能稱爲一條法則，又若它要當一條法則論，那末又與方纔所述的那種進步法則無分了。我們這裏所說的進步，無非就是人類活動的、概念，這種活動是施於自然所供給的材料上，而欲征服它的障礙，並欲屈服自然使爲己用的。

這種進步的概念，——就是施於某種特定材料上的人類活動的概念，——便是人類史家的觀察點。蓋史家除非有一個確定的觀察點，即除非對於他所欲編爲歷史的那些事實有自己的一種信念，那末無論是誰，就是關於人類行爲的最簡短的敘述也決不能將它們貫串一起，所能的無非是一種散漫的事實蒐集家、考古家、或無倫次的編年史家罷了。如果不靠着這種足使從一團粗

糙無形的東西裏面雕出一種確定形像來的「統覺力」那末無論是誰，都不能從一堆混亂不調和的事實出發而達到一種藝術的歷史作品。關於實踐行爲的史家應該知道什麼是經濟，什麼是道德；數學史家應該知道什麼是數學；植物學史家應該知道什麼是植物學；哲學史家應該知道什麼是哲學。他若不能真正知道這些事情，至少也該具有彷彿知道它們的幻覺；否則他就自己也不能相信是在寫歷史。

在一切人事的敘述裏，即在一個人類行爲和人類事件的敘述裏，這種主觀的標準（這是跟處理事實的資料時那種極端的客觀態度、無偏態度和細密態度都可相容的，而且實在是構成這些美德的一種元素的）之如何必要，如何不可缺少，我們這裏已不能詳細證明了。我們只消任取一本歷史書來讀一讀，立刻就會發見那個作家的觀察點，如果他是值得稱爲歷史家並且驕得他自己的事情的話。例如就政治史或社會史說，則有自由主義和反動主義的史家，及合理主義和舊教主義的史家；就哲學史說，則有形而上學的，經驗主義的，懷疑主義的，理想主義的，以及唯心論的史家。純粹歷史的史家是不存在的，而且不能存在的。試想修昔的底斯 (Thucydides) (註1) 波

里比阿 (Polybius) (註二) 李維雅 (Livy) (註三) 塔西陀 (Tacitus) (註四) 馬基雅弗利  
(Machiavelli) (註五) 基察第泥 (Guicciardini) (註六) 基亞那尼 (Gianone) (註七) 福  
耳特耳 (Voltaire) (註八) 以至我們這時代的基佐 (Guzot) (註九) 退爾 (Thiers) (註一〇)  
馬可梨 (Macaulay) (註一一) 巴爾波 (Balbo) (註一二) 蘭克 (Ranke) (註一三) 蒙森 (Mom-  
 sen) (註一四) 等，豈是全無道德上和政治上的見解的嗎？又就哲學史說，從把哲學地位抬得極高的  
黑智爾 (Hegel) (註一五) 起，以至立忒 (Ritter) (註一六) 宰拉 (Zeller) (註一七) 庫爭 (Cousin) (註  
 一八) 留埃斯 (Lewes) (註一九) 以及我們的斯巴文他 (Spaventa) (註二〇) 試想其中那一個是沒  
 有進步概念和判斷標準的呢？試問那一部稍有價值的美學史不是從這個或那個觀察點，從這種  
 或那種見地（黑智爾派的或赫爾巴特派的）即從感覺派、折衷派、或其他派別的觀點寫的呢？歷  
 史家若想避免這種偏袒一邊的不得已，他就不得不成為一種政治的或科學的閹人；而歷史決不  
 是閹人的事業。這樣的歷史家，至多只配編纂那種不是無用的博學的巨冊；他們是「力弱無能的」，  
 謂之為「出家的」歷史家，確乎不是無理由的。



進步概念、觀察點、和標準三件東西既屬不得不然，那末最好的辦法，並不在嘗試去避免它，却在力求最好的來用。凡人當認真地辛苦地構成自己的信念時，他就向這個目標走了。歷史家若自命爲只問事實不參己見，那是不可相信的。這樣的事，至多是他們自己太老實或因錯覺的結果；因若他們真正是歷史家的話，那就常要在不知不覺中把自己的東西參加在裏面，或者因爲只用暗示，便自信爲已經避免，實則暗示正是參加己見之最巧妙、最深入、且最有效的方法。

(註一) 雅典著名之歷史家 (前四七一?—四〇〇?)，號稱「歷史之鼻祖」者。

(註二) 希臘著名之史家 (前二〇五——一一三)。

(註三) 羅馬有名之史家 (前五九——後一七)。

(註四) 羅馬有名之史家 (五五?——一一七?)

(註五) 見前。

(註六) 意大利有名之史家及外交家 (一四八三——一五四〇)。

(註七) 亦意大利著名之史家 (一六七六——一七四八)。

(註八)見前。

(註九)法國有名之史家及政治家(一七八七——一八七四)。

(註一〇)亦法國著名史家(一七九七——一八七七)。

(註一一)英國著名史家作家及政治家(一八〇〇——一八五九)。

(註一二)意大利有名作家及政治家(一七八〇——一八五三)。

(註一三)德國著名史家(一七九五——一八八六)。

(註一四)德國著名史家曾得諾貝爾獎金者(一八一七——一九〇三)。

(註一五)德國著名哲學家及美學家(一七七〇——一八三一)。

(註一六)德國著名史家及哲學者(一七九一——一八六九)。

(註一七)德國史家(一八一四——一九〇八)。

(註一八)法國有名哲學家(一七九二——一八六七)。

(註一九)英國有名哲學家及批評家(一八一七——一八七八)。

(註二〇)意大利有名哲學家(一八一七——一八八三)

## 第六節 文藝史上並無一脈的進步

藝術與文學的歷史之不能撇開進步的標準，是不亞於他種歷史的。我們如要明示某一藝術作品的真相，就唯有從一種藝術的概念出發，藉可確定那作品的作者所須解決的藝術問題，又唯有先決定那作者究竟會否解決這個問題，或若未曾解決，則須決定他失敗到如何程度，以及如何的失敗法。但有一層須注意，即文藝史上所取定的進步標準，是跟科學史上所取定的（或假定其有所取定的）進步標準方式不同的。

習慣上，全部的知識史總是按一條進步和退步的直線寫的。因為科學是普遍的概念，它的種種問題都被列入一個單一的大體系或一個賅括的問題裏面了。一切思想家所在用功夫的，同是一個關於實在的本質和知識的本質的問題：默想的印度人如此，希臘的哲學家也如此；基督教徒如此，回教徒也如此；以至光頭的和裹頭巾的，帶假髮的和（海涅所謂）帶大學生帽的，也都莫不

如此；並且將來的世代也都將把他們的精力消磨在這上面，正如我們這一代。若問這種進步的概  
念在科學上對不對呢，那就要費很長的時間來解決。但在藝術上，它是斷乎不對的，因為藝術是直  
觀，直觀是個性，個性是不會重複的。所以若將人類創作藝術的歷史看做按照一條直線作進退，那  
就全然錯誤了。

若帶幾分概括而抽象的論調，我們也至多只能說美的產物「藝術作品」的歷史是作周期  
式的進步的，但是每個周期必有它自己的問題，且只對於那個問題作進步。若有許多人用着一種  
普通的方法在同一題目上做工夫，雖都未能給那題目以一種適當的形式，却是逐漸的愈與那適  
當的形式相近，這就可說是進步；及至終於有人出來給那題目以一種確定的形式，那末就可說周  
期已滿，進步已完了。這事的模範的例，就是當意大利文藝復興期間從浦爾奇（Pulci）（註1）到  
阿利渥斯安（Ariosto）（註11）同用騎士制度為題材而樣式上逐漸加工的一段進步。（這裏不  
過借此做個例，故不憚說得過分簡單。）及至阿利渥斯安之後，則利用同此材料的結果，就無非是  
抄襲與模倣，減縮或誇張，適足以累壞從前的作品。——一言以蔽之，只無非是衰落而已。這是阿利

渥斯妥的一般追蹤者可以證明的。至此，進步又開始一個新的周期了。那個比較坦白比較自覺的諷刺家塞凡提（Cervantes），便是這新周期開始的實例。十六世紀末葉意大利文學上一般的頹廢在於什麼地方呢？就在於那時人已再沒有東西可說，卻只把已經發見的意旨複述誇張罷了。這時代的意大利人只要能發表他們自己的頹廢，他們也就不至失敗到這種地步，卻要替後來統一時代的文藝運動着一先鞭罷。至於題材不同的地方，進步的周期便不存在。故莎士比亞不能代表丹第的進步，哥德不能代表對莎士比亞的進步。然而丹第就是中世紀一般夢想家的進步，莎士比亞就是依利薩伯時代的戲劇家的進步，哥德的維特和浮士德第一部，就是『狂飈運動』時代的作家的進步。雖然，這種陳述詩史和藝術史的樣式，我們上面已說過，是包含着一點抽象的意味的，故僅有實用的價值，而無嚴格的哲學的價值。若把藝術當藝術看，那末蠻族的藝術不能算是比開化民族的藝術下劣，因它是和蠻族的印象相關的，不但如此，並且每個人——實則每個人精神生活中的每個頃刻——都有它自己的藝術世界；若就藝術的價值而論，這些世界之中是沒有一個可以跟別個世界比較的。

(註一)意大利著名敘事詩人(一四三一——一四八七)。

(註二)意大利詩人(一四七四——一五三三)。

### 第七節 違犯這條法則的錯誤

文藝史上這種進步標準的特殊方式，有許多人曾經違犯過，並且繼續在違犯。例如，有些人說喬托 (Giotto) (註一) 是代表意大利藝術的幼稚時代，拉斐爾 或 替善 (Titian) (註二) 是代表它的成熟時代；就彷彿喬托 是尙未完全，尙未絕對的完美似的，雖則承認他心裏已具備着感情的材料了。固然，喬托 是不能畫出拉斐爾 所畫的像的，也不能着上替善 所着之色的，但拉斐爾 或 替善 能穀創造『聖芳濟與貧窮之結婚』或『聖芳濟之死』嗎？喬托 的精神不會感着文藝復興時代所研究所崇拜的那種美麗肉體的魔力；拉斐爾 和 替善 的精神，則對於十四世紀中人所愛的那種熱情而溫婉的動作已經不感興趣了。那末當這種並無可資比較的共同條件之處，怎麼能作比較呢？

藝術史上有種種著名的分期，就是分做一個代表思想與形式缺乏均衡而係後者佔優勢的

『東洋藝術期』一個代表思想與形式能較均衡的『古典期』以及一個重又代表思想與形式不能均衡卻係前者佔優勢的『浪漫期』——如此的分期法，也屬上文所述那樣的缺點之所致。又有區分爲代表形式不完全的東洋藝術、形式完全的古典藝術，及內容形式兩並完全的浪漫藝術或近代藝術的，也係同坐此病。如是，『古典的』和『浪漫的』兩個名詞，除已包含許多別的意義外，又新添上一種就全人類中某種藝術理想之實現的關係而說的進步時代或退步時代的意義了。

(註一)意大利的名畫家 (一二六六——一三三七)。

(註二)意大利畫家以彩色著名者 (一四七七——一五七六)。

## 第八節 美學上『進步』一語的其他意義

那末所謂人生之『美的』進步這件事是不存在的。但是美的進步這幾個字，有時不照它們相連起來的真義解，卻解做我們的歷史知識之漸增漸積，而使我們對於一切民族一切時代的一

切藝術作品都能發共鳴，或所謂使我們的鑑識愈加博大。若將十八世紀和我們的現代來比較，其間的差別必將很大；十八世紀是如彼其囿於自己的，我們的時代，則對於現在已經更能了解的希臘藝術和羅馬藝術，對於東羅馬時代的、中古時代的、亞拉伯的、文藝復興時代的藝術，以至十六世紀意大利藝術，『羅珂珂式』藝術，及十八世紀藝術，都一樣的能發欣賞了。埃及的、巴比倫的、伊特刺斯坎的，甚至於史前的藝術，都研究得一天深似一天了。蠻人和文明人的區別，原不在人類的能力上，蠻人也和文明人一樣具有語言、智力、宗教和道德，也是一種完全的人類。他跟文明人唯一的不同處，只在後者靠着他的理想的活動和實踐的活動能發進入並支配宇宙的較大部分。我們不能自命為精神上比（例如）伯里克理斯（Pericles）（註一）時代的人靈活；但沒有人能發否認我們比他們的精神豐富——我們乃因他們的蓄積而豐富的，且還享有多少其他民族和年代的蓄積呢！

所謂美的進步還有一種意義，也不是正義，就是指一個時代比較別個時代藝術的直觀增多而缺劣的作品減少。如是，當十三世紀或十五世紀的末葉，可說意大利曾經有過美的進步，就是有



過藝術上的醒覺。

最後，人們口頭所談的美的進步尙有第三義，其着眼點在於極文明人的藝術品與不甚文明人，以至蠻人、未開化人的藝術品相形之下所顯出的那種心靈狀態上的洗練和複雜。但在此等處，乃是心理的社會的狀態之統括的進步，並不是那種無關乎物質的藝術活動的進步。

以上就是關於文藝史方法上最重要的幾點。

(註一)希臘的政治家及雄辯家(紀元前五世紀)

## 第十八章 結論 言語學與美學之同一性

### 第一節 全書的總綱

我們若將上面所走過的路程加以一瞥，便可見我們這論著的全部程序業已完畢了。我們已經研究，就是美的事實或藝術的事實那種直觀的或表現的知識的性質（第一第二章）已經敘說他種形式的知識，即智力的知識，以及此等形式互相糾合的情形了（第三章）如是，我們對於由混同各種形式而起，及不正當地將一種形式的特質移轉到別種形式上去而起的一切錯誤的美學理論，都得加以批判了（第四章）同時又會明示智力知識的理論及歷史論纂法的理論裏所要發見的那些反對的錯誤（第五章）於是，我們進而研究美的活動和其他已經不復是理論的卻是實踐的精神活動之間的關係，指明實踐的活動的真正特質及其對於理論的活動所處的地位；因而對於實踐的概念侵入美學理論之事加以批判（第六章）於此，我們會把實踐的活動

分做兩種形式，即經濟的和道德的（第七章），所得的結論，就是除我們所分析出的四種之外更無他種精神的形式；因而（第八章）對於各種神祕的或想像的美學加以批判。又因既無其他精神的形式得與這四種形式並立，故「斷定」這四種確立的形式也無本然的細別，特別是審美的形式。從此，就推論到表現的分類之不可能，並對修詞學——就是對於裝飾的表現與單純的表現之分判，及其他同類的區分和細別——加以批判（第九章）。但據精神統一的法則，美的事實同時必也是實踐的事實，唯其如此，故要惹起快樂和苦痛。這就引導我們去研究一般的價值感情，以及特殊的審美價值感情或美的感情（第十章），並去批評種種樣式和種種糾合的美的快樂說（第十一章），又從美學的體系裏排除了一大串從前輸入進來的心理學的概念（第十二章）。然後從美的創作講到再生的事實，我們的起點，就是研究美的表現如何因再生的目的而客觀地固定。這就叫做物的美，自然的和人工的都包括在內（第十三章）。我們依據這種「內和外」的區別，便對那些因混同事實之物的方面和美的方面而起的種種謬誤加以批判（第十四章）。我們於是決定藝術的技巧——成爲再生效用的技巧——的意義，因而批判到各個藝術的區分，限

制和分類，並且確定藝術與經濟及道德的關係（第十五章）。但因物的事實之存在尚不足以充分激起美的再生，又因欲得美的再生，必須把戟因原來作用時的狀態重新喚起，所以我們又研究到歷史的博識之任務，認為它的宗旨是在恢復想像與過去作品間的交通，並且供給美的判斷作基礎（第十六章）。最後，我們明示由此得來的再生，後來如何曾經思想的範疇——即曾經文藝史方法上的考索——對它做過一番功夫，藉作本書的結束（第十七章）。

約言之，我們已將美的事實從本身上討論過，並從它對其他精神活動的關係上，對快樂與苦痛的感情的關係上，對所謂物的事實的關係上，及對記憶和歷史的處理的關係上，都已有過討論了。我們一路看來，這個美的事實由一種『主觀』逐漸推移而成一種『客觀』；換言之，我們從它最初產生的頃刻起以至它逐漸變成一種歷史、題材的經過，都已過目了。

我們這本書，若從外表上和尋常那種題名美學的龐然巨冊比較起來，也許要見得貧弱。然而此等巨冊，十九都充滿着不相干的東西，例如心理學的或形而上學的定義，充滿着種種冒充美學的概念，如崇高的、喜劇的、悲劇的、幽默的等等，或充滿着一種想當然的美的動物學、植物學和礦物

學，以至充滿着由美的觀點看出來的世界史；又有的，竟把具體藝術和文學的全部歷史都拖進美學裏面去；更有的，則把關於荷馬、丹第、阿利渥斯妥、莎士比亞、貝多芬、羅西尼、（註一）米開蘭基羅、拉斐爾等人的論斷也包含在裏面——如此的情形一經我們覺察，我們便不會有這樣的感想。因若從那些大本的美學裏將這一切東西都除去，我們便可自詡我們這部論著再不會被人看做太貧弱，卻反要認為比尋常的論著都豐富，因為尋常的論著對於我們覺得本分上應該研究的那些美學上應有的難問題的大部份，即不是完全漏略，也不過輕輕的一拂而已。

（註一）羅西尼（Rossini, 1792—1868）意大利著名的歌劇作家。

## 第二節 言語學與美學之同一性

如是，以美學當做表現的科學看，我們已從它的各方面都加研究了。但我們這書的副名還有一部分，（註二）就是「普通言語學。」我們如要使這一部分也名實相符，則尚須說明藝術的科學和言語的科學——即美學和言語學——若作真正的科學看時，便不是兩件各別的東西，卻只是

一件東西。但我這話的意思，並非是說有一種特殊的言語學，卻是說，人人所尋求的那種言語的科學——就是普通言語學，——在其內容，可以化爲哲學的限度內，就無非是美學。凡是研究普通言語學的，——卽凡是研究哲學的言語學的，——就是研究美學的問題；倒過來說，凡是研究美學問題的，就是研究哲學的言語學。言語的、哲學的和藝術的、哲學的，是一件東西。

假如言語學真是一種跟美學不同的科學，它就不會把本質上是美的事實表現來做它的對象；就是說，我們就必須否定言語是表現了。但是無所表現的發音算不得言語。言語是聲音爲表現的目的而經調節、區劃和組織的。又假如言語學對於美學是一種特殊的科學，那末它就不不得不把一套特殊類型的表現來做它的對象。然而表現的種類之不存在，我們上文已經證明了。

（註一）本書原來的標題是「爲表現的科學及一般言語學的美學」。

### 第三節 言語學上諸問題之美學的公式化及言語的本質

言語學所欲解釋的諸問題，以及它所嘗犯且仍犯着的錯誤，就是美學上的問題和錯誤。故言

語學上的哲學問題，都可以化成它們的美學的公式，這雖不一定是容易的事情，却總是可能的事情。

就是關於本質上的種種爭論，也是言語學和美學兩者所得共通的。故關於言語學，先則爭論它是歷史的學問或是科學的學問，及已辨明它是科學而非歷史，然後又問它屬於自然科學呢，或屬心理的科學，而所謂心理的科學，又是包括經驗的心理學和精神的科學而言的。同樣的爭論，美學上也曾有之。有的把美學當做一種自然科學，因而把『表現』一語之美的意義和物的意義混同一起。又有的把它當做一種心理的科學，因而把表現的普遍性誤作表現之經驗的分類了。再有的，則竟否定這種題目有構成科學之可能，故將它變成單單一套歷史的事實。總之，沒有一個人曾經認識美學是一種活動的科學，或價值的科學，即一種精神的科學。

言語的表現——即語言——這種東西，常被看做一種感、歎、發、聲的事實，這是屬於所謂感情之物的表現的，是人類和動物所共同的。但我們立刻就可覺察，那屬苦痛之生理的反射作用的『啊』和一個字之間，以及表示痛苦的『啊』和當做一個字用的『啊』之間，是有一條鴻溝隔着的。

及迄這種感歎發聲說（即被德國的言語學者滑稽地稱爲「啊啊說」的）被棄之後，於是聯合或習慣之說出來了。這種說頭，自也難免那種曾經打破一般美的聯合說的反對論；因爲語言是心象的統一，並不是心象的聯續，而且這種聯續也並不能說明表現，却須先有所要說明的表現。言語學的聯合說又有一種變形，就是模倣說，換言之，就是擬聲說。德國言語學者也曾借犬吠之聲的模倣來譏諷它，而謂之爲「汪汪」說，至於一般主張擬聲說者，則以爲犬吠之聲就是犬的名字之所由起的。

至於我們現代關於言語的最普遍的學說（若撇開那種粗率的自然論而言）便是一種由上述幾種學說折中而成或混合而成的學說，以爲言語一部份是感歎發聲的產物，一部份是擬聲和習慣的產物。如此的學說，正是跟十九世紀後半那種哲學上的頹廢相配的。

#### 第四節 言語的起源及其發達

有些言語學家頗能辨識言語之活動的本質，但仍主張言語雖則原來是一種精神的創造，後



來則由聯合而增多；這樣的錯誤，我們這裏必須注意到。他們這種原來和聯合的區別是不能維持的，因為這裏所謂起源，除非解做本質或特質，決不能有別的意思；而且言語若果是精神的創造，它就必始終是創造，若果是聯合，就必自始是聯合。這種錯誤之起，由於不能把捉我們所已曉得的一條美學上的總原則，就是：凡已產生的表現，必須先降到印象的地位，然後方能產出新印象。當我們創造新字眼時，我們普通總把舊字眼來變形，而改變了或擴充它們的意義；但這手續，並非是聯合的，却是創造的，特不過供給這種創造做材料的，已不是那個假設的原人的印象，而是一個經久生活在社會裏且會把許多東西（同時便也有如許言語）貯蓄在他的精神裏的人的印象了。

### 第五節 文法與論理學的關係

美的事實和智的事實的區別問題，在言語學上就是文法與論理學的關係問題。這個問題會被用兩種部份真確的方法來解釋：即論理學和文法之不可分離及可分離。但完全的解決是這樣：——雖然論理的形式不得從文法的（即美的）形式分離，文法的形式是得從論理的形式分

離的。

## 第六節 文法的種類或品詞

設如現在有一幅畫，上面畫着的，例如說，是一個在鄉下路上走路的人；當我們看這畫的時候，我們可以這樣說：——「這幅畫寫的是一種運動的事實，這運動若是認爲有意的，那末就是一種行爲；而凡運動必都含有一個實體，凡行爲必都含有一個做這行爲的實在，故這幅畫又是寫一個實體、或實在。但這運動是在一定的地方起來的，這就是一定的天體（即地球）的一部份，說得精確些，就是地球上所謂實地的一部份，說得更精確些，就是實地上一個有樹有草而被所謂路、天然地或人工地劃開的所謂鄉下的部份。如今，所謂地球的那種星還只有一個例：故地球是一種單一、體。但實地、鄉下、路，便都是類、或普通體，因爲還有別的實地、別的鄉下、別的路之故。」類此的思考，我們還可以再接下去，「但已無須了。」現在我們若以一句文句來代替方纔所想像的那幅畫，例如說：「彼得是在一條鄉下的路上走，」並且對這文句也跟對那幅畫一般思考起來，我們就可得着動、

詞、（運動或行爲）名詞、（實體或行爲者）以至固有名詞、普通名詞、等等的概念。

我們對於那幅畫和那句文句曾經做過什麼呢？就無非把那起先只是審美地呈現出的東西加上一番論理的功夫罷了；換言之，就是我們已爲論理的工作而毀壞審美的工作了。但如在一般美學上，我們若要從論理學回到美學，而問什麼是運動、行爲、物質、存在、以至普通、個體等等之表現，那末錯誤就起來；故在言語學上，若把運動或行爲叫做動詞，把存在或物質叫做名詞或實字，又若把這一切名詞動詞之類來構成言語學的範疇或品詞，那末錯誤也就起來了。這種品詞之說，跟我們上文批評過的那種藝術和文學的種類說，實在是同是一件東西。

若說名詞或動詞是表現在真正可以跟別的字分別得出來的確定的字裏，便是犯了謬誤。表現是一種不可分的整個，名詞和動詞並不存在在裏面，它們是我們造出來的抽象概念，而要毀壞爲言語的唯一實體的『句』的。所謂句，不得照一般文法家普通的解法，卻須解做一種表現，完全意義的有機體，可把最單純的感歎聲和一首偉大的詩同樣的包含在裏面。這話聽起來似乎奇詭，卻是最單純的真理。

又如在美學上，因坐上文所述的錯誤故，嘗以某等民族的藝術作品尚不能辨識這所假定的種類，或尙缺乏一部份，而遂認它爲不完全，故在言語學上，這種品詞之說也會引起類似的錯誤，即依據語言中已否包含某種假定的品詞——例如動詞——而判定它爲已成、形、或未成、形、是也。

### 第七節 言語的個性及國語的分類

當言語學肯定一個字就是一句實、在、說出的話，及肯定沒有兩個真正相同的字之存在時，也就「跟美學一樣」已經發見美的事實之不可分化的個性了。因此，所謂同義語和同音異義語都被打破了；又因此，可見要從一個字真正繙譯做別個字，即從所謂方言繙譯做所謂正語，或從所謂本國語繙譯做所謂外國語之不可能了。

但是那種區分國語的嘗試，是跟這種正當的見解不能相符的。蓋所謂國語者，除開某特定的民族在某特定的期間所實在寫出或說出的成句及成句的組合外更無實體；換言之，各民族的國語除開它所具體存在的那些藝術作品外更無存在，（至於那些作品之爲小爲大，爲口說，爲成文，

以至爲暫或爲久，那都沒有關係。）而一個民族的藝術，不就是他的藝術作品的全部是什麼呢？一個民族的藝術（例如希臘的藝術或普羅文斯的文學）的特質，不就是那些作品的全副面目是什麼呢？那末，除把那民族的文學史詳細敘述——即除把它的言語的實際詳細敘述——外，這樣的問題如何能設回答呢？

有的人要想，這樣的論調若以比較許多普通的言語分類法雖然是有價值，但若比較那種號稱分類的女王而爲比較言語學之光榮的歷史統系的分類法，那就沒有價值了。這話確乎是不错的；但是爲什麼不能比歷史統系的方法呢？這就正因歷史統系的方法並不僅是一種分類法。凡做歷史的人，並不就是從事於分類的人，而且凡能列成歷史統系的語言（就是那些已經尋出統系的語言）都並不是若干各別分離的種屬，却是一整起的事實而以其發達上的種種現象顯出來，這是言語學家自己也急于要說的。

## 第八節 標準文法之不可能

言語有時被看做一種有意的或隨意的行爲。但有時則會明示人工地——即憑意志行爲地——創造言語之不可能。從前有人對羅馬皇帝說：「陛下啊，你可以把法律布於民間，却不能把言語布於民間。」我們若是明白表現之美的（因而就是反乎實踐而屬理論的）本質，那末對於那種試欲確立正確語言規則的所謂標準文法的概念便有方法可以發見它的科學的錯誤。常識對於這種錯誤是常常要反抗的。福耳特耳嘗說「這反把文法弄壞了」一句話，便是這種反抗的例。就在那些教授文法的人，也已承認標準文法之不可能了；因為他們也說要做好文字不能從規則上去學，又說凡規則都有例外，又說研究文法必須用實習的方法，即必須多讀多看，藉以養成文學的鑒識。至於這種不可能之科學的理由，便在我們上文業已證明的那個原則，即凡從理論的東西裏面去尋技巧，便要構成名詞上的矛盾是也。而所謂標準的文法，不就是從言語的表現裏——即從理論的事實裏——去尋技巧是什麼呢？

### 第九節 文法之教授的目的

但若把文法單單看做一種經驗的教練，即不當它含有什麼哲學上的真理，却只看做一套爲學習語言所用的綱領時，那末便又大不相同了。若作如此看時，那末就是那些所謂品詞的抽象概念，我們也可以容納而認爲有用了。有許多題名爲『言語學』的書裏，大概什麼東西都講到一點；有從發音器官及能模倣發音器官的人工機械（即蓄音器）講到關於印度歐羅巴系（Indo-European）、賽姆系（Semitic）、科普替克系（Coptic）、或中國系語言之研究的重要成績的，又有從言語的起源或性質講到書冊之大小、書法，以及關於言語學的筆記之整理的——這樣的著作，若僅當教授的目的看時，我們也必須寬容它們。但是這一大堆關於言語本質和言語表現的散漫不完的观念，實在都可將他化成美學的觀念。總之，除開說明言語本質的美學，及爲教授手段的經驗的、文法外，那末就只有活的現實的言語的、歷史，即實質上和文學、史，相同的具體的文學作品的歷史了。

## 第十節 言語的基本事實或語根

那種因欲尋求美之基本形式而起的將物的事實當做美的事實的錯誤，在言語學上就是那些要想尋求言語的基、本、事、實的人所犯的錯誤。他們之所美其名曰言語的基本事實者，就是由生理上的較長音組分成較短的音組。實則那些單獨看時絕無確定意義的所謂音節、母音、子音，以至由音節綴成的所謂單字，都必不得稱為言語的事實。却只得稱為『音』或由物理上抽象出來及分類出來的音而已。

還有一種同種類的錯誤，就是所謂語根，這是如今最著名的言語學者都已不甚看重的。蓋既把物的事實和言語的或表現的事實混同不分，又以爲觀念的次序上必是簡單的在先，複雜的在後，故一般語根說者自必把最小的物的事實看做最簡單的言語的事實了。因有這種見解，故又想像最古的原始語言必屬單音節的性質，並以爲歷史的探討必能發見單音節的語根的。殊不知（即依他們那種假說來論）那原始人的原始表現也許並不是一種表音的生理反射作用，却是一種模倣的生理反射作用；就是他也許不用一個聲音來具體化，而用一種姿勢來具體化。又即假定那表現的具體化是用聲音的，也仍沒有理由可以假定那聲音必是單音節而非多音節。如今一



般言語學家，因為不能常常把複音語化成單音語而不得不期望將來人來成就這種事業時。已經在責怪自己之愚昧和無能了。而實則他們這種信念是沒有根據的，故他們這種自責，也不過是一種因假定錯誤而起的謙讓行爲罷了。

還有應該曉得的，凡是這種音節的限制，也跟單字的限制一樣，全然是硬造出來的東西，且照經驗的用法隨便分別出來的。原人的語言，或未受教育的人的語言，恆必是一種連續體；他們說話時，心裏並不覺得有字和音的分劃，因為這些被分劃出的字和音，都不過是學校中創造出來的想像的存在。沒有真正的言語學的法則是能彀基於這種分劃上的。言語學家也承認關於『母音重疊』(hiatus)『字音不調』(cacophony)『重音兩分』(diacresis)『連音合』(synaeresis)等事都並沒有真正語音學的法則，却只有好與不好的便宜法則，就是美的法則；這就可證明我們方纔所說的那句話了。而且單字的法則同時不就是風格的法則，是風格的法則是什麼呢？

## 第十一節 美的判斷及模範語言

最後，有所謂模範語言的尋求，即欲使語言的用例歸於統一的方法的尋求，則起於迷信美的東西之有合理的標準，起於我們所謂虛偽的美之絕對性的概念。這樣的問題，我們意大利人名之爲語言之統一。

語言是永遠的創造。凡曾經語言地表現的東西，決不會再重複的，除非把已經創生的使之再生。常新的印象必須惹起聲音和意義的不絕的變化，就是說，必須惹起常新的表現。那末要尋求一種模範的語言，就無異於要尋求運動中的不動性。無論誰的說話，必都是——且也應該是——按照事物在他心靈上引起的反響——就是按照他的印象——說的。所以那些極端擁護這種語言統一問題之任何解決法的人（無論他所主張採爲標準語的是一種近於拉丁語的意大利語，或一種近於十四世紀語的意大利語，或一種近於佛羅稜斯方言的意大利語）當他要把思想傳達給別人而使別人了解他的時候，常不願意應用他平時所主張的學說，這是不無理由的。理由就在當他把拉丁語、十四世紀意大利語、或佛羅稜斯語來代替那種語源不同却正適應他的自然印象的語言時，他就要感着自己是在弄真而成假。那時他就要變成一個聽話人，而不復是個說話人，要

變成一個術學者，而無復認真的態度，要變成優伶唱戲模樣，而不復是誠摯的人了。故要依照一種學說來做文章，便不是真正做文章；至多不過在那裏做「文匠」罷了。

這種統一語言的問題是常常要重現的，因為它基於一種謬誤的語言觀念上，所以是不能以它這種方式來解決的。原來語言這種東西，並不是一個現成的武庫，也不是一個語彙，或是一套抽象的觀念，或是一個用香料保存着的死屍的墓場。

我們這樣的把標準語言問題和語言統一問題一筆抹殺，也許似乎有點太驟然，但我們對於意大利數世紀來曾經辯論這個問題的幾輩文人，斷不是不表示敬意。只不過那些熱烈的辯論，是根本上關於「美」的辯論，並非關於美的科學的辯論，是文學的辯論，並非文學理論的辯論，是關於說話和寫作如何可以有效的辯論，並非關於言語的科學的辯論。他們的錯誤，就在把一個實際需要上的問題變成一種科學的理論；例如要使一個被方言分割的民族可以容易相了解，乃是一種實際需要的問題，他們却將他變成一種統一的理想語言的哲學的要求了。這樣的尋求，其為荒謬，也猶之所謂「世界語」——即一種具有概念和抽象那樣的不動性的語言——的尋求一樣。

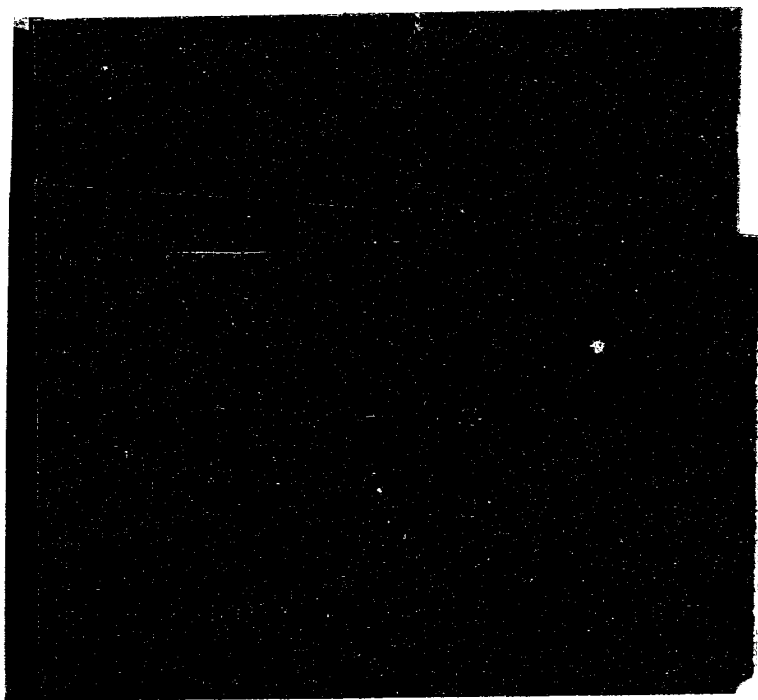
殊不知要使人與人容易互相了解的，那種社會的要求，是除用普及教育，增便交通，和交換思想的方法外，沒有別的法子可以滿足的。

## 第十二節 結論

以上種種散漫的議論，想必已足說明言語學上的一切問題都是和美學上的問題相同的，並足說明言語學上的真理和錯誤就是美學上的真理和錯誤。若果言語學和美術好像是兩種不同的科學，那是由於人們把言語學看做文法，或看做一種哲學和文法的混合物，即看做一種杜撰的記憶術的綱領或教授法的雜纂，而不看做一種關於語言的合理的科學或純粹的哲學之故。文法及有些和文法相關的東西，又會引起了一種偏見，以為語言的本體是在可分可合的單字裏，而不在于活的談話裏，不在那不可合理地分析的表現的有機體裏。

至於那種具有哲學的天賦而會深入言語問題的學者或博言學者（若用一個陳腐而卻有效的譬喻說起來）便可比穿地道的工人：他們到了某一點上，就必須要聽見在那一方面的工作

的同伴——就是美學家——的聲音了。言語學在它是哲學的資格上，及到工夫用到某一階段的時候，就必須要融化進美學；而這樣的融化，實在是一些兒渣滓也不會留着的。



編主五雲王  
庫文有萬

種千一集一第

論原學美

冊二

譯華東傅著斯羅克

號一〇五路山寶海上  
五雲王 人行發  
路山寶海上  
館書印務商 所刷印  
埠各及海上  
館書印務商 所行發

版初月四年十二國民華中

究必印翻權作著有書此

The Complete Library

Edited by

Y. W. WONG

ÆSTHETIC

BY BENEDETTO CROCE

TRANSLATED BY T. W. FU

PUBLISHED BY Y. W. WONG

THE COMMERCIAL PRESS, LTD.

Shanghai, China

1931

All Rights Reserved

038369



Z121.6