

Benedetto Croce 原著

朱光潛 重譯

美學原理

正中書局印行



版權所有
翻印必究

中華民國三十六年十一月初版

美學原理

(Science of Expression and General Linguistic)

全一册 定價國幣六元七角

(外埠酌加運費匯費)

(2258)

原著者

Benedetto Croce

原譯者

Dauglas Anslie

重譯者

朱光潛

發行人

吳秉常

印刷所

正中書局

發行所

正中書局

校整
...
字或

目次

第一章 直覺與表現…………… (一)

直覺底知識——直覺知識離理智底知識而獨立——直覺與知覺——直覺與時間空間概念——直覺與感受——直覺與聯想——直覺與現形——直覺與表現——分別直覺與表現的訛見——直覺與表現的同一

第二章 直覺與藝術…………… (一三)

附帶底結論和說明——藝術與直覺底知識的同一——它們沒有種類上底分別——它們沒有強度上底分別——它們的分別是寬度上底和經驗底——藝術底天才——美學裏內容與形式——藝術模倣自然說與藝術底幻覺說的批評——認藝術爲感覺底（非知解底）事實——說的批評——審美底形相和感覺——評審美底感官說——藝術作品的整一性與不可分性——藝術爲解放者

第三章 藝術與哲學…………… (二三)

理智底知識不能離直覺底知識——評本說的反駁——藝術與科學——內容與形式另一意義——散

文與詩——第一度與第二度的關係——知識沒有其它形式——歷史性相——它與藝術的同異——
歷史底批評——歷史底懷疑主義——哲學爲完善底科學所謂自然科學和它們的限度——現象與本
體

第四章 美學中底史性主義與理智主義……………(三三)

合理說與自然說的批評——藝術須有觀念議論及類型諸說的批評——象徵與寓言的批評——藝術
底和文學底種類說的批評——判斷藝術時由種類說所生底錯誤——種類的區分在經驗上底意義
第五章 史學與邏輯學中底類似錯誤……………(四一)

歷史哲學的批評——美學侵越邏輯學——邏輯學的本性——邏輯底判斷與非邏輯底判斷的分別——
——三段論法——邏輯底假與審美底真——改革過底邏輯學
第六章 知解底活動與實用底活動……………(四九)

意志——意志是知識的歸宿——反駁與說明——評實用底判斷或價值的判斷——從審美底活動中
排除實用底活動——評藝術的目的說及內容的選擇說——在實用底觀點藝術無功過——藝術的獨
立——風格卽人格說的批評——藝術須真誠說的批評

第七章 知解底活動與實用底活動的類比……………(五七)

實心底活動的兩個形式——經濟上底有用底活動——有用底活動與技術的分別——有用底與自私自底的分別——經濟底意志與道德底意志——純粹底經濟性相——道德經濟方面——僅是經濟底活動和在道德上不分好壞底活動的謬見——評功利主義與倫理學經濟學的改革——實心底活動的現象與本體

第八章 其它心靈底形式不存在……(六四)

心靈的系統——天才的諸形式——第五形式底活動不存在法律社會性——宗教——形上學——心裏底想像與直覺底理智——神祕底美學——藝術的朽與不朽

第九章 論表現不可分爲諸種形態或程度並評修詞學……(七〇)

藝術的諸性質——表現沒有形態的分別——翻譯的不可能性——修詞品類的批評——修詞品類的經驗底意義——(一)這些品類名目用作審美底事實的同義字——(二)它們用來指各種審美底不完善——(三)它們用於科學超出審美範圍底意義——修詞學在學校裏——諸表現品的類似點——翻譯的相對底可能性

第十章 諸審美底感覺以及美與醜的分別……(七七)

感覺一詞的各種意義——感覺當作活動——感覺與經濟底活動的同一——快覺主義的批評——每

種活動都有感覺陪伴——感覺中幾個分別的意義——價值與反價值相反者與其聯合——美當作表現的價值或乾脆地當作表現——醜組成醜底美的因素——不美不醜底表現品不存在——真底審美底感覺以及陪伴底或偶來底感覺——評起於題材底感覺

第十一章 審美底快感主義的批評……………(八五)

評美與使高等感官生快感者爲一事說——游戲說的批評——性慾說與勝利說的批評——評同情說的美學內容與形式在同情說中底意義——審美底快感主義與道德主義——道學否定藝術教書匠辯護藝術——純美說的批評

第十二章 同情說的美學和一些假充審美底概念……………(九〇)

假充審美底概念和同情說的美學——評藝術醜與征服醜的學說——假充審美底諸概念屬於心理學——上述諸概念不能有嚴格底定義——實例雄偉底喜劇底諛語底諸詞的定義——這些概念與審美底概念的關係

第十三章 自然與藝術中底「物質底美」……………(九七)

審美底活動與物質底概念——表現審美底意義與自然科學底意義——現形與記憶——備忘工具的製造——物質底美——內容與形式另——意義——自然底美與人爲底美——混合底美——寫品——

自由底美與非自由底美——評非自由底美——創造的刺激物

第十四章 物理學與美學底混淆所生底錯誤……………(一〇七)

評審美底聯想主義——評美學底物理學——評人體美說——評幾何圖形美——評樸散自然說的另

一面——評美的基本形式說——評尋求美的客觀條件——美學底天文學

第十五章 外射的活動諸藝術的技巧與理論……………(一一四)

外射的實用活動——外射的技巧——諸藝術的技巧方面底理論——評諸個別底藝術的美學底理論

——評諸藝術的分類——評諸藝術的聯合說——外射底活動與效用和道德二者的關係

第十六章 趣味與藝術的再造……………(一二二)

審美底判斷它與審美底再造相同——紛歧的不可能——趣味與天才相同——與其它各種活動的類

比——評審美底絕對主義(理智主義)與相對主義——評相對底相對主義——以刺激物與心理情

況的變化為理由的反駁——評自然底符號與習成底符號的分別——變異的克服——修補還原與歷

史底解釋

第十七章 文學與藝術的歷史……………(一三二)

文學與藝術中底歷史底批評它的重要性——文學與藝術的歷史它與歷史底批評的分別與審美底判

目

次

五

斷的分別——藝術底與文學底歷史的方法——評藝術起源問題——進步原則與歷史——藝術底與文學底歷史中沒有一條單線的進步——犯這個規律的錯誤——進步對於美學底其它意義

第十八章 結論 語言學與美學的同一……………(一四四)

本書提要——語言學與美學的同一——語言學底問題化成美學底公式語言的性質——語言的起源與發展——文法與邏輯的關係——文法底詞的種類——詞的個性與語文的分類——規範底文法的不可能——含教導意味底著作——基本底語言底事實字根——審美底判斷與模範語言——結論

註釋……………(一五七)

館
第 中 文 舊 書 號

2777
5

譯者序

我起念要譯克羅齊的「美學」遠在十五六年以前，因為翻譯事難，一直沒有敢動手。這十五六年中我卻寫過幾篇介紹克羅齊學說底文章，事後每發見自己已有誤解處，恐怕道聽途說，以訛傳訛，對不起作者，於是決定把「美學」翻譯出來，讓讀者自己去看法作者的眞面目。

「美學」是克羅齊的第一部著作，它所討論底不僅是普通底美學問題，尤其是美學在整個哲學中底地位，審美底活動與其它心靈活動的分別和關係。克羅齊對於哲學自有「一個系統，美學在這個系統裏只是一個項目。他寫完「美學」以後，繼續寫了三部書——「邏輯學」、「實用活動的哲學」、「歷史學」——纔把他所謂「心靈的哲學」全部和盤托出。不過後來底三部書的要義都已在「美學」裏約略提及。所以「美學」這部書含有他的全部哲學的雛形，不能只當作一部專講美學底書去看。因為這個緣故，要瞭解他的美學，不能不先瞭解他的全部哲學。我原來要作一篇論文，介紹他的全部哲學，作為這部譯文的序論。可是這篇論文寫得很長，頗有喧賓奪主之勢，於是把它單成一本書，叫做「克羅齊哲學述評」。讀者最好先看這本書，再看譯文。

克羅齊的文章有極端底邏輯底謹慎性，意思表達到恰能明白為止，不再去發揮，也不講究詞藻的修飾，所

以表面看起來像很乾枯，有時像過於簡略，沒有一般寫藝術問題底文章那麼「美」。其實這正是上品底哲學文字，它的好處在精確不支蔓。讀這種文章，如同讀亞理斯多德和康德的文章一樣。當然很費力，惟其要費力，讀者就要讀一句，想一句，不能走馬看花，或是只被動地接受，所以費力有費力的收穫。

我普通自己寫文章，以流暢親切爲主，翻譯這書時卻不得不改變自己的作風以求對於作者忠實。我起稿兩次，第一次全照原文直譯，第二次膽清，丟開原文，把文字順中文的習慣略改得順暢一點。我的目標是：第一不違背作者的意思，第二要使讀者在肯用心求瞭解時能夠瞭解。我說：「在肯用心求瞭解時，」這插句很重要，因爲我的譯文是可瞭解底，而卻不是不用心就能瞭解底。原文本來也就如此。我可以告訴讀者，我翻譯時，沒有一句話我沒有懂清意思而就隨便譯出來，也沒有一個意思我沒有找到我認爲恰當底字句而就隨便表達出來。生硬在所不免，不可瞭解底地方或許沒有。

因爲原文太簡，有時援引中國讀者所不很熟習底學說或典故，所以我在譯文之後附着簡明底註釋。我以爲譯學術著作，必須有註釋。在西方學術界譯文加詳註是常事，我希望這個很好底習慣在中國流行。

原書分理論與歷史兩部分。我只譯了原理部分。這並非說歷史部分不重要，我不譯底原因是作者所討論底學說在西方雖是一般學者所知其梗概底，在中國則全是陌生底。他對於每個學說雖說得很扼要，卻也說得很簡略，照文直譯，一般中國讀者決不能瞭解；若加註釋，恐怕須比原文長兩三倍，看起來難免太乾燥。還有一層，

克羅齊寫美學學說史，完全照他的直覺即表現那個觀點出發，與他的學說無關底一概從略。所以「美學」的歷史部分不能當作一般底美學史去看，對於初學者沒有多大用處。

我根據底本子是昂斯勒 (Douglas Asquith) 的英譯本，譯時參照意大利原文本第五版。對照時我發見英譯常有錯誤或不妥處，原因是譯者的哲學訓練不太夠，而且他根據修正底是原文第四版（一九〇九年版）克羅齊在第五版（一九二二年版）裏略有更正。本書在中國早有傅東華先生的譯本，我也對照過。他完全根據英譯，英譯的毛病他的譯本未能免除。他的努力值得我們欽佩，我再譯這書，並非敢希望我能比他譯得較好，而是因為好書應該多有幾個譯本，以便讀者參較。

繆朗山先生有時幫助我解決意大利文的困難，張真如賀自昭鄭秉璧三位先生替我審閱過譯稿，我特別向他們致謝。

三十六年二月北平 朱光潛

作者原序

一

本書包含理論部分和歷史部分，兩部分各可獨立而卻互相補充。

理論部分的核心原是一篇備忘錄，題目是「作為表現的科學和普通語言學底美學，它的基本底原理」，一九〇〇年二月十八日到五月六日那一學期在納布爾斯的彭塔仰納學院宣讀過，在那學院的學報第三十卷裏發表過。作者現在沒有加多少重要底修改，不過在重新寫過時，增加和補充了一些話，和從前那本備忘錄的章次也略有不同，用意是使敘述比較明白易懂。歷史部分只有頭五章在納布爾斯一家刊物叫做「佛來格里」底發表過，題目是「維柯，美學的首創者」，這幾章也擴充過，和其餘歷史部分諸章弄成一致。

作者討論到，尤其在理論部分，對於他所研究底原理僅為旁支底一些普通問題。但是這並不算是題外話，如果人們記得：嚴格說起，諸哲學底科學沒有獨立自足底。哲學是一個整一體，我們研究美學，邏輯學，或倫理學時，總是研究哲學全體。雖然為着教導的方便，只說明那不可分底整一體的某一面。因為哲學的一切部分互有

這種密切底關係，對於審美底活動，表現底和創造底想像，心靈活動的第一胎嬰兒，而且是此外諸心靈活動的基礎——若是茫然而且誤解，則在心理學和邏輯學，歷史學和實用哲學各方面，也就到處發生茫然，誤解，錯誤諸現象。語言既是最初底心靈底表現，審美底形式既是語言本身，則心靈生活的較後起較複雜底方面無望瞭解清楚，如果它們的初步底單純階段被誤解，割裂和變形了。要把審美底活動說明白，纔可望修正一些概念，解決一些哲學問題，這些通常像弄得糾纏不清。本書就是存這個意旨寫成底。如果這個企圖以及附帶底歷史底闡述，因為掃除障礙，指出應走底路徑，對於吸行學者們從事於這種研究有一點用處；如果這事能實現，尤其是在意大利，她一向有很高貴底美學的傳統，作者就可認為他的目的已達到，而他的一個懇切底願望也就已得到滿足了。

納布爾斯 一九〇一年十二月

一一

除掉細心修改文字之外（在這上面，和在修正註釋上面，我得到我的朋友佛斯陀，尼柯里麗的有價值底幫助），我在這第三版作了一些理論方面的修正，尤其在第十章和第十一章，這是由進一步底思索和自我批評來底。

但是我沒有加入一些修正和補充以至改變本書的原來計畫，這計畫是，或則說原意是，一個完備而簡短底美學底學說，嵌在一個心靈哲學綱要的架子裏。

讀者如果要知道普通底或相關底原理的完備底敘述，或是關於哲學的其它部分的較詳細底闡明（例如藝術的抒情性），現在可以參看「邏輯學」和「實用哲學」兩部書，這兩部書加上本書組成「心靈的哲學」，這在作者看，已窮盡哲學的整個範圍了。這三部書不是同時想好，同時寫成底；如果是，有一些細目的安排會不同。我寫第一部書時，沒有想到要寫其餘兩部，像我現在所寫成底，所以我把它看成獨立自足，我已經說過。其次，據現在美學研究的情形看，宜於在理論的闡明之後附加一部較完備底美學史；而在其它部分哲學，我僅給了一些簡短底歷史底註釋，只是要使人明白，從我的觀點，這種歷史最好應該怎樣寫。最後，在對於各種哲學底科學作過有系統底敘述以後，我現在對於許多事情看出較密切底關係，看得比較清楚，至少是看得和從前不同；「美學」中偶爾有一些猶豫，一些原理上底錯誤，尤其是在討論到不關美學本身底題材時，現在就無可辯護了。爲了這些緣故，這三部書雖是在精神與目的上大體一致，卻各有各的面貌，現出不同時代寫作的痕跡，因此它們應依出版先後順序排列，也應順序詮釋。

關於美學的次要問題，以及對於我的學說所會加或所可加底非難，我已經並且還要繼續在專門論文裏討論，這些論文我不久要結集出版，作爲本書的一種註釋底和辯論底附錄。

一九〇七年十一月

三

爲發行第四版而修改本書，我趁機會宣告前次所說底補充論文已在一九一〇年出版，題目是「美學問題和對於意大利美學史的貢獻。」

一九一一年五月

四

本書第四版的大量底印行使我可以停了十年左右纔再來印它。在這第五版中，像從前在第四版中一樣，我沒有加重要底更改，只加了一些瑣細底闡明和文字的改動，使文章更明白一點。爲着證實在三版序文裏所說底話，我再寫了一部「歷史學」作爲「心靈的哲學」第四部，來討論關於一般哲學思想底問題；至於關於專屬美學範圍底問題，在一九一一年年的「美學問題」一書之外，我又寫了一部「美學新論文」這是去年結集成書底，這包含我對於本題底最後底較成熟底思想，同時把在本書還是不準確底，未發揮底或錯誤底一些論點加以闡明和修正。「新論文」也並不能取消本著，而是根據它加以評註，在幾個論點上加以重新整理，並

且加以安排。

本著的精髓不外兩點，一點是對於各種生理學底、心理學底、和自然科學底美學的批評，一點是對於形上學底美學的批評；藉此來破一些在理論上與在藝術批評上所流行底一些錯誤底概念，而成立一個單純底概念，這就是藝術即表現，這表現不是直接底和實用底，而是知解底，這就是說，它是直覺。這個概念既已說明白了，我也沒有理由要放棄，在我看是已經證明爲堅強而也有彈性底道理，所以我一直抱着決心要把它研究到達到一個更精確底形式；我所要發展底兩大原則是：（一）證明純粹直覺的抒情性（一九〇八年），（二）證明純粹直覺的普遍性與宇宙性（一九一八年）。我們可以說，第一個原則的目的在排斥一切假藝術，模倣底或是寫實底，第二個原則的目的在排斥仍然是假底藝術，即「浪漫底」漫無節制地發洩情感底藝術。這兩大原則在本書中都已略見端倪，但也只是端倪，並未完全發揮出來。

（以下專講歷史部分，文頗長，不譯。）

一九二二年九月

第一章 直覺與表現

【直覺底知識】 知識有兩種形式：不是直覺底，就是邏輯底；不是從想像得來底，就是從理智得來底；不是關於個體底，就是關於共相底；不是關於諸個別事物底，就是關於它們中間關係底；總之，知識所產生底不是意像，就是概念（註一）。

在日常生活中我們嘗用到直覺底知識。據說有些真理不能下界說，不能用三段論式證明，必須用直覺去體會。政治家每指責抽象底理論家對實際情況沒有活潑底直覺；教育理論家極力主張發達學童的直覺功能為先務；批評家在評判藝術作品時，以為榮譽攸關底是撇開理論和抽象概念，只憑直接底直覺下判斷；實用人也每自稱立身處世所憑藉底，與其說是理智，不如說是直覺。

直覺底知識在日常生活中雖然得到這樣廣汎底承認，在理論與哲學的區域中卻沒有得到同樣應得底承認。理智底知識早就有一種科學去研究，是世所公認而不容辯論底，這就是邏輯；但是研究直覺知識底科學卻只有少數在畏縮地辛苦維護。邏輯底知識佔據了最大底份兒，如果她沒有完全把她的伙伴宰殺吞噬，也只慘吝地讓她處侍婢或守門人的卑位。（人們說）沒有理智底知識的光，直覺底知識能算什麼呢？那就只是沒有

主子底奴僕。主子固然得奴僕的用處，奴僕必須有主子纔能過活。直覺是盲目底，理智借眼睛給她，她纔能看。

【直覺底知識離理智底知識獨立】現在我們所要切記底第一點就是：直覺底知識並不需要主子，也不要倚賴任何人；她無須從邊人借眼睛，她自己就有很好底眼睛。直覺品確可能與概念品混合（註二）。但是有許多直覺品沒有這種混合的痕跡，這就是見混合並非必要。畫家所給底一幅月景的印象，制圖家所畫底一個疆域的輪廓，一段柔美底或是雄壯底樂調，一首嗟歎底抒情詩的文字，或是我們在日常生活中發疑問，下命令，和表示痛悼所用底文字，都很可以只是直覺底事實，毫不帶理智底關係。但是任憑你對這些事例怎樣看，並且姑承認開化人的直覺品有大部分含着概念品，也還有一個更重要更確定底論點須提出。混化在諸直覺品裏底諸概念品，就其已混化而言，就已不復是概念品，因為它們已失去一切獨立與自主。它們本來是概念品，現在已成爲直覺品的單純原素了。放在悲喜劇人物口中底哲學格言並不在那裏顯概念品的功用，而是在那裏顯人物特性的功用。同理，畫底面孔上一點紅在那裏並不代表物理學家的紅色，而是畫像的一個表示特性底原素，全體決定諸部分的屬性。一個藝術作品儘管可以滿足哲學底概念品，這些儘管可以比在一部哲學論著裏底還更豐富，更深刻，而一部哲學論著也儘管可以有極豐富底描寫品與直覺品。但是那藝術作品儘管有那些概念品，它的完整效果仍是一個直覺品的；那哲學論著儘管有那些直覺品，它的完整效果也仍是一個概念品的。例如「許婚」（註三）一書含有許多論理底議論，但它並不因此在全體上失去一個單純故事或直覺品的

特性。同理，一部哲學著作，像叔本華的，裏面有許多片段故事和諷刺雋語，這也不使它失去說理文章的特性。一個科學作品和一個藝術作品的分別，即一個理智底事實和一個直覺底事實的分別，就在作者所指望底完整效果上面見出。這完整效果決定而且統轄各各部分；這各各部分並不能一一提出而抽象地就它本身去看。

【直覺與知覺】 只承認直覺獨立不靠概念，還不能盡直覺的真義。有一派人們承認這種獨立，或是至少不彰明較著地使直覺靠理智，卻仍不免犯另一種錯誤，以至不明直覺的真相。他們把直覺認成知覺（註四），即對於現前實在底知識，說某某事物是實在底那種認識。

知覺的確是直覺：我在裏面寫作底房子，擺在我面前底墨水瓶和紙，我們用底筆，我所接觸和用來做我的工具底種種事物，既在寫作所以是存在底我自己；——對於這一切底知覺品都同時是直覺品。但是我現在忽然想起另一個我在另一城市中另一間房屋裏用另樣紙筆墨寫作，這意像也是一個直覺品。這可見實在與非實在的分別對於直覺的真相是不相干底，次一層底。如果我們假想人心第一次有諸直覺品，那就似只能是關於現前實在界底，這就是說，它除實在界以外不能對任何事物起直覺。但是因為對於實在界底知識須根據實在底意像和非實在底意像的分別，而這種分別在最初階段不存在，這些直覺品實不能說是對於實在界是非底直覺品，就不是知覺品，只是純粹底直覺品。在一切都實在時，就沒有事物是實在。嬰兒難辨真和偽，歷史和寓言，這些對於他都無分別，這事實可以使我們約略明白直覺的純樸心境。對實在事物所起底知覺和對可能事物

所起底單純意象，二者在不起分別底整一中，纔是直覺。在直覺中，我們不把自己認成經驗的主宰，拿來和外面底實在界相對立，我們只把我們的印像化爲對象（外射我們的印像），無論那印像是否關於實在。

【直覺與時間空間概念】、有些人把直覺看成純靠時間空間兩範疇來形成和安排底感官領受（註五），似較近於真理。空間與時間（他們說）是直覺的兩形式；具有一個直覺品就是把它安排在空間裏和時間次第裏。直覺底活動於是包含空間性與時間性的這種兩重底並行底作用。但是關於這兩種範疇在與直覺品混合時，上述關於理智分辨與直覺品混合的話還可以適用。我們可以離開空間時間而有直覺品：例如天的一種顏色，一種情感的色調，一聲苦痛的嗟歎，一種意志的奮發，在意識中成爲對象，就都是我們所有底直覺品，它們的形成都與空間時間無關。有些直覺品可以有空間性而無時間性，有些作品可以有時間性而無空間性；縱然有些直覺品兼有空間性和時間性，也是藉事後回想而知覺其爲有：它們混化於直覺品，正和直覺品的其它原素一樣，只是材料因而不是形式因，只是組合的份子而不是組合底作用。除非回想的活動暫時闖入凝神觀照，誰在看一幅畫或一片風景時，能想到空間呢？誰在聽一個故事或一曲樂調時，能想到時間次第呢？直覺在一個藝術作品中所見出底不是時間和空間，而是性格，個別底相貌。這個主張在近代哲學各方都可得到印證。空間和時間在今日並不是單純而原始底作用，而是很複雜底理智底建立品。還不僅此，有一派人縱然不完全否認空間時間有賦予形式的原則，範疇和作用那麼一種特性，卻也想把空間時間聯貫起來，不用通常看待範疇底看

法去看待它們。有些人以為直覺只有空間性一個範疇，而時間只能假道於空間去直覺。又有些人放棄三度空間，以為從哲學看，無此必要，於是空間作用看成沒有任何特殊底空間底定性。但是這樣空間作用——一種簡單底安排要連時間也安排在內——究竟是什麼呢？它一定代表凡批評辯駁所留下來站得住底一點什麼——就是要承認有普通底直覺活動。如果把一個單純底作用付與這個直覺活動時，把這作用不看作空間化或時間化，而只看作個性化，這直覺活動不就已真正地定了性質麼？或則說得更好一點，如果把這直覺活動本身看成一個範疇或作用，使我們憑藉它來知識事物的具體方面與個性方面，它不就已真正地定了性質麼？

【直覺與感受】 既已使直覺底知識脫淨理智主義的意味以及一切後起外加底東西了，我們現在就要從另一方面說明它，定它的界限，替它防禦另一種侵犯和混淆。在直覺界線以下底是感受，或無形式底物質。這物質就其為單純底物質而言，心靈永不能察識。心靈要察識它，只有賦予它以形式。把它納入形式纔行。單純底物質對心靈為不存在，不過心靈假定有這麼一種東西，作為直覺以下底一個界線。物質，在脫去形式而只是抽象概念時，就只是機械底和被動底；它是心靈所領受底，而不是它所創造底。沒有物質就不能有人底知識或活動；但是僅有物質就只產生獸性，只產生人的一切近於禽獸底衝動底東西；它不能產生心靈底統轄，這纔是人性，在我們的身心中所經過底一切，我們豈不嘗想懂得清楚！我們隱約地瞥見有一種什麼，但是這並沒有在心靈面前化成對象，納入形式。就是在這些時會，我們最便於看出物質與形式的大差別。物質與形式並不是我們

的兩種作爲，互相對峙；但是一個是在我們外面底，來侵襲我們，撼動我們；另一個是在我們裏面底，嘗要吸收那在外面底，把自身和它合爲一體。物質，經過形式打扮和征服，就產生具體形相。這物質，這內容，就是使諸直覺品彼此互相差異底；這形式是常住不變底，它就是心靈底活動；至於物質則爲可變底。沒有物質，心靈底活動就不能脫離它的抽象底狀態而變成具體底實在底活動（註六），不能成爲這一個或那一個心靈底內容，這一個或那一個確定底直覺品。

有一個奇怪底事實是這個時代的特色，就是這個形式，這個心靈底活動，本來主要地是我們自己的，卻嘗被人忽視或否認。有些人把人的心靈底活動和通常所謂「自然」的譬喻底和神話底活動混爲一事，其實這自然的活動只是機械動作，與人底活動毫不相似，除非和伊索（註七）同樣假想：「樹木也能說話，不僅是野獸。」有些人說他們從來沒有在自己心裏發見到這種「神奇底」活動，好像說發汗與運思，覺冷與起意志都沒有差別，或縱有差別也只是分量上底。另一些我要把心靈活動與機械動作兩種異類底東西聯貫成爲一個較普遍底概念品，也頗言之成理。我們暫且不論這種最後底聯貫是否可能，在何種意義之下可能，且承認我們不妨這樣嘗試，可是有一點是顯然底，就是把兩個概念品聯貫成一個第三概念品時，首先就要承認原來兩個概念品有差別。這差別就是我們所要探討底，要說明底。

【直覺與聯想】直覺有時被人混爲單純底感受，但是這違反常識，較普通底辦法是拿一種話頭來沖淡

它或掩飾它，而其實這話頭說是要分別直覺與感受，卻仍然把它們弄混淆。直覺據說就是感受，但是與其說是單純底感受，無寧說是諸感受品的聯想。這裏「聯想」一詞隱藏着兩重意義。第一，聯想被看成記憶，記憶底聯絡，意識底回想。在這個意義之下，說聯貫在記憶裏底諸原素本來未經直覺，未經分辨，夫經心靈以某種方式獲取，未經意識造作，那似是不為思議。其次，聯想或是被看成非意識底原素的聯貫。在這個意義之下，我們就還未脫離感受和自然的境界。但是如果我們隨聯想派學者把聯想看成既非記憶，又非諸感受品的流轉，而是造作底聯想（賦予形式底、建議底、分辨底聯想；）那就是承認我們的主張，所否認底不過是名稱。因為造作底聯想已不是感受主義者所意許底聯想，而是綜合，是心靈底活動。綜合可稱為聯想，但是有了造作一個意思，就必定有被動與主動，感受與直覺的分別了。

【直覺與現形】 另一派心理學家在感受之外辨別出另一種東西，它已不復是感受，但是也還未成為理智底概念。這就是「現形」或「意象」（註八）。他們所謂「現形」或「意象」和我們所謂「直覺底知識」究竟有什麼分別呢？這分別可以說是很大，也可以說是毫無。因為「現形」是一個很含混底字。如果它意指已從諸感受品的心理基層分割出來，超然獨立底一種東西，那末，現形就是直覺。如果它被看成複雜底感受品，我們又回到生糙底感受，感受終是感受，它的特質並不隨它的繁簡而變，也不隨它所出現底有機體是原始底，還是高度發達底，帶着許多感受品的遺痕底，而變。把感受定在第一位，現形定在第二位底心理產品（使它們在

心理發展上有先後分別，也不能補救含混。什麼叫做第二位呢？它是否指一種性質上底形式底分別？如果是，則現形是感受的加工潤色，所以就是直覺。否則它是否指較大底繁複性，一種數量上底實質底分別？如果是，則直覺又和簡單底感受混淆無別了。

【直覺與表現】要分辨真直覺，真現形，與比它較低級底東西，即心靈底事實與機械底、被動底、自然底事實，倒有一個穩妥底辦法。每一個真直覺或現形同時也是表現。沒有把自身在表現中化為對象底東西就不是直覺或現形，就還只是感受和自然底事實。心靈只藉造作，賦形，表現去直覺。人們若把直覺與表現分開，就永沒有辦法把它們再聯貫起來（註九）。

直覺底活動能表現所直覺底諸形相，纔能獲得那些形相。如果這話像似是而非，那就有一部分由於「表現」一詞的意義通常定得太狹。它通常只限用於所謂「文字底表現」。但是非文字底表現也有，例如線條、顏色、聲音的表現。我們的學說必須擴充到能適用於這些上面，它須包含人在辭令家、音樂家、畫家或任何其它的地位所有底每一種顯現。但是無論表現是圖畫底、文字底、音樂底，或是任何其它形式底，它對於直覺都絕不可少，直覺必須以某一種形式底表現出現，表現其實就是直覺的一個不可少底部分。我們如何真正能對一個幾何圖形有直覺，除非我們有一個關於它的意像，明確到能使我們馬上把它畫在紙上或黑板上？我們如何真正能對一個區域——比如說西細里島——的輪廓有直覺，如果我們不能把它所有底曲曲折折都畫出來？每個

人都經驗過，在把自己的印像和感覺抓住而且表達出來時，心中都有一種光輝煥發；但是如果沒有抓住和表達它們，就不能有這種內心底光輝煥發。所以感覺或印像，藉文字的助力，從心靈的渾暗地帶超升到凝神觀照界的明朗。在這個知底過程中，直覺與表現是無法可分底。此出現則彼同時出現，因為它們本非二物而是一體。

【分別直覺與表現的訛見】 我們的主張所以顯得似是而非者，主要地由於一種訛見或偏見：我們總以為我們對於實在界所有底直覺品比我們真正有底較為完備。我們嘗聽到人們說他們心裏有許多偉大底思想，但是不能把它們表現出來。但是他們如果真有，理應已把它們鑄成恰如題分底美妙響亮底文字，那就是已把它們表現出來了。如果在要表現時這些思想好像消散了或是變得貧乏了，理由就在它們本來不存在或本來貧乏。人們以為我們一般人都像畫家一樣能想像或直覺山川人物和景致，和雕刻家一樣能想像或直覺形體，所不同者畫家和雕刻家知道怎樣去畫去雕這些意象，而我們卻只讓它們留在心裏不表現。他們相信任何人都能想像一幅拉斐爾所畫底「聖母」(註一〇)，但是拉斐爾之所以為拉斐爾，是由於他有技藝方面底本領，能把那聖母畫在畫幅上。這見解再荒謬不過了。我們所直覺到底世界通常是微乎其微底。它包含一些窄小底表現品，這些隨某時會的精神凝聚之加強而逐漸變大變廣。它們就是我們自言自語底話，我們的沉默底判斷。例如「這裏是一個人，這裏是一匹馬，這是沉重底，這是尖銳底，這個使我快意」之類。它只是光與色的雜湊，它在畫藝上底價值並不高於偶然放射底一些顏色所可表現底，在這些顏色中很難找出一點特殊而明顯底個

性。我們在日常生活中所有底不過如此，它是我們日常行動的憑藉。它像一部書的引得，貼在事物上而就代表那些事物底標籤。引得與標籤（本身就是表現品）只夠適應微細底需要和微細底行動。我們經常須從引得轉到書，由標籤轉到事物，由微細底直覺品轉到較深廣底直覺品，逐漸達到最廣大最崇高底。這個轉有時很不容易。精研藝術家心理學底人們嘗見到這樣事實：把一個人很快地瞥一眼之後，想對他得到一個真實底直覺，好來畫他的像（比如說），但是臨畫時，這樣尋常知見，本來像是很明確生動，忽然顯得沒有什麼價值。要畫像底那個人物站在畫家面前，好像一個尙待發見底世界。瑪珂安傑羅（註一一）說過：「畫家作畫，不是使手而是使腦。」里阿那多（註一二）把慈悲神寺的長老弄得大驚小怪，他站在「最後晚餐」那幅畫前呆視了許多天，也不動手着一筆。他有句話表明這個態度：「大天才的心靈最活躍地創造，是當他們在外表上最不起勁做工作底時候。」畫家之所以為畫家，是由於他見得到旁人只能隱約感覺或依稀瞥望而不能見到底東西。我們以為我們見到一陣微笑，實際上我們所得底卻只是它的一個模糊底印像，我們沒有看出全部性格上底蘊藉以這陣微笑為它們的總和；畫家在這上面費過意匠經營，發見了它們，所以能把它們凝定於畫幅上面。我們對於朝夕都在面前底密友所得到底直覺品，也多不過是面貌上幾個特點，可以幫助我們辨別他和旁人底。在音樂底表現上，這幻覺較不容易發生；因為說譜樂者只附加樂調於一個「母題」上面，而這「母題」是在一個非譜樂者心中已經存在；這種話大家都會覺得離奇，正猶如說貝多芬的第九交響曲（註一三）不是他自己的

直覺品，而他的直覺品也不是第九交響曲。一個人不明白自己有多少物質底財產所起底錯覺，可以被數學糾正，數學載明了它的確數；一個人對於自己的思想和意像底財產存着錯覺，在逼得要跨過表現那一道「鴻溝」時，也就會恍然大悟。兩事道理實相同。讓我們向前一位說：「數着看看；」向後一位說：「說出來；」或是「這裏有筆，寫出來。」

我們每個人實在都有一點詩人、雕刻家、音樂家、畫家、散文家的本領；但是比起戴着這些頭銜底人們，那太少了，正因為這些人所具有底雖是人性中一些最平常底傾向和能力，卻到了一個極高底程度。一個畫家可以具有一個詩人的直覺，可是那比起詩人的是多麼渺小！一個畫家也可以具有另一個畫家的直覺，可是那比那另一畫家的也多麼渺小！然而這渺小一點就是我們的直覺或現形的全副資產。此外只是一些印像、感受、感覺、衝動、情緒，或是任何其它名稱，你所能加諸還沒有達到心靈境界，還沒有被人吸收融會底一些東西；這一些東西只是爲方便而假立，實際上並不存在，因爲「存在」也就是心靈底事實（註一四）。

【直覺與表現的同一】 在本章開始所給底直覺的各種形容詞以外，我們可以加上這一句直覺底知識就是表現底知識。直覺是離理智作用而獨立自主底；它不管後起底經驗上底各種分別，不管實在與非實在，不管空間時間的形成和察覺，這些都是後起底。直覺或現形，就其爲形式而言，有別於凡是被感觸和忍受底東西，有別於感受的流轉，有別於心理底實質；這個形式，這個獲取管領，就是表現。直覺就是表現，於表現以外別無餘。

事（沒有多於表現底，卻也沒有少於表現底。）

第二章 直覺與藝術

【附帶底結論和說明】 在你進一步底討論以前，我們最好先就已經成立底原理之中抽出一些結論並加以說明。

【藝術與直覺底知識同一】 我們已經坦白地把直覺底（即表現底）知識和審美底（即藝術底）事實看成同一，用藝術作品做直覺底知識的實例，把直覺的特性都付與藝術作品，也把藝術作品的特性都付與直覺。但是我們的同一說和連許多哲學家也在主張底一個見解不相容，就是以為藝術是一種完全特殊底直覺品。他們說：「我們姑且承認藝術就是直覺品，可是直覺品不都是藝術；藝術底直覺品當自成一類，和一般底直覺品不同，在一般底直覺品以外還應有一點什麼。」

【它們沒有種類上底分別】 但是沒有人能說明這另外一點什麼究竟是什麼。有時人們以為藝術並不是單純底直覺品，而是直覺品的直覺品，正猶如科學的概念品不是一般底概念品，而是概念品的概念品。因此，人在成就藝術時，並不像一般底直覺品只把感受外射為對象，而是把直覺品本身外射為對象。但是這種提升到第二級的過程並不存在；拿它和一般底概念品與科學底概念品的關係相較，也不能證明所要證明底，因為

科學底概念品也並非是概念的概念品。這個比較所能證明底恰適得其反。一般底概念品如果真是概念品而不是單純底現形，就是十足底概念品，儘管它的涵義貧乏而窄狹。科學以概念品代替現形，以涵義較富較寬底概念品代替涵義較貧較窄底概念品，它常在發見新關係。它的方法和最平常人形成最簡單底概念品所用底方法並無差別。普通叫做地道底藝術所組合底諸直覺品，比我們通常所經驗底固較廣大較繁複，可是這些直覺品仍不外用感受與印像做材料。

藝術是諸印像的表現品，不是表現品的表現品（註一）。

【它們沒有強度上底分別】 同理，我們不能說普通叫做藝術底直覺品是強度較大底直覺品，所以與一般底直覺品有別。如果藝術底直覺品與一般底直覺品在同一實質上起不同底作用，這話也許是對底。但是藝術的功能雖伸展到較廣大底區域，在方法上和一般底直覺品並無分別，所以它們的分別不是強度底而是寬度底。一首最簡單底通俗情歌，比起千千萬萬普通人在表示愛情時所說底話，是一樣底或差不多；它的直覺品在強度上也許仍是定義底，儘管簡單得可憐；可是在寬度上它比里阿巴第（註二）的情歌那樣繁複底直覺品，就顯得太遜色了（註三）。

【它們的分別是寬度上底和經驗底】 所以藝術底直覺品與一般底直覺品的分別全在量方面，就其為量底分別而言，與哲學不相干，哲學是討論質底學問。有些人有較大底本領，較嘗起底意向，能把心靈中複雜狀

盡量表現出來。這些人通常叫做藝術家。有些很繁複而艱巨底表現品不是尋常所能成就底，這些就叫做藝術作品。叫做藝術底表現品或直覺品，就其與通常叫做「非藝術」底表現品或直覺品相對立而言，它們的界限是經驗底，無法劃定底。如果一句雋語是藝術，一個簡單底字爲什麼不是呢？如果一篇故事是藝術，新聞記者的報告爲什麼不是呢？如果一幅風景畫是藝術，一張地形速寫圖爲什麼不是呢？莫里哀的喜劇中那位哲學家說得好：「任何時我們開口說話，我們就在創作散文」（註四）。但是世間總有一些學者們像喬爾敦先生，驚訝自己說了四十年的散文都還不知道，難得相信他們在使喚僕人老張拿拖鞋來時，他們所說底其實就是——散文。

我們必須堅持我們的同一說，因爲作爲藝術的科學底美學，所以不能闡發藝術的真相，和藝術伸在人性中底真根源，主要底原因就在把藝術和一般底心靈生活分開，使它成爲一種特殊作用，或貴族底俱樂部。從生理學知道每一個細胞就是一個有機體，每一個有機體就是一個細胞或細胞羣，沒有人覺得稀奇。發見一座高山的化學成分和一塊石片的化學成分相同，也沒有人覺得稀奇。世間並沒有一種大動物的生理學和一種小動物的生理學，也並沒有一種化學原理只適用於石頭而不適用於高山。同樣地，世間也沒有一種小直覺品的科學和一種大直覺品的科學，一般直覺品的科學和藝術直覺品的科學，彼此截然不同。美學只有一種，就是直覺品（或表現底知識）的科學。這種知識就是審美底或藝術底事實。這種美學纔真是邏輯的姊妹科學，邏輯

也把最小最尋常底概念的構成和最繁複底科學哲學系統的構成都看作性質相同底事實。

【藝術底天才】我們也不承認「天才」或「藝術底天才」一詞，就其與一般人的「非天才」有別而言，於量底多寡以外另有其它涵義。大藝術家們據說能使我們看見我們自己。除非他們的想像和我們的想像性質相同，只在量上有分別，這事如何可能呢？「詩人是天生底」一句陳語應該改為「人是天生底詩人」有些人天生成大詩人，有些人天生成小詩人。天才的崇拜和附帶底一些迷信都起於誤認這量底分別為質底分別。人們忘記天才並不是天上掉下來底，它就是人性本身。天才家裝着，或被別人認着，和人性遠隔，就會顯得有些可笑，這就是他的懲罰。浪漫時代的「天才」和我們時代的「超人」都是例證（註五）。

但是這裏應該提到一點：有些人把「無意識」（註六）看成藝術天才的一個主要底特性，他們又不免把天才從高到人不可仰攀底地位降低到人不可俯就底地位。直覺底或藝術底天才，像人類的每一種活動，總是有意識底，否則它就成為盲目底機械動作。藝術底天才只可以沒有「反省底」意識，這反省底意識是歷史家或批評家應有底進一層底意識，它對於藝術底天才卻非必要（註七）。

【美學裏內容與形式】實質與形式（或內容與形式）的關係，像人們嘗說底，是美學上一個爭辯最烈底問題。審美底事實還是只在內容，只在形式，或是同時在內容與形式呢？這問題有各種不同底意義，各人所見不同，我們到適當底時候當分別提出。但是如果認定這些名詞有如上文所定底意義，實質意指未經審美作用

開發底情感或印像，形式意指心靈底活動和表現，我們的見解就無可置疑；我們必須排斥（一）把審美底事實（註八）看作只在內容（就是簡純底印像）和（二）把它看作在形式與內容的湊合，就是印像外加表現品，那兩個主張。在審美底事實中，表現底活動並非外加到印像的事實上面去，而是諸印像藉表現底活動得到形式和開發。諸印像好像是再現於表現品，如同水擺在滲瀝器裏，再現於器的另一端時，雖還是原水，卻已不同。審美底事實所以就是形式，而且在形式以外別無所有（註九）。

這個看法並不能推斷內容是多餘底東西（它其實對於表現底事實是必要底起點），只能推斷內容的諸屬性並沒有有一種通道可藉以轉變為形式的諸屬性。有時人們以為內容如果變成審美底（這就是說，可轉變為形式），必須具有某種已確定或可確定屬性。但是如果是那樣，形式與內容，表現與印像就須是二而一了。內容確可轉變為形式，但是在轉變之前，它就還沒有可確定底屬性。我們對於它一無所知。在它實經轉變了，它纔成為審美底內容，未經轉變就還沒有成。審美底內容也有時被人下定義為「引起興趣底」。這話倒不是錯誤而是沒有意義。對什麼引起興趣呢？對表現底活動吧？當然，表現底活動不會把內容提升到有形式那個尊嚴地位，如果它不會在那內容上發生興趣。發生興趣就恰是把內容提升到有形式那個尊嚴地位。但是「引起興趣」一詞也被人作別一種不正確底意義用過，待下文再說。

【藝術模倣自然與藝術底幻覺兩說的批評】藝術是「自然的模倣」一句話也有幾種意義。它有時顯

出（或至少暗示）一些真理，有時也產生一些誤解，大半是根本沒有確定底意義。把「模倣」看作對於自然所得底直覺品或現形。看作知的一種形式，這個意義在科學上是妥當底。在這句話作如此解時，而且爲着要着重這模倣過程的心靈底性質，另一句話也是妥當底：藝術是自然的理想化，或理想化底模倣。但是模倣自然如果指藝術的給底只是自然事物的機械底翻版，有幾分畢肖原物底複本，對着這種複本，我們又把自然事物的引起底雜亂底印象重溫一遍，則藝術模倣自然說顯然錯誤。模倣實物底着色底蠟像陳列在博物館裏，我們站在前面發呆，它們卻不能引起審美底直覺。幻覺和錯覺與藝術直覺品的靜穆境界毫不相干。但是如果一個藝術家把蠟人館的內部畫出來，或是一個戲劇家在台上戲作一個蠟人像的樣子，我們就有心靈作用和藝術直覺品了。最後，照像術如果有一點藝術底意味，那也就由於它傳出照像師的直覺，他的現點，他所要抓住底姿態和組合。如果照像術還不很能算是藝術，那也由於它裏面自然成分還有幾分未征服而且不能割開。連最好底像片是否能叫我們完全滿意呢？一個藝術家不想在它們上面加一點潤色，添一點或減一點嗎？（註一〇）

【認藝術爲感覺底（非知解底）事實一說的批評——審美底形相和感覺】人們嘗說：藝術不是知識，不說出真理，不屬於知解（註一一）的範圍，只屬於感覺（註一二）的範圍。這些話的來由是在不能洞悉單純直覺品的知解性。這單純直覺品確與理智底知識有別，因爲它與對實在界底知覺有別。上述那些話是起於「只有理智底審辨纔是知識」一個信念。我們已經說過，直覺也是知識，不雜概念，此所謂對實在界底知覺更單純。所

以藝術是知識，是形式，它不屬於感覺範圍，不是心理的實質。許多美學家都曾堅持藝術是「形相」（註一三）理由也恰在他們覺得要把藝術的純粹直覺性保持住，以便使它和較複雜底知覺的事實分清。如果他們也時也主張藝術是感覺，理由也是一樣。因為如果把概念品除開，把只有歷史事實身份底歷史事實也除開，都不讓它們留在藝術範圍之內，剩下來底內容就只有從最純粹，最直接底方面（這就是從生機跳動方面，從感覺方面）所察知底那麼一種實在，這就無異於說，就只有純粹底直覺品。

【評審美底感官說】 審美底感官說（註一四）所由起，也在沒有確定或認清表現有別於印像，形式有別於內容。

上文曾談到有人想找出的條通道，使內容的諸屬性可藉以轉變為形式的諸屬性，這個審美底感官說還是犯了同樣錯誤，要問審美底感官是什麼，其實就是問那些由感受來底印像可以而且必定進入審美底表現。這問題我們可以立刻回答：一切印像都可以進入審美底表現，但是沒有那一個印像必定要如此。但丁（註一五）所提升到有形式的尊嚴地位底不僅是「東方藍寶石的好顏色」（視覺底印像）而且有觸覺底或溫度覺底印像，例如「稠密底空氣」和使渴者「口更乾」底「清鮮底河流」。圖畫只能發生視覺印像一個信念也是一個離奇底詛見。顯上底暈，少年人體膚的溫暖，利刃的鋒，果子的新鮮香甜，這些不也是可以从圖畫中得到底印像麼？它們是視覺底印像麼？假想一個人沒有聽觸香味諸感官，只有視覺感官，圖畫對於他底意味何如呢？

我們所看底而且相信只用眼睛看底那幅畫，在他的眼光中，不過像畫家的塗過顏料底調色板而已。

有些人雖主張某幾類印像（例如視覺底和聽覺底）纔有審美性，其它感官的印像卻沒有；然而也願承認視覺底和聽覺底印像「直接地」進入審美底事實，而其它感官的印像雖也可進入審美底事實，卻只以「附帶者」的資格進入。但是這種區分實在太勉強。審美底表現是綜合，其中不能分別什麼直接底和間接底。一切印像，就其同經審美作用而言，就讓這種綜合擺在平等地位。一個人領會一幅畫或一首詩的題材，並不把它當作一串印像擺在面前，而在其中分出上下。在領會之前所有底經過他毫無所知，正如在另一方面，反省所立底分別與藝術之為藝術也毫不相干。

審美底感官說還以另一姿態出現：就是要證明生理底器官對審美底事實為必要。生理底器官或工具不過是一羣細胞，取一種特殊方式組織安排起來底，這就是說，它只是一個物理底自然底事實或概念品。但是表現與生理底事實無關。表現以印像為起點，至於印像經過如何底生理底途徑達到心裏，與表現卻不相干。隨便那一條途徑都是一樣，它們只要是印像就夠了。

缺乏某一些器官，某一些細胞羣，確能妨礙某一些印像的形成（如果沒有一種有機體底彌補作用使這些印像仍可產生）。生來盲目底人不能直覺光，表現光。但是印像不僅受器管限定，也受在器官上起作用底刺激限定。一個人從來沒有海的印像，就不能表現海；正猶如一個人從來沒有上等社會生活或政治漩渦的印像。

也不能表現它們。不過這並不能證明表現底作用必定倚賴刺激或器官。它只複述我們已經知道底道理：表現須假定先有印像，特種底表現須假定先有特種底印像。此外，每一個印像在佔優勢時，就排斥其它印像，每一個表現品也是如此。

【藝術作品的整一性與不可分性】表現即心靈底活動一個看法還有一個附帶底結論，就是藝術作品的不可分性。每個表現品都是一個整一底表現品。心靈底活動就是融化雜多印像於一個有機底整體那一個作用。這道理是人們嘗想說出底，例如「藝術作品須有整一性」、「藝術須寓變化於整一」（意思仍然相同）之類肯定語。表現即綜合雜多為整一。

我們嘗把一個藝術作品分為各部分，一首詩分為景、事、喻、句等，一幅畫分為單獨底形體與實物、背景、正面等；這似與上文所說底不相容。但是作這種區分即是毀壞作品，猶如分有機體為心、腦、神經、筋肉等等，就把有生命底東西弄成死屍。有些有機體分割開來固然仍可生出許多其它有生命底東西，可是在這種事例中，我們仍把有機體來比譬藝術作品，必須作這樣底結論：在藝術作品中也有許多生命種子。其中每一個都可以在一頃刻中化成一個單一而完整底表現品。

某表現品有時也許可以說是起於一些其它表現品。表現品有簡單底，有複雜底。亞豈米地司（註一六）表現在發明一個科學真理時底歡欣所用底「我懂得了！」一句簡單底話，比起一部正規悲劇的最有表現性底

一幕（實在說起來，所有底五幕）有一點分別，我們似應承認。其實它們毫無分別。表現品總是直接地起於印像，構思一部悲劇者好像取大量底印像放在鎔爐裏；在其它時會所構思成底諸表現品和新起底諸表現品鎔成一片，正猶如我們把無形式底銅塊和最精彩底小銅像同丟在鎔爐裏一樣。那些最精彩底小銅像和銅塊一樣被鎔化，然後纔能成一座新雕像。舊底表現品必須再降到印像的地位，纔能綜合在一個新底單一底表現品裏面。

【藝術爲解放者】 人闡發了他的諸印像，就從那些印像中解放了出來。把它們外射爲對象，人就把它們從自己裏面移出來，使自己變成它們的主宰。藝術的解放底和淨化底作用也是「藝術的特性爲心靈底活動」一個公式的另一面真相。活動是解放者，正因爲它逐去被動性。

這也可以說明人們何以通常說藝術家們一方面有最大量底感受性或熱情，一方面又有最大量底不動情感性，或奧林比亞神底靜穩（註一七）。這兩種性格本可並行不悖，因爲它們所指底對象不同。感受性或熱情是對豐富底實質而言，這是藝術家融會到他的心靈機構裏去底東西；不動情感性或靜穩是對形式而言，藝術家用這形式來降伏和統轄諸感受品與熱情的騷動。

第三章 藝術與哲學

【理智底知識不能離直覺底知識】 審美底與理智底（或概念底）兩種知識的形式固然不同，卻並不完全分離脫節，如同兩種力異向牽引。我們雖已說明審美底知識完全不倚靠理智底知識，卻並沒有說理智底知識可脫離審美底知識而獨立。認兩種知識互不相倚靠，便不真確。

用概念底知識是什麼呢？它是諸事物中關係的知識，而事物就是直覺品。概念不能離直覺品，正猶如直覺自身不能沒有印像為材料。直覺品是這條河、這個湖、這小溪、這陣雨、這杯水；概念是水，不是這水那水的個例，而是一般底水，不管它在何時何地出現；它是無限直覺品的材料，但是一個單一常住底概念品的材料（註一）。

但是概念在一方面雖不復是直覺，在另一方面卻仍是直覺，而且不能不為直覺，人在思想時，只就他在思想一事實來說，有各種印像和情緒。他的印像和情緒不是一個身，非哲學家底人所有底，不是對於某物某人底愛或恨，而是他的思想本身的奮發振作，以及連帶底艱苦和歡欣、愛和恨。這種奮發振作在成為心靈的觀照對象時，不能不取直覺底形式。說話不一定是依邏輯地思想，而依邏輯地思想卻同時還是說話。

【評本說的反駁】 思想不能離語言而存在，是公認底真理。凡是反駁本說的話都起於一些混淆與錯誤。

比如有人說：人們也用幾何底圖形，代數底數字，寫意底符號去思想，不用一個字，縱然是默念底連自己都不很覺得底字都不用；有些語文的文字音符並不表示什麼，除非把寫下來底符號也思量過。如此等類底話就是犯第一個混淆。我們在用「說話」的字眼時，本意是在用推喻義，就是指一般底「表現」，我們已經說明表現並不限於文字底。說有些概念品可以不用發字音去想，這話也許對，也許不對。但這話的例證也可以證明那些概念品從來不能離表現語文而存在。

另外有些人指出動物們或一部分動物們運思推理，用不着說話。動物們是否想，如何想，想什麼，牠們是否是雛形人，如不肯開化底野蠻人一般，而不是一些生理底機械（像古時心靈主義者所想底），這一類問題在這裏與我們不相干。哲學家談到動物底，獸性底，衝動底，本能性之類時，他並不根據對於狗或貓，獅或蟻底揣測，而是根據人類所有底叫做動物底和獸性底方面的觀察：我們人類在自身所感覺到底動物面或動物層底東西，如果個別底動物，貓或狗，獅或蟻，也具有一點人類底心靈活動，那對於牠們是好是壞，我們不知道。這就是說，提到牠們，我們也應該不談天性的整體，而只談其中底動物層，這動物層底天性在動物比在人類或許較廣大較強烈些。如果我們假設動物們能用思想，能形成概念品，我們有什麼揣測可以保證牠們作這些活動不用相關底表現語文呢？和人類底比較，心靈方面底知識，人類心理學——這是我們對於動物心理學底一切揣測的依據——都逼得我們作相反底假設：如果動物們以任何方式思想，牠們也多少要說話（運用語文）。

另一個反駁起於人類心理學（實在是文藝心理學）意思是說概念可離文字而存在，因為我們都知道一些書想得好而寫得壞，這是無可置疑底。這就是說一個思想存於表現語文之外，或是儘管表現語文不佳而思想仍存在。但是我們說某些書想得好而寫得壞，只能意指在這些書裏有某些部分，某頁、某段或某句想得好而寫得也好，其它部分（也許是最不重要底）卻想得壞而寫得也壞，沒有真正想好，所以也就沒有真正表現出來。拿維柯（註二）的「新知」一書來說，真正寫得壞底地方也就根本沒有想得好。如果放開大部頭著作不談，且專看一個短句，我們就可馬上見出這種爭辯的錯誤或不正確。一個短句如何能想得清楚而寫得含糊呢？

我們只能承認：我們有一部分思想（概念）所具底直覺底形式是一種簡化底或特殊底表現語文，對於我們自己是够底，但是不够容易傳達於別人。說我們能離表現語文而有思想，那是錯底；我們應該說：我們實在有表現語文，不過它所取底形式是不易傳達於別人底一種。這不過也是一個有程度差別底相對底事實。世間總有些人能抓住飄忽底思想，寧願讓它留在這種簡化底形式裏，別人所需要底較詳明底闡發反而使他們厭倦（註三）。這就是說，那思想若從抽象地邏輯地去看，仍是相同底；不過從審美底方面說，我們所應付底是兩個不同底直覺表現品，每個裏面有不同底心理底原素。這個道理可以打消——其實也就是可以正確地解釋——在內蘊語言與外現語言之中底全是經驗上底分別。

【藝術與科學】直覺知識與理智知識的最崇高底煥發，光輝遠照底最高峯，像我們的知道底，叫做藝術。

與科學。因此藝術與科學確不同而卻聯貫在一起；它們在審美底方面交會。每個科學作品同時也是藝術作品。人心在集中力量要瞭解科學家的思想，衡量它的真理時，也許很少注意到審美底那一方面。但是它會注意到。如果我們由瞭解底活動轉到觀照底活動，就會看到那思想不外兩種：不是明晰、精確、完美地在我們面前展開，沒有太過或不及底字句，而有恰當底節奏和音調；就是含糊、碎亂、沒有把握、帶嘗試性底。大思想家有時叫做大寫作家，至於其他同樣大底思想家只有幾分是零星片段底寫作家，縱然他們的零星片段底著作與諧和聯貫完美底著作在科學上底價值相同。

〔內容與形式：另一意義散文與詩〕 我們寬恕思想家和科學家們的文學底平庸。他們的零星片段，他們的突然底閃爍，可以彌補全體的缺陷，因為在天才的片段著作中用「以一反三」底辦法，找出安排停勻底文章組織，在火星中看出火焰，遠比發見天才為容易。但是在純粹底藝術家們的作品中，平庸底表現如何可寬恕呢？「詩人的平庸不但是人神共嫉，連屋柱也不能容」（註四）。詩人或畫家缺乏了形式，就缺乏了一切，因為他缺乏了自己。詩底材料泛流於一切人的心靈中，只有表現，只有形式，纔使詩人成為詩人。這也足見否認藝術在內容一個見解是對底，內容就指理智底概念品。在把內容看成等於概念品時，藝術不但不內容，而且根本沒有內容。這是千真萬確底。

詩與散文的分別也不能成立，除非看成藝術與科學的分別。古人早已看出這分別不能在外表底成分如

節奏、聲調、有韻無韻之類（註五）；它是內心方面底分別。詩是感覺的語言，散文是理智的語言；但是理智就其有具體性與實在性而言，仍是感覺，所以一切散文都有它的詩底方面。

【第一度與第二度的關係】直覺底知識（表現品）與理智底知識（概念品）、藝術與科學、詩與散文諸項的關係只可定為雙度的關係（註六）。第一度是表現，第二度是概念。第一度可離第二度而獨立，第二度卻不能離第一度而獨立。詩可離散文，散文不能離詩。表現是人類活動的第一度或初次底呈現。詩是「人類的母傳語言」（註七）。原始人「依生性就是雄偉底詩人」。換句話說，由動物底感受到人底活動，由物慾之心到人理之心底轉進，要歸功於語言。這話應推廣到一般直覺品或表現品。不過如果把語言或表現品定為自然與人道的中間連鎖，好像是自然為人道的混合，我們也以為不確。人道出現了，自然就退了位；人在表現他自己時，確是從自然狀態的深淵裏湧現出來，但是湧現出來，就不是半在水底，半在水面，像「中間連鎖」一詞所暗示底。

【知識沒有其它形式】在上述兩種之外，知底心靈（註八）沒有其它形式。表現與概念兩項就結清了它的眼目。人的全部知解方面底生活就在表現與概念這雙度活動中翻來覆去。

【歷史性相——它與藝術的同異】認歷史性相（註九）為第三種知識的形式，是不正確底，歷史性相不是形式，只是內容；就其為形式而言，它只是直覺品或審美底事實。歷史不推尋法則，也不形成概念；它不用歸納，也不用演繹，它只管敘述，不管推證；它不建立一些共相和抽象品，只安排一些直覺品。「這個」和「這裏」全

然有確定性底個體，纔是歷史的領域，正如它是藝術的領域。所以歷史是包涵在藝術那個普遍概念裏面。

第三種知識的形式既不可思議，於是人們對我們的主張又提出另一些反駁，以為歷史應附庸於理智底或科學底知識。這些話大半起於一種偏見，就是以爲否認歷史有概念底科學的特性，就不免減低了它的價值和尊嚴。這實在由於誤解藝術，以為它不是一種重要底知解底功能，而只是一種娛樂，一種多餘底而且輕薄底東西。我們不再提這個老辯論，我們認爲它已告終結了，在這裏我們只提人所嘗說底一個戲論（註一〇）。說歷史仍有邏輯性和科學性。它的要旨在承認歷史底知識以個別事物爲對象，但是補充一句，說這並不是個別事物的現形而是它的概念品。從此它推論到歷史也是邏輯底、科學底、形式底知識。它認爲歷史要尋出像查理大帝或拿破崙底那樣一個人物，像文藝復興或宗教改革底那樣一個時代，像法國革命或意大利統一底那樣一件事變的概念品。這據說是和幾何學要尋出空間形狀的概念品，美學要尋出表現的概念品，手續相同。這些話全是錯誤底。歷史只能把拿破崙和查理大帝，文藝復興和宗教改革，法國革命和意大利統一當作有個別面貌底個別事物「再現」出來。這就是取邏輯學者用「再現」（註一一）一詞所取底意義，如他們說我們對於個別事物不能有概念品，只能有現形（再現於心裏底形相）的時候。所謂個別事物的概念品總不免是一個共相或普遍概念品，充滿着特性，憑你說極端充滿着特性，但是儘管怎麼充滿，卻仍不能有歷史知識在審美知識的身份時所有底個別性。

要表示歷史的內容與狹義底藝術如何分別，我們須重提直覺（即第一度知覺）的意像性（註一二）所說底話。在直覺裏一切都是實在底，所以沒有一件事物是實在底。只是到較後底階段，心靈纔形成外表底與內在底。實際發生底與希望發生底，對象與本主（註一三）之類分別的概念。只是到了這較後底階段，心靈纔分辨歷史底與非歷史底直覺品，實在底與非實在底，有實在性底想像與純粹底想像。連內在底諸事實，所希望底與所想像底，如空中樓閣，意境河山，都有它們的實在性，而心靈也有它的歷史。每個人的諸幻覺也和實在底諸事實一樣，組成他的生命史的一部分（註一四）。但是個人的歷史之所以為歷史，由於它裏面嘗起實在底與非實在底分別。縱然他的諸幻覺本身也是實在底。這些有分辨性底概念品出現在歷史裏面，卻不像科學裏面底概念品，而是像我們說過底那些分解鎔化於審美底直覺品裏面底概念品，雖然它們在歷史中自有一種特殊模樣。歷史並不建立具有實在與非實在分別的諸概念品，只是利用它們。歷史實在並非歷史的理論。光是概念式底分析並無補於確定我們的生命史中某一事件是實在底還是想像底。我們必須把諸直覺品的最完整底形相在心中再生發出來，如同它們正在發生時一模一樣。從具體方面說，歷史性相之有別於純粹底幻想，正如一個直覺品之有別於任何另一直覺品，就在記憶方面可見出分別（註一五）。

【歷史底批評】 如果用記憶不能分別歷史性相與純粹底幻想，如果實在與非實在底兩類直覺品的微妙隱約底分別不易捉摸以至相混，我們就只有兩個辦法可選擇：不是至少在暫時對於經過真相不承認有知

識（我們嘗這樣辦，）就是落到揣測、近似、或然爲止。近似與或然兩原則其實支配了一切歷史底批評。討探來源與所據權威的用心在建立最可信底證據。除掉最優越底觀察者，這就是說，除掉記得最清楚，不想淆亂是非，而也沒有利害打算需要淆亂是非（這是須默認底）底那一些人，還有什麼最可信底證據呢？

【歷史底懷疑主義】 因此，信任理智底懷疑主義很容易否認任何歷史的確實性，因爲歷史的確實性和科學的確實性不同。它是根據記憶和權威底確實，而不是根據分析與推證底確實。說起歷史底歸納或推證，那只是用這兩詞的譬喻義，在歷史裏用這兩詞和在科學裏用它們並不相同。歷史家和陪審官一樣，他的信心是不可用論式證明底，他審詢了證人，細心聽了雙方口供，禱告了上帝給他靈感。無疑地他有時不免錯誤，但是抓住實情時多，錯誤時極少。因爲這個道理。比起信任理智主義者，一般頭腦清楚底人們究竟是對底，他們信任歷史，不把它當作「大家同意虛構底故事」，而當作個人與全人類對於他們的過去所記憶底東西。我們盡量擴充這記錄，而且使它儘可能地精確，它在某些地方是渺茫底，在另一些地方確很明顯。就是這樣底歷史，我們不能沒有它；而且就大體說，它也很富於真理。一個人只能在故作怪論底心情之下，纔會懷疑到世間曾經有過一個希臘、一個羅馬、一個亞力山大、一個凱撒、一個被一串陸續底革命推翻底封建制底歐洲；纔會懷疑到一五二七年十一月一日路得的條文貼在威敦堡的教堂門上，或是一七八九年七月十四日巴黎人奪取巴司雷洛獄。

「對於這一切，你有什麼憑證呢？」詭辯者帶譏諷底口氣問。人類回答道：「我記得它。」

【哲學爲完善底科學所謂自然科學和它們的限度】曾經發生過底具體底史實底世界就是叫做實在底自然底世界，這定義把叫作物理底實在界和叫做心靈底人底實在界都包括無遺。這世界全是直覺品；如果它可證明爲實際存在底，那就是歷史底直覺品，如果它以可能底，卽想像底，姿態出現，那就是狹義底藝術底直覺品。

科學，真正底科學，不是直覺品而是概念品，不是自相而是共相，它只能是心靈的科學，卽是研究實在界具有如何共相底科學。那就是哲學（註一六）。如果離開哲學來說起自然科學，我們就要說它們不是完善底科學，而只是一些知識的雜湊，勉強抽象而凝定底。所謂自然科學自己也承認爲種種限度所礙，而這些限度就不外是歷史底和直覺底資料。自然科學計算，測量，確定屬性和類同點，創立類和類型，抽釋法則，用它們的那套辦法說明一個事實如何起於其它諸事實；但是在做這種工作時，它們不斷地碰上一些由直覺和歷史所知覺到底事實。連幾何學現在也說它自己完全站在假設上面，因爲三度空間或幽克里底空間只是許多可能底空間之一，爲便利計而選出來選究底。在自然科學中所遇到底真理不是哲學，就是史實。它們所含底真正可稱爲自然底真理那一部分只是抽象和牽強底。自然科學如果想變成完善底科學，它們必須跳出自己的圈套而進入哲學。它們是這樣做，如果它們設立沒有任何自然臭味底概念品，例如沒有體積底原子，以太或震動，坐力，不由直覺得底空間之類概念品。這些如果不是一些無意義底字，就是探求哲學底真正嘗試。自然科學的諸概念品無疑

地頂有用，但是我們不能從這些概念品得到只屬於心靈底那一個學理體系。

還不僅此，這些歷史底和直覺底資料不能從自然科學中取消去，這事實不僅可以說明當知識增進時，從前所信以為真底何以逐漸降為神話底信仰和虛幻底錯覺，還可以說明在自然科學中何以有些人把他們的科學中一切思考的根據叫做「神話底事實」，「文字底方便」，「相沿習底慣法」。自然科學家和數學家們如果沒有準備，就來研究心靈的各種力，嘗不免把他們的心理習慣帶進來，在哲學中也談這個那個相沿的慣法為「人所製定底」。他們把真理和道德都看成「相沿底習慣」，但是有相沿底習慣，就應有不是相沿的習慣那麼一種東西，本身為相沿底習慣的造作者。這就是人的心靈底活動。自然科學的有限度要假定哲學的無限度。

【現象與本體】這些說明已經確立了純粹底或基本底知識形式有兩種：直覺與概念——藝術與科學或哲學。歷史介乎二者之間，它好像是直覺的產品擺來和概念相觸，即藝術的產品一方面把一些哲學底分別接受過來，一方面仍是具體底和個別底。一切其它形式底知識（自然科學與數學）都不純粹，因為夾雜有起於實用底外來底成分。直覺給我們底是這世界，是現象；概念給我們底是本體，是心靈（註一七）。

第四章 美學中底史性主義與理智主義

既已確定了直覺底或審美底知識與其它形式（基本底或引申底）底知識的關係，我們現在就可以指出一些已經或仍在以美學理論的資格出現於世底學說的錯誤。

【合理說與自然說的批評】從混淆藝術的普通要求與歷史的特殊要求，產生了藝術以「合理」（註一）為目的的一個學說（這學說現已失勢，從前曾盛行）。像錯誤底前提常有底情形一樣，採用「合理」一個概念底人們的本來用意，無疑地比他們所下底定義為妥。「合理」通常指現形的藝術底聯貫性，這就是它的完整有力，活靈活現。如果拿「聯貫底」來換「合理底」，用這字底批評家們的討論，例證和判斷就會見出很正當底意義。一個不合理底人物，不合理底喜劇收場其實只是寫得壞底人物，布置得壞底收場，沒有藝術動機底一些事變。有人說得很對，連神仙鬼怪也要合理纔好，它們必須真是神仙鬼怪，聯貫底藝術底直覺品。有時拿來代替「合理底」字樣是「可能底」。我們已經約略說過，「可能底」是和「可想像底」或「可直覺底」同義。一切真正聯貫地想出來底東西都是可能底。但是也有許多批評家和理論家把「可能底」當作「於史可信底」或是不可推證而可揣測底，不是真實底而是合理底那樣一種歷史底真理。這些理論家認為藝術的

性格就是如此。誰不會想起根據合理說底批評在文學史上佔過多麼大底地位呢？比如說，根據十字軍東征史來指謫「耶露撒冷解放了」（註二）或是根據當時當然有底習俗來指謫荷馬詩（註三）。

有時人們主張藝術須為歷史上存在過底自然底事實的翻版。這是模倣自然說的另一個錯誤底方式。這真主義與自然主義還有一點也是混淆審美底事實與自然科學的程序，就是想做成一種「實驗底」戲劇或小說。

【藝術須有觀念議論及類型諸說的批評】更常見底是混淆藝術的方法與哲學底科學的方法。比如人們嘗主張藝術的任務在闡明概念品，融合理解底與感官底，使觀念或共相現為形影，這是把藝術擺在科學的地位，混淆一般底藝術功能與藝術變為寓邏輯於審美底特殊事例。

另一學說以為藝術是維護某些主張底，以個別現形例證科學底定律。這也可用同樣方法證明是錯誤底。例證就其為例證而言，代表所例證底東西，因此它是共相的闡明，這就是科學的一種形式，多少經過通俗化。

關於「類型」（註四）底美學理論也是如此，如果類型是指——它本來嘗指——抽象品或概念品，而這理論主張藝術應使「總類」在「個體」中煥發出來。如果這裏「個體」意指「類型」，那只是文字上底同事異名。類型化在這種情形之下應即指個性化，就是使個體得到定性而且現出形影。唐奎訶（註五）是一個類型，但是他是什的類型呢？除非一切像他底人物的類型，他決不是一些抽象概念的類型，例如現實感覺的迷失。

或是對於榮譽的羨慕。無數人物都可納於這些概念品中，而卻不是唐奎訶類底人物。換句話說，在一個詩人的表現品中（例如詩中底人物），我們看到自己的一些印像完全得到定性和實現。我們說那種表現品是類型底，我們的意思無異於說它是審美底。有時人們提起「詩底或藝術底共相。」那只显示藝術品完全是心靈底和意像底。

【象徵與寓言的批評】繼續糾正錯誤，或排去誤解，我們也要提到象徵（註六）有時被認為藝術的精華。如果認象徵與藝術底表現不可分離，那就與表現本身同義，表現總離不了意像性。藝術並沒有兩重基礎，只有一個，在藝術中一切都是象徵底，因為一切都是意像底。但是如承認象徵可分離獨立，一方面是象徵，一方面是所象徵底東西，我們又回到理智主義的錯誤了。所謂象徵是一個抽象概念品的闡明，一個「寓言」（註七）那是科學。或是藝術模倣科學。但是我們對寓言也要公允。它有時是絕無妨害底。有了「耶露撒冷解放了」其中寓言是後來想像出來底；有了馬銳納的「阿端勒」（註八）後來那淫蕩派詩人暗示那首詩原意在說明「過度底淫逸以痛苦終場」有了一座美人的雕像，雕刻家可以在上面貼一個標籤，說它代表「仁慈」或「善」。這種寓言在事後附到作品上去，並不改變那藝術作品本身。它究竟是什麼呢？它只是一個表現品從外面附加於另一表現品。一小頁散文加到「耶露撒冷解放了」上面，表現詩人的另一個意思，一句或一章加到「阿端勒」上面，表現詩人想要他的一部分讀者相信底；對於那雕像那只是加一個字「仁慈」或「善」。

【藝術底和文學底種類說的批評】 理智主義者的最大錯誤在藝術底和文學底種類說，這在文學論著中仍然風行，而且使批評家和藝術史家們迷惑。我們且來窮究它的起源。

人底心靈能從審美底轉進到邏輯底，正因為審美底是邏輯底初步。心靈想到共相，就破壞表現品。這是對於殊相底思想。它可以集合表現底事實，成邏輯底關係。我們已經說過，這作用也可以藉表現而變為具體底，但是這並非說，原有底諸表現品不會破壞。它們讓了位給新起底審美與邏輯混合底表現品。我們踏上第二階段，就已離開第一階段了。

一個人走進一個畫館，或是讀一類詩篇，看了讀了，還可以進一步找出那裏所表現底諸事物的性質和關係。因此，那些畫和詩雖各是個別形相，不能用邏輯底術語來說，卻漸漸分解成爲一些共相和抽象品，例如「服裝」、「風景」、「畫像」、「家庭生活」、「戰事」、「動物」、「花卉」、「果實」、「海景」、「湖」、「沙漠」、「悲劇底」、「喜劇底」、「起憐憫底」、「殘酷底」、「抒情底」、「史詩底」、「戲劇底」、「騎士風底」、「田園底事實」之類。它們又往往化成一些以量分底種類，例如「小像」、「繪畫」、「小雕像」、「一羣人物像」、「短章情詩」、「民歌」、「十四行詩」、「十四行詩連串」、「詩」、「詩篇」、「故事」、「傳奇」之類。（註九）

我們既在想「家庭生活」、「騎士風」、「田園」或「殘酷」之類概念，或是想上述某一個量底概念，我們就已丟開在出發時所依據底個別底表現事實了。我們原是審美者，現在卻變成邏輯學者，原是表現品的觀

照者，現在卻變成推理者。這種轉變當然無可反對。有什麼其它方法使科學能起來呢？科學雖先假定有審美底表現品爲基礎，卻必須超過這些表現品纔能完成它的功能。邏輯底或科學底形式，就其爲邏輯底或科學底而言，必排斥去審美底形式。一個人開始作科學底思考，就已不復作審美底觀照；雖然他的思考也終必取一個審美底形式，如前所述，無須再說。

錯誤起於我們想從概念品中抽繹表現品出來，從取而代之者中找出所代事物的法則；沒有認清第一階段和第二階段的分別，因而實已站在第二階段而自以爲仍在第一階段。「藝術與文學底種類說」就是犯了這個錯誤。

「家庭生活，騎士風，田園，殘酷之類的「審美底」形式是什麼呢？這些內容應如何「現爲形影」呢？這就是藝術底與文學底種類說所包含底荒謬底問題。如果把它的附贅懸瘤剔開，把它化成一個簡單底公式。凡是尋求種類的法則或規律，都要歸結於這個公式。家庭生活，騎士風，田園，殘酷之類並非一些印像而是一些概念品。它們並非內容，而是邏輯審美混合底形式。你不能表現形式，因爲形式本身已是表現品。殘酷，田園，騎士風，家庭生活之類名詞是什麼呢，除非是那些概念品的表現？

連這些區分中的最精而最有哲學面貌底也經不起批評；例如藝術作品分爲主觀底與客觀底種類，分爲史詩與抒情詩底，分爲表現感覺底作品與裝飾底作品。在美學的分析中，要把主觀底與客觀底，抒情底與史詩

底，感覺的意象與事物的意象分開，都是不可能底。

〔判斷藝術時由種類說所生底錯誤〕從藝術底和文學底種類說，生出一些錯誤底判斷和批評，因此碰見一個藝術作品，不問它是否有表現性，不問它表現什麼，也不問它是否把話說好，還是口吃，還是完全啞口無聲，而只問它是否遵照史詩或悲劇的規律，歷史畫或風景畫的規律。藝術家們儘管在口頭上假裝同意，或表示不由衷底服從，其實都不管這些種類的規律。每一個真正底藝術作品都破壞了某一種已成底種類，推翻了批評家們的觀念，批評家們於是不得不把那些種類擴充，以至到最後連那擴充底種類還是太窄，由於新底藝術作品出現，不免又有新底笑話，新底推翻和新底擴充跟着來。

還有一些偏見也是從這種類說生出來，有一個時代（這是否真正過去了呢？）人們由於這些偏見，嘗惋惜意大利沒有悲劇（一直到一位作者（註一〇）崛起，在意大利的光榮底頭髮上加上它的裝飾中的僅缺乏底花圈）法國沒有史詩（一直到「亨利歌」（註一一）出現，潤了一潤批評家們的渴喉。）加諸新種類的創始者底讚揚也與這些偏見有關，以至於在十七世紀「仿英雄體」（註一二）的創始像是一件大事，它的榮譽還被人爭訟，好比美洲的發見。但是戴着這個頭銜底一些作品（例如「桶的強奪」和「神的侮謔」（註一三）生下地就是死底，因為它們的作者（稍微差一點事）並沒有什麼新底或獨創底東西可說。一班庸人絞腦漿要去勉強創新種類。「牧歌體」（註一四）之外加上「漁歌體」最後又加上「軍歌體」。「亞明陀」（註一五）下水浸了

一下就變成「亞爾契阿」(註二六)。最後有一批藝術與文學史者那樣為種類的觀念所惑，以至聲稱要寫一種歷史，不是敘述個別底真正文藝作品，而是敘述叫做「作品的種類」底那些空洞底幻影，不是寫「藝術心靈的生展」而是寫「種類的生展」(註二七)。

要謹嚴地說明和確定藝術底活動向來做底是什麼，而純正趣味向來認可底是什麼，這就是對於藝術與文學底種類說加以哲學底駁斥。如果純正趣味和真正事實，當其化成一些公式時，不免帶着一些離奇論調的色彩，我們還有什麼辦法呢？

【種類區分在經驗上底意義】談到悲劇、喜劇、戲劇、傳奇、日常生活畫、戰事畫、風景畫、海景畫、詩、少詩、抒情詩之類，如果用意只在使人粗畧地瞭解某一類作品，或是為着某種原因，要引起人對於某一類作品注意，這在科學底觀點上也並不算錯。運用術語並不是製定「規律」和「界說」。錯誤只在把科學底界說的重量加於一個術語上面，而且茫然自墮於術語的迷網。請讓我作一個比譬。一個圖書館裏底書籍總要用某一種方法去安排。這在從前通常是依門類作一個粗略底分類(在這中間「雜書」和「怪書」的名目也不少見)它們現在通常是依面積或出版家來分別安排。誰能否認這些安排的必要和用處呢？但是如果有人鄭重其事地在雜書和怪書中，在甲書店或乙書店出品中，在甲架或乙架中，這就是說，在只為着實用而勉強安排底組別中，討探它們的文學底規律，我們怎麼說呢？可是如果有人想做這樣底事，他也就恰像那一班人討探審美底規律，認

爲這些規律必可統轄文學和藝術底種類。

第五章 史學與邏輯學中底類似錯誤

要加強上章一些批評的話，我們最好瞧一瞧由於不明白藝術的真正性質以及它和歷史與科學的關係所起底類似底反面錯誤。這些錯誤對於歷史原理與科學原理，即歷史學與邏輯學，都會有妨害。

【歷史哲學的批評】 歷史底理智主義開了許多討探的路，這些討探在過去兩世紀特別風行，在現在仍在進行，目的在發見一種歷史哲學，一種理想底歷史，一種社會學，一種歷史底心理學，或是叫做任何其它名目底一種科學，要在歷史中抽釋出一些概念和普徧律。這些普徧律或共相究竟應該是什麼呢？歷史律和歷史概念嗎？如果如此，對於知識論有一點淺嘗就可以見出這種企圖的荒謬。像「歷史律」「歷史概念」之類名目，如果不只是沿俗使用底譬喻詞，就實在是自相矛盾底名詞；其中形容詞與名詞之不相適合，有如說「質底量」或「多元底一元主義」。歷史須有具體性與個別性，而規律與概念則為抽象性與普徧性。但是如果不想從歷史中抽釋「歷史底」規律與概念，而只想從歷史中抽釋規律與概念，這企圖確不為無益；不過這些得來底學問不是一種歷史哲學，而是許多種哲學中底一種，如倫理學，邏輯學等等，或是經驗科學的無數部門之一，看情形而定。這種尋求不外有兩種目的：一、找出我們已經提到底，為每一種歷史建立所必有底基礎底那些概念，這

就是使知覺別於直覺，歷史底直覺別於純粹底直覺，歷史別於藝術底那些概念；二、結集和安排已形成底歷史底直覺品爲一些類型和門類，這恰是自然科學的方法。大思想家有時穿上不甚合適底歷史哲學的外衣，儘管有這種蒙蔽，仍能得到一些極重要底哲學真理。把外衣脫掉，真理仍然留存。近代社會學家們難逃譴責，不僅因爲他們談社會學那個不可能底科學時所存底錯覺，尤其因爲幾乎膏與那錯覺相隨底貧乏收穫（註一）。美學是否應該叫做「社會學底美學」，邏輯學是否應該叫做「社會學底邏輯學」，這並無關宏旨。嚴重底毛病在這種美學是感官主義的牙慧，這種邏輯學是字面底，不聯貫底。我們所指底這個哲學運動對於歷史學卻產生了兩個好結果。第一、要找歷史學的原理那一個較強底願望起來了，所謂歷史學的原理是關於歷史學的本質與範圍底，按上文的分析。這原理難得圓滿，除非它問津於討論直覺底那一個普遍科學，即美學，在這門科學裏，歷史學的原理是一專章，它所以別於一般美學底是一些共相的闖入。其次，在歷史哲學那一件虛偽而僭越底外衣蒙蔽之下，有時也確立了一些關於個別歷史事件底個別真理，確立了一些法則和箴規，雖無疑只是經驗底，對於學者與批評家們也並非毫無用處，連最近底一些歷史哲學，以歷史底唯物主義（註二）聞名底，也並非毫無用處，它對於向來被人忽略或誤解底社會生活的許多方面很有所闡明。

【美學侵越邏輯學】 權威原則或「子曰」原則（註三）就是歷史性相侵越到科學和哲學的領域，這在經院派中最佔勢力，它把歷史學固然不可少底這個或那個證據、檔案或權威底敘述，代替了省察和哲學底分

析。不澈底瞭解審美底事實，於是發生嚴重底帶破壞性底騷擾與錯誤，受禍最烈底却是邏輯學，即思想與理智底知識的科學。邏輯底活動既較審美底活動後起，而且把審美底活動包含在它自身裏面，這豈不是當然底事。一種不精確底美學必定拖着「一種不精確底邏輯學在後面」。

任何人打開一部邏輯著作，從亞里斯多德的「工具論」(註四)到近代討論這一科底著作，一定承認它們都包含一種隨便雜湊，字面底事實夾雜着思想的事實，文法底形式夾雜着概念底形式，美學夾雜着邏輯學。這並非說從前不會有過離開字面底表現而求抓住思想的真性底企圖。亞里斯多德底邏輯學本身之僅成爲三段論法和字面主義，也並非沒有經過一些躊躇猶豫。在中世紀唯名主義派，唯實主義派與唯概念主義派(註五)的爭辯中，真正邏輯底問題也嘗被討論。在蓋里利阿與培根(註六)的著作中，諸自然科學會特尊歸納法。維柯(註七)攻擊形式底與數理底邏輯，提倡有發明性底方法。康德喚起人們對於「先經驗底綜合」(註八)底注意。絕對唯心主義(註九)藐視亞里斯多德底邏輯學。侯巴德(註一〇)的門徒雖仍效忠於亞里斯多德，卻偏重他們叫做「敘述底」一類判斷(註一一)。這類的性質與其它邏輯底判斷完全不同。最後，語言學者也以爲文字就其對概念而言，是無理性底。但是有意識底穩妥而澈底底改革運動只有在美學中纔能找得基礎或出發點。

【邏輯學的本性】 在照這美學基礎妥善地改革過底邏輯學中，我們必須首先宣明這個真理，並且抽釋

它的意義：邏輯底事實，「唯一底邏輯底事實」是概念，是共相，是構成共相底，而且只就其構成共相而言底心靈。如果歸納法意指（像它有時意指）諸共相的構成，而演繹法意指諸共相的字面底闡發，則真正底邏輯學就只能歸納底邏輯學。但是「演繹」一詞的較實指數學的特殊推理程序，「歸納」指自然科學的特殊推理程序，我們最好避免用這兩個名詞，名真正底邏輯學為概念的邏輯學。這雖運用歸納兼演繹底方法，卻不全專用某一種方法，這就是說，它運用它的特有底思辨法或辯證法。

就它自身抽象地去看，概念或共相是不可表現底。沒有文字對它適合。因此，邏輯底概念常恆不變，不管它的字面底形式有多少變化。對於概念，表現品只是一個簡單底符號或引得。表現品也不可無；但是它究竟是什麼，是這個還是那個，要看說話底人的歷史底與心理底情境而定。那表現品的性質是不能從那概念的性質推演出來底。文字的真正意義（邏輯底意義）並不存在。它是構成概念底人臨時環境所付與它們（文字）底（註一二）。

【邏輯底判斷與非邏輯底判斷的分別】因此，唯一底真正邏輯底（這就是審美底兼邏輯底）前提，唯一底嚴格底邏輯底判斷，必以概念的確定為唯一正當底內容。這些前提或判斷，就是界說（定義）。科學本身不過是諸界說的結集，許多界說統一於一個最高界說，一個網羅諸概念底系統，或一個最高概念。

所以當務之急（至少是當作一個初步工夫）是從邏輯學中剔去一切不是確定極念底前提。不僅亞理

斯多德所稱底「非確有所闡明底」判斷（註一三），例如表示願望底詞句，就是敘述底判斷也都不是真正底邏輯底判斷。它們不是純粹底審美底前提，就是歷史底前提。「張某走過去，今天下雨，我昏昏想睡，我想看書。」這些和無數其它同類前提都不過把張某走過去，下雨，我的身體要睡，我的意志向着看書方面之類事實的印象納到文字裏（註一四），否則便是對於這些事實存在的肯定（註一五）。它們所表現底是實在底或非實在底，歷史底想像或純粹底想像，却決不是共相的界說。

【三段論法】要把非概念底判斷剔去，並不很困難。它差不多是已成事實，我們只須把它弄得明顯、確定、聯貫、就行。但是我們怎樣應付那根據概念底判斷和推理，叫做三段論法底那一部分人類思想呢？什麼是三段論法？它是否應受人鄙視為無用廢物；像人文主義者（註一六）在反抗經院派底時候，絕對唯心主義者，以及現代狂熱地欣羨自然科學的觀察實驗方法者，那樣輕視它呢？三段論法，依公式底推理，並不能發明真理；它只是闡述、討論，和自己或和旁人爭辯，所要用底技術。從已形成底概念，已觀察到底事實出發，憑依真理或思想的常住性（這就是同一律與矛盾的意義），三段論法從這些資料中推出結論，這就不過對於已知道底東西複述一遍。所以從發明的觀點看，它雖是一種「疊床架屋」對於教授和說明卻極有效益。把肯定語化爲三段論式，可以便於控制自己的思想，批評旁人的思想。嘲笑運用三段論法者原不難，但是三段論法既產生了而又繼續存在，也必有它的道理。我們只應譏刺它的流弊，例如用三段論法證明事實，觀察，與直覺方面的問題，或是對問

題不肯深思和虛心探討，而只在三段論法的外形上做工夫。還有所謂「數理邏輯」（註一八）諸人就已開了路，在現代也還有人在嘗試，如果它有時能助我們很容易地記住，而且很快地控制住我們的思想的結果，我們也無妨對這種三段論式表示歡迎。

但是正因為三段論法是說明與辯論的技術，它的原理不能在哲學底邏輯中佔首要地位，來僭越概念的原理。概念的原理纔是中心底統攝底原理，三段論法所有底邏輯底成分都可以納在這裏面而無餘（如諸概念的關係、附屬、平行、同一之類）。我們也不要忘記概念和邏輯底判斷以及三段論法並不是站在一條線上。只有概念纔是邏輯底事實，判斷與三段論法只是概念表現自身所取底形式。就其為形式而言，它們只能用審美底（文法底）立場去考核；就其有邏輯底內容而言，它們須丟開形式本身而進為概念的原理，纔能有邏輯底內容。

【邏輯底假與審美底真】 人們嘗說，不善推理者也就不善說話和寫作，精確底邏輯底分析是好表現品的基礎。這話也可以從上述道理證實。它其實是一種重複詞，因為善於推理就是善於表現，表現就是對於我們自己的邏輯底思考加以直覺底管領。矛盾原則本身其實只是美學上底聯貫原則。也許有人說：從錯誤底概念出發，寫得很好和說得很好還是可能，正猶如推斷得很好還是可能；有一部分人雖缺乏大發明家所以成為大發明家底聰慧，却仍不失其為很流暢底寫作家；因為寫得好要靠對於自己的思想有明晰底直覺，儘管那思想

許是錯誤底；它本無須有科學底真理，只要有審美底真理就行，這就無異於說只要寫得好。像叔本華那樣底哲學家可以想像藝術是柏臘圖底理式的現形（註一九）。這學說在科學上是錯誤底，但是他可以發揮這錯誤底知識，寫成頂好底散文，從審美底觀點看是極真底。我們已經答覆過這些反駁，我們說過：說話者或寫作者闡述一個沒有想好底概念，就在這一點上他是一個低劣底說話者或寫作者；雖然他後來在許多其它部分思想可以振作起來，想出一些與以往錯誤不連貫底真底前提，因此繼續亂底表現品之後可以有清晰底表現品。

【改革過底邏輯學】所以現在還在加累贅於邏輯論著底許多關於判斷的形式，三段論法的形式，它們的轉變，它們的各種關係之類底討論將來要減少，要改變，要轉成別底東西。關於概念，諸概念的組織，界說，系統，哲學，各種科學等底原理將來要佔住這個領域，只有它纔會組成真正底邏輯學。

有些人先已疑心到美學與邏輯學的密切關係，想把美學看成一種「感官底知識的邏輯學」，他們特別歡喜把邏輯底範疇應用到這門新知識上去，談什麼「審美底概念」，「審美底判斷」，「審美底三段論法」之類。我們不那樣迷信經院派傳統底邏輯學的永久性，同時對於美學的性質也知道較清楚，就不贊成應用邏輯學於美學，就要把邏輯學從一些審美底形式解放出來。這些審美底形式曾經產生于一些子虛烏有底邏輯的形式和範疇，由於採用了一些完全勉強底沒有認清底區分。

經過這樣改造，邏輯學將仍是「形式」邏輯學；它將研究思想的真形式或活動，研究其相底概念，排除個

別底特殊底諸概念。舊式邏輯學稱爲形式邏輯學並不恰當，它最好稱爲「字面底」或「形式化底」邏輯學。形式邏輯學要逐出形底化底邏輯學。想達到這個目的，它必須求援於一種真實底或實質底邏輯學——這本已有人做過——這就不復是思想的科學，而是正在活動底思想本身；不僅是一種邏輯學，而是包涵邏輯學在內底全部哲學。思想的科學（邏輯學）就是概念的科學，猶如想像的科學（美學）就是表現的科學。這兩種科學的幸福就在把這兩個領域的區分很謹嚴地精確地畫清楚。

原書第四版附註：這一章中談邏輯學底一些話不完全是清楚底或正確底，必須在「心靈的哲學」第二部專講邏輯學底一書中再加闡明糾正。在這部「邏輯學」中，邏輯底前提與歷史底前提都從新討論過，它們的綜合成底整一體也經說明過。

第六章 知解底活動與實用底活動^(註一)

直覺底與理智底兩種形式，如我們已說過底，把心靈的全部知解底範圍都包括無餘。但是我們如果不先把知解底心靈和實用底心靈的關係確定清楚，就不能澈底瞭解上述兩種形式，也不能批評另一批錯誤底美學理論。

【意志】實用底形式或活動就是意志。有一些哲學系統中，意志是宇宙的基本，事物的本原，真正底實在^(註二)，我們在這裏用「意志」這個名詞，並不採用這個意義。另一些哲學系統把意志認為心靈底力，心靈或一般活動，因此把人類心靈的每一個動作都看成意志的一種作為^(註三)，這個廣義我們也不採用。我們所用底意義既不是這種形上學底，也不是這種譬喻底。在我們看，意志是像通常所瞭解底，是與對事物取純粹地知解底觀照有別底那種心靈活動，它所產生底不是知識而是行動。在出於意志時，行動纔真是行動。不消說得，在要起作為底意志中，在科學底意義上我們把通常所謂「不為」底也包括在內；要抵抗，要排除底意志，一個像普洛米休司^(註四)那樣底意志，也就是行動。

【意志是知識的歸宿】人類用知解底活動瞭解事物，用實用底活動改變事物，用前者管領宇宙，用後者

創造宇宙。但是理解底活動是實用底活動的基礎；我們在上文說過審美底活動與邏輯底活動的「雙度」關係，在較大範圍裏，知解底活動與實用底活動也有這雙度關係。知解離意志而獨立，是可思議底；意志離知解而獨立，是不可思議底。盲目底意志不是意志，真正底意志必有眼光。

如果對於事物沒有歷史底直覺品（知覺品）和對於邏輯底關係底（使我們明瞭那些事物性質底）知識，我們如何能起意志呢？如果我們不明白周圍世界，或是不明白如何施作爲於事物來改變它們，我們如何能真正能起意志呢？

【反駁與說明】有人反駁道：愛行動底人們，道地底實用底人們，最不慣觀照求知解；他們的力量不滯留於觀照而直瀉於意志。從另一方面來說，愛觀照底人們，哲學家們，在實用底事務方面嘗很平庸，意志薄弱，所以在人生的熱鬧中被人忽視，推到旁邊不管。這些分辨顯然只是經驗底和數量底。實用人固無須有一套哲學纔去行動，但是在他的行動範圍內，他卻從他看得很清楚底直覺品與概念品出發，否則最尋常底行動也無從意志到。舉個例來說，如果對於食物，對於某種動作與某種滿足的因果關係，都沒有知識，起意志去吃東西就不可能。逐漸昇到較繁複底活動，例如政治底活動，我們如何能起意志做一件在政治上可分好壞底事，如果不知道社會的實際情形，而且因此就不知道應採用底方法和手段呢？實用人在不很明白這幾點時，或是心中有疑惑時，行動就不會發作，或是中途停止。在這種時候，那平常在行動迅速演變中人們少注意而嘗忘記底知解底階

段，就變成重要而且久佔意識。如果這個知解底階段延長，那實用人就可變成一個哈孟列德（註五），一方面想行動，一方面對於實際情形和應採底手段又沒有清晰底知解，於是徘徊猶豫。如果他對於觀照和發明發生興趣，把意志和行動方面底事讓給旁人，他就會養成藝術家、科學家或哲學家的平靜底氣質，這類人在實用方面有時無能甚至簡直不道德。這些話都是顯而易見底，它的精確也不可否認。可是我們須複述一句，它們都基於量底分別，不但不能反駁而且證實一個行動，儘管如何細微，不能真是行動，即不能真是起於意志底行動，除非在它之前有認識底活動做先導。

【評實用底判斷或價值的判斷】在另一方面，有一部分心理學者在實用底行動之前特設一類判斷，叫做「實用底判斷」或「價值的判斷」（註六）。他們說：要決定發作一個行動，先須作「這個行動是有用底，這個行動是善底」一個判斷。在第一眼看來，這話似有意識可憑。但是較切近底觀察和較精細底分析可以見出這類判斷來在確定意志之後，並不在前，它們不過是已發作底意志的表現。一個有用底或善底行動就是意志所要底行動。從對於事物底客觀底研究，我們不能找出一絲毫叫做「有用底」或「善底」屬性。我們希求事物，不因爲我們知道它們是有用底或善底；我們知道它們是有用底或善底，卻因爲我們希求它們。在這裏也是由於意識的事實先後推移的迅速，我們生了一種幻覺。實用底行動所據爲先導底是知識而不是實用底知識或對於實用方面底知識；要得到實用方面底知識，我們首先要有用底行動。所以實用底判斷或價值的判斷

那第三階段完全是想像底。在知解與實用兩階段或變度之中沒有它的地位。此外一般規範底科學（註七）立法則，發號令，為實用地行動。發見和指示價值底科學，也不存在；任何一種活動其實都不能有什麼規範底科學去支配。因為每種科學都須假定它所取為對象底那個活動是已實現過發生過底。

【從審美底活動中排除實用地活動】這些分別既定了，我們就必須指斥一切把審美底活動附屬於實用地活動，或以實用地活動的規律應用於審美底活動之類學說為錯誤。人們嘗說科學是知解，藝術是實用。他們把審美底事實看成實用地事實，也並非隨意亂說，或是摸風捉影，是因為他們注目於一種真是實用地東西。但是他們所指實用地並不是審美底，也不在審美底範圍之內；它是在這範圍外面和旁邊底；雖然它嘗與審美底合在一起，卻不是必然要如此，不是因為有性質相同的關係要如此。

審美底事實，在諸印像的表現底工夫之中就已完成。我們在心中作成文字，明確地構思一個圖形或雕像，或是找到一個樂調，這時候表現就已產生而且完成了，此外並不需要什麼。如果在此之後，我們要開口——起意志要開口說話，或提起喉嚨歌唱，這就是用口頭上底文字和聽得到底音調，把我們已經向我們自己說過或唱過底東西，發表出來；如果我們伸手——起意志要伸手去彈琴上底鍵子，或運用筆和刀，用可留下或久或暫底痕跡那種材料，把我們已經具體而微地迅速地發出來底一些動作，再大規模地發作一次；這都是後來底附加，另一種事實，比起前面底活動來，遵照另一套不同底規律。這另一種事實與我們暫時無關，雖然我們將來要

承認這第二階段所造作底是事實，它是一種實用底事實，意志的事實。內在底藝術作品與外現底藝術作品通常被人分開，這名稱在我們看是不恰當底，因為藝術作品（審美底作品）都是「內在底」，所謂「外現底」已不復是藝術作品。另一批人把審美底事實和藝術底事實分開，意指藝術底事實為外現底或實用底階段，它可以跟隨，而且常確跟隨，第一階段而起。但是照這個說法，那只是用字的問題，這樣用字固無不可，卻或許不妥當（註八）。

【評藝術的目的說及內容的選擇說】 同理，就藝術之為藝術而言，尋求藝術的目的是可笑底。再者定一個目的就是選擇，藝術的內容須經選擇說所犯錯誤正同。在諸印像及感受品之中加選擇，就無異於說這些印像與感受品已經是表現品，否則在混整底東西之中如何有選擇呢？選擇要起意志；起意志要這個不要那個；這個和那個就必須擺在我們面前，已表現了底。實用在知解之後，並不在前；表現是自然流露。

在事實上，真正底藝術家發見自己在孕育作品主旨，怎樣經過他並不知道。他覺得生產的時刻快到了，但是不能起意志要這樣或不要那樣。如果他故意要違反靈感去作，要加一個勉強底選擇，如果他生來是阿納克勒昂（註九），卻要歌唱亞屈魯司和阿爾豈第司（註一〇）的故事，他的豎琴就會提醒他的錯誤，只發伴奏歌唱維納司（註一一）和愛情底聲音，儘管他出力朝相反底方向走。

【在實心底觀點藝術無功過】 因此，題材或內容不能從實用底或道德底觀點加以毀譽。藝術批評家們

說某題旨選擇得不好時，如果那話有正當底根據，所指摘底就不是題旨的選擇（這就是荒謬）而是作者處理那題旨的方式，由於內含矛盾所致底表現的失敗。這些批評家們往往又說某些作品在藝術上是完美底，卻怪它們的題旨或內容不配為藝術而可譴責；如果這些表現品真是完美底，就沒有別底可說，只請那些批評家們不要再攪擾藝術家們，因為藝術家們只能從曾經感動心靈底東西中取得靈感。批評家們最好注意去變動四周底自然與社會，使他們所認為可譴責底那些印像和心境不發生。如果醜惡可從這世界中消滅，而普徧底德行與幸福可在這世界中奠定，也許藝術家們不再表現反常底或悲觀底感覺，而只表現平靜底、純潔底、愉快底感覺，成了真正理想國的理想人物。但是只要醜惡與混濁有一天還在自然中存在，不招自來地臨到藝術家們的頭上，我們就無法制止這些東西的表現；表現已成了，要取消已成事實是無用底。我們這樣說，是完全採取美學底和純粹底藝術批評底觀點。

根據「選擇」說底批評在藝術家們本身中間所產生底偏見，和在藝術底動機與批評的要求條件之中所引起底衝突，對於藝術創作有多麼大底損害，我們無用關心去估計。誠然，這有時也像有一點用處，因為它幫助藝術家們發見他們自己，就是發見他們自己的印像和靈感；幫助他們意識到他們所在底歷史底時會和他們的個人底性情所加諸他們身上底工作。在這些情形之下，根據「選擇」說底批評雖自信產生了那些表現品，其實只是對於已形成底表現品加以承認與幫助。它自信是母親，其實至多只是助產婦。

【藝術的獨立】內容選擇的不可能，完成了藝術獨立的原理，也是「為藝術而藝術」一語的正確意義。藝術對於科學、實用和道德都是獨立底。我們不用怕輕浮底或乾枯底藝術，因此有所藉口，因為真正輕浮或乾枯底藝術所以成為那樣，是由於沒有達到表現；這就是說，輕浮和乾枯總是起於藝術處理的方式，起於掌握內容的失敗，不起於內容本身的質料。

【風格即人格說的批評】除非根據知解底與實用底的分別和審美底活動的知解性，風格即人格說也無從批評得詳盡。人不僅是知識與觀照；他也是意志，這就包括知解底階段。因此，風格即人格說只有兩個可能：一是完全空洞底，如果它意指風格即具風格方面底人格，即只指表現底活動那方面底人格；一是錯誤底，如果要從某人所見到而表現出來底作品推出他做了什麼，起了什麼意志，這就是肯定知識與意志之中有邏輯底關係。在藝術家們的傳記中許多傳記都起於風格即人格一個錯誤底等式，一個人在作品中表現了高尚底感覺，在實際中卻不是一個高尚底人，或是一個戲劇家在劇本中寫底全是殺人行兇，自己在實際生活中卻沒做一點殺人行兇底事；這好像都不可能。藝術家們徒然抗議道：「我的書雖淫，我的生活卻正經。」他們反而受欺騙和虛偽的罪名。可憐底維若拿城的婦人們，你們謹慎得多了，你看到但丁的染黑的面孔，就以爲他真正下過地獄！你們底猜測至少還是一種歷史底猜測。

【藝術須真誠說的批評】最後，當作一種責任擺在藝術家身上底真誠（一個倫理學底規律，據說也是

一個美學底規律）也有兩重意義。第一、真誠可以指不欺騙鄰人那個道德底責任，就這個意義說，它與藝術家不相干。藝術家本不欺騙任何人，他只賦予形相與已在心中存在底東西。如果他辜負他的藝術家的責任，不依本性做他的工作，那就是欺騙了。如果欺騙底言行在他心裏成印像，他所賦予它們底形相因其爲審美底，就不是欺騙底言行了。如果一個藝術家是騙子，說謊者，壞蛋，而且把那方面人格返射到藝術裏，他也就把它淨化了。其次，如果真誠意指表現的充實真切，這第二意義顯然與倫理底概念無關。這個叫做倫理學底又叫做美學底規律不過是一個名詞，倫理學在用它，美學也在用它。

第七章 知解底活動與實用底活動的類比

【實用底活動的兩個形式】 知解底活動的雙度，審美底與邏輯底，在實用底活動中有一個重要底對稱，還沒有顯示出來。實用底活動也分爲第一度與第二度，第二度包涵第一度。第一度只是有用底或經濟底活動，第二度是道德底活動。經濟學好像是實用生活的美學，道德學好像是實用生活的邏輯學。

【經濟上底有用底活動】 如果哲學家們沒有認清這一點，沒有替經濟底活動在心靈的系統找得一個正當地位，以至在政治經濟學著作的序論裏它浮游不定，往往含糊而沒有很開發，這就有許多理由，其中之一就是有用底或經濟底活動往往與「技術底」和「自私底活動」那兩個概念相混。

【有用底活動與技術的分別】 技術決不是心靈的一種特殊底活動。技術就是知識，或則說，就是一般知識本身，當它替實用底行動作基礎時（我們已見過，它能如此，）就取得「技術」的名稱。一種知識，如果不施於實用底行動，或是假定不易施於實用底行動，就叫做「純粹底」；同一知識，如果有效地施於行動，就叫做「應用底」；如果假定它易施於某一行動，就叫做「可應用底」或「技術底」。所以「技術底」這個術語只指知識所處或易處底一種情境，而不是知識的一種特殊形式。這是千真萬確底，所以我們絕對不能確定某一類

知識在本質上是純粹底還是應用底。一切知識，無論你以爲它是如何抽象底，哲學底，都可以作實用底行動的先導。在道德的最高原則中如果有一點知解底錯誤，這錯誤就可以影響到而且往往影響到實用底生活。我們只能粗略地不科學地說某些真理是純粹底，某些真理是應用底。

叫做「技術底」知識也可以叫做「有用底」。但是據前章批評價值的判斷那一番話，「有用底」一詞用在這裏只能有一種字面底或譬喻底意義。我們說水對於熄火有用，「有用」就不是取它的科學底意義。水倒在火上是火熄的原因，這一點知識可以供救火隊，比方說，作行動的基礎。在熄火人的有用底行動與水可熄火那一點知識之中有一個關聯，但只是先後承續的關聯而不是性質上底關聯。水的效果那一點技術底知識是先導底知解底活動；熄火人的行動纔是唯一底「有用底」東西。

【有用底與自私底的分別】有些經濟學家們把「有用」和「自私」相混，前者只是經濟底行動或經濟底意志，後者只是在私人而言私人爲有利益，不管道德法律，而且實在違反道德法律。自私底就是不道德底。在這情形之下，經濟學就不免是一種很奇怪底科學，和倫理學不處在平行而處在相反底地位，像魔鬼之與上帝，或至少像教會奉聖典禮中底「魔鬼的辯護者」。這觀念是絕對不容許底：研究不道德的科學就包括在研究道德的科學裏面；猶如研究不真的科學就包括在邏輯學（研究真的科學）裏面；研究不成功底表現的科學就包括在美學（研究成功底表現的科學）裏面。所以經濟學如果是研究自私主義的科學，它就應該是

倫理學的一章，或就是倫理學的本身；因為每一個道德底決定就同時涵蓄對於它的反面的否定。

還有一層，良心告訴我們：依經濟底立場去立身處世，並非就是依自私底立場去立身處世；最關心道德底人如果不願隨便倒行逆施，違反道德，也就必須依效用底（經濟底）立場去立身處世。如果效用就是自私主義，則博愛者的責任就在跟自私者一樣做人，這如何能呢？

【經濟底意志與道德底意志】我們的看法如果不錯，上述困難就可完全以解決表現與概念（美學與邏輯學）的關係那個問題的方法去解決。

依經濟底立場起意志，就是起意志要達到一個目的；依道德底立場起意志，就是起意志要達到一個有理性底目的。但是任何人依道德底立場起意志，發行動，也必同時是在依效用底（經濟底）立場起意志，發行動。他如何能起意志要達到那有理性底目的，除非他把它當作他的個別目的呢？

【純粹底經濟性相】這話反過來說便不對，猶如在美學中說表現底事實必須與邏輯底事實相聯是一樣不對。從經濟底立場起意志而不同時從道德底立場起意志是可能底，一個人可能完全合於經濟底原則去立身處世，而所追求底目的在客觀方面看，却是無理性底（不道德底）或則說，那目的在較高度底意識中是會被認為無理性底。

有經濟性而無道德性的實例有馬豈艾維里的「君主」中底主角愷撒包濟亞（註二），或莎斯比亞的伊

阿各（註二）誰能不佩服這些人的意志力，雖然他們的活動只是經濟底，朝反道德底方向發展呢？誰能不佩服薄卡契阿所寫底齊亞柏勒陀（註三）他到臨死時還在追求實現他的大流氓理想，使在他身旁聽他的假裝來開玩笑底懺悔底那些膽怯底小偷們都驚讚道：「這是什麼人？老病、臨頭底死的恐怖，馬上就要審判他底上帝的恐怖，都不能叫他丟開他的兇惡，或是叫他這些比在活着時換一個樣子去死！」

【道德的經濟方面】道德底人把愷撒包濟亞，依阿各，齊亞柏勒陀的堅忍無畏，與聖賢豪傑的善意志合在一起。或則說得更好一點，善意志不成其為意志，因此即不成其為善，如果在使其為「善」者之外，沒有使其為「意志」者。正如一個邏輯底思想如果沒有表現成功，即不成其為思想，至多只是對於將起未起底思想的一種朦朧底預感。

因此，把不關道德底（註四）人認成也是違反經濟底人，或是把道德認成生活行為的融貫性（即經濟性相）的一個原素，都不正確。我們不難想像到一個毫無道德良心底人（這個假想縱然不在全生中，至少在某些時期中得到實證。）對於我們是不道德底活動對於這種人卻不然，因為他不覺得那是不道德底。他不能意識到當你有理性底目的而追求底東西，與當作滿足自私底動機而追求底東西，中間有衝突。這衝突就是違反經濟性相。不道德底行為只是對於一個有道德良心底人，纔同時也是違反經濟底。道德良心可以從道德底懊悔見出，這也就是經濟底懊悔；那就是惋惜原來沒有認清怎樣完滿地起意志去達到第一念所希求底道德底

理想，以至被情慾引上錯路。拉了成語說：「我本來見到善，知其爲善，卻走到惡方面去了。」這裏「見」和「知」是行善的第一念，馬上就遭衝突和推翻了。我們必須承認沒有道德意識底人也可以有純是經濟底懊悔；例如一個賊或兇手的懊悔，他剛要搶掠或行刺，卻停住手，並非性格改變了，而是由於慌張恍惚，甚至由於道德意識暫時醒覺。當他回到自己的本來面目時，他會懊悔，而且羞愧自己有始無終；他的懊悔並不是由於做了壞事，而是由於沒有做成壞事，所以只是經濟底而不是道德底。道德底懊悔原已假定他沒有。但是大多數人通常都有一種生動底道德意識，所以完全缺乏之道德意識是稀罕底，或許竟是不存在底怪事，我們可以說：在人生行爲中，道德性相通常是與經濟性相一致底。

【僅是經濟底活動和在道德上不分好壞底活動的謬見】我們無須憂懼上述道德經濟平行說會把「在道德上不分好壞底」一個範疇再引進科學；所謂「在道德上不分好壞底」就無異於說它既是行動與意志，却又沒有道德底與不道德底的分別；總之它是屬於「不犯法底」和「可允許底」那一類。這觀念實是倫理底腐敗的原因或返照，像耶穌會學派底道德哲學（註五）就受這觀念統治。在道德上不分好壞底行動其實並不存在，因爲人的每一個最卑徹底出於意志底動作都是，而且都必是，在道德上須分好壞底活動。但是這看法不但不能推翻已成立底平行說，而且證實了它。世間是否偶爾有一些直覺品爲科學與理智所達不到，分析不到，不能把它們化爲普遍底概念或是化爲歷史底敘述呢？我們已經見過：真正底科學，即哲學（不像所謂自然

科學)並沒有有一些外在底限制攔它的路。科學完全統治着人類的審美底直覺品，道德完全統治着人類的經濟底意志活動；雖然科學要藉審美底形式纔能具體地出現，道德也要藉經濟底形式纔能具體地出現。(註六)

【評功利主義與倫理學經濟學的改造】有用底與道德底，經濟底與倫理底，二者之中底這種同與異可以說明倫理學中底功利主義(註七)在現在與過去底成功。在每一個道德底行動之中尋出一個功利底方面，實在是易事；正如在每一個邏輯底前提之中尋出一個審美底方面也是易事一樣。要批評倫理底功利主義，我們不能從否認這個真理下手，或是從找荒謬無稽底實例證明有「無用底」道德底行動下手。我們必須承認道德底行動有功利底方面，把這功利底方面看成道德的具體形式，它就含在這具體底形式裏面。功利主義者沒有看出這「含在裏面」的道理。這些意思應有較詳盡底闡發，可是本書不是合式底地方(註八)。倫理學與經濟學都會得益(如同我們對於邏輯學與美學所說過底)，如果它們的關係得到較精確底決定。經濟學在設法超過使它弄得糾纏不清底數學底階段，正逐漸提升到對於效用有一種動底概念，而那數學底階段本身對於它所代替底歷史主義，或知解底與歷史底事實的混淆，也是一種進步，推翻了許多勉強底分別和妄誕底經濟學說。有了這種效用的概念，我們一方面可以吸收而且檢討所謂純粹經濟學的一些半哲學底學說，一方面因引進連續底複化與附加，可以從哲學底方法轉變到經驗底或自然科學底方法，這樣就把經院派所謂政治底或國家底經濟學所闡明底一些學說都包括在內。

【實用底活動的現象與本體】 如同審美底直覺知現象或自然，而哲學底概念作用知本體或心靈；經濟底活動對現象或自然起意志，而道德底活動對本體或心靈起意志。心靈起意志要實現它自己，它的真自我，存於經驗底有限底心靈之中底共相；用這一個公式來定道德的本性，或許最少語病。這種要實現真自我底意志便是「絕對底自由」(註九)。

第八章 其它心靈底形式不存在

【心靈的系統】關於心靈的基本階段底全部哲學，我們已經給了一個概要，在這概要中心靈是被認成含有四階段或四度（註一），依照下式安排：知解底活動對實用底活動，猶如知解底第一度對知解底第二度，實用底第一度對實用底第二度。在它們的具體形式中，這四個階段都是後者內涵前者：概念不能離開表現，效用不能離開概念與表現，道德不能離開概念表現與效用，而獨立。如果審美底事實在某一種意義上是唯一可獨立底，其餘三者都多少有所依傍，邏輯底活動依傍最少，道德底意志依傍最多，道德底意向須遵已有底知解底基礎去行，它不能離這基礎，除非我們肯承認耶穌會學派所謂「意向的定向」（註二）那樣一個荒誕無稽底作用，在這個作用中人們假裝不知道其實知道很清楚底東西。

【天才的諸形式】人類活動的形式既有四種，天才的形式也就有四種。在藝術、科學和道德底意志方面，賦有天才底人們或英雄總是得到承認底。純粹底經濟方面底天才卻遭人嫌惡。特設一類來容納壞天才或作惡底天才也並非完全無理。實用底天才，僅是經濟底天才，不用來達到有理性底目的，不能不令人驚恐而又羨慕。「天才」一詞是否只適用於審美底表現品的創作者，還是也可適用科學研究者和實際行動者，這種爭論

只是關於用字底問題。在另一方面，如果說天才，無論屬那一種，都是一個量底概念和一個經驗上底分別，這就是複述我們關於藝術天才所說底話。

【第五形式底活動不存在：法律，社會性】心靈底活動沒有第五形式。一切其它形式或是不具心靈活動的性質，或是上述四種活動的字面底變相，或是複合底引申底事實，其中各種活動混在一起，塞上個別底偶然底內容；這些道理都是容易說明底。

例如法律底事實，當作所謂客觀底法律來看，是由經濟底和邏輯底活動生發出來底。法律是一個準繩，一個公式（是口說底還是寫成文底在這裏無關宏旨），把一個人或一個團體意志所要底那一種經濟底關係規定出來，而這經濟底方面使法律與道德底活動相聯合，同時也使它與道德底活動有分別。另舉一個例來說，社會學（在它現有底許多意義之中）有時被認成研究叫做「社會性」那個特異原素底學問。我們要問：這社會性是人與人相接——不是人以下底動物與動物相接——所發展成底諸關係，它究竟有什麼特徵呢？它不正是人類所有而人類以下底東西所無或僅有雛形底那些心靈底活動麼？社會性不但不是一个特異底，簡單底，不可化為它形底概念，而且是一個很複雜很含混底概念。要想找出一條可算純粹底社會學底規律來，這是公認為不可能底，這就是證明我們的學說。一些不正確地叫做社會學底規律，如經剖析，就可看出它們或是經驗底歷史底記載，或是心靈底規律（即心靈底活動的諸概念所轉變成底判斷），或只是空洞游離底泛說，

如所謂進化律。有時社會性只指「社會底規則」那就是指法律了；這樣就把社會學和法律學混爲一事了。法律，社會性，以及類似底概念都應該用我們曾用來檢討分析歷史性相與技術底那個方法去處理。

【宗教】宗教底活動好像是要另眼相看。但是宗教只是知識，和知識的其它形式以及分門形式並無差別；因爲它總不外是三件事：（一）實心底希望和理想的表現（宗教底理想），（二）歷史底敘述（傳記），或（三）概念底科學（教條）。

因此，說宗教因人類知識的進步而消滅，和說宗教是永遠存在底，都一樣有理。野蠻人的宗教就是他們的全部祖傳底知識產業，我們的祖傳底知識產業就是我們的宗教。內容是變過了，改善了，精微化了，在將來還要繼續地變，改善，更精微化；但是它的形式總是一樣。我們不懂得有一班人要宗教有什麼用處，他們想把宗教保存住，與人類知解底活動、藝術、批評、和哲學同等並立。要把宗教那種不完善底低劣底知識，與已經超過它駁倒它底那種知識同等並立。這實在是可能底。天主教是始終一致底，科學、歷史，或倫理學如果和它的觀點和教義相衝突，它都不容忍。理性主義者設有那樣一貫，還願在他們的靈魂中留一點地位給那和他們的全部知識不相容底宗教（註三）。

現時在理性主義者中間盛行底虛偽和弱點都由於對自然科學有過分底迷信底崇拜，我們自己知道，而他們的重要底代表也承認，這些自然科學四圍全是限度。科學既被誤認爲與所謂自然科學是一件事，人們當

然預料得到，限度以外底東西都要求之於宗教；這限度以外底東西是人類心靈所不能放開底。所以我們要歸功於唯物主義（註四），實證主義（註五）和自然主義（註六），纔有這種宗教興奮的不健康而且往往不誠實底復發病，這種病在不落在政治家的手裏時就應落在醫院裏。

【形上學】哲學消除了宗教的一切存在的理由，它自己代替了宗教。在心靈科學的地位，它把宗教看成一種現象，一個過渡底歷史底事實，一個可以跨過底心理狀態。哲學與自然科學、歷史、藝術四者分佔了知識的領域。它把列舉事例、測量和分類讓給自然科學，把個別發生底事物的記載讓給歷史，把個別可能底事物的表現讓給藝術。此外就沒有剩下什麼給宗教。同理，哲學，在心靈科學的地位，不能為直覺底資料的哲學；並且像我們已經說過，也不能為歷史的哲學或自然的哲學；所以世間沒有不研究形式與共相而只研究實質與殊相底那一種哲學底科學。這番話就無異於肯定形上學的不可能（註七）。

歷史的方法論或邏輯已代替了歷史的哲學，研究自然科學所用底諸概念的認識論已代替了自然的哲學。哲學對於歷史所能研究底是歷史的建構形態（如直覺品、知覺品、憑證、合理性之類）；對於自然科學所能研究底是組成它們底諸概念的形式（如空間、時間、運動、數、類型、類別之類）。如果把哲學看成上述意義底形上學，它就不免要求與歷史和自然科學爭地盤，而在歷史和自然科學自己的地盤上，只有歷史和自然科學纔是合法底，有效底。人們想拿哲學向歷史和自然科學挑戰，不能有什麼結果，只顯出他們的無能。在這個意義上說，

我們是「反形上學者」同時也宣告我們是「極端形上學者」這名稱是用來要求並且肯定哲學的功能在心靈的自我察覺，以別於自然科學的功能僅是經驗底和分類底。

【心裏底想像與直覺底理智】因為形上學要使自己與心靈的諸科學同等並立，它不得不肯定有一種特殊底心靈底活動專為產生它自己（形上學）底。這在古代叫做「心裏底或超級底想像」在近代較實用底名稱是「直覺底理智」或「理智底直覺」（註八）。據說它聯合想像與理智的性質，構成一個完全特殊底形式。人們假定它是一個工具，可以藉演繹法或辯證法，從概念轉到直覺，從無限轉到有限，從科學轉到歷史，使用一種方法據說可以同時兼用來研究共相與殊相，抽象與具體，直覺與理智。這倒是一種頂值得有底神奇底機能，但是我們沒有它底人們就無法確定它的存在。

【神秘底美學】理智底直覺有時被認為真正純潔底審美底活動。有時又另有一種同樣神奇底活動被擺在它的旁邊，下面或上面，一種與單純底直覺完全不同底機能。這機能的光榮是被頌揚過底，藝術的創造，或最少是勉強挑選出來底某幾類藝術的創造，是被歸功於它底。藝術、宗教、和哲學有時好像只是一個心靈底機能，有時又好像是三個不同底心靈底機能，它們中間有時是這一個，有時是那一個，在大家同享底尊嚴中稱霸。我們把這種美學的觀念叫做「神秘底」（註九），它所取底或可能取底種種態度是數不清底。我們在這裏不是置身於想像的科學境內，而是置身於想像本身境內，這想像採用印像與感受所供給底不同底材料來

造成它的世界。我們只要指出一點就够了：這個神奇底機能有時被認成實用底，有時被認成知解底與實用底中間媒介物，有時又被認成與哲學宗教並立底一種知解底形式。

【藝術的朽與不朽】 人們有時從上述觀念中推出藝術的不朽，因為藝術和它的姊妹們都屬於絕對心靈的範圍。有時人們認爲宗教是朽底，可以化爲哲學，因此又宣告藝術的可朽，甚至已死或臨死。這問題對於我們沒有意義，因爲藝術的功能既是心靈的一個必有底階段，倘藝術是否能消滅，猶爲間感受或理智能否消滅，是一樣無稽。但是上述意義底形上學，既窺身於一個勉強底世界，我們即無用從它的某些個別方面去批評它，正猶如我們無用批評亞爾契那花園（註一〇）的植物學，或是阿斯陀爾浮（註一一）海程的航行術。我們根本不肯去參加那玩藝兒，根本否認上述意義底形上學爲可能，纔能說到批評。

所以在哲學中沒有所謂理智底直覺，猶如在藝術中也沒有類似或代替理智底直覺底那樣東西，沒有什麼審美底理智底直覺，除掉意識所能察覺底心靈的四度以外。心靈沒有第五度（讓我們複述一遍）或一個最高底機能，無論是知解底，實用底兼知解底，想像底兼理智底，理智底兼想像底，或是其它我們可能想像到底這樣一種機能。

第九章 論表現不可分爲諸種形態或程度並評修詞學

【藝術的諸性質】 列舉藝術的諸性質成很長底目錄是慣常底事。本書既到了現階段，既把藝術作爲心靈底活動，作爲知解底活動，作爲一種特殊底知解底活動（直覺底）研究過了，我們可以顯示那些繁複底判定藝術性質的話在實有所指時，不過是指我們已經見過底審美底形式的總類性別類性和個體性（註一）可以化歸總類性底，如前所述，是「整一」、「變化中的整一」、「單純」、「獨創」等性質，以及它們的字面底變相；可以化歸別類性底是「真理」、「真誠」等性質；可以化歸個體性底是「生命」、「活力」、「生動」、「具體」、「個性」、「特性」等性質。字面可以變來變去，卻不會貢獻什麼新底科學底真理。表現本身的分析在上述一些結果中就已完全竣事了。

【表現沒有形態的分別】 在另一方面，這問題也許會起來：表現是否有各種形態或程度的分別？心靈的活動既分爲兩度，每度又各再分兩度，這再分成底度中之一，直覺底（即表現）度，是否可再分爲兩個或更多底形態，或再分爲表現的第一度，第二度，乃至於第三度呢？這樣繼續地再分卻不可能，直覺品（即表現品）的分類固可容許，卻不是哲學底：有幾多個別底表現底事實就有幾多個體，這些個體除掉同爲表現品以外，彼此

不能互換。用經院派的話來說：表現是一個別類，本身不能再為總類。印像或內容是常變化底；每一個內容與任何其它內容不同，因為生命中從來沒有複現底事物；內容的變化無窮，正相當於表現底形式（即諸印像的審美底綜合）也變化無窮，不可分門別類。

【翻譯的不可能性】 這道理的附件是翻譯的不可能性；翻譯不可能，如果它冒充可改造某一表現品為另一表現品，如移瓶注酒。在已用審美底辦法作成底東西上面，我們如果再加工作，就只能用邏輯底辦法；我們不能把已具審美底形式的東西化成另一仍是審美底形式。每一個翻譯其實不外（一）減少剝損，以及（二）取原文擺在鎔鑪裏，和所謂翻譯者的親身底印像融會起來，創造一個新底表現品。就第一個情形說，表現品始終還是原文底那一個，翻譯既有幾分欠缺，就不是真正底表現品；就第二個情形說，表現品確有兩個，但是兩個內容也不同。「不是忠實而醜，就是不忠實而美。」一句諺語可以見出每個翻譯者所必感到底兩難之境。非審美底翻譯，例如字對字底翻譯，或是意譯，對於原文都僅能算註疏（註二）。

【修詞品類的批評】 把諸表現品不正確地區分為各級，這在文學中叫做雕飾說或修詞品類說（註三）。不過在其它藝術底組別中也並非沒有同樣作區分底嘗試；我們只須提及關於圖畫雕刻所常用底字樣如「寫實底」和「象徵底」形式之類。

「寫實底」和「象徵底」、「客觀底」和「主觀底」、「古典底」和「浪漫底」、「簡單底」和「雕飾

底，「本義底」和「譬喻底」，「譬喻詞的十四格」以及字與句的修詞格，「重複格」，「省略格」，「倒裝格」，「重疊格」，「同義格」，「同形異義格」等等——這些和其它確定表現品的形態或程度底字樣，如果要下明確底定義，就會顯出在哲學底立場上是空洞底，它們不是捕風捉影，就是妄誕無稽。舉一個代表底實例，比如「譬喻詞」的最普通底定義是：「另一個字用來代替本義字。」請問：何必要討這個麻煩呢？為什麼要用非本義字代替本義字呢？明知有直路，為什麼要繞灣路呢？也許像通常所說底，因為本義字在某些情形之下，沒有所謂非本義字或譬喻詞那樣「富於表現性」。但是如果真是如此，那譬喻詞在那裏就恰是本義字，而所謂「本義」字，如果用來，就恰是「無表現性底」。所以也就是最不正當底（最不本義底）。對於其它品類我們也不難作同樣基於明見底評語，比如說「雕飾底」一個普通底品類。我們可以問：雕飾如何可以聯上表現品？從外面聯上吧？那麼，雕飾與表現品總是隔開。從內面聯上吧？那麼，它有兩種可能，不是於表現品無益而有損，就是成爲表現品的一部分，那就不是雕飾而是表現的一個要素，在它的整一體中不能劃分和辨別。

修詞底種種辨別貽害很多，是用不着說底，修詞學雖嘗受攻擊，而人們所反對底只是它的後果，對它的原則卻仍謹守（這也許爲表明在哲學底立場始終一致）。在文學中，叫做「美文」或「修詞文」底那種惡劣底作品如果不由修詞學而猖獗，最少從它得到理論上底辯護。

【修詞品類的經驗底意義】 上述諸名詞一定走不出學校範圍，我們都是從那裏學習得來底（只是從

來沒有機會在嚴格底美學討論中用得着它們，至多只是拿它們開玩笑，帶點喜劇底意味。假如不是它們往往可作下列三種意義來用：（一）審美底概念的異詞；（二）反審美底概念的表示；（三）不用於藝術和美學而用於科學與邏輯學（這是它們的最重要底用法）。

（一）【這些品類名目用作審美底事實的同義字】諸表現品，直接地按實地看去，不能分類；但是它們有些成功，有些半成功，有些失敗。表現品確有完善底和不完善底，成功底和不成功底的分別。上述各詞以及其它類似底字樣往往可以指成功底表現品以及各種失敗底表現品。但是它們的這個用法是極不一致，極隨便底，以至同是一字，有時用來稱讚完善底作品，有時又用來詆毀不完善底作品。

比如有兩幅畫，一幅沒有靈感，作者只呆笨地抄襲實物；一幅有靈感，但不很像實物；有些會說前一幅是「寫實底」，後一幅是「象徵底」（註四）。另外有些卻不然，看到一幅畫表現日常生活情景，很生動有情致，便說它是「寫實底」，另一幅畫只是一種枯燥底寓意畫，便說它是「象徵底」。顯然在前一例中，「象徵底」意指「藝術底」，「寫實底」意指「不藝術底」；後一例卻恰與此相反。難怪有些人熱烈地主張真底藝術的形式，必是象徵底，寫實底不藝術；另一派人卻作完全相反底主張。我們只好承認雙方都對，因為每方用同樣底字，卻用不同樣底意義。

關於「古典主義」與「浪漫主義」（註五）底大爭辯也往往起於這種字義的曖昧。有時「古典底」意

指在藝術上是完善底，「浪漫底」則缺乏平衡和不完善；有時「古典底」意指枯冷底，做作底；「浪漫底」則爲純粹底，溫暖底，有力底，真正富於表現性底。因此，站在「古典底」一邊反對「浪漫底」，或站在「浪漫底」一邊反對「古典底」，都很可能同樣合理。

「風格」一詞也有同樣底曖昧（註六）。有時據說每一個作者必須有風格；這裏風格即意指表現的形式。有時又據說一部法典或一部數學著作的形式沒有風格，這又是犯了承認表現有各種形態的錯誤，以爲表現有雕飾底，有赤裸底；其實風格既是形式，法典與數學著作，嚴格地說，也必各有風格。有時，我們聽到批評家們責備人「有過分底風格」或「照一種風格寫作」。這裏風格顯然不指形式，或某種形態底形式，而是不正當底冒蒼底表現，一種不藝術底形式。

（二）【它們用來指各種審美底不完善】這些字樣和分別也有一個並非毫無意義底用處，例如討論一篇文學作品時，我們常聽到這樣底話：這是一個重複格，這是一個省略格，那是一個譬喻格，這又是一個同義格，或一個意義曖昧底字。意思就是說，這是犯用許多不必要底字的錯誤（重複格）這裏錯誤卻在用太少底字（省略格）這裏錯誤在同一個不恰當底字（譬喻格）這裏錯誤在用兩個像是說兩件事而實在只說一件事底字（同義格）這裏恰恰相反，一個字像是說一件事而實在是說兩件不同底事（意義曖昧）這些名詞這樣用來詆毀毛病，沒有前一條所說底那個用處那樣普通。

【三】它們用於科學，超出審美範圍底意義】最後，修詞學底術語有時雖沒有如上所說底那種審美底意義，我們卻以爲它們也並非毫無意義，所指底東西確實值得注意，那就是它們用於邏輯學和科學底時候。認定一個作家用一個科學底概念自有一個固定底字來表示，他發見這字以外，還有其它底字是人們慣用來表示同樣意義底，他也偶爾用這些字，對於他本來自作該意義用底那個固定底字而言，這些他跟着旁人慣用底字當然就變成有恰當，譬喻，同義，省略之類分別了，我們自己在本書就嘗用，而且還要用，這種語言，用意在使人明白我們自己用或旁人用底一些字的意義。但是這種用法在科學和哲學底批評討論中，雖有價值，在文學和藝術底批評中卻毫無價值。科學裏有本義字也有譬喻字，同一概念可以在不同心理環境之下形成，所以也須用不同底語言來表現，可是一個作家既已在這些不同底字樣中決擇了某一個爲恰當底，既已釐定他的科學底術語，於是一切其它底字就都是不恰當或借用底了。但是在審美底事實中只能有本義字，同一直覺只能有同一而且唯一底表現方式，正因爲它是直覺而不是概念。

【修詞學在學校裏】有些人雖承認修詞品類在審美底立場上不存在，卻仍相信它們的效益，尤其以爲它們在研究文學底學校裏有功勞。我們自認不能瞭解錯誤與混淆如何能訓練心智作邏輯底分辨，或是有助於它們所擾亂，而且弄昏底一門學問的教授。人們也許以爲這些分別，就其爲經驗底分類而言，可以幫助學習和記憶，像我們在前面關於文藝底種類所承認底。我們對這一層並不反對。修詞品類還另有一個目的須留在

學校裏，就是留在學校裏受批評。過去底錯誤底學說不宜忘掉不談，凡是正確底學說要攻擊錯誤纔能活躍。我們如果不把修詞品類加以說明和批評，它們就有復興的危險，我們不妨提及，它們正在充最新底心理學底發見在一派語言學家中間復興起來了。

【諸表現品的類似點】從上面底話看，我們好像想否認不同底表現品或藝術作品之中有任何類似點來聯繫。類似點確存在，根據這些類似點，我們纔能把藝術作品安排在這個或那個組別裏。但是這些類似點在許多人中所可發見底類似點，不能弄成有概念底定性。這就是說，這些類似純是所謂「一家人相像」起於諸作品所由發生底歷史背景以及藝術家們中間底心靈相通的淵源，我們應用同一附屬，並行以及概念的其它關係到這些類似上面去，便不正確。

【翻譯的相對底可能性】就因為有這些類似點，翻譯纔有相對底可能性；不作爲原表現品的翻板（這是翻譯所做不到底），而作爲類似底表現品的創作，與原文有幾分相近。配得說好底翻譯是一種近似，自有獨創底藝術作品的價值，不須靠原文它本身就站得住。

第十章 諸審美底感覺以及美與醜的分別

【感覺一詞的各種意義】進一步來研究一些較複雜底概念，在這些概念中審美底活動須與它類事實合在一起看，並且來說明這些概念如何聯合或複化，我們首先就要應付「感覺」一個概念和一些叫做「審美底」感覺。

在哲學術語中，「感覺」是意義最豐富底一個字。我們前已遇見它一次（註一），在一些其它字樣中它是用來指在被動狀態底心靈，即藝術的實質或內容，所以與「印像」同義。我們另有一次遇見它（註二），意義卻完全不同，是指審美底事實的非邏輯性和非歷史性，那就是純粹底直覺，一種既不界定概念又不肯定事實底真實。

【感覺當作活動】但是它在本章不作那兩種意義用，也不作指心靈的其它知底形式那些意義用（像它有時是這樣用底），但只當作一種特殊底心靈活動（註三），其性質是不關知解底，有「快感」和「痛感」的正負兩極。

這個活動常使哲學家們很受窘，他們不是否認它為活動，就是把它歸到「自然」裏，不把它擺在心靈的

範圍之內。但是這兩個辦法都有許多很大底困難，任何人仔細想過，都不會接受它們。因為非心靈底活動，「自然的活動」究竟是什麼呢？明知我們除非把活動當作心靈底性相，把心靈底性相當作活動，對於活動與心靈底性相就別無所知？這裏「自然」在定義上就只是被動底，惰性底，機械底，物質底。再就另一方面說，否定感覺有活動的性質又絕對不行，現於感覺中底快感痛感兩極就顯出具體底而且可以說是震顫底活動。

【感覺與經濟底活動的同一】 這個批判底結果應該使我們特別感到極大底困難，因為在上文心靈系統的概要中，我們沒有留一個地位給我們不能否認底這個新活動。但是感覺的活動，雖是活動，卻並不是新底。在我們所略述概要底心靈系統中它本已分得地位了，不過另有一個名稱，「經濟底活動」。叫做「感覺」底活動不過是我們會認為與倫理底活動有別底那一種較簡單而基本底實用底活動，它只是起於私人目的底慾念和意志，不經過道德底決定。

【快感主義的批評】 如果感覺往往被認成一種有機底或自然底活動，那就由於它不能與邏輯底，審美底，或倫理底活動相混。從那三種活動（只有這三種是承認過底）的立場來看，感覺像不在真正底貴族性底心靈範圍之內，幾乎只是一種自然的決定，或是心靈在未脫自然狀態時的決定。從這個看法，另一個嘗提出來底學說的真理也可見出：就是以為審美底活動，像倫理底和理智底活動一樣，並非感覺。感覺既已被默認為經濟底意志，這個學說是不可反駁底。這學說所駁斥底是「快感主義」（註四）。快感主義把一切心靈的形式都

簡化成一種，而這一種形式也就因此沒有特性，變成一種曖昧神秘底東西，如同「一切牛都現得烏黑底深夜」。既然做到這步簡化和剝喪，快樂主義者在活動中自然，就只見快感與痛感，而不見其它底東西。在藝術的快感與消化通暢的快感之中，在善良行爲的快感與張開肺腑呼吸新清空氣的快感之中，他們都看不出有什麼重要底分別。

【每種活動都有感覺陪伴】但是依本章所下定義，感覺的活動雖不能代替一切其它形式底心靈底活動，我們卻並非說它不能陪伴它們。它其實必須陪伴它們，因為它們一方面彼此本身互有密切底關係，一方面又各與基本底意志底形式有密切底關係。所以它們各有諸個別底意志和叫做感覺底生於意志底快感和痛感做陪伴。但是我們不應把陪伴混爲主體，以此代彼。真理的發見，或道德責任的完成，都引起我們的歡欣，使我們整個生命震顫；我們因爲達到這兩種心靈活動的目的，同時也就達到這兩種活動在實用上所趨赴底目的。不過經濟底或快感底滿意，倫理底滿意，審美底滿意，理智底滿意，四者雖如此相聯，卻仍各各不同。

一個嘗問到底問題（這確實像是美學生死攸關底問題）也就因此得到解答：感覺與快感對於審美底事實，在先還是在後，是原因還是結果呢？我們須先把這問題放大，使它包括各種心靈活動中間底關係，然後回答說：在心靈的整一體中，我們不能談原因和結果和時序上底先後。

上文所說明底關係既已成立，研究審美底，道德底，理智底，甚至有時叫做經濟底，各種活動的感覺的性質

就毫無必要了。就經濟底感覺而言，很顯然地那不是兩個而只是一個名詞，研究經濟底感覺勢必就是研究經濟底活動。就其餘三項而言，我們應注意底不是那名詞（感覺）而是那形容詞（審美底等等）。「感覺」之上有「審美底」「道德底」和「邏輯底」說明它的性質，就可以說明它如何着色成爲審美底，道德底，和邏輯底；至於單提感覺來研究，就無從說明那些返光和着色。

【感覺中幾個分別的意義】另一個結果是我們無須再保留一些著名底分別，例如價值或價值的感覺與只關快感不關價值底感覺的分別，無所爲而爲底與有所爲而爲底快感的分別（註五）。客觀底與非客觀底（卽只是嘉許或純快感底）主觀底感覺的分別（可與德文 *Collian* 與 *Vergnügen* 的分別（註六）參較。）這些分別原意在使眞善美三種心靈底形式不與第四種形式相混，這第四種形式是什麼還沒有人知道，所以游離不定，釀成許多笑話。在我們看，這三種形式就已完備了，因爲我們可以更直接地見出上述分別，如果把自私底，主觀底，僅爲愉快底感覺也納入心靈的較有體面底幾種形式中去（註七），從前把價值的感覺與僅爲快感底感覺的對立，看成心靈性相與自然性相的對立（我們和旁人都這樣看過），以後我們就只把它看成價值與價值之中底分別了。

【價值與反價值，相反者與其聯合】感覺或經濟底活動如上文所說，分爲正負兩極；快感與痛感；這可以拿「有用底」與「有害底」來代替。這正負兩極如上文所說，是感覺的活動性的特徵，而且在一切形式底活

動中都可見出。如果這一切形式底活動各爲價值，則各有和它相反底「反價值」(註八)。無價值不一定就是反價值，要有反價值，必須活動與被動交相掙扎，互不相下；因此迷惑不知所措底，受阻礙底活動就現出矛盾與反價值。價值是自由生展底活動，反價值則相反。

對這兩個名詞既下了這個定義，我們就可安心了，無須再進而討論價值與反價值的關係，即諸相反者的問題（那就是它們是否應作兩元底去看，看作兩個實在或兩類實在，如同善神與惡神，天仙和魔鬼，互相仇視，或是看作一個整體，這其實也含有相反性）。我們的目的在闡明審美底活動的性質，而且目前在闡明美學中一個最曖昧最惹爭辯底概念，美的概念，價值與反價值兩詞如上定義已經够用了。

【美當作表現的價值或乾脆地當作表現】審美底，理智底，經濟底，和倫理底價值與反價值在流行語言中有各種稱呼，例如「美」、「真」、「善」、「有用底」、「方便底」、「公平底」、「正確底」等等指心靈底活動的自由生展，成功底行動，科學研究和藝術創造；「醜」、「假」、「惡」、「無用底」、「不方便底」、「不公平底」、「錯誤底」等等指迷惑底失敗底活動。這些字在語言習慣上在不斷地從某一類事實移用於另一類事實。例如「美」字不但用來指成功底表現，而且也用來形容科學底真理，成功底行動，和道德底行動；因此我們談「理智底美」，「美底行動」，「道德底美」。要想適應這些變化無窮底習慣用法，就會闡進字面主義的迷途，許多哲學家 and 美學家們都會這樣迷過路。因爲這個道理，我們一直到現在都小心避免用「美」字來指成

功底表現的正價值。但是既經許多說明，誤解的危險已消滅了，而且在流行語言中與在哲學中，佔勢力底傾向是把「美」字的意義限用於審美底價值，我們也看得出，所以我們覺得以「成功底表現」作「美」的定義，似很穩妥，或是更好一點，把美乾脆地當作表現，不加形容字，因為不成功底表現就不是表現。

【醜組成醜底美的因素】因此醜就是不成功底表現。就失敗底藝術作品而言，有一句看來似離奇底話實在不錯，就是：美現為整一，醜現為雜多。所以我們嘗聽到有幾分是失敗底藝術作品的「優點」，這就是其中「一些美底部分」，完美底作品就沒有這種情形，我們不能列舉它們的優點，指出某某部分為美，因為它們既是完整底融會，通體就只有一種價值。生命流注於全體，它不退縮到某某個別部分。

不成功底作品可以有各種程度底優點，甚至於最卓越底優點。美並有程度上底差別，所謂較美底美，較富於表現性底表現，較恰當底恰當，是不可思議底。醜卻不同，有程度上底差別，從頗醜（或幾乎是美底）到極醜。但是如果醜到極點，沒有一點美的因素，它就因此失其為醜，因為它沒有藉以生存底矛盾（註九）。反價值就會變成無關價值，活動就會讓位給被動，不和它爭鬥，有活動與被動對抗，纔有矛盾衝突。

【不美不醜底表現品不存在】分別美醜底意識起於審美底活動在發展時所遇到底衝突與矛盾，因此當我們從最繁複底遞降到簡單底，以至於最簡單底表現品時，分別美醜底意識當然逐漸薄弱，以至完全消失。於是有一種錯覺因之而起，以為有些表現品不美不醜，得來不費工夫，容易而自然。

【真底審美底感覺以及陪伴底或偶來底感覺】 美與醜的奧妙都可以納在「成功底表現」和「不成功底表現」這兩個平易底定義裏面。如果有人反駁說：世間有些完善底審美底表現品不引起快感，而其它甚至失敗底表現品却能引起極大底快感；我們就要奉勸他們集中注意於審美底事實，於真正底審美底快感。審美底快感往往為起於題外事實底快感所加強，或則無寧說，所夾雜；這些快感只是偶然與審美底快感夾在一起。詩人或其它藝術家在初次見到（直覺到）他的作品，在他的印像獲得形式，而他的面孔放射出創造者的神聖底喜悅底時候，他就是感到純粹底審美底快感。就另一方面說，一個人做了一天工作，進戲院去看喜劇，他所嘗到底就是一種混合底快感；休息與娛樂的快感，笑着在他的棺材上拔去一根釘似底快感，陪伴着作劇者與演劇者的藝術所生底真正底審美底快感。一個藝術家工作完成時，看着工作所生底快感也是如此，在真正底審美底快感之外，他嘗到一種完全不同底快感，由於想到自喜底心情得到滿足，甚至想到他的作品所能得到底經濟底利益（註一〇）。

【評起於題材外形底感覺】 在近代美學中還另設一類審美底感覺，叫做「起於題材外形底感覺」（註一一），它們不起於形式，不起於藝術作品本身，而起於作品的內容。人們嘗說：藝術底現形所引起底快感與痛感有無數變化。我們陪着戲劇或小說中底人物，圖畫中底形體，或音樂的曲調一齊焦急着發抖，歡欣鼓舞，膽戰心驚，笑、哭、或想望。但是這些感覺却不像未經藝術運用底實際事實所當引起底裏些感覺；或則說，它們在性

質上相同，不過在分量上是實際事實所當引起底那些感覺沖淡了底。審美底起於題材外形底快感和痛感看來是較輕微些，浮淺些，流動些。我們在這裏無須討論這些「起於題材外形底感覺」理由是我們已經討論得很多了；一直到現在，我們就只討論它們。它們究竟是什麼呢？可不就是一般感覺經過對象化，直覺到，和表現成底麼？它們當然不能像實際生活中底那些感覺那樣熱烈動情地攪擾我們，因為那些感覺是實質，而它們是形式，是活動；那些感覺是真正底固有底感覺，而它們是直覺品，表現品。「起於題材外形底感覺」一個公式，在我們看，不過是一個累贅底重複詞，我們可以毫無顧忌地把它一筆勾消。

第十一章 審美底快感主義的批評

快感與痛感本寓於一切經濟底活動，因而也就必陪伴一切其它形式底活動；一般底快感主義就從此出發，我們反對這個學說，因為它把能容者與所容者（註一）混爲一事，除快感底作用以外不能認出其它作用；因此我們也就反對它的支派，審美底快感主義；這雖不把一切活動，至少把審美底活動，看成只關感覺（註二）而且把生快感底表現品——這就是美——和只是生快感底——任何其它種類生快感底東西——相混。

【評美與使高等感官生快感者爲一事說】 審美底快感主義的看法有幾種。一個最古底看法是把美認成凡是可使耳目，即所謂高等感官，發生快感底東西。在審美底事實的分析初開始時，要想避免把一幅畫或一曲樂看成視覺或聽覺的印象那一個誤解，並且正確地解釋瞎子不能欣賞畫，聾子不能欣賞音樂那一句淺顯底話，確實不是易事。審美底事實並不依靠印象的性質，任何感官的印象都可以提升到審美底表現品，卻沒有那一種感官的印象單靠它的性質或所屬底類（註三）就可以提升到審美底表現品；要把這番道理顯示出來，像我們所顯示底，頗非易事，除非這問題的一切其它可能底學說都試過以後，這道理纔會出現。任何人主張審美底事實就是使耳目生快感者，就無辭辯駁另一派人的主張，以爲美底就是一般發生快感底烹調，或是（像

有些實證主義者所稱呼底「胃口美」也應包括在美學裏。

【遊戲說的批評】 遊戲說（註四）是審美底快感主義的另一種。遊戲這個概念往往可助人瞭解表現底事實的活動性：據說人在未開始遊戲時，還不真正地是人（在開始遊戲時，他纔把自己從自然底機械底因果律解放出來，作心靈底活動），人的第一個玩藝就是藝術。但是「遊戲」既也指身體的富裕精力的發洩所生底快感（這是一種實用底事實），遊戲說的結論就不免承認任何玩藝都是審美底事實，或承認藝術就是一種玩藝，因為像科學和其它活動，藝術可以為玩藝的一個節目。只有道德不能受意志驅使去遊戲（道德永不會被人認為起源於遊戲），但是遊戲的行動反而要受道德節制。

【性慾說與勝利說的批評】 最後，有些人設法把藝術的快感歸到性慾底快感的迴響，有些最近底美學家們很有把握地把審美底事實溯源到征服和勝利的快感，或是像另一些人所補充底，溯源到男人要征服女人底慾念（註五）。這個學說還有許多野蠻風俗的傳聞作證，那有多少可靠！只有天知道！其實並不要求證於野蠻人，在普通生活情況中我們就嘗看到詩人們用他們的詩作自己的裝飾，像公雞戴冠，火雞張尾。但是任何人這樣做，當就他這樣做一層來說，就失其為詩人，而是一個可憐底傻瓜，一個像公雞火雞底傻瓜，而且征服女人底慾望也與藝術毫不相干。這種學說正猶如看到從前有宮廷詩人和領薪詩人，而現在也賣詩幫助生活，如果不完全靠它過活底詩人，就以為詩是「經濟底」產品。這種推理和定義已替唯物史觀吸引了一些熱烈底信

徒。

【評同情說的美學，內容與形式在同情說中底意義】 另一個沒有前說那樣粗俗底思潮把美學認成研究同情底科學，研究凡是我們所同情底，凡是能吸引，能引起歡欣，快感和讚賞底東西。但是同情底不過是引起快感底東西的映像或現形。唯其如此，它是一個複雜底事實，其中有一個不變底因素，即現形的審美底因素，有一個變動底因素，即無數種類底快感，由各類不同底價值起來底。

在日常語言中，人們常不願意稱一個表現品爲「美底」，除非它是表現同情底。因此，美學家和藝術批評家的見解與尋常人的見解實相衝突，尋常人很難相信苦痛和卑鄙所現底映像能美，或至少懷疑這種映像有理由可以和生快感底善底事物所現底映像比美（註六）。

如果我們分辨兩種科學，一個研究表現，一個研究同情；如果同情底不像我們所說是一個複雜底事實，而是特種科學的研究對象；上述衝突也許可以化除。如果着重點在表現底事實，它就歸入美學，即表現的科學；如果着點在生快感底內容，我們又回到關於本質是快感底（功利底）事實的研究，不管這些事實如何複雜（註七）。把內容與形式的關係看成兩種價值的總和，那一個主張也可以溯源到同情說。

【審美底快感主義與道德主義】 上述諸學說都把藝術看成只關快感底事物。但是審美底快感主義無法站得住，除非它配上一般底哲學底快感主義，不承認快感之外有任何其它形式底價值。哲學家們若是承認

一個或一個以上心靈底價值，如其理或道德，他們每遇到這種快感主義底藝術觀，就不免要問：藝術應做底事是什麼？它應該有什麼用處？它所生底快感是否應該放縱呢？到什麼程度為止呢？「藝術目的」這個問題在當作表現的科學底美學中是不可思議底，在當作同情的科學底美學中却有一個明顯底意義，需要解答。

【道學否定藝術，教書匠辯護藝術】 解答顯然只有兩種，一種是完全反對藝術底，一種是對藝術要加限制底。頭一種可以叫做「道學底或苦行者底」（註八），在思想史上雖不曾見卻也見過幾次。它把藝術看成諸感官的迷醉劑，所以不但無用而且有害。依這一說，我們應該竭力使人類心靈解脫藝術的騷擾。另一個解答可以叫做「教書匠底，或道德兼功利底」（註九），它收容藝術，但是要它合於道德底目的，用純潔底快感推動作者指人向真與善兩條路走，要它在裝智慧與道德底杯口上塗上甜蜜。

如果把這教書匠底看法分爲兩種，一種是理智主義底，以藝術的目的在引人向真；一種是道德兼功利主義底，以藝術的目的在引人向實用底善，這種分別卻是錯誤。勉強加給藝術底教育職責，既是一個預求預計底目的，就不復純是知解底事實，而是知解底事實變成實用底行動的根據；所以它不是理智主義而是教訓主義與實用主義。其次，教書匠底看法也不能分爲純粹功利主義底和道德兼功利主義底兩種，因爲人們若是只承認個人的滿足（個人的慾望），正因爲他們是絕對快感主義者，就無需替藝術尋出一個究竟底目的。

我們討論到現階段，解釋了這些學說，就無異於駁倒它們。我們只須說：在教書匠底藝術觀之中可以尋出

另一理由，說明何以有人錯誤地主張藝術的內容必經選擇，以求達到某些實用底效果。

【純美說的批評】 藝術成於「純美」一說有時被人提出來反對快感主義底與教書匠底美學，而且爲藝術家所熱烈贊許：「上天把我們的一切歡樂都放在純美裏，詩就是一切」（註一〇）。如果這一說意指藝術不應與感官底快感（功利底實用主義）相混，也不應與道德的實行相混，則我們的美學就應該可以拿「純美的美學」一個頭銜來自裝飾。但是如果它意指（像它嘗意指）什麼神秘底、超經驗底，我們可憐底人類世界所不知道底、精靈底、神佑底東西，而不是表現底，則我們必須回答說：把美看成脫淨凡是非表現的心靈底形式底東西，這種美的概念我們本贊同，我們卻不能想像一種更高於此底美，尤其不能想像美可以連表現也脫淨，從它自身割開。

第十二章 同情說的美學和一些假充審美底概念

【假充審美底概念和同情說的美學】同情說會引生一組概念，使它們流行於各派美學中（兩種影響對它推波助浪，一是全憑幻想底形上學底帶神祕色彩底美學，一是在同一作者在同一著作中隨便擺在一起底東西之中假定有邏輯底關聯那一個盲目底傳統看法）我們只須列舉這些概念，就可以見出我們在本書中要堅決屏斥它們底道理。

它們的目錄甚長，不消說沒有終止：悲劇底，喜劇底，雄偉底，起憐憫底，動動底，可笑底，悲傷底，愁慘底，悲喜劇夾雜底，談諧底，宏壯底，尊嚴底，鄭重底，嚴肅底，有氣派底，高貴底，裝飾底，秀美底，動人底，激烈底，嬌媚底，田園底，哀婉底，怡適底，暴烈底，直率底，酷虐底，卑鄙底，可惡底，可怕底，令人作嘔底，這個名單可以任意拉長。

因為同情說以起同情底材料為特殊對象，它當然不會忘記這一類材料的一切變種，一切混種，和一切等級，從起同情底東西最高貴最強烈底表現，一直遞降到它的相反者，起反感底和起嫌惡底。因為起同情底內容被認為「美」，起反感底內容被認為醜，一些變種（為悲劇底，喜劇底，雄偉底，起憐憫底之類）對於這種美學就形成在美與醜之中底各種等級與各種細微差別了。

【評藝術醜與征服醜的學說】 同情說的美學既盡其所能列舉這些變種而且把它們下了定義，於是就來討論醜在藝術中應佔什麼位置一個問題。這問題對於我們卻沒有意義，我們不承認有醜，只承認有反審美底，或不表現底，這永遠不能成爲審美底事實的一部份，因爲它是審美底事實的相反者。但是在我們所批評底這個學說中，這問題的提出檢討就足見在它所根據底謬誤底有毛病底藝術觀（把藝術簡化爲起快感底事物的現形）與範圍較大底真正底藝術觀之中，有設法調和的必要。因此它勉強沒法確定某些「醜」（起反感底）的實例，爲什麼理由，用什麼方法，可以容納到藝術底表現裏面去。

它的答案是：醜先要被征服，纔能收容於藝術；不可征服底醜，例爲「可嫌底」和「令人作嘔底」就不能收容於藝術。還有一層，醜容納於藝術時，它的職責在以反稱加強美的效果（美底就是起同情底），起快感底事物藉這些反稱而顯得更有力量，更叫人歡喜。快感來在禁戒與受苦之後，愈見得強烈，這本是老生常談。所以醜在藝術中也被看對於美有功效，它是審美底快感的刺激劑和調味劑（註一）。

同情說的美學倒塌了，那個改良底快感主義，牽強而稱呼卻堂皇底「醜的征服」說，以及上述那些與美學毫不相干底概念的名目和定義，也就隨之倒塌了。美學不承認有起同情底，起反感底，以及它們的變種，它只承認有表現的心靈底活動。

【假充審美底諸概念屬於心理學】 不過上述那些概念在許多美學著作中既佔過重要底地位，我們就

應對它們的性質作一個較周詳底說明。它們應該有什麼地位？從美學中排出了它們應該被那一部門哲學容納呢？

它們實在無地可容身，因為它們都沒有哲學底價值。它們不過是一些分類，這些分類可以用極不一致底方法去分，也可以隨意增加，來把人生的一切價值與反價值的無窮組合與分別歸納到一起。它們之中也有些具有特別積極底意義，例如美底，雄偉底，弘大底，莊嚴底，鄭重底，重大底，高貴底，感發興趣底之類；有些只具有主要地是消極底意義，例如醜底，起痛感底，可惡底，可怕底，過大底，奇怪底，枯燥底，誇張底之類；也有些具有混底意義，例如喜劇底，溫柔底，愁慘底，談諧底，悲喜劇夾雜底之類。這種複合是無窮底，因為個別事物是無窮底；因此我們無法建立這些概念；除非用自然科學底勉強求近似底方法，把它們既不能悉舉又不能以哲理思考瞭解和征服底那個實在界，盡量作最妥善底分類。心理學既是一種自然科學，任務在就人的心靈底生活建立一些類型與系統（這個科學的性格純是經驗底與描寫底，現在已日漸明顯了），上述諸概念既不屬於美學，又不屬於一般哲學，就只好交給心理學了。

【上述諸概念不能有嚴格底定義】 上述諸概念，像一切其它心理學底建構一樣，不能有嚴格底定義，因此也就不能互相推演，由此得彼，也不能聯絡成爲一個系統，儘管有人嘗作這樣企圖，總是浪費時間而得不到好結果，替它們下哲學底定義既已公認爲不可能，就是退一步找公認爲真確底經驗底定義也還是不可能，因

爲經驗底定義總不是唯一底而是無數底，隨下定義底情形和目的而異，不能爲某一單獨事實下一單獨定義；很顯然地，如果只有一個唯一底定義有眞理的價值，它就不是經驗底定義而是嚴格底哲學底定義了。就事實說，上述諸名詞中隨便那一個每次被人運用時，同時也就被人給了一個新定義，明白說出底或是默認底。這許多定義彼此相較，在每一點上總有些差別，儘管差別很微，每一定義總是暗中針對某一個別事實，爲當時注意所及底特殊對象，而被提升到一個普遍類型的地位；這所針對個別事實不同，定義也就因而不同。因此，這些定義中沒有一個能使作者或聽者滿意。因爲過了一些時候，他又碰見一個新事例，看出原來底定義用到這上面來，多少有一點不夠，不恰當，需要略加修改。所以我們應讓作者或說話者自由替雄偉底，喜劇底，悲劇底，或談諧底諸詞下定義，隨當前底時宜，適應當前底目標。如果要一個有普遍性底經驗底定義，我們只能提出這樣一個：雄偉底（或是喜劇底，悲劇底，談諧底等等）就是由已用或將用這字眼底人們這樣稱呼它或將要這樣稱呼它底一切事物。

【實例：雄偉底，喜劇底，談諧底諸詞的定義】「雄偉底」是什麼呢？一種驚人底道德底力量的不期然而然底出現；這是一個定義。但是另一個定義對於雖是驚人底而卻是不道德底，破壞底力量的出現，也承認它是雄偉底，這也並不比前一是定義差。這兩個定義都含混不精確，須等到應用到一個具體底情境，有一個實例，纔能把「驚人底」和「不期然而然底」所指底意義弄明白。它們都是量底概念，但是「量」並不準確，因爲沒

有方法可以測量它們；它們骨子裏都是譬喻詞，強調詞，或是邏輯底贅詞（註二）。

「談諧底」可以下定義說底淚中底笑，苦笑，從喜劇底到悲劇底或底從悲劇底到喜劇底那種突然底轉變，浪漫式底喜劇底，雄偉底反面，對於每一種作偽的企圖宣戰，想哭而又害羞底憐憫，不針對事實而針對理想本身底笑。在這許多定義以外，你若樂意，還可以增加，看你怎樣要藉你所給底定義來見出這個詩人成那個詩人，這首詩或那首詩的特殊面貌，這面貌，就它的特殊性來說，是它本身的定義，雖是暫時底。有限定範圍底，卻是唯一恰當底（註三）。

「喜劇底」定義有人這樣下過：看到一種離奇古怪起不快感，心力因此期待察覺一種重要事物而呈緊張狀態，可是後來並不察覺到這種重要事物，心力因此弛懈，馬上就有快感接着來。比如說，在聽一個故事，描寫某人起心要做一件偉大底英雄事蹟，我們在想，像中預期一個偉大底英雄行動發生，於是集中心力準備着看它。可是突然間來底不是那偉大底英雄行動，像故事的開頭和它的語氣讓我們所預期底，而是預料不到底變成一種渺小卑鄙，愚蠢底行動，毫不滿足我們的預期。我們算是受了騙，這騙的發覺帶來一陣不快感。但是這一陣不快感好像被馬上接着來底東西征服了：我們從此可以弛懈我們的緊張底注意，把原來底積起來底而此後是用不着底心力放鬆，自覺輕鬆而愉快。這就是喜劇和它的生理上底陪伴——笑——所生底快感。如果已發生底那件不愉快底事傷害我們的利益，那就沒有快感，笑就會馬上閉住，心力就會被其它較重大底發覺

拉得緊張，過度緊張。如果這種較重大底發覺不出現，而全部損失不過是我們的先見略受欺騙，則有心力富裕的感覺跟着來，很够賠償這輕微底失望。關於喜劇底一個最正確底近代底定義，用很少底話說出來。就是如此（註四）。這定義自誇能包括許多下喜劇的定義的嘗試，加以證實或修正，從古希臘到現代，從柏臘圖在「斐列布司」對話裏所下底定義（註五），較明白底亞理斯多德的定義，這把喜劇底認成「沒有痛感底醜」（註六），到霍布斯的定義，這把它認成自己優於旁人的感覺（註七），康德的定義，這把它認成緊張的弛懈（註八），以及他人所提議底定義，這把它認成大與小，有限與無限等等的衝突（註九）。但是仔細一看，上述分析和定義在外表上雖很詳盡精確，而所列舉底諸特性則不僅可適用於喜劇底，也可適用於一切心靈底作用，例如痛感與快感的承續交替，以及意識到力量和它的自由擴張所生底愉快。上述定義只藉一些不能確定限度底分量上底定性來作分別，所以它們仍是一些含混底字眼，要看所指底某某特殊底喜劇底事實，以及說話人的心理狀態，纔能見出幾分意義。如果以太認真底態度對付這些定義，那就不免像姜·保羅·芮希脫（註一〇）關於一切喜劇底的定義所說底話：那些定義的唯一底好處就在「它們自己是喜劇底」，他們無法用邏輯底方法下喜劇底定義，於是在實在界中造成喜劇底事實。誰會用邏輯底方法定一個界線來劃分喜劇底與非喜劇底，笑與微笑，微笑與嚴肅呢？或是把生命所流注底有差別而卻相啣接底整體割成無數分得清楚底部份呢？

【這些概念與審美底概念的關係】 盡可能地區分為上述那些心理學底概念底事實，除掉兩點以外，與

藝術毫無關係：第一點是普遍底，就是那些事實全體，就其爲人生的材料而言，都可以成爲藝術表現的對象；第二點是偶然底，就是審美底事實往往也能成爲上述那些心理作用的對象，例如像但丁或莎士比亞那樣大底藝術家的作品可以引起雄偉的印象，而一個庸俗作家的嘗試可以引起喜劇的印象。但是這裏底心裏作用也與審美底事實無關，審美底事實只關審美底價值與反價值，卽美與醜的感覺。但丁所描寫底法銳納陀（註一）在審美底觀點看是美底，只是美底；如果這位角色的意志力也顯得雄偉，或是但丁所給他底表現，由於他的大底天才，比起能力較薄弱底詩人的表現，顯得雄偉，這些都出乎審美底看法範圍之外。我們再申述一句：審美底看法始終只關心表現是否恰當，這就是說，它是否美。

第十三章 自然與藝術中底「物質底美」

【審美底活動與物質底概念】 審美底活動雖與實用底活動不同，而它的表現卻總有實用底活動陪伴。因此，它有它的功利底與快感底方面；有快感與痛感，這就是審美底價值與反價值（美與醜）在實用方面底迴響。但是審美底活動的這個實用底方面也有一種「物質底」或「心理物質底」陪伴，如聲音、音調、動向、線條與顏色的組合等等（註一）。

審美底活動真有這物質底方面呢？還是僅僅好像有這一方面，由於研究它時，我們援用物質底科學所建立底觀念，以及我們疊經表明只宜於經驗底抽象底科學的那些有用底而卻牽強底方法呢？我們的答覆是無用遲疑底，我們必須贊成第二個假定。不過我們無妨暫置此點不論，目前並無須對此點作更詳盡底討論。只提它一下，我們就可以（為簡單明瞭和依照普通語言習慣起見）暫把這物質底成分看作一種客觀底存在底東西，免得對於心靈，自然，以及心靈與自然的關係諸概念作匆促底結論。

【表現審美底意義與自然科學底意義】 另一方面我們須作一個重要底說明：正猶如每個心靈底活動有快感底方面，這個事實使人把審美底活動混為有用底或愉快底活動；這物質底方面的存在，或則無甯說，建

立這物質底方面的可能，也使人把「審美底」表現混爲自然科學意義底表現，把一個心靈底事實混爲一個機械底事實（不消說得把一個具體底實在混爲一個抽象底或虛構底東西）。在日常語言中，有時只是詩人的文字，音樂家的樂調，或圖畫家的圖形纔叫做「表現」，有時羞愧所嘗伴着底面赤，恐懼所嘗有底灰白面色，盛怒時底咬齒，快樂時底目光照耀和口頸筋肉的某樣運動，也叫做「表現」。我們也說，某度數底熱是寒熱病的「表現」，風雨表的下降是雨的「表現」，甚至於說匯兌率高「表現」國家紙幣的貶值，社會不安「表現」革命的來臨。我們很可以想像到像這樣順從文字的慣用法，把這樣紛歧底許多事實彙集在一起，我們會得到什麼科學底結果。在事實上，一個人因盛怒而流露底怒的自然表現，和一個人依審美底原則把怒表現出來，中間有天淵之別；一個人死了親人而悲痛號啕，和他於「痛定思痛」時描寫他的悲痛；情緒流露底自然姿態，和一個戲子的扮演，也是如此。達爾文的「人與獸的情緒的表現」（註二）一書並不是美學著作，因爲心靈表現的科學與診斷學（無論它是醫學底，氣象學底，政治底，面相術底或手相術底）之中沒有共同點。

作自然科學意義用底表現簡直就沒有作爲心靈底意用底表現，這就是說，它沒有活動性相與心靈性相，因此就沒有美醜兩極。它只是抽象底理智所定底一種因果關係。審美底造作的全程可以分爲四個階段：一，諸印象；二，表現，即心靈底審美底綜合作用；三，快感底陪伴，即美的快感，或審美底快感；四，由審美底事實到物質底現象的翻譯（聲音，音調，動向，線紋與顏色的組合之類）。任何人都可以看出真正可以算得審美底，真正實在

底，那首要點是在第二階段，而這恰是僅爲自然科學意義底表現（即以譬喻口氣稱爲「表現」底方便假立）所缺乏底，（註三）。

表現的歷程盡於這四個階段；除非它重新開始就新底印像，作新底審美底綜合，運用新底陪伴。

【現形與記憶】諸表現品或現形前後承續，在後者逐出在前者。這種走過去，這種被逐出，實非消滅或完全排除；沒有一件東西既生出來可以完全死去，完全死去就無異未曾生出。如果一切事物走過去，就沒有事物能死。連我們所已忘記底表現品仍以某方式留存於心靈中，否則我們就有法解釋後天得來底習慣和才能。生命的力量其實就在這種表面底遺忘中見出；我們遺忘底就是已經吸收底而生命已經找到替物底。

但是其它現形或表現品在目前心靈歷程中仍是強有力底因素；不把它們遺忘掉，或是在必要時能把它們回想起來，這對於我們是緊要底。意志總是常醒着，照管這種保留工作，把我們的心靈底財產中較重大底部份保留着。但是意志的照管有時不够。記憶如我們嘗說底，用種種方法背叛或欺騙我們。因爲這個緣故人類心靈想出一些方法來救記憶的薄弱，來造一些備忘底工具。

【備忘工具的製造】這些備忘工具如何可能，不難從上文所說底話推知。表現品或現形同時也是實用底事實，就它們可以讓物理學區分歸納爲類型來說，也可以叫做物質底事實。如果我們有辦法使這些實用底或物質底事實以某種方式長住永在，我們顯然可能於看到它們時（假如一切其它條件都湊合），把原已造

成底表現品或直覺品回想起來。

假如把實用底陪伴（註四）所藉以起作用底，或是（用物理學術語來說）運動軌跡所藉以劃開獨立而能有幾分永久性底，那件東西叫做對象或物質底刺激；假如用數字（五）來代這個對象或刺激，則再造或回想的歷程就依下列次序：（五）物質底刺激（四）——（二）物質底事實，所生底知覺（如聲音、音調、模倣底姿態、線紋與顏色的組合之類）；這知覺與原已造成底審美底綜合底相連底；（三）快感底陪伴，這也是再造（或回想）起來底（註五）。

那些叫做詩、散文、詩篇、小說、傳奇、悲劇或喜劇底文字組合，叫做歌劇、交響曲、商籟曲底聲音組合，叫做圖畫、建築底線紋組合；若不是「再造或回想所用底物質底刺激」（第五階段），是什麼呢？記憶的心靈底力量，上上述那些物質底事實的助力，使人所創造底直覺品可以留存，可以再造或回想。如果記憶隨生理器官衰謝了，藝術的紀念碑毀滅了，則一切審美底寶藏，無數年代勞苦的成績也就逐漸衰落，很快地就消逝了。

【物質底美】藝術的紀念碑，審美底再造的刺激物，叫做「美底事物」或「物質底美」（註六）。這名稱在字面上是離奇詞，因為美不是物質底事實，它不屬於事物，而屬於人的活動，屬於心靈底力量。但是對於美的再造只是助因底物質底事物和事實，經過如何轉變和關聯，終於被省稱為美底事物和物質底美，現已顯而易見。既說明這簡稱的用法，我們就不妨用它了。

【內容與形式；另一意義】「物質底美」的闖入可以說明內容與形式兩詞的另一意義，為美學家所習用底。有些人把那內在底事實或表現叫稱「內容」（這在我們看卻是形式），把那雲石、顏色、節奏、聲音叫做「形式」（這在我們看卻是形式的相反者）因此把物質底事實當作形式，與內容可合可分。

「物質底美」的闖入也可以說明所謂審美底「醜」的另一方面，有人本沒有什麼確定底東西要表現，卻可沒法藉濤濤不絕底文詞，聲調鏗鏘底詩句，嘈雜震耳底音節，光彩奪目底圖畫，只能惹人驚怪而不能表達任何意義底堆砌成底建築堆頭，來隱瞞他的內在底空虛。依這樣看來，醜是牽強底，「江湖氣底」並且在實際上如果沒有實用底觀念闖入知解底作用，那就只可以沒有美，而不一定真正有醜。

【自然底美與人為底美】「物質底美通常分為自然底美與人為底美。我們因此臨到一個給思想家極大麻煩底事實：「自然底美。」這名詞嘗指純為實心底快感那些事實。凡是一個人遇到一片風景，眼睛看到青蔥底草木，身體行動暢適，溫暖底太陽晒着肢體，就說那風景美，他所說底全不關審美底。不過在其它時會，「美」這形容詞加在自然事物或風景之上，卻無疑地含有十足底審美底意味。

人們嘗說：要以審美底方式欣賞自然界事物，我們必須抽去它們的外在底和歷史底實在性，使它們的單純底形相離開實際存在而呈現；如果我們把頭擺在兩條腿中間去觀照自然風景，如此把物找之間習慣底關係隱藏起，那自然風景就會以純意像現於目前；只有對於用藝術家的眼光去觀照她的人，自然纔現得美；動物

學家和植物學家們認不出「美底」動物和花卉；自然底美是「發見出來底」（發見的實例如有眼光和想像力底人們所指點出來底各種觀點，後來有幾分知道審美底游人到那裏朝拜時，跟着那些觀點去看，於是形成一種集團底暗示（註七））如果沒有想像的幫助，就沒有某一部份自然是美底；有了想像的幫助，同樣底自然底事物或事實，就可以隨心情現得有表現性或無意味，表現這個或表現那個，愁慘底或歡欣底，雄偉底或可笑底，柔和底或是滑稽底；最後，沒有一種自然底美，藝術家碰到它，不想設法稍加潤色。

這些話都很正確，並且完全證明自然底美只對於審美底再造是一種刺激；有再造必先有創造。如果原先沒有想像所形成底審美底直覺品，自然就絕不能提醒什麼直覺品出來。對於自然底美，人就像神話中底那位憑眺泉水底納西莎司（註八）里阿巴第說過：自然底美是「稀有底，零亂底，稍縱即逝底」；它是不完全底，含糊底，變動底。每人根據自己心中底表現品去看自然底事實。這一個藝術家看到帶笑底河山，另一個看見一家荒貨店，另一個看見一個年輕姑娘的漂亮底面孔，又另一個看見一個老流氓的惡相；景象不同，各人都大歡喜。也許第一個人說那荒貨店和那老流氓的醜面孔都是「討人嫌底」；第二個人說那帶笑底河山和那年輕姑娘的臉都是「乾燥無味底」。他們可以永遠爭辯不休，永遠不會同意，除非他們有一點美學底知識，使他們明白雙方都不錯。人為底美，由人創造出來底，對於他們是一種更有彈性底更有効底幫助。

【混合底美】 在上述兩種美之外，美學家們在他們的著作裏也往往提到「混合底美」。什麼東西的混

合呢？正是自然底美與人爲底美。無論是誰，只要把意像凝定而外射，都要藉自然底資料起作用，而這些自然底資料不是他所創造底，而是他所綜合和改變底。就這個意義說，每一個人爲底作品都是自然與人爲的混合；那沒有理由把混合底美特闢一類來談。但是也有時自然中原有底組合可利用底程度彼此或不同的，比如我在設計一個美麗底花園時，可以把原有底樹木池塘的組合用在設計裏。在其它時會，要想全靠人爲去產生某些效果，勢不可能，於是外射作用即受限制。比如我們能調配各種顏色，卻不能創造一種強大地聲音，一個面孔，或一個身材，恰合一曲劇中某某人物的身份。我們必須在已存在底人物中去找，找得了，便利用它們。我們如果利用在自然中已存在底許多組合，而這些組合是不能以人爲底方式去創造，假如自然中原沒有它們，這樣產生出來底東西所以就叫做「混合底美」。

【寫品】我們應該把叫做「寫品」(註九)底那些再造的工具和人爲底美分清，寫品就是文字，音符，符籙，以及一切假充底文字，從花字旗語到十八世紀社會中所盛行底柄塊組合語之類。通常物質底事實可直接引起印像與審美底表現品相當，而寫品並非這種物質底事實；它們只能表示要產生這種物質底事實，先有什麼事要做。一串文字底符號提醒我們須用發音器官做出某種動作，纔能發出某種聲音。如果由於常練習的緣故，我們不開口也能聽出文字，而且(比較更難)只用眼睛看着五線譜也就能發出聲音，這也並不能變更寫品的性質，寫品與直接底物質底美完全不同。說包含「神曲」底那部書，或包含「黨·覺萬」(註一〇)底那部樂譜是

美底；和以譬喻底口氣說包含瑪珂安傑羅的「摩西」（註一一）底那塊雲石，或是包含「耶蘇現靈光」（註一二）底那塊着色板是美底；「美」在前後兩組實例中底意義沒有人認為相同。這兩組事物都有助於美的再造，但是前一組比起後一組，所走底路要較長較灣。

【自由底美與非自由底美】 另有一個美的區分，在美學著作中仍可見到，就是自由與非自由的分別（註一三）。非自由底美意指含有兩重目的底東西，一重目的是審美以外底，另一重目的是審美底（直覺品的刺激物）；因為第一重目的對第二重目的加以限制與障礙，所生底美就被人認為非自由底。

建築品尤其是著例；惟其如此，建築往往不在「美術」（註一四）之列。一座廟宇先要合宗教典禮的用，一座民房必須包含一切為生活方便底房間，而且必須根據這種方便佈置，一座堡壘必須建築得能抵禦某種軍隊的攻擊和某種武器的轟屠。因此人們斷定建築家的範圍是有限制底；他可以使廟宇，民房，堡壘有幾分「美化」；但是他為那些建築物的目的所限，就只能在「不傷害那些非審美底而卻重要底目的那一個限度以內，去實現他的一部份美的理想。

另一些實例是所謂應用於工業底藝術。盤、杯、刀、鎗、梳，都可以做得美；但是據說它們的美不宜過度，以至防阻我們用盤子吃東西，用杯子飲水，用刀子裁割，用鎗射擊，或用梳子理髮。印刷術據說也是如此：一部書應該印得美，卻不應美到令人難讀或不能讀。

【評非自由底美】對於這一切，我們首先要說底是：外在底目的，正因其爲外在底，對於刺激審美底再造那另一目的，不必定是一種限制或障礙，所以主張例如建築那種藝術在本性上就是不完全，不自由，因爲它須服從其它底實用目的，這見解並不正確；就事實說，只是建築中有許多好作品一個事實就可以打消這這種誤解。

其次，不僅兩個目的並存，不一定就互相衝突，我們要補充一句：藝術家總有辦法防止這種衝突。怎樣辦呢？只須把有實用目的底事物的用場當作材料，擺進他的審美底直覺和外射作用。他無須另加什麼到那事物上去，纔能使它成爲審美底直覺品的工具，如果它完全能適合它的實用底目的，它就會成爲這種工具了。鄉村住房和宮殿，教堂和營房，刀和犁頭之所以美，並不因爲它們經過裝飾美化，而是正因爲它們能表現它們實用底目的。一件衣服美，只因爲它恰合某種身份和某種身材底人。柔情底亞美達替戰士李納爾多（註一五）在腰間挂底那把刀並不美，「裝飾得只像一件無用底裝飾品，不像戰爭用底可揮掃自如底武器」或是它縱然算美，也只是就那位女魔術家的眼光和幻想來說，她愛看她的情人，像那樣女性地裝備起來。審美底活動和實用底活動常能並行不悖，因爲表現就是真理。

有一點卻不能否認：審美底觀照有時確妨害實用。比如說，一個普徧底經驗是看到新底物件那樣適合實用目的，那樣美，以至令人往往捨不得糟踏它們，捨不得放棄觀照來使用。就是爲了這個緣故，普魯士的威廉王

極不願意派他的漂亮底砲兵隊上火線，儘管他們頂會打仗；他的兒子腓列德里克大帝沒有他那樣愛美，就藉那些砲兵們立頂好底戰功。

【創造的刺激物】我們把物質底美當作再造內在底美（或表現品）的助因，也許有人反駁：藝術家着手去畫，刻，寫，纔作成他的表現品，所以物質底美往往在審美底美之前而不在後（註一六）。這對於藝術家的程序不免是一種膚淺底看法，藝術家在實際上從來不着一筆，如果先沒有在想像中把所要着底一筆看清楚，如果他先沒有看清楚而就着筆，那就不是使他的心裏表現品（還不存在）外射，而是當作一種嘗試，要找向前再思索再疑神的出發點。物質底出發點並不是在物質上為美底再造的工具，而是一種可以叫做「引路」或「觸機」底媒介，例如退隱到寂靜處，或是藝術家和科學家所用底嘗很奇怪底其它辦法，各人有各人的癖性，也就有各人的辦法。老美學專家鮑姆嘉登（註一七）勸詩人藉騎馬，喝不過量底酒，並且（如果他們無邪心）看美人去找靈感。

第十四章 物理學與美學的混淆所生底錯誤

有一串錯誤底學說起於不能瞭解審美底事實（藝術底靈見）與物質底事實（幫助藝術的再造的工
具）的關係純是外在底，我們在此應提一提，並且依據上文底道理略加批評。

【評審美底聯想主義】 把審美底事實認為兩個意像的「聯想」那一種聯想主義（註二）就起於上述
瞭解的缺乏。審美底意識是完全整一底意識，不是兩股合成底意識，這聯想說的錯誤與審美底意識極不相容，
它是怎樣來底呢？正因為把物質底事實和審美底事實分開來看，當作兩種不同底意像，甲意像拉着乙意像走
進心靈，甲走在前而乙走在後。一幅畫分爲畫的意像和畫的意義的意像；一首詩分爲文字的意像和文字的意
義的意像。但是意像並沒有這種二元：物質底事實並不以意像的資格進入心靈，它只致令意像的再造或回想
（這意像是唯一底，也就是審美底事實），因為它盲目地刺激心理組織，生出印像，相當於原已作成底審美底
表現品。

聯想主義者（現在美學園地的僭越者）想逃脫這個困難，想把他們的聯想原則所破壞了底整一，重新
確立起來，他們的企圖是可發人深省底。他們有些人主張那回想起底意像是無意識底，又有些人不要無意識，

主張那意像是含混底，朦朧底，依稀彷彿底；這樣把記憶的弱點變成審美底，事實的優點。但是這一說難免下面底兩難之境：不是保留聯想而放棄整一（註二），就是保留整一而放棄聯想。沒有第三條逃出困難的路。

【評美學底物理學】由於不能澈底分析所謂自然底美，認清它只是審美底再造的一個事件，由於把自然底美認成已在自然中天生成就，於是許多美學著作中都有一部分講所謂「自然底美」或「美學底物理學」（註三）；甚至再分為美學底礦物學，植物學和動物學。我們也不否認這些著作裏有很多正確底話，並且它們本身往往就是藝術作品，很美麗地表現作者的想像，幻想或印像。但是我們必須說，追究狗是否美，鴨嘴獸是否醜，白蓮是否美，葵菜是否醜，這從科學觀點看是荒謬底。這錯誤其實是雙重底。第一，美學底物理學和文藝種類說犯同樣底含糊，想把審美底性質勉強加諸理智的抽象品（註四）。其次，它沒有認清所謂自然底美實在是如何形成底，像我們已經說過；如果明白這形成的真相，某某動物、花、或人是美還是醜的問題就根本不能成立。凡是不由審美底心靈創造出來底，或是不能歸到審美底心靈底東西，就不能說是美或醜。審美底作用起於把自然底事物安排在想像底聯貫體裏面。

【評人體美說】這雙重錯誤在「人體美」的問題中也可以見出，這問題有許多整部書籍討論過。我們首先要把討論這問題底人們從抽象引到具體，要問他們：你們意指人體為什麼呢？男人的，女人的，還是「陰陽人」的？姑且假定他們回答說要分兩種研究，一種研究男性美，一種研究女性美（真有作家們鄭重其事地討

論是男人還是女人比較美，我們就再問：「男性美也好，女性美也好，那一個種族呢？白種、黃種、黑種、或是任何存在底種族，是你們所要挑選底呢？」姑且假定他們說限於白種，我們又追問下去：「白種中那一個民族呢？」我們把他們逐漸縮到白種世界中某一角落，比如說，從意大利人逐漸遞降到塔斯康省人，西安那市人，卡摩利亞門區人；我們就再問：「很好，但是那種年齡，那種境遇，那種姿度底人體呢？新生下地底，小孩底，青年底，成年底，中年底呢？休息時底，工作時底，像保羅鮑特所畫底牛，還是像再伯讓所畫底甘尼米德（註五）那樣忙着呢？」

用這種遞降的方法，我們就達到毫無定性底個體，或是用手指出來底「這裏這個人」到了這裏我們就不難見出那第二重錯誤，我們只須回想上文關於自然底事實所說底話，就是自然底事實有時美，有時醜，隨所取底觀點和藝術家的心境為轉移。那泊勒斯海灣還有人說不美，還有藝術家們說它不能表現什麼，說它還不如北歐海岸的「陰森底棕林」和「雲霧和刮着不歇底北方」，既然如此，美醜原是相對底，人體既是無窮暗示的源泉，是否也有這種相對性呢？

【評幾何圖形美】幾何圖形美的問題也與審美底物理學相關。如果幾何圖形意指幾何上底概念（如三角形，方形，錐形的概念），正因其為概念，便無美醜可言。如果它們意指有一定幾何圖形底物體，就要看它們安排在什樣底意像底聯貫體裏而定美醜，如同一切自然底事實一樣。有人以為幾何圖形凡是向上指着底就美，因為暗示堅定與力量。這也許是，我們並不否認，但是另一方面我們也不能否認有些事物引起不穩定與柔

弱的印像，因其本要表現如此，也可以美；並且在這情形之下，直線的堅定和錐形或等邊三角形的輕俊反而成爲醜的成分。

關於自然的美，幾何的美，以及類似底史事底美和人體底美之類問題，在同情說的美學中，確實不顯得那樣荒謬，因爲同情說把「審美底美」認成起快感底事物的表現。但是要用科學底方式來斷定什樣內容是可起同情底，什樣內容是絕對不可起同情底，這種企圖仍不免錯誤。縱然還站在同情說的範圍以內，並且接受它的前提。我們解決這一類問題時，只須複述浩越司詩集第一卷第一章賦體詩底「有些人」和里阿巴第給卡羅·泊波里的信中「有些人」（註六）那兩段話，附上一個無限長底書後。各人有各人的美底事物（即起同情底事物），猶爲各人有各人的情人。戀愛學並不是科學。

【評模倣自然說的另一面】藝術家在造作人爲底工具，或物質底美時，往往有自然存在底事實擺在眼前。這些叫做「模範」（模特兒）物體，布疋，花卉之類。我們姑且看看藝術家的速寫稿，練習稿和筆記等：里阿那多在作「最後晚餐」時，在他的筆記簿裏記下：「覺凡麗娜，一副奇異底臉，住在醫院中聖卡特林教堂裏；喀斯蒂李昂住在慈悲寺，他的頭很好；耶穌的像，可以用覺凡孔德，摩羅羅主教的隨員。」如此等等，從此就有藝術家模倣自然那個錯覺，其實說得也許較精確一點，應該是自然模倣藝術家，服從藝術家。藝術模倣自然說，以及這一說的變相，比較近理底藝術理想化自然說（註七）往往從這個錯覺得到根據與援助。藝術理想化自然說

把藝術的程序弄得顛倒錯亂了；因為藝術家並不是從外在底自然出發，改變它，使它逼近理想；而是從外在底自然的印像出發，達到表現，這表現就是他的理想；從表現再轉到自然底事實，用它做再造理想底事實的工具。

【評美的基本形式說】 審美底事實與物質事實的混淆還有一個後果，就是美的基本形式說。表現，美本身，雖不可分割，而它所藉以外射底物質底事實卻可以分而又分；例如一幅圖畫的平面可分為線紋和顏色，線紋的組合與曲度，顏色的種類等等；一首詩可分為章、句、音步、單音等等；一篇散文可分為章、段、標題、長句、短句、單字等等。這樣分出來底各部分都不是審美底事實，而是勉強劃分底較小底物質底事實。如果朝這條路一直走下去，老是不把審美底與物質底事實分清，我們終必達到底結論就是：真正底美的基本形式就是「原子」。

美必有體積（註八），這個審美底規律曾經三令五申，它就與這原子說不合。小至不可知覺，大至不可分辨，都不能為美。但是由知覺而不由測量定底大小意指一個概念，和數學底概念大不相同。所謂不可知覺和不可分辨底東西確實不能產生一個印像，因為那就不是一个眞事實而是一個概念（註九）。說美須有體積因此就等於說它須有物質底事實，可引起美的再造。

【評尋求美的客觀條件】 繼續尋求美的物質底規律或客觀底條件，於是有這樣問題：美相當於何種物質底事實呢？醜相當於何種物質底事實呢？相當於那些可以數學方式決定底聲音、顏色、大小的配合呢？作這種檢討正無異在經濟學中從交易品的物質底性質去尋交易的規律。這種企圖的不斷失敗理應使人明白它的

無用。尤其在我們的時代，人們嘗揚言要有「歸納底」美學，或是由下而上底美學，遵照自然科學的程序，不隨便下結論。歸納底嗎？但是美學像每一種哲學底科學一樣，總是同時是歸納底和演繹底；這兩個方法並不能分開，任何一法都不能單獨成爲真科學的特徵。這「歸納」一詞却也不是隨便說出底，用意是指審美底事實不過是一種物質底事實，要用物質底和自然底科學所特有底方法去研究。

根據這個假定和信念，歸納底美學，由下而上底美學（這謙虛中有多少驕傲！）就開始它的工作。它慎重地開始搜集一些「美底事物」，例如許多各種形樣各種大小底信封，於是問那些產生美的印像，那些產生醜的印像。印像可以想到底，歸納底美學家馬上就感到一種困難，因爲同一事物從某一方看是醜，從另一方面看卻美。一個公文信封用來裝情書未免太醜，用來裝印刷傳單卻恰合式；這印刷傳單若是裝在英國紙製方信封裏，也就不好看，至少有點滑稽。這個根據簡單常識底考慮應該可以提醒歸納底美學家：美沒有物質底存在；這樣就可使他們不再作那無益而可笑底探討。可是不然，他們想出了一個方便法門，這是否屬於自然科學的謹嚴底方法卻很難說。他們把那些信封傳給許多人看，要來一個全民票決，用大多數底票來決定美底東西美在哪裏，醜底東西醜在哪裏。

我們不再在這題目上浪費時間了，恐怕我們不是在闡明美學和它的問題，而是在說滑稽故事。事實上歸納底美學家們連一個規律都還沒有發見（註一〇）。

【美學的天文學】 沒有醫好病而對醫生絕望，人容易把命交給江湖騙客。相信可以替美找出自然科學底規律者正是如此。藝術家們往往也採用經驗底教條，例如關於人體各部比例底，關於黃金段底（一線分為二段，短段與長段之比，等於長段與全線之比 $\phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$ 名為「黃金段」）（註二）。這種教條很容易變成他們的迷信，他們以為作品即由此成功。例如瑪珂安傑羅留下一個秘方給他的徒弟馬柯德賓納，教他「嘗畫一個金字塔形底蛇形底形體，以一，二，三，乘它。」這秘方並沒有能使這位徒弟不平凡，我們從那泊勒斯城市藏底他的許多畫，就可以看出。另一些人把瑪珂安傑羅的話當作另一秘方的根據，就是蛇形曲線是真正底「美底線紋。」許多整部著作都討論這些美的規律，黃金段，蛇形曲線。我們以為這些都應該當作美學的天文學。

第十五章 外射的活動諸藝術的技巧與理論

【外射的實用底活動】 物質底美的造作，像我們已經說過底，須有一種清醒底意志，常注意照管，不讓某些靈見，直覺品或表現品遺失了。這種意志可以極迅速地發動，好像出諸本能，也可以需要長久而辛苦底意匠經營。無論如何，以這種方式，而且只以這種方式（即造作備忘底記錄或物質底對象）實用底活動纔與審美底活動發生關係，這就是說，實用底活動不復只是審美底活動的陪伴，而是它的一個真正地顯明底階段（註一）。我們不能憑意志去有，或沒有，某種審美底直覺；但是我們能憑意志要，或不要，把那直覺外射出去，或則無寧說，要不要把已造成底外射品保留起來，傳達給旁人（註二）。

【外射的技巧】 外射這個意志底事實須根據許多繁複底知識。這些叫做「技巧」，像一切實用底活動所根據底知識一樣。因此談「藝術的技巧」如同談物質底美，都是用譬喻底簡略底說法，如果說得較精確一點，藝術的技巧就是「效用於實用活動底知識，用來產生審美底再造的刺激物」（註三）。爲着避免這樣冗長底字句，我們在此無妨利用普通底術語，好在我們已把它的意義懂清楚了。

技巧底知識效用於藝術底再造，這可能性使人妄想內在底表現也有一種審美底技巧，這就是「內在底

表現的手段」說（註四），這是絕對不可思議底。理由我們知道很清楚：就表現本身來看，它是一種基層底知識活動，惟其如此，它先於實用底活動和光照實用活動底理智底知識，不須依靠它們，它也可以幫助決定實用底活動，但是它自己不為實用底活動所決定。表現沒有「手段」，因為它沒有手段所要達到底「目的」。它對事物起直覺，不對事物起意志，所以它不能分析為意念，手段，目的那一些抽象底原素。人們往往說某作家發明了小說或戲劇的新技巧，某畫家發明了一種配光的新技巧，「技巧」在這裏是隨便用底，因為「新技巧」就是那部小說本身或是那幅畫本身，不是什麼其它東西。配光是那幅畫的直覺本身裏面底事，而一個作劇者的技巧也就是他所構思成底戲劇本身。「技巧」又有時用來指一個失敗底作品的某某優點和劣點；人們委婉地說：構思不好，技巧卻好；或是構思本好，技巧卻壞。

在另一方面，我們在談油畫，鋅板蝕刻，石膏雕刻的各種方法時，用「技巧」這名詞就很恰當；但是這裏「藝術底」那個形容詞就可作譬喻底意義用。一種戲劇底技巧，在審美底意義上說，雖不可能；一種舞台底技巧，或則無寧說，外射某某審美底作品的手續，卻非不可能。比如說，十六世紀後半期意大利舞台開始用女演員代替男扮女演員；後來十七世紀威尼斯的舞台經理們完成了迅速換景的機械，這些確是舞台技巧上真正底發明。

【諸藝術的技巧方面底理論】藝術家們想外射他們的表現品時所應用底技巧底知識，集合在一起，可

以分成各組，這些可以稱爲「諸藝術的理論」。例如建築的理論（包括機械學底規律、材料力學的知識，以及和石灰水泥底方法的手冊）、雕刻的理論（包括關於刻什麼石頭用什麼工具，如何混合銅錫成青銅，如何使用刻刀，如何精確地鑄成石膏或粘土模型，如何使粘土保持潮潤之類指示）、圖畫的理論（討論膠畫、油畫、水彩畫，着手墨筆畫的種種技巧，以及人體的比例、透視的規律）、演說的理論（包括發音、練習、強音的方法，以及裝腔作勢之類的教條）、音樂的理論（討論聲音調質的配合與融化之類）；如此等等。這種教條規箴的彙集在各國典籍中都很多。因爲我們難說某種東西知道了有用，某種東西知道了無用，這類書籍往往成爲一種大辭典或須知事項的目錄。維屈魯維司（註五）在他的建築學論著中說建築師須有文學、圖畫、幾何、數學、光學、歷史、自然科學、倫理哲學、法學、醫學、天文學、音樂之類知識。一切都值得知道；且把藝術學會就完事大吉。

這種經驗之談的彙集顯然不能化爲科學。它們包括從各種科學與各種訓練取來底知識，而它們的哲學底與科學底原則也就須在這些科學與訓練中找出。提議要替各種藝術建立一種科學底理論，就無異把本性是雜多底東西化爲同一，要把本爲彙集纔放在一起底東西失其爲彙集。如果我們要把建築家、畫家，或音樂家的手冊化成科學底形式，除掉力學、光學或聲學的普徧原則之外，顯然就沒有剩下什麼。如果我們要把散在這些手冊中底真正是術藝底見解抽出來獨立，使它們成爲科學底系統，我們就須離開諸個別藝術的範圍，而進到美學的範圍，因爲美學總是普徧底美學，或則說，美學不能分爲普徧底與特殊底。具有很強底科學本能而且

自然傾向於哲學底人們如果動手創這些理論，寫這些手冊，就會發生上述情形（始於要討論一種技巧而終於寫成一部美學。）

【評諸個別底藝術的美學底理論】 物理學與美學的混淆到了極點，如果人們幻想諸個別藝術的美學底理論可以回答下列諸問題：每種藝術有什麼限度？什麼東西可以用顏色表現？什麼東西可以用聲音表現？什麼東西可以單色線紋表現？什麼東西可以用各種顏色的配合表現？什麼用調質，什麼用音律與節奏？形體底藝術與聽覺底藝術，圖畫與雕刻，詩歌與音樂，這些中間各有什麼界限？

翻譯成科學底語言，這就無異於問：聲學與審美底表現有什麼關係？光學與審美底表現有什麼關係？如此等等。從物質底事實到審美底事實既無路可通，從審美底事實到特種組別底物質底事實，如光學或聲學的現象之類，如何有路可通了（註六）？

【評諸藝術的分類】 所謂「諸藝術」並沒有審美底界限，如果有，它們也就應各有各的審美底存在（註七）；我們已經說明過，諸藝術的區分完全起於經驗。因此就諸藝術作美學底分類的一切企圖都是荒謬底。它們既沒有界限，就不可以精確地確定某藝術有某某特殊底屬性，因此，就不能以哲學底方式分類。討論諸藝術的分類與系統底書籍若是全付一炬，絕無損失（在說這話時，我們對於在這上面花工夫底那些作者們仍有極大底敬意。）

許多作這種系統化底企圖都可以證明系統化的不可能。第一個最普通底區分是把諸藝術分爲「聽」、「視」、「想像」三類（註八），好像眼、耳、想像三者站在平等地位，可用同一邏輯標準或分類基礎得出來。另一批人提議把諸藝術分爲「空間底」與「時間底」、「靜底」與「動底」諸類（註九），好像空間、時間、靜、動這些概念能確定特種底審美底形式的屬性，而且與藝術（就其爲藝術而言）有什麼相干。最後，又有一批人把諸藝術分爲「古典底」與「浪漫底」或是分爲「東方底」、「古典底」與「浪漫底」（註一〇），因此就把單純底歷史底名詞認成有科學底概念的價值，就陷於上文已批評過底就各種藝術作修詞學底區分那一個錯誤。此外又有人把諸藝術分爲「只能從一面看底」例如圖畫，與「可從各面看底」例如雕刻。還有許多類似底妄誕底區分在天在地都說不通。

諸藝術的界限說，在當初提出時，對於某一派的見解也許是一種有益底帶批評性底反抗，這派人相信一種表現品可以改作爲另一種表現品，例如把「伊里亞德」或「失樂園」（註一一），那部詩改作成爲一組圖畫；他們並且從是否可以讓畫家翻譯爲畫，來斷定一首詩的價值大小。但是那反抗雖然合理而且佔勝，這卻不能證明反抗所用底辯論理由和建立底系統就是對底。

【評諸藝術的聯合說】 諸藝術的聯合說是諸藝術的界限說的附庸，界限說倒塌，它也就倒塌了。既承認諸個別藝術有分別與界限，問題就來了：那種藝術是最強有力底呢？把幾種藝術聯合在一起，我們是否得到更

強有力底效果呢？我們對此毫無所知，只知道在每個事例中某某藝術底直覺品需要某種物質底媒介，某某藝術底直覺品需要它種物質底媒介，作再造的憑藉。有些劇本只須一讀就可以見出它們的效果，另一些劇本卻要藉表演和佈景。有些藝術底直覺品爲着完滿底外射，需要語文、歌、樂器、顏色、雕像、建築和演員；另一些藝術底直覺品只須寥寥數筆，略見輪廓，就已很完全。如果以爲表演、佈景和上述其它諸事項擺在一起，要比單純底閱讀和寥寥數筆底輪廓爲更強有力，那就是錯誤底想法；因爲上述諸事項或諸組事項中每一種都各有不同底目的，目的不同，媒介的力量強弱就無從比較。

【外射底活動與效用和道德二者的關係】最後，只有把真正審美底活動和外射的實用活動分得清楚嚴密，我們纔能解決「藝術與效用」和「藝術與道德」的關係那些繁難底問題。

我們前已說明，藝術就其爲藝術而言，是離效用、道德以及一切實用底價值而獨立底。如果沒有這獨立性，藝術的內在底價值就無從說起，美學底科學也就無從思議，因爲這科學要有審美底事實的自主性爲它的必要底條件。

但是以爲藝術家的靈見、直覺，或內在底表現品的這種獨立性應該推廣到外射與傳達的實用底活動，那就不免錯誤；這些實用底活動可以隨審美底事實而起，也可以不隨它而起。如果藝術意指藝術的外射，效用與道德就有資格參入，就有權作自家房屋的主人。

我們其實並不把在心中造就底許多表現品或直覺品全部都表現出來；我們並不把心中每個思想都大聲說出，寫下，印起，畫起，拿它向大衆展覽。我們從已構思成就底或至少是有綱要底許多直覺品之中加以「選擇」，而這選擇須受經濟情況與道德意向的原則節制。所以已經擬定一個直覺品了，是否要把它傳達給旁人，傳達給誰，何時傳達，如何傳達等等都還是待裁決底問題；這些考慮全要受效用與倫理的原則節制。

因此，我們覺得「選擇」、「興趣」、「道德」、「教育目的」、「得大衆歡迎」之類概念也有幾分道理；雖然拿它們勉強加諸就其爲藝術而言底藝術，它們就沒有道理，我們自己已把它們從純粹底美學中排去了。錯誤常帶有幾分真理。人們發出那些錯誤底美學底議論，原着眼於實用底事實，這些是外加到審美底事實上，去，實屬於經濟底和道德底生活範圍。

把審美底再造的媒介弄明白了，就可爲藝術爭更大底自由；我們贊同這個意見，把立法的事宜和裁制不道德底藝術的法律行爲都讓給僞君子，傻瓜，和浪費時間者。但是宣告這種自由，定這種自由的界限，無論這界限多麼寬，卻總是道德範圍以內底事。在任何情形之下，藝術獨立那一個最高底原則，那一個美學底基礎，總不能援引來爲虎作倀，一個藝術家在外射他的想像時，如果像不道德底投機者，逢迎讀者的不健康底趣味，或是小販子在公共場所出賣淫畫淫像，都不能援引這最高原則來洗刷罪狀，維護自由。後一個事例是警察的事，前一個事例則應受道德意識的審判。對藝術作品作審美底判斷，與站在實用人的地位底藝術家的道德卻毫不

相干；藝術品可以旁遷到壞目標方面去，這與藝術的純爲知解底觀照一個本性相違，審美底判斷與此也毫不相干（註一二）。

第十六章 趣味與藝術的再造

【審美底判斷，它與審美底再造相同】全部審美底和外射底程序都已完成了，一個表現品既已造成，而且凝定於一種固定底物質底材料了，什麼纔算「判它」呢？「把它在自己心中再造出來，」藝術批評家同聲回答。這回答很好。為澈底瞭解這事實，我們且用一個表格來說明它。

某甲感到或預感到一個印像，還沒有把它表現，而在尋求它的表現。他試用種種不同底字句來產生他所尋求底那個表現品，那個一定存在而他卻還沒有得到底表現品。他試用文字組合M，但是覺得它不恰當，沒有表現力，不完善，醜，就把它丟掉了；他再試用文字組合N，結果還是一樣。「他簡直沒有看見，或是沒有看清楚。」那表現品還在閃避他。經過許多其它不成功底●試，有時離所瞄準底目標很近，有時離它很遠，可是突然間（幾乎像不求自來底）他碰上了他所尋求底表現品，「水到渠成。」霎時間他享受審美底快感或美底東西的快感。醜和它的附帶底不快感，就是沒有能征服障礙底那種審美底活動；美是顯得勝利底表現底活動。

我們從語文範圍裏舉出這個實例，因為它比較平易近人，因為我們人人都說話，雖然不都作畫。現在如果另有一個人，我們稱他為乙，要來判斷那個表現品，決定它是美或醜，他「必須把自己擺在甲的觀點上，」藉助

於甲所供給他底物質底符號，再循原來底程序走一過。如果甲原來看清楚了，乙（既已把自己擺在甲的觀點）也就會看清楚，看見這表現品是美底。如果甲原來沒有看清楚，乙也就不會看清楚，就會發見這表現品有些醜。正如甲原來發見它如此。

【紛歧的不可能】也許有人說：我們沒有考慮到兩種其它情形：甲看見清楚而乙看見不清楚，甲看見不清楚而乙看見清楚。嚴格地說，這兩種情形都不可能。

表現底活動，正因其爲活動，不是隨意任便，而是心靈底必然；它只有一個方法，那就是正確底方法，去解決某一固定底審美底問題。有人對這平常話也許抗議說：有些作品在藝術家自己看原是美底，後來在批評家看卻是醜底；也有些作品爲藝術家自己所不滿意，認爲不完善或失敗底，後來批評家們卻以爲它們美，完善。但是在這種事例中必有一方面是錯誤底，不是藝術家，就是批評家；有時是藝術家，有時是批評家，一個表現品的作者有時並不完全認清在他的心靈中發生底東西。匆忙，虛榮心，省察的缺乏，理論上底偏見，都叫人們說，而且甚至相信，自己的某些作品是美底，其實如果他們真正向心中省察一番，就會見出它們是醜底，因爲它們本是醜底。比如可憐底唐奎訶（註二）很鄭重其事地把紙板製底遮面甲安在他的頭盔上，頭一次搏鬥就見出那塊遮面甲的抵抗力薄弱，下一回碰到一刀很準確地戳過來，就不敢再用它來遮擋，只宣告它是（據作者說）「帶起來頂美底。」在其它事例中同樣理由，或是相反而可例推底理由，使藝術家的意識昏迷，把自己的成功底作

品估價過低，或是他在藝術的自然流露中，本已做得很好底作品，他偏要把它丟開再做，反而做得沒有那樣好。塔梭丟開「耶露撒冷解放了」去做「耶露撒冷征服了」，便是一個實例。同理，批評家們也往往因為匆忙，懶惰，省察的缺乏，理論上底偏見，私人底恩怨以及其它類似底動機，把美底說成醜底，醜底說成美底。如果他們能消除這些擾亂底因素，他們就會如實感覺到藝術作品的價值，不把它留給後世人，（那個較勤勉而且較冷靜底裁判者）去給獎，或是主張當時批評家不會主張底公道。

【趣味與天才相同】從上述道理，我們可以看出批評和認識某某為美底那個判斷的活動，與創造那美底活動相同。唯一底分別在情境不同，一個是審美底創造，一個是審美底再造。下判斷底活動叫做「趣味」（註二），創造底活動叫做「天才」，趣味與天才在大體上所以相同。

有一句常談：批評家要有幾分藝術家的天才，而藝術家也應有趣味，這話可約略見出天才與趣味相同；另一句常談也是如此：趣味有主動底（創造底）和被動底（再造底）兩種。但是另有一些也是常說底話卻否認天才與趣味相同，例如說有趣味而無天才，或有天才而無趣味。這些話是無意義底，除非它們只是指分量底或心理底差別；有些人創造藝術作品，其中主要底部份出於靈感，次要底部份疏忽有缺點，就叫做有天才而無趣味；有些人在片段底或次要底方面有優點，卻不够有力作一個偉大底藝術底綜合，就叫做有趣味而無天才。其它類似底話也容易作類似底解釋。但是如果在趣味與天才，藝術的創造與再造之中，設立一個根本底分別，

則傳達與判斷就都變成不可思議，我們如何能對陌生底東西下判斷呢？用某種活動造成底東西，如何能用另一種活動去判斷呢？批評家也許是一個小天才，藝術家也許是一個大天才；但兩人的本性必仍相同。要判斷但丁，我們就須把自己提升到但丁的水準；從經驗方面說，我們當然不是但丁，但丁也不是我們；但是在觀照和判斷那一頃刻，我們的心靈和那位詩人的心靈必須一致，就在那一頃刻，我們和那位詩人是二而一。我們的渺小底心靈能應偉大底心靈的迴聲，在心靈的普照之中能隨着偉大底心靈逐漸長大，這個可能性就全靠天才與趣味的同一（註三）。

【與其它各種活動類比】我們無妨趁便提及，以上關於審美底判斷一番話也可適用到任何其它活動和任何其它判斷；科學底、經濟底和倫理底批評都可作同樣看法。姑且只提倫理底批評來說，我們只有設身處地去體會某人作某種決定底動機，纔能判斷那人的決定是否為道德底。否則一種行為無從瞭解，也就無從判斷。一個殺人者可以是壞蛋，也可以是英雄；這分別在某種限度以內對社會的防衛無關宏旨；無論他是壞蛋還是英雄，社會對他同樣懲處；可是我們如果要從道德底觀點去辨別判斷，殺人者是壞蛋還是英雄的問題就不是無關宏旨了；所以我們不能不把殺人者的個人底心理研究出來，以便確定他的行為的真相，不僅是它的法律方面，尤其是它的道德方面。在倫理學裏人們也往往提到道德底趣味或機警，相當於普通所謂道德底意識，即善底意志本身。

【評審美底絕對主義（理智主義）與相對主義】 上述審美底判斷或再造一番說明，對於絕對主義者與相對主義者，承認趣味的絕對性者與反對趣味的絕對性者，贊同而又指謫。

絕對主義者肯定美是可以判斷底，這並不錯；但是這肯定所根據底理論卻不能成立，因為他們把美（即審美底價值）認成不在審美底活動裏面底一種東西，認成一種概念或模型，藝術家在他的作品裏就實現這概念，而批評家後來判斷那作品本身時也還利用這概念。其實這類概念和模型在藝術中並不存在；因為既已承認每種藝術都要從它本身上去判斷，而且它本身就是它的模型，這其實就已否認有美的客觀底（外在底）模型，無論它們是理智底概念，還是在形上學底天空懸着底觀念。

在提出這意見時，他們的論敵，相對主義者，是很對底，比絕對主義者算是一步。但是他們的主張開始雖有理，後來卻也變成一種錯誤底理論。援引「談到趣味無爭辯」那句古話，他們相信審美底表現品與一般生快感和不快感底東西性質相同，每個人對此有每個人的感覺，無從爭辯。但是我們明知生快感和不快感底東西是功利底實用底事實。從此可知相對主義者否認審美底事實有特殊性，又把表現混為印象，知解底活動混為實用底活動了（註四）。

真正底解決辦法在把相對主義（心理主義）和錯誤底絕對主義都丟開，承認趣味的標準是絕對底，但是不像理智的以理性化顯現底那樣絕對，而是本着想像的直覺底絕對性。因此，真正是表現底活動的東西都

應承認其爲美，表現底活動和被動（註五）混在一起衝突而未解決底東西都應承認其爲醜。

【評相對底相對主義】在絕對主義者與相對主義者之間還有第三類人物，可以叫做相對底相對主義者。他們承認其它範圍內有絕對價值，卻否認美學範圍內有絕對價值。他們以爲辯論科學或道德問題是合理底，可辯護底，因爲科學全靠共相，而共相對於一切人是公同底，道德全靠責任，而責任也是一個普遍底人性的規矩；至於藝術全靠想像，怎樣能辯論它呢？但是不然，不僅想像底活動仍有普遍性，仍與邏輯底概念和實用底責任一樣伏根於人性；而且這相對底相對主義還有一個入首就碰到底難點。如果我們否認想像的絕對性，就必同時否認理智底或概念底眞理的絕對性，骨子裏也就否認道德的絕對性。道德不要假定先有邏輯底分別麼？邏輯底分別可不要藉文字表現，要藉想像底形式，纔可以讓人明白麼？如果想像的絕對性取消了，心靈的活就必從基礎倒塌下來。一個人就不能瞭解另一個人，或是一頃刻以前底自己，（這在一頃刻以後看，已另是一個人。）

【以刺激物與心理情況的變化爲理由底反駁】不過判斷的紛歧是一個無可置疑底事實。人們對於邏輯底、倫理底和經濟底估價，意見常相左；對於審美底估價還是如此，或更甚。我們在上文所舉底理由（匆忙，偏見，情慾等等）縱然可以減少，卻不能消除，這種紛歧的重要性。在談再造的刺激物時，我們曾加了一句警告說：「如果一切其它條件都湊合，」再造纔會發生。它們是否湊合呢？這假設是否符合事實呢？

它好像並不符合。要憑藉一個合宜底物質底刺激物，設法去再造一個印像，還有兩個要件：第一，這刺激物常不變；其次，希望再造底印像原來在什樣心理情況發生，現在身體機構還要維持那樣心理情況，事實卻不然，物質底刺激物常在變動，心理情況也常在變動。

油畫變黑暗，壁畫褪色，雕像失掉手脚和鼻子，建築全部或局部毀壞，樂曲的演奏法失傳，詩的正文被不高明底鈔錄或印刷弄得錯脫。這些是物質底刺激物天天遇到底變故的著例。至於心理情況，我們不消多說聾盲之類消失某某整個方面底心理印像，更重要底是那些基本底，日常底，不可避免底，無終止底社會的變動，以及我們個人生活的內心狀態的變動。但丁的「神曲」的文字聲音對於參與第三羅馬（註六）時代的政治底那些意大利公民所生底印像，和它對於見聞較確接觸較密底與詩人同時底人所生底印像必不相同。契瑪布衣（註七）所畫底「聖母」現在掛在新聖瑪麗教堂裏，對現在底遊客和對十三世紀佛羅林司市民，意味是否相同呢？縱然她沒因古舊而黑暗，我們不應該猜想，她現在所生底印像大不如前麼？就拿同一詩人來說，他的早年作品，老年再讀時，心理情況完全變了，能否產生同樣印像呢？

【評自然底符號與習成底符號的分別】有些美學家確想在刺激物與刺激物，自然底符號與習成底符號之中立出分別。據說自然底符號對於一切人有恆同底效果，而習成底符號則只對於某一部份人能生效果。他們相信：圖畫所用底符號是自然底，詩所用底符號是習成底。但是這種分別最多也只是程度上底。人常說圖

畫是人人瞭解底語言，詩就不然；例如里阿那多就覺得圖畫的特長在「不像文字，不需要各種語文的傳譯者」對於人和動物都能引起快感。他談到一個家庭中父親的畫像的故事，話「孫子們還在襁褓中就知道愛它，連家裏底貓狗也是如此。」但是也有另一些故事似乎使小孩和貓狗都懂圖畫一個信念動搖，例如一個野蠻人把一個兵士的畫像認成一條船，把一個騎馬人的畫像認成只有一條腿。幸而人們無用辛苦研究，就可以明白畫，詩和一切藝術作品，只是對於有訓練底可以懂得它們底人們終能發生效果。自然底符號並不存在；一切符號都是習成底，說得更精確一點，都是受歷史底條件決定底。

【變異的克服】承認了這一點，我們如何能憑藉物質底對象把表現品再造出來呢？情況已不同了，如何能得到同樣效果呢？儘管有為再造而設底物質底工具，儘管所謂再造都是新底表現品，我們是否必斷定表現品不能再造呢？如果物質底和心理底情況的變異在本性上就不可克服，這就會是當然底結論。但是它們既沒有必不可克服的道理，我們就要斷定：只要我們能，而且願，把自己擺在原來造作刺激物（物質底美）那個情況中，再造總會發生。

我們能把自己擺在那個情況中，這不僅是一種抽象底可能，而且事實上我們確常這樣辦。假如不這樣辦，個人底生活（這就是我們與過去底自我心靈交通）和社會底生活（這就是我們與同類人的心靈交通）就都成爲不可能了。

【修補還原與歷史底解釋】至於物質底對象，把詩文的正文修補還原底古文字學者與語文學者，圖畫雕刻的修補還原者，以及其它勤勉底工作者所努力做底事正是要使物質底對象保持或恢復它原有底一切力量。這些企圖固然不嘗成功，或不完全成功，因為想修補還原底東西與原物銖兩悉稱，是不可能或難能底；但是這裏不可克服者也只是偶然纔有，不應使我們忽略確曾達到底成功。

「歷史底解釋」努力把在歷史過程中已經改變底心理情況在我們心中恢復完整。它使死底復活，破碎底完全，以便我們去看一個藝術品（一個物質底東西）如同作者在創作時看它一樣。

這個歷史底工作有一個條件，就是傳統文獻（註八），藉它纔能收聚分散底光線投於一個焦點上。我們藉記憶的幫助，搜集那物質底刺激物（作品）所從發生底一些事實，擺在它的四周；因此使它影響我們如同它從前影響創作者一樣。

傳統文獻如果斷絕了，解釋就得停頓；在這種情形之下，過去的作品對於我們就默然無語。因此，愛屈拉斯康（註九）或麥西哥底碑刻所含底表現品就是捉摸不着底，我們嘗聽到人種學者們討論野蠻人的一些藝術作品是圖畫還是文字；考古學家和史前史學家們不嘗能有把握地確定在某區域的陶器或其它用具上所發見底圖形是宗教性底還是世俗性底。但是解釋的停頓，和修補還原的停頓一樣，向來不是一個絕對不可跨越底障礙。新史料逐日發見，較好底運用舊史料底新方法也逐日發見，而且這些方法還可望永在進步，這些都可

以把斷絕底傳統文獻聯接起來。

我們無意要否認錯誤底歷史底解釋往往產生所謂「塗去舊字寫新字」的情形，新表現品勉強安放在舊表現品上面，是藝術底幻想而不是歷史底再造，所謂「過去時代的令人留戀」一部份是，由於我們所織在歷史底表現品之上底這些新表現品。因此人們在希臘造形藝術中發見希臘人對於人生底靜穩底直覺，其實他們也很尖銳地感覺到人類盡有底愁苦；人們近來又在巴讓庭（註一〇）底聖像的面孔上發見「第一千年的恐怖」，其實這恐怖是一種誤解，或是後來學者們所造底傳說。但是歷史底批評恰恰就要限制這樣底幻想，精密地確定我們應該採取底觀點。

用上述方法，我們嘗和現在和過去的他國人民能維持心靈上底交通；我們決不應該因為我們偶爾，甚至嘗嘗，遇到一個不知道底或知道不清楚底，就斷定說：所以我們自信在與旁人對話時，其實只是在獨語；或是說：我們連過去向自己說底獨語，現在也無法複述。

第十七章 文學與藝術的歷史

〔文學與藝術中底歷史底批評，它的重要性〕要把藝術作品所從生底原來情況恢復完整，因而使再造與判斷可能，須用如何方法，上文已作簡單底說明；從這說明中可以見出藝術與文學作品的歷史底研究所盡底職責是如何重要，這種研究就是通常所謂文學與藝術的研究法或歷史底批評。

如果沒有傳統文獻和歷史底批評，人類所造成底全部或幾乎全部藝術作品的享受就會喪失而不可恢復；我們就會不比動物好幾多，全困在現時或最近底過去中。一個人重新整理一部書的可靠底正文，解釋已被遺忘底文字和風俗，研究一個藝術家的生活情況，完成一切工作使藝術作品的品質和本來色調復活，他不應受鄙視與嘲笑。

歷史底研究往往受鄙薄底或否定底判斷，因為假定了或證明了這些研究在多數事例中，不能使我們真正瞭解藝術作品。但是我們首先要申明歷史底研究並不以幫助再造和判斷藝術作品為唯一底目的；比如說，一個作者或藝術家的傳記和一代風俗的研究都有它們自己的用處，雖於藝術的歷史是題外事，於別種史學卻非題外事。如果說有些研究不像有什麼用處，也不像能實現什麼目的，我們必須回答：歷史學者往往須甘心

擔任一個搜集事實者的有用而卻不甚榮耀底任務。這些事實在暫時儘管是無形式底，不連貫底，無意義底，對於未來底史學家和需要它們底人們卻是寶藏。如同在一個圖書館裏，人不管要看底書籍還是編目擺在架上，因為有時也許有人要看它們。固然，正如一個聰明底圖書館長比較重視他所認為較有用底書籍而採購來編目，聰明底學者們也有一種本能，在所考核底許多事實材料中認出那些較有用；至於另一批學者們，資稟較差，智力較弱，比較急於生產，卻堆積一些無用底七雜八拉，渣滓垃圾，迷途於瑣細節目與無聊討論。但是這是研究的經濟學的事，與我們不相干。它至多只影響到選題材底教師，花錢印刷發行人，和被邀請來讚揚或指謫研究工作者底批評家們。

在另一方面，歷史底研究的目的在闡明藝術作品，顯然不能單獨地就能使那作品在我們的心中復活起來，把我們擺在可以判斷它底地位；它須先假定有趣味或靈活底有修養底想像力。最大底歷史底淹博學問可以伴着粗疏底或有其它缺點底趣味，遲鈍底想像力，或是像人們所說底，一顆不通藝術底冷硬底心。那一個壞處較小呢？學問淹博而趣味低劣，還是天生成有趣味而無學問？這問題常有人問，最好底方法也許是否認它有任何意義，因為我們不能說那一個壞處較小，也不能說這問題究竟怎樣講。僅僅有學問底人永不能與偉大底人們有心靈底交通，他總不免徘徊於偉大底人們的宮殿外天井裏，樓梯上或外接待室裏；至於有天資而無學問底人們則經過藝術傑作不得其門而入，否則不從本來面目上瞭解藝術作品，只憑幻想虛構另一些藝術作

品。前一種人的工作至少可以幫助旁人瞭解。後一種人的天才對於知識却毫無裨補。從科學底方面說，我們如何能不寧願要小心謹慎底學問家，而不要雖有資稟而卻不能令人置信底批評家呢？如果這種批評家自甘徘徊於離真理很遠底地帶，他其實也就不算真正有天才了。

【文學與藝術的歷史，它與歷史底批評的分別，與審美底判斷的分別】我們須把（一）藝術與文學的歷史與（二）使用藝術作品為材料，而目的卻不在審美底那種歷史底工作，（三）準備作再造的審美底綜合用底那種歷史底學問，都精確地分別出來。

頭兩項的分別是明顯底。藝術與文學的歷史以藝術作品本身為主要底對象，第二項那些工作把藝術作品當作證人傳訊，要發見不屬審美底範圍底事實真相。第一項與第三項的分別好像沒有那樣深奧，卻仍是大。用來啓發對於藝術作品底瞭解那種淹博學問只有一個目的，就是喚起某種內在底事實，某種審美底再造。這種再種得到以後，藝術與文學底歷史纔可以出現，所以它是進一步底工作。

像一切其它歷史一樣，文藝史的目的在據實記載真正發生過底事實，這在它的範圍內，是藝術底和文學底事實。一個人得到了必需底歷史底知識，在自己心中把一個藝術作品再造出來，加以玩味，他可以只是一個具有趣味底人，或是至少用一聲讚賞或責罵來表出他的感覺。這並不足以造成一個文學與藝術的歷史家。要做這種歷史家，他還須在這簡單底再造之後，接着有一種新底意匠經營，這又變成一種表現品，再造的表現品。

歷史底描寫，敘述或現形。因此具有趣味底人與歷史家有這樣一個分別：前者只在自己心中把藝術作品再造出來，後者在再造之後，再以歷史底方式去表現它，或是應用我們說過底那些歷史所以別於純藝術底範疇。(註一) 藝術與文學的歷史所以就是一個歷史底藝術作品，建築在一個或一個以上底藝術作品上面。

「藝術底」或「文學底」批評家一個名稱用來有各種意義：有時它指研究文學底學者，有時它指闡明過去藝術作品真相底歷史家，更普通底是指兩種人合而為一。有時「批評家」作狹義用，專指當代文學作品的判斷者與描寫者，而「歷史家」則專指討論時代較遠底作品者。這都是語文底習慣用法和經驗底分別，可以略而不論；因為真正底分別只在「學者」、「具有趣味者」與「藝術史家」。這些名稱指先後啣接底三個階段的工作，每一階段後者依前而前者不依後。我們已經說過，一個人可以只是學者而卻不很能瞭解藝術作品，他也可以具備學問與趣味，卻只能感覺而不能重新衡量藝術作品，寫出一頁藝術與文學的歷史來。但是真正完備底歷史家一方面以具備學者與具有趣味者的本領為必有底基礎，一方面在這些本領以外，還有歷史底識見與歷史底敘述那個才具。

【藝術底與文學底歷史的方法】 藝術底與文學底歷史的方法論現出種種問題和難點，其中有些通於一般歷史的方法，有些因為從藝術概念本身生出，專屬於藝術底與文學底歷史。

【評藝術起源問題】 歷史通常分為人類史，自然史，人類自然混合史三種。在這裏姑且不檢討這區分是

否穩妥，藝術底與文學底歷史顯然必屬於第一種，因為它涉及心靈底活動，人所特有底活動。這種活動既是它的題材，討論「藝術起源」那個歷史底問題就顯然妄誕；而且我們還要指出，這個名詞在不同底時機指不同底事物。「起源」往往指藝術底事實的本性或性格（註二）；就這個意義說，人們曾企圖討論一個真正底哲學底或科學底問題，這正是本書所要解決底。「起源」又往往指「觀念底生發」（註三）。尋求藝術的理由，從兼包心靈與自然兩概念底最高原則推出藝術底事實。這也是一個哲學底問題，補充前一問題，實在就和前一問題相同，可是人們往往憑藉牽強底半幻想底形上學把這問題解釋得很奇怪，解決得也很奇怪。但是藝術起源問題的目的如果在發見藝術底功能恰以何種方式在歷史上形成，就不免我們所說底妄誕。表現既是意識的最初形式，我們如何能替本非自然的產品，而且須先假定有它纔能有人類歷史底那件東西（註四）？尋歷史底起源呢？一切歷史底程序和事實要藉這一個範疇纔能瞭解，我們如何能替這個範疇溯歷史底發生呢？這種妄誕起於拿藝術和各種人類制度作比較，這些制度曾在歷史過程中形成，曾在或在歷史過程中消滅。藝術底事實與人類制度（例如一夫一妻制，佃田制）有一個人分別，與化學中原子與化合物的分別相似。原子的形成是不能指出底，能指出就不是原子而是化合物。

藝術起源問題作歷史底意義解釋，只有一事有理可做，就是不去檢討藝術範疇的形成，而只探討在何時何地藝術第一次出現（這就是說，出現很明顯）出現在地球上某一點或某一區域，在歷史上某一點或某一

時期；這就是說，它的研究對象不是藝術的起源，而是藝術的最初底或原始底歷史。這問題與人類文化何時出現於地面問題其實相同。解決的資料固然還缺乏，但是在抽象底理論上還可能有解決，事實上試探性底和依假設底解決方案已經很多。

【進步原則與歷史】人類歷史的每一個敘述都用「進步」一個概念做基礎。但是進步不應指那個想像底「進步律」（註五），人們假想有這進步律在引着一代又一代的人類，以不可抵禦底力量，朝着一個未知底命運走，依照我們先猜得而後邏輯地懂得底那麼一個天意預定底計畫。這種假設底規律就是否定歷史本身，否定使具體事實別於抽象觀念底那種偶然性、經驗性、和不可確定性。同理，進步與所謂「進化律」（註六）無關，進化律如果意指實在界常在演變（實在界之所以為實在界，就因其常在演變），那就不能叫做一個「規律」。如果把它當作一個規律看，那就和上述意義底進步律是一件事。我們在這裏所說底進步不過就是「人類活動」那個概念本身，這人類活動運用自然所供給底材料，征服了那材料的障礙，使它曲就自己的範圍，完成自己的目的。

把進步看成應用於某種已有材料底那個人類活動，這個看法纔是人類歷史家的觀點。除非一個只是散漫底事實的搜集者，一個單純底古董家，或是一個不求連貫底編年紀事者，沒有人能就人類事實作成一段極瑣屑底敘述；他必須有一個確定底觀點，對於他要在所預備寫底歷史中用底事實有他自己的一種看法。還有

人能從生糙底事實的亂堆出發而達到一部歷史底藝術作品，除非他有一個確定底觀點作全面觀察，從那生糙底無形式底頑石堆中雕出一個有定形底像。敘述實用行為底歷史家須知道經濟是什麼，道德是什麼，數學家須知道數學是什麼；植物學家須知道植物學是什麼；哲學史家須知道哲學是什麼。如果他實在不知道這些東西，他至少也要有一種幻覺，自以為知道；否則他連妄信自己是在寫歷史也不可能。

每一篇人類事務的敘述，每一篇人類行動與經歷的敘述，都必有這種主觀底原則或標準（這與處理事實資料的極端底客觀，公正，謹慎都為可以並行不悖，其實主觀底原則就是組成這些史德底要素）這道理我們在這裏無須再加詳說。只消打開任何一部歷史一讀，馬上就可以發見作者的觀點，如果他是一位名副其實底歷史家，知道他的任務。在政治史家或社會史家之中，有自由派，反動派，理性派，和正統派；在哲學史家之中，有形上學派，經驗學派，懷疑派，唯心派和精神派。純粹底歷史底歷史學家不存在，也不能存在。杜捨帝德司（註七）和鮑立布司（註八），立維（註九）和戴拾塔斯（註一〇），瑪豈艾維里（註一一）和癸伽帝尼（註一二），嘉南勒（註一三）和福爾特（註一四）諸史家完全沒有道德底和政治底見解麼？在我們的時代，癸佐（註一五）或蒂頁（註一六），馬考來（註一七）和巴爾波（註一八），冉克（註一九）或冒姆生（註二〇）不也是如此？在哲學史方面，從赫格爾（他是第一人把哲學史的地位提得很高）（註二一）到芮特（註二二），測洛（註二三），庫賽恩（註二四），路易司（註二五）和我們的斯巴文甌（註二六）有那一位沒有他的對於進步的看法和判斷的標準呢？在美學史方面，那一部有價值底著作

不是從某某觀點，某某傾向（赫格爾派或是候巴德派）（註二七）某某觀點（威官主義底調和折衷底或某某其它底）寫成？如果歷史家要避免左右袒，一個不可避免底必需，他就必變成一個政治底或科學底閹宦，而歷史並非閹宦的勾當。這種人至多只能編纂大部頭著作包含並非無用底淹博學問，「軟弱而無精神」有人說它們有「僧侶氣」並非無理。

一個進步的概念，一個觀點，一個原則或標準既不可免，最好底辦法就是不圖避免，而求在可能範圍之內找一個最好底。每人在鄭重辛苦地形成自己的見解時，都朝着這個目標走。自認只審問事實而不參加己見底歷史家們都不可靠。這話最好也是由於他們的呆笨和錯覺。如果他們真是歷史家，就不免要參加一點己見，儘管他自己不覺得；或則他們自以為會設法避免己見，因為它們只藉暗示來表達它；這其實是最委婉，透關，有效底表達己見的辦法。

【藝術底與文學底歷史中沒有一條單線的進步】藝術底與文學底歷史並不比它種歷史較易丟開進步原則。我們不能說明某一個藝術作品是什麼，除非從某一個藝術的概念出發，確定該作品的作者所要解決底藝術底問題，再看他是否把那問題解決了，或是在某一點他想要解決而失敗了，失敗的程度如何。但是有一點須注意：進步原則在藝術與文學的歷史中所取底形式，與它在科學的歷史中所取底（或是人們相信它所取底）形式，並不相同。

人們通常把全部科學的歷史看成沿着一條單線進步或退步。科學是共相，它的問題都安排成一個大系統，或是一個兼容並包底大問題。凡是思想家們都在討探實在與知識的性質那同一問題：無論是沉思底印度人和希臘哲學家，耶教徒和回教徒，光頭和包巾底頭，還是戴假髮底頭和戴學院制帽底頭（像海納（註二八）所說底）；未來底人們也會像我們一樣在這問題上勞心焦思。這種單線的看法對於科學是否正確，不是短時間所能討論底。但是它對於藝術卻是錯誤底；藝術是直覺，直覺是個別性相，而個別性相向來不複演。把人類藝術造作的歷史看成沿一條進步和退步的單線發展，所以完全是錯誤底。

帶幾分概括和抽象的意味，我們至多只能說：審美底作品的歷史現出一些進歩底週期（註二九），但是每週期有它的特殊問題，而且每週期只能就對於那問題說，是進歩底。當許多人大概都在同一題材上用工夫，沒有能給它一個恰當底形式，可是總在逐漸走近恰當底形式，那據說就是進歩；當一個人出來找到了固定底形式，那週期據說就已完成而進步也就終止了。一個典型底例證就是意大利文藝復興時代從普爾齊（註三〇）到亞理阿斯陀（姑舉此為例，寬恕過度底簡單化）那時期運用騎士風為題材底風氣的進歩。在亞理阿斯陀以後，運用那個題材的結果就只是複述和模倣，簡縮或誇張，把前人所已做到底加以損毀，總之，只是衰頹。亞理阿斯陀的倣效者可以為證。一個新週期開始，進步也就開始。塞萬諦斯（註三一）可以為證，他有較開朗較有意底諷刺風味。十六世紀末葉意大利文學的，普徧衰頹由於什麼呢？全由沒有新底話可說，而只複述和誇張已經

發見過底母題。如果這時期的意大利人只要能表現他們自己的衰頹，那就不會完全是失敗，就曾預兆復興時期（註三三）的文學運動。如果題材不一致，進步的週期便不存在。莎斯比亞不能看作對於但丁底進步，哥德也不能看作對於莎斯比亞底進步。不過但丁對於中世紀的靈見派作者（註三三），莎斯比亞對於伊利薩伯朝的戲劇作者，哥德以他的「維特」和「浮斯特」第一部（註三四），對於狂飈突進時代（註三五）的作者，都可以說是進步。這種敘述詩歌和藝術的歷史的方式，前已聲明，含有幾分抽象底，純是實用底意味，沒有嚴格底哲學底價值。不僅是野蠻人的藝術，就其為藝術而言，不比文明人的藝術遜色，只要它真能表現野蠻人的印像，而且每個人，其實每個人的心靈生活中，每一頃刻，都各有它的藝術底世界；這些世界彼此不能在價值上作比較。

【犯這個規律的錯誤】許多人會違反而且仍在違反藝術底與文學底歷史的進化原則的這個特殊形式（註三六）。例如有些人說覺陀（註三七）時代意大利藝術還在幼稚期，到了臘斐爾和揚辛（註三八）纔達成熟期；好像是說覺陀還沒有十分完善，就他的心靈所得到底感覺的材料來說，他確實不能像臘斐爾那樣畫人物，或是像揚辛那樣着色；但是臘斐爾或揚辛能否創作「聖佛蘭西司與貧窮結婚」或「聖佛蘭西司的死」那樣底作品呢？覺陀的心靈並不感覺到人體美，而文藝復興時代的藝術家們則抬高人體美而致力研究，臘斐爾和揚辛的心靈對十世紀人們所眷戀底熱烈與溫柔已不感興趣。比較的根據既不存在，如何能作比較呢？

藝術史的著名分類把藝術分為東方時期，理想與形式平衡，形式溢於理想；（二）古典時期，理想與形式平

衡；(三)浪漫時期，理想與形式又不平衡，理想溢於形式(註三九)，這也是犯上述錯誤。又有人把藝術分爲(一)東方藝術，形式不完善；(二)古典藝術，形式完善；(三)浪漫藝術，形式內容都完善；這還是犯同樣底錯誤。「古典」與「浪漫」兩詞，在它們的許多意義之外，又得到進步底或退步底時期那麼一個意義，所謂進步或退步是看它能否實現某一種假定底藝術底理想。

【進步對於美學底其它意義】因此，人類在「審美」方面是無所謂進步底。不過「審美底進步」往往並不指上下兩詞聯在一起所真正指底東西，而是指我們的歷史底知識永遠在增進聚積，這使我們對一切時代一切民族的藝術都能同情，或是像人們嘗說底，使我們的趣味更普遍。如果拿十八世紀和我們的時代相比，這分別就顯得很大；十八世紀那樣固步自封，而我們對於希臘羅馬藝術(現在比從前懂得較清楚)，巴讓庭，中世紀，阿剌伯，和文藝復興底藝術，十五世紀藝術，巴洛克藝術(註四〇)，十八世紀藝術，都一律欣賞。埃及，巴比倫，愛屈臘斯康諸地藝術，甚至史前藝術，都一天一天地研究得漸深。野蠻人與文明人的分別實不在人類天賦能力方面。野蠻人有語言，理智，宗教，和道德，和文明人一樣，他也是一個完全底人。唯一底分別在此：文明人比野蠻人用知解底和實用底活動在宇宙中探尋到而且管領着較大底疆域。我們不能說我們比庇銳克里司(註四一)時代(舉例來說)的人們在心靈方面更靈活；但是也沒有否認我們比他們較富些——有了他們的財產，再加上許多其它民族其它時代的財產，還不消說我們自己的財產。

審美底進步還另有一個也不正確底意義，就是指某一時代比另一時代所產生底藝術作亦較多，不完善或低劣底作品比較少。例如意大利在十三世紀末或十五世紀末（註四二）可以說是有一種審美底進步，或藝術底醒覺。

最後，審美底進步往往當作第三個意義用，着眼於最文明底民族的藝術作品所表現底心靈狀態的精微與繁複，比起文明程度較低底民族和野蠻人的較有進步。但是這所謂進步屬於一般心理社會底情況，而不屬於藝術底活動；對於藝術底活動，材料如何是不相干底。

關於藝術底與文學底歷史的方法，應該說底要點如此。

第十八章 結論 語言學與美學的同一

【本書提要】把已走底路回看一遍，就可見我們已完成本書的全部節目了。我們研究了直覺底或表現底知識的性質，這就是審美底或藝術底事實（一、二章），描寫了知識的另一形式，理智底知識，以及這兩種形式的漸次底錯綜（三章），因此，我們就能批評一切錯誤底美學底理論，其錯誤都起混淆直覺底形式與理智底形式，以及誤將甲形式的特質轉置於乙形式（四章），我們於是趁便把在理智底知識和史學的理論中一些反面底錯誤也指出（五章）。進一步檢討審美底活動與心靈的其它活動（不是知解底而是實用底）的關係，我們說明實用底活動的真性格，以及它對知解底活動所佔底地位，因此批評到實用底概念對於美學理論底侵越（六章）；我們於是把實用底活動的兩種形式辨明為經濟底與倫理底（七章），而且達到一個結論：除掉所分析底四種以外，心靈沒有其它形式；因此（八章）批評到各種神祕底或幻想底美學。既沒有其它心靈底形式與上述四種形式平行，這已成立底四種也不能再分。由此說到表現品不能分類，批評到把表現品分為簡單底與雕飾底，以及作其它類似分類與再分類底修詞學（九章）。但是依心靈的整一律，審美底事實也是實用底事實，唯其如此，它引起快感與痛感。這就引我們研究一般價值的感覺，尤其是審美底價值的感

覺（十章）批評審美底快感主義的各種現態和錯綜複合（十一章）並且把從前侵越美學底許多心理學底概念排出美學的系統之外（十二章）從審美底創造進到再造的事實，我們入首就研究審美底表現品的外射，這是爲再造而設底，它叫做物質底美，無論是自然底或人爲底（十三章）根據這個分別，我們批評混淆物質底事實與審美底事實的錯誤（十四章）我們確定了藝術底技巧的意義，技巧是爲再造用底；因此批評到各種藝術的區別、界限和分類，並且確定了藝術、經濟、道德三事的關係（十五章）因爲物質底對象的存在並不足以充分刺激審美底再造，我們必須回憶那刺激物原來活動的情況，纔能辦到這一層，所以我們就研究歷史底學問的功能，它在成立想像力與過去作品之中的交通，作爲審美底判斷的根據（十六章）我們結束時說明這樣得來底再造品後來如何被思想的範疇闡明，這就是檢討文學底與藝術底歷史的方法（十七章）

總之，我們就審美底事實本身研究過，又就它與其它心靈底活動，快感與痛感，物質底事實，記憶和歷史底處理的關係一一研究過。它在我們面前由本主變成對象，由它產生的時刻逐漸變成對於心靈是歷史的題材。

如果從外表上拿本書和通常討論美學底大部頭著作比較，本書也許似很單薄。但是它並不單薄，如果我們看出那些大部頭著作十分之九都是些不相干底材料，例如假充審美底概念的心理學底或形上學底定義（雄偉底、喜劇底、悲劇底、談諧底之類）關於所謂美學的動物學、植物學和礦物學的敘述，以及用審美底方式評判過底普通歷史，具體底藝術與文學的歷史也整部地拉進美學裏來，而且通常是割裂過底；它們備載對於

荷馬和但丁，亞理阿斯陀和莎斯比亞，貝多芬和羅辛尼（註一），瑪珂安傑羅和臘斐爾的評判。如果這一切都從那些大部頭著作中一筆勾消，我們就頗可自豪。本書不但不能算是太單薄，反而比普通美學書籍豐富得多，它們不是完全忽略，或僅約略提及，大部份美學所特有底難問題，這是我們認為在職責上應研究底。

【語言學與美學的同一】我們雖已把美學當作表現的科學，而現在還應說明我們為什麼替本書加上「普通語言學」一個別名；說明我們何以主張藝術的科學與語言的科學，美學與語言學，當作真正底科學來看，並不是兩事而是一事。這並非說此間有一門特種底語言學，而是說人們所尋求底語言的科學，普通語言學，就它的內容可化為哲學而言，不過就是美學。任何人研究普通語言學，或哲學底語言學，也就是研究美學底問題；研究美學底問題，也就是研究普通語言學。語言的哲學就是藝術的哲學。

如果語言學真是一種與美學不同底科學，它的研究對象就不會是表現，這在本質上是審美底事實；那就是說，我們必須否認語言為表現。但是發聲音如果不表現什麼，那就不是語言。語言是聲音為着表現而經過聯繫，限定，和組織。從另一方面說，如果語言是美學中一門特種底科學，它就必須有一類特種底表現品。但是我們已經說明了表現不能分類的道理。

【語言學底問題化成美學底公式：語言的性質】語言學所要解決底問題，和它所嘗有底錯誤，和美學也正相同。把語言學的哲學底問題化成美學底公式雖不啻是易事，卻總是可能底。

關於語言學的性質的爭辯也和關於美學的性質的爭辯相同。例如人們常爭辯語言學是一個歷史底還是一個科學底訓練；歷史底與科學底既有分別，於是人們又嘗問：語言學屬於自然科學，還是屬於心理科學，所謂心理科學同時指經驗底心理學和心靈的諸科學。美學也有這種情形，有人把美學認成一種自然科學（把「表現」一詞的審美底和物質底兩種意義混淆。）又有人把它認成一種心理科學（把就普遍性而言底表現和諸表現品的經驗底分類混淆。）另外又有人否認這種題材有成爲科學的可能，把美學弄成只是歷史底事實的結集。這幾種人都沒有有意識到美學是一種討論活動或價值底科學，卽一種心靈的科學。

語言學上底表現品，卽語文，似嘗被人看成「驚歎」的事實，屬於感覺的生理表現。爲人與動物所公同底。但是人們不久就看出：在只是痛感的生理底反射那一聲「哎喲！」與一句話之中，以及在這個發洩痛感底「哎喲！」與當作一句話用底「哎喲！」之中，都有一個鴻溝。於是「驚歎」說就被放棄了（德國語言學家們戲稱爲「哎喲說」）聯想說或習成說就起來了。駁倒了一般審美底聯想主義底理由也就可駁倒這個聯想說：語言是諸意像的整一體，不是它們的複合體，複合不能解釋表現，而須先假定尙待解釋底表現。語言學底聯想主義還有一個變相，就是模倣說，或形聲說，德國語言學家們譏爲「喔唔說」，模倣犬吠聲，依主張形聲說者，犬由牠的吠聲得名（註二）。

現代最普通底關於語言底學說（粗淺底自然主義除外）是一種調和折衷，上述諸說的混合。語言據說

一部份由於驚歎，一部份由於形聲和習成。由於十九世紀後半期的哲學底衰頹纔有這種學說產生。

【語言的起源與發展】最明白語言的活動性底那些語言學家們也還犯了一個錯誤，我們在這裏應該指出，他們以爲語言「在起源時是一種心靈底創造，」但是後來藉「聯想」擴充光大。這分別並不確實，因爲這裏所謂起源只能指性質或性格；如果語言是心靈底創造，它就應永是創造；如果它是聯想，它也就應從始就是聯想。已成就底表現品必須降到印像的地位，纔能產生新底表現品；沒有抓住這個美學基本原則，纔會有這個錯誤。我們開口說新底字時，往往改變舊底字，變化或增加它們的意義；但是這過程並非聯想底而是創造底。雖然這創造所用底材料，並不是假想底原始人的印像，而是許多年代以來都在社會中生活着底人的印像，這社會人已經儲蓄了許多東西在他的心理機構中，而在這許多東西之中有那麼多語言。

【文法與邏輯的關係】審美底事實與理智底事實的分別問題在語言學中就是文法與邏輯的分別問題。這問題會以兩種半真半假底方式解決過，即邏輯與文法的「不可分性」和它們的「可分性」兩說。但是完善底解決是邏輯底形式雖然不能從文法底（審美底）形式分開，而文法底形式卻可從邏輯底形式分開。【文法底詞的種類】如果我們看一幅畫，例如描寫一個人在鄉間路上走底畫，我們可以說：「這幅畫表示一個「運動」的事實。這運動如果看成出於意志底，就叫做「動作」；因爲每個運動須有一個「物體」；每個動作須有一個發動作底「人物」；這幅畫也表示一個「物體或人物」。但是這運動發生在一個固定底地

方，一顆固定底行星（地球），說精確一點，地球上叫做「陸地」底一部份，再說精確一點，陸地上有草木底一部份，叫做「鄉間」，鄉間自然地或人為地劃成一種形式，叫做「路」。叫做「地球」底那顆行星只有一個：它是「個體」。但是「陸地」、「鄉間」、「路」都是總類或「共相」，因為此外還有旁底陸地，鄉間，和路。「同樣底考慮可以繼續下去。把一句話來代替我們所假想底畫，我們可以說：「彼得在一條鄉間路上走」，複述上文底話，我們就得到「動詞」（運動或動作），「名詞」（物體或動作者），「專門名詞」，「普通名詞」之類概念（註三）。

在這兩個事例中，我們在做什麼呢？不過是把原只以審美底形式出現底東西，加以邏輯底闡明：這就是說，我們毀去了審美底，來換上邏輯底，但是在普通美學中，如果要從邏輯底回到審美底，追問運動，動作，物體，人物，普通，個別等等的「表現」是什麼，那就是錯誤；在語言中也是如此，如果把運動或動作叫做「動詞」，人物或物體叫做「名詞」，如果語言學底範疇，即詞的種類，被看成由這些名詞，動詞等等組成，那也就是錯誤。詞的種類說其實就是藝術底與文學底種類說，這後一說已經批評過了。

如果說名詞或動詞用固定底字表示，真與其它詞類有別，這就是錯誤。表現品是一個不可分底整體。名詞或動詞並不存在這整體裏，它們是我們毀壞唯一底語言底實在體——句——以後所得底抽象品。句不能像文法書通常所講底，它是表現一個完整意義底有機體，可以包含一句最簡單底驚歎，也可以包含一首大詩。這話聽

起來好像怪誕，其實是最簡單底真理。

如同在美學中，由於上述錯誤，某些人的藝術作品被認為不完善，因為在這些作品中，那些假定底種類沒有分清，或是有一部份缺乏；在語言學中，詞的種類也引起類似底錯誤，把語言的表現認成有「成形底」和「未成形底」的分別，看其中有無那些假立底詞類種類中某一種類（例如動詞）而定。

【詞的個性與語文的分類】 語言學在肯定字就是從口裏說出底東西，兩個真正相同底字不存在時，也就發見了審美底事實的不可簡化底個性。因此同義字或同音異義字都被取消了，真正以某字翻成另一字，從所謂方言翻譯成所謂語文，或從所謂國語翻譯成所謂外國語，都已證明為不可能了。

但是區分語文為類別的企圖與這個正確見解就不相容。語文就是某時期某民族真正寫出或說出底文句或文句的組合，除此語文便無實在性；這就是說，語文具體地存在於藝術作品（無論大或小，說底或寫底，連忘底或久不忘底），此外語文便不存在。一個民族的藝術若不是全部藝術作品，是什麼呢？一個藝術的性格（例如希臘藝術或法國普洛萬斯底文學）若不是那些作品的整個面相，是什麼呢？除非詳述那個文學的歷史，即那語文的實在的歷史，這問題如何得到答案呢？

也許有人想：這個論點拿來反對語文的許多尋常分類，雖有道理，拿來反對歷史底兼譜系底分類（那分類中底主腦，比較文學的光榮），就沒有道理。這話確實不錯，但是理由何在呢？就正在歷史底兼譜系底方法不

僅是分類。一個人寫歷史，就不去分類；語言學家們自己就要趕快承認：凡是語文可以安排於歷史底體系底（凡是已確定屬於某體系底），就不是各成一種，彼此分立，而是一個包含許多事實底單整體，在它的發展過程中現出各種階段。

〔規範底文法的不可能〕 語文有時被認成一種出於意志底或任意底作爲；但是有時人們也看得清楚，憑意志的作爲來勉強創造語文，是不可能底。「你，凱撒，你能公佈法律於民衆，卻不能公佈語文於民衆。」有人曾經向一個羅馬皇帝說過。表現品的審美性（唯其是審美底，所以是知解底，與實用底相對立）就可以顯出。如果要有一種規範底文法定出正確底語言的規律，那在科學觀點看是一個錯誤底觀念。聰明人總要反抗這個錯誤。據說福爾特說過：「該文法倒毒」（註四），就是反抗的例證。但是文法教師們也承認過規範底文法的不可能，他們招供：寫得好底作品是不能依規矩學來底，文法的學習應取實用底方式，從讀品例證下手，以便養成文學底趣味。這種不可能性的科學底理由就在我們所已說明底那個原則：知解底活動的技巧是一個自相矛盾底名詞。規範底文法如果不正是語文表現的技巧，卽知解底事實的技巧，是什麼呢？

〔含教導意味底著作〕 如果把文法只看作一種經驗底訓練，一種便於學習語文底格式的彙集，不要求它有哲學底真理，那就與上文所說底情形不同。在這情形之下，連詞的種類那些抽象品也是可容許底而且有用底。有許多叫做「語言學論著」底書籍對什麼都談一點，從發音器官以及模倣發音器官底人爲底機械（

收音機)的說明,以至印歐系,色密惕克系,考卜惕克系(註五),中國系,或其它系語言學的最重要底結果的撮要;從語言的起源或性質的哲學底泛論,以至關於書形,書法,語言學著作中筆記的安排等等底教訓;我們對於這類著作也應當作含有教導意味而寬容它們。但是這一大堆觀念——關於語文的本質底,語文看成表現品底——在這些著作裏零碎散亂,終於要化歸美學的觀念。美學供給關於語文性質底知識,經驗底文法供給為教導而設底方便法門,此外就別無講語文底學問,除非算上諸語文的歷史,根據活着底實在底語文所寫成底,這就是具體底文學作品的歷史,其實也就是文學的歷史。

〔基本底語言底事實:字根〕 誤以物質底事實為審美底事實,於是尋求美底事物的基本底形式;尋求基本底語言底事實者也犯了同樣錯誤,所謂基本底語言底事實就是指把較長組底物質底聲音分為較短組;其實單音,母音,子音,以及叫做「字」底音組,凡是語言的基本或要素,如果單提出來說,都沒有確定底意義,都不能叫做「語言底事實」,都只是聲音,從物質底方面抽象分類成底聲音。

「字根」說犯了同樣錯誤,現在一般最有名底語言學家們都不很看重字根了。既已混淆物質底事實與語言底或表現底事實,又以為觀念的次第必先簡而後繁,人們於是就以為最小底物質底事實就是指最簡單底語言底事實。因此他們想像最古底最原始底語言必定是單音底,歷史底研究必定終於發見到單音底字根。但是依這假想推下去,最初人類所構思底表現品也許不是一種聲音,而是一種模倣底生理底反射動作;也許

不外射爲一種聲音，而只外射爲一種姿勢。縱然假定它外射爲一種聲音，我們也沒有理由假定那聲音必是單音底而不是複音底。語言學家們嘗不能把複音字溯原到單音字，於是自責無知與無能，而信賴將來人可以辦到，但是他們的信念實無根據，而他們的自責也是起於錯誤假定底謙卑舉動。

此外，音節的界限，如同字的界限，也完全是勉強底；多少是藉經驗底用法分別出來底。原始底語言，或是未受教育者的語言，是一個連貫體，不曾意識到把一句話分成單字或單音那些經院派所造成底不實在底東西。真正底語言學的規律不能根據這種單字單音的區分。語言學家們的口供可以爲證，他們承認關於「母音重疊」、「破音字」、「兩母音相聯而都發音」、「兩音合成一音」之類現象，並沒有真正底語音學底規律，只有憑趣味與方便所定底規律，那就是審美底規律。「字」的規律如果不就是「風格」的規律，是什麼呢？

【審美底判斷與模範語言】 最後，有人要尋求一種模範語言，尋求一種方法使語言底習慣用法歸於統一，這是由於迷信美底事物有一個理性底標準可去測量，即我們所稱爲「錯誤底審美底絕對性」（註六）那一個概念。在意大利，這叫做「語言的統一」問題。

語言是常川不斷底創造。已用語言表現過底東西就不再復演，除非根據已創造成底東西再造。生生不息底新印象產生音與文的繼續不斷底變化，即生生不息底新表現品。尋求模範語言就是尋求動的不動。每個人都說話，而且都應依照事物在他的心靈中所引起底返響，即他的印像，去說話。所以最熱心維護語言統一問題，

的任何一個解決方案者（無論他主張採用近似拉丁底標準意大利語，十四世紀的習用語，或是佛勞林司的方言）在他說話傳達思想要人瞭解時，都不很願意實踐他的理論。理由是他覺得用拉丁，十四世紀的意大利語，或是佛勞林司語的字，來代替根源不同而恰合他的自然底印像底那種字，就不免牽強失真。那樣辦，他就會成爲一個自語自聽者而不是一個說話者，一個學究而不是一個認真底人，一個戲子而不是一個誠實人。依照一種理論去寫作就不是真正寫作，至多只是「泡製文學品。」

語言統一問題常再蹶再起，因爲照它的字面看，它根據錯誤底語言概念，所以它是不可解決底。語言並不是一種軍械庫，裝了已製好底軍械；不是一部字彙，一大堆抽象品；也不是一堆園的多少抹油防腐底死屍。

我們對於模範語言或語言統一問題的排斥似頗突然，但是我們只能向意大利許多世紀以來爭辯這問題底一長串文人致敬，不願再說什麼。那些熱烈爭辯的對象原只是審美性相而不是審美底科學，是文學而不是文學原理，是有效力底寫作和說話而不是語言底科學。它們的錯誤在把一種需要的顯現變成一種科學底主張，比如說，把有方言隔閡底人民應能較易互相瞭解那一個念頭，變成要有一個唯一底理想底語言那一個哲學底要求。這種尋求正如尋求一種普遍語言（註七）一樣荒謬，意在找一種語言具有概念與抽象品的不動性。人與人須有較完善底互相瞭解那一個社會需要實無法滿足，除非藉改良交通與交換思想兩個方法來普及教育。

【結論】這些零散底話應該已夠說明語言學的一切科學底問題和美學的問題都相同；兩方面的真理與錯誤也相同。如果語言與美學似為兩種不同底科學，那就由於人們把語言學看作文法，或一種哲學與文法的混合，一種牽強底備忘底表格，一種教書匠底雜湊，而不把它看作一種理性底科學，一種純粹底語言哲學。文法，或是與文法不是無關底東西，也在人心中引起一個偏見，就是以為語言的實在性可以在分離而可合併底單字上見出，而不在活底言語文章上，於理為不可分割底表現底機體上見出。

凡是有哲學頭腦底語言學家們澈底深入語言問題，常發見自己像掘地道工人們（用一個陳腐而卻有力底譬喻）在某些地點他們必能聽到他們的夥伴美學家們的聲音，這些美學家們在所掘地道的另一頭。在科學進展的某一階段，語言學就其為哲學而言，必須全部沒入美學裏去，不留一點剩餘。



註釋

第一章

「直覺底知識 (Intuitive knowledge) 見到一個事物，心中只領會那事物的形相或意像，不假思索，不生分別，不審意義，不立名言，這是知的最初階段底活動，叫做直覺。直覺是一切知的基礎。見到形相了，進一步確定它的意義，尋求它與其它事物的關係和分別，在它上面作推理底活動，所得底就是概念 (Concept) 或邏輯底知識 (Logical knowledge)。這個分別相當於印度因明學的現量和比量的分別。窺基法師「因明大疏」說「行離動搖，明證衆境，親冥自體，故名現量；用已極成，證非先許，共相智決，故名比量。」

二、西文直覺的心理活動和直覺所得到底意像通稱爲 *Intuition*，不加分別，頗易混淆。現在把直覺的活動叫做「直覺」，直覺的產品叫做「直覺品」。「概念」與「概念品」，「表現」與「表現品」由此例推。這猶如寫文章叫做「作」，寫成底叫做「作品」。

三、「許婚」(Promessi Sposi) 是十九世紀意大利文學家馬左尼 (Mazoni) 的一部著名底小說。

四、「知覺」(Perception)見一事物形相而知覺其爲某某，明白它的意義，叫做「知覺」。它在直覺之後，概念之前。知覺的對象仍是個別事物，概念則須涉及許多事物的共相或公同屬性。不過事實上這三種活動嘗可辨別而不可分割。比如說「那是一個人」直覺得到「那」所代來底形相，知覺得「那是一個人」的認識，而「人」則爲凡人的公同屬性，由概念作用得來。

五、西文 Sensation 一字在中文中大半譯錯。普通底譯名是「感覺」。既成「覺」，即與上文「知覺」無別。這字的原義只是事物觸到感官而感官起作用，還沒有到「覺」的程度。它應譯爲「感受」，意即「感官領受」。「受」字這個用法在佛典裏很普通。「感受」還是被動底，未由心靈領會底，心靈主動，把「感受」底東西察覺，於是纔成知覺。

六、本書書用具體 (Concrete) 和抽象 (Abstract) 兩個相對立底形容詞，與通常底用法稍有分別。普通一個實物是「具體」底，一個屬性是「抽象」底。克羅齊用這兩字，頗受赫格爾的影響。一個整個底東西就其全體來說，是「具體」底；在其中單抽出某一部份來說，是「抽象」底。例如實質與形式融化成一體，纔是「具體」底藝術作品；如果單就實質說，或單就形式說，那就成了「抽象」。換句話說，「具體底」是「完整底」，「抽象底」是「片面底」。

七、伊索 (Aesop) 記元前六世紀菲里幾亞人，原是奴隸，後以寫寓言著名。他的寓言在紀元後四十年纔用希

臘文譯成詩。

八、「現形」(Representation) 舊心理學上底一個術語。事物投射一個形影在心裏，心裏那個形影便「代表」

事物本身，它就是事物在心目中底「現形」。「映像」(Image) 是一個比較通行底名詞。

九、「表現」(Expression) 克羅齊用這個字，和一般底用法大異。普通心裏有一個意思，把它說出來（用文字或用其它媒介）叫做「表現」。例如說某人在某作品裏「表現」他的情感和思想，這正猶如說某人面紅耳赤，聲色俱厲，「表現」他的怒，把藏在心裏底「現」在「表」面來。據克羅齊的意思，事物觸到感官（感受），心裏抓住它的完整底形相（直覺），這完整形相的成功即是表現，即是直覺，亦即是藝術。這一點是他的基本原理，對於瞭解他的美學極為重要。參看第十三章註（二）。

一〇、臘斐爾 (Raffaël 1483-1520) 十六世紀意大利三大畫家之一。他畫底「聖母」像很多，最著名底是原來掛在羅馬什斯坦寺院和德國魯里斯敦博物館底那幾幅。

一一、瑪珂安傑羅 (Michael Angelo 1475-1564) 與臘斐爾、里阿那多為當時意大利三大畫家，成就最大。他的傑作是羅馬什斯坦寺院的壁畫，用「創世紀」做題材底。他的雕刻和建築也極有名。

一二、里阿那多 (Leonardo Da Vinci 1452-1519) 所畫底「最後晚餐」是在米蘭慈悲神寺的齋堂裏壁上畫底。他畫這幅畫的故事可查 Vasari (1511-74) 的「意大利畫家傳」。

一三、貝多芬 (Beethoven 1770-1827) 近代德國的最大底音樂家。他的「第九交響曲」是他晚年最大底作品，據說是表現他的宗教和哲學底思想。

一四、本書常用「心靈底事實」和「物質底事實」之類名詞。「事實」在英文爲 fact，在法文爲 fait，有「做成」或「成就」的意思。「心靈底事實」即「心靈所成就底東西」。

第二章

一、印像 (Impression) 卽事物印在心底像，起於感受 (Sensation) 事物刺激感官所起作用名「感受」，感受所得爲印像。感受與印像都還是被動底，自然底，物質底。心靈觀照印像，於是印像卽有形式（卽形相），爲心靈所獲取管領。這個心靈底活動卽直覺，印像由直覺而得形式，卽得表現。表現是在心內成就底工作。一般人以爲表現是把在心內底已經心靈綜合管領底印像（卽直覺品）外射到外面去，卽藉文字等媒介傳達於旁人。克羅齊反對此說，以爲印像經心靈觀照，綜合管領，賦予形式，卽已得到表現。傳達是另一回事。

二、里阿巴第 (Leopardi 1798-1837) 意大利詩人，他的短詩極有名，頗富悲觀色彩。

三、克羅齊這段話的意思是藝術作品不能有質底分別，只能有量底分別。比如莎斯比亞的某一首十四行如

果自身是完美底，某一部悲劇如果自身也是完美底，雖然它們在量上懸殊很大，我們卻不能說在質上此優於彼，因為它們同是藝術，同是直覺的成就，同是恰如題分底表現品。直覺品雖有大小的分別，性質卻必相同。

四、莫里哀 (Molière 1622-73) 法國最大底喜劇家。這裏所引底故事見「暴發紳士」一部喜劇。劇中主人翁喬爾敦先生有了錢，想充紳士，請一位哲學家教他讀書。那位哲學家告訴他說話就是做散文，他大為驚訝，說自己做了四十年的散文還不知道（見原劇第二幕第四景）。

五、「天才」(Genius) 在浪漫時代底德國特別受人崇拜。人們以為藝術家須有非凡人所可高攀底天才，纔能有大成就。克羅齊以為藝術底天才，是人人都有底，只是多寡分量不同，一般人的與大藝術家的天才，在質上並沒有分別。

六、「無意識」(Unconscious) 是意識所不能察覺到底心理活動。近代心理學家對於「無意識」底學說很多，大半都以為「天才」是「無意識」底心理活動的成就，最顯著底是佛洛伊德派底學說（參看譯者的「變態心理學派別」）。

七、「反省底意識」(Reflective Consciousness) 是就已意識到底事物，加以反省，即由直覺進入邏輯底思考。

八、「審美底」(Aesthetic) 一詞起源於希臘文 Aisthētikos，原義為「知覺」，即見到一種事物而有所知。這

種知即克羅齊所謂直覺底知，與邏輯底思考有別。因此研究直覺底知識底科學叫做 Aesthetic 研究。概念底知識底科學叫做 Logic（邏輯）。Aesthetic 應譯為「直覺學」，它原來毫沒有「美」的涵義。但是凡是「美」的感覺都由直覺生出，所以一般人把 Aesthetic 和「美學」(The Science or Philosophy of Beauty) 混為一事。本譯沿用已流行底譯名，深知其不妥，所以特將原義註明。又 Aesthetic 也當作形容詞用。這有兩個意義。一是「美學底」，例如美學底原理，美學底觀點，美學底學派之類。一是「審美底」，例如審美底經驗，審美底態度，審美底活動之類。這個字義舊譯為「美感底」，譯者在已往底著述裏也沿用舊譯，現改為「審美底」，有兩個緣故。一、「感」的被動底成分多，「審」完全是主動底；「感」不必有「覺」，「審」則不能離「覺」。克羅齊對於藝術的創造與欣賞（即直覺或表現）特重心靈的觀照，綜合，賦予形式諸作用，所以「審美底」比「美感底」較妥。二、Aesthetic feelings, Aesthetic Senses, 之類名詞如譯為「美感底感覺」，「美感底感官」，也嫌重複累贅，所以譯為「審美底……」較妥。

九、形式與內容是文藝思想史上一個大爭執。一般人以為要作品好，先要選擇好內容（即題材或實質）；批評作品的好壞也要從內容着眼。克羅齊和一般哲學家都以為藝術作品是完整底有機體，內容與形式不能分，猶如哲人的形體和生命不能分。藝術之所以為藝術，就在內容得到形式。未經藝術賦予形式以前，內容只是雜亂底印像，生糙底自然，我們就無從從藝術的觀點去討論它。既經藝術，賦予形式之後，內容與形

式混化爲一個有生命底東西，我們也無從從藝術的觀點把內容單提出討論。

10「模倣自然」(Imitation of Nature) 是歐洲美學思想中很古底一個信條，它可以溯源到柏臘圖的「理想國」和亞理斯多德的「詩學」到了十七八世紀假古典主義時代，一般學者最愛談這句話，晚起底寫實主義也還是篤守這個信條。藝術既模倣自然，就應該畢肖自然。但是照像與蠟人像不能算是很好底藝術作品，而大名家的作品對於自然底形態嘗隨意改造，這足見「模倣」與「畢肖」之類觀念尚有欠缺。藝術 (Art) 一詞在西文本義爲「人爲」，與「自然」是對立底，它的功用就在利用自然，征服自然，在自然之上創造另一個較完美底世界（參見拙著「文藝心理學」第九章）。

11「知解」(Theory) 舊譯一律爲「理論」，甚不妥，詳見下文第六章註(1)。

12「感覺」(Feeling) 舊譯爲「感情」很不妥。這字在西文本有「觸摸」的意義，「觸摸所得底知覺」因而也還是用這個字來表示。在心理學上這字的較確定底意義是指「快」與「痛」的感覺 (The feelings of Pleasure and Pain)。由此引申到溫度感覺 (例如說「我感覺冷」) 再引申到情感發動時種種生理變化的感覺 (例如說「她感覺害羞」，「他感覺恐懼」) (Feeling 大半指器官變化所生底感覺，這種感覺向來沒有像對外界事物底知覺那麼清楚，所以近於「知覺」(Perception) 而仍不是「知覺」) 可是它比「感受」(Sensation) 又進一步，「感受」只是心理學上方便假立底一個名詞，「知

覺」照理必須經過「感官領受」這麼一個階段，實際上在這階段時我們還沒有「覺」，「感覺」則於「感」時即有明暗程度不同底「覺」。這「感覺」的對象有時有「情」的成分，有時卻不一定有。比如我們可以說有「痛的感覺」，「冷的感覺」，「身體不適的感覺」，卻不能說有這些生理狀態的「感情」。參看本書第十章。

- 一三、形相 (Appearance, Schein) 是事物本身現於感官底相狀，得到這相狀由於直覺，它其實也就是「形式」。
- 一四、「審美底感官」 (Aesthetic Senses) 舊美學家把感官分爲高級底（視覺底與聽覺底）與低級底（其它）兩種，把高級底感官特定爲「審美底感官」，以爲嗅觸味諸感官不能審美。這看法極幼稚，久已受動搖。

一五、但丁 (Dante 1265-1321) 意大利最大底詩人，「神劇」的作者。

一六、亞登米第司 (Archimedes) 紀元前三世紀希臘的大數學家和自然科學家。

一七、「奧林比亞神底靜穆」 (Olympic Serenity) 據希臘神話，文藝之神亞波羅 (Apollo) 居奧林比亞山的高峯，憑視人寰，一切事物經過他的巨眼的光輝，纔得到形相，他對於悲歡美醜，一例觀照，無動於中。他的靜穆有如佛經所說底「大圓鏡智」。（參看「佛地經論」「大圓鏡智品」。）古典派的文藝理想就是這種「靜穆」，默然普照，窮盡事物真相，如日的光。後來十九世紀浪漫運動起來，文藝家多着重熱情，文藝據

說是情感的自然流露。這風氣起來不久就有寫實主義的反動。在小說方面，作家們要憑據真實，取冷靜底科學態度。在詩方面，法國有所謂巴臘司派（Parnassiens）明目張胆地主張「不動情感」（Insensibilité）主義，譏笑浪漫派的「熱情」。

第三章

「這就是哲學上「個例」（Particulars）與「公性」（Universals）佛典中「自相」（殊相）與「共相」的分別；孟子所說底「白馬之白無以異於白玉之白」也是指這個分別。這匹馬或這塊玉的白色，在一時一地眼可見到底白色，是個例或自相，它由感受起印像，生直覺。一切白馬及白玉的白，與切白色物的白，在白之所以爲白上相同，是公性或共相，它是由理智分析與綜合所得底概念品，可適用於任何時任何地任何白色物底普遍屬性。

一、維柯（Vico）十八世紀意大利哲學家，克羅齊所最推崇底，自認他的思想淵源於維柯。「新知」（Scienza Nuova）就是討論美學與相關哲學問題底一部名著。

二、近代象徵派詩人是最好底例。中國魏晉人玄談，也往往以簡雋見高遠。

四、拉丁成語原文爲 *Mediocris esse poetas non di, non homines, non concessere columnas.*

五、亞理斯多德在「詩學」就已說明詩與散文的分別不在音律形式方面。

六、「雙度」(Double degree) 克羅齊把知底心靈活動依出現必有底先後次第分爲第一度(First degree) 卽直覺，和由此進一步底第二度(Second degree) 卽概念。直覺可以離概念，概念卻必先經過直覺。

七、「母傳語言」(Mother Tongue) 意爲生下來就從母親學得底語言，普通叫做「國語」或「鄉音」。既是「人類底」就不能稱爲「國語」。

八、知底心靈(Cognitive Spirit) 克羅齊所用底 Lo Spirito, 英譯卽用 Spirit, 中譯通常爲「精神」。這個字與德文的 Geist 相同，與英文 Mind 相當，應譯爲「心」或「心靈」。Spirit 源於拉丁，本意爲「呼吸」。古人迷信人的神魂就是呼吸底氣，人死了，氣斷了，神魂就隨之飛散，因此 Spirit 又有「神魂」的意思。我們現在以爲心所主宰底，古人迷信以爲是神魂主宰底，所以 Spirit 和中譯「精神」都帶有若干迷信色彩。「心」固然可以叫做精神，心以外底東西有「精神」底仍是很多，花草有花草的精神，字畫有字畫底精神，一個人「精神很好」可以指他健康，也可以指在道德行爲上有某種優點。「精神」這個名詞實在太曖昧了。明明是指「心」，何不乾脆地譯爲「心」呢？中文詞宜雙音。譯「心靈」也妥當，雖然「靈」還保存若干原始底迷信意味。心的功用有知情意三方面，Cognitive Spirit 卽心的知底方面，這只有直覺和概念兩種。

九、「歷史性相」(Historicity) 傳譯爲「史實」似不妥。「史實」是 Historical facts 「歷史性相」是指某一史實的歷史底形質和相貌。「性相」一詞是從佛典借來底。

一〇、「戲論」(Sophism) 意爲故作離奇底議論，用佛典中「戲論」一詞來譯很妥。戲論是不正確底推理結果。

一一、「再現」(Represent) 參見第一章註(八)。

一二、「意象性」(Ideal Nature) Idea 源於希臘文，意指心眼所見底形相 (Form) 一事物印入腦裏，心知其有如何形相，對於那事物就有一個 Idea，所以這字與「意象」(Image) 意極相近。形容詞是 Ideal，變爲名詞有「標準」或「理想」的意思。動詞 Idealise 普通譯爲「理想化」。「理想」與「事實」對待，理想總要比事實好；「理想化」就是改造事實，使它合乎理想。說藝術 Idealizes Nature 爲「理想化」自然固然也對；藝術都排棄不重要底，選擇重要底，加以更合理底組織，所以比實在還更實在。所謂藝術的「理想化」，意義只能如此。藝術加以理想化底世界可以是一個極悲慘底世界，一個政治哲學家的理想化底世界必須是一個極樂世界。明白這個分別，我們纔能用「理想化」這個字眼於藝術或美學的討論。一般人對此似多誤解，所以我不主張用「理想化」和「理想」而主張用「意象化」和「意象」之類字樣。藝術的特性是 Ideal，因爲它所創造底世界全是意象。意象須具完整形式，它的構成遵照它特有底法則，不能拿理智世界（科學）或意志世界（政治道德字數等）的標準來衡量它。

「III」對象與本主」(Object and Subject)我們所知所想應付底事物是「知」「想」「應付」這些活動的「對象」我們站在本位作這些活動的主人，所以叫做「本主」。在文法上這分別通常叫做「賓詞」與「主詞」。這兩字的形容詞通常譯為「客觀底」與「主觀底」。

「四、凡是發生過底都是實在底，幻想還是在心裏發生過底事實，所以有它的實在性；歷史記錄已發生底事實，所以一個人的生命史也要包含他的幻想在內。

「五、克羅齊的歷史哲學在他的「歷史」學裏說得比較詳明，宜參看。這裏所說底只是粗枝大葉。（參看譯者的克羅齊哲學述評）

「六、哲學(Philosophy)與科學(Science)許多人誤解以為是對立底，其實一切運用理智作分析、綜合、推理以求真理（概念、原則）底活動都可以叫做「哲學」也都可以叫做「科學」。Philosophy源於希臘文，Philo意為「愛」Sophos意為「智慧」合起來就是「愛智」，哲學可以說是求智慧或真理學問。Science源於拉丁文，意為「知」或「知識」，科學可以說是求知底學問，不消說得，所求知道底仍是使人有智慧底真理。近代法文Savoir「動詞與Science的拉丁字源Scire相同，意為「知」而法文科學家或學者叫做Savant，意為「有所知者」，一個哲學家仍是一個Savant。「知」有許多種類，每一類的「知」是一科學問，所以有科學的名稱。依克羅齊看，只有哲學纔是真正底完善底科學，因為它所用底完全

是邏輯底推理，所研究底完全是萬事萬物的共相，所得到底完全是可推證底原理大法（概念品）所謂「自然科學」還要靠由感官得來底個別事物的知覺（往往沒有確實性）還要假設一些概念品如「原子」「能力」「空間」之類，這些概念品本身當待證明，由它們推斷出來底結論當然是可疑底，至於近代社會科學的確實性更比不上自然科學。

17. 現象與本體 (Phaenomenon and Nomenon) 這兩個名詞看來像簡單，刺依不同底哲學派別而有不同底意義。比如說，康德以為我們所知道底都是現象，而現象後面底本體，我們卻無法知道。依克羅齊，則以直覺知道底是現象，以推理知道底是本體。佛家所謂「法界」是現象，「真如」是本體。我們在證「真如」時纔有真知。對於「萬法」所見到底都是幻妄。

第四章

1. 「合理」(Probability) 字源於拉丁，與「證明」(Prove) 同根，凡是不能說必定而卻可以理證其為當然底都是 Probable。在文藝方面，人物故事儘管是虛構，而虛構底儘管有時涉及神仙鬼怪，妄誕不經，而人物仍須符合意中所要寫底性格，故事仍要首尾聯貫，沒有自相矛盾處，這就是「合理底」。傅譯為「或然」似不妥。

註

釋

「耶路撒冷解放了」(Jerusalem Delivered)意大利十六世紀大詩人塔梭(Tasso)的名著史詩，敘述十字軍解放耶教聖地的故事。

三、荷馬詩(Homeric Poems)指 Iliad 和 Odyssey 兩部史詩，前詩敘述希臘大軍渡海到小亞細亞圍攻，屈羅瓦城要奪回海倫后的十年戰爭，後詩敘述希臘一位將領奧第蘇司在戰後航行十年回國的經過。這兩部史詩從前人都以為是紀元前十世紀左右底詩人荷馬的作品，現在多數學者認為它們是許多原始民間傳說的結集，荷馬有無其人，尚為問題。

四、「類型」(Type)一類的典型或代表。例如莎斯比亞的夏洛克，巴爾薩克的格蘭德個別底角色，而可以代表一切守財奴，就是守財奴的「類型」。十七八世紀假古典派作家多主張描寫人物應該取「類型底」類型與個性有時不相容。

五、唐奎訶(Don Quixote)是西班牙大作家賽凡提司(Cervantes 1547-1616)的名著，也是近代歐洲的第一部長篇小說，書中主人翁唐奎訶醉心於浪漫底騎士風，帶了一個現實主義底僕人桑柯到處尋求奇遇，鬧了很多笑話。它的主旨是譏嘲中世紀底浪漫底騎士風。

六、「象徵」(Symbol)一件實物可代表並且暗示一個抽象概念，叫做「象徵」，這是普通底意義。近代法國有所謂象徵派詩人，他們所說底「象徵」另有特殊意義。

七、「寓言」(Allegory) 一個故事後面帶有一種倫理政治宗教或哲學底意義，叫做「寓言」。許多文藝作品都可以看出有寓言的意味。例如「水滸傳」據說是高忠孝節義的教訓。「離騷」的美人香草據說是象徵君主或正人。

八、馬銳納 (Marino 1569-1625) 意大利詩人，阿端勒 (Adone) 是他的一首極長底詩。他的詩以浮華俗艷著名。九、種類 (Kinds, Genres) 的觀念在各國都很盛行，例如中國詩分古、律、絕、四言、五言、七言、雜言、樂府、歌行、讌享、游歷、酬贈之類。這種分類其實只是一種實用上底方便，往往沒有邏輯底根據。

一〇、意大義的悲劇作者指亞爾菲頁銳 (Alfieri 1749-1803) 他著了十九部悲劇，大半屬古典型。

一一、「亨利歌」(Henriade) 十八世紀法國文豪福爾特 (Voltaire) 的長詩，讚揚法皇亨利第四的功績。

一二、「仿英雄體」(Mock-Heroic) 史詩大半用「英雄體」(Heroic Verse) 在希臘拉丁爲每行六音節，在英文爲無韻五音節格。史詩之稱英雄體，因爲敘述底是英雄故事。假古典主義時代詩人喜作仿「英雄體詩」，密爾敦的「失樂園」其實還是一部仿英雄體底詩。

一三、「桶的強奪」(Secchia Rapita) 是意大利詩人塔索尼 (Tassoni 1565-1635) 的仿英雄體詩。「神的謔」(Scherzo degli Dei) 是意大利詩人物臘契阿里尼 (Bracciolini 1566-1640) 的仿英雄體詩。兩詩

都不著名。

註

釋

- 一四、「牧歌體」(Pastoral, Eclogue) 紀元前三世紀希臘詩人第阿克里塔司(Theocritus) 創「牧歌體」
- 拉丁詩人浮吉爾(Virgil 70-19 A. D.) 也做了一些牧歌，後來有許多詩人做效。
- 一五、「亞明陀」(Aminta) 意大利詩人塔梭的田園詩，不甚成功。
- 一六、「亞爾契阿」(Alceo) 意大利詩人浮司柯羅(Foscolo 1778-1827) 的一部不甚成功底詩。
- 一七、「種類的生展」法國十九世紀文學批評家布魯洛蒂頁會著「書述「種類的生展」」(Brunetiere: Evolution des Genres)

第五章

- 一、社會學的創始人要推法國學者孔德(Comte 1798-1857) 他把科學由簡而繁列為數學、天文學、物理學、化學、生物學(包涵心理學)、社會學。後一階段科學都要根據前一階段科學，所以社會學是最高底科學。應用社會學於美學底以法國學者谷約(Guyau 1854-1888) 為最著。他著有「藝術，從社會學觀點去看」一書。這派學者從前曾風行一時，因為他們的理論多勉強而薄弱，現在已沒有多大勢力。
- 二、歷史底唯物主義(Historical materialism) 的提倡者是德國學者馬克司(Marx 1818-83) 和安格爾司(Engels) 它的要義在社會經濟情形支配歷史的發展。

三、「子曰」原則 (Ipsè dixit) 拉丁語意爲「老師曾經說過」，恰當於中文「子曰」。愛引古聖哲的話做自己的根據，不管它對不對，就是迷信「子曰」原則。

四、亞里斯多德的「工具論」 (Aristotle: Organon) 形式邏輯學的祖宗。「工具」意謂學問的工具。它偏重思想的抽象底形式，如判斷的形式以及三段論法的形式之類，所以稱爲「形式邏輯學」。克羅齊譏其爲「字面主義」 (Verbalism) 因爲它離開思想的實質而專在字面上推敲。

五、「唯名主義派，唯實主義派與唯概念主義派」 (Nominalists, Realists, Conceptualists) 這是中世紀哲學上大爭執。他們的問題是殊相 (個別事物) 與共相 (概念、總類) 有什麼關係，究竟那一項是真實底。唯實派說：共相是真實底，愈普遍底愈真實。唯名派說：殊相是真實底，共相或概念不過是同類個別事物的總名。唯概念派折衷這兩派說：共相不僅是名字，它是真實底，在個別事物前，它存於上帝的心中；概念在個別事物本身中，它是個別事物的類同點；在個別事物後，它存於思想者的心中當作概念；個別事物自然也是真實底；因此，共相以殊相顯，殊相以共相存。

六、蓋里利阿 (Galileo 1564-1642) 意大利數學家 and 天文家，在實驗科學上有許多發明，著有「新科學」對話，討論科學方法。培根 (Bacon 1561-1626) 英國哲學家，著有「新工具論」，反對亞里斯多德底形式邏輯學，提倡觀察實驗與歸納法。

七、維柯，見第三章註（二）

八、「先經驗底綜合」(A Priori Synthesis) 先經驗對後經驗底 (A Posteriori) 而言。據來布尼茲和理性派學者，知識的來源分兩種。一是「先經驗底」，即於理必然，不待經驗證實底，例如數學及幾何學的自明公理。這是一切經驗所依據底，一切知識都藉先經驗底自明底普遍底必然底真理生發出來，它是理智所瞭解底，用不着感官。其次是後經驗底，即由感官察覺底，由經驗得來底，它對經驗底當時當境為真實，沒有普遍性和必然性，所以也叫做「偶然底」(Contingent)。「綜合」是判斷(Judgement) 的一種形式。綜合判斷與分析底判斷 (Analytic Judgement) 對立。判斷的賓詞的意思即含在主詞裏面，可以由主詞分析出來，叫做分析底判斷。例如「物體是有體積底」，「物體」中即含有「有體積底」意思。這種判斷也是由理智獲得，無須假道於經驗底。它既只發揮主詞已有底意義，所以不能增加新知識。綜合底判斷則不然，它的賓詞是由經驗得來的新知識，不能從賓詞分析出來。例如「這物體是熱底」，「物體」不一定含「熱」的意思。哲學上理性主義 (Rationalism) 和經驗主義 (Empiricism) 的大爭執就在這先經驗底與後經驗底，分析底與綜合底兩大區分上面。理性主義着重先經驗底，分析底判斷，經驗主義是着重後經驗底綜合底判斷。很顯然地，這兩大區分——先經驗底，分析底，理智底，必然底，普遍底與後經驗底，綜合底，感覺底，偶然底，特殊底——之中有一大鴻溝。二者為何交會融合是有哲學史以來底首要問題。十八

世紀德國大哲學家康德的大貢獻——或則至少可以說是大企圖——就在把這鴻溝塞起。他所用的工具就是所謂「先經驗底綜合判斷」。他認為根據經驗底綜合判斷如果沒有一些先經驗底成分即不能。例如數學底前提是綜合底，因為最後都必須根據知覺所建立底東西。可是它們必然性與普遍性不能由經驗證實，要證實它們的必然性與普遍性，就必須證實它們有先經驗底成分。康德認為空間時間之類觀念——數學所依據底——為一切經驗所必需，而卻不由經驗獲得；所以一切經驗中都必定有先經驗底成分。再比如說邏輯底判斷「凡人皆有死」，把實質除開，它必須有「全」「偏」「肯」「否」「類」「例」之類形式底關係，也是不由經驗而卻為經驗所必有底。這就是「先經驗底綜合底判斷」的大意。因為判斷性質如此，理智底與感官底，必然底與偶然底，普遍底與特殊底，原有知識與新來知識之中不但不衝突，而且不能強分。詳見康德的名著「純理的辯論」(參看譯者的「克羅齊哲學述評」第一章)。

九、絕對唯心主義 (Absolute Idealism) 重要底倡導者是德國哲學家薛林 (Schelling 1775-1854) 他發揮康德唯心哲學，在心靈與自然，主觀與客觀之上立一最高原則名為絕對 (Absolute) 所以他的唯心主義叫做絕對唯心主義。在求「絕對」為宇宙最高統一原則一點，他的思想頗近於赫格爾。

一〇、侯巴德 (Herbart 1776-1841) 德國哲學家。

一一、「敘述底判斷」(Narrative Judgement) 一切記載經驗底判斷，例如「今天下雨，」「我感覺愉快，」

張三到了上海」之類。

一二、例如「人」一個概念可適用於任何個別底人。你是「人」，我是「人」，他是「人」，字面底形式儘管有變化，而「人」的概念卻恆一不變。那概念存於思想中是無法表現底，「人」——它的表現品——不過是一個字，符號或引得。這字（「人」）的真正意義並不在思想中存在，每人當時當境用這字時纔付與它一個意義。你所指底與我所指底或不盡同。

一三、「非確有所闡明底判斷」（Non-enuciative Judgement）例如「我願你來」只表示一個願望而不是闡明一個真理。

一四、這是指上文所謂審美底前提。

一五、這是指上文所謂歷史底前提。

一六、「人文主義者」（Humanists）人文主義指文藝復興時代回到希臘自由思想和反對中世紀崇拜權威底文化運動。它產生了近代科學。

一七、「數理邏輯」（Mathematical Logic）即符號邏輯（Symbolic Logic）要旨在根據很少底基本思想底公理和定律，如同數學的推理方式，逐漸推證引申一切思想的形式出來。所以它仍是一種形式邏輯學。

一八、來布尼茲（Leibniz 1646-1716）德國大數學家 and 哲學家，首先看到邏輯學可以走數學符號的路徑。

「九、柏臘圖底理式 (Platonic Ideas) 依柏臘圖，經驗界無真理，感官所接觸底事物全是虛幻，它們只是「理式」的影子，惟有理式是真實底，長存不變底。比如雪的「白」可以消化，而「白」一個理式則無時空性，永遠地普遍地可以應用。凡是「白」底事物上去，凡是「白」底事物都是模倣「白」的理式那個原型而產生底。「理式」不是觀念或概念，這些都是心靈活動的產品，而柏臘圖底理式有獨立底客觀底存在。

第六章

「知解底活動與實用底活動 (Theoretical activity and Practical activity) 西文 Theory 一字通常譯為「理論」或「學理」，「學說」，它的形容詞則為「理論底」，甚不妥當。這字根是從希臘文 Thea 來底，與「戲院」(Theatre) 一字同源，原義只是「見」或「觀」，推到「所見」「所觀」。戲院裏底戲是一種「所觀」。在中西文中，「見」都有「瞭解」或「知」的意思。見而有所知，就是 Theory。所以如果拿中文習用詞「見解」來譯，甚為恰當。惟「見解」在中文裏有時指「意見」，近於西文 Opinion，有時指對於事理底「瞭解」，近於西文 Understanding 或 insight。所以這裏為避免曖昧起見，譯為「知解」。「知解」包含一切「知」底活動，像克羅齊在本書所再三闡明底，這只有「直覺」和「概念」兩種。「直覺」是只見事物對象本身而知其形相，「概念」則見到事物中底關係，運用推理作用而有所瞭解。所謂「理

註

釋

論底」只能應用到知的概念階段而不能應用知的直覺階段，其實直覺仍是「Theoretical」所以「理論底」只能譯「Theoretical」的片面的意義，不能概其全。說「直覺」爲「理論底」無異於說它是推理底，實在自相矛盾。與「Theoretical」相對底爲「Practical」猶如中文裏「知」與「行」相對，運用所知於實際行爲，叫做「Practice」依字義說，這字譯爲「實行底」或「行用底」還比「實用底」較爲妥當。「Theory」和「Practice」就索性譯爲「知」與「行」也很精確。「實用底」在中文裏用得已經很久，本身也沒有多大毛病，所以仍沿舊譯。

二這是指叔本華一派底哲學，尼采的見解也大致相同。

三這是法國哲學家比讓 (Maine de Biran 1766-1824) 一派人的主張。柏格孫的「生力」說與佛洛依特的「來比多」(Libido) 說與此亦相近。

四、普洛米休司 (Prometheus) 希臘神話中反抗天神，偷火與人類而被天神嚴譴底一位神人，他成爲革命與反抗的象徵。

五、哈孟列德 (Hamlet) 莎斯比亞的名劇中底主人翁。他的母親私通他的叔父，把他的父親謀殺了。他要報仇，刺徘徊猶豫，思量這樣，思量那樣，不容易下一個決心。他是沈醉於思考而不能行動者的代表。

六、實用底判斷 (Practical judgment) 或「價值的判斷」(Judgment of Value)。這是康德用底名詞。意義看

下文例自明。

七、規範底科學 (Normal Science) 指倫理學、政治學、法律學之類科學，這類科學給人規範使他們在實際行為上有一個標準。不過近代科學愈發達，自然科學的方法愈佔勢力，從前所謂「規範科學」都逐漸變成自然科學了。自然科學研求事物之所以然，規範科學研究事物之所當然。

八、這段在克羅齊的美學中很重要。他把「表現」和「傳達」分開，前者是藝術底活動，後者是實用底活動。「傳達」他叫做「外現」，即一般人所謂「表現」；他所謂「表現」完全在心裏完成，即一般人所謂「腹稿」。胸有成竹，竹已表現；把這已表現好底竹寫在紙上，這是「傳達」或「外現」，是實用底不是藝術底活動，它有「給別人看」或「備自己後來看」那一個實用底目的。參看第十五章註(二)。

九、阿納克勒昂 (Anacreon) 紀元前六世紀希臘詩人，他的詩大半歌唱醇酒婦人。

一〇、亞屈魯司 (Atrous) 希臘的一個王族，其中有一個國王亞格滿孟浪 (Agamemnon) 和他的子女的悲劇是希臘的第一個大悲劇家伊斯克拉司 (Aeschylus 525-556) 的題材。阿爾豈第司 (Alcides) 希臘大力士海克里司 (Hercules) 的別名。希臘大悲劇家梭非克里司 (Sophocles) 和幽銳底底司 (Euripides) 都用過他的事蹟為題材。

一一、維納司 (Venus) 羅馬神話中底愛神。

第七章

馬登艾維里 (Machiavelli 1469-1527) 意大利弗羅倫司的政治家和政治哲學家。他的「君主」一書在政治思想史中佔很重要地位。他在這部書裏主張在政治上要達到目的，可以不擇手段。愷撒包濟亞 (Cesare Borgia 1476-1507) 是教皇亞力山大第六的私生子，極殘酷不仁，可是極能幹。馬登艾維里把他看成君主的模範。

二、伊阿各 (Iago) 莎斯比亞的悲劇「奧塞羅」(Othello) 中一個奸猾底角色。他用種種詭計害他的官長「奧塞羅」說他的夫人有姦情，以致奧塞羅把一個純潔底女子殺死。

三、薄卡契阿 (Boccaccio 1313-75) 意大利文藝復興的主角之一。他的最著名底作品是「十日談」(Decameron)。歐洲的最早底短篇故事集。齊亞柏勒陀 (Ser Ciappelletto) 就是書中一篇故事的主角。一個典型底壞人。

四、「不關道德底」(Amoral) 意指「在道德範圍以外底」。「不能從道德觀點說好壞底」既非「道德底」也非「不道德底」。

五、耶穌會學派 (Jesuits) 天主教會中一個派別，十六世紀由羅約拿 (Loyola) 創立底。這一派後來產生很多

底學者。

六、這段的主旨在說明經濟與道德雖有像直覺與概念的雙度底關係而互相平行，一切行動既出於意志，即在道德上有好壞之分。人類的活動不外知解底與實用底兩種，每種各有先後兩度關係。先可離後，後不可離先；直覺可離概念，經濟可離道德；而概念卻不能離直覺，道德卻不能離經濟。科學（即概念或邏輯）統治直覺品，因為科學內含直覺品；道德統治經濟底活動，因為道德內含經濟底活動。科學藉審美底形式具體地出現，因為共相基於殊相，有殊相纔能見共相；道德藉經濟底形式具體地出現，因為有理性底活動（道德底）要在個別底經濟底活動中見出。

七、功利主義（Utilitarianism）英國經濟學家邊沁（Bentham 1748-1832）和穆勒（James Mill 1773-1836）所創始底，要旨是「最多數人的最大量底幸福是衡量是非底標準，」苦與樂是人類行為的最重要底動機，道德底即有用底。

八、克羅齊有專著詳論經濟學和倫理學，即「心靈的哲學」第三卷，叫做「實用底活動的哲學：經濟學和倫理學。」參看譯者的「克羅齊哲學述評。」

九、「絕對底自由」（Absolute Freedom）自由與需要（Necessity）對立，猶如心靈與自然對立。心靈實現它的真自我，不受自然所加底需要限制，於是得「絕對底自由。」

註

釋

第八章

一、四階段或四度 (Four moments or degrees) 知解底活動有直覺與概念的變度，實用底活動有效用與道德的變度，共為四度，包括一切心靈底活動，已如前述。「度」又叫做「階段」都是譬喻詞。「度」如寒暑表上底度數，「階段」如階梯的段落，都是從最低底逐漸轉到最高底，上一層都要假定下一層。心靈活動的四階段由低而高為知解底（直覺↓概念）↓實用底（效用↓道德）。

二、意向的定向 (Direction of intention) 意義待考。

三、理性主義者 (Rationalists) 耶穌教的神學舊分兩派。一派以為教會的一切信條，如聖經所載底話，都是上帝啓示給人底，人的理智不夠瞭解，只應相信；這普通叫做「神啓底宗教」(Revealed Religion)。一派以為神啓底就是合理底，人的理智所可瞭解承認底，宗教是可用哲學說明底；這普通叫做「自然底宗教」(Natural Religion)。後一派較新，流為理性主義派。在近代，這一派想用學理來打破宗教與自然科學底衝突。

四、唯物主義 (Materialism) 粗略地說，只承認物質為組成宇宙的原因和原來底哲學就是唯物主義。但是這種哲學丟下一些不可解決底問題：例如最初因——物質的創造者——是什麼？物質構成底世界為底

是什麼目的？這就給宗教一個藉口，把不可解決底通歸於上帝。

五、實證主義 (Positivism) 就是法國孔德所倡導底哲學（參看第五章註一）。這派哲學以為人類進化必經神學底、形上學底、實證科學底三階段。它也放開最初因和最終目的諸問題不談。

六、自然主義 (Naturalism) 哲學上沒有一個特殊派別崇奉自然主義，凡是唯物主義者及崇拜自然科學者都多少同時崇奉自然主義。

七、形上學 (Metaphysics) 這字源於希臘文，原義為「在物理學之後」。亞里斯多德最初用這個名詞，他寫完「物理學」之後，把「物理學」所不能討論底一些關於宇宙全體原則大法底問題另寫成一書叫做 *Metaphysics*。它討論普徧性相，不討論諸科學所討論底感官經驗底個別事實，中譯取「形而下者謂之器，形而上者謂之道」的意思，定為「形上學」。亞里斯多德的原意與克羅齊的主張本極相近，所以自稱為「極端形上學者」；但是後世有把形上學看成諸個別科學的哲學，如歷史的哲學，自然科學的哲學之類者，克羅齊不贊成這個辦法，以為歷史的哲學其實只是歷史的方法論，自然科學的哲學只是研究概念底邏輯和認識論；哲學只研究普徧原理不研究特殊事實，所以不能與歷史及自然科學爭地盤，因此他自稱為「反形上學者」。

八、「直覺底理智」或「理智底直覺」(Intuitive intellect or intellectual intuition) 理智與直覺像克羅

齊所再三說明底，是兩種不同底知解底活動，是理智底就不能同時是直覺底。但是從前哲學家如康德是著例，認為人類心靈有「理智底直覺」一種機能，把兩種不同底知解底活動合在一起，可能察覺本體。

九、神秘底美學 (Mystic aesthetic) 特別指新柏臘圖派的美學，重要底代表是勃洛檀納司 (Plotinus 203-62)。

一〇、亞爾契那花園 (Alicina) 亞爾契那是意大利詩人阿里奧斯施 (Ariosto 1474-1533) 的傑作「瘋狂底奧蘭多」中一個女巫，她住在一個妖園裏，把她的情人都變成禽獸木石。

一一、阿斯陀爾浮 (Astolfo) 上述書中一個人物，遊過樂園和月球，在月球上找到地球所丟掉底東西，連奧蘭多的神智在內。

第九章

「總類性、別類性和個體性 (Genera, species and individuality) 例如動物是總類，人類是別類，張三李四是個體。這裏知解底活動是總類，直覺底活動與理解底活動各是別類，每個直覺品是個體。」

二、翻譯——藝術作品 (尤其是詩) 是否可以翻譯，在歐洲早就有人提起這問題。就大詩人們的意見來說，但丁以為可能，哥德以為不可能。就詩的譯品來說，一直到現在，我們還指不出一部真正成功底詩的譯品。英國十九世紀菲茲覺羅德譯波斯大詩人奧馬康顏的「勸酒行」是公認為成功底翻譯，其實是根據原文

底創作。詩難譯，因為詩以文字聲音節奏表現情感，文字的意義較易譯，文字的聲音節奏卻極難譯。散文固然也要聲音節奏，但是意義比較重要，所以翻譯散文的可能性也比較大。就大體來說，克羅齊論翻譯底話是極合理底。

三、修詞品類 (Rhetorical Categories) 修詞學在歐洲從古希臘到現在都是一門重要底學問。修詞學者喜歡把作品風格分類，古今中外皆然。我們只要記起鍾嶸的「詩品」，劉勰的「文心雕龍」以及司空圖的「二十四詩品」之類文學批評要籍，就可以明白修詞品類的重要性。在歐洲情形亦復如此。克羅齊承認這些品類名目在經驗上有它們底方便，但是否認它們在哲學上有任何價值。

四、「寫實底」和「象徵底」 (Realistic and Symbolic) 近代歐洲文壇上本有寫實派與象徵派。寫實主義是對於浪漫主義的反動，主張作者須放開自己個人的癖性，成見和情感，冷靜地客觀地如實地表現自然和人生。狹義底象徵主義是指近數十年法國詩壇上一個運動，要旨在着重文字的聲音節奏，以迷離恍惚底意象去象徵一種難於捉摸底心情。克羅齊在這裏用這兩詞是取它們的廣義。凡是妙肖自然面貌底就是寫實底，凡是不很像自然本來面目而帶有寓意底就是象徵底。

五、古典主義與浪漫主義 (Classicism and Romanticism) 歐洲古希臘羅馬文學叫做古典文學。十七八世紀學者以為古典文學是最好底模範，於是在亞理斯多德的「詩學」以及古典文學作品中抽釋一些原

註

釋

則來定爲文學底規律，主張大家都要遵照它們去寫作，於是釀成所謂「假古典主義」，浪漫主義是對於做古典主義的反動，主張情感與想像的自由煥發，不主張服從古典底規律。大約古典文學的特色在心情的肅穆與形式的完美。浪漫派作品在這兩點上都有欠缺。克羅齊以爲這種分別也只是經驗底，真正偉大的作品都必同時是古典底和浪漫底，真摯底情感與豐富底想像表現於完美底形式。

六、風格 (Style) 在克羅齊看，就是表現的形式。沒有兩個藝術作品完全相同，就沒有一個固定底風格。但是，一般人用這個名詞大半指某種固定底作風，比如說一時代有一時代的風格，一個作者有一個作者的風格。這種風格是可供模倣底，所以說一個作者是「風格底作者」(Stylist) 有時含有壞底意思，指他專在雕琢外形上做工夫。

第十章

一、感覺即 Feelings 見第二章後半及註(十二)。

二、審美底事實的非邏輯性和非歷史性，見第三章，但是克羅齊在那裏並未用「感覺」這個名詞。

三、心靈活動，原文只是「活動」(Activity)。克羅齊以爲只有心靈纔有活動，活動即知解與實用的總稱。它與「被動」對立，「被動」是「自然」的特徵，所以心靈與自然對立。被動是實質，活動纔有形式，所以實

質與形式對立，也就是自然與心靈的對立。這裏我們用心靈活動，以便讀者易於瞭解，讀者須記起克羅齊所謂活動都是心靈活動。

四、快感主義 (Hedonism) 要旨是人類行為都受快感與痛感的決定，不是趨樂，就是避苦。英國功利主義派哲學家爲邊沁、穆勒都提倡快感主義。在美學上快感主義把藝術所產生底快感與一般感官方面底快感不分。這種看法從古希臘到現在都有人主張。批評快感主義底文章有兩篇很好底，一見摩爾的「倫理學研究」(G. E. Moore: Ethical Studies)，一見伯羅的「藝術論」(Clive Bell: Art) 這字普通譯爲「享樂主義」，帶有縱慾的意味，不妥。

五、有所爲而爲底與無所爲而爲底快感 (Interested and disinterested pleasures) Interest 有實際利害的意義，關實際利害，帶實用目的底活動是「有所爲而爲底」，不關實際利害，不帶實用目的底活動是「無所爲而爲底」。藝術就是後者的好例；通常所謂「爲藝術而藝術」就是「無所爲而爲」；但是藝術也可以成爲求名利或宣傳教義的工具，那就變成「有所爲而爲」了。

六、德文 *Gefallen* *Vergnügen* 的分別是被動與主動的分別，前者可譯「物使我怡悅」，後者可譯「自己怡悅」。

七、指上文所說底眞善美。

八、價值 (Value) 與反價值 (Anti-value)，例如「善」是價值，「惡」便是它的反價值。心靈活動自由發展，則

有成功底表現，知解或道德行為，即有價值；它與被動矛盾衝突而不能克服，則有不成功底表現，知解或道德行為，即有反價值。

九、極醜失其為醜，醜是一種反價值，起於活動與被動的矛盾，極醜則活動消失，全是被動，沒有矛盾，它就不是對價值而言底反價值，只是無關價值 (Non-Value)。

一〇、這段主旨在說審美底快感與非審美底快感的分別。審美底快感起於見到成功底表現，非審美底快感起於實用底需要的滿足，例如有些顏色使我們生快感，完全起於它適合我們的生理底要求或喚起愉快底聯想，青色就是如此，眼睛喜看青色，因為它的刺激適合眼睛的組織而且喚起田園甯靜新鮮的聯想。這不能算是審美底快感。在一幅畫中它是一個完整諧和底形相的一個因素，有表現性，纔能喚起審美底快感。近代實驗美學的一個根本錯誤在忽視這個分別。

11、起於題材外形底感覺 (Apparent pleasures) 也許叫做「同情底感覺」 (Sympathetic pleasures) 還更妥當。例如看「水滸」武松打虎一段，未把虎打殺以前我們和武松一樣提心吊膽，既把虎打殺，我們和他一樣興高采烈。這中間有近代心理學家所說底「內模倣作用」 (Inner imitation) 參看拙著「文藝心理學」第四章。這種內模倣作用所生底快感似夾雜有非審美底成分，不全如克羅齊所說底，只是尋常感覺經過對象化 (Objectified)。

第十一章

- 一、能容者指各種心靈活動，所容者指快痛感覺。
- 二、這就無異於不承認有一種特殊底活動爲審美底活動。
- 三、屬視覺聽覺或其它類感覺。
- 四、「游戲說」(The Play Theory)發源於德國詩人席洛(Schiller 1759-1805)主旨在以爲藝術與游戲相同，都是過剩精力發洩於自由活動。後來英國學者斯賓塞(Spencer 1820-1903)也主張游戲說。詳見拙著「文藝心理學」第十二章。
- 五、奧國心理學家佛洛伊德(Freud)是性慾說的著名底倡導者。他以爲性慾本能最強，受道德宗教法律等等社會底力量壓抑，於是沉到隱意識裏去，力量仍在，時圖爆發，文藝把這種潛力引導發洩於社會所允許底途徑。勝利說的倡導者是佛洛伊德的弟子愛德洛(Adler)要旨在人發覺自己有缺陷，便起「在上意志」(The Will to be above)或「男性底抗議」不但把缺陷彌補起來，而且還超過沒有缺陷時所能做到底程度。詳見拙著「變態心理學派別」第五第六章(佛洛伊德)和第八章(愛德洛)。
- 六、「同情說的美學」(The Aesthetic of the Sympathetic)主張藝術的題材須能引起觀衆的道德底同

情。一般人都有好善嫉惡的傾向，在藝術上也希望果根昭然，有所謂「詩底公道」(Poetic Justice)。「續紅樓夢」使賈寶玉林黛玉終於團圓，就是迎合這種一般底心理。約翰生讀莎斯比亞的「李爾王」悲劇不能終篇，說它的結局太慘，也是出於道德底同情。其實藝術真實地返射人生自然，苦痛和惡濁也可以現成華嚴底意象，否則悲劇(寫苦痛底)和喜劇(寫醜惡底)便不能存在。尼采所謂「從形相得解脫」實在含有至理。

七、這段主旨在反對把道德底同情所生底快感與審美底活動所生底快感混為一事。

八、「道學底或苦行者底」(Rigorous or ascetic)藝術觀根本認藝術為不道德底。Rigorous 原義為「嚴厲底」在這裏底意義與中國「道學底」極相近。

九、「教書匠底」(Pedagogic) Pedagogue 古希臘底引導兒童者。

一〇、這是現代意大利詩人鄧南遮(D'Annunzio)的話。

第十二章

「醜被征服以後纔能收容於藝術，產生「雄偉底」、「喜劇底」之數印像這是十九世紀德國學者梭爾格(Solger)梵依斯(Weisse)諸人的主張。

一、雄偉底(The Sublime) 討論「雄偉」底學者以康德、波克(Burke) 勃臘德列(A. C. Bradley) 諸人爲最著，詳見拙著「文藝心理學」第十五章(「剛性美與柔性美」)

二、談諧底(The humorous) 普通譯爲「幽默」

三、喜劇底(The Comic) 這裏底定義雖是綜合底，大體上是康德和叔本華的學說。

四、見柏臘圖的「斐列布司」(Plato: Philebus 47-50) 「拿朋友的愚蠢作笑柄時，我們一方面有妬忌所伴的痛感，一方面又有笑所伴底快感」

五、見亞理斯多德的詩學(Aristotle: Poetics 1449:32-35) 「喜劇描寫人們比常人壞些，壞並非指任何一種和每一種過失，只是指一個特種底過失，就是可笑底，這原是醜的一種；醜就是一個誤失或殘缺對旁人，不生痛感或傷害底。」

六、霍布士(Thomas Hobbes 1588-1679) 英國哲學家，主張人性本惡者，在他的名著「人性論」裏說：「笑的情感只是在發見旁人的弱點或自己過去底弱點，突然念到自己的某優點所引起底「突然榮耀」的感覺。」

七、見康德的「審美底判斷的批判」，「一種緊張底期望突然消失，於是發生笑的情感。」

八、這是十九世紀德國美學家立普司(Lippis) 的看法。以上關於喜劇底各說詳見拙著「文藝心理學」第

十七章（「笑與喜劇」）

10. 姜·保羅·芮希脫 (John Paul Richter 1763-1825) 德國小說家，以談諧著名，有專著論美學。

11. 法銳納陀 (Farinata) 但丁的「神曲」「地獄部」的一個角色。他生前是佛勞林司的保皇黨的首領。

第十三章

1. 這就通常所謂藝術的媒介 (Medium) 克羅把它們看成「物質底」(Physical) 不屬於審美底活動或表現。

2. 達爾文的「人與獸的情緒的表現」(C. Darwin: The Expression of the Emotions in Man and Animals) 一八七五年出版。他用「表現」一詞是取克羅齊所謂「自然科學底意義」。「表現」一詞的意義大要有三種：第一即這個「自然科學底意義」如面紅耳赤是羞的表現。表現等於流露，不經過心靈的造作。第二即普通把審美底活動藉物質底媒介外射於可以使旁人見聞底作品，比如說把心裏要說底話藉文字「表現」出來。這個用法最普通。第三即克羅齊所說底表現，和直覺，審美底活動，心靈的審美底綜合，藝術，創作等詞實在都是同義，即通常所謂「腹稿」。把這「腹稿」用文字寫在紙上，第二個意義底表現，克羅齊以為是實用底活動，因為有叫旁人看或自己後來看那一個實用底目的；而它的成就則是物質底事實，一本書或一幅畫本身不能算是藝術，但是人可藉它窺見藝術，「窺見」就是心靈底活動。參

看第一章註（九）

三、克羅齊的學說在敘述這四個階段時說得最簡單明瞭，但是第四階段與第二階段是否完全割開，即構思時是否不運用傳達媒介，頗為問題。參看「克羅齊哲學述評」第十章。

四、這裏實用底陪伴即傳達的活動，物質底刺激即傳達的媒介。

五、上文所說底四階段是就作者創造說，本段所說底五階段是就讀者再造或欣賞說。

六、「物質底美」(Physical beauty)這形容字本應譯為「物體底」，因為它其實與Material相同，與「心靈底」對立，所以譯為「物質底」；所謂「物質底美」就指藉物質底媒介傳達出來底普通叫做「作品」底那東西的美。

七、「集團底暗示」(Collective suggestion)例如大家都說某一部書好，或是它那幾點好，我也跟着覺得好，就是受集團底暗示。

八、納西莎司 (Narcissus) 希臘神話中底美少年，他看見自己的形影投在泉水裏，就愛上它，看着不肯丟，以至落到水裏沉死。據說他死後變成水仙花。

九、寫品 (Writings) 這與普通所謂「寫作」略有分別，「寫作」着重「作」的活動，這裏着重用文字符號記載下來底痕迹從這文字符號我們窺見作者的意思；再從作者的意思窺見他的藝術底形相。這比看圖

畫雕刻窺見藝術底形相，要多一層手續，即從符號見意義那個手續。

一〇、「黨·覺萬」(Don Juan)德國大音樂家摩薩(Mozart 1756-91)的名曲。

一一、「摩西」(Moses)瑪珂安傑羅的著名底雕像，原來是替教皇朱里烏司第二的墓園做裝飾底。

一二、「耶穌現靈光」(Transfiguration)指耶穌在山上變形像的故事，詳見馬太福音第十七章。文藝復興時

代畫家用這題材作畫底甚多。

一三、「自由底與非自由底美」(Free and non-free beauty)前者不帶實用底目的，後者帶實用底目的。「非

自由底美」也叫做「有倚賴底美」(Dependant beauty)。「自由底美」也叫做「純粹底美」(Pure beauty)這個分別源於康德。

一四、美術(Fine Arts)指不帶實用日的底藝術，如文學、音樂、圖畫、雕刻之類，與「工業藝術」(Industrial

Arts)相對立。建築、陶瓷、刺繡、金工、木工之類屬於工業藝術。這個區分是很古底，但是有時頗勉強。

一五、李納爾多(Rinaldo)塔梭的「耶露撒冷解放了」裏面底一個要角，亞美達(Armida)是他的愛人。

一六、這是通俗底看法，先着手畫，經過摸索嘗試，纔發見所要畫底。先着手畫，就要先利用物質底美。

一七、鮑姆嘉登(Baumgarten 1714-62)德國美學家，第一個人用 Aesthetic 稱呼研究美與藝術底科學。

第十四章

「聯想主義 (Associationism) 舊心理學的一個基本原理是「觀念的聯想」要旨是甲乙兩觀念因性質的類似或經驗的接近而生聯想，看到甲，乙就被連帶地想起來。舊心理學家拿這原則解釋知覺、記憶、思想，以至於情感意志。審美底聯想主義以爲物質底事實（例如文字）是一種想像，以聯想作用，引起審美底事實（例如文字後面底意義），這是另一意像。兩意像湊合，於是有審美底意識。克羅齊反對此說，理由有二：（一）審美底意識是整一底，我們意識不到甲、乙兩意像的湊合；（二）物質底事實不以意像的資格入意識，它只刺激心理組織，使原有底唯一底審美底意像再起。

二、整一即指審美底意識的整一，聯想假定這意識的二元。

三、「美學底物理學」(Aesthetic Physics) 十九世紀德國美學費薛爾 (Vischer) 在他的名著「美學」中有一部份叫做「美學底物理學」，討論光、熱、水、土、動物、植物等自然界事物的美。

四、理智的抽象品指種類，某一類的概念是生於理智底，審美底性質是得於直覺，不得於理智。所以我們不能把審美底性質「美」加諸理智的抽象品（如「白蓮」類物體。）

五、保羅·鮑特 (Paul Potter 1625-54) 冉伯讓 (Rembrandt 1606-89) 都是荷蘭名畫家，前者以畫動物著

名，後者以人物畫像著名。甘尼米德 (Ganymede) 是希臘神話中底美少年。

六、浩越司 (Horace 65-8 B. C.) 羅馬詩人。他的第一章賦體詩 (Ode) 開頭有這樣一句話「有些人唯心底快樂是在奔車上搜集奧林庇底底灰塵」意思與吸古人之精粕相近。里阿巴第 (Leopardi) 是十九世紀意大利詩人，他給卡羅·泊波里 (Carlo Porta) 的信件考。本段的大意是說各人嗜好不同。

七、藝術理想化自然說 (Art the idealizer of Nature) 這一說仍以爲藝術模倣自然，不過加以改變，使自然近於理想。

八、美必有體積 (Bulk) 此說首見於亞里斯多德的「詩學」。依他看，美底事物必有合式底體積，太小不能察覺，太大不能分辨，我們都不起美感。

九、太大太小都不能爲直覺的對象，但仍能成爲概念。

一〇、美的客觀底條件 (Objective Conditions of the Beautiful) 一個觀念來源甚久。從古希臘到現在，許多文藝理論著作都爲這個問題所糾纏不清：一個作品有那些條件纔能美呢？已往底答案甚多，文藝上許多規律和教條都是這樣起來底。近代實驗美學也是在這問題上絞腦漿。克羅齊根本否認美有「客觀底條件」，這否認含有極大底革命性，不但已往許多文藝理論都是廢話，就是打着科學招牌底近代實驗美學也從出發點就錯誤起。

一、黃金段 (Golden Section) 說從達文齊就主張起，近代德國實驗美學家斐西洛 (Fechner) 纔就它作了許多實驗。關於這一點以及本章所談底自然美，可參看拙著「文藝心理學」第九章（「自然美與自然醜」）以及附錄第二章（「形體美」）。

第十五章

一、實用底活動在爲快感時，只是審美底活動的陪伴；在爲意志照管造作藝術再造的物質底工具，供表現品可保留傳達時，就是審美底活動的一個明顯底階段。

二、「外射」(Externalization) 卽把內在底審美底直覺品（克羅齊所謂表現品，是已在心中成就底「腹稿」）藉物質底媒介，爲語文顏色聲音線紋之類，放射到外面去，留下可以讓旁人欣賞底痕跡。克羅齊所謂「外射」其實就是一般人所謂「表現」。

三、「技巧」(Technique) 外射例如把畫畫在紙上，詩寫在紙上，或像雕在石上（這就是產生審美底再造的刺激物，這畫、寫、雕等的實用底活動都依靠一些知識，這就是「技巧」。技巧是知識的應用，不能算是藝術本身的一個因素。

四、「內在底表現的手段」(The means of internal Expression) 「手段」就是「技巧」，「外射」可以有技

巧，直覺先於理智底知識和實心底活動，所以不能有所謂「手段」或「技巧」（技巧是理智底知識，而運用技巧是意志的實心底活動。）

五、維屈魯維司（Vitruius）一世紀羅馬作者。他的「建築學」是古代僅存底一部討論建築底著作。

六、我們不能說什麼東西可以用顏色「表現」卻可以說什麼東西可以用顏色「外射」。顏色是物質底事實，而表現是心靈底審美底事實，二者之中沒有通道。參看第六章。

七、如果圖畫音樂等各有審美底界限，則圖畫有圖畫的美，音樂有音樂的美，這兩種美就沒有共同點。其實圖畫的美是這個「美」，音樂的美也還是這個「美」。所以美學總是普遍底美學，不是某特種藝術的美學。克羅齊因此不贊成藝術的分類，這一點對於傳統底學說也帶有極大底革命性。

八、這是十九世紀德國美學家哈特曼（E. V. Hartmann）的，他把藝術分爲視覺底（造形藝術與圖畫）聽覺底（音樂，語言，歌）以及想像底（詩）。

九、這是十八世紀德國學者萊森（Lessing）的主張。在他的名著「拉阿孔」（Laocoon）裏他把藝術分爲空間底，即靜底（圖畫雕刻）和時間底，即動底（詩歌），以爲圖畫雕刻只宜於描寫物態，詩歌只宜於敘述動作。詳見拙著「詩論」「評萊森的詩畫異質說」章。

一〇、這是十九世紀德國大哲學家赫格爾的主張。在他的「藝術哲學」裏他把藝術分爲古典底，浪漫底和象

徹底（即東方底。）古典底藝術的特色在物質與心靈混化諧和；浪漫底藝術的特色在心靈溢出物質；象徹底藝術的特色在物質超過心靈。

一、伊利亞德（Iliad）古希臘的大史詩，一般人以為它是詩人荷馬的作品，近代學者多以為它是民間傳說的結集，荷馬有無其人當是問題。「失樂園」（Paradise Lost）是英國十七世紀詩人密爾敦（Milton）的仿史詩。西方嘗有畫家根據文學作品的題材作畫。

二、藝術與道德的問題從古希臘到現在都被人熱烈地討論，一直糾纏不清。克羅齊在這裏把這問題解決得最直截了當。就藝術為藝術為言，它是純粹底直覺，不帶理智思考與道德意志，它的唯一底任務在表現，在創造完美底形相。但是就藝術為整個人生一事項而言，人可以站在實用底地位（不能站在審美底地位）對藝術作品作道德底裁判，至於打藝術的招牌作不道德底活動（這其實也就是違反藝術底活動）那就應該同時受道德底譴責與審美底譴責。

第十六章

「唐奎訶（Don Quixote）詳見第四章註（五）」

二「趣味」（Taste）就是對於文藝底鑑別力。「天才」（Genius）在這裏指文藝底創造力。

註

釋

三、「藝術底判斷」就是藝術底批評。一般人以為創造靠天才，批評靠趣味，是兩件不同底事。克羅齊以為批評須假道於再造，設身處地把原作者創作時心理過程在想像中再經過一遍，然後可以判斷作品的美醜。在批評但丁時，就要瞭解但丁，就要把自己提升到但丁的地位，再造他所曾創造底，因此天才與趣味，創作與批評，並沒有根本底分別。

四、克羅齊在這裏所說底絕對主義 (Absolutism) 與相對主義 (Relativism) 卽文學批評中底教規主義 (Dogmatism) 與印像主義 (Impressionism) 前者相信美有客觀底標準，藝術有固定底規律，批評家拿這標準與規律去衡量作品，如同裁縫拿尺去量布；後者相信美無客觀底標準，藝術不應有固定底規律，嗜好人入不同，批評家如果誠懇坦白，就只能憑他自己在作品中所得底印像，批評是「心靈在傑作中底冒險。」

五、被動 (Passivity) 是自然或物質的特徵，猶如活動 (Activity) 是心靈的特徵。活動與被動尚在衝突，卽心靈尙未克服自然或物質。

六、第三羅馬 (Third Rome) 古羅馬爲第一羅馬，中世紀天主教會爲第二羅馬，近代意大利爲第三羅馬。

七、契瑪布衣 (Cimabue 1240-1302) 意大利名畫家。他的「聖母像」畫成後曾轟動一時，成千成萬底羣衆從他的畫室把那幅畫送到新聖瑪麗教堂。

八、傳統文獻 (Tradition) 普通這字譯爲「傳統」這裏譯爲「傳統文獻」意思較爲醒豁，它指過去底史料。

九、愛屈拉斯康(Etruscan)這字源於 Etruria，羅馬時代的一個古國，在意大利中部。世界有好些地方，像這古國，都有碑版出土，碑版上底文字尙待考古家與古文文學者去發見。

一〇、巴讓庭(Byzantium)東羅馬帝國的都城，古代及中世紀東方藝術的中心。傳說黑暗時代的歐洲人相信耶穌紀元第一千年就要見到末日的審判，所以有「第一千年的恐怖」的話。

第十七章

一、詳見第三章「歷史性相——它與藝術的同異」節，要點在純粹底直覺品沒有實在底與非實在底分別；歷史底直覺品有這個分別。

二、「起源」指藝術底事實的本性或性格，這普通叫做「心理底起源」，以別於「歷史底起源」。亞理斯多德在「詩學」裏談詩起源於「模倣本能」和認識「某卽爲某」的快感，就用「起源」的這個意義。克羅齊以爲藝術起源於直覺，並且主張「起源」只能當作「本性」解釋，不能當作歷史底意義講。

三、「觀念底生發」(Ideal Genesis)指從觀念或原則推出藝術，所以存在底理由。

四、先有不分別實在與不實在底純藝術底直覺品，然後纔能有分實在與不實在底歷史底直覺品，所以藝術先於歷史。藝術既先於歷史，我們就不能替藝術尋歷史底起源。下文「這一個範疇」卽指藝術。

五、「進步律」(The Law of Progress)有些學者——尤其是十八世紀的學者——相信人類逐漸向完善方面走，所以天天在進步。人類史彷彿有一個天意定底目的，人類行動都不知不覺底沿着一條直線向那目的走。克羅反對此說。

六、「進化律」(The Law of Evolution) Evolution 原義只是「演變」從達爾文的「物種源始」起，「演變」和「進步」兩個觀念遂聯合起來，於是一般人遂把它譯為「進化」。

七、杜拾帝德司(Thucydides)紀元前五世紀希臘大史學家，他最大底歷史著作敘述雅典與斯巴達的戰爭。
八、鮑立布司(Polybius 204-122B. C.)羅馬大史學家，他的歷史著作敘述紀元前二六四年到一四六年底史事，全書四十卷，現僅存五卷。

九、立維(Livy 59 B. C.-A. D. 17)羅馬大史學家，著有羅史。全書一百四十二卷，現僅存三十五卷。

一〇、戴拾塔斯(Tacitus 55-117)羅馬大史學家，著作甚多，重要底有「日耳曼民族」、「編年紀事」諸作。
一一、瑪豈艾維里(Machiavelli)參看第七章註(一)著有佛羅林司史。

一二、癸伽帝尼(Guicciardini 1483-1540)意大利史學家，他的歷史底著作敘述文藝復興時代的意大利。

一三、嘉南勒(Giannone 1676-1748)意大利史學家，他的歷史底著作敘述拿樸勒司的立法的經過。

一四、福爾特(Voltaire 1694-1778)著名底法國哲學家，著有「路易十四的世紀」。

一五、癸佐 (Guizot 1787-1874) 法國政治家和歷史家，著有「英國革命史」、「歐洲文化史」、「法國文化史」諸書。

一六、蒂頁 (Thiers 1797-1877) 法國歷史家。

一七、馬考來 (Macaulay 1800-1859) 英國歷史家，著有「英國史」。

一八、巴爾波 (Balbo 1780-1853) 意大利史學家。

一九、冉克 (Rankel 1795-1886) 德國大史學家，著有「世界史」、「和羅馬教皇史」。

二〇、冒姆生 (Mommsen 1817-1903) 德國大史學家及考古學家，他的「羅馬史」是近代一部史學名著。

二一、赫格爾 (Hegel 1770-1831) 德國大哲學家，在他的許多著作之中有「哲學史」與「藝術史」。

二二、芮特 (Ritter 1791-1869) 德國哲學史家。

二三、測洛 (Zeller 1814-1908) 德國學者，希臘哲學史的權威。

二四、庫塞恩 (Cousin 1792-1867) 法國哲學家，著有「哲學通史引端」。

二五、路易司 (Lewes 1817-78) 英國作家，著有「哲學的傳記史」及「哥德傳」。

二六、斯巴文陀 (Spaventa 1817-1883) 意大利的黑格爾信徒，哲學史家。

二七、赫格爾派美學史家大半從唯心主義底形上學出發，侯巴德派反對這種出發點，就藝術而論藝術，比較近

於自然科學的態度。

二八、海納 (Heine 1797-1856) 德國著名詩人。

二九、「進歩底週期」(Progressive Cycles) 依這個看法，文藝史上底進歩並非直線底而是有波折起伏底。例如中國詩，四言、五言、七言、古體、律體、詞、曲，各自成一週期；在它的週期內，五言（或其它體）萌芽，興盛以至於衰落，有進歩底程序；後起底詩體對於它不一定是進歩。

三〇、普爾齊 (Pulci 1432-84) 意大利浪漫式史詩的創始人。從他起一直到亞理阿斯陀 (Ariosto) 羅蘭 (Roland, 意大利文爲 Orlando) 及其他騎士的事蹟是詩人最愛寫底題材。

三一、塞萬諦斯 (Cervantes 1547-1616) 西班牙的大作家，他的「唐奎訶德」(詳見第四章註五) 是諷刺騎士風的作品，是由中世紀傳奇故事到近代小說底一個重要橋樑。

三二、復興時期 (Risorgimento) 指意大利在十九世紀中葉進行統一運動的時期。那時文學界領袖是馬左尼 (參看第一章註 (ii))

三三、中世紀的靈兒派作者 (The Visionaries of the Middle Ages) 意大利在中世紀抒情詩最發達，大半受法國南部普洛萬司省詩人的影響，愛情是主要底題目。Vision 原義爲宗教信徒在默想中所見的天神的容貌舉止，Visionary 有過信幻想不察事實的意思。中世紀意大利的典型底靈兒派人物是聖佛蘭西斯

(St. Francis 1181-1226) 一位極虔誠底宗教家，著有「日頌」對當時詩壇頗有影響。

三四、維特 (Werther) 和「浮斯特」第一部是德國大詩人哥德的早年底名著。前者是書信體小說，後者是詩劇，都很富於當時底浪漫主義的色彩。

三五、狂飈突進 (Sturm und Drang) 指德國在十八世紀末的文學運動，即浪漫運動的高潮。當時文人們受盧梭的影響，都主張破壞傳統規律，回到自然。主要底領袖是哥德自己，和席洛 (Schiller) 和海德 (Herder)。

三六、「這個特殊形式」指上文所說底「進歩底週期」。

三七、覺陀 (Giotto 1266-1336) 意大利早期大畫家，他的畫在技巧上雖還幼稚，所表現底宗教熱情卻非後人所及。

三八、臘斐爾 (Raphael 1483-1520) 和楊辛 (Titian 1477-1576) 都是意大利文藝復興末期的大畫家。意大利畫在他們的時代技巧成熟到了最高峯。

三九、這是赫格爾派學者的主張。

四〇、巴洛克藝術 (Baroque art) 巴洛克的原義為粗糙不完美底珍珠，後來用來形容文藝復興時代雕飾得過分而且奇怪底藝術。這種藝術在十八世紀意大利和法國極盛。

四一、庇銳克里司 (Pericles) 紀元前五世紀雅典鼎盛時代的執政，希臘的哲學文學和藝術在當時都到了最

高峯。

四、卽但丁的時代和亞理阿斯陀的時代。

第十八章

一、貝多芬 (Beethoven 1770-1827) 德國大音樂家。羅辛尼 (Rossini 1792-1868) 意大利大音樂家。

二、關於語言的起源，希臘時代卽有自然與人爲兩說。近代德國語言學者馬克司·繆洛 (Max Müller) 把近代學說分爲三種：(一) 喔唔說，以爲人的語言是模倣動物的叫聲；(二) 哎喲說，以爲人的語言是由發洩情感底驚歎聲發展成底；(三) 喲嘻呵說，以爲人的語言起源於共同行動時大家同發底聲音。

三、文法底詞的種類卽普通文法書所謂 Parts of Speech 通常分爲名詞動詞等八類。本章須與第九章參看。

四、福爾特 (Voltaire 1694-1778) 法國大作家，長於諷刺。本文所引句未查出來源。

五、語言的重要系統有印歐系 (Indo-European) 包含歐洲及印度各種語言；色密惕克系 (Semitic) 包含猶太阿剌伯各國語言；考卜惕克系 (Coptic) 卽埃及系語言；中國系，有時稱爲蒙古系。

六、「審美底絕對性」見第十六章。

七、尋求一種普遍底語言，十七世紀大哲學家來布尼茲就有這個意思，近代「世界語」是一個實例。

