

克羅齊美學概念之澄清與批評

劉述先

一 引 言

克羅齊 (Benedetto Croce, 1866-1952) 是意大利的精神哲學家，以美學的研究聞名於世。現在讓我們來簡略地介紹克羅齊哲學誕生的精神背景和它所以能够流傳的原因。

二十世紀初年，由於對於十九世紀後半哲學界流行的一種粗糙的唯物主義和實證主義的不滿，又重新引起了一股精神主義的潮流，克羅齊正是意大利精神哲學的主要代表。但是這一個精神主義潮流的推展並不局限於意大利一隅，它在世界各地都有強烈的反響，英、美、法、德各有它們自己的精神哲學代表，尤其在英國，自從中世紀的培根 (Roger Bacon) 以來，到近代的培根 (Francis Bacon)，以至休謨 (D. Hume)，彌爾 (J. S. Mill)，一直是一個經驗主義的大傳統，這時却產生了一群新黑格爾主義的思想家，像格林 (T. H. Green)，勃拉德萊 (F. H. Bradley)，波桑葵 (B. Bosanquet) 等人，是在這樣的一種新精神氣氛之下，克羅齊被介紹到英語世界中來了。克羅齊的英譯者安斯李 (Douglas Ainslie) 當時在意大利文中發現了這一位拿波里海濱哲人著作的時候，他的心境簡直是欣喜若狂了，在一九〇九年「美學」英譯本第一版的導言中，他說：

「我不敢說我發現了一片新大陸，但是我敢說我確實發現了一個哥倫布。」

「克羅齊，雖然生於 Abruzzi，却主要是個拿波里人，他住在優里賽斯一度航行過的神奇的海岸邊，很少長期離開這個城市，在這裏，有的時候，我們還可以聽到妖女們 (Sirens) 歌唱。可是對我說來，比之於任何妖女的歌唱更神奇的便是『當作表現的科學的美學理論』，這才使我克服了困難把這個理論介紹到英語世界來，在我的信念中，它便是真理。」

「在英國我們聽到太多的 (自然) 科學，它竟僭奪了哲學的名字。自然，科學是有地位的，可是對於一個種族來說，像航空一類發明的重要性還遠遜於對於精神哲學有一點最卑微的貢獻。」(註一)

這樣的譽揚備至也許不一定人人能同意，可是我們却可以看得出來，安斯李說這話的背景並不是英國政界一向表現的那種冷酷功利的態度，而是卡萊爾寧失百印度不願失一莎士比亞的理想主義的精神。

克羅齊的著述甚豐，其中最著名的便是「美學」，這是他最早的名作，也可能是他真正可以傳世的作品。(註二) 據安斯李在英譯本「導言」中的報導：

「『美學』這部書，不論它題材的困難，在意大利已經印到第三版，由於它的影響，哲學比小說更暢銷；同時法國和德國，不用提捷克了，早就有了這本書較早版本的譯本。」

(註三)

由此可見，這書在當時風魔人的力量之大了。它到現在已經成爲二十世紀表現派美學的經典著作。可是這部書言簡意賅，極不易讀。牽涉到的哲學觀念和批評到的派別種類繁多，不是專攻哲學的人恐怕不容易得到真切的了解；同時克羅齊的意見有許多正和我們常識中的觀念相反，不仔細推敲決不可能得到它的真意所在。他的那種過分簡單的說話方式，也的確足以引人誤解，有許多錯誤的意見因此一直因襲下來，委實不能不首先加以一番澄清的工夫然後才能對之得到比較適當的批評和估價。我寫這篇文章就是爲了這一個目的。（註四）

二 克羅齊主要美學概念的澄清與說明

但是在着手做這一件工作的時候，我們却不能够不預先聲明，這一個目的是只能够部分達成的，篇幅既不容許我們對克羅齊的原著逐字推究，澈底加以剖析，我們就只有選取幾個重要的題目作重點式的研究了。我們大體把「美學」裏的論點劃分成爲下列五組的問題：

- A. 直覺的性質（約相當於原書一至二章內容）
- B. 精神的四格度（三至八章）
- C. 幾種不能成立的美學觀念（九至十二章）
- D. 傳達，外射與欣賞（十三至十七章）
- E. 美學與語言學の同一（第十八章：結論）

下面就順着這個次序來逐步加以研究。

A. 克羅齊論直覺的性質：

依克羅齊的意見，藝術即等於直覺（Intuition），又等於表現（Expression），所以克羅齊首先不能不闡明直覺的性質的問題，他在「美學」之中，開宗明義便說：

「知識有兩種形式：不是直覺的，就是邏輯的；不是從想像得來的，就是從理智得來的；不是關於個體的，就是關於共相的；不是關於諸個別事物的，就是關於它們中間關係的；總之，知識所產生的不是意象，就是概念。」（註五）

由此看來，直覺是知識的一種形式，不是情感，也不是意志；而且它又是知識的一種特殊形式，所以又不能與一般理智邏輯或概念的知识混爲一談。直覺是精神的第一個產物，它從渾沌黑暗的感覺印象中，首先把握到一個清楚的形相，它的對象是個體，理智就是依據於這樣清楚把握的個體而後經過抽象推概的步驟形成的概念知識；所以理智和直覺之間是一種層疊的關係，我們不能够有缺少直覺的理智，可是我們却可以有獨立於理智的直覺，換句話說，我們常常可以在心中保留一個個體的清楚的形相而不做進一步抽象的工作，但是一切的抽象却不能不以具象爲起點。那麼直覺是不是知覺（Perception）呢？在心理學的研究上，一般都認爲概念的前一個階段便是知覺，知覺與直覺之間的關係又是如何呢？依克羅齊的研究，凡知覺固然都包含清楚的形相的直覺，可是知覺另外還有一個特性却是直覺所沒有的，就是知覺已經牽涉到一種是否真實的判斷作用。我們看到一條蕪繩，第一個印象誤以爲是一條蛇，後來才知道它只是一條蕪繩，這個修正的過程就表示我們對於這條蕪繩有了真實的知覺，但是直覺却沒有達到這個階段，它只是一個孤立絕緣的意象而已！根本沒有牽涉到真實與否的判斷，正好像在兒童遊戲的境界中，一切都是真實，一切也都是幻象。依克羅齊的意見，人第一次有直覺可能是由於真實的外界刺激引起的，但是既已得到了必要的資料，它却

可以任意馳騁幻想，我們可以對眼前的真實有一個活潑的意象，也可以對完全不存在的情景有一個活潑的意象。這樣的直覺甚至不能說是經過時空形式整理以後的直觀，（註六）因為時空觀念照現在的研究看來也是理智後來的成品，並且直覺與時空之間也沒有必然關係。這樣直覺似乎是感覺了（Sensation），在一般心理學上認為，知覺再前面的一個階段就是感覺，但是在克羅齊的眼光中：

感覺＝無形式的質料＝機械＝被動性＝動物性＝內容＝自然。

而直覺却是精神的產物，不是粗糙的自然；它是形式，不是內容；它屬於人性，不屬於動物性；它表現精神的主動性，不僅是機械的被動性；它已經把無形式的質料提升成為形式；所謂感覺實在是一種混沌的意識流，它既沒有形相，所以心靈也不能夠認識它，僅僅是我們知識上一個必要的假定（Postulate）而已！所以由此看來，直覺決不能是感覺，也不能是感覺的聯合，它是超乎在感覺以上的另一個層次。那麼直覺是不是「現形」（Representation）呢？可以是，也可以不是，完全要看「現形」這一個字的定義而定。依克羅齊看來，惟一可以足夠界定「直覺」的性質的，便是

直覺＝表現＝人類精神的第一個成品＝知解（Theory）的第一個格度。

依克羅齊的意見：

「每一個真正的直覺或現形也同時是表現。凡不會在表現中客觀化的就不是直覺或現形，而只是感覺或僅僅是自然的事實。」

「直覺的活動擁有直覺到它能夠把它們表現出來的程度。」

「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象，明確到能讓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，比如說西西里島的輪廓有直覺，如果我們不能把它所有的曲曲折折都畫出來。」（註七）

我們平常所以把直覺和表現打成兩極，是因為我們把表現解釋得太狹義專指文字的表現而言，其實線條，聲音，色彩都可以做表現的工具。同時我們所擁有的直覺實在比我們所想像的為少，人們常常說，他心中有一些偉大的意念，可是却無法把它們表現出來，但是照克羅齊的說法，如果情形是這樣的話，他根本沒有形成一個真正的直覺。

「我們自以為我們看到了一個微笑，事實上我們對之只有一個模糊的印象而已！我們並沒有看到所有性格上的特點，畫家費了心思才能夠發現它們，把它們固定在畫布上面。甚至我們對於朝夕過從的親密的朋友，也沒能得到直覺，而至多不過面貌上的幾個特點，使我們可以把牠由別人識別開來而已！」（註八）

但是我們所擁有的直覺雖然這樣微弱稀少，我們却確實有那麼一點直覺，所以克羅齊才說，「詩人是天生的」這一句話應該改成「人人是天生的詩人」。天才和常人的差別只是經驗的量的差別而已！並沒有種類性質上的差別。他們只是把人性中最平常的傾向和能力，發展到了最高的程度，這樣才使他們的作品閃發一種神聖的光暉，使常人對之也得以欣賞領受而不至於完全被摒棄在門外。精神必須要靠自覺的努力才能使自己慢慢提升到超乎動物的層面以上。

總結以上的分析，直覺往上比，它不是概念，也不是知覺，甚至不是經過時空範疇整理以後的直觀，往下比它又不是感覺，或者感覺的聯合。

「直覺就是表現！而且不多也不少，恰正就是表現。」（註九）

同時藝術的態度既不是反省地追求知識，實用地追求效用，它只是把心靈靜靜地投注在孤立絕緣的美感形相之上，所以藝術的內容也自與直覺無別了。但是有的人雖然承認所有的藝術是直覺，但不能承認所有的直覺是藝術。因此他們提出藝術是「直覺的直覺」，但是克羅齊却認為這只是一種幻覺的分別。直覺的資料是感覺，概念的資料是直覺，對於感覺加工便形成直覺，對於直覺加工却形成概念，所以我們根本就不能設想直覺的直覺究竟是什麼，同理我們也不能夠設想，概念的概念是什麼，因為概念只是概念。因此所謂藝術的直覺，與一般的直覺，在事實上並沒有性質種類上的差別，而只有經驗數量上的差別，藝術的直覺不過是比較的精巧複雜而已！同時每一個直覺，每一個表現，每一個藝術作品既形成，它便是一個不可分割的統一體，它們之間並沒有內涵方面的區別。自然，複雜的表現之中可以包含簡單的表現做它的素材，可是事實上這樣的簡單的表現已經不能算做表現而只是印象了，正好像我們一定要把已經鑄成的銅像重新放在熔爐裏加以熔化才能夠鑄造新的銅像一樣。藝術，既是對於粗糙感覺印象的加工，因此，

「人對自己的印象加工，便由它們解放出來。客觀化了它們，便能夠移去了它們，使自己變成它們的主宰。藝術的解放和淨化的功能，便是藝術的主動性的另一個方面，另一種表示。主動性便是解放者，因為它驅走了被動性。」（註十）

於是克羅齊得以宣稱，藝術是解放者，這正合乎黑格爾以來，把藝術當作不斷地脫離物質的束縛而自由的精神主義哲學的大傳統，但是克羅齊已經獨立於黑格爾有他自己與眾不同的精神哲學的架構。

B. 克羅齊論精神的四格度：

由上面的分析，我們已經看出，克羅齊把感覺，印象定義成為動物性，精神的主動作用才把動物性提升成為人性，而人性的第一個階段是直覺，第二個階段是概念，但是這兩個階段都屬於「知解」（Theory）的領域，人性還有其他屬於「實用」（Practice）方面的活動，它們的內容又是什麼呢？照克羅齊的看法，它們便是經濟與倫理，總括這四者便窮盡了精神的領域；我們可以用下列的表來說明它們之間的關係：

一般功能	特殊功能	決定概念	次第科學
1. 知解（個別）	想 象	美	美 學
2. 知解（一般）	理 智	真	邏 輯 學
3. 實用（個別）	欲 望	用	經 濟 學
4. 實用（一般）	意 志	善	倫 理 學

（註十一）

其中直覺和理智是雙度（Double Degree）的層疊關係，效用和道德是雙度的層疊關係，甚至連知解和實用也是雙度的層疊關係，關於這些見解，由於克羅齊的用詞和平常一般的用法極不一樣，所以必須加以清楚的解釋，才能夠避免許多不必要的誤解。

關於直覺知識和理智知識的雙度關係，我們在前面已經加以說明了，直覺知識可以離理智知識而獨立，反過來，理智的知識却不能不預先假定直覺知識而存在。照克羅齊的意見，這二者已經窮盡了知解的領域，沒有第三種知識形式存在，那麼歷史知識我們該把它劃歸到那一

個範圍去呢？

歷史，有人把它歸之於概念的領域，克羅齊認為這一個意見至為不當，因為歷史的事實都是個別的具體的事件，所以除了比喻的用法以外，我們根本就不能夠有所謂歷史的規律或歷史的共相，所以歷史應包含在廣義的藝術之中，它與狹義的藝術的分別，只在它是一種真實的想像，援用了科學的共相來整理殊相，而藝術却是一種純粹的想像，這便是它與狹義的藝術的惟一區別之處，所以歷史不能在直覺與概念以外另外成立第三種知識形式，由此看來，克羅齊「藝術」這一個字的用法就和一般十分不同了。

其次克羅齊把概念的知識定義作邏輯，這又是邏輯這一個字的極廣義的用法了。在這一個範圍之內，克羅齊事實上包含了所有的自然科學與哲學的內容在內。同時因為概念知識的本義乃是關於共相的知識，從這一個觀點看來，一般自然科學既不免要牽涉到種種殊相的資料，便不能謂之為完善的科學(Perfect science)，只有完全從殊相方面抽離開來的哲學才能真正够得上這一個名字。而邏輯的定義既指關於概念的知識，所以一般所謂形式邏輯(Formal Logic)，也就不能是真正的形式邏輯，而只是一種形式化的邏輯(Formalistic Logic)了！它只研究推理所運用的形式法則，與文法的形式相似，還不能完全脫離審美的階段，所以克羅齊所謂邏輯實在是一門研究概念的性質的學問，正好像美學是一門研究直覺的性質的學問。

「而要達到這個目的，它並不須訴之於一種直實的或實質的邏輯，像有些人做過的那樣，這就不再是一門關於思想的學問，而是正在活動的思想本身；不只是一部邏輯，而是包含邏輯在內的哲學的全部了。」（註十二）

由此可見，美學與邏輯乃窮盡了知識的領域，但是知識的特點在於冷靜的觀照(contemplation)，要把所得到的知識化歸為行動，就不能不訴之於意志，而轉移到了「實用」的領域。依克羅齊的見解，知解和「實用」之間又形成一種雙度關係——只是高一個層次罷了！我們可以有知解而不起意志！可是不可能有意志而沒有知解，這裏所謂知解當然並不是指一種高度的知識系統，而只是一種極為廣汎的認知，用克羅齊本人的話來說明：

「實用人固無須有一套哲學系統才去行動，但是在他的行動範圍內，他却從他看得很清楚的直覺與概念出發，否則最平常的行動也無從去意願。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。」（註十三）

由這樣的論據，克羅齊乃建立了知解與實用之間的雙度關係，知解可以離實用而獨立，實用則必須首先假定知解。再往實用的內部去分析，我們又可以看到效用和道德的雙度關係。

凡實用必假定知識，但是實用的第一度只是單純的效用，並不牽涉到善惡的判斷。

「依經濟的立場起意志，就是起意志要達到一個目的，依道德的立場起意志，就是起意志要達到一個有理性的目的，但是任何人依道德的立場起意志發行動，也必同時是在依效用的（經濟的）立場起意志發行動。他如何能起意志要達到那理性的目的，除非他把它當作他的個別目的呢？」（註十四）

由這樣看來，經濟（起意志）假定知識，而道德（起理性的目的）又假定知識假定經濟。依克羅齊，這四者窮盡了精神的領域。其餘如法律、社會、宗教，都只是一些知解與實用的混合的形式而已！我們可以製造下表把克羅齊整個的精神哲學架子勾劃出來以清眉目：

精神 (形式)	II. 實用	{ 4. 道德(共相)—倫理學(本體) 3. 效用(殊相)—經濟學(現象) } 哲學(精神之自覺) { 2. 概念(共相)—邏輯學(本體) 1. 直覺(殊相)—美學(現象) } 精神主動, 人性層次
	I. 知解	
自然 (質料, 內容)	感覺, 印象, 機械被動, 動物性層次。	

但是克羅齊爲什麼在一部純美的著作中討論到這麼多一般性的哲學問題呢？原來

「哲學是一個整一體，我們研究美學，邏輯學或倫理學時總是在研究哲學全體。雖然爲着教導的方便只說明那不可分的整一體的某一面。因爲哲學的一切部分互有這種密切的關係，所以對於審美的活動，表現的和創造的想像，精神活動的第一胎嬰兒，此外諸精神活動的基礎——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。」（註十五）

由此可知克羅齊要建立這樣一個精神哲學的架子，正是要在積極方面肯定直覺在精神之中的適當定位，消極方面則要以它爲利器來打擊那些因爲誤解直覺的性質以至產生的美學的錯誤諸論點，要這樣才看得出，克羅齊在美學的研究之中，實在有一種明快的手段把那些蔓衍的枝藤一齊割斷，才能爲我們清楚地闡明了藝術的本性。

C. 克羅齊論幾種不能成立的美學觀念：

要詳盡地列舉克羅齊所批駁的那些看法在事實上是不可可能的，因爲「美學」一書從頭到尾都是對別的學說的批評，除了「直覺即表現」惟一的正面的結論以外，其餘每一個段落幾乎都簡單明瞭地批評掉了一家錯誤抑或不够精當的學說，依克羅齊的看法，正是這一類錯誤學說的充斥才長久地妨害了真正的美學的理論的建樹與發展。

(1) 克羅齊所批評的第一類錯誤可以稱之爲感覺主義型態的錯誤，凡是把藝術當作感覺或者感覺的聯合的學說都犯了這一類型的錯誤。他們把藝術壓低到了它所不應滯留的層次，在這一類型的錯誤之中，還包括了審美的感官說，自然的模倣說等，因爲藝術是精神的產物，粗糙的物質自然之中並沒有美，只是一些混沌黑暗的印象而已！所以嚴格說來實在是自然模倣藝術，不是藝術模倣自然。

(2) 克羅齊所批評的第二類錯誤可以稱之爲歷史主義型態的錯誤，凡是把藝術的目的當作描寫歷史事實或者至少是可能的事實（索引考證之類）都犯了這一類型的錯誤。他們誤把歷史的要求當作狹義的藝術的要求，事實上想像的可能（這等於審美）與事實的可能（歷史）根本不是同一回事。

(3) 克羅齊所批評的第三類錯誤可以稱之爲理智主義型態的錯誤，凡是要用概念的標準來代替審美的標準都犯了這一類型的錯誤。在這裏面，又包含了類型說，象徵說，文類說，修辭品類說等等。類型說企圖用共相去代替藝術個性的標準，事實上這是做不到的，吉訶德之所以爲吉訶德，正因爲他是吉訶德，而不只是因爲他「失去真實感」、「愛慕榮譽」，在這樣的共相標準底下可以容納無數人物，不僅是吉訶德。象徵的定義則是含混的，如果象徵不只是指意象，而是指寓言，那麼它就變成抽象概念的闡明，是科學而不是藝術了。但是克羅齊認爲，理智主義的最大的勝利，也是它最大的錯誤，就是所謂藝術與文學的種類說的建立了。依克羅齊的意見，凡藝術作品，如果它是一個真正的藝術作品，它就是一個獨

一無二的整一體，不能夠削足就履地納入任何一組固定的範疇之下。藝術作品之間的類似當然是有的，但那只是爲了方便的原因採取的組合而已！像圖書館裏的分類一樣，並沒有真正的學理上的價值。但是人們却慣常要把藝術作品納入「悲劇」「喜劇」；「漁歌體」「牧歌體」乃至「軍歌體」一類固定的文類範疇之下，發展一些人爲的僵死的法則限制活潑的藝術的心靈，結果是不僅犯了用共相的標準代替藝術的殊相的標準的錯誤，並且不斷創造中的藝術永恆會溢出在這些不斷增益的空洞的文類的範圍以外，傳統的文藝批評與美學便是充斥了這一個類型的錯誤，既毒害了這兩門學問的發展，而且使它們之中充斥了許多審美地不相干的內容的討論。關於修辭品類說的批評準此。

(4) 克羅齊所批評的四第種錯誤可以稱之爲實用主義型態的錯誤，凡是把效用的標準代替了審美自身的標準都犯了這一類型的錯誤。在這裏面包含了一切種類的快感主義在內，其餘如遊戲說，性欲說，勝利說，各種型態的同情說，也都是和這一類型態相關的錯誤，它們都是把美解釋成爲滿足某一種的心理上的欲望或目的，可是既有欲望或目的，就已經超過知解而過渡到意志實用的領域，但是美的性質乃是絕緣的觀照，它與實際生活之間有着一段距離，我們不是否認美感經驗可以伴隨快感，但却不能不指出，快感並不構成美感的本性。

(5) 克羅齊所批評的第五種錯誤可以稱之爲道德主義型態的錯誤，凡是把道德的標準代替了審美的標準都犯了這一類型的錯誤。道德主義有兩派正相反對的主張，可是它們所觸犯的是同樣的錯誤，有的人以爲藝術是貫注道德教訓的糖衣，因而贊揚藝術的效用，有的人却又看到藝術引起的快感所產生的流弊而引起一種清教徒的懼怕，否定藝術的價值，這樣的觀點都不能夠看到藝術的獨立性。人們慣常要從藝術的風格去批評一個人的人格，這也是一個錯誤，因爲人格除知解的一面還有實用的一面，而審美則只問表現，這樣從藝術家的傳記去研究藝術也就不能不有所適當的限制了。就克羅齊看來，在藝術的範圍中我們必須排棄一切實用方面的因素，這才是「爲藝術而藝術」的真義。同時在另一方面藝術既是直覺既是知識，因而克羅齊又從另一個角度排棄了神秘主義的美學以及形而上學的美學的概念，它們把美學由一個清晰的領域推到了一個虛無縹緲的神秘之鄉。

(6) 克羅齊所批評的第六種錯誤可以稱之爲物理主義型態的錯誤。由於美感經驗需要傳達，美的意象乃必須外射寄託在某種物質媒介之上，於是有所謂藝術品的產生。事實上我們日常所謂的藝術品實在不外只是這樣一種備忘的工具而已！真正的美，事實上並不是這個物質，而是由這一個物理刺激所引起的那一個美的意象，可是一般人因爲缺乏這樣的了解，所以才有所謂自然美，藝術美的分別，事實上一切的美都是藝術的，不能是自然的。物質之所以美正是由於人類精神向之投注了意象。由這樣的觀點着眼，所謂的人體美，幾何圖形美，美的基本單位，美的客觀條件，美的基本公式等等的理論都倒塌了。而建築在物質的基礎上所作的藝術的分類，如建築、雕刻、繪畫、音樂、文學，也不能夠成立，它們之間的分別只是經驗的外在的，並不是它們所傳達的美的意象有任何性質上的差別。物質的媒介是實用領域的事情，與美的本性沒有關係。每一個表現都是一個圓滿自足的整體。美是沒有程度的差別的，因爲美等於成功的表現，只有醜（不成功的表現）才能有程度的差別，所以藝術文學的歷史中也無所謂單線的進步；同時藝術的起源問題也就失去了依據，因爲人性的第一個產物便是直覺，它們與人性同其古老，而一般所謂藝術的起源只是去追溯歷史上最早發現的物質媒介而已，它與美學本身真正的問題無關。

以上我們大體順着克羅齊精神哲學的四格度的線索把他所批評的那些學說整理成爲了六種基本型態，（註十六）其中只有第六種型態的問題似乎超過了前面所論及的領域，這就不得不牽涉到克羅齊哲學之中最引起人爭論的一個傳達，外射與欣賞的問題了。

D. 克羅齊論傳達，外射與欣賞：

克羅齊既把藝術定義作形相的直覺而把它劃歸在知解的領域以內，要貫徹他這一番見解，我們通常所謂藝術品的創造的那種過程，就不能不被劃歸到審美的範圍以外了。依克羅齊的見解在純粹審美的過程之中，我們所面臨的只是一個孤立絕緣的意象，乃是爲了要保存這一個意象，我們才不得不起意志把它外射出去寄託在某種物質的媒介之上，這就是我們一般所謂藝術品的創造了，依克羅齊，這一個步驟應該劃歸於實用的領域。

「審美的事實，在表現對於印象加工時就已經完成了。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。如果在此後，我們要開口——起意志要張嘴說話，或提起喉嚨歌唱，這就是用口頭上的文字和聽得到的音調，把我們已經向我們自己說過或唱過的東西發表出來；如果我們伸手——起意志把手伸出去彈琴上的鍵子或運用筆和刀，用可留下或久或暫的痕跡的那種材料，把我們已經具體而微地迅速地發出來的一些動作，再大規模地發出；這都是後來的附加，是另一種事實，比起前面的活動來，遵照另一套不同的規律。……它是一種實用的事實，意志的事實。內在的藝術作品與外現的藝術作品通常被人分開，這名稱在我們看是不恰當的，因爲藝術作品（審美的作品）都是『內在的』，所謂『外現的』已不復是藝術作品。」（註十七）

「審美的創造的全程可以分爲四個階段：a. 諸印象；b. 表現，即心靈的審美綜合作用；c. 快感的陪伴，即美的快感或審美的快感；d. 由審美的事實到物質現象的翻譯（聲音、音調、樂章，線條和顏色的組合之類）。任何人都可以看出真正可以算得審美的，真正實在的，那首要點是在第二階段。……表現的歷程就盡於這四個階段。」（註十八）

「如果用“e”來代表那個對象或刺激，那麼再造的歷程便會依着以下的程序發生，e. 物理刺激；d-b, 對物理事實的知覺（如聲音，音調，模倣的姿態，線條與顏色的組合之類），它同時是審美的綜合，已然創造出來了；c. 快感的陪伴，這也再造出來了。」（註十九）

是透過這樣的理論步驟，克羅齊的美學可以化爲下列等式：

直覺＝表現＝創造＝欣賞（再造）＝藝術＝美。（註二十）

也就是因爲克羅齊的這一套理論，引起了批評家的反對，認爲克羅齊輕視傳達，但是我們看得出來，克羅齊並不是輕視傳達，只是把它劃歸到實用的領域而已！它與一般人見解的不同實際上只是一種術語界定上分別。他所謂的「外射」便是一般人所謂「表現」，他所謂「表現」却是心中一幅完成的腹稿，只要透過實用的步驟便可以外射出來，如果心中有一個意象却沒有把握讓它外射出來，這就不是直正的直覺，還只是印象。克羅齊所以要修正這樣的術語是爲了要校正一般人的誤解，把物質的媒介當作美的意象本身。古董的收藏家並不見得是審美家。但是克羅齊這樣的修正也有它不實用的地方，因爲藝術家手中的物質決不像克羅齊所定義的那樣一塊機械的頑石，它的內部已經迸發了生命的火花。（註二十一）而最大的問題實在還不在傳達，而在欣賞的問題，因爲沒有一個欣賞者能有藝術家的直覺（完全的腹稿）隨時可以外射出來，那麼他就根本不能夠有欣賞了。一般的批評往往輕忽了克羅齊的原意，輕易批評的結果，我們簡直就不能夠了解，如何這樣一個錯誤的學說能夠吸引人這麼大的注意

了，我們在處理這一個問題的時候實在應該預先有一番警惕的意思在內。

E. 克羅齊論美學與語言學の同一：

總結克羅齊的議論，最後克羅齊乃提出美學與一般語言學 (General Linguistic) 的同一。這是因爲他發現：(1) 美學研究的對象是表現，一般語言學研究的對象也是表現；(2) 藝術既不是一件機械的現象，語言也不是一項機械的現象；(3) 一般語言學的研究與美學的研究之間有互相重疊的地方，例如兩方面都有修辭品類方面的研究，而凡在美學之中不可通的學說在一般語言學之中也不可通。於是總結全書，克羅齊重申他在第一章提出的意旨，直覺等於表現，因而美學也等於一般語言學。在短短的一百五十頁的篇幅之中——約及一般美學論著篇幅的三分之一——他所否定的遠比他所肯定的爲多，可是他却驕傲地宣稱：

「如果從外表上拿本書和通常討論美學的大部頭著作比較，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的材料，例如假充審美的概念的心理學的或形上學的定義（雄偉的，喜劇的，悲劇的，談諧的之類）；關於所謂美學的動物學，植物學和礦物學的敘述，以及用審美的方式判斷過的世界史；具體的藝術與文學的歷史整部地拉進美學裏來，而且通常是割裂過的；它們備載對於荷馬和但丁，亞里阿斯陀和莎士比亞，貝多芬和羅西尼，米蓋朗琪羅和拉斐爾的判斷。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，大部分美學所特有的困難問題，這是我們認爲在職責上應研究的。」（註二十二）

三 克羅齊美學概念的批評和估價

以上我們對克羅齊的美學理論作了一番澈底的澄清，現在我們便可以對之進行批評了。（註二十三）從細節上看來，我們似乎不能夠同意克羅齊的每一個論點。

首先，克羅齊把直覺定義成爲知識的一種形式。我們便要提出一個問題，藝術倒底是一種意境（不是指宗教形上學的神祕意境而是指藝術的形相直覺的意境），還是一種知識？我們決不否認藝術的欣賞有普遍性，仁是它也決不能與知識的普遍性混爲一談，否則我們就無法解釋欣賞藝術時所表現的趣味上的差異，同時我們也不能夠解釋創作時的靈感，以及藝術創作與天才的個人之間的關係了。其次，藝術既是一種意境，我們便不能把它和一般的形相的直覺混爲一談，它不但清晰可以表現出來，並且它美，所以克羅齊在以後才又提出所謂「抒情的直覺」的觀念來補充他的看法，這等於承認直覺還是有種類的差別，克羅齊僅僅爲了要建立藝術普遍於人心的事實，竟不惜犧牲了藝術的特殊性，把它與一般直覺混爲一談，這決不是一個可行的辦法。

如果這一個基本的論題站不住，克羅齊把美學當作精神哲學的支柱，也就靠不住了。直覺也許是精神的第一個胎兒，但藝術却是人類高度的造就。我們說概念不能脫離直覺而獨立，這也許是事實，但我們說，科學不能脫離藝術而獨立，這却是十分矯揉不當的意見了。

由這樣看來，克羅齊劃分精神的四格度誠然不是沒有理由，但要建立他們彼此之間的確定層疊關係却不無疑問。我們說科學要建築在藝術的基礎之上，這已經够甲詭了，依克羅齊的看法，若思想得清楚便一定表現得好，而表現得好便是美，那麼一切的科學著作都必須是美

的了，如果說科學的重點不在美，是在概念本身，那麼把它們二者層疊起來的意見也就失却意義了。我們竟還要一進步說，經濟的基礎是科學與藝術，道德的基礎是經濟與科學與藝術，就更顯得奇詭不可通了。藝術、科學、經濟、道德是人生各種不同方面的文化成就，它們各自遵循自己的特殊規律發展，彼此之間並不見得有層疊的關係。同時。克羅齊把歷史收歸於藝術之內，把科學和哲學視作是不完善的科學與完善的科學的分別，把經濟解釋成爲廣義的意志的行動，這樣的用語根本破壞了「藝術」「邏輯」「經濟」一類字的一般用法，他首先擴大這些名詞的意義，而後把人類其他的精神活動都收歸到這四個格度之內，這樣的做法是沒有意義的。

克羅齊的精神哲學的四格度既然不能成立，克羅齊對其他美學理論的批評也就成爲問題了。從客觀方面看來，克羅齊所批駁的學說的確大部分站不住，可惜克羅齊所用的方法是「演繹的」外在批評的專斷方式，那麼對於不接受克羅齊哲學的基本立場的人，這些論證就顯得不怎麼有力了，但是克羅齊的批評還是給與了人很大的啓示，他對習焉不察的許多概念的進一步的反省與分析也確促人深思。

至於有關傳達方面的討論，我們雖然可以解釋，克羅齊並不輕視傳達，並且直覺的意義既等於完全的腹稿，那麼藝術家的直覺形成可能已經預先包含了對於物質媒介的反省，後來才混化成爲一個完整的意象，那麼我們也不能說克羅齊輕視物質的媒介，但是這樣一來，克羅齊的欣賞等於再創造的論題却不能不打破了。關於這一點前面已經有過簡單的分析，這裏就不再多贅了，總結下來克羅齊能够建立藝術意象的一元，但不能不與物質的媒介打成兩撥，與一般人的觀念比較，他們能够建立藝術意象與藝術作品的一元，却不能夠分辨藝術意象與物質媒介之間的差別，利弊得失剛好各兼其半。客觀看來，克羅齊認爲欣賞是一種再創造，斷定欣賞決不是一個容易的歷程，也要極高的意象，這一點是對的，但是在另一方面，欣賞到底是意象的承受者，不是創造者，二者之間決不能說沒有區別，於此克羅齊的確是犯了一個錯誤，我們不能爲了保證藝術的普遍性而削弱了天才個人創造的力量。

最後克羅齊把語言學與美學視爲同一，這到現在已經被證明爲一個錯誤。(註二十四) 語言和藝術雖然都同是精神的產物，某種的符號形式，但它們的性質與功能却不能不說有巨大的差異。

克羅齊還有其他次要的錯誤，例如他用詞的不够嚴謹與不够恰當，(如「形式」「質料」「精神」「自然」「內容」「主動性」一類的名詞) 蘭笈就坦率的指出正是由於這個原因，克羅齊才推引出了他的不可爲人接受的精神哲學。(註二十五) 同時他對物質和情感(Emotion)因素的不够重視也成爲人們評論他的學說的焦點所在。

但是克羅齊的美學雖然有了這麼多的缺點，它仍不失爲二十世紀美學理論的一個中流砥柱，這是因爲：(1) 克羅齊第一個創立表現派的美學，爲美學找到了一條可以遵循的康莊大道；(2) 克羅齊斬斷了美學問題的無數不相干的牽連，淨化了美學和文藝批評的領域，維護了藝術的獨立性，即使他自己還沒有完全看到真理，至少他已使我們往真理邁進了一大步，(3) 克羅齊建立了藝術是精神的一種造就的基本真理，反對了種種無據的藝術的模仿論，在他，我們才首先看到了直覺的抒情性與普遍性，而排棄了種種把藝術化歸爲生理的，心理的，自然科學的條件或神祕的形而上學的玄想的理論。

因此我們對克羅齊的估價是，我們必須要通過克羅齊，同時我們也必須要超過克羅齊。

(註二十六)

表現派的美學到今日是失勢了嗎？現在頗有一些人說他的的作品根本不表現任何內容，他這樣的說法是對美學的表現派的理論的駁斥嗎？

我們的答案是不能的，因為藝術不是純個人的性質，它既要傳達，就必須要表現，其次，藝術畢竟有客觀的標準，決不能是完全無根據的隨意塗抹，我們所以會有我們完全缺乏表現的幻覺的理由是在：我們的新的藝術作品往往不能夠納入過去的表現的窠臼之中，而我們也不能夠像科學一樣明確地說明藝術的標準，因為藝術本是抒情的直覺，而不是理智的反省的知識！（註二十七）對於今日藝術的新努力的方向，克羅齊將會如何說呢？他既不會盲從，也不會去抑死那新出的幼苗。他只要看這樣的潮流究竟能不能夠創造出真正的作品。他在「美學」之中曾說：

「每一個真正的藝術作品都破壞了一些已經固定了的類別，而困擾了批評家的心靈，於是他們不得不擴大他們的類，一直等到最後連這個擴大以後的類也被證明為太狹窄為止，由於新的藝術作品的出現，自然總會隨着產生一些新的物議，新的困擾，以及新的擴大。」

(註二十八)

我們就引克羅齊的這一段雋語藉以結束全文的議論。

(註 一) B. Croce, *Aesthetic*, PP. XIX—XX.

(註 二) 克羅齊的「精神哲學」共分四卷，第一卷便是「美學」，第二卷「邏輯」，第三卷「實用哲學」，第四卷「歷史」，合併這四卷才能得到克羅齊精神哲學的全貌；同時克羅齊的美學概念也不止於「美學」一書，可是克羅齊却始終不曾企圖改變原書的面貌，這看他的第三版的序言便可以知道，所以為了方便起見，我們所論及的也就限於「美學」一書，算是對於一部二十世紀初年古典美學名著的研討，而不能視為是對於克羅齊全盤美學概念的研究。我們所採用的版本以 *Aesthetic as science of expression and general linguistic*, tr. by Douglas Ainslie, 5th impression of revised edition, 1958, (The Noonday Press) 為準，間或也酌採正中書局「美學原理」中譯，特此聲明。

(註 三) B. Croce, *op. cit.* P. XXVIII.

(註 四) 過去在大陸上對美學問題和克羅齊有專門研究的是朱光潛，現在我們在坊間還可以買到他的「美學原理」和著的「文藝心理學」，但是因為朱氏陷身大陸所以不再列他的名字。朱譯克羅齊的「美學原理」是一部功力之作，譯筆大體可信，長達五十面的註譯也有相當參考價值，可是受到中文本身條件的限制，不如英文本的意義顯豁容易了解，所以初學最好能夠以中文本比對着英文本讀，可以節省不少勞力，而且可以得到比較進一層的了解。但是我們不能不注意的，中譯文和譯註還有少數錯誤與不妥的地方沒有改正過來。關於克羅齊的意見，朱氏曾著「克羅齊哲學述評」對之加以詳細的探討，但是這篇文章現在已經得不到，所以沒法加以論列，只能在「文藝心理學」第一章，美感經驗的分析(一)形相的直覺，第十一章，克羅齊派美學的批評——傳達與價值問題，得到一個大略的梗概。朱氏所著「文藝心理學」的論點大體是本之於克羅齊的立場而加以柔化了，它不是一部嚴格的系統的著作，所以也沒法找到他的中心論點加以嚴格的批評，大體說來則不失為一部能夠深入淺出的名著。但是在這部書中，他對克羅齊美學概念的介紹既不是精確的，批評也失之於籠統，中國讀者有許多不精審的意見就是直接由朱氏的「文藝心理學」來的，甚至在學者的圈內也是「以訛傳訛」，不肯化力氣到原書去求進一步的查證。在這樣的情形下，澄清的工作乃必須了。據我個人所知，在當今美學界中，無論是學力或者意境方面，似乎還始終沒有人能超過朱光潛

的，我國在這方面人才的寥落也就可資一嘆了。

(註五) B. Coce, op. cit. P. I.

(註六) 克羅齊批評這一派意見雖然沒有指名，可是明顯的是指康德「純理批判」裏面的見解。「美學」一書的一個特點便是，凡批評都不指名，這也頗增加了一般讀者閱讀的困難。

(註七) B. Croce, op. cit. PP. 8—9.

(註八) IBID. P. 10.

(註九) IBID. P. 11.

(註十) IBID. P. 21.

(註十一) K. E. Gilbert and H. Kuhn, A History of Esthetics. P.551.

(註十二) Croce. op. cit. P. 46. 克羅齊這一種邏輯的概念現在已經很少人接受了，現在人們所指的邏輯恰正是克羅齊所謂的形式化的邏輯，而寧願把克羅齊所謂的邏輯稱之為邏輯後設學 (Metalogic)，科學後設學 (Metascience) 乃至邏輯哲學，但是克羅齊本身的思想至少是自圓的，只是不合現在人的脾胃而已！克羅齊所謂實質的邏輯則是隱指黑格爾式的邏輯概念，這也是當時所流行的一種對於邏輯的看法，現在也很少人接受這一種觀點了。

(註十三) IBID. P. 48.

(註十四) IBID. P. 57.

(註十五) IBID. PP. XXVII—XXVIII, 作者一九〇一「美學」原序。

(註十六) 克羅齊對這些學說的批評散見於全書第二，第四，第六，第八——十七諸章，詳細的證據必須讀原書，但是由這裏的簡單的描寫已經可以看出克羅齊的批評力是何等的鋒利了。

(註十七) IBID. PP. 50—51. 這一段便是克羅齊有名的藝術內在說。

(註十八) IBID. P. 96. 這一段是克羅齊的藝術創造說。

(註十九) IBID. P. 97. 這一段是克羅齊的藝術欣賞 (再造) 說。

(註二十) 「文藝心理學」P. 175.

(註廿一) Cf. E. Cassirer. An Essay On Man. 拙譯「論人」PP. 161—162. 卡西勒對克羅齊派美學的批評。

(註廿二) B. Croce. op. cit. P. 142.

(註廿三) 文藝心理學對克羅齊的批評分為三點，一是他的機械觀；一是他對傳達的解釋；一是他的價值論。批評的方向大體不錯，不過還是嫌其粗疏，分析得不够精細。S. K. Langer 在 "Feeling and Form" (PP. 375—378) 中對克羅齊的學說有切要的批評，她並舉出由 B. Bosanquet (Three Lectures On Aesthetic), L. A. Reid (The Problem of Artistic Production) 到其他的人，對克羅齊的錯誤已經有了足够的批評與分析了。

(註廿四) Cf. E. Cassirer, An Essay On Man, 拙譯「論人」P. 189. S. K. Langer 則把藝術定義成爲一種 non-discursive symbolic form expressive of feeling, 顯然遠比克羅齊的意見接近真理，然而語言的性質却是 discursive, 它與藝術的性質不是相同而是相異。對於這個問題要詳細研究得看 S. K. Langer, Philosophy In a New Key, Feeling and Form 二書，及 E. Cassirer, Philosophy of Symbolic Forms. 3 Vols.

(註廿五) Cf. S. K. Langer, Feeling and Form, PP. 375—376.

(註廿六) 克羅齊在美學上的地位就我看來，正相當於康德在知識論上的地位，二十世紀初年，克羅齊的「美學」理論既出，立刻引起了巨大的反响，贊成他和反對他的人各佔一半，Cf. Gilbert and Kuhn, A History of Esthetics, PP. 552—556. 當時有力量的兩派美學理論是克羅齊與桑他雅那 (G. Santayana, The Sense of Beauty, 在這部書中他定義美爲快感的客觀化)，克羅齊偏精神主義的一面，桑他雅那則偏物質主義的一面，二者各得一偏，比

較起來，克羅齊的美學理論似乎得到的真理多些。「大醇而小疵」可說是對他的美學觀點的最適當的評語！據朱光潛指出，克羅齊是康德以來席勒，黑格爾，叔本華，尼采一系形式主義的集大成者（文藝心理學 P. 161）。克羅齊以後的大美學家則是 R. G. Collingwood 他繼承了克羅齊的傳統，但是不像克羅齊那樣短截專斷，深入淺出地討論了藝術內部的各種形式，不像克羅齊對之完全採取了鄙棄的態度，但是他還是把藝術看做知識的一種形式。是由于 E. Cassirer 的影響才把注意力慢慢轉移到 Symbolic Forms 的研究之上，而 S. K. Langer 把藝術定義為一支 Non-discursive Symbolic Form. 似乎比較的更接近於真理了。據蘭笈的觀察，二十世紀屬於這一個大潮流的思想家是 Bell, Fry, Bergson, Croce, Baensch, Collingwood, Cassirer, Langer 諸人(S. K. Langer, *Feeling and Form*, P. 410)，這構成廿世紀美學的一個主流線索，其他的支線則請看 Gilbert and Kuhn, *A History of Esthetics*, Ch. XIX, *Twentieth-Century Directions*. 但是不論美學的問題的解決多麼接近於真理的邊緣了，它到底是一門低限度的學問，不能代替實際文藝批評所表現的光與色，美學問題的研究是訴之於理智，批評却必須訴之於趣味與靈感，在二者之間我們不能不加以明白的分別。

(註廿七) Cf. B. Croce. *op. cit.* P. 25. 舉例說，非標題性的純粹音樂也不能不謂之是表現，當然它可以不表現任何概念上的內容，因為那本是理智層面上的事，但是它却不能不表現，否則等於否認它有任何審美上的內容，而這是不可能的，同時克羅齊的「形式」意指直覺對於無形式的質料、感覺印象的加工，現代藝術既不是生糙的感覺印象，便也不能說它沒有形式，沒有統一(Cf. *IBID.* P. 20)，只不必是古典意味的形式、統一而已！現在許多人喜歡批評表現論，可是對表現論的精神根本無所了解，只在它字面上的意義打轉，這樣的批評自不相干了。

(註廿八) *IBID.* P. 37.

On Croce's Aesthetic Concepts

Liu shu-hsien

Croce's "Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic" has long been recognized as a modern classic in the field of aesthetic since its publication. But, owing to its cryptic terminology and special thinking approach quite contrary to common senses, much misunderstanding arises, a clarification, henceforth, is necessary. We propose to do this first by dividing his problems into five sections:

- 1 The nature of intuition. (Roughly corresponding to the contents of chs.I-II)
- 2 The system of philosophy of spirit. (chs. III-VIII)
- 3 Criticisms on several mistaken or inadequate aesthetic theories (chs.IX-XII)
- 4 Communication, externalization and appreciation. (chs. XIII-XVII)
- 5 Identity of aesthetic and general linguistic. (ch. XVIII)

And then carefully examined them one by one. After such a detailed researching process, we think we are in a better position to judge his contributions to the investigation of aesthetic problems. In our opinion, although Croce did not solve all the aesthetic problems and we may disagree with him on many points, yet he did suggest to us a good point of departure. Hence, in conclusion, we observe Croce's position in aesthetic is somewhat analogous to Kant's position in epistemology, i.e., we ought to pass through him in order to surpass over him.