東亞觀念史集刊　第二十一期
2023年9月　　頁143-179
DOI: 10.29425/JHIEA.202309_(21).0004

民國美育思潮的跨文化脈絡

——從俞寄凡的藝術學翻譯談起

丘　庭　傑*

摘　要

由蔡元培（1868-1940）領起的民國美育運動引介了許多外國文藝及美術類書籍到中國，構成二〇年代文學、哲學（包括美學）、藝術等跨領域的知識基礎，有承前啟後的作用。本文從民國重要美育家俞寄凡（1891-1968）的藝術學翻譯談起，其《美學綱要》、《藝術學綱要》（1922）譯自日本美學家黑田朋信（1885-1967）的《美學及藝術學概論》（1917），是中國藝術學的起點。本文由此出發，追溯背後的歐、日美學淵源，藉以窺視美育運動的跨文化脈絡。

本文首先介紹黑田著作原來在日本的文化語境，提出黑田有意在大西克禮（1888-1959）、阿部次郎（1883-1959）的美學論著以外另闢新徑，以「藝術學」、「普及」為目標，也是黑田、俞寄凡的共同信念。繼而指出俞譯引入的「藝術學」是來自德國美學理論家德索（Max Dessoir，1867-1947）的「一般藝術學」獨立運動，代表了世界美育思潮的其中一脈。接著以「內術品」、「外術品」這一組

* 作者現為香港中文大學中國語言及文學系講師。

跨文化詞彙為例，梳爬源流，指出它們經過施萊爾馬赫（Friedrich Schleiermacher，1768-1834）、哈特曼（Eduard von Hartmann，1842-1906）、森鷗外（1862-1922）到黑田朋信、俞寄凡、豐子愷（1898-1975），以概念旅行的方式進入中國。它們在跨越文化的過程中，內涵亦有所轉化與更新，本文從而提出這場歐亞美育思潮在美育對象方面有所移位，從「天才」轉向一般人。

關鍵詞：美育、跨文化、藝術學

Journal of the History of Ideas in East Asia, Vol. 21
Sep. 2023, pp. 143-179
DOI: 10.29425/JHIEA.202309_(21).0004

Transcultural Context of Aesthetic Education Thought in the Republican Period:

Based on Ji-fan Yu's *Kunstwissenschaft* Translation

Kevin Ting-kit Yau*

Abstract

The Aesthetic Education Movement led by Yuan-pei Cai (1868-1940) introduced numerous foreign literature and art-related books into China during the Republican era. It contributes to form the basis of knowledge in interdisciplinary fields of literature, philosophy (including aesthetics), and art in the 1920s, and serves as an inspiration for the future. Ji-fan Yu (1891-1968) is an important aesthetic educator in the Republic of China, and this article begins with his translation on *Kunstwissenschaft*, his *Outline of Aesthetics and Outline of Art* (1922) is the translation of Japanese aesthetician Hoshin Kuroda's (1885-

* Lecturer, Department of Chinese Language and Literature, The Chinese University of Hong Kong

1967) *Introduction to Aesthetics and Art* (1917), indicating a new direction for the Aesthetic Education Movement in 1920s. The article traces the conjunction of European and Japanese aesthetics behind it and reviews the transcultural context of the Movement.

Firstly, this article introduces the cultural context of Kuroda's book in Japan, showing that Kuroda takes a different approach apart from Yoshinori Onishi (1888-1959) and Jirō Abe (1883-1959). It illustrates Kuroda and Yu shared common beliefs in *Kunstwissenschaft* and "to popularize." Secondly, the article explains the concept of *Kunstwissenschaft* Yu introduced comes from a German aesthetics theorist Max Dessoir (1867-1947), representing one of the veins of the global aesthetics education thought. The article then selects two particular terms —"inner-artwork" and "outer-artwork"—as a translingual example and reveals the semantic change of these traveling concepts from Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Eduard von Hartmann (1842-1906), Ōgai Mori (1862-1922) to Kuroda, Yu and Zi-kai Feng. By recognizing their connotation in different contexts, the article suggests the target of discussion in this aesthetic education trend across Europe and Asia is shifted from "der Genius" to common people.

Keywords: aesthetic education, transculturality, *Kunstwissenschaft*

民國美育思潮的跨文化脈絡

——從俞寄凡的藝術學翻譯談起*

丘 庭 傑

一、引言

民國美育思潮與跨文化思想翻譯密切相關，由蔡元培（1868-1940）領起的美育運動在五四前後吸引了文化人自域外引入文藝及美術類的相關書籍，構成二〇、三〇年代文學、哲學（美學）、藝術等跨領域的知識基礎，有承前啟後的作用。值得注意的是，世界各地的藝術創作與教育同時在19、20 世紀之交經歷變化，英國興起的「藝術與工藝美術運動」（Arts and Crafts Movement）、德國興起的「一般藝術學運動」（Die Allgemeine Kunstwissenschaft）、感入美學思潮、歐美兩地教育學對藝術教育（美育）作為學科的形塑、日

* 本文為香港中文大學直接資助研究項目「跨文化視野下的美育思想：俞寄凡翻譯書籍個案研究」（計劃編號：4051205）、研究資助局優配研究金（GRF）項目「商務印書館與美育運動的跨文化脈絡研究（1897-1940）」（計劃編號：14614523）之部分研究成果，曾先後於輔仁大學中國文學系主辦：「生命的印記——文學家與他們的時代研討會」（2023 年3 月24-25 日）、香港城市大學中文及歷史學系主辦：「跨文化情境中的現代文學：第三屆京港青年人文學者學術研討會」（2023 年6 月10-11 日）報告，蒙與會專家賜教，謹此致謝，也感謝審評人的寶貴意見。

本對於傳統畫與西洋畫的論爭等。[1] 從清末王國維（1877-1927）引入叔本華（ Arthur Schopenhauer，1788-1860）的美學思想，到蔡元培、吳夢非（1893-1979）、呂澂（1896-1989）等人的美育提倡，[2] 直至二〇年代末湧入的蘇俄左翼文藝理論與藝術主張，民國時期美育運動的背後實際上隱藏了許多來自域外的文化風潮，值得以跨文化的角度重新審視。本文以民國重要美育家俞寄凡（1891-1968）在 1922 年翻譯出版的《美學綱要》、《藝術學綱要》為起點，連結日本美學家黑田朋信（又名黑田鵬心，1885-1967）[3]《美學及藝術學概論》一書，[4] 從而探視美育思想翻譯的德—日—中跨文化脈絡。

俞寄凡生於 1891 年，江蘇吳縣人，在南京兩江優級師範學堂畢業後曾任教師，1916 年赴日學習美術，先入川端畫學校習洋畫，1917 年入東京高等師範學校（今日的筑波大學前身）圖畫手工部學習，1921 年回國，先後擔任教育部藝術科課程綱要起草員、上海美術專科學校教授兼師範部主任、上海藝術學會會長等要職，編譯及

---

1 有關歐洲美育發展的部分，可參考：Arthur Efland, *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts* (New York: Teachers College Press, 1990).

2 彭小妍：〈蔡元培美育運動的情感啟蒙——跨文化觀點〉，《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》（新北：聯經出版，2019 年），頁 190-223。有關美育在中國教育史方面的研究，參考：Yuk-lin Cheng, “Learning from the West: The Development of Chinese Art Education for General Education in the First Half of 20th Century China” (PhD diss., University of Southern Queensland, 2010).

3 俞寄凡在翻譯時誤將「朋信」和「鵬心」混合成「鵬信」，導致後來中文書籍和論文延續使用「黑田鵬信」。研究者宜多加注意，以免忽略資料，例如周作人〈遊戲與教育〉（1913）譯自黑田朋信《小兒の趣味教育》，是目前所見最早譯成中文的黑田著述紀錄，研究者若以「黑田鵬信」搜索，將有遺漏。下文在論述時盡量採用「黑田朋信」以正名，惟在論文題目、書籍紀錄等情況，為便讀者查考，仍予保留誤記。黑田朋信：〈小兒の趣味教育〉，《趣味雜話》（東京：趣味叢書發行所，1914 年），頁 35-39。

4 黑田鵬信著，俞寄凡譯：《美學綱要》（上海：商務印書館，1922 年）。黑田鵬信著，俞寄凡譯：《藝術學綱要》（上海：商務印書館，1922 年）。

著述二十餘部美育書籍。本文討論的《美學綱要》、《藝術學綱要》兩書是俞氏回國後推動美育運動的實績，為同類書籍之先行者，在五四時期具代表性。書籍本源是黑田朋信的《美学及芸術学概論》（1917），[5] 日文原著分上、下兩卷，由黑田自組的「趣味普及会」出版，可視為黑田對大正時期日本美育發展的回應，下文將再闡述。

現存研究對黑田、俞寄凡都關注不多，僅有零星討論。吳衍發〈中國藝術學史上的第一個里程碑——黑田鵬信「一般藝術學」思想述略〉（2012）為俞寄凡譯《藝術學綱要》作出了初步整理和說明，[6] 也有學者開始整理俞寄凡譯作的基本資料，但流於史料歸納，[7] 文本背後的跨文化脈絡尚未得到充分展現。本文從跨文化思想流變的角度，重新提出譯作於二〇年代中國美育思想與世界潮流交匯下的位置。下文首先介紹黑田著作在日本的文化語境，透過比較同時期大西克禮（1888-1959）、阿部次郎（1883-1959）的美學論著，說明黑田著書、俞氏選譯的共同信念。繼而指出俞譯引入的「藝術學」是來自德國美學理論家德索（Max Dessoir，1867-1947）的「一般藝術學」獨立運動，代表了世界美育思潮的其中一脈。接著以「內術品」、「外術品」這一組跨文化詞彙為例，梳爬源流，指出它們經過施萊爾馬赫（Friedrich Schleiermacher，1768-1834）、哈特曼（Eduard von Hartmann，1842-1906）、森鷗外（1862-1922）到黑田朋信和俞寄凡而進入中國，跨越文化，內涵亦有所轉化與更新。文末提出這場歐亞美育思潮在美育對象方面的移位。

---

5 黑田鵬心：《美学及芸術学概論》上、下卷（東京：趣味普及會，1917、1918 年）。

6 吳衍發：〈中國藝術學史上的第一個里程碑——黑田鵬信「一般藝術學」思想述略〉，《美與時代（下）》2012 年第 7 期（2012 年 7 月），頁 20-25。此外，近年學界發現宗白華（1897-1986）也受到黑田的影響，可見黑田對中國美育的影響。王永東：〈論黑田鵬信藝術學思想對宗白華的影響〉，《學術界》2015 年第 1 期（2015 年 1 月），頁 183-189。

7 鄭立君、鄭冰雪：〈俞寄凡的藝術學譯作和著述版本及其學術價值考論〉，《美育學刊》2022 年第 5 期（2022 年 9 月），頁 82-90。

二、黑田朋信與藝術學

黑田朋信生於東京，1907 年入讀東京帝國大學文科大學哲學科，專攻美學，師從大塚保治（1869-1931），1909 年起任《帝國文學》編輯並始用「鵬心」筆名，同一時期開始發表藝術及建築評論，1910 年大學畢業，之後曾任職新聞記者、出版社編輯。1914 年起出版「趣味叢書」，撰寫《都市の美觀と建築》、《日本美術史講話》、《古美術行脚》等多部著作。「趣味」就是「藝術鑑賞的活動」或「藝術鑑賞力」的意思。[8]1924 年起任日佛藝術社理事，1925 年起任職於文化學院、東京女子專門學校、東京家政大學等校。[9]

中文學界一直忽略黑田朋信的《美學及藝術學概論》（上、下卷）一書在日本美學、藝術學位置，以及黑田著作此書的自我定位。在日文原書前序中，黑田寫道：「最近阿部的《美學》與大西的《美學原論》相繼出版，為這空漠的學術界帶來兩道光」，「若是這部著作的唯一要點，就是其『通俗性』。這點與阿部、大西的著作都相距甚遠。不論是誰，閱讀他們的著作時想必未能立刻了解。因此，拙作正是為了作引導而存在。」[10] 這裡直接提到的是阿部次郎的《美學》與大西克禮《美學原論》，兩位同為近代日本重要美學家，兩部著作同在大正 6 年（1917）出版，而黑田在翌年出版的《美學

---

8 黑田鵬心：《趣味雜話》，頁 2。

9 參考自藤岡洋保、黑岩卓：〈近代日本最初の「建築評論家」 黒田鵬心の建築 〉，《日本建築学会計画系論文報告集》第 409 卷（1990 年），頁 161-168。

10 「しかも最近に至つて阿部君の『美學』と大西君の『美學原論』とが相次いで出版せられ、従来空漠たる斯學界に二道の光明を與へた。……而して唯一つこの拙著にとる所あれは「通俗的」といふ點である。このは兩部、阿部、大西兩君の著も遠いやうである。誰れでももが、兩君の著を讀んで直ぐ了解するとは決して云へない。其の手引をなすものわ此の拙著であると思ふ。」黒田鵬心：〈はしがき〉，《美学及芸術学概論》上卷，頁 1-2。引文為筆者自譯。

及藝術學概論》是一種回應，以「通俗的」自居，作為「引介」而存在。這點對於我們理解黑田的寫作意圖，以及此書傳入中國有一定關係，卻在中譯的過程中隱去了，剩下的只是滕固（1901-1941）和俞寄凡所寫的幾行短序。[11] 在俞寄凡《美學綱要》序裡，其實留下了蛛絲馬跡：

> 排除魔障，改造環境。除卻從事民眾的文化，確沒有別條路！美學！是「愛」「平和」的根源，佔文化上重要的地位，有造成趣味的人生觀的力量。近年的出版界，已發行過幾種美學書籍，但是否是民眾的刊物？是否能把濁世變做樂郊？是有讀者去批評！我且介紹這本通俗的美學！[12]

俞序一再提到「民眾」，要不是翻閱原著，自然容易忽略這裡的「趣味」、「通俗的」原來盡是黑田的影響。

黑田《美學及藝術學概論》的「通俗」，應該是對應於阿部次郎與大西克禮的「精深」。試比較三者著述架構，取向立見。阿部次郎《美學》以「リップス感情移入美学」（立普斯感入美學）為主，精於一家。阿部《美學》序指出是參考立普斯（Theodor Lipps，1851-1914）的四部著作寫成，[13] 但「同時這本書的目的不是介紹立普斯的美學說，而是從立普斯的基本觀念自行考察美學之諸問題」，[14] 是阿部

---

[11] 《美學綱要》由俞寄凡寫序，序文所標日期為1921年10月10日。《藝術學綱要》則有滕固、俞寄凡的兩篇序文，末有標出他們寫在1921年11月29日。三篇序都寫於東京。

[12] 俞寄凡：〈美學綱要序〉，《美學綱要》，頁1。

[13] 這四部書分別是：《美學》兩卷本（*Ästhetik*）、《心理學導論》（*Leitfaden der Psychologie*）、《倫理學基本問題》（*Die Ethischen Grundfragen*）與「當下的文化」大型叢書（*Kultur der Gegenwart*）中的《美學》。阿部次郎：《美學》（東京：岩波書店，1917年），凡例首頁。

[14] 「併し自分が本書に於て目的としたところは、リップスの美學說の紹介ではなくて、リップスの根本觀念に從つて、自ら美學の諸問題を考察することであった。」阿部次郎：《美學》，凡例首頁。

在立普斯感入美學基礎上提出的個人觀照。伊藤尚早於1911年已撰文介紹立普斯，[15] 惟及至1916年阿部才譯出《倫理学の根本問題》，次年出版《美學》，立普斯的感入美學在日本才逐漸受到關注。[16] 阿部次郎的美學偏重於「倫理」，認為「移情作用」使「物象」成為了「人格價值的象徵」，強調美與人格的關聯。[17] 比照《美學及藝術學概論》，黑田以書末一節介紹立普斯「感情移入說」，也提起阿部次郎的著作。整節取其學說之基本原理而無意深入細節，占全書之十一頁篇幅。

至於大西克禮的《美學原論》，則以「美意識」貫穿美學不同面向，體系完整，內容複雜，應以哲學研究者為主要對象。全書六章，以「系統的」方式探討「輓近之心理學的美學乃至藝術心理學之中心問題」。[18] 大西以「美意識」（對應德語的 ästhetisches Bewusstsein）作為美學的中樞，直接指涉哲學家赫爾曼・科恩（Hermann Cohen，1842-1918）的「純粹感情」（pure feeling）說，[19] 亦講述和批評了感入美學。大西致力於為美學建立客觀的研究方法，針對動／靜、主觀／客觀、形式／內容的構成作反覆辯證，並對新

[15] 吉本弥生：〈伊藤尚と阿部次郎の感情移入説〉，《日本研究》第43卷（2011年），頁191-236。

[16] 全書共分五章，首章「序論——美的價值」就美學、感情、價值等概念作出界定和釋義，第二章「美的形式原理」簡介不同美的形式，第三章「美的情感移入」介紹立普斯，第四章「美の諸相」介紹崇高、優美、悲壯等不同審美形態，最後一章「美的觀照と藝術」結合美學、藝術與人生的話題。這部書後來對中國美學家呂澂也有過影響。有關阿部次郎《美學》在中國的接受，可參考彭英龍：〈兩個立普斯：朱光潛與阿部次郎對移情說的接受和解讀〉，《浙江學刊》2020年第1期（2020年1月），頁191-200。

[17] 大石昌史：〈阿部次郎と感情移入美学〉，《哲学》第113號（2005年），頁93-130。

[18] 大西克禮：〈自序〉，《美學原論》（東京：不老閣書房，1917年），頁1-2。

[19] 有關「美意識」觀念在日本的形成，可參考金田晉：〈美意識の基本性格〉，收於齋藤稔教授退官記念論文集編集委員會編：《諸芸術の共生：齋藤稔教授退官記念論文集》（廣島：溪水社，1995年），頁367-372。

興的「心理學的美學」作出批判。相較之下，黑田《美學及藝術學概論》儘管同樣綱目分明，但取向以通俗、普及為主，對讀者的知識要求有明顯差別。由此可知，黑田雖然肯定阿部、大西的努力，但同時看到了艱深專精的美學與一般民眾有相當距離，因而以教化培育大眾建立美學與藝術學的基礎知識為任，撰寫了這部「通俗的」著作。「通俗的」因此不是「雅／俗」之下的「俗」，不是一般的低俗、平庸，反之是有普及、淺近、大眾化的意圖，在啟蒙事業的考量下有一定重要性。

以此回看，俞寄凡的翻譯意圖應與黑田一致。原因是，若翻譯原意是引介歐洲最新美學潮流的話，應推以費希爾（Friedrich Theodor Vischer，1807-1887）、立普斯為首的感入美學，那麼阿部或大西的著作可能是比較合適的選擇。相反，假如是追求屬於「民眾」的刊物或讀物，黑田在日本將美學與藝術學普及化的進路，理應提供了參照予俞寄凡去思考中、日的共同處境，即美學在社會上普及不足的問題。另一個驅使俞氏翻譯黑田著作的原因，應該是該書引介了「藝術學」的新概念，將對國內紛紛成立的美術學院有更直接的參考價值。

「藝術學」（Kunstwissenschaft）是近代才確立的一門學科，其創立可追溯至費德勒（Konrad Fiedler，1841-1895）、德索等美學家，20世紀初先在歐洲掀起討論，繼而在1920年代進入東亞，是近代美學思潮的重要一步。自鮑姆嘉通（Alexander Baumgarten，1714-1762）確立美學的位置以降，美學在19世紀有了豐富的討論。早在謝林（Friedrich Schelling，1775-1854）、黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770-1831）的討論中，他們已察覺到美學與「藝術哲學」的分野，及至費德勒才明確提出美學與藝術哲學的根本問題完全不同，應區分研究。德索在1906年出版《美學與一般藝術學史》（*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*），同年發行同名雜誌，及後又創立

美學與一般藝術研究協會並出任主席，1913 年以「美學與一般藝術學」為題在柏林召開第一屆國際美學大會。德索與另一位美學家烏提茲（Emil Utitz，1883-1956）在這段時期積極探索，推動了這場由德國興起、及至國際的「一般藝術學運動」。

據筆者查考，「藝術學」在日本最初見於 1913 年 7 月《哲學雜誌》第 317 號的「美學及一般藝術學大會廣告」，報導了德索在柏林召開的會議。1916 年深田康算（1878-1928）在《哲學雜誌》第 355、356 號上刊載〈美學と藝術學〉文章，這可能是日本最早全面介紹藝術學運動的文章，直接說明了藝術學的基本主張，也介紹先導者如朗格（Konrad Lange，1855-1921）、格羅塞（Ernst Grosse，1862-1927）、德索等。[20] 次年黑田朋信初次出版《美學及藝術學概論》（上卷研究美學，下卷研究藝術學），則是首次以藝術學為主題的專書，介紹了藝術學的基本觀念。至於德索、格羅塞等的著作、文章則在幾年後逐漸譯出，[21] 在 1923 年前後得到最多關注，例如大西克禮〈美學對藝術學の問題について〉和其他藝術專書都有專門討論「美學與藝術學」的關係。[22]《美學及藝術學概論》上卷專論

[20] 深田康算：《深田康算全集》第 3 卷（東京：岩波書店，1930 年），頁 1-48。

[21] 例如藝術學先導者之一格羅塞的著作 *Die Anfänge der Kunst*（1894）在 1921 年由安藤弘譯出，名為《芸術の始源：比較人種学的美学》。エルンスト・グローセ（Ernst Grosse）著，安藤弘譯：《芸術の始源：比較人種学的美学》（東京：岩波書店，1921 年）。另外，1923 年 7 月《講座》雜誌亦刊出一篇德索撰寫、金田廉翻譯的〈藝術學概論〉。デッソアル（Dessoir）著，金田廉譯：〈藝術學概論〉，《講座》雜誌（大村書店發行）1923 年 7 月號，頁 21-33。

[22] 大西克禮：〈美學對藝術學の問題について〉，《哲学雑誌》第 433、434 號（1923 年 3、4 月），頁 17-34。其他藝術書籍包括矢沢弦月、芳川赳：《図画教授法の新研究》（東京：教文書院，1923 年）、矢沢弦月：《図画芸術教育論》（東京：教文書院，1924 年）、松原寛：《芸術の門》（東京：大阪屋号書店，1924 年）等。

美學，下卷專論藝術學，兩卷互有關連。此一結構安排代表著藝術學和美學並立的立場，黑田亦具體說明藝術學的基礎原理：美學以美為對象，包括自然美、人體美、人為美等，範圍較廣，藝術學則以藝術本身為對象，集中在人的創作與藝術作品之上，兩者同時具有相同與差異之處。黑田準確把握了當時西方藝術學先驅的核心看法，並以專書推動，其著作成為了藝術學在日本傳播的源頭之一。

三、藝術學在中國

在中國方面，在俞譯著出版以前僅見朱元善（?-?）《藝術教育之原理》（1916）以「藝術教育」為名，書中以哲學、美學、心理學分述藝術教育原理，以現代科學為角度提出藝術教育的可能。朱著較俞譯早了六年出版，知識限制很明顯。例如，書中對於「自然科學的方法」的理解是指光學與生理學，透過講述眼球、肌肉、腦的協調關係來分析創作和鑑賞行為。即使談及「心理學」，也尚未提到「感入美學」：

> 蓋心理學家之研究光色問題也，其首注意於感覺方面自不待言。詳言之，即外界之刺激與視覺有何關係？眼之與腦有何作用？又，光與色之廣狹，其表時間之長短，與夫色之配合，色之強度，此等種種要素如何能引起感覺之變化？凡此問題，皆今日心理學家所相與苦心研究者也。[23]

朱氏提及心理學的未解問題，在後來俞寄凡譯《美學綱要》、《藝術學綱要》有了相對詳細的分類與說明。另外，由朱氏對「美學」定義為「藝術之科學」，也透露出他不了解美學與藝術學分化的藝術思潮，尚未了解到國外興起的「一般藝術學運動」。

---

[23] 朱元善：《藝術教育之原理》（上海：商務印書館，1916 年），頁120。

胡愈之（1896-1986）〈近代法國文學概觀〉（1921）是「藝術學」一詞的最早用例，稍早於俞寄凡。[24] 胡氏在文中介紹法國文藝批評家泰納（H. A. Taine，1828-1893）時以「精攻藝術學」形容之，據筆者判斷，這與德索提出的「藝術學」不同，和俞寄凡引介的「藝術學」意涵有別。泰納繼承孔特（Auguste Comte，1798-1857）的實證主義精神，在不同學科範疇應用社會學分析，以尋找公律，其《藝術哲學》原為其於巴黎藝術學校講授美術史課程之講義，就其內容而論，是介紹意大利、荷蘭、希臘三地之藝術，其方法論是應用實證主義（即所謂「科學的批評」）去說明藝術在不同民族裡的規律，故冠名「藝術哲學」。尚不清楚胡氏此文有沒有外語藍本，若有，「藝術學」在藍本原文對譯用詞又為何，但依照文意，此處與俞寄凡引入的「藝術學」本質有別，異多於同。

俞寄凡最重要的貢獻，應是引入了德索的藝術學概念到中國文化界，以及當時最重要的藝術教育機構上海美術專科學校（上海美專）。在俞寄凡到上海美專以前，美學及美術史課程由呂澂負責。呂澂在1920 年 9 月至 1921 年 8 月就任，創立了美學課程，並與胞兄呂鳳子（1886-1959）一起推動課程改革。[25] 從呂澂撰寫的講義（即 1923 年出版的《美學概論》）來看，立普斯的「感情移入」美學占重要位置，正如書前〈緒說〉所言，呂澂以為「德人粟泊士 Lipps 之說最為得當」，並且「不取藝術為美學對象」。[26] 換言之，稍

[24] 胡愈之：〈近代法國文學概觀〉，《東方雜誌》第 18 卷第 3 期（1921 年 2 月），頁 67-79。

[25] 據紀錄，呂澂和呂鳳子（呂澂胞兄）在 1920-1921 年間先後就任於上海美專，呂澂在 1920 年 9 月擔任教務主任兼美學及美術史教員，1921 年辭任往南京辦支那內學院。而呂鳳子則由 1921 年 9 月出任新設的高等師範科主任（此科後改為藝術教育系），俞寄凡在 1923 年 2 月起接任科主任、系主任一職至 1927 年 1 月。鍾金：〈呂澂在上海美專：1920-1921 年〉，《美術與設計》2022 年第 1 期（2022 年 1 月），頁 4-12。

[26] 最早有系統地介紹立普斯「感情移入美學」的是呂澂《美學概論》，稍後黃懺華（1890-1977）、范壽康（1896-1983）、陳望道（1891-1977）等人皆

後俞寄凡所推動的「藝術學」，在呂澂著作中並無位置，即使《挽近美學思潮》（1924）第四章書目就列有德索《美學與一般藝術學概論》，內文仍未談論美學與藝術學之區別。[27] 呂澂對於黑田或俞寄凡他們走普及路線的藝術學關心不多，偏重於「心理學的美學」一派，與上文提及的大西克禮與阿部次郎有更多交集的線索。[28] 到了1922 年，即俞寄凡、滕固開始在中國推動美育的時候，他已經把重心移向佛學，特別是他和歐陽竟無（1871-1943）自 1918 年籌設的「支那內學院」這一年正式在南京創立，呂澂此後長駐此院，潛心佛學。滕固後來就提到，1922 年代俞寄凡到上海美專暑期學校講授美學時，「據呂澂所編的講義，講到藝術學時，多人以此相質」。[29] 這也可能是滕固和俞寄凡立場相近，帶點主觀立場的看法。

從呂澂到俞寄凡、滕固，上海美專在短短幾年間，美學及美術史課程的學習方向也稍有改變，可視為由俞氏開始引入藝術學對中國的影響。滕固是中國美術史論家，著有《中國美術小史》和《唐

有譯介，而朱光潛（1897-1986）《文藝心理學》（1936）以專章全面闡釋這派理論，奠定了它在中國現代美學研究上的位置。有關感入美學在中國，可參考牟春：《「移情說」與中國現代美學觀念的生成》（上海：上海書店出版社，2016 年）。呂澂：《美學概論》（上海：商務印書館，1923 年）。

27 呂澂：《挽近美學思潮》（上海：商務印書館，1924 年）。

28 有關呂澂的美學研究，學界在近十年已有較多討論，此處不贅，但筆者分享兩點個人發現：一、呂澂在論著中多次使用「人格」一詞，嘗有論者以西方、中國古代、近代人物梁啟超、王國維等所理解的人格概念作專門討論，其實忽略了更為直接和關鍵的一點，即立普斯美學在日本的重要發揚者阿部次郎。阿部次郎除了編譯立普斯《倫理學的根本問題》、《美學》，也提倡「人格主義」，文章後來收於《人格主義》（1922）。呂澂對立普斯的接受是以阿部次郎為中介，他對阿部次郎的接受仍有待進一步探討。二、呂澂〈說美意識的性質〉是一篇「編述」的文章，但無標明出處，筆者發現文末附圖正是出自大西克禮《美學原論》。以上兩點，涉及呂澂的跨文化閱讀史與接受史，所涉更廣，本人擬另文討論。呂澂：〈說美意識的性質〉，《美育》第 1 期（1920 年 4 月），頁 8-15。

29 滕固：〈藝術學上所見的文化之起源〉，《學藝》第 4 卷第 10 號（1923 年 4 月），頁 1-11。見文末按語。

宋繪畫史》。1918 年在上海圖畫美術學校（上海美專前身）畢業，翌年赴日留學，1920 年考入日本東京帝國大學，研究美術。同期與田漢（1898-1968）、郭沫若（1892-1978）、張資平（1893-1959）等創造社成員相識，曾參與文藝創作。1924 年畢業返上海美專任教，1930 年赴德，在柏林大學專攻藝術史，1932 年取得博士學位，回國後在國民政府擔任不同職務，在政界推動美育工作。呂澂、俞寄凡、滕固這三位美育家有著極其相似的學習經歷，三人先後赴日學習美術，回國後均曾任教於上海美專，稍作比較，可折射出中日美育發展的過程。三人之中，俞寄凡年紀最大，較呂澂年長五歲，較滕固年長十年。呂澂在1915 年就赴日學習，時間最早也最短，僅一年便回國（因不滿日本侵略行為），後來也是三人中最早加入上海美專的一位。俞寄凡則於1916-1921 年留日，與呂澂剛好錯開，與滕固留日時期（1919-1924）有交集，兩人在推動美育事業上互相勉勵。例如俞寄凡在東京翻譯《藝術學綱要》的時候，滕固就在旁催促、鼓勵，並為其作序。後來俞寄凡先行回國，滕固留日繼續完成學業，這段時期發表了不少文藝創作和文章，包括〈藝術學上所見的文化之起源〉、〈藝術家的藝術論〉等都是從藝術學出發，可視為對俞寄凡的呼應，與此前呂澂談論較多的美意識不同。[30] 而相比俞寄凡，滕固又更偏向於藝術史研究，後來也專攻這一個領域。

至於俞寄凡，藝術學一直是他致力推動的事業，美學次之。他在〈現代之美學〉（1923）也曾介紹過「心理學的美學」一派的觀點，[31] 但這些遠不及他推動藝術普及化的努力。在〈德模克拉西的藝術〉（1920）、〈藝術教育與藝術活動之民眾化〉（1924）等文章

[30] 滕固：〈藝術學上所見的文化之起源〉。滕固：〈藝術家的藝術論〉，《時事新報》第1 版，1923 年5 月4-5 日。

[31] 這篇文章以介紹「心理學的美學」為主，僅有一小段提到有「社會學的美學」，例如居約（Jean-Marie Guyau，1854-1888）和格羅塞。俞寄凡：〈現代之美學〉，《東方雜誌》第21 卷第2 期（1924 年1 月），頁41-48。

中，他一再強調藝術是「民眾的」而非少數人的活動，應該普及予所有人，使他們在藝術教育中解放壓抑了的藝術本能。二〇 - 三〇年代，他為商務印書館、中華書局、世界書局等公司撰寫或編譯了二十餘本普及類美育讀物，例如《近代西洋繪畫》、《西洋音樂史綱》、《油畫入門》、《素描入門》等。《藝術概論》（1932）反映了他對藝術學更成熟的理解與思考，書作涵蓋了比較重要的心理派與社會派的美學家或藝術學家，更重要的是加入了中國傳統藝術的觀念，比如「物之勢」、「物趣」、「氣韻」、「渾忘」等，成為一部中西並觀的藝術學入門，比十年前譯黑田著作引介藝術學走得更遠。[32]

總括來說，俞寄凡《藝術學綱要》引入了「藝術學」這一個與美學分庭抗禮的概念，確立了「藝術學」在中國的位置。它不但補充了以藝術從創作到鑑賞的知識，也將美育從稍為抽象的「美意識」或「純粹感情」推向更為具體、可實踐的方向，有助確立民國美育運動中偏重於藝術學的發展路徑。

四、內術品、外術品與森鷗外

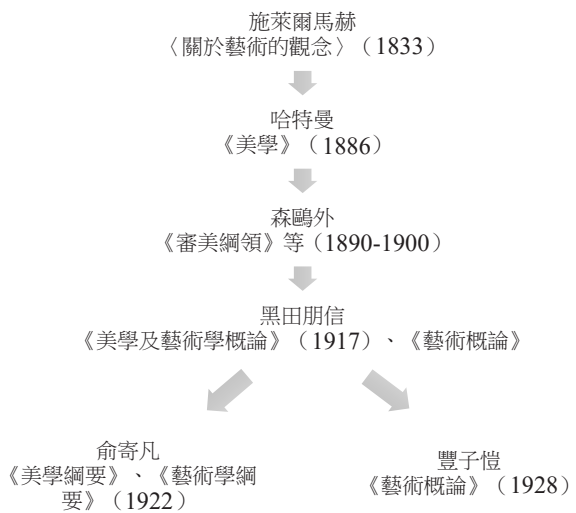
《美學綱要》、《藝術學綱要》的內容圍繞美學和藝術學的基本原理，從創作到欣賞，從內容到形式，都有所兼顧。比較引起筆者注意的，是其中一組觀念——「內術品」與「外術品」。這組詞彙在今天已經比較少見，望文生義，似乎也不難理解。只是，筆者仍好奇這組詞彙是出自黑田朋信還是俞寄凡之手，於是循文獻溯源，發現源頭竟是19 世紀德國哲學家、神學家施萊爾馬赫，並與其「類意識」概念有關，經過多次轉用而來到中國。在檢索過程中也發現在俞寄凡、豐子愷（1898-1975）後來的著作也繼續沿用了這組詞彙，

[32] 俞寄凡：《藝術概論》（上海：世界書局，1932 年）。

1939 年的《辭源》合訂本收入作為詞條。[33] 在跨文化思想翻譯的旅途上，詞彙、涵義、語境都存在變異的可能。觀察一片言葉的脈絡，或許可以知秋？以下兩節擬從這一組術語的旅行談起，以此例子說明美術觀念在不同文化語境與轉譯者的使用意圖下，內涵也有所轉變，並指出美育對象移位的現象。

此處先提出詞彙的旅行路線（見表 1），並從俞寄凡、豐子愷開始往上逐次推進說明。

表 1：「內術品」概念源流



[33] 《辭源》「內術品」條：「美的感情，先起於藝術之心中，然後具體表現，變成客觀的藝術品。當藝術品存在於藝術家尚未表現於外部之時，名曰『內術品』。及具體的表現於外部之時，即名『外術品』。內術品與外術品之間，亦有無時間距離者，例如即興詩、即席畫等。但此屬例外，多數藝術內術品之成功，須有相當之時間。至於變成外術品，亦須有相當之時間。」外術品條：「藝術學用語。詳內術品條。」商務印書館編：《辭源正續編合訂本》（上海：商務印書館，1939 年），頁 158、360。四〇年代以後，暫時僅見呂佛庭（1911-2005）在《新一元論》有專節「內術品與外術品」論及。呂佛庭：《新一元論》（臺北：東大圖書，1994 年）。

如上文所說，俞寄凡在1922年從黑田《美學及藝術學概論》中的和製漢語直接譯出「內術品」、「外術品」這組詞彙。豐子愷後來為立達學園西洋畫科一年級生寫教材，也翻譯了黑田的《藝術概論》，在1928年出版，書中同樣使用了這組詞彙。[34] 可以說，黑田著作就是詞彙在中文界使用的源頭。黑田並未標明這組詞彙來自哪裡，但經過詞條檢索，可發現日本最早使用這組詞彙的場合是森鷗外與外山正一（1848-1900）著名的「畫論」論爭。[35]

在1890年以前，西洋繪畫「逼真」技法與日本傳統畫之差異已在日本文藝界引起關注，歐化主義與國粹主義之矛盾日益俱增，直至當年發生「日本繪畫之未來」論爭，標誌著日本哲學界由英法哲學的實證主義轉換到以德國觀念論為本位。[36] 時任東京帝國大學文科教授的外山正一在〈日本繪畫的未來〉（1890）演講批評了當時日本繪畫界缺乏合適的畫題，無法表現出日本原貌，並嘲諷當天展覽會上原田直次郎（1863-1899）的畫作《騎龍觀音》如同「在照明之下走鋼索的雜技女郎」。這惹來了原田密友森鷗外的激烈回應，連續發表了〈外山正一氏の画論を駁す〉、〈美術論場の爭闘は未だ其勝敗を決せざる乎〉、〈外山正一氏の畫論を再評して諸家の駁説に旁及す〉等文章。[37] 在這場論爭中，外山一開始就處於劣勢，也選擇了一直保持沉默。這次論爭標誌了兩派歐洲藝術觀點在日本的交鋒。扼要而言，外山提倡的「人事的畫題」是貼近人的實際生

[34] 原著1924年在弘文社出版。黑田鵬信著，豐子愷譯：《藝術概論》（上海：開明書店，1928年）。

[35] 比對森鷗外與黑田朋信的著作，提及「內術品」、「外術品」的論述與關鍵詞皆為一致。森鷗外比黑田早了一代，筆者推算是黑田在1907年入讀東京帝國大學文科大學哲學科，專攻美學以後在森鷗外著作中認識到這組概念。

[36] 神林恆道著，龔詩文譯：《東亞美學前史：重尋日本近代審美意識》（臺北：典藏藝術家庭，2007年），頁106-111。

[37] 關於外山正一「日本繪畫的未來」的藝術背景和對具體畫作的評論，可參考亀井志乃：〈〈思想画〉としての情景：外山正一「日本絵画の未来」について〉，《北海道大學文學部紀要》第46卷第3期（1998年），頁1-84。

活，背後的依據是歐洲寫實主義，而森鷗外要反駁的正是這種「實感」，認為美術應該超越「審美的假感」，依據的是德國唯心論美學。森鷗外曾赴德學習，深受德國哲學家哈特曼的美學影響。他將外山要求繪畫具備的「思想」比擬為哈特曼美學中的「個想」（重視個別性），並以哈特曼的美學為據，提出藝術品應要超越「個想」、展現「類想」（重視普遍性）以至「小天地想」（完想）。[38]（詳下文）這場論爭使森鷗外在文化界聲名大噪，也成為他大力宣傳哈特曼美學的開端。「內美術品」、「外美術品」也是在這時引介到日本，用以解釋森鷗外所理解的美學。

森鷗外最初在〈逍遙子と烏有先生と〉引入了「內美術品」、「外美術品」的概念解釋藝術創作與主觀性問題：「在空想中得到詩人的詩，（內美術品）變成文字，不得不從主觀移向客觀並停下來。（外美術品）」[39] 同期的〈外山正一氏の畫論を駁す〉、〈美術論場の爭闘は未だ其勝敗を決せざる乎〉、〈外山正一氏の畫論を再評して諸家の駁説に旁及す〉等篇則簡化為「內術品」、「外術品」。後來在1899 年與大村西崖（1868-1927）合編的《審美綱領》改用「內藝術品」、「外藝術品」。內術品／外術品近似於意念／成品之別，但背後除了美的主觀／客觀問題外，也跟藝術技巧以至美術如何傳授的話題有關。〈外山正一氏の画論を駁す〉：「內術品存在於畫家（作者）之想像中，與之向外「凝定」便成外術品。內術品不需要

[38] 有關森鷗外與德國觀念論美學的關係，以及他以哈德曼美學回應外山正一與坪內逍遙（1859-1935）的始末，可參考 Kambayashi Tsunemichi, “Ōgai, Schelling, and Aesthetics,” in *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*, ed. Michael F. Marra (Honolulu: University of Hawai’i Press, 2002), 109-114.

[39] 「詩人の詩を空想裏より得來たるや、（內美術品）これを言葉となして、主觀より客觀に移さで止まむや。（外美術品）」森鷗外：〈逍遙子と烏有先生と〉，載森鷗外：《鷗外全集》（東京：鷗外全集刊行會，1923 年）第1 卷，頁431。

技術（技巧），外術品則不能不具備技術。」[40] 又：「Conception（外山氏所指的「思想」）在審美學上已有定義。Conception 是在美術家的空想中、內術品最初現形之時。是空想之胎締結之時。是創作的就緒之時。因此沒有 Conception 則沒有創作。脫離創作的美術止於感納，止於 Reception（接收），止於複製，止於 Reproduction（重覆創作）。」[41] 森鷗外區分內術品與外術品，不只是表達意念與成品的分別，而同時關乎真正美術的傳承。他批評外山就畫題提出的意見，認為只是關注於畫技等外在因素，忽視藝術創作的內在精神，將會不利於真正的藝術。

五、哈特曼、施萊爾馬赫與類意識

森鷗外在「畫論」論爭將哈德曼美學連帶「內術品」、「外術品」等術語進入日本，但這組詞彙卻牽涉更深的德國文化背景。除了單獨文章，森鷗外在《審美綱領》也使用到這組詞彙，這是他翻讀哈特曼《美學》（*Ästhetik*，1886）的閱讀筆記，經過口述，由大村西崖整理出版。[42] 翻查哈特曼《美學》原文，可以對應出 “innere Kunstwerk”（內在藝術品）和 “äussere Kunstwerk”（外在藝術品）

[40]「内術品は画家の空想界裡に在りて、これを外に凝定せしめたるものを外術品とす。内術品製作は技術（技巧）を要せず。外術品の製作は技術あるにあらでは能はず。」森鷗外：〈外山正一氏の畫論を駁す〉，《鷗外全集》第1卷，頁491。

[41]「『コンチェプチオン』（外山氏の思想）は審美學上既に定義あり。『コンチェプチオン』とは美術家の空想裡にて内術品の始めて顯形を成す時なり。空想の胎を結ぶ時なり。製作の緒に就く時なり。故に『コンチエブチオン』なければ製作なし。製作なき美術は感納に止まるものなり、『レチエプチオン』に止まるものなり、復製に止まるものなり、『レブロヅクチオン』に止まるものなり。」森鷗外：〈外山正一氏の畫論を駁す〉，《鷗外全集》第1卷，頁520。

[42] 森鷗外、大村西崖編：《審美綱領》，《鷗外全集》第1卷，頁92-93。

這兩個詞彙。哈特曼原來是引用了施萊爾馬赫的說法來說明其美學觀點，又註明了施氏〈關於藝術的觀念〉（über den begriff der Kunst），是1831至1832年的學院演講稿。[43] 施氏在最後表達了他對不同藝術形式的看法，筆者認為和其「類意識」（consciousness of kind/Gattungsbewusstsein）思維有關。

施萊爾馬赫有現代神學、現代詮釋之父之稱，促成了現代社會理論與基督新教的對話。他面對的時代語境是由德國啟蒙運動衍生出、以理性為基礎的宗教信仰，而他不同意這種強調理性的宗教觀。他努力發揚審美對信仰生活的意義，認為感性宗教有其重要性。在《論宗教》，他更提出以直觀和情感為宗教的本質。[44] 施氏早期在柏林受到早期德國浪漫主義運動的影響，注重內在精神的發展，認為它們無法通過理性、經驗或外在行為來獲得，而只能在內在情感的培養之下實現。[45] 這裡無意探究施氏神學對藝術與宗教之關係的理解與演繹，而是要指出一個直接影響了哈特曼以及森鷗外的概念——「類意識」。施氏在《心理學》講座闡述了這個概念：通過類意識，個人可意識到其本質上是與他人作為一個更大整體之一部分相連著，而這個更大整體就是人類。[46] 類意識使個人能夠理解他人的表達，進而將自我與他者連結。與類意識相關的是情感活動，可分為物理、社會、藝術、宗教四個層面，依序遞升。施氏描述宗教情感為意識的最高層次，是意識的最終發

---

[43] Friedrich Schleiermacher, *Ästhetik (1819/25) & Über den Begriff der Kunst (1831/32)*, ed. Thomas Lehnerer (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1984), 153-188.

[44] 沈鑫怡：〈施萊爾馬赫的情感論基督教審美主義〉，《美與時代（下旬刊）》2020年第5期（2020年5月），頁4-8。石敏敏：〈情感的宗教維度：施萊爾馬赫的《論宗教》評述〉，《道風：基督教文化評論》第34期（2011年），頁285-293。

[45] 黃毅：《意識的神學：施萊爾馬赫神學方法研究》（北京：人民出版社，2013年），頁47。

[46] 黃毅：《意識的神學：施萊爾馬赫神學方法研究》，頁165-166。

展。通過類意識，宗教情感成為一個團體的基礎，個人將會從中意識到自己是全人類的一分子，使個體「超出他自己個性的界限且把他人的個性吸納到自己中」。[47] 施氏這套溝通理論是調和他人與自我，並定義基督教崇拜團體的本質，闡述藝術與教會崇拜的聯繫。具體來說，聖樂（音樂）、禱文、詩（文字）等不同媒介的藝術，施氏思考到它們如何透過情感將人連結，不同的媒介形式之間又有何關係。從藝術情感發展至宗教情感的過程，他認為基督教崇拜需要選擇利用特定的藝術形式，例如宗教歌（詩與音樂的結合），使參與者從日常生活中抽離出來，聚焦到會眾間的共同生活，使個體的自身意識與共同意識聯合起來。可以發現，施氏是

[47] 黃毅：《意識的神學：施萊爾馬赫神學方法研究》，頁181。

在一個神學基礎上來認識與討論藝術問題。

哈特曼引用施氏的說法，指出：藝術創造力原本是一體的，在「內在藝術作品」之中，它在現實中表現以不同藝術的分支形態，這些獨立的分支必須反過來趨向於同一個藝術本源，個體存在（單一藝術作品）由此再次被納入到整體之中。[48] 哈特曼正是從這裡發展出「個想」、「類想」與「小天地想」的觀念，認為藝術的最高層次就是「將所有藝術結合成一個共同展現」。顯然，這是參考了施氏「類意識」概念，思考藝術如何使人超越個人、了解個體處於更大的整體當中。稍為不同的是，哈特曼的宗教觀、世界觀不同於施萊爾馬赫。他一方面反對新教改革，另一方面受叔本華的意志論影響，但從叔本華那種消極的世界觀中尋找突破點，提出以「無意識」重建價值系統或「未來宗教」。[49] 哈特曼的「無意識哲學」提出自然界存在單一的、普遍的「無意識」，它是具有目的性的，只是潛行於意識而不被感知和識認，是絕對的理性主體。這樣的「無意識」在某種意義上就是去神學的「類意識」，“inneren Kunstwerk” 和 “äusseren Kunstwerk” 因此在哈特曼的移用上也保留了「類意識」的基本邏輯。

森鷗外借用哈特曼的「個想」、「類想」與「小天地想」，不但反駁了外山正一的藝術觀，也在「沒理想論爭」中與坪內逍遙爭辯文學鑑賞的問題。[50] 背後的理論資源正是「類意識」的思維模式。從

---

[48] Eduard von Hartmann, *Ästhetik* (Leipzig: Friedrich, 1886), 559.

[49] 「未來宗教」指涉哈特曼的其中一部著作《基督教的自我毀滅和未來宗教》（*Die Selbstzerstörung des Christentums und die Religion der Zukunft*）。Eduard Hartmann, *Die Selbstzersetzung des Christentums und die Religion der Zukunft* (Berlin: Duncker, 1874).

[50] 有關「沒理想論爭」，可參考坂井健：《没理想論争とその影響》（京都：思文閣出版，2016 年）。另外，柄谷行人也有談論到森鷗外以哈特曼美學批評坪內逍遙對日本近代文學的意義，參考柄谷行人著，吳佩珍譯：《日本近代文學的起源》（臺北：麥田出版，2017 年），頁 190-209。

施萊爾馬赫到森鷗外為止，內術品／外術品這一對概念首先是有意區分內、外，其次是一律傾向於「內」的重要，相比藝術的外現技巧與藝術品實體，他們認為唯有在「內」這一種精神性層面才有可能超越個體，重新納入宇宙的整體之中。

六、天才論與民國美育運動

以上是內術品、外術品在旅行路線前半段的意涵，而到了後半段，從黑田朋信的使用開始，它們失去了對「內」的強調，也不再隱含類意識思維，反之展現了一種對象的移位。首先，哈特曼是以天才論的觀點來說明審美與創作行為的。所謂「天才論」由英國詩人揚格（Edward Young，1683-1765）領起，雖未完全脫離柏拉圖所認為天才以神的啟示為依歸之舊說，卻強調天賦才能，象徵著文藝由古典主義的模仿論轉向浪漫主義的表現論，並直接影響到後來的德國狂飆運動思潮。[51] 天才論當時在德國廣受關注與討論。康德（Immanuel Kant，1724-1804）認為天才（der Genius）必須具備獨創性能力而非對自然的模仿，天才的「精神」（心理能力）能協調想像力、理解力等，創造出藝術之「典範」。康德認為這種才能並不能按任何法規學習，是先天的、受之於大自然的特殊稟賦，只有少部分人才擁有；天才的作品也沒有普遍性。其他德國哲學家、美學家如謝林、席勒（Friedrich von Schiller，1759-1805）、歌德（Johann Wolfgang von Goethe，1749-1832）等也參與其中。[52] 叔本華也認為天才之直覺能洞察世界之本質，藝術更使人沉浸於靜觀

[51] 汪洪章：〈誰為天才立法——康德天才論的思想淵源、啟蒙意義及後世影響〉，《杭州師範大學學報（社會科學版）》2017 年第 5 期（2017 年 9 月），頁 46-52。

[52] 葉淑媛：〈論西方美學「天才」論中的合理因素及其啟示〉，《廣西師範大學學報（哲學社會科學版）》第 42 卷第 4 期（2006 年 10 月），頁 31-35。

（contemplation）之中，忘卻有無盡欲求的意志。[53] 哈特曼認為天才先天就與常人不同，他們受到自然界之神秘主義的影響，能以藝術表現出生命真理。換句話說，藝術家是天才，其天賦無法學習。森鷗外基本上也接受了這種觀點，直到在黑田、俞寄凡的筆下，情況有所扭轉。

從森鷗外幾篇援引哈特曼美學的文章來看，他主張畫家（創作者）的想像力出自於天賦，內術品之創作難於教學：「若是討論東西方畫派，而不區分線描與彩繪，不質疑油畫與水彩畫之區別，這就是美學家之所謂內術品，與外術品無關。內術品的製作很難藉此（按：技術學習）習得，畫家的空想往往是來源於天賦。」[54] 森鷗外反對外山正一對畫題、技巧等外在性部分的執著，認為外術品可以模仿，技藝可以傳授，但內術品之創造卻是難以習得或傳授的，只去注意技術而蔑視內術品並不可取。[55]「內術品」一方面是藝術的核心關鍵，但同時又處於難以言傳的領域，「美育」到底如何可行？

---

[53] 湯用彤著，趙建永譯：〈叔本華天才哲學述評〉，《世界哲學》2007 年第4期（2007 年7 月），頁77-84。

[54]「若し東西兩派の畫を論じて、線畫と彩畫との別を立てず、油彩と水彩との異を問はざらむと欲するときは、是れ審美家の所謂內術品の事に局して、外術品の事に及ばざるものなり。內術品の製作はこれを教へて得すべきこと難く、画家の空想は多く天賦に出づるもの。」〈外山正一氏の画論を駁す〉，《鷗外全集》第1 卷，頁491。

[55] 筆者中譯：「和我們一樣，不少人認為討論技術這一點是極其重要，甚至比起評論實質得益比較少的內術品更好，因為評論是否嚴厲都對討論有很大影響，亦如前人所述。不過，我們不應囿於重視討論技術，當只著眼於技術的討論，甚至鄙視內術品時，這個言論就難以站得住腳。」原文：「余等と同じく技術論することの緊要にして、內術品論することの實益少きに優りたるをいひしは、緩急の別こそあれ、上の諸家然り。唯技術を論することを重ずるに止らずして、技術其物を重ずること甚しく、遂に內術品を蔑視するに至りしものは、立言の宜きを得たるものにあらざるべきのみ。」〈外山正一氏の画論を駁す〉，《鷗外全集》第1 卷，頁549。

天才可否教育出來？森鷗外並未交出明確答案。

天才論在浪漫主義思潮中生成，討論核心往往落在詩人、畫家的靈感和天賦，但在普及教育的立場，過分強調「內術品」之無法傳授的話，似乎就是反教育了。[56] 上文提到，黑田朋信、俞寄凡等是有意把美學與藝術學作普及化的，自然避免神秘主義式的論述。黑田最初在《美學及藝術學概論》略過了森鷗外提及的藝術天賦問題，所以俞寄凡中譯本裡也沒有提起。然而，在完成《美學及藝術學概論》後，黑田1923 年冬天應邀演講，講稿翌年出版為《藝術概論》，真正將「藝術學」獨立成書。[57] 此書與《美學及藝術學概論》下卷內容大致相同，但有作修訂，除設「美學與藝術學」一節說明兩者區別外，最重要是在介紹「內術品與外術品」之後加上了一節「遺傳教育及天才」。這部書在1928 年由豐子愷譯成中文。[58] 儘管篇幅不多，黑田在此清晰提出兩點，第一是遺傳教育如何成為可能，

[56] 據筆者所知，「天才論」在日本後來比較重要的影響，是日本哲學家三木清（1897-1945）對康德「天才論」的理論轉化。四〇年代，三木清在〈天才論〉、〈指導者論〉等文章為康德的「天才論」作出創造性詮釋，將天才的「構想力」（Einbildungskraft）推展成為任何人類都具有的能力。這種能力不只是在藝術上，而是任何人類改變環境的行為。參考內田弘：〈三木清『構想力の論理』の問題像・形成過程・論理構造〉，《専修経済学論集》第43 卷第3 期（2009 年3 月），頁1-43。吳汝鈞：〈日本京都哲學與佛學之旅與三木清的構想力的邏輯〉，《正觀》第26 期（2003 年），頁113-156。

[57] 黑田鵬心：〈はしがき〉，《藝術概論》（東京：弘文社，1924 年），無頁碼。

[58] 1925 年匡互生、豐子愷、朱光潛等在上海創辦新型藝術學校「立達學園」時，豐子愷將黑田《藝術概論》譯成中文作為教科書。〈譯者序言〉：「此篇原為立達學園西洋畫科一年生譯述。予因其書論藝術全般，以簡明為旨，適於通俗人觀覽；又念中國似未有此類書籍出版，遂以講義稿付印。」豐子愷翻譯方式與俞寄凡類近，內文翻譯基本上忠於原文，但引用日本藝術實例處及附圖，皆有作刪易。他在譯者序言也提到《美學及藝術學概論》早前已由俞寄凡譯出，讀者可並讀。黑田鵬信著，豐子愷譯：《藝術概論》，頁1。

第二是天才如何養成，直接回應天才論。黑田首先肯定藝術素質受遺傳影響，接著把論述重心放在「胎教」和「早教育」（即早期教育）。他提出：「天才，照字義說來，似非教育所能造成的。但在天才中，也有遺傳的；不然，就是偶發的。既非遺傳，又非偶發，平凡的孩子因受教育而發揮其天才的，就可說是內藏的天才因教育而發現。」[59] 又認為有少部分藝術才能是「與生俱來的，非教育與練習所能致」（例如聲樂家的聲音、雕刻家的健全身體等）。書中講述「能才」與「凡才」：

> 不及天才的，叫做能才，但其境界不甚明瞭。即天才與能才的差，不是質的差，而是量的差。天才的特色是富於獨創力與超越現代，獨創在藝術上最必要的，故天才所作的藝術品，必有價值，又因其超越現代，故必為先覺者、指導者，為現代的凡俗所不理解，甚至被視為狂人的也有。狂人與天才者，同是超越常軌的人，但狂者沒有目的與理想，天才則懷抱目的與理想，在這點上是正反對的。[60]

有別於森鷗外，黑田引入生理學「遺傳」的概念，指出有些隱藏的天才通過藝術教育才被發現，又提出能才與天才是量差而非質差，都是肯定美育的價值。他關注的不是哈特曼、森鷗外說的內在精神，而是以美育為出發點。

另外值得注意的是，黑田這裡說的「天才與能才的差，不是質的差，而是量的差」，由豐子愷譯出。時為同事的朱光潛在日後的《西方美學史》評克羅齊（Benedetto Croce，1866-1952）美學時，討論到同一話題：

> 人既是人，就必有幾分是藝術家。依克羅齊看，大藝術家

[59] 黑田鵬信著，豐子愷譯：《藝術概論》，頁58。
[60] 黑田鵬信著，豐子愷譯：《藝術概論》，頁58-59。

> 告我們平常人在這一點上只有量的分別（他們是大藝術家，我們是小藝術家），而沒有質的分別（同用直覺）。……過去有許多文藝理論家（例如休謨在《論審美趣味的標準》裡，席勒在《審美教育書簡》裡）都認為，只有少數「優選者」才有真正的判別美醜的本領，克羅齊拋棄了這種「精神貴族」的觀點。在這一點上，他繼承了維科（作者按：Giovanni Battista Vico，1668-1744）的優良傳統。但這道理也是片面的，因為量變到了一個限度必然要引起質變，不應忽視大藝術家與無藝術修養的人在創作才能上的距離。[61]

朱光潛這段話為質／量問題提出由「差」至「變」的思考角度。他從何時開始關注和思考天才論，受到誰的影響，都值得另外探究。這裡僅要指出的是，從黑田、俞寄凡、豐子愷，也就是上文說的概念旅行後半段，對象從天才移位至一般人，而朱光潛日後站在最高層次上去審視與深化這個論題。

在前半段的討論中，內術品之創造難以習得，討論對象是能力極高的藝術家甚至天才。森鷗外構想的這個理想人物有能力超越傳統日本與西方寫實，超越「個想」、「類想」而到達「小天地想」。可是在黑田朋信的美育論述中，對象已經轉換成一般人。他的目標是將美學與藝術學「通俗化」，培養普通人的趣味（審美判斷力）和創造力。這種以普通人為對象的美育取向也是中國二〇年代美育運動的主流傾向，跟以前王國維說的天才論已經非常不同。[62] 例如蔡元培1925年編成的《美育實施的方法》就以專文討論如何通過社會教育、學校教育、家庭教育來實踐美育，認為美育啟蒙可以普及至社會大眾。[63] 同書收入呂鳳子的〈中學校的美育實施〉就直接提到：

---

61 朱光潛：《西方美學史》下卷（北京：中國友誼出版社，2020年），頁674。

62 肖鷹：〈「天才」的詩學革命——以王國維的詩人觀為中心〉，《中國社會科學》2008年第1期（2008年1月），頁177-190。

63 蔡元培：〈美育實施的方法〉，收於蔡元培編：《美育實施的方法》（上海：

「美育不是要養成藝術家，但由藝術愛好的媒介使一般人都能享樂藝術而已」，「美育當注意教養，使人都明白如何生活並且有所享樂」。[64] 他又批評持天才論的西方流派：「在他們心目中的藝術，原是特別的天才取用材料而構成能生美感的製作。這樣說去，自然不能遍於人生全體」，美育「不但使一般人由教養而得享樂藝術，並且還期望他們一概成藝術家——最廣義的藝術家。」[65] 從蔡、呂兩氏之美育實施建議來看，他們都將美育的對象由「特別的天才」轉向「一般人」。俞寄凡、豐子愷等嫁接黑田著作中通俗化、普及化的美學，以及專注於藝術創作與鑑賞的藝術學來到中國，體現了這個時期美育運動的內在轉變。

以上說法，還有一點需要說明，就是哈特曼學說在中國的接受與影響，以及它對黑田、俞寄凡的影響。哈德曼學說很早就進入中國知識分子的視野，例如章太炎（1869-1936）〈無神論〉、〈俱分進化論〉（1906）就直接提到赫爾圖門（哈德曼）的宗教論述，[66] 間接影響則更早，蔡元培1903 年翻譯科培爾（Raphael Koeber，1848-1923）《哲學要領》，內容就指涉「無意識哲學」。[67]1910 年代有過一些提及哈德曼的文章，但首次完整介紹哈特曼學說的，應為1920 年劉仁航（1881-1938）翻譯高山林次郎（高山樗牛，1871-1902）《近世美學》一書，[68] 同年郭紹虞（1893-1984）也分別譯出原文，連載於

商務印書館，1925 年），頁1-11。

64 呂鳳子：〈中學校的美育實施〉，收於蔡元培編：《美育實施的方法》，頁14。

65 呂鳳子：〈中學校的美育實施〉，頁18。

66 孫隆基有文章討論到章太炎對哈德曼的接受，見孫隆基：〈清季「世紀末思潮」之探微〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第90 期（2015 年12 月），頁143-177。

67 丘庭傑：《情感與理性之間：五四啟蒙個案的跨文化省思》（香港：商務印書館，2023 年），頁177-181。

68 日文原著在1899 年出版。高山林次郎著，劉仁航譯述，蔣維喬、黃懺華校訂：《近世美學》（上海：商務印書館，1920 年初版，1924 年4 版）。

《時事新報．學燈》，[69]王統照（1897-1957）當時讀了兩種譯本，並撰寫了〈叔本華與哈兒特曼〔作者按：哈德曼〕對於美學的見解〉提出見解。[70]高山樗牛與森鷗外是日本早期關注哈特曼的文化人，《近世美學》第四章第二節之七「具象美即小天地之個體美」對於「個想」、「類想」（高山稱為「族想」或「種族理想」）與「小天地想」有詳細說明。暫未有線索顯示黑田曾讀到《近世美學》，考慮到「內術品」、「外術品」這組詞彙是森鷗外使用的術語，黑田直接受森鷗外的影響機會較大。筆者翻閱俞寄凡著作，未見提起高山樗牛，即使〈現代之美學〉提到哈特曼也只是一句帶過。哈特曼那種充滿神秘色彩的無意識哲學與美學，想必沒有引起俞寄凡的共鳴吧。

在結束以前，容讓本文再補充一點。以上圍繞「內／外」的話題，提出了從德、日兩地到中國的不同思考，俞寄凡、豐子愷等人將興趣移向美育普及化的方向，但不代表中國美學家沒有在學理上作出開創性的思考。在近年研究裡，廖棟樑、錢瑋東闡明了梁宗岱（1903-1983）拒斥「外線」、迴向「內線」的「體驗批評」並非今天習以為常的「內部批評」，[71]鄭毓瑜更是進一步指出，梁宗岱、朱光潛在三〇、四〇年代都思考到同樣的美學問題，並嘗試超越內／外之分。[72]梁、朱所討論的「直覺」與「表現」的關係，儘管術語不同，但與內術品／外術品的邏輯一致。朱光潛主張表現（在外的作品）不離直覺（在內的意象），例如他在1936年解釋克羅齊美學

[69] 高山林次郎著，紹虞譯：〈近世美學〉，《時事新報》，1920年3月2日至4月29日不定期刊載。

[70] 王統照：〈叔本華與哈兒特曼對於美學的見解〉，《美術》第2卷第2號（1920年4月），頁27-38。

[71] 廖棟樑、錢瑋東：〈走內線的路——梁宗岱的體驗批評〉，《政大中文學報》第30期（2018年12月），頁95-128。

[72] 文章討論了克羅齊、梵樂希（Paul Valéry，1871-1945）、歌德、龐加萊（Jules Henri Poincaré，1854-1912）等人的觀點，並指出梁、朱對西方觀點的思考與回應。參考鄭毓瑜：〈公理與直覺：梁宗岱詩學理論評析〉，《政大中文學報》第30期（2018年12月），頁41-70。

時，就特別在內／外的問題上提出意見：「克羅齊要著重藝術是心的活動這層道理，所以把翻譯在內的意象為在外的作品（即傳達）這件事看得太輕。……他沒有顧到藝術家在心裡醞釀意象時，常不能離開他所常用的特殊媒介或符號。」[73] 梁宗岱則探問已知／未知、意識／未意識的邊界，嘗試將「凝定於語言文字」之外、「未找到表現的全部情感或內在生活」也視為「直覺」。他們都企圖超越內／外、直覺／表現、內術品／外術品的二元對立。

七、總結

本文以個案帶出，民國美育運動與跨文化思想翻譯關係密切，背後的思想脈絡、其間之轉折尚有許多空白，是一個有待開展的研究範圍。從 1910 年代起，美育家透過域外引入了各種文藝、美術類相關書籍，五花八門，標誌著中國現代美育的起點。本文以俞寄凡的譯著《美學綱要》與《藝術學綱要》為中心，發掘線索，提出在思想翻譯背後德—日—中的文化脈絡，一方面確立譯著在這場運動中的位置，透過跨文化文本的追溯展現思想流變的軌道與趨向；另一方面提出，這一代日本和中國美育家在引入與消化從歐洲東漸的美育思潮時，或因應地域實際需要而作出調適，或出於時代眼光不同而對特定面向有所傾重或忽略，有意無意間造就了思想的移位。這些發現有助於我們改變過往對美育運動的表面認識，在世界美育及思想脈絡裡重新審視其獨特路徑。

[73] 朱光潛：《文藝心理學》（北京：中國文史出版社，2021 年），頁 133-134。

徵引書目

王永東：〈論黑田鵬信藝術學思想對宗白華的影響〉，《學術界》2015 年第 1 期，2015 年 1 月，頁 183-189。

王統照：〈叔本華與哈兒特曼對於美學的見解〉，《美術》第 2 卷第 2 號，1920 年 4 月，頁 27-38。

丘庭傑：《情感與理性之間：五四啟蒙個案的跨文化省思》，香港：商務印書館，2023 年。

石敏敏：〈情感的宗教維度：施萊爾馬赫的《論宗教》評述〉，《道風：基督教文化評論》第 34 期，2011 年，頁 285-293。

朱元善：《藝術教育之原理》，上海：商務印書館，1916 年。

朱光潛：《西方美學史》下卷，北京：中國友誼出版社，2020 年。

朱光潛：《文藝心理學》，北京：中國文史出版社，2021 年。

牟　春：《「移情說」與中國現代美學觀念的生成》，上海：上海書店出版社，2016 年。

吳汝鈞：〈日本京都哲學與佛學之旅與三木清的構想力的邏輯〉，《正觀》第 26 期，2003 年，頁 113-156。

吳衍發：〈中國藝術學史上的第一個里程碑——黑田鵬信「一般藝術學」思想述略〉，《美與時代（下）》2012 年第 7 期，2012 年 7 月，頁 20-25。

呂佛庭：《新一元論》，臺北：東大圖書，1994 年。

呂　澂：〈說美意識的性質〉，《美育》第 1 期，1920 年 4 月，頁 8-15。

呂　澂：《美學概論》，上海：商務印書館，1923 年。

呂　澂：《挽近美學思潮》，上海：商務印書館，1924 年。

呂鳳子：〈中學校的美育實施〉，收於蔡元培編：《美育實施的方法》，上海：商務印書館，1925 年，頁 1-14。

沈鑫怡：〈施萊爾馬赫的情感論基督教審美主義〉，《美與時代（下旬刊）》2020 年第 5 期，2020 年 5 月，頁 4-8。

汪洪章：〈誰為天才立法——康德天才論的思想淵源、啟蒙意義及後世影響〉，《杭州師範大學學報（社會科學版）》2017 年第 5 期，2017 年 9 月，頁 46-52。

肖　鷹：〈「天才」的詩學革命——以王國維的詩人觀為中心〉，《中國社會科學》2008 年第 1 期，2008 年 1 月，頁 177-190。

俞寄凡：〈現代之美學〉，《東方雜誌》第 21 卷第 2 期，1924 年 1 月，頁 41-48。

俞寄凡：《藝術概論》，上海：世界書局，1932 年。

胡愈之：〈近代法國文學概觀〉，《東方雜誌》第 18 卷第 3 期，1921 年 2 月，頁 67-79。

柄谷行人著，吳佩珍譯：《日本近代文學的起源》，臺北：麥田出版，2017 年。

神林恆道著，龔詩文譯：《東亞美學前史：重尋日本近代審美意識》，臺北：典藏藝術家庭，2007 年。

孫隆基：〈清季「世紀末思潮」之探微〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第 90 期，2015 年 12 月，頁 143-177。

高山林次郎著，紹虞譯：〈近世美學〉，《時事新報》，1920 年 3 月 2 日至 4 月 29 日不定期刊載。

高山林次郎著，劉仁航譯述，蔣維喬、黃懺華校訂：《近世美學》，上海：商務印書館，1920 年初版，1924 年 4 版。

商務印書館編：《辭源正續編合訂本》，上海：商務印書館，1939 年。

彭小妍：《唯情與理性的辯證：五四的反啟蒙》，新北：聯經出版，2019 年。

彭英龍：〈兩個立普斯：朱光潛與阿部次郎對移情說的接受和解讀〉，《浙江學刊》2020 年第 1 期，2020 年 1 月，頁 191-200。

湯用彤著，趙建永譯：〈叔本華天才哲學述評〉，《世界哲學》2007年第4期，2007年7月，頁77-84。

黃　毅：《意識的神學：施萊爾馬赫神學方法研究》，北京：人民出版社，2013年。

黑田鵬信著，俞寄凡譯：《美學綱要》，上海：商務印書館，1922年。

黑田鵬信著，俞寄凡譯：《藝術學綱要》，上海：商務印書館，1922年。

黑田鵬信著，豐子愷譯：《藝術概論》，上海：開明書店，1928年。

葉淑媛：〈論西方美學「天才」論中的合理因素及其啟示〉，《廣西師範大學學報（哲學社會科學版）》第42卷第4期，2006年10月，頁31-35。

廖棟樑、錢瑋東：〈走內線的路——梁宗岱的體驗批評〉，《政大中文學報》第30期，2018年12月，頁95-128。

鄭立君、鄭冰雪：〈俞寄凡的藝術學譯作和著述版本及其學術價值考論〉，《美育學刊》2022年第5期，2022年9月，頁82-90。

鄭毓瑜：〈公理與直覺：梁宗岱詩學理論評析〉，《政大中文學報》第30期，2018年12月，頁41-70。

滕　固：〈藝術家的藝術論〉，《時事新報》第1版，1923年5月4-5日。

滕　固：〈藝術學上所見的文化之起源〉，《學藝》第4卷第10號，1923年4月，頁1-11。

蔡元培：〈美育實施的方法〉，收於蔡元培編：《美育實施的方法》，上海：商務印書館，1925年，頁1-11。

鍾　金：〈呂澂在上海美專：1920-1921年〉，《美術與設計》2022年第1期，2022年1月，頁4-12。

豐子愷：《藝術概論》，上海：開明書店，1928年。

デッソアル（Dessoir）著，金田廉譯：〈藝術學概論〉，《講座》雜誌（大村書店發行）1923年7月號，頁21-33。

ヱルンスト・グローセ（Ernst Grosse）著，安藤弘譯：《芸術の始源：比較人種学的美学》，東京：岩波書店，1921 年。
大石昌史：〈阿部次郎と感情移入美学〉，《哲学》第 113 號，2005 年，頁 93-130。
大西克禮：《美學原論》，東京：不老閣書房，1917 年。
大西克禮：〈美學對藝術學の問題について〉，《哲学雑誌》第 433、434 號，1923 年 3、4 月，頁 17-34。
内田弘：〈三木清『構想力の論理』の問題像・形成過程・論理構造〉，《専修経済学論集》第 43 卷第 3 期，2009 年 3 月，頁 1-43。
矢沢弦月、芳川趀：《図画教授法の新研究》，東京：教文書院，1923 年。
矢沢弦月：《図画芸術教育論》，東京：教文書院，1924 年。
吉本弥生：〈伊藤尚と阿部次郎の感情移入説〉，《日本研究》第 43 卷，2011 年，頁 191-236。
坂井健：《没理想論争とその影響》，京都：思文閣出版，2016 年。
松原寬：《芸術の門》，東京：大阪屋号書店，1924 年。
金田晉：〈美意識の基本性格〉，收於齋藤稔教授退官記念論文集編集委員會編：《諸芸術の共生：齋藤稔教授退官記念論文集》，廣島：溪水社，1995 年，頁 367-372。
阿部次郎：《美學》，東京：岩波書店，1917 年。
深田康算：《深田康算全集》第 3 卷，東京：岩波書店，1930 年。
黑田鵬心：《美学及芸術学概論》上、下卷，東京：趣味普及會，1917、1918 年。
黑田鵬心：《趣味雜話》，東京：趣味叢書發行所，1914 年。
森鷗外：《鷗外全集》第 1 卷，東京：鷗外全集刊行會，1923 年。
亀井志乃：〈〈思想画〉としての情景：外山正一「日本絵画の未来」について〉，《北海道大學文學部紀要》第 46 卷第 3 期，1998 年，頁 1-84。

藤岡洋保、黒岩卓：〈近代日本最初の「建築評論家」黒田鵬心の建築観〉，《日本建築学会計画系論文報告集》第409巻，1990年，頁161-168。

Cheng, Yuk-lin. “Learning from the West: The Development of Chinese Art Education for General Education in the First Half of 20th Century China.” PhD diss., University of Southern Queensland, 2010.

Efland, Arthur. *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. New York: Teachers College Press, 1990.

Hartmann, Eduard. *Aesthetik*. Leipzig: Friedrich, 1886.

——. *Die Selbstzersetzung des Christentums und die Religion der Zukunft*. Berlin: Duncker, 1874.

Schleiermacher, Friedrich. *Ästhetik (1819/25) & Über den Begriff der Kunst (1831/32)*, edited by Thomas Lehnerer. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1984.

Tsunemichi, Kambayashi. “Ōgai, Schelling, and Aesthetics.” In *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation,* edited by Michael F. Marra, 109-114. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2002.