

「筋肉論述」在朱光潛美學思想中的效用及
價值－以具身認知為參照

The Utility and Value of “Muscle Discourse” in Zhu
Guangqian’s Aesthetic Thought: In Reference to
Embodied Cognition

陳伯軒
Chen Po-Hsuan

國立臺北大學中國文學系
Chinese Literature Department, National Taipei University

摘要：本文整理朱光潛早期美學思想中的「筋肉論述」，從而思考這些散落於各處的觀點，於其美學體系中佔有什麼樣的價值與功用。我將指出，「筋肉論述」一來可以協助朱光潛釐訂移情說與模仿理論，此外又可以做為克羅齊直覺說的反思，並且透過當前「具身認知」的研究成果，可以找到許多側面的線索，回過頭來證成朱光潛對於移情說的釐定有其自洽的邏輯——這正是他源於克羅齊，卻又一步步悖反克羅齊思想之處。

關鍵詞：朱光潛、克羅齊、身體美學、具身認知、筋肉

Abstract: This study organizes the “Muscle Discourse” in the early aesthetic thoughts of Zhu Guangqian to examine the value and utility of these scattered viewpoints in his aesthetic system. The author points how “Muscle Discourse” helped Zhu Guangqian formulate the theory of empathy and imitation, as well as how it can also serve as a reflection on Croce’s concept of intuition. Through the findings of current research on “embodied cognition”, we can find many side clues, which in turn prove that Zhu Guangqian's determination of empathy theory embodies a consistent logic: this is exactly where he was not only inspired by Croce, but also contradicts Croce’s thoughts step by step.

Keywords: Zhu Guangqian, Benedetto Croce, somaesthetics, embodied cognition, muscles

壹、前言

提及中國現代美學家，朱光潛的美學理論一直都是被討論的焦點。尤其是其美學代表作《文藝心理學》（1934），當中受到克羅齊影響而發展的直覺意象說，可以說是朱光潛美學的最為人矚目的理論。不過從朱光潛早期的美學來看，當中有一個觀點不時閃現於其論述之中，卻很少被獨立討論的，那便是「筋肉論述」。從現有的研究資料當中，最直接地針對朱光潛美學中的筋肉論述進行整理討論者，要屬勞承萬。他以藝術生理學的眼光理解之，認為可以說是一種審美筋肉論，並進一步落實與應用於《詩論》（1943），從而做出了巨大的貢獻：

所謂審美感受(多學科的實證)-藝術生理學，是指這個體系的近代審美傾向(審美筋肉論)，它把玄奧的哲人學說，靈妙的「人生—藝術」關係(藝術形上學)，落實於實證的心理—生理特徵上，同時又把藝術生理學(審美筋肉論)廣泛應用於詩學理論中，開創了美學—詩學的全新領域，獲得了巨大的成功。因此，藝術生理學既是朱光潛美學與詩學的交匯點，又是它學貫中西所做出的巨大貢獻。¹

除了勞承萬極其讚譽朱光潛的美學思想，其他關於這方面的討論並不多。本文注意到了這個問題，從而思考這些散落於早期美學著作中的「筋肉論述」，究竟在朱光潛的美學體系中佔有什麼樣的價值與功用？透過爬梳《文藝心理學》、《談美》（1932）、《詩論》與《談文學》（1946），本文將梳理出筋肉論述在朱光潛美學體系中的重要性。

* 本文初稿宣讀於國立臺北大學主辦之「第九屆中國文哲之當代詮釋國際學術研討會」，承蒙講評人尤煌傑教授細心指教並提供補充資料，以及《哲學論集》審查委員精闢的修改建議，在此一併致謝。

¹ 勞承萬：〈朱光潛美學體系及其對中國現當代美學的貢獻〉，文潔華主編：《朱光潛與當代中國美學》，香港：中華書局，1998年，頁222。

要言之，筋肉論述不僅成為了朱光潛早期美學理論對於移情說、模仿理論的參考，更是對於克羅齊美學理論的一大反思。此外，其對於筋肉與思維、認知、審美的關係，又頗有當代「具身認知」(embodied cognition)的特質²。我們從當代的「具身認知」的研究成果中，可以找到許多側面的線索，回過頭來證成朱光潛對於移情說的釐定有其自治的邏輯——這正是他源於克羅齊，卻又一步步悖反克羅齊思想之處。

貳、釐定移情說與模仿理論

《文藝心理學》前四章各有側重的主題，前兩章分別對應了克羅齊 (Benedetto Croce) 的直覺意象說、布洛 (Edward Bullough) 的心理距離說，第三章以立普斯 (Theodor Lipps) 的移情說為主，第四章則集中討論模仿理論，以閔斯特堡 (Hugo Munsterburg)、谷魯斯 (K. Gross)、浮龍·李 (Vernon Lee) 的理論介紹為主，最後則由朱光潛對移情作用與模仿理論提出自己的判斷及主張。

在過去既定的印象中，由於朱光潛特別強調直覺意象說，遂使得朱光潛的美學打上了深深的克羅齊的烙印，「直覺即表現即藝術」的命題，也成為讀者認識朱光潛美學時的首要印象。由此，移情作用與模仿理論，或被視為是從屬或補充理論³。其實，會認為移情作用與內模仿說為附屬，乃是聚焦於克羅齊的直覺意象說而言，若從朱光潛在移情與內模仿說中認肯筋肉作用的立場來看，移情說與內模仿說甚至可以視為對於直覺意象說的修正，其重要性在《詩論》中更為關鍵。

² 目前對朱光潛的研究提及「具身認知」者，似乎只有鄒元江以此論及《詩論》的非對象化審美思維，作為其中一個特點。鄒元江：〈論朱光潛《詩論》的非對象化審美思維〉，《哲學與文化》第46卷第9期（2019年9月），頁45-46。

³ 「移情作用與內模仿說，在美學理論的發生時間上，較克羅齊與布洛來得早，朱光潛卻將其置於其後，並表示移情作用並非引起美感經驗的必要條件，其輕重程度不辯自明。」許育嘉：〈論朱光潛「美感經驗分析」的方法〉：《國文天地》19卷3期（2003年8月），頁17。

朱光潛在介紹移情作用的時候，首先提出移情作用與一般外射作用不同：「它們有兩個最重要的分別。第一，在外射作用中物我不必同一，在移情作用中物我必須同一。……。第二，外射作用由我及物，是單方面的；移情作用不但由我及物，有時也由物及我，是雙方面的。」⁴ 朱光潛以立普斯的《空間美學》，*Raumaestherik*）舉的石柱為例：

石柱在聳立時，聳立的動作是由誰發出來的呢？是做成石柱的那堆頑石嗎？不是，它不是石柱本身而是石柱所呈現給我們的「空間意象」；它是線、面和形，而不是線、面、形所圍成的物體。做伸張和收縮的姿態者也是這些線、面和形。⁵

我們之所以能夠從石柱感受到聳立的感受，來自於「類似聯想」——石柱的姿態引起我出立抵抗的記憶，在聚精會神中，我們忘記我的分別，於是我出力抵抗、聳立上騰雖本是我心中的意象，就移到石柱身上去了。⁶但是朱光潛特別強調，在立普斯的理論中，否認了移情作用中有任何的筋肉作用，因為移情作用是一種美感經驗，筋肉感覺愈明顯，自我意識也就愈清醒，美感也就愈淡薄。可以這麼說，移情作用全以「觀念」為媒介，石柱所引起的是聳立上騰、出力抵抗的觀念，我們所受投射於石柱的也是這種觀念，自己並不必要聳起肩膀，挺起腰桿來。⁷

到了《文藝心理學》的第四章，朱光潛顯然以立普斯的說法作為閔斯特堡、谷魯斯、浮龍·李的理論比較參照。閔斯特堡提出了形象孤立說與運動衝動的概念，主張「知覺」與「運動」相依為命，運動都伴隨著知覺，知覺也伴隨著運動。這種運動神經流的激動和放散，稱為「運動的衝動」（motor impulse）共有三種可能：(a)、「遏止」（inhibition），(b)、實現於動作，(c)，美感經驗中的移情。朱光潛徵引了其《藝術教育原理》，（*The Principles of Art Education*）的一段文字說明模仿與筋肉的關係：

⁴ 朱光潛：《文藝心理學》，台北：五南出版社，2020年，頁33。

⁵ 轉引自朱光潛：《文藝心理學》，頁42。

⁶ 朱光潛：《文藝心理學》，頁42。

⁷ 朱光潛：《文藝心理學》，頁42。

凡是線形都應該配得恰合身體的天然的力量，應該能表現我們的肌肉機能的和諧。身體中神經流的貫注本有天然的節奏，如果線形逆天然節奏來感動我們，我們的注意就不免被引到自己的身體，形象在意識中就不能孤立，我們就覺得運動感覺係屬於自己了。⁸

從這裡開始出現了不同的立場，立普斯強調模仿乃是一種「心力」而閔斯特堡卻認為這是一種「筋肉」。

「內模仿」（inner imitation）說則是源於谷魯斯的理論，谷魯斯同樣重移情作用所伴著的運動，不過他所說的運動是指對於形象運動的模仿。他區別了尋常的知覺的模仿與審美的模仿，前者大多實現於筋肉動作，美感的模仿卻大半內隱而不發，因而稱之為「內模仿」，朱光潛引述了《動物的遊戲》（*The Play of Animals*）一段描寫孩子觀看遊戲時模仿狀態⁹：

一個小孩子在路上看見許多小孩子在戲逐一個同伴，站住旁觀了幾分鐘，愈看愈高興，最後也跟著他們追逐。在我看來，這幾分鐘的旁觀就是對於那運動現象的最初步的美感的觀賞。這裡已經有「內模仿」，不過他只是真的外模仿的準備。¹⁰

由於「內模仿」是以局部活動象徵全體活動，比如說模仿石柱的騰起，我們並不必伸懶腰聳肩上騰的姿勢，只要筋肉略一蠕動，甚至於只起一種運動的衝動，就可以引起上騰的情感了，所以又稱為「象徵的模仿」¹¹。

至於浮龍·李，朱光潛認為她前後期的思想頗不一致，早期受到「蘭格－詹姆斯情緒說」的影響，強調身體的有機運作來解釋美感的

⁸ 轉引自朱光潛：《文藝心理學》，頁 53。

⁹ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 55。

¹⁰ 轉引自朱光潛：《文藝心理學》，頁 56。

¹¹ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 55。谷魯斯的理論受到立普斯的批評後，修正說法，認為「內模仿」有時是很殘缺不全的衝動，不一定帶有筋肉動作。不過它仍然以「運動類」的人們比「知覺類」的人們較富有欣賞力。見《文藝心理學》，頁 57。

產生。後來讀了立普斯與谷魯斯的著作後，思想為之一變，強調自己是立普斯的嫡傳弟子，卻又與谷魯斯一樣重視審美時的生理變化，為了彌合這樣的矛盾，她提出了「線性運動」(movement of lines)與「人物運動」(human movement)，後者是具體的動作如吃飯、走路、穿衣等，據由形象內在訊息者，前者則是抽象的線型，如上舉、下壓、斜傾、曲折等，人物運動可以同時包含線型運動，但線型運動卻沒有人物運動所代表的意義。浮龍·李強調，移情作用中的模仿，乃是模仿線型運動而非人物運動，因此，她反對谷魯斯的「內模仿」說¹²。

在介紹完這幾個重要的思想家及其或相似或相反的觀點後，朱光潛統整出兩大問題：其一，移情作用是否像立普斯所主張的，純以觀念為主？或是需要生理運動的衝動或感覺？¹³關於這個問題，朱光潛透過筋肉的作用否定了立普斯的看法：

單從近代心理學的觀點來看，像是「聳立」、「騰起」、「出力抵抗」一類的觀念都是「運動的意象」(moto-image)。在運動的意象復現於記憶時，以往運動經驗至少也需有一部分復現出來。比如想到「聳立」時，我們雖不必實地做聳立的運動，至少也要感覺到一種聳立的衝動，筋肉及其他器官至少也需經過一種很微細的變化。這種身體變化不能不返照到意識，因此就不能不影響到全部美感經驗。既然如此，我們便不能把生理的問題一筆抹煞。所以立普斯所說的純粹的心理學的解釋是不能成立的。要懂得美感的移情作用，就要懂得它所伴著的生理的變化。¹⁴

朱光潛明顯地承認了生理作用對於審美的影響，從而否決了立普斯純從心理的層面談及的移情作用，以此為基礎，而提出了第二個問題——假使我們必須借助於生理的解釋，是採取谷魯斯的「內模仿」說，還是浮龍李的「線性運動」說？¹⁵

¹² 朱光潛：《文藝心理學》，頁 58-63。

¹³ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 64。

¹⁴ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 64-65。

¹⁵ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 64。

至於人物運動和線型運動分別是很牽強的。人物運動，如果抽象地看，也就是線型運動。在美感經驗中我們既純以直覺觀賞形象，形象是否有生氣，運動是否為人物的或線形的，我們就無暇顧及了，我們只覺得形象是在那裡運動而已。如果用推理作用來辨明這些分別，我們就已經從幻夢中驚醒，美感經驗就不免隨之消失。在觀賞形象時我們所發出的運動或衝動，無論其為模仿人物的抑為模仿線形的，原因都在運動的意象復現於記憶，目的都在增進知覺的明顯。無論人物運動或線型運動，適合身體組織時都可發生快感，不適合身體組織時都可以發生不快感。¹⁶

可以這麼說，如果我們以《文藝心理學》作為朱光潛早期美學思想的代表作來看，順著克羅齊、布洛、立普斯、以及模仿說的諸多家理論依次閱讀，會獲得一個印象，那就是筋肉論述的首要作用，就是對於移情模仿說的釐定與確認。但是，這樣承認生理作用對於審美的影響，卻不是其源於克羅齊美學理論所能夠容受的，這便涉及到了筋肉論述在朱光潛美學中的第二個作用，作為直覺意象說的反省。

參、作為直覺意象說的反省

每每談到朱光潛美學思想的淵源，絕大多數想起來的是他的「克羅齊情結」¹⁷，就現有研究成果來看，的確有不少的論文在討論朱光潛對於克羅齊美學思想的誤讀或改造。原本《文藝心理學》的完成在《談

¹⁶ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 65-66。

¹⁷ 相關研究如金浪：〈美之社會性：批判中的重建—從朱光潛對克羅齊的「誤讀」談起〉，《文藝理論研究》2015 年第 2 期，頁 138-146、李想：〈《文藝心理學》的「心靈」：朱光潛與克羅齊的對話〉，《廊坊師範學院學報（社會科學版）》第 31 卷第 5 期（2015 年 10 月），頁 34-38、蘇宏斌：〈論克羅齊美學思想的發展過程—間談朱光潛對克羅齊美學的誤譯和誤解〉，《文學評論》2020 年第 4 期，頁 40-48、Mario Sabattini, *Chu Kuang-ch'ien and Croce*, *Tamkang Review*.23:1-4(1992),p.601-626.

美》之前，然而正式出版反在其後，這當然與朱光潛美學思想的調整有莫大的關係。《文藝心理學》的序言〈作者自白〉清楚交代了此變化：

從前，我受到康德到克羅齊一線相傳的形式派美學的束縛，以為美感經驗純粹地是形象的直覺，在聚精會神中我們觀賞一個孤立絕緣的意象，不旁遷他涉，所以抽象的思考、聯想、道德觀念等都是美感範圍以外的事。現在我覺察人生是有機體；科學的、倫理的和美感的種種活動在理論上雖可分辨，在事實上卻不可分割開來，使彼此互相絕緣。因此，我根本反對克羅齊派形式美學所根據的機械觀和所用的抽象的分析方法。¹⁸

朱光潛的這番「自白」，其實已經把自己的思想轉變與立場交代得很清楚。持平而論，說朱光潛的美學受到克羅齊的影響沒有問題，但要說他的美學思想就是以克羅齊的直覺意象說為主軸，未必公允。這到後來他翻譯克羅齊的《美學原理》一書時，更是坦言不諱自己對於克羅齊的美學理論有所「歪曲」：「我在《文藝心理學》裏，一方面依據了克羅齊純粹從哲學出發所建立的理論，一方面又摻雜了一些心理學派的學說。如果單從介紹克羅齊來說，我對他有些歪曲。因此，把克羅齊的原著介紹出來，無論是對於批判還是對於吸收，都是有益的。」¹⁹

從接納到反對，朱光潛對於克羅齊美學理論會有這樣大的轉變，最大的原因或許來自於面對審美與道德之間的關係。通俗版的《談美》，全書架構差不多都與《文藝心理學》相呼應，然而在《談美》的序言中，朱光潛直指要以美學來淨化人心：「要求人心淨化，先要求人生美化。」²⁰那麼克羅齊怎麼看待審美與道德的關係呢？依照克羅齊的說法，所有的審美狀態都不是在一個純善無惡的環境中觸發的，

¹⁸ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 1-2。

¹⁹ 朱光潛：〈修正版譯者序〉，收入貝內德托·克羅齊（Benedetto Croce）著，朱光潛譯：《美學原理》，台北：五南出版社，2018，頁 2。

²⁰ 朱光潛：《談美》，台北：五南出版社，2021，頁 2。

因而藝術家的「表現」一旦完成，若涉及到倫理上的醜惡，那卻非審美要考慮的事情：

如果醜惡可從世界中消滅，普遍的德行與幸福可以在這世界中奠定，藝術家們也許就不再表現反常的或悲觀的感覺，而只表現平靜的、純潔的、愉快的感覺，成為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；表現已成就了，要取消已成事實也是無用的。我們這樣說，是完全採取美學的，和純粹的藝術批評的觀點。²¹

克羅齊的美學原理顯然不適用於朱光潛期盼的淨化人心的社會效應。如果這樣的差異可以是為朱光潛悖反克羅齊的理論的外緣動機的話，那麼藉以從理論上否定克羅齊者，便是透過筋肉論述來指陳克羅齊理論的不足。

以下，我們將先理解克羅齊著名的美學命題「直覺即表現」的意涵，其次透過朱光潛的反駁來理解藝術創作的實踐問題，第三個部分則回到克羅齊的理論，作假設性的回應，依照克羅齊的說法會怎樣回覆朱光潛批評？經由這樣的往返，以期理解朱光潛與克羅齊理論的差異，並確定筋肉論述的定位及作用。

一、克羅齊的「直覺即表現」說

克羅齊《美學原理》中，首先對於審美能力與概念知識作出了區別，認為審美關乎的是直覺，而非概念與判斷：

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。²²

²¹ 克羅齊：《美學原理》，頁 83。

²² 克羅齊：《美學原理》，頁 2。

開宗明義的這個說法，最初得到了朱光潛的承認，在《談美》之中有篇廣為流傳的〈我們對一棵古松的三種態度〉²³中，將此分為「美感的」、「實用的」、「科學的」，「美感的」態度與「實用的」、「科學的」不相涉，只有在「美感的」態度中我們才能夠進入審美的狀態。克羅齊這樣區別審美與概念判斷的知識的方式，在蕭振邦看起來，是一種「哲學的藝術奪權」：「就美學而言，Croce 認為他最關鍵的洞察在於，所有的心智活動，亦即，整個實在，都以感性、直覺為基礎，它本身並沒有任何目的，是以也沒有概念和判斷；而直覺加上存在判斷，則是 Croce 所謂的知覺（perception），然而知覺自身也是無知的（innocent）。可以說，『感性的首要性／優位性』是 Croce 抱持的重要理念。」²⁴

克羅齊高舉感性的首要性，回到鮑姆嘉通（Baumgarten，或譯鮑姆加登）對於「美學」（aesthetics）的定義，美學是感性認識的科學²⁵，也因此他的理論之中將審美能力與概念知識的分野相當嚴格，即使我們能夠在藝術作品中經由認知判斷萃取出某些哲學概念，對於克羅齊來說，那也與審美無關：

一個藝術作品儘管滿是哲學概念，這些概念儘管可以比在一部哲學論著裏的還更豐富、更深刻，而一部哲學論著也儘管有極豐富的描寫與直覺品；但是那藝術作品儘管有那些概念，它的

²³ 在台灣的高中國文選文中，朱光潛〈我們對一棵古松的三種態度〉因為選入了 1994 年「末代統編本」，而更為一代學子所熟知。根據審查意見補充，朱光潛此文乃改編了 Vernon Lee, *The beautiful: an introduction to psychological aesthetics*. ChII CONTEMPLATIVE SATISFACTION 「書中所述的三個登山者在山嶺上的三種對話態度，其內容都是關於科學態度、經濟實用態度與審美態度，三種不同觀看事物的角度。」Vernon Lee, *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, Cambridge: the University Press, 1913。

²⁴ 蕭振邦：〈哲學的藝術奪權〉，收入克羅齊：《美學原理》，頁 4。

²⁵ 簡明、王旭曉：〈前言〉，收入鮑姆嘉通著，簡明、王旭曉譯：《美學》，北京：新華書店，1987，頁 5。「鮑姆嘉登的意思是要研究對完整和諧的具體形象飽含『感情』的、朦朧、籠統而生動鮮明的『感性認識』（不是明晰的理性概念認識）」王世德主編：《美學辭典》，台北：木鐸出版社，1987，頁 1。

完整效果仍是一個直覺品；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的。²⁶

直覺是一種審美能力，在發揮作用的時候，便能夠從中攫取孤立絕緣的意象。只是當意象形成的時候，藝術的「表現」也隨即完成—根據朱光潛的譯註，在克羅齊《美學原理》當中的「表現」具有特殊的意義，那既不是「自然科學意義」下的「刺激—反應」的「表現」（如害羞時會面紅耳赤），也不是一般通俗意義下的「傳達」（表情達意）：「克羅齊所說的表現，這和直覺、審美的活動，心靈的審美的綜合，藝術創作等詞實在都是同義，即通常所謂『腹稿』。」²⁷就創作者而言，「腹稿」形成之後，藝術的表現即已完成；就欣賞者而言，藉作品而「窺見藝術」，那個「窺見」就是一種心靈的綜合作用，也就是審美的表現。

由此我們可以很快地歸納出克羅齊美學的命題，在於「直覺即表現，表現即藝術」，審美活動是在直覺表現中完成。順著這樣的理論前提，克羅齊的美學思想就很容易形成兩種結果，其一是不重視藝術作品的完成：

審美的事實在對諸印象作表現的加工之中就已完成了。我們在心中作成了文章，明確地構思了一個形狀或雕像，或是找到一個樂曲的時候，表現品就已產生而完成了，此外並不需要什麼。²⁸

如果審美活動在直覺形象中已經完成，那麼落實於藝術作品只是一種知識的實踐或物理的形成，與審美的感性作用無關。也正因為克羅齊並不在意藝術作品的實踐問題，那麼在他的理論架構中，就不會出現個別不同的藝術品類所具有的特殊美學問題：

無論表現是圖畫的、音樂的，或是任何其他形式的，它對於直覺都絕不可少；直覺必須以某一種形式的表現出現，表現其實就是直覺的一個不可缺少的部分。²⁹

²⁶ 克羅齊：《美學原理》，頁 4。

²⁷ 朱光潛註語。克羅齊：《美學原理》，頁 149-150。

²⁸ 克羅齊：《美學原理》，頁 80-81。

如果我們要把散在這些手冊中的真正是藝術的見解抽出來獨立，使它們成為科學的系統，我們就需離開個別藝術的範圍，而進到美學的範圍，因為美學總是普遍的美學，或則說，美學不能分為普遍的與特殊的兩種。³⁰

從克羅齊做出的這樣子的結果來談，我們已經可以看出朱光潛與他分道揚鑣的痕跡。對於個別藝術品類的漠視，這與朱光潛的《悲劇心理學》、《談文學》、《詩論》的研究路徑顯然不同，更別說在朱光潛的美學理論中，因「文學／詩」欣賞的特殊性，而某程度上承認了概念知識對於審美必要性；而對於「創作實踐」的問題，朱光潛透過筋肉運作的經驗，對克羅齊的純從抽象概念中形構的理論進行的修正與補充。

二、「胸有成竹」到「手不應心」：實踐難題³¹

《文藝心理學》的第十一章為〈克羅齊派美學的批評－傳達與價值問題〉，從標題很好理解朱光潛從表達與價值兩方向進行批判。價值即藝術與倫理之間的關係，而表達則是藝術實踐的問題。朱光潛對於克羅齊美學提出了一系列的質疑：

形式派美學把「美感經驗」和「藝術活動」看成同義，於是拿全副精神住在美感經驗本身，既不問它如何可以成立（因），又不問它的影響如何（果）。它否認藝術有關名理的和知識，作者在行文運思、修改錘鍊時所用的活動是否為藝術的呢？它否認藝術有關聯想，想像和了解離開聯想如何進行呢？它否認藝術有關意志，大藝術家堅苦卓絕、百折不撓地效忠於藝術，是憑藉何種心理活動呢？它否認藝術有關道德和實際生活，大

²⁹ 克羅齊：《美學原理》，頁 12。

³⁰ 克羅齊：《美學原理》，頁 21。

³¹ 本小節討論為求聚焦，盡量以朱光潛的意見呈現，至於當代學者對於克羅齊美學理論的檢討，可以參見楊慶豐：〈克羅齊直覺說的特色與問題〉，《中華文化復興月刊》13 卷 12 期（1980 年 12 月），頁 19-23、李瑞鍵：〈克羅齊美學簡述〉，《內明》8 期（1972 年 11 月），頁 29-32。

藝術家的平生遭遇和他們對於人生的了解和信仰是否能影響他們的作品呢？它否認藝術有關物理的事實，媒介的不同是否能影響到作品呢？油畫和水彩畫、石雕和象牙雕是否無分別呢？這些問題都是克羅齊和一般形式派美學家所忽視的。³²

這一系列的叩問，可以分為幾個類別：藝術與知識、技術的關係，藝術與道德的關係，藝術與不同媒介的關係。朱光潛除了試圖從理論層面否定「直覺即表現即藝術」的命題，認為在審美活動當中，意象的形成不得不考慮到媒介的差異：「藝術家在在心理醞釀意象時，常不能離開他所常使用的特殊媒介或符號」³³，「這就是說，『表現』（即直覺）和『傳達』並非前後懸隔漠不相關的兩階段，『表現』中已含有一部分『傳達』，因為它已經使用『傳達』所用的媒介。」³⁴

朱光潛為了更好地說明創作實踐與媒介的問題，他提出了筋肉運作的差異：

我心裡想到一棵竹，竹葉莖幹，件件都了然於心，何以我不能把它畫出來呢？因為我不能動手，所謂「不能動手」就是不能任竹的意象支配筋肉的活動，使筆順著適當的筋肉活動，恰畫出胸中的成竹來。³⁵

如果依照傳統畫論的「胸有成竹」來說，克羅齊會承認審美／藝術活動已經完成。但是就藝術創作來說，縱使能夠有「成竹於胸」，也不保證「筋肉運作」能夠搭配直覺表現中的意象，因此朱光潛說：「窮到究竟，藝術的創造都不過讓所欣賞的意象支配筋肉的動，使筋肉所發動作，恰能把意象畫在紙上、譜在樂調裡或是刻在石上。」³⁶

正如上文提及的，朱光潛有意識地區別了不同的藝術門類帶來的不同的審美效應，在反省藝術實踐時，他也注意到了這個問題：「我自己也嘗試過，只有在極短的篇幅中，像作一首絕句或律詩，我還可

³² 朱光潛：《文藝心理學》，頁 167-168。

³³ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 169。

³⁴ 朱光潛：《詩論》，台北：五南出版社，2020，頁 91。

³⁵ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 218。

³⁶ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 218。

以把全篇完全在心裡想好；如篇幅長了那就很難。它有種種不方便。」³⁷此處的不方便首先涉及的是記憶力有限，我們很難從直覺中抓取一個龐大而複雜的小說結構，卻完全沒有任何的闕漏遺忘。相對地，透過筆錄（筋肉作用）的方式不但可以把游移的靈感確定下來，甚至寫定的工夫會反過來厚實自己源源不絕的靈感，大半在這種時候大半會有所謂「由文生情」與「興會淋漓」的狀態。³⁸

除了以創作實踐來談「筋肉作用」之外，朱光潛還以「學習觀摩」來談筋肉作用在審美活動當中的重要性：

就我自己的經驗來說，學寫字最得意的方法是站在書家的身旁，看他如何提筆，如何運用手腕，如何使全身筋肉力量貫注於手腕上。他的筋肉習慣已養成了，在實地觀察他的筋肉如何動作時，我可以討一點訣竅來，免得自己去暗中摸索，尤其重要的是免得自己養成不良的筋肉習慣。³⁹

無論是在個人經驗層面或是從理論層面來思考這種觀摩學習的方式，應該都是很合宜的，但這樣的經驗表述，卻不是克羅齊《美學原理》所認同的。接著我們從《美學原理》的內容，設想克羅齊若能與朱光潛「對話」，又會如何回應朱光潛對於創作實踐的主張呢？

三、克羅齊對於創作實踐與生理運作的看法

基於「直覺即表現，表現即藝術」的理念，克羅齊是怎麼看待筋肉作用與傳達問題呢？在《美學原理》提到，克羅齊認為生理的器官或工具不過是一群細胞，透過了特殊的生理機制組合了來，換言之，我們的身體機能是一個物理的、自然的事實，而作為審美的「表現」卻是與這個物理事實無關：「表現以印象為起點，至於印象經過怎樣的生理的途徑達到心裏，卻與表現毫不相干。隨便哪一條途徑都是一樣，它們只要是印象就夠了。」⁴⁰

³⁷ 朱光潛：《談文學》，台北：五南出版社，2021，頁 51。

³⁸ 朱光潛：《談文學》，頁 51。

³⁹ 朱光潛：《談美》，頁 109。

⁴⁰ 克羅齊：《美學原理》，頁 29。

換言之，克羅齊並不承認生理運作對於審美的關鍵性影響，而關於朱光潛提出創作技巧影響成品的問題時，於克羅齊則是區分了「應用的」與「純粹的」知識：

技術就是知識，或則說，一般知識本身，當它替實踐的行動做基礎時（我們已見過，它能如此），就取得「技術」的名稱，一種知識，如果不應用於實踐的行動，或是按假定不易應用於實踐的行動，就叫做「純粹的」。⁴¹

前面提過，克羅齊的美學理論將審美與概念判斷的知識區隔開來，實際上，他也認為審美與技術性知識並不相涉。朱光潛於此的譯註表示：

「技巧」(technique)：外射例如把畫畫在紙上，詩寫在紙上，或像雕在石上（這就是產生審美的再造的刺激物），這畫、寫、雕等的實踐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。⁴²

也就說克羅齊從根本上否認了筋肉作用與技術對於審美的影響，對他而言，那不是審美，而是審美之後的藝術實踐。但是朱光潛的質疑在於，我們都有審美的能力，都能夠透過直覺表現出意象，但為何有些人筋肉狀態無法符應於他所攫取的意象呢？關於這個問題，克羅齊的解釋在於，並不存在「想得好卻寫得壞」的情況：

我們說某些書想得好而寫得壞，只能指在這些書裡有某些部分、某頁、某段或某句想得好而寫得好，其他部分（也許是最不重要的）卻想壞而寫得也壞，沒有真正想好，所以也就沒有真正表現出來。⁴³

「寫得壞」並不是因為「想得好」卻因「筋肉運用」不協調而導致結果敗壞。對於克羅齊來說，「寫得壞」的結果，只證明了「想得也壞」。

⁴¹ 克羅齊：《美學原理》，頁 88-89。

⁴² 朱光潛註語。克羅齊：《美學原理》，頁 177。

⁴³ 克羅齊：《美學原理》，頁 36。

如果一個人在表現出直覺意象時能夠周全完整⁴⁴，其藝術作品不過像是一種「記錄」而已，如同朱光潛闡述該觀念時所言：「比如我寫下一句話，這一句話的意義連同語文組織都已在心中想好，才下筆寫。寫不過是記錄，猶如將聲音灌到留聲機片，不能算是藝術的創作，更不能算是替已成的思想安一個形式。」⁴⁵

最後，克羅齊對於筋肉運作與傳達問題否定，也隱約造成了他的美學理論有一值得關注的要點，那就是在藝術實踐的物理層面上被抹消了差異，那麼這樣的美學觀容易走向同一的範式：

表現的活動，正因其為活動，不是隨意任便，而是心靈的必然，它只有一個正確的方法，去解決某一固定的審美的問題。有人對這句平常話也許反對說：有些作品在藝術家自己看原是美的，後來在批評家看卻是醜的；也有些作品為藝術家自己所不滿意，認為不完善或失敗的，後來批評家們卻以為它們美、完善。但是在這種事例中，必有一方面是錯誤的。⁴⁶

就藝術鑑賞或批評而言，每個人都有自己的主觀，要做到完全相同的審美是非常困難。甚至，在不同時間點，創作者可能對於自己的藝術創作的評價也不同。但是由於克羅齊並不看中藝術實踐的差異性問題，他認為在直覺的意象中審美作用已經完成且完善，那麼不可能出現審美標準不一致的情況，美學鑑賞應該是「心靈的必然」，「只有一個正確的方法，去解決某一固定的審美的問題」。

透過以上的反覆「對話」，我們可以更加明確地感受到朱光潛的筋肉論述與克羅齊理論的根本差異。而美學是否不需要分得更細，美學是否如克羅齊所言走向一個同一的範式？關於這個問題，當我們從

⁴⁴ 尤煌傑指出，克羅齊的美學理論所帶出的「天才」，與一般人的差異並不在於特殊稟賦上的差異，而只是在於其直覺顯現是否周全完整，差異只是在量上。針對此點，尤煌傑評論認為：「但是做為一個創造者所需的想像力與作為一個鑑賞者所需的想像力，畢竟是不可同日而語的。一個敏銳的鑑賞者是否足以成為藝術作品的創造者仍是有疑問的。」見尤煌傑：〈克羅齊美學思想之傳承與評論〉，《輔仁學誌·文學院之部》（1989年6月），頁284。

⁴⁵ 朱光潛：《談文學》，頁82。

⁴⁶ 克羅齊：《美學原理》，頁189。

當代具身思維的研究成果作為理論參照的時候，就會發現朱光潛的美學思想與克羅齊理論背後預設的哲學立場的差異。由具身認知的角度來看待朱光潛的筋肉論述時，也能夠意外地呼應朱光潛對於移情模仿說所設下的筋肉作用的衡準。

肆、 筋肉運作與具身認知

一、具身性：筋肉運作的認知、審美作用

具身認知，是心理學當中一門新興的研究領域，或可稱之為一種認知理論。在過去傳統的身心二元對立的預設下，我們預期身體是行動的主體，而認知與思維的工作乃是由心或是大腦掌管。具身認知則透過諸多理論與實驗主張，「我們的動作對於思考和推理具有很大的影響」⁴⁷。關於這門正在發展的學科，不可諱言，或許有些理論還有待進一步驗證⁴⁸，但分析其背後的身心觀念，會發現它顛覆了過去傳統的身心二元對立的圖像，賦予了身體更多的主動性，審美能力或藝術創作能力，不再會只是被描述為涉及感知與認知能力的心理活動⁴⁹，「身體不再只是被精神利用的被動運載工具，我們現在知道，身體和體驗扮演以一種出其不意的方式影響了頭腦中的內容。能夠扮演一種活動——無論是洗澡、梳頭，還是扔球——都讓我們認識到別人正在做什麼，以及一個更重要的問題，他們為什麼要這麼做。」⁵⁰

本文當然無意斷言朱光潛的筋肉論述就等同於當代具身認知的內涵，但是參酌具身認知的研究成果，至少可以保守地說，朱光潛的筋

⁴⁷ 西恩·貝洛克 (Sian Beilock) 著，李盼譯：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，北京：機械工業出版社，2017，頁 11。

⁴⁸ 關於具身認知的理論發展與局限，可以參考呂航、范琪：〈對當前具身認知發展的心理學反思〉，《南京師大學報（社會科學版）》2015 年第 2 期，頁 106-110。

⁴⁹ Jo Chiung-Hua Chen, 'An Examination of Theories of Aesthetic Development with Implication for Future Research', *Journal of Taiwan Normal University: Humanities & Social Science*, 1997, Vol.42, P.13.

⁵⁰ 西恩·貝洛克：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，頁 18。

肉論述充滿了「具身性」，有許多源於他經驗的推敲或理論的演繹做出的判斷，符合當代具身認知結論⁵¹。從這個面向來看「筋肉」的作用並不只在於藝術的「創作實踐」，它還包括了認知與思維的作用：「詩人和文人常歡喜說『思路』。所謂『思路』並無若何玄妙，也不過是筋肉活動所走的特殊方向而已。」⁵²更進一步，朱光潛還提出思考不只是「用腦」，而是「全身」都參與其中⁵³：

普通說思想「用腦」，這話實在不很精確。思想須用全身，各種器官在思想時都在活動。你可以猜出一個人在用思想，甚至猜出他在想什麼，因為從動作姿態上可以得到一些線索。有些人用思想時，必須身體取某種姿態，作出某種活動，如叉腿、抖腿、搖頭、定睛、皺眉之類，你如果勉強停止或更動他的活動姿態，就會打斷他的思路。⁵⁴

在運用思想時，我們不僅用腦，全部神經系統和全體器官都在活動。我們常問人：「你在想什麼？」他沒有說而我們知道他在想，就因為他的目光、顏面筋肉以及全體姿態都現出一種特殊的樣子。⁵⁵

西恩·貝洛克（Sian Beilock）的《具身認知：身體如何影響思維和行為》提到，當我們有意識地在腦中開始形成某些想法之前，正在動作的身體已經不知不覺地將想法裝入腦子，從而改變了我們當下的

⁵¹ 蓋伊·克萊斯頓（Guy Claxton）從著具身認知的角度研究學習的過程，也提到學習需要有「可靠、靈活和嫺熟的行動可以利用；對行動的機會和正在處理的材料的功能可供性有敏銳的洞察力；把這兩者聯繫起來，知道這樣做會產生什麼樣有價值的結果。」朱光潛在對克羅齊理論進行反思時，是從自己自身的寫作經驗出發，而這樣的經驗分享，也符合蓋伊·克萊斯頓所言：「寫作的身體過程是我思維過程中不可分割的一部分。當我坐下來寫作時，我會具備一些想法和資源，但屏幕上出現的往往是一個驚喜，有時甚至是意外的發現。」蓋伊·克萊斯頓（Guy Claxton）著，孟彥莉、劉淑華譯：《具身認知：身體如何影響心智》，北京：中信集團，2022，頁217、213。

⁵² 朱光潛：《文藝心理學》，頁219。

⁵³ 克羅齊曾引用米開朗基羅的話：「畫家作畫不是使手而是使腦」，恰好與朱光潛的說法形成對比。見克羅齊：《美學原理》，頁14。

⁵⁴ 朱光潛：《談文學》，頁82。

⁵⁵ 朱光潛：《詩論》，頁86。

思考狀態，「人在解決問題的時候一直都在利用身體，只是自己還沒有意識到。」⁵⁶她另外指出，在日常溝通中，我們會透過很多身體的動作幫助我們順暢地完成語言表達或思想的表述，即使別人看不到我們的動作也無妨：「移動雙手可以幫助我們釋放腦力。當我們做手勢的時候，我們努力表達的東西可能無形中就藏在指尖上，我們通過空出更多腦力來掌握其他重要的信息。」⁵⁷相類似的說法，朱光潛《詩論》談論語言與思想的關係時，也有提及：

在這些器官活動之中，語言器官活動對於思想尤為重要。小孩子們心裡想到什麼，口裡就同時說出來，口裡不念就看不下去。依美國行為派心理學家的研究，一般人在思想時，喉舌及其他語言器官都多少在活動。⁵⁸

若要更仔細的區別，西恩·貝洛克的說法比較強調身體的主動性，而朱光潛則是反向地強調思考與說話時，身體的其他部分其實也有多少在活動。朱光潛以當時所接受到的心理學的研究成果作為其預設的背景理論，具身認知所採取的證明方式主要是以實驗為主，因此我們在具身認知的研究成果中常常會看到對於大腦反射區的運作描述：

當我們閱讀的時候會激活所閱讀的內容中提及的感覺和動作相對應的大腦區域。當人做出一些微小的動作時，比如挪動腳、手指或者是舌頭，在功能核磁共振掃描儀中，這些人所激活的部位是負責移動肢體的運動皮質。更有趣的是，當人們讀到關於腿、手臂、嘴的動作詞彙（比如踢、撿起、舔）時，也會同時激活大腦內一些相應的負責運動的區域。……。要把閱讀的頭腦和做事的頭腦分開是很難的。⁵⁹

除了強調筋肉運作的思考特質外，筋肉運作與情感表達的關係也很緊密，朱光潛表示，「情緒」原來就含有「感動」的意思，當情緒

⁵⁶ 西恩·貝洛克：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，頁 48。

⁵⁷ 西恩·貝洛克：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，頁 64。

⁵⁸ 朱光潛：《詩論》，頁 87。

⁵⁹ 西恩·貝洛克：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，頁 33。

發生時，生心理狀態全都會跟著感動，每種情緒都有準備反應的動作的傾向：

生理方面（尤其是筋肉系統）的這種動作的準備與傾向在心理學上叫做「動作趨勢」（motor sets），節奏引起情緒，通常先激動它的特殊的「動作趨勢」。我們聽見聲音節奏，不僅需調節注意力，而且全體筋肉與相關器官都在靜聽，都在準備著和聽到的節奏應節合拍地動作。某種節奏激動某種「動作趨勢」，即引起它所常伴著的情緒。⁶⁰

聽到節奏會「準備著和聽到的節奏應結合拍地動作」，這樣的動作趨勢應用在廣義的文學欣賞上，就成了我們在聽音樂或看劇曲時的「打板」，在《詩論》當中，朱光潛更進一步將這樣身體動作連結到詩歌的「諧」與「拗」：

理想的節奏須能適合生理、心理的自然需求，這就是說，適合於筋肉張弛的限度，注意力鬆緊的起伏迴環，以及預期所應有的滿足與驚訝，所謂的「諧」和「拗」的分別就是從這個條件起來的。如果物態的起伏節奏與身心內在的節奏相平行一致，則心理方面可以免去不自然的努力，感覺得愉快，就是「諧」，否便是「拗」。⁶¹

通常我們聽音樂或歌唱時用手腳去「打板」，其實全身筋肉都在「打板」。在「打板」時，全身筋肉與新的注意力已形成一個「模型」，已潛伏一種預期，已準備好一種適應方式。⁶²

「諧」與「拗」源自於我們生心理需求上的預期，他以此談詩，已經放大了過去對於詩歌諧拗的感知根源，並不只是在於既定的格式的概念推敲或純就音聲相和等平仄關係而論，實際上詩歌的韻律與節奏，是與身體的反應共鳴共發的：

⁶⁰ 朱光潛：《詩論》，頁 129。

⁶¹ 朱光潛：《詩論》，頁 125。

⁶² 朱光潛：《詩論》，頁 126。

領悟文字的聲音節奏，是一件極有趣的事。普通人以為這要耳朵靈敏，因為聲音要用耳朵聽才生感覺。就我個人的經驗來說，耳朵固然要緊，但是還不如周身筋肉。我讀音調鏗鏘、節奏流暢的文章，周身筋肉彷彿作同樣有節奏的運動；緊張，或是舒緩，都產出極愉快的感覺。如果音調節奏上有毛病，我的周身筋肉都感覺局促不安，好像聽廚子刮鍋煙似的。⁶³

透過筋肉的運作，朱光潛很明顯地將欣賞詩歌當成了一件全身都必須參與的活動，這種對於節奏的需求，他給出的解釋乃是源自於「生理機能」的動力：

在生靈方面，節奏是一種自然需要。人體中各種器官的機能如呼吸、循環等都是起伏地川流不息，自成節奏。這種生理節奏又引起心理的節奏，就是精力的盈虧與注意力的張弛，吸氣時營養驟增，脈搏跳動時筋肉緊張，精力與注意力亦隨之提起；呼氣時營養暫息，脈搏停伏時筋肉弛懈，精力與注意力亦隨之下降。我們知覺外物時需要精力與注意力的飽滿凝聚，所以常不知不覺地希求自然界的節奏和內心的節奏相應和。⁶⁴

立基於生理特質而論述的「節奏」，會不會有超越生理基本需求的可能？或是會不會有基於社會文化建構的習俗而致？這大概都會有不同的見解。但是比較特別的是，在同一段文字論述之下，朱光潛說道，我們甚至會因為對於節奏的需求，而逕自將沒有節奏的自然界，聽出特定的節奏起伏：

有時自然界本無節奏的現象也可以藉內心的節奏而生節奏。比如鐘錶機輪所作的聲響本是單調一律，沒有高低起伏，我們聽起來，卻覺得它輕重長短相間。這是很自然的，呼吸、循環有起伏，精力有張弛，注意力有緊鬆，同一聲音在注意力緊張時

⁶³ 朱光潛：《談文學》，頁 73。

⁶⁴ 朱光潛：《詩論》，頁 123。

便顯得重，在注意力鬆懈時便顯得輕，所以單調一律的聲音繼續響下去，可以使聽者聽到有規律的節奏。⁶⁵

不同於某些美學家完全根據於生理作用討論審美的效果，朱光潛的這段表述與當代具身認知背後的預設頗有雷同之處，那就是預設了身、心、環境一體的狀態。

二、身、心、環境一體論

誠如上文所述，克羅齊的美學經過層層的推演遞進，最終會傾向承認同一的美學範式與忽略差異性，可以說是這是一種觀念論，且肯認了心具有一致的認知與審美功能。我們也提到，克羅齊認為生理機能不過是一堆細胞的組合，與審美作用無關，那只是協助藝術實踐或知識應用而已。這固然與朱光潛的筋肉論述不同，也與當代的具身認知的研究扞格。當代具身認知的研究在面對身心問題的時候，採取的方式並不只是主張思想歸諸於心或歸諸於身的方式，他們根本認為身心合一，無法截然劃分：「具身認知既不主張物理（身體）一元論，也不贊成心物（心身）的二元論觀點。它是一體論的，即心智在大腦中、大腦在身體中、身體在環境中。心智、大腦和環境是一體的。」⁶⁶也因此，由具身性的角度來說，「心智是身體化的心智、身體是心智化的身體，兩者並不存在一個誰更基本，誰可以歸結為誰的問題。」⁶⁷

同樣的，當朱光潛提出筋肉的說法時，並不是純然地將審美的發動一併歸入於生理運作而已，他不但保留了心靈感知的能力，甚至在某些地方可以看出與具身認知同樣在意身心因應環境變化而隨之的變化：

主觀的節奏的存在證明外物的節奏可以因內在的節奏改變。但是內在的節奏因外物的節奏改變也是常事。詩與音樂的感動性就是從這種改變的可能起來的，有機體本來最善於適應環境，

⁶⁵ 朱光潛：《詩論》，頁 123。

⁶⁶ 葉浩生主編：《具身認知的原理與應用》，北京：商務印書館，2017，頁 36。

⁶⁷ 葉浩生主編：《具身認知的原理與應用》，頁 35。

而模仿又是動物的一種很原始的本能。……。外物的節奏也同樣逼著我們的筋肉及相關器官去適應它、模仿它。單就聲音節奏來說，它是長短、高低、輕重、疾徐相繼承的關係。這些關係時時變化，聽著所費的心理和所用的身心活動也隨之變化。⁶⁸

從這裡可以很明顯看出來，當朱光潛以外在環境的節奏改變觀賞著內在節奏時，他背後挪用的理論是移情作用與模仿說，而非克羅齊的直覺意象說。關於具身認知的研究怎麼理解移情作用，留待下節討論。此處須明白的是，倘若將環境的因素納入認知或審美的活動中，則必須承認一種可能，即我們的審美活動會因不同的環境變動而有著不同的呈顯，畢竟具身認知主張，此為有機體適應環境的活動，審美與認知必須由身體、環境、活動三者協同作用⁶⁹：「由於身體與環境的耦合關係，通過身體的作用，認知也超越了皮膚的疆界而與環境緊密聯繫在一起。認知並非發生於皮膚之內、大腦之中的隱密過程，我們許多認知過程是利用環境因素完成的。」⁷⁰

如此我們可以這樣推論，假使朱光潛的筋肉論述，可以符合（或是傾向於）具身認知，那麼其立基於筋肉的美學理論將會承認外在環境對於身心一體論下的審美主體的影響，從而保留了審美的多樣性，這與克羅齊主張的一致性的美學範式，呈現的樣貌截然不同。如此，來重讀《文藝心理學》序言那句：「我根本反對克羅齊派形式美學所根據的機械觀和所用的抽象的分析方法」⁷¹，就多了另一種理解的方式。

三、理解移情說與創作實踐的問題

一路談下來，本文提到了筋肉論述的作用主要有二：首先是朱光潛以此確定了他心目中合理的移情作用，第二是藉由筋肉的概念來反省克羅齊的直覺意象說。但是，當朱光潛否定了立普斯的移情說時，他所援引不過一句「單從近代心理學的觀點來看」，更多的部分似乎

⁶⁸ 朱光潛：《詩論》，頁 124。

⁶⁹ 葉浩生主編：《具身認知的原理與應用》，頁 9。

⁷⁰ 葉浩生主編：《具身認知的原理與應用》，頁 94。

⁷¹ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 1-2。

還是來自於經驗的觀察及歸納。取徑於具身認知的相關研究成果，似乎也可以從另外一個側面協助證實朱光潛對於移情模仿說的觀點。

具身認知在談論移情活動的時候，最直接援引的成果便是鏡像神經元討論：「鏡像神經元經常在關於動作的文獻中被提及，但是鏡像神經元以及更廣義的鏡像的概念對於理解他人的情緒和感覺來說也很重要。通過映射我們所看到的動作和相關的情緒，我們至少擁有了一部分理解周圍情緒的能力。」⁷²葉浩生的《具身認知的原理與應用》，有許多部分都討論到了鏡像神經元的特質，除了能夠映射他人的動作之外，還能夠對動作意義產生反應，而不是對動作的特徵產生反應，換言之，理解他人的意圖或是情感，並不是來自於一個抽象的符號加工，而是來自於「用我們自己的動作的意義去理解他人動作的意圖。這說明認知同身體的運動系統是一致的。身體作用於世界的動作造就了我們的思維和理解過程。」⁷³

也正是在這個意義上，我們可以說具身認知主張的是模擬原則 (simulation principle)：

依據這一原則，知識表徵以特殊感覺通道獲得的心理表象為基礎。如同轉換原則主張的那樣，模擬原則同樣認為在體驗一個情境時，視覺、聽覺、觸覺以及情感和動機狀態會被激活。但是模擬原則並不認為這些狀態轉換為抽象的符號，而認為這些原則原初的狀態被部分地保留下來表徵原來的情境。當表徵一個對象時，人們在視覺上復現著與原初類似的形象，在聽覺上復現著與原初類似的聲音，在動覺上復演著與原初類似的動作，在情緒上復現著與原初相似的體驗。這些復現物似乎都是一些心理表象，類似於在知覺和行動中獲得的那些真實的印象和體驗。因此，概念的形成、知識的表徵依賴的就是儲存在記憶中的這些身體體驗和身體狀態的副本。⁷⁴

⁷² 西恩·貝洛克：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，頁 99。

⁷³ 葉浩生主編：《具身認知的原理與應用》，頁 25。

⁷⁴ 葉浩生主編：《具身認知的原理與應用》，頁 72。

由於「鏡像神經元的發現為解釋模擬過程提供了神經生理基礎」⁷⁵，那麼我們就很好理解朱光潛主張，「在運動的意象復現於記憶時，以往運動經驗至少也需有一部分復現出來」的說法。更進一步，透過具身認知的研究，確保了人與人之間情感交流的可能性，一如西恩·貝洛克（Sian Beilock）所言：

移情作用很大程度上利用了我們自己和他人之間的共鳴：我們在頭腦中模擬，然後體驗他人的情緒感受。⁷⁶

這種自身和他人的連結是如此的強大，這種現象讓「己所不欲，勿施於人」的概念有了意義，並且形成了移情作用日後發展的基礎。⁷⁷

還記得朱光潛遠離克羅齊美學理論的外部原因嗎？主要在於朱光潛想要以美學淨化人心的說法。原本純就移情作用來說，就已經預設了人與人之間情感交通的可能，在情感上共感共情，提供理解他人的理論基礎。然而透過具身認知與鏡像神經元的研究，我們得到了更為有力的證據，顯示了一種美學朝向倫理學過渡的接榫點。

最後，回到筋肉論述當中的創作實踐問題，具身認知的研究也提供了我們堅實的證據：

讓身體掌握動作也能解放前額葉皮質及其負責的工作記憶，要想更好地演奏奏鳴曲和協奏曲，這些部位和功能都是必不可少的。正像學習騎自行車一樣，為了把持身體，首先你必須投入大量的工作記憶和自覺控制。假以時日，這些動作會變得越來越自動化和習慣化，於是你的腦力就可以用來處理音樂理論和樂曲演繹了。⁷⁸

顯然這涉及到了藝術實踐的問題，也呼應了朱光潛強調的筋肉運作的重要性。嫻熟的筋肉運作，使其從陌生到熟悉，那才有可能熟能生巧、

⁷⁵ 葉浩生主編：《具身認知的原理與應用》，頁 113。

⁷⁶ 西恩·貝洛克：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，頁 105。

⁷⁷ 西恩·貝洛克：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，頁 100。

⁷⁸ 西恩·貝洛克：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，頁 155。

游刃有餘。如果依照具身認知的說法，由於我們不再需要過度將注意力關照於筋肉運作的正確、協調，藝術家在創作時更能有心力留心於風格展現與演繹。倘若這番的推論為真，則藝術的創作實踐，顯然不是克羅齊認定的「寫得壞」是因為「想得壞」，反而是近於朱光潛所言認定的，「胸有成竹」卻可能「手不應心」。

伍、結語

「筋肉論述」在朱光潛的美學思想中，無論是用來釐定移情模仿說，或是用以反省克羅齊的美學理論，都有其思想轉變的關鍵作用。可惜「筋肉論述」大多散落在《文藝心理學》、《談美》、《詩論》、《談文學》等著作當中，縱然幾處有比較集中的討論，絕大多數的情況只被當成等同於「生理運作」理解。透過當代具身認知的研究作為參酌，我們可以理解朱光潛的筋肉論述並不是單純的將審美問題歸結於生理現象來討論，更不是像實驗美學那樣，透過科學研究的方式來衡量審美效果與生理現象的關係。在心物交感的面向之外，也不能不留心於身心合一的特質⁷⁹，因為具身認知強調的是身、心、環境一體論，這樣的觀念背後與純粹從身體或心靈的角度理解審美問題是不一樣的⁸⁰。而經由本文的論證，我們也可以替朱光潛提出的「移情基於筋肉運作」與「藝術創作實踐的筋肉基礎」兩個問題，提出了一個相對來說間接卻有力的證明。

⁷⁹ 陳伯海：〈「肉身」也能「證道」——論審美活動中的身心關係〉，《生命體驗與審美超越》，北京：三聯書局，2012，頁82。

⁸⁰ 審查意見對於本文採用心理學理論詮釋朱光潛的美學理論，提出了一些指教與補充：「其實本文所謂的『筋肉論述』，在藝術審美上，相當類似於二十世紀晚期知名藝術理論學者 Richard Wollheim 所述，在觀看繪畫時所使用的心理分析的方法（參見 Wollheim, Richard, *Painting as an Art*, Princeton University Press, 1987）。如果能在美學領域當中，藉由朱光潛的研究拓深筋肉論述，這篇論文對於學界會更有價值。」感謝審查人提供更多的參照資訊，Richard Wollheim 的學說我未嘗接觸過，一時之間也不及研讀與補充，於此附註說明，以誌謝忱。

引用書目

- 王世德主編：《美學辭典》，台北：木鐸出版社，1987。
- 尤煌傑：〈克羅采美學思想之傳承與評論〉，《輔仁學誌·文學院之部》，1989年6月），頁275-286。
- 西恩·貝洛克（Sian Beilock）著，李盼譯：《具身認知：身體如何影響思維和行為》，北京：機械工業出版社，2017。
- 朱光潛：《文藝心理學》，台北：五南出版社，2020。
- 朱光潛：《詩論》，台北：五南出版社，2020。
- 朱光潛：《談美》，台北：五南出版社，2021。
- 朱光潛：《談文學》，台北：五南出版社，2021。
- 李想：〈《文藝心理學》的「心靈」：朱光潛與克羅齊的對話〉，《廊坊師範學院學報（社會科學版）》第31卷第5期（2015年10月），頁34-38。
- 李瑞鍵：〈克羅齊美學簡述〉，《內明》8期（1972年11月），頁29-32。
- 貝內德托·克羅齊（Benedetto Croce）著，朱光潛譯：《美學原理》，台北：五南出版社，2018。
- 呂航、范琪：〈對當前具身認知發展的心理學反思〉，《南京師大學報（社會科學版）》2015年第2期，頁106-110。
- 金浪：〈美之社會性：批判中的重建－從朱光潛對克羅齊的「誤讀」談起〉，《文藝理論研究》2015年第2期，頁138-146。
- 許育嘉：〈論朱光潛「美感經驗分析」的方法〉：《國文天地》19卷3期（2003年8月），頁12-18。
- 陳伯海：〈「肉身」也能「證道」－論審美活動中的身心關係〉，《生命體驗與審美超越》，北京：三聯書局，2012，頁72-86。
- 勞承萬：〈朱光潛美學體系及其對中國現當代美學的貢獻〉，文潔華主編：《朱光潛與當代中國美學》，香港：中華書局，1998，頁219-243。
- 楊慶豐：〈克羅齊直覺說的特色與問題〉，《中華文化復興月刊》13

卷 12 期（1980 年 12 月），頁 19-23

葉浩生主編：《具身認知的原理與應用》，北京：商務印書館，2017。

蓋伊·克萊斯頓（Guy Claxton）著，孟彥莉、劉淑華譯：《具身認知：身體如何影響心智》，北京：中信集團，2022。

鄒元江：〈論朱光潛《詩論》的非對象畫審美思維〉，《哲學與文化》第 46 卷第 9 期（2019 年 9 月），頁 45-46。

鮑姆嘉通（Baumgarten）著，簡明、王旭曉譯：《美學》，北京：新華書店，1987。

蕭振邦：〈哲學的藝術奪權〉，收入克羅齊：《美學原理》，頁 1-12。

蘇宏斌：〈論克羅齊美學思想的發展過程——間談朱光潛對克羅齊美學的誤譯和誤解〉，《文學評論》2020 年第 4 期，頁 40-48。

Chen, Jo Chiung-Hua, “An Examination of Theories of Aesthetic Development with Implication for Future Research”, *Journal of Taiwan Normal University: Humanities & Social Science*, 1997, Vol.42, P.13-27.

Sabattini, Mario, “Chu Kuang-ch’ien and Croce”, *Tamkang Review*, 1992, Vol.23:1-4, P.601-626.

Lee, Vernon, *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, Cambridge University Press, 1913, P.8-13.

初稿收件：2022 年 11 月 29 日 審查通過：2023 年 2 月 8 日

作者介紹：吉光國文作文教師，國立臺北大學中國文學系兼任助理教授

通訊地址：116069 台北市文山區景豐街 31 巷 3 號

電子郵箱：s49081026@gmail.com