

科學的藝術概論

薩空了著



的學科
論概術藝

著者薩空了

發行者春風出版社

香港軒輿詩道83號四樓

印刷者有利印務有限公司

香港干諾道中一二三號

民國三十七年七月初版

• 權 版 有 •

目錄

序言	1
第一章	建立藝術哲學之必要 三
第二章	藝術的定義 二二
第三章	什麼決定着人類的美的概念 一七
第四章	藝術與社會的關聯 三〇
第五章	新藝術建設的啓示 五〇
第六章	藝術遺產的批判接受 六一
第七章	藝術的內容和形式 八二
代跋	九六

序言

不願意叫讀者買了這本書之後感覺失望，我想在本書第一頁的序言中先向讀者說明本書的內容。至於我自己對這本書的估價也在最後的代跋中寫了出來，這裏不再多贅。這本書是否值得買回去作參考，請先看完了這序言和代跋再決定吧！經濟困難的日子裏，我不願意讀者浪費一文錢，這本書也是在儘可能緊縮的範圍內寫的，所以字數雖然不多，觸及的問題却不算少。總期讀者能以較少的代價，換得較多的知識。

這本書最初寫作的目的本是想介紹一些正確的藝術理論知識，很想「述而不作」；所以要「述」，則是爲了通俗化。另外還抱了一點野心，即希望牠有神於實際，也就爲了這一點野心，使我終於守不住「述」的範圍而「作」了起來。於是牠一半像是一本通俗化的理論書，一半又像是我向中國藝術界同志提出的一個建議案了。終於我決心以這本非牛非馬的書付印，乃因爲我仔細尋思之後，以爲這本書對於初學藝術的青年，對於看艱深的理論書就頭疼的藝術界的朋友們，也許還有點用處。此外也因爲在這幾年中這一類書似乎很少有人寫作，而事實上學藝術的青年，却很需要這類書作參考。貧弱總比沒有略勝一籌，所以這本書遂有了可能，出現於讀者的面前。

這本書由中國藝術的混亂停滯現象說起，建議大家以思索來澄清這現象，使中國藝術走上有益中國和人類類型的道路。於是首先討論了藝術的定義，和什麼是決定人類「美的概念」的條件，跟着以中國的藝術界中「爲藝術的藝術」，「爲人生的藝術」的對立，迄今仍是主潮，於是以十九世紀法國藝術界的實例，對這兩個傾向作了「一次科學的探討，以期大家能基本的了然這兩個傾向產生的由來，並認識「爲藝術的藝術」何以在今日中國中仍然存在，「爲人生的藝術」如何把握，才能正確的爲人類而服務。這些討論，大體都是述而不作的，讀了這幾章

，可以使大家和讀了三本以上艱澀的譯文，有差不多的收穫——這也許可以算是一點小小的貢獻。

以後按着以上的討論更進一步說明「爲人生的藝術」在世界上的新開展，舉了俄國廿六年的蘇聯藝術成就作證例。這是集合了所能得到的一點關於蘇聯藝術的材料改寫聯綴，供給大家作參考。然後又對中國藝術各部門——文學、繪畫、彫刻、建築、音樂、舞蹈、戲劇——的遺產作了一次鳥瞰的介紹，這些意見就全是我個人的杜撰了。不過在中國以科學觀點寫的各部門藝術史尚是空白的今日，這點杜撰的意見，對青年也許還有點用處。

編者對中國藝術遺產的介紹，又進一步提出了今日中國藝術的內容和形式的討論，這裏面吸取了茅盾先生最近的意見，說明了應如何創造「新的民主主義的內容民族的形式」的中國新藝術。在藝術工作的實踐上，對於青年想也應有些幫助。

這本書的未能專守聲理論通俗化的目的，是牠的缺點還是長處，是要讀者來批判的。在我個人以兩個月的時間只寫一本這樣小小的書，總要算以很審慎的心情寫的了，但因能力與環境的限制，依然是這樣貧弱，除了請讀者以聊勝於無的心情來讀之外，還有什麼辦法？

這本書的寫成，大部分由於B B的鼓勵，而辭弟的代爲奔走借閱參考書，也有極大的幫助，應該在這裏向她致謝。

作者 卅二年十一月廿七日於桂林夾山

第一章 建立藝術哲學之必要

開宗明義，我先說明，這本書寫作的目的。

這本書是想和今日中國已置身於藝術界中，或預備獻身於這一事業的同志們，作一點關於藝術的思想上的探討。以作者知識的淺陋，來談浩瀚無垠的藝術思想問題，自然是螳臂當車的妄想，明知自己的能力有限而終於決心作這大胆的嘗試，乃是基於：

(一) 鑒於爲了達成在爭取人類解放事業中，中國人今日肩負的任務，中國藝術界的同志們已不能不在思想上，有一清晰的認識，作爲他們努力於工作的指針，但不幸在中國藝術界一般同志中，目前，不僅缺乏共同的一致的思想，即就個人講，也多半是只有模糊、朦朧，且極龐雜、矛盾的認識，這現象如不努力爲之廓清並整理出來一個有條理，合理，且適合當前需要的，爲大多數藝術界同志所能共同信仰的科學的概念，中國藝術界的前途，距着光明，怕還非常遙遠，在爭取人類解放的工作上，自更難有貢獻。

(二) 鑒於前一課題的重要，亟須解決，而個人能力有限，孤獨的摸索，即有所得，亦難於閉門造車，故決將摸索結果，試先寫出，冀能作爲打破當前藝術界寂寞空氣之磚，引出來能爲今後中國藝術界共同信守的工作綱領之玉。

目的既如上述，讀這書的人，第一應當具備的心情，遂不是接受這本書的理論，而須是考慮它所提出來的問題，批判作者的看法。因爲本書的目的不是教導，而在引來討論，希望由熱烈的討論中，探討出來足爲中國藝術界同人共同信奉的思想。

問題怎樣提法呢？也沒有什麼新奇的路數，所以首先要向大家提出的，是在這問題上的一筆重要遺產，——托爾斯泰在本世紀初留給我們的：「什麼是藝術」一書中的許多意見。（此書有耿濟之由俄文譯出的中文譯本，名藝術論，商務印書館出版。所據俄文本曾遭帝俄圖書審查員之無理性的刪扣。另有毛德氏的英文譯本却為曾經托氏自行校閱過的全豹，故國內頗讀此書者，以讀毛德英譯本為佳。）

「什麼是藝術」一書的結論，當然在今日我們看來，已是不够科學的；但是托氏在四十餘年前提出來的問題，却在今日依然成爲問題，所以托氏這本書仍有值得注意的價值。

托氏在四十多年前已經在要求大家想：在人類社會中，在所謂「藝術的行爲」上，用了極大的人力物力，是不是值得的問題。這一問題在今日的中國內，確實仍應予以鄭重的考慮。

試想在文學，繪畫、音樂、戲劇、電影、彫刻、建築、舞蹈（DANCE日本譯爲舞踊、喜爲國人採用，實不如譯爲舞蹈更爲適合。）等等上，雖然說中國今日是不注意藝術的國家，但所用的人力物力，即使無正確數字可供列舉，然而瞑目試思，也可以想得出來，在這上面我們實在所費不貲。

爲印刷文學作品而用的機器，紙張，油墨，人工；爲作畫而用的紙張，布，燭，筆，顏料；爲音樂演奏而用的樂器，樂譜，爲彫刻而用的黏土，石膏，石，與金屬；至於戲劇，電影，舞蹈，建築，則所用的人力物力更不可勝數。目前上演一個劇本，資金動以萬計；爲製作運輸道具而動員的勞力也非常之大。這一切，尙未計入藝術工作者的勞力；這些藝術工作者，都是很有些聰明才智的人，他們大都決定了以自己的生命，獻給他所從事的事業。合計起來這所有的人力物力，由一個國家的單位來看，實在不能算是小的消耗。托氏要求我們想想爲什麼有這麼大的消耗，想想由它換得的收穫是什麼，值得不值得，誰能說是不應當？

如果只以值得不值得爲問，那麼今日在國內問十個人，一定可以得到十個肯定的答覆。如果進一步問爲什麼

值得，雖然可能十個人給你十個不同的答覆，但仍然可以有一個一致的結論，即「值得」是有理由的。再問他們是不是今日所有的藝術行為都在依照他們所認識的「值得」的理念在進行，則會是十個人都搖頭。那麼現在的消耗至少有一部份是浪費，不，不只浪費，且是浪費之外還在爲害社會吧？又會是十個人的同意。那麼應當怎樣改進呢？改進是十個人都一致主張的，但怎麼改進，却又是十個不同的意見。

在以上的一串追問中，雖沒有得到對於當前藝術的估價的具體答案，但是至少已得了目前的藝術行為有一部份是在浪費人力物力，且在爲害社會，應予改進的結論。在這個結論下，我們應當進一步研究的，自然是今日中國社會中一般的藝術行為那些是浪費人力物力且在爲害社會的，並決定應當如何去改進牠。這個問題看來好像很單純，到真要切實的指出，某些是浪費甚至有害的，却不能像指辦黑白那樣容易了。

爲了使問題單純化，具體化，把已有定論的，假冒藝術名義的一些名爲文學，繪畫，音樂，戲劇，電影，舞蹈（影刻建築在中國太不發達可暫置不論）的惡劣東西，像滿足一部份人低下趣味的描寫性愛的小說；捲烟公司的美人畫；淫靡的曲調；以什麼「神女會裏王」「女兒香」之類劇名爲號召的戲劇；以什麼「俠」「仙」爲號召的電影；以大腿爲號召的舞蹈；先行拋開，因爲這些是可能得到大多數人的同意，不能算爲藝術的東西，但是剩下來的一些，依然是混淆難辨。

由出版書籍態度向來嚴肅的書店，出版了一本小說，一本戲劇，一本詩集，一本散文集，就一定有益無害的藝術品麼？

一個或是若干不論是畫國畫的人或是畫西畫的人，所開的展覽會中的出品，就都是有益無害的藝術品麼？個人或集團所開的無論是中樂或西樂的演奏會，獨唱或合唱會，就一定是有益無害的藝術行為麼？

上演翻譯的歐美名劇作家或中國名劇作家所寫的話劇，或是上演以舊瓶裝新酒爲號召的中國現代名劇作家寫

的各種舊劇，就都是有益無害的藝術行爲麼？

由中國名劇作家寫劇本，由名導演負責導演而攝製的電影，就一定是有益無害的藝術製作麼？

個人或集團表演的西洋的舞台舞蹈，不論所表演的爲古典的舞蹈或現代的舞蹈，就一定是藝術行爲麼？

把這樣的問題去問一般受過相當教育的人（不是無知的普通民衆），如果他很老實，他一定會告訴你這類問題使他惶惑不知所對；如果他是比較喜歡逞強的人，他會先說那要麼看他們寫的、畫的、表演的、製作的如何而定。如果你再進一步問衡量的標準是甚麼時，他一定要用「這非一兩句話所能說完」的話支吾開。事實上，他自己心上也並沒有那麼一種標準。

出版過一本小说的人，在中國便可被稱爲小說家，自己也遂可以小說家自居，就是藝術是一個叫中國一般人惶惑的問題的表徵。

在展覽會中標明某某大人物肯出了不少數目的錢買了一個畫家的作品，即或不是一個互相標榜的把戲，也決不是那位大人物真出自本心的愛上了那張畫，非私有了牠不可。

不要看有些人常常肯出五十元一百元一張門票的高價去赴音樂演奏會，去看話劇，電影，舞蹈，這並不一定因爲他們真愛好藝術。記得在北平有一個白俄提琴家曾和作者說：「我決沒有希望穿宵夜禮服臂間挽着在珠光寶色圍繞中的女人的人們中，會有一個人能懂得我演奏的藝術，在遠遠的角落裏那買三等座位入座券的人中，也許會有一兩個才是真懂的吧？」他這話，作者認爲只說對了一半。那就是，的確，出最高的入座價錢，赴以藝術爲號召的場合，在上等社會的人物，現在已多認爲那是他們應有的生活的一部分，與愛好藝術絕對無關。他們一定去聽所有的所謂第一流的音樂演奏，看話劇，舞蹈，就和市場上發見了一種最時髦的新衣料他們一定要買一樣，不如此將襯托不出來他們的身份。在那些場合中一定都是他們的熟人，大家在場中點點頭招手，已叫他們感

覺那入門券的價錢不算高了。看，某某主席，某某長和他們的夫人小姐，不也坐在那邊麼？以這種場合當作交際場所；當作一個胸針一樣的裝飾品的老爺太太們，當然不會有一個人懂得藝術是什麼鬼東西，所以作者說那白俄提琴家，說對了一半。另外一半，就是我懷疑那白俄提琴家他自己已懂不懂他演奏的是什麼？到底爲什麼他要在那隻小提琴上消磨掉他所有的幾十年的歲月？

這決不是作者對任何一種藝術工作者有不尊敬的意思，正相反，作者對任何那一位肯獻身藝術的工作者，都懷着景仰心，因爲他們在志趣上，比那些只想鑽營縣長、捐稅局長、專賣局長之類的人們，不知要高了多少倍。不過他們的高尙志趣並不一定能叫他們作出來有益人類的工作，而這也不盡是他們的過失，這是因襲而來的錯誤。糾正補救的辦法，只有一個，就是用點頭腦來思想。

一個音樂演奏會的節目列出來悲多汶的第九交響樂，或華格納的某歌劇中的某一章，於是演奏者就覺得他自己爲了這兩位爲人公認的樂聖所寫的樂章而崇高起來，聽衆也爲了震於這兩位樂聖的聲名，雖然聽時根本莫名其妙，而在一曲既終也會高聲鼓掌，其實那表演者的技巧對那兩位所謂樂聖的樂章能傳達出來幾分之幾，他們都沒有判斷的能力，至於樂章寫作的本旨如何，這兩位樂聖所寫的樂章是不是成功，就連表演者也怕談不到能夠了解，聽衆就更談不到了。

繪畫展覽會中也是一樣。西畫，說一聲作畫者是法國留學生所畫，爲印象派爲立體派；中畫，說一聲作畫者家學淵源，師承有自，是南宗是北宗，於是觀衆除了說好之外，再沒有了置喙的餘地。

文學作品，讀者則只認是不是出名的老作家所作，或曾經老作家推荐的新作家所作。往往一個老作家零錫狗碎的會說表過又重行集印的雜文集，也比一個「新人」的有分量的力作可以多賣幾倍。

其餘如戲劇電影要不去看，則以劇本作者，導演者，演員的名字是否漂亮爲標準。（彫刻、建築、舞蹈的

情形和音樂、繪畫的現象差不多。

由這些証例，我們可以看出來今日的藝術界整個的籠罩在因襲中外傳統而生的「偶像主義」之下。理性完全沒有，存在的只是五花八門的頑固的「宗派的迷信崇拜」。

這現象實在比托氏所指摘的四十餘年前的歐洲藝術界更爲不堪，距人類的利益更遠。因爲這種宗派迷信崇拜的藝術界，不只無益於人類，且在人類間造成了無意識的情感對立。中國藝術界的合作精神比其他各界更差，幾乎很少聽見一個藝術工作者誠心的稱許另一「同行」的話，只有攻訐，澈底的表现着中國俗語「同行是冤家」的精神，更惡劣的是還對立並沒有什麼理性上必須對立的理由，也不作公開的理性內爭論，只是暗地裡攻擊對方，理由只是「非我同類」，見面時也許反會和氣的互相作虛偽的推崇。於是雙方遂永遠接近不了真理，對立永遠不可能達到統一，誰是誰非永遠在羣衆心上成爲一個謎。於是中國的藝術在社會上所起的作用，只是使人民惶惑，同時靠了上等階級的虛榮低卑趣味等要求而存在，使藝術成爲助長上等階級官能享樂的東西，正如托氏在「什麼是藝術」一書中所指摘的一般，這種藝術與大多數的羣衆完全無關。

上面我會說過，中國的藝術工作者，我相信都是志趣高尚的人，都是有聰明才智的人，他們的決心獻身藝術，決不會是只謀滿足上等階級官能享樂的要求，使自己成爲他們的變伴，混得個人的溫飽。作者所遇見的加入藝術界的青年，幾乎個個都抱懷偉大的夢想，（不是理想，所以只有偉大的憧憬，而無具體內容。）但藝術界空氣如果永遠是這樣混沌，那麼所有的偉大夢想，必然的只有幻滅。

爲了珍惜這種人力物力的浪費，糾正那些不只無益而且有害的藝術行爲，使牠變成造福人群推進社會的利器，遂不容作者不喊出來，希望藝術界同志跳出宗派迷信崇拜的狹小的囚籠，暫緩一下虛空的形式上的技巧追求，先努力思考一下，在今日的時間空間之內，藝術界應循怎樣的路線前進，才不負時代賦予我們的使命，才能有助

追求人類解放的工作！

作者爲什麼這樣強調思考？就是因爲作者認爲中國藝術界的混沌現象，乃是由於藝術界同志缺乏認真的思考精神，犯着由輕信而入於宗派迷信崇拜的毛病。醫治這毛病，自然只有提倡認真的作科學的思考這一條路。

事實上今日中國藝術界同志所遭遇的這時代，也實在是亙古未有的大時代，世界上若干世紀的新的舊的不同民族的藝術傳統，都在最近的二三十年中擁擠着輸入了中國，而中國本身又有幾千年來的藝術傳統，同時世界上在最近這二三十年中更有着一動劇時代的變革，這種變革又使人類中產生了更新的科學的藝術思潮，這一切都是寶貴的藝術遺產，中國想獻身藝術界的青年們面對着這些龐大廣漠的藝術遺產，真像一羣饑民突然撞入了一個藏有世界珍饈的食物倉庫，他們覺着一切都是沒有吃過的可口的東西，簡直不知應當吃什麼好，於是各人就近任意的擇食了一種食物。對於他們，那種種食物，自然都是最美好的食物。這時如果問他們那一種是最好吃的食物，他們自會舉出來他們所吃過那一種爲對，於是幾十個人沒有了幾十種最好吃的食物，而致大家爭執起來。設使有一個學會經過嘗那所有食物的人，自然會覺得他們幾十個人的爭執，淺薄可笑吧？但今日中國藝術界中由宗派迷信拜而造成的藝術界同志間的對立，藝術認識的混沌，也正是因此相類的一種淺薄可笑的現象。

在千百種食物中只吃過一種，遂認定牠是最好吃的一種，而不再嘗試其餘的食物的人，誰也會笑他愚蠢。在世界浩濶藝術遺產中，只接受了一種便不再研究其他的種類，豈不也是一樣的愚蠢？

百川匯合而成海，種種不同的藝術傳統匯合自然會形成一種新的偉大的藝術。海之形成是因爲牠有能容納百川之水的容量，偉大藝術的形成，自然需要藝術界同志先有兼容並包一切藝術傳統的胸襟。

既決定了獻身於藝術，~~這~~上凡屬於藝術的一切，應該都是我們研究的對象，研究一切學識的根源，自然應自哲學入手，因爲牠是一切藝術之母，從牠才能有基本的認識，才能獲得正確的研究方法。

不論那一種藝術宗派，當然都有牠的哲學基礎，了解牠的哲學基礎，才能算真認識了那一種藝術宗派。作者所以強調思考，以爲這是使中國藝術界同志找到今後工作的正確途徑的唯一方法，也就是爲了只有由思維上認識了一切藝術宗派，才可能澄清了中國藝術界的混沌現象，而適合今日中國之時間與空間的藝術界工作綱領也才可以找到。

談到研究藝術哲學，這在中國是一種完全新的東西，中國雖有很古的藝術品，但沒有藝術哲學。今日中國畫家所崇信的大法論（五世紀中謝赫在所著古畫品錄裡所提出）只是關於藝術形式的研究。至於歐洲的藝術哲學研究，已形成了一種專門的學問——美學（Aesthetics）。美學雖創始於十八世紀的德人 Baumgarten (1714-1762)，但他却說蘇格拉底、柏拉圖、亞里士多德都已有關於藝術哲學的探討，所以美學遠在希臘的時代已經成立。

不必追溯到希臘時代，就從十八世紀研究起，到最近爲止。歐洲德法英美的哲學家所著的美學書籍，數量固多的可怕，而主張的紛紜，也幾乎有書的數量那麼多。托爾斯泰在他的「什麼是藝術」一書的第三章中關於這些美學，曾作了一次簡略的介紹。托氏的介紹主旨是在表示那些美學爲藝術所下的定義是互相矛盾的，雖然滿力汗諾夫曾在他寫的藝術論中指出：「其實由他（托氏）所引用着的各定義，是未必如此互相懸殊……」，認爲托氏的說法有點誇張，但由托氏的介紹，說明歐洲美學研究的繁多，是並不誇張的。要今日中國藝術界同志去潛心研究那些美學書籍似乎有點困難，但清算那些美學的托爾斯泰的「什麼是藝術」一書，把他清算的正確不正確這一問題先放在一旁，至少他的清算精神，我們應當學習。再觀他的清算雖不正確，但他至少已作了一番工夫，等於爲我們搭了一塊跳板，使我們距真理之岸已近了一步，我們很可以沿着這路線，作進一步的追求。

作者主張中國藝術界同志研究藝術哲學，並主張以托爾斯泰的「什麼是藝術」一書爲出發點，——請記得托氏的主張只是我們研究的出發點，所以對他的主張也仍應保持着不輕信的精神，我們選定托氏的主張爲研究的出

發點，是因爲他的主張是在本世紀初整理藝術哲學使之接近科學最有成就的一種，是繼往開來的一個重要樞紐，同時也因爲他是唯心的藝術哲學的最近最重要的一個代表。儘管他的主張有許多點成問題，不過關於科學的藝術哲學之建立，他也有着不可磨滅的功績，也正爲了要繼續發揚托氏對於藝術哲學的研究精神，所以我們不能滿足於托氏的認識。

托氏自己說「什麼是藝術」一書的準備寫作時間，曾歷十五年，寫了六七次都以爲自己的認識尚未成熟而中輟，最後到他死前約十年才完成。由他個人講，自然是思想完全成熟時期的著作。但由該書寫成迄今已又四十多年，這四十多年中，世界藝術思潮的進步，已使他的認識需要大大的修正，如果要把那思想移植到中國這土地上來，使其生長，在前述的修正外，更須有使其適合中國環境（即適合過去中國藝術傳統和今日中國的社會發展途徑）的改變，所以托氏的主張對我們確實只能作一個出發點。

到此我們所研究的課題，大約已經很明白了。我們寧接受過去中西藝術的遺產，吸收當代進步的科學的藝術思潮，配合中國今日的社會要求，建立一個藝術哲學，使它成爲中國藝術界同志所共同信奉的工作綱領。說起來這當然是一種狂妄的野心。但是沒有這樣的一種藝術哲學，中國的藝術將永是一條無頭之蛇，無所適從，即或我們今日的能力，不够建立這種藝術哲學，但我們能感到有這種藝術哲學建立的必要並試行建立，就是一種進步的現象。任何偉大的工作都是累積多數人類的智力與體力而完成，任何偉大的個人，他只是若干無名英雄的集團象徵，他個人不過幸運的適逢其會的作了那代表人而已。基於這種認識，作者才敢對這偉大的課題作不盡力的嘗試，這是爲一個偉大的現代中國藝術哲學創立者作準備工作，本書的每一個讀者都比作者有成以這創立者的可能，只要在這課題上運用思想，繼續鑽研。我們要加緊作這種研究，因爲中國的藝術界，到現在已走入窒息而瀕於絕滅的道路；只有這研究等於給他輸送養料，使他更生，使他的活力一天比一天健旺，使牠能在解放人類的

工作中，克盡牠應盡的任務！

第二章 藝術的定義

在前章已說明我們的研究將以托爾斯泰的主張爲出發點，自應先將托氏在「什麼是藝術」中的主要意見先據要介紹以爲討論的根據。

托氏首先指明：由十八世紀初美學正式建立起，到十九世紀末托氏寫他的「什麼是藝術」以前止，德、法、英、三國的美學研究者試驗藝術下的定義，「不能算做藝術的定義，不過是爲現存藝術作辯解的巧辯。所以研究藝術的著作多如山積，而至今還沒有正確的藝術定義。其原因就在於以「美」的意義，作爲藝術的意義。」因此托氏主張把使問題混亂的「美」的定義棄掉而另樹立新的定義。他說：

「藝術是人類之間的一個交通手段……這交通，和瀕言語的交通不同的特殊性，是憑言語，人將自己的思想傳給別人；憑藝術，人們互相傳遞自己的感情。」

「藝術，起源於人類爲了傳播自己所經驗過的感情給別人，因而從新把那感情由自己的內部喚起，用一定的外底記號加以表現的時候。」

「因爲人類具有藉藝術以感受別人感情的能力，便能通過藝術得到全人類所經驗過的感情，又能獲得今人或二千年前許多人所經驗過的感情，並且也能把自己的感情傳給他人。」

「有人以爲藝術是應當排斥的（如杜拉圖在所著共和國中即有這主張），如任其自然，人類必定有不少的損失。這些排斥所有藝術的人，自然是沒有理由的，因爲他們要排斥所不能排斥的，——這是人類交通手

段之一，離此人類便不能生活。可是現代歐洲文明社會中人的放任藝術——祇要算做「美」的，能使人喜歡的，便認爲藝術，——也是十分不對。」

藝術內容的好壞怎樣決定呢？依托氏的意見：

「藝術和言語一樣是交通的手段，……藝術的內容越好，便越能奉行他的任務（指人間的感情交通）越壞，便越不能奉行。」

「藝術感情的估定（即承認何種感情較有益於人類幸福）全靠了那一時代的宗教意識。」
宗教意識又是什麼呢？請看托氏自己的解說：

「在每一歷史時期內，在每一人類社會裡，都各有一種對生命意義的高尚見解，以決定這社會所應趨向的高尚幸福……這種見解，便是那一時代那一社會的宗教意識。」

托氏認爲在他所處的那時代那社會中需要建立的是基督教的藝術，他認爲基督教的宗教意識在人類發展史中是一大大變革，他認爲：

「基督教意識的實體在於每人承認自己爲上帝的兒子，和由此而生的：『人類與上帝間的相互適合。』」
……基督教藝術的內容就是助成『人類與上帝間的相互適合』的一種情感。」

「無論那一種藝術都有『結合人類』的本質，……基督教藝術在引起人對上帝的關係上處於平等地位的意識，或引起人和基督教不相反背的同樣感情，以適合所有的人類全體。」

至於托氏理想中的「將來的藝術」，他也曾經說明：

「將來的藝術並不像現在的藝術這樣，只傳達富人階級少數人所感受的感情，……那些傳達人類友愛團結的感情的作品，或傳達能連合人類公共感情的作品，才能成爲藝術。」

「將來的藝術在內容和形式上都比現在的所謂藝術好，將來藝術的內容祇是促進人類聯合的感情；他的形式，也是衆人所能獲得的東西。」

在最後托氏還指出了藝術與科學的關係，他說：

「科學與藝術相互連結的關係，正和肺與心一樣的密切，……真正的科學（托氏認爲：爲資本家增加財富，製造奢侈享用物品及殺人利器的科學，是爲科學。）是研究並使人知道，某一社會裡人所謂爲重要的真理知識。藝術則把真理從知識的範圍移到感情的範圍裏去。」

「藝術是各種感情的傳達；……科學是各種知識的傳達；……而某一時代，某一社會的宗教意識却能斷定藝術感情和科學知識的重要的程度。」

他對於藝術的功能所作的結論爲：

「藝術的任務極大。真正的藝術，藉科學作助力，以宗教爲指導，能使人類的共同生活，本依靠着外面的方法（如法院警察等）以維持的，現在却能用人類自由快樂的事業來助成牠。——藝術能够消滅暴力，牠的任務，如此而已。」

托氏在「什麼是藝術」一書中所作的主要主張，大致不外上引各點，此外的內容則爲否定過去的「美學」理論，指摘當時只爲上等階級所需要的「美」與「快樂」而服役的一切藝術行爲，藉以說明他自已主張的正確。所以托氏這本書可說包含了破壞與建設的兩種意見，他的建設的意見，（如上所引）固值得我們研討，他的破壞的意見其價值也不下於他的建設意見，想研究藝術哲學，「什麼是藝術」一定要精細的看過。（耿譯中文譯本，出版於民國十年，譯的不夠認真，上文所引，因手邊無英譯本，即據耿譯而略加訂正，希望最近能有人據托氏校閱過的毛德氏英譯本重譯一次，當有裨益於中國藝術界。）

關於托氏的建設的意見，依據今日我們的觀點來論斷，整體的說來，牠的長處，在於把藝術從混亂的觀念中拖了出來，連繫於「人生」，尤其是「大眾生活」這一點上。牠的缺點則是因為牠的哲學基礎是純「觀念的」，所以最後認為決定藝術感情甚至科學知識的，乃是一時代一社會的宗教意識。

雖然托氏的「宗教意識」，乃至他所認識的「基督教」都與以導人歸於迷信的低能傳教士完全不同。如對於宗教意識的詮釋，他以為是「在一時代一社會中的一種對生命意識的高尚見解，藉以決定這社會所趨向的高尚幸福……」；對「基督教」的詮釋，為使人「承認自己是上帝的兒子，使人自覺與上帝處於平等地位，並擬進一步藉比以連合人類全體。」這目的當然不在教人迷信。但以此仍跳不出「確信思想和知識的發達為人類歷史的運動的最後而且最遠的原因」這一觀點，所以他雖然比他否定了的美學家們的認識向前邁了一大步，但是離着真理仍有相當的距離。

不過人類由曠昧無知到獲得科學的認識，是經過一個長期的前仆後繼的「摸索前進」過程的，就和傳遞火炬的接力競走一樣，到達目的地的人，雖是優勝者，但中間的接力者的功績也不可沒。所以在藝術哲學的「摸索前進」過程中，即使我們已又否定了托氏的見解，也不能抹煞托氏的貢獻，不只對托氏如此，即對被托氏否定了的許多美學家，像康德、黑格爾、泰納（VERON）、達爾文、斯賓塞，也是一樣，他們多多少少在這接力競走中也有他們的貢獻。

所以在作藝術哲學研究的人，決沒有理由可以藐視過去一切的遺產。本着你的現代的科學的認識，來研究那些遺產，一定會得到新的啓示，這是研究藝術哲學的人，所應有的基本態度。

關於托氏的建設的意見，上面已給予以概括的論斷，指出了它的缺點與優點。現在再進一步就托氏的藝術定義來作一次討論。由於這一關於藝術的核心問題的研究，自更可闡明上面所作的論斷。

對於托氏的藝術定義最先予以修正的是蒲力汗諾夫。他說：

「據托爾斯泰」意見，藝術是表現人們的「感情」的，言語是表現他們的「思想」的，這並不對。言語之於人們，不但單是表現他們的思想有用；一樣的，於表現他們的感情也有用。用言語於表現感情的「詩歌」，就是證據……」

「說藝術只表現人們的「感情」，也一樣的不對。藝術表現他們的感情，也表現他們的思想。然而並非抽象的表現，乃是借了靈活的形象而表現。藝術的最主要的特質就在此。」

蒲氏的這一修正，誰也看的出來是很正確的。其實「在什麼是藝術」的第五章中，托氏即也已將「言語」作為表現「感情」的工具了。他說「藝術行為是在自己的內部喚起曾經經驗的感情，藉着運動、線、色彩、「言語」的形象而表現，將他的感情傳達給別人……」

除了這一修正之外，蒲氏對於托氏的藝術的發生的定義，作了更重要的修正。蒲氏說：

「據托爾斯泰的意見：『藝術，起源於人類為了傳播自己已經經驗過的感情給別人，因而從新把那感情由自己的內部喚起，用一定的外底記號加以表現的時候。』但我想，藝術，是起源於人把「在圍繞着他的現實的影響之下，」他所經驗了的感情和思想，再在自己的內部喚起；而對於這些，給以一定的形象的表現的時候。很多的時候，人爲了把他所重復想起或重復感到的東西，傳給別人爲目的，而從事於此，是目的的事。藝術是『社會現象』。」

蒲氏這修正，是進一步爲托氏的定義找出來了藝術的根源。人類想傳達給別人的感情、思想，是怎樣產生的？不會是憑空產生的，一定是依據了圍繞着他的現實環境的影響。於是顯明的，人類的藝術行為，不能否認的也就是一種社會現象。

兩氏對藝術所下的定義，看起來似乎差異並不大，但是在藝術哲學的觀點上，是完全站在不同的出發點上的，由托氏的觀點出發，會得到決定藝術價值的是「宗教意識」的意見；由蒲氏的觀點出發，則會得到決定藝術價值的不是什麼虛空的觀念，而是現實的社會生產形態。

所以如果我們能沿着蒲氏的觀點來對歷來藝術哲學上爭議不決的許多問題，逐一加以研究，必然可以使我們對藝術獲得一種新的認識；托氏的其餘的意見，也用不著再逐項批判，已可斷定牠的是非；而這一認識，也必然有助於中國今日藝術工作綱領的建立。因此在以下各章我們遂將試行展開這種討論。

第三章 什麼決定着人類的美的概念

托爾斯泰認為歷來從事藝術哲學研究的哲學家們，皆以美的意義作為藝術的意義，美的定義不易建立，致使問題日益混亂，於是主張拋卻「美」另行樹立藝術的定義。這態度是不是科學的呢？「美」在藝術中所佔據的地位，會不會因為托氏主張拋棄，遂完全失掉了呢？這兩個問題的答案，必然是一個否字，所以關於「美」這一問題托氏雖把他拋開，我們却仍須把他拾回來加以研究。到底美是不是絕對不能把他範圍在一個定義之內，不能說明的問題？還是過去的許多哲學家都沒有尋得研究牠的科學方法，所以得不到正確的結論？這二者是我們要由研究而決定的。

美的感情在動物的生活中扮演着非常重要的角色，經達爾文的科學研究，已成爲不可動搖的事實。有美麗羽毛的雄鳥，在雌鳥面前往往意識的展開自己的羽毛，誇耀牠自己的華美。在交尾期間某些雄鳥常常發出優美的啼聲。如果雌鳥沒有認識雄鳥羽毛的色彩，欣賞雄鳥優美啼聲的能力，雄鳥的展張羽毛和優美的啼鳴，大約就不會

存在了。美對下等動物都可以使他們經驗到一種快樂，作爲高等動物的人類之可以由美獲得快樂，自更無疑義。（參看達爾文著的人類的起源）美是不能否認的現實，已由生物科學獲得了證據。

作爲生物學研究的結果，達爾文還陳述了如下的事實：他說，「美的概念，至少關於女性的美，因人而異其概念的性質。連在同一人種的各國民裡也會不同。」爲什麼不同？達氏以爲這已非生物學所能解答，他說：「在文明人，這樣的感覺是和各種複雜的觀念以及思想密切結合着的。」由於這一陳述，我們可以得到這樣的認識：人有體驗美的本能，已由生物學決定，而決定美的概念的是什麼，却要靠社會科學的研究了。

達氏以爲美的概念的形要由社會科學解答是不錯的，但他以爲只有文明人的美感受着社會原因的限定，却仍不對，實在是全人類的美感都在受着他們所寄託的社會環境所限定。

動物的毛皮爪牙在原始民族的裝飾上，佔着很重要的地位，爲什麼原始民族喜歡以這類東西作裝飾？是因爲他們的色彩和線條的配合麼？決不那麼單純，至少還有兩種觀念與他們以毛皮爪牙作裝飾有關。（一）以毛皮爪牙爲飾，暗示他們的敏捷有力，因爲能取得敏捷有力的獸類之毛皮爪牙的，一定是比那獸類更爲敏捷有力的人。（二）基於迷信的心理，以爲獸類的兇猛，可藉用其爪牙作裝飾而傳之於人，使爪牙含有了靈符的意味，也許正因爲這些東西成爲敏捷、有力、勇敢的象徵的結果，才喚起人類的美感，而將這類東西歸入裝飾的範圍內。所以由此可証野蠻人的美的感覺不只飽和複雜的觀念相結合，有時他們的美的感覺且發生於這類觀念之下。

人類的美感和許多複雜觀念結合，例子非常之多，據說非洲有一種亨卡族的女人，身上帶上重廿磅的鐵圈，以爲比帶上只重二磅的鐵圈爲美。這正和今日的文明婦女以戴最大的金鋼鑽戒指爲美一樣，顯然美已和富的觀念，結合在一起了。

再如在卅幾年動清朝官吏的服裝：頂、翎、袍、褂、朝珠、官靴，在現在如有一個人穿戴起來經過街市，那

怪樣子怕要哄動全街吧，但只在卅幾年前，在中國社會中却正是表示男性華貴的美麗服裝——這其間所結合著的觀念，自然尤為複雜。

這些複雜觀念從那裡來的？這些觀念是與社會的生產形態有相關聯，而那些觀念又是在受着經濟的限定和創造。

所以托氏認為混亂雜辦的「美」，我們現在已可以給牠找到了一個正確的解釋。那就是：

「人類有一種本能，使美的趣味和概念的存在在人類中成爲可能。而環繞着人類的社會諸條件，則規定着由這可能向現實的推移。」

人類在不同的社會，不同的民族，不同的階級中，爲什麼都有不同的而是一種特定的美的趣味和概念，就由這一解釋得到解答了。爲什麼中國人過去以「弱不禁風」爲女性美的特定標準，而不是其他的標準？每一社會內的每一特定的美的標準，都是由那一社會的特定的諸條件鑄造而成。在那一社會的諸條件之下，就不可能產生其他的美的標準。但是那社會性質發生了變革之後，美的標準，也可隨着改變了。中國人的女性美的標準，在最近顯然在轉變中，以纏足爲美的概念固成陳蹟，就是以「弱不禁風」爲美的概念，也在逐漸淘汰中，這種變革，除了從社會性質在變革影響着他找到說明之外，還有什麼方法可以解釋？

同時這種人類美的概念的變革還可以打破一些「美感天賦」的說法，如果人的美的概念是永遠不會改變的，那麼說決定人類的美的概念的是人類的天賦本能，或者還有幾分理由；現在證明人類的美的概念是和人類的歷史的發展過程一同變化着的，那麼美的概念的形明顯然基於外在的原因，「美感天賦」的話，自然不攻而破了。

到這裡爲止，大約說人類的美的趣味和觀念，由環繞着人類的社會諸條件影響而成，已可使大家承認了。但進一步說那決定美感的社會諸條件的主力是社會生產形態，大約沒有人懷疑吧？於是我們豈不能不將美的概念在

人類中的發生發展，來作一次鳥瞰的考察。

許多對原始民族會作深刻研究的專家，都證明過着狩獵生活的民族，即使住在花卉極其豐富的地土上，也決不用花卉作裝飾，他們偶有造形藝術的製作，如從自然界取材以爲裝飾的意匠，也專限於動物和人類的形狀，所以專家們公認從動物的裝飾藝術向植物的裝飾藝術的推移，是人類文化史上一大進步——即由狩獵生活向農業生活推移的象徵。

這種研究證明了狩獵人在他的生產力的狀態逗留在狩獵階段時，他們的美的趣味和概念只限於與獵物生活有關的動物，到他們的生活向農業推移了之後，他們的美的趣味與概念也遂跟着移向植物，這自然是一種最明顯的証例，足以說明生產形態對人類美感的影響。

此外在原始民族中在音樂藝術上我們也可以找到類此的証明。據說非洲的黑人，音樂的聽覺，幾乎全未發達，但對於「旋律」却敏感的可驚，舟子在搖棹的時候，挑夫在一步步前進的時候，主婦在舂米的時候，他們都唱齊配合他們的動作的歌。不只非洲黑人，其他地方的原始民族也有同類情形。巴西的印第安人對「旋律」也感覺很強，對於「和聲」(Harmony)的感覺就幾乎沒有。達爾文說「一切動物都有認識「旋律」的本能。」但各種原始民族在生產中唱歌所依照的「旋律」被什麼所規定呢？爲什麼各種不同的生產者所依照的就是那種「旋律」，而不是那以外的其他「旋律」？據德國的經濟學家畢海爾說「由其所從事的生產過程的技術性質和所從事的生產的技術而規定。原始種族裏，各種的勞動，具有各種的歌，那歌的調子，常是極精確的適應於那種勞動所特有的生產的動作的旋律。隨着生產力的發展，生產過程上的旋律的活動的意義，便微弱了，但雖在文明民族，例如在德國的村落裡，每年的各時期，就各有特別的勞動者的熱鬧斷續，且各種勞動者各有其自己的音樂。」畢海爾是一個觀念論的經濟學家，由於這類事實，使他竟不能不承認勞動，音樂，詩歌是極密切的結合着，並且這三位一

體的基本要素是勞動，音樂詩歌是從屬。

和上述相類的例子，在中國社會中今日也可找到。北平工人建屋前的打樁，一個人領導着唱一種歌，這歌的旋律，就是適應着打樁動作的，同樣在四川嘉陵江上的拉船碼頭，也有適應其拉樁動作旋律的歌唱。這些例子自可證明生靈形態決定着人類美的趣味與概念，在音樂中也有着證據。

這種對於「美」的解釋，是會遭受康德的弟子席萊（Schiller 1759-1805）而下的「遊戲是藝術的起源」論者的反對的。爲了答復作這一類主張的人們，我們可以更進一步的對於藝術的起源，再來作一番探討。

前面曾提到過的畢海爾，有一段話可以作爲遊戲是藝術的起源論者的代表，現在先把牠介紹在這裡：

「……工藝的發達，分明無論在那裏，都始於彩繪身體，文身，身體各部分的穿孔或毀傷，後來逐漸成爲裝飾品，假面，木版畫，象形文字等等的製作……這樣，技術的熟練由遊戲而完成，並且逐漸的得到了有益的適用。所以先前所採用的醜陋階段的次序（即勞動是主，音樂詩歌是從屬。）是應該用正相反的東西來代替的，就是「遊戲古於勞動，藝術古於有用的對象的生產」。

遊戲古於勞動，藝術古於有用的對象的生產，如果是對的，那前面我們對美所作的解釋就整個被推翻了，所以這是非辯正不可的論題。

我們先來討論遊戲，藝術且放在一旁。

斯賓塞對遊戲曾有一些意見，他說，遊戲是一種正在尋出路的多餘的力量，下等動物，有機體的全部，都被支出，用於維持生活，所以下等動物，只知道作功利的活動，較高等的動物，有較好的營養，有機體中的力不至全消耗於功利的活動，所以可以從事遊戲，遊戲是人工的力的練習，並不追求一定的功利的目的。

遊戲發生於力有數餘，但其內容如何呢？如說動物的遊戲是力的練習，爲什麼一種動物有一種特定的練習的

方法，不同的動物有不同的遊戲？

斯賓塞的解答是：肉食動物的遊戲是由撲捉狩獵，撲捉爭鬥而成。那麼是什麼先於什麼呢？是爭鬥先於功利的活動，還是功利的活動先於遊戲？遊戲既是撲捉的行為，他後於功利的活動已很明顯了！

遊戲在我們看來，是由於要將實際上力的行使所得的滿足，再來經驗一次的觸動而產生，並且這種行為每每一樣的含有功利的目的。如野蠻人的跳舞，往往是各種動物的運動的模擬，其行動含有以經驗傳與儕輩的意義，就是明證。

關於遊戲發生於有數餘的力量，有一位格羅斯教授以為也不能由事實來實證。小狗們互相遊戲直到完全疲勞了，在略事休息之後便又遊戲起來，這能說是由於力有數餘嗎？小孩子經過長時間的散步已很疲倦了，但一遊戲，他却立即忘了疲勞。他們不需要長時間的休息，也不想積蓄數餘的力量。所以力的數餘，不是遊戲的必要條件，而只是牠的極幸福條件罷了。

此外格氏又說斯賓塞上述的說法是立脚在生理學上，但未從生物學方面來觀察。從生物學的眼光來看遊戲的意義極為重大，尤其是年青的動物的遊戲，全有一定的生物學的目的，因為不論是人類還是動物，年青的個體的遊戲，都是有益於個體的或全種族的性質的練習。遊戲是他們未來生活活動的準備。格氏鑒於生活準備先於生活活動，竟也得出來了與畢海爾相類的結論說：「勞動是遊戲的孩子」。

格氏的說法我們可以舉另一例子來糾正他。北美的印第安人，有時有幾百個兒童作戰爭的遊戲，這遊戲是為成人所獎勵的，所以遊戲時，有成年有經驗的戰士為之指揮。這種遊戲，可說是印第安人的養育體系之一部分。這也就是格氏的所謂生活活動的準備了。在一個人的生活上，不錯是遊戲先於功利的活動；但對於印第安人把戰爭遊戲列入養育體系，如果我們由一個整個的民族的觀點來看，就可以了然，一定是最初先有真的戰爭，造

成了需要好戰士的要求，於是產生了滿足那要求的戰爭遊戲。所以不單從個人來看，而由社會全體看，功利活動還是古於遊戲的。斯賓塞不錯忽略了生物學的意義，但格羅斯却又遺漏了社會學的意義！

底下我們再來研究「藝術古於有用的對象的生產」這一論題。

畢海爾的作成「藝術古於有用的對象的生產」這一說法，是連繫着他對於人類原始生活的整個的謬誤認識。

第一他以爲人類的祖先只用極微細的勞力的價值，即可維持自己的生存。

第二他以爲人類的祖先是都過着個人主義的生活，他們的生活活動是作「食物的個人搜索」。由此更推論他們「只想自己的事，只想現在的事。」

由此種認識出發，自然難怪他有那種結論了。

畢氏描寫原始人類的的生活，舉南非的野人薄薩曼爲例，他說：

「各個薄薩曼是非全然獨立的照顧自己不可的。裸體的，沒有武器的他，恰如野獸一般，和自己的同類一起，在一定地域的狹小的範圍內徘徊，各個男女，都生喫脛用手捉到的下等動物，或用指爪從地中掘出的植物根，或果實。他們有時成爲小團體或大集團，聚集起來，有時因了那地方的植物的食料或採獲物的豐饒的程度，而又星散。但這樣的團體，是不轉化爲真的社會的。這也不會輕減個人的生存。……」

其實薄薩曼的生活並不真是這樣的。許多其他研究薄薩曼的報告，說明着薄薩曼常常有聚集二三百人的協力狩獵。他們且常常樹立長幾英里的棚網，掘深的蘆溝，在蘆中安置上弄光了的木材，以捕捉野獸。所捕得的獸類，殺掉之後或藏在洞窟裏或藏在蕪蔽很好的山谷裡，留下不能參加狩獵的老人看守。一種球莖植物也被搜集來保存在鳥巢裡。爲了捕蝗，他們也掘造深而長的壕，貯滅蝗虫更是常事。不錯狩獵完畢，薄薩曼的大獵隊分數爲小團體，但分散並不斷絕聯絡，他們是以火爲信號的。

這種說例說明畢氏的「原始人食物的個人搜索，只想自己的事，只想現在的事」的臆說，完全不對。正相反，他們是協力動作以求生存的，而且儘量貯藏食物，爲將來而準備。關於原始人的生活，經過最近一世紀中社會科學家的努力，已大體有了一致公認的結果，人類的能夠延續到今天，實在是全靠了人類的合作與工具的創造，所以畢氏的原始人的個人主義的說法，已無庸再多駁論。

至於他說原始人生活容易，用很少的勞力即可生存，只憑推想也可以知道與事實不符。赤手空拳的原始人，沒有武器沒有工具，不只得食物不易，即防禦禽獸也極不易。鷲鳥猛獸、水災、風雨、寒冷，在在都不利於人類的生存，應付不能不靠赤手空拳的勞動。至於食物，赤手空拳，只能獲得弱小的獸類。即使捉魚，也決不是僅有了網釣桿之後那樣容易。掘植物根採果實，也不像已得種植後的人類，可使根果，生長在他住的地方的左近。說原始人生活用極少的勞力即可維持，有誰能信？

畢海爾自己曾對野蠻人所用的帶子有過如下的解釋：

「野蠻人往往苦於厲害的窮乏，成爲他們的衣服全體的帶子，在他們其實是用以作權國下層人民所稱爲“*Beckriengas*”的東西的。——爲了要殺和苦惱他們的饑餓，以此繫束腹部。」

如果原始人生活很容易，那麼他們又爲什麼需要這帶子？如果他們常常爲饑餓所苦，他們還能不用全力去謀飢餓的解決，反而去作不合功利的遊戲。難道是專爲證實他主張的一技術的熟練由遊戲而完成，並且逐漸得到了有益的適用。世間會有這樣的事麼？

由此可證畢氏所說的工藝的發達無論在那裏都始於彩塗身體是完全錯誤，他並沒有任何事實，能夠叫我們相信身體塗彩穿孔，會先於製作原始的武器或勞動用具。反之一點不知道裝飾的野蠻人已知製作原始的例子

，却在南非野蠻民族中可以找到。

藝術古於有用的對象的生產這一假設，到此，自然已經證明不能成立，且反證明了事實正與他的假設相反。於是我們遂很自然的可以作出這樣的結論：勞動古於藝術，人類一定是先從功利的觀點來觀察對象和現象，此後，才談的到站在美的觀點上去觀察。

研究到藝術的起源，還有一點是我們不可注意到的，那就是藝術行為決不是與生產行為在原始人的行為中意識的劃然分開的，我們可以舉出許多例子來作說明。

鼓這種樂器是公認的為一切樂器中在人類中最早出現的，皮革是以狩獵為生的人類極易得的東西，狩獵狂獸，在原始人類的原始武器下，協力是一個比什麼都重要的條件，協力動作需要的是指揮，鼓的產生有人指出牠就是作為指揮協力動作的工具而出現，似乎相當可信。狩獵之後行獵者也許為了傳授他們的狩獵經驗給同一氏族中的其他的人們，於是將那狩獵的經過，如實的模擬一次，也許另推出人來模擬那野獸，為了一切如實表現，行獵時任指揮的鼓，也照樣敲起來，這就是音樂與跳舞的起源了。這種行為最初的舉行，一定是為了獵得特大的野獸，一個氏族的食物已可維持一短時期的時候，才叫他們覺得這經驗值得傳授，而有這種表演。原始人也許未意識到那是慶祝的集會，而事實上却已是慶祝成功的集會。至於說他們的表演是一種藝術行為，那更不是他們意識得到的了。

繪畫也是一樣，原始狩獵人的繪畫，今日發見的以獸類的形象為最多，狩獵人描獸類的形象，也大半是傳自己的經驗給同一氏族的人的意思，也許是想把一種易於捉捕的獸類也許是想把一種特別兇猛的獸類的辨認經驗具體的傳達。這是繪畫的起源，也是象形文字的起源，然而這也是今日我們的解釋，他們當時也許還是抱着功利的目的而由此，仍是本質生存保護的要求而產生的活動，當然這種種活動大約是在所獲食物有了餘裕之後進行的。

會較多，也是必然的事實。而這種行為在功利的素質外還含有美的素質，才引起那具有審美本能的其他人類的更高的興趣，也是不容忽視的。

這種種証例除了說明原始人的生產行為與藝術行為在他們並不是意識的劃分開來的之外，還說明一件事實，即原始人的藝術行為，決不是爲了自我陶醉而進行，原始人的生活，是一種集團生活，近世的社會科學已有了不可動搖的結論，原始人狩獵所得是由集團公平分配享用的，甚至有寡婦老人小兒有優先權的例子，在這種環境中，自不可能產生個人主义的「自我陶醉」觀念，所以藝術在開始出現的時候，就負着傳達一些什麼給他人的任務，自然他人也就可以經由牠而獲得一些什麼，於是藝術遂在人與人間起着一種結合他們，組織他們的作用。

說到這裏，大約說人類判斷藝術的美的標準，即人類的美的興趣和概念是由社會的生產形態所決定，在原始民族中已經不會再有疑義了吧？

「是的，在原始人類中我們已可相信這一說法，但在文明人類中也能援引這個原則麼？」
這個問題我知道是一定會產生的，以下我們再來討論這一問題。

對這一問題有名的形而上學的藝術史家威廉·呂勃開會這樣說：「原始民族的藝術作品，那上面打着自編的必然性的刻印，反之文明民族的藝術作品則爲「精神的自覺」所貫穿」。

在原始民族那裏擺脫不開生產形態決定藝術的鐵証，於是遂改用了這文明人與野蠻人有別的看法。其實這仍然是不能成立的。

不錯，在文明民族中藝術和生產的技術和方法，已不容易找到其間的「直接的憑依」關係，但是經過別的途徑，我們依然可以找到在文明民族社會中，生產形態仍然是起着決定藝術的影響。

人類社會由原始社會發展到資本主義社會，社會性質改變，自然不會使原始社會中的現象仍然一成不變的存

在於資本社會中。但是決定着社會性質之改變的，是生產諸力的不斷的發展。文明人類的社會中，社會階級的構成，和立於利害不同的階級之上的階級心理，都間接的在受着社會生產諸力的決定。任何藝術作品，都是那藝術製作者們的有意識或無意識的對他們所屬的社會的階層心理的表現。這樣來看，能說文明民族的藝術不受其所屬的社會生產形態的決定麼？關係只不過不像野蠻民族那麼直接而已。

爲了幫助說明這一段抽象的論斷，我在以下再舉些實例來作說明。

試以模倣心理來論吧。在人類的觀念趣味的流行及習慣的歷史上，互相模倣不錯起着相當的作用，但在一般人以爲婦女的裝飾一定是落後地方的人向進步地方的人學習，如過去北平的俗諺說：四鄉學北平，北平學上海。上海學歐美；或如更古的俗諺，所謂「貧學富，富學娼」。其實這並不是鐵則。鄉間的婦女，對於都市婦女的效顰，一定是要在她的生活傾向都市化的時候，也就是她由農村階級跳向城市階級的時候，至於她的生活固定在農村中的時候，她不一定有模倣的心理，偶爾看見一個摩登裝束的婦女，她還有訕笑的心理。此外像在一種特定的環境中，像認爲婦女的妖艷修飾，是甘作男子玩偶的婦女集團中，或在富麗修飾已成爲革命對象的社會中，婦女可能以穿灰布軍裝爲美，決不會去學習妖艷富麗的裝束。所以妖艷富麗在婦女中雖常常是被模倣的，但在心理上發生了「矛盾」時，却能激生趨向正相反方面的衝動。而心理相同的婦女也可能又對之發生模倣的衝動，學着穿起來灰布軍裝。等到社會中的矛盾消滅，財富增加，灰布軍裝又將爲他種服裝所代替。在這裡我們所說的向模倣的相反方面的衝動，就是一種階級的對立的心理的結果。在這種複雜的辯証的心理現象上，我們自可以找出來社會的秩序的諸事實，最後我們推論到社會的生產形態間接決定着那婦女裝束的美的概念，能說不是事實麼？

再以達爾文的所謂「對立 (anti thesis) 的根源」，在人類和動物的感覺表現上起的作用來談談吧。

達氏說「某一種心理狀態：當最初發現時，——甚至到今日，也還能喚起來一種有益的一定的習慣運動……」

但在全然相反的精神狀態中時，則有強有力的無意識底的衝動存在，想要實行全是自發的性質的運動，這後一運動可能全不帶來什麼利益。」

這種作用，在人類的習慣的起源和發展中也可以找到。據說黑人女子，平日沒有不加裝飾外出的事除非服裝。非洲黑人種族中如有重要人死亡，即大家都改穿髒衣服。婆羅洲土人為示悲哀，則脫掉棉織的衣服，改穿先代穿穿的樹皮衣服。一種蒙古種族的人，為示悲哀將自己的衣服翻過來穿。即我們中國有很長歷史的服裝與墓廬之證，也未嘗不是由穿的好住的，改為穿的壞住的壞住以示悲哀。這種種行為除了「對立的根源」的作用之外，是正如達氏所說，全不帶來什麼利益的。

同樣人類的美的趣味的發達，也會在人類心理的「對立的根源」作用影響之下展開，最顯著的例子就是中國婦女的纏足。纏足的起源大約為了使女人行路困難，而那走的樣子被認為有媚惑的風致吧？據說這是由一個皇帝的妃子創始的（雖不一定可信，但必為富有者的姬妾所創始無疑）。創造的心理是什麼？大致是貧苦勞動婦女，都一定不能那樣婀娜多姿的走，她們要勞作，必須邁開大步走，因為時間對她們很寶貴。富有的女子却有的是時間可以浪費，所以那種纏足的行爲本身並沒有什麼意義，只以牠可以造成與貧苦勞動婦女完全不同的走路的樣子而有了意義，這不是「對立的根源」的作用麼？纏足之毫無利益更不必說了。但是造成這種心理的基本的社會原因，卻更是我們應當注意的，就是貧富在社會中的對立，這不又是與社會生產形態有相關聯麼？

再舉一個法國藝術哲學家泰納所指出來的「對立的根源」在美感概念的歷史上的意義為例吧。
泰納在他所著的「披萊耐遊記」中，藉書中一個叫波爾的人嘴說出以下的话：

「你到凡爾賽去，而且你嫌憎十七世紀的趣味，……但請你暫時停止從你自己的必要和你自己的習慣的立場來下判斷吧……見了荒涼的風景而歡喜時，我們并不錯；這正如這樣的風景將憂鬱帶給他們時，他們也

不錯一燈。在十七世紀的人們是再沒有別的東西，比真實的山（注意這是指美感的披萊耐山而言）再不美的了。山使他們發生許多不快之感。剛剛經歷了市民戰和半野蠻的時代的人們，看見這個的時候，就想起關於饑餓，關於受雨淋，以及在雪中在馬背上顛着前進的長久的行軍，關於在擠滿旅客的骯髒的客店裏，給他們的鞭皮作的一半壞了的黑麵包那些事。他們厭倦了野蠻，猶如我們厭倦了文明一樣。……那些山，……：……使我們離開厭倦了的右路、辦事桌、小店，而給我們以休息，荒涼的風景只靠這原因纔合了我們的意。倘使沒有這一原因，那麼這對於我們，恐怕也全如馬丹孟退儂一樣，認為是討厭的東西了吧？」

十七世紀的人和泰納那時候的人都爲了心理上的對立的根源的作用而對於披萊耐山有所估價，但結果是完全反對的，爲什麼完全反對，因爲他們所處的社會完全不同。由泰納這個例子我們可以看出來時代社會的不同，對於同一的山，人類可能有認爲「美」與「不美」絕對相反的概念。

依據以上的例子，大約總可以說明文明人的美的概念雖是極錯綜複雜的組織而成，但是仔細尋求，依然可以證明牠是間接憑依着社會生產形態的。

讀者到此，對托爾斯泰認爲混亂不易辦明的「美」的概念，或已可有了比較清晰的認識，並可同意藝術不完全離開「美」來談也不會得不到極科學合理的結論了吧？

在以下，我們就試試以上的探討歸納起來試作一個結論，看大家是不是以爲牠比托氏的看法，更多接近一些真理。

- (一) 藝術是以一定的形象，表現出來人類在其所屬的社會中經驗了的感情和思想，以傳給他人爲目的。
- (二) 衡量藝術價值的是看牠能不能完成上述使命。藝術能否完成上述使命，看牠是否合於人類的「美」的概念；人類的美的概念，由環繞着人類的社會諸條件（主要是生產形態）範疇人類的審美本能而形成。

(三) 因此在人類中絕對的「美」的標準是沒有理由存在的，因為人類的美的概念永遠和人類歷史的過程的步調一起變化着。

(四) 不過美的絕對標準雖不存在，但在某一時期，某一社會內，決定美的客觀尺度却是有的，這一尺度是由在那一時期那一社會全體所達到的文化的高度，及其社會各階層的相互關係而決定的。

(五) 所以判斷一件藝術品時，所要看的就是那藝術品所表現的感情思想，是不是與產生這藝術品的時間空間內的人類感情思想相合致，越是合致的，就越是成功的作品，因為牠能把人與人結合起來而完成藝術應負的使命。

這個結論和托氏的結論，是顯然一個屬於文學的，一個屬於科學的，中國今日的藝術界同志，將使自己的工作建基於文學之上，還是科學之上，靠了他們自己的理智，總應知所選擇了吧？

第四章 藝術與社會的關係

以上三章所論都屬於在藝術哲學上對於藝術的認識。這種認識，在中國並不新穎，五四以來，文學的科學的藝術哲學思想，陸續的都介紹到國內來，托氏的思想在民國十年已介紹過來，蒲氏的思想也在民國十九年已介紹了過來，但是這種種思想的介紹，在中國藝術界中除了文學略發生影響之外，其他藝術領域中的影響，可說非常微弱。但是文學而外的其他中國藝術界中，並不是就沒有思想問題存在。伴隨着五四的對歐美一切文化的吸收，歐洲的藝術也被吸收到中國來，但只是當時歐洲遺風行膺的一切。而吸收的方式，也是形式的，皮毛的，連那一色藝術在歐洲發生發展的真相都未弄清。同時這些介紹者對中國自己的藝術有的也只是皮毛的修養，一接觸歐洲

的藝術，且發棄了那點中國藝術的皮毛修養，而對歐洲藝術產生迷信崇拜。有的甚至在國內就未與中國藝術接近，迷信崇拜，就更來得深，所以，絕對的談不到批判的接受。他們的介紹方法是「斷章受養」的方式，他們到國外去如接近了當時學院派藝術家，於是古典主義、浪漫主義、寫實主義等十九世紀以前的藝術的某一宗派，便成了盲目崇拜的對象；如接近了當時的新派藝術家，於是印象主義、新印象主義、立體主義、未來主義等十九世紀末的藝術某一宗派，便成了他們盲目崇拜的對象。這種新舊派的藝術在歐洲當時是對立的，於是搬進中國來前，也是對立的兩派。為什麼需要對立、雙方都翹了所宗的說法來互相責難，這也就是他們介紹給中國的藝術理論了。這種理論是割裂殘唱片式的理論，根本未經過介紹者的腦子的認真思考，所以對歐洲藝術哲學思潮的介紹，他們認為與他們毫無關係，據他們的意見，以為那種介紹是對文學有關的，對他們的藝術（繪畫、音樂、彫刻、建築、舞蹈等）全無關連。以致不管哲學者介紹誰的藝術哲學，托氏也好，蒲氏也好，盧那卡爾斯基也好，弗理契也好，都不必去過問，他們心中只一兩個偶像的名子，像拉斐爾、賽尚那、麥多汶、華格納、米琪朗蓋羅，羅丹等就足够了。這是第一個階段。

在這階段中一方是歐洲的藝術對立宗派，原樣搬來中國，造成新藝術尚未萌芽，門戶之見已先根深蒂固的現象；另一方是造成了與中國藝術完全對峙的局面。學習歐洲藝術的新舊派中，只有一點是一致的，那就是藐視中國藝術。他們一致的認為中國的藝術已是要滅亡的，或者太落後了的。中國藝術的學習者，自然也以為這些人是忘本，連國粹也不要了的民族不肖子孫，而樹起了對他們的敵感，於是也就凡是西洋藝術的理論與技巧一律拒之於千里之外。這一階段中的種種對立現象，甚至到今日仍未消除。

這一階段之後，又一個新運動出現了，這當然是伴隨着世界和中國的社會環境的發展而產生的。這新的運動比五四後介紹歐洲藝術的運動是又進了一步的，那就是「為人生的藝術」口號的提出，這口號連帶着自然也提出

了反對「爲藝術而藝術」的主張。在這個運動下，在中國遂又造成了一個新的對立局面，那就是產生了一批藝術青年，他們篤信藝術以內容與社會有關爲第一義，但所謂有關，在抗戰之前是單調的街頭羣衆；抗戰之後，則是槍砲士兵之類；過去的藝術理論與技術都不重重視。也就因此使中國過去完全對立的國粹藝術家，以及新舊隊粹藝術家，現在也有了一致之點，那就是輕視這般主張「人生藝術」的青年。這般主張人生藝術的青年，自然也更輕視那些「爲藝術而藝術」的人，認爲他們是「迷惑骸骨」。這一對立，在現在的藝術界中正是「如日方中」的主潮。

五四迄今廿多年中國藝術的概況，上面這一段話也許已可概括過來了。這廿多年中國藝術有沒有進步？我們應該承認有進步，但是依照這廿年來中國的環境來說，中國藝術界在這廿多年中所有的進步實在比理想中（至少是作者個人如此想）牠應有的進步緩慢，並且浮淺。當然這也有牠的社會原因，但是中國藝術界同志對思想研究的忽視，實在是一個很重要的因子。中國的藝術，依照牠今日的社會環境來看，已到了必然會開出來美艷花朵的階段，並在世界藝術史上將形成輝煌的一頁。因爲中西藝術傳統的交流，和廿世紀進步的科學思想的輸入，和中國社會性質的蛻變，已構成了牠的客觀的條件。但是那成就的大小與實現的遲速責任，却在今日中國藝術界同志的肩頭。中國藝術概括的說仍還留在「模擬」階段，還未能步入「創造」階段，這說法也許可以得到藝術界同志的承認吧？即使是站在最萌芽的主張「人生藝術」的青年，恐怕多半也只是「抄襲」到了一個口號，對於如何在中國實現這一口號，自己也有些徬徨吧？限制着我們的藝術的偉大成就的主因，也就在此了。

怎麼克服當前的許多弱點，使我們的藝術能夠迅速有偉大的成就？作者的答覆，還是那句話，希望中國藝術界同志認真地思考。藝術工作者不只備具一點藝術技巧（連技巧也沒有的，更不必說了）不能認爲已足，即使有些理論知識而不是確已對藝術有了一個完整的系統的哲學的認識也不能認爲已足，甚至在理論與技巧都有了相當

的修養，而不能科學的把那些理論與技巧中國化，並使之在中國社會中發生作用；也還是不能滿足。

所以在前面三章我們簡略的作了一點藝術哲學的探討之後，因為這些思想早已介紹到中國來，只是沒有在中國藝術上發生什麼作用，我們遂不能以介紹了那些概念即認為已經够了，我們還應當進一步，使這些概念在活的事實上獲得運用的佐証，尤其要針對着中國當前的環境來立論。也就為此我們才有了以上對於最近廿年來中國藝術界最簡略的概況的說明，作為我們繼續向前研究的基礎。

在上面我們已指出了目前中國藝術界中所有對立着的現象。而當前的對立主義，就是「為人生的藝術」，與「為藝術的藝術」的對立。但是什麼是「為人生的藝術」，什麼是「為藝術的藝術」？從人類歷史的發展上看，是不是「為藝術的藝術」一定是反動的，「為人生的藝術」就一定是正確的？我相信有許多具有進步思想的青年藝術家同志對這些問題都還有些迷惘吧？

在作者有機會參加的批評文學作品繪畫展覽等的談話會中，常常使人驚訝的是有幾部分的藝術家同志們他們是照舊辯證邏輯的，但是在作批評時，他們的看法完全是形式邏輯的，作者常以此引為自我警惕的借鑒。因為我們的思考習慣已太習於形式邏輯了，所以這也是藝術家界中一些進步的青年同志所不可不注意的問題。

在以下，我們就對「為藝術的藝術」與「為人生的藝術」這兩個口號，來根據蒲氏的意見作一點科學的歷史的討論，相信對於當前中國藝術界同志也許不無裨益。

我們先提出來下面這樣兩個問題：

(一) 在藝術家和對於藝術的創造有直接興趣的人們中間，使之發生「為藝術而藝術」的傾向，並使這傾向擴大起來的社會條件中，那些是更重要的？

(二) 在藝術家和對於藝術的創造有直接興趣的人們中間，使之發生「為人生的藝術」的傾向，並使這傾向

強大起來的社會條件中，那些是更重要的？

問題這樣提出，就是我們希望能夠很科學的找出來造成這兩種傾向的根源。而在討論之前我們還應當先放穿一種成見，即認為這兩個傾向是完全很單純的對立的傾向，而想單純的判斷何者是正確的，何者是反動的。我們批判任何問題，都不能使牠和牠所屬的時代環境脫離，孤立的予以論斷。所以我們要在歷史上來了解這兩種傾向，才能獲得科學的了解。

我們要知道一個藝術家在他一生中，可能某一時期是主張「爲人生的藝術」理論者，某一時期又變成了「爲藝術而藝術」的理論者。而且他的轉向「爲藝術而藝術」還可能是爲了對現實表示反抗。這我們可以用俄國的文學家普式庚來作例子。

在帝俄亞力山大一世的時代，他並不是主張「爲藝術而藝術」的，在他當時所寫的「自由」一詩中，他喊出來：「無論看什麼地方，都是鞭笞，鐵，法律的苛刻的恥辱，束縛的無力的眼淚，什麼地方都在偏見的濃霧中，不正的權力……」這類含有鼓勵鬥爭意義的話。到了尼古拉一世的時代，他却完全變成了「爲藝術而藝術」的作家。這改變的原因是什麼？在尼古拉一世即位之後，十二月黨在一八二五年十一月革命失敗所造成的俄國社會環境，對普式庚有着極大的影響。那社會中的進步知識份子，爲了革命的失敗，逃亡隱匿，脫離了當時的社會，造成了普式庚這類知識份子的苦悶，尤其政治當局所加於他個人的一切，更叫他痛苦。據說十二月黨革命的翌年，一八二六，尼古拉一世寬赦了普式庚的政治上的「稚氣的過失」，而成爲這位名詩人的「保護者」。他不只保護他，且在希望收爲己用。一八二七年尼古拉的憲兵隊長屏坑特勒夫，曾和尼古拉作過這樣的報告：

「普式庚和我會晤了以後，曾在英國俱樂部裏歡樂的說到陛下，並且還囑咐和他在一起吃喝的人應當下健康的而乾杯。總之他是一個真正的笨漢，倘若指導他的筆和詞藻而能成功，那是有益的！」

這不是他們要利用普式庚的錢證麼？還有一八二六年四月十二日宮廷詩人球珂夫斯基會寫過指摘普氏過去，希望他將來改變的信給普式庚。他指摘普氏以狂暴的思想，包在詩的美麗外衣裏，以難以醫治的毒症傳給了青年，然後說他應爲這事而戰慄。最後並教導他：「才能並非重要，重要的是道義之大。」

在這樣環境之下的普式庚，不希望受利用因而憎惡藝術與人生有關，不希望藝術有功利作用，而擁護「爲藝術而藝術」的理論，自不是沒有理由的！

所以由此我們可以得出來下面這樣一個結論：

「爲藝術而藝術」的傾向，是在藝術家和圍繞着他的那社會環境，兩者之間，存在着不調和的時候發生的。爲了作進一步的說明，再舉與普式庚同時代的法國浪漫派作家們爲例吧。除了少數的例外，他們都是「爲藝術而藝術」的熱心擁護者。其中的忒奧費爾·高底葉（Théophile Gautier）曾罵擁護藝術的功利見解的人爲愚人爲癩瘡患者。他說想從書本裡造出癡痴，小說裏造出來長靴是不可能的事。至他所愛的人和物，是越沒有服務可能的，他越愛。他在所作詩人波特萊爾（著有「惡之華」）。他是托爾斯泰在「什麼是藝術」中痛詆的對象之一）傳記中，譽揚波氏時說：「堅持藝術的絕對自動性，不許詩能夠有自己本身以外的目的，不許在讀者的靈魂中，喚起『在絕對的意義上的美的感覺』以外，還能夠有別的任務」。他認爲這就是波氏的詩值得推荐的原因。高底葉是認爲美的觀念和社會的政治的觀念，是完全敵對的，他說過這樣的話：

「我爲要看真正的拉斐爾（意大利文藝復興時代名畫家之一）的畫，看裸體的美女，而萬分歡喜地拋去做法蘭西人及公民的我的權利。」

高底葉的這些意見大體是可代表當時法國浪漫派一般的意見的，他們這種傾向，是怎樣造成的？是不是基於和他們的社會環境有着不調和呢？是的，他們是正和當時圍繞着他們的那資產階級社會不能調和。他們憎惡當時

的資產階級，因為他們不對他們這些浪漫主義的天才表示敬意。從「浪漫主義史」一書中，我們可以知道這些浪漫派人物是怎樣對他們所謂的資產階級（高底葉說：他們所指的資產階級是銀行家，買辦，公證人，商人，店員等。另一個浪漫派作家戴奧陀爾·德·彭維葉（Théodore de Banville）說，資產階級是指那崇拜五佛郎金幣，除了保存自己的皮毛之外再沒有別的理想，在詩歌中愛好有感傷主義的故事的；在造形美術中，則愛好石版畫的人而言。）表示膚不能調和的精神，他們甚至在服飾面貌上都要求與「資產階級」對立。他們多留脣長頭髮，（這風氣，五四後且曾傳入中國的藝術學校。）高底葉且穿過紅色的襯衫。爲了對抗資產階級的腦滿腸肥，他們要求顏面青白。高底葉曾說：「在當時浪漫派中流行着那盡量的蒼白的，有時綠的，近於死人的臉色，輪給人們以命運的拜倫（英詩人）式的面影，牠證明着被慾望所苦惱，被良心的齒所咀嚼的事實，這映在女人的眼裏是可愛的東西。」因爲葛俄（V. Hugo）的外表，不與他們一致，他們遂對這位天才詩人常常有遺憾之感。他們對資產階級這樣對立着，自然不能不反對「爲人生的藝術」的思想了，否則豈不等於叫他們的藝術爲他們所憎惡的崇拜五佛郎金幣的資產階級去服役？

到此如果我們這樣說：

「藝術家及對於藝術的創造有直接興趣的人們的「爲藝術而藝術」的傾向，是在他們和圍繞着他們的社會環境之間的絕對不可調和的立場上發生的。」

以這個結論來作爲前面所提的第一問題的答案，大家總可以同意了吧？

對於前面所提的第二個問題，我們也可類比着提出來下方的答案。

「對於「爲人生的藝術」（即想在作品上附加以關於生活現象的判決）的傾向，——以及往往隨這而起的那種喜歡參加社會鬥爭的覺悟；是在社會中的大部份，多少對於藝術的創造具有實際，興趣的人們之間，有着相互

的同情的時候發生的。」

爲了說明這一答案，請看下面這一事實：

一八四八年二月革命的時候，法國藝術家家中，大多數都決定了拋棄那「爲藝術而藝術」的理論。前面說過的，高底萊認爲「堅持藝術的絕對自動性的必要的」，典型的「爲藝術而藝術」的詩人波特萊爾，也即刻着手於革命雜誌「民衆的敬禮」的出版。雖然事實上這雜誌一出就停了刊，但在在一八五二年他爲別人一本詩作序時，竟把「爲藝術而藝術」的理論，看作兒戲的東西，而且說藝術非善社會的目的服務不可。這是因爲當時社會中的革命的空氣高漲，使他成爲這種樣子，後來反革命的勝利，才把波特萊爾和其他與他氣味相近的藝術家，拉回到「兒戲的」爲藝術而藝術的理論裏去。

說到這裏，有一點應喚起大家注意，有人以爲「爲人生的藝術」的見解，多半是具有革命思想或一般有前進的思想的人們所抱的見解，却不盡然。任何性質的政權，如果注意到這個問題，常常也是主張「爲人生的藝術」的，因爲政權總是要求一切的意識形態，爲牠所服務的同一東西而服務。前面我們舉過了尼古拉想利用普式庚的筆寫出有益於他的東西。法國的路易十四，是一個專制主義的典型的代表者，也深信藝術不可不幫助人類的道德、教育。拿破崙第一、第三，也都這樣主張。拿破崙第一所提倡的定期「紗羅」畫展中展覽的畫，大部都是表現戰爭偉業的，是舉世藝術界所共知的事實。

統治者要求藝術配合他的政權乃是勢所必然，不必說了，就是與政治無關，也不具有進步思想的人中，也有主張「爲人生的藝術」的，像阿歷山大·小仲馬，這位中國人爲了「茶花女」而對他很熟習的法國作家，他就說「舊社會」在四面被破壞着，作家應以作品來支持牠，這和中國老先生的嘆息「世風不古」，希望有「鐵道之女」起而挽狂瀾於既倒，正是同一味道。所以我們應當知道，「爲人生的藝術」和保守精神聯合的可能，並不下於

與革命精神聯合的可歸。因此，我們可以說：「爲人生的藝術」的傾向，是靠了人們對於某個一定的（可歸是革命的也可能是反動的）社會秩序，或社會理想的活的實際的興趣來決定的。這種興趣因某些原因而消失了的時候，傾向往往也隨而消失。

以上我們說明了「爲藝術而藝術」的傾向，有時是出於反抗精神；「爲人生的藝術」的傾向，也可能與反動勢力相聯合。那麼這兩種傾向，那個更適宜於藝術的發展呢？

這一問題也是不可能有一個絕對單純的答案的，一樣要看時間空間的各種條件而變。

我們假定普式庚接受了俄皇尼古拉的爲他的道義而服務的要求；高底葉等浪漫派的人與那些以拿重五佛郎金幣爲第一義的法國資產階級能夠調和，那結果會怎麼樣呢？那結果是，普式庚的詩的吸引人的力量就必然的要有很大的損失；浪漫派的成就也必然的會極低落，軟弱。——這是第一點。

再則我們應當注意的是高底葉等雖作夢也不會贊成藝術作品的價值由內容的比重而決定，但事實上決定藝術作品價值時，還是不能無視內容。高底葉說，詩不但不顯示什麼東西，也不述說什麼事情，詩的美由他的音樂韻律而決定，其實詩以及一般藝術作品是常常說着什麼事實的，因爲牠們是表現着什麼東西的。不過「說」涉不問而已。理論家通過理論的推理，發表自己的思想，藝術家則通過形象來表現自己的思想。如果藝術家不藉形象而藉理論來寫，或者那形象是機械的爲了顯示一定的「主題」而想出來的，那他們所寫的雖然是小說戲劇而不是論文，但他們事實上仍是理論家而不是藝術家。不過同樣也決不能說藝術作品沒有中心思想。沒有思想作爲內容的藝術作品就不會有，即使只重視形式決不顧慮到內容的藝術家的作品，也表現着某種一定的思想。高底葉說爲了看拉斐爾畫的裸體美女適作法蘭西公民的自己政治權利都關犧牲，這不是表示着對社會政治的不關心麼？所以單只重視形式的作家們的作品，常常表現着對於圍繞着他們的社會環境的一定的（絕對不可調和的）關係。他們有

膚這全體所共同之點，但又由他們各別的場合以各別的方法來表現着他們的理想。不過雖沒有無思想內容的藝術作品，却不能說一切的思想都能表現在藝術作品裡面。英國美學家羅斯金曾說過：「少女能為失去了的愛情而歌唱，但守財虜却不能為失去了的金錢而歌詠。」他還說，藝術作品的價值是由它所表現的氣氛的高下決定的。如果具有在積極的真實的意義上能感動他人的感情，那就是高級的；如果只有可笑的方面可以動人，那所具的感情就是低級的。所以任何藝術作品，牠們表現出來的感情愈高，牠就愈能適合地知別的許多條件在一起，達成我們在前章提出的藝術的使命——把人與人的精神結合在一起。

但一種藝術作品的能否達成牠的結合人與人的精神，也是不能離開時間空間來談的。非常不喜歡藝術的功利見解的伊凡·屠格涅夫曾說：「米羅的『維納絲』是比一七八九年（法國大革命）的那些原理更無疑義的。」屠氏的意思是以爲「維納絲」的美是不容置疑的而且不與任何功利關係有關連，（按維納絲爲羅馬司美體與愛情的女神。米羅的「維納絲」，係指一八二〇年在米羅發掘出土現存巴黎盧佛爾博物館的一座美麗女雕像。考古家斷爲紀元前一百年代的作品，亦有謂更古者，並斷爲係美、愛、女神維納絲像，因此像即作模合歐洲當時一般人的美的理想，遂公認爲此像爲美女的典型。但後經人考證謂此像並非維納絲像，而係海神（Amphitrite）像，其已折之左臂係伸出者，持一「三叉戟」。但此新考證已無人注意，而普遍的仍以此像爲維納絲）其不容置疑比一七八九年八月法議會所宣布的「人權宣言」更甚。

屠氏這話我們認爲他說的不錯，但我們所謂的「不錯」却與屠氏的本意完全不同。一七八九年的原理，世界上有許多人不但「懷疑」，甚且根本不理解。我們現在找一個未開化的野蠻人，問他對一七八九年的原理作何感想，自然他不會了解，就是你哈也米羅出土的維納絲像，他也不會了解那是美女的典型，因爲他心目中另有他的美女的典型。

一七八九年的原理，在今日我們看來，是歐洲社會發展到資產階級的秩序取封建的秩序而代之的時代的產物；而米羅的維納絲的成爲公認的美的典形，也只是歐洲的居民成熟到可以宣言一七八九年那類原理之後，才無礙。這樣來寫屠氏以爲維納絲是絕對的藝術品，自然是錯誤的了。

我們應當認清，支配着某個一定的時代，某個一定的社會，或是那社會中的某一個一定的階級的那種「美的理想」，牠的構成，一部分是基於創造人類特性的生物學的條件，另一部分則基於那個社會，或那一階級的發展和存在的歷史條件。正因為牠是由這樣複雜的條件構成的，所以牠常常因爲那完全特定的，又完全非絕對的內容，而被豐富起來。就是崇拜「唯美主義」的人，雖然他們對構成「美」的生物學的社會歷史的一切條件故意閉起眼睛來不看，但他們却無法脫離那決定他們的審美觀念的一切條件所給他們的影響。像高底葉等的只注意詩的形式，前面已說過，是和他們的對社會政治不關心有着密切的因果關係的。

我們還知道，這種不關心使他們遠離資產階級的庸俗，而潔身自好，就愈提高了他們的詩的創作價值，但要注意也就爲此縮小了他們的視野，使他們不能獲得時代先驅的思想，因而也就減低了他們的詩的創作價值。

此外我們還應當了解的是高底葉等雖然反叛着資產階級的趣味和習慣，他們對資產階級的庸俗雖然不滿，但對當時的空想社會主義的聖西門主義的在社會中抬頭，對那想改變社會組織的企圖，他們却也懷着非常的反感。因爲他們並未要求改變社會組織，只想改變社會道德，這當然是不可能的，所以他們的反對資產階級遂不會有什麼實效，這結果也就決定了浪漫派的成就。——那就是偏說浪漫派的藝術作品因爲其作者對於資產階級的叛逆而得到許多利益，另一方面也由於這叛逆的實際上並無內容，受了不少的損失。

我們再沿着法國的文學史向下觀察，來作爲我們研究的課題的例子吧：

代法蘭西的浪漫主義而起的法蘭西寫實主義者們，他們是繼續着反叛「資產階級」的，不過他們用了與浪漫

派不同的方法來表示他們的反叛，他們革除了浪漫派的主要缺點，不以爲資產階級的俗人，沒有資格可以在藝術作品中作主人公，反而即以這些俗人們來作藝術的忠實的表現的對象。大家都知道福樓拜（Flaubert）在他的小說中對他表現的社會環境是和自然科學家對於自然現象一樣，以客觀的去接近，當作自己的義務的。於是他的小說中的人物遂成了從事科學的社會心理學研究者，必須研究的材料。不過在藝術創作過程上福樓拜固然是客觀的，但他對他同時代的社會運動評價，却竟是非常主觀的。他是一個對於「普選」的決定的反對者。他說那是一人智的恥辱」，那比依靠神的恩惠的權利更爲愚劣。社會主義社會，在他看來像是一吞沒一切個人行爲，個性，思想……的巨大怪物」。於是這個嫌惡資產階級的人，在對否定民主和社會主義態度上，和資產階級更狹隘的意識形態完全一致了。

初期寫實主義者們的思想是保守甚至是反動的，並不妨礙他們好好的研究圍繞他們的環境，創作很有價值的藝術作品；但也就因爲他們對那時代的偉大解放運動閉了眼睛，無疑的也把他們自己的視野縮小了。於是他們研究着社會環境，而缺乏對那環境的同情，所以他們的優秀作品雖然裝飾了起頭的自然主義，但是即刻即如余斯曼（Huyssmans）所說的陷入了「死港，塞閉了出口的隧道」裡。因爲他們雖然連毒菌都可做爲研究的目的物，但當時的勞動運動，却非他們所能達到的對象。（也是寫實主義的自然主義者中，左拉雖自己說他是傾向於社會主義方面的，但他用的方法，不是科學的辯證方法，所以其作品，部份的雖有可取，但整體的結果，却是很不適當的東西。只傾向正確而方法錯誤，得不到適當的結果，這正是今日中國藝術青年界所應警惕的。）余斯曼在寫最初的小說「瓦達爾姊妹」時，還是純粹的自然主義者，後來他否定自然主義，却陷入了神秘主義，在小說中創造出來「超人」的人物。神秘主義，也是一種思想，只是牠是和理性敵對的。余斯曼這例子遂再度證明，沒有思想的內容的藝術作品不能存在。不過藝術家看不見那時代的主要社會潮流，他的作品表現出來的思想性

質，在價值上就勢頭顯著的低下，作品也就受了損害。

現在我們可以總結一下上面所討論的一切了。

由上所述 我們知道（一）「爲藝術而藝術」的傾向，是藝術工作者們和圍繞着他們的社會環境，有了絕望的不調和時，才發生並強大起來的。這種不調和越帶着藝術工作者高翔在那圍繞着他們的環境之上，就越在他們的藝術創作中有顯明的反映。普式庚，法國的浪漫派，初期實主義者的例子都是明證。

（二）不過法國浪漫派初期寫實主義者雖反叛着圍繞他們的那社會環境的庸俗道德，但對產生那庸俗道德的社會構造並沒有什麼反對。他們咒罵着「資產階級」，但他們却最初是本能的，以後則以全意識去尊重那資產階級的組織。

（三）因此歐洲與資產階級組織對峙的解放運動愈加強，法國的「爲藝術而藝術」的藝術工作者的變那組織的意識也加強起來。因此他們也愈不能對自己的思想內容再示冷淡了。

（四）但是爲了他們對那以革新全社會爲目標的新潮流的不能認識，以致他們的見解成爲狹隘錯誤的，因而在他們作品中表現出來的品質也是低落的，於是必然的法國的寫實主義作家中遂產生了神秘主義，以及醉心頹廢的傾向，顯示出來法國寫實主義的途窮。

在作這總結時，在（二）項中我們沒有提出來普式庚。爲什麼不提他，自當略加解釋。普式庚這個「爲藝術而藝術」的詩人，和高底基等不同，沒有顯示過什麼反動的氣息。但這樣因只是爲了俄國經濟的落後。他那時候的俄國，還沒有像在法國的聖西門主義者那樣的運動。如果有了那運動，普式庚也許一樣要寫嘲笑他們的詩的。所以普氏的這一例子，並非一種例外，且正可幫助說明時間空間不同，現象一定不同的道理。

前面曾說過完全沒有思想內容的藝術作品是不存在的，但並不是一切的思想，都能表現在藝術作品裡面。總

給藝術工作者以嚴重靈感的，只是那能將人與人結合起來的事物。是什麼決定着這結合的可能範圍呢？這一點也還需要作一點說明。

決定這範圍的並不是藝術工作者，而是由他們所屬的「社會全體」所達到的「文化的高度」所決定的。在階級的社會中呢，就更要看那階級間的相互關係，和當時不同的階級，所在的是怎樣的發展的階段上而定。舉例說吧，當資產階級方由貴族的壓迫下解放出來的時候，（即牠還是革命的階級的時候）。資產階級的前進藝術工作者是在領導着社會上除了貴族而外的「全民」的。那時候他們站在資產階級戰線上而創作的作品，其結合人與人的範圍，非常廣大。但是到了在社會中他們的利害發展到和勞動民衆不一致，尤其是到了兩相敵對的時候，他們所創作的作品其結合人與人的範圍就必然的非常狹窄了。所以就階級愈向滅亡階段成熟着，他們的思想就愈失去內在的價值，因此而創作的藝術也愈形墮落了。

到此我們總應可以懂得「爲藝術而藝術」的傾向，適宜不適宜藝術的發展這一問題，不是離開時間空間而懸空判斷的吧？

我們還應該再沿着歐洲文藝史的史程再向前研究。

上面說神祕主義是和理性對敵的，牠使藝術作品受了損害，其實不只是陷入神祕主義的作品如此，以某種原因與方法固執着「虛偽思想」的藝術工作者，也是和理性敵對着的，藝術作品如以虛偽思想爲內容，一定也要損害作品之價值。

十九世紀末的法（戲劇家弗朗沙·德·勾萊爾（Francois de Curel）是一個有才能的作家，在他的五幕劇「獅子的宴會」中，藉劇中人的口吻說出了下列的話：這說話的人是資本主義進入生產的擁護者。他說話的對象是勞工。

他說：狼羣爲了分享獅子捕獲物的殘餘，才跟在獅子的屁股後面跑。因爲狼們自己撲野牛，力量不夠，捉翅羊跑的速度又不够，於是只好把希望寄託過獸王的爪上了。那末自然在得到食物之後，也要獅子先吃飽再由狼們來吃了。如果不是如此而把所得食物均分，獅子只留給自己小小的一片，大家以爲狼們會更吃得飽麼？決不會的。獅子將爲此而不如一條狗有用，也得不到食物了。……

這種對勞工的欺騙，目的是叫他們承認企業家的享受特權。否則如果沒有了企業家，他們也會活不了，這是多麼詭辯的欺騙啊！這種作惡因爲是在資產階級已向勞動者戰鬥着的時代中，於是他們已不能超然於戰鬥了，他們爲什麼才這樣作呢？就說是不直接的爲着功利目的——錢，也是爲着他們的全階級的存在而功利目的。這樣產生的作品自然是低下的，違背理性的。

想一下，德·彭羅葉等浪漫派的輕視資產階級是爲了他們太崇拜五佛郎金幣，而現在如德·勾萊爾的作家，擁護的正是那會產生許多五佛郎金幣的資產階級。這兩者之間是差得多遠啊！什麼是使這距離產生的關係？自然是社會的勢展變革，所以資本主義社會中內在的矛盾愈加尖銳，忠於資產階級的思想的藝術工作者，要支持「爲藝術而藝術」的理論也非常困難了。不過雖然困難，却還不能就沒有人忠實的去支持，只是其力量要費的很大而已。

所以在資本主義社會中，一個有思想有感情的藝術工作者，是不可能成爲他所處社會中的一個旁觀者的。如果他的視野被資產階級的偏見限制着了，那他是會站到德·勾萊爾這一面去的，否則便會站在相對的一面去。

但是有思想能力的人，不一定都有感情的能力，這類人的成爲「爲藝術而藝術」的理論的擁護者却不困難。因爲這類人是對於社會或階級的利益的冷淡相適合的，資產階級的社會構造，且比任何社會構造適於叫這種冷淡發展。在資產階級的「各人爲了自己，神則爲了一切」的精神下教育了很長的人中，產生出來只思考自己的事，

只對自已具有興趣的「利己主義者」是很自然的。所以十九世紀末廿世紀初的歐洲作家中，遂產生了許多煩擾的個人主義的人物。只知有「自我」的藝術工作者，自然斷絕了與他人結合的可能。他們的藝術作品自然也會大大的受了損害。

到此，我們是更說明了在現代「為藝術而藝術」的傾向，是在怎樣的一種基礎上才存在着。

爲了更說的明白一點，我們可以舉近代歐洲的繪畫來作例子。

印象派畫家，是對作品思想內容全不關心的。莫內（C. Monet）曾說「光是繪畫的主人公」。我們要知道光的感覺不過只是感覺，這就是說這還不是感情，更不是思想。一個人只將自己的注意力限定在感覺的領域裡，對於感情思想自然就不關心。所以他們只能描畫一些好的風景，印象派的畫家差不多都是好的風景畫家，他們畫肖像時就較少，也比較不成功。因為肖像畫上，已礙於使光是主人公了。風景畫不是繪畫的全部是我們應當注意的。例如以意大利文藝復興時大畫家·萊阿那特·達，文西（Leonardo da Vinci）名畫「最後的晚餐」來說吧，這名畫的主人公就不能是光。他是描寫着猶大要出賣耶穌的故事中，耶穌向弟子講，「你們中之一，要背叛我了」的一刹那，這名畫表現着憂傷的耶穌的靈魂狀態，和不相信這十二個人中會有了好細的弟子們的靈魂狀態。如果以爲繪畫的主人公是光，就不會表現這一幕，如果不管一切仍然畫了這一幕。那麼主要的藝術興趣，也將不集中在那靈魂的表現，而將集中在他們聚會着的房中的壁上，桌上，人的臉上，皮膚上的光的效果吧？那麼無疑的這畫所能喚起的印象，就要比較貧弱了。法國批評家有人曾以繪畫的印象派畫家比擬文學上的寫實派，這比擬有相當的道理，如說印象派畫家是寫實主義者，那他們所寫的「實」，是完全沒有進到現象的外殼以內的「實」。於是這一派，畫家所做的事只有兩種（一）巧妙的玩弄着「現象的外殼」設計着新的更可驚更人工的光的效果。（二）理解了繪畫的主人公並非光，乃是具有許多體驗的人物，越過「現象的外殼」而爲深入表現。

動者的走上絕路已在歐洲有了定論，新印象派的點彩畫即爲一例。至於後者，他們在外設之外要求內容，但思想內容也不是像行來那麼容易的，思想不是脫離世界孤立存在的。如一個藝術家工作者對社會關係，是把「自我」看成「唯一的現實」的時候，在思想領域上，他必然是一個赤貧的人。他沒有明瞭的思想，而又有思想的要求，於是遂不能不以成爲頹廢時代的特色的神秘主義、象徵主義，以及其他類似的種種主義，作爲代用品以滿足自己。所以繪畫和文學一樣，牠們的寫實主義到了廿世紀因爲沒有內容而頹廢，反動的觀念遂正在得着勝利。

這種主觀的觀念論的「自我」以外再沒有別的現實的思想，在廿世紀的資產階級頹廢期中不只作着個人主義者的利己主義的信條，且在作着新的美學的理論根據。

這可以舉立體派來作證明。中國最近的繪畫中也曾出現過立體派，這種硬做的東西，大約沒有誰能懂得牠，就是在歐洲也是一樣沒有人了解。但在他們自己却也有他們的辯解的理由，就介紹他們自己對他們的藝術的處理方法來看看吧？在立體派畫家阿爾培·格萊賽和錫·梅進銳（Albert Gleizes, Jean Metzinger）二人在所著「立體派」一書中說：

「在我們之外沒有現實的東西，我們並不懷疑在我們以外的感覺上活動着的物象的存在。——只依據着我們的理智中由我們而喚起的形象的關係，才有理智的確信的可能」。

牠們基於這理由並下了這樣的結論說，物象在物本體上具有怎樣的形體，我們不知道。所以他們依據自己的意向去表現牠是正當的事。他們說不願意像印象派的人們只把自己限定在感覺的領域內，而在一探求着本質的東西，但我們並不在由數學者哲學者，所注意的那永恒的東西之中去尋求，却在我們個人中去尋求。」

◎ 這自說說明他們也是以「自我」爲「唯一的現實」的了，不過他們還承認了外界物象的存在，然而又即刻宣稱那是不可知的東西。物體「形體」形體既是由他的外界的感情動作的結果而生，怎麼能說不可知？

他們又說了那在他們的個性中求本質的東西的結論。這結論可能有兩種解釋。(一)是把「個性」解爲全人類一般的「個性」的意思，就成了康德的先驗的觀念論。(二)也可解釋爲採取一切一定的個別的「個性」的意思，就成了各人依自己的一切來衡量的詭辯的說法。他們事實上是傾向於(二)項解釋的，於是他們就願意怎樣都可以了。需幾個立體幾何學的形體，題爲「青衣的女人」，什麼人能說他畫的不成功？女人是外界的一部分，外界不可知，爲了描寫女人只有訴諸「自我」。於是「自我」把幾個立體幾何學形體給了女人。觀衆看了雖會失笑，那是因爲他不懂藝術家的語言而生笑，藝術家對此是不能讓步的！——於是今日的「爲藝術而藝術」的理論就成爲完全無意義的東西了。

在藝術上不滿足於前代人們的成就並不壞，對新的東西不斷的追求，更是進化的源泉。不過追求「新」東西的人，不一定就能尋到「真實的」新東西。看不見社會生活的「新意義」，認爲「自我」之外沒有現實東西存在的人，追求「新的東西」將只得到「新的愚昧」，此外什麼也得不到了。所以孤獨對藝術家是很不好的。

說到這裡，已可完全證明，在現代的社會條件下，「爲藝術而藝術」的藝術，顯然有沒什麼好的成就。資產階級類期的極端個人主義，把藝術工作者的真實靈感的一切源泉都阻塞了，使他對於社會生活成爲盲目的人，而把他們導向全無內容的個人經驗，和病態的幻想的無益的騷擾裏去。於是其作品不但和美沒有關係，且成爲只有藉以念誦的歪曲諱辭，才能辯解的愚昧東西。

這種藝術家是自命爲過夫浪漫派的藝術家們的繼承者的，他們甚至在以藝術的「衛道者」自居，浪漫派輕視拜金的資產階級的狹窄功利主義而主張爲藝術的藝術，他們却是在反對解放人類的功利主義而鑽入一種牛角尖。

他們不知道這後者的功利運動將消滅了人類對於生活的憂慮，生活的憂慮使人在低落退化，所以他們要用滅

這現象，而向着人們可以不必費去全部的生活力即可獲得物質生活滿足之途邁進，這種理想實現，自使藝術有極廣大發展的基礎。但是現代的為藝術的藝術家們見不及此。他們也承認生活憂慮使人類文化衰落退化，但他們不想求澈底的解決，而想在社會中形成一種特殊階級的「超人」，這種「超人」將靠了大眾而生活，同時希望自已或者說自己已把自己置於那「超人」階級。在他們的心目中，只有他們這些「超人」如為生活而憂慮才是文化的危機，所以這類人成為拿破崙一世的崇拜者，希望在今日仍願有一個皇帝來作他們的保護神。

一個新的社會如果產生，狹義的功利主義自然滅亡，為藝術而藝術的反抗對象消失，這傾向在理論上也遂失掉了存在的可能。所以一些只畫着立體幾何學形體以自娛的人們反對新的社會的產生也是必然的，現在他們是靠了別人的勞動而生存的很舒適，到一天社會上不能容留這種不生產只求自娛的懶散漢存在時，豈不是他們的巨大危機？

說現在的為藝術的藝術，事實在接受市場的支配而成爲「為金錢的藝術」大約是並不過分的。歐洲為藝術的藝術家，天天在追述着「新的東西」？爲什麼？一方是那對「唯一的現實」的「自我」的愛在推動，並不是有什麼新的思想的推動。此外則是基於向市場上着機的要求。新的沒有人價的東西，引起人類的好奇容易有銷場，新的沒有人價的東西，比舊的東西，更可毫不費力的塞住批評好壞者的嘴，還可以叫人家推許他們是天才，尤其是叫他們生活的更安適。

我們並不要像衛道者那樣爲藝術的沒落而嘆息，我們是要以頭腦來冷靜的冷靜。像這種傾向這種沒落，嘆息是沒有用的，就是像梨樹不會不生梨一樣，立在今日個人主義的觀點上的藝術家是不能不產生那種頹廢的個人藝術的。

但這決不是說我們認爲現代的社會中，藝術是沒有希望的。只有新社會產生之後，才能有健康的藝術出現。

社會到底與眾不同。社會在變革的時候統治者固是也時隨着變化的。那變化的過程是在這的全社會的矛盾達到非常強烈的程度時，統治圈中的某一部分，就會離開這圈子而去支持未來的旗幟。過去的歐洲貴族社會和資產階級台體推翻封建社會便是一例。所以在資產階級的沒落中，其中，的思想家也會離開那圈子去與未來的力量台體，在轉變中，就有健康的藝術的新生存着。

以上我們可以說就着歐洲——主要的是法國的藝術史進程來作了一次關於「爲藝術的藝術」與「爲人生的藝術」這兩個傾向伴隨着其社會的發展而有的發展的探討。這一探討，對於中國的把這兩個傾向看爲單純的機械的對立着的藝術界同志，大約可以有一點糾正的功效吧？「爲藝術而藝術」的藝術是將伴隨着他所寄託的社會的衰壞接近死滅了，「爲人生的藝術」也是爲了人類社會性質的關係，在最近才有爲正確的使命而服役的機會。世界的藝術現在都還是一朵含苞待放的美麗的花，牠的開放正等待着以參加解放人類工作爲職志的藝術界同志的灌溉——這是由這一探討，我們應當把握的第一點。

在人類的歷史中藝術雖然爲了社會的條件尚未開放成一朵美麗的花朵，但是花苞已一片片的由許多過去的先哲的辛勤灌溉而形成，我們今後的工作是繼續灌溉和修剪萎爛的枝葉，不是把牠連根拔掉另行種植，這是我們應當把握的第二點。

在這一探討中，我們已可看清藝術隨着社會的變化和發展，在蛻變，人類的美的概念也隨着發展蛻變，藝術的絕對標準當然是不存在的，不過在某一時代，社會中的客觀衡量藝術的尺度還是有的，（前章所作的結論，在本章中僅是事實的印證，讀者應已有進一步的了解了吧？）循此推想，在中國今日社會中，衡量藝術的尺度應當是什麼？具有正確社會科學修養的中國藝術工作者，自己可得到啓示。怎樣創造自己的民族藝術並配合推動人類解放運動的工作綱領也可獲得了，這是我們應該把握的第三點。

能够正確把握這三點而努力，今日中國的藝術界同志無疑的將在人類藝術史上立下不可磨滅的紀念碑，不

怎麼才能正確的把握這三點，自尙有待於以下的更進一步的研究。

第五章 新藝術建設的啟示

在前章的末尾，我們曾說到：「爲藝術的藝術」是將伴隨着他所寄託的社會的衰頹而接近滅亡了，「爲人生的藝術」在最近才有爲正確的使命而服役的機會；此外我們還強調了接受遺產和正確的把握中國的社會性質樹立我們的藝術工作綱領。

關於接受遺產和正確的把握社會性質樹立藝術工作綱領這兩點，我們是必須切實作進一步的研究的，我們很幸運，在世界上竟已可以找到足資借鑑的例子，在本章內遂使我們也可以像討論「爲藝術的藝術」與「爲人生的藝術」一樣，舉一些實際的證例來幫助說明一切。

在前章的討論中，我們是以法國爲中心，一直說到了歐洲現代文藝界的現象，我們說明歐洲的資本主義社會已發展到爛熟期，在這時期的有思想有情感的藝術工作者（大多是小資產階級）是不可能成爲他所屬的社會中的戰鬥的旁觀者的，他們不是站到德·勾萊爾的立場上去，就會站在相對的方面的，如仍以法國作家來講，那我們可以舉出來巴比塞（Henri Barbusse）作代表。如不站在這兩方面，那就只好鑽進「唯我主義」的爲藝術的藝術的牛角尖，去追求新的疊疊。於是在這一時期內歐洲藝術的前途是太暗淡了。像巴比塞們是受脅迫害，很難有什麼偉大的作品發表，德·勾萊爾輩的作品以虛偽的思想爲內容，除了極少數的善於生產五佛郎金幣的人喜愛他們的作品外，還有誰是他們的讀者？至於那逍遙着「新的黑蠶」之群他們的「作品」也自不會爲大眾所愛好。整個的藝術界是在向下溜着，找不到一點新生的氣息，這也正象徵着其所屬社會的前途。當這山窮水盡疑無路的時代，蘇聯的十月革命給世界在藝術上帶來了一個柳暗花明的新村，蘇聯的政治制度在人類歷史上是一個新頁，一個新的社

會產生自然會給藝術帶來新的生命。蘇聯的社會是不會產生為藝術的藝術的土壤，而為人生的藝術在那裏第一次有了牠適於滋長的沃野。這個國家雖然只有廿六歲，但是在藝術上什麼都有了新的表現，儘管某些人主觀上不喜歡這樣的事實，但牠在世界上已是存在着的現實，我們站在科學的立場上研究藝術問題，更不能抹煞這些現實不予注意。所以我們的研究途不能不由法國搬到蘇聯，（一）因為他們是「世界藝術之樹」滋生出來的一瓣嫩葉，新的枝幹將會由此伸長，我們在今日不能不研究牠，猶如研究十九世紀藝術不能不研究法國一樣。（二）因為他們是一個「新生」，所以他們首先而對了接受遺產和把握社會性質獨立藝術工作綱領這兩個課題，中國現在也孕育着「新生」，所以也遇見了這兩個課題，儘管兩國國情不同，但是他們所走過的路作為我們走路的參考，總是有價值的，所以我在前面說，我們很幸運已有了足資借鑑的例子。

蘇聯在過去的廿六年中藝術上的成就，當然尚未達到他們所預期的結果。阿歷克賽·托爾斯泰最近論蘇聯廿五年來文學的發展，就曾說：「蘇聯文學尚未成熟，缺乏風格……」又說「我們要求俄文的『新群』化，驅逐古舊的句子。一個良好作家的語言要有四萬字，而今日的某些作品却只用着幾百個濫熟的成語。我們要求更注意形式，因為蘇聯作家常忽略這一點」。他這批評很正確，由理論上看這也是必然的。不過雖說尚未完全成熟，但在這廿六年中蘇聯已有了有世界地位的輝煌的藝術作品，是已為世界所承認了。讀「靜靜的頓河」等小說，誰還能否認蘇聯洛霍夫在世界文學史上的地位，看到蘇德戰事發動前蘇聯農業展覽會中的彫刻建築和畫等作品，誰還能否認他們在藝術史上的紀念碑的意義，再如在戲劇史上，史且尼斯拉夫斯基體米雅還能不叫牠分佔一頁。有「寫第七交響樂的夏斯塔科維支，誰還能說蘇聯音樂上沒有成就。至於電影，中國看到的已經很多，牠比美國電影在藝術上說更為健康，也毫無疑問。想想廿六年在人類的歷史上是多麼短的一個時期；看看在人類那麼長的歷史中在藝術上的成就的質與量，再用比比過去廿六年中蘇聯在藝術上的成就的質與量，這一比較，就使世界藝術界不能不重視蘇聯的藝術的進出了。

蘇聯在很短的時間內有了很大的藝術上的成就，決不是因為蘇聯的藝術工作者個個都是三頭六臂，他們一樣是普通的人類，他們所以有那樣成就，自然要歸功於那柳暗花明的新村，當然藝術工作者的正確把握他們的使命，辛勤的努力也是不容忽視的。

我們就先來看看他們怎樣把握其社會性質樹立他們的工作綱領吧：

關於這一問題，蘇聯曾經有過相當時期的深入探討，中國有兩本譯過來的書（一）蘇俄的文藝論戰，（二）文藝政策，其中已有很詳細的關於這種探討的報告，這裏已不需要多說。這兩書所報告的內容中最叫我們注意的，是蘇當局對於文藝政策之慎重這一點。這也就是說蘇聯當局雖在工農專政的政治階段上，但對藝術工作却給予相當大的限度的自由。讀上述的二種報告，我們可以看出來蘇聯由一九一七十月革命到對經濟政策實行（一九二一年）後四年的一九二五年，蘇聯當局在藝術上是幾乎採取的放任政策，只要不在行動上反對政府的藝術工作者，政府不但不摧殘且授權瓦浪斯基，努力吸取他們幫助建設新文化，甚至因此引起青年急進的藝術工作者的不滿，起而抨擊這種政策。爲了解決這種對立，蘇聯當局仍不作專斷的決定而授權當時的蘇共中央委員會出版部長雅各武萊夫，於一九二四年五月召集對立的雙方，同開討論會聽取雙方意見，作爲決定政策的參考。到一九二五年七月正式決定了文藝政策，這就是蘇聯把握其社會性質樹立的他們的藝術工作綱領。這個政策在世界藝術史上都將是一個重要的文獻。如果我們細心的讀了這個政策全文的每一段，再想到過去歐美社會中盛傳的蓋毀蘇聯政府所採的都是魯莽滅裂手段的言論，大約誰也不能不有太不相伴的感想吧。這當然是因爲直到二次世界大戰爆發之後，歐美大部分的知識份子才肯平心靜氣的研究蘇聯，過去多半是基於直覺的厭惡，妨礙了他們的平心靜氣的科學精神，這與中國在蘇聯革命一發生孫中山先生就寄以同情，並注意研究其發展相較，自然是在這點上，歐華已落在我們的後面了。

我們看蘇聯的文藝政策，其中強調看到了農工專政時期，已不是要作「推翻」的努力，而應以「和平底組織

「作策」作爲第一計劃。就是已不再努力於破壞而應努力於建設。這一精神成了他們的政策的中心。在這政策下，他們提出來了下列兩點：

(一) 當然的要扶持無產階級的藝術工作者成長，但要防止他們的「自負」，凡對舊文化遺產和藝術的言語的專家取輕率侮蔑態度的，要與之鬥爭；希望把自己的藝術工作者養在「溫室」的嘗試也不能允許，對「同路人」要有最大的慎重忍耐；批評不能有命令的調子，並應樹立「學習呀」的標語；黨決不支持某一種的文藝底分派，而主張自由競爭。出版事業不能由一集團或文學團體（即或是最無產階級的集團也不能）合法獨佔，因爲這將絕滅無產階級文化的根！

(二) 因爲政治上雖然佔了優勢但在文藝上尙未能造出自己的文藝，自己獨創的藝術形式，所以對於同路人應努力使他們的觀念形態轉向，對於中立的觀念形態應持堅忍寬容態度，使其逐漸改變。

所以蘇聯雖自一九二五年起決定了文藝政策，但並不是絕滅他人只留下自己；或是一切自己獨佔，不許他人動手；把自己養到「溫室」裡，叫別人在室外凍死的政策。這還是在農工專政時期，到了蘇聯憲法頒布，藝術工作者的自由就更廣大了。

是不是政策說的好聽，結果並未照作呢？這當然是最重要的關鍵。否則嘴巴上好話說完，事實上壞事作盡，那裏還能產生藝術，所以我們不能只看政策的宣布，還要看事實上是否所作的與所說相符，這是我們以科學精神來研究問題的人應持的態度。從事實上來看我們也找到了蘇聯的確實踐了他們宣布的政策。最大的證明當然是廿六年來一切藝術作品的成就。如果蘇聯當局只說的好聽，行起來又是一套，那麼決不可能在廿六年中就有那麼多的成就。今日的成就，大部是舊社會的「人」的遺毒所造成，但精神却是全新的。還有什麼證例比這事實更可證明他們認真實行了他們所說的政策？如果以爲這種說法還抽象，那我們就再舉一些更具體的事例來看。所要舉的就是梅耶荷德劇場和莫斯科藝術劇場的一些事。

韋斯渥維·梅耶荷德 (Vsevolod Meyerhold) 和現在中國戲劇界都知道的史且尼斯拉夫斯基和馮米洛維契。丹欽柯，曾在十月革命前，在一個劇團（這就是莫斯科藝術劇場的前身）內工作過四年，然後分了手。史氏和丹欽柯走的是現實主義的道路，梅氏却走的是與他們相反的道路。十月革命後，史氏丹氏仍堅實的走着他們的道路，成爲社會主義的現實主義者，梅氏則掛起來一塊虛空的左翼招牌。一九二〇年梅氏曾被選爲蘇聯人民教育委員會的戲劇部長，在這時期內他主張改組舊劇場，主張純形式的，純外表的革命，輕視一切戲劇藝術的遺產，他這部長幹代很快就終結了，於是他又建立了梅耶荷德劇場以對抗莫斯科藝術劇場。

在這種對立的場合中，蘇聯當局沒有偏袒那一方，他們幫助了梅氏也幫助着史氏。直到一九三七年蘇聯十月革命廿週年紀念，全蘇八百劇場皆作紀念公演時，梅氏劇場上演四年來一個唯一的新的演出——「一個生命」，被大家公認爲是對蘇聯的曲解，受到各方的攻擊之後，全蘇藝術委員會才決議解散梅耶荷德劇場。解散還不是只爲了這一次的攻擊，而是因爲在很長的期間他的工作一點沒有成績。四年只演一個新戲，還是失敗的。在平日他的劇場中，觀眾也一天少一天這些緣因。而史氏丹氏的莫斯科藝術劇場，也曾有一個時期飽受左傾幼稚病患者的攻擊，說他們是「自然主義」的，又說他們的導演破壞了演員的「自由」靈魂，蘇聯當局並未予以干涉。到最近史氏已受到全蘇人民一致的讚揚，在出版史氏的「演員自我修養」一書時，莫斯科國立文藝出版局爲這本書所寫的序文却指出了史氏對於「潛意識」的許多強調說法，是不能同意的。出版局對其中有不能同意的觀點的書籍，一概爲之出版。凡這種種，大約已足可說明，蘇聯當局對處理藝術問題所採取的態度是儘量使他們有最大限度的自由發展與競爭。——也就是他們認真實踐了其文藝政策的佐證。

他們這種政策的理論基礎及其社會關係如何？是今日我們的藝術界同志比其成就更應當注意的核心問題。以下我們就來在這方面來作點研究。

在蘇聯文藝政策公佈之前關於藝術建設工作最初有着兩種不同的意見：（一）是託洛斯基等的意見，他完全

否定了無產階級文化建立的可能，他說無產階級的當政，是爲了使階級文化永久滅亡而開拓全人類的文化。無產階級當政是一個過渡時代，而且在這時代中鬥爭劇烈，也不暇造成這一階級的文化。(二)是反對託氏意見的，以爲所謂過渡時代的戰鬥，在時間上說不能說沒有休止的時候，在空間上說也不能全世界一齊進行。所以過渡時代，決非很短的期間。時間上休止的時候，空間上戰鬥在他地進行，在已無戰鬥的地方，自都有文化建設的可能，而且文化建設是決不會停頓中止的，戰鬥是多方面的，思想、藝術、人生的一切方面都將參加，於是自然就會產生一種戰鬥期的文化，所以無產階級文化建設不只可能而且不可避免。這兩項意見正是當時蘇聯政治上意見的反映，前者是和託氏的世界革命主張連繫着的，後者則是一國社會主義建設理論的反映。前者是幻想的，後者是科學的，所以後一藝術上的理論也和在政治上的一樣，獲得了勝利。

還有一個論爭就是無產階級文化是不是只有無產者才能創造的問題。弗理契教授，鍛冶廠派(蘇第一個無產階級文學團體)等都主張只有無產者才能創造無產階級文化的說法。但這一說法是立即被否定了。因爲(一)歷史上已有許多不是無產者而成爲無產階級文化先鋒的例子，所以不一定只有無產者才能創造無產階級文化。(二)有的人自幼就是勞工，但却可翻寫出來神秘的象徵主義的詩，所以判斷文化性質決不能以作者的身份來判斷。(三)前一種主張只有無產者才能創造無產階級文化的幼稚看法，正是表示一個社會入於一個新的階段時，一種勝利的興奮運動所造成的現象，也就是到了建設期仍想繼續着革命戰爭中破壞手段的錯誤。這種錯誤看法立即被正確理論所駁倒，才使蘇聯藝術獲得發展的可能。

所以在現在我們回顧蘇聯廿六年來的藝術史，我們感到在最初期，那真是危機四伏，如果不是蘇當局領導得宜，即不可能有今日的成就。蘇當局的領導得宜，是建基於他們的政策以科學的理論爲根據。他們懂得藝術須在有較大自由環境中才能生長，就時與藝術界以這種自由。於是藝術界中的理論的論戰才能展開，不同的藝術工作者，始各本所信從事於藝術工作。

讀在蘇聯確立了文藝政策之後，作爲一個藝術哲學者，又是當時的人民教育委員長負責實際指導藝術界責任的盧那卡爾斯基所寫的一些關於藝術的論文，我們可以知道他的主張是除了反動的宣傳藝術必須禁止之外，其餘就不想干涉。

盧氏是很能認識當時蘇聯藝術界情況的，綜合起來當時他的看法大致如下：

他認爲一般藝術家在社會變革的時候，常常有追趕不上的哀愁、失意，社會由資本主義的變成了社會主義的，在經濟上說藝術家依以爲生的市場改革了，他們的作品不合新市場的要求是他們要顧慮的；在精神方面他們自以爲是把最神聖的東西注入了作品，但對社會引不起來反響，（這種現象可能有兩種情形：（一）是藝術家老朽了，落在了民衆的後面；（二）是他超越了時代跑到了現代民衆的前面去。第（二）項的藝術家是稀少的，但將來他一定會得到民衆的讚賞。）也叫他們頹喪，所以在社會改革時藝術界一定表現出來混亂的狀態，藝術家可能對新社會懷着敵意，他們雖也不滿意資本主義，但以爲最好慢慢的改變，當前的改變是太快了。

所以他告訴他們社會主義在建設初期，難免遭了戰爭、饑饉的破壞之餘，仍將最大的自由給與藝術家，將使他們站到市場如何變動，而他們不受影響的地位上去。經濟上他們可不再顧慮物質的生存問題，精神上可注全力於他們自己的創作。（藝術家或視爲藝術勞動者而得到國家的扶助，蘇聯會作到。）不過只給藝術家以自由還不够，因爲自由是不帶積極性的，所以新社會不只解放了藝術家，還給他們以一定的刺激，因爲新社會可給藝術家以較他們過去生存着的舊社會更大的內在的生活內容，因此他相信在這新社會中藝術界中必將產生「藝術的集團」，大家來研究一定的同一計劃，建設人類的理想，建設都會乃至改造全球。同時藝術家的個性也將愈得發揮，獨創力也將更爲勇敢。

對舊社會的藝術家他是努力的誘導，勸他們爲新社會服務；對於新社會的無產者的藝術，他寄託着極大的希望，但他却知道距他們掌握文化霸權還有相當的時間，因爲無產階級是在全然技術無知的條件下，走進了文化創造

之路。在文學上也許好一點，在音樂，造形藝術等上面，就更加一層的困難，大約不經過多年的準備是什麼貨色也拿不出來的，雖然在預備的現狀上看，他發見新社會中的青年發展極為迅速，但因難依然很多。於是他又強調在蘇聯培植藝術的種種政策。

他把蘇聯的國家的藝術政策分成了四類，並定出來應急的處理方法。所分的四類為（一）藝術教育問題，（二）藝術和生產事業問題，（三）藝術和宣傳問題，（四）藝術保護問題。

（一）對藝術教育問題：他認為最大的問題是有科學思想的師資，依科學方法寫作的教材，完全缺乏。音樂學校是比較好的，因為他們的教授方法還守著研究藝術的真實的法則，但想作些改革，仍遭到音樂教授團的反對。造形藝術的困難就更多，他想應訂兩個根本問題的綱領，使教授方法科學化，使教授方法接近藝術生產的活的目的。他主張青年學習造形藝術的，應先學到成為藝術和藝術職業的「科學的基礎的東西」，以後再談傾向。他主張多養成藝術生產工作者，除了有特別才能的人外，純藝術家將限定很少的數目。對戲劇他也認為和造形藝術一樣的有許多困難，他也要求建立演劇的基礎的東西，注重實驗以便青年學習。

他對藝術教育擬定的總方針：（一）幫助有天才的人們，使其達於創作工作的極峯。（二）養成可以應付實生活的藝術需要的勞動者；養成大多數的全藝術領域內的教育家。（三）將教授方法的體系和綱領加以整理。

（二）對藝術和生產事業問題：他強調藝術在生產的功用上的重要，說這是世界的改造，由創造一隻杯子的模式到建設都市，開鑿海峽，都是藝術生產事業的目的。他把藝術的生產事業分為三類：（一）藝術的構成主義。就是藝術和生產事業完全融合在一起而實現了的東西。如實用的機械，在實用之外，還船注意到線的調和的結構。象汽車之造成流線型之類。這是在基本的形體構成上，加入藝術的目的。（二）藝術的裝飾。就是在一切的生產品上加以裝飾，如在陶磁，紡織，金屬，木製用品上加上裝飾之類。（三）藝術的家庭手工業。因為這是可以驗出的重要物品。對這三方面他都想加以幫助，脫離不好的，注入新的藝術精神。他主張製造日用品的勞動者

當受相當的藝術教育。而藝術家則應與工廠工程師接近甚至向他們學習。使在藝術生產事業中的勞動者藝術家，都迴醒覺起來。

(三)對藝術和宣傳問題：他說藝術的全領域，至少是真正藝術的全領域，離開藝術生產事業目的遠的，就無一不是宣傳藝術。並不是只有藝術的傳單和標語才是宣傳藝術。一張古典主義的繪畫也是宣傳的，宣傳而費家的理想。革命期中的宣傳劇，進行曲是宣傳藝術，新經濟政策實行戲劇音樂不再是直接宣傳的，而正期待着更偉大的新的藝術的出現，出現之後也將不會不具宣傳性。革命時的傳單標語藝術家，建設時期則將移向紀念品壁畫方面發展。他主張一切藝術都叫他們生長而看其成果，有非拔不可的雜草，自然適時的拔掉，他主張在蘇聯政治教育局內，在藝術蘇維埃形式上，創設藝術的唯一中心，審議一切有關藝術的原則性的諸問題和計劃的綱領。

(四)對藝術的保護問題：他以爲學院派的「純藝術」是指宣傳力薄弱或不以宣傳爲主要目標，於是其宣傳成爲無益也無害的藝術而言。像莎士比亞的「馴悍記」，是有宣傳意義的，目的是教訓喜歡爭鬧的女人，這顯向對蘇聯不只能容納且還是可嫌惡的。但仍看牠上演，看時還愉快的笑着，因爲蘇聯民衆已不會由那宣傳而得到不良的影響，遂可以好奇心來鑒賞牠了，牠雖是空虛的，但藝術才能是還包含着的。所以從形式上來鑒賞，也還有些意義。因爲在蘇聯的新寫實主義摸索前進時，對舊寫實主義的演劇方法，有研究的必要，所以對舊藝術之含有敵意宣傳的雖應予阻止，而洗鍊了的藝術也應予以保護。

因爲當時蘇聯藝術的領導人是採取着這麼穩健的政策，於是蘇聯的藝術界，才能隨着蘇聯社會的發展而有着適當的發展。在一九二一年實行新經濟政策之前，蘇聯的藝術最有表現的是文學，但也只是以鍛冶廠派爲中心的詩，內容是興奮的洶動的。歌頌革命的世界意義，嚮往着解放的狂熱，微微的高唱宇宙之大等類。這也是那時代蘇聯社會尚在混亂中的表徵。一九二二以後，社會改變，曾使許多藝術家迷惘莫知所從，靠了當局的扶持，終把他們領入了新寫實主義的正路，於是蘇聯的文學才由抒情詩主導的時代，轉入小說的主導時代，其他藝術也有類

似情形，如繪畫，即曾一時盛行未來主義，其後始導入新寫實主義。而為蘇聯的建立新社會的鬥爭及在暴風雨中保衛這新社會的進程，留下了不朽的紀念碑，如蕭洛霍夫的「被開墾的處女地」，不只是文學上的價值很高，就是在改造社會的政治家，不也是一本很重要的參考書麼？這種例子是舉不勝舉的。最近反納粹戰爭發動，又給蘇聯藝術工作者以更接近人民接近現實的機會，叫他們更認清了保衛這新社會，這祖國的鬥爭的意義，所以在戰爭中蘇聯已有了許多值得注意的藝術作品出現。愛倫堡的許多報告文學，提哈諾夫的列寧格勒的故事，馬爾沙克的諷刺文學，夏斯塔科維支的第七交響樂，（宜出他在列寧格勒被圍攻時的感受）許多漫畫家的反納粹漫畫，（桂林會展過一部份）最近更知道他們有許多畫家在以蘇聯的英雄和納粹的殘暴作主題而作畫，如魯阿蘇斯基畫了納粹強迫蘇人充苦役的黑暗情形，摩却爾斯基，畫了潘菲洛夫師團廿八個守兵至死不退，守住莫斯科的故事。一四三三年曾在莫斯科國立特別契阿可夫博物館有一個戰爭繪畫的展覽，上述作品就是展出了的許多作品之一部。此外像紀念的彫刻，建築，（如史達林格勒之重建），以戰爭為題材的電影戲劇，（如席莫諾夫以寫劇本「蘇聯人民」；反對戰時過度樂觀現象，而獲史達林獎金。）也在廣大的開戰，這都說明蘇聯藝術將有更豐富的收穫。蘇聯當局在戰爭中竭力鼓勵着藝術作家，史達林文藝獎金的設置，幫助作家到前線等努力，當然是造成那收穫的主要原因。

蘇聯自建國以來在千頭萬緒千百齣的時代，在建設順利進行的時代，在抗戰時代，都能確從科學的觀點上把握住其社會性質而建立其領導藝術工作綱領，對其他國家自然是很好的榜樣。所以現在，雖歐美已一改其對蘇的觀點，而在讚揚着過去蘇聯物質的建設，這仍只是皮相之論，蘇聯的精神建設，是不能和物質建設分割開來看的。所以如以蘇聯的建設作參考，這一全體的把握的觀點，非常重要。

前面我們曾說到阿歷克賽·託爾斯泰說蘇聯文學應更注意形式，因為蘇聯文學的內容是新的了，但還沒有相稱的新形式來適合的表現牠。這一現象在蘇聯，文學之的其他藝術，尤其是造形藝術上，更表現的明顯。蘇

聯藝術領導者對這一點是早就看到的，所以「批判的接受遺產，創造新的內容，和新的形式」是很早很早就提出來的口號。而在實踐的努力上，他們也竭盡全力。前邊我們所引的文藝政策中，盧氏的意見中，關於接受遺產之重視都是明證。

盧氏對接受遺產的安排，是一面想使藝術的基礎訓練，用科學方法整理出來，在學校中教給青年，一方努力保護過去的藝術，使青年有所借鑒。在接受遺產的精神上，他甚至比歐洲的學院派藝術家更認真，不過他是以科學的精神作批判的接受，而不是盲目的崇拜。他曾舉兩個例子說明歐洲藝術的頹廢，（一）法國邁倫省萊鎮寺院破壞了一部，要改修竟沒有建築家承應這工作，只好不修。（二）藝術家安台開爾在巴黎，想請巴黎學院教員們當衆寫名書，以示範於青年，竟沒有一個人肯作，理由據他們說，那些名書比他們自己的書價值低。安氏却說大約是他們誰也不能。所以他主張以科學的方法建立起來接受遺產的基礎，然後由藝術工作者自己去創造新形式表現其所擬表現的新內容。這確是領導藝術工作者的一條正路。

傑史且尼斯拉夫斯基體系，就是應着這理想而建立的，從來沒有過的「訓練戲劇演員的科學方法。」雖然評價尚未十分確定，但已是以「有」代替了「無」，這就是進步，這就是蘇聯在藝術形式上也將有新的成就的先聲了。

許多人也許不能了然爲什麼L·托爾斯泰，曾在一個時期在蘇受着指摘，以後又印行起來他的全集。盧氏也是指摘過托氏的，這要看前引盧氏對藝術保護問題的意見就了然了。過去內藝術作品是有可資摘取的地方的，但如果其宣傳有害即應阻止。不過那有害是有時間空間性的，在蘇聯社會發展到已不慮唯心的托爾斯泰思想會成害的時候，把托氏的作品作爲遺產，批判的接受，有什麼不可以？就據我們這研究以托氏的「什麼是藝術」中的意見開端，只要我們並不同意他的以宗教作爲藝術最高指導的結論，而摘取其正確的部分，自是不但無害而且有益的批判接受了！

以上所述關於正確把握社會性價值樹立藝術工作綱領以及接受遺產問題，藉清蘇聯廿六年來藝術發展的實例來說明，應可使大家得到不少啓示吧？但這所能給我們的也只限於啓示，而不能效顰摹倣。因為藝術的發展，決不可能與社會分離。蘇聯的藝術的發展，是適應着蘇聯社會的發展的。在中國的土地上決不會產生蘇聯那樣的藝術，猶如只有梨樹才會生梨子一樣，勉強效顰，因為土壤不同，所收的結果一定是「橘逾淮而爲枳」。這一點是我們的藝術家必須首先把握的，把握了這社會性質不同的基本要點，那麼以蘇聯的一切作我們的參考，那參考價值，就很高了！

第六章 藝術遺產的批判接受

基於以前五章之研究，使我們已較接近於樹立中國藝術工作綱領這一工作。但以上研究者皆以歐洲藝術爲骨幹，目的既爲樹立中國藝術工作綱領，自有以專章來研究一下中國藝術的必要，本章即擬以此爲中心作些探討。研究中國任何學術，在目前真是令人有回對着一團亂絲之感，一切都有待於用科學方法整理，而一切都尙未着手。所以想作中國藝術之研究，實在是一個非常困難的課題，爲此本章的研究，大致將完全是個人的武斷，其正確性是亟待有專門研究的同志糾正的，作者只是想貢獻出來個人的大膽假設，樹立大膽的假設，在作科學的真理探求時也是不可少的步驟，所以這些假設，也許不無一些幫助對於中國藝術界同志。

首先我們應來談談中國藝術的傳統問題。

對於遠古，全世界人類到現在知道的，都還很有限。對於全世界人類是否出於一源，誰也很難作肯定的答覆。因爲依據世界考古學家發掘所得的材料，還沒有可以答覆這一問題的依據。有些外國人說中國人是由西方移殖到中國來的，這意思也許是假設中國文化出源於西方；中國人也有些說中國人決不是由西方來的，而謂中國文化

是獨創的文化。雙方都引經據典，搬弄石頭，考究金屬器皿工具以為佐證，其實都是先有了結論，再搜尋證據的研究。都談不到是科學的研究。報載顧頡剛近在重慶講演以為周口店北京人遺骨的發見，就可證明中國人不是由西方移植來的，報載顧氏的話是否有報告錯誤的地方不得而知，但說周口店的發掘即可證明中國人決不是由西方來的就嫌有點武斷。北京人被斷為距今約二三十萬年前的始石器時代的人類，（因為同時有骨器及火的發見，考古學者仍在懷疑這判斷的正確性）另據歐洲考古學者的說法，「現代人」是在冰河時代（距今約二萬五千年前）以後才發見的，在這以前的人類發展到某階段曾經死滅，歐洲的發掘所得晚於北京人的人骨，都被斷定不是現代人的祖先。在我們沒有確證可證明我們確是北京人的子孫之前，在我們未明瞭北京人的詳細歷史之前，我們取「存疑」的態度，實比下「斷語」為科學。而且中國人是否西方移植而來，實在是不必急於爭辯的問題。我以為中國文化在過去之曾自成一個體系已是不爭的事實。中國曾自西方吸取文化，但已中國化，也就不再是西方文化了。中國曾吸取印度文化，但中國化之後，也不是印度的文化了。因為歐亞海道交通發現較遲，歐亞陸路交通，時通時閉，又因為到底古代交通落後，使歐亞天然的各形成一個獨特環境，所以中國的文化發展成了另一體系，中國藝術也遂跟着自成了一個體系。斯坦因在新疆甘肅一帶的發掘認為希臘風藝術傳入中國，印度藝術之隨佛教入中國更是公認的事實。中國藝術是接受過外來藝術的，但她的社會環境，使之中國化了，這大約沒有人會否認。因此我們研究中國藝術，說中國的藝術自成一個體系，自具獨特的傳統，我們今後一定要沿着這體系，發展這傳統，總是不錯的。

中國的藝術雖有他獨特的傳統，可是由於他的社會發展的特性，就是封建社會時間特長這一事實，大大的限制了牠的發展。過去曾有人以五四運動比為歐洲文藝復興運動，大體是有些相類的。五四之前，中國文化確實是在作兜圈子的發展而不是直綫向前發展，這文化的相當的停滯現象，也有點像歐洲的中古黑暗時代。也就為了這種社會發展的停滯，造成了今日中國的一切落後。有許多人以為中國只是在科學上落後，以致在物質上落了後

，至於精神上我們是並未落後的，這種割裂的說法當然完全錯誤。儒家的中庸思想，道教的遁世主義，大大的削弱了中國人在生活中的鬥爭精神。苟安，向一力一屈服；定命論，理想世界不在現世等觀念，自然影響着物質的進步。研究作為社會上層建築的藝術，就更可發見精神落後的跡象。

中國藝術在最近幾世紀中是都被視為「文人餘事」的，專一的藝術工作者，都被視為匠人，社會不予重視，任其自生自滅。於是藝術往往以人傳而不是以藝術價值傳。統治者在多年的相傳的統治經驗中，深通了儒家的一民可使由之不可使知之」的理論，對老百姓力求其冥頑無知。對於已「知」的知識份子，則以爵祿籠絡，然後嚴密文網，並竭力定雜糅了道教思想的儒家思想為一尊，使其完全就範。以致在中國藝術上連寫實主義都不可能有一較茁壯的生長。因為藝術已歸文人專利。文人則被賦以忠君頌聖的任務，自己飽暖，老百姓的痛苦遂可視若無睹，偶有失意亦可以淡泊出世而鳴高，心上且希冀着再登主子的寵遇，也不會想為老百姓的不幸鳴不平，所以中國的藝術中，為藝術的藝術的傾向遂適應着其社會而成為主流也就限定了牠的進步的可能。

假如我們能客觀的研究一下中國各種藝術的傳統，當可以相信以上的說的真實。

在文學上，由漢賦、六朝散文、唐詩、宋詞、元曲、清小說來看，頌聖，自我陶醉的內容佔着多高的比例，道及民生疾苦的佔着多高的比例，道及民生疾苦而強調反抗的則幾乎更鳳毛麟角般的不易找到了。當然這一部份是由於統治者的毀滅，如清乾隆在乾隆卅九年至四十七年前後焚書廿四次，共焚書一萬三千八百六十二部即是一例。而知識份子的明哲保身觀念，也是使中國文學萎頓的原因。像宋朝的黨莊在黃巢變亂中，目擊社會動離，民衆痛苦慘狀，寫了一篇秦婦吟，立刻風行，而被稱為秦婦吟秀才。但他自己後來却極後悔作了這件事，甚至在家戒中寫出不許垂秦婦吟帳子。這篇長詩自然沒有流傳下來，直至最近距他在世時已近千年，才經英人斯坦因和法人伯希和在竊取敦煌的寶藏中，發見傳抄的這篇長詩，而叫我們知道了原詩真象。豈非長寫了又後悔的，不敢寫的更自然更多。所以到今日存下來的杜甫白居易等的寫實主義的詩，已成了中國文學中極寶貴的遺產了！

也許有人以為水滸是有反抗思想的小說，殊不知那是靠了受招安平方臘而得保存的。到今天這部小說的作者是否施耐庵，仍不無疑問。寫這樣一部小說誰不敢出面。自難怪我們的小說只有四遊記紅樓夢三兩演藝等不是描寫神怪，就是知識份子的頹廢生活，再不然就是強調「皇朝正統」思想的作品了。以上所舉還是優秀的作品，等而下之的，雖數量極多，有的且是極俗俚的，但在其中要找找敢說民生疾苦強調革命思想的作品却也找不到。可見封建社會中的專制淫威，早對一切識字的人都起了作用。

這樣的中國社會環境不只限制了中國文學的內容，也妨害了中國文學的形式，中國文言口語的分離，也是牠的環境造成的。要使文學在內容虛空的路路上發展，自然造成了只重形式的一切文體。駢體文，律詩就是這樣產生的。形式一或唯一的要件，自然與實生活離愈遠，於是文學成以知識份子的遊戲，老百姓與文學絕緣，使中國的口語也成了語彙不豐富的語言。因為在日常生活之外，無何使之豐富的機會。五四運動雖然舉起了文學革命之旗，也只是舉起了旗而已，口語雖被一下子提高了地位，但牠實在肩負不了那太大的使命。近年來大家才從實踐中體驗到中國文學創造中，語文這工具尚有問題，魯迅的硬譯只有認真作過翻譯工作的人，才能懂得他的苦心；而科學的文藝批評家，也一定可以發覺，我們今日的作家們，在文字這文學的表現工具上是如何的貧弱。

上溯到中國封建社會形成的初期，中國的文化的确是曾有過一個燦爛的時代，文學也曾有過牠的生氣充沛的創作，語文也曾有過配合的發展，離諷就是最好的證例，這是伴隨新社會以俱來的朝氣，以後跟着封建的社會的蛻變，文學隨着走入了歧路，一切發展也成爲畸形的發展，終至於跟着封建社會的衰滅而日趨萎頓。在這過程中改朝換代的時候，或偶有一個開明的皇帝的時候，使文學稍有些發展，但是主要的向歧路向衰頹的趨勢是未嘗改易的，所以中國文學無論在內容或形式乃至於語文這工具都有待於新的創建。這創建當然不能拋却過去的遺產。但批判的接受遺產，這在中國真是談何容易，沒有人爲青年科學的整理出來中國文學的遺產，只喊應該批判接受，這和一天空喊保存國粹，是一樣的無補實際。也就是和皇帝怪沒米吃而餓死的饑民「何不食肉糜」一樣的令人啼

實非的主張。

在繪畫上因為過去的遺產，未經發掘整理，到底有些什麼遺蹟，我們都很模糊，作何論斷自然太早。現在保存下來的繪畫，大部是文人畫，中國名畫現存於世的我們只知道有紀元後三世紀中的顧愷之「女史箴圖」現藏倫敦博物館，比這再早的應當有的佛教壁畫，紀念功臣（如靈台廿八將），以及帝王的圖象，現在多已湮滅，民間藝術尤其是佛教藝術，在西北（漢唐間曾為歐亞孔道）的高燥黃土層和流沙中雖經外人部分的發掘，但未經中國專家的科學整理，對中國繪畫史也沒有什麼的重要材料貢獻，由漢代石刻上（如紀元後一世紀中彫刻的漢孝子郭巨墓上的享堂（在山東肥城西郊）中的石刻，係深刻自係畫後才刻的。）我們只可以看出来一點其作風與錢之渾用，此外就知道的很少了。中國歷史上雖然有許多誇大的描寫，例如史記秦始皇紀關於阿房宮中的記述，漢賦尤其是班固西都賦對於未央，昭陽，建章諸宮的描寫，似乎宏麗無比，其中自然應有無窮的藝術裝飾，但現在已沒有了一點材料可資研究。更早的周代金屬器皿上雖有些裝飾花紋，但作為古代繪畫的研究自然不夠，所以在紀元二世紀以前的中國畫，到現在我們還茫然無所，知漢代以下（紀元前二世紀以後）由歷史的記載，我們雖可想到牠作為輔助政治宗教以及作為裝飾藝術的應用極為廣泛，但是遺物已全不可得，這當然與工具也有關係，譬如確由秦將蒙恬而創始，紙如確由漢蔡倫才盛行，則中國用毛筆畫在紙上的畫自然在紀元前一二世紀間才會有的。其他工具作的壁畫（假定有以竹筆蘸漆而作者），因為中國建築之以木材為主，壽命不可能太久，自然壁畫也隨而喪失。是以今日中國畫之保存下來的，都是晚唐（紀元後八世紀左右）以後的作品，這時中國繪畫的藝術而藝術的傾向已經抬頭，更經以後帝王的努力扶持這一傾向，以致所有遺物遂多為「文人畫」了。宋太宗組畫院的與現實脫離了關係，使中國繪畫步入了頹廢時代。宋以後的繪畫，不是臨摹前人，就是趨於寫意，這傾向自是宋初畫院的影響。於是中國畫家，甚至身歷亡國慘痛，在藝術上却毫無表現，像八大山人（朱大耳）石濤（苦

瓜和尙)兩個人都是明朝的宗室，明亡變姓名不肯在清朝作事，作畫都極有名，但有名却不是因為他們畫了亡國的慘痛，而是因為他們所畫的「文人畫」更豪放不羈，而成爲「新的墨蹟」的追求而已。清代繪畫在文人畫之外，曾設有如意館養成職業的畫家，並且有外國人參加，如比較有名的郎世寧，比較有名的作品，如香妃像，但是也沒有什麼新的成就。外人的影響，是在花鳥寫生上（仍然是與人生無關的藝術）略起了些作用，而郎世寧與其說是他帶來了歐洲的影響，無寧說是他來接受了中國的影響，看收藏在北平故宮博物院他的作品即可證明。

所以回顧中國繪畫的傳統，在內容上現存繪畫自然是沒有什麼可以攝取，就是在技巧上可資鑑取的，也是非常微弱。在中國繪畫史上，最寫得有聲有色的墨道子，說他給景雲寺畫「地獄變相」，使人看了毛骨悚然，屠夫爲之改業，技巧上必有些可取，但是也已湮沒無存了。中國繪畫的遺產現在可注意的，主要已只餘線的運用。中國繪畫的色彩，也是受了爲藝術而藝術的傾向而阻礙了他的發展。在唐代始分的中國山水畫的南北宗，是大家都知道的，中國山水畫到今日都是南宗王維（一位官至右丞，但是安祿山反時被擄，就又作了安祿山的官的知識份子）的一脈最有發展，至於北宗李思訓這一體系却非常衰微。但是李思訓的金碧輝煌的色彩，和他奉唐玄宗命在大同殿畫四川嘉陵江山水（時爲紀元後八世紀）數月始畢的不苟精神，在色彩與構圖方面是都會有些特殊創造的，但是不幸遇到了文人畫的盛行，主張寫意不求形似，又主張淡泊不事富麗，於是構圖，色彩的發展遂陷於停頓。我們知道經中亞細亞的歐亞陸路交通，在漢代（約爲紀元前一世紀之中），業已開始，到了唐代李思訓的時代，（八世紀）中亞細亞的歐亞交通固已早暢通，海道與阿拉伯波斯諸國教國的交通也已暢通，這也是和歐洲的間接的通道。回教、景教，都已傳入中國。在這時期正是拜占廷（Byzantine）藝術在中亞細亞及歐洲發展的時期，其奢華富麗的色彩，一定會伴隨着如波斯織氈，或景教回教的宗教藝術品傳入中國，中國畫史曾承認李思訓的色彩是有印度佛畫的影響，其實影響着中國繪畫色彩的必不只印度佛畫，回教宗教藝術也一定有相當影響。但是不幸却被爲藝術而藝術的傾向，更適於南宗發展的關係，把牠給殺了。中國繪畫形式上被殺的還不

只色彩，連構圖的進步都受了影響。北宋山水雖也是一種藝術而繪畫一的藝術——山水畫，但是其調子對於樓台建築是努力運用合乎科學的透視法而經營的，沿着這條路發展可說另創出來一些新的藝術，結果爲了寫意盛行，科學的透視法與中國的繪畫也愈來愈遠了。有許多人以為歐洲的純風景畫到十七世紀才在荷蘭出現，我們在八世紀風景畫已極盛行而自傲，殊不知阻礙中國畫發展的也正是他們引以自傲這件事。

當然這種說法，是就主潮概括來說的，有些主潮外的例外，以及不爲皇帝文人所齒的民家的風俗畫手工藝方面，在這至少有二千年繪畫歷史的古國中，當然有些是有可以學習的。但是這些比文學的遺產就更困難，有許多材料尚在地下需要發掘，有許多材料已經佚散，需要搜求，有許多材料雖然在政府或私人收藏中，但需要予以科學的整理，然後才談得到批判的接受遺產。

在彫刻上，中國彫刻的發展與中國繪畫的發展不同，中國繪畫，因爲文人把繪畫列入了「文人餘事」，終致獨佔了畫壇，把繪畫帶入了牛角尖，彫刻則只有「篆刻」這很小的一部門被列入「文人餘事」，彫刻的主要工作，是不可以餘力從事的，文人只好放手，於是在除了皇帝就是「士」最重要的社會中，從事彫刻的人，遂被輕視爲匠，這卑下的地位自然影響了彫刻的發展，中國彫刻之不發達，這是很主要的因子。中國現存彫刻，周代鐘鼎裝飾之外，就卑卑而提過的漢郭巨墓上享堂的陰文石刻了。和這些石刻時間差不多的（紀元後一世紀）現存石刻，沒有山東嘉祥縣出土的武氏祠石刻。以那從事武樂與執金吾武榮二人祠中的石刻爲最可注意。武氏祠的石刻和郭巨墓上享堂石刻，彫刻時間雖相去不遠。（郭巨雖爲前漢人，但石刻却作於西漢永建四年，武氏祠石刻則作於後漢建和年間），但主要不同的是武氏祠石刻已不是陰刻而是浮彫。這兩種石刻的內容類別起來，有的真實生活的描寫如車騎行列，狩獵、禽獸、耕種、植樹、樓屋、舟車、戰爭、燕飲、樂舞、庖厨等。有的是歷史，如周公輔成王、文王、武王、孔子、秦始皇、信陵君之類，有的是神話，如貫胸國人、天吳（八首、人面、虎身的水怪），三身（大荒怪物）曾公，北斗星君之類。由這內容可以看出在中國繪畫和彫刻於受到佛教影響之前的傾向

，那都是與人生密接着的題材。日常生活之外的歷史與神話，可看作當時人生所必須具備的教育常識。至於表現方法，當然是古拙的。但我們由歐洲彫刻的發展過程的例子來看，相信如果環境能夠適於這種藝術發展，從這基礎上可能得到很大成就，可惜中國沒有給它那種環境。到現在我們所知道的中國彫刻由漢代浮彫發展到鑿影已經是佛教的宗教藝術了。而且因為這一部門材料比繪畫更難被人好好的研究過（科學的研究就更談不到），所以我們所知道的實在太少。山西的雲崗石刻，河南的龍門石刻，四川廣元的千佛崖石刻，是中國現存彫刻的寶藏，但因為沒有人對這些材料作深入的研究，我們只看見一點照片和傳說的製作時代，如即據以論斷自然等於信口開河。不過這些都是佛教（也有道教的）藝術是毫無疑義的。除了石刻之外，我們今天知道可以作為研究彫刻材料的，還有漢瓦，漢以下的土俑，唐以下的塑像，（最有名的今日仍存在的，如再直的唐楊惠之所塑佛像。）以及以後用金屬、木質、玉、牙、瓷、陶等物質，彫刻、塑造、鑄造的藝術品，其中最主要的也還是佛像神像。由這些現存的我們知道的材料來作粗淺的觀察，中國的彫刻在漢以前是和人生密接的，也許還有許多至今尚未出土的好藝術品，我們還不知道。漢以後，中國的彫刻主要是循着兩條路線發展，一條是佛教道教的偶像的彫製，在宗教的信仰心鼓舞下製成了不少大的石彫，前述的雲崗龍門的石刻都是這一類。小的一切物質的神佛的彫佛就更繁多，但以作者或為信仰或為金錢而製，收藏者也不以為它是藝術品而認為他是崇敬的對象而收藏，所以有好的製作保存下來也不易知道牠的作者和時代。另外一條路則是作為皇帝以及一切士大夫富豪的欣賞品，一切貴重物質的彫刻如玉，象牙，珊瑚，瑪瑙，水晶等皆是。這一類彫刻物中又可分為陳設物，文房用具，婦女飾物等種類。為了作飾物，也為了那貴重物質的不易得，就必須趨向纖細小巧，為了作陳設物作文房用具，就必須顧及士大夫的一般趣味。於是中國繪畫的為藝術的藝術風氣，又在這裡侵入了彫刻，試看中國的小件彫刻，除了神佛像之外，就是植物禽獸山水，絕少人像就可證明了。

所以中國的彫刻除了作為宗教藝術而外，依我們今日的知識論斷，是沒有什麼偉大的，足以代表中國文化的

作品。只在小巧手工藝的方面，也許還有些民族工藝的價值。這自然是受了宗教和中國文人的意識形態的影響而形成的結果。

宗教彫刻既是中國彫刻的主流，宗教彫刻在技術上留給我們一些什麼遺產呢？不幸的是宗教的意識形態不只限制了中國彫刻向人生方面的發展，且限制了牠在宗教教義之內的技術上面的發展。我們研究世界彫刻史，看出最古的埃及浮彫到希臘羅馬的彫刻發展過程，我們可以看出來那發展是由平面到立體，由呆靜姿態到生動的姿態。中國的彫刻大約是在由平面到立體這一階段完成之後，就遇到了佛教的傳入，道家的發展，其精神都是遁世的，是排斥動而趨於靜的。佛像的姿態主體是趺坐，立像也是靜的，只有鬼才是動的。所以只有在地獄的誇張上才有動的彫刻，但是這是以醜惡為目標的，又非主體的目的物，盡可任意為之。所以中國彫刻不能不停頓在靜的定型上面。面貌衣紋都固定下來，於是動的彫刻在中國就難產了。看歷代帝王陵墓上的鸞仲，這是沿著更古的傳統下來的裝飾，與佛教無關，可是也都是沒有一點動の意味，人是靜靜的拱立着，獸則捲伏着，雖說這是墨守傳統使然，但是宗教的影響與技術的停滯在靜的表現上也是一種緣因。

宗教限制了藝術的發展，歷史上有許多證例。像初期的基督教，就曾限制了歐洲彫刻的發展，因為基督教反對描繪神，紀元後一世紀內釘在十字架上的耶穌都沒出現過。這也是有意識的，因為當時異教徒的廟宇的偶像，都是彫刻的，為示區別，所以不要。以後在聖經故事以藝術表現時，他們也多採用浮彫，忌用整彫，尤其忌用過去藝術傳統中常見的裸體，所以歐洲彫刻受了基督教的影響實在不小，直到文藝復興期，密開則琪羅才又發展了希臘羅馬彫刻的傳統，把豪放的姿態與人體肌肉底猛烈的運動在他的作品中表現出來。他受教皇保羅第三委託為息斯丁禮拜堂作的壁畫「最後的審判」，工作七年才完成，是他的大作品之一，但是那雖是偉大的作品，却不是宜揚基督教義的作品，因為他所表現的狂熱精神完全是非基督教的，而歐洲的彫刻却由他的身上獲得了新生。由這旁證，可見說宗教限制了中國的彫刻，是一點也不錯的。這樣說來，中國彫刻也是受了社會的限劑而走上小路

，接受傳統也是先要發掘整理才談的到。

在建築上，中國的建築歷史上曾有過一個很燦爛的時期。不過中國的建築藝術由歷史上來看與歐洲的建築藝術其昌盛的緣因略有不同，中國建築的昌盛似乎是由於人的（帝王）生前死後的享受與尊榮的要求，歐洲建築的昌盛則多與宗教的要求有關（羅馬大圓劇場之類是例外）。茅茨土階自不足以示帝王的威儀，宮室之美，在儒家也以爲並不是不應當。只要行「王政」，經營宮殿固與老百姓也樂意效力。所謂「經始靈台，經之營之，庶民攻之，不日成之」。就是孟子鼓吹的如行王政，可使百姓樂於爲王供力役從事建築的說法。可知在周時，宮室的經營已極普通。殷墟出土的甲骨文及金文中「宮室、宅、家、門庭、廡戶、」諸字已都有了，也可說明建築在殷周時已有相當的進展。但進展到什麼程度，還有待於考古學者的研究，不只殷周，就是秦漢，中國藝術很發達的時代，我們也只是由歷史上看到記述，當時建築實際發展到什麼程度也待考。史記秦始皇紀說「廿六年（紀元前二二一年）秦每破諸侯，寫放其宮室，作之咸陽北阪上，南臨渭，自舞門以東至涇渭，殿室複道，閭闔相屬，所得諸侯美人鐘鼓以充入之」。又一卅五年始皇以爲咸陽人多，先王之宮廷小，乃營作朝宮，渭南上林苑中。先作前殿阿房，東西五百步，南北五十丈，上可以坐萬人，下可以建五丈旗……」秦始皇在中國歷史上是與隋煬帝並稱的喜歡大興土木的人，中國在世界上有名兩大名蹟，萬里長城運河，都和他的名子聯在了一起，萬里長城是今日尚在的建築古蹟，這一道長城本是秦始皇因過去六國的長城，加以連接補修而成，以後又經歷代修建，早非原物。但在甘肅河西走廊一帶的長城，却有的長秦前後的遺物，英人斯坦因西域考古記，中對長城的研究，謂爲係以樹叢爲骨幹而用版築的黃土墻垣。甘肅河西一帶的長城除嘉峪關爲清代以磚修葺者外，餘皆爲黃土墻，已離伊我們據此以論秦代建築。漢代建築歷史記載也極輝煌，如前面談及的班固西域所述的長安各宮的壯麗，即爲一例，但多不具體。可以叫我們略有具體認識的像漢書王莽傳，謂王莽「博徵天下工匠，起九廟，太初祖廟，東西階北各四十丈，高十七丈，餘廟半之，爲銅薄櫺，飾金銀彫文。」又博徵漢書梁冀傳，「冀乃大起第舍，而（其志

（亦對街爲宅，彈極土木……堂寢皆有陰陽奧室，連房洞戶，柱壁雕鏤，加以鋼漆，窗牖皆有綺疎青鎖，圖以雲氣仙靈，臺閣周通，更相臨望，飛梁石蹬，陵跨水道……又廣開園囿，採土築山，十里九坂，以象二嶠。深林絕澗，有若自然。……）又侯覽傳「侯覽前後奪人宅三百八十一所，田一百一十八頃，起立第宅十六區，皆有高樓池苑，……儼類宮省。預作壽塚，石郭雙闕，高廣百尺。」不過雖較具體，可是也仍不能叫我們具體的描寫的出來漢代建築進步到什麼地步。

只憑個人的臆斷，我對於中國的建築的發展認爲（一）秦漢時代，大約是中國的建築很有發展的第一個階段。秦始皇的每破諸侯，寫放其宮室，作之咸陽北阪上，一定有使中國當時的各地建築形式有了一個比較和交流的機會，而伴隨着社會性質的由奴隸轉入封建，使建築有了一種新的發展。但土木是建築的主要材料用石的時候不多。用石大約多爲修頌陵墓的時候，石闕是常在歷史上見到的，但以石爲主要材料建宮室很少看見。（二）中國建築宮室必有園囿點綴這也是一個特點，皇帝的宮殿固多如此，富豪也一定是宅第之外附有園林。（三）對中國建築最有關係的一個問題，就是依據儒家的政治理想而形成一種階級體制，什麼階級才能建造什麼樣的住屋。如身分不够，即使有錢建造，也叫「僭越」，這僭越的大帽子對中國建築藝術實在是一種很大的傷害。這思想一直到清代仍然存在，而漢代即已正式形成。爲了僭越而丟了腦袋被抄家的事，史不絕書，以致建築只有皇帝才有權怎麼建築就怎麼建築，於是研究中國藝術遂非研究帝王宮殿不可，平民即使有錢也不敢建築太好的住屋招禍。漢以後佛教道教寺院會發展了建築藝術，研究中國建築宮殿之外，寺院可以列爲第二對象。不過六朝雖是佛教寺院建造多的時候，然而佛教寺院也遭過普遍的破壞。唐武宗的毀寺逐僧，即爲最著的一例。他共毀寺四千六百，招提闍若四萬，僑僧尼爲民廿六萬五千人。再說寺院的建築也是以土木爲主，這和帝王宮殿一樣，中國很古的建築爲了牠本身的不能耐久，叫我們失掉了研究寶物的機會。在陝西河南一帶，也許還有可能叫我們發見一個埋在地下的古代的城，像意大利之在一七五三年又發見了紀元後七十九年因火山爆發被埋在地下的明卑城一樣。不過

古代名都之在地下的大約是沒有的，於是我們研究古代中國良好建築實物的機會就太少了。在新疆沙坵中斯坦因曾發見過漢代廢城的遺址，中有不少有價值的遺物，但對建築除了證明用土木爲主及其設計大略之外，已很難再得到什麼。這種普通的小城，本不會有好的建築藝術供給我們研究。所以中國建築的黃金時代——漢代的建築，至少在今天是已無從知道。漢以後的建築，我想大約宮殿即大體定型化了。寺院也不能在階級體制的規定中成爲例外，也漸定型化。寺院似乎攝取印度的影響不多，只有僧人的舍利塔等是印度的，這大約是因爲建築的地理氣候條件比較大的關係。所以中國寺院遂是中國宮殿的仿效物。六朝建築也會很有發展，皇族外戚富豪爭修園宅，揚銜之伽藍記中所記各情形可見一般。石崇王愷一些窮奢極慾的人，自應有些建築新花樣的要求。其後隋煬帝每月役丁二百萬造東都，由江南運大木至東都，州郡遞送，往還首尾不絕至千餘里，又建歷史上著名的迷樓，役夫數萬，經歲始成，也應是大建築，可是仍是一樣不可見到了。不過運大木一事可以叫我們知道土木仍是主要材料。所以在今天研究古代建築最有價值的憑依，恐怕要是朱啓鈴在十多年前重印的宋代建築書「營造法式」了。這本書印的不多，在自由中國已不是一案即得的書，但這書也只能叫我們知道今日我們還能看到的一些大建築的來源。中國建築發展史上是沒有什麼大的革命的。其緣因恐不能不歸於階級體制的確定這一件事！研究中國建築，今日世界都矚目於北平，這是集元明清三朝經營的結果。北平元時叫大都，爲元代政治交通商業的中心。馬可波羅遊記中，對其建築，曾有稱許的記載。明代初定都南京，永樂中遷都北平，因元代之建設而擴大改造；清代入關即定都北平；歷代不斷修建，海軍經費之化爲圓明園尤爲著名。北平現存建築多仍爲元明清以來的遺物，時間是由十三世紀到今日。不過元代的建築已很少見，即有亦多經明清改修，現在能在北平看見的建築較老的大約是明代的了。前些年在北平的中國營造學社的梁思成先生，曾在山西（？）發現一座隋代（？）的木建兩層樓，當時作者曾詳讀其報告，並看到所攝照片，現雖已不能詳憶其內容，但其報告中最可注意之一點則尚能記憶，即建築之基座兩端，經梁測量，寬度相差竟至數丈，此足以說明中國建築之不科學的傳統。清代所建圓明園，

曾有純歐洲作風的建築，已燬於庚子八國聯軍之役。此外尚有若干基督教之戈諦克式建築，（如北平之天主教堂，）以及回教介紹之阿拉伯建築，（北平古物陳列所中爲香妃而建之浴室即其一例），但這些外來建築都未能給中國太大的影響。中國建築一般的說來，不大喜歡太向高處發展，歷史中雖常有「崇樓」字樣，但三層以上的高樓，在大建築中都不是很多。中國建築的發展是向深濶發展的，一層的房，高，濶，深，都比普通的房屋加若干倍，就是宮殿廟宇了。不肯多開窗牖，却又喜歡向高濶深發展，這是與中國人的靜的遁世觀念有着關聯的，此外宮殿廟宇的喜歡室內隱暗又與尊嚴神秘的請求有關。

所以總結起來中國建築的發展，一受限制於封建社會的階級時制，二受限制於封建社會所造成的宗教的遁世觀念，三受限制於社會的不安定，農民暴動的間斷不斷，以致進步極爲有限。不過整個來講，因爲建築藝術是不可能與人生完全脫節的，即或不能有大的革命，但在技術上求精密的進步却未曾停頓。只是牠始終爲帝王富豪僧道宗教等特權階級服役。從來未見民眾發生過關係，是我們不可不注意的一件事。

中國建築與歐洲建築，確實是發展成了兩條完全不同的體系，這不同一方是決定於中國封建社會的時間太長，遁世的意思隨宗教深入全社會，專制的高壓使人在生活中只求平靜，隱遁，所以有了陰深的建築及爾林佈置的要求，另一方也與建築的物質材料有關，中西建築的不同風格，可說是由於處理屋頂的方法不同演變而成。歐洲的建築一定與溯源於雅典的派第諾廟（Parthenon 派第諾是雅典保護神，建於紀元前五世紀，歷時二十年。）派第諾已是石建的了。但那多利克式的石柱是還象徵着由木材蛻變而來痕跡的。以後石即成了歐洲建築主要材料，而在中國則木柱支配了整個的中國建築史。歐洲用了石柱，也就不再用木材作屋頂，又不適用大石作屋頂，於是想出了用小石塊，後來用磚，砌成拱形屋頂代替了平頂。圓形拱頂、成爲羅曼諦克式建築的命脈；尖形拱頂，成了戈諦克式建築的命脈。在外形，則儘量不誇峻屋頂，使人的注意力移向屋頂以外的東西。中國建築則爲使屋宇濶深，發展了斗拱，由之走上了誇張屋頂的路。飛簷，屋脊知飾，因而產生。到今天歐美建築材料已入了鐵

、洋灰、玻璃爲主，將來且可能是電木之類的可觀體物質的時代，其建築已由戈諦克式向前有了新的發展，蘇聯則將建築藝術，第一次賦予了爲民衆爲集體服務的責任，所以談接受中國建築的遺產，決不是盜洋樓加上中國房頂就算成功了的。南京的孫陵是一個皇陵的改造，決不能表現孫中山先生爲民主奮鬥的精神，這是我們中國建築界應共感不安的事。

此外還有音樂、舞蹈、戲劇，我想這三者連在一起談，因爲在中國，這三者是連繫着發展的。就是在歐洲，這三者化爲各自獨立的藝術的歷史，也不太速。

人類中音樂的發展，大致都是聲樂早於器樂。所以歌與舞在中國歷史上很早就有了聯繫，歌舞的進一步發展，就是戲劇了。今天中國在世界上是一個音樂非常落後的國家，無則久已不能獨立存在，戲劇則依然是歌劇作清主體。但是在古代中國的音樂是並不落後的。在紀元前十二世紀前後的時候周奴教社會中，中國樂器，在弦樂器方面已有了琴瑟，在敲擊樂器方面已有鼓鐘簫，吹奏樂器方面已有竽笙。再從論語中八佾舞於庭一章來看，則不只舞蹈已爲帝王的享受樂有專門的舞者，且在卿大夫間也已有人僱用。又依樂記樂本篇論五音有：「宮爲君，商爲臣，角爲民，徵爲事，羽爲物。」諸語。如果郭沫若先生的考證不錯的話，那麼在周代以前，中國已早有了五音階的發明，（郭氏斷樂記主要文字爲公孫尼子所作，並斷公孫尼子爲孔子弟子。見郭著公孫尼子與其音樂理論一文。此文爲整理中國音樂理論的一篇重要文字。）而且有了可注意的理論。郭氏謂孔子爲一樂理家兼演奏家，在音樂理論上，他還不是一個「爲藝術而藝術的人，」他談到樂每變和禮變緊起來，而禮樂也不僅是徒重形式的崇高的人格，外以圖謀社會的普及的幸福。」郭氏又說孔子的樂的理論沒有十分展開，在他的弟子公孫尼子的「樂記」中方才展開。樂記把樂和治國平天下連在一起，如：「博動於中故形於聲，聲成文謂之音。是故治世之音安，以樂其政和；亂世之音怨，以怒其政乖；亡國之音哀，以思其民困。聲音之道與政通矣。」這是說明由音

知政，於是又進一步而製作音樂使成爲輔政的工具，那就是：「禮以道（導）其志，樂以和其性，政以一其行，刑以防其姦，禮樂刑政，其備一也，所以同民心而出治道也。」由同民心出治道，再進一步是把宇宙看成了一座奏着音樂的莊嚴的禮堂，即所謂「樂者天地之和也。」所以郭氏最後說公孫尼子把音樂推崇到至高無上的地位之後，打一個倒提下來，便成了神祕的觀念論，如：「樂由天作，禮以地制……明於天地，然後能興禮樂。」而這個觀念到了呂不韋時代便固定下去了，那時人說：「音樂之所由來遠矣。生於度量，本於太一。太一生兩儀，兩儀出陰陽。陰陽變化，一上一下，合而成章。……萬物所出，造於太一，化於陰陽。萌芽始發，凝聚以形。形體有處，莫不有聲。聲出於和，和出於適，先王定樂，由此而生。」樂到此是神化了。此外郭氏還下了一個斷語，說公孫尼子之後，凡談音樂的似乎沒有人能跳出他的範圍。

郭氏的研究說明了儒家把音樂和禮連在一起，作其實地他們的政治理想的工具，使中國音樂成爲人生的藝術是不錯的。但是結果限制了中國音樂發展的也就是儒家，這也許是孔子根本沒想到的，這筆帳會算到了他身上，但事實上却的確如此。

論語中有下面這麼一段：「顏淵問爲邦。子曰：行夏之時，乘殷之轡，服周之冕，樂則韶舞。放鄭聲，遠佞人；鄭聲淫，佞人殆。」所謂韶樂與鄭聲到現在是全因爲沒有較完善的樂譜傳下來，只剩了兩個名詞，誰也不知道她們的內容是什麼了。孔子爲什麼反對鄭聲也已很難具體說明。但是以後鄭聲就成了反對音樂的總藉口，任何新的音樂都可能被戴上這頂帽子，另一方又因爲儒家把音樂神化，作樂和製禮連在一起，認爲這是聖人的事，自問不是聖人的人誰敢嘗試作樂，豈不是找死嗎？所以在朝廷之上，大約漢代以後音樂的進步就被儒家給阻擋住而定型化了。不只沒有了新聲的創造，新樂譜的製造也沒有人敢嘗試，舞也跟著不敢有什麼新花樣，否則「非先王之道」的批評誰受的了。不過在民間，我堆想初聲新舞是時有創作的，但是既不登大雅之堂，也就只有自生自滅。士大夫不敢在廟堂之上談作樂，樂只有因陋習過去的成規，有一班樂工自然够了。於是本是爲了重觀嘗

樂，只聖人才能作；結果是士大夫束手不問，反由知識落後的樂工承担了傳先王之樂的大任。這種樂師階級地位的墮落，自然更顯出來。他落後，但也沒有人敢非議這種音樂，雖然大家都不再對這種音樂感興趣，而去追逐新聲，因為新聲可以給他們美感快樂。不過這已死的古樂雖已死亡，却仍佔着正統的地位，他既是正統，新音樂就永遠是鄙陋了。皇帝也喜歡新音樂可是爲了省得和頭巾氣的朝臣淘氣，自己暗中的享受就夠了，又何必一定要替音樂爭地位，大臣們也是在暗地裡可以享受那聲，在廟堂上却非支持雅樂不可，於是新音樂遂在大家作賊心虛的情形下，被視爲一時的娛樂，而不注意保存流傳，於是以前音流傳爲目的的樂譜也就不需要了。我有一個武勳的臆想，以爲孔子反對的那聲就是新興的已受民衆歡迎的新音樂，「那聲哇」給我這種暗示，不過還沒有什麼旁證可以證明。舞是離不開音樂的，中國的舞也就在同一形勢下，遭了同一的遭際。民間有新舞，但新舞也被視爲一時的娛樂無人注意流傳。所以說儒家妨害中國樂舞進步似乎不能算冤枉儒家。

民間的新音樂的發展，在歷史上我們可以找到很多證據。漢以下的詩歌中我們感覺到中國自己的音樂因爲不發展，結果使外來的音樂非常流行。在詩中常見的樂器，已大都是外國輸入的了。弦樂器：琵琶，空篋，吹奏樂器：羌笛，胡笳，鼙鼓樂器：羯鼓等。琵琶在歐洲是十字軍東征，由小亞西亞帶回去的。中國的琵琶自然也是經營西域帶回來的。空篋我疑心是希臘琴的轉化。其餘的樂器，由羌胡字樣已可知道那都是邊疆經營的收穫。這種樂器的輸入，自然不會只輸入樂器，一定也輸入音樂，中國工尺的錄音譜我就很懷疑他是輸入的。

詩本也是與音樂分不開的，民謠更是唱的。中國的詩詞，尤其是詞，幾乎多是爲了唱而寫，有水并處即有人能唱柳永詞，可見新詞流傳之廣，如果是傳抄一定不能那麼普遍，只有傳唱才能那樣廣傳。只可惜詞是流傳下來了，而唱詞的譜却散失了。詞進一步就形成了曲，這本是極其自然的一種發展。曲在今天是中国研究音樂的人所不可不注意的遺產。曲譜現在還保存的不少，許多曲牌的記錄中一定保存有更古的詞的音樂的傳統。如果有新的音樂家對這些曲譜作一些科學的研究，一定可以有不少的收穫，中國的音樂傳統，大約也只有由這一條路來追求

，因為曲是中國民間音樂轉化發展而來，其中且含有不少外來的成份。

說到這裡我們可以來談戲劇了。我以為中國的正式戲劇，一定是由詞發展出來的。就和歐洲的戲劇是由教士佈道時，教士念「耶穌的話」，「人民的言語」則用合唱而發展為聖謠曲，又發展為歌劇一樣。「優」字雖然很早就見於中國歷史，如國語晉語中記有優施。優孟就更有名。（見史記滑稽列傳）現在許多人以為優是最早的藝人，其實優的身分是與劇人不同的。馮沅君女士近著「漢賦與古優」一文，她以為中國古優與歐洲中世紀的貴族們所養的 *jongleur* 很相類。我很同意她的意見，優是一種弄臣，歌舞是他們要會的，為了討主子歡笑，詠詩更是他們必需的能力。一定要說他們是中國戲劇的肇造者，那麼無寧說他們是以文藝為進身之階實身投募的文人的祖師更恰當一點。（據馮女士說聞一多先生曾有「文學起源於信譽說」的講演，就與此意相合了。）大約優是奴隸社會轉入封建社會時代，社會中地位極低而有才智的人開始向上爬，以一技之長或多技之長而得帝王寵幸。優不只詠詩，歌舞，舉凡可以引帝王歡笑的都要來一下。歐洲的 *jongleur* 有時隨着貴族的出行一面走一面翻筋斗，與此類似的如馮女士認識技也是優的技能，舉晉語中的「侏儒扶盧」（扶盧即爬竿）為證，那麼豈不是優又是國術家的祖師了。優的插科打諢歌舞都是在後來可以發展為戲劇的素質，但那時還不是戲劇。王國維先生以為中國戲劇實肇於宋，這本是很難確斷的事，我們現在能說的只是盛行於宋以後大約是不错的。

用一種表現手段再現人類的一種生活經驗，作為教育工作，這是很古即已存在的事。以四肢動作表現的是舞，以音表現的是歌，言語發展了，就是說故事，再發展而為小說。另一發展即為話劇。歌再發展而為歌曲；歌最初是以聲音為主的，語言發達了歌才有意義。十五世紀荷蘭音樂最發達，但那時候荷蘭的樂曲——像對位彌撒曲——對字句即還不注意。歌注重了字句，也自然就曾有說一個故事的要求，於是就轉化而成歌劇。歌劇是不能只有歌的，自然就吸收了舞。於是歌劇的內容遂成為由四種藝術為主體而組合的東西即音樂、歌唱、舞蹈、戲劇文學。到近代歌劇更發展，在舞台裝置方面幾乎連網彫刻建築的要求都有了。於是歌劇藝術就成了一種最複雜的

藝術。在現在歌劇也正因為發展到這複雜的階段上而在歐美停滯了。歌劇現在在歐美成了新的萬花筒，五光十色，更够使人眩暈的了，但是除此之外也什麼都沒有了。本來歌劇的發展，就面對着一個如何叫各種藝術協和的大問題，傳達一個故事給觀眾用歌和舞；如果以故事為中心，音樂歌與舞的表現機會就不免要減少。太重了音樂歌舞，就會使人忽略了劇的意義，歌美的歌劇就是在這兩條路上曲折着走過來的。義大利歌劇是要戲劇的意義服從音樂歌舞的，法德歌劇則要音樂歌舞服從戲劇的意義（華格納是一個很主要的人，在這一派中）。說起來大抵之為兩派，其實這裡面問題是很複雜的。到怎麼的程度就算甲服從了乙或乙服從了甲，對同一歌劇兩個批評家就會有兩個反對的見解。其實今日歐美歌劇的沒有發展，還是因為牠們離開了大眾生活太遠了的關係，盡一切力去使歌劇成為萬花筒，而不論在音樂、歌舞、劇內容方面，都沒有了真的感情表達，才是牠的致命傷。近世歐美歌劇的傾向是小歌劇，小歌劇中又多滑稽取笑的劇，正是再明白也沒有了的「虛劇內容貧乏」的宣告，話劇電影之代之而興，也正因為話劇電影多少總比較有些關於人類的實生活的表現，如果評劇電影也犯了內容貧乏的毛病時，就也必然成為人所不喜愛的東西。所以不論歌劇、話劇、電影，我們都只在新的社會中，在牠們為大眾的福利而服務時，才看得見他們的新前途，在只迎合着特權階級的淫奢低卑趣味而以賺錢為目的時，這三種藝術必然的只有日益墮落。

中國的舊劇中以插科打諢的口語為主體的戲也有，但往往也加入一些唱，中國自己的話劇只發展到這一步。——滑稽的碎爛戲，已是中國話劇的最高形式了。此外說評書，對口相聲，可說早牠的前身。因此中國自己的戲劇，是以歌劇為主潮的。而歌劇的發展是（一）雜劇（二）傳奇（三）亂彈，這是在劇一方面；在音樂方面則由簡單的「被以弦索」發展而為「調用水磨，拍捩冷板」的崑山腔，再進而為以更複雜樂器伴奏的亂彈。而在劇的組織方面則由「四折劇」發展為百回以上長的「本戲」。動作也由簡單的擬態發展到舞。時間則歷元明清三代。到清中葉以後則是皮簧由亂彈中凸出爭得了更主要的地位。所以皮簧應說是中國歌劇發展的最高形式，又因為中

國戲劇以歐劇爲主潮，所以也就是中國戲劇的最高形式了。中國戲園都是由民間發展了之後才傳入宮廷的，皮簧是清代各地方的地方戲傳入宮廷，雜糅之後而形成的一種形式。顧伯贊先生近著有「清代宮廷戲劇考」一文，可以幫助我們了解清代戲劇發展的一般情形。據引「簞曝雜記」一記乾隆在熱河行宮作壽演戲事云：「所演悉用西遊記封神傳等小說中神仙鬼怪之類，取其荒幻不經，無所觸忌……戲台潤九筵，凡三層，所扮妖魅，有自上而下者，有自下突出者，甚至西廂亦作化人居，而跨駝舞馬，則廳中亦蕩焉。有時神鬼鼎集面具千百，無一相肖者。神仙將出，先有道童十二三者，作隊出場；繼有十五歲十七歲者每隊數十人，長短一律，無分寸參差……至唐玄奘蒲晉寺取經之日，如來上殿，迦葉，羅漢……高下分九層，列坐幾千人，而台仍有餘地。」可見其發展的規模之大。但也就由此看出來了中國戲劇受政治影響之深，爲了「無所觸忌」於是向鬼怪方面求出路。不只在宮廷中如此，在民間也是一樣。

由皮簧戲中我們可以找到雜劇，傳奇，亂彈，一切的傳統；音樂，歌舞，戲劇文學的遺產。也可以發見中國音樂歌舞戲劇直接受中國政治，間接受儒家道家思想影響的結果。皮簧的俚俗正是他來自民間的證據，所以研究中國音樂歌舞戲劇，我們都沒有理由輕視皮簧，但也不應盲目崇拜牠而應當把他當作以科學方法研究的對象。

中國的音樂在樂器方面，在音響學上和聲學上現在都很落後，但音樂在歐洲也是一種最年青的藝術。錄音的記譜法十三世紀才漸趨完整，提琴轉化爲主要樂器是十六世紀的事，鋼琴的製成是十八世紀的事，歌劇十六世紀才出現，大音樂家的偉大作品都到十八十九世紀中才產生。中國在製作旋律訂音階上說來還是先進，而在西方是一個集各小民族音樂大成的國家，只以政府的不予保護，所以散失的多於存在的。現在將尚存的，用歐洲進步的音樂知識予以整理，不能說沒有遺產可以接受。

舞蹈在歐美也還是未曾獲得正常發展的幼稚藝術，舞蹈的紀錄尚不能算是很科學，理論也還未確立。中國在舞方面本是有些成就的，男人的舞女人的舞，歷史上記述很多也已佚散了。皮簧中有些以舞爲主體的戲，儼貴妃

醇酒之類，尤其小民族中蒙藏新疆和滇黔桂一帶的小民族，都有舞和音樂，值得我們去研究接受。

戲劇在歌劇上講，中國的歌劇中很有些表現手段是獨創的發展，也值得我們研究接受。

由以上根據作者個人對中國藝術各部門的一點簡陋的臆斷的認識來看，中國的一切藝術都受了牠的社會性質的限制，而向着歧路發展。我們自然不能一筆抹煞那所有的成就，但是仍沿循舊路發展之無希望是已很顯然了。我們沒有資格埋怨我們藝術界中的先輩，說他們為什麼不走正路，基於剝削只能生梨子的原則，他們是不可能更大的成就的。但是我們這一代的藝術界同志，却不能仍想在舊的歧路去走了。中國社會性質已有了牠的新發展，環境在要求着新的藝術的建立。藝術界同志與其被遺落在社會發展的後面，由跟不上而哀愁而趨向反動，而終至葬埋了自己的可能的成就。為什麼不肩起來自己應負的中國新藝術建立的使命趕上前去？

說到新藝術的建立也許有人想到中國也應有一次文藝復興運動，也許有的人看了我以上所述的中國藝術傳統，在封建社會初建期的周秦漢時代，中國一切藝術都會有過新的光輝，而以為復興是回到那個時代，這就和歐洲的文藝復興時代的藝術家想回到希臘羅馬時代一樣，事實上是決不可能的。歐洲的古典主義並不是復活了希臘羅馬的藝術，儘管那時社會上流行追慕古代藝術的風尚，因為義大利埋在火山下的朋卑城發掘出來的巧合，甚至連室內裝飾都學起來朋卑城的式樣，畫家也在古代故事中去找題材，建築家也在追求古代樣式的理論，但是古典主義的偉大藝術家像法國的畫家大維特（David）他雖然是畫人，也主張喬希臘羅馬的人。裸體頭上戴冠、肩負劍、手持盾、足穿靴的就是戰士，裸體搭布於肩再加顯示性格的附屬品的，就是哲人。但是終於他自己也不能再堅持自己的主張，不追隨自己的時代，而畫了屬於巴黎公社時代和拿破崙復辟時代的繪畫。後來的批評家有人說就是大維特畫的以羅馬人為題材的畫，除了那戴著像「救火夫」的胃一點外，其餘也無一可使人知道那是羅馬的。所以文藝復興決不是抱殘守缺，而是一方面要批判的接受遺產，一方面要吸收時代精神創造自己的時代的藝術。

批判的接受遺產也並不只是對中國藝術傳統說的，對歐洲的藝術傳統也是一樣，中國在五卅以後的藝術界同

志中很顯然犯的毛病，就是爲了接迎新東西，於是——一方是對中國藝術傳統採取激潑潑水却連浴盆裡的孩子一同潑了出去的方式——整個的不要。而對歐洲的却認爲一概都好，那結果是使在歐洲已瀕不清的爲藝術而藝術的宗派爭鬥，原樣搬到中國來，這在前面第四章之初，我們已談到了。繪畫上我們已有過寫實主義（？）的大師，也有過印象主義的大師，在藝術學校裏傳播開連傳播者自己也莫明其妙的歐洲畫風，然後自己却又去改畫中國的文人畫，青年們在這環境中學畫怎麼能怪他們惶惑？於是在畫畫中我們又看見新的創作了，披拾了鎔中西繪畫傳統於一爐的說法，接受了描寫現實的要求，出來了兩種新畫風，我們姑名之爲（一）中畫爲體的畫風，（二）西畫爲體的畫風吧，在前者是一幅中國山水畫中畫上一二所洋房，或者西裝仕女。後者則是用油料畫布嘗試中國畫的畫法。不只繪畫藝術中有這傾向，其他藝術中也一樣有，前面說過建築中的洋樓加中國屋頂即爲一例，已用不著一一列舉。我們並不嘲笑這類嘗試，這是一種求進步的勇敢要求的表現，但是如此求進步，結果所得的也只是「新的萬籟」吧？不然也是不知道走多少冤枉路，才能找到門徑。

多少青年赤誠的想在中國藝術園地裏貢獻他們的生命，但是他們一進門就陷入了一座迷魂陣，思想上沒有人領導，叫他們對世界藝術有一個提綱挈領的認識，技術上也只怕學到他們所能接近的那少數的教師那一點點，而且不了然那點技術在藝術上如何應用。他們要由這迷魂陣中掙出成爲新時代的藝術工作者，打算以藝術貢獻其力量於人類解放事業，是多麼艱難的一件事呵！

爲了使這些有用的青年的努力不落空，爲了使藝術在人類解放事業上和牠應起的作用，以清晰的科學的思想和給左迷魂陣中的青年是太必要了。

藝術是不能離開人類的傳統而發展的，所以今日給青年的一劑良藥，是以科學的思想爲基點而介紹的世界各部門藝術的傳統研究。我們需要新的藝術哲學，新的藝術史，只有從這裡出發，中國藝術才能有真正的曙光。用科學的方法作中西藝術的遺產的發掘整理介紹，是現在藝術界同志的第一件工作。這是需要極大努力才能完成的

，但是沒有這基礎，中國新藝術的「崇樓」的建造就很難順利的進行，所以這一艱鉅責任，我們非立即負起來不可。

第七章 藝術的內容和形式

我們的討論是愈來愈接近我們應如何創造自己的民族藝術以配合推進人類解放運動這一課題了。在前面我們研究過了一個現代新社會內藝術的發展，足資我們參考；又檢討過了我們自己的以及歐洲的藝術遺產，強調了批判的接受。「參考」，「批判的接受」，是說我們先有一個自己要建設的東西存在著，否則參考什麼？憑什麼批判接受？爲什麼中國的藝術工作者走到外國一看見人家的藝術就會低首下心，傾倒崇拜，跟着就從形式學起，得些皮毛，回到國內，憑那皮毛而自覺不可一世。就是因爲那藝術工作者根本只有一個空頭銜，此外就什麼也沒有了，他安能不和乞丐一樣，看見什麼食物都以爲是珍饈？反之如果藝術工作者能像一個素不缺食物且於食物的營養有過研究的人，又知道自己健康的情形，了然於何種營養才是自己所需要的。他自然不會看見什麼食物都像一個老饕餮的想胡亂吞下，而妄有所選擇了。所以中國的藝術工作者在規參考，批判接受之前，必須先有一個自己建設的「或物」存在著。這「或物」我們如把他定爲「適合今日中國這時空之內民族所要求的藝術」，那麼就不能不研究「適合今日中國民族所要求的藝術」是怎樣的一種藝術。

凡是人類要求着的東西，決不會與他們的生活沒有關係，人類的生活是不能離開由他們所組成的社會的。在前面第二章中我們早已說明了藝術是社會現象，那麼如果要建設適合今日中國民族所要求的藝術，如何能夠不先了解中國社會？除非自己是一個決心去追求新的艱難的人，在今日作爲一個中國的藝術工作者是決不能再對中國社會閉起眼睛來的了，要了解中國社會中進行着的一切，沒有正確的社會科學的基本常識如何能夠了解。其實並

不只限於作一個藝術家，就是作一個不落伍的中國人，正確的社會科學的基本常識不也是不能缺少的麼？

如果你有了正確的社會科學基本常識，生活在今日的中國社會中，你將不會沒有基於他們所加給你的影響而產生出來的「思想」和「感情」想表現吧？不論你所能的是那一種的藝術，無雙的你就要以那一種藝術作為手段而表現了。在這種情形下你所表現出來的東西，如果所根據的感情思想是合乎這時與空的正確的民族的感 思想，那麼就已近乎「適合民族要求的藝術」了。就在這階段，他人的榜樣，世界藝術的傳統才對你有了參考和批判接受的必要，因為他們可以幫助你的表現，獲得最大的成功，能叫你的表現，成功的把許多人和你以及其他的人結合起來。——也就到了這時候，你的藝術才可能成為適合今日中國民族要求的藝術。

在前一章我們曾舉出來過中西畫或西畫為體的例子，在中國山水畫中畫一所洋樓或一些西裝仕女，就以爲那是鑄中西傳統於一爐；並敢於正視現實的新藝術（我曾說我們不應當訕笑，這種勇敢比起抱殘守缺自命不凡的藝術工作者的頑固來，可寶貴多了。）他們是謬誤了。這謬誤怎麼造成的？就是因爲他們以爲藝術只是形式。把中西藝術的形式合在一起，就是新的中國藝術的創造了。這種顯然的錯誤，大家都可以看的出。當我們站在一張中國山水立軸之前，看見大斧劈或小斧劈皴法畫的崇山之間，畫了一座戈諦克式教堂，我們除了滑稽之感外還有什麼呢？但是同樣的謬誤却竟有人在讚揚着。請允許我浪費一點篇幅引以下一段畫評，給大家看一看：「及至民國初年××畫派一出，力主國畫的再造，以中國的筆法，加以西畫的透視，解剖，色彩，寫生，以宇宙的事物爲題材，排除臨仿因循的惡習，經過廿年的艱苦與非難，才奠下了××新派國畫的礎石。……新的××畫派的產生，從暗淡的幽微的窮途上，再造出熱力與生命來，這是我國繪畫史上，不滅的中興史蹟了吧！」這文字是廣西日報刊載的介紹××畫派一位畫人在桂舉行的畫展。所展覽的作品，據這介紹者指出他贊許的計有「峨眉鬚髻」，「飛魚」，「山水條幅」，「虎」，「睡蓮」，「水鴨」……從這位介紹者指出的各畫名稱來看，是一點沒有和過去國畫的內容有什麼兩樣，但是怎麼就成爲我國畫史上不滅的中興史蹟了呢，是「以中國的筆法加以西畫的

透視……」，是「寫生，以宇宙的事物爲題材。」但最重要的宇宙中的事物——人，却未能有榮幸成爲這畫人的題材。是這位畫人，與我們所說的山水畫中濛濛樓，所差的也不過是五十步與百步之不同而已，但是這「百步」的畫人已肩上了中興國畫的大纛了。這可以看出來中國藝術前途是如何的黯淡了吧？這黯淡的一面，毛病是在以爲藝術的形式就是藝術的全體。

還有一面就是內容第一，以爲藝術的內容就是藝術的全體。一幅木刻題材是抗戰的，自然是一隊士兵之類，刻一隊士兵就是抗戰的藝術了麼？這問題且放開不談，但是那士兵給人的感覺一點也不是活生生的人，而像映牛皮影戲（北方叫灤州影戲）的平面的皮牛人一樣，畫面上光從那裏來的叫看的人都弄不清，這種木刻除了叫人看了感覺不舒服之外，說會引起什麼抗戰情緒，我想誰也不會吧？這種把藝術的內容當作藝術全體的結果，就產生了下面的笑話：在桂林看了歐陽予倩先生改編的「桃花扇」桂劇。歐陽這戲是以清兵入侵明亡繁尾的，我看到清兵入侵，我知道是完了，站起來要走，不料戲並未完，又是一陣鑼鼓，又是一場砍殺，然後擺出來黨國旗各一面才完場。我當時有的真是啼笑皆非之感，後來碰到了情問他那是什麼道理，他說：「他們要添，我有什麼辦法」。在這種刻舟求劍的內容第一影響之下，要中國藝術能有「新生」當然也是不可能的。

中國今日過於偏重形式或內容的藝術工作者，固然不可能使中國藝術獲得新生，就是知道內容與形式並重的藝術工作者能够很適當的把握藝術由內容到形式的關係的，實在也不很多。如果這種種問題在今日中國藝術界中，不能使大家獲得一種清晰透澈的認識，儘一些人披拾一知半解的理論名詞去濫用，距中國藝術的新生的展開，自然還遠遠的很了！所以對中國民族藝術的創造中的內容與形式的正確把握這一問題，豈不能不作一些深入的討論。

現在中國所要創造的是民族藝術，這藝術的最高要求是解放世界人類或者說完成孫中山先生的世界大同的理想。在現階段的中國藝術應以什麼爲牠的內容與形式呢？中國現在是封建社會已漸解體，一個新的社會正在生長

，依照孫中山先生的遺教，要把中國建設成爲一個民治民有民享的新中國，以求漸進於世界大同，這一遺教，已爲今日全國所接受，所以我們的藝術的內容與形式也已早經確立，那就是：

「新的民主主義的內容，民族的形式」。

新的民主主義是要使中國的民族平等，民權自由，民生幸福。現階段的中國藝術的內容自然也應以這三點爲依歸。

中國藝術在現階段是屬於中國民族的，是要在中國民族中起着結合人與人的作用的，其形式自然須是中國民族的。牠被社會決定必須是民族的，同時也惟有是民族的才能在現階段中肩負起他應肩負的使命。

「新的民主主義的內容，民族的形式」的藝術，是中國藝術界同志所應努力的目標，這原則大約是沒有一點爭議的。但是在從事創造時，問題却還多的很。因爲（一）對新的民主主義的內容的把握是否正確是一個問題，（二）對於民族的形式是否正確是又一問題，（三）對於新的民主主義的內容與民族的形式兩者相適應的程度的正確把握，更是主要的問題。

第一我們要了解有正確內容的藝術的創造，不直接等於給教條穿上一件藝術外衣，這是每一個藝術工作者都能了然的，因爲這根本是不可能的事。如有人想把「三民主義」畫一本連環圖畫，我想沒有人能够只靠了畫，可以表達出來三民主義一書中的主張，更重要的是民衆看了那連環圖畫，不會比讀三民主義一書能更精通三民主義。如果有人想以三民主義爲內容寫一個劇本上演，自更不可能。勉強寫成也不會是動人的戲劇藝術。所以藝術全領域雖然都不能不含有宣傳的木質，但把一個政黨定好的政治綱領直接搬到藝術領域裡面來，很少可能產生好的藝術作品。藝術的可貴也就在他不直接宣傳教條，而憑其直感却可以浸透統計學和論理學所不能達到的領域。還舉蕭洛霍夫的「被開墾了的處女地」這小說爲例吧，這裡面並未直接宣傳蘇聯推行集體農場時的黨的政策，但是比作政策的宣傳有力多了，這就是藝術是更好的宣傳工具的證例，也就是藝術不是給教條穿上藝術外衣的說明。

這一點目前中國藝術界同志中有許多青年朋友都不能正確的把握。前面提過的刻了一隊士兵的木刻以爲已是抗戰藝術，就是犯了這一類的毛病。

藝術是不可能架空產生的，藝術工作者的藝術創作，不管他自己是有意識的或無意識的一定表現了他與他所處的社會的關係。在階級社會中他一定有意識的或無意識的表現了他自己的階級心理，或那一社會的各階級的心理。藝術工作者的職責也就在這一點上。他們是應將人類的社會生活經過他個人的藝術努力而反映出來，期望藉此感染他人，結合他人。所以藝術工作者是不能和社會脫節的，也就此藝術工作者決不可能關在所謂象牙之塔裡，而一定要深入社會。

在前面，我們會屢屢的強調了思想的重要，正確的思想是藝術工作者是不可不具備的，但是只有理論的認識，沒有生活的體驗，也一定不會創作出來偉大的作品。

中國在藝術上倡導新現實主義已經很久了，這一口號要求的是反映「現實」，但不是機械的反映。牠要求以正確的觀點理解現實而不要曲解現實；牠要求描寫現實但不像過去的自然主義的只限於單純的描寫，而要包含着領導與改造現實。這一口號的提出，就是要藝術工作者要有深刻的理論認識，還同時要有豐富的社會生活體驗。不具備這兩個條件是肩負不起來科學的反映現實任務的。

新現實主義的倡導雖然已經很久，可是新現實主義的偉大作品，大家都不能不有依然是一塊空白之感，客觀環境雖然有關，但藝術工作者主觀的條件一樑不樑，也是不容否認的。在中國整個藝術領域中文學戲劇似乎還比較向前走的這幾步，其餘的藝術部門就未免太顯清心寡了。現在有許多藝術工作者都類般的怨着環境，使他們不能有偉大的創作，但他却未意識到那是他自己已先對環境樹起白旗，甘心作了俘虜的結果。

伴隨着新現實主義的倡導，爲了不是空洞的搬弄教條，中國藝術界曾提出來要有「生活體驗，要深入人民大眾中去生活，要向生活學習」的要求，到前方去，到農村去，都是沿着這一條路發展的。但是到前方去的到農村

的，許多又跑了回來，以爲前方農村太單調了，實在學不着什麼。回到城市裏也是圈子太小了一樣苦悶。如果她能有好的環境，能有很多的錢去作一次全國的旅行之類，一定可以使自己生活豐富而創作出來好藝術作品，可惜環境不好，於是頹廢起來什麼也不作，天天想着他的天才受了委屈，怨憤環境。

針對着這種弱點，最近才又有人提出來「生活三度」之說，就是說生活的體驗應由廣度，深度，進到密度。「什麼是生活的廣度，「改變生活環境，擴大生活範圍，」用通俗的字面來說，「是「見的世面大」，「見」之一字，道出這一階段中人和世界的關係，「看看」而已。什麼是生活的深度？「生活在人民當中，觀察他們，研究他們，通過這些觀察和研究，疊帶起來豐富的生活經驗。……說一個人的生活經驗豐富，人們說他閱歷的世故很深，「閱歷」二字道出這一階段中人和世界關係，「閱歷」者「過過」而已。什麼是生活的密度？「我們不但要用顯腦去理解他們（人民），懂得他們的生老病死，悲歡離合，而且要用全副心腸去貼近他們，感覺他們的喜怒，他們的哀樂，他們的愛，他們的惡，他們的怨，一言以蔽之，真正關心他們的命運。……說一個人真能體貼旁人，稱之曰近人情，「近」之一字，道出這一階段中，人和人民的關係——到這裏，生活者和生活對象的關係，已經不復是「走馬觀花」的「看看」，也不是「曾經滄海」的「過過」，而是體貼入微的「貼近」了；由於已經突入生活對象的核心，因此生活的對象已經不復是這一個世界的「面」和「故」而是人民的「情」了。」（引自嘉梨：「人民不是一本書」——卅二年三月十七日新劇。）

茅盾生先對這一說又作了進步的解釋，因爲嘉梨說了上面的話之外，又說了一句「世界不會存在沒有廣度和深度底密度」，茅盾以爲這句話是有商榷餘地的，因爲密度還有對自己的一面。他說：「我以爲「密度」也者，在己就是事事認真，與藹濃厚，對人則是體貼，則是「移」。沒有這種事事認真，與藹濃的生活態度，則見的世面，越大越多，閱歷愈深，他愈容易走到玩世，消極，圓滑，麻木的一條路。這樣說來密度又是深度廣度的基礎。一個生活有密度的人，也許他見的世面亦不怎樣多，也許經歷的世故亦不怎樣深，然而無礙於他的生活之密度。

；……人之生活之廣度，常依各人境遇之不同而受到限制。……人的生活的深度，也不是主觀願望所能如意獲得。……但生活的密度則不同。儘管一個人的生活圈子不夠闊大，儘管他年事尚輕，未嘗飽經變故，然而無礙於他的事事認真，對生活一切都有濃厚的興趣；正因爲他事事認真，對生活一切都有濃厚的興趣，這才能够從不夠大的生活圈子內獲得對於生活的全面的認識，這才能够在他的平凡的經歷中深通世故，也正爲他見大而知深了，他這才跨出他的生活的界限而和廣大人民合抱。……但所謂事事認真，所以對生活一切都興趣盎然，還不過是一種生活態度；光有了這一種生活態度也還不夠，必須思想不糊塗。歸根一句話撇開了思想覺悟問題而談生活的廣深度，也就不會有是處。」（引自茅盾：論所謂「生活的三度」——中原雜誌一卷二期）

以上的討論，可說是再好也沒有的對於藝術工作者要有豐富的社會生活體驗的解說，而茅盾最後所說的「撇開了思想覺悟問題而談生活的廣深度，也就不會有是處。」則是我們前面所說的，藝術工作者在「豐富的社會生活體驗」之外，同時還要有一深刻的理論認識」那句話了。撇開了思想覺悟問題而談生活的廣深度固無是處，但撇開生活的廣深度而談思想覺悟，也一樣不會有是處，這是所有藝術工作者不可不切實把握的。理論和生活決不能脫節，書本中再正確的理論，不能正確的運用到生活上，那理論有什麼用？所以只有理論與生活的交融而生出來的，在一個藝術工作者非用藝術手段表現出來不可的那「東西」，以這東西作爲他要創造藝術作品的內容，那藝術才可能是有價值的藝術。

由理論與生活的交融而產生的藝術的內容，會含有宣傳教導的成分，但決不是直接的說教，而其影響所及，却往往大於直接的說教。他是那藝術工作者所屬的社會中的一種現實，使那具有正確理論認識的藝術工作者基於生活的體驗，感到非把牠用藝術手段表現出來不可，這被表現的現實，已不可能只是那現實的再現，而其中已包含了藝術工作者有意識的或無意識的主觀的宣傳教導的成分了。在這種情形下產生的藝術的功利作用，才是不可衡量的力量，如果把宣傳教導放在第一位，那裏產生的東西，一定不會是爲大眾所歡迎的藝術，其所能收的宣傳教

響效果，反會很低微。所以現在我們說今日中國的藝術以新的民主主義為其內容，當然應當在積極方面宣揚新的民主主義的新中國的理想的幸福，消極方面揚斥違反新的民主主義的一切黑暗面，但決不是每一篇小說戲劇中都充滿了新的民主主義的字句，每一張繪畫中也都寫出來新的民主主義的字樣，或是在任何藝術中明示出來違反新的民主主義如何如何。把標語口號寫成五言八韻，或是商標體，決不是詩，是以藝術的新的民主主義的內容，就是藝術工作者以建設新的民主主義的新中國為理想，而深入社會生活中去體驗，然後再反映出來那社會中的現實的光明或黑暗面乃至混沌面。這樣今日在中國藝術才能成為今日中國社會的紀念碑，凡實現了的民族平等，民權自由，民生幸福自不會一分一厘被遺漏，不受到宣揚。凡違反了這原則的也一分一厘不會得到寬恕而不被揭發。甚至宣揚與揭發都不是裸諱的，但在中國民間其影響却將是無限的廣大。

關於藝術的內容我們已不可能說的比以上更明白，現在就轉來談談形式：

由於以上的敘述我們可以知道真正的藝術作品的內容，一定是全新的東西。社會不斷在發展着，藝術工作者生活在發展着的社會中，向牠學習並試着反映那現實，其現實自不會不是新的東西。內容是新的，自然也就尋求着新的形式來表現。因為藝術的形式可說是藝術的肉體，這肉體與其作為性靈的內容，是一個溶合在不可分的整體中的，我們把兩者機械的對立起來講自然不對。藝術的內容固很重要，但是沒有適當的形式表現，那內容將無以及於他人而起感染結合作用。就是有很好的新內容沒有好的新形式表現，那好的新內容也不可能獲得牠應有的效果。像近年來曾經熱鬧過一時的鴉片盛新酒的問題，現在已由事實說明牠是失敗了。把抗戰的說教注入打牙牌小放牛的曲調中，以為這樣抗戰說教就可以深入民衆，結果民衆並不因為他們熟習那調曲也就對這抗戰內容發生興趣，他們的喜歡打牙牌小放牛，並不單純爲了那曲調而是那曲調與歌詞的不可分割的整體，因此只是襲用了那曲調，必然的連這曲調也使民衆對之失掉興趣。

一般說來藝術的形式最容易產生的不能與好的藝術內容適應的毛病，大致有以下三種：

(一) 妨害新的內容具體化的形式：這就是說藝術工作者很容易成爲過去形式的俘虜，在表現新內容時，仍用了舊的形式，使好的新內容無由及於他人。前面說的把舊曲調注入抗戰內容，也就是犯了這一類毛病。這一毛病，在中國藝術界中正普遍的流行着。證例俯拾即是。

(二) 比內容微弱的形式：這是說藝術工作者的表現能力不夠。在文學上像對於文字的運用技巧尚未成熟，對篇章的結構組織尙欠研究；在繪畫上對於彩色，線條，構圖等都還未能達到運用自如之類，就是說雖有好的內容但是以藝術工作者對形式的運用能力未能達到足以勝任愉快的表現那內容，以致成爲形式比內容微弱。這一毛病在青年的進步的藝術工作者正普遍的流行着，以爲自己的認識很正確，但表現出來的東西，却不爲大眾所接受，於是遂說社會太落後了，還不能了解自己的藝術，殊不知那是因爲自己的表現形式太不夠，以致不能感染結合他人。

(三) 脫離內容而獨立了的形式：這就是說有些藝術工作者，因爲自己根本在患着思想意識上的貧乏，於是遂不能不想在形式上弄些花樣，掩飾他內容的虛空。在中國藝術界中，這一類人正不在少數，尤其是繪畫中，畫中西畫的人體面，都有這類形式主義者在舞弄着形式的花樣。

所以表現新的藝術內容的形式一定是與那新內容適合的新的形式，這形式是全新的，且能正適度的表現了那新內容，而又不是顯性膨脹了的形式，根本只誇張了形式，沒有了內容。

由於正確的思想認識，廣深密的社會生活體驗，可以產生新的藝術內容。表現這種新內容的新形式，是怎樣產生出來的呢？

對這問題的答覆是(一)藝術的內容決定形式，他們一定是思考什麼樣的藝術的內容適於用什麼樣的形式表現，決不能是先有了形式再去找適於這形式表現的內容，所以在藝術中內容是第一，形式是第二。

(二)不過決定形式的不僅只是內容，還有其他的條件，像我們的思索，作爲感情思想交通的一切手段，如

談話，描畫，演奏等的階級心理底習慣，我們所屬的階級或是給影響於作品的階級的生活方式，我們所屬的社會的物質文化的一般底水準，外國的影響，能顯現於生活的一切方面的過去的情性或新的渴望——這一切都能够作為內容之外決定形式的補足條件。所以形式也是不能與社會無關的。形式甚至往往與內容相矛盾，而與時代的流派相連結；形式的離開內容而獨立，或則作那空洞的粗大濫選的表現，或則斤斤於小小的趣味逐求；都由這裏尋求到他的根源。

所以決定形式，的在內容之外，還有上述的一切——人類基於其社會與傳統而產生的主觀的精神的影響，但在此之外還有（三）作為表現之用的物質的特性，也可以決定形式。像在前章我們談中國建築時，曾說到的中國建築的發展與以木材為主有極大的關係，即為一例。

運用着當時我們所能用以表現的物質，基於我們所在的社會及其傳統而產生的主觀的精神影響，再順應着已決定了的內容的要求，我們創造了一種新的成功的表現形式，這形式自然就是我們今日的民族的形式了。因為這一形式是在我們這一特定環境中產生的，也是我們這一特定環境中的民衆所最易感受的，我們的藝術的新內容自然要求着這種新的為我們的民衆所易於接受的新的民族形式來表現牠。

藝術的形式裡面既包括着精神方面的：民族的過去傳統，外來影響，當前的生活等等，和物質方面：這民族在現社會中所最易得到的一切作為表現之用的物質。所以他一定是有着極強烈的民族的標記，在中國我們說民族的形式，在大漢族主觀的影響下，以為我們只可能有一種的民族形式，這錯誤也應該自行覺悟。

因此當我們有了一種新的藝術內容要表現時，因襲中國的舊表現形式固不對；抄襲外來的表現形式也不對；一定要把握着：這新的內容產生於這新的中國社會中，所以須適應着這新內容的性質，溶合了中國藝術傳統，及已為中國所接受了的外來傳統和現代生活等等的影響，創造一種新的民族形式來表現。這樣我們才可能在今日中國中創作出來偉大藝術作品。其所以偉大，是在於內容與形式相適應，正確的反映了現實，因而感染結合了中國

大多數民衆，產生了領導改造現實的作用。

形式的重要性，到此是顯明的看出來了。我們要求形式是民族的，是因為在今日的世界中，只有是民族的才能深入民族而有巨大的影響。近年中國的藝術界曾有大衆化這一口號的提出，是要求藝術不是只爲少數人而工作，但是大衆化這一問題，在當前的中國社會形勢中，實踐的困難是太多了。生活上遠離了大衆的藝術工作者，如何能談到大衆化？大衆與文化還完全沒有一點關係，藝術大衆化工作是無從着手的。一定要是「決心叫大衆都有文化」的環境在生長，這工作才能隨着展開。我常講笑話說我們今日所作的大衆化工作，事實上恐怕頂多只能作到「小」衆化。所以我覺得「通俗化」還較近乎事實（不過這名詞仍有毛病），如要認真大衆化，以今日中國大衆的文化水準來平均我們的藝術，那我們的藝術的水準就更更可憐了。至於現在藝術界要求實行的「通俗化」，問題乃在今日的藝術還不是以今日的民族形式表現的關係。未合理的提出創造今日的民族形式這一口號而要求「通俗化」，遂至又造成以爲今日的文學應走向鼓兒詞，繪畫應走向粗製濫造的年畫，好作品未能產生，反而向下平均了藝術的水準。今日中國藝術的形式（這是假定已有新的內容）不是中國的舊形式即是外國的形式的無大改變的翻版，所以甚至「小衆」（已受低級教育，尙未接近中國舊遺產，也未接近歐化的人。）也不能接受，中國曾有寫出來的却活像譯過來的小說，我想就是爲了這種作品，所以才惹起「通俗化」的要求，因此這並不是要求他們通俗化，倒是「中國化」更較接近一點事實，其實較正確的在藝術領域中的說法，我們還是應當要求適合今日中國的民族形式爲更恰當。

但是中國一定會有要求藝術大衆化的「將來」到來，藝術大衆化運動將隨着給大衆以文化的運動普及展開。但就是在那一天大衆化的意思也不是降低文化水準去遷就大衆，而是藝術家應生活到大衆中間去以其藝術參照環境的情形，去進行教育並提高大衆的文化水準，這中間可能產生很成功的通俗的藝術作品，但不一定都是成功的藝術作品，然而其作品的教育的意義與價值仍是很大的。

藝術的民族形式已說了不少，現在我們應進而再談談藝術的內容與形式間的關聯了。

在前面我們會說過藝術的內容和形式是溶解在不可分割的整個中的，但是以後我們又將藝術內容形式分離的說了許多，到底是可分的兩個東西還是不可分的一個東西呢？

對於這個我們的答覆是：藝術的內容和形式是有區別的兩個東西，而又有有機的關聯着的一個東西；是對立的，而又有有機的統一着。如果一個藝術工作者不能正確的把握藝術的內容與形式的對立而又有有機的統一着的關係，在創作中是很難有偉大成就的。

如以為內容與形式是不可分的一個，那結果不就叫形式吞沒了內容，便是叫內容吞沒了形式，前者就儂其內的以為「光是繪畫的主人公；」後者便是中國文人畫的不求形似，如元代畫家倪瓚說的一余之竹，聊以寫中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？或塗抹久之，他人視之為癖，為畫，僕亦不能強辨為竹。」結果已不成為藝術。

如果以為是機械的對立着的兩個，便一定會產生以為任何內容加上形式便可成為藝術的結果。於是凡是一種思想加上五絕七律的外形，便也是詩了。那麼「天子重英豪，文章教爾曹，萬般皆下品，惟有讀書高」。不也可算是藝術作品了嗎？再像「打倒日本，打倒日本；除漢奸，除漢奸；同胞武裝起來，同胞武裝起來；救中國，救中國！」這一個歌，豈不是再好也沒有的抗戰藝術作品了？牠是正確的口號，又加上新詩和音樂的形式，為什麼大家都不能承認這是最好的藝術呢？可見藝術不等於內容和形式的機械的哲學的相加，更不等於思想加詩體或曲調。

內容與形式既不是單純的一個東西，又不是機械對立的兩個東西，所以他們還是對立而又有機為統一着的東西了。

我們要知道所謂藝術的內容與形式是當我們以一件藝術作品為對象而考察其藝術的屬性及其要素時的說法。當

一個藝術工作者從事創作一種藝術作品時，從這工作者的立場來講，所謂藝術的內容就是他的藝術的認識，藝術的形式，就是他的藝術的表現。一藝術的認識是作者對於客觀現實的真理的具體的形象的把握，這所把握的東西，在沒有用表現工具表現出來的時候，原是存在在意識領域之內的；將這種意識領域之內的對於客觀現實的認識，用表現工具移到意識領域之外時，便是構成了一個客觀的東西對內容來說外的東西。這樣地完成的藝術，顯然是具備兩種不同的屬性，或者說兩個不同的要素。上述前者便是它的內容而後者便是它的形式。……因此，藝術的內容和形式顯然是有區別的，各有其獨自性的；但却並不是說它們是各自孤立的，互相分離的。因為藝術的認識和藝術的表現雖有區別而無界限。藝術的內容既是藝術的認識，而藝術的形式又是藝術的表現，所以藝術的內容和形式也是雖有區別而無界限的。……然而我們也不能因為藝術的形式和內容是沒有明顯的界限，便將它們不能沒有的區別也完全漠視，而把它們混為一談。正因為藝術的內容和形式不能有明顯的界限，不能把它們各個當作絕對孤立的東西來看，這裏就有藝術的內容和形式是有區別而又是有機地關聯着的，是對立的而又是有機地統一着的基礎。又因為藝術的形式和內容不是各自孤立的，相互分離的，所謂內容原是對形式而說的內容，形式是對內容而說的形式，所以沒有藝術的形式便沒有藝術的內容，沒有藝術的內容也根本沒有藝術的形式。藝術的內容和形式既是有機地關聯不能分割的，而且又是相互影響相互制約的。在藝術的創作過程中，藝術的認識是先於藝術的表現的，而藝術的表現是藝術的認識所要求的。同時一許所謂內容和形式的對立，並不是說內容是沒有形式的，其實內容本身便具備着形式；而對內容來說，形式譬如外面的東西而已，是內容的向形式的推移而已。藝術的形式和內容的關聯，也正是如此。……不過內容雖是決定形式的，但藝術的內容並不是自然而然的有其應有的形式，一個未成熟的作者並不能賦予藝術的內容以其應有的適當的形式，要賦予內容以適當的形式，雖不是藝術家的唯一的重要工作，也是重要的工作之一。因為藝術的形式雖然為內容所決定，而形式對藝術也是本質的，推動的要素，也就是藝術的形式也反作用於內容。在形式適合於內容時，固然是藝術的完成，完整；而在形式

不適合於內容時，內容便不能充分地如實地表現出來，或者和內容發生齟齬之感。……就藝術的創作過程來說，作者所認識的固然具有着形式，但是要將意識裏所認識的形式，轉化為藝術的形式，並不是一件容易的事。因此賦予內容的形式，就是表現藝術的認識，是需要表現的技巧的，需要創造藝術形式的技巧的。……總之所謂藝術的形式當是一定藝術內容的形式，而藝術的內容也是一定藝術形式的內容，藝術的形式和內容是辯證地統一的。藝術的內容決定藝術的形式，而藝術的形式是有其獨自性的。所以藝術的評價，不單是取決於內容，也取決於形式，更完善地說，是取決於內容和形式的統一。」（引自蔡鎮：藝術的內容與形式——中原雜誌一卷二期。）

關於藝術的形式和內容的辯證的統一性，到此我想應已說的很明白。今日中國的藝術工作者只要能有着正確的思想認識和廣深密的社會生活體驗，精研了中外藝術傳統，確有足以表現藝術的技巧，並能正確的把握創造藝術的內容和形式的辯證統一性，我想已可能創造得出來屬於今日中國的時代藝術了。這時代的藝術是新的民主主義的內容，和民族形式的辯證的統一的產物也是毫無疑義的，因為牠產生在正建設新的民主主義新中國的中國土地上和民族中。新的民主主義的最高理想是世界大同，沿着這條正確的道路前進的藝術，自然會有助於人類解放事業，中國藝術工作者自也可能成爲時代的前驅了。

代 跋

BB：一年前也是桂林很冷的日子，我們談到寫一本關於藝術的書，一年後這本書終於寫完了，但作者只是我一個人而不是我們，甚至你現在什麼地方，爲了通信的中斷，我都不大了然了。但在，仍認爲這本書是我們合作的，沒有你的鼓勵，就不會有這本書。在寫作中，我常常想到多年前的北平京畿道北平大學藝術學院，你還有許多熟識的面孔。居然是十多手了，我記得那大禮堂旁邊盛開的丁香紫藤，就和昨天還看到牠們一樣。十多年這一念，簡直叫我想來有點戰慄。自己固然除了年華日增之外再無長進，想到中國藝術界仍還有叫我以十多年前在講堂所說的那一點淺陋常識來嘔舌的餘地，你說能不叫人戰慄麼？

十多年想寫的一本書終於寫成了，在敝帚自珍的感情上，在紀念「一個人」的意義上，心上自有點不能盡掩的愉悅，但是這本書實在沒能寫的儘理想中那樣完整，也給心上留下了不少的遺憾。在桂林，尤其住在這窮鄉僻壤的郊外，想找些參考書，真是比想插翅飛上天還難，致使第六章關於中國藝術的遺產的論斷，竟大半靠了我個人的一點點記憶中的材料，就是不足爲據的中國各部門的藝術史，竟未借到一本，至於想找的關於建築的「營造法式」，梁思成發見古建築的報告，找不到不必說了。甚至王國維的宋元戲曲史都借不到，除了留待異日增補修正之外，還有什麼辦法？

參考材料缺乏之外，還感覺到的痛苦，是我不能在紙上還像我上講堂上，那樣自由發揮了，我要顧慮許多，物價這麼高，印一本太厚的書，窮藝術工作者，誰買的起，所以我以極壓緊的形式寫了很薄的一本書，因此在安排想寫的材料時，也很費了點苦心。但除了你讀到後會懂得之外，我想能懂的大約已很有限了。我寫完此書後的感想是，這書不是和你合寫的，種種的不如意也是沒有辦法的事，希望在將來我們能再合寫一本更充實的書來

贖這我的罪愆吧！這希望我知道你一定會同意的。最初我本以這本書未能使你先讀一次為憾，想到牠的缺點太多之後，我又有點以為你未能先讀也未嘗不好了，否則也許我們會終於共同決定了不印這本書！

十多年前藥院的同學，今日都已成爲藝術界的人物了，這一事實叫我想到了藝術教育問題的嚴重。十多年前的藥院如果能辦的更好一點，今日他們的成就，不是會因爲那基礎的堅固而有更多的貢獻麼？十多年前的藥院雖然毫無可取，但是那太充分的自由，也許還是養成人才的緣因。現在的一般藝術學校的情形我已全不知道，但是我想其師資、教材、教授法的窮乏，是不會比我們那個時代好多少的，再過十多年中國社會中的醫運，又要靠他們來支撐了，時光像水一樣的流，我們人的進步就像蝸牛爬的那麼慢，我真有點着急，所以在這書中你也许可以找得出來這心急的痕跡。其實我也明白，這種急並沒有用。我終於放下藝術，也就是爲了我太性急，想作點適合我性急的工作。現在一個圈子兜回來，我竟有機會耐心爲藝術而寫作了，寫的竟仍是十多年前的那一套，却仍不是太落後的一套，我的感懷之深，恐怕也只有你能解吧？

在這些天中，我曾想就是再給我個機會，叫我和一般學藝術的青年像十多年前那樣在課堂上談一談，我也會很高興了。把希望寄託給下一代，十多年，就可以看見他們浮到社會上來，也並不算慢。只要耕耘總有收穫，過去耕的不深，所以今日收穫不豐，這是我新有的覺悟。現在寫了這本書，我總算又拿起鋤頭來了。一個農夫爲了久離開他的鋤頭，在重抓到時，是會激動得落淚的，今日我是拿着筆在落淚了，想到過去十多年前，你，以及一切。這複雜的心情，你不在這裏，還有誰明白？

私心上有一個決定，爲了紀念你，爲了中國藝術運動中勤苦農夫太少，這次拿起鋤頭來，就想不再放下，再過十多年不知又是什麼情形？難道我們這一代，到那時還雷毫無長進。我默默在爲流浪中的你，和一切藝術界青年同志祝福。天時地利即使都不適於藝術的幼苗在中國生長，人和總是有利於它的，把一切希望寄託在人的身上吧，我希望再能見到你時，分享到你在藝術成就上所能帶給我們的欣慰。