

萬有文庫

第一集一千種

王雲五主編

美學淺說

呂徵著

商務印書館發行

美 學 淺 說

呂 徵 著

百 科 小 叢 書

編主五雲王

庫文有萬

種千一集一第

說淺學美

著激呂

號一〇五路山寶海上

五雲王

人行發

路山寶海上

館書印務商

所刷印

埠各及海上

館書印務商

所行發

版初月二十年十二國民華中

究必印翻權著作有書此

The Complete Library

Edited by

Y. W. WONG

ELEMENTS OF ESTHETICS

BY LÜ CHÉNG

PUBLISHED BY Y. W. WONG

THE COMMERCIAL PRESS, LTD.

Shanghai, China

1931

All Rights Reserved

美學淺說

目次

- 一 現代的美學和從前的美學……………一
- 二 現代美學的源泉——斐赫那的美學和申佩爾的藝術研究……………八
- 三 現代美學的分歧點和統一點……………一四
- 四 什麼是美感……………二〇
- 五 什麼是藝術品……………二八
- 六 藝術和人生……………三七

附錄 書目

目次

美學淺說

一 現代的美學和從前的美學

幾個有關係的問題——現代美學的一種特色——美學思想的來歷——美學的成立——康德以後的美學——美學趨向的變更

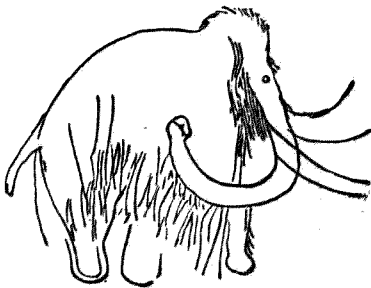
幾個有關係的問題 我們對於圖畫，雕刻，塑像，音樂等等好叫做「藝術品」的，或者對於山光，水色，鳥語，花香等等自然景象，又或者對於悲歡，離合等等尋常人事，常會生起種辨別來，覺到那些的美。就當那時候，我們精神上一定有許多地方比較平常不同，最是覺得一種異樣的感情——所謂「美感」。究竟這美感是怎樣的性質呢？還有，那些藝術品最容易使人有美感在製作他的人當然也須有過那樣的美感來，究竟那美感和製作有怎樣的關係呢？這都是可從人們能經驗得的

事實上，去研究的問題。我們都曉得藝術品指着圖畫、雕刻等等而說，但又曉得圖畫、雕刻等等不一定便是藝術品，這是不是的中間當然有許多分別。究竟藝術品的性質、材料、形式、內容等等方面是怎樣的呢？這也係可從事實上去研究的問題。像我們賞鑑藝術品的美，辨別自然、人事的美，還有些人製作種種的藝術品，這可概括起來稱做人們的「藝術的活動」。這樣活動無須文明些的民族纔有，在那文化最低，沒有開化的蠻人便也一般的有了。這不待到有史以後的人類纔有，在二十萬年前的原人便已自有了。（圖一）這又非但拘拘藝術品的一個小範圍，並且逐漸擴充到人們生活的各部分上來了。從這些上很能見出「藝術的活動」和人生有缺少不得的關係；但他對於人生究竟的意義是怎樣的呢？這也係可從事實上去研究的問題。

現代美學的一種特色

以上幾個有關係的問題，並另外有些問題，現代學者都歸在「美學」

(1) 數萬年以前的藝術品



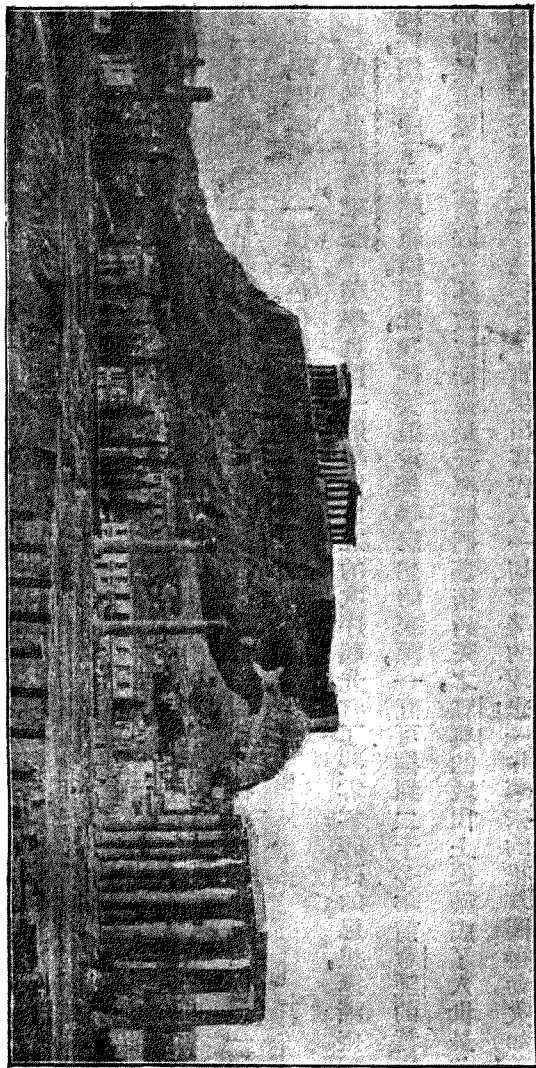
在法國發見古代洞窟壁上的浮雕

一個名目下研究。這些問題原都够研究的，所以有許多學者各自就一種問題談各人的美學；要從他們尋問個「美學是什麼」他們便說是研究這樣的，又或是研究那樣的，再也得不着圓滿回答。現在且撇開了這一層去看，各家的美學也自有其共同點。就像他們所揀取的材料都係從經驗上得着的事實；所用的方法都是切切實實的科學方法；解釋美學的任務又都以爲在各種有關係的事實的記述，說明，並從那些上尋出個支配一切的法則。因此，那些學說成了一派「經驗的美學」或「科學的美學」，佔着現代美學上主要的位置。如果我們一回顧到從前的情形，便明白這一層真是現代美學的一種特色。但從前美學又係怎樣的情形呢？

美學思想的來歷 美學也像一般學問成立的次序，起先有了些零零碎碎的思想，逐漸揀擇純粹，纔自成了一種組織。因此，我們要追求美學思想的來源，一直可推到二千多年前希臘的哲學。那時候，希臘人正戰敗了外敵波斯，盡量發揮他們藝術的天才，雅典的城山上便築成了人世最美的神殿派透諾恩 (Parthenon)，實現出當代一切愛美的理想；一片藝術的花真開得如火如荼！

(圖二) 同時哲學家自不能看過了人生這一方面的種種問題。柏拉圖 (Plato, 紀元前四二一

七——三四七年）便第一個開開了美學研究的途徑。他替「藝術品」下了一種解釋。以爲是模



(2)

希臘派透普恩神殿遺址(山巔列柱即是原殿所殘存的)

做自然現象，間接的將我們見聞不到的理想世界表白出來。接着有亞里斯多德（Aristotle）紀元前三八四——三二二年）對於藝術品形式的研究尤其覺得有興味。他以為藝術品所以能令人覺得他美，和形式上一種法則叫做「變化裏的統一」的異常有關係。他們倆的見解，一個着眼在理想，一個又着眼在形式，無異是替後來美學上理想論和形式論的對峙先描落了個影子。但在當時，因着國運衰微，祇發生了一派藝術的研究。這到了羅馬的「帝政時代」，算是達於極點。最後一位有名學者叫伯羅廷斯（Plotinus，西紀一〇五——二七〇年）是「新柏拉圖哲學派」裏面的一個人。他也以為藝術品是表白理想世界；但說，這比自然現象上所表白的還要完全些。此種思想後來經過了「黑暗時代」，「文藝復興時代」，不絕如縷的繼續了一千餘年；直到十七世紀英法的文人學者間纔有些新鮮活潑的氣象，有幾多議論起來。不久在德國學者手裏便更成了一種完全的學問。

美學的成立 成就這樣事業的是哲學家邦格阿騰（Baumgarten，西紀一七一四——一七六二年）他談哲學所以要加上這麼一種新鮮學問，不外完成他前輩的思想。因為以前有些學

者但承認從推理得來的知識有價值，須用一種哲學去研究。到邦格阿騰便覺另外從感覺上也一樣能識得宇宙的圓滿處，那就是所謂「美」。所以這一邊得來的知識，也須一種特別學問去研究。他稱那樣學問做「愛斯透鐵迦」(aesthetics)。從一七五〇年到一七五八年，他發表的著作便題着這麼一個名字。論字意呢，這算一種關乎感覺的學問；但談實在，乃關係於「美」的學問。我們現在所說的「美學」(aesthetics)就從他纔確定了獨立的位置。

康德以後的美學，德國學界因有了邦格阿騰的學說做基礎，美學這一種學問便異常的發達。到了康德 (Kant, 西紀一七二四——一八〇四年) 用批判方法，更成功一種新組織。他以爲事物的外面形式能使我們的種種認識能力很諧和的活動着，有種恰合目的的意義，我們就會生起了沒有慾望的快感，判斷那些形式是「美」。這似乎認定物象的美不美祇在形式上了，但他又以爲物象的美在內容上能將宇宙的本體表白出來。這樣隱隱含着矛盾的學說，便使後來學者受着影響，自分成了兩派。像謝霖 (Schelling) 黑智爾 (Hegel) 等人，都以爲藝術品因着用無限的理想來做內容，所以覺得美。這種議論自開拓了一派「美學上的理想論」。又像海爾巴脫 (Herbart

等人都說藝術品的美就在形式上，不關什麼理想不理想。這又自開拓了一派「美學上的形式論」。

美學趨向的變更 十九世紀的美學可算全受着康德學說的影響；理想論一派尤屬得勢，儼然是當時美學思想上的主潮。但到了十九世紀末葉，美學研究的趨勢忽然改變了一個方向，急轉直下的將從前所研究的問題，研究的材料，研究的方法，一概都拋開了；另外要從一切經驗的事實裏替美學重奠定了基礎，重結構起間架。美學的趨向會有這樣的大變更，自然和一般學問界的形勢有些關係。但從美學自身覺得有適應外勢的必要，首先提出了新主張來的，又是誰呢？我們可以不費躊躇的說，那是德國學者斐赫那（Fechner，西紀一八〇一——一八八七年。）

二 現代美學的源泉——斐赫那的美學和申佩爾的藝術研究

斐赫那的實驗美學——由下的美學——聯想的原理——斐赫那美學的影響——申佩爾的藝術研究

斐赫那的實驗美學

斐赫那原是應用實驗方法成立「精神物理學」的一個人，他對於美學研究就不期也用了實驗方法。從他在一八七一年所刊行的小著實驗美學論裏去看，我們很容易明白他用那樣方法是由「黃金截」(Golden Section)問題引起。什麼叫「黃金截」呢？這係

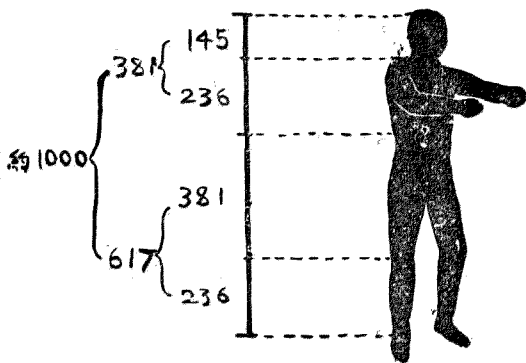
指着一條直線上面分成兩截的比例說。譬如一條直線長一尺三寸，現在分成了八寸和五寸的兩截；照這樣長短兩截所成的比例恰恰與全線和長一截所成的比例相等。畫起個算學公式來，便是

「大：小::全：大」凡依着這種公式的分截都稱做「黃金截」。從前宰伊辛(Zeising)曾斷定過，這種分截法隨便應用在何種形式上，一概是再美也沒有。只看天地間的事物，大至茫茫星海

裏各大行星的距離，小至人身百體以及一草一木，幾乎全照着如此比例構成天然的美觀。(圖三)「藝術品」上面當然也可用做根本的法則去配合形色、節奏等等。但到了斐赫那，留心實測了好些「藝術品」，覺得他的話不大對，便要另用些實驗方法精密的去解決這「黃金截」是不是萬能的問題。斐赫那所用的方法，或者使人在許多形式裏選出自己最合意的一種來（選擇法），或者使人就一種形式去改動到最合意的地步（製出法），又或者自去實測日用的工藝品（應用法）。將各方面的結果統計起來看，四角形用「黃金截」的法則最美，其餘就不能一概而定。

(3)

黃金截法則應用的一例



希臘人像雕刻(自頂至腹是一重應用自腹至踵又是一重全身兩截又是一重)

由下的美學 斐赫那在美學上用實驗方法雖屬一件創見的事，但對於後來此學最有影響的，還在他另外一部著作美學緒論（共二卷，一八七六年出版）裏所表白的思想。那部書裏提出了許多新鮮的問題，又還決定了新鮮的方法。先在序文上有一段議論說，從前的美學都從很籠統的概念去研究，將他們組成一種系統，便以為一切事實都解釋得了；這全是從高處向底下研究，好叫他做「由上的美學。」現在覺得那太懸空了，要反對着從基礎上各個事實研究起，再歸到共同的結束，尋出共同的法則來。這既然從底下起做工夫，便好叫做「由下的美學。」斐赫那自己雖也說兩種方法所應用範圍全同，卻是方法本身的趨向完全變了，美學的面目也就不不得不另成一樣。這算是他對於美學上一大改革的地方。

聯想的原理 再說，斐赫那用新方法研究得的結果怎樣的呢？就在美學緒論裏有一處很重要，規定了六種關於美的原理。前五種或說分量應當怎樣，或說性質、形式等應當怎樣，還都就對着我們的事物立論；惟有最末一種「聯想的原理」完全說到我們的心理狀態上來。這一層既是斐赫那的創見，又還是他最着重的；所以他說，美學一半成立在這上面。用這原理來解釋「美感」就

不單靠着些見聞得來的印象便算，另外還由「過去的經驗」聯想起種種事實來混合在裏面，使他有無窮變化。且舉個例子來說。好像我們見着個橙子，那黃金般的顏色，渾圓的形狀，固然給我們好看的印象；但同時也會想起了清新的香氣，又會聯想到生產那種果實的南國風光，瑠璃色的明空，油綠色的暗樹，再點綴上一星一星金色，那是怎樣燦爛閃爍，又是怎樣的富有詩趣！由這些上，我們纔構成對於橙子的「美感」。假使我們更見着個黃色木球呢，也一般是黃金色彩，渾圓形狀，也一般的覺得好看，但我們明白了那是木球，再也想不起什麼風光詩趣；便說木球很美，當然和橙子的美不同。可見聯想這一層對於美感的構成很有關係。斐赫那因此就立了種「聯想的原理」。他將從前看得虛無縹渺的「美」，歸根到實實在在的心理狀態，又還用分析方法尋出直接的，（感覺的）間接的（聯想的）兩種要素，無異是提出極新鮮的問題。這又算他對於美學上一大改革的地方。

斐赫那美學的影響

斐赫那美學上種種的創見，在他自己雖還沒有能盡其用，卻是後人受着那些的啓示，向各方面開展，就成了一派「科學的美學」。現代美學上除卻很少數的人維持着

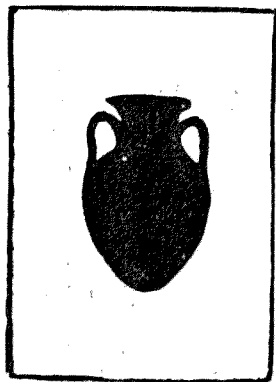
康德以來的批判方法去談先天的美學原理以外，便純屬「科學的美學」勢力所支配。所以我們好說斐赫那的學說是現代美學的一種源泉。要剋實舉出他直接影響所及的地方來說呢，第一，便有一派學者推廣他實驗方法的計劃，去解決美學上基本的問題。第二，又有一派學者推廣他所用「心理學的方法」去詳細分析並確定人們享受「美感」時，創作藝術品時的精神活動。這都偏重一切事實上心理方面的解釋，所以也好總稱做「心理學的美學」。在現代美學裏還有一樣的使用科學方法，一樣的用事實做材料，又一樣好叫做「科學的美學」的，卻偏重在藝術品上社會的解釋。這就非直接繼承斐赫那的思想而來，另外還有些源泉在着。

申佩爾的藝術研究 在現代美學別種的源泉裏最重要的，便係申佩爾（Semper）——西

紀一八七九年）的藝術研究。申佩爾在前世紀要算個有名的建築家。他生存的時代正值美學上理想論的思想風行，對於「藝術品」的解釋不外「無限的理想顯現在有限的現象裏」那一類的高論。在他卻能擺脫束縛，另開闢了比較研究的蹊徑。他先從種種工藝品，建築物上面發見些必須採用的根本形式，又發見那些形式依着地方，作家等等特別原因便有許多的變相。因此，他主張

就各時代、各民族間同樣的「藝術品」去比較研究，定可以尋出種種不同的形式有怎樣相當的發生原因。就像水瓶一類的東西，最根本的形式係腹部很爲膨脹，底部又能平穩的攔在一處。但在希臘的古瓶裏有種叫做尖底瓶（amphora）的，細身，尖底，就似乎純出於例外。（圖四）卻使我們明白當時係埋他在地窖的砂裏，所以成了那種形狀依然很合理的。照這樣說，我們單靠着眼睛裏見得的形象，不過斷他是畸形的東西，又安從認識他的美呢？因此，申佩爾又主張要得一種作品美醜的真判斷，必須顧慮到發生作品形式的主要原因，（第一是使用他的目的，其次關於宗教上，社會上的用處。）和技巧上，材料上，風土人文上，作家個人的氣質上，種種的情形纔行。他這樣的主張有好幾處暗示後來學者去尋新鮮的方面。舉最顯著的說：第一，是藝術品的比較研究；第二，是藝術品的起源研究。再加上了藝術品是社會現象的見解，就構成一派「非心理學的美學」。

(4)



希臘古尖底瓶

三 現代美學的分歧點和統一

主觀主義和客觀主義——「心理學的美學」的主要問題和派別——「非心理學的美學」的主要問題和派別——關係美學的幾種特別研究——原理上的統一和事實上的統一

主觀主義和客觀主義 「心理學的美學」和「非心理學的美學」都在現代美學上佔着主要位置，就不免成了種對峙形勢。究竟這兩派的根本不同點在那裏呢？從表面看去，自然是爲着研究的方法各有不同。方法何以不同，這自然是爲着所認定的研究範圍各異。但研究範圍何以又會各異？要說這一層，就當先清楚了美學自身的組織怎樣。美學原係敘述，說明種種有關係的事實；假使沒有種根本原理來貫穿一切，那豈不成了一盤散砂？所以組織美學必須有一定的根本原理。在「心理學的美學者」以爲美不美的究竟根據係在人們的心理狀態上，所謂美學的根本原理也可從那一方面尋究出來。這樣便自然偏重到心理狀態的研究，又自然偏用心理學一類的方法。

在這種研究裏，並非完全排去了心理以外的事實不說，但一概從發生怎樣的心理狀態上去解釋。如此的見解，現在可稱他做美學上的「主觀主義」。又在「非心理學的美學者」持着反對的態度，以爲美不美的根據以及美學的原理都屬於客觀事實方面；由此研究的材料便偏重了「藝術品」方法又偏重了人類學、社會學的方法。這一派雖也談到心理狀態，但係從發生怎樣的客觀現象，和人類社會有何關係等等去解釋。如此的見解便可稱做美學上的「客觀主義」。說到這裏，「心理學的美學」和「非心理學的美學」何以分歧，便覺很易明白，這不外對於美學原理根據的見解相反罷了。

「心理學的美學」的主要問題和派別 但同屬一派「心理學的美學」因爲研究的問題和方法有些分別，便又成了種種支派。「心理學的美學」的主要問題，可以舉出三種來說：第一，人們辨別「美」的時候心理狀態怎樣；第二，創作藝術品的時候心理狀態怎樣；第三，對於自然的美和藝術品的美，怎樣應用心理學的見解去解釋。有些學者研究這幾個問題重用內省工夫，這可謂「純粹心理學的美學」。代表人物有德國的栗泊士 (Lippes)，服爾寇脫 (Volket)，悉貝克 (Sibeck)，

格勞斯 (Gross)、維陀首克 (Wetasek)、意大利的婆婁那 (Porena)、克魯棄哀 (Croce) 等。又有些學者另根據「生理學的心理學」用實驗方法去研究問題，便成一派「實驗美學」。代表人物有德國的克優伯 (Külpe)、斐曼 (Lehmann)、摩伊曼 (Neumann)、叟迦爾 (Segal) 等。

「非心理學的美學」的主要問題和派別 「非心理學的美學」裏也一樣的有幾多支派。先舉這一派所研究的主要問題說，第一，藝術對於社會的意義如何；第二，藝術的起源如何；第三，藝術的進化如何。有些學者認藝術做一種「社會的現象」，採用社會學的方法去解釋第一個問題；這好算是「純粹社會學的美學」。代表人物從前有法國的格優遙 (Guyau)。又有些學者認文化最低的民族所有的藝術做「原始藝術」，應用人類學等方法去解釋第二個問題；這好算是「比較人類學的美學」。代表學者有德國的格老叟 (Grosse)、瑞典的赫爾恩 (Hirn)。又有些學者認藝術的現象是依着生物的種類，或時代環境的變遷，逐漸進化，使用生物學或進化論的方法去解釋第三個問題；這好算是「生物學的美學」或「進化論的美學」。這在今日，還沒有組織完全。從前有些不純粹的代表人物，便是英國的阿林 (Allen) 等。

關係美學的幾種特別研究 以上所說各派美學而外，還有些特別研究，或已自成了一種系統，或還是零零碎碎的，卻都和美學有密切關係。揀重要的說，凡有四類：第一類，將製作「藝術品」的人自己所有的著述，日記，信札等，或別人記述的語錄，感想錄等，用科學的方法整理，成了種「藝術家的美學。」由這上面可以明白了藝術家的精神生活怎樣，他對於製作上各種問題的處理怎樣，還有他對於當時流行趣味的態度怎樣。第二類，專用分析方法，就各類的藝術品詳細解剖，明白了樣式上各種特別法則以及形式，內容上各種事項；這就稱做「藝術學。」第三類，專解釋藝術品的定義和種類等項；這稱做「藝術論。」第四類，將藝術看做「文化的現象，」研究他對於一般文化的意義，和其餘文化現象的關係等；這好算是一種「美的文化研究。」

原理上的統一和事實上的統一 現代美學的派別既然那樣的繁複，所研究的範圍又那樣的廣闊，（像前面第一節裏舉出了幾個重要些的問題，便已涉及種種方面。）要不希望美學終能組織健全，成了種完備的學問則已，不然，就須從很紛歧的情形裏尋出個統一的方法來纔行。這一層，在以後的美學裏也許是很重要的問題。但依已有的解答說呢，祇有兩點可以尋出個端緒。那兩

點呢？第一，就在組織美學的根本原理上。「心理學的美學」和「非心理學的美學」認定根本原理所在的方面雖係完全反對，但兩種原理所解釋得的，依然有互相交涉的地方。「心理學的美學」不能不涉及「藝術品」；「非心理學的美學」也不能不涉及「美感」。同一個範圍裏，應用相反的原理都解釋得去，就難說那些原理再沒有一點共同的根據。進一步說，尋出那樣根據來，成立第一三種原理，統一相反的兩面，也非絕對難能。再說第二點，是在美學所研究的事實上。那些事實的範圍雖覺異常廣泛，可都是互相聯絡着的；這中間就非無共同的根據。要尋着那樣根據，當然也可以統一各方面。今人摩伊曼的美學裏，就從這層立說。他舉出來的統一點是「美的態度」。因為人們關於「美」的方面種種的活動，都從對於世界、人生的特別態度而來。這既不像理論推求的「論理的態度」，也不像計較利害的「實踐的態度」；所以另稱他做「美的」。「美的態度」第一層是「美」的辨別、鑑賞，深一層便是「藝術品」的創作；一方面受着人們生活形式上種種的影響，一方面又會有種種影響到生活的形式。所以關於「美」的鑑賞方面，「藝術品」創作方面，藝術和社會的關係方面，乃至藝術自身的發展方面，雖看得異常廣泛繁雜，其實祇是人們一種態度展

開的種種樣式。要從那態度着眼，各方面的事實再不覺得散漫紛亂，就自有了統系。這下面的幾節，便依着他這樣見解去解釋美學上幾個重要些的問題。

四 什麼是美感

美感和快感——感情移入——美醜的辨別——靜觀和美感

美感和快感 我們平常見着山明水媚的野景，或聽到高低合拍的歌聲，心裏不期起了一種快活感情，便覺得那些很美，似乎所謂美感也不外是種快感了。但細細的一分別，就覺這還不能如此籠統解釋。我們所有的快感，不限定就是美感，並且美感也不定是簡簡單單的一樣快感。「快」和「不快」原係一切感情共有的樣式，也像那種種顏色的淺深、濃淡一般。我們要指定一種顏色，決不能單說個淺色或深色，必須分別出是淺紅，深紅，還是淺綠，深綠。如果那顏色是種間色，就像深綠呢，這就許從淺黃和深青調合起來，也許從深黃和淺青調合起來，所以更可加上一重分別。美感和快感的關係也彷彿這般，須得作兩層解釋。先明白了美感式樣是不是純粹的一種快感，再問有那種式樣的感情實質怎樣。現在且說第一層。如果我們單認純粹快感做美感，為甚看到悲劇，一面

墮淚一面還覺得美呢？難道平時墮淚也是件快樂事麼？又我們爲甚看到喜劇，明明曉得出乎情理，還自覺得美呢？難道平時也以無理爲有價值麼？剋實的說，我們苦惱墮淚，明白無理的時候，祇是個不快；卻從那些能令我們覺到更有價值的地方，終歸生起了快感，所以依舊是「美」。這樣看來，美感可有始終一樣快感的，也有始終不同成了種不純粹的感情的。做他根柢的感情雖必定是快感，在表面上的就不一定。因此，美學家也常將美的種類粗加分別做兩部。有些純從快感成立；最重要的便是「優美」，平常所說美麗的美，好看好聽的美，都屬於這種。又有些從不純粹的快感成立；那裏面最重要的，像悲劇一類的美就叫「悲壯」，喜劇一類的美就叫「談諧」；還有像高山大海，暴風驟雨，那樣雄壯的景象，使我們感情異常興奮方纔覺得的美，那就叫「莊嚴」。

感情移入 第一層明白了，就可以說有那些樣式的感情實質怎樣。從前也有些人將美感看做天生的一種特別心理現象；但現代學者詳細分析研究的結果，知道他原不是孤另另的現象，卻隨着全體心理作用起來的；又還不是生成那樣特別，卻依舊用着一般感情所有的材料，但經過的式樣變換一番，便令人覺得異樣。要問經過的式樣如何變換，我們又須先清楚一件事。像這裏有

種雕像的模寫，我們一看去，就知道那人正憤怒的了不得。（圖五）這事原不算希奇，但我們細心一想，就覺有些費解。我們只看見那雕像臉上筋肉的墳起，何嘗見得個憤怒來；我們卻實實在在的覺得他的憤怒。也許有人說，從前我們曾經如此裝模作樣的憤怒過，現在一見那種模樣，自會想起從前的情形，其實不是真的。但感情這件事，空憑着個想像是不沒有意義的；我們一定要喜怒着纔覺得那是怎樣的喜怒，哀樂着纔覺得那是怎樣的哀樂。所以見着那雕像，不覺什麼憤怒不憤怒則已，要覺得呢，一定自己正在有那樣的感情。這樣說，覺得雕像的憤怒，竟是自己因着雕像生起那樣感情，反認做雕像所有的了。現在用人事來說，感情是不是自己的，還不容易分別；假使舉本來無情的現像做例子，就更易理會。便

像我們去登山臨水罷，見着參天的古木便覺他欣欣向上，聽着滴瀝的泉聲又覺他幽咽欲絕。其實

(5)

摩西 Moses 雕像



彌寇朗解羅 Michelangelo 作

見聞着的還不是些無知的東西，有甚欣然不欣然？又有甚幽咽不幽咽？可見我們覺得那樹木怎樣，泉水又怎樣，都係自己因那樹木泉水的形色聲音，心裏起了一種感情，便覺那樹木泉水本來有這回事，被我們理會得。這恰像從鏡子裏看見自己的面目，卻以為鏡子上本有這麼個面目一般。要從心理學上說，這樣在物象裏重行經驗自己的感情，既不是虛幻，也不為錯誤；凡人們能理會別人的表情，乃至從事事物物上見出精神的意義，一概由如此現象成立。現在便稱這現象做「感情移入」(empathy)。

美醜的辨別 平常我們感覺得事物，也泛泛的起了快不快的感情，但指不出有怎樣的意義；這完全和「感情移入」沒有關係。要注意深了一層，我們便會覺得事物自有怎樣的感情，但一下就夾雜了許多計較，對那感情究有怎樣意義，依然是個不透徹。因此雖有了「感情移入」，卻不純粹。要更進一層，不澈底的澈底了，不純粹的純粹了，我們就不單覺得事物所有的感情是表面上喜怒哀樂的分別，並感到那喜怒哀樂是從怎樣的根柢發動出來。什麼是發動感情的根柢呢？先用個譬喻來說罷，像有種種的弦樂器在着，各具備了全副的弦，一撥動便都錚錚的響起來。他們的響聲

雖可有一般的高低，卻細心聽去，琴的高低就不同，瑟的高低又自不同，琵琶的高低這樣不同，正因他們的弦各有各的組織。但要他們響得調和，就須以一種組織為主。人們的精神從粗淺些說，恰像是具備着種種弦樂器的弦，說組織也就組織得很複雜了。卻因生活上必須統一，自然的以一種組織做中心；凡我們精神上一起一伏，莫不繫屬於他，對着他有一定的意義。現在便稱這中心組織做「生命」。所謂感情發動的根柢，可就在這裏。我們當「感情移入」很純粹的時候，自隨着事物構成一種生命，發動那樣的感情，臨了就覺是事物自有那樣的生命。這樣一來，感情經過已自和別時不同，所覺得的感情也就不同。因為我們原有的「生命」不必恰和從事物所感得的符合，所以到了此時，兩者間一定要構成或正或反的關係。如果兩者相順的呢，正像本自彈着琴弦，更被人撥動了瑟弦，恰恰和諧，不由不成一種共鳴；在心理現象上這便係「純粹的同情」。否則呢，恰像一片和雅的琴聲裏，忽夾上了嘈雜的琵琶，不由不生一種反響；在心理的現象上這便係「純粹的反感」。由「純粹的同情」我們的生命便覺得擴充，豐富，最自然又最流暢的開展，同時有一片的喜悅；從這裏就辨別得「美」。所以美感祇是對於生命這樣開展的快感。再從反面說，因着「純

粹的反感」便覺我們的生命受着壓迫，不容順其自然的開展，同時起了一片的不快；從這裏就辨別得「醜」。或者說：美和醜的辨別用各個生命來做標準，似乎太不一律，像這個人辨別得美的也許別人辨別是醜，豈非美醜自身還是個沒分別麼？這也不然。人們的生命雖屬各別，卻天然有種向上的共同傾向。順着這樣傾向擴充豐富的開展，纔覺最爲自然流暢。說美感是對於生命最自然流暢的開展所有的快感，自不外依着這種積極的意義說。我們所以藉「純粹的同情」得着生命開展的快感，也不外從各個生命發見他普遍意義的緣故。由此，用各個「生命」做標準辨別得的美醜，依然有普遍性質。

靜觀和美感 美感的實際既因構成的經過特別所以和一般感情異樣，那經過的特別又因「感情移入」的純粹而然；但「感情移入」平時間常常的有，爲甚就不純粹，又爲甚有時就純粹了呢？到這裏，我們也會想到前面曾經有過這麼一句話，「美感」是隨着全體心理作用起來的。「感情移入」所以純粹或不純粹，當然和那時心理作用有關係。人們的心理作用，平常都分作兩個方面來說：一面是感受的性質，專辨白那感受得的是怎麼一回事；這就叫「知的方面。」還有一面是

反應的性質，自己對於這回事覺得有怎樣的意義，又應當怎樣的去處理他；這樣叫「情意的方面」。這兩面是互相照應的，有怎樣的感受便有怎樣的反應。現在反應的方面成了純粹「感情移入」，那感受須怎樣的纔行呢？這最好用「靜觀」兩個字去解釋。像我們平時也不絕的辨白得感受的是怎麼一回事，其實都不很純粹。我們常不期然的加上了種種空洞的概念解釋，又忘不了種種利害的打算，所辨白的當然就模糊影響。就如去看前面所舉的雕像，憤憤地向着我們，便會心理推求：他是誰，和我們有怎樣關係，那樣憤憤是不是有害於我們。要一覺得有害，就起了不安，懼怯，抵抗等等的感情。這樣辨白得的，不過能使我們不安等等的某人一種憤怒，對那憤怒本身又有什麼相關？假使任着感受的自然趨勢，一條邊的用心下去，什麼沒相干的問題都丟開，那就到了「靜觀」的境界。然後我們遇着怎麼一回事，就理會他是怎麼一回事；那回是應從怎樣根柢發動怎樣感情，便相隨着從那樣根柢發動那樣感情；這就成了純粹的「感情移入」。有了純粹的「感情移入」，就會有美醜的分別。再用上面的例子來說。要是我們用「靜觀」的態度看那憤怒的雕像時，就不去尋問他是不是個偉大的人物，卻直感到從偉大「生命」發動的感情；也不去計較那是善意惡

意卻對那憤怒純粹同情的，感到自己生命更能擴充豐富的開展；所以祇有美感。這還不必要對着藝術品纔這樣，無論自然景色，無論種種人事，用「靜觀的態度」去感受時，也祇覺到美感。由這裏推去，人們「美的態度」一面是美感的，一面是靜觀的，合了兩面纔成一個全體。平常單提美感來說，那不過因為「美的態度」上這一面最顯明易見罷了。

五 什麼是藝術品

從美感到創作——藝術品的性質——藝術品的分類——藝術品和自然——藝術品的題材和內容——藝術品的形式——藝術品內容的象徵

從美感到創作 人們從覺得生命最自然最流暢的開展生起了美感，但對於生命的意義祇是一種覺得，也許一瞬間便過去了，再無實際的影響。要終歸是這麼一回事，所謂「美感」又有甚價值可說？然而美感自然有藉着創作發展的傾向，就是依着所覺得的輪廓，具體的表白出來，實現出來，自成了一種創作。在創作裏就更有自己表白，自己實現的快感，使那對於生命開展的美感意義愈深。所以從美感到創作是一貫到底，不是分成兩截的。由最初的美感到創作中間雖不必緊緊的連續着；又有一種美感，不必就有一種創作；然美感是孕育，創作便是結果，他們依然一氣。在這裏卻須分別清楚，一般人單有美感不會有具體的創作，這並非那美感有甚特別的地方，不過創作的

能力沒有發達罷了。

藝術品的性質 在那樣創作的結果裏很重要的一類，便是平常所說的「藝術的作品」。簡單些說也稱「藝術品」。從前單就藝術品的形式着想，以為純屬自然現象模造品的性質；到得康德以後創造說成爲定論，這樣的見解便自失卻價值。但現代也有一部分學者說藝術品的性質是種社會的。因爲藝術品的製作決脫不掉直接或間接的社會關係；就像時代，民族，風土，人文，乃至作家所生長的社會上一切的事實和思想，都多少留着些影響的痕迹在作品上。如此的見解也屬「似是而非」。藝術品爲着作家生命的表白而作，那生命就自有他個人的組織。社會裏將一切材料供給他，也莫不受他那組織的支配，另成一種形式。所以藝術品上面見得出的種種社會材料，已不是原來那樣繫屬於社會的，卻成了作家個人的。藝術品的性質當然也祇是個人的。因此，藝術品的作家常常和當代的社會分離，度他孤獨的生活。當代的社會對於藝術品作家也常常酬報他一種誤會，甚至於一種壓迫。羅丹（Rodin）便爲着這事有句話說：作家的天才愈大，受着誤會愈深。可見作家決不去苟同「時代趣味」，創作「流行的藝術」，忘卻他自己個人。不過藝術品的性質雖

說完全是個人的，他個人的生命卻順着普遍的向上性開展纔有美感，纔有創作；所以藝術品上面表白的不單在各個特殊的生命，還須從各個特殊上將生命最普遍的意味顯示出來。從這裏說，藝術品的性質依然是種社會的；但不像平常所說的那樣淺薄，所以須仔細分別。

藝術品的分類 藝術品的性質一方面雖是千差萬別，但從存在的樣式，使用的材料上，也可概括作幾大類。有些藝術品的各部分在一個時間裏統統存在着；像一張圖畫，一座雕像，一所建築，一種工藝美術品，也許我們的眼睛一下看不得個周全，他們的全體確是整個存在的；這些就稱做「空間的藝術」或「靜止的藝術」；平常的習慣也稱做「美術」。又有些藝術品的全體須經過相當的時間纔得首尾完全；就像一篇詩歌，一曲音樂，必自始至終聽完一遍纔明白他是怎樣；這些就稱做「時間的藝術」或「流動的藝術」。還有些是由生人表白，一時間既有個全體存在，又須經過許多時纔能完全；就像一幕戲劇，一場舞蹈，那都稱做「複合的藝術」。以上是從存在的樣式上分類，所以有空間的、時間的等等不同；要說他們的題材，便在空間的藝術裏依舊用得着時間或流動的題材，在時間的藝術裏也一樣用得着空間或靜止的題材。現在再從材料上分別藝術品，

有些從許多具體的實物上提出一般的性質來應用，這就稱做「抽象的藝術」；又有些直接取材各個事物，就稱做「再現的藝術」。屬於前一類的有音樂、舞蹈、和裝飾藝術；屬於後一類的有詩歌、戲劇、和空間的藝術。這種分別也祇應用在材料上，要說各種藝術品所表白的，祇有個人具體的生命。便用抽象材料，像音樂裏的聲音，卻依然表白具體的一段生命節奏。

藝術品和自然

就因上面所說的「再現的藝術」裏須直接取材自然，隨着有一個問題；藝術品上面的自然是否和平常所認識得的相同呢？論藝術品的性質固然不是自然的模倣，他用自然來表白生命又還不是個空洞格式，隨處都套用得去。藝術品上面的自然祇表白得他所能表白的一種生命意義，所以那祇是當時「美的態度」裏靜觀所得的自然。這還通不得到別時候去，何況別樣的態度？因此，從前學者特稱藝術品上的自然做「假象」，分別他和實際所見的不同。可在「美的態度」裏，原是實實在在辨別得這樣的，又有什麼假不假？這倒不如稱他做「美的實在」更覺切當。作家感得「美的實在」具體的實現出來，這樣的態度純可謂「寫實的態度」。雖也有人將藝術上的自然和一般認識所得的去比較，以為兩者關係更直接些，便是寫實的，兩者關係間

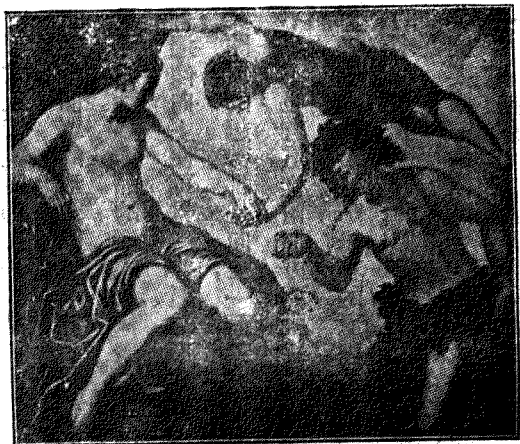
接些便是浪漫的。其實從作家方面去看，所謂浪漫，先有種種不同的感受，另構成了個境界，在他「美的態度」裏依然實在。那樣的實現，可還不是「寫實的態度」也就由此推去，我們直接由自然現象感到一種美感，構成平常所說的「自然美」這時候所辨別得的一定不是平時所認識的那樣，卻和藝術品上所用的相同。所以「自然美」和藝術品的美，美的意義決非絕對差別；不過他們的實質一種像原料，一種像精製品，所生美感的範圍就或很自由，或有限制。

藝術品的題材和內容 藝術品用自然現象表白作家的生命，那生命纔算是藝術品根本的內容，自然現象不過一種題材。決定藝術品的價值，自不在題材上。假使藝術品用到人事題材，也屬一樣的道理。但一般人常錯將題材做內容看待，迷失了藝術品的本來面目。譬如畫着裸體人物的繪畫（圖六）描寫人生墮落的詩歌，在有些道學氣的人看起來，便覺「傷風敗俗」簡直要不得；在趣味卑野的人又覺得挑撥肉感，異常的好看，好聽；其實這都和藝術品的本質無關。道德從人們「實踐的態度」發生，藝術卻關係「美的態度」；兩種根源既異，趨勢也各不同，就不能用道德的眼光來批評藝術。況且藝術品用着赤裸裸的人物或赤裸裸的墮落事實，決非說人物要赤裸裸

的纔美，人事又要到墮落纔美，不過作家從那些上能明白的，深刻的表白出生命的意義來。這又還不是生命的意義一定要從旁面或反面去襯托，卻有一種非從那些上不能感到，不能表白的生命意義，那就非用那樣的題材不可。（參看本章前後各節。）所以祇要作家能將他特殊生命上顯現的普遍意義表出，那題材是否不道德，全不成個問題；不然，便用着些聖人，上帝的行事來刻畫他，也不算是藝術品。一般人常說藝術品上最重要的是「個性」。這也須就能顯出生命普遍意義的作家個人生命而說，決不是一些古怪趣味，特別技巧，就好算什麼「個性」的。

(6)

裸體畫的一例



結婚式 亭陀婁陀(Tintoretto)作

藝術品的形式。藝術品的內容無限，題材無限，結構成的形式當然也是無限，似乎再也不能概括的說了。但從無限複雜的形式裏，仍可尋出些根本形式來。就像見了壁立千仞的懸崖，和參天直上的古木，我們所有的美感當然不同；要從第一步的形式感情說呢，卻都一般是像垂直線印象所生的向上感情。由此「實驗美學」方面的學者，主張從極簡單的形式印象研究也可構成一種「基本美學」。至於這係什麼理由，我們又須回想到說過的話。藝術品的形式原係表白作者生命，作者的生命雖是各各特別，卻仍有普遍的傾向。從這普遍傾向上便可見出普遍的形式來。因為生命都是從豐富擴充去開展，一面便需有無限的變化；又開展的趨勢都是向上，一面就又需有絕對的統一。藝術品的形式要合乎生命普遍的形式呢，自不可不也有這樣兩個方面。所以從希臘學者認定的一種「變化裏的統一」原理，數千年來依然算是「美的形式」根本的原理。這種原理應用到藝術品形式上自有種種分別，現在且舉重要些的來說：關於性質的，像各部分間有個集中點，其餘都從屬於他，這就稱做「賓主」。各部分用有「共同要素」的來配合，這就稱做「調和」。用性質相反的來比較，使那印象加強，這就稱做「對照」。將強弱等性質順次排列，使那些意義加深，

這就稱做「層次。」其次關於分量的，一味廣大卻似隱涵着無限變化的，這就稱做「單調。」各方面排列得其平衡，這就稱做「均稱。」用同樣形狀不厭重疊，卻使印象加強，這就稱做「反復。」各部分的分量恰恰成一種簡單比例數，這就稱做「比例。」

藝術品內容的象徵 藝術品種種形式對於各個內容究竟有怎樣的關係，這最好稱形式做「內容的象徵，」去表白那層意思。什麼叫「象徵」呢？凡無形無質，不可聞見的一切事實，要從一定的形質最直接表白出來，然後由那樣的形質便可直接感到那樣的事實；如此的形質便是一定事實的象徵。這並不同譬喻。做譬喻的和被譬喻的，關係很不密切，可以移動。如用美人香草來譬喻君子，我們從美人香草上當然可以見出許多的別樣意義，又可以用別樣來作君子的譬喻。說到象徵，便不然了。象徵的形質和所象徵的事實，竟像生成有一定的關係一般，再也移動不得。藝術品的內容是作家的生命，這便無形無質，不能見得聽得；但從藝術品的形式可以直接的感到他，並且祇從那一種的形式可以直感到他。就像裸體畫能表白一種生命意義，那便祇有裸體人物的形式可以表白得，換過別樣就不行；並且從那種裸體人物的形式也不容感得別樣內容意義。凡藝術品的

形式，都因有一定的內容纔成其爲形式；從反面說，有一定的內容，必須乎這樣一定的形式。說形式是「內容的象徵」，不外這種理由。也就因此，一切藝術品纔不是死的，無情的；他永久存在人類社會上，永久有他的生命。從前的作家都過去了，但遺留給後人的作品，依然能隨時使人感到他生命的內容。不是形式有那樣象徵性，又怎會如此呢？所以說藝術品的形式，不能撇開內容不問。現代流行的藝術品也似有種偏重形式的傾向。但主要的意味，仍在使形式更能直接的表白，不受着題材事實的障礙。要不然，那便是藝術品作法上的邪道。

六 藝術和人生

藝術品解釋——藝術創作的活動——藝術的起源——藝術的社會性——美的人生

藝術品解釋

上面所說的藝術品並創作那些藝術品的精神活動，平常都稱做「藝術」(art)。但這還是藝術的一種狹義解釋。進一層說，藝術品所以和一般人造品不同，要加上那麼一個名字的，固然爲着他能表白特別的意義；但感得那樣表白，非在「美的態度」裏不可。假使我用平常的態度去對藝術品時，祇見得是種種物質湊合起來，和別種物品不必就有怎樣的不同處。就像無意間見着了彌寇朗解羅的摩西雕像，也許驚得急急的走開。這必須有了「美的態度」，有了和作家製作時相近的態度，纔感得作家各個特殊的生命。由這上面纔斷定得他是藝術品。所以藝術品雖自有他的特質，仍係成立在鑑賞者的「美的態度」裏的。將這樣意思推開去說，我們用「美的態度」鑑賞藝術品固然辨得一種藝術，用同樣態度去對待人事，自然也沒有什麼不是藝術。有些學

者就說藝術品的鑑賞是種「追創作」。鑑賞者心裏須依着作家那樣創作，自己創作過一道，有了相似的印象，纔感得原來創作的美。同樣的道理，我們覺得人事，自然的美，也必在當時態度裏，已自創作一種印象。這些創作雖沒有像藝術品那樣具體，然同由着「美的態度」成立，就可一樣的稱做「藝術」。如此推廣藝術的範圍遍於「美的態度」裏所構成的一切，好算是藝術的廣義解釋。至於平常將藝術當人們的一部分精神生活現象，和道德宗教等等並稱，那也算是藝術的廣義解釋。

藝術創作的活動 就從廣義的藝術說，明明是人們生活裏普遍具有的一種事實。但要明白藝術（廣義的）對於人生全體究有怎樣意義，還須分作幾層去研究。我們平常藉着藝術品也會引起「美的態度」，覺到一種美感；或對於自然現象也會這樣；卻都是暫時時間便過去的事，和生活關係就異常淺薄。像有愛好藝術品的人，也不過精神上時時受着作家的刺戟。成了種「飄泊在各作家中間」的生活。要是作家的自身，那就不然。他每一種創作，都不是偶然發生的事，和他前前後後的感受創作自有連貫的關係；所以他個人生活很受着「美的態度」的支配。他最和一般人

生活上歧異的地方，就係藝術（狹義的，以下並同。）創作活動的發達。一般人也會偶然有「美的態度」，那上面又自有種創作；但作家更能進一層具體的表白出來，實現出來。這種更發達的活動可稱做「天才」。從前學者看得「天才」未免過於神祕，或者說他係少數人所特有，又或以為精神上偏頗發達，直和癲狂相似。其實那活動在一般人都具有，也都可以發達的。現在且撇開這層，但問那活動的發達對於作家生活有甚意義。以前將藝術創作當作件遊戲，或是種表情，在生活上當然無甚重大的關係。現在卻明白了創作決不像遊戲那樣單為着個娛樂，又非簡單的表白一種感情。作家自己感到生命最自然開展的趨向，又最自然的表白出來。這無妨稱做最自然的「生命表白」。為甚定要說最自然的呢？原來在人們生活裏隨處有表白自己的事；一舉，一動，一哭，一笑，都可以表出他的生命意義來。但這不必都很自然，也許是因人哭笑，也許是但顧自己，不計別人。所以有些表白對於自己不必要；又有些自覺必要，在別人卻不必要。我們的一哭一笑，決不能使見得聽得的都同聲哭笑。但在藝術作家呢，他的哭笑非但能得着人們一時的同情，並能得着永遠普遍的同情。我們現在看到彌寇朗解羅的雕刻，依舊不能不憤發；聽到歌德（Goethe）的「少年維特的煩

惱，一也不得不悲哀。因為生命自然的表白固屬喜歡就笑，苦痛就哭；但尤其自然的，是順着生命普遍的性質去悲哭喜笑，便使凡有生命的，誰都不能不這樣喜歡的笑，又誰都不能不這樣苦痛的哭。真正的作家便祇表白得這樣的哭笑，祇表白得他個人特殊生命上所顯現的這樣普遍意義。由此，藝術作家的表白生命是一切表白中最自然的。

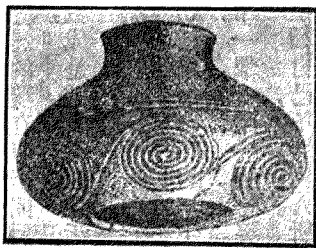
藝術的起源 我們從藝術作家個人的生活上，已可約

略見得藝術對於人生的意味，現在再從藝術和人類社會的關係上去看是如何。這須分作兩層說：藝術何以會發現在人類社會上，自必有他和社會的一種關係。藝術既發現了，對於社會自當更有一種關係。頭一層，可從藝術（狹義的，下並同）

的起源方面說。像現代所有的藝術，種類總算是很多的了；最初雖不必是共同的一個源頭分派下來，但因樣式、材料等等分別，也自成了兩羣：「空間的藝術」成了一羣，「時間的藝術」又成了一羣。第一羣裏最先發生的是「裝飾」，第二羣先起的是「舞蹈」。（圖七）裝飾和舞蹈何以會比

(7)

原人的器物裝飾



（在德國發見）

較其餘的先起來，這自因爲「原始社會」實際很需要那些的緣故。裝飾能做他人愛情的誘導，舞踊又是社交的方便，對於當時維持社會都覺得很有用。但就爲着這點實際應用，說裝飾，舞踊是藝術麼？可又不然。當時人們的各種製作自各有實用的意味，我們並不一律說是藝術，卻特提出裝飾舞踊來，就因兩種的創作依然有從藝術創作活動（最自然的生命表白）發動的地方。當時人們爲着誘導愛情，卻用着形色調和的裝飾；爲着社交方便，卻用進退合拍的舞蹈。就當他們裝飾的時候，舞蹈的時候，也自有一種快感，也許忘卻了什麼實用意味。他們那樣的快感又自能得着廣闊的同情。由這許多地方，都可以見得出裝飾、舞蹈是種藝術。不過就兩種的全體看，恰像種混合物，有些地方從純粹的藝術動機來，又有些地方從實用的動機來。就因含着實用的動機，那樣藝術纔會發生，又纔會和當時有密切的關係。所以最初的藝術雖和社會很有關係，還不能說是本當的關係。

藝術的社會性 藝術隨着時代進化，從前不純粹的地方逐漸純粹起來，實用的意味終歸消失乾淨。但起先藝術因實用纔和社會發生關係，到得沒有實用時，不是也和社會不相干涉麼？這又不是這樣。藝術爲着什麼有不容說是人們生命最自然的表白。人們的生命絕沒有個不喜自然，反

肯勉強的。所以遠在二十萬年以前人們就已有藝術，有了對於藝術發生的同情。在作家和鑑賞者的精神上，依着純粹同情構成互相交通的境界，自可說是一種社會。還有作家對於自然撤除了一切障礙，成了交通境界，也好說是種社會。藝術有這樣融和全體宇宙，人生的性質，就叫做「藝術的社會性」。從人們有了藝術以後，一時代一時代開展不絕，由藝術構成的社會也隨着繼續擴張。由這上面說，藝術對於他自身所開展的社會，永久是有密切關係。但對人們一般生活所構成的社會，那祇是個反對。爲什麼呢？一般社會和藝術社會性質上全不調和。這並非理想，事實的衝突。藝術的社會已在一部分人們時時的實現了，就不成爲理想。兩種社會的不同，祇在人們發動的態度上。藝術社會係由「美的態度」成立；一般社會呢，隨處忘不了個利害計較。所以藝術的社會裏，人們能澈底了解生命的意義，發生純粹同情，遂順人們最自然的生活。若在一般社會，人們就有許多性情供給利害計較的犧牲；大家都不期懷着虛僞的心思，誰也難得着誰的真正同情。什麼事都漸漸喪失樂趣，人便成了種機械，受着生活的逼迫不得不去運行。生活到這裏，也就快要枯竭生命的源泉了；因此也有些人主張用藝術來調劑。其實成立藝術的根本態度全與一般社會不相容納，又何

從去調劑！就像現代勞働家因着經濟組織沉淪在枯槁的生活裏，那決不是經濟組織不改變，單靠着藝術的一點刺戟，便可使他生活有快樂的意味。人們不自覺得生命的自然趨向則已，不然，祇有另開展藝術的社會去實現另一種的生活。

美的人生 那由「美的態度」創作藝術，開展藝術的社會，所實現的一種生活，現在稱他做「美的人生」。從藝術創作的性質說，這樣的生活當然最隨順着生命的趨勢，可以稱做「正當的人生」。像那種種草木莫不有暢遂生機的傾向，雖埋藏在深山幽谷，依然要開花，結實。人們生活自然的趨向藝術，也彷彿是這般。都要將「美的人生」實現了，都去做藝術家。這並非都去創作藝術品，纔能成爲藝術家。但用「美的態度」去對待生活上的一切，莫不成了藝術的創作，有那樣創作的就莫非藝術家。前一個世紀的思想家卡朋陀（Carpenter）有些話說得異常的好：藝術裏最偉大的祇有「生活的藝術」，依着創造，自然，健全的生活着，可就是藝術家。這又何必畫家，詩人呢，就像個女工罷，她能從感得生活的喜悅去勞働，便是個藝術家了。但在這裏，有一層疑難。一般人還自依現在這樣社會生活，不能憑空的拋開，直接達到「美的人生」，所謂「美的人生」又怎樣會普

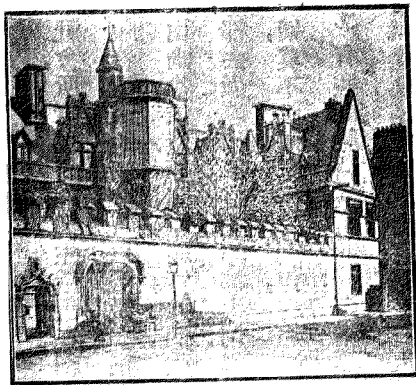
遍實現呢？這自須有種種方法。第一，啓迪一般人美的感受，發達創作的的能力，使他們自覺「美的人生」的必要，能逐漸實現出來。平常所說的「美育」便有這樣的目的。第二，改革現代的產業組織，助成「美的人生」的實現。前世紀英國的詩人

毛梨斯 (MORRIS) 便曾有過如此的議論，並且有過實地試驗。他的意見以爲古代和中世的建築職工一個個都是藝術家，都度着美的生活，所以殘留的作品都是藝術品。(圖八) 他們爲着自己的必要和鄰人的必要去建築，所以覺得勞動是樂事，便無異將生活當做藝術。但那時候怎會如此呢？這不過因着工業組織關係，容許工人

各懷着自己必要的思想去勞動。現在的工業組織雖因有機械運用，不能復古，然而改革到順從勞動本來意義的地位，不必就是難能。這些問題的詳細，非本篇所應解釋；現在但總結了前面的話來

(8)

中世紀民間的建築



法都巴黎的克勞奈旅館

說：藝術和人生祇有一種關係，便是實現「美的人生。」

附錄

參考書目

本篇各章但將「現代美學是一種怎樣的學」和「現代美學上幾個重要問題的解答」約略說了一些，不免是粗而又粗的輪廓。讀者若要進一層，作具體些的研究，先當分別看下列各書，以爲基礎。

(一) 關於美學歷史的：

B. Bosanquet: *A History of Aesthetic*. 4th ed. 1917.

W. Knight: *Philosophy of Beautiful*. Part 1. 1918.

高山林次郎：近世美學。一八八九年初版。

(二) 關於現代美學兼有概論性質的：

E. Meumann: *Aesthetik der Gegenwart*. 2 Aufl. 1912. (日譯本金田廉(現代)

美學。一九二一年初版。)

大西克禮：美學原論。一九一七年初版。

(三)關於一般美學的(以「心理學的美學」爲主)

B. Bosanquet: *Three Lectures on Aesthetic*. 1914.

B. Croce: *Estetica* 1902. (*Aesthetic*. Tr. by D. Aisillie. 1909. 日譯本鶴沼直美，哲學。一九二一年版初。

G. Santayana: *The Sense of Beauty*. 1896. (日譯本鷺尾浩：美識論。一九二一年初版。)

Th. Lipps: *Aesthetik*. Bd. 1. 1903.

阿部次郎：美學。一九一七年初版。

稻垣末松：美學汎論。一九二〇年初版。

(四)關於藝術的創作問題的：

C. Fiedler: *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*. 1887. (日譯本金田廉：

藝術的活動，起源。一九二一年初版。)

(五) 關於藝術的起源問題的：

E. Grosse: *Gie Anfänge der Kunst*. 1894. (日譯本安藤弘：藝術ノ始源。一九二一年初版。)

Y. Hirn: *Origins of Art*. 1900. (日譯本本間久雄：藝術ノ起源。)

(六) 關於藝術和社會的關係問題的：

M. Guyau: *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. 6e éd. 1904.

L'Art au Point de vue sociologique. 2e éd. 1914. (日譯本大西克禮：社會學的見地ヨリ見タル藝術。)

P. Gaultier: *Le Sens de l'Art* 1907.

Wm. Morris: *Lectures on Art*. 3rd Ed. 1883.

(七) 關於一般藝術的：

E. Grosse: *Kunstwissenschaftliche Studien*. 1900.

Th. Lipps: Aesthetik. Bd. 2. 1906.

Th. Volbehr: Bau und Leben der bildenden Kunst. 1905. (日譯本，佐久間政一：造形美學講話。一九一七年初版。)

