

Ernst Grosse 著
蔡慕暉 譯

漢譯世界
名著

藝術的起源

商務印書館發行

中華民國二十六年二月初版

(74326)

漢譯世界名著藝術的起原一冊

The Beginnings of Art

每冊實價國幣壹元貳角

外埠酌加運費匯費

原著者 Ernst Grosse

譯述者 蔡慕暉

上海河南路

發行人 王雲五

上海河南路

印刷所 商務印書館

上海及各埠

發行所 商務印書館

版 翻
權 印
所 必
有 究

二一〇上

(本書校對者李家超)

著者序

本書所努力的，是一種開關的工作，讀者也應當用這樣的眼光看待它。在一塊從未有人探索過的新境地，是誰都不能夠找到許多無價的事實的，只要找到路徑，就應當知足了。本書的價值，不在它所給與的答案，而在它所提出的問題。不論怎樣，我想，我已經對於讀者，尤其對於那些和我觀點不同的讀者，盡了一點力，因為我已經將我的意思儘可能地簡單表現出來了。

格羅塞

一八九三年十月九日，在巴登的夫賴堡 (Freiburg in Baden)。

目錄

第一章 藝術科學的目的……………一

藝術史藝術哲學和藝術科學——藝術科學的問題——它的限界——它的

價值

第二章 藝術科學的方法……………一〇

藝術科學問題的兩種形式——個人的形式和它的困難——社會的形式

——它的歷史——度波赫德泰納痕涅昆居友——老方法和新方法——比

較人種學的方法——原始形態的研究——它的困難——材料的搜集和解

釋

第三章 原始民族……………二六

社會學和人種學上原始民族的概念——民族和種族——生產方式對於文

化的意義——生產方式對於宗教和家族發達的影響——退化的假說——

現在的原始民族——他們的文化

第四章 藝術……………五十一

藝術活動的性質——藝術遊戲和實際活動——藝術為社會現象和社會機能

能——藝術的分類

第五章 人體裝飾……………五十七

原始民族的裝飾和穿着——裝飾的區分——畫身——顏色的意義——固

定的裝飾——澳洲人和明科彼人的劉痕和它的意義——布須曼人和挨斯

基摩人的刺紋——耳朵上嘴唇上和鼻子上的裝飾品——髮飾——頸頸腰

部的活動裝飾——腰部裝飾和羞恥感情——四肢裝飾——挨斯基摩人衣

服上的裝飾——最低文化階段上的時尚——原始人體裝飾的審美價值

——光彩顏色形式對稱節奏——聯想——原始民族和文明民族的人體裝

飾——人體裝飾的實際意義——引人的裝飾和拒人的裝飾——男性裝飾
和女性裝飾的關係——人體裝飾在高級民族的意義——人體裝飾做階級
標記——人體裝飾流行的期間和變化——人體裝飾的前途

第六章 裝 潢

一二五

最低文化階段中的用具裝潢——原始裝潢的「幾何形」——裝潢的來源
——自然界的題材——工藝的題材——原始裝潢的原來意義——文字財
產標記部落徽章宗教象徵——工藝題材的摹擬——主要的和次要的裝潢
——文字的審美意義——原始裝潢的審美價值——原始文化對裝潢的影
響——原始裝潢對文化的影響

第七章 造型藝術

一七一

馴鹿期的形象藝術——澳洲人的岩洞圖畫岩洞彫刻和樹皮圖畫——布須
曼人的圖畫——北極人的形象藝術圖畫及彫刻——西南挾斯基摩人的面

具——狩獵民族形象藝術才能的普遍——原始民族的形象藝術和兒童的

形象藝術——原始的形象藝術和原始的生產事業——和宗教的關係——

圖畫和繪畫文字——形象藝術的實際意義

第八章 跳舞……………一一五

原始跳舞的種類——操練式跳舞——摹擬式跳舞——審美價值——宗教

的跳舞——原始跳舞的社會意義——跳舞藝術的衰落——現代跳舞

第九章 詩歌……………一二四

材料之質的和量的缺乏——詩歌的性質——斯賓塞所謂不分體的原始詩

歌——原始抒情詩——舉例——內容和形式——一般性——原始抒情詩

對詩人和公衆的價值——抒情詩和音樂——原始敘事詩——詩的敘述歷

史的傳說科學的神話——原始敘事詩的範圍——內容——取材和性質——

布須曼人的動物故事——埃斯基摩人的童話——小該沙蘇克故事——外

來影響——原始戲劇——兩種來源——阿留特人的啞劇——澳洲人的現實劇——詩歌的社會意義

第十章 音樂

音樂和跳舞及詩歌的聯繫——關於音樂的性質和起原的兩種見解——叔本華和斯賓塞——音樂的材料和形式——原始的聲樂——原始的器樂——原始音樂的一般性質——原始音樂和斯賓塞的語調說——達爾文關於音樂才能當初發展的學說——節奏和調和的發展——音樂的特殊效能——音樂的實際意義——軍事音樂和跳舞音樂——音樂之本質的意義——音樂和文化

第十一章 結論

回顧——原始藝術的性質——它的條件——它的效用——藝術為生存競爭的手段——藝術之社會的及個人的意義

插圖目錄

- 第一圖 澳洲人刻在盾牌和棍杖上的花紋（依布拉夫斯邁斯）……………一二七
- 第二圖 卡拉耶人的裝潢（依挨楞李希）……………一三〇
- 第三圖 卡拉耶人的裝潢（依挨楞李希）……………一三一
- 第四圖 南澳洲的盾牌（依挨爾）和昆斯蘭德的盾牌（藏柏林博物館）……………一三三
- 第五圖 維多利亞地方的澳洲盾牌有刻的花紋（依布拉夫斯邁斯）……………一三四
- 第六圖 澳洲人的飛去來器有地圖刻在上面（依布拉夫斯邁斯）……………一三五
- 第七圖 明科彼人的裝潢（依曼恩）……………一三六
- 第八圖 挨斯基摩人的骨製用具有動物裝潢（依雅科布孫）……………一三八
- 第九圖 挨斯基摩人動物形的骨製用具（依雅科布孫）……………一三九
- 第十圖 挨斯基摩人的骨製用具有工藝題材的裝潢（見照片）……………一三九

- 第十一圖 挨斯基摩人骨製用具上的裝潢圖型（見照片）……………一四〇
- 第十二圖 安達曼島的碎陶器片（依曼恩）……………一四一
- 第十三圖 澳洲人的矛有工藝的裝潢（依布拉夫斯邁斯）……………一四二
- 第十四圖 澳洲人的傳信木（依豪伊特）和盾牌……………一四四
- 第十五圖 印第安人記時日的繪畫文字（依馬來累）和挨斯基摩人的鑽火弓（見照片）……………一四五
- 第十六圖 財產標記（依拉泰忒克利斯提和科利斯）……………一四七
- 第十七圖 明科彼人的腰帶（依曼恩）……………一五六
- 第十八圖 澳洲人的盾牌（依布拉夫斯邁斯）……………一五九
- 第十九圖 鹿角製造的刀柄（見塑像）……………一七二
- 第二十圖 格楞內爾格地方澳洲人的岩洞圖畫（依格累）……………一七三
- 第二十一圖 格楞內爾格地方澳洲人的岩洞圖畫（依格累）……………一七四

第二十二圖	格楞內爾格地方澳洲人的岩洞圖畫（依格累）	一七六
第二十三圖	特卜島上澳洲人的岩壁雕刻（依斯托克斯）	一七八
第二十四圖	澳洲人的圖畫（依布拉夫斯邁斯）	一八三
第二十五圖	澳洲人用樹皮做的基標（依布拉夫斯邁斯）	一八四
第二十六圖	布須曼人的岩壁圖畫（依夫利什）	一八八
第二十七圖	挨斯基摩人在一片海象牙上的雕刻	一九一
第二十八圖	朱克察人的圖畫（依希爾德布朗德）	一九二
第二十九圖	北極人的骨頭雕刻（依希爾德布朗德）	一九五
第三十圖	亞留特人在骨頭上的雕刻（依希爾德布朗德）	一九五
第三十一圖	挨斯基摩人的骨頭雕刻（依菩阿斯）	一九五
第三十二圖	阿拉斯加地方的繪畫文字（依馬來累）	二〇六

圖版

藝術的起原

第一章 藝術科學的目的

在許多關於藝術——不單指形象藝術的各部門，指一切美的創造而說的廣義的藝術——的研究和論著中，可以分出兩條研究的路線，這兩條路線可以叫做藝術史的和藝術哲學的。這兩種課程，雖然是少有不相關涉的，可是正因為這個緣故，我們必須把它們的區別弄得清清楚楚。

藝術史是在藝術和藝術家的發展中考查歷史事實的。它把傳說中的一切可疑的和錯誤的部分清除盡淨，而把那可靠的要素取來，儘可能地編成一幅正確而且清楚的圖畫。它的任務，不是重在解釋，是重在事實的探求和記述。但是單單斷定事實及聯結事實的研究，不管做得怎樣徹底，怎樣周到，總還不能滿足人類的求知精神。因此在這種藝術史的研究之外，早就有了一種關於藝

術的性質、條件和目的的一般研究。這些研究，無論它們是斷片的或是有系統地發表出來的，就代表着我們所謂藝術史和藝術哲學的那兩種課程。藝術史和藝術哲學合起來，就成爲現在的所謂藝術科學。

「科學」這個名詞，現在大都是用得很大意的，我們爲審慎起見，似乎在承認它之前應該把「藝術科學」的是否合乎科學這個光榮的名詞，先來加一點考查。科學的職務，是在某一定羣的現象的記述和解釋，所以每種科學，都可以分成記述和解釋兩個部門——記述部門，是考究各個特質的實際情形，把它們顯示出來；解釋部門，是把它們來歸成一般的法則。這兩個部門，是互相依賴、互相聯繫的，康德表示知覺和概念間的關係的話，剛巧適合於它們：沒有理論的事實是迷糊的，沒有事實的理論是空洞的。「藝術科學」果真具備着科學所應當具備的條件嗎？對於這個問題，單就那職務的第一部門來說，是可以作肯定的回答的。

對於現代藝術史，或許可以有一種非難，嫌它研究的範圍太狹，太偏重西歐各國的藝術而忽略了別國的；但是這種非難，並不能影響它的科學性質，因爲要斷定一種研究的是否合乎科學性

質，並不取決於它的範圍的大小，而是根據它的方法來決定的。藝術史的研究方法，並不比任何文化科學和自然科學的研究方法來得不合科學原理些。不過，科學化的藝術史，終究還不是藝術科學。它的當不起這個名稱，正如一堆建築用的石塊，當不起建築的名稱一樣。一堆石塊，不成其為建築，除非有些石頭已經依照一定的建築秩序排列起來。藝術史的知識也不成其為藝術科學，除非那各個的事實，已經按照邏輯的關聯組織起來。於是就發生了藝術哲學的部門是否合乎這個目的的問題。狹義的藝術哲學的種種嘗試，向來差不多都是希圖和某種思辨的哲學系統直接聯結的。那些嘗試，一時固然隨着哲學，多少得了些承認，但是過了不久，就又和哲學一同沒落了。我們並不想在這裡判斷這些思辨的東西的一般價值。如果我們以嚴格的科學標準來評價它們，我們不得不承認它們遇到那樣的運命是活該的。我們固然不惜贊賞它們的光怪陸離，可是我們不能因此就忽於審察那事實的基礎的不足，以穩固這些搖曳不定的構造，而對於永久持續，也並沒有供給任何保障。黑格爾派 (Hegelian) 和赫爾巴特派 (Herbartian) 的藝術哲學，在現在都已祇有歷史上的興趣了。我們的藝術哲學的概念，卻包涵得還要廣些；它也包涵那些通常稱為藝術評論

而不稱爲哲學的研究。在對付前者，我們必須去研究整個的完全系統，而在對付後者，卻祇是少斷片的演繹和提示。可是那些斷片的藝術評論，往往也裝着哲學系統所標榜的那樣十全十美的儼乎其然的樣子。所以每逢我們看出好多關於藝術的性質、條件和對象的評論意見，不但大不相同，而且那些認爲毫無疑義的定理的大部分也不免互相矛盾的時候，就不免要大吃一驚。但是這種吃驚，立刻就會消歇的，因爲我們倘使將這些藝術評論的任何一種來加以精密的考察時，就會發現那些意見和定理，都不是以什麼客觀的科學的研究和觀察做基礎，只是以飄忽無定的、主觀的、在根據上同純科學的要素完全異趣的想像做基礎的。自然，我們並不想否認藝術評論的價值，這種評論的流行一時，就是它正適應需要的充分的證據。可是一種著作很有價值並非就可以作爲有什麼科學功績的根據。一個自然的愛好者對於植物界美觀的贊美，可以有極多的啓發和興味；可是無論如何，不能將它來代替植物學者的研究。同樣，知道一個有才具的人對於藝術的主觀的見解，有時也是很有益，而且很有趣；可是無論如何我們不能不拒絕把它作爲科學的建立和正確的知識。學術的主要原則，在乎無論什麼時候，無論什麼地方，都沒有什麼歧異。不論那探究是

關於植物的還是關於藝術作品的，它都不能不是客觀的。無疑的，研究植物較諸研究那直接訴之於我們情感的藝術作品是比較容易保持必要的冷靜沈着些，可是我們若要從事藝術科學的研究，也不能不保持着冷靜沈着。在科學中，是受客觀的支配；在藝術評論中，是受主觀的支配。藝術評論志在建立法則；科學卻是意在尋求法則。兩者的原理和對象根本不同，我們決不能將它們混同，忘卻了它們的對立。藝術評論存在的理由，我們可以不理，但是如果藝術評論想蒙上科學的獅子皮，它就得心看一看那獅子皮有沒有遮住了自己的狐狸尾巴。

無論是藝術哲學或藝術評論現在都還不能充分說明藝術裏的事實。除了後章我們將要說到的一些獨立的論文之外，我們實在應該承認還沒有可以叫做藝術科學的東西。雖然經過藝術史家的努力，好些構成藝術科學的材料已經搜集起來了。可是那些材料也要到用在科學上的時候纔能顯出它的價值，要是留着不用，將比無用的更加有害。正如諺語所謂「我們不用的東西就是我們的累贅」，知識也和物品一樣，特別是在我們這個往往講究手段忘記目的的時代。事實不過是得到知識的手段，否則堆積事實反而會壓殺了思想。徒然堆積了如山的事實，結果只會使

我們的心神被那山遮閉得沒有光也沒有氣。藝術史裏獨立而且混雜的事實，除開了法則，就無論什麼東西都不能使它們得到秩序和價值，可是法則這個東西，正是人們所不會尋求的。

現在，已臨到應該刻不容緩地開始做這項工作的時機了，因為這工作不是簡單或容易做的。就是最簡單的社會問題，研究起來也很繁複，研究藝術科學這個特殊問題，自然更要遇到許多比一般的估計更繁重的艱難。

在從事這樣艱苦而且冗長的工作之前，先問問要想達到的是什麼目的，自然是很對的。但是現在卻還是預先弄清不能達到的是什麼目的來得有益些。這樣我們可以保護自己不使陷入錯誤，更可以防護藝術科學使能避免不正當的非難。人們對於每一種新科學往往想從那里得到一切可能的理論和實際的奇蹟，要求它給我們解決一切的疑難和彌補一切的缺陷，有如我們對於每一新發見的地方要求它是黃金國一樣。過了不久，我們纔知道那新發見的地方也不過是大地的一角，不一定比舊的地方好多少，也不一定比舊的地方壞些，就又以同量的輕蔑來酬答過去過分的期待。新科學，我們也將知道不過是科學的一種。在藝術科學中，我們所期望的第一件事情，或

許就是那可以按照我們的願望來發展藝術的方法。——就是使那不能自然地產生藝術的時代卻盛開了人工的藝術花朵的法術。但是藝術科學實際能不能夠成就這個願望，不幸還是疑問。再從社會學的其他部門的結果推測起來，或許正相反地我們將會承認形成藝術的各種因素是如此的複雜而且微妙，我們不加干預，至少在藝術，並不會增加如何的不利。不過我們無須疑慮這種認識將會妨礙我們在社會上和在教育上提高文化的努力。至少到現在為止，社會理論對於社會實際生活的影響是非常微薄的，我們還祇能希望會有一種實踐的社會政策出現。

科學的直接目的，並非實際的結果，而是理論的知識；藝術科學的主要目的，也不是爲了應用而是爲了支配藝術生命和發展的法則的知識。然而這個目的，雖則藝術科學不能不爲它努力，也不過是永遠不會達到的理想。我們若是要求它把它領域裏的任何一種現象都加以詳盡而且根本的說明，則任何科學都不能供應我們的要求。正如一個植物學者，決計不能把某一植物的形態逐一追根掘底的說明一樣，一個藝術的研究者也不能把藝術作品的何以如此而不如彼，盡微竭妙地加以說明。並非因爲這些微妙是由於玄妙而且無定的空想所產，乃是因爲那些規律地變動

着的因素，在任何一個指定的情境裏面都是無窮無盡，決不是我們的能力所能完全捉摸的。我們再也不要想把什麼事來做一個徹底，因為事情原來是沒有底的。科學也不過能够在普通的事情上指明現象的規律的關聯而已，而這正是科學所能盡力的。我們確信任何事物都極有規律性，我們就是在規律性並不充分顯現出來的時候，還是確信它極有規律性。對於一切現象都有普遍的規律性和可解性的確信，並非以任何經驗的研究做基礎，恰恰相反，倒是一切研究都是以先驗的公律做基礎。只要藝術科學教給了我們一條支配着那一看似乎沒有規律的任意的藝術發展過程的法則，藝術科學也就可以算是盡了它應盡的任務了罷。藝術科學就已從恍惚模糊的思辨的荒海中開拓了一塊我們可以在那上面安心耕種收割的新領土。這一片可以耕種的土地，比起舊藝術哲學者所狂信熱望的神祕的寶貝來，固然是一種可憐的代用品，可是科學的說明，並不是形而上學的啓示，它只能涉及事物底經驗的表面爲止，決不能透達超越的幽玄。祇要藝術科學能够顯示出文化的某種形式和藝術的某種形式間所存在的規律而且固定的關係，藝術科學就算已經盡了它的使命；倘使藝術哲學竟拿這些形式和關係的內在的本質問題來質問藝術科學，或拿

藝術歷史的過程中所顯現的動力問題來質問藝術科學，那藝術科學就不得不坦白承認它不但不能答覆這些問題，甚至不能理解這些問題。

第二章 藝術科學的方法

藝術科學的問題就是描述並解釋被包含在藝術這個概念中的那許多現象。這個問題有個人的和社會的——兩種形式。在前一形式中，我們要從事一件作品或一個藝術家的一生作品的研究，要指明一個藝術家和他的一件作品之間所存在的正常關係，並且說明藝術創作實係一個藝術個性在一定條件之下經營的正常產物。大多數的人對於個人的表現，往往比之對於社會的表現更感覺有興趣，何況是個性極占重要的藝術。所以我們一向對於藝術問題的研究大多是取的個人的形式，雖則也許從頭就知道不見得會有什麼成績。其實，這個問題中，只有近百年來的極少數的幾件是可以利用個人的形式來求解決的。在別的許多情境中，就任你怎樣艱苦的努力和怎樣銳敏的探索，也不過徒然消磨了時光，終於找不全個人藝術史的基本材料。

林布蘭(Rembrandt)是在一六六九年，就是在二百年前，死於阿姆斯特丹(Amsterdam)的，

但這位在歐洲久享盛名的大作家，我們對他的生平就知道得那麼樣少，以致對於使這位作者千古留芳的那些作品究竟是否出於自己的親筆，至今還存留着爭辯的可能。英國的那位大詩人，也和這位荷蘭的大作家分享着同樣的命運。我們所知道的莎士比亞的那一部分生平，永不能幫助我們肯定哈孟雷特（Hamlet）這本書，一定不是培根爵士而確是莎士比亞所著。關於莎士比亞到底是誰的問題，我們祇知道他是英國某村鎮裏一位公民的兒子，爲了祕密打獵曾經受過刑罰，十九歲結了婚，婚後不久就離家赴倫敦，他在倫敦起初是演劇，後來又和人共同經營劇場。在他五十歲那年回到故鄉，不久就與世長逝。此外，我們祇知道他是一個真誠的朋友，是一個同情心很富的伴侶。不管我們怎樣研究，我們對於這位大詩人的生平，決不能比對於一位祇和我們同桌一小時的陌生人的生平知道得更多一些。但將他和他的同輩來比，我們還是對他多知道一點。伊理沙白時代的戲劇家的『傳記』是和老教堂面前的破殘墓碑上的墓誌一樣模糊的。對於他們，我們所最能確知的，祇有他們生期和卒期的登記。在一本聖救主（St. Saviour）堂的破舊登記簿上，在一六三九年三月二十日的日期下，我們可以找到很簡明的記載：『異鄉人 非利普·馬星葬在

此地』(Buried, Philip Massinger, a Stranger)對於這個異鄉人，我們祇知道他生於一五八四年，是一個僕人的兒子，從一六〇二年到一六〇六年在牛津的聖阿爾班(St. Alban)堂受過教育，某次在一種『不幸的極端貧困中』曾去向典業主人亨斯羅(Henslowe)借過五鎊錢，他是『The Duke of Milan』和『The Fatal Dowry』的著者。亨斯羅帳簿上的這段記載，就是可怖的『Duchess of Malm』的著者，約翰·韋布斯忒(John Webster)留存任人世間的全部歷史——除開他的工作和姓名的記載——了。他們都在他們時常戰慄地夢想着的那個深遠靜寂的黑暗中消失了。那真是：

「在那兒，除開了

湮沒遺忘，

塵埃灰土，

以及無邊的黑暗，

就一無所有。」

如果更進一步去追溯更遼遠的已往，我們就會覺得更加黑暗更加靜寂。那德國天才最得意的作品，易森亨祭壇（Altar of Isenheim）的偉大作者是誰呢？馬提亞·格魯內瓦爾德（Matthias Grünewald）是誰呢？桑德拉特（Sandart）說：「這是很可悲的，這樣一位非凡的人才和他的作品，竟被世人遺忘得這麼厲害，以致在這世界上，我不能找到一個能夠告訴我關於他生平的片言隻字的人。」曾有人將中世紀偉大的史詩比作那時代的大教堂，因為正和那些大建築一樣，沒有人知道它們的作者是誰的。偶然地我們也許可以在石碑上找到一個名字，一對生卒期，但不能找到別的什麼。厄文·凡·斯泰因巴哈（Erwin Van Steinbach）是誰呢？哥特夫利特·封·斯特拉斯堡（Gottfried Von Strassburg）是誰呢？佛爾夫拉姆·封·桎盛巴哈（Wolfram Von Eschenbach）是誰呢？那『谷德倫』（Gudrun）的詩人是誰呢？那『尼柏隆根歌』（Nibelungenlied）的詩人是誰呢？古代的藝術作品已有一部分從他們的墳墓中挖掘了出來，而這些藝術作者則將永遠掩埋在古舊的黃土之下。關於希臘、羅馬大作家的品格和事業，雖則已有人費了許多辛勞加以研究，但所發見的是多麼微渺、多麼模糊呵！要從這些不足恃的記載中去重建那藝術家複雜的

生活，還是拾幾塊碎片來湊成一尊雕像容易得多。如果我們再追溯上去，則連僅僅的人名也不能找到。在中美人民的大批建築和雕像中，或波利尼西阿人（Polynesian）的關於英雄神佛的歌謠中，或在布須曼（Bushmen）人的洞穴壁畫中，我們要找個別的藝術家是千難萬難的；我們祇能尋到不能分辨個別面目的一大羣人。在這一切情形中——而它們正是大多數——藝術科學的這個課題，祇能在它的第二形態或說社會形態中去求解決。因為我們既然不能從藝術家個人性格去說明藝術品個體的性格，我們祇能將同時代或同地域的藝術品的大集體和整個的民族或整個的時代聯合起來看。藝術科學課題的第一個形式是心理學的，第二個形式卻是社會學的。藝術科學的社會形式的課題，已經被提出並研究了很久了。第一個拿藝術來當作社會現象研究的人是度波長老（Abbé Dubos）。對於不同的時期不同的民族中為什麼會有不同的藝術才能這個問題，他在一七一九年著作的那『詩和繪畫底批評的考察』（Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture）中，已經開始研究。我們如果因為那位作家說空氣是最主要的原因而覺得他簡樸可笑，那大概是因為我們忘記了現代的回答也沒有超過他的多少；雖則現在

已經把科學化的「氣候」來代替度波的「空氣」這個名詞，但一個新的名詞並不是一個新的事實。在度波以後的半世紀，赫德（Harden）也很熱忱地研究過這個問題。假如他能得到一個科學的解答，他就算成功了。他的著作中，充滿了國民性和氣候對於詩歌影響很深的一般思想。但他的思想跨走得那麼快，以致他從來沒有工夫將一件事實下一個看得明白並站立得穩妥的界定。他的工作的價值，並不是因為他有所發明，只是因為他能夠給予刺激，不過在這事件上，他的話也沒有激動起熱情。因為和他那時代的需要比較起來，他的慾望是太渺小了一點。赫德希望建立起用人種學為根基的藝術科學來，而那些德國人，卻違反他的期望將那思辨哲學的空中樓閣造得高聳入雲了。

此後關於藝術社會學的論文，是好久之後，在法國出現的。有一個時候泰納（Taine）曾被人尊為用社會學研究藝術學的開基人，但不論他對於這問題的觀念或結論，都不足以使他有享受這個名目的資格。他之所以勝過前人，祇是由於外表的優勝。他的觀念好像是異常清楚的，但實際卻並不清楚。形式上的清楚，祇是使模糊的內容易於叢蔽而已。泰納所得的結論，都包括在那當作

一條法規用的名句裏，「所有的藝術作品，都是由心境和四周的習俗所造成的一般條件所決定」(『L'oeuvre d'art est déterminée Par un ensemble qui est L'état général de L'esprit et des moeurs environnantes』)。這「一般條件」造成所謂精神的溫度 (température morale)，而這精神溫度的能够影響藝術的發展，其意義正如物理的溫度 (température physique) 能够影響植物的生長。然而，藝術所依恃於精神溫度的，不是它的來源而是它的品格。每一時代所產生的傾向藝術的人數是相同的。但是這些人數當中，祇有能適應時代的精神溫度的方纔能够有所成就，那是可以從是否流行的嘗試中表示出來的。其餘的人就成爲那時代的落伍者，或全然失敗。藝術的發展，也是受自然淘汰那條法則的支配的。假使我們嚴密地研究精神溫度，我們就可以看明白那種溫度之所由湊成的是三種因子——種族、氣候、時代——也可以說是現有的文化產物的總和。痕涅昆 (Hennequin) 在他所著的『科學的批評』(Critique Scientifique) 中曾有很輕快的表示。他以爲一切被泰納像一個魔術家玩耍球兒似地貿然地玩弄過的見解，都是絕對可疑的杜撰。他假定：一個民族藝術的特殊性質，第一是要由一個民族的人種的特殊性質

來決定。但他所認爲不言而喻的這種人種特殊性質，卻是不可捉摸的。特殊的人種性質，不但在泰納說過的強大的文明民族間找不到，就是在野蠻民族間，也不能找到。同樣地不足取的，是關於氣候能影響藝術家的性格的那種見解。泰納對於他自己所說的氣候這個名詞，誠然不會下過注解，然而，他卻很肯定的斷言，他那不會下過定義的氣候，在某一形式下，會在藝術家身上打上一個很特殊很固定的烙印，也會同樣地影響他的作品。如果我們記憶起種種事實，例如沙托布利翁（Chateaubriand）、福羅貝爾（Flaubert）都是生長在法蘭西北部的同一地段的；朋斯（Burns）和喀萊爾（Carlyle）都是生長在蘇格蘭高原的；莎士比亞、威徹利（Wycherley）、雪萊（Shelley）、布勞寧（Browning）、斯文本（Swinburne）、迭更斯（Dickens）和基普林（Kipling）都是生長在英國氣候中的；哈勒（Haller）、邁爾（Meyer）、開勒（Keller）和柏克林（Boecklin）都是生長在日耳曼、瑞士的，那我們一定會很欽羨泰納這種狂妄大膽的武斷罷。最後，羣衆的特殊好尚也被假定爲能在經過自然淘汰之後影響藝術發展的。但在任何民族間，正像不能有種族的一致一樣，也不能有好尚的一致。痕涅昆曾經說：「就是在現在的巴黎這樣好像極有特徵——大的興奮性和

高的感受性——的一個環境(milieu)裏也還有容受各種不同的藝術的餘地。在小說裏有斐耶(Feuillet)、工庫爾(Goncourt)、左拉(Zola)和俄內(Ohnet)；在短篇小說裏有阿雷維(Halévy)和韋勒爾·狄·里塞爾亞當(Villiers de l'Isle Adam)；在詩歌裏有雷康梯·狄·里塞(Leconte de l'Isle)和魏倫(Verlaine)；在藝術批評裏有沙塞(Sarcosy)、泰因和芮農(Renan)；在戲劇裏有拉俾士(Labiche)和柏克(Becque)；在繪畫裏有卡巴涅爾(Cabanel)、普斐士·狄·卡凡(Puvis de Chavanne)、摩羅(Moreau)、勒洞(Redon)、雷伐里(Raffaelli)以及赫伯爾(Hébert)的地位；在音樂裏有凱薩佛郎克(César Franck)；后若(Chopin)和歐芬巴克(Offenbach)。(註一)然而，最錯誤的，是泰納忽略了藝術不僅被動地，而且時常自動地對抗公衆好尚的這個事實。藝術家在某一定程度固然也受着公衆的指導，但公衆從藝術家那里所得的教導卻更多。他們間的關係，和泰納在藝術哲學裏所說的恰正背道而馳。難道貝多芬(Beethoven)的交響曲是同溫和良善的維也納人的音樂知識相適合的嗎？難道哥德(Goethe)著的『浮士德』(Faust)是立意要在那時候最流行的美藝俱樂部的茶敘裏充談資的嗎？難道柏克林的繪

畫是跟當時德國所流行的好尚相符合的嗎？差不多每一種偉大藝術的創作，都不是要投合而是要反抗流行的好尚。差不多每一個偉大的藝術家，都不被公衆所推選而反被他們所擯棄；他的終能在生存競爭中保留生命，並不是由於公衆的疏忽。偉大的藝術品往往是受神恩保護的女王而不是受公衆恩待的奴隸。那些真真被當時的好尚所選中、所擁護的藝術品，大約是不能鼓勵泰納去著藝術哲學的。但是世界上老有一種獻媚公衆的藝術，而且這種藝術也從來沒有像在這產生小歌劇、滑稽劇和神奇小說的所謂民主時代中這樣暢銷而且勝利的。從戲院傳到雜耍的遊戲場中去——就是流行好尚對藝術的促進了。其實，泰納如果立意要跟某一形式的達爾文主義開個玩笑，則再沒有比把自然淘汰論來應用在藝術演進上，更殘酷的了。然而我們也得注意，一個民族的藝術往往依靠着該民族的文化，而某一形式的文化，也可以妨礙了某一形式的藝術而促進了別的藝術。祇是，第一、這種影響並不從流行好尚出發，第二、這種情形也不足以證明藝術的進展全是受着自然淘汰的支配。泰納的結論的理由根據，都是不可靠的。他的「法規」的價值如何，也不待證而自明。泰納的「藝術哲學」就是那常常以最平凡的思想，蒙着科學的外套，把他作為心理

學的或社會科學的法則，很大膽的想把精神科學的整個領域漸次佔領去的所謂精密研究的典型的產物。(註二)年輕的藝術科學，對於這一類的計謀，實在有不能不堅強地防護自己的充分理由。

痕涅昆對泰納的嚴肅批判，對於藝術科學是很有裨益的。進一步說，他的科學評論，是和後來的科學方法同樣好歹的；不過也沒有什麼特長。當痕涅克在清理藝術科學時，居友（Guyau）卻已更進一步去求藝術科學的完美。(註三)藝術是社會有機體的機能之一；而社會有機體又是對於藝術的維繫和發展都極關重要的——這種思想，充滿着居友的心眼，是他用着非常流利的口才發表出來的。居友在運用思想和語言上面，很像赫德。而且他所斷言的也和赫德一樣，常常比他能證明的來得多些。他所歸納出來的結論，往往給人們以一種也許不會錯誤的感覺。但在科學上，對於這樣的感覺我們是不會滿意的，我們要求有一種祇能從很盡瘁、很完備的研究中去求出來的明哲的確知。居友的研究，無論如何不能說是完備的。他那研究不論在時間上在空間上都沒有超過他所最接近的藝術範圍。我們並不是說，他的見解爲了這個緣故，就沒有普通的正確性；但對

於這種結論的缺少廣寬的基礎的這個事實卻不能不明白。居友本來可以自己負責來補救這類缺點的，可惜他的研究，在另外的人剛開始研究的那個年齡上，就告了結束。他和痕涅昆一樣都是青年夭折的，而藝術科學就此失去了它的一位健將。

當我們調查對於藝術範圍內的社會學的研究成績時，我們不能不承認那些研究都是非常素朴的。獻身來作藝術科學的社會研究的人數是非常的稀少，對於這一分野的忽略是無可爭辯的事實。這種學術的忽略是我們這時代一般的地輕視藝術的自然結果，無論是博物院、戲院、展覽會和批評上都表現出來。大部分的人，都以爲藝術祇是一種無謂的消遣品，雖然可以做閒暇無事時的良伴，但不能有生產結果的遊戲一樣，對於真切而現實的人生問題，並沒有價值。對於藝術的理論的檢討，專講實際的老實的人們，更以爲是無聊的追求，好像研究遊戲一樣，對於頭腦固執的人，根本沒有什麼價值。假使這種成見沒有這樣地牢不可破，那藝術科學一定早就把那種看法的沒有價值揭破了。誠然，要做藝術的理論研究，並不是兒戲，因爲藝術並不是極複雜的社會生活中一種最簡單、最容易的現象。然而社會學對於幾個更多成見，更多客觀艱難的其他問題，都已得

到解決。社會學對宗教、道德、法律等的性質和發展的研究上，既然有給予一種光明指導的可能，爲什麼藝術的性質及生命的研究卻還在黑暗中呢？我們一定回答，這是因爲藝術科學所用的仍然是一種錯誤的方法，而且仍然受着不充分的材料的限制。而在社會學的其他分野中，則一起頭就用正確的方法。我們應該先研究社會現象中最簡單的形態，在我們能够明白這些簡單現象的性質和條件之前，我們並不希望解釋那些較複雜的現象。宗教科學並不是從發展到最高的文明民族的最複雜的制度研究起頭的，也不是從佛教、回教或基督教起頭的，而是從野蠻部落的對於鬼怪惡魔的原始信仰開始的。然而，在宗教研究中也曾經有過一個時候，因爲某種原因的闖入，使宗教的原理也和現在藝術科學中盛行的教訓一樣捲入了混亂的情形中。但是從那個時候起，一切社會學的研究就慢慢地轉上了新的路徑；祇有藝術科學，卻還昂然在古舊的迷園中徘徊。其他的部門，都已認清人種學的昌明給予了文化科學一種有權威的、不可缺少的幫襯，祇有藝術科學對於人種學所介紹的原始民族的粗鄙的產物，依然用着不屑一顧的態度。時間愈久，愈顯示出它的落伍來。度波會將他所能接觸的墨西哥人的和秘魯人的藝術納入他的比較研究的圈子以

內赫德也曾搜集國外和國內的民間詩歌的許多零碎花朵。泰納所搜集的材料雖然比他的前人多，但他祇說到歐洲諸文明民族的藝術，好像除此以外別的地方都沒有藝術似的。泰納的批評者痕涅昆，在這一點上，是和泰納一模一樣的。居友所著最後一部書的書名——『從社會學見地論藝術』——會使我們猜想他所用的是和平日不同的一種方法，因為現在的社會學常將原始民族看爲比一切其他更重要的，但居友從社會學的見地來加以檢討的藝術，卻是十九世紀的法國藝術。在這點上，他的眼光比泰納的還要狹小得多。從一個這樣狹小的基礎上所產生出來的理論，那能夠有一種普遍的真實性呢？如果一種一般的蕃殖理論而祇以最繁榮的哺乳類動物的研究爲基礎，那理論還有什麼價值呢？藝術科學以前所最注意的範圍，也許是公衆所最感興趣的；但這是，至少在過去是，沒有科學價值的。自然沒有人要求藝術科學否認關於發展得最高最富的藝術形式的研究價值；而且，這些最高的形式，是藝術科學在現在和在將來所要研究的最終目的。然而登高是不能飛越的，我們祇能慢慢地攀登上去，而且要從底層攀登起。普遍興趣是現在和將來的勇猛的和創作的藝術所依以爲命的，現在我們從野蠻人的許多單調的裝飾研究起頭，也許不能

引起一般人的興趣，但我們還是不能不冒這個險。我們在這里要講到一種也許會受人誤會，但決不能擯棄的要求。度波和赫德都提到人種學的方法，而並不應用那方法，倒還是情有可原的，因為在他們那個時候很不容易找到事實，但到了我們這個時代，藝術科學研究者如果還不明白歐洲的藝術並非世間唯一的藝術，那就不能原諒了。現在差不多每個大城市中都有着人種學的博物館，有不斷增加的文獻用着描寫和畫圖傳布國外部落的各種藝術品的知識，但藝術科學卻還是故我依然。然而除非它自甘愚蒙，它已不能再不顧人種學上的種種材料了。

藝術科學的研究應該擴展到一切民族中間去，對於從前最被忽視的民族，尤其應該加以特別注意。以藝術的本身論，它們是都有接受注意的同樣權利的，但在現況之下，則並不是一切形式的藝術都能使學者得到同樣成功的。現在的藝術科學還不能解決它的最困難的問題。如果我們有能獲得文明民族的藝術的科學知識的一天，那一定要在我們能明瞭野蠻民族的藝術的性質和情狀之後。這正等於在能夠解決高等的算學問題之前，我們必須先學會乘法表一樣。所以藝術科學的首要而最迫切的任務，乃是對於原始民族的原始藝術的研究。爲便於達到這個目的起

見，藝術科學的研究不應該求助於歷史或史前時代的研究，而應該從人種學入手。歷史是不曉得原始民族的。荷馬時代的希臘人和塔西佗（Tacitus）時代的德國人的對於原始民族的幼稚觀念，是不值得置辯的。然而考古學所告訴我們的關於藝術的原始形式也還是很能啓發我們的思想。祇是考古學所能昭示我們的祇是史前時代的形象藝術的或多或少的一堆斷片。這些史前時代的飾品和物象，事實上是比有史時代的藝術品更富於原始性。但是我們爲着要確定我們是不是已經眞眞找到了原始形式的藝術，我們還必須研究產生這些作品的文化背景。可是考古學所給我們的回答，卻往往是不確切而又互相矛盾的。而且在我們讀完了幾十本研究史前文化的名著之後，我們會不想再讀，而反回到舊信念上去，以爲史前時代的考古學祇是社會學的一種羅曼斯而已。歷史和考古學都是無濟於事的，我們祇能從人種學裏獲取正確的知識。人種學此後更將藉現代新發明的光耀，而將大批原始民族的眞像昭示我們。然而人種學的方法仍舊是不完全的。研究原始民族的藝術，其第一難關就是材料的搜集。自然，在近十年中已經發見不少，但還待後人去發見的也還是同樣的多。對於澳洲人的詩歌，我們還算相當熟悉的，但我們對安達曼島的蠻人

也只曉得二、三首歌，而對於翡及安人 (Frugians) 的卻一行也不會找到。對於原始人的音樂我們知道得更少。從一般的略寫及描述中我們不能得到任何概念，而那些原始的旋律的錄本，卻給了我們一個錯誤的概念。因為原始民族的音樂，並不按照我們習見的音程，不好用我們記譜的系統去記錄他們的音樂。研究塑像和雕刻的人，境況比較其他的較好一點。有許多材料堆積在博物館裏，就是原物已經失蹤的，也有仿造品可以作替身。不過雖則將原始的藝術好好地安排，而且陳列在透明的玻璃櫥裏，也還是不容易研究的。例如在澳洲遺物的大批收藏中，我們可以看見許多長條的木板上交刻着條紋和點子。我們很不容易將這些紋點和那些素稱裝飾品的澳洲木棍和盾牌上的習熟的圖樣分別清楚，而它們中間卻實在有着一種很基本的區別。我們新近發見在那些板條上刻劃着的是一種粗製的文字——目的是要幫忙那位帶東西的行人，記住他所負的重要使命；所以那些刻劃是只有實際的意義，沒有審美的價值的。在這件事情上，我們的知識已經幫助我們走出了迷途，但在其他的許多事情上，我們還是處在困迷之中呵！誰能確切地告訴我們那些澳洲盾牌上的圖形的確是裝飾呢？它們決不能是標明所有權或所屬部落的記號嗎？或者它們

也許祇是宗教的象徵呢！關於原始民族的大部分裝飾品，都可以發生這樣的疑問，真能求得解釋的，祇有少數中的少數。這樣一種不牢靠的地盤，怎能給予藝術科學的構造以穩定的基礎呢？既有這樣的大困難，不是很有理由迴護對於原始藝術的忽略嗎？上文我們已經說過對於低級民族的藝術研究是最重要的，而現在我們又不得不承認我們永不能很確定地辨別它們：這正同有些心理學家一方面說心靈生活全是個別的感覺所組成，一方面又說感覺是沒有什麼個別的一樣了。

幸得我們的處境，還沒有到精密的心理學那樣的困難。第一我們對那許多極端可疑的事物裏，還能提出好些絲毫沒有問題的純粹審美意義的東西來。因此，就是那些可疑的材料，也不致對於藝術科學沒有價值了。例如巴布亞（Lapuan）人木船船頭上的烏頭，它的第一目的也許是宗教的象徵，但此外也一定有着裝飾的第二目的存在。選擇裝飾的動機固然可以為宗教興趣所轉移，而他的所以和別的類似或不同的動機在一個圖樣上合攏，則完全是受的審美觀念的影響。我們可以說澳洲人盾牌上的圖像是財產標記或部落徽章，但我們不能就此證明它不是藝術品。

然的話，這種現象倒是很難說明的。爲什麼和文明人一樣有美的要求的原始人不能盡力將他們的標記和象徵製成很悅目呢？在執行那動機時也許在求美觀念之外還存着其他觀念倒是真的。例如，紐錫蘭人的裝飾畫像裏部分大小，顯然是不很相稱的，但這並非因爲他們的審美觀念在這上面特別欠缺，而是因爲他們是在盡力摹仿古代的粗拙古板的作品典範，以爲那畫圖的魔力，是附在那種傳統的形式上的。在我們的宗教藝術中，也可以找到同樣的事例。在這樣的情形之下，是不會許你得到一個關於紐錫蘭人的審美天才的定論的。幸而我們無論在這里或在其他的情境中，都不限於一小部分的裝飾畫。我們可以將毛利 (Maori) 的人像和其他的圖畫作一個比較研究，假使這個比較，叫我們發見一個紐錫蘭人對於自然物象和自然關係的表現能力和他對人像的表現能力一樣薄弱，我們纔能有充分的理由，來作一個關於他審美能力的結論。

藝術科學和其他全靠視察作基礎的科學所處的地位一樣。一個簡單的現象祇能作很少的證明甚或全不能證明什麼；祇有將許多不同的事實不憚煩地作一種比較研究，纔能得到相當的真理。人種學供獻給我們材料大半不是純粹審美性質的，但這種情形，不僅藝術科學如此，其他

科學也是一樣的。每一種科學祇能研究事物的一方面，而每一件事物卻總有着多方面的意義。

我們既已說明了原始作品的一般狀態的審美特性，我們就要做第二步更煩雜的工作，那就是要理解審美的各種特殊相。在柏林的人種學博物院（*Museum für Völkerkunde*）的寶藏中，有着兩扇木製的門，那是奧薩（*Hausa*）地方的黑人用雕刻裝飾過的。我們不能再懷疑這種代表着蘇丹（*Soudan*）人的生活著名的浮雕的全以裝飾為目的。但雕刻者想在這些畫像中表示的是那一種特殊的審美感情呢？那粗拙的形象和歪扯的顏面，祇容許一種答覆，就是這位奧薩藝術家是想造成一種滑稽的局面。事實上，不僅這兩扇門，就是黑人們的其他工作，也大半是會叫多數的歐洲人作這種斷語的。但這種斷語的缺乏根基，正像一個天真無識的小孩斷定蜂聲營營就是大馬蜂表示惱怒一樣。黑人粗拙的畫像誠能使我們感到可笑；但這就足以證明它對於和藝術家同文化的人們也會發生同樣效用嗎？對一個五歲的歐洲孩子畫在石板上的一幅醜畫，我們是要發笑的，但那位小藝術家對於我們的嬉笑卻會感到傷心，因為在他的眼光中，這圖畫是並非滑稽諷刺畫，而是很認真地代表着一個嚴肅的兵士。我們很容易料想到那位奧薩地方的雕刻家，假使

看見了他的工作在柏林所發生的效用也將要體驗到同樣的傷感。然而我們不用試驗也能斷定這件藝術品在一個黑人和一個歐洲人身上所發的效力是不相同的——正似黑人和歐洲人身絕不相同一樣。這不僅是因為黑人用不同的眼睛去觀賞的緣故，而是因為他受着別種觀念的影響從事雕刻的緣故。一個藝術作品，他的本身不過是一個片段。藝術家的表現必須有觀賞者的概念來補充它纔能完成，藝術家所要創造的整個祇有在這種情形之下得以存在。在一個能解釋那藝術品所含的意義的人，和一個祇能接受那藝術品所昭示的印象的人中間，那藝術品所能發生的效力是根本不同的。舉個例來說，假設有一個受過教育的日本士人，從來不曾見過歐洲的藝術品，對着一幅林布蘭畫的基督治病圖觀看，他會看見在一個幽暗的圓場裏，中間有一個穿着長袍的男子，在他和悅的臉上閃躍着一種特殊的熱情，那表情也許能叫他想起他故鄉佛像上的神聖的圓光；在那人的前面，一個女人抱着一個嬰孩，在右面的陰暗處，一羣貧病交加的人，用着悲哀焦急的眼光注視着他，在左面的光明去處，站着一羣衣服華麗卻有一種無動於中，或輕蔑的顏面表情的人；這一切的東西，都很技巧的被畫，被排在一個非常繁複的明暗裏。我們的日本人——一

個跟光淋和北齊 (Korin and Hokusai) 同國的日本人——一定知道怎樣來欣賞這樣的東西。在美的快感之外，或多或少他一定還覺得這幅畫很有深意。但是他的欣賞，祇限於一時所能看見的那些現象，不能更進一步，所以他決不像歐洲人站立在林布蘭的聖畫前的時候所能感到的一樣。因為歐洲人曉得這是拿撒拉的耶穌，他是一切憂苦和荷重負者的救主，他是窮困和可憐的人歡喜跟隨，有錢有勢的人見而走避的人。他正在那里醫治一個生病的小孩子。為什麼日本人不能充分欣賞歐洲人的藝術呢？這是和一個歐洲人不能完全欣賞日本人的藝術的理由相同的。一個外國人在一件外國藝術品上祇能看到那畫面上所顯露的；充其量也祇能領略到和藝術家同文化的人所能領受的同樣的直接印象；但是他不像後者似的能夠得到從這印象所生的其他印象。這就是造成那種覺得日本藝術含義較淺的錯誤觀念的原因。假使那位歐洲的藝術批評者對於日本藝術的知識能夠和對於歐洲的一樣的多，那其中的深意就不是不可以找到的。我們難道可以因為自己不能找到而斷定日本藝術是膚淺的嗎？

凡是對於高度發展的歐洲或東亞的藝術是真的情形，對於歐洲的布須曼人和埃斯基摩人

的藝術也一定是真的。至少，我們沒有理由可以臆斷說這是不對的。誰能曉得一個澳洲人見了格累 (Grey) 從格楞內爾 (Glennelg) 的洞穴裏起掘出來的圖畫能夠看出些什麼呢？我們除了幾筆關於人和袋鼠的很粗的表現之外，看不出什麼來。但一個西澳洲人，見了拉斐爾 (Raphael) 的聖母像又能看出些什麼來呢？我們可以設想那些很粗拙的圖畫對於和作者同一文化的澳洲人所發生的影響，正像聖嬰耶穌的眼睛所放射的神祕光輝對我們所發生的一樣。我們已經說過，我們不知道澳洲人的圖畫的意義，我們甚至於不知道畫中是否有着意義。在這種情形之下，難道我們能夠說我們已經認識了澳洲人的藝術品嗎？

上面我們都是將形象藝術做例的。但是詩歌的殘缺不全也不在圖畫和雕刻之下；而原始民族的詩歌更是殘缺不全。關於住在安達曼島的人，曼恩 (Mann) 曾經說：「他們的一切詩歌，大部分是祇能由聽者用想像去補充的。」他還引了下面這個奇特的例子作證：

把獨木小船靠近這海岸，

我要去會你那莊嚴英偉的兒子——

你那英偉的兒子，他曾經打倒了許多青年，

你那莊嚴的兒子，英偉的兒子：

我的斧頭鏽了，我要用他的鮮血來染紅我的嘴唇。

這首歌在一個歐洲人是幾乎完全不可理解的，所以對於他是毫無意義；但這首歌無疑地能夠給予明科彼（Mincopy）人一個極強烈的印象，因為明科彼人是看慣了這首歌中所說的流血慘劇的。（註四）凡收集澳洲短歌的旅行者，往往須在短歌後面加上長篇的評註，因為沒有這種長篇的評註，歐洲人就不能理解。埃斯基摩人也同樣的用一種很簡略的形式傳述他們的故事和傳說。因為他們假定大家對那故事都是很熟悉的。（註五）

在這樣的境況之下，的確不容易構成原始藝術對於原始民族所發生的意義的一個正確觀念。當然，無疑的，從原則方面論，還可以找到一條引人到正確了解的路。我們不難說不能了解一個民族的整個文化，就不能了解那個民族的藝術，可是很難照着這個好計策去做，而對於和我們自己的文化形式相差更遠的，更困難。所以如果沒有另一事實來使它變為容易解決，則這個問題幾

乎是無法解決的，那事實就是原始文化固然是離我們最遠的，卻也是最簡單的。低級民族的生活和思想所活動的圈子都是異乎尋常的狹窄。所以我們要了解一個粗魯的澳洲人總比了解文明的中國人容易些。然而，就是在最低淺的文化海裏，我們也還是很難於踐踏到完全確定的海底。那陷人的污泥，到處都是的。闕隙，都阻礙我們的考察使它不能前進。我們從各方面搜集了來的推斷和結論，大都是不完全又不可靠的，它們通常都是那些沒有社會學初步的知識的人寫的。藝術科學到如今還沒有參加人種學最近從科學的立場去從事有系統的考察的工作。沒有一個藝術史者或美術史者曾經效學蘭·福克斯 (Lane Fox) 的樣，去爲後來的旅行者和發掘者準備一套合式的指南。

看了這許多事實，關於藝術科學終究能否解決從原始民族間去考究藝術的自然和文化境況所遇到的這個問題，我們的懷疑不能不加深一層，這個問題自然祇能用試驗的成績來作答覆，但我們這里所進行的第一次嘗試是一定不能答覆的。如果我們相信能够用初次的嘗試去克服這樣大的困難，就是很大的錯誤。希望將來的藝術科學會同許多更有內容的、更進步的理論來代

替我們現在的理論，不過就算我們的答案不能有它永久的價值，我們的問題還是有它的價值的。這本書，如果能夠使那些懷疑是否可以從久已忘卻的古代的原始區域中，去尋取值得他們辛苦追求的知識的藝術和文化的研究者覺得滿意，它的目的已經完成了。如果我們的解釋，竟引起了懷疑和駁議，那更是我們學術的大幸；因為那里有懷疑和駁議，就是那里已經有發展進步的首要條件了。

(註一) Hennequin. *La Critique scientifique* 1—16頁。

(註二) Taine's *Philosophie d'Art*, 1865, *Histoire de la Littérature Anglaise*. Fessals, 1858. Préface. 我們特別擊明，我們所批判的，祇是泰納的藝術理論的著作，並未涉及他後來的歷史著作。對於他在歷史著述上的成功，我們是很欽佩的。

(註三) Guyau. *Problèmes esthétiques. L'Art au point de vue sociologique*.

(註四) 參看曼恩氏關於安達曼島土著的文章。 *Journal of the Anthropological Institute*, 十二卷，一六八—一六九頁有相似的傳統之記載。

(註五) Boas, *The Central Eskimo*. Annual Report of the United States Bureau of Ethnology, 1884-85

第六四八頁。再參考 Kink, *Tales and Traditions of the Eskimo*, 六五頁。

第三章 原始民族

藝術的起原，就在文化起原的地方。不過歷史的光輝還祇照到人類跋涉過來的長途中最後極短的一段，歷史還不能給予藝術起原文化起原以什麼端倪。而人種學倒儘能告訴我們原始民族現在的光景。但是我們要隨從人種學的引導，也得先弄清原始民族這個名詞，給這名詞一個比通常所給與的更加精確的定義。任何一個社會學者都說起『原始民族』，然而任何一個社會學者使用這個名詞時，差不多總含有一些不同的意思。我們如果說『原始民族』這個名詞是全部文化科學中最不一致最模糊的概念之一，雖則像是過火了一點，但也並不算太過火。歐洲以外的其他民族，除了亞洲的幾個文化古國以外，少有不曾有時被稱爲『原始民族』的。（註一）人種學中很通用的『自然民族』（Naturvölker）這個名詞，也和上一個名詞一樣可以隨人自由使用。所以，這一名詞，在我們的專門目的上是不合用的，即使將它的界限加以精確的劃定，也還是含義太

廣的。比方惠芝 (Waitz) 用的「自然民族」這個名詞，是兼指着蘇丹地方那些有民事組織的黑人和在卡拉哈利 (Kalahari) 沙漠中過着漂泊生活的布須曼族說的，因為這兩種民族都在一種自然的狀態中。拉最爾 (Ratzel) 雖把蘇丹地方的黑人特稱為半開化民族，但「自然民族」這名詞對於他的用途仍舊很廣，儘足以包涵最分歧的各樣文化的混合體。從拉最爾看來，在中非洲原始森林中過着粗野狩獵生活的矮人部落，和有堅定組織能夠耕種並飼養家畜的祖盧 (Zulu) 國民是平等地屬於「自然民族」的，能夠耕耘園地做練熟工藝而且愛好美術的波利尼西阿人 (Polynesians) 也是和異常可憐的澳洲人並駕齊驅的。實際上一個桑德威赤 (Sandwich) 島的居民和一個澳洲的土人之間的文化上的差別，無疑的要比一個進步的阿刺伯人和一個文明的歐洲人之間的文化距離大得多多。但是將阿刺伯人當做半開化的民族很仔細地將他們和文明的歐洲人劃分開來的拉最爾，竟會將波利尼西阿人貶為澳洲人的同類。這樣草草的安排，在暫時的、一般的分類上也許有他相當的價值，但如果取為社會學的立論根據，則是絕對應該唾棄的。這種浮而不實的分類所造成的惡果，很容易從兩三年來作為文化史則在流行的現代許多社會

學的空想學說中看出來。

那麼什麼叫做原始民族呢？或者換一句話說，什麼民族是有比較地最低級的和最接近原始形式的文化的呢？我們這就遇到一個要把歷史和人種學所昭告我們的種種文化形式來排成一個發展程度高低的層次問題。我們必須注意這里所討論的不是一個關於種種人羣的生理特徵的問題，而是關於文化特徵的問題，因為在過去這個問題的所以往往陷於無望的混亂，就是因為想從人體學的 (Somatological) 立場來解決它的緣故。各民族的文化階段的構成，是人種學的問題，跟體質人類學是沒有關係的。人體學，至多祇能指出各個種族體質上的差別。(註二)但種族是和民族極不相同的。顯示某一個人隸屬於某一種族的特徵，並不能用來決定那一個人隸屬並且適應某一種的文化形式。我們與其承認文化形式的不同是受種族的特徵的支配，還不如把種族的特徵當作文化形式不同的結果來得正確些。種族的特徵對於文化形式影響是很微弱的，這就從我們對於原始藝術的研究，也可以找到新的例證。

一個民族的「原始性」分量的輕重問題，和該民族文化程度的高低問題，是同樣重要的一

種文化形式的程度的高低，我們有什麼方法來作相當正確的規定嗎？所謂「文化」就是在那最簡單的形式裏，也是一個包涵無限因子的極複雜的整體，而那些因子的大多數，至少到現在為止，是不容你下什麼確切定義的。把大批的文化形式來作一個比較，也難得達到我們的目的。反之，如果我們能辨明一個簡單的文化因子，問題就容易解決了。那因子，第一，應該是可以以下客觀而且精確的定義的，第二，應該是很有意義可以作為整個文化形式的特徵的。實際上，具備着這兩個條件的文化因子祇有一個，那就是生產方式。在某一社會集羣有支配權或很流行的家庭經濟（*Domestic economy*）的形式，以及那些社會分子謀取生計的狀態，都是可以在任何處所直接觀察出來，並相當正確地決定其領銜的特色的。對於澳洲人的宗教觀念和社會觀念，我們也許永遠不能明確地知道，但關於他們的生產的性質，卻不至於存着一分疑惑。澳洲人是狩獵者和植物採集者。要探討古代祕魯人的精神文明，也許是不可能的了，但每一隻眼睛都能看見印加族（*Incas*）居民是務農為生的。但如果祇能認清那個民族的生產方式，而不能同時證明一個民族的文明的決定完全依靠着它的生產方式，則我們這個探討的收穫也一定很少。用一個民族的生產事業作根

據來分別等差的思想，原不是新的。我們可以在最古的文化學著作中找到大家熟悉的狩獵民族羣、漁業民族羣、游牧民族羣和安居定處的農耕民族羣。但是祇有很少數的文化史家能够把握住生產事業的重要意義。對生產事業自然容易作過低的估價，難得作過高的估價。可是生產事業真是所謂一切文化形式的命根；它給與其他的文化因子以最深刻最不可抵抗的影響，而它本身，卻除了地理、氣候兩條件的支配外，很少受其他文化因子的影響。我們可以相當肯定地說，生產方式是最基本的文化現象，和它比較起來，一切其他的文化現象都祇是支生的、是次要的。這並非說那些副次的現象都是直接從生產那個主幹上枝生出來的，乃是說它們雖然各有獨立的根源，但他們的形成和發展卻受着最佔優勢的這個因子的大影響。例如宗教觀念，的確不是從經濟條件產生出來的，但我們還是可以從最佔優勢的那個生產狀態中去追溯統轄整個民族的宗教形式的來源。卡斐（Kahr）人對於精靈的信仰，自有它獨立的根苗，但是那特殊的信仰形式，例如對祖先靈魂作有分等有序次的排列，卻顯然是他們實際生活上分等有序的體制的反映，而那分等有序的體制卻就是那時最佔優勢的那個有着好戰和集權傾向的畜產事業的產物。在沒有建立社會

固定組織之可能的漂泊無定的狩獵民族中，雖則也可以找到他們對於精靈的顯然信仰，卻不能從他們中間找出對於靈魂的級次觀念。

然而生產事業在文化上的意義，決沒有明白過比它在家族史上所具有的人類家族的各種奇異形式，社會學還爲它設想出種種更奇異的假設的，如果我們把它和生產形式聯繫起來考察，就立刻會變得易於理解。在最低的生活階段中，人類每用狩獵（最廣義的）和採集植物來維持他們的生活。和這個最原始的生產形式同時出現的，就是最原始形式的分工——基於生理原則的兩性間的分工。當男子負責去獲取動物類的食物時，對於果實草根的採集，就成爲女子的專責。在這樣的情境之下，經濟生活的重心，差不多總偏在男子方面，因而原始形式的家族，統具有父權的性質。不論原始人對於血統關係有什麼見解，即使沒有人承認他和他的子孫有血統關係，事實上，他在妻子們和兒女們中間，總居於主人和領主的地位。（註三）從這最低的階段中，生產的進展可以有兩種方向，它的將來，可以是側重女性方面的生產，也可以是側重男性方面的生產。可是這兩個分枝之中的那一枝將變成爲生產的主幹，則第一須看那民族羣所賴以生活的自然條件。假

使那地的季節和氣候特別適宜並有利於有用的植物的貯藏和保護的，那麼女性的生產事業就會發達起來，而植物的採集，也會慢慢讓位給植物的栽培。在原始式的農耕民族間，種植工作，往往是由婦女負責的，因而經濟重心，也就傾向於婦女這一方面。所以我們很可以在一切以農耕為生存主業的原始社會中，找到有母權形式或有母權遺跡的家族。在那種社會中，婦女以一個主要給養者和土地主管者的資格，取得了家庭中心的地位。然而真正婦女握有主權的母權制度，祇有在不受外敵侵襲的社會集羣中，纔能偶然建立起來。在其他的情境之下，男子就會以保護人的資格，來恢復他那因不做給養者而失去的主權。因而就有一種介在父權和母權之間的妥協制度，流行於大半的農業民族中間。然而也有更多的民族經過了絕然不同的發展。那些生活在不宜於農業地點的狩獵部落，是不會像上述的民族以耕耘謀生的，他們注意馴服野獸，做畜牧工作。這種從狩獵生活逐漸演進的職業，似乎無論什麼地方都一樣，向來都是男子的專業。本來就在男性方面的經濟的優勢，因此又加強了一些。這種關係所造成的結果，往往就從畜牧民族都生活在父權家族形式下的這個事實中表現出來。而這畜牧社會裏的男子支配地位，因受着和他們的生產方式聯

關的另一條件的影響，還有着增高的趨勢。因為畜牧民族總是要不斷地發展軍備，而且常常要有集權式的軍事組織。這種趨勢的不可避免的結果，是一種絕對的父權形式的造成，在這形式下，婦女就成為毫無權利的奴隸而屈伏在丈夫而兼主人的專制權威下了。但是這兩種主要的發展方向——母權的和父權的——決不會始終並行不悖的。畜牧民族的進取和好戰的性格，時常會慫恿他們向較和平的農業民族進攻，而他們在軍事上的卓越的能力和組織，又往往會給他們以後的勝利。被征服的農民雖則還留下活命，但他們的財產卻已經全部被奪。以後他就祇為對那佔土地的外來主人服役而不再為自己的利益耕種了。許多文明國家我們很能夠證明，他們是從這畜牧羣和農業羣的強制的結合中產生出來的。他們的家庭形式中，就帶有這事實的明顯證據。戰勝者在某一時期內，用強制和習慣的壓力，強迫被征服的母權社會改用父權制，所以現代的文明國家中，都或多或少地保留着父權家族的遺跡。（註四）而這生產形式對宗教、家族以及其他文化生活部門所操持的決定的影響，同樣地也能影響到藝術。這個斷語，到此地為止，還祇能用在我們已經引用的事例上，以後的繼續研究，將要給我們以證明這斷語的左證，而從這些證據中，我們

就可以看出藝術的同樣原始形式，是和各地帶各種族間的同樣原始生產方式相對應的。

所謂原始民族，就是具有原始生活方式的部落。他們生產的最原始的方式，就是狩獵和採集植物。一切較高等的民族，都會有過一個時期採用這種生產方式；而且還有好些大大小小的社會集羣，至今還未超脫這種原始的生產方式。我們必須很注意這一些社會集羣以便認識那些可以找到的最原始的藝術形式。

但是，我們還得先撇開一種當前的反對論調。我們可以因為狩獵部落所有的是一種低級文化，就此斷它一定就是一種原來的原始文化嗎？這些部落也許不是本來野蠻，而是在後來他們方纔變成蠻野的；他們或者不是停頓在較低的階段上，而是由較高的階段沈落下去的；他們的文化現象，也許不是生理的而是病理的表現——一種退化的現象——從這種現象我們無法得到一種關於文化的正常發展的結論的。這種久已發表但還沒有遭受駁斥的論調，或許是從下述我們必須判別的兩種理論中的一種裏發展出來的。其中的一種，好像是教條的推斷，它的結論是，人類不是從那樣低的階段上開始發展的，一切的人都從頭就由神力賦與相當的文化手段，祇是有些

民族得到了很充分的發展，有些民族因為他們罪惡的行為而竟將原來的文化失卻。這種論調，是顯然沒有科學根據的，所以也不能用科學的研究來加以駁斥。這種見解，既然是根據乞援超自然權威的宗教信仰的一部分，或一種結果而產生的，那麼祇以感覺可以接觸的事實做對象的科學，除了不理睬它以外，就沒有其他的辦法了。（註五）可是，反對論調，也不是在無論什麼情形之下都是從宗教教條的立場出發的。他們也會完全承認無論什麼民族的文化，都從狩獵和採集植物起頭，而一面又說現在的狩獵民族的全體或一部分，並非原始民族，而是一種在很早的年代就已經登到了文化的高級上的社會羣的退化後裔。這事情的可能性自然不能否認，問題祇是我們能否證明某地曾經有過這樣的情形。我們至少曉得人們雖則時常去求這種假定情形的證據，卻從來沒有在實際的狩獵部落中找到過。馬齊烏斯（Martius）的意見，以為巴西的野印地安人「曾發達到過和現在大不相同的情形，乃是在黑暗世紀中受了各種各樣天災的陷害，纔將他們弄成現在這異樣的衰頹退化。」他又說：「美洲土人原來並非野蠻民族，而是後來沈淪到野蠻狀態的。」（註六）然而他所援引來證實他斷語的論辯，在現代已絕對不能說服任何公正的社會學者。該爾

蘭德 (Gorland) 以爲「澳洲的雕刻狀態指明了它早年的較高文化。」但是他雖則用他向來很徹底的态度去研究澳洲文化，還祇能用一種其他學者大都不能了解的「印象」來作根據。(註七)

我們無法找求確實證據來證實「退化」這個假定，而一面倒反找到了許多反對這假定的事實。人種學已經顯示給我們看，那些低級民族（不管他是屬於那一種族的）的文化造詣，就是在細枝末節上也顯示出一種顯然的一致性；而在高級民族間，則決沒有這樣顯著的同樣程度的雷同的。從我們的立場看來，這種事實是很自然，也很容易說明的。因爲狩獵民族的生活環境到處都很簡單而一律，所以他們所能得到的那區區文化，也就到處都很簡單而一致。但反轉來說，如果從退化論者的立場去看，則這種一致性卻是極難解答的難題。因爲，如果這種民族是由高級文化沈淪下去的，我們又有什麼方法說明他們怎麼能夠同樣地變窮乏，又同樣地從許多不同的文化中保留下相同的部分呢？

因此人種學說狩獵和植物採集民族是原始文化和原始藝術的創造者的話，我們是沒有理由可以否認的。自然，我們這里所用的「原始」這個詞，它的意義是相對的，而非絕對的。如果我們這里可以說到最初的話，就是所謂狩獵民族，也已經超過最初的樣式，而是或許已

經歷過很長期的發展的了。我們所以還把他們稱爲原始民族，無非因爲他們的文化，比起我們所能找到的其他民族的文化來，是最原始的，比之別的較接近於原始情形，另外沒有別的意義。我們此後的研究，將嚴格地限於狩獵民族的藝術，其他由文化較高的集羣所產生的藝術，我們祇能取來作爲比較之用。在這一點上，我們的研覽，是有別於那些以爲狩獵民族和農耕民族在研究原始情形上是有同樣價值的多數社會學作品的。這種區別是很基要的。站在我們這個立場上的人，決不能贊成那種混雜方法，卻一定相信，從這樣雜亂的材料中，是決不能得到明確知識的。（註八）

專靠狩獵及採取植物維持生計的部落，除開了歐洲，還可以在隨便那個大陸上找到。不消說這些部落的人數就是在歐洲殖民時代以前，事實上已經比較進化的集團來得少了。在非洲廣闊的幅員上，除了生活在大陸中部文化情形絕少人知道的矮人部落外，就祇有一個叫布須曼（Bushman）的狩獵民族，在卡拉哈利沙漠和那鄰近地帶間，過他們的飄泊流浪生活。在美洲我們祇能在極北和極南找到狩獵民族，——如埃斯基摩人（Fskimo）亞留特人（aleuts）和翡及安人（Fuegians）。其他民族，則多少總兼做點種植工作。祇有巴西部落中的幾種人，像著名的菩托庫多

人(Botocando)依然在一種最原始的狀態中生活着。在亞洲，祇有安達曼羣島的明科彼人(Min-copis)表現着純然的原始文化狀態。至於錫蘭島的未達人(Veddahs)則已受了很多辛格海里人(Singhalese)的影響。西比亞北部特畜鹿爲生的朱克察部落(Tschuktshs)以及和他們有血統關係的其他部落，則都已進到了畜牧時代。現在，祇有一個大陸，除了歐洲人的殖民地之外，全是原始民族的世界，那就是澳洲；澳洲在我們這一時代的特殊地位，從人種學的立場看來，好像是久已湮沒的那個世界的遺跡。那里還有那一種文化形式與世隔離地生存在很廣闊的地面上，至於在其他的許多地方早已在長遠的經歷中被忘在淹沒的黑暗中了。所以我們祇能在澳洲得到關於研究原始文化的最豐富最有價值的材料。

所有這些民族的文化，我們已經說過，都有非常的一致性。他們都是狩獵者，所以都被迫地過着一種飄流無定的生活。因而，他們的生產技術也祇是不足輕重的片面發展。例如，我們可以武斷，他們中間祇有埃斯基摩人會有真正的建築，因爲埃斯基摩人是把堅牢的住處作爲生存的第一條件的，祇有在明科彼人中，纔有初期的粗製陶器。惟獨武器一項，因爲須應付他們生活的最大需

要已達到最高級最工巧的完美階段。關於這一點，我們祇要舉出埃斯基摩人的鐵叉，澳洲人的木棍，布須曼人的毒箭來，就可以作證。狩獵民族在這幾點上的確是比粗魯的畜牧或農耕民族優勝了一點。但在狩獵民族間，除了對於鬼怪妖魔的粗淺信仰以外，絕無所謂宗教觀念，而鬼怪的信仰，又是永不能達到固定而有條理的崇拜形式的。關於他們的家族關係，前面已經有過簡略的敘述。至於他們的社會組織，則很難找尋線索。通常所有的男子都是平等的一羣同輩，如果他們偶而承認一個臨時領袖，那位領袖的權限也是既無規定又不固定的。最後，他們在政治方面，也祇有很微妙的發展，狩獵的羣衆是永不會變成狩獵者的國民的——這就是說，他們永不會將他們自己組成一一個更大的政治單位的。那些小部落老是在不斷的戰爭中過着生活。所以嚴格地說，他們祇是狩獵部落而已，永不能稱他們爲狩獵民族的。

(註一) 年輕的科學社會學最危險的弱點，也許就藏在這基本概念不完全的定義中，而且那些較成熟的科學代表，對於它結論的不信任，也就因此得了一個藉口。

(註二) 這問題至今還沒有解決，而且，如果我們能信最高的人類學的權威者的斷定，則將來的解決，大概也是很困難的。

(註三) 一般人承認，血統關係和家庭的實際形式是互相關聯的這種觀點，已毫無疑問；但是研究了澳洲人的文明以後，卻足表明這種看法並無根據。又在父權形式極端發達的阿刺伯人，卻有「生兒像娘」的觀念。

(註四) 家庭發達史的清晰研究和證實，將在另書中簡單說明。我們在本書中當然只能說個大概。

(註五) 例如 *Die Naturvölker* 的著者 *Schneidiger* 氏，就是站在這立場上說話的；否則，這本書一定可成爲卓越的名著了。他在那本書的序言裏，用令人尊敬的爽直態度說：「哲學追求真理，宗教具有真實。」這話說得實在豪爽，當他堅定地不肯變更立場時，是無法和他爭辯的。

(註六) 見 *Martius* 氏所著的 *Berträge Zur Ethnographie und Sprochekunde Amerikas* 第一卷第六頁。

(註七) 見 *Walitz-Gerland* 氏所著的 *Anthropologie der Naturvölker* 第六卷第七九六頁。

(註八) 拉布克 (*Lubbock*) 在他的名著『史前時代』裏面，認爲霍屯督土人 (*Hottentots*)、未達人 (*Veddals*)、安達曼島人、澳洲人、塔斯馬尼亞人 (*Tasmanians*)、非支島人 (*Fiji Islanders*)、毛利人 (*Maoris*)、塔希提人 (*Tahitians*)、東加人 (*Tongans*)、北美印第安人、巴拉圭印地安人 (*Paraguay Indians*)、巴拉哥尼亞人 (*Paragolians*) 以及羆及安人都是野蠻人。關於家族的研究，因了這種紛亂的見解實在受着很大的損失。略去較古的著作不說，就是關於家族歷史的最近著作家衛斯特馬克博士 (*Dr. Westermarck*) 所著的人類婚姻史 (倫敦，一八九一年) 裏面，也舉了那些菩提庫多 (*Bokoctoo*)、昆斯蘭德人 (*Queenslanders*)、新不列顛人、東加人、薩摩亞人 (*Samoans*) 以及條雷吉人 (*Tharags*) 的某一方面的情形來證明在原始時候，維持家庭乃是丈夫的義務 (見原書一五頁以下)。

第四章 藝術

如果一位將要去訪察異國的旅行者，連關於他目的地的形勢和旅程方向的概念都沒有，那大概一開頭就容易走錯的。所以在我們開始我們的研究之前，關於我們要集中注意去研究的那個現象的性質，必須有一個初步的普通知識。關於什麼是藝術的這個問題，必須等到現在還未開始的這個研究終結之後，纔能得到適切而完美的答案。至於我們從開頭就打算對藝術特性有個說明，只是爲了要得一點初步的知識。到這研究終結的時候，我們也許不得不對這個說明作一種很重大的修改呢。

我們先要探討藝術的本質問題。一種徹底的研究，是應該從藝術本質的探討開始的。科學的任務當然是要從特殊現象中去發現一般的現象，但從特殊現象中去發現一般現象，並不是說就可以在一般現象中，忽略了特殊現象。如果一個時代的美學批評，就可以作爲當時美學理論的表

現，則近代美學最特殊的一點，可說就在不顧這種區別。十八世紀的批評，很注重理解各種藝術的特殊性質，又按着各該藝術自己的標準去評衡各該作品。十九世紀的批評，則從一個較高的觀點來看，以爲那樣劃分各種藝術的界限是很少意義的，所以對於每種藝術，往往要求它擔負別種藝術所能盡的責任。例如我們對於現代詩歌的第一要求是要它具有畫意，同時我們對於圖畫，也要求它具有詩意，或音樂意味。簡而言之，現在的藝術品在批評者面前所受的待遇，好像一國的公民在刑法面前所受的待遇一樣。這種寬廣的態度，固然是值得贊賞的，但我們終不能不懷疑，如果我們繼續注意各個藝術的特殊性質，這樣的進步是否還是可能的。

但是如果我們仍然依據舊式美學習用的方法，用普通的定義來進行我們細密的研究，則我們的收穫，決不能比較舊式的美學依照它的定義所獲得的更近乎基本原則。我們的定義和建築物的棚架一樣，在建築完成之後，可以立刻將它撤除。我們所謂審美的或藝術的活動，在它的過程中或直接結果中，有着一種情感因素——藝術裏所具的情感大半是愉快的。所以審美的活動，它的本身就是一種目的，並非是要達到它本身以外的目的，而使用的一種手段。從這一點上看來，審

美活動所表現的，恰正和那常被我們當作手段用的實際活動相反。雅典青年們在馬拉松 (Marathon) 地方對波斯人進攻，是一種實際的活動，當他們舉行勝利慶祝時，他們的武裝跳舞，卻是審美的活動。介乎實際活動和審美活動之間的，是遊戲的過渡形式。遊戲和藝術的不同之處，就因為它和實際活動一樣，常常追求一種外在的目的，而遊戲和實際活動的區別，卻因為它本身也含有愉快的情感因素；祇有藝術是僅僅注重活動的本身，而毫不注重那無關緊要的外在目的。我們如果要一目了然於實際活動、遊戲活動和藝術活動的關係，我們可以用一種簡單的方法來幫一點忙，就是用直線來表示實際活動，用曲線來表示遊戲，用圓圈來表示藝術。我們上文已經說過，直接得到快樂，是藝術活動的特性。這種快樂，我們可以從過程中得到，或者也可以從活動的結果中得到。澳洲人的科羅薄利 (Corrobory) 舞，在跳舞時，舞者在他們自己的節奏運動中經驗到一種快樂，是頭一種方式的一個例證；宴會前的塗畫身體，它的美的效能不在動作本身，而在那種動作的最後結果，是第二種方式的一個例證。

兩種方式一個樣子——至少在常態之下——不僅那些從事活動的人們可以享受美感，觀

衆和聽衆也可以大家共享。藝術給與觀衆和聽衆的效果，決非偶然或無關緊要的，乃是藝術家所切盼的。藝術家的從事創作，不僅爲着他自己，也是爲着別人，雖則他不能說美的創作目的完全在感動別人；但是論到他所用的形式和傾向，則實在是取決於公衆的——自然，此地的所謂公衆，並非事實上的公衆，只是藝術家想像的公衆。無論那一件藝術品，公衆和作者所佔的地位是同樣重要的。彌爾 (MILL) 相信詩人永遠沒有想到詩的讀者，這是他的一個大錯誤。(註二) 事實恰正相反，如果根本沒有讀者，詩人是決不會做詩的。嚴格地說來，「一個人的藝術」這幾個字，雖則可以想像得出，卻到處都不能加以證實。(註三) 無論什麼時代，無論什麼民族，藝術都是一種社會的表現，假使我們簡單地拿它當作個人的現象，就立刻會不能了解它原來的性質和意義。我們已經說過，在下面的研究中，我們將要專門研究藝術創造的社會環境和社會關係。我們要把那些原始民族的藝術當作一種社會現象和社會機能。這並非是新創的見解，而是最古而且最普遍的，祇有最近代纔有例外。在古往，人們幾乎不知道此外還可以有其他的見解，至少，古代的著作者，總是把藝術看做公共事業的。祇有從近代的個人主義來看，纔會覺得這種見解既不是唯一的，也不是最正當的。

現在我們必須決定對各種藝術的研究順序了。這純是一個實踐性質的問題。所以，爲着我們的目的，最好是選用最著名、最受人歡迎的藝術分類法，不必再去考究他有什麼深意。

藝術，通常分爲靜的藝術和動的藝術這兩大類。它們間的差別，腓赫納（Fechner）曾下過很精確很清楚的定義：「前一類的藝術是經過靜態去求快感的，另一類的藝術是經過動態或轉變的形式去求快感的；所以在前者是藉着靜物的變形或結合來完成藝術家的目的，而後者是用身體的運動和時間的變遷來完成藝術家的目的。」（註三）我們要從靜的藝術，通常所謂造型藝術和形象藝術，來開始我們的研究。形象藝術最原始的形式，恐怕不是獨立的雕刻而是裝飾，而裝飾的最初應用，卻是在人體上。我們所以要先研究原始的人體裝飾。然而，就是最野蠻的部落，也並不以裝飾身體爲滿足，他們還裝飾他們的用具和武器。所以第二我們要研究器具的裝潢。第三我們要慎重地研究純粹的繪畫和雕刻的原始作品。或者說要研究那種有獨立意義的繪畫和雕刻，而不是那種爲着裝飾目的的裝潢藝術的產品。跳舞，我們可以看作是活動的雕刻，是從靜的藝術進到動的藝術之間的一個過渡。我們將要很熱忱的去研究這種藝術；因爲跳舞在原始民族中間有

着特殊的而且較深的基本意義，是文化民族中間所沒有的，所以研究跳舞的藝術，比研究其他的藝術更能加深我們對藝術的社會價值的知識。在文化的較低階段中，跳舞時常和歌唱聯在一起，因此我們也要研究到詩歌，我們必須能夠洞悉並且能夠估計詩歌的原始形式，至少是詩歌的基本特性。最後我們也得研究原始的音樂。做完了這些工作之後，我們的研究算是已經完成，以後我們祇要將這些研究的一般結果比對一番就好了。

(註一)「一切的詩都是屬於自言自語式的。詩所表現的特性，就是詩人對於讀者的存在的全無感覺。」見 *Alouyths on Poetry and its Various Inscriptions and Discussions* 一卷七十一頁。

(註二)在監的囚犯的藝術作品，大家都承認它是專為作者本人看的，也許可以作為反對我們的說話的引證。然而這並不能證明什麼。第一，囚犯在一種變態的情形下被獨監在他的獄室中，我們決不能說他是常態的。第二，他並非從頭就處在這種環境裏的。他在監獄中所愛好的藝術表現，和他的整個人格一樣，是他從前住過的那個社會環境所造成的。

(註三)見 Fechner: *Vorschule der Aesthetik* 二卷九頁。

第五章 人體裝飾

當達爾文將一段紅布送給一個翡及安的土人，看見那土人不把布段作為衣着而和他的同伴將布段撕成了細條纏繞在僵凍的肢體上面當作裝飾品，他以為非常的奇怪。其實這種行為並不是翡及安人特有的。達爾文如果在卡拉哈利沙漠裏或在澳洲森林裏做同樣的事，也可以看見和荷恩（Horn）海角一樣的情形。除出那些沒有周備的穿着不能生存的北極部落外，一切狩獵民族的裝飾總比穿着更受注意，更豐富些。『他們情願裸體，卻渴望美觀，』原是庫克（Cook）專指翡及安人說的話，但如把這話應用到澳洲人、明科彼人、布須曼人和善托庫多人身上去，也是非常正確的。那些專用通俗的科學方法，來對各種文明民族標榜文化的偉大成就的文明史著者，慣常把這穿着和裝飾不相稱的事實，作為那些天真質樸的野蠻人民運必需和浪費也不能分辨的有趣的例子。這種例證實有例少證多的錯誤的。如果野蠻人民真像一般人所描寫的那樣，祇是高個

的癡呆孩子，那麼他們怎麼能够繼續生存的這個問題，就很難理解了，因為照理，他們早就應該滅亡，爲高等動物做一個缺少理智的危險的前車之鑒了。凡是連自己的需要都不明白的生物，是不能生存好久的。可是這些穿着缺乏而裝飾過多的原始民族，雖則時常有高級民族在那里很熱心地設法阻難他們，卻已在這世界上生存了幾千萬年了。所以，不知到底是原始民族不應該有繼續生存下去的權利呢，抑或在這件事情上是文明史家不知分辨必需和浪費也？許，原始民族的裝飾，並非像十九世紀實利主義者所想像的，祇是多餘而浪費的東西罷？野蠻民族的必須裝飾或者正像我們的必須衣服罷。

但是，在我們能够探索原始裝飾的意義之前，我們必須先使自己認識原始裝飾。原始裝飾，一半是固定的，一半是活動的。我們將一切永久的化裝變形，例如：劃痕（scarification）、刺紋（tattooing）、穿鼻、穿唇、穿耳等等，都包括在固定的這一類裝飾裏。活動的裝飾祇是暫時連繫到身體上去的一些活動的飾品，其中包括原始民族間認爲最珍貴的纓、索、帶、環和墜子之類。但是我們特別應該對活動裝飾中最簡樸的一種形式，畫身，先加以研究。因爲第一、據我們的見解，畫身是最顯著地

代表着裝飾的原始形式的第二畫身是顯然和某幾種固定裝飾有因果關係的。

畫身的習慣，在低級文化中最為普遍。祇有那些不得不把他們的身體完全遮蔽起來，至少在過戶外生活時不得不如此的埃斯基摩人沒有這種習慣。

澳洲人時常在他的袋鼠皮製成的行囊裏，儲藏着白堊和紅色、黃色的礦土。在他的日常生活裏，祇要在頰邊、肩膀和胸頭畫上幾筆就夠了，但在宴會期節，他就要塗遍全身。（註一）遇有重要事故而不用特別顏色塗畫身體的事，在澳洲人裏是從來沒有的。澳洲少年，在舉行他成年的慶祝宴會上，第一次接受紅色或白色的畫身時，就算是被他同部落的人歡迎到成人社會裏去了。（註二）參加慶祝的成人們，也同樣地在他們薄暗的肌膚上用紅色和白色塗畫各種不同的圖樣。當男子出去參加戰爭時，「他們就用各種顏色塗抹身體。他們所用的顏色，並非由各勇士照着自己的嗜好選擇，卻是根據大衆了解的規則按着事件選擇的。不過他們的安排法，線條和圖樣，卻可以隨各人自己的意思。」（註三）荷治金松（Hodgkinson）在馬克利（Maclaley）河看見的那個戰爭裏，就有一面的人完全用紅色條紋塗滿身體。（註四）實際，大多數的部落都以紅色為戰爭色，祇有北方

和西方的勇士用白色。(註五)澳洲人的畫身，以參加舞會時所畫的爲最富麗最謹慎。拉姆荷爾茲 (Lumholtz) 說昆斯蘭德 (Queensland) 的土著，『他們當舞會時用紅土或黃土部分地或全體地塗抹身體，他們也時常用脂油和炭粉塗繪全身，好像他們的身體還不够黑似的。』(註六)然而，他們通常是把顏色畫成圖樣的。托馬斯 (Thomas) 在關於一個在維多利亞舉行的盛大的科羅薄利舞的記載上說：『跳舞的眼眶上用白色的圓圈圍繞着，在鼻子旁邊畫着白色的條紋，在前額上畫着平行的細條。身體上的線條變幻萬狀，但常常按照着一定的計劃。』(註七)在全澳洲的科羅薄利舞會，跳舞者常常塗着白色，而在其他的舞會則往往用許多顏色。『在巴滴 (paiti) 舞中，他們兼用紅、白兩色，在彼臺庫 (pidaku) 舞中，摩輪特 (Moorme) 的土人用紅土條紋作裝飾。在小艇舞中，他們用白黏土和紅礦土作裝飾。』(註八)澳洲人既用紅色塗身來表示進入生命，他們也用這顏色來表示退出生命。那林伊犁人 (Narinyari) 用紅色礦土來裝飾死屍。(註九)而且這種風俗流行很廣，因爲邁爾 (H. E. Meyer) 在恩康脫 (Encounter) 海灣的諸部落間也曾看見過。在北澳洲，至少腐屍的骨骼是要塗彩的，塗彩之後就可保留很久作爲紀念品。(註一〇)至於喪儀中的

塗彩制度則全大陸都很通行。澳洲人和歐洲人所用的喪色，和他們的肌色一樣分歧。白色的歐洲人用黑衣作喪服，而黑色的澳洲人則用白土作喪裝。在有些部落裏，女人除了戴白土帽之外還全身塗白，而男人卻祇在面部和背部塗色。（註一）我們上文已經說過喪裝最通行的是白色，但是別的顏色也到處有人參用。例如在喬治王海峽（King George's Sound）的遺民，他們在前額從鬢骨到頰骨，都塗着白點和黑點，在代厄人（Dyeri）中，服喪者全身塗着紅點、白點。近來已經有人證明，這種顏色並不是完全隨意施用的，至少在有幾處是不隨意的。照叔耳曼（Schuermann）的記述，在許多區域中，白色是爲血族見背而用的，黑色是爲姻親死亡而用的。

那些已經絕滅的塔斯馬尼亞人的畫身和澳洲人的畫身在本質上並沒有差別。這兩個種族相同文化相同的比鄰民族在這一點上的雷同是不足爲奇的；但我們在距離很遠的安達曼人中也找到有塗身的同一特徵，卻就有點奇怪了。而且我們將要發見，這祇是明科彼人和澳洲人之間的許多雷同點中的一種而已。但我們必須注意，切不可重演一般人種學者易犯的錯誤，爲了這些區區的類似之點，就巧編臆說，以爲現在遠隔的民族，在原始時代原是親族或有關係的；雖則澳洲

人和安達曼人間的文化有很多相同之處，而且相同的種類是如此的複雜，甚且細枝末節也很相同，真是很不容易教我們相信他們發展的並行線是完全各自獨立的。『明科彼人對於他們身體的塗彩，共有三種顏色，他們使用的方法，是要叫別人一看見就明白他們是在生病或在服喪，或是要到宴會去。』（註二）恰正和澳洲的女人畫身的沒有男人多的風俗相反，在明科彼人中是沒有男女性的分別的。他們祇對未婚者有一個限制，那就是不准他們畫頸項。安達曼人所用的三色中的第一色，就是一種青白色泥土，將這泥土和上了水，很厚地塗滿全身，是表示對死者哀悼的。安達曼島人和澳洲人一樣，也在服喪期間戴一種特別的土製喪帽。這種土製帽子有時也有一種實用，例如，因狩獵和跳舞而過度熱燥時他們可以戴上這種帽子。第二種色素是純白的泥，它跟前者不同，專用為裝飾。婦女們，尤其是男子們，往往用第二個指頭，蘸這顏色在雙頰上、軀幹上和四肢上塗畫了清晰的直線圖形，再去赴宴會。第三種是燒過的黃色礦土拌着油質，大半也是為裝飾的目的用的。有時候，他們自然也會用這些材料來治療疾病，『但從來沒有像一般的傳說似的用來保護皮膚防止昆蟲。』當作裝飾用的黃土常常加在圖樣上面，但爲了那些色素性質所限，祇能作粗拙

的直線和鋸齒形的曲線。這裏的死人也和在澳洲一樣，總用他們生時所喜好的顏色去裝飾屍體，用黃色的礦土來塗抹。(註一三)

布須曼人的畫身很畫一。他們全用紅色礦土塗抹他們的顏面和毛髮。

在翡及安人中也可以發見許多種的顏色和圖樣。紅色在此地也是最受歡迎的；但除此之外，我們也能找到黑色和少數的白色。庫克說：「眼睛的周圍，通常是白色的，而其餘的臉部，則用紅色和黑色的垂直線條作裝飾。」庫克又說到另有兩個人，「他們用黑色的交叉線條塗滿他們的全身」。(註一四)查科摩·培末 (Giacomo Beve) 曾給我們一個關於最普通的圖樣的較正確的報告說：「他們常常用不同的顏色在面上畫並行線，在頰上和鼻上畫曲線，而在胸上及腕上畫最奇異的圖樣。」(註一五)

菩托庫多人畫身的顏色比翡及安人的稍為差一點。他們沒有白色，但對植物性的紅黃色和深藍色這兩種顏色卻施用得很有法。維德王子說：「他們用容易在肌膚上洗去的紅色塗在口部以上的臉上，使他們的顏臉更顯得蠻橫兇惡。他們除了臉部、前腕、腳以及從踝骨至小腿的那部分

以外，通常全身塗黑，腿部的未塗繪部分和塗繪部分之間，則用一根紅色條隔開。也有將身體直分為左右兩半，將一半保留着本來面目，一半塗成黑色的；還有祇在面孔上塗鮮紅色的。在他們中間我祇找到這三種顏色。除了全身塗黑以外，他們還在塗紅的面部上，左耳畫一條斜線經過鼻子下面直達另一耳際，像鬚鬚的樣子。」（註一六）祇可惜這位王子，一點也沒有提到這種圖樣的意義。

根據我們上面所略述的，無疑的可以得到這樣一個結論，原始民族的畫身，主要目的是為美觀；它是一種裝飾，並非像有些人所說的，是一種原始的衣著。（註一七）所以我們先從美學的觀點去研究畫身是完全合理的。

原始膚飾所用的顏色的數目並不多。在最好的環境中，也不能用到四種以上，而在這四種之中，用得最廣的還祇有一種，那就是紅色。

紅色——尤其是橙紅色——是一切的民族都喜歡的，原始民族也同樣喜歡它。我們祇要留神察看我們的小孩，就可以曉得人類對於這顏色的愛好至今還很少改變。在每一個水彩畫的顏料匣中，裝硃砂紅的管子總是最先用空的。『如果一個孩子對某一顏色表示特別喜愛時，那一定

是燦爛的紅色。就以成人而論，雖則現代人的色感是非常的衰頹荒謬，卻仍然能够感到紅色的引人。『哥德在他的『色彩論』(Farbenlehre)中稱贊橙紅色在情感上所發生的無比的力量，自然是表示一般的印象。(註一八)所以在無論什麼時候的裝飾上，尤其是男性的裝飾上，紅色總佔着極重要的地位。得勝的將軍用紅色塗身的習慣，雖則已和羅馬共和國俱逝，但直到上世紀爲止，深紅色終還是男性正服中最時行的顏色。(註一九)在長距離的射擊發明之後，歐洲的軍裝還仍然保留着過多的紅色。紅色的強烈效力，到底是由於該色的直接印象，抑或是由於某種聯想喚起的，實在是一個疑問。許多獸類對於紅色的感覺，是和人類相像的。每一個小孩都知道牝牛和火雞看見了紅色的布會引起異常興奮的感情，每一個動物學者，從熱情的狒狒的臀部紅色硬皮，雄雞的紅冠，雄性蠟螋在交尾期間負在背上的橙紅色冠等事實，都能觀察到動物用紅色來表示第二性徵的顯然的例子。這種種的事實都證明紅色的美感，是根本靠着直接印象的。然而在另一方面，這種直接印象在人身上所生的效力又因着感情上強烈的聯想而增加，也是真的。在原始民族中有一個情境比其他的都有意義些。這就是紅是血的顏色。人們總是在狩獵或戰爭的熱潮中，或說正在

他們感情最興奮時看見血色的。第二個原因，是一切關於施用紅色的聯想都會發生效力的——如對於跳舞和角鬪的興奮情形的聯想等。但是，這些情境儘管存在，如果紅色的材料不是隨處可得，則在最低級的文化階段中，紅色的使用也決不能傳佈得那樣普遍。大概，原始人最初所用的紅色，就是他親手殺死的獸類或敵人的鮮血，並不是別的什麼。而到了後代則大概的裝飾都用紅礦石（註二〇）這種礦石是到處很多的，而那些境內沒有此物的部落，通常也可以由交易而得到。澳洲的代厄人為要重振他們紅色材料的供給，曾作過好幾星期之久的遠征——這也是珍視紅色的。一個明證。集合這一切事實，紅色在原始民族畫身習慣中所佔的優勢，已經可以很明顯的看出來。紅色的審美的價值既然這樣大，又這樣明顯，自然無需要用一種宗教意義的假定來說明它的用途了。（註二一）

黃色也有同樣的審美性質，所以也同樣的受人愛用。在安達曼島上，黃色恰正代替了紅色的地位；明科波人的用黃色畫身是和澳洲人用紅色完全相同的。（註二二）而澳洲人的施用黃色作裝飾是和用紅色同等的。黃色在南方用的少一些，這並不是因為他們輕視黃色，而是因為黃礦土的

缺乏，就是找到老遠的地方也還找不到。而布須曼人、翡及安人、善托庫多人的不用黃土畫身，恐怕還有一個另外的理由。至少對於布須曼人，我們確切曉得他們是認識黃色的，而且他們也用黃色來刷牆壁。然而他們反對用黃色來畫身，這一定是爲了黃顏色不能在他們的黃色肌膚上彰顯出來的緣故。至於善托庫多人和翡及安人，雖則稱爲紅色人種，膚色也很黃，我們很有理由可以猜想他們的禁忌是黃色，也是爲了這個緣故。

膚色在畫身的顏色揀選上所發生的影響，等我們說到白色時，就更明顯了。在原始的畫身上，白色至少和紅色用得一樣多，但這祇是指黝黑的澳洲人和明科彼人而說的。在淡色人種間，或全然不用白色，或像翡及安人一樣，祇讓白色居次要地位。紅色和黃色是專爲裝飾用的，白色則還有另外的一種意義。我們現在先要討論它在裝飾目的上的性質。澳洲人和明科彼人去赴宴會時都用白土在身上畫線，是很有理由的；因爲再沒有其他的顏色能够使形像顯露得如此清楚如此戴然了，同時也沒有一種其他的顏色能够跟他們的黑色肌膚成功那樣明顯的對照了。黑人的喜愛自己的黑色是和白人的喜愛自己白色一樣的。澳洲人和明科彼人的白土畫的線條，也是和羅可

可 (Rooco) 時代的婦女們在她們粉白脂紅的頰上貼上黑色顏飾 (black beauty patch) 的原始形式相同。歐洲的考察者，往往不以跳舞裏的白色塗繪爲一種可悅的裝飾，是真的。部爾馬 (Bail-per) 竟以爲澳洲的科羅薄利舞者，「是要將自己的形狀儘量地扮成可怖。他們在每條肋骨上畫一根白色的橫條，此外又在他們的腕上、腿上和臉上畫上白條，以致在營火的搖閃光下看起來，活像是些活的骷髏。」(註二三) 人們時常描寫的關於他們骷髏似的軀體的可怕的印象，是否跳舞者本人所能意料或他們的土著是否也能覺到，這是很可疑的。我們歐洲人的恐怖由於某種聯想所造成的，一定多於骷髏印象本身所引起的。多數的著作家，都把這當作不證自明的現象——以爲這種聯想對於赤裸的澳洲人，至少是和對於文明的歐洲人一樣的不可避免，一樣的顯著的；但是實際上我們卻不能假定骷髏形象之對於澳洲人，會有像對於歐洲人那樣的感應。(註三四) 所以在還未能發現相反的事實之前，對於他們的這種好尚我們要加以較嚴肅、更深刻的解釋。澳洲人的「科羅薄利」舞，總是在晚間舉行。舞場通常有火光和月光照耀着，但光線總是那麼幽暗，以致那些黑色的跳舞者的動作，如果沒有耀眼的條紋的幫助，就不清楚。所以他們畫這種條紋的初意決

不是爲摹仿骷髏，而是爲幫助身體上的主要輪廓的易於顯現。很奇妙的是白色畫身在澳洲人和明科彼人中，又可以作爲恰和宴樂相反的標記。不過喪事的和宴樂的畫身並不難於分辨。在安達曼島上，爲宴樂的畫身往往用許多圖樣，而爲喪憂的畫身，則祇是天連水接的週身塗抹。澳洲的跳舞者的畫身，也描成種種的圖樣，關於喪事，卻有些部落不畫圖樣，也有些部落繪畫種種可以表明服喪者和死者之間的地位和關係的圖樣。（註二五）澳洲人和明科彼人爲什麼要用白色作爲喪憂的顏色呢？我們考慮了喪憂的畫身以後，就會覺得那完全是爲了要使本人不讓鬼認識。（註二六）約斯脫（Jocst）說：「這種習慣也許可以追溯到他們怕遇到死者彷徨無定的靈魂的心理上去。爲要避免鬼的逼害，那些人就用一種平日不用慣的顏色來繪飾身條，好叫鬼不認識他。」約斯脫的解釋雖則全是假定，但也還有相當的可能性，在不能用確當的解釋來代替它之前，我們也還可以接受這個意見。

拉姆荷爾茲說昆斯蘭德人常常用炭粉拌油塗在身上，「他們好像還不够黑似的。」真的，黑的總覺得他們自己不够黑，正像白色的婦女常覺得不够白一樣；也正像那些肌膚白淨的人要用

粉或白堊來增加白的美趣一樣，黑的則用炭粉和油質來增加他們黑的魅力。有時候有人承認，甚至歐洲人也承認，在澳洲的部落間很流行的黑色的塗飾，所得的感應並不是不愉快。好些旅行者稱贊那些土著的深黝金屬似的皮膚。當然，黑色塗繪對黃色美洲土人和黑色澳洲土人的意義是不相同的。深藍色對於美洲土人的價值，是和白色對澳洲人的價值相似的。他們是要施用一種和皮膚正相對照能使皮膚上的圖樣很顯然地表顯出來的顏色。

關於原始民族畫身時所用的顏色我們雖已得到相當充分的報告，而對於圖樣的知識卻還是非常缺乏。此項報告中最詳盡的，我們應該很感謝維德王子，他的關於善托庫多人的敘述，是鳳毛麟角般的一個例外。許多談到原始圖樣的人，總是說幾句「幻奇的」、「奇異的」、「非凡的」這一類的話，就以爲他們的說明是够充分的了。祇有在繪畫和照片中，有時候也許可以說得較明白、較完全一些。我們如果想在這樣的情境之下，對這些圖樣的意義表示確切的意見，就未免太臆斷了。

原始畫身的圖譜是由個人創造的呢？抑或是從一種模型摹擬來的呢？暗示着摹擬佔據重要的地位的理由是很充足的。第一、在原始藝術中獨創的圖譜是很少有的，而無論在裝飾上、繪畫上

或彫刻上都很有流行着那位原始藝術家摹擬日常生活事件的圖樣。我們研究用具的裝潢，尤其容易發見澳洲人的衣著、盾牌、棍棒上的裝飾，和他們畫身的圖樣很相彷彿，完全是摹擬獸類的。想用同樣的繪畫把他們自己扮成獸的模樣，是和原始人認某一種獸類是他們同族者的保衛神，而喜歡摹仿獸類形像的心理，相去不遠的。最後，我們至少又發現了一個確是表現一種動物描繪的身體塗彩的實例。豪伊特 (Howitt) 在關於吉波士蘭 (Grisland) 地方的青年入社式的記事中有這樣的記述：「教父們 (bulleraweng) 用白黏土在候補者 (jerryale) 的臉上描畫鴨子似的圖樣，就是在每隻眼睛的周圍畫一圓圈，又在頰骨或眉毛上橫畫一條白線。」(註二七) 然而我們也不能以為一切的圖樣，毫無例外，都可算是這一類的模仿。例如喪事畫身在大多數的情境裏，都祇求達到使服喪者的面目難於識別的目的，並沒有類似某物的企圖。又如苦托庫多的戰士們，在他們用深藍色畫身時，也決不是要摹仿自然物像，而祇是要使他們自己成爲最特別古怪的樣子，以便引起敵人的恐怖心理而已。

用繪畫來裝飾身體，有一個頗嚴重的缺憾，那就是不能持久。一種自然的傾向，是歷盡苦辛另

用一種可以經久的方法在身上印圖譜。幾乎在全世界的低級文化階段上，都可以找到兩種方法，就是剗痕 (scarification) 和刺紋 (tattooing)。這兩種方法在各樣人種間的分佈，也是依着不同的膚色而定的。黃色的布須曼人和銅色的埃斯基摩人實行刺紋，而深黯色的澳洲人和明科彼人則用剗痕。

關於剗痕的性質，這個名詞本身已昭示得很充分了。他們用燧石、貝殼或用其他的原始小刀，在各處的肌膚上面亂割，以便剗傷的地方，事後會在黑膚上長出較淡色的浮像來。在澳洲的有幾個部落，爲着要增大那些剗痕，就在新傷時塗上一些泥土（註二八）而在澳洲的北方或西北方則在傷處擦上某種植物的膠汁（註二九）施行剗割的部位往往因部落而不同。在有些部落中剗痕大部分割在背上，而在有些部落中，則或在手腕上、或在胸脯上、或在腹部上、或在腿腳上剗割。剗痕是兩性同用的，但往往男子比女子用得更多些。他們的圖譜，有點有曲線、有直線，直線往往橫互整個胸脯（註三〇）托累斯 (Tories) 海峽鄰近的男人在兩肩上帶着很厚的馬蹄形剗痕，在圖畫上看起來，很像歐洲人的肩章。剗痕的施行，是表示進入成年的儀式的一部分。不過要在舉行儀式時一次完

成這種工作，卻未免太痛苦太疲憊了一點；這種剗割，必須在不同的年頭上陸續舉行，所以除了老年人的身上，是看不見完整的圖樣的。對於昆斯蘭德人、拉姆荷爾茲曾經說「線條常常表示一種等級的差別，而這種等級卻是依年齡排的。兒童在某一年齡以內，是不加裝飾的；到了某一時候，就在他們胸脯上、肚腹上剗上幾個十字叉。那種交叉逐漸增加，等到小孩長大的時候，就在他們的兩乳周圍，剗上半月形的線條。」（註三）在澳洲的東南部，看見階段不同的剗痕就可以曉得各樣的不同年齡，一個成人的剗痕共總有五個階段。（註三）

塔斯馬尼亞人似乎也都採用這種很痛楚的剗割。庫克說到他們胸上和腕上的虛線，龐維克（Ponwick）則叫那些簡單的剗痕爲星形的剗痕。此外，又有人在婦女的腹部看見過半圓形的剗痕。（註三）

剗痕的風習，在各部落間都很普遍流行，而在安達曼羣島中，則男女兩性間都通行。這種裝飾的開始和完成，安達曼人比之澳洲人早一些。「超過八歲而讓他不行剗割的兒童是非常的少，而在十六歲或十八歲上，則一定要完成。」他們也不像澳洲人似的要在開始剗割時舉行特別儀

式。除了北方諸部落，其餘的都是由女人用一種錐形的石片來施行。劊痕大都在背上、肩上、後頸上、胸上、大腿腴、腹上、手背和腳背上。可是在背上的線紋，往往不是由女人劊割，而是男朋友動手的。劊痕的圖譜很簡單，各部落間都有短的平行線和垂直線，而這些線紋都是成排的，祇是處置這些線排的方法和數目在幾個部落之間稍稍有點不同而已。（註三四）

一個歐洲人初次看見用劊痕作裝飾的澳洲人或明科彼人，一定很難相信劊痕的目的果真是爲了裝飾，因爲在他看來，劊痕實是不可愛而可憎的。可見一般人的所以認劊痕的宗教意義多過裝飾意義，並不是很難了解的。擁護這種見解最有力的是該爾蘭德，他以爲劊痕和刺紋都是表示那文身的人已經將自己貢獻給神靈而爲神靈所所有的標記和象徵。（註三五）

我們的責任，自然不是要在這裏發見一般的劊痕和刺紋的意義，我們祇是要研究一個問題，那就是劊痕在最低的文化層中，例如在澳洲和安達曼羣島，是含有宗教的意義呢？還是審美的意義？該爾蘭德在一個傳說內，找到一個於他的見解頗有利的例證，那傳說說：「有一個鬼在他把劊痕的藝術教給了人們之後，就變成一個大袋鼠。」（註三六）我們不知道這個故事傳的有久多廣，

但是它實在是什麼也沒有說明，第一它沒有說到神，祇說是一個鬼，第二它也沒有說到劊痕的意義。如果爲了這個故事將技術的發端歸功於某一鬼神，我們就必須承認這種劊痕的技術開始時一定具有宗教的意義，那麼我們可以有更大的理由來將這宗教意義加在燃火的事件上，因爲不是照着一個傳說，就是照着澳洲許多的傳說，都說這種技術是超自然的神教給土著的。在安達曼人間也流行着一種關於劊痕原始的神話。『美亞·丟庫 (Maia Duku) 是在身上劊成傷痕的第一人，他似乎和明科彼人的神話祖先托謨 (Tomo) 是同一個人。有一天，當他正在捕魚的時候，射出了一支箭，那箭沒有射中目標卻碰着了一件硬物。這塊硬物就是第一次被發見的生鐵。丟庫就用這鐵爲他自己做了一支箭，在用箭刻刺了身體之後，他高唱道：

「現在誰能够殺死我？」

我已經刻刺過了，我已經刻刺過了！』(註三七)

即此可見安達曼傳說所能給予該爾蘭德的論證的幫助，實比澳洲的傳說還要少些。在這傳說裏，發明劊痕藝術的既非神也非鬼，祇是第一個明科彼人，在這傳說裏絕沒有暗示他是用劊痕

把神靈的標記銘刻在身上。他在歌中宣示的劊痕的護身能力的最自然的解釋，就是說一個能忍耐劊痕的痛苦的人是不必再懼怕敵人的。事實上，明科彼人也是拿劊痕來作爲「試驗對付肉體痛苦的勇氣和耐性的」手段的。(註三八)該爾蘭德又借重執行劊割時的盛大宴會來證實自己的論證，但在安達曼人間並不常常舉行這種宴會，就是在澳洲人間這種宴會所具的宗教意義也比社會意義來得少些。就我們所真真知道的青年入社式而說，那種儀式並不表示他們加入何種屬於神的團契，祇表明他已加入成人社會而已。關於青年爲什麼要在這個儀式中接受劊痕的這件事實，給了我們一個充分而又很自然的說明。這事的執行是要完成兩個目的；它在一方面是要測驗這候補人有無成年人的忍耐力，在另一方面是要用一種不可磨滅的標記來證明他的部屬關係。該爾蘭德並沒有否認「劊痕往往是部落和家族的標記」但他卻說：「這就是它原來是宗教標記的直接結果。」(註三九)我們必須聲明我們對這個結論的意義是一點也不懂得。一個部落自然可以選擇幾個宗教的象徵來做它的標記，但無論是該爾蘭德或別人都不會證明一切的部落都必須這樣選擇的理由。僅僅爲了一個事實，就是「培龍(Perron)曾在塔斯馬尼亞人的墳墓中找

到了一些很像該地土人手臂上所有的刺紋的標記，『該爾蘭德就下了一個結論，以爲「這一事件，也是刺紋原來是表示保衛神的標記的一個左證。」（註四〇）這種論證實在是很古怪的，第一，爲什麼一個非宗教的名標或族標就不能置在死人的墳墓上呢，這是沒有明證的，第二，以爲塔斯馬尼亞人的（不是黠刺的）線兒、點兒是爲了代表他們的保衛神根本就是一種模糊的臆斷。關於低級民族的有助於該爾蘭德的假定例證，既然如此的薄弱，而同時很明顯的否定他的假定的例證卻並不缺少。我們已經說過，就是該爾蘭德自己也承認那些劓痕「往往是部落或家族的標記，」同時他也能引用那些對澳洲人的生活觀察最嚴密、最專門的人們的言論。這些人差不多一致地以爲至少有一部分的劓痕是部落的標記（註四一）在個別的情境中，這些部落的標記同時也可以具有一種宗教的意義，雖則至今還沒有任何證明。不過就算該爾蘭德都已加以證明，我們把澳洲人和明科彼人的劓痕視爲是裝飾意義居第一，也還是會對的。除了一個部落的標記或宗教的象徵，同時也可以是裝飾的這個事實之外，還有許多記載，很確定、很一致地斷言：有幾種劓痕或幾種劓痕是部落的標記，但確有更多的劓痕是具有純粹的裝飾意義的。從審美的意義能吸引幾個觀

察者完全否認其他社會意義的這個事實，就可以證明剗痕的審美的意義是如何的強大，能如何凌駕其他的社會意義了。（註四二）但是在許多記載中，已將部落的剗痕和裝飾的剗痕之間的關係很正確地指示出來。例如，威廉密（Wilhelm）關於林肯港的青年人社式的速寫中就很清楚地把在肩上和頸上的部落標記從胸部和臂上的「專為裝飾」的圖樣中分別出來。（註四三）這種區別，在昆斯蘭德人中也是一樣的清楚。拉姆荷爾茲在描寫他們的部落標記之後接着說，「除開這些等級的標記之外，人身上也還有其他全為裝飾的線紋，其中有短線、直線、平行線，一叢叢地刻在兩臂上，祇是在傷痕痊愈之後，剗痕在臂上浮現得並不很清楚。在背上及肩胛上割傷的人也到處都有，但我從來沒有看見在臉上割傷的。祇有男人身上有着各種的線紋，婦女是不准割的；因為他們不覺得女人應該裝飾太甚。所以對胸上、背上、臂上的很少幾根線紋，她們也祇能認為滿足，她們對這點應許她們用的裝飾非常珍視，對別的事情雖則非常嬌嫩，但爲了打扮卻不怕受苦。」（註四四）昆斯蘭德的婦女並不是唯一能像殉難者一樣忍受殘酷習俗的人，從挨爾（Eyre）說他在南方親眼看見的一件沒有特別儀式的在少女身上執行的事，就可以見出來。他說：「儘管是可怕

的痛苦，少女們卻一概熱望着在自己身上完成那種標記，因為一個劊痕很密的背部，是視為足以增加她們的秀美的。」布拉夫·斯邁斯（Brough Smyth）把所有為他的工作預備的許多可靠的材料綜合起來說：「劊痕雖則也是部落的標記，他們的所以願意忍受痛苦，倒大半是爲了打扮的緣故。」（註四五）曼恩曾在明科彼人中住居很久，他說：「劊痕的最大意義是裝飾。」（註四六）這些斷語實際上祇是土著自己表示出來的意見的轉述，對人種學文獻非常精通的該爾蘭德是不會不知道的，但他偏偏相信這種斷語是不足聽信的，以爲劊痕原意，經過了長時期之後，連土人自己也忘記了。（註四七）劊痕意義有這樣的改變，也許是可能的。不過在這裡，我們的問題並不是這事情是否可能，而是是否真有這樣的事；因為除非已經有切實證據，我們不能因爲要適合我們在斗室中構成的臆斷，就輕視土著們直接肯定的宣告。

我們上文已經說過，一個歐洲人很難理解澳洲人和明科彼人對於他們的癩痕所有的快感。但是對於身體裝飾的好尚，雖在短短的時期裏也可以有大大的改變的，我們揣想或許立刻就有一個時代到來，會把現代婦女的蜂腰纖腳當作不可思議的裝扮，好像我們現在看那些原始狩獵

者的癩痕裝扮一樣。爲了解釋文明和原始好尚間的矛盾起見，曾經有人假定那些癩痕的受澳洲人欣賞，並非由於本身，而是由於它完全是勇氣和耐性的標記；但人們並不期望女人也像男人一樣的勇敢，而女人的癩痕卻也很受珍視的這個事實，很可以證明她們的所以竭力忍痛也是爲了癩痕本身的審美價值。而且，就是一個歐洲人看見了剛果河流域的諸民族，尤其是巴庫巴人（Bakuba）和巴盧巴人（Baluba），在他們黑色皮膚上所刻或所烙的細緻的花樣時，也是能夠感到那些癩痕的美的誘力的。在澳洲和安達曼羣島上所見的圖樣雖則是太呆板、太粗陋，不能制勝我們的厭惡心，但也已經很可以認出審美的影響來。那些線和點，並不是亂七八糟地撒上一身的，到處都顯示出要想將它們安排得又節奏又對稱的努力來。祇可惜對於各種圖樣的意義我們一點也不明白——既找不出反對該爾蘭德所假定的癩痕是代表保衛神的證據，也找不出贊成這假定的證據。

癩痕實際只能在深黯色民族間發現，因爲祇有那黯色的皮膚上纔能明顯浮現出癩痕來。爲了同樣的理由，刺紋也祇流行於那些皮色較淡的民族間。在最低的文化階段上，布須曼人和埃斯

基摩人都用刺紋。刺紋的方法是用一種顏色，通常是用研細的炭粉，滲入皮下，等到發炎過後，那嵌入的花紋，就顯出一種永不褪落的深藍顏色。刺紋可以做出劃痕及它不來的精細而且豐富的膚上花紋，而且就在有些文明民族間，特別是日本人間，也還不斷施行；祇是狩獵部落的刺紋到今還不過比原始的劃痕優勝了一點。

布須曼人的刺紋圖樣是和明科彼人的刺紋圖樣一樣簡單。法利尼(Farini)所看見的樣子，不過在頰上、臂上、肩上，有幾條短而直的線；維爾荷(Virchow)在柏林做了個人調查，得到的也全是些平行成列的線。^(註四八)它們的意義，現在還是一點也不知道。在埃斯基摩人間，或者不如說在他們的婦女間，可以找到發展較高的刺紋；很奇怪，刺紋在別的許多地方都是男性的特權，而在这里卻是女性的特典。少女們一到八歲就施刺紋，或者用一種尖鋒的工具，例如在波利尼西阿 (Polynesia)，或者用一種穿通皮下的線。顏料是用烟煤，近來也用火藥。這種刺紋通常是繡在臉上、臂上、手上、股上和胸上。菩阿斯 (Poas) 曾經抄下一些圖樣；從他的描寫中，可以看出刺紋的大體輪廓是很少變化的。^(註四九)在前額眉上加上兩條斜形的曲線，另有兩條線從鼻翼展到雙頰，還有

許多線作扇子形從下脣走到下顎。它那全體給出一個故意模仿男人鬚鬚的印象。手上和脛上的圖樣，是一些平行的線和一些成行的點子，有時在這兩者中間嵌着鋸齒形的線或成排的小長方形。我們不知道這種圖樣是什麼意思。從它的外形，也許有人先會覺得它是在模仿一種刺繡。（註五〇）可是我們至少已經確切明白埃斯基摩人是以刺紋爲裝飾的。克朗士（Cronz）在他的『格林蘭（Greenland）歷史』上說：母親在女兒年紀少小的時候就爲她們刺紋，『怕不這樣，她們或許會得不到丈夫。』這樣的見解，和阿姆斯特隆（Armstrong）所說不同的圖樣也可以區分部落和地位的不同，並沒有衝突。他說：『在有些集羣中，那些下等的婦女（大概是指貧婦）祇有下顎中間一條直線，邊上兩條斜線，而高尚的婦女則從嘴角掛下兩條直線。』（註五一）我們都曉得，就是在歐洲，也有用裝飾來作等級的標記的，並不因爲標記等級就失其爲裝飾。至於埃斯基摩人的黥刺有宗教意義，或曾否有過宗教意義，我們卻在他們許許多多的神話中或在黥刺的實行中（他們在執行時並沒有儀式）都找不到一點證據。

綜合我們研究原始黥痕和刺紋的結果，我們曉得那些標記有時候用作部落的標記，也許有

時候會有所謂宗教意義，雖則連一個簡單的證明也沒有得到。但是在大多數情形裏，剗痕和刺紋卻都爲了裝飾。沒有什麼可以指出裝飾的標記比社會的標記來得不原始一些。如果我們一定要認定兩種功能中那一種居先的話，我們倒是不會不挑中裝飾。歡喜裝飾，是人類最早也最強烈的慾求，也許在結成部落的這意思產生之前，它已流行很久了。無論怎樣，我們總覺得先有裝飾標記再由摹仿而變成部落標記的說法，要比先有部落標記經過沒落降爲純粹裝飾標記的說法來得自然些。而且，沒有什麼東西能夠阻擋我們猜度這兩種標記原是各自獨立發展的。

菩托庫多人和翳及安人，不知道剗痕也不知道刺紋。但我們卻可以在菩托庫多人中找到另外一種永久的裝飾，不但流行很廣，而且也做得很完成的——那嘴唇上和耳朵上的栓塞（*totopue*），他們部落的名稱就從這里得來。在他們這一族裏，小孩子通常在七、八歲時就開始接受這種奇怪的裝飾。註五二首先在下脣和耳輪上穿了鈕釦模樣的窟窿，而將一種很輕的木製栓塞裝進去。不久之後又用幾個較大一點的栓塞去代替那些較小的栓塞；這種工作繼續進行，直到可以用得四英寸直徑的栓塞時爲止。註五三菩托庫多人的脣栓和耳栓，祇因爲它們過度的大，就成爲他

們的特點，因此也成了他們一族的標記。我們現在的問題是至少在土著的心眼中這些栓塞除了做民族標記外是否還是裝飾。無論怎樣，在善托庫多人的眼光裏，這些栓塞總不會像在歐洲人的眼光裏那樣不悅目，否則他們決不會堅執地忍受這種不愉快的裝扮。也許因為受着慣習的麻木刺激，栓塞對他們並不是太難堪；也許製用這種栓塞，原來就是爲了它的威嚇力，爲了它能在別人——敵人——身上起一種感應。按照這個推論，則最初的時候，善托庫多人的不拿栓塞當悅目的裝飾，也許正和現在的歐洲人一樣，祇因受着那和部落象徵聯合在一起的影響，慢慢就變成裝飾了。在另一方面，它們的價值也許在於能够證明佩帶者的勇氣。在這境地，栓塞就不及窟窿可以當真裝飾，因爲栓塞的作用不過使窟窿更加特別更加顯見而已。這一切的解說都是可能的，我們所能確知的一個事實，就是善托庫多人對於他們的栓塞是認爲光榮的，雖則受盡歐洲人的嘲笑，也還不能損害他們對於此物的喜愛。

我們已經說過，佩帶唇栓並不是善托庫多人的特權。就在美洲的許多部落間，這種風習也有很廣大的傳播，就是在大地的北部——在埃斯基摩人間，也可以發見這種風習的存在。（註五四）他

們的女子雖則用刺紋，他們的男人卻也用一種同樣痛苦的方法裝飾他們自己。下脣的兩口角都穿孔，每一孔中都用歐洲的鈕子似的骨片象牙、貝殼、石子、玻璃、木片等物塞進去。他們削口的直徑起先也祇有鵝毛管那麼大，慢慢地增加到四分之三英寸那麼寬。班克羅夫特 (Bancroft) (註五五) 以爲這種裝飾是有相當重要的，因爲在穿脣的時候，他們總舉行一種宗教祝典。可惜我們不能得到關於這種儀式的詳情和可靠的特別記載。

這樣的或類似這樣的永久裝飾，在其他的狩獵民族間，是絕無或僅見的。翡及安人、明科彼人，無論在他們的口脣上、鼻子上或耳朵上，都不戴裝飾；布須曼人卻用銅製或鐵製的環子掛在耳朵上；澳洲人，至少有幾區的澳洲人，則穿通鼻孔的中隔，戴上一根木條或骨片，在節日，則換上兩枝羽毛。(註五六) 麥累河 (Murray) 下游的婦女，則佩戴用鵬的翼骨彫成的鼻環。(註五七) 和剝痕一樣，穿鼻也是使少年「變爲成人」的儀式中的一部分。在吉波士蘭的土人間，都相信誰的鼻子上沒有裝飾，誰就要在下世受可怕的天罰。(註五八) 如果有人因此就下結論，說澳洲人的鼻子裝飾是附帶着神秘的宗教意義的，則上天爲什麼不能馬上對不順從者加以懲戒而必須待諸來世的這種反

證，也一定不能叫他改變意見，而對於那至今「還認為能為佩戴者取得男人和女人的好意的飾物用」的木條的本來的意義有任何正確的解釋。（註五九）

關於固定裝飾的研究，叫我們明白原始人往往制勝自己的怯弱來滿足自己的虛榮心；而對於繁變的裝飾的研究則叫我們明白原始人佩戴它也有更大的作用——表示他能克制懶惰。他不但很熱心地搜集一切他認為可以做裝飾品的東西，他還很耐心、很仔細地創製他的項鍊、手鐲及其他的飾物；這種習慣是和他的其他習慣相反的。並非誇張其辭，他們實在是將他們所能收集的一切飾物都戴在身上，也是把身上可以戴裝飾的部分都戴起裝飾來的。立柏爾脫（Lippert）在他的文明史上曾經下了一個確切的評述，「關於裝飾部分的選擇，是全講實際不管理想的。」他說：「佩戴裝飾的部分，是在適於支持佩戴物的筋肉或骨骼的擴張部分的上面，自然縮小了的部分。這些部分，就是位在突起的骨和耳筋的補助支持之上的前額和鬢角，位在兩肩的特出支持之上的項頸，位在突出的臀部之上的腰部，在腳部則位在踝骨以上的部分，在上肢則位在腕節骨以上的手腕及手指（這一部分比較裝飾得少）這些部分都是野蠻人佩戴裝飾的地

方，但是這些地方的所以被挑選，並不是因為把人體當作一個整個來加以藝術的觀賞的結果，也不是看見這些部分是更有益的結果。祇不過因為這些地方有支持佩戴物的能力。」

髮飾，從它受着美觀的支配的這點來說，是從活動裝飾進到固定裝飾的過渡形態。然而這不是原始民族間經常的裝飾。雖然在非洲和大洋洲的農耕民族間，頭髮裝飾的藝術已經達到了很大膽的幻奇的發展，而在狩獵民族間的成就卻是極微小。就中竟有不懂這種裝飾的。那些翡及安人，常常讓他們粗黑的頭髮隨便生長，有時也將披在額前的加以修剪，卻並不是美的觀念在那里支配他們而是爲着迫切的實際理由。菩托庫多人的男女兩性，在他們的栓塞之外，固然還用髮飾作他們的部落標記，但也沒有多大的裝飾價值。他們在頭顱的周圍，剪成或剃成三個指頭闊的光圈，祇剩下一束頭髮覆蓋在頭頂上面。我們不能確知他們爲什麼採用這種特殊樣式的裝飾。同樣的髮簇，居然也出現在隔得很遠的明科彼人中間。在安達曼島上，祇有男人有髮髮，但不是全體如此。削髮的行爲在婦女間更進步，他們祇剩了二縷從頂上掛到頸上的頭髮，而將全頭剃光。（註六〇）這大概不是裝飾，而是婦女處於從屬地位的一種象徵。至少在別種民族間，剃髮的意義是如此的。

(註六二) 埃斯基摩人的許多髮飾中，祇有很少數的是有審美的意趣的。(註六三) 而婦女的髮裝則無疑的受過相當注意的裝飾。普阿斯的描寫，是對各族都很適用的，他說：「婦女大約用兩種方法安置她們的頭髮。不論是那種方法，她們都在頭的中央把頭髮分開。第一種方法是將後部的頭髮，纏成一個髻，堆在頭的後面，或者很潔淨地打成一個光結。邊上的頭髮，則編成辮子，攔在耳上，再和後面的那一團聯在一起。第二種方法，是將鬢髮結成小髻掛在耳下，而用象牙環或銅環掛在上面。」(註六三) 在布須曼人中也可以找到剃髮的人，但更常見的是剃髮的女人。再，他們的男女兩性都用紅色的礦土和着脂油很厚的塗在頭髮上，再將頭髮蓋在頭上，和一頂帽子一樣。男人也常常儘量拖長他們頭髮稀疏的辮，小辮子拖得不到一英寸長，以便在髮尖掛結上兔子尾巴、金屬鈕釦以及其他類似的飾物。(註六四) 以全體而論，布須曼人能在頭髮這樣稀少的情形下，將髮飾發展到這樣一個程度，已經不能不說是很發達了。

然而他們到底還及不上澳洲人裝飾他們捲而厚的頭髮的那種多樣而新奇的樣式。澳洲人的「法烈須」(Frisures) 是原始理髮藝術的最高的成就。澳洲的女人都讓她們的黑髮和鬚及

安人一樣的零亂虬捲地生長着；而她們的塔斯馬尼亞姊妹們則剃髮，可是男人卻費很多的勞苦裝飾他們的頭髮，尤其是在節日。第一用紅色土粉塗抹頭髮的風習，全洲都風行——這種裝飾也很受塔斯馬尼亞的男人歡迎——有些時候，他們用紅土和脂油將頭髮塗得那麼樣厚，幾乎成爲堅而厚的餅子。昆斯蘭德人不用這種混合物，而用臘塗在頭上，使頭髮在日光下像油漆過的那樣發光。(註六五)因爲用了這樣精美的材料，所以能够完成很審美的裝飾。在那膠黏的頭髮上再插上羽毛、苔絨、蟹爪；又黏附上一些鸚鵡的白羽毛；他們把頭髮安排爲長長的叢簇，每一簇上都用白的牙齒做裝飾。這類的習俗，已趕上了非支人(Mfrican)的驚人的髮飾藝術了。(註六六)鬚鬚也並沒有被忽視，他們常常用白貝殼或野狗尾掛在鬚尖上。

頭的裝飾和髮的裝飾關係非常密切，在許多情境之下，竟至無法將它們劃分開來。在理論方面，還比較地分得明白一點，就是髮飾是屬於固定裝飾這一類，而頭部裝飾卻是活動的。

最重要也最常用的原始頭飾，要算是頭巾，那是除了埃斯基摩族之外其他狩獵民族都通用的。這種頭巾的最粗拙的形式，還存在於安達曼島中，就是一張捲攏的露兜樹的葉子。有些澳洲人，

所用的皮條，其原始程度也和葉子一樣。但大多數的澳洲人卻用袋鼠筋或植物纖維製成，塗上紅、白泥土的整潔堅實的頭巾，那是一種很美觀的帶子。（註六七）布須曼人和翡及安人同樣的用皮條子或筋腱的織物；而善托庫多人則在頭上繞着用黑色的漿果或白色猴牙做成的帶子。這種後代高貴地象徵着統治級位的頭巾，對於原始人也有着實際的效用。它固然可以約束頭髮，有時候也可以攜帶他的飛鏢、箭或其他的小用具。（註六八）不過它的主要功用是作為裝飾品或作為裝飾品的支持物。澳洲人的頭帶，往往在鬢角近邊吊上兩顆袋鼠齒牙做的小鑿子，又在後面掛上一根野狗的尾巴，一直掛到背上。（註六九）在北方的海邊，他們在黑色的前額上掛上一個白色的貝殼。但高居束髮帶之上，還有最華美的頭飾——就是一簇鸕鶿的黑羽毛、鸚鵡的黃色冠毛、熊的耳毛的簇結、肉食鳥的冠毛或琴鳥尾巴上的美麗的絨毛等。（註七〇）樺碎嫩木條而製成的仿製羽毛，也時常有人用，遠望起來也很像真的羽毛。最後，在頭帶之內，也時常有些部落將它弄得非常講究。密徹爾（Mitchell）在善根河（Bogan）上看見一個男人的頭上有着一個用纖維織成的網形的東西，上面有着各種的毛，前面有着鸚鵡羽毛的一簇。但澳洲人的頭飾中，又以約克海角（Cape York）人

在科羅薄利舞會中所戴的『鵝髻』(oogee)爲最高貴最新奇。(註七)那是用一種麻布似的布料塗上紅土製成的鎧甲似的帽子，在這帽子上，有一把用鸚鵡羽毛製成的扇子，直從這邊的耳朵伸到那邊的耳朵。布拉夫·斯邁斯(Brough Smyth)在他的地理描寫之外，另附一幅圖畫，很清楚地顯示出澳洲人能用多少的耐心和技巧加在那些他們要用作裝飾品的物件上面。

布須曼人也和澳洲人一樣地使用他們的頭巾；他們用細草帶縛了鴉鳥蛋殼的碎片懸在周圍，再在上面加上羽毛裝飾。培因思(Painis)看見過兩個布須曼人的很特別的頭飾，其中的一個在額上帶一個鸞鳥的頭，另一個則在額上帶一隻烏鴉的頭。(註七)鳥類差不多做了一切地方的原始頭飾的主要材料。照維德王子的報告，苦托庫多人在他們的前額的髮上黏貼大而鮮黃的羽毛扇。(註七三)而翡及安人則用很高的技巧將羽毛織入他們的頭巾裏去；後代莊嚴的冠冕就是從他們中間的原始冠巾進化來的。(註七四)

項頸是人體上最宜於安置裝飾的部位；因此項頸所帶的裝飾也最豐富。有時候項頸上也披着一方原始式的衣裝，所以要考究存在原始民族間的衣着和裝飾的特殊關係，再沒有比在探討

頸飾時那樣清楚了。

翡及安人用以抵禦寒冷、風暴、潮溼的，祇是一方從項頸掛到背上的皮革，而且就是這件簡陋的外套也祇在天時特別不好的時候偶爾披用。可是在另一方面，則很難得看見有人不用兩根帶子或繩子來裝飾項頸的。和他們主有的極少數的其他物件比較起來，他們的頸飾的豐富確是可驚的。在我們的博物館中，也許可以看見海豹皮頸帶和穿着各樣的骨片、牙齒、貝殼的繩子用駱馬的筋腱織成的織物、羽毛的領子以及一切沒有實用的雜物。製造這些東西的時候，他們都和製造可以幫助他們取得日用必須的武器一樣用盡心機。（註七五）

在布須曼人中我們也作過同樣的觀察。除了祇在冷天用的小外套（Kardosa）以外，他們總帶着一堆的飾品——顏色龐雜的小珠穿成的項鍊，不知那是從鄰近的卡斐人那兒購買來的還是擄掠來的；用筋腱搓成並用赤土染過的繩子，掛着空心牙齒、貝殼、布帛、龜殼、羚羊角以及其他類似的珍寶，這些東西，一部分是用作藏放藥物和烟葉，一部分是用爲辟邪，但是主要的卻是用爲裝飾。（註七六）

曼恩在從來不曉得有禦寒衣著的明科彼人間，發見至少有十二種的帶子和繩子，那種繩帶是男女兩性圍繞在背上的。有用捲葉做的帶子，用植物纖維製成的網形的織物，用各色淡水產、鹹水產的貝殼、紅樹子、赤珊瑚、烏龜或蜥蜴骨製的帶子，甚至人類的手指骨也都拿來做裝飾。安達曼人的骨鍊最初原是當作靈物用的，但按照他們很美麗地用小貝殼裝修的情形，就知道他們也是當作裝飾品用的。（註七七）

裸體的菩托庫多人把他們自己編成的美麗鍊條繞在頭上和頸上。至於維德王子所羨慕的馬隊首領用的鮮紅阿拉（aris）毛做的繩子，如果要普遍地施用實在是太花錢了。（註七八）

澳洲人最常用的項飾中，婦女也可以用的就是袋鼠毛做的繩子，在這繩子裏，也參雜着短片的蘆葦。這種繩子有時候至少有三十英尺長，往往在頸上繞纏好幾轉，又懸掛在胸間。（註七九）用袋鼠的牙齒做的彎彎曲曲的項飾是比較的小巧，但也可以看出它是很仔細地做成的。裏面有一條袋鼠的皮帶，在這上面密密地排列着白色的牙齒。每一個牙齒都用一塊皮從根包起來，而這塊皮又很整齊地和總繩結合在一起。為完成這樣的一根繩子而耗費的時間和精力也一定不少。（註

八〇) 昆斯蘭德人很喜歡繩子，那繩上掛着一大對白色的鸚鵡螺的殼。塔斯馬尼亞人則戴着碧綠光亮的小貝殼，掛在用植物纖維或袋鼠的筋腱做成的繩上。

原始的人體裝飾上最有趣味的部分，要算是腰部的裝飾；並不是因為它特別的豐富或別致，——恰正相反，它是頗簡陋的，——乃是因為它是關於羞恥感的起原研究的最需要的例證。有一部分人造立一假定，以為原始的人體遮掩（除出我們的腰飾或從腰帶上下垂的一塊東西以外，什麼也沒有的）的存在祇能認為是天生的羞恥感覺的表現，而另一部分的人卻又和這斷言恰正相反：以為羞恥的感覺，就是從那部分的遮掩習慣教導出來的。但在爭辯腰飾的意義時，我們決不能忘記腰飾的本身。在好幾個狩獵民族間我們完全找不到腰飾。翡及安人甚至於在腰間一絲不掛，當然不會有圍裙了，他們的男女兩性都完全沒有遮蔽。關於菩托庫多人，挨楞李希 (E. H. R. reich) 曾經說：『野蠻部落還依然過着絕對的裸體生活，我在班卡人 (Pantala) 中沒有找到維德王子所提的用葉子罩蓋生殖器的現象。』(註八一) 在安達曼島上，男人都圍着用露兜樹葉做成的狹帶，或用植物纖維做的繩子，但不論是繩子、帶子，都沒有遮住性器官。(註八二) 而在另一方面，女人

卻老是蔽着身體的那一部分。她們不但用一根，卻用許多根的露兜樹葉的帶子圍在臀部上，而且從那下面掛着一條用葉子做成的圍裙。在有些部落中間，已婚的再要繫上一條不同格式的葉帶。還有一種部落，婦女不着普通以爲不可省的領帶臂帶，卻祇繫一條輕的繩子，下面掛着一對用纖維做的球兒，「這顯然是爲了裝飾用的。」（註八三）布須曼人在身上縛一根皮帶，在皮帶上掛一小塊三角形的皮圍裙，將圍裙從兩腿下穿過，再弔在後面的皮帶上。假使這條圍裙是要遮蓋他們的裸露部分，它可沒有十分完成它的目的。婦女穿着羚羊皮做的圍裙，上面有着小珠和蛋殼做的裝飾，這種圍裙的前面撕裂成碎條；「但是這種碎條是又小、又窄的，決不能作爲遮蔽之用，而且在事實上，在我們面前的不論是少女、老婦都沒有覺得裸體是可羞的。」（註八四）最有意義的原始腰飾，是在澳洲找到的。澳洲的男人照例有一條或用皮割成或用纖維編成的腰帶。這條腰帶通常沒有裝飾，大概是實用的意義大而裝飾的目的小。（註八五）此外，他們又常常用第二條帶子，作爲很寶貴的裝飾品；那是一根用植物纖維或人的頭髮搓成的帶子，在許多部落中間，通常有三百英愛爾（in）長。（註八六）這兩根腰帶，他們服用時通常祇能遮住臀部；但有時候也在腰帶前面再掛一些東西

——一細枝葉子、一球鸚鵡的羽毛、一束飛狗的或松鼠的毛、一條野狗的尾巴、或其他同類的東西，加種掛垂品雖則直垂到性器官上，但並不真真遮掩那部分。這種掛垂物祇在宴會時使用，特別是仕跳舞的時候。

部爾馬 (Bulmer) 說：「當男人預備參加科羅薄利跳舞時，他們用整束的皮條掛在腰帶前，雖則他們平常並沒有任何衣着。他們穿着的目的並非爲了蔽體而是爲了裝飾。」(註八七) 那種仕好些區域裏都掛的用細狹皮條做成的圍裙，祇當作宴會時的裝飾，就是代厄人有時服用的白兔尾巴做成的圍裙，也一樣無疑地，不能不歸給一種純粹裝飾的意義。(註八八) 在澳洲社會中其他的男女都完全裸體的，只有未嫁的少女時常穿着圍裙做遮蓋物；她們一結了婚，就把圍裙扔去了。婦人通常在腰部、在全身都毫無什麼遮掩。祇在加入猥褻的跳舞時，他們纔用鳥羽製成的腰帶，一直掛到膝部，裝飾他們自己。(註八九) 塔斯馬尼亞人的腰飾，至少，也是同樣的不充分。男女都繫一條窄的腰帶；「但祇爲了實用，不是爲了衣蔽，也不是爲了裝飾。」(註九〇)

事實既如上述，現在就到了要問腰飾的用意到底是什麼了。這些腰飾是爲了裝飾呢，抑或是

爲了掩蔽大多數的文明史家都毫不遲疑地認它們爲掩蔽物。最近有一位寫「衣裳哲學」的舒爾茲（Schultz）對於這種觀點給了一個極着力的表白。他在引了幾個連起碼的掩蔽物還够不上的例證之後，就告訴我們說：「羞恥觀念普遍存在的最好的證據，就是這些腰部掩蔽物的存在，這種掩蔽物是很難以其他的理由來作充分的說明的。」在第二頁上他又下了一個絕對的斷語，「衣服的起原，除了羞恥感之外，不能找求其他的理由。」（註九）假設掩蔽物的存在是羞恥感的最最好的證據，那麼原始民族對於這一習慣實在表演得太差了。我們剛纔說過翡及安人及苦托庫多人的男女都是赤身露體的，明科彼的男人也從來不掩蔽他們的裸體，澳洲的男人和女人，也除了未婚女子外，慣定不穿圍裙，（註九二）——簡言之，羞恥之感在原始部落間是很不普遍的。在低級文化中，裸體並非一種偶然的例外，反而，許多事件都證明衣服是一種權宜的情形，並不是經常的狀況。在澳洲，祇有宴會時穿上圍裙，在平素祇縛一根腰帶就得了。澳洲如此，別的地方也是一樣，原始性器官部分的掩蔽物不過是腰帶的一種附屬裝飾，並不是用來衣蔽，只是用來裝飾。爲什麼原始人類要覺得必須蔽掩他們的性器官呢？獸類對於這些東西是完全不覺得羞恥的；人類又是從

那里學來的呢？一位正統派的哲學家對於這個問題一定會用羞恥之心是跟各人的有生俱來的話頭來解答。如果這位哲學家說的話是對的，那麼對於我們的小孩子的行爲又將作什麼解釋呢？在他們受到教導之前，他們會毫無掩藏地顯露他們的性器官，而且他們起初的時候還不了解爲什麼不准他們顯露出來。如果有一個人並不肯完全謙恭地聽信別人的話，而較信他自己親見的事實，則看見了小孩這樣天真的事實，一定會對他的哲學發驚的事實上，那種掩蔽人體是與生俱來的斷語，是和說戴大禮帽是英國人天生的需求同樣的不合理的。但須首先注意到一個歐洲的哲學者裸體是和一個澳洲的勇士裸體不同的。衛斯特馬克（Westermarck）對於這件事說得很對：「一個大家都通行裸體的地方，裸體是不足爲奇的，因爲我們每天看見的東西，就不會有特殊的印象。但當男女們一用光亮的流蘇加在上面時，不論是一對斑駁的羽毛、一串小珠、一簇葉子或一個發亮的貝殼，就不能逃避同伴們的注意，這小小的衣飾，實做了很強烈的可以設法引起的性感的刺激物。」（註九三）如果性部的掩蔽真是由與生俱來的羞恥引起的，那就可惜用的手段太差了，因爲這樣遮掩並不適於轉移這個部分的注意，倒反容易引起對於這個部分的注意。事實上也

真不能懷疑原始人的使用性器官掩飾物，除了故意引人注意之外還有其他的什麼目的。這樣說，我們纔能說明那些平常老是裸體的澳洲婦女爲什麼會在參加顯然企圖激起性感的猥褻的跳舞時，要穿起羽製的圍裙；同時也能說明爲什麼明科彼婦女在赴同樣目的的跳舞時，要裝一張特別大的葉子。（註九四）這許多的裝飾顯然不是要掩藏些什麼而是要表彰些什麼。總之，原始身體遮護首先而且重要的意義，不是一種衣着，而是一種裝飾品，而這種裝飾又和其他大部分的裝飾一樣，爲的要幫助裝飾人得到異性的喜愛。

所以遮羞的衣服的起原不能歸之於羞恥的感情，而羞恥感情的起原，倒可以說是穿衣服的這個習慣的結果。我們剛纔說過的原始衣飾的這種任務又很能將這種感情發揚光大起來。在較低的文化層中雖則不是常穿衣服，但在文明較進的階層中，衣服已變爲男女兩性最不可少的部分。到了這樣的情境之下，人體的顯露就成爲不平常的希奇事兒；和這種習慣衝突，正和其他情形一樣，要發生一種交代不過去的感情。當一個人覺得違反了社會習慣時，總容易發生一種羞恥之感和生理的徵象——如紅臉、垂眼等。這實在祇是人類的合羣本能的反應。阿拉斯卡 (Alaska) 的

婦女，以在人前不戴他們古代的部落標誌——唇栓——爲可羞。拉·培盧斯 (La Pérouse) 說：「有時候，我們勸她們去了這種裝飾品，她們雖則很勉強地照着做了，但總顯出一種難爲情和不安當的神情，正和歐洲婦女解開胸襟時的態度一樣。」一個歐洲女人，固然覺得坦露胸膛在街上行走爲可恥，因爲那是違背風習的，但照着規矩，在跳舞室的華光之下顯露她的肢體，卻並不覺得可羞。尼羅 (Nile) 的黑膚婦人坦露胸部卻用皮圍裙小心地蔽蓋下體，理由也是一樣的。同時還有第二個很強烈的原因，使他和高級文化中人一樣不喜歡裸露她的性器官。在低級文化間，偶然的掩蔽性器官固然可以有性刺激，但等到掩蔽的習慣成爲普通的經常的行爲時，就會失去其原來的意義；「因爲我們天天看見的事，就不會有特別的印象。」結果成爲我們現在的性刺激的就不

是習慣的掩蔽，而是偶然的無掩蔽。文明的發展，至今已完全變改了這種性刺激的社會感情。當原始人偶然將他的性器官掩蔽起來的時候，他的同伴是不會受驚的；而在文明較高的人類中，如果有人偶然裸露了他的下體，卻要引起了莫大的物議。這中間已經有了一種很重大的倫理的進展——性的自制已經成爲一種道德。這種倫理的進展，和別的進步一樣，是社會進步——家庭的和

社會的父權制的完成——的一種結果。在這制度裏，妻子往往被視為丈夫的財產，如果她的方面有任何失貞之處，就當作對丈夫財產權的侵犯，要責罵她，刑罰她。所以女人如果在這樣的社會裏露裸她自己，就是對社會法則作了雙重的觸犯；而貞操觀念事實上就成了以在女性間為最普遍、為最強烈。這種觀念在男性間的傳播是很遲慢的，兩性之間在這點上至今還有許多差別。所以蔽身這種行為在文明民族間，原是從性的羞恥轉變出來的，而在低級民族間則來源大不相同。它除了裝飾之外，另無其他目的，所以我們很有權利將它圈入我們的研究範圍裏來。

四肢的裝飾可以作一種很簡單的研究。臂上和腿上所裝飾的，也和項上所用的帶子和繩子種類完全相同。而且，原始民族所戴在四肢上的也不盡是裝飾。例如澳洲跳科羅薄利舞者縛在踝骨上的樹葉，僅是爲了要增加跳舞動作的音節。有些臂帶是戴着作護身符的，正如雅拉 (Yarra) 族人在臂上繫着松鼠的皮帶靠它壯身一樣。布須曼人在脛部所繫的韌皮帶子，也是藉以防護荆棘的動機比藉以做裝飾的動機來得濃些。

在我們記述活動的裝飾中，還沒有提起有一個原始民族——埃斯基摩人。實際上，他們在這

上面佔據着一個很特殊的地位。其他一切狩獵民族都是不顧衣飾專門追求裝飾，埃斯基摩人卻當置備一種抵禦北極嚴寒保護身體的衣著爲其第一要着。不過他們也並沒有忘記裝飾；只是以性質論，他們的身體裝飾並不能勉強納入我們所分類的那些裸體的狩獵民族的範疇中。除了他們衣著上的裝飾之外，我們不能在他們中間找到頸項的、腰上的或臂部的裝飾。他們用各種顏色不同的皮條修飾他們的裘裳，而在背後面前，特別是接縫處，掛上皮的流蘇、牙齒、骨和金屬的珍寶、銅鈴以及其他類似的東西。對於這些東西，女人至少也和男人同樣的多。此外她們又用一種臀部裝飾來區別她們自己，那是從背心的後面延出一條像尾巴似的東西，那東西一直掛到膝彎爲止。
(註九五) 埃斯基摩的男女兩性對於裝飾事情的共同參加，使埃斯基摩人和那些跟他們同文化階層的其他民族有所不同。

我們關於原始身體裝飾的速寫難道一字不提它們的時尚的轉變，就可以結束了嗎？狩獵民族，是變動最少的唯一民族。原始裝飾的局部變化往往是照着個人的好尚而定的；尤其是塗彩可以由個人的意趣，在某一時間內，作各式不同的形式；但是時尚的轉變專是在乎一般社會的改變，

不是這種個人的差異。然而我們的所謂社會裝飾，乃是指着部落中全體人民所穿的，而在一次通行之後，就成爲最大的以及最基要的原始民族的裝飾，這種裝飾在狩獵民族間常是原樣保存很少改變的。最早的考察者和最近的考察者對於裝飾的最基要部分的描寫，前後很少改變。（註九六）

原始裝飾的固定不變，有着一種最基要的原因，那就是使他跟高級民族的時時變動的裝飾有所不同的主要原因。據說時風的轉變是和社會組織的改變有着很密切的關係的。所以，在我們研究裝飾的社會意義之前，讓我們先從審美的立場來考察一下這個問題罷。

狩獵民族的服飾，雖然並不像辭藻上的所謂光彩，但在實際的意義上是可以叫做光彩的。在原始人的眼光中，再沒有比發光的物件更有裝飾價值的了。翡及安人將閃光的瓶子的碎片加在他們的頸飾上就以爲是他們最名貴的裝飾，而布須曼人如果能得到一個銅或鐵的戒指也就很喜歡。然而低級民族，也並不是全靠着高級民族的工業廢料的，當他們不能得到蠻人和文明人的最光彩的財寶——如金屬和寶石（註九七）——之前，自然卻供給了他們充分的材料去滿足他們的選擇。大海擲了很亮的貝殼在海邊，植物供給他們光亮的果實和枝莖，動物則給予他們以燦爛

的牙齒、美皮和華羽。

關於身體塗繪方面的原始色彩的美的價值，我們前面也已經說到。假使有人要賞鑑活動裝飾的顏色的效用，他既不能用自己的欣賞作背景，也不能就依一般人種學博物館中所見，而加以評論，一定要和他們的膚色連合在一起來加以考慮。在我們的博物館裏，將櫥櫃一律塗以白色、黃色或褐紅色，對於顏色的效用我們不但不能得到滿意的印象，而且常常會錯誤。（註九八）澳洲人用袋鼠的白牙齒做的頸帶，在明色的背景上，是很少感應的，但一用深棕色的背景對照起來看，我們馬上就能了解爲什麼澳洲人喜歡佩帶它。凡明色的飾品，每爲皮膚暗色的人所樂用，而膚色白皙的人也同樣的喜歡暗色的飾品。例如，黃色的布須曼人，總喜歡用暗色的小珠作裝飾，而暗色的卡麥人則很討厭這種暗色。狩獵民族選作活動飾物的顏色是和他們塗繪身體的顏色一樣的。澳洲人用紅、白、黃的礦土塗染他們的腰帶、頸帶和頭巾，而同樣或類似的顏色，在布須曼人和翡及安人中也很通用。紅色的阿拉（ara）羽毛，是最貴重的裝飾，在善托庫多人中是一種領袖用的標記。普通的人則在頭髮上佩戴黃色的羽扇，而澳洲獵者的前額上也飄飛着同樣的黃色羽毛。在原始人

的服飾中，冷色很少在黃色和紅色的旁邊出現。藍色的裝飾是非常的少見，埃斯基摩人的脣栓，用綠色的軟玉，以它們的顏色而論，也是很難得的。

我們已經說過，狩獵民族的喜愛羽毛裝飾是爲了它的光彩和顏色，但羽毛的審美價值，也同樣的靠着它的形式美。對於羽毛的動態和靜態中所顯露出來的千變萬化的無限的嬌媚，是不能描寫分析的，也沒有加以描寫和分析的必要，因爲凡是對於有形的事物有所感的人，一定常有很清楚的體驗。真的，在文化上雖然已經過了無窮的變化，但直到現在爲止，羽毛還維持着它原有的地位。它現在在文明人的頭盔上飛揚，正和當初在原始時代的戰士頭巾上飛揚的情形一樣。它在男人的宴會服裝上固然已經絕跡，但在女人的服裝上卻更流行。就是布須曼人冠戴整個鳥頭的風尚，在現代婦女間也已重新得到地位——這是人類心理相同的一個明證。螺殼也同樣因着它形式的美麗，而認爲是裝飾品。貝殼的鍊條和貝殼的鑿子，誠然時常做成不定的形狀，但是塔斯馬尼亞人、明科彼人和蕘及安人卻情願要那極秀美的自然形式。到底是否像格蘭特·阿楞（Grant Allen）所設想的那樣，因爲那些美妙的自然形式，很像那些用精細的人工做成的，所以愛好它，現

在還只能保留作爲未決的問題。螺殼在裝飾上的更進一步的發展，遠沒有像羽毛那樣得勢。在大洋洲裏，貝殼裝飾雖則很發展，但在較高等的民族間，這種裝飾差不多已經快要絕跡了。（註九）

人體的原始裝飾的審美光榮，大部分是自然的賜與；但藝術在這上面所佔的意義也是相當的大。就是最野蠻的民族也並不是純任自然的使用他們的裝飾品，而是根據審美態度加過一番工夫使它們有更高的藝術價值。他們將獸皮切成條子，將牙齒、果實、螺殼整齊地排成串子，把羽毛結成束子或冠頂。在這許多不同的裝飾形式中，已足夠指示出美的原則來。它們正和主宰各文化階段的身體裝飾的原則相同——就是對稱和節奏。對稱是隨順身體的性質的，節奏是隨順飾品的性質的。身體的對稱的形式，使他不能不作對稱的裝飾。實際上，不論是原始民族的固定或活動的裝飾，都是用對稱式的，除非在某種情形之下，想從有些使人不測和不安的不對稱求得一種可笑的或可驚的效果。有時劃痕和刺紋單在一面，這不是顯示他們不要對稱的配置，而是顯示那還沒有完成。這類裝飾的完成，需要很久的年月。通常，皮膚上的不對稱的圖樣大都是未完成的；而完整的畫象卻差不多總是對稱的。（註一〇）同樣，有節奏地安排事物的原則，也並不難找尋。一個人

祇要有機會得到許多牙齒、螺殼等串起來作頸飾，它就要將它弄成爲有節奏的一套。但如果我們就此下一結論，以爲原始民族的節奏的排列，主要的意義是爲實用，那麼我們祇要看一看苦托庫多人的通用頸飾，就能找到製造者並不缺少對美感的欣賞力的證據。他們現在是將黑的果實，和白的牙齒很有規則地間錯着排列的，如果他們真不賞鑑節奏美的話，他們就要很任意地亂串了。同時我們也可以看出這種由兩色組成的節奏，確比單祇一色的螺殼的或貝齒的項鍊進步得多。——這就是說原始人實踐更多變化、更豐富的節奏原則，一定還比發見這種原則容易得多。

我們已經再三說明原始裝飾的效力，並不限於它是什麼，大半還在它是代表什麼。一個澳洲人的腰飾，上面有三百條白兔子的尾巴，當然它的本身就是很動人的，但更叫人欣羨的，卻是它表示了佩帶者爲了要取得這許多兔尾必須具有的獵人的技能；原始裝飾中有不少用齒牙和羽毛做成功的飾品也有着同類的意義。（註一〇二）對那種用肉體的苦楚換取了來的永久的裝飾的欣賞，理由大概也很相同。我們決不能懷疑澳洲人承認在黑色皮膚上長成的淡色癩痕是一種裝飾的事實；但我們也很可疑問如果這種裝飾同時不是他們的勇敢和忍耐的榮證，他們爲他所付的

代價是不是太大了一點。澳洲狩獵者對於他們創傷的自傲是和德國學生對他們刀傷的態度一樣。

當我們開始研究時，文明民族的裝飾和野蠻民族的裝飾似乎有很大的差異，以致我們很難看見原始裝飾的審美價值，但等到我們對原始裝飾的研究愈深切，我們就看見它和文明人的裝飾的類似之處愈多；而我們終於不能不承認這兩者之間很少什麼基本的差異。世界上很少有幾樣東西能像裝飾品那樣，在文化進展的過程中，似乎變遷得很多，卻實在是變遷得很少的。文明並沒有使我們擺脫了某幾種原始民族的極奇怪和極討厭的裝飾形式。而正相反地，最野蠻裝飾中最粗野的形式、癍痕，倒在最高級的現代文化的中心還被認為是一種光榮，而且還認為是極足欣羨的。我們上層社會的子弟固然尊重澳洲式的剗痕，下層社會裏的人也正在模仿布須曼人的樣子，很喜歡刺紋。這種情形在歐洲社會間的普遍流行程度，超過我們一般人的估計很遠。我們誠然已經屏棄了唇栓和鼻塞；但是就在我們間有教養的婦女也還樂於佩戴和那些東西同樣野蠻的耳環。我們也已經表明文明社會的搽胭脂，也和某種原始式的畫身差不多。但最相類似的，還是那

些活動裝飾的形式。我們的束簇、墜子、冠冕、項鍊、手鐲、腰帶——這一切的形式，我們在原始民族間早就見過了。這種種發見，雖都說不到偉大，但整個的高級裝飾藝術並沒有比這些進步多少。一條威尼斯人的金鑲細珠的項鍊，和一條澳洲人的皮革和齒牙做的項鍊，它們間形式的差異，遠沒有材料和技巧的差異之甚，而這樣的情形在活動裝飾中卻是典型的。飾品的發展，固然已經增進了飾品材料的範圍，加增了製造飾品的技巧，但人們還從來沒有能够在原始的諸形式之外，增加了一種新形式。

從這一立場來看，用閃亮的珍貴金屬和寶石做成的文明人的貴重飾品和狩獵民族的樸質飾品比較起來，反要相形見拙；如果將原始裝飾和那時代的淺陋文化聯繫起來看，則它反而是較為豐富。原始文化和原始裝飾的材料和製造技巧之間的特殊關係是如此的明顯，竟至不需要加以引證；但是，照例地，在裝飾物品的豐盛，以及狩獵生活的貧乏之間，卻有一個極大的矛盾存在其間，以致有幾個文明史家感到必須否認原始人民的理解力纔能解決這個矛盾。因此，我們又不得不回到我們當初出發討論時提到過的問題：就是在這文化的最低階段上為什麼會發展這種極

其豐富的人體裝飾？在我們的研究過程中，我們指示出這個問題的答案也已經不止一次，就是在原始民族間，身體裝飾，是含有實際意義的——第一，是作吸引的工具，第二是作叫人懼怕的工具。無論那一種，都不是無足輕重的贅物，而是一種最不可少的以及最有效的生存競爭的武器。

所有原始身體裝飾，都可以按照它的目的，分屬於引人的和拒人的兩類。但是這種分類，不能認為每個裝飾品，不屬這類便屬那類；恰正相反，大多數的裝飾品，都是同時兼着雙重目的的。凡為同性所嫌懼的，往往為異性所愛慕。這種情形，不但在文明的歐洲強國如此，在原始民族間也是一樣的。

誘致人們將自己裝飾起來的最大的、最有力的動機，無疑的是為了想取得別人的喜悅。我們總覺得裝飾是女性的天然權利，但在最低的文化階段上卻總是男人比之女人更事修飾。（註一〇）

二）這種奇觀，初看時似乎是一個違背我們理論的憑證，按實正是很有利於我們理論的一個左證。低級民族的裝飾區分和高級動物間的區分相同，因為他們同是受着男性是處在求愛者的地位。這個事實所支配的，在原始民族間，和在高等動物間一樣，是沒有老處女的。女人無論如何，總可

以結婚，而男人卻須用盡方法，纔能得到一個生活伴侶。例如在澳洲，大部分的青年男人都必須過很久的獨身生活。而在文明社會裏，關係恰正相反。誠然，在名義上求愛者還是男人，但在事實上卻往往是女人在那兒求愛，因此女人就不得不從事裝飾，而男人卻都不大注意自己的裝飾。如果還有人懷疑原始人民的裝飾完全爲了性的吸引，他祇要去問一問他們爲什麼要裝飾就會明白。「爲要使我們的女人歡喜，」一個澳洲人回答部爾馬說。在夫林得斯島當政府下令禁止他們用脂油和赭土塗身時，塔斯馬尼亞族的遺民幾乎要釀成反叛的舉動，「因爲青年們都怕會因此失歡於他們的同鄉婦女。」（註一〇三）從這個重要動機出發，對於原始裝飾的爲什麼要在青年加入成年隊伍的入社式時舉行，或在入社後立刻舉行，我們就可以得到一個很簡單的說明了。

然而男人並不單是求愛者，他同時也是一個戰士。所以他的身體裝飾就有了雙重理由。我們上文已經說過，凡是爲吸引用的裝飾，同時也可以做威嚇的工具。紅色不但是宴樂的顏色，同時也是戰爭的顏色。羽製的頭飾可以增進佩戴者的觀瞻，故不但戰場上用它，舞場上也用它；胸脯上的創痕，一方面可以使女人欣羨，一方面也可以使敵人懼怕。在原始裝飾方面，要找到專爲拒敵目的

的形式，倒也是不容易的。祇有很少的畫身，至少在我們的眼光裏看來，是完全可怕的。

在較高的文明階段裏，身體裝飾已經沒有它那原始的意義。但另外畫了一個範圍較廣也較重要的職務：那就是擔任區分各種不同的地位和階級。在原始民族間，沒有區分地位和階級的服裝，因為他們根本就沒有地位階級之別的。在狩獵民族間，很難於追溯到社會階級的影跡。在澳洲，一族中最年長最有經驗的人可以享有一種特權；「但他們祇居在顧問的地位，並不發號施令，因為每個父老都是一家之主，可以用很專制的態度主持他的家事，每個男人都是絕對自由的。」（註一〇四）「在安達曼羣島領袖的權力也是很有限制。他沒有懲罰別人的權，也不能強人服從他的意志，祇能聽各人使用他們的拳頭去取得利權。」（註一〇五）布須曼人完全處在無政府狀態之下。在翡及安人中「也至今沒有發現任何社會組織的或政治組織的遺痕。」（註一〇六）而在埃斯基摩人中，則誰也沒有權柄處在別人之上，所以在原始民族的集團中間，權柄的分別是非常地微細的。間隔在文明社會的窮人、富人之間的鴻溝，那時候也還沒有裂開。這也是真的，一個技巧高明的獵人，可以比技巧較差的得到更多的獵物；但在那種沒有保障，變動很多的生活情境之下，就是他

們間最高明的人，也不能積聚財產，結果也不能不和別的人一樣的窮困。我們之所以要充分地研究這種關係，是因爲這種關係能夠說明原始裝飾形式的爲什麼很少變動。在社會高層中時髦風尚的所以時常變更，完全是社會分化的結果。（註一〇七）時髦，往往是從上向下傳的。某一種時髦，在起初的時候，專在社會的最上層中流行；因此那種裝飾就可以作爲服用者的階級和地位的標記。但爲了這同一的理由，地位低的人往往會盡其力之所能，去得到這種時髦的衣著，因此過了一些時之後，高級人穿的衣著就成爲全國的服裝。所謂高級的人們，他們還是和先前一樣，總還願意叫自己的服飾勝人一等，因而又去創製或改造出一種特別的服飾，所以前面講過的玩意兒又得重新表演一通。恐怕沒有其他的地方能比南非洲那樣將這種時裝的機械性顯示得更明顯的。南非洲實在是自然的社會研究室。卡斐人已經建造了一個富於級別的社會，而他們的時裝也是變得非常之快的，全不顧衣服或飾品的任何規則；跟他們鄰近的布須曼人則恰恰相反，他們過的是無政府主義的社會理想生活，他們的服裝好尚和池塘裏的水一樣絕少變動。當我們看到訴之於眼睛的東西對於我們的感情有多少強大的作用，以及等級和職位的服裝對於社會組織的安定

和維持，有多少重大的貢獻的時候，我們的見解將更覺得文化的進步，並不至於如赫伯特·斯賓塞 (Herbert Spencer) 所說的，能減弱了服飾的社會意義，卻反會增加了社會的意義。也許有人要問，將來的發展是否會和過去的相同。在一方面看來，對於裝飾文化的制服的危險的恫嚇在日比一日地加增。鎗礮的可怕的進步，使軍服的裝飾成爲既危險又多餘的東西，而且我們也可以預料將來一定會有一個時候，現在風行的盔冑纓垂，鮮明的顏色，以及燦爛的金屬飾品必將廢置不用。在另一方面看來，那民族精神的，或用更正確的話說，那些反專制主義的思想時代，將會消滅了裝飾的權勢。不過，就是人爲的努力，能使現代的世界，完全從職位等級以及其他可廢棄的文化產物中解放出來，除了因它們而起的不同的制服和飾品，而使人類回復到澳洲人和布須曼人的自由和平等狀況去，社會上還有一種區別是會存在的，不管它是好是壞——那就是性的區別；如果還有兩性區別，恐怕總還要有人體裝飾。

(註一) Brough Smyth, *The Aborigines of Victoria*, 第一卷第二七五頁。

(註二) Angus, *South Australia Illustrated*, No. 22. Brough Smyth, 第一卷第五八頁。

- (註四) Brough Smyth, The Aborigines of Victoria, 第一卷 第一六五頁。
- (註五) H. J.kinson, Australia from Port Macquarie to Moreton Bay.
- (註六) Waitz-Gerland, Anthropologie der Naturvölker, 第六卷 中三六頁。
- (註七) Lumbholz, Unter Menschenfressern, 一五三頁。
- (註八) Brough Smyth, 第一卷 一六六頁。
- (註九) Ibid., 第一卷 一五三頁。
- (註十) Taplin, The Narringeri.
- (註十一) Waitz-Gerland, 第六卷 一〇八頁。
- (註十二) Brough Smyth, 第一卷 一七二頁。
- (註十三) E. H. Man, On the Aboriginal Inhabitants of the Andaman Islands. Journal of the Anthropological Institute, Vol. XII, p. 333.
- (註十四) Man, Journal of the Anthropological Institute, Vol. XII, pp. 333, 334.
- (註十五) Cook, from Banks's Daybook.
- Joest, Körperbemalen, Narbenzeichnungen, und Tätowieren, p. 18.
- (註十六) Gl. bus, Vol. XLII, p. 167.
- (註十七) Wied, Reisen in Brasilien, Vol. II, p. 11.

(註一七)在有幾個較高級的部落裏，確有用畫身來代替護身的衣着的。例如霍屯魯族(Hottentots)用油和灰塗在身體上以禦寒冷，而晒羅卡人(Shilocks)則用牛糞和灰塗在身體上以防蚊蟲。在這一類的情境中，塗抹的方法和它的目的恰恰符合，總是儘可能地全身塗抹的。而原始民族，則祇在身體上畫一些不足保護皮膚的直線或點子之類。

(註一八)「橙紅色這種顏色最能表示氣力，無怪那些強有力的、健康的、裸體的男人都特別喜愛這個顏色。野蠻的人們對這顏色的愛好，是到處很彰著的。」見 *Farbenlehre* 七七五頁。

(註一九)請特別和中世紀及文藝復興時代的圖畫相比照。

(註二〇)使用赤色赭土確是極古的辦法。例如在瑟遜虧里(Schussenquelle)發掘出來的洪積期的遺物中就有一球的紅色聖土，他們大概是想用那聖土來畫身的。但是用鮮血畫身的辦法，則至今還在有些地方沿用着，就是在澳洲也還用。庫柏小港旁邊的諸部落，也用鳥類或小動物的血塗畫身體。見 *Howitt, in Brough Smyth* 第二卷三〇二頁。

(註二一) *Wittke-Gerland* 第六卷第七三八頁上說：「對於澳洲人，紅色似乎是最神聖的顏色；在許多地方，他們都用紅色塗屍。」其理由，有人假定它是和歐洲人在死人身上散佈花朵的理由相同，他們都是要給死人一種裝飾，從我們看來，這假定似乎還合理。

(註二二)再，安達曼島上的黃色，和澳洲人的橙紅色及紅棕色很相接近。

(註二三)見 *Brough Smyth* 第一卷第二七五頁。

(註二四)在澳洲人的故事中鬼怪是很多的，但是我們從來沒有在他們的故事中看見像我們的故事中所常有的骷髏鬼。

(註二五)威廉密說：「林肯港的諸部落因為要表示憂戚起見，婦女們將她們的前額完全塗色，又在每隻眼睛外面塗上一個圈，在腹上畫一垂直線；男人則在胸部畫條紋和點子，從雙肩一直下延到肚臍為止。不同的圖樣表示出服喪者和死亡者間的不同關係。」有一次有人問一個服喪的代厄人爲什麼在身上塗紅白等點，他的回答是要使自己在觸到屍體時不致生病。在喪事敘餐時分吃死人脂肪的風俗，在這一族中也很流行。「吃完脂肪之後，男子們都用炭粉和油質在嘴的周圍畫上圓圈。這種標記就叫做 *Munamu-roomur-o*。婦女們也照樣畫，此外又在腕上畫兩條白的直線，作爲她們也曾分享過肉食的標記。男子們又重覆之地用白土塗抹，以便證明他們的憂戚。」見 *Brough Smyth* 卷一第一二〇頁。

(註二六)要明瞭安達達人的喪裝，我們可以參看 *Journal of the Anthropological Institute*, Vol. XII, Pl. IX, Fig. 2, 要明瞭澳洲人及其他部落的，我們可以參看 *Brough Smyth*, Vol. I, Fig. 2, 在那上面的人面塗成白色，極像一種面具。

(註二七) *Brough Smyth*, Vol. I, p. 64.

(註二八) *Brough Smyth*, Vol. I, p. 296.

(註二九) *Waltz-Gerland*, Vol. VI, p. 739.

(註三〇)關於澳洲人的劃痕的裝飾，以最易找到的書而論，在 *Raisel, Völkerkunde*, Vol. II, pp. 20, 36, 38, 39,

40; Wood, *Natural History of Man*, Vol. II; Brough Smyth, Vol. I, p. 11. 上面可以看見維多

利亞土人的背上，刺割得非常的奇怪可怕。

(註三一) Jumbeltz, p. 177.

(註三二) Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 740 (From Tischehmann and Schürmann).

(註三三) Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 812.

(註三四) Man, Journ. Anthropol. Inst., Vol. XII, p. 333.

(註三五) Waitz-Gerland, Vol. VI, pp. 37, 575.

(註三六) Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 740.

(註三七) Man, Journ. Anthropol. Inst., Vol. XII, p. 170.

(註三八) *Ibids.*, Vol. XII, p. 331.

(註三九) Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 740.

(註四〇) *Ibid.*, Vol. VI, p. 814.

(註四一)「他們照着全部落通用的圖樣，用浮起來的劃痕裝飾自己。某一種化樣是必須和大家一樣的，其餘的部分都可照個人的趣味來決定」(Brough Smyth, Vol. I, pl. XL1)。部爾馬不但很肯定地說劃痕是部落標誌，而且將各部落間不同的模型都舉了出來。第一個記號是投擲兵器，其餘的則包括各種的點子和條紋。我們也可以將威廉密、拉姆荷爾茲以及其他諸人的調查來比較參考。

- (註四二) 佩爾半種 (Urr) 種 (或 Australia, Vol. II, p. 475) 類性種或亞種與該種相似，但該種已絕滅 (Palmer) 或
 被該種 (或 Jour. Anthropol. Inst., Vol. XIII, p. 286) 『不能將該種與該種』
- (註四三) Wilhelmj, Brough Smyth, Vol. I, p. 68.
- (註四四) Lumboltz, p. 178.
- (註四五) Brough Smyth, Vol. I, p. 296.
- (註四六) Man, Journ. Anthropol. Inst., Vol. XII, p. 331.
- (註四七) Gerland, Atlas der Völkerkunde; text p. 4.
- (註四八) Verhandl. der Berliner Anthrop. Gesellschaft, 1886, p. 222.
- (註四九) Boas, The Central Eskimo, Annual Report of the Bureau of Ethnology, 1894-86, p. 361.
- (註五〇) 摹擬服裝和裝飾物件的刺紋是很普通的，尤其是在波利尼西亞人中。參看 Joest 書中的圖畫。
- (註五一) Bancroft, Native Races of the Pacific States, Vol. I, p. 48.
- (註五二) Wiet, Vol. II, p. 5.
- (註五三) Martius, Beiträge zur Ethnographie Amerikas, Vol. I, p. 321.
- (註五四) 祇有西部諸部落是這樣的，他們的骨栓也許是從他們的近鄰印地安人那兒學來的。
- (註五五) Bancroft, Vol. I, pp. 47, 48, 並未描寫宴會。
- (註五六) Howitt, Brough Smyth, Vol. I, p. 278.

- (註五七) Brough Smyth, Vol. I, p. 277.
- (註五八) Bulmer, Brouzhi Smyth, Vol. I, p. 274.
- (註五九) Thomas, Brough Smyth, Vol. I, p. 271.
- (註六〇) Man, Jour. Anthr. p. Inst., Vol. XII, pp. 77, 78.
- (註六一) 參看 Spence, Principles of Sociology, Part IV, § 361。有兩種情境和道解說恰正相反：那就是明科彼婦人的相當的自由和明科彼男人之大半通行剃髮。
- (註六二) 在得維斯海峽和哈德松海灣，男人們都讓他們頭髮留得很長，但是也將前額的頭髮剪得很方正，而用一根帶子把其餘的頭髮束向後面。夫羅俾射 (Frobisher) 說紐古明人 (Nugamin) 將他們的頭髮剃去一部分；開森拔他 (Kinnipetu) 則將頭頂剃去；內企立明脫人 (Nechillimint) 則將他們的頭髮剪短 (參看 Bas, Annual Report of the Bureau of Ethnology, 1884-85, p. 558)。他們中大多數的頭髮的裝飾，都是與實際的要求相符合的。除了裝飾之外大概還要作部落標誌。另一方面，伊辣立明脫的部落，有一種真的頭飾，照巴理 (Pari) 的描述，他們的頭飾最像女人的法國理髮式 frisure。
- (註六三) Bas, Annual Report, 1884-85, p. 558, Picture on Page 561.
- (註六四) Ritsch, Königborene Süd-Afrikas, p. 423.
- (註六五) Lumboltz, p. 153.
- (註六六) 除開這種風格，也可以找到簡單的裝飾。例如約克海角半島的內地居民把頭髮和鬚鬚都燒去。

(註六七)參看 Brough Smyth, Vol. I, p. 276 上的描寫和插圖。有些時候，這種網是用人的頭髮做的。在昆斯蘭儘可以找到髮帶，在髮帶上繫着橢圓的鸚鵡螺殼。那林伊擊人則佩用死屍上面取下來的頭髮製成的髮帶，兵士們往往拿死人的頭髮製成的帶當符籙，他們以為誰戴着這樣的寬術的頭帶，誰就能有維利均眼尤，敏捷的動作，而且可以避免敵人的長矛。見 Brough Smyth, Vol. I, p. 112.

(註六八)例如布須曼人時常將他們有毒的箭藏藏在他們的頭髮裏。

(註六九)在 Brough Smyth, Vol. I, p. 276 上對於這種裝飾有一張很好的圖畫。

(註七〇)Brough Smyth, Vol. I, pp. 271, 274, 280.

(註七一)「鸚鵡」(oooge)的發見是一種特別有趣味的事，因為它對於格累在格林納爾格岩穴中所發見的繪畫的圖案投進了一種新的光明。我們可以在不列顛博物館的人種學部門中找到「鸚鵡」的樣品和 Brough Smyth 的圖畫完全相同。如果我們的記憶並沒有大錯誤的話。

(註七二)Baines, Explorations in South-west Africa, p. 148.

(註七三)Prinz Von Wied, Vol. I, pp. 12, 16.

(註七四)Ratzel, Völkerkunde, Vol. II, p. 672.

(註七五)Ratzel, Völkerkunde, Vol. II, p. 672 上有圖畫，有好些鸚鵡及安人的裝飾品收集在羅馬的 Kireberiano 博物館裏。

(註七六)Fritsch, p. 430.

- (註十七) Journ. Anthropol. Inst., Vol. XIII, p. 401; Vol. XI, p. 295. Pl. XII, Fig. 7.
- (註十八) Wied., Vol. I, p. 15.
- (註十九) 在 Brough Smyth, Vol. I, p. 278 上有圖在參羅河下游，他們用大海蝦的殼代替鑿術的敲杵。
- (註二十) Brough Smyth, Vol. I, p. 278.
- (註二十一) Ehrenreich, Ueber die Bokokudos. Zeit-schr. für Ethnologie, Vol. XIX, p. 22.
- (註二十二) Man, Jour. Anthropol. Inst., Vol. XII, p. 330.
- (註二十三) Ibid., Vol. XII, p. 330.
- (註二十四) Barrow, Travels into the Interior of South Africa, Vol. I, p. 276.
- (註二十五) 這種鑿術的第一功用是鑿骨小件的武器和工具，第二功用是作為止蝕的鑿術。
- (註二十六) Brough Smyth, Vol. I, p. 281.
- (註二十七) Ibid., Vol. I, p. 275.
- (註二十八) Ibid., Vol. I, p. 281.
- (註二十九) 參 Brough Smyth, Vol. I, p. 272 中有地圖。
- (註三十) Ibid., Vol. II, p. 399.
- (註三十一) Schurtz, Grundzüge einer Philosophie der Tracht, pp. 9, 10.
- (註三十二) 請參考在 Waltz-Gerland, Vol. VI, pp. 735-738 上的許多註釋。

(註九三) Westermarck, History of Human Marriage, p. 192.

(註九四) 見 J. ur. Anthrop. Inst., Vol. XII, p. 390。曼恩貢獻給我們一個很奇怪的假定，他以為她們這樣做法，至少是爲了要保存相當程度的禮貌。

(註九五) 見 Boas, Annual Report of the Bureau of Ethnology, 1884-85, p. 554。本文和圖畫。

(註九六) 自然，那些因爲受着歐洲人的影響而改變或消滅的原始裝飾是應該列爲例外的。

(註九七) 澳洲人對於石英結晶，非常珍視，他們不用它作飾品，而用它作符籙，是絕對不肯給外人看的。

(註九八) 我們祇要稍稍化點錢費點氣力，就可以得到很大的進步，我們祇要將和服用這些飾品的原始人的膚色相同的顏色或紙製厚版襯託在後面就可以發生效力。

(註九九) 貝殼祇有在下層階級的裝潢品中還偶或保存着相當的地位。在威尼斯地方就有用螺鈿的小玉環鑲製的手鐲。然而貝殼在裝飾製造中所佔的地位卻還重要。文藝復興時代的大工匠，在製珍貴的瓶壺時就用了不少的貝殼。

(註一〇〇) 那種因衛生目的而切割出來的劃痕在澳洲人中很盛行，是不能和爲裝飾目的的劃痕相提並論的。

(註一〇一) 在游牧民族和農耕民族中很招眼的戰勝紀念品，在狩獵民族中是找不到的。

(註一〇二) 根據普維 (G. Boas) 對猶及安人的觀察，則他們的男人的關懷裝飾實比婦女爲甚 (見 Globes, Vol.

XIII, p. 157)。拉姆荷爾茲說昆斯蘭德人總覺得婦女將她們自己裝飾起來是很不合身分的 (見 Lind-

holz, p. 178) 對於南澳洲的路部落，布拉夫·斯邁斯曾有過這樣的陳述：「婦女的裝飾，並不受男人的

特別珍視。婦女對於自己的裝飾並不怎樣力求進步。假使她天然的丰姿足以引起別人的愛慕，她就覺得很滿足了」（見 *Brough Smyth, Vol. I, p. 275*）。

（註一〇三）見 *Bonwick, Daily Life of the Tasmanians, p. 25*。

（註一〇四）見 *Waiz-Gerland, Vol. VI, p. 790*。

（註一〇五）見 *Man, Jour. Anthrop. Inst., Vol. XII, p. 109*。

（註一〇六）見 *Waiz-Gerland, Vol. III, p. 508*。

（註一〇七）社會的分化是裝飾的好尚所以時常變改的最重要的原因，但是它並不是唯一的原因。例如，在許多的情形中，一個新的好尚的產生，往往是爲了與某外邦的社會集團發生了和平或鬭爭的關係的緣故。但是，就是這一種外在的原由，在許多的原始民族中，至少在歐洲列強侵入之前，總是很閉塞地被其他較強的和文化較高的部落圍困在一種不友誼的也不生產的地域內的。現代好尚的熱狂和急劇的變更，不是一種生理的而是病理的現象；這就是我們神經興奮過度的象徵和結果。在過度興奮的情形之下，人們總是病態地繼續不斷渴望着更「獨出心裁」以及更富刺激性的裝飾品的。

第六章 裝 潢

用具裝潢的發展程度，在較低文明階段裏，比人體裝飾落後得多。最簡陋的翡及安部落已經有相當豐富的人體裝飾，而最進步的北方狩獵民族卻還只有很少的用具上的裝潢。如果我們以為用具裝潢，就是把飾物附加在用具上的意思，則有好許多的原始人羣，實在是沒有用具裝潢的。我們從來沒有發現過布須曼人掘土用的棒上，或弓上有什麼飾物，在翡及安，有裝飾的製造品也是少有的珍寶。但是現在我們所要講的用具裝潢，是一種較廣泛的觀念。我們不但承認另加飾物為裝潢，就是對於一件用具的磨光和修整，也認為是一種裝潢。

把一件用具磨成光滑平整，原來的意思，往往是為實用的便利比為審美的價值來得多。一件不對稱的武器，用起來總不及一件對稱的來得準確；一個琢磨光滑的箭頭或鎗頭也一定比一個未磨光滑的來得容易深入。但在每個原始民族中，我們都發見他們有許多東西的精細製造是有

外在的目的可以解釋的。例如埃斯基摩人用石鹼石所做的燈，如果單單爲了適合發光和發熱的目的，就不需要做得那麼整齊和光滑。翡及安人的籃子如果編織得不那麼整齊，也不見得就會減低它的用途。澳洲人常常把巫棒削得很對稱，但據我們看來就使不削得那樣整齊，他們的巫棒也決定不致於就會不適用。根據上述的情形，我們如果斷定製作者是想同時滿足審美上的和實用上的需要，也是很穩妥的。物品固然要合實用，但也要有快感。我們已經說過，最簡單的用具裝潢，在每個民族中都是有的。就是原始民族中最貧乏的翡及安人，我們也發見他們有好些極光滑平整的用具。

但是真正的用具裝潢，卻是祇有澳洲人、明科彼人和北極人間纔有。裝潢是蠻族藝術中已經相當受世人共同徹底注意的唯一藝術。近年已有人做了許多關於野蠻民族的裝潢的研究工作，可惜沒有人研究過我們現在所要講的最低民族的裝潢藝術。原始裝潢藝術祇有過東鱗西瓜般的散篇文章發表，還沒有人深入研究過。我們必須用自己的手來修理出一條道路來。

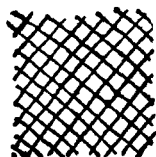
生長在這片瘠土上的裝潢藝術的形式是既不華麗也不繁複的。澳洲人、明科彼人和一部分

北極人，在用具上所刻畫的花樣，都會使歐洲人想起幾何的圖樣來。那些原始裝潢是常常被人描成幾何形的；因為事實跟名稱很容易混淆錯合，所以竟有人將那些幾何形的花樣來做最簡單的人類也是天生愛好最簡單的美的關係的憑證。當然他們的這種武斷並不需要證明，因為這和大多數的藝術哲學一樣，是建築在所謂「先天」上的。但是原始裝潢並不像外觀所表現的那樣。我們將會知道它們根本就沒有和幾何圖形相同的地方。

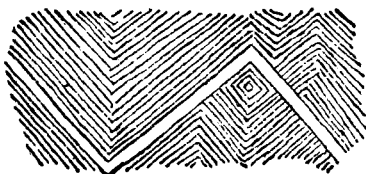
完全由自己想像構成的圖形，在裝潢藝術上從來沒有佔過重要的地位。它們在文明



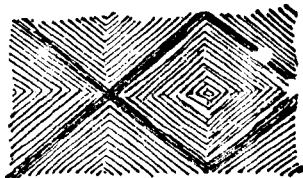
a



b



c



d

第一圖 澳洲人刻在盾牌和棍杖上的花紋。(依布拉夫·斯邁斯)

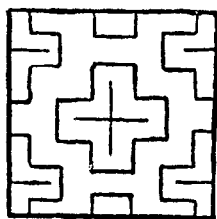
人羣中也是比較的少，在原始民族中更是絕對找不到。裝潢藝術完全不是從幻想構成的，而是源出自然物和工藝品的。

原始民族的裝潢，大多數都是取材於自然界；它們是自然形態的摹擬。我們現在的裝潢藝術也很多取用自然界的母題；我們一看四周就可以看見——地毯、桌毯、花瓶等上面在在都是；沒有一件裝潢上不是點綴上花、葉、藤的。所不同的是文明民族的裝潢藝術喜歡取材於植物，而原始的裝潢藝術卻專門取材於人類和動物的形態。我們所有的植物圖形裝潢是如此的豐富美觀，而在他們卻連萌芽也沒有。我們在後文中將會看出這種分別有着頗重大的意義。

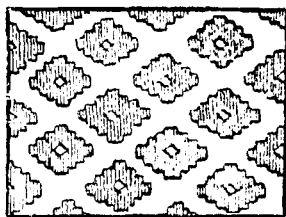
原始裝潢所摹擬的原型，實在很不容易追究。我們熱視澳洲人盾牌上的曲折線形或菱形，或許覺得我們摹擬動物之說不免有點武斷；但是承認我們大半指證不出來，卻是更加武斷。當然我們如果能指證出來是一個奇事。澳洲人的裝潢藝術就從來沒有人很有系統地研究過。就是在布拉夫·斯邁斯（Brough Smyth）的名著中，也不過草草的提了一下。實在說，沒有一個人曾下過苦功去追究當地土人這許多圖譜的意義。那麼，在如此的情況下我們怎樣能够正確地加以解釋

呢？第一在事實上，低級民族的裝潢的研究（澳洲人的裝潢也應該作同樣的研究）的結果，大多數都是摹擬人物和動物的。例如，巴西部落的裝潢藝術，恐怕沒有地方有比它們再像幾何形的了。歐洲人在博物館中看見這種直線的圖樣，一定很容易想到自然界以外的東西上去，而不會想到自然界。但是那曾經往當地去研究過的挨楞李希，卻使人無可置辯地指出了它們擬的都是動物或動物身上的一部分。「在巴卡伊利（Bakairi）人的酋長家中，」他說：「牆上有長條的黑色樹皮，上面用白泥土畫了許多魚的圖形和其他巴卡伊利人裝潢品上常用的圖譜，我們很容易由此說明它們的原來用意。這是人類文明史上重要的事實：這些外觀看去像幾何形的圖形，其實卻是簡縮化了的實物的描寫，而尤以動物的爲多。像煞波浪形的曲線上加上交錯的點子是代表森蚶（anaconda，巨蟒名）背上的粗大黑點；在四角上塗黑了的菱形，是表示鹹水湖裏的魚；而一個三角形並不是代表幾何的簡單圖形，卻是女人穿的三角短小的衣裳。」（註一）卡拉耶（Karaya）人裝潢品上的圖譜，種類有曲折線、弧線、圓點、菱形和雜形的卍字，方塊和三角用得很少，圓圈是完全沒有的。在盛古（Xinbu）民族的裝潢藝術中，這些任意畫出的幾何形構圖上大半有重複而慣

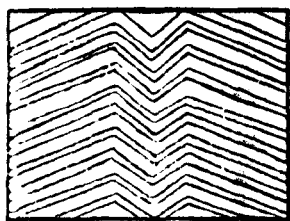
例的花樣，也是根據一定的實物的。可惜我們不能完全指定是摹擬自然界的那種物品。在美國時常被入附加上許多憑空假定的那種屢見不鮮的十字形（見第二圖 a），在此地不過是一種蜥蜴而已。誰如果看見過蘇木林內瘤狀多孔龐大的黃蜂窠，他就馬上會認出那種木梳上的裝潢是什麼來（見第二圖 b）。我們也能說明那展翅的蝙蝠（第二圖 c）和最常見的蛇的圖象（如第三圖 b 爲響尾蛇，圖 c 爲 Cassinathe 蛇，a 爲另一種蛇。）



a



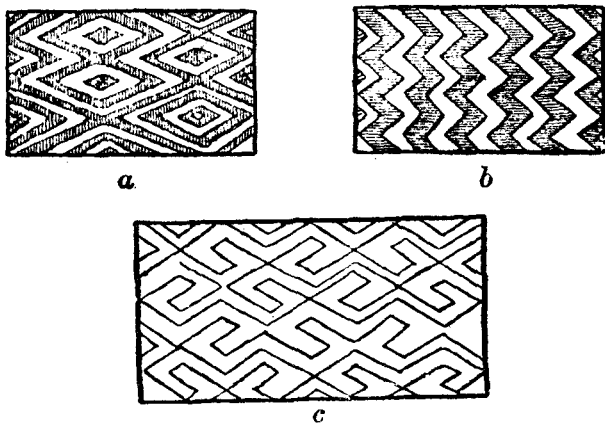
b



c

第一圖 卡拉耶人的裝潢。（依埃楞李著）

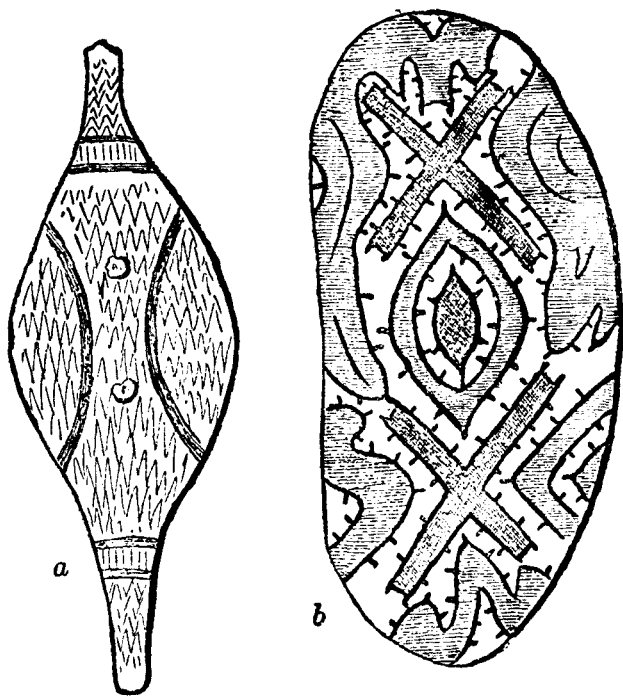
真正人物和動物畫圖，只有布須曼人和挨斯
 基摩人纔有，卡拉耶人是沒有的。(註二) 埃楞
李希的這個發見並不是孤立的，祇是很值得
 注意的大羣中的一個而已。荷姆斯 (W. H.
 Holmes) 曾用許多圖形作比較，證明印第安
 人陶器上許多好像純幾何形的圖形都是短
 吻鱷魚的簡單形象，而另外有些卻是各種動
 物外皮上的斑紋。(註三) 耶爾馬·斯托爾普
 (Hjalmar Stolpe) 用同法去研究拉羅同加
 • 圖部愛 (Rarotonga-Tuhuai) 部落幾何
 形的裝潢藝術，發見那些大概是簡化了的
 人物形象所構成的。(註四) 在以前，蘭·福克



第三圖 卡拉耶人的裝潢。(依埃楞李希)

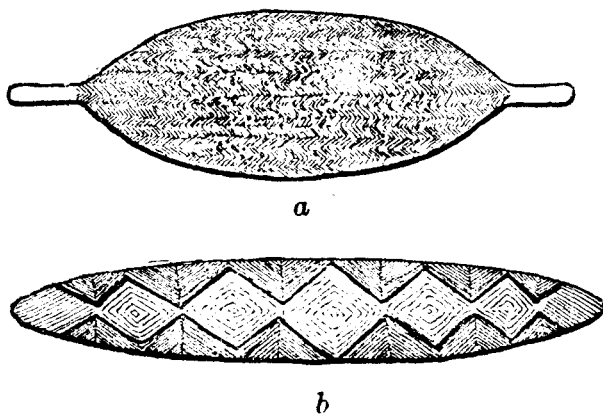
斯 (Lane Fox) 也曾經把一幅新不列顛人的完全不象形的圖形，考據出是一幅人像的作品。所以在實際上，這個問題不論在那里都可得到同一的答案。可見我們從各種中收集起來的關於澳洲人的裝潢的記載，都是很有斷然的意義的。昌西 (Chaunty) 曾經說：「有些古代民族喜歡在盾牌上塗飾上許多形象，諸如鳥獸和其他自然界物品等。西澳洲土人也喜歡在小盾牌上作同樣的裝飾。」(註五) 斯邁斯氏關於維多利亞部落曾經說：「他們在盾牌上用粗陋的線條來表示蠶、蜥等動物的圖形。他們在袍服上飾上自然界的東西。有一個土人告訴部爾馬 (Bulmer) 氏說，他繪圖的意思是從自然界視察出來的。他手杖上的花紋就是從一種他們叫做「克蘭」(Krang) 的幼蟲臨摹下來的，他從蛇皮和蜥蜴皮上臨摹出許多新的花樣。照部爾馬氏所知道的說，該地土人從來沒有臨摹過植物和花朵的樣式。」(註六) 部爾馬的報告解決了關於澳洲人裝潢的疑難問題。它非但告訴我們應該怎樣去說明這種事實，而且還指示出我們在以前爲什麼不能說明它的緣故。如果圖中已經將整個動物的全形畫出，那麼不論圖形是如何地便化歪曲，我們也一定能够約略指出原物的類形；但是大多數的澳洲人圖形都是動物體上的一部分，而且他們原來都祇

要代表外皮上的花紋；尤其是在自然物體的形狀表示得非
常圖案化的時候，難
怪歐洲人不能確定
它的用意（見第四、
第五圖。）我們的解
釋法我們已經說過
是不可以嚴格地證
明的；不過那種把原
始裝潢看成獨立的
幾何形繪畫的舊說，



第四圖 a, 南澳洲的盾牌(依挨爾); b, 昆斯蘭德的盾牌(藏柏林博物館); a 圖一部分是刻的, 一部分是畫的; b 圖全是畫的。

並沒有較容易證實一點。我們的觀點是和我們所知道的一切其他的原始民族的性質相調和的，所以比較地還可信一點。別的觀點的論者，除了先入的印象外，完全沒有方法維護他們的不可信的假定——埃楞李希已經告訴我們，那些第一印象或許是感人觀聽的。所以在沒有更好的理由來反駁我們的時期內，我們可以自信我們說昆斯蘭德地方的盾牌上的圖樣不是幾何的造形而是蛇皮的摹擬這句話是不錯的（見第四圖 b）。那樹皮製的盾牌，是摹仿的鳥形（見第四圖 a）。另外兩塊上的菱形和曲折線是代表的毛羽和鱗片的變化圖樣（見第五圖 a、b）。除了這種動物的皮紋外，澳



第五圖 維多利亞地方的澳洲盾牌，花紋是刻的。（依布拉夫·斯邁斯）

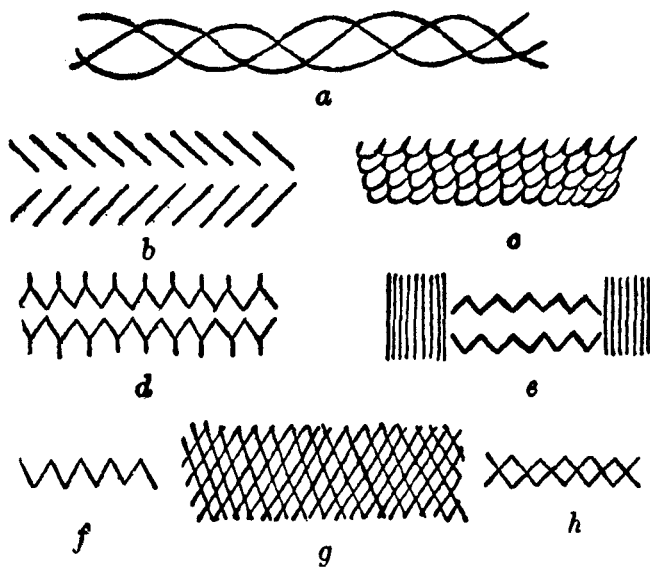
澳洲人還把整個的人類和動物的輪廓用在裝潢藝術上。袋鼠、蜥蜴、蛇和魚的輪廓時常刻在棍子和飛去來器(Throw-stick)上，也有刻上他們作「科羅薄利舞」時伸手投腳的姿勢的圖形的，那些圖形的做工，普通都是非常的便化，但是裏面的用意卻往往能够使人一目瞭然。某一種武器上，刻的圖畫更使人難解，有些是單獨出現，有些是和上述的混雜在一處。第六圖飛去來器上的花紋，如果不是澳洲人自己說出來，則我們將永遠無法理解它。上面網狀的線條，原來是一幅地圖。「這是一個鹹水湖，或就是勃羅良(Broken)河的一條支流，而黑線間的空白就是飛去來器的主人的那一族人居住的地域。」(註七)旁的狩獵民族也能够畫地圖，我們對於埃斯基摩人精緻的速寫，知道的更熟悉；但是像澳洲人一樣地能够把地圖裝潢在武器和用具上的，卻沒有看見過。這自然是很顯然的，澳洲人的地圖的第一意義並不是一種裝潢品，而是一種文字。



第六圖 澳洲人的飛去來器，上面刻的是地圖。

(依布拉夫·斯邁斯)

明科彼人用白、褐、紅色泥土畫在用具上的裝潢，和用具殼碎片刻畫的裝潢，大都很像澳洲人的，所以往往引人用同樣的方法去看待它們。但是關於這件事，還沒有尋出一個端倪來。關於澳洲人從自然界取畫意這件事已反復說明，但關於明科彼人曼恩卻斷定祇會

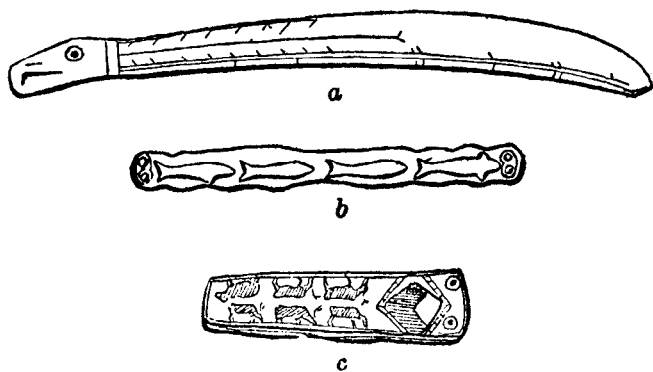


第七圖 明科彼人的裝潢（依曼恩）。a，用白堊畫在弓背和食盤上的；b，畫在腰帶上的；c，貝殼上的白紋；d和e，婦人腰帶和頭巾上的白花；f，弓背，提桶，獨木艇和槳上的黃色花和白色花；g，這種花樣在婦人的腰帶上是鐫刻的，在拍節機上是用白色畫的；h，腰帶，帶子，盤子和貝殼上的白色花和褐色花。

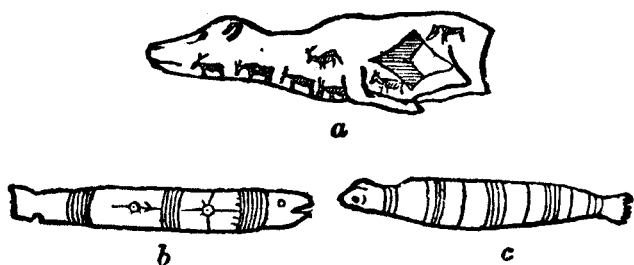
反復使用傳統的圖樣不會加以改變。那些圖樣是既不豐富又很少變化的。我們看見每一種圖樣，都祇用在一種特殊的用具上，就使我們想假定它們是有一定的用意的。曼恩雖替每一種圖案訂定了名字，卻可惜沒有告訴我們它們的意義。將新的和舊的圖形來比較研究，或者也能够看出它們的用意來。但是我們所得的材料卻不够作這樣的研究，所以我們現在祇好把明科彼人的裝潢藝術是否摹擬自然界的這個問題，暫時擱置一下。至於埃斯基摩等民族的裝潢藝術，材料豐富而生動，問題也就較少。北極人的裝潢品，大半都是出於自然界的觀察，這事實是用不着長期研究的。祇要一看他們雕刻在骨製或木製用具上的圖形就可以明白了；刀上的鳥頭（第八圖 a），水桶提梁上的魚（第八圖 b），箭擦子上的鹿（第八圖 c），都表現得很明白，都是很容易認明的。用具的整體很多做成一種動物的形狀。第九圖 a 是個骨製的箭擦子，雕成鹿形，b 和 c 是兩個針盒，前者作魚形，後者作海豹形。在收藏人種學材料的任何地方都有類似物品可以看見。除了這些自由而自然的圖形之外，還有其他已經硬化了的便化形式的取材於自然界的花樣。我們現在舉一個例來說，差不多在北極人的每一骨製物品上，都有一種同一中心的小圓圈，中心有一隆起的點子。在

大半的情形裏是指的眼珠子，有些或許是太陽或月亮；但是在有些情形下，據我們看來是代表珠子，因為北極人和其他的低級民族一樣，對珠子是非常珍視的。根據後一種解釋，則這個圓圈便不是自然界的臨摹了；這是裝潢藝術的第二類，在北極民族的藝術上是和第一類同樣重要的。

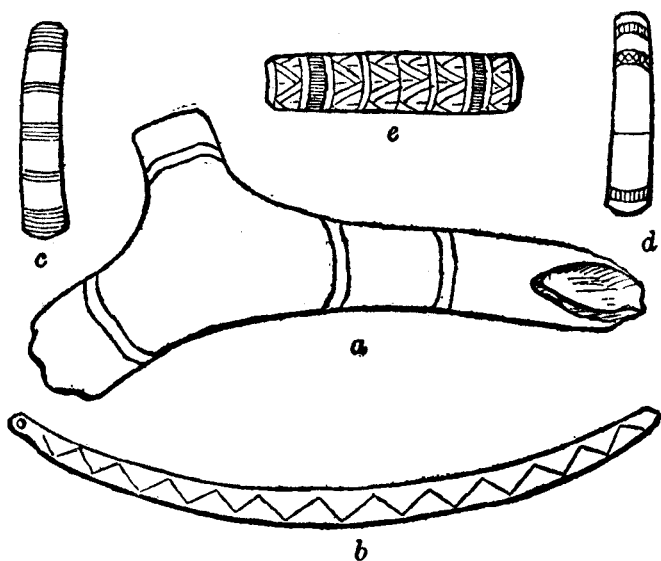
第二類的圖譜是和我們在上面所講的那些有截然的分別的。它們當中沒有一個是表示自然的原形的；那些平行條子、鑲合縫口、曲折線條和十字叉，都好像是用網紮、縫綴、和編織所造成的。我們已說明過它們不同的形式。如果這些作品的性質有不容易分別的地方，我們只要看一看它們的用



第八圖 拔斯基摩人的骨製用具，上面是動物形狀的裝潢（依雅科布^①）。a，刀；b，水桶提樑；c，箭鏢子。



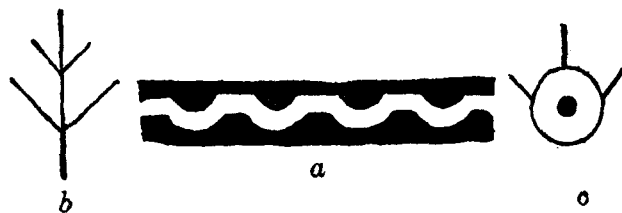
第九圖 動物形狀的埃斯基摩人骨製用具（依據雅科布孫）。a, 箭標子；b 和 c, 針盒。



第十圖 埃斯基摩人的骨製用具，上面的裝潢是工藝的題材（見照片）。a, 事務所標；b, 鑽孔的弓；c, d, e, 針盒。

途就可以知道了。它們都是從裝潢的第二大來源——工藝——產生出來的，而且其實就是從編織藝術（廣義的）上臨摹下來的。如果拿它來和自然界的圖形相比較，它們要稀少而單調得多。在北極民族的裝潢藝術中，這類藝術的確應用得很多，不過沒有很多的發展。就全體說，它們差不多完全是簡單的編織摹擬而已——帶條、針腳、縫口。

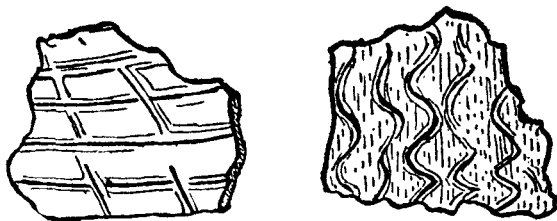
至於明科彼人的裝潢藝術曾否有同樣的工藝的臨摹，我們是既不能確認又不能否認。一個圖樣的第一次印象往往會叫我們假定它是有的；但是我們早就知道，在這種情境裏，我們是不能夠相信第一次印象的。一幅看去像模仿帶條或編織物的花樣，有時實際上卻是一幅獸皮或蛇皮的傳統圖畫。祇有在下列的一種情形中我們纔能完全承認是由工藝產生出來的；明科彼人是在低級文化中知



第十一圖 埃斯基摩人骨製用具上的裝潢圖型。（見照片）

道製造陶器的唯一民族。他們能徒手製造各種大小的粗糙瓦器，以爲碗碟之用。這些瓦器大多都有一種我們認爲是摹擬編織物的裝潢在上面。表面的相似雖然不能給我們的假定以重大的證實；但是明科彼人慣常把他們的陶器包一層編織物在外面，以便利端棒提攜——一種實際的用途，把編織圖樣介紹到陶器的這個事實，就把陶器上的編織裝潢證實了。我們在此後更當詳細討論一下編織花樣轉傳到陶器上去的背景。

在澳洲人的裝潢藝術中，工藝性質的圖畫是很明顯地出現在草編的筐籃上，鎗矛的柄上也有自由刻劃或塗畫上去的線條。(註八) 盾牌和棍杖上有很多好像帶條和編織物的花樣；有許多圖樣也可以認明它們是起源於工藝的。但是我們已經把這些圖樣的大多數視爲便化了的毛羽和鱗甲畫像。雖則第



第十二圖 安達曼島的碎陶器片(侯曼恩)。

一眼看去好像是和這種解釋不符的，但是進一步來說，裏面的理由是貫徹的。澳洲人爲什麼要把這些帶條和編織花樣加在那些和手工藝術既不同來源又不同用途的器具上呢？這是很不可解的。而反過來講，我們是很容易了解他們是可以在武器上飾上便化了的動物和皮甲的圖形的。

色彩在原始的裝潢藝術中，比式樣爲次要。澳洲人打仗用的武器普通都是沒有塗彩過的；但是盾牌上的花樣卻全塗上多種的顏色。圖形中凹刻下去的線縫，大多用不同的顏料填進去——例如白色和紅色間隔着用。要不然就光用顏色塗畫上去。澳洲人在用具上用的顏料，和他們用以塗在身上的。一樣。紅色和白色都很流行，黑色和黃色則比較地少見。那很少見的藍色，大概是由歐洲人那里運輸進去的。在五種顏色混用的時候，紅、白兩色往往用得最多。而且，也沒有人能夠發見澳洲人用裝飾顏料的一定原則。不過我們可以假定澳洲裝潢品中用的顏色，往往是受自然界的物象所啓發的。例如那在昆斯蘭德



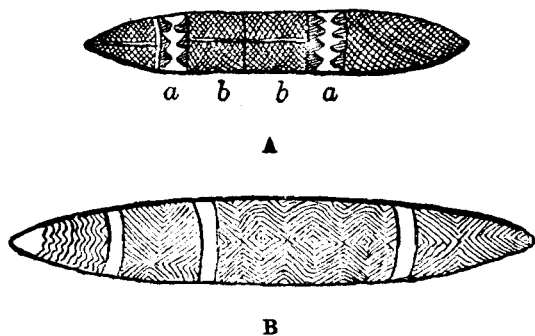
第十三圖 澳洲人的矛，上面有工藝的裝潢。（依布拉夫·斯邁斯）

地方發見的盾牌（第四圖 b）上面着色的圖形，就非常像一塊蛇皮。但他們對於色彩的選擇，有很多是任意的。安達曼人在裝潢藝術上所用的顏色，和他們的圖畫一樣，和澳洲人的很相像。明科彼人也不怕厭煩重複地用紅色和白色。此外，和塗在身上的一樣，也用褐色的顏料；可是黑色和黃色卻好像是完全沒有的。北極民族的裝潢藝術色彩最爲簡單，他們在淺黃的骨頭上塗上黑色，有時也用紅色，可是總祇有一種顏色。

關於原始裝潢的起原，我們所能够確定地證述的，已盡於此了。這固然是太略太少，可是我們也不能再有所期待。因爲未經撒種的園地，是不易有收穫的。關於藝術的起原的問題，祇有到當地去作貫徹而廣博的研究，纔能得到解決。而這種研究，卻從來沒有人做過。我們自己既然能力不及，我們祇得把我們知識上的赤貧和不足置信的情形暴露出來，以便別人看了會有所激發。

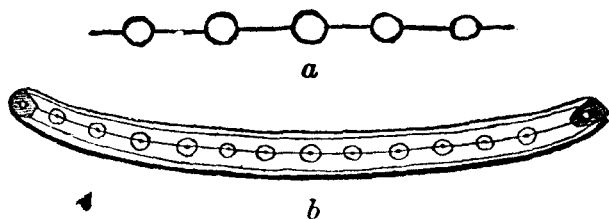
在上面，我們把一切從原始民族用具上發見的圖形都叫做裝潢。但在本題開始時，我們已經承認這些當中祇有一部分是裝潢，其他還有銘刻字形、產業標記、部落徽章等，並沒有純粹審美的意義。我們要進一步追問這兩類是否可以劃分開來的。我們今日的文字跟我們的裝潢大不相同，

它們是不會混錯的，而在澳洲人中銘刻字和裝潢卻雷同得幾乎不可分辨。我們看到一根傳信木上的雕刻（見十四圖，據土人解釋，係召集圍獵的意思）就會把它們當作是平常的裝潢花樣。除了這種傳信木以外，歐洲人恐怕就不會承認澳洲人是有銘刻文字的。澳洲人的原始字形不是專門銘刻在傳信木上的，據說在南方的民族「還時常把重要的事件刻在飛去來器上。」北方人也是一樣的，斯邁斯氏從一件昆斯蘭德的擲鎗上錄了幾個圖形下來，他說：「這些圖形在黑人看來都是有可了解的意思的。」（註九）但是我們如果根據上述的幾點簡單的說明，就想把銘刻字形和裝飾花樣的武器劃分作兩類，那是白費心血



第十四圖 澳洲人的傳信木和盾牌。傳信木上（依索伊特）刻的是召集打鴉鵂（A）和袋鼠（B）的獵會。

的。根本就沒有嚴格的標準。澳洲人到底有沒有固定的象形文字，我們到現在還不能確定地說明。(註一〇)對於北極民族的裝潢和文字的關係，我們也同樣地覺得證據不充分。有人以為他們用具上的動物圖形，往往是帶有文字的意思的——例如箭擦子上的六頭鹿，就是表明物主所殺的鹿的數目。這種解釋有時是對的，可是有時卻不對。但是北極人的字形及其他繪畫文字——即便化而又統一化的減縮圖形——卻沒有絕對是自然和隨意的。不過北極人的裝潢中，也有是象形文字的——如那些我們認為是代表日或月的圓圈是。這些圓圈往往連接成規則的一串。在印第安人的繪畫文字中，也有同樣的花樣是代表時日的，所以我們疑心那些圓圈也有同樣的意義。但是如果有人問那些圓圈是不是像一串珍珠，我們祇得承認那也是同



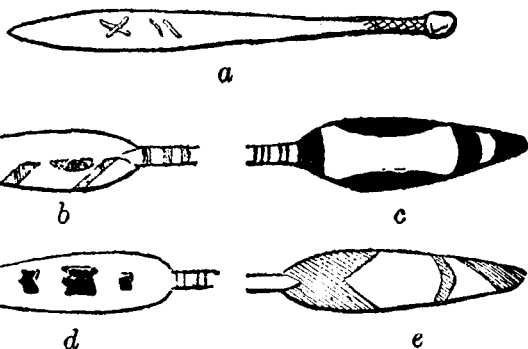
第十五圖 a, 印第安人記時日的繪畫文字(依馬來累)；b, 埃斯基摩人的鑽火弓(見照片)。

樣可能的。我們雖然可以思考出一種假定來反對旁的假定，可是終究，不過是一個假定而已。

產業標記較容易和裝潢本身區別出來。我們早已經知道，幾乎所有的狩獵民族，他們各人的武器上都是有專門的標記的；產業標記爲什麼在狩獵文明時代會有這樣普遍的發展，是很容易了解的。因爲受箭或矛擊傷了的野獸，不一定是當地就死的，往往會在別處發見它的死屍。在這種情形之下，獵者如果不能附着在傷口上的武器來確定他的權利，則他必將失去他的獵得物。一個澳洲人如果發見了一個蜂巢，就在樹皮上劃一個記號；這蜂巢從劃了記號之後，就成了他個人的產業，正和有着同樣記號的武器和用具一樣。但是有時候澳洲人的武器上的記號，是指製造者而不是指所有者的。據霍納雷（Hony）氏記載某一種部落說：「每一武器上都有製造者的標記。那些記號是彎曲或鋸齒狀的線條和刻痕。」（註一）可惜他的書上沒有插圖，使我們不能決定那些花樣是專門的個人記名或是前述的皮甲花紋。如果我們從 *Reliquiae Aquitanae* 上所畫的澳洲人的產業標記去判斷，則此種記號和裝潢是顯然可分的，因爲在圖中所舉的記號祇是單獨的刻痕，和裝飾用的花紋是完全不同的。（註二）埃斯基摩人常用以標識武器——尤其是箭

和鯨叉——的記號，是很易明白的，平常不易和裝潢相混淆。那些記號普通都是一些真直和微曲的線，上面放射出數目不同方向各異的短線（見十一圖b）。此外還有一些裝潢的花樣，例如在科最部（Koskei-bue）海灣發見的船槳就是。我們現在把科利斯（Choris）的圖畫抄在這里（第十六圖b、c、d、e）「那些槳上用各種顏色塗成許多記號，每人都認識他自己的產業。」明科彼人的產業標記，也完全和他們的裝潢一樣。每個獵者在他自己的箭和矛上，就是在武器和柄接住的地方，做一個特別的繩結，作為標記。

關於原始的產業標記我們當然還談不到有澈



第十六圖 財產標記。a, 澳洲人的棒（依 Lartet 和 Christy）；
b, c, d, e, 亞留特人的槳。（依科利斯）

底的知識；但是我們卻可說，專門爲了表示個人所有權的標記，在原始的「裝潢」中，只佔據一小部分而已。而社會產業的標記——就是部落和家族的證物——卻是比較地多；至少在澳洲人的裝潢中是如此。科林茲（Collins）說每一澳洲人的部落都在工具和武器上有專門的裝飾形式，使人認識是那地方的東西；斯邁斯氏說，至少在上達爾林（Upper Darling）的部落中，是有意義存在的。「他們在盾牌上放上他們部落的「可朋」（Kobong）」澳洲人的「可朋」和印第安人的圖騰，是有同樣意義的，往往是袋鼠、老鷹、蜥蜴或魚類等動物。他們把那些動物來做他們的族名或部落名，並且當作一種保護的神魔，或者甚至當作祖先。該爾蘭德氏說：「可朋是土人的良友，能保護他援助他。」澳洲人的勇士和他的可朋動物的關係和歐洲騎士與紋章上的猛獸的關係是一樣的；因爲我們的紋章上的猛獸，並不像後來的合理化的推測，它的原意並不是美德的標記，卻一點不多一點不少的是一種保佑的力量或種族的祖先之意。這些觀念之最接近而最自然的結論，就是把家族的動物放在武器上，作爲一種靈物崇拜或保佑的力量；所以歐洲戰士把熊或鷹畫在盾牌上，澳洲人也把袋鼠或蛇皮的圖形裝飾在盾牌上。

關於澳洲人武器上的裝潢大多是部落標誌的圖形的知識，使我們明瞭我們在以前提到過的兩件事實，但是這並沒說明另一個事實——就是動物皮甲花紋和它們特殊的便化之所以常被他們抄用的原因。崇奉龐大動物的土人——他們大都是如此——除掉用動物體上的皮甲花紋放在盾牌上，以爲部落的記號和有力的崇拜物之外，顯然是沒有旁的好辦法的；因爲整個動物的身體太碩大了，但是他們對於『可朋』的尊崇之心，一面領導他們趨向這種自然的裝飾，一面卻又使他們忌避的。確的，澳洲人是不準殺戮他們的可朋野獸；雖則在禁例不十分有效的地方，他們有時也稍稍縱容他們自己一點兒。所以真的獸皮既不准用來做裝潢，就只有雕成或畫成圖形來代表。那些圖形對自然狀態決不很真實；它們大多筆劃生硬，不像帶毛羽的皮革，倒像一塊編織品。這個事實，初看去會覺得是因爲粗魯的澳洲人藝術手段太差的緣故。但是澳洲人在有些地方卻的確能表示是有天才的作家。物質的和技術的成就，雖然是有影響的，卻不能作爲一種充分的解釋；因爲在澳洲人的木器上，有許多雕刻是非常自然的，而裏面的意思卻一樣。所以這種作風是不能從澳洲人的能力上去追理由的，卻應該引用他們的意願來加解釋。那些皮革的花樣既是

紋章意義的圖形，那末自然不必求和自然逼真了，這在澳洲和歐洲都是一樣的。所以各部落崇拜的袋鼠和蛇都是從某特殊部落的圖樣上抄來的，不是畫得和自然原物一模一樣。或許第一個澳洲人把蛇皮花紋畫在他的盾牌上的時候，是竭力想求正確的；而後來的人不從原物去臨摹，卻直接去抄襲現成的圖畫，所以就成了一種標識。又因為原來的目的是爲了成立一種固定易認的部落標識，而且同時又以抄襲簡單的式樣爲便利，所以圖形便一天比一天離原物遼遠了。在這樣的情形之下，那些古怪的圖形就發達成可以給那些美學的批評家作藉口，說裝潢藝術的最初題材是幾何化的了。澳洲人無疑的是從動物界選擇他們的部落標記的；但是這種方法並不普遍。我們知道，至少有一個實例，是屬於另一類的——這就是地圖，有些南澳的民族就用地圖來標別他們的武器。

因爲並不是所有的部落徽章都是動物的圖形，所以我們也沒有理由說所有在澳洲人用具上發見的動物圖形都是部落的徽章。沒有理由可以禁止我們假定說：那些土人時常畫一些和他們所信仰的「可朋」完全沒有關係的動物，以作純粹的裝潢之用。例如部爾馬氏所用的嚮導士

人，很歡喜選擇最複雜的式樣來做他的裝潢。

要想用互相引證的方法來推斷北極人的動物圖形裏面的「潛在意義」就是澳洲動物裝潢藝術的一部分，是不會有效果的。北極人的動物裝潢，並不是導因於圖騰主義的，因為廣佈在美洲大陸的圖騰主義，就沒有在北極地方生過根。（註一三）我們不知道北極人在他們的用具上放不放上部落徽章。那些民族零星散居，少有部落的束縛，所以恐怕是沒有徽章的。最後我們要講明科，彼人他們的裝潢不以部落為別，卻是因用具種類之不同而有別；所以他們在無論什麼情形裏都不能算是爲了要標明社會的區別。

我們現在已由原始裝潢中分出了字形，產業標記和部落徽章；但如果其中會不含宗教的標識和巫術的記號卻就很稀奇了。我們在澳洲人的可朋圖形中，發見了許多的符號，是又當靈物崇拜又當標識用的。此外還有澳洲的術士所用的魔杖——就是卜杖和巫牌。魔杖上雕了許多花紋，有些可以看出是人像和動物的形像，但是大多數卻是許多古怪的圖形糾纏做一堆，我們不能把它們分開，更不能了解它們。這些令人迷惑難解的圖形，就我們所知，是祇有這種魔杖上纔有的，所

以不能和裝潢相混淆，最多也不過和字形有些關係罷了。我們在北極人刻在用具上的圖形中，發見的魔術符號不止一種；可惜那些記載都不足為研究那些符號的根據。（註一四）

在一切的裝潢品中我們只能找出很少的工藝性質的圖形是沒有審美意義的；由此我們可以推斷，在原始的裝潢藝術中，所有工藝性質的題材，是經純審美的估量選擇的。如果一種規整的圖樣不能引起人類的樂趣，那末一個懶惰的明科彼人，為什麼要在他的土盆上刻上筐籃上的花紋呢？但或許這真是他們懶惰的地方，他們偷懶而且保守傳統的地方。荷姆斯（Holmes）在他討論印第安部落的陶器的文章中，說明了原始的陶器匠為什麼時常用編織花紋來裝飾在他們的陶器上。陶業是一種比較新進的工藝；至少也比那一切野蠻民族都會的編籃子的技術較新進些。籃子在不論什麼地方總是土罐的先驅者，所以它就成了土罐的模型。（註一五）『土器是一個窳位者，它把先驅者的地位和衣服都佔據過來了。』那些匠人竭力想把新的陶器製得和舊有的籃子相像，不論在本質上和而非實質上都要相似。他們雖然不用舊的樣式，但採用了籃子上的編織花樣；並不是他們以為要這樣看了纔舒適美觀，卻是因為他們覺得一個罐子是不能沒有一些編織

花紋的。我們不要以為只有那些野蠻人纔如此無理由地保守，其實我們號稱文明的德國鄉民，也是時常在他們的盤碟上塗上一些重複的老花樣的，那完全是因為相信日晷儀盤「應該」有粗糙的玫瑰花，碟子上「應該」有那些難看的白線的緣故。澳洲人鎗矛上的裝潢用的帶條，也是可以用同樣方法來解釋。這種畫上去或刻上去的帶條形，就是原來縛鎗頭的帶子的摹擬，這種帶子，因為後來技術進步就取消了。（註一六）北極民族骨製用具上的「幾何形」的美麗刻痕，就不會是屬於同樣的起原的嗎？由事實上說，那些大多不是工藝花樣的抄襲，而是從工藝的題材上自由描寫下來的。總之，我們對北極民族的裝飾，也可假定它們最初也是抄襲真的帶條的，而後來卻成了純粹習慣的應用了。

我們無須向自己或向別人隱諱，我們上面所說關於工藝裝潢起原的話，都只是建設在假設上面的；但是這些假設都有很高的可能性，所以我們不能將我們不肯給予摹擬自然的裝潢的純美的價值，來歸給工藝的裝潢。我們至少可以肯定地說，我們以前所講的原始裝潢的圖形，最初並不是發源於一種純審美的要求，而是由於另一種不同的動機的。此外我們還要認識，要把這些類

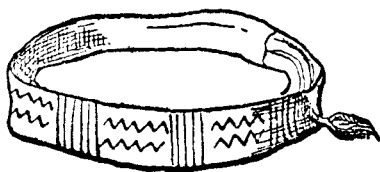
似的裝潢和真正的裝潢區別開來是很不容易的。幸而我們可以說這種區分也是不必要的。我們已經講過，這些宗教象徵、部落徽章、產業標記以及字形等裝潢，除掉實際用途以外，都有審美的作用存在，所以我們可以把它們看作主要裝潢之外的次要的裝潢。爲了不要重複，我們在此地就單舉一個例來說明罷。我們來談一談繪畫文字，那是離純粹的裝潢最遠的。我們不必舉中世紀的燙金字體，或文藝復興時代印刷品上的頭號字體，來證明文字的美術性質。只要看看逐日送來的任何信件——祇要不是出於村夫或書法大家之手的——就可明白了。書法的第一條件是清楚；但是還有旁的條件也是重要的。譬如某商人要徵求一個助理員，他不但要求他書法端整，而且還須寫得漂亮；就是不以騰寫爲職業的人，也喜歡寫得清晰美麗——除非他們在學校時代就得了這種觀念，以爲寫得最粗劣的字體，就是天才的明證。看一看歌德的親筆字罷，尤其是他晚年的手蹟——例如美國圖書局影印的美國紀念冊上所有的。如果哥德是單求寫得明晰，則他在筆畫之間很可以節省許多氣力。大寫字的美麗的配合，悅人而波動的線劃，各行間勻整的間隔——凡此種種都足說明這種筆跡是爲了美術的創造，不但是內容美，而且也有外形美。歌德的這種手蹟，給

我們的悅目的藝術印象，實在比他自以為樂的其他繪畫更為良好。書法是被文雅的日本入當作和其他的藝術並重的。許多日本的大畫家，他們的成名，都由書畫並長。我們可以說，文字的收穫，不單是文字本身的收穫而已。所以不論是象徵、徽章、標記和所有的符號，雖則本來的目的是實際用途，也都可以按照外形，歸在美術的名下。然而，直到如今，美術還不能夠行使其統治權。那位以為研究美學之最簡單的共同關係是目前最切要之工作的腓赫納，竭力舉薦那一由用途去比較美術的形式和關係的方法。」（註一七）但是當我們研究古瓦、巧克力片、箋紙和美術館等上面的圖畫時，可惜就把那些「最簡單的關係」忘掉了。我們不可以十分肯定地說，以為對於原始形式的忽視，就是美學上的嚴重疏忽。我們現在要討論的，乃是那全世界所共有的對於美的快感之有無的問題——即至少在人類當中，究竟有沒有絕對美存在的問題。美學者往往把他自己的原理當作是一定真確的；然而到了發見那些東西在事實上是完全相異於學校中所求得的知識時，這種自信也就失去了。美的原理的普遍妥當性，只有從低級民族起去研究人種學纔能得到證實。假如我們證明了文明人和原始人的藝術創造是受同一原理支配的，則我們就應當更進一步去追究它

們表現的形式是否相同；或者更進一步去指出新形式和老形式之間的區別——就是由粗陋到精緻，由簡單到複雜的發展情形。我們不想在下面對這些問題作徹底的答案，但是爲了要闡明幾點適當的事實，就不得不有所申述。

如果我們把安達曼人腰帶上的花紋和我們客廳裏的地氈上的圖案兩相比較，我們將會在各種不同之中發見了一個共同的原理。腰帶上歪曲的筆劃是用一定的間隔重複着的，而且也成節奏的排列，所以和地氈上的花紋一樣。這種類同之點，不單在這一例子中可以找

到。如果我們繼續作比較的觀察，我們就會相信那種節奏的排列，不論在野蠻人的藝術或文明人的藝術中，都是一樣地顯明常見的。所以我們可以斷定說，這種節奏的快感，實在全世界人類所共有的東西。（註一八）節奏的本質形態，是某一個特別單位的有規則的重複；無論一種聲音，一種動作，以及現在所說的一種圖形，都是的。然而節奏的單位並不一定要嚴格意義的一個單位；就是幾



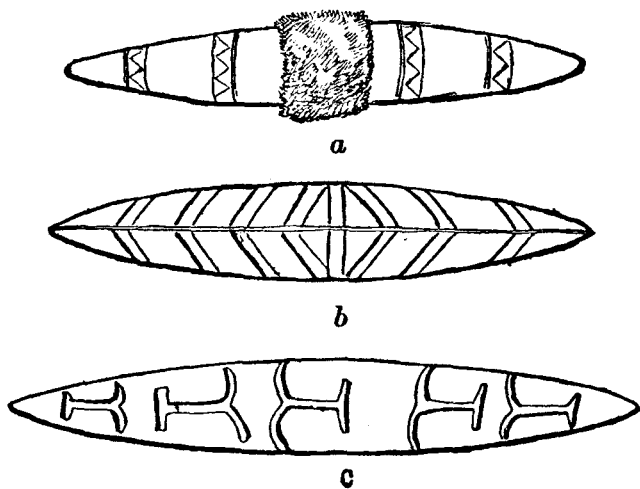
第十七圖 明科彼人的腰帶。（依曼恩）

種元素合起來的，也可稱它爲單位；祇要有一個單位的作用的，都可以算在內。最簡單的就要算上述的那個例子，卽點子、直線或弧線等一個單位有規則的重複所形成的東西。在文明人的裝潢藝術中，如此絕對簡單的例子是很少的，可是在原始人的裝潢藝術中，卻比比皆是。（註一九）明科彼人的用具上，時常可以看見一些用紅土繪成的歪斜並行線條，排列得非常整齊勻淨。澳洲人的盾牌上，有時飾上一圈簡單的小圓圈。北極民族也喜歡同樣的裝潢。埃斯基摩人骨器上整套的動物圖形，也是屬於這類節奏的排列的初期時代的。然而沒有一種民族是專門祇有這種最簡單的作風的，就是原始的裝潢藝術上，也常有較爲複雜的節奏出現。在實際上，進步是很容易而且不能避免的。例如安達曼人的那些歪曲線，只要把兩線的頂端和第二線的下面連接起來，就成功一種較高級的節奏配置——屈折線了。（註二〇）這種兩元素的節奏單位所造成的曲折線，乃是原始人類生活中最流行的一種節奏配置的形式。這種形式，澳洲人的盾牌和棍杖上都裝飾得很多。明科彼人的用具和武器上，差不多全有這種曲折線，顏色或紅或棕色。埃斯基摩人的針盒、弓背和水桶提樑上也以這種題材爲主要。雖然，就是明科彼人的裝潢藝術中，也有許多圖形是遠勝這些曲折線的。

例如在十七圖上的那根腰帶上面兩根並行的曲折線，就不過是較大的節奏單位的一部分而已。以前在第十圖上看見的針盒上的悅目的裝潢藝術，就可以表明北極人有時也能表現複雜的節奏花樣的。狩獵部落的裝潢藝術中常有節奏的排列，我們在認清它們的藝術意義時，決不想望就此決定其美的起原。我們反而確信那些原始的藝術家並沒有發明這種原則，而是和我們一樣，也是從那非有節奏排列不可的編籃子的工作中發見出來的。那些編織狀的花樣，在最初恐怕是一種習慣的抄襲，並不是爲了其中所含的某種特殊的愉快。到後來人類纔覺醒到它的審美價值，而專門去擴充那種有節奏配置的花樣。然而到底這種機械的抄襲什麼時候截止，而審美的動機什麼時候開始繼續下去的那個交點，卻頗難斷定。但是我們卻可以確定，節奏的分化促進了節奏中的快感，而節奏中的快感也促進了節奏的分化。

既然節奏的原則是由工藝上摹擬出來的，則另一種主要的形式上的原則——對稱——也可推斷是由於對自然界的摹擬了。我們已經明瞭，原始的裝潢藝術，多應用自然界的實物，尤多用人類和動物的形式。自然界中的實物都是兩端的形狀對稱的，所以摹擬自然的藝術上的圖形也

成了是對稱的。這種對稱的應用有一種特殊的限制，證明了我們的推斷並不是一種任意的構造，觀察了澳洲人的裝潢藝術，或專用動物圖形的學派，或歐洲古代峨特式(Gothic)的藝術以後，就可以明白。讓我們把第十八圖中的那三個澳洲盾牌，照土人攜帶時一樣地直放起來，觀察一下。最上面的那個是橫直兩面都完全對稱的，直面的花紋在數目上卻不相等。這種特點，在澳洲和歐洲都很流行，(註三)可以給我們的推論以一種證據。這些盾牌上橫斷面的對稱花紋，和動物身上的橫斷面對稱花紋恰正



第十八圖 澳洲人的盾牌。(依布拉夫·新邁斯)

一樣。我們雖然知道原始裝潢藝術是從自然界學得這些對稱花樣的原則的，但是不能就此斷定沒有其他的來源。我們在本章的開頭時，就講過用具和武器一定要在形式上對稱纔爲合用；用具既有對稱的形式，進一步自有對稱的裝飾。對稱的原則自有其直接而廣大的基礎，因爲沒有一個民族間會沒有對稱的藝術的；澳洲盾牌的雕花者無疑地和雅典、巴特農（Parthenon）的建築師是一樣地認識對稱的價值的。（註三）在實際上，原始民族對於對稱形式的需要，比我們要差得很多。他們只要在圖畫上大體有了對稱的印象，就算滿意了；而尤其是澳洲人和安達曼島人的錯誤百出的對稱，當然更爲一個希臘人所不滿。而且在澳洲除掉這些對稱的形式外，更有大多數不對稱的花樣存在。有些棍杖和盾牌上面的雕刻是完全找不到對稱的排列；飛去來器上的花紋就時常不照規則。說起飛去來器，又使我們回想到上述的南澳洲部落，「他們把重要的事體記在飛去來器上。」恐怕有些不對稱的花紋並不是裝潢，而是一些字形。美術的意義卻僅佔次要的地位。我們還知道有許多武器上的圖形，原是部落的標識或產業的記號，壓根兒就不用對稱的排列；我們在第六圖中所舉的那個例（一張速寫圖）就可作代表。現在我們就將這問題留給美學者去作

進一步的研究罷。本書的目的我們早已經說過，在多提出問題而不在多答覆問題。

我們已經有過多次的機會可以指出原始裝潢和原始文化之間的某種關係。現在我們已經對裝潢有了一個概念，很可以進而研究它們的一般關係了罷。在前面我們已經宣言，經濟事業是文化的基本因素——能左右一個社會集羣的一切生活表現的確定性格。如果這種斷定是正確的，則我們便可在狩獵民族的裝潢藝術和經濟事業之間找到一種聯繫的影跡。狩獵的影響在原始裝潢的一般性上是極明顯的。題材和形式上的貧乏和簡陋，是他們生產方式所決定的精神及物質的貧乏的結果和反映。他們因了生存上的貧窮和不安，物質的缺乏使他們除了有直接利害關係的事情以外，不能有更遠大的眼光；而且就是在鳥獸最豐多的地方，他們的生活仍是不安定，他們就不能有工藝上的完善成功，因而也不能在裝潢藝術上有充分的發展。因此所有的民族都有同樣的形式；在北極、澳洲和安達曼島，各處的畫樣的題材都非常簡單，祇有少數不足輕重的例外使原始裝潢的貧乏更形昭彰。這種千篇一律的現象，也是由於事業的影響。如果裝潢藝術的性質和一般人所說的一樣是取決於氣候和種族的，則至少在澳洲人和北極人的裝潢之間，必當有

基本的分別了。原始的生產和裝飾的關係，還可以作進一步的詳細討論。狩獵部落由自然界得來的畫題，幾乎絕對限於人物和動物的圖形。他們祇挑選那些對他們有極大實際利益的題材。原始狩獵者的植物食糧多視為下等產業，自己無暇照管，都交給婦女去辦理，所以對植物就缺少注意。於是我們就可以說明為什麼在文明人中用得很豐富、很美麗的植物畫題，在狩獵人的裝潢藝術中卻絕無僅有的理由了。（註二三）我們已經說過，這種相反現象是有重大意義的。從動物裝潢變遷到植物裝潢，實在是文化史上一種重要進步的象徵——就是從狩獵變遷到農耕的象徵。但是我們不能根據這種斷定便認為裝潢轉變到植物的時期，是和狩獵生活轉變到農耕生活的時期恰正相同的。原始農耕民族的裝潢藝術的進步，大半是受了工藝題材之精美複雜的影響，同時自然界的畫題日益便化而被棄置在後邊了。就我們所知，在那一文化階段的民族之中，只有婆羅洲的代阿克人（Dyaks of Borneo）用植物裝潢，然無疑地是從中國和印度傳過去的。我們在安空（Ancon）的祕魯人的華麗布疋中，也尋不出一個究竟來。在另一方面，中國古代的銅器上卻有很明顯的花草圖樣；在古代的埃及，植物裝飾也很普通。原始裝潢藝術的其他畫題都是從手工業上

和編籃子的工藝中取出來的，至於編籃子，就生活極不安定的狩獵者也會貧乏和狹窄的環境實在只能產生一些水準不甚高的作品。不是處在極優越的文化條件之下，非常的美術結晶是不會出現的。狩獵民族就只會應用最簡單而最少變化的花樣。

不論自然和工藝的畫題，都是移植和抄襲來的，有時因為要增高審美價值起見，往往把它畫得較繁複、較精緻。北極人的針盒和骨製煙斗上由編織花樣脫胎出來的悅目的裝潢，就是一例子。但大多數的時候圖形往往比原來的形式還要簡單些，為的是便於表達。有許多澳洲裝潢上的古怪圖形，初看去意義很是迷糊，無疑地都是屬於這樣的來源的。匠人為了便利起見，時刻把自然的形式愈弄愈簡縮，一直到連模糊的形像都找不出。（註三四）工藝的畫題往往也受這種簡略化的影響。例如明科彼人，就從來不耐煩把一片編織物一毫不變地抄襲在瓦缸上，他們只要表面上相像就够了。在這種題材的轉變中，並沒有顯出特別生動有力的發明能力。有些文化史的學者把原始人的幻想能力看得太重了。如果原始人真的富有幻想力，則何以在他們的形象藝術中完全找不出一絲幻想的痕跡來，就更值得懷疑了。

原始裝潢藝術的形式，大半直接取決於物質。譬如最常見的直線和多角的形式，可以解釋爲對於編織物的模仿。眞的，尤其是澳洲人，常用這種編織形的圖形來代表自然的形式。我們只要回憶一下，有時澳洲人的盾牌上的皮革或羽毛的圖畫，是如何地酷似編織物，就可以明白了。斯邁斯氏也未能跳出這個舊套，而把一切歸源於野蠻人無能力，他們「不能夠畫一個大圓圈或一條長弧線……因爲他們的思想很不容易從幾何圖形的統治中解放出來。」（註二五）

然而斯邁斯先生的解釋，卻不幸受他自己放在書中的那些插圖的反證所傷害了。只要有眼睛的人，都可以看到書中澳洲「蠻人」所畫的長大弧線，是和短小的弧線一樣好而常見的。照我們看來，眞的理由並不存在斯邁斯氏所深信的社會學的深淵裏。如果一個維多利亞土人有研究的專家，有一天試用澳洲人的雕刻器具（獸牙、貝殼、銳石）去鏤刻一根木杖，那時他便會注意到，就是善於從幾何圖形的支配中解放出來的他自己的文明頭腦，在作這一根弧線時也並非是不費力的。或許在這個實驗以後，他也會同意我們把澳洲人的圖形，認爲是雕刻者處於一定之條件下的一種自然結果。實在的，幾何圖形往往在雕刻中較爲習見，而塗畫的繪畫中卻多隨意活動的

筆劃上面的弧線都畫得很完美。(註二六)哥特夫利達·塞姆拍 (Gotfried Semper) 氏在他的名著中曾經指出高級民族的藝術作風大半是受技術條件的支配。我們以爲他的見解也可應用於原始民族的藝術。

原始裝潢所受的原始文化的影響，是不難認識的；但是原始裝潢對於文化的影響，卻不容易鑑定。我們所涉及的，顯然只是裝潢——就是裝潢藝術——所表演的機能；因了裝潢的美的意義在狩獵民族差不多是次要的，所以我們預期它的作用也是不重要的。有人會在起頭時假定，用具的裝潢和身體的裝飾一樣，在社會生活中是具有引誘和拒絕的意義的。或者一個澳洲求婚者的武器上的裝潢，對於他的意中人或意中人的家長的決定允諾與否上，不是完全沒有影響的。然而用我們文明人的習慣來推斷原始人的情形，總似乎稍嫌武斷。求婚者的「內在的質地」在澳洲和歐洲大概是一樣不注重的；但是我們知道，澳洲人的選擇較注重人品，而產業卻比較的被看作無關緊要。至於說原始裝潢是爲了社會地位的分別則更加沒有什麼價值。他們一族中的重要人物和最精幹的獵者的武器上的裝飾，當然是較旁人富麗而精緻；然而他們如果沒有這些，也依然可以

有同樣的權威。而且祇有盾牌上的裝潢可以有威嚇的作用，但是盾牌卻只有澳洲人纔有，其他的狩獵民族並不多有。澳洲盾牌上的花樣，決不和代阿克人盾牌上的嚇人的鬼魔漫畫一樣的帶有威嚇敵人的性質；那些顯然只有一些認別或魔法的記號而已。據我們的意見，用具裝潢在原始民族的生活，最重要而最有利益的影響乃是給予工藝的發展一種刺激。裝飾需要純熟的手藝，而純熟的手藝又給予實際利益以方便。不論是怎樣強烈的美的要求，也不能把手藝在經濟重壓下的低級文明時代提高起來。只有這種壓迫被新的生產方法所擊破時，像我們所贊許的波利內亞阿人和美洲人所有的那種工藝和裝潢之間的豐美作品，纔能有進展。總之，原始裝潢對於社會生活的影響，是在審美的意義以外的，它在記號和標識上的發展，比在藝術形式上要複雜和深遠的多。裝潢在發達的初期祇有一種次要的藝術性質；悅目的形式祇是依附於實際而重要的狀態上的，正像一顆藤子的卷鬚附着於大樹的枝幹一樣。可是後來藤子生長得比樹迅速而豐盛。結果差不多全顆樹都給藤子的稠密綠葉和花朵掩蔽住了。在開頭就很重要的主體裝潢，繼續發展就愈加廣泛豐富了，而同時次要的裝潢也漸漸失去原來的意義而發展到純粹的美的形式中去了。所

以在原始人和文明人的裝潢之間，非但本質上不同，就是它們所發生的影響，也是各別的。要研究高級的裝潢對於社會的影響，是離本書的範圍太遠了。這些影響不是無足輕重的，但是至少可以說，今日裝潢藝術之屈辱於經營製成上的利益，是不足破毀它的美和力的。

(註一) 見 *Zeitschrift Für Ethnologie*, Vol. XXII, p. 89.

(註二) 見 *Ehrenreich, Beiträge sur Völkerkunde Brasiliens*, p. 25.

(註三) 見 *Holmes, Ancient Art of the Province of Chiriqui. Annual Report of the United States Bureau of Ethnology*, 1884 and 1885, pp. 178-183.

(註四) 見 *Stolpe, Entwickelungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker*, Vienna, 1892.

(註五) 見 *Brough Smyth, Vol. II*, p. 251.

(註六) 見 *Ibid.*, Vol. I, p. 294.

(註七) 見 *Brough Smyth, Vol. I*, p. 284.

(註八) *Ratzel* 著的 *Völkerkunde* 二卷五八頁有一張插圖，上面是兩個這樣的籃子。

(註九) *Brough Smyth, Vol. II*, p. 259, and *Vol. I*, p. 285.

(註一〇) *Brough Smyth*, 一卷五四頁：「無疑地，在有些部落中是有象形文字的，所以研究它們使用的範圍多廣和

爲那些部落所了解，是一件重要的事情。當我的研究有公佈的必要時，關於這一類或其他興趣的研究還正在進行中。』我們甚至那些重要的研究也許會公之於世。關於這個題目的知識，我們還是等於一無所知。

(註一) Journal of the Anthropological Institute Vol. II, p. 253.

(註二) 我們在盾牌背面看見而認爲是主有者或製造者的記名的刻痕，也是沒有裝飾性質的。

(註三) 至少我們在北極地方，沒有發見過和澳洲、美洲所有的一樣的社會分化制度。然而北極巫者對他們所虔奉的神靈（多爲北極熊，）卻和印第安勇士對他們的圖騰有一樣的關係。

(註四) 有一個澳洲婦人，在病中告訴醫生說，她的名字已被一個土人刻在樹上了——一種她將死的記號。這個病人的名字叫『慕蘭』（Murra），即樹葉的意思；在她死後，果然在一棵桉樹（Eucalyptus）上發見一張樹葉的圖形。按樹是巫者認爲幽靈的（見 Brough Smyth 一卷四六九頁。）這類圖形，在墳墓附近和舉行青年入社典禮地方的樹上，也時常看見，不知道用意何在。

(註五) 有些部落仍舊用籃子盛水，例如卡斐人和美洲的有幾處部落。

(註六) 在弗拉愛堡（Freiburg）博物館裏，有兩桿澳洲北部的標槍，很足以證實我們的意見。第一桿的石英石鎗頭是纏縛在桿上的，第二桿的黑曜石鎗頭是用膠黏住的，塗膠的銜接處就塗上了帶狀的裝潢。我們又可倒轉來解釋，用膠黏的方法較爲省錢，所以必須和較完美而值錢的網紮做成一樣纔好。就在那情形之下塗抹也並沒有美的意義。

(註七) Fechner, Vorschule der Aesthetik Vol. I, 190

(註一八)本書不想細說這種快感的根據。而且要作一個滿意的說明也是不可能。基尼(Gurney)在『聲音的力量』(The Power of Sound)一書中，徹底揭破了舊日的一切討論的不充實。

(註一九)在文明的歐洲，這類簡單的花樣只有在民衆藝術中纔有遺留，即陶器是。這種邊緣上有簡單花紋的美麗陶器，是每年由漢堡(Heimberg bei Thun)輸往瑞士和德國商場的一種土產。

(註二〇)我們並不指定說到處的曲折線都是這樣起原的。就是明科彼人也有不同的方法。本書不過是用它來代表低級形式中的較高發展而已。

(註二一)參看 Rnskin, Seven Lamps of Architecture, Vol. IV, Chap. XXVIII

(註二二)我們可以舉出一個例外來，然而也是表面的。日本人的裝飾時常是不對稱的。但是這種不對稱裝飾的特殊癖，是發生於對稱形式的聯帶關係上的。所以日本藝術還是不能脫離對稱的原則，因為表面上雖不符合而內裏卻是一樣的。

(註二三)我們知道，原始人很少用花草來裝飾自己的，然而布須曼人和澳洲人有時卻用非常燦爛的花草來陳列在家裏。可憐的塔斯馬尼亞人卻是例外。龐維克氏說，至少他們用花朵裝飾身體，死後又撒花在墳墓上。

(註二四)我們已經觀察過，這些轉變中，還有其他有影響的因素在。這種整個的過程，既不限於狩獵民族的藝術，則很可能從美拉尼西阿人(Melanesian)的裝演藝術中去求個究竟。參考 Stolpe, Entwicklungszeichnungen in der Ornamentik der Naturvölker.

(註二五)Brough Smyth 一卷四三頁。全文正可作一種原始裝演藝術研究的通例看，所以現在不能自棄地將全文

引在下面：『蠻子們從事裝潢藝術時，最不易從幾何圖形的心理解放出來。他們不能隨便地畫一個大圓圈或長弧線。澳洲人畫的蛇和鸕鷀的頸部，都是有硬角的。我們或者可以說，一種人種（！）的裝飾中如果有弧線出現，則其藝術必已高出於野蠻人。野蠻人的情形就是這樣的；但是弧線的應用總表示是一種純粹幾何形之應用的民族文化較高的現象。』社會學的原則就是這樣發見的。

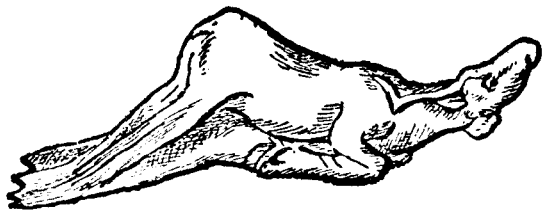
（註二六）參閱本書第四圖 a 的那個紡錘形盾牌。上面幾何形花紋的底子是鑲刻的，那幾道長弧線是紅土塗畫的，至少博物館所藏的一個類似的盾牌是這樣的。柏林國立博物館所藏的那架昆斯爾德大盾牌也是塗畫的，所以長弧線很多（第四圖 b。）所有本書轉載的幾何形花樣，全是鑲刻的。

第七章 造型藝術

史前時代的古物，很少有像從多陀納(Dordogne)洞穴中發掘出來的那些馴鹿期的雕刻一樣引起人注意的。在那些人類和動物的遺骸以及石製和骨製的用具中間，我們曾經發見過許多鹿角的碎片，上面有雕刻的花紋。那些雕刻大概都是臨摹動物的，因為很清晰又很正確，使人立刻能夠作動物學上的鑑定。何者是野馬、馴鹿、山羊、野牛，不會弄錯的。其中尤以一把鹿角短刀為最特色，刀柄上刻了一匹正在跳躍的馴鹿圖形，手工之精美，就是現代藝術家也不過如此。我們已經說過，雕刻的材料是馴鹿的角；而照專家的判斷，鹿角是祇有在新鮮的時候纔能雕刻的，所以我們斷定那位無名的藝術家是與法國南部的那些馴鹿同時代，換言之，就是那幅圖形是屬於最遠的古代的。自從波歇爾德柏爾德(Boucher de perthe)的這個發見以後，我們對於人類種族的年代的觀念，已經有了顯著的增進；但是沒有人會預期太古時候的人就有這樣的藝術成績。這種藝術

工作和太古時代的文明太不相配了，自然就有人故意把這種不方便的發掘物斥為膺造品。(註一)但是說膺造品是必須有證明的，而發掘時的情形卻沒有可以使人懷疑的地方。(註二)如果不是有些旅行家在現代的野蠻人中，也看到有同樣的藝術活動，則此馴鹿時代的藝術工作，恐怕也將和其他未獲解決的史前時代的問題一樣擱置在一邊了。最原始的民族卻有如此卓拔的才能來創造逼真自然的寫實作品，實在是奇怪的。

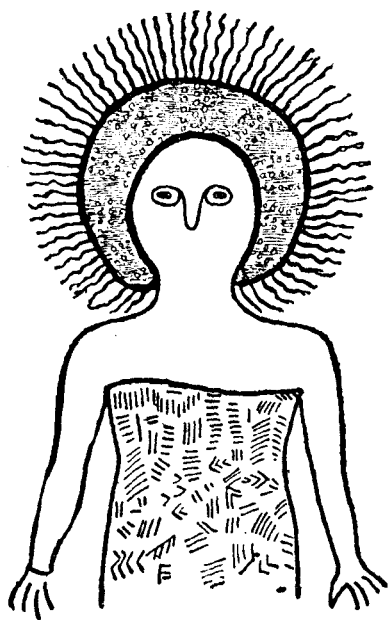
讓我們把各方面事情來考慮一下罷。我們仍舊從澳洲人說起。當人種學和文化史把澳洲人還當作半人半獸的時候，就連最微小的藝術力量，都把他們說成不能具有。在一八七一年，韋克 (W. Le) 氏還在倫敦的人類學會上重申俄爾德非爾德 (Oldfield) 的斷言，以為「澳洲人沒有把人像和動物形像區別開來的力量，除非



第十九圖 鹿角製造的刀柄。(見塑像)

把頭腦等部分畫得特別巨大，他們纔會認識。」——這意見也無人駁斥。(註三)但是有些極有趣的澳洲雕刻，在三十年前就已精美地臨摹描寫出來了。在一八

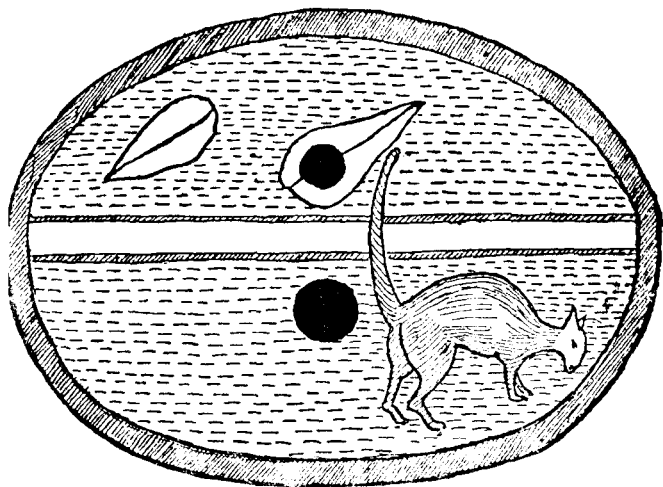
三〇年代的末尾，格累(George Grey)氏就已經在澳洲北部上格楞內爾格(Upper Glenelg)地方發見了幾個岩洞，洞壁上有圖畫。第一個岩洞的傾斜的蓋頂石上，有一個白色的半身人像，背景是黑色的。頭顱上圍繞了一圈放射線，作鮮紅色，恐怕是代表頭飾的。(註四)面孔朝外，眼睛和鼻子都畫得很平正，可怪的是沒有嘴，但這是和所有的其他圖形一樣的地方。(註五)臉白色，眼珠黑色，



第二十圖

格楞內爾格地方澳洲人的岩洞圖畫。(依格累)

鑲紅色和黃色的邊。臂下垂，用簡筆表示手指。身體上的短線條或許是代表澳洲很流行的那種劃痕，或許是皮革的衣裳。左壁上面有四個人頭，色彩鮮明。格累氏說：「從面部的溫柔來說，我以為他們是女人，他們好像是畫成注視那個上述的主要的人像；各人的頭上都飾以深藍色，有一個還在頸子上圍了帶子。較下的兩個人像穿了一種衣裳，有一個還在腰上縛了一根腰帶。四張臉的表情完全不同；雖則他們全沒有嘴，可是有兩個照我看來卻很好看。全幅圖畫的底子都是白色



第二十一圖 格楞內爾格地方澳洲人的岩洞圖畫。(依格累)

的。』（註六）在岩洞的頂上，有一個金黃色的橢圓形，底子上橫列着紅色的斷續線，中間用一條鑲藍邊的白帶子切斷。橢圓內有一紅色的袋鼠，四周有幾個類似鎗頭的圖形。這幅圖的旁邊，立着一個紅色的人像，肩上背了一個紅色的袋鼠。另外還有許多人物和動物的圖形，刻畫的很拙劣。

第二岩洞的前面，在沙岩的上面刻了一個側面的人頭。「那人頭高二呎，最寬處闊十六吋；由兩邊漸向中部凹進，深至一吋半；耳朵刻得非常惡劣；但就全體說，總算不錯，比野蠻民族一般的技巧要超卓得多。」（註七）

第三個岩洞中的發現，卻更驚人了。「那裏面的主要圖形是個十呎零六吋高的人像，從下頷以下穿紅色的衣裳，長掩手踝及足踝，祇露出雕刻得很壞的手和腳。頭顱上面圍繞了一圈紅、黃、白三色的圈子。臉部祇有兩隻眼睛。頭上的外圈畫了一批紅色的線劃，很工整，好像是有專門的用意的。但是我們不能夠決定那是一種字形或是一種裝潢。格累氏確信這些格楞內爾格岩洞中的圖畫和雕刻都是土人的手蹟。然而這種見解還需要加以證明，因為對它還有許多爭辯。有些人以為這些是漂泊的歐洲人或來此經商的馬來人畫的，因為澳洲這樣粗魯的蠻族，決不容易有這樣的

藝術成就。這種能力的問題其實是用不到懷疑的，因為我們發見過在藝術價值上更超越這些圖畫的澳洲人的作品。再者，格累氏所發見的那些圖形，其特徵都和其他澳洲人的藝術工作一樣。我們要知道，岩石上的繪畫和雕刻，在澳洲北部是並不希罕的。那位對於這些格楞內爾格圖畫有點懷疑的該爾

蘭德也說：「那

些顏色並不算

得希奇，所有的

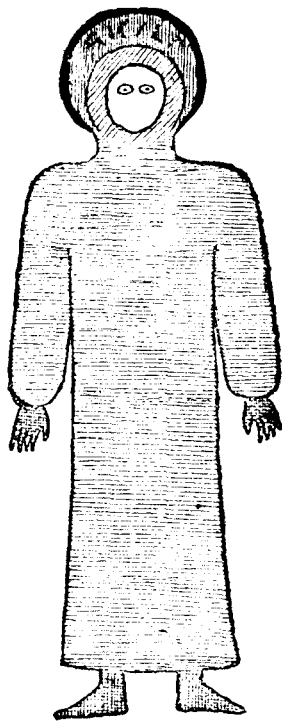
新荷蘭人都知

道利用；黑色是

烟煤；畫白色和黃色的是陶土，有的陶土加以燃燒就變紅色。」（註八）那些造型的題材，都是土人

的日常經驗；除掉一個例外，那就是岩洞中人的像所穿的一件長袍，據我們所知卻非澳洲人所有

的人像的腳上所穿的，也好像和澳洲人日常所用的不同。該爾蘭德氏還以為「那些頭頂上的字

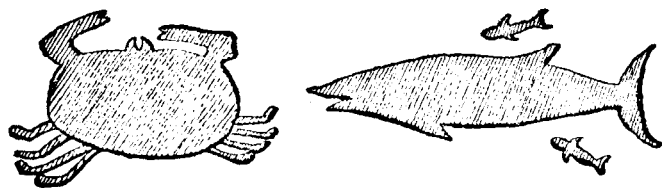


第二十二圖 澳洲地方格楞內爾格岩洞圖畫。
（依格累）

形，照格累氏的錄畫，是布幾（Bugi）或馬加薩（Macassar）字母拼成的。」（註九）但是就算證明了那人像是個馬來人，也不能就說作者不是一個澳洲人。祇有在技術方法上能够解決這問題。我們看了格累氏所抄的圖以後，覺得和他們其他的繪畫在本質形態上並無大異之處，所以一定是澳洲人所畫的。假定那頭巾上的花樣是馬加薩文字，那末或許這土人曾和布里斯（Bris）人有過來往。（註一〇）這樣我就可以知道格累氏說格楞內爾地方的圖畫是出於真正澳洲人之手的這句話是正確的。我們已經說過，那些造像並不是獨一無二的。岩石上的圖像在北部是很普通的。斯托克斯（Stokes）在屬於福累斯替爾（Forster）羣島的特卜（Depuch）島上，發見整批的圖畫，或者正確一點地說：是平滑的石壁上刻有許多浮雕。「在圖像的輪廓之內，岩石的紅色外層已經剝落了，所以整個的形像就成了青石色。許多作品在技巧上是很成熟的，一眼望去就可以認識題材。」（註一一）斯托克斯所發表的圖，和這判斷完全符合。那些浮雕多半是動物：有精工魚伴着鯊魚、狗、甲蟲、螃蟹、袋鼠等。雖都是簡單的剪影式浮雕，但是非常明白易認。人像也是有的，但是斯托克斯所臨下來的持矛執盾的戰士，和一個跳舞者的圖形，在技巧上卻遠不及那些動物。「那些圖形

的數目非常多，土人們一定曾在這天真的娛樂上消耗了不少的時日。當我注視着這些人物、動物、鳥類、武器、用具，以及各種蠻族風光的圖形時，心中不由的想起那引誘這些蠻族每逢一定時節，到這絕海之中的孤島上來瞻仰並繼續其父老的藝術工作的心理傾向來。他們對於工作的堅忍、辛勞和熱忱，決不下於拉斐爾 (Raphael) 和邁開蘭哲羅 (Michelangelo) 在羅馬教堂和皇宮裏所畫的壁畫，而且他們受到族人的稱揚讚許的快樂，恐怕也和那兩位意大利名畫家從教皇、諸侯和全世界所受到的差不多。」(註一二)

「在卡彭塔利亞 (Carpentaria) 海灣的沙斯姆 (Chasm) 島上，白色的岩壁上有許多紅色和黑色的圖畫——袋鼠、烏龜、一隻手、又是一隻袋鼠，後面跟了三十二個人，其中的第三人比他人大二倍，佩劍。」(註一三) 在東北海岸克拉克 (Clack's) 島的一塊岩石上，用



第二十三圖 特卜島上澳洲人的岩壁雕刻。(依斯托克斯)

紅土塗了底子，再在上邊用白堊畫了許多完善的鯊魚、烏龜、海參、星魚、棍棒、獨木艇、袋鼠、犬之類，圖像在一百五十以上。』(註一四)在約克海角(Cape York)的一個半島上，泰羅(Norman Taylor)找到了一處平滑的石壁，上面有許多的圖畫，用紅土畫邊緣，白土填心。一個同樣的圖像是一個人像，上面加以黃點。海濱的石板上，刻了幾個很好的烏龜，使泰羅聯想到悉尼(Sydney)附近的蓬提(Pondi)地方岩石上所刻的人物、鯊魚和魚類的情形。(註一五)這里提到的悉尼地方的岩石刻圖，或者是和安伽斯(Angas)考察描寫過的查克松海港(Port Jackson)附近的雕刻一樣的。安伽斯說：『我們把各處的扁平岩石加以考察以後，我們找到了不少這類古怪的圖形，使我們確信它們是出於土人之手的；然而不能確定它們的時代。我們根據那將近磨滅的情形（雖然線條在堅硬岩石上刻入一寸之深，）又根據有些圖形已經年深積土，灌木叢生，所以我們可以看出那些都是很古的作品。纔開頭我們自然不能相信那些雕刻是蠻族的手蹟，我們假定那最先發見的袋鼠圖形是歐洲人畫的；但是經我們續繼調查竟發見在最遼遠而人跡少到的海岸岩石上也有同樣的雕刻，而且畫的又都是袋鼠、鼯鼠、鯊魚、盾牌、獠牙，以及那最多的『科羅薄利』舞態的人像，

這就足以證明完全是本地風光。我們除掉承認是土人的作品外，不能再作其他的結論。如果這樣辛勞久長的工作是由歐洲人作的，一定要畫上一些船、馬和戴帽子的人像上去的。約一八〇三年的時候，一本老學者描寫新南韋爾斯的土人道：「他們對於雕刻很感興趣；他們的用具上大多用貝殼的碎片刻上粗陋的鏤刻，在岩石上可以看見各種各樣的圖形，如魚、鳥、劍、獸等等，而且都還刻得不錯……有些魚的圖形長達二十五呎，圖上的盾牌，和現在斯提文(Stephen)海港的土人所攜帶的完全相同。我們在蘭恩(Lano)灣，匡肯(Aiken)港和派柏(Piper)港，都有同樣的發見。我旅行到派柏港的時候，心想這種懸岩上的雕刻，在本殖民地的園圃的扁平石塊上也許可以找到，果然在一番細覓後，找到了許多，也不甚敗壞。」(註一六) 菲利普(Phillip)看見在植物學海灣(Botany Bay)和查克松海港，到處都有動物(諸如魚、鳥及大蜥蜴)、盾牌、武器、人物等類的圖形刻在岩石上，筆劃雖則粗劣，但都很清晰完美。山頂岩壁上所刻的一個跳舞人像，尤為出奇。(註一七)

以上所述，已經足以說明澳洲岩面淺刻的分佈和性質了。這一類的工作固然可以和歐洲的壁畫和淺刻相提並論，就是我們的油畫也有和澳洲土人在煤煙薰黑的樹皮上畫的圖畫相同之

點存在無疑地，這種用銳石、獸牙或手指甲刮成的速寫畫，是澳洲人在造型藝術上最高的成功，可惜沒有更大批的蒐集和出版。岩面的繪畫和雕刻都祇作一個單獨的形像，而樹皮畫卻將一羣有關係的人物和動物和那四周的景色都描畫出來。斯邁斯曾發表了這種極有特性的作品。描這畫的樹皮，原本是提累爾（Tyrell）湖旁小屋的一部分屋頂；房主人並非不熟悉白人的習慣，「但沒有受過白人的教訓。」那些圖形是用手指甲劃在煙煤薰黑的樹皮上的。圖的下端，先出現一個池子，池子周圍環着小樹。右側有西洋式石屋一座。房子上端有一羣土人在跳「科羅薄利」舞；唱歌打拍的女人坐在左面；旁邊有幾個看望的人。更上面是用線隔開的幾堆人羣。在左邊的圓圈裏，有兩個人執斧向着一條蛇。正中是一個土人坐在獨木艇裏追趕一隻水鳥。右邊有一個叢林環繞的小池，兩隻鳥正在游水。在小池的那一面有一帶樹林，林下有一拿槍的土人，身邊蹲着另外一個吸煙斗的人。這兩人的旁邊放了許多武器和用具。他們的上端有一片平地一直伸展到全圖的頂端，平地上點綴着一些零散的樹木和各種動物。那些樹木和動物都畫得非常好。左邊的大桉樹上，正有一個土人拿着斧子在攀爬；一隻袋鼠蹣跚着，還有隻鸚鵡、一隻火雞和一條昂頭的蛇；一切都描繪得

很準確。全圖邊沿的波浪線，恐怕是代表一道河流。圖的整個結構雖嫌粗拙，然而每一筆畫都使人不料提累爾湖畔竟有這樣的藝術才能。

跟這幅樹皮畫一樣值得讚許的，是麥累河上游（Piper Murray）一個土人用鉛筆和鋼筆混畫成功的一幅速寫畫。邁斯已把它翻印在他的書第二卷中。我們不能因為土人的筆是歐洲人給他的，就斷定他受過歐洲人的訓練。他簡直是個「未受教化的土著少年。」他畫這速寫畫得很快，沒有模特兒，而且全是他自己的意思。第一張的上部，是一種戰事跳舞。跳舞者各人揮舞着槍棍和盾牌，恰合跳躍時的姿勢。再往下是一羣跳「科羅薄利」舞的人，左邊的跳舞男人用一束樹葉做裝飾；右邊上角是一堆精神活躍的婦女樂隊，頭上籠罩一棵樹木，樹頂歇着一隻鳥。全圖的下半幅是兩幅打獵的情景。一個土人坐在獨木艇裏用矛在向一條魚瞄準。有三個獵人藏在草叢裏在窺測四隻鸕鶿。這三個獵人的圖畫，我們應該加以特別的注意，因為在澳洲人的藝術中，這還是唯一有配景的作品。第二幅圖的主要圖像也是「科羅薄利」舞，旁邊有一對歐洲人在觀看。上端是田地和兩所房屋，屋頂有尖端和煙肉。另外是幾處獵景：一個擎斧頭的土人在追趕一隻鬚蜥；

另一人坐在獨木艇裏用矛戳一條魚另

在獨木艇裏拈竿

一隻烏龜；第四人用擲槍威嚇一對鴉鵒。那些圖形大多數是側面畫法，另用黑線描一個輪廓，然而卻非常有表情而且很生動。斯邁斯的書中還有一個一樣生動的速寫圖，但是筆畫之間卻較工整。圖中的一羣農夫，很足證明作者的觀察才能是很高的，而且照斯邁斯所說：還具有很強烈的幽默意味。作者是一個青年土著。（註一）

（八）有時候，也有圖形用貝殼或獸牙雕刻在木條上，和那些盾牌與棍子上的裝潢一樣。斯邁斯的書中也有有一個很好的例：一個雅拉（Yarra）部落的土人替亡友作的墓碑。上面的圖形質樸明晰地刻在木板上，尤其是那些動物更不亞於前述的圖畫。『那位原作者現在已經死了，所以不能來解釋這幅圖畫。他的同族人也不知道每個圖形的意義，但是他們以為頂上的五個人是死者的友人，來探詢致死的原因的；那些動物的形像表示死者不是因為沒有食物餓死的；下端的古怪圖形是『摩路拍斯』（Mooroopo）就是鬼怪，用了魔力致人死命的。』（註一九）在已經絕滅的塔斯美尼亞



第二十四圖 澳洲人的繪畫。（依布拉夫·斯邁斯）



第二十五圖

澳洲人用樹皮做的
幕標。(依布拉夫
·斯邁斯)

人的小屋中，也發見有同樣的圖畫。據考爾德(Calder)說：『在西山嶺上，發見了一些小屋，用粗拙的木炭畫做裝飾。第一張畫了一個很不自然的袋鼠，前腿竟比後腿長一倍。第二張是火雞。第三張是一隻模糊不明的獸類，隨便可以指作是狗、是馬或者是鱷魚的。但是一幅戰爭圖卻很傑出——土人械鬪有的正在搏鬪，有的已倒翻在地下。』(註二〇)

讓我們從這些單獨的速寫圖中，來推斷出澳洲繪圖藝術的一般的特徵罷。澳洲人的圖畫，大多數是素描，祇有一小小部分是多色畫。澳洲人在繪畫上所用的顏色，還是和他們在裝潢藝術上用的一樣，是紅、白、黃三種礦質的顏料。黑，是木炭做的，藍色的來源沒有人知道。這些顏料都用脂

油來調用，再用不溶化的樹脂塗在上面，格楞內爾格岩洞內就是這樣的。(註二)在那些圖畫中，沒有人發見過陰影的形跡。

那些圖畫，有的是雕刻在石頭或木頭上的，有的是用單色畫在塗過或沒有塗過底子的岩壁上面。那些藝術家都千篇一律地喜歡祇替圖形畫一個輪廓，然後再把心子填滿。側面圖很常見，可是並不絕對。只有一批是眞具有背景的，然而恐怕也是偶然之筆。我們可以斷定，不論是線條的和空氣的背景，在一般的澳洲造形藝術中都是沒有的。和古代埃及人一樣，澳洲人把東西都是放在前後上下的實在地位的。澳洲人的繪畫的主題，有一部分是和旁的沒有關係的單獨圖形，有一部分是互相連接的，圖形很豐富。這些單獨的和成套的圖形，除去少數的例外，都屬於土人日常的生活範圍。我們要鄭重地說，一般人所說的野蠻人的「無羈的幻想」從來沒有在澳洲人的圖畫中發現過。與其說他們幻想太多，倒不如說太少。這些圖畫中的形式和實物可算唯妙唯肖；這些藝術家們竭力想把實物的形式和動作用最肖妙的方法重現在畫上；而且他們用粗拙工具所奏的成效，就是文明歐洲人用了不少的設備所得的，也猶有所不及。

這些繪畫的天才不祇是幾個澳洲人所具有，而是好像是那些土著們一般所共有。昌西說：「許多的青年都善於描畫事物。麥累地方，他們的廬舍是用樹皮來遮蓋的，青年人往往喜歡在樹皮的內面刻劃或用木炭繪畫許多的形體景色，以為娛樂。許多青年都是繪畫的天才，速寫起來非常之迅速。」（註二二）勒蘇埃夫（Albert Le Souff）也以爲「那些土人普通都具有雕刻和繪畫的非常才能。」（註二三）我們把上述那些例子來看一下，就可以看出這種才力是有顯然的大差別的。就是在澳洲，他們的畫家之間，也有個高低優劣之分；但是就整體上看，澳洲人繪畫天才的秉賦卻比較歐洲人還要普遍些。

和澳洲人一樣，那稱爲「半禽獸」的布須曼人所具有的繪畫藝術的知識和才能，也被一般的批評所否認了。而且也和澳洲人一樣，這些「半禽獸」的布須曼人並不符合這種否認，卻具有觀察和寫實的天才，有時竟有爲那種到處去發見和猿猴類似的蠻族的人類學者的尖銳目光所不及的。

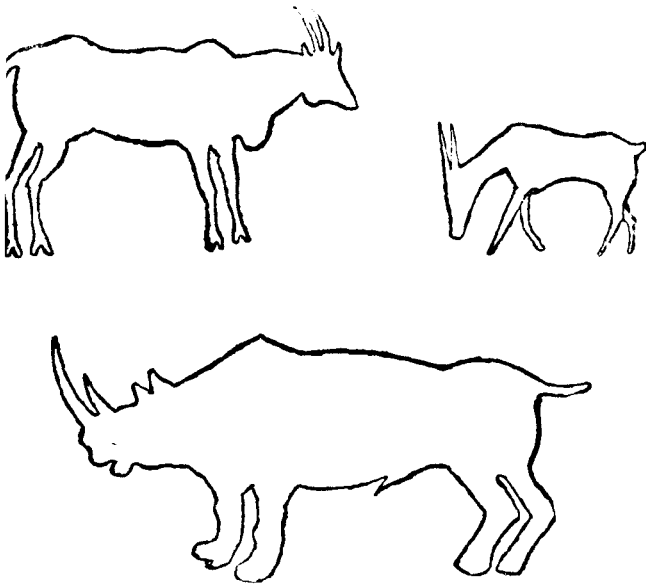
布須曼人的岩石雕刻和繪畫，在南非洲非常之多，有心研究的旅行者決不至於忽視過去。

利什 (Fritsch) 在好望城 (Hopetown) 附近山上的平滑石頭上，發見了「幾萬的動物圖形。往往每一塊石頭上就有二十或二十以上的圖形。」(註二四)據他說：「這類圖形的分布面積很廣大，從好望角起通過全區，並且橫過俄朗治 (Orange) 河。」哈欽松 (Mark Hutchinson) 發見在德拉青堡 (Dachenberg) 布須曼人所住過的岩洞中，牆壁全有這種圖畫；休布納 (Hübner) 在特朗斯發爾 (Transvaal) 的“Gestopte Fontein”看見在鬆軟的泥板上，有二、三百個雕刻圖形。(註二五)

這種南非洲人的圖畫，其技術的風格完全和我們得自澳洲人的相同。有些圖形，是拿堅硬石頭在灰黑的岩石上刻劃出白線而成的，有些圖形，是用顏色塗在淡色岩石上的。他們的顏料，和澳洲人受一樣的限制，祇有鮮紅、棕色、黃色和黑色。間也有綠色。顏料用脂油或血汁來摻拌，再用羽毛來塗抹。(註二六)布須曼人所畫的題材，也和澳洲人的一樣，全是他們日常的境遇。夫利什說：「那些藝術家們有時隨任他們自己的幻想；但是他所舉出的那個唯一的例子，並不見得能增強那種藝術幻想論的說法。他說：『開泡爾脫 (Keyport) 的一塊岩石上，有一個裸體的人像，腰部有紅色

的曲折線，手上拿了像一把摺着的傘似的東西，實在難以了解。」

（註七）布須曼人所畫的，往往就是他們所看見而感到直接興趣的東西——如動物和人。像他們這樣的一種專門狩獵的民族，對於植物的忽視，乃是必然的事。雖然沒有植物，而對南非的高等動物卻畫得非常高明——有象、有犀牛、有長頸鹿、有以蘭羊、有水牛、有羚羊、有鸵鳥、有土狼、有猿，而且還有狗、牛、馬等家畜。在各種繪畫



第二十六圖 布須曼人的岩壁圖畫。（依夫利什）

中，南非洲的人物圖形也頗精確：例如拿弓的小布須曼人，提着長槍的大卡斐人，帶着寬邊子帽拿看火槍的部爾人（Boer）。這些圖形大多數彼此都不發生關係；但在特殊情形之下，布須曼人也常作大幅的複雜的圖畫，頗與澳洲人相似。這類繪畫中最顯著而易引起我們注意的，是布須曼人與卡斐人的作戰圖。這是安特列從巴黎福音傳道會的報告書中轉抄下來的。原畫發現於距赫蒙（Himmon）教會兩公里的岩洞中。圖中畫着一大批布須曼人偷了一羣牛，正被偷失的卡斐人所追逐的情景。這些強盜有的忙着驅趕牛羣，而大多數卻拿着弓弩轉回頭來抵禦後方那些拿着槍矛和盾牌正在狂追的敵人。安特列說：「最奇怪的，是在這圖中小布須曼人與大卡斐人的身體高低相差很多，這或者是作者為表示弱小布須曼人有勇氣竟敢反抗強大的卡斐人之意。」（註二八）布須曼人的繪畫作品，和前述的澳洲人的原始繪畫一樣的精美；對自然界的形式及運動，都有銳敏的理解和精確的描寫。據部特納（Bittner）說：「有幾種的形狀刻得非常的清晰，就是經過多年風雨剝蝕所餘的斷簡殘片，我們也能無疑地鑑別圖中的命意。」（註二九）在戰鬪圖中最引人注目的，是人像和物像的異常逼真而活躍，這種精確寫生，在今日祇有用照快像法纔可作出。從另

一方面說，這種繪畫也和澳洲人的藝術一樣，都沒有配景。但間或也有例外的，至少在布須曼人中的高明畫家，也有不少懂得配景法的基本原理。部特納說：「在圖中距離較遠的圖形，就畫得比較小些，這是極可注意的。」接着他又記述一幅狩獵羚羊圖，說：「在圖中，可以明白看出狩獵人排列成一大圓圈，從各方面一齊追擊。上述配景法遠近比例也可以從圖中看出，凡距離較遠的狩獵人及羚羊，那圖形就較為縮小。」（註三〇）哈欽松也一樣說：「配景和比例尺都應用得很準確。對於一隻牛或一隻以蘭羊的背形都很認真，簡直可以作為教育用的粉本或擬作。」

上述的澳洲人和布須曼人繪畫藝術的特徵，也完全可以應用於北極的各種狩獵民族中。居住在美洲和亞洲的北極地帶的各種民族，如朱克察人、亞留特人和挨斯基摩等族，都極喜歡繪畫。各地的人種風物，博物館中也常有他們的藝術作品陳列。那些圖畫的篇幅都不很大。像澳洲和南非洲的紀念碑式的岩石繪畫，在北極各處都沒有見過。北極的藝術家常將各種圖形刻在海象牙上面，或是用紅土和木炭摻上油脂，畫在一塊海象皮上面。（註三一）但從另一方面說，北極人的造型藝術，也都有寫實的特徵，是和布須曼及澳洲人的繪畫相同的。

北極人也特別喜歡摹擬在他們日常生活中所見的形象和境地。在埃斯基摩人的海象牙的雕刻上，我們可以看出有圓形的小雪屋和皮製的夏季帳棚；有獵人用叉子指着熊和海象；還有坐在皮船上駛向陸地和坐在犬橇上向前進行的人物。在朱克察人的繪畫中，除去這些圖形外，他們日常生活最接近的馴鹿也極普通；亞留特人在他們古怪的帽子的肩底上，也畫着皮船的船夫正在捉鯨魚和魚類的形像。完全想像的創作是非常稀少。希爾德布朗德 (Hildebrand) 所抄引的許多朱克察人的繪畫中，祇有一種是現實世界所沒有的東西：那是一個在月亮裏的人，穿着朱克察式的衣服，有一個大腦袋放在一個不完整的圓圈當中（註三三）和這個一樣的超現實的人像，在埃斯基摩人的有趣的圖畫中，也曾有過；普阿斯曾經把這個圖附在他所譯的『堪茹寇 (Jan-djadjung) 的傳說』後面。（註三四）不過在這圖中，月亮裏的人和普通埃斯基摩人沒有什麼分

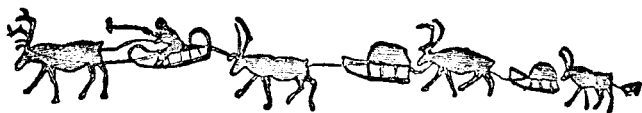


第二十七圖 一個埃斯基摩人在海象牙上的雕刻。

別。北極人素描的式樣在本質上都和前述兩種民族相仿，沒有多少區別。所有繪圖中，也和澳洲人一樣缺乏配景觀察的能力。但是單個圖形卻顯然在配景上有些進步（註三五）其他方面，優美之點完全相同。北極人所畫的各種單個圖形和複雜圖形在形式和動作上都極逼肖自然，和澳洲人與布須曼人的繪畫一樣的足以令人驚嘆。

北極人在繪畫上雖沒有大發展，但他們在造型藝術上卻能另向一方面發展，為其他狩獵民族所不能及。澳洲人和布須曼人都不懂雕刻，但北極人卻是熟練的雕刻家；實在的，我們從他們骨頭雕刻上看來，確實是原始造型藝術中的成功作品。

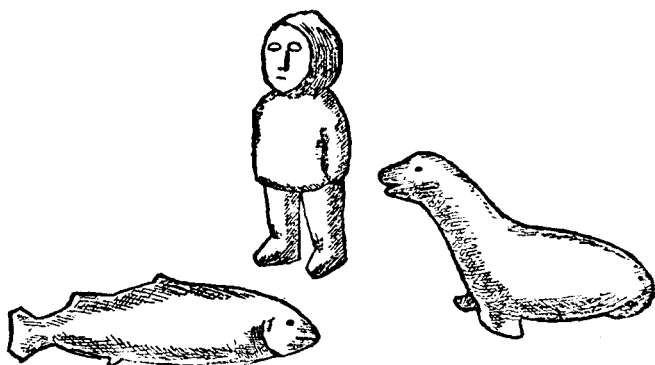
這些小形體的雕刻是人形或動物形。人體形像較為粗劣，雖則還能把特性充分表現出來，可是確「比動物形像刻得壞些。」（註三六）後者確實是驚人的作品：各種的鯨魚、海象、海狗、熊、狗、狐、魚和鳥——總之，凡是在北極人



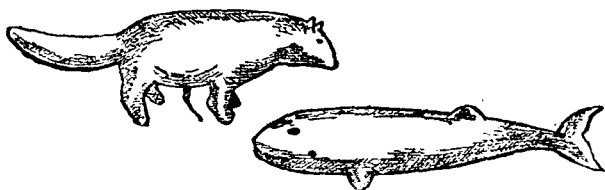
第二十八圖 朱克察人的畫。（依希爾德布朗德）

生活中所見到的動物，他們都能敏銳的理解且能精確的描刻出來，簡直可以作為動物學家的研究材料。我們上面曾經說過，在現代其他各種狩獵民族中，尚無此種作品發現。假如我們看到和上述有同等價值的原始雕刻，我們必須回溯到馴鹿時代（註三七）最後，我們要說到埃斯基摩人奇異的假面具，雖然那很難算作是他們的原始作品。和上述的骨材雕刻物的情形相反，這假面具並非一般埃斯基摩人都有的，北極人有時也很少；它們的分布在現時僅限於居住在阿拉斯加半島一帶的民族。因此他們帶的這種假面具和他們特有的跳舞，恐怕並非埃斯基摩人本來的所有物，而是從居住在西北海岸的印第安人那里學習得來的。印第安人對於這種假面具應用很廣，而且是自己獨創的。（註三八）但是這種假面具對於埃斯基摩人繪畫才能的增進，也不無幫助。我們祇要看一眼假面具以後，立刻就可以分別出假面具和在骨頭上真正原始的圖形的不同之點。後者和澳洲人及布須曼人的原始作品一樣，完全是寫實的性質，但在假面具上卻大部分都是絕對幻想的作品；最明顯的，是這種幻想的作品，尤以與西北印第安人為鄰的南方部落為甚。（註三九）當我們對於雅科布孫（Jacobsen）從柏林國立博物館中所蒐集的材料，和巴斯提安（Pastian）在他

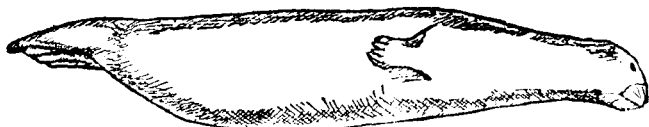
所著的『亞美利加西北岸』那一本書中的材料加以觀察時，我們會感覺到我們是在看狂熱病中作夢時所看見的滑稽畫。但在那裏面依然顯示出原始造型藝術的自然基礎。有些假面具上所描寫的動物形像，至少也和在最好的骨頭雕刻上的有同樣的生動；有許多臉譜上所表現出的埃斯基摩人的特殊形態，幾乎和活人一樣神氣（註四〇）但是大多數的動物形像尤其是人物形像，卻畫得不近實際——都是些張着血口露着牙齒的猙獰面孔，有的在額上有一條血紅的破口，有的長着一隻閃光嚇人的眼睛，有的是一個獠牙的面孔從另外一個頭的眼窩中伸出來。常常把動物和人形，很奇怪的湊合在一起。一個面具作出海鴨，另一個面具作出水獺，都是照着自然的樣子描畫的，但是從反面一看，又現出一幅魔鬼的面孔來（註四一）有一個魔鬼的頭上生着六隻手；又有一個頭上生出兩隻翅膀。我們還可以看到疏克（Zucetius）的原始混沌期的動物形像。有時在這些混合的假面具上，表現出一種整個的象徵意義，例如在薩滿教的（Shamanic）假面具中，有一種叫『阿滿卦克』（aman gvak）的，是用在『引誘魚類，尤其是鮭魚和海豹到河內來以便捕捉』的儀式中的。這種假面具的圖形是要在人眼前表現薩滿教的主要精神。假面具



第二十九圖 北極人的骨頭雕刻。(依希爾德布朗德)



第三十圖 亞留特人在骨頭上的雕刻。(依希爾德布朗德)



第三十一圖 挨斯基摩人的骨頭雕刻。(依菩阿斯)

的面部塗以灰、白兩色，兩邊生着兩手，臉上還畫上兩根薩滿教的呪棒，在中間還夾着一個海豹圖。在面部左右兩邊的下面，有兩個方孔，在方孔下有幾個帶孔的紅色空圓球，這些是用以表示許多河流的出口，象徵鮭魚將被薩滿教的法力，驅逐入河。（註四三）這種複雜的圖形，顯然不是原始的作。品。如果我們對於這些假面具略加考察，就會知道那些狩獵民族的藝術天才，在適當的環境之下將會如何的成功。現在差不多要完全滅絕的亞留特人的跳舞面具，經過許多傳教師的努力纔搜集得來的，那些，似乎也不像原始作品。我們祇曉得這些假面具大部都是畫的海產動物，並且可以蓋到肩部。這些民族中常戴在墳墓中死者面上的假面具，至少我們也得到了一部分，並且達爾（Dall）也曾採得許多殘餘的假面具。『這些假面具都是從一種型式製作出來，但在細緻構造上互相都有些差別。平均高度約十四吋，連彎曲部分在內寬約十吋至十二吋。所有假面具上都有一個寬厚但不扁平的鼻子，直而寬的眉毛，薄的嘴唇和大的嘴，在口中鑲着許多木質的小牙齒。全都染着各樣的顏色，大多數是黑、紅兩色；在木釘上捆着幾束毛，用來代替鬚鬚和前額上方的頭髮；在鼻孔和口部穿着窟窿；在面具後方角上，很不自然的高高的安置着兩個寬扁的耳朵。在面額上刻

着或畫着各式各樣的曲線。這些假面具在雕刻技術上可算非常精巧，如果想到他們是用石製或骨製的器具來雕刻的，則更爲難能可貴。」（註四三）

這種造型藝術的才能，在各種狩獵民族中很是普及。不過各種民族中，這種才能並不一致。至少有三種民族對於造型藝術完全是外行。在那些低劣的翡及安人和菩托庫多人中，完全沒有這種天才存在；曼恩對於這些民族知道得最詳，他對於安達曼羣島的民族曾經這樣說：「在他們那野蠻的環境中，他們從沒有努力描寫過一件事物，很顯然的他們是沒有繪畫觀念的。」

在我們要對於上述的原始造型作品加以說明之前，且先把各種作品的共同特性加以約說。原始的造型藝術在材料和形式上都是完全模仿自然的。除去少數的例外，都從自然的及人爲的環境中選擇對象，同時用有限的工具把它描寫得儘其自然。描寫的材料是很貧乏的；對於配景法就是在最好的作品中，也不完備。但是無論如何，在他們粗製的圖形中可以得到對於生命的真實的成功，這往往是在許多高級民族的慎重推敲的造像中見不到的。原始造型藝術的主要特徵，就是在這種對生命的真實和粗率合於一體。所以世人時常拿原始民族的圖畫和兒童的繪畫相比

擬，實在是很奇怪、很不正確的；因為在極幼稚兒童的胡亂塗鴉中，絕沒有一點像在狩獵民族繪畫中所顯然具有的敏銳觀察能力。我們的兒童亂畫在桌子上和牆壁上的藝術作品，象徵者實多於寫實者。兒童藝術和原始民族藝術的唯一相似之點，只有後者和前者一樣的不知道配景法。兒童的繪畫和野蠻人的繪畫常常被人當作諷刺畫；這種見解在兩種情形下都算錯誤。當一個兒童或一個澳洲人在圖畫中將人體或衣服的一部分特別放大時，如果不是因為缺乏技巧而是故意的設計，則一定因為那是原作者特別注意之點。兒童和野蠻人在事實上對於諷刺也有很強的趨向；所以我們可以推測在原始造型作品中，也有發現諷刺畫的可能。但是要具體的指出來，也不是容易的事。我們最好這樣說，祇有那些諷刺意義顯明誇張地表示出來的原始作品，纔能算是諷刺畫。我們自己就根據這種原則，因此認為可認作諷刺的祇有一種原始造像。

我們已經說過，人種學可以把那包圍着蘭西馴鹿雕刻作物的起原的黑暗，照以光明。但是這個問題並未解決，反而因為我們的進步，更加擴大起來。我們已經知道這些史前的造型藝術絕不是一種單獨的現象；在現時有些野蠻民族中，還有許多完全相似的作品產生。但是對於現時

的澳洲人、布須曼人和北極居民的藝術作品，我們依然有許多問題和對於馴鹿期的無名作家作品一樣的不能解決。對於一種現象僅僅明瞭它的分布範圍，所得很有限；要能夠說明它的基本性質，纔算有效。我們是否能够在這樣低級文化的民族中，找到發生這樣高明藝術的條件，這還是一個問題。原始民族的藝術作品常時有人記載，但是從來沒有過詳細的說明，恐怕博學的大才反而忽略了眼前的說明了。就我們在各種狩獵民族的觀察而言，除去材料之外，構成這些造型作品的條件是什麼呢？根本需要的有兩種性質：第一、對於原物的敏銳和得正確印象的能力；第二、在造型工作中應用的運動器官和感覺器官的適宜發展。我們能否斷定在這些原始民族中，都具有這兩種性質？他們是必定具備的，否則他們便不能存在。澳洲人、布須曼人和北極人如果對於他們的兩眼和兩手——他們最好而不可離的武器沒有改善而增加效率，那麼早已隨生存競爭而滅亡了。大自然已經把狩獵的生產指定給他們作為生存的主要資料。即使生在最豐富的狩獵區域，假如原始狩獵者對於許多野獸的性質和習慣沒有精確了解的知識和觀察能力，也仍舊會一無所獲的。科林茲(Collins)說：「澳洲人的眼力異常發達，他們的生存實際上全靠他們自己的眼力的敏

銳。』(註四五)澳洲的獵人能整天地穿越叢林和草原追踪袋鼠的腳跡，他們又能毫無錯誤的找到在桉樹皮上鼯鼠爬過的爪痕，這些在一個歐洲人都不易看出；而且他們一看立刻就知道是新的痕跡或是舊的痕跡，那動物是向地上爬或向地下爬的情形。『澳洲人在感覺印象上的記憶力確實令人驚異。斯丟阿特(Sinart)說：他以前被土人們看見過一、二小時，但在十四年後這些土人還認識他，其他旅行者也會談到過與這類似的經驗。』(註四六)夫利什稱讚這些布須曼人說：『他們靠着感覺的敏銳，戰勝了所有的南非洲人。最使人驚異的是布須曼人追尋腳跡的工夫。他們能够很迅速的在植物叢生的地面追尋腳跡，他們看來好像不十分注意的樣子，但在忽然轉變或有些異常的事件發生時，他們就會用一種姿勢表示出對於最細微事物的敏銳觀察的能力。』(註四七)沒有一個北極探險家下稱讚北極人觀察能力的敏銳和活潑。開恩(Allen)說：『他們對於他們的荒涼的家鄉知道得很周詳。天氣上的每一變化，如風吹冰凍都非常注意，這種變化對於過境鳥類飛翔的影響，他們可以用他們觀察本地動物的習慣的同樣敏銳的感覺，預知一切。』而且這種狩獵民族不僅用他的眼力，而且還要靠他的手力。他們不但要具有追逐和觀察鳥獸的能力，而且還

要知道如何捕捉的方法，因此他需要合用的武器，在任何必需品之上。所以在狩獵民族中武器特別發達，實不足奇。因為要靠那些武器來謀生存競爭，所以他們必需專在這一方面的技能上謀發展。在事實上，所有狩獵民族所用的行獵的器具，全靠手藝上的靈巧，而且所用的器具愈簡陋的，他們的技巧卻是愈好。在一種膚淺的觀察者看來，澳洲人的武器的確是非常粗陋的，但是我們對於它們愈加仔細考察，就愈驚嘆它那製作技巧的高妙。尤其是那些飛去來器實際上並不像它們的外表那樣簡單。（註四八）布須曼人知道如何去製造他的毒藥弩箭，他在羣敵圍攻中即可藉以護命。但是在北極一帶天寒地瘠非竭力奮鬥不可的地方，卻有最高的技能存在。「我們原以為他們文化拙劣，終年積雪，材料又較貧乏，卻不料他們至少也可和太平洋諸島的民族並駕齊驅。」庫克對於威廉騷德親王（Prince William Sound）地方的土人這樣說；而每一個考察過北極民族的武器的學者也是這樣說。我們看了這些巧妙精緻的叉子、弓和箭以後，就不會以原來這些武器的製造者還會雕刻這樣逼真的動物為奇異了。（註四九）觀察的能力和手藝的巧妙是原始寫實藝術所要求的素質，同時也是原始狩獵生活中所必不可少的兩件技能。我們現在可以明白，原始繪畫

藝術乃是原始民族生存競爭發達進步後兩種力量所造成的美術工作。我們現在也可明白爲什麼繪畫的才能在原始民族中是很普遍的理由了。祇要他是個高明的獵者和手藝人，他大概也是個過得去的畫家和雕刻家。用同樣簡單的說明，我們可以來解釋在狩獵民族中很多的寫實天才，爲什麼在低級的農耕和游牧民族中卻非常稀少。夫利什對於布須曼人生動的速寫和班圖人 (Bantu) 『苦心臨摹雕刻出來的那些生硬動物圖形』之間的矛盾，有很好的解釋。這種矛盾在不論何處的兩種文化不同的民族中，都很明顯，不過南非洲的例子特別顯見而已。農耕民族和游牧民族雖然在文化上高過狩獵民族，然而在造型藝術上卻反而低落得多——由此可見文化和藝術的關係，並不是如有些藝術哲學家所說的那樣簡單。這種反常的現象，我們是完全可以了解的。因爲農耕民族和游牧民族，在生活上都不需要如此完滿的觀察能力和工藝技術；於是這兩種力量當然就衰退不堪，造型的才能，也就十分落伍。

馴鹿時代雕刻物的問題，現在已由人種學大體地解決了。那些經過許多討論的圖形，都是原始民族的工作。圖中對自然的真實之處，非但不是反駁它們是上古物品的證據，而且還是證實它

們是上古作品的絕好證據。

我們已把這些原始人的雕刻和繪畫叫作藝術工作。然而這種名稱實際上到底符合不符合，卻尚待考慮，因為我們還沒有弄清楚，這些繪畫是不是由於美的要求產生的。藝術哲學都傾向另外一個見解。它有一條最老的信條說，造型藝術在開始的時候，往往是宗教的附庸，以後纔漸漸變為獨立的。這條尊嚴的信條在我們所考察過的事實中卻沒有充分的理由。的確的格累氏是以爲格楞內爾格地方的圖畫也許是有宗教意義的，可是不論是他或其他的學者都沒有發現那神秘的意義。也沒有人在其他的澳洲岩畫中找出過這一類的意義。這也是可以料想的，這些圖畫的一小部分，或許是有宗教象徵的。把這些圖畫視爲各部落用以紀念庇佑性質和紋章性質的動物的觀念，也許還沒有從澳洲人的心中移開去，而且也會從埃及和耶穌教的藝術中聯想到不少類似之處。但在這種假定還沒有得到證實——我們連證實的影子都沒有看見——的時候，我們卻不能說這些人像和動物圖像在它們的外表以外還有什麼其他的意思存在。我們正確地知道，那些樹皮上的圖畫，是和宗教的觀念和用途全不相干的。（註五〇）

南非洲岩石上的那些素描，意義並不比澳洲的深奧。有一個知道布須曼人最深的人，叫哈恩（Theophilus Hahn）的，告訴我們：「他們畫出他們的藝術，全由於對描寫事物有興趣。」（註五二）關於北極人的情形就沒有這樣清楚。然而祇要看見過他們的素描的人，決不會輕易懷疑它們的現實性的。至於雕刻卻多少帶了點宗教的意義。克蘭茲說：「格林蘭人在他們的小艇上往往刻上一幅小艇和人的縮圖，說是便不會翻船。」（註五三）希爾德布朗德以為朱克察人的雕刻，「至少有一部分是有神道的作用的，所以可以證明那種存在於動物命運和人類命運之間的神祕關係。」（註五三）雅科布孫對於埃斯基摩人在阿拉斯加西南海岸墳墓上放置的弓、皮艇、鹿、鯨魚的模型，以為「那個被紀念的死人，是在狩獵海象、海豹或馴鹿的時候死去的。」在同地域中，也發見有死者的紀念品，「人像製作粗劣，衣飾不全。」雅科布孫最後又說：許多的少女「都把一種木偶戴在皮製的頭巾上。」（註五四）然而這些觀察都是對於雕刻的一部分而已，或者是一小部分而已；我們看另外的那些雕刻，上面的圖形卻和宗教完全無關。如果藝術哲學又談到西南埃斯基摩人的薩滿教假面具上去，那是忘記那些原是由外人傳給他們的東西了。

所以造型藝術的確是在文化的初期就和宗教無關係的。原始民族的造型藝術非但不能證明是宗教的，而且也不足顯示是審美的。

還有人以為這些岩上、木上和骨上的素描乃是繪畫文字。就某種意義上講，每一幅圖畫都是文字，因為每幅畫總代表一件事物。這樣說來，澳洲的「科羅薄利」舞圖是一篇文字，布須曼人和卡斐人械鬪的那幅南非岩洞中的圖畫，也是一篇文字；再推廣去，拉斐爾的壁畫也未嘗不是一篇文字。然而一幅圖畫在本意上是不會變成一篇文字的，除非那幅圖畫已失去原來的目標，而僅在於說明某種意義。繪畫的本來目的是印象；而文字的本來目的卻在說明。一個圖形如果僅是為說明，即不必求正確和精細，祇要普通看去能够認識就好了。我們對於一幅圖畫和一篇繪畫文字，祇要一看圖形是否有略筆簡畫就可以鑑別的。我們並沒有在澳洲人和布須曼人的圖畫中發見過有這種象形的徵象。正相反，那些圖畫中的每一筆跡都證明原作者是祇想求對原物的真實和生動。而且澳洲的文字性質的東西，是完全用另一種方法寫出的。在他們傳信木上的記號，（註五五）和他們的圖畫是完全沒有相同之點的；那些是完全任意的線條和點子。同時，在另一方面，我們立即

會發見北極人雕刻在木頭上和骨頭上的圖樣，有許多是極簡縮化了的圖形，那實在是文字的性質多而藝術的性質少。



第三十二圖 阿拉斯加印第安文字。(依馬來累)

馬來累 (Mallevy) 在他的名論『北美印第安人的繪畫文字』中，畫了許多這一類的繪畫文字而加以說明。(註五六) 應用的情形也是複雜非凡。例如本書的三十二圖，就是從馬來累那里抄來的。木牌上刻了圖，釘在門上，就表明本宅的主人遠行出獵去了。(註五七) 狩獵民族因飢餓或其他需要而向族人求助時，也用這樣的方法。所有的這些都無疑地是繪畫藝術，但顯然和上述的真正圖畫有不同的地方。而且繪畫文字在北極民族間也不是很普及的。至少，馬來累所發表的那許多例子，都是從阿拉斯加和一部分受印第安人的影響很深的領域中得來的，都不足為我們的研究作確實基礎。總而言之，我們很難宣說北極人的繪畫都是一種繪畫文字，至於他們的雕刻，更加

談不到了。

所以我們可以說，除掉少數的例外，原始人的造型工作是既沒有宗教意義、更沒有其他的外在目的的。那許多對我們證明這些圖畫是由於純粹的樂趣而產生的人，我們很可以完全信任他們。

狩獵民族在他們非常困苦的生活環境之下，北極人從他們凍冰的荒原中，澳洲人和布須曼人從他們亞熱帶的獵場中，抽出這麼些空閒來作這種沒有實用的藝術創造，實在是很難得的。我們在本書中並沒有將原始人何以會嗜好造型藝術的原因加以解釋的責任。我們祇要表示出狩獵民族對於藝術創作的樂趣，跟他們觀察的能力、應手的技巧，是他們藝術成就的要素，就算達到我們的目的了。

這是不言而喻的，造型藝術的起始，藉着這種創作所給予的愉快，對於原始民族的價值是不容輕視的。然而此外造型藝術是否還影響到社會生活，卻是個問題。在高級的文化中，造型時常足以表現是一種極優美又極實際的藝術。它會鼓動過希臘的自治區和意大利的城市創造保衛神。

在古代和文藝復興時代，它簡直成了藝術的女王，它把宗教和社會的觀念一概融化在大理石的或銅的或彩色的作品中，使市民團結，使市民覺得他們是同一民族，同一集團。我們可以說：希臘和意大利自由城市的歷史，也就是造型藝術的歷史。然而這關於繪畫和雕刻藝術的考察，也給了我一個教訓：沒有更多的材料加進去，我們不可以從高級文化去得出一個可以推用到低級文化去的結論，以此就是反轉來也是不可以的。

至於要假定造型藝術對於原始民族的意義是和對於文明社會的意義差不多重要的，卻沒有什麼理由可作根據。要知道造型藝術的社會影響，在低級文明中是如何的輕微，祇要看對於造型藝術毫無所知的狩獵民族的文化性質，和那些有創造造型藝術經驗的狩獵民族的文化性質，並沒有主要的不同之點的這個事實，就可證明。其中也有百幾張戰爭圖畫，例如那些留給後代以部落史實的南非人戰爭圖，或許有能使社會團結的力量。然而就一般說，原始造型藝術的範圍既太狹小，內容又簡陋貧乏，要對社會有深刻的影響是不可能的。即此可知原始文化的工作原是多方面的，即使沒有原始的造型藝術，它的基本性格一定仍舊是一樣的。

(註一)那自稱在大管溼的開斯勒湖 (Kegler Lake) 中發掘出來的一件畫着狐狸和一件畫着熊圖的古物，的確知道是現代的贗造。大家都知道，大管溼的發掘，是在法國發掘出來的古物大受注意之後。

(註二)近來這一類發見物更增多了。一八八九年世界博覽會的人類學展覽室中，有一批雕刻是從 Nag el' Azil 的洞穴中發掘出來的。有些雕刻的藝術造就，比那 Tegelie Pass 的著名馴鹿時代的圖形，還要進步。為要洗刷對於這些精緻雕刻的時代問題的懷疑，有一種見識是必須指明的，這就是這些發見都是在一定的專家指導之下進行的。

(註三) Journ. Anthropol. Inst. 一卷七五頁。

(註四)澳洲北方的土人，有一種同樣的頭飾，在跳舞的時候戴上，叫「鴉髻」(oogee)。見 Brough Smyth 第一卷二八〇頁的插圖。

(註五)安特列 (Andree) 以為「澳洲人為了要防止畫中的人說話，」「澳洲人多不肯畫嘴，」那是錯誤的。見安氏所著 Ethnographische Parallelen 新版本，第六二頁。相反的例子可參閱 Brough Smyth 一卷二八八頁，二卷二五七頁和二五八頁，又 Ratzel, Völkerkunde 二卷二五頁、九五頁。

(註六)格累氏著 Journals of Two Expeditions of Discovery in North-west and Western Australia 一卷二〇三頁，一八四一年出版。

(註七)格累氏所著一卷二〇五頁。

(註八) Wainz-Gerland, 六卷七六一頁。

(註九) Waitz-Gerland, 六卷七六二頁。

(註一〇) Waitz-Gerland, 六卷七六二頁。『新荷蘭人到馬來地方去的誠是很少。』Jukes, Narrative of The

Survey Voyage of H. M. S. Fly, 一卷一三九頁。

(註一一) 斯托克斯者, Discoveries in Australia, 二卷一七〇頁起。

(註一二) 斯托克斯所著, Discoveries in Australia, 二卷一七〇頁。

(註一三) Waitz-Gerland, 六卷七六〇頁。Filders's Voyage to Terra Australia, 二卷一五八頁。

(註一四) Waitz-Gerland, 六卷七六〇頁。King, Narrative of a Survey of The Inter-Optical and Western

Coasts of Australia, 二卷二五頁。

(註一五) Brough Smyth, 一卷二九二頁。

(註一六) A. Gas, Wood, Natural History of Man, 二卷九五頁。

(註一七) Waitz-Gerland, 六卷七五九頁。

(註一八) Brough Smyth, 二卷一五八頁。

(註一九) Brough Smyth, 一卷二八九頁。

(註二〇) 勞爾得著, Native Tribes of Tasmania, Journ. Anthropol. Inst., 三卷二一頁。

(註二一) 『土人或者從風化岩石變成的陶土, 或者從噴出的玄武岩或斑岩去獲得紅色顏料, 黃粘土和黃礫土比較

不多, 在有許多區域中簡直沒有。白色陶土在花園石區域和古生代地層到處都很多, 在第三紀地層, 地面上沒

有白土，土人就用石膏和透明石膏燒出很好的白色顏料來。黑色是從木炭或燐灰中提出的。」見 Brough Smyth, 一卷二九四頁。『黃色也可以從一種積聚黃土的蟻巢或一種黑色菜屬中提出。有些其他植物的汁水也可以做顏料——如紅色等。』見 Waiz-Gerland, 六卷七六一頁。

(註二二) Brough Smyth, 二卷二五八頁。

(註二三) Ibia, 二卷二九九頁。

(註二四) 夫利什著 *Eingehorene Süd-Afrikas*, 四二六頁。

(註二五) Journ. Anthrop. Inst., 十一卷四六四頁; *Zeitschr. für Ethnol.*, 三卷五一頁。

(註二六) Wood 一卷二九八頁。

(註二七) 夫利什著第四二六頁。

(註二八) Andree, *Ethnographische Parallelen*, New Series 六七頁。

(註二九) *Zeitschr. für Ethnol.*, 第十卷(十七頁)。

(註三〇) *Ibid* 第十卷(十七頁)。

(註三一) Journ. Anthrop. Inst., 第十二卷四六四頁。但白安斯 (Binns) 的意見恰和前說相反。『布須曼人對配景

法全不明瞭，對於省略法也毫無一點觀念，他們不會照着眼睛所見的，把隱蔽不見的一隻角或一條腿省去。』

但是從這種說明看來，他所見的本是其他旅行者所敘述的較好的作品之外的劣拙作品。和白安斯見解相同的武德 (Woo) 所抄引的圖畫也是這類的劣拙作品，完全不足以說明布須曼人的繪畫才能。

(註三二)「埃斯基摩人的繪畫，是刻在微彎的海象牙上和弓上面的，那弓弦又能作為攢動取火的鑽子之用。」見 Hildebrand, Beiträge zur Kenntnis der Kunst der nörderen Naturvölker; Nordenskiöld, Studien und Forschungen, 第三一三頁。在該書第三二〇頁的圖版上，有一片朱克察人在海象皮上所畫的圖畫。此外還有幾塊希爾德布朗德所模寫的朱克察人的圖畫，是為未加 (Veg) 遠征隊在紙上用鉛筆或紅土所畫的。科利斯 (Choris) 在 Voyage pittoresque autour du Monde裏面所描繪的亞留特人的木帽，肩底上，有一幅獵取海豹和鯨魚的寫生圖。

(註三三) Hildebrand, Beiträge, III 一頁第六圖。

(註三四) Anna Report of The Bureau of Ethnology 1884-85; Boas, The Central Eskimo 六三一頁，六三二頁。

(註三五) 例如在 Hildebrand 第三一一頁第一〇圖中，距離較遠的馴鹿，就顯然照比例縮小；在 Boas 第六三一頁第五三八圖中尤為顯明。

(註三六) 這種情形也有例外。在夫賴堡大學人種學博物館中有一女性胴體石膏模型，簡直可以拿它當作歐洲雕刻家的速寫。

(註三七) 此類雕刻圖形可以在 Hildebrand 書中三二四至三三四頁及 Boas 第八和第九圖版中看到。

(註三八) 參看 Andree, Ethnographische Parallelen, New Series 第一五五頁。

(註三九) 在阿拉斯加的極北地方的假面具上，「從所搜集的標本來看，不像在勃瑞斯它海灣 (Bristol Bay) 和在卡

斯科圭姆河 (Kuskogum) 跟納空 (Yukon) 河間的三角洲上所常見的假面具那樣有奇形怪樣的肉子。」
Dall, Masks and Labrets. Third Annual Report of The Bureau of Ethnology 第一二二頁。

(註四〇)參看 Bastian Grünwedel, Amerikas Nordwestküste, New Series 圖版一第七圖, 圖版五, 第一九及二〇圖。

(註四一)參看 Amerikas Nordwestküste, New Series 圖版一第三圖, 圖版二第五圖。此種混合畫像爲印第安人繪畫藝術有名的特色。

(註四二) Amerikas Nordwestküste, New Series 圖版一第二圖。

(註四三) Dall, Loc. cit., 第一四〇頁, 及第一四一頁, 第二十八圖版及第二十九圖版。其中有一個跳舞面具的圖形。〔從薩愛耳 (Saver) 的比林斯 (Billings) 旅行記中抄來的。〕是明白表示出亞留特人的面貌, 照達爾說: 這

種面具在死屍的假面具中從沒有見過。死屍的面具往往是屬於印第安人的臉形。

(註四四) Journ. Anthropol. Inst., 第十二卷第一一五頁。

(註四五) Collins, Northwest and Western Australia 第一卷三一五頁。

(註四六) Waitz-Gerland 第六卷十三六頁。

(註四七) Fritsch, Die Eingeborenen Süd-Afrikas 四二四頁。

(註四八)參看斯邁斯的書一卷三—三頁, 裏面有討論澳洲人飛去來器的地方。

(註四九)參看 Bos 所著 The Central Eskimo 一書中的武器圖畫。

(註五〇)凡具有宗教意義的澳洲人素描——如寬棒上的圖形，顯有完全不同的性質。那是一些不可解的線條組成的，有時也會叫我們聯想到盾牌和手杖上的裝潢，可是完全和岩石上的寫實和樹皮上的素描不同。可以參看

Ratzel 所著二卷九一頁的畫圖。

(註五一)Zeitsch, Für Ethnol., 1879; Verh. der Anth. Ges., 三〇七頁。

(註五二)Cranz, Historie Von Grönland 一七六五年版，二七六頁。

(註五三)希爾得布朗德著，Beiträge 三二三頁。

(註五四)雅科布孫著 Reise an der Nordwest Küste Amerikas, 三三四頁。

(註五五)Howitt, On Australian Messengers and Message-sticks, Journ. Anthropol. Inst., 十八卷。

(註五六)Mallery, Ictographs of The North American Indians. 見人種學研究局第四次年報。

(註五七)原圖是舊金山的霍夫曼博士(Dr. Hoffman)請阿拉斯加的土人腦摩夫繪出和解釋的。圖意如下：一、是代表一個人用右手指着他自己，左手指着所去的方向；二、他拿着槳表示他坐船去；三、右手支頭，是睡覺的意思，左手伸出一指表示一夜；四、圓圈中的兩點，是島上有房屋的意思；五、和第一圖一樣；六、一個圓圈是第二個島；七、和第三圖一樣，可是伸出兩個指頭，表示兩夜；八、表示他拿一把叉，左手裝成海獅的樣子；十、一個佩弓帶箭的獵人；十一、一隻船上有兩個搖槳的人；十二、他的住處。連起來看，全圖作這樣的意思：『我坐船照這個方向到島上去，我要在島上睡一晚，又到另一島上，睡兩晚。我希望殺死一頭海獅纔回家。』見馬來果所著一四七與一四八頁。

第八章 跳舞

取材於無生物的造型藝術對高級民族所發生的意義至少可以在低級部落間辨認出它的芽萌狀態來，至於那活的造型藝術跳舞，所曾經具備的偉大的社會勢力，則實在是我們現在所難想像的。現代的跳舞不過是一種退步了的審美的和社會的遺物罷了，原始的跳舞纔真是原始的審美感情底最直率、最完美，卻又最有力的表現。

跳舞的特質是在動作的節奏的調整。沒有一種跳舞沒有節奏的。狩獵民族的跳舞，依據它們的性質可以分爲摹擬式的和操練式的兩種。摹擬式的跳舞是對於動物和人類動作的節奏的摹仿，而操練式的跳舞的動作卻並不跟從任何自然界的模範。這兩種跳舞在最原始的部落裏所處的地位是並駕齊驅的。（註一）

澳洲人最著名的操練式的跳舞叫做科羅薄利舞。（註二）這種跳舞差不多在每一部澳洲旅

行者的遊記上都曾敘述過，因為這種跳舞在澳洲全境都是很出名的。這種科羅薄利舞常在夜間舉行，而且大概在月光之下舉行。然而我們不必因為這個緣故就把這種跳舞視為宗教的儀式。大概月明之夜的所以能中選，並不是爲了月夜是神聖的，卻爲了月夜是皎潔的。舞者通例都是男子，婦女只組成音樂合奏隊。常常有由許多部落聯合組成的盛大跳舞會，在維多利亞地方有時參加跳舞者竟有四百人之多。（註三）最盛大又最著名的跳舞會大概總在和約完成的時候舉行。（註四）其他一切關於澳洲人民生活上的比較重大的事件，也用跳舞來表示慶祝，例如果實的豐收、撈捉蠔螺的開始、青年的入社式、友好部落的會合、戰爭的出發、行獵的大收穫等等，各種用意的和各種部落的科羅薄利舞都彼此雷同，所以考察者只要見到一種跳舞，便可推知其餘的一切。現在讓我們假設我們自己是在參加托馬斯所描寫的在維多利亞殖民地舉行的那場跳舞罷。（註五）

舞場是在灌木叢中的一片清理過的地上。場中生着大火，閃爍的赤焰和滿月的青光交相輝映。舞者初不登場，都隱身在黑暗的灌木叢中從事化裝。在大火的另一邊兒則聚集着那些編充音樂隊的婦女。一會兒忽然發出一種坼裂聲和一種沙沙的磨擦聲，舞者上場了。闖入火光圈裏來的是

三十個男子，一個個臉上塗着白堊，兩眼描着圈環，身上和四肢畫着長的條紋。此外，又在腳踝繫着樹葉束，腰間圍着獸皮裙。這時那些女人已經面對面排成一個馬蹄形。她們完全是裸體的。每人在兩膝間綁着一塊很整齊很平直的鼯鼠皮，這種鼯鼠皮，在旁的時候是作為長袍用的。導演者站在這些女人和大火的當中。他穿通常的鼯鼠皮的圍裙，兩手各執一棒。觀衆或坐或立的圍成一個大圓形。導演者注目巡視舞者之後，轉身緩緩地走近那些婦女。他突然把他的兩根棒一拍，那些舞者就如電閃似地排成一行並向前進；過了些時導演者察看行列的時候，稍稍停止了一會兒。等全體排列就緒的時候，他就發出起舞的信號。他用那兩根棒打着拍子；舞者即時合上那拍子；女人們則擊鼯鼠皮而歌。這樣，科羅薄利舞就開始了。拍子是令人吃驚地準確；音調和動作也都非常和諧。舞者純熟地舞着，正像一班經過極良好的訓練的歌舞優伶。他們取着各種可能的姿勢，有時跳在一邊，有時儘向前進，有時休止一、二步；或者伸或者縮，或者用手廻旋或者將腳頓觸。導演者也沒有閒着，當他一進一退的時候，一面用棍棒打着拍子，一面忽輕忽重地哼着一種特別由鼻音發出的歌。他沒有一刻停留，時而向着跳舞的人，時而向着提高歌喉在盡力歌唱的女人。跳舞者漸漸地更形

緊張，拍子也打得愈急，動作也變得更敏捷，更活潑。舞者扭動全身高高地躍入空際，最後乃異口同音發出一種尖銳的喊聲。過了一會兒他們突然地隱入灌木叢中和他們來時一樣。舞場空了一會兒。後來導演者重新發了一聲信號，舞者也再度現身。這次他們排成了一個弧形。從其他方面看來，這一次好像是繼續第一次的。婦女們出來時一面打着拍子，一面大聲歌唱着，好像連嗓子也震裂了，過一會兒又發聲非常輕幽婉轉地唱得幾乎聽不出她們的喃喃之聲。歌舞的尾聲和第一幕相彷彿。第三、第四、第五幕也大同小異地繼續表演了出來。但是有一次舞者卻排成四行的一隊：第一行跳向一邊，在後面的各行則向前進，羣趨婦女之前。於是舞隊成了一個由身體四肢構成的不可解的結，有人或者會擔憂舞者因飛舞着棍棒會彼此擊破頭顱。但實際上正像先前的跳舞一樣，他們都遵守着嚴密的規律。這時緊張到了最高點；舞者高呼着頓腳舞躍着，婦女們發狂似地打着拍子，盡力引吭高歌。高照着的火光像下急雨似地在野地上分佈了一些紅色的火花。於是導演者兩臂向上高舉；一陣重大的拍掌聲驚破嘈雜，接着舞者就退場了。婦女及觀衆也走散。半小時之後在冷月照耀之下除了將熄未熄的殘火外更無別物。這就是澳洲的科羅薄利（Corrobory）舞。

男子的科羅薄利舞我們上面已經說過他們表演起來總是大同小異的，但是婦女的跳舞實在很少人介紹過它，性質上是很不同的。我們可以引用埃爾（Eyre）所說的絕妙的婦女跳舞（註六）他說『跳舞的婦女在頭頂上拍着手，合着腳，並着膝。於是腿從膝蓋處向旁伸——腳和手維持着原來的地位。——又飛快地收回來，因為收得很快，以致互擊作尖銳的響聲。這種跳舞或者單獨由一個女子或幾個女子欣欣然表演。有時也有由一個女子在一隊男性的舞者之前跳舞以激發他們的情慾。舞者用另一種形狀向前進，腳時常相並踏着地上，用身體的一種特殊的蠕動形成一種半圓形。這一種跳舞大概僅由年輕的姑娘們演奏音樂。』塔斯馬尼亞人的科羅薄利舞據我們所僅有的寥寥無幾的記錄判斷起來，也和澳洲人沒有什麼差別。

我們所一向注意的澳洲人和明科彼人間的很明顯的類似之點也存在跳舞中間。明科彼人的跳舞和澳洲人是如此的類似，簡直可以互相替換。表演的時節也相同，如朋友的訪謁、季節的開始、疾病的痊愈、喪期的終了等等，簡單地說，凡是可以激發人們快樂的感情的事情都用跳舞。此外，慶祝大節期的時候許多部落都聚集在一起。曼恩（Man）說：在叢莽之間的空地上聚集了一百

多個身塗彩色的男男女女。月亮吐着柔和的光輝，這時從每一間茅舍裏，紅色火燄透過分散的羣衆，投射出奇異的陰影。在這一邊坐着一行歌唱舞曲中疊句的婦女；在另一邊可以看見觀衆們模糊的形狀，有許多觀衆相協地拍手助演。導演者，同時是詩歌和舞曲的製作者，站在衆人所能共見的地方。他一隻腳踏着響板的狹窄的那一端（註七）用一支矛或一張弓支撐身體，用另一隻腳的腳掌或腳跟頓叩着響板，爲歌者和舞者擊拍。當他作宣敘性質的獨唱時，其餘的聲音都完全停止，觀衆們都不動了。但是當疊句歌的信號一舉，一羣舞者就極興奮地投身入場，當他們用熱情表演着的時候，婦女們的歌聲也更形嘹亮。舞者曲其背，把全身的重量付與屈着膝的一條腿上。他的手向前伸得高與胸齊，一隻手的大拇指執在另一隻手的大指與食指之間，其餘各指都向上伸。他用一隻腳跳着向前進，每第二個動作則用另一隻腳頓着地。他按着響板和歌曲的拍子前後進退於全場中。舞者疲勞的時候，可以在特殊的擊拍中，正確地接着節奏屈着膝彎提起腳跟來休息（註八）。在澳洲的安達曼島裏，婦女不參與男子的跳舞。但是她們也有她們自己的跳舞，這種跳舞根據眼見人的記錄是頗可懷疑的一種風俗。然而曼恩對於她們的記述沒有提到什麼特別可注意的地

方他說婦女們一前一後迴旋着手臂，同時一上一下地彎曲着膝頭。舞者不時前進着兩步，再重新開始舞動。

布須曼人具有敏捷的摹擬天才，我們也許期望從他們的跳舞裏去看出來。然而缺而不全的記述僅僅提到他們操練式的跳舞者。柏赤爾（Burchell）對於布須曼人的一種跳舞描寫得最詳盡。（註九）跳舞是夜間在首領的茅舍裏舉行的，「屋裏盡量容納着男男女女，以能坐成一個圓形而剩出舞者站立的位置爲度。熊熊的火在人口處燃燒着，舞者現出活潑和快樂的迷惘狀態，他不顧周圍的事物，也不想到自己。因爲茅舍低，一個成人很難以直立，雖在極大的茅舍裏也不能直立，舞者一定要用兩條長棍支持身體。他把棍子執在手裏支持於一遠的地板而便於使用。因此他的身體極不自然的樣子向前彎曲着，而且很難看的樣子跳着。不過他的四肢因爲僅僅圍着一塊胡狼皮，沒有穿衣服倒是毫不受拘束的。在這種情形之下他不停止的跳舞。有時候他甚至不用棍支持身體。每一個舞伴有他的特權，就是輪到他的時候，他願意舞多久就舞多久，然後由另一人繫上急響器，這是他們通常使用的。這種跳舞是特別的，照我所知道現在地球上任何野蠻部落的

跳舞沒有和它相像的。(註一〇)一隻腳牢固地站着，同時另一隻腳卻不斷地做着迅速和不規則的動作，雖則膝頭和下腿在可能的範圍裏來回地移動，但不容地位有明顯的變動。兩臂因為要支持身體僅作輕微地移動。舞者始終歌唱着和他的動作相合拍，有時候他俯着身體，但又飛快地仰起來，到最後，爲困難動作所疲勞他就蹲伏在地下喘一喘氣。然而他還繼續着歌唱並且轉動着身體與觀衆的歌聲相協調。過了一會兒，他站了起來用一種新的力量重新起舞。一隻腿疲乏的時候，或者跳舞還須進行的時候，就用另一隻腿來替換。舞者的腿踝上縛着用四隻羚羊穿成的急響器，外加許多小片的駝鳥蛋殼，這使腳的每一個動作發出並非不愉快也並不粗澀的聲音，同時大增奏演的功效。雖則一次僅容一人跳，但全體人員都參加儀式，到會的人衆和其他舞者都合力而輔助這個夜間的演藝。這種合奏包含着歌唱和打鼓；大家唱着，輕輕地拍着手掌以作擊拍。他們重覆不斷地喊着「歐鳥」(Ae-o-ae-o)，這在他們並沒有什麼意義，在發「鳥」字音的時候，兩手相拍，舞者也發出「華華一刻」(Wa-Wa-kh)的綴音。無論男女沒有不加入唱歌的，雖則音調不能一致，但是仍舊很和諧的。女人唱得比較高五六個音調，同時也有一種比較活潑的態度。『亞

蒲養脫 (Arbousset) 和特馬斯 (Daumas) 所看見的在露天表演的跳舞是一種完全不同的性質。照他們的記述，布須曼人「不到他們食飽的時候是不跳舞的，食飽了以後，就在月光之下到村莊的中央跳舞起來。動作包含不規則的跳躍，借本地風光來作比較，是像一羣小小的舞牛。舞者跳躍着直等到十分疲倦而且全體流汗的時候。他們呼出千萬種的叫聲。他們表演的動作是極困難的，以至一會兒這個人，一會兒那個人，跌倒在地上，浴於源源而出的鼻血當中，所以這種跳舞叫作摩科馬 (mokoma) 或稱血的跳舞。」(註一一)

對於翡及安人的跳舞我們知道得極少。只有人講到雅干 (Yahgans) 那一個部落戲劇的表演，其中有些也許是摹擬的跳舞。(註一二)關於操練式的跳舞我們完全不知道，但是我們卻不能就此斷定說他們沒有這種跳舞。關於苦托苦多人的跳舞，在大多數的記述裏，也是找不到一個字。維特王子明白的否認這種跳舞的存在，但是埃楞李希王子在旅行中曾看見過一些其他的記述說：「在慶祝的時候如狩獵的大獲或慶祝勝利，或賓客光臨的時候，大家在夜間集合，圍着火堆而跳舞。男子和女子參夾着組成一個圓圈形，每一個舞者伸臂環抱鄰伴的項頸，於是全圈向右或向左

轉，全體立刻用力踏着旋轉方向的那隻腳，接着很快地抽出另一隻腳來跟着他們一低下頭彼此漸漸拉緊攏來，此後又散開。他們始終唱着單調的歌，拍子則用腳踏出。」（註一三）

在埃斯基摩人之間，至少根據記載，是操練式的跳舞比摹擬式的跳舞少了點。善阿斯說：「跳舞在夏天是露天舉行的，但冬天則在爲跳舞而建築的會場上舉行。這種屋子是用雪作一個大圓頂，高約十五英尺，直徑約二十英尺，中間有一個高約五英尺的雪柱，上面放着燈火。當村人聚集在這所屋子裏歌舞的時候，已婚的婦女們沿牆站作一行，未嫁的姑娘們在第二層排成一個同心圓，男子們坐成了圓內圈。小孩子們則在門邊組成兩羣。在跳舞會開始的時候，有一個男子奪取了一面鼓，走到近門的空隙處開始歌唱和跳舞。歌曲是由歌者自製的，而諷刺的歌曲在這些時機中是最受歡迎。其時男子們靜聽，婦女們用「愛姆那，歐嘎」等語齊聲和唱。舞者仍舊在原處，用鼓打着拍子合節奏地踏着腳，忽左忽右的蕩動着身軀。他跳舞的時候裸着上半身，僅穿着褲和靴。」（註一四）

另外有一種操練式的跳舞是班克羅夫特沒有說明什麼理由，把它叫做埃斯基摩人的民族舞的，（註一五）一個個的姑娘連續着走進圓圈中央的時候，其餘的人手攜手的圍着她跳舞與唱歌，『最

激烈的動作博得最強大的彩聲。『操練式的跳舞通常是單人舞，在摹擬式的跳舞裏卻同時有幾個演員登場。』舞者通常都是青年男子，或者裸着上半身甚至也有完全裸體的。他們表演種種摹擬鳥獸的滑稽形狀，同時他們的動作是由擊響鼓唱歌曲伴奏的。他們有時候很古怪地穿着海豹皮或者馴鹿皮的褲子，頭上戴着羽毛，或者顏色的布。』然而這些表演並不一定限於動物的生活。『等到約有二十人的一個圓圈形成時候，有一種單調疊句曲用鼓聲伴奏，以號召青年男子魚貫而進舞場。於是一套表演愛情、嫉妒、仇恨和友誼的默劇就開始了。』(註一六)

比起科羅薄利舞的一致的性質來，澳洲的摹擬舞就見得樣色繁多了。摹擬動物的跳舞依然占據第一位。其中有駝鳥、野狗、蛙、蝴蝶等的舞蹈，但是沒有像袋鼠舞能得普遍欣賞。旅行澳洲的人對這種跳舞已經有許多的記述了。一切旅行者全部讚嘆土人們表現在跳舞中的摹擬才能。曼台(Mundy)曾經說，看了這些舞者的跳躍競爭就會覺得不能再有比這更神妙更成功的摹擬了。(註一七) 埃爾看了維多利亞湖(Lake Victoria)上的袋鼠舞之後，說：『他們表演得這樣令人嘆美，如果在歐洲劇場裏出演定然彩聲雷動。』(註一八) 摹擬跳舞的主旨是根據人生的兩件大事

——愛情與戰爭。曼台曾經描寫過他在新南韋爾斯 (New South Wales) 看見的一種摹擬戰爭舞，舞者首先揮舞着棍棒、長槍、飛去來器、盾牌之類，演出一幕紛雜和野蠻的動作。然後「全體人員立刻分爲兩隊，同時以刺耳的尖音和熱烈的喊聲，他們相對跳起肉搏而戰。一邊很快地敗出戰場且被迫逐至暗處，在那兒呼號聲、呻吟聲、打棍聲，一時並作，現出一種恐怖的和殺戮狀態的全景。一會兒全羣又來到火邊，排列成兩行，音樂的拍子這時候也改變了。舞者按着緩慢的節奏前進，一步一步踏出重濁的聲音和和着。鼓聲漸漸地緊了，動作也漸漸地快了，到後來直達如電閃的速度。有時候舞者全體躍入空際，達到一種驚人的高度，當他們再觸地面的時候，他們分開着的兩腿上的肉腓顫動得十分激烈，使得白聖的條紋好像蠕動的長蛇，又有一種宏亮的嘶嘶聲音充滿空中。」

(註一九) 澳洲人的愛情舞翻遍許多記述，只能找到少量的參考資料。它們是很難用筆墨作詳盡的描寫。尚治金松寫着說：「我曾經看見一種最討厭的表演猥褻動作的跳舞，這種猥褻動作是我們可以想像得到的，雖則我獨自一個人坐在黑暗之中，沒有人看見我，我卻恥爲這種可嫌的跳舞的觀者。」(註二〇) 我們對於這種跳舞也許祇要知道一種華昌地 (Wachandi) 族的卡羅 (Karro)

舞——就够了。『跳舞會是在甘薯成熟之後第一屆新月出來的時候舉行的，且先由男子們飲食宴會開始，於是跳舞就在月光之下四周圍以灌木的凹地舉行起來。凹地和灌木是他們做成類似的，以代表女性的器官，同時男子手中搖動的槍是代表男性的器官。男子們圍繞着跳躍，把槍擣刺回地，用最野蠻和最熱烈的體勢以發洩他們性慾上的興奮。』文學史家舍累爾（Seherer）在這種跳舞裏發見了「詩的原始胚胎」。上述的爭鬪和愛是鼓勵澳洲人表演摹擬式跳舞的主要動機，但含意較少的舞景也表演過。諸如北方的演奏獨木船舞。對於這種跳舞，參加者用白色或紅色文身，執木杖以代槳。舞者列成兩行，每人背着手杖，隨着唱歌的節拍交互地移動雙腳。信號一起，全體把杖拿到前面，合着節奏前後搖動如槳，好像他們正在划一隻輕快的獨木船。（註二）最後我們可以說的一種摹擬跳舞是象徵死亡和復活。巴刻（Parker）在勞屯（Lodion）土人中看見了。表演時是由一個從西北部落裏學習過跳舞的老頭子任領導，「舞者手裏執着樹枝，輕輕地在肩頭上扇動，經過短時間的成排和半圓形的舞蹈之後，他們漸漸地聚成一個密接的圓形體。然後他們緩緩地倒在地上，把頭藏在樹枝底下，代表死亡之將近，又維持短時間完全不動的姿勢，這就是

表示死亡的狀態。一會兒老者突然發出一種新生命的舞蹈開始的信號並且興奮地揮舞他的樹枝於靜止的羣衆身上。全體立刻就跳起來，而作快樂的跳舞，這就是表示死後靈魂的復活。」

操練的及摹擬的跳舞之貢獻於演者和觀者的快樂，在這里不必再作冗長的研究。再沒有別的藝術行爲，能像跳舞一樣的轉移和激動一切人類的。原始人類無疑地已經在跳舞中發見了那種他們能普遍地感受的最強烈的審美的享樂。多數的原始跳舞運動是非常激烈的。我們只要一追溯我們的童年時代，就會記起這樣的用力和迅速的運動，倘使持續的時間和所用的力氣不超過某一種限度是會帶來如何的快樂。因這種運動而促成之情緒的緊張愈強，則快樂也愈大。人們的內心有擾動，而外表還須維持平靜的態度總是苦的；而得能藉外表的動作來發洩內心的鬱積，卻總是樂的。事實上，我們知道給予狩獵民族跳舞的機會的，就是那觸發原始人民易動的感情各種事情。澳洲人圍繞着他獲得的戰利品跳舞，正和兒童圍繞着聖誕樹跳躍一樣的。

但是倘若跳舞的動作僅僅是動，那末因激烈運動而生的快感，不久將變爲因疲勞而生的不快之感。跳舞的審美性質基於激烈的動作少而規則的動作多。我們曾經斷言節奏是跳舞最重要

的性質，同時已經說明原始民族的特殊感情，在他們的跳舞裏他們首先注意動作之嚴格的合節奏的規律。埃爾在他的「澳洲人跳舞記」中說：「看到他們拍子如何嚴正不苟以及舞者的動作和音樂的抑揚如何精確一致，實足令人驚嘆。」（註二二）觀察過原始民族跳舞的人們，都獲得同樣的印象。（註二三）這種節奏的享樂（註二四）無疑地深深地盤據在人體組織中的。但是倘若說我們動作的自然形式常常是合節奏的，那又未免近於誇張了；然而動作的大部分，特別是那些移動地位的動作，自然地表現出節奏的形態。還有，正像斯賓塞（Spencer）所正確觀察的，每一個比較強烈的感情的興奮，都由身體的節奏動作表現出來。革尼（Gurney）更切當地補充說，每一個感情的動作在它自己身上是合節奏的。這樣看來，跳舞動作的節奏似乎僅是往來動作的自然形式，由於感情興奮的壓迫而尖銳地和強力地發出來的。這種觀察自然還不能充分解釋當作快感的一個因子的節奏的價值；但我們既然不能拿這種解釋造作一個定義，我們暫時也只有把它作為最後的定論。無論如何，原始民族所感受的快感的強度和文明民族所感受的沒有兩樣。將來研究他們的詩歌和音樂的時候，會供給我們更進一層的憑證。

在這里我們不必將操練式的跳舞與摹擬式的跳舞加以區別，因為在猛烈和節奏動作中的快感在兩種跳舞中同樣可以享受着的。摹擬式的跳舞給予原始人類以一種在操練式的跳舞中所找不到的更進一層的快樂。他們欣賞他的模倣嗜好，有時候這種嗜好真會變成一種真實的情緒。布須曼人在「摹擬特殊的人和動物不甚正確的動作」中得到最大的快感。一切澳洲的土人都有驚人的摹擬天才，「這種天才他們在任何機會都實施出來；據說一般的翡及安人」如果有人在他們面前說一句他們喜歡聽的話，他們就能很神似的學出來，甚至連發言者的一舉一動也摹倣出來。」關於這種特性，在原始的民族和原始的個人——就是兒童——之間，有一種深刻的類似。原始民族耽溺於摹擬舞，在我們的兒童之中也可以看到這種同樣的摹倣慾。摹倣的衝動實在是人類一種普遍的特性，祇是在所有發展的階段上並不能保持同樣的勢力罷了。在最低級文化階段上，全社會的人員幾乎都不能抵抗這種模倣衝動的勢力。但是社會上各分子間的差異與文化的進步增加得愈大，這種勢力就變弱愈小，到文化程度最高的人則極力保持他自己的個性了。因此，在原始部落裏佔據重要地位的摹擬式的跳舞，就逐漸逐漸地沒落了，僅在兒童世界

裏留得了一席之地，在這個世界裏原始人類是永遠地在重生的。能給予快感的最高價值的，無疑地是那些代表人類感情作用的摹擬跳舞，最主要的例如戰爭舞和愛情舞；因為這兩種跳舞也和操練式的及其他摹擬式的跳舞一樣，在滿足、活潑和合律動作和摹擬的欲望時，還貢獻一種從跳舞裏流露出來的熱烈的感情來洗滌和排解心神，這種 *katharsis* 就是亞里斯多德（Aristotle）所謂悲劇的最高和最大的效果。摹擬式跳舞的後一種形式實為產生戲劇的雛型，因為從歷史的演進的觀點看來，戲劇實在是跳舞的一種分體。我們要在原始民族中找尋跳舞和戲劇的區別，就得依賴外表標記，就是看節奏的有無，但是在這個發展階級上，兩者的性質和效果還是相同的。

劇烈動作和節奏動作的快感、摹擬的快感、強烈的情緒流露中的快感——這些成分給熱情以一種充分的解釋，原始人類就是用這種熱情來研究跳舞藝術的。最強烈而又最直接地經驗到跳舞的快感的自然是舞者自己。但是充溢於舞者間的快感，也同樣地可以展拓到觀眾而且觀眾更進一步享有舞者所不能享的快樂。舞者不能看見他自己或者他的同伴，也不能和觀眾一樣可以欣賞那種雄偉的、規律的、交錯的動作，單獨的和合羣的景象。他感覺到跳舞，卻看不見跳舞；觀眾

沒有感覺到跳舞，倒看見跳舞。在另一方面，舞者因知道他已引起羣衆對他的善意和讚賞也可以得到一種補償。因爲這個緣故雙方都激起了熱烈的興奮；他們漸爲音調和動作所陶醉了；熱情愈漲愈高，最後開展到成爲一種真正的熱狂，這種熱狂發生不少的暴行。當我們注意原始跳舞對於舞者和觀者產生這樣有力的效果的時候，我們不必更進一步探討就能了解跳舞爲什麼要常常利用宗教的儀式。這是很自然的事，原始人類自會假定那些跳舞對於他成這樣有力的一個印象，也一定能够出力影響於支配他的命運的魂靈的和惡魔的權力。所以他們要舉行跳舞以恐嚇或諂媚幽靈和惡魔。派克曾經敘述澳洲人的一種舞蹈是求悅於一位可怕的惡魔魅帝 (Mindi)，要仰仗他的助力，以抵抗本部落的仇敵。『以樹皮雕出而滿塗彩色的粗劣偶像三個，一大二小，置於極遠的場所。那個地方嚴禁接近。男子們以及跟在後面的婦女們身上都飾以樹葉，攜着小木杖，杖上裝着一束羽毛，排成特曲的單人行列向那個場所跳舞；在圍繞數次之後，他們便走近大的那個偶像，膽怯地以木杖觸它。』(註三五) 埃爾在摩輪特 (Moormunde) 所見的宗教舞也有類似的偶像。『舞者照例塗臉和裝扮，頭上戴了一束白鸚鵡的毛，有些執着杖帶一束跟頭上相似的羽毛在手

裏，同時其他的人手裏各執一束綠葉。他們跳舞了一會兒之後，便向後退去，當他們再出場時，已攜着一個奇異粗劣的偶像來，高舉在天空。偶像是束野草和蘆葦用袋鼠皮裹成的，卻把袋鼠皮的裏面向外，而全部塗以小白圓圈。一根細長的棒束着一大叢羽毛，伸出上端的代頭部，兩邊有兩根束着紅色羽毛的棒，代表兩手。在前面有一根長約六英寸的棒，末端有一個大草結，四周裹着一塊舊布。這是塗着白色，代表肚臍。全像長約八英尺，顯明地是代表一個人。在跳舞中舉起這個偶像經過相當的時間，然後由兩個人背負着用木棍圍成的兩面旗來替代它。最後這兩面旗也不見了，舞者便挺槍而前。』(註二六)大約其他的原始民族也有宗教的跳舞；但沒有經人記述罷了。就是在澳洲，宗教的跳舞也比較少見。該爾蘭德(Gerland)曾經說：其實『一切跳舞原來都是宗教的。』但他不能證實這個斷言。(註二七)實際上，照我們所知道的，這種斷定並沒有人附和過。現在沒有理由要求我們來假定澳洲的跳舞原來還有其他的意義，除了他們現在所暗示的一種非武斷的觀察以外。只有比較少數的跳舞包含宗教的儀式；而大多數的目的只在於熱烈情緒的動作的審美表現和審美刺激。(註二八)

目的和效果是並不一致的。多數原始跳舞的目的是純粹審美的，而其效果卻大大地出於審美以外。沒有其他一種原始藝術像跳舞那麼有高度的實際的和文化的意義。從我們高級文化程度來觀察，我們首先應當探討由跳舞所發生的兩性關係的意義。這實在是遺留給現代跳舞的唯一的社會職務。但是原始跳舞和現代跳舞在本質上是絕對不相同，由一方面所得的結論，決不能得之於別方。為兩性所歡迎的現代跳舞的特色——就是男女舞者間的接近和親暱的配對——是在原始跳舞裏不會經見的。狩獵民族的跳舞通常僅由男子單獨表演同時婦女們只作音樂的伴奏。但是也有男女共同參加跳舞，這種跳舞大部分無疑地是想激動性的熱情。我們更可進一步斷言，甚至男子的跳舞也是增進兩性的交遊。一個精幹而勇健的舞者定然可以給女性的觀眾一個深刻印象；一個精幹而勇健的舞者也必是精幹和勇猛的獵者和戰士，在這一點上跳舞實有助於性的選擇和人種的改良。可是，在這裡原始跳舞的意義無論如何偉大，仍然不够證明沒有其他的原始藝術如跳舞一樣地有一種文化任務的重要性。

狩獵民族的跳舞一律是羣衆的跳舞。通常是本部落的男子，也有許多次是幾個部落的人民

聯合演習，全集團於是按照一樣的法則和一樣的拍子動作。凡記述跳舞的人們，都再三指陳這種「令人驚嘆的」動作的整齊一致。在跳舞的白熱中，許多參與者都混合而成一個，好像是被一種感情所激動而動作的單一體。在跳舞期間，他們是在完全統一的社會態度之下，舞羣的感覺和動作正像一個單一的有機體。原始跳舞的社會意義全在乎統一社會的感應力。他們領導和訓練一羣人——在他們組織散漫和不安定的生活狀態之中，他們的行蹤常被各個不同的需要和欲望所驅使——使他們在一種動機、一種感情之下為一種目的而活動。它至少乘機介紹了秩序和團結。進入這些狩獵民族的散漫無定的生活中。除了戰爭以外，恐怕跳舞對於原始部落的人是唯一的使他們覺着休戚的相關，同時也是對於戰爭的最好的準備之一，因為操練式的跳舞有許多地方相當於我們的軍事訓練。在人類文化發展上，過分估計原始跳舞的重要，是一件困難的事情。一切高級文化是依據於各個社會成分的一致有秩序的合作，而原始人類卻以跳舞來訓練這種合作。

狩獵民族對跳舞的社會化的勢力也似乎有一些認識。在澳洲，科羅薄利舞至少用為「各部

落間和平的保證。兩個部落間，願意確立相互的好感，便共同跳舞起來。」（註二九）在安達曼島的各部落，市集和跳舞聯合會一起舉行。（註三〇）最後爲了要估計部落間的跳舞會的社會化影響的充分勢力，我們不能不提到他們的會期延長到相當的長時間。例如拉姆荷爾茲所說的有一次舞會竟舉行到整整的六個星期。

跳舞的最高意義全在於它的影響的社會化的這個事實，解明了它過去的權威以及現在的衰微。跳舞就是在最合宜的情形之下，在一次裏也只有很少的人可以加入。我們已經知道在澳洲人中和安達曼島上常常許多部落的人在一起跳舞；不過狩獵部落的人口原是很少的。（註三一）因着文化的進步，生產工具的改良，社會人羣逐漸增加；許多的人羣，發展而成部落，於是全體人員在一起跳舞，就有人數過多之感；在這種情形之下，跳舞就漸漸減去其社會化的職能，同時也失了它的重要性。在狩獵民族中，跳舞是公衆宴會或節日的儀節；在現代文明的民族間，它或者是一種不含用意的舞臺上的戲劇景象，或者是在舞場裏的一種單純的社交娛樂。現在遺留給跳舞的惟一社會使命，就是幫助兩性間容易互相親近；然而就這一點說，它的價值也已經很够使人懷疑。而

且，我們可以假定原始的跳舞是兩性選擇並改良人種的一種媒介，因為最敏捷和最有技巧的獵者大概也是最經久而活潑的舞者。但是在我們現在的文化階段中，精力比體力更加重要，舞場上的男女英雄，在實際生活中卻往往是失敗者。最後以討厭的慵懶的姿態和矯揉扭捏的動作爲特色的所謂文明國的歌舞劇，即加以寬容的評價，最好也不過說滿足相野的好奇心而已。究竟不能說跳舞在審美園地裏已經收回了因文明進展而失去的社會意義。我們已經說過我們的歌舞劇的藝術價值和純粹的審美的快感——我們交際舞所給予舞伴和觀衆的快感——很難作爲普遍流行的充分理由。從各方面觀察起來，現代跳舞只是一種遺跡——是因生活狀況變更而變成無用的退化的一種遺跡。它過去的偉大的任務已經讓給其他的藝術很久了。往日跳舞對於狩獵部落的社會生活的貢獻，是跟詩歌對於文明民族的貢獻一樣的。

（註一）我們當然可以疑問到操練式的跳舞是否起源於摹擬式的跳舞。這當然是可能的，因為我們並不認識模仿的原物，所以在有些情形裏我們已認不清它的摹擬。但從另一方面來看，我們所曉得的有幾種最原始的跳舞，例如某種鳥類的戀愛跳舞，卻不是摹擬式而是操練式的。

(註二) 偶然也有稱摩提舞為科羅海利舞的，但照例科羅海利舞這名詞是專為操練式的跳舞用的。

(註三) Brough Smyth, Vol. I, p. 175.

(註四) Lunnholtz, p. 286.

(註五) 依照 Brough Smyth, Vol. I, pp. 167, 168.

(註六) Fyfe, Vol. II, pp. 235, 236.

(註七) 關於明科彼人的響板請參看第十章。

(註八) Man, Jo m. Anthropol. Inst., Vol. XII, pp. 390, 391.

(註九) Burchell, Reisen in das Innere Von Süd-Afrika. Weimar, 1925, Vol. II, pp. 81 et seq.

(註一〇) 柏赤爾不大熟悉明科彼的跳舞情形，那種跳舞是和他所記述的布須曼舞很相像的。實際上，明科彼的舞者是和布須曼人取同樣的動作的。

(註一一) 在這個紀錄裏，有好幾點是很多人批評的。紀錄中沒有提到兩個要件，照我們所知道的，在原始跳舞裏是從來不會缺少這兩件的——那就是音樂的伴奏和節奏的動作。假使只是紀錄上不會提及這兩點，則這紀錄是很不完備，如果是真的沒有這兩件，那末這所謂摩科馬舞，大概並不是真的跳舞，或者正像剛果部落所常有的祇是一種中了麻醉劑的毒而發出的野性。

(註一二) 見 Globus, Vol. XLVII, p. 332.

(註一三) 見 Ehrenreich, Zeitschr. für Eth., 1887, p. 33.

(註一四)見 Boas, An. Rep. Bureau of Ethnology, pp. 600 et seq.

(註一五)見 Baneroff, The Native Races of the Pacific Coast, Vol. I, p. 67.

(註一六)見 Baneroff, loc. cit., Vol. I, p. 67. 我們對西北部部的假面舞略而不論的理由是和上章對面具略而不論相同的。

(註一七)見 Brough Smyth, Vol. I, p. 173.

(註一八)見 Eyre, Vol. II, p. 233.

(註一九)見 Brough Smyth, Vol. I, p. 173.

(註二〇)見 Hokinson, Australia from Port Macquarie to Moreton Bay, 1845.

(註二一)見 Brough Smyth, Vol. I, p. 173.

(註二二)見 Eyre, Vol. II, p. 231.

(註二三)原始跳舞的節奏特質，一切的記錄中都有很認真的記述；我們所曉得的唯一的例外，就是亞蒲賽脫和特馬斯所描寫的布須曼人的跳舞，那是很可疑的。

(註二四)對於節奏的欣賞能力，達爾文相信是一切動物所共有的。他說：「即使不是欣賞，對於音樂的音調和節奏的了解大概是一切動物都會的。」

(註二五)Parker, The aborigines of Australia, Brough Smyth, Vol. I, p. 166.

(註二六)Eyre, Vol. II, 236.

(註二七) Waiz-Gerland, Vol. VI, p. 755.

(註二八) 在澳洲，審美的跳舞常在夜裏舉行，而上文所敘述的宗教跳舞，則往往是在白天裏的光明中舉行的。

(註二九) Waiz-Gerland, Vol. VI, p. 755. 在昆士蘭人中『科羅薄利舞常常是在結束戰事糾紛時爲確立

和平而舉行的。』見 Lunholtz, p. 286.

(註三〇) Man, Jour. Anthropol. Inst., Vol. XII p. 392.

(註三一) 關於維多利亞幾個部落的人數的精密的估計，可以參看 Brough Smith, Vol. I, p. 43. 安達曼土著的

一羣的全數，照曼恩的統計，共有四千人，而苦阿斯所研究的最強大的埃斯基摩的一羣，則沒有超過二十六人

以上見 Boas, An. Rept. Bureau of Ethn., 1881-'85, p. 426.

第九章 詩歌

對於文明各國的詩歌，歌德曾稱它爲斷片中的斷片。對於原始民族的詩歌我們又將稱它作什麼呢？文明民族的詩歌大部分已因經過書寫和印刷而有了定形，野蠻人的詩歌的保存，卻全靠不很確實和不能經久的記憶力；至於由歐洲的考察研究者所記錄下來的那些斷片，則不論在量上或在質上都是不很充分的；如果想根據那些斷片而對全體下一結論，則確實是狂妄的企圖。在從前，「野蠻人」的「缺少意識」的故事和「缺乏詩意」的歌謠，是大家認爲沒有研究價值的。在最近，研究科學的旅行家和宣教師等對於這些向來都被忽視的資料已很努力蒐集；但是這種蒐集的工作至今還沒有普遍地開始，就是已着手進行的地方，到現在爲止，收穫也還不見得豐富。斐及安人的詩的作品我們只知道一種。代表善托庫多人的詩的僅祇兩首簡單的舞曲而已。曼恩的安達曼集，除了許多神話之外，也只有兩首歌謠。關於澳洲人的詩歌，祇有對布須曼人的和埃斯

基摩人的我們還比較的知道得詳細一點。但是這區區由歐洲人蒐集攆來而且譯成歐洲文字的澳洲人的歌謠和故事我們就能認是真正充分的研究資料嗎？我們對於格累（Grey）布雷克（Blake）和林克（Link）們的語言學上的準備和注意，並不加以絲毫的懷疑。但是這些民族的語言和我們的完全不同，即使有最大的語言學的天才和注意，也不能給我們以沒有偶然發生的錯誤的確實保障。在原始詩歌的蒐集上即使能避免一切的錯誤，難道在翻譯上也能完全避免錯誤嗎？當我們回想到法蘭西的文字從來不能表現出歌德歌曲中的神韻，甚至用最接近的英國語言來翻譯，也時常會失去德國詩歌大部分的特殊性時，我們怎能輕易希望對於語言文化和我們十分懸殊的狩獵民族的詩歌的原意，在翻譯成歐洲文字之後，還能很近似原意呢！（註）處在這種情形之下，希望這初步的嘗試能完全代表原始詩歌的廣博的內容和價值，確是不合理的。無論如何，我們除了舉一個簡略的概要之外，並沒有其他的奢望。大概這個概要裏，也還有很多的地方是需要修正和補充的。

詩歌是為達到一種審美的目的，而用有效的審美形式，來表示內心或外界現象的語言的表

現。這個定義包括主觀的詩，就是表現內心現象——主觀的感情和觀念——的抒情詩；和客觀的詩，就是用敘事或戲曲的形式表示外界現象——客觀的事實和事件——的詩。在兩種情形裏，表現的旨趣，都是爲了審美目的；詩人所希望喚起的不是行動，而是感情，並且除了感情以外，毫無別的希冀。這樣，我們這個定義，在一方面，從感情的不合詩意的表現中區別出抒情詩來，在他方面，從教訓和辭章的表現與記述裏區別出敘事詩和戲曲來。（註二）一切的詩歌都從感情出發也訴之於感情，其創造與感應的神祕，也就在這點上面。

斯賓塞 (Herbert Spencer) 在其第一原則 (First Principles) 上，曾經定一種規條說：最低級文化的詩是一種「不分體」(undifferentiated) 的詩，就是說那時候的詩，還沒有形成詩的類別，卻綜合抒情、敘事及戲曲等要素於每一種作品裏，雖則綜合得不很明顯。這種見解很適合現代的科學進化論；但不幸和事實並不相符。在我們研究所及的最低級的文明裏，我們發見他們的重要的詩也都和高級文明的詩一個樣子有着獨立的和特殊的形式。然而我們不能不承認原始民族的抒情詩含有許多敘事的原素，他們的敘事詩也時常帶有抒情或戲曲的性質。但是，我們倘若因

此就稱原始的詩歌爲「不分體」的，我們仍將沒有權利拿文明時代的詩歌跟原始的詩歌對立，因爲純粹的抒情詩、敘事詩或戲曲詩，是在無論什麼地方都沒有出現過的。

沒有一件東西對於人類有像他自身的感情那麼密切的，所以抒情詩是詩的最自然的形式。沒有一種表現方式對於人類有像語言的表現那麼直捷的，所以抒情詩是藝術中最自然的形式。要將感情的言辭表現轉成抒情詩，只須採用一種審美的有效形式；如節奏反復等。一個五歲的兒童看見一隻漂亮的蝴蝶，就會喊出「啊，美麗的蝴蝶！」(O, the pretty butterfly)來表示他發見的喜悅。這個呼聲表現一種感情，但不是爲傳達感情，只是爲表現感情，所以這個呼聲不是實用的；它也不是用一種藝術的有效形式來表現的，所以也不是抒情的。但是，倘若這隻蝴蝶是非常美麗的，引得那個小孩子反復地作着喜悅呼聲，而有合規則的音節，同時使得一個個的字吐出節奏的音調，唱着「美麗的蝶兒呀！」(O, the pretty butterfly)這個呼聲就變成歌謠了。

原始民族用以咏嘆他們的悲傷和喜悅的歌謠，通常也不過是用節奏的規律和重覆等等最簡單的審美的形式作這種簡單的表現而已。埃楞李希 (Ehrenreich) 曾經告訴我們一些苦托

庫多人在黃昏以後將日間所遇的事情信口詠唱的歌謠：

「今天我們有過一次好狩獵；

我們打死了一隻野獸；

我們現在有吃的了；

肉的味兒好，

濃酒的味兒也好。」

或者

「年輕的女郎不偷東西，

我，我也，不偷竊東西。」

有一首頌揚會長的歌，更加簡潔了：僅僅言簡而意賅地敘述了一句「這位會長是不怕什麼的！」（註三）他們把這些短短的歌辭，每句吟成節奏，反復吟詠不止。

澳洲人的抒情詩在取材上並不能超出善托庫多人抒情詩的水平線之上。我們現在已經得

到全澳洲的各地歌謠的頗完備的彙集。這些歌謠差不多只含有一個或者兩個簡短的節奏的語句或有複句或無複句不定的反復着。(註四)這些歌謠遇有相當機會就隨口吟哦。格累說：『澳洲老人們對於唱歌，和水手們咀嚼煙草一樣。簡直是家常便飯，他怒也唱，喜也唱，餓也唱，倘若飲酒，如果沒有飲到爛醉如泥的時候，就更加唱得厲害。』那林伊黎族人在獵後滿載而歸時口裏唱着一種國歌似的歌：

「那林伊黎人來了，

那林伊黎人來了，

他們就到這里來了；

他們背着袋鼠回來，

而且走得很快——

那林伊黎人來了。」(註五)

旅途疲乏的漂零者訴苦道：

「我疲於我的旅行了。

我已踏遍耶納(Yerna)全土，

這是無盡無窮的路哪。」(註六)

獵人夜裏坐在營火旁邊，追想日間行獵之樂，也發而爲歌：

「袋鼠跑得很快，

可是我跑得更快。

袋鼠肥肥的，

我拿它來充飢。

袋鼠呵！袋鼠呵！」(註七)

然而另外一個人卻很看想文明人的食品：

「白人吃豆兒——

我想我也有一些，

我想我也有一些。」（註八）

歐洲人的生活所供給澳洲人的抒情詩的材料，可以說是特別的豐富。當鐵路敷設於那林伊地方時候，那開車的光景，就給了土人一種深刻的印象，於是形之於歌詠，在舉行科羅薄利舞時歌唱：

「看啊！卡潘大（Kapunda）的煙！

一團團噴起的煙。

快看啊！煙氣像雲霧一樣。

像海鯨噴水一樣。」

當某一隻攔淺船上的金鷹章攔在喀耳華（Gulwa）地方某一家人家的人字頭的牆上時，他們立刻編成一個敘述那種情形的歌，那歌是用單節的韻文和疊句製成的：

「哦，喀耳華的鷺鳥啊！

喀耳華的鷺鳥啊！」（註九）

準備作戰的武士們，也借歌謠來發洩他們的憤怒，在那歌謠中，他們預計着怎樣對他們憎惡的敵人報仇雪恨。

「戳他的額，

刺他的胸膛，

戳他的肝，

刺他的心臟，

戳他的腰，

刺他的肩膀，

戳他的腹，

刺他的肋膀。」（註一〇）

這樣一直數下去，直到身體的各部都交惡運爲止。他們或者數計他們的武器以鼓勵自己。
「布魯（Buru）的楯，棍棒和長槍，

還帶着比拉 (Barar) 的飛去來器，

華羅耳 (Waroll) 的寬闊的飛棒 (boomerang)；

布丹 (Boodan) 的帶、纓和帷裙；

起來，跳上前去，瞄得準呀，

用這勻直的駝鳥槍 (Emu-Spear)！(註一)

有時候也拿歌謠的本身來作爲鋒利的武器。諷刺的歌謠是澳洲人大家所愛好的。格累曾經聽見有人唱過一首諷刺土人的歌，歌辭如下：(註二)

「噢，怎樣的一條腿，

噢，怎樣的一條腿，

你，袋鼠腳的賤東西！」

土人的警察官第一次到威爾溫 (Wailwan) 區域的時候，他們唱着嘲笑那班警官的歌道：

「滾開罷，你們這班瞎眼的東西，

我希望你們一去不再回，

到悉尼 (Sydney) 去呀，到悉尼去呀，一去不再回，再會。」(註一三)

一個朋友告別之後，那些留下的人們憂傷地唱着：

「回來啊，再回來啊！」

辭：
當第一個土人從柏斯 (Perth) 乘船到英國去的時候，其餘的人永遠反復地唱着下面的歌

「孤單的船兒漂泊在那里？」

我永遠不會再見我親愛的人兒了！

孤單的船兒漂泊在那里？」(註一四)

當一個親戚到他們所謂「旅人永遠不再回來」的國土去的時候，本部落的婦女們都引吭
悲歌。格累曾經記述在澳洲西南地方，他們在一個青年殯葬時所唱的輓歌。

青年的婦女們唱：

「我的年輕的兄弟啊——」

老年的婦女們唱：

「我的年輕的兒子啊——」

雙方合唱：

「我決不能再看見他了，

我決不能再看見他了！」

最後，我們再譯出澳洲人的「宗教的」抒情詩的一個例子來罷，這是在下麥雷 (Murray) 地方，青年入社式的慶祝宴上所唱的歌：

「你今天吃點苦頭，

你的鬍子就會出來，

那時你可以和大人們一起，

嘗那種神祕的肉味。」(註一五)

這一類詩歌的大部分，特別是那些爲求願和治病而唱的，我們是完全不能了解的，恐怕除了創製者本人之外，就是澳洲人也不懂得罷。

不幸曼恩也沒有給我們舉出安達曼島民的抒情詩的實例。但是至少他們的詩歌也有一種一般性，從那種性質看起來，明科彼人的詩歌，大體上和澳洲人的詩歌沒有什麼根本的差別。「將題材——就是詩人或其種族最近所遭遇的冒險事業和意外事件——組成兩行短詩或一對詩句，而連以疊句，這種疊句有時候是只有兩句反復的獨唱詩。」（註一六）

普阿斯說：「每一個埃斯基摩人都有他自作的曲調和自作的歌辭。其內容取材於能够想像得出的每一件事情：如夏季的美麗，詩人在各種不同環境裏的思想和情懷，例如在偵伺海豹的時候，或與別人生氣的時候；他們或者講述某一種重要的事情，如長期旅行之類。諷刺歌是他們所喜歡的……歌謠的形式則有嚴格的規定。將全詩分成長短不同的詩句，而且一長一短地相間排列起來。」（註一七）這一類的歌謠普阿斯記錄了一大批，但是一首也沒有翻譯出來。在另一方面，林克卻翻譯了幾首各有特殊性的詩（註一八）我們就從他的翻譯裏選出三個例子來。根據這些詩，我們

可以看出埃斯基摩人的詩，有許多地方竟凌駕澳洲人和苦托庫多人的抒情詩之上。第一首歌是從格林蘭地方的一個埃斯基摩人庫可克（Kulook）那兒得來的——「他雖則是一個貧窮的獵者，然而卻是歐羅巴人重要的朋友」——大約七十年前的一個節期裏，在格林蘭的南部唱的。

「這個淘氣的小庫可克——imakayah hayah, imakayahhah hayah——這樣說：

「我將別離我的故鄉，

坐了一隻大大的船。

爲了那可愛的小姑娘。

我要預備好我的明珠，

那些像煮熟了的明珠。

我到了異鄉以後，

還要回來，

那些卑賤的親戚——

我將把他們一齊召來——

用一根很粗的繩頭，

給他們響打一頓。

那時我要結婚，

一次要娶兩個新人；

這個最親愛的小寶貝——

只穿着斑駁的海豹皮衣裳，

還有一個小妖精，

卻穿着小海豹皮的衣裙。」（註一九）

第二個例是兩個東方格林蘭人所編的諷刺雙聲曲。這是極像上巴伐利亞(Upper Bavaria)和提羅爾(Tyrol)的「高級學生」互相嘲笑的即興歌：

沙夫特拉德：(Savtlat)

南方，南方啊，南方，在那一邊兒——

當我住在中部海岸時，我遇見了布爾吉基索克，

他吃比目魚而長胖了。

中部海岸的居民不知道怎樣談說，

因為他們差用他們的語言。

他們又很愚蠢。

他們的語言並不一樣：

有些帶着北方口音，有些是南方口氣；

所以我們不懂他們的語言。

布爾吉基索克：
(Pulangitaisok)

有一次沙夫特拉德會願我做一個優良的格林蘭漁船的船夫，希望我可以在我的漁船裏載上很多的貨。

好些年前，他就盼望我的漁船能裝載沈重的貨。

那時沙夫特拉德怕自己的船兒傾覆，和我的船兒相連，

於是他的船上纔能裝運很多的貨。

當我應該牽曳你的時候，何以可憐地呼號——

恐懼——

船差不多遭了傾覆——你祇好拉住我船上纜索。

第三個歌，是這個文化階段裏很少有的一種作品。它是自然景色——翩翩然雲霞繚繞着山頂——的抒情讚美歌。

偉大的庫納克山在南方，那邊——

我看見它；

偉大的庫納克山在南方，那邊——

我眺望它；

發閃的光在南方那邊——

我贊美它；

它向着庫納克山的另外一邊——

擴展開來，

仍舊是庫納克山，

可是包圍了海。

看呵！它們（雲）在南方——

怎樣的流動而且變化——

看呵！它們在南方——

怎樣的交互成美觀，

它（山頂），朝着海，

是變化的雲，包圍的海，

交互成美觀（註二〇）

大多數的原始詩歌，它的內容都是非常淺薄而粗野的。但是，這種詩歌還是值得我們深刻的注意，因為它可以幫助我們對於原始民族的情緒生活有一種直接的洞察。狩獵部落的抒情詩很少表現高超思想的；它寧願在低級感覺的快樂範圍裏選擇材料。在原始的詩歌裏，粗野的物質上的快感佔據了極大的領域；我們如果批評他們說胃腸所給與他們的抒情詩的靈感，決沒有比心靈所給的寡少一點，實在一點也不算誣蔑那些詩人。倘若我們擅自承認澳洲人和善托庫多人的「一飲一食的歌謠爲詩的作品，那簡直是對唯心的審美學者犯了一種褻瀆之罪。然而，這些作品卻是依韻律的形式用口頭傳述的感情的真實表現。世界上決沒有含有詩意或本身就是詩意的感情，而一經爲了審美的目的用了審美的形式表現出來，又決沒有什麼不能作爲詩料的感情。而且，倘若我們記得就是文明國家極細膩的抒情詩人，倘且有時候不以飲食的快感爲不值得讚美，那麼因反對此處襲用詩歌的名稱而發生的憤慨，也許就可以緩和一點了。

在原始的抒情詩上，我們時常看見毫不像詩的題材，同時在歐洲抒情詩上最名貴的歌咏題

材，在原始的抒情詩中，也無論怎樣也找尋不出來。我們打開無論那本抒情詩集，必定可以看到其中的一部分是專門描寫愛情的快樂和痛苦的。但在原始的抒情詩上卻除了極其粗野情狀之外，難得看見他們敘述兩性的關係。在澳洲人、明科彼人或苦托庫多人中我們決然找不出一首戀歌；就是最通曉埃斯基摩人的詩歌的林克也說：「愛情在埃斯基摩人的詩歌中只佔據着極小的領域。」（註二）最初我們對於這個缺點很覺得惶惑。是不是還有一種感情，比較所謂「生命的皇冠」的愛，更能激起深刻的熱情，更強有力地驅使自己入於詩歌中呢？在開化的人類中實在是沒有這種感情的，但是我們已經再三宣言，我們不能企圖從高級文化的人類的感情中，抽出像似低級文化的結論。我們的意識界裏的所謂愛，好像是一朵鮮花，不能在狩獵生活的瘠瘠不肥的土壤上開放的。在澳洲和在格林蘭的所謂愛，並不是精神的愛，只是一種很容易在享樂中冷卻的肉體的愛。我們不能否認在最低級的民族間，也會發生所謂浪漫的愛的事件，不過這祇是偶然的例外。在另一方面，在結婚的夫婦間發展着一種內心的愛的也並不少見。祇是，這種長期滿足的結婚之愛，在澳洲並沒有比歐洲更需要形之於歌詠罷了。衛斯特馬克說：「當人類的發展還在低級階段的時

候，兩性戀愛的力，要比雙親撫抱幼兒的慈愛的力微弱得多。」這論調大體是很公正的。（註二）事實上，在我們所蒐集的許多作品裏，關於追悼血親或友族的人死亡的歌謠確實有不少，然而關於哀傷愛人（lover）或情人（sweet heart）喪亡的輓歌，卻一首也找不到。

對自然的欣賞，在文明國家裏，不知催開過多少抒情詩的燦爛花朵，狩獵民族的詩歌，卻是很少這類性質的；但是這個事實，也是不足為奇。因為野蠻人是自然的奴隸，這種不得不勞作於鞭撻之下，不得不度其難隨人意的生活的奴隸，是既沒有時間，也沒有心緒去稱讚那殘酷的主人的偉大和優美的。因此我們對於澳洲人，明科彼人或苦托庫多人的抒情詩的缺乏審美的自然欣賞的痕跡倒並不以為可怪；而對於林克的可以在埃斯基摩人中發見跟最近歐洲的詩體相類似的描寫雲霧縵縵的雪峯上的光明景象的詩，卻很以為可異。

狩獵民族的抒情詩，大概是十足地表現着自我性質的。詩人專門詠嘆他自身的苦痛和喜悅；很少提到他同伴們的禍福。在澳洲所看見的同情抒情詩的唯一例子，就是輓歌，這些輓歌也僅僅是因血族和種族的相關而發的。原始人的同情心，通常除了本部落的那個狹小範圍之外，從來不

及他族的。如果他的抒情詩偶爾提到一個異族的話，那麼不是含有敵意，也必是含着侮辱的意義。一切低級民族的特性，都特別喜歡諷刺的歌謠（註二三）我們看了上面的例，就可以知道他們的嘲笑是怎樣的卑劣和粗野。身體上的缺點是這一類歌謠的最好的題材。原始民族是和文明社會的兒童一樣的利己和殘忍的。我們曾經在柏林的一個學校門前，看見一羣兒童，一面追逐一個跛腳小女郎，一面唱着擲榆的歌：

呵！呵！呵！

安娜有隻木頭腳，

呵！呵！呵！

同樣地，在喬治王海峽的澳洲人唱道：

噢，怎樣的一條腿，噢，怎樣的一條腿，

你，袋鼠腳的賤東西！

原始抒情詩是和原始生活一樣簡陋和粗野的。然而這些粗野的感情的粗野的表現，對於澳

歐洲或者安達曼的詩人們，其價值，恐怕並不低於歐洲人詩中所有的較高尙和更同情的細膩表現。詩歌是鬱積着的感情的慰藉物，不論用最低淺的形式或者用最高的形式，本質上是相同的，——就是對於歌者的一種發洩和慰藉。甚至最粗魯的澳洲詩人，也會說歌德劇中的塔索（Tasso）所說的話：

淚，慰安的淚，慈悲的自然所授給我們的，

一個人忍到不能再忍時，

就吐出痛苦的呼聲。

我在悲哀之中，自然留給我曲調和言語。

使得發洩我不可遏制的悲哀；

人們在極大的痛苦中往往靜默着；

上帝卻許我傾吐我的憂思。

有一天格累在他倉皇地退到柏斯（Perth）去的路上不聽他的從者，土人開白爾（Kaiber）

的嚴重的警告，吃了禁忌的貽貝，直到夜深還聽見他唱着澳洲人迷信的恐怖歌：

唉！爲什麼要吃貽貝呢？

現在魔鬼的風暴和雷霆可來了。

唉！爲什麼要吃貽貝呢？

他恐懼地歌唱直到睡熟。正如彌爾 (Stuart Mill) 所說：「詩是我們悲哀時的催眠曲。」

這些自我的抒情詩，即使對於詩人的自身有一種價值，但對於別人又有怎樣的價值呢？原始人類對於他鄰人的禍福，是不大注意的，所以我們很容易料想他們對於詩人個人的悲哀和喜悅，也會同樣的毫不注意；然而，我們發見事實恰正和這相反，又不禁非常驚異。苦阿斯說：「許多歌謠很受埃斯基摩人的喜悅，而且和世間一切的流行歌謠一樣的受人歡迎。」(註三四)在安達曼島，詩人可以因一首短歌而名垂「不朽」。(註三五)在澳洲，好些歌謠都能風行全洲而且能保存到幾代之久。「在土人之中，有幾個著名的詩人，其歌謠分佈各地，像歐洲流行的歌曲似的，唱的人非常之多。」(註二六)更使我們驚奇的，就是「這些著名的歌謠，甚至在不懂他們的語言的部落裏也有人

愛唱。」（註二七）從這個最後的奇妙事實，我們可以得到這個問題的全部解答。就是原始羣衆對歌謠的形式分明比對歌謠的意義還注意得多。（註二八）

每一個原始的抒情詩人，同時也是一個曲調的作者，每一首原始的詩，不僅是詩的作品，也是音樂的作品。對於詩的作者，詩歌的辭句雖則有它自身的意義，然而對於其他的人們，在很多的方面，都以為辭句不過是曲調的荷負者而已。在事實上，我們通常也是不惜犧牲詩歌的意義來成全詩歌的形式的。埃爾說：「許多澳洲人，不能解釋他自己家鄉所唱的許多歌謠的意義。而且我們相信他們所作的解釋，也是非常不完全的，因為他們對於歌的節拍和音段比歌的意義還看得重要些。」（註二九）還有一位著作家說：「在一切科羅薄利舞的歌曲中，爲了要變更和維持節奏，他們甚至將辭句重覆轉變到毫無意義。」（註三〇）在明科彼人中對於形式的興趣也很偏重。曼恩說：「他們主要的努力就是嚴格的遵循節拍。在他們的詩歌中，一切的東西——甚至意義——都要遷就節奏……在他們的詩歌中，不但對辭句的形式，甚至對於文法上章句的結構，都可以自由運用。例如，他們的歌辭中有一句疊句是：

「chékin yá lak'u-myr-á?」就是「誰丟失了硬殼烏龜?」然而在散文中，同樣的句子卻應該是：

「mija-yá-di ché-balen há káchi-re?」

一看就能明白這兩種體裁之間，是有多麼大的區別。在這一首歌裏也和其他許多歌裏一樣，辭句爲了照顧詩形湊就韻律的緣故，已經被雕琢得不容易辨識。（註三）在事實上，詩人作了新的詩歌有不少的時候不得不用普通語言譯述詩歌的意義給他的歌者及公衆聽。（註三）關於埃斯基摩人，就苦阿斯所蒐集的少數詩歌之中，已經有五首足以指證這種事實的詩。這些詩歌的本文祇是一種完全沒有意義的感嘆詞之節奏的反覆堆砌而已。（註三）這樣，我們不得不下一種結論，就是最低級文明的抒情詩，其主要的性質是音樂的，詩的意義祇不過佔着次要的地位而已。

人們常說詩的發展，起原於敘事詩。這是實在的，歐洲文明國的文學史，是以敘事詩開始的，但是和荷馬詩中的英雄的銅鎧和寶劍不是原始的武器一樣，荷馬的敘事詩，也不是原始的詩。敘事詩是用審美的觀點爲着審美的目的的一種事實的陳述。詩的敘述並不是絕對需要用韻律的形

式表現的。一件用絕對正確的韻律，和毫無瑕疵的韻腳所述敘的事實，不一定是合於詩的；同時，另一種用沒有拘束和樸素的散文所敘述的故事，也許是合於詩的。澳洲人、明科彼人、布須曼人的敘事詩，除了少數韻律的句語外，其他的全是散文。只有埃斯基摩人的童話（Märchen）纔大部分是用正確合律的朗誦法講說的。詩人的作品的特性，在於它的主意是要影響感情，也祇要影響感情。含有外表目的的任何故事，不論是要教訓聽衆，或者是要使聽衆受刺激而動作的故事，不問它是裝成散文，或是納入詩的形式之中，都同樣的不是詩的作品。

在理論上，敘事詩的定義是很容易下得清清楚楚的，但是，當我們一經從理論的境域，蹈入實際的世界時，我們就會感到這種不遂心的經驗的痛苦，這種經驗對那些不會好好兒設法避免的、玩忽的理論家們，是無可逃避的。我們在許多千變萬化的實際表象之前，如果堅持着簡單的定義，是會覺得手足無所措的。我們將怎樣從歷史的傳說裏區分出敘事詩來呢？現在看一個安達曼人的故事：『古代明科彼族的一個女人有一個兒子；因為他的氣力和功業博得了盛大的名聲。但是又因這些事情的緣故，引起了另外一個青年名叫白利比（Barebi）的妒忌，結下了很深的仇恨。

在雨季開始的某一日，白利比去訪問那個青年的母親，並且請求他們准他同坐他們的獨木舟去遊河。他們同意了，白利比就帶着一把生鏽的斧頭和一块磨刀石，走上船去。他把武器藏在船底之後，就走到那個青年面前，握住他們的臂膊，從手指一直嗅到肩上，好像欣賞他筋肉的發達似的。他一面嗅着，一面卻喃喃地自語，要使鮮血染他的嘴唇。忽然，他刁乖地咬傷那個青年的臂膊，而且殺死了他；但是殺人者的牙齒，深深地陷入被殺者的肉裏，不能夠拔出來，因而終於爲被殺者的友人所捕殺。後來兩具屍體拋入海中，那個青年變成了一個蜥蜴，殺人者卻變爲一條毒魚。青年的母親在傷心悲痛中做出了種種罪惡，因而蒲拉加（Puluga）神，竟用洪水來懲罰他的罪惡。（註三四）

這個故事，除了最後一段，很可以認它是歷史的傳說，同時在另一方面，也可以看它是詩的創作。（註三五）關於這一點，我們認爲是不能怎樣決定的。大多數著作家，對於這些地方，都用一種非常權宜的方法來說明，就是凡是富於空想的（Fanciful）都是詩的作品。但是他們首先忘記了那一「空想的」概念，在不同的個人和不同的民族之間，其意義的廣狹大相懸殊。受過教育的歐洲人，對於人變爲魚和蜥蜴的故事，一定會感到是頗含空想的；但是這樣奇怪的事情，對於粗野的明科彼人

的宇宙觀恐怕是極其自然的。我們要特別當心，不要照通俗的樣兒把空想和詩混在一起。詩人固然要運用空想或者創造的想像，然而，研究家也同樣地要運用空想。要解決數學上的問題或構成物理上的假定，和要將神仙故事變成詩，對於空想的需要是相等的。其主要的差異，不過在想像力所傾向的目的不同而已。一個虛構的故事，即使它富有空想，也不見得就是詩的；祇有在空想能振起，又能保持審美的感情時候，纔是詩的。澳洲有一個故事講到塘鵝 (pelican) 怎樣會有黑白的羽毛，說：「在最初，一切的塘鵝都是黑的。有一天，有一隻塘鵝被澳洲人所欺騙，它氣憤非常，竟想將身體塗白，以便和人們鬪爭。當它剛塗飾到一半的時候，別的一隻塘鵝來了。因為它不認識這種黑白相間的怪東西，就用嘴去啄它，並且殺了它。這事以前，一切塘鵝全是黑的，現在卻有黑白相雜的羽毛，就是因為這個緣故。」（註三六）這個故事，當然是富有空想的，但是以它的性質論，與其說是詩的寧可說是科學的。就因為做這故事的目的不是爲了娛樂，而是爲了教育。實際上，我們不妨稱它爲原始的動物學學理。所謂學理就是將不知原因的現象，歸併入知道原因的現象羣裏去。澳洲人的這個故事，與這條原理恰恰相合。澳洲人的皮膚原來是黑色的；祇有他們爲了鬪爭而塗白身體

時他們纔會變成白色。現在塘鵝的羽毛黑白交雜，就以爲塘鵝也是爲鬪爭而塗白身體的，又以爲它的塗染工作沒有完成，所以沒有全身都白。這種解釋，在歐洲人看來原是非常可笑的；然而那故事原本不是爲文明的歐洲人，而是爲原始的澳洲人說的。

布須曼人，有如下的一段故事說到星的起原：「古代有一個女郎——布須曼人的始祖——想造出一種使人們看得回家之路的光，所以她把熾熱的灰燼撒向空中，於是火花就變成了星星。」使布須曼人想出這樣幼稚故事的思想傾向，與誘導前人從事重要發明和深刻的洞察的思想傾向，在原則上是相同的。他們在這種原始的科學的努力之外，又製造了許多關於語言的假定。在明科彼的語言中，同是“*ganz*”這個字，卻可以用作「夜」的意思，也可以代表「毛毛蟲」的意思。他們因爲不能不說明原因，又有如下列的一個故事：「有一天太陽燃燒似的照耀着，令人非常苦悶。有兩個因苦熱而煩躁的婦人，爲了要發洩她們的苦悶，把一條可憐的毛毛蟲踐踏死了。普爾加神對於這件罪惡非常震怒，於是降下漫漫的長夜，要使人們對日光的價值再看高些。所以夜和毛毛蟲同樣的叫做 *ganztag*。」（註三七）原始人的文學充滿着這一類的故事，而這類故事的實

質都不是詩的。固然那些作品裏也含着詩的原素，但我們卻不能把那些原素抽分出來。所以在研究原始的敘事詩時除了將這一羣完全撇開不管（不顧其中有無詩意）而專研究那些沒有歷史的傳說和科學的假設的性質的故事之外，並沒有別的方法。不幸得很，我們這樣分開了還是不能根據一般的原則來處理，而必須個別的由其本身來決定，而且在我們着手進行之時，還常常會陷入誤謬。然而，更不幸的還是在即使沒有這個緣故，我們的材料已經很少，因為這個緣故，必將更形銳減。曼恩從明科彼民族間搜集來的故事，大部分都是神話的，澳洲人的故事中，只有極少數的纔確是詩的。布須曼人的動物故事，其中的大部分也應當抽出。只有從埃斯基摩人的故事中，我們纔看得見有相當部分是純粹的或者是主要的，由於詩的動機所促成的。我們在下面所舉的原始敘事詩的特性，只是關於詳細選擇之後所遺下來的少許材料的：

原始敘事詩的產品，大概都是篇幅很有限。像印度人希臘人和德意志人的那樣偉大的敘事詩，在原始期的文化上，是和金字塔和宮殿一樣稀少的。但為這種工程所需的建築材料，確是早已隨處散放着。狩獵民族的多數故事，題材大都有關聯。例如，在布須曼人之間，蝗蟲是一切故事的中

心；然而雖有這樣的關聯，各個個別的故事從未聯合成一個詩的系統。布雷克固然曾經題他非洲動物故事全集爲南非洲的列那狐，實際上，也最多不過包含着南非洲的列那狐的許多材料而已。

原始的敘事詩，是從與野蠻人興趣最接近的人及動物的生活圈子——原始的藝術很少超出這範圍的——採取材料的。在澳洲和南非洲動物詩頗佔優勢，北方住民所講的故事，卻常用人事做材料。林克說，「埃斯基摩人的故事，給予我們以一幅真實的圖畫。他們描寫在他們的生活及自然環境內，引起他們最強烈的想像的一切，例如使他們感到偉大和愉快的，以及使他們覺得可惡和恐怖的各種事物。他們不斷地描畫激烈的生存競爭強迫他們承認與讚嘆的那代表勝利生活的第一條件的個人的勇敢和氣力。在另一方面用勇力而使生活的快樂增大和穩固的思想，卻很少表現。在他們的敘事詩裏，對於愛情那種最普遍的感情，僅占了極小的領域。詩裏的材料既那麼貧乏，熱望和感情又那麼單純，就無怪我們讀了那些詩會感到很厭倦很單調了。」（註三八）

文明民族的敘事詩，好比寬闊而平緩地流着的江河；反之，野蠻人的敘事詩，好比狹隘而水流

湍急的溪澗。他們的故事只有一個方向。詩人和聽衆的興趣，完全注重在動作的進展，其餘的一切，他們很少顧到。現代最好的小說，是動作不過用來顯示人物的個性的。在原始的故事裏，卻是人物僅僅用來展開動作的。所以，那些人物，他們決不加以描寫，僅僅加以指示，而且通常不過用極粗忽和最膚淺的方法來指示。對於這個要點，我們如果將澳洲人或布須曼人的動物故事和德國的列那狐 (Reineke Fuchs) 故事對照起來看，必有極多的心得。德國的動物詩裏，動物是按着幾種動物的性質的首尾貫徹的進展，其動作是經優美地觀察，並且按着各動物的天然特性而加以描寫的。然而，在布須曼人和澳洲人的動物故事裏，諸動物的性格，大概是隨便加以處置，而且常以完全附屬的地位來處置它的，祇有在很少數的情形之下，在動物的性格和奇特動作之間，可以稍稍發見內心的關聯。在埃斯基摩人的故事中，也很少有關於人物的描寫。對於一個人物的性格，大概至多不過說其人之或「好」 (good) 或「壞」 (bad) 而已。典型人物雖則也有幾個，然而各個人的特性，我們卻總找不出來。「老年的獨身者們常是滑稽而古怪的人；女人普通只是注意她自家的家政和蓄積的；可憐的寡婦必有仁慈的好心地；五兄弟的一羣必是傲慢而粗暴的，中間的那個，必有

妒忌之心。』(註三九)

原始人對於大自然的描寫，更加不注意了。我們在以前已經指示過，並且已經說明其理由，大自然對於狩獵民族，不過是一種極實際的興趣而已。自然的景色，在他們的故事中，只在對動作的了解上有直接需要的時候，纔爲他們所注意。就是樹是樹、山是山、海是海，除此以外，什麼也沒有的。在原始敘事詩裏，自然描寫的稀少，正和英國古代劇場上的缺乏舞臺裝飾一樣。動作的地方，從來不加描寫，祇舉名目而已。

就是那獨占着原始故事家及其聽衆的興趣的那動作的本身，也不足以吸引我們的注意和抓住我們的注意。特別是澳洲人和布須曼人的故事，很難使歐洲人感受到什麼興趣。這些作品的內容，包含着許多亂雜無章和關係鬆懈的奇異情節，至少從我們的眼光看起來，在這些情節裏，是看不出什麼深刻的詩底關聯來的。這里可以舉一個例爲證——從布雷克的翻譯，經過拉最爾 (Ratzel) 刪略過的布須曼人的蝗蟲集裏舉出一段話來：

「蝗蟲取了一隻鞋，並將那隻鞋變成一隻大羚羊，蝗蟲把那隻大羚羊藏在蘆草中當作玩物，

並且用蜜餵養它。爲了要知道蝗蟲爲什麼不帶蜜回家，貓鼬就被派去看風；但是當蝗蟲想從蘆草中喚出大羚羊的時候，貓鼬卻把它關閉在一隻口袋裏，它就依祖父的忠告，在袋裏咬穿一個孔。貓鼬就把大羚羊從蘆草中叫了出來，將它射殺。蝗蟲發見它的遊伴死了，哭得很是傷心，就追尋蹤跡，發見兩隻長尾猿正在收集羚羊的血汁，其中一隻猿抓住蝗蟲，狠狠地擲在死羊的角上。但是蝗蟲卻鑽過別一羚羊的膽囊裏，躲在黑暗裏。在太陽還沒有下山的時候，就逃回家了。那兩隻猿把羚羊的肉撕成一條一條，與他們的武器和衣服，一起掛在樹上。到了夜間，它們正睡着的時候，那株樹生長起來，慢慢蔓延到蝗蟲和貓鼬的地方，等它們的仇敵醒過來的時候，蝗蟲和貓鼬已取得全部的財物。其中一隻猿猴祇有一條帶子沒有被奪，就用來作爲尾巴了。」（註四〇）

這種故事，正像我們的小孩子們互相傳告的故事一樣。它們是純然發生於喜歡荒唐無稽的嗜好，而用最粗野的形式以滿足詩的興趣的要求的。在這些故事裏面決沒有什麼高尚的藝術統一性的蹤跡；只是一種空想連接着一種空想；而且這種空想愈是牛頭不對馬面纔愈好。和這些嚙麻的作品比較起來，埃斯基摩人的故事已經表現出相當高級的敘事詩的形式了。爲了要指正將

空想和詩意混作一物的錯誤意見，特舉出發展程度較高而含空想原素較少的埃斯基摩人的敘事詩，和我們在澳洲人和布須曼人之中所見到的最粗野而空想卻較多的敘事詩比較一下，決不是無益的事情。那種原來很野蠻地蕃衍的空想，在詩的發展的進程中，已經漸漸地被刪除並征服了，到現在，最偉大的詩人給予我們的最優美的空想，常常是最單純而又最自然的。埃斯基摩人知道怎樣應用最高點和對比的原則；而且對於注意、同情和憤怒等的引起也是很成功的。林克說：「詩人們從他們的貧乏的材料裏去獲取效果和變化，確是具有特別技能的。倘若更進一步去研究他們的故事，在他們用最平凡的開端，而達到最完備的發展的方法上，以及他們願意操縱聽衆的注意而故意一面述敘危難，一面說明克服這種危難的手段的方法上，我們也可以發見了一種真實的詩的感情。」（註四）倘若我們讀了下面所舉的小該沙蘇克（Kagsagauk）故事，誰也會承認林克的話是對的。這是埃斯基摩人所愛好的故事的一種，並且呈現着一切敘事詩的藝術的特性的。這里，除了幾處不重要的已刪略之外，我們現在舉出林克根據九種不同的板本所發表的形式，舉例如下：

「從前有一個可憐的孤兒，生活在兇狠的人羣中間。這個孤兒的名字叫做該沙蘇克。他的養母是一個貧窮的老婦人。他們住在一家人家門口的一間卑陋的狗舍裏，他們是不許走進那家人家的住房裏去的。該沙蘇克爲了要使自己溫暖一點兒，就睡在過道裏的狗羣中。當人們拿鞭子去打醒他們的搗狗時，如果鞭子也打到這個可憐的小孩子身上，他們是漫不介意的。當人們以象脂和凍肉大嚼之際，假使該沙蘇克也睡在門口，他們常常會用手指塞進了他的鼻孔，而高高地把他舉起來。所以他的鼻孔漲大了，否則也不過和平常的一樣大小。他們有時候會拿凍肉賞給這個可憐的小東西吃，但是他們並不借刀給他去切碎。他們還說他用牙齒咬就儘够了。有時候他們會拔掉他的一對牙齒，說是因爲他吃得太多。他的窮困的母親也爲他做了一雙靴子，和一幹小槍，使他可以出去和別的小孩子一塊兒玩，但是小孩子們推倒了他，使他在雪地上打滾，將他的衣服弄得遍身是雪。還想盡種種方法虐待他。有幾次女孩子們以污物塗滿他一身。有一次，他獨自走到山上，思索着他要怎樣纔能強壯。他的養母曾經教過他魔術的咒語。其時他正站在兩座高山中間，他就高聲叫喊：『力氣喇！到這里來呀！權力！喇！到我這里來罷！』忽然，像狼（amuck）一樣的一隻大野獸出

來了。該沙蘇克嚇得了不得，連忙逃走，但是那隻野獸馬上追着他，捲起他的尾巴像繩索似地纏住了小孩子的身體，並且拖倒了他。那時候，該沙蘇克耳邊只聽見一種嘎嘎的聲音，又看見許多海狗的骨頭，從他的身體上落下來。於是狼開口說：「這些就是阻擋你發育的骨頭。」隨後那隻怪獸又把這位少年推倒兩次，每次都有骨頭掉下來，然而掉下來的數目已經依次減少了。第四次推他時，該沙蘇克不至跌倒地下了；第五次，他居然能夠站立不動了。狼就對他說：「倘若你想使你身強力大，那麼你每天到我這兒來。」該沙蘇克一路回家，感覺着自己非常輕快，而且感覺走路也輕快得多了。他把歸路中的石子，向四周拋扔。當他行走將近家門的時候，女孩子們大叫：「該沙蘇克來了，快拋泥呀！」男孩子們也像平常一樣的恣意凌虐他。但是他一點也不抵抗，照例跑回狗舍裏去睡覺。從此之後，他繼續到狼那裏去，身體日益感着強壯。但在回家的路上，無論什麼時候，他都在他的前面及周圍的地上飛踢石子，弄得石子在他的四周飛散。到最後，連狼也不能推倒他了。於是狼說：「現在已經够了，人類是不能戰勝你的了，然而我忠告你，你最好還是守着以前的習性。不過，到冬天海水結了冰，那就是表現你的力量的時機了。有三條大熊將要出現，你可以光手格殺它們。」那

天該沙蘇克回家，一路上還是左右飛擲石子。但是，到家以後，他的舉動卻完全和平常一樣，人們卻比以前更虐待他。到了秋天，有一日船夫們擄了很大的木頭回來，那木材非常的重，船夫們不能在當日把全部搬運回家；所以他們把它纜在海岸邊的一對大盤石上。但是，該沙蘇克在半夜裏偷偷地跑去，解開纜着的木材，背着它回家，將它深深地擲入屋後的地上。第二天早上，人們不見了木材，非常驚異，但不久有一個老婦人在屋後發見了。那時候大家都喧擾得了不得，到處喊着：『這究竟是誰幹的？』「在我們之中，必定有一個巨人那樣強壯的人！」於是一般青年人的舉動都裝做像是要叫別人猜想他自己就是做這件事的英雄似的——這些欺世的人呀！

「不久，冬天來了！住在屋子裏的人們，更加任性地凌辱該沙蘇克了。然而他還是守着他的老習慣，絲毫不讓人們覺察有什麼兩樣。有一天，三個人走來告訴大家，說現在有三頭大熊登上冰山，誰也不敢去捕它們。該沙蘇克知道這是他表現力量的時機到了，就去對他的養母說：『媽媽！請你把你的長靴借給我，我要和他們同去看熊去。』老婦人輕蔑地把靴擲給了他，譏笑似地說：『替我剝兩張熊皮回來，一張我要做褥子，一張我要做被頭。』他只當沒有聽見，急忙穿上了靴子，

縛緊了破衣服，跑出去了。當人們看見他來的時候，都喊着說：「那不是該沙蘇克嗎？」「要他到這里來做什麼？」「滾他的蛋！」女孩子們也喊着說：「該沙蘇克瘋了！」然而他一點也不介意，衝過宛如「過江之鯽」的人羣中，盡力地奔跑，腳跟幾乎踢着頸子，把腳下的雪花弄得亂飛，如虹霓一樣燦爛地環繞着他的四周。當他手腳並用的攀上冰山的時候，立刻有一隻最大的熊張開前爪向他撲來。但該沙蘇克側轉躲過乘勢抓住熊的前腳。猛烈地向冰山一摔，那熊的肢體就從身軀分裂了。於是他把熊的軀體拋向觀衆，喊着說：「這是我最初勝利品，拿去剝了它的皮，割分它的肉罷！」這時觀衆以爲第二隻熊一定會殺死他。但是該沙蘇克也如對第一隻熊一樣的收拾了第二隻熊。於是他奔向第三隻熊，提起它的前腳來毆打觀衆，一面說：「這個渾蛋凌辱過我的；這個傢伙待我更厲害！」他不住的打，一直到所有的人們都害怕得逃回家裏去了。他回到家裏去的時候，取出兩張熊皮一直送到他的養母面前，說：「這是你的褥子和被頭！」然後他叫她去處置熊肉，把它烹調起來。現在人們立刻來請該沙蘇克到住房裏去，但是他還是和以前一樣，謙卑地在過道上走，說：「我真不能進去呢，除非那個鑽住我的鼻孔舉起我來。」然而誰也不敢冒險去嘗試，只有他的養娘照

着他所要求的那樣做。現在人們的對他非常客氣了，這個說：「請你走近來一點。」那個說：「來！親愛的朋友，請坐。」第三個人卻說：「不，不要到他那里去坐，他的椅子上沒有墊子，這兒已經替該沙蘇克君預備好座位了。」然而，他不顧他們一切的奉承，照例坐在狹而硬的破椅子上。吃飯完了之後，住在那家裏的人，派一女子爲他們的所謂「親愛的該沙蘇克君」拿水來。在那個女子回轉來他喝完了水之後，他悄悄地拉攏那個女子來表示謝意，卻突然地將她緊緊抱住，致使那個女子立刻從口裏噴出鮮血來。該沙蘇克只說了一句「我相信她已經破裂了。」她的父母也只非常謙卑地說：「啊，這算什麼，她除了送水外，是一點用處也沒有的。」過了不久，有青年人走進屋子裏來，他向他喊着說：「你們可以做漂亮的海豹獵者。」說着忽然抓住他們，把他們一個個的撕裂了四肢纜罷。他們的父母也只有說：「這不算什麼，他是一點用處也沒有的。」該沙蘇克這樣繼續着報仇，將曾經虐待過他的那些人，都殺光了，只饒恕那些待他好的窮人們，用那些貯藏了過冬的糧食和他們平平安安地過日子。他揀選了幾隻最好的船，勤奮地學習駕駛，不久，就實踐到南方和北方的長途旅行。他四處旅行，心裏很是得意，並且到處賣弄他的力氣。」（註四二）

這個小孩沙蘇克的故事，它的非常有效的形式，和它的某部分的内容每會使我們聯想到歐洲文明民族的最精彩的童話來；而且這種聯想又會不由自主地引起了一種疑問，就是這埃斯基摩人的故事到底是否從歐洲的神仙故事脫胎來的。因着這個疑問我們遇到了研究原始敘事詩者必須設法對付的一個的最大的困難。問題是原始民族的許多故事，真是原始故事嗎？我們相信至少對於該沙蘇克的故事，我們能够肯定地答覆這個疑問。然而埃斯基摩人有非常多的故事，我們不能證明是不是他們本地的產物。那些作品和著名的挪威故事非常類似，如果得不到更多的證據，要說它不是從前斯干的那維亞的移民所遺留下來的東西倒是很難的。（註四三）其餘的故事多是從鄰近的印第安族借來的；還有在近世中，由歐洲的傳教師、商賈和水手等，介紹過去的，也在少數。用同樣的懷疑態度對付澳洲人或布須曼人的故事，也是很合理的。布雷克稱南非洲的動物故事為南非洲的列那狐的故事，這種稱呼的適得其當恐怕是出於他自己意料之外的罷。我們的列那狐故事就證明了這類的動物故事能够流行到多遠的距離。從一個民族，向其他民族移動的那許多故事，在其移動的過程中很明顯地受過許多的改變，而且該兩個民族間的文化程度相

差愈大，其變化也往往愈大而深。因此，原來的形式和原來的意味，每遭遺失，要辨別出存在於土人詩中的那種移植來的故事，正像難於從血統純粹的土人中區別出生存於狩獵民族中的歐洲漂泊者的混血兒一樣。同時我們不要自欺，要曉得在我們不能夠將狩獵民族詩意的故事中的外國成分濾淨之前，關於原始敘事詩的評價的每種努力，祇有一種不確定的價值而已。

多數的文學史家和美學家都以為戲劇是詩的最新的形式；然而我們卻有相當正確的理由斷定它是詩的最古的形式。戲劇的特質在乎同時用語言與摹擬來扮演一種事件。在這一意義上，差不多一切的原始故事都是戲曲；因為述說者總不以口說事跡為滿足，還要靠適當的聲調和姿勢來輔助他所說的言辭——就是他總是戲劇的地表演他的動作。拉最爾說：『布須曼人故事的戲曲的活潑和結果，所以能非常增高的緣故，是藉故事中的動物各合本色地發出布須曼人的言語，爲了這個緣故，講說者的嘴往往裝作相似於各種動物的特有的形狀。』（註四四）又關於埃斯基摩人的說故事者苦阿斯曾說：『他們明瞭怎樣藉他們的聲音的轉變，表演各種人們的各種感情。』（註四五）我們只須審察我們的小孩子們說故事的時候，發言吐語的有戲曲式的活潑的形狀就會

明白這種表現是最自然，而又最原始的。兒童和原始民族一樣，不加添作爲某種作用的動作和姿勢，就形容不出怎樣的故事來。需要有嫺熟的語言和姿態來表現的純粹敘述在文明民族之間也極少見，在野蠻人之中更是絕無僅有。所以純粹的敘事詩，恐怕是三種基要的詩體中最新的一種。

然而，依照普通的說法，戲曲並不是使某事件的敘述藉着摹擬的動作而更形顯耀，而是幾個人物對某事件的直接摹擬和言辭上的表現。就照這樣狹隘的意義，我們還能够證明戲曲在最低級的文化裏，也已存在。倘若我們一回想林克所發表的格林蘭人的雙聲曲（Theng）而想到——跟事實相似的一種觀念——這個歌者不僅講說他們的冒險，而是用摹擬的狀態來表現他們的冒險，這樣，我們就會得到一個戲劇的景象。事實上，我們從這些不僅在美洲極北部，並且在澳洲也極流行的雙聲曲上，可以看出這也是戲曲的一個來源。（註四六）在上述的摹擬舞上，我們早就找到了戲劇的第二個來源。雙聲曲伴着摹擬動作，立刻成爲戲劇；摹擬舞伴上言辭也立即成爲戲劇。原始戲劇在外表上和摹擬舞有兩個區別點：第一，演員的動作不是合於節奏的；第二，是常常伴着言辭的。但那內部的差異，卻並不容易這樣嚴密地區分出來。戲曲，可以說不是表現搖櫓似的單純的

動作，而是表現逐漸發展的一串行動；但是，倘若我們不蹂躪事實，那麼我們要劃出一個確定的分界線，就會感覺到困難，因為實際上祇是一種繼續不斷的轉變而已。而且，狩獵民族的戲劇底演出，劇辭祇處於極其附屬的地位，因之與其說它像我們的戲劇，還不如說它很像我們的啞劇（Pantomime）。這樣的啞劇或戲劇，我們雖則想像它們已經存在於一切原始民族之間，然而，直到現在，我們只有在澳洲人、阿留特（Aleuts）人、埃斯基摩和蕞及安人中找到過。（註四七）而且祇有澳洲人和阿留特人的纔有較完善的記述。埃斯基摩的戲劇底扮演，雖則常常有人說起，但就我們所知道的，從來也沒有人詳述過。（註四八）阿留特人克盧曾斯頓的旅行隊（Krusenstern's Expedition）所表演的啞劇曾有一種極生動的描寫，我們可以從科利斯（Choris）的記載中找出這樣的記載：

「一個手挽着弓的阿留特人扮成一個獵者。另一人則扮作一隻鳥。那個獵者用姿態表現出他看見那樣美麗的鳥兒覺得非常喜悅，但不願殺死它的心緒。另一個人就摹倣鳥兒要逃走的情形。獵者脚踏了一會兒，終於引弓射鳥。那鳥兒蹣跚地搖了一陣就倒地而死。獵人快樂地跳了一回兒；但到後來他又傷心嗟歎，後悔不該殺死那麼美麗的鳥兒；忽然，那隻死鳥兒蘇醒了過來，而且變為極

美麗的女郎，投身到獵者的懷抱裏去。」（註四九）蘭格（Lang）所眼見的澳洲人的戲劇，對於這個北方劇景的關係，正像現實劇和浪漫神仙故事的關係一樣。在這里扮演者也只以姿態表演着啞劇，同時全劇的導演者在啞劇的幾個景裏，唱着說明之歌，演劇是在月明之夜在大火照耀着的樹林的空隙地上舉行的。音樂隊由一百來個婦女組織而成，到場觀看的土人大約有五百人之多。

「第一場是從林中走出來到草地上吃草的一個獸羣，黑色的演員們化裝成各種角色。摹擬得十分有技巧，獸羣的各種動作和行爲都非常悅目自然。有些橫臥在地上咀嚼着反芻；有些站立着以角和後腳搔擦着身體，或砥撫它們的同伴或小牛。又有些彼此友愛地互相磨擦着頭顱。這個田舍風味的畜牧詩的景色出現了不久之後，第二場便開始了。有一隊黑人照着土人對付這種情形時常用的態度十二分小心地匍匐着向獸羣而來，最後他們走近到相當的地方，突然以槍刺倒兩頭牛，以引起觀衆極高度的喜悅，而報以熱烈的掌聲。於是獵者假裝剝去所獲物的皮，烹熟了，而又把肉分割開來，種種的做作都摹擬得非常精確。第三場開始，隱約聽見樹林中有馬跑的聲音，立刻，一隊白人騎着馬出場了。他們的顏面塗着帶白的棕色，身上塗着藍或紅的顏色，以代表襯衫。又在小

腿上綁着小樹枝，以代替綁腳帶（sash）。這些白人一直向黑人方向奔馳而來，而且放火驅逐他們。當黑人們再度集合攏來的時候，就開始決死的戰鬥，黑人們攻擊白人而且將他們趕退。白人們打開他們的彈藥筒，插在槍口上，——裝彈和發射等動作，都秩序井然地做出來。當一個黑人戰死的時候，觀眾都唏噓哀悼，但一到白人被殲之際，觀眾則又歡聲雷動。白人終於可羞的慘遭戰敗了，士人們看見這種情景都非常痛快。這種摹擬的戰爭，他們簡直認為是流血的大事那樣的興奮！

（註五〇）

澳洲戲劇所奏的這樣的效果，並沒有任何足使歐洲人覺得驚奇的地方。詩原是我們久已尊為最有效能的一種藝術。憑着偉大的天才者的努力，詩在歐洲，幾世紀以來，早已站在無可倫比的優越地位了。有時因着許多大評論家的熱心，要使詩的法則應用在一切藝術之上，以致詩在藝術上的霸權，已經有陷於專制獨斷之慮。在文藝復興期所新產生的繪畫和雕刻已經變成陳舊了，所以無論在什麼場合，沒有一種藝術，可以與詩比擬其社會影響的範圍之廣深的。現代的歷史，是以幾個詩人或者幾首詩歌的名稱劃分文化的整個時期的；詩歌又常常因為某一作品的緣故，給

某整個時代以一個特殊的印象。而詩歌能這樣偉大獲得尊貴的地位，卻全靠它那本質的特性。在藝術的領域內，再沒有別種藝術，像詩歌似的能那樣無限制的支配着無限制的材料。不論是外界或內在的現象，詩歌從來沒有不能將它們捉住與表出的；而且它的工具——就是語言的形式——又是一切人們所能取得與熟習的，同時它又能夠達到最複雜和最精緻的審美的完成。不過材料縱然豐富，工具縱然充足，如果沒有天才，還是不能有收穫，正像魔術的寶藏一樣，要等一位能夠攝取的英雄出來；然而時間一代一代過去，也往往會尋找不着那位英雄。三百年來詩的王子們在歐洲，猶如馬克培斯（Macbeth）幻想中的君王一樣，一個接着一個地成功了；從莎士比亞到歌德——好一羣無冠的詩王！溯此以前的時代，雖則也有偉大的詩人，但是古代及中世紀最偉大的詩人，對於他們同時代的影響的廣大和有力，恐怕還比不上現代的一個平凡的作家罷。其實，近代的詩歌，完全得力於詩歌本身以外的東西——印刷術的發明。詩人藉印刷術的力量，可以在多數人之前發表他的思想，這個人數和羅馬大劇場可立秀姆（Coliseum）似的建築物中所能容納的幾千人比較起來，那他們真是滄海之與一粟！谷騰堡（Gutenberg）為詩歌創造了武器，詩歌就

用這武器來征服了世界！

詩歌的這樣強大的社會生活影響力，到底是什麼成分所組成的呢？每一首詩最初只是表現詩人個人的情感；但是它表現的方式會激起聽者和讀者同樣的感情。詩人擊着音準而激起了一切類似的和絃，而發出同樣或和諧的音。偉大的詩人好像彈着德國傳說中所見的有魔術的琵琶，能使行刑者爲此停刀，打鐵匠爲此棄鎚，學生爲此拋書，而傾耳諦聽；使一切人們受同樣感情的激盪，其心臟也起同樣速率的跳動——就是聽衆和詩人及他們相互間，融合而成一體。詩歌由喚起一切人類的同一的感情，而將爲生活興趣而分歧的人們聯合起來；並且因爲不斷地反復喚起同一的感情，詩歌到最後創出了一種持續的心情。像這樣的詩底統一的實際價值，在歷史上，我們是數見不鮮的。政治分割了意大利，但是詩歌卻將她聯合了；意大利偉大的詩人底有權威的呼聲，不論對那不勒托人 (Neapolitans) 或者對羅朗巴提人 (Lombardo) 使經過長期的分裂，和隸屬的意大利人的腦海裏，還存有他們整個民族，而且應該是整個民族的意識。關於詩的統一的力量，德國也有同樣的經驗。當「神聖羅馬帝國」瓦解之後，在實際生活上，我們只有普魯士人或者斯章

俾阿人 (Swabians) 或者巴末利阿人 (Bavarians) 的意識，等到我們的大詩人出來，纔引導我們們感覺到我們是德國人。在這個意義上說起來，歌德對於建設新德意志帝國的功績，並不下於俾斯麥。詩歌還做了更進一層的工作，就是它不但團結了人民，——並且還振作了人民。自然，詩人若能振作人羣，必須他自己真超越了人羣。但在這時，詩人也只憑他高超而尊貴的感情表現，在人們心裏喚醒了一種比較實際生活所收穫得的更精美而又更豐富的感情生活。無論怎樣偉大的詩人，都不能引出讀者本身原來沒有的感情，祇能喚醒和發展原已經存在人心中的感情；然而倘若沒有詩人的力量，則這些高尚的心情，會在日光照射不到的地方的種子還要睡迷不醒。而一經詩的作品的光線照耀着我們的靈魂的時候，我們卻就會意識到我們能够做，或者應該做的事情。雖則神聖的年華已經消逝，——倘使曾經正經地生活過的——也不會不留痕跡在我們的生活裏。詩歌對我們喚起的審美的感情，並不是跟我們的生活沒有關係的感情。詩的興奮可以說是足以左右行為趨向的同樣感情在特殊形式裏的一種激動。「我們正在快樂的時候，就是正在生活的時候。」這樣說起來，偉大的詩人們簡直做了人類的教師——然而並不是藉着有韻或無

韻的說教，因為這不過是拙劣的作家誤用了詩歌。無論在什麼時代，人們多少總會明顯地感覺到該歸功於大詩人的事實。希臘人傾聽荷馬的詩歌會和聽德爾非安（Delphian）神的聲音起同樣的敬意。中世紀的人們，以對巫者及預言家的迷信，仰望弗基爾（Virgil）但丁的銅像，超人的宏大地聳立在意大利的都城及各城市裏；還有企圖著述關於歌德作品的批評家們的手，當其一觸歌德外衣的一角時，常不自覺地顫慄不已！

詩歌，它在善的方面有感人的力量，同樣也能影響於惡的方面。詩歌在一方面，固然助長高超尊貴的感情的種子，在他方面，也同樣可以發展潛伏在各人內心的低下和卑鄙的本能。還有一種不可諱言的事實，就是有了一個振作讀者的詩人，就有一打引誘讀者墮落到他們所喜愛的泥潭裏去的詩人，特別是當今低級而下賤的浪漫故事如時疫似地流行的時代。難怪人會懷疑到詩歌對於社會生活，究竟是罪惡抑或是恩惠實在的，如果我們擴布精良的著述，驅除那些由不良作品所傳佈的毒性，還不能保障安全的話，那末我們所渴望的柏拉圖的理想國，就真會實現。到那個時候，這種詩人會被尊敬稱為「神聖的、可驚的和迷人的人們。」然而卻要被人們殷勤地領出國境

之外去！

詩歌在狩獵民族的生活之中也有像上述的同樣的意義嗎？原始民族的詩歌在傳佈的方法上，沒有和我們同樣的工具。原始民族既沒有印刷，也沒有文字；他們的詩歌只用口頭傳述。（註五一）還有，因為方言的關係，詩的傳播往往限於狹小的範圍以內。正如原始民族劃分為許多小而不同的部落一樣，原始的語言也分為許多小羣各不相同的方言。在澳洲的南部，每一個孤立的遊牧部落，都有各自的語言。（註五二）還有不少的部落，地域雖則互相接近，語言仍是大相徑庭。（註五三）雖則這許多不同部落的人們，在必要的時候，也能互相疏通意見，但這對於我們所說的語言的種類，衆多是阻礙詩的作品的傳佈和影響的大障礙，並不能有什麼反證。固然個別的詩歌有時候也從製作的地點流傳到本洲最遠的地方去，這也是真的；然而，我們都很明白，這樣地流傳到各民族之間去的，並不是詩的內容，只是音樂的形式而已。在小小的安達曼羣島之間，就有八種以上的方言。海軍大尉泰姆普爾（Temple）曾經把比鄰部落的兩種方言，加以比較，他發見每三十個字中，祇有三個字是一致的，但那語尾變化還是彼此不同。（註五四）在布須曼人的各個部落中，也是使用那各

自特有的方言。布雷克會說，在好望角殖民地的布須曼人的方言，他們各部落間的語言的差別，沒有一種會比他們的和霍頓督族（Hottentots）的語言間的差別那樣遠的，但我們不能斷定布須曼人彼此間的方言沒有相當的差異；因為布氏又告訴我們說：『布須曼人的語言和霍頓督人的語言差異距離，沒有比英文和拉丁文的差異距離較為接近。』埃斯基摩人的各種語言，似乎較為近似，雖則『在馬肯齊（Mackenzie）河以西各部落的語言，和它東部各部落的語言，確有相當的區別。』（註五五）但是這地處極北的人口稀少而散居四方的情形，又形成了詩的有礙作品的迅速或普通流傳的一種不可超越的障礙。林克會說『埃斯基摩的這些小部落，往往為十哩二十哩或者百哩的荒涼原野所隔絕。雖則這些個別的散居的種族，極有從同一家分出來的可能性，但是在他們的交通被阻制了，並且我們可以一點不誇張地斷言，格林蘭和拉布拉多爾（Labrador）的種族恐怕至少已有一千年沒有和住在白令海峽沿岸的居民往來，反之，白令海峽沿岸的居民則竟不知道他們的存在與否。』（註五六）所以他們的故事，凡是發源於新近的都帶着『家族傳說的性質。』埃斯基摩族的各部落，也和其他狩獵民族一樣，有他共同寶藏的詩的傳說，然而，後一種的

詩，並不是獨自傳播開去的，而是他們的祖宗遺傳下來的；這些民族從他們共同的老家帶了這些詩歌來，在分散期中保存着。

在最低級文化階段裏的詩歌，既缺乏團結廣大人羣的感情的手段，也不能如高級文化的詩歌一樣地增富和提高聽衆的感情生活。原始的詩人，能超過他的聽衆的水平線以上的，是極其例外。這決不是造物者 (Nature) 沒有在這些民族之間造出優秀品質的個人；不過是因爲狩獵民族的低級文化，對全體分子一律地作着頑強的苛求，牽制着特殊的個人留於同一的低級發展的水平線上而已。我們可以看到澳洲的每一個土人，都製備他自己『一家的歌』。正如他們各自爲自己製作所需要的工具和武器一樣。所以這個人的詩歌和其他的人的詩歌，其價值的或多或少是完全相同的。斯托克斯 (Stokes) 自誇其隨伴土人中有一個名叫妙哥 (Miago) 的，說，只要有一個題目觸動了他的詩的想像，他就非常容易而且迅速地作出歌來。(註五七) 但是這種吟咏的天才，並不是某個人物的特殊秉賦，卻是所有澳洲人共有的才能。至於某種特殊的詩歌能博得特殊的榮譽，並不是因爲有詩的價值，卻是爲了有音樂的價值。在埃斯基摩人中，也是『差不多每個人

都有他自己創作的歌。」反之，在他們的敘事詩裏，也很可以找到個人的優越的才能的徵象。例如小該沙蘇克的故事，很鮮明顯露了超越尋常的詩的天才。對於這種超越之處，土人們也並不是不知道，我們祇要看他們怕這個年久受人尊敬的形式，會被講說這一類故事的人弄錯一個字，而嚴密監視的情境，就可以明白了。澳洲人很崇拜幾個屬於久遠的過去時代的著名詩人的名字。可見詩的重要性，在狩獵民族的意識裏早已存在了。這種意義在他們的生活上，誠然沒有像在文明民族生活上那麼佔勢力，但是也够強的了。在橫的方面，原始的詩歌雖則缺乏團結同時代的人們的手段，但在縱的方面，仍能聯結後代的人。由第一代傳給第二代的詩歌和故事中，子孫可以認識他們祖宗的聲音；當他們聽到他們祖宗的憂患分享他們的感情時，他們就感覺到他們自己是給予他們的個人生活以維護和意義的那個集團中的分子。所以詩歌在這里也盡着他處在人和人之間的媒介者的職務。

(註一) 我們至少要用一個實例來證明原始詩歌經過歐文的繙譯之後，在意義上會有多少改變。現在我們可以將澳洲原文的 Encounter Bay 曲和嚴格直譯的英文以及自由意譯的英文比較一下。

Miny-el-ley yarluké an ambe, Aly-el-arr yerk-in yag'gaiak - ar.

What is it road me for, Here are they standing up hills.

What a fine road this is for me Winding between the hills!

(註二)「政治的歌曲總是一種很討人厭的歌曲」歌德用一種真正詩的感情這樣說。就是最優秀的政治歌曲，也祇是有韻的辭章而已，並不是詩。同樣地，最深刻的哲學詩也祇是有韻的詞語而已，並不是詩。

(註三) E布伦reich, *Zeitsch für Ethnol.*, Vol. XX, pp. 33, 61.

(註四) 格累所供給的兩首詩，他自己說是從原文直譯出來的，可以說是唯一的例外。然而該爾蘭德卻以為這兩首詩的規則的和韻律的不自然的構造，完全不是澳洲式的。我們以為這兩首詩倒很像是用澳洲人的原意寫成的自由英文詩。參看 Grey, vol. II pp. 312, 315. Waitz - Gerland, Vol. VI pp. 757, 758.

(註五) Taplin, *The Narrinyeri*.

(註六) Eyre, Vol. II, p. 239, from Teichelmann and Schirmann.

(註七) Spencer, *A descriptive Sociology*.

(註八) 原文說 "Pindi Mai birki-birki parrato parrato".

見 Eyre, Vol. II, p. 239, from Teichelmann and Schirmann.

(註九) 見 Taplin, *The Narrinyeri*.

(註一〇) 見 Grey, Vol. II, p. 309.

(註一)見 Honery, Jour. Anth. Inst., Vol. VII, p. 245.

(註二)見 Grey, Vol. II, p. 308.

(註三)見 Honery, Jour. Anth. Inst., Vol VII, p. 244

(註四)見 Grey, Vol. II, p. 310.

(註五)見 Brough Smyth, Vol. I, p. 62.

(註六)見 Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII, p. 389.

(註七)見 Boas, An. Rep. Bureau of Eth., 1884-85, p. 649.

(註八)見 Rink, Tales and Traditions of the Eskimo, pp. 66 et seq.

(註九)下面幾個音詩的原文

Kuhôrsunanguak imakaja baija

imakaja ha

baija okalulerangame imakaja baija

imakaja ha

baija awalagkumârpuuga imakaja baija

imakaja ha, etc.

“imakaja baija”的疊句是沒有意義的，和我們的 Tra-la-la 或 Fol-de-rol 相彷彿。

(註二〇)這兩首歌和上面那一首相似，在每句之後都附有一句毫無意義的疊句。

(註二一)見 Rink, p. 89. 我們永遠不應該忘記，我們對原始的抒情詩的知識是很殘缺不全的。但是，如果對於這一類詩的欣賞，原始人和文明人有着同樣的熱忱，那麼我們的蒐集雖則很有限，也一定會包含相當數量的戀歌了。

(註二二) Westermarck, History of Human Marriage, p. 357.

(註二三) 林克所發表的格林蘭人的五首歌，其中有三首是這一類的。

(註二四) Boas, An. Rept. Bureau of Ethn., 1884-85, p. 649.

(註二五) Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII, p. 389.

(註二六) Waltz-Gerland, Vol. VI, p. 755.

(註二七) Ibid., p. 736.

(註二八) 在歐洲也有不少同樣的例子。在普卡綽 (Bocaccio) 的十日談裏面就可以見到一個很有趣味的例子。在第四日第五個故事——說一個女子的戀人，被女子的兄弟殺了，她把那個不幸的戀人的頭埋在花盆裏面的故事——之後，我們可以讀到這樣地記着「那把我的花盆奪去了的，(quale esso fu lo mal cristiano) 是世間最殘忍不仁的人呵。(Che mi furò la grasca, etc.) 女郎們聽見法哀爾美那 (Flemansa) 的故事都很歡喜，因為她們從前時常聽見這隻歌，但是都不明白這隻歌是怎麼來的。」

(註二九) Eyre, Vol. II, p. 220.

(註三〇)Barrow, Jour. Anth. Inst., Vol. II, p. 144.

(註三一)在許多低級民族間，往往有一種值得注意的特別的語言，我們很可以用這個方法去說明它的起源。

(註三二)見 Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII, pp. 118, 389.

(註三三)我們在這裏要添說幾種關於原始抒情詩的形式上的觀察。普阿斯對於埃斯基摩人的詩的韻律，貢獻了一些精細的說法：「每一個長的音段 (long syllables) 可以間以兩三個短的音段。其餘的短音段 (short syllables) 在韻腳的重音部分 (accented parts) 之前，居於非重音的部分。字句對於旋律的節奏適應，實在是非常隨便，而且變化很多的，所以不能說出音腳來。在這裏也可以很明顯地看出一件事來，就是音樂的節奏，對於形式是比任何事物都來得重要。字句的合律的配置，也不依音段而抑揚，而是受量的控制。」Bous, hoc. cit., p. 651. 反之澳洲人的韻律好像是「依抑揚音的法則的。還有，澳洲人就是在他們的歌曲裏也是用韻的。」Waltz-Gerland Vol. VI, p. 756.

(註三四)Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII, pp. 167 et seq. 我們在二章後段舉出的詩，就是與這個故事有關的。

(註三五)刺客帶着一把鏽斧（可見是鐵做的）的情境，表示這個傳說並不十分悠遠。

(註三六)Brough-Smyth, Vol. I, p. 478. 我們在這里列舉的，是這故事的簡略式。

(註三七)Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII, p. 172.

(註三八)Rink, p. 89.

(註三九)Rink, p. 90.

(註四〇)Ratzel, *Völkerkunde*, Vol. I, p. 76.

(註四一)Rink, p. 89.

(註四二)Rink, pp. 93 et seq.

(註四三)德意志民族志學家 Itikjung 傳說 (見普氏 loc. cit., p. 617) 和 維爾特 鐵匠的傳說 (The Saga of Wieland the smith) 均係來源。

(註四四)Ratzel, *Völkerkunde*, Vol. I, p. 78.

(註四五)Boas, loc. cit., p. 649.

(註四六)Eyre, Vol. II, p. 240

(註四七)著者 (Bove) 所提到而沒有加以描寫的耶甘民族 (yabgans) 所扮演的戲劇，實在也許是摹擬的跳舞。

(註四八)考照上面跳舞章，我們所推斷的關於埃斯基摩人的摹擬跳舞。

(註四九)Choris, *Voyage Pittoresque autour du Monde*.

(註五〇)Lang, *The aborigines of Australia*. Brough-Smyth, Vol. I, p. 171. 關於歐洲人的事件，並不減低摹擬表演的任何原始性。

(註五一)我們在這個文化階段上所找到的原始人民從事寫述的嘗試，就是澳洲人的刻痕記數，和阿拉斯加人 (Alaskan) 的繪畫，照它們的性質而論，都是完全不適宜於表現詩的形式。

(註五二)Waltz-Gerland, Vol. VI, p. 706.

(註五三)Ibid, p. 707.

(註五四)Man, Jour. Anth. Inst, XII, p. 122.

(註五五)Binik, p. 14. 「格林蘭人和拉布拉維人之間的語言的差別，比較瑞典語和丹麥語之間的差別要少一點。」

(註五六)Binik, p. 84. 「在廉尼博士(Doctor Kane)遊歷到密士海峽的埃斯基摩諸小部落的時候，土人們因發覺他們自己不是世界上僅有的人類，而覺得很驚奇。」

(註五七)Stokes, Discoveries in Australia, Vol. II, p. 216.

第十章 音樂

音樂在文化的最低階段上顯見得跟跳舞、跟詩歌結連得極密切。沒有音樂伴奏的跳舞，在原始部落間的很少見，也和在文明民族中一樣。「他們從來沒有歌而不舞的時候，也可以反轉來說從來沒有舞而不歌的。」挨楞李希對於苦托庫多人曾經說，「所以他們可以用同一的字樣來稱呼這兩者。」（註一）挨斯基摩人常用唱歌和打鼓來伴舞，而且音樂還在表演中占着這樣重要的地位，使得他們不叫那跳舞的建築為舞場，而叫為歌廳（*quagga*）。（註二）明科彼人的跳舞節，也一樣的可以當作音樂節。「他們的準備工作主要是在練習跳舞時用的獨唱和合唱。」（註三）澳洲男人們跳「科羅薄利」（*corrobory*）舞由本族的女人們組織音樂隊；布須曼人跳舞時運動和合着旁觀者打鼓和歌唱的拍子。音樂的伴奏，對於原始的戲劇和啞劇的不可缺少，也和對於它們所由發達的摹擬舞一樣。比方，在一種澳洲人的演技裏，「指揮者對於場面唱說明的提綱時，就

由婦女們反復合唱那歌的疊句，並且用棒在她們的腿鼠皮上敲作拍子來伴奏。」（註四）原始的抒情詩是合樂的，澳洲人的、安達曼人的、或北極人的歌辭，常常由一種旋律傳出，或者竟可說常常傳出一種旋律，因為辭句好像還是旋律重要些，爲了旋律的緣故，往往把辭句改變或刪削得失了原意。最後，敘事詩或至少敘事詩的一部分，也不單單是記述的，是用宣敘調歌唱出來的。跳舞詩歌和音樂就這樣地形成爲一個自然的整個，祇有人爲的方法能夠將它們分析開來。假使我們要確切地了解並估計這些原始藝術的各個情狀及其功能，我們必須始終記得，它們並非各自獨立，卻是極密切的有機地結合着的。

在另一方面，我們知道那在外形上和詩歌跳舞有這樣密切關係的音樂，其內質卻跟這兩者完全不同；音樂可以說是一種純粹獨立的藝術，它的方法和功能，其他藝術都不能和它相比。關於音樂這種特殊地位從來沒有像叔本華（Schopenhauer）那樣說得有力的。他說：「音樂是跟有形世界完全獨立的，完全無視有形世界的，即使沒有世界也能够在某一形式上存在的；這是別種藝術所不及的地方。」（註五）一切其他藝術都從有形的世界裏，從大自然裏，採取他們的材料和

模型；它們是摹倣的、描畫的藝術；但是音樂，至少在純粹的音樂作品裏，並不抄襲自然界的任何現象。正像革尼（Gurney）說的，音樂創造了聽取的形式，創造了在自然界裏沒有原型而且離開音樂也不能存在的聲音的連接和結合。這種見解，每為承認音樂是跟所有其他藝術同等的是自然的摹倣的人們所反對；而這後者的見解不但較為古老，也儘我們所知道，比較前者流行得廣闊些。這後者的見解要算度波長老（Abbé Dubos）表現得最簡潔最明瞭。他說：「正如畫家摹倣自然界的形和色一樣，音樂家也摹倣聲音的長短、抑揚、歎息及轉調等——一句話，也摹倣自然界表現它自身的感情和熱情的一切聲音。」自從度波說出這句話以後，這理論已不知換了幾次外裝，可是並沒有什麼顯著的發展；最後，到了我們的時代纔又為斯賓塞所採用。他為他的進化哲學的利便起見，曾經竭力確立這種理論，並且給與這種理論以充分的發展。（註六）革尼在他的名著音的力（The Power of Sound）中，曾經用很簡單的幾句話把斯賓塞的理論基礎的各要點提示出來。斯賓塞說，音樂的根源，在乎感情激動時語言的聲調，而它對於語言可也有了反作用，為的它使這種聲調更富變化、更加繁複、更加表情的了。斯賓塞的這種理論的基礎在乎假設表示感情興奮的

聲音性質，就是歌唱所以和隨常語言不同的性質——就是音的強度，音質的性質，從中庸高度顯著的分離，音程的度數和極迅速的轉變。所以他的意見以為歌唱起於這些性質的加強和增劇。（註七）斯賓塞這樣說歌謠以及和它一類的音樂，都是情緒激動的語言之進展得比較有特性並且比較豐富的摹倣——在實質上是除了度波所主張的以外，再沒有什麼東西。這種以為音樂起源於語言的說法，明明是和最初所說的以為音樂有它特殊性質的那種見解，不能相容。所以凡是擁護音樂當然分立的那一說的人們，就要各自探求它邏輯上完全獨立的音樂的起原；他們是相信革尼所謂橡樹是從橡實生長出來的。

為要助成這個問題的決定，不待深究也可明白原始音樂的研究是何等的重要。從斯賓塞的觀點來看，我們會希望音樂極類似興奮的語言。反之，如果要表示音樂從頭就是和後代的形式一樣，和感情的語言截然不同的，則天秤的另一端的證據必然能得最後的優勝。

我們對於音樂也和對於其他一切的藝術一樣，可以分成材料和形式。音樂的材料就是聲音（tone）。這些聲音所附麗的形式都為兩種不同的原則所規定——就是節奏和調和（rhythm）。

and harmony) 的原則。而這兩種原則對於音樂的效果是同樣必要的。音樂的節奏在最簡單的形式中，是由一個聲音，或一小羣的聲音有規則的時間間隔產生的。調和是由某種一定高低的聲音，和別種一定高低的聲音的合規則的關係發生的。因節奏的原則，聲音受量的調整，同時因調和的原則，聲音受質的調整。節奏和調和合起來就成了旋律 (melody)；換句話說，旋律的形式是在節奏地和調和地調整了的聲音的繼續上存在的。

人類最初的樂器，無疑地是噪聲 (voice)。在文化的最低階段裏，很明顯地聲樂比器樂流行得多。要蒐集原始民族的歌曲的許多敘述和評論並且舉例說明它，極不難；但要從這樣一種紛亂錯綜的東西裏獲得任何原始歌曲的性質的正確觀念，卻真是難而又難。原始旋律的歐洲譯譜，沒有例外的要特別注意；因為我們的製譜法的組織，和有些狩獵民族的各式各樣的音階極少相同。所以原始旋律的特性的傳達，都很靠不住。歐洲人對於原始歌曲的審美價值的判斷也是完全而且本地沒有價值，因為眼前緊要的工作並非研究原祇為適合原始人聽的原始音樂，怎樣感動了歐洲人。所以我們只能在那些含有最確實的及最客觀的敘述的筆錄範圍中來選取材料。

如果我們相信維德王子的判斷，則善托庫多人的歌唱是世界上最粗陋的。『男子們的歌聲好像是一種發音不清楚的叫號，連續交互用着三個或四個音，忽而高，忽而低；從胸中深深地呼出氣來，同時他們把左臂抱着頭，把手指塞在每隻耳朵裏，在他們想使聽衆聽見的時候，更把口來張得很大，那脣脛就使他們的口成爲怪相。婦女們沒有唱得這樣的高聲，或這樣的愉快，然而聽衆也是只能聽到少數聲音反復吟唱。』（註八）

明科彼人在他們對音樂的努力上似乎也比善托庫多人高不了多少。曼恩說在他們的跳舞裏由唱歌隊不斷地反復歌唱着短的旋律，在他們繼續歌唱時，成了令人厭煩的單調。曼恩從布朗德博士（Dr. Brander）的譯曲中發表了一種在三個音中間移動的例證。然而，這個歐洲人的戲譯的歌曲，是不是安達曼人的旋律的真正代表，卻是一個極大的疑問。曼恩的朋友曾經用五個女子、七個男子和三個男孩子做過一種實驗，所得的結論是「土人沒有絲毫明確的音的高度的觀念。」就使他們偶然聽出歐洲人所給與的主音（keynote），要他們按着音階上下發音，還是不能的。（註九）在另一方面，所有明科彼人對於節奏卻有一種很明銳的感覺，而且常常嚴格地保守

着它。

在澳洲人的音樂中，一樣愛用節奏，也是顯而易見的。拉姆荷爾茲 (Lungholz) 在他的昆斯蘭德人裏曾經說：「土人們對於旋律的聽覺要比對拍子的弱些；但是我會從我的從人學會了許多完全合旋律的歌曲。我的歌曲一點也不惹他們歡喜。其中只有一隻歌，當我用很正確的拍子唱給他們聽的時候，他們喜歡了。」(註一〇)該爾蘭德所推斷的澳洲人唱歌的一般特性，也證實了這記述：「他們常常用持續不變的、莊嚴的乃至沈鬱的方法唱很多的歌，而且唱得很不壞。他們也能唱外國歌，雖則他們對於歐洲的音樂並不喜愛；通常歐洲的音樂並不給予他們深刻的印象，甚或會叫他們覺得很可笑。」(註一一)他們常常精確地依着拍子；據培克萊 (Becker) 說，這種拍子通常是動得很迅速的。實際上這位著作家所舉的澳洲人的旋律，是從一位完全靠默記而得這些旋律的一個德國人那里學來的，他並且更進一層說是「絕對不錯的。」聲樂的節目是由女子們和小孩們「美麗地純粹的」宣洩八音，帳篷裏照耀着燃燒的木材，又唱着追悼歌，組成一種美麗的和浪漫的、輝煌的畫圖。這種單一的旋律是用四分之三的拍子，以半音階由 \bar{G} 向 \bar{D} 進行，然後再

以半音階從 \bar{D} 向 \bar{H} 進行，這就是他所說的旋律，但決不是用客觀的態度記述出來的。他的帶歐洲格調的變 \bar{E} 調的追悼歌和科羅薄利舞中的嬰 \bar{C} 調仍然夾雜在內，甚至這兩種歌大概照例含有土人的原旋律的精髓，也有了改變。夫累西內 (Freyne) 也發表過新荷蘭的旋律，但似乎被我們所用的拍子和記譜法犧牲得很多。然而他的譯譜和培克萊的譯譜是相符合的，在譯譜本身上也沒有矛盾。在譯譜中他們都顯出從 \bar{E} 向 \bar{D} 之不變的下降，二度音程和半音階的進展都愛使用（他的歌曲中的一個是從 \bar{D} 下降的半音階而成）。這些譯譜，除了同化於歐洲的標準者以外，因為音程的計算不精確，都使人不能滿意；那些譯譜中依半音階所記出的，實在只有四分音，僅是附從的，沒有人認為或者感覺到主要的音。這種音樂的根本動機，似乎是從一個音或二度的音程開始，聲音逐漸下降到從這個音約摸到下方八音。於是全部的音樂，雖則是不完善，也還可以認為是以種種節奏的排列，從那一個音的唯一的——確係布置得當的——聲音的降落。三音拍子在夫累西內和普克萊的譯譜中都有不少。布朗 (Brown) 的記載也和上述的意見相合。『他們的唱歌以高聲和尖音為始，然後使他們的聲音降落到極低的弱音。還有在一切的宴會，他們的說話

也都逐漸變成了宣敘調的歌唱，而且每種強烈的感情都像在那里驅使他們歌唱似的。』（註一二）

挨斯基摩人的音樂，照我們所能推斷的來說，大概也在相同的水平線上。就是在他們的短旋律中節奏要比調和占優勝些。音的數目是很有限制的，音程也不嚴密遵守。苦阿斯曾經發表了許多例子，但是他自己也承認以歐洲音樂的組織放在那些旋律之中『不免近於蠻幹。』他曾進一步想把那些旋律分成了兩組，使它和我們的長調和短調相當。但是從我們看來，這種努力只顯得這種方法是勞而無功而已。

在這樣音樂的班次中最高的地位無疑地是屬於布須曼人。西俄非拉斯·罕（Theophilus Hahn）說，『布須曼人有一種特殊的音樂天才。他們學習旋律極快而且極其正確。我的父親曾經充當那馬瓜（Namaqua）的霍屯督族的牧師，他在安格拉·培開那（Angra Pequena）附近的田野裏，由於在那兒的布須曼人的幫助，試種小麥，在黃昏的時候，奏着小風琴對他們歌唱衆讚歌（chorals）常使他很感覺快樂。不料布須曼人居然在幾天之內，就會唱他用他們所不了解的荷蘭語所唱給他們聽的旋律。』布須曼士著的音樂的特質以利希頓斯泰恩（Lieschtenstein）所說的

爲最好。我們在這里且引用他的話，雖則那不是專爲歌唱而發的：「我們對於布須曼人音樂的單調的聲音漸漸聽慣了，我們的睡眠已不爲它所吵擾，反而有爲我們催眠的功用了。當遠遠地聽見這些歌聲的時候，並不會覺得不快，只會有悲涼而清靜之感。雖則這種音樂包含的不過六個音，而且並不屬於我們的音階，而是形成了我們十分生疏的音程，然而這些音的發音方法，少見的節奏，旋律的奇異等等——我敢大膽的說——卻使它有了一種很別致的美感。我膽敢用『高』這一個字，因爲那些音程雖則不和我們的一致，它們仍然表現着悅耳的、有規則的和易於理解的關係。在主音和那二倍振動數的音之間只有三個音程。第一音程至少比我們的長三度略爲低些；第二音程約在短五度和長五度的正中。第三音程是在長六度和短七度之間——所以人能想像到在他聽見轉調的時候，首先聽到短七度的和弦。而且每個音在其對主音的關係中還都比主音來得高些；耳朵並不十分覺得一定要用純粹的三和弦來結束，即使沒有三和弦，也會使人感覺滿足。熱練的『歌拉』（Gora）的演奏者在較高的八度音之中能够奏出第二，有時乃至第三音程來。然而這些較高的音，是少有點不一貫的，而且很少形成純粹的二倍振動數的音和那較低的音相

對當。沒有本來意義的旋律，有的不過常常引伸得長，同樣音的交錯；而且實際把主音加在每一個音之前。最後我們要講到的是這里所說的音程，並不是所用的特殊樂器所特有的。」

在這一一切的記載中第一件引起我們注意的事，是狩獵民族在他們的歌曲中，節奏比之調和重視些。嚴格遵守規則的節奏在他們的歌曲中到處可以看見，比之各音間的距離，動搖不定而且限於二、三個音間的調和，要算是更重要、更複雜的原素。說明這種關係的所以存在並不困難。我們只要想起這些旋律，大多是在跳舞的時候唱的，而跳舞必須按精確的拍子動作就夠了。再則，節奏的感覺無疑地也是從原始的樂器上發展出來的。

最低文化階段的樂器大半只是用來標記拍子。這類樂器用得最廣的是蘇鼓 (kettledrum)。在狩獵部落中，似乎只有一個部落沒有這種鼓，就是苦托庫多人。其他一切部落都有形式或多或少有點粗陋的這種鼓。蘇鼓的最原始的形式發見在澳洲（註一三）那恐怕就是樂器中最原始而且最古老的樣子。這種女子們打起來應和男人們跳舞的樂器，只是緊纏着或者團捲着的鼯鼠皮，在別的時候還可以披在肩上作外套用的。（註一四）這種纏着皮的巧妙的木鼓，我們認為不是澳洲人

發明的，是從美拉尼西阿人 (Melanésians) 那里學來的。但是另外一種北方使用的按拍子的樂器，卻很富有原始的性質——「一根硬木製成楔形的粗棍，打起來發出一種特別強大的聲音。」(註一五)這種昆斯蘭德人的響杖 (sounding-stick) 恰可以過渡到明科彼人奇異的打樂器——就是跳舞的指揮者用腳踏了發響的響板 (sounding-board)。響板是用極堅硬的木頭製成的盾形的穹狀板，約長五呎，闊二呎。一面凸出，一面凹進。凹進的一面通常用白堊畫成種種花紋。用的時候，把凸出的一面向上，把窄的一頭插入地中，用一隻腳在那上面頓踏，為增大聲音起見，板下放着一塊石頭。(註一六)埃斯基摩人的鼓，是一種有把柄的大圓形的鼓。鼓圈和把柄都用木製或用鯨魚骨製，蒙了海豹或馴鹿的皮。這種樂器，直徑約長三呎，用十吋長，三吋粗的棒來敲。(註一七)布須曼人的鼓，被荷蘭殖民地叫做「羅梅爾波特」(rommelpot)的，是用皮纏在開口的土製或木製的容器上，用手指頭的。

鼓到如今還是大部分狩獵民族的唯一樂器。埃斯基摩人、明科彼人以及大部分的澳洲部落，都是除了鼓，就不知道還有別的任何樂器。只有埃斯頓港 (Port Essington) 地方的土人有一種

簫，「用竹管製，長兩三呎，用鼻子吹。」（註一八）在另一方面，善托庫多人雖然沒有鼓，卻有兩種吹奏的樂器：一種是塔夸拉（*taquara*）竹簫，下端有兩個孔，常為婦女們所用。（註一九）另一種是用大狃狃的尾巴皮製成的喇叭。（註二〇）布須曼人卻已經發展到用絃樂器了。但我們不相信他們所用的各種樂器都是他們自己發明的。一種三面的六絃琴，的確是從黑人那里轉借來的，一種壺盧琴大約是從霍頓督族傳來。這種壺盧琴是一種木製的弓狀物，有一個壺盧附在上面，作為其鳴器；在單弦上有一個滑動的環，可以上下滑動，隨意增減振動的部分。（註二一）只有他們的絃樂器中最原始的『歌拉』（*gora*），可以相信是布須曼人原有的樂器。這不過是布須曼人最重要的實用器具——弓——多少變了點樣子的東西。就在弓的一頭，在弦頭和弓木之間，有一根有切口的，像葉子的扁平羽莖插入。這根羽莖由演奏者用蹙縮的嘴唇扣着，憑着呼吸的出入使它顫動。布須曼人這種用口氣吹出的聲音是很弱的；所以演奏者為增大聲音，使自己容易聽得清起見，常將拿弓的右手的食指插在他的耳朵裏。（註二二）有些演奏者能夠將他們的心陶醉在他們的樂音中，繼續坐到幾點鐘之久。勒發雲（*Levallant*）說：「一個優良的演奏者想使曲調正確奏出，必須專心作多次

的練習；而一件可以注意的事，是一個熟練的藝術家能用大力吹奏出八度高音，猶如簫子——一種能發出極好的歌拉音的樂器——一樣。」

我們可以在這里對於原始音樂的特色做個總括了麼？這些特色在各種記載中都已明顯地表現出來了。在文化最低階段裏，聲樂的勢力是超過了器樂的。兩者都是單純地——換句話說，就是以一部的旋律——動進。複音樂（polyphony）和交響樂（symphony）是他們所不知道的。在旋律的兩個因子中，節奏是卓越地發達了，調和卻還不很完整。關於調和，原始的旋律和我們的不同——除出音程不同以外——第一是音的位次比較少，第二是音的高度比較不定。

根據上述的知識，我們可以對斯賓塞理論的價值下個判斷了。這位英國的哲學家以為音樂的泉源在於情緒興奮的語言；他以這種推斷做基礎假定：情緒的語言和音樂——特別是歌唱——有同樣性質的特徵。倘若這種特徵是一致存在的，那在原始的歌唱中便該已經很明顯地表現出來了。斯賓塞說來，歌唱以至於感情的語言，都因它的聲音比較高大，而與隨常的語言不同。但是聲音高大並不是感情語言或歌唱的普遍狀況。原始民族固然有用高聲歌唱的，卻也有用低

聲歌唱的。我們已經聽見過澳洲婦女們唱和科羅薄利舞的歌唱，常常低到聽都聽不清。在另一方面，「嗓音的樂音」固然使那通常唱的原始歌曲，和隨常語言有別，但是至少也同樣地使它和感情的語言有別。如果我們可以信靠我們的耳朵的話，則後者（感情的語言）比之前者（隨常的語言）更是非音樂的。「它（感情的語言）包含許多生硬的嗓音，和高度的諧音，這些聲音會產生粗厲的性質。」（註二三）第三，歌唱和熱情語言，在顯然離開中庸高度的一點上是一致的。這種分離一定形成了熱情語言的一種特性；「這種語言是突兀而又粗硬的，飛快的向上向下闖，就在一個簡單的音段間也會闖過了一個蠻闊的音程，闖過十二度或兩個八度音程也不希奇的。」但是這些變異如果更特出地表現出來，而且更充分地發展了，會生出什麼結果呢？一定不會有什麼跟原始歌唱有一點點類似的東西。因為原始的歌唱普通只在少數幾個音的中間移動，而那幾個音間的音程距離又是和感情語言的那些不相類似的。在感情的語言中，就是成爲原始歌唱極顯著的特徵的那種節奏條理，也尋不出一點痕跡來。只有一點可說狩獵部落的歌唱比之文明民族的歌唱接近熱情的語言些——就是缺乏高度的界限，會從這一個音滑到了那個音。但是這一點，明明

不够維繫斯賓塞的立論，而那立論的其他各點，又完全缺乏根據。原來歌唱——姑且完全撇開器樂——在文化的最低階段裏，也像在其他一切文化的階段裏一樣，是和感情的語言顯然而且截然不同的。斯賓塞的音樂起原語言的臆說，原始音樂就對它提出了難得推翻的抗議。（註二四）

那麼人類怎麼會有音樂的呢？達爾文以為樂音和節奏的才能，是由我們的動物祖先，當初用爲引誘異性的手段而獲得的。他的這種見解，是從觀察大部分的雄性動物多在繁殖期間利用它們的聲音，一來發洩自己的感情，二來引起雌性的注意，推斷出來。倘若我們假定聲音除了引起注意之外，還能使雌性發生快感，那麼這種音樂的才能，自然將爲雌雄淘汰所保存，所改進。這是自動和被動的音樂能力發展的最初的出發點。達爾文隨後還把激發我們的溫和、戀愛、勝利的歡喜和戰爭的與會等等音樂特殊力量指示出來，說「一個純粹的樂音，能够集中感情的力量，勝過幾頁的文章。」他又引用斯賓塞的話說：「音樂喚起了我們不會夢想過它的存在和不會明白過它的意義的那些潛伏着的情緒。」他又引伸着說，那爲音樂或熱情的語言所喚起的感情和觀念的不明確而深遠，正像回復了久遠以前的熱情和思想一樣。然而一切這些事實，我們只有假定樂音和

節奏曾經被我們半人類的祖先在一切動物都為最強烈的感情所激動的交尾期裏利用過，纔可以理解得若干。就是這假定是真的，樂音方纔適於以遺傳的聯想之精深的原理為基礎，在我們的心裏——以模糊而不一定的形式——回生了久遠以前的強烈的感情。當我們想到有些四手類的（quadrumania）動物中雄性的發聲器官，比雌性的有相當較強的發達，還有一種類人猿的動物發出一種精確的八音間的樂音，就是實際的唱歌（註三五）的時候，就不至於認人類的祖先——無論男性或女性或兩性——在他們得到用調節的語言表示愛情的能力以前，便已盡力用樂音和節奏，互相娛樂的話，為必不會有的臆說。用各種的聲音和語調喚起聽衆最強烈的感情的靈敏的演說家、詩人或音樂家，一定沒有想到他正在使用他的半獸類的祖先，在久遠的過去時代，靠此發洩他們的戰爭和戀愛的發燒的熱情的同樣手段。然而這是事實。達爾文相信他還能夠用這種方法說明野蠻人種——他指的是黑人和霍頓督族——很有發展音樂才能的事實。

如上所述，音樂的形式首先是卓越地建築在節奏一邊——從音樂和跳舞的密切關係，我們可以完全理解這個事實。在另一方面，調和，只是緩慢而不一定地發展着。在狩獵民族的音樂裏，音

的高度是搖動的，音程也是全不固定的。那麼人類怎麼會達到固定音律的形成呢？[†]我們注意這種事實，就是我們想把我們深切感覺的心情，嚴肅而鄭重地表現出來的時候，我們就要加強我們聲音的共鳴而逼近於音樂的調子；又為增強共鳴起見，我們本能地會選擇那最不使我們的聲音緊張和疲勞的幾個音，我們的發音器官不知不覺地會保持着狹小範圍以內的高度；所以我們自然趨向於單調方面。（註二六）在另一方面，泰羅爾（Tylor）推定最初的精確的音律是由樂器的使用而形成的：『最簡單的音律中的一種是被最早的樂器，喇叭，引起注意。我們所見到的這種喇叭粗陋形式的一例，是南美洲及非洲的森林種族所吹奏的用木料或樹皮做成的一種長管。一個喇叭……可以發出「普通和絃」的連續的音，如 e、e、g、c 等……這種自然的音律，就其所發的音來說，完全包含音樂的諸音程中最重要的八度、五度、四度、三度等音程。』（註二七）關於原始器樂的知識我們太缺少了，這是很可惜的；然而我們從種種記載上可以推知那些使用完成到最高級樂器的布須曼人，也有最確定的『音程』，雖則那些音程和我們的不一致。只是我們不要忘記利希頓斯泰恩曾經明白地說過，布須曼人在他們的樂器上所奏出的音程並不是他們的特殊的

樂器所特有的。

我們在這里所引用的都還不過是假定；對於這個問題我們是否能夠進展到假定範圍以外，還是不能斷言。不過這些假定，已經够使我們更加明瞭樂音最初期的發展。達爾文的臆說，還只涉及自動和被動的音樂能力的發展，不會涉及它的起原；它舉出已知的事實，只是想說明那能力的保存和長進。在他的理論中，至少照我們所見到的來說，對於音樂的特殊功能還是沒有使人滿意的定論。達爾文實際相信音樂效能的特性，那是他在被引起的感情的力量和不定性中見到了的。可以依據下面的假定來說明：「由遺傳的聯想之精深的原理，樂音……大約會模糊不定地喚起了久遠以前的強烈感情。」但是我們對於所謂「遺傳的聯想之精深的原理」的觀念極不完備，所以我們不得不認達爾文的說明，至少在現在，還是完全和音樂本身的魅力問題一樣的不明白。我們除了依照音樂表現給我們的魅力，——就是他的本性上無比的情緒運動——以外，另外沒有方法可以解釋這個問題。革尼說：「音樂的第一種特性，就它的效果的首尾（alpha and omega）而言，是這樣的：它從我們引起一種不能再容其他任何情緒境界的強有力的情緒境界。

就一般所能形容的來說，這種情緒境界好像是各種強烈情緒的混合物，它已經完全變成了新的經驗，無法把它分成各個單一因子；因為歡悅、親愛、憧憬、苦惱、安慰、弛緩、緊張等等——凡有一切好像都在它的裏面露過一面。可是最後結果完全不是紊亂和恍惚的。或者我們不如說：那里本來是有我們想由那樣關係探求說明的種種因子在裏面，但當我們想要試行分析的時候，卻對於我們的知識變成不明瞭了，實際，美是有那明白而且分明的形式上所特有的統一和個性的。當我們認為音樂的根本效能不大不大地就是音樂的效能的時候，我們不會否認音樂在某種程度上也能表現出音樂以外的情緒和心境。音樂應付這種情形有種種的手段。我們這里所要講到的，只是在原始音樂中特別引起我們注意的——節奏的運動。腓赫納（Fechner）曾經很確當地說過，音樂喚起類似實際的心情的傾向和關聯，在其最主要的各點上，恰和人的聲音和動作自動地表現同樣樣情的方式，在音樂工具和人體器官各別的適應之下所可能的範圍內相當。喜樂有另外的一種速率（tempo）和另外一種節奏，跟哀樂不同，而這同樣的不同並且也顯現在聲音和動作中喜悅和悲哀的適當的表現之間。雖然澳洲人的輓歌是緩慢而延長的，但「當他們在喜、怒或渴望

中歌唱的時候，他們的情感愈興奮，歌唱就愈來得快，在忿怒的時候，唱得更加快。」（註二八）腓赫納又繼續說，我們不必設想以為要由音樂引起任何特殊的心情，必須我們想起先前那種心情的表現，倒是似乎由於音樂在我們內心引起的情緒的搏動，和那些跟我們自發的心情自然結合着的情緒的搏動同調，所以會有那樣心情的一致。最後他又補充說：「因為我們心情的自動表現，實質上不是旋律的或調和的，我們所以少有理由依賴這樣的一種表現的回想來構成音樂裏的旋律和調和的印象。」（註二九）音樂在音樂以外的表現上的能力，就在最有希望的時候也是很有限的，在這一點上，這種藝術決不能和其他藝術，如同繪畫、雕刻或詩歌等，相比擬。（註三〇）所以由音樂的極薄弱的表現能力以推論極有力的音樂的感情效果，完全是頭腳倒置。可是倘使音樂還能夠——

即使是不充分地——表現出音樂以外的感情，那它自然就能够鼓動音樂以外的感情。正如腓赫納所說：「它能够震動人類心靈的全部。」並且常常那樣深刻並且廣闊地影響着人們的一生。據說當宗教改革時代，全人民都唱得煽起對於新信仰的熱誠來，許多敵視路得（Luther）之名的人都都被那簡單而動人的新教的讚美詩所感動而皈依了他的教義。」又如「有些斯拉夫民族的最

初的改變宗教，是受俾臧興教會（Byzantine Church）聖曲的影響。（註三）凡此種種，都是說明音樂有鼓舞勇武精神的力量。路得的有力的戰歌——其旋律大踏步向前進，正如軍士銜枚赴敵——曾經屢次引導德國的軍隊攻擊而戰勝；馬賽曲的雄壯的聲音曾經喚起青年法蘭西共和國的市民武裝起來跟歐洲的半壁爭雄。從來沒有一個軍隊可以缺少軍樂的。

據達爾文的學說，音樂是作為引誘異性的工具而受原始的栽培。所以我們希望能夠發見它在最低文化階段裏大致用在這個目的上的音樂。但是這種希望並不如意。至少我們尋找不出一個簡單報告承認這種論斷，就是有過什麼一種形式的音樂在最低文化的階段中專為促進性的交際而演奏。在另一方面，狩獵民族也和文明國民一樣，充分認識音樂在軍事上的價值。澳洲人在戰爭的前夜常常唱野性的歌以激發他們的勇氣。（註三）巴克利（Buckley）說：『在戰爭開始之前，有一個男子來到一隊兵士之前，唱歌而又跳舞。』（註三）托馬斯所眼見的戰爭也是用跳舞開場。（註三四）然而，音樂在軍事上的意義，在最低的文化階段裏到底是很有限制的；因為戰爭（註三五）在『野蠻的』狩獵部落的生活中，並不是什麼一件大不了的事。原始音樂大致用為跳舞的伴奏。鼓

聲和歌聲給予跳舞者以拍子，他們依着這種拍子表演他們的動作。關於這一點，我們前面以為屬於跳舞的社會影響的大部分，的確也是屬於音樂的。然而值得注意的是，這種影響的主要部分應當歸功於節奏，或者不是特別存在音樂中的要素。節奏似乎甚至在希臘的音樂中也占着超越的地位；所以我們現在可以了解柏拉圖為什麼會認音樂在他的理想國的公民教育中非常重要的。

(註三六)

還有，在大多數音樂獨立出現的情境中，音樂大概只是發生音樂本身的快感。布須曼人每次縮聽他的『歌拉』的聲音能夠連續到幾點鐘之久，除了爲他自己的快感而奏出的連續不斷的聲音之外，不再注意其他任何事情。澳洲人通常只是自己唱給自己聽；我們實在一點也不知道我們可以假定他們從音樂獲得了音樂的享樂以外，還有什麼。

我們對於其他各種藝術，雖然能夠指出有明白而又分明的關係存在一面藝術能力和藝術活動，一面審美和文化生活的其餘部門之間，但還沒有人對於音樂尋出問題的解決法，雖然人們常常在探討這個問題。腓赫納說：『雖則有人，他的文化程度很淺，倘若他比較熟習音樂的賞鑒

和理解而且比較大的天生音樂才能，他就能夠領受比之受過教育的人更高強的直接音樂印象，更能夠了解音樂的真正意義，而且可以由此享受更大的樂趣；但是音樂的副產物，卻會對於別人更加有意義。』（註三七）音樂的才能實際似乎跟各種心靈的才能相照應。很有一些人別種知識在水平線以下，而音樂的才能卻很發達；也有一些人有很高的知識以至藝術的才能，但完全缺乏音樂的才能。（註三八）我們覺得各民族表現音樂才能，也和各個個人的音樂才能一樣，是變化無常而且各自獨立的。布須曼人的音樂才能超出了一切其他民族之上，然而其餘的文明卻完全和別種民族一樣的粗陋和枯窘。甚至就發達較高的國家去觀察，文明和音樂之間的關係也是不很明白的。爲什麼德國民族富有極高超的音樂天才降臨，而在關係極密切的英國人中間竟不能產生一個偉大的音樂家呢？答案是德國人音樂才能的天賦比英國人獨厚些；然而問題還是要苛求，那種卓越性是從那里來的呢？我們勢必不會否認有一種規則的關係存在音樂天才和某一個民族或某一個時代的文明之間；但是我們定當坦白承認我們沒有知道那種關係究竟是什麼。

倘若一個民族的音樂和那個民族的文明沒有關係，那麼也可以倒轉來說一個民族的文明

和那個民族的音樂根本沒有關係。雖在文化的最低階段裏，音樂的間接的實際影響，也遠在其直接的音樂效用之下；而且往後發展，也常是後者（就是直接的音樂效用）占優勢。音樂愈發展其特有的音樂原素，調和，它的性質就愈是音樂的，它的效用也愈成爲專門音樂的。音樂的最高超最純粹的形式——比方培托文（Beethoven）的器樂——是離開實際生活挺遠的；它沒有實際或倫理的意義，也沒有別的什麼社會的意義，只有一種既不能增也不能減的審美的、音樂的意義。柏拉圖的主張，音樂是大衆教育的工具，現代已經都會背誦了。想從音樂搜尋別的什麼的人，只是證明他不會欣賞音樂的貢獻就是了。

所以音樂，以其性質和魅力，在諸藝術間立於無可倫比的位置，成爲一種獨立的藝術。一切別的藝術都不得不爲生活的目的賣力；音樂全然只爲藝術的目的。就這個意義說，音樂可以說是最純粹的藝術。特別是在音樂和詩歌的中間，雖則它們有着密切的外部關係，卻存在着深刻的內部的對立。詩歌主宰着現象的全世界；反之，音樂自家可以說：「我的國度不在這個世界上。」

(註二) An. Rep't Bureau of Eth., 一八八四至八五年, 第六〇〇頁。

(註三) Jour. Anth. Inst., 十二卷三八九頁。

(註四) Lang. Brough Smyth, 一卷一七〇頁。

(註五) Schopenhauer, *Sämmtliche Werke* (Griesbach's edition), 一卷三四〇頁。就是在叔本華以前, 荷夫曼 (Hoffmann) 已經在他的傑作 “Kreisleriana” 中把音樂的特殊性格用精采的字句描寫過了。『音樂是多麼奇異啊!』他借了書中 Johannes Kreisler 的嘴說。『人們對於它的神祕是多麼難測啊! 但是它不是寄居在人們的心中嗎? 不是把可愛的幻景充滿人們的內心的嗎? 人們不是以全心向之, 因而在世間獲得光明的新生命, 以從塵世的疲憊壓迫下解脫出來嗎? 是的, 一種神聖的力量通過了他的全身, 鼓舞他發生一種天真虔誠的心境, 使他能夠道說那未知的浪漫的靈界的語言; 像一個學生朗誦他老師的引人入勝的著作一樣, 不知不覺地喚起了一切內心的幻夢, 用燦爛的圓舞在生命中飛翔, 而使每一個能夠了解的人心中充滿了無限不可名狀的想望。』

(註六) Herbert Spencer, *On the Origin and the Function of Music*, 關於初期的歷史, 可參閱 Gurney 所著 *The Power of Sound* (一八八〇年倫敦出版) 書中的 *The Speech Theory* 一章, 其論述深刻而有趣。

(註七) Gurney 書四七六頁。

(註八) Wied 書二卷四一頁。

(註九) Man, Journ. Anth. Inst. 十二卷三九二頁。

(註一〇) Linnholz 書二〇〇頁。

(註一一) 然而格累氏卻說，他的土著僕人在柏斯地方的戲院中聽了「上帝教皇后」一劇，很是感動，甚至哭了。

(註一二) Waitz-Gerland 書六卷七五二頁起。

(註一三) 專門驚鬧的樂器至少也是一樣屬於舊式的；舉例來說，如澳洲人跳「科羅薄利」舞時懸在膝上的樹葉束

把以及柏歇爾(Burchell)在他的書中告訴我們的布須受人跳舞時的聲響。

(註一四) 有時鹿鼠皮中再包進一塊泥土。見 Brough Smyth 書一卷一七〇頁。

(註一五) Linnholz 書二〇〇頁。這種樂器很少，拉姆荷爾茲也只見過一次。

(註一六) Man, Journ. Anth. Inst. 十二卷三九九頁。

(註一七) Boas, An. Rept. Bureau of Eth. 一八八四年至八五年出版，六〇一頁。

(註一八) Waitz-Gerland 書六卷七五二頁。這大陸的南部只知有簫的名。

(註一九) Wied 書二卷四十一頁。

(註二〇) Ehrenreich, Zeit. für Eth. 一八八九年出版，一九頁。

(註二一) 哈恩(Hahn)說有一種相似的樂器，有兩根絃線，可說是提琴(violin)的胚胎。

(註二二) 在 Ratzel 所著的 Völkerkunde 一卷七〇頁中有一幅「歌拉」演奏者的圖畫。

(註二三) Gurney 書四七六頁。

(註二四) 萃尼曾經徹底的闡明斯賓塞的學說不合乎高級音樂的事實。見 *Power of Sound* 二十一章。

(註二五) 這種會唱歌的人猿叫「敏猿」。布累姆 (Brehm) 在他的 *Tierleben* 一書中描寫敏猿的唱歌聲這樣說：「倫敦的雌性敏猿有時能叫出非常特殊清晰的音調。這種叫聲完全可以用樂譜來錄出。開頭是主音調 E，依半音階可直升至全部第八度音。主音調在全曲中都可聽到，作為每一繼續音的前音。在音階上昇時，簡單的音調一個比一個慢，但是在下降時，音節卻漸漸快起來了，最終時更快到萬分。終結時是竭力的一聲呼叫。這動物在樂譜中表演的規則，迅速和準確，都足使一般人吃驚。」

(註二六) 萃尼書四五頁。

(註二七) *Tyler, Anthropology* 二九一頁及二九二頁。

(註二八) *Waltz-Gerland* 書六卷七五四頁。

(註二九) *Rechner, Vorschule der Aesthetik* 一卷一七六頁。其中「音樂的直接因素」一節，可以說是音樂論著中最清楚最正確的文字。

(註三〇) 「我很以為，那些由我們的經驗可以歸入音樂的直接的心理影響，與其到限定的印象中去追尋，倒不如到不限定的印象中去探求。那種由羣衆的高聲——如大合唱——所產生的瀰漫的感覺，或許含有真正的，但是含糊的，社會團結的意義。」見萃尼書三七三頁。

(註三一) 萃尼書三七三頁。

(註三二) *Brough Smyth* 書一卷一六四頁。

(註三三)同上書一五九頁。

(註三四)Ibid。

(註三五)澳洲人的戰爭大多是裁判性重於政治性；他們有規定的贖罪的鬭爭。挾斯基摩人就根本不知道有戰爭這回事。

(註三六)『調和之後自當講到節奏。對於節奏，我們也應當取同樣的方式。但求節奏能夠表出勇敢的生活，不必有種種繁複的音律組織；而且應當先有辭句，再去配那節奏，不應當先定節奏，隨後填上辭句。至於說明這些節奏是怎樣，那是你的責任，請你告訴我，像你方纔告訴我調和一樣。』

『但是，實在的，他回答，我不能告訴你。我祇知道節奏有三條原則……音律就都由它組成，正同聲有四種因素，調和就都因它決定一樣。我不知道什麼節奏表現什麼生活。』

『於是我說，我們應得就問得蒙(Damn)，他會告訴我們什麼節奏是表現卑鄙、懈怠、暴躁或其他無價值的性情的，什麼節奏是表現止和這些相反的性情。』Pato, *The Republic*, 三卷一二一頁(Jowett)。

(註三七)Fechner, *Vorschule*, 一卷一六三頁。

(註三八)例如雷星(Lessing), 康德(Kant), 莫泊三(Marpassant)。

第十一章 結論

我們好像一個探索新發見的地境的探險家一樣，已經踏遍了原始藝術的全境地。我們雖則不能找出平坦的大路，但是不得不爲自己開闢一條小徑。我們每步都遇到障礙。在許多地方，呈現在我們面前的實際情形，正和那不能直接通過必須繞道而行的澳洲稠密森林一樣，紛紛亂亂；在其餘的地方還得在搖搖欲倒的臨時橋梁上渡過張着大口的深坑；有許多廣大的地域，因爲它們全部都隱藏在濃霧裏，我們還不能窺察它們的底裏；有些我們以爲我們能够在地平線上看見的山峯，常常只是欺人的雲片。從這種遠征中帶回來的地圖，自然顯露空白的地方比之有記載的地點還要多；我們祇能以「我們所已得的少許知識也許是真知識」這種希望來自慰。

在我們從事原始藝術的研究之前，我們曾經試向一般藝術的性質加了一番探討。我們的定義曾經說過，藝術的努力是要由它的整個過程或者它的結果來引起審美感情。但是我們既經熟

悉了狩獵民族的藝術創作，我們必須承認這個定義在嚴格的意義上並不是十分切合實際狀況的。原始民族的大半藝術作品都不是純粹從審美的動機出發，而長同時想使它在實際的目的上是有用的，而且後者往往還是主要的動機。審美的要求只是滿足次要的欲望而已。例如原始的裝潢就大體而且全然地不是作為裝飾之用，而是當作實用的象徵和標記。在其他的藝術中，雖則也有審美目的佔了主要地位的；可是照例還是只有音樂把審美當作單純的動機。關於這一點，就是高級民族也並沒有超出狩獵部落之上的特殊地位。在高級民族的藝術中，除了音樂和裝潢，我們也很少發見有一種專門追求審美興趣的作品。

但是藝術的努力在最低級的文化階段裏雖然難得見到純一不雜的，卻仍處處可以明白看出來——而且本質上還是和在高級的文化階段裏所顯現的是一樣的形式。在原始民族中只有一種藝術我們無法探尋；那就是建築藝術，不規則的狩獵生活妨礙了它的發展。原始民族用以避免惡劣天氣的庇身處，頂篷以及廬舍等，只能滿足最切迫的實際需要。除此以外，凡文明國民所採用的其他一切藝術，都是狩獵民族所已經熟知的。尤其使我們確信的是三類基本的詩並非在文

化向上發展的過程中從某種「不分體的原始的詩」分出，卻在最低級文化階段中就以獨立的個性出現了。

最野蠻民族的藝術和最文明民族的藝術工作的一致點不但在寬度，而且在深度。藝術的原始形式有時候驟然看去好像是怪異而不像藝術的，但一經我們深切考察，便可看出它們也是依照那主宰着藝術的最高創作的同樣法則製成的。不但澳洲人和埃斯基摩人所用的節奏、對稱、對比、最高點以及調和等基本的大原理和雅典人和佛羅倫斯人（Florentines）所用的完全相同，而且我們已經一再斷言——特別是關於人體裝飾——便是細節上通常以為隨意決定的，也都屬於離文明最遠的民族所共通的美的要素。這種事實在美學上當然不是沒有意義的。我們的研究已經證明了以前美學單單提過的一句話：就是，至少在人類，是有對於美感普遍有效的條件，因此也有關於藝術創作普遍有效的法則。和這基本的一致對照起來，那就見得原始的和高級的藝術形式之間的差別是量的方面多過質的方面。原始藝術中所表現的情緒是狹隘而粗野的，它的材料是貧乏的，它的形式是簡陋而拙劣的，然而那主要動機、手法和目的，最初期的藝術還是和其

他一切時代的藝術一致。

照我們對於藝術科學任務的體會說來，我們不能以研究了原始藝術的特性爲滿足，我們還得不斷努力發見它所依據的條件。對於藝術活動的首要條件是藝術衝動。嚴格說來，本來沒有單一的藝術衝動，正如沒有單一的藝術活動一樣。我們還是用這術語，目的只是要簡潔而且便利地擒住那種種特殊的藝術衝動所共通，而我們在那些一般的結論中所專置意的。（註一）這種藝術衝動實質上是和遊戲衝動——就是肉體和精神的能刀對於無目的的，因而就是純審美的活動的衝動，（註二）而且多少有些以各種各樣的形式和模仿連在一起的衝動——同一的東西。無疑地它是人類普遍所有的性質，或者比人性還要古老得多罷。所以藝術衝動並不要等特殊的文化條件方纔產生，只是要有這些條件來使它發展和引導它到什麼特殊的方向上去就是了。

那些狩獵部落的藝術作品都顯出極度的一致性；不論在人體裝飾上，在用具裝潢上，在造型藝術上，在操練上，在詩歌上，甚至在音樂裏，我們都在各個的民族間一再遇到跟其他一切民族相同的特性。這種寬泛的一致性直接證明了種族的特性，在藝術的發展中並沒有斷然的意義。原始

藝術的一致，跟原始人種的分歧，站在極其矛盾的地位。從人類學的觀點看來，澳洲人和埃斯基摩人是兩種絕不相同的民族；然而他們一邊的裝潢往往是極其類似那一邊的，倘若我們不能在裝飾物的形式和材料上找出一點線索，我們有時候竟難決定某一特殊圖樣的淵源。誰如果將澳洲人和布須曼人的岩畫作過比較，又將澳洲人和布須曼人兩種民族的本身作過比較，就難有勇氣擁護泰納（Taine）的學說——說一個民族的藝術首要的是他們種族性的表現；至少，不會以為有泰納所宣稱的那樣普遍妥當性。可是我們也不否認種族的特性對於藝術發展的影響，雖則我們不能正確地指定它。我們只是說——以我們研究的結果為論據——這種影響，在文化的最低階段裏，對於藝術的主要性質，並不是斷然的，最多也不過處於一種附屬的地位。祇有在一種藝術的發展中——就是音樂——可以有一種較大的意義；但是我們關於原始音樂的知識太膚淺，還不能證明它。我們在這里也還不能解答這個問題，就是種族特性對於藝術的影響是不是隨着文化和藝術的進展增大的。當我們看到民族的個性以及個人的個性，常同它們的發展有不斷增加的力量發生時，我們事實上是只得承認這種可能性的。但是另一方面，我們不好忘記高級民族的

種族性質比較低級民族還要不純粹並且不單純的多。

原始藝術的一致性明白地指出了由於有一個一致的原因；而這個一致的原因，我們已經從那在各種和各處的狩獵民族間都有完全一致的性質，而且同時在一切民族間都有最強烈的影響，及到文化生活的一切其他部分的文明因子——就是求食的方法——上找到。然而我們還不能將各種情境和各種方面上原始生產方式和原始藝術形式之間的關係追究得清清楚楚；我們祇是大體已經將狩獵生活在藝術起原中的意義弄明白了。這實在是必須留意的大事。各種藝術，除出音樂當初就有一種特殊地位的而外，在最低文化階段裏，都是在內容上和形式上明白地顯出直接或間接受着那些簡陋無定的狩獵生活的斷然影響。我們不能在一切藝術中，明確地證明這種影響，如像在繪畫和雕刻中一樣；那些狩獵民族所特有的種種人和獸的神似的繪畫和雕刻，很明白地對我們顯出來，那是特別在狩獵民族中發展到了十分完全的生存競爭的能力在審美上的成功。

一個民族的生產方式，大體不能不憑藉他們所生存的地理和氣象的條件。狩獵民族的所以

仍然是狩獵，並不是因為他們受能力缺乏的限制從頭就停滯不前，如舊時的人種學家所相信的那樣，而是因為他們故鄉的特殊性阻礙了他們向較高的生產方式發展。在這點上，我們以最低文化階段的藝術為限所作的研究，已經使我們在那些專門觀察高級文化階段藝術的哲學的美學家久經討論過的藝術和氣候的關係問題上獲得了一個見解。但是我們在狩獵藝術中所承認的氣候的影響，是和赫德和泰納在高級民族的藝術中所發見的極不相同。赫德和泰納是說氣候對於民族的精神和他們藝術的特性有一種直接的影響。反之我們所發見的影響，是間接的；氣候經過了生產纔支配藝術。但是我們不是宣言我們已經在這中間發見了一種藝術科學的普遍妥當的法則。我們至少很懷疑是不是在高級民族的藝術上也可以證實有這樣一種氣候的影響；這不是因為這種條件在高級民族中更形複雜，而是因為他們具有比較豐富的文化工具，使他們的生產事業比較少受氣候的影響。文化的進展已經把民族從馴服自然之下，引導到征服自然；我們可以意，這種變化在藝術的發達上，也能够找出相當的形跡來。

沒有一種民族沒有藝術。我們已經知道就是最粗野的和最窮困的部落也用他們許多的時

間和精力在藝術上——就是被文明國民站在實用和科學的高臺上，賤視爲無謂的把戲的那種藝術。用這樣大的精力來對付這種在社會組織的維繫和發展上漫不重要的事業，由現代科學的觀點來看，可以說是完全莫名其妙的。如果人們用於美的創造和享受的精力真是無益於生活的着實和緊要的任務，如果藝術實在不過是無謂的遊戲，那麼自然淘汰必定早已滅絕了那些浪費精力於無益之事的民族，而加惠於那些有實際才能的民族；同時藝術恐怕也不能發達到現在那樣地高深豐富了罷。所以我們首先必得承認，原始藝術除了它直接的審美的意義之外，對於狩獵民族也有一種實際的重要性，而且我們研究的結果也證實了這種論斷。原始的藝術用種種不同的方法影響着原始的生活。例如裝潢能特別增進技術的精巧。人體裝飾和跳舞，在兩性的交際上佔着重要的位置，而由於能够影響性的選擇，我們上面已經說過，它們或者能促進種族的改良。在另一方面，人體裝飾是因爲要恐嚇敵人而發生的；詩歌、跳舞和音樂，因爲要它們能激動和鼓勵戰士，就成爲社會人羣抗戰的城壁了。但是藝術對於民族生活的最有效和最有益的影響，還在於能够加強和擴張社會的團結。不是一切藝術都同樣地適合於這種影響。一面跳舞和詩歌好像它們

的根本特性生來就是去加強和擴張社會的團結，而另一面，音樂卻因同樣的理由差不多完全沒有這種目的。除了這些內在的原因以外，外界的環境也有一部分決定的力量，藝術這種社會化的職能在某一時代的某一民族中要靠那種環境纔能實行。例如跳舞，在社會人羣過於廣大而不能聯合在一起舉行跳舞的時候，就失掉了它的影響力；在另一方面，詩歌卻因印刷術的發明而呈出偉大無比的力量。所以在文明進展的歷程中，藝術的主權便從這一個遞嬗到了那一個。我們認為在狩獵民族間最有力的社會影響是跳舞；對於希臘人，雕刻已經有效地把他們的社會思想融合成一體；在中世紀，建築術在偉大寺院的殿堂上結合了肉體和魂靈；在文藝復興時期，繪畫發出了一切受過教育的歐洲人都能了解的語言；在現代，詩歌的溫和的聲音能够在敵對的階級和民族的武裝爭鬥中作有力的回響。但是，雖則各個藝術的社會意義在時代的進程中已經這樣地變遷了，藝術的社會意義還是繼續地增大。藝術在最野蠻的部落中所實施的教育影響，也不斷地擴大和高漲。原始藝術之最高的社會職能是統一，而文明人的藝術則因作品豐富繁複之故，不僅造成統一，而且更能提高人類的精神。科學充實並提高了我們的知識生活，藝術也同樣的充實並提高

了我們的感情生活。藝術和科學是人類教育中的兩種最有力量的工具。所以藝術不是無謂的遊戲，而是一種不可缺少的社會職能，也就是生存競爭中最有效力的武器之一；因此藝術必將因生存競爭而發展得更加豐富更加有力。人們致力於藝術活動最初只是自己直接的審美價值，而它們所以在歷史上被保持下來和發展開去，卻主要地因為具有間接的社會價值。藝術對於社會福利的重要的意識已經存在於各時代的人類中了。我們可以列舉一大批曾經明白地指出藝術乃是或已經是施行民衆教育的哲學家、藝術家和政治家來。我們的確有權利要求藝術去致力於社會功效的方面——就是，在道德方面；因為藝術是一種社會的職能；而每個社會的職能都應該效力於社會組織的維繫和發達。但是我們倘使要求藝術成爲道德的，或者正確一點說，成爲道德化的，那我們就不對了，因爲我們的那種要求，等於使藝術不成其爲藝術，藝術祇有致力於藝術的利益的，纔是藝術最致力於社會利益的時候。

我們所研究的僅限於原始的藝術，同時也只限於藝術科學的工作的一方面，就是我們在一起頭的時候所指出社會學的一方面。在最低文化階段裏，至少對於我們，藝術只是一種社會現象；所

以我們研究它的社會條件及影響就足够了，並不是因為我們不承認其他的一切，而是因為在這種環境之下，我們以為不能分別出其他的一切。然而在高級文化的階段裏，除了它對於社會生活的影響以外，它對於個人生活發展中的價值，呈現得更為明晰；實際，高出於大多數人的水平線以上的最高藝術天才者的最高創作，通常只能說是個人的影響。這個最後的情形，實在告訴我們藝術的個人的和個人化的影響，估計起來並不弱於我們已經竭力贊許的社會的和社會化的影響。相信一切社會的發展，僅為個人發展之前進的一種手段的人，在我們看起來站在無可比並的高度。倘若我們想從事於說明藝術對於個人的發展的意義，或許我們還當從事一種比之我們已經做過的還要費時費力的研究。但是，我們很可以指出，就使從這方面看，藝術也不但是一種愉快的消遣品，而且是人生的最高尚和最真實的目的之完成。或者寧可說就是因為這個原因，就有一種深刻的矛盾存在藝術之個人的和社會的職能之間。一方面社會的藝術使各個人十分堅固而密切地跟整個社會結合起來，另一方面個人的藝術因了個性的發展卻把人們從社會的羈絆中解放出來。而為民衆教師的柏拉圖的藝術就和為人類救主的叔本華的藝術相對立。

(註一) 我們無論如何不承認有什麼單一的藝術衝動存在，我們寧願簡直否認它。相信每個生而有藝術天才的個人根本上都有相同的藝術衝動在發生效力是錯誤；相信它在音樂的、詩歌的或者造型的形式中單單依賴適當的外界的條件也是錯誤的。單一的藝術衝動只是一句話；實際上只有詩歌的、繪畫的、音樂的或者建築的衝動而已。這些不同的衝動，感情和活動，都以同等的名分各自獨立地存在着。一個音樂家並沒有一個一般的藝術衝動可以用音樂的形式來使它滿足，他乃是從頭就在那完全與生命和藝術的其他領域無關係的音樂感情中生活着、感覺着，而且活動着的。

(註二) 藝術衝動的分析不在本書的目的內。它是屬於藝術科學的心理學部分。關於遊戲衝動和它的藝術意義，可以參考 Herbert Spencer 卓越的觀察，見 *Principles of Psychology*，二卷六四六頁到六四八頁。

(註三) 模倣性在音樂中並不占什麼地位，也許只有完全附屬的功能。