

В. ФРИЧЕ

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

白沙社叢書

藝術社會學

▽佛理采著
胡荻原譯



1930

神州國光社出版



原著者肖像

Vladimir Friche

1870—1929

序文

石明在編了他的一部巨作唯物史觀藝術論——樸列汗諾夫及其藝術理論之研究以後，又着手翻譯佛理采的名著藝術社會學，每章譯完之後，我都愉快地讀過；全書既竟，石明笑曰，可以爲我寫幾字在前面麼。我是極高興地觀此書移到中國，所以也以極端的高興願意來說幾句話，雖然不免有點「僭妄」，同時更決做不出什麼出乎平常序文以上的序，殊有慚這稀見的大作和石明精美的譯文。

首先，且一略述本書的內容之大概罷。

藝術社會學——在藝術之某種典型與社會之某種形態之間設立其合法底聯繫的科學，這實在是我們今日最年青的科學之一。自然，在這以前不是沒有作過若干的嘗試。「何種藝術應該適應人類社會發展上的各個時期呢？」——這藝術社會學之根本問題已于

一八七四年比利時人 Michiels (按這并非著美術考古學發現史的米海里斯 Michaelis) 提出。這答案之最初嘗試，有 Taine 之藝術哲學；他巨細地研究古代希臘，文藝復興期意大利，以及十七世紀之荷蘭之藝術，與以非常有興味的記述，然而着眼于文明民族之藝術，求藝術之真因于「思想與道德風俗習慣」之中的他，不能出乎實證論者觀念論者的理論以外。E. Grosse 繼之，在藝術之起源中對於這幼稚科學作非常的貢獻，然而他的經濟觀點，僅限于原始民族——狩獵民族之範圍。最初以光輝的馬克斯主義之明燈，光射藝術理論之諸問題者，是「俄國馬克斯主義之父」的樸列汗諾夫，在自原始藝術到現在的藝術史上之各個具體例證上，確證藝術在靜力學 (Statics) 及動力學 (Dynamics) 狀態上對於經濟及社會階級條件的直接間接的依存。可惜他的研究僅限于一部分問題。未以他的正確聰明方法和識力，完成一個系統而終。Hausenstein 和 Lu Märten 等繼之，熱心地努力，究未能完成藝術社會學之基礎。Lunarcharsky、Bogdanov、Sinclair 更談不到了。這幼稚的科學，依然未被解決而留下了。

解決這最困難的問題之最初著作，恐怕要算佛理采的藝術社會學罷。

史底唯物論之發現，可說已經產生可以建設藝術社會學的理论基礎，因為：「無論何時何地，某種社會形態和一定經濟組織必然地規律地一致，藝術及廣義的意識形態底上層構造之一定典型和形式，亦必然而規律地適應那社會形態」。然而這只是一般命題，何種下層構造如何反映于藝術，我們還不大十分具體地知道。本書著者佛理采氏以其嚴正方法與浩博知識，研究自原始石器時代到工業資本主義今日的人類發展之各階段的藝術，給與藝術社會學之真正光華的體系。

本書研究範圍雖限于造型美術（繪畫，彫刻，建築），但在那範圍內幾乎一切重要問題都加以剖析，置于馬克斯主義之分光鏡前了：

首先，指示藝術如何發生；

其次，指示社會進化之種種階段（自原始共產社會到封建社會，到新興資產階級之勃興期，以及資產階級之支配期）上藝術之社會機能的若干推移和變相——從藝術——魔

術到藝術——宗教，從藝術——宗教到藝術——教育，更到「純粹」藝術之發展，而指出無論怎樣推移變化，為社會心理及社會生活之組織手段的藝術本質，決不變化；

第三，闡明在社會發達之各階段上，藝術生產形式及藝術家創作地位，如何依支配底經濟組織而變化；

其次，通過整個歷史，研究表現出來的藝術過程之規律底特質；

復次，更詳細地研究分析：藝術的兩個根本種類「綜合底紀念碑底藝術」（根本核心是建築）和「分化底親密底藝術」之盛衰之歷史——某時期某種造型藝術占勢力，他時代他種藝術占勢力的問題；

復次，根據社會學底規律性之見地研究：建築上兩個根本作風（構成底與分離底），繪畫上兩個根本底典型（線畫與色彩畫），繪畫與彫刻上兩種根本作風（觀念底與寫實底）；

接着諸章從事于藝術各種要素與某種社會組織之間存在的聯繫之分析，討論：藝術

之各種題材，種類，問題（藝術上的動植物人物和事物，勞動與兒童，裸體之描寫，肖像，風俗，風景，靜物的繪畫，藝術上的運動遠近及光線，色調與色彩配合）等；

最後對於反映于藝術形式之中的階級鬥爭和同化之過程，在各社會組織內個別地加以研究；

還極簡略地，談到機械工業資本主義時代之藝及社會主義時代之藝術。

這樣複雜而廣泛的一些問題，以嚴明正確的科學方法加以考察，以平易簡明的文字加以說明，無模糊牽強凌亂之迹，真是值得驚異；著者解釋之妥當的確，至使讀者不覺其是若何特異珍奇的新發見。我們對於藝術素抱空洞之解釋，本書始組織以深刻的統系與科學的說明，尤其是研究之細密，資料之豐富，實藝術理論上從來未有之大觀，而亦本書價值之不可限量的。在論古代埃及，古代希臘，中世歐洲的封建農業僧侶底社會組織，希臘主義時代，十六——十八世紀之歐洲專制主義社會，古典希臘，十五——十七世紀之意荷，十九世紀後半之歐洲的資產者社會的社會經濟和藝術之反復與類同性之

際，沒有十分指出其差異性，不免是一點缺點，不過這研究，可說是今後應該精密個別從事的課題罷。

再者，本書極豐富的內容以極壓縮的緊密的形式出之，實在使我們愈讀而愈有味，愈仔細研究愈可從其中得許多教益。并且，本書討論範圍雖僅空間藝術之世界，然關於時間藝術（文學演劇等）以及關於我國古代的藝術，當也可以給我們以許多興味良深的暗示罷。像讀一本這樣的快作，直勝于看一百本平凡的東西，不僅有興味于藝術者所當一讀，亦一般有興趣于科學社會主義者所應當研究的書；不僅如此，即一般反對科學社會主義藝術論者，尤其是近日高談什麼「民族文藝」埋論的人爲了解自己的「理論」是如何可笑，爲了解所謂唯物史觀藝術論的真相究竟是怎麼一回事，也是應該虛心請教的。——因此，像這樣光輝的著作譯爲中文得以普遍地入於一般讀者之手，對於我們真是非常的幸福而可喜的事情。

其次，關於石明的譯文想說幾句老實的話。

這兩年來因爲種種關係，中國出版界真是熱鬧之至了，尤其是社會科學方面，真有洪水氾濫，汗牛充棟之觀——雖然最近情形又有點「轉變」。自然，在各方面說來，這總是很好的現象，不過在這兩三年中有幾本可看的譯本（著作更不待言了），那却數得出來——在政治經濟社會哲學方面也只有三四位先生的譯本，新興藝術理論方面也只有兩位先生的譯本真是值得一讀，那其餘的，實在可以被人忘却而無恨罷。尤其是許多世界的名著，被我國翻譯「家」糟蹋得不成樣子，譬如像漢列汗諾夫的論歷史一元論之發展這樣貴重的貢獻，那譯文，只有鬼懂得，——就是譯者自己也未必懂罷。此外新藝術理論，同樣是譯得拙劣無以名之。然而不懂地譯，不懂地印，運到市場終於也不懂地讀，大家都帶幾分朦朧地，姑妄譯之，姑妄看之。這是如何的有趣嚟！其實譯文之好壞原無關乎「硬」與「軟」的，但譯總有一個條件，自己懂他人也懂，像魯迅先生和林超真先生的譯筆，我們同樣歡迎，但像有幾位先生的，何嘗是什麼硬譯，只是瞎譯和死譯而已。固然三家村的豆腐店老板不懂方程式怪不得數學家，然而我們有些天才數學家的演草，恐怕

就是歐幾里德笛卡兒牛頓復生，羅素和愛因斯坦來華，要是他們客氣一點，也只有說一聲“I don't know”罷。尤其可怪的，並沒有人出來說句直話，從前有人譯出「雅典主義」[手勢戲]，便衆口交譏，永貽笑柄，王統照先生跌了一交扒不起來，然而在現在這樣的黑漆一團牛鬼蛇神的出版界，大家反而沉默，有好多老實的青年就是不懂只是「自嘆」自己的淺薄，反而拚命向前鑽，有的則要故作的樣子，表示不凡。於是，於是便成了安德森童話中的情景，大家都說，「美哉，皇帝之新衣！」沒有人敢說皇帝是個裸體的。其實像幾年前大家自己不動手，專門指摘旁人，挑出一點錯來就快心快口，固然不是一個好現象，然而莽原遍地臭草，沒有人盡點農夫之勞，也真有點使人嘆「朱虛候之已亡」了。幾位朋友曾經計劃在上海辦一個刊物“Question”，打破這個沉默，戳穿幾個窟窿，專門指出當代專家貴譯上的疑問，因為種種關係終成畫餅，倘如要實現了，雖然不免為許多學者名流所側目，但這工作決不是無意義的：不過有點麻煩者，就是「？」不知要從何處打起，恐怕每一面上不知道要有多少耳朵了。名流學者專家們一面把持壟斷「不日

出書」，一面製造劣貨，一般想忠實辛勤做點苦功的無名譯者，只有做犧牲品之一途，葡萄憔悴呻吟於名人的好本領之下。據區區之見看來，要譯一本好書必須至少具備兩個條件，第一在文字上了解所譯的書，其次在內容上了解所譯的書：不僅要深懂原文的文字，而且對於原書要有充分的修養和預備的知識，不然，則買辦西崽，洋涇浜的「那麼溫」，西餐店的 table boy 都可執翻譯之筆了。然而中國正多「三月大成」的翻譯家，生吞活剝固不待說了，而且因為多半是根據日文的，以為一懂假名便可萬能，不幸日本人的書不大寫原文名字，常見名字自然無關，然而有些比較不十分知道而又非常要的名詞，學者們也不大去翻閱一下，雖然依樣葫蘆，然以毫厘之失，常貽千里之謬，所以在中國譯本上便有好多海國天外的人名和名詞，我想，就是那個人在我們面前，要照我國譯者所譯的名字叫他，他也不會答應的罷。固然，「小民無處吃飯」，而且也總「聊勝於無」，都應該有幾分原諒，不過以這為當然而且要以這來包辦，就難於令人心服。有人說「翻譯是創作以上的工作」，這固然未免過火，然而真正翻譯應該是一種創作，而

且我們應當以此自期，譯事雖不見得那麼高尚而艱難的事情，也總不是那樣下流而容易的勾當；「信，達，雅」雖然未必是經典，而且又陵先生的辦法也不可爲訓，不過不雅猶可，不信不通，總未見其可能；然而，中國譯本中還有中國文法都不通的妙句哩。據拙見看來，要是於原文不大了解，內容又有點隔膜，即不如遵博士之勸，「不翻」「不刊」之爲愈；不要甚至於以爲除去假名換幾個漢字，硬搬過來，就算盡翻譯之能事，就不妨「災」銜「禍」鉛了。說到石明君的譯文，雖石明囑據原文仔細校對，然以窮忙之身僅相照一次，以自己的淺陋也并不敢說完全不錯，如某學者之言，但大的錯誤總是不會有的，至譯文本身忠實原文到何種程度，海內當多傾學，讀者也可看得出來；也用不着區區之人來多嘴。至於石明君對於文藝理論文藝史以及一般社會科學之素養，則係我所深知；在這個領域上更是他幾年來所傾心的問題，尤其是翻譯之際的細心不苟，有時爲一個名詞不惜考查一兩天，這無名譯者的精神，是令我有點感服。至於文筆之雅潔流暢典麗有力，細心的讀者總可看得出來，未必是我個人的私見。這樣光輝的著作，以石明君之筆

譯了出來，我更覺得是一件可喜的事。

在這樣有價值的原作和難得的譯文之上，添上這個不好看的「蛇頭」，本來多事，何況更說了許多不中聽的話呢，罪過之至了。本來，作序題簽，乃名人的專業，不揣冒昧，既不免僭妄之譏，而因為我是石明的朋友，雖自覺是幾句實話，恐亦難免阿好之嫌。是亦可以已也。這舌頭還可嚙下去麼！不過，即不配做序文，但當作我個人一點讀後感又何嘗不可呢？

一九三〇，十一月，一日 於東京客次，白葦。

藝術社會學目次

卷首

原著者肖像

序文……………(一一—一一)

譯者序言……………(一一—七一)

原著者之序……………(七三—七五)

原著者傳略……………(七七—八六)

藝術學者對於本書之讚詞……………(八七—九〇)

目次

本 文

- 一 藝術社會學之問題……………(九一—一〇五)
- 二 藝術之起源……………(一〇七—一二三)
- 三 藝術之社會底機能……………(一一五—一四一)
- 四 藝術生產之形式……………(一四三—一六四)
- 五 美術之隆盛與衰頹……………(一六五—一八〇)
- 六 藝術之兩個根本底典型……………(一八一—一九三)
- 七 建築彫刻及繪畫之霸權之推移……………(一九五—二〇三)
- 八 建築之兩種根本底格式……………(二〇五—二一四)
- 九 繪畫之兩個典型……………(二一五—二二三)
- 十 藝術上理想主義底作風與寫實主義底作風……………(二二五—二五一)

十一	藝術上的動物，植物，人物，及事物	(二五三—二六二)
十二	藝術上的勞動	(二六三—二七六)
十三	藝術上的兒童	(二七七—二八三)
十四	裸體畫	(二八五—三〇二)
十五	肖像畫	(三〇三—三一—)
十六	宗教畫與風俗畫	(三一三—三二四)
十七	風景畫與靜物畫	(五二五—三三七)
十八	藝術上的運動，遠近，光線之諸問題	(三三九—三五六)
十九	色彩之社會學	(三五七—三六八)
二十	藝術上的階級鬥爭與階級同化	(三六九—三八九)
	附錄工業資本主義之藝術	(三九一—三九八)

插圖

- (一)新古石器時代洞窟內壁所畫的東西……………(一一六)
- (二)北美印第安通知爲狩獵海豹以幾日之豫定出發之圖……………(一一六)
- (三)在鹿角上雕刻的鹿與魚之畫(新古石器時代)……………(一一六)
- (四)狩獵跳舞。搖響的玩具上所彫刻的畫(新古石器時代)……………(一一〇)
- (五)狩獵民族之人物描寫(新古石器時代)……………(一一〇)
- (六)現代藝人描寫穿動物毛皮的人之畫……………(一一〇)
- (七)誅殺暴君者哈摩狄訶斯與亞理士脫吉頓合像……………(一二四)
- (八)David 作 Thermopylae N Leonidas ……………(一二四)
- (九)Lysippus 作 Apoxyomenos……………(一二八)
- (十)舞蹈之歡迎……………(一二八)

- (一一) 建築彫刻繪畫之綜合 (Tanice Sepher 寺之 Usetesen 一世彫像)……………(一八四)
- (一二) 建築與彫刻之綜合 (Dalmatia 之 Trau 市中教堂之扉。戈諦克式)……………(一八四)
- (一三) 道利亞式圓柱 (Paestum 的 Neptune 之神殿)……………(一九八)
- (一四) 伊阿尼亞式圓柱 (勝利女神 Beskriia 之神殿)……………(一九八)
- (一五) 科林多式圓柱 (雅典的 Olympieion)……………(二〇八)
- (一六) 巴羅克式裝飾之廳堂……………(二〇八)
- (一七) 羅可可式裝飾之擺設物……………(二一四)
- (一八) Leonards da Vinci 之素描……………(二一四)
- (一九) Praxiteles 作牧羊神……………(二五二)
- (二〇) 石器時代描畫野牛的畫……………(二五二)
- (二一) Pharaoh Ranopher 之分身塑像……………(二六二)
- (二二) 地主 卜 墓中發現的浮彫 (耕種之圖)……………(二六二)

- (二二) 背負皮箱之奴隸(第六王朝時代之彩木彫像)……………(二六六)
- (二四) 釀造麥酒者(第五王朝時代之彩石膏彫像)……………(二六六)
- (二五) 七月農夫之勞動(自Grimani總督之祈禱書)……………(二六八)
- (二六) Ostade 作 農夫……………(二六八)
- (二七) Lenen 作 農夫之食桌……………(二七六)
- (二八) Praxiteles 作 Hermes 之位像……………(二七六)
- (二九) 村長之像……………(二八六)
- (三〇) Polikletos 作 Dori phor……………(二八六)
- (三一) Donatels 作 David……………(二九〇)
- (三二) David 作被殺的 Barras……………(二九〇)
- (三三) S. Botticelli 作 Venus 之誕生……………(三〇二)
- (三四) 死人之像(希臘的)……………(三〇二)

- (三五) Ghirlandajo 作 佛羅連斯聖馬利亞寺院之壁畫(Lucretia 之肖像)(三〇八)
- (三六) Hals 作 將校之饗宴(團體底肖像畫)……………(三〇八)
- (三七) F. Bauchet 作 浴後之 Diana (神話)……………(三一八)
- (三八) Greuz 作 村之新娘……………(三二八)
- (三九) 後期希臘之浮彫……………(三二六)
- (四〇) Giorgione 作 出殯之奏樂(配以人物的風景)……………(三二六)
- (四一) Rembrandt 作 風景(版畫)……………(三三〇)
- (四二) G. Bellini 作 Emauce 之基督(靜物與人物)……………(三三〇)
- (四三) Bocconi 作 街市之威力……………(三三八)
- (四四) Tenedos 之亞婆羅……………(三三八)
- (四五) Miron 作 擲鐵餅者……………(三四二)
- (四六) Van-Hogh 作 風景……………(三四二)

- (四七)Bala 作 速力……………(三五二)
- (四八)Piter de Hoogh 日光……………(三五二)
- (四九)Jan Steen 作 家庭之饗宴……………(三七四)
- (五〇)Terborch 作 奏樂中之婦女……………(三七四)
- (五一)Rembrandt Susanna……………(三七六)

譯者序言

拙譯告竣，將畀手民；爲介紹者及翻譯者的我的責任上，爲自己爲讀者，對於原著對於譯文的若干應有的必要的說明和申明，拉雜寫在這裏。

關於本書內容大概，前有白葦君序文，後有全書，此處可不再說。本書之著者佛理采，如後面略傳所看見的，帝政時代以來，卽爲科學社會主義理論家，文學史家及批評家，其名殆蜚聲于全世界。無論在蘇俄，在世界，在藝術之社會學底研究上，樸列汗諾夫 (G. V. Plekhanov) 死後，當要以佛理采爲第一人。革命後，更以唯一馬克斯主義藝術學者，與其淵博之修養，精嚴之學風，卓然爲蘇聯學術界之泰斗。他的言論，皆成爲青年馬克斯—恩格斯主義學徒之指導原理。本書藝術社會學 (Sociologia Iskusstva)，係其晚年之大著，是給與馬克斯主義藝術學以最初體系之偉大的名篇。著者在本書中批

特「取棄」從來一切舊藝術理論，同時蒐羅豐富的材料與根據其先驅者的遺產，站在新的社會學底——經濟學底觀點，檢討古今東西藝術作品及其變遷之跡，驅使辯證法底唯物論的方法，超越前人之足跡，創立新穎的學說，建嚴整明快的體系，樹綜合宏大之規模；對於廣大的藝術研究，與以史底唯物論之新的方法，新的觀點與標準。其浩博之知識，卓拔的創意與光輝的敘述，真世界學界之驚異，放藝術科學研究上之異彩，而在這方面巍然為斯學之權威的。自然，這種研究，過去現在不乏其人，但皆僅觸藝術社會學之一部分，或走入歧途，未嘗有作嚴謹壯大之研究如此書者。此書雖不能說集斯學之大成，但以嚴正馬克斯主義方法立斯學之體系，作藝術之社會學的系統解釋之一大勳步者，舍佛理采其誰與歸。在這意義上，後引諸人之讚頌，信非溢美之言。（本書出版之後，即由蘇聯國立學術會議之科學政治部審定為各高中專門學校及大學之教科書及參考書了）。

佛理采的這書，實在是馬克斯主義藝術理論史上劃一新時期的著作。第一，在給與

確固的基礎于爲藝術科學之一部門的，應與藝術解剖學，藝術心理學，藝術批評，藝術史，藝術政策分開的「理論——法則藝術學」之一部分的「藝術社會學」的意義上，是劃一新時期的著作；其次，在作「藝術社會學」之系統研究上，也是有劃一新時期意義的著作。關於第一點，後面還要順便提到，且說明第二點。

佛理采以前的理論藝術學，可略分爲四派。第一是古典派以及觀念論派，從柏拉圖亞理士多德，羅馬教皇 Augustinus 和 Thomas Aquinas，文藝復興期的 Daniello，新古典主義的 Boileau，以至近代藝術論家 Lessing、Kant、Schiller、Winckelmann Hegel、Sainte-Beuve、Carlyle、W. Pater、Wilde……等以及某種意義上意大利的 Croce，俄國的 Tolstoy 等，都可概歸于同一範疇，他們之中雖然主張亦各不相同，呈百花撩亂之趣，但欲求藝術之法則于藝術本身之中則大概相似。自然，他們的理論決不是無價值的，不，他們給了我們許多重要的遺產，就是爲觀念論底藝術論的極端代表者的黑格爾和淮爾德，對於我們也是啓發良多的，不過因忽視藝術原爲社會現象之一種，將藝術與

社會遊離來考察，造成藝術學之空虛與不妊。——而俗流藝術論派與形式論派，又只是其中之低能者而已。

其次是白杜波斯 (Du Bos)，米凱爾 (Michiels)，恩涅寬 (Hennequin)，赫德爾 (Herder) 斯泰耳夫人 (De Staël)，泰納 (Taine)，居友 (Guyau)，以至比幼哈 (Bücher)，格羅塞 (Grasse) 等所代表的所謂社會學派以至經濟學派。此派不求藝術之根底于藝術之本身，而求之于社會環境以至為基底的經濟中，這出發點是正確的，然而因為跳不出觀念論的圈子，不能達到社會——經濟本身之正確的客觀的辯證法的認識，不能完全解決這個問題。

第三可以舉出由奧國心理學者佛羅以德 (Freud) 及其門下分派所代表的精神分析學派。他們求文藝之根底于性底錯綜的 libido。以及無意識的性的苦悶之中。羅素在近著結婚與道德中說佛羅以德主義與馬克斯主義是現代支配歐洲思想的兩大勢力。本來「食，色，性也」，尤其在文藝上，性愛是一個最重大的 Motive，是無容疑義；此派在文藝

心理分析上自開一個重大的道路，自然有極大的科學價值，然而他們僅注目于性慾問題，而忘記文藝是社會產物，甚至走入誇張，變成可笑的穿鑿(註)。

(註)請看佛羅以德對於 Leonardo da Vinci Mi haelangalo 的分析，Albert Moller 有興味著書 "The

Erotic Motive in Literature"，以及厨川白村苦悶之象徵，長谷川誠池之文藝與心理分析等等。聽說孤桐

「總長」親炙佛氏以來，大談「心解」，並大譯其書，我亦替「總長」來宣傳一下，諸位不妨買着看看。佛氏學

說近來亦為資產階級用以抵抗馬克斯主義的工具，其學說之大行其道，這也是一個原因。平心而論，這理論誠大有其價值，然其同執與誇張，實在有點叫人難受。即如謂 *Grenze* 的名畫 "Ja Cruche Cassee" ("The

Broken Pitcher"，法語「破碎水瓶」係犯處女貞節之意——譯者)是 *Grenze* 有想強姦少女的欲望，長期為此

種欲望所苦的表现，至少也失于誇張。他們不知道人間之苦更有強烈于性愛者，不知道性愛亦與社會制度有

交錯關係，而和種種社會關係複合起來。(請看本書第三第二十章對於此畫之解釋)。近來聽說還有此派學

者要對馬克斯之資本論作性慾動機之分析的，這簡直無聊得可厭了。這種學者正與要以佛羅連斯商人之賬單

解釋神曲的經濟史觀者是一樣的無獨有偶。關於此派學說之批評我以為 *Marc Lowicz* 及 *瓦浪斯基* (*Voronsky*、

見其論文佛羅以德主義與藝術的意見是很正當的。無論什麼學說過于誇張就成 Caricature 的東西了。

最後，得到解決這個問題之真實之鑰者，是馬克斯主義藝術學。其最輝煌的代表者裏數樸列汗諾夫和霍善斯坦因 (Hausenstein) 等等了(註)。

(註)藝術社會學之根本問題樸列汗諾夫也具體的提出：「文學者何？——善其的俗人將異口同聲答道，文學者，社會之反映也。這是很好的定義，可是其中有一個缺點，就是非常模糊，結果等于什麼也沒有說。文學在何程度上表現社會呢？又社會是發展的，而這社會之發展如何反映于文學之中呢？何種文學形態適應人類歷史發展之各階段呢？……更且，因為文學是社會的表現，所以我們在論文學之前必須說明社會發展及其原動的隱力，是不待言的……」(唯物論史料第三篇)。這雖是關於文藝史之唯物史觀的解釋問題說的，同樣是藝術社會學的問題——必須完全了解這些才可立藝術社會學的法則，這些法則又可應用於藝術史之說明霍善斯坦因最初使用「造型藝術社會學」這個名詞，但他關於這科學的概念，頗有不當者，雖然在這領域作了重要而偉大的常試——參看佛理采為藝術社會學者的霍善斯坦因，及其造型藝術社會學草案。

然而樸氏霍氏以及其他置最初之基礎于藝術社會學的人們，終于不過是最初的基礎

罷了。例如可認爲馬克斯主義藝術論的開山祖的樸列汗諾夫，在樹立藝術上的方法論的意味上成爲馬克斯主義藝術理論確實不移的真實基礎，不過因其多忙之身，他的使用方法是斷片的，而其範圍又是極有限的，他只樹立了方法，供給了材料而未能構成綜合的「藝術社會學」。恐怕是最初使用「藝術社會學」之名稱的霍善斯坦因，雖多少建立了一種壯大的體系，但其主要研究對象，僅造型藝術中之繪畫彫刻上之人類裸體，其方法亦遠遜樸列汗諾夫之嚴密。其他諸子，殊罕獨創，亦欠精嚴（參看拙著唯物史觀藝術論前記）；於是從樸列汗諾夫正確的方法出發，更擴大霍善斯坦因的範圍，而確立開創爲獨立科學的藝術社會學的名譽，遂落在佛理采身上了。自然，他的對象範圍，有嫌狹隘，但在其範圍內蒐集非常豐富的材料，設立若干重要的社會學法則，給與多少綜合的系統上，是成功了。自然，那些法則尚不無許多疑問，許多地方尙待發揮訂正；然而他在斯學的歷史上畢竟盡了空前的努力，爲完成藝術科學或其一部分的藝術社會學，要遺去這書是不可能的。

此書的意義與價值即在乎此。

然而，如前面略為說到的，這書并不是一本盡美盡善，發前人所未發，解決了藝術上一切問題的——或者藝術社會學領域上的鴻寶仙書，毫無瑕疵缺限的東西。不，其缺限及待商榷之處，實在很多，我國的學者們（自不僅我國）常有一種習慣，總要將他的譯（或著）吹得天花亂墜，不惜以太好聽的恭維，折辱實際。動輒空前呀，絕後呀，皇帝呀，唯一有價值的書呀，如何的結晶呀，大成呀，怎樣的風行世界呀……好像那本書真是金科玉律的聖經，至高無上的寶典，好像世界上就只有那一部十全無缺，有那一本對於那門學問就至矣盡矣，無所不通矣的萬應金丹似的。自然，這不獨是可以原諒而且是必然甚至應當的。何也，人孰不願其譯著多銷幾本乎，是則吹與廣告尙矣；原著既是那麼樣的寶貝，譯筆又這麼樣的高明，其當人手一籍也明矣。但是，吹也不當過于失實，廣告與貨色總不當相差太遠，折扣總以少打一點最好。尤其叫人難耐的，那本書在

本國或在他國早已被人罵得狗血淋頭，或者那書在本國的價值已成過去的東西，而我國學者仍尊之爲神聖，視之爲奇貨而高談闊論起來。這不僅令人忍俊不住，也實在太對讀者不起。本來，非洲土人誤將玻璃當寶玉，有日本人曾奉洋便壺爲花瓶，不過表示他漂亮的眼色，與他人原不相干，不過，要拉洋菩薩以自重，賣假膏藥之江湖，販隔年之黃曆，炫明日之黃花（雖然是不自覺的），易與讀者以成見，發生不正確的思想，自欺事小，而欺人事大。固然「開卷有益」，而「盡信書不如無書」。關於本書，老實的譯者願意說——這是應當看看而且研究的好書，然而決不是完全無缺，絕對正確的東西：其實，自埃及人的羊皮紙和聖經，河圖洛書和六經以來以至未來永遠，像那樣的書是未之有也而且不會有的罷。下面想將對於本書之真相，以及對於本書批評的批評，和個人的感覺稍述拙見于後。

首先，關於本書本體，讀者應該明瞭之點。

第一，本書的範圍是藝術「社會學」而「藝術社會學」(Sociology of Art)不過是藝術

學或藝術科學 (Science of Art) 之一部門，并非藝術研究之全部。整個藝術學應如動物學、天文學或社會學倫理學一樣，有許多部門，雖然因對象及方法之不同，研究之分類不盡相同。藝術是社會現象之一，藝術典型與社會形態之間有一定的關係，所以有「藝術社會學」的必要。但是，此外藝術又是藝術，應有相當于動物解剖學，植物構造學相當的「藝術之本質」的檢討；又藝術又是通過人類心理感情而創現來的，應也有「藝術心理學」研究的必要。此外縱的研究方面之「藝術史」，因藝術現象是創作與欣賞之總過程而應為藝術賞鑑方面研究之「藝術批評」，以及相當于應用動物學，社會政策學的「藝術政策」研究等等……。這雖然是一個明白的事實，但若不明白這點便會對於本書發生誤解——或不滿于本書之不全，或以本書能盡藝術研究之全部。

例如，在蘇俄就有人批評本書（據友人費陀之言），謂作者之觀點僅注意社會經濟方面，而忽略了藝術本身運動和發展，是其缺點；藝術發展受社會經濟之支配，但藝術發展自己亦有其統系，亦如其他精神文化形態一樣，藝術發展之軌道與社會經濟發展之

軌道平行——這意見自然是正確的。一切 *biological* 是一面受社會經濟之影響而與其平行發展，一方面也好像地球一面自轉一面繞日公轉一樣的；人類，也是一面循着生物的法則一面適應社會環境而生存發展。托洛茲基說只有馬克斯主義能說明藝術傾向及形式之發生，同時也沒有否認藝術自身的規律。（文學與革命）。盧那卡爾斯基也說得好：

「科學和藝術（哲學宗教亦然）是在一定社會中發達，而與那社會構造的發展連繫，因而又與社會基礎中的社會生物學底，經濟底基礎之發展相連繫的。藝術之發展最直接地與技術之發展相關，是不待言。（按此語頗有語病——譯者）。……然而要斷言藝術沒有自己本身發展的法則，則不免是膚淺之見罷。水之流，由河底河岸決定；或儲爲止水的池，或流爲靜靜的川，或衝擊多石的河床，奔騰噴射，傾瀉爲瀑布奔流，左右曲打，甚至急激逆流。然而縱然河流受外面條件的如鉄的確定的必然所決定，是如何昭然的事實，但是河流的本質也爲水力學的法則所決定——決定它的是我們不能由外部條件明白而僅由水的本身才可知道法則。藝術也完全如此。在它一切命運上，固一面由擁有藝

術者的命運（即時代階級與民族——譯者）所決定，而究竟也依着內部法則而發展（藝術論，「藝術與生活」之章）（註）。但是，本書原是藝術社會學，即以究明社會與藝術之聯繫之法則為任務，我們不能以它沒有研究其他藝術問題而非難之，正如我們在動物進化史中沒有講動物胎生學不能來非難它一樣。所以，這一點是本書之特性，而非其缺點。

（註）不僅如此，藝術依社會經濟發展而發展，也有多少離開那軌道的時候：再者，藝術反轉來影響社會之時，亦不罕見，後面當略說及。

第二，本書雖名為藝術社會學，但如著者在其序言中自己說的，並沒有以各時代各民族的全部藝術來作研究，其對象只是造型藝術（Die Bildenden Kunst）（註一），尤其是造型藝術中的繪畫彫刻和建築，工藝美術亦觸到很少；而其歷史範圍除埃及外僅限於歐洲，東方的印度中國日本都沒有談到（註二）這誠然不能不說是一個重大的缺憾。著者晚年在計畫詩歌社會學的著作，然不得見其成而死；即他認須加增補與修改的本書，亦未得竟其素志而終。但是，著者畢竟盡了他研究的範圍內的最善了，本書作為一般（綜合）

藝術社會學，雖然不能令我們滿意，但要作爲「歐洲造型藝術社會學」，則其缺陷就可說完全不在這一方面罷。

(註一)造型藝術即指與「文藝美術(Lit. Müssische Kunst)——「時間藝術」(Zeit-Kunst)不同的「空間藝術」(Raum-Kunst)。時間藝術者，是「可聽的藝術」，即以「音」和「文字」(語言)等時間的材料爲媒介的音樂和詩歌小說等；空間藝術者，是「可看的藝術」，即以「畫具」「粘土石膏」「木材，石材，青銅，五金」等空間材料爲媒介的繪畫彫刻建築工藝品等。戲劇電影即所謂「綜合藝術」。跳舞直接以人體爲媒介，時佐音樂唱歌，亦時配以布景，當在空間藝術與綜合藝術之間。

(註二)著者在爲日譯本所作序文中也說本書之本質缺陷是缺乏東方藝術之解剖；但謂這是因爲著者一則不得不埋頭于豐富的西歐藝術資料，其次是引證東方藝術的完全準備不足。但著者說，他決不是對於東方民族之文化抱着歐洲人的輕蔑之念的，他對於日本的文化，文學藝術抱着濃厚興味，日俄戰爭時代俄皇政府盡其一切纓誣日本國民之時，著者曾在舊俄各都市作關於日本之演講，證明日本有其特殊舊文化，日本國民決非俄國統治階級所玩稱的「猴子」，並根據翻譯研究日本文學及文學史；日俄戰爭開始時“Kurier”報在上發

表了幾篇論日本文學的論文，後轉載于文藝論集過去集（五五）（一九〇七）中；十月革命後在少年先鋒軍上登藝術之社會底任務一文，引證封建時代之日本文學，說明由同樣社會階級底地盤而生長發達的藝術底精神文化形態底現象之一般性，不因地理及人種要素之差別而異，這論文後採錄于其社會學底藝術史（一九一三年）中。

不過這缺陷，由他人研究可以稍為填滿一部分：文學方面，前有樸列汗諾夫之光輝研究的開端，後有ICOWINS的史底唯物論之光下所見的文學之一部分然而可喜的研究，Sinclair的拜金藝術之雖然粗雜誇張而不失其博大及興味的著作，以及Calverton、Lun archarsky……等等，皆有其一得之長；在音樂方面，最近有德國衛伯（Max Werber）之音樂社會學（Die Soziologi der Musik）之獨創研究，中國音階亦稍加以檢討，這該是使我們稍為安慰一點的。

第三，本書的材料都根據他人，看了本書之後，恐怕有些讀者不免要想，著者自己獨特的發明和創見，何其少也。誠然，在全書中，幾乎十之八九以上是根據Michiels、

Plekanov、Hausenstein、Grosse、Hoerness、Bücher、Verworn、Reinach、Muther、Taine、Zaychik、Burckhardt、Berenson、Kon-Viner、Hamann、J. Lang、Drey、Vazer、Haak、Hetzfeld、Wulf、Ginzburg、Scmdart、Senger、Barrod、Curtius、Worringer、O. Spengler、Barrod、Fürst、Gnlin、Permann、Vaidgawer等……所提供的材料，尤其是以根據樸列汗諾夫的方法和得力霍善斯坦因造型藝術社會學、藝術與社會所蒐羅的材料者最多——無疑，樸氏光輝的唯物辯證法活潑的使用，真不愧爲斯學的創立者而永垂模範于後人；霍氏專門的，龐大而深入的研究，亦表現日耳曼人創造的魄力與才識（註）。有這廣大豐富的資料和遺產，似乎此作沒有什麼大困難的。然而，「稻割了，要有束稻的人盡他謙實的任務」而且偉大的匠師是不辭選擇利用前人遺下的材料，建築他的新屋子的，佛理采是天才而誠實的建築家，他巧妙地利用了前人的發達，綜合之，歸納之，選擇之，修正之，建築他意匠獨新的新園地；此外他亦盡了他的識力，發現整理出若干新的東西。

(註) 橫列汗諾夫嚴正的方法與優秀的藝術之社會學方法解釋之模範，是這方面研究之不易的出發點，希望熱心的讀者(不妨順便在這裏登個廣告)能一參與編唯物史觀藝術論。(本書局發行，即再出版)。霍氏兩作(此外尚有論文甚多)，譯者不曾看見我國托拉斯的預約，也許興至之日，譯它出來，雖然那厚重而專門的書未必為專喜讀概論大綱的國民所願看耳。

所以，以上幾點，都不能算是本書根本缺陷和破綻。

以下在譯者略評本書之前，擬介紹日本藏原唯人對於本書的批評並稍加己見，因為他這篇文章是譯者有限的眼光中所見的關於此書最有價值的批評；而他的意見可算是代表日本「無產者科學研究所藝術社會學研究會」的整個意見，又他的見解大部分是根據綜合著者本國(蘇俄)其他一些人們對於本書的批評的，因此藏原氏所說的不算他個人意見，所以值得我們特別重視(註)。

(註) 藏原氏的論文題為「藝術社會學之方法論——觀佛理采之藝術社會學」，發表于思想雜誌六月號，近

收入其佛理采藝術社會學之方法論集之附錄。藏原氏近方在獄，寫至此處，無任慨然，特視其早日出獄焉。

又他所說的雖原不盡他的意見，但在引述便利上起見，仍當作是他說的。

藏原氏認為佛著藝術社會學本身，不能說是完全，有許多缺點，他的批評，主要的

是關於佛理采所著之方法論方面（註），約有四點：

（註）佛著「藝術社會學」之方法論，在其論文藝術社會學之任務及問題中表現得更為詳細。

第一，是關於佛氏之法則概念。佛氏規定藝術社會學的概念，是法則設立的科學；反之，藝術史是個性記述的科學。藏原氏說，我們雖毫不否定有應與藝術史分開的理論的——法則的藝術學之部分，亦不承認新康德派的謬見，以藝術之歷史社會現象是不會反復的一次的實在，結局否認一定法則之存在，但對於這個性記述和法則設立之對立，殊不能無疑。在馬克斯主義看來，既無沒有法則的歷史，亦無沒有歷史的法則。客觀性正在歷史法則之中。若將一切社會現象包括于離開歷史性的一般普通法則中，即是在腦中造出離開現實的法則。恩格斯論理論經濟學有云：「人類生產交換的條件，不僅因國

而異，一國亦因時代不同。故經濟未有對於各國各時代同一的。……故經濟學本來是一種歷史底科學。它研究歷史的——不斷變化的材料。首先，它研究生產及交換的各個時期發展階段上的特殊法則，然後才可設立生產及交換中通用的少數的，完全普遍的一些法則作這研究的結果罷（Anti-Düning）。這是馬克斯主義法則概念上的基本問題。社會生活的各階段上，往往各受不同的基本的特殊的法則之作用，屈折于不同的形態。一切具體社會現象是這些一系列的法則之交相互作用之結果。故理論底社會科學之任務，即是在作用于社會現象上的各個歷史法則中分析現象，同時究明爲這些法則之綜合的社會現象本身發展之法則（辯證法）。藝術社會學亦然。所以我們雖決不反對個性記述學與法則設立學之區別，但認爲不大正確，而是于不知不覺中陷入新康德派的法則概念中。

這指摘，譯者認爲是對的。不過這並不是說藝術社會學不能與藝術歷史分開，前者是橫底研究，後者是縱的研究；前者是歸納，後者是演譯，後者是分析事象說明因果，前者根據事象因果求其原則；二者各有其特殊之領域，但亦有密切的關連。

第二，佛理采規定藝術社會學之第一任務，在「設立一定社會形態與一定藝術典型之間的法則的關連」（藝術社會學之任務及問題）。這就是說，從靜的要素出發，去接近本來是動的歷史社會現象；倘若這樣前進，我們不會明白藝術發展之辯證法罷。例如，在佛氏書中我們能夠知道某某藝術適應十八世紀之法國社會，某某藝術適應十九世紀之法國社會，但不知道十八世紀之法國藝術經如何過程發展達十九世紀之藝術。這不僅不能一般地全體地在運動上把握藝術現象，亦無補于藝術社會學之實踐目的。蓋其實踐目的在明瞭現代藝術之滅亡與新藝術之抬頭，樹立現在將來我們藝術之實踐底預見。藝術社會學的任務與其他社會科學同樣，亦必須明白社會所預定的藝術本身之發展之法則，尤其是過渡期的藝術法則。但這要從「何種藝術適應何種時代」這樣靜的公式出發，到底不行。於是他（藏原）暫時這樣規定藝術社會學的任務，在「明白爲物質社會之發展之反映的一定藝術之發生，發展，滅亡之法則——換言之，藝術發展之辯證法」。

對於藏原氏的這個新定義，譯者不能十分贊同，雖然看來比佛氏的定義「進步」得多。

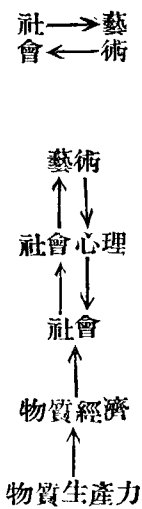
藏原氏此處所示的意見，譯者不滿者有三點；一是過于將藝術與社會之關係看得簡單，其次過于重視藝術及藝術社會學的實際效用，第三是將藝術現象上的辯證法的概念理解得太狹。

第一，「爲物質社會之發展之反映的藝術之……」云云，有過于將藝術當作直接受物質社會支配的東西的弊病。如樸列汗諾夫一再指出的，在階級社會，藝術是通過心理的因子來反映社會的，人類和社會的現實，通過意識形態之「生動的衣裳」，融化復合着人類一切複雜的情緒觀念，作現實之昇華投虹彩于藝術之上的。尤其在隔離生產的階級的有閑藝術與愈在高級社會表現得愈多的與社會及階級遊離的知識分子之不安，神祕以及狂熱于戀愛憧憬于自然的調子中，是往往看不出物質社會之直接反映；在許多比較的「純藝術」上，階級的影子不能不說非常稀薄，而此際藝術與社會關係因介有其他中間物，關係是至爲錯綜複雜。不僅社會不是直接影響藝術，而有時藝術反轉來影響社會；

「據 Léonard Sismondi 說，『法國，在菲利普第五治下，騎士小說……改變了全

國風氣，指示了全體貴族，應該怎樣去立身處世。」這是表明文學影響了風氣。但是文學本身又是從何而來呢？騎士小說又是根據何種原因而發生的呢？不待言，騎士小說之發生由于騎士風氣之存在。這是說明相互影響之一個很有趣味的例子：封建社會的文學影響本社會的風氣，而那社會的風氣又影響該社會之文學……」（樸列汗諾夫，二十年間）。

不過馬克斯主義求社會環境之根據于生產力的分析中，這是和啓蒙派不同之點。這相互影響，不是如上圖之對立的化學上「可逆反應」的形式，而是如下圖有主從之別的相互影響。



而且不僅此也。思想上的改變絕非自動地隨着經濟基礎的改變而發生的，當生產力

發展使這一種經濟組織變爲另一種經濟組織時，社會必在思想去準備這種轉變。(Volf-Soh, 辯證法底唯物論)。「人類的進行，從A點到B點，從B點到C點……以至於S點，從來不是僅僅在經濟上進行的。要從A到B，或從B到C，都必須經過上層建築，並使上層建築發生相當變化」(二十年間)。「我們既知政治制度是反映經濟關係的，但這些反映經濟的政治制度要能實現，必須先以某種觀念形態經過人的頭腦。所以，人類不會在觀念上發生轉變之先，經過經濟上的轉變的」(二十年間)。「在十八世紀下半期，法國生產力已經發展到要求改變這一種經濟基礎(封建經濟)爲另一種經濟基礎(資產階級經濟)了。但這種『基礎上的改變』，是等到相當地『上層建築的改變』發生後才可能的。十八世紀自始至終，第三身分在上層建築各部門造成這種『改變』：資產者戲劇代替擬古的悲劇，在繪畫上革命的題目代替了貴族宮庭描寫的因襲，在哲學上唯物論代替了唯心論。而無神論也推翻了宗教。是上層建築上這種『改變』已經發生後，法國才能從這個經濟基礎轉變爲另一種經濟基礎。……馬克斯主義知道并且指出：意識受實在所決定，但同

時亦絕不忽略意識在社會生活上的作用……」(Volfson前書)。

這兩個藝術學者哲學者所說的，都比較藏原氏所理解的複雜些。

其次說到辯證法的問題。藏原氏說藝術社會學的任務「在明白藝術發達的辯證法」，這自然誰也不會反對。不過如果此處「辯證法」與「發生，發展，滅亡」同義，則尚須辯明一下。

樸列汗諾夫在藝術研究上，常是在很廣的意義上使用「辯證法」這個名詞的。他在論托爾斯泰的一篇文章中，在說托氏不理解生活上之辯證法之後，附註中說：「我談到辯證法底唯物論時，我不是僅指馬克斯及其學說所使用的東西。在達爾文關於人類其他動物之社會感情之發展所說的中，他也是本質的澈底的辯證法底唯物論者，他決不是和辯證法絕緣的」(概念之混亂——托爾斯泰之教義)。

再則，辯證法在事象之全部，連繫，發展運動中認識對象，並不是說歷史現象中沒有一定事實之靜的狀態。固然一切皆流，萬物皆變，但這是就全體過程而論，並非是說

在一定時空條件下有現象之存在。與 Deborin 同爲樸列汗諾夫兩大哲學弟子之一，蘇俄一個偉大的碩學的 Axelrod (orthodox) 女史說得好，「無論將唯物史觀應用于一般的全體上，或各個事物的存在上，但不能否認那不可動搖的真理——在某時間上，在某空間上，在某現存的條件上，A是A」(托爾斯泰論)。樸列汗諾夫在他有名的譯註費爾巴哈論的序文中，暢論辯證法的思考方法，但并不是否認金星存在，嫦娥烏有的事實。Heraclius 的辯證論不是 Zens 的相對論：前者只說一切皆在流變，只說「人不能二次浴于同一之河」；而 Cratylus 則說「一次也不能」——這是辯證法的惡用，(樸列汗諾夫)。在一定時空之下，一定條件下，事實是事實，毫無所謂「已經」Aufheben 的意思 (Voronsky)。這樣看來，考察一定社會與一定藝術間的關係，並不是「非辯證法」的方法。

并且，藝術之「發生，發展，滅亡」並不是與其依存的社會的「發生發展滅亡」步調整齊，息息相合的；換言之，藝術之興衰並不完全反映社會之興衰。上面會略爲指出一階級藝術之興起，反而在那階級政治經濟優越地位之前；而且，根本藝術發展之法則，與

社會發展法則不是完全直接照應的。小學生做文章也往往提起筆來「夫一國文運之盛衰，繫乎一國之興亡」，這公式之不確，不僅其觀念論的論理。Maculay 在有名的 Milton 論中指出文明愈進步，詩歌愈墮落的事實，這問題雖然很複雜，但譯者可簡單說幾句話——一階級的勃興期，他的藝術在思想上形式上固有許多優點，但同時每不免粗率之弊，而一階級的衰廢期，藝術固帶頹廢的徵候，但亦常流露爛熟的芬芳。樸列汗諾夫曾說頹廢期不害其出現優秀的作品與有才能的藝術家的（藝術與社會生活附註）。因此國破家亡或社會禁亂之日，也常有偉大的作品出來。藝術只是感情思想的表現，社會之間接反映，現代社會在經濟上一般文化水準上雖比古代社會進步無限，然而人類的感情思想絕對沒有依照這個比例進化的——至少，感情思想在量上雖有變化，然而在質上決沒有依社會進化的提高，尤其是感情；這就是古人的喜怒哀樂我們時常能夠同樣經驗的理由。所以一社會一階級發展的因，並不一定得藝術發展的果。至于一個階級一個民族的興起，有時也不一定帶來藝術的新生，尤其是野蠻民族向文明民族，每造成藝術——

一般地，文化之禍災，徵諸史乘，例證甚多。至于一個社會的滅亡，它的藝術也不一定滅亡；第一，因為一個社會不僅有一種藝術適合，十八世紀的資產階級戲劇由悲喜劇而變為古典劇，後來又變為浪漫劇（小仲馬），路易王朝也有壯美與優美的兩種繪畫；其次，一階級之衰落，其藝術往往為新階級所相當容納（如 Futurism、Modernism 之為社會主義者所取入），或為新階級以新形式復活（如法國資產階級之復活古典主義）。所以，藝術進行和社會進行的關係，正不能太機械地去了解。不僅發達的現代社會之藝術不會勝過古代社會的藝術（藝術與其他文化有點不同），或者，反而因為古人生活比較沒有現代社會生活的繁劇複雜，更能聚精會神于藝術之洗鍊；因為古人沒有我們理智（「聰明」罷），更 Sentimental 一點，他們的藝術更能感動我們一些罷。其實，古代希臘人的愛美心至少決不減于我們，他們的藝術感覺，決不鈍于我們。「蘇維埃」俄羅斯，「五年計畫」十五年的計畫」的俄羅斯比帝政俄羅斯，農奴制度俄羅斯在物質社會上當然進步得遠，然而現代俄國並沒有像普希金，屠介涅夫，宋斯安也夫斯基，托爾斯泰這樣的巨人；並

且，農奴制度社會消滅了，而農奴時代藝術家索斯安也夫斯基托爾斯泰的作風手法，仍作為寶貴的遺產為新俄作家所模倣學習繼承，一個社會即令消滅了，那社會的藝術決沒有根本「滅亡」的。所以藏原氏所改正的「明究物質底社會發展之反映的一定之藝術之發展，發展滅亡之法則……」的藝術社會學的任務，是不能令我們非常首肯的。

其實，藝術是社會之間接反映，與社會有一種函數的關係，社會是刻刻在變動，以各種形態演進運動，而經過萌芽，成長，興盛，衰頹，滅亡（按梁任公在清代學術概論中亦這樣引佛說分思潮之運動為四期）之過程，則藝術亦自必直接間接受其影響而發生種種的變化昇沉曲折，所以佛理采「設立一定社會形態與一定藝術典型之法則的聯繫」的規定，雖然好像是靜的定義，然社會是在動的，則這定義中自含有動的意義。藏原氏的改正至多不過是這定義之註釋或引伸，如果在正確的限度內；可惜那改訂的本身，也不能使我們滿意。

我並非主張「維持原案」，佛理采的規定加以修改或補充是可以的，而且或者也是必

要的，不過這概念的本身並沒有什麼根本的不當，此外還沒有比這更完善的界說，譯者也想不出什麼好的定義來；其實藝術與社會的關係非常複雜，在沒有一個更精密的規定以前，似乎倒不如更概括一點的定義好。

誠然，佛理采沒有使我們知道十八世紀法國藝術經如何過程而發展到十九世紀的藝術，然而這至多只能說是佛氏的遺漏或疎忽，不是這概念本身的毛病。再者，要在運動上把握藝術運動的全體，大部分還應該是優秀藝術史家的使命，而就是歷史，在一個現象的過程分期來研究，也是不得已的事；正如將歐戰後世界經濟分爲三期也并不是說這三期不是連續的一樣。轉形期（過渡期）也是一個社會階段。佛理采未加以研究，這事實不足以動搖那第一任務的存在的權利。順便說一句，樸列汗諾夫的名文社會學上所見的法國十八世紀之戲劇與繪畫，浮彫似地解剖了社會轉形期藝術之辯證法的運動（參看拙編藝術論第六章），三復斯文，對於我們當啓發良多罷。不過歷史上也只有幾個重大的變革期，在其他時代，階級鬥爭之跡，是沒有這麼鮮明的。

第三要說到臧原氏所說的藝術社會學之實踐目的問題。他以為這目的必須明白現代藝術滅亡與新藝術勃興之法則，預示新藝術發展之法則，究明過渡期之藝術法則。其實不僅法則科學有這目的，歷史之使命亦在知因明變，了解現在，推測將來。不過倘若能真正明白「何種藝術適合于何種時代」，則這實踐目的明明可以滿足；因為既知道現代是何種時代，亦必應有何種藝術適應了。霍善斯坦因十二年前已經指出在十九世紀資產者個人主義時代藝術不復是社會底，描出在這個人主義底分離底社會上熱心憧憬于宏大藝術(Grand'art)之實現，陷于悲觀與悲觀主義的藝術家之悲劇，而他以宏亮的樂天的高聲預言道：

要來的東西來罷！(Vogue à la galerei)他說，那狀態是要變化的——如果新社會一出現。新的社會力——勞動階級出來，建設新的「綜合底」社會，那時期，宏大的社會底——紀念碑底藝術就可以實現罷(藝術與社會)(註)。

(註)是的，德國革命失敗以後，霍善斯坦因在小冊子現代之藝術中懷疑德國無產者能更新社會和藝術，

目視無產者變成第三身分的自尊和保守主義，他不禁生幻滅自失的悲觀之感而歎息了。

藏原氏站在政治的觀點，所以在這裏重視實踐目的，不滿意於著者。也許著者對於無產者藝術談得太少，但這不是本書的根本問題。并且，即令一種科學不能預言將來也不損其科學價值的；譬如日本地震頻仍，天文台只能在震後記載，沒有方法可以預知，然而這無礙于地震學之存在。

藏原氏第三點是指摘著者規定藝術社會學之其他任務在「說明反復着的類似社會形態之際之一定藝術之典型之法則的反復」藝術社會學之任務及問題，以為這從前一任務引申出來，在此成爲二重的不正確。第一是反復概念之本身，其次在反復法則之實踐意義中。

關於反復概念，恩格斯說，「在社會史上，某種狀態的反復是例外的現象；至少，我們一過人類原始時代，所謂石器時代，反復就不是原則，又即在像那樣的反復表現的地方，也決不是正在同樣事情下進行的」反杜林論。不錯，如佛理采主張的，在同一

而類似的社會中會有同一而類似的藝術典型適應；然而這到底不是基本的東西，基本的原則的東西到處都是「發展」，「反覆」不過是發展之一要素（Moment，日譯又作契機，因為契機也難懂，故雖用之亦常取其近似之意——譯者），發展之一種形式。例如在古典希臘社會和文藝復興期意大利社會，若拿一種要素來看，確可說類似典型之藝術和它們適應。然而這兩社會之藝術全體決非同一典型之藝術，正如和紀元前四——五世紀之希臘社會與十四——十七之歐洲社會不同一樣。所以，若將各時代藝術之歷史底社會底特殊性抽象，想僅由此抽出共同之要素，想在那裏設立非歷史的普遍的法則，不是所以說明藝術發展之真實法則的。自然，我們毫不反對以為發展之部分法則的反復為問題，但研究藝術社會學法則不自發展而自反復出發，則造出的藝術社會學，不是馬克斯主義意義上的理論藝術學，而不過是新康德派意味上的為概念的法則設立學的藝術社會學而已。

這指摘，譯者是大體上完全同意的，在翻譯之際，已充分感覺這一點。「反覆」（re-petition），嚴密而正確地說，只能認為是歷史發展之一種特殊的形態，是一種偶然的

重複(iteration)(雖然常見的偶然)，而不是一種歷史必然的週期現象。不然，就變成一種循環史觀，歷史底輪迴論了(註)。歷史現象的「重現重演」，誠然是不罕見的情形，然而設立這重複的法則，應該只是前一任務——如何藝術適應人類歷史發展之各形態社會——之副命題與補充任務，不應該是和前者對立并稱的。佛理采將埃及的封建底農業底教權底社會組織，和古代希臘的那種社會，中世紀的那種社會；或希臘主義時代之專制主義社會(商業資本主義最初開始蓄積其資本的都市手工業時代之社會)和十六，十七，十八世紀之歐洲的那種社會；古典期希臘之市民社會和十五世紀——十七世紀之意大利荷蘭及十九世紀之歐洲，十九世紀後期俄國的那種社會——這些反復的社會經濟組織同時加以研究，充分闡明同一或類似的社會經濟組織和建立于其上的同一或類似的藝術典型之同一性或類似性，然而其差別性和特殊性方面，殊有未能盡言之憾，甚至根本沒有談到。這一點，實在是本書一個不小的缺陷。實在說起來，歷史中年代上地域上社會的反復，決沒有說是質上量上形式上實質上完全絕對相同的——就是學生子也總多少有點

差異罷——一社會反復前代的那種社會，固然是反復，但是以新的形式來反復，新的條件來反復的（自然決不一定是以較高的形式）；這反復，是新的翻譯（translation）是新的抄寫（Copy）——然而底本與抄譯之間不一定絕對相同，尤其是藝術，是通過個人心理來複寫的。藝術上的反復，我想至少有兩種解釋：首先固然是那藝術所存在的社會，走入多少和從前那種藝術相同的社會環境中，所以藝術亦以新的形式復活前代的藝術；其次是藝術家（有意地或無意地）「托古改制」，借屍還魂，追求自己的理想于古昔，裝盛古舊瓶囊以新的酒漿，尋先覺于過去，與古人鉞姻親，在過去藝術中引申擴大出無限新的意義。如文藝復興與期的意大利藝術家極力追倣古希臘作風，下至德國的 Winkelmann 亦對雅典故蹟，俯仰低徊。十八世紀法國革命藝術家重振古典主義，在古希臘羅馬，找自己的模範先驅。十九世紀不少藝術家因不滿意資本主義之蹂躪藝術而神往于中世者。樸列汗諾夫說得好：「一般歷史——因而文學史亦然——實際上可說是巨大墓地……」對於『追慕知音』者，在這墓地時一徘徊當非無益的……」Dobrolubov 與 Ostrovsky）。

(註)不過在與外界交通很少，停滯于閉關經濟中的農業國家，這反復「幾乎」成了一種週期，前後反復不同的質素不多，所以像中國的歷史，「幾乎」使人有一種循環往復，死人復活之感。

其次，藏原氏指出由這反復問題發生的實踐意義問題。社會科學之研究並非為「頭腦訓練」或「為科學之科學」，而是有理解現代社會及運用之于現代社會的實踐意義的。然以佛理采之反復理論，則毫不能理解現代社會。為什麼呢？因為「生于十九世紀，在二十世紀達其最高頂點的工業資本家社會，過去沒有那完全的類似」（本譯附錄）。他將現代藝術當做和過去藝術完全切斷的東西來看。但實際說來，近代商業資本主義和過去商業資本主義也不是同一的東西。正是因為不是同一的東西，不能由古代商業資本主義產生的工業資本主義，發生自近代商業資本主義之中，但是因為佛理采從歷史上的反復出發，故不能將現代社會之藝術看做是過去藝術之合理的發展，而在此書初版上最後附加和他的理論構成完全獨立的工業資本主義之一章在再版中不得不除去了。同時，他規定藝術社會學之對象說「為這部門之內容者是過去藝術不是現代以及未來的藝術」（藝術

社會學之任務及問題)的用意，也可瞭然了。

這指摘譯者也是同意的。佛理采將現代藝術和過去的截然分開來考察，當然是不大正確的；不過因工業及機械之發達，發生機械與藝術之交流，(機械美之流行，機械主義都市主義機能主義之禮讚，實用便利性與美之結合，工藝機械與美術之結合等)，以及在藝術上發生空前巨大的變化(如詩歌繪畫之衰落，演劇電影之勃興及機械美術工藝之突進等)也是事實。然而即令現代未來的藝術之社會學的法則不能充分設立，只能說是一切研究的典型對象之與研究資料材料之缺乏，以及憑藉的文獻之稀少，不能將現代及最近將來擯之于研究範圍以外。我們現在所謂的現代將來，百年後千年後不又成爲「過去」了嗎？

第四點，藏原氏指摘與反復理論關連的佛理采之歷史之分類分期。他將歷史分爲狩獵組織，原始農業，封建底——農業底——教權底社會，立于商業資本主義之上的市民社會，以及工業資本主義社會；將埃及及希臘的封建農業教權社會與中世的那種社會括

而爲一，將古代商業資本主義與近代商業資本主義包于一個括弧之中。這不僅歷史分類之本身極不正確，將歷史階段這樣切開，妨礙全體地把握種種生產方法之並立着的社會之充滿矛盾的複雜過程，並且有含混因這些矛盾而來的發展過程的危險。例如單將現代社會藝術看作工業社會之藝術，僅指出和工業社會相應的東西，而忽視反映其他落後生產方法之意識形態和形式的一切藝術（這在現代正占不小的地位），決非所以完全理解現代社會之藝術者。

藏原氏此處所提出的，不僅是非常正確而且是非常重大而有意義問題。因爲社會歷史經濟歷史之分期與各時期社會性質組織之分析闡明，是社會史的基本問題，因而也是藝術史藝術社會學研究的先決問題之一。著者或不免對於社會經濟史少深刻之研究，故對於社會進化發展之過程取這種不十分正確的分法，同時對於社會複合過程與並立傾向亦未免有點忽略。不僅佛氏分期之過于簡單，以及以十六——十八世紀之歐洲社會認爲是和希臘主義時代都市手工業社會同質的社會，將十九世紀後期認爲是和古典希臘文藝

復興期意大利商業資本主義社會同質的社會，以及將古期希臘認爲是和中世歐洲全然相同的封建奴隸社會，都是大可商榷，甚至於錯誤很大；而且，同一時期，每不止一種社會，而一個形態社會，決不止一個階級，而每一階級，亦有不同的層，所以每一時期亦決不僅一種藝術，即同一階級之同一潮流藝術中亦不免因種種原因，多少變異其色調。不然，則十九世紀後期種種藝術潮流，抑如何解釋呢？譯者本想在此稍述鄙見，然而因爲已在本問題之外，非數語所能盡，只有俟諸其他機會了。

除了以上關於方法論的四點而外，藏原氏還有批評此書構成上之缺陷一點——即關於本書最後一章（再版者）藝術上之階級鬥爭與階級同化。他說，此章乃書中最光彩的部分，在這裏，他更使樸列汗諾夫之方法發展，解決霍善斯坦因所未解決的問題：在霍善斯坦因看來（一部分樸列汗諾夫亦然），如十七世紀之Flander藝術（或Franish School）以及十八世紀法國藝術，不過是風俗畫，或如Rococo作風，只是普遍的唯一的時代作風。然而佛理采指出是「普遍的時代的作風之階級底——集團底曲折」（爲藝術社會學者之

霍善斯坦因），說明了藝術上階級鬥爭之存在——例如十七世紀 Flender 派的 Terborch、Jan steeh、Rembrandt 之對照，又如 Rococo 藝術上 Watteau、Greuze、Chardin 之對立。在這裏，佛理采雖也不能說是在真實發展中理解這些問題，不過他在這裏提起的問題在理解藝術之辯證法上是極重要的。因為這是理解藝術發展的基本的東西。據他（藏原）的意見，這問題不算是藝術社會學最後的一章，而是藝術發展之問題，與藝術之起源，藝術之機能同為藝術社會學之基本問題的。自然，因為這就自封于佛理采在此處提出的問題是不行的，不過如將它更加擴大，是可以設立階級社會上藝術發展之辯證法之一般法則的。這據他看來是藝術社會學之中心任務，而說，「佛理采僅在後面說明在書中來討論的部分底子，未必是不必要的麼？」

在譯者意思，必要自然是必要的，但并非如藏原氏所說之甚。第一，藝術社會學之中心任務，並不一定是說明藝術上的階級鬥爭（在藏原氏看來，同化似乎也是不大重要的）雖然對於研究意識形態的歷史不可忽略階級鬥爭的影響；解剖藝術上之階級鬥爭與

同化者，大部分是文學史的任務，而且一部藝術史並非完全是一部階級鬥爭史的反映，階級鬥爭如樸列汗諾夫說的，有時迅疾有時紆緩，有時顯露而激烈，有時亦沉潛而比較緩和，而更如他在柏林斯基文學觀中說的，藝術文學上的直接的經濟影響幾乎看不出來，而其他「原動力」——政治哲學等等，往往給與重大的影響。藝術社會學在說明藝術與社會間的一切關係的法則，就中階級鬥爭現象的法則是其重要之一，然而這不能說是唯一的問題。其次，辯證法固然是我們研究科學，尤其是社會科學最重要最正確的方法，然而這並不是說只要知道辯證法就能知道說明一切，一有辯證法則科學上一切法則可廢，只有辯證法就是可以研究任何學問的唯一而百通的法門。沒有這回事罷。僅就藝術而論，「樸列汗諾夫在文學史研究上不否定歷史底比較方法。這方法——歷史底比較方法（譯者）——對於辯證法底方法是必要而不可缺的補助方法。因為文學影響及移植之原動力，出現于必然的事態中，在文藝創作進化上一般地有重大的意義」(Yakovlev, 樸列汗諾夫——文學方法論家，著者係俄國現代有名的青年藝術理論家。詳請參閱拙著藝術

論第十章)。再者，「應用于文藝創作現象之研究的辯證方法，是極爲複雜；如在樸列汗諾夫那裏看見的，這必須要有廣汎的學識以及研究方法上的確實與步驟。不然，將使辯證法俗化或枯淡而終……要設立可應用于文藝之研究的辯證方法的『規律』以及某種準則，我們自然是要反對的罷。因爲在這以前還必須作長期實驗底研究之故。……」（前書）。最後，還有一點，佛理采將這一章放在最後，不一定是輕視它的意思：第一，放在後面有一種結論的性質，其次，不先在各方面解明各時代作家的特質，首先提出這個問題在讀者理解上還有些不便的。這雖然無關鴻詣，因藏原氏認爲很重要，故辯之。至于佛理采提出的問題之重要性以及他明銳解析之價值，那自然是不待言的。樸列汗諾夫決不是不知道這問題的重要，因爲他沒有從事于一部系統藝術學之著述，時有沒有顧及周到的地方。容有遜佛理采之細密。不過散見于其全集中的方法的謹嚴正確，與碎金滿地似的光輝方法論的啓示，實在是永值得我們研究師法的出發點；甚至於一不小心離開了他的方向便會走入歧途哩。

以上是譯者對於藏原氏的批評之介紹補充與批評。

總之，在以上所介紹的藏原唯人的批評與譯者所添的若干蛇足中，是有著者重大之缺點的，尤其是反復問題及與其有關的歷史分期分類之中。對於藏原氏的批評譯者所加的拙評，自不足云為著者辯護，聊就感想所及，一供讀者之參考耳。

現在，就譯者管見所及，除上面所述諸點以外，稍述書之缺陷與一般可商榷之點之最重要者之二三。

第一，本書對於其名稱上的對象與範圍的有限，已如前述，然而即作為「歐洲造型藝術社會學」來看，仍有取材不周之恨。建築講得很少固不待言，而對於羅馬後期的美術，十九世紀前半期的法國擬古主義美術，近代德意志的寫實派與理想派，尤其是現代的一些美術思潮，很少加以分析甚至沒有談到。例如現代法國許多自成一家的若干畫家與「野獸之羣」(Fauves)，現代的建築，以及其他許多光怪陸離的派別——如著者本國

的抽象派 (Abstractist, W. Kandinsky 等)，瑞士的大大派 (Dadaist, Picabia, Delaunay, K. Schwitters 等)，都未加以分析，即其他未來派構成派立體派……都說得很少。所以著者本書的價值嚴格地說也只是在歐洲造型美術範圍中蒐集了主要的豐富的材料，為我們試作了許多極本質極重要的社會學的法則。其實，就是這，已足以使著者不朽，他是經了我們現代藝術理論上他的最善了。

其次，著者根據他所提出的藝術社會學的兩種任務，指出為展開為藝術的法則科學的藝術社會學之內容，可以用兩種方法：即「第一，說明由比較在先的一個社會形態移到其他較高的社會形態，各個情形下，那一切表現，一切形貌，那一切方面的全體的藝術之對於這些社會形態的法則之適應。或者相反，分解藝術為各個要素和機力 (Momen-
① 指明這各個形相如何規律地表現于社會發展之某一階級中，這些東西如何規律地反復于社會底——經濟底進化之類似的階段中」(藝術社會學之任務及問題)。這方法是否還需要具體地展開是另一問題，不過就是在佛理采所提出的範圍內，他也未能在一切決定藝

術之社會底 element 和 Moment 中去分析藝術；例如地理的要素，無疑是不可忽視的。自然，我并不是贊成像黑格爾和現代德國 Ge. E. Graft 等所代表的所謂「風土社會學」(Geopolitik) 將地理要素看做絕對的東西以及決定文化之主要 Moment (註)，甚至于像各國短視的高唱「民族性」(自然這無疑是存在的，而且是很重要的，然而要以民族代表文化之典型結果變成俗流的民族國家主義者) 的「學者」，以及像中國近來甚囂塵上的一般低能兒的所謂「民族文藝理論」也者的高見，不過地理對於文化的影響之深鉅，自馬克斯以至樸列汗諾夫都沒有否認(請看馬克斯根本問題，史底一元論及其附錄——這幾篇附錄被中國的譯者闕去了——及拙作藝術論第十章)；樸氏在縝密地批判 L. Metchnikov 的文明與歷史上之大川的文章中，讚美這大作不置，更在其體展開他的治學方法之俄國社會思想史的序言中說一切社會思想文化之複雜形態，往往是「自然與歷史之二重過程之結果」，在注意「歷史環境影響」之際，沒有忘記「地理環境之影響」。然而佛理采顯然沒有對於這問題給以相當的注意。這不能不說是方法論上的一點缺陷。

(註)毫無唯物史觀嫌疑的格羅塞在藝術之起源中亦駁泰納等文藝構成三要素的「種族」(Race)及「環境」

(Surroundings)的理論。

第三點非常重要的，是佛理采的說明及所設立的法則，往往不免有多少「圖式化」(Systematize)的毛病。本書出世之二十年前(一九〇八年)樸列汗諾夫曾指摘我們的理論家佛理采在文化領域研究和誤用辯證法唯物論的 Espinas，Eleutheropoulos，Feurherd 及 Rozhkov 同樣，墮于圖式主義(馬克斯主義根本問題，第十二節)。即在本書之中，圖式主義之迹，仍有所不免，聰明的讀者，總可以看得出來。想來，這是在不十分豐富的材料中急於歸納原則之故。譯者淺學，何敢妄論高明，不過略為提出幾點，供讀者之深思。在論「藝術之社會機能」之章，以為藝術之任務，本質皆同，「藝術者，組織社會生活之特別手段也」(藝術社會學之任務及問題，參照第三章)，並以為各時代的藝術皆有宗教—魔術底作用。他的定義，還是波格達諾夫——「無產文化協會」——那·巴斯圖派之傳統定義，或者，不過是托爾斯泰理論之一變相，其不正確與不完

全，想爲斯界若干學者所共認。Voronky 根據柏林斯基——樸列汗諾夫的定義，曾加評駁，雖然不見得 Voronky 的意見是正確的，但至少藝術不僅是組織生活更是認識——再現生活。（參看拙著藝術論第三章，第八章最後之節，及蘇俄 Stolpner——Yushkevitch 合編之馬克斯主義光下所見的藝術及文學第一部藝術總論——日本蘇俄文學研究會譯本）。再則謂各時期的藝術皆有魔術強制之要素，雖然是意味深長之言，然而要非完全可以首肯的。藝術固然希求，強制，然而更表現，感覺，思維，以至于享樂；因非數語可盡，暫不多述。論「藝術價值生產」之章，不待言，供給了我們許多有興味的材料，令我們看出精神勞動者的面目。然而，藝術家固然爲貢獻當時統治者創作，也有爲笑罵統治者而制作或爲被壓迫鳴不平的；再者，藝術家固然大多數爲社會爲生活而創作，也有爲自己而創作的，至少也有像 Flaubert 並不知道他的小說能賣錢的人——雖然這是因爲他原很闊氣，後來還受年金。Money 固然 Writes, inspiration 也，有 Writes 的。「藝術之隆盛與衰頹」中更多可以商榷之處，中世教權鼎盛之秋，並沒有

使我們看見藝術之開花，反造成一般文化的「停滯」；而且，這一種藝術隆盛，他種藝術作興衰微，十九世紀俄國文化及造型藝術落後，然其時間藝術（文學甚至于音樂）則點綴了世界文壇最光輝燦爛的一幕，與各國文學以莫大的影響。現代經濟上最先進的英美，反而是藝術無光之國，與佛氏原則一個大的破綻，他雖連忙作一個補充說明，但這補充也不能使我們怎樣滿意。其實不僅經濟上先進的國家藝術不見得隆盛于經濟上落後的國家，就是在一國中，經濟在高階段的時期之藝術亦不一定繁榮于前代。似乎藝術現象過于複雜，難以一個太簡單原則律之。藝術霸權變遷之章，大體上比泰納所言，自竿頭更進，不過因僅限于造型藝術範圍之內，往往難見現象之全部。我想，雖然是論造型藝術，若能取證于他種藝術，必能使我們的觀察更爲完全，例如十九世紀是繪畫的世紀，在文學上則是小說的世紀，這繪畫與小說（文字的繪畫）之共同興盛，必有其共同之原因，倘多在這一方面注意，將使我們更爲滿足罷。佛氏又謂十九世紀建築消沉，這也是個人主義流行的反映，然而在十九世紀末葉與二十世紀之初，和建築曾在農業共同剛體

繁榮一樣，又將繁榮于工業共同團體（企業）之中，且將隨技術之要素而突飛，凡此佛氏皆不會與我們以暗示。在論「繪畫之兩種典型」之章，對於繪畫之線畫彩畫兩種典型，給以社會學的說明，以為線畫表現積極底創造底理智底心情，而彩畫反映消極底情緒底享樂底態度，誠然是精深而有興味之觀察，然而也決不是絕對的；例如中國文人學士們的畫，不屑流俗之花卉翎毛往往尊為畫中上品的山水畫，皆以線構成，不假顏色，墨筆點染，淡寫輕描，這樣才寓清高幽遠之意，而無人間煙火之色，然而這倒是反映智識階級——士大夫之消極底遺世寂靜主義底心情，（雖然大多數是假的，心存邱壑而身在宮廷），決無積極底生產底意味。再則現代反映資本主義頹廢期的立體派未來派的繪畫，亦大部分做幾何學圖形，和線底象徵，而在悽愴悲痛享樂之中含前進之意的德國青年，反取色彩強烈的表現主義。這問題——不，幾乎一切藝術問題恐怕還有更加深入心理分析（非專指佛羅以德之心理分析）的必要。藝術上的題材之中，著者略為忽視藝術上的題材與宗教及神話的關係，自然，「人照自己的樣子造上帝」，希臘藝術上的神，簡直沒有

「神格」，但封建社會，不僅表現帝王領主，而且表現象徵帝王威嚴的龍，虎，獅子，麒麟（中國日本印度藝術上更特別多），來做陪襯，此外還有許多神怪及宗教上的事物，取入藝術中者無限，似亦有研究分析的必要。藝術上的勞動和風景佛理采沒有提及統治階級的一種特殊勞動和風景——戰爭，如法國的戰爭畫，中國刻石上的戰車，日本的戰爭畫等。著者論畫上的兒童，以及肖像宗教風俗風景靜物裸體諸畫的法則，亦有不盡然者，例如封建社會亦不是沒有肖像，風景，靜物，風俗畫和畫上的兒童，甚至于裸體亦以一種離奇的生殖器崇拜與恐懼形式表現，例如北京從前就有那實物的標本（所謂歡喜佛者）哩。此外，著者論藝術上兩種作風——寫實底與理想底（觀念底）——交替之法則，也有商量之餘地：現代印象主義是寫實底，然而此外的種種藝術潮流，如現代思潮之有向唯心論逆流的趨勢一樣，現代藝術上幾乎無論哪一部分都表現神祕底頹廢的色彩，因而理想主義（觀念主義）底造型也非常流行了，近代巨匠羅丹即其一例，著者在論肖像畫之章亦提此點，其實這傾向不僅肖像畫之領域為然。最後，著者以「純藝術」為藝術而藝

術」是資階級的口號，也不免是圖式化的斷定：是的，做夢的藝術家們以為他們是在空中樓閣，以為他們的靈感真是超乎人生社會而存在的；而將問題看成棍棒的功利派和革命文學派，果真以為人生派是戰勝了藝術派，以為凡謂為藝術而藝術者，是唯心論，是胡說，是「反革命」；殊不知真爲了藝術也就是爲了人生，這兩種主張，不獨不相衝突，原是一個東西。自樸列汗諾夫對這問題下了明銳的解釋以來（藝術與社會生活），我們可以除下驢子眼遮的成見了；著者誠然超乎流俗之見一等，在論「藝術上運動遠近光線問題」之章，觸及這個問題，並根據樸列汗諾夫另一地方表示的意見，謂在將來社會主義的社會，沒有功利藝術之必要，人類將創造健全的強有力的「純藝術」「爲藝術之藝術」；然而，他仍以純藝術之宣傳是資本主義社會之特色。其實，贊成這個理論者，有貴族出身的詩人普希金，有浪漫派的Gautier，有寫實派的Faubert，有俄國頹廢派的象徵主義者；反對這個理論者，有俄皇尼古拉的走狗，有資產階級英雄拿破崙，有資產者的小仲馬，有革命的Lessing、Schiller和Chernyshevsky，有保皇黨之囂俄，還有法西

斯蒂的未來派和布爾塞維克的未來派，其實一切專制的，法西斯蒂的政府都不會高興純藝術罷，因為純藝術就不捧他；我國普羅文學家固然贊成這個原則，要「為民族(?)」而藝術」的先生們也必須首先擁護這個原理。由此看來，各階級，各種意識形態的代表者正各以其立場各以自己本身的動機贊成或反對純藝術之理論，「為藝術而藝術」的主張，並沒有註過冊，定為資產階級之專利品也。(參看拙著藝術論第七章及第八章末節)。此外著者對於直接影響藝術的社會心理狀態及心理之辯證法底發展和其他文化形態——政治哲學宗教等等(而社會階級和經濟組織還不過是間接而又間接的)對於藝術決定其主導方向給以濃厚色彩的要素作用于藝術之上的法則，都沒有很普遍地深入，甚至沒有留意，並且對於各種藝術相互間的影響也沒有加以解剖。——因為以上種種原因，作者所定之法則遂不免有許多疑問之餘地，尚須加以發展和改正者；尤其是要將那些法則應用到東方藝術和中國藝術上，將更看出許多可疑和不全之處，而其原因也就在乎此罷。

(註) 因著者之沒有十分考慮東方藝術和圖式主義的結果，使他的原則不能十分適用於東方及中國之藝術，然而這「不適」是有限度的，這並不是說，著者的法則完全不能解釋中國的藝術，更不是說，東方及中國藝術之發展超乎西方藝術法則以外。如果有這樣的感覺，那只是因為對於東方尤其是中國社會還缺乏正確的解釋。近來許多學者都在試用唯物史觀解釋中國社會史，可惜這些學者對於中國史識大都缺乏，同時對於辯證法底唯物史觀也沒有十分理解，其結果七扯八拉，斷面抄引幾段古書，好像也讀了幾本線裝書似的，其實是牛頭不對馬嘴；有好多配做這種工作真正可說是國學家的，也為成見所囿，拒絕新方法的應用。近來許多人似乎將中國幾千來的社會，看做一個純粹封建社會或純粹畸形封建社會，有的將西漢以後直至清末劃入封建括弧以內，而多半又從泰算起一直到洋人打進以前都是封建社會，姑無論將這樣的一個長期社會統歸于封建社會範疇，是否正確；而且在這幾年間藝術上的變遷及種種現象，如何可以說明？在這樣的唯物史觀解釋之下，中國社會的這個謎，依然是一個謎而已。我想，要理解中國社會和文化的發展，至少應理解這個 Moment……，中國社會固然是一個長期封建底存在，然而是一種變相的半封建的社會，這社會有其特殊的生產方法——即馬克斯所謂「亞細亞底生產方法」，這種生產方法給與中國社會組織以特殊形態；其次，商

業資本——雖然幼稚——在中國社會上無疑地演了重要的作用，中國的封建制度在東周便已趨于崩壞，到了秦始皇懲讎商人階級的勢力（如呂不韋等），結束了封建社會，建設了都市手工業形態底專制國家，可惜這般暴發戶過于淺薄，仇視宗法封建思想的儒家之故，同時在文藝毫無所建樹。商業資本及封建制度之雙管剝削，造成農民叛亂，於是土豪（亭長）劉邦乘機做了皇帝，重新提高了地主的勢力，又鞏固了封建制度，同時也就復活了孔教，董仲舒的「盡農思想」就是代表當時封建階級的意識。土地資本和商業資本的結合，是「亞細亞生產方法」特徵之一，這兩種勢力之結合一方面增加了農民的剝削，一方面也阻礙了商業資本的發展，王莽雖然想實行一點「社會政策」，終受地主及商人之反抗而失敗，以後中國的政府便是土地資本與商業資本聯立的政府，而因為商業資本之蓄積是來自土地，土地又佔優越的勢力，然而這兩種勢力也還是有爭鬥的，譬如禁止商人乘車着絹的法令，以及出身于農村的儒者瞧不起商人，目之為奸商——雖然他們祖宗的門徒也有做生意的。這土地——商業資本之聯合政權一方面因封建制度之殘餘，減少商業資本活動的可能性，同時因為中國閉關于廣大的大陸，沒有刺激商業資本活動的源泉——海外殖民地，於是剝削到農民叛亂之時，便是一次大內亂，伏屍流血無算，於是幾個流氓草寇將弁和尙出來收拾天上，演成中國史上循環的交椅輪流。

坐，循環的朝代變更，弄不出什麼新的把戲了。（隋揚帝唐太宗都出「世家」，有點市民的氣質，所以都選開明，而唐代文明尤爲歷史上的光彩。然而前入自己鬧得不亦樂乎，後者的後人更弄得不像樣子，而他們的逸樂大部是通過商業資本剝取于農民的）。同時蠻族的侵入，也在中國循環內亂之上，演了不小的作用。夷狄纓沈匈奴，五胡·吐蕃，遼金，胡元，滿人不斷蹂躪中原，因爲這些胡人是遊牧民族，文化程度低，和漢族接觸不獨很少給中國文藝以新的東西（除了胡樂等等以外），反而造成中國一時的退後。（中國封建階級之內爭，商人階級之安于苟安，以及土地出身者和商階級的軋轢，以及儒教道教思想的遺毒，使中國沒有出現市民的英雄——如八王之亂，王安石與宋儒之爭，岳飛和秦檜，朱熹和韓侂胄之爭等等）。每次的農民暴動，每次的蠻族侵入和民族革命，都不免一時造成經濟上和文化破產和後退。所以中國的社會和文化正是這樣曲曲折折地進行的。中國商業資本在社會上的勢力，只要一看秦漢的貨幣資本，桓寬的鹽鐵論，唐宋的海外互市和紙幣——「交子」的發生，後來錢莊——「票號」出現，以及宋朝活字之發明及一般文化的進步在馮可波羅遊記裏看見的輝煌富麗奢豪的元朝，到了明朝享樂的空氣之盛等就可以充分明白罷。中國的士大夫多出身于土地，不免對商人白眼，然而商人也會收買文人捐買功名，甚至于唐宋以來鹽商薈萃的揚州，成了睡人

巖壑羣集之地了（從「十年一覺揚州夢」到「人生死合在揚州」）。第三，就是印度文化的影響，中國文化受外來文化的影響雖然沒有歐洲諸國那樣頻繁，但是也非常顯著，近來法國學者說中國先秦時受西方文明的影響很大，到了漢代經過西域輸入西方文明更是我們所深知的。尤其是佛敎輸入以後，不獨印度文化對於中國的思想音樂文學——文學體裁，文學內容以及一切的用語——給與莫大的影響，在造型美術方面，自宏天饑餓的佛寺佛像和寶塔，以至鄉下姑娘三寸金蓮和鴛鴦枕蓮花羅漢，真是不可勝數——在民間思想和美術上，佛敎道敎的思想實不下于儒敎。到了元朝，西方及波斯的文化又直接間接輸入。——自然，這說來是很平庸，不過是看了我國二三學者的著作在翻譯此書之際所偶爾感到覺得是研究中國社會文化史之際所當嚴重注意的觀點而已。最近譯者正着手編一本「中國思想文藝史序說」，想將年來所得貧弱材料與孤陋之見聊作嘗試，不久或可就正于讀者也。

Last not Least。第四點我覺得著者在他的書中沒有充分分析「對律」(Anti-these)的作用，運用「對律」的解釋，並深刻認識其表現。誠然，佛理采在論風景畫之章引用樸列汗諾夫之說，以風景畫為都會生活之厭倦之表現，並說明其唯物世界觀之基礎（但東

方風景畫並沒有這種基礎，即是說，沒有資產者的這種基礎也有發現的可能），然而不僅風景畫上，各時代各民族各種藝術的潮流中，都有這種「反」的原則的表現。極反律的根源，存在於人類心理，社會事象，自然現象之辯證運動之根底。若忽視這原則的作
用，則在同一時空條件階級條件下還有種相反的思潮，就不易于解釋，甚至於一個作家
由寫實主義變為新浪漫主義這心境的變遷，也不易了然了。法國巴比宗派（Millet, Rousseau, Corot, Dupré等）和英國先拉飛耳派（Rossetti, Hunt, Millais, 以及 Ruskin 和 Morris）固可以由這裏解釋，作為近代物質主義之「反」的神祕主義，此處亦有其原因，
又自十八世紀末至十九世紀末在資產階級支配之下，古典主義，浪漫主義，寫實主義，
新浪漫主義互相交替，彼此消長，同一印象派中又發生許多分派，若不注意此點，頗
難完全說明。著者在階級鬥爭與階級同化之章雖應用這解釋于 Rembrandt 的作品，但在
論同化之際與藝術之盛衰之章，只說到一國經濟上先進的階級影響於他國的同階級，而
沒有說到這影響還可以逆行好遠的——例如近代的 Modernism 中正有不少的 Barbaria。

nism時髦的密絲作蠻女血紅的嘴唇，幾千年前埃及風的東西變成時行的裝飾，馬將鴉片中國突變為世界的時尚；經濟上最先進的美國，正因其強烈刺激與瘋狂旋律模倣黑人音樂，造成風靡一世的Jazz Band，文明歐洲人徧要結「野獸羣」，或模倣蠻人和小兒的「大」；印象派受了東方藝術濃重的影響，日本的版畫曾一時大影響于歐洲美術，歐戰後造成整個西方對於東方趣味的憧憬與東方文明一時的禮讚。著者論階級同化之際雖然一半是說的一國某階級對他國那階級的影響，但沒有深切說明這影響與同化發生的可能之條件——這一點，樸列汗諾夫已差不多完全發揮論證了（史底一元論第五章，雅可維萊夫樸列汗諾夫論第七章，拙著藝術論第十章參閱）。同時也沒有一國藝術普遍地影響他國藝術之各種法則——如俄國貴族模倣法國啓蒙時代之文藝，中國藝術受印度藝術之影響，日本文化和藝術之模倣中國和印度，「浮世繪」之受唐代繪畫的影響，意大利未來派之影響于全歐和日本等等），此外與這（藝術上之同化）有關的一些問題，著者也沒有談到的——如階級軋轢之際，被支配階級常模倣支配階級初興時代之風氣（如英國

清教徒之標榜勤儉的封建美德與頹廢之貴族對照，Lessing 以德國無產階級為德國古典哲學古典文學之繼承者，以及近來新寫實主義，無產者寫實主義等現象等）；同一藝術潮流因所在環境之不同發生不同的變質（未來派在意大利為法西斯蒂，在俄國為布爾塞維克等）；此外一種主義潮流若無其相當之基礎，則雖然模倣亦無結果而終（如中國雖有以什麼表現派未來派立體派自命者，但決沒有什麼實際影響的）等等……。

以上是譯者除前述諸點外，認為有可商榷之處與不揣譎陋的妄評。

雖然，無論以上所說的是佛頭著糞或愚者一得，總是無損于原著之價值的。撲列汗諾夫不云乎，「我們一刻也不可忘記：『批評易而藝術難』（*La Critique est Aisée, l'art est difficile*）。又即令是最愛著者最贊成著者的批評家不能夠作某種反駁某種指摘的著作，真是幾希……」（評L. Merchikov之著書）；而且，“*errare humanum est*，佛理采的本書雖非完全無缺之作，但決不失為這領域上空前的大作，它的價值——重複地說——即在歐洲造型美術的範圍內，搜集了許多豐富的材料，以精嚴的馬克斯主義方

法，草創了藝術社會學最初的體系，放異彩于今日，垂良範于後來；那麼，這還不足以使我們永永深感著者麼？

以下，是譯者譯文上的若干聲明，附記于此，作為例言。

本書係以日本昇曙夢之譯本（一九三〇年）為主，參照蘇俄莫斯科及列甯格勒「國立出版部」之原文本（一九三〇年）對照譯出。原著出版于一九二六年，一九二七年至二九年兩年間昇曙夢先後誌出連登于社會學徒雜誌。從前曾在夜市見該譯舊本之零譯，遂熱心蒐尋，後在早稻田大學圖書館見社會學徒合訂本，得窺全豹，欣慰無似。嘗動翻譯之念，一以日譯缺點甚多，二以正從事于唯物史觀藝術論之編譯而未果。今年四月日譯作單行本出版，訂正前譯甚多，決心于課餘重譯。留俄三數舊友聞我正讀俄文及欲從事是書之翻譯，嘯秋，費陀兩兄欣然自俄京各惠贈原文一冊，慇懃成之。譯者因得原文對照，譯志益堅。然終以窮病顛倒，人事顛連，暑中又返國二三月許，斷續執筆，前後歷

時共計之，當有二月餘矣。譯者以懶病之身，又感譯事之不可果腹，與每不高，遲遲其事，多感翔穆，栗原，石農諸兄，「白沙社」諸君子，端本，清芬兩姊等多方策勵，克底于成，並謝神州國光社總編輯王禮錫君願爲出版之意。尤其是在滬的栗原兄，在百忙之中猶允爲盡校對之勞一次，使得免多有魚豕之誤，更不可忘。友人白葦兄爲對照原文一過，並爲作序一篇。——諸君厚意，于此謝之！

動手翻譯及留滬之際，即聞幾位先生擬從事翻譯，自然，像這樣的名著中國自不患沒有人重譯，譯者即不獻醜，不久自然會有譯本出來。不過譯者終于譯起來者，一來是覺得很有價值，好，值得譯；其次，在前草藝術論上曾經說過擬譯本書作其姊妹，今也聊踐前言；第三，近來譯書多以難懂爲尙，想譯一本比較能懂的書；第四就是若干友人之督促和預支了版稅：非不甘沒落，有所希冀也。再者，在西洋和日本一書數譯，乃尋常之事，雖然不免有躑躅精力之恨，然而能有幾種譯本比較，對於譯者及讀者都不是無益的。

書中專有名詞，因俄文拼音與原文頗有歧異——如 Michiels 作 Mikielis，Taine 作 Ten，Raphael 作 Rafael，Giorgione 作 Djordjone，Meunier 作 Menie，Watteau 作 Vatto，Pieter de Hoogh 作 Piter de Gokh，Boucher 作 Bushe，Le Nain 作 Len en，Holland 作 Golland，Hellen 作 Elin 等……，但人名及地名以及文學上之專有名詞皆據原文或英譯改正，還有希臘人名與意大利人名，各國譯文以及寫法皆不盡同，這些地方，多以通用之英譯為準。但譯者歷史及美術史的智識有限，有幾個名字依然就俄文譯出，沒有仔細考證者，因各方催促付印，容于他日對照之。

書中作家生卒年月及生平作品之大略，原擬註入，然而一想，這未免麻煩，並且，我想要理解這書，讀者必須先有若干歷史美術史的知識，以及希臘羅馬神話和新舊約全書的知識才好。出版界年來雖然熱鬧，但關這一方面的國民基本知識的書并不大多，據自己知道的，關於美術史方面者只有豐子愷先生所譯一氏義良之西洋美術知識和魯迅先生所譯板垣鷹穗的近代美術史潮論；此外恐怕再沒有什麼罷。據譯者有限的眼界看來，

法國 S. Reinach 的“Apollo” (“An Illustrated Manual of the History of Art Throughout the Ages”) 在美術史上恐怕是一本最簡明扼要入門最好而引述論斷非常正確，在扼要而亦深入上，與 Muther 的繪畫史 (“Geschichte de Malerer”，英文有 George Kriehn 的“The History of Painting”譯本) 是美術史上齊輝的兩本書。英文有 Florence Simmonds 的同樣精美的譯本 (London, William Heinemann 書店, New York, Charles Scribner's sons 書店。譯者所有者亦係英文本)，有縮小插圖六百餘幅，實在值得一讀，譯者曾想譯出，然而以圖版之難與顧客之少，恐怕老板們不易接受，原書也不過六七元錢，有興味的讀者不妨買着一閱，本書中引據此書者，亦頗為不少。關於近代美術，板垣之書自可一讀，此外如 Matsa 現代歐洲之藝術，真不愧為名著，外山卯三郎二十世紀繪畫大觀，以及一氏義良近代藝術十六講，森口多里現代美術十二講等，皆有一讀價值之作。不過本書再版之際，也許譯者順便加入幾句，于讀者當非無益，這回之慚煩，出版匆促實其主因，並且因為如此連「索引」也來不及做一個，俱希讀者之原諒，並

望能補之于再版之時。

本書中之人名地名譯者原擬照一般辦法先譯其音，附以原文，後面略去，但後來音譯譯得心煩，而且譯到後面又往往忘記前面譯的漢字；本來將外國人名地名弄成豆腐的國字，有角的國音，只是一種權宜辦法，所以譯者後來除了幾個比較常見的人譯名原名都有外，其餘皆寫原文或英文譯名；不過又想，各國文字發音都有些歧異，不能都照英文發音，似乎又有取近似音譯的必要。但譯文出版匆促，未曾加以統一，甚至有原文譯名雜用者，但這都無大關係，不過爲求統一起見，擬于再版時加以改正。

書中名詞及術語，譯者所譯往往有與時彥不同者，不過當此之際都附有相當英文或者原文，或者譯幾個意思，可供讀者參考採擇，並且好多字並多有幾個意思不足以見其全者。譬如 *Moment* 一字，比之譯「頃刻」的先生們，日本的「契機」就好得無限，然而即此一字，最普通的已有 *Moving cause or force; importance in effect; value, consequence; the smallest portion of time in which a movement can be made; an instant;*

the precise point of time; th; right opportunity……等義，「契機」之不大好懂，亦猶「揚棄」止揚譯 Aufheben 之不當也。譯者有時多借用日譯，有時亦不敢硬抄，故不盡同時賢。這并非敢如孤桐先生之譯「心解」——然而孤桐先生肯用心想比生吞之徒可敬得多——想故意立異（其實在這種雕蟲小技上立異，也過于可憐），不過是私心覺得這樣還比較好耳。因為這個原故，前後譯名也諸義互用，恆不統一。不過這樣也許有使讀者更了解原意的好處。但此種地方，自皆不甚可以為訓，再版之時當多費推敲之力，使其減少。

書中術語及形容用語，重要的地方都譯出恰當原義的英文（有好多簡直是同一語根），可助讀者之了解。如「親密底」一字原即譯文之 intimate，但 intimate 意思尚不僅乎「親密」而尚有「緊密」「可親」等意，不舉原文，難盡全義。又文中多——號，如封建底——農業底——教權底，乃俄國現代文中用得頗多的形式，表示連立及並列底形容者；書中——號有三種用法，一種是上面所說的，最短；其次表示「到」字，如十五——

十六世紀；此外即普通最長的 dash。書中 dash 特別多，皆革命後文體之特色，望讀者留意。

書中關於特殊名詞，神話或其他典故之須加以註釋者，重要的在文中註出或在章後附註，其中有二三個是譯時順便借用日譯者的，因亦係常識未曾申明。其他譯者所加之註之在文中者，有的申明，有的沒有，不過著者的括弧與譯者的括弧，讀者無論可否分別皆無關係。還有□號之處，亦譯者加入的。譯者原擬將短註及比較不重要的放在文中，稍長及稍為重要的放在章後，但亦有「自亂」體例者；不過，這沒有什麼大關係耳。章後譯者所增蛇足之處，或能略供讀者了解本書之一助。

譯者關於人名地名其他專有名詞以及若干註釋上，許多是參考下列諸書的：

Reinach: Apollo

William Orpen: The outline of Art

The Century Dictionary and Encyclopedia

The New International Encyclopedia

J. A. Symonds: Renaissance In Italy.

A. Furtwängler: Masterpieces of Greek Sculpture

R. Muther: 十九世紀法國繪畫史 (日譯本)

一氏義良：立體派，表現派，未來派

日本平凡社版：世界美術全集。

其他各種畫集及 Russian-English, French-English, Italian-English, Greek-En-

glish 字典等。

著者所引諸書有的是根據的俄國著作或俄國譯本，其他多半是德文本。凡俄文本者，譯者僅附著者原名，書名橫豎譯爲羅馬字也對一般讀者無用，故僅譯出書名——其爲譯者有其英文本者，則附英譯本之名。若據他國本者則原著者原書及其譯名俱行寫出。

日譯本中有些法文省去，譯者皆據原文補入。日譯者昇曙夢雖譯著了許多關於俄國文藝的書給我們，應為我們所深謝，但與他書中所不免一樣，有許多錯誤及疎忽之處——如譯「藝術價值」為「有價值的藝術」「無關」「冷淡」譯為「無差別」，「觀念論」都作「理想主義」，「羅馬式」(Roman) 弄成「浪漫派」(Romantic)，教會底(Hieratic) 誤為象形文底(Hieroglyphic)，「組織」譯為「構成」……，不一而足，此外譯語欠妥之處，作品混為人名以及根據俄文發音，將原音一般讀法弄錯者更不可勝數，至于其他文法上的疏忽之處有些鮮然可見。凡此諸點，譯者都盡可能的據原文加以改正。

尙有著者所引諸書與譯者所有英譯本不盡相同者（如格羅塞及列納克之著），皆在不失英譯原意之範圍內存俄譯之本色。其與譯者所有日譯本有出入的地方，亦有加以比較取其長者。

附錄「資本主義之藝術」原為原書第一版之末章，但再版時著者即行刪去——或者是覺與本書不相連貫，或者是覺得是章尙須參詳——故譯者之原本中亦僅二十章而無是

篇。既爲著者所去，自不當列于書中，不過覺得那篇文章雖罕創見，不見精采，但對於我們總非無益；且一缺是篇，似乎本書更有不全之感似的。遂仍據日譯本譯出，作爲 Appendix，附于書末，作參考之資。

日譯本之插圖自皆據原本複製，皆較原書模糊，但有二三幅大小與我所有者（一九三〇年本）大小及攝影之方向不同（想此書初版如此），幾不能決何者更好，但終皆據一九三〇年本拓下，不過有一二幅仍取日譯者之書，「村之長老」之像以原本中所載者甚小，係採日譯美術考古學發現史中所載。Ostade 一幅爲我的一本中所無，則照日譯本補入。著者肖像係採自尾瀨進止所輯之新露西亞畫觀 (Szluet novoj Rossii) 中者，于此申明。此外尚有書中許多著名繪畫會收入日本世界美術全集及其他論美術及美術史之中爲譯者所有者，曾擬再附入數張，供閱者之參照，但因原書插圖已經不少，對於書局方面有所不便，或再版之際，能多增幾張名畫也。

著者略傳係譯者根日譯本昇氏之「略傳」與藏原氏曾發表于普羅科學後收入佛理采藝

藝術社會學方法論集中之「藝術學者佛理采之死」兩文及其他所編；對本書之讚詞，亦重譯自昇氏之輯錄：俱當感謝。這些贊詞放在這裏不免有這點廣告宣傳性質，不過這些學者的話譯者覺得并不算過分，比中國互相恭維什麼英文比狄更生還高明，什麼某某唯一專家者，是不相像的；因有助讀者明瞭此書價值，故譯載于此。又著者一九二六年載于共產主義學院公報上的論文藝術社會學之任務及問題，亦由藏原氏譯出（庫登于普羅科學後收入前述論集中），實本書一個最好的 outline（不過本書中內容也有這論文未提及的），同時也是表現著者方法論最好的文獻，聞有人譯出，不大好懂，譯者亦擬譯出附于本書，加之讀者看這篇序言時也很有參看該文之必要，但終因出版在即，譯者又擬于再版中大事增改，所以就放下了。

在藝術理論領域上，中國不僅貧弱，而且畸形。創造固然談不到，即在翻譯上，舊的方面似乎也只有亞理士多德的詩學托爾斯泰的藝術論本間的文學概論黑田的藝術學概論等等，托氏藝術論雖據原文直譯，反不若英日譯本使人明白；所謂新興藝術理論，雖

然一時風起雲湧，塞滿街頭，並有信托公司，專門販賣，然據譯者所僅見者，除魯迅先生等外，其餘幾乎讀不卒三行。似乎出版界讀書界方面都有意無意在獎勵這種不通，以不懂爲高明，於是無論托洛茲基漢列汗諾夫，無論梅林和盧那卡爾斯基，一穿華服，便成諛畫；同樣，讀者也不去求了然。於是兩方面便成了「好譯書不求甚解」「好讀書不求甚解」的風氣；不過，我想，五柳先生不過是客氣話，或是抱着對穿鑿的漢儒的反感的警句；可是我們有些專家和讀者，則是老實做到淵明先生的話了；不過，真正是好也罷了，而我們實在不見得完全是「好」罷。譯者不敏，總覺得譯書除譯得不通不懂以外也總未必沒有其他的譯法。固然，讀者完全能懂不獨不可能而且不必要，要譯者完全透徹，一無錯誤，自也是稀有的事，不過，不通不懂的地方，總求其愈少愈好而已。原書文字樸茂流暢，有節勁強力之美，是革命後文體更顯明的特色，譯者總希望于達意之外，盡量保持原文的本質與風格。時有長句，不易動手，多靠日譯的幫助，不過像我國這靜的農業的非有機的文字，實在也真正難于譯書，遇着極長的句子又不忍過於破碎，失原

文之力，結果只得弄成冗長。但大體上，譯者雖未句句用過苦心，但總希望能句不失真，文能達意。自然，錯誤及不妥之處無疑是很多的，有二三處譯者自己也實在是「不十分了然」，希望能有深解原著的學者能加以善意的指摘；更希望能于原文研究有素之士起來執筆，譯出更盡美而又盡善之書，使拙譯能受優劣法則之淘汰，都是所甘心的。

不料這破帽子戴得這麼長了。「欲知內容如何，且聽後文分解」，譯者的贅語還不停住麼？最後，可以向讀者預告一聲，譯文在再版之際，當能更好一點；如譯文之推敲，體例上的統一，少數人名地名之深加考定，美術家生卒年月生平與作風概要之補註，譯者所有許多重要插畫之加入，索引之補作，名詞術語之吟味……等等，雖然對於理解本書及譯文本質上沒有多大的關係，但譯者因出版之匆促，未能多盡修飾之功，總覺不無歉然，總期能補正于他日，副讀者之需求；再者，更望碩學及親愛的讀者諸君子誤譯及不當與不明之處，多所指正，或公開賜教或惠函商榷，使得改正之機而有較趨完善之

日，則譯者之欣感爲何如焉。是爲序。

時在一九三〇年，初冬寒夜窗外雨聲滴淅之際，譯者識于東京，諏訪之森。

原书空白页

原著者之序文

Predisovic

藝術社會學，——乃設立那建築于經濟基礎之上的精神文化形態 (Ideologie) 底上層機構之一部門的綜合法則的科學 (法典) 也，做這一種科學，自必須網羅藝術創作之一切種類——建築，音樂，繪畫，詩歌，彫刻。然而，要綜合地建設這樣廣汎的一切藝術之社會學，那時期還沒有到來，是彰明較著的事情；因為，藝術社會學還是非常幼稚的科學，嚴格地說，是還沒有存在，恰恰剛進胎生期的科學。因此，在現在，不得不將那當然應該歸入為綜合底規範底科學的這廣汎的領域，僅限定于其一個部門，即造型美術或空間藝術之領域中。此外，根本考察起來，更不得不將這限定的領域，也顯著地縮小。

而造型美術或空間藝術之社會學，當然應該在一切國家，一切民族，一切時代上的這種藝術研究之基礎之上，建立這範圍內的社會學底法則。然而就是造型美術之社會學，要在這樣廣汎的裝置之下建設，在今日還是非常困難的事情。於是，著者在空間藝術之領域上應該探究設立的法則之一般意義，縮小到某種程度，同時，僅以自古石器時代到今日的歐洲諸國民之藝術（古代埃及之東方藝術採入若干）為限。然而，即令在這限定的領域上，對於空間藝術之一切種類，也未能分配同樣的注意和篇幅。孔維涅爾（Kon-Viner）說，「實用美術（建築，美術工藝——應用美術），發達于和人類生活密切的關係之中，依屬於生活條件，而且較之純粹藝術更直接地表現生活之 Style 和時代之 Style」（Kon-Viner 'Istoria Styley'——作風之歷史），這自然是完全正確的。然而在本書中，對於這實用美術，沒有給以像其中對於作為意識形態底藝術之彫刻，特別是繪畫的那樣的注意。這主要的是因為，這藝術社會學之草案，係包括其他藝術——如詩歌和音樂——的一般藝術社會學之一部分，即僅關於像繪畫和彫刻的意識形態方面之藝術的。

這樣，本書爲其任務的設立藝術領域上的法則，現在是僅關於單單歐洲諸國民之意識形態底藝術的東西。因此在將來，必須補充上述重要的空白，固不待言，必要之際加相當之增補，或者修正本書中所示的公式也未可知。

著者在應該論述一國藝術史上某種現象之際，以及必須從事某美術家作品之批評和敘述之際，較之自己本身的判斷，更尊重著名藝術學者和這方面的有權威的專門家之意見和言論。因此，引用之處，不可勝數。這樣，著者一方面，想算清所負關於藝術問題作過許多思索許多事業的研究家們的債務；而他方面，他們的研究，在材料關係上顯示十分鞏固的基礎，故以此爲根據，是能夠企圖建設那包括藝術之所有種類的，作創設前此所未有的最初之社會學的複雜問題之一部分的，造型美術社會學之草案了。

原书空白页

原著者略傳

——關於著者生平及其著作誌要——

最近一兩年間，蘇俄藝術界又喪失了幾個光輝的星斗；像美術批評家 Togendhold 之死。著名未來派詩人 Mayakovsky 之自殺，還有一個著名文學史家（名字偶然忘記）之死……，他們之死，損失自然是很大的，而本書著者佛理采這巨星之殞，尤其是最大之損失之一。

佛理采 (Vladimir Friche)，一八七〇年生于莫斯科之德國人之家庭中。一八八九年畢業于德國之中學後，入莫斯科大學之歷史語言學系。最初學古典文字——希臘拉丁文，後研究歐洲文學，以論文德國之浪漫主義及其對於俄國之影響得到什麼獎牌 (Med-

al)。一八九四年畢業後，以 Strosenko 教授之勸，暫留于世界文學講席。一八九六年至一九〇六年在幾個中學校執教鞭，但到處都被認為危險人物而被辭退。一九〇四年 Magister 之試驗及第，作莫斯科大學之講師，主講文學，直至一九〇九年。佛理采最初發表他的論文文藝復興期之愛書家與藏書家，是一八九六年（時年二十六），繼在俄羅斯之心靈 (Russkaya Mysl) 雜誌上發表文藝復興時代 Salon 生活考（一八九七年），現代德國文學上新女性之典型（一八九九），此時以來，他已成爲馬克斯主義之熱心信徒；自此三十餘年，他孜孜爲馬克斯主義藝術學之研究與建設而努力。一九〇六年在真理 (Pravda) 上發表藝術文學與資本主義，一九〇六年在論文集文學之頹廢中，發表「歐洲 Modernism 之基調」等論文，同時在一九〇八年發表歐洲文學史概論，一九二三年藝術概論等豐富之作。在這些著作中，都在運用馬克斯主義之方法；尤其最近數年以來，更完成他偉大的成就了。

他常與革命運動通聲氣。一九〇五年以後與多數派 (Bolsheviki) 有密接關係，成了

莫斯科委員中講師團中最熱心的活動家之一。他甚至常將自己的理論研究與政治結合。如他在革命當時發表的關於革命時的許多論文，以及時常發表的文藝時評等，和他理論巨作，同有重要的意義。十月革命後，他担任許多社會政治的職務，被任爲莫斯科蘇維埃之外務委員長，又曾爲教育人民委員會文藝部委員。一九二〇年再回到學藝方面之研究底組織底活動，在第一國立莫斯科大學文藝部，文藝文字研究院，考古藝術學院，以後在共產主義大學之文學美術語言學部之組織等地工作。

佛理采的文學活動，極爲廣汎。無數的雜誌論文，關於各種文藝問題的著述，學術上的研究論文，其賅博知識與豐富學識，良足驚嘆。他的血統本是德國人，在學術亦以西歐派爲歐洲文學之研究家。歐洲文學史概論，二十世紀之西歐文學，十九世紀歐洲文學之主潮，十九世紀之意大利文學，惡夢與戰慄之詩，莎士比亞論等等，皆獻于歐洲之重要文獻，而最重要者，是以奠馬克斯主義之基礎於世界文學主要階段而有名的。這樣，佛理采是歐洲文學領域上最偉大的文學之一，同時是以世界美術學者深解藝術之歷

史與理論的罕有的馬克斯主義者之一。他的社會學底藝術史和最後最重要的名著藝術社會學，是與樸列汗諾夫霍善斯坦因的研究，同作馬克斯主義藝術科學之基礎，而為科學藝術理論之指導原理的。佛理采在學問上真是自強不息，他做一個真正偉大的世界藝術學者，尤在最近數年間。一九二六年出大著藝術社會學，以其藝術上之博學慎思和嚴正方法，開始明示藝術之發展變遷，與馬克斯主義藝術學以最初之系統。一九二七年將其舊著歐洲文學史概論大加改訂，全部改作，原文保存者甚少，複雜的歐洲文學史之發展，施以明快的馬克斯主義之解釋者，當以此為第一部（譯者現正從事遼譯）。一九二七年以後，據說他大部分埋頭于二十世紀文學及最近無產文學之研究批評，及執筆于新文學概論。他對於演劇亦抱有極大的興味，他研究莎翁，又留下關於莫斯科藝術劇場的論文和劇場與劇曲之發展等可紀念的文獻。尤其難能可貴者，這一切冷靜的研究，是和他多忙的組織工作并行的。他每日為委員會，會議，許多組織上編輯上的事情所佔滿，據說，別人不知道他何時讀書何時執筆的。除巨人的精力以外為學者的他的特質之一，是

與現代精神之密切關係。雖以多忙之身，仍不斷注意國內外新藝術現象及新理論之出現，雖以垂老之年，仍向新的事物努力，不知道學者所難免的保守主義自滿和武斷。關於文學及藝術之最古知識，在他那裏，和對於今日現象，現代性之躍動之深刻注意結合起來，像關於現代文學之雜感，無產者詩論，Leonid Andreev 論以及對於二十世紀工業資本主義社會藝術形式之研究，都應該是使我們感而且服的。

佛理采不僅時時刻刻努力于「藝術社會學」之建設，并且以深刻的注意，介紹批評其他藝術學者的著作。譬如關於樸列汗諾夫的論樸列汗諾夫之藝術論及另一篇文章，爲俄譯霍善斯坦因造型藝術社會學草案所作序文藝術社會學者霍善斯坦因，批評修米特（E. Shumidt）的藝術之理論與歷史之基本問題的算術底藝術社會學一文（一九二五年），以及批評達威多夫（Davidov）的馬克斯主義藝術史的論藝術之辯證法一文等等，皆以唯物論底辯證法，闡述批評他們的方法論，同時也可以看見他自己的方法論的展開。

順便說一件事情，佛氏有一個時期是波格達諾夫（Bogdanov）一派，倡經驗一元論

的世界觀，與波格達諾夫、盧那卡爾斯基以及 Bazarov 等共出實在論底宇宙觀概論的文集，曾受過樸列汗諾夫派 (Axelrod, Deborin 以及 Lennin) 的攻擊，樸列汗諾夫在馬克斯主義根本問題中還指摘佛理采和 Rozhkov 之馬克斯主義之誤用與圖式化。(後來佛氏猶為其先輩樸氏辯護，參看拙著唯物史觀藝術論第八章及代跋)。但後來他日益深刻體會唯物辯證法，即與波格達諾夫一派主張日遠。對於未來文明的樂觀論，與盧那卡爾斯基相反。在蘇俄文藝論戰劇烈之秋他的立場主張如何，以譯者有限的知識材料還不大具體知道，不過他對於所謂普羅文學取專指無產者自身所創造的文學之解釋，與「鍛冶廠」(Kuznitsa) 派及托洛茲基的解釋近似，為「無產文化協會」嫡派的 Maisky 等以及「在前哨」(Na Pastu) 派等所不喜；又由他的巴黎公社之藝術政策看來，也可看出是不主張國家直接干涉或指導文藝的。

佛理采又在文學藝術文字學之馬克斯主義理論之實踐組織上，也占非常重要的地位。他在俄國社會科學研究院聯盟，上述兩學院，赤色高等師範學校文學部，共產主

義大學文藝學部担任部長之職，當一般指導之任；此外又是共產主義大學之文藝百科辭典，出版與革命，文學與馬克斯主義，赤色記錄等雜誌之責任編輯，又是國立學術會議及全聯邦學士院（Academy）之會員。佛理采以學者底良心酬這些複雜的努力，同時又盡瘁于許多獨創的研究。於是過度的辛勞，使我們的學者憔悴。去歲以來，健康大壞，垂老之身，纏綿病榻，遂于一九三〇年九月五日離世而長逝，時年六十。據說他晚年着手于馬克斯主義藝術科學之最複雜而實際的問題之綜合研究，然不克觀其完成遽逝，不僅在佛氏本身為遺憾，尤為世界學界之大損失。但是他生前的努力俱在我們之前，值得我們永遠的追憶利用，同時他生前以非常的熱心所教育指導的若干有希望的青年學徒，其將繼其先師之遺業而發揚大成之乎！蘇俄真理報上在其死後由 Resparov 氏悼這幾為世界唯一系統的馬克斯主義底藝術學者曰：

「V·M·佛理采，是馬克斯主義藝術學之老衛兵之最大代表者之一。在我們巨大的建設之各領域上，像在藝術理論上那麼各個優秀，各人在嚴格的考慮之下的領域實在不

多。但社會主義底藝術理論家之老的戰士，不過只能以一數，青年後起不過剛站起兩足，踏其第一步而已。死神在理論戰線上防衛最少的部分穿孔了。這給我們以必須好久才能回復的創傷。馬克斯主義隊中奪去最大的一個思想家了。我們，失去忠實的朋友，失去科學社會主義者不過做得最少的，理論偏見最強的領域上的Marx-Leninism的導師了。死奪去我們旅伴中馬克斯主義藝術學之指導者了。……對於馬克斯主義，對於國家，對於勞動階級，無論怎樣重視這喪失之意義是決不會過分的。」大有末學後生，匪無牆面，卓爾出羣，斯人而已之感了。

〔V·M·佛理采，將作一個以藝術理論爲其革命活動之基本事業的革命者，永垂歷史罷。他將作一個使自己藝術學底活動與叛逆運動之目的連結到最後的學者，永留于歷史罷。

〔革命底活動家，社會主義底藝術學者，能夠將政治底資質(temperament)和那大的學者底淵博科學底活動結合的人——作這一種人物，他永留于我們的記憶中，作這一

種人，我們應將他光輝偉大的面目，傳之于馬克斯主義藝術學者之新的後代。

「佛理采君不是屬於那離開大的政治鬥爭，長坐遠離所謂時代潮流的『美』的王國之典型的學者。他理解藝術對於革命的意義，認自己的事業爲社會的事業。然而他並不是在藝術領域上滑行于藝術現象表面的賣弄才藝者流（dilettant）。他是真摯的研究家，不辭任何瑣細的工作，他不但是博學，並且是最偉大專家，最有聲威的藝術理論家之一……

「從最初的一天到最後的一天，佛理采爲馬克斯主義而鬥爭，在他指導之下，一步一步地打破觀念論的城砦。

「嗚呼，大雅之亡，鬥爭之指導者而今沒有了。然我們有力和決心，旣成之功，決不退讓。爲真理而鬥爭，對於俗學曲說的攻擊，也決不停止罷」。

最後，上面所舉的一些文獻，除了論文以外（除篇中所餘論文外，尙有藝術社會學之任務及問題這重要論文等），將其主要代表著作，再舉一次于下：

- (1) 歐洲文學史概論(一九〇八年第一版。一九二七年改訂第三版)
- (2) 最近之歐洲文學(一九一九年)
- (3) 世界文學之巨匠與蘇俄(一九二二)
- (4) 藝術概論(一九二三)
- (5) 社會學底藝術史(一九二三)
- (6) 莎士比亞論(一九二六)
- (7) 藝術社會學(一九二六)
- (8) 二十世紀歐洲文學(一九二六)
- (9) 二十世紀美國文學(一九二八)
- (10) 關於現代文學雜感(一九二八)
- (11) 藝術學之諸問題(遺稿，一九二九)

又，最近共產主義學院正預備出版他的全集七卷。

藝術學者對於本書禮讚之詞數則（拔萃）

一九二六年末本書出版以來，直至今日，各國許多專門學者，尤其是蘇俄斯界權威學者在報紙雜誌上所發表的讚頌的批評，實不可勝數。此處截譯數則，只是日譯者所拔萃介紹的其中二三代表的批評之一部分而已。

盧那卡爾斯基 (Lunarcharsky) —— 「在蘇俄和歐洲，雖不乏文學研究家之團體，然在其 Circle 中，馬克斯主義藝術學者頗少。在這一方面占第一位者，是樸列汗諾夫之卓越的研究，與霍善斯坦因之巨大而深刻的——但內面破綻不少之著作。而除此以外，幾無足數者。在馬克斯主義藝術論的這樣貧弱之國中，倘無佛理采之出現，幾不足道罷。他不僅是馬克斯主義底藝術學者，而即作為一般藝術學者亦傑出之人。他從來發

表了許多關於藝術各方面的研究，而以最近名著藝術社會學，集其研究之大成。至此書所有之價值，其偉大可說現在不能預料。藉這勞作，將開始在十分滿意的程度上立一切藝術學之根本基礎，則毫無可疑者也……」

拉斯可理尼可夫 (Raskolnikov) —— 「佛理采一面完全地驅供馬克斯主義底方法，同時能夠巧妙地適用之于文藝現象之解剖，而無一點俗化之迹。然而他不單是文學史家。即在藝術理論方面，樸列汗諾夫死後亦無出乎佛理采以上的權威。他的藝術社會學，是含蘊異常興味與深刻哲學的稀有之名著。……」

西卓夫 (Shidrov) —— 「佛理采是蘇邦文化戰線上無比之碩學大師。關於造型美術的新馬克斯主義之組織者之任務，完全屬於佛理采。在文學理論上固有和他頡頏的人，然在造型美術之馬克斯主義底解釋上，他是唯一的先驅。他較之樸列汗諾夫更痛切地深

刻地深入各種唯心論所保守的堅固地盤的這領域中了……」

坡克羅夫斯基(Pokrovsky)——「歷史發展過程之理論(指唯物史觀——譯者)，老早就有了，而馬克斯主義藝術理論，必須由這來建設。現在這方面雖有三數學者努力，但在其中佛理采要占最高貴的地位。不僅在蘇俄如此，即在全世界亦然。我或者據他的藝術社會學譯為外國文也說不定，而多半是要翻譯的罷。如果還沒有，是應該快早些翻譯的。因為世界之文獻中像這樣的名著，此外尚無一冊故也……」

科千(Kogan)——「佛理采最近著述莎士比亞論，二十世紀歐洲文學之主潮，尤其是藝術社會學，將以豐富的學識，深刻的解剖和光輝的敘述，放歐洲學界之一異彩罷。佛理采將藝術作品和社會經濟生活之密切關係加以公式化，是三十年前之事。在當時雖被投以多少懷疑來看，然現在，以藝術社會學光輝地實證他的卓見了。自古代石器時代

到今日的一切藝術上的秀品傑作，都在嚴正批評之下加以解剖。本書是正確地定立最初之礎石于科學底藝術社會學之建設的。本書是答覆一八四七年比利時人 Michiels 提出的「何種藝術可以適合人類社會發展上之各個時代」這問題的偉大的嘗試。縱然佛理采的著書沒有完全解決這問題，但至少，向那解決前進了幾步是可以斷言罷……」

其他，毋庸具舉了。

一 藝術社會學之問題

藝術社會學之根本問題，一八四七年由比利時人米凱爾(Michiels)(註一)開始公式化了。米凱爾因受比利時政府之委托，作佛蘭德爾(Flanders)(註二)派之繪畫史，他首先一般地對於科學底藝術史應該如何建設的問題加以考察。於是他明白地感覺到，藝術史必須和那國的「政治底產業底及社會底發達」放在密接的關係上來研究。然而，連帶地應將藝術史改爲藝術社會學的若干問題，就在他前面發生了。首先，在將藝術與社會、藝術之發達與社會之發達連結之前，有知道社會本身是如何發達的必要。但是就是這個問題解決，自然又有另一問題起來；即是「何種藝術可以適合人類社會發達上的各個時代呢？」這個問題。他以為，「使藝術得自形而上學底空中引到實地上來的一些問題，即在乎此」。(參看樸列汗諾夫著柏林斯基之文學觀)。

這裏所引用的比利時藝術學者的話中，已經含着藝術社會學之根本問題。

然而米凱爾對於自己提出的問題，並未給以解答。他僅作一國之藝術史，即他只負有應作建築在社會學基礎上的一國藝術歷史的使命，而他連這都沒有完成。

創造藝術社會學——即設定藝術某種典型與社會之某種形態之間的合理聯繫的科學——的工作，他遺之於後進者之手了。

由七卷而成的這比利時學者的偉作，再版於一八六三年。

三年之後，泰納 (Hippolyte Taine) 在巴黎美術大學院作有名的演講。這演講，至一八八〇年遂在藝術哲學這標題之下由他出版了。

在泰納的書中，一點也沒有說爲自己先驅者的米凱爾的話，不過由文中之註看來，他是知道米凱爾之研究的。藝術哲學之著者，無疑是想以自己先驅者之思想爲基礎而建設造型美術之社會學；或者，說他是想對於還沒有存在的這藝術學，給與若干模範的項目，還更爲確當罷。這樣，十九世紀後半之有產階級底實證論及歷史底觀念論之代表者

的泰納，創造實證——觀念主義底藝術社會學了。這藝術社會學，一方面喜歡使用自然科學底術語（環境），努力想將它成爲植物學似的客觀科學。同時這藝術社會學還是極其唯心主義的。所謂「環境」的自然科學術語，即觀念底——道德底環境之意——亦即指「思想與風習狀態」，與生理氣質類似的「精神狀態」之意。「在那裏（即在對於某時代之某社會的特質的思想與風習之狀態中），有決定其他一切的第一原因」，泰納這樣說，并在三個實例上——即古代希臘、文藝復興期之意大利及十七世紀荷蘭之藝術——描出自己藝術社會學之根本法則了：就是某種藝術之典型、特質、題材、形式，一方面視乎氣候與人種，他方面則依特別在某一社會占勢力的「思想與風習之狀態」當然地決定的。然而泰納無論如何倍加其模範引例之數，他也是不能貢獻一個真正的科學的藝術社會學的罷。這因爲，不僅「思想與風習之狀態」決不是決定而且說明其他一切的第一原因的東西，而他也沒有考察到米凱爾提出的問題——即所謂「人類社會是如何發達的呢」。但是，假令他考慮了這個問題，實證論者唯心論者的他，也是不會能夠明白指出決定社會全體發

達，因而決定藝術發達的「第一原因」的罷。

在科學的藝術社會學之建設上與以大的進步者，是人種學（Ethnology）或譯人類學，日譯又有作民俗學者——譯者——者與原始文化之研究家。其中最顯著的人物，是德國藝術之起源（The Beginning of Art）之著者格羅塞（Ernst Grosse）。泰納藝術哲學之缺點，就是因為他只想建設以高級的文明民族之藝術為基楚的藝術社會學，而複雜的文化又實不容易抽出決定「其他一切事物」的真實的「第一原因」之故。「藝術社會學必須從原始民族之原始藝術研究開始」，這是人種學者的標語。於是仔細研究狩獵民族的結果，就可以決定形成藝術本質之根源，不是氣候和「思想狀態」，而是經濟或「經濟組織」。格羅塞在所著藝術之起源中，樹立真實藝術社會學之典型。然而那藝術社會學，並不是討論狩獵民族以及石器時代之獵人的，而單是僅僅關於今日存在着的狩獵民族的東西。所以，泰納即令從自己的觀點說明自己研究以外其他各國各時代之藝術，依然不能建設真正之藝術社會學，恰恰和他同樣，格羅塞從原始民族之藝術移到文明民族之

藝術，也不能填泰納留下來的空白罷。爲什麼呢，因爲他將經濟底觀點僅限于原始文化之領域。據他的見解，在人類發展之低級階段，藝術由「經濟組織」而決定，但在較高的階段，這聯繫就打破，藝術在本質就不是依經濟而決定，而是依藝術家創造的個性了。

只有馬克斯主義底世界觀，才給與這藝術社會學建設之基礎。這是雖然進步的有產階級思想家與學者曾站在自己的立場理解這問題的重要性，且熱望根據自己的立場完成這複雜的問題，而竟未能完成的科學。馬克斯主義告訴我們，無論何時何地一個社會形態與一定的經濟組織不可避免地合理地一致；而藝術亦包含在內的意識形態（註三）底上層構造之一定的典型和形式，對於那社會形態也是不可避免地合理地一致的。只有立脚於這種觀點，才能夠答覆米凱爾提出的問題——即「何種藝術可以適合人類社會發達上的各個時代呢」。這樣，隨着馬克斯主義之發生，才得有給與建設藝術社會學以可能性的理論底地盤。但是，直至今日，這科學還在發達之中途。歐洲樹立馬克斯主義之基礎的學者，不能埋頭於這問題是彰明較著的事。做這個研究者，是俄國最初之馬克斯主義

者、樸列汗諾夫 (G. V. Plekhanov)。他對於藝術抱着無限的興味，關於藝術加以深刻的考察，又著了許多文獻。不過，這樣的問題不能在樸列汗諾夫之前宣告滿足的。在他以前，唯物史觀還沒有誰適用於像造型美術的觀念形態（精神文化形態）方面。這方法（唯物史觀），雖然在經濟底及歷史底科學方面早已確立了，而藝術在這方面，還守着處女底純潔。在離開了經濟根據的這觀念形態方面，這方法好像覺得是不能一般地適用似的。而文明民族之藝術，無論如何情形之下，看來似乎是與經濟底——社會底要素無關係底生存發展的。不過，如果經濟也有一個不能做決定「其他一切」的「第一原因」的觀念底領域，那麼，這方法，這觀點還會有絕對底意義麼？然而，就是隔離着經濟基礎的領域，在其存在及發展上亦完全受社會經濟底規律之如鐵的必然性之限制，而對於一切觀念形態，以及對於藝術也可以適用這個方法（唯物史觀），而且證明其真實與必要——以這問題為主而加以發揮者，是樸列汗諾夫。他將這在自己有名的論藝術的一些論文中，確信地而巧妙地論證了。在從歷史之最低階段到今日的藝術史上之具體的各個例證上，

他將靜學底及力學底狀態上的藝術之直接間接底規律，根據經濟底及社會階級底要素加以確切的論證了。同時，在他的一切論文中，在將藝術之生存及發展上常不變地活動着的一定社會美學法則，加以公式化的意味上的純社會學底材料，實在不少。不過，含蓄着社會學底綜合性不少的樸列汗諾夫之論文，將他收集在一起來看，依然不能算是藝術社會學，那不過是這種藝術學之材料。

於是霍善斯坦因 (W. Hausenstein) 在其所著的藝術與社會 (Die Kunst und die Gesellschaft) 及造型美術社會學之草案 (即其著名論文繪畫與社會——Bild und Gemeinschaft ——譯者) 中，企圖去解決樸列汗諾夫沒有完成的問題 (參看盧那卡爾斯基著藝術與革命中之「W·霍善斯坦因論」及造型美術社會學之草案譯本之序文——著者)。德國藝術學者與最初之形式論者霍善斯坦因氏，在那兩部著作之中，無疑地作了建設造型美術之馬克斯主義社會學之最初的試驗；換言之，即想解答何種藝術適合於人類社會之發展上的各個時代這問題的試驗；如霍善斯坦因自己說的，是想指示社會歷史發展之

階級上的各個「階級」和藝術發展之一定階段一致的試驗。總而言之，是他想給與他稱爲「社會美學底階段構成」(Sozialaerthetischer Stufenbau)的東西的嘗試。霍善斯坦因雖然設定人類社會之歷史發展，却與泰納不同，是依據經濟底及社會階級底特徵的。即狩獵生活，原始農業，以自然經濟爲基礎的封建經濟(埃及及中世紀社會)，以商業資本主義爲基礎的市民經濟(古代希臘及文藝復興時代之意大利)，再就是表示從封建制度到資本主義之過渡期的混合社會經濟組織(十七世紀——十八世紀)，而最後，是工業資本主義經濟。裸體描寫之一定作風(Style)對於人類社會經濟發達的這各個時代適合——如霍善斯坦因努力想在所著藝術與社會上指出的——同時大概一定的藝術作風，都是與其相適合的。

霍善斯坦因很接近藝術社會學之建設問題之解決了，不過他的研究，不能說是完全意味上的造型美術社會學。爲霍善斯坦因之出發點的主題的——即裸體描寫，使他研究題目縮小非常，不僅對於建築幾乎未加吟味，關於造型美術之其他種類的根本的許多問

題，也同樣地忽略了。不過這空白，在他的造型美術社會學之草案上，作了某種程度之補充。又從他方面來看，在他的研究中，即在將「藝術上之裸體」這論歷史底美學的最初小著自己改作了的藝術與社會中，較之社會學程度更大的歷史方法之跡，在擴大改作之形式上保存着，無論就哪方面說，有社會學底地建設的「藝術作風之歷史」之觀。不待言，霍善斯坦因將一切社會經濟形體總括于「兩個基本底典型」——即「組織底」社會與「個人主義底」社會，和這對照着，將藝術之一切典型總括于宗教底，紀念碑底與分化底——寫實底兩個基本典型；然而這社會學底綜合，是溶于一個問題——即作風之一般歷史研究之中。

因此，藝術社會學之建設問題，依然尙待解決。

貢獻于讀者注意的著述（藝術與社會），依然只是一個「草案」而止，不過是想給與尙未存在的藝術科學之內容以輪廓的一種試驗。

我們的任務，即答覆曾由米凱爾提出的問題：即「何種藝術適合于人類社會發展史

上的各個時代」。然而我們到現在，到底尙未確有一種可以說的何種藝術合法地適合那變動遷移的各個社會經濟底形體的歷史觀點。各個社會經濟形體，有許多是在人類發展之過程上反覆着的：例如，石器時代之狩獵制度，現代之非洲人和澳洲人也有；新石器時代之原始農業，現代的「野蠻人」還有；埃及的封建底——農業底——神道底社會組織，古代希臘，中世西歐也有；Hellenism 時代（註四）之專制主義社會，十六，十七，十八世紀之歐洲也有；最後，古代希臘之市民社會，也存在于自十五世紀至十七世紀的意大利，荷蘭，以及十九世紀半後期的歐洲間。而因爲同一或類似的社會經濟組織，所以產生同一或類似的藝術典型的，所以那雖然依地理條件及年代記號分開，我們還要同時研究這些反復的社會經濟組織。根據這樣的研究法，確立同一或類似的社會狀態上的某種藝術上的典型，種類題材和作風之反復性是不難的。我們一面研究人類歷史上再三反覆着的這些社會形體的藝術，但同時並不是要將各個情形下的藝術，從各方面就那一切表現來觀察。然而，爲要指出它（藝術）在社會發展的各種階段上得到如何的表現

與解決起見，實在要從藝術之各方面來下手。首先，我想指出，藝術之社會機能，作為社會心理及社會生活之某種組織手段，雖在本質上常係同一，而在社會進化之各種階段上是有幾分變化的。其次，要決定在社會發展之各種階段上，藝術生產之形式以及有價值的藝術作家之地位，如何從屬于支配底經濟形式而變化，更進，關於十八世紀一個修道院長杜波(Du Pas)已經開始提出的問題——即通過整個歷史表現的藝術盛衰過程之合理底特性，尚須加以研究。更以下的二章，想就藝術之兩個根本典型——即綜合底——紀念碑底藝術和這綜合之衰頹，以及和這問題關聯着的、某時代某一種造型美術占勢力他時代別種東西占勢力的問題，加以檢討。再其次，從社會學必然性的見地，研究建築上兩個根本作風（構成底與分離底），繪畫上的兩個根本典型（線畫與色彩畫），繪畫與彫刻上的兩個根本作風（理想主義底與寫實主義底）。其他數章想論藝術之題材、種類問題（藝術上的野獸、植物、人類、事物；藝術上的勞動者與兒童；裸體之描寫；肖像畫；宗教畫與風俗畫；風景與靜物；藝術上的運動遠近與光線）。復次，再研究藝術上色調與色

彩配合之社會學。

如果這幾章解說藝術之某種要素與某種社會組織之間存在的聯繫，則就要將反映于藝術形式之中階級鬥爭與階級同化之過程，在社會組織範圍內分開來研究。在最後之章，在正向社會主義——即人類真正歷史開始出現，從而在藝術史上應開一完全嶄新的一頁的社會形體轉換的工業主義及機械資本主義時代，何種藝術才可以適合。對於這問題簡略地加以論述。

(註一)米凱爾 (Joseph Alfred Xavier Michiels (1813—)) ——將法文發音似乎應讀作米哀謫爾，

——一般的都承認他是法國人，藝術文學史家及著作家，生于羅馬 Deutscher Burmann (Burmann 係法國之古省) 的兩親血統的家庭中。先在 Das Recht 學法律，一八三四年後赴巴黎專攻美術和歷史，表現其正確知識，批評識力與謹慎蒐尋之著作有：

Etudes sur l'Allemagne

Angleterre

Histoire de la peinture flamande et hollandaise (編中所言殆指此書)

其後又有——

L'Art flaman dans l'est et le midi de la France

L'Architecture et la peinture en Europe depuis le veau Siècle

Rubens et l'école d'Anvers

His oire Secrets du Gouvernement Autrichien

Van Dyck et ses élèves

(註二) Flanders (法文 Flandre) 即今日法國北部到比利時荷蘭的地域。自油畫發明完成者 Van Eyck (註三) Flanders (法文 Flandre) 即今日法國北部到比利時荷蘭的地域。自油畫發明完成者 Van Eyck 兄弟(即約翰寺大祭壇亞當夏娃有名巨作即出其手筆)以後，佛蘭德爾派 (Flemish School) 在藝術史上占非常重要的地位。到了比利時的 Rubens (1577——1640) 出來，才有極近世畫壇一大壯觀的佛蘭德爾派的隆盛；現代美術幾大部分源于 Rubens，尤以影響于近代人體描寫者為重而且大。普通所謂佛蘭德爾派即指以 Rubens

爲代表中心的以十五六世紀荷蘭畫家爲根據以寫實主義爲特色的風俗畫之一派。Rembrandt 及 Van Dyck 皆此派後起之秀。

(註三) Ideologie 一語在此自更無須下什麼註譯，不過我以爲譯爲「精神文化形態」還比較好，書中往往用之。(友人費陀適自俄來書主張譯爲「思想系統」，也有可取之處，附誌于此)。不過譯爲意識形態觀念形態之時爲多，從俗也。又如在拙作唯物史觀藝術論上一樣，往往互用。

(註四) Hellenism 廣義地指與希伯來思潮對立的希臘思潮。在歷史上(狹義地)則用以指自亞歷山大之死(紀元前三三三年)至羅馬人征服埃及(紀元前三〇年)三世紀間希臘之文藝，思潮風習者——即所謂 Hellenistic Epoch 者。Hellenistic 期蓋用以與 Hellenic Epoch (自波斯戰役至亞歷山大之死，或指亞歷山大以前之希臘時代)區別。在這以前，即愛琴 (Aegean) 文化時代及希臘史之最古期(即波斯戰爭以前之希臘，本書中稱之爲古期希臘之 Hellas 時代，也就是 Cratymene 時代到荷馬史詩的時代)。道三時期，在社會上就是表示封建社會到手工業社會到市民社會(商業資本主義社會)的變遷推移，在文化上亦有重大之區別：古期希臘的文明是東方系統下的封建色彩的；Hellenistic Epoch(本書中所謂 Hellenism 時期，希臘主

義時期，希臘風時代皆指此）以前的 Hellenic Epoch（本書稱之爲古典希臘時代），是「純」希臘市民文化。自亞歷山大東征後，商業資本主義更加發展，促進諸國的交通，才播下「大」希臘主義的種子，希臘文明與東方諸國文明混合融匯，海倫主義吸收世界文明的精華而登世界文化之舞台，將 Hellenism 的芬芳散布于世界者，是這以後的事。Rhodes, Pergamum, 亞歷山大城係此期文化之中心。「在這時期，藝術作一迅速的進化，而經過一個完全的轉變，這轉變，可是，不能加以『頹廢』（Decadence）的形容，因爲在這些變遷之中，產生發展了新的要素——現代藝術之預定的遺產……」（Reinach, Apollo）(Venus de Milo 和 Laocoon 可爲此期作風之代表)。更明白些說，紀元前五世紀以前是古期希臘時代(封建底)，紀元前五世紀是古典希臘時代(手工業、商人社會)，紀元前三四世紀及以後是希臘風時代(資本主義發展社會)。

原书空白页

二 藝術之起源

造型美術、即繪畫與彫刻，發生於稱爲石器時代的古昔。石器時代之最古期，即太古石器時代 (Eolithie)，我們還不大很知道。當時尙未有人類存在。存在着的，是類人猿 (Pithecanthropus Erectus——一種直立猿人)。其次是中古石器時代 (Archaeolithie) 有稱爲所謂海德爾柏爾希人 (Homo heidelbergensis，發掘其遺骨的地名)者，是以其近於最初人類之型的存在之出現而著名的。這「人類」，利用毫未加以什麼製造的單純石塊，爲生存競爭之武器。中古石器時代之後，接着有近古石器時代 Mezolithie (據 V. A. Orodinova 及 Mortile 說，則這是中古石器時代之最後期)，更近於人類的新型，即南德塔爾人 (Homo Neandertalensis——係德國之一谿谷，因發掘出當時人骨冠以此名)出現，代替海德爾柏爾希人了。後者與先住者不同之點，即生存競爭之武器雖依然

是石塊，不過是加以製造了的。加工製造之極端幼稚，是不待言的；然而，雖是慢慢的，武器上漸次與以一定之形體——即扁桃狀了。換言之，在勞動過程中，某種形式感發生起來。這形式感，隨着石塊加工增進，修飾而發達，同時在石器時代之次時代、即新古石器時代(Paleolithic)達到顯著的緊張度了。新古石器時代，與前時代同樣，依武器之技術發達之程度，區別為前期、中期與後期。各時期皆有其相當的正在漸次向上的一定之「文化」，不過這只是以發掘文化資料之遺物的法國地名而命名的——新古石器時代之初期稱為阿里納克時代(Aurignacian Age)，中期稱為蘇留垂時代(Solutrian Age)後期為馬達蘭時代(Magdalenian Age) (註二) 代南德塔爾人而出現者，即現在的人類(Homo Sapiens，穎悟者之意)。人類史(正確地說，有史以前之人類史)正從這瞬間開始。'Aurignac' 'Solutre' 'Magdalen' 諸時代之人類，靠狩獵生活，他們倣效前人，更盛大地繼續石器及以後骨器之方法，於是其形式越更精妙：即在 Solutre 及 Magdalen 時代，「形式新奇的魚叉和箭簇，豐富地施以裝飾的有柄的錐」等，已經造出來了。正

在這時代，特別受進步發達的武器製造術之影響，形式感在狩獵者馬達蘭人那裏達到顯著的進步與緊張度的馬達蘭時代，在其寫實主義完成上值得驚異的造型美術（描寫動物的）、洞窟之壁畫，以石片鹿角或骨類彫刻的形象，極隆盛之致了。

像這樣，造型美術——繪畫彫刻之發生，是勞動工具之製造技術達到某種程度以後，是在新石器時代狩獵者之心理上，形式感（線狀底——將這除外就沒有什麼造型美術）在技術底勞動過程中發達了之後。然而這形式感，在原始狩獵者那裏，不僅生於工具之技術方法為這形式感準備了心理底——生理底質地之後，更是由這技術底勞動因果底地規定的結果。

藝術底形式感，在以一種洞窟壁畫及骨製彫刻之可驚形狀而表現之前，以一種遠為樸質的形式表現——即新石器時代之狩獵者，表現在自己的用具，石頭或在骨上所作的原始裝飾之形式上。規則底地反復、律動底地配置着的這些鋸齒狀和線，沒有什麼實用底使命。這些東西，是不能大有所適於這種使命的，只是裝飾——藝術底裝飾。這線狀

Rhythm 或線的 Rhythm，是狩獵者加工於石之時，生於韻律底地規則底地反復的作業手法之過程中的。

「斜敲燧石之兩面，將它造成斧狀長的尖端者，必定是從可以喚起想給以同 的均齊於兩側面的這個欲求而起的。於是，自然律動底排列之創造起了。如一切規則的事物，容易銘刻於腦中一樣，這律動也必定如此。異常發達的形式感，極迅速地將律動底排列，提高到石器工作之際狩獵者腦中所起的裝飾理想。那理想便即刻應用於骨之加工了」（據 M. Verworn 之所論）。若是承認造型美術之端緒與根源見於由形式感而固定的這線狀律動之中，則這線狀律動之爲物（或幾何學底裝飾），無非是在用具上作技術底加工之時的律動底運動之反復。自然，這反復，沒有實用底意義。換言之，造型美術是由技術底——生產底 Rhythm 之遊戲而生的（與詩和音樂生於從工作抽象的勞動 Rhythm 之遊戲同樣）。

藝術在其原始，不過是實用上無目的的勞動之反復——即變化爲遊戲的勞動。

每一創造新的勞動工具，尤其是爲生存而競爭的新的完全武器，石器時代狩獵者充滿勇猛的感情，安全的感情，支配自然的感情了。像這樣新造的各種生產工具，正是勝利的新機會之意——原始狩獵者激越的情緒，就從這裏發生。而生存競爭上，沒有直接必要的心理活動力及心理底精力的某種剩餘也發生了；這活動力與精力的剩餘，實用上表現爲無目的地反復勞動過程的傾向。此際勞動過程中所生的律動感與形式感，引起線之意識底韻律化。赫爾涅斯具體地表明這思想道：原始狩獵者創造更加新穎更加完成的生存競爭工具，如是以其新工具克服他的敵人——即自然之襲擊。而因由得到勝利的意識而生的歡喜感之剩餘，一面繼續實用上沒有什麼使命的 Rhythimical 的運動，同時以指尖在這用具之上跳勝利之舞。線狀底律動底裝飾——造型美術的這根源，也是如在戰勝的戰場同樣，在勞動工具之上，他們跳的勝利之舞。(Hoernes, 歐洲造藝術之起源)

下示事實可以作說明上述理論之例證。現在居於非洲的一種文化低下的民族，耕種完了回到已經準備着晚飯的家裏，快近村中的時候，就和準備晚飯已畢出來迎接他們妻

女一陣，將耕作時他們所做的律動連動，反覆舞出，雖然在實用上是無目的的。在這裏，勞動也同樣向遊戲與藝術推移。(Bücher, 勞動與韻律)。

大概說來，與一切藝術同樣，在造型美術之根底中，含有這樣生於勞動之時又從勞動而生的律動之感覺。成立於 Rhythm 之上者，不僅繪畫和彫刻，建築亦然（參看庚茲堡 Ginzburg 建築上的韻律）。韻律，一方面，哪怕是文化程度低的民族，也是易於親近易於了解的一種東西；蓋因韻律到處都有之故；例如，在自然界，太陽有規則地出沒，晝夜交代；波濤律動地有規則地起伏；在人體之構造（手指和足趾）上，在有機的活動（血液循環及呼吸）上，也有 Rhythm。同時，從他方面來看，韻律在自己本身有某種神祕性。韻律以欲罷不能之力，強制人類。韻律，是如歌德說的，有「一種魔力」在。舞蹈之韻律強制力，人所周知，中世紀的文獻中，有這樣的一個記載：一個時候，有一個領主和農民婦女跳舞，然而漸漸許多新粗，不知不覺地加入於其中，於是跳舞就圍成瑞士佛萊柏爾希地方的一個圓圈（Gross, "Die Spiele der Menschen" —— 格羅斯，

人類之遊戲)。音樂底——言語底韻律之強制力，亦相當爲人所知。這在關於以自己歌聲魅惑野獸與自然力的 Orpheus 和 Arione 的希臘傳說，以及老年舟子 Veinemeinen 不僅以其歌魅惑野獸，羣神亦爲其所迷的芬蘭史譚之中，最具體地表現出來了。

尼采說，「韻律是強制；韻律喚起或施或受或作同一動作的強烈欲求：不僅此也，靈魂亦隨拍節而動。恐怕諸神之靈魂也如此罷，人們這樣判斷。於是努力想藉韻律征服天神，支配天神了」。(詩之起源)。

那樣「魔力底」而強制的性質，線狀底律動亦固有之。與一切韻律同樣，這種律動亦由勞動而生，後與勞動分離，而成爲造型藝術之基礎。將造型美術一貫而組織起來的這種韻律，使藝術在社會發達的一切階段上的人類之社會生活上，實行藝術之本質的社會機能，以爲對於自然，菩薩，或者社會人心理的特別強制手段。

(註1) Auignac, Solutre, Magdalen, 皆法國之地名。

原书空白页

三 藝術之社會底機能

造型美術——一切藝術也都同樣——是履行一定社會機能的。造型美術藉形象之媒介，作用於感情和想像，又通過這作用於個人之思想；同時造型美術是將社會集團或其一部——即社會要分為階級的，則好像投那社會階級之興味似的——的這些感情、想像、思想、組織、統一起來而決定其方向的。不過這個定義主要地是關於得容易完成這任務的造型藝術的繪畫和彫刻，即觀念形態的造型美術方面的。所謂應用美術——直接履行實用的功利的任務的建築及美術底手工品、或工藝美術品——大部是組織物質底現實底生活之手段。不過，在社會發達之低級階段上，彫刻與繪畫也很多服務於這種直接的實用目的。繪畫底以及彫塑底形象，是代替今日之文字，而在伙伴及集團員之間做了一定聯絡手段的。如大家知道的，文字是從繪畫底形象發達來的（Chicta及埃及等地）。

洞窟之內壁有一種「畫」，從石器時代傳至今日。上部畫着兩匹野牛，下面不很明晰的種種物品（狩獵社會首領之儀杖），再下面，上部即指着動物的許多手，最下又畫着種種的記號。這很明白，是關於將出發的狩獵遠征的某種通知。和這同樣，即在今日，某北美印第安族出發狩獵海豹之時，將小板釘在門口，在小板上面畫記着到什麼地方，要幾天功夫，做什麼事情，什麼時候回來，使人知道（註一）。在社會進化之低階段，繪畫底或彫刻底形象，不但代書信電報壁報之用，也是將對於一個團體或種族的某種重大「歷史底」事件記憶下來的手段。馬克萊（Miklukha-Maklaiz）——俄國旅行家，一八四七年——一八八七年）在其作紐吉尼亞旅行記事之一節中，記述他受到蠻人招以兩隻小船下水的酒宴，食事既畢參列者之一走至旁邊，將馬克萊不大明白的種種形象——即事物，彫在竿子上。描在那竿子上的東西，蠻人說是兩隻小船，食事中用的大個盤，爲吃飯所殺的豬等。自從聽見這說明，在紐吉尼亞其他地方所見的，在馬克萊不大了解的彫物，對於野蠻人是記憶重要而有興味事物的手段，才明白了。

如將一種空間藝術之純然的實用機能置之不問，注意于造型美術之更多的觀念的種類，則社會發達的各階段上的這些美術，應與社會要求和社會發達之水準適應的世界觀之相異，履行幾分不同的機能。

人類藉狩獵獲得自己的食物，同時開始其歷史。在狩獵社會上，藝術無非是魔法似的符咒作用。造型美術——繪畫及一部分之彫刻——發生於稱爲新古石器時代的石器時代（新古石器時代與在其以前還沒有藝術存在的近古石器時代中古石器時代以及太古石器時代不同）。更的確些說，即發生於稱爲 *Maidlen* 期的新古石器時代。在人類從事於狩獵 *Mammoth*（古代巨象），野牛，馴鹿的這時代，描寫狩獵之目的物僅動物的豐富藝術——主要的是繪畫——發生。據考古學說，在法國或 *Pirene* 半島所發見的洞窟，例如 *Dordon Nio Altamira* 等壁面，爲這些動物的描寫遮滿了。「這些洞窟之一中，發見了以巧妙地刻出疾走的馴鹿的畫所裝飾的石造燈台。當時美術家爲彫刻描畫這些事物起見，必須使用這種燈。因爲洞窟之裝飾着的一部分，即在日中也完全陰暗。有時，大

的圖形的動物及百以上的這些畫，不用人工的照亮，無論看或畫都是不能夠的。然而，爲什麼爲了這些畫要費這樣多的氣力呢？」列納克——(Reinach "Appollon")。對於這個問題，從新古石器時代傳來的其他美術作品，即彫刻數頭鹿於鹿角，在那鹿之間恰如爲填充似的嵌着一對鮭魚的作品，給了我們以解答。「我們應該在某種宗教觀念之中，看出使大魚和馴鹿結合的說明。美術家是想描寫對於自己團體或種族成爲生活資料的兩種動物。石器時代之藝術，這是我們明白的：即描寫的動物，是屬於一切食物最適當的種類；蠻人因魔術關係引起他們，而以畫具描繪或寫摹那個畫。關於藝術所有的不可思議之力，雖然文明人正誇張地在說，而原始人已深信過了。」(列納克前書)。

馬達蘭期狩獵者之繪畫與彫刻，實際上不外是一種魔術的符咒。在法國新古石器時代某一洞窟中，在野牛繪畫以外，發見了在台上畫着雌雄野牛的兩個小雕刻，以及或跳舞或狂奔的人類的許多足跡。想來，在這洞窟的不免與其他洞窟一樣，也是在野獸之畫前，以召野獸之目的跳舞。如從自新古石器時代傳到今日來的，以畫着戴山羊之面穿着

獸皮跳舞的三個人的姿勢的畫裝飾着的刮辣刮辣的玩具，可以推察得到的。石器時代的魔術之舞，和今日存在着的狩獵蠻人（試與住在非洲的蠻人之「駝鳥舞」比較來看罷）的同樣，是再現他們所狩獵的野獸之動作的。狩獵者描寫野獸，同時支配之，使其屈伏於自己的努力。爲求實現某物起見，一將它再現就有了，爲從這種信念發生的一種「世界觀」的符咒作用，在那種想法的根底之中。蠻人卽在今日，想天下雨卽開「求雨舞」，而作黑雲密布，雷聲隆隆，大風如注的的律動的動作。於是，相信這樣辦了之後結果要實在下雨而不疑。「同類生同類」者，是「類似符咒作用」之公理（尼可里斯基——Nikol'skiy 著，原始文化）。這樣，畫出野獸者，就是將它遣來支配它的意思。狩獵民族那裏，繪人的畫之罕見者卽在乎此。縱然描畫人類，也是不精細而刻板的，然而到了野獸之畫，哈，寫實主義則充滿豐富得可驚。在他們，沒有必須描寫人類的社會底必要。所以狩獵者的美術家，在這領域上沒有專門化。因爲蠻人之描寫事物，卽是將它支配的意思，靈魂觀念浮於頭中之時卽是支配事物靈魂的意思；這樣，一方面蠻人恐懼描寫的

東西的心理可以理解（參看 Hin 著藝術之原始中「藝術與魔術」之章）；他方面造型美術看做是與酒和賭博的同樣惡魔之發明，禁止描寫神和人的可蘭經上和 Sunnis 派（註二）之戒令，也不難索解了（參看霍善斯坦因著藝術與社會）。

在今日，與新古石器時代之馬達蘭期洞窟狩獵者在同樣經濟發展段階者，有數人（Bushmen，非洲好望角之 Hottentots 族），明可披人（Mincopics），愛斯基摩人（Eskimos）。如在馬達蘭期洞窟居住者那裏看到的，在他們那裏有很豐富的繪畫藝術。例如，優秀的寫實動物畫（更格廬和牛）固然有，不像樣的人物描寫也有。在今日南非和澳洲，與在馬達蘭期所見的一樣，可以遇見恰呈畫廊之觀者。壁上裝飾以動物的畫。這些畫，依然不能判然斷言是否表現魔術底——符咒底公式的。如果要以類推法來判斷，數人和澳洲土人的這些繪畫描寫，最初無疑是表現同樣的魔術行動的。就是努力論證「原始民族（現代之）之畫，發生於純粹創作慾的滿足」的格羅塞，也不得不說，「至少，這些畫在實際上都各各表示宗教底（即魔術底——符咒底）象徵似的某種東西，則不

容疑義」格著藝術之起源)。

人類在其歷史發展上，自狩獵移到農業；最初共產主義的農業集團，分離為地主與農夫的兩個階級，而組織了階級底封建底國家。原始底宗教底巫術，生長於宗教，在農人大眾之上，僧侶(Priest)與領主並立了。

在這些封建底——農業底——教權底(註三)社會組織上，藝術從藝術底——巫術底行動，變為宗教底儀式，同時又繼續演其實用底——社會底——功利底任務了。

藝術——巫術變成藝術——宗教了。

前者，直接給與影響於自然，直接使自然屈伏於人類；後者，給與影響於神——即自然之主人與支配者。前者命令，後者祈禱。而兩者，在結局上都是以地上的人類物質幸福為目標的。宗教發生，「靈魂」觀念以最初古代埃及「肖像」(Keb)之形式造成之時，藝術宗教，不僅足以造地上之幸福，即死後來世亦足以造人類之物質幸福。適合於狩獵社會的藝術——巫術，變化為適合於封建底——農業底——教權底社會制度的美術——宗

教，可以就古代埃及事實來研究。

馬達蘭紀的人作其巫術行動的洞窟，在埃及就變爲建築學的營造物和寺院了；在那裏，有最初認爲是動物，後來認爲是獸面人體，最後是人類形貌的神；在洞窟之壁所描寫的動物之像，變爲神的像；以造野獸爲目的的野獸舞，變成有便惑星連行服從於人類的目的「神官之聖舞」（例如惑星舞），而伴着洞窟巫術行動的狩獵原始歌謠，在現在以讚美上帝及太陽之神「Ra」的宗教歌而響唱了。像這樣，埃及藝術一方面是宗教底禮拜底儀式，他方面也足以爲「肖像」的「靈魂」（Ka）死後的幸福之建設。因爲這，金字塔建設，塋穴中縱然木乃伊（Mummy）崩壞，而備有永遠活着的「Ka」之彫像和畫像；塋穴之內壁排滿畫着死者在幸福之國領有支配的家庭經濟的浮雕了。

一切農業底——封建底——教權底社會組織上的藝術，是像這種樣子的宗教儀式。封建希臘古代藝術，中世紀西方及東方之皮贊廷式（Byzantium）藝術與羅馬式（Romane-sque）藝術，在有自然地建築的經濟組織的農業及地主集團之圍內的一種純粹的都市社

會形態之藝術——即中世紀西方手工業底有產階級之藝術，以及所謂哥特克（Gothic）藝術，都是如此的（註四）。

從人類之自然農業文化向資本主義都會文化之推移，因連帶着宗教之衰頹及其哲學化——科學化，嘗係巫術的宗教的藝術，不得不再改變其社會底使命了。

新興資產階級社會的藝術，在貴族與資產階級之鬥爭期及其階級組織期，與前代之社會底時期同樣，完全用於實用底——「功利底」目的，即用來傳授其歷史使命於新資產階級集團之各員。

於是，藝術——巫術與藝術——宗教，變為市民之道德底教育學了。

紀元前四五世紀之希臘都民主政體之藝術，就是如此。

表面上，宗教的藝術，表現而鞏固獨立而自由的市民集團之觀念。有神殿，諸神雕像，以及同樣內容的壁畫的雅典之衛城（A. Kropolis），在雅典市民之中，引起萬眾一心的感情，而又教育這種感情。為比賽之勝利者之名譽而建立的雕像，自然鞏固的對於

鄉土都市的愛情和彼此以身貢獻於這愛情的熱望。像表現爲建立社會底功勳，揮劍而前進的暴君誅殺者哈摩狄訶斯與亞理士脫吉頓 (Harmodius and Aristogiton) (註五) 兩個青年的合像，最足以具現適合於新興有產階級民主制的市民底教育底藝術之觀念了。

在十三世紀之末的意大利，商工業底資產階級戰勝貴族階級之時，宗教底藝術在這裏也變成市民自覺感情所興起而鞏固的藝術。佛羅連斯之有產階級，以有趣的命令，永久流傳下自己對於貴族的勝利（一二九四年）。在那命令中，述政府要着手改建那以「出乎這以上的雄大優美爲人類之能力想像所不能意料也不能實現的莊嚴華麗」爲基調的會堂之意，而且還承認必須作「與由在同一意志之下結合的全市民之要求而生的偉大精神適應」的，公共建築物之設計。（引自 Djivilegov 著文藝復興期「論Brunelleschi」之章）。在這有興味的命令裏，看出佛羅連斯之資產階級民主制度之藝術之市民底政治使命，鮮明地描出這藝術之宗教底外形中。十五世紀佛羅連斯藝術之市民底政治傾向，無論在佛羅連斯之貴族向萊渥納朵·達·文西 (Leonardo Da Vinci) 密格蘭奇羅 (Michael-

angelo) 所定作的戰爭畫中，或西翁列黎 (Ciniorelli) 「死者之復活」——在其中，與中世紀傳說不同，復活的人們是不穿衣服裸體着畫的，於是主教公爵與雇人農民沒有區別（這就是市民平等之宣言！）——那樣的壁畫中，或在高唱完全的人類——市民觀念的宋納推洛 (Donatello) 及密格蘭奇羅之彫刻中，都表現出來了。

在十八世紀的法蘭西，也以復同一的現象。為欲與當時貴族階級爭鬥而起的新興資產階級，推出將市民底——政治底藝術之觀念公式化於下面言論之中的藝術家達維 (Louis David) 了。他說，「藝術必須幫助民衆全體之幸福與教化。藝術必須表示市民美德與勇氣於民衆之目前」。

達維之藝術，足以用來在這為鬥爭而勃興的革命的少壯的資產階級之心理中，培植這市民美德與勇氣。他的「Horatius之誓」，「懲辦背叛共和的自己的兒子的Brutus」，「為自由獨立而犧牲的Leonidas」(註六)，宣誓在個人及市民權利宣言沒有實現之時，縱令有國王及貴族之反革命計劃，也不解散的，「國民代會之代表」——凡此一切繪畫，

是以教育少壯資產階級在那上面建設新社會而且必須建設的政治理想爲其使命。

在資產階級與貴族階級進了政治鬥爭中還沒有十分的力量，而這鬥爭是經過的一種平和狀態的地方，少壯資產階級之藝術，較之實行政治教育的任務，倒是實行其道德教育底任務，例如，在十八世紀革命前期之法蘭西，格呂茲（Greuze）的繪畫，則是教育新興資產階級社會之家庭底——道德底感情：對於處女，失去貞操是最大的不幸（「破碎的花瓶」哩，粗暴輕薄之世中青年遠離美德之道（「蕩子」哩，這樣地，以繪畫教育資產階級底小市民大眾。又十八世紀英國之霍加斯（Hogarth），將繪畫版畫變成道德底教訓。關於這，他的作品之種種標題，已雄辯地證明了；例如，「勸勉與怠惰」，「流行的結婚」，「賣春婦生活之道」，「放蕩子生活之道」等等。俄國資產階級，也這樣地以「少佐之訂婚」之作者費多托夫（Fedotov）爲始，道德化而登歷史底舞台了。然而，在資產階級已經完成了政權獲得鬥爭的地方，或是這階級做支配階級蓄積了巨量財富的地方，以及這階級脫却政治鬥爭埋頭於物質幸福之生產的地方，在這些地方，則藝術離開宗教底——道德底

——市民底觀念，表現人生享樂的觀念，越更趨向於形式的——技術的專門課題了。

在這種資產階級社會，藝術——巫術，藝術——宗教，藝術——教育，變為純粹藝術了。

在封建時代是宗教的、在有產資本主義底社會建設期是市民的希臘藝術，在紀元前三四世紀成爲快樂至上的東西。爲明白這變化的概念，一方面將「哈摩狄訶斯和亞理士脫吉頓」，他方面將亞歷山大大帝時代黎西普斯 (Lysippus) 之作「亞潑克西訶美諾斯」 ("Apaxyomenos") (註七) 及希臘主義時代之「跳舞之歡迎」一加以比較，就可以夠了。「哈

摩狄訶斯和理士脫吉頓」充滿市民勇氣之靈感，具現政治鬥爭之觀念。這和「亞潑克西訶美諾斯」是一個如何的對照呢？「體育場競技終後，拂去身上灰塵的這個青年戰將，是在練習與入浴之時用毛刷擦理衣服的大都市風流少年的理想，他享樂背後，留着緊張的味道，自己享樂自己，而且在喜劇上希望公衆像對於最後登場的俳優一樣喝采」(蘭格——U. Lang 著，藝術上的裸體人)。從這裏到(修飾的)「跳舞之歡迎」，不過僅一步而已。「女子坐在岩石上解自己的履物。她一面狡猾地微笑，同時將頭轉到後方。小曲

之急拍，如火地衝動她的肉體。她要在這調子之下跳舞起來的樣子。Satyrs（希臘神話中酒神 Dionysus 之從者，牧羊神，有山羊之山羊之角足和尾）之顏面，輝耀着愉快的笑容。他俯視坐着的女子，以笑答她的笑；而以指尖合着拍調。這樣，更加強合像全體之悅樂情味了」（Klein 著，在摹臨博物館）。像這個樣子，希臘藝術從戰士市民的狄阿斯和亞理士托吉頓之彫像到「跳舞之歡迎」的彫像，是經過從市民教育底藝術，到失去直接功利性的快樂至上主義底藝術之道了。

同樣的進化，在 Venus（美與愛之女神）之繪畫上也可以探究出來。資本主義前期之維娜斯，是宗教的；作了許多 Madonna（意大利處女馬利亞——Virgin Maria 之稱——者譯）的貝利尼（Bellini）係其代表者。到了十六世紀，維娜斯之繪畫，則享樂的讚美成了它的任務。琪遷（Titian）代貝利尼而起了。就是他受教會之委托而作的畫，也失去宗教的意義。泰納在意大利旅行記中，述琪遷（Titian）所作的「聖母之昇天」係生于何種的情緒如下：「放紅的紫之色調，蔽滿全畫。從那裏湧出的堅實的精力，貫着這畫的

全體。在下面，畫着 *Adriatic* 水夫似的青銅色之使徒們。……他們頂上，圍繞在鎔鑄爐之呼吸似的熾燃着的榮光之中而昇天。沒有神祕的崇高或神祕的微笑，屬於同樣健全人種的她，穿着紅色的衣裳，披着青色上衣傲然而立。在牠足部之空處，石見青年天使蠱惑的花冠——這是人生之喜悅之開化。這是最美的異教的人生之紀念節——光輝的青春與強健的力之紀念節」。更加露骨地讚美歡喜與享樂的，是「*Venus*」之作者琪遷之俗世的繪畫。宗教，公民權利，道德——凡此一切，沉溺快樂至上主義底憧憬中。費拉地方公爵亞爾封梭請托琪遷描畫「酒神節」之時，藝術家喜悅而高叫道：「怎樣的題材最合我的意思，您是想不到罷」。

在如上所述的資產者社會發展之水準上，藝術脫離宗教底——市民底——道德底觀念，對於應該描寫「什麼」的問題日益冷淡，而日漸注意於應該「如何」描寫了。繪畫——在這水準上有支配勢力的藝術——遂成爲純粹繪畫。荷蘭的資產階級，脫離西班牙獨立，在過飽滿的，有保障的，平安的生活的十七世紀之荷蘭，繪畫之「內容」才決定地日

漸變為冷淡平凡了。內容不過是為繪畫底結合，為色彩底花束（G. Terhorch 之為音樂會）或為光之描寫（Pieter de Hoogh 之室內繪）之附屬而已。

從思想底地組織的藝術到純藝術之同樣過程，十九世紀之資產階級社會也經過了。十九世紀前半期的法國繪畫，依然有作用於社會之政治底——社會之道德底意識。

資產階級還沒有完結政權獲得之鬥爭。古典派的達維，讚美帝國。浪漫派的德拉克萊（F. V. Delacroix）讚頌七月革命，煽動希臘的解放「君士坦丁堡之十字軍」「科斯之屠殺」。塔薩爾（Tassaert）姜倫（Jeanron）及其他畫家，宣傳社會底同情，密萊（Millet）成為農民收穫期的謳歌者。十九世紀後半期的法國繪畫，則徹底地向內容之中立，向形式底技巧進行。巴皮宗派（Barbizon School）（註八）式之風景畫，解放繪畫於「文學底內容」，印像派拉引繪畫於光線之色彩底印象之傳達，立體派光描線狀。這樣，「純粹藝術」博得整個戰線的勝利了。

「巡迴展覽會」派（註九）之六十年代人們和資產階級藝術開拓者們，創作必須有作

用於社會人之政治思想和社會感情的藝術「內容」在他們是藝術之最本質的東西。他們接着車爾尼綏夫斯基 (Cernyshevsky) 反復的說，「藝術，如果對於問它是否有補償那樣無益的事物的價值，而不能以思想之重要性回答的話，藝術底形式亦不能救出藝術作品于侮蔑與憐憫的微笑之中」。「只有思想家所有的適當內容，才能救出謂藝術是空虛娛樂（實際上往往有那樣的藝術）的非難」。克爾斯寇 (Kramskoy) 簡直不能忍受——巡迴展覽會中不僅他——和他同時代的、技術地完成了的法蘭西之「純藝術」。據他的意見，美術家首先必須成爲「社會現象之批評家」。而以豪商Tretyakov 爲自己保護者而露頭角的，新興俄國資產階級之藝術家們，如大家都知道的，是這種社會現象之批評家。

十九世紀末及二十世紀初，俄國的資產階級雖然還沒有站在政權方面，不過物質底地及社會底地，與十七世紀之荷蘭資產階級及第二帝國第三共和國時代之法國資產階級，在大略相同的狀態。代替Tretyakov 者，是Marozov 及Mamontov 等富豪。「藝術世界」(Mir Iskustwa) 一派，代巡迴展覽會派而出現了。負教師之任務的車爾尼

梭夫斯基，讓其地位於嘉該列夫（Dyastiev）了（一）。「藝術者，自由也」。——藝術界新傾向的、這熱烈的思想家嘉該列夫，這樣地高唱着。藝術沒有「功利的直接目的」。

「藝術非為市民權利而戰的」。「藝術家應該只愛好美，只和美談話」。藝術必須再現某種在思想以外的一切「美的事物」。藝術只應該喚起快感。「倘若藝術作品對於我們的靈魂能夠給與某種的影響，不過是因為它有喚起快感之力」。「功利之要素，即令在這話最廣汎的意味上，也是和藝術作品無緣的」。

最適合這理論者，是「藝術世界」一派的作品，即無內容的無思想的，僅可與人以「快感」的繪畫，是「趣味的」色彩之配列，是「純」藝術。

貝納（Benna）之繪畫史，亦出于這營陣。這書，是以證明巡迴展覽會派之「宣傳藝術」之為可怕的東西，證明不因於文學和流派法則的「高貴的自由藝術」——即真實的繪畫，與「藝術世界」共生為特殊目的而敘述的。

所以——要而言之——履行一定社會機能的藝術，是適合于人類社會發展之重要各階段的。

在低文化水準的狩獵團體上，藝術是遣野獸的業務，使自然（狩獵者以狩獵的野獸為始）直接屈服於人間（狩獵者）的巫術（魔術）。其次在農業底——封建底——社會，藝術是對於菩薩而用的宗教儀式，有為人類（首先是「高貴」之人）之幸福而求神的目的。其次與封建階級及封建制度鬥爭而勃興的資產階級，將藝術變為統一的資產階級社會之各員之道德底——政治底——教育手段了。最後，有統治權，物質上保障更多的平安的資產階級，使藝術脫離一切思想——不僅宗教思想，而且政治底道德底思想——極力使它作為生活的享樂手段，服務于資產階級了。

但是，巫術魔術之要素，是社會發展之一切階段上的藝術都固有的（註十）。

在狩獵集團中，藝術行動是狩獵家以為能夠直接地強制關係密切的自然的樸素巫術。

封建底——教權底社會之藝術，是不僅對於自然，即對於神們（上帝，菩薩）也有強制力的巫術了。

新興資產階級社會之藝術，依然是巫術，不過在這裏，不是對於自然和神的巫術，而是對於社會人之巫術。爲什麼呢，因爲它教育爲社會集團有益的一份子之人類，同時依然強制地來影響于人類之心理。而藝術在保守底資產階級社會，即令脫離宗教——政治——道德的一切思想，成了「純粹藝術」之時，巫術的要素還是作藝術本質的要素而存留着。爲什麼呢，因爲在這形態上的藝術，勉強人相信像生活的現實中所沒有的東西是現實的某物之故。

（註一）此圖的詳細意思，在拙著唯物史觀藝術論文引格羅塞所轉引的說明，請讀者參看（第五章及附

註）；這幾個圖連起來的意思就是說——「我坐船到那邊的島上去了，歇宿一天；再到那邊另一個島，要歇宿

兩天；我想獲了海豹之後再回家來」。

(註二) Sunnis 係回教徒中之一派。摩罕默德死後無子，Islam 遂分裂爲 Sunnis (普通作 Sunnites，但以 Sunnis 較確) 及 Shites 兩派。前者本認爲是與可蘭相融合及爲可蘭之補充的回教民族習慣法“Sunna”爲經典。可蘭經上：「啊，信徒們！酒，博奕，弓矢，與彫塑藝術，皆惡覺惡附之事可嫌忌之事也。幸勿近之，不然將不幸」。森那經上主張：「豫言者對三種人命 Allah 之神道之；即傲慢者，崇拜佛像者，及畫家是也。慎勿描畫神與人，木石花果則無關」。又有云：「使以藝術圖生人之形者痛苦患！審判之日，被以藝術表現者將不能出來要求靈魂。是時也，在自己作品上不得與以生命之罪人將永淪地獄」。(請參看霍普斯坦因藝術與社會第二部「裸體之文化前提」中「自然人與裝飾人之章」。) 將仇人的像或用草葉成或畫在版上，施以巫術，用釘釘針刺或香烙，七日七夜可以致死的迷信，歷史上很多，紅樓夢上也有，一直到現在這風氣還存在的，至今鄉下人還怕照像，攝去走漏他的三魂七魄哩。

(註三) 此處「教權底」俄文原係 “Jredeshnik” 卽英文之 “Priestly” “Jets” 卽 Priest 及 Sacrificer (祭司)。Priest 乃一個民族宗教的主持，往往是一民族的哲學文化——尤其是其初期——的保管者，司卜筮以至祭祝，所以宣傳神意，而作人神之交際者 (Mediator between and gods) 也。古代埃及古希臘以及印度

西藏的僧侶，猶太的祭司長老，歐洲的教士牧師神父（尤其是中紀的），都是同一典型的人物。在很多的意義上，中國的「士」和「儒」或「聖」也是這階級的東西，「儒教」「儒術」「孔道」實在是一種宗教（這話，許多學者或衛道家當然反對，雖然康有爲先生老實主張定孔教爲「國教」——這事實果然實現，則「教皇」一席，少不得康先生罷。其實，這「柔術」（儒者柔也），這儒家者流，與司徒及祝史之的官有深遠的關係。史記已有「儒教」的名詞。「儒家者流游文于六經之中，留意于仁義之際，祖述堯舜，憲章文武」（漢書），這經，就是中國「僧侶」的新舊約，仁義也不過于「耶教徒」的「博愛」。「夫子之言性與天道雖不可得而聞」，然而易經明說「聖人以神道設教而天下服」。中庸也說仲尼「……上律天時，下襲水土」。鬼話連篇妖氣十足的繡緯和經緯纏着，亦非無故的。至與「禮」「樂」和「舞」都是在宗教儀式中發達出來的；而「祭如在」（崇拜祖先）「法先王」（崇拜長老）實不脫宗教的衣裳。在古代，「政（嚴格地應該說軍）教合一」，曾長國王同時也是祭司，試看所謂經史中那些帝王祭祝于天祈禱山川的記載可知，後來才逐漸分開，但僧侶與國王之爭鬥，實古代歷史之一普遍現象。如秦始皇之殺教徒（坑儒），燒經典（焚書）即其一例。到了漢武帝，感覺「儒教」有尊崇的必要，於是一反他的流氓父親用小便辱僧僧（溺儒冠）的態度，定之爲國教，做了中國孔教的君子坦丁。然而不獨道教的愚

想日益流傳，從印度又進來了新的異端，氣得韓愈徒要人其人火其書，倘若這位忠實同志要執了大權，恐怕不免要略爲演一點「迫害異端」的戲劇罷。不過許多孔教徒已經採取異端之說，於是援佛入儒，形成新孔教（宋學）的體系；博學的朱教徒將儒教經典重新註釋，多少將孔教「奧伏赫變」一下了。國學家否認儒學爲宗教正與歐陽竟無先生的佛法非宗教出于同一衛道（或愛道）之心，其實宗教決不是一個不好聽的名詞，宗教與哲學之差別很錯綜複雜；正如基督教無疑是有很高深的哲理在。此意說來甚長，暫止于此；不獨幾千年來儒教輔佐「天子」「聖主」統治了中國的人心，士流階級確是社會上一種特殊勢力，正無異歐洲的僧侶階級；官吏大多從這階級出身，只有若干處士名士和寒儒保持修道士的精神；國子祭酒以至各地的學官，正無異大主教，而孔廟文廟聖廟正與教會建築相同。孔廟雖然沒有財產，但也有若干的學田。曲阜又何異乎耶路撒冷——佛理采氏所謂封建底——農耕底——僧侶底社會，中國一個很長久的時期實是屬於這社會底典型，中國的儒教階級執行的 Priest 的使命。所以 Prebendary 這字若皆譯爲僧侶底，反不如譯爲教權底之更爲包括廣泛而使我們比較更可了解其實質。藏原唯人與昇曙夢皆譯之爲「神官」，意思自然不錯，不過古代祭司可稱之爲神官而後來的教士又似乎不大適宜。本書諸譯並用，凡僧侶，祭司，神官，教士等，皆指 Priest；而所謂「教

權底」，亦即 Priestly 之意也。

(註四)皮贊廷式藝術指皮贊廷帝國 Byzantine Empire 時代的藝術。皮贊廷即今土耳其都之君士坦丁堡，Constantinus 大帝即位，藉基督教弘威，定之為國教建立了許多教堂。三三〇年遷都東方皮贊廷，於是希臘羅馬的文化與東方的諸國文明在此融合，造成數百年間光輝燦爛國際的底皮贊廷文化。後又得 Justinianus 繼之，皮贊廷文化達其極點。那宏麗的 St. Sophia 寺遺留至今。後一四五三年皮贊廷帝國消滅于土耳其人之手，但其藝術種子已傳播世界矣。

羅馬帝國之衰頹，得基督教與蠻族人 Gothic 民族之結合而有新生之氣；基督教藝術即淵源于此，中世紀是建築時代。基督教的建築自地下「地窖」(Catacomb) 變為壯麗的「Pasticia 教會」，於是東進而凝為華麗「皮贊廷作風」，西流為 Romanesque 建式。這羅馬式建築，在九世紀以意都羅馬為中心，而德而法在十二世紀流行全歐，復經法而英，變成 Norman 式建築，現在意大利 Pisa 的本寺洗禮堂斜塔可代表此式之特色。剛健古雅沉重而奇拔。

戈諦克建築係由羅馬式變化而來。十二世紀初萌芽于法國，十三——十五世紀流行全歐。蓋蠻族的 Gothic

之趣味，與喜歡輕快懷着高遠理想的新興民族有心理上相同的地方，自然不大高與那厚重的羅馬建築，而發生那「建築的森林」似的高頂櫛比，尖端凌天，而內面曲折整雜幽深而令人一見生虔敬神祕之情的 Gothic 式。[巴] Notre-dame de Paris 寺院，意大利 Milan 大寺，可爲其代表。那摩天的尖頂，幽深的內部，含着強烈宗教感情實與基督教響往天國相合，故特多用爲教堂之建築。而表現緊張感情到最高點，又爲浪漫派作風及最近表現派之先驅。倫敦十八世紀所築國會議事廳，即戈諦克式與諾曼式之融合。——最後，還請讀者參看有島武郎最好論文叛逆者論羅丹之篇。

(註五) [Harmodius 與 Aristogiton 爲雅典之二公民。Harmodius 爲一美少年，熱愛 Aristogiton，友誼濃厚異常；暴君之子 Hipparchus 遂用種種方法，破壞二人之感情，欲得 Harmodius 爲友。但終因其對 Harmodius 妹之無禮侮辱，完全失敗。二人乃設法謀殺 Hipparchus 及其兄。事洩，Hipparchus 雖被刺，Harmodius 亦同時爲其衛軍所得。Aristogiton 逃，但卒被逮處死，Aristogiton 雖慘受種種非刑，終不供出其友爲同謀。後 Hipparchus 兄亦被逐。二人受國人無限尊仰，塑像永誌不忘] (拙譯同性戀愛論註)。

請參看霍善斯坦因藝術與社會「希臘式作風之社會基礎」。

(註六)皆古代愛國及共和主義英雄之事實。古羅馬 Horatius 父子兄弟爲國家之故，與彼等女媢訂婚之暴君 Curiatius 族勇敢地戰鬥。L. Brutus 父爲暴君 Tarquinius 所殺，矢志復仇，伴愚自晦 (Brutus “Stupid” 之意)。卒率國人逐其上，自爲羅馬第一次之 Consul (古羅馬及共和時代之執政官)，因其二子有參加復辟陰謀之嫌疑，愛國過于愛子，殺之。Leonidas 一世係斯巴達諸侯，記元前四八〇年波斯大舉來侵，Leonidas 僅以三百斯巴達健兒及少數探軍禦之于 Thermopylae，會波斯軍自間道入，翌日破曉波斯軍蜂擁而至，Leonidas 見大勢已去即遣其援軍散去，以其二百健兒依背作戰，血肉相搏，Leonidas 先重傷死，餘軍仍不稍屈直死至最後之一人。在法國資級階級革命正熱之時，國家觀念共和觀念正高之時，遂維這些「大義滅親」以「身殉國」的壯烈事蹟的繪畫，實在使當時市民階級覺得可歌可泣而鼓掌歡迎呢。參看拙作藝術論第六章。

(註七) Apoxyomenos (Apo-away, Kein-to Scrap) Scraping ones self 之意，係黎西普斯所作用 Vatican 中。

(註八) 巴皮宗爲巴黎附近之一小村落，芳草綠陰，流泉啼鳥，風景幽美。一羣美好自然的少年，憎惡迴

合貴族趣味的新古典派 *Lesons*，供繪畫附庸于文學宗教的浪漫派 *Delacroix*，及巴黎資產階級的都會空氣，
隱居于此。他們即是站在自然派前線的田園風景畫家 *Millet*, *Cotet*, *T. Rousseau Dupré Daubigny* 等的
Palazom School

(註九) 巡迴展覽會派係一八六〇年以後反抗學院派的寫實主義青年創設的畫派。其領袖爲 *Vassili*
Vassilievitch Vereschagin，嘗以深刻的作風，描寫戰爭的恐怖。參照拙著唯物史觀藝術論附錄附註及本書

第四章。

(註十) 本章「巫術」二字，俄文爲 *Magia*，即英文之 *Magic*，不待言，此字有魔術、幻術、妖術、巫術、
神奇、魔法……等意，似應譯作魔術爲普通；(昇曙夢譯之爲妖術，似不甚適當)不過想起王國維先生「歌
舞之興其始于上古之巫乎」的話，以及魔術二字不免和近人在遊戲場所演的魔術相混，所以暫譯作「巫術」二
字，較可見其本來面目。自然，俾「巫術要素」(*Magic element*)自不及「魔術要素」好。

原书空白页

四 藝術生產之形式

藝術作品之生產，隸屬於那和物質價值之生產同樣的法則。所以社會發展之各階段上的支配底經濟制度，也必然地規定藝術家之生產勞動（同樣也規定藝術家之社會地位）。物質價值之生產，或為閉關經濟之個人需要，或由委托（by order，即所謂「定貨」），不然，就是為市場；恰恰和這同樣，在藝術作品制作方面上，生產之形式也互相交替：封建社會之美術家，在王侯貴族之世襲（領地、采邑）經濟範圍內創作；在以手工業組織的社會上的美術家，依委托而制作；資本主義社會美術家，不得不為市場而活動。封建底閉關經濟內的美術家，是奴隸或家臣；手工業地組織的社會中的美術家，是職工；資本主義制度下的美術家，是服從供求法則的商品生產者。在封建制度與資本制度之過渡期，即貴族階級與資產階級，在獨裁君王之政權形態上看出同等之合作的時

代的美術家，和封建經濟內同樣是家臣，不過其報酬不是物品而受金錢；並且，不是一生一世束縛在邸內而已。

一切封建底社會形態中的美術家，成了農奴制底閉關經濟或農奴制底宮廷經濟之一分子。古代埃及美術家的地位，即是如此。亞梅諾菲斯 (Amenophis) 四世將埃及首府遷于L·亞馬爾那時，爲他而作藝術工作的一團美術家，聽從他的意旨。其中之一的猶梯 (Yuti)，在自己的制作所刻女人之像于克威之石棺上，留下不朽的聲名。當時尊稱爲最高彫刻家的這些宮廷美術家們，不住在王宮而住在「最高僧侶」街：這事實，由波爾夏特 (Borchardt) 在這市街發掘出美術家圖托梅斯 (Tutmes) 的彫刻室，可以推察出來。巴洛德——Boloid 古代埃及藝術史論。封建底古代希臘的美術家，也在這同樣的地位。克列塔 (Creta) 島之克諾梭斯宮殿中，據愛宛斯 (Evans) 發掘之報告，有彫刻家之制作室和製造陶磁器等的地方 (Zakharov 愛琴之文化)。同樣現象在自然經濟占勢力，生產不限于封建領地範圍以內的當時的新歐羅巴也反復着。九世紀及十世紀之西域有最

進步而最有組織的經濟；同時成爲文化之淵藪者，是修道院。美術家住在修道院內，係在裏面爲修道院而制作（美術家大抵是修道士）。「九世紀德國聖哈爾崙（S. Hallen）修道院，隨着那多數的建築物，形成完全的小都市。記載住在其中的建築師，貴金屬師，畫家事件的古記錄，留傳至今。十一世紀某修道院長在夏特爾附近創設救世主修道院，把許多彫刻家，貴金屬工和畫家招集在那裏」（波葉——Boie，藝術史論）。他們在世俗的領主經濟上，自然也占同樣的地位。十五世紀布爾梗德（Brugandy）侯爵招聘美術家凡·愛克（Van-Eyck）于自邸內之時，授他以Variet de Chambre（家臣）的稱號（霍善斯坦因，藝術與社會）。然而奉仕于諸侯的歐洲藝術家，自十五世紀已成爲自由人；俄國貴族領地之美術家，直到十九世紀之初頭依然是農奴。地主將自己有藝術才能的農奴，送到美術大學或使個別學習繪畫。於是如農奴爲地主勞動一樣，農奴美術家也爲奉仕地主而附屬於領地。美術大學院長阿萊林（Orenin / 八二〇年代）企圖使地主們覺悟，給派遣到學院中的農奴美術家以自由，終不能實現。亞拉克且耶夫（亞歷山大

「一時代有力的極端反動派」似乎目這企圖爲一種以憎惡自己和農奴所有者的「現代之哲學家」(The Philosopher of Present Century, 是指當時自由主義者的名稱——譯者)之精神爲基調的自由主義者的打算,而反對之。此處列舉自然經濟及封建底——僧侶底或封建底——貴族底制度支配時代的美術家,是閉關經濟之一部分;在埃及之王(Pharaoh)朝或克列塔島宮殿,或中世紀歐洲寺院領地及諸侯領地,或十九世紀初葉俄國貴族之農奴底莊園中,是農奴或家臣。在這些情形下由這些美術家所創造的一切藝術,是滿足主人需要的東西,或者是滿足他們所生活創作的範圍以內之經濟必要的東西。

與封建莊園相並,在都市有手工業組合及團體的地方,或在正侵蝕莊園的都市勞動組織于手工業形態中的地方——換言之,即手工業底資產階級與封建階級并行或在他上面存在着的地方,無論何處,美術家(自己是職工)受委托而創作,最初受全都市底團體或手工業組合全體之委托,其後隨着商業資產階級之抬頭受個人——即富人之委托而創作。例如,古典希臘及紀元前五六世紀之希臘的美術家,不僅是職工,美術職業由父到

子代代相傳（瓦塞爾——Vaser希臘之彫刻）。都市底國家對於各個人還有指導力的時代之美術家——職工，受整個都市底集合團體之委托而創作；像如建築 Akropolis 受聘于貝利克列斯的非迪亞斯（Phidias），即其一例。紀元前四世紀，有產者底個人主義解放雅典人之市民感情，各個富豪爭先恐後獎勵美術之時，美術家受個人之委托（不多）而制作。「我們知道，有名的美術家為同一家族作了許多彫刻作品。」（培爾曼——Pellman 著，古代共產主義）。

中世紀時代歐洲的美術家，也受以組合（同業公會 Guild）組織起來的整個都市集團之委托，做勞動的職工。建築家與彫刻家，加入石工組合；即在公文書上，也稱他們為普通 Operari——勞動者。此後不久，美術家們也組織組合了。使徒路加被認為美術家，所以對於畫家組合，給以聖路加組合的名稱。想來，一二九〇年威尼斯這種組合已開始組織起來了。不久以後意大利其他都市及其他歐洲諸國，也組織起來。十二三世紀頃加入手工業組合的美術家，大部分地受委托為各個組合，或為整個都市之手工業者，作寺

院建築裝飾的工作。居民皆一面唱歌一面集于建築場，自己搬運建築材料和食糧品。不過迄夫貨幣經濟發達，美術家們已不以物品而以金錢受謝禮之付與了。想來，這開始實行者，是意大利，佛羅連斯一個貴族，向 Gioto 定一幅掛在自己邸宅房中的畫時，付了一定的金錢。時爲一三〇四年。（椎著美術市場——Drey, 'Der Kunstmarkt'）。

在意大利，即到十五世紀，美術家一職工還是奉仕組合，受組合之委托而制作。「在十五世紀之佛羅連斯，爲安置彫像于聖密凱爾（San Michele）堂之壁龕，各組合之間發生競爭。肉商組合向朵納推洛定聖彼得的彫像，木工組合定聖馬可的彫像，武器職工組合則定喬治的像。又如 Ghiberti 所造的，用了二萬二千法郎的佛羅連斯浸禮教會堂之第一道門，是以一個組合的錢營造的。」（柴契克——R. Zaichik 文藝復興期之人與藝術）。

文藝復興期之意大利美術家，實際上是職工而不是藝術家。他們進製造場的門，其那裏，即令不要 Cennino Cennini 在所著繪畫論上說的十三年，至少也要學習一個

長的期間 (Andre del Sarto 七年、Perrugino 九年、Fra Bartolomes 十年)。大概，他們在金銀匠的樓坊就學 (P. Uccelli、Brunelleschi、Ghiberti、Verrocchio、Pollajuolo、Batticelli 等皆是如此)。他們如職工一樣，從這個都市到那個都市遍歷各地，不僅作畫，還描寫種種的東西。Nero da Bicci 在他自己的素描的一些東西當中，描畫十五世紀佛羅連斯美術的作坊；美術家在那作坊中，調製木製之彫嵌細工 (Mosaic)，教曾用之燭台之花紋以至商店的招牌。第一流的畫家們也不厭承受這種職工底委托。Pollajuolo 有金銀樓坊。馬上姿式的 Colleoni 之彫像之作者 Verrocchio 造木製之十字架和粘土細工。Chirlandajo 是為造婦人用的手套花飾 (Chirliand)，把這拿來做自己的綽號的罷。美術家為做一個職工起見，「當時的金銀細工、木彫細工以及聖餐用的聖杯、燭臺、祭壇、刺繡等，證明其可驚的技術和修飾之慎重」。從他方面來看，這些美術家——職工，對於自己「高級藝術」之作品，則以深刻的注意長期地工作：Ghiberti 造第一道門費了二十一年的工夫，造第二道門費了比這更多的歲月；Luca Robbia 在佛羅連斯中央寺

院之聖歌所之製作中，幾乎花了十年（上述柴契克之著書）。

隨着商業資本主義發達之程度，隨着手工業資產階級受商業資產階級壓迫的程度，又隨着個人主義感情增大的程度，職工——藝術家日益變為藝術家——資產階級了。而和組合的連繫，使他們痛苦。萊阿納朵·達·文西，對於彫刻和彫刻師，恰如對於在污穢布滿灰塵的作坊作重苦的筋肉勞動的職工——勞動者一樣，取露骨的蔑侮態度。他理想的畫家，是在美麗的房中穿美麗的衣服坐在畫布之前，一面聽音樂之聲或詩之朗誦而一面工作的人。不特此也，他認為真正術美家的，是把「奴隸的工作」吩咐弟子，自己僅僅「組織繪畫」的人（M. Hetzfeld, "Leonardo da Vinci"）。如果手工業時代之美術家是無名地創作，（我們僅根據種種文獻資料偶然地知道羅馬式及戈諦克式寺院建築家的名字，至於彫刻家的名姓，更屬罕見），則現在，美術家努力想以創造底個性從手工業底集團獨立了。「我們在文藝復興時代，遇着許多美術家的名字。文藝復興初期的名匠，在各個作品上署名者，不很多觀；他們的名譽心，僅希望一般底承認。不過，不久以後，即

至于無聊的畫，也都署起名來，爲自己的名聲而活動。Cellini 派中某一個人傲慢之至的自驕，到了令人難堪的程度，至于他對於有某種才能的一切人們的嫉妬，無非令人嫌惡。〔孔·維涅爾——Kor Vigner，作風之歷史〕。然而，輿論與社會國家底權力，賦與美術家們以特殊權利，種種方面將他們個人底名譽心維持下去。「十五世紀之初，做了雪那 (Siene) 中央教堂建立工程之大包的名匠輩，受騎士身分的任用。Gentile da Fabriano 從威尼斯共和國，得到穿用貴族專用上衣的權利；又在波羅尼亞市，任命 Franeschi Francia 爲『民官』之一。Philipus Lippi 葬禮之時，閉了在多塞爾維街的一切店舖，這僅僅是在葬有侯爵身分貴人之時才有的風習。又在 Bramante 葬式中，教皇殿裏的一切人員都列席了。」(柴契克前書)。由「職工」變爲「藝術家」的後期文藝復興期之美術家們，已經不以有手工業性質的「定貨」之制作爲清高，專在「高級美術」方面及「純粹美術」方面工作。長間精勵于自己的制作，認爲是職工忍耐的特徵；迅速地創作——far presto——成了「天才藝術家」之特色。這些藝術家，脫離職工組合之束

縛，物質上有產階級似的生活了。他們有住宅與莊園（Perugino），居住於豪華的邸宅（Raphael, Titian），蓄積巨大的財產（Philipps Lippi, Correggio）。

商業資本主義在一定發展階段上，政治上組織於獨裁君主政體之形態。政治底一文一化底中心，移到國王之宮殿，這時代這種社會形體上的藝術家，再陷於與封建底閉關經濟同樣的狀態。其不同者，不過藝術家已不復是奴隸，也不是 Varlet de Chambre（家臣），而是受金錢底酬報以代現物的酬報，臨時被招聘於宮廷的。這現象開始出現，是希臘社會史之希臘主義之亞歷山大帝及其後繼者之時代。在亞歷山大帝之宮中創作者，有亞培列斯（Apelles），黎西普斯（Lizippus）培爾哥退爾（Pilgotel）。其後，他的後繼者之時代，藝術家們羣集於 Ptolomee 朝，Selevkido 朝，以及 Artarido 朝之離宮。「往時無論到什麼地方不過是職人的美術家，現在成爲帝王之師友了。技術之手法嘗係父子世襲相傳，美術家有以其技藝貢獻祖國的義務，而此時的美術家從異國採取自己所必要的東西。」（Vazer, 希臘之彫刻）。同一現象在十六世紀之歐洲以及十八世紀之

各國都反復着；即最初在意大利，以後在法國及英國（Stuart朝復辟期），在西班牙，最後在俄國反復着。萊阿納朵·達·文西在Milan之公爵Lodovicho Moro之邸創作，拉飛爾與密格蘭奇羅在教皇廳中（十六世紀）從事創作；在十七世紀法國凡爾賽宮殿中，建築家之Mansard和de Katte、畫家之Le Brun、Jouvenet、Rigaud等活動；英國Van-Dyck在查理士一世之宮邸，西班牙Velasques在菲利普四世之宮邸，俄國Shebuev、Losenko、Yegorov等在愛加特璘那之宮邸中，從事于製作。

於是，帝王就看見美術家的麻煩了。查理士五世將描畫自己肖像的Titian手中落下的筆拾將起來。路易十四致充滿好意與讚詞的信於蒲桑（Poussin），招聘到自己的地方。然而有權力的保護者對於美術家的薪俸，是很不當的，這從萊阿納朵·達·文西不絕口出怨言；華查理（Wazary）關於這事向有權力的人所發的不平牢騷，可以看得出來。自由的，非奴隸的，「爲君主師友的」這些美術家，如在封建底閉關經濟內的他們的前輩一樣，有奉仕自己領主的一切家事的義務。不單描寫他們的肖像及其家族的肖像，也

爲他作戲劇之表演與紀念日典禮之準備。

封建底莊園經濟中的美術家，奉仕於 Pharaoh（古埃及國王之稱——譯者），君主或領主；手工業底商人社會中的美術家，受都市或組合，後來受個人之委托而制作；不過在發達的資本主義社會形體上，因一切生產爲市場而行，美術家也不得不爲無個性的市場而製作了——即他們的作品，如一切商品一樣，成了可買的商品。這現象，在後期希臘的市民文化時代，已經看得出來；在塔納格拉，有以一般購入者爲目的，爲希臘市場重量地製作粘土彫像的事情。這現象，重現於十六世紀之歐洲：在德國，杜拉（Dürer）爲賣自己的版畫，遣自己的妻子母親到奧古斯堡和牛蘭堡之定期市集（錐，藝術市場）。以後在十七世的荷蘭，也看見市場生產之純粹表現；因爲在這國中，一方面，沒有如西班牙及法國似的，保護美術家的專政者，而且反抗派（Protestant 指新教徒）的教會對於裝飾會堂抱着反感；他方面，一切居民有以繪畫裝飾自己室內的習慣。

美術家在這裏直面着市場。自然，肖像畫是因委托而作，其他繪畫則與商品同樣地

買賣。美術家在這裏，在自己與公衆間有仲介底連繫之必要。最初，美術家把自己的繪畫陳列在自己的製作所讓人家看——有荷蘭畫家描寫制作所之展覽會的繪畫——或依此集鎮定期市的商人販賣。這樣，關於純粹繪畫展覽會的計畫，必然地發生；最初之展覽會開於亞姆斯特丹商業生活中心的投機商人腐集的交易所中。以後在十七世紀之六十年代，才有我們今日使用着的意義上的最初展覽會，開於海牙和Utrecht，而繪畫日益趨於商品化，時時作投賣了。例如，風景畫家梵哥演 (Van Gayen) 爲解決自己的債務，廉價出售自己的繪畫兩回。同樣，楊·斯坦 (Jan Stein) 妻病之時間藥店借過錢，不得不開自己繪畫的投賣。繪畫價錢要怎麼樣固然難得正確地說，但楊·斯坦以五個Gulden作肖像畫了 (Gulden 荷蘭貨幣名。荷蘭金幣 gulden 約合美金四角)。風景畫價值也估得低。如 Rubens 爲英國某顧客作的，繪畫上人物畫得愈多才評價得高 (雖，前書)。必須爲市場創作，對於美術家引起許多的結果。如在市場上能夠盡量賣出許多繪畫一樣，爲使藝術底價值盡量變爲物質底價值起見，美術家又不得不非常地多產了。Rembrandt 作

了約六千張的作品（列納克，亞婆羅）。然而，這多產主義並不能救他們於貧困。於是，他們之中的許多人，從事于某種更有利益的事情了：梵哥演種植荷蘭人喜歡的花——鬱金香——賣去一枝，比自己的畫要多收入兩倍；楊斯坦先前有釀造所，後來開酒店了（嘗繪酒店于自己的畫上）。暮年之際，他們的物質狀態陷于困難。Hals 領受恩俸固然成功，而 Rembrandt 則在赤貧中死去。必須為市場而競爭，一面使這些美術家互相競爭，同時不單使畫風，連題目也專門化了。例如，弄得一個人專畫靜物，另一人專畫風俗畫，第三個人專畫靜物；又一個人專畫農夫，第二個人僅畫牛，第三個人只畫音樂會了。

美術創作再在顯著的形式上，在歐洲成為市場的東西；而這傾向，現在漸次擴充于資產階級關係確立，生活的整個範圍上，依委托的生產壓縮于為資本主義市場而生產的十九世紀之歐洲各國之任何地方。建築美術方面的這現象，馬克斯在資本論第二卷中這樣論述着：

「一方面，資本之巨額集中於個人之掌中，他方面，在集團底資本家（股份公司）隨着個人底資本家同時出現着的資本主義發展期，資本主義底建築企業家，僅在例外的形式上，受委託為個人而建築建築物。那企業之主要者，是為市場而做的房子和各市區的建築。以新房子為必要者，必須自己去選擇以投機目的而建築的房子，或建築中房子之一洞。他和一切其他工業家同樣，必須在市場上有既成品。」

在十九世紀，繪畫和彫刻也依然成了商品。如十七世紀之荷蘭，美術家畫家及彫刻家受國家執政、都市自治廳、及學術團體、無產者的機關而創作者，真是稀少（例如，只有 Puvis de Chavannes 為 Sorbonne、Pantheon 以及博物館所作的，和 Meunier 與 Mignet 為比利時國民會館的製作，以及受普魯士政府之委託而作的紀念碑等）。又如十九世紀之美術家，能夠依賴收買自己繪畫的愛護者的——例如英國的勒斯金（Ruskin）之蒐集先拉飛耳派（Fre-Raphaelites）（註一）的繪畫，俄國Tretjakov之收買巡迴展覽會派之繪畫——幾乎是例外。如在十七世紀之荷蘭一樣，美術家以自己與公眾間仲介底連

鎖爲必要。爲這連鎖者，是展覽會。在俄國，各美術家在農奴時代已經拿着其中一幅什麼畫，到公衆之前：Brinlov 拿着自作的「Pompeii 之末日」、Fedorov 拿着自作的「少佐之求婚」、Ivanov 拿着自作的「基督之顯聖」而出了。最初的繪畫展覽會，開於農奴制度沒落，資本主義將一切生產改造爲爲市場而生產的十九世紀後半初期；平民階級出身的美術家，即最初稱爲「自由美術家組合」的俄國有產階級組合之開拓者，後來得到「巡迴展覽會組合」的名稱，此即「巡迴展覽會派」(Peredviniki) 名稱之所由起。如願其名可以思義的，他們藉展覽會之手段，走到大衆及市場之中，然而現在他們在支配環境的資本主義生產的情形下，隸屬於市場。繪畫與彫刻成爲商品，其價格，往往是完全隨便定奪的。例如密萊還是無名美術家之時，以一千元賣了自己繪畫「Angelus」(祈禱)；然而後來他有了名的結果，那繪畫，以八萬法郎再行賣讓了。和這同樣的事情，自然很多。普通，美術家自身沒有決定作品之價格，企業家或收買者來決定的。他們仔細觀察美術市場和時髦美術家，自即馬上造成哪個美術家哪個美術作品流行。

繪畫(及彫刻)成爲市場之商品，同時在資本主義社會，成爲輸入及輸出之目的物。雖然各國並不相同，但有關於這的數字可考。例如德國統計所明白表示的，自一九〇〇年至一九〇八年的期間，她的繪畫輸出，尤其是輸入，年年增加(輸入一億五百萬馬克，輸出六千五百萬馬克)，入超六千萬馬克(錐氏前書)。爲市場的美術作品之發展，無論對於藝術家或美術，引起各種各樣的結果。

在十七世紀之荷蘭，美術作品之生產過剩，可以明白地認識出來。這，由競賣爲販賣而作的繪畫，以及藝術家自己沒有賣完的繪畫可以知道；即在十九世紀及二十世紀之歐洲，和美術作品同樣，藝術家自身之無疑的生產過剩也那樣地表現着。在其中，雖非各國如此，但有統計資料可考。首先，就德國來看，雖某一期間只能蒐集到一種數字，此處且引川一九〇八年關於 München 的展覽會的記事：在這展覽會中，繪畫有二千份之出品提出，一半以上爲審查員所斥退，八百八十六份繪畫陳列，僅一百七十四份賣出了。對二千不過一百七十四。德國一九〇七年在藝術家同盟和繪畫販賣者那裏有四萬張

繪畫爲販賣登記，但其大部分是和前面一樣，賣不出去的。更有爲彫刻家生產過剩之特質的若干數字：在德國一九〇五年同業工會中登錄的一切彫刻家中，六分之一沒有事做；一九〇六年有五分之一，一九〇七年爲四分之一（錐著前書）。

必須爲市場而製作，對於美術引起更消極的效果，即往往至于美術家們率爾性急製作，或迎合「根本對於美術興味冷淡的大都會之居民」之低級的趣味（哈克，十九世紀美術史——Haak “Geschichte der Kunst im XIX J.”）或努力想以獨創與奇拔勝過自己的競爭者……。（參看 Kon-Vigner，十九世紀德國資產階級市場美術論）

爲市場而作的美術作品之生產，其結果，美術也包含在內的一切生產，在因委托而作的社會，不僅發生想不到的美術作品之生產過剩，并且還至使生產價值低下。封建底邸內美術上，需要者之趣味維持生產價值；在手工業底組織上，藉美術家與手工業之聯繫而維持；然而在市場美術時代，因爲沒有那些事情，一般地，不僅見生產價值之低下，並且再生出一個消極底現象。

在手工業與手工業生產之優勢時代，一切日用品要製造得耐久；而堅牢比新奇更有價值。社會嗜好上顯著的固定性或種保守主義就從此發生了。和一切生活一樣，事物之「時行」(Mode)也以可動性少為特長。而美底——藝術底趣味，在這時代也是固定的東西。美術底傾向或作風，也繼續數十年之久。資本主義即令在生產與生活還沒有完全改造的十九世紀之前半期，不過僅二種，多則三種美術潮流——即古典主義浪漫主義和寫實主義互相消長而已。

自從到了生產以市場為目的，事情完全一變了。日用品屢屢迅速變其外形。「例如，婦女衣服之流行，一季之間，花樣改變四五次」。(松巴特——Sombart，現代之資本主義)。這迅速的「時髦」(風頭)交替(轉換)，全般地，可以都會生活之神經過敏性與焦燥性來說明，再一方面，可以企業家互相競爭同時想以新奇炫誘購買者的事實，他方面也可以社會上層即令出現某種流行，一旦下層也取而效尤了即(在上層眼中)變為無價值的事實來說明的(松巴特)。這樣「對於新形式瘋狂的追求時髦，那速度隨技術與

用法之完成而日益增加（松巴特）。於是，迅速變化的渴望，和日新月異而未會經驗的印象之要求於是乎發生了。「我們內在的韻律性，在印象之變化上，越加要求時間縮短」——濟美爾（Simme）說（布哈林之史底唯物論之理論所引）。這種非固定性與變易性，成爲市場生產時代社會人藝術趣味之特色。自十九世紀之末至二十世紀之初，在美術領域上，實際看得出對於「新花樣」瘋狂的追求：印象派，新印象派，立體派，未來派，構成派，新古典派以熱病的速度，互相交替。而這，是「作風」迅速變換的時代，同時也是一種作風也沒有的時代！

社會底——經濟底發達之各種階段上的美術制作，那麼樣地，隸屬於一個社會有勢力的一般生產制度而各種各樣地表現出來。建築於自然經濟基礎之上的封建社會組織上的藝術，奉仕於領主之經濟——例如埃及之法老（Pharaoh），希臘之Basileus（希臘的專制時代國王——King——之稱——譯者），或中世紀之修道院，或農奴制度時代之花園；美術家自身——或是奴隸，或是家臣，或是修道士，他們無名地創作者。這現象，

在某種程度上，反復於專制主義隆盛時代——例如海倫主義時代之希臘，文藝復興時代的意大利公國，十七世紀之法蘭西帝國及西班牙。成爲自由之身幸得上龍的宮廷美術家，和封建時之前輩美術家一樣，爲自己主人之需要而創作，不過已不復無名了。手工業底資產階級以及尙未成爲支配階級的一部分商業資產階級支配的社會環境中的美術家，和古典期的希臘或中世歐洲同樣，成爲一種職員，服務於都市國家或各個手工業團體之需要。最後，純粹典型的資本主義社會之美術作品，和從前十七世紀之荷蘭，尤其是十九世紀及二十世紀初葉之全歐一樣，爲無個性的市場而制作了。在美術生產的這些形式之中，爲封建底邸內經濟之創作，尤其是爲都市集團及社會團體之制作，對於美術，在外觀上是受惠特多的地盤。至少，逼得不得不爲未知的評價者與購買者，以猛烈競爭中的市場爲對象而創作的十九世紀著名美術家，如梵·哥和（Van-Gogh）或呂納爾（Renoir）似的，厭惡十九世紀而熱烈憧憬得以生存於十七世紀或中世紀了。

(註)英國十八世紀以來肖像畫家在 Lawrence 派影響之下，墮于因循無色的形式主義 (academicism) 中。於是十九世紀中葉英國皇家美術學院的三個研究生 Rossetti, Millais, Hunt 起來於一八四八年組織 "Pre-Raphaelite Brotherhood"，即所謂「先拉飛耳派」(或譯「拉飛耳前派」)。蓋他們憧憬于文藝復興初期的美術，主張繪畫之純真與對自然之忠實，而以爲十五世紀之末，至少在拉飛耳爲畫 Vatican 宮殿而去佛羅連斯之時，真正藝術已經死亡。今日藝術家只知摸倣十六世紀的畫家而不知以前直接取諸自然的藝術，造成現代藝術的墮落，他們的流派是主智主義 (intellectualism) 的，輕蔑「爲藝術而藝術」的說教。他們的宗師是 Bantielli 和 Mantegna，但并非庸俗地摸倣。他們的主張宣言和萌芽 (The Germans) 雜誌，被當時人們唾罵；幸得大批評家 Ruskin 讚揚辯護，做他們的保護者，才得以更弘其運動。

五 美術之隆盛于衰頹

如果一繙數千年來的美術史，我們在那裏就看見美術如何在一國極隆盛之至，或趨衰微，又美術製作方面的霸權（Hegemony）如何由一國向他國推移。為在隆盛期的美術之外在特徵可以數出來的：一，數量上豐富的美術生產；二，大美術家之輩出；三，由那國美術所提供的新問題；四，一國美術給與他國美術的強大影響等。如果這些特徵缺乏之時，美術底生產量底地質底地衰微之時，那國美術不探求新道返於過去摸倣過時美術之時，而那國美術不復影響於他國反而受他國美術影響之時，可以說美術之隆盛明顯地傾于衰微了。

然則，在這盛衰之變遷過程中，有某種法則存在着麼？如其存在，那麼，這過程是美術自身內在的呢，還是強有力地為美術以外原凶所支配的呢？開始提出這問題者，

是相當意義上可看做最初藝術社會學者的文學家，這就是十八世紀法國修道院長杜波（Du Bas），關於詩與繪畫的批判底考察（*Reflexions Critiques sur la poésie et la peinture*）之著者。在當時，驅使蒐羅豐富的資料，甚至連祕魯和墨西哥的某種美術紀念物也知道的這著者，提出美術因如何情形有時燦然榮發，又，在其他地方完全陷于萎靡狀態；並且答道，那原因，若不在「空氣」（*L'air*）之中，即在氣候（*Climate*）之中（格羅塞藝術之起源所引）。後一世紀，斯泰耳夫人（*M. Stead*）在關於文學著作中，討論同一問題。她觀察，構成美術之盛衰的動因，不在氣候之中，而在支配那國的政治組織之中。而成爲豐富的美術之基礎者，是「自由的」政治組織；在沒有政治自由的地方，美術不能生存也不能成長——她的觀察如此。

這兩種假說受不住批評，要不待言。第一，愛斯基摩人和澳洲土人在製作之豐富上以及修飾之完全上，有同樣的美術。然而他們所棲息的氣候，是完全相反。又像古典期希臘或十七世紀之荷蘭的有產者底——商業底自由自治團，和像古代埃及或「太陽王」時

代之法蘭西專制君主之宮廷，在政治組織及統治形式最相反的諸國，美術能夠榮華，而實際上也榮華着。

所以，美術之隆盛及衰頹之真正動因，不在氣候與國家之政治形體之中，而是含在經濟組織之中。

就一方面來看，在沒有物質底幸福之餘裕的地方以及沒有充分的物質底保障的地方，美術是不能繁榮的。新古石器時代之狩獵民族 Magdalen 人之美術，達到那樣的高度，那樣豐富地發達者，是因為他們通常沒有為生存而作露骨鬥爭的必要之故。赫爾涅斯(Haerens)作如下之假定：即美術之在征服洞窟成功的馬達蘭人那裏繁榮的，是因為他們比之必須生活于危險之地的種族，是在物質底地大有保障的境遇中生活的原故（造型美術的起源史）。然而在那寫實底完成上的可驚嘆的馬達蘭期人類之美術，不久即衰微了。當時之「美術家」，不去正確地全體底地描寫動物，而去描寫省略的圖式化了動物之素描。但是，這既不能使裝飾畫變化，也不能發達為新的作風。因歐洲的冰山

解消馴鹿之羣日益遠遠地北去，獲得食物日益困難起來，美術家想精密地摹臨寫生的目的物（動物）的餘裕和希望日益少將起來，美術的那衰微因此而引起，是無疑的事實：這即是說這情形下的美術之衰微，是經濟困窮之結果（*Nikolskiy*，原始底文化）。古石器時代去，新石器時代（*Neolithic age*）來。原始的牧畜與農業取狩獵而代之了。經濟及生產之移到新的方法，在其初期，對於新現出的新使命，因人類普遍地不慣和工具之幼稚，呈異常困難之象。於是，不得不傾全力於最激烈的生存競爭了。因此，在新石器時代之初期，沒有藝術。美術再出現之時，比較馬達蘭期人之美術，自然有小兒的未成熟語句之感。階級社會上的美術——階級美術，只有支配階級獲得被支配階級之無代價的或無報酬的勞動才能繁榮。法老之宮廷底——封建底美術，是因數萬奴隸服侍他們而繁榮的；只有藉奴隸全軍之手，才能建立巨大的金字塔和 *Karnak* 之宏壯的寺院。希臘之古典美術——*Phidias*、*Praxiteles*、*Polikletus* 等人之美術，是因雅典市民是兩重剝削者，才那麼燦然光輝一世的：他們在自己家中叫奴隸勞動，他方面，從屬於本國的無數

殖民地不客氣地侵略搶奪。

又，羅馬式底美術發生於西歐而極少隆盛者，是以前從事過田園工作的修道士們把肉體勞動移到奴隸農民之雙肩，因而獲得某種類似剩餘價值的東西以後的事（塞格爾，唯物史觀與美術——Segel, Historischer Materialismus und Kunst）。

宮廷專治下法國、西班牙、英國的美術，是因為其國王將國民收入之主要部分自己取得才能達相當的高度的；本來，只有有產階級從勞動階級之勞動吸取的剩餘價值，才給與有產階級以演保護美術的貴族士紳的脚色的可能性。勞動階級即令在是美術傾向之所有者的社會組織上，也只在他們有一定物質剩餘時，才能實現這傾向。中世紀之法國都市之手工業底勞動有產階級，能夠與建築及彫刻美術以那樣的進展者，是因爲有物質幸福之剩餘，將其一部分與建築家和彫刻家之故。

爲使美術隆盛，不僅要預備相當的物質地盤——沒有這，枯萎下去了——，而且美術之隆盛，與那國的經濟隆盛，有長期依存關係。所以隨着經濟衰微，美術創作也衰退

了。美術界的霸權，長期屬於在經濟界有霸權的一國或數國。而這些國，隨着喪失支配的經濟地位，創造力也就衰微起來。國王及地主世襲財產形式上的原始農業，是先進的經濟形式，當時的美術，也在這經濟形式最鮮明地表現的國家，例如在埃及的國家，極其隆盛。商業站在農業之上，以市場為目的的生產成為進步的經濟形式之時，在希臘，首先在小亞細亞諸市，以後征服這些方的 Attic 等地，美術向和東方不同的自己的新道路前進，同時達到可驚的高度。然而在紀元前二三世紀，這隆盛的亞提加美術，陷于衰微，創造獨自的新東西的能力枯竭，美術家們復活已經過時的舊形式與手法了。同時，在 Rhodes 島、Pergamum 和 Alexandria 城，建築及彫刻之美術，又振興起來。因為這些地方，是這時代的世界商業之集合點，與樞紐。在這東方諸地，到紀元後四五世紀從古代美術之懷之中，生出基督教底美術。那搖籃，一部分是 Alexandria，而主要的是敘里亞。這不是偶然的，「敘里亞老早就開明的進步的工業國，所以技術之進步也不得不給與好的影響于造型美術上面，是不待言的」吳爾夫，古代基督教與皮

拜廷藝術——Wulf, "Altchristliche und byzantinische Kunst", Burger 編叢書中)。

但是，這以後的敘里亞，在經濟上，沒有演兩次同樣的機能；而那樣的美術隆盛，以後也沒有再在這地球上反復兩次。這方面的霸權，漸次移到皮贊廷了——敘里亞也是其一部。在皮贊廷，基督教底東方美術得到他的古典底表現；這因為當時的皮贊廷是西洋與東洋間世界貿易道路之中心點。但亞拉伯人在奪取了皮贊廷帝國最大的工業地的敘里亞及為其倉庫的埃及的時代。皮贊廷美術衰微，僅存一息。而十三世紀威尼斯人占領皮贊廷之一切商港與市場的時代以及一切經濟生活退回封建底自然經濟上的時代，在西歐及俄國的美術上留下鮮明的痕迹的皮贊廷文化底——美術底任務，也告終了。

十五六世紀文化及美術界之霸權，無論在美術家超過一切的多數的意義上，偉大天才之豐富的意義上，以及給各國美術（俄國美術也在內）影響之絕大的意義上，自然是屬於意大利的。然而，到十七世紀，這光輝的美術之隆盛，縱使各個大美術家還在層出不窮，畢竟明顯地衰微下去。十八九世紀之意大利，不但造型美術方面，其他各方面也是

所謂「不足掛齒之國」(une quantité négligeable)。該國美術之隆盛，和——在意大利成了資本主義經濟先鋒之時，在意大利在經濟關係上著他國先鞭之時，以及在意大利是羅紗和資本之主要供給者，海外貿易之線操于她的掌握中之時代契合平行者，不是偶然之事。又，美術創造之奔徵和意大利因種種事情爲他國擠出世界市場，海上貿易路線得繞過意大利而通行之時代契合平行者，也不是偶然的。

藝術，在意大利漸趨衰微之時，在西班牙忽然呈燦爛的隆盛了。這雖是受過教育的人誰也知道而且記得的，像 Greco、Ribera、Murillo、Velasques 等西班牙之大美學家，接踵出現于十七世紀。其後，不過單是各個的天才個別地出現而已；例如十八世紀 *Coya* 出現。十九世紀西班牙美術在如何(貧弱)的狀態下呢？此際，美術盛衰過程之調節者，也是經濟底動因。十六——十七世紀的西班牙，是歐洲一流產業國之一。黃金國之亞美利加和工業底尼德蘭(Netherland，意云「窪地」，即今之荷蘭，百年前與比利時——即佛蘭德爾舊地——合爲尼德蘭公國，一八三〇年比利時獨立。——譯者)，隸屬

于她；而她自身，以開發了的工業——即加斯迪利亞（Castilia）的羅紗工業（十六世紀當時，此市有一萬五千多製造所，十萬多勞動者勞動）和托萊圖（Toledo）的兵器製造所自豪。在十七世紀之西班牙，最初描寫讚美工業勞動圖畫出現者，固非無故：例如，神話底題材完全透明地蔽着現實的生動的題材的 Velasquez 之「鐵工廠」，和同作者描寫王宮哥布蘭式絨毯製造所之婦人勞動者的「織女」就是的。然而，從十七世紀之後半期後，該國的經濟衰微來了；尼德蘭和葡萄牙都分離開，Mavr 人（西班牙境內的亞拉伯人之稱——譯者）和猶太人被驅逐，以至其他各國將經濟企業權收于自己的掌中（註一）。同時，西班牙的美術，也就開始衰微。以後的西班牙，無論在經濟上在美術上，也不能再演卡爾（Karl）五世和 Velasquez 時代分配于該國的角色了。

十七前紀，西班牙之經濟霸權移到從她分出來的尼德蘭了。「在這裏，完成了的農業組織已經從十六世紀實施……。果實栽培和園藝，也發展起來，因（被法國驅逐的）Huguenot（註二）教徒之出現，新的工業部門——絹織物，羅紗，玻璃製造——發生；

染色生產之新方法發現；其結果，英國的毛織物爲染色而送到荷蘭；在荷蘭，製造起航行大洋的大型船舶了。十七世紀之荷蘭，不僅是強大的殖民國，而且是一切物質之中心市場，像有交易所的亞姆斯特丹，是資本之主要市場——庫里雪——Kulisher，國民經濟史）。

在這經濟底霸權時代，量底地質底地可驚嘆的美術創造之隆盛時代到荷蘭來了。而，由許多新的創造使繪畫豐富，又對於英法俄之美術給與大的影響的這時代之美術，稱爲「十七世紀之荷蘭美術」。不過，十八世紀經濟界之優越權從荷蘭移到別國，於是這輝煌的美術之隆盛，又趨于衰微。自此以後，如不能再占十七世紀優越地位同樣，荷蘭美術和像 Rembrandt 時代的勃興與隆盛，沒有再見了。

根據以上所云，在十八世紀以前，可以立這樣的一個法則：即一國美術之盛衰，和那國的經濟勢力有依存之關係；換言之，美術之衰微常在那國經濟底地失去優越地位之時到來，同時經濟底先進國，常爲美術界之領導者。

英國自十八世紀即成爲先進底經濟國。她是進了工業資本主義過程的最初之國，她在歐洲經濟史上開了新的一頁。十九世紀的英國，長期間是世界市場上至大無限的主權者。二十世紀以來，新進的資本主義底亞美利加開始和她並肩而立，後來還駕而上之了。據前述法則來推論，則美術界，尤其是爲其一部的繪畫彫刻界的霸權，應該當然舍英美莫屬了。但是事實沒有肯定這個法則。自然，十八世紀及十九世紀英國的這些美術比較前世紀可看出幾分勃興的情形。但是英國從來沒有在這方面占領導的地位。又，她在美術關係上，常是需要國而非生產國。戈諦克式建築美術，雖然有特殊的英國風的情調加入，但這究竟是從法國取入的。文藝復興期的英國，藉意國或德國的美術而生存着。亨利八世招聘霍爾班 (Holbein) 爲肖像畫家。又，英國的顯貴把意大利之神話爲主題的繪畫來裝自己的城的事，我們可以在莎士比亞的戲曲悍婦之馴順 ("The Taming of the Shrew") 的序曲中看見；卽爲使喬裝爲紳士的泥醉的銅匠 (tinker) 斯利而演喜劇的貴族邱，以 Daphne 和 Io (註三) 等爲主題的，一看而知其出意大利的繪畫來裝飾。

這固然由從前傳下來的壁畫目錄也可以判斷出來，不過在 Rutland Belvoir-Castle 的城中，亦確有意大利的繪畫。在十七世紀，查理士一世聘請佛蘭德派的畫家 Van Dyck 于自己的宮廷中，而英國的貴族們向佛蘭德派畫家 Rubens 作繪畫之定貨。英國在進了工業資本主義過程的十八世紀，才開始出現自己的美術家，而一時也出現 Hogarth，Reynolds，Gainsborough 第一流美術家了。十九世紀之英國，在其他歐洲諸國中，表現其美術發展之前途。英國，是進純繪畫底繪畫之路徑的最初之國：例如，此處的美術家，比較法國還先進到風景畫的方面（Constable，Banington等）。在這裏，最初的印象派和光飾派（Luminist，如 Turner氏）（註四）出來。先拉飛耳派之某作品中，也發生外景派（Plen-air-isme）（註五）。到後來，歐洲其他諸國又重蹈這發展的路徑。但是，雖然有上述現象，然要把十九世紀及二十世紀之英國，看做像十五世紀之意大利或十九世紀之荷蘭似的極造型美術之隆盛的國家，是毫無根據的。十九世紀之英國，在彫刻上既無何等之發展，在繪畫方面，最近的英國也是死國。

美國從英國手中奪取了經濟優越之榮冠。但是，十九世紀以及二十世紀中，在這地方，造型美術毫無發展。亞美利加的富豪們，彰明較著的賸物劣貨也不管地；捶命地把歐洲的作品輸入又輸出；其結果，僅以 Corot 的繪畫而論，在美國至少以數千種計；這是這法國美術家不曾畫過這些的數目。在文學方面，固然馳名于外國的人也有，而造型美術美國是幾乎沒有的！

像這樣，先進經濟國的英美，不管怎麼樣自己有支配的地位，但沒有像紀元前四五世紀的希臘，十五六世紀的意大利，十七世紀之荷蘭似的豐富的美術。在工業資本主義發展之途上的歐洲其他諸國，也可見同樣的現象。在這方面，德國總是較他國落後地蹣跚附驥尾而踏襲各國共同的發展：例如德國印象派 (Liebermann，和 Uhde 等)，是不足和法國印象派比較的。如果以德國在最近表現派的形式上作了特殊的作風，那意義是地方的，其影響也是很有限制的。最近，非大資本主義諸國的——即近于小國的諸國，供給有才能的美術家。從小的比利時，出來 G. Meunier、Henry Van de Velde 和 Van

Hogh。最近之所謂法蘭西美術，是藉西班牙人之 Picasso，佛蘭德人 Flamenk、古巴島生的 Pkabia 等，由時代落後好遠的地方或小國而來的美術家之精血和才能所養育的。這麼樣，先前確立的法則——美術界之霸權屬於經濟界霸權的法則，要不能從歐美自商業資本主義移到工業資本主義的瞬間看出證明，那麼，這是因為在工業資本主義中含有制止繪畫和彫刻的發達與隆盛之要件與原因，不然，和上述法則違反的理由，就是由於因為工業資本主義中具有和商業資本主義不同的性質，和封建社會形體及商業資產階級底社會形體之美術完全異趣的美術適合于工業資本主義之故：二者必居其一矣（參看後面工業資本主義期之美術）。而這適合于工業資本主義的「美術」，首先就生于最先進的工業技術國的亞美利加了。所以，我們設立的，美術之霸權屬於有經濟界霸權的國家的法則，依然有其效力。

（註一）十六世紀末葉菲利普二世在位時的西班牙，是當時的「日不沒國」；外有美洲之富源，歐洲西南皆

在其版圖之內（尼蘭、葡萄牙等），蘇富甲於一時。然尼德蘭、葡萄牙先後獨立，海上勢力又因僅圖目前小利，漸爲葡英所奪，然尙無損于西班牙之富強也。但非利普仇視新教，政府對人民誅求無厭，又仇視外族，驅逐境內之猶太人與回教民族；當時西班牙之工業商業及銀行業之中心勢力，實操于猶太及回教徒之手，於是國家富源遂流于外國矣。

（註二）Huguenot 係十六七世紀法國宗教改革派及略爾文派（Calvinist）新教徒之稱；其名稱之來源不甚可考，據大部分學者之考證，大概此派初起者中有“Hug”，“Huguo”，“Hugon”，“Hugon”等類之名者，而後遂成爲一般的政治底綽號。此派曾與加特力派戰爭，又疊遭法國君主之摧殘，餘黨遂逃赴普魯士、尼德蘭、瑞士、英格蘭等地。

（註三）希臘神話：Laphee 爲山澤女神（Nymph），河神 Peneus 之女，Apollo 愛而襲之，但 Daphne 不願受其誘脅，化身爲月桂（laurel）而遁。希臘系統之繪畫彫刻多作此者。Io 係 Zeus 所愛之處女，Hera 妬之，使變牡牛。又使百眼神 Argus 監視之，但爲 Hermes 所殺，Io 乃復其原形。亦盛爲美術之題材。莎氏此劇之 Induction 第二幕中，那 Lord 有許多以希臘神話爲主題的繪畫命僕人取出飾其房間；如處女時

代之 Io，佛徧荊棘林中之 Daphne，以及 Adonia Cythera 等等。

(註四)所謂印象主義 (Impressionism) 者，是將最初接于目之印象加以表現，不加選擇與融化之謂；故嚴格言之畫家皆為一種印象派，不過程度之差。而印象派之特色，則在其注重光線。「光線是繪畫的主人公」，Manet 說。此派實淵源于浪漫派的 Delacroix 與寫實派的 Courbet，而衍為十九世紀後期繪畫之主流，又此派受東洋藝術影響亦甚大，本書論之甚多，可不多述，Luminism 一語係 Van Dyke 所想出，即用以指印象派之開始主要地與光線表現連為一體之時者。此派以日光為色素之源，故 Turner 崇拜光線到了一種狂熱的程度。

(註五)外景派 (Pleinairisme 或 "open-airism")，又譯外光派，露天中繪畫之意。十九世紀主張在強烈日光中繪畫之一派。外景派也是一種印象派，皆導源于光線色彩並重之技巧，不過印象主義是一種繪畫的速寫 (pictorial stenography)，輕視迅速綜合的觀察所不能把握的「詳細」，是理智主義象徵主義之反動，外光派是對于那不見大氣在黑影之下的工作室 (studio) 裏執筆的一種叛逆；此派中又各成一派，但要以 Manet 為大師。

六 藝術之兩個根本底典型

在藝術史上，兩個根本底典型不絕地反復着。有時，各種藝術——建築，彫刻，繪畫組成渾然一體；有時，和這相反，這綜合分裂，這些藝術之各種，個別地存在而獨自發達。綜合藝術的根本核心是建築，以規模之雄大與輪奐之美為特長，而且是紀念碑底的。反之，在分化了的藝術中，沒有大規模與大飛躍的地方，有家庭底親密的性質。這藝術之兩個根本底典型，各是和一定之社會經濟組織適合的。綜合底——紀念碑底藝術 (synthetical-monumental)，發生而且發達於以自然經濟為基礎而生活的封建底——教權底社會；而在手工業底資產階級——不是商業資產階級——還有優越意義的社會也繼續其存在。分化底——親密的 (differential-intimate) 藝術，適合於個人主義底地分解而發達的社會。資階級社會或資產底貴族社會，如果在組織於政治上絕對專制之形態上，

對於私人及個人之活動沒有一定限制之際，藝術呈紀念碑底——綜合底典型和分化底——可親底典型之中間典型。

古代埃及，初期希臘及羅馬式底中世紀的藝術，是紀念碑底——綜合底。換言之，當時建築彫刻及繪畫，有機地組成渾然的一體。藝術的這作風，在量上是宏壯的。在埃及之中部，有藝術底營造物的神殿和金字塔，這些東西都以菩薩和 Pharaoh 的彫像，圓柱或石棺上所描的彫像來陪襯着。那規模，是紀念碑底 (Monumental)。例如，Karnak 神殿，跨着全市，金字塔以幾百萬岩石建築起來。又 Pharaoh 之彫像，往往碩大無朋 (例如 Useresens 一世之彫像)。克列塔——米克那 (Creta-Mycenae) 兩地的藝術，也表現這種紀念碑底作風。如在 Knossos 和 Tilins 兩地以壁畫裝飾的宏大宮殿是也。最後，稱爲「Romanesque」(羅馬式)的西歐中世初葉之藝術，也表現這種紀念碑底綜合。在這裏，藝術之中心也是建築，卽由羅馬 Basilica 建築發達來的神殿，在門的正面，以有宗教內容的巨大構圖來裝飾，圓柱柱頭和獸頭上，以人類和動物

之像裝飾着。

這紀念碑底——藝術底綜合，繼續存在到資本主義及個人主義之支配時代。即在紀元前五世紀初之希臘，也看到這種典型；例如 Pericles 改築的雅典的 Acropolis 宮城即其代表。但根本底核心還是神殿，尤其是雅典守護神 Athena Promatheus 之神殿。這守護神，是 Phidias 以黃金象牙所造的壯麗的彫像，在手中，捧着「勝利之女神」。又 Partheon (神殿) 大殿之獸頭，以許多神像裝飾，那 Frieze (柱頭之彫刻「帶」，建築上柱頂與線盤之中部，即軒緣與飛簷之間部分——譯者)，飾以描寫那為獻自己所織之新衣於女神，為老人、軍隊、保姆、犧牲之牡牛環護着而一面進行着的處女們行列之羣像。現在雖沒有殘存，不過在那殿堂中鋪滿壁畫的下廊又重修了。建築彫刻及繪畫，在這些紀念碑底構成上，組織成分離不開的渾然的一體——一個藝術底「有機體」。和這同一的現象，在歐洲中世紀手工業都市職工組合興盛之際也反復着。這時代之戈諦克式大伽藍 (Cathedral)，是摩天之式的宏壯莊嚴的建築術的建築物，前門廊廡和聖歌室蔽

以薄的浮彫，細長的窗蔽以彩色的花紋。建築彫刻和繪畫，在這裏也是一體，一個「有機體」。上述一切情形下，即封建底——教權底社會（埃及，右代希臘，中世「羅馬式」時代），或手工業底——商人底組織體（紀元前五世紀之希臘，戈譚克時代之中世西歐都市）的藝術，以種種的形式奉仕於由封建領主或僧侶所統率的農業集團之必要，或組合底地又職工組合式地組織的整個手工業集團之必要。紀念碑底——綜合底藝術，同時又是社會底藝術。

然而，資本主義之發達，到處導整個的藝術有機體及最初綜合底藝術於衰頹，同時使藝術從紀念碑底變化為家庭底（domestic），從社會底變為個人底了。

這樣，對於發達的資本主義社會，親密底——「人情世態底」（Genie）乃至個人底——家庭底分化的藝術適合之。這現象之開始出現，是在紀元前三四世紀之希臘市民階級社會，其後在十五世紀之資本主義底意大利重現，更在十九世紀的資產者的——歐洲再現之前，在十七世紀之荷蘭達其最高頂點了。

紀元前五世紀希臘人之最高觀念，是爲守護神所守護的祖國之都市。但這理想，對於資本主義時代之希臘人，早已沒有生動的意味了。雄辯家 *Licinus* 在某演說中說——「這些人們就出身說，是市民；但在思想上，只要是看出自己利益的地方，無論何國也覺得是祖國似的。因爲他們的祖國不是國家而是財產。」

個人主義在公民權利上得勝之時，社會底藝術卽讓位於個人底藝術了。Demosthenes 在自己的某次法廷演說中，回顧波斯戰爭時代與英雄底市民道德時代而言曰，「當時偉人將帥們 (*Miltiades* 和 *Femistokles*) 之邸宅，並不宏麗，但柱廊、神殿、武庫、和公共建築都建設於當時了。然而，今日之國家建設事業，比起個人的高樓華廈來，使人起貧弱得可憐的印象。個人之邸宅，在其輝煌與華麗上侵融社會底建築了」〔培爾曼古代共產主義〕。這些個人建築之內部，豐富地以彫刻和壁畫裝飾起來。如果紀元前五世紀 *Phidias* 奉仕於都市國家，則在四世紀，*Praxiteles* 和 *Scopas* 爲個人而活動工作。資本主義時代之希臘藝術，隨着從社會底變化爲個人底——家庭底，藝術底綜合亦日益衰微

下去。彫刻脫離建築物的牆壁，脫離母懷，區別爲從集團分離的一個個體，而成爲獨立的可移動的東西了。古代美術家們之彫像，如 Phidias 的彫像，僅可認爲是社會建築物之一部分；但是，Praxiteles 和 Lysipus 之彫像，則不以任何建築學的額緣爲必要，曾經和建築物之壁有機地結合着的繪畫也和它分離，壁畫一變而爲圖畫了。在四世紀，畫家(Painter) Apelles、Zeuxis、Parrhasius 代紀元前五世紀壁畫作者 Polignotus 而出現了。這樣，資本主義時代之希臘藝術，成爲個人底——家庭底，分化爲各個獨立底種類，同時，從紀念碑底變化爲「人情世故底」家庭底」。只要將雅典娜守護神的彫像和眺望睡眠的 Endimion 的 selena（安迭美盎係美少年，睡於 Latmos 山時，月神塞列娜在其睡中偷吻之——譯者）之彫像對比，將 Olympia 的 Zeus 之像和 Praxiteles 之「憩息的牧羊神」對比，就十分可做例證了。

在意大利，在達到和古典希臘一樣的經濟發展之水平線的十五世紀，同樣地也從紀念碑底——社會底——綜合底藝術，發達爲家庭底——世俗底——分化底藝術。一方面，教會和

職工組合依然保有社會底建築物和補足它的繪畫彫刻；而他方面，藝術日益多從社會底廣場移於個人住宅之壁。文藝復興期之建築，是個人居室和富人邸宅的建築。新建築學底作風，開始在那裏出現。個人的居室中，彫刻也移入了。Ghiberti 還專門奉仕社會底——教會底建築，但 Donatelli 則不但爲公共底需要，並且爲個人底需要而作彫刻了（如爲 Kosimo Medici 模造 Yudiph [大概即英文之 Judith 猶太傳說中之女英雄——譯者]，模造指揮官 Nikolo da Uzzano 之肖像及熱那亞 [Genoa] 商人之胸像等等）。畫家們不但爲佛羅連斯之貴族或威尼斯長官之邸宅，不僅爲教會或修道院，即爲個人，也以戀愛或狩獵光景之描寫，來裝飾壁廚、箱篋和臥牀；或爲 Lorenzo Medici 繪畫（如 Cinorelli、Gozzoli、Boticelli），又或爲羅馬銀行家 Kighi 繪畫（如拉飛耳）。而彫刻亦自建築學的綜合體分離而成爲獨立的藝術單位了（David Donatello、David Michaelangelo）。壁畫在 Benozzo Gozzoli（在佛羅連斯之 Ricardi 寺院），或 Domenico Ghirlandajo（在佛羅連斯之 S. Maria Novella 寺院），的作品上，還繼續其生存，不過

日爲繪畫蹙其領域。藝術從來紀念碑底性質，也消失了。Donatello之彫像，Botticelli及萊阿納朵·達·文西的繪畫，不僅在存在於建築以外的意義上分化，而在不能見於紀念碑底藝術中的精密和優雅上也分化着（例如，David Donatellis 之以常春藤裝飾的帽子和有孔的草履。Batticelli 之線狀構圖的「Aphrodite」〔羅馬之愛神，與希臘之Venus 同〕。文西之有家庭世俗性質的「神聖的家族」是也）。

最後，看見這非紀念碑底——非社會底——分化底藝術之第三次的復活者，是十七世紀之資產者的個人主義底荷蘭。此地的藝術，固然有射擊家，醫生組合和慈善團體來的委托（定貨），但主要的是爲個人需要存在的。「在普通市民之中，沒有一個討厭買畫的窮人——當時的一個人說——荷蘭不吝惜買畫的錢。因情形之不同至有如此節省衣食之費者」（引自泰納藝術哲學）。在這裏，建築彫刻以及繪畫，分離而分化；尤其是繪畫，在長期存續之間，在極端的分化狀態（肖像，風景，靜物，風俗等）。荷蘭畫之面積和主題，已經表示這資產者藝術之十足的非紀念碑的纖細的風俗的性質了。

在藝術之這兩個極端的典型之中間者，是資產者底經濟要求獨裁專制形式之政治組織時代之藝術。這種藝術，在專制君主具現國家觀念之際，成爲紀念碑底——社會底；而這觀念在具現於一個人物之中之際，即成爲個人底。即同一藝術在某種情形下比較多是紀念碑底，他種情形下比較多爲家庭底。同時，在前者之際，藝術之綜合底性質比較後者情形下表現得更多。這藝術之典型，在希臘史之 Hellenism 時代。希臘帝國主義時代開始出現。Attalus 王朝及 Evmen 王朝之 Pergannum 藝術（註二），可以爲其例證。綜合底——紀念碑底藝術（以與 Gaul 人戰的 Pergannum 人之彫刻裝飾的 Pergannum 城廓），讚美專制君主之戰功。在新歐羅巴，這藝術典型再在十七世紀之西歐宮廷之形體中出現。路易十四之凡爾塞宮殿中的建築彫刻和繪畫，依然互相補充，在那結合之中，組成一個渾然的藝術底——綜合底紀念碑；而且一種紀念碑底性質，表現於 Le Brun 和 Jouvenet 所作的畫天井之花紋，和裝飾殿壁的繪畫之壯大的輪廓之中；不過在已入衰頹期的專制主義之十七世紀西班牙諸王之宮廷藝術之中，路易十四時代法國藝術之綜合

性和紀念碑底性質都沒有了。西班牙在菲利普四世之宮廷藝術，Velasques 一個人的肖像畫可以代表。屬於這典型者，還有俄國專制君主——Ekatelina 二世、Pavl 一世、Alexandra 一世之宮廷藝術。

在十九世紀全歐諸國，資產者社會及資產者底關係鞏固了之時，由上述法則，分化底——非紀念底而可親的，非社會底而家庭的藝術，應該當然地到處存在而為支配底了。建築、彫刻、繪畫，個別地而獨立地存在着。藝術底製作品，除去少數之例外，都成為個人日常的裝飾品。十九世紀資產階級藝術所看出最優秀而適當的表現的印象派，對於紀念碑底性質直接反對。各個藝術家，想復興過去紀念碑底——綜合底藝術的企圖，悉終於空想，自係當然。在這意味上，法國藝術家而又為東洋學者的 Decamps 之書信，頗有興味（霍善斯坦因著藝術與社會所引）。Decamps 指彫刻家 Barrias 說，他雖然是能夠以不朽之巨作（紀念碑式的）美化我們大社會的人，然而他在必須製造使用于個人桌上的鎮紙了；又說：「我和這傑出的藝術家陷於同樣的命運。因為，我被關在自己的製

作室，不能希望哪一個人替我開自由之扉，我不得不違反我本來的意志和使命，作一豆腐框格的繪畫了……。」像 Meunier 之「勞動紀念碑」的，尤其像 Rodin 的「勞動紀念塔」的社會底——紀念碑底東西，不過作斷片底遺物或單純的計畫而留下——Meunier 不過在將半圓形之壁互相結合着的各個人物之形式上，計畫過自己的紀念碑。又 Rodin 作建築工程的設計 (Plan)，應該將各個形象（晝與夜，各種職業，塔上部之「勞動之神」的像）和這建築物結合起來。可是，雖然爲這目的組織了國際底協會，Rodin 無從得到實現這計畫的經費。法國藝術家 Carriere 指出 Rodin 之悲劇，謂他不能目視「空前未有之大殿堂之建立」者，是因爲綜合底——紀念碑底大藝術之建設上必要條件完全沒有之故。又霍善斯坦因將同樣意見作一定則道：「羅丹之彫刻上建築底背景之缺乏，非他之罪（如果要在這裏作罪之追究），整個社會之罪也。爲資產者社會之這客觀底缺點，羅丹只有毫無憑藉地，傾注自己之豪壯的全神力於窮然孤立於空間的各個圓型彫刻之制作了」。……雄大不朽的藝術衰滅了。

同樣的現象，俄國也有。Kogda Ivanov 想起須以繪畫底方法再興基督的神話——Shtansun 言——的新舊約聖經之繪畫集之製作時，他以為這些繪畫是特別建築物的營造物——自然不是教會（如他兄弟說的）——之有機底部分；但是，他的籌畫，不過是籌畫而已。又，帝國主義戰爭當時，俄國青年藝術家 Ivanov-Shadre 想起了綜合底——紀念碑底營造物來，這是把封建底東方藝術之量底地宏大的作風的建築，以浮彫，彫刻，壁畫來補充的一座「戰死者之紀念碑」；然而他的計畫不過單是草案 (esquisse) 而已。

像這樣，像過去建築於自然經濟之上的封建底——教權底社會及建築於發達的貨幣經濟之基礎上的手工業底——同業相合底社會似地，堅固地結合了的有機社會中，有一定的藝術典型——即綜合底——紀念碑底——社會底典型適合。宮廷藝術——至少在其某種表現上——推移到和這相反的典型，同時在某種程度上和這典型發生關係 (Pergannum) 王朝之藝術及路易十四時代之藝術)。反之，在內部底結合為個人主義破壞紛碎的社會，發達的資產者資本主義社會形體——例如紀元前三四世紀之希臘，或十七世紀之荷蘭，

最後十九世紀之歐洲社會中，爲那存在之藝術表現的分化底——風俗底——家庭底——親近底藝術與其適合。縱然十九世紀末之藝術家們對於往時綜合底——紀念碑底藝術之憧憬，明瞭地表示有想建設非個人主義底——集團底——有機底社會傾向的新社會勢力，在歐洲之資產者社會內部活動；然而在資本主義之憧憬上，想將有機底社會之藝術典型再興的任何計畫方法不會好好成功過；而且恐怕是不會成功的罷。

(註一) Pergamum 係小亞細亞 Mysia 之重要都市，紀元前三世紀二世紀 Attalus 王在位之時，美術盛一世。當高盧人入侵希臘之日，惟該地未受蠻族之蹂躪，一時爲希臘文明之避難所；美術建築文學，開燦爛之花焉。

原书空白页

七 建築彫刻及繪畫之霸權之推移

在各個歷史時期，某一種藝術有支配底意義者，是因為它是最足以表現那社會上占支配地位的「智力底及道德底」狀態的藝術——泰納在藝術哲學中特別努力證明這個事實。例如，他說，在古期希臘（Hellas），彫刻握着霸權；這原因，就是彫刻具現希臘文化之支配觀念——即生理上完全的肉體之觀念最爲便利之故。在中世紀，建築占優越地位；爲什麼呢，因為建築較之別種藝術最足以表現當時之文化支配概念——即對於天國熱烈憧憬之情。更在十七世紀之法蘭西，演劇握支配之權；爲什麼呢，因為這種藝術，最足以表現宮廷社會及宮廷文化之優雅而豪華的風氣。最後，在十九世紀站在藝術之支配地位者，是這世紀之特質的個人主義及抒情主義之最適當的藝術表現的音樂。

但是，泰納的方式，要加以根本底修正。加之，此處引我們的興味者，只是造型美

術。如果檢點各時代各民族上藝術之進化，例如希臘之藝術及自中世紀至十七世紀新歐民族之藝術，那麼，各種造型美術之霸權之推移（變遷），可以明瞭看出。在希臘社會史之古代有優越意義者，無疑是建築；即羣神所住的聖殿神殿是也。有時，祭司的國王行禮拜的宮殿，代用爲神殿（如 *Creta Mycenae* 的文化）；而神殿與聖殿漸次以彫像裝飾起來了。後來到了建築與彫刻之綜合廢滅，於是最初宗教底彫刻（諸神的彫像），後來市民底彫像（戰士的彫像）就和建築立於同列或駕乎其上。這像，在希臘藝術上，一直到希臘文化之破壞和衰滅的時代，霸權在彫刻方面。然而希臘史之後期——即 *Hellenism* 時代（紀元前二——三世紀），那樣長期占領袖地位的彫刻的思維，遂讓其地位於繪畫的思維；在紀元前四世紀，不僅如 *Apelles*、*Parthastus*、*Zeuxis* 之大畫家輩出，而彫刻站在繪畫之下，而且繪畫化了。*Hellenism* 時代之彫刻美術，卓乎出羣而是繪畫底。像 *Pergamum* 的彫刻，可以認爲是一種繪畫。「所謂 *Tetepha* 宮之 *frieze*（壁面的彫刻帶），恰恰是照繪畫或——更正確些說——畫帖似的東西動手的。因爲以壁柱分開的畫像之全

面，分爲各個場面。於是在那裏植下以樞格爲緣而分開的所謂浮彫式繪畫之基礎。如我們在紀元前四——五世紀之Attica藝術上所見的，古典時代的浮彫中所描的羣像，在平滑而死沉的背景（底子）上盡量密接地并排着；如是這些羣像，爲其自身而浮彫着，恰成獨立自主的東西（例如描出Orpheus Euridices及Hermes的浮彫）。但後期的羣像，置於風景或建築底背景之前，此際對於繪畫的傾向，特別表現在背景之修飾上。這麼樣，彫刻術遂進了繪畫之道，和它對立，而和它合而爲一了。」（瓦塞爾著希臘之彫刻）。繪畫之思維（或思致，thinking）與感覺（feeling）之出現，不僅Hellenism時代之浮彫；更在加倍注意於光線與陰影對於肉體的遊戲（作用），創造和諧形式之彫刻中（如Daphne之變爲月桂等）——換言之，在人體的描作明瞭地成爲印象主義底彫刻之中，也可看出（Hamann, "Impressionismus in Leben und Kunst"——哈曼，生活與美術上之印象主義）。

在希臘藝術之進化上，霸權之職分，從建築向彫刻，從彫刻向繪畫推移，如上所

述；不過這過程，在自中世紀至十七世紀之歐洲藝術上，更明瞭地描畫出來。中世初葉，霸權專屬於建築。中世紀史家 Paul Glaber 告訴我們，十世紀頃之基督教民族，尤其在意大利和 Gallic，建築熱如日中天；又到處沒有那麼必要地改築教會；而努力使世界脫棄自己舊的襤褸之衣，到處穿教會之白袍。這建築熱，在十二世紀十三世紀之戈諾克時代還繼續着。當時，可以解決宇宙問題的一種奇蹟的壯麗的大寺院，到處建立。羅馬式寺院，尤其是戈諾克式寺院，以還和建築有機地結合着的彫刻裝飾起來。

這些建築和彫刻之綜合消滅之時，十五世紀意大利的彫刻，在非常微弱的程度上，重現 Hellenism 時代彫刻之隆盛，同時在宋納推洛和密格蘭奇羅之藝術上，和建築并駕齊驅。但是，十九世紀藝術之牛耳，在意大利，從建築及彫刻去，而移到繪畫了。如已經知道的，萊阿納朵·達·文西自己一半是彫刻家，但認為最高之藝術不是彫刻而是繪畫。Leon Battista Alberti就專門而論是建築家，然在自己論繪畫之著中，認為藝術之最有價值而值得注意的種類是繪畫。可是，這偉大人本主義者(humanist)之建築家，不

過是表示一般的意見，肯定明白的事實：即在十五世紀之意大利，大多數藝術家在繪畫領域上活動。萊阿納朵、琪遷、拉飛耳等偉大藝術家，也在其內。就是指繪畫爲婦孺之藝術的密格蘭奇羅，也成了Sistin禮拜堂（羅馬 Baticano 宮殿內之禮拜堂。一七四三年建）之宗教壁畫之作者。建築及彫刻霸權地位之推移，更藉十七世紀之尼德蘭之繪畫而最明白地進行了。在那裏，建築彫刻都不演本來獨自的脚色，而是繪畫的獨脚戲。如果以十四世紀尼德蘭油畫器具發明，或者至少完成，而且這藉 Masacco 之力迅速使用於意大利了，這技術底發明自然是在某種程度上說明該國繪畫之隆盛的，但是，這發明的本身，和繪畫之霸權，都是由祕藏於社會之中的根本條件而產生的。

然則，在建築向彫刻，彫刻向繪畫推移的這過程中，社會學底規律及社會學底規則是否存在呢？

希臘藝術及新歐羅巴藝術之初期，專門作寺院（教堂）形體上的建築，這種藝術之支配，與宗教底世界觀一致，而宗教底世界觀之支配，是農業經濟支配之一定精神文化形

態底表現。寺院，是那近郊村落之中心，後來也是都市居民之中心。教堂對於他們不僅是禮拜之地，而且是布告一切命令、法規之場。又，高聳的鐘樓，足以用爲偵察敵人襲近的便利的哨所。因地主——領主之日益確然與農業共同團體分離，因社會置於主人與奴隸（農奴）之極端對立之上，又因支配底身分意識在封建貴族階級中增長，於是彫刻藝術之社會心理底地盤也造將起來了。無論在埃及，在古期希臘，在中世歐洲，彫像底彫刻藝術都是像這樣發生的。

而和建築（宗教底）發生於農業共同團體之要求而在其他社會形體上也繼續其存在一樣，爲封建貴族之階級自覺之產物的肖像彫刻，只要看出適宜於自己的社會基礎，即令封建社會變爲資產者社會，依然繼續其存在，甚至於看見隆盛之勢。發生而且保有過封建時代之彫像底造型美術的領主之豪誇與尊嚴之感情，在職工底——商人底希臘都市，變爲市民底自由與勇武的感情了。這就是希臘體育訓練所和競技之所由生，以及阿林比亞和 Nemean（與 Olympia 同爲希臘四大競賽之一——譯者）等競技中樹立優勝者彫

像的風習之所由來的。文藝復興期之意大利商工自治團體，尤其是在佛羅連斯，市民底——政治底文化至與貴族階級爭鬥之時，意大利之藝術家們踏襲封建時代之人體影像之表現，另加以完成的市民資產者的新意識與觀念的成分了。在朵納推洛，尤其在密格蘭奇羅之作品中看出自己之表白者的這市民文化，因種種事情在意大利沒有長久繼續，所以，此地的彫刻，不能如在紀元前四——五世紀之希臘的一樣，豐富而壯麗地發達。在成長發達的資產者底——個人主義底社會上——譬如，無論是 Hellenism 時代之西方，或十五六紀之意大利或十九世紀之尼德蘭——霸權屬於繪畫（在希臘，比較多地是潛在此底）。那理由，第一，因為這種藝術使藝術家最好表現自己的個性，再現他所感受的世界。為什麼呢，因為畫具與畫布比起大理石青銅和木材來，不大拘束創造底「自我」之表現；而後者，創造底計畫還受材料之限制。第二，因為繪畫無論對於藝術家對於大眾都容易滿足資產者社會特有的科學傾向。Berenson指出佛羅連斯大多數藝術家謂其「職業上是藝術家，而氣質上是學者」，是很正確的。只要想起在他們之中Uccello、Polajuolo、

萊阿納朵達文西之對於遠近法底——解剖學底——幾何學底熱心，就可以瞭然了。第三，則是因為繪畫在「忠實於自然」和幻想之中，一面迎合資產者底思考方式的寫實主義底要求，同時較之彫刻更能十分多方面地而正確地再現世界與人生。最後，為最主要的理由者，是因為繪畫，對於不單是人類，即對於在資產者經濟上更有重大意義的事物，較之彫刻更能夠充分地描寫。而適應資產者底世界觀之物質性質的繪畫，這物質性質，在十七世紀之荷蘭，開始得到那最明顯的表現。此處的繪畫，壓倒建築與彫刻，完全帝王似的君臨一切了。

以和這同一的理由，在十九世紀之歐洲資產者社會，霸權也屬於繪畫了。

建築（工業底作風占勢力以前的）在不振的狀態（註）。而折衷各時代各民族之作風的，占有勢力。自然，彫刻無論在歐洲在俄國有許多傑出的代表者；但是如曾在Hellenism 時代所見的現象一樣，（建築）比較變為彫刻底來更是繪畫底，隸屬於繪畫的指示同時明白地占第二流之地位（羅丹及其他）。

十九世紀可以正確地稱之為繪畫的世紀。在這領域上，大多數的藝術家活動，發揮最偉大的才能。而十九世紀一般民衆之同情，沒有例外地，趨向於藝術的這部門——繪畫了。

(註)但是，在這金融資本主義時代，工業高度發展的時代，隨着機械文明之飛躍，社會生活的繁劇，享樂底集團底精神之增進，建築——工藝——電影(又戲劇)又顯然要日占藝術之霸權的地位。在這機械與藝術交流的時候，繪畫又日益貧困空虛而趨于「沒落」了。

原书空白页

八 建築之兩個根本作風

孔·維涅爾 (Kon Vigner) 在其名著作風之歷史上，對於建築底及實用底藝術，設定在這些藝術發達上不絕反覆的兩個根本作風。他將那作風之一名爲建造底或構成底 (Tectonic or Constructive)，其他稱爲裝飾底及裝飾圖案底或非構成底 (decorative and decorative-ornamental or destructive)。

孔·維涅爾以建造底構成底作風的名詞，指在一切建築或日常生活之器具上所表現的實用目的適合性之總和之中所看出的作風。「建造底作風之構造之各部分，都有其使命，必須互相區別；全體亦必須便利而明白地區分。因此，內部之構成與外部之構造完全互相照應，各部分都同樣嚴密地依其使命而區分。壁與柱明白地有支持之意味，而在構造上也一目了然。壁中主要的東西，必須是平面的，必須以水平線來限制。同

樣，爲柱脚所規限的石之水平層，必須爲區分平面的主要線。平面底裝飾，由指導構造之明瞭的論理底感情而生。同樣的法則，也作用於實用藝術之內。在器具上，各個部分必須區別：器具哪一部分爲飲而使用，如何部分做器具的脚，必須分明。一器具有結實而固定的小壁。那裝飾，在這裏也是完全由平面發達來的。而這形式之成爲線者，是與容積之數學底論理相合的。沒有毫無什麼使命的事物。僅僅單足以表示威嚴的虛飾底宮殿不會建立，又不爲日常生活僅爲裝飾的飲食用器也是沒有人製造的。」

爲這種建造底或構成底作風之典型，孔·維涅爾舉出希臘的道利亞式 (Doric) (註1) 中世紀之羅馬式 (Romanesque)，意大利之初期文藝復興式 (Renaissance)。

孔·維涅爾在裝飾底(裝飾圖案底)或非構成底作風之下，指裝飾要素埋沒(壓倒)實用底便利性之意識的作風。「建築的各部分，在這裏，失去機能底價值。圓柱，壁柱，壁，爲突出於平面的繪畫裝飾，掩沒建造術的建築形式，圖案裝飾以及羣像底造型術所破壞。在這裏，老早沒有適應那機能底使命的各部分之區分了。像柱脚與柱頭，幾不能

相互區別……而努力與以出乎建築使命以上的印象。牆壁亦無什麼區別，圓線似的繞建築物之內部：如戈諦克式作高窗之形的繪畫底天窗，或造羅可可（Rooco（註二）式之鏡，天井擴張到大胆建築的圓屋頂，或如繪畫之畫卷似的高聳雲中。同樣，即在外表構造上，也因突出的小閣，裝飾底花瓶，和彫像破壞必要上所作的屋頂之線底區分。……細工也因同樣的方法，做到最細微的地方，器物有纖細的脚和脆弱的製造……」。

孔·維涅爾舉 Hellenism 時代之作風，戈諦克式，巴羅克式（Baroque）（註三），爲裝飾底或非構成底——應用建築底作風之典型。再則，如羅可可式上所見的，裝飾時時變爲圖案。

建築及其密接地結合的實用藝術上的構成底及非構成底作風，不絕交代，互相推移；在這裏明明隱藏着某種法則。而這法則，是存在於藝術範圍之外，即是「在人類史的法則上運行的藝術史之法則」。這兩種根本建築學底作風之交替，不是由像宗教之盛衰似的「觀念底連動」所引起的；宗教底盛衰，是其自身發展之結果，而建築作風之

起伏，則是「由經濟生活領域上物質運動」而引起的。據孔·維涅爾之說，構成底作風，就一方面而論，是一國或該國民之經濟底支配之結果，他方面，是社會組織之相對的民主化之結果。反之，建築及應用美術上非構成底或裝飾底作風，是適應於那正趨向建築在明白的階級分化與分離之上的社會組織與國際主義的。

孔·維涅爾說，「構成底樣式，常係那時代最強的民族造的（那時，其他國民及諸國正以某種方法，分化這作風）。然而，在失去構成底感情的作風之中，有平均的國際傾向的基礎（或這種傾向產生這作風）不過這完全是合理的，但是他方面也必定表示社會底條件。一切構成底作風中，原特有民主的某物；因為，這作風之單純，使甚至連窮人也能接近其美的某物；又就是最下級的職工也可以造這作風，而且必定可造。富於裝飾的非構成作風則完全相反，只有有產階級才能完全享受。」

像這樣，孔·維涅爾分建築學的根本作風（樣式，格式，體裁）為構成底及非構成底兩種；不過庚茲堡（M. Ya. Ginzburg）在獻於現代精神的有興味之著作作風與時代中

想分建築學底作風爲構成底 (constructive)，有機底 (organic)，裝飾底 (decorative) 三個根本底典型；構成在作風，由實用底便利性及功利底欲求而生，有機底作風是便利與裝飾之調和底結合，裝飾底樣式表示裝飾性對於便利性之優越。而各建築作風，在其發達上，通過表示藝術底——建築學底形態之幼年期，圓熟期，衰落期的三個時期。

「解剖作風之歷史，我們容易看出幾乎對於任何作風之隆盛極特徵的法則罷。作風之新名詞出現之時，以及作風之新要素發明之時，沒有拿別的什麼東西來打破這些東西的必要——新的東西大部分作爲裝飾底附加物所撤去的構成底或功利底必然而產生出來。到了後來，裝飾底要素出現，不過只要那飽和性耽於自己滿足底遊戲同時不超過那界限，則開始就不致破壞建築物之有機底生命。新作風之幼年期主爲構成底，圓熟期是有機底，而衰落期是裝飾底。許多作風之發生成長之模範 Scheme (次序，圖式)，是如上所述。」庚茲堡，作風與時代。但是，著者有興味的研究中，這些作風之幼年、成熟、衰頹期，是內在底過程呢，還是社會底地被規定的過程呢，沒有十分說明白。

以上述的兩個 Scheme 爲根據，可以大約地給以下述的社會學底基礎。

建築底及實用底藝術之領域上的建造底或構成底作風之支配，與指導之藝術的時代契合。道利亞式建築，興盛於彫刻尤其是繪畫僅有次要的補助意義的時代。羅馬式建築，作於教會與領主之城廓之建設站在第一位的時代，這現象，也重現于文藝復興初期。當時市民底建設和資產者底邸宅，恰如教會建築在希臘或中世農業共同體有支配意義一樣，對於新興資產者有優越的意義。反之，裝飾底建築作風，和建築底思想變了繪畫底思想的時代——例如 Hellenism 時代，後期戈諦克（已經看出繪畫傾向之端緒之時），尤其是巴羅克期（十七世紀）及羅可可期（十八世紀）——一致。但在從建築底思維向繪畫底思維之推移之背後，伏有社會經濟底過程——即伏有因發達來了的資本主義之影響，從封建底——農業底社會制度到資本主義底資產制度之變化。日益增大的財富，物質底幸福之蓄積，將支配階級從實生活之基礎的缺乏中解放，使解放的力和精力趨向於一切住宅（個人底及社會底）之美化與日用品之美化；而構成底的實現性遂讓位於裝飾底耽美主

義。曾密地結合的多少同類的社會團體，崩壞於個別的階級和個體中，而趨於階級底分裂及個人主義底分裂（富人的）的傾向，同樣地作用於裝飾底——耽美底方向之上。最後，在構成底作風上，材料之數學底——線條底組織愈有優越的意義，則新興階級特色的理智底世界觀即愈表現於這作風之中，然在非構成底作風上，裝飾的原素愈優越，則支配階級特有的享樂主義底世界觀愈反映于這作風之中；裝飾底要素完全掩蔽根源底實用底便利性之處，趨於滅亡的階級的情緒即隱於這現象之中。

說明這些原理，只要幾個例證就夠。道利亞式圓柱之柱頭，為新興期的少壯的雅典資產階級所採用者，是有完全支住屋樑之重的一定實用目的的使命的單純四角形。但是，財富日益增大的商業希臘的——最後 Ionia 的，後來 Attic（雅典之都市——譯著）的——資產階級，把這有實用便利性的四角形的頂板，變成加裝飾之要素於便利性之要素的渦卷花紋的頂板了。而這階級一方面達到富的頂點，他方面從政治底而市民底的進取階級變為消費底享樂底階級時，同時在藝術上繪畫征服彫刻而一面優勝地前進之時，

伊阿尼亞式(Ionic)柱頭一變而爲科林多式(Corinthian)柱頭；最初實用底便利性(樑重所支持的)，因作象 acanthus (荳蔻)之葉的籃形極華麗之致的裝飾柱頭，而完全窒息了。一方面建築美術之維持者的階級之衰頹，他方面以繪畫藝術之支配爲背景從構成主義到裝飾主義的這種進化，可以在戈諦克式建築作風之發達中尋出。說到以火舌之勢的在所謂戈諦克的名稱之下的那最後的時期是怎麼樣，則是爲使達到最大限度之高塔上堆塔，尖塔狀裝飾之上疊以尖塔狀之裝飾，把整個構造變爲網狀裝飾底花邊的。建築各要素之最初實用底使命在那裏全然喪失。戈諦克式建築之發達上的時代，一方面和這藝術的後台老板手工業底資產階級，因商業發展之影響和資本主義變革之影響而趨於衰落之時相合；他方面，和藝術領域上繪畫底思維之支配確立，同時生活之新條件，個人主義，耽美主義以及享樂主義之發達而規定的繪畫之支配確立了的時代匯合并行。

自十五世紀至十七世紀代中世紀手工業資產階級出現于歷史舞台的商業資產階級及貴族階級，和戈諦克式對抗而創造自己的建築作風了。這一方面隨着他們財富的增大，

他方面產業革命前夜他們的逐漸底衰落，於是在繪畫藝術之進步底霧圍氣中，經過從構成主義到裝飾主義的同樣的進化。代表這階級之勃興的初期文藝復興期之建築作風，在那古典的明朗的要素中，含着指導它的實用底便利性。然而十九世紀之建築作風（巴羅克式），「到處無意味地堆上為裝飾的裝飾，在裝飾主義之沉醉中毀滅文藝復興期的天才」列納克），在實際生活上，僅足以表現占着被動底——享樂底主人之地位的階級的精神而已。

（註一）希臘由 Doria, Ionia, Aeolian 三個民族（此外尚有 Achala 族）組成，Doria, Ionia 尤為國中之秀，前者以斯巴達人為代表，後者以雅典人為代表，兩地建築之作風，均垂範于千古；茲將後面說到的 Corinth（斯巴達後來的繁盛都市）式建築（柱頭）和這兩者列一比較表于下：

道利亞式 (Doria Order)	平方盤柱頂	柱粗	柱槽二〇	無柱臺（柱脚）
伊阿尼亞式 (Ionic order)	二重渦卷式柱頂	中等	柱槽二四	凸凹凸三層石脚
科林多式 (Corinthian order)	莖葉形柱頂	柱細長	同	同

八 建築之兩個根本底作風

二一三

總之，道利亞式渾樸莊嚴 (simple, majestic)，伊阿尼亞式優雅 (Graceful)，而科林多式則極華麗 (beauty) 之致。

(註二) 羅可可式係十八世紀法國建築之作風，Focors，語源蓋即 Rocwork (岩石狀工程) 之意，其特色即積疊穿插無盡的裝飾細工，貝狀渦型花型之飾，顯其華麗。文藝復興晚期流于法，德，中歐之迷人之樣式也，十七世紀及十八世紀初在法國大極一時之盛，實華豔享樂零閨氣中之產物。此風實巴羅克式之承繼，打破文藝復興式純正的組織及素描之規則者。法國 Zwinger Palace 可爲其建築方面的代表。

(註三) 巴羅克式爲十七世紀之作風，Baroque 者，原係寶石商人之用語，義云 Elargir (奇怪)，in style (不規則)；在其反覆凌亂之中，以 design 作奇肆之怪裝，以顯其不羈之概。在作風上，古怪，奇異，歪倒而眩目迷人。尤其在建築上，指流行十八世紀全歐之樣式，尤盛行于當時法國之裝飾上。此風起源于十七世紀，由文藝復興式而來，在路易十五治下之法蘭西，更以奇恣之風染風流之氣，漸漸發展而爲羅可可式。巴黎之 St. Sulpice 寺及凡爾塞宮可爲其代表。

關於巴羅克式及羅可可式霍華斯坦因論之甚精，除見于藝術與社會中者外，尙有羅可可論，論巴羅克之精神等著名論文。

九 繪畫的兩個典型

在一切資產者底社會形體上，爲占那種有力地位的純粹繪畫的繪畫藝術，可以將它分爲兩個根本底典型——即線底典型之繪畫 (picture of lineal type) ，與色彩底典型之繪畫 (Picture of Colourific type) 。可以由線成功，也可由色彩成功。自然，此處所述者，非關藝術家個人性格，而是關於社會藝術史之某時期線底繪畫占優勢，其他時期色彩繪畫占優勢的問題。例如，在同一國家，在某處有藝術之一種典型流行；別處，有另一種典型流行；也就是說，有一方面線畫占優勢，他方面彩畫占優勢的情形。

說明這原則，有下面的若干實例。

十五世紀佛羅連斯之繪畫，不是色彩底而是線底。列納克在所著亞婆羅中，說「在佛羅連斯，即令是最纖巧細緻的色彩畫家，色彩也是補線描之不足的次要的東西」。

Berenson (在其所著佛羅連斯之藝術家上)與列納克之意見不約而同，說：「如果我們想估評他們的功績，則首先必須忘記我們對於色彩的陶醉。爲什麼呢，因爲他們決不系統地研究這繪畫的要素。此外，在他們最傑出的若干作品上，色彩是強烈而不愉快的。」

佛羅連斯人的繪畫，實際上是線底典型之繪畫。Paolo Uccello，爲表現遠景，以深刻入裏的許多線描出其繪畫。像萊阿納朵的「聖族」 (Anna, Maria, 嬰兒及羔羊)的畫，是以三角之幾何學爲基礎而想出的結果。又像Botticelli的「Aphrodite之誕生」的畫，是以女神頭髮之線和他吹捲起來衣裳之線而組織出來的；據Murator確當的批語，就是形成一種「線底—神密底絨羶」(Berenson 書序文)。不過，在同時代(十五世紀末，十六世紀初)之威尼斯，則有完全相反的繪畫典型展開於我們之前。Giorgione和Titian之作中，線與輪廓降至第二層，那繪畫，完全由色彩而成，而且首先就是藉色彩而動作的。十七世紀荷蘭繪畫也和十六世紀威尼斯之繪畫一樣，是色彩底；在荷蘭，因某種原因(參看論色彩社會學之章)色彩比較朦朧固然也是事實，但是，繪畫本身

是由配合的色彩造成的，而不是由線底構圖。自蘇，我在此處說的之非個人底現象，由十五世紀佛羅連斯一切繪畫帶第一典型的記號，十六、十七世紀之威尼斯及荷蘭之一切繪畫屬於第二典型可以瞭然。從 Winckelman，Humboldt 到泰納，普通是求這現象之解釋之關鍵于地理底環境與氣候之中，泰納在自著藝術哲學及意大利旅行記中，主張繪畫之兩個典型是受地理底——氣候底規定的：乾燥的氣候，平原和山多的地方，造成適于線的世界感的環境；反之，濕氣多的海岸之氣候，是色彩底世界感之基礎。「乾燥的地方線勝，而引起我們注意者，首先是線。山岳像崇高壯麗的大規模建築一樣，高聳天空，萬象高揚於清朗之大氣中，恰如尖銳之峯突出雲表似的」。可是，在空氣潤濕，大氣是色彩的地方：「眼睛變為色彩畫家了」。和在荷蘭同樣，在威尼斯「藝術也摸倣自然，手依據映于眼的感覺」（泰納）。但是，在法國，十八世紀出了像線底構圖之優秀代表者達維的畫家。在同一個法蘭西，十九世紀初葉又出了和前者反對的色彩繪畫之先輝開拓者的德拉克萊。現在，倘如泰納之說，氣候給與某種影響于藝術之典型，則上面事

實如何才說得通呢？這兩個美術家，都生在巴黎，生活活動于同一地理底——氣候底環境。然而，一個人重現佛羅連斯底繪畫之典型，一個人重演威尼斯及荷蘭的典型。

再者，如果泰納的解釋正確，印象主義之出現與隆盛如何才可以解釋呢？印象主義是在某一時代的希臘藝術中已經有過的，但這暫且放下不提，現在只說近代印象主義。印象主義者，是着重色彩，極端地不要線的繪畫。色彩底斑點，在這裏完全掩沒事物之輪廓。哈曼說得好：「印象主義對於造型底線底描寫，尊重可以稱之為繪畫底的知覺和描寫；事物缺乏明確，輪廓消滅。明白而確切形式的印象不會有，一切都帶平面的曖昧的溶解性。不使人起物體之圓熟的，深刻的空間之感。因一切紛然而事物雜陳之時，沒有輪廓的區別，又事物即在前後的部分，其空間距離也沒有區別」哈曼，印象主義論——Hammann “Der Impressionismus”。自然，近代印象派是在英國Turner或先拉飛耳派的藝術之中誕生的，——英國是有顯著程度的海洋氣候的國家，——但是印象主義並非常存在于英國繪畫中；一方面，印象派從法國美術家筆致中得其古典底表現。法國美

術家自然不免受 Turner 的影響，但到底是典型的都會人——巴黎人。自然，在德國，開拓印象派之道的 Liebermann，長期住在荷蘭，但其他德國印象派的人們，不是在荷蘭的環境中制作而是在德國的環境中。

這樣考察起來，則產生上述繪畫之兩個典型的要因，結局不是歸于氣候與地理環境，是彰明較著的事了。

繪畫的這些典型，兩者都首先暗示着一定的心理根據。綫表示理智系統之範疇；爲知覺事物之外形起見，眼必須經過智力參加的一定過程——從點到點，從線到線。線是訴于判斷的，而色彩則完全不同。爲知覺色彩底平面，色彩底點，色彩底布景起見，只要被動的感官就夠。色彩不是訴之于判斷而是訴之于感情的。哈曼正確地認識，含在繪畫的這兩個典型之根底中的心理底——生理底對立。「印象主義底世界感，被動底——快樂主義底成分較多。這不僅是在印象與追憶之心理底調和上（這在色彩底地感覺世界的情形下是沒有的），而更是和在這些東西與意志底——造型底機能之綜合爲基礎的，比較

積極的理解（造型底——線底）對立的東西」（哈曼，印象主義論）。上面引用文中所謂「印象主義」的術語，可以「色彩底」這術語來代換（因為印象主義是色彩底典型之繪畫）。

換言之，線底繪畫適應積極底——合理底世界感，色彩底繪畫則反之，適應被動底——快樂主義底世界感。這兩種世界感可以成爲個人底世界感，但在某時代某事件上，它們從個人底變化爲社會底。這兩種世界感——積極底——合理底和被動底——快樂主義底——適應于同一時期以及一定階級之歷史發展上的兩個不同的時機。積極底——唯理底世界感，是新興底資產階級所固有的，被動底——享樂主義底世界感，則是支配底——被動底——消費底資產階級之特性。霍善斯坦因在所著藝術與社會上，已經比較佛羅連斯與威尼斯之美術家對於裸體描寫的不同態度，同時以前者之態度爲理性底——自然主義，以爲後者爲色彩底——審美底或單是情緒底；這差異，是依乎佛羅連斯與威尼斯之不同的社會經濟底組織的。「對立根本不同的經濟底——社會底生活組織。威尼斯是大商業都市，是商業的諸侯之共和國。佛羅連斯是手工業底資產階級之都會，是強有力的同業組合的都

會。根據這，佛羅連斯藝術中感情洋溢之缺乏，以及威尼斯藝術之耽美底性質可以說明」。實際上，在手工業底——生產底佛羅連斯，就是因為這而有唯理底文化（*rational civilization*）。佛羅倫斯是計算底傾向之都會，是單式複式之簿記和小數算法發明，數學和統計學發達了的都會（布爾克哈爾特——*Burckhardt*，文藝復興期之文化）。因此，美術家——「就性格而論，學者」——也埋頭於抽象的事物，科學底問題了。而科學研究之精神，使美術家弱化了，且至於一時使他沈溺於其中了（例如萊阿納朵·達·文西）。威尼斯是享樂之都會，遊女雲集之處，戀愛底——言情底詩歌盛行之處，音樂隆盛之處，所謂金粉淫聲，笙歌曼舞之場也（藉當時人的評語，是「最音樂之都」）（參看威尼斯人所繪奏樂之天使，或Giorgione的「音樂會」）；在那裏，美術家既非思想家，亦非學者，是 *Giorgione* 似的婦女神往者，或 *Titian* 似的寂靜地享樂生活和名譽的君子，唯理底——生產底——積極地佛羅連斯，創造了 *Uccello*，*Pallajuolo*，*Botticelli* 及萊阿納朵的線畫；但反之，威尼斯是情緒底——享樂底，是不事生產，僅收買而販

實於中取利的消費底都會，創造了 Giorgione，Titian 之色彩畫。這社會心理底對立，說明達維之線底繪畫與德拉克萊的色彩底繪畫。十八世紀法蘭西之資產階級，是新與底——積極底——爭鬥底，而且是參與國內之生產底——政治底生活的階級。如一切文化底——資產者底——智識階級一樣，這階級，以思索與創造之大的理性主義為特長。而達維，是這理性主義底智識分子之肉的肉，骨髓的骨髓，這已經是樸列汗諾夫（十八世紀法國演劇與繪畫——參看拙著藝術論第六章——譯者）以及以後霍善斯坦因（藝術與社會）說過的。德拉克萊生存的當時（十九世紀）之法國資產階級，以政權為目標前進，而且跑進政權之中了。雖然社會底擾亂繼續，這階級且以其統治權和生活為樂。這階級固有的被動情緒，主張其權利；這，在繪畫方面，表現於色彩畫家德拉克萊對於古典派之達維及其後繼者們（到Ingres等以來的）的鬥爭中。德拉克萊開拓道路於印象派的人們。而印象派，及夫世紀末，成為資產者社會之真正繪畫。在資本家唱生活之先聲的大世界都市之環境中，印象派在任何地方都博勝利。例如，受為獨占世界市場而要來的（二十

世紀的)紛爭殺戮還不震駭的資產階級，蓄積無限之富，使勞動者及技術家之肩担負經濟之壓迫，同時想為享樂利用那有保障的支配底——寄生蟲底存在之時，不以積極理性底世界感而以被動底——享樂主義底世界為基調的印象派之色彩繪畫，是廢線與輪廓，溶解世界於那情緒地活動的色彩底交響樂(Symphony)之中的。

像這樣，決定繪畫上線或色彩之流行者，不是各美術家之個人素質和地理底——氣候底環境，而是階級心理——此際，是資產階級心理。要之，新興底——戰鬥底——生產階級之美術家(唯理主義者——rationalist)以綫傳其世界感，生產的被動的而傾向於享樂主義的支配階級之美術家，則情緒底地透過色彩而再現世界。

原书空白页

一〇 藝術上理想主義底作風與寫實主義底作風

在繪畫及彫刻之發達史上，對於世界的兩個根本底藝術態度常常反覆着。藝術家對於自己受到某種印象又以某種形式再現于自己作品之中的外界，既能以恐怖與敬畏之情來接受，也能以好奇心與智識慾來接受。藝術在前者情形下傾於宗教底，後者之情形下則是非宗教底。對於外界的這兩種不同的態度，都各有與其相合的一定的藝術作風；即象徵主義底——理想主義底作風，合於對世界的宗教態度；寫實主義底作風，合於非宗教底態度。

這兩種作風，像這樣為一定之世界觀及一定的精神文化形態所規定；但這世界觀及這精神文化形態的本身，在社會底集團之經濟底——社會底組織中有其根底。這兩種作風，——象徵底——理想主義底或 Verworn 所謂觀念造型 (ideoplastisch) 底作風，和

寫實主義底或 *Verworn* 所謂自然造型 (*Physioplastisch*) 底作風——既經出現於有史以前之藝術中。而在那時代已受種種「精神文化形態」所規定的兩個作風，結局是由原始人類之生活所建築的種種經濟底基礎所產生的。

文化最低階段的狩獵團體之藝術作風，是寫實主義的。

從古代石器時代遺留到今日的藝術，爲主的繪畫——洞壁武器或用具上所描的畫——是可驚程度的明白的寫實主義。動物——野牛、*Mammoth*、馴鹿、馬等——或立，或疾馳，或搖望，或以後足佇立，或瀕於死等，捕捉得非常精妙；在獨特的姿態上，以可驚的正確表現得維妙維肖。澳洲及非洲現代狩獵者的繪畫，也是寫實底。數人和澳洲土人等，依樣畫葫蘆地，反覆他們遠昔祖先和狩獵者馬達蘭人之作風。

在狩獵者那裏，不能存在寫實主義外的別種作風。如果石器時代和現代狩獵者以如此可驚的正確和如此可驚的真實表情表現動物，則這是因爲藉「經濟手段」那東西，異常的觀察力和準確的技術在他們之中發達起來之故。沒有這些特質，狩獵者不能生存；

或死亡於和野獸之鬥爭中了。「這樣，我們可以理解：有寫實主義特質底原始造型藝術（描寫藝術），是因生存競爭發展銳敏化於原來的狩獵者中的兩種能力向藝術（審美）方面表現的業（績）格羅塞，藝術之起源」

但是，以生存競爭的解釋，僅說明何以藝術家——狩獵者能有藝術地具現關於世界的自己的寫實主義底概念，還沒有說明何以他們關於世界的概念是寫實主義的。狩獵者非宗教地接觸了自己所隸的外界。他們之前有野獸，要吃它的肉，就必須將野獸殺掉。要殺它們，就必須支配、觀察它們，研究它們的習慣性和狡猾性。狩獵者實際地懂得他們狩獵的動物到如何的程度，由現代狩獵者——野蠻人的野獸舞可以明白：穿飾動物毛皮和羽毛（鴛鳥）的他們，以可驚程度的模倣，傳動物之動作。蘭格在所記載的澳大利亞之狩獵民族中之姿勢啞劇之中說道——「模倣皆極巧妙之至。各個動物之動作姿態，神情畢肖得令人忍俊不禁。有的睡着吃草，有的站着用自己的角搔後腳，有的舐戲母的，有的親熱地和自己的母的擦頭」格羅塞藝術的起源之所引。狩獵人種有征服外界的必要，

因此就必須仔細研究外界（與狩獵民族之物質生活有關的範圍內的外界）。在這基礎之上，造成藝術底信念——即藉反復動物之動作征服動物於狩獵者之權力下的信念。而爲對於周圍之現實的食料獲得之手段所規定的狩獵民族 Magdalen 人及 Bushmen 之無宗教底態度，使爲藝術家的他們，成爲寫實主義者了。

隨着爲物質生存之主要根源的狩獵衰退，Magdalen 人藝術之特色的寫實主義底作風，也從有史以前的藝術中消滅。使環境無能爲力的人類，從狩獵移到農業和畜牧。在新石器時代及青銅器時代之藝術中，新的作風——與寫實主義沒有什麼相同的作風，即不表現外界之事物而想表現事物之觀念與事物之「靈魂」於韻律的條件中的圖案裝飾底作風——象徵底——理想主義底或觀念造型底作風，隆盛起來。能夠使狩獵民族將世界寫實主義底變形的特質，現在隨着自狩獵變遷到農業和畜牧及組織底產業而萎縮了。「從狩獵到農業之推移，一方面伴着外部感覺之減退——即視覺嗅覺觸覺之萎縮；一方面伴着對於其他精力，精神底性質，及物質生存之最初合理化至爲有益的智慧活動之更強有

力的發達「霍善斯坦因，藝術與社會」。宗教性質之最初概念，也隨着家庭的規則的農業底——牧畜底經濟出現了。「向農業及畜牧推移之同時，生活得到大的固定堅實了。於是生活價值的意識也增高起來。因此對於物質幸福（財富）的保存維持的担心，也開始發達。這担心，更反映為一定的宗教觀念之形態……。失去生存競爭之原始底勇敢的原始畜牧人和農耕人，以神祕的恐怖感受感覺之印象。而努力以宗教底法式主義（*schematismus*）來鎮壓這恐怖了。」（前書）。

像這像，在經濟發展的這階段上，新藝術作風，與對於世界的宗教態度，及對於世界的恐怖與崇拜，同時發生了。這是表現外界事象之宗教觀念，以及藉那韻律底圖式，解放原始主人公的心理的壓迫於恐怖的印象與現象之混沌的線底裝飾。「苦惱威脅於生的他們（原始人類），探求使生命喪失的東西。因為這可以在失去生命的東西之下排除生存的不安，創造確定而永遠的某物。藝術底創造，對於他們就是逃避生活及其無常之意，就是對於現象，以可以克服那無常和變易性的堅實的來世信仰，明白地把這些現

象固定起來的意思。原始主人公，從有『無生命的』抽象性質的不動之線出發。他們將失去表情的綫，即將從關於生命的一切觀念解放出來的自我價值，當作站在一切生物之上的非有機底法則之一部模糊地接受。對於苦于一切生物的，從而易於變化的生物之無常的他們，這線，藉無生命的絕對權威者的生動明瞭的表現而給以安慰。於是，他們還進一步研究線之幾何學底可能性，造三角形正方形和圓形，通過同一模型，發見規律事物動作之利益。這個樣子，他們創造了在他們不僅是裝飾之娛樂和遊戲的原始裝飾學，而且是不變價值之圖表的，從而是強力的精神動搖之安慰的原始裝飾學了」（窩林格爾著戈諦克之形式問題——Woringer, "Formproblem der Gotik"）。

窩林格爾這樣概括地說原始農業民族（窩氏一般地稱為原始民族）對於世界的充滿恐怖與崇拜的宗教底——神祕底關係，而這關係翻譯到藝術作品上來，就成為圖案裝飾之形式上的外界之理想主義底以及象徵主義底描寫。

赫爾涅斯對於男性狩獵人之寫實主義作風，認裝飾作風為女子之藝術作品，自然是

正確的。原始農業經濟，無論何處都是靠女子而行的。她做衣裳，以圖案裝飾之，造食器，同樣用圖案來裝飾。陶器術隨着新石器時代之家庭農業經濟發生，古代希臘之詩，有“*KauZvos e Képanos*”（“*Kaminos e Keramos*”）一首，其中描寫一個女子祈禱女神 *Athenae* —— 陶器製造之保護神 —— 保護燒鍋於居心巨測的惡魔 —— 即男狩獵者。這反映從狩獵到農業，從男子經濟到女子經濟之推移。但是宗教底——象徵底——圖案底作風，不必像赫爾涅斯求于女子心理特質，她們的「迷信」和「保守主義」之中。何以呢，因為依某種形態出現于圖案作風之中的這些特徵，在女子實行家庭底——農業底經濟之時，才開始加入女子心理之中的；——也就是說，這是建設初期農業發展階段上的經濟及家庭的婦女勞動者及婦女組織者之女性之固有特徵，而不是為性底實質的女性之特徵。

現存野蠻民族那裏，男子依然從事狩獵及漁業，經營家庭農業經濟的義務，和新石器時代一樣，負在婦女的肩上。在這裏，婦女也成爲以圖案底素描裝飾衣服與家具的女

藝術家。那素描，是將外界社會，再現于圖式底——線底裝飾之中的，沒有寫實的正確。Ehrenreich 氏調查 Kabir 族之生活狀態時，他在一個小屋中看見女子造的圖案裝飾，他問這描的什麼東西，得到說這是描的蜥蜴，那是蝙蝠的答覆。實際上，前者僅畫着蜥蜴的一部分，後者是蝙蝠之翼。而無論哪一個，關于這些事物的圖式化的單純化的概念，都是將它在線的形式上畫着。這樣，把由這些事物所得的印象單純化，同時，成爲代替這些事物的象徵。

這兩個作風——象徵底——理想主義底作風和寫實主義底作風——再反覆于有史時代之人類藝術中。和在先史時代，它們通過一定之「世界觀」爲社會集團之社會經濟組織所規定一樣，這二作風，在人類有史時代之藝術上，也是從在同種的社會條件上本質地反復的一定世界觀裏發展出來的。宗教底——理想主義底作風，在主人奴隸截然分離，放在「社會差別之頂點」的社會之藝術上占着勢力；這就是說，以社會秩序之神化以及宗教形態狀態之體系上的社會組織之反復爲基礎的宗教世界觀，發生確立於這地盤之上。理

想主義象徵主義底作風，像這樣的在以農業為基礎的一切封建底——神權底社會上反復，發展。在這社會上，帝王與領主是上帝代理人；上帝者，王與領主之移于天上者也。而僧侶之階級，則是將宗教底——形而上學底基礎引進這社會秩序下的宗教之僕人。反之，寫實主義底作風則是在如下的社會上發生而且確立的：在那裏，封建底——階級底僧侶制度沒落，經濟從自然力獨立，建設于合理底基礎之上。在這社會上，占對於世界的宗教底尊嚴之地位者，是科學底探討熱，世界研究心以及想征服世界的努力。換言之，在還沒有受到下面的反抗階級大的威脅的時代之資產社會，寫實主義底作風發達。在這極端的兩個作風——理想主義底與寫實主義底——之間，有這兩個潮流混合的作風；即適應自封建制度向資本主義推移進行的過渡期的作風。此際，一方面還殘存着的舊封建傳統在活動，他方面新作風因新階級之勃興而生。從理想主義作風到寫實主義作風的這推移，可以四個實例來加以說明。

在古代希臘藝術（彫刻）上，理想主義底——象徵主義底作風有勢力。藝術家在他創

作的諸神和英雄之彫像中表現的，首先就是常同樣地作反復的姿態，微笑，髮裝的君主和神的觀念。可是，在紀元前五世紀之初，這理想主義底（古代）作風，漸次爲寫實主義作風壓倒下去。此際，最初兩者，都共存于同一藝術紀念物之內。「古代作風上模型似的微笑，卷髮之裝飾打扮，在同一軀體上時時和人體之自然主義底描寫之嘗試結合。而寫實主義一步一步地壓倒舊的規律的特質，遂完全征服整個軀體了。在同一建築物上，例如愛琴之神殿，從古代藝術之作風發展爲新的自然主義底作風，可以看得出來。在這神殿上，西邊的三角楣飾是還浸在舊手法中的工匠所造，而東邊三角楣飾之工匠，則趨向新的果實。瀕死之戰士之描寫，使人看見想表現苦悶之表情于顏面的努力；而他一方面，藝術家提出新問題——空閒人體之位置問題了。而阿林比亞神殿之彫刻，已在十分的光輝之中，示新自然主義底藝術之發達。」（瓦德圭爾——Valdgaer，古代彫刻）。

在古典主義時代及 Hellenism 時代之希臘藝術上，實寫主義徹底地戰勝古代作風，而成爲支配底藝術風格。藝術家，彫刻家，現在表現各種個人底——心理底情態，努力

觀察這些表情——戀愛之疲倦 (Praxiteles 之牧羊神)，憤怒與抑鬱 (Tegea 之神殿三角楣飾上 Scopas 所作的戰士)——，趨向于肖像底相像，從徘徊大都會街上的下層社會之各種 type，作 Satyrus (牧羊神) 和 Selena (月之女神) 之彫像，又竭力正確地科學地努力去表現人體之組織 (例如 Lysipus 在 Heracles 像上描寫筋肉之形式)，更又理解兒童之肉體與大人肉體之不同 (Bolthus 是兒童彫刻家)。希臘彫刻家之寫實主義，日益成爲學術底。而 Hellenism 時代之藝術家也聽解剖學家和醫生之講授了 (瓦塞爾)。

關於紀元前四世紀的希臘繪畫，我們不大知道，不過有這樣的逸話：Zeuxis 描寫的葡萄架之畫，其寫實之妙至有雀飛來想啄而食之。Parthasius 所畫的帳幕，畫得真像到使 Zeuxis 走近預備引而張之——這樣的希臘藝術上的寫實主義和幻覺主義 (Illusionism) 表示美術家和大衆把繪畫上外界事象之正確再現，評價將比什麼都高。

Ermitage 美術館內研究古代彫刻的俄國人——其文前面引過了——正確觀察紀元

前四——五世紀希臘美術之特徵，而這樣看那寫實主義確立的現象之原因，即謂因希臘藝術家先模倣埃及之東方藝術，其後脫這異國影响之窠臼而走自己的路。但是，爲什麼希臘藝術家最初模倣東方，以後又脫離她的影響呢，又爲什麼脫離這影響就必定造成寫實主義的藝術呢，這問題就沒有說明地留下來了。在藝術與社會之著者霍善斯坦因的意見，不僅古式作風是由藝術家與社會對於神與人之崇拜而流出的，寫實主義作風，是宗教性從對於世界的態度失去的結果可以明白，而這兩個藝術作風之心理底——觀念形態底基礎的宗教及科學底思維，係受希臘史之古代及古典時代希臘會之社會底——經濟底組織之各種典型所規定，也是明白的事：即紀元前四——五世紀封建社會向資產者社會之推移，其結果，以科學知識慾將對於世界的宗教崇拜壓倒，同時造出新的作風。自然這因取材的題目如何而定，不過霍善斯坦因之所論者，是關於新的科學底——寫實底態度之代替從來對於古代彫刻之主題的人體之宗教態度。

「肉體之爲宗教崇拜之對象已經過去了（紀元前四世紀）。肉體成爲失去一切敬虔之

念的民主底趣味之對象，成爲關於形式的學問之對象，更成爲沒有對於自然現象之神祕底——來世底意味的一切信仰，以理智底及人間世的眼光來洞察宇宙法則的充滿唯理主義的知識慾之對象了。這樣人體遂失去其神聖不可侵犯性，而將它研究到細微末節——連形態和動作之個人偶然性都研究到了。這是市民 (bourgeois) 底特徵。在市民藝術家之天才看來，人體之形態，是正確透視學之問題，爲由崇拜解放的認識，是爲整個認識對象之限度所限定的一切關係上的最後問題。」

寫實主義漸次確立了的希臘藝術史上古典時代，實際上是宗教性日益減少的時代。甚至連 Aristophane 似的社會保守主義者也嘲笑諸神；又 Euhemerus (紀元前三百年頃之希臘哲學家，著有神聖紀略一書，證明一切神話係歷史事實，謂對於神的信仰，係由崇拜君主英雄之念而來，并在其中描寫共產的理想國哩——譯者) 完全現實主義地說明宗教之出現。如是，哲學與科學代替神話與宗教了。這精神文化形態之陰影中，有希臘社會之社會經濟底變質形程的運動——那是從農業文化向商業資本主義文化之推移，舊

地主貴族到商業資產階級之變化，從下層社會之某層到真正資產階級之變化。紀元前四——五世紀之希臘都市，進了有產者文化、市民平等（奴隸所有時代的）、商品經濟及合理底——科學底思考之線中。同時，為藝術底思索之範圍內的反映的這一切因子之影響之下，和宗教底崇拜不同的、正確地再現世界及人間的寫實主義底作風，確立於彫刻及繪畫之上。

從農業文化到商業資本主義文化的一國過渡期間從理想主義作風到寫實主義作風之同樣的變遷，在十五世紀之意大利也可看見。十四世紀 Trecento（註一）派之藝術家，例如 Giotto、Fra Angelico 等，在那宗教底聖畫上，表現了一定的觀念——即基督教之觀念，不過，那時之際不努力於畫像之個性化與肖像之類似，又他們所描的世界，避免使人起恰如現實世界之複寫的那現實之幻影之感的描寫。又紀元前五世紀初葉在希臘所作的同樣作風上之革命，也發生於十五世紀之意大利藝術中。〔Quattrocento 派（註二）之藝術，努力藉外界之比較正確的觀察，開發而且完成那各個領域上的技術。自然為藝

術家開了隱祕的源泉；人類動物和植物，現在進入他們的眼界中了。就是從前完全被輕視的兒童的顏面，現在也加以研究和描寫。據說 Lorenzo Ghierini 盡自己之所能去摸倣自然，再現自然了。佛羅連斯洗禮堂之入口處的他的薄肉彫上，許多生物從蟬到鶩都非常正確地描寫着。這證明對於這些東西觀察的精神。由 Brunelleschi 和 P. Uccello 創始的遠近法，成爲許多藝術家之所好而加以研究。佛羅連斯之藝術家 Perella 觀察種種的動物，爲盡量接近實物的描寫，在自己家中飼養各種的動物。同時，藝術家精密地觀察裸體，開始精密地描寫它了。Verocchio 要研究人體各部，製造石膏模型。Antonio Pallajuols 從事於解剖學之研究者頗深。寫實主義成爲 Quattrocentisti (十五世紀)之藝術創造之根本特徵，藝術家降身於實地社會，他們在舉止、容儀及顏面表情和衣服之狀態上，描寫觀察的一切。當時藝術家之大部分認爲是自己的任務者，不是再現美的東西，而是特色的東西。即令取材宗教情調之時，即令他們不但是次要的傍觀者而在聖經之人物與聖徒之面影中取材之時，也不以將自己的儕輩取入自己繪畫之中是不適當。這些藝

術家之寫實主義，過於遠進，像 Domenico Ghirlandajo，在佛羅連斯 Santa Trinita 寺院『聖Francisco之死』中，畫着一個帶眼鏡的主教。』（柴契克前書）。十五世紀大藝術家萊阿納朵·達·文西，他和他同時的一切人共同的對於世界之再現的寫實態度，和聽醫生解剖家之講授的 Hellenism 時代之希臘藝術家同樣，成爲藝術以外的某問題之學術底解決，和學究底穿鑿了。

「爲藝術家的他，對於一切神祕主義冷淡。他使自己所深知而且繪於畫上的人類生活之事實，歸於血液循環之法則。他脫去一切的尊敬心，從人類形式之世界描寫構成之法則，以避免一切感情的智力的直率，精確如畫地（Graphically）描寫性底行爲之力學。他以認識之道接觸光線問題。光線與大氣之影響，成爲實驗光學之問題。藝術構圖之韻律，在他是幾何學的深理。描寫聖Anna Madonna與嬰兒的光輝的繪畫，無疑地，是精密的數學組織之結果，曲線理論之深刻研究之結果」（霍善斯坦因）。十五世紀意大利藝術家之寫實底——科學底作風，無非是移入於藝術創造領域的無神世界觀，——這在

使商品變為金錢的資產者經濟水準上成爲必要。唯理主義是十五世紀意大利人（商人）思維方法之特質。這些人，僅打算盤以代敬虔與禮拜。在意大利尤其是佛羅連斯，不僅開始輸入使計算簡易的亞拉伯數字，并且發明小數，最初單式、後來複式、簿記也發明了（是萊阿拉朵之友人、數學家Luca Paccioli所發明）。又在此處，開始出現統計學（例如在G. Villani的筆記中，該有多少統計材料！又威尼斯總督一四二三年對於元老院議員之命令，是關於威尼斯連年統計底調查）。在這裏，到處有使家庭經濟生活也合理化的傾向。Rutcelli 和 Alberti 的「家法」，教訓子孫如何才能計算地建設家庭經濟，并教訓可費幾多錢於什麼，以及不可爲什麼用錢等等。數學、機械學、物理學、土木工程也發達了。這時代大藝術家萊阿納朵不單是藝術家，而且是技術家、機械家，又是農具紡織機和飛行機之圖案家。宗教底思考方法衰微的結果，宗教僅遺留爲少年時代之習慣以及死了的時候的習慣；而後來，至公然嘲笑宗教與教會之信條了（試看對於 Pulci 之詩「Morgante Madiopè」中的信條之嘲笑的擬詩）。在佛羅連斯，十世紀已有唯物論

者、快樂主義者、靈魂不滅說之否定論者（試看 Dante 和他們的論爭）羣集於是了。在五世紀，無神傾向已成一切人們的特性。當時流行“Non aver fede”（成了無信仰者）的口頭禪；牧師請到將死者那裏，就問他是否信仰（上帝）成爲通例，因爲有那個人不信仰的流言。（布爾克哈特，文藝復興期之文化；松巴特，資產者）。以上事實翻譯爲藝術底言語就是說：學藝底——無神底——惟理底世界觀，在其最高尙的抽象表現上，和在紀元前四——五世紀的希臘同樣，即在十五世紀的意大利，也從 Quattrocentisti 派的藝術中排除理想主義底——宗教底作風，而創造藝術底——造型底——寫實主義底作風了。

從理想主義底作風到寫實主義底作風之同樣的變遷，也重現於十五世紀與十七世紀之間的荷蘭藝術上。這期間內，在十五世紀 Van Eyck 兄弟和 Memling 其他美術家之繪畫上，人體或風景之肖像性之形式上的寫實主義之特徵，已經透過基督教之上帝和聖徒之規律底描寫而鮮明地表現出來。在十七世紀之荷蘭繪畫上，寫實主義博完全的勝利。

描寫日常之地上生活，和最大限度之正確以及生活現象之廣汎把握，是十七世紀荷蘭人自任的使命。他們在各種的光輝之中描寫四時鄉土之自然景色。又描寫牛、馬、一切食物堆積的廚房，和美味珍饈清涼飲料齊輝的食桌，家庭生活與酒店風光，從富人以至乞丐流氓的一切年齡與境遇的各種各色的人們。他們的理想，不是美而是對於自然之忠實。Brouwer 和 Ostade 所畫之農夫，與宗教畫之理想化了的人物沒有什麼共同之點。荷蘭的繪畫，在社會地又觀念形態地遠離有產者社會與有產者底世界觀的一切人之眼中，勿寧是映爲「醜」。把這同樣的作品給路易十四看時，他輕蔑地命令將那拿開自己的眼前。而學院派(Academic)底理想主義擁護者，都和這同樣判斷。合理底目錄(“Catalogue raisonne”)之著者，關於 Rembrandt 的「老婦」說的「不愉快的顏面表情和乾癟的身體」，實代表一切學院派美學家的意見。「我不曉得什麼東西使 Rembrandt 常常作那樣的人體。他們都是消化不良的樣子。看起來使人起不快之感。意者，他們身邊沒有好的 Model，他僅將自己所見事物依樣畫葫蘆歟」。這學院派美學者，完全不懂得：

社會發展一定水準上的藝術家，因社會地預定的自己個人心理和精神文化形態，不得不如實傳他所見的事物。所以，十九世紀後半歐洲社會，重新達到十七世紀純資產者——民主主義之國的荷蘭所在的同一經濟底——社會底水平線時，這時代的歐洲藝術上的寫實主義，不得不「掃理想主義最後之殘骸而確立自己的支配權，正是極其當然之事了。

如紀元前四世紀之希臘，如十五世紀之意大利，如十七世紀，尼德蘭一樣，「返於自然」「寫實主義」再奮調新彈，這些舊的口號重新在種種方面響徹雲霄。在英國，一八六〇——七〇年代，出現稱爲「先拉飛耳」的藝術家之團體。這團體，標榜回到較之Sistine寺之Madonna作者更真地更好地知道自然描寫自然的拉飛耳以前的藝術家（Millais Brown, Hunt）之傳統與手法，是和學院派的理想主義對抗的。爲一八五八年開於巴黎的國際展覽會之審查員排斥了的Courbet，開自己作品展覽會於特別的barrack（臨時茅棚）中，在那牌子上，挑戰底地標明「寫實主義」。在展覽會描畫的目錄中，Courbet說明這術語道：「寫實主義是由視覺底及觸覺底事物之描寫而成立的。繪畫是純粹物理

底文字。視之不見也不存在的抽象觀念，不在繪畫之範圍內」。而 Courbet 雖然自己表明係巴黎公社之關係人又係某一定政治及社會思想之擁護者，而事實上也是如此，但是他的繪畫是現實——即自然與人體和種種生活其調之純粹的寫實主義底——繪畫底傳達。而甚至描寫自己故鄉之農舍居民之 type 時，他也給以實際上和住在城市上的人們類似的肖像畫。十九世紀之六十年代，即在俄國藝術上，也作從理想主義作風到寫實主義作風之同樣的轉換，把那時俄國資產者底關係之確立和資產者底世界觀之確立，表現於藝術手法之上。一八六三年對於美術大學院十四個學生，提出題為「Valgalle 之酒宴」的比賽制作之時，他們羣起示威地拒絕參加這比賽；而和歷史底——宗教底繪畫之理想主義底作風分袂，組織「巡迴展覽會」派之一團，宣言和 Courbet 同樣的主張；而不僅特別制作實生活之風俗畫，並且將寫實主義導入這些風俗畫中：例如，宗教畫（Kramskoy 之「荒野之基督」；Ge 之「真理者何？」），歷史畫（Shwartz, Surikov）戰爭畫（Vereshchagin），風景畫（Shishkin）等皆然。藝術最高原則是科學底；不僅在過去希臘風時代

之希臘寫實派和十五世紀之佛羅連斯寫實派爲然，在「巡迴展覽會」派看來也是如此：據他們的意見，只有知識是造就真正藝術家的。

寫實主義在社會發展之某階段上變爲印象主義。

印象派是寫實派。他們對於自己所想描寫的東西，除去一切宗教底崇敬之情去接近。他們無條件地承認外界——物質——爲客觀地存在的東西，構成自己知覺的東西。在自己的藝術上，他們不從某種普遍觀念——Symbol出發。但是，印象派之與寫實派不同者，即對於那知覺之最大限度底正確之傾向。同一樹木在一天各種時刻與各種光線上，能夠惹起各種不同的印象。表現在決定不能重現兩次的某一偶然的瞬間從世界受得的自己的知覺——這是他們的使命。印象派（例如Monnet）喜歡取同一事物（例如乾草堆），在感覺之種種瞬間，在種種光線、種種大氣之狀態上表示之。他們不以世界之某一斷片爲「物之本身」（thing itself），又不以不變的某物爲某種現象之觀念，而將事物作爲純粹的印象來加以表現。印象派是寫實派。但與後者不同的，是極端的個人主義。他

們不想將世界看作整個的東西。他們的標語，是：「我如何看它」維也納文學家 Altenburg之印象主義底雜記之標題。偶然的——特殊的——刹那間的一切事物，惹他們的注意（關於印象主義的其他物質，參看藝術上的運動遠近光線問題和繪畫的兩個典型兩章）。

印象派只要他是極端個人主義之寫實主義，當然是極端個人主義支配時代特有的東西，這就是說，它適合於：爲封建底及半封建底社會組織特色的社會各份子之鞏固的內部結合崩潰，因資本主義之強有力的發展，各個人盛誇完全至上權的時代。因此，印象主義作風之萌芽，可以在個人主義地建設的一切社會組織之藝術上，指它出來。

古代石器時代之狩獵者，自然也是個人主義者。但是，他們是以一個人狩獵野獸。縱然狩獵以集團底襲擊爲必要之際，依然不得不個人地對抗野獸。優秀的狩獵人之者，就是能夠觀察自己狩獵的動物之想不到的，最偶然的姿態和態度的人。因而Magdalen人之寫實主義底描寫，屢屢接近印象主義。狩獵者Magdalen人敏巧的即興詩人似的描寫，

宛如藉快鏡所照而作的完全特殊姿勢的野牛和馴鹿。印象主義底手法，重新出現於都市底——資本主義底希臘風時代之希臘藝術中。哈曼在所著生活與藝術上的印象主義中，第一就詳細論證希臘風時代之希臘文化在生活之一切領域上（哲學、道德及家庭底——社會底生活上）帶極端個人主義的痕迹之說；其次論證希臘風時代之藝術在一切關係上是印象主義的東西者，不僅因為「繪畫底」思致（彫刻之繪畫性質，即彫刻上的明暗）占勢力，更是因為藝術家努力想傳下受自現實的瞬間之印象和在街上所遇見的迅速的剎那之觀察之說。換言之，即詳細論述這種見解：藝術家所努力者，大概不是現存的如實的現象，而是對於某瞬間正在感覺的藝術家存在着的如實的現象。

印象主義在傳達剎那印象的意味上，在看見資本主義之發達和個人主義世界觀之隆盛的十七世紀之荷蘭之藝術中，作藝術史上第三次的反覆。荷蘭之資產者，即令在宗教關係上也是無條件的個人主義者。十七世紀荷蘭之肖像畫家，畫自己手執聖經的肖像。荷蘭的資產者為自己精神上之健康與救濟，不要教會。他們有自己個人的宗教——他們

有個人地誦讀，自出心裁地解釋的自己的聖經。荷蘭藝術家的寫實主義，也是這樣的個人主義的東西。（關於整個荷蘭文化之繪畫性質和這時代荷蘭繪畫上光線與陰影之問題，更不待言）。F. Hals 藝術上的印象主義，最爲明白。Muther（德國美術史家及批評家——譯者）列舉他的多數肖像（音樂家、飲酒者、少女等）和「那光輝的即興畫」之後，說：「Hals 在這種作品中，在表現剎那的事物上達到最高的完成。破顏突笑，勇敢正視，憤怒的動作——一切這些，他像飛躍似的捕捉着。從愉快的塞爾以至哈哈捧腹迸出眼淚來的哭的一切形式，他以快鏡的迅速攫住。他以閃電似的作風表現。他爲結晶（集中）電光石火的閃耀，下筆尖生龍活虎呼吸有聲似的磨鍊他自的技術了。在 Mannet 二百年前，他奠了印象主義之基礎。」

最後，寫實主義移到印象主義，是在十九世紀之歐洲藝術上。尤其是在那後半期，最初在英國（Turner），後來在法國（Manet Monet Degas），德國（Liebermann, Karckeyt, Uhde 等）及俄國（Kuindji, Korovin 及其他）等國，寫實主義移到印象主義

了。強有力地發達的資本主義的這時代之資產者文化，較之希臘風時代的希臘還在高的程度上帶極端個人主義的迹印。資產者社會，瓦解為互相競爭的孤立的、自足的、肯定自己一個人的幾十萬個人。在這種個人主義社會上，藝術家也只能成為極端個人主義者。藝術家看做是應該再現的自己的義務者，不是事物與現象共同的東西，也不是其他人們在其中所看見的東西，而僅僅是藝術家在某一瞬間所見於這些實在之中者——卽不是再現站在他人之前的現象與事物，而是再現站在藝術家之前的現象與事物。Muther說明印象派之地位，同時以自己的話作如下的論斷：「如像第二次再在這樣的美和表現之中，沒有那麼美妙地那麼纖細地表現的事物一樣，向畫布要求的那樣的動作和表現之陰影，色彩及光線之情調，也是沒有的罷。」如果某一現象不能在同一形式上再行重現，則這種現象之傳達，就是指某一瞬間僅為某一個人才有意義的完全個人底主觀的事物之意。只有在脫離集團的個性成為最高權力的社會，對於藝術家任務的這種見解，才能發生。為再現在社會集團經驗上所「不能重現」的純粹印象的藝術的印象主義，換另一句

話說，就是主觀主義底寫實主義，即一部是爲適應於在像在十七世紀之荷蘭社會，尤其是紀元前二三世紀之 Hellenism 時代之社會及十九世紀末之歐洲社會所見的個人主義底解頹之狀態的社會的作風的寫實主義。

(註一) Trecento 由希臘文字 tres (tree) 與 Centum (hundred) 兩字而來，一千之意省略，故即一千三百之意；指十四世紀意大利文學藝術之作風；屬於該派之作家即稱爲 Trecentisti, Antonio Cesare (—— 1828) 爲此派之宗匠。

(註二) Quattrocento 義爲四百。如前一樣，係用以指一四〇〇——一五〇〇年間之文藝者。蓋十四世紀是被稱爲文學藝術開花時代，尤其是和意大利連在一起。這時期意大利藝術，雖或不免缺少自由之精神，但色彩之美與情操之高，遠勝其後繼者焉。

原书空白页

一一 藝術上的動物，植物，人物及事物

在人類經濟底發展上，四個時代——狩獵，農業，封建底土地私有及資本主義底生產——互相繼續，互相交替。這四個不同的經濟制度之保持者，是種種的社會有機體——即狩獵團體，共產主義底農業集團，封建階級及資產階級。這四個社會形體，(Social formation)，各將其特殊的題材(Theme，主題，題目，題旨)，帶進藝術之中。

狩獵種族在其繪畫底彫刻作品之中，描作野獸和動物。古石器時代(Paleolithic Age)之狩獵人及現代之叢人(Bushmen)，澳洲土人，愛斯基摩人造型美術之內容，就是這種東西。(註一)這種題材之微痕片影，在古代埃及及Crete-Mycenae時代之藝術中也可看出。在其中，有優秀的描寫——例如獅子之畫。到了後來，野獸之影子從封建藝

術中日益減少，野獸隨着失去從前作爲圖騰 (Totem (註二)) 和神的宗教意義，漸漸趨於消滅了 (在埃及藝術上，以半神半獸之形式保存。(註三) 在克列塔藝術上，在像 Zeus 之妻 Hera 的牝牛之彫像上殘留着)。但是在有產者文化之水準上，動物主要的以家畜之形狀再拿進藝術之中。例如，最初在希臘主義時代之彫刻 (如農婦牽牝牛到市場去) 中，其次在文藝復興時代之意大利繪畫 (這方面的專門家，例如 Pisano 等輩出) 中，其後尤其是在十七世紀的資產者底荷蘭 (繪畫) 中取入。在後者 (指荷蘭——譯者)，牛乳業成爲國民經濟之主要部分，Potter 博非凡的牝牛畫家之聲名。最後，在十九世紀之歐洲藝術 也是同樣，許多富有精靈論 (Animism) 的藝術家輩出 (例如 Rosa Bonheur 等)。狩獵變移爲農業，人類到了繁殖各種食用植物之時，藝術上動物之地位，日益變爲植物了。而狩獵者——野蠻人雖然寫實主義底地完全明瞭地而且正確地再現了那特殊的題材——野獸，然而在經濟發展之新階段上，寫實主義底作風，變遷爲裝飾底作風了。那時節，植物屢屢成爲原始農業時代之裝飾之基礎。在這平等共產主義底社會集團上，還沒有個

人占的地方。「在這裏，個人底人格和個人底企業，沒有發生。經濟、社會底活動及社會底設施，都有均等的韻律。這些社會生活，是集團主義底組織。這組織，不容許個別化的生存。全體的事物及個別的事物僅由隸屬於大的無個性底集團才有意義。古代德意志或古代東方之裝飾，也是這樣的東西。這是藝術之平等底——聯合底和集團底——有機底理解之作品。」（霍善斯田因藝術社會學之草案。）

以後，封建階級作爲領主及王侯而得以站在農業集團之上時，這階級，不得不將自己之特殊的題材帶進藝術之中——卽是人類代替動物和植物了。這新的題材，由階級底自覺之感情與領主底個人主義之感情而生。爲表現這領主底——個人主義底意識起見，已經用不着洞窟狩獵人的壁畫，均等底農業集團之裝飾底——無個性底作風，裝飾底——無對象底作風了。領主之個人主義意識，隨着彫刻底造型美術而生。人類——領主彫刻底姿態，——這就是埃及，古代希臘之封建藝術及中世紀時代之羅馬式藝術之內容。領主階級之思考的人間姿態，第一不外乎是嚴正地對着正面的，尤其是垂直的體態（Pose）。

「全體的姿勢，雖然或想立，想坐，或想步行，想不動，然而總是顏面對着觀者。脊柱彎曲——左右傾斜，是絕對不許的。靜止的姿勢或步行中之姿勢，常置其中心於兩足腳跟。埃及之薄肉彫和繪畫，除極稀少的例外而外，描着側看之顏面（和彫像不同），不過，眼睛肩總對着正面而造，是其特徵。」（列納克著，亞婆羅）。人類之像——高貴的人，領主階級之人的像，更逆思於超人間的巨大的輪廓之中。「各階級底文化，使巨量的東西之崇拜發達了。封建制度在經濟關係上依據最大收入之原理，以經濟底地獲得無限的需要之幸福爲目的，同樣，一切封建文化上的形式之美底完成，明白地是趨的集團底及巨量的東西。軀體之巨大，有作爲特別的威嚴之反映的意義。」（霍善斯坦因著，藝術與社會）。正面性，垂直性及巨量性，還不能盡封建階級藝術上人類姿態之全部特徵。領主將自己看做特別人物，不和周圍的人們親密地接觸，下層階級自更不待言。所以，領主通例是以獨立自尊的人格而描寫出來的。埃及法老朝之藝術，希臘道利亞時代之封建藝術，以及中世紀羅馬藝術上之人物，就是以如此之類的東西，出現於我們之前

的。(註四)

資產階級出登歷史底舞臺之時，內容雖不同，而由同一個人主義所貫徹的這階級，大都將人間之姿態從封建階級取入於自己之藝術中，附與以適應資產階級之生活與意識的其他藝術形式。這現象，首先在伊阿尼亞及亞提加時代之希臘〔藝術〕中出現了。

不是在外延底農業文化之事情上，而在內包底資本主義文化之事情和相對底平等之事情上組織的資產者意識，已經不尊重巨量性之理想。人類之像在這裏看見人間之節度 (Moderation)。據 Lucian 之記錄，Olympic 競技之審判官們，曾經規定：優勝競技家之像不可超過人類的身長之尺碼；同時，封建時代之正面性也消失了。自然，某一期間，保存為過去之遺物古董，「哈摩狄阿斯和亞理士托吉頓」，即是以上面昂身而立的正面向的姿勢而造的。但是，和這合像并立，站着 Myron 所作之「擲鐵餅者」，作那在封建藝術上完全不可能的屈曲的體態。為在領主那裏的特徵的卓越性，也漸次趨於消失了。在像屬於有產者時代的 Praxiteles 的「Hermes 和小 Dionysus」以及「跳舞之歡

迎」的彫塑底合像上，內面底——心理底關係，織入於描作的人們之間；那些人們，不是像法老及其后，以及愛琴神殿之 Freeze 之戰士那樣並立着的，而是互相補足其存在。因爲，封建底——地主底文化是個別化，而資產者底都市文化則是使其接近而合而爲一的。這從封建制度之個別性到資產的互相連繫性之推移，在中世紀的羅馬藝術和戈諦克藝術上的人物之種種的作風上，也明白地表現出來。裝飾羅馬式寺院的彫刻，相互之間沒有什麼連絡而單是排列着，不過人物之彫像則互相接近，互相交合，互相結合着的：

∴ (蘭格，人物之像)。

出登歷史舞台的資產階級，通過其藝術家描寫人類，不過它和封建階級所想的不同，在某種程度上是獨創的：即是說，題材自然是親密底 (intimate)，但本質上是個別的東西。然而，資產階級僅藉自己固有的特殊題材而使藝術豐富了。倘若狩獵人將野獸取入於藝術中，農夫將菜蔬和植物，領主將人取入，那麼，資產者可說是將新的題材——作爲可以再現的獨立對象的事物——取入於藝術。紀元前四世紀之希臘畫家 Zeuxis，

已經在繪畫之中看出描畫窗簾 (Curtain) 的可能性。此外什麼也沒有。十七世紀荷蘭藝術家們更進一步，在其靜物畫中描寫一切無生命的事物。只有在生產事物而買賣之的資產階級之目前，事物才能進藝術家之眼界內，才能成爲藝術興味之對象（參看論靜物畫之章）。資產階級隨着由商業階級變爲工業階級，又隨着藝術之發達，新的事物——機械勝利地走進資產階級社會了。在西歐近代藝術家——其中當然德國人占大部分，因爲德國在二十世紀之境界，成爲技術之國——之許多繪畫中，再現着有巨大的，同時有美的機械裝飾的工場和製造廠，而周圍的人類，日益呈無色之觀了。更進一步，機械戰勝人類而成爲繪畫之獨立而唯一的題材。（佛幼爾斯特著力之國——Furst, "Das Reich der Kraft"——中有許多插畫）。工業資本主義時代之藝術家，又竿頭更進，排斥作爲其本身的事物和對象，而以表現這些東西固有的性質，由這些事物抽象而藝術底地彫刻底地表現之爲自己的任務了。例如，像意大利的未來派 *Barra*、*Boccioni*、*Karra* 以及其他繪畫和彫刻，都是再現自動車之力學性，或人體之力學性，或速度之抽象概念的東

西。(註五)

(註一) 撰列汗諾夫在其論藝術，論原始民族之藝術，再論原始民族的藝術(論藝術的三封無名的信)中，尤其是第一篇，關於此點談得頗詳。「他們(指巴西之紅種)之可驚嘆的豐富的藝術之全部，都可說是根據於狩獵生活的。」(Von den St.inen)。蔽人非常、描寫人和動物，……但植物蔽人是決不描寫的，雖然他們住在花木繁茂之國。參看拙著藝術論第五章。

(註二) 圖騰制度(Totemism)在澳洲，北美土人，Polynesia 諸島，非洲，東印度之未開化民族中曾經存在，現在亦尚有存在者。即以自然物為禮拜之對象，主要的是動物植物，例外的亦有雨水之自然物者，於是認之為種族祖先，尊之為部落種族之保護者，禁止殺害之，而即以此種動物植物為其種族之名；此種氏族標記，即謂之圖騰：如北美之狼族熊族龜族……皆圖騰團體也。關於其發生之學說有三：一謂係為區別自己團體與他人團體之表章，Herbert Spencer Max, Muller 主之；二謂由原始迷信而生，圖騰乃為逃避威脅自己的精靈之保護者，Frazer 倡之；第三是社會學上的起源說，認圖騰為原始人之記述之法或描述技術之結

果，認爲是區別團體之表記與第一說同，但此種表記物係採與自己生活最有關係的動植物。此說代表者爲 *Pickler, Soml's, Hurdon, Roza Ruxenburg* 等。愛護自己的圖騰，而以他種族的圖騰爲食用。關於北美圖騰研究，請看友人張渠原君等所譯 *Morgan* 名著古代社會。像中國之「禁宰耕牛」而回教徒又不吃豬肉，以及像中國流傳的人驢交媾之說，皆不免有點圖騰氣味。

(註三) 如獅身女首像 (Sphinx)

(註四) 封建勢力之勃興期及全盛期，藝術有樸實雄大的特色。中國的萬里長城和西藏的大佛大伽藍北京鎮江西湖以及各地的偉大菩薩廟宇與高大的「四大金剛」，都可看出這些特質。(中國的影像以及東方的佛像都是向前看着，麗然而坐，方面大耳的)。不過我們理解事象不可過於 *Symbolization* (圖式化)。封建時代的藝術其變化也和資產階級社會一樣，也經過少年期壯年期成熟期頹廢期和滅亡期的幾個階段的。在封建勢力及資產者興起時代，壯大軒昂之中，又伏有粗率的方面；到了全盛時代，見完整之致；至其頹期，纖美之外，又有頹廢之氣了。即在中國，封建君主開國期的文藝和其衰落之時是大不相同。古文運動和駢儷之文以及「詩餘」「詞餘」之出現，這裏也有其原因。決定藝術運動的契機是很多的，不然，一種階級支配或一種典型的

社會中，其文化之種種流變，就不易說明了。

(註五) 在文學上，惠特曼 (Whitman) 和 魏爾略命 (Veharen) 的詩中已看見工業的強烈影響；未來派的出現及無產者（尤其是俄國鍛冶場派）詩中更不待言了。

一一一 藝術上的勞動

要是隨着封建階級之形成，人類進了封建階級之藝術，那麼，那自然不免是作人類姿態的神或高貴的人——領主。奴隸農奴固不待言，而無論誰只要是在那社會從事勞動（work, labour）者，在那藝術上是沒有存在之餘地的。創造了神，英雄，支配者，聖人的古代希臘藝術家，羅馬式時代的中世藝術家，是沒有想到農夫，職工，下僕能夠和他置於同列的。所以到了後來，古代帝王以及十七世紀專制君主之王朝底宮廷藝術，以永傳支配者之威德為使命，對於社會之下層勞動之代表者，是不開放自己的門戶的。但是，古代埃及是例外。在埃及，在彫像和薄肉彫的形式上，看出耕田，造船（註一），在工場、廚房勞動的人們，從事於種種勞動的奴隸和僕役之像。如果允許埃及之藝術家再現勞動者之像，那自然并非由於支配底封建階級對於他們表示作為父親作為兄弟的好

意，完全是因爲由殘酷的支配者底利己主義出來的別種原因。人類在死後之世界是繼續和他生活於陽世相同的生活形態的，這樣假定着，所以領主的王侯在來世也保有田地船舶和財產，因而同樣的奴隸同樣的僕役也是必要，所以，主人要死了，首先也就殺却那奴隸下僕。然而後來，因時代變遷，於是只以相似的臉孔，傀儡木偶，藝術底肖像代之（註11）。埃及的各種 type 的勞動者之彫像，是像這樣發生的。這些東西，都是高貴的地主，王侯之墳墓中的薄肉彫，像叫做“Ti”的一個地主所葬的墳墓之薄肉彫，即其一例。那上半，描着收穫的情狀，一羣奴隸在割小麥；監督將手杖靠在唇邊，正聽奴隸的報告；地面上放着麥種之束。下部分，描寫將這裝進大袋的樣子，勞動者將使驢馬搬運麥袋吶喊張網繩索之情形。更在下面，有打麥之圖。浮彫之第二部分中，描刻着封建領地上其他勞動——獨木舟建造之圖：地主 Ti 老爹自己站在一個船上，意氣揚揚地望農奴工人的勞動。浮彫之第三部，使我們看見在火中熔化金屬器具以及鑄鍊塑像的工場（庫爾爾幼斯著古代美術——Curtius, “Die Antike Kunst”）。這些有興味的浮彫（和這相

類的浮彫，在 Akhet-Chetep-Chera 及 Necherzeshemtagh 之墳墓中也可看出），決不是像 Meunier 之勞働紀念碑那樣的勞働之崇拜；這些浮彫，頗正確地再現大地主，貴族之經濟，同時是向主人保證死後也以勤勉的無報酬的勞働服役的；這是因爲主人的化身的「Ka」（埃及文靈魂，又作 Khan），能夠和曾經生活於地上同樣便利地而豐足地生活。描寫勞働與勞働者的墳墓內之浮彫以及從事各種勞働的男女奴隸之彫像，保存得非常多，不過這也是根據於和那將實際地實行如他們所描寫的勞働相同的想像的。男女奴隸磨麥粉，提鍊熟粉，釀造啤酒，作食事之準備。但是這都不是細密的完成。蓋因其目的不在主人之再現，又不是一切定貨者可以爲這彫像給藝術家以大的報酬。「第六王朝以來，僕役之彫像幾皆木製，同時往往結合於多少顯著的集團中：例如畫着一人拖粉，一人吹起原始的爐火的兩個婢女，或畫着了環滿集的大廚房。像背負皮包的奴隸，尤其是拿手。像描寫以歌和音樂娛樂自己之命令者及其夫人的僕役的一羣，也是不壞的。這些彫像，往往以薄石膏泥灰塗之，又時常着以彩色。人物真所謂弈弈如生；他們

好像正在動的樣子，而可以看出是充滿想博主人滿意的希望。」巴羅德——Barrod，古代埃及藝術史概要。

西歐中世紀之封建底—教權底藝術，不知勤勞階級之人，已如前述。但是中世紀開幕時的紀念碑底教會藝術存在之時，同時有別種的「家庭」藝術存在。在這藝術上，勞動也看出其反映。在十四世紀的法國，使用所謂日課經 (breviary) 和祈禱書 (prayer-book) 者，不過最初數頁，都有一種插圖 (miniature) 曆書之觀。那祈禱書之內最有名的，是由尼德蘭的隆盛期 (Trerichsheures) 之三大畫家為 Barry 侯所畫的東西。這些小型圖畫 (Miniature) 中之一，畫着貴族之娛樂——狩獵，酒宴，乘馬，散步；又有一幅也是獻於農夫之生活和勞動的。例如，背景有王侯之城，前景上農夫播蒔種子，或操鎌而刈；威尼斯總督格里馬尼 (Grimani) 之祈禱書，即屬於和這相同的文學繪畫底作品之型中。如一面有貴族之狩獵，春期之旅行，而他一面，畫着農夫耕作收穫，摘葡萄，又女子坐在冬日小屋中紡織，男子無所事事，兒童餵餵羊子，與小鳥遊戲。在這

裏，也有城爲背景（有時，像題爲「冬」的 Miniature，遠方可見市街）。這些法蘭西及意大利的小畫，和與其有同種內容的埃及浮彫及彫像不同，已經描寫不復爲農奴而生活似的農夫（意大利這時代農奴制度已經廢止）的勞動。不過這些小畫，是在一面解釋祈禱書之篇章，同時想受得安慰的印象的 Bery 老侯和 Grimani 總督之趣味之下將它再現的。所以，農夫之勞動在那裏也描寫爲容易的事情，幾乎像過節氣一樣，農夫自身也描寫得整潔勤勉而且似乎很滿足的（註三）。在以引起大領主們之注意爲目的的這些小畫中，固表現着對於農民生活的愛好心，却也洋溢着完備的都會精神，勃興的資產者之情緒。這些小畫的作者，就是由具備發達的都會生活確定的資產者文化之要素的國家輩出的荷蘭藝術家，不是偶然的。

十七世紀新資產者制度之基礎奠定，商業資本主義以重商主義（Mercatism）之形式在全歐占勢力之時，藝術在對於以勞動爲自己的命運的人們開放門戶中，周圍的情勢還是不利的。在法蘭西及西班牙，負有將專制至上之觀念詩化而表現的使命的宮廷藝術

稱霸了；所以，在這裏，像勞動生活之描寫，不過是作爲例外而表現。對於路易十四世的藝術家們，自然是不能期望其注意於社會下層的這些事的。在十七世紀之法國，獨使勞動者及農民永垂千古者，是宮廷以外的藝術家——即 Le Nain 兄弟。喜歡描寫家庭情景的風俗畫主義者 (Genreist)，雖然給了「我們」描寫飲食休憩娛樂的農夫的許多畫，然而不見農民勞動之圖。但是雖然以打消社會底 Moment 的這種基調，這些農民描寫，囚色彩之暗淡，含無限之哀愁：這已經不是使 Berry 侯爵和 Grimani 總督的眼睛喜笑的農民，而是爲封建底重負所壓迫，一世紀後對專制領主之壓制舉反叛之旗幟的法蘭西農民了。

如果法國的 Le Nain Brothers 使農民和宮廷的風氣及其 type 對峙，則西班牙的 Velasquez 就是藉自己的作品讚美男女勞動者以及那產業勞動和要使其萬世不朽的菲利浦四世之宮廷社會對照。西班牙的染織業和金屬武器工業，在十六世紀及十七世紀在頗爲隆盛的狀態。如果 Velasquez 之王室哥布蘭甌 (Gobelen) (註四)紡織廠之「女織工」將婦

女勞動者引進藝術之中，那麼，描寫 Hermes 要爲 Mars 定做快鎗，到 Vulcan 的鍛冶工廠（Mars 和 Venus 都向該廠的跛腳主人高舉叛旗）裏來的神話繪畫（註五），不管那題材之某種的挑撥性怎樣，究竟是工業發生之真實的崇拜。十七世紀最大的資產者——荷蘭（一部分 Flandria）之藝術中，首先好意地分給很多的地方於勞動階級。十七世紀之荷蘭藝術家（在「夏」中描寫英雄化的農夫之姿態的畫家，老 Breughel，是例外），和 Le Nain 兄弟相反，以純粹的都會人接觸農村了。他們描寫農村，不是將農村勞動者放在念頭之中，而是只注意那節氣禮節的背景（主要的是佛蘭德爾派之 Teniers）以都會人之優越性俯視農夫（如 Brouwer, Ostade）。「在這些藝術家之中，觀察手持犁，耙，鏟，刨器，斧頭勞動於田野之時的民衆者，一個也沒有。飲酒，宴會，鬧破頭的喧嚷——這是他們唯一的題材。但是什麼時候有那種蠢笨的農夫，肉塊隆起的大鼻，停滯於半獸底蠻性的蒙昧的無理性的人類，是叫人不能相信的。又，農夫和其他畫上所描寫的同樣，或者是可愛地漂漂亮亮的，或者作纖纖素指的，研究 dance 的青年男女那樣

的，美的肖像，伴着音樂而舞，都不能令人相信。有人是藉附與 *Salon*（交際室）式的勳作於農夫，其他藉描寫農夫爲小滑頭式的滑稽青年，想以那粗野和愚鈍作受過教育的資產者的玩物，將農夫和藝術結合起來了的。」（Muther）（註六）。

在法蘭西，十八世紀是資產階級之勃興與貴族之沒落之時代，不過這時代，和十七世紀之荷蘭繪畫一樣，給我們以意味雖不同而完全和現實隔離的農民生活之繪畫。例如，*Greuze* 以取材農民生活的情景的作品「叫兒童讀聖經的家庭之父」「鄉村之結婚」「父親的咀咒」「孽子」，投身於畫壇了。不過，和十七世紀的荷蘭繪畫同樣，即在法國也沒有表示勞動時候的農夫。如果十七世紀 *Le Nain* 兄弟之農村風俗畫使領主們之心對於「小的勞動兄弟」起惻隱之心，那麼，這 *Greuze* 之農村繪畫，則是在農民之習氣風俗及類型描寫的形式上，讚美新興資產者（主要的是小資產階級）之美德——即資產者對於貴族的勝利之所保證的德行的。實際上，*Greuze* 之繪畫，是描寫宗教心，殷實，家庭團聚之樂等——尤以市井生活上的新興第三階級之性質爲主，而不是描寫作爲貴族所

壓迫的農民之絕望的命運和勞動階級的農民。所以，爲資產者階級的 Ideologist（精神思想文化之表現者）的 Diderot，大喜 Greuze 的繪畫，卽令是對 Greuze 懷着惡感的貴族們也集于他的畫前交口稱讚了（註七）。十九世紀之後半期，全歐諸國資產者社會一確立，同時繪畫及彫刻也就有一定明確的寫實主義底傾向。發達的勞動運動也部分地波及農村的結果，對於勞動階級及勞動問題的興味也提高了。有的藝術家，例如密萊，直接出身田間，有的如梵哥和密近地接觸農村（其他小資產者底社會民主主義者們，「愛民衆啊，」這樣叫着，像俄國巡迴展覽會派一樣，表明帶民粹派的（Narodniki）若干社會主義色彩的見解。由上述原因，在全歐民族之藝術（俄國也在內）中，往往描寫農夫；並且和十七世紀之荷蘭畫家和民衆派之 Le Nain 兄弟不同，開始現出從勞動生活方面所描寫的農民。Millet、Bastien-Lepage、Lermit，已經不復描寫舞蹈的農民和飲食的農民；這些藝術家，無論描寫中農（如見於密萊之作的），或描寫鄉村勞動者，在其繪畫之中展開農民生活之一切的情節（Moment）。在農奴解放後的俄國美術家之作品中，農村也

是沒有什麼理想化地，也沒有什麼嘲笑地描寫着的。這些俄國美術家，首先成爲社會現象之批評家，在其繪畫之中顯示農民之貧苦，愚暗和迷信（如 *Myasoedov* 及其他）。

隨着產業之發達，勞動者遂至站在和農民同一線上了。所以，如果上述美術家之繪畫是承繼十五世紀 *Miniaturist* 十七世紀之荷蘭人及法蘭西人之傳統的，那麼，許多美術家可說是繼續那像十七世紀在神之鍛冶工場的神話題目之下，描寫將鎚子打進鐵板的強健的工的筋肉的 *Tintoretto* 和 *Velasques* 那麼樣的巨匠所開始的事業的，無產階級進十九世紀之歐洲藝術者，最初是法蘭西——即無產階級當作政治思想之把握者，當作政治革命之參加者，被採入 *Daumier* 之作品中（例如「勞動者擁護出版自由」）。此外，被採入於 *Gerome* 之作（例如「愛國者」——七月 *Barricade* 上之勞動者），*Antinier* 之作（一八四八年內亂之記事——受傷之父死於屋頂，子爲衛父起見握手鎗立於門側之圖）中。爲政治底自由而戰的無產者，不久成爲資本家所剝削的勞動者，那痛苦的經濟狀態，在 *Kate Kolvitch* 的版畫中最深刻地表現着（如「站在病妻榻旁的失業者」「失

業者之家族」等)。最強有力地表現勞動者之經濟鬥爭者，是 Roll (「礦工之同盟罷工」) 和 Adrer (「Kreuzo 地方的同盟罷工」)。隨着勞動階級之勃興，在俄國，無產者也隨着農民進入藝術之中——這首先一看 Sautisky (「鐵道之修整」)、Yaroshenko (「火夫」)，尤其是 Kasatkin (「礦工」) 之作，馬上可以了解。和無產者之苦難及鬥爭一起，從前是不可能的。一種新觀念鮮明地進了十九世紀末之藝術中了——這就是比利時人 Meunier 之彫刻上的勞動之權威和英雄主義；以及英國人 Walter Kren 之作品上的勞動階級之國際團結的觀念：在那旗幟上寫着勞動之解放與標語 (「五一節之宣傳」)，「勞動之勝利」)。

如果在古代埃及之藝術上，勞動者描寫爲封建領主和地主之忠僕，如果十四十五世紀之細畫上的農民，是從看見瀟灑的沒有什麼不安的農村愉快地思想的貴族的見地來描寫的，如果十七世紀之荷蘭繪畫上農民主要地是從自覺自己對於農民的優越性的都會資產階級的見地來描寫的，那麼，最近歐洲藝術上的無產階級，通常可說是在小資產階

親的顏色眼鏡之下的。藝術家描寫勞動者之際，或者是抱着這種用心，「將勞動者」當作受難者使引起對於他的同情之念——例如 Kate Kolvitch 之無產者版畫就是這種作品，——或作為「勞動之騎士」明白地將其理想化，給以中世紀獨立的職工之容貌與服裝——如 Walter Kren 之勞動者是也，——或者從無產者的題目之中除去勞動解放鬥爭的主意 (Motive) 對於資本主義反叛的主意，例如不是從社會主義出發而是從加特力教思想 (Catholicism) 到無產階級來的 Meunier，即屬此種典型。

樸列汗諾夫在威尼斯 (Venice) 的第六次國際美術展覽會概評中，已經特別指出，大多數的藝術家關於拉薩爾 (Lassalle) 所說的「第四階級之思想」沒有什麼概念，又在他們之中，在其繪畫及彫刻上，能夠表現負有資產階級之掘墓人的使命的階級之真正本質者，幾乎是連一個人也沒有（「藝術論集」中之有產者藝術與無產者運動）。

(註一) 我們不可忘記，埃及是在尼羅河岸的。

(註二) 這東西，中國古代亦多。孟子云：「始作俑者，其無後乎！」。現代美國芝加哥博物館有漢代模造庖廚的大「明器」——墳墓陶器，想也總是以爲死後得繼續烹調或死者生前所親的東西而埋之於葬時墓中的。唐代墳墓陶器更爲宏大。又在芝加哥博物館中，有陝西掘出最古的墳墓土偶，及高至二三尺，男女裸體，手猶似動作者——但無關節。埋葬之際埋一對男女土偶於棺側，除奴隸私有的象徵的意味外，恐尙有符咒作用。陝西發掘出來者又有許多男女騎馬之像，排列於棺之四周，有護衛之意。但這些東西大概皆出匠人之手。芝加哥博物館中墳墓陶器，男女動物皆備，優秀者不少，論者謂對於希臘 *Lanatia* 掘出之土優毫無遜色云。

(註三) 上層階級總常將下層階級描寫得很舒服，中國的隱逸詩人田園詩人之中幾大部將農村描成桃源，其中有幾篇是知道「鋤禾日當午，汗滴禾下土」者乎？自然，這是無足怪的。羅素說杭州輪夫都笑嘻嘻的像羅漢，也是「何不食肉糜」的見解。

(註四) 哥布蘭既是一種華麗的法國花氈，*Gobelins* 族所發明，該族十五世紀即住巴黎從事染織，十七世紀以製氈工廠著名。

(註五) 希臘神話，Hermes，係天帝 Zeus 及 Maia 之子，司商業發明竊技演說偷盜及說謊之神，保護行人家畜，上帝之差遣，有神杖與帽及飛毛騮，Mara，羅馬人次子最高天神 Jupiter 之戰神軍神，後為意大利主要國民之神；Vulcan，據羅馬神話，係 Jupiter 與 Juno 之子，Venus 之夫，火神及五金鑄冶之神，狀貌猙獰，性如烈火，和拜爾先生一樣，生而跛足，或云係 Jupiter 擲於地上所傷，那 Etna Vulcano (火山) 就是他的工廠(他和希臘的 Hephaestus 視為同一)。

(註六) 資產者筆下的農民勞動者和莎士比亞筆下的資產者——市民一樣，描成愚俗，滑稽，可厭，裝腔作勢不安分的人物；只有忠誠才得到好感。中國「鄉下人進城」也成了笑阿木林的口頭禪。不過劉姥姥要進大觀園其被人拿來做開心訕笑之資也有點活該。

(註七) 培萊茲以描寫第三身之美德(Virtue)作貴族階級墮落之對照和羅可可藝術之 Antithese，請看模列汗諾夫十八世紀法國戲劇及繪畫中的說明。拙編藝術論第六章。

一三 藝術上的兒童

隨着資產階級同進藝術之中的人物，是支配階級的人，是成年的人。本來在封建社會之藝術上，沒有未成年的兒童（Child）存在之餘地。傳至今日，是哪個時代的東西還沒有正確判明的埃及彫刻中，雖然有描着手抱小兒的婦女的，然而這不免是埃及封建國家形成以前的東西。單就彫刻而論，這是確實的（參看庫爾倜幼斯，古代藝術）。無論如何這些彫像的作風，總與封建專制之作風沒有什麼共同之點。但是，各王朝時代之趣味，不僅要求帝王，並且也要求其子嗣之彫刻底再現。又例外地，在埃及的正統（註二）藝術上兒童和成人同樣可以遇到。像在 Yerankopolis 發見的羣像，Phiya 王及其子（Mentesuphis）的彫像（黃銅）就是這種作品；像那王子，完全失去「帝王之氣」，倒是那獅子鼻的肥臉，細長的生生的眼，作為幼小的動物迫害者的天真的殘忍性之表情，有鬚

鬻街上之餓鬼者。」(庫爾僑幼斯)。這樣，王朝之興味，在十七世紀之西班牙，也破壞絕對專制底形態的尊嚴，如在 Velasquez 的某肖像畫上所見的，將青年的王子王女和成人一起描着。在描寫諸神和武士的古代希臘藝術上，也沒有兒童存在之餘地。不過隨着封建底希臘變化為資產者底希臘，兒童漸次進於藝術之中。雅典人和斯巴達締結和平條約，覺得幸福與安寧之時代可繼平和而來的時代，雅典之民衆依囑藝術家 Cephisodotus，使造「平和」(“Peace”) (女神 Irene) 之像，而藝術家將和平和有關係的「富」(Riches) 的觀念，表現於女神手抱的 Plutus 的小兒之形式上。社會底宗教藝術上這料想不到的主題 (motive)，是將家庭底風俗畫之要素 (moment)，帶進藝術中的 (雖然也有一看手抱勝利之神的 Phidias 之 Athena 之像，那勝利之神不是小孩子的例子)。在希臘出乎封建組織之範圍外的紀元前四世紀之造型藝術上，小兒已經不是景物點綴底。手抱幼小的 Dionysus 的 Hermes，是市民時代之希臘造型藝術上普通的主题，Praxiteles 不僅以其柔軟的抒情底彫刻刀造這一種合像；更在希臘歷史之社會底英雄時代告終，市

民制度與政治理想讓位於個人主義與家庭制度，社會底宗教藝術及社會底市民藝術變為風俗畫底——寫實底藝術的希臘主義時代，小兒已經完全成爲普通之主題——例如小兒到學校去借行之圖，以及小兒戲鳥圖等，對於 *Tanagra* 的藝術家們，完全是司空見慣的題材。而小兒在以前較之作爲小兒而描寫，毋寧是作爲縮小了的本人而描寫的，但現在這希臘主義時代，完全研究小兒之肉體構造的小兒描寫專門美術家 (*Boethas*) 也出現了。

封建底——教權底封建社會變爲資產者社會的時代之歐洲諸國之藝術上，也重覆着和這同樣的現象。基督教的宗教傳統，自然其自身對於羅馬——戈諦克藝術之美術家吹進母與嬰兒之主題。但是基督教在這藝術上描寫得最多的，還是爲人類贖罪而被釘於十字架的成人或天之王。抱嬰兒的聖母 (*Madonna*) 之主題，到家庭感情隨着資產者制度而盛的文藝復興期之際，成爲普遍的東西。而文藝復興之意大利美術家，次弟消失這宗教意義的主題，而變之爲家庭底——風俗畫底情景——例如萊阿納宋達文西描寫聖安娜

馬東娜及嬰兒的繪畫最足以表現之。Anne 使 Maria 坐於膝上一面浮着充滿無限滿足之感情的微笑，一面俯視；Maria 屈身下方立於足畔抱着與羔羊戲的基督。在兩個婦人的頭周圍，以及在嬰兒之圖周圍，甚至都沒有普通一般的光輪 (Aureola) (註11) (他的「洞中之馬東娜」也是如此)。這不是宗教底情景，是家庭底情景，即是只有在正在前進的資本主義之無宗教底文化之頂點，在對於小兒承認生活與藝術之領域上的公民權的資產者底——家庭底風氣之頂點才可能的情景。但是文藝復興之繪畫與彫刻上的小兒，不僅表現為宗教理解之要素，其自身也喚起藝術家之注意；例如要是 Giovanni Bellini 的威尼斯派，喜歡在讚美嬰兒與聖母之繪畫中配合以琵琶之音娛悅聖母之耳的幾個作當時服裝的少年天使 (Angel)，則一方面 Luca della Robbia 是專門作圓臉之小兒們——即有名的「小天使們」之創造。

但是，兒童真正作為完全的市民而進藝術者，只是在從舊封建底貴族社會之中鮮明地結晶起來的新資產者社會之水準上的。其基礎之一，是資產階級勃興期之家庭。十七

世紀之荷蘭藝術——資產者——小市民社會之藝術，充滿兒童的頭面，兒童之鬧聲和笑聲。荷蘭之資產者不僅向畫家定做自己和妻的肖像，並且往往也定兒童之肖像，想要全家族之肖像時，不待言和祖父母一道，而兒女也和兩類和親屬一道描畫。真正兒童美術家，是十七世紀荷蘭美術家中最小資產者（市民）的「荷蘭國民之寵兒」楊·斯坦，他是小市民底室內畫和家庭底繪畫之創造者。資產者上層之畫家 Terborch 之畫中，雖然兒童決不畫在奏音樂的大人之間，但在楊·斯坦的畫中，不畫兒童者極稀。他在一張畫中，寫自己的家族。他自己站在桌子之前，腳着長的粘泥所作的煙管吸着煙草，他的妻裝煙草在另一煙袋之中，兩親之側，兒女吹笛，對面可不見少女之頭，在前景上，祖母將畫家幼子騎在膝上，那孩子，整個的顏面微笑着。他在描寫聖誕節之夜（如「聖尼古拉節」），小鳥籠，自己的酒室，「荷蘭之娛樂」等的時候，無論何時何處將種種年紀的小孩子作為家族及國民之一份子而聚集着，而有時，也有作為繪畫之主人公而畫出者。

楊·斯坦至十八世紀，在是法國第二身分（Tiers état）（資產階級）之美術家，通過荷

蘭來的 Chardin 的藝術上復活。

「浮華享樂時代」——即經過自己的全盛期，生理上衰頹，陷於貧血症的貴族之時代，——有一般地讚美青春的風潮，作為對於愛的最後之寄托。總之，似乎覺得青年是特別可以戀愛或享樂的。因色慾銷耗自己肉體的一切侯爵，以及因過度享樂陷於神經衰弱的一切侯爵夫人，不僅以耽讀淫猥的小說，以及表面的 Salon 式的戀愛滿足，他們成了想再做青年男女，再享樂人生的風氣。於是，Fragonard 及其他之浮華美術家們所描畫的男女，幾皆作青年似的顏色。Chardin 使作青年顏色的大人和真正青年及小兒對立。青年和小孩是他的家庭不可缺少的一份子。他們圍着食桌，母親在上面替他們準備早餐，有的對着早晨的面架，母親梳他們的頭髮；有的已達少年期的他們，獨自寫信……像這樣，在俄國，除貴族之家族肖像外，兒童進藝術中者，也是在發達的資產者底關係之基礎上的；美術家在小市民的名義上表現，而且具現這階級之生活意識。在俄國，兒童的面影最初開始出現於 Venetsianov 和 Fedotov 之繪畫上，不過其後在巡迴展覽會派

及其後繼者們之繪畫上，更得以占顯著的獨立地位了。

(註一) 此處正統一字，乃原文之 *Orthodoxia* (*Ortho*), 當然，用得好的意見是正統，正式，國立，公認公開等義，然而「正」又是誰的「正」呢；用得不好又是御用，官許等意，但又與「宮廷底」不同。因想不出一個好字，所以也用得不一致，但讀者既知道，即無妨也。

(註二) *Aureola* (*aureole*, *halo*, *nimbus*, *glory*)，耶穌及神像背後頭上之圓光光環，佛像上之佛燄，亦即此物。

原书空白页

一四 裸體畫

在藝術的長期歷史之上，既有將人類之像在彫刻及繪畫描爲裸體（Image of naked body）的時代，也有和這相反，以穿着衣裳的姿態或穿着類乎衣服的東西來描着的時代。藝術上的人類之裸體姿態和穿衣姿態自然并非偶然，而是依乎許多社會文化底條件，這些條件，最初在丹麥藝術研究家 Iulius Lange 在其馴鹿時代以後之藝術上的裸體之描寫上，以後在德國藝術學者霍善斯坦因所著各時代各民族之藝術上的裸體描寫上研究得非常完全。後者之最初二篇，在藝術與社會的標題之下，作專書刊行，俄文也有翻譯。因有這兩大研究，關於本問題給以社會學底根據，也不大困難。在封建底——教權底社會——這社會，是成立於像神那樣強大的主人之階級和命定於勞動的奴隸——農奴臣民之階級之截然的差別之上的——上，神及主人之姿態，都是裝着衣服或衣服之類的東

西來描寫的，反之，裸體是屬於奴隸階級。服裝或在某種程度代替它的髮粧和鬚髯（如在神像上的），在那裏成爲社會底區別，——區別支配階級之代表者和「黔首」奴隸的方法。在埃及藝術上，神總是帶着鬚髯來描寫，王侯頭上戴一種假髮，又腰上纏着褶裙來描寫的（註一）。例如 *Renopher* 王和 *Pepi* 王，*Pacik* 和 *Mutnophret* 夫婦，有名的「村長」（“The old of Village”）等，都是這樣站着或坐着的。在社會下層的人們——書記，麥酒釀造者（彫像）耕種主人田地的奴隸（浮彫），大抵是裸體。在封建時代之古代希臘藝術上，也可以作和這同樣的原則。在亞提加及其他希臘地方（除斯巴達外）即在競技之際，也穿衣裳。其後七百二十年，*Megara* 人 *Orsipos* 參加競技之時，雖然脫掉衣服，但審判官仍宣布給他以獎金，自是以來，輿論開始承認裸體了。柏拉圖（*Plato*）在其所著國家論中某處指出，說道，像 *Hellen* 人看裸體之男的，曾有以爲是無禮可笑的事，而現在依然認爲野蠻。古期希臘藝術上，甚至在初期古典底——希臘藝術上（宗教底及宗教市民底），裸體之崇拜是沒有的。那怕是神及女神以及普迪之貴人，都是穿

衣式的：例如 *Nous* 穿衣，走獻新作上衣于女神的 *Parthenon* 之柱頸上的戰士，也穿衣裳等是也。

中世紀之羅馬—戈諦克藝術以及皮贊廷藝術（宗教底藝術）上，裸體也沒有存在之餘地。基督，施洗的約翰，在皮贊廷之聖像小畫和彫刻上也穿着衣裳，又 *Ravenné* 之聖 Vitaly 之鑲工圖案上的皇帝貴族，也是穿着衣裳的。裝飾西歐中世時代之羅馬式及戈諦克式之大伽藍的基督，使徒之彫像，也穿着衣服。就是比任何人都應該早些成爲裸體的必要的使徒，實際上也穿衣服，有頭上裝飾。（例如描寫最後審判的 *Buge* 大伽藍之大門—三角楣 (*Pidiment*) 上也有這種彫像）。和封建底—教權底社會組織接觸者，雖是專制底地尖銳化的社會組織，但和封建社會上的同樣，「社會底距離」之感，支配社會，在專制君主與人民之間，有深刻的溝渠。這時在藝術上裸體依然沒有存在之餘地。

男性之裸體，只有在市民底政治文化顯著地發達，國家機關成爲共和組織的資產者

民主底社會之藝術上，才極其隆盛之致。

但是，在這法則中也有例外。

第一是斯巴達。斯巴達是軍國底——貴族底國家，不是資產者民主底國家。不從事於商業。沒有共和政體。然而在斯巴達，裸體崇拜盛行，這崇拜，自斯巴達至亞提加各地也大大地波及。在斯巴達，卽令是女子，也亦裸裸地參加比賽。道利亞式藝術之紀念碑的「Achaio Statue of Akollo」，是裸體。霍善斯坦因以這種想像解決對於上述社會學底法則的矛盾，卽是說：斯巴達是貧困之國，所以就是高貴的軍人也必須樸質，「Intensive 的和 extensive 的（質上量上增加之意——譯者）服裝文化之可能性是不夠的。」——裸體崇拜想由此而來。然而，想來似乎沒有趨於這種的幾分誇張的說明的必要。在斯巴達之支配階級的高貴的軍人社會中，平等的觀念，確實發達了（如雅典之資產者民主制或意大利尼德蘭之商業共產團體上的）；一方面，斯巴達之軍人貴族首先是軍國之一份子。在那裏，爲個人的軍人貴族，完全溶解乾淨了——換言之，和在封建

底——獨裁底社會形體上一樣，不是作爲被授與特權的個人，而是作爲軍國集團之一員而溶解於集團的。在這種事情上面，一想以軍事訓練軍事體育爲必要，那麼，在貴族底斯巴達，實生活上，從而藝術上裸體崇拜之基礎就十分有了。

第二，十七世紀之荷蘭也是例外，雖然性質有點不同。在這裏，沒有貴族階級，尊重國民平等，政治形式是共和制。當爲本國獨立與西班牙戰中，荷蘭小市民發揮的勇敢，也不亞於爲獨立與波斯戰爭的商人和職工。參加這自由戰爭的勇士們，修了許多羣像，永久被人紀念。「Halse、Rembrandt、Goart、Flink等，雖然描寫本國之尚武精神，但在那裏，敏銳而勇敢的皎潔頭腦，充滿高貴的力與良心。在那裏，藝術家以其手法之大胆的單純，或以其信念之堅強和誠實，和武士們並駕齊驅。」（泰納，藝術哲學）。但是他們依然是穿着衣服那樣來描寫的。他們具體表現穿衣的市民之理想。「在共和制的風氣之中，一個鞋匠或造船職工一躍而爲副提督的國家，要說起有興味的人格（品格），那就是市民，由血肉而成的人，不是像希臘人那樣脫衣或半裸體之人，而是穿著普

通衣服的人……」(泰納)。荷蘭藝術上資產者市民之理想，以穿「普通衣服」的人而出現的事實，如果要想到荷蘭的資產階級和英國的清教徒(Puritans)和法國的Huguenots一樣，當在資本主義底精神之名義上，對封建制度作解放戰爭之際，手執Bible，自謂受新舊約聖經修養的事實，是毫不足怪的罷。馬克斯在所著“de r18, Brumaire”(Brumaire係法國革命時代共和曆之二月，相當於十月二二日——十一月二二日。Brums，霧——fog之意，故應譯為霧月十八日。此日即路易拿破崙施行非常手段——Coup d'etat立法自為執政之日。故此書英譯為拿破崙第三的霧月十八日——譯者)(註二)上已經說英國資產者階級(這和荷蘭的資產者也有關係)是以「舊約之假面具」來作革命，而不是以希臘羅馬之「假面具」(mask)而革命的，又M. Veber在其有名論文“Archiv für Sociawissenschaften”(社會科學文庫二〇卷二十一卷)上，說明了Protestant教(宗教改革派中之總稱)在資本主義心理構成上，演了如何重要的脚色：Protestantism特別在加爾文(Calvin)主義之形式上，貫徹禁慾主義的精神，關於裸體問題，抱着和特圖

良納斯 (Tertullian) (註三) 曾在基督教底社會之主張上所說的同樣的見解。

這樣看來，上述的兩個例外，倒不足質地動搖這根本法則——即在以相對底市民平等爲基礎的市民底政治文化之非常發達了的資產者藝術上，男性裸體占支配底地位。

藝術史上，這法則之確證可以看出三次：即是在紀元前四——五世紀上的市民——希臘，十五世紀之有產者——佛羅連斯，十八世紀之革命底資產者——法蘭西。如柏拉圖證明的，要是 Hellen 人（希臘人）很長的期間認爲男子之爲裸體是「可笑的無禮的事」，那麼，紀元前四——五——六世紀的美的男性裸體，如在柏拉圖在其對話篇卡爾密德 (Charmides) 中鮮明地描寫的，幾受宗教底崇拜。無論何時作柏拉圖對話之主腳的蘇格拉底，讚美卡爾密德之美，據說，卡爾密德不僅對於「大人」覺得他美，而「幼小的兒童們」也是將他看作「神像似地」不倦地凝眺。其他對話之人物也說和蘇格拉底同樣的意見，「想卡爾密德顏面之美，是無可比擬的。但是他要脫去衣服，則顏面亦不見其特色，他的肉體之美有如是者。」(註四) 表示這肉體崇拜之特徵者，恐怕沒有比赫羅多特

斯 (Herodotus, 希臘最初之史家) 證明的事實更好的罷, 什麼事呢, 即是: 希臘殖民地的西西里島之某街中, 有一個青年, 因其肉體之美, 遂被崇拜, 宛若天神; 死後建立神殿, 人人獻祭之。這肉體崇拜, 是根於希臘尤其是雅典的體育, 紀元前七百年頃以來, 已經出現飾以羣神與戰士之彫像的體育學校, 自十六歲至十八歲之青年, 爲拳術競賽每天於是作拳術之練習。然而, 體育之發達, 是和這個燃眉之急的問題——即必須要擁護商業共和國以防外敵之侵入以及可以威服母國生活維持者的殖民地的強大軍隊的問題, 有密接的關係。Elad 之戰史上的有名的將軍, 都是拳術學校之出身, 不參加拳鬥之遊戲以及比試的斯文之士 (Intelligent) 一個也沒有。(例如數學家 Pythagoras, 戲劇家 Euripides 等)。由此觀之, 體育者, 市民規律 (道德) 之學校 (訓練) 也。拳鬥之勝利者, 認爲是理想市民之化身 (Incarnation)。希臘彫刻藝術上之裸體崇拜, 也不外乎是自由的, 強健的, 生理上完全的市民 (布爾喬亞) 之理想的某種表現。這第一個證據就是描作亞理士托吉頓和哈摩狄訶斯的合像。爲自由獨立而奮起的這戰士, 這兩個理想

市民，以裸體表現政治底——市民底精神。

其次，男性之裸體，長期中絕之後，在十五世紀之佛羅倫斯之藝術上占優越地位。羅馬式及戈諦克式宗教藝術，不知裸體。十四——十五世紀在意大利基督以裸體來描寫的情形，僅限於釘十字架之時。十五世紀朵納推洛創作了裸體男性大衛（David，舊約中的大衛），那大衛，一手持劍，一手持投石器之石，描着那在剛奏自己之市民底偉勳之勝利意識中吐一口氣的年少英雄。十五世紀Signorelli創作描畫裸體的壁畫「神之教育」，尤其是在其「復活」上，一切復活者都打破中世紀之傳統而裸體地畫着。所以，貴族主教等與普通的凡夫俗子不能區別了。這表現市民平等之真宣傳。為最後之偉大的裸體創作家是意大利最後之偉大市民米格蘭奇羅的，也不是偶然。他是在不得不生活於：政治底自由與獨立外受敵國侵伐，內受暴君壓迫的兩重的打擊而消亡的時代的命運。所以在大衛的人物上創作理想底市民的他，作那「夜」的有名的彫刻，在其口中附以四行詩句，表現自由的市民自治團之最後之自由之子的一切憤激與絕望之情；大意云：

「沉沉酣夢，我心甘之，

噫，若罪惡恥辱長塞宇宙，化爲石子更所願也。

不見不聞，於我爲福，

故幸勿擾吾清夢，其稍低聲沉默。」（註五）

啊，*Non mi desta, deh parla basso*（前詩最後一句）！

男性之裸體在藝術上占優位的第三次，特別是由達維之筆所作的資產者革命期的法蘭西之繪畫。如果達維以裸體描寫那政治底——市民底英雄——例如 Leonidas，那麼，那不僅是因爲他在普遍底復古熱之時代模倣希臘之彫像，而是因爲裸體對於他，和對於紀元前四世紀之希臘人，十五世紀之意大利人同樣，是市民底平等和政治底熱情之象徵。達維不僅裸體地描寫古代之英雄，而且裸體地描寫大革命之活動家。如果馬拉（Marat）是裸體地描寫着的，那可以由他在病中入浴之際爲 Charlotte Corday 所殺的事情說明。但是，Barras 是由別種情形殺的，可是依然描寫成裸體。最特色的，是當

達維描寫那名畫「大廳之宣誓——*Jeu de Paume*——」（國民會議議員之宣誓）之際，達維最初以古代精神構思：即如那草圖所表現的，網球場上代表們作那歷史底宣誓中不當以裝衣形式，而是應該裸體的。

達維讚美的資產者市民，在十九世紀變為資產的資本家，利潤之蓄積者了。在這種社會狀態上男性裸體之崇拜，是沒有存在之餘地的。肉體之崇拜，孕育於希臘之自由商業共和國，重現於意大利共和底自治邦，在資產階級對於法蘭西之舊制度作革命戰爭時代，達開花的頂點。不過只有畫家想以個人描寫裸體男性（例如德國的 *Mare*），又甚至彫刻上僅像羅丹之少數人在這道路上精進。

但是，在這榨取底資產者社會——在那裏，以前「市民」之一切企圖趨於獲得利益而增進之——為新社會集團，即資產階級之繼承者及其掘墓人的無產階級抬頭，同時古代之肉體崇拜也復活了。既經在十七世紀，在美麗地裝飾的貴族，僧侶，君主社會之間，*Tintoretto* 及 *Velasquez* 之無產者裸體畫「*Vulcan* 之鍛冶工場」曾放異彩，而至十九

世紀，在穿燕尾服，外套（frock-coat 一種罩袍又係一種教士之服），寬背禮服的資產者及斯文人〔智識者〕間，比利時 Meunier 的農民及勞動者出現於強有力的裸體中了。和曾在紀元前四世紀之希臘，十五世紀之意大利，革命期之法蘭西〔男性之〕裸體作為市民平等，政治自由之宣言而呼喊一樣，Meunier 之裸體勞動者也帶來那關於那自由平等確實將被實現的新社會之報道了。（J. 蘭格說，「裸體到死也是民主的」這話，真是有味之言——譯者）。

婦女之裸體，在藝術上有他種的社會意義。在封建底——教權底社會組織之藝術上，沒有婦女裸體存在的餘地。法老及領主時代之埃及及女神，穿種種的衣服。同樣，希臘之女神，Delos 島之 Nike（勝利女神），Phidias 的 Athena Promachos（雅典娜守護神），等也是穿衣裝，皮贊廷及羅馬戈諦克藝術上的 Madonna（聖母）及聖女等，也穿着衣裳。

婦女裸體之進藝術中者，和男性之裸體同樣，僅是在資產者社會上。但是那社會根

據，和男子裸體完全不同。歸女裸體出現於希臘藝術中者，是 Hellen 人之生活在市民權之旗幟同時在快樂主義之旗幟之下的紀元前四世紀以後。隨這快樂主義斷然得勝，對於快樂的呼聲日高，Hetaera（遊女，女狎客）（註六）遂成爲社會之女王。在 Delphi（Parnassus 山麓之城——譯者）之神殿上，娼婦 Flina 的彫像和 Aphrodite 神像並立。Venus 成爲希臘造型藝術及繪畫的普通題材。Praxiteles 以其所作 Aphrodite 知名於世，那像是以他的愛人 Kratina 爲模型的。畫家 Apelles 在其繪畫上將 Flina-Aphrodite 從海波中出現之處傳之永久。後期希臘造型藝術所喜題材之一是「笑的蕩婦」和「哭的夫人」——這是享樂主義對於家族主義之勝利。

第二次婦女裸體進藝術中來而極隆盛之致者，是在十五——十六世紀之意大利。Heterera 不僅征服了夫人，而且壓倒聖女。娼婦如在紀元前三——四世紀之希臘一樣，在社會生活上占中樞之地位。尤其是在威尼斯（此市是快樂之城），遊女跋扈。在資產者社會之快樂主義看見其最露骨的表现和系統的應用的這市上，Giorgione 和 Titian

描寫所作的 Venus —— 即將挑撥享樂而且具現快樂觀念的嫵妍豔麗的女之裸體，以風景和毛氈爲背景而描着。(註七)

第三次婦女裸體極其興盛者，是在十九世紀歐洲資產者社會之藝術上。資產階級一確立那支配權，繪畫展覽會從 Ingres 的「土耳其浴室」「土耳其之宮女」「泉」起，到 Cézanne、Heidelberg、Renoir 之「水浴之女」以及 Gérard 之「Lesbos」止，即幾乎至呈婦女裸體畫展覽會之觀。然而，Praxiteles 等之古代「女神」和 Giorgione、Titian 之女神，一方面和十九世紀之資產社會之女神和資產者畫家們的「女神」之間，有大的差別：前者實際上有平靜的古典的「貴族底」(Aristo-Cratical) 形式，後者則是在賬房辦事處交易所，根據一面生活於金錢問題之間，一面由大廉價的商人之美學見地來評價女子之肉的暴發戶之趣味的卑下惡俗的「市井俗人底」(Plebeian) 裸體。但是在十九世紀歐洲繪畫上，這婦女裸體之卑俗的禮讚，同時對於婦女肉體的恐怖之感情也發生起來；例在像 Ropse、Stark 等藝術家之眼光中，女性之裸體變爲「罪惡之象徵」以及征服毀滅男性之

惡魔（參看拙著惡夢與恐怖之詩——“Poetiya Kosimarov i Ujasa”——著者。意即“Poems of Night-Mare and Terror”——譯者）。這是因為想根據那以地上的棒喝主義者（Fascist）底支配之名義，以頹廢底資產者階級之恢復健康為念的意大利未來派藝術家之宣言，根本地反對婦女之裸體描寫。為什麼呢，因為婦女之裸體描寫使資產者階級薄弱，妨害使這階級集中精力於要肉體底健康和健全的神經的帝國主義底使命之完成。（註八）

要而言之，封建底——教權底社會組織上的藝術，男性之裸體與女性之裸體都不知道。裸體之盛，僅在資產者社會之藝術上。然在資產者階級作為市民底平等與政治底自由之象徵充滿市民底——政府底感激的地方。男性之裸體描寫發達，資產者階級從市民底尚武之觀念移到快樂主義的地方，男性之裸體讓位于女性之裸體。（註九）

（註一）中國固有的菩薩和聖賢的影像圖像上亦皆以五柳髮美髯象徵威嚴。佛像則不然。

(註二) 霧月拿破崙第三政變之月與焦月 (Thermidor, 九日) 羅伯斯比爾被殺之月同爲法國共和曆中有名的兩月。共和曆與普通陽曆之對照，可看友人陳仲濤君所譯之拿破崙第三政變記。

(註三) Tertullian 又作 Tertullianus (一六〇——二三〇) 希臘有名之教父及護教派，晚年猛烈攻擊 Phrygia 人之 Montanism，著書無數，除解釋聖經，及反對「異端」(反柏拉圖，反幻象論 Docetism，反 Gnosticism) 之著作外，又多關於實際生活問題之書，但皆主激端之禁慾生活，強人度最峻烈之宗教生活。誠基督教之大辯論家，亦其思想之主要代表者。(關於女人者，他論及婦人之服裝，反對教堂中處女之不戴面紗，反對重婚，裸體是自不待言矣)。

(註四) W. Pater 在其名著希臘研究 (Greek Studies) 中謂希臘宗教之根基在「肉體之崇拜」(the Worship of body) Winckelmann 在古代美術史中謂世無愛美如希臘之民族，斯巴達婦女視美少年之神像，願生子如之；諸神祭祀，亦皆以少年姣美得賞者司其事。關於希臘人崇拜肉體美的風氣，除前舉二著外，Pater 文藝復興論中之 Winckelmann 論，及其散文集，J. A. Symonds 之希臘倫理學之一問題 (A Problem in Greek Ethics) Ruskin 之現代畫家論 (Modern Painters) 及其他名著中，皆論及甚多。並參觀拙編同性愛問題之研

究。柏拉圖的名著餐宴篇(Symposion)亦要讀者一閱。

(註五)「晝」與「夜」，「黃昏」與「黎明」(Day and Night, Dawn and Twilight)，皆密格爾奇羅在 Lorenzo 聖器所作四大裸像，二男二女，所以象徵光明黑暗，死與生，寫其故國殘破屈辱黑暗之悲者，參看 J. A. Symonds 'Renaissance In Italy' 第三卷美術之部。

(註六) Hetaera，又作 Hetaira，古希臘之藝妓，公私宴會，致以清談，弄簫一曲，或舞作霓裳。古代希臘藝妓之地位甚高，本來 Hetaira 一字，乃 Hetairos (a companion, 伴侶) 之陰性名詞，直譯當作「女友」，皆非下流女子，須深通文墨，多大家閨秀及著名女詩人等。唐代「女道士」及名妓薛濤即其流也。

(註七)參看 W. Pater 名著文藝復興論(The Renaissance)中「覺爾覺尼派」(The School of Giorgione) 之章，當多深刻有味之言，雖然他所論與本書性質不相干。

(註八) 如果如橫列汗諾夫說的，「現在資產階級向前進，就是比其前人更開倒車的意思」，那麼，現代的資產者知識份子中的類廢派，至少沒有什麼反動的氣味，至少比什麼未來派之流更進步些。在這裏，有類廢的強味和可愛——自然這就是真正類廢派而論。正如富人的數家子決不比守財奴壞。因為在革命空氣中將

類廢看做一種罪惡，故為一言。

(註九) 中國的裸體畫的出現於何時，尙不甚詳，不過在這禮教與色情狂的中國，除了所謂「春畫」以外，恐怕真正的裸體畫是不易產生罷。前漢青廣川惠王越列傳中之「畫屋爲男女羣交接，置酒請諸父姊妹飲，令仰視畫」，當是這種東西。迷樓記中載揭帝「令畫工繪士女會合之圖」，此外六朝史上及野史筆記中關於此類穢畫的存在之事實之記載甚多。明朝仇英除其美人畫外，頗作「春宮」，惟尙一未見。曾於某處某人見「貴妃出浴圖」一幅，是譯者僅見之優秀之作。日本「浮世繪」中也有裸體畫，但也沒有高尙感情的東西，日人名之爲「笑繪」(Warate)，不知也。

一五 肖像畫

在藝術是宗教底世界觀之一表現，同時成爲宗教底文化之構成要素的社會形體上，肖像 (Portrait paintings) 畫不過是以胎生期之狀態而存在。這種社會之藝術上，無論神帝王之描寫，以及死者之描寫，兩者都以有象徵意義爲主，所以描寫與被描寫的東西，沒有必定要像的。封建古代埃及和封建底古期希臘之藝術上也是如此。不過在個人主義及寫實主義占優勢的資產者社會形體上，肖像畫底彫刻與狹義之肖像畫出現。對於肖像畫成爲非常有利的地盤者，常是宮庭底專制文化。

在埃及之藝術上，肖像僅僅在胎生期之狀態存在。爲神殿創作埃及王之彫像的藝術家們，在這些彫像中主要的表現王之神聖威赫的尊嚴。自然在那範圍內，有的畫家以較大的努力，有的藝術家以較小的努力去比較正確地來表現爲其題材的法老之顏面之輪廓

和外貌。（其例證參看階級鬥爭與階級同化之章）。但是這些彫像就是最寫實的，也并不寫真，而且不能成其為寫真。藝術家為墳墓而雕刻或描畫埃及王和領主之靈魂的分身像（Isobrajenie Dvoeynika——dividing, twin, double picture; duplicate figure）之際，似乎是努力盡量正確地傳死者之顏面和容儀的。那是為了萬一木乃伊為什麼東西所損害之際，那繪畫呀，彫刻呀即來代替木乃伊的。但是在這些宗教畫像上，肖像畫底類似，也不過是相對的東西。

和這相同的現象，重現於古期希臘藝術之上。羣神與武士們之像，象徵地抽象地表現着，沒有個性化之暗示。在走向資本主義之過渡期的希臘藝術上，也看不見對於肖像畫的努力。紀元前四七八年建於雅典通衢空坪中的由 Critius 和 Nesiotes 所作的哈摩狄 訶斯與亞理士托吉頓之彫像，自然不是在那肖像畫的類似上表現歷史上之謀殺暴君者的，而是描寫理想化的市民之象徵底相貌的東西。這時代希臘的美術上，如在描寫「ka」（靈魂）的埃及之繪畫上的一樣，在最自然的日常狀態上，甚至於在描寫死者的墓上的浮

彫上，也沒有肖像畫底類似。「我們在那裏看見如從窺窺伺似的從壁龕看自己妻子的丈夫，在那裏，也看見父與母置子於中使都能觀面，而無疑義地也是自然合理底。或者也有兩人互相伸手的。或者也有看來好像寢在床上的父親和其家族說話的。」（哥德）。但是，在應有肖像畫底類似的地方，實際上它也沒有（甚至紀元前四世紀還是如此）。「我們覺得，好像那些人都是種族之理想代表者似的。」（瓦塞爾，希臘之彫刻）。肖像在資產者文化之絕頂，開始隨那寫實主義底傾向，個人主義底傾向共同發達，自此以後，彫刻及繪畫上的肖像，成爲獨立的畫風，像 Lysippus Apelles 等等的這種畫風（肖像畫）之專家出現了：如 Lysippus 之“Socrates”像，Kephisodatus 之“Menardes”像，Polyuktos 之“Demosthenes”像等，是這新畫風流傳至今的標本。

在這肖像畫之發達中，在希臘，如在後年十六——七世紀之歐洲一樣，由資產者經濟之必要而生的專制政權，和資產者文化之物質同演一定的任務。古代帝國主義思想之最初代表者的亞歷山大大帝，招羅藝術家于其宮廷，向他們定自己的肖像。他發諭

令，僅給 *Lysippus* 以製作於彫刻的權利，僅給 *Apelles* 以用畫筆描寫的權利，僅給 *Pirgotei* 以在石上描作的權利。

在封建底希臘古期藝術上肖像畫沒有作爲某一定手法，某一定畫風而存在的餘地，和這同樣，在羅馬時代及戈諦克時代之宗教藝術上，也缺乏肖像畫的位置。不錯，在戈諦克時代，已經不是不能看出對於類型（*type*）之個性化的傾向的暗示（例如賢處女與愚處女之影像是也）。不過，作爲人間之類似描寫的肖像畫，開始出現于商業資本主義時代之藝術，文藝復興期之藝術中。但是這些肖像畫，最初也不是作爲特別之畫風而存在的，而單是作爲宗教繪畫之要素而存在的。意大利的十五世紀（*Ornatocento*）派之藝術，富於像這種的例子：「*Phillipo Lippi* 在發表於 *Prato* 大伽藍之禮拜堂的那壁畫上，將自己的愛人 *Rukrezziu Futi* 描爲跳舞的 *Salome* 的模特兒，又在哭聖 *Stephan* 之死的一幕上，將自己助手及 *Karlo Medici* 大本寺（伽藍）之管理的肖像也和自己的肖像一起畫着（註1）。*Pisa N Campo Santo* 之壁畫「*Solomon* 之前的 *Savska* 之女王」

上，描寫了自己本身，哲學家 Marsilio Ficino 及其他許多知名之人。聖 Maria Novella 上的 Ghirlandajs 的壁畫，佛羅連斯之 Medici 邸的 Benozzo Gozzoli 氏之壁畫，有一個肖像畫陳列所之觀」。 (L. 柴契克，意大利文藝復興期的藝術與人)。和這相同的現象，也可見於彫刻界。在佛羅連斯的 Campanile (鐘樓) 上由 Donatello 之手所作的聖書中人物之彫像——稱爲 Zucone (南瓜) 的 David, Jeremiah, 以及施洗者約翰等，不過是描寫各種佛羅連斯人的肖像 (按采納推洛在鐘樓中作的彫像，和爲 Cosimo de' medicis 所作的「大衛」——前章——以及他同樣有名的聖喬治之秀美少年之相，大不相同，皆奇醜之人；「Zucone」意大利文禿頭 [Bald head]，圓頭 [Ball-head] 之意，乃采納推洛作像之原名，普通以爲大衛之像者，誤也。采氏專門研究者法國 Bode 氏亦如此云，似與此處所說者稍異；唯僧帽頭巾 [Zuchetto] 一字。在意大利文及法文皆有冬瓜南瓜 [pumpkin] 之意，意者，南瓜冬瓜爲禿頭之諺稱乎？——譯者)。但是肖像畫漸次脫離宗教畫風之羈絆，而成爲獨立的東西。如在希臘演重大戰分於肖像畫者是專制政

權一樣，這現象也重覆現于文藝復興期之意大利。萊阿納朵達文西描寫 Mantuan 侯爵夫人及其他肖像，同樣，受 Milan 之 Lodoviko Moro 侯爵之委囑作 sphoriz 之騎馬像，又與該侯爵親密的人們之肖像也描寫；拉飛耳描寫教皇 Julius 二世之肖像。琪遷作 Karl 五世之肖像。

肖像畫最發達的是十七世紀之荷蘭，不過她是比較十五世紀之意大利的資產者文化在遠為高級的發達之水準。荷蘭之居民誰也想有自己的肖像和妻子及親戚的肖像。藝術家作當時還沒有的照相館的代理……「在荷蘭，作了無數之肖像畫，其數目多至令人難信（一六〇〇——一六三〇年期間）。在亞姆斯特丹（Amsterdam）的博物館中陳列着督軍與商人，牧司與學者，議員和船長等一切地位之代表者的肖像。」（Muher，繪畫史）。又，在荷蘭，一種可說是荷蘭特有的團體肖像也和個人肖像同樣非常盛行：即描畫着繪兩親兒童一直到僕人的家庭肖像，以及上遠征之途的射擊家，或列席於宴會的賓客，羅紗商會委員會議，和慈善會之會議，再則在學生之前教授所作手術，屍體解剖之圖等。

Hals 和 Rembrandt 也描畫這種團體肖像。最後，在個人主義文化之國的這荷蘭，自畫像也開始出現（十五世紀之意大利，還往往停止于宗教構圖之要素中），只要看 Rembrandt 之自畫像就十分可以明白罷。十七世紀其他歐洲諸國資本主義之發達，要求絕對專制形體上的國家組織。如從前希臘史之 Hellenism 時代，以後十五——十六世紀之意大利一樣，在十七世紀之西班牙法蘭西，肖像畫也在宮廷肖像畫的形式上確立其存在——Velasquez 在西班牙創作，Rigo, Largilliere, Coyssevox 等在法國服務於路易十四世。至十八世紀，歐洲的資產者社會發達而成爲優越勢力，因而肖像在各國藝術占確固的地位，依然是適應個人底——家庭底要求；而這在十七世紀之荷蘭社會，已經可以看出來了。那時節，可以在肖像畫發達過程中看出來的，是階級之交代行於社會之中——即是由 Reynolds, Gainsborough 等十八世紀之英國美術家之貴族肖像，變爲 Cergant 創作的歐美富豪之肖像，——由 Levitsky, Kiprensky, Tropinin 等之俄國貴族肖像，變爲巡迴展覽畫派所描寫的作家，作曲家等智識階級之代表者之肖像，以及

十九世紀末二十世紀初俄國藝術家創作的資本主義之富貴紳士之肖像。

在過去之希臘，意大利，荷蘭之肖像畫上，藝術家努力於表現所描人物與畫之類似，然在十九世紀末之肖像畫上，肖像之形式日益發生變化形態的過程(Process)。印象派之畫家已經不表現顏面全體，單表現最特徵的部分——例如額或眼，其他部分置之不問(如 Carriere 之肖像畫，Rodin 之 [Balzac] 像)(註二)。立體派(Cubist)將人類的顏面分解為幾何學的線，抹煞一切自然主義底類似。未來派(Futurist)和表現派(Expressionist)作人類顏面之變形醜化(deformation)，其結果，顏面所剩者，僅一部分而已(如 Russole 之自畫像)。像這樣，在資本主義非常發達的時代，肖像畫上客觀底類似，是讓位於藝術家之主觀底自由及人類顏面之抹殺。

(註一) 莎樂美新約中的有名女性，讀了 Wife 的 莎樂美 的人自然都知道他。不過新約中有五個 莎樂美，

這當不是那一個。可提反基督使徒，因立民衆食堂及傳道之忠勇爲百姓長老文士所恨，以石打死。見新約使

徒行傳。

(註二)羅丹爲一富翁影像，那富翁說不像他，是有名的逸話。

原书空白页

一六 宗教畫與風俗畫

在藝術中，和人及神之單身像同時，表現各種爭象的羣像描寫，老早就出現了。在封建底——教權底社會組織上，這些羣像描寫尤其有宗教底——儀式底意義。因為，這種社會組織上的藝術，和宗教與禮拜有密切的關係。所以，在埃及藝術上——例如王及祭司所作祭祀之圖，靈魂（即Ka）進石棺，隨哥童舞女之韻律的舞蹈旅行於死後世界（冥界）之圖，對於成爲「死人之書」〔註一〕之裝飾的死者及其分身像的審判之圖等，即是屬於此類的。又在 Crete-mycaene 的藝術上，僅婦人從事的宗教祭事之圖，又玩把戲的（婦人）作爲一種儀式飛過神牛的 Knossos 宮殿之壁畫，也屬於此類。有宗教內容的類似之羣像描寫，即在初期封建制度之希臘藝術上也有；例如存在於描繪在 Parthenon 之三角楣飾之上的獻新衣于女神雅典娜而行進的處女和武士之行列之形狀上。中世紀之羅馬及

戈諦克藝術也反復這現象，描寫基督教傳說之 Motive (Burges 大本寺之最後之審判，Giotto 之壁畫等)。和這同樣的現象，其後在專制主義底 type 之社會組織上也反復着；例如在文藝復興時代之教皇制度上（教會史之有數的軼話——episode 中讚美教會之力的拉飛耳之繪畫，sistine 禮拜堂上密格蘭奇羅之世界及原人創造之壁畫等），在與教會密切結合的十六世紀之西班牙之專制制度上（Greco, Zurbaran, Murillo 之宗教畫），又在精妙地開拓歷史畫與宗教畫的十九世紀末之俄國專制制度上（Egorov, Shebuev）重現。

封建底—教權底及專制底社會，因變化為資產者社會，宗教畫（Religious Painting）逐漸次變為風俗畫（Painting representing the way of life），成為宗教底風俗畫，及見資產者文化壯麗的發達，遂頓讓地位於純風俗畫了。

在紀元前之希臘藝術上，藝術之題材，雖尚依然是宗教底—神話底（religion-mythological），但宗教底—神畫底題材不過是描寫人們之生活情景的端緒。（例如古典時

代之浮彫——Orpheus、Euridice(註二)、和 Hermes 等作品)。在文藝復興期之意大利、尼德蘭、德意志等國藝術上，從宗教底情景到風俗底情景之變化，更加明瞭。在佛羅連斯之Santa Maria Novella會堂中的Ghiandajo之壁畫，雖然有宗教底題材，但却是純粹的風俗畫；在描寫約翰之誕生的繪畫中，有佛羅連斯之房屋。母親起迎前來訪問祝賀的三個女性，在床上站起。婢女使嬰兒用初生湯。在裏面，另一女子拿着裝食物的盆子。來賓後面，又有一個下婢頭頂果物之籃，走進房中。描畫聖 Ursula 的尼德蘭人 Memling 之畫，在德國職工家庭之形態上描寫聖族的 Dier 之版畫，由其性質看來，也是風俗畫。十七世紀的荷蘭宗教畫，只要是保持於 Rembrandt 的藝術中的，也有風俗底傾向。這些繪畫之一，描着本來和畫家其人的家庭生活上的各種事件有關係的東西〔告知〕是依 Rembrandt 之妻 Saskya 感覺初為人母的情緒所畫，「亞伯拉罕之獻祭」是以兒子死時所畫。和這同樣，從宗教畫到風俗畫(歷史風俗畫以及民俗風俗畫——historical and ethnographical)之變化，在十九世紀後半之俄國藝術上，也先由 Ce

〔「祕密之晚餐」，「何謂真理？」〕，後由 Polorov (「在 Genisaret 湖水之上」)，「弟子之前的基督」實行。美術學院一面隨着「時代精神」，同時對於這宗教題材之「冒瀆」，「適用風俗畫之效果」，最初就不反對；這事實，如大學博物館接受 Go. 之「祕密之晚餐」時的宣言中所表明的態度可以明瞭。但是自莫斯科日報起保守派所有新聞紙類，決然反對這種「冒瀆」，以爲「將宗教題材下降到風俗畫的程度」，是不可容許的。

在資產者經濟及資產者文化之發展過程經過，而貴族階級尙正演顯著的任務的社會上，神話底繪畫往往和宗教畫平行。但在這裏，神話底繪畫代替風俗畫——或更正確些說，內容在貴族的形式上，形象在神話的形式上，表現藝術發展之風俗底——生活底傾向。十七世紀之佛蘭德爾社會（和荷蘭不同）也是像這種的顯然貴族的社會。所以，在這裏，神話底風俗畫和 Jordaeus (Rubens 之大弟子——譯者) 作風中的資產者生活同樣，可並見於那描作了許多戀愛底以及酒神節底內容之繪畫的 Rubens 之藝術中。十八世紀之法蘭西社會，有和十七世紀之佛蘭德爾社會鬚髯者；即因在貴族階級還依然演本

質底脚色，故在繪畫上，也主要地在藉神話名稱隱蔽貴族階級之浮華淫靡的生活的戀愛風俗畫之形式上，神話底風俗畫呈百花爛漫之觀。「Zephir 將 Psyche 拉去 Amur 城，Vertum 誘惑 Pomona，Venus 被崇拜者之羣所包圍。更有 Jupiter 變黃金之雨親近 Danae，變 Satyrs 接近 Callisto，變牡牛去接近 Europa 等等，Jupiter 之戀愛遠征從這裏到那裏的繼續着(註三)」。Baucher Lemoyne Natier 等的華豔的神話繪畫之題材，也屬於此類。

在資產者社會上，宗教底及神話底畫風，其地位為風俗畫所取而代之。這現象，藉希臘，荷蘭，法國，俄國四國藝術之例證可以十分說明。

希臘在成為資產者文化之中心的紀元前四世紀，彫塑藝術遂至日益有顯著的風俗畫色調。Praxiteles 的一面休息一面耽於幻想的牧神(Satyrs)，Scopas 的狂暴的 Menad (酒神 Bacchus 之巫女)，已經站在風俗題材的境界。在養育於資產者文化之地盤的後期希臘藝術上，風俗畫誇一時之盛了。在 Tanagra 地方，以日常生活為題材的有名的

「有 Attica 趣味的，Beotya 之粘土陶器，」作爲各個人之家庭用而製作。夫人們穿豐麗的衣服，頭上盛裝。教師帶着學生到學校去，小孩和鳥遊戲。其他藝術家之畫室，烤麵包工場，或理髮店，商店等——皆映於我們的眼簾。在希臘主義時代，富豪以作象眼的浮彫裝飾他的房子，以庭園用彫塑以及噴水池裝飾其庭院，但一切在那裏的題材，是神話的風俗的東西以及單是日常生活的東西。希臘政治生活的衰亡和對於國民生活的熱心是一致的。藝術現在趨於由國民之一定職業層所選擇的、特色的實生活上之風俗底典型了。既有村落之 type，也有大都市之眩目的市街之生活。充滿對照 (contrast) 的生活是如何各種各色地展開於亞歷山大城之市街，希臘人，亞細亞人，猶太人，埃及人，黑人等，是如何紛然雜陳的羣衆啊！在這些 type 中，有牽自己的山羊走到市場的年老鄉下老百姓的女兒，有年老的踰跟的漁夫，有泥醉的老婦，有流蕩的乞兒，有街路唱歌的黑人，有 Nubia 人之小販，諸如此類……。此際藝術在極端寫實主義之中，甚至陷在過於粗俗的自然主義河床中。」瓦塞爾，希臘之彫刻。

和這同樣的生活高潮，在發達的純資產者文化事情上的十七世紀之荷蘭繪畫中也可看出。在荷蘭繪畫上，十五世紀在小市民生活狀態上還依然盛行的 Memling、Gossaert、Goes、Matsys 等之宗教題材，因英勇的戰爭，從西班牙戰得國民底——政治底獨立以後，在美術家對於喜歡以繪畫裝飾室內的個人買主的創作態度之下，在 Ostade、Jan Steen、Brouwer、Gerard Dou、Mieris 等人的繪畫上，讓其地位於風俗底題材。如這時代之荷蘭，資產者社會，由大資產階級及小資產階級而成一樣，風俗畫在荷蘭也有兩種：即有的藝術家描寫美豔的男女在華麗的房中演奏音樂的富裕的上流社會之家庭生活 (Terborch)，其他藝術家描寫小資產階級——即都市資產階級之生活 (Jan Steen) 和農村資產階級的生活 (Astade、Pourwer)。

十八世紀之法蘭西，還相當是貴族底之國。但是資產者階級日益成爲趨於興盛的經濟底——文化底力，一方面，貴族凋落，爲沙龍生活而捨邸宅，同時日益資產者化了。革命前期法蘭西繪畫，完全是風俗底。在法國，依然與荷蘭異，貴族階級在實生活上占

重大地位，故風俗畫亦多帶世俗底，交際室底，好色底性質。描寫野食(qienic)，音樂會，狩獵等等貴族階級之娛樂的Watteau、Lancrer、Vanlo等人繪畫，及將交際社會之浮華，接吻，嬌態，傳情幽會，變心等加以種種變形而描寫的Fragonard及Boucher之繪畫，是風俗畫之貴族底變體。Greuze之描寫「農民」生活的繪畫（「訂婚」、「蕩子」），尤其是Chardin描寫小市民家庭生活的繪畫，則成爲這時代的風俗畫之資產者底變體。

十九世紀中葉俄國開始變化爲資產者國時，和最初出現於希臘主義時代之希臘，後來出現於十七世紀之荷蘭十八世紀之法國的同樣現象，必然地必定反覆着。俄國藝術在閉鎖于專制主義之國家和貴族階級之範圍內的十九世紀之前半期，正式地有勢力的繪畫，是宗教歷史畫。事實上，在美術學院，雖爲養成「俄國之Teniers及Ostade」開設「家庭習習科」的專門班，但是美術學院的教授們，對於風俗底題材，不給以真切的意義。這種題材，是可以諧謔地(humourously)對付的。藝術家獎勵會派遣爲其中一種題

秀的 K. Brullov 到意大利研究時，該協會以下列諸事勉命該氏；什麼事呢，卽：勿心醉於「法蘭西人所稱爲風俗畫 (Genre)」的東西，應「僅注意歷史畫」，「日常生活問題不過有極小的意義」，對於這些東西，應使用「其他更多的重要工作之餘暇」。

但是隨着俄國資產階級之發達，對於風俗畫的傾向也發達了。在 Pavi 時代，Tinkov、Mertzadev、Yakirov 已經出現，以荷蘭風和法國風描寫農民之舞蹈與婚禮。一八二〇年代，Venetsianov 出，奠風俗畫派之基礎。他是素描農民生活的畫家，據美術學院長 Olenin 之言，則是「在俄國開始開拓到描寫各種家庭國民現象的繪畫 (genre de genre) 的這輕快的畫風的之道的人。四十年代爲小市民底——民主主義底大衆之廣羣所歡迎的 Fedotov 繼續 Venetsianov 之事業，同時又買像 Leontiev 之類的政治及藝術上的保守派之不滿。Leontiev 很悲嘆這件事情：「歷史畫雖有一切的援助與激勵，然日益讓位於日常生活及風俗畫。」據他的意見，那原因，是因爲給與趣味於今日藝術家，是「無教育的人」(資產階級與智識階級)。最後，農奴制度倒塌，資本主義開始強

大地發達，爲藝術作風的寫實主義與資產階級及小市民階級俱成爲優勢的十九世紀之後半期，和十七世紀之荷蘭，十八世紀之法國同樣，風俗畫頗爲興盛起來。在十四個美術學院的學生中爲競爭制作提出「伏爾加之饗宴」的神話題目之時，他們示威地不應，卒退出美術學院而組織巡迴展覽會派了。這一派畫家之間，和希臘主義時代之希臘風俗畫家們曾自舊趣味之熱愛者那裏受到「Riparograph」——「塗鴉亂畫家」的侮蔑同樣，美術學院貶爲「鄙俗」(dikim)的風俗畫，却得到最後的勝利了。藉Perov, Kravskoy, Madovsky, Myasoedov, Pukirev, Nevrev 等人之筆，風俗畫日益發達而占勝利，同時保守派之反感亦日益強烈了：他們說，「最可厭的日常生活之道德底泥濘和糟粕爲新時代的藝術家所熱愛，對於藝術是再可怕也沒有的事情」；然而在藝術家及民衆，爲風俗底寫實主義之堅強的思想家(ideologist)及擁護者的 Stasov 的聲音，是更高而強地叫着了：「爲理解，感受，並且表現 Mirich 或者 Dunik (兩專有名詞譯者不大明白，只照俄文拼出待知者之教——譯者) 或者墨客，或者廚女，或者官吏，或者小商人的日常生活

活的各種 moment (要素，時機，情節) 起見，必要有深厚的同情，明敏的智力，發達的思想，深刻的感情。這些東西，對於美術家，較之再現那漠不相干的，不會目擊的，不能理解的，鋪張過甚張大其詞的偉人，以及像煞有介事的虛偽情況之上的打拱作揖之類的事情，更遠為必要。」

如果在過去，能夠認別為世俗底，小市民底，農民底畫風之風俗畫的各種種類，則在發展的工業資本主義之事情下的資產者社會發達之頂點，現在不能不更發生一種風俗畫之種類——即無產者風俗畫了。事實上，隨着勞動階級構成的社會運動發展，風俗畫家也就描起勞動者之精神，生活，運命，勞動階級之鬥爭來了（參看勞動與藝術之章）。這些繪畫，是資產者風俗畫之工業底——資本主義底變體。

〔註一〕「死人之書」，英譯作 "Book of the Dead"，乃 Lepsius 所命之名用以指埃及人信以為靈魂避下界 (Lower world) 所用的一種指南和保護的魔術宗教底書籍。這些書，置于木乃伊的棺中棺側或腋下，常數百

本，其中有僅數章，有則束可一百英尺長者。多精心寫作，飾以彩畫。埃及人稱此種書集爲“*Coming forth in the Day Time* (Piset em hr ou)”，蓋此種書之第一句也；故有許多學者主張譯爲「白日出來之書」。“*The Book of the Coming forth by Day* or “*During the Day*”，或“*The Book of the Coming out from the Day*”，亦佳。這些東西，有先史時代以前者，有金字塔時代以後者；多咒咒之文。

(註二) Orpheus，音樂家及詩人，以其抒情之曲感動木石；Eurydice 係其妻，伊死時未闔王 (Pluto) 允許他再聽一下她丈夫的音樂，條件是未見陽光以前他不同頭看她。Orpheus 回顧，她遂被攙回——皆希臘神話之常爲美術之題材者。

(註三) 希臘神話，Zephyrus，西風之神，本爲 Flora (春花之神) 之熱愛神，Psyche 美麗的水澤山林之神，爲 Eros (Cupid) (愛箭之神) 所愛，Vertumnus 羅馬季節(春)果園之神，Pomona 羅馬異蕊庭園之神，前者之愛人；Danae 係 Acrisius 之女，被其父幽于塔內，Jupiter (羅馬最高之神)，與希臘之 Zeus 同) 化金雨求歡，遂生 Perseus。Callisto，Lycan 之女，Artemis 之神，爲 Zeus 所愛，變她爲熊以避 Hera 之目，爲其主人所殺，變爲 Arctos 星。Europa 係 Phenician 或 Phoenix 之女，Zeus 變白 bull 駝之入 Crete 而生 Minos Rhadamantus 和 Sarpidon 等。此皆希臘羅馬共有之神話。

一七 風景畫與靜物畫

如在封建底——教權底社會之藝術上沒有肖像畫占的餘地一樣，也沒有風景畫 (Landscape) 占的餘地。「中世紀之封建社會，如古代中國、古代秘魯和古代墨西哥，或古代亞述 (Assyria) 之封建社會，不大知道風景畫。」(霍善斯坦因著，造型美術社會學 草案)。

作為獨立之繪畫，一部分作為彫刻畫風的風景畫，和肖像畫同樣，是只在發達的資產者文化之水準上才出現的。

風景畫之最初的徵候，可以見於希臘主義時代的希臘藝術中，是後不久，在所謂浮彫底繪畫上，主要的在建築底及海洋底背景之形式上可以看出。

風景畫再行現出，不得不等到封建中世紀之後，歐洲人再昇到資產階級關係之高度

之時。但是風景畫在這水平線上，也還沒有達到作爲獨立的畫風而表現其特徵的狀態。

「即令在發達的資產者制度上，也依然是人物演主要脚色。」（霍善斯坦因）。

例如，在十五世紀之尼德蘭藝術上，在Memling之繪畫中，「建築底及風景底繪畫，在其背景中，時常看見極端縮小化的人類之形狀。但一切這些，決不是繪畫之支配底題材。反之，在其中不過常附與次要的性質作爲附屬畫而隨便畫着，繪畫之真實題材，自常爲大的人像。」（霍善斯坦因）。

在德國復興期之藝術上，風景在Dürer和Cranach的作品上，普通也是作爲走到宗教畫之組成部分的，不過，只有Aldorfer作純粹的風景畫。但是主要的是在建築底風景之形式上。同樣現象也重現於在經濟底，藝術底關係上。最前進的國家——十五世紀之意大利——之藝術上。在這裏，風景或成爲宗教題材之背景（例如萊阿納朵·達·文西之作的「馬東娜與聖安娜」，以及「岩洞中的馬東娜」，拉飛耳的「馬東娜」和「美麗的女園丁」等等），或作肖像畫之背景（例如萊阿納朵·達·文西之「Monna Liza」、Palma Vecchis

之「三姊妹」、sebastiano del Piombo之「羅馬婦人肖像」等），或成爲神話主題的背景（Veronese之「Europa」），或寓意畫的背景（拉飛耳，「騎士之夢」等）。

風景畫如靜物畫同樣作爲別種畫風而特別看待者，只是在十分發達的資產者組織之水平線上的十七世紀之荷蘭。「風景畫在那裏開始成爲主要的問題了」（霍善斯坦因）。風景畫隨着Von Cayen、Ruisdael、Everdingen、Hobbema、Rembrandt等大家的名字，同進繪畫底風俗畫之發達之歷史中來了。

風景畫再要得以獨立，而且確立爲受肖像畫及其他畫風同樣注意的另一種繪畫了，自必須發達的資產者底關係再行確立。風景畫在十七世紀之荷蘭極其隆盛之後，乃在十九世紀之歐洲諸國民之藝術上，再經過這種高揚。站在這運動的前面者，當然是最前進的資產者國家之英吉利。在該國，十九世紀之前半期，Constable、Turner和Bonington等之風景畫家已經輩出。法蘭西在前世紀之中葉，重蹈英吉利的後塵。巴比宗派（Babizzen school）的人們離開都市，移住於Fountainbleau附近之森林，將風景畫作爲同等

的要素，引進法蘭西繪畫中。在英國和法國以後不久，俄羅斯之繪畫也經過同樣的進化。在十九世紀前半期的官許（official）宮廷貴族藝術之事情上，沒有風景畫可占的餘地。美術家獎勵會派遣 Brinlov 到外國留學時，發特別的訓令，警戒他不要心醉於「村落之情景」和「室內繪畫」，並且切勿熱中於風景畫。在貴族社會，說到風景畫來，是想到這些東西的形式上的——郊外別墅或英國公園之描寫，或取材交際社會男女的 Gal-tchina 和 Pavlov（前者係彼得堡轄之一市，有名之消夏地，後者亦有名之工業鋼鐵都市——譯者）之描寫（Galaktionov、Shechedrin），或者，至少意大利的異國情調底風景之描寫（Galaktionov、Shechedrin）。可是在十九世紀之後半期，由巡迴展覽會派的人們——Shishkin、Saurasov、Vasiliev，後來由 Levitan 及藝術世界一派的美術家們的努力，風景畫才開始戰得有和其他繪畫同列的名譽。

封建社會上風景畫之所以不得存在者，主要是因為在這種社會和這種藝術上，人物還「依然在教權底階段或歷史底舞台上，演主要的脚色之故」（霍善斯坦因）。美術家為

在自然中感覺興味，又爲不再現人物而再現自然起見，那社會，首先必須：戰勝那作人類（貴族）萬有，物質一無所有的觀點的唯心底——封建底世界觀，同時，更進而在支配物質事物使自然服從自己的資產者經濟之影響下，站在那物質中不僅有物質幸福之源泉而且認識世界的源泉的觀點的世界觀。在經濟底及精神文化形態底發達的這種水準者，是十七世紀之荷蘭。這樣，在該國，不僅風景畫發生，倫理學（Ethics）之著者，汎神論哲學之創造者的斯賓諾莎人（Spinoza），也生活着而且思索着了（註1）。

「荷蘭之風景畫，汎神論地斯賓諾莎〔哲學〕底地，如日中天了，但在其根底上，不過是生理學的唯物論之表現。這是信仰『物質之自然』的社會之藝術，是無論在經濟上，宗教—哲學上，以及藝術上以爲依據『物質之自然』是最好的行動的社會之藝術。新發見的自然美，和其色彩、光線、濃淡、線及其構圖之關係的整個體系，對於這種社會，看來好像一種自然物之內在論理之象徵似的，即這社會，信仰這自然的東西，而且擴張到很遠的某種自由性之中，看出自己生活原理之創造力。」（霍善斯坦因前書）。十九世紀

之歐洲之資產階級，也是站在寫實（現實）主義底——物質底世界觀之這種水平線上的。而適應像這種經濟發展的世界觀，在十九世紀，也是培養風景畫之存在的主要源泉。這斷定，和如樸列汗諾夫（藝術論）所指示的事實是毫不衝突的——即謂在藝術中較之普通所想的更有重大意義的「對律」〔Anti-these，反命題〕，在作為獨立的畫風的風景畫之誕生與發育上，演重要而顯著的作用，風景畫之發生與隆盛，在外觀上，無疑地與都市文化之發展期同時。開始出現類乎風景畫的某種徵候的後期希臘文化，是像對於風景畫的興味再被認識的文藝復興文化那樣的世界大都市文化，這種文化在意大利尼德蘭和德意志的商業都市上也同樣出現了。而Constabl，巴比宗派和巡迴展覽會派及其後繼者制作的時代，自然是生活再在都市主義（Urbanism）之旗幟下進行的時代。作為繪畫的風景畫——據樸列汗諾夫的話（註三）——是表現為在矛盾的印象和體驗中引起欲望和疲勞的都市生活之對律。然而，沒有上述資產者底世界觀——更的確些說，在發達的各資產者社會中發生的唯物世界觀，「對律」是不能使自然對於藝術家成為可能的題材的。這正和

這對律對於在一定發展階段的資產者社會沒有引起特殊的學術的自然研究同樣。但是，欲以此來否定「對律」之一定的作用是不行的。法國藝術家 Torres 對風景畫家 Theodor Rousseau 說的有名的話，是意味深長之言：

「你還記得麼？還記得當年——我們坐在頂閣軒窗上，以足打屋頂簷端，你一面瞬息，一面靜觀與山丘村落並立的人家，和煙突的黑煙之海麼？你記憶着我們所能遠望的小樹麼？春日幼小的白楊之新生芽苞，非一一喚起我們的歡喜，秋光之中我們非數嘆落葉之飄零乎。」

在十九世紀末及二十世紀初頭資本主義底——都會主義底發展之頂點，都會之風景畫代自然之風景畫而占其地位。都市，最初作為保存於繪畫之中的自然之最後的餘波流韻，作為那綠色的沃洲 (Oasis) 闖入繪畫之中 (monet 及 menzel 之 "Tuileries" [法國巴黎名官]，Renoir 之「林蔭道上」——"Boulevard")；後來從街市與房屋，車站與十字街頭織出風景畫了 (Pissaro 之「音樂會前之街市公地」——square]、monet

之「聖 Lazar 車站」。輪船小艇擁擠的港灣 (monet 之「Bordo 之港」, H. martin 之題爲「勞動」的以三重式聖像表現的港灣) 哩, 巨大的橋梁, 高層的建築物 (Pennel 之「紐約之風景」) 哩, 大工廠, 製造場和礦井 (shaft) (Pennel 之「Charlrues」地名) 哩, 這些東西等, 都出現了。意大利未來派的人們, 也和寫實派及印象派同樣, 循走自從來意味上的風景畫到都市風景畫之推移的同樣的道路。Boccioni 宣言曰——「風景無所不在」——「風景到處有」(Pittura、Scultura futuriste——未來派之繪畫彫刻)。忠實於這標語的他們, 將街如何運行 (Carra), 家屋如何伸到天空 (Russolo), 都會如何生長 (Boccioni) 這些事情, 描寫於那未來派式的繪畫記號之中, 同時努力在那力學運動上表現此際的事物。繪畫上都市風景畫的同一現象, 在俄國也有。這只要看 Dobujinsky 的獨創的都會風景就可明白了。

在封建底——教權底社會的藝術上所不知道的, 而在獨裁底——半貴族底組織上也不能發達的風景畫, 只是在資產者藝術上才表現爲重要的藝術現象。再者, 那存在之初期,

還是封建底——宗教底傳統未廢之時，不過是加進其他內容構圖的要素，然而在「土瀝青文化期」(The period of Asphalt Culture, Sombart所命名。蓋指高度資本主義時代汽車時代之柏油路也——譯者)的資本主義之頂點，風景畫爲從自然之風景畫變爲都會之風景畫。在發達的資產者關係上，唯物世界觀及正在成長的現實主義感情之支配等等事情之上，開作爲獨立的畫風而分離發達了。

和風景畫同樣，靜物畫(still-life)——物體與事物之描寫——也因同一理由只在資產者社會上才有可能。在封建底——教權底藝術上，以及獨裁地組成的半貴族社會藝術上，也沒有靜物畫存在的餘地。在希臘藝術上，事物(Thing and Articles)僅表現於國家之資產者底發展之水準上。希臘畫家 Parrhasius 和 Zeuxis，據我們所知道的範圍中的材料，他們是在自己純粹繪畫之中，描寫事物和無生物之物體——例如帳幔和葡萄架。同樣，在希臘主義之浮彫中，接受如武器和面具之類的種種無生物物體。想再現事物的傾向，只在歐洲中世以後文藝復興期之意大利藝術中才再重見。但是這傾向，在意大利

利，沒有前進一步到使靜物畫成爲一種獨立的繪畫。靜物畫在這裏和風景畫同樣，僅作爲一種有另一種內容的繪畫之一要素而進入藝術之領域；例如，在最後之晚餐的畫中，在基督及其弟子們圍坐的桌上，配置着碟皿麵包和葡萄酒瓶等（註三）。靜物畫是在十七世紀之資產者底荷蘭，才開始能夠作爲另一種獨立畫風而分離獨立。「因資產者社會之理論及唯物世界觀之理論，更獨立地確實地發展，於是新物質題材——風景和靜物，前進爲主要的（第一義的）東西了。靜物畫之發生，在十六世紀可以看出。然而靜物畫發生爲集合的（collective）藝術的問題，是從Rembrandt在資產者底英雄主義之壯大作風之中描寫殺了的牛的那頃刻（moment）開始的」（霍善斯坦因，藝術社會學草案）。如果唯物底世界觀之流行，說明荷蘭靜物畫之誕生和發育，則靜物畫之內容是依屬於（depend on）荷蘭的資產者底——商人底社會之意識文化形態的。荷蘭的資產者建築自己的世界觀於兩個極端原則之上——即一方面根據於近乎放蕩的生活享樂——一方面由於因此而感覺日益愉快地作生活享樂的地上之一切事物，都是萬化無常人事變遷無限的之思想。

所以，在荷蘭的靜物畫中，不是描寫美味的早餐午餐，就是像 *memeto mori*（一種燭體頭骨裝飾，常用於宴會，警人常憶死也。 *memeto mori* 係拉丁文，猶言「當知汝必死」——Remember you must die——之意。譯者）之類的物體 (*matter、object*)。

「要是有錢的荷蘭人的餐室，則備辦魚肉、蝦蟹，果品，葡萄酒杯以及其他美味食品令人垂涎似的堆集着的早餐，到處皆然。」「尤其是 *Clonets* 和小 *Hals* 等，使銀杯銀器，裝火腿牡蠣和桃子的光澤鑑人的碗盞等，融合於非常美的諧和之中。他們的作畫，表現有闊綽的酒房和華美餐室用的器具的商人——資產者之怡然自得的滿足。」（*mother*，繪畫史）。和這種樂天底靜物畫并行，有和這相反的靜物畫：「死人之頭骨，祈禱之書，砂漏 (*Sand-glass、hour-glass*) 十字架，易碎的玻璃杯，陶土製的煙斗，靜悄悄地趨於熄滅的蠟燭（如 *Pier Patier* 的作品），不得不使人不忘人生之蒼狗白雲，無常莫測。在這種畫中，有署名為 *Vanitas*——無常，空幻者」（*Muther*）。

靜物畫再在繪畫上，占為獨立畫風的地位，自必要歐洲社會再達到在十七世紀荷蘭

曾經站立過的那樣純粹之資產者底發達和存在的水平線。然而這，歐洲在十九世紀之後半，俄國在二十世紀之初才開始實現。但是，即在十九世紀後半期，靜物畫不過艱辛開拓自己到獨立之道。通常，靜物畫在歐洲亦不過只是表現為繪畫要素之一，和從前意大利一樣。這可以舉出 E. Manet 的「Foly Berjer 之酒店——Bar」為其例證，在其中有放在食堂櫃臺之上的鑊子酒杯果實等等，而這些東西又就反映到鏡子中；然而這些事物好像和同樣反映到後面鏡子中的老板娘的姿態爭勝的。Renoir 的「早餐」之畫，也可以作這種例子，在這裏，觀者之注意也是平分於三個人物和桌上之靜物之間。此外，或物質底對象物表現於以車站為背景的火車頭或客車之形態上（Monet 之「聖 Lazar 站」）。靜物畫只是在 Cezanne 的作品上，作為獨立的畫風，卓爾出羣地現出。而在歐洲和俄國的他的追隨者們，正追循他的足跡。

在資本主義發展之頂點，又因盛極一時誇勝前代的機械底技術的事情，靜物畫必然地不得不一變其內容及其外貌了。意大利的未來派已不復以自然與事物之再現為目的，

而以再現推動物質及事物之力爲自己之任務了。例如 Boccioni 再現「彈性」之思想，Carra「遠心力」，Balla——「自動車之力學」而不再現自動車。構成派 (Constructivist) 也和 Picabia 一樣，努力再現機械之各種部分。同樣現像亦見於彫刻之中。都市風景畫是普通意味上的風景畫之工業底——都會主義底變態，同樣，未來派底——構成主義底靜物畫，是適應資本主義發展之最高階段的靜物畫之工業底——技術底變態。

(註一) 荷蘭是近代第一個資本主義的國家，所以近代第一次資產階級革命 (反西班牙及天主教的戰爭) 和第一次資產者文化——尤其是近代第一個辯證唯物論哲學家斯賓諾莎出生斯土。斯賓諾莎是馬克斯——

恩格斯世界觀主要先驅者，十七世紀最徹底的思想家。關於他的哲學之背景本質及與近代思想之關係，可看

「馬克斯主義文庫」中 Thalheimer 和 Deborin 合著之斯賓諾莎與辯證法底唯物論 ("Spinoza's Selung in der Vorgeschichte der dialektischen Materialismus")。

(註二) 見論藝術與人第一書。(參看拙編藝術論第五，六，十各章)。

(註三) 因爲這麵包和酒，據基督教信仰看來是基督的血和肉變的。這靜物畫，只是宗教世界觀之變體。

原书空白页

一八 藝術上的運動，遠近，光線之諸問題

安放於自然經濟之基礎上的封建底——教權底社會之藝術，只在靜止的狀態上描寫其主題的神和領主的模樣。封建領主階級自己意識之所表現的，與勝利之感激關聯的地主底自然經濟之不動性與固定性，造成藝術上不動性的思想。埃及之宮廷藝術家們，描寫了有威嚴的靜止之狀態上的埃及的王和神。卽令是正在步行之姿勢，這一隻脚也是不出那一隻脚之前的（村中長老之像——十四章）。同樣的靜止性，在封建時代之古期希臘藝術上也是特色的。例如「Archaic Apollo」（「古代亞婆羅」）、Archaic 特多用以指希臘文化之初期，這最初亞婆羅彫像發現於 Crete 之 Tenos ——譯者），作不動之姿勢，以兩足安然直立於地上。同樣不動性，也表現於封建時代之建築中。道利亞式之圓柱，在其柱頭上是不動地以固定的線表現這靜止狀態的。在紀元前四——五世紀，運動（not-

ion, movement) 開始進了希臘之建築與彫刻之中。道利亞式之固定化的柱頭，恰如溶解了的一樣，沿着蜿蜒迴動於兩側之線而開始流動。運動中之人體描寫問題，成爲希臘彫刻之中心問題。五世紀之藝術家 Polycitus 描寫一面以一隻腳支持身體，同時舉另一隻腳運動的人。「古人舉出以一足支持身體這一點爲 Polycitus 彫像之特質。這是新的完全的勝利，那功績是屬於五世紀之希臘藝術的。」[列納克]。Polycitus 之「Doryphorus」實際上在動着。但是，在描寫將投鐵餅的彎曲肉體的姿勢的 Myron 之「投鐵餅者」，運動比前者更鮮明地表現着。和固定的「古代之亞婆羅像」並立的 Myron 所作之競技者，他全身是運動。

古代藝術之研究者，例如列納克（亞婆羅），瓦爾德加威爾（Valdgawer）（Ermittaze 的古代彫刻），一樣指出運動走進五世紀之希臘彫刻中，然而回避這個問題——何以在這時代的希臘，這個問題（運動）起於藝術家之前呢？在他們看來，這問題，不過是沒有什麼外物衝動外部逼迫地，自己隨便描寫這個問題的藝術之本身發展過程上的一個連

環。實際上，美術之得以在藝術上提出這個問題者，是實生活為這問題準備了根底之後。這問題，在封建制度和自然經濟之壓榨機中，是不可能的。不過，到了因正在發達的貨幣經濟和都市底——商業底文化之影響，生活本身成為充滿力學的可動的東西之時，才成為可能的。培爾曼（古代共產主義）研究希臘社會史的這時代，同時公正地承認：「一切變成流動底了。無論國家或是法律，無論社會或是經濟，無論科學或藝術，習慣或宗教」（“Ancient Communism”）。赫拉克利圖斯（Heraclitus）以有名的話表示資產者底都市生活之這新的韻律：「萬物皆流，萬物皆變，任何事物無靜止者」。「這哲學思想，和標榜任何事物不在運動之中的生活原理的保守底——封建底生活狀態，作最鮮明的對照。這就是：不動底生活狀態和動底生活狀態，及封建底——農業底保守主義和都市底資產階級之自由主義之永久對立。」（霍善斯坦因，藝術與社會）。道利亞式的柱列，和「古代的亞婆羅」同樣，是封建階級之不動藝術之象徵。伊阿尼亞式之圓柱和 *Myron* 之投鐵餅者，是充滿市民——資產者之力學底世界感的希臘資產者藝術之象徵。後

期希臘藝術——即希臘主義時代之藝術上，運動問題獲得特別尖銳的注意和獨自性。藝術家以迅速的瞬間運動之再現——不是普通意味上的運動——為自己的任務。作為希臘主義時代之風俗彫刻之主題而為人愛好者，是骰子遊戲和 *La Mort* (註一) 戲，再現遊戲之時指和手的迅速的反射的運動 (哈曼，*印象主義論*)。於是，運動之寫實主義底解釋，讓位於印象主義底解釋了。這是後來在發達的都市底——資本主義底——個人主義底文化之時代，在社會發達的同一階段也規則地反復着的現象。

古代希臘藝術沒有在運動中的世界之概念，同樣，在立脚于自然經濟上的西歐封建制度時代的彫刻及繪畫上，也是在靜止之狀態，表現諸神，聖者以及人類的姿勢。而運動隨着希臘資本主義商業和都市生活狀態之發達才開始成為藝術之問題，同樣，在歐洲藝術上從靜止到運動之推移，依然是在意大利貨幣經濟和商業改造人們之心理和生活同時開始顯然發達起來的時代，又是莊園底——地主底生活狀態讓位於發達的都會生活的時代。要舉例來說，只要將生活在不動性中固定的 *Gioto* (十四世紀) 之某壁畫和一切

在運動之中的 Signorelli (十五世紀) 的壁畫比較，就可以明白罷。「無論罪人或聖人，惡魔或天使之相貌上，都是固有運動的。正在生命中覺醒的骸骨，惡鬼及其犧牲者之鬥爭，負女子背上的惡魔 (Satan) 之勇敢的飛翔——凡這些，引起劇的 (dramatic) 印象。這是在最初之瞬間，依其外表運動引起印象，其次依筋肉之造型底運動給與內部動作之印象的劇景 (drama) 」。〔R. 柴契克，藝術與文藝復興期之藝術家〕。尤其是在十五世紀之佛羅連斯之繪畫上，運動問題明明地而且確實地加以表現。Antonio Pallaiuolo 在自己描寫巨人鬪爭的作品上，思考在強烈運動狀態的肉體。又，佛羅連斯美術家中即令一見沒有專心致志於這問題的，實際上是解決這問題了。Botticelli 之「Aphrodite 之誕生」，看來雖好像是以讚美女性之肉體美為其使命的，然實際上，以下面的話表示這藝術家之創作之特徵的 Borenson 之見解是正確的：「題材和描寫，對於 Batticelli 是無關重輕的，想來完全抽象的觸覺和運動要素的觀念，是他所追求的樣子。試看在他的『女神之誕生』上表現那吹散的頭髮，翻飛的披裳，和起伏的波之運動罷。」(參看十四章之

圖——譯者）將這些線拿開來看，則在我們眼前剩下的，不過是無任何東西無關的抽象化的運動之純粹要素罷。」

在資產者——希臘社會和資產者——佛羅連斯社會上，在隨着閉關的自然經濟的固定與不動之後，和生活變為「流動底」一樣，在藝術家之前，發思想動底地表現生活與自然的使命。和這同樣的問題，不得不再捉住十九世紀末之數十年間的歐洲諸國之藝術家們。這是資本主義將一切生活導入那因都市組織及機械主義之影響日益變為神經質底瘋狂似的運動中的時代。在近代社會時代上，如希臘史之希臘主義時代一樣，大都市也成為文化與藝術之競爭場。而如昔日一樣，這時代，寫實主義也變為印象主義。當做運動的生活——這是在競技和舞蹈之中專門化了的印象主義者 Degas 之主題。「在他的繪畫中，捕捉着那只有快鏡照像才能把握的運動與旋轉」(Muther)。十九世紀的一個藝術史家——Haak，稱他為「運動之狂信者」(Fanatiker der rollen Bewegung)。同樣地以幾染瘋狂的透視力再現的生活之力學表現，是構成為「世界底力學之擁護者」(俄

國一個藝術學者如此稱之)的 Van Gogh 之藝術之本質的 (Tugenhold 編, 梵哥和書信集)。「他不描寫偶然爲風吹彎的樹木的結果,而描寫由地上生出的樹木之成長及樹木枝條之成長本身。他的橄欖樹,看來好像突出天空的作箭也似的姿勢的戈諦克教堂。他的山脈實際上岡陵起伏。他的道路砂丘阡陌,實際上伸張於遠方,他一塗筆,實如草之毛氈似的展開,或沿丘陵而伸上。」和這同樣的力學 (dynamic), 在運動中的同樣生活——他的素描 (design) 中也有。「在其中,有像線之螺旋渦卷伸於天空之樹木,有由螺線狀形造的土堆,有如瓦狀翼然於上面的屋頂或伸長各處的垂垂的枝條。」同一運動問題,未來派的藝術中也有。如果印象派以表現在運動中的世界爲自己的任務,則未來派的人們是以彫刻底地,色彩底地表現「力學運動的本身」(dynamical motion itself) 爲目的。「一切在動,一切在走,一切都在迅速地變化。物相外形 (Profile) 決不是作爲我們之前的實在的。它不斷出現,不斷消逝。運動中的事物,因細膜內的映像之連續,數目增殖,互相追逐,同時形狀崩壞。這和空間中的急激振動是一樣的。」(未來派藝術家

之宣言)。人體之力學，機械之力學，動力學主義概念之本身——這是意大利未來派，彫刻家，畫家，Bacciomi Russo 所企圖解決的課題。在安定於自然經濟基礎上的封建社會之藝術上，描寫在運動中的世界與生活的事情是不可能的。運動只是在發達的資產者社會之藝術上才有可能。在那裏，生活本身是運動（古典主義時代及希臘主義時代之希臘，十五世紀之佛羅倫斯，十九世紀末，二十世紀初葉的歐洲社會）。即在組織於封建制度之影響下的封建社會之藝術上，亦復如此，世界之三元底（長，闊，深）描寫問題，及僅在資產者底資本主義經濟之水準上才能表現的遠近問題（Perspective problem，配景問題，遠近與物之 Appearance 之關係問題——譯者）是不可能的。

自然農業範圍內的有機的經濟底社會形體，或在自然體制之環境與影響之中形成的社會形體上所適應的壁畫，只知道二元底世界。空間只有闊（breadth——橫）與長（length——縱），而沒有深（depth）。前兩者相乘構成平方，三面相乘成爲立體——譯者（事物即在後面的，也立於同列。然而，在希臘史之希臘主義時代，事情一變，明

白的三元底生活感和世界感出現了。在那裏，遠近之感覺發生。爲其例證者，可以舉出希臘主義時代之浮彫。「藝術家在前景與背景之間，或前景中景與背景 (fore-ground, middle-ground, back-ground) 之間作明白之差異，在若干平面中將幾個人物集于一處，或配置于前後。此外我們也看見遠近底縮寫，省略，及無數的交叉等等。」(瓦塞爾，希臘之彫刻)。

可將浮彫合而爲一的這新的技術——出現於希臘主義時代，世界商業期及帝國主義傾向時代，出現於因此世界膨脹得更廣更遠的時代，閉關經濟與地方分立消滅向各方開窗口的時代者，不是偶然的。

新歐諸國國民重新開始古代世界所經過的經濟進化之時，他們的藝術也在這關係上經過同一發展階段者，也是極自然之事。在中世紀之西歐及東方，和在希臘一樣，到資本主義正出現時才沒有勢力的壁畫和 Mosaic 畫，二元底地再現世界。隨着那和自農業封建制度到商業資本主義之推移合流的自壁畫到純粹繪畫的變化，可藉向深味和遠方法

目的遠近法打破二次的障壁的任務，如在希臘時代一樣，再命令式地出現於藝術家之前。運動問題和遠近問題，是十五世紀意大利繪畫，尤其是佛羅連斯繪畫之中心問題了。

「關於由 Brunellesco (建築家) 和 P. Uccello 所創造的遠近法之研究，成爲許多藝術家——例如 Leone Battist Alberti、或 Piero dei Franceschi 及十五世紀後半期——Melozzo da Forli 和 Mantegna 等人最喜歡的工作。遠近法在意大利許多都市，甚至教授起來。像 P. Uccello，晝夜傾心於遠近法的素描；有時妻對埋頭于遠近法的凝思的他，勸他就寢之時，他答覆他的愛妻道：「*Oh! che bella cosa è questa prospetiva*」(「啊，這前景是多麼美呀！」——柴契克之書)。「繪畫，在 P. Uccello 看來，不過是解決這範圍內的各種問題的手段，或表示能夠對付繪畫的自己手腕的片段。抱着這種見地，他在制作自己繪畫之際，努力盡量地作出神往於深之意義(Profou-ndness)的線。橫屍戰場的死馬，戰死以及瀕死的武士，斷了的鎗，耕了的田等——凡

此一切都被他以完成數學底地結合的線之圖式 (Scheme) 的唯一目的來描寫着。他於熱心於自己的這問題之餘，以至以薔薇色和綠色描寫同時忘記動作和構圖。」「挪亞之獻祭」上帝降洪水，挪亞進方舟及築壇獻祭耶和華的故事見舊約創世記六——九章——譯者)之畫上的神像，是以當作神來很不恰當的身勢 (Pose) 描寫的。藝術家在這裏也是解決：從天上降下的人，從地下看他之時是如何來看的遠近問題的；這無疑是「沒有心理學意義僅有數學意義的像。」(貝雲孫——Berenson, 佛羅連斯之藝術家)。

這時代，大氣底遠近之感也和線底遠近并行，瞭然出現。皮贊廷之帝王底——僧侶底藝術之金色背景消滅，寄目於世界之深味和遠方的綠青之色調代之而出(參看色彩之社會學之章)。

十五世紀之意大利實質上反覆希臘之社會底——經濟底發展，同樣，藝術上遠近問題起於此處，這是意大利超過閉關經濟之範圍的那商業底——銀行底事業，無限擴張曾是狹隘的地平線的時代。

只有在社會發達之一定水準上，光線 (light) 也才和運動及光線一樣，作為問題出現於藝術家之前。

這問題，開始出現於希臘主義時代之藝術中。這可以指出在 Herkulanum 所發見的描寫對於女神 Isis 的禮拜的壁畫，為其例證。「前景之中央，有黑人。在那黑色的皮膚上，有光線表現。兩側畫着羣衆，光線依然在活躍之中照着此處或彼處之羣」「孔·維涅爾，作風之歷史」。自十五世紀以來到十七世紀之藝術上，光線問題再提起來了。萊阿納達文西已經研究這問題，埋頭于光學之法則。（註二）在十七世紀，光線成了藝術之主人公，——如果可以這樣說——及藝術之中心題目。這時代之教會建築物（稱為巴羅克式的），顯然建築在光線與陰影的對立之上。光線射進大寺院之暗角，宛如眩目的飛泉急湍。繪畫也構成於同樣的對立之上。意大利之 Caravaggio 將自己的 Studio 造得和地窖一樣，使光線從窗口而入。「他們的畫（例如 Vatican 之納棺式）之一部，雖光明而銳利地照着，但其他部分，消滅於陰暗的背景之黑影中」（Muther）。光線在十七世紀

之荷蘭藝術上也誇奇制勝。Pieter de Hoogh 和其他室內派的人們同樣，是特徵的例證之一，「這藝術家特別有興味於光線了。光線成爲金粉之柱，射進暮色的房屋和陰暗的地宅。」(Muther)

「太陽之光線，射進房中，成爲明亮的光輝，耀於石壘之牀，閃於銅製燭台及白色頭飾上，無意地照着暗角，於是消滅於陰影變化之中」(Conradi，在 Ermitage 之繪畫中)。此外尚有光線之天才詩人 Rembrandt。「光線支配他的作品之一切。光線處理一切，造成一切平等。光源無論在何處——例如無論在畫布之中央或在一角，其周圍的東西都受色彩，因此而變形貌。光線依其作用之如何，在繪畫之中，或造成混亂的不調和，或反之，造成完全正確的平均所取的支配」(Verharen，爰布蘭特)。可以說是光線之詩者，是他的「Danae」，拿着珠雞(gusnea-hen)的自畫像，他的兒子之肖像，尤其是迷人的「銃隊之出陣」。像後者，是描寫從薄暗的邸內出到浴日光的空間來的地方的，彼時，光線生出自淡黃色到如焰的赤色及黑色的一切色調。

光線問題第三次成爲中心者，是在十九世紀末之數十年間的歐洲繪畫上。和希臘主義時代與十九世紀之荷蘭繪畫已經是印象主義底一樣，在這裏，印象主義之時代也開始了。Manet 揭自己的標語曰，「光線是繪畫之主人公」。一切少壯時代之藝術家禮讚這標語。同時步其後塵。「藝術家爲學習描寫灰白色之日中光線作長期努力之後，着手於更複雜的光線現象之再現。他們描寫：以赤色銀色或金色之光線射透夜之黑暗的商店之閃爍的光，或日本式燈籠之光以赤而明的色調照着靜淑的小姑娘之豐姿之周圍的庭院。室內派描寫的繪畫，努力於使最微妙的照明的效果，最巧妙的色彩集合固定。例如在以電燈照得明亮的房中，青年婦女坐在鋼琴 (Piano) 之前，鋼琴之上的紅燈罩的燭光，投柔軟的幻想的光線。或者，穿燕尾服的紳士和穿漂亮衣服的婦女，散步于 Chandelier (吊燈，燭盤掛燈) 光洋溢的客廳」…… (Muther) 著，繪畫史)。

這樣，藝術上的光線問題，更明白地是發生三回——即在古代社會之希臘主義時代，十七世紀之荷蘭，與十九世紀末之歐羅巴。這三個時代表示自己發達的資產者底現

實與資產者底文化之時代。這現象，只是在社會發展的這個水準上才是可能的。在這對於光線問題的興味上，和運動與遠近問題之研究上同樣，第一表現發達的資產者底社會特有的寫實主義之感情，他方面表現依然是同樣社會特有的力學主義之感情。因為，光線使前面立於同列的色彩各種各樣地移動，而且使它在運動之中。最後，為支配的平穩的安泰的資產者社會上之特質的對於純藝術之傾向，也表現出來。藝術，已經不自己之方法表現宗教底——道德底，政治思想；藝術已經不復是生活之從僕，宣傳者，煽動者了——藝術從事於自己之專門的藝術問題之解決。如誰也知道，樸列汗諾夫以輓近之印象主義是頹廢階級之藝術；何也，印象主義不表現「思想」(idea)，僅表現「感覺」(Sensation)——光線之感覺故也。(註三)對於 Pieter de Hoogh 和 Rembrandt，也可作同樣的非難。但是，樸列汗諾夫在另一地方主張，光線愈是積極底——樂天底現象，再現光線的繪畫甚至於和將來社會主義底社會的人類亦愈得接近。而且不得不然。光線藝術——不是頹廢階級之藝術，而是那歷史發展之所終，因而不以「功利藝術」為必要，

藉自己藝術家之力正從爭於創造「純藝術」爲藝術之藝術」的支配的，健全的，強有力的階級之藝術。(註四)

然而，希臘主義藝術之光線畫和十七世紀之荷蘭美術以及十九世紀之印象主義，又有差異存乎其間。古代社會之藝術上，光線問題，不過暗示着而已。十七世紀之藝術上，這問題，在當時特殊的社會條件之中看出自己的滋養料——當時是極端的對立時代：同樣強有力的貴族階級和資產階級，反宗教改革派之禁慾主義和支配階級之享樂，宮廷社會和正在發生的無產階級，獨裁君主之至高無上與人民之權利剝奪，民族底國家與正在成長的國際主義——從這儼然的對立之中，織出這時代的輪廓。這社會的建築底——實用底——文學底作風體裁，建築於這對立之上。這相反與矛盾之感情，在美術之上提出明暗之問題。

最後，在十九世紀，一部分在外光派(Plain-air-ism)之中，一部分在印象派之中再提起這個問題之時，並不僅是因爲安定的支配的康泰的資產階級之藝術有成爲「純粹

的「繪畫底」東西的傾向的原故，而無論由新技術底特質，或達到技術完成的工業時代之大都市之整個的文化，這個問題也得以成長起來。

「在十九世紀，生活比較光明了。光線不復從以錫鑲邊的小窗射進房中，而從大的窗子之高的玻璃射進。十九世紀之物理學勝利，更造成光線之奇蹟。舊藝術家無論何人碰着這問題也不能不迷惘了。他們生活的當時，只有 candle（蠟燭）和 lamp（洋燈）。現在，煤氣和電氣代替那些東西了。當一八六〇年代在紺碧色之黃昏中煤氣燈開始輝煌四射之時，這煤氣燈，大概不免使人起奇妙的回憶的印象。其後電燈開始點於室內（及街上）之時，也起同樣的印象。」（Muther）

（註一）古代羅馬和現代意大利的一種兩人粗的遊戲，好像中國的「罰爭」。

（註二）參看霍善斯坦因藝術與社會上篇第八章論得更為詳細。

（註三）見其藝術與社會生活及無產者運動與有產者藝術兩長論文中。參看拙編藝術論第八章。

(註四) 樸氏在無產者運動及有產者藝術中說：「深刻注意光線效果的態度，增大自然給與人類的愉樂之蓄積。而在『未來社會』上，自然在人類看來，恐怕較之現在變為尊貴得多的東西罷，所以，印象派雖不能說是成功，但必須承認對於這種社會，能做有益的事情……」。

一九 色彩之社會學

美術家——畫家在某一時代專用一種色彩，在另一時代，用另一種色彩。但即在同一時代，各種藝術家也喜歡各種的色彩。各時代藝術家，是有自己之優越色調的。這現象自非無故。各種色彩各種各樣地作用於個人和社會之心理。一方面，繪畫之各種方式（壁畫底及架畫底——Fresco i Stanco——tempera），要種種色彩之選擇。和這同樣，種種的繪畫目的（為公共建築物，或為個人住宅）依然預擇種種的色彩。這些事實本身，都是表示社會現象的，所以關於色彩及色彩配合之社會學，顯然可以討論。然而這問題還沒有十分被人研究，所以在這裏，也參考專門研究家之見解著述，下若干一般底考察，同時引用說明這些一般考察的若干具體底實例。

希臘之美術僅知黃紅二色（白與黑以外）。壁畫創始者 Polygnotus 們僅使用這些

顏色。希臘之純粹繪畫之藝術家們使用如何的顏色，我們確實不解。根據這一點發生這種假定：希臘人對於某種色是盲目的。希臘人之僅僅使用黃紅二色者，恐怕是因為壁畫作為有機構成分子，進了社會集團，羣衆和通衢所當然密接的社會底——紀念碑底藝術的原故罷。而紅色和黃色——如 Shpangler 在歐羅巴之衰落中所表明的——是「喧擾的社會生活，市場和國民紀念日之色」。他一面看來，綠色藍色之色調，幾不能進希臘人之壁畫中。壁畫不僅和社會底——紀念碑底藝術一致，而且和在閉關底地方經濟之空圍氣中還生活着的，二元底地思考世界的，沒有世界具有深和遠的那概念的社會集團也一致的。然而綠與藍之色調——再引用 Shpangler——是「大氣之色彩，非物象之色彩」。這色彩，「消滅有形性（具體性），引起闊，遠和無限性之印象」。在封建時代及到資本主義之轉換期（過渡期）之希臘人看來，幽閉於村落莊園和自己都邑的非常狹隘眼界中的世界，無論廣遠和無限性都是沒有的。

新歐藝術上的藍與綠之色調——即惹起遠景印象的「大氣之色彩」(Atmosphere Co-

four)，僅出現於隨着通商之廣大發展而發達的資產者文化之階段上；即嘗爲封建經濟之狹隘範圍所限制的世界，藉通商關係之賜，最初在文藝復興期之意大利，以後在十七世紀之荷蘭；向深處遠方進展之時，藍綠之色調出現。這些色彩，幾乎作爲線底遠景，同時色彩底補足，作爲創造大氣遠景底色彩，表現於繪畫之中。「此處研究的，不是拉飛耳和Dürer描寫衣服之時偶然地而稀罕地利用的有豔麗的親密的喜悅之綠（色），而是關於弄白色灰色和褐色等數千色調的朦朧的青藍色。」「帶着不斷高升的深之印象的這些色調，在意大利——見於萊阿納朵達文西，Guercino Albano之作品中，在荷蘭——見於Ruisdael和Hobbema之作品中」（Shpengler）。

在十七世紀，黑而帶褐的色調，作爲造成一種繪畫之音樂的基本色調，流行於西歐之美術界。這色調，其後長期在繪畫上占優越地位，一直繼續到十九世紀後半——即到爲和它相反的晴朗光明的色調之外光派和印象派所壓倒之時。十七世紀繪畫上的褐色所占的色調之優勢，和十九世紀繪畫上的明亮的日光之流行同樣，不是偶然的。Shpeng

ler 使這兩種色調對立，在其中，看見歐洲社會生活上互相交替的兩個時代之色彩表現，和古代的兩個時代——文化時代和文明時代（Cultural period and Civilizative Period）——同樣。即文化建立於宗教底——形而上學底基礎上，文明建立於科學底——技術底基礎上。

十七世紀繪畫之褐色色調，據 Shpengler 的意見，是這時代之宗教底——形而上學底文化之表現，然而印象派之明亮色調是「世界大都市」之（科學底——技術底）文明之表現。十七世紀之文化——教會宗教生活之新的昂揚之時代及意大利西班牙的反改革派勝利時代之文化，實際上充滿宗教性。尤其是反對光線的所謂巴羅克時代之意大利和西班牙之藝術家之陰暗的色調同時能有宗教底——形而上學底意義。但是，這陰暗色調，也可以由藝術家在陰暗制作所工作的事實而說明。許多十七世紀之繪畫，例如荷蘭的繪畫，成於暗室之對面。但是十七世紀的這褐色色調，在發達的資產者底——資本主義文化水準上受消滅之命運。

「在十九世紀，生活比較光明了。光線不復從小窗射進房中，而從大窗之高玻璃窗射入。煤氣和電氣代替蠟燭和洋燈，長期之間藝術家都避免這些照明的奇蹟，胆怯氣沮，同時躊躇而立。他們爲竭力適應舊藝術家所會制作了的光線照明的情景，依然在爲修飾的幔幕和窗旆所暗弱的製作所之均等的光線之中製作。Ribot之海景畫，是繪畫之傑作。但舟不是浮於大洋之藍色之波上，而是浮於褐色之油上的。Courbet之「採石工」，在赤日的炎熱中，勞動於道路之上。但是讀者正是看到暗的地窟中罷，因爲，Courbet使自己的畫帶十七世紀西班牙藝術家之色調。繪畫之色彩形式和目所見的矛盾，這在藝術家們日益意識到了。而他們努力爲生活之新現象看出新的色彩形式了」(Muth-er)。

光線照明技術之發達和資產者社會之生活組織的結果，自一八六〇年代之際以來如上所述的生活條件爲一般所承認以來，藝術家們（法國 Legrot, Fantin-Latour等）爲光線對黑暗挑戰了。這爭戰，因表示新的社會生活的光明的色調征服褐色之色調而告

終。

然而，某一時代藝術上某種色調之支配和優越，並不僅因爲在一社會組織上使這些色調優越，而也往往是由那繪畫是爲誰而作的這事實而決定的。如果將十七世紀之荷蘭繪畫和同世紀的佛蘭德爾派之繪畫——例如 Rubens 之繪畫加以比較，那麼，就可以看出不同的色彩的使用方法：即在前者，作比較陰暗的使用方法，而後者，取比較明亮的用法。那差異，雖然間接地根底在藝術家之個人底性格之中，不過這差異之真實根源，是根據於荷蘭和佛蘭德爾之社會組織——即前者是資產者底——小市民底社會，後者（顯然地）是貴族底——教會底社會。「Rubens 之繪畫是爲描寫廣大而明亮的教堂和莊麗的宮殿而作的，所以都是節慶日式的而且色彩的。但荷蘭的繪畫裝飾於狹小的薄暗的房中，在那裏就是太陽也『通過色彩的窗而朦朧如夢地透入』。荷蘭繪畫之陰沉的單調的光線，適合於這種環境——有黑的板針的牆壁和小小圓窗的暗的房子。然而，一方面（在 Rubens 之作中），有紀念碑性，裝飾底展開和熱鬧的喜色——不過一方面，在色彩

關係上有一種家庭的情趣之豐富之處」(Muther)。

然而，在同一國內，色彩之用法及色彩之調和也因繪畫用於如何情形之下而變化。作爲加特力教會用而繪的西班牙人 Ribera 之畫，構成於明暗對立之上，作宮廷用而描的 Velasquez 之繪，以黃色的真珠似的明亮的諧和而描出。

然而，色彩之調和不僅由畫所裝飾的地方而變化（這變化，既經是依屬於貴族底——教會底社會，或獨裁底——教會底社會，或像資產者社會的社會之階級構成之意），色彩之調和更又依存於這個事實而變化——即社會之哪一階級以及如何的社會集團表現自己之存在與意識於藝術家創作之中的事實。教權底地獨裁地組織的社會，爲僧侶階級和獨裁主權，倒是尊重在資產者社會之藝術上完全沒有想到的金色的。「金大概不是和黃色不同的畫具。因爲金色之際，感覺印象由光輝的表面之金屬的交錯反射而引起。色彩本來是自然的東西。所以在自然界不能遭遇的金屬光輝是超自然的。輝煌的金，是從生活與人物之中拿去實在底現實性。繪畫之金色底子有一定之抽象意義——它表現神之存在

與顯現」(Shpengler)。在這意義上，皮贊廷式帝王藝術和初期象形文字時代之歐洲藝術上的金色底子，是從此而起。對於金的熱愛，也從教權底——獨裁底社會形體上移到專制君主國之藝術上來。路易十四世所喜歡的色，是(配着紅與青的)金色。「凡爾賽宮最初之大廳，是白的色調，然因接近皇帝的寶座，遂愈變為華麗。綠色大理石變為金色，濃的藍色變為銀色。最後大殿，只有唯一之金色，那塗蔽着暖爐，扉和窗等。這大殿一方之壁上，為作騎士之豐貌的巨大的浮彫之皇帝之像所佔滿。」(Muther)。(註一)

在 Velasquez 之繪畫和他所畫的皇族肖像中，黃色之背景——即適應西班牙獨裁制度之沒落狀態適應的調和着的金色——勝利。

如果在社會發達之歷史上，舊社會的兩個根本階級——貴族與資產階級——從表示在相對均衡狀態的時代的獨裁君主政體移到純粹的階級藝術，這種藝術上的色彩配合色彩調和，自必依那運用的階級之如何——支配階級乎，被支配階級乎，或面接其歷史存在之末日的沒落階級乎——而發生變化。

總而言之，強固的健全的還在勢力之全盛的，而享受一切生活福祉（Sovereignty 也在內）的階級，是傾向於樂天底，享樂底；又這階級，是喜歡強烈地作用於心理之上的光輝的繁華的明朗的色彩罷。

例如，十六世紀威尼斯的藝術家，尤其是 Titian 的色彩畫，就是這種東西。這樣——又舉一例——Titian 之「聖母昇天」，係以燦爛的赤，青，綠等色調而畫的。這「聖母昇天」，據泰納之斷定，是表示「人生之慶祝節」。列納克以為以氣候說明威尼斯人之鮮明色彩不當，完全是正確的。他完全正確地看出此處一個階級——這有附加一句的必要——即「紳商之肉體底以及精神底健康」之表現。這些藝術家實為這階級而創作，他們又是這階級不可分離的骨肉。在十七世紀還在健康和勢力之絕頂的佛蘭德爾之貴族階級亦然，完全同樣，Rubens 之繪畫，不僅是為紀念碑型的明朗的大的房間而作的，而且是正因為藝術家本身充滿滾滾的精力和生之喜悅，呼吸喧攘的節日底色彩。

於是十九世紀富足的強有力的資產階級獲得政權，同時反復同一現象了。尤其在法

蘭西，資產者之藝術家們，憧憬於像印象派之先驅者的鮮明的色彩，又以 Manet 爲先驅的印象派，憧憬於明亮的色彩裝飾。

在被侮辱與被損害的人們看來，生活不僅不是節日 (festival day)，而是牢獄；那麼，自然這些階級不能以鮮明色彩之象徵之形態和降注紛飛之光之瀑布之形態思維世界罷。所以這種階級之藝術家們是選取表示屈辱和絕望之心理狀態的陰慘的森暗的色彩罷。Le Nain 兄弟之農民風俗畫之色彩，在十七世紀已經是這種東西，又如以喚起社會底同情以及社會組織之不公平的反抗的目的來描寫農村之貧困——尤其是都會貧困之苦工的「法蘭西巡迴展覽會」派的人們 Artinier、Geyrome、Tassart 等，十九世紀四五十年代之法國藝術家們之作品中，也有同樣的色彩。枯林著，法蘭西繪畫上的社會主義世界觀——Coulin, "Die socialistische Weltauschanung in der fr. u. z. ösischen Malerei"。

最後，將生活力之蓄積和肉體底——精神底健康消耗盡了的頹廢底階級——即不過

只能輕浮地飛奔於他階級所創造變革發展的生活之表面與周圍的階級，自然是選取適應於那低下的生活力的銜帶哀愁的蒼白的色彩罷。例如「浮華的十八世紀」之法國藝術家——穿羅可可式之灰色的衣裳，為輕狂的謝肉節(Carnival)，加特力教大齋——Lent前之狂歡星期，縱酒舞蹈歡樂此節不禁——譯者)至受歷史裁判的趨於衰亡的法國貴族階級的藝術家們之色彩譜和，就是那樣的東西。「灰藍色灰黃色和顏色凋殘的綠色等等優雅的配合，是這些藝術家們(Watteau, Fragonard, Lancret等)特殊愛好的顏色。脂肪多的油膩煩重的東西，皆從以油畫具描畫的繪畫消去。色彩和人類顏色一樣蒼白。這些色，是無形的，和人類自身一樣，從沉重的多血質的東西變為以太(ether)似的輕的東西」(Muther 著繪畫史)。在這時代，新技術——即能較油畫更好地表現那離去舞台的階級之柔軟的哀愁情調的色彩感情的粉彩畫(Pastel)——之發明，完全是自然的。由此觀之，以上述貧弱材料為基礎，亦可作這樣的一個結論：各個時代藝術家之調色板(Palette)上種種的色調和畫具之有支配力或是衰微，一方面是為自然經濟之霧圍

氣中或正擴張通商貿易之範圍的事情之下所生存的社會經濟狀態所決定，他方面是由這些繪畫爲誰而描作的問題而決定：卽爲教會乎，爲君主之大殿乎，以至爲資產者小市民之住宅而作乎，由這些事實而決定。此外更依美術家表現什麼階級之情緒——支配階級的呢，被支配階級的呢，抑沒落階級的呢，依這些事實而決定。而此際，色彩底調和同時又成爲階級區分以及階級對立之一方法。

(註一)中國的菩薩和佛像亦皆鑲金，黃袍金瓦以及黃沙鋪道，皆封建時代專制時代之象徵。黃色——金色在這社會流行的視爲神聖的理由，除修彭格拉所說的超自然的意義外，至少還有兩種原因：一，黃色在心理上引起壯嚴之感的反應，如紅色表示興奮黑色悲哀白色純潔青碧沉靜而和平一樣；其次，金堅剛不壞，所以象徵不巧不滅的意義。

二〇 藝術上的階級鬥爭與階級同化

歷史存在之一切時期生起於社會之中的階級鬥爭 (Class struggle)，亦不得不以各種各樣的最複雜的形式——這些形式可以總括為幾個根本的典型——反映於藝術之中。支配階級通常藉他階級藝術家之手建設自己的藝術。這些藝術家，一面仕奉支配階級，同時亦不得不根據由這階級所認為確實不移的美學規範（法則）而創作。然而，他階級之藝術家們所固有的心理底意識形態底特徵，當然往往通過課於他們的美學規範而滲出，使公定 (official) 藝術之相貌顯然變化。例如，古代埃及之藝術——王侯及其他彫像——許多是由農奴，或至少也出身於社會下層的藝術家為王侯封建貴族而創造的。公定的封建藝術，是觀念主義底地形成的。人物及姿態，沒有個人的相似，在有條件的教權的 (Conditional hieratic 受限制的教會僧侶的) 作風上表現。但在古代埃及藝術中，幾

乎通過其存在之整個時期，有這御用底觀念主義底作風，同時，也有其他比較寫實的作風。爲其例證者，可以舉出屬於所謂 *Pitva* 時代的兩個埃及王（*Pharaoh*）的彫像。

[Petry 在 Tanis 發見的以赤花岡岩做的 *Anemenchet* 一世之首，完全失去個人的特徵。我們不是看見肖像，而是看見帝王一般的表現。帝王——神，莊嚴地坐於王座之上，他的眼臉以赤色顏料塗暈，頸飾以人工之髯（髯者，神性之表象也）。帝王意識其偉大與神性，神像似的微笑，同時俯眺伏拜於其前的臣民]。不過赤花岡岩的 *Sesostrice* 是以另一種作風做成的。「在頭中，慣例的東西確係一無所有，那是真實的王之肖像，那狹的額，突出的顴骨，特色的寬顎，而幾乎是動物似的下巴，巧妙地表現着。嘴唇緊閉，下唇和老人的一樣，稍稍下垂，而眼和口邊之皺紋和爲上臉所半遮的眼睛，都描出老人的 *Sesostrice*，雖然不失他的如鐵的精力……」（巴洛德，古代埃及藝術發達概論）。

這作風分歧之原因，上面引用他的話的著者沒有加以研究，僅歸於這種事情——一方面藝術家們根據舊傳統工作，其他藝術家離開這因襲的傳統；但是，我們很可以說：此處

我們所討論的問題是和埃及藝術上其他類似情形同樣，不外乎是那通過公式的封建底教權底作風的，雖屬於社會之下層而不得不奉仕支配階級，正破壞支配階級所定立的美學法則的藝術家之現實主義世界觀之爆發。

類似的例子，我們可以指出下面的事實：即俄國農奴建築家們當造地主的邸宅之際，雖然不得不根據當時稱霸的法蘭西作風（Empire），但他們往往完全歪曲（破壞）和他們無緣的這作風，而採入接近他們精神的農民建築美術之習慣與要求（「帝國式」——style Empire）是法國十九世紀開幕的一種建築作風——譯者）。

和這同樣的現象在文藝復興期之德國繪畫之中也可看出。文藝復興之作風，這——就是都市商業資產階級之作風。這作風，在意大利及尼德蘭之都市，看見其純粹明瞭的表現。若將文藝復興期之意大利繪畫和德國繪畫比較，自然那差異是極其明瞭。因為這時代之德國，和意大利不同，主要的不僅是手工業國，並且一方面看來還是農業國。文藝復興期之德國藝術家中，只有Durer一人——據哥德的批評——差不多是「意大利人」。

其他德國藝術家還完全徹頭徹尾滲透於農民的心理，同時因為這原故，將意大利人之都會底有產知識階級底作風，翻譯為真心宗教的，然而非文化的德國農民之言語了。

「他們的構圖，往往雜陳作可笑的怪像的顏面的滑稽人物之姿態。我們往往看出殺風景的俗惡，和沉重的緊張，以及有時以致令人可笑的姿態和身勢之故意做作，以代替美和力。這——是感情衝動的（sentimental），殉情，溺情的），粗野人，信心深的百姓（農民）之藝術，這藝術，最初還以其天真幼稚和真摯動人，但馬上那激烈的，煩人的卑俗使人疲倦了。故若我們將德國繪畫和佛蘭德爾或意大利的繪畫比較，則在我們看來，它（德國繪畫）似乎是和洗鍊的有教養的人們之創作對照的農夫之作品罷」〔列納克，亞婆羅〕。但是此際即不說二流畫家，其名往往不知於世的新進畫家，然即為 Saxonia 大公之友人，以其畫筆奉仕宮廷社會，且努力於優美的典雅如 L. Kranach 那樣的大藝術家者，實際上——是「農民之顯貴者」（peasantry parvenu）。為考察小市民根性如何以自己的方法歪曲都會底——宮廷底藝術作風起見，只要將 Kranach 之「Paris 之裁判」

(註一) 和意大利人同種的繪畫比較，不然，就將他的裸體美人之女神 (Venus，在巴黎美術陳列所 Louvre 中) 和 Giorgione 的女神也者一加比較，就可以夠 J. Kranach 的「Paris 之裁判」中，Paris 以粗野的德國百姓式的地主之形貌表現着，三個裸體之女神以可笑的粧模作樣的身態站在他的面前；他的女神是戴着大紅天鵝絨的帽子的裸體美人。階級之對立，不僅使一階級的藝術家以自己的意匠變更支配底藝術題材 (Thema)，類型 (type) 和作風 (style)；更表現於：在某一階級社會之範圍內，各種社會集團之藝術家，或以題材或以作風創出自己之藝術這事實中。

例如，在十七世紀的法蘭西，在以君主為首領的宮廷底資產社會之外，尚有勞動小資產階級並立，而這些各個社會集團，都有自己特殊的藝術。一方面，有貴族之 (Le Brun, Jouvenet, Rigaud 之雄渾華麗的歷史畫和肖像畫，他方面——又有描寫工作正酣的鐵工廠內部和坐在食桌旁邊的農夫的 Le Nain 兄弟之風俗畫。在這裏 (指 Le Nain 的作品)，不僅是題材之不同，色彩也是不同的——那是「黑而沉重的」東西，和宮

廷藝術之明媚的美相去天淵的色彩。又如，在十七世紀之佛蘭德爾，將土地和領地（采邑）結合的貴族和都市資產階級並立。這兩個社會集團，皆各有自己的藝術。一方面有 Rubens 之貴族藝術。題材——王國（法蘭西）與教會之讚美，神話情景，「愛之國」，在那裏，少年紳士和貴婦人們在公園互相倚偎，低聲戲語。有繁華的精明樂天的色彩。有雄大的繪畫構圖。他一方面——有 Jordans 之資產者藝術。題材——是家庭之酒宴和慶祝節氣，日常生活之風俗畫。構圖與色彩，小而又平淡。這樣，最後在十九世紀初葉之俄國，正在支配的貴族階級，和已經形成而正在抬頭的資產階級並列。從這裏，又發生兩個不同的類型和作風：一方面有貴族藝術的——肖像畫，意大利式風景畫，宗教——歷史底繪畫；此外又有 Venetsianov 之弟子們——Prachov shechedrovsky 等所代表的小市民藝術之日常生活情景的繪畫（如 Shchedrovsky 之「桶匠之工作場」，Prachov 之「跳舞的馭者」等等）。

但是，在我們之前即令不是兩階級（貴族與資產階級）的社會，社會上不過一個階級

(同質的社會)存在之際，那社會，通常還是分爲諸集團，而各集團各創造和他集團不同的獨特的藝術。十七世紀之荷蘭，是單一資產者社會。適應這社會的，有唯一藝術典型——這不是紀念碑底藝術，而是親密的家庭底——寫實底——風俗畫底藝術。但是這唯一藝術典型，因這事實而以一定的方法分化——即依那典型屈折於如何集團之心理中而分化。集團之分離，也表現於對於藝術的一般態度，題材，以及色彩之上。Terborch、Jan steen、Rembrandt 卽其證明。

楊斯坦是——小(而中)資產階級之代表者——以歷史家道德家接近藝術的。他耕色彩如是敘述而教訓——「要有儲蓄才可消費」，「老人一唱小兒叫」，「一迷於戀，泣而已矣，良醫亦束手無策也」等等——像這些題目的繪畫，都是他的繪畫之逸話底(anecdote)而教訓底內容。他自己有他獨自的題目——那就是小資產階級的生活，豐衣足食熱鬧漂亮的生活，好吃好喝的人們等。推爾波克(Terborch)則是接近爲繪畫藝術之繪畫的。他什麼也不談，一點也不教訓。男女埋頭於音樂。婦女衣裳之絹和天鵝絨；以異常

的細心誠實來描寫。他繪畫上的人物，是安靜恬然而立着的姿態。沒有斯坦的小市民市內畫中的各種的擾攘熙熙之情。色彩——是「高雅」的，灰——黃——黑之完全色調。推爾波克是荷蘭大資產階級之藝術家。

爰布蘭特亦與推爾波克及斯坦對立而異其趣的。後兩個人和資產者社會結合，反之，爰布蘭特則有站在那社會之外之觀。在他的題材上，他努力以幻想和浪漫主義，征服資產階級性。他要畫自己的像，那麼，就畫「戴以羽毛裝飾的帽子，或穿赤天鵝絨的披風 (manteau)，着鎧甲帶金鎖的」自己。他所心醉的，是「幻想的東方和猶太人從 Mauretania (「墨」之意，非洲西北部之古稱，maur—moors 即該地之回教民族——譯者) 移入散文底荷蘭的古代文化」。「他們以熱帶的華美的風景山水，衣裳和人類，創造童話的異國情調的 (exotic) 壯麗之無言劇底構圖。他喜歡描寫「佝僂，跛子，盲人和泥醉的人」——即亞姆斯特丹的地獄(下層)社會。「他在圍繞他的散文底環境之間，創造自己的世界。浪漫派的他，一面耽於空想，同時從灰色的日常生活，飛翔於充滿奇蹟

的遠方世界之中」(Nether)。他描寫山上之垂訓的版畫，尤其是描寫醫愈病人殘廢者的基督的「一百 Gulden」的版畫之中，世界分爲光與暗二部分，有人爲光所照，有人則陷於暗中或由暗而出的這些版畫之中——有整個的爰布蘭特。他是以幻想的題材和光之辯證法克服俗人(市民)底現實性的畫家——他是磨房主人之子，失意的大學生，一時發了一點財(他和畫商之女 *Seskyavan-Ulenburg* 結婚之時)，逮夫晚年，窮窘不堪，囊無一文，從這個酒店到那個酒店放浪，遂僅留下自己的畫服和畫具而死——他是站在資產者市民社會之外的，作爲脫落階級的，無產者的藝術家，知道幸福之光與貧困之暗，看見而且感覺資產者世界之矛盾，將世界看作激烈對立物的結合，當作建立於正 (the) 與反 (anti-these) 之上的合 (syn-these) 感受之，而且再現之了。

如果從十七世紀之荷蘭移到十八世紀之法蘭西，那麼，我們在這裏，也發見本質上單一之藝術之類型。隨着專制政治之失敗，路易十四之宮廷藝術也宣布死亡了。藝術，在它僅以豪富的金融業家——經紀人，以及在巴黎生活，有自己公開家庭和爲幽會以及

豔事的祕密家庭的貴族地主之寢室和客廳爲對象的意味上，是成爲「資產者底」東西了。Le Prun、Jouvenet 之壯麗的 official 的繪畫，在這種環境中，變成「浮華時代」之藝術家和羅可可時代之藝術家之風俗底——親密底繪畫了。但是，雖然在這樣的類型之共同點中，然 Watteau、Greuze 以及 Chardin 的繪畫，無論在其題材上，在其色彩上是根本不同的。爲什麼呢，因爲他們是藝術領域上的互相分離的各種社會集團之代表者。

瓦鐸 (Watteau) 之題材：是浮華淫靡的世俗底貴族社會，以農村之自然爲背景的野食（即「吾家」博士譯爲「辟克匿克」者之——譯者），爲貴族社會大家所愛的意大利喜劇之俳優，到 Tzier 島之蕩舟遊玩等，在那裏，生活是——愛之慶祝。色彩——柔軟而平淡，是「銀色之黃昏，夕暮之空映」。格萊茲 (Greuze) 之主題——是農民資產者之家庭生活，處女出嫁，青年在空虛的世俗生活之後，抱悔恨之情而歸家，商人之女歎瓶已破矣（指貞操之喪失。按格氏有破碎的水瓶之畫——譯者），母親哺乳於赤子等等的情景，在這一切資產者世界之上，有貴族主義之反映。至若色彩——則和瓦鐸一樣

潤襪。夏爾丹(Chardin)的題材——是脫掉一切貴族影響的資產者的家庭生活：母親爲兒女準備食事，又早晨使女兒穿衣，主婦從市場買食物拿到廚房來的光景等等。色彩比較強烈而堅實。在瓦鐸的繪畫中看出十八世紀世俗之貴族社會之反映，格萊斯繪畫之中看出還在貴族世界影響之下的資產階級，在夏爾丹的繪畫之中，則看見有那資產者家庭文化的「意識底」第三身分之反映了。(註二)

和階級之對立，階級底集團底分離之傾向并進，和階級鬥爭之種種表現并進，階級底模倣，階級底同化(class assimilation)亦以不亞於這的種種複雜的形式反映於藝術之中。

一國的階級要是達到他國同樣階級好久以前既已存在於其中的社會底——經濟底水準之時，則那階級，通常即追隨模倣他國的先進，在藝術上反覆先驅者的藝術，即不遍一切細微末節來模倣，但是在根本特徵上反覆其先進的。

繼埃及的封建貴族之後出現於歷史舞台的希臘封建貴族階級，在其建築藝術，尤其

是彫刻藝術上，再現東方藝術之典型和作風。古期時代 (archaic period) 的希臘影像，是以和埃及的彫像同樣的垂直正面的姿勢，同樣的固定的雄大尊嚴，同樣的化粧的 (cosmetic) 假髮，同樣的封建王侯和神的微笑構成的。古期希臘藝術受埃及的影響而興，是無疑義的事實，然而這影響之可能，只是因為希臘古期藝術也是在埃及藝術生長發達的那同樣的發展階段 (自然經濟) 之環境上為同一階級而創作的原故。這事實，同時也就是這個意思——即謂希臘之封建貴族，利用了已經在好久以前得以創造了自己的藝術的埃及封建貴族所作的藝術之藝術象徵和手法。

一國貴族追隨在其以前作出自己的藝術的他國貴族之藝術，同樣，資產階級一出現於歷史舞台，也本質底地在藝術上反覆他國較舊的資產階級之藝術。在意大利 (後來其他諸國亦然) 自十五世紀來商業資產階級形成之時，那階級，為其存在 (生活) 與意識之藝術表現，從同樣孕育於商業資本主義之氛圍氣中的希臘藝術之寶庫之中，汲取其象徵與手法。藝術史及文化史上的這個時期，稱為文藝復興，Renaissance (再生之意)——譯

者)。霍善斯坦因（見藝術與社會）斷言：「文藝復興決非抽象底文化史之一章」，文藝復興在其究極上不外乎是「發達的都市貨幣經濟及其社會底結果」，完全是正確的。「文藝復興——在達到了那古代希臘之貨幣經濟時代及其社會文化底結果同樣的經濟底——社會底發展階段的地方，到處都發生了」。勃興於意大利的商業資產階級之藝術家們，爲這新階級，自必——和封建手工業時代之藝術相反——創造可以表現地上生活，人間肉體以及物質底自然之美與偉大的觀念之藝術；但凡這一切觀念，是已經表現於希臘及羅馬之藝術中的，於是意大利藝術家，再現這藝術之形式，手法與精神。對於古代藝術的崇拜，即由此而生——這古代藝術，因爲等值底地（equivalently）表現新社會階級之生活與意識，使和戈諦克底傳統分離而解放是容易的事，這對於古代藝術之崇拜之結果，在L. B. Alberti及Filarete這些藝術家，以至對戈諦克抱着激烈的憎惡，Filarete將戈諦克式給以「野蠻人之藝術」的形容詞，看見古代的建築，好像它正在「復興」一樣，於是高叫道：「而今就是無論怎樣不足介意的東西，若不以古代作風來作是不行了」。

在十八世紀之終，在法國及德國，壯健的資產階級開始建設自己的文化，創造自己的藝術時，這階級依然縱目於古代，而如馬克斯天才地指出的（拿破崙的霧月十八日），戴着古代之形象，象徵，道德及術語之「假面」而前進，將驅逐貴族於其支配地位的這極其散文的事業，理想化於自己及他人之眼前。於是十八世紀法國及德國藝術——建築與繪畫——帶古典的作風。「這一點也不是偶然的。在學校教授及術語中稱為古典底（classic）東西——古典底古代，文藝復興期及十八世紀末作風——都是資產階級勃興期之藝術。」（霍善斯坦因，藝術與社會）。但是，古典主義自依「資產階級勃興」之程度不同而各種各樣地表現。在法國，資產階級鼓起革命的情緒。他們公然和貴族及王政反對而叛亂了。這英雄底革命性，表現於在古代——希臘和羅馬——之政治及市民底熱情之中復活的事實中。「公共建築物的牆壁，飾以偉大的羅馬市民——Scipio, Kato 等人的胸像。尤其是殺了愷撒的 Brutus，成爲時代之英雄了。暴君僭主之誅殺者——哈摩狄訶斯和亞理士托吉頓，受人讚美了。爲祖國而死，以自己英雄行爲爲民衆效命的英

雄們——Crutius 和 Leonidas、Lcevola 和 Timoleon，被尊爲聖人了。Cornelius 之羅馬英雄輩，恰恰好像是離開劇場變裝而登生活之舞台的「Muther」。達維之藝術，將這情緒翻譯爲繪畫之形象底文字。他的「Thermopliere 之 Leonidas」[懲辦兒子的 Brutus] 等等，於是發生了。因經濟落後性之故在政治上沒有成熟的德國資產階級，離這種革命熱情極遠。她和法國資產階級同樣，一面模倣古代世界，但一方面所獲得的，不是在政治方面，而是在美學方面捕捉那種精神。希臘，在十八世紀德國資產階級看來，不是 Leonidas 和 Timoleon、Harmodius 和 Aristogiton 之國，而是詩歌開花，作藝術之搖籃之國。在法國，古典主義造出達維之 Leonidas Brutus 及 Honatius，在德國，給我們以 Mengs 之「Farnass」Carstens 之「黃金時代」· Angelica Kaufmann 之「Hero and Seander」(希臘戀愛故事)等等。

如果十五世紀之意大利，十八世紀之法蘭西及德意志之新興的資產階級，在其藝術上模倣追隨古典底古代，那麼，法國以及俄國的各個藝術家同時適應那地方條件，再生

產（再造）十七世紀之荷蘭資產階級之藝術之典型和作風了。例如，十七世紀法國的 Le Nain 兄弟，和支配的宮廷藝術反對，應勞動小市民之要求而作繪畫，同時在那時節是從荷蘭之風俗畫出發的；在十八世紀，為這時代法蘭西最資產者性的藝術家，在其作品中特別鮮明地燃着「第三身分」之階級自覺的夏爾丹，無論在題材上在色彩上，反覆荷蘭人的足跡；在十九世紀初頭之俄國，我們的「尼德蘭派」的 Tonkov、Mertalov、Yakimov，以後 Venetsianov 派的人們，在俄國式條件之下，反復「ostade和Teniers」之繪畫。這樣，如果貴族及資產者底階級，在藝術上模倣追隨那已經好久以前就能夠鑄鑄於其生活與意識於藝術形式中的他國同階級的藝術，則是某一階級在與其自身適應的題材和作風的意味上，模倣其他階級的。這情形，第一是在某一階級或某階級之一定集團還沒有達到鮮明的階級自覺之時，因而是還在支配階級之文化底及藝術底影響之下之時發生的：例如，「Greuze 之農民和商人，是在模倣上流繪畫之 saloon 作風之下而制作的，那繪畫之色調，也和趨於滅亡的貴族之調色板上的沉哀之情調相似。再者，這

情形，也發生於藝術家所代表的那社會集團依其社會地位心理底地和其他組成的社會集團近似之時：例如，Jerborch 之繪畫，無論在其人物姿態構成上，在其色調——灰—黃—黑——上，是根據「Hispania」之宮廷社會畫家 Velasquez 之肖像畫之精神及其銀色—黃色之色調而作的，蓋因荷蘭之大資產階級和 Hispania（西班牙）貴族之間，較之這時代的荷蘭大資產階級和小資產階級之間。有更多的社會底—心理底接近。

最後，在一定情形下，支配階級正好像要證明他是那以前為支配階級的其他階級之正當繼承者似的，踏襲攝取那階級的文化與作風，作為歷史相續性之左證。例如，十九世紀之六十年代及七十年代出現的英國先拉飛耳派，無疑是到這時期終其原始蓄積，對於保護貿易主義者的地主得到勝利，而在勞動者革命之失敗以後堅固地確立自己權力的英吉利資產階級之藝術家。他們正想為這階級創造新的繪畫，一般地新的生活風調。無論是他們的標語——「返於自然」（實際說來是返於比較深知自然，描寫自然的拉飛耳以前

的藝術家們），他們繪畫之風俗畫底性質，或是爲求實生活之美化，要改革復興實用藝術（器具，壁紙，書籍）的莫禮斯（William Morris）的希求——凡此一切無不給他們以資產者階級之藝術家之特質的（註三）。然而先拉飛耳派使其資產者藝術，穿上封建底——神祕底衣裳，表現 Arthur 王傳說中的周身甲冑的騎士，和正感受陶醉的喜悅之聖處女（Millais, W. Morris, D. Rossetti），或在其人物姿態上，給以戈諦克式大寺院之窗飾上所見的那樣長形的，精神的。向天上嚮往的憧憬（Burne-Jones）。於是資產階級的藝術在先拉飛爾派的作品上，文身於代那階級而自占其支配地位的其他無關係的階級之作風中。像這個樣子，在二十世紀之初葉，Somov 和 Boksov Musatov 之流的俄國畫家，在其繪畫之中，復活十九世紀初頭之 Empire 風及貴族文化，並且藉貴族之文化底——藝術底理想，將當時代貴族而成爲生活之主人公的地位的俄羅斯資產階級理想化了。

由此觀之，階級對峙與階級鬥爭，表現於藝術之中；這對立和鬥爭，既表現於：某

一階級之藝術家爲他階級創造藝術，同時在藝術中帶進移入那階級集團固有的心理底——意識形態底特質與情緒的事實中；亦表現於：在同一社會形態中，形成那社會種種階級和集團之藝術家們或在內容形式上創造自己特殊之藝術，或使單一支配的藝術之類型和作風獨特地各種各樣地變形，因而互相分離的事實中。和像這樣的階級底排斥衝突的情形並存者，有完全相反的情形——即階級模倣及階級同化。在一國出現於比較落後的歷史舞台的階級，通常在其藝術上反復以前在他國同樣階級創造的藝術之根本特質，那時節，有時某階級在還沒有達到階級底成熟之際，或者感覺由其社會環境的接近所引起的和其他階級之心理接近之際，也往往會模倣攝取他階級之藝術之特徵（註四）。最後，某一階級獲得政權之後，威臨其他階級在社會構成上占領其他階級的支配地位之際，亦有征服舊支配階級之藝術底衣裳者。

（註一）Paris 據希臘神話，是 Troy 王 Priam 及 Hecuba 之子，Hera (Juno) Pallas 及 Aphrodite

(Venus) 三女神持金蘋果 至其前請其評判誰爲最美以定蘋果之誰屬，Paris 傾心後者，最後忽又愛 Melanau 之妻 Helen 誘之而逃，Trojan 戰中之英雄，Helen 認爲女性美之極致，有名的 Troy 戰爭即由 Paris 誘 Helen 而起。非法國之巴黎也。

(註二)佛理采此處所提出者，對於一般研究文化史文藝史以及中國文學美術史的人，是有無限價值的暗示。在幾年以前中國文學研究者也知道中國文學上貴族文學和平民文學，廟堂文學和民間文學並存對立的事實，雖然沒去深入其原因，追蹤其衍變。不過中國文學上固然有這兩種典型的文學，但又有許多中間型和變體。再者，不僅下層階級通過上層階級的作風露出其本來面目，平民在表現他自己的藝術之際，往往受上層階級濃厚的影響，因爲上層階級是文化的保持者，他們的想法和感情形態浸透全社會之故。反之，在貴族文學窮途之際，平民階級的文學往往侵入貴族文學的地位經變質而成爲文學之正統。如樂府取辭賦的位置而演爲五言詩，「詩餘」「詞餘」不久亦爲正統的文學是也。研究意識文化形態不可不注意階級性和社會集團性，但亦不可將階級性之反映看做簡單的公式，不可忽略階級心理通過種種三稜鏡和媒體而發生「曲折」。

(註三)雖然如此，但不能說莫禮斯思想中沒有進步的東西偉大的東西。他究竟是近代偉大空想社會主義

者之一。如果俄國民粹派是「鄉下老」的社會主義，則莫禮斯等的思想可說是「紳士」的社會主義罷。他的基督教社會主義，生活美化論和藝術工藝生活——社會主義之結合的思想，無疑有許多深刻切實之見，對於機械文明的反對，不過是對於現代資本制度之猖獗，機械汨沒人類性靈之悲劇的一種反感。實在說起來，將未來社會上，莫禮斯還更足以做我們生活的教師罷，在這意味上他和 *Carlyle* 是現代英國思想界上最特色的兩個巨星（兩人都死了）。關於莫禮斯請看厨川白村出了象牙之塔及本社叢書之一的莫理斯評傳。

（註四）模列汗諾夫的歷史比較方法論在這問題上可說作了幾遍全面的研究。他正確估定模倣律及反作用之價值與模倣之原動力（經濟之交流），指出一國文學對於他國文學之影響，依兩國社會關係之比例爲正比例，以及落後的國家恆受先進國重大的影響；並且指出一作品對於他作品影響，後人對於先輩作風之模倣與反對之事實與根源，和一國國內的影響的事實。但他又不忽略模倣與原形之間常以其距離而相差，以及類似的同相以外還有相異特相等。參看其論藝術與人第一書，史底一元論，俄國社會思想史；以及羅可維萊夫模列汗諾夫論第七章，拙編藝術論第十章。

原书空白页

附錄 工業資本主義之藝術

以上研究過的社會組織，在人類歷史發展過程上幾次反復了：即是狩獵社會制度，封建底——教權底社會，以專制政體為標幟的社會，還有以商業資本主義為基礎的資產者社會等。

然而隨着工業資本主義出現，以前不知道的完全特殊的社會形體走進人類歷史之中了。如大家都知道的，古代資本主義是不能從商業資本主義發展到工業資本主義的（*Financierev*，希臘之資本主義）。所以，生於十九世紀，在二十世紀達其最高點的工業資產者社會，在過去沒有那完全的類似。因此這工業形態之藝術，特別是在二十世紀的那發展的頂點，不得不和從來的藝術作風根本分開。這社會形體之獨自特徵，主要的包含在生產之新機械手段，和必定完全變化美底趣味喚起對於生活之新形態的機械主義之

中。但這現象，在機械主義達到發展之最高度的十九世紀之末及二十世紀之初，可說是確定了。

在這美學底革命上演本質底脚色者，是利用於機械之構成中，後來利用於工業底營造中的新材料——這就是鋼鐵。

「從來的時代，僅滿足于用石頭和木材作建築物之建築材料，但工業資本主義對於其企業專利用鐵。用於工業，商業和交通的建築營造物，概由鋼鐵所造。機械類和新的運輸工具，依然是由這材料而造的。在鐵之質中，有這樣一點特徵：即不適於自由裝飾。因此，由這同樣的意義，機械和運輸工具之製造的目的，也不容許和這根本形式矛盾的隨意的形式和裝飾。在十八世紀，能夠以造型裝飾——在不因為這而減少速度的程度上——「更美地」製造宮廷用馬車。然而試想像較之這種古色古風的馬車造得更美的機關車（engine locomotive）罷。不僅材料，無論機關車製造的目的，以及那機關車計劃的空間條件，也都是決然和這種裝飾相反的。所以，今日在生產及運輸交通之一切領域

上，由目的適合（滿足）性之考慮，對於構成底形式給以優越地位與以最重要的注意。資本主義（工業底）使「無目的之美」的概念消滅，同樣，也使「美」和「醜」的舊美學概念消滅，而開拓依目的適合性和便利性重新評價事物之道路了。對於將來的美學，「所謂『美底』和『目的適合性』，『非美底』和『非目的適合性』的概念，將成爲異語同義罷。資本主義在趣味的關係上，也是現代革命化之強大的因素」（高爾克：資本主義之美學——Gaulke 'Ästhetik des Kapitalismus'）。

由機械主義所創造的新作風，首先表現於數世紀來手工業佔其優越地位的實用美術之領域中。手工業，Ruskin 想依其理想底烏托邦，同樣 W. Morris 想靠其 Merton Abbey 工場上的活動企圖使其復興，是徒勞的努力。而現在，在技術達到童話中的那樣的高度的最前進的工業資本主義國之亞美利加，有單純和目的適合性之新作風的日常生活用品之機械底生產，首先得到廣泛的應用了。於是在舊意義上的藝術——繪畫和彫刻上貧弱的美國，在這領域上，占第一把交椅了。

「一八八九年之巴黎萬國博覽會已經指出美國在獨創趣味之發展之舞台上如何遠進了。又一八九四年之芝加哥博覽會可說是以精巧的必需品之生產方面的美國商界之進步，使世界驚嘆了。此外，一九〇〇年之展覽會證實了這方面美國的卓越，是毫無疑義的事實」(松巴特，現代資本主義，第二卷)。

因機械底技術之進步，使玻璃製造工業和染料之應用法革命化的化學工藝品，明瞭地證明工業資本主義新美學特質和目的適合性之新的美。「因為這個原故，美國的家具，是實用的，美國銀製食用器具和鐵製品是便利的。就是因為這原故，這些東西在我們眼中看起來美，而實際上也是美的」，Bardet 在他自己關於美國最新藝術的著作中這樣承認。美國人建築堆棧浴室和寢室以及公共會堂，同時只想到要最大限度實用地配置一切。又其他美國美術工藝專家說道：「這些房子的外觀不僅使我們的理智滿足，並且直接使我們的眼睛歡喜」。在應用美術之理論家看來，像 Brunei 博物館長 Lassing 所說的話是彰明較著的事：「在機械之中含有未來藝術之作風。蓋因機械遲早要在裝飾

要素之中除去依然束縛我們時代的誇大的驕慢，使我們歸於自然底——實用底——精巧底美之根本形式。」

同樣現象後來在歐洲先進底資本主義諸國重現。

在德國有松巴特的證明：「隨着藝術之變化，嗜好的本身，在最近以前還在受我們歡迎的，在莫可挽回之中迅速地變化得我們莫明其妙；由技術所創造的新形式之美，忽然變成好像覺得是冠冕堂皇，大有道理似的：這些事實，不能不以興味觀察之。那明白的例證，是美術家具方面的我們嗜好的變遷。十年以前作豐富的細緻的彫物的文藝復興式之壁廚和十八世紀之衣櫃，我們以爲是美與完成之極致。然而現在的我們，因爲習於適應現代機械技術的光滑簡捷的家具之形式，起源於手工業時代的彫物和嵌鑲細木，幾不回頭一顧焉」(現代資本主義第二卷，十五章。)

例如：在比利時，有想將日常生活品之生產退回到過去手工業之形式的威廉莫禮斯的空想之計畫之空想，以及暴露其反動的小冊子“*Les trois offrandes à la beauté*”

(對於美的三種貢獻物)的作者烏爾德(Henry Van de Velde)。如一個學者(盧克斯——工藝品論——Lux, "Kunst-gewerbe")形容稱呼他的,這「鐵的戈諦克」,在這領域上創造適應於現代之技術底文化的新作風。機械革命化了實用美術,同樣,又在工業形態中創造適於個人生活狀態的建築,而且也改造建築術了。

我們的一個優秀的建築學家說:「機械之組織原理之根本特質,我們在任何工業建築,工場,米穀磨坊,或電氣裝置之中可以看出。沒有一切(特殊的)希望,也完全沒有建築家之參加,僅以構造者和技師創造現代形式的這些創造物。在這些東西中我們可以分析出真實的紀念碑性,以及這紀念碑性之純粹現代力學性,形式之不均齊,某種明白地可以感觸的正向外面中心成長的,以及正創造機械化的都市之特色的熱情的運動之明瞭方向,一切要素及各部分,雖然有其外表的偶然性,簡潔,和明白的緊縮節省,但可以分析出其鞏固的構成設計之堅實性和不動性。在美國及歐洲諸國大都市最近十年來工業建築物之中,我們不僅看見現代美學之基礎,並且看見那些要素——那已經應用於

住宅建築，成爲幫助建築家探求真實的創造之道，幫助翻譯抽象美學文字爲建築術之正確字典的具體而實際底材料的那些要素已經實現。」（庚斯堡，作風與時代）。

新的住宅建築雖然還在胎生過程中，然因機械技術之影響，實際底目的適合性之思想在應用美術之領域上奏了凱歌，同樣，在胎生期住宅建築上，由機械時代前期承繼來的無目的的裝飾美之思想，亦日益衰微。「實用美術復活的第一步，從各種豐富的美術史底附屬裝飾由建築有機體放棄之時開始了。各種複雜的柱頭，圓柱，柱廊和托梁（Bracket、corbel、truss）檐板（Cornice）之複雜的彎曲——這些東西都從現代建築家計劃之中拿開，脫下燦爛的外表的衣服成爲裸體的建築學底紀念塔，表現於藝術底禁慾主義之優美和出乎意外的尖銳之中，表現於毫無掩飾的單純的建築學形式之樸質的文字之力中。」（前書）。

在機械化的實用美術和工業建築之形態上，創造工業時代之新藝術的機械和技術家成爲優勢，其結果，在過去占優越地位之各種藝術——圓型彫刻和純粹繪畫——遂碰着

危機了。和改造二十世紀之社會人的世界觀之機械的稱霸同時，在上述各種藝術之代表者間，顯然的煩悶，從一方到另一方的痛烈的彷徨，藝術之新形式之狂熱探求於是開始；許多短命的傾向——立體派，未來派，表現派，至上派（Supremacism），嚴肅派（Purism）等等，此起彼伏，互相交替。而最後，機械強有力地侵入這煩悶的，茫茫紛紛的探求摸索之世界中了。藝術家們求這新形式於機械中，開始想由機械捕捉之。他們想在自己繪畫底彫刻底作品中，創造從技術抽象（分離）的純粹形式底構圖。構成主義（Constructivism）新發生了，但這也不過是舊繪畫底彫刻底藝術之死的過程上的一個階段。德國藝術家格羅斯正確地指出：「構成主義者忘記為構成派之一典型人物的技師，建築家，金屬工，木工——換言之，技術者之存在。構成主義者想像着指導這些技術人員，然而其實，構成主義者不過是後者之反映。構成派其必然結果必定抹煞舊意味之藝術家」格羅斯，藝術之危機 Gross, "Die Kunst ist in Gefahr"。

在工業世界之範圍內，為繪畫和彫刻之任務者，僅剩下那作為將鬥爭中之無產階級

之理想，（又在他們得勝之晨）將建設中的新社會理想導入廣汎的大衆之中的手段的光榮使命。

日常生活中有用的物品之生產，工程學的營造，新的建築術，煽動底——宣傳底（無產者底）繪畫彫刻——這就是適應到社會主義去的運動中的工業資本主義社會的藝術（註一）。

（註一）關於機械對於現代藝術之影響，可參看下列各書：

Matsa：現代歐洲之藝術

Edward J. O'Brien：Dance of the machine（機械之舞蹈）

本村利美編譯：機械與藝術革命（內有 R. M. Fox 之機械與資本主義，Huntley Carter 之劇場與

機械，O'Brien 之機械與藝術革命等文）

板垣寬禮：機械與藝術之交流

附錄 工業資本主義之藝術

藝術社會學

四〇〇

藏原唯人：到新形式之探求（論文）

外山卯三郎：二十世紀繪畫大觀

Hausenstein：造型藝術社會學

Ginzburg：作風與時代