

著 編 凡 寄 俞

論 概 術 藝

PW7639/03

行 印 局 書 界 世

自序

從我自己的覺悟說，對現代的民衆，確有拿藝術來安慰的必要。試觀現代的衆，是何等的煩悶，如何的苦惱，張着血紅的眼，都想有所得以安慰其感情。惟有藝術，純粹是感情之產物，所以能激動人們的心靈，滿足人們的希望。近世若托爾斯泰（Tolstai），羅蘭氏（Roland），都很熱心的主唱民衆藝術者，亦無非爲此。

要感情有所憑藉和安慰，世界上纔會有不斷的人性之表現。所以發揚藝術，從一方面說，是對於人類之義務。從另一方面說，則能把握人性之最高的價值，使勇氣，智慧，愛，都像泉水般的流出。是即所謂藝術的創造，藝術之適應人性，藝術以新的生命，給與人類。

藝術之真諦，元好像禪學之『冷暖自知』，無從解釋。本編不過略述藝術之獨立性和社會性。讀者若能因此而認識藝術之價值，從事鑑賞或製作，以激動其心靈，

安慰其感情，則我亦可以自慰矣。

廿一年九月寄凡識於慧天廬

目次

第一章 總論	一
解釋藝術之不可解	一
第二章 藝術之獨立性	五
第一節 藝術品之特殊性	五
第二節 純粹形體之認識	一〇
第三節 構成形體之要素——線與色	一七
第四節 藝術上之個性	二九
第五節 再現的境地與表現的領域	三四
第六節 表現之法式	四二
第七節 樣式化之運用與樣式之獲得	五〇
第八節 形式與內容之象徵的和合	五七
第九節 自然之生動感與物之勢	六三

第十節 遊戲與藝術之比較	六六
第三章 藝術之社會性	七一
第一節 藝術之起源	七一
第二節 最古之再現藝術與其發生原因	七七
第三節 藝術之創生與社會之普遍的感情	八三
第四節 藝術之社會的任務	八八
第五節 傳播人類的共感	九九
第六節 藝術是創造的新意識	九九
第七節 藝術之特相與環境	一〇四
第八節 藝術之時代的差別相	一一二
第九節 藝術之民族的及國土的差別相	一二〇
第十節 藝術之階級的差別相	一二三
第四章 結論	一二一
藝術之鑑賞與批評	一三一

第一章 總論

——解釋藝術之不可解——

人生之種種現象與活動中，更沒有神秘如藝術之不可解者。現代的文化上，雖已認識藝術之重要，然藝術之本領如何？藝術在文化上，究有如何之意義？則誰也沒有確切的解答。從藝術之起源與發生方面之觀察者，則以為藝術之一方面與宗教及神話學 (Mythology) 確有深切的關係，一方面於人生上，有深遠的意義。從藝術與道德及其他一般教化之關係上考察者，則其立論，概為主張藝術之功利性與實用性。更有從宗教與哲學方面考察藝術者，則以為宗教與哲學，早成為過去的遺物。故佔居並列位置之藝術，在今日已早失其生命，難有存在之理由。因為對於藝術之

解釋，如是的不明瞭，所以古來對於學術道德之本領與意義，發生懷疑者極少，而獨於藝術，懷抱着很多的疑問。嚴格的說，對藝術之所以得成其為藝術之獨得本領是甚麼？藝術究有怎樣的價值？藝術在一般文化上，究佔如何地位？對此種問題，肯與以考察的人極少。多數人對於藝術，不過處以疑惑的態度，冷淡的態度，輕蔑的態度；甚以爲藝術不過是一種奢侈的裝飾，人生之無用物，更有以爲有害者。即對於藝術的素質較爲豐富的柏拉圖氏（Plato），亦以爲藝術若不能爲道德的補助時，則藝術當受一切理想社會之驅逐。

藝術究有怎樣的獨得本領？藝術是否有獨得的本領？藝術在一般文化上佔如何地位？藝術在人生上，有如何價值？解釋此等疑問，在現在尙屬雜亂無定。即藝術家及藝術之鑑賞家與批評家之本身間，亦尙多未得了解者。此種不可理解，不易理解之原因，實就是藝術之神秘性。亦可說就是藝術之本質。現在所有種種對藝術之懷疑態度，與不理解之情形，可說都是藝術本質之必然結果，不足驚奇。從另一方面說，

則此種懷疑與不理解，更足證明藝術確具有神秘性，確非普通的理智所得理解，確自有一種不可捉摸之靈感的價值。

簡要的說，理解藝術與鑑賞藝術不同，既不得單靠理智，亦不能專據哲學，要綜合理智與哲學，始得理解藝術之本質。古來對於藝術之不理解，不是藝術本身之罪，是考察者立腳不妥之罪，就是各偏於一方之弊。

對藝術之不明與不理解，雖於藝術之進步，並無妨礙；然不能徹底了解藝術之本質，決非好的現象。關於藝術本質之哲學的與理智的不理解，影響不獨及於藝術，也許釀成誤解文化本質之弊。對現代人生之其他的現象與價值，都得理解或解釋，獨對於藝術，尚無正當的理解，實為現代人們之恥辱。

有以為只須藝術家能了解藝術，便已滿足，這亦是誤謬的見解。因為藝術家雖有創造藝術之能力，未必盡能了解藝術。況藝術之了解，不是藝術家片面的問題，是民衆全體文化上的重要問題，斷不能但仗少數的藝術家解決。

實在欲理解藝術之本質問題，不必拘於理智之思辨與哲學之煩瑣，只須置身於鑑賞者的地位，把所有的經驗，忠實的歸納，而依自己之思考，與以一種組織。例如把從各方採得之許多標本，若下以多少科學的整理，則不難分門別類，徹底了解。我人可利用此心境，把古代的藝術、現代的藝術、原始人的藝術、文明人的藝術、本國的藝術、外國的藝術，用平等親愛的精神，依整理標本的方法，從事研究；則自能由易及難，由簡及繁的理解藝術之本質。

第二章 藝術之獨立性

第一節 藝術品之特殊性

所謂『藝術』不是指『技術』或技術之過程言，是指一種『形體』說，就是技術的成果。藝術到底是怎樣的形體？

第一個特徵，是可依據視覺以認識之人工的形體。映射於我人視覺之人工品，不勝枚舉；例如桌上之筆硯書籍等用具，街上的店舖和車輛等，都是我人之視覺所得認識的人工品；此種物件與藝術之間，其形體上，究有如何之不同？

筆硯、車輛等，均爲人工的形體；於人類的生活上，均有功利的目的；且因合於此

目的，故其形體，得以存在。換言之：此等形體，都是直接適應實益的用途，故得存在。藝術則不然，絕不顧及直接之功利目的，但主張爲其自身而存在；爲求其自身之美而存在。所謂『美』，與直接之功利的目的，根本上已無關係。把美當做特質的形體，當然脫離功利的觀念。

我人對於某種物體，所以要興起所有欲或利用欲者，因爲該物體之存在，並不爲自身而存在，爲我人之欲望而存在，故佔居我人生活上之重要地位。這便是筆硯、書籍、店舖、車輛等之存在價值。此等物象之本身，與物象之屬性，好像絕無關係。而此物象之屬性，卻與我人發生關係。例如我人爲養自身而喫一個雞蛋、或一片魚肉。此利益（營養，卽是蛋與魚肉之屬性）只屬於我人，而與雞蛋魚肉之自身毫無利益關係。至我人所感其爲美之物象，則對於我人，並無如此關係。當我人判斷某物之美時，必能認識此物象之自由與獨立，及其自身之目的。所以能做美的判斷之對象的形體，卽是藝術。

美的形體，除表現美外，雖無適應其他用途之目的，然自然之結果，每足使觀者發生美的感動。今且略述此感動的心理：我人之感覺器官所受的刺戟，先與器官相接觸而與該器官之特殊的神經以一種變化。這是我人與外界，發生交涉之第一條件。其成果便是所謂『印象』。印象對於神經之直接效果，足以興奮神經。此興奮比印象有更久的繼續。例如我人手指觸火，感覺神經上，所生之『熱』的印象，縮指即失，其持續性是極短的。但因此印象惹起的興奮，則縮指後仍有相當時間之持續。這是因為被印象所興奮的神經，更惹起一種細微的動搖，影響於頭腦。且因此影響，即可決定一種新的現象，這就是所謂『感覺』。

做美之根源者，即是此感覺。感覺快活，便感其美。感覺不快，即感其不美——『醜』。幾個感覺相互形成快活的構成時，便產生『調和』。能於我人之內心，喚起調和者，即是美的形體。故觀覽美的形體時，每因完全的調和，促起滿足的美感。尚有所謂『自然美感』者，則因自然亦能以其真相通過我人之視覺，與我人

以美的感動。那末『自然美』與『藝術美』之間，究有如何之區別？

我人接近自然之現象而感其美時，並不插入功利的觀念；例如看花而感其美，並不想及花與人類之物質生活有何效用，於心境上全無關係；賞籬畔之黃菊，但感其美，並不想餐此黃菊之花瓣；故自然美與藝術美，均為沒有利害者不過當我人賞雪看花而感其美時，是自然自身發出的活動呢？還是我人自身之心的活動？

美是一種價值，故我人對於藝術的作品，可論斷其美之高下；例如對某作品與以六分，對某作品與以十分，這是我人自身之任意的評價；在藝術品，則不拘評判者之有無，評價之如何，其自身必已具美的價值。

自然亦是這樣麼？自然自身確具有美的價值麼？我人觀花而賞讚其美，即為花之固有價值麼？實在均為我人任意之斷定，花之自身並無關係。例如說南瓜花不及百合花之美，這是人類之感情，與南瓜及百合之價值，絕無關係，觀飛於庭園草地上之蝶，每感其美，再觀釘於玻璃盒中之蝶的標本，則美感之程度已減低，即此已可證

明美之價值，並非內具於蝶之本身，皆依人類之感情，故覺死蝶不及飛蝶之美。又如縛於黑暗的牛棚中之牛，誰也感不到甚麼美，然觀步於夕陽下之牛，則每感其美，此與牛之本身價值，亦無關係。

故自然美與藝術美之間，不得下嚴格的區別。所謂自然美，實在是人類對自己所生之感情，自然之本身並無美醜之區別。因為美是一種價值，自然不過是一種客觀的材料，是一種『事實』。事實之認識上，尚沒有價值之存在。要對於一種事實，或讚其美，或稱其不美時，始有價值之差別。這便是人類對於自然之心的活動。

藝術品，則其自身必已具有『價值』。不問在任何條件之下，不拘在任何鑒賞或評判者之前，常得自成其為美。一種作品，若真具有藝術的價值，而觀者不感其美，則是觀者之感受性的遲鈍，其罪不在作品而在觀者。反之，所謂自然美，則自然本身並無內具之價值，是似是而非之美。

讀描寫美的自然之文學作品，例如桃花源記等，讀者每想像自然之美，以此種

美爲自然本身之價值，這是一種誤解，實在是文學的美（藝術美），並不是自然本身之美（自然美）。即真有此桃花源，若無作者之描寫工夫，便未必見得有如是之美。又如『欸乃一聲山水綠』，只此七字，已可想像無限的自然美；然這亦不是自然本身之價值，是作者描寫對自然發生之共感，是作者之心靈表現，而成功的藝術美。山水船隻，不過是事實現象，其本身之存在，並無美醜之差別。要惹起作者之共感，具體化而成詩文，已成爲一種藝術品，已內具一種美的價值（內具美的價值之人工品），已不是簡單的『事實』，是可依美之高下以計量價值之一種『形式』。繪畫、雕刻、戲劇等，描寫自然之美者，皆與此理想同。

總括上述，我人對於藝術品之特質，尤其是造形美術，可下以簡要的定義：（一）藝術品是可以視覺認識之人工的成果，且絕對不觸及功利目的之意識。（二）藝術品必爲內具美的價值之形體。

第二節 純粹形體之認識

藝術，是把『內具美的價值』爲其存在理由之形體。其本身之美，究如何而得產生？則不得不再從藝術與自然之對立上說起。培根氏說道：『藝術，是於自然上添加人意。』意味就是人類對自然發生特殊的共感時，始胚胎人類之藝術的活動。

藝術家選擇自然之某種現象，爲其表現之對象。在藝術家，不過把自然爲其『題材』。此時之自然，尙爲發生美醜以前的自然，故題材之自身，尙無美醜之別。作者選定題材後，依其固有之造形意識，努力把此題材轉化而爲一種形體。此造形意識之最初的選擇，即是動機 (Motive)。故題材是依據造形意識，以決定某種表現之基礎的動機，此處始涉及美醜之差別境地。同一題材原能受多數藝術家之支配；例如飛於花上之蝶，同時可由若干畫家選爲表現之對象。此時之蝶，尙未成動機；要靠托畫家之個性的造形意識之考案，於是此蝶始得成動機。故一旦成爲動機之蝶，決非兩個畫家所得共有；爲甲畫家動機之蝶，已具甲畫家之個性的選擇。

藝術家把自然爲動機，而於此處展開其特殊之感覺的認識；此境地，稱爲『觀

照』(Contemplation)。我人對於自然之視覺的認識，雖雜亂且不絕的移動，然藝術家在此認識的過程中，每由一種現象，特殊的惹起其心靈，此即特殊的感覺形式之觀照。所謂『特殊的感覺形式』就是『純粹的形體』。

所謂『純粹的形體』到底是甚麼？我人當認識自然之際，通常伴有功利的觀念或道德的感想。或伴有種種先入的觀念與屬性的聯想。把對象當做一個『現實的現象』看待時，當然有這樣心理狀態的傾向。且這樣的觀覽自然，決不會成『純粹的形體』。對蘋果當做『美味』而認識；對衣服當做『禦寒』而認識；對牡丹當做『富貴』之聯想而認識；則蘋果、衣服、牡丹，均不成爲純粹的形體，而變成功利觀念的對象。

要把這現實觀念的附帶，完全洗去，始得認識蘋果、衣服、牡丹之『純粹的形體』。換句話說，就是始得展開觀照之境地。此種境地之認識，方能免現實之束縛；但亦不是非現實。是超越現實與非現實之差別者。

爲容易了解『純粹的形體』之意味，可借康德氏等之合目的論，爲合目的（Zweck mässigkeit）之形式，不過美之『合目的』之特質，若從物象之表面，抽出目的之觀念（Idea），則斷不得認識。在普通對目的與手段，不過着想於外面的關係。就是說：我人常把一種目的當做一種思惟，並爲欲達此目的，而想及手段：例如此處有一把小刀，此小刀之構造與切或掘之目的，均有關係。小刀之自身雖有對此『目的』之手段，然小刀之自身，並不實行切或掘。實行此目的之媒體（小刀之自身），並無任何根本的、內在的關係。抽象的設想之『目的』與實現目的之『手段』二者各自相離。現在雖不切不掘，而小刀依然自成其爲小刀。

至於人類，則以『生活』爲目的，同時自身即實行『生活』。目的與實行目的之媒體（人類自身），是二而一者。二者之間，有根本的、內在的關係。倘一旦不實行生活時，即已不成爲人類。美亦然，其自身即爲合目的者。目的與手段，並不各別存在。例如有機體的四肢之目的，是生活力，此生活力即存在四肢之內。若二者分離時，早

已不成其爲四肢，故一切生活，其『目的』與實行目的之『媒體』，是直接的和合。生物在生活期間以內，其自身之內部，常有目的之存在，同理，美爲合目的者，且其合目的性，決非附加於外面的形式。其內與外之合目的的照應，此即美之內在的性質。故斷不能從物象自身之表面，只抽出目的之觀念。

至於小刀，則目的與手段之思想，顯露於物象之外面。換言之，我人常得着想於物象之存在與我人之利害關係，而用功利的觀念，來決定物象之價值。覺此物象，並不爲其自身而存在，是爲我人之功利的生活而存在。反之我人若能認識此物象之存在理由與價值，皆存於該物象自身之內，則與我人之直接利害，必爲根本的無關。係此種物象，始得成爲『純粹的形體』之觀照。沈醉於觀照之境地時，則我人雖對於小刀，亦能超越切或掘之功利的目的，而於彼岸認識『純粹的形體』。

妨礙『純粹的形體』之觀照者，不獨是功利的觀念，一切的概念，附加於物象之外面時，皆足以妨礙此物象之純粹形體的觀照。例如放射道德的觀念時，善爲人

類之正當行爲，是普遍的概念，某種行爲，能與此概念一致時，即認以爲善。若以之應用於自然之認識上，則白梅如潔白的君子，可謂普遍的概念，然我人若以此概念之興味，來觀賞白梅，則此觀賞，已被道德概念之遊戲所利用，已不成爲純粹的形體之觀照。然爲欲表白觀賞白梅時所惹起之情感（不爲任何概念所用，自然湧出的情感）。而應用譬喻的語句『潔白的君子』，則爲文學的製作所許。因爲不是被既成之概念所利用，是自身情感之表現。

同理宗教的概念，亦足以妨礙純粹的形體之觀照。不過宗教概念的對象之存在，事實上與觀照的形體，已變換其方向。可引克洛賽氏（Benedetto Croce）所述爲例：神話在信仰者，對此非現實，已當做現實般的認識，且以爲自有一種荒唐無稽之力量。即說信仰者對於神話，每當做一種啓示特殊的功利性質之現實。故信仰者並不把神話當做觀照之對象。要是在不信仰者，則把神話當做一種藝術。把神話當做比喻的，把神之莊嚴世界當做美的世界，把『神』當做崇高之影像而利用之。

偉大的藝術家，能以其想像力之豐富與強度，創造外界所不具的形象。例如宗教的構想。然若以此當做純粹的形體，而展開觀照之世界，則絕不能有少許宗教概念之說明。蓋其信仰，已不是概念，已成爲宗教的感情。恰像不可捉摸的芳香一般，自然許其浸入於感覺的形式之中。例如宗教美術上之佛像圖，其美的價值，不在淨土等宗教概念之說明，而在把佛像之輪廓線或佛像之色彩爲主要效果的感覺之形式。在信仰者之對佛像圖，則常當做一種現實。以爲是對於他們生活上，啓示一種絕大的功利性之現象。但在畫家不過把佛像當做一種『題材』。要是這畫家同時爲富於信仰的僧侶，則或者以信仰之熱烈的興奮，選擇此題材，然所謂題材尙不過是發生美醜差別以前之現實。故畫家雖對此佛像題材，仍不得不當做美的世界，美的影像而觀照。至於作成佛像圖時，已脫人生之絕大的功利性，且保有美的價值。我人觀覽佛像圖，覺已與淨土思想無關係，已自成其藝術之傑作者，即因此理。例如唐代名家閻立本所作之歷代帝王圖，不問有如何事蹟之帝王的肖像，對於服裝，均以赤

黑二色之色度的對照，收畫面之效果，而此繪畫之魔力，大部分亦存在此處。然若以同樣的描法，來描寫民間之卑俗的容貌姿態，則其效果，必與帝王圖全然相異。蓋題材與畫面之效果，確有重大之影響。題材一旦成爲動機而轉身於觀照之世界，則此題材所有之特殊性，已存於感覺的形式之內，而與形式共其命運。這情形恰似人類之魂與肉體的關係。我人雖有時把『魂』抽象的設想，然要是目所能見的『肉體』死亡時，則同時便不知有甚麼魂之存在。

第三節 構成形體之要素——線與色

線與色，是構成『形體』之二大要素。自然界雖無線之存在，然欲於平面上表示自然之形，則不得不適用線。對事物一一與以特殊之名稱，是我人之遠祖，曾下非常的工夫。同理用簡單的線之組織，於平面上表現物象，亦爲最初藝術家之非常的發明。依線之運用，得以把握自然之一部，卽造形的特徵，確可說於文化發達史上，劃

出一重要時期。若把線與色彩關聯的考察時，可說是二種色彩的境界。色有境界時，始得有造形美術上之存在意味。

原始人類對於色常有象徵的意義。若北美的土人，對東、西、南、北，皆以色彩來象徵；以白與赤爲「東方」之象徵；黑白黃爲「北方」之象徵；青、綠、赤爲「南方」之象徵；以黃爲「西方」之象徵。赤色人種之習慣，則以赤爲生命與力之象徵，同時更把赤色當做血與熱望之色。故以爲太陽上昇，與世界以新生命，而以赤色爲東方之象徵。其他象蒲尼族 (Pah) 之習慣，以穿赤衣額生赤羽之少年，象徵先行於太陽之金星，赤羽是豫告金星出現之太陽光線的象徵。北美之伊利諾伊族 (Illinois) 把赤當做戰爭之意味。古代的撲利耐希亞人 (Polynesia) 把噴火山，看做神聖一般，而尊重火一般之赤色，把他當做高貴的象徵。惟酋長們渡向他島時，可用赤色之旗。衣服只有將軍之斗篷，許用赤色。我國古代，亦有色彩的象徵觀。爾雅記載：『青陽爲春，註：氣青而溫。朱明爲夏，註：氣赤而明。白藏爲秋，註：氣白而收藏。玄英爲冬，註：氣黑而清。』

英。』古書更有所謂：『天有六氣，隆生五味，發爲五色。』所謂五色，就是青、黃、赤、白、黑五種，更把他配於季節及方位，而成下列之對應。

東——木——春——青

南——火——夏——赤

中央——土——季夏——黃

西——金——秋——白

北——水——冬——黑

書經夏書之禹貢篇云：『厥貢惟土五色。』五色土之解釋如下：

『徐州之土雖赤，而五色之土，亦間有之，故制以爲貢。諸侯受命于周，乃建大社於國中。其壝東青土、南赤土、西白土、北驪土，中央疊以黃土。將建諸侯，鑿其方面之土，苞以黃土，苴以白茅，以爲封土。』這樣的象徵色彩觀，與五行之說相連結，以支配人民之思想。且因此把天地之萬象，盡成爲哲學化。五行之說，雖發明於宋代，而以色彩

象徵季節及方向之思想，則在原始時代，已有此思想，這實是由色彩發生之感情上，所釀出之聯想作用。至關於色彩之象徵的情操，則近代之詩歌與藝術家之感想上，常有所發見。

從藝術家之立場，論色彩給與人心之印象者，有俄國的肯定斯基氏（*Vasilly Kandinsky*），曾就種種色彩，下以妙論，今爲選述數例於後：

「黃色之向外的運動，其突進點，極似人類之精力。若凝視黃色之幾何學形體，確覺有固執的侵擊的特質。若使黃色更強，則覺有打鐵聲一般的苦痛調子。故黃色完全爲地上的色彩，決無深奧的意味。

有深奧意味者是青色。其內向的傾向愈深，則愈有深強的刺戟。青色完全是天上之色，青色所創出之窮極的感情，是一種「安靜」。古代的藝術上，國王與豫言者之背景，概爲黃金色，象徵的人物之背景，則爲青空色。且青爲超自然的「安靜」，綠之「安靜」，爲地上之滿足。我人從地上的黃色欲到達天上之青色，必須通過綠色。

赤之灼熱是內面的，故古代對赤色比黃色更愛好。原始傳習的裝飾上，農民之服裝上，每喜用赤色。且自然界方面，赤色與綠色之調和，常能成其爲美。但赤之自身，因與黃色相同，亦爲物質的色，故若不與其他高尚之色相合，則決不能有深奧的刺戟。

赤與青之並用，若德國及意大利之原始繪畫，尤其是宗教題材之土俗藝術，常表現得很有趣味。例如著青色的袍與赤色的斗篷之聖母，是常有的繪畫。作者之意，是表現人性與天恩之合體，即與天合爲一體之人性。

色雖有象徵的意義，雖有心理的效果，然從具象上看來，任何色必以其境界而表現。若東方的繪畫，概用線條明示境界，境界即是輪廓。此輪廓線，初雖不過表示物象之形的機械的輪廓，然後來每以線條之優劣，來支配繪畫之全生命，線條已成繪畫之構成要素。宋代郭若虛氏說道：『三病皆係用筆，一曰板，板則腕弱筆癡，全虧取與，狀物平扁，不能圓渾。二曰刻，刻則運筆中疑，心手相戾，向畫之際，忘生圭角。三曰結，

結則欲行不行，當散不散，似物滯礙，不能流暢。」

清代之丁臯（鶴洲）氏，於筆墨論中，說明筆法之秘訣道：『筆有法曰骨力，曰蒼秀，曰清雅，曰中鋒。能以肘肱運用者曰懸筆，得其法則龍蛇飛舞。能以腕指運用者曰提筆，得其法則展轉隨形。』

明代顧凝遠氏說道：『以枯澀爲基而點染蒙昧，則無墨而無筆。以堆砌爲基而洗發不出，則有墨而無筆。先理筋骨而積漸敷腴，運腕深厚而意在輕鬆，則有墨而有筆。』

秦祖永氏之繪事津梁中載道：『用筆要沈着，沈着則筆不浮；又要虛靈，虛靈則筆不板，自有逐漸改觀之效。』『用筆須要活潑潑地隨形取象，在有意無意間畫成，自然機趣天然，脫盡筆痕迹，方是工夫到境。』『筆要巧拙互用，巧則靈變，拙則渾古，合而參之，落筆自然無輕佻溷濁之病矣。』

王麓臺氏說道：『用墨用筆，相爲表裏，五墨之法，非有二義，要之氣韻生動，端在

是也。設色卽是用筆用墨，意所以補筆墨之不足，顯筆之妙處。今人不解此意，色自爲色，筆墨自爲筆墨，不合山水之勢，不入絹素之骨，惟見紅綠火氣，可憎可厭而已。」

依上述諸家之論，可知線之活力，同時卽爲繪畫之活力。但是從造形美術說，單獨的線與色本無如何之價值。克來氏在美感之起源中說道：『曲線比直線更能使眼之筋肉行律動的活動。』單獨的線與色，在造形美術，無甚意味。要現出數種線與數種色之調和時，始發生價值，而有造形的意味。西歐中世之哥德（Gothic）式建築之寺院內部，因石柱之簇立，引起心理的效果而生自由高揚之情緒。但不是一條直線，是許多直線於一定之空間中，構成一種形狀。『直線之羣，』『直線之組織的配置，』『廣大的空間，』三者得調和共存時，故能刺戟我人之心。我人所鼓吹造形美術之美，實在就是線及色之諧調的構成。此構成，從繪畫上說，就是適合於一畫面之組織。惟我國的水墨等，對於畫面之適合與否，每不加注意而却成爲美者。近代法國畫家獨珈氏（Degas），也許因受著東方繪畫之暗示，故亦不注意於構圖之中心。例

如畫數個舞女於一畫面，並不用技巧的配置，而選擇偶然的位置；然成爲一種獨特的方式。亦如我國的繪畫之不顧畫面一般，確能引起人們之美感。蓋以豪放之力，打破普通的作法，故能有此效果。

至於壁畫及天花板的繪畫，則面之適合（適合限定的空間）更爲重要。意大利畫家奇托氏（Giotto di Bondone）對描寫舞臺裝置時，最注意於人物與建築物之比例。意大利雕刻家米開倫其樂氏（Michelangelo）所描寫之「原始人之創生」極注意於人物所佔之空間，是能發揮效果者。

此關係之最明白的表示，是工藝美術。例如陶器的壺，其圓周爲四方之面，故其構圖較祇有一面之陶土板，更複雜而活動。且爲腹部膨大之面，並有從前後左右觀覽之可能性。原始時代之工藝家，描寫此圓周的模樣時（可從各方觀覽之面），會下刻苦的工夫，故從任何一面看去，都覺一樣。若把圓周之面，展開而成爲一個平面以觀看時，現着同花紋之反覆。古代埃及的陶器，此種實例很多。

我國宋代的陶工，每把壺之圓周，作成平均的四面，而於各面描寫繪畫，故能收效果。然不這樣的分爲數面，便要失去裝飾魔力的大部分。若陶器中之方壺，則雖有前後左右四面，仍能如陶板一般，注意單獨的各面而描寫之。

對於面之適合，原始美術家，已在日常的工藝品上，極早的鼓吹。蓋工藝品至少有一面之存在，故最有明瞭的意識。不獨陶壺，卽皿鉢等的內面，亦必要左右均齊的模樣。埃及的工藝品，對於此點，亦極有好例。進而至於文化人的美術，此種例更多。卽古代波斯建築之屋根的繪畫，印度古代窗上之精緻的透雕細工，亦能發見面之適合的實例。

所謂面之適合，實在就是構圖。（或稱布局）構圖，卽是線之組織，渺茫的自然界，使實現明瞭正確的形之諧和者，亦是線之組織。故重視形之明瞭正確的古典主義（Classicism）之美術家，依線之組織，作成高雅的調和。

從造形美術之立場說：「以形的性質佔優勝之自然姿態，每刺戟智的方面。以

色彩勝者，每刺戟情緒方面。』所謂『形』亦可說就是『線之組織』。而所謂『線之組織』就是我國勾勒繪畫上之輪廓線，即不描線的沒骨畫，但能依色彩明瞭的認識形之境界時，亦可稱之爲『線之組織』。至若浪漫主義 (Romantisme) 之藝術家，則不像古典主義之着重於線之組織，而只注意於色之諧調，以色之力來刺戟觀者之情緒。十九世紀興起於法國的印象派，因注意於太陽光之效果，故該派之作品上，常充滿色光之波動。因光之輝耀，致沒却形之明瞭的輪廓。對於表示形之存在的線之組織，已無從認識。印象派心醉時代的哥根氏 (Gogain) 曾批評羅諾亞氏 (Reinhold) 之畫道：『……不探索線條。無線條之存在，完全靠托魔術般之色彩的薄片與可愛的光以表現。』又評叟曾奴氏 (Cezanne) 之作品道：『已能把繪畫作成音樂般的表現。好像彈奏偉大的風琴。可稱之爲 (Polypnone)』

因印象之反動而發生的立體派，亦稱揚叟曾奴氏之繪，以爲不單是色之音樂的諧和，是把自然當做抽象的形體，分解而觀照。立體派之理論如下：

『印象派之藝術，實無意義。他們想依色之變化，努力的創造生動致素描柔弱，只有衣服，而把形體萎縮消滅。其頭腦實比克羅培氏（Cyrtbet）更被網膜所支配。人類是有意識的，故他們雖爲自己辯護，然智識的能力與藝術的感情，已不相一致，無論有怎樣的精力，已和其流出之源，卽一般的衝動相背馳。印象主義的背道而行，是應該注意的。藝術上唯一的大禍，是模寫，其誤謬在反抗「時」之法則。（時卽法則）他們之顯揚技巧，表示色之組織的要素，雖有貢獻於蒙耐氏（Monet）及其門下之地盤的擴張，然不過是主張自由罷了。他們決不把「繪畫」作裝飾的，象徵的，道德的嘗試。他們雖不成爲偉大的畫家，然至少還是個畫家。我人之尊敬他們，卽此已足。他們實未能把自身脫離寫實主義，尙未能步入精神主義的境地。他們不過示我以普遍的物力論（Le Dynamisme Universel），並啓示我人一種無生氣的材料之數變本原的容量之研究，他們實在尙未了解。繪畫不是用線與色來模寫事物，應給與我人之本能以造形的意識（Une conscience plastique）。』

所謂「網膜支配頭腦」當於後面說明。立體派之反對印象派，是因印象派只知努力於視覺認識上之「真」，而不顧及精神的反應。「衣服下之形體，已萎縮消滅」確是印象派作品上之事實。賞鑑印象派的作品，「色之音樂」的光彩中，有美妙的自然，且有永久新鮮的魔力。至於依創作的意識，以再現太陽光之效果，就是用線與色來模寫自然，則是立體派活動之對象。叟曾奴氏，初雖由印象派之感化出發，後來則脫却印象派之視覺過重，啓示畫界以「單純且非凡的一種方法」。他依據眼之活動與心之活動的照應協和，捕捉潛伏於自然內面之構造。爲欲探索此構造之秘密，故把自然先行抽象的形體分解，重行組合，以作成諧和的綜合。就是表現由畫家之銳敏的感受性所捕得的構造。這樣的觀照境地，決非機械的活動所得造成，須依托固執的情熱與聰明的智性之緊張的合同作業，始得達到。叟曾奴氏，因把自然當做「純粹的形體」而觀照，故能尋得此新的道路。繪畫，不是再現移動的太陽光之變化，是表現一種內面的構造。故此種構造不崩壞時，則全體的設色，決不變化。

立體派解釋此種構造，以爲是『純質結合塊』就是由同質的緊密諧調產生的結晶，是一種本原的容量。凝視此結晶時，雖活動伸縮，而此構造，決不崩壞。因爲是結晶要素之諧律的協調的運動，故其作品所與人之歡喜，不在自然之再現，是在從我人的本能上喚起造形的意識，這就是立體派的理論。

叟曾奴氏以後之新興繪畫，不如複雜色度之微妙變化，是形之單純的顯出之結果。用顯露的線，把自然單純化而觀照，要約物象而表現。把自然單純化且要約之例，如原始的繪畫，用線來暗示一切，是最適的有效方法。立體派之理論，影響於後來之馬鐵斯氏（Matisse）等，致現代的洋畫界，重把線條當做構成畫面之有力要素。雖有的畫派，注重線條。有的畫派，注重色彩。然結局無不把『調和的構成』當做最後之目的。線之運用，色之塗染，皆須依調和的構成，始得向上，始有價值。

第四節 藝術上之個性

所謂『純粹的形體』不是人爲的線與色之機械的組織，是依理想而組織的一種『調和』。所謂調和，是色、線、面相互綜合而形成的一種構成姿態。幾何學模樣的巧妙配合，尚不得稱爲調和。因造形美術之表現，決非幾何模樣之配合般的單純，更須具有人格的要素。所謂人格，亦可說就是天賦（Temperament）。天賦常要求一致的調和，天賦實爲選擇調和時之原理，亦就是支配構成的一種理想。嚴格的說，藝術上本無絕對的寫實主義。寫實主義與理想主義之區別，不過是理想的濃厚程度之差。克羅培氏爲十九世紀寫實主義的主將，若把美術史上之現象，分類爲若干派別時，克氏自可歸入寫實派中。若把自然之現象或事實，再現於畫布上，則不是觀照自然，是觀覽自然。克氏是選擇自然之某一部，組織化而成爲一種『調和』，加入自己之原理力，即理想之作用。換句話說：克氏是以自己之理想觀照自然，故其作品上，已有氏之個性。

畫家爲描寫自然之真，而下苦心的逸話不少。例如裘獨氏（Guido Reni）描寫

基督磔刑圖時，爲欲使模特兒有逼真的表情，致把模特兒慘殺。達偉氏（Darius）爲謀表現真切，冷然的描寫死於法國大革命之親友的面貌。

美術家雖因各自之天賦，而要求一致的調和，然能獲得滿足之調和者極少；就是因爲美術家各有不同的天賦，各選擇不同的調和所致。換言之：是因爲美術家各以其不同之理想，觀照自然，故一切作品，多少必帶有個性的不同色彩。其所表現之自然，均爲個性化之自然。普通的鑑賞家，對作品之個性，每不注意。他們的誤謬，是常以如實的描寫自然之技巧，當做藝術上之最高階級。故對畫家能發揮寫實的效果者，每與以讚賞。這亦可說是普通民衆之心理。

把如實的描寫自然，當做藝術之極致者，皆發生於以爲美是存於外界之思想。此思想發源於古代，例如柏拉圖氏，把藝術分爲『神聖藝術』與『人類藝術』之兩種。前者是以永久的模特兒爲基礎而製作的藝術，是與模特兒十分相似的作品。因此意味，故以神爲最上且真實的藝術家，其作品卽是『世界』。世界卽是神聖的

製作，故充滿調和，成最美之作例。人類藝術，即是我人之所謂美術者，不過是神聖藝術之摹寫。

依柏拉圖之思想說，自然是最美者。模寫此美者，即是現在我人所稱的美術。故忠實的再現自然，即為最上之美術。要是贊成這模寫說時，則其結果，個性之影，便不得歸宿於美術。因為現象的自然，對於人們平等的表示，若把作品與自然相對的設想，則甲之作品，是忠實的再現自然。乙之作品不若甲之忠實。此種語調，變成美術評價之根本問題。就是沒却個性，使自己之內心變成白紙一般而對照自然，成為最理想的美術家。

然這亦不能即稱之為自然主義。因為柏拉圖之自然，是選擇的自然。是選定崇高、高貴等自然相而立說。故氏之所謂自然，是自然之理想的相，是自然之最整然的正則之相。故氏之思想，可稱為自然主義的理想派。從自然主義的理想派說，則藝術上成爲美者，在自然界亦必成其爲美。米洛島上發掘的『美之女神』像，有女性肉

體之最理想的美。此美的像，就是模寫自然之正則的相而作成的。普通的理想派，雖把其理想的美，表現於藝術，然決不了解自然界亦存有同樣的美。希臘紀元前五世紀以後之雕刻，雖爲寫實，然確含有馥郁的理想美。這是因爲希臘人，常沈醉於自然之理想的相貌之故。依柏拉圖之模寫說，則希臘的雕刻家，雖模寫自然之最理想的相，然把自然化爲理想之相而實現，不得不依托人類之手。簡言之，自然之最理想的相，亦須人類創造成功。

從柏拉圖之模寫說，除去自然神聖說的要素者，卽是近代藝術上之客觀主義。客觀主義者，以爲美是存在於客觀的，卽是存在於人類之外部的。故他們以爲自然是充滿美的，或以爲一切的美，皆須從自然探索其源。故他們並不與自然以選擇，崇高的相、卑賤的相兼收共取。他們並不醉心於理想的典型，而以爲卑俗的物象中，亦有美之存在。他們的態度，卽是所謂自然主義的寫實派。

卑俗的物象中亦存有美，這是他們的誤謬。應該說：卑俗的物象亦能使其成爲

美。自然界雖有引起我人之卑俗感情者，或感其醜者，然以之歸納於觀照之境地時，則都得成其爲美。換言之，物象依托作者而成爲美。

作者尙要求與天賦相一致的調和。天賦是人們之人格的綜合。故作者之人格經驗的複雜性與個性，常直接反映於觀照。因天賦之個性化、深遠化、複雜化，同時相應的調和，亦個性化、深遠化、複雜化。優秀的藝術家之作品，所以有複雜的深遠的個性的表現，即因此理。恰似植物之根與葉的關係：土中的根廣延時，樹梢亦向外擴大。作者對於人類之情操、智性，有深刻的感動及多用的思想之經驗時，則其相應於天賦之調和，亦自然的深刻化、多角化。

第五節 再現的境地與表現的領域

叟曾奴氏說道：『我已覺悟太陽是不能複寫 (Reproduce) 的，只能再現 (Re-present) 的。』故畫家之努力，不在自然之模寫，而在把反映於作者心中之自然，再現於

畫布之上。現在把從模寫自然之意識出發的作品，稱之爲『再現』的藝術。把著重於主觀活動之作品，稱之爲表現 (Expression) 的藝術。故叟曾奴氏之話，若用現在藝術論上之成語說起來，『太陽是不能再現的，只能表現的。』其直接の意味，是『藝術不是自然之再現，是作者之表現。』

把觀照化的自然，或用顏料，或用粘土而使之組織化，具體化，即是表現。因觀照是依各個人之天賦而實現的，故所謂美術，斷不是自然之再現。對有的作品輕視之而稱爲再現的藝術，或尊敬之而稱爲表現的藝術，亦不過是程度之差而已。原來『表現』這句話，是適用於表明反印象主義的藝術觀。哥根氏曾說明反印象主義的態度道：

『印象主義者，只知探索目所能見者，而不探索思想之神秘的中心，故陷於科學的理性……純粹是科學的，全然是嬌媚的，完全是物質的藝術，絕無思想之存在。』

這是對印象派之重視『眼』，輕視『頭腦』之一種反動的呼聲。羅丹氏（Rodin）亦說道：『眼不過是攝影機，藝術家貴在頭腦。』把自然之視覺認識之真偽爲標準，以決定藝術之價值。若對於從自然受到的反應之綜合，不加注意，則是近代畫家之反抗。『太陽是赤的』把一般人的視覺爲標準時，也許可說是妥當的自然界之真理。若繪畫是再現自然之真理，則畫家不得不把太陽描成赤色。但是把太陽描做綠色，亦得成爲優美的繪畫。因爲繪畫是表白作者之天賦。作者之天賦中，太陽或者是綠色的輝耀。當做觀照的一種形體而表現的太陽，不得不脫一輩普通之視覺認識，而成爲獨立的評價，對於由作者之思想所綜合的形體之秩序，統一、諧和、均衡等之全體的效果，不得不有真鑑賞之評價。把日常智識做本位，而注意於繪畫上所表現之太陽的真偽者，這種綜合的效果，尙未能了解。

『明星熒熒，閉粧鏡也。綠雲擾擾，梳曉鬟也。』這是杜牧之『阿房宮賦』之數語。作者把宮女們之曉粧梳髮，比之天外綠雲。從自然之真理說，東方人之頭髮，概爲

黑色。但是無論誰讀阿房宮賦時，決不非難杜牧之，爲甚麼不以黑雲比喻。而反與以讚賞。

傳說沙福克來斯氏 (Sophocles) 有一回看見一個美少年，詠道：『緋紅的頰上，有愛光的輝耀。』同座中有人說道：『若畫紅頰的男子，不太難看麼？』沙氏即引詩人希莫尼台斯氏 (Simonides) 及荷馬氏 (Homer) 之『黃金之髮』『鮮紅的手』等語，而說明詩人本可詠其所感。畫家豈不能效之而施以黃金之色與紅色。畫家畫了紅手，豈即成了染坊店夥之手麼？蓋詩畫二道，雖有其相異之領域。然爲表現作者所感，則是二而一者。

又如馬鐵斯氏 (Matise) 所描之女郎肖像：女郎坐於明綠的背景之前，膝上置有黑貓，女之兩頰，畫成鮮紅的大斑點。確成爲極妙的肖像畫，爲近代美術史上之傑作。馬氏所作『少年的舟子』之肖像，眉、臉、上唇，均有鮮綠之線，却含有無限的美。現代的畫界，作者之主觀活動的領域，已形擴大，而藝術之價值，即存於此調和之中。

『少年的舟子』藍衣、青褲、淡紅的背景。此三者之背景，成全體之綜合的調和。而此調和中，存有繪畫之價值的中心。若以之與現實的視覺認識相比較，則必批評斷沒有綠眉綠唇之存在。但在藝術之表現世界，確能從綠的眉或唇上，認識其美。若從古代希臘人之『自然主義的理想派』的立場說，若非自然之最理想的相，決不會覺得美。然在鑑賞現代美術者之間，此種主張，已漸形減少。

社會主義的藝術論者，以為『美』雖須以直感的能力而認識，『效用』雖須依理性而認識，但是社會人們之美的愉樂根底中，亦有效用之存在。要不然，便無從認識事物之美。

哲學家費休納氏 (Fechner) 說道：『赤色之惹人注意，是我人觀覽女郎之頰時，要不在頰上而在鼻尖時，則與我人以怎樣的印象？』這種說法，只能應用於現實之常識而不適用於藝術。蓋表現之世界，綠眉綠唇亦能認識為美少年，同理赤鼻尖之婦人肖像畫，亦可得認為傑作之可能性。若從現實之常識，非難此種作品之鑑賞。

家，則斷難入新興藝術之境界。

再現與表現之區別，如前述不過是程度之差，自後期印象派之美術普及以來，「表現」之意識，非常擴大。於是發生所謂「表現主義」的名稱。總括後期印象派及表現派，均可看做反印象主義的傾向。今爲略述該傾向之主張。

『柳綠桃紅』是普通的常識，實在說『柳不綠桃不紅』亦無不可。印象主義者，雖亦以爲物象之色，實無從認識。物象全靠太陽光之射照，始現出色彩。物象之本身，絕無固有之色。柳不一定是綠，桃不一定是紅；因太陽光線之變化，柳或現紫色，桃或變青色。法國的印象派的畫家，雖亦示我人以此種理論與事實。然我人在現代的觀照物象上，已覺古來傳統之迷惑。故對用紫色描寫樹木之陰影，已絕無不可思議之感。

不過印象主義，是物理的（光學的）解釋，若從精神的意味上着想時，則太陽光線之作用，亦不是物理的現象，而變成心理的作用。依我人之心的抑揚，發生陰影、

方向、及深淺之不同。故對柳或不見其綠，對桃或不覺其紅。於其以爲是物象之物理作用，不如說因觸着物象而發生的心理活動。捉住此活動，作成雕刻或繪畫等，卽能滿足造形的表現要求。

印象主義者，爲製作新藝術，以爲對於太陽光之作用，須有敏銳的感覺與清新的情緒，是最大的條件。若說爲精神的要求，所以製作藝術。則自己之精神作用之敏感，實爲製作新藝術之唯一條件。印象主義以後所發現的新藝術運動（反印象主義運動）皆以此條件，爲共同之原理。

描寫事物之印象，受入此印象者是個人，故製作之藝術，多少亦必須浸透於個人之精神的感興中。但從印象派藝術之立場說，其創作之態度，不是表現精神之『真』，是描寫物象之『真』。從藝術的境地，下以區別時，則對於描寫精神之真的藝術，不得不稱之爲新藝術。因此便有法國的後期印象主義及德國的表現主義等之產生。這種主義，都是爲反抗印象主義而創立的新名稱。簡言之，印象派對於自然，雖

有敏銳清新之感受性，然總不過把自然之物理的現象，假繪畫而表出，故是『再現』自然。反印象派，則以本身之心的緊張與躍動，爲其創作之原則，此種境地，不得不與再現有所區別，而稱之爲『表現』。

俄國畫家肯定斯基氏，則主張藝術之原則，是精神的調和。努力反抗物質主義及寫實主義。氏之作畫與畫論，亦爲表現主義運動之一。氏把普通人們觀覽繪畫之感受，區別爲下列三項：

- (一) 適於某種一定目的之『自然的模寫』，例如肖像畫之類。
- (二) 依一種傳習以描寫之『自然的外觀』，例如印象主義的繪畫。
- (三) 從自然姿態之內部，表出一種『內的感情』。

藝術之最後的表現，是內面的真實，不是再現物質的客觀的自然之外觀，故要能從藝術上之物質主義客觀主義脫離時，始得認識『從自然姿態之內部，表出的一種內的感情』之最大的價值。故肯定斯基氏，以本身作則，竭力提倡『表現』的

藝術

第六節 表現之法式

我國的畫論，概以精神主義爲本位。我國的繪畫，亦都爲『表現』的藝術。故輕視平俗的寫實，稱之爲『物趣』，而尊重『氣韻』。所謂氣韻，就是與表現主義的觀照，直接相通者。我國的畫家極端厭惡現實感之俗臭，而愛好純潔。所思慕者，是要完全洗滌世俗的情操，而爲超生活的境地。於表現之世界，把現實感極端淨化，以顯出精神主義。

夏文彥氏，說明三品道：『氣運生動，出於天成，人莫窺其巧者，謂之『神品』。筆墨超絕，傳染得宜，意趣有餘者，謂之『妙品』。得其形似，而不失規矩者，謂之『能品』。

鹿柴氏說道：『此述前人成論也。唐朱景真，於三品之下，更增逸品。王休復乃先

逸品而後及神妙，其意則祖於張彥遠。彥遠之言曰：「失於自然而後神，失於神而後妙，失於妙而成謹細。」其論固奇矣。但畫至神，能事已畢，豈有不自然者。若逸品則自應置三品之外，豈可與妙能議優劣哉。若失於謹細，則成無非無刺，媚世容悅，而爲畫中之鄉愿與媵妾，吾無取焉。」

是把寫實的效果，位置於藝術之最下級，即我國畫論之精神主義。若但以墨之濃淡表現自然的繪畫，則絕對不是寫實的效果（形似）而完全爲主觀的活動。不是形似實物，是暗示自然。是以最簡單的手段，以要約自然於「純粹的形體。」

張彥遠又道：「古之畫或能遺其形似，而尙其骨氣，以形似外求其畫，此難可與俗人道也。今之畫縱得形似，而不生氣韻，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」

表現是我國繪畫上之必要的法式。美雖產生於「純粹的形體」之觀照，然夢一般之靜止的觀照，亦不會產生藝術，故不得不有人類之強固的意志作用。把觀照所得的自然，或用顏料，或用土、石，使具象化而爲實體，始得成爲藝術。

藝術家以此種理想之熱情，用藝術上之一切方法，以求實現此理想。故藝術家之第一資格，須有從雜多之認識及感動之中，選擇合於自己天賦的『調和』之敏感，然這還不過是藝術愛好者（Dilettante）所謂藝術家之成其為藝術家，不在創作之必要，而在『才能』技巧的才能，就是藝術愛好者與藝術家之區別點。世本有具特殊之才能而得稱之為藝術家者，為欲明白磨練技巧之方向及進取之便利，故創立『技法』。我人用言語以傳達意志時，依從文法上之約束，反覺便利，且為我人之常態。同理藝術家欲表現自己之觀照時，亦不得不聽從技法上之約束。所謂某派某派者，即各具有該派特殊的技法上之約束，可稱之為『樣式』（Style）。

宋代郭熙氏之畫訣中說道：『凡經營下筆，必合天地。何謂天地？謂如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中間方立意定景。見世之初學據案，把筆下去，率爾立意觸情，塗抹滿幅，看之填塞人目，已令人意不快。那得取賞於瀟灑，見情於高大哉！』『山水先理會大山，名為主峯。主峯已定，方作以次。近者遠者，小者大者，以其一境主

之，於此故曰主峯，如君臣上下也。」林石先理會大松，名爲宗老。宗老意定，方作以次。雜窠、小卉、女蘿、碎石，以其一山表之，於此故曰宗老，如君子小人也。」

這就是構圖上之約束，依此約束，以定山水樹石之位置，則比較容易達到表現之效果。在天才本不受此種約束之束縛，亦不是一般藝術家之勉強的「限制」不過一種作品之產生，作者之頭腦中，必大費其思考。恩辯爾氏（法國歷史畫家 Hippolyte）說道：『不得不先思考畫面之全體……須先把所欲表現者，於眼中腦中描寫，至於寫於紙上，不過是心目中之影像的完成。』羅丹氏說道：『雕刻家欲作一雕像時，須先認識此雕像之全體運動，然後努力於製作。』這就是我國畫家所謂「腹稿」。蓋思考活動之成果，足以決定作品全體之價值。當思考之際，欲比較的容易獲得安定之形式，則須適用技法上之約束。在初學時代，技法上之約束，尤屬必要；即在極小部分，亦須下以注意。沈顥氏所謂：『一幅中有不緊不要處，特有深致。』若表現太陽的印象，本可描一赤色的圓形；然此種表現，是極簡的。至於表現複雜的形象時，則務

必依從技法上之約束。例如於平面上描寫人物時，應須如何約束？埃及人在平面上表現人或神的姿態時，把身體畫作三分之一的正面，顏與足，完全畫成側向，這是埃及藝術家之技法上的約束。希臘之瓶繪畫家，為欲描寫人物身體的比例，結果把人物畫作黑影，而成為一種傳統的約束，成熟期之希臘雕刻，為欲決定人體之比例，故用一種『法』（Canon）。紀元前五世紀後半期之撲利克里斯氏（希臘畫家兼雕刻家（Polyklethus）所作之雕像，頭部之高，概為全身高之七分之一。紀元前四世紀中葉之利希潑斯氏（Lysippus）之雕像，則頭部之高，概為全身高之八分之一。埃及之雕刻上，已有所謂『法』者，試觀古代之浮彫，其身體之各部分，可以直徑相等之圓來區分。

我國的繪畫，主體是用線與點表現物象，為欲把物象之特質，適應線與點之總和，故創立『法』。例如表現巖石特相之表面，則有『計皴』。

「學者必須潛心學智，先攻某一家皴，至所欲既成，心手相應，然後可以雜採旁

收自出爐冶陶鑄諸家，自成一派，後則貴於渾忘而先實貴於不雜，約略計之：

披麻皴

觀麻皴

芝麻皴

大斧劈

小斧劈

雲頭皴

雨點皴

彈渦皴

荷葉皴

礬頭皴

骷髏皴

鬼皮皴

解索皴

亂柴皴

牛毛皴

馬牙皴

更有披麻而雜雨點，荷葉而攪斧劈者。至某皴創自某人，某人師法於某，則不贅。

這是練習樣式之便法，是到達於『渾忘』之境的手段，我國繪畫上，常把物象之樣式化，組織而成系統的分類，進化而成一種『法則』。實亦因古代的畫家，欲用線與點來表現無形之物象，故下這樣的思想。例如繪事發微，載描寫無形的雲煙的法則道：『夫雲出自山川深谷，故石謂之雲根。又云夏雲多奇峯，是雲生自石也。石潤氣暈則雲生，初起爲嵐氣，嵐氣聚而不散，薄者爲煙，煙積而成雲，雲飄渺無定位，四時氣象，於是而顯。故春雲閑逸，和而舒暢；夏雲陰鬱，濃而靉靄；秋雲飄颻，浮而清明；冬雲

元冥，皆而慘淡；此辨四時之態也。凡畫須分雲煙，且雲有停雲、遊雲、暮雲；煙有輕煙、晨煙、暮煙。煙最輕者爲靄，靄浮於遠岫遙岑，靄重陰昏則成霧，霧聚則朦朧。雲、煙、霧、靄，散入天際，爲日光所射，紅紫萬狀而爲霞；霞乃朝夕之氣暉也。王右丞《山水訣》云：「閑雲切忌芝草樣，今人畫雲，鈎勒板刻，往往犯此病。又以雲煙遮山之邱壑，不安處每畫來龍，穿鑿背謬，以雲煙遮掩，殊不知古人雲煙，取秀雲鎖山腰，愈覺深遠，非爲遮掩設也。畫雲之訣在筆，落筆要輕浮急快，染分濃淡，或乾或潤，潤者漸漸淡去，雲脚無痕。乾者用乾筆以擦雲頭，有吞吐之勢。或勒畫停雲，以脚山谷；或用遊雲飛抱遠峯，筆墨之趣，全在於此。總之雲煙本體，原屬虛無，頃刻變遷，舒卷無定。每見雲棲霞宿，瞬息化而無踪。作者須參悟雲是轉巧而巧，則思過半矣。」又記表現風雨的法則道：「大塊之噫氣爲風，起於巽方，以應四時之節候。故春爲和風，則暖；夏爲薰風，則溫；秋爲金風，則涼；冬爲朔風，則寒。又有迅風、暴風、清風、微風，風雖無迹，要看雲頭雨脚，草木飛揚，遇物而無阻者，皆順也。反此，則逆矣。凡畫清風微風，樹杪柳梢，搖曳多姿。畫迅風暴風，拔木偃草，

山搖海沸，有疾拂千里之勢。雨隨風作，亦有急驟微細之判。然雨有迹，畫無迹，但染雲氣下降，以隨風勢，溼氣上蒸，煙霧杳暝；野水漲溢，隔岸人家，在隱現出沒之間；林木枝葉披離，豐草低垂，總在微茫縹渺之中，一一點逗呈露，斯爲有得。凡畫雨景者，須知陰陽氣交，萬物潤澤，而以晦暗爲先，次看雲脚雨勢，總要陰晦氣象。歷觀往迹，余爲米海嶽首屈一指焉。』

水亦爲無形者，欲用線以表現，則須把水之表面運動，即波之印象，用想像力而使其樣式化，水之最原始的樣式化，是引並行的數條波線。埃及有史以前之燒土壺上，已有此種繪畫。梅沙撲泰米亞 (Mesopotamia 東方古國) 古代的壺上，已有巧妙
的波線。時代進步，變成畫面上之一種構想，更裝飾的支配樣式化的水，成構圖上之重要要素。

工藝美術上，則自然之樣式化，更成特癖 (Mannerism) 不知不覺間，利用者很多。智性要素更多的繪畫上，則認樣式化爲一種妥協性的法式，此法式即畫家之教

養上的便法，可以防止表現上之『雜』。換句說，就是利用之便法，使表現得『渾忘』。『不雜』能渾忘不雜，則天賦自由流露。天賦不得仍爲天賦而發現，必須構成一種『形體』而發現時，始得成爲藝術品而永久存在。所以古今的藝術家，皆探求法式，以作構成『形體』之規準。

第七節 『樣式化』之運用與『樣式』之獲得

一切樣式化的自然，若變成常套的傳襲 (Convention)，則足以限制作者之觀照，束縛其創意，運用前人之樣式化，以決定自己之表現的手段，未嘗不可。若被傳襲所囚，好像帶了古人的眼鏡，觀現代的自然，把自覺性完全沒却，則是萬不可行的。例如臨摹古畫，亦爲研究上之一種經過，以期容易獲得樣式，即容易把自然樣式化。若因古人如此的描山畫水，我亦如是描畫。古人把自然如此的樣式化，我亦利用此樣式，不再求新樣式。此種落入常套的傳襲之作者，已絕無創意，更談不到藝術之價

值。

唐岱氏說道：『凡臨舊須細閱古人名蹟，先看山之氣勢，次究格法，以用意古雅，筆精墨妙者爲尙也。而臨舊之法，雖摹古人之邱壑梗概，亦必追求其神韻之精粹，不可只求形似，誠從古畫中多臨多記，飲食寢處，與之爲一，自然神韻渾化，使蹊徑幽深，林木蔭鬱，古人之畫，皆成我之畫，有不恨我不見古人，恨古人不見我之嘆矣。故臨古總要體裁中度，用古人之規矩格法，不用古人之邱壑蹊徑。訣曰：落筆要舊，境界要新，何患不脫古人窠臼也。』所謂古人之規矩格法，卽是古人之樣式化的自然，我人可得而利用之。所謂古人之邱壑蹊徑，卽是常套的傳襲，是絕不可被其束縛的。

郭熙氏說道：『學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因日夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。學畫山水者，何以異此，蓋身卽山川而取之，則山川之意度見矣。真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質。真山水之雲氣，四時不同，春融和，夏翳鬱，秋疏薄，冬黯淡。畫見其大象而

不爲斬刻之形，則雲氣之態度活矣。真山水之煙嵐，四時不同，春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡。畫見其大意而不爲刻畫之迹，則煙嵐之景象正矣。真山水之風雨，遠望可得，而近者玩習，不能究錯綜起止之勢。真山水之陰晴，遠望可盡，而近者拘狹，不能得明晦隱見之迹。山之人物，以標道路。山之樓觀，以標勝概。山之林木映蔽，以分遠近。山之溪谷斷續，以分淺深。水之津渡橋梁，以足人事。水之漁艇釣竿，以足人意。大山堂，堂爲衆山之主，所以分布以次岡阜林壑爲遠近大小之宗主也。其象若大君赫然當陽，而百辟奔走朝會，無偃蹇背却之勢也。長松亭，亭爲衆木之表，所以分布以次藤蘿草木，爲振挈依附之師帥也。其勢若君子軒然得時，而衆小人爲之役使，無憑陵愁挫之態也。山近看如此，遠數里看又如此，遠十數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂山形面面看也。如此，是一山而兼數十百山之形狀，可得不悉乎。山春夏看如此，秋冬看又如此，所謂四時之景不同也。山朝看如此，暮看又如此，陰晴看又如此，

所謂朝暮之變態不同也。如此，是一山而兼數十百山之意態，可得不究乎。春山煙雲連綿，人欣欣，夏山嘉木繁陰，人坦坦，秋山明淨搖落，人肅肅，冬山昏霾翳塞，人寂寂，看此畫令人生此意，如真在此中，此畫之景外意也。見青烟白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見岩扃泉石而思遊。看此畫令人起此心，如將真卽其處，此畫之意外妙也。』此是啓示我人獲得『樣式』之秘訣。但是現代的作畫者，往往關門畫山，盲目的抄襲古人之成法，不知探求自然觀照之『真』，使自然成樣式化，以供筆墨之運用。如此而欲求藝術之向上，實難達到。

在富有天才的畫家，對傳習的樣式化之形象，原能與以新生命，而現出有創意的構成。就是雖用前代的樣式化形象，仍能作成自己之樣式。所謂『樣式化』與『具有樣式』之區別，不得不了解。如前述各派具有各該派之樣式。卽傑出的藝術家，亦各自具有其特殊之樣式。蓋藝術家各依其自己之天賦以選擇調和，故其作品上，各人自有各人之特質。由此看來，『樣式』實在就是從作者之個性中湧出的特殊

境地，是各自獨立的技法，是藝術上之真價值。

不獨是畫派或個人，時代及民族，亦能獲得樣式。藝術史上，依時代、民族、人種、國民之特徵等，分類藝術，亦就是時代、民族等之『樣式』。古代希臘，同時有二種建築的樣式：(一)德利安式 (Doria)，(二)伊阿尼亞式 (Ionic)。德利安式之圓柱的比例是以美的男性之肉體為標而定的。伊阿尼亞式之圓柱，是以模範的女性之肉體為標準的，故前者表示男性之效果，是北方民族之天賦性向的反映，強壯、樸素、有嚴肅之特相。後者表示女性之效果，優雅、華麗，有畫趣之特相。成功此種特相之原因，是建築的材料、先民文化之遺傳、外來文化之影響等。把數種要素，混和而作成一種『形體』。而此種形體，恰可滿足斯巴達人 (Sparta) 及雅典人 (Athene) 之天賦性向。故兩種特相，實由人種之特性所發生之樣式的區別。

由時代性而發生之樣式的差別，例如法國路易十四世式 (Le Style Louis XIV)，帝政式 (Le Style Empire) 之類。前者是路易十四世之黃金時代精神之反映，建築、

裝飾、家具，均莊重高雅而明確。後者是拿坡崙一世統治時代，忘却貴族之優雅的趣味，是勇敢、暴富的時代相之反映，故構圖多左右均齊，形式概爲堅硬而缺滋潤。由人種或時代以分類的樣式，在人種及時代之造形的成果上，可以認識共通的「普遍性」。

梅沙撲泰米亞之最古遺物。希臘紀元前六七世紀之雕刻及中世紀羅馬雕刻之類稱爲『古拙式』(Le Style Archaic)，最新之造形美術，稱爲『近代式』(Le Style modern)，這就是時代區別之廣義的解釋。希臘之古拙式雕刻，是指斐地亞斯氏之優秀的表現技法，發現以前之作品。西歐中世紀之古拙式雕刻，是北歐藝術(Cothic) 尙未輸入以前之作品。此種古拙式之雕像等，雖因技巧稚拙，姿態堅硬，然確含有神韻。

因智識進步，寫實的技巧發達，主要的努力與興味，概在理智的表面形式。古拙式時代之作家，對於技法，比例等之決定，尙未熟練，更不知所謂透視法，不注意於自

然之細部的變化，是以超自然之熱情，注意於國民性之造形化，結果作品上，含有超寫實之造形的神秘。此種神秘至今尙現出於我人之前。此神韻的情趣，對於醉心於表面的寫實及平板的人類感情之現代的藝術家，給與一種新的『靈感』(Inspiration)。故現代的藝術家，常思從古拙式之作品中，汲取深遠的靈感。同理現代的蠻人所製作的藝術品（手藝），尤其是雕刻的作品，對現代的藝術家，常暗示一種新的觀照。換句說，現代野蠻人之作品，恰與現代之新興藝術以大影響。中世紀之羅馬式 (Romantic) 藝術，雖因稚拙而被稱爲『野蠻』(Barbare)，然像近代的大雕刻家羅丹氏，恰從這種稚拙的作品，感到新的趣味。羅丹氏說道：『野蠻的浮雕中，確保有驚奇的美！形狀雖有缺陷，然無關於樣式的美。我年輕時，以爲此種作品，都是醜的。這是因以近視眼觀賞之故。後來我看了現代的作品，因此覺得野蠻作品之美。』

現代亦自能獲得一種樣式，或者是繼續的獲得，可稱之爲『近代式』。前幾年，巴里發行一種圖集，稱爲『近代的樣式』，除記錄最新的建築及工藝品等外，並載

有剪髮短袖之摩登女性的服裝等。這亦可說是現代人新的美意識與造形的成果之代表，確可稱爲『近代式』之一種樣式。同理我人更須把汽車、軍艦、飛行機等歸納於近代式中。

第八節 形式與內容之象徵的和合

從藝術的作品，抽出內容與意味，以爲理解之主要興味者，多爲文學鑑賞之傾向。然對這種傾向之反動的論調亦常有之：例如英國之戲劇作家新璠氏 (Shaw) 排斥問題劇，而以爲戲劇之本來目的，是與人以交響樂一般的愉快。英國詩人偉爾特氏 (Wilde) 論詩歌之本質，以爲真的詩，不是生活真理之表白，是創造的使用韻律言語。都是對偏重內容之反抗。至於美術上，則偏重內容之弊，不像文學之顯著。美國畫家揮斯勒氏 (Whistler) 於講演『十點鐘』的題目中，說明本身之色、彩情調的一端道：『暮靄像詩一般的把川岸包圍，形容枯槁的建築，孤獨的消滅於薄暗之空

中，高聳的烟囪，變成意大利的鐘樓，倉庫好像夜之宮殿，全市懸於天空，我人之眼前，頓時現出神仙之鄉。旅人歸心如箭。勞動者、學者、賢人、娛樂人，一樣的停止其視力，不辨事物。此時自然始得對着爲自然之子，自然之主的藝術家，歌唱微妙的歌。——因爲藝術家是愛好自然者，故得稱自然之子。因爲是了解自然者，故得稱自然之主。惟藝術家，始得打開自然之秘密，始得明瞭自然之教訓。藝術家並不像植物學者之採集事實，故用不着眺望自然的顯微鏡。只須以自己之目，觀照自然之燦爛色調與微妙的色合。」

能脫離功利的性質之觀念，則雖高聳的烟囪，亦能見美的幻影。能看到自然之燦爛色彩與微妙色合之調和時，始得觀照「純粹的形體」。所謂「白的交響樂」，「青與銀之夜曲」，「灰色與綠之諧調」，都是自然化成色彩情調之觀照時之心境。題爲「白的交響樂」之繪畫，描着三個白衣女郎，白的雪與花，流水空間等背景，亦含白色，全體的色調，是隱靜的白色之統一。故畫面之色彩感，確成爲「白的交響

樂。』不過此交響樂，完全因有三個女郎，始得成立。要是沒有這三個女郎的內容，則白的交響樂，便無從成立。故內容與形式，不得不是二而爲一者。

意大利的哲學家克洛賽氏（Croce），對藝術之內容與形式的關係，有巧妙的說明，以爲用形式當做傳達內容之手段的作品，是『比喻』（Allegory），比喻把某種概念或思想與某種形象，並置於傳習的思考。就是思想與形象（內容與形式）各自爲政，不關痛痒。失去藝術之統一的特質。可說是作者自發的採用二元主義。此種作品，思想依然是思想，形象依然是形象，相互間，無統合之關聯。致觀賞形象時，卽把思想之內容忘却，亦無關係。

郭熙氏說道：『柳子厚善論爲文，余以爲不止於文，萬事有訣，盡當如是，況於畫乎。何以言之？凡一景之畫，不以大小多少，必須注精以一之，不精則神不專。必神與俱成之，不與俱成，則精不明。必嚴重以肅之，不嚴則思不深。必恪勤以周之，不恪則景不完。故積惰氣而強之者，其迹軟懦而不決，此不精之病也。積昏氣而汨之者，其狀黯猥

而不爽，此神不與俱成之弊也。以輕心挑之者其形脫略而不圓，此不嚴重之弊也。以慢心忽之者其體疏率而不齊，此不恪勤之弊也。故不決則失分解法，不爽則失瀟灑法。不圓則失體裁法，不齊則失緊慢法。此最作者之病也，然可與明者。故製作之前，必須思想專一，乃假形象以發揮，自然能成爲內容形式，相互和合的傑作。

脫却二元主義思想——內容——概念與形式成不卽不離之關係的合體者，卽是所謂『象徵』(Symbol)。象徵的藝術，思想離開形式時，便無價值。形式不具思想時，亦無價值。是思想全然融解於形式之中。恰像糖溶解於水中的狀態。糖之甘味，普及於水之全部。任何部分，均見糖之固體。同理思想完全隱沒於全體的具象之中，已無從抽出思想。思想已不成爲思想，而變成統一的原理之痕迹。克洛賽氏，依據此意味而有『藝術是一種象徵』的論斷。而稱現象爲『想像』(Idea)，以爲卽是使之轉身爲藝術的統一原理。此『想像』實與前述之『理想』有同一作用，兩者都爲產生於作者之人格及天賦的統一原理。

內容與形式，如糖之溶解於水一般，成不能分離之合一體，即是藝術。倘作者之人格經驗，平俗淺薄，僅有描寫形象之能力，則成『只具形式毫無內容』之作品。同理人格經驗，無論怎樣的複雜深刻，若不具表現於具象之技能，亦不能成爲藝術家。我人對於但具形式之風景畫，每感不滿足，而常想於畫面，得看到畫家之情感。就是欲於畫面上，認識畫家之人格的反映。

英國的藝術批評家羅思敏（Reith）說：『風景畫，不得不有二種相異之目的。第一是借自然物以惹起觀者心中之充分的觀念。第二是誘導觀者之心，使對自然物有觀照的狀態，並把作者凝視自然物時之思想與感情，傳給觀者。能達第一目的之繪畫，不過能使觀者立於作者所立之地位。就是由觀者置身於自然之孤獨中，追求自己之思想。此時之藝術家，不過是觀者之運輸機關，不是觀者之伴侶。至達到第二目的時，則藝術家不獨置觀者於某地位，並向觀者談話。而使觀者能分得作者之感情與思想。』

繪畫不能但爲運輸機關，以引導觀者至某種風景或某種人物之前。應利用風景或人物向觀者鼓吹作者自身之人格的感應。故須把羅思敬氏所說之二目的，成溶糖於水一般的不可分離之合體，成一種可稱爲藝術品之『風景畫』。米開倫其氏(Michaelange)之作『原始人的創生』，若但爲舊約第一頁之說明，便無如何藝術的價值。因成爲米氏所創造之『原始人的創生』，故有高大的價值。該繪畫能興起觀者心中之『原始人的創生』之一觀念，但是觀念與作者固有之造形意識全然融和。『形體』不是傳達『觀念』之手段，是二者合而爲一，構成『米開倫其氏之原始人的創生』。所以此繪畫，不是觀念之運輸機關，是啓示作者自身之一種獨立的存在。內容與形式，已合成一元的存在，就是借位置、空間及其他諸材料以表示作者之主觀的解釋。已成爲一種藝術品，已不能從畫面抽出內容而玩賞。是把所謂原始人的創生之普遍的內容，依作者之個性的感覺形而表現，故其造形的成果，內容形式，合而爲一，恰像溶糖於水，已成一杯糖水。

第九節 自然之生動感與『物之勢』

藝術之本質，不在模寫自然，在人類精神生活之積極的自然活動，但意味不是把自然『去勢』。描寫的自然，雕刻的自然，亦不能無生氣，不得不有生動之感。『純粹的形體』不是自然之剝製標本，是把自然樣式化，故仍含有自然之生動。例如我國的寫意畫，雖無論如何把複雜的自然，化成極簡單的樣式。或如極工細的描寫自然之工筆畫，皆以氣韻生動爲第一條件。『六法中第一氣韻生動，有氣韻則有生動矣。氣韻或在境中，亦或在境外，取之於四時寒暑晴雨晦明，非徒積墨也。』這是顧凝遠氏之話。所謂氣韻，即是物之『物之勢』，故能得『物之勢』，則自然生動。

唐毓東氏於『得勢』項說道：『夫山有體勢，畫山水在得體勢。山之體，石爲骨，林木爲衣，草爲毛髮，水爲血脈，雲烟爲神彩，風霧爲氣象。寺觀橋梁爲裝飾也。蓋山之體勢似人，人有行走坐臥之形，山有偏正欹斜之勢；人有四肢，山有龍脈分幹。譬之看

人站立，其手足分寸、骨節長短，無不合體，看人坐臥，或一手伸而長，一手曲而短，非伸者長，曲者短也，不過是形勢換耳。故看山，近看如此形勢，遠數里則少換，再遠數十里則又換，愈遠愈異，移步換形之說，豈不信哉！……凡一草一木，俱有勢存乎其間，畫者不可不悉者。主山，一幅中綱領也，務要崔嵬雄渾，如大君之尊也；羣峯拱揖而朝，四面輻輳，布局立稿，落筆時一得大勢，作者先自悅目暢懷，遂筆筆得趣，皴染如意，有自得之樂。故洪谷子云：「意在筆先，俟機發落筆，心會神融，自然得山之形勢也。」然人心不靜，則神不全，意不純，思不竭，草草落筆，則山之大勢不得，意興索然。故畫山水，起稿定局，重在得勢，是畫家第一大關節也。」

例如宋徽宗所作之『鸚鵡圖』，雖爲墨色的繪畫，然把形象之精髓，完全表現，鳥與樹，均活潑而有生氣。藝術之價值，即存乎此。又如叟曾奴氏所寫之蘋果，決不是蘋果之寫實，然亦有生命之存在。二者皆爲能得『物之勢』的好例。

『物之勢』並不脫離物而存在，是常存於形象之上。故雖說藝術之本質，不在

模寫自然，然藝術家必先傾心於自然之研究。不過自然之外面的研究，尙屬一種手段。『物之勢』實在就是發生於作者自身之情感中的韻律。一切自然之形象，皆以其獨自之韻律，喚起作者之情感。則自然之形象的研究，亦爲作者所不可缺之手段。欲透徹此內面的韻律，使一線之筆勢，一點之濃淡，皆成爲韻律的發動，則精神須十分集中統一於觀照之境。古大家齋戒沐浴然後執筆，即欲求精神之集中統一。就是所謂『理氣』。

王東莊氏說道：『畫中理氣二字，人所共知，亦人所共忽。其要在修養心性，則理正氣清，胸中自發浩蕩之思，腕底乃生奇逸之趣，然後可稱名作。』又道：『未動筆前，須與高意遠；已動筆後，要氣靜神凝，無論工緻與寫意皆然。』

王麓臺說道：『意在筆先，爲畫中要訣。作畫於搦管時，須要安閒恬適，掃盡俗腸，默對素幅，凝神靜氣，看高下，審左右，幅內幅外，來路去路，胸有成竹，然後濡毫吮筆，先定氣勢，次分間架，次布疎密，次別濃淡，轉換敲擊，東呼西應，自然水到渠成，天然湊泊，

其爲淋漓盡致無疑矣。若毫無定見，利名心急，惟取悅人，布立樹石，逐塊堆砌，扭捏滿幅，意味索然，便爲俗筆。』二家之論調，均是說明須精神之集中統一，始得步入觀照妙境。

藝術作品上所現出之自然的生動感，實是作者自身之情感的韻律。例如明代畫家徐霖所作『四季山水』之冬景，畫題是『風雪高眠戶不開』，用極強的筆意，寫屈折之線條，以表現山間冬季之『勢』。此畫面所給與觀者之生動感，即是作者自身之情感的韻律。

情感積極的活動於自然之中，而性急狂暴的現出其內的韻律者，是荷蘭畫家谷虛氏 (Gogh) 作畫時之態度。例如作品『杉樹』，描寫高聳的杉樹，有燃燒般之旋躍的韻律。並不是杉樹本身所有之韻律，是用杉樹爲題材以喚起作者自身之內的韻律。換言之：畫面的杉樹，是作者之個性的象徵。

第十節 遊戲與藝術之比較

遊戲者之享樂的活動，與藝術家之創作的活動間，有很多類似處。玩弄遊戲，並不是爲生活上直接之功利目的而費精力。故遊戲不是勞動，不是單獨的放射精力，是對活動下以組織。且遊戲又不是單純的安慰，是位於勞動與安慰之中間者。藝術家之創作活動亦然，亦是位於勞動與安慰之中間者。

兒童之愛好遊戲，是一種非功利目的之活動，是先天所有之『機能』與『傾向』。機能是命令器官實行組織化之機關。而傾向是喚起進行之興味與選擇進行方向之機關。此傾向不是單純的。兒童本內有種種之傾向，故其遊戲世界之行動，十分複雜。某傾向，因一種機會，從睡眠中喚醒時，則雖生活上無直接的必要，亦必要求一種行動，因此常有發明新行動之可能性。並常借一種『形』以表現。藝術亦爲『傾向』之創造，不過比兒童之遊戲的活動，更極深刻。雖有很多混和智識要素的『傾向』，然總爲『傾向』之創造，並亦常依造形而發現。兒童以自身之肉體及所有物而表現。藝術家則以顏料、粘土、大理石、音響、文字等而表現。

兒童模倣技擊的遊戲時，雖沒有實際之刀劍，不過玩弄竹竿木棒，但是兒童已感滿足，且陶醉於遊戲。這是因為兒童以其特有之想像力，作成一種特別之世界，而投身於此世界，故對於竹竿木棒，已認做真的刀劍，而很滿足的遊戲於手創之世界。不過在兒童想到此世界是自己所手創者，在這種心理狀態之下，兒童便夢見一種情緒，而竹竿木棒以及學校的校服等，都變成情緒的記號。

藝術的作品，亦與現實之世界相異，而自成一種特殊之世界。藝術家從作成的新世界，感到喜悅。鑑賞者亦能憑此藝術家手創之世界而獲得快感之經驗。不過他們有明瞭的意識，了解此世界不是現實之世界。

藝術與遊戲之間的差異點：第一、遊戲對於構成遊戲之材料，幾全無關心，只要一物有一物之意味，遊戲者便覺滿足。在他們之感覺的認識上，對於竹竿木棒，不成大問題，只把此種物體所暗示之觀念，當做問題。例如夾着竹竿時，如有『騎着馬』的觀念，便感滿足。因為兒童所要求，本為夢一般的情趣。換言之，對於物體之內具性

質，不覺重要。只要一種物體，依托一種行動與遊戲之意趣，變形為觀念之世界時，便已滿足。藝術則不然，是以愛好的材料為出發點。藝術家對於整頓感覺的認識之諸要素（材料）就是選擇材料，具有平常人以上之感受性。依此感受性之活動，以創造一種感覺的世界。這世界就是藝術的作品。其造形的成果，即是被整頓之全體，是諸要素的諧和。於此形體之中，籠閉自然與人類生活之一斷片。在此世界，則形象之效果成為問題，決不把形象當做暗示觀念之方便物。藝術不是形象及情操之遊戲。是有生氣的表现，是選擇形象與情操之成果。

遊戲雖是與現實相異的世界，但常常模倣現實之世界，或聯想現實之世界，以成立遊戲之旨趣。在兒童之觀念，每信此模倣與聯想，即為現實之世界。故其所使用之材料，竹竿木棒，能暗示一種觀念時，即可感到滿足。若把藝術的作品之魔力，當做聯想「春之情趣」等現實世界之現象時，則形象亦變成聯想之手段，而與遊戲相類似。鑑賞者，若對繪畫讚賞『有春之溫暖情趣』，則已被自己之觀念所欺，更觸不

到造形的成果——超現實的諧和之世界。

試鑑賞羅丹氏之雕刻『思索者』，決想不到羅丹因欲表現思索的人，故借用男子的裸體；但覺是有深刻思想之表情姿勢，是作者之觀照原理，借思索的人以表現。作者所見者，決不是我人從現實所看到之思索的人，更有超現實的存在。故此雕像，是以現出此超現實的原理爲中心，依觀照而與以生命。且與任何事物絕無關係，是一個『純粹的形體』。又如陳列於歐洲美術館中之殘缺的『美之女神』像，亦足以惹起我人之美感。若因情趣之聯想或題意之興味，故作此雕刻，則一旦手缺首失，已不能使人感其趣味。古代希臘的雕刻，因『形』已有美的價值，故雖殘缺，或只留身體而無四肢等，亦仍能向我人鼓吹美，且我人亦覺得確有美的價值。蓋藝術之價值，除『形』以外，決無存在。遊戲的享樂，在活動終了後，便無所殘留，藝術家之創作的活動，則製成作品，永久存在。且在不能實現造形的成果時，其活動決不完了。

第三章 藝術之社會性

第一節 藝術之起源

『生活』的意志，是一切生物從誕生起即發動的，亦可說是與生俱來的。把意志的意義，廣義的解釋時，則植物之向日性，亦可說是意志的發動。動物方面，生活意志之最根本的發動，是榮養與防禦。人類最初出現於地球的時候，不得不活動的活動，也就是這兩種活動。由榮養活動的意志，胚胎經濟的活動。由防禦的意志，萌芽工技的活動。因為謀此二活動之更大效果，開始利用外物。在人類最早當爲手之活動的擴張。爲欲掘出土中的塊根，故利用樹枝。防禦方面，爲欲避免風雨，故利用樹蔭與

巖穴。前者是最原始的器具，後者也許可說是鼓吹工作之觀念。先依自然之恩惠與暴威，調節自己之生活意志。進一步變成對抗自然之活動的開端。於是踏工藝活動進展的第一步，更因此發生『技術』。沒有『技術』決不會發生藝術，因技術之誕生，同時促進藝術之產生。

工技的活動，不以人類爲限。原始的器具，動物界亦有存在。例如蜂用下顎採取細微的砂石，行鎚一般的動作，以堅固巢之表面。又如猿類，把木石當做棍棒般的使。至於架構的工作，則動物界常有精巧的發現。例如用木片架構的海狸窠，把樹葉縫合的裁縫鳥之巢，用泥土築成白蟻之塚，可說都是代表的好例。倘從人類取去高等的智性，則人類與動物之間，恐怕沒甚區別。幸人類有高等的智性，爲萬物之靈而得佔動物界之最高地位。這樣的智性，究如何具體的發現？第一、人類不獨利用外物，並轉化而成有真意味的器具。用以掘取塊根之樹枝，轉化而成木製之鋏，投弄的石塊，轉化而成石鏃。於是手之擴張，已成極有效果的進行。第二、人類之工藝的活動，雖

徐徐的，然確有無限之進化。在動物，無論如何實現精巧的架構，然總不過是同樣程度的繼續，千年前之燕巢與現在之燕巢之間，並無何等進步之痕。動物不過把天生的工技機械的繼續，本能的從事。人類最初的架構物，不過編樹枝等以避風雨。或塗以泥土，以求持久。但到現在已進而變鐵筋水門汀之建築。此間所經過的時間，不一定如何遼遠，試觀泥壁的房屋，與水門汀的建築，在同地方同時間，我人常得看見。

促進工作物進化之智性的最顯著之作用，不得不推『模寫』之發明與能力。主張藝術之起源是模寫，也許有人反對，然工作物之起源，是自然之模寫，可說是含有一面之真理。不過並不是繪畫雕刻上之自然的寫生，是把自然之意思，依托別種物質而再現。例如因見果實之殼，想着適於儲放液體，把此意思用粘土再現，便發明壺類。最近代發明的飛行機，最初亦為模寫鳥類飛翔之意思。後來依托高等的智性，發見鳥類飛翔能力之原理，於是把此原理依一種方法而具象的再現。究因怎樣的動機，人類始於實利的工作上，加以美的要素。

被美的感情誘惑之心理，在動物界亦可看到。例如雌的孔雀，每被雄孔雀之華麗的毛羽所誘惑。動物界之美的感情，概與性慾有不離的關係。若美麗的毛羽，美麗的啼聲，都有關於性慾之滿足。原始時代，人類之心理狀態，若謂與動物之心理十分近似，則工技上之所以要加美的要素，也許亦是把性慾為動機而表現於身體上。有為增強身體美之誘惑，故用貝殼或羽毛等自然物，裝飾身體，或於身體上直接施以色彩，例如刺青。

藝術起源之一元說，總覺得不妥當。因為藝術是包含人類一切的活動。故以多元之說為宜。人類最古之實用品上，已有美的構想，也許人類最古的藝術上，是有宗教的性質。或亦可說人類最古的藝術上，含有性慾的意味。

人類最古的實用品上，已有美的構想之實例，試觀察石鏃，即可證明。石鏃亦為手之擴張，是一種投擲的器具。石鏃之形狀，大概為魚骨斷片之脫化。除銳角性外，更取左右均齊的形式，則可見原始人確已有一種美感。新石器時代之石鏃，不獨其形

狀有種種的變化，更有半明的，有斑紋的，使用種種珍奇之石。此種意識之選擇，可說是製作者之美的嗜好之反映。銳角性與左右均齊，是他們的實利用途上之形體的要素，其效用是社會所公認的。然同時其形上，更呈暗默的美。故石鏃已超過功利目的之手段，而含有人類情緒上之一種愉快的效果。『形』原不是手段，其自身已內具目的。換言之人類已知追求造形美之快樂。

因此，雖起源於實用之物品，已使反映美的感興。德國的藝術史家哥洛賽氏（Grosche）說道：『雅典人在馬拉松擊破波斯軍，是實際的活動。戰爭終了後，他們像實地作戰一般，振動槍刀以行祝賀勝利之舞蹈，則是耽於美的活動。』實戰時之振動槍刀，是破敵之『手段』，但舞蹈時之振動，是一種快感。換言之，其自身已有內具之『目的』。借此事實，可證明實用的器具上，是有把美的感興做主體之可能性。

依哥洛賽氏之說，最初之藝術，是身體裝飾，其目的是引誘異性之心與恐嚇敵人之二種。例如甲冑等，即為恐嚇敵人裝之師，從另一方面說，足使敵人讚賞其美。故

不拘引誘異性或恐嚇敵人，都有使對方之心中，發生美的感情之可能性。故其起源與效果，雖爲功利的，然有關於美感，亦爲事實之一。至於有滑稽裝飾之甲冑，則決不爲恐嚇敵人。

依烏恩脫氏 (Wundt) 等之說，身體裝飾之起源，也許有巫術的性質，但現在已化而爲美的存在。近代的野蠻人方面，常能發見實例。試問奧洲的土人，爲甚麼要裝飾身體？必答道：『爲使女性喜悅。』勃令台斯島 (Borneway) 的民政廳，對泰斯馬尼亞人 (Tasmania) 發出布告，禁止用赤黃土及脂肪塗飾肉體，土人等大起反抗。因爲若被禁止，便失却引誘女性的手段之故。蓋他們並不是漠然的把顏料塗染身體，亦依相當之美的構想而塗飾。所以最原始的藝術，雖或起源於功利，或起源於魔術，然已示有美的構想，確爲不可否定的事實。並且此構成之美的效果，決不是個人的，是社會所公認的。甲女郎看來以爲美的，則乙女郎之目中，亦必映着美。故年輕的男性，以此爲社會生活上之良策，把社會一般的目中共通認以爲美者，以之裝飾自己。

之身體。於是所謂『美』亦不得不當做一種社會現象。

第二節 最古之再現藝術與其發生原因

把模寫自然之繪畫雕刻等，與人體及器物表面之裝飾類區別，而稱之爲『再現藝術』(Representative art)。這再現藝術之最古的賦彩畫遺品，是西班牙之阿爾泰米拉(Altamura)及法國南部諸地方所發見舊石器時代之洞窟壁畫。是屬於後石器時代之最後的馬廝達來尼恩期(Magdalenian)。該時期尙不知農耕畜牧之術，營着狩獵的生活。繪畫概在洞窟深處之壁面，主體是描寫動物的影印，有極自然主義的觀察與勁拔的描線，黑色描線中之赤色顏料，現在尙極鮮艷。這種繪畫，大概都想像馬廝達來尼恩人，於狩獵之餘暇，依藝術之本能，行一種遊戲。此種洞窟，倘爲他們之住宅，且受着明亮的日光，則這種想像，也許是對的。但事實是於極深的洞底，並無人類居住之痕跡，且當燈火不完備的時代，在這暗黑的壁上描寫，決非出之狩獵

人的遊戲。

據來那克氏之說，洞窟繪畫之製作動機，是有魔術的性質。第一理由，所表現之動物，幾完全爲馬獬達來尼恩人之重要食料，這決不是偶然的結果。近代蠻人之最原始的土俗，以爲物象之影像（雕刻繪畫）都能與該物以影響。此種信仰，實較宗教更古。如以爲描寫牛的繪畫，可以引誘山野中的牛，是一種有魔術性質的信仰。例如澳洲土人，有一種當做美食的幼蟲，叫做（*Udnringita*）當行所謂『*Tutehuma*』祭儀時，人們都集合於巖壁之下，於壁面描寫大小的幼蟲影像，此祭儀之目的，是依魔術的方法，使幼蟲繁殖。並合作低幽的歌唱，使幼蟲從各方飛集，來此產卵，亦是把喚醒幼蟲當做內容。東非洲的土人間，以爲雕刻的魚，是可以引誘實際魚類之魔術。舞蹈方面，例如澳洲土人之卡恩珈爾踊，亦爲模倣動物之動作，依此魔術之力，可豐富狩獵，這亦是以魔術爲目的。

由此種種事實看來，則馬獬達來尼恩人，爲甚麼描寫日常生活上必要動物之

影像，已可類推。

又如澳洲之亞倫泰斯族，對描寫影像的洞窟地方，以爲是神聖不可侵犯，禁絕婦人小孩等之入內。依此事實，則馬瘠達來尼恩人，爲甚麼在日光照不到的洞窟深處，描寫繪畫，亦可類推。就是把此種洞窟，當做不可侵犯的聖洞。於洞壁描寫野牛、馬、羚羊、麋鹿等類，以爲可引誘自然界之實際動物。故此種繪畫之起源，實在是魔術的。此種魔術的性質，在現代野蠻人之裝飾美術上，亦可看到不少實例。若把動物之影像，描寫於武器，或製爲紋章。古代民族間，亦有同樣之例，像羅馬人把狼當做旗章，做出軍前之嚮道。古代埃及，把鷓當做王族的聖鳥，因爲此種鳥能知未來，故與以尊重。澳洲土人及利莫亞人，把小鳥及梟，當做聖鳥。利莫亞人，於戰爭之際，常用梟占卜。

把魔術性質，當做藝術之起源，最爲妥當而便利。主張魔術的起源論者，則以爲身體裝飾之起源，亦可以魔術說明。若人面獅身，及獸頭人身之不可思議之雕像，亦

不是古代人之空想的產物，亦爲起源於魔術者。行宗教儀式之際，把當做魔術動物之皮，披於身上，是現代野蠻人所常有的事。古代埃及人於行祭儀時，把犧牲動物牡山羊之皮，着於神像上。最初是僧侶披於身上，後來因魔術之習慣，發生神之觀念，於是發現獸頭人身等之神像。還有起初是魔術的起源之作品，後世把魔術的思想失去，變成純粹的裝飾品者。例如小兒衣服上每附以紅綢製的雞心，或於帽子衣服上，綉以虎類等凶猛動物，其起源實亦是一種魔術。

由上述的種種例證看來，人類最古的藝術，每含有魔術的性質。不過藝術之起源，雖爲魔術，至其表現，則以美的情緒爲基礎。若馬爾達來尼恩期之洞窟壁畫，一方爲求魔術的效果，同時更鼓吹對於寫實表現之讚賞。

藝術之起源，或在實用，或在魔術，或在性慾，總之其共通之性質，初期藝術與人類之實際生活有密切的關係。同時原始人對此感到美的滿足。故作品之實用效果、魔術性質、美的情緒，是不可分離的一體。例如有魔術的起源之飾身品，原始人對此

一方希望魔術的效果，同是更意識裝飾的效果。所謂裝飾的效果，就是對有諧調的形，生感覺的快樂。用線與色表示魔術的目的物象時，當然獲得此形式的效果。至於能意識諧調之一種快樂，亦爲自然之過程。達於此種心境時，原始人確信魔術之存在，爲其生活安定之基礎，同時裝飾的效果，亦爲意識之要求。而作品之魔術能力與美的形式，恰似糖之溶解於水，合二爲一。至從其過程說，初並不是爲意識諧調之快樂，故作諧調的形式，實由魔術的動機，描寫物象，同時感到諧調形式之快樂，好像衣服之起源，並不是因感到羞恥而遮蔽局部，實因局部之其他目的而遮蔽，後因遮蔽而感羞恥。原始人雖意識的追求裝飾之效果，然其作品，決非奢侈的存在，概有日常生活上不可缺之條件。試觀以生活上必要魔術之近代人，便可了解。在原始人之對魔術，則更以爲是生活上之最必要者。文化較低之民族間，對擅長魔術者，以爲卽是最堪尊敬之人物，亦屬生活心理之傳統。後來因文化之進展，故對於原始人之魔術性質，漸次忘却，而殘留由從屬發生的意識，卽對於諧調形式之感覺的快樂，於是便

化爲純粹的裝飾。

藝術從起源於魔術，至失却魔術性質，其間之作品，不獨爲實際生活之必要而存在，並爲發揮靈感作用而存在。例如馬辯達來尼恩人所描寫之馴鹿，瑞西山嶽地方住民之木雕熊像，均以爲有人類般的生命。故描寫此種動物影像之洞窟，當做一種靈洞。而對有描寫技術者，又視爲最有靈感之人物，受到人們之尊敬。後世發生神與佛之觀念，漸漸移至發生宗教美術的時代，亦以爲神像佛像，皆有超自然之生命。更有視爲畏怖的『秘佛』，而與俗界永遠隔離者。對於此種佛像之製作者，與以特殊之敬禮。

從宗教的感情，變成後世非宗教的繪畫等，究取如何之形而轉化？從我國的畫論說，就是求『氣韻生動』，求『淋漓盡致』，從製作的態度說，是求『凝神靜氣』，戒『名利心急』。因此從宗教靈感之欲求，漸次變成純藝術之世界。不獨繪畫如是，其他純粹實用品，例如製作刀劍時，名匠常齋戒沐浴，祈禱神佛。並能從名刀上認識

超自然之靈感，尤其是俠客力士有特殊的教養與感受性者，則對於名刀之鋒口，能感到一種美感。

第三節 藝術之創生與社會之普遍的感情

所謂藝術有魔術之性質，就是『信仰的社會主義』(Totemism)而所謂信仰的社會主義，就是一族全體的共通信仰。依此基礎製作的藝術，當然能得一民族之社會的共感。一民族之『信仰物』(Totem)，決非個人感情中之一個動物。例如描寫的動物爲馴鹿，則不是特定的『一匹馴鹿』，是馴鹿之全體（對任何馴鹿，都與以信仰）。換言之，不是對於動物之個人的感情，是社會之共感，藝術即發生於此。故『信仰物』即爲藝術創生之社會的條件。馬辯達來尼恩人，於洞壁上描寫野牛馴鹿，則關於野牛馴鹿之魔術的信仰與生活上之實際的要求，亦爲社會之共感。假定野牛係個人所描寫，然其動機及效果，則與社會全體的感情相一致。

身體的裝飾，雖或爲起源於魔術，或爲起源於性慾，然決不是個人的趣味，亦爲社會全體之共感，故各個人，皆必然的競爭實施現代的野蠻人，尙有不具藝術者，例如恩達孟島（Andaman）之土人等，產業雖有相當的發達，然尙不知甚麼叫做雕刻與繪畫，他們並不是缺乏表現技術之心的才能，實因社會的條件，並無促成雕刻繪畫之必要。故對於表現物象，沒有社會的共感。試觀現代野蠻人間之工藝，都爲純粹的實用品，其形狀與圖案等，雖亦有個人的創意，然總不及社會的實用品的普遍。

文化進步，至希臘中世之北歐式（Gothic）時代，藝術家個人的意識，與社會全體之普遍的意識，每多一致。藝術家意識上以爲『美』而表現者，而社會全體之意識上以爲『醜』者極少。蓋藝術實爲社會之共感的產物，故個人之美意識，與社會實際的欲望之間，決無如何之隔離。在此等時代，藝術已成爲個人表白普遍的感情之原則，換言之，藝術家已成爲時代感情之代表。例如希臘時代，有美的感情，同時有道德的感情，但不是藝術家所專有，是社會全體共有的感情。又如北歐式時代，基督

教的情熱，爲時代之普遍的感情，藝術家之主要之道，就是此普遍感情之美的表白。故普通說來，藝術家之心，卽是萬人之心。社會的實際要求，同時卽爲藝術之動機，藝術家雖爲自己之『表現欲』而製作藝術，然同時亦可說是爲社會全體而製作。

故在把社會的共感當做藝術之基礎的時代，藝術品之多『類型』（普通的形式）的，亦屬當然之現象。但中世文明告終而至於近代時，則有一種近代文明之特徵，就是感情生活方面，極顯著發揮個人的感情。且對於最普遍的宗教感情，早已不受其支配，個人每多隨意的依據自己之感情而生活。好像封建制度廢止後，各得決定自己之行動一般。所以藝術家之美意識，不一定與社會全體之倫理意識相一致，而變成各具特色之狀態。就是藝術之目的，得依人而異。從藝術的本身說，是脫離類型的而步入個性的道路。

導近代藝術於此種境界之主要動因，是科學的破壞力。近代科學思想之勃興與實證精神之高潮，對於人類之宗教的態度，興起一大變革。人們對於神之存在已

有自覺，對僧道之教理已生愛惡，並已能認識各種宗教之真面目。這是近代心理之半面，一方更有證實的精神，與人們以警戒，着重理智，減少信仰，可說是近代人之共通性。信仰之前每先有疑惑，而此疑惑之根本，又十分的強固。於是因襲的信仰，根本推翻，人類之心失去標準，疑惑上更重積疑惑。宗教藝術，已無存在餘地，只有把宗教為題材之藝術。藝術變成用諧調形式以表白一種現象，已不具發揮超自然之性能。

馬意愛爾氏 (Meier 德國哲學家) 在『近代藝術發達史』中說道：『繪畫之情緒世界，確曾靠民衆而聯想及宗教的信仰。具有神格之屬性的天界色相，曾刺戟觀者之魂，使熱中於神秘，使脫離日常生活之苦惱而高翔。此種藝術，是實現具體的神聖思想之最上導體。然至十六世紀，基督教藝術之夢，被破壞時，就是宗教改革之興起時，畫像已從神殿脫離，且與以禮拜的一種形式。此形式之威嚴性，專尚樸素無飾而排斥感覺的享樂。以前藝術之神秘性與宗教之神秘性，雖合成一流而流動，現在則以時勢之力量，消滅宗教的寓意。然藝術亦不與宗教改革之思潮相妥協，反

趨向於根本相反的「科學。」

宗教改革之一面，是覺醒理性之偉大。馬意愛爾氏更把宗教改革，認做破壞偶像之主因。因為知識的覺醒，成立於民衆盲目上之宗教，便被破壞。一般民衆，雖曾盲目的服從於紊亂的教會組織及虛偽的教理之下，亦因知識之覺醒，而得脫離束縛。還俗的藝術，決不再服從別種宗教，而自然趨向於全反對的科學。

以前藝術之存在，只有一個理由。判斷藝術之價值，亦只有一個標準。就是以表白普遍的宗教感情，當做藝術之存在理由。把表白此普遍感情之程度，當做評判藝術價值之唯一標準。但到宗教感情不普遍的時代，則人們亦不再要求宗教的藝術。因此雖表白以前之普遍的宗教感情，亦不得成爲藝術之存在理由。於是觀世音等之畫像雕像，只成爲老太太的信佛對象，或當做普通的裝飾品一般。

進一步，更把意識於用途之藝術，認爲藝術之墮落。而把個性的表現，當做藝術評價之標準。作者能把內面的生活具象化而成爲藝術時，便爲最有價值之作品。在

類型的藝術時代，由作家之獨創性作成的樣式亦不少。例如紀元前五世紀之希臘雕刻樣式，皆由斐地亞斯氏之獨創性所造成。然其作品，實亦成立於該時代社會全體之共感上。故既爲斐地亞斯氏之個性的表現，同時亦爲社會全體之普遍的感情。

現代的藝術則不然，例如叟曾奴氏之作品，馬鐵斯氏之作品等，都是產生於各人之個性，並非成立於社會之共感。個人的作品，只希望個人的鑑賞，就是我國繪畫上之自賞作品。然亦能使人們之心發生靈感，深切同化於作者之內面生活。亦可說現代之藝術，並不能依社會之共感程度，來評判其價值。蓋現代社會之感情，最呈分裂的現象，是任何方面，皆得自己主張其價值標準之時代。從這一方面說，則現代之藝術，亦未嘗不是現代之社會感情的反映。

第四節 藝術之社會的任務

古代希臘及中世歐洲，藝術家之個人的意識與社會之普遍的意識，比較一致

的時代，孫希蒙氏 (Saint - Simon) 稱之爲『組織的時代』，『不相一致之時代』，稱『批判的時代』。在組織的時代，社會間有共通的衝動與普遍的思想，各種努力間，有一種結合。藝術爲謀有貢獻於社會，與一切人類活動之諸方式相同，亦以這種結合力，爲其存在之條件。換言之：人類活動，常被普遍的傾向所支配，在這種時代，是藝術之最榮盛的時代，因此藝術亦最能發揮社會力。例如古代之有堅固的配合。(Proposition) 之建築，都是表白古人對於物質力之禮讚，「對於物質神 (Dieu - matiere) 之禮讚。」又若高聳穹窿之中世北歐式的教堂，是把人類之視線，祈誓，希望，向天上運行。是把基督教徒之信仰，化爲具象而表白。在這兩個時代，建築每把該時代之普遍的宗教觀念，通過感覺，向大眾鼓吹。亦可說作者個人之活動，常順應普遍的要求。

但所謂『批判時代』的藝術家（文藝復興的藝術家及十七世紀之悲劇作者），則其作品上，雖認不出社會的價值，然批判時代以前人性之道德生活，仍得繼續者，實賴此等藝術家之力。例如米開倫奇氏與拉飛爾之作品，實爲前代但丁氏之

基督教的理想主義之具象化。由基督教養成之威嚴的崇拜婦人之心情，對後世批判時代之藝術品，實與以生命之源泉。

從適應時代之形式上說，組織時代之詩，是敘事詩，是以敘事詩為根本之民衆的形式，而感動一切之精神，並有使一切精神，結合於同一情操中之能力。在存有普遍的感之時代，這表白之形式，當然趨向於敘事詩。至於缺乏普遍的感情之批判時代，則一方繼續一種思想感情，同時並把將來新時代之普遍的感情，向社會之全體擴展，所以重用劇曲。劇曲在用人工的支持或宣傳共有之思想上，是最有效力的文學形式。換言之，就是藝術一方保存前時代思想之優良部分，同時一方更把新思想之最初萌芽，介紹當代。例如在組織時代，藝術好像是社會全體之參加祭儀一般，詩人又好像創設祭儀之禮官。不過在批判時代，詩人變成社會思想之解釋者，而有活氣之信條，傳達於人類社會。是人性之指導者，以促進人生之新的進步。其前方更須設立社會之新真理。此新真理，並把將來之組織時代的共通信條之要素，使普

及於社會全體能如是者，即爲藝術上之大家。

孫希蒙氏以爲藝術之社會的任務，有二個範圍：一種任務，是適應現在社會之實際的要求。一種任務，是保存過去之傳統，且導社會於新的未來思想。前者是組織時代之藝術的任務，後者是批判時代之藝術的任務。而社會生活上，藝術存在之重要，雖組織時代與批判時代相同；然從希望藝術之榮盛說，則不得不從速通過批判時代之混亂與不統一，以恢復組織時代之統合秩序。就是實現，一般的安寧，皆服從於中心思想，一般的生活，皆依據於社會之正當規則而進行。這種世界，各個人之傾向，自有一種結合的幸福。

孫希蒙氏之時代，究屬怎樣的時代？從孫氏之見解說，十九世紀之法國，已爲較長的批判時代，人類社會，不得不於新的基礎上，立一種組織化的計畫。社會之進化，把以前爲藝術家之思想的本源，完全驅逐。例如軍事光榮的思想，在前代雖與精神的傾向不相調和，然常爲藝術家之感想源泉。至十九世紀，以不足感動能認識人生

之價值的人們，故孫希蒙氏說道：「在今日，除生存之功利的職分外，更無能普遍者。

因為世界已達於實利主義時代，藝術亦被支配時代的潮流之合理傾向所誘導。藝術要成為新時代人類社會之必要的存在，則不得不參加此社會之共通觀念。依孫希蒙氏之思想說，藝術欲實行適應此新時代之任務，不得不使社會全體興起安寧的熱望。更簡單的說，藝術不得不適應此時代之社會思想，就是須與社會共同趨向於地上產業之開發。

所謂地上產業之開發，是孫希蒙氏之社會政策之重要目的，並信以為是新時代之普遍的思想。藝術之將來，亦須參加此理想，始得有光明之望。故對藝術家說道：「諸君各有其未來。諸君大概都想發揚自己的精神，擴大自己的想像力，而與人類之命運，共同發展。諸君當不想從過去中汲取自己之感興而重現於將來。盲目的傳統，雖已成為過去的黃金時代，然諸君的面前，亦自有將來的黃金時代。未來決不是

人類之暗礁，當爲人類之海港。社會應於實利主義的活動以前，一切智識能力以前，向更大的發達時代飛躍。『這可說就是藝術上之美的運命』

此種社會主義的藝術思想，在孫希蒙氏以前之顧恩希（Quincy）氏，亦曾說過，藝術家須與人類生活之功利的活動，相互協力，於是製作的純技術之價值上，得附加基礎的價值。因手段適合於目的，爲美之根本要件，尤其是因社會之普遍的功利，常能獲得有生氣之創造能力，最適合於功利目的之例，是建築上之『Presty』（周圍用柱廊之建築形式）。最完全的藝術，當推希臘之建築，從任何方面看去，都覺是當時社會之必要藝術，都是當時社會之自發的生產。顧氏以爲若爲美術館之陳列而描寫繪畫，則極無意味。依據這種見解，覺計畫藝術與實際生活間之聯絡者，是最初的人類，然把此思想變成一般化，而宣示藝術之社會的能力者，則是孫希蒙氏開其端。

在社會之感情分裂，人類的活動失却價值標準之時代，則藝術在社會上，當然

受到嚴重的批判。孫希蒙氏之說，實是對於此種批判之一種應答的實例。從藝術探求功利性，從藝術家探求社會意識，在所謂批判之時代，是不得不自覺的。因此並可了解新時代之藝術的新理想與標準。藝術須成爲人類活動之一種，而以順應社會與社會有共同之大綜合力爲目的。一切人類之活動目的，恰似種種細流，結局都流入大河一般，沒入於更高之目的中。依孫希蒙說，則所謂較高之目的，就是社會的進步。使頌讚勞動及一切生存之愉快，均崇尚計畫之努力而使之豐富。孫氏之見解，以爲藝術是不萎縮的名譽之使用。故氏促進藝術家，使與誠懇及偉大的生產力相協和。極豐富的感興之源泉，亦能於此處發現。不久就有許多偉大的文人，常從此泉汲取感興而使發現。孫希蒙氏更以爲要能加入社會生活之中，藝術始得豐富。如爲個人主義的藝術活動時，則須於社會事實相接觸，藝術始得有生氣。即從文學說，亦是把此理想變成具體化，始能於文學之世界，擴大民衆的領域，並給文學的作品以有生氣的呼吸。在觀照及技法上，脫離過去傳統之束縛與引誘時，始能從作品上，發見

新生活之感情的共鳴。在此種時代，則孫希蒙氏之社會的藝術理想，亦無多大的貢獻。

第五節 傳播人類的共感

孫希蒙氏等雖解釋藝術之社會的任務，然並不是把藝術家之個性，降於社會之水平線。例如在組織的時代，藝術家之個性，同時即為社會之普遍的感情，然藝術家之作爲，決不是當代無論誰所能作者。斐地亞斯氏之藝術，須由斐氏始得作成。斐氏之藝術，是把當時之國民性，很明白的具象化，是要約民衆之共通的感情與思想。偉大的藝術家，決不追從社會已成之外面，是與漠然潛沒於民衆心中之熱望以明白之形，以顯揚民衆之意欲而指導之。對民衆之萎縮及差誤與以調整及鼓吹，使民衆得感想未來之光明與統一。就是向社會大衆之心中點火，使自覺社會之普遍的理想，感識未來，發見幸福與不朽之道。依孫希蒙之說，這種社會的任務，在科學是通

過理性而實行，藝術則通過情操而實行。科學之責任，是檢查人類之靈感與感情所發見者，是否真確，故社會點着科學之燈而進行時，自能敏速安全達到目的。不過最能達到所追求之目的，愛慕目的者，是情操至希望達到目的之意欲，及實行上所必要的力，亦屬情操。

藝術在社會之進步上，是處於情操之立場而協助。現代對於藝術，要求怎樣的協力。現代既不是古代之希臘，亦不是中世之歐洲，若把藝術復歸於統一的普遍理想，或多神教之國民的信仰，或基督教之支配感情，則毫無意味。但僅從藝術求取隱遁的娛樂，亦未能滿足。在這樣的現代，不得不從人們之生存價值的顯場上，發見未來社會之統一的普遍理想。爲欲協助此種理想之實現，藝術不得不於情操之立場，對大眾的生存，鼓吹人類的共感。

藝術從出發點說，從成果說，皆爲人類之共感。從投射於自然之人類的共感，發生藝術，藝術能使鑑賞者之心中，湧起愉快者，亦從人類之共感產生。描寫山峯之畫

家，決不像攝影機之物理的映取物象，每依自己之大賦，選擇一個山峯。因對此山峯，覺懷抱着人類的共感，故描寫此一個山峯。這是畫家之個人的作業，作品即是畫家之個性的成果。而此繪畫，能使鑑賞者對『畫中之山峯』亦懷抱人類的共感，並有把同樣的共感使萬人懷抱的可能性。從這種意味說，藝術已成爲社會的藝術。作品一方面，是作家之個性的成果，同時對外方面把社會的任務當做自身之本質。且不是利用的實行社會的任務，是自發的帶有社會的性質。

藝術上之人類的共感境地，無論怎樣的題材，均超越現實界之價值。在現實生活之意識上，馬與蜻蛉或相異其功利的價值，然成爲藝術而從表現上說，則兩者不得不立於平等之地位，以受美的判斷愛好馬者，對飛於空間之蜻蛉或無關心。然鑑賞描寫於紙上之蜻蛉時，則雖愛好馬者，亦自能感得人類之共感。專念於分類昆蟲之博物學者，對草地上之馬，或無怎樣特殊之感興，然立於銅或石之馬的雕刻前，當亦能催起其相當的共感。是已入於超越現實之功利價值的境地，浸於美的情緒，故

雖對現實生活上毫無感興之馬與蜻蛉，亦發生親愛之心。在適逢機會時，更有能把此親愛之心，傳播於多數人之心中的可能性。這就是『個性』的創作，進而成爲『社會』的共感。

卑俗的人類，或墮落的社會，一旦成爲藝術而表現時，亦得超越現實之道德的判斷，而使鑑賞者興起共感。這因爲作者已把共感作成繪畫雕刻等藝術之故。法國名畫家米勒氏（Millet）之描寫農民的勞苦生活，並不是爲傳播農民的社會運動，因對此生活，懷抱着人類的共感，故其作品，能使觀者對農民生活，自發的興起人類之共感。洛脫來克氏（Lauterbach）之喜寫娼婦及舞女等的繪畫，亦不是傳播頹廢與墮落，不是廢娼運動般之喚起道德的覺醒，不過對於娼婦及舞女等有共感而描寫。故其作品上有對於娼婦等之敏銳的觀察，現出辛酸的皮肉，同時更現有溫暖之親愛心。鑑賞者對此作品，亦能脫離現實之道德的感情，而步入美的情緒之境，自然發生寬容之共感。

這種藝術，雖成功於畫家個人之天分，然其作品所促起之人們的共感，是有社會的性質。直接的接近娼婦舞女等時，或發生嫉妒，或興起慾情，然藝術上之表現，則決不會有非社會的或利己的感情，雖對娼婦或舞女等，亦不過懷抱親愛之心而觀照。

上述諸例，都是以作者之個性的創造為媒介，而使我們對於人物、動物、植物、器具等，發生親愛的共感。且有使萬人發生同一共感之可能性，就是能以一種藝術的作品，使萬人之心興起共通的親愛感。亦可說依托藝術，可統一人類之感情，可使個人之感情行社會化。平民意識的藝術家，常從無產階級之生活相，產生新的寫實主義，人類之共感的對象，依他們之生活意識，展開新的局面。所以平民藝術之任務，是發揚忙於生產之無產人們的生存價值，是與人類以情操，是使情操的社會得以光明。

第六節 藝術是創造的新意識

藝術之共感，以情緒的傳播性而社會化時，便可於實生活上，發生新的社會意識。一切『流行』之起源即在此處。十九世紀英國畫界之拉飛爾前派（Pre-Raphaelites），雖使用同一之模型，描寫許多同樣的美人。然此種對象，都喚起新的奇異（Romantic）之情緒，而成爲流行之容顏。在該派的展覽會場中，徘徊着很多此種容貌的美人。該派的繪畫，並不爲急欲表白此種容貌而作，因爲到處都有這種容貌，故借對於此種容貌所生的美意識，依托繪畫，以喚起世人之美意識。於是此種新的美意識，被社會化而成爲一種流行的容貌，所以少數藝術家之敏銳的感受性，能發見新的美，並把對此美的共感，實行社會的傳播，造成一種流行，偉爾特氏說道：『人生依敏銳的模倣能力，以模倣藝術上之模型。』

由藝術所釀成之社會的好尚，本不限於容貌，因此藝術的影響，使個人之生活感情，得以永遠的支配，亦不爲奇事，蓋亦含有社會的傳播性之故。例如蒙耐氏（Mme nets）之『食後』，描寫花壇近旁的食桌上，殘留着空盞及果物盤等。鑑賞者對此繪

畫之興趣，不在林隙透來的日光，映於桌布上之色彩妙味，而在此製作之能表現幸福與和平。且對富有詩趣之藝術家生活，發生羨慕與實感。

我國的文人畫，及蒙耐氏等之繪畫，皆能直接的鼓吹觀者之官能的愉快。能對此種富有詩趣之作品發生共感，則即能於自己之生活感情上，受到一種強有力的影響，而興起想把此種情趣實現於自己生活上之意識，換言之，就是能從繪畫等藝術上，意識不在豫想中之生活相的一面。由我國文人所養成之生活感情，常想把此美意識，表現於實生活上，始感到趣味之滿足。同樣的題材，若於有特殊感觸之紙面，用水墨線條，或水彩顏料表現，便生不同的情趣。因為從畫面能獲得共感者，不單以繪畫之內容為基礎，且從畫面之『形體』直接的感應。

藝術之鑑賞，反映於人類之生活感情上，而使想像一種情趣的生活，並興起想實際的創造此種生活之慾望，除繪畫之鑑賞外，實例很多。因為人類之想像性，本來想於生活上，求得一種樣式。藝術家依自身之樣式，把實生活之一斷片行情趣化，鑑

賞者，對此情趣化之生活，發生共感，更依作者之樣式，把其情趣投映於實生活上，或於實生活上，模倣此種樣式。

藝術作品，是個性之創造，其所表現者，是作者之內心生活的相貌。一旦與社會生活接觸時，使鑑賞者之內心生活上，發生一種情趣，而釀成追求新情趣之心。人們因欲滿足此心理狀態，故感覺精神生活之豐富。且由此種現象，胚胎傳播於社會全體之可能性。有時個人之創意，更能於不知不覺間促起民衆之模倣者。

根據藝術，以喚起人們對於調和之新意識，並促其對於新情趣之共感的例亦不少。若玩『美的女神』之理想的人體美，而感覺難從現實的女性，獲得如此之美的情緒。貧弱的心，因此而得經驗豐富的『調和』。或者因共感於米開倫奇氏之崇高的表現，覺從卑小的現實生活感得解放，而同化於作者之崇高的表現，且感得自己內心生活之豐富。我人雖不能在日常之生活上，再現理想美的女性與崇高的男性，然因有此種內心生活之豐富的經驗，每想把同質的情趣再現於實生活之某方

面。雖或不與明確的意識作伴而儲蓄於心之深處。然此種要求，或現於室內裝飾，或現於服飾上，或現於禮儀上，或不成明確的意識而消滅，或被其他強力的印象，逐於意識範圍之外。尤其是因時代之進步，我人所受取的印象，決不是一種調子。更因複雜的國際關係，接近種種有特質的傾向之藝術的機會很多，每迎送種種相異的印象，發動種種的感興。結果把人們之共感的情趣，變成極不相同之程度。從社會的意說，就是國民之趣味生活的分裂。

一方面因階級反抗觀念，漸成明白的意識，藝術所鼓吹之情操上的社會價值，便不得不有分裂的評價標準。封建時代之克己尊上的情趣，在現代有與以同感者，有與以排斥者。而常想從藝術上，求取新的共感與意識。『美的女神』之靜的美，在生活於蒸氣、鋼鐵、電氣所構成之動的時代之人們，但感其孤寂而更不覺得親熱。藝術的作品，雖都欲人們發生共感，使人們意識新的美之存在。然甲所共感者，常受乙之蔑視與排斥。蓋受納印象之主體間，已暗暗流動新時代之精神或社會的傾向。故

藝術家不得不把此新精神與傾向，具體的明白的表現，以投射於人們之情操。並不是無中生有也不能說是喚起民衆心中之對於美的新意識，是於不知不覺間，使民衆之心底，萌芽共感於美的要素。在想急進的謀階級的改革者，對一切與自己之階級觀念相反的作品，及自己階級意識之不合的作品，雖極力的排斥，然亦不是理智的，分解的狀態，是被具體的綜合的觀照所驅使之態度。在這種時代，須把民衆心底之不確實的熱望，作成明瞭的具體使其自覺。把民衆之誤解與疑惑，用正當的情操來改正，而使之觀照。這亦可說是民衆對於藝術之希望。社會科學，是把淺近的真理，投入民衆的理智，使其理解。藝術則把真理投入民衆之情操，使其觀照。若無產階級運動等之拙劣的標語，亦不過是一種社會科學之諧謔的旗幟。

第七節 藝術之特相與環境

所謂人類究屬是甚麼？對於這問題，雖可答道：「是人類之生體的及道德的本

質」然此絕對的本質，常以一種環境爲機因而具體的發現，故必帶着環境所給與之特殊的相對的風貌例如一座山，這所謂『山』之本質雖不變，然因包圍的氣象之變化，或發現紫色，或略帶紅色。又如同一樹葉，因季節之不同，有時爲鮮綠之相，有時爲深綠之相，藝術亦然。一種藝術品之發現，必依據爲其機因及條件之環境而發現差別的現象。所謂藝術之絕對性，依此差別的現象，而帶以特殊的色彩。由此意味說，則環境之差別現象的造形成果有三種：

一 時代之差別相

二 民族的差別相（國土的差別相）

三 階級的差別相

最早用自然科學的觀察以說明藝術爲環境之所產者，是法國的推奴氏（Taine）。所謂『環境』，在氏之美學上，爲重要的術語，氏爲實證環境說，故於『個體是全體之一種發相』的題目，用三段的說明。

第一段，舉一種作品爲例。不問一幅繪畫，或一個雕刻，決不是孤立之存在，是爲藝術家之全作品的一部分而存在，就是『個體』附屬於『全體』而存在。一個藝術家之諸種作品，都有相似之關係。恰似父母所生的子女，各個之間，必可發見其相似。『樣式』即成立於此相似上，故藝術家各有其特似之樣式，這樣式便是能於全作品上，發見之共通的個性特質。因這關係，鑑定家對不落款之作品，亦能鑑定是誰家之筆。倘鑑定家而更有豐富的經驗與微妙的敏感，則對於無款之作品，更能說明是某家之那一時期的作品。這就因爲一『個』作品，是從作家之『全』作品上分出的細胞。這是第一段證明『個』是屬於『全』的。

再從一個藝術家之本身說，亦決不是孤獨的存在，亦爲更大的『全』體之一分派。此處之所謂『全』，就是包羅種種藝術家之全國，或全時代，或全民族。例如羅益斯氏 (Rubens)，雖好像是比利時之空前絕後的大畫家，然該國的教會中，有很多與羅氏相似的畫家之作品，今舉十個有才能的畫家於下：

Iordaens,

Van Dyck,

Crazer,

Adam Van Noort,

Ge'rand Zeghers,

Rombouts,

Abraham Jansens,

Van Roose,

Van Zhulden,

Jean Van Ost,

此輩畫家，皆與羅氏相同，亦曾描寫健康的肉體，自由的運動與飛躍，但未能奪去羅氏之光榮。羅氏占此輩天才集團中之最高地位，所以爲該派之最有名的代表。

者。然羅氏亦爲該派『全』體中的一『個』分子。這是證明『個』體是屬於『全』體之第二段。

由一羣藝術家所形成之『派』或『族』亦決不是孤立之存在。更有包含此派與族之較大的全體。此處所謂『全』體，是圍繞他們的世界，一個世界之風俗狀態與精神狀態，不拘民衆或藝術家，是同一的，故藝術家決不是孤立的存在。在一世紀，我人所常聽見者，也許是人傑之聲浪，但在此人傑之顯著的聲音下，尙有民衆之無限的大聲。藝術家之表現，亦不過是把時代民衆之合唱，顯著的表白。例如斐地亞斯氏，雖爲代表時代之天才，然與其他雅典人相同，爲同時代之民衆，有同樣的風習，同一的興味，同一的思想，同一的信仰，同一的血，同一的教育，及同一的言語。這種一致的狀態，愈近現代愈爲明瞭。例如從十六世紀至十七世紀中葉，爲西班牙之黃金時代，畫界詩壇，均有傑出的人才，今舉最著名的數人於下：

(一) 畫家

Velazquez,

Murillo,

Zurbaran,

Francisco de Herrera,

Alonzo Cano,

Moralés,

(二) 詩人

Lope de Vega,

Calderon,

Cervant's,

Tirso de Molina,

Don Louis de Lésin,

Guilhem de Castro,

這時代之西班牙，是徹底的加特力教王國。襲擊土耳其，佔領亞弗利加，與新教徒戰於德國，並攻伐英法二國。使新世界之偶像崇拜徒改宗，把猶太人逐出國境。迫害異教徒，出發十字軍。卒因氣盡力竭，一世紀後，便被打倒於歐洲之腳下。不過崩潰的內部，仍伴有輝耀的光榮與國民的情熱。國民都爲王國合力，都爲王國犧牲，以期發揚宗教與王威，把教堂與王位爲忠心，忠臣戰士信徒一致協力的計畫。此種情熱是國民的。在保有中世紀傳來之特質（騎士的感情與莊重的熱情、猛勇、頑迷、及神秘感）的王國，所謂最偉大的藝術家，就是在民衆間之最有才能情熱感情者。若前述之詩人中，有爲冒險兵士者，有爲艦隊之義勇兵者，亦有爲決鬪家，爲多情者，有與奮而神秘的醉心於戀愛者，有爲基督之殉教而犧牲者，都爲熱烈的情熱的加特力教徒。

藝術與人們之間，常有密接的一致與調和，到處見其實例，所以要想理解一個

藝術之趣味與才能，（繪畫、戲曲之等方式、形式、彩色、表現的感情等）則不得不探究當時民衆之風俗及精神之一的狀態。

藝術上之風俗及精神狀態的效果，好像植物之分布狀態一般。若去南國而向北時，則步入某地帶，即能發見某地帶耕作之特殊方法與植物之特殊種類。因爲各地帶，各有其特殊之耕作物與植物。耕作與植物是與地帶相終始，耕作與植物都與地帶密接不離的。地帶即是耕作與植物之生存條件。二者之顯出或消滅，亦全視乎地帶之如何。所謂地帶，或謂是氣候，或謂是某程度之溫度與濕度。簡言之，就是一種境遇。與前述之風俗及精神狀態之旨趣，十分相似。決定植物種類之出現者，爲物理的氣候之變化，同理發現藝術種類之決定，全在道德氣候之變化。欲理解玉蜀黍或燕麥等之出現，須研究物理的氣候，同理欲理解異教的雕刻、寫實的繪畫、神秘的建築、古典的文學、蕩冶的音樂、理想主義的詩歌之出現，亦一定要研究道德的氣候（*Une température morale*）。

以上所述，即推奴氏所選『方法』之出發點。研究藝術者，研究藝術鑑賞者，須注意的觀察與敘述該藝術所屬之時代與國土。從國土之特徵加以推理，即能了解該國之藝術的特質，或從藝術之特質加以推理，即能了解該藝術所屬時代及國土之一面。總之把藝術的作品當做時代及國土之特徵的反映，可說是一種常識的觀察法。把此意味下以組織化，而集成一種精密的新『方法』，可說是推奴氏之學問的功蹟。『環境』二字，成爲藝術學上特殊之重要意義者，實亦始於推奴氏之學說。我人從環境中，分出時代的，民族的（國土的），階級的三方面，再與以綜合，便能了解藝術上之差別相。

第八節 藝術之時代的差別相

時代相決不是單純的，是種種傾向與要素所經緯之一種織物，例如西歐之中世紀，雖爲基督教感情支配一切之統一時代，然當時的藝術，亦不是完全爲表白敬

虔的宗教情操，教堂建築之裝飾及家具裝飾上，使用猥褻的題材，卑俗滑稽的題材，嘲笑僧侶的題材之雕刻甚多。孫希蒙氏所謂，在批判之時代，藝術家常繼承保住過去時代之理想，同時並為發生未來時代之新理想的母體。在這種時代與組織時代不同，藝術之特相，決不是單色。為欲促成未來時代之新理想的醞釀，藝術家不獨保守過去時代之理想，對傳統的美意識，往往與以過激的反抗。法國革命時代，一七九三年之沙龍審查員亞生弗倫之氏，熱心的證明道：『最優良的畫家，就是於國境中，為自由而爭鬪的市民們。』因此熱心的餘波，畫家便不以使用定規為滿足。建築部的會議席上，頭弗爾尼氏說道：『一切建築，不得不像市民之善行般的單純。故不要過分的裝餘，且須把幾何學化而成藝術的。』是對於過去之美意識，與以勇敢剛直的反抗。因這吶喊的餘音，繪畫便不是盡為使用定規之製圖，建築亦變為不事裝飾之本質的建築。這就是對於過去之妥協與反抗的綜合，而成立新時代的新藝術之實例。所以在批判時代，決定藝術特相之時代的差別性，比較組織時代，更形複雜。

所謂「時代」之時間關係，每被「國土」之空間關係所限定，且因國土不是孤立的存在，國際間之交通，當然影響於時代的差別性。國際間之交通愈繁，則表現於藝術上之時代的差別性，更爲複雜，所以閉關主義時代與開放主義時代，其時代的差別性，皆有所表現於藝術上，證之各國，無不皆然。

如有一種特別強大之思想感情，直接的反映於藝術之重要部分時，則藝術之時代的差別相，又好像是單純的。例如十七世紀之法國，因路易十四世之出現，形成國家權威最強盛的時代。國王個人的權威，同時即爲法國國家的權威，一切皆服從於王之權力下，此處便發生有強固的意志滿足的自信之男性的情熱。對於權力之崇拜及男性的情熱，即爲該時代之主要的特色。國王爲欲誇揚其權威，故不滿於粗陋的宮廷生活，態度、服裝、表情，皆下以威風堂堂的裝飾。宮廷中的人們，亦無不有威風的表情。此種宮廷的空氣，全部反映於藝術，而顯然明示時代的差別相。尤其是繪畫上所表現之女性，更爲顯著。繪畫女性之服裝，皆有王侯貴族之表情態度。此種時

代的差別相，因路易十四世死去，時代的空氣，爲之一變。

當路易王十四世之晚年，因受愛妃之感化，信仰宗教，變成陰鬱的富有信仰心之國王。因此宮廷之空氣，亦變成鈍滯及幼年的路易十五世繼位，啞爾來恩公就職攝政，一掃從前之陰鬱鈍滯，變成輕快明亮的空氣，如春光一般的漲滿於宮廷。路易十四世時代之儀式，誇張的威嚴，及宗教的空氣，全然消滅。宮廷的人們，脫離不自然的征服慾與權勢慾，而復歸於享樂自由的情緒。以前被囚於不自然之技巧，皆得漸次解放，於是人性得自然自由的流露。不獨宮廷，即一般上流社會之空氣，亦變成輕快愉樂。又成爲一種時代的差別相而實現於藝術。亦以繪畫上所表現之女性最爲顯著。不像前時代之無理的整理外容；而具有自然自由的女性之感。以前是充分表現力之姿態，現在則是微妙與輕快的表現，故不是尊貴的威嚴，是孩兒般的可愛。不是傲慢之面貌，是微笑的面貌。以前是威風的姿態，現在是優美而具魔力的姿態。前時代是冷而不可即的女性，此時代是有誘惑的魔力之女性，是變威嚴爲嬌媚，化肉

體美爲精神美。這種變化，反映於藝術題材之選擇，與情操之表現。可愛與愉快，是當時生活之基調，因此室內裝之色調，家具之色彩，一切皆流行明快之色。建築上則用大形的窗戶，使室內明亮，並於室內各部，懸掛鏡框，使更明亮。

路易十四世與十五世之二時代，其時代的差別之特質，成最顯明的對照，一切藝術，亦立於兩極端而表現。不過藝術是人性之一種的發現，在路易十四世時代之女性的心，亦未嘗不潛有『可愛的微笑』與『優美的魔力』。至路易十五世時代而表出萌芽，不足爲奇。而路易十五世以後繪畫上所表現之女性，尙有繼續『傲慢』與『威風』者，亦爲當然之事。支配宮廷之空氣的變遷，爲變換藝術傾向之直接原因，其他因技術之進步，藝術得自由的表現，亦爲原因之一。故技術亦爲決定時的差別相之一種重要條件。

一時代之產業的發達與工業的發明，亦爲決定反映於藝術之時代的差別相之物質條件。例如欲實現油畫時代之特相，不得不先依化學的發明，作成所謂『油

畫』的一種新技法。據傳說油畫之發明者，是亞伊克氏兄弟（Hubert Jan Eyck, Jan Van Eyck），不過油畫之原始的技法，已行於以前之中世紀，主體是用於壁畫。與以改良，作成現代的油畫，確爲兄弟二人。故不是發明者，是改良者。以前是一種『膠糊畫』（Tempera），須待第一回所塗顏料乾後，再得塗上一層，或把未乾的顏料，相離的塗描。此種技法，雖適於壁畫，然不適於畫架畫布上之作畫，所以亞伊克氏兄弟，下以改良，在先塗的顏料未乾時，即可重塗，則可說是新技法之發明。以前有不易乾燥之缺點，油畫則利用此缺點作成特長，變爲表現光輝的效果與調子之微妙變化上所不可缺之材料。能把這種物質的條件，利用於藝術之世界，亦是天才之超科學的創意。因此種新技法之發現，便覺悟對於自然之新感情，且引導新智識的運動。就是被拘束於樣式化之繪畫，因油畫之發現與普及，對於自然，得啓示一種新的觀照境地，且不滿於樣式化之表現技法，而下切實的工夫，以發見新的表現技法。

工業的發明，影響於建築及工藝更大。羅馬人曾作很多強固的大建築。例如裁

判所及其他公事所用之長方形的大堂『Basilica』及『半圓形浴場』『橢圓形劇場』等。羅馬人所以能實現此種巨大建築，則磚瓦及混合土（水門汀）之並用的發明，實爲原因之一。故其大形建築，外部概爲石造，內部都用磚瓦。若追從希臘之傳統而作切石的建築，則斷難實現巨大而強固的構造。此種巨大的建築，都具有歷史上被稱爲羅馬時代之時代的差別性之反映，故能代表該時代之特質。其發生原因，實在新工業的發明與羅馬人的天賦之協和作用。要是沒有適於巨大建築的材料，與羅馬人之愛好巨大強固的天賦，則此種建築，斷不會成功。能把磚瓦與混合土利用於造形之世界，亦屬羅馬人自身之天賦。

中世紀北歐式（Gothic）建築之最莊麗最有魔力的特色，是窗上的『繪畫玻璃』（Stained Glass），亦因玻璃生產上之發達，始得實現。至於現代，則玻璃、鋼鐵、混合土等，已有極多量的生產，故建築與工藝上，自然反映着新時代的差別性。現代的建築家及工藝家，因近代之工業的發明，已比古代可以隨意使用多量之玻璃、鋼鐵、油

漆、人造石、水門汀等，並依據工學上之原理，給生命與此等材料，創成新時代之新造形的成果。例如美國之『摩天閣』，真有高聳雲外之勢，造成前代所夢想不到的『近代風景』。不過單有新材料與新工學原理，尙不能築成地上之新風景，此處更須仗有豐富的想像力之藝術家的創作心理，始得實現幻想。尤其是德國的幻想建築家蒲爾諾達烏特氏之作品，是極端愛好玻璃之情熱的表現，積蓄很多着色玻璃，透明玻璃，不透明玻璃，而以爲玻璃是一切建築材料中之最高貴、最美、最有精神的材料。故玻璃在氏之作品上，最能發揮其偉大之力量。現代建築所以能實現藝術家之幻想者，實因玻璃有豐富的產量，並因工學原理之進步的發明，得自由使用鐵骨之二種原因的協和。

由新時代之物質文明所生之心理的影響，不獨發現於作品之全體的『形』上，即細部之裝飾與模樣上，亦有所表現。中世紀北歐式的彫刻家，摘野生之花，移其形於石上，以作美麗的柱頭之裝飾。現代的建築及雕刻家，則選機械的工作物之一

部，從簡明的論理的構造組織汲取裝飾的靈感。立體派未來派的作畫，欲於機械的構造體上，認識新的美，或把自然行機械的構造化而觀照。這就是由機械文明之時代的差別性，反映而成的一種新藝術的特相。

建築的工藝的努力重心，是依時代而移動的。例如埃及人之陵墓，希臘人之神殿，羅馬人之市民的公共建築，中世紀歐洲人之教堂，皆為當時建築的努力重心。至於現代，則其重心移動於工場、銀行、會館、車站等之設計與實現。此亦為反映於藝術上之一種時代的差別相。

第九節 藝術之民族的及國土的差別相

藝術上之環境的差別相，除上述之時代外，第二種即是民族及國土。兩者雖各以一定之空間為限制表示其差別性，然前者所反映於藝術者，是精神的條件，後者是物質的條件。

例如前舉『繪畫玻璃』之例，所以發達於北歐者，亦因北歐之國土氣候關係，石造的建築，必要大面積的窗戶之故。至於日光強烈的南歐，則石造的建築等，宜用小形窗戶，繪畫玻璃之存在與否不足重輕，所以繪畫玻璃不發達，而重視於內部裝飾之壁畫。這種情形，亦是反映於藝術上之國土的差別相之一例。

我國的建築，概為傾斜的屋面，且木造建築最發達，亦為國土差別相之一。然因鐵骨及鐵骨水門汀構造之發明，從來之三角形的屋面，亦漸漸的變成平面，這是近代的變化，因此可想像國土所給與藝術之差別相，決非絕對一定的。發生於國土之物質的條件，常依據工業的發明等其他物質的條件，而生相當的變化。交通機關之擴張，輸運之發達，生產手段之進步，皆援助此種物質條件，而使國土之傳統的條件，不絕的變更。

統制此物質條件之變化者，是發生於民族性之精神的條件。因國際關係之密接，繪畫雕刻建築等之國土的差別相漸少，而傾於國際的近似，然民族的差別相，則

仍表現於一切的形上。十九世紀以後，各國之洋畫，多少皆受法國印象派之影響，這亦起因於國際關係之密切上。但像德國近代畫家培克林氏（Boecklin），及俄國現代畫家謝伽爾氏（Chagall）等之作品上，仍表現着各國民族的差別性。即我國現代洋畫家之作品，亦敢說無一件沒有民族的差別相之表現。

建築上之材料與構造，如被國際的統一時，則各國的建築，或得共通稱之爲國際的樣式。若自己空虛而但知追從人家，置自己與人家之差別於不問，則本國之事，都變成『國際的』。材料亦變成國際的材料。雖窮究建築之原理，若此原理，不是國民之差別，則建築自然被國際的樣式所統一。所謂材料、工學，都不過是達於一種綜合之方便。活用此材料與工學者是人類，要是沒有人類，便不會有綜合。故建築亦是人類活動之一，雖材料與構造，都成爲國際的，然綜合的成果上，不得不表現民族的差別相。

民族之傳統的風習，雖決不能說是永久不變的，然因一種傳統的風習，創生一

種特殊的造形美之例很多。古代埃及雕刻中之『書記雕像』，盤膝安坐，膝上放置冊籍，毅然向正面凝視。這種絕不動搖之安定的造形成效，實由東方固有習慣之盤膝坐所發生。這亦可說是反映於藝術上之一種民族的差別相。希臘人之特徵，是表現衣襲之美；我國藝術之特徵，是表現瀟灑淡泊的民族性。

希臘雕像的衣襲之美，實因希臘民族，本為愛好『動』之觀念的表現，故得此成果。埃及人之造形上，則『動』之觀念，祇有極小的限度，實亦為民族之天賦。故希臘人之造形上所表現者，概為『動』的美，而埃及之造形上所表現者，都屬『靜』的美。這亦是反映於藝術上之一種民族的差別相。

第十節 藝術之階級的差別相

時代之反映於藝術者，是時間的差別相，民族及國土之反映於藝術者，是空間的差別相。然時代相同，國土相同，藝術上亦得發生差別相，這就是階級的差別之反

映。

起因於階級的存在上之藝術的差別相，在時間的區分上，亦得認識。例如把專制的王權爲絕對中心之時代的藝術或都市與民主社會時代之相貌及特質，完全不同。專制王權時代之階級的精神，對於藝術，要求特別的表現主要人物（神、神之顯現於地的國王）。此種情形，在埃及的藝術上，最爲明白。我國的畫法上，亦有這樣的意味。有名者較高大的描寫，無名者畫得較低小。例如觀音須畫得較高大，龍女則須較爲低小。描寫聖人賢人之畫面，亦有同樣的情形。又如我國古代之墓碑，其建立上，常反映着階級的差別性，並規定階級之法制，依唐之墓令所載：五品以上立碑，螭首，龜趺。二品以上，高不得過一丈二尺。五品以上，高不得過九尺。七品以上立碣，圭首，方趺，高四尺。其執政官以上，立墳峯者聽。又依唐制所載，得立碑之身分而缺乏資產者，得請官立碣。無立碑身分者，雖資產富裕，亦不得立碑。即唐虞時代之造五璫五器之玉物，以序尊卑。成五采之繪，以明服章，亦爲階級的差別性。此階級的差別性，是隨

時代之變化而變化的。以上皆爲由時間所區分之階級的差別相之實例。至於同時代同國土之階級的差別性，反映於藝術者，例如東歐中世之『皮嘗汀藝術』(Byzantine)。

發生皮嘗汀藝術之社會背景，有兩個階級，很明白的對立，實在可說是相疊的重合。在上層者，是王侯、官吏、高級僧侶等之一團，常努力於發揚高級的威嚴。他們只認識古代傳來之學院內專用的言語，只研究古代的文學，所作之文學作品，多數亦爲古代文學之補綴。偉大的建築及其他莊麗的藝術，皆適合於他們的情操與儀容。『康斯推恩諾勃爾派』(Constantinople 之一派作家)之作品，是這理想之最美且最完備的表現。但是這上層的階級，結局不過少數。至於下層階級之一團，是各大都市之商工團體，農民階級及下級僧侶。下級僧侶之大部分，皆得立入民衆階級之中，與民衆談話而獲心得。且對於一切政治的信條及情熱，與民衆之步調相同，故亦得製作有生氣的文學。

從下層階級之造形的欲求，創生適合於他們之情操及境遇的藝術，比較官僚的藝術，富有生氣，且近似東方之傳統。建築的內部裝飾，上層階級概喜用高貴的『鑲嵌美術』(Mosaic)。下層階級，則用技法比較容易的壁畫。從樣式說，上層階級者，好像是保住威嚴的法官，是堅硬嚴格的姿勢。民衆藝術之樣式，是寫實的，是由畫趣之要素及戲曲的情緒所構成。例如文學，不是古代之文學，是俗語及通俗文學，不是神學，是神秘主義，不是莊麗嚴冷之王室藝術，是熱情的畫趣的人類的靈感。後世徐馬步氏 (Cimabue) 及奇屋托氏 (Giotto) 之繪畫上，所表出的人性，也許即是此下層階之皮嘗汀藝術之傳統。

民間藝術、鄉土藝術、及農民藝術上，把過去時代之特殊階級之宗教藝術及上層階級之藝術樣式，轉化其意味，而使其復活之例亦不少。例如法國排斯克 (Bascos) 地方之家屋及家具，概施以刻線及浮雕之光線輻射文、星文、半弧線輻射文等，此種裝飾文字之起源，當追索於三四世紀之石碑。因為石碑之表面，亦刻有此種裝

飾文字般之記號。本來或爲一種宗教意味的記號，或爲特殊的祈禱而建立；然後世已把此意味忘却，轉化爲形式，傳於民間之工藝，變成一種家具之裝飾文字而普遍的使用。此種裝飾文字，傳布極廣，若意大利之工藝上，排爾肯（Balkan）地方之民間工藝上，皆得發見。尤其是排爾肯地方之柱上，有前述石碑之全體形狀及部分之記號。除去托倫斯伐尼亞（Transylvania）之一小部受到皮嘗汀藝術之影響外，其他多數爲古典建築，而從模倣中世紀初期之西歐形式，並於此求取表現的方法。然一般民衆，依然固執於極有特色之裝飾樣式。此民間裝飾之起源極古，與波斯之樣式有關係，至於東方的傳說，則至今猶連綿的保存。這就是上層階級之藝術與下層階級之藝術間的階級的差別相。亦爲過去之貴族藝術的要素，轉化而永存於民間藝術中之一種實例。此排爾肯地方之裝飾藝術，在最初亦爲上層階級之新好尚，後因時代之進步而變成一般化，其次因古典建築變成西歐化之時代，於是東方的裝飾文字，專行於民間藝術。

法國勃羅泰尼地方 (Breagne) 之裝飾文字之特色，爲渦卷文、山形文、紐結文等。此由民間工藝家之祖先，從開爾脫騎士之墳墓發掘的陶器、武器、寶石細工等之裝飾文字，模寫得來。現代希臘農民藝術方面，有一種織物的模樣，是二個三角形的絞纏形，是引用有史以前克諾沙斯宮殿遺址之壁面上雙斧文之傳統。

民間藝術之傳承或利用過去之上層階級的藝術題材或技法之例雖多，然上層階級藝術之轉化，至已成爲民間藝術時，則自有其特殊之魔力與美因爲民間藝術，亦爲有技能之農民，或民間之工藝家，以其美的要求，與環境所供給的材料，社會之普遍的情操，及刺戟生活之用途，相互結合融和，自發的創成此造形的成果。此意味不限於民間藝術，一切的藝術，皆須齊備此等條件，始得繁榮。藝術家之個性，要與環境及內心要求相互一致時，始得於造形之世界，活動而發展，且其技法，亦得自然的成長，而樣式亦由此產生。

有藝術家，爲求與自己之天賦相諧和的環境而放浪者。若哥根氏 (Paul Gauguin)

⒃ 可說是最極端之例。氏爲求適合自己之環境，離開產地之法國，遠渡南洋之泰希推島 (Tahiti)。置身於由輝耀的太陽，常綠的森林，牧歌的生活所構成之環境中，始覺得是表現自己的天賦之境地。

原书空白页

第四章 結論

——藝術之鑑賞與批評——

人類生活之過程中，常有鑑賞的感性與批評的精神，營着有意識的無意識的作用，用比較、選擇、分類，以整理生活上之諸現象，依愛好、厭惡、排斥，以清算情操上之影響。人類本有先天的鑑賞與批評之性能。因藝術品之存在，成功一種人類的藝術世界。而性能之延長及於此世界，亦屬當然之事。

先從鑑賞說，現實的日常生活上之鑑賞，概伴有功利的滿足之意識。例如見蘋果而感其美，在此鑑賞美的心底，常潛有功利的意識。就是但感其美尚不滿足，每想

得而食之。被繪畫上之女性所恍惚，與被實際的女性所誘引，其心理上，實無甚區別。此亦因插入功利觀念所致。從藝術之鑑賞說，建築及工藝，多少必受到功利觀念的干涉。無論施以怎樣的裝飾之建築，若行將崩落於我人之頭上，便決不會感其美。匙以掬物之機能，助長我人生活。此種機能，能十分表現於形上，便與我人以快感。於匙上施以雕刻的裝飾，未嘗不可，然若把掬物部分之邊緣，作成凹凸之浮雕，便要減少我人快感之程度。

建築與工藝，第一須謀適於用途，不過若但有此條件，尚不能步人藝術之範圍。建築家或工藝家，是否想作成藝術的製作，這是另一問題。不過人性之底裏，常有把建築工藝當做一種『形體』，而活動鑑賞感性之性能。對於『形體』之要求，諧和與整齊，亦為人性之一種流露。我人周圍之現象，決不能說完全充滿調和，雖有的部分，示以調和的構成，然尚不足以惹我人之注意。在這樣倉皇蕪雜的日常生活，當然要向建築與工藝要求諧和與整齊。工藝家常從我人日常所不注意的自然，取出美

妙的部分，化爲具體，使我人認識。我人卽把工藝家之天賦與技法爲媒介，而得經驗對於自然之共感。我人雖不以作品當做聯想現實自然之具，但原把作品當做脫離自然而獨立之『形體』以鑑賞。作品上所應用之植物模樣、動物模樣，皆由作者之力，使現實之自然，轉生於諧和整齊之世界，而成別趣的自然，以誘引我人之共感。其從屬的結果，能使我人對現實之自然，發生親愛之念。觀古代柱頭所刻植物之美妙恣態，諧和整齊，於所謂柱頭之空間，均給生命與石材，此處有一部分自然之轉生，向我人鼓吹工藝所特有之美，因此我人對於現實之植物，發生愛的意識，發生共感。愛念愈多，共感愈多，便能使自己之內心生活，豐富而擴張。

非洲西部土人所作之木雕匙，把手作成人類手掌握着環形，環之前端，更有兩鳥相向啣卵之形。是適用自然觀察，表出樸素均齊之趣味，利用把手之機能，現出掌環、鳥之三段連續。此全體的單純諧和，足使觀者感到共感與愉快。我人對此種樸素的土人工藝，亦能使生活豐富。並且我人之內心，常存有要求生活豐富之性能。

新的建築家，主張免去建築表面之裝飾，亦有相當的理由。能於構造上自然發生之空間，適用工藝的意想，使之諧和整齊，則我人對此線與面之組織，亦得經驗意外的共感與愉快。

我人觀覽古代之柱頭浮雕裝飾，雖已隔極長的年月，仍能使我人發生親愛的共感，又如技法稚拙之『Romantic』的建築雕刻，亦能引起我人之共感者，完全因為古代的作者，浸身於自然與人類之直接的共感，而於此處採取裝飾動機，換言之，就是生活於自己內心之自然為動機。至於專事樣式模倣者，則不過是再現人為的『形』，全無生氣。故鑑賞者之心，亦祇能當做形式的表面裝飾而認識。

住於近代文明都市之作家，因缺乏感應自然及共感之發生機會，斷難復歸於古代作家之閑逸的心境，因此或模倣既成樣式之一部分，或從支配現代生活之機械文明的造形成果，採取裝飾之動機。對於後者之作品，我人常能發見清新的感興與特殊的共感。這是因為鑑賞者的內心中，亦潛有從現代文明要求新樣式之欲望，

就是把現代之情操，使成造形化而觀照之欲望。選擇機械工作物之一部，從簡明的論理的構造組織，汲取裝飾之靈感。或以抽象的形體，使空間顯出一種裝飾的效果，此種作品，都屬於後者之作例。至於前者，是缺乏根本的意想，但知模倣人爲之樣式，則似是而非，至多不過以假亂真，難使觀者發生共感。

古樣式之模倣因襲，特別的強力的蔓延時，則成爲同一樣式之重複，不獨絕無生氣，且妨礙我人之美意識的展開，使我人之感受性如慢性胃病者之懶惰。欲促醒此種停頓狀態，則建築工藝，均須從傳襲的樣式解放，還原於原始的形體要素，是最良好的方法，並可依此作成新的『形體』之美。

珂爾皮奇愛氏 (Le Corbusier) 及 桑格尼爾 (Saugnier) (法國現代之建築家) 之主張，亦以此心境爲出發點。氏把建築之『形體』分爲三種根本的要素。就是容量 (Le Volume)，表面 (Le Surface)，平面 (Le Plan)。對此三者，更與以簡要的解釋。

『容量』須由我人之感覺機能去認識與計量，使我人有十分的感動。

『表面』是容量之包被，可以減滅感覺，亦了豐富感覺。

『平面』是容量與表面之母胎，一切皆依此決定。

容量之最顯示者，是幾何學的形體，可稱爲「原始之形」，並爲世間最美之形。因所謂美，是一目便能明瞭的了解。故美的容量，須是能明瞭的了解之形體，而所謂有美的容量之形體，更不得不由幾何學形體所構成。

『現代之工學者，每依據計算以實現幾何學的形體。使我人之眼，依幾何學而滿足。使我人之心，依數學而滿足。於是其作品，始得接近或成爲偉大的藝術。』

『建築，是「容量」集於光之下，是容量之明瞭正確的莊重遊戲。我人概在光之下觀察物形。「影」與「明」顯示於形上。正六體體、圓錐體、球體、圓柱體及角錐體等，皆是光所顯示之偉大的原始形體。其影像，我人得明瞭的判別。所以稱美之形，或最美之形者，卽在此點。且是萬人同意的，不拘兒童、蠻人，形而上學者，皆以此爲造型美術之條件。』

古代之建築上，此種實例甚多。例如埃及、希臘、羅馬之建築，概爲三稜形、正六面體、圓柱形、三面體、及球體之建築。又如歐洲中世紀之教堂，若不是從原始的偉大之形出發，則斷難稱美於造形之上。至於中世紀之『Cathedral』（一種寺院之建築），則不是造形的作品，可說是一種戲曲。示有對於重量之抗爭及感情秩序之衝動。

『表面是包被容量者，故建築家常延長此表面，使適合於自己之意思，且不使容量有所貧弱。』

『容量常於光之下，保住其形之美。而常使其表面適應於功利的必要。換言之，建築或爲家屋，或爲神殿，或爲工場，神殿與工場之表面，概爲開有窗戶之壁。此窗戶常爲形之破壞者。』

『倘建築之精髓，爲球體、圓錐體、圓柱體，則形之母胎，純然立於幾何學之基礎上。而此幾何學，足令現代的建築家，發生驚歎。』

『容量實在就是造形美。包被容量之表面，常順應我人實際生活之利便而開』

窗戶。此開窗戶之部分，亦須受明快的原始形體之統一，始得明瞭的認識其根本之意思。於是造形之成果，可與我人以愉快。觀工場建築等之基盤形的單純窗戶，能感其美者，即因此理。

『平面是容量與表面之母胎，是一切之基礎。若無平面，便不會有意圖、表現、律動、容量、及結合。平面最必要活潑的想像力，更須要最嚴格的規律。因為平面是一切的決定者，是一切的決勝者。平面之自身，本有原始的律動。作品可依此指圖，向各方展開。基於同一的法則，由最單純而達於最複雜。法則之統一，即為平面之法則。就是有無限抑揚之單純法則。就是所謂「多樣的統一」。

『所謂律動 (Rhythm)，是發生於單純、及複雜之左右均齊，或發生於補充 (Compensation) 之權衡。』

珂氏為說明律動之本體，故引舉諸性質及其具體之實例。第一是平均的分配，左右均齊 (Symmetry) 或稱對稱、均勢，與反復 (Repetition) 之形，即為實例。第二是

補充，對照（*Contrast* 或稱對比）之形是其實例，印度神殿之塔，是利用反復之形，埃及神殿之柱，是應用左右均齊之形。雅典之神殿，建於高低不等之山上，與建築物相對照，成特殊的律動。第二是抑揚（*Modulation* 或稱和諧）展開（*Development*）為其實施之形，例如康斯推恩諾勃爾之神殿，因向各方展開，形成複雜的律動。

把珂氏所述要領，下以判斷，可說是新古典主義，氏雖是一個技術家，然把建築當做一種『形體』而觀察，且能汲取建築之精髓，是值得賞讚者。至於只有技術的根據之人們，則其人類之活動，在造形之世界，必形萎縮，且失却創造之愉快。鑑賞者若不能徹底了解珂氏之說，而但固執於『形體』，則每被功利所囚，而把新古典主義，只當做一種唯美主義。這是我人於鑑賞時所不得不注意者。

建築，是『容量』、『表面』、『平面』完全諧和之綜合的表出，雖無工藝的裝飾，亦自能成立其建築之美。依珂氏之理論，我人已能了解氏之所謂『得以感知之數學』（*La Mathématique Sensible*），實在是開拓觀察建築之心境。我人若依據從來

之樣式本位的鑑賞，則對於現代之工場建築，但覺乾燥無味。如依珂氏之說鑑賞時，則可認識一種新『形體』之美的存在。不過我人欲於建築美學上，開拓此種新領域，則對工學的背景及時代的潮流不得不與以想像。

新的材料，新的工學，新的時代思想，從他們的自身說，尙爲未成形之存在。然他們的自身，恰常想有一種『形』，因此對於人類之創造的精神，每與以熱烈的協助。此處材料、工學、思想之『內容』與『形式』以象徵的關係而融和時，便實現造形的成果。恰如前述之比喻，成糖之溶於水中的狀態。故我人若把新的建築，當做一種『形體』而鑑賞時，須想像工學的背景與時代的潮流，始得有象徵的表現。

從工藝作品之鑑賞所獲得之快樂，是極親愛的。把建築當做一種『形體』而鑑賞時，則於綜合線與面及全體量的效果之造形成果上，認識抽象的構成美，且能感得製作此建築者之天賦。工藝的作品，本來亦有作者天賦之存在，建築因其量的範圍大，故所感到之作者的天賦，遠不如工藝作品般之親愛，建築之特有的大天賦，

每因細部之亂用工藝的意想，致受損傷，故建築家要排斥表面的裝飾。

藝術家，是『整頓的全體』與『諸要素的諧和』之創作者，故對於調和，須有優良的感受性，並須使鑑賞此創作者，對於調和，亦活動其優良之感受性。然最初就具有優良的感受性之人極少，故鑑賞藝術家者，必要感受性之訓練。蓋無論對於何事，須先接近，始得發生共感。繪畫與音樂等，展覽會，演奏會，如能多為設施，則民衆接近藝術之機會既多，自然能從都市普及至於鄉村，而對於調和之感受性，亦自然得以磨練。

藝術以各種之形而顯示，但均為人類活動之所產，故凡是人類，能與之接近，自然能發生共感，尤其是對於調和有優良的敏感者，則對藝術，更易發生共感，且能感到完全的美與特殊的愉快。

工藝的作品，是把植物或動物之形狀，適用於填充空間，或於機能力的部分，與以複雜的造形成果，故屬於裝飾化者為多。因此對工藝品之共感所生的快樂是感

覺的，就是對物質的人類化之共感。例如支柱屋面之柱頭，從物理的存在說，是作者愛好自然，行人類化後之人類的存在。此處我人可感得人類的新愛。從造形成果直接得到的愉樂，是動植物之巧妙的適用於裝飾，或樸素的適用於裝飾，故多被所謂裝飾化的感覺成果所束縛。繪畫與雕刻，則其裝飾化，不像工藝之顯著，作者之人格的複雜性，不受束縛，常得流露。因此欲對繪畫雕刻，得生共感，須較鑑賞工藝時更要多量的訓練。從名雕刻名繪畫受到的感興，決不以感覺的愉快爲止，我人的全精神上，每有作者之內心韻律之深遠而且複雜的反響。鑑賞者欲對此深遠複雜，發生共感，以豐富自己之內心生活，且使之擴張深化，則須先以謙讓之心，傾於作品，然後親切的細聆其教。

所謂藝術的鑑賞，是把藝術的作品，當做一個『形體』，當做一個獨立之世界，然後置自身於此世界而使之發生共感。此種共感，是成於我人之情操的活動上。此活動更借智識的幫助，而行複雜化，例如考古學的智識與歷史的智識等，皆爲幫助。

此活動之智識我人鑑賞埃及等佛像雕刻時，若具有佛之由來及性質等智識，則必能增加鑑賞之興趣。但是當時之埃及人等，對於雕像之美，決無我人般之敏感。不過因對佛像之傳統的尊崇之念，故感到雕像之美。至於現代之人，則對於宗教已無關心，而把埃及等之雕刻，當做純粹的藝術（純粹的形體）而鑑賞。同理種種的智識，雖增加我人對於藝術品之興趣，或使我人之興趣成複雜化，然我人之接觸「美」的感受性，對於「純粹的形體」之興趣，決不因此而純粹或懦弱歪斜。我人雖利用智識，仍很自由的，不為智識所束縛。

我人當鑑賞藝術品而玩味其美，對於美之價值，或下判斷，或下比較，此處即發生所謂美術的批評。故鑑賞與批評，是密接不離的。不過批評比鑑賞更多智識的性質，訊問從鑑賞獲得的美感，或分析美感之性質，或考察美感之影響，即是批評。故批評家不獨須闡明作品之美的價值與程度，並須想像個性之特徵，時代的反景，及社會的影響，更須與其他作品相比較，以斷定作品之歷史的地位。這就是鑑賞與批評

之連續。至於批評之最重大的任務，是豫測及主張未來之新美術的活動，印象派興起時，一般的鑑賞者，都與以嘲笑及排斥。但批評家却豫測且主張印象派必為十九世紀畫界之主流，其影響必廣及各國。批評家欲盡此重大的任務，不可籠閉於靜的鑑賞境地，對於社會之推移，須常具有敏感，因為藝術之新潮流，常與社會之新潮流相平行。尤其是像孫希蒙氏所謂『批判的時代』，藝術有促進且普及新時代之新理想的任務。批評家更須適應此任務，發見此種作品之萌芽，培養之，成長之。於是始得有藝術之時代的發達。