

生 人 與 美

種七十六第庫文方東

生 人 與 美

東 方 雜 誌 二 十
週 年 紀 念 刊 物

目次

述美學·····	一
美術之基礎·····	一一
一、美術之起原與其實質	
二、對於線之感情	
三、對於形及空間之感情	
四、色彩	
感情	
栗泊士美學大要·····	二五
一、釋美	
二、釋藝術	
柯洛斯基美學上的新學說·····	三五
一、柯氏美學的位置	
二、柯氏的思想	
三、柯氏美學	
四、直觀和概念	
五、直觀	
和表現	
希爾台勃蘭的美學·····	四三
美學所研究的問題及其研究法·····	四九
藝術獨立論和藝術人生論的批評·····	五五
美術之真價值及革新中國美術之根本方法·····	六五

述美學

徐大純著

美學爲中土嚮所未有，卽在歐洲其得成一獨立之科學，亦僅百數十年前事耳。輒近以來，吾國人於歐洲各種科學，類已有人絡續譯之，介紹於吾國學界，獨美學一科，缺然未備，且其名詞亦罕有能道之者。然則余是篇之作，又安可以已耶？夫美學者，最新之科學，亦最微妙最繁賾之科學也。若盡舉列國學派之異同，各家學說之正負，則雖累數萬言，亦有所不能盡，恐讀者轉將聞而思寢。余此篇務求簡單明瞭，以斯學之概念，輸入讀者腦中，而引起其研究之志。如願聞其詳，則請俟諸異日，述美學。

美學一語，原出於希臘之 *Aesthētikos* 本訓感覺，至十八世紀中葉，德國學者彭甲登 (*Baumgarten*, 1714-1762) 氏作，乃作今解。彭氏於一千七百五十年，以拉丁語著一書，題曰 *Aesthetica*，書中所論感覺之學，一以美為指歸；於是 *Aesthetica* 一語，在昔為感覺學之意者，至是遂轉為美學之解，今英語之 *Aesthetics*，德語之 *Aesthetik*，皆本乎此。尋彭氏採用此語之故，蓋以為人生理性之目的止於真，意志之目的止於善，感覺之目的止於美；而屬於理性之學即論真者，為哲學；屬於意志之學即論善者，為倫理學；則屬於感覺之學即論美者，不可不為美學。此說一倡，後之學者，咸襲用之，美學於以成立。抑彭氏乃承其國賴布涅溜 (*Leibnitz*) 沃爾夫 (*Wolff*) 等哲學之統系，就其學說而引中之補足之者也。其時哲學界思想之傾向，謂人類之智識，有明瞭者，有不明瞭者，明瞭者得之於理性，不明瞭者得之於感覺；得之於理性者，為上等之智識，得之於感覺者，為劣等之智識。此傾向之由來，蓋由當時哲學者之腦中，尚未盡除中世基督教之思想，故於肉體上之感覺，

輒輕貶之，排斥之。彭氏乃從感覺一方面，悉心探索，恍然於此不明瞭之智識中，其實寓於其內；故彼所著之感覺論，竟無異審美論，而稱此學為自由藝術及美思想之原理。其感覺論卷首有云：『余本一哲學者，今研究如此劣等之感覺論，得毋損哲學之尊嚴；然余確有所信，自余觀之，因感覺而得之智識，實最確切之智識，學者不可不本此而研究之。……本此見解；余故以感覺論應立於哲學之第一級，特纂是書以研究感覺之學。』彭氏此論，蓋闢當時以感覺為劣等智識之謬見，而明其有可研究之正當理由也。

雖然，讀者於此，有不可誤會者，則美學為由彭氏立之，並非由彭氏創之也。昔在希臘如柏拉圖所著之 Hippias Major，實美學中抽象理想說之祖，亞里士多德 (Aristotles) 之詩論 (Poetic)，亦備論美之形式，第其時尚無美學之名，且據赫諾芬 (Xenophon) 所稱，則蘇格臘底 (Socrates) 當時已論及此，惜其書不傳，無從徵信耳；羅馬則新柏拉圖派中之普祿迭那 (Plotinus)，復盛張抽象理想說，

風靡一時，凌夷至於中世，基督教盛而哲學衰，美學亦隨之銷歇。爰逮近世，文藝復興，斯學乃有枯木逢春之象，而以英德兩國研究者爲尤多；然其研究之法，英則重經驗，德則重推理；如洛克（Locke），略篤瓦司（Cudworth），霍姆（Home），賀甲司（Hogarth），柏克（Burke），夏夫狄斯布里（Shaftesbury），哈乞孫（Hutcheson），李篤等，英國經驗派之代表者也；尤克耳曼（Winckelmann），立森（Lessing），哈德爾（Herder），康德（Kant）等，德國理想派之代表者也；最近德則有黑格兒（Hegel），薛令（Schelling），克爾曼（Kirchmann），哈柏托（Herbert），鐵噴哈歐（Schopenhauer），費非爾（Fechner），哈安巴（Hartmann）等，英則有斯賓塞（Spencer），格蘭圖林（Grant Allen），賴士甄（Ruskin），瑪薩兒（Marshall）等，法則有鐵奴（Taine），基耀（Guyan），丹麥則有海巴（Heiberg），俄則有擺令士基（Bielsky），托爾斯泰（Tolstoy），美則有山達亞那（Santayana），是皆卓然大家，爲近今美學界所推重者也。諸家學說甚繁，此不稱述，今

所欲說明者，美學果爲如何之學，卽所謂美者，果爲何物是已。

顧美之性質，有頗不易說明者，以美學乃標準學，非說明學，如物理學數學等，可以隨在指示者也。今夫解釋物理學者曰：『火性熱者也，水性流動者也。』又或曰：『某物爲三角形，某物爲赤色，某物爲白色。』此皆顯而易見之事實，可使聞者言下立解；就令不解，亦不難逕取其物示之。美學則不然，在美學對象之事物，雖亦具有形色可言，然是不過美之現在狀態，不足爲美之完全說明；例如吾人觀一名畫，聞一好歌，心中必生一種特別之感，此一種特別之感，卽美也；若欲說明其美，但謂所觀之畫，爲何物何色，所聞之歌，爲何調何音，此種說明，在美學上已落第二義，而非其第一義矣；第一義維何？卽其時所生一種特別之感是。而凡特別之感之中，惟快感爲美之重要元素；蓋吾人各部之感官，最富於知力作用者，莫如耳目；由耳目之官，接受外物之音聲，色彩，形狀，運動等印象，直達於腦髓或神經中樞；腦髓或神經中樞，接受此等印象時，立呈一快或不快之感；而其快感是名美感（Aesthetic

feeling) 美感者，由美而生之感之謂也。自亞里士多德以來，言美學者，莫不以快感與美，爲有密接不可離之關係；惟就快感之特質，有附以生理的條件者，有加以哲學的說明者，互謂偏譏，迄今尙無定論；而美學因此開首之重要說明，卽欠明確，學者殊苦之，所以其學之進步，較諸他種科學爲獨遲也。

夫快感爲美之重要元素，前既言之矣；然快感與美感，正自有別；若以一切快感，皆爲美之元素，是又不可；如飢者得食，渴者得飲之時，在飢渴者心中，未嘗不生一種之快感，然此快感要不得謂之美感；若是則快感與美感之差別果何在？質言之，卽如何之快感乃爲美？如何之快感乃非美？此在美學上，誠最有研究價值之問題也。歷覽諸家學說，要有四者可言：一無私的快感說；其說於官骸之快感及善與美三者比較，謂官骸之快感爲個人的，善爲有目的的，是二者之快感，皆必與其個人目的有關，真正之美，則除美外別無目的，且於人類爲普遍平等，卽純離乎己身之利害物慾，出於一時不關心之快感也；主此說者爲德國之康德。一高等的快感說；

其說以人之官骸，有高等劣等之別，高等者爲耳目，劣等者爲口鼻皮膚等，高等之快感爲美，劣等之快感非美，以劣等快感客觀化之度少，而刺戟性之度強，爲足破壞美之形象性也；主此說者爲英國之克姆斯（Kames）。一擴充的快感說；其說以美之快感，不限於一局部，而能充乎意識全體，卽其快感始雖由於感覺之媒介，而其結果則不限於感覺，能使吾心全體，若知，若情，若意，皆爲其所動，而生一無限之快感，斯爲美之特色，若濃厚不能推廣之快感，非美也；主此說者爲法國之基耀。一永續的快感說；其說以爲美之快感，爲比較的有永續之特性，但其所謂永續者，非謂其快感能永不退滅，乃謂既經現於吾心之快感，回思之仍不失快感之性者，乃爲美，否則非美也；主此說者爲英國之瑪薩兒。此外尚有幻象說，德之哈安門主之；感覺說，英之格蘭阿倫主之；遊離說，美之山達亞那主之；三者其義不同，要皆具有一面之真理。余所以獨舉前四說者，蓋爲取便讀者，易於領會，非以其說獨醇，爲有勝於他說也。今再綜前四說觀之，第一說係謂美有普遍性，平等性，而不認官

骸之快感爲美；第二說則於官骸之快感，或認之，或不認之，而以高等者爲美，劣等者爲非美；第三說謂美有擴充性，是從空間言；第四說謂美有永續性，是從時間言；各說短長，可暫置之不論，而要皆於美之根本性質，有所說明；讀者匯而觀之，則美之所以爲美，當可憬然矣。

抑所謂美也者，從其廣義言之，約有五類：一曰純美 (Beauty) 二曰醜 (Ugly)，三曰威嚴 (Sublimity) 四曰滑稽美 (Comical Beauty) 五曰悲慘美 (Tragical beauty)。純美者，普通之快感，其具有美之性質，固不待言；醜本與純美爲正面之反對，然若用之於藝術而得其當，則美之力，可因對比之作用而益強，故美與醜乃相對的，非絕對的，而醜於美之成立上，亦不可缺之要素也；威嚴者乃快感與不快感雜揉而成之美，純美對境之形象常弱小，此則對境之形象常強大，使人對之一面生恐怖之不快感，同時又生同情之快感者也；滑稽與悲慘，皆原於人世之葛藤，與其謂之爲美也，毋寧謂之爲醜，然人往往因之能引起一種不可名狀之快感，故

得收入美之範圍，卽哈安門所謂有葛藤之美也；顧此乃就美之內容分別言之也。更從其形象觀之，則大別爲自然美與藝術美；自然美者，謂天象、地象、氣象、人工、動物、植物等之美也；藝術美者，謂建築、彫刻、繪畫、音樂、詩歌等之美也。自然美中，復可分爲有機體的美（Organic beauty），無機體的美（Inorganic beauty）。藝術美則可從主觀客觀兩方面分之；從主觀的方面分之，則藝術有關於目者，有關於耳者；如建築、彫刻、繪畫、目之藝術也；詩歌、音樂、耳之藝術也；從客觀的方面分之，則藝術有成自形體者，有成自音聲者，有成自言語者，成自形體者，如建築、彫刻、繪畫是；成自音聲者，如音樂是；成自言語者，如詩歌是。或曰，自然美與藝術美，在美學上之位置，有低昂否？曰，夫凡自然美與藝術美，本皆外界之事物，必待入於人心，直感與想像結合，然後得成爲美，固二者之所同；然以美之度言，則自然美之度小，藝術美之度大，且藝術美於人之理想較近，自然美於人之理想較遠；故藝術美在美學上之位置，比諸自然美爲獨重要也。

上來所述，已於美學之字義，及其歷史，其要素，其分野，其內容與形象之種類，一言之矣；然尚有一問題，不可不研究者，即所謂美者，果在於客觀之物耶？抑在於主觀之心耶？古今哲人，研究此者，其說不一；簡舉之，則屬於客觀的美學者，為理想說 (Idealism)；現實說 (Realism)；形式說 (Formalism)；屬於主觀的美學者，為情緒說 (Emotionalism)；知力說 (Intellectualism)；快樂說 (Hedonism)；又有從內容或形式分之者，如理想說，現實說，情緒說，知力說，快樂說，是名內容的美學；形式說，是名形式的美學；各說理由，茲不備敘，倘得機會，當再述之。本篇姑輟於此，此其大略也。

美術之基礎

呂澂叔著

一 美術之起原與其實質

依感覺機關之關係區別藝術，凡有兩大類：彫塑，繪畫，建築等關係視覺者，是爲空間藝術；音樂，詩歌等關係聽覺者，是爲時間藝術。爲空間藝術，則必造一定形體，因亦謂之造形藝術，通常更略稱爲美術，以與其他藝術別。

美術製作之所由起，其在人類具容受，醇化，創造之本能乎？從考古家言，原人之先，藉手取物以爲食用，及其有餘，卽貯蓄之以備不虞，而向上之慾望動其中，遂知

文飾身體，自矜美武，美術活動即於是乎萌芽；及其搜取材料，手有不給，兼資於目，感覺之境，乃漫無涯涘；觀原人遺物，由手獲取，用飾頸臂者，必於形狀略加更易，可知視覺印象容受於人心，亦必從其本能，變為獨具之表象而後已；是謂醇化作用，為創造行為之初步；進而以表象組織實在界未有之新物，乃為創造之第二步；具個性之美術作品，即由此出，故一美術之製作要求，必經容受醇化創造三種次序而成，殆無疑義。然人類必以內部表象表現於外，以成無關肉體文飾與夫保護設備之美術者，其故何在？曰：是原於人類生而具特別創造之慾望與能力；請更由原人有美術制作之次第證之，人類見可欲之物，每不覺以手把捉，如不可及，乃變為指示之動作，更遠至於視力所不逮，則用手在空中描畫其輪廓之形，以為言語之助；據心理學家馮德氏（Wundt）之說，此種指畫動作，即為造形藝術之預備；蓋原人知指畫後，漸於岩石樹皮作人物素畫，僅有輪廓，與在空間所畫者彷彿，彫刻之作亦即隨之而起云。（見馮德氏所著民族心理學）

馮氏此說之前提誠不誤，至其推論繪畫與彫刻發生之次序，則未免違反事實。但觀嬰兒以手代語，必先屈指肖物概形，而後知用指畫，可知彫塑模寫之動機，實居繪畫之先；故人類美術製作發達之次序，當是既知指畫之後，偶因所欲模倣之物聯想及於形似之骨片木片等，依其強想像力與夫造形興味，用銳利石片略加刻畫增損，而成物形；彫刻之製即原於此。圓彫既熟，改就岩石獵具之屬作浮彫，受彫之材質愈平，則其輪廓必改用凹線而愈近於素畫，繪畫乃隨生焉。（首唱彫刻先起說者，爲法儒佩特氏（E. Piethe），於一八七三年發表其說，對於彫刻繪畫所以變遷之故，凡舉兩大原因云。）

昔人皆謂直接模倣自然，爲藝術之第一步。是說也，徵諸原民遺物與稚子之塗鴉，即可知其矯誣；美術之緣起，不過作者各憑記憶，簡單表出對象最要之點，以爲表象之再現耳；蓋目之視物，不能一一留其本象，歷久不消，其所能記憶者，亦惟意識中以爲可特別注意之處而已；故各經驗表象，皆不復盡肖物象，此種醇化作用，

純出自然，無可引避。無論原始之藝術家與最發達之藝術家，其製作品，無有不根據自己固有之記憶表象，而反以客觀事實爲本者；卽謂藝術家所用模型(Model)，卽其自有之表象，無不可也。或者曰：畫家之畫風景，非日臨郊野，筆筆摹擬者乎？又其爲肖像畫，非對生人從事描寫乎？昔賢不嘗謂自然爲藝術最善之教師乎？奈何謂藝術根本於表象也？曰：唯，唯！否，否！自然固藝術之所取材，然藝術家之精究自然，非徒以執着外表爲能，必更感得其本質，成爲明白之表象，而表現於其作品之中，而後可謂善用自然；使繪畫而以畢肖物象外表爲妙品，則何如有色寫真品之可貴乎！故知大家作畫不廢模型，亦以維持其表象使愈明確而已。善哉畫家李葆孟(Max Liebermann 一八四七—)之言曰：『吾人皆本記憶作畫，其用畫模，則以助記憶所不及，而維持表象之明瞭者也。』明乎此，可知各藝術家對於同一畫景所成作品之必不一致，而美術之實質，在內而不在外矣。

美術之起原與其實質，既如上述，人之運用其造形能力於美術製作也，其根據

又何如？是在於形色之感情。

二 對於線之感情

爲美術最單純之素材者，線也。用線以表白一定感情爲準則，而對各線感情之有別，則本於感覺。人惟與人爲最親，其肉體動靜之印象於目也亦最深，故其感覺影響於美術製作也最先亦最要。凡人靜住必直立，故肖直立之線垂直，生安定休止等感；設或傾側一方，隨起不安之念，必知有足以支持之潛力存在而後釋然。如遊意大利而見披薩斜塔，每覺不快，卽不得其支持力所在之故。若在郊野之間，見低亞垂楊，知其有根在下，則無一作搖落之想者。至排比用垂直線，別變爲嚴峻冷酷之感。（昔日毘山丁時代之神像多爾）若垂直線之上部微斜，則冷峻之感去而爲安重，亦猶人之敬有德而服從所執態度也。凡人靜臥則平偃，故肖靜臥之線水平，而生廢弛停息之感。又因縱覽平野，登山臨海，皆見蒼茫天際，一線水平，故此

線又宛有爲一切線基礎之趣。其必先存在，常不待言慮而自明。遂反不想起其價值，必至屢屢反復，或與他線對照，而後始生一種沉鬱莊嚴之情調焉。（如無限之水平線，僅用小垂直線中斷之時，卽起沉憂之感，是其例也。）垂直水平之線，本屬靜性，如與方向相異之直線相連，亦漸失其本質。但純粹動性之線，別根據人類動作之印象，非卽二者之變種也。人之動作，可概括爲迴轉運動與上下運動二種。肖迴轉運動之線爲螺旋線，此非由中心展張渦形向外，卽由外旋向內；前者肖遠心運動，表強固意力之外包；後者肖求心運動，表強固意力之集中。又肖有規律之上下運動者，爲平行斜線與鋸齒線，皆表示寧靜齊整之生氣。嘗考北歐古代所遺之壺甕，每有鑿散點或刻平行之短斜線爲飾者，點卽回旋運動之始終點，斜線則上下運動之主體，下手運動也。及新石器時代發掘之物，則多有完成之螺旋線，與上下運動具備之鋸齒線，更進而螺旋線變爲圓形，爲回字文，鋸齒線變爲波紋線，其精神上效果卽各不同。（如鋸齒線常表前進之運動，各線間之角度愈銳，則進行

之精力愈見其強，反之角度漸鈍而近於波紋，則運動之力漸見其弱；故繪畫以用銳角鋸齒線而見激動，用波狀線而見柔和也。）如更錯之伍之，其變化且不可限紀，况自然現象映於人目，生強烈線狀印象者，無一不生美術感情以影響於製作。有如人見朝暾之升，而意志發揚，見斜陽之落，而情懷索寞，遂為美術中昇降曲線所表感情之根據。又如仰視蒼蒼，廣圓無際，覺其含攝一切，毫無壓抑，遂為美術中半圓線所表感情之根據。其例甚繁，不可盡述，要之各線節奏（Rhythm）之於美術，其用正如音節之於音樂詩歌，蓋最要又最繁者也。

三 對於形及空間之感情

人類對線之感情，可以生理條件為解釋；其對集無數線而成之形體感情，則當依目之構造為說明；蓋人目之結構，實兼觸覺之用，能知外物之立體形狀也。馮德氏嘗謂『觸覺之一般性質，經視覺上之反復，更得精妙之修正；眼之網膜，猶外皮

之感覺面，其沿外象境界線之兩目運動，則猶觸覺機關之摸索動作』云。（見氏所著心理學之基礎）是以網膜在靜止狀態時，其組織之圓錐體，接觸外物印象，各部平均，而成平面之像；如遇近物，即起調整作用，變觀照爲觸檢；所成物體印象，自亦不同。考此種用目爲觸覺之習慣，純起自原人時代對於近物必搜索其有無危險而後寧貼之心理；迨積習既成，常人對於美術上未完全表白之形體，不能如藝術家以想像之力完成之，遂不能免痛苦之感。故雕塑家黑的伯郎特（A. Hildebrandt）曰：『彫塑之急務，在令觀者能得完全立體之印象，使不至因求明瞭之視覺表象而疲勞』（見氏所著形式之問題）推闡此義，可知美術製作，須具備物體明瞭之形，凡自以爲有興味之一切皆表現之，而無趣之枝葉則概從省略也。原人初有彫刻，即集現象之要點於一側，俾觀者一目了然；稍進畫事物表象於平面，亦力圖保持立體之明白觀念；或作陰影，或作凸面，或更不惜違反實在，合正面側面於一體而圖之，必不使觀者對於形體生疑念乃已；是可爲上說之證矣。

雖然，人目之構造，影響於美術者，猶不止此。網膜面之圓錐體細胞，於中央部排列最密，故其處感覺亦最靈。自此四散，逐漸模糊，觀物之時，即僅當此中央部之小面積爲明瞭。如欲更明白餘處，即非移轉其視點不可。然人目爲諸點牽動不得靜止於一點時，必覺不安，是以對象中宜求有足以主宰全體可以息目之中心點；美術品之分賓主，即根據於此。其爲主點者如不止一處，則安靜之感失而別起一種均衡（Balance）美感。但必各主點所統屬之部分，勢力分量，各相勻稱，乃得完全。蓋人類神經中樞之構造，本係均齊，兩目之生理慾求，又欲感覺細胞保適度之均衡也。至奮激性之藝術欲使一部特爲顯著者，則必離均衡而別求他法，若對照（Construct），（如以小形大等），若隔離（Isolation），（謂棄絕重複使對象純之又純也），皆其要法，但與生理事實則無直接關係也。復次，事物自然形相所生之心理狀態，對於人類之藝術心最有關係，凡作品所用形狀，必與對象之自然機能合致而後爲美，（如彫刻戰士之腕，必求有異於婦孺，即屬此種自然要求。）此

又美術中使用形狀之根本法則也。

觀察自然更精，則空間之觀念起。原始之藝術家，但依其目觸視地面一部各物之順序，表現於作品，遞遠之物，即遞列上層，無所謂大小不同也。及有空間遠近之知覺，乃知因對象在空間位置之遠近，目中影像隨生大小之異，乃恍然於藉再現形像之大小，亦可以明示空間之深邃焉。（遠近法本爲意人所發明，文藝復興初期見於實用，至十六七世紀，流行最廣；今日新派畫家，則謂繪畫本與彫刻不同，無可以肖深厚之材料，如謂藉遠近法之描寫，可使目生空間深遠之感，亦不盡爾，有若中國畫法，用以大觀小之理，遠近各景，各爲結構，毫無消點之統屬，亦自然有廣遠之感，故知遠近法爲一種腐論，無須拘守也。）夫由藝術家之感情言，非以再現某種空間如其實際爲第一義也；特藉空間之寬窄，引起特別之感想而已；人之瞻仰廣大伽藍與狹隘洞窟者，其所生觀念，必大不相侔也。今以繪畫論，畫面有限，如何能爲廣大之感乎？曰：是仍應用人目之作用，注目近物，而能左右縱其視線，眺

遠距離，則自此端達彼端，通過一定距離，筋肉所耗精力愈多，故生廣闊之想；如對蒼莽樹林，左右皆受拘束，通覽視野之努力亦自減少，故彌覺其窄狹；應用是理，畫家可自由於畫象作停止點，或除去障礙，以爲廣狹焉。（如畫海景，集形像於前景中央，開放畫之兩側，使目可自由動作，即覺其無涯涘。）總之，線形空間之美術感情，純根據於生理，故謂美術家之天賦，盡人皆有，亦無不可；徵諸色彩感情，其理將益明矣。

四 色彩感情

四十年前，英相格蘭斯頓嘗謂大詩人荷馬之作，獨缺形容青色之辭藻，可爲當時希臘人辨色能力猶未臻於完全之證。其後學者更廣其說，以爲古代東西各人類色彩感覺之發達，皆有先後之序。（此即以日光分景六色之序爲準，紅色最先，青紫最後。）然考此種事實之真因，不在色感之未完全；但對其色有興味利害

者，自生強烈印象，而製作其專名；至對之冷淡寡趣者，遂付缺如耳。世界人類所同好者爲赤色，觀屬於印度日耳曼語系之各國（希法德等）國語，其赤字皆從梵文血字（Rudhira）出，可知昔日原人之喜用赤色文身，以赤色肖血，可以象武也；且赤色光波，爲日光分景中波動最長而最緩者，其感人處，正如長濤拍岸，悠遠無際，故富溫和之想。又據天文家之說，諸色光之溫度，亦以赤爲最高，青爲最低；是人類所生色感之寒暖，正與物理事實相符也。與赤最近者爲黃色，故亦爲古人所尊視。（歐洲中世鄙視黃色，至用爲惡徒之衣飾，以至於今，意人姓氏源於黃氏者百無一存，詩人歌詠亦絕無此色，此殆因基督教勃興，薄古來宗教奉事之神，並亦反對所推崇之色，其影響遂及於美術也。）至於青色光波律動最短而最速，引起精神作用異常冷靜，而有遠離之感，宜其不爲原人所喜也。由是觀之，色感與色彩溫度實有直接之關係。（但據學理，紫色溫度較青尤低，而人目反感其比青色爲煖，是爲例外。）今之美術家皆視表現一切感情之方便咸備於色彩，爲其應用之根

據，則仍同乎上說也。

各色彩間，別有一特質不可不注意者，即各色皆非孤立存在，而必求其相合成單一體之餘色是也。據實驗言，人目受一色之強烈印象後，移視他處，必生第二色之殘象；如物象爲黃則殘象紫，物象赤則殘象綠，物象橙則殘象青，是即人目對於各色餘色之自然要求。蓋合黃紫，或赤綠，或橙青，所生印象，與合日光分景之各色光和合者同，故互有餘色之關係，而互相求以圖復原也。然置所求餘色於其側，反無融和之趣，但各發揮其特色以排斥餘色，推而至於非餘色之二隣色相並，亦有乞助他色以顯特性之勢。如置橙黃於赤色之側，則覺赤略帶紫，橙微近黃，是即各以色環中居後之色爲聲援，以自顯其特色者。又橙亦又各生其餘色青綠之感，故色環之全體皆行震動，而有日光總合之趣。至於並置非餘色及隣色之二色，如赤之與黃，則首生其中間色，橙色之感。而黃本帶綠，赤本帶紫，因橙又及其餘色青，是各色調依然全起感於隱約間，故無論觀何種色象，日光返原之調和法則，常居其

後爲共同之動作。特在本爲餘色之兩色，此種和奏之效果甚微，所以覺其寡趣；及相隣二色，則諸色調和已得完備；至於非餘色非隣色之二色配合，最爲快美。蓋既異餘色之對峙，又非隣色之偏重，但與其中間色之餘色共動，以震撼全色環，其勢有如鼎足，故最爲寧靜。若更實現其第三色，則所得效果尤高，蓋色環中所餘三色，因餘色隣色等關係，共感之程度直與實現其色無異也。歷代美術家於配色一道，各有輕重於其間，蓋各據其感情生活而然。然爲其共同根據者，仍不能外生理上還元日光色之要求。畫家白克林之言曰：『一畫之間，必包含全色階而有之；』蓋能洞見其微矣。綜合上說，爲美術基礎之內部預件如何？可以簡單釋之曰：人類以自然本能，受容外界之戟刺，加以醇化，別據本具之形色感情法則，創造新形，是卽所謂美術也。

栗泊士美學大要

呂澂叔著

自斐赫奈氏採用科學方法於美學而後，治此學者，多趨向實驗心理一途，遂有主知主義與主情主義兩系；於輓近斯界最得勢力者，主情主義之說也。三十年前，美儒馬夏爾立快樂說，是爲主情派之開端；後起各家，漸就形式方面詳爲研究。至德人栗泊士 (Tripp) 出，創感情移入說，推究入微，更無餘蘊，其說遂風靡一世，爲學者所宗；蓋據心理以言美學，實以氏說爲造極已。今本所著各書，節譯論美論藝術之要義，存其學說之大略，俾好學之士有所觀覽云爾。

一 釋美

美也者，物象自存之人格價值，由吾人純粹觀照所體會者也。析言其要，凡有四義：其一，美爲物象之價值；其二，美爲物象之自存價值；其三，美爲物象自存之人格價值；其四，美之價值，由吾人純粹觀照所體會而得。

第一義云何？大凡意識所能思惟者，皆爲自我之對象，種種心狀亦概其中，但其得言美者，必其實體於外，爲耳目之所聽視，故今不言對象而言物象。（如繪畫從諸物象更互關係構一境界，又如詩歌依聲字所釋內生想像別成意境，其所藉起之因仍在乎感覺，是猶無異物象也。）若物象結構既富變化，又不失統屬，合乎通相化分原理，所生意識活動過程，能與意識本質相順，而起快感，而於吾人本具之人格要求，亦無所齟齬，則有價值可言；所謂美，即物象之一種價值也。

復次第二義云何？價值有自存與效用之別，對長空而氣爽，其有價值者即屬蒼

蒼色象之當體，故謂是所自存。聞優語而解頤，乃以其滑稽之動情，非俳優爲人之足取，然以俳優能爲諧語，作生有價值對象之方便，因亦謂其有價值，此之價值，則在其效用也。美之價值必是物象所自存而非其效用。

復次第三義云何？吾人平時感接外塵，但覺物象之爲象而止，稍加澄思，則更覺其爲別一境界性情生命之象徵，因更契會所表白之性情生命，然人感有情外象而能覺其內蘊之情，又感無情物象復能覺其不異有情者，此非外象果有情可得，不過生感覺時，隨物形象內生種種感情，附麗其上，遂覺爲其自有耳。此種作用，名曰感情移入，凡有四類：一曰普通統覺之感情移入；人由感覺知覺生心象後，如意識更起統覺作用，以觀照執持此心象，屬諸意識中樞，即所謂精神者範圍之內，則此心象不復爲自我內一種意識內容，而成意識內與自我相對之一種對象；此惟當統覺活動未息之時得以存在，故其時意識不絕之活動自爲與心象合力構成對象之要素；夫意識種種活動之推移起伏，即爲自我之一狀態，而其推移起伏

之節奏卽是感情，對象以此活動爲成立要素，是卽所以見其有我感其有情者，原此感情本我自有，由統覺故輸物象中，是以名之爲統覺感情移入，以其感情性質極廣漠也，更區別之曰普通，吾人感形色而覺其緩急局舒者以此。二曰情調移入，此與統覺感情移入並行不悖，凡聲色接於耳目，活動必徧於全心，亦猶靜水吹皺一隅波生全面也；是時全心波動，悉由類似聯合法則，自成節奏，是爲情調；情調移於物象而覺爲所本具，卽曰情調移入；人感聲色而覺其寒暖靜燥者以此。三曰經驗限定之感情移入；吾人感覺自然現象，多從過去經驗生統覺活動，移入一定感情；如見重物之拋空，本諸經驗，期其必墜，此種內部努力移於物象，遂爲重力感情；其餘物象之因果律感情，無一不原於此。上述三者，蓋皆廣義之感情移入也。四曰對人類外象之感情移入；人由直接知覺之肉體現象，卽得契會其內情者，乃根據表情與模倣二種本能衝動以移入感情也；有如見他人哀樂之顏色，合二種衝動之作，省其與自己爲某種表情之顏色相同，而模倣所當表白之感情表象，而移

入對象；又如人類之隨意運動，由意志生起，與表情之出於本能者有異，但其樣式仍繫於內面狀態，故統覺他人動作狀態時，內部自起欲為同樣運動之模倣衝動，所以起此衝動之意慾與其感情狀態，自亦含於其內，而移諸對象；又如見人靜時姿態，類似某種表情，或將為某種運動，乃模倣與其表情若運動相應之感情而行移入；又如聞人言語，亦如見人表情顏色而有感情移入，皆是其例。由此四類感情移入，吾人感覺一切物象，微論其本體為有生為無生，皆能發與我無異之種種感情；而為其感情全體之根柢者，亦有所謂人格；人格之善，即物象所以為美；故美之價值之實質，即對象之人格價值也。（因人格價值內容為善，故未有美而不善者；但善不盡為美，美亦非勸善之方便也；善不必盡由物象而生，即不定具感情移入作用，故較美為寬；其由物象生者，必先計對象為現實而後有倫理評價，一切無情物象即不能與，此又較美為狹；又美之為善，皆指性善，道德正行不概於內，是以善美二者終不相蒙。）

復次第四義云何由物象成爲對象，皆有感情移入，而不一一有美醜之判別，美的評價作用，必有待於純粹感情移入，離科學概念之束縛，忘生活利害之關係，得明對象澈底之人格而後起也；感情移入如何能躋於至純耶？曰：是當純其觀照態度，成爲美的觀照；蓋意識起統覺時，未嘗不爲觀照，而馳騫雜念，不盡其用，苟能專心一志，況潛對象之內，使成客觀存在之孤立觀念境界，（是爲美的觀念性與美的客觀性）斷絕實在及非實在之問題，並與其他觀念不相關涉，（是爲美的分離性）又使能觀照之自我，不與對象對立，而依對象之活動與之俱化，如是對象之人格宛然實在，（是爲美的實在性）流瀉我心，根柢畢露，（是爲美的深）而吾人美的評價，亦至此時而起矣；使我受對象要求而有之人格，（即是對象之人格）與我本具人格之性質相一致也，則自覺其如從本性所出，無所齟齬，發生同情，（是爲美的同情）其感情移入也爲積極，而肯定其爲價值，斯則所謂美也；如兩者相矛盾也，則自感其故違本性而生，引動反情，（是爲美的反情）其感情移

入也爲消極，而否定其價值，斯則所謂醜也；美醜之所以辨，蓋如是，故曰：美之價值必爲純粹觀照所體會者也。

附註 栗氏之說最受反對學者之攻擊處，卽在主客觀之內容借倫理學上之人格概念以爲說明，與夫消極感情移入概念之不明瞭；蓋美之實質而歸之人格，未免失美學之本色；又言消極感情移入有不容與對象同化之勢，則其感情移入亦無由成立也；然此二點，乃據心理言美學者所不能免之欠缺，非獨栗氏立說之未周也。

二 釋藝術

爲美象者唯有藝術；何以故？物象美惡之別，必經純粹觀照而後定故。人生百念擾擾，無一息間，欲其觀照之純粹也難矣；必也客觀對象先有準備，可期純粹觀照之必生，則美之鑑賞，庶幾易易；物象之有純粹觀照準備者，所謂藝術也。自然景象

雖欲賞心悅目，亦必先在我人意想中構成一種藝術，而後有美，是恆人所謂自然美，特爲藝術美之未純者，不得與藝術美相對立，而言美象唯有藝術而已。

藝術何以能爲純粹觀照之準備也？曰：以其本質爲表現故。表現又何謂也？曰：

人格觀念與實在上本不關涉之物象相融合，而成一獨立之觀念境界，其方法卽謂之表現。彫金石爲人像，宛然有情；綴聲字成詩歌，栩栩如實；是皆表現之用矣。惟謂合人格觀念於實在上本無關涉之物象，固非茫無限制，又與物象自體與實在亦非全無關係。藝術之一部分所謂再現藝術（卽美術）者，必借徑實在物象之再現，始得完其表現；爰有合實在性之問題，蓋一切物象表出性情之道有二：其一由其本質直接表出，如聲色各具特質卽各有一定帶調是也；其二以經驗爲基礎，物象與性情印象乃相結合，自然與人事現象多屬是類，再現藝術所欲表現者卽在於此。自必再現在之某點爲藝術官能形式，使得理解內容之基礎經驗，而後可言表現也。抑再現藝術之合實在性，不但其形式爲然，卽其內容互相關係之間，

亦須合於實在界之理法，所以免觀者生非實在之疑念，而致涉及實在非實在之問題，又所以避由與經驗上及本質上法則之矛盾，而令對象人格紊其統一也。此種合實在性，可別名之曰『美的真』。再現藝術之保持此性，視其種類深淺之度爲等差，而皆於得其內容之後，即遠離分別爲真之意識，不使間雜於觀念之內；亦猶用己物者，必澹忘其已有之事矣；是以再現藝術雖必一度再現實在，而仍脫離實在關係，此之謂離實；美術品之離實有種種方法；如繪畫加邊緣，彫刻作基礎等，皆其外表瑣瑣者，至其最要之根柢，則仍歸宿於表現也。美術之表現，非徒昧昧從實在界切取一種美象而已，更必於與所表現人格結合之多種現實關係內，取其一而棄其餘，以期其精純；此種揀擇，名曰美之否定。爲美術表現之方便者，謂資料與手法，二者俱各有其性情，當由實在界切取藝術內容時，美之否定愈精，則二者特異性情之發揮愈著，而內容愈爲之變相；蓋資料手法之表現性情，皆直接與物象結合，無關經驗，故由美之否定，再現藝術之特性，可漸轉移近於直接表現之藝

術。(如音樂) 今日繪畫彫刻之重視色彩鈎勒窻痕等要素，俱由於此；然謂其中再現要素遂可純粹棄絕，則評說也。

(附註) 今日後期印象派畫象，即廢除色彩之濃淡，但用平塗，使形象統一之度加強，其骨肉體之圓暈法，亦代之以單純鈎勒，使因特異線條配列更生強烈感情印象，皆利用美之否定，增加繪畫之直接表現要素者；至於作畫派畫術，純欲驅除再現印象，自由用形色表發感情，未免偏激矣。

要之藝術以能為表現之官能對象為形式，以所表現之性情為內容；形式由實在界分離，內容由觀念界分離，兩者之間別為直接結合，不可離析，故其形式即可名為內容之象徵也。更究藝術內容達於其極，惟有作者之人格，藝術中所有事實與思想，不過構成內容一方面之素材，其處置一本於作者之人格；况藝術之形式與內容，祇能以事實上具備之一切為斷；蓋兩者間每有藝術家所不經意而存在者，又有故意為之而不能至者；是以定藝術之品位，仍視乎作者之人格；為藝術家者可不知所急務乎？

柯洛斯美學上的新學說

滕若渠譯述

一 柯氏美學的位置

近來國內學者，對於美學的梗概，和美學歷史的一斑，已有不少的供獻了。現在我要介紹的是最近美學上的一個新傾向：便是柯洛斯（Benedetto Croce 1866-9）的美學。柯洛斯是意大利的美學家和哲學家。國內學術界，恐怕沒幾個人知道他的名氏；劉伯明的美學上幾種學說——見學藝二卷八號——其間曾一度提及所謂美學上新傾向的『表現說』；這種突然而起的美學家和哲學家，

即在歐美的學術界，本來也知道得沒有多時！一九〇九年恩士廉（Douglas Ainslie）把柯洛斯的美學英譯之後，纔風動四方。恩士廉所譯的序文裏，有幾句說：『柯洛斯氏，他日縱有被人認為偉大教師的時候；現在則幾乎沒人賞鑒他的全部價值。』我們從恩士廉的話研究，也可以略略推測柯洛斯在歐美學術界的位置了！

二 柯氏的思想

柯洛斯的美學，是綜合『論理學』和『實際哲學』而成的。柯氏著書三卷：總括叫做精神的哲學（Philosophy of the Spirit）；第一卷是氏的『美學』；第二卷是『論理學』；氏在此卷，對於歷來形式的論理學，極端的批難；同時進行論理的發展，實在所發展的，就是應該主張所謂『進化的論理』。這是柯洛斯氏論理學的特異之點；而且和布格遜（Bergson）所著創造的進化（Creative Evo-

Intuition) (註一) 中，關係論理的論法，有同樣方式，就是以意志 (Will) 不離情意的行爲當做中心之論。柯氏又謂行爲和意向 (Action and intention) 方法和目的 (Method and end) 其間沒有何等的分別！因爲與上面不離的說法是一樣的；這都是柯洛斯思想的根本。

三 柯氏美學

試在柯洛斯的美學——表現的科學和一般言語的美學 (Science of Expression and General Linguistic) ——細釋其源，他的根柢論，就是『表現』兩個字。論表現和直觀 (Intuition) 有不可離的關係，是柯氏美學的根柢。

柯洛斯先把人間的知識，定兩個形式：就是一個是直觀的知識，一個是論理的知識。那末，怎麼辨明這二個形式呢？柯洛斯氏以爲直觀的知識，是從想像而得知識；論理的知識，是從知識而得知識的；換一句說：前者是個體的知識，後者是普

遍的知識；更換一句說：前者是個體事物的知識，後者是關於個體事物的關係知識；約言之，前者便是想像（Imagination）的產物，後者便是概念（Concepts）的產物。照柯洛斯的見解，直觀的知識，就是美的活動；直觀的知識和論理的知識，在形式上雖然是對立的，但考其本質直觀的知識却是論理知識的基礎。

四 直觀和概念

美的活動，是以直觀去認識事物的；但是也要借理論的活動等的助力。因為美的活動，不依着何等的基礎，也不能成立的。這個意思，在理論的活動對於美的活動，使他們有漸漸的關係。

柯洛斯的思想如此，那末，我們對於理論的活動，也要曉得理論的活動的根底，便是『概念』在左面說明一下：

概念和知識是什麼？便是事物和事物關係的知識。這種事物，是因直觀而知

道的。沒有種種的印象，直觀當然是不成立的；正和概念沒有直觀，也不能成立，同一樣子。譬如雨，小川，湖水，這是完全直觀的。就是直觀是認識個個的事物。假使在概念，什麼時候？什麼地方？可以實現出一般的『水』呢？所以概念是普遍的認識事物和事物的關係。

普遍的認識事物和事物的關係，乃是概念的定義！這是一般的哲學家到如今沒有講過；雖然也不是特別新發明的一個界說，只是照柯氏所論，概念沒有直觀，是不能成立的；直觀和概念的關係，究竟有沒有關係的一個問題！確是影響着最近哲學界的傾向。柯氏以直觀可以明白一切認識的根底，和氏的直觀表現說，這都是柯氏美學當中的特色。

五 直觀和表現

柯洛斯的『直觀』和『表現』，上面已一同論過；現在將直觀和表現的意義

及關係，細論一下：

我人感受了機械的或受動的或自然的種種印象，不能成真的直觀。真的直觀，在感受了印象，不得不印刻一個『精神』的特性。所以說：真的直觀，乃是表現。譬如表現的我，在自身已成客觀化了！所以印象不是真的直觀，是一種感覺！這是當然的論法。將表現當做精神，纔可算有真的直觀。

直觀的活動，便是直觀表現和直觀經驗。考想這一句話：好像僻論者的見地！雖然也可見得『表現』一語，受取了一個過分限定的意義。但是色，音，線等等，那些都不是言語的表現，這想來不是廣義的解說。畫家的直觀和表現，是繪畫的；詩人的直觀和表現，是言語的；那末繪畫的言語的，直觀和表現的缺乏，應該沒有疑慮的餘地。假使我人真的直觀了一個幾何學的圓形，便一直轉寫於紙上，一定沒有正確位置的表象。假使有個地形，例如真的直觀了西西利(Sicily)島（註二）的形狀，也一直把那個輪廓畫下，斷沒有不差毫釐的！以上自己的

印象和感情，對於自己，成了一個形式化，直觀的光照在內心，因而得到經驗。這種印象和感情；依據『言語』——廣義的——從腦髓的暗處，到一個精神的明處。就是直觀和表現，在同時走同一的過程；若考其兩者的引離，斷斷乎不能的。

柯洛斯又以爲世人常常說：吾人得藝術家同樣的直觀，只是不能夠表現得技巧，像藝術一樣！藝術家只是特別表現得技巧。那一個人再能夠有賴斐爾（Phaello）註（三）的聖母像（Madonna）的表象化。賴斐爾只是將特異的技巧，移在畫布上面；所謂藝術的直觀和表現，自有精神的所在！今更以直觀和表現，論結於次：直觀的知識，就是表現的知識；因理論的作用而獨立了。直觀是後天的，不是關係經驗的判斷，不是關係現實和非現實的，也不是關係時間空間的知覺，使得感知事物感覺的過程；就是心的對象等，從形式上去區別作用，沒有以外何等的表現。兩個作用，完全是同一的意義。

• 柯洛斯氏美學上的『表現說』上面已述其大概；柯氏更有論『直觀和藝術』的關係，說：『藝術和哲學』的相違，又從『美的感情和美醜的相違』因肉體的快感和美的快感的相違，趣味的問題，對於美學上『快樂說』（Hedonism）（註四）的批評。其他美學一篇，分十八章；他於十八章的結束，論『言語學和美學是同一的』我現在不能細述了！於柯氏美學的一般，無論明與不明，只是柯氏美學的根底：『直觀和表現』的關係，已略略介紹。柯氏尚有『詩人哲學家』（*Philosopher-poet*）的名號。總之柯氏的美學，一面是論理學的和心理學精密的特色；一面是富於詩人的洞察及抒情性。這的確是研究柯氏美學的一個興味。

註一 布格遜的創造的進化，張東蓀譯為創化論，已出版多時，可參看。

註二 西西里島在地中海，屬於意大利。

註三 賴斐爾（1483-1520）意大利文藝復興期（Renaissance）的畫家之一。

註四 快樂說（Hedonism）係美學上學說之一，由心理的研究的結果而成主觀美的中堅；十八世紀經驗派的哲學家諒謨（Hume）盛唱此說。

希爾台勃蘭的美學

惟志譯述

說起現代德國的雕刻家，總須推舉兩個人；一個名克林及爾，是善於表現日耳曼的個性美的；一個名希爾台勃蘭，是表現古代的典型美的。可惜希爾台勃蘭已於一九二一年一月十七日死了。他不但是創作家，他的作品，在美學上也保留着重要的地位；現在不說他的藝術，且把他美學上的見解介紹一下。

阿道爾夫·希爾台勃蘭 (Adolf von Hildebrand, 1849-1921) 是經濟學教授白魯拿希爾台勃蘭 (Bruno Hildebrand) 之子，一八四九年生於慕爾蒲克，却在瑞士百納地方養育成長。他在兒童時期，已潛心研究人體。一八六七年，到

意大利首都羅馬去遊學，很受了古代藝術的感化。那時他有一種志向，要把他在藝術上由體驗所得的思想成一種著作。後來他果然有許多藝術論說。從事實上講，他的藝術論，是由於藝術的體驗得來的，並不直接按照他美學上的學說的；但他受了古典藝術的影響，他的學說重在形式；實早在近代美學上，做了一個規範美學的形式主義者了。他的主要著作，是一部成形藝術的形式問題。現在以此為根據，敘述他的美學的大概：

我們所要研究的，是形式對於現象的關係，和形式對於藝術表現的關係。要曉得所謂現象，實不外乎關乎眼的一個問題，我們對於外界的關係，只在於空間和形式的認識。形式的認識，因觀察者的立場，生出差異。假如立在遠處，視線平行，目不他瞬，那所感覺的全像，便成為平面；只有二方向。第三方向即現象的遠近，只好從這個平面像中比較對照出來。若是觀察者地位稍近，他不能在一瞬間，看到全個現象，必須用着眼的調節方法，向物體側面，往後觀看，纔能構成他的觀象。所以

立近處觀看，不能得到統一的視覺印象，乃是從運動動作所看得的多種形式結合的表象，便稱爲運動表象。但用眼的運動能力，近觀三方向的事物，他的知覺，却也並不只是運動表象，實是視覺印象合運動表象的混合形式；用望遠鏡觀察事物，即屬於這一類。既有了視覺表象與運動表象，把他統整起來，便是表現。

雕刻家的精神的材料，是運動表象；他用物質的材料來直接表現。畫家的精神材料，是視覺表象；他只是把視覺表象直接表現於平面之上。以遠像的意義，形成全體。但是無論雕刻家，畫家，却都要參透映像表象和形式表象交互關係，畫家須以映像包含形式表象，而雕刻家須以形式表象包含映像。單是映像或單是形式表象，是算不得完全的。

運動表象及其結合的界線，既經明瞭，那事物離現象而獨立不變的形式，便可以見出；我們認此爲現象的事實。這個事實，一部分固然從運動表象得來，而一部分則是從現象抽象出來，即用意象把運動表象結合的形式，稱爲對象的存在形

式 (Daseinsform) 但這時所見的不只一種，還有對象的反映，周圍，更代各種立場只是效果不同，所以對於抽象的存在形式，又有一個效果形式 (Wirksamgsform)。舉一個例：譬如細看一個手指，得了這個手指的形式印象。又看全手，便看到手指和全手的關係，是一個新的印象。再看手與腕的關係，印象便又不同。單看手掌時，手的印象極強，和腕合看時，手的印象弱而腕的印象強。這樣，起初手指的形狀，是屬於指的單一形式，其後和別種的關係印象成立，這時手指的存在形式原是老樣，但對於其現象的效果形式，却起了變化了。

藝術家是表現存在形式的，是表現強調的效果的，是靠他個人的才能，使我們對於自然的關係增加豐富的。所以藝術品，須注意於效果強調。因此從藝術的觀察，與從科學的觀察，兩句話，就有區別，一個是只在認識存在形式的，而藝術的觀察，是要把此形式感覺得強度的。

我們若以三方面延長的空間，作為全空間，並且認明自然界最基本的效果，那

末，便能把這自然的全空間表現出來。譬如平野間有一株樹木，壁直的立着；觀照得很爲明顯；那時平面的水平線固然明瞭，那株樹木因靠着水平線，也格外顯現。再加以明暗的效果，使樹木投影於地上，所以空間的關係在這表象中，已完全託出。最後在地平後面再襯描二三朶的雲片，便顯出深的一度。這是一切空間方向最簡單的表現手段。像這樣子，個個的對象按照他的位置，他的應用，使作用於全空間的表現，自然能使一方面全體的表現果然強烈，那方面個個的對象，也更加覺得強度了。

兒童忽笑忽哭，在面上筋肉牽動的過程，實由於幸不幸的內的原因所感受而成。我們對於一切的運動，也須按照他的情形，把他內部的經過理解表現出來。所以身體感覺的表現，也屬很重要的。但這個活動形狀在表現時候，仍然用他的潛在狀態。譬如行走之犬，本來不能看出他的四足，但我們表現起來，仍然用四足的靜止形狀的。

以上的雕刻，從線描起加以深度，便成浮彫。再求他與空間統一，那纔是完
全的雕刻。這便是希爾台勃蘭解釋造形美術的大意了。

美學所研究的問題及其研究法

日本大塚保治著
鴻譯

審美的事實，大要可由三種殊異的旁面觀察他。所以，美學所研究的問題也得別爲三組，其研究法也不得有如許不同的範疇。

一

審美的事實，在其根柢上或其終局上，常爲心理事實的一部。凡有的美的現象，無論他屬於賞鑑或屬於製作，從其一面看去必是意識上精神上的事實，如其離了意識撇了精神畢竟無復有美。所以從此推勘進去，美學竟可視爲心理學的一

部，或得叫做一科的應用心理學，其研究法當然須循心理學的研究法。如此專從心理的旁面下觀察，美學所應負擔的重要任務，約有如是兩項：

第一，審美意識自身的分割解釋；

第二，審美意識的起原和發達的闡明。

細說起來，關於第一問題約含以下各個重要問題。先問：所謂美意識是指如何的狀態？和別的重要意識如學術的意識，道德的意識，或宗教的意識差別如何？再問：構成美意識的要素是甚麼？客觀的要素如美意識的材料，內容及形式如何？應接他的主觀的要素即審美的感情（美感）的性質又是如何？其次是這兩要素所構成的美意識的性相上的區別，即崇高，優美，悲壯，詼諧之分類考究。最後是賞鑑意識的說明及製作活動的解釋。第二問題是研究關於以上這些精神作用所結合的，個人的發達；這研究的取材務須求其廣闊，兒童及蠻人的心狀固須注意，高等動物的精神狀態也該拏來比較考察。以上兩樣問題，各各可以從一般的美

的事實概括研究，也各各得以就特殊的美的事實（例如各種美術）論定其性質關係，所以美學研究往往分爲概論和分論。

二

其次，審美的事實，從別一面觀察起來，又盡是社會的事實。假如有一美術品在此，其審美事實的根本理由，不待說是在美術家所胚胎，賞鑑家所領受，直接存在意識上的事實；但這意識上的存在，未必便是純個人的或物，未必單是一個意識的特產而爲一個意識所獨有。在通常，都間接地是多數意識的共同出產，而又是多數意識的共同受用品，換言之，即常爲社會的事實。因審美的事實一面如上所述是社會的事實，所以他的研究法，也有一面不得不用社會學的研究法。由這見地，美學又復可以視爲社會學的一部，所以有人把美學研究叫作美術社會學。但這面的研究比之心理學的研究當極幼稚，因其只是發端，未成系體，所以列舉事

項也頗爲難。約略說來，其重要問題似乎應有以下幾項。卽：第一，藝術和通常文化的關係，及其互相牽涉的情形，以至藝術和宗教及道德的關係如何？其次，藝術之體會的體系如何？作家和公衆及批評家的關係如何？收藏家及藝術保護者的任務如何？復次，藝術及趣味之社會的起原及其發達之法則如何？——等問題。這些問題，自然也得概括研究，或就各種美術分別研究，與心理學的研究一樣。

三

最後，審美的事實又得成爲哲學的研究的動機，成爲哲學的研究的對境。何以故呢？因爲審美的事實無論從心理學的旁面考察，從社會的旁面考察，在其根柢上都與人生的價值有密切的關係。而吾曹的知的要求或情的要求，又非比較諸價值，按次考量其優劣高下，以至得到最高的標準，最上的理想，是不肯中止的。換言之，吾曹對於價值的研究，到底不能停止在相對的科學的範圍，必進而入乎絕

對的哲學的圈限，纔可希冀得有滿足的解釋。如此說來，美學又就是一種價值的
研究，當然是哲學的一部，古來許多美學家站在這見地，已組織了高大的系統。從
這見地研究，其中心問題當然是美之本性和世界本體的關係。以這爲根原，其他
如藝術在人生中的意義，藝術和道德及宗教之根本的關係，天才創作的祕奧，藝
術賞鑑的極致，自然美及藝術美的優劣，藝術的諸種類及諸傾向的異同輕重，藝
術發展的歸宿，這些問題皆須憑哲學的見解纔得根本地而究極地完成其說明。

因爲美學的研究有這三種的觀察點，研究的方法又有這三種的區別，所以有
人以爲美學並非一科獨立的學問，簡直可以分裂，把他分屬於三個獨立的學問。
從美學研究的現狀察來，這說或不無一點理由，此分功的研究原不過是斯學發
達的徑路上一時的現象。而且以上諸研究既然同以審美的事實爲其對境，也自
有正當的理由可以綜合起來，組成渾然的統一的學問。

只從斯學變遷上說，都因時代因邦家而異其研究的中心，從未統一罷了。古代

及中世，概係斷片地研究，到了近代，英國的美學多偏於心理的研究，法國的美學往往加入社會的研究，而德國的研究又以哲學的該博與深邃爲其特色。最近一般的傾向，是排哲學的考察，專主張事實的研究，可是也只有心理的研究獨盛，社會的方面還只漸漸顯見出組織的攻研的端緒。

藝術獨立論和藝術人生論的批判

唐雋 著

現在作藝術的論文複雜得很。有的說勞動要藝術化，有的說藝術要民衆化，有的又說生活要藝術化。所以『勞動藝術』、『民衆藝術』、『生活藝術』等之論調，到處都是。這些論文，大概都是根據人生論發出的。又有一輩人看了這種論調，很不表示同情；並且持着反對的態度說：『什麼是勞動藝術？』、『什麼是民衆藝術？』、『什麼是生活藝術？』藝術是獨立的，是不爲別的東西所妨害的。我們爲什麼研究藝術？就是爲藝術而研究藝術。所謂什麼目的我們是一點兒沒有的。如因爲『勞動』等而使用藝術，那是失掉藝術的價值了。這種的論調，不但在我們

美術混沌時代的中國常常發現，便是歐西諸國也時有所聞，這個問題，可算是藝術中最大而且最難解的問題了。他們一方面是主張人生的，一方而是主張獨立的。這種極端相反的論調，看起來很是奇怪。其實并不稀奇。就是歐西古來美學家也已經爭論過多次了。現在讓我略略的舉點出來。

首倡藝術獨立論的人就是雷欣 (Lessing)；他說：『藝術的目的只有一個美，他的本能是不為政治，宗教，道德等的方便的。如果以別的用意而使用藝術，那是與普通功利沒有什麼分別；因之藝術的轉變就沒有一定，尊貴的價值也將隨他物而變遷了，這是應該注意的。』又康德 (Kant) 也是主張藝術獨立的一人；他說：『美之所以為美，無目的而有目的，無關心而稱關心，無什麼概念可以表示而可使人喜悅。』即所謂無關心無目的的快感也。窺他的意思，也是說美是獨立的。康德以後，還有幾人的論調有藝術獨立的傾向。但是本篇不是介紹論文的，可以從略。現在只要能表明藝術獨立的意義就够了。

主張人生論的，柏拉圖（Plato）是第一人；他說：『美之所以爲美者善也，美待善而始成者也。』還有費德（Fichte），也是主張人生藝術的一人；他說：『美的價值，不是美的可貴，是善的可貴。』可見費氏是主張功利的。有人說費氏是個教育家，故立論以功利爲主。

古來美學家大概持獨立論的佔多數，主張人生論的要算最少數。至於現今的藝術批評，又多是偏於人生的了。像俄國托爾斯泰（Tolstoi），克魯泡特金（Kropotkin）的提倡民衆藝術，英國威廉莫里斯（William Morris）的主張勞動藝術，還有美國一般人所提倡的實用藝術，以及我國現在報紙雜誌上所發表藝術的零碎論文，都是說藝術要實用啦，要民衆化啦。其實他們只曉得藝術的一部分，全部的意義，他們對之還是悶葫蘆！

上面關於兩派的主張都講過了，現在來批評批評。關於這兩個論旨，我劈頭一句便要問：什麼叫藝術獨立論？是否對人生論而說的？我又要問什麼叫藝術人生

論？又是否對獨立論而說的？如果以為是的，那我便可以說這兩個論旨都早已立錯了。爲什麼要主張藝術獨立論與人生論對抗呢？藝術果與人生無關麼？又爲什麼要主張藝術人生論表示否認藝術獨立論呢？難道定要立一個藝術人生論纔有人生的價值麼？又難道定要立一個藝術獨立論藝術纔有獨立的必要麼？我以為藝術的本旨原是獨立的，原是與人生有關係的。說他與人生有關係也可以，說他要獨立也可以，但兩者不可立於絕對的地位互相反對。所以不能說藝術對於人生發生關係，便失了獨立的價值；又不能說藝術獨立便與人生沒有關係。獨立儘管獨立，對於人生發生關係儘管發生關係。有一種藝術品與人生的關係一般人看不出來。因爲看不出來，就硬說他是獨立的，是和人生沒有關係的，那是錯了。其實他對於人生很有關係。他是督促現實的，虛僞的人生，向理想的，正當的人生前進。就說他是獨立，也不過是說保持他前進的精神，不爲現實的，虛僞的人生所妨害；這纔是獨立的真義。因爲要想得到正當的人生，而藝術越發要獨立。因爲藝

術越發獨立，而人生也越發正確，越發有價值。所以倡絕對藝術獨立論是錯的；而倡絕對藝術人生論的也是好爲多事了。

現今說藝術的人，多半是傾向人生論的。聽到俄國勞農政府是怎樣的設施民衆藝術；托爾斯泰，克魯泡特金是怎樣的主張民衆藝術；又威廉莫理斯等是怎樣的提倡勞動藝術；他們也不研究個底蘊，大家都說藝術要民衆化呀，藝術要普遍及勞動者呀。其實他們那裏曉得藝術的真義，硬把德謨克拉西的意義，加到藝術裏面來。有一天呂澂先生對我說：『現在藝術言論界真是混濁得很！甚至有人說德謨克拉西的藝術的。德謨克拉西，別的地方還可以應用，怎好加到藝術裏面來？也許他們所說的藝術是另一種藝術呵！真真奇怪！』不久又在美育第五期裏讀到他的一篇，什麼叫民衆藝術，解釋得很是清楚，大家可以參看。我又不知在那裏看到有人說：『煤炭堆裏，爛泥坑中，不知消失了多少藝術家。』這都是德謨克拉西的裏面發生出的誤會。要曉得『藝術家』不是個個能當的。所謂民衆藝術者，

不過是要使一般的人，都能領受藝術的趣味，都能向藝術的方面去求遂生的方法。如果藝術家創作藝術，一定要叫他向民衆的現實生活裏去求材料，那是非拉下藝術家的藝術不可。——表面上看去并不是拉下，不過要他適合民衆，他的藝術當然只有拉下的。真正藝術的趣味，很難獲得。那麼，藝術的進行定會停止了。——

——那不但民衆不能得到遂生的方法，便是藝術家他自己的遂生也不能充分。他自己藝術家的地位，也不能完成了。這是極危險的！要曉得藝術家是爲遂生而研究藝術的一個人；藝術是遂生的一個方法；藝術品是藝術家遂生所流露出的成績。他能將藝術家的生活，情感——人格——傳達到觀賞者的意識裏，并能給觀賞者意識裏以濃密的信仰，跟着他一路進行。這便是藝術品的價值。德國人福爾培（Dr. Phil. Theoder Volbehr）說：『藝術家是一羣飛禽中向前進行的頭一個。』所以藝術家雖不必叫羣衆跟着他來；而羣衆要想遂生，是不能不跟着他去的。——因爲目的都是遂生——法國女文學家渦勒爾夫人（Madame Aurel），

她批評陸亭 (Rodin) 說：『我極希望婦女們都要向着他的作品走。』她又說：『婦女們若是達到他那作品的地位，便是在完成的路上。』她又說：『陸亭腕底下成功的女人，確是赤裸裸永久不朽的規範。』把她這些託着了，便可以曉得藝術家是怎樣的一個人，藝術家的藝術品是怎樣的一個東西了。所以只有民衆向上去跟着藝術走，藝術是萬不能適合民衆的。若要藝術來適合民衆，那非拉下他的藝術的進行率不可。那麼藝術也就永無進步，而高尚的藝術趣味，也終是得不着的人的遂生也是永遠不能了。提倡民衆藝術的人，這一點是要注意的呀！切不可把眼光只放到藝術的一部分呵！

至於現在主張藝術獨立論的人，也是偏於極端。我上面已經說過藝術獨立是對普通一般說的，是說不能爲普通一般的人生妨害他的獨立；不是說與人生脫離關係；因爲人不能離生活而存在。我以爲宇宙無論什麼問題都是跟着人生問題走的；無論什麼問題都是用他來解決人生的。如果人生問題不成立；那麼美術，

哲學、宗教、科學的研究……可算是多勞的了。所以藝術與人生是有密切關係的，斷不能離開人生而談藝術。有人說：『主張絕對的藝術獨立論的人，太神祕了，太玄奧了。因為他們否認與人生有關係的藝術有尊貴的價值。硬要莫明其妙的東西纔算是美的。』這種話雖不能說是很完全，但也有他懷疑的理由在。我以為藝術本具有神祕性和人生性的。但他的神祕性——對人說——是一時的，不是永久的。他的人生性是永久的，不是一時的。——對人說——當時一般人雖不能領悟他的神祕，而將來總有領悟之一日。當時一般人雖覺得和他們沒有關係，而將來總覺得有關係。不要說未來派 (Futurist) 立方派 (Cubists) 的藝術一般，人不易理會；就是自然主義 (Naturalism)——內心的不是外形的——陸亭的作品，在當時也常常受人家的非難，排斥；不是人人都能懂得的。因為一件超越的藝術品，一般人當然不知其所以然。這個『不知』是時間的問題，不是絕對的不知。不過創作者的正當的人生，比一般的人先得到，先享受罷了。不能說當時一般

人領略不到，便是與人生沒有關係。其實他對人生的關係，就在這當時一般人不知的裏面哩！如果一般人都領悟得到的，那是很平常的，不是真的人生，極樂的人生流露出來的成績。藝術品在當時雖祇有創作者一人享樂，——好像藝術家一人獨有的——其實是帶有普遍性的。所以藝術與人生有極密切的關係。離了人生還求什麼藝術。研究藝術就不應該離掉人生。所以持絕對藝術獨立論的人，也是錯了。

我不是不贊成藝術獨立論；我又不是不贊成藝術人生論；我確是以爲這兩個論調是相謀而成的，並不是極端相反的。所以我以爲極不應絕對的成立。絕對的成立而偏主張那一派，那是一孔之見，有傷藝術的全體哩！我所不贊成的就在這裏。

現在提倡民衆藝術的人，切忌不要說藝術家思想過高，以爲不與民衆相周旋。主張藝術獨立的人，也切忌不要說與人生有關係的是沒有藝術的價值。總之藝

術獨立論是藝術人生論的根幹。藝術人生論是藝術獨立論的枝葉。根幹啦，枝葉啦，都是一棵樹上的東西，又何必分作兩樣呢？分作兩樣，便不成其爲一棵樹了。

美術之眞價值及革新中國美術

之根本方法

戴嶽著

美 與 人 生

今中國人多知注重美育，而倡言美術能陶冶性情矣。亦多知中國美術尠進步，難與西人媲美矣。然美育何以當重？美術何以即能陶冶性情？其在吾人身心上之作用果若何？豈僅在爽心悅目怡情適志已耶？抑別有更進於此者耶？今中國美術誠渺進步矣，然其受病之因究何在？今後改良之方針究當若何？取此等問題而詳討論之，發其祕，究其歸，確定革新中國美術之根本方針，使國人憬然知美育之何

以當重我國美術之何以不善而應當如何改良豈非吾輩研究美術者應有之責耶？

研究學術，又當先探其源。美術之起，起於何時乎？因何而發生乎？何以能發生成功乎？曰：美術與生民俱有，發生於人類之賦有美感及美術衝動，而成於人之有模仿本能及遊戲本能也。在昔草昧之世，人民穴居野處，衣皮飲血，固不知何者為美術。然當其飽暖之候，佃獵之暇，觀其器具之粗劣，必起一種不安之感，思所以精治而文飾之。當其情有所感，心有所懷，必又起一種不快之感，而欲發為詩歌以詠歎之。此種不快之感，即美感之欲發洩而未能發洩者也；即所謂美術衝動也。有此衝動，更加以模仿遊戲本能，藉外物而見諸製作，則成美術品。故美術衝動，不僅文明人有之，即最初之野蠻人亦有之。至於模仿遊戲本能，雖猿類亦有之，人類更無論矣。今就考古家在地層中掘出之古物證之，知初民精神上之需要，首在裝飾。故其佃獵之具，不僅求適用已也，必漸施以刻畫磨琢。棲身之所，不僅求避風雨已也，必

漸加以文彩繪畫。由是變質爲文，踵事增華。宮室興焉；亭塔建焉；冕服旗章禮樂之制度生焉；籩豆陶瓷什器之文物作焉。吾人今試遊柏林、巴黎、倫敦、泛犬西洋而至紐約，觀其街道之修整，宮室之輝煌，以及一切物質文明，足以震炫遊客之耳目，令其一見即推爲文明國者，何莫非由此美感此美術衝動促成之乎。蓋吾人天賦之美感，既足以發生美術衝動，以創造美術品；而此美術品之存留世間者，又能誘起他人之高尙美感，使發生更精細更複雜之美術衝動。展轉相生，愈演愈進，遂演成今日燦爛之文明世界。使人類而無此求美之念，則世界將永存於粗獷狂榛之境矣；何由而至今日之境耶？

美術既能促進物質文明，故與工商至有關係。雖美術有獨立之性質，不必以實用者爲貴；然美術者，技藝中之最精巧者也。其國人既能製細致雅正之美術品，則手術必精巧靈敏。故各種日用工藝，自鮮窳惡之患。況今日各種製造建築，必皆先之以模型圖案，則美術又幾爲一切工藝之基。故近世美術昌盛之國，工商亦盛。歐

美諸國，盛倡美育，其美術遂日趨精美。而國人渴望完美製作之思想，亦因受其感發而愈趨高尚。工藝製造，因藉是而日趨精美焉。工藝製造，既伴有美術之作用，則足以引起使用者之愉快，銷暢自廣。中國景泰康熙間，美術工藝，甚為發達，而又適當西方物質文明未盛之時，外人請求互市，遂開東西交通之局。此非美術與工商有關之明證耶？

然此不過就美術與物質文明之關係言之耳。美術之能促進物質文明，美術功用之至粗至淺而至易說明者也。吾人不又常曰美術能陶冶性情乎？美術既能陶冶性情，則與精神文明自生至密切之關係。然美術何以能陶冶性情而發生精神文明乎？欲答此問題，必先說明美感在吾人身心上作用之狀態，及其所以能生此狀態之故，而後可。而賞玩美術特身心上之狀態，又恫恍縹緲，莫可端倪；可以意會，難以言語形容者也。言之則着於跡象；而不言又近於神祕；且無由詮釋美術何以能陶冶性情之問題。無已，則姑請略陳其三狀，以備隅反焉。

一曰冲和之狀。據心理學家言，吾人諸感官中之知覺神經，皆上聯於腦；復自腦發射運動神經，交錯下行，達於週身之各筋肉。又有交感神經者，聯絡腦脊臟腑間各神經之交通，上下分佈，幾於無處無之。故人身一部受感觸，則全體蒙影響。視覺亦然，當物象經眼球之屈折體而達於網膜上之視神經也，則神經起生理上之化學變化，而生影象。此影象更緣神經纖維，傳印腦際，於是腦神經亦生變化而視覺之作用起。然物象之全體，又非一瞥即可皆領略者也；則必運動眼球，以移視物體之各部，由是筋肉又起調節之作用。（聽覺方面同不贅）夫神經既生化學變化，而筋肉又起調節作用；則因精神與身體之有依倚關係，自起調和不調和之感。於是調和者生恬靜和樂之狀而爲美；不調和者生刺激不快之情而爲醜。影響所及，且藉交感神經之傳達，偏於全身。故當吾人誦詩自得之際，觀畫入神之時，乃至遊博物院，玩古董市，徘徊長松皓月之境，彳亍山明水秀之鄉，莫不悠悠焉，雍雍焉，物我訴合而無間。當斯時也，心志則恬然無思，澹然無慮；幾如秋月之朗照，清空，無

一毫曖昧之狀。血氣則湛然平靜，霍然清爽；幾如春風之鼓暢庶類，無半點滯鬱之形。此卽所謂冲也和也；心冲氣和，則神明開滌，胸次清曠；凡一切機械詐僞之念，恩怨利害之見，莫不滌除清盡，屏諸胸懷。所餘者，止此清淨閒適之胸襟，以與外物之美相遊衍而已。此殆釋家所謂『身心兩自在』者乎。使吾人能時與此種美境相薰染，以常維持此冲和之狀態，則久而成習，即無絲無竹亦自恬愉；卽不山不水，亦自幽靜。以之持身涉世，則雖大火流金，而清風穆然；雖嚴霜殺物，而和氣藹然；雖陰霾翳空，而慧心朗然；雖洪濤倒海，而砥柱屹然。若然者，中正優游，抱德煬和，不以外界之寵辱得失，攪亂其浩曠活潑之性靈。殆莊子所謂『大澤焚而不能熱，河漢涸而不能寒，疾雷破山風震海而不能驚』之至人乎。

二曰隨化之狀。吾人賞玩美術時，其冲和恬愉之胸襟，既如上所述矣。然所謂美者，果何在？豈純在吾所賞玩之外界耶？抑僅在吾之精神意識中耶？若以爲純屬外界也，則音有待於耳，色有待於目，使就此聞見之音色，除去吾聞見時所生之

美感，而惟考其物理學上之性質，則不過一種振動之分子原子而已；有何美之可言？若以爲專屬於意識中也，則美感當因各人之主觀而異；而何以吾人對於同一之美境，多起同一之美感？而藝術家又何以不滿意於空想之美，必欲見諸製作，留跡象於人間乎？可知此美必不專屬於外界之美術，亦不專屬於內界之意識；而必在此二者互相影響所生之物也。此物果何物耶？試以攝影法喻之則明矣。當物象之經雙凸透鏡而著於乾片也，乾片上之藥品，卽起反應作用，而成影像。此影像非純由外影所成也，亦非純由藥品所成也；乃由乾片上之藥品，受光影之影響，而變其分子間之組織所成者也。美感亦然。當外物之經視覺而達於網膜，傳印腦際也，則神經起生理上之化學作用，而生印象；若此印象與吾覺官內之神經纖維相調和也，則相親愛，相融洽，而美之感覺起。當斯時也，我神遊於美術之境，而美術之印象；徹入吾心脾之內。心凝形釋，骨肉都融；亦不知爲我之美歟，亦不知爲彼之美歟；惟覺栩栩然，訢訢然，忘形之所倚，忘足之所履。猶乾片上之藥品，已自改組爲與外

界相似之影像；竟不知此影像原屬於我者耶，抑屬於外物者耶；蓋已忘肝膽，同物我，無心而隨物化；更何有於內外之分哉。浸假而使予所賞玩者爲海，則吾將化爲其中之一滴；因而隨波濤洶湧，覺有浩瀚最盪之美焉。浸假而使予所賞玩者爲山，則吾將化爲其上之一礫；因而伴岩石崢嶸，覺有靜穆巍峨之美焉。浸假而使予所賞玩者爲先聖之遺像，及盛世之文物，則吾將化爲其時之一人；因而與昔賢相周旋揖讓，覺有雍雍肅肅之美焉。觸類而推之，吾蓋無入而不隨化也。故亦無入而不自得也。吾將與日月齊光，與天地同其博大。吾將虛而與外物之美相委蛇；因而種種其中，弟靡其側。吾不固不執，不措心於得失，吾何玩而不自適。若然者，乘物以遊心，體盡於無窮，而肆乎逍遙放蕩縱任變化之域。殆古之所謂『和者大同於物』之胸襟乎。（和者大同於物一語，見列子黃帝篇；此處引來，斷章取義）

三曰超脫之狀。美術之影響吾人身心也既若是之巨；則此與生具有之美感，當與美術更生若何親密之關係乎？當更結若何不解之緣乎？曰：無他也，仍是此冲

和隨化之狀態而已。雖彼有美術癖者，寢饋其中，幾有犧牲一切不顧之概。然當其賞玩美術時，其身心上亦止起此冲和隨化之狀態而已。若斯時而更雜有其他利用之意焉；或私藏之謀，評判之見焉。則美感倏然滅絕，而慾心熾，貪念生，是非之見起。由是而計較錙銖，而患得患失，而目熒心蹇；『焦然肌色既黯，昏然五情爽惑』。雖救苦猶恐不贍，尙何美感趣味之有。是故美感純一不雜；雜則擾，擾則思慮營營，而美趣無有。故真能賞美者，用心不勞而應物無方，功利機巧之心皆忘。蓋『相與於無相與，相爲於無相爲』而已矣。且『忘足，履之適也；忘腰，帶之適也；忘是非，心之適也』。則真能領略乎美趣者，必又意解神釋，物我一空；輒然忘其四肢形體焉，忘其對境之美術焉；豈僅無功利機巧之心而已哉？蓋美之趣味屬於情感；而功利機巧等念屬於意志。意志既起，美感自消。猶障翳生而明鏡失其用；自然之勢也。必也神與美化，而心仍泰然。猶之月隨人行，月竟不移；岸逐舟行，舟終自若。則庶乎其幾矣。故美感之真趣，濃而無累，淡而不枯，而達人之游心於美也，亦不將不迎，應而

不藏。其應也，如鏡照水映，不設智巧而隨物象形；其去也，如流水落花，不著意念而悠然自逝。無所疏也，亦無所私也。雖盡領略天下形形色色之美，仍不足亂其精神，變其恬淡愉靜之懷也。若然者，喜而勿有，愛而不戀；因其美而美之，因其有而有之，不執我相而與之凝滯也。若然者，恍然翱翔乎美妙之境；而逍遙乎無事之業。不圖益於美，而美之益自在焉。殆『假不用以長得其用』者歟。（賞美時是否毫無關心，尚爲歐美心理學家及美學家爭論之點。此文爲一般讀者而作，不欲以微妙之辯，及心理學美學上諸定義名詞，纏繞筆端，致礙多數閱者興味，故置之不議。閱者諒之。）

賞美時身心上之狀態，既略如上述；則美術何以能陶冶性情之故，亦已燦然大明矣。然籠統之言，無端崖之辭，吾猶恐未能盡人而解也。讀者倘不厭其煩瀆乎？請更爲具象之陳述，於三狀態中各舉一顯著之例以暢明之。且猶待讀者之類推焉；非謂其盡於此也。

一曰化戾 自吾人遠祖居於草昧之世以來，歷經多難，日與蠻煙瘴霧戰，與洪水猛獸戰，與異族異國戰。戰而勝，則爲驕縱，爲傲侮，而漸流於殘忍，以凌虐其不勝己者。戰而不勝，則爲怨怒，爲憤恨，而漸流於詛詐，以陰謀其勝己者。此種驕縱，傲侮，怨怒，憤恨之氣，相激相盪，日與昔人之生涯相伴。日浸月漬，遂化成一種忿戾之氣，與人性固結而不可解。遞相遺傳，觸機卽發。迄今布帛興矣，而猶衣皮；五穀殖矣，而猶食肉。乃至民智大進矣，而不專用之以講厚生利用之道，乃製爲鎗礮水雷鐵艦，以自相殘殺。文籍印刷之物大興矣，而不專用之以講學術，啓民智，乃造爲違心之論，以互相誣讒，互相誇耀，互相排斥。凡小而一家之爭，大而國際之爭，散而報紙政黨士農工商之相激相爭，而不能自己，何莫非此戾氣有以助長之激成之乎？雖有法律禁止之，而強抑之愈甚，則潰決之患且愈烈也。雖有宗教警惕之，而杯勺之水，無救車薪之火；或且自起反動，變爲異教之戰，新舊教之互相屠殺也。然則若何而後止乎？曰：惟有以美術陶冶之，庶幾可耳。好美之性，既爲人性所固具，則不待外力

之誘迫，人自趨之。而美感之起也，又能使人心氣冲和。冲則驕傲之態去；和則忿戾之氣消。既冲且和，無傲無戾，則穆然共處，靄然相親。紛爭之事，何自起乎？彼先王之制禮樂也，樂以和民，固屬純藉美術化戾之一。即所謂禮者，亦豈僅繁升降之節，嚴內外之分，以強節民性而已哉？蓋亦有藉美術以養和化戾之作用焉。故『雕琢刻鏤，黼黻文章，所以養目也；疏房邃邈，越席牀第几筵，所以養體也；和鸞之聲，步中武象，趨中韶籥，所以養耳也；龍旗九旂，所以養信也；寢兕持虎蛟韞絲末彌龍，所以養威也。』此其中蓋無不具有美術之作用焉。三代之際，周最尙文。禮樂之制，亦推周代爲最隆；成康之時，刑措不用，論者歸其功於禮樂，而實則大都皆美術之功用耳。秦漢以後，禮樂荒廢，而高人逸士，往往有自得於天然之美，以致其高尚冲和之性情者。陶潛詩曰：『採菊東籬下，悠然見南山；山氣日夕佳，飛鳥相與還；此中有真意，欲辯已忘言。』李白詩曰：『問余何事栖碧山，笑而不答心自閒；桃花流水杳然去，別有天地非人間。』今細玩此詩，而遐想其人之胸襟狀態，果若何乎？吾靡得而形

容之。吾惟知常具此胸襟者，必恬愉其心，和順其氣，以逍遙自得於清淨閒適之境，雖死生無變於己。况肯憤憤然以人世間無謂之爭端，滑其胸中之太和乎。（上引二詩，不僅足以證明作者之性情，在冲和狀態中；細玩『飛鳥相與還』三語，及『別有天地非人間』一語，可見作者亦在隨化超脫狀態之中。此類詩句甚多，如『樂意相關禽對語；生香不斷樹交花』亦兼有冲和隨化超脫諸狀態。蓋既隨化，則無彼此之界，故機心自去，靄然之情自生。今欲詳述其狀態，故從各方面分叙之。如前，非謂三狀態各自分立，無相關也。）

二曰祛妒 『人生而有欲；欲而不得，則不能無求；求而不足，則必爭。既有爭矣，則必忌其勝己者，而喜其不若己者；由是妒心生焉。妒心既生，則奸巧險詐之計生；而妨功害能之謀作。其抑而未發也，則爲疹，爲厲，爲忿鬱，爲癰疽，而自害其身。其既發也，則爲誹謗，爲排詆，爲古今大小無數之戰爭；而小以啄害賢良，大則攪亂天下而有餘。今試問雅興民政何以敗？敗於妒有才者在位，而悉以貝殼彈劾法驅

之境也。試問羅馬前後三雄何以初相結而終相爭？曰：妒人之威名出我上，而各不相下也。而人類中妒心最盛者，又羣推女子；故妒字之旁亦從女。其妒之洩出而禍及於人者，則爲呂后之人彘，爲鄭袖之設計劓人鼻，爲家庭間無量數詬誶反目，虐妾撻婢之慘劇。其不能禍人者，則設百計以求勝人。於是爲粉紅之臉，爲奇靡妖冶之服，爲雲鬢耳璫簪花之髻，甚且爲纖小之彎足，而自戕其身，而遂自弱其同類矣。妒之又甚者，則莫若文人。魏文帝與徐幹書曰：『文人相輕，自古而然。』文人何以相輕？以文人性多浮誇，惟恐他人勝己，以爲毀人即可自高其價值，故相輕也；此卽所謂妒也。此種妒心，蘊於中，發於言，流露於翰墨間，遂爲古今來盈箱滿篋之譏刺，謾罵，牽強，武斷文章。於是有茅歸等與前後七子之爭，有駢散之爭，有江西詩壇之爭，有桐城宗派之爭，最近又有文言白話之爭。各是其是，非其非，而不知因時因用之不同，各派中之善者，皆有並行不悖之點也。各求進其技可矣，而果爲是嘵嘵不休，以敝精神，費紙墨，簧鼓人心，而濁亂文章界之空氣，何爲哉？曰：妒也。妒之一念，

幾於各界人皆有之，而充其弊，皆足以禍於爾國而災於爾身。雖有道家清淨寡慾之言以淡泊之，而抽象玄妙之論，仍不足促流俗之注意也；雖有耶佛地獄輪迴之說以警惕之，而未來之禍福，仍不能勝其眼前之得失也。然則能滅此禍者，其惟有美術乎。美術既爲人人所同好，則其誘化人也易。不似宗教家倫理家之學說，有強制人慾之苦也，而美感之起也，又能令人隨化於對象而起同情。則視人之美，猶我之美也；視人之善，猶我之善也；何羨何妒。觀人之醜，猶我之醜也；聞人之災，猶我之災也；何喜何幸。閱者其疑吾言乎？請舉二例以證之：夫人類中之最善妒者，莫若女子文人，既如上所述矣。然昔者宋明帝女南康公主甚妒，桓溫尙之溫平蜀以李勢女爲妾；公主聞，拔刀率婢往，欲斫之；見女神色閑正，辭氣淒惋，乃擲刀曰：『我見猶憐，何況老奴。』遂共居甚好。（見世說）又唐閻伯嶼爲洪州牧，於九月九日宴賓僚於滕王閣，欲誇其婿吳子章之才，令宿構序。及期，賓僚羣集，王勃豫焉。伯嶼乃先僞讓客作序，至勃不辭。閻吳大恚，密令吏得句卽報。至『落霞與孤鶩齊飛，秋水共

長天一色，』二句，乃矍然曰：『真天才也。』因相與歡飲而罷。（見古文翼滕王閣序注）由此可知美感之隨化狀態，其感發人同情之力甚巨。無待勉強他求，自足以祛其妒心於不知不覺之間。故雖以妒名素著之女子，及預計爭勝之文人，而一見真美之女子文章，即擊節歎賞，引爲知己；而况妒心之不若女子文人者乎；而况女子之妒不若南康公主，而文人之未若閻吳預謀爭勝者耶。若吾人時與美術相習，以常發生此種同情，俾成習慣，則推而廣之，即大舜『善與人同，樂取與人以爲善』之胸襟也。何妒之有？

三曰除私。古之人處於混沌淳樸之世，穴居野處，衣皮食血，以天地爲室家，因萬物爲糧儲，不知有私，不知有公，而實則無一私也，無不公也。後聖有作，恐水旱之不時也，乃設倉窖預防之制；懼爭奪之易起也，乃立此疆彼界之規。於是『貨力爲己，大人世及以爲禮，城郭溝池以爲固。』兆民因之小康，而私心私制亦由此作。及其敝也，私念熾而兼并爭奪之風起，於是巧者有餘而拙者不足，遂成優勝劣敗弱

肉強食之局。因共立君相以判斷之，而君相又未必無私也；於是私其天下而傳位於童駮之子，私其財賄而於外府外復積內帑；私其女色而於後宮中畜數千怨女，且或閹數千人或數萬人以監守之。於是虐政紛起，天下紛紛大亂。於是文人敵筆舌，烈士捐身軀，博得一立憲共和政體，公舉少數之政客代議士以行其政，防其弊。而此少數之政客代議士，又未必無私也；於是復逞其私，而互結黨援，而把持政局，以攪亂天下。施及近世，君相代議士之害未盡除，而資本主義又繼興。少數之資本家，藉私有資產，購巨大機器，以壟斷生產，低給賃銀，提高貨價。而貧者病未能也，乃不得不含垢忍辱屈服其下以供役。由是資本家愈富而愈少，勞動者愈貧而愈多；資本家藉累世之蓄積，安坐而衣食；勞動者受壟斷之高壓，勤苦而凍餒。資本家勞力者之利害衝突，與時俱烈；於是勞動問題社會問題生；於是無政府主義共產主義起。夫處今日之時勢，欲去豪強專橫之害，除營私兼并之弊，誠莫如無政府主義及共產主義矣。然人不得私其權，私其財；又將私其智，立其力，而減其奮勵勤勉之

氣。於此進化有停滯之患，於是文明有退步之憂；故近數年來，不乏自投資財，購土地，試行共產主義之人，而皆以失敗終；則仍以有此私心爲之阻也。夫昔人所以設私儲私產之制者，本以防其不足與爭奪也；乃私儲私產之制既興，則私念愈熾而競爭愈烈，競爭愈烈，則不足者愈多。雖萃古今之哲人碩士，竭心思，疲精神，設種種法制以救之；而卒之此一點障翳不除，則一弊雖去，而一弊又隨私心伴新法而生。流弊所及，不獨家私其財，人私其色而已也；且又士私其學，工私其技，鄉閭私其親，朋黨私其交，邦人民族私其政教風俗，而規規然竊竊然私相袒護之寶重之曰：此真我所獨有之至善至美者也。於是是非蜂起，攻訐大興。吾欲以哲人之學說解釋之，則彼哲人亦既并學說而私之矣。吾欲藉法律強除之，則彼執政者亦既并法律而私之矣。吾欲以宗教家言勸醒之，則彼教徒亦既并教義而私之矣。然則如之何而可耶？吾思之，吾重思之，其惟有仍以美術陶冶之乎。美感之隨化狀態，既能破除人我之見。其超脫狀態，又擴然大公，物來順應，難與半點私見并存。一執着於私，則

美感頓息矣，而美感之息，又非人情所安也。故以他法除私，則勢逆而新弊迭起；以美術除私，則勢順而流弊差少。使其有弊，則非美術之咎；乃由其人平日習染於塵氛者較深，故賞玩時之美感未純，不能真領略乎美也。彼私藏古董美術品者，終日弊弊然，鰓鰓然，歎其不足而憂其不能常保，其猶守財虜之苦身疾作，多積財而不能自用歟？何美感之有？故吾人觀於天地間自然之美：如山間之空翠，水上之漣漪，潭中之雲影，草際之煙光，月下之花容，風中之柳態，若有若無，半真半幻；然最足以悅人心目而豁人性靈者，何也？人人皆知其不可私求，故胸中純粹潔白，而能虛心領受也。入五都之市，遊中天之臺，覽碧玉琳琅之館，履層崖洪波之域；不免目眩情搖，心神驚悸而不寧者，則以有我之私見存於中；不免有所愛戀，有所畏怖，故美感與之相戰，而心神不能寧一也。惟美感既為吾人天性所固有，則終必能戰勝私念而制伏之。故雖入至可欲之境，猶能與之相爭。若吾人能常為不可欲之美所薰染，以先澄吾清淨之體，則雖入可欲之境，此心亦恬淡自在矣。是故歷觀往籍，凡其人

真能領略天地間自然之美，如陶潛李白輩猶有遺文可考者，必皆爲瀟灑曠達之士。其立身也，淡然常足，與衆共欲。故『量腹而食，度形而衣，容身而遊，適情而行，餘天下而不貪，委萬物而不利，處大廓之宇，游無極之野，而玩天地於掌握之中。』夫豈肯弊弊然以營私之故，喪其胸中寬平活潑之美趣哉。

曰戾，曰妒，曰私；三者名雖不同，而其足以肇禍亂也則一。世界和平之所以常破，而太平大同之治所以難實現者，豈非以此三者爲之梗耶？萃古今之哲人，立學說，宗教法律以救之，既不能，且反爲其假用，以逞其大戾大妒大私焉。於是乃茫然無措，儼然自失，補救幾無法，而美術乃獨能從容化除之，其爲用顧不大耶？然猶有未盡也。曰化戾，曰祛妒，曰除私，三者爲用雖大，然皆消極方面之功用耳。夫天地間燦然之美物，若天然者，若人爲者，其形色千差萬別而不同，故其感人也，亦千變萬化而無方，蓋窅然難言之哉。卽言其崖略，則消極之功用，亦不限於前舉三事。若言其全體，則消極之外，復有積極者焉。消極之功用，能去人之惡，而積極之功用，則又能

令人奮興。彼美感之能促進物質文明，固爲其純粹之積極功用矣。即其冲和之狀，亦不僅化戾也；又能使人寬宏博愛而興仁。其超脫之狀，又不僅除私也；又能起人幽情逸興而豁志。至於隨化之狀，則因物興懷，功用尤難枚舉。然略而言之，亦可大別爲二類：蓋天地間之景物，有剛大之美，有優秀之美。其屬於剛大之美者，如杲日，如迅雷，如巍嚴之像塔，如激盪之海波，必能奮起人豪邁之精神，成爲光明磊落之英俊。其屬於優秀之美者，如煙霞，如珠輝，如精雅之雕塑，如淵茂之詩文，必能興起人溫密之情思，變爲寬平文秀之君子。故富於剛大之美感者，必恢闊莊偉，奮發敢爲，無卑鄙闕茸之行。富於優秀之美感者，必文理密察，從容中道，有幽閒鎮定之態。是以歷史家推論雅典斯巴達二國民之異點者，皆謂雅典山阜綺秀，河水漣漪，故其人秀發而好文；斯巴達岡巒雄渾，海波浩蕩，故其人勇敢而嗜武。此則因天然美術之異，遂啟人文之差。又美術能感發人之明效大驗矣。

或有疑余言者曰：吾人試自反省，美感之能生冲和隨化諸狀態，誠有之矣。然此

不過賞美時暫然之景象，時過則情遷矣。且此景象又未必能移而措之於行事，而生若此之巨效也。信如子言，則勃海齊岱之間，將皆爲恢閎活潑之民；而巴蜀衡湘之中，必盡溫潤文秀之士矣。而按之實際，又不盡然者，何也？將毋吾子之言太近乎誕歟？余應之曰：此何誕之有，子殆未之思也。夫美感之狀態不能永續者，私欲滑之也；不能移而措之於行事者，薰養之功未至也。譬彼平旦之氣，非不善也，旦旦而伐之，則特亡之矣；譬彼杯勺之水，非不能勝火也，舉而傾之於車薪之上，則奏功微矣。且簸糠眯目，則四方易位；心在竊金，則市人不見。彼海隅山麓之民，貧賤者日營營於衣食，富貴者日徵逐乎勢利，方寸之間，鋼蔽已甚；能虛心以賞識天地間自然之美者，有幾人哉？且子獨不見乎學文習字者乎？日取名人之文而諷誦之，棲神其中，使其氣若翔翥於虛無之表；日取古人之帖而把玩之，遊心其內，使其氣若飛舞於掌腕之間。涵泳既久，則積之於中者翥然勃然；達之於紙者釐然霍然。其文氣，其筆姿，無一不與其日日所把玩者相似也。夫作文習字小道耳，既猶若是，則汝安知彼

日玩乎豳風圖者，不油然而施仁民之美政？又安知彼常觀於海者，不浩然而起『乘長風破萬里浪』之偉志哉？

夫純粹之美術，乃全無實用之物也。而賞玩美術者，若欲真能領略其美，則胸中又不可稍存有利用之心者也。然則美術者，實天下至無用之物矣，乃其呈效也竟如是之巨，豈非至可驚異之事耶？莊子曰：『知無用而始可與言用矣。』吾對於談美育者亦云然。

以上所言，皆就美術之雅正者言之耳。美術之雅正者，既能陶冶人使生若此偉大之效力，則不雅正者，亦足引誘人使生莫大之禍源。故周昉之祕圖，鄭衛之樂聲，非不美也，而聞見者莫不起淫蕩之念。乃至野蠻之人，且有以至醜可怖之景爲美，賞玩之而心怡目爽者；如北魏侵宋，舞貫槩之孩，喇嘛寺廟，祀坐人皮之神，此皆由其人習染於野蠻兇狠之風俗，故遂生此極醜不正之美感。若使趨向未定之兒童，日濡染於此種美術，亦必受其感化，變爲兇狠之性情。然若以優雅之美術，陶冶此

兇狠之蠻民，漸漬既久，亦能默化潛移，變其情志，使回視向之所謂美者，生刺激不安之感。故炮烙之刑，商紂所愛視也，使今人見之，必將股慄矣。小足娉婷，窮鄉僻壤之民，今猶有喜之者，而通邑大都之人，則已厭觀之矣。此蓋因其人之美感既高，故辨別美醜之識見亦確。然則循此以進，凡彼不善之物，今之人猶以爲有美存焉者，迨美感益高，必皆將視以爲醜矣。此所以美育不可不講，而善美一致之論，今猶有人堅持者也。

美術之良否，且影響於物質文明精神文明者，既若是之巨；則反觀我國美術，果若何乎？我國古代美術，寓於禮樂之中。至周代而尚文，禮樂備四代之制；聲教文物之美，於斯爲盛；故兆民和而頌聲作。秦漢而後，禮樂衰而專尚法治，其道大闕，而難於強囿民也；故犯之者多，而罪人乃日充塞乎囹圄之中。卽偶有講求禮樂者，亦不過等於漢之朝儀，及祭祀時所用之樂歌耳；非如成周時之亦用於邦國以化鄉人也。其甚者，且以精巧之藝術，壯麗之建築，爲奢侈無用之物，而鄙視之。至若項羽之

焚阿房，赤眉之燒建章，未央，隋文之毀結綺，臨春，長髮之拆金陵，大寶塔，且或憤其勞民傷財，而又并已成之物毀棄之。夫勞民傷財，誠有罪矣；然舉勞民傷財而始成，功之物毀棄之，不更有罪乎？况作者已逝，毀其物，既不能有傷於其身之一毫；何如留此公衆勞費所成之物，仍闢爲公衆享樂之地，以昭鑒戒之爲得乎？計不及此，乃肆爲蹂躪，毫不顧惜；此真兇狠粗暴之人所爲矣。我國人保存美術之心，既若是薄弱；故古籍中所言之精巧技藝：如偃師之歌舞，木人公輸之雲梯，墨翟之飛鳶，韶虞師曠之樂，諸葛之木牛流馬，南齊祖冲之及宋楊太之輪船，晉馬鈞之百戲機，能令木人擊鼓吹簫，跳丸擲劍，緣絙倒立，出入自在；以及隋宇文愷之觀風行殿，元順帝之宮漏龍舟，皆爲國人所輕忽，不傳其術。習俗相染，迄於今日。其結果非特工藝日墜，致一切工藝製造，不能與世界抗衡，使國民生計日趨貧困而已也；且使國人正確之美感，無由發展，不得已，乃怡情於煙酒，縱志於賭博，肆意於娼寮，崇拜乎偶像，以洩發其與生俱來之天然美感。美感既卑，德慧亦損。則是精神文明伴物質文明

而俱微。國之孱弱，其有由矣。

國人之素卑視美術也，既若此。故向來親身從事於此者，多為無學識之貧苦工人。因之一切美術品之製作，遂多不合理法。荒謬之處，幾於觸目皆是。今欲舉中國一切美術而詳言其一一不是，并應當一一若何改良，非特詞費，且亦非僕之淺學所能。蓋美術之範圍甚廣，依其性質而分之，可大別為二類：

(一) 自由美 卽純粹供人娛樂之美術品，於美以外更無何等之他目的者也；如繪畫雕刻音樂唱歌舞蹈詩賦等是。

(二) 依附美 卽除美以外，於實用上又有密切之關係者；如建築園藝瓷漆散文等類是。（講美學者於美術之分類，其法不一；今就此處論述之目的，強分若此，請讀者勿拘。）

由前而言，美術所包之範圍尙少。由後而言，則凡人工所造之物，有美不美可言者，皆可歸入其中，而美術範圍之廣，乃至不可思議，則吾人欲一一敘述其改良法

也亦愈難。故今日所能言者，止就其共同之缺點，而陳述其改革之根本方法而已。根本方法無他，即科學知識，及寫實主義是已。一切美術工藝，無不須應用科學知識。至於寫實主義，雖今日歐美印象未來諸新派美術家有非議之者，然用以革今日中國美術之荒謬，則爲救時之良藥。蓋中國今日美術所以不振者，其病固在於工人拘守古來陳陳相因之舊法；而工人所以拘守此舊法者，則由於無科學知識。欲革陳陳相因之弊，宜提倡寫實主義；欲圖後日美術之發展，宜培養科學知識。茲請舉數例以明其說。

中西美術品之最盛者，莫如繪畫；其發源亦甚早，未有文字前即有之。象形之文，即初民繪畫之變相也；然其畫不過一種粗大之外廓，略具形式，僅同符號而已。雖至兩漢時猶然，觀於孝堂山武梁祠之漢人石刻畫，可略見當時繪畫成績。魏晉以後，受佛教影響，畫法稍進；而因當時南北分峙，故繪畫界亦稍具分裂之象。語其大概，則南畫婉媚，北畫勁剛；至唐李思訓王維，始以南北山水畫顯分派別。宋人繼之，

創設畫院；畫體畫法，日趨綿密。綜此數代畫工，雖所作未盡合乎理法；然尚能自出手眼，有進步之跡可尋。元明而後，畫家惟知臨摹仿撫；雖負盛名之趙子昂，且多遠紹古法，刻意摹仿。世人不察，乃於元畫多所推獎。以爲元畫尙意，故空前絕後，莫能與比。不知元人不過竊取唐人南派之法，以矯院畫板刻之弊；非能自創新法也。故子昂山水畫多仿王維，馬則多仿曹霸。夫子昂爲元代最大畫家，猶尙不能自創。清之四王吳戴更無論矣。故近數百年來，西人畫法日新月異；卽昔日師我之日本，其畫法亦於此數十年中呈異常之進步。而我國多數畫工，則仍不免反覆乎前代所已有之各派舊套；此何以故？則一有科學知識，一則止知仿古而已。此種無科學知識而妄爲機械摹仿的流弊，最大者約有三：

一曰止有泛漠的種族相，而無精確的個體相也。芸芸萬物，不同類者固異其形色骨相；卽同類者亦各自有其形色骨相。前者名種族相；後者名個體相。個體相者，卽種族相之分至極終而無可再分者也。試以人類言之：人與禽獸固各有其種

族相。然設以人類之全生涯，分爲六時期，而通乎男女兩性，則可得不同之種族相十有二。更於世界的人種，假分爲六種，則又可得七十二種族相。由是再於各人種中計及其國之別，於各國之中計及其族姓階級地域職業之別。則種族相之異，可多至不可計數，而其究竟不至於個體相不止焉。試再以山言之，山與水固各有顯然不同之種族相，而山之中又有南條北條之分，有主脈支脈之異，有高低大小陡峻平坦之差，有土石草木平嶺鋸嶺之別，至其究竟，則山山皆有其個體相焉。甚至就一山言之，其氣象亦有早暮午晚之別，有遠望近望之分，有正面側面背面之異，有春夏秋冬不同之景色，有陰晴明晦無定之變態，則一山又兼有數十百山之個體相焉。凡此種種之個體相，皆畫家天然之好範本，取之無盡，用之不竭者也。而中國畫家不此之務，必以臨摹古人之畫爲貴。古人之畫本有限，萬物之變態無窮，以有限之畫本，概無窮之變態，其究竟，止落古人之陳腐窠臼而已；止能得一泛漠的種族相而已。故中國人之山水畫及士女畫，雖工拙各不相同，而其體勢則相差不

遠，此皆摹仿古畫之流弊也。此種流弊之究竟，不僅止能得一種族相而已；甚者且并不能得現在之種族相，而惟能得已過去之舊種族相。故清代人之服飾雖改，而當時人繪於絹幅上及瓷器上之士女畫，尙有作古人裝飾者；此則與古文家之用字造句，止求典雅，乃以古名當今之地名官名物名，而不顧陷於不實者，同一流弊矣。使其畫風傾向於寫實主義，凡所繪畫，皆各本其所目見者，則不必故求立異，自然巧變不拘，新製迭出。何至陷於此弊哉？

二曰流於虛構的幻想，不能繪現世界之真相也。古昔文化未開，人民對於一切天然現象，不能以科學之理說明之，其心中皆迷信神權，故常具有異常之神經。而其所造之物，遂不能不有一種畸形性。故中國古代銅器，多雕饕餮等之怪獸。漢時石刻畫，亦常作神仙鬼怪諸形。及佛法輸入，畫法雖稍進，而神怪之美術品，乃伴佛教之神話而愈盛。楊銜之所謂『爭寫天上之姿，競摹山中之影』者，誠得其實也。道家更以八仙老君等人物助其波，由是繪畫界遂呈一種迷離恫恍之世界矣。

此種現象，不獨在繪畫界爲然，而在雕塑方面尤盛。因其既超絕乎現實，即可任意妄造，便於藏拙也。夫古之希臘，其藝術品固亦多屬神話，然希臘人既酷愛自然之美，而其視神也，又以爲形體性情與人無異；不過能力超絕乎人類耳。本此理想以造藝術，故事實雖或涉乎神話，而形容體制仍與實在相去不遠。至於近世，科學盛而寫實主義及自然主義興；卽此種近於實相之神話藝術，亦漸歸消滅。中國藝術家，既不明科學之理，又不肯自用其心思耳目以實寫天然景物，而惟以法古爲務。故其結果，惟有仍反覆乎此等幻想中之神怪相而已。究其流弊，不獨美術界無進步之望；且與社會迷信之革除，及人心風俗之改良，亦加種種阻礙矣。

三曰不合理法，謬誤甚多也。近數百年來，西方科學日進，畫法亦與之俱進。遠近斜正，則以三角法透入之；陰陽顯晦，則以光學留影法參助之；彩色之濃淡，則應用化學原理以配合之。是以惟妙惟肖，精入毫芒。不獨神氣活潑，可動人美感；且體制悉真，可徵諸實用。我國古時畫工，既不明光學數學化學之理；惟知憑空冥想，尙

神尙意，其繪面目，則不分陰陽；其描物體，則不能得其數面；其著色則惟知用皴斡渲刷諸法；其於遠近測量大小比例諸端，亦多忽略。卽宋人之畫，曾以尙體尙法見稱，然彼所謂尙體尙法者，不過用意用筆，較唐人元人稍棉密精緻而已，非真能如今日西人之依畫理畫法也。故中國之畫，實可謂畫人理想中之幻畫，非物體存於空間所現之真實情形也。此種幻畫，在昔日或猶可動人之興味，若在今日，以科學家之眼光視之，則謬誤觸目，反足引起人之醜感矣。

吾嘗謂中國近數百年之繪畫及文學，其病狀恰相同。晚近文學之派別有二：一曰散文家之桐城派，二曰駢文家之文選派。繪畫之派別亦有二：一曰元人之寫意派，二曰宋人之院畫派。前者皆以神韻爲主，後者悉以富麗緻密爲工。其弊也，則前者皆陷於膚廓，後者悉流於版刻。而其乏創造之才，無寫實之意，則一；故皆爲千篇萬幅一律相似的種族相，而非個體相也；皆爲憑空虛構的想象，而非寫實也；爲任意的武斷妄作，而非基於科學上之理法也。中國繪畫，本與文字同源。今又同病，真

可謂「難兄難弟」矣。

與繪畫同病者，又不獨文學然也。凡一切美術，如建築雕刻及盜漆錦繡等，亦無不然。今請再舉數例略言之。

中國房屋之建築，雖有大小廣狹華樸之分，然察其結構，則無不相似。其外形，則宮殿廟署皆爲四合式；民居，則北方者皆爲四合式，南方者多爲橫列式。其內面，則不過數根棟樑以支持厚重之屋蓋而已。稍華采者，則加以藻井圖畫等之裝飾。而其大體，則各處相似，卽上稽漢唐元明，亦無不相似。故以美學家之眼光觀之，極爲簡單無趣。此所謂止有種族相，而無個體相也。又中國人迷信風水，凡屋宇之結構，雖心中不安者，亦必因風水之故，而屈意爲之，是又與畫家之描寫神鬼同一怪誕矣。其磚石材木等之配合比例，亦多不相稱，非失之過大過堅，卽失之過小過弱。前者枉費，後則不足；不足者固醜，枉費者亦形同贅旒矣。然欲革此數弊，又豈易言哉。欲各部材料之堅固相稱，則必須有精密之計算。欲不爲迷信所拘，則必須有明確

之理解。欲其奇構迭出，巧變不拘，如西式建築之形勢複雜，因地制宜，則必須有靈巧之心機，且又必能於事前製極精密之圖畫。凡此數者，固無一而不需科學知識者也。

請再言瓷器；瓷器爲中國人獨發明之技藝，東西各國人昔嘗稱道不置者也。然在今日，則每况愈下。既不能應用化學智識，以改良粗糙不潔白之瓷質；又不能本數學物理之理，以改良部分不稱之笨拙形式。故材料惟知取於天然，而不能變化劣質。體制惟知摹仿古式，而不能別出心裁。其上附屬之裝飾，多爲贅旒。其燒造之玩物，多屬仙佛鬼怪。其繪畫則具有中國畫家通有之病，且更甚焉。此皆不寫實，不明科學之咎也。其流弊非特不能使工藝發展，日有進步；甚者且陷於迷信，而阻遏偶有之良機。今請舉一端以明之。

瓷器中有所謂窰變者，乃由硅酸銅在釉藥中分布不均，當遇火時，亦起種種不同之酸化作用，故令釉藥變色，有時成蝴蝶禽魚鹿象等形，布於本色，形肖可愛。中

國人不知其理，遂生出種種異說。

天工開物云：『正德中，內使監造御器。時宣紅失傳，不成，身家俱喪。一人躍入自焚，託夢他人造出。競傳窰變，好異者遂相傳燒出鹿象諸異物也。』

清波雜誌云：『饒州景德鎮，陶器所自出，於大觀間窰變，色紅如硃砂，謂熒惑躔度臨照而然。物反常爲妖，窰戶亟碎之。』

由前之說，則不過委命於神。雖無日新月進之益，獨不至受其害。由後之說，則非特無益，且阻遏自然之進步。使中國人稍知科學，必能利用此良機，尋求其原理。并能以人力加入適宜之硅酸銅，製成種種更優美之物品；何至碎其所有，愚蠢若斯哉。以如是之藝術，而數千年相襲不變，無怪乎工業日衰，致洋貨暢銷於中國也。

其他若雕刻漆器等，亦皆可以相同之理法，爲同樣之說明；故不多贅。總之，中國工藝美術之所以不振者，由於不知趨重寫實；而惟知仿古。而其所以至今獨一意仿古，自放棄其耳目心思不用者，則由於不明科學。故欲革新中國一切美術，其根

車 文 方 車

本方法，當自提倡寫實主義，及培養科學智識始。

Beauty and Life
Commercial Press, Limited
All rights reserved

中華民國十二年十二月初版



回(東方文庫)美與人生一册

(每册定價大洋壹角)

(外埠酌加運費匯費)

編纂者 東方雜誌社
發行者 商務印書館
印刷所 上海北河南路北首寶山路
商務印書館
總發行所 上海棋盤街中市
商務印書館
分售處

北京 天津 保定 奉天 吉林 龍江
濟南 太原 開封 鄭州 西安 南京
杭州 蘭州 安慶 蕪湖 南昌 漢口
長沙 常德 衡州 成都 重慶 瀘縣
福州 廣州 潮州 香港 梧州 雲南
貴陽 張家口 新加坡

東方文庫目錄

- [1] 辛亥革命史
[2] 帝制運動始末記
[3] 壬戌政變記
[4] 歐戰發生史
[5] 大戰雜誌
[6] 戰後新興國研究(三冊)
[7] 華盛頓會議
[8] 俄國大革命記略
[9] 勞農俄國之考察
[10] 蒙古調查記
[11] 西藏調查記
[12] 世界之秘密結社
[13] 世界風俗談
[14] 日本民族性研究
[15] 中國改造問題
[16] 代議政治
[17] 歐洲新憲法述評
[18] 領事裁判權
[19] 新村市
[20] 貨幣制度
[21] 社會政策
[22] 合作制度
[23] 農荒豫防策
[24] 近代社會主義
[25] 馬克思主義與唯物史觀
[26] 社會主義神髓
[27] 婦女運動(三冊)
[28] 婦女職業與母性論
[29] 家庭與婚姻
[30] 新聞事業
[31] 東西文化批評(三冊)
[32] 中國社會文化
[33] 哲學問題
[34] 現代哲學一變
[35] 西洋倫理主義述評
[36] 心理學論叢
[37] 名學稽古
[38] 近代哲學家
[39] 柏格遜與歐根

- [40] 克魯泡特金
[41] 甘地主義
[42] 戰爭哲學
[43] 處世哲學
[44] 羅素論文集(二冊)
[45] 究元決疑論
[46] 科學基礎
[47] 宇宙與物質
[48] 相對性原理
[49] 新曆法
[50] 進化論與善種學
[51] 迷信與科學
[52] 笑與夢
[53] 催眠術與心靈現象
[54] 食物與衛生
[55] 石炭
[56] 鑄錠
[57] 飛行學要義
[58] 科學雜俎(四冊)
[59] 近代文學概觀(二冊)
[60] 文學批評與批評家
[61] 寫實主義與浪漫主義
[62] 近代文學與社會改造
[63] 近代戲劇家論
[64] 近代俄國文學家論
[65] 但底與哥德
[66] 莫泊三傳
[67] 美與人生
[68] 藝術談概
[69] 近代西洋繪畫(二冊)
[70] 國際語運動
[71] 考古學零簡
[72] 開封一賜樂業教考
[73] 元也里可溫考
[74] 東方創作集(三冊)
[75] 近代英美小說集
[76] 近代法國小說集(二冊)
[77] 近代俄國小說集(五冊)
[78] 歐洲大陸小說集(二冊)
[79] 近代日本小說集
[80] 太戈爾短篇小說集
[81] 枯葉雜誌
[82] 現代獨幕劇(三冊)

封底