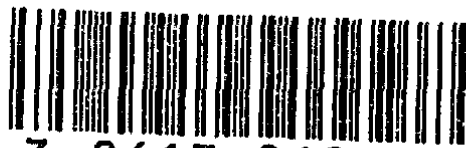




上田敏著  
豐子愷譯

現代藝術十二講

上海開明書店



3 0617 2122 5



柳村遺稿題辭

重渡非故水湯湯無少閒世事亦如此逝者不復還憶我柳村  
子文心何爛熳陸玉期圃積左賦欲洛頽時人滯所學望新乃  
拒關重耳而輕目焉得免昏頑惟爾識高遠龔出方罫間相逢  
各言志美口兼和顏一朝鬼瞰室遽見顏泰山丰姿宛在目但  
歎造物慳纔拾隨風玉使人管窺斑篇就題紙上涕泗一潸潸

森林太郎





## 序言

立達學園開辦西洋畫科凡三年。今年暑假第一次畢業後，卽行停辦。我爲此三班美術學生譯述三種關於藝術知識之講義：爲一年級生述藝術概論，爲二年級生述現代藝術，爲三年級生述西洋美術史。一年級與三年級兩種講義稿，已蒙開明書店排印爲藝術概論及西洋美術史兩書，於兩月前出版。今再將二年級講義稿付印，卽此現代藝術十二講。

日本京都帝國大學文學教授上田敏先生曾爲該大學一般學生演講現代藝術，分十二回講畢，由桑木嚴翼君速記其演講稿。先生逝世後，其友人森林太郎君等欲保留先生在講壇上之面影，將此速記稿加以修整，刊行爲現代的藝術。今所譯者卽此書。上田先生對於各種藝術均有豐富之趣味與見識，此演講係爲理工科醫科學生及一部分公衆

而開，淺明而多興味，與專門講義異趣。又因上田先生係文學專家，對於文學興味更深於別種藝術，故其論文學較別種藝術，尤爲津津，且在論別種藝術中亦時時回顧文學。全書幾以文學爲中心。故此稿與其作美術學生講義，實不如作一般讀物之爲適當也。

此中有數篇曾刊登民鐸雜誌及貢獻雜誌。又因原爲立達學生講義，故間有視情形而略加刪節之處，不必直譯原文。復有欲附誌於此者：立達西洋畫科僅有三年之生命。回想此中日月，三四教師與十餘學生優游於楊柳欄杆邊之小畫室中，現改爲中學教室，今已成爲陳迹矣！我以此三種講義稿刊行於世，聊示三年之遺念，幾與森林太郎同其心，情，良可慨已！

戊辰重陽後二日記

907  
486

## 目次

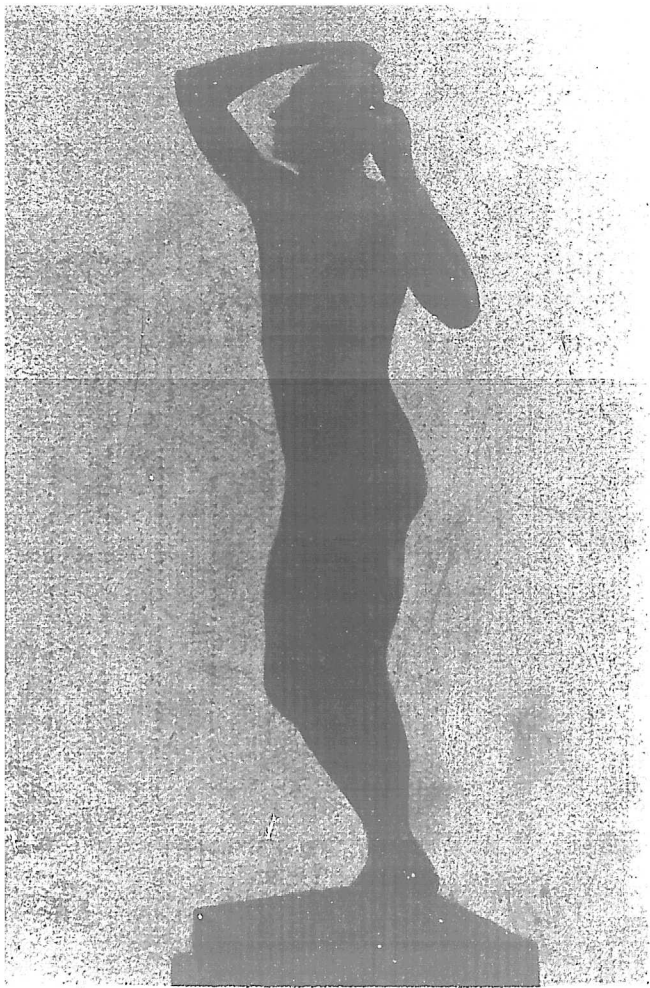
第一講	現代的精神	一
第二講	現代生活的基調	一九
第三講	現代諸問題	二七
第四講	現代諸問題與藝術	五五
第五講	現代的藝術	七三
第六講	現代的文學	九七
第七講	自然派小說	一一七
第八講	自然派以後的文學	一三三

第九講	現代的繪畫·····	一五一
第十講	印象派繪畫·····	一六三
第十一講	印象派繪畫(續)·····	一八一
第十二講	現代的音樂·····	二〇一

## 插圖目次

- (一) 黃銅時代…………… Rodin
- (二) 製帽女…………… Rodin
- (三) 母之愛…………… Carrière
- (四) 沙皮尼之女…………… David
- (五) 鼠疫患者…………… Gros
- (六) 自畫…………… Delacroix
- (七) 集枯草的人…………… Millet
- (八) 浪際之女…………… Courbet

(九)	風景·····	Manet
(十)	草上的聚餐·····	Manet
(十一)	凡尼司·····	Monet
(十二)	羅昂寺·····	Monet
(十三)	蕪堆·····	Monet
(十四)	午膳·····	Renoir
(十五)	負傷的女子·····	Renoir
(十六)	舞女·····	Degas
(十七)	老艦·····	Turner
(十八)	風景·····	Signac
(十九)	舞·····	Seurat
(二十)	水浴·····	Cézanne



黃銅時代

Rodin 作





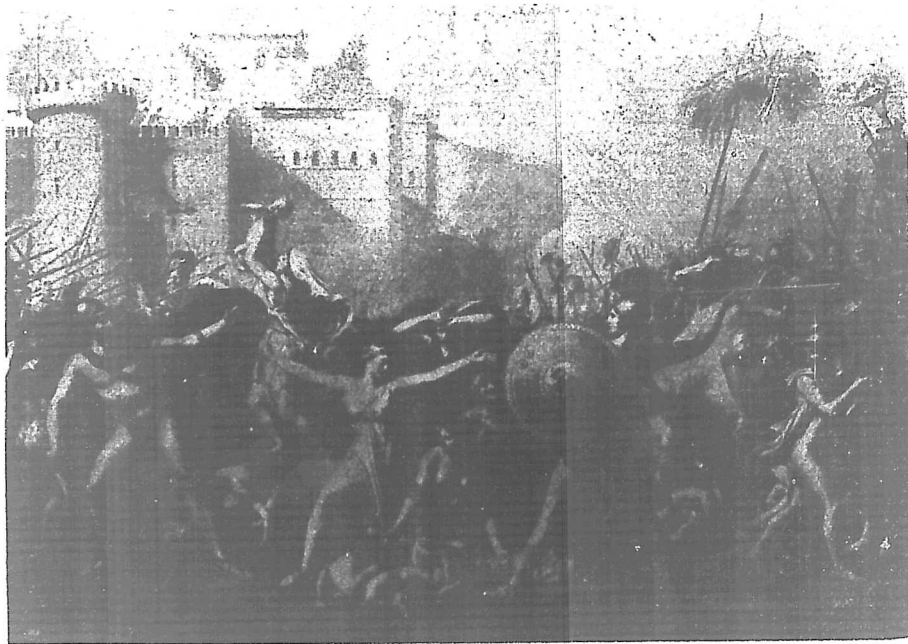
製帽女

Rodin 作



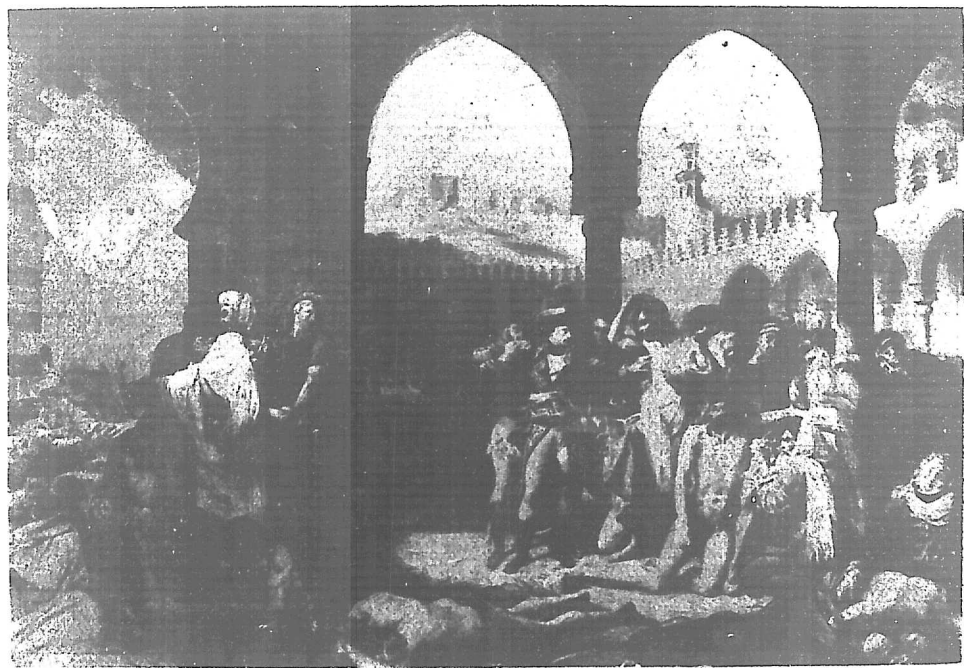
母之愛

Carrière 作



沙皮尼之女

David 作



鼠疫患者

Gros 作



白畫像

Delacroix 作



J.F. Millet

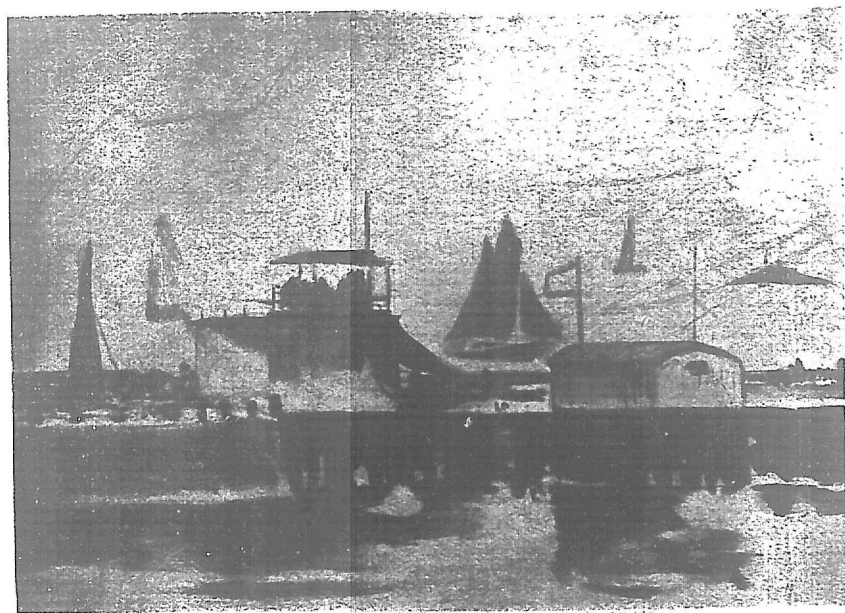
集枯草的人

Millet 作



浪際之女

Courbet 作



風 景

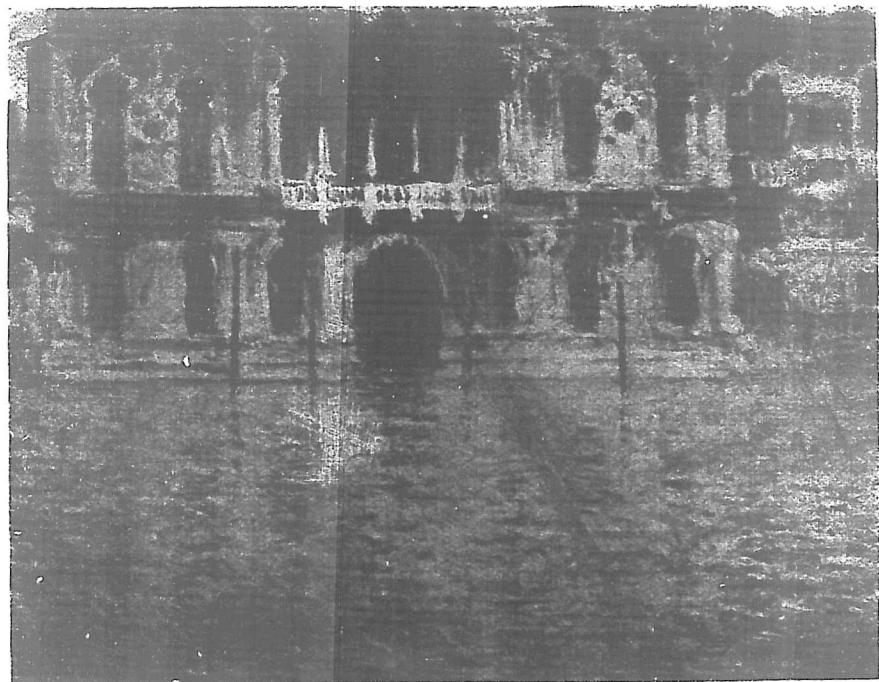
Manet 作





草地上的聚餐

Manet 作



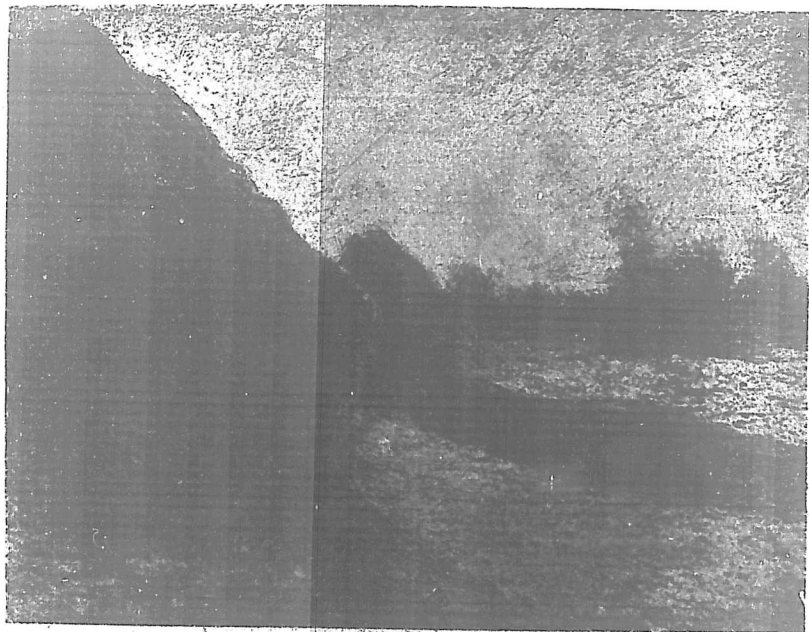
凡尼司

Monet 作



羅 昂 寺

Monet 作



莫 堆

Monet 作



午 膳

Renoir 作



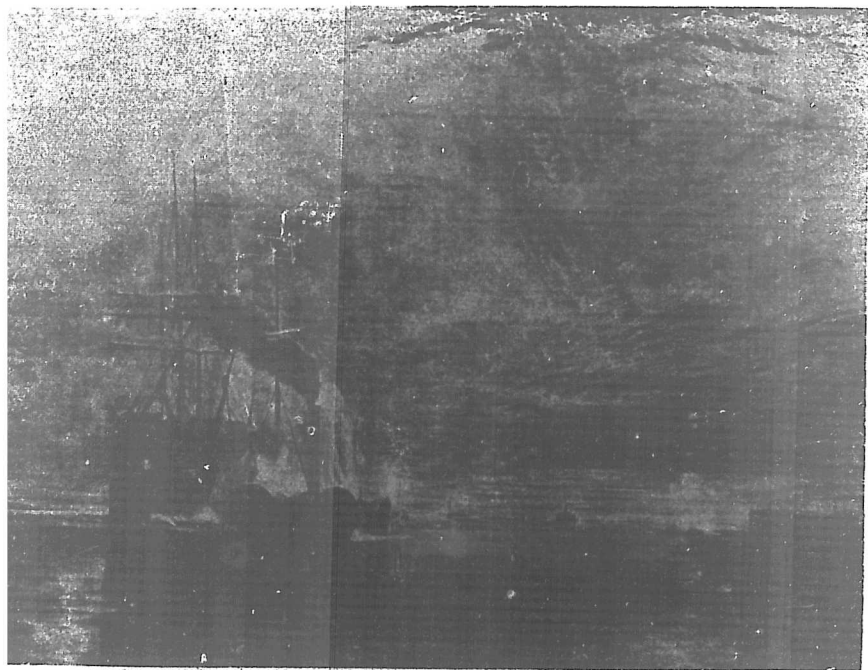
負傷的女子

Renoir 作



舞 女

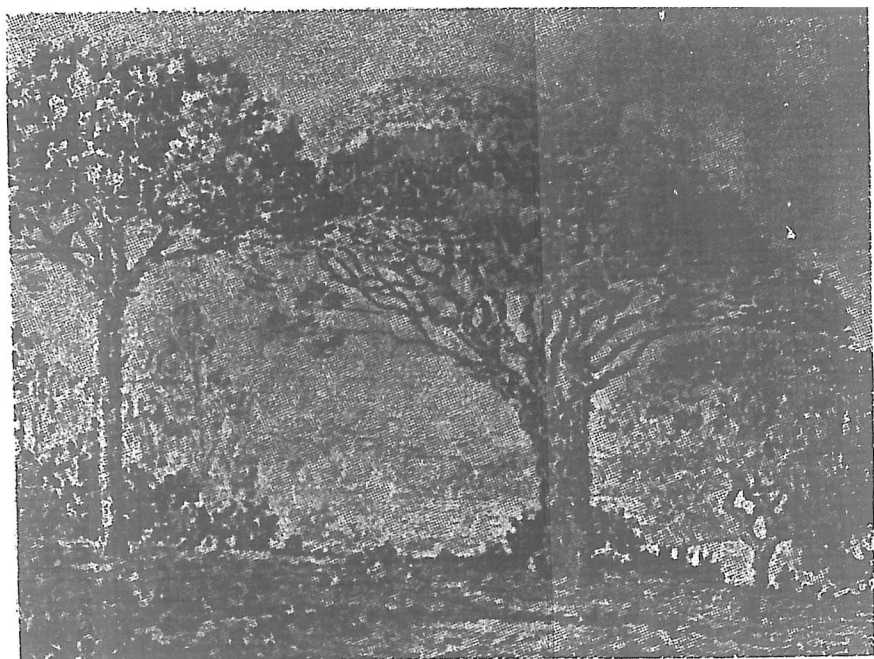
Degas 作



老 艦

Turner 作





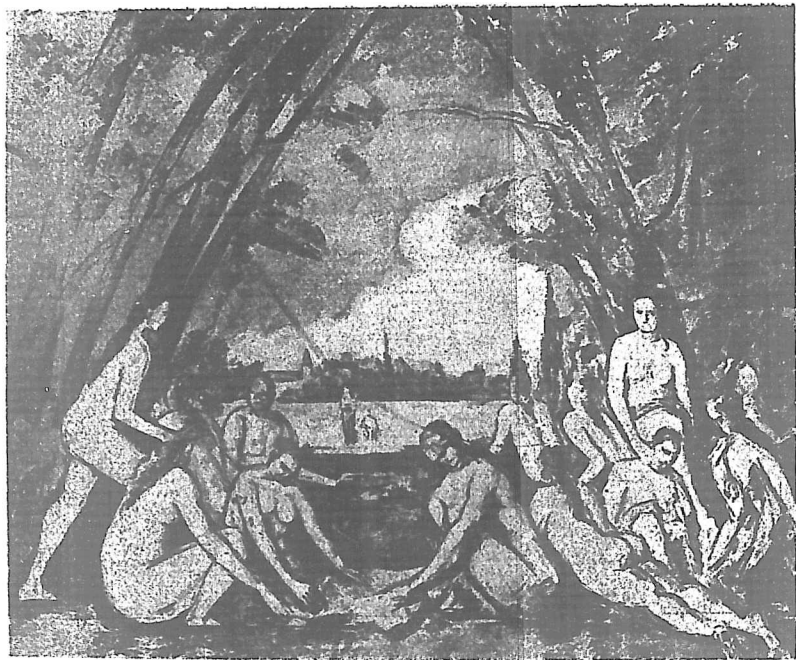
風 景

Signac 作



舞

Seurat 作



水 浴

Cézanne 作

第一講 現代的精神

現代的精神——「萬物流轉」——羅丹的「銅器時代」——現代人的態度——產苦——世界歷史上所顯示的思想的動搖——基督教的勃興——Abelard——Francis 文藝復興——宗教改革——法蘭西革命——第三階級跋扈時代——十九世紀的思想上的動亂——其原因——科學影響的兩方面——思想上與經濟上——批評的精神——科學與文學的接近——Maeterlinck——Verhaeren

我現在想把現代歐羅巴的藝術略加說明，以介紹於諸君。

現代的藝術，其後面必然潛伏着現代的精神。所以要論現代的藝術，必須先費數講，說明所謂現代精神是甚麼，所謂新精神或現代思潮——換言之，即現代人的心情——是甚麼狀態，然後論及藝術。

從前希臘的哲學者希拉克利托斯(Herakleitos)曾有「萬物流轉」(pantale)之說。他說天下萬物，沒有一日，一刻，一分，或一秒的停滯，一切都流動著。這句話拿來論現代精神，非常適切。即我們自己不能理解自己，至少不能當作我們自己是固定的，統一的，我們自己流動著。這流動著的我們想要捉住自己，非常困難。因此現代精神的說明也很茫漠，要精確地，判然地說出，是不可能的。但在這流轉中，總有自己的精神存在著。即現代的



社會裏必有一種一般共通的調子。這調子自然很複雜，有不能一致的地方，有互相矛盾的地方。但像音樂上的「harmony」（諧和）的一種精神狀態，自然存於我們的周圍。這可稱為「時代空氣」。

我們看事物時，有歡喜把自己的特殊色彩加於一切事物而觀看的傾向。同時我們又受周圍的事物的影響而變化。所以我們都生活在同一的境遇中，呼吸同一的空氣，而懷着同樣的懊惱，同樣的苦悶，同樣的願望，和同樣的理想。這等在今日作甚樣的形狀而表現呢？今日的時代精神，比別的各時代都特別難於正確說定。何以故？因為我們的狀態是不斷的疑與惱，而同時有一種的夢，一種的憧憬，一種的願望。

用抽象的話來說這等茫漠的事，很不易明白，不如舉個實例來說：我所見過的雕刻中，有一個很有趣的，就是稱為現今歐羅巴諸國中的第一天才的羅丹（Auguste Rodin）所刻的像。這像題名為「銅器時代」（L'Age d'Airain）。即以石器時代之後的「銅器時代」為題名的石膏像。羅丹於千八百七十七年頃——正是與現在的我同樣年齡的時

候——作這作品。出於天才者之手的這作品，爲羅丹的第二傑作，非常有名。這等身大的石膏像，是一個青年的裸體像。右手舉起，放在頭後面。左手作在肩的稍上方，握着拳頭。據說最初作的時候，是左手拿一枝長的杖，右手抑住頭而縋在杖上的。作得非常好，千九百七十七年之春，出品於沙隆(Salon)展覽會時，觀者都驚嘆。但當時的雕刻界，過於狹隘，難於容納這傑作。當時法蘭西的雕刻界，墨守舊時的習慣，以意大利美術爲模範，爲標準，凡做古的，就是唯一的美。故不歡喜這寫實的畢肖自然的雕像。於是許多審查員紛紛議論，說這像雕得真好，但恐怕作者是用活人模特兒(Model)而作的。意思就是說用生的人體籍入石膏內，取一模型，然後作成。這種辦法，原是當時很流行的，所以大家這樣疑心羅丹。羅丹大爲憤慨，提出辯解。但他當時只是一個無名的雕刻家，誰也不去睬他。恰巧有一天，當時有名的雕刻家保爾裘波亞(Paul Dubois)訪問羅丹的住家，實地看見羅丹的製作，佩服他的技倆，就告訴友人們，說羅丹實際有非常的手腕，不是用生模型的。又白其事於官廳。於是三年來無實的罪，終得昭雪，石膏像改造爲銅像，出品於千八百八十



二年春的沙隆展覽會時得三等賞且其像由國家買入這像一直保存在巴黎的羅森蒲爾 (Luxembourg) 的公園裏。但我看見的時候，已經納入羅森蒲爾的美術館裏去了。

我看了這像，覺得前面所說的所謂現代精神，非常明瞭地象徵出著。即遠古時代的人類——未曾發達的人類——現在從長夜的夢中醒覺來，而希望進化，想向著新的知識，有望的未來而進取。右手放在頭後面，彷彿在擱出骨下的腦髓來，左手絕在杖上，彷彿表示「既然生而爲人，總還想進化，飛躍」的一種心理。——其他一切的筋肉狀態，都很像是表示「我們現代人要求一轉化」的意思。

羅丹雕刻的照相版，現在世間已到處流傳，希望諸君將來有機會一看這作品。現在的時代，即所謂「曙」。此後便是真的太陽升起來的時候。但現在還不能說「太陽已經升起來了。」我們總感覺得動著。向著那裏動？向那方進行？卻不懂得。但我們的動是的確的。我們的向了新的方向而動，是確實的事。即我們總感到有清新有望的感覺，感到我們生著。我們倘是生於這光榮的時代的人，決不是默守從前的傳說，或安於現狀的卑怯者。我

們必須相信現在，懷疑過去。羈囚於舊思想的人，反而信過去而疑現在，便是大謬。現代的，真的，有深思的人，必定相信現代而懷疑過去。這便是舊時代的人與新時代的人的分歧點。諸君都是青年，故信現在而疑過去，是至當的。我們在這世間盡義務，這義務不是使死者復活的義務。死者已經死了。我們須得使生者直立。我們的天職，我們的存在的理由，便是現在。要能感到我們是今日的人，又是明日的人，方纔有吟味昨日的文明的餘裕。我們持有從古昔的人類傳下來之豐富的遺產，這是已經持有了的，可不必再添造。此後我們對於祖先的義務，應是另造新的財產。——這等心情，不但在現代的藝術上感到，就是在一切精神的活動及物質上的活動上，也是感到的。所謂近代精神，視其事而有程度的差別，但總是向著某方向而動的。我們的眼突出著在我們的身體的前方。我們的運命制定我們希望未來，制定我們不希望昨日而希望明日。

這樣說來，現代似乎是很光榮的，幸福的時代了。然而世間沒有可以不努力而成就的事。有所謂「產苦」的一語，就是說凡事物產生的時候，總有苦痛。現在還沒有產出，而將

要產出，所以是苦痛的。能忍耐這苦痛的，方是強健的人。懦弱的人，在現代沒有用，他們只好當作骨董，他們只知坐食前人遺下來的財產。使這等人減少起來，是我們的義務。袖手坐食的人，我們只能敬而遠之。雖然如此說，但我不是否定現代的騷擾。現代是正在有產苦的時候，正是所謂混亂的時代。現代的特色，是其爲批判，剷除昔人所作的規範、法則的時代。借德國哲學者的話來說，這是改作舊表的時代。舊表對我們是無益的。無益是有害的。所以我們在技術上，在道德上，在從來的習慣上，在哲學的議論上，都正在努力改寫舊表。這與單純的破壞不同。匡正舊時的錯誤，使這世間的錯誤少起來，是現今的學者的態度。諸君在學校學習，恐怕也是如此的罷！這努力與苦心，經受這產苦的人們的決心與覺悟，實在是可以感服的！

這等話原非僅指十九世紀末，二十世紀初而說，生命的樹所植的地方，無處不開着花。只是我們不曉得罷了。

即從世界歷史上說起來，比較的近的，基督紀元的時候，也是非常混亂的時代。羅馬

帝國先統一了西歐羅巴；僅乎如此，人心還不滿足。故羅馬的思想又見崩墜，新的基督教就起來。基督在現在正是很有勢力；但在那時是奴隸的宗教，爲羅馬人所不信仰。然而這奴隸的宗教，終於成爲羅馬的國教，那生在馬槽裏的，這宗教的先祖，有的時候竟位在羅馬皇帝之上，而支配天下了。又在東洋，佛教盛行的時候，世界人心也向著東洋的半面而進動。現在姑且不說東洋方面，而單說西洋方面；其後又有種種變動，但下至紀元第十二世紀，歐羅巴人心就非常地搖動起來。這就是爲了學者亞培拉爾特（Abelard 1079-1142）的出世。最初的基督教重信仰，但信仰以外也有神與人們的知力。從來的宗教家偏於守信仰，而排斥其他一切。這位學者開始主張宗教不是單重信仰而壓服知力的。於是歐洲學生，羣集於法蘭西，來聽他的講義。此後經過百年，在意大利的亞西西（Assisi）又有弗郎西斯（Francis）上人出現。這人的見解與亞培拉爾特的種種不同，他主張要養成像小孩子的心，而信宗教。他教人信仰像福音書中所說的真的原始基督教，作教徒的清淨的生活。這種旨意即爲後世弗郎西斯康派的基本，給歐洲人以很大的影響。其後

到了十五、十六世紀，歐羅巴起了大變動，就是到了所謂「文藝復興」(Renaissance)的時代，人們的精神一齊奮起了。在那時候，有亞美利加的發現，世界一週的實行，印刷術的發達，希臘拉丁文學的復活，同時又有近世科學的昌明等種種事業的興起，又十六世紀起於德意志的宗教改革，也是一大動搖。再近的有十八世紀末的法蘭西革命。簡言之，這是中等社會的勝利。因了思想上的變化，經濟上的原則，而中流社會在法蘭西得了勝利。在從前，貴族僧侶爲上級，第三階級常常受他們的壓制。到這時候，第三階級忽然躍起，其結果十九世紀變成中等社會的跋扈時代，第三級民的專橫時代。尤其是法蘭西革命以後，在歐洲，英吉利勢力，以及亞美利加勢力，都向了工業商業的發達而極度地展進，就造成了今日的社會。

也有人說，中流社會跋扈時代的這十九世紀的社會組織，現在已經漸漸地崩壞了。這大概是人們的議論分歧罷。有的人說，現在要輪到第四階級的勝利了，其次要輪到第五階級，再次第六階級，下面的階級逐漸佔勝起來了。究竟怎樣，未來的事總無從曉得。

之今日是非常騷亂，而標準規範法則在變動的時候，宗教即使不亡，宗教的形式必須變易，道德的形式也必須變易。宗教，政治，道德，原是到世界完了也不會消滅的，但其形式必因時代而變易。所以論現代精神，必得先探索所以造成這樣騷亂的世界的原因。其變化的情狀應推為第一原因的，就是所謂科學，即自然科學的發達，尤其是今日所以起這種動亂的主要原因。所以倘然有人歡喜維持現狀，保存舊態，則科學，物理學，生理學，或醫學，進化論就是他們的敵人。倘然希求現狀維持，或者不是希求現狀維持，而是歡喜照舊，就非下一個命令，叫世界都取消所有的科學不可。為甚麼呢？因為今日種種問題發生，可說全是有了科學的原故。

這科學的影響，又出現於兩方面：

從裏面說，是思想上的影響。從外面說，是經濟上的影響。世人常稱十九世紀為「批評的時代」。也有人稱做「經濟的時代」。這是很深意的話。所謂批評的時代者，就是說他們對於甚麼都要研究一下。從前的人，萬事照樣傳授於子，子又照樣傳授於孫；現代的

人則不然，必用試驗管，顯微鏡，先懷著「這究竟是甚麼東西」的疑問。這傾向不但在物質的學問上有之，在精神的學問上也是同樣的。像實驗心理等，就是其適例。總而言之，是充分地認真地，從種種方面檢查，批評。在哲學上也是同樣。無論甚麼，總歸不歡喜照舊。這傾向有非常的影響於十九世紀的思想上。

經濟上的影響如何？這主在於科學的應用的方面。從前由人力做出來的產物，現在都改用機械製造。現在已成爲機械萬能的時代。這機械萬能於經濟上有不小的影響。

先就第一的批評的精神，即科學及於思想的影響及現代的人們對於這事的態度，簡單地說一說。

在東洋的封建時代，爲政者也是以新知識的移入民間爲可憎可怖的。歐洲也是如此。科學在初興的時候，就受很厲害的攻擊。人們都說牠不好，說他是人類的敵。因爲有了牠，而人類的信仰心減卻，道德衰頹。他們把一切禍源歸罪於科學。

但這當然是偏見。凡世間起變動的時候，必定有一物蠢動於其地面之下。這物把已

有的成功物毀滅。然而更美的，更可尊敬的，更成功的新物，便因此而生。這不限於今日，人類的歷史，完全是如此的。法蘭西革命，其實是從牛頓（Newton）爲中心的理科說起來的。又如近時千八百五十年的達爾文（Darwin）的科學的研究，產出進化論，於精神界也有顯著的影響。

今日的世人對於這有力的科學究竟怎樣看待？從前據說有一個千里眼出世，說哲學已無用，物理學已破產，把亞理斯多德以來的科學一切拋棄。但科學的地盤，其實不證如此其弱。科學不是急急的，不作眩耀的功績。牠慢慢地做去，實力地蒐集事實，漸漸地堆積起來，以造成更成功更完全的事業。我們把科學當作朋友的時候，牠實在是很可靠的；但倘當牠敵人，又實在是很可怕的敵人。

千九百〇一年，法蘭西的科學家裴爾德洛（Berthelot）在宴會席上演說，大意謂此後科學當爲人類精神及物質上的指導。科學的勢力竟強大到這麼地步！現在無論東西洋，從事於科學的人到處漸漸增多起來，完全是裴爾德洛這句話的明證。然而自古以



來，科學以外原有人類的精神的領域。這精神的領域，科學頗不容易在一朝之間征服牠。不錯。人類的物質上的事，原要仰求那科學的指導；至於精神上的事，則是這方面的領分。然而現在的科學漸漸地在侵佔精神上的領分了。實在，我們研究文學的人稍稍懦弱一點，哲學者們尤寂寂無聞，宗教家也祇管做夢。文學者對哲學，宗教，原是親戚，看見自己的親戚的苦悶，自己心境也不十分好。於是乎科學萬能的呼聲，如有所恃地張揚起來，其實內心是不堪危懼的。

對於科學的俗人看法如何？現在所謂俗人，乃指非學者的人。原來他們的思想極單純。倘非黑白分明，他們就不會了解。即如從前的學者，尤其是科學者，常被他們當作一種狂人，而嘲笑侮蔑。「他是學者先生！」這句話很可以表明他們對於科學的膚法。窺知他們的心理。但現在恰好反對，他們贊揚科學萬能了！因為要造軍艦，沒有科學就不行；沒有軍艦，對外國戰爭必致失敗，我們的生命全然託庇於科學。故今日一般的人，尊重科學如同魔法師。其結果，世人就偏好理工科的學問。對理工科方面，俗人的評判都好——於是領

域狹小而世間評判又不良的哲學者，及從事於無形的學問的人，就不滿足。法蘭西批評家勃柳痕諦爾 (Brunetiere) 曾唱 *Banqueroute de la Science* (即科學的破產) 之說。他竭力攻擊科學，說科學對於種種事物，決不能悉數說明，結果科學的銀行就要破產。這二者，到現在還是各立營陣，在那裏相爭。然而理科方面全不著急，無論別人怎樣說，牠祇管著實地堆積起事實來，慢慢地攻略過來。勃柳痕諦爾所說的科學的破產，是很有意思的話；但在科學，祇覺其爲門外漢的非難。爲甚麼呢？因爲科學者並不曾說到一定要說明一切。而且在現世，既沒有認爲科學說明了一切的人，也沒有歡喜唱幼稚的淺薄的唯物論的人。所以現在科學的銀行的小銀票雖然不通用，但不是科學銀行的罪，罪卻在購買這銀票的人。文學方面的人，也輕蔑理科。結果科學，理科，都一直走向前面，到一種形而上學的理想上。所以近來有所謂 *electron X* 光線出世，這與向來的所謂科學不同，是很接近於形而上學的。總之，我們的所謂科學，其實祇是以人的五官所得感知的知識爲基礎，而可用人的智力來追求原因，或組織地配列物與物的關係罷了。而在這個配列的

過程中，大都必須託假定於從前的形而上學上。「科學常站在『假定』上面，」這不但是我們文學者的話，近今的樸昂卡來 (Poincaré) 等都詳細地說著。

於是在科學方面，唱幼稚的，淺薄的議論的人漸漸少起來，同時文學者，尤其是狹義的文學者的詩人中，重視科學的人卻漸漸多起來了。故以前的宗教的形式雖然滅亡，以前哲學的形式雖然變易，又文學的形式雖然破壞，卻更有許多不為所動的文學者。像比利時梅載林克 (Maeterlinck) 便是處處以近世科學的結論與研究為材料，而坦然地擺布著自己的議論。例如他說：「人們雖然失卻了一個美而大的信仰，然決不至於失望。大而美的信仰的失去，正是我們生活著的證據。是我們活動著的證據。這不是可悲，卻是可喜的。」還有同國人凡爾哈倫 (Verhaeren) 的詩，也一望而知是以近世科學的知識為根基而述自己的思想的。例如述人類的歷史的詩中打網者 (Les Cordiers) 一詩，便是其例。

這是詠打網者傍晚在富郎獨爾海岸上打網索的事的詩。那邊的是「過去的網，」在

手裏的是「現在的網」以後打下去的是「未來的網。」詩意是說這網索中含著人們的歷史。他在過去中，描寫殆近於無自覺的人任本能而飛躍活動的時代。在現在中，描寫替代從前的所謂「信仰」的神祕的，現在的「機械力」的神祕。在未來中，描寫現在的人心中的種種爭鬪調和融合起來，忽然生出一種圓滿的希望，全詩就這樣結束。即在未來，有達於天的一個階梯，這在「今日的階梯」上披著美麗的影子。但這階梯分爲二，其一是夢的階梯，其他是智的階梯。「希望」「學問」與這二階梯，高高地達到天上。詩所詠的大致如此。此外還有撞鐘人一詩，歌詠爲了現今的人心的爭鬪而犧牲的人。詩意大致說，一個大殿堂裏起了火，殿裏的撞鐘人，普通總是逃走了，——但他並不逃。他盡力撞鐘，使人們曉得這殿裏起火。見危險而逃走，是卑怯的。他不怕自己受苦，然而一心顧慮世間。終於這殿堂被燒盡，這撞鐘人被燒死在裏面。世間的人就在這地方造起一個新的殿堂，以替代舊的。

世間像「真」那樣美的事，實在更沒有了！就算是因科學而生出一種新的結果來，祇要這是真，即使違背從前的思想，也是無妨的。人的聲祇要是正直就好。處處決心向真追

求，原是人類本來應取之道。所以假要求真的心那樣美的事，世間更沒有了！

我們應該注意，現代的最進步的人們都是努力主義者。現代的人都活動著，生存著，始終爲求真的憧憬及努力而活動著。這正是有真的生命的人。現今的時代初看似是矛盾的，其實決不矛盾。祇要不忘卻努力一事，總能達到最後的希望。這是科學及於優勝的現代人的心的影響。

第二講 現代生活的基調

現代生活的基調——Action——Odysseus——現代  
哲學上所表示的傾向——Pragmatism——Bergson  
的哲學——流傳與直感——偏智的弊害及其實例  
——Zeno 的難問題——現代詩人與哲學者的思想  
上的一致點——何謂經濟時代——原因——機械  
所及於思想方面的影響——文藝與科學的接近——  
Kipling 作品「007」及「發見自己的船」——Wells  
——速力觀念的發達——其例「二十世紀列車」  
——Mauretania 與 Lusitania

在前講中曾經說過，現代是思想混亂的時代，已成了一種不知歸所的樣子。這有種種的原因。其主要的，在於科學的興隆。把科學配合於人的一切生活上，結果就造成定命論，或決定論，即否定自由意志，因而惹起厭世觀，或釀破壞的思想。這是在前講中已經簡單地說過。現代——最近十年或二十年之間——最偉大的人們，要擺脫這難關而進行，採用著怎樣的態度？無他，祇有努力！不顧一切地向前進取，不準退後。不要學非洲沙漠中的駝鳥的癡態——被人追趕的時候，把頭鑽入草叢中，自以為已經隱匿著——一切都是 *action*，都是活動，都是努力。這種傾向在現今的詩人，例如比利時的凡爾哈倫 (*Verhaeren*) 一班人的作品中，明顯地表現著這傾向，就是以活動為人的生命。「無為而生是沒有意義」的思想，不僅凡爾哈倫有之，也不僅現代如此，實在是從古代希臘以來



就有的傾向。例如希臘神話中所說久赴德洛耶 (Trois) 戰爭，經十年的艱難而歸故鄉的伊塔卡 (Ithaca) 王渥第肖斯 (Odysseus) 的勇氣與忍耐，就是這種思想。

我們的知識，有歡喜埋卻過去而建設新的未來的傾向。人類常常擺背水陣。把後面的橋盡行燒去，於是非力圖前進不可。這不是從理智方面來的思想，而是從人的感情或比感情更必要的一種意念方面而來的人類的方針。我們堅信這方針，無論甚麼事都望著前面進取。也許有人要說，這是詩人的思想，不是精密的議論。但無論用何等精密的知識來觀察，決不能否定這生活著的力。且極精密地考察，從理智方面說，結果仍是達到與這同樣的結論。在現代哲學上，也有與這同樣的思想。近來出現英美的所謂「實際主義」(pragmatism) 的主張，多少與我現在所說的有點相似。特別從哲學方面肯定上述的凡爾哈倫的思想，而為之立證據的，是法國的哲學者——恐怕是世界的大哲學者——柏格森 (Henri Bergson) 的哲學。一方面科學者自己也深究科學的根柢，而詳細探索之後，也覺得科學本身已同世人的妄信一樣，不是那樣確實可靠的東西。極根本地從哲

學上深究起來，科學也都是立在假定上的。這不是哲學者或文學者的話，是科學者自己的話。前講中所提及的樸昂卡，便是其中的一人。

這樣說來，現代不僅文學如此，一切的思想界，都以這活力——不是單憑理論來思考的道理，是與活的人生相並行的活力，換言之，即創造著的，實現著的，成長著的，發生著的力——為人生的最後的肯定，最後的依歸處。

柏格森的哲學，現在不能詳細說述。但可一言以蔽之，即柏格森的思想，我以為是與前講冒頭所提出的希臘哲學者希拉克利托斯的思想相共同的。希拉克利托斯說 *πάντα ῥεῖα*，即萬物流轉，柏格森也說人生不絕的迴轉，世間決無固定的東西，萬物都常常流動著。人的智力，祇能懂得其生活狀態的連續的一點。他們祇曉得這物活著，那物活著，祇看見他們自己活著的状态而不能知其全體。世界猶之電影片，看去是一種動作，其實是個個的場面的連續。由智力想出來的人生的生活，不祇是極小的，斷片的照相，是接合斷片的知識而成的。因為迴轉得很快，故看去好像是連續的，其實祇是全無連絡的斷片的

集合。這便是柏格森哲學的根柢思想。又在人智力以外，還有直感。這不必借宗教，宗教家或神祕論者之說來說明，是我們日常使用的說話，又是實際感到的事實。智力大概是今日的人所尊重的。尊重固然不妨，但要曉得智力是人的一部的收縮。這話也許使人不懂，再用卑近一點的例來說，譬如我們的眼，原是很重要的東西；但要曉得這眼是近來生出來的，在一直從前的太古時代，我們還沒有成人的形狀的時候，我們或者用腦的一邊來看物，也未可知。但因為後來覺得不便，於是漸漸收縮起來，縮小起來，終於固定在現在的看的場所。——人的智力也是與這同樣的。而在這縮小了的智力的周圍，有如房，如蔭，或月之暈的，前述的那種「直感」的緣邊。所以柏格森說，人的智力所不能了解的，可由這如蔭，如暈的東西來了解。

總之，僅用理智來思考事物，不是妥當的辦法。在普通生活上原無甚關係；但極端地哲學地思考下去，就有種種困難發生，至於不可解決。紀元前五世紀，即距今約二千四百年前，希臘的哲學者劍諾（Zeno）曾提出一個有名的難問題，他說假如有一兔追一龜，兔

無論跑得怎樣快，終趕不上龜。普通人想起來，快的與慢的競走，快的當然總有一日趕上慢的。但據劍諾說，經過無論幾萬年也不會趕上。爲甚麼道理呢？兔要達到龜，必先經過兩者之間的距離的中點。要達到這中點，又非經過從兔至中點之間的距離的中點不可。距離都可以二平分，至於無限，所以結果兔經過無論幾百萬年，決計趕不上龜。

劍諾還有一個難問：普通人都說「矢飛」但在理論上矢不能飛，而是常常停止的。卽普通人以爲矢飛，其實在某一定時間內矢必佔領著一定的場所，不過許多幕相連續罷了。在一定的時間內佔一定的場所，便是矢停止的意思。所以說矢運動，矢飛，都是錯誤的（笑）。

這就是偏重智力的結果的一例。故我們對於科學所教示普通的事理，訴於人的經驗而可了解的現象，不妨當作一個現象看。照牠的辦法倘可得生活上的便利，不妨依照牠；倘要調查，不妨調查研究一下。但倘過於濫用原因結果之理，以爲甚麼都可用智力來解決，甚麼都可用科學來說明，便是大錯了。這是現今的科學者自己也不取的態度。所以

決定論、定命論，不是真實的議論。我們的精神生活中，有超乎自然法則，因果關係之上的一種創造的作用——這是柏格森的思想。

所以前回所述的詩人凡爾哈倫的思想，與冷靜深刻地思考事物的哲學者的思想並無大差。且近世思想深刻的人，都是承認萬物流轉的。因此愈加造成我們的現代的世間了。倘然照從來的科學者之說，依原因而生結果，那就變成一切事都有前定，我們全無進取的意氣了。這就是一種宿命論。明日死的，無論如何明日必死。生存百年的，無論如何必生存百年。其實世間並不然。我們可因事情而發願，這願便是使人生努力前進的一個衝動。

這樣看來，我們可不必為現代的思想界的紊亂而耽心。或者此後有開花的新時代來到，也未可知。達到了這新時代，我們再等待其次的時代。人就是這樣地向無限進行的罷！故俗有批評的精神，不妨把舊的破壞，然後重建新的。祇有怯弱的人和自暴自棄的人，是現代的禁物。憎新而守舊的人，是現代的弱者。這種弱者，無論他年紀很輕，也已是一過

去的老人」這世間不需要這種人，不如把他們埋葬了。青年應該一齊起來破壞舊的，建設新的。有時未曾達到建設，而祇止於破壞，但這也無妨。總之，努力是第一要點——這是前講的自然的結論。以後想把這一點再稍加詳細地說一說。

前面曾經說過，現在是批評的時代，同時在外面看來，又是物質的時代。現在要解說什麼叫做經濟時代。前面所謂批評時代，原是指思想界的變化的。這思想界的變化就與現在要說的經濟時代發生了重大的關係。所以第一先要把這兩者的關係與聯絡考察一下。

前面曾經說過，惹起批評的精神的是科學。其實誘發這經濟上的變動的，也是科學。即「應用科學」的進步——欲應用人的知識以變易人的生活的表面的努力——發明了機械，因之我們的實生活就大起變化。從前並非完全沒有機械；但自十九世紀末至二十世紀之間，機械的發達異常迅速，異常複雜，實在是一種奇蹟。這都是科學應用於人類的實生活的結果。

我現在並不想縷述一個個的機械所及於經濟界的影響。因為我對於這方面全是門外漢。我祇能從文學的方面著眼，觀察這等機械怎樣給感化於現在的實生活？現在的人的感情與思想怎樣活動著？——就這兩事簡單地說一說。

關於這機械與文學的關係，現在有一件不能不說的事實，即機械的發明，幾百年以前在文學上早已有預言的表示。

例如在十七世紀中葉在法國曾經有人豫言風船 (Ballon) 及蓄音器 (phonograph) 的發明。這就是法國文學者洛斯當 (Rostand) 的劇中所介紹的西拉諾裴爾琪拉克 (Cyrano Bergerac, 1639-1655) 他是一個文武俱長的人。其事記在月世界故事 (Histoire Comiquedes Etats et Empires de La Lune, 1656) 中。又那時出版的書物中，又豫言著汽車等物。即十八世紀末有一個叫做梅爾軒 (Louis Sebastien Mercier, 1740-1814) 的人，著一冊書，叫做紀元二千四百四十年。大約是未來記之類的書。他在這書中採集以前所說的思想，把牠們敷衍得更有趣，又想像出有奇異的作用的機械。

又蒸氣罐，汽船，汽車等，人都曉得是瓦特（Watt）和史蒂芬孫（Stephenson）所創行的；然十九世紀中葉有一個叫做哀諦昂卡陪（Etienne Cabet）的人，曾著一書叫做伊卡利旅行記（Voyage of Icarile, 1842）書中記著潛航艇，即現在的 Submarine 或飛行船（air-ship）等事。卡陪所說不但是潛航艇，飛行船，又豫言今日各處埠頭上所用的起重機及滑車，又豫言一種電氣鐵路之類的機械。卡陪的思想很有趣。據他說，向來的人們祇是爲了要快樂或多產物品而用機械，但現在不僅爲快樂及生產，更進一步，工人自己不必出力，祇要巡視工場裏的機械，監督，指導一下，機械就自能工作。人不必費一點力，祇要袖手旁觀，在腦中支配機械就是了。現在並不是希望十分的人力減小爲二分，而是希望全不費人力而以機械力行一切事。但在文學方面，因爲專業不同，故很難容納這機械的觀念。其實就是現今的人，關於機械的事也大多數是全然不懂的。他們看了機械也不覺得有興味。祇有真的現代人，就不復像從前地歌詠敘情詩中的事，他們見了煤煙彌漫的工場，或飛行機，機關車等，心中就會感動。然這是新人中的新人。到了十九世紀末，工業



漸漸發達，就應用機械，各處建設工場。於是小說家跑到工場裏，感到非常的驚奇。在那裏彷彿有地文學中所說的古代地層中的化石的怪物出現，並畜著一大羣的怪物。就中有一位有名的詩人，在他的書中記著參觀工場的事。他說工場裏都是可怕的東西，電氣的卷軸彷彿發狂的舞蹈者，唧子氣喘喘地亂跳，聲音彷彿樵夫的斧在斫堅硬的檜木。他對於機械非常嘆賞，描寫得十分驚異。自此以後，機械一物在文學者中也被懂得了。例如左拉 (Emile Zola) 的小說，即千八百九十年作的小說 *La Bête Humaine*，描寫著人為遺傳而犯罪惡的種種狀況。同時又詳細寫著關於鐵道的事。他描寫鐵道上發生的種種事故，關於機關車的描寫尤其詳細，像描寫一個人一樣。其次還有新的書，即英國小說家吉柏林 (Budyard Kipling) 所作的題為「一日的工作」(The Day's Work) 的短篇集。其中有關於名為「007」的機關車的話。又有關於一隻新造的船行進水式，從英吉利航過大西洋到紐約的話，這新船剛行過進水式，還不能算一隻真的船，她自己還沒有覺悟自己，要航海到了紐約，方纔成爲一隻船，根據這意思，這書題名為自悟的船 (The Ship

(That Found Herself) 在普通人總以為船是行過進水式就成爲船的。但這不過是進水罷了，要實際當了船的職司，方纔可說是真的船。放這船在蘇格蘭的造船所進水的時候，先在船的腹部打進一個三鞭酒瓶，然後出海。出海後渡過英吉利海峽，大浪打擊船的兩旁，船的橫腹的板叫痛了。她憤憤不平地怒說道，以前待我很好，現在一出海，就有素不相識的波浪無理地來打擊她的橫腹。在後甲板上的釘又動怒起來，也憤憤不平地說，以前待我很好，現在爲甚麼加以這種無理的壓迫，於是釘，板，柱，鋼，都動亂起來。仔細想一想，方知這就是社會學者所謂「共存同衆」非互相幫助不可的。船的板是防波浪的，釘是固定這板的。各盡其職分，於是稱爲「船」的一個社會就造成，稱爲「船」的一個組織體就成立了。然後航過大西洋，漸漸達到紐約，就有許多的船鳴汽笛歡迎她。聽到了這汽笛的聲，她方始悟到自己是一隻船——即所謂 found herself 話的大意如此。這是文學者的一種很深的思想，即起初祇是死的物是集合而成的機械，漸漸變成有生命的東西。近來這傾向的小說家很多。其中最著名的，是英吉利作家惠爾斯(H. G. Wells)。這人先在師範

學校修習理科，後爲倫敦大學的 examination coach。終於做了小說家，應用自己所懷抱的科學思想，作了許多小說。他關於腳踏車會作一篇小說，記述著他對於各種機械的奇妙的思想。他說腳踏車發明以後，次造出 motor cycle 即自動腳踏車。motor cycle 像一種幼蟲即一種蛹，motor cycle 會像蠶蛹地變化，生了翼膀飛起來，便成爲今日的飛行機，與飛航船；走在地上，便成爲今日的 automobile；又攢進海中，便成爲今日的潛航艇。再由這等機械進化起來，造出種種奇妙的東西。

故可知現代的文學者，都把機械一事深深地印在頭腦裏了。敏感的詩人，對於現今社會裏機械利用的結果之一的「速力」(speed)，尤其關心。故昔人對於時間的思想，與今人對於時間的思想，非常不同，在文學上分明地表現著。不但是文學者，普通也都感得在亞美利加更可痛切地感到這情形。現今是機械應用的時代，是速力的時代，即 speed。無論何事，必求其快。例如有一個商買經紀人，設事務所在現今的紐約華爾街的摩天閣的第十五層裏。這人於午後三時閉了事務所而出門，乘了一分間速度千呎的升

降機下來，一到下面，在路上就有汽車等著，伸手開汽車的門，走進車裏，一坐下，汽車立刻馳向中央大車站（Great Central Station）。出事務所的時候是三點鐘，則三點二十分已到車站，一到車站，不像別處地要等候火車，祇要立刻買芝加哥的車票。其火車是世間最快的火車。在美國又不像別處地要軋票，買票後祇要一直上車。走進車室，一看時計，祇是三點二十二分（笑），火車要三點三十分開，還有八分鐘的寶貴的時間。Time is money，這寶貴的八分間決不費之於喫煙等事。美國的火車，車室裏裝有輕便的電話機，這商人就在火車裏打電話。一聲 Hello，就有自己的事務所裏的書記出來應接。書記是 Steadographer，即速記者，立刻拿了紙來，記錄了其主人在火車中吩咐他的話。完結以後，一句「再會」放下電話的時候，開車時刻已經迫近，脫了電話的線，列車就漸徐徐地開動了。美國的火車，開車時間一到，默默地開出，沒有鳴汽笛或其他手續。於是乘這三時三十分的火車到芝加哥，把自己的事體充分做完了，再回紐約，明晨九時仍可照常到事務所辦公。總之，可以用辦公以外的時間到芝加哥去趕事。這不是誇張的虛言，在美國是很普通的。

事。講到這列車的重量，很是奇特，重一百二十萬磅，一次旅行，需煤四十五噸，機關車有七輛，每輛用一機關手。真是快車，千八百九十三年芝加哥博覽會的時候，紐約與芝加哥之間有兩個鐵道公司。紐約的中央鐵道公司爲做廣告起見，想開一快車，於二十個鐘頭內從紐約開到芝加哥。結果總算成功。他方的芝加哥鐵道公司，卽彭西爾佛尼亞鐵道公司的火車，要行二十三個鐘頭。這公司的火車所行的路是六十哩，實在是很短的。很短而需二十三個鐘頭者，是爲了其間有谷有山，容易損壞鋼軌，路非常難走。但因爲要同紐約的中央鐵道公司競爭，就用種種計劃，費了六十萬圓美金，方得減少時間。減少時間多少呢？祇有三分鐘，卽一分鐘計值美金二十萬圓（合中國金四十萬圓）。但這樣仍是不滿足，再積了不少工夫，競爭的結果費了七千萬圓終於造出十八小時的火車。現在彭西爾佛尼亞鐵道公司的路線長九百零五哩，費時十八小時，每小時行五十一哩。紐約中央鐵道公司的路線長九百六十八哩，費時十八小時，每小時速力五十三哩。行車很費苦心，二百五十噸的引擎，繼續開行，至多不過百五十哩，過此以上，機關就要壞。所以要七個機關車，

司機人也用七個。但七個人不是刻刻在那裏做工的，每隔日作工三小時。超過這以上的勞作，就容易疲倦而誤事。這叫做 *twenty centry train*，即「二十世紀列車。」這雖是亞美利加的事情，然其他的國也大都是這樣的。千九百十年一月二日從倫敦出發。通過大西洋，橫斷亞美利加，至桑港，聽說費時不上十日，真是非常的速力。現今世界一週的記錄，是四十日，也快得很。巨浪滔天的大西洋，在現今的 *Mauretania* 或 *Lusitania*（註：此船已於此次歐洲時爲德國所炸沈）等重約四萬噸的巨船，祇費四日半的工夫即可走完。所以從芝加哥到巴黎，實在是很容易的事，祇要有錢。其他汽車，飛行機等，也各有可驚的速度。

這樣看來，昔人所未曾夢見的事，現在已有人發明了，我們真是幸運！所以我對於機械，用了滿腔的熱誠來贊美。以上所述，是機械應用於產業方面的結果。這一看似乎是很好的現象，然而因這原故社會組織上起了極大的變動。這就是下一講將要說的所謂經濟時代。



第三講 現代諸問題



經濟時代的光明方面——Maeterlink 與  
D'Annunzio——科學發達的壯觀——經濟  
時代的黑暗面——機械的影響——淺近的  
一例——農業與工業——資本家對無產者  
——商工業組織的世界化——物質的歷史  
觀——歐洲文明的三變化——(一)信仰時  
代——(二)主知時代——(三)物質時代  
——物質時代與分配問題——其他諸問題

在前講中我已略述近代的科學的勃興及其影響，又讚美機械的利益與力。大意是今日的世界，是一切人都尙速力的時代。飛行機，汽車等機械一齊進步，舉了可驚的功績。然這等機械的進步，一刻也不休止。昨日的記錄異於今日的記錄。今日的記錄又爲明日的記錄所破滅。一切是機械的時代。一切是速力的世界。

比利時詩人梅戴林克的論文集兩種的花園 (De Double Jardin) 中有一篇題名「在汽車中」的小品。現在我要將這小品介紹於諸君。讀了這文字，就可曉得今日的詩人，今日的思想家對於速力的問題作如何看法。我們把空間毀滅下去，又在制勝時間。即人們天天在那裏征服 time 與 space，這在諸君大約都已切實地懂得了。又意大利的詩人又小說家丹奴焦 (D'Annunzio) 等，也常作關於飛行機的文學，我也想推薦給諸君。這

等記錄原不過是機械的一面，即競技的方面，其他現於實用方面的美及力強，自然也很多。這等凝集起來，造成近世的機械，在我們眼前展開了有世以來所未見的壯觀！我曾到紐約，立在街端的勃羅克林鐵橋上，眺望紐約的市街，深為驚嘆，覺得自己彷彿生在六千年以前，正在眺望那巴比倫盛時的王宮，又如在看西米拉米斯所畫的空中樓閣。其盛況實在是不可以言語形容。羅馬曾經繁盛，希臘曾經美麗，但終不能與現代的壯觀相比較，我一望紐約的都市，心中起了似悲哀又似歡喜的感情。這是機械文明的疑塊，近世都會的壯觀！從小處說，看到機關車，蒸氣機關的時候，我覺得其Rolling的運動，彷彿是一種有生命有精神的活物的動作。現今的機械都像有生命，有精神的。

我實在用了滿腔的熱情來讚美機械；然而凡物有光明的方面，同時必又有黑暗的方面。近世機械的發達，也有其黑暗面。今天擬就其黑暗面考察一下。

機械實在是可感謝的，實在是美的。但同時機械在近世社會內惹起了極大的革命。革命不限於政治上，非常的變化——根本的變化——都叫做革命。現代因機械而受了

非常的恩惠，同時又發生了非常的困難問題。這等困難問題，是經濟學者或社會主義的論者們所屢屢說起的，現在沒有詳述的必要。但擬採取一淺近的例來說一說，即前年某法學士提倡用新式的機械來製豆腐的事。據他說，用機械製豆腐，工本很省，至少三個銅板的豆腐祇要賣兩個銅板。但是這樣一來，以前賣豆腐爲業的人，就要發生生活問題。原來我們一方面希望文明的進步，又非常讚美近世文明的一面的機械的進步；但是在另一方面，對於舊的事物的滅亡，又覺得非常可惜。例如豆腐擔，向來是很有趣味的。秋天的沈寂的下午，紙牕上的秋風微嘯的時候，牆外飄來「豆——腐」，「豆——腐」的聲調，令人起一種微妙的感情。（笑）這是日本的豆腐擔；我們的祖先的靈魂，實在寄托在這賣豆腐人的叫聲中！現在改用機械造豆腐，用最經濟的方法來銷行豆腐，實用上固然便宜，可是豆腐的本來的趣味，就全被消殺了。總之，用機械造豆腐原是一件小事的改革，然而牽連著生活上或趣味上的其他種種的大問題。

機械的發明，不消說是從小的製造家促成大資本家的活動的。小的製造費三個銅

板造出的東西，大規模地做起來祇要兩個銅板就行。在需要者方面原是便利的，然而從來的小營業家就感受困難了。資本家祇要提供資本，自己不必勞動，袖手旁觀，每年儲蓄許多金錢。

於是富人漸漸富起來，貧人漸漸貧起來。這樣下去，生產的方法上與分量上起了很大的變化，交通機關的便利與迅速，又給很大的影響於貿易狀態，從來的經濟學者所未曾夢見的問題，接踵地起來了。從來以農業為本的國，現在變成以工業為本了。例如德國，據入口調查與國勢調查的報告，千八百九十五年的統計，國民中有百分之三五·七四是農人。十二年後，即千九百零七年的統計，忽已減為百分之二八·六五。工業方面，千八百九十五年為百分之三九·一二，今日已增為四二·一五。不就比例上計算而從實際上的數目上計算，也有種種變化。例如千八百九十五年的農民人數為千八百八十萬，現今則為千七百萬。工業方面，前者為二千二十五萬人，現在則為二千六百萬。實際的數目也變更了。這就是農業國漸變成工業國。這是很值得注意的一事。

在今日，對於經濟學非常尊重，有許多學者主張人的問題，無論甚麼都可從經濟方面去解決。甚至有一個叫做愛洛伊推洛褒洛斯 (Eleutheropolos) 的人，著一部關於經濟和哲學的書，發表他這種主張。對於這種主張，反對的也很多，他們都引用「人不僅是靠麵包活的」的陳語來大肆攻擊。道理固然不錯，人也許不是僅靠麵包生活的；然而倘沒有麵包，人就不能活。所以經濟的變化在人的心理起了非常的變動，決不是偶然的，這是大可研究的事。人們都說今日是黃金力偉大的時代。然很有反對這話的人。他們反詰：「然則道德，宗教，文學，美術等都可輕忽的麼？」據我說，這等固然要尊重，同時也要尊重黃金。因為黃金自身或許不是可尊重的東西，但是賴了牠，人生的問題在某程度內得以充分解決，也有輕視黃金的勢力，而說「丈夫三天不喫飯，突起肚子過高橋。」但這等不免是時代落後的人。現在我並不是提倡拜金主義，不過事實總是事實。撇開事實而憑空唱高調，或高談德義，其實是牢騷的表示而已。我們碰到這方面有危險，應該向這方面去解決，遇危險而避去，是卑怯的態度。但這等話不必我多說，諸君想來都已從經驗上理解了。自

以爲我們是 Norman Conquest 以來的望族，或十字軍時代以來的世家，而引爲誇耀的歐羅巴的貴族，現在不是與芝加哥的富商的女兒結婚了麼？歐洲的所謂暴富者，或日本的所謂「成金」(mikin) 都是新貴族。他們在近代是最強的人。從前在馬上取天下，的貴族，現在也非捧算盤不可了。尤其是在歐洲，十八世紀以前有所謂貴族，僧侶，及第三級民，作成很好的三角塔形 (Pyramid)；可是現在早已破壞了。現在分爲二流，一方是儲蓄資本的人，一方是爲了資本家的儲蓄而勞動的人，即資本家與雇工。現在的社會上分著這兩個階級。總之，今日的難問題，是資本家與無產者之間的交涉。

富真是難得的，真是可貴的。沒有富人，社會的事業就做不成。大學辦得這樣，是托富人的福，學生大都是爲了金錢而來學校受高等教育的。總而言之，今日的文明，今日的進步，不妨說大半由於富人的勢力而來。但這是富人方面講的話。從貧人方面說，他們對於這狀態覺得很不愉快，很不利便。歐洲已變成富人與貧民的戰場。這糾紛將來如何解除，是很難的問題，現在不能斷言。因爲諸君要曉得：凡世間的事，發生問題的時候，要簡單地

表示其問題是可以的，但要簡單地答復其問題的解決，是困難的。有的人率然地說，既然富人很多，貧乏人也很多，何不併合起來，給平均一下？這是誰也會想到的辦法；然而對於事物的思想未免太簡單了。如果可以這樣解決，以前的問題早已可解決了。先要充分明白，世事不是可以這樣簡單地辦理的，然後諸君如稟有這方面的志向，可去研究社會問題。這世間不是平面的，是立體的，故對世間的事物，也必須立體地考察。像這類的問題，最爲複雜，所以要爲之除弊改良，非採極慎重的態度不可。

黃金一物，真是像華葛耐爾 (Wagner) 的樂劇中的萊因的黃金 (Das Rheingold) 的怪物。這劇的大意，是說萊因河中有黃金，這黃金出世，世中方纔有禍。這道理真不錯。這怎樣可以補救？在我無論如何想不出方法；多少有一點見解，容在後面再說。現在對於這問題——資本家與無資產者的問題——的切迫，擬先舉一個例來說一說。

光就經濟方面舉一例：以下所說的主屬於歐羅巴，亞美利加的事。但日本也是世界中的一國。既是世界中的一國，這等事單當作歐羅巴，亞美利加的事論，總不能安心。今日



是世界擴張的時代。從前我國祇是在這島裏酣睡深夢，歐羅巴也祇在包圍著初開的土地。地中海旁邊小小地活動而已。可是現在大不然了。現在是文明普徧於世界的時代。文明是資本，近世工商業的組織，靠了這資本的力，而徧行於未開的土地，現在總稱這爲文明的擴張。先從西洋古來的歷史說起，歐羅巴的文明以地中海爲中心而產生，發展而爲希臘的文明。羅馬的文明，後來成爲亞拉伯人的文明。他們滅亡之後，近世歐羅巴諸國的文明，就興起來了。在其混亂之間，昔日興盛的地方，現在有許多已變成荒蕪之地。昔日豐饒的米索布達米亞，如今已變成沙漠。還有亞非利加北岸，在羅馬時代是繁盛之地，現在也已變成沙漠了。世界有的部分雖然背棄文明，但文明仍是擴張下去。歐洲北方自不必說，亞非利加亞細亞，也都參與近世文明。又一旦變成不毛之地而被捨棄了的米索布達米亞及亞非利加的東北海岸，近來也漸漸開通起來，罷格達特鐵路次第告成，撒哈拉沙漠中間整河流，漸成爲穀田了。現今的世界這樣急速地開通起來，全是托機械的福。現在恰像十六世紀的時代，十六世紀時，發見亞美利加新大陸，打通印度的路，又發見繞好

望角而出太平洋的航路，真是非常鬧熱的時代。現代與那時候很相似。惟所異者，從前沒有機械，所以即使發見新的國土，也不過增長一點地理的智識而已；現在有了機械，能夠使其發見立刻有效用於人。即經濟，商業，工業，都能侵入於新發見的土地，或與殖民地戰爭而侵入，或用和平手段而侵入，有時急激地，有時漸漸地，必使未開的國土與我們同化。這是歐羅巴人，亞美利加人的事業。就中也有爲了這事業而滅亡的國，如印度，埃及便是。也有對於歐美人的這種侵略，受其刺激而急急自圖其文明的更新的國，日本便是其適例罷。日本是受了世界的刺激而急急地改革其政治上，社會上，經濟上的組織，結果重新在世界上佔有基礎的國。擴張的路有種種，歐美人的文明，漸漸走工商業的路，而向世界擴張。現在的土耳其斯坦，波斯，阿非利加尼斯坦，其地方都變了英人或俄人所關係的地面，中國也是如此。又如西伯利亞，人們已在預料牠不久也將爲世界的倉庫了。在亞美利加，以前其西邊有空地，曾發現金礦，發掘炭坑，文明擴張會及於這地方。加拿大南北也如此。還有我們小時在地理教科書中學習的亞非利加，是很簡單而容易記憶的地圖，現在

其內部事情完全改變了。一切都被科學的調查，不僅靠地理的力，今日竟在計劃由好望角到開洛府的架空鐵路的事了。自今以後，文明國人與亞非利加的未開化人的接觸，將次第密切。剛戈自由國的建立，惹起了世界的大問題。

歐羅巴的所謂優等人種與亞非利加的所謂劣等人種的接觸，惹起了種種的葛藤。這接觸的結果，優等的歐美人與劣等的亞非利加人究竟孰得孰失？倒不容易答復。其實得失是不須問的。因為現在文明的工商業為中心而進行，是自然之勢，人力無可奈何的。這樣下去，工商業的範圍愈加擴充，各國間的距離就愈加小起來。今日的人視印度洋或太平洋，與以前的人視大西洋或地中海相同。又南洋的無論那一個島角，都有英吉利船，荷蘭船，日本船的交通，處處有定期的航路了。從前用帆船費數個月繞南美洲的南端到太平洋，現在可由巴拿馬運河一直到東洋了。從前的羅馬人征服天下，多修道路，今日的歐美人則多築鐵路，即用鐵路來征服天下。現在正在敷設罷格達特的鐵路，這路成功後，由孟買，加爾各塔至歐羅巴大陸，就有直接連結的陸路了。同牠並行的西伯利亞鐵路

會給我們以多大的便利，這也是同樣地有利益的。此後歐美人的勢力將越發增大起來，且在其反面還有歐美人的重要的目的，就是侵略之後，再把自己國內所製造的東西賣出去，土人一定會購用。使土人購用，就是導土人向開明，養土人的奢求心。土人也因此知道工商業是甚麼樣一回事，漸漸覺悟起來。結果從前的顧客，現在已變了競爭者。故歐美諸國間的競爭，實在厲害得很，現今的世界凡稍開化的地角，無處不有工商業的競爭了。例如距今四十年前，法蘭西、瑞士、德意志、奧大利亞、匈牙利、意大利等國，都是農業國。現今則亞非利加、加拿大已變成農業國，大規模地，大廉價地輸出大宗的米麥了。所以歐羅巴的住民雖然也有務農業的，但總不合算，結果農業，就自然地衰落起來。又加利福尼亞出了葡萄酒，法蘭西的葡萄酒銷場大受影響。日本或印度起了工業，英法美的工業大受影響。東京、大阪、孟買、加爾各塔等起了機織，英吉利就不能像從前地獨占織物的利益。其他像日本的火柴排斥瑞典的火柴等，都是歐美人所沒有想到的事。煤與煤油，因為亞美利加出產很豐，其餘波及於日本，使日本的煤油大為跌價。所以在今日，一地方的事件，直接

影響於世界各地的工商界。全世界的工商業，已成爲一家的樣子了。各國國民雖然互相防備，互相敵視，然仔細想一想，戰爭大可不必。造軍艦，置常備軍，是爲了不戰爭而設的。就中有殖民地的國，如英吉利，始終是怕戰爭的。英吉利常常爲其殖民地的印度、埃及、澳洲掛念，深恐發生戰爭。因爲殖民地有工商業的聯絡關係，一絲紊亂，就要帶累全體。因這原故，現今的戰爭的原因與昔日大異。各國都謹慎小心地防止戰爭的發生。

現今各國之所以謹慎小心地防止戰爭者，並非怕勝負，實在是怕擾亂商業。負了原是不行的，但勝了也不行。所以非萬不得已，總不戰爭。原因在那裏呢？這就是機械的恩惠，金錢的恩惠。故世間實在已因了機械而大起變相。所以有一部分的論者主張人類歷史得從前經濟方面充分說明，未必一定是無理之談。這種論法叫做「物質的歷史觀」，即 *historical materialism*。就是物質地觀察歷史。現在看歐羅巴的歷史，其文明曾經過三段的變化。歐羅巴的文明，以希臘、羅馬的文明爲基礎，從基督紀元以來的文明，可分爲三段：第一是宗教思想非常隆盛的時代，第二是智力非常隆盛的時代，第三是現代，即既非

宗教，又非智力，而是物質的方面非常發達的時代。即第一的宗教思想隆盛的時代，是信仰的時代。自基督出世至中世不但解決現世的種種問題，又有來世的思想宿在當時的人的頭腦裏。深思的人，都以爲現世儘管苦惱後世當得快樂。對於兒童也有這樣告示。給兒童餅乾，立刻喫了的是現世主義；不喫而藏著，以圖後來的快樂，這是來世主義。（笑）這來世主義在從前很隆盛。從前是非常貴重人的靈魂的時代。到了文藝復興期，即 *Renaissance* 的時代，大約十六世紀光景，世界上有地理學上的發見，有新陸地的發見，印刷術的發見，人的智力，一切方面都饑荒得很。這是學問的時代，爲第二期。到了第三期，即今日，大家謀學問的直接有用於人類，就起了自然科學的隆盛。又發生前代所未曾夢見的安樂與富有，人都注目於物質的方面了。雖然這樣，但宗教與學問並不完全滅亡。不過今世的人比前代人更切實地傾心於物質的方面，是明顯的事實。從前的人尤其是宗教家等，多有苦其身體，以求來世的幸福的舉。一證例來說，歐羅巴中世時，外科醫術等並不發達。因爲當時的人，不注意其身體的苦痛。對於自己的苦痛既不注意，同時給他人苦痛亦不

介意。故有磔刑，火炙刑等。以肉體保全爲目的的所謂衛生，在從前全然不講。但現在的社會的問題，大都是關連於物質方面的，像個人的衛生，家屋問題，工場問題，勞動時間及工資率問題，他如低能兒教育問題等，正是主要的問題。教育方面也如此，從前祇要在埋頭讀書，現在則有所謂體育，接觸於肉體的 (Physical) 問題了。例如孩子不可過於用腦，低能兒應該怎樣教育，現在視肉體倒比精神爲重大了。但是這物質的傾向，發生了困難的事情：宗教與學問是無盡藏物，無論分配給多少人，是不會減少的；反之，物質方面不能無盡藏，是有限的。肉體上安樂是快活的，故誰也願欲；但這不能說是無盡藏的。於是就起了所謂「分配問題」。這是近世的大問題，研究怎樣解決這問題，是今日的急務。

以上所述，主屬於經濟方面的問題。以此爲動機，在道德，社會，宗教等方面起了種種的難題。在道德方面，有人以宗教已不復像昔日地支配道德的全部爲理由，而提倡道德的獨立，謀服從自然的古代道德的復活。

然而這又不行。故又有人主張無論如何非服從基督教的道德不可。現今的人對於

個人與社會的關係，煞費苦心地在那裏研究。

就社會問題看來，社會裏總有種種不妥當的事。怎樣可以救治這弊端？一方面有從物質著想的人，說這弊端是由於社會的組織的關係而來的，把從來的社會組織的不完全這點逐漸改良起來，就可免除這等弊害。他方面又有主張須從道德方面著手改良的人。又有一方面的人提倡慈善事業，以為可拿慈善來救治世間的傷害。反之，另一方面有人說，專事慈善反而有害，應該流布「共存同榮」的思想，以扶助人類。

凡此等疑問，在有心人的頭腦中都有深的印象。故藝術方面，自然也受其影響。又爲了要早早解決這等問題，政治也從此下手。這就是歐羅巴與亞美利加的政黨，或政黨以外的人所主張的政治論。這等政治論中最有力的是歐美的 democracy，即民主政治論。然而對於這民主政治，很多反對的人。他們因爲從來的民政的制度不良，故主張應該廢棄，而改行天才政治。他們說平均的不好，不如設一個傑人。這是與民主的主張正反對的，貴族的主張。如以上三講所述，可知現代是各方面都伏著不能解決的問題，而人心非常



「不安」的時代。然後我們可以觀察這傾向在文學，音樂，繪畫等上面怎樣地表現出來。分以下的數講而論述，在論述之間，再隨時引證前述的道德問題及社會問題等。

第四講 現代諸問題與藝術

現代社會問題與藝術的關係——對於藝術的兩種態度——(一)偏智論——(二)情緒論——何謂思想——通俗的意義——高深的意義——與思想沒交涉的人們——從思想觀察藝術哲學及科學——朦朧的思想爲藝術的本分——藝術與哲學的界限——思想家與哲學者之別——近代思想家的實例——藝術中所表現的思想——凡爾哈倫的「誤」

在前講中已約略說過，現代何等不安，又有何等光榮的希望。現在想說的是：這在現代的藝術——我現在要述的藝術，即文學，繪畫，雕刻，音樂等——上給與甚樣的影響？配這現代而產生的藝術，作何狀態？但前述的批評的精神，或經濟組織的革命等，都不是直接表現在藝術上的。因為有幾種藝術，不能直接表現這等事情。剛纔所說的幾種藝術中，祇有文學，其性質比較的便於直接論說道德，經濟，哲學，宗教等問題。然而有時也不便。至於音樂，繪畫，雕刻，要直接地表現現代的諸問題，很是困難，有時竟不可能。所以一般地說，現代諸問題的表現於藝術，都是間接的。但是一方面是間接的表現，一方面又深入，而隱微之間有很大的勢力。論這種藝術的人們中，有兩大派別：一方是立在智力方面論藝術的人，名曰「偏智論」，即 intellectualism。這一派有不可攻擊的勢力。試看排斥沒有思

想的繪畫，雕刻，音樂等的人們，在西洋，在日本，都很多。照他們論來，前述的諸問題，都應當直接表現於藝術中。祇有關於音樂，唱偏智論的人稍覺困難。裴德芬的音樂表現若法蘭西革命時代的精神，在某程度內原可以說得。但在純粹的音樂中，要把社會問題，結婚問題等寫入，是不可能的。且這辦法在音樂是不許可的。要作關於結婚問題的音樂，原非不可。祇要彈孟擅爾仲 (Mendelssohn) 的進行曲以表現結婚，再用曉邦 (Chopin) 的音樂以表現夫婦中有一個死去，就是描寫結婚問題的音樂了。但這是不等的音樂，為識者所不取。

還有所謂宴會音樂，即彈起香檳跳舞曲 (Champagne Waltz)，在中間做出「砰砰」的香檳酒瓶的拔栓的音。這等也是我們所不歡喜的。所以偏智論者，常向文學中取例。要之，據我的意思，偏智論是很有勢力的一種論派，但很不好。我寧願適從偏智論相反的所謂情緒論。Emotion——用情緒來說明藝術的論法，我以為是於近世心理學上也適合於人類的藝術的歷史上也適合的。故可稱之為偏情說。總而言之，是以情緒為藝術的

中心的論法。即批評繪畫時，不可由繪畫的題目來看繪畫的良否。例如一幅畫中描著一個乞丐，一幅畫中描著一個仙人，倘說描仙人的當然比描乞丐的好，就是淺薄之論。不從智力方面著眼，而在情緒的感動或發表上估計藝術的價值，纔是不錯的。但文學在藝術中，也佔著一種特別的地位。在別的藝術，例如在音樂，以音為其藝術的本體；在繪畫，以色彩形狀等為其藝術的本體，同樣，在文學則以言語為其藝術的本體。所以在文學，其情緒中又附加著一種別物，這物因了問題或作者的性情而不同。總之，在文學中，情緒以外還有不少可用智力來解釋，可用智力來味得的分子。即可用智力來理解的思想，在文藝中含有很多。所以現在要講這題目，須先就文學一說，然後及於繪畫，雕刻，音樂等。

這所謂「思想」究竟是甚麼東西呢？人們常說某文學「不大有思想」或「缺乏思想」這所謂思想，究竟是甚麼？稍解釋其意義如下：

思想——英語叫做 *thought*。這是含有極廣的意義的一個名詞，因情形成人而異其意義。先講思想一詞的意義：有的人解作實際上，理論上，爲了達某種目的而用的

Method, 卽「方法」就是普通的用法, 卽「想法」的意思。所謂「想法」是爲了這一種目的而用的方法。但方法是根基於原理或公理的, 故用「方法」的意義來研究思想時, 照順序先須考查所謂公理, 原理, 然後根基了這等而論究下去。這通俗意義的所謂「思想」在人們的無論甚麼事中都用著。卽稍有智力的人, 都是按了這思想而做事的; 但這當然是斷片的, 不是完全而有系統的思想。所以他們有時發生矛盾, 有時做甲事的方法與做乙事的方法相反對。故這所謂思想, 差不多是與思想史或文明史等無關的。

無論怎樣不歡喜意義深奧的思想的人, 在他的生涯中的某時期內多少總要探求更進一步的意義的思想。人探求更進一步的意義的思想, 可舉二三實例來說: 第一, 例如人從來每日爲了某種目的而探求著的方法, 在現在新行著手的目的看來全然無用, 他發見這一點, 就非把從來苦心探求著的趕快罷卻不可。例如自己研究物理, 化學, 以爲天下事都可用這等來解決; 突然出嫁的女兒離了婚歸來, 在這時候如欲應用物理, 化學不解決, 當決不行。(笑) 於是他悟到, 「原來世間除物質的學問以外, 還有困難的事」他立

刻懷抱對於人生問題及道德問題的疑問，或者進而求更新的方法，或者希望達到包括自己的方法及其他一切方法全體的，所謂高遠的思想。

第二，與這反對，是偶然想到某種方法，把這方法適用於一切事上，結果都很好。例如讀了「進化論」而十分感佩，其結果就在一切事上應用這「進化論」而唱導韻文進化論，宗教進化論，道德進化論等。或於動植物等的培養，家畜的改良上，用種種手段，例如使植物開異樣的花，使動物壯茁，產生良好的子孫。這就是適用一種方法於各事上，以為思想的一般的規則。

又有第三種情形，是一人研究兩種以上的，不同的，表面無所聯絡的方法。例如一面研究物理學，化學，一面又研究論理學。起初覺得兩者完全不同，像使用兩把刀；漸漸研究下去，就覺得二者無論如何不能分離。因為其表面雖看似沒有關係，而人們往往想追尋牠們的聯絡，或探求其根柢上的聯絡，使互異的二物合一。又有的時候，人們歡喜用一種方法來研究自己所專門的學問。例如自己是文法學者，就一天到晚研究四段活用，



be, to have 的變化，英語的冠詞用法等。然到了四五十歲，仔細一回想自己的事業，就會覺得自己一生所爲全是癡呆的事。即在做小規模的職業的人，一朝奮發起來，也會覺察這是賤業，就捨棄了其一向當作方法的思想，而試向更廣大的範圍進行。這等是普通人常有的情形。

但是並非人人都如此，因爲從事於 to be, to have 或前置詞的人，還是上流人；世間還有與「思想」全然無緣的人。屬於第一種類的人——這很有同情的價值——每天被他的日常的生活所追迫，決然沒有耽好文學哲學等的餘暇。他們散工歸家，已經疲倦了。就中雖然也有力強的人，能制勝其生計的困難，而與文學奮鬥，但這是例外的。在近世的經濟組織之下擔任了勞動之後，決不能再事深奧的思索。這種人大都是因爲疲於生存競爭，故不會發生這種心想了。

第二，是生來不學的人，即英語所謂 Ignorant。這與迫於生活的人適相反對，大概 millionaire，即富豪的子弟居多。例外的原也有，但從歷史上看來，富豪的子弟大概是笨

的。(笑)這種人不肯去做「思索」等麻煩的事。大概極貧的人與極富的人，都是不做這等事的。還有一種人，雖然窮困而不關心於思索。這是先天的神經遲鈍的人，在英語可說是 indifferant。這種人就是爲麵包而入大學求學問的人。現在的青年中很多這樣的人，所以沒有法子……但這原是西洋的情形——(笑)

還有一種人，是愚直的人，即極天真的人。他們信仰著天命與神；但人生問題等，在他們無論如何談不到。他們以爲依賴宗教是最安心的。或者雖無宗教，而自己確信著「不祈禱，神也祐護」的定論，抱著樂天的觀念。他們就是用像兒童一樣的頭腦來依賴天命的人。從一種方面說來，這是非常好的人。所以現在不能說孰善孰惡。總之，這種人距離「思想」是很遠的。

除了上述的四種人以外，大概的人，心中總有一種饑饉，一種渴望。在普通的意義上，又在高尚的意義上，這等人都是不安於今日的位置而更欲追求其希望的。但這種並非都是了不起的人。有的人天生成不安定的性質，剛強而不肯相信別人的話，甚麼都歡喜

由自己想，甚麼都要自己來做。這等人結果容易失望，有時要做到自殺。故運用智力以求新的思想，不能說一定是好事；不過在大體上應該說是好的。

所以我們仔細想起來，無論那個，多少總是思想家。祇爲了要一人獨自思想，換言之，即要不步前人的思想的後塵，故往往變成一人獨自的想法，大都全體漠然，或斷片的而缺乏系統的組織。然而這也不妨，這種漠然的思想，會寫字的人，可在筆下發洩，會畫畫的人可在畫中發洩，不會寫字不會畫畫的人，或可在日常所愛的音樂上發洩。從一枝筆，一張畫，或一旋律上發洩出來的這思想——多屬朦朧的思想——這正是藝術的本體。

不但藝術，在哲學，史學，或物理學，化學，生物學等中，也都有思想。在一直從前，藝術中表現的思想，與科學中表現的思想，原來是沒有甚麼區別的。後來在有幾個文明國裏發生了哲學的一種東西。就是在現在所說的漠然的思考，即一種的 *speculation* 的思索。上加了幾分的條理，把這漠然的思索整理得很清楚，又加一番討論研究的工夫。大概的情形是網羅天地間一切智識，把牠們作成一個系統，即哲學系統。這就是哲學的始原。

還有一種比哲學後產出的，就是所謂科學。科學與哲學，起初很相似。所稍異者，祇是科學所取的材料及所用的方法都是明瞭的；哲學則所取的材料是天地間的一切，也有人的心裏的活動，也有物質界的變動。科學想明瞭確實地研究物質界的材料。即大都可

用人的五感察知的材料，所以材料與方法兩者都極明瞭。這是科學對於哲學或文學的思想的異點。

在科學，曾經觀察過的事，或曾經推究過的事，可反復數次地繼續研究。在科學，真理不是一人的真理，是大衆的真理，一切人所普通的真理。有的時候取用一切人都可以研究的材料。故在科學，一朝確定了之後，就成爲確定的東西，後來的研究者就可從頭研究起，再從以前的真理的開始處出發。

但在哲學方面，這樣就不行。我們不能因爲蘇格拉底怎樣說而依了他的路逕想去。蘇格拉底怎樣說，基督怎樣說，孔子又怎樣說，這是他們各家的說法，我們不能像酸素水素地把牠們實驗一下看，我們仍非從新做起不可。故哲學可說是「個人的」。

然不入這哲學與科學的範圍內思想，還很多。即以前從漠然的思索中取了哲學的領分，科學的領分，但殘剩的還有不少。就中表現一種並不明瞭地入人的意識的若有若無的思想，以輔助哲學和科學的，便是廣義的「藝術」。宗教也是廣義的藝術，故說是宗教也可以說是藝術也可以。總之，就是廣義的「思想」。這種思想，正是藝術中所含的思想，正是藝術的真的領分。

故藝術中所含的思想，不能用智力的言語來寫出。一寫出來，就比原來要減輕分量。教詩的時候，往往有人詰問：「這詩的意思，簡括地說一句，究竟是甚麼？」但這是無論如何不能用簡括的一句來說出的。

正爲了不能用簡括的一句來說出，所以費了許多行而作那種長詩。所以詩中所寫的意思，決不能簡括說一句，即決不能改寫成智力的言語。即使能改寫，其思想的分量必比原詩減輕得多，僅是一種極乏味的渣滓了。也許有人看了就輕視文學，「以爲文學裏面所含的原來祇是這樣的東西！」對於這輕視，我們一點也不怕。因爲這不過是一種樣

本，而且是極大體又乏味的樣本。我們自有漠然而又非常可貴的思想，表現在藝術中。漠然，不規則，若有若無是俏極的形容詞，是我們謙遜的話。讚揚一點，這可說是「直接的思想」。別的思想，例如哲學與科學的思想，是經過了人的論理而來的，繞了遠道的思想；藝術的思想，纔是「以心傳心」的，即從心直接傳達到心的。正因其是直接的，故不能用智力的言語來表現。別的思想是通過了智力而濾出來的，故無生氣；藝術的思想直接表出，故是活的思想，可用「血」「肉」等詞來形容。吾人最痛切的心念，最高尚的希望，都在藝術中表現。

說話漸漸近於藝術與哲學的方面了。研究藝術中的文學的人們中，往往有把隻手伸在哲學方面，原來凡事都不能判然分別。我們不能區別從哪裏到哪裏為哲學的領域，從哪裏到哪裏為文學的領域，其境界很是模糊，與動植物的不能判然區別一樣。對於這境界線發生趣味的人頗多。所以這雖是我一人的發見，但像剛纔所說，哲學的思想是判然的，這明瞭的特色，在科學及哲學中有之，但直截地立刻有效用於人的思想，在哲學或

科學中都沒有。普通的哲學與科學，都沒有立刻効用於人的，使我們最注意的，真有効用的思想。真有効用而活的思想，在藝術中很多。這思想當高起來，就變成宗教。在今日，有許多人研究哲學，有許多人研究科學了。這等人不一定統是聰明人。但不是聰明人，研究起來往往變成極平凡的東西。例如以為研究科學祇要常常計算，便是科學研究的最下乘。又如研究哲學，以為祇要穿了 *Flocken* 撐了眼鏡，說說海格爾甚麼樣，非希諦甚麼樣，就是哲學家了。學校的教室裏的白粉筆的氣味，似乎就是哲學了。我們要從這樣的人得到指導，十分困難。對於古時的孔子，孟子，蘇格拉底，柏拉圖，斯賓塞等人，我們可以用虔敬的態度來領教；但對於像溫特 (*Wendt*) 那樣的人——其實他是德國的大學教授，應該可以使人尊敬——總不使人承認為聖人。我並不想在這罵人，不過偶然想到，隨便在這裏舉一個例，然而很對不起溫特。(笑)。

據我的意見，思想家與哲學者應該區別。 *professional philosopher*——即專門的哲學者，是可尊敬的勤學家。這是完全可以保護的，也可以聘請他們在政府所保護的

大學裏。但是還有 professional philosopher 以外的 philosopher 就是 thinker 思想家。Thinker 這很有効用於我們的實生活上。所以 professional philosopher 的大學的先生而爲我們所歡喜的人，都是帶著思想家的色彩的。例如讀 Bergson 等的書，我們覺得他真是一個 thinker。所以叔本華作書，說他自己的哲學不是教室哲學，是活的哲學，而在談論中大吐氣焰，叔本華真是一個思想家。在近世，法蘭西也很有了不起的人，例如 Voltaire 或 Rousseau 便是。他不是 Rousseau 教授，是 Rousseau 先生是給人。以學問以上的生命的先生。像 Goethe 叔本華，又如最近的尼采，與其說是哲學者，寧歸之於思想家方面爲是。法蘭西的 Renan, Taine，也是思想家。在英吉利，Carlyle, Emerson, Mathew Arnold 等也可說是思想家。

講到現今活著的人，法國的 Anatole France 就是其一。這人會做詩，又會做小說，音樂自然會，物理，化學，生物，天文，經濟，也都懂得。這人實在是現代思想家的代表者。

還有一人，即英國的 Havelock Ellis。這人長於文學評論，同時又研究男女兩性，



又懂刑法的學問，是兼長文學與科學兩方面的人。像這人，也可說是思想家的代表者。

Hegel 是以通常哲學者知名的。他尚且說「哲學不過是回顧後面，把以前所有的加以說明罷了。」主張以哲學爲一切學問的長者的 Hegel 也說了這樣的話。

唯藝術中所表現的，不是回顧後面，而是此後將發生出來的思想。這樣的藝術，纔是眞的藝術。故凡爾哈倫也說：「我們自己必得飛向有矛盾的生活中去。這生活原是矛盾的生活，然而有可以使人陶醉的効力。」就是說人的生命全在於飛躍。這是近世哲學的一派所共同的見解。這樣看來，思想一物漸漸擴大起來，終於從思想立刻變遷而成爲活動，即 action，實行。這是人們很可考慮的事。過於考慮也無益，有時還須閉了書，入實行的世界，直接當面種種的事。故倘要漸漸變成像思想家所說的樣子，而擱住活的思想，其人同時非大活動家不可。聖書中說「太初有道，」其實不如說「太初有 action，」「太初有力，」  
「太初有行。」

凡爾哈倫的作品中有「誤」即「Erreur」的一詩。這所謂誤，是廣義的誤，是把人類自

古以來所懷的思想的錯誤歌詠在這詩中的。

詩中所描寫的是荷蘭，比利時一帶的海岸的光景，築著堤防，陸地反比海低。堤防旁邊的砂山上，有大的燈臺。賴有這燈臺，無論怎樣暴風的時候，船也能出海。歷年既久，燈臺漸漸圯壞，後來臺中的火消滅了，船就變成難船，頓呈一種悲慘的光景。這所象徵的，就是從前的標準，思想，哲學，道德，到了現代，已因了前述的批評的精神漸漸圯壞起來，後面又詠著：這時候砂山上有一個人手支著頤，靜靜地在那裏觀海。這人是入了迷宮 (Labyrinth) 而在那裏思考的。這一段所象徵的就是多數的哲學者向態度。現代的問題正在急迫，而他們還在頭腦中描寫蜃樓。這哲學者原也是偉人。然而比他更強更優的人，無論怎樣浪打，風吹，又燈臺熄滅，也能毫無改變，不慌不忙地照常辦事，與燈臺不熄時同樣地從事日常的所業，認真的致力於實行的世界。問題急迫了，但是決不改變態度。燈臺中有時又有火，從小火發生新火，不幸而風激得很，浪猛得很，火不久就消滅。雖然這樣，也不停止實行。——這樣的人，是比前面的哲學者更可尊敬的人。

最偉大的人態度甚麼樣呢？他們是無論怎樣風急，無論怎樣浪猛，都不退縮，反而增加其勇氣，愈努力於前進，冒風浪而進船。這是人們中最偉大的人。

仔細想來，我的意思仍是認爲最後的態度最好。理極則動，是當然之事。運用其感情或意思於理之外而突進於活動（action）的渦卷中的人，纔是人類中的真英雄。世界全賴這等人而向前進步。

第五講 現代的藝術

藝術——除外似而非的藝術——官

與壓迫——Manet作「Olympia」——<sub>r</sub>

特色——歐洲藝術的時代的特色——特在

「動」——(二)藝術各部的融合——Wagner的

——Whistler的畫——(三)自然崇拜——Rodin

作「美麗的製帽女」——(四)人間敬愛——「聖球理

昂」——現代的大藝術與宗教的傾向——Ma-

terlink的話——(五)敏感與同情——Carrière作

「母之心」——自然主義以後的傾向——象徵主義

本然主義爲其一面——俄羅斯文學的影響

士院也就歡迎，怡顏悅色地拿他們的畫來掛在政府的畫堂裏，選他們的音樂來在政府的劇場裏演奏。

舉一例來說：現今巴黎的羅佛爾美術館 (Musée de Louvre) 的寬廣的室的一壁上掛有一幅十九世紀初的名畫家昂格爾 (Ingres 法國新古典派大家) 所作的裸體像。這固然是一幅佳畫。但其對面有一幅體裁差不多相同的畫，即馬南 (Manet 印象派畫家) 的「奧林比亞」(Olympia) 的裸體畫。這「奧林比亞」曾經受過非常的攻擊，起初出品於展覽會的時候，當時美術界的審查員幾乎要把牠立刻踢出。後來免強取入羅森蒲爾美術館 (Musée de Luxembourg) 現在就留著與拉費爾、米侃朗琪洛 (Raphael, Michelangelo 都是文藝復興期大美術家) 的作品一同，又與昂格爾的作品相對，而堂堂地供藏了。這樣的例，在美術界中常常有之。政府的事業總比一般稍遲一點，大概也是不得已的原故。雖然如此說，但倘過於遲進，而阻礙藝術的發達，是不應當的。

除出了這三種藝術——即官府藝術，流行藝術，及商賣藝術以外，真正的現代藝術，

卽有生氣，有未來，有發達之望的現代藝術的特色是甚麼？現在來論述一下。

藝術一物，在無論何時代都有特異的特色。回溯歷史，在歐羅巴，希臘的藝術以美爲特色，其結果有典雅優美之趣。後來在歐羅巴的中世，重精神，輕肉體，其藝術卽具有清高的一種特色。就是把高尙的靈魂超脫卑污的肉體的思想表現在藝術中，由此一轉變而爲文藝復興時代，一方的神聖的事與他方的關於肉體的事調和起來，又生出了一種形式。這形式主現於彫刻，建築，繪畫上。神聖的事與非神聖的肉體完全融合，就是其特色。這是十五世紀的事。到了十六世紀，人心的活動愈加激烈，於是神聖的與非神聖的不但融合而已，更進一步，在美的 *modification* 上發生變動了。卽自由，豪壯，或勢力等，同時變成理想，普通的意義的美，普通的意義的善，幾乎同時被人們捨去而不顧了。今日我們稱道德爲 *virtue*，但在文藝復興時代，*virtue* 不是「德」的意思，而是「力」的意思。卽強的就是美，「強」的就是善。不但美而已，又在其上要求活動。便是文藝復興期最隆盛的絕頂的時代的理想。這理想在藝術中也表出著。

如上所述，希臘中世，各有其特色，那末現代的特色是甚麼呢？現代的特色，第一是「動」，即是動的 dynamic——不是靜的 static。這就是希臘哲學者海拉克利托斯（Heraclitus）的「萬物流轉」說（pantale）的意思。即現代的思想不絕地動著，不是死的，是活的，不是硬的，是軟的。

可稱為第二特長的是「人間敬愛」與「自然崇拜」。這結果使現代藝術蒙了「悲哀」與「疑惑」的兩種色彩。又對於周圍的事物的「反抗」也必然地因此而生。再延長起來，從來所沒有的「渴望」，即為文明而失敗時常不失望而努力的「渴望」，也成了其一種特色。關於這等，容在後面再詳說。還有一種特色，是綜合藝術的出現。即從來的繪畫，雕刻，詩歌，及音樂等，各守其領分，不相犯越其境界而各自發展；到了近世，尤其是到了現代，各種藝術漸形併合起來，顯然有綜合的傾向。即用言語的詩，與用形和色描在平面上的繪畫，併合為一。或言語與音樂的力併合為一。就不像向來地判別境界，而互相綜合有產生新藝術的傾向。這狀態最顯著的，便是華葛耐爾（Wagner）的事業。華葛耐爾對普通所叫



做歌劇 (opera) 的，不稱爲歌劇，而稱爲「樂劇」即 music drama，與從前的歌劇完全不同。即樂劇不但是音樂，而又加詩歌，繪畫——即背景的繪畫，又加舞蹈。據華葛耐爾自己說，把優伶的美，雕刻的美，建築的美，一切藝術的長所聚集起來，而造出一種從來沒有的新的興味，是他的。不論成功與否，總之，這樣的願望是現代人大家都有的。所以從前的雷迅 (Lessing) 在其所著拉涅孔 (Laocoon) 中用種種的精密的話來區別各種藝術，在現代就不適用了。前人稱詩爲「有聲的繪」而呼造形美術，即繪畫，雕刻爲「無聲的詩」。雷迅排斥這話，說詩自有詩的領分，繪畫雕刻也自有繪畫雕刻的領分，不能互相侵犯。這議論固然不錯，誰也感服；但拿來應用於現代的藝術上，就非常不適當了。用百年前或百數十年前的像雷迅的議論來批評今日的藝術，是不中用的。今日的抒情詩都帶著音樂的色彩，音樂帶著繪畫的色彩，繪畫中又有像音樂那樣的分子，境界完全不明瞭了。這綜合融合的願望的強烈的表現，便是現代藝術的一特色。

然所謂綜合藝術，僅如華葛耐爾所爲，不會有成功的希望。華葛耐爾固然成功了；但

就此不能說是完全的成功。恰好比亞歷山大帝的事業，華葛耐爾在世的時候的追隨者，到了他死後都去做別派的音樂者了，與亞歷山大帝死後全國瓦解是同樣的狀態。照華葛耐爾那樣的意義說來，像今日的綜合藝術是不得成立的。然而在許多地方，可稱爲近於綜合藝術的，即綜合藝術的一階段，已經漸漸成功了。試看輝斯勒（Whistler 美國畫家）的畫，或印象派的畫，或近來的法蘭西、德意志的音樂，立刻可以看出一種與從來的繪畫、音樂不同的，別的藝術的長處。這在某種意義上，可說是綜合藝術的成功。總之，互相侵佔其領分，互相交錯，是現今的藝術的特色。雖然有的時候非常成功，有的時候像竹上接木地非常不自然，反而妨礙其成功，但綜合時代，融合時代，畢竟可說是現在的藝術的特色。

在今日，人們對於眼所見的，耳所聞的，或心所想的，雖極細微的地方也都可以感到。把這等細微的影表現於今日的藝術中，是藝術家的努力。從前的藝術，用着饌來比方，猶之大碗的整菜；在今日的人喫起來，覺得好處固然有，然而上口滋味不美。現在的呢，不是

大規模的整菜而是小炒，然而滋味很美。集合上述的種種特色，或最後所述的想捕捉細微的影的努力，成種形式而動搖著的，是今日的藝術的狀態。因為這樣，沒有一種固定的標準，尺度。所以在今日的世間，要定美學上的標準，批評的標準，或下種種藝術的判斷，非常困難。因為不能用一定的尺度來測量，故批評界也成了混亂的狀態。

如前所說，現代的第一特長是「動」。這所謂「動」，其實就是指說這種狀態。這動搖或流動，一方面是不腐爛，不停滯，同時他方面是不安，又煩慮。現今的人，不滿足於這種狀態，還在想造更新的理想。怯弱的人，自然望後面退縮而服從舊時的理想；且有大多數的人，向著舊的方向而走。他們總覺得舊的比新的安穩，故向舊的方面去。但是有勇氣的人，決不向後面退縮。他們以為人非前進不可，每進一程，燒去後面的橋梁，安排背水陣而前進。這等人想建立新的理想。他們用了像前述的與從前不同的意義來敬愛自然，敬愛人類，而向前方進行。他們所揭的旗幟有兩個字；一，是廣義的同情，即「憐」；一，是誠實的「誠」。他們擁了寫著這憐與誠二字的旗而向前進行。

關於自然敬愛與人類敬愛，再稍詳細地說一說：自然敬愛，在從前的藝術中也有。但從前的藝術家是看了自然的表面的形，而從其中描出所謂雄大，優美來作畫，作詩，作雕刻的。今日的人稍有一點不同，他們提取在於自然的奧處或他們所認為在於自然的奧處的，一種不可思議的情緒，情調，即英語所謂 *mood* 一種 *mysterious mood*，而把牠表出在藝術品中。在現在的人看來，自然不是映於眼中的美，或因了智力上的聯想而惹起一種快感的東西。他們簡直把自然當作一種「生物」。我們悲哀，自然也悲哀；我們歡喜，自然也歡喜，自然物都有靈魂，這靈魂與我們的靈魂相交通。想擱住這與人心相融合的，自然的不可思議的微妙影，就是今日的藝術的所努力。

試看昔日的雕刻；希臘或文藝復興時代的雕刻，是把那時候的人所認的人間美表出在藝術上的。倘止於如此，不待現今的人的努力，祇要照舊就是了。然而現代的藝術家，不肯墨守這固定的型，而努力捕捉自然內面的極微妙的美。

例如羅丹 (*Rodin*) 作品中，有一座雕刻題曰「美麗的製帽女」(*La belle Casquette*)

Here) 這是十五世紀的法蘭西詩人微龍 (François Villon) 的詩中的人物。起初是一個非常的美人，後來零落了，終於成爲倒死路旁的樣子，這彫刻所描表的就是這樣子。這大體是一個近於裸體的婆子。俯首。看著自己的腹，坐在石上，從臉上看來，從前曾經是個美人，但這點非用豐富的想像不能看到。又乳房像風乾了的柿子地掛在兩面。祇有仔細看那頭的骨的構造，及肩骨的整齊，可見非常的美，且使人興起昔日曾爲美人的感慨。這種地方就是不滿足於從前的簡單的藝術，而深入內部去搜取美的，現代的藝術家的努力。從前以爲美祇在一層皮上，今日呢，不是 *skin deep*，連內部的骨頭，無論甚麼都有美。從前以爲美人是要衰亡的，今日則美人永遠是美人。這在美人真是幸運的時代。

再舉一例：近世風景畫的發達，也是從自然敬愛的精神上出發的。文藝復興期的繪畫與今日的繪畫比較起來，差異非常顯著。試看從前的拉費爾 (Raphael) 的畫，在人體描寫上煞費努力，苦心研究身體的構造，形的 *drawing*，即線的美的描寫，然後再在這上面塗以悅目而調和的色彩。在背景裏描寫附加物的時候，假如斷定這是意大利人，就描

一些意大利風的建築，或者山水，故其風景祇是一種「景物」。到了十九世紀，就把人物除去，而歡喜僅畫山的景色或河的風景，不但如此，後來竟單獨地描市街的景色，菜田的景色，或枯草的景色了。這種在東洋人看來並不希奇，但在西洋，是與前大異了。在東洋，自昔有山水畫，風景畫，比起人物來還是自然山水為主重。但在歐洲人看來，從前的畫與現今的畫已大不相同，已是精神完全不同的別種的藝術了。故像十九世紀後半法蘭西所起的藝術運動的「印象派」——*impressionist*，是從前的歐羅巴的美術家所夢想不到的大革命。總之，愛好自然的結果，是風景畫的發達，印象派風的繪畫因此就盛行了。同時選高尚的畫題的歷史畫，風俗畫，宗教畫，道德畫，教訓畫，從此就不流行，這也是我們所宜注意的事。

說話已稍入歧途了，請再歸正論。在已經稍稍理解西洋的藝術的今日，還有一部分思想很固陋的人。這等人的意思，以為現今的洋畫祇描風景，田野，房屋；即使描人，也祇描模特兒（*model*），為甚麼不描仙人，聖母，觀音，或愛國的畫呢？他們還在盼望理想畫的興

隆。其實這全是俗見。在今日，作題材高尚的畫，爲畫題而作畫，即描寫所謂 *noble subject*，而自以爲得意的人，就是前面所說的官府藝術家。這等藝術家要賺金錢也許可以，然而不能說是現代世間有價值的藝術。這等人要做 *academician* 也許可以，然而不能說是代表現代藝術的藝術家。

這種情形在法蘭西自然也不免。在法蘭西，笨的人也有，惡的人也有，這樣的藝術家自然也很多。但這等不是真的藝術家，可說是似而非的藝術家，在於現在的議論之外了。

西洋的研究繪畫的學生，一入巴黎的美術學校，就有承繼從前的 *academy* 派的先生教他們畫裸體畫，作種種的製作。到了畢業製作的時候，大都從 *noble subjects* 中選取畫題，尤多從歷史中取畫題，作出外行人看了也立刻懂得的畫。因爲懂得色的美，形的美，或者一切在於藝術的深奧處的節奏 (*rhythm*) 的人，世間很少有，所以從歷史方面，文學方面，或道德，宗教方面選容易懂得的題目來作畫，自然可得大衆的賞識。有一次畫得好，就得到一等賞，即所謂「羅馬賞」的褒獎。得了這褒獎，就可到羅馬去遊學。這種人每

年產出很多，但是其中可爲真的二十世紀的藝術家的，簡直一人也沒有。因爲這是 Official art 卽官府的藝術，是時代落後二百年或三百年的藝術，是依了規則而作的死的藝術。倘繪畫能靠了畫題好起來，那末祇要寫個畫題已夠，可以不必畫了。這等無意味的藝術，在這二十世紀已經不容，故不待反對，也會自然地滅亡了。

我小的時候常常去看上野的展覽會。那時候還沒有像太平洋畫會或白馬會等研究機關，今日樣的新畫派還沒有傳來，祇有一個明治美術協會。那時候的展覽會中的畫，畫題比畫還要注意。例如非常平廣的風景，題曰「一望千里」。一般人看了覺得不錯的，確一望千里，畫題先已使人感服了（笑）。洋畫家照西洋人的辦法，攜了三脚橈到郊野中去寫生，寫的都是冷的，全體青色的畫。拿去請先生看，先生說這還沒有成畫，這是 sketch，就在畫的一端添描一點赤的花，或楓葉，於是成畫了；然畫題還沒有，就擬定爲「萬綠叢中一點紅」（滿場哄笑）。——那時候的情形大都是這樣的。

又今日的文部省審查委員中村不折氏，曾寫生東照宮的五重塔，裏面畫一個小的



天女坐著，畫題爲「人間不知此好者」，評判都說妙極。然而多數人是歡喜其畫題比歡喜其畫更甚的。後來白馬會的人們從法蘭西歸來，用「上下的道」「戴帽的少女」一類的畫題。於是祇有研究畫的人懂得這等畫的趣味，人們方纔曉得畫的本身是畫，畫題不是畫的本意。依這傾向而進行到今日，就與現代藝術的方向漸漸一致了。

關於自然，還要講一點。從前的畫家，在頭腦中有一種型（*pattern*）。這拿型來箝配到自然上，製成一幅畫，就叫做「作畫」。現今的作畫的人則不然，從自然中取型，描寫自然裏面的型。從來的人雖然看見自然風景，而並不感動，祇是自己想要那樣畫，就那樣地組織起來。現今的作畫的人比以前的人更爲尊敬偉大的自然，而擷取自然裏面的節奏與拍子。這是從前的畫家與現在的畫家的異點。拿從前的波的兼利（*Botticelli*）的畫來同英吉利大家泰納（*Turner*）的畫比較，這點就可明白看出。總之，畫家不可按照了流派等歷史上的型而作畫；必須親自感到，而把自然所顯示於人的內面的意義忠實地寫出，纔是真的藝術。這是我的門外漢的見解。

人間敬愛，在從前的藝術中也有，並不稀奇。但是今日的藝術中的人間敬愛另有一種特色。即以前的藝術家的敬愛人間，是敬愛人類中的美的人，善的人，高尚的人。今日的藝術家，則不但敬愛好的方面的人，而敬愛一切人間。這與今日的小說的不但描美人而廣泛地均等地讚美一切的人同一用意。原來人有種種的缺陷，弱點，與不完全。即使兼有了這等，而為精神上，肉體上的大苦痛者，偏生可憐可愛。這是今日的藝術的特殊的見解。所以俄羅斯文學，在今日有非常的影響。尤其如俄羅斯的小說，給歐羅巴全體以極大的感化。即人間，在無論怎樣下等，無論怎樣污穢之中，必有清潔的地方，在無論怎樣惡俗之中，必有神聖的分子，human之中有divine。這發見是今日的藝術家的可誇的點。不排斥道德上的醜，精神上的醜，是今日的藝術家所努力的事。

看到富洛裴爾 (Flaubert) 的小說聖球里昂 (St. Julian) 中的聖球里昂，就可以明白今日的藝術家的運動了。這聖球里昂是極上品的武人，因了種種的原故，終於捨棄了職位而去當某河邊守渡人。有一個暴風雨的晚間，他聽得對岸有呼船的聲。球里昂想，

這樣暴風雨的晚間怎樣渡得河。但是因爲對面祇管呼叫，義務之念很強的他就走出小屋來，一看對面的河岸上有一個穿白衣服的人立著，頻頻地向這面呼叫。不得已，他就把船放過去，橫過了濁流而達於對岸時，一看原來是一個乞丐。載了這乞丐開船之後，風浪猛烈得很，但船裏已載了一個人，船足還穩重。他祇管搖船。終於辛苦地渡過了河。在後乞丐對他說肚子餓得很，向他要東西喫，他就把自己豫備著的食物分了一部分給他。這乞丐喫了東西，喝了葡萄酒，又要睡。睡了之後，又說沒有衣服，冷得很。球里昂沒有法子，祇得脫下自己的衣服來給他穿。乞丐穿了衣，還是嫌冷，要他一同睡，用他的身體來暖他。他仔細一看，這乞丐原來患著世人所最忌的癩瘡，身上臭得很。同他一同睡，用肌去暖他，難怪球里昂不願意，十分地躊躇。但對方頻頻地要求，他終於與這有病的乞丐一同睡了。這乞丐再說出來的，是冷得很，要他貼身去抱他。他沒有法子，就抱了這乞丐。然而奇怪得很，他聞到非常的香氣，覺得自己彷彿在昇天了。於是他張開眼來細看這乞丐，原來這乞丐的顏貌已變成基督的顏貌了。說話的大體是這樣。

現在的真的藝術家，非有這樣一點的覺悟不可。嫌惡下等的，醜惡的，以醜美來選擇人，是現代的真的藝術家所不取的。這樣看來，藝術實在是一種宗教了。與宗教固然稍有不同，但是結局是追隨了宗教的跡而行，然後能成爲大藝術的。照理說來，一切的大藝術原非一定要是宗教的，然自古以來的 *great art*, *grand art*，必含有宗教的意味。比利時的詩人又哲學者梅戴林克 (Maeterlinck) 在其戲曲的序中說著：「最高級的最良的藝術，尤其是詩，有三個條件：即言詞的美，是爲第一條件。自然及自己的感情，其效果必須良好，是第二條件。但這等都亦很難，最難的條件，是第三的不可思議，不能用人智來推測的不可思議。」

他說這第三的條件最爲重要，實際的大藝術，這第三的不可思議的感念是必要的。現今有心的藝術家，都向了這方向而努力著，故都有非常的神經質的感情。「神經質」是不好的名詞，或許招人誤解，但總之，是比普通的人的感情要強。「神經質」好像是病的，其實決不是病的。普通的人感覺鈍，特殊的人感覺銳。猶之我們比野蠻人爲易感，現今的天

才者比起我們來，我們又是野蠻人了，天才者比我們感情強。那種不可思議的感念，也的確比我們多。故 *Neurosis* (神經質) 是今日的藝術家所不可缺的要件。

還有一事，就是「親切」。所謂親切，不是像稱頌人的 *Feeling*，而帶一點「懇切」的意思。就是不但外部，又深入內部而知其祕密的一種態度。或者可稱為「內心主義」。這也是現今的藝術家所不可缺的要件。不但見到外面，而又見到普通人所不注意到的思想的底奧，則「神經質」與「內心主義」二者非常必要。

例如現今巴黎的羅森蒲爾公園的畫堂裏有卡利安爾 (*E. Carrière*) 作的「母之心」 (*Maternité*) 的一幅畫。這是等身大的人物畫，全體蒙著一種柔而黑的色彩，中央突然一塊白的，母親的顏貌，細看一看，母親的一隻手裏抱著一個嬰孩，還有一隻手挽著另一個孩子的頸，在同他接吻。驟見時不注意到這等，細看纔能分明。這幅畫，充分表現著現今的神經質，即多感性，及內心主義的兩面。這類的畫，是現今的藝術中最可尊敬的，有生氣的，最正大的繪畫。細細觀賞起來，可知從這畫不但受到像敘述同孩子接吻的母親的

愛，或普通的教科書中的道德的教訓而已；又不但曉得在法蘭西母親這樣同孩子接吻的風俗而已；而得到更深的，超離法蘭西，歐洲，超離十九世紀，二十世紀的，與人類全體有關係的一種情緒，心情，即 *mode*。這種 *mode* 不從色與形上面得來，而莫知其由，莫名其妙，看了彷彿聽懷娥鈴 (*violin*) 的高音。這是繪畫，又是一種音樂。看了這樣的畫，使人不但外部感動，而又深深地感入心的底奧。決不像從前的希臘美術地祇有美，或文藝復興時代地祇有力。我們得到一種以前未有的，深的感動。梅戴林克所謂那種不可思議的力，我們在這裏可以感得，這正是真的藝術。所以祇表現思想的，或祇重寫生，照樣地如數地描寫的畫，在現代已經不通行了。祇有十九世紀後半的二十年間，暫時有那種傾向，然而立刻取消。法蘭西所發起的所謂自然主義，是暫時之間的事，其後就脫卻所謂自然主義，而變成更前進的，不可思議的藝術。這不是在所謂自然主義的明瞭的主義的背後求一種別的東西，而定各為某主義，是因為自然主義不完全，故求更進一步的。象徵主義，便是其一面。*naturalism* 即天然主義，也是其一面。從全體說，沒有總括的名稱。勉強要說，祇有

說是現代主義，即 modernism，此外沒有別的命名。所謂現代主義，就是作品中滿含著以上所說的悲哀，疑惑，反抗，及創造新理想的努力的。就文學，或繪畫，雕刻等各部分別地說起來，原也有流行十年，十五年的一種流派，或者別種名稱的主義。然一般地說來，今日的西歐羅巴即德意志西方的文明國的藝術，可說都是受著野氣和蠻氣的新俄羅斯魂的影響的。這話在文學上尤其適用，即托爾斯泰，杜斯妥甫斯奇 (Dostoyevsky) 或屠格涅夫 (Turgenev) 諸家的影響。其中杜斯妥甫斯奇在現在影響最大。他的卡拉馬左夫兄弟 (The Brothers Karamazov) 罪與罰 (Crime and Punishment) 等小說，比德國的浮士德 (Faust) 更可說是今日的人的經典。托爾斯泰在文藝復興的歷史上譬方起來，恰好比米侃朗琪洛 (Michael Angelo) 杜斯妥甫斯奇，恰好比達那獨 (Leonardo da Vinci)。托爾斯泰處處長於進入肉體而觀其內中。杜氏則能立刻看到精神的方面，是長於直覺的人。故在結成一藝術，托氏較為擅長；但作出真能動人的，全新的作品，則杜氏居優。照現在的例說，相當於拉費爾 (Raphaelo) 的人，是俄羅斯人普西金 (Pushkin)。拉

費爾是調和米氏與遼氏而作出一新方向的人，但因為沒有像米氏的力或遼氏的銳，故作適度的調和，盡了人力就滿足了。原來拉費爾是性質近於女性的又非常耐心的人，故有過於纖巧，柔弱之弊。因這原故，米侃朗琪洛一生不娶地用功的努力，遼拿獨身地攢研的努力，在拉費爾都沒有。拉費爾祇是避去不可能而止於可能，實在是千載的遺憾。普西金也是這樣，普西金生於托爾斯泰以前，故比起拉費爾來，原稍可原諒。不過勉強求例，可說有這樣的關係。在文學，在音樂，在別的藝術，情形都同樣。這在次講中當再詳說。





第六講 現代的文學

綜合的思想與分析的思想——文藝與情緒——  
文藝的三部門——敘事詩敘情詩劇詩——從  
「時」的關係上看這三部門——韻文的衰微與散  
文的興隆——小說及其勃興的原因——問題小  
說——風俗小說(客觀的)與性格小說(主觀的)  
——例——Balzac的「人生喜劇」——他的小說  
的三方面——多感性——托爾斯泰的例——官  
能的交錯——Huysmans與 Rimbaud 的例

我在前講中曾說經過有一種思想是明晰的，分析的，但缺乏生氣，反之，另有一種思想是漠然的，然而有生氣，因為這是「綜合的」。

這不但是現代藝術上所有的事，在一切藝術上均極重要。

前天我和文科大學諸君一同旅行到天橋立。聽說看風景，俯身從兩股間倒望時特別美觀。我們就立在山頂上，照法試驗一下，果然很美觀，比普通所見有生氣得多（笑）。這方法並不是那時候纔發明的，我小的時候常常作這遊戲，稍長大後又在雜誌上讀到美學者的話，說從兩股間倒望的風景比普通所見更美。這回在天橋立實地試驗發見了更大的真理。

這就是「綜合的」看法。非用綜合的看法，不能見到風景的美。為甚麼叫做「綜合的」

看法呢？因為普通觀看風景的時候，總有「我」的心混入在裏面。例如那株松樹很美觀，那處的水很美觀，或那裏的山真好看，總是把自己的興味約束得很狹小，用了一種「我」的意見而眺望。甚至想起那松樹是甚麼松樹，那水是甚麼河，湧起種種的智識來；再漸漸分析下去，終於對天橋立的松樹的景色，祇看見一株松樹。

反之，不用普通的看法，而從兩股中間倒望，就不分這是松姿，那是水色，而鮮明地看見一片景色的全體。我們對於藝術，實在必須常用這種看法。即必須常用新鮮的，英語所謂 *fresh* 的心眼來吸引外界的美到我們的心中。

更進一步，攻究這綜合的看法，或新鮮的心眼，何以能見到美？這是因為不僅用理性來觀察，而用情緒來吟味的原故。可知藝術的最重大的要點是情緒。數學上有「必要的又充分的條件」一語；在藝術上，情緒就是其必要的條件。沒有情緒，無論描寫何等可貴的事物，發表何等精密的議論，祇是別種的可貴，而沒有藝術的價值。反之，倘富於情緒，即使道理略有不合，議論稍有矛盾，雖不能為大藝術，至少必是真藝術。所以情緒為藝術上

最重要的條件，再加入別種要素，即成爲充分的條件。

文藝當然也以情緒爲中心，但還須加別的條件。其所加的條件就是「言語」。言語的範圍非常廣大，差不多就是人生。在別的美術，所需的是色、形、音等條件，即祇把人生的一部分明瞭顯現，而不能充分顯現別的部分。反之，藝術中的文藝，以情緒爲中心，以言語爲媒介，故含有比別的艺术更複雜的分子。因這原故，文藝自昔爲宗教所利用，或爲哲學所利用，又爲政治、道德所利用，但到了中世時代，藝術漸漸獨立，同時文藝也判然地劃分其領域了。

爲宗教、政治、道德所利用的文藝，非常混沌，包含著後世所分的詩、歌、小說等全體。但在文明稍進的國內，早已把文藝劃分三部分，即敘事詩 (epic)，敘情詩 (lyric)，與劇詩 (drama)。

這三者，在「時」的關係上說來，敘事詩是歌詠過去的，敘情詩是歌詠現在的，劇詩是在現在中表出過去的。即敘事詩歌詠已往的事件，敘情詩吐露作詩時的心情，感興，劇詩

在看客的眼前演出過去的事件，故可說在現在中表出過去。這原是當初希臘文學上所用的分類法。但因其有理論上的根據，故不妨通用於一切文學上。

當初這等詩歌是狹義的詩歌，皆用有一定的節奏，一定的拍子的言語來寫出或唱出。及於近代，比韻文遲發達的散文漸漸的侵犯詩歌的領域了。到了今日，所謂敘事詩差不多已經滅亡，而代替敘事詩的小說就興盛起來。劇詩也大部分用散文。即韻文的有節奏有拍子的言語的部分狹小了。

祇有敘情詩，還是保存著從前的原形，仍用韻文。這在愛好韻文的人是可惜的事；然而並不是變。文藝的盛衰，不在乎韻文或散文的有無。且從別方看，韻文在從前是過於跋扈的。在從前，可以不用韻文的地方也往往故意用韻文。例如各種歌偈，論理公式，勤儉修身等，用韻文的不少。故現在是韻文回復其當然的領分而已。

到了今日，敘事詩差不多滅亡，小說起而代替牠了。在現代文藝上，代替這敘事詩的散文的敘事詩（即小說）很有勢力。從前的 Homeros 的 *Iliad*，Milton 的 *Paradise Lost*

(失樂園)或Aldous及Turgenev的敘事詩，在今日已不流行，祇有專志於文學的人去研究牠們，普通的人大都不讀了。

故現今有勢力的小說，是從前的敘事詩的變形，且在從前的敘事詩中又加著別一分子。這別一分子是甚麼呢？就是在野蠻人之間也通行著，在文明國的某社會中也尚通行著的一種「話」。

敘事詩起於宗教，很雄大且高尚。小說的起源，則於雄大或高尚之外，又含著滑稽輕妙的，使人安慰使人發笑的分子。讀 Homeros 決不會使人發笑；但讀「膝栗毛」可使人捧腹絕倒。即在高尚，雄大的點上，Homeros 與「膝栗毛」不可同日而論，但 Homeros 等的作品滅亡後，在他方面發笑的「話」漸漸高尚起來，成了今日的小說。就歐洲而論，在中世紀的形式原已有流行。小說之高尚者，稱爲 romans，另有滑稽談一類稱爲 fabliaux，這二者隨了近世文明的進步而漸漸合成一氣，依地方而論，即在法蘭西、意大利、英國等處合成一起，入十八世紀而築成基礎，到了十九世紀而具有絕大的勢力。



十九世紀法蘭西方面小說尤爲盛行，有種種理由。現在請就這等理由說一說。

先從表面淺顯地論來，有兩個原因。第一，法蘭西革命後歐洲的中流社會忽然得勢，所謂 *Bourgeoisie*，即不是大富人，也不是無產的勞動者的，小有財產而安樂度日的中流者，因了法蘭西革命的影嚮而忽然得勢了。今日的論者常常說：中流社會是國家的中堅，中流社會繁榮的國必不致滅亡。這是限於現今的國家的話。在希臘，羅馬時代，或中國或往昔，日本的古代，歐洲的十八世紀以前，這等中流社會並不重要。祇有在今日的國家的維持上，中流社會爲重要的，並非過去未來統統如此。大概說這種話的人自己是中流社會的，要是其人是貴族或貧民，就不會說這樣的話了。總之，法蘭西革命的影響，歐洲的中流社會得勢，小康的人大繁殖了。這等有小財產而太平度日的人，生活是安樂的；但是非常狹隘。至多不過星期日出去散散步，或到館子裏去喫喫飯；像往昔的帝王的酒池肉林的驕奢，是沒有的。總之，他們的生活穩定，安樂；然而狹小，實在是不甚有趣味的生活。這班人也沒有大的野心，但求太平安樂地度過此生，故對於自己的生活也覺得滿足。然而

因爲這種安樂的人終究也是人，故對於自己實際生活上所不能做到的事，也歡喜在想像中做一做看。卽想像喫美味的食物，想像住華美的房子，卽在小說中做自己所做不到的事。自己雖不能做到這種大事，讀虛空的歷史也可自慰。故法蘭西某小說家曾經說着，「小說不是實際的歷史，是可以有的歷史。」自己沒有這種歷史的人，可在書中空構，或做了美少年，或做了美人。自己的生活雖然不是浪漫的，但在空想方面很可以浪漫。西洋的女僕人最歡喜讀描寫貴族的小說，在東洋也是如此。總之，想在小說中矚到自己所做不到的事，是人人皆有的欲望。這便是小說流行的一原因。

還有一個原因，是較爲高尙的理由。如前所述，小康的人得勢，安樂生活的人繁榮起來。但因了法蘭西革命的原故，又因了近代的種種發生事件的原故，現今的人失卻了做人的標準與理想，心中發生一種不安，精神變成混亂了。尤其是爲了理想與實行之間起了一大懸隔。祇有頭前進而手不伴了前進的人，非常多。於是在理想與實行之間，就起了很大的矛盾，劃了一條溝壑。故對於無論何事，都覺得其爲問題的種，疑惑的因，關於一切

事的 *problem* (問題) 就繁多起來。因此對於平常所讀的書，也希望描寫自己所常常懷疑的事的書。所以有問題的小說，非常受人愛讀。例如結婚是甚麼的事？怎樣是好？這類的問題在人們的頭腦中浮出著。

於是有種種的「問題小說」出來了。所以十九世紀的小說家到了二十世紀也還在小說中講種種問題。這種講問題的小說中，有很好的作品。法蘭西的梅理美 (*Mérimée*) 有短篇小說 *Colomba*，描寫復讎的問題。但並非討論復讎討敵的善不善，並不下結論，祇是提出這個問題。還有弗羅斐爾 (*Flaubert*) 的 *Madame Bovary*，寫結婚的問題。描寫著一個遭遇性情不合的丈夫的女子，因種種原因而終於犯罪的事蹟。又如莫泊桑的小說 *Pierre et Jean*，寫著私生子的問題，論私生子應該如何處置，說私生子的性質，地位，與境界。這也沒有結論。結論固然沒有，然而關心於這等問題的人所歡喜讀的小說。所以從前的小說，是為說話的說話，即祇要是有趣的說話就好。例如東洋舊時的小說，阿剌伯的故事，埃及與中世歐羅巴的逸話，都是為說話的說話。祇要說得有趣，說得使

人歡喜，發笑，就好了；沒有說得艱深的必要。現代的小說卻與之相反，說著艱深的問題。簡單地說，是風俗與人情的研究。即研究英語所謂 *manners* 或 *moeurs*，風俗人情或一般社會的道德等。在法蘭西所謂 *Roman des Moeurs*。同時又必須研究性格，例如有吝嗇人，則細細描寫其吝嗇。在英語即所謂 *character* 的小說。

今日的小說大致分這樣的兩種，而對於僅以有趣爲主的話不滿足了。但這當然不是說以話的無味爲目的，是說僅乎有趣不能爲唯一的必要的條件。即現代人對於小說，要求其在有趣的話以外又有一種意義。

所以在風俗人情研究的小說中，必描寫著社會一般的一時代或一國的事情，且多少帶著一點「客觀的」色彩。反之，在性格的研究的小說中，解剖人的心理，細細描寫甚樣的人做甚樣的事，因爲甚樣的關係而終於甚樣。比較前者的客觀的，很帶著主觀的色彩。

先舉例來說，風俗人情的小說，在近代的寫真小說或自然派的小說中很多。前述的弗羅斐爾的 *Madame Bovary*，莫泊桑的 *Pierre et Jean*，便是屬於風俗人情的小說。

的部類中的。又如陶特 (Alphonse Daudet) 的小說等，也都是屬於這類的。不屬於近代自然派的小說家，大都描寫性格。他們採擇一個人，把與普通人不同的奇異的一個人，把他詳細解剖而描出。在全十九世紀的法蘭西，這兩種小說不絕地流行著。在別國也都如此。就中一人兼兩種小說的作家的也有，例如世所認為天才的罷爾碩克 (Balzac) 便是。故罷爾碩克真可說是代表近代的小說的唯一的人。罷爾碩克稱自己的小說為 *Comédie Humaine*，即「人類的喜劇」。這所謂 *Comédie* (喜劇) 在廣義上決不僅是滑稽劇，當然也包含著悲哀的事。把人類看作一劇場，故用這名稱。這是近代最可誇耀的大作。即對於中世的但丁 (Dante) 的 *Divina Comedia* (神曲即英語 *Divine Comedy*) 十九世紀有 *Human Comedy*。在但丁的時代，即中世時代，純文學中所含的材料很是簡單。當時比現今的社會，物質文明的方面較少。故神曲中寫著整然的，全無有形的分子的事；設使但丁生於今日，一定也同罷爾碩克一樣，以散文作基礎而建設 *Human Comedy* 的大殿堂了。所以罷爾碩克可說是近世的但丁。

罷爾碩克的作小說的目的，蒐集近世文明中所出現的一切事實而照樣描寫，便是其一。但還有不可遺忘的一目的，即於事實的照樣現寫以外必有心的 *passion*，即熱情。這是罷爾碩克自己所聲明的。

古今一切歷史家，都是描寫公共生活中所發生的事件的。其實不限於公共生活，即一個人的生活中也有很有意義的事。在眼所不能看見的各個人的日常生活中，有各種人的重要的行爲。研究這等事的原因結果，也是人間有意義的事業之一。罷爾碩克懷著這思想。

罷爾碩克把一切小說分爲三種，第一是「風俗的研究」，即描寫世間種種事件的，即表現社會中所發生的種種事的結果的。

第二是「哲學的研究」。這就是以上的種種結果的原因的說明。

第三是總括的研究。這不僅是研究個個的原因，而考察全體的原理。

所以他的小說，一方面研究風俗人情，又一方面研究各個的性格，就成爲近代小說

界，近代文壇的偉觀。

在他以後有種種小說出來。但祇是罷爾碩克的一面的展進，都不能有像罷爾碩克的廣大。在自然派盛行的一時間，左拉(Emile Zola)根基了裴爾拿特(Claude Bernard)的醫學的研究，拿他的醫學的態度來觀察社會，而作小說。這就是有名的左拉的所謂實驗小說，寫實小說，或自然的小說。一時非常成功。然而祇是一時成功，在現在已沒有生命了。因為左拉抱有小而高尚的目的，用科學的教人的方法來作文學。這就是罷爾碩克所謂蒐集事實而照樣描寫。在這範圍內，左拉很像罷爾碩克；然而可惜沒有生氣，沒有 *color* (熱情) 所以終於變成了乏味的科學，而不成為文學。寫事物時專描寫其表面，而不能味到其中的自然。而左拉的作風與態度在當時對於德意志，意大利，西班牙，英吉利都有影響，但到現在已祇剩其形骸了。

現今的小說界情形如何？從種類上說，分「歷史小說」，「心理小說」，或「滑稽小說」等種種部門，甚至又有所謂「科學小說」的名目的。似乎陷於混亂的時代了；然而並不然，這

是常態，在文學上卻是可慶的事。因為小說沒有必須作一定型的理由。

小說的作者可任自己的性情而創作，隨其人的傾向而作各方面的活動。因這原故，現今的小說，其作法，看法，思想態度，與五十年或百年前的小說大不相同。

小說中有種種不同的性質，舉一例來說，像近來的所謂 *nerveurist*，即神經質，或多感性，或內心主義，即穿微不止，深入普通人所不注意的地方去搜求生活的生命的，也是其一種特長。這性質最顯明地表現於小說的態度與作法上的，例如托爾斯泰的小說「戰爭與和平」便是。這是拿破崙戰爭的時代的散文的敘事詩。看了這小說可使人起不可思議之感。倘拿這書給希臘人看，希臘人一定驚奇；且在中世的人，十九世紀的人，或頭腦陳腐的今日的人，大概也不覺得有趣味。理由是因為其思想與從前完全不同。或者有人以為這是關於拿破崙戰爭的書，寫著的必是拿破崙的性質，拿破崙的言行，或拿破崙的軍略；其實卻完全不然。這書中詳細描寫著拿破崙出 *Austerlitz* 的戰陣以前的朝晨在幕中由僕從扶著而化妝的情形，即單把拿破崙當作一個「人」而描寫。不把他看做如



鬼的，如惡魔的化身的，漠然的無意義的英雄，而看做一個「人」。這看法便是今日的人的  
態度。又這小說中有關於俄羅斯的 Prince André 的夫人 (Princess Bolkonski) 的上  
脣的話，在許多地方提及著的。寫很長的戰爭的小說，而在其中時時提出某公爵夫人上  
脣短小，笑的時候有可愛的神情，其上脣上生著薄毛等話。這是從前的人所全然不注意  
到的地方。倘是古人所作的，夫人是甚樣的顏貌的人，必不能使讀者明瞭感得，而讀了這  
「戰爭與和平」好像已與這人交際過，深知這人了。這書中又描寫馬蹄的音，說是「穿透  
似的音」。馬蹄的音確好像穿透的樣子，在像俄羅斯的寒冷地方，尤其如此。又描寫著少  
女成人後第一次參與夜會時的感情。托爾斯泰是男子，但似乎對於女子的心很能理解，  
巧妙地描寫著少女初次赴夜會，在人面前露胸及於乳部時的感情。這鄉下人一般的鬚  
子，怎樣會委細地懂得這女子的微妙不可名狀的感情，真使人感服。看了托爾斯泰的描  
寫，我們方悟到其真果如此。

這樣地穿微不止，深入普通人所不注意的地方而描出人的生活，是現代人於努力

的工作。在腕力上原不能與古人匹敵，然我們的神經比古人強得多。倘教古人生於這二十世紀，見了電車，汽車，恐要起神經衰弱的病了；然而在我們恬然不以爲怪。專事物質的學問的人一旦到了歐洲，即起神經衰弱之病，是現今的留學生中很多的例。這是因爲不慣於接近西洋現代的激烈的文明的原故。所以神經衰弱一事，在一種意義上也許是名譽；但大概神經衰弱的不是現代人。雖說現代人是神經衰弱的，其實並不然。能抵當神經的衰弱的人，纔是現代人。現代人非粘液質的不可。神經強盛，故無論甚麼都可感受。托爾斯泰活到八十多歲。其間曾從事戰爭，殺人，作非常的大活動，而又那樣長生。完全是神經強盛的結果。故神經強盛，實在是現代人對古人大可誇耀的一事。

上面所提的托爾斯泰，祇是一例。現代的藝術家，都是神經強盛的。所以鑑賞這等藝術家的作品的讀者，也多少是神經強盛而銳敏的。其結果，現今的讀者就不要誇張的，龐大的，悠長的古昔的文藝，而希望有生命的藝術，感覺精細的藝術。現今的人能注意古人所不注意到的地方。試看從前的 *Homeros* 的詩中，青與綠混同而不區別，即可以知

Homeros的時代的人對於青與綠是不能區別的。卽在今日，鄉下地方的人也還是如此。的。文明人則能判然辨識其區別。從這關係可推知現今的人具有昔人所沒有的感覺。舉一例來說：我們的手上有五根手指。這五根手指中何者最爲可愛？這樣的問題如向希臘人或中世人提出，恐怕他們一定不能懂得。但在現在的人就懂得了。五根手指中最可愛的是無名指。這無名指實在很可愛，很有美優的地方！這種話在古人一定以爲可笑；但在今日，這意味可從一人胸中傳響到他人胸中，道理雖說不出，然而人人神悟默會。

故近來竟有聽了音而聯想到色的人。近世詩人郎波 (Arthur Rimbaud) 曾作一首題曰「Vayelles」(母音)的小歌。據他說，音與色都有關係，發A音看見黑色，E音白色，I音赤色，V音綠色，O音青色。這在心理學上也有「有色聽覺」之稱。所謂「發黃色的聲」的確是有根據的話。這種理由在現代人漸漸理解了。還有一更極端的人：數年前逝世的法蘭西小說家許斯孟 (Huyssmans)，於千八百八十九年作小說 A Rebours (逆行)，其中寫著與普通思想不同的奇特的事。書中的主人公造一間屋，晝夜籠閉在其中，或聽

音樂，或看繪畫。但對於普通的音樂與普通的繪畫都覺得沒有興趣，而歡喜聽一種特別的音樂，看一種特別的繪畫。其考慮的結果，作出了「味的音樂」與「香的畫堂」。所謂味的音樂，是一架像風琴或鋼琴的器具，在其風琴的拉手 (stop) 中注各種的酒。彈出一字，落下酒一滴，即以舌嘗之。再彈別的字，又落下酒一滴，再以舌嘗之。這樣就作成音樂。因為 curaçat 酒甘而酸，又有滑味，像樂器 clarinet (一種木管樂器) 又 kummel 酒強烈觸鼻，似樂器 oboe (也是一種木管樂器)。一同嘗這兩種酒的味道，就好像聽到這兩種樂器的合奏了(笑)。還有 gin 酒像 cornet (一種喇叭)，威斯基酒像 trombone (一種喇叭) 作成複雜的合奏，即所謂「味的合奏」。還有「香的畫堂」是甚樣呢？把各種的香放入許多瓶中，拿瓶來嗅，即在心裏描出繪畫。例如要描寫一女子在春野中遙道的繪畫，真果描寫起來很麻煩，祇要嗅有春草的氣味的香水，及 white rose, 次嗅麝香。這樣，野，花，美人都有，就是很好的一幅美人春遊圖了(笑)。但這是最極端的例，在現代的藝術中不過有這樣的傾向。所以神經倘不強盛，不銳敏，不健全，不能領會現代的藝術。

如上所述，曲盡極細緻的地方而描寫出，故不能像從前地僅描出思想。必須深入物的內面去描寫，即把事物如數照樣寫出的罷爾碩克式的描寫。

左拉在小說生的歡喜中描寫著婦人生產的情形。精細寫出婦人與醫生等的談話。這真是忠實，連極細部都描寫出。但事實上要看了婦人臨產的光景而描寫，是做不到的。反之，託爾斯泰在 *Anna Karenina* 中也描寫著生產，但不像左拉地細描，而祇描寫爲了妻的臨產而狼狽的丈夫的心情。故讀了這書，使人感到彷彿自己家裏有人生產的樣子。即讀者與小說的人一同耽憂，一同歡喜，這正是真的態度。我們家中倘有生產的事，決不像左拉地記賬，而必然耽憂，心慌，這樣纔可使讀者的心深入於藝術中。近世的學者們有「沒入」的一說，就是說心必須攢入藝術的內面。古昔的殿堂的美，在於能使觀者心攢入柱中，心與柱一同動作。在文學也如此，讀者的心必須全部沒入於文學中。這是真的藝術與似是而非的藝術的分水線。

第七講 自然派小說

自然派小說及其缺點——性格小說——  
現代小說的描寫的態度——誠實與同情  
——英美小說與大陸小說的比較——英  
美小說不振的原因——British Cants  
——忌諱的言語——英美第一流小說家  
——Meredith 與 Hardy——Stevenson  
——宜讀大陸小說

十九世紀的小說有二種：其一是描寫風俗的小說，法語爲 *Roman des mœurs*。其二是性格小說，法語爲 *Roman de caractère*。這二種到了罷爾碩克 (*Balzac*) 而合併。別的作者，亦因自己的技倆或趣味而傾向著二者中的某一邊。描寫風俗的小說大都容易傾於客觀的，描寫性格的小說大都容易傾於主觀的。在千八百四五十年來的三十年間，這二者中的客觀的即描寫風俗人情的小說流行著，這一派的旨趣，是如實描寫自然，寫出實際，描出真實的真實，寫出 *vérité vrai* (真的事實)，即所謂自然派 (*naturalism*)。這主張中當然含著很多的真理；這主張的一面，尤其是與近代自然科學有關的一面，在自然科學不滅亡的限度內總是可爲藝術的一部分而存在的。自然科的一面有這樣的確實的真理，但科學與藝術是不同的。其差別，前者用理來分析，後者則用情來綜合地味。



得。故過於拿小說來同科學結合，就發生弊害，而缺乏趣味。其缺點即雖能精細描寫外部，而不能寫出其中心。這缺點於二三十年來已經曝露，自千八百八十五年至今，可說是其反動的時代。自然派在歐洲衰微了，祇從外面描寫社會，人情，風俗的小說，人們已經看厭。這自然派的小說的反動，就是性格小說的流行。性格小說即解剖某一個人的心而描寫。從前的性格小說，是努力於細寫一個人的性格的，且大都是描寫者（著）自己的性格的。故其小說幾近於自敘傳。現今則不然，雖然描寫性格，雖然描寫一個人的心，但其一個人的心為全社會的縮圖，可在其中看出一小天地。所以不僅從外面描寫社會，而取一個代表人物或非常奇拔的例外人物來描寫，而一並表現其時代的社會。這是小說的大體方針，至於其寫法，則用極精細的，穿澈人心的微妙的細寫方法。從外面看來，現代的小說界正在混亂的時代，不能辨別那一種是最流行的小說的定型。但現在的人正以沒有定型為誇點。隨了自己的好尚，依了自己的智識的範圍，而著眼於各種方面。不但在小說，在其他的精神界，現代的特色，一方面是同情，同時他方面是誠實。即一方是 sympathy，同時

他方是 *sincerity*。用了這兩種心情而大膽地描寫一切人類社會的，或人心中的一切變化，一切狀態，便是現今的人的特色。

英美小說與歐洲小說之間，有很大的差異。簡言之，英美的現代小說缺少文學的價值。所及於人的思想界的影響也小。故有心人往往不能讀了英美的小說而開悟或有所得。就小說而論，英美的思想界是很貧乏的。反之，僅就小說看來，歐羅巴大陸，尤其是法蘭西，德意志，意大利，俄羅斯等，思想界的進步很多。現代小說界的偉人，在俄羅斯與法蘭西最多，意大利，西班牙等處也有小說界的大人物。但這在研究英吉利文學的人卻是憾事。試看這三十年間或五十年間，在英吉利誰是小說界的巨人？或在亞美利加誰是小說界的天才？即有，也不過一人二人，且與現代歐羅巴大陸的多數人不足比較。

所以英美小說界雖有二三偉人，也並不在英美大得人望，並不被全國民尊敬為非常的文學者。他們也不顧國民的冷淡的待遇，祇管用其微小的天才的力，孤立而著作。藉極少數的有限力者的扶助，費了數十年間的苦心。終於贏得名聲。英美所流行的小說，大

都是二等三等，或四等五等的一般人所歡喜的作品。

這是甚麼原故呢？因為英國的社會，美國的社會，對於文學的態度與別國大不相同。美國是新近創立的國，姑置不論，英國是從前的社會與今日的社會情形大變的國。十八世紀以前，這原是文學上雄飛的國，在文學的各方面皆極優越。近代歐羅巴的文學，其發源不在法蘭西，必在英吉利。但入了十九世紀以後，英國的良好文學集中於詩歌，即集中於韻文了，在這方面有優秀的作家出世。所以在韻文上，現今的英吉利亦不遜於歐洲大陸，人數也多。小說，在十九世紀中葉也有很好的作者。但因為與政治界同樣地到了平民主義，民主主義，即多數人民得勢的時代，就產生一種多數民衆所容易懂得的文學，小說，變成趨向衆意的阿世的態度。小說家但求能使人泣，能使人笑，不觸犯多數人的忌避，不招多數人的誤解，避去他人的抵抗，而博衆人的喝采。所以十九世紀的英國詩歌雖然優良，而小說漸漸墮落了。在亞美利加，小說的讀者愈衆多，這傾向愈甚。所以英美的有心人，不在小說中求慰藉，不在小說中求興味，而甯在論文及小品文之類中發見好的思想，

於是小說愈加被輕蔑。小說愈加被輕蔑，就愈加墮落了。

英美唯詩歌可觀，而小說漸趨衰墮，其理由已如上述。然其更深一層的內面的原因，是甚麼呢？簡言之，是因為英美人尊重商業，過於貴重金錢，過於注目於實行的方面，而怠於無形的思想上的活動，以致造成這樣的結果。又因為不像德意志或法蘭西，始終不受著思想上的刺激。英吉利與亞美利加，限於一個島或一片大陸，在思想上差不多是鎖國。其中特別優秀的人原不一定如此。但一般民衆皆有鎖國的傾向。雖然是自由貿易的國，但思想上卻是保守貿易的國。種種的思想的輸入須出繁重的關稅，頗不易為世界的大勢所動搖。因這原故，他們對於近代的難問題有忽視的傾向，這不是思想愈加落伍麼？

如上所說，英吉利情形很不好，然而並非全部如此。英吉利的富貴族有巨產而平民依然貧窮。其思想上也如此，大有貧富的懸隔。優越的人非常優越，尋常人竟是無學——或雖不致無學，但少有能自進而考察問題的人。故英吉利是思想沈滯的國，偏見的國。這在一方面看來是好的，但在思想上是漸漸衰微下去的原因。對於人生的問題，當然沒有

人說好說壞，即在社會的改良，道德的增進上，其事實如何，全體人類情形甚樣等觀察，在英美人也不要正面觀看，他們歡喜在臭的東西上加蓋。故大陸的人稱之爲「British」，就是對於他們的在臭的東西上加蓋的主義的嘲笑的名稱。人們對於壞的東西往往不要看。對於與人有關係的事，英美人很注意，而對於與人有關係的事，他們反而閉目，這是他們的 bourgeoisie 的態度。

所以在小說上，他們不歡喜描寫真的人生，無論風俗，性格，他們都不歡喜寫出真的人間的真相。他們不歡喜過於接觸根本的思想。例如人類社會中的根本的事實是「飢」與「愛」即 hunger 與 love 這真是事實，猶之在人生的內奧的發條，是活動的根源。但他們不歡喜描寫這種。寫貧民的悲慘的光景的小說，在英吉利沒有人要買；寫伯爵夫人，候爵夫人的所謂「society novel」即描寫交際社會的小說，就很少有人要買。他們自己不入交際社會，讀小說而在空想中出入於交際社會。所以普通都把小說當作消閑物而讀。寫現今的社會中的貧民情形的，所寫的是穢惡的方面，故他們不要看。又在人的愛的方

面也是如此，關於戀愛的，在他們很嫌惡，但十八世紀中葉以前英吉利決不如此。十九世紀的 Trafalgar 海戰以後的 Victorian age 的英吉利，起了所謂偽君子的風潮，或偽善的行爲，思想界多模仿駝鳥的態度。駝鳥被人追趕的時候，把頭撥入叢草中，以爲自己的身體已經隱蔽了。這實在是極淺薄的苟安的態度。所以像迭更斯 (Dickens) 一流的人，也絕不談起 hunger 與 love 的根本問題。祇有迭更斯的友人薩卡雷 (William Thackeray) 是非常優越的人，又是蒙大陸的影響的人，故最爲開通。薩卡雷用大陸態度而當面觀看社會，然其在於一般社會的人望，反比迭更斯小得多。

英美入了十九世紀，在言語上也大戒嚴，對於人類社會中的某一部分的事件竟不得公言。例如在女人面前不得說起「褲」之一字。這樣窮屈的社會，在希臘，在羅馬，在歐洲大陸，都從來沒有，祇有英吉利有之。英語中有「billy」一字，但這在英文中決計不用。詩歌中特別許可，但在普通文章中決計不用。甚至連「bowel」一字也不行，連「bosom」也不用。又像「臀」這種字，也不直接說出，而以「後」等字來代用。倘直接說了，就惹人笑，但在必

要的時候是不妨的。聖書中明明說著聖書是非常的 outspoken 的文學。聖書特別許可。故在英吉利亞美利加，一星期中六天不准用這等字，祇有星期日一天許用，真是窮屈的狀態！有這樣的卑怯的態度，故決不能真實地寫出人的心。但莎翁等決不取這種卑怯的態度。試讀其 *Romeo and Juliet*，有許多可驚的地方。*Juliet* 的乳母對 *Juliet* 全無忌諱地說許多滑稽的話，實在可驚。倘隱去莎翁的名字而僅把這一部分寫出來給人看，當局一定要認為有害風教而禁止發賣。然而英美人對於莎翁當作別論，因為他是像神一樣尊貴的人，不妨視為與聖書同列。但也有很頑固的人，列如十九世紀起初的鮑特勒 (*Bowdler*)，讀了莎翁的作品，說有非常猥褻之處。把不好的地方刪去或混過，而特為發行改正版。因此後來把大文學刪除數處而特為青年子女出版的書，名曰 *Bowdlerized edition*。

這種癡態，在大陸實在是少有的。然而不是說大陸的人是對青年子女隨便地說出人類的切事情。不過對於文學的態度不同。英美人用輕蔑的眼來對付小說。在大陸則

小說是文學的一種。尤其是在現代，小說佔著重要的地位。所以小說是成了大人後方可讀的書，這觀念大陸人比英美人強。故青年子女所宜讀的書與大人的讀物是別種的。無論何人均可讀的，沒有文學上的價值而又沒有害的 Jones Hills 的書，給孩子們讀的冒險談，尤其是除外男女關係的書，世間非常之多。但這等不能視為小說。小說是與劇同樣的認真的書。簡言之，他們尊敬文學，即使寫著的很亂暴的事，祇要用嚴肅的態度來寫，決不能說是壞事。於是小說的作法也就愈加嚴肅，愈加大膽地寫出人生的一切情形了。但在英吉利，即使有人努力這種描寫，也沒有讀的人。論文或學術的書，原有人讀；但倘說是小說，人就侮蔑而不要讀了。故嚴肅的小說的作者就愈加少起來。因這原故，英美在今日小說很不發達。

在英吉利的小說家中，其作品比大陸不遜色的人，實在少得很。就近年而論，前數年逝世的梅雷地斯 (George Meredith) 是其一。他的作品是十九世紀的誇物。還有一人，即湯馬斯哈地 (Thomas Hardy)。這二人是共負英吉利文壇的人。其他還有惠爾斯



(H. G. Wells) 基伯林 (R. Kipling) 又有孔拉德 (Joseph Conrad) 也是英文壇上有名的人，但他不是英人，是波蘭人。少時當船員，中年罷職，後來做了小說家。這人是波蘭人，故用波蘭語作文是應當的；然波蘭語不能把自己的思想廣播於世界。又幸而他一樣地懂得法語與英語，故起初用法語來作，後來任在英國，就用英文來作，終於在英文壇上得了名。這人也可說是英文壇上的誇物，不過不是英人而是波蘭人。這樣看來，純粹的英人的小說家竟少得很。祇有近年逝世的史蒂文生 (R. L. Stevenson) 很有意義。這人死在南洋的 Samoa 島上。起初是生肺病，肺病是祇要有錢就可保住性命的病。但這人患肺病而沒有錢，雖不休養，也祇管生活著。患肺病者必居在溫暖的地方，所以他起初在法蘭西的鄉下地方著作，漸漸南行，到意大利，終於移居到加里福尼亞。這時候他的書漸有人要買，他就這時候告奮勇，結婚了。此後移於 Samoa 島上，一面養生，一面著書。書漸漸推銷，他的身體也非常強壯起來。然他的肺依然不好，強壯的身體要不過弱的肺，終於死了。但這人也是蘇格蘭產，不能說是純粹的英人。

這樣看來，除了前述的二偉人以外，其他可數的簡直沒有。且二偉人中，梅雷地斯雖作出很好的作品，而沒有人要買。到了二三十年前始漸有銷場。那時候有眼力的人評他爲英國第一，世界第一，而追崇他。然而其書的推銷也不過與普通一般的作家差不多而已，通俗的小說家往往賣脫了自己的小說之後，立刻拿這筆錢到鄉下來買一塊大地皮。梅雷地斯在生涯中終於不見這種「成功」，祇是聽了良心的命令而繼續努力。哈地則比梅雷地斯這更爲英人所不歡喜。因爲哈地是半信叔本華（Schopenhauer）哲學的，即抱厭世主義的，而厭世主義是維多利亞朝的英人的大禁物。做拿破崙時代的夢而坐喫昔日的遺產的人很多，故一說起這種事，就被視爲故意騷擾世間的好事的論者。然哈地是厭世主義者，他的思想以爲人間有運命，運命恰好比從前希臘的劇中的神，是蹂躪人間的善惡的一種可怕的力。抱了這種思想而著書，故其書決不爲世間人所歡喜。他是大家，然而他的書銷路也不廣。

講到亞美利加，實在難於舉名了。十九世紀初有亞倫坡（Edgar Allan Poe）這人

生前非常受人攻擊。死後在亞美利加一般人之間批評也不好。然而亞倫坡一躍而爲世界的詩人，世界的思想家。但倘在亞美利加說亞倫坡是第一詩人，亞美利加人必然動怒。他們非常稱讚郎費洛（Longfellow）等，卻不許亞倫坡爲亞美利加第一詩人。爲甚麼原故？因爲亞倫坡是飲酒家。這實在是無理的思想。亞倫坡以後，祇有詩人輝德曼（Walt Whitman），但亞美利加人也厭惡他。所以倘用亞倫坡，輝德曼來讚美亞美利加文學，他們非常不高興。且他們所用的語不是真的英語，是亞美利加派的英語。近來有霍惠爾斯（W. D. Howells）作寫實的小說，又有近年死去的威廉乾謨斯（William James）及其兄弟亨利乾謨斯（Henry James 一九一六年春逝世）。這人受法蘭西文學的影響很多。且不住在亞美利加而住在法蘭西，近年又住在英吉利，故不能說是真的亞美利加的小說家。這人的小說中有很有趣的描寫，然而很難解。前述的梅雷地斯的小說是以難解有名的，亨利的小說更爲難解。試拿這二人的小說來讀四五頁看，梅雷地斯的一讀就曉得是難懂的文章，亨利的初見似是容易讀的，但讀下去漸漸困難起來。前者是不懂而

故不懂；後者似是懂的，卻不懂。且甚至文章不好。文章好壞且不說，總之，兩人都是偉大的人。英美的小說界到這裏，非經一轉化決不能得良好的成績了。但這是照非常高的標準而說的。僅就現代而論，梅雷地斯，哈地，亨利乾謨斯等是英美小說界的最高權威的人了。

因了上述的關係，現今的認真讀小說的人，奉爲與詩歌比肩的嚴正的文學，而用尊敬的態度來讀小說的人，宜讀大陸的文學。現在倘有籠閉在書齋中讀迭更斯全集的人，我要勸其甯可讀莫泊三全集或屠格涅夫（Turgenev）全集。現代人讀屠格涅夫尤宜。迭更斯與屠格涅夫，是西洋文藝上的兩極端。



第八講 自然派以後的文學

「爲藝術的藝術」——廣義的解釋與狹義的解釋  
——其弊害——Decadence的文學——「爲人生  
的藝術」——俄羅斯文學——實生活與藝術的  
接近——Dreyfus事件——左拉移骨式所感  
——羅丹作「思想家」及其象徵——Humanism  
與Naturalism——「爲藝術的藝術」派——小說  
(自然派寫實派)——詩(高踏派象徵派)——其  
主張

說起自然派的小說，就要連帶地說到「爲人生的文學」廣言之，卽「爲人生的藝術」。

在先須把「爲藝術的藝術」說一說。「art for art's sake」就是說藝術是獨立的，不是別的人間活動的工具。既非勸善懲惡的工具，也非政治經濟的改革的手段。藝術別有獨立的目的，作獨立的活動。然唱導「爲藝術的藝術」的人，有進於極端而完全解放人生與藝術的傾向。對於這事有的人很贊成，有的人大不贊成。我以為這在一方面也很有真理，但在人的全體看來是不完全的議論。我對於爲藝術的藝術有深切的同情，十分承認其有意義。然而這至少在今日不是可以滿足自心的議論，祇是對之有同情而已。這所謂爲藝術的藝術，倘僅當作藝術的獨立，卽藝術有獨立的目的，有獨立的存在的意思，那是與普通的美學所論相同，全無甚麼不對的地方。然而倘應用之於實際的藝術上，就容易



變成離開人生的藝術。例如作的小說，是祇有其同志者能懂得的小說，甚或祇有作者一人能懂得的小說。於是就有議論發生了。據歷史，爲藝術的藝術的一說，是自千八百四十年至千八百七十年間，卽浪漫派告終，寫實派開始的期間的主張。這班人爲甚麼這樣主張呢？是因爲反抗時勢而立這一說的。從前的藝術沒有離開人生而獨立的必要；但到了近世，物質上的勢力激烈地壓迫精神上的勢力，思想與感情決不能直接抵抗大勢。故與其隨附他們，不如自己作出藝術的別天地，而逍遙於其中。這在一方面看來是非常高超的，但從他方面看來似稍有卑怯的態度。加之近來因了民主制度的關係，一般人民中無學問無思想的人們勢力漸漸大起來。因之從前在宮廷中養成的，或受王侯貴族的保護的藝術，及仰慕這種藝術的藝術家，在今日就失卻其立腳地。從前的詩人都與貴族交際，又詩人自己大概都是貴族，至少是出於平民而被養於貴族的人。但今日的時勢，貴族的勢力在歐洲小得很，帝王及宮廷的勢力也減小了。而普通選舉制，議院政治，或其他種種平等制度——一切人類平等的制度漸漸得勢，社會失卻了像從前的高尙趣味與雄大

思想。於是藝術家就想另造一天地而隱匿於其中，也是自然的趨勢。這不但藝術如此，哲學等也都被衆議壓倒著。尤其是在歐洲的十九世紀後半，普通選舉中，無知的人佔優勝。因爲無知的人是多數，故優秀的人無論說甚麼，都被衆議壓倒。這不但在藝術上如此，在別的學問上也如此。不過從別的學問沒有像藝術所感到的苦痛。因爲別的學問都有道理，有道理就可主張，而與人爭論；惟藝術則全靠人們的同情，故尤其痛感其被衆議壓倒的苦痛。藝術家都覺得這情形不好，我們在這世間怎樣維持我們的真的性命與真的思想呢？於是寧可與政治經濟及其他人生活動全無關係，而孤獨地籠閉在美的天地中。這天地彷彿是牢獄。惟幸而有白壁，可在白壁上描畫，自己眺望自己的畫而度過一生，算是幸福的生涯了。在這白壁上描畫，眺望這畫而度過一生，是主張爲藝術的藝術的人所常取的態度。這樣一來，藝術就變成以狹義的美爲生命的了。在詩，在小說，或劇，或別的藝術，音樂，繪畫中，這傾向於前述的三十年來出現著。這班藝術家專事磨練技巧，想造出完全的美。不草率，不急急，而仔細磨練，刻劃，作出精良的作品。這就是所謂籠閉在

of (象牙塔)中的人們。他們不管多數人瀕於危難而泣著，叫著，以爲我們是人類中選拔的俊傑，祇有我們的俊傑能入這塔而享樂藝術，取極傲慢的態度。這在英語稱爲 *palace of art* (藝術之宮)。但尼孫 (Tennyson) 少時所作的詩中，也詠著這種思想。他們又不但對於藝術，對於一切社會，對於人，對於人生，也取享樂的態度。廢止活動而僅事思考。其思考是一種遊戲。至於社會如何辦法，世間如何改良等，全不在他們的念頭上。

藝術家本來是官能的，易感的，所以歡喜這 *art for art* 的主張。

但走於極端時，其利必伴著其弊。第一，這樣的藝術缺乏生命，猶如溫室中的花，非常美麗，然而總缺乏生氣。有時其美是所謂病的美，頹廢的美，到底不易進而造出新的創造力豐富的藝術。所以這種藝術大都出於 *decadence* (頹廢) 的時代。即曾經有過茂盛的藝術，因了種種原因而漸漸衰頹之後，終於產出這樣的東西來。又從這 *decadence* 上未必不會再產生新的 *renaissance* (復興)；但這是藝術一旦興盛後的說話。衰頹時代比全盛時代，在某種意義上反而有趣，猶之向晚比白晝更美。這傾向從千八百七十年起僅

僅繼續三十年；到今日已經起反動了。即今日的人們已經脫出象牙塔，下降到平原上，而抱救濟蒼生之志了。但這所謂救濟，並非來改良社會或頒布新的政治，乃是來建立這新的「爲人生的藝術」——不是爲藝術的藝術，乃是爲人生的藝術。例如最近許多俄羅斯小說家，都是以 *humanity*，即「人類全體」爲心的。他們反對僅供慰樂的藝術，而主張使人類一切活動滿足的藝術。

所謂西歐羅巴的文學，就是文明國的文學，是文明繁盛發展而將示一大轉機的時代的文學。因這原故，有種種的異端邪說，或極端的，或偏狹的論見。所以欲脫卻爲藝術的藝術的偏狹的區域而唱導爲人生的藝術，也很不容易。因爲有以前的文明的種種的連鎖，故欲打破之而另樹新的藝術，頗爲困難。更爲了在西歐羅巴，有北方的文明國與南方的文明國之別，即條頓文明與拉丁文明之別，從何者爲宜？是一個很難解的疑問。幸而從沒有這障礙的地方，即條頓文明與拉丁文明的合點的比利時地方發起了一種新的思想。像凡爾哈倫，梅戴林克等，便是其人。北歐羅巴的斯幹的納維亞半島上也產生許多思

想家。易卜生，般生 (Björnson)，又有哲學者瑞屯鮑格 (Swedenborg)，都是供獻新思想於歐羅巴的人。從東北方的俄羅斯吹來的風，也是西歐羅巴的文明上的大福音。西歐羅巴的藝術已經達於爛熟，而躊躇著此後如何變化，此後的新轉機的如何產生了。傳送新的福音於這西歐羅巴的藝術界的，是俄羅斯的文藝。這俄羅斯文藝還未成爲文藝，此後將成爲文藝，這還是 *virgin soil* (處女地)，即未經犁鋤的土地。西歐羅巴的文明已經屢次收穫，地面的滋養分差不多被吸盡了；反之，俄羅斯的黑土，還是富有肥料的土地，此後將開出新的花來。把這些土移運到西歐羅巴來。於是西歐羅巴的瘠土也復活了。

最初介紹這東北的文藝到西歐羅巴來的人，是本爲軍人出身的一個外交官，即近年死去的裴爾啓。這人於從事外交事務之餘暇，介紹俄羅斯文學到歐羅巴來，其餘派的勢力現在廣及於東洋。托爾斯泰，屠格涅夫，杜格妥夫斯基等的思想，被傳送到西歐歐巴，顯示著非常好的效果。

俄羅斯的文學都是所謂 *humanity*，即人生的文學。這文學的意趣，以爲我們是人，

故說人的事。所以他們不講甚麼純文學與非純文學。惟在俄羅斯有政府的壓迫及種種的障礙，在這國中惟小說爲可比較的安全地發表思想的形式，故俄羅斯的文學者，思想家，皆藉小說以發表自己的意見。如果像別國地有言論的自由，俄羅斯人或者不致如此。他們究竟是因爲不得言論的自由，故取這種方法來發表其思想。小說在現今的俄羅斯爲最良的工具，有力的人都向這方面走。故俄羅斯文學。在最近不過百年之間產生著非常傑出的名作。

我們舊有的習慣，對於文學總是要分別其爲純文學與非純文學，不但如此，即贊成俄羅斯文學的人們，也都以爲這是哲學，那是史學，與我們無關。然而在俄羅斯決不是這樣。宗教，道德，政治，或經濟等問題，一齊納入小說中而受世人的歡迎。他們決不像東洋文學者地爲了一點的技巧而焦心苦思，在藝術與人生之間劃一條界線。在西歐羅巴也不像東洋地主張純文學，這從歷史上看來也可曉得。像馬考理 (Macaulay)，裴康史裴爾特 (Beaconfield) 等都是政治家兼文學者。拉斯金 (Ruskin) 也是文人而對於實社會

有深切的興味的人，這是大家曉得的事。在法蘭西有勒難（Renan），也是不辨其爲哲學者或語學者的人，而被人崇拜爲優秀的文學者。在東洋，普通祇有作純文學的人，尤其是作小說的人，稱爲文學者。其他的都指爲評論家，或詩人，似乎是與文學無緣的人。這樣地把文學隔離，實在是不好的現象。文學，是人人可做的學問，並非專門科學或別的東西。是人都應該作，都不妨作。故倘依現代的要求，文學必須是可使人心全體滿足的文學。必須下「象牙塔」到地上來。這傾向在今日的法蘭西尤爲顯著。前面曾經說過，爲藝術的藝術的主張在自千八百七十年以來的三十年間漸漸衰退。在這期間恰好發生了前年的Dreyfus事件，法蘭西的沈滯的社會忽然有生氣了。這是從來離世的人們也非觀望旗色而擇從一方不可的大問題。Dreyfus事件與文學沒有關係；我也不能判斷那一方面的爲是。不過法蘭西自因Dreyfus事件而分爲兩方面以後，從前作批評或作詩人們也非起來附隨某一方面不可了。於是左拉（Zola）做了Dreyfus黨，主張Dreyfus的無罪，爲正義而奮鬥。又在文學者中主張法蘭西魂的人立於反對方面，爲Anti-Dreyfus黨。

這兩黨派激烈地爭執，這就成了動機。今日的法蘭西文學者也像俄羅斯文學者一樣地帶著社會的傾向了。加之法蘭西人是論理的頭腦發達的國民，故從此立刻產生關係於政治問題，經濟問題，或社會問題的文藝。

千九百零八年，我經過巴黎的時候，恰好逢著左拉的遺骨從孟馬爾德（Monmartre）墓場移渡須因河來改葬於巴黎的邦推翁（Panthéon）的儀式。這是把左拉加入法蘭西的英雄豪傑中，使永遠受國人的尊敬之意。政府經過會議，視為公明正大的事而執行。左拉雖有種種非難，但從全體說來，究竟是一大文學者。他的遺骨原也不妨這樣地改葬。然而那時候大起騷擾，我曾目擊其情形。

那一天天氣很熱，是容易使本性激烈的人發怒的，苦悶鬱結的天氣。天空雖然晴朗，然而空氣很重。朝晨果然就有騷動發生，即反對左拉尊崇的學生等的示威運動。數千學生排隊，唱著歌，通過 *Quartier Latin* 街。所唱的歌帶著一種從前的流行歌的調子，唱著「*Consquenez Zola……*」（打倒左拉之意）為甚麼要起這騷擾呢？因為左拉在 *Dreyfus*



事件中，曾經反對法蘭西軍隊與從前的 *Tradition*。左拉在文學上的位置，已有定評，他們決不是想剝奪其文學者的價值。但昭雪猶太人 *Dreyfus* 之罪的公開狀 (*Tacense*) 的筆者的左拉，是現今的大部分的法蘭西人所憎惡的。正義與政府孰重？黃金與名譽孰貴？自由思想與主戰論孰為重要？秘密社會與羅馬公教孰優勝？人道與保守主義孰為可取？這等都是當時的問題。又有猶太人對歐羅巴人的感情交混在內，而問題更加重大了。不察法蘭西國情的輕率的英美人，日本人，妄下斷案，起初誹謗左拉為誹淫的書的作者，忽又崇拜他為正義的保護者。這等真不過是皮相的見解。

另一方面又有高呼「*Vive Zola*」(左拉萬歲之意)的學生們的示威運動。終於是晚在邦推翁附近駐騎兵，嚴重警衛。我也混在這等羣集中觀看。心中傾向那一方面，姑且不說；回想起來，我不過一外國人，今也參加這左拉移骨式的騷擾，實在是不可思議的奇緣。我不禁發生欲泣欲笑似的感情。我揆在如潮的羣衆裏，一直揆到了邦推翁的廣場上，那地方有憲兵及騎兵尚在抵制民衆，其時巴黎的夕暮的薄明已經消失，星在公園的樹

杪上發光了。但羣衆的潮流不稍緩和；我受了羣衆的興奮的感情的誘惑，注看著那推翁的正堂。隔著攔阻羣衆的騎兵的黑的兜影，我望見置在正堂左右的銅瓶中發出硫黃的火焰來。其光照著立在中央的臺上的巨像。這巨像便是大雕刻家羅丹（Rodin）的傑作，題名為「思想家」的裸體大漢的銅像。這巨人的銅像正在冷然地俯視這足以惹起法蘭西內亂的思想的爭鬪。

猶太人勝，國家要根本改造；戰爭主義勝，真理一時要被抑制；但這銅像全不驚奇。他那力士一般的體格，不辭世間一切奮鬪的大漢的姿態，在千載的思想的重壓下面稍稍屈著其肩膀。

在那時候我悟到了：文學者或一切思想家，真的思想家，必須是立在這「Conquer Zola」與「Vive Zola」的兩句呼聲上面，且具有比這更進步的思想的。無論騎兵如何攔阻，學生如何擾騷，羅丹作的「思想家」總是自若。這「思想家」的思想是永遠活著的。倘這像是希臘神像似地仰天突立的像，就缺乏意味了；那是爲藝術的藝術了，以爲世間的騷

擾沒有意義，而超然地昂首向著天空。反之，「爲人生的藝術」則立在一切的上而，而懷著大的思想，大的苦悶。故其藝術不是冷然的，不是傲然的，而憐憫大衆，與大衆一同思想，且必有比大衆更高的思想，這羅丹作的塑像，正可說是預言現代文藝或現代的藝術將興的。我以為爲現代精神，現代藝術此後所要產生的，正是像這「思想家」一樣的人。

所以這種藝術，都是社會的藝術，或宗教的藝術，或政治的藝術。即爲人類的藝術。以前曾有自然主義，象徵主義等種種名目；但現在的藝術還是稱「人生主義」(humanism)爲適當。現在也有主張 humanism 的詩人。千九百〇二年，某新聞紙上有一投稿文，自己告白著我是 humanism 的詩人。同時代又有 naturism (本然主義)——不是 naturalism 的自然主義——的唱導，即主張回復人類的本然，不分藝術或哲學，而考察人生一切。這樣以後，小說等都脫卻了狹的藝術，而與人生有關係了。這正是現代的傾向。

說話仍歸本題：「爲藝術的藝術」的傾向在上述的三十年間普遍流行於文藝的一

切部門。就小說上說來，自然主義，寫實主義等便是爲藝術的藝術。在當時，用美的言語與美的想像來描寫繪畫雕刻的領域的美，使之彷彿於眼前的詩歌，最爲盛行。這種詩歌中也有傑作。其中最有名的，是刊行 *Parnasse Contemporain* 雜誌的 *Parnassiens* 的人們。巴爾那索斯是希臘派死神所逍遙的山，卽死岳。故可譯爲「死岳派」但我歡喜譯爲「高蹈派」。在這派人們的作品中，有非常優秀的，使我至今不能忘卻。*Leconte de Lisle* 及 *Menard* 的詩集中，不乏有傳世的價值的作品。這等人非常嫌惡「俗」。他們嫌惡十九世紀的惡俗的社會，而常想逃避。他們不像從前的人地說自己的初戀，或訴自己的悲喜，以求他人的同情。他們以爲自己是詩人，是高尙的人，不願與惡俗的社會發生關係；披露關於自己一身的的事情，而求世間的愚夫的同情，是卑劣的行爲；我們與立在舞臺上演出醜態的優伶不同；我們是詩人，應該獨自置身在高遠的境地，鍛鍊其技巧，作成完全的詩人。不是自己所有的，是 *impersonal* 的，不是主觀的，是客觀的。但這種詩歌，祇有二三位天才者產出優良的作品，其餘的都像人造的花。總不像天然物；即使像天然物，就好比溫室

中的花。以此爲非，而乘機興起的，卽所謂「象徵派」。

象徵派的人們用「象徵」的一種技巧，具有象徵地觀看天地的一種世界觀。前者是一種技巧——用象徵來作詩的技巧。後者更廣，謂這世界是幻象，不能當作實體看，是從形而上的議論出發的一種的世界觀。在這世界的美的幻象的後面，還有一種東西，故從前的所謂描寫事物，其實是不可能的，所以借「幻象」的一種型，以彷彿實體。他們用了這技巧上的識見與新的世界觀而作詩。

其實例可在凡爾哈倫的初期的詩中找到。凡爾哈倫初期是學法蘭西的象徵派的。其詩中有一篇所詠的是池旁的漁夫投黃金的網而捕魚的事。這詩是一種象徵。讀了之後不解其所說爲何事。其中的池，網，魚，都是象徵。倘是譬喻，倒不難理解；但這不是譬喻而是「象徵」，不是 allegory 而是 symbol。倘教哲學方面的人讀了，這就是論哲學的詩：捕魚的人是哲學者，拿了「論理」的網而搜求實體，實體是魚，這是哲學者的解釋。倘教實際家讀了，則又作別的解释：網是金錢，人類想拋卻金錢以買歡樂，然而歡樂的魚逸去了。

這雖然種種不同，然總可得相近似的解釋。這便是比喻與象徵的異點。即比喻是A是甚麼，B是甚麼地一一指定的；象徵則漠然無定。

更進一步，從別的形而上學的思想看來，人們終不了解真的事物，祇能通過幻象的symbol而窺見實體。這與從前的詩人相反對。從前的詩人滿足於客觀，承認其為真；然而真決不如此。主觀所能領略的，祇限於象徵。他們在這點上樹立藝術的目的。

然而這象徵派，仍是「為藝術的藝術」。他們不會接近人世而從其中受得生氣。倘評高蹈派的詩為「為美的美」，則象徵派的詩可為「為夢的美」。至於真的提倡 humanism 的人，不是追求 *beauté de la beauté*（為美的美），也不是追求 *beauté de la rêve*（為夢的美），乃是追求 *beauté de la vie*（為人生的美）。於是藝術方能與久別的新世界握手，而成為新的藝術。

因了這等理由，最近二三十年間的詩界與小說界同樣，也因各詩人的性格而產生種種的作品。詩人應了其自己的氣質，而作出種種有趣味的作品。

近來在門閥出身而爲伯爵夫人的女作家中也有性格非常熱烈，而真實不僞地盡行吐出自己的思想的人。來原現在已不像從前地規定詩應該怎樣做法。現在的詩祇要吐出自己的真的感情就好。現在的詩貴乎感情的強烈。在形式上也不能滿足於從來舊有的詩形，而新倡所謂 *vers libre*（自由詩）。從前的詩必須合一定的法則，不能如意發洩感情。故現在已不拘長句短句，把長短句錯綜而自由地歌詠自己的心情了。

在劇也是同樣。現在有所謂「自由劇場」反對從來的規定一型的劇，而作出自然的，不鋪張的，不受束縛的劇。總之，如前所說，現今的社會貴流動而忌靜止，故小說，詩，劇，都脫卻舊有的形式，而傾向於新的自由的形式了。

第九講 現代的繪畫



現代歐洲的繪畫——以法蘭西爲代表——十六七  
八世紀的宮廷繪畫，意大利模倣——革新之聲——  
Poussin, Lorrain, Watteau——David——David  
以後的三時期——一八三〇年——Ingres 與 De-  
la Croix——浪漫主義的勝利與衰微——一八四八  
年以後——Millet 與 Courbet——理想派與寫實  
派——一八七〇年——印象派——Manet 與 Mo-  
net——技巧上的特長——光線與遠近法——光  
學的影響

以上已就現代藝術中的文學一般地論過，現在再說別的藝術。以下擬順次就繪畫，音樂的現代的思想及傾向說一說。

我所要說的西洋畫，不是數百年前的拉斐爾 (Raphael) 或米侃郎琪洛 (Michael Angelo) 的畫，是說現代的西洋畫。西洋的繪畫，現代與從前已大不相同。現在的畫比較拉斐爾及米侃郎琪洛的畫，在某上進步得多了。又畫界的大勢確已完全變遷。所以我不說從前的繪畫，而單就現在的繪畫論述。(中略)

先從在各點上都可代表著現代藝術的法蘭西取例來說。現代法蘭西的藝術，是因法蘭西革命而入新時代的。其前的三世紀，即十六，十七，十八世紀之間，祇是一部分社會

的藝術，即宮廷藝術。路易十四世或他的周圍的男女寵臣的藝術，是那時候的法蘭西藝術。十八世紀也僅是模仿意大利的時代。這時代的藝術，僅屬裝飾的。僅用為宮廷的壁畫，壁衣的織物意匠，或宮廷中所用的火花的裝飾，朝臣的衣冠圖樣而已。表現獨立的思想的藝術，還少得很。因此材料也多像從前的藝術地取自神話，譬喻，宗教，劇史等。一般的人，對之全無關係，全被除外。說除外還不妥，因為在那時代，本來無所謂一般人民。形勢如此，所以雖有很富麗的畫，很美觀的畫，很有趣而非常悅目的畫，然而真能動人的藝術，與音樂文學一樣能動人的認真的繪畫，終於沒有產生。

大眾雖然如此，但無論何時代，在各方面總也有一二個秀拔的人。這一二人不管多數人的非難，苦心創造其傑作。例如普商 (Poussin)，承繼古羅馬時代的精神，作嚴肅的繪畫。又克洛特羅浪 (Claude Lorraine)，作極穩靜的繪畫。還有華託 (Watteau)，是非常優越的人，留傳著優美而帶悲哀之色的繪畫。這班都是天才，不管時勢的非難，攻擊而創造自己的傑作的人。在十七世紀，法蘭西又有為中流社會 (bourgeois) 作畫的人。其中

如羅奈 (Le Nain) 兄弟三人，及商推爾 (Santerre) 是在十七八世紀間作出許多名作的人。羅奈是西班牙風的畫家。商推爾是荷蘭式的畫家。十八世紀末，有一個叫做微昂 (Vion) 的傑人，這人有考古學的趣味，力圖古代的復活。古代復活，看來好像是倒退的；然而在當時卻有有益的感化。當時的畫，是全被宮廷的流行所左右的。然微昂打破這局面，而力謀從文學方面復活希臘羅馬的美。這大概是當時恰逢邦比發掘，又考古學盛行的原故。

這樣下去。到法蘭西革命，產生了一個能代表法蘭西現代藝術的人，即路易達微特 (Louis David)。他開始在畫中表現熱情 (passion)。從來的繪畫，以纖巧美麗為標準；到了他的時代，以深的動人的情熱為標準了。

從這時候到十九世紀，其間有循步從前的傳習的一派，又有脫離 (tradition) (傳習) 反對 dependence (依賴) 而獨立的一派。這兩派互相爭執，一直到今日。然達微特以後的時代，大約可分為三。

其分法與十九世紀的法蘭西文學的分法同樣。巴黎開萬國博覽會之際，曾經陳列法蘭西過去一百年中的繪畫。看過這陳列的人，一定很明白這分法的意義。即第一，自千八百年至千八百三十年。但這三十年間實在是餘多的，可以省略，真的第一期，是從千八百三十至千八百四十八年。

其次第二期是從千八百四十八年至千八百七十年。

第三期是從千八百七十年至九百年，或至今日。第一期開始的千八百三十年——這千八百三十年，在法蘭西文學史上是所謂浪漫主義 (romanticism) 得勝利的一年。恰好同時在繪畫方面也是浪漫主義 勝利的時候。

第二的千八百四十八年，也是文學上大可注目的一年。即浪漫主義 衰落，而移向寫實主義 (realism) 或自然主義 (naturalism) 的時候。又在這年，政治上起了革命。後來的千八百七十年便是普法戰爭的時候。所以繪畫也伴了政治上的或其他藝術的變化而轉化，原是當然之事。

現在再回到達微特，重頭說起。路易達微特是奉了拿破崙之命而作大的畫的人。他的畫，畫面上表現著英雄的，(Heroic)的風度。題目大抵選自從前的歷史中，但因爲他自己真果遭遇著英雄的時代，故用了與現代的題材同樣的心理來描寫。現在這等傑作留存於羅弗爾 (Louvre) 美術館裏。

達微特以後，這畫派自然地分了兩個傾向。其一是昂格爾 (Ingres) 所主宰的一派。其他是格洛斯 (Gros)，琪理珂 (Gericaux) 及特拉克洛亞 (Delacroix) 的一派。講到這兩派的特長，簡括地說：昂格爾尊重線，是重「形」的畫風。反之，後來一派重「色」。這兩派爭執得很厲害。終於重色一派得了勝利，與文學方面的浪漫主義步調相一致而作出許多傑作。到了千八百三十年，就真果得到了達微特所想到，達微特所創造的近世描法，而爲一般社會所公認。這千八百三十五年五月二十五日的一天，是文學史上不能忘卻的日子，就是文學上囂俄 (Victor Hugo) 所作的海爾那尼 (Hernani) 在巴黎國立劇場開演，而博得喝采的時候，恰好同年春季的沙隆 (Saloon) 畫會裏浪漫主義的畫得著勝

利。這時代的事，從歷史上看來，實在有現在的人所不能想像的大騷擾。繪畫方面的爭鬪，起於展覽會審查官與青年的出品者之間。此後浪漫主義就得了勝利而盛行了。但是過於激烈，過於求珍奇，反對昔人的尊重古代的美，即希臘羅馬的美，而由好奇的黨派心而故意鼓吹中世的美，固執這樣的偏頗的態度。於是漸漸爲人所厭，不能代表一般的精神了。又當時一般人士的心理狀態，因了科學及其他的影響而觀察力，分析力銳敏起來，不能滿足於像從前的誇大，這大概也是個變遷的原因。浪漫主義終於完結了。這恰好的與文學上不能滿足於羅俄的作品而歡喜鮑爾札克（Balzac）的相同。

在希望更精密，更深入人類精神，而更近於現實生活的繪畫的要求之下，後來就有世人所共知的米葉（Millet）及柯陪（Courbet）的畫出世。主觀的方面米葉，客觀的方面柯陪，漸漸得勢起來，結果二人就在浪漫主義之後做了寫實主義自然主義的代表者。但其中也有二派。既然米葉是傾於主觀的，柯陪是傾於客觀的，這便是分爲 idealist 與 realist（理想派與寫實派）二派，一切畫家向這二派傾向來了。理想派像夢一樣，遠離現

實，憧憬於如夢的理想，寫實派則親近現實，處處精密地，真實地，描寫現實。前面的理想派以古意大利爲標本，後面的寫實派以當代的新的現實爲標本。

到了千八百七十年，發生一種新畫派，就是廣義的「印象派」(impressionism)。這畫派發生後，於畫的技工方面起了非常的革命。凡技術的流派，其名稱的由來都很奇妙，往往不是自己定的。「印象派」一名稱，也是別人在報紙、雜誌上種種地非難而用的嘲弄的名稱。所以 impressionist 一語，僅考查其語源，穿鑿其字面，意義很不可解。千八百七十年，巴黎有一所賣畫的店，青年新美術家在其畫堂裏開展覽會，作品中用 "impression" 爲畫題的畫很多，外人因而譏諷他們爲 impressionists。終於作爲正式的名稱。這派裏有馬南 Manet，莫南 Monet，羅諾亞 (Renoir) 等有名的人。而以馬南，莫南爲始祖。

這所謂印象派，是怎樣的一派呢？據馬南與莫南的本意，這是由於要作比從前的畫家更進一步的新的畫的向上心而起的。他們無非是想把向來的舊的技巧所不能充分表出的用別的方法來表出。並非銜奇，求新。



原來以前的畫，都是集合許多小畫而成一大畫的。例如一幅一丈見方的畫，實在集合許多一尺見方的小畫而成，即從畫的一端到他端順次畫成的。然而我們看事物時，對於映入眼簾的一切事物，決計不會同樣精細地看見，不過得一個漠然的大體的印象。從來的畫家，都沒有注意到這事，所以極精細地一件一件地順次地描寫。還有一點：從前用人工的光線，畫面描的都是明暗恰好的，柔和的光線，但因為顏料的性質不能將所畫之物如實地表出，故往往不得已將全體調子畫成比實景暗，以襯出光的部分。印象派的人們開始描真的光線。還有遠近法。即從來的意大利風的畫，雖然也用遠近法，但祇是用線的遠近，影的用法，或線的描法來表出形的遠近而已，這在大體原沒有錯誤，但是與真相差得很遠。要描自然的真相，須注重色的遠近法。印象派的人們名之曰 'value'。他們用色的 value 來配遠近。給莫南馬南以這種技巧的暗示的，是西班牙的繪畫。近來歐洲繪畫中有真的美術的價值的，是西班牙畫家凡拉司侃士 (Velasquez) 的畫。莫南與馬南從凡拉司侃士那裏得到了暗示。凡拉司侃士的畫，畫人的身體時，看作許多平面的集合，

各方面射來的光線從這些平面上反射出來。這樣的描法，是他的主張。莫南與馬南在這裏得到暗示，用近代的題目來同樣地試畫。而莫南比馬南對於色更有深究。這對於色的深究，是物理學發達的結果，畫家曉得了物理學上光學的研究，拿來應用，就造出以前未曾有的結果。例此柳葉是綠色的；綠色照在強的太陽光線中，看起來像黃色，這是物理學上也可以說明的。故前人說柳綠，花紅，其實並不一定。綠的柳有時看似黃色。又日光照在雪上或其他很白的東西上，其影決不是黃色，而是青色的。晴天在青葉的樹下的穿白衣服的人，其白衣服必現紫色（Violet）。這不但是物理學上的理論，凡眼睛明亮的人，都可以實際地見到。把這等研究起來，而應用於繪畫上的，便是印象派。故換言之，這是 science 的影響於 art science 曾經影響於文學，又同樣地影響於繪畫。



第十講 印象派繪畫

印象派的繪畫——紐約美術中的印象派作品——巴黎 Deland-Ruel 畫堂所感——一八七〇年間印象派的苦鬪——Academician 的反對——印象派勃興的促成——Turner 與 Constable 的感化——英國在藝術學上的地位——Watteau 及 Delacroix 的暗示——落選畫室——印象派的技巧——對於色彩的解釋——(一) Local color——(二) 影的問題——(四) 原色的使用——色彩的音樂——印象派的特長——(一) 描寫現代的情緒——(二) 不重形式的美而重 Character——(三) Modern life 的描寫——(四) 不重畫題而重技巧——(五) 爲畫而畫

前回講到印象派。現在繼續講下去。先把我自己對於印象派繪畫的感情說一說：

我往年漫遊歐美。到了紐約的 Metropolitan Art Museum，方纔起接近真的近代  
的畫的感覺。其先在日本時，看過種種畫集或插畫，自然先已略略曉得一點西洋繪畫的  
輪廓。近來印刷術發達，著色的複製品舶來日本。因之稍稍曉得了拉斐爾（Raphael）的  
‘Madonna’的衣服顏色如何，羅馬法王的法衣的顏色如何。印象派的畫也從其照相上  
看見過，但是看到真果有名的近代畫的本身，在紐約的美術館是初次。

紐約的 Metropolitan Art Museum 裏，收羅著種種的名畫。在其美術館的中央的  
二層樓中的一室內，藏著古今的名畫，尤多近代印象派的畫。其中有一室比別的室稍大，  
走上扶梯處當面揭著的，是西班牙大家凡拉司侃士（Valazquez）的肖像畫。其旁邊是

薩勤德 (Sargent) 的肖像畫。這兩幅畫像競爭地相對掛著。大概是因為薩勤德是承凡拉司侃士的畫風而有特別的作品畫家，所以把這兩幅畫並列在一塊。在其右面有一幅大畫是勒派琪 (Bastien Lepage) 所作的 'Jeanne d'Arc'。在其左面的，是現在生著的印象派名家羅諾亞 (Renior) 的「肖像」(Portrait de Mme Chapentier) 畫著的。是中央一個婦女，旁邊兩個孩子，前面一隻狗。又其旁邊，是馬南的畫。其他較古的還有拉克洛亞 (Delacroix) 的畫。這實在是許多室中最可注目的一室。有這樣許多名畫，但是其中最惹人目的，還是在右邊的羅諾亞的畫。他的畫像 'Jeanne d'Arc' 或古肖像畫中的所謂普通的高尚 (noble)，全沒有；也沒有表出大思想，畫的僅不過是法蘭西一個家庭的狀況。祇是一幅畫，一幅 picture。但其所以能有比別的畫更強的力而使我們感動者是甚麼緣故呢？因為這是真的畫，不是插畫，不是說明的畫，不是別的艺术（如文學，建築等）的奴隸。這畫用牠的獨立的生命來直接訴於我們的視覺，即所謂 immediate vision。所以要解剖一幅畫，而指示出其甚麼地方好，非常困難。倘可用言語來說明，那其

畫的效力，就變成文學的了。口上不能說，祇能通過眼睛，而感到興味纔是真的畫。畫應該當作畫，不可當作別的東西的說明手段——對於這一點我大為感動，我抱了這感想而向歐洲去巡遊。

所以我到了法蘭西，要去看巴黎的畫堂的時候，我不立刻到羅佛爾（Louvre）美術館或羅森蒲爾（Luxembourg）美術館。羅佛爾與羅森蒲爾的畫，從前在照相版上等已經多少知道一點了。所以不先到這等地方去，而逆行地先去看近世的畫。德意志皇帝曾經說，教歷史宜逆行，從現代教到古代，這也是一種辨法。我參仿這法子，從近代的畫看起。先到球朗留爾（Durand Ruel）畫堂去。這雖稱為畫堂，但不是所謂博物館，僅是一個美術商人的家裏。這美術商人的家裏有畫廊（gallery）我就到這畫廊裏去看畫。我去的那一天，裏面人很少，我率然地走進去。恰好這一天是印象派名家西斯萊（Sisley）的展覽會的日子，有西斯萊的畫三四十幅陳列著。看過之後，逐漸走到裏面去，就有在照相上曾經看見過的莫南的畫，這些畫我在照相上也看見過，又近來著色版也印到日本。其



原物就在這裏，我覺得很有興味，立著看了一回。照相原已很好，但現在立在原物面前一看，覺得到底大不相同。看了一回，這家裏的人從裏面出來，看見我熱心地在看畫，就對我談話。我答他說，素聞莫南馬南的名。故來此相訪。那人聽了，就引導我到裏面去，拿出照相及書等來給我看，極表示歡迎的意思。在種種談話之中，那人說日本人也曉得法蘭西畫家的名，是不可思議的事。我對他說並不奇怪，日本人都曉得印象派是怎樣的畫派，馬南莫南是怎樣的人，那人更奇怪起來，說既然如此，再請你看一點，又拿出種種來給我看。我這樣地看過了球朗留爾畫堂之後，又到喬治普諦 (George Petit) 及陪爾那因 (Paul Rhein Jenne & Gie) 畫堂去看現在生著的人的畫，然後到羅森蒲爾及羅弗爾美術館去。雖然不懂，卻也能認識其間的聯絡，略略悟到了古代畫與近代畫的完全無緣。在繪畫的歷史上，新派是毀壞了舊派而進行的，故順看下去，容易失卻連絡，覺得屢屢變換其標準；而逆看上去，就可明白雖然經過爭執，其實今人是一面爭新，一面蹈襲昔人的舊跡而進行的。不過其 originality (創意) 始終掩蔽其蹈襲的痕跡，不明顯表出而已。我又

在繪畫中悟到一種情味，是昔人也想表出而終於未得表出的。這情味是永久的，各時代的人從各不相同的方面向這永久的情味而進行。近來據說日本某畫家出洋，即刻想去做羅諾亞的弟子。這時候羅諾亞不在巴黎，在地中海沿岸的別莊。那人立刻從巴黎回到地中海，突然去訪問他。羅諾亞非常歡迎。聽說現在還在巴黎受羅諾亞先生的教。我想大概從新的方面進去的人，容易了解繪畫。繪畫中歷代的根基，這樣看法，容易認識其連絡。但像普通地從古昔順次看下來，各處的連鎖，好像切斷，就苦於理解了。

現在請述印象派的話。這種印象派繪畫，在近代藝術史開始時期中曾受非常的攻擊和非難。

第一，印象派的畫不出品於有名的沙隆（Salon）畫會。這有兩個理由。一則是即使出品也要落選，因為沙隆的審查員不歡喜這等畫。二則這派的畫家歡喜自己進取，不要到沙隆去。故在千八百七十年，終於不出品於沙隆了。前述的畫堂的主人，有見到這一點的眼力，就出比較的低廉的價值，買進他們的作品。其畫的價值，今日已經高到十倍，五十

倍了。但是這等畫，還沒有充分納入歐羅巴的美術館中，祇有在巴黎的羅森蒲爾美術館中，有叫做卡友鮑德(Caillebotte)的人所贈的數十幅，故先向這邊去研究，是近便的路。其他的畫，都歸個人保藏著。大部分賣在美國。還有一個印象派畫難於介紹的理由，就是爲了這派的畫性質上不宜照相。因爲這派的畫，在照相上不能表出色彩的美。普通的畫，在照相上看時可以想像原來的色彩；但是印象派的畫不行。

反對印象派繪畫的人，是怎樣的人呢？這與文學上同樣，總是 academy 的人，各個 academician 的思想雖然不同，然而團體的 academy 常常反對印象派。在繪畫方面說，沙隆的審查員，得羅馬獎的人等，都是反對印象派的，即信奉古代希臘羅馬及文藝復興期的標準的人們，在法蘭西就是從前的風汀蒲洛派(Fonsinebleau)是住在須因河岸近風汀蒲洛森林處的一羣畫家，主畫情趣的風景。其中要人如 Millet, Dupre, Corot 等。意大利法蘭西的折衷畫派等。總之，是有一種自定的條義(dogma)，而奉這條義爲規範標準的諸美術畫會，以及不問人的性質，對於無論何人都強以服從規則的諸流派，都

是印象派的反對者。原來印象派的人們，對於哥雪克派（Gothic），原始派（Primitive），或寫實派，就是前述的流行於文藝復興期末的諸畫派，也是反對的。印象派反對其前一時代的浪漫派的不描光線的暗黑的畫，而注重光線的描出。因此印象派又名「外光派」。

所以印象派或外光派，被當時的人視為破壞法蘭西繪畫的邪道，其實是法蘭西繪畫的歸正。這樣的事，在無論那一國都有，假使日本有真的天才出現，照自己的見解而作現代的思想的畫，一定受日本舊有的畫家的誹謗。日本的畫家，自昔醉心於中國宋元的畫，這不是真的日本畫。而晚出的浮世繪及大和畫等，倒是真的日本畫。以其新而疏遠之，其實這反是真的國粹。

印象派發生的近因在於何處？十九世紀的畫，當然是隨了剛纔所說的順序而漸漸進化的；但近來直接使這派崛起的原因何在呢？這仍與千八百七十年戰爭的力大有關係。千八百七十年戰爭間或戰爭後，法蘭西的真有天才的畫家，爲了避難或休養戰爭的疲勞，到英吉利去。那時候巴黎非常騷亂，畫已經不能畫了。馬南也到倫敦，在倫敦暇

閒無事，就常到國立畫堂(National Gallery)去消磨時光。他看見了泰納(Turner 英國風景畫大家)的畫，發見這等畫裏有法蘭西畫中所沒有的風味，似乎另開了一副眼睛。

又那時候英吉利的康斯坦勃爾(Constable)大畫家的畫，傳到法蘭西來，刺激了法蘭西畫家。這樣看來英吉利的風景畫是刺激法蘭西畫界的。故印象派的淵源，可說是在於英吉利。英吉利，通例說是保守的國，然而未必一定是保守的。其實英吉利是進步的國。無論何種新舉，其源必出於英吉利。英吉利人也許缺乏哲學，文學的理解力，但是算起一個個的天才來，決不下於大陸。牛頓，達爾文，莎士比亞等，都是英吉利人。實在可以說歐洲一切運動的發見，皆始於英吉利。英吉利人是有 Creat (創造)力的民族。凡事必先經英吉利人發見，德意志人把牠加補材料，最後到法蘭西人之手而成就。這可見英吉利有傑出的個人。在繪畫方面，也是如此，泰納比歐羅巴人先發見外光。這就成了印象畫發生的原因。

此外法蘭西從前的畫家，例如，上述的十八世紀的名畫家華託（Watteau）等，也已略有注重光線的傾向。華託的作品，在法蘭西的羅森蒲爾也有，在柏林也有。試看了其中有幾幅，就可以曉得印象派的萌芽即在於此。例如用紫色，他不在調色板上拼成了紫色而塗於畫布上，拼起來的顏色不鮮豔，不如把組成紫色的原色並列地塗在畫布上，隔開了適當的距離而眺望，這並列的色在眼中調勻而成紫色。還有荷蘭風景畫家羅伊斯提爾（Ruisdael）及法蘭西從前的普商（Poussin）的畫中，風景的地平線也用帶青味的顏色來描。又非常充分地表出著 blue sky 的效果。又特拉克洛亞（Delacroix）的「十字軍入君士坦丁堡」的畫中，裸體女子的肌色不僅用黃色與白色，又稍加用青與綠。這青綠黃三色，從適當的距離看去，在眼中集合而成爲非常美麗的肉色。這等都與印象派的主張相合。故印象派，其技巧方面是祖述前面的各家，而集成的。所以雖說印象派，其實決不是從何時到何時的全新的畫派。其與從前的繪畫的連絡，分明地存在著。

又印象派於色的用法以外，其畫題也與 academy 的人們不同。academy 的人

們，畫希臘羅馬的神話或歷史。又歡喜畫 allegory (譬喻) 試看通例的 academy 的展覽會，每年的畫題差不多相同，繼續數百年也總是如此。但到了十八世紀，在法蘭西就有世態風俗畫的流行。印象派不像 academy 地取用宗教或歷史的畫題，而作直接在眼前的人生，即 modern life 的畫。這是華託等與印象派的人們一致的地方。故印象派，從技巧上看來與從前相連絡，又畫題上看來也與從前相連絡。但是與 academy 不同，在千八百六十三年沙隆展覽會中，印象派的人們的作品一概落選。那時候的皇帝拿破崙三世聞得了，以為太嚴酷，遂命於沙隆中特設一落選作品的室，把印象派的畫陳列在其中。這落選作品的室稱為 'Saloon des Refuses' 即落選畫室。這等被拒絕的畫中，有馬南，莫南，羅諾亞等的名作。現在這等落選畫都已變為名畫了。故印象派起初受反對，而漸漸得勢，到了今日，就被奉為開拓歐洲新天地的畫派而尊敬著了。這班人都不是理論家，理論不甚發表，因之要說印象派的理論很是困難。簡單地說，大概如下。

據這派的意思，自然中「色」一物決不是獨立存在的。這是這畫派的出發點。柳綠，花

紅，是人的私見，自然物並不固定。有的時候也許是柳紅花綠。這是隨時候與場所而定的，都不是一時的 *Illusion*（幻影）。賦與色於萬物的，是日光。日光從表面把種種物體包住，使物體的色因了日光射來的角度而變化，人類經過了生存上種種事業，而腦力發達起來，在其間養成了把形與色分開來看的一種習慣。但在自然，形與色本是不能分離的。祇有描色的時候，人工地分開了描寫。但日光是根本。從日光中生出色，有了色，纔有形。物的距離，分量，及遠近，都由暗色與明色的差別而生。即暗與明是色的 *Value*（價值）。總之一切物件，都被具有 *spectrum* 七色的太陽光線包圍著，入於人目的，是其光線的 *value*。以上是印象派從現代科學或常識上立論的根本的意見，從這根本，發生四個實際上的結果：

第一結果，是所謂 *local colour* 與 *local tone*（固有色與固有調子）的否定。樹的葉不限定綠。樹的幹不常常是褐色。因了時間及受光線的角度而差異。描色的人，非常常用天真的眼來如實描寫不可。最要注意的是 *atmosphere*，即空氣。這是第一結果。



第二結果，是「影」的問題。普通以爲影是黑的。其實影有時是青的。影一定黑，是疏淺的見解。又所謂影，不是完全沒有光的意思，不過其光比較其他的強光稍弱而已，即光度不同而已，即比較的明的地方與比較的暗的地方的差異惹人目的注意而已，並不是性質上的差異。所以影不可一味畫作黑色。這是其第二結果。

第三，仍歸著於影的問題。所謂色，尤其是影的色，是種種的光的反射。例如在青的毛氈上置紅的瓶，從窗裏射入的帶黃味的光照在這等上面，一定生出有趣的特別的效果來。又如一個人立在房間裏，從窗外射入橙色的光來，房間中帶青味，於是這人的鼻間，口邊或眉旁，就生出綠色來。現在實際有這樣描畫的人。出品於千八百八十二年的沙隆的裴那爾 (Bernard) 作的「L. G. 夫人肖像」中，鼻的中央有綠色。當時的人看了譏笑他。這是譏笑者的淺見。

第四，就是像前文所說，不在調色版上調顏色，而取原色來並列在畫布上。其融合調和，委任於立在適當距離觀看的人眼的水晶體。這樣就生出顏色新鮮的畫來。這融合作

用行在人眼中，比行在調色板上來得確實。這叫做色彩的分配，即 *distribution* 或 *dis-association*。

這樣辦法，繪畫接近於音樂了。即畫布上有色的音樂，色的交響樂 (*symphony*) 色的音階。於是發生從來的人所不知的——與描寫人間的事件的說明的繪畫不同的——「純粹的畫」。一切現代藝術，都漸漸接近於音樂，畫也向音樂方面迫近去了。

從這四個實際的效果上，生出許多奇態的畫來。馬南，莫南，羅諾亞等的畫大概影不用黑而用青，綠，橙。畫面明亮，與從前的暗的畫不同。又風景畫中，青 (*blue*) 及橙 (*orange*) 二色所用甚多，其橙色的補色的青色，又自然發生。像馬南為了一種特別的目的，有時也用黑。但到了莫南，黑全然不用黑色了。羅諾亞的影也不用黑色。故這派又名為「紫派」。但紫派的名稱不適當。因為決不是在調色板上拼成紫色而塗的。看似紫色，其實是橙，赤，青的 *combination* (連合)。

這樣把原色分別塗在畫布上，而使在眼中集合的畫法，非有很銳利的判斷不行。不

懂色的人，祇曉得形，這是不懂現代繪畫的 *academy* 氣的人。

要之，印象派的特長可約言如下：第一，是充分描出「現代的情緒」即 *contemporary emotion*。不畫希臘羅馬或自己所不信仰的宗教的情緒，而把現代的自己的家庭，自己的社會中所有的感情表出在畫中，是第一點。第二，是以 *character*（性格）代替昔日的 *classic*（古典）的形式的美。第三是盛行浮世畫，世態畫，風俗畫。第四是不尊畫題而重技巧。第五是畫不當作文學的說明手段，使畫自身獨立。這是印象派的主張，也是其所用力的地方。

所以馬南曾經說，畫的主人翁是光線。又卡利哀爾（*Carrière*）也說，畫是光線的理論的發達。所以選擇光明的，即色的最強的事物，以之為中心而組成一幅畫，是良好的辦法。千八百三十七年，文學的天才罷爾碩克（*Balzac*）已經看破這新傾向，而作一短篇小說。大意說，有一個畫家不教朋友知道，苦心自己描畫。有一次他的朋友們強把他的畫看了，費了十年光景描成的畫中，全不成形，祇是像雲的一片，其間略微有幾個像人影

的東西。現今的畫家，的確抱著這樣思想。他們以為畫是畫，畫最重光線，畫是一種彩色的音樂。處處直接訴於人目而使發生一種不可名狀的，在別的藝術中不能得到的興味，是畫的目的。這是最可注意的印象派的特長。印象派繪畫與從來的別的繪畫的差別，就在於此。



第十一講 印象派繪畫(續)

Pisarro, Sisley, Cézanne——Morisot, Cassatt插繪畫家——Caillebot  
collection——印象派及於外國的影響——德 Max Liebermann——  
挪威 Thaulow——比利時 Claus——意大利 Segantini——西班牙  
Basida——美 Alexander, Sargent, Harrison——英 Glasgow School  
Lavery, Guthrie——柏林國立畫堂所感——Böcklin的畫——Degas  
及其畫風——印象派以後——新印象派——Seurat, Signac——光  
學的影響——點畫法及其缺點——Denis——Gauguin, Gogh——  
Intimist 派 Carrière——Cottet, Blanche, Mesnard, Laurent——  
Martin 與 Besnard——繪畫的變遷與文學上的運動的關係

近來的畫有甚麼特色呢？大都是注重外光，使人看去如同快活的胸襟的擴張。距今三四十年前的沙隆的畫，與今日的沙隆的畫比較起來，大體上猶之夜與晝的差別。不但如此，印象派的畫風，又擴充於法蘭西以外的諸國，影響於各國有特色的畫家。例如在德國，有馬克斯李培爾芒 (Max Liebermann)。這人長於外光，響應馬南、莫南的畫風。又在挪威有滔羅 (Thoulow)，是善於寫水的畫家。在丹麥，有克洛伊哀爾 (Kroyer)，在比利時，蒙法蘭西的影響的人很多，如理西爾培爾格 (Ryselberghe)、克洛斯 (Clous)、海芒斯 (Heymans) 等皆是。

在意大利方面，賽剛諦尼 (Segantini) 也是外光派的畫家，顯然受著新印象派的影響，還有有名的波爾隄尼 (Boldini)。西班牙亦受印象派的影響，在現代產出偉大的畫家。其有名者，常出品於法蘭西的沙隆，其中像碩洛亞格 (Zuloaga) 等，努力於色的分析的研究。比他更致力於外光的，有罷斯諦達 (Sorolla Bastida)，一九一一年曾在紐約、波士頓等處展覽自己的畫，驚動亞美利加的識者。這碩洛亞格與罷斯諦達，是現今西班牙



牙最進步的畫家。在亞美利加，早有亞力山大 (Alexander) 及現居倫敦的沙翠德 (Sargent) 又有哈理遜 (Harrison) 在英吉利，反對 royal academy 的，有民間的 Glasgow school (格拉斯各派)。屬於此派的人，都與印象派有關係。格拉斯各以外，還有拉佛理 (Lavery)，格斯理 (Guthrie) 等，是現在英吉利有名的畫家。這樣看來，印象派的影響，各國都蒙受。現在早已及於東方的洋畫家了。

這印象派或新印象派的畫，倘要舊的頭腦來看，總以為是奇怪而徒尙新奇的。但是胸中不雜一點陳見，虛心平氣地看時，一定覺得有興味。德國有名的批評家曾經這樣說：看了白克林 (Pöcklin) 十九世紀中德國浪漫主義畫家，善作理想畫) 的畫，覺得感動，然而試問感動在於何處，卻不在於畫。祇爲了白克林 是富於創造力的人，故一時惹人興味。但看了數遍，興味就沒有了，反之看馬諦斯 (Matisse) 法國後期印象派畫家) 等的畫，起初覺得也平常；但看出了一點好處之後，重番仔細看時，就愈加有興味。看到三次，四次，趣味也與之俱增。可以實際地離開了文學，道德，宗教等，而當作一幅畫——當作色，蔭，與遠

近的配列，——當作一種的音樂來享樂。所以白克林的作品，到底不及法蘭西印象派的畫的有價值。因為這正是現代的美術。

我曾經閒步於柏林的公園中。走出公園，通過菩提樹街，那裏就是王宮。王宮的斜對面，有一處像一個島的地方，其中就是國家畫堂。這畫堂裏近來蒐集著十九世紀的新繪畫。我不期地跑進裏面，看見掛著許多像我的美術的局外人也覺得下劣的畫。所謂下劣，在別的義意上說是高明，是巧妙，是優良，是正大。這裏面有一種興味：拿看活動影戲，蠟細工，或讀宗教，道德的書的興味來看時，確是有趣的畫。但是專當作畫看，全無一點感興。這等畫大都是出於德意志人的手筆的。其中原有象徵派的，又有前述的白克林的作品。我也是見了白克林的繪畫的實物而失望的一人。與其到德國去看他的真蹟，不如在日本看看照相的好。其色彩也是不愉快的，自然界所沒有的。祇有所畫著的事情有趣味。然這不過是文學上的趣味。在二十世紀的今日，祇覺得白克林的創造神話的想像力——在他的頭腦中的一種標準，一種規則，是有趣味。講到他的藝術，可惜實在與大自然沒有交

涉，不能成爲繪畫而引起我們的感興。這樣的畫，當作畫已經沒有趣味。我看見其中有一幅畫著山上的高原，即阿爾比斯高原的畫，倒很有趣。暫時感動了，就近去看；豈知原來不是德國人的畫，而是前述的意大利畫家 *Veronese* 的畫。逐漸看過去，看到舞手的畫。穿著寬而短的袴子，足和手裹著襯衣，在作 *Ballot* 舞蹈。我覺得這是非常好的畫，十分感動，原來這是法蘭西的寶格 (*DeGas*) 的作品。再看下去，有一幅田中立著牛的畫，也很有趣，作者姓名，是李倍爾芒 (*Max Liebermann*)。這是我以活的一個人的態度而虛心平氣地得來的印象。雖然沒有深究繪畫，但用天真的眼來看，很可看出現今的印象派繪畫的真價。

所以現今的人的美術，表出現今活著的人的靈魂的美術，與現今的人的生命有關係的美術，必是上面所述的那種美術。我可斷言，這決不是好新奇，而是自然。人有一種惰力。這惰力使一知半解的人拘囚於古昔，難能發出真的志氣來。這在田夫野人倒少有，而在半教育者，一知半解者卻很多。人的求學問，就是爲了要使其忘卻其愚陋，因此可以覺

悟真的生命的存在。繪畫也如此。被拘囚於惡劣的傳習。眼睛自然變壞了。在這時候必須廢棄這等惡習，使成天真而無疵的眼。大多數的人，受理論的牽制，以爲古人如此，所以始終要如此，於是全生涯爲所拘囚，一直到死爲止。試看馬南、莫南、羅諾亞的傳叙，可知他們始終反對這種惰力，而常在藝術鑑賞上引導人們向正的方面去。這班印象派的人們，集合於巴黎的巴諦玉（Patinior）咖啡店裏，或描寫，或談種種事情。自英吉利來的輝斯勒（Whistler）和自德意志來的李倍爾芒等也加入其中。結果，因爲集合於巴諦玉，就出了「巴諦玉派」的名目。其中馬南爲首領，卽所謂主唱者，於是一時的非難，就集中於馬南一身，尤其是千八百九十五年，他畫了「渥林比亞」（Olympia）一幅畫，這畫受非常的反對。展覽會開始的時候這畫掛在下方，後來終於用鉤吊上了。因爲不然恐怕批評家不滿意牠。要用洋傘柄來破壞牠。這畫裏畫著甚麼東西呢？鋪白絹的寢牀上，一個女子倚枕而臥。其右方稍離開牀處，一個黑人的女子拿著紅的花束立著。旁邊還有一隻黑貓。這布置非常奇怪。畫題，畫法，都是大膽的，唐突的，簡單說一句，是 audacious（豪放不拘）的。所以批

評家非常嫌惡。最初這畫也在卡友鮑德的蒐集新畫之中，故曾陳列於羅森浦爾美術館中。但我看見牠的時候，已經掛在陳列許多古畫的羅佛爾的一大室裏，夾在古來的西洋名畫之間而堂堂地懸掛著了。

還有一人叫做竇格 (Doge)。這人與馬南不同，是陰鬱的冷眼的厭世家。求名等事，自然不爲。他的畫中，競馬的畫，前述的舞手的畫，及沐浴女的畫等，是有名的。他常常取用這種不惹人目的，人們平常所不注意的題目，而表現出非常的技巧這一種世界觀。從來畫馬的人多得很；但像他的巧妙地畫出馬的骨格，馬的神經，馬的精神的人，卻是沒有。又因爲是競馬，故又巧妙地畫出騎馬的人的心理。芭蕾舞的女子的手足的運動，也畫得非常好。這樣看來，這人是善寫運動的畫家。普通的畫家，總是畫靜止狀態的，他卻相反，專求表現運動狀態，在這點上，他有古今獨步之稱。還有入浴的一幅，與普通展覽會中所揭的裸體畫完全不同。所不同的，就是畫出現今的人的真的裸體著的樣子，別的畫家，都是畫空想的女子的。祇是參考希臘羅馬所留傳下來的畫，而理想地畫出人的肉體的。

portion (格局) 的。又所畫的都好像是不觸寒風而圍在溫暖空氣中的臘細工的人物。總之，普通所畫的是一幅「裸體畫」。惟寶格的女子畫，充分表現著接觸寒風的皮膚的實際。皮膚的感覺或者神經因外部的空氣而稍縮的地方，一一表現著。雖然統稱為裸體畫，然歐羅巴的裸體畫都是空想的裸體畫，沒有表出著活的精神。祇有寶格的裸體畫，方纔可說是現今的人的裸體。這裸體畫的問題，是可以詳細討論的問題。總之，十八世紀，十九世紀的裸體畫，祇是「巧」而已，工藝與藝術毫無一點差異，空想地描出人物及動物，普通的人，就把這種造出來的世間所無的理想動物當作裸體畫。寶格在裸體畫上抽發新機軸以外，及與印象派的人們同樣地尊重外光。色彩是他的生命。到了羅諾亞，與馬南又不同。這人可說是印象派中的抒情詩人。他的畫是音樂，是交響樂。評者說他的畫在文學上近似馬拉爾美的詩，在音樂上與寶衰西 (Debussy) 的作曲同趣。

以上已把印象派的畫風，特長等略略說過了。印象派以後的畫壇如何狀況？發源於英國的那新印象派 (Neo-impressionist)，在前面已略略說起過，現在再就這新派略說

一說。原來，這新印象派或所謂後期印象派的名稱的由來，在於千八百八十年。其所努力的，要不外乎是莫南，馬南等的主張的更進一層，想作出更加科學的的製作。

這方面的首領，現在已經死了，有名的是脩拉 (George Seurat)，西捏克 (Paul Signac) 等。這新印象派與本來的印象派同是受著物理學的影響，而應用之於作品的技巧上的。不過這班新人更深進地努力於物理學上的發見。即把 Helmholtz 與 Chevreul 等的色與光的研究仔細嚼味，而試利用其結果於繪畫。馬南，莫南分解色的時候，用 touch (法語 touche 筆觸) 的技法。例如，先把原色的赤一條一條地塗上，再在赤的下面並行地塗青。在相當的距離看去，就恰好地在眼中集合。這是前面的印象派的辦法，在畫布上先把色分解，使在入眼的時候再綜合攏來。新印象派的人們則不然，其 touch 用圓的點。他們在物理學上研究，知道色的分解與綜合，用圓點比用條為得宜。因此新印象派一名「點畫派」(Pointilist)。

試看這班人的畫，畫面祇見無數大小相同的圓點。近看時很是可笑，宛如撒散的沙

粒。然在一定的距離看去，這等恰好地集合成一種近於天然的色彩。但是這點畫派的辦法，有一個缺點，即把這等理學上的發見及議論的結果直接的機械地應用在繪畫上，總覺得妨礙了畫的氣勢。論理地實行 Helmholtz 及 Chevreul 的學說，繪畫就變成不是美術了。那種自然的感服而無意識地發出的感奮，就缺乏了。總而言之，缺乏自然的 (spontaneous) 氣象，而有不自然之感。所以點畫派的畫，過於邏輯地做去，結果很無趣味。宜用這種「點畫」的地方，祇有大的屋內的壁畫。宜掛在不接近去看而遠望的地方，例如殿堂的壁或天井上的畫。又其表現一種裝飾的美，也很有趣。然而這樣說來，這可不待修拉與西控克的發明，千年前的意大利寺院裏 mosaic (一種嵌細工) 早已有同樣的手法。這等畫當作 mosaic 也好；但當作普通的畫，總歸不宜。所以新印象派，起初拘於理論，試行點畫的手法，但後來漸漸變更，現今的新印象派中，有種種傾向的人了。其中有名的人，如寶尼 (Maurice Denis) 果剛 (Paul Gauguin) 谷訶 (Van Gogh) 等。寶尼與果剛的畫，現今在倫敦是常常被議論著。這就是倫敦人所謂稱「後印象派」(Post-imp-)



pressionist)的，其實就是新印象派的一面。這寶尼是羅馬加特力教的信者，把他的宗教心的思想作成一種象徵或 allegory (比喻)而作出許多壁畫。他的畫法，竭力除去偶然的，不主要的部分，而單畫出主要的形，主要的色。這一點與東洋畫相通似。其用色也不像西洋畫地配濃淡，陰影，而單用平塗，全是東洋畫的手法，與從前的尊重現實的畫，趣味相懸殊了。在繪畫上，有尊重現實，同時又有讚美質樸的心理。所以這等畫非常引起人們的議論。

其次的果剛與谷訶，也都與寶尼同樣，是單描主要點而略去偶然的細部的一派，即所謂「略畫派」。以前的人常常描寫使人悅目的材料，他們與之相反，畫的務求其有強烈的刺激，於是一種蠻氣注入了歐羅巴的畫界中。果剛到南洋去做蠻人，谷訶發狂而死。兩個都是極端的人。

果剛，起初在巴黎做相當的銀行家，有不少的資產，是個漂亮的才子，漂亮的 *houly* geois (中流人)。他在三十歲前後，有一天看了西斯萊的展覽會，非常感服。其後就與這

等人交際，受教育，自己練習技巧，終於放棄了銀行，到鄉下去畫 *watercolor* 了。但在歐洲，他覺得不便，就到西印度去，描西印度的野蠻，回到巴黎來開展覽會。然而竟不受世間的歡迎。於是他說歐洲更腐敗了，就到諦許塔 (Tahiti) 島上，自己同野蠻人一同棲住，作野蠻人的生活，至千九百〇三年而死。其人如此，故其畫很有蠻氣。果剛的畫並不完全，偏狹得很。然而能常有這樣的人來攪擾這世間，也是好事。凡物不可求其完全，完全就是停止的意思。停止就是腐敗。所以必須常有攪擾。過於攪擾雖然不可，但過於停滯也是不行的。歐洲的藝術，近來過於優秀了，這時候非用一種蠻氣不能治療。這果剛大概是天遣他降世，來送一服清涼劑或激烈的下毒劑的吧。

印象派以後的流派，還有「昂諦米斯德」(Impressionists) 一派。大概是描寫 *Impression* (內奧的) 的事，描寫人間的內心運動的一派。這是爲了現今的畫都尊重外光，注重光明，單畫明瞭的事，故反其意而描內的方面，描內心的運動。可稱爲首領的，是有名的卡利哀爾 (Carrière)。卡氏早已死了。現在活著的人有柯諦 (Cottet)，勃郎修 (Blanche)，美那

爾 (Mesnard) 羅郎 (Lawrent) 等。羅郎尤爲東洋人所知。這就叫做昂諦米斯德派。

還有我所非常贊成的一派。這派並非有名稱，但我信其必爲將來的美術。講到其人，就是馬爾當 (Martin) 裴那爾 (Besaard)。這馬爾當承繼十九世紀的羅郎，即 F. P. Lathens，又加以外光派，印象派的技巧。他的畫最適於裝飾。反之，裴那爾則關於技巧，即色彩的思想，取自馬南，莫南，不過其技巧不用於寫實而用於一種思想上。即不用以寫現實，而用以表現自己的思想。但他是把從現代各方面受得的思想，即從道德，宗教等受得的種種思想綜合爲一，而用印象派的技巧來發展的。所以從技巧上說，是印象派的；而論到其內容，可以看出智力活動著的畫，或理想活動著的畫。這等畫是一種象徵藝術。這人的畫原來是印象派移到未來的美術的橋梁。我敢推這類繪畫爲現代的藝術，而讚賞牠。

如上所述，畫的變遷與文學的變遷相同。文學上有自然主義，寫實主義，有一種巧妙

的技巧。正與印象派的色彩分解，外光描寫同樣。文學上的自然主義，取材於近代的目前的事。印象派也取現在的，目前的事。所以在文學的自然主義中有「技巧上的自然主義」

又有「自然主義的世界觀」同樣，印象派也有外光的描寫，色彩的分解等技巧，同時也描寫現實的生活。這等在現在的藝術上的貢獻是何等大！我們都是蒙其恩澤的。又在文學，自然主義寫實主義衰落后，有理想主義，或 humanism（人道主義）或可說是社會的傾向，即 social tendency 的主義出來，多少是向著理想的方面的。繪畫方面也是同樣。文學方面自然主義衰落，不復像自然主義地用技巧了，畫的方面也不復像印象主義地用技巧了。以後向哪方面走？也不是歸於從前的理想主義，也不是歸於浪漫主義，而將產出一種新的綜合美術，這綜合美術甚麼樣呢？簡單一句話，便是認識宇宙的 rhythm（節奏）認識宇宙的波動。色，音，語所歸的地方，表出 rhythm，rhythm 是藝術的根本。在表出 rhythm 的時候，豈非就是繪畫，彫刻，文學，統統綜合了麼？照我的所見評判起來，一切藝術，共同地具有現存著的某種藝術的美。這藝術便是「音樂」。即所有的現代藝術，都具有音樂的傾向。音樂正是現代的藝術的中心。一切藝術統受音樂的影響，接近於音樂方面去。這是現代藝術的傾向。



第十二講 現代的音樂

現代的音樂——對於洋樂的誤解——洋樂——音  
樂的本來的性質——Sympathy（交感）——音  
樂的起源——叫聲——音階的發見——旋律音樂  
的發達——音樂的二要素旋律與拍子——旋律的  
樂器與拍子的樂器——旋律的音樂與拍子的音樂  
——Verdi的「Rigoletto」——意大利與匈牙利  
——法蘭西人的性情與舞蹈——文藝復興以後  
洋樂的發達——腦髓進化——目的文明耳的文明

最後一回要講到音樂了。在造形藝術中，我祇說了繪畫，沒有說及雕刻的餘暇，實在是憾事！不過現代雕刻的傾向，其實與繪畫的傾向差不多相同，不墨守古昔傳下來的死板的規則，而務求新的節奏（Rhythm），把新的運動，新的調子表出在金石上，是現今雕刻的特色。最充分發揮這特色的，即如法國的羅丹（Rodin），比利時的牟尼哀（Constantin Meunier—1904），意大利的洛薩（Ercolo Rosà）等。這幾人可說是新雕刻家的代表作者。關於雕刻的詳細的話，因為時間不夠，暫且不說。現在請就音樂略說一說，以為這現代藝術的講話全部的告終。

在說音樂以前，要先就世人對於音樂的誤解說一說。所謂誤解，就是對於音樂的見



解狹小或錯誤。例如世人慣拿西洋音樂來同東洋音樂比較論證，卽是一種誤解。所以現在要先把這事說一說之後，再說西洋音樂。

反對西洋音樂的人，都說東洋自有音樂，何用西洋音樂的輸入？這話自然也有理由。誰都曉得音樂倘不合國民的性情是不能發達的。且這情形不限於音樂，一切事體，都要適合國民全體の性情而始能發達，故這句話，也有合理的地方；然而也不過合著一面的真理而已。何以言之？因爲舉東洋的某種俗樂或劇樂來對抗西洋音樂，便是大錯。一般人誤以爲音樂就是唱歌，或音樂是敘述某種事件的。這便是把音樂的小部當作全體，拿佔有小部分的音樂來對抗佔有廣大的部分的別的音樂，豈非錯誤？這好比弓矢與鐵炮。弓矢原也有特色，但鐵炮兼有弓矢的特色中最要點的「射發力」，同時又有許多其他優點。現在拿東洋音樂來對抗西洋音樂，豈不猶之以弓矢敵鐵炮？這誤解正是由「以歌爲音樂」的誤解而來的。須知音樂不僅是歌，鳴響的就是音樂，音就是音樂。不可以祇知有歌而忽視樂器。

主張東方音樂的人，往往偏重「歌詞」即文章的美。然文章的美不是音樂本身的特色。這是關於文學、道德、或宗教的，不是關於其最重要的「音」的，故不能指爲音樂。單從文章或內容的意義的美惡而判定音樂的高下，是不合理的論見。故一般對於音樂的誤解，全由誤認聲樂中歌爲音樂全般而起。

（中略）現今東洋的音樂，大都是主重歌詞的音樂，又是限於一階級的音樂。而且衰頹已久，實在不足以代表東洋音樂了，西洋音樂則最近二百年來非常進步。今先就音樂本來的性質說一說。

說音樂的性質時，倘要追溯藝術的性質而探究，說話就太長了。然我以爲音樂與別的藝術同樣，一言以蔽之，其要素無非是 *sympathy*，即同情。人類倘然沒有藝術或類似於藝術的東西，將何等寂寞！籠閉在個人的小天地中，不能外出一步，一個伴侶也沒有。除了個人以外，全是黑暗。故對於藝術或人間的同情，是人生不可缺的要事。吾人心中發生同情、同感，或交感的時候，就希望 *expression*（表現）使別人曉得我有這樣的思想或

感動。我們不妨拿狗來比方：狗在主人的前面歡喜踴躍，與人類的藝術的表現是同一道理，而與音樂尤為適切。在英國，狐狩的時候放出二三十頭獵犬，使之追逐。那時候一獵犬發出吠聲，二三十獵犬同時出呻吟聲。這也可說是音樂的根元。要之，無論何種音樂，其最初便是這呻吟聲。試到野蠻人的地方去一看，就可明白這一點。又，不會做詩的人，唔地學人吟詩的聲音，也就是音樂的最初。（笑）這等叫聲，有的歡喜，有的悲哀，都是為了要求人的同情而發出的。例如牝牛失了子而悲鳴，牧場中的牛大家發出同情的鳴聲來和她。得了別人的同情，自己心中的悲哀就可緩和一點。

叫聲是音樂的最初。亞美利加南端的巴達各尼亞（Paraguay）地方，有一種野蠻人，不會說話，祇能發「啞，啞」的聲。這「啞，啞」就是他們的言語或音樂，也就是其國的藝術。稍進步的野蠻人，能發「哇」與「啞」的兩個聲音。把這兩個音反覆叫出，表示歡喜。近來據說有一種蠻人受了種種的刺激，而漸漸改良他們的聲音，終於發明了所謂音階。現在樂典中所說的音階，其實都是從野蠻人的叫聲漸發達而成的。何以故？因為凡發高聲的時候，

總不能永久保住同樣的高度，必漸漸低下去。於是 *si, la, sol, fa, mi, re, do* 的下行音階就發生了。但這已是很進步的時期了。音階就是音的階段，即英語的 *scale*，拉丁語的 *scala*。一般都說是 *do, re, mi, fa……* 順次向上行的，但我以為不然。據我的意見，音階本來不是上行的階梯，而是下行的階梯。即最初發高聲，力漸衰而聲漸低。故 *do, re, mi, fa……* 之說，不及 *si, la, sol, fa……* 之說為近理。然現今進步的西洋音樂，自然不是如此。現今的西洋音樂的音階，不僅以旋律 (*melody*) 為基礎，而又以調和音 (*harmony*) 為基礎。從這調和音方面說來，必然先有上行的音階。更爲了在音階中有叫做「基音 (*tonic*)」的一個音，故可知進步的音樂，其音是上行的。然從音樂的起源上考察，而把諸國的音樂比較起來，卻不是這樣。音的發生，凡旋律經過一次上升，而終於降至最低的音，是自然的狀態。決不會降而復升。故以人的自然的叫聲所變成的旋律為基礎的音樂，其音階應該是先上升而漸漸下降的。與日常的語言調子恰好相同。普通言語的音調總是終於下降的。終於上升的，祇有疑問的時候。

故人類的音樂，最初是向旋律而進步的。就是希臘羅馬的音樂，想來也是不出於旋律之外。關於希臘羅馬的事，我們不能詳知。然據殘留下來的樂器或文獻看來，似是單音的旋律的音樂，恰好與東洋的沒有 harmony 而祇有 melody 的音樂同樣。然僅有 melody 也不行，另外還須有 rhythm，即拍子。這拍子是從哪裏生出來的呢？考究起來，音樂有兩種要素：一是詠嘆聲，即不知不覺之間所發的叫聲，是 melody 的所由生；二是幫助這叫聲的「動作姿勢」，即 gesture。這就在 melody 之外另生出一種所謂 rhythm。這 rhythm 能使音樂更美，感動力更強。這「動作姿勢」就是用手足的舞蹈來代替聲音而表出思想感情。人的身體生得很好，有兩個手與兩個足。所以手足的舞蹈，不僅限於一方面，而可以左右交互輪流。右方舞動過，換左方舞動。因為人的身體的構造是對稱的 (symmetrical)。最初隨便運動其身體，漸漸合乎規則，於是始發生舞蹈。在舞蹈中，手足的舞動時候最初是足踏。這便是 rhythm 的根源。故在樂器中，也有兩類。其一是在竹頭或木頭上開穴而吹的，即用以代替人的喉而所發的聲。其二因為常用足踏不免疲倦，故

造出太鼓 (drum) 來砰砰地敲打，用以代替足踏。故笛與太鼓，就是對於 melody 與 rhythm 而造的樂器。

先造笛，還是先造太鼓？是大有議論的一個問題。這實在不容易決定。或兩者同時造出也未可知。這兩種元素，即 melody 的調子與 rhythm 的拍子，包含於一切音樂中，無論何等進步的音樂，皆含有這二者。故在玩賞音樂的人們，也有歡喜笛的與歡喜太鼓的兩種。感情柔和的人，總歡喜調子，歡喜有低低的延長的音。例如最進步的人，歡喜德國的修芒 (Schumann) 的作曲。身體壯健而活動的人，性急的人，即強烈的人，歡喜節奏的音樂。例如史卡爾拉底 (Scarlatti) 的作曲，是他們所歡喜的。這傾向早已在野蠻人中出現，而在現今的開明人中，也出現著。這兩傾向，又因了國土而不同。就歐洲而論，意大利人長於旋律。故意大利音樂的旋律良好。即在現今，凡爾第 (Verdi, 1813—1901) 所作的 Rigoleto 是以旋律的優秀知名於世的。現今世界第一的次中音 (Soprano) 歌人卡爾索 (Caruso) 唱奏這曲，最爲得意。這曲實在是北方人所不能夢見的非常良好的旋律。作曲

者最初對於這曲非常秘密，秘密教人練習歌唱。後來在 Venice 的歌劇場演唱，博得非常的喝采，就在當晚徧傳於 Venice 一帶地方。這樣美妙的旋律，是意大利的特產。反之匈牙利人長於 *nyltab*。慣用樂隊演奏他們的樂曲。法蘭西則兼有匈牙利與意大利兩者的特色，其音樂多舞蹈曲。故法蘭西人是非常善於模倣的人種。N'est ce pas? C'est bien! 他們是慣於用 *gesture* (動作姿勢) 來說話的國民。故音樂也傾向於這方面，舞蹈曲一類的音樂特別發達。

如上所說，音樂有旋律與節奏，向兩方面而發達。這旋律與節奏，在英語說來，是一種 *design*，即一種型。要把人的感情傳達於他人，不能不有一定的規則。沒有規則不能使人了解。要使人了解，必須有一種組織，必須清楚明瞭地表出。因此旋律與節奏逐漸被研究，就產生了合於一種型的音樂。這兩者不發達的，永遠為野蠻人的音樂。凡稱為文明國的，其音樂皆有型，希臘，羅馬，中國，印度的音樂，皆有其型。各型——各 *design*——經種種變遷而發達，終於成為今日的西洋音樂。近三百年來，始達於完全之域。以前的西洋音樂，與

東洋音樂大略相同。希臘的 *Orchestra* 與日本的「能樂」相似；中世的宗教樂也與日本的「能樂」或劇樂相似；起源同在一點。最近三百年來，西洋音樂展出了可驚的變化，而東洋依然不進，於是東西洋音樂有懸殊的差別了。

西洋音樂何以如此進步？仔細考究起來，可知也是基督教的惠賜。在中世紀，專行基督教音樂。希臘羅馬的音樂乘了文藝復興的機運而復活，一轉而開拓現代音樂的基礎。所以現代的音樂，間接有賴於希臘羅馬的音樂者甚多。這文藝復興，不是希臘羅馬的復興，而是古昔的優點的採集。故與其稱為復興，不如稱為革新運動為當。這革新運動急速地促成了音樂的進步。這文藝復興的發祥地的意大利，及其次的荷蘭，均產生高尙的近代的音樂。到了亨代爾（*Handel*）與罷哈（*Bach*）的時代而集大成。自此以後，漸漸發達，經過十八十九世紀，到了裴德芬（*Beethoven*）而結實。現代音樂則又從裴德芬發達而轉入新方向。裴德芬時代的重形式的音樂，入十九世紀而變成重表情（*expression*）的音樂。到了二十世紀，重形式的音樂與重表情的音樂的漸形綜合了。



我是說現代的藝術，不是預言未來的藝術。但在說現在的時候，眼睛不可不注視前途。關於這點，我要從生物的 morphology（形態學）上說一說。

我以為人類的腦髓是從古昔次第變化而來的。中世紀的歐羅巴人的腦髓，比較現今極進步的歐羅巴人的腦髓，其組織狀態大不相同。例如死了的華葛耐爾（Wagner）的頭與古代人的頭，一定非常不同。了解西洋音樂的人，其頭的構造上一定比普通人稍有進步的差異。這也許是極渺茫無稽的話，然我總是這樣想。人的精神與人的肉體的關係究竟如何？關於這問題有種種的說法。總之，兩者之間有密接的關係，是無疑的事。所以倘要深究人類的精神，實在可先把頭打開來看一看，在那裏面必定有一個關鍵。實際上已曾解剖過許多偉人的頭，以作實驗。近來德國醫生亞奧哀爾能哈（Anerbach）正研究這事。千九百〇六年，死去的詩人拿律德·可寧克，是懂音樂極早的人。五歲時從先生學懷娥鈴。七歲成了孤兒，寄養在先生家裏，研究音樂理論，練習實技。九歲時已能作很好的曲，在荷蘭首府中演奏。十九歲時當德國某劇場的管弦樂長。音樂的天才非常高超。不

但能聽出音階的音，連汽笛的音，鐘的音等的 vibration 的度數等，也能聽出。解剖這人的頭，發見其中路有異常之處。即兩旁的顛顛邊的腦的機關非常大。解剖一個人原不可靠，其他的腦髓解剖的結果，也與這相類。例如解剖亥洛 (Hans von Buelow) 的時候，發見其 *stylus* 導水管非常大。理學者及音樂者的海爾姆霍爾芝 (Helmholz) 也是如此。凡懂音樂的人的腦髓，其 *stylus* 的一邊都是發達的。又看與音樂有理論上的種種關係的數學家的頭，也有同樣的特相。可知感受音樂的地方，是在腦的橫顛顛稍下的耳邊。

從此再考究下去，我想一定很有興味。不但人類，回溯遠古的生類的祖先，從解剖學上深究耳的聽音從生物的哪時期開始，眼的看物從生物的哪時期開始，是非常緊要的學問。我曾經讀各種的書，考察這問題，始知眼的見物的感覺，是從極早的時候已在生物的極下等者中發達，到了有脊動物，即高等動物而眼的發達始達於絕頂。眼的感覺不能再有更大的發達了。

回顧人類的文明史，倘有前紀的生物全體的文明史的存在，恐怕這文明史一定是從這眼開始的。今日的人類所能知的真理，似乎從眼的知覺發生的真理居其多數。誇張一點說，自古至今的人類的文明，都是眼的文明。而這眼的文明，此後已不能再希以上的發達，即此後須由耳的文明來代替眼的文明了。將來的人類，大概要從耳的方面出現可驚的文明。我這話並非空想，實有所根據。現在姑且撇開這等想像，而徵之於實際：試看這二百年間，音樂非常急速地發達，顯示可驚的進步。因此一切藝術的傾向，似乎都向了音樂而進行了。不但藝術，一切文明皆移向耳的方面。故現今的人類中，充分了解音樂與充分懂得數學的人，恐怕可算是最高尚的，最進化的人。然倘祇有這一部的發達，非常危險，因為一部發達的人不是天才而是狂人。但各部平等發達，而其中數學與音樂尤精者，一定是天才。所謂天才，與常人不同，不是由用功而來。能理解天才的事業的，是能才，或人才。我們聽了裴德芬（Beethoven）的音樂也能理解；又對於艱深的數學也能學得，然而要在頭腦中創造牠們，在我們到底不可能。創造非天才者不行。音樂與數學，實際是很相似。

的。其創造非常困難，非天才不能。所以世間每逢有一天才出世，人類就前進一步。天才創造了一次，別的人就勉力研究或模倣。人類是這樣發達下來的。所以我想，人類的未來的藝術，未來的文明，其基礎恐將從眼上移建於耳上了。



民國十八年五月初版

精裝  
平裝

改正實價大洋一元七角  
(實價不折扣外埠酌加寄費)

版權所有

現代藝術二十講

原著者 上田敏

翻譯者 豐子愷

印刷者 美成印刷所

發行者 開明書店

發行所

上海第一五五號  
開明書店

