

901

世界學會哲學叢書

# 美學的哲學



徐慶譽著

一 九 二 八

# 美的哲學目錄

## 導言

(一) 研究本問題的旨趣與方法.....

(二) 美學美術與美的意義.....

## 第一章 美的根本問題

(一) 美的起源.....

(二) 美的性質.....

(三) 美與人生的關係.....

## 第二章 文藝上表美的三種主義

(一) 象徵主義.....

(二) 古典主義.....

頁數

一

五

一七

一九

三一

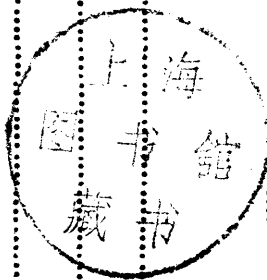
三六

四一

上海圖書館藏書



A541 212 0004 96008



(三)浪漫主義……………四二

第三章 建築……………四七

第四章 彫刻……………五二

第五章 繪畫……………五八

(一)繪畫的理想

(二)繪畫的歷史

第六章 音樂

(一)音樂的起源……………七一

(二)音樂與其他美術的比較……………七三

(三)音樂的感動力……………七五

(四)孔子與音樂……………七六

第七章 詩歌

(一) 詩歌在美術上的位置……………八二

(二) 詩歌的種類……………八五

(三) 孔子與詩歌……………一〇〇

### 第八章 跳舞

(一) 中國古代的跳舞……………一一七

(二) 歐洲的跳舞……………一二二

### 第九章 美術與兩性

(一) 美非生於愛說……………一三一

(二) 美生與愛說……………一三五

(三) 兩性愛與中國古詩……………一四三

### 第十章 美術與家庭

(一) 家庭在文化上的位置……………一五三



(二) 家庭對於美術的貢獻.....一五八

## 第十一章 美術與政治

(一) 政治的意義.....一六四

(二) 美術與政治的衝突.....一六六

(三) 美術與世界主義.....一七〇

## 第十二章 美術與戰爭

(一) 勞斯金蘇勒耳與斯賓塞對於本問題的意見.....一七七

(二) 戰爭與美術不生因果關係.....一七九

## 第十三章 美術與宗教

(一) 宗教爲美術之母.....一八四

(二) 埃及.....一八八

(三) 亞西里亞與巴比倫.....一九三

(四)希臘……………一九八

(五)羅馬……………二〇三

## 第十四章 佛教的美術

(一)佛教美術的來源……………二〇七

(二)佛教偶像發達的前因後果……………二〇九

(三)佛教無喪葬美術……………二一一

## 第十五章 基督教的美術

(一)從來教會對於美術的誤解……………二一五

(二)康士坦丁以前的美術……………二一六

(三)文藝復興以後的美術……………二二一

(四)近代宗教與美術所受的打擊……………二二四

(五)美術可代宗教嗎？……………二二九

## 第十六章 廿世紀的新美術

- (一) 廿世紀的詩歌……………二四四
- (二) 廿世紀的音樂……………二五五
- (三) 廿世紀的戲曲……………二六三
- (四) 廿世紀的繪畫……………二七〇

# 美的哲學

## 導言

### (一) 研究本問題的旨趣與方法

#### (A) 旨趣

以哲學者的態度，說明宇宙的本體，與人生的價值，無論如何，離不掉這『真』『善』『美』三個名詞。除『真』『善』『美』以外，宇宙無本體，人生也無價值。哲學與科學的唯一目的，是在用歸納，演繹，觀察，以及思考各種方法說明真善美三者的性質，及其相互關係。哲學家，科學家，與宗教家研究宇宙問題與人生問題的範圍，既都是在真善美以內，那末，真善美三者對於人生的重要，可不言而喻。專以求『真』爲本務者，有論理學，專以求『善』爲目的者，有人生哲學；專以求『美』爲旨趣者，有美學



。為研究的方便起見，不得不分別進行，實則三者相聯，不能分割。

近來國內智識階級，對於美的問題很感興趣，美術學校的增加，美學專書的出版，以及藝術週刊的傳播都足以表示國人對於美學的尊重。在政局紛擾，民不堪命的環境中，居然還有一班學者歌頌藝術的神聖，未始不是中國學術前途的佳象。著者亦讚揚歌頌藝術者之一，深信人類的曙光與文化的生命，皆包含孕育於真善美三大原素之中，而尤信在民德墮落，教澤陵夷的中國，有提倡美學的必要。非美學不足以振頹喪之風，非美學不足以培國民之德。政治的刷新，人心的維繫，雖有法律宗教為之助，然美術感人之深，化民之速，以及慰藉人生之痛苦，恐有非法律宗教所能及者。我并不是弁髦法律，也不是忽視宗教，我以為離美術而談法律與宗教，終不足以致天下於太平；因為社會一切組織，不論其為政治或經濟，純是人類生活的表現。組織的良否，純以生活的良否為轉移；而生活

的樞機，又完全以精神的陶冶爲根本。中國先哲以禮樂爲王道之基，近代學者亦以美術的涵養爲提高精神生活的工具，真理所在，無分時代的先後，所見莫不相同。著者極同情於國內提倡美術的諸先生，并且想從文化方面做一個美學的宣傳者，以完成我平昔創造美的中國，與美的宇宙的希望。

### (B) 方法

本問題研究的範圍太廣，所以從來論美學的，只取美學中一小部分做研究的對相，如卡理特 Carritt 所著的美的理論 The Theory of Beauty，僅述關於美的一般理論，至如美與人生及其他科學的關係，完全沒有提及。特恩 Taine 所著的美術哲學 Philosophie De L'Art，是一部很有系統的書，但其內容十分之九是歷史的敘述，可算是一部很好的美術史，不能算是很好的美術哲學。其他如居友 Guyau 納樂 Lalo 等，都是法國近代的大著作家，

他們兩人關於闡明美學的著作，在近代學術界中，佔有相當的位置；但他們的方法，不免偏於分析，各取美學或美術中的一點，作為研究的範圍，全不涉及其他方面。如居友所著社會學觀的美術 L'Art Au Point De Vue Sociologique，僅說明美術與社會學的關係，又如納樂所著美術與道德 L'Art Et La Morale 及美與性的本能 La Beauté Et L'instinct Sexuel 等書，都是從美學和美術當中取一部分為其研究的對相，像這種分析的研究法，有優點亦有劣點，其優點在能深入，其劣點係偏於單純。至如特恩等的敘述法，亦可視為著書之一法，如賴茵納哈 Reinach 所著的亞波羅 Apollo，完全是一部美術史，所以全書都是用歷史的敘述法。我研究本問題的方法，係採諸家的優點，除『分析』『敘述』外，尚加以『總合』『批評』。換言之，將美學美術及美三大問題，合一爐而冶之，分析其同異，總合其大綱，敘述其歷史，批評其得失；其目的在使讀者對於美的問題，能得一系統的概

念，以窺美的全部。

(二)美學，美術，與美的意義。

美學 Aesthetics 不是美術 Arts，美術與美雖有聯帶關係，但美術不是美 Beauty。這三樣東西雖彼此相依爲命，然決不可混爲一談。美學是美的科學，美術是美的化身，二者非美不能成；所以美是三者中最重要的一個。本書不命名爲美學哲學，或美術哲學，而曰美的哲學，其原因在此。現在把三者各別不同的意義，略述於次。

### 1. 美學的意義

美學德文爲 Aesthetic，法文爲 Esthétique，（亦稱美的科學 Science du beau）美學一名辭的起源，是由希臘文 αἰσθητικός 一字變來的，αἰσθητικός 一字，又是從動詞 αἰσθηθεῖν 一字形成的，即『認識』To perceive 之意。最初引用『美學』Aesthetics 一名詞的，是鄒恩加敦 Baumgarten（約在 1750 年，）



鄒氏當日以美學爲『感覺的知識』，與理論學並駕齊驅。謂理論學的目的在『真』Truth，美學的基礎在『美』Beauty。康德在他的純理批評 Critique of Pure Reason (1781) 一書中，亦曾引用美學一名詞，但康德當時只認 Aesthetics 爲『感覺知識的科學』，與鄒氏的意見不同，因康德此時還不承認有所謂『美的科學』。後來康德著『判斷的批評 Critique of Judgment (1790)，才承認人們有所謂『美的判斷』，自此以後，美學一名愈用愈廣了。所謂美的科學——美學——到底是什麼一回事？此問題可分兩層討論：(甲)是關於『美術的鑒賞』，說明此問題的，有心理派和生理派兩大區分。心理派以心理學說明美感的性質和起源，并證明美感與『想像』和感覺的關係。反之，生理派則以『刺激』和數學的關係，說明美感及聲律的調和。(乙)是關於『美術的產生』，如美術的起源，美術的進化，以及美術衝動的發達等問題，都屬於乙項範圍以內。

## 2. 美術的意義

美術 Art 有廣狹二義：廣義的美術，是指『有美的價值的動作』An Activity which has Aesthetic value 狹義的美術，僅指雕刻與繪畫二者而言。普通一班人所認定的美術，大概都是指廣義的美術。從來學者對於美術的意見，極不一致，大約可分為四時代：(A)希臘時代的思潮，(B)十七和十八世紀的思潮，(C)浪漫運動的思潮，(D)輓近思潮。希臘時代的思潮，對於美術的批評，以伯拉圖和亞里士多德兩人為最著。伯拉圖謂美術的主要性質為『模倣』，imitation，神以理想創造宇宙，宇宙既因神的理想而成，當然與真理一致；至如美術家則不然，彼所模倣者不一定是真理，因當其模倣時，并無顧及理想的必要。美術家所求得者，不過『現象』Appearance而已。伯拉圖不認美術對於人生有何特殊價值，他所最反對的是詩歌，他以詩歌每每含有不合乎倫理及宗教的虛偽，對於作者的自身及

讀者，都容易生不良的反響；所以詩歌不宜於教育。但伯拉圖并非根本的否認一切詩歌，凡能激勵高尚情操的音樂，及其他一切美術，伯拉圖也承認他們有最高教育的價值。反之，亞里士多德不僅不反對『模倣』，且謂模倣爲美術及娛樂的源泉；把模倣看做人們的『自然本能』。亞氏極推重音樂，以爲音樂對於教育有最大的貢獻，音樂能發揚青年的志氣，興奮長者的精神，灌輸倫理的教育。音樂的價值，高於普通遊戲的娛樂；因爲『音樂是達到理性的娛樂工具』*Music is a means to rational enjoyment.*

十七十八世紀美術思潮有三大特色：一是重真理，二是尙普遍，三是講唯美。代表真理派者，有巴羅，Boileau 巴羅以爲『美卽真理』*Rien n'est beau que le vrai.* 代表普遍派和唯美派者，有沙士伯雷 Shafesbury 及呂羅茲 Reynolds，彼等以爲美術的表現卽『理想』和『計畫的統一』，又謂『理想的美術好似清水一般，不雜個別的特性』。*Ideal beauty would be like Pure water with*

no individual characteristics。呂羅茲以爲美術與美是二而一，一而二；美術而不美，便不得謂之美術。

浪漫運動時代的美術思潮，因受哲學家康德叔本華的影響，把從前『古典主義』Classicism 的束縛，一洗而空。康德謂『美的美術是自由』，『是想像和天才的產物』；舉凡一切遺傳和條規的拘束，當完全打破，以求天才和想像的發展。在這一時代中，哲學家對於美術的興趣，異常濃厚。叔本華以美術係個人涵養及超越自己，達到宇宙本體的門徑。謝林 Schelling 以爲美術是『主觀』和『客觀』的聯合，美術所表現者，是『絕對的表相』expression of absolute，所以美術的價值，在哲學以上。反之，海格爾 Hegel 不認美術超乎哲學之上，彼以美術與宗教哲學二者爲同立於對等地位，因三者的目的，都是求真理和理想的實現；其唯一異點，是在真理之表現，美術所表現的真理，完全在感覺的形式中，如詩歌的辭，音樂的

聲，繪畫的色，和彫刻的形，都是流露真理的感覺資料。

近代的美術思潮，對於美術的『形式』Form與『內容』content 議論甚多，如印象派與未來派之爭，和主情主義之異，各執一說，以解釋美術之形式與內容，似乎都持之有故，言之成理。勞思勤 Pushkin 以倫理的價值，說明美術的價值，謂美術的性質，係絕對的真實無偽；美術對於人生唯一的貢獻，即其使人向上之力。居友 Guyau 以社會性說明美術的內容，託爾斯泰 Tolstoy 以公共的快樂，與普遍的情操，歌頌美術的功績。以上各家的論調，在以後各章，當詳細分析，現在只能述其大較。 晚近學者關於美術的起源，研究頗詳，各家都假設一事，以為美術的起源；雖不能說他們的假定都完全可靠，但合諸家數種假定而成一個整體的假定，必較為圓滿。

斯賓塞 Spencer 以美術起於『遊戲』，卜南恩 B. Brown 以美術始於『宴會』，馬沙耳 Marshall 以美術起於『自炫衝動』，格羅士 Groose 以美術起於『畋獵』。



遊戲，宴會，自炫的衝動以及畋獵或都可以爲美術的源泉，我以爲最可信的假定，莫如馬涉耳的『自炫衝動說』 Theory of Self-exhibition。

### 3. 美的意義

什麼叫美？ 這問題不僅是美學上的一大疑謎，同時是形而上學上的一大疑謎。 普通常識的見解，以爲美就是美麗，凡賞心悅目的事物，都是美，這固然也是無數解釋中的一種；但以美麗釋美，範圍太狹。 美之所以爲美，除美麗一原素以外，必還有許多原素。 最好先以歷史的敘述法把從來一班學者關於美的理論，集合起來，作一系統的比較研究，然後才可以批評其得失。 蘇格納底分美爲外內兩種：他以外美與內美沒有關係，有外美的，不一定有內美；有內美的，也不一定有外美。 至如兩者的比較，蘇格納底以內美 inner beauty，優於外美 outward beauty，因爲外美是形式的美；反之，內美是精神的美。 蘇氏又以美與善並舉，以爲『美

須有功用』The beautiful must be useful。伯拉圖論美的文字，散見於Hippias Major和Gorgias 諸書，伯氏謂美的感覺，常生於視覺Vision聽覺hearing，和味覺Smell三種器官。由這三種器官對『色』『形』『聲』三者所生的美感，純是『快樂』，不含何種痛苦。至如悲劇Tragedy 與喜劇Comedy 所生的美感，是『苦樂交集』的美感，故其美的價值，不及繪畫音樂等。關於美的形式和內容，伯拉圖亦曾有所討論，他以爲美的形式，全寄託在『規矩』Measure與『均勻』Symmetry 兩者之上，而美的內容，必須包含『功用』useful 與『快樂』delightful。關於美的價值，伯氏與蘇氏的見解略同，伯氏主張由『體美』beauty of form，進入『靈美』beauty of soul。伯拉圖鄙棄詩歌，前面已經提及，但其尙美的情操，并不因鄙棄詩歌而受影響。伯氏嘗謂『愛美者，與哲學家係居於同一階級』。The lover of beauty is of the same class with the philosopher。此語殊可細玩。亞里士多德對於美的問題，亦偶有表示，他

以爲美與數學有密切關係，因爲美重『秩序』order，有『限度』limitation。數學亦然。又謂『魁偉』亦美的原素之一。他曾說：『短小的人，或許生的勻稱，但不能算爲美麗。』Small men may be well proportioned, but cannot be called beautiful。亞氏亦以美與善，有相對關係，和同等的重要，認德與靈爲高尚的美。單以滿足『慾望』desire爲美之美，不得謂之『真美』，真美超乎『慾望』之上。希臘美的思潮，對於十七十八兩世紀的影響很大，從心理上以分析美的性質者，有赫哲生 Hutcheson；從生理上以評定美的標準者，有伯兒克 Burke；以普遍目的和娛樂諸屬性說明美的含義者，有康德 Kant；以理想爲美的基礎者有謝林 Schelling 和海格爾 Hegel；以形式爲美的重心者，有海巴特 Herbart，和齊母門 Zimmermann。赫哲生從心理立論，謂美的認識，由於『感覺』Beauty is apprehended by a Sense，美感的發生，不是由於『客體』object，乃是起於『主觀』subject。伯兒克在他的超越與



美 *Essay on the Sublime and Beautiful* (1756) 一書，從生理立論，分美的本質爲五：(A) 小的形體 *Smallness of size*，(B) 滑的表面 *Smoothness of Surface*，(C) 部分的逐漸變化 *Gradual variation of Parts*，(D) 精細或嬌嫩 *delicacy*，(E) 光和的色彩 *Brightness and mildness of Colour*。(此五項本質在論『人體美』的時候，十分恰當，若謂一切美術的美，都須合於上述的五項，便不免失之太狹。比方建築一項，差不多以宏壯爲美的中心，如謂建築以小爲美，無有是處。) 康德以爲美的鑑賞，非一人所能私，我以爲美者，不僅我一人可以好之，人人得而好之，此乃美的普遍性。美的表現，是非常靈活，彷彿含有生命的潛力。『美能適應於我們的精神能力』*The beautiful is adapted to our mental Powers*，是康德所承認的；因這原因，康德以爲美不是機械的死物，乃是有『目的』的 *Purposive*。至如他謂美含有『娛樂』的屬性，乃是因美的本身價值，不能與『娛樂』分離；未有真美而不能令人生樂者，不論

其爲詩歌爲繪畫爲彫刻或爲音樂，如不能產生『娛樂』，便不能謂之美。

謝林和海格爾以爲美的唯一原素，卽爲『理想』ideal。謝氏謂美爲『無限呈現於有限的形式中』。The infinite represented in finite form。海氏謂美爲

『理想之表露於感覺者』。The ideal shows itself to sense 『無限』與『理想』，都是抽象不可捉摸的，而吾人之所以能了解這玄妙的『無限』和『理想』，就是因爲有美的『形式』form和『感覺』sense。『形式』和『感覺』，都是具體的，吾人由這具體的和有限的『形式』與『感覺』，可以參透那抽象的和無限的『理想』。美一方面足領我們達到理想的先鋒；同時又是代表理想的使者。

。換言之，美卽理想。海伯特及其弟子齊母門完全以『形式』爲美的骨幹，甚至譏諷海格爾的理想主義爲『神秘的美學』。齊母門等謂『美學問題的正確，是在如何，不是在什麼』。Not the what but the how is the proper

object of aesthetic inquiry，齊母門等這一派可爲『形式主義』Formalism 的

代表，洽與海格爾謝林等立於相反地位。近代美學名家如狄梅特列斯科 Dimetresco 哈特門 Von Hartmann 等的主張，頗近於折衷派。狄氏在他的美的意義 Der Schonheits Begriff (1877) 一書中，調和『形式』與『內容』兩派的衝突。謂美為形式及內容二者集合而成，不可偏廢。哈氏在他的美的哲學 Philos. des Schönen (1887) 一書中，則調和『主觀』與『客體』的爭議。謂美既非完全出於『主觀』，復非純粹生於『客體』，乃為主觀與客體間的媒介，哈氏稱她為『美的外形』 der aesthetische Schein 如耳目幻想等，都是『美的外形』寄托的場所。關於美的討論，意見紛歧，究竟誰近於理，很有注意的必要，此點當於次章申論之。

## 第一章 美的根本問題

### (一) 美的起源

美術的起源，美的性質，及其與人生的關係，爲美學中三大問題。

從來學者對於這三問題的意見極不一致，在本書的導言中可以窺其大較。

關於美術的起源一問題，有謂起於遊戲者，有謂起於宴會者，有謂起於畋獵者，還有謂起於自炫的衝動者。這四種假定，都不足以解決起源的問題，比較起來，『自炫衝動說』算是可靠。我們首先當分別美術與美的異同，當承認先有『美』，而後有『美術』；美是『因』，美術是『果』，欲明白其果的起源，決不能就果論果，必須追考其因；這樣看來，美術起源問題，其關鍵完全在『美』的本身。如果明白美之所以生，自不難知道美術之所由起。人們爲什麼有美的觀念呢？換言之，人們爲什麼愛美？我們馬上要解決這個問題，愛美是人們的通性，古今中外，如出一轍，雖

幼稚的小孩，便知道選擇美的玩具，和美的衣裳；雖赤貧的勞工，在他家裏，必有一兩幅圖畫，或用花紙裱牆，或用鮮花實瓶，不論怎樣窮，必想法設計整理其家具，裝飾其居宅。至如青年婦女，對於自身的服飾，尤爲注意；在行走興寢的時候，無一刻不力求其服飾之美，飯可犧牲不吃，而裝飾不敢稍疏。不僅少年婦女如是，老年男女亦然。總之，凡是含生賦氣的動物，都有好美的衝動，不僅人類如是，其他動物亦然。人的愛美，正如求食一般，這是天賦的本能，並不是由學習而來，從生物進化方面研究，這愛美的本能，更有深厚的趣味和意義。生物的繁殖，基於雌雄兩性的調和，兩性的調和，又基於兩性的吸引，而兩性互相吸引的惟一工具，即是以『美的表現』*Expression of beauty* 爲媒介。知道了這個奧秘，然後就知道花之所以美麗，雄鳥羽毛之所以奪目，雌鳥之所以善歌，以及男女青年之所以慇懃打扮，是什麼一回事了。總而言之，愛美是人的

通性，（生物的通性）這種衝動，是先天的，在生物進化與種族繁衍上都有極大的價值；因先有了這熱烈的愛美衝動，於是才逐漸進而爲各種傳美的美術，美術的根源，就是在此。

## （二）美的性質

現在研究第二個問題——美的性質。未談美的性質以先，還有一個美的有無問題，擺在前面，正待解決。宇宙間究竟有不有所謂美？懷疑美的存在者，頗不乏人，因爲美的觀念，每每受『時』『空』的限制。以『時間』而論，前代之所謂美者，現代未必爲美。比方服裝一項，維多利亞時代的女裝，在當時大家都以爲美，如果現在有一位少婦穿着那時候的古裝在倫敦街上走，沒有不以爲醜者。我曾在牛津 Oxford 買一輛舊式自轉車，係歐戰前伯明漢 Birmingham 某公司製造，此刻該公司久已倒閉了，所以戰前舊式的自轉車，將告絕迹了。凡牛津學生以及市民看見我的自

轉車，莫不竊笑，都以爲我的自轉車，『不合時宜』out of date，全無美感。

這樣看來，以『合時宜』up-to-date爲美，以『不合時宜』爲不美，那末，過去之所謂美，即現在之所謂醜，現在之所謂美，又是將來之所謂醜。美的觀念，與時變遷，如此之速，在這迅速變遷之中，怎能夠承認有真實的美？再就『空間』而論，甲地所認爲美者，乙地常以爲醜；中國的音樂如琴瑟笙簫等類，中國人莫不好之，若一旦搬到西方，西人聞之，未有不嫌其索然寡味者。德國華格納的音樂，風靡歐洲，歐洲人無不稱道羨慕，若一旦搬到我們中國來，中國人聽之，恐亦鮮有承認其美者。不僅音樂如是，人體美的觀念亦因地域而不同。西方人以女人身材高大爲美，中國人以輕小爲美；西方人以黃髮爲美，中國人以黑髮爲美；西方人以女人的乳部突起爲美，中國人以隱藏爲美。中國的西施以歐洲人的眼光看來，不一定美麗；換言之，西方美人不免爲東方醜婦；美的觀念既因地域而

生差異，雖謂天地間無美，亦無不可。人各美其所美，而非人之美，美的標準毫無定評，普通一班人之所謂美，不過一時一地之風尚習慣而已，豈真有所謂美之實在性耶？懷疑美的存在，與懷疑道德的存在，是同爲常識所蔽，只見到事物的一面，沒有了解事物的全體。依常識說起來，道德也常受『時』『空』的限制，古以尊君爲德，今以愛國爲德，恐數百年後，愛國也不是德，愛世才可謂之德。古以女子無才爲德，今以女子有才爲德；古之婚制以遵父母之命，媒妁之言爲德，今以父母包辦婚姻爲不德；一夫多妻制爲中國舊倫理所包容，却爲今日的新道德所不許。足見從來無一成不變的道德，道德本身的興廢，常以時代爲轉移，其本身原無實質的存在。試再以空間證之，男女授受不親，在中國爲道德，男女握手接吻，在西方爲禮儀。中國以幾世同居爲美談，西方以兄弟各立門戶爲義舉。中國人以祭祖爲孝道，西洋以祭祖爲迷信。舉凡家庭和社會上



一切道德的信條，彼此相衝突的地方很多，地域不同，道德的內容亦隨之而異；所謂道德云者，亦不過一時一地之風尚習慣而已，豈真有所謂道德的實在性耶？以上兩大疑問，很有考慮的價值，如能證明道德的實在性，自不難證明美的實在性，請先證明道德的實在如次：

宇宙事物有『原則』Principle，亦有『例外』Exception，有『同一』Similarity，亦有『差別』Difference，有『本體』Reality，亦有『現像』Appearance。如從『原則』『同一』『本體』諸方面以研究道德的實在，自然容易證明道德絕對的存在，並不為時空所限。如單從『例外』『差別』『現像』諸方面立論，當然不能找出真實的道德。比方積極的道德，如愛人助人憐恤人等原理，並不以時代地域之異而生等差，在古如是，在今如是，即在將來亦復如是。不論何時何地，斷沒有人能否認愛人助人諸道德者。消極的道德如不殺人不姦淫不劫掠等原理，也不因時代地域之異而生等差，在古如是，在

今如是，即在將來亦復如是，不論何時何地，斷沒有人敢承認殺人姦淫劫掠等爲道德者，如有之，必爲未開化的野蠻民族。（波羅洲土人以多殺人爲榮耀，有以人骨爲裝飾者）。這樣看來，道德因時空的變易而變易，乃道德的例外，和現象；非道德的原則，和本體；道德的原則和本體，常超乎『時』『空』限制之外。明乎此，然後可以證明美的存在。從原理和本體上觀察，美不受時空的支配，正如道德一般；其受時間支配的，乃美的例外，和現象。比方李白杜甫哥德和拜倫的詩歌，不論何時何地，凡讀他們詩歌的人，未有不能領略其神情而讚嘆其真美者，足見真美的實在，正如道德的實在一般，絕無懷疑的餘地。如果還不十分明白，請再以『自我的實在』證之。『自我』Ego。亦有本體和現像兩面，現像的我不論何時何地，皆在變化轉換中。嬰兒時的『我』，決不是孩童時的『我』，孩童時的『我』，決不是成年時的『我』，成年時的『我』，又將異於壯年時的『我』，

逐漸變化，不可捉摸，我們能否以這與時俱變的『現像我』，（體我）和那永遠不變的『本體我』（靈我）相提并論？如果不能，那末，我們只能否認隨時變易的『體我』，不能否認常住不變的『靈我』。同樣我們對於美的存在問題也當抱同一的態度；我們可以否認『現象美』的存在，不能否認『本體美』的存在。

美的存在，既已證明，當申論美的性質。 格羅遮 Benedetto Croce 在美

學原理 The Essence of Aesthetic 中，分析美的性質甚詳，他說：『美術是幻想或直覺』Art is vision or intuition。第一他不承認美術是『物質的事實』Physical

fact，美術是載美的工具，美的特性，原與物質無關；所以載美的美術，也必須建於精神的活動上，決非物質的事實。復次『美術是超越的實在』

Art is supremely real，反之，『物質的事實無實在性』Physical facts do not possess reality，關於此點，不能令人無疑。因為常識告訴我們，音樂的表現在

『聲』，聲的寄托在『物』，如鋼琴懷阿林 Violin 七絃琴，以及其他的樂器，無一不是『物質』。再以繪畫而論，畫的精神，表現於畫，畫的成立，又不能離乎紙與顏料，及其他一切與畫有關係的物質。詩歌亦然，不論詩人的天才怎樣高，若沒有筆墨亦無由表現其詩的美。至如建築彫刻，完全以物質爲基礎，從常識方面看來，不能不承認美爲物質的事實。然而常識的經驗，決不足以援助我們解釋精神界的問題。我們當然承認音樂與樂器，繪畫與顏料，都有密切的關係，但請問樂器是不是音樂？顏料是不是圖畫？如果不是，又怎能夠承認美術是物質的事實？

第二他不承認美的觀念與功利主義，有混合的可能，他說：『美術不能爲功利行爲』 Art can not be utilitarian act，因爲功利行爲的目的，在離苦得樂，美術是超乎苦樂之上的；換言之，美術不一定包含快樂，所以我們不能把快樂代表美的屬性。雖然很多的時候，我們能在美術中得着許多快

樂，但有時候我們也許在美術中得着許多痛苦。比方在巴黎臘人館中，我們遊的時候，常不免苦樂交集，當我們看見水晶宮裏的景象時，我們很娛快；若走到耶穌受刑羅馬鬪獸場，和悍婦殺夫等模型前，精神上很感痛苦。在幽暗淒涼的境遇中，目睹臘人形像，悲慘之念，油然而生；若我們以快樂代表美術，那末，惟水晶宮及其他一切滑稽模型才可算是美術，其餘那些令人生悲的臘人形像，皆非美術，有是理乎？又如我們或在野外遊戲，或喝一杯檸檬水，或拍網球，無在不可以發生快樂，難道檸檬水和網球也是美術嗎？可見美術不一定包含快樂，而凡發生快樂的，也不一定都是美術。

第三格羅遮不承認美術與道德有不可分的關係，他說『美術不是道德的行爲』*Art is not a moral act*。美術不能與道德生聯帶關係的原因有二：

(甲)美術是成於『幻想』與『直覺』，前已提及；『幻想』與『直覺』的性質，正

與『夢境』相同，離『實際的事實』很遠。所謂離實際的事實很遠者，并不是說美術的本身全非實際，乃是因牠生於幻想與直覺，超乎實際的事實以上，不能以道德的規律而評定其價值。(乙)美術的起源，不是起於『意志行動』Act of will。舉凡一切道德行爲，無不是基於『善的意志』Good will，道德家的資格，完全建築於『善的意志』之上。『善的意志』，爲道德家所必需的條件，却與美術家毫不發生關係；從來美術家不一定個個都是道德家，然而其美術家的資格和價值，決不會因缺乏道德而貶損。古典派的宗教畫家，愛描寫天堂的樂境，地獄的永刑，和末日審判的情況，畫家的目的，除寫美以外，尙含有勸戒的善意，像此類畫家，若以道德的眼光觀之，當然與道德相表裏。反之，浪漫派的裸體畫家，愛描寫人體的自然美，普通一班人以爲裸體畫近於誨淫，有傷風化，質言之，卽是非道德行爲。試問這種見解，是否錯誤？平心而論，美術與道德究非全無關係

，美術的魔力愈大，其刺激人們的情感愈深，但講到美術的本身，當離道德而獨立，因美之所以爲美，初不因是否合乎道德原理而生變化。莊嚴神聖的宗教畫雖美，天真爛漫的裸體畫，又何嘗不美？格氏以爲美術的價值，不因缺乏道德而貶損，正與幾何學的價值，不因缺乏道德而貶損相同。既不能以道德的責任加之於幾何學，又何能以道德的責任加之於美術？總之，美術的責任，在乎傳美，合乎道德與否，乃另一問題，美術無顧及之必要。我個人對於此點，不能完全贊同，美之爲美，雖不以有無道德的價值而增減，但對於道德影響之大，無論何人，不能否認。請問鄭衛之音，能否與雅頌之音并列？青樓的牙牌曲，能否與教堂的讚美詩并列？意大利古城內的春宮圖，能否與美術學校的裸體寫真并列？巴黎油畫館的普法交戰圖，描寫戰時血肉橫飛的慘狀，及法兵戰敗的情形，無不畢肖，以美術的眼光觀之，不能不承認其美；以道德的眼光觀之，

實爲鼓勵法人殺人的暗示，寓殺伐之意於圖畫之中，猶謂無傷於道德，未免不近情理。且美術爲吾人理想的寫真，亦卽藝術家自身人格的代表，道德的觀念與浪漫的精神不但不相水火，且有調和的必要。藝術家倘不能負天使的職責，亦無庸爲撒但的先鋒。

第四格羅遮不承認美術含有高深學術的旨趣，換言之，科學是科學，美術是美術，彼此不但無結合的可能，且互相爲敵。他說：『詩歌與數學之兩不相容，正如水之於火；數學的精神，以及科學的精神，確爲詩的精神之仇敵，風靡一時的數學，和自然科學，對於詩歌，并不見得有何裨益』。Poetry and mathematics appear to be as little in agreement as fire and water the "esprit mathématique" and the "esprit Scientifique" the most declared enemies of the "esprit Poétique"; those periods in which the natural sciences and mathematics prevails seem to be the least fruitful in poetry 格氏此種見解，殊欠正確，美術與科學的



關係，正如哲學與科學的關係，各有各的專職，各有各的範圍，彼此雖可分離獨立，然相互間仍有密切的關係。美術與哲學皆尙『綜合』，科學尙『分析』，單就這一點而論，似乎美術與科學誠有如水火之不相容；但美術有時亦不能不應科學的方法，及科學的知識，以竟其傳美之功。比方建築一項，無在不須用科學，尤以數學物理爲最關重要。試看意大利的大禮拜堂，及埃及的金字塔，無一不是由科學方法構成的，不僅建築有賴於科學，而繪畫亦然；光綫與距離爲畫家所最注意之點，而光線的測度，與距離的遠近，又非借力於科學不可。不論任何浪漫派的畫家，未有不注意光線距離，信手亂塗而可以成畫者。這樣看來，美術與科學彼此爲仇敵乎？抑爲朋友乎？

從來論『美的性質』的意見，極其複雜，在導言中已述了一個大略。

各家的主張有可採取者，有不可採取者，如伯拉圖託爾斯泰勞斯金 Ruskin

諸人，以『快樂』和『道德』說明美的性質；康德海格爾和顧列里支 Coleridge 等，以『理想』說明美的性質；叔本華和尼采等 Nietzsche，以『情感』說明美的性質；格羅遮以『直覺』說明美的性質，此外尚有許多意見和派別，不勝枚舉。我以為美的表現，即吾人『精神活動的表現』Expression of mental activities，吾人的精神活動，即『知』『情』『意』三大心理作用的總稱，美是心理生活全部的表現，若僅以『知』或『情』代表全部精神活動，未有不陷於錯誤者。謂美必基於『快樂』與『道德』，固非確論；謂美不容於科學的真理，亦非定評。總之美是精神的產物，和生命的本體，非物質，亦非現象；超乎『時』『空』之上，而不受制於『時』『空』；介乎『物』Object『我』Subject之間，而又統一其『物』『我』。

### (二)美與人生的關係

美的性質既明，其與人生的關係，更不難揣度了。關於此點，此處

只提出大綱，不能涉及細目。以進化論的原理，解釋宇宙和人生，立刻要承認宇宙和人生是時時在進化的歷程中，今日的宇宙和人生，尙未達到『完全』的領域，在這不完全的狀態中，自然有許多苦惱。但人生惟一的企圖，和惟一的慾望，是求『自我的實現』，和『自我的發展』；申言之，即是從『不完全』Imperfect，達到『完全』Perfect，從『有限』Finite 進入『無限』Infinite，因此對於這『不完全』和『有限』的苦惱人生，力求衝決，以完成其愉快圓滿的新人生。解決此問題的方法，原不限於一種人生哲學，宗教和美術，都是人生問題的解答。人生哲學，能領人們走上人生的正軌，並且積極地指示人們，什麼是好的生活，至於如何得着那好的生活一問題，人生哲學只能開示方案，叫我們自己去尋找，能否找着，人生哲學概不過問，因此宗教和美術便成爲此問題的答案了。真實的理想生活，或愉快的圓滿生活，只能在宗教和美術兩者中尋找。宗教之於人生，正如望遠

鏡之於天文家，顯微鏡之於自然科學家，能使人們在這紛紜擾攘之中，能認識人生的真義，和參透宇宙的本體。換言之，宗教對於人生最大的貢獻，即是能將一切盲目和機械的物質人生，予以『精神化』和『理想化』。美術與人生的關係，與宗教略同，都以『精神化』Spiritualizing 和『理想化』Idealizing 爲改善人生的張本。（此點當於美術與宗教一章中詳論之）。

我們反對唯物的人生觀，並不是說物質與人生不生關係，乃是以人生的真價，有非物質所能表現者。并且唯物的人生，不論走上那條路途，終歸走不通。富於『理性』和『情感』的人們，決不會安於『衣架飯囊』的生活——物質的生活，必定要從以理想和精神爲重心，宗教美術兩者中，必求那『精神的糧食』Spiritual food 以維持其『精神生活』Spiritual life。

卡理提 Carritt 在『美的理論』Theory of Beauty 一書中，論美與人生的關係甚爲中肯，他說：『人生如不是從美中得着刺激與安慰，差不多是不可

了解的』。 Human life with no stimulus or consolation from some supposed beauty is almost inconceivable. 又說：『美並不是奢侈，乃是正確與嚴肅的理想；美是鹽，若沒有牠，人生便無味了』。 Beauty is no luxury, but often an exacting and severe ideal. it is the salt without which life would be savourless. 我們不都是希望實現一個『美的宇宙』和『美的人生』嗎？ 誰能創造這美的宇宙和美的人生呢？ 我記得在菲斯特雷先生的十點鐘 Mr. Whistler's Ten o'clock 中有兩句話說：『世界不會美的呵！ 只有美術家能使牠美』。 The world will not grow fair, and only the artist can make it so.

本章參考書

- Leveque : La Science du Beau 1862  
 Knight : Philos. of the Beautiful 1891  
 Carritt : The Theory of Beauty 1914

- Croce : The Essence of Aesthetic 1921  
Volkelt : Aesthetische Zeitfragen 1895  
Sully : Sensation and intuition 1874  
Groos : The Play of Animal 1898  
Ribot : La Psychologie des Sentiments. 1896

## 第二章 文藝上表美的三種主義

表美的方式，常因人文進化而變易，大概宇宙一切事物，都是由單純而趨於複雜，由粗簡而進於精微。美的表現，在最初時代，完全是自然現象的描寫，即美學上之所謂『象徵主義』Symbolism，以後一變而為『主知』的『古典主義』Classicism，再一變而為『主情』的『浪漫主義』Romanticism。

以上三主義，各有各的特色，很有分別研究的必要。海格爾Hegel所著美術哲學第二卷，完全是敘述這三種主義的性質，本章雖以該書為參攷，但只摘其大要，不能詳述，因海氏完全採歷史的敘述法，滿紙都是過去的歷史，不免過於乾燥。本章的目的，是將這三種主義的異同，及其得失，用綜合與批評兩方法為一簡單的說明。

### (一) 象徵主義

什麼叫『象徵』Symbolic。『象徵』是一物代表他物或理想的『符號』Sign。

以『象徵』表示理想和精神的主義，即爲象徵主義。起源於東方宗教，如古代埃及的拜物教，波斯的拜火教，一以『獸首人身』Sphinx的偶相爲神之代表，一以『火光』Light爲『真理』的代表；因爲宗教中信仰的對象，是不可思議的神秘，除非由象徵的具體表現以外，簡直無法描寫。『象徵』是具體的，現象的，有限的，和物質的符號。但由這符號可以參透那抽象的，本體的，無限的，和精神的理想。比方『永生的觀念』，是極抽象而難領會的，埃及的『木乃伊』，即是永生的像徵；『犧牲』也是一種抽象難了解的觀念，基督在十字架上流血，是一絕大的犧牲，所以後人以『十字架』Cross爲犧牲的象徵。男女兩性的戀愛，更屬神秘難解，彫刻家乃以『女神』Venus爲戀愛的象徵。

象徵主義不但實用之於宗教，亦實用之於文學，如寓言 Fable，譬喻 Parable，暗喻 Metapher 等，都是象徵。不僅是以象徵爲行文的一種方式



form，即在事實上有不能不象徵者。凡說理和表情的文學，更不能不多用『寓言』與『比譬』。莊子是慣於發新論的思想家，同時也是慣於寓言的大作者。新約一書，是闡明神道的聖經，因神道難以說明，所以基督及其門徒常用尋常的『比喻』以解釋神道的玄妙，如『十童女』之喻，『失羊』之喻，『葡萄』之喻，以及『捕魚』，『芥菜』，『撒種』諸喻，都是以具體的象徵，說明宗教的原理。凡大文學家和大演說家，莫不善於『取譬』，取譬以喻理，雖不免失真，然其能引人入勝之魔力，實非筆墨可以形容。中國文藝之盛，莫如春秋戰國，當時一班學者和政客，無不慣於取譬，如孔子之以『北辰』比政，告子之以『杞柳』比性，以及子貢之以『美玉』比仲尼，都是極平易的象徵。先秦學者中的最善辯者，莫如孟子，談話辯論中之最好用比譬者，亦莫如孟子。如『王好戰，請以戰喻』。『王知夫苗乎？七八月之間，旱，則苗槁矣，天油然作雲，沛然下雨，則苗浥然興之矣』。『有

復於王者曰，吾力足以舉百鈞，而不足以舉一羽，明足以察秋毫之末，而不見輿薪，則王許之乎？『無若宋人然，宋人有閔其苗之不長而揠之者……』『今夫麩麥，播種而耰之，其地同，樹之時又同，溇然而生，至於日至之時，皆熟矣；雖有不同，則地有肥磽，雨露之養，人事之不齊也。』『牛山之木嘗美矣，以其郊於大國也，斧斤伐之，可以爲美乎？ 是其日夜之所息，雨露之所潤，非無萌蘖之生焉，牛羊又從而牧之，是以若彼濯灌也；人見其濯灌也，以爲未嘗有材焉，此豈山之性也哉？』『魚我所欲也，熊掌亦我所欲也，二者不可得兼，舍魚而取熊掌者也；生亦我所欲也，義亦我所欲也，二者不可得兼，捨生而取義者也。』『今有無名之指，屈而不信，非疾痛害事也，如有能信之者，則不遠秦楚之路，爲指之不若人也；指不若人，則知惡之，心不若人，則不知惡，此之謂不知類也。』『拱把之桐梓，人苟欲生之，皆知所以養之者；至如身而不知所以養之者

，豈愛身不若桐梓哉？ 弗思甚也！』『有爲者辟若掘井，掘井九仞而不及泉，猶爲棄井也』。這一類的例子，舉不勝舉，總之我們當承認文學上的象徵，是最普通的事實。

法國文學界代表象徵主義的泰斗有馬拉爾美 Mallarme, 威爾倫 Verlaine, 和余士門 Huysmans 諸人。余士門曾爲獸慾的自然主義的信仰者，後來因信基督教，把自己一生煩惱的生活通通描寫出來，途中 (En Route) 一書，是他描寫神秘經驗的傑作。德國文學界代表象徵主義的泰斗，有蘇德門 Sudermann, 哈卜德門 Hauptmann, 唐妹兒 Dehmel 諸人。蘇德門的故鄉 (Heimat), 哈卜德門的沉鐘 (Versunkene Glocke), 都是象徵的劇曲；以普通生活的材料，做表現幽邃思想的背景。象徵主義，用之於繪畫，尤爲普通，法國密勒 (Millet) 的夕之祈禱，和拾穗，描寫農民的生活，含有濃厚的宗教情感。內在的精神，完全在光線和色彩間表現了。還有瑞士卜克林 Böcklin

的名畫，如『死島』『波戲』等，都是象徵派的傑作，死島係象徵死的玄妙，波戲係象徵自然界的威權。

## (二) 古典主義

古典主義，是摹擬希臘羅馬文藝的形式文學派，文藝復興運動，即是希臘文藝的復活。初由希臘文藝的崇拜，一變而為羅馬文藝的崇拜。

古典主義的特色是注重『形式』Form與『內容』Content兩者的整齊劃一，因過於注重『文體』Style的格式，遂流為偽古典主義，把活潑的文藝和美術，弄得如殭屍一般，全無生氣。當時雖極有天才的文學家和美術家，都為一時古典的風尚所束縛，不能自由發展其個性，受這種流毒最深的國家，莫如法蘭西。法蘭西原來提倡整飭齊一的『文體』，所以對於羅馬的文字，非常容易吸收，積久弊生，每况愈下，直到盧騷振臂一呼，衝決古典主義的網羅，開闢浪漫主義的新路，法國文壇的景象於是為之大變。德

國的尼古拉 Nikolai 文格爾門 Winckelmann，和列辛 Lessing 諸人，對於古典主義的崇尚，正和法蘭西的龔乃爾 Cornille 同。後經哥德 Goethe 開浪漫主義的先河，復經文南德 Wieland 介紹莎士比亞的戲曲，德國的古典文風，因此日殺。英國受文藝復興的影響最晚，故其受古典主義的流弊亦微，十七世紀的中葉，始有普伯 A. Pope 和約翰生 B. Johnson 等，為古典派助浪興波，後因受莎士比亞及湯姆孫 Thomson 金斯密 Goldsmith 等文藝的影響，古典的風尚，乃逐漸衰微。

### (二) 浪漫主義

承古典主義的衰微，而在近代藝術界中獨放異彩者，為浪漫主義。

『浪漫』Romantic 一名詞之起源，是因古代的小說，都是用羅馬方言寫成的，所以 Romantic 一字，是由 Romance 胎息而來。浪漫主義的特色，第一是富於『想像』Fancy，第二是富於『愛情』Love，第三是排斥古典主義的客觀

傾向，而尊重主觀；第四是排斥古典主義的台閣風氣，而提倡個性的發展；第五是排斥古典主義一切嚴肅沉靜清察的格調，而主張深情神秘奧妙的美術。總之浪漫派的畫家和詩人，是想在絕對自由無罣礙的大自然中，實現其深情神秘奧妙的生涯，不肯爲一切不自然的社會，法律，政治的組織所拘束。浪漫派因渴慕神秘的理想，有時候極富於宗教的情操，因宗教所垂示於人們的生命，也是一種大自由自在的精神生命。

想知道古典主義和浪漫主義的異同，最好是注意詩來格爾的評論，詩來格爾 *W. V. Schlegel* 說：『古典主義好像是彫刻，浪漫主義好像是繪畫。

沒有別的東西，比彫刻更確實更清楚和更完全；至於浪漫主義，則與此相反。比方繪畫一項，若沒有想像力，不但畫家不能成畫，即想玩賞也是不可能的；因爲浪漫派的主要目的，不在明白與完全與否，乃在留有餘韻，使玩賞的自尋風味。所以古典主義，如在日光下的事物一般，非常

鮮明清白；浪漫主義，如在月光下的事物一般，於其所表現的事物以外含有幽邃風流的餘韻』，

英國受文藝復興的影響最晚，所以英國的浪漫主義運動，發端亦較他國爲早，湯姆師 James Thomson 格雷 Thoma ; Gray 及金斯密 Oliver Goldsmith 等，實爲英國浪漫運動的先鋒；後經考伯 William Cowper，華士俄師 William Wordsworth，謝黎 Percy Shelley，拜倫 Byron，和吉慈 John Keats 等相繼鼓吹，英國的文藝，於是完全以浪漫主義爲重心。拜倫熱烈的情感，對於大陸文藝的影響更大。德國的漫浪運動，當以海呂 Heinrich Heine，詩來格爾 Schlegel，狄克 Ludwig Tieck 等爲代表，此外如羅伐里斯 Novalis，威勒爾 Werner 等，也是浪漫運動中健將。詩來格爾本人的創作，不見得有何特長，然其對於德國文藝的貢獻極大，他差不多將世界文藝思潮一齊介紹到德國了，他譯了莎士比亞的戲曲，和南歐的詩歌，又復潛心於東方文學以

及希臘羅馬文學的研究，在介紹一方面的功績，可算是不可磨滅。法國浪漫運動開始於盧梭 Rousseau，盧梭的新愛羅瓦士 Julie ou la Nouvelle Heloise，和懺悔錄 Les Confessions，實爲浪漫文藝的創作。後經師丹爾 Stael 夫人盡力提倡，浪漫主義的旗幟爲之大張；師丹爾之於法蘭西文藝的貢獻，正像德國詩來格爾，她也是專注重介紹，她把德國謝林費希特的哲學，和哥德的文藝，一齊介紹到法國去了，這番介紹的功夫，實在是法國思想界變遷的原動力。到拉馬爾丁 Lamartine，惠尼 Vieny，玉哥 Victor Hugo，(Hugo 的法文原音實爲『玉哥』從前一班人都譯作葛俄未免離原音太遠) 時代，法國的浪漫思潮，差不多是登峯造極了。

### 本章參攷書

Volkelt : Der Symbolbegriff in d. Neusten Aesthetik, 1876

Schlegel : Uber den Begriff des Romantischen. 1878



- Phelps : The Beginnings of Romantic Movement. 1893  
Beers : English Romanticism in the 18th Century. 1899  
O Mond : The Romantic Triumph. 1900  
Spencer : The Philosophy of Style.

## 第三章 建築

建築 Architecture 亦爲象徵美術的一種，其起源是始於人生的需要，最初在穴居野處的時代，當然無所謂建築，等到文化的程度稍高，爲求居處的安全起見，才發生建築的觀念。建築的工作對於社會的組織 Social Organization，與人羣的團結 Unity of Peoples，有很大的影響。建築是多人工作，不是一人的工作，在多人合作的時候，能養成人羣協同的特性，和互助的精神。人文愈進，美術的觀念亦與之俱進，象徵的建築，浸假而成爲古典的建築。從來談建築的人，都知道有『羅馬式的建築』 Romanesque Architecture，和『峨特式的建築』 Gothic Architecture 兩大派別，這兩派的異同，殊有比較的必要，茲根據呂恩納施 Reinach 所著的愛波羅 Apollo，略述『羅馬式』和『峨特式』的異同於次。

首先開始引用『羅馬式』 Romance or Romanesque 一名詞的，係高曼 Arcisse

de Caumont，因羅馬的方言，常與羅馬的美術並行，所以美學家用『羅馬的』一形容詞，冠於羅馬美術之前，以示區別。至於『峨特式』一名詞，殊不正確，因為繼承羅馬美術而起的峨特美術與『峨特人』Goths毫無關係。相傳『峨特式』Gothic 一名詞，係首先為納飛耳 Raphael 所引用。原來『峨特』與『野蠻』同一意義，『峨特式』之所以成為一普通形容詞者，因意大利美術的歷史家華沙利 Vasari (1574) 引用最多所致。曾有人主張用『法蘭西式的美術』French Art 代替『峨特式的美術』Gothic Art 一名詞，但『法蘭西式的美術』一名詞的含義，也很複雜，到不如仍舊為妙。羅馬式的建築，與峨特式的建築，極容易分別其異同；前者尚『莊重』與『緊切』，後者尚『軒敞』與『輕巧』。前者尚『幽靜』，後者尚『明亮』。前者的裝飾尚『幾何式』，後者尚『自然』。前者一切戶牖的拱形尚『圓』，後者的拱形尚『銳』。至如兩者的優劣，似乎峨特式的建築不及羅馬式的賴久，但近代用鐵和塞門

特士做建築的材料，宏大軒敞的峨特式，又勝於緊切幽靜的羅馬式。

文藝復興時代，建築亦大受其影響。比方意大利的建築，在文藝復興時代，是中世紀與古代形式的并合，裝飾多半模倣希臘羅馬的古式；在這個時代，普通衙署的建築，多於宗教的建築，這可說入世精神發達的結果。文藝復興時代的建築，與『峨特式』不同之點有二：第一是內容的不同，第二是外面的不同。文藝復興時代的建築，內面圓頂，不是用相交的拱形，乃是用『扁平的天花板』Horizontal Coffered Ceiling，外面尚有多數的柱子Columns，且爲『人字形』Pediment。（布樓勒爾列斯哥Florentine Brunellesco爲文藝復興時代新建築大家，弗羅倫斯大禮拜堂的圓頂是他建造的）。文藝復興以後第三期中建築大家當首推米沙南格羅Michelangelo(1475-1564)，他是繼續建造聖彼得大禮拜堂的一人。

峨特式的建築，甚行於德法英諸國，在英國的歷史，更爲久遠。英

國的峨特式，以後變成了『圖多式』Tudor Style，如皇家禮拜堂 Royal Chapels，亨利第七的禮拜堂 Henry VII's Chapel，和西敏士特 Westminster 等，都是『圖多式』的建築。文藝復興的新建築，在英國只盛於斯多爾 Stuarts 時代，代表這時代的建築的，有鐘恩斯 Inigo Jones，(1572-1662 倫敦的白宮，是他建築的)。和雷恩 Christopher Wren (1632-1723 聖保羅禮拜堂，是他建築的) 諸人。英國近代的建築，因受了美學家勞斯金 Ruskin，莫禮斯 William Morris 和畫家伯仁鐘恩斯 Burne-Jones 克呂恩 Walter Crane 等影響，以新穎的裝飾，代替陳腐的形式，同時在一八九三年的時候比利時有韓克爾 Hanker 和哈爾他 Horta 兩大建築家採取英國的方式，特別注重『外表的裝飾』external decoration，反對模倣與遺傳的舊式建築，而提倡獨創的新式建築。奧國建築家華格勒 Otto Wagner，亦表同情於英比兩國的新建築，他在維也納 Vienna 獨樹一幟，與英比兩國的建築家分道揚鑣，此派建築，此時雖不甚

著名，但將來很有發展的趨勢。此派受法國建築家 Viollet-le-Duc 的影響不少，Viollet-le-Duc 曾宣佈其新建築計畫，不滿意於過去的古式建築法，主張力求新異，并預言鐵器建築之可能。

### 本章參考書

- W. Lübke: Geschichte der Architektur 2 Vols 1886.  
E. Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance 3 Vols 1891.  
E. Hänel. Spätgothik und Renaissance 1899.  
H. von Geymüller. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich 1901.  
H. Moore, Renaissance Architecture 1905.  
J. Wood Brown. The Builders of Florence 1905.  
E. Corroyer. L'Architecture Romane. 1888.  
E. Corroyer L'Architecture Gothique 1891.

## 第四章 彫刻

彫刻與建築相輔而行，凡是著名的大建築，同時必有著名的好彫刻，彫刻的內容，是代表『精神』和『理想』，不僅是模倣『自然』。無『精神』和『理想』的彫刻，不能算是有美術的價值。所以彫刻正如文學和繪畫一般，完全是美術家天才的產物。海格爾等以彫刻爲純粹『古典派的美術』，對於此說，著者不能絕對地同意；凡表理想的美術，可爲古典派，亦可爲浪漫派，爲古典與浪漫與否，完全以『作者』的態度爲轉移，如果作者是古典派，其作品亦必帶有古典派的色彩，反之，若作者是浪漫派，其作品亦必含有浪漫派的餘風。所以浪漫派與古典派的區分，是在『美術家』的本身，不是在『美術』的本身上；因先有『美術家』，而后有『美術』，美術的自身既不能自決其爲古典派或浪漫派，我們又怎能夠以彫刻爲代表古典派的美術，以繪畫爲代表浪漫派的美術呢？難道彫刻中全無浪漫主義的流

露嗎？繪畫中亦全無古典主義的表現嗎？以一切彫刻爲古典派，其錯誤正與以一切繪畫爲浪漫派同。

彫刻表美的方式不一，有『單像』Single statue，有『團體』Group，有『靜默的并立像』Tranquil juxtaposition，還有表『奮鬥的活動像』Conflicting actions。

單像中的最有名者，爲羅馬城內傘彼特羅教堂 Church of San Pietro 的摩西 Moses 像，呂姆斯大禮拜堂 Reims Cathedral 的先知像 A Prophet，和天使 An Angel 像等。團體像中的最有名者爲安敦大禮拜堂拱門鑲板上的末日審判圖。

(The last judgment, Tympanum in Poerh of Autun Cathedral) 并立像中的有名者，爲呂姆斯大禮拜堂『拜訪』Visitation 像。表示奮鬥活動像中的有名者，爲『拉阿孔與其子』Laocoon And his Sons 一像，現存於瓦底干的博物院 Museum of the Vatican。

從歷史上研究彫刻進化的階級，可分爲三：(一)爲埃及的彫刻，(二)



爲希臘羅馬的彫刻，(二)爲基督教的彫刻。埃及的彫刻，非常幼稚，像的輪廓，都是直綫，像的儀容，非常呆板，兩手下垂，緊靠着身邊，非常的拘謹。手指過尖，與普通人的手指相差太遠，毫不自然。兩腳亦過於扁平，且腳指的長度相同，尤爲可笑。至如裸體的彫刻，全身無筋骨的表现。總之，埃及的彫刻，無甚『生氣』Vitality，十分板滯，全無活潑氣象之可言，既不能表現人體的『自然美』，又不能發揮作者本人的『想像力』，只可算是彫刻的襁褓時期，不能以近代美術的眼光批評之。

埃及彫刻不美的原因有二：一是階級制度的流毒二是祭司 Priest 專制的影響。埃及的美術家爲社會一班人所鄙視，美術家在社會上的地位既低，美術便成了機械式的手藝，終無進步的可能，只得墨守成規，摹擬古制，不敢有所發明。加以當日的彫刻，以宗教中的神像爲多，埃及的祭司，非常頑固，不許彫刻家自出心裁，只准他依古法製。所有彫刻的意

匠，部是預先爲祭司們所擬定，彫刻家無左右的餘地。從此種奴隸式的美術家所產生的彫刻，正如海格爾所說：『那樣的彫刻，不僅缺乏自由和生氣，並且頭部之所表現者，非精神的關鍵，乃動物的原素。精神的平衡與獨立，都還沒有顯示出來』。Such figures are not only wanting in freedom and vitality, but more than anything else the head fails to show us the expression of spiritual significance; the animal aspect is the prevailing one, and Spirit is not as yet suffered to appear in itself-poise and independence,

第二期的彫刻，即希臘羅馬的彫刻。此期的彫刻，比埃及的彫刻好多了。筋肉的表現，全身的姿勢，理想的含蓄，衣服的曲折，和手足的位置，都很可觀，饒有活潑的精神，與自然的生氣。但頭部的眼睛大都過於扁平，頭髮過於板滯，還沒有完全打破『依古法製』的遺傳。愛琴內敦 Aeginetan 的彫刻，正與埃及的彫刻同一缺少精神。英脫樂斯鏗 Etruscan

的彫刻，較爲活潑，全身的姿勢和面貌的表情，都富有生氣，不可與愛琴內敦的彫刻并爲一談。

第三期基督教的彫刻，差不多全是教堂的裝飾，如大禮拜堂拱門中的審判圖，天使的彫像，童貞女馬利亞的彫像，和其他宗教故事的表演，無一不是名家的作品。可說教堂所在，卽彫刻之所在；無教堂，便無彫刻。當日教會勢力的膨脹，與夫美術家的宗教狂熱，於此可見一斑了。

在此期彫刻的理想，以描寫基督的『愛』爲中心，與其說此期的彫刻爲古典派，甯肯說她是浪漫派；因其所垂示的理想和精神，都是『主客兩觀』的調和，與『神人合一』*Oneness of God and Man*的真諦，極其活潑自由，并無何等障礙，稱此期的彫刻爲浪漫的彫刻，亦非全無原因。（近有人以凡宗教的文學或彫刻，皆爲古典派，殊不知宗教浪漫色彩的濃厚，并不減於古典的格調。若以凡宗教的美術爲古典的美術，不免錯誤）。

## 本章參考書

- W. Lübke: *Geschichte der Plastik* 1884.  
E. Male: *L'art Religieux de la Fin du Moyen Age* 1908.  
G. Hegel: *The Philosophy of Fine Art*. Eng. Trans. 1920.  
S. Reinach: *Apollo* 1923.  
G. Maspero: *Art in Egypt*.

## 第五章 繪畫

### (一) 繪畫的理想

繪畫表示情感和理想的程度，比建築彫刻高出數倍，因繪畫不像建築和彫刻一般的板滯，活動的範圍甚廣，描寫的機會亦多，所以繪畫成了美術的重心。詩歌音樂，在精神方面，雖有極大的勢力，然其直接的和具體的表示魔力，還不及繪畫之甚。繪畫完全以畫家的理想爲中堅，假使畫家的理想不高，感情不厚，其所產生的作品也必是『卑卑不足道』。我們試把埃及的愛須斯 Isis，和意大利畫家拉飛耳 Raphael的『聖母抱子圖』Mother and Christ-babe比較，便覺得埃及畫家的理想，遠不及意大利的畫家。海格爾對於愛須斯的批評頗爲平正，他以爲愛須斯沒有『溫柔』tenderness『靈魂』Soul和『情緒』emotion的表現，其直索無味正與比撒丁一派的繪畫 Byzantine pictures 相同。反之，『聖母抱子圖』所蘊含的美，有非言語可

以形容者，每一點一線，都含有『神力』Divine Spirit，『深厚的情緒』Depth of Emotion。『精神的生命』Spiritual，和『崇高』Exaltation與『摯愛』Endearment，都赤裸裸地表出來了。凡賞玩這幅畫圖的，一定要生出一番愛子敬母的感受，並且賞玩者的身心人格，亦將全部轉入畫圖的純愛中，而爲愛波所洗滌。美感的吸引力，也正如地心的吸引力一般，貫上澈下，無所不包。繪畫的真美，雖借光色及其他的形式以爲表現的工具，但真美的生命，一大部分寄託於理想中；無理想的美術家，只能算爲『工匠』，Craftsman不能算爲純正的『藝人』Artist。

## (二) 繪畫的歷史

繪畫歷史的演進，可分三大時代：一爲比撒丁 Byzantine 時代，二爲意大利 時代，三爲近代諸國時代。比撒丁時代的繪畫，略似埃及的繪畫，恆爲形式及遺傳所拘束。美術家自身，無甚發明，所以繪畫成了『工藝』

Craft。由比撒丁進入意大利時代，是繪畫的一大變遷，此時代的畫家，可分西拉 Sienna 弗羅倫斯 Florence 和威尼斯 Venice 三派。此三派在中世紀握繪畫的權威，殊極一時之盛；以後意大利的繪畫漸衰，中歐的作家輩出，於是有西班牙 法蘭西 德意志 荷蘭 及英吉利 等派的繪畫，相繼而起。

相傳在一千二百六十年（1260）的時候，有比撒丁的畫家聚處於弗羅倫斯，因此激發了意大利繪畫鼻祖西馬樸 Cimabue 的美術天才，西馬樸又興奮了齊阿脫 Giotto 的美術興味，於是齊阿脫一躍而為弗羅倫斯的大畫家。

西拉派的始祖，為徒西阿 Duccio，徒氏的美術天才，超乎西拉一班畫家之上，其畫尙『表現』 expression 與『情緒』 emotion，不注重『形式的完整』 Perfection of form，與立於『自然主義』 Naturalism 上的弗羅倫斯派頗相衝突。

到十五世紀的中葉，西拉派 Siennese School 的勢力，便完全消滅了。

威尼斯派 Venetian School 發端於十五世紀的中葉，最初原有兩派，第一

派集中於媚倫樂島 Island of Murano；代表此派的首領，爲亞爾威斯 Alvise，生於一千四百五十九年（1459）。第一派係亞各波 Jacopo Bellini 所創，亞各波受拍圖雅派 School of Padua 的影響很大，威尼斯派的真正根源，還算是拍圖雅派。就當時政治而論，拍圖雅係隸屬於威尼斯，自一千二百二十二年（1222），拍圖雅即有一所有名的大學，與法蘭西及萊茵河流域都有接觸，逐漸成爲意大利北部文化的中心。當時弗羅倫斯的大畫家如齊阿脫 Giotto，與杜南特羅 Donatello，在此研究，前後共有十年（1443-1453）。威尼斯在當日極爲安靜，絕未受內爭的影響，政治修明，四民安樂，與東方互通貿易，商業繁盛，富源日廣，生計安全，因此社會生活十分愉快，居民都愛穿華美衣服和社交娛樂，此種風氣，乃無形中影響於威尼斯的美術。不論是宗教畫或非宗教畫，都含有娛樂和社交的性質。比方威尼斯城有名的聖話 Holy Conversation，可算是宗教上的名畫；但全部畫圖所表現的男女聖徒，



都是一種娛樂的團結，個個人都有活潑豪爽和歡忻鼓舞的態度。（這算是宗教畫浪漫派的一種）。至如季阿仲（Giorgione）所作的田間音樂會（Concert Champêtre）一圖，（現存在巴黎王宮 Louvre）更足以代表威尼斯的社會生活。圖中所描寫的是一羣裸體女人，和二三音樂家同坐在樹林的中間玩賞那天然的美景，和人爲的音樂。此畫中的山水人物，都非常的自然可愛，此種生活雖未實現於威尼斯，但大致的精神，却相去不遠，觀此可以想見威尼斯當日歌舞太平的氣象了。意大利畫家中的特出者，當推雷阿納奪（Leonardo Da Vinci，納飛耳 Raphael，密沙南格羅 Michelangelo，和科勒禮奇 Correggio）四人。此四人中，尤以雷阿納奪爲最著。因雷氏不僅精於繪畫，對於自然科學亦無所不通，天才偉大，冠絕當時。雷氏的名畫有四，一爲最後的晚餐 The Last Supper，二爲石山中的童女 Virgin Among the Rocks，三爲童女與聖安娜 Virgin with St. Anne，四爲奇阿孔達 Monna Lisa Gioconda。

雷氏繪奇阿孔達，前後共有四年，並以其妹爲標本。奇阿孔達的笑容，和幽閒窈窕的姿態，係得之於雷氏的妹。意大利的畫家，一面崇尚『自然主義』，一面重視『宗教情操』，瓦沙里 Vasari 謂意大利畫家安格禮科 Angelico 最富於宗教信仰，每次開始作畫，必先祈禱；每逢畫基督受難的故事，無不淚下沾襟。

西班牙的繪畫名家，當推摩納斯 Morales，威勒斯羅 Velasquez，莫麗羅 Murillo，和郭雅 Goya 諸人。摩納斯的聖母抱子圖，威勒斯鳩的女神 Venus，莫麗羅的食瓜童子 Boys Eating Melons，以及郭雅的敦納像 Portrait of Dona Isabel Y Corcel，都是極有精神而能代表畫家理想的傑作。

十六世紀的荷蘭畫，雖不及意大利，但自然風景的描寫，宗教情感的發抒，有足稱述的地方很多。當代的名家爲哈爾士 Frans Hals，呂恩布南德 Rembrandt，魯彭生 Ruyens，王代客 Van Dyck，和但尼耳斯 David Teniers

諸人，當中以呂恩布南德和魯彭生為最著。呂氏的作品極多，最令人稱美的，是他的解剖圖 The Anatomy Lesson，（現存海牙博物院）和藝術家及其妻 The Artist and His Wife（現存德雷斯敦博物院）。

十七世紀的法國畫家如苦暫 Jean Cousin，卡樂 Jacques Collet，和浦暫 Nicolas Poussin 諸人，皆負有勝名。苦暫的末日審判 The last judgment，卡樂的跛者 The Cripple，和浦暫的牧羊人 Shepherds of Areadia，算是他們的傑作。到十八世紀，法蘭西的繪畫，大放異彩，畫家如瓦多 Watteau，南格雷 Lancret，布涉耳 Boucher，夏爾當 Chardin，格雷慈 Greuze，和魏奇夫人 Madame Vigee Le Brun 等，都趨向於社會生活與家庭生活的寫實，宗教的色彩很淡。中世紀的宗教畫，如聖母抱子圖，耶穌受難等，此時幾絕迹於法國的藝術界。在這時代繪畫的特色，是自然的山水美，和人體美，而尤以人體美的描寫為最傳神；如布涉耳的沐浴者 The Bathers，（現藏巴黎宮

(The Lourre) 夏爾當的曉裝，The Morning Toilette 格雷茲的少女與羣鳩 Girl and Doves 和乳婢 The Milkmaid，以及大衛 David 所作的雷加米耳夫人 Madame Recamier，把婦人纏綿悱惻的女性，和小孩天真爛漫的童真，都表現於一點一畫之間，能使玩賞的人，情馳神往，凝目注視，終日與畫對立而不厭其疲；其引人入勝的魔力，不可謂不大！當余游巴黎宮 The Lourre 見大衛所作的雷加米耳夫人，斜坐於睡椅上，雙眸凝視，微笑如有所思，余疑其爲生人，幾欲與之握手；此畫表情之妙，有如此者！

十九世紀法國仍握歐洲大陸藝術的牛耳，在這一時代，浪漫主義 Romanticism，『實在主義』 Realism，『印象主義』 Impressionism，『外寫主義』 Plein-airisme，『理想主義』 Idealism，和『點色主義』 Pointillisme，接踵而起。

英國十九世紀的畫，仍保持其獨立的資格，龔恩斯坦 Constable 的山水畫，在英獨樹一幟，能與大陸派的藝術抗衡。如騰勒爾 Turner 駱倫斯

Lawrence 等，都是英國負有盛名的畫家。此時英國畫家恆迪 Hunt 羅塞隄 Rasetti 和米呂師 Milais，發起了一個小團體，名叫“Pre Raphaelite Brotherhood；這個團體的宗旨，是提倡『唯智主義』Intellectualism，反對當日所謂『爲美術的美術主義』The doctrine of art for art's sake。他們以美術爲一種社會教育，要以美術的力量感化羣衆。十九世紀德國新畫派，爲納撒倫斯 Nazarenes，此派以模倣意大利 Quattrocentisti 爲主旨，此派的首領，爲 Overbeck 和 Schnorr 諸人；因他們的繪畫沒有特點，所以他們的名字，也早就被我們忘記了。

十九世紀和二十世紀所創生的各種主義，有申述的必要。浪漫主義前已說明，茲不重述；現在要解釋的，是『實在』『印象』『理想』『外寫』和『點色』諸主義。所謂『實在主義』者，是畫家注重客觀的『實在』Reality，把客觀的形態，一一描寫出來，絲毫不雜以主觀的『選擇』和『修正』。換

言之，實在主義的畫，必求其與客觀的物體一致，正如照相一般，相片與客觀的物體，總是一致，相差不會很遠。有人譏誚實在主義的畫家道：『你們自命爲寫實派的畫家，可算是新派照相家；然你們聚精會神用筆頭所撮的影，終不及照相機所撮的正確』。實在主義的功過，都包含在以上這諷刺的評論中。所謂『印象主義』者，是與實在主義立於相反的地位。印象派的特點，是以畫家的『印象』impression爲中心，畫家本人對於客觀事物最初所得的印象是怎樣，便怎樣描寫；至於描寫的結果，與客觀的事物一致與否，印象派的畫家置之不問。此派與中國畫家的『大寫』頗同，不求工整，只重印象。印象派的畫很難受時人的歡迎，因其陳義過高，久爲『實在主義』所薰染的人們，很難領略印象畫的價值。『理想主義』，是以畫家本人主觀的『理想』ideal爲主，既不同於實在主義的寫實，復大異於印象主義的印象；因以畫家主觀的理想爲畫的根本，所以不求與

客觀的事物一致，畫家可任意左右，全然不受客觀事物的拘束。『外寫主義』，是主張野外寫生，反對室內繪畫。從前的畫家，多半是在畫室 Studio 裏繪畫，『外寫派』以爲畫的關鍵，在『光』與『色』，室內的『光』與『色』，和戶外相去很遠，如要產生優美的作品，必須注重『外寫』。『外寫』的優點，不但能在『光』與『色』上得着正確的描寫，且能與『自然』Nature 親近，借以賞鑑自然的真美。美術是發達於『自然』，決不能與『自然』隔閡，這是一般美術家所公認的。『點色主義』與『立方主義』Cubism，同爲現代新產生的畫派，『點色派』以爲一點一點的顏色，表美的力量大於整片的顏色；正如『立方派』以爲『立方形』最能代表真美的性質相同，這是最近繪畫方法上的派別。這種畫派能否永久成立，現在不敢預言；總之，廿世紀繪畫的新趨勢，是向着新理想主義和新印象主義兩條大路上走，『實在主義』，和古典主義，久已立不住腳根了。比方最近『未來主義』Futurism

的主張，完全是本着『運動的精神』，*Spirit of Movement* 創造理想的藝術，打破一切『形式』*form* 和『遺傳』*Tradition* 的束縛，以求活動新生命的實現。美術家的態度，是超越的和猛進的；美術家的生活，是理想的和精神的；美術家的使命；是神聖的和偉大的。新世界的建設，和全人類的命運，都與美術前途有密切的關係；我敢說在有情世間，能與人生以最大的慰藉，與情感以相當的興奮，和與理想以充分的實現者，厥惟美術與宗教。關於此兩者的相互的關係，另有專章說明，現在只請讀者注意一點，即是美術與宗教同起源於人生情感的需要，同為朝着精神和理想進行的飛矢，也同為創造『完全宇宙』，與實現『完全人格』的根源。

#### 本章參考書

G. W. F. Hegel: *The Philosophy of Fine Art* (Eng.-Trans.)

S. Reinach: *Appollo* (1923)



P . Marcel:La Peinture Francais An Début du XVIIIe Sicéle ( 1905 )

W . Arm strong:Art in Great Britain and Ireland ( 1910 )

J . Meiergraefe:Entwicklungsgeschichte der Modernan Kunst ( 1904 )

R . Marx:Etudes sur Iéecole Francaise ( 1902 )

C . Mauclair:L'Impressionisme ( 1903 )

M. eiergraefa:Der Moderne Impressionismus ( 1903 )

## 第六章 音樂

### (一) 音樂的起源

音樂是由『音調』*Tone*與『節奏的連續』*Rhythmic Succession*而成的美術，這種美術的起源，可分爲三點說明，第一是發端於『跳舞』，第二是創始於『叫喊』，第三是取調於『歌鳥』。跳舞雖在最初的形式，即含有節奏的旨趣，因欲增進跳舞的興味，每每用最粗魯的器具做敲打的材料，這些敲打的材料，即爲『樂器』的鼻祖。『音樂』是以『聲』*Sound*爲主，『聲』的發表，是人們『本能』的必然現象，表『聲』的最初形式，便是『叫喊』*Cry*；『叫喊』是動物所同具的『本能』，不僅限於人類，若情動於中，則聲發於外，喜怒哀懼和愛惡等情感，都是發生叫喊的原動力。人們無一日不流轉活動於喜怒哀懼愛惡之間，故無一日不發生表示喜怒哀懼和愛惡的叫喊，尤以在『擇配時期』男女兩性互相叫喊的機會爲多。除人們進化後的音樂以外，動

物中能發出和諧婉轉的聲音的，當首推鳥類；鳥類的歌唱，是最天然的音樂。在人類文化萌芽的時候，樂器沒有發明，人們不能發出有節奏的聲調，那時人們叫喊的聲音，還不及鳥類的歌唱爲奇妙，因此歌鳥無形中做了人們的音樂教師。

上面已經說過，音樂是發生於人們的『本能』，而這種『本能』的流露，是一種『必然的現象』，不論何時何地，都有發生這種現象的『必要』和『可能』，尤其是在愉快的時候，最容易發生『音樂的衝動』Musical impulses；雖不懂音樂的西洋工女，當牠高興時，也大唱其『呵！拉！拉！拉。oh！la！la！la！la！』的自然歌譜。不僅成人如是，小孩也是一樣。我們常聽到不懂音樂的小孩，能發出自然的歌唱；他們的歌唱，不一定含有何等意義，——甚至全無意義——但他們不知不覺地唱起來，好像是含有意義的，其實所含的意義，即是他們的興趣。總之，音樂的衝動，是起於人們所同具的

本能，因有這種『本能』，才發生這種衝動；其發生的現象，純出乎性之自然，是一種『行乎其所不得不行』，和『無所爲而爲』的態度。如果你去問那歌唱的工女，爲什麼要歌唱，她也不能給你一個明白的答覆；卽她自己也是莫明其妙爲什麼她要歌唱。以心理學的眼光觀察起來，可以說她的歌唱，或別種音樂，不過是『本能的流露』*expression of instinct*罷了。

## (二) 音樂與其他美術的比較

美可分爲有形的『具體美』*Concrete beauty*，和無形的『抽象美』*abstract beauty*，具體美又可分爲『立體美』與『平面美』兩種。比方建築和彫刻，在空間有『長』『闊』『高』三度，*three dimension* 完全成一『立體』的形式，所以稱牠爲『立體美』。繪畫也是佔空間*Space*的美術，但其所佔的位置，純係『平面』，在平面上所表的美，駕乎建築彫刻之上。至如『音樂』和『詩歌』，都不受空間的支配，完全以『理想』爲骨子，『理想』的生命，雖寄託

於『音調』與『節奏』之中，然音調與節奏，皆非佔空間的物質。音樂與建築的比較，兩者有同點，亦有異點，其同點即兩者都是以『靈性生活』，*Life of Soul* 爲中心。建築的原始，是始於『祀神』，神是建築的母。音樂雖不是直接的以祀神爲目的，然其以『靈性生活』爲歸宿，確與建築的性質相同。何以知音樂是以靈性生活爲歸宿呢？此問題有解釋的必要，此處所謂『靈性生活』，是指『精神生活』*Spiritual Life*；因爲音樂的美感，能刺激人們的深情，和啓發人們的靈智，且其刺激啓發的勢力，是『普遍的』*Universal*，不是『單調的』*Particular*，是『精神的』*Spiritual*，不是『物質的』*Material*，是『內在的』*Inward*，不是『外表的』*Outward*，因這些特性，都與精神生活相關連，所以不能不承認音樂是以靈性生活爲其重心。音樂與建築的異點，即是前者是以『理想』爲主，後者是以『象徵』爲主；前者是非空間的美術，後者是空間的美術；前者的美感，存於『聽覺』；後者的美感，

係乎『視官』。音樂與古典式的彫刻，很有可比較之點，彫刻尙『勻稱』Symmetry，『音樂』尙『和諧』Harmony；『勻稱』與『和諧』，都是以總合的觀念爲目的。彫刻的美，正與繪畫的美一樣，不是存於一點一綫，乃是寄於全體；音樂亦然。若把一個連續和諧的曲子分成若干片斷，不使她連續起來，便不成音樂了。詩歌近於音樂的程度，大於其他的美術；因詩歌與音樂，都是以『音調』和『節奏』爲傳美的工具，惟一不同之點，卽音樂以『聲』表『音調』和『節奏』，詩歌是以『形』Form表『音調』和『節奏』；兩者同爲『情感』和『想像』的產物，同握有生命的威權，和神聖的使命。

### (三) 音樂的感動力

人們的事業，發於內心；內心的興奮，出於情感；而情感的鼓動，又每每導源於音樂。軍事家以音樂鼓勵軍心，教育家以音樂涵養士氣，宗教家以音樂歌頌神恩，對於人們的生活，都有極大的影響，軍隊音樂，其

目的在鼓勵軍士的勇氣，故其聲尙宏壯與激揚；學校音樂，其目的在養成少年的活潑天性，故其聲尙『清雅』與『陽剛』；宗教音樂，其目的在啓發教徒的宗教情操，故其聲『沉重』與『嚴肅』。當我們一聽到宏壯激揚的軍樂，便生出殺敵致果和爲國立功的感想；一聽到清雅陽剛的學校音樂，便生出天真爛漫和輕爽清高的態度；一聽到沉重嚴肅的宗教音樂，便生出仁慈惻怛，和悲天憫人的深情。如第爾德斯〔Tyraeus〕的軍歌，能使Lacedaemonians戰勝Messenians；又如法國革命的國歌Marseillaise，能激發國民的民氣，感動力的雄厚偉大，爲一班人所公認。總之哀痛之聲，能使人哭泣，歡娛之聲，能使人驚喜，人們的感情極容易受音樂的支配，儒家以樂與禮并重，崇爲王道之基，可見音樂的價值遠勝於有形的美術。（樂記論音樂的原理和功效，最爲博深切明，可供參考，茲因限於篇幅，不及備述）。

（四）孔子與音樂

握全世界精神生命，和人生哲學最大威權的三聖爲孔子，釋迦牟尼與耶穌基督。三聖人格的最高，無所軒輊，然積極歌頌美術的人生，而宣傳美的福音最力者，當首推孔子。僅從論語一書，吾人可尋出許多確證，足以證明孔子爲全世界的美學大師，在西方美術發祥的希臘，在孔子的前後，都找不出一個思想家能如孔子之推重美術。當代大哲如蘇格納底，伯拉圖，和亞里士多德諸人，對於美術，都是抱一種持中的態度，有時候甚至加以攻擊，（如伯拉圖之反對詩歌，即其名證）。惟孔子的眼光，高瞻遠矚，視及百世，在二千五百年前，即高舉着『民衆美術化』的大旗，大鼓吹其『禮樂治國主義』。從世界文化史和美術史兩方面着眼，孔子在這樁事上做了三聖中的老大哥；事實昭著，無庸諱言。如孔道不衰，或將大化於天下，其惟一不可磨滅的主義，就是他那『民衆美術化』的大旗；這面大旗，經他苦心孤詣樹立起來，後受墨子非樂主義的影響，及



歷代以賣孔爲尊孔的私心帝王所搖動，畢竟倒了下來，至今還不曾樹起，以致提倡美術最早的中國，反流落爲無美術的國家。除繪畫詩歌稍有起色外，其他如建築彫刻，都不如人，尤以音樂的衰頹爲最甚。近代歐洲各國無不注重美術，音樂的進步，尤爲可驚。如德國華格勒 Wagner 一派的音樂，久已風靡全歐但在東方還不曾夢及。文明古國的美術程度如此的幼稚，難道不是我們自身的羞恥嗎？使孔子有靈，亦將撫膺嘆息。先哲論音樂的重要，而實行提倡者，以孔子爲最力，我已經在前面說了。姑從論語一書，把孔子平生對於音樂的態度，作一簡單的研究，以證明先聖重樂的精神。

孔子是最好音樂的，如『子在齊聞韶，三月不知肉味，曰不圖爲樂之至於斯也』，和『子與人歌而善，必使反之而後和之』兩例，可以表明孔子對於音樂的興趣，是何等的濃厚！孔子不但徒有好音樂的興趣，并有音

樂的天才，他能叫人爲樂，自己也能作樂，且對於音樂有極精的判斷。如『子語魯太師樂曰：樂其可知也，始作，翁如也，從之，純如也；皦如也，繹如也，以成』一例，足以表明孔子確能教人爲樂。如『子謂韶，盡美矣，又盡善也；謂武盡美矣，未盡善也』一例，足以表明孔子對於當代音樂有公正的批評。如『吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所』一例，足以表明孔子對於魯國的音樂，曾有一番澈底的整頓。孔子好音樂，所以他的門弟子亦好音樂。子路曾皙諸人，皆好鼓瑟；子路的音樂不佳，曾爲孔子所斥，如『由之瑟，奚爲於丘之門？』和『鼓瑟希鏗爾，舍瑟而作』兩例，足以證明孔子門徒中，有一種好樂的風氣。從來談孔道者，只知孔子尙『禮治』，把他的『禮治主義』，分析入微，却沒有多人把他的『樂治主義』，特別的宣傳，差不多只以『禮治』爲孔道的精髓；殊不知專以禮治代表孔道，已失孔道的真面目，孔子原是以禮樂并行，兩者不

可分割，禮是剛性，樂是柔性，禮近於機械，偏於『理智』；樂近於自然，偏於『感情』；感情與理智，必須調和，故禮治與樂治，不可分割。論語中禮樂并稱的例很多，如『禮樂不興，則刑罰不中』，如『天下有道則禮樂征伐自天子出，天下無道，則禮樂征伐自諸侯出』。如『樂節禮樂』，和『如其禮樂以俟君子』等，都是以禮與樂相提并論，足見孔子的治平之道是『禮樂兼治主義』；後之尊孔者，僅取其禮治，而忽其樂治，以致音樂頹廢，人心亂離，國是日非，瀕於淪喪。甚願今日尊孔諸君，重新樹立孔子『羣衆美術化』的大旗，仍本着先聖重樂的精神，以振興音樂，爲培養民氣的急務，毋使西人笑支那爲無樂之國。著者願與國人共勉之。

本章參考書

論語，樂記

Wallascheck: The Origin of Music.

Hirn: The Origins of Art.

Helmholtz: Sensations of Tone ( Eng. Trans. )

Gurney: The Power of Sound.

Taine: Philosophie De L'art.

## 第七章 詩歌

### (一) 詩歌在美術上的位置

美的價值，以想像的大小爲轉移，想像越大，則美的價值越高；反之想像越小，則美的價值亦小。如象徵的建築，其美的價值，不及古典的彫刻，古典的彫刻，不及浪漫的繪畫，浪漫的繪畫，不及浪漫的音樂，浪漫的音樂，又不及浪漫的詩歌。詩歌完全以想像爲根本，與感覺界的物質沒有什麼相干。其表美的資料，既不是『色』，也不是『聲』，乃是絕對的『想像』。不僅詩人自己須富有想像的天才，即讀詩的人，亦當有相當的想像力，否則便無從領會詩中的奇妙。

美術與哲學和宗教最相接近的，就是詩歌，因哲學宗教和詩歌三者，都是以精神界爲內容；三者都是靠『想像』做牠們的軀幹，因彼此的內容相彷彿，所以我們每每在哲學和宗教中，得着詩的意味，同時在詩歌中，也

得着哲學和宗教的意味。法國近代詩人拉馬哈丁 Lamartine, 在他的『蘇格納底之死』一詩中，不但含有深情，也含有哲學和宗教的意味。不僅拉氏的詩如此，其他如敘事詩，或愛情詩，描寫到深妙處的時候，總多少帶有哲學思想和宗教情感的色彩，這是出乎自然，不是詩人故意以詩歌爲表『哲學思想』和『宗教情感』的工具。茲將蘇格納底之死意譯一章如次。

英靈浩蕩， 洋溢穹蒼；

明星上列， 放彩流光。

海浪翻騰， 波聲含怒；

澎湃覆空， 心驚魄動。

人間天上， 惟智與靈；

縱橫宇宙， 何處非神？

*Peut-être qu'en effet, dans l'immense étendue,*

Danstout ce qui se ment une âme est repandue;

Que ces astres brillants sur nos têtes semés

Sont des soleils vivants et des feux allumés;

Que l'océan frappant sa rive épouvantée

Avec ses flots grondants roule une âme irritée;

Et qu'enfin dans le ciel, sur le terre, en tout lieu,

Tout est intelligent, tout vit, tout est un dieu.

居友 Guyan 謂拉氏此詩所描寫的，不但是『普遍的生命』*la vie universelle*，

并且還含有『自然的神的靈機』*l'animation divine de la nature*，換言之，即是含有哲學和宗教的意味。這樣看來，情感的涵養，理想的表現，和宇宙奧妙的起發，以詩歌的能效爲最大，牠在美術中所占的位置，當然是第一把交椅。

## (二) 詩歌的種類

詩歌可分三大類，一爲敘事詩 Epic Poetry，二爲抒情詩 Lyrical Poetry，三爲戲曲詩 Dramatic Poetry。三種詩的性質，全然不同。敘事詩是取材於實現的事實，對於事實加以描寫，作者自身的『人格』和『理想』，與詩不生關係。換言之，敘事詩不含『主觀的情感』。如果把作者自身的人格，納在當中，便不是完全的敘事詩了。抒情詩恰與此相反，抒情詩是完全以『主觀的情感』爲主。詩與作者人格，須打成一片，如作者能把自身的『理想』和『情感』都一一表現之於詩，便是抒情詩的上乘，抒情詩既是以主觀的情感爲主，那末凡一切襲取或摹擬的格調，對於抒情詩，只有害而無益，因襲取和摹擬的格調，都不足以代表作者的『個性』individuality。杜甫的抒情詩，和李白的抒情詩，絕對不同，陸放翁的抒情詩，又和李杜不同，因各人有各人的『個性』。抒情詩以代表『個性』爲佳，若作者徒



然摹擬他人的格調，或追隨李杜或學步陸游，其結果正如『東施效顰』，無有是處。詩是出於作者自身的天才，當以『創造』爲本。至如戲曲詩，是將敘事詩與抒情詩兩種體裁合一爐而冶之，一面描寫『客觀的事實』，一面表演『主觀的情感』，兩者相輔而行，才能表現其特性，如有所偏廢，便不成爲戲曲詩了。以上三種詩的內容，彼此相去甚遠，其發達的程序，亦各不同，有分別研究的必要，茲將三者的特性，及其在歷史上的經過，分別略述如次。

(甲) 敘事詩

敘事詩是注重『寫實』，*To express the fact that it is* 如『題詞』epigram，『箴言』Gnomes，『輓歌』elegiac等，都是屬於寫實的敘事詩。紀念碑，贈品，和柱樑上的題詞，都是說明一種特定的事實，作者個人的『自我』，并沒有納在當中。『箴言』和『輓歌』，也是一樣，除直陳倫理上的教訓，和社

會上的生活以外，與作者的個性，也沒有多大的關係。古代的神話，和其他關於討論宇宙問題的故事，也可算爲敘事詩的一種。其體裁并非散文，只能列入詩歌一類，那些神話和故事，確實是當日社會生活的寫真，是社會學家研究古代民情風俗的好材料，因當日的的生活狀況，和近代的生活完全是兩樣。他們的詩歌，足以代表他們的生活，因爲古代詩歌所含民族性的色彩，非常的鮮明，生活簡單，容易描寫，這是一個最大的原因。反之，近代社會的組織，重於複雜，各種紛紜參錯的現象，不是幾行簡單的敘事詩可以代表的，所以我們雖讀盡玉哥 Hugo 和 威尼 Vigny 的詩歌，不一定能完全了解法國人的心理；再讀盡哥德 Goethe 和 列辛 Lessing 的詩歌，也不必能參透德國人的生活，不論近代敘事詩家的寫實本領如何大，其所描寫的社會情形，總不及古代敘事詩的明顯，這不是因近代詩人的天才遜於古人，乃是因近代的社會生活過於複雜；假使近代某敘事詩人，是

一個社會黨員，他所描寫的必定多半是勞動階級的苦況，而咒詛資本家。若他是一個資本家或表同情於資本主義的，他決不多描寫勞工的艱苦生活了。同在一國內的敘事詩，有的是歌頌民本主義，有的是讚揚社會主義，詩的內容，常因作者的階級，和地位的差異爲轉移，想要在近代敘事詩中求一部能代表一民族的特性的，如“*Iliad*”和“*Odyssey*”一般，是不可能的一樁事。

### (乙) 抒情詩

抒情詩是注重『個人生活的內容』*Content of personal life*，不注重『客觀事物的表現』*Actual presence of the external fact*，關於此點，前面已經提及，抒情詩的內容，有時代的精神，和地域的色彩。希臘的詩，異於羅馬的詩，時代不同，詩的內容，也因此不同。東方的詩，異於西方的詩，地域各異，詩的內容也因之而異。東方的抒情詩，總不脫象徵的形式，就

牠的好處說，是情的寄託；就牠的壞處說，是個性的欠缺。東方抒情詩人，往往把自身的情感寄之於物，且好用『比喻』 Metaphor，如中國詩人，以松竹比君子，以菊花比隱士，以嫦娥比美人，都是一種間接的表情。西方的詩，雖有比喻，然不如東方詩人之善於寄託，因此東方的詩，與西方的詩，相去很遠。前者爲『間接的表情』 indirect expression，後者爲『直接的表情』 direct expression，前者尙『含蓄』，後者尙『顯著』；前者尙『曲折』，後者尙『直索』。比方東方的愛情詩，詩中的含義和寫意，都非常深遠，不著半點痕跡，在表面上很難看出愛的深情，其實無一字不是寫愛。西方的愛情詩，喜歡掛愛字的招牌，正和教堂裏十字架一般，彰明較著，擺在外面，沒有含蓄。十之八九的愛情詩，多半是用這種表情法；『呵！我的愛人呵！我愛你，我始終愛你！』 Oh! my darling! I love you, I love you for ever!

試舉英國名家的抒情詩爲例，以證明西方詩的『直索』『顯著』，請

先看席德列 P. Sidney 的『短歌』“A Ditty”。

『我的愛人有我的心，我也有她的呵，

我倆的心已經交換了：

我擁着她的愛，她也不會失掉我的呵，

再沒有比這更好的條件了：

我的愛人有我的心，我也有她的呵』。

“My true-love hath my heart, and I have his,

By just exchange one for another given:

I hold his dear, and mine he can not miss,

There never was a better bargain driven:

My true-love hath my heart and I have his.

再看莎士比亞 W. Shakspeare 的“Carpe Diem”

「何物爲愛？ 愛非嗣後；  
此時歡樂， 此時享受；

恐嗣後的難待：

焉用遲疑， 毋使我候；  
來吻我唇， 以表情茂，

恐青春之不再』。

“What is love? 'tis not hereafter;

Present mirth hath presene laughter;

What's to come is still unsure:

In delay there lies no plenty,

The'n come kiss me, sweet-and-twenty,

Youth's a stuff will not endure”.

以上兩詩，在英國抒情詩中，是有名的作品，但這種直索和顯著的表情，不僅爲中國詩家所不愛，反爲詩家所忌。（中國表愛情的情歌，可謂汗牛充棟，茲爲節省篇幅起見，恕不舉例）。

即以同一地域而論，詩的內容常以時代爲轉移，唐人的詩，異於宋人的詩，宋人的詩，復異於元人的詩。西方亦然，希臘的詩，與羅馬的詩不同，羅馬的詩，又與中代的詩不同。希臘詩人的創造力和個性，較之羅馬詩人高出一倍，希臘詩人注重『普汎的精神』 *Universal spirit*，和『自覺的活動』 *Self-Conscious activity*；反之羅馬詩人，因襲的氣習很重，海格爾笑羅馬詩人爲『抄寫家』 *Copyist* 和『翻譯家』 *Translator*，可見羅馬詩缺乏『自生的情感』 *Spontaneous feeling*，和『原本的概念』 *Original Conception*。近代的抒情詩以國家思想，宗教思想，和男女愛戀的描寫爲最有精神，而尤以德國克羅卜斯多克 *Klopstock* 的詩爲最顯著。克氏是古典派的詩家，既善於敘

事，復善於抒情，他所作的『救世主』*Messias*一詩，是敘事詩中的名著，可與密爾敦 *Milton* 的『失樂園』*Paradise Lost*一詩併稱。克氏的愛國詩，對於德意志民族是一種強有力的暗示。克氏曾在他的『哀歌』*Lament*表示當日德國詩歌的勢力道：

雖腓雷德立第二也不曾看見德國的詩藝正從穩固的深根向上展開，并將枝榮葉茂。

*Eben Fredyeric II*

*Nicht Sah, dass Deutschland's Dichtkunst Sich Schnell erhob,*

*Aus fester Wurzel dauerndem Stamm, und Weit,*

*Der Aste Schalten Wurf!*

### (丙) 戲曲詩

戲曲原來可離詩獨立，但因戲曲與詩不可分的成分太多，與其把牠們



分開，不如把牠們結合，彼此應結合的理由有二；（一）不論悲劇喜劇，都是導源於詩歌，雖近代的戲曲多用散文，然其內容仍不脫詩歌的體例。

（二）戲曲注重客觀的事實，和主觀的情感，就其注重客觀事實一方面而論，與敘事詩 epic 相近；就其注重主觀的情感而論，又與抒情詩 Lyric 相近。

總之，戲曲是以詩歌為重心，無詩歌即無戲曲，戲曲家即大詩家，詩家雖不一定作戲曲，但戲曲家無不作詩歌者，戲曲即是詩歌的一種。這樣看來，與其把牠們分開，到不如合併為好。

戲曲可分『悲劇』tragic 和『喜劇』Comic 兩種，什麼叫『悲劇』？這是哲學上和美術上一大問題，很有注意的價值。亞里士多德以為悲劇是

『悽愴』Pity 和『恐懼』fear 的結晶，同時是『過失』fault 的結果。近代哲學

家對於『悲劇』的態度，也分為兩派，一種是積極派，代表此派者有海格爾 Hegel，費希爾 Vischer，和加利爾 Carriere 諸人，他們以為在悲劇中所犧牲

者，不過是個體的人而已。但個人的犧牲，並不是『無故使然』，也不是『絕無代價』。追溯其犧牲的原因，總不外下列兩種，一是求『理想的實現』，二是求『道德的完全』，如義士死難，英雄殉國，以及烈女殉夫，都是悽愴的悲劇。換言之，即是『自我的犧牲』，這種犧牲的代價很大所，以海格爾等承認『個人的損失是理想和道德的得勝』。The loss of the individual is the triumph of the idea and morality，反之，代表消極派的如叔本華班森Bahsen等，以為悽愴的悲劇，不過是悽愴而已，除此以外，并無所謂代價。

西方的悲劇，發端於希臘，希臘的悲劇，創始於愛斯愷勒斯Aeschylus（紀元前525-456）愛氏生於雅典附近埃魯西斯Eleusis，他的劇曲，共有九十編，現在所有的只有七編。愛氏悲劇的特色有二：一是劇曲的結構雄偉，二是詩詞的莊重激揚，曾於紀元前四八五年得月桂冠。繼愛氏而起的

悲劇大家，有蘇富克爾斯 Sophocles (紀元前 496-406)。和歐利畢底斯 Euripides (紀元前 480-406)。

蘇氏最初是一個軍人，撒米安戰爭 Samian War 一役，他是統兵官之一，以後從事劇曲，與當代大悲劇家愛斯愷勒斯 互爭雄長，劇曲的天才大露，曾得十八次第一獎。蘇氏悲劇的內容，與愛氏不同，愛氏喜歡描寫英雄的氣概，和慘痛，蘇氏喜歡描寫尋常的社會生活，尤以男女兩性間的關係為最多；并且蘇氏每每以悲劇的結果歸之於人們本身的過失和罪惡，似含有因果報應的微旨，近代藝術家把蘇氏的悲劇與希臘菲底亞斯 Phidias 的彫刻，和加里克拉底斯 Calliocrates 的建築并稱，其勢力之偉大，可見一斑。他的著作，共有百二十三篇，存者僅七篇而已。歐利畢底斯是富於新思想的悲劇家，因他與當日的大學者蘇格納底斯 Socrates 相交遊，受了哲學思潮的影響，對於遺傳的宗教與道德，抱一種懷疑攻擊的態度，因此不見容

於當世，他好用俗語，也愛描寫現實的生活，并以人們的精神奮鬥爲悲劇的中心理想。平生著作，共有七十二篇，現存者僅十八篇。

與悲劇對立的喜劇 *Comie* 是以『可笑』『娛快』和『滑稽』爲內容，而形成藝術的美，伯拉圖和浩布士 *Hobbes* 等，從主觀方面解釋喜劇的性質，以爲喜劇是生於『超越的情感』 *feeling of Superiority*，或『意外的歡樂』 *Sudden glory*。亞里士多德李希特 *Richter* 叔木華和哈德門等 *Von Hartmann*，以爲喜劇是生於『錯誤』 *error* 或『乖謬』 *incongruity*；換言之，舉凡一切反常或不合宜的言語與舉動，都是發生喜劇的原因。就心理方面研究，『好奇心』是人人所同具的天性，若外界的新奇事物，和古怪的聲音，爲我們的耳目所感觸，立刻發生驚喜的情感。因我們原來有『好奇的慾望』，一旦外界來着新奇的事物，可以滿足這『好奇的慾望』時，便無形中流露歡欣鼓舞的態度，此種事實不僅見之於喜劇，即在平常談話和工作中往往有這種現象。別人說

話說錯了，或做事做錯了，我們總忍不住地笑起來，我們笑的原因，就是因在別人的『錯誤』中，得着奇巧的樂趣，喜劇家於是利用這個機會，故意在舞台上說些錯誤的話，傳些錯誤的動作，以博人們的歡笑。詩來格爾

Schlegel 謝林 Schelling 和海格爾等以『主觀的自由』freedom of subjectivity 說明喜劇的性質，大致謂在喜劇中的歡樂，不論表演者或旁觀者，他們的心境，都是非常的舒展自如，充滿了歡娛的情感，絲毫不受拘束，此時的心境已達到『任性』Caprice 的地步，極容易受外界的刺激而發生『快感』。

希臘的喜劇家，當推亞里士多芬尼斯 Aristophanes (紀元前 448-380)，亞氏的喜劇，以諷刺和滑稽著，共有劇本四十四種，今存者僅十一篇，如騎士 The Knights，黃蜂 The Wasps，和平 The Peace，羣鳥 The Birds 等篇尤為膾炙人口。十七世紀莫蓮爾 Moliere 的喜劇，正與莎士比亞的悲劇，後先輝映，其所作的夫人學校 L'Ecole des Femmes，為他生平最有名的傑作，此外如

強迫婚姻 *Le mariage*，女學者 *Femmes Savantes*，和愛麗德的公主 *La princesse d'Elide* 等篇，都是他得意的喜劇。與莫氏同時的大戲曲家，有宮呂遺 *P. Corneille* (1606-84)，和納桑 *J. Racine* 諸人；納桑是悲劇家，宮呂遺最初爲喜劇家，嗣後變爲悲劇家。宮納兩人都富於宗教信仰，宮氏曾爲宗教的狂熱所驅使，特譯“*De Imitatione Christi*”。納氏悲劇的後兩篇，完全是爲描寫優美的宗教而作。

(本章所論的敘事詩，抒情詩，和戲曲詩，都是以西方的詩歌爲主體，其實東方詩歌的起源遠在西方之前，殊有研究的必要。但本章對於東方詩歌，不及論列，一因範圍太廣，東方詩歌包括中國日本印度波斯和亞刺伯諸地，卽欲爲一極簡單地敘述，亦非數千言所能盡。二因本書的目的是在介紹西方的美術思潮，對於東方美術，不能兼顧，與其舉而不詳，不如俟諸他日，著者以爲東方美術的形色和內容，都與西方相去甚遠，須另

爲研究，始可得其要領。著者此時對於印度波斯等國的美術，全無研究，他日有暇，願做一番考證的工夫，另著一部東方美術史以供同好，如海內同志不憚煩瑣，能先我而成，尤爲盼禱之至。

### (三) 孔子與詩歌

著者在前章討論音樂的時候，豈不是說孔子是提倡音樂的先驅嗎？豈不是說孔子是主張以禮樂治天下，曾高舉着『民衆美術化』的大旗嗎？

本書的目的，是以哲學的眼光，闡明美的原理，同時以歷史的敘述，介紹西方的美術思潮，本無暇涉及萬緒千端的東方美術；且深信讀者對於東方美術或中國美術源流的智識，必遠勝於著者個人，所以著者不願以『一知半解』的態度，爲『東拉西扯』的瞎談。但此書原是以喚起國人的美術興趣爲主旨，雖不能同時對於中國美術源流作一系統研究，然對於集中國學術大成的孔子，不能不加以相當的注意。在新文化運動萌芽時代，關孔

的聲浪極高，陳獨秀竟以孔子爲過去的化石。孔子的思想，不論其爲倫理的經濟的或政治的，雖有千古不磨的真理，然不能盡合於近代潮流，有與新時代相背馳之處，此則盡人皆知。但孔子的地位，決不會因此大貶；其人生哲學的特點，遠勝於希臘諸賢。比方不尙刑罰，而重禮樂；不尙國家主義，而重世界大同；不尙爭戰，而重和平諸點，雖有爲希臘諸賢所見到者，但其闡揚傳播，終不如孔子之澈底。近來研究孔子全部思想最有心得而又極表同情於孔道者，莫於二梁。（梁漱溟先生與梁任公先生）二梁對於孔道的銓釋，都具有新穎的見解，都是從世界文化和人類將來兩點上觀察，以評論孔道的得失。其推尊孔子，另有一幅眼光，非老學究的尊孔論所能比擬。但二梁先生還未曾把孔子尙『美』的精神，積極地宣傳，至今國人腦筋中的孔子仍舊是『尊君抑臣』，與『重男輕女』的孔子，少有人想到孔子是世界的美學元祖，和人類的美術大師。不但富



於美的思想，且富於美的天才。我們雖找不出他長於彫刻繪畫的證據，但可以找出他善於音樂詩歌的證據。他的重樂精神，在前章已經說明，此刻要說的，是他對於詩歌的意見。

孔子自己喜歡談詩，『子所雅言，詩書執禮，皆雅言也。』因孔子注重詩歌，所以他的門弟子子貢、子夏和曾子等，往往引詩爲談話的資料。他們常因引詩而得孔子的獎勵。子貢有一次與孔子討論貧富問題，曾引詩以對，『子貢曰：貧而無諂，富而無驕，何如？子曰可也，未若貧而樂，富而好禮者也。』子貢曰：詩云如切如磋，如琢如磨，其斯之謂與？子曰賜也，始可與言詩已矣。』子夏也曾引詩與孔子研究，『子夏問曰：巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮，何謂也？子曰繪事後素，曰禮後乎？子曰起予者商也，始可與言詩已矣。』曾子有一次抱病，召集他的門弟子訓話，引詩誥誡，用意深遠。『曾子有疾，召門弟子曰：啓予足，

啓予手，詩云戰戰兢兢，如臨深淵，如履薄冰，而今而後，吾知免夫！小子！』子路是孔子平日所笑爲粗浮鹵莽的學生，孔子嘗叫他爲『野哉由也』，然而子路也好讀詩，且以詩爲持躬處世的範疇。如『不忮不求，何用不臧』一詩，子路終身誦之。詩歌含意深遠，不易捉摸，從來好讀詩歌的人很多，但真能領悟其中奧義的不可多見。孔子善於評『詩』，正如他善於評『樂』一般，他評論詩經說：『誦詩三百，一言以蔽之，曰思無邪。』又曰：『關雎樂而不淫，哀而不傷。』他對於『唐棣之華』一詩的反詰，尤爲有趣。詩云：『唐棣之華，偏其反而，豈不爾思？室是遠而。』孔子加以反詰說：『未之思也，夫何遠之有？』孔子知道詩的重要，所以常鼓勵他的門人學詩，他曾告門徒說：『小子何莫學夫詩？』更主張擇詩中的最優者學之，他曾告伯魚說：『女爲周南召南矣乎？人而不爲周南召南其猶正牆面而立也與。』』

孔子如此的推重詩歌，究竟詩歌的價值在那裏呢？孔子以爲詩的功

效有七：（一）可以興，（二）可以觀，（三）可以羣，（四）可以怨，（五）邇之事父，（六）遠之事君，（七）多識於鳥獸草木之名。茲分論於次。

（一）可以興 我們的心理現象，雖分爲『知』『情』『意』三者，其實『情』的力量，大於其他二者，在有情世間，完全是『情』的活動。把人們看做『情的動物』，亦無不可。情的力量既大，其關於人們的生活尤切，人們發於外的『行動』，以及由『行動』而成就的『事功』，都是以『心』爲起點，而『心』的好壞，又以『情』的涵養爲轉移。使情的涵養得宜，則『內部的生活 Inner life』可常保其太和的態度，舉凡一切剛戾乖僻之氣，和驕奢淫佚之慾，將無從發生。有時候人們的墮性極重，理性往往爲人慾所勝，因此純正的情緒，也隨之而墮落。其結果不是志氣消沉，便是精神頹喪，甚至人格破產！生命枯竭，救濟此症的惟一方案，卽是『情感的興奮』。詩的

興奮力極強，所以詩是鼓勵人們向上的馬力。

(二)可以觀 詩是理想的結晶，與人格的代表，我們從詩中可以得到許多倫理的教訓。詩人的理想，和他平生處世的經驗，都可以在詩中得着，因此我們可以增長閱歷，提高理想，和推廣同情。比方讀一篇茅屋爲秋風所破歌，可以激動我們仁民愛物的觀念；讀一篇兵車行，可以驚醒我們窮兵黷武的迷夢；讀一篇孔雀東南飛可以使我們了解婚姻的意義，且對於柔弱的婦女，能發生惻隱的同情。這樣看來，詩歌不僅足以供我們的玩賞，實在是我們精神修養的圭臬。

(三)可以羣 人們是感情動物，前已說及，感情是合羣的第一個要素，社會的結合，完全是以人們的感情爲基礎，人們彼此共同生活於同一社會中，有一定的『公共目的』 Common Purpose，和『普遍情感』 Universal feeling，能使『公共目的』和『普遍情感』達到最高潮而鞏固人羣的團結者，

以詩的影響爲最大。嚴格地說起來，詩歌是民族的生命，社會的靈魂，其流行羣衆間，實有偉大的感化力；羣中有不肖者，可假諷刺詩以貶之；羣中有特出者，可假贊歎詩以譽之；羣中有不幸者，可假悲哀詩以弔之。總之，社會生活的一靜一動，無不反映於詩歌之中，這種能代表羣性的詩歌，是羣衆中的自然法典。試想莎士比亞的詩歌，對於英國民族的精神團結力，是何等的雄偉！哥德利克羅卜斯多克 *Klopstock* 的詩歌，對於德國民族的精神團結力，又是何等堅強！這樣看來，一民族的詩歌，難道還不是一民族的生命嗎？

(四)可以怨 『怨天尤人』是孔子所不主張的，爲什麼他又說『詩可以怨』呢？『怨』是心理現象之一種，當我們精神上受打擊時，便感痛苦，若不能使這精神上的痛苦，尋一條宣洩的出路，就成了『怨』。『怨』不是人們所應當有的，因爲人們應當享受一種圓滿歡娛的生活，在圓滿歡娛的

生活中，決不致產生怨的結果。無奈在這不完全的社會中，總免不了憂傷苦惱，各種苦惱發生的原因，極不一致，或因經濟的壓迫，或因教育的欠缺，或因婚制的不良，舉凡一切不完全的社會制度，都是製造人們苦惱的原因；而人們怨恨的程度，恰與苦痛的增加成正比。但精神的鬱結和怨恨，足以釀成可怕的『神經衰弱』，和『心理反常』諸惡症，保持精神常態的惟一方法，即是調節和宣洩內心的怨恨。但這番『調節』和『宣洩』的工夫，非藥品所能奏效，惟『詩』足以當之。換言之，『詩』是調節和宣洩內心的靈丹，故曰『詩可以怨』。（按現代心理學家往往用『析心術』，調治病人，常具奇效，這種療治，心理學家稱爲『精神療法』。此法完全以『暗示』*Suggestion* 爲根本，詩中所包含的暗示甚多，我們可以假詩中的暗示，以安慰內心的苦惱。精神上的鬱結和怨恨，常因得了詩中的暗示而冰消瓦解於無形之中，這樣看來『詩可以怨』一語，實在含有心理學

上極深遠的意味。雖孔子當日不曾夢及近代之所謂『析心術』，然以平生宏富的經驗，關於心理的原理，當亦有相當的了解。

(五) 邇之事父 孔子以爲國家的根本，在於家庭；家庭的團結，繫於孝弟；所以治國必先齊家，事君必先事父。未有不能齊家而能治國者，亦未有不能事父而能事君者。齊家治國，事父事君，在孔子看來，只有遠近的分別，沒有輕重的不同。他曾說：『惟孝友於兄弟，施於有政，是亦爲政，奚其爲爲政？』爲什麼詩可以教我們事父呢？因詩對於家庭父子兄弟夫婦間的關係，都有合乎至理至情的描寫，所以讀者可以從詩中領略骨肉間恩愛的微意而得許多良好的教訓。如孔子曾引『邦畿千里，惟民所止，』『緝蠻黃鳥，止於丘隅，』與『穆穆文王，於緝熙敬止，』之詩，以發揮『止』的奧義。他解釋『止』的教訓說：『爲人君，止於仁；爲人臣，止於敬；爲人子，止於孝；爲人父，止於慈；與國人交，止於信。』

以一『止』字將君臣父子以及國人相互的關係，說的如此清楚，可見孔子善於讀詩。孔子以爲兒女對於父母的孝道，不是物質上的供奉可以了事，乃是精神上的安慰。他曾告子游曰：『今之孝者，是謂能養，至如犬馬，皆能有養，不敬何以別乎？』又告子夏曰：『色難，』可見孔子完全是重『精神上的孝道，』孔子對於『妻子好合，如鼓瑟琴，兄弟既翕，和樂且耽，宜爾室家，樂爾妻孥』一詩，極感興趣；以爲是詩所描寫夫婦兄弟間的和睦，是孝道的基礎，因爲在那種雍雍睦睦的家庭中，能使父母得着精神上的娛快；所以他接着說：『父母其順矣乎！』讀這詩的人，必定得着『宜爾室家，樂而妻孥』的暗示，且對於這詩中所描寫的理想家庭，必定有一番羨慕的感想。從這新家庭的暗示中，也必定影響到他個人的生活上，使他能實現齊家的理想，和事父的教訓。

(六)遠之事君 事君可釋爲事國，古人以君爲代表國家的總稱，君卽



國，國即君，在古人視之，君國之間，無甚軫域，愛君即是愛國。在君權極盛時代，國家的人格，往往與君的人格合而為一，正所謂『朕即國家』。君與國的劃分，以孟子的主張為最顯著。孟子說：『民為貴，社稷次之，君為輕。』則明明把君與國的界限劃清，并且把君的人格放在國家人格的下面，這是由專治進入民治的一大轉機。在政治思想一方面講起來，孟子優於孔子，因孔子把君與國并為一談，其流弊即是『君權萬能』和『獨夫專制』，對於此點，此刻不便詳細批評，現在要注意的，是要把事君的觀念看做事國，然后再往下研究。為什麼詩可以助我們事國？

大學第九章引了三節詩以證明治國始於齊家，如『詩云：桃之夭夭，其葉蓁蓁，之子於歸，宜其家人，宜其家人，而后可以教國人。』詩云：宜兄宜弟，宜兄宜弟，而后可以教國人。詩云：其儀不忒，正是四國，其為父子兄弟足法，而后民法之也，此謂治國在齊其家。』第十章也引

詩三節以發揮治國的大政方針，如「詩云：樂只君子，民之父母；民之所好，好之；民之所惡，惡之；此之謂民之父母。」詩云：節彼南山，維石巖巖，赫赫師尹，民具爾瞻，有國者不可以不慎；辟，則爲天下僂矣！詩云：殷之未喪師，克配上帝，儀監於殷，峻命不易；道得衆，則得國；失衆，則失國……」。

中庸的末章，(第三十三章)子思承孔子天道人道之意而立言，反復丁寧，將個人持躬處世以及平治天下的奧秘，和盤託出，其示人之意，誠可謂至深切矣；但其發揮的精微奧義，皆取材於詩，通章不過一百多字，在這百餘字中，共引詩六次。如「詩曰衣錦尙絢，惡其文之著也；故君子之道，闇然而日章，小人之道，的然而日亡。……詩云潛雖伏矣，亦孔之昭，故君子內省不疚，無惡於志。君子之所不可及者，其唯人之所不見乎。」詩云相在爾室，尙不愧於屋漏，故君子不動而敬，不言而信。詩曰

奏假無言，時靡有爭，是故君子不賞而民勸，不怒而民威於鉄鉞。詩曰不顯惟德，百辟其刑之，是故君子篤恭而天下平。詩云予懷明德，不大聲以色；子曰聲色之於以化民末也。詩曰德輶如毛，毛猶有倫；上天之載，無聲無臭，至矣。中庸一書可看爲儒家『倫理的形而上學』 Ethical Metaphysics, 和『政治哲學』 Political Philosophy, 因爲個人做人與治國平天下之道都包括於中庸一書。然全書的骨子，都是取材於詩；雖謂中庸一書爲詩的注脚，亦無不可。孔子所謂以詩事君，（事國）是極有根據的一句話，并不是隨便說的。（按中庸末章與老子的主義相近，如『君子之道，闇然而日章』，顯與老子『知白守黑，知雄守雌』等訓相似。如『不賞而民勸，不怒而民威於鉄鉞』，與老子的『無爲主義』相近。至如『不顯惟德』，尤與老子所謂『上德不德，是以有德』，同一主張。似此則儒道兩家，并非絕對的水火；自其異點視之，彼此固爲秦越；若就其同者觀之，儒道儼然一

家)。

(七)多識於鳥獸草木之名

古詩三百篇，鳥獸草木的名稱，不可勝舉，僅以國風而論，卽有鳥名十九，虫名十三，獸名二十，植物名八十二。若把雅頌一并計算起來，不知道又加若干倍了。

(甲)鳥名

關關『雉鳩』。『黃鳥』如飛。維『鵲』有巢。維『鳩』居之。『燕』於飛。雄『雉』於飛。雝雝鳴『雁』。莫黑匪『鳥』。『鴻』則離之。『鶉』之奔奔。弋『鳧』與雁。肅肅『鶉』羽。值其『鷺』羽。有『鶉』萃止。邛有旨『鶉』。維『鶉』在梁。有鳴『倉庚』。七月鳴『鶉』。『鷓鴣』鷓鴣。

(乙)虫名

『螽斯』羽詵詵兮。 嚶嚶『草蟲』。 趯趯『阜螽』。 頷如『蝻蟻』。  
『螻』首『蛾』眉。 『蒼蠅』之聲。 『蜉蝣』之羽。 『蟋蟀』在堂。 五月鳴  
『蜩』。 娟娟者『蠋』。 『伊威』在室。 『蠨蛸』在戶。

(丙)獸名

我『馬』虺隤。 肅肅『兔』置。 『麟』之趾。 『羔羊』之皮。 野有死  
『麋』。 野有死『鹿』。 無使『彤』也吠。 壹發五『豝』。 於嗟乎『騶虞』  
。 壹發五『縱』。 莫赤匪『狐』。 匪『鷄』則鳴。 『牛』『羊』下來。 禮  
楊暴『虎』。 並驅從兩『肩』兮。 並驅從兩『狼』兮。 胡瞻爾庭有懸『貍』矣  
。 胡瞻爾庭有懸『特』兮。 一之日于『貉』。

(丁)草木名

國風中所包括草木的名稱，共有八十二。 如荇，葛，卷耳，桃，芣  
苢，楚，萋，蘩，蕨，薇，蘋，藻，甘棠，梅，樸檉，唐棣，棘，匏，葑

，菲，荼，薺，榛，苓，唐，麥，桐，梓，竹，茨，檜，芄蘭，葦，蓬，舜，橘松，猶龍，茹蘆，藟，勺藥，柳，莠，莫，藿，檀，樞，榆，栲，柎，漆，栗，椒，杜，栩，梁，兼，葭，條，駮，檣，菘，紵，菅，苕，蒲，荷，菡萏，萋楚，稂，蕭，著，蕓，鬱，藟，葵，菽，禾，麻，黍，粳。

單在國風中卽有這麼多鳥獸草木的名稱，若把雅頌合併起來，差不多可成一部動植物大辭典。我們平昔讀詩不注意，當然不覺得古詩中包含有如此多的生物名稱；也不十分覺得孔子所謂讀詩可以『多識於鳥獸草木之名』一語，有特殊的意趣。假若認真在古詩上做一番科學研究的工夫，對於中國古代生物的源流，當有特殊的心得。

### 本章參考書

論語，大學，中庸，毛詩，

Bergson: *Le Rire* ( 1900 )

Guyau: *L'art Au Point De Vue Sociologique.*

Müller: *Das Wesen des Humors.*

Lipps: *Der Streit ü. die Tragödie* ( 1891 )

Beyer: *Deutsche Poetik* ( 2nd ed. 1887 )

Klein: *Gesch. d. Dramas d. Griechen u. Römer.*

Freitag: *The Technique of the Drama* ( Eng. Trans. )

Santayana: *The Sense of Beauty.*

Palgrave: *Golden Treasury.*

Hegel: *The Philosophy of Fine Art* ( Eng. Trans. )

## 第八章 跳舞

### (一) 中國古代的跳舞

中國先聖除墨家非樂外，對於美術十分崇尙。樂記一篇，實爲中國古代最純粹的美術哲學；不僅承認詩歌音樂在美術中有特殊的地位，即現在普通一班人所懷疑的跳舞，在中國古代久已成爲舉國通行的大典。試觀下列諸例便明：

『八佾舞於庭』(論語)

『方將萬舞』(國風)

『公庭萬舞』(同上)

『舞則選兮』(同上)

『式歌且舞』(小雅)

『籥舞笙鼓』(同上)



『屢舞』僂僂，屢舞『傲傲』，屢舞『傴傴』。(同上)

『萬舞』有奕。(商頌)

中國古代的跳舞，大半是爲祭祀而設。國家立有專官，名叫『舞師』，『舞師』掌管各種跳舞；也可說是跳舞的教導員。如：

『舞師掌教兵舞師而舞，山川之祭祀；教帟舞師而舞，社稷之祭祀；教羽舞師而舞，四方之祭祀；教皇舞師而舞，旱暵之事；凡野舞則皆教之，凡小祭祀，則不興舞』。(周官)

除『舞師』外，另有『樂師』，『樂師』也和『舞師』一樣負教導跳舞之責。當時的跳舞依周官所載的有六種，如：

『樂師掌國學之政，以教國子小舞。凡舞，有帟舞，有羽舞，有皇舞，有旌舞，有干舞，有人舞』。(周官)

現在西方談美術者，常說跳舞與音樂的關係，正如姊妹一般；不但兩

者有并行的必要，且兩者同由自我的內部精神出發。音樂以『聲』表情，跳舞以『容』表情。其表現的方法雖不同，其所表的本質則一。『音』與『容』既常相聯絡，故『樂』與『舞』亦不宜單行。如：

『故歌之爲言也，長言之也；說之不足，故言之；言之不足，故長言之；長言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。』（樂記）

手舞足蹈，是情感興奮到極處時的流露；換言之，跳舞所表現的情感，有深一層的情感。僅『長言』（唱歌）還不夠，必須繼之以『嗟嘆』；僅『嗟嘆』還不夠，必須繼之以『跳舞』。可見跳舞是深情表現的最後一步。跳舞即是深情的表現，那末，個人的品性，和風俗厚薄，當然不難從跳舞中觀察出來。如：

『其治民勞者其舞行綴遠；其治民逸者，其舞行綴短，故觀其舞，

知其德。……」（樂記）

爲什麼觀其舞，便知其德呢？因爲跳舞和詩歌音樂一般，都是由內

心所發。有諸內，必形諸外，觀其外，卽知其內。如：

『詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也；三者本於心，然後樂器從之。是故情深而文明，氣盛而化神；和順積中，而英

華發外；唯樂不可以爲僞。』（樂記）

就上面的實例看來，誰也不能否認跳舞是中國古代已有的東西，且與音樂有同等的價值。國家設有專司，教民跳舞；雖舞蹈的方法和近代跳舞不同，無論如何，總不能不說牠是跳舞。當時以跳舞爲祭祀的一種儀式，後來不像西方跳舞一樣，由『宗教的』變而爲『民衆的』。所以到現在中國社會中，并無所謂『民間跳舞』 Folk dance。自西洋教育制度輸入到中國來以後，西方跳舞，也與西方音樂一同跑到中國來了。將來中國教

育普及以後，所謂『民間跳舞』，一定會慢慢地發達起來。不消說，在男女界限極嚴的中國社會中，男女社交公開，不是一步就可以實現的，那末，公開跳舞，自然不是一朝一夕可以普及於民間的。也許有些人根本不贊成跳舞，但我們當知道跳舞之爲美術，正和詩歌，音樂，繪畫，彫刻，建築，一般。若承認詩歌，音樂，繪畫，彫刻，建築等，皆不可非；那末，自然跳舞也不可非。跳舞與人們的生活關係極大，不僅是社會上的高尚娛樂，且是調和兩性，與促進友誼的工具。以美學者的眼光看來，跳舞是一種『美術』，以社會學者的眼光看來，跳舞是一種『公共娛樂』；以心理學者的眼光看來，跳舞是一種『性慾的調節』；以體育學者的眼光看來，跳舞是一種『周身運動』，這樣看來，可見凡反對跳舞的，都是執於成見，與囿於誤會。除非說跳舞是興奮性慾的以外，再沒有別的理由。跳舞若真是興奮性慾的，當然有反對的必要；但從事實上論，結果適得其反，

凡富有跳舞經驗的男女，決不會承認跳舞是興奮性慾的。他們覺得在跳舞的時候，到很容易發生性慾，（閒居爲不善）；在跳舞的時候，簡直沒有所謂『性的衝動』一回事，因爲跳舞時，全身都運動起來，把『餘力』通通發洩了；并且一面跳舞，一面還要留心音樂，以合節奏；不但留心音樂，同時又要顧及全場，或「伴侶」Partner的動作。在跳舞的時候，男女兩性，都是一心一意求步驟的整齊，與動作的靈活，決不會想到性慾上去，這種經驗，要是曾經跳舞過的，才能承認。我可以下一句斷語：凡說跳舞是興奮性慾的，都是不知跳舞爲何物的人；換言之，即是沒有跳舞的經驗。

## （二）歐洲的跳舞

歐洲談跳舞的文學，自柳新 Lucian 的 *De Saltatione* 到謝勒 Schiller 的 *Spieltrieb*，已算是不少。近代經達爾文和斯賓塞兩人的研究，對於跳舞的起

源，跳舞的理論，及與其他美術的關係，說明更爲詳細。跳舞的起源，西方學者研究的結果，與中國樂記所說的相同。樂紀告訴我們說：當我們快樂的時候，便『長言』起來（長言卽是唱歌）。『長言』還不足以盡歡，於是便『嗟嘆』起來；『嗟嘆』還不足以表出深厚的情感，於是才『手舞足蹈』起來。可見跳舞，是內心快感的最後表現，人們心中有快感，不論文明野蠻，都是一樣。所以跳舞不是文化發達的產物，在原始社會，就已經有了跳舞。

到底什麼叫跳舞？樂記說：『舞，動其容也』。跳舞，不是在『唱』，乃是要『動』，還要動的有規則；不是隨便亂動的；所以萊迪教授 Prof. W. Knight 說：『身體的肌肉，服從心的指揮，而又有調和的回應』。The muscles of the body obeyed the suggestions of the mind, and responded rhythmically.

西方跳舞，最初也是發端於宗教。以色列人 Israel 定居於拍列斯丁

Palistine 以後，每年在石魯 Shiloh 舉行宗教祭典時，附近的女子，通通加入跳舞。大衛王 King David 在極歡樂的時候，『在主面前盡力跳舞』。

“danced before the Lord with all his might” 希臘也以跳舞爲宗教祀典儀式之一。但有時候完全以表歡樂爲主，絲毫不含宗教的意味。每逢新春初到，希臘人必舉行慶祝的跳舞，名叫『花神舞』Dance of Flora。現在英國的『五月舞』 May-Pole dance，可說是『花神舞』的遺風。

斯巴達的跳舞，既不是爲祭祀，也不是爲歡樂，完全是爲練習戰術。斯巴達的小孩們，凡達五歲以上，都習『軍事跳舞』military dance。伯拉圖在他的 Laws 一書中，對於斯巴達的軍事跳舞，說的很清楚。他說，那種跳舞的動作，可分兩種：一種取守勢，一種取攻勢。取守勢的動作，身體時上時下，或左或右，要以逃避敵人刀鎗的刺殺爲目的；至如取攻勢的動作，或裝作『射箭式』，或裝作『刺鎗式』，總以攻擊敵人爲目的。這種跳舞，

可謂是別開生面，唉！在尙武的民族中，美術也變成軍國主義的武器了。

伯拉圖在 *Laws* 中討論跳舞的原理，頗與樂記中所講的相類似。他說：『每個人在歡樂多的時候，身體也動的多，在歡樂少的時候，身體也動的少。復次，若他的涵養工夫好，身體也動的少，反之，若他是畏懼，而又缺少自治力，和訓練；他的動作，一定是粗浮無當……』。『Every man, when the pleasure is greater, moves his body more, and less when the pleasure is less ; and again, if he be more orderly and disciplined he moves less ; but if he be a coward, and has no training or self-control, he makes greater and more violent movements……,』

我們當知道不論何種美術，都有頹廢退化的可能。跳舞更容易流爲邪僻不經。在羅馬時代，跳舞已經退化，爲當時賢者所詬病。羅馬替伯利爾斯 *Tiberius* 曾放逐羅馬城的跳舞家杜米迪安 *Domitian*，也開除幾個嗜好跳舞的參議員。羅馬有名的大演說家，昔塞羅 *Cicero* 曾斥責羅馬的大執政，



高爾比牛斯 Galbinus，因為他身為執政，不該跳舞。昔塞羅在 *Pro Murena* 中批評跳舞說：『跳舞是狂樂淫亂奢侈和放縱的伴侶』。Dancing is the ally of excited festivals, efeminacy luxury and wantonness. 他把跳舞看做淫亂，放縱；自然不會承認跳舞是美術。因為美術不是淫亂，放縱的；凡淫亂放縱的，便不是美術了。純正的跳舞，是美術，這是一般學者所公認的。當日羅馬的跳舞；過於腐敗，久已失掉了美術的價值；昔塞羅出來反對，是應有的舉動。昔氏又說：『一個清白人，除非瘋了，決不會去跳舞；不論私的或尋常宴會的』。No one dances when he is sober, unless indeed he is mad; nor in private, nor at any ordinary convivial gathering.

宗教跳舞，現在雖已失勢，但在過去的時候，却是教會中通行的儀節。在一五六二年 (1562) 德南底參事會 Council of Trent 為西班牙王腓力第二 Philip II 開跳舞會，教會中僧侶，牧師，也參加跳舞。在塞維爾大禮拜堂

Cathedral of Seville，每逢聖節 Corpus Christi，舉行跳舞，至今此風尙存。但僅在西班牙的羅馬舊教中，有這種宗教跳舞的遺風。法蘭西的宗教跳舞，在十二世紀時已廢除了。欲明跳舞與宗教的關係，不可不注意師卡里嘉 Scaliger 的考證。師氏說過：『主教』Bishop 的名稱，原來是“Praesules”，因爲他們在節期大宴的時候，常爲跳舞的引導者。復次，『唱詩班』Choir 一名詞，是從希臘文 χορος 引出的（a dance 卽跳舞），可見跳舞與宗教，在一個時代，曾經有密切的關係。

自一六六二（1662）巴黎設立『皇室跳舞院』Royal Academy of Dancing 以來，跳舞不僅成爲專門美術，且成爲國家的美術了。歐戰以後，跳舞進步尤速，兵燹之餘，民生憔悴，無以爲樂，只好從跳舞中討些生趣。歐洲各大都市，跳舞發達的原因，就是在此。歐洲各國的女學校裏面，多半有跳舞一科，與音樂，圖畫，兩科并重。此外在大都市，還設有跳舞學

校，專以傳習跳舞爲目的。歐洲人崇尚美術的嗜好，十分可佩。現在中國的跳舞，雖在萌芽時代，將來必定會普遍的。如果我們尊重美術，也希望牠快快普遍起來，尤其是在我們禮拘教梏的中國應該提倡跳舞。跳舞在中國發達以後，至少對於我們中國人的生活，有兩種良好的結果：第一是打破男女界限，使男女有均等社交；第二是增進社會娛樂，使男女青年的生活，由煩悶的而變爲娛快的，由呆板的而變爲活潑的。不論何種好制度，都有流弊。跳舞若用之不善，當然有害無益；這一點也是提倡美術的人所應該注意的。我以爲中國公私立的女學校中，當習跳舞，儘管把美術的價值，丟在一邊。跳舞也是一種很柔和的運動，與適宜的遊戲，對於學生的體育上和精神上，都有很大的關係。希望熱心教育的人，注意及此。至如專以傳授美術爲目的的學校，當然應增加跳舞一科，尤其是在女子師範學校，和女子體育學校，應該注重跳舞；因爲牠們畢業

以後，出身教小學的時候，牠們可以在小學校中，教小學生跳舞。在起初提倡的時候，自然有少數腦筋陳腐的人，出來反對，正如他們反對白話文和男女同學一般；但他們的反對，值不得我們一笑，我們要創造一個美的社會，和美的國家，當抱一種『舊染污俗，咸與維新』的態度。然後才敢於衝決一切網羅，尋得藝人的自家田地。

本章參考書

周官 樂記 毛詩 論語

Plato: The Laws.

Aristotle: Poetics.

Lucian: De Saltatione.

J. Weaver: Essay towards an History of Dancing. (1712)

L. De Cahusac: La Dance ancienne et Maderne. (1754)

M. De Noverre: *Lettres Sur La Dance.* (1760)

A. Read: *Characteristic National Dances.* (1853)

F. M. Böhme: *Geschichte des Tanzes in Deutschland.* (1866)

A. Dodworth: *Dancing, and its Relation to Education.* (1885)

F. A. Zorn: *Grammatik der Tanzkunst.* (1887)

A. Marriot: *Dancing as an art.* (1888)

E. Girardet: *Traite de la Danse.* (1891)

## 第九章 美術與兩性

### (一)美非生於愛說

美與兩性的相互關係，是美學上一大問題。有謂美的觀念，完全起源於愛者；有謂美與愛完全無因果關係者。代表第一派的，多半是近代的心理學家，和生物學家；他們是根據新心理學，與進化論，說明美與愛的相互關係。代表第二派的，多半是羅馬教會守舊的神學家，和神祕主義的哲學家，他們是以『道德』與『理性』爲口實，而劃分美與愛兩者的界限。著者本人是屬於第一派的，因第一派似乎在學理方面，已得着充分的根據。現在首先把第二派主張『美非愛』的論點，作一簡單的研究，然後再行討論第一派的理論。

謝勒 Schiller 說：『美學的態度，是一種『玄想』，與『慾望』和『需要』立於反對地位』。 *L'attitude esthétique est une Contemplation qui est le*

contraire du désir ou du besoin. 他以爲美的本質是『寂靜』Sérénité，是以精神界爲對相，人們的『慾望』與『需要』，含物質的色彩太重，所以不能與尙寂靜的美術發生關係。弗爾克爾特 Volkelt 與謝勒同調，弗氏以爲美的觀念，不能以『性的生活』La Vie sexuelle 說明；如果以性說明美的觀念，實足以貶損美的價值。所以他說：『性慾的追求，是美的玄想的仇敵』。

La recherche de la Volupté est par excellence l'ennemie déclarée de la Contemplation du beau.

彫刻和繪畫中所描寫的裸體美，顯與美術家的性慾有關，裸體彫刻與裸體油畫，既是出乎人們自然的愛，當然是自然而純潔的一樁事。如特恩 Taine 納樂 Lalo 等，都以爲『裸體之純潔，正如自然一般；裸體的自身，實爲神聖』。Le nu, en Soi, est chaste comme la nature ; il est Saint, étant de Dieu. 他們以爲裸體所表現的美，與非裸體的美，較爲高尚；在非裸體

的彫刻與繪畫上，真實的美和個性，往往爲衣服所遮蓋；因此其美的價值，遠不及裸體的作品。反之，反對裸體畫和裸體彫刻者，如色迪南 Pere Serpillanges 等，以爲裸體的彫刻與繪畫，以藝術的眼光看，似乎比非裸體的作品較佳，因爲裸體畫或裸體彫刻所含的問題較多，也不是如非裸體作品的簡易。但他始終不贊成裸體，他的理由，卽是：『從靈感方面說，裸體是要壞些；因爲作品最高含義的表現，着衣服的人體，優於裸體』

還有從道德方面非難裸體者。普通一班爲遺傳習慣所拘束的人，總以爲裸體近於誨淫，曾有人在羅馬廟中，抱着裸體的女神石像接吻，浦雷鐵爾 Brunetiere 遂以此爲反對裸體的口實。當一個人看見裸體時，將聯想到性交上去，也許有這會事；換言之，裸體有喚起性慾的可能，固無庸隱諱。但我們要想一想，異性互相吸引，是不是生理上和心理上必然的



現象？ 這種必然的現象，是不是必待裸體而後發生？ 在北京中央公園遊覽的男女青年，彼此遇着時，未必完全不發生性慾的衝動罷？ 如果發生性慾的衝動，也未必因他們都是裸體罷？ 當知道性慾的衝動，是一回事；裸體又是另一回事。 性慾的衝動發生與否，與裸體并不生因果關係。 裸體之爲美，正如雜花生樹之美一般，牠的本身，是絕對地自然純潔，若鑒賞牠的人發生慾念，這完全由鑒賞者自己負責，與裸體全無關係。 若以『性教育』的原理解釋，裸體不但不是興奮性慾的，乃是減少或調節性慾的。 心理學告訴我們，凡事越秘密，越足以引起我們的好奇心，性的秘密，正是性的危險。 從前一班講生理學的教師，每逢講到最關重要的生殖器官，便諱而不言，甚至教科書上沒有這一課，因編書和講書的人，都以性的公開研究，彷彿近於誨淫，所以絕對地守秘密，殊不知秘密的結果，即是性慾的橫流。 近來談性教育的人，已經知道性的秘密是男

女青年前途的一大危機，所以大聲疾呼主張兩性的公開研究。如性的生理，性的衛生，和性與人生的關係諸問題，都是性教育中的主要課程了。這樣看來，裸體在性教育中，只有被讚揚的處所，並沒有被咒詛的理由。以無學理根據的舊道德觀念，來批評裸體，復以評批裸體的理由，來證明『美』非生於『愛』，這不是科學的態度；因美與愛的關係，只能以生物學和心理學爲說明的根據，離開生物學和心理學以談美與愛的關係，無論如何，是弄不清白的。

## (二) 美生於愛說

近代『新感情主義』*Nouveau Sentimentalisme* 的主張，與『戀愛主義』*érotisme* 相去不遠。法蘭西新感情主義的代表居友 *Cuvau*，即是擁護戀愛主義的一人。他以美與愛是結合一致的，無『愛』不能生『美』，無『美』也不能生『愛』。他說：『美術的情緒，即愛的情緒』。*Le type de l'emotion es-*

thétique est l'emotion de l'amour. 又說：『美術是愛的變形，換言之，即是人生最根本的需要』。 Certes l'art est pour une notable Partie une transformation de l'amour; C'est-à-dire d'un des besoins les plus fondamentaux de l'être.

美與愛既有如此密切的關係，美術家一定是富於愛情的人，無愛情的美術家，決不會產生表愛情的作品。畫家卜雷冬 Jules Breton 曾經說過：

『在自然界能找出美的奧秘的，就是愛』。 C'est l'amour, dans la nature, trouve le secret des beautés esthétiques. 美與愛兩者的重要，經達爾文的生物進化論一再闡揚，更加大白於天下，從前一班人，雖知道兩性對於人生有重大的關係，都是些空洞的理論，沒有科學的根據。達爾文把生物進化的原因分爲『自然淘汰』，『人爲淘汰』，與『兩性淘汰』三種。『兩性淘汰』 Selection Sexuelle 不僅在人類中是一樁極顯著的事，即在動植物中也是一樣

。動植物和人類，都是以美爲互相吸引的媒介。植物有各種美麗的花

卉，動物有各種奇特的羽毛，人類有雄偉風雅的姿態，各以其美爲吸引異性的工具。男女兩性，都具有愛美的本能，所以男女兩性。都極力求美的完備。男性爲要引動女性的愛，便不能不盡力把他的優點擴充，同時把他的劣點淘汰；女性爲要滿足男性的愛，也不得不爲同樣的努力。優者得勝，劣者落伍，這就是達爾文所謂『適者生存』，和『兩性淘汰』。後者對於生物進化有極大的影響，能使生物繼續不斷地繁殖，在繁殖中，又能使劣者淘汰，優者生存，因此使生物有繼續的進化。然考其進化的動機，在兩性淘汰中，無不是由於『愛美』，而愛美的天性，又無不是生於『性的本能』。那末，美與愛，同爲生物進化的樞機，彼此有不可分離的趨勢。試從各種美術研究，其根本旨趣，都與兩性有關係。如彫刻繪畫音樂詩歌跳舞等，無不是以表現兩性愛爲中心，尤以詩歌寫愛情的力量爲最大。近代文豪如塔果爾 Tagore，杜德 Daudet 等的作品，多半是描寫愛

情的。塔果爾以創造『愛的世界』爲人生終極的目的，他以爲宇宙卽愛，愛能包羅一切，統御萬有，雖他不是完全指兩性的戀愛而言，却沒有忽視兩性間戀愛。至如杜德的愛之歌，完全是一部寫『愛的詩集』*Amoureuses*。尼采 Nietzsche 告訴我們說：『所有法蘭西古典派文學的最高思潮，都是因性的興趣而發達』。Toute la haute culture littéraire de la France classique s'est développée sur les intérêts sexuels. 其實各國的文學，都與性的興趣結了婚，不僅法國的文學如是。中國古詩二百篇描寫男女戀愛的，豈僅一二？孔子所讚歎的關雎，卽是開宗明義寫戀愛的第一章。原來孔孟諸聖，承認男女兩性戀愛，是人類天賦的本能，如『男女居室，人之大倫，』『飲食男女，人之大欲存焉，』『如好好色，此之謂自謙』，和『食色性也』諸例，無在不可以證明兩性戀愛的神聖，久爲先聖所公認，而尤以孟子勸齊宣王與百姓一同好色的議論爲最緊切。

孟子勸齊宣王實行王道，齊宣王告孟子曰：『寡人有疾，寡人好色。』孟子對曰：『昔者太王好色，愛厥妃，詩云古公亶父，來朝走馬，率西水滸，至如歧下。爰及姜女，聿來胥女。當是時也，內無怨女，外無曠夫；王如好色，與百姓同之，於王何有？』

孟子勸齊王與百姓一同好色，并以此爲王道的基礎；初聽之，不免令人詫異。以老學究的舊觀念看來，好色是淫逸，爲道德所不許，宣王爲一國之君，居然好色，已經失掉了爲君的資格，孟子不但不嚴加指責，反勸他和百姓一同好色，這難道不是咄咄怪事嗎？殊不知世界文化的根源，都是起於『食』Food與『色』Sex；世界的安危，也是以食色爲轉移。換言之，什麼政治問題，經濟問題，社會問題，以及文化問題……等等，都可包括在食色問題中。質言之，食色問題，即麵包與戀愛問題，這個問題如果解決了，則一切問題，都解決了。我們試環顧世界的四周，無論那

一國，對於麵包與戀愛問題，都沒有達到解決的目的。英德法三國工人失業的總數，在五百萬以上，沒有丈夫的寡婦，以及沒有機會嫁人的處女，單就英德法三國而論，約在六百萬以上。芸芸衆生，嗷嗷待哺，曠夫怨女，遍於國中，在這種食色兩荒的悽愴現象中，想求政局安穩，世界太平，直等於『黃梁一夢』！除非在『食』的方面，弄得大家有飯吃；在『色』的方面，弄得內無怨女，外無曠夫，世界總不會有太平的氣象。孟子的眼光銳敏，在二千年前，已經將這治平的秘訣，與世界安危的關鍵，大聲疾呼地公布於天下了。受孟子思潮影響最久遠的中國人，却不曾了解孟子的思想；不但不想方法求戀愛問題的解決，反以戀愛爲不德，抱此種觀念者，不僅是陳腐的老學究，即在自許爲新派的學者中，亦有痛斥男女青年的戀愛者，是誠可謂『不思之甚』！

納樂在他著的美與性的本能 *La Beauté et L'instinct Sexuel* 一書中，積極地

證明美與愛同是出於『性的本能』，他又根據達爾文的『兩性淘汰說』，（舊譯雌雄淘汰）及近代心理學大家弗樓德 *Freud* 的『析心術』，以說明兩性的重要，及其與美術的關係，是研究兩性問題最有心得的著作。納樂是法蘭西的哲學教授，所以他的著作，都是多少帶有探索根本問題的意味，不是從常識上爲一枝一葉的研究。他的言論，是值得我們注意的，他對於戀愛的態度是怎樣？他告訴我們說：『我們知道女子是男子最可愛的目的物，正如男子是女子最感興趣的目的物一樣』。 *Nous trouvons ainsi que la femme est l'objet le plus aimable pour l'homme, et l'homme celui qui interesse le plus la femme.* 如果要問爲什麼有這一回事？他的回答，即是『人爲戀愛的動物』。 *L'homme est l'animal erotique* 如果再問，人爲什麼定要戀愛？此問題，可分做三方面答覆。第一，人之所以要戀愛，因心理學告訴我們，戀愛是起於『性的衝動』 *impulsion sexuelle*；第二，人之所以要戀愛，因生理學告



訴我們，戀愛是『生理的需要』*besoin physiologique*；第三，人之所以要戀愛，因生物學告訴我們，戀愛是『以傳種爲我們生物所共有的天職』*Notre unique devoir de créature vivantes est la reproduction de l'espèce.* 瑞典女思想家愛倫凱 *Ellen*

*Key*，對於戀愛的見解，更爲超脫，她把兩性的關係，看爲一切人生向上的出發點。性的問題，卽人生問題，他以爲戀愛在倫理上的價值，是非常的神聖，因爲戀愛不但能陶鑄新人，并且能使新人日新又新，與時俱進，

而逐漸擴大其『靈我』。（見他所著戀愛與結婚 *Love and Marriage*，及戀愛與倫理 *Love and Ethics*）。謝勒 *Schiller* 豈不是在德國與哥德 *Goethe* 并駕齊驅的

詩聖嗎？他對戀愛問題究竟有何見解呢？他有兩句詩說：『不論你哲學家怎樣去想，這世間的劇場，此刻還是由飢餓與戀愛演成的哩！』戀愛與人生的關係既有如此之密切，差不多一切生活的表現，都與愛有關；至如美術，完全是愛的化身，所以達爾文文尼采弗樓德等，以美術爲『愛的

讚詞』*Hymne à Eros*；換言之，無愛即無美。

(二)兩性愛與中國古詩

古詩三百篇，開宗明義第一章，即是一首男女戀愛的詩，先聖把關雎一詩，冠諸篇首，足見男女戀愛，爲先聖所尊。可惜後之解詩者，穿鑿附會，或加以『淫奔』的罪名；或誤解爲『思賢』的寄託，其實都不是詩人的本意。爲節省篇幅起見，暫把國風裏描寫男女戀愛的詩歌，摘錄如次。

(一)關雎(見周南)

『關關雎鳩，在河之洲；窈窕淑女，君子好逑。參差荇菜，左右流之；窈窕淑女，寤寐求之；求之不得，寤寐思服，悠哉悠哉，輾轉反側。參差荇菜，左右求之；窈窕淑女，琴瑟友之。參差荇菜，左右芼之；窈窕淑女，鐘鼓樂之。』

小序以爲此詩是稱頌后妃的道德，集傳以爲是宮人之咏大妣文王，都

沒有確證；其實是民間男女相悅求偶的情詩。

(二)標有梅(見召南)

『標有梅，其實七兮；求我庶士，迨其吉兮。 標有梅，其實三兮；求我庶士，迨其今兮。 標有梅，傾筐反之；求我庶士，迨其謂之。』

小序以爲此詩是講男女及時的婚配，有謂此詩是諷君相求賢，按詩的語氣，當以小序的解釋爲近理。

(三)谷風(見邶風)

『習習谷風，以陰以雨，黽勉同心，不宜有怒；采葑采菲，無以下體，德音莫違，及爾同死。(一章)行道遲遲，中心有違，不遠伊邇，薄送我畿；誰謂荼苦，其甘如薺，宴爾新昏，如兄如弟。(二章)涇以渭濁，湜湜其沚，宴爾新昏，不我屑以。 毋逝我梁，毋發我笱，我躬不閱，遑恤我後？(三章)就其深矣，方之舟之；就其淺矣，泳之游之；何有何無，

黽勉求之；凡民有喪，匍匐救之。（四章）不我能慙，反以我爲讎，既阻我德，買用不售；昔育恐育鞫，及爾顛覆，旣生旣育，比予於毒。（五章）我有旨蓄，亦以御冬；宴爾新昏，以我御窮；有洗有潰，旣詒我肄，不念昔者，伊余來墜』（六章）

小序謂此詩是刺夫婦失道，大序以爲此詩是諷衛人淫於新婚，而棄其舊室，兩說相差不遠。有謂此詩是逐臣自傷，近於臆說，看詩全篇大意，却是棄婦悲歎失戀的沉痛語，與逐臣無關。

（四）桑中（見鄘風）

『爰采唐矣，沫之鄉矣；云誰之思？美孟姜矣。期我乎桑中，要我乎上宮，送我乎淇之上矣。（一章）爰采麥矣，沫之北矣；云誰之思？

美孟弋矣。期我乎桑中，要我乎上宮，送我乎淇之上矣。（二章）爰采葑矣，沫之東矣，云誰之思？美孟庸矣。期我乎桑中，要我乎上宮，

送我乎淇之上矣』。(二章)

此詩爲男女相悅約會而作。

(五)伯兮(見衛風)

『伯兮芻兮，邦之傑兮；伯也執殳，爲王前驅。(一章)自伯之東，首如飛蓬！豈無膏沐，誰適爲容？(二章)其雨其雨，杲杲出日，願言思伯，甘心首疾。(三章)焉得諼草？言樹之背，願言思伯，使我心痛。』

(四章)

這是婦人寄征夫的詩，夫久戍於外，妻在家懷念甚切，全詩所表現的情感，極爲真摯純厚。

(六)大車(見王風)

『大車檻檻，毳衣如綦，豈不爾思？畏子不敢。(一章)大車啍啍，毳衣如璫，豈不爾思？畏子不奔。(二章)穀則異室，死則同穴，謂予不信

，有如皦日。』(三章)

此詩是征夫久役於外，追戀室家，末尾一章，表情極厚。

(七) 褰裳(見鄭風)

『子惠思我；褰裳涉溱，子不我思，豈無他人？狂童之狂也且。』(一章)『子惠思我，褰裳涉洧，子不我思，豈無他士？狂童之狂也且。』(二章) 這詩明明是女子失戀後的憤語，方玉潤說此詩是『思見正於益友』，全係附會。(見雲南叢書)

(八) 東門之墀(見鄭風)

『東門之墀，茹蘆在阪；其室則邇，其人甚遠。(一章)東門之栗，有踐家室；豈不爾思？子不我即。』(二章)

此詩却可看做朋友相念，不一定是男女戀愛。

(九) 子衿(見鄭風)

『青青子衿，悠悠我心；縱我不往，子寧不嗣音？（一章）青青子佩，悠悠我思；縱我不往，子甯不來？（二章）』桃兮達兮，在城闕兮；一日不見，如三月兮。』（三章）

從來解此詩的人，都以此詩是傷學校的頹廢，獨集傳以為是淫詩；其實兩者都不免武斷。照詩的語氣，顯係男女思念懷慕之詞。集傳凡遇着此類戀愛的詩，通通加以『淫』的徽號，可謂荒唐極了！

（十）溱洧（見鄭風）

『溱與洧，方渙渙兮；士與女，方秉簡兮。女曰觀兮，士曰既且，且往觀乎，洧之外，洵訏且樂，維士與女，伊其相謔，贈之以芍藥。（一章）溱與洧，瀏其清矣；士與女，殷其盈矣。女曰觀乎，士曰既且，且往觀乎，洧之外，洵訏且樂，維士與女，伊其將謔，贈之以芍藥。』（二章）

序謂此詩刺亂，兵革不息，男女相棄，淫風大行，男女同遊，贈以芍

藥，這是兩性相悅的表現，是結婚以前必經過的手續，怎麼這也是『淫風大行』？

(十一)晨風(見秦風)

『歎彼晨風，鬱彼北林；未見君子，憂心欽欽。如何如何？忘我實多。』(一章)山有苞櫟，隰有六駮；未見君子，憂心靡樂。如何如何？忘我實多。』(二章)山有苞棣，隰有樹檜；未見君子，憂心如醉。如何如何？忘我實多。』(三章)

序謂此詩是指康公棄賢，僞傳則謂秦君遇賢始勤終怠。集傳則以爲婦人念其君子之詞，并引屨屨歌以證秦俗，當以集傳的解釋較爲正確。

(十二)東門之池(見陳風)

『東門之池，可以漚麻；彼美淑姬，可與晤歌。』(一章)東門之池，可以漚紵；彼美淑姬，可與晤語。』(二章)東門之池，可以漚管；彼美淑姬



，可以晤言』。(三章)

序謂此詩是刺時，疾其君之淫昏，而思賢女以配君子。集傳則以爲是男女會遇之詞，集傳一說，較爲可靠。

(十三) 月出(見陳風)

『月出皎兮，佼人僚兮；舒窈糾兮，勞心悄兮。(一章)月出皓兮，佼人懰兮；舒憂受兮；勞心慄兮。(二章)月出照兮，佼人燎兮；舒夭紹兮，勞心慘兮』。(三章)

此詩係由男子方面的單戀，虛構出一月下愛人，并非實有所遇，是乃巫山洛水的濫觴。詩的結構很好，句句用韻，極爲幽峭。東萊誤認爲方言，所以方玉潤笑他少見多怪。

(十四) 澤陂(見陳風)

『彼澤之陂，有蒲與荷；有美一人，傷如之何？寤寐無爲，涕泗滂沱

！（一章）彼澤之陂，有蒲與藹；有美一人，碩大且卷，寤寐無爲，中心悵悵。（二章）彼澤之陂，有蒲菡萏；有美一人，碩大且儼，寤寐無爲，輾轉伏枕』（二章）

此詩與月出一詩相似，同爲男子戀愛女子的詩。

本章參考書

毛詩

P. Bourget: *Physiologie de L'amour Moderne*. 1891

G. Danville: *Psychologie de L'amour*. 1884

S. Freud: *Traumdeutung*. 1900

Y. Hirn: *Origins of Art, Psychological Sociological Inquiry*. 1900

A. Pézard: *Le Caractère et le Sexe*. 1919

I. Roux: *L'instinct d'amour*.

C. Stratz: *La Beauté de la Femme*. 1898

G. Santayana: *The Sense of Beauty*. 1896

J. Schultz: *Naturschönheit und kunsts Schönheit*. 1911

C. Lalo: *La Beauté et l'instinct Sexuel*. 1922

E. Westermarck: *History of Human Marriage*. 1891

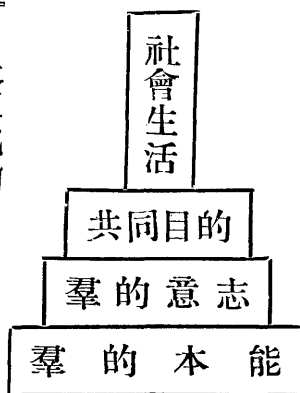
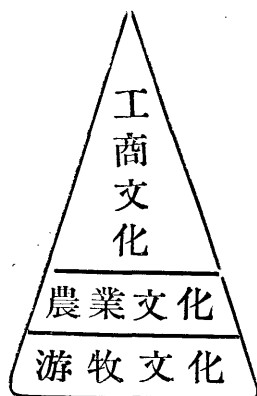
## 第十章 美術與家庭

### 1. 家庭在文化中的位置

人類文化，是由下而上，由近而遠的演進。文化的發端，始於人羣的團體生活，（或社會生活）在團體生活中，最要重的條件，即是『共同的目的』（Common Purpose）。『共同的目的』，是『共同生活』的基礎，換言之，若沒有『共同的目的』，便不能營『共同的生活』。『共同的目的』是發生於『羣的本能』Group Instinct，與『羣能意志』Group Will。人們除開個人的一切慾望衝動以外，還有一種好羣的天性，這種天性，可稱爲與『個性』相對的『社會性』。單有『個性』，不足以爭存，必須有『社會性』而後才可以營羣的生活。『羣的本能』，是先天的；『羣的意志』，是後天的；先有『羣的本能』，然後有『羣的意志』，有了『羣的意志』，然後有『共同的目的』，有了『共同的目的』，然後有『社會生活』。（見下圖）

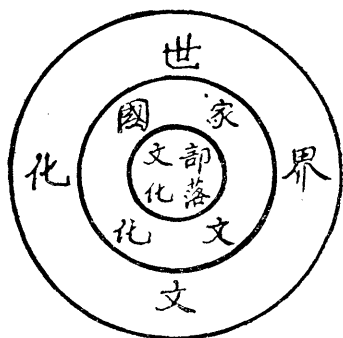
『社會生活』，是文化的源泉，已經說過了；文化的演進，是由下而上，由近而遠。前者爲縱的發展，後者爲橫的發展。縱的發展，是由游牧時代的文化，進而爲農業時代的文化，再由農業時代的文化，進而爲工商時代的文化。（見下圖）

（文化縱的演進）



橫的發展，是由部落文化，進而為國家文化，再進而為世界文化。（見下圖）

(文化橫的演進)



家庭在文化中的位置，是怎樣呢？從縱的方面講，家庭是始於游牧時代之末，與農業時代之初。從橫的方面講，家庭是始於部落時代之末，與國家時代之初。農業時代的文化，與國家時代的文化，差不多都是以家庭為中堅；因此家庭在人類文化史上，佔極重要的位置，謂之為人類文化的根源，亦無不可。

儒家以家庭為邦國的基礎，（國之本在家）國是家的擴大，甚至於世

界，也是家的擴大。換言之，國卽是一大家庭，世界是一更大的家庭；

因此家政往往視同國政，家長視同國君，家法視同國法。國家一切政治

經濟法律的組織，差不多都是導源於家庭。儒家主張治國必先齊家，究

竟是什麼理由呢？因爲家是組成國的單位，沒有好家，自然不會有好國

。所謂『一家仁，一國興仁；一家讓，一國興讓；』卽是家庭爲邦國基

礎的明證。儒家的孝弟主義，雖似乎完全是家庭道德的範疇，其實同時

又是社會倫理或國家倫理的範疇。大學第九章謂：『故君子不出家而成

教於國，孝者，所以事君也；弟者，所以事長也；慈者，所以使衆也。

……宜其家人，而后可以教國人，……其爲父子兄弟足治而后民法之也；

……曾有人問孔子爲什麼不去幹政治運動，孔子回答說：『書云孝乎

？惟孝友於兄弟，施於有政，是亦爲政，奚其爲爲政？』此正與詩經

所謂：『型於寡妻，至於兄弟，以御於家邦』同一意義。在宗法社會大家

族制度之下，國君彷彿是一家之長，國民彷彿就是國君的子女；家與國的界限，完全沒有劃清。以近代『國家學』的眼光看，當然是不對，并且所謂『一家仁一國興仁』的理想，離事實太遠。在今日的中國，未必沒有幾個好家庭，但這幾個好家庭，不論好到什麼程度，總不會使全國都和他們一樣好起來；因為局部的好與壞，雖可以影響於全體，然其力甚微，終敵不住全體的勢力。儒家偏重『個體』的改造，而不重『環境』的改造，殊不知個體的勢力，終敵不住環境的勢力，雖以孔子之聖，對於當日紛擾的政局，也無可如何。這種家族制度下的政治，雖不能實用於今日，但家庭在國家中的地位，即在今日還是很關重要。今日的家庭，不論在任何國家，仍然是組成社會的單位，雖急進的社會主義者，主張打破婚姻制度，以摧毀家庭的組織；姑無論其無實現的可能，縱一旦實現了，終非社會前途的幸福。（從這一個時代的人性上觀察，家庭，是應當維繫的，至如



在無限的未來，家庭組織是否在打破之列，此刻不敢斷言。）

不僅政治的觀念，是導源於家庭，即宗教信仰亦常以家庭爲起點。

比方基督教的『天父說』*Fatherhood of God*，和『人類同胞說』*Brotherhood of Men*，完全是以家庭觀念爲中心。至如祖宗的敬拜，不消說也完全是由家庭觀念演成的。什麼叫文化？如果把文化看做一種生活的方式，那末，一切生活方式的最初方式，就是家庭；換言之，家庭即是人類文化的根源。家庭與文化的關係，既弄清了，再進一步研究，看美的觀念，與家庭有無重大的關係。

## 2. 家庭對於美術的貢獻

『敬拜祖先』*Culte des ancêtres*，可算是原始宗教之一種，這種家庭宗教，以東方爲最盛，如埃及中國猶太等國，都曾以家庭爲宗教的起點。比方埃及的王墳，大紀念碑，以及各種美麗的建築彫刻，世界有名的大工程，

如金字塔 Pyramides 等，算是埃及美術的精華。不僅埃及的建築彫刻，是發端於家庭宗教，其他如詩歌繪畫，也是因家庭的祖先敬拜而來。如『墓地祈禱文』 Liturgie mortuaire，和『棺材上的圖畫』 Peinture des Cercueils，確是埃及詩歌繪畫發祥的淵藪。

家庭對於音樂和劇曲，也有很大的貢獻，所謂『房間音樂』 La musique de Chambre，如『琴曲』 Sonates，『二音曲』 duos，『四人合奏』 Quatuors，和『五人合奏』 Quintetes，無不是起於家庭團聚的娛樂。因有家庭親屬的團聚，然後才生出各種音樂。詩經所謂『琴瑟在御，莫不靜好』，『妻子好合，如鼓瑟琴』，和『仲氏吹簫，伯氏吹篴』等，無在不可以證明音樂是家庭的產物。又家庭常男裝女，或女扮男，以爲戲，是爲希臘戲劇的開端。

家庭教育，與兒童的造就，有極大的影響。許多大畫家，大詩人，

和大音樂家的天才，以及對於美的興趣，往往得之於家庭。如託爾斯泰的愛的美術觀，受他伯母易喜考夫 *Jushkof* 夫人的暗示不少。託氏九歲時，即爲孤兒，完全由他伯母撫養；他的伯母，是一個極仁慈和靄的夫人，托氏在少時受她薰陶的益處很大，以後他那愛的人生觀，和愛的美術觀，（托氏是「美的王國」的宣傳者）完全是得之於易喜考夫的家庭。德國大音樂家比多芬 *Beethoven* 的『諧樂』 *Symphony*，如『田園諧樂』 *Pastoral*，以及『英雄音樂』 *Eroica* 等，不是名震全歐嗎？但比多芬的音樂天才，大半是由家庭得來；因他的父親在當日是哥龍 (*Köln*) 候樂堂的樂師，比多芬在少時，已從他的父親得了音樂上的興趣。代表十九世紀初期英國浪漫主義的大詩人拜倫 *Byron*，他那在詩中所表現的情感，和人格，是何等的熱烈！那種革命反抗的精神，是何等的雄偉！那種放蕩不羈的態度，又是何等的奇異！他的性質，好與不好，此刻我不下批評，總之，他是他家

庭的產物。換言之，他那豪放的個性，與熱烈的詩風，都是由家庭釀成的。拜倫的父親，曾拋棄她的妻子，跟着一個姘頭逃走了。拜倫的叔父嘗決鬥殺人，有『惡主』Wicked Lord之稱。拜倫的母親嘉色林Catherine，也是一個弁髦禮法的非常女子。姑不論拜倫的個性是得之於父母的遺傳，或得之於家庭的環境，其受家庭影響之大，殆無疑義。

法國十九世紀的大詩人拉馬爾當Lamartine的『冥想』Meditations，和『蘇格納底之死』Mort de Socrate，不是很有名的詩集嗎？他的天才，也是由家庭培植的。因他幼時，是在美康州Macon的米麗Milly地方過活，米麗的風景很好，此時他的父親是一個退職的軍官；在這休養林泉的時候，家庭生活極爲安閒圓滿，拉氏在這優美的家庭中，得了很深遠的印象，他在他的著作中，常提及此事。法國小說家莫泊三Maupassant，大家都知道他的短篇小說，是最富於人生興趣的；也知道他受弗老伯Flaubert的益處很大

。他著的『生活』“Une Vie”，是一篇描寫羅曼底Normandie 貴族生涯的長篇小說，此篇的格調，正與弗老伯波華麗夫人“Madame Bovary”相彷彿，爲什麼弗氏對於莫泊三有如此大的影響呢？因莫氏的母親，是弗老伯少年時代的好朋友，彼此來往甚密，莫泊三因此私淑諸弗氏。弗氏是當代小說名家，對於莫泊三肯爲親切懇勸的指導，莫氏小說的成名，謂完全得力於弗老伯，亦不爲過。這樣看來，人不但樂有賢父兄，還樂有賢父兄的賢朋友。美術與家庭的關係，既如此之密切，而家庭對於美術家的陶冶，復有偌大的功績，納樂說：『家庭是確定保存和留傳各種美術的利器，』*La famille est un Puissant instrument de fixation, de Conservation et de Survivance Pour les Grandes formes d'art.* 確是有經驗的話。我們知道，雖在父權制度之下，女人在家庭中，仍然握有最大的權力；家務的料理，子女的教養，都是以女人爲中堅。而女人對於美術，又最爲接近，女人的自身，卽是

美的代表。孔德| Anguste Comte 曾經說過：『在各種社會的要素中，女人是最近於美術的。』 De tous les éléments Sociaux • la femme est Certainement le Plus esthétique. 既有代表美術的女人為家庭的中堅家庭當然是美的製造廠。

### 本章參考書

Lalo: L'Art et La Vie Sociale.

Braunschvig: L'Art et L'Enfant. 1907

Faure: L'Art et le Peuple 1920

Starcke: The Primitive Family.

## 第十一章 美術與政治

### (一) 政治的意義

希臘哲人論政治最有名的著作，一爲柏拉圖的共和國 Republic，一爲亞里士多德的政治學 Politics。亞里士多德用“Politic” (πολιτική) 一名詞，包含有“藝術” Art 與“科學” Science 兩重意義。伯拉圖以爲政治的終極目的，是『與人求善』 An inquiry into the good for man。因此把『政治』和『倫理』 Ethics 并爲一談。亞里士多德也承認政治的終極目的，是『與人求善』，但他把『善』分爲『個人的』與『社會的』兩種。在這兩種善中，沒有絕對的『同一』， Sameness 所以『倫理』與『政治』，未便混爲一談。原來『政治』 Politic，是出於希臘文 *politikos*。(城市之意)亞氏始終認政治爲一種社會的組織，政治的範圍，雖與倫理的範圍不同，但兩者都是求善的實現。

以現代思潮來解釋，政治是一種『國家哲學』 Philosophy of the State、德

文稱爲 *Staats Wissenschaft*，或 *Rechtslehre*，或 *Staatskunst*，法文也有四個專門名詞，一爲 *Philosophie Sociale*，（社會哲學）二爲 *Philosophie de l'état*，（國家哲學）三爲 *Philosophie du droit*，（法律哲學）四爲 *Philosophie de l'histoire*。

（歷史哲學）在這四種名稱中，以『國家哲學』一名詞爲最妥洽。因國家哲學，可包括『社會』『法律』和『歷史』諸原素。什麼叫國家？簡言之，國家是人民的集合體。什麼叫人民的集合體？人民的集合體，依伯拉圖的見解，是一種『精神的系統』*Spiritual System*，而『精神系統』，又是建築在『智慧』『勇敢』『欲望』三要素之上。總而言之，國家是一種精神的組織，因爲我們一切動作，都是發自於心，所以『每個心靈，或自我，在團體中是一個小宇宙；而國家或團體，是這小宇宙的大宇宙』。 *Every Soul or Self in the Community is a microcosm of Which the state or Community is the macrocosm.*

伯拉圖此種見解，洽與近代心理學家的主張相彷彿。心理學家以宇宙間



一切現象，都可看爲『意識之流』，社會組織，政治組織，宗教組織，或經濟組織，都可看爲意識的結晶。『行爲』action之所在，卽『意識』Consciousness之所在；意識之所在，亦卽『生命』Life之所在。意識之充塞乎宇宙，正以太之充塞乎宇宙。海格爾 Hegel 把國家哲學看做『心的哲學中的一章』a Chapter in the Philosophy of mind，很有令人思索的價值。伯拉圖，亞里士多德，和海格爾等，都把政治看做人們『意識的表現』，或『心靈的總和』，那末，那代表或描寫『意識』與『心靈』的美術，對於政治的關係，可不言而喻了。

## （二）美術與政治的衝突

美術與政治，同爲精神的產物，同以意識或理想爲表現生活的方式；有時候兩者可相輔而行，有時候兩者竟互相衝突。以原則而論，美術與政治正如兄弟一般，彼此應該情投意恰，因兩者的目的，都是在實現圓滿

的理想生活，在擴大『自我』的意識。兩者的出發點，都是在羣衆和社會方面，不是在個人方面。衝突之所以起，是對於政治自身的窳敗，只能歸咎於政治，不能歸咎於美術。當彼此發生衝突時，往往是因政治失掉了原來的目的，比方在君主政治之下，君主常爲保全個人的威權和利益計，特以高壓的手腕施之於美術。即在共和政治之下，亦間有不顧輿論是非的政黨，挾一黨之私見，以攻擊美術；因此美術常受政治的影響。大概政治家的眼光短小，理想不高，對於高瞻遠矚，參透玄妙的美術家，不免誤會與歧視。美術家——尤其是詩人——對於政治的諷刺批評，能引起社會的注意，與羣衆的同情，常有左右政治的勢力。在惡政治之下，當然免不了激烈的衝突。從來詩人爲與惡政治奮鬥而犧牲自己的幸福者，史不絕書，茲就最顯著的事實，舉例如次。

近代美術家受惡政治逼迫最利害的，法國大詩人玉哥 Hugo 卽是有名的

一個。在一八五一年，他因攻擊拿破倫第三的陰謀，被逐到比利時，後在比利時著了一部書，叫小拿破倫 *Napoléon le Petit*，揭破法皇的黑幕，不久復發表譴謫 *Châtiments* 一文，肆力彈劾，因此復被流於葉色 *Jarsey*，旋轉謫於居恩 *Guernse*。惡政治下的藝人，顛連困苦，竟到這般田地。

小說家馬利呂提 *Marrinetti*，可算是近代『未來主義』*Futurism* 的先驅，他曾著一部小說，叫未來主義者瑪夫加 *The Futurist Marphka* 爲政府所禁，自己亦被科刑入獄。後經戲曲家嘉普納 *Capuana* 等盡力營救，始得出獄。

此外如託爾斯泰盧騷易卜生 *Ibsen* 諸人的思想，常與當日的政治思潮相反，都有一種反時代的精神，因此不見重於政府，且爲政府所嫉視。其實藝人的著作，和藝人的事業，無一不是有大貢獻於政治的，如玉哥拉馬哈當等之反對死刑，託爾斯泰之反對戰爭，和暴力，和盧騷之人類大平等主義，都是政治思想中的金科玉律，不僅在當代對於政治有直接的影響，

即在無限的未來，仍然有極大的功效。

美術可以左右政治，政治也可以左右美術。呂多樂 *Letourneau* 曾說

：『君主政治下的美術，總是規律的，冷酷的，造作的，和奴隸的。反之，所有民主政治或共和政治下的美術，是自由的，平民的，或興奮的』

。 *Tout art monarchique est infailliblement réglementé, froid, artificiel, servile, et tout art démocratique ou républicain est libre, populaire et inspiré.* 一時代的美術，

受一時代的政治所支配，雖不一定如此的甚，但我可以相信政治的好壞，對於美術，確有相當的影響。納樂也承認『美術上甚重要的某種特性，

有時候可爲同時的政體所決定。』 *Certains Caractères très importants de l'art Sont Parfois déterminés Par la forme du Gouvernement Contemporain.* 在君主政治之

下，美術決不一定完全沒有自由發展的機會，換言之，在共和政治之下，美術不一定有絕對的自由。瑞士豈不是一個共和國嗎？然而在洛桑

Lausanne 和日内瓦 Genève 兩處的戲院，受政府法律的限制很嚴。而法王查理斯第十 Charles X 却予戲院以絕對的自由，他曾宣言『把他的地方公開』*Sa place au Parterre*，可見美術能自由發展與否，雖與政治有關，卻不是常為政體所決定。

### (三) 美術與世界主義

歐洲大戰告終，反對戰爭的聲浪，不是很高嗎？戰爭是狹義的國家主義的產物，狹義的國家主義，是只顧本國利益，不顧別國利益的新部落主義，以經濟和武力為侵略的工具。故狹義的國家主義，常與軍國主義和帝國主義攜手同行，前次的歐戰，即是近代國家主義澎漲的結果，慘無人道的戰爭，當然不能為賦有『理性』和『感情』的人們所容許，那為戰爭之母的國家主義，（狹義的國家主義）也當然不能為賦有『理性』和『感情』的人們所容許。換言之，反對戰爭，尤當反對惹起戰爭的國家主義。從

來反對國家主義最力的，莫於『世界主義者』；『世界主義』Cosmopolitanism是以天下爲一家，人類爲兄弟，極端地排斥擾亂世界和平的戰爭，和其他一切妨礙人類自由的法律和政治，在東方鼓吹這種思想的，有儒家的『大同主義』，和墨家的『兼愛主義』，在西方有西尼克派 Cynics 的『四海爲家說』，與斯多噶派 Stoics 的『宇宙理性說』。至如東方的佛教和基督教，都是超國家的，原來兩教的根本理想，完全是以世界主義爲中心，到後來弄出什麼所謂國教，簡直把超國家的宗教，也糊糊塗塗地放在國家主義的下面，因此純潔的教會，也變成了殺人的利器和國家主義的走狗了，此種帶有國家主義色彩的教會，不僅不足以代表純潔的宗教，實在是叛教的罪魁。教會的流弊愈多，宗教的精神愈失，所以傑姆斯 W. James 盧騷 Rousseau 和託爾斯泰 Tolstoy 等都反對遺傳的和制度的宗教，（即教會的宗教）而鼓吹理性的和個人的宗教。（即真實的宗教）哲學與宗教：既都是向着世界主義

一條路上走，實現人生的美術，是不是也向着這條路上走呢？這是我現在要請讀者注意的。

各民族有各民族的特性，所以各國的美術，也有各國特殊的精神，比方中國的繪畫，長於想像；西洋的繪畫，長於寫實，中國的詩歌，尚消極，西洋的詩歌，尚極積；中國詩人頹唐腐敗的樣子很多，把詩與酒同視爲人生娛樂的根源。杜甫豈不是被尊爲唐代詩人中的巨擘嗎？在他詩中即有『不思身外無窮事，只盡生前有限杯』的佳話。至如李白更不待言，他的人生觀，即是：『人生得意須盡歡，莫使金樽空對月』，其實『會須一飲千百杯』的詩人，自唐以後，還多的很；這種頹喪放任的態度，影響於民族的精神很大，國人數千年來萎靡不振的原因，文學的影響，即是多數原因中的一個。（民族的特性，可影響於詩歌；詩歌的精神，復可影響於民族；彼此可互爲因果。）

美術雖是一個國家的產物，然美術沒有國界：法德兩國的人民，因歷代的政治關係，彼此仇視極深，然哥德和謝勒的詩歌，最爲法人所稱頌，而玉哥和謝多良的詩歌，亦爲德人所讚賞。拜倫的詩名，在英吉利反不及在歐洲大陸的浩大。鄧南齊 *d'Annunzio* 的文名，在意大利也不如在德法諸國的遠揚。俄羅斯的文化，素爲拉丁條頓諸民族所看不起的，但郭起 *Gorki* 和託爾斯泰的文學，極爲彼等所推重。埃及和印度，完全在白人勢力宰制之下，英人常謂埃及和印度人沒有自治的能力，換言之，英國人看不起埃及人和印度人，然對於埃及古代的美術，和印度塔果爾 *Tagore* 的詩歌，却十分敬愛。不論中英兩國間的惡感怎樣深，中國學生總不會抵制莎氏樂府，倫敦博物院，也決不會取消中國的名畫，和瓷器。美術無國界，已無懷疑的餘地了。

歐洲各國的猜忌仇視，已非一日，儘管猜忌，儘管仇視，但這一國的



美術，往往侵入那一國文化的中心；有時候在一定期間內，歐洲全部的文化，亦往往受一二國文學思潮的支配。從一四五〇年到一六〇〇年，歐洲的文藝爲意大利但特 Dante 布卡西 Boccace 和伯特拿克 Petrarque 諸人所鼓蕩。從一六〇〇年，到一六六〇年，歐洲文藝的牛耳爲西班牙所執，如卡耳德隆 Calderon，和羅伯 Lope de Vega 的『神秘戲曲』drame mystique，色黃特 Cervantés 的『理想小說』roman idéaliste，是當代風靡一時的文藝。從一六六〇年到一七五〇年，在法王路易十四的前後，全歐文藝中心轉到法蘭西了，尤以葡瓦羅 Boileau 的『理性美術』l'esthétique rationaliste 爲最著。從一七二〇年到一八三〇年，歐洲文藝的中心，從法國轉到英國了。此時莎氏比亞倍根師維夫特 Swift 潘蒲 Pope 和安迪生 Addison 諸人的著作，都已譯成各種文字，流行各國。自一八一〇年以後，全歐文藝的中心，從英國轉到德國來了，如哥德謝勒黑爾德 Herder 華格勒 Wagner 諸大藝人，一

時輩出，此外尚有從哲學方面以建立美術的基礎的大哲人，如康德、海格爾、叔本華和尼采 Nietzsche 等相繼而起，掌握全歐文化的威權。從一八九〇年直到現在，俄羅斯和那威兩國的文藝，似乎有凌駕全歐的勢力，如俄國的杜斯託益斯奇 Dostojewski 郭起 Gorki 和託爾斯泰，那威的易卜生和伯恩生 Bjornson 諸藝人，都是近代全歐文藝界的泰斗。（我在海牙和平宮參觀時，所得極深的印象，即是宮內所陳列的美術品；那些美術品，都是由各國送來的。裏面有俄國送的大理石高瓶一個，中國送的大瓷瓶四個、此外美國送有石像，德國送有大門，瑞典送有鋪地的花剛石 Granite，比利時送有鐵門，丹麥送有噴水池 fountain，日本送有絲繡帷 Silk tapestries、奧大利送有水晶七星燭台 Crystal Candelabra，荷蘭送有壁間裝飾品，意大利送有大理石方柱 marble Pilaster，英國送有染色玻璃窗 Stained glass Windows。總之，全宮的裝飾品，和大部分的建築材料都是由各國送的，地下鋪的花氈

Carpets，都是由土耳其和羅馬尼亞兩國送來的，放眼一望各國所送來的藝術品，便生一種四海一家的感想。國際親善的精神，和四海同胞的觀念，都可由這藝術品上表現出來；這樣看來，世界主義的實現，深有望於美術的自身，能打破種族和國家的軛域，而給人類以大同思想的，美術即其工具之一。）

本章參考書

Plato: Republic

Aristotle: Politics

Green: Principle of political obligation

Bagehot: Physics and Politics

M. Rümelin: Die Billigkeit im Recht (1921)

Paul-Boncour: Art et Démocratique (1912)

Lalo: L'Art et La Vie Sociale

## 第十一章 美術與戰爭

(一) 勞斯金蘇勒耳和斯賓塞對於本問題的意見

勞斯金 Ruskin 曾謂：『戰爭爲各種美術的本源』。 *La guerre est le fond*

*de tout grand art.* 他這話好像是很有根據的，戰爭是部落時代最普通的事，因戰爭的勝負關係於一部落的存亡，所以原時社會的人民把戰爭看爲極神聖的事業。追溯各種美術的來源，差不多都與戰爭有連帶關係。比方跳舞，即是赴戰以前舉行的儀式；詩歌多半是歌頌英雄和敘述戰爭，此外如軍器上的彫刻，或裝飾也都是因戰爭而來。勞斯金謂美術起源於戰爭，可算持之有故，言之成理。

蘇勒耳 Sorel 謂：『美術對於武力的表現，差不多常表示一種密切的關係。』 *L'art Se montre Presque toujours en relation étroite avec les manifestations de*

*la force.* 他以爲武力雖不是美術的中心，但在美術中是強有力的原素之一種

，比方描寫英雄勇士的詩歌小說，即是描寫武力的文學，往往藝人以『豐功偉烈』，『雄才大略』，和『勇猛過人』諸形容字句，以表揚尙武的精神，如『王子奇談』 *Fantaisies des Princes*，和『英雄神話』 *Légendes des héros* 一類的文學，即是描寫武力的作品；此類作品，在中國雖不甚多，在歐洲卻是汗牛充棟。

斯賓塞 *Herbert Spencer* 謂：『未進化的美術，與未進化的社會，有一種自然的連結。』 *il existe une Connexion Naturelle entre les types barbares d'art et les types barbares de Société.* 照他的意思，若社會是野蠻的，在那野蠻社會中的美術，也必定是野蠻的。換言之，在兇橫好戰的社會中，必有代表戰爭的美術；這樣看來，美術的優劣，完全是以社會的文野爲轉移，因美術是精神生活的表現，在文化的低下的社會中，人民的精神生活，也必定低下。埃及古代的美術，遠不及希臘羅馬的美術，這正是因埃及古代的文化

，不及希臘羅馬的文化。

## (二) 戰爭與美術不生因果關係

勞金斯和斯賓塞諸人，都以為美術與戰爭彼此結合很緊，彷彿美術是戰爭的產物；若沒有戰爭，恐怕不會有所謂美術；似此，美術的生滅，是以戰爭的消長為轉移。如果我們要提倡美術，彷彿非獎勵戰爭不可。

這種似是而非的見解，著者不敢贊同，戰爭是人類的罪惡，當為賦有理性的人們所公認，我們對於這種罪惡，當然要持反對和攻擊的態度，斷無提倡鼓吹的餘地。戰爭與美術，多少有一點關係，這可以承認，但戰爭是戰爭，美術是美術，兩者的性質，判然不同，因此兩者不生因果關係。

有人承認一國美術的盛衰，常與一國武力的盛衰有關係，如十七世紀初葉的西班牙，路易十四時代的法蘭西，十八世紀和十九世紀末葉的英吉利，是武力澎漲時代，同時又是美術極盛時代，這樣看來，美術的生滅，豈不

是以武力的消長爲轉移嗎？ 納樂說：『戰爭不足以助長美術的活動。』

*Ce n'est pas elle-même que la guerre Peut Stimuler l'activité esthétique.* 嚴格的說起來

，戰爭不但不足以助長美術的發展，反爲美術前途的一大障礙。當希臘武力衰微的時候，而希臘的美術，并未嘗與之俱衰；當羅馬武力極盛的時候，羅馬的美術，并未嘗與之俱盛。羅馬美術之盛，是盛於昇平時代，當意大利四分五裂被強鄰宰割的時候，正是意大利的美術風靡全歐的時候，中世紀意大利美術之勃興，何曾是因着武力的澎漲？ 再看一九一四年的歐戰，各國武力的澎漲，達於極點，究竟對於美術有什麼好處？ 除不成形的跳舞，較戰前普遍以外，此外在詩歌音樂和繪畫彫刻上，完全尋不出發達的痕迹。

百年戰爭、和三十年戰爭，在歐洲戰役史上，總算是赫赫有名的大戰。百年戰爭的結果，弄得法國五癆七傷，民生憔悴，達於極點，此時的美

術，若存若亡，那裏還有充分發達的餘地？德國的美術，也因三十年戰爭的影響，大受打擊，老子不是說過嗎？『師之所處，荆棘生焉；大兵之後，必有凶年。』這樣看來，在戰爭期中，人民救死不暇，那裏還有心顧及美術？可見美術是在國家閒暇，治局安寧的時候才可以充分發達，在危急存亡的時代，雖常有文人感慨賦詩，爲救亡的呼籲，如楚國的屈原，唐代的杜甫等，然此乃例外，且只限於詩文；其他如建築、彫刻、音樂、繪畫等，在兵連禍結的時候，只有被摧殘的機會，決沒有更進步的可能。戰爭不能促進美術，我們已知道了；但美術能否助長戰爭？這個問題，還待考慮，美術既是人類理想的表現，自然有左右人心的勢力。讀歌頌武功的詩歌，或看描寫戰爭的圖畫，極容易喚起人們『戰鬥的精神』，民衆的思想，容易受文藝思潮的支配，這是一班人所公認的。描寫戰爭的繪畫，若單從美感方面着眼，當然無可疵議；若從影響方面設想，實在是一



種『鼓勵殺人的暗示』。比方柏林軍械陳列所 Zenghaus 壁間所掛的戰爭畫，如舒熹 W. Schuch 所作的『一八一三來比齊之役』，“Die Völker Schlacht bei Leizsig, 1813” 葡乃比特羅 G. Bleibtreu 所作的『一八一五年聯軍勝法之役』，“Belle-Alliance 1815” 許騰 E. Hüntten 所作的『一八六六年攻法之役』，“Schlacht bei Königgrass 1866” 以及師特飛克 E. Steffek 所作的『一八七〇年西丹之役』，“Nach Der Schlacht bei Sedan 1870” 都是德國有名的戰爭畫，每幅都是描寫德國打敗法國的情形，把德兵戰勝以後，趾高氣揚昂頭天外的氣概，和法兵疾首蹙額，狼狽不堪的苦狀，彼此對照，傳美的力量固然偉大，同時對於德人自負和輕侮法人的暗示，亦有同等的勢力。我雖不敢斷言舒熹許騰等是故意爲此，借以激發德人尙武的精神；但他們的作品，對於德人實在是一種强有力的暗示。不論畫家有無好戰的本心，像這一類的戰爭畫，總以不產生爲妙。納樂說：『美術是玄想夢幻和汎愛，牠的生命，需

『要和平的暇逸』。L'art est Contemplation • rêverie • adoration • Sa Vie même exige les loisirs et les luxes de la Paix. 這樣看來美術與戰爭顯立於相反的地位。

### 本章參考書

- G. Sorel: L'art pendant la Guerre.  
L. Tolstoy: Qu'est-Ce que L'Art (trad. franc.)  
Ch. Lalo: L'art et La Vie Sociale.  
F. Wagner: Kunst und moral.

## 第十三章 美術與宗教

### (一) 宗教爲美術之母

德納塞特 Della Seta 曾告訴我們說：『人類一切美術，都是宗教的美術……』*All the Art of the human race is essentially religious art……* 又說：『美術決不會產生，也決不會發達，除非牠在宗教中建立了基礎』。 *Art will then never arise and develop among men unless it has a foundation in religion.* 這是否與歷史上的事實相符？ 這問題只能在歷史上找着答案。平心而論，從巴比倫的加爾底安人 Chaldean 到埃及人，從買遜尼安人 Macenean 到希臘人，再從亞西利安人 Assyrian 到中國人一切美術，都是起源於宗教。宗教最初的形式，實爲『異術』*magic*，故最初的美術，也是發端於『異術』。人類的『愛美天性』，常與『宗教情感』結合爲一，因欲端足其宗教情感，往往把美術爲『祝神』的工具。神爲無聲無臭不可捉摸的最高理想，初民無從認識其本體

，故以具體的偶像代表神的屬性，是爲彫刻的開端。其他如建築，繪畫，詩歌，音樂，都是起於神的觀念；卽戲曲，跳舞，也是由宗教而生。

所以納樂 Lalo 承認：『在初民時代，宗教與美術的關係，極爲密切』。

*C'est donc chez les primitifs que les rapports de l'art avec la religion sont les plus intimes.*

宗教與美術，既有因果關係，那末，宗教信仰最濃厚的希伯來人，爲甚麼對於美術沒有可驚的發展？不但沒有發展，也可算是美術程度最低的民族。這完全因希伯來人崇奉一神，不許敬拜偶像的結果；反之，羅馬的美術似與宗教不生關係，羅馬具體的美術含宗教的性質很少，其發達的程序雖不是直接以宗教爲起點，然此不足以證明美術非出於宗教；因羅馬的美術，是高一級的美術，卽進化的美術；若追究其本源，依舊是發端於宗教，至如埃及的美術，差不多完全是以宗教爲中心。

具體的美術 Plastic Art，一方面是生於初民的『拜物觀念』 Animistic

Conception。一方面是生於『異術』Magic。爲甚麼說生於拜物觀念呢？在人

文幼稚時代，初民對四周的生物，和自然的現象，如山，川，草，木，日，月，星，辰等，發生奇特的感想，因其神妙莫測，於是以神靈視之，是爲拜物教的創始。偶像發達的結果，卽彫刻的進步；不僅彫刻進步，他如詩歌繪畫，也因宗教儀式而推廣。無論何種民族，都相信靈魂不死，所以人死以後，生者或在棺材上繪着死者的形像，或在墳墓中儲藏美麗的什物，以供死者在陰間的使用；猶恐死者的靈魂不安，或後人不知死者的行狀，或作禱辭，以供祭奠；或爲墓誌，以紀生平；故無形中增進了文學的價值，推廣了美術的範圍。爲甚麼說生於異術呢？德納塞特以『美術爲實施異術的材料』，*Art is prime material for the practice of magic.* 異術家想加害於人，或圖利於己，不得不借一物以爲媒介；否則他的異術不會靈驗。異術家爲求靈驗起見，必須繪一人形，或彫一人像，於是對於所擬定的形

像念誦『咒語』incantation。這種異術的實驗方法，不僅古代如此，即在近代文化低落的民族中，還有實用此法的遺跡。異術到底靈驗與否，另一問題，此處不暇討論；現在要注意的一點，即是異術對於美術的關係。我們當知道宗教是發端於異術，美術也是發端於異術；因異術爲宗教的元始形式，所以說美術是出於宗教。原始的美術，與原始的宗教，都是以個人『今生的福利』與『來世的命運』爲前提。埃及的美術，即是代表這種思想的。至如希臘的美術，完全與埃及的美術相反；一是宗教的，一是非宗教的；一是重來生的，一是重現在的；一是求福的，一是尙美的；認『美』爲美術的中心，而不含宗教的意味，這是希臘美術的特色，也是人類美術史上一大轉機，這是美術進化中必然的現象。美術雖發端於『宗教』，不必永遠帶宗教的色彩，正如宗教發端於『異術』，也不必永遠含異術的意味。宗教進化，必與異術分離；美術進化，也必與宗教分離；這是自然的趨勢。

## (二) 埃及

欲明埃及美術發端的原因，須先明埃及宗教的性質。埃及古時的宗

教，爲拜物的多神教，地神名克伯 Keb，天神名呂特 Nut（女神），太陽神

名納 Ra，爲衆神的首領，統御一切。埃及的神，多半是獸首人身，他們

把神看做非人非獸的怪物，彷彿神的屬性，既不是純粹的人性，也不是純

粹的獸性，乃介乎人與獸兩者之間。如賀魯師 Horus 爲鷹頭神 Hawk-headed

God，沙特 Thoth 爲鷺頭神 Ibis-headed God，塞德 Set 爲驢頭神 Ass-headed God，

安牛比斯 Anubis 爲豺頭神 Jackal-God，克雷蒙 Khnemu 爲公羊神 Ram-God，

塞培克 Sebek 爲鱷魚神 Crocodile-God，哈索 Hathor 爲牛女神 Cow Goddess，帥

克海持 Sekhet 爲獅女神 Lioness-Goddess，巴士特 Bast 爲貓女神 Cat-Goddess。

爲什麼埃及人把神看做半人半獸的怪物？一因古時埃及人的宗教，近於

圖騰式的宗教 Totemic religion，人與動物關係很深，且賴動物而生存，故對

於動物，具有一番神秘的感想，乃以獸擬神。二因埃及的文化，不及以後希臘文化之高，希臘以人擬神的理想，非古代的埃及人所能夢及，這完全是因時代的先後，與文化的高下而生差別，不能說埃及人的聰明智術，必在希臘人以下。

埃及的宗教觀念，既然幼稚，她的美術程度，也自然幼稚；著者在前章說過，埃及的彫刻和繪畫，都非常板滯，絕少活動的生機；把埃及的美術，和希臘的美術一比，自然有天壤之別。這是因彼此的宗教觀念不同所致。希臘人以人擬神，所以希臘的神像如『女神』『亞羅羅』Apollo等，都是極美麗的人體，情感的表现，態度的活潑，以及生命的流露，都達到極點，儼如生人。反之埃及人以獸擬神，對於神沒有得着正當的觀念，在非驢非馬的宗教之下，當然只能產生非驢非馬的美術。復次，希臘人以神爲美的代表，故美術家的作品，往往以傳美爲根本，美的表現，即神



的表現。希臘的美術，能變爲傳美的美術，完全是宗教的根本觀念，與埃及人不同。埃及人以神爲司禍福的主宰，神既有生殺予奪的威權，故對於神存一種敬畏恐懼的心理，凡描摹神格的彫刻，都是一種嚴肅冷酷和機械板滯的形式。希臘人以神爲可愛的和美麗的，埃及人以神爲可怕的和嚴肅的，因着彼此的宗教觀念相差太遠，所以美術的程度互相懸殊；不僅彼此的彫刻不同，卽建築文學等，也完全異趣。

埃及的建築，因受宗教的影響，和希臘建築不同之點甚多，最顯著的有二：一是特別的偉大，二是特別的閉塞。如埃及的金字塔，以及其他的皇墳，都是偉大而閉塞的。埃及人相信人的靈魂不死，人人死後都有再生的希望，所以對於死者屍體，加意保存。又以爲死者在陰間所需要的一切，必與生時的需要相同，凡生時所需用的飲食器具，都設備於死者的墳墓中，以備死者隨時使用。（中國對於此事，甚與埃及人相似，前

年新鄭發現的古物，都是古代帝王墳墓中的器具，以生時所用的器具，供奉死者，殆孔子所謂事死如事生，事亡如事存之意。意大利弗羅倫斯 Florence 建築博物院，藏有埃及古彫刻（木質），一爲『搗穀女』Woman Grinding Corn，一爲『搓粉女』Woman Kneading Bread。巴黎法皇宮 Louvre 也藏埃及古彫刻一具，名『獻物者』Bearer of Offering。這一類的彫刻，都是爲死者在陰間使用的，陳列在墳墓中以供死者的驅使。除僕役及日用的食物以外，墳墓中還有各種守護死者的神像，故非有極大的建築，不足以收容一切，這是埃及建築尙大的原因。至如尙閉塞的原因，也是爲宗教所促成，著者前已說明，埃及的宗教近於『異術』，異術必重秘密，極忌公開。他們尙秘密的原因，據德納塞特說，是因他們相信宗教的功用，須不叫俗人看破才能有效，所以愈秘密愈有靈驗。埃及人因着這個緣故，所以形成一種『閉塞的建築』Closed-in architecture。反之，希臘建築，完全是四通八達的，

一切裝飾及大小房間，都非常地高明豁達，決不像埃及的建築，以幽暗閉塞爲奇妙，這是宗教觀念根本不同的結果，并非無故而然。

埃及的文學，也和建築一樣，同受了宗教的影響，埃及人物質的觀念很重，只知道有『現在』與『未來』，不多顧及到『過去』；其宗教思想，無非是求今生的安樂，與來世的超度，把一切神看做求福避禍的把戲。凡幼稚的宗教，莫不如此，不僅埃及人的宗教是如此，因爲忽視過去，所以缺少歷史的觀念。埃及建國的歷史，至少當比希臘早兩千年，然而埃及的第一部史，到希臘時代門呂沙 *Manetho* 始着手編修。埃及的文學，因缺乏歷史的背景，材料十分枯竭。英雄軼事，神秘奇談，在希臘文學中，是最普通的，但在埃及文學中，却如鳳毛麟角。埃及文學都是以碑銘墓誌爲中心，因其宗教幼稚，其發端於宗教的文學，也當然幼稚；如抒情詩，理想小說，或其他的歷史故事，在希臘文學中占很重要的位置，在埃及文

學中，却不可多見，若我們讀沙勒哈的冒險記 *Adventures of Sanehat*，及兩兄弟的軼事 *Tale of the Two Brothers*，很覺得乾燥無味，既沒有豐富的情感，也沒有幽邃的理想。德納塞特說：『一篇荷馬的詩歌，一幕亞斯奇濟斯的悲劇，或一首賓德的讚辭，都勝過埃及全部的文學』。 *There is something greater in a single canto of Homer, in a single tragedy of Aeschylus, or in one single hymn of Pinder, than in the whole literature of Egypt.* 試把希臘荷馬的讚辭，與埃及的讚辭比較，總覺得前者含有活潑的生命，對於神力的描寫，與其過去豐功偉烈的追述，無不文情并茂，逸趣橫生；反之，後者的內容，不外祈神賜福而已，并無靈活的情感。埃及不能產生好文學的原因，前已提及，完全是因宗教思想幼稚，與歷史觀念薄弱所致。可見一國文學的命運，常爲一國的歷史與宗教所決定。

### (三) 亞西里亞巴比倫

亞西里亞巴比倫的文化，根本與埃及不同，因此美術與宗教，彼此也相去很遠。在亞西里亞巴比倫的彫刻，爲數很少，不如埃及的豐富，這是一方面因古物的發現不多，一方面因彫刻的材料不堅，以年代久遠而埋沒。彫刻品雖不及埃及之多，然其美術的價值，超過埃及的作品。亞西里亞巴比倫的文學，其質與量，均超過埃及的文學，『平板』*tablets* 與『圓柱』*cylinders* 上的題辭，都極有價值。

亞西里亞巴比倫的宗教，肇端於基督紀元前四千五百年以前，波斯王帥魯師 *Cyrus* 征服亞西里亞巴比倫，是在紀元前五百三十九年 (539 B.C.)；在帥魯師未侵入以先，亞西里亞巴比倫已有四千年的歷史。在紀元前數千年的宗教，當然是一種多神的拜物教。但與埃及宗教觀念有一根本的異點，埃及人非常注意來世的生命，故對於坟墓的經營，屍身的保護，極爲周密；反之，亞西里亞巴比倫人，對於來世的生命，不甚留意。大概說起

來，亞西里亞巴比倫人的唯物思想，不如埃及人之甚；亞西里亞巴比倫人的坟墓，卻很簡樸，赫洛徒特斯 Herodotus 的古史中，有一故事可以證明

。昔巴比倫皇后尼托克里斯 Nitocris，曾爲牠自己建築一坟墓，在墓碑上載有數語：『如果以後某王極感財政困難的時候，他可以掘我的坟墓，取他所需要的金錢；若他不是在極困難中，他最好是不掘，因爲掘墓是很危險的事。』到大理士 Darius 的時代，他想積財，於是把這墓掘開，除屍骨及碑文以外，並沒有值半文錢的財物，碑文說：『若你不是如此貪婪無饜，你決不會侵犯死者的安寧。』 If your avarice had not been equally base and insatiable you would not have intruded on the repose of the dead. 不僅這家墓中空虛無物，卽以後所發掘的古墓，差不多都是一樣的空虛貧乏；可見亞西里亞巴比倫人的來生觀念，與埃及人不同，一爲物質的，一爲精神的。埃及美術不及亞西里亞巴比倫的美術，就是這個宗教觀念不同的原因。

亞西里亞巴比倫的宗教，常受政治的影響，每逢政治改革一次，宗教也隨着改變一次，其宗教組織，與其政治組織相似，故神的勢力，往往以君主的勢力為轉移。各城有各城的神，既不互相侵犯，也不互相統屬；如某城的政治勢力擴大，屬於該城的神的勢力也因之擴大；反之若某城被他城所兼併，屬於該城的神，也同時兼併，甚至消滅。諸神勢力的消長，可分為四個時期：(A)『康莫拉比以前的巴比倫時代』The Babylonian Period before Khammurabi, (B) 康莫拉比以後的巴比倫時代, (C) 亞西里亞巴比倫時代, (D) 新巴比倫時代。在第一時代的神，多半是掌管天空事務的主神，如安祿 Anu 為天神，伯爾 Bel 為地神，伊亞 Ea 為水神，辛恩 Sin 為月神，涉馬施 Shamash 為日神等等。當時諸神的地位，大概如此。在第二個時代，正是康莫拉比政治大功告成以後的時代，他既統一了巴比倫，於是把巴比倫城神馬德克 Marduk 為全國至高的主神，同時加了許多新神，

把舊神的位置奪去了。在第三個時代，是亞西里亞人戰勝巴比倫的時代，於是把亞西里亞城的戰神亞涉耳 *Ashur* 爲一國的主神，因此推倒了原有主神馬德克。在第四時代，即新巴比倫時代，馬德克重返故宮，復執神界的牛耳。神的興廢存亡，完全操在當時掌握政權者的手中，成了他們的玩具，這是很可笑的事！

亞西里亞巴比倫人喜以象徵 *Symbol* 代表神的屬性，雖間或以彫刻品把神性具體地描寫出來，却不如埃及之盛。埃及人全靠尼羅河漲水，以便農作；反之，巴比倫人所怕的，就是洪水，因此彼此對於神的敬拜，有所偏重。埃及人恐日光過烈，吸乾尼羅河的水，故對於日神特別敬畏；巴比倫人以月與水有連帶關係，惟月有操縱水的能力，故對於月神特別的敬畏。再從建築的文學上比較，亞西里亞巴比倫的建築與文學，恰與埃及相反。埃及的建築尙閉塞幽暗，亞西里亞巴比倫的建築，與峨特式的建



築相似，尙高敞光明。比方巴比倫的『八級塔』Zikurrat頂上的神壇，高入雲際，表示與日月星辰相接，而能得着神的啓示；至如巴比倫或亞西里亞的文學，也勝過埃及，因其有歷史的背景，一切詩歌以神話及英雄傳記等，都有深遠的意味。巴比倫有名的文藝，如『吉爾加梅實軼事』Epic of Gilgamesh，決非埃及的文藝所能比擬。

#### (四)希臘

希臘的文化，是繼承買省尼亞 Mycenaean 的遺緒而發揮光大的，所以希臘的宗教與美術，和買省尼亞相近似的地方頗多。希臘文化和買省尼亞的劃分，肇端於荷馬的文藝；荷馬的詩歌，實爲希臘新文化的根本。在荷馬詩歌中的宗教，有兩種特性：一種是『以神擬人』，即『神人同性說』Anthropomorphism；一種是『火葬』Cremation。荷馬 Homer 以爲神都具有人性，神的舉止動靜，和聲音笑貌，盡與人同，神的屬性，即人的屬性；

至如主張火葬的理由，以爲人的來世生活，并非肉體的生活，乃靈的生活，故靈的永生，與肉體無甚關係。我們知道此時的宗教觀念，與埃及又不同了；埃及人注重埋葬，尤注重屍體的永遠保存，因埃及人相信來世的生活與今生無異，這種物質的永生觀念，在希臘人看來是很好笑的。希臘的宗教美術，有兩種趨勢：一是源於下一階級的幼稚宗教，一是源於上一階級的神秘宗教。幼稚宗教的美術，多神像的彫刻，頗近於埃及的美術；神秘宗教的美術，以歷史上過去的神話爲美術的材料，且都用在建築物的裝飾上；其目的不是對於神邀福避禍，乃是使鑒玩者追懷過去的歷史，借神奇軼事，以紀念已往的英雄。

希臘人因着宗教信仰的差異，無形中影響到『理想的美術』。美術當以理想及作者的個性爲中心，這是一般人所公認的；但希臘以前的美術，都是傾向於『功利』與『實用』兩方面。即以彫刻一項而論，埃及人所注重的是

『形像的異術價值』。The magical value of the figure 反之，希臘人所注重的，是『形勢的完全與美麗』。The perfection and beauty of form 希臘美術的特點，不外下列兩種：一爲『人體的理想化』，Idealization of the human form. 一爲『神格的人性化』。Humanization of divine beings 怎麼叫『人體的理想化』呢？

這是藝術家把人體看做表現理想的工具，使人體各部分，不論在彫刻中或繪畫中，都含着豐富的生命，與熱烈的情感，而實現其完滿的理想。怎麼叫『神格的人性化』呢？這是藝術家根本把神的觀念改變了，希臘以前各民族，對於神的見解，絕不一致，或以神爲半人半獸的怪物，或以爲超人的靈異，或以神爲可畏的冥王，諸如此類的觀念，都與希臘人的觀念不同。希臘人以爲神性當不異於人性，人格之所表現，即神格之所表現，把從來高高在上，可望而不可即，可畏不可近的神，納於人類的環境中，而看爲與人同體，和可親可愛的；因此神與人的差異，非『種類』上的

差異，乃『程度』上的差異。

希臘美術靈活可愛的原因，除宗教的觀念以外，一大半是因美術家把作品的範圍縮小，以數種主要的題目爲標準，而反覆描寫其神態，如大力士赫納克里斯 *Herakles*，及雅典王席修斯 *Theseus* 的武功圖，巨人交戰圖 *Wars of the Giants*，半人半馬怪物圖 *Centaur*s，和女勇士圖 *Amazons* 等，成爲希臘神廟中壁間最普通的彫刻，或描寫大力士與獵獅奮鬥的形狀，或描寫女勇士與大力士奮鬥的形狀，同一大力士的形像，重覆表現於各圖中，其姿勢無一同者；這種變換複雜的描寫，遠非單一板滯的埃及及美術所能及。希臘美術家能打破單一板滯的積弊，一方面固然是因天才的特出，但其以精力凝集於少數的作品上，這也是他們成功的一大元素。德納塞特，是極讚賞希臘美術的，因爲希臘的美術，是注重『形式』*Form*的美術，換言之，即是注重『美』的美術，他說：『建立美術的理想，當以形式爲美術作品

的重要原素，正因美術爲表現的工具，故不當以美術內容的功用爲主，當以其形式的美麗爲主』。 To establish artistic ideals it is necessary that form should be considered an important element in art production, so far as this is a means of expression, that is, it is necessary that art should not create a subject that would be useful on account of what it contains, but rather a subject that is attractive in appearance.

在希臘文學中，*Iliad* 與 *Obysesey* 是有名的敘事詩，也是有名的神秘詩。希臘的文學，是神祕的文學，不是異術的文學。所謂神祕的文學：是指文學的內容，以想像爲主體，以歷史爲根基，其目的是在追懷已往，不是希望未來。希臘一切悲劇神祕的色彩，與歷史的觀念，極爲濃厚，在美術上所以占重要位置的原因，即是因爲這一點。埃及人重未來，故一切美術，都是爲未來的生命而起；希臘重過去，故一切美術，都是因過去而興。重未來的流弊，係把美術爲求福的手段，不是以美術爲傳美的目的，

因此貶損了美術的價值；反之，重過去的特色，是在以美術爲現世生活的寫真，及過去歷史的回想。前者爲物質的，後者爲精神的，因宗教觀念的異同，遂影響到一民族文化的優劣；這樣看來，宗教對於民族文化的關係，至爲密切，不僅美術的生命常爲宗教所決定，即文化的興衰，也常以宗教爲轉移。埃及與希臘的歷史，已經替我們證明了。

#### (五) 羅馬

羅馬的美術，是繼承希臘美術的遺緒，再加以擴充。因羅馬首都，爲一班美術家所讚賞，所以當代名家，都集中於羅馬；加以帝國的政權，日益擴大，希臘美術名家的作品，不復爲各小城市或私人所據有。羅馬的共和政體，若不解紐，羅馬的美術，也無從成立。羅馬人的美術觀念，較希臘人更進一步，把美的形式視爲美術的重心，宗教的色彩極爲稀薄。羅馬雖有神像的彫刻，但羅馬人並不以爲那些彫刻，真是代表神靈的物體

；反之，希臘人往往於鑑賞外形的美以外，還連想到作品所描寫的神性。這樣看來，希臘人的宗教，雖異於埃及人的宗教，然希臘的美術，猶不失宗教的動機，並不像羅馬人一樣，專門把美術看做傳美的工具，而與宗教分家。美術與宗教是兩種不同的東西，雖其起源有連帶的關係，但兩者發達到某種程度的時候，當然有分家的必要。羅馬美術，其宗教色彩稀薄的原因，完全是因羅馬缺少神話；羅馬只有君主的歷史，沒有英雄的奇事。

羅馬的建築，因着宗教觀念的差異，也與希臘的建築不同。希臘人的『體』與『智』的生活，都建立於神的觀念上面，如『體育館』Palaestra，『競走場』Stadium，『戲院』，和『賽馬場』Hippobrome等，多少含有宗教的意味。反之羅馬的建築，一大部分是政治的和社會的，如帝王的宮室樓臺等，都非常的壯麗，像這一類的建築，希臘人却不曾夢及。此外如『公

共會場』Basilicas，『公共浴室』，『大戲院』Amphitheatres，和『走廊』Porticoes等，完全是爲人民的福利而設，並不是原於宗教的動機。

羅馬的文學，爲羅馬實踐生活的理想所決定，始終不出尋常實際生活的範圍。不論是敘事詩，或抒情詩，都缺少玄妙的神秘思想。原來羅馬人的特長，是在組織和政治方面上，羅馬人尊重秩序，與法治的精神，實超乎希臘人之上；因爲過於實踐，便不能產生探玄索隱的大哲學家。總之，羅馬人的宇宙觀，與人生觀，都不及希臘人的卓絕超特，因此羅馬人的文學，除平淡樸實以外，不見得有旁的特色。

### 本章參考書

Alessandro Della Seta: Religion and Art.

S. Reinach: Cultes, Mythes et Religions.

E. Grosse: Die Anfänge der Kunst.

Budge: The Gods of Egyptians.



M. Jastrow: Die Religion Babylonians und Assyriens.

P. Girard: Revue des Etudes Grecques.

E. Strong: Roman Sculpture.

本章只敘述美術與宗教的相互關係，至如兩者的異同，乃另一問題，須另外研究，此外如『美術可以代宗教否？』一問題，及佛教與基督教中的美術等問題，內容複雜，範圍極寬，也須專章討論，本章恕不提及。

本書對於『美術與宗教』一問題的研究，較其他各章特別詳細，并不是因著者本人，對於宗教有何成見，乃是因『美術與宗教』一問題，關係重大，已成東西學者辨論的焦點，現在歐洲關於研究此問題的著作，層出不窮，著者已常與西方美術家及宗教家交換意見，深覺此問題的重要，非有系統的研究，決不能窺其堂奧，讀者幸勿以其煩屑，便把偌大的問題輕輕看過了。

## 第十四章 佛教的美術

印度文化，爲世界文化支流之一，佛教也爲世界宗教之一，所以佛教的美術問題，很有注意的價值；可惜此問題常爲美術家所忽視，即研究佛教的學者，也大半只探討佛教的哲學，不曾注意到美術方面。佛教的美術，不見聞於世的原因，就是在此。

印度宗教與美術發生關係，始於馬哈維拉 Mahavira，和各達麻 Gautama，馬哈維拉是『耆那教』Jainism的創始者，各達麻（釋迦）是佛教 Buddhism的創始者，在佛教及耆那教以前的宗教，如波羅門教 Brahmanism等，並無所謂美術。波羅門教是一種拜物的多神教，雖在一個時候，多少有些異術的偶像，也夠不上得着美術的名稱。

### （一）佛教美術的來源

我們都知道佛教也和波羅門教一樣，否認現實的生活，以人生爲虛幻

，人世爲苦海，肉慾爲罪惡；在這種消極的宗教之下，爲什麼能產生現實的美術？這是因爲佛教受了旁的影響，一方面與別種宗教有相當的調和

，同時又受了希臘美術的影響，這並不是一種玄想，確有蛛絲馬跡可尋。

佛氏生於紀元前六世紀的下半期，從那時候起一直到亞索加王 King Asoka，（約 250 B. C.）其間兩百多年，建立了不少的寺院和紀念碑。據云當日

建築了八萬四千浮屠 Stupas，（Tope）但細考當時美術，除象徵的圖像以外

，沒有旁的東西；足見佛教自身原無美術的線索可尋，即浮屠的建築，也極平庸，無甚可取。自亞力山大王東征以後，（事在紀元前三百二十七年到三百二十六年）印度北部爲希臘的文化所侵入，亞力山大死了以後，在北印立了一個王國。（Greco-Bactrian Kingdom）當新王國極盛的時候，希

臘的文化在北印也同時繼長增高，日進無已，這是希臘美術侵入佛教的一大原因。復次，希臘人因羨慕佛法的玄妙，而傾向佛教的不少，因佛氏滅

度歷年久遠，無從追想，於是做照希臘造像的遺風，彫刻佛像，這是希臘美術侵入佛教的第二個原因。再從佛教的繪畫上研究，所有空間的位置，和光色的配合，與希臘的理想極相近似，這也是一個可靠的證明。

## (二) 佛教偶像發達的前因後果

稍懂得少許佛教教義的，不難知道佛教是非一切『相』，和打破一切『我執』『法執』的；不僅無人相，無我相，也無衆生相，和壽者相。總之，宇宙間的物質現象，與現實的人生，都是『業像』所造，同是『假相』，并非『實有』。惟無上正等正覺，與圓寂自在的『真如本體』，才是生的實現，舉凡一切物質的，都是暫時的，朽壞的，虛幻的，和厭惡的。這樣看來，偶相當然和佛的根本教義相水火，爲什麼後來偶相的崇拜，居然發達到可驚的地步？這是值得注意的問題。

追索佛教偶像發達的原因，有二，第一是美術衰敗，第二是小乘的流

行。原來希臘的美術，是以傳美爲中心，即希臘的宗教美術，也不過是『故事的』Narrative 與『裝飾的』Decorative，絕對不含『功利』的觀念。換言之，即是不以美術爲傳播道德，或其他教訓的工具。美術的自身，是一種『目的』，不是一種『工具』，這種『以美術爲美術』(Arts for arts' sake)的動機，是好美的希臘人所共同承認的。印度初與希臘美術接觸的時候，也有這種傾向，所以當時印度佛教的彫刻繪畫，都是『故事的』和『裝飾的』。後來宗教把美術看做傳教的工具，利用偶像爲起信的象徵，美術的內容，乃由傳美的忽變而爲功利的，把『目的』當做『工具』，這是佛教美術衰敗的特徵。美術既成了一種工具，已經失去了美術的原來面目，自然沒有進步之可言，因祭司們往往越俎代庖，替美術家謀篇布局，像的長短，位置，和其他一切姿勢，美術家不論是彫刻或繪畫，都惟祭司之命是聽。在這種情形底下所產生的作品，自然是機械的和呆板的，那裏夠得上談

『理想』和『生氣』？埃及的美術，卽是如此。

大乘佛教雖然反對偶像，小乘却以偶像爲必要；瞻禮佛相，不僅是儀式的必要，且以此爲成佛的初步。原來大乘教義，過於淵博玄妙，根機淺薄的衆生，無從窺其堂奧；所以小乘不反對偶像，把偶像看做佛氏的象徵。後來小乘教流傳到亞東各地，受一班人的歡迎，說者歸功於『偶像』iconolatry，也未始無因。試看中國人和日本的佛教，除開知識階級能參透大乘的佛法以外，其他上至法師，下至普通僧尼，完全以敬拜偶像爲其信仰的中心。

本來佛教的出發點，與印度波羅門教不同。從哲學方面說起來佛教實爲波羅門教所不及，自小乘派的偶像崇拜風行以後，佛教的本來面目，喪失殆盡，因此給波羅門教和後起的印度教 *Hinduism* 以復興的機會。

這樣看來，偶像敬拜盛行的時候，卽是佛教精神喪失的時候；因偶像敬拜

的動機，完全是在肉體的利害上打算，這種邀福避禍的肉體主義，與超脫的佛教，根本衝突，這是誰也不能否認的。

### (三) 佛教沒有喪葬的美術

大概我們知道埃及的美術，多半集中於墳墓，凡死者在生時所需用的，差不多都設備在死者的墓中，所以埃及的美術與其說是『養生』的美術，毋寧說是『送死』的美術；因埃及人的來生觀念很重，并且相信來世的生活與現世的生活無異。反之，佛教是以『死』爲『生』的轉機，『肉體』的滅亡，即是『靈魂』的解脫。『死』是一大解脫，所以絕對不注重肉體的生命，因此死後對於喪葬不但不主張如埃及人保存屍體，且以焚化屍體爲正當的葬儀。既沒有墳墓的經營，當然沒有墳墓中的美術。希臘雖稍有喪葬的美術，然萬不及埃及之甚，也沒有機會灌輸到否認肉體生命的佛教。

### (四) 佛教的建築

浮屠是佛教首出一指的建築，其起源與基督教的建築相同，都與喪葬有連帶關係。佛氏滅度以後，諸王建造浮屠，收藏佛氏的遺骨，或其他可作紀念的東西以旌表佛的功德。佛教的建築，遠不及希臘；希臘高大的神廟，爲佛教所無，因佛教神的觀念，幾等於零，既不承認有所謂鬼神，自然不會有榮耀鬼神的廟宇。直到小乘偶像敬拜的儀式盛行以後，才有頂禮佛像的廟宇。在中國和日本的佛寺，都是宏大的建築，中國的寶塔也算是很好的建築。（如開封的鐵塔是）印度的建築，在亞索加王時代，都是用木頭做主要材料，後來所造的浮屠，概用石，這也許是受了希臘的影響。

#### 本章參考書

Keith: Buddhist Philosophy

Della Seta: Religion And Art



E. Chavannes: *La Sculpture sur Pierre en Chine*

Bushell: *Chinese Art.*

## 第十五章 基督教的美術

(一) 從來教會對於美術的誤解

基督教因反對偶像，對於表形的彫刻繪畫等，從來不表同情的教會，即有這種風氣，直到中世紀教會禁慾與出世的空氣甚濃，當然不贊成以感覺爲中心的美術。美術與基督教，幾立於絕對相反的地位，教徒以美術爲不經·美術家以宗教爲迷信，互相詆譏，無可調和。十八世紀之末，和十九世紀之初，這種誤解，依然普遍。納斯金 Ruskin 在一八五一年尙且說當日的宗教家，大都以宗教的根本信仰屬於『來世』*The World to come*，對於現實的生活，殊爲漠視，對於描寫現實生活的美術，更不關心。(Ruskin: *Stones of Venice* Vol. II P. 103)

十九世紀下半期，在神學家中，能以基督教的原理，說明美術，同時又調和基督教與美術的衝突的，當首推西科德 Westcott。他在基督教與

美術的關係 (The relation of Christianity to Art) 一文中，說明基督教與美術的性質。他以為『美術是以美表事物的真理』，Art is to present the truth of thing under the aspect of beauty。至如基督教的美術，不但是以『美』為中心，乃是以『生命』為中心；所以他說：『基督教的美術，是美之表現於生命者。』

The Christian art is the interpretation of beauty in life. 西科德雖如此調和，但現在教會中，還有許多人，不表同情於美術，這完全是因他們還不曾了解美術的價值，及其與宗教的關係。不僅教徒如此，許多非教徒也是一樣，如果我們知道所謂『美學』Aesthetic 一名詞的意義，直到一七五〇年才為鄒加騰 Baumgarten 所新定，從那時到現在，(1928) 還不過一百七十八年的光景，那末，現在普通人不能領略美術的價值，純是時間上的問題，毫不足怪。

## (二) 康士坦丁以前的美術

自一千五百七十八年發現了『羅馬墳墓』Roman Catacombs，考古家照

了許多相片，證明基督教的繪畫，在四福音書成立的時候便有了基礎。我們從四福音書的本身上研究，不難承認是書極近於象徵的繪畫，其中的故事比喻和寓言等，都饒有美術意趣。再從基督個人的思想上分析，更不能把基督教和美術分開。因為第一基督的思想，不是純粹出世的和禁慾的，基督只主張節慾（寡慾），禁慾的傾向，保羅頗有；然保羅不能代表基督教的根本原理，正如曾子或有子不能完全代表儒家的原理一般。第二，基督個人不但沒有反對美術的傾向，且極富於美術的興味。他嘗稱贊花鳥的美麗，和天然的風景，對於聖殿莊嚴宏大的建築，十分敬仰；對於渾然淡雅的小孩，表示親愛；曾在曠野禁食，和克西馬尼園祈禱，都是與自然親近。綜觀基督平生的言行，誰也不能否認基督是凡事樂觀，且富於高尚的美感，和純厚的情操。他那偉大的人格，和驚天動地的救人事業，都是由他那高尚的美感，和純厚的情操所發出。 P. Dearnier 在他的美

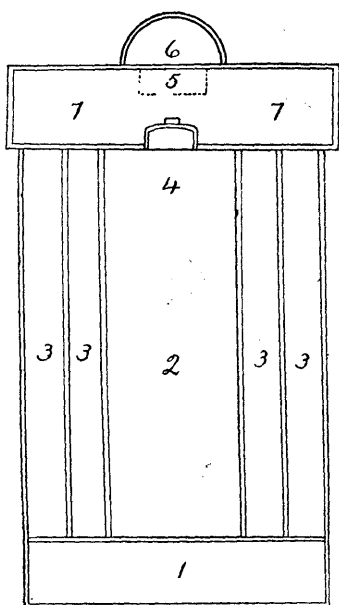
術之必要一書中，曾論基督教的美術說：『他（基督）以畫思考，以畫教人，他有詩人的心境，他所遺下的言論，許多都近於詩的體裁；他以美敷布倫理，他又叫他的門人把上帝看做可愛的人父，把自己看做優美的牧人』。 He thought in pictures and he taught in pictures, he had the mind of a poet, and some of his sayings have come down to us in definite poetic form. He presented ethics to the world under the aspect of beauty, and he made his followers think of God in the new and joyly way of a very human Father, and of himself as the roughly ὁ γὰρός——the beautiful Shepherd. (P. Dearmer: *The Necessity of Art*, P. 39.) 基督教以基督的理想爲中心，基督既是愛美的，教會也當愛美，可見後來一班反對美術，或忽視美術的教徒，若不是受了中世紀禁慾主義的影響，即是不曾了解基督的理想。

第一世紀下半期的宗教畫，不完全是裝飾的，大半是象徵的，如先知

但以理立於兩獅中一圖，是表示救贖的意義。此外如『漁父圖』Fisher-man『羔羊圖』Lamb，『牧人圖』Shepherd等，都是新約中的故事，漁父代表使徒，羔羊代表純愛，牧人代表基督。德納塞特以爲基督教美術，完全是喪葬的性質，或『喪葬的美術』funereal art，他的證明，即是墳墓中的圖畫。但這種證明，不足以爲喪葬美術的擔保，我們只能從古墓中找出當時基督教的繪畫，乃是因年代久遠，所留存的除古墓外，餘皆湮沒消磨，無從考究。

在三世紀的初葉，提阿克利升 Diocletian 下命，毀壞帝國內所有教堂，羅馬教堂，雖被定罪，畢竟沒有焚毀，在三百一十五年的時候，在羅馬城還有四十以上的『古教堂』basilicas。『古教堂』是基督教最古的建築，後來羅馬式和峨特式的建築，都是從這舊教堂胎息來的。『古教堂』在基督教的建築史上既佔如此重要的位置，我們須詳細把這古建築的結構，分

析一番，以尊重歷史上的價值。堂的結構，共分七部，第一爲『前廊』Narthex，第二爲『中堂』Nave，第三爲『側堂』aisles，第四爲『神壇』altar，第五爲『主座』（高僧的座位）bema，第六爲『後廊』apse，（常爲多角形或半圓形）第七爲『十字橫邊』。transept（如下圖）



（古教堂的建築法亦稱巴席里康的建築 *Basilican Architecture*）

古教會的建築（即巴席里康的建築）一千多年以後，依然盛行，在意大利弗羅倫斯（Florence）有兩所所謂文藝復興的大禮拜堂，（始於一千四百三十年）即係古教堂的建築。在歐洲各處的教堂，雖經過比斬丁式（Byzantine）的建築，和羅馬式（Romanesque）的建築，但常是以巴席里康式為基礎。巴席里康式原為歐洲的產物，至如上面的『圓屋頂』（Dome）和『穹窿』（Vault），乃是從亞洲輸入的，大概是亞米尼亞（Armenia）波斯（Persia）和美索不達米亞（Mesopotamia）的產物。

### （二）文藝復興以後的美術

中世紀教會腐敗，人民的宗教觀念，也非常鄙陋，僧侶守舊頑固，不能叫當日的信徒發生正信，因此一班人的宗教信仰，不免遍於肉體的，迷信的，和偶像的；所以當時的美術，都有偶像崇拜的傾向。至如偶像崇拜的原因，大概是基督去世已久，信徒不得親見其人，對於基督的人生哲



學，或人格，都無從了解；同時又覺得自己微弱，非皈依基督不可。於是利用象徵的美術，以爲敬拜景仰的中心。偶像美術的起因，大致是如此。自文藝復興以後，宗教上的禁慾主義，既已推翻，人文主義起而代之，宗教內容，爲之大變。自宗教改革以後、『偶像的美術』，*iconolatrous art*，一變而爲『敘述的美術』*Narrative art*。兩者的分別甚大，前者以基督聖母聖徒和天使諸形像爲敬拜的目的物，以爲那些具體的形像，不論是彫刻或繪畫，都是先聖英靈的所在，故不惜屈膝拜之。後者雖有時候用同一的題目，但其動機是在表演和追述已往的故事，這純是歷史的觀念。如摩西約書亞和新約中使徒的形像在後者看來，絕對不是敬拜的目的物，不過是故事的表演罷了。當時的大詩人如但丁 *Dante* 等，大畫家如皮桑洛 *Pisano* 和齊阿脫 *Gioto* 等，都是當日極偉大的美術家。他們的作品，不論是詩歌或繪畫，都有瀟灑出塵的新氣象，但丁的名著，如神

的喜劇 *Divine Comedy*，在宗教文學中，特開生面，思想的幽邃，情感的熱烈，尤富有歷史的眼光，上比荷馬的『*呂奇安*』 *Nekyia* 下比密耳敦的『*失樂園*』 *Paradise Lost*，有過之無不及。至如繪畫，意大利名家除齊阿脫以外，尚有雷阿納多 *Leonardo da Vinci*，納飛耳 *Raphael*，和密沙南格羅 *Michelangelo* 諸人。他們的名畫，如『*基督的死*』，和『*聖母抱子圖*』，實千古不朽的作品；不僅完全脫離了偶像的遺風，且饒有傳美的真價。

基督教的文學，在歐洲美術史上的價值，恐怕比基督教的建築彫刻和繪畫等還高，因歐洲的文化，差不多完全以基督教的倫理爲中心，如個性的發展，自由的尊重，和民治的提倡，都與基督教有最密切的關係。歐洲文化的長處，是得自於基督教的精神，歐洲文化的短處，如狹義的國家主義，和物質主義，是因歐洲人還不曾完全實行基督教的理想。姑不論教會怎樣爲世詬病，其普遍的組織，悠久的歷史，和堅忍的精神，在歐洲

所謂基督教的國家中，已有根深蒂固，牢不可破的勢力。這牢不可破的勢力，雖一方面是因宗教團體組織的完備，但另一方面，可說是由於基督教文學的勢力。新舊約兩書，單以文學上的價值而論，也是全世界不可多得的作品。不論譯成何種近代文字，往往爲一國國語的模範。不僅馬丁路得的德文譯本，成了德國國語的標準，此外英文譯本，或法文譯本等，也爲英法文豪所讚嘆。卽以中文譯本而論，自白話文倡行以來，中文聖經在中國語體文中的位置，也抬高了，其他如教會的讚美詩，和各國的宗教小說，對於世界文學，確有驚人的貢獻；但其範圍廣泛，不暇詳述，讀者可參看世界文學叢書。

#### (四)近代宗教與美術所受的打擊

從社會上學術上各方面觀瞻起來，深覺得宗教與美術同處於懸崖絕壁的地位，尤以宗教的厄運爲最顯著。俄羅斯的基督教，自革命以後，形

同破產；德意志的基督教，仍不免爲中世紀陳腐無當的神學所籠罩，因此大失社會的同情；法蘭西乃舊教的國家，宗教的權威，自居友等『將來無宗教』的學說流行以來，大有不可支持的樣子。至如意大利與希臘等國的宗教，正等於中國的佛教，形式空存，精神喪失，奄奄欲絕，已瀕於危。比較起來，英國的宗教，雖稍有生機，然而勢力也是一天一天的下落，知識階級中的鉅子，如威爾斯 H. G. Wells 羅素 B. Russell 蕭伯訥 B. Shaw 諸人，對於宗教的攻擊，不遺餘力；即普通一班人，雖不公然反對，然其態度，極爲消極，彷彿今日的宗教，與他們毫不相干。美國人的宗教信仰，大概說起來，也不會比英國強；并且美國守舊的神學家，如 *Fundamentalists* 公然對於科學家已公認的原理也表示反對，如特西尼斯州不許教師講達爾文的進化論，法律立有明文，牧師一致遵守。頑固可笑，一至如此！至如東方的基督教，如在日本中國高麗等處，勢力更微，非教的聲

浪頗高，將來能否繼續發展，還是問題；這樣看來，居友所謂將來無宗教的主張，不久即可成爲事實。普通一班人對於宗教的觀察，大都如是。

但是從歷史上，心理上，和宗教的原理三方面推論起來，所謂『將來無宗教』一說，直等於癡人說夢！我們可以斷言將來無野蠻的迷信的或退化的宗教，萬不敢說將來無一切宗教。上面所講的各國宗教衰微的情形，或知識階級反教的趨勢，也不足以爲將來無宗教的證明。現在一班人所批評斥責的，其實都是『教會』的流弊，并非『宗教』本身的過失。比方慘無人道的戰爭，和刻薄寡恩的資本主義，完全與基督的理想相衝突；基督是和平的君王又是平民的救主，他的根本教義，是『自由』，『平等』，『博愛』，『犧牲』，然而今日的教會，差不多完全爲環境所征服，對於戰爭與資本主義諸罪惡，不但不敢攻擊，反行容忍；不但容忍，有時候還從而和之，爲虎生翼。牧師和教徒參加歐戰，和向資本家搖尾乞憐的事實，

是都極顯明的確證。然而這都是教會的弱點，不是宗教本身的弱點。我們不可把『教會』Church和『宗教』Religion混爲一談，世界各國的教會，已經失敗，無庸諱言；但宗教決不致與腐敗的教會一同消滅。況且教會腐敗，是一時的現象，若一旦教會改革，另開生面，宗教的勢力，又將擴充，這是自然的趨勢。

自工業革命以後產業發達的結果，卽是今日可怕的資本主義；資本制度底下的社會，是貧富懸殊，勞資分立的社會。富者常爲少數的資本家，貧者常爲多數的勞工。資本家有機會賞鑒『自然美』和一切『人爲美』，而勞工則終日操作如牛馬，還不能維持妻室兒女的生活，那裏有機會領略美術的滋味？音樂會，跳舞場，美術館和戲院等，成了資本家的俱樂部，很少勞工的足跡。（勞工只能看電影，因各國電影院收費不多）。卽詩歌小說，也彷彿專爲資本家作的，只有吃閒飯不勞動的資本家，才有時間

看文學的書籍，勞工無論如何，是高攀不上的。至如講到美術品的收藏，亭園的建築，花草的培植，都是有產階級享受，勞工只能穿破衣，吃稀飯，住茅廬，工廠中嘈雜的機械聲，才是他們的音樂；工餘疲倦時的嘆息聲，才是他們的詩歌；廠中出險時工人的血肉橫飛，這也許是他們常演的劇曲；若說勞工有機會享受美術的樂趣，上面所講的：即是他們的美術。這樣看來，近代的美術是一個特殊階級——有產階級——的美術，換言之，近代的美術，也正如教會一般，完全為資本制度的社會所征服。

基督教與美術同受打擊，同為有產階級所佔有，與羣衆沒有相干，兩者要『羣衆化』，『社會化』，和『平民化』，才有復興的希望。但兩者決不能『羣衆化』，『社會化』，和『平民化』除非資本主義的經濟制度改革了。宗教和美術家，都想創造一個『美的宇宙』，和『美的人生』，這種高尚的理想，當然有實現的可能性，但精神與物質相輔而行，要提高精神生活，不可

不先改善物質生活，所以經濟問題，是今日一切問題的根本問題，學者不能忽視。

本書對於美術與宗教一問題，研究比較地詳細，因為這個問題十分重要，不談罷了，一談便不能敷衍。著者雖從歷史方面，做了一個系統的敘述，至如美術與宗教的同異問題，尙未充分說明。歷史上的研究，已經占了許多篇幅，若再把美術與宗教的同異問題，再行提出，在本書討論，非再有萬餘言的專論，不能了事。此處只提出一個綱目來，讀者若想做進一步的研究請參看關於此問題的專著。

#### (五)美術可代宗教嗎？

今人主張以美術代宗教的議論，都持之有故，言之成理，所以蔡子民先生的美術代宗教的主張發表以後，附和其說的很多。這個問題不很容易解決，因為內容非常複雜，解答這個問題的人，不僅對於哲學須有相當



的研究，對於宗教和美術兩者，都須有充分的學識和考慮，不然一定免不了偏見和誤解。老實說起來，美術代宗教一說，根本不能成立。蔡先生大概只看到美術與宗教的同點，沒有找出兩者的異點；原來兩者的同點多於異點，所以異點不容易看出來。不僅蔡先生沒有找出來，即歐洲專門研究美術與宗教的學者也沒有找出來，如法國的戴恩 Taine，納樂 Lalo，意大利的德納塞特 Dea Seta，格羅徹 Croce，和英國的狄爾梅等 P. Dearnier 都是最近研究美術和宗教的專門學者；他們的著作，我都看過，並且有許多是本書的參考書。我很佩服他們那種研究的精神，他們供給了我許多歷史上的材料，我也非常感謝。關於美術與宗教的同異一問題，他們也和蔡先生一樣，只舉出許多同點，沒有舉出異點，我覺得很奇怪。如果美術與宗教只有同點，絕對沒有異點，那末，宗教即美術，美術即宗教，有了美術，便不必要宗教；同樣有了宗教，便不必要美術。不僅

美術可以代宗教，宗教也可以代美術。我是反對以彼代此，或以此代彼的；因爲在這兩者當中，除了許多同點以外，我找出了幾個重要的異點。

宗教與美術的同點既多，兩者的效果和功用自然也應該有許多同點。

宗教也可以改善我們的生活，美術也可以改善我們的生活，所以蔡先生說：『純粹的美育，能夠陶養我們的感情，使我們有高尙純潔的習慣；即人我之見，以及利己損人的思想，也可以逐漸消除』。英國狄爾梅在美術之必要一書中，更加把宗教和美術的關係扯緊了。他說：『我們現在不完全把美術看做一種消遣了，我們覺得在美術中接觸一個無限悠久的世界；其實美術是宗教的美術，並不是像我們的祖先所想的一樣，是以快樂爲目的，乃是以表現至高的精神本體爲目的。』We are less tempted to-day to

regard the arts as a mere past-time; we are discovering that in them we touch the eternal world—that art is, in fact, religious. The object of artis not to give pleasure

as our fathers assumed, (Dearmer: The necessity of Art P. 5.)

今人論美育原理，不論如何精細，大致總不出樂記的範圍；樂記實在是中國古代美術哲學的精華。儒家以『樂』與『禮』并重，以禮樂爲個人立身行道的楷模，與治國平天下的工具。樂記一篇，就是積極闡明『樂』的要素和功用。中間有幾段最精粹的言論，如『禮樂刑政，其極一也，所以同民心而出治道也』，這明明是把『樂』與『禮』『刑』『政』三者一同并重。又如『德者，性之端也；樂者，德之華也；金石絲竹，樂之器也；詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也；三者本於心，然後樂器從之，是故情深而文明，氣盛而化神，和順積中，而英華發外，唯樂不可以爲僞』。這幾句簡單的話，却把詩歌音樂跳舞的功用，描寫得非常透澈。又如『禮樂不可斯須去身，致樂以治心，則易直子諒之心，油然而生矣；易直子諒之心生則樂，樂則安……』。美育與精神修養的關係，在這段話中

可以體貼出來。古人以爲若從美育中討生活，不但可以慰藉人生的苦惱，還可以擴大自己的人格。至如說：『樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之，則莫不和順；在閨門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親……』。更加把美育的功用，說得十分神妙了。

美術既有偌大的神效，可與『禮』『刑』『政』并駕齊驅，爲什麼儒家不主張以『樂』代『禮』『刑』『政』呢？樂記不是說：『禮，樂，刑，政，其極一也』嗎？那末，有了『樂』，就可以同民心出治道，何必同時又要禮刑政呢？這難道不是儒家自相矛盾嗎？不然！不然！人民的知識，不論在什麼時代，也不論教育怎樣提高普及，決不能齊一；想要人人都受同一的美育陶養，是辦不到的，所以樂可與禮刑政相輔而行，以補禮刑政的不及，然而樂萬不能代替禮刑政。儒家懂得這個分別，所以從來沒有以此代彼的主

張。并且樂記又告訴了我們說：『知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者；衆庶是也；唯君子爲能知樂……』。這是說美術的價值——不僅音樂——不是人人所能領略的，試把比多芬的音樂，奏給非洲的黑人聽，黑人決不會懂的；換言之，卽是不能享受。再試把屈子的離騷，和白居易等詞曲，讀給那從來沒有受過美育訓練的農人聽，你以爲他們會領略嗎？一個沒有受過美育訓練的青年，若一旦看了希臘女神 *Venus* 的裸體彫刻，或近代德國自然美季刊 *Naturlich Schon*（卽裸體女人照片的彙集，爲德國戰後盛行一種美術的印刷物），不但不能養成高尚純潔的習慣，恐怕其結果適得其反。我記得納樂 *Lalo* 說過希臘人往往在神廟中抱着女神的裸體石像接吻，淫念發動以後，便與婦女苟合。我們歌頌美術神聖的人，對此又將何以自解？難到說裸體彫刻不是美術嗎？我們歌頌美術神聖的，可以反對裸體畫和裸體彫刻嗎？凡美術的作品，不管是否裸體，

其本身是神聖不可訾議的，至如鑒賞的人，對於裸體生不正的念頭，這是由於鑒賞者不懂美術，因為缺乏美育的訓練。美育的訓練，往往只限於少數的知識階級，很難普及到一般羣衆，在西方普通教育發達的國家，也有這種困難，所以「唯君子爲能知樂」的現象，古今中外，如出一轍。

藝術的價值越高，普通人越難領略，審美和好美，雖是人人具有的通性，然而美術家之所謂美，未必是知識階級之所謂美；知識階級之所謂美，又未必是非知識階級之所謂美；美之標準既因人的審美天才而異，那末，若以美育去提高普通一班人的精神生活，是無異於「以水投石」，用我們湖南的土話講，即是「對牛彈琴，牛耳不聞」，因此知道美育不能代宗教，猶如樂不能代禮刑政。況且宗教不但包含有美育，除悅耳的詩歌，莊嚴的建築，和教堂裏的繪畫彫刻以外，還有千古不磨的教義。即將來美術發達，也只能至多代替宗教的「情感作用」，至如宗教的「意志作用」

，却不是美育所能包括的。這個意見，我在四年前發表過，（見我的非宗教同盟與教會革命）當時我反對以美育代宗教的理由，就是這兩個；

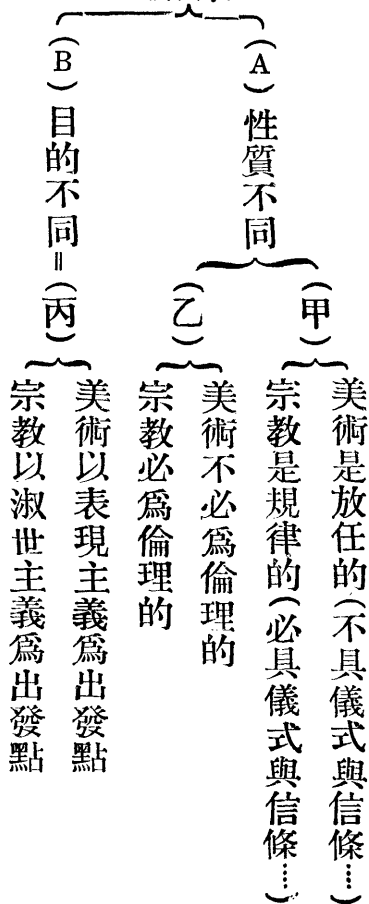
（A）美育的功効是部分的，不是普遍的，不容易羣衆化，因懂得美術的太少。（B）假使大家都懂得美術，在羣衆化以後，也只能代宗教的『情感作用』，不能代宗教的『意志作用』。這種主張，雖大致不錯，然而還不免近於籠統，因爲情感作用和意志作用的劃分，并不是美術與宗教惟一無二的異點；如果美術與宗教是兩樣東西，必定還有其他的異點。近四年中，我對於這問題很注意，最近研究的結果，比較四年前的主張，稍爲圓滿，所發現兩者的同點有十一，兩者的異點有三。（見左表）

(1) 美術與宗教的同點

- 
- (一) 同爲「調和的」
  - (二) 同爲「象徵的」
  - (三) 同爲「想像的」
  - (四) 同爲「情感的」
  - (五) 同爲「主觀的」
  - (六) 同爲「直覺的」
  - (七) 同爲「尙質的」
  - (八) 同爲「普遍的」
  - (九) 同爲「興奮的」
  - (十) 同爲「安慰的」
  - (十一) 同爲「人格的」



(2) 美術與宗教的異點



第一，甲項的解釋——美術與宗教雖有相等的效果，但美術的效果是『或然的』 Probable，宗教的效果是『必然的』 Necessary，何以故？因為前者是『放任的』，後者是『規律的』比方聽戲吟詩，或唱歌看畫，對於精神修養上，能不能得着良好的影響，全靠聽者吟者和唱者看者的主觀怎樣；至如客觀的戲，詩，歌，畫完全是一種中立的態度。換言之，即是不管的態度。當你看一張裸體畫時，你可以生淫念，也可以生尊重女性

的善念，全憑你自己作主，這幅畫對於你的態度，純粹是放任的。反之，宗教便不然了，你若與宗教團體發生關係，你的宗教信仰，必定影響到你的生活上。宗教有一定的儀式和信條，叫你遵守，你的生活，必是規律的，你不能同時掛着皈依宗教的招牌，同時又過一種蕩蕩檢逾閒的生活。因為宗教對於你的態度是規律的，（浪漫派一流的人不喜歡宗教，即是爲的這一點規律。）宗教對於你的品性，有約束的權威，美術却沒有這一會事。

第二，乙項的解釋——乙項可看做甲項的注脚或答案，如果問爲什麼美術是放任的，宗教是規律的？因為美術不必爲『倫理的』，宗教必爲『倫理的』；世界上有許多不含道德意義的美術，却没有不含道德意義的宗教。美術離開道德，仍不失其爲美術；宗教離開道德，便不成其爲宗教了。美術是以傳美爲中心，只問美不美，不問德不德；正和論理學一樣

，只問真不真，與道德全不相干。如謂合乎道德的作品，才是美術；合乎道德的便不是美術，這完全是荒謬的見解。因為美術的自身，無所謂道德不道德，美術既不是『道德的』moral，也不是『不道德的』immoral，乃是『非道德的』Nonmoral。比方像拜倫 Byron 王爾德 Wilde 一流人的詩歌，有許多地方為道德家所嫉惡，然而他們的詩，仍不失為世界的美詩。即他們兩人的操守，也為道德家所不容，但他們的詩人資格，又何曾因此而貶損。你可以說他們不道德，（他們兩人的品性本有許多可訾議的地方），然萬不可說他們不是詩人。反之，若宗教家沒有道德，就喪失了宗教家的資格，雖然有人主張『美術是為生活的』Art for life's Sake，把道德勉強扯到美術中，如樂記所謂：『凡音者，生於心者也；樂者，通倫理者也……』是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡，而反人道之正也。』這完全把美術與道德并為一談，恰與

『爲美術的美術』 Art for art's Sake 一主義相衝突。這種思想，不但是『中世紀的』，可說是『原始的』；換言之，即是極幼稚的。古人往往以『道德』包羅一切，比方政治與道德，在今人看來，顯然是兩樣分立的東西，但古人以爲兩者是不可分的。孔子和伯拉圖等，都主張『政德合一』（如政者正也，爲政以德是）。若知道『政德合一』是幼稚的思想，也當知道『美德合一』，也是幼稚的思想。

第三，丙項的解釋——丙項又可以看做乙項的答案，如果問爲什麼美術不必是倫理的，宗教必是倫理的？因爲彼此的出發點不同。美術以『表現主義』爲出發點，宗教以『淑世主義』爲出發點，所以前者注重的是『表現』 expressing，後者注重的是『淑世』 Salvaging。如果問宗教家耶穌基督，和釋迦牟尼諸人說：『你們爲什麼要傳教？』他們馬上會回答說：『我們要使衆生離苦得樂，將這黑暗的世界，造成光明的樂園。』

換言之，他們即是要『淑世』。反之，你如果問詩人哥德 Goethe 說：『你爲什麼要著少年懷爾德之煩惱 Die Leiden des jungen Werthers 一書，和其他的文藝？』他將回答說：『我要寫我的心境發我的幽思』，換言之，他即是要『表現』。若誤認美術爲淑世的，那末現在北京的名伶梅蘭芳，和牛津有名的跳舞家喜克陵女士 Miss E. Hickling 等，都是世界的救主了；我恐怕梅喜兩君，自己也不會承認他們那『手之舞之的戲劇』，和『足之蹈之的跳舞』，是爲淑世的哩！雖然有一部分的美學者主張『爲人生的美術』 Art for life's Sake 一說，但不見得這種主張，就足以代表一般美學者，和美術者的見解罷；況且『爲美術的美術』 Art for art's Sake 一說，正在主張美術有獨立存在的價值，不和別種問題相關連，對於爲物質文明壓迫的現在生活，尤當抱一種超然高視的態度。

本章參考書舉要

樂記

徐慶譽：

宗教同盟與教會革命

A. C. Taylor: The Golden Age of Classic Christian Art.

O. M. Dalton: Bysantine Art and Archacelogy.

Wilhelm Bode: Florentine Bildhauer der Renaissance.

P. Dearmer: The Necessity of Art.

R. Garrucci: Storia dell' Arte Christiana.

A. Venturi: Stori dell Arte Italiana.

J. A. Symonds: The Renaissance in Italy.

Schopenhauer: The Metaphysic of Arts.

## 第十六章 廿世紀的新美術

### (一) 廿世紀的詩歌

#### 甲 法國

二十世紀的開始，正是法國『象徵派』衰落的時期。由一千九百年起，復轉入『古典主義』Classicism，詩的『形式』甚為注意。此派首領為沙門恩 Albert Samain；屬於此派的詩人，如呂義爾 Henri de Régnier，維兒格麗芬 Francis Vielé-Griffin，和梅利夷 Stuart Merrill 諸人，都負有盛名。維兒格麗芬受希臘詩人與美國詩人懷德門 Whitman 的影響不少。梅利夷的詩，也受了師潤朋 Swinburne 的影響。到千九百十年，象徵運動完全失勢，『象徵派』的詩翁毛雷亞 Jean Moréas（入希臘籍）卽在這年中死的。

『印象派』雖日形衰落，但在加索力教會中依然得勢。教會派的詩人，如居爾林 Charles Guerin（死於1907年），張茂斯 Francis Jammes 和 Charles

Peguy 等，差不多把『象徵主義』的內容，根本的改造了。原來『象徵派』是懷疑的，和超國家的。現在因與教會發生了關係，乃以『信仰』和『國家主義』爲中心。

除教會詩人以外，還有所謂『寺院詩人』，與『幻想詩人』。前者稱爲『寺院派』*Abbey School*，後者稱爲『幻想派』*Fantaisistes*，或『木馬派』*Dadaism*。『寺院派』的得名因在一千九百〇六年許多少年詩人，少年畫家和少年思想家，在克雷特耳 *Creteil* 買一所『寺院』*abbey*，組織了一個論文講學的團體；同居在寺院中，爲文藝哲學的修養；并附設了一個印刷處，他們研究的成績，即在寺院中出版。在文藝方面，他們很受了衛海林 *Verhaeren* 與懷德門 *Whitman* 的影響；在政治方面，他們富有國際主義，和社會主義的傾向；在哲學方面，他們很與柏格森 *Bergson* 的思想相接近。此派的首領爲羅門斯 *Jules Romains*。羅門斯不僅是詩人，同時又



是戲曲家，小說家，和哲學家。『寺院派』文學的勢力，在國外比在國內更大。亞科斯 René Arcos 和岳蕪 Piere-Jean Jouve 等都是『寺院派』的名家。

『幻想派』的名詞從一千九百十年到一千九百十六年當中，始露頭角，此派詩人亦多少年。其目的以『諷刺』 irony 『嘲笑』 mock 爲主。此派的創始者爲法人戶呂斯底 Georges Fourest。他的名著美麗的女黑奴 La Negresse Blonde，評論家稱爲『絕妙的滑稽體』 A classical example of buffoonery。

此外有一位最善於諷刺的詩人，名叫亞伯林內 Guillaume Apollinaire，他是波蘭的世界主義者。他的文學在法蘭西要算是『極左派』。他把繪畫中的『立體派』Cubism 也應用到文學上去。所以在他的詩中，他往往不用標點，符號，或大寫。『木馬派』的名稱，即是由這發生的。此派過於極端，現在尙沒有得着一班人的注意。就最近文壇的趨勢觀察，法國的

詩仍然回到『古典主義』來了。這古典運動新首領，當推瓦呂離 Paul

Valery。瓦氏生於一八七二年，歐戰時，名聲頗著；最近的新著作，如

不幸的少姊妹 La Jeune Parque 和美麗 Charme 兩書，出版以後，一躍而爲

古典派的鉅子。他以為大作家並不難把新思想運用到文學上，所貴的，

是在能以佳美的『文體』Style，和『辭藻』expression，去發表那新的思想

## 乙 英國

英國廿世紀的大詩人當首推哈笛 Hardy 與杜提 Doughty 兩人。哈

笛的思潮，乃維多利亞時代的結晶；他善於觀察，富於情感。所著的朝

代 The Dynasts，和刺時 The Satires of Circumstances 兩書，評論家公認爲二

十世紀初期英國的傑作。朝代是一部描寫兩性愛的抒情詩；刺時純粹是

戰爭詩。（朝代的內容許多地方與希臘戲曲家的精神相彷彿，論者謂哈

笛得力於希臘古代悲劇家哀斯豈勒斯 Aeschylus 不少)。杜提的名著爲英國的曙光 The Dawn in Britain。杜氏的詩不甚入時人的眼，因爲過於古傲，大家都稱他的體裁爲『古體』Archaic style；此外所謂『喬治詩人』Georgian poets 當中，以抒情詩見長的，爲布理池斯 Robert Bridges，德魏斯 W. H. Davies，及哈治生 Ralph Hodgson 諸家。至如繼承華士華斯 Wordsworth 而起的則有季布生 W. W. Gibson，和飲水 John Drinkwater 諸家。從一千九百十四年到一千九百十九年當中，產生一個新派，可稱爲『戰爭詩人』warpoets。此派的先鋒爲布羅克 R. Brooke 與戶雷開 Flecker 兩人。都死於歐戰。以後繼起的，有格雷武師 R. Graves 與尼可耳斯 R. Nichols。但戰爭詩人中的健將，當推歐文 Wilfrid Owen。歐文極富於情感，他所著的『奇會』Strange Meeting 是最近英國文壇名著之一。戰後的詩人著名的很少，頗呈衰微的景象；詩的趨勢，徘徊無定；如席迪威

爾斯 Sitwells 等的詩，崇尚典雅，近於雕琢；瓦特生 Sir William Watson 和劉伯爾特 Henry New Belt 等詩，崇尚樸質，近於乾枯；將來究竟能否產生一種新的文藝，使這衰微的現象，復興起來，此刻不敢逆料。

### 丙 美國

從來一班人對於商業化的美國，總不十分相信她會產生優美的文學。不料近十年中，美國文學的發達，除法國以外，實為世界各國所不及。

懷德門 Whitman 所預料的『新詩人的崛起』 new breed of bards 今已成爲事實。在二十世紀的開始，風靡一時的名著，爲卡爾門 Bliss Carman 與

何維 Richard Hovey 的歌曲 Songs from Vagabondia。此外如馬克恆 Edwin

Markham 的『鋤人』 Man with the Hoe，莫提 William V. Moody 的劇曲，都是

有名的新文藝。他們的文體，有大家風，文藝的精神，却富有社會主義的色彩，和教育的旨趣。最近美國文藝運動先驅，當推駱賓生 Edwin

Arlington Robinson 與克南恩 Stephen Crane 等。駱賓生在一八九七年出版的夜童 Children of the Night，克南恩的黑騎士 The Black Riders，與仁戰 War is Kind（無韻詩），可視為新文藝運動的嚮導。

駱氏與克氏的性質不同，駱氏一方面是『實在主義者』Realist，一方面又長於諷刺；克氏文思奔放，詩境超脫，好作無韻詩。講到美國無韻詩的先驅，與其說是懷德門，毋甯說是克南恩。繼駱賓生而起的健將，名

戶羅斯梯 Robert Frost；戶氏的詩，富有『滑稽』humour 與『戲謔』drollery

。然不如駱氏的深刻，嚴肅；凡讀他的著作的，總覺得他是一個極和悅，而有興趣的詩人，如他著的傭人之死 The Death of the Hired Man，和波斯頓之北 North of Boston 都以人生的興趣和『深情』Pathos 爲骨子。

『意象主義』imagism 的代表潘恩德 Ezra Pound 與羅維爾女士 Amy

Lowell，也是美國當代有名的詩人。潘氏可稱世界主義的詩人，因他對

於中國，希臘等國的詩極感興趣。他常摹擬別國的詩體，所以他無形中損了他自己的個性。羅女士的詩，雖近於冷酷，也甚受一班人的歡迎；她曾著書討論法國的文藝，及美國詩界的新運動，也曾翻譯中國的詩歌；詩學的淵博，可以想見。同時『西中派』The Middle-Western Group 在芝加哥獨樹一幟，與莫提相應和；此派的起原是因一九一三年孟樂女士 Miss Harriet Monroe 在芝加哥創辦一種報名詩歌 Poetry。在這報上發表文藝的，以林德塞 Vachel Lindsay，桑德伯格 Carl Sandburg，和馬士特斯 Edgar Lee Masters 三人為最著名。他們三人便是所謂『西中派』的首領，此外的作家如密侶 Millay 與魏麗兩女士，也能與加索力教中女作家分道揚鑣，都已在文學界中大露頭角。總之美國最近的詩人，四方崛起，巍然極一時之盛，精神各異，派列紛歧，懷德門一派想要匹馬單行，獨成主系，此時似不可能。

## 丁 德國

德國詩的發展，在二十世紀的開始，與法國相似。惟德人爲富於感情的民族，所以德人善於抒情。抒情詩是德國文藝中的特色，如尼采 Friedrich Nietzsche 的『狂詩』dithyrambic Poems，在二十世紀之初，對於德國『抒情主義』Lyricism，有不可思議的影響。比方李陵康龍 Dellev Von Liliencron，與戴梅兒 Richard Dehmel 兩詩人，雖彼此的主張不同，但同爲尼采所謂『創造的悲觀主義』所左右。此外如幻想派的詩人孟伯梯 Alfred Mombert 的『狂熱體』，即是尼采『狂詩』的反射。

法國詩歌對於德國的影響也十分顯著。如喬治 Stephen Georg 與奧詩人 哈夫曼師塔爾 Hugo Von Hoffmannsthal 的詩，都帶有法國文藝的色彩，但這兩人的勢力，還不及黎爾克 Rainer Maria Rilke。黎氏的名著，如畫圖集 Buch der Bilder，和時間集 Buch der Stunden 等，其藝術的價值，實駕乎哈夫

曼師塔爾，與戴梅兒之上，至如『敘事詩家』師皮德勒 Carl Spitteler，是生於瑞士，並不是德國詩人；但他把尼采的哲學懷疑主義和超人的理想主義，溶成他自己的『古典體』，也可謂是特開生面。他雖在一九一九年得羅貝爾獎金 Nobel Prize，但他的詩名，還不出德國以外，就他的作品而論，實在是近代敘事詩家中的高手，可與杜提 Doughty 相頡頏。他的阿林披亞之春 Olympian Springs 現在雖不甚著名，將來必爲全世界醉心文藝的人們所共賞。

歐戰暴發以前，不久的時候，德國文藝起了大變化，因自一八七〇年德意志聯合以後，社會的組織和工業的發展，莫不日新月異。不僅戴梅兒那種『社會的樂觀主義』 Social optimism，不足以支持，即喬治等那種畏縮的人生，更爲背逆潮流，無所取法。產業發達的結果，機械的生活日增，近代文化的病源，昭昭在人耳目，不但尋常一班人感受生活乾枯的痛苦



；而眼光銳敏的詩人，更覺得文化前途的危險，大有「若蹈虎尾，如履春冰」的樣子。於是才根本地從人生觀方面謀救濟的方法，倭伊鏗的哲學，高舉着『精神生活』的大旗。少年團的運動，也狂呼着『還我本來』的口號。美術界中的『表現主義』Expressionism，就因此應運而生了。這完全是時代思潮變化的結果，并非藝人有意爲之，以資標榜。『表現主義』的起源，始於一八八〇年何德累爾 Hodler 的繪畫，後由繪畫轉入文壇；自大戰告終，艱苦備嘗，以後沉思冥想的詩人，一時崛起，以致集『表現主義』的大成。此派的特點，以爲美術是『體驗』『精神』；和『人格』三者之表現。換言之，即是當注重主觀的發抒，忽視客觀的描寫，藝人的自身，不可爲外物的奴隸，當提高偉大的個性，與熱烈的情感，達到『萬物皆備於我』，『人格與天地參』的時候，才是美術的上乘。『表現主義』的根本原理，實與宗教的精神相近，兩者都是排斥物質的，機械的，和虛僞的

人生，而以進入精神的，靈活的，和真實的領域爲歸宿。「表現主義」在詩界中的先鋒爲海姆 George Heym，哈帝師 Jacob Van Hoddis 與特納克耳 George Trahl 諸人。他們的命運，都非常乖舛。海姆（牧師的兒子）在一九一二年淹死了，哈帝師得精神病，現住瘋人院 Lunatic-asylum，特納克耳在大戰以前自殺了。此外還有一個「表現派」的詩人名師特納姆 August Stramm，也在一九一五年死於德俄之戰。然繼起者方興未艾，如維爾惠爾 Franz Werfel 是德國新近「表現主義」中的鉅子，深情的勃發，思想的超脫，殊爲今人所推重，論者至稱他爲德國的懷德門。

## （二）廿世紀的音樂

芬克 Fink 在近代音樂史上，找出了一件有趣味的事實。從一八〇九到一八一三年，在這五年中，產生了六個有名的音樂家：即曼德爾松 Mendels Sohn，爵賓 Chopin，叔門 Schumann，李茲特 Liszt，華格勒 Wagner，費爾

提 Verdi 是。與這類似的事實，最近又發生了。從一九〇九到一九一三年，在這五年中，又產生了四個有名的音樂家；即德布西 Debussy，師特勞斯 Strauss，普昔尼 Puccini，師據納文斯基 Stravinsky。二十世紀初期的音樂，前途的發展，不可限量。我們對於最近的趨勢，當作一個簡單的研究，最好先從法國說起。

### 甲 法國

在廿世紀的初期，德人華格勒在法國音樂界的勢力很大。羅蘭 Romain Rolland 曾說過：『在最近十年或二十年當中，差不多沒有一個法國音樂家沒有受華格勒的影響』。不僅音樂家如此，即法國文學界也是一樣。一班文學家對於華格勒評論 Revue Wagnerienne 投稿的踴躍，即是華氏思潮在法國澎漲的表現。自德布西的新樂劇 Pelléas at Melisande 公世以來，華氏在法的勢力日減；德布西的和音曲尤為當代的音樂家所推重。

德布西的音樂以『表現主義』爲中心，對於一定因襲的程式與模樣，一律排斥。他的曲子，好像是流水行雲一般，極其靈活，可視爲生命的寫真。汾克說他的音樂『以夕陽爲背景』*With the Sunset sky as a background*，含有不可思議的清美。此外如拉維耳 *Acid Ravel* 與杜卡師 *Dukas* 都是與德布西一派的音樂家相近。杜卡師的曲子，神韻深遠，尤爲感人；至如沙梯 *Satie* 與密耳罕德 *Milhaud* 諸人，頗與各國的『未來派』相同。他們的音樂，無甚趣味，因爲有『乖僻』*eccentricity* 和『瞎鬧』*tomfoolery* 兩個毛病，與『和諧』*melody* 的原理相去太遠。

## 乙 德，奧，

在德國繼華格勒而起的音樂家，人多爲稱『猴華派』*Monkey-Wagners*。這種嘲笑的由來，大概因他們的音樂既追不到華格勒，又不能獨樹一幟。然而在德國晚近音樂界中，却有一二出人頭地的名家。如馮伯丁克

E. Humperdinck，實在不能列入『猴華派』之內；他的新著如杭塞爾與克列特爾 Hansel und Gretel 及王孫 Königskinder (1908)，是很有價值的樂劇 Operas。雷格爾 Max Reger 的音樂天才頗好，聰明的程度，與把哈 Bach 相等，但他的創造力不大；每作一曲，往往不知道怎樣收束，這是他的缺點。

師特勞斯的歌曲，差不多完全屬於十九世紀末期的產物。但他的樂劇，薔薇騎士 Rosenkavalier，沙龍 Salome 與伊呂克特納 Elektra，却是二十世紀的新著。師氏的音樂，不僅風靡德意志全國，即對於世界各國，也有很大的影響。馬勒 Gustav Mahler 的音樂過於彫琢，缺少和諧，他與雷格爾犯同樣的毛病，——不知道在什麼地方他的曲子應該停止。他有一個和音曲，差不多要一點四十分鐘才可以奏完。普伯革 Arnold Schönberg 的音樂，每多『躁音』 Cacophones，令人厭聽。馬勒也有這個毛病。

，但萱伯革在維也納，却受少數人的歡迎。恭維萱氏的音樂，須等到將來才能遇着知己。究竟這種以『躁音』爲主的曲子，是否可稱爲優美的音樂，識者自有定評，無庸與他們爭辯。

### 丙 意大利

意大利原是美術的中心，意大利的音樂，在歷史上也佔重要的位置。過去的大音樂家，如駱西尼 Rossini，童里則提 Donizetti，裴麗尼 Bellini，和維爾提 Vardi，都是意大利的產物。意大利的『樂劇』Opera，起源於十七世紀的初期；因當時一班醉心希臘文藝的人，組織了一個俱樂部，名叫『康梅納達』Camerata。二十世紀的意大利音樂家，也有這相似的美術運動，如馬里披羅 Malipiero，嘉塞納 Casella，皮則提 Pizzetti，和湯麻昔 Tommasini 等，可算是意大利最近音樂界的名人。他們以爲樂劇雖美，還不足以代表意大利的音樂，所以另創『新派』Modern School，以爲『

意大利未來主義』*Italian futurism*的先驅。但音樂的『未來主義』，在意大利不僅不曾把美術的價值提高，反爲把從前光榮的歷史塗抹了。因從前的樂劇，極爲和諧；最近的樂劇，音調奇離，不講節奏；與其說新派是進步的音樂，不如說是退化的音樂。芬克以爲今日意大利的音樂界，須產生一個莫索利里 *Mussolini*，才有復興的希望，這雖不免過激，未始全無真理。

#### 丁 俄國

二十世紀初期，俄國有名的音樂家，如師克力賓 *Alexander Scriabin*，和師特勞文斯基 *Igor Stravinsky*，胡爾 *A. E. Hull*，關於師克力賓著了一本書，他說：『師氏對於美術革命的成功，在全部美術史罕有倫比』。反之，有些人不但不恭維師克力賓，并且說他的音樂，雜有『通神術』*theosophy* 的意味，缺乏和諧的節奏。這種批評，是否公正，很難斷言；

各人所見不同，安知反對者所指出弱點，非贊成者之所謂優點？師特勞

文斯基爲近代俄國純正的歌曲家。汾克說『他是第一個恢諧音樂的作家』

。因他的滑稽天才，往往表現之於音樂，使聽他音樂的，能感受一種活潑娛快的興奮。把他的音樂和德國的音樂家比較，他比師特勞斯 *Strauss*

和馬勒 *Mahler* 兩人都高一等；因爲他有豐富的想像，與超絕的天才；他能使他的音樂，於粗中見細。汾克說：『他能使二十個俄國人合奏的音樂，勝於德國一百二十人所合奏的』，這完全是形容他的音樂和諧極有節奏。德國的音樂，原來有名於世；戰後雖不免稍衰，與俄國比較起來，當不至如此的退後。我個人對於汾克的評論，十分懷疑，不敢輕信。

戊 英，美，

英國音樂比較說起來，比德國的溫和多了。雖郭森 *Goosens* 的音樂

頗與德國派接近，亦不如德國新派的激烈。最近的作家如何爾斯梯 *Von*



Holst, 衛廉斯 Vaughn Williams, 巴克斯 Arnold Bax, 和布理治 Frank Bridge 等, 對於大陸上的新派, 如『未來派』, 『表現派』等, 不表同情。他們正像普通一班英國人非常守舊。比方像華格勒的和音, 在各國已成過去的, 和不時髦的音樂。但現在英國音樂家, 還是繼續的模倣, 毫不以牠爲舊。在英國音樂中有兩種新趨勢: (一)是力求簡單; (二)是採用民謠 folk-songs。格倫格爾 Percy Grainger 即是這派當中的妙手; 此外, 如師科德 Cyril Scott, 也是英國音樂名家之一。

在美國音樂家中, 布諾支 Ernest Bloch, 翁斯坦 Ornstein 馬克徒威 Edward Macdowell, 和鮑維爾 Powell 等, 都是有名的音樂作家。翁斯坦原屬俄籍, 他的音樂頗爲新奇; 他著的野人舞 Dance of Wild Men, 純係本着自己創造的精神, 絲毫不爲因襲的程式所拘束。鮑維爾 Powell 等的音樂, 可算爲「黑人的音樂」 negroid music。老實說起來, 不完全是黑人的

音樂，可說『黑白雜種』Quadrone 的音樂。因爲近來風行的『哲茲樂』Jazz band，其起源是黑人的一種『農歌』聲；後來成爲一種急調的音樂。『哲茲樂』所用的樂器，一概爲管樂，如『長管號筒』Saxophones，『小喇叭』Cornets，trombones 等是。

### (二) 廿世紀的戲曲

現代戲曲，不論在何國，都呈衰頹的現象。衰頹的原因，不外環境的變遷而已。在十八世紀和十九世紀的初期，歐洲普通教育尙未普及。

不識字的很多，普通一班人，不讀小說詩歌，無從享受美術的興趣。

惟一直接傳美的場所，卽是戲院。因爲到戲院聽戲，并無須有多大的學問，雖不識字的農夫，村婦，也能領會得那絃管笙簫的清妙，和悲歡離合的戲情。自文化由少數的知智階級，普及到一班羣衆以後，人人都能閱書看報。舉凡有名的詩歌小說，都成爲農夫村婦的消閒珍品。因此他們

寧肯在家裏看看小說，或唸唸詩歌，或奏奏家庭音樂，不願到戲院去花錢；並且戲院人聲嘈雜，空氣齷齪遠不及在家的舒服。那末，凡到戲院去的人，多半是家庭生活不良的人；在家裏太不舒服，不得已上戲院去聽聽戲。這一流人不消說多半是中等階級以下的人。戲院既是靠這一流人撐支門面，便不得不迎合他們的心理；要迎合他們的心理，便不得不降低藝術的價值。因此戲曲一落千丈。比方沙士比亞的戲曲，如亨利第五 Henry the Fifth，奧塞羅 *Othello*，和李亞王 *King Lear* 等，不甚爲社會所歡迎。至如曼德爾 *Mandel* 所編的否！否！納呂提 *No! No! Nanette* 是英國普通一班人所最歡迎的了。否！否！納呂提首先自倫敦王宮戲院 *The Palace Theatre* 扮演以後，風行全國，即在最高學府，和教會林立的牛津 *Oxford*，也有同等的魔力。當牛津新戲院 *Oxford New Theatre* 扮演這個戲曲的時候，(1925)我也化了兩個先令在新戲院裏聽這新出的戲曲。戲

的內容；是描寫一個富商，和多數的女子戀愛，戲中人的身分，和歌曲，都近於猥褻。英國是非常守舊的國家，戲曲的墮落，尙且如此；至如奢侈靡靡的巴黎，戰後陵夷的柏林，和淫巧浮華的羅馬，戲曲衰頹的程度，又更勝於守舊的英國。（巴黎柏林等處的大戲院，裸體舞風行一時，卽以美術的眼光批評，也只可說是人體美的表現；戲曲內容的本身，並沒有特別傳美的地方）。

物極必反，這是人事之常。世界上的事，不會永遠是朽壞的，也不會永遠是不變的。戲曲在社會上，也逃不出這個公例。現代的戲曲，在墮落的時候，卽具有復興的氣象，如哪威的易卜生 *Henrik Ibsen*，卽是現代戲曲中興的大人物。易卜生本是一個社會學家，所以他的作品，處處以社會問題爲中心；只注重戲曲的精神，不注重戲曲的形式。在他的戲曲中，十九是討論的，懷疑的，和批評的性質。對於現代的經濟制度

，婚姻制度，以及工業發達後的人類，文化問題都非常留心。自這種新的戲曲在挪威倡行以後，其他各國，也同時受這思潮的鼓蕩。英國的皮呂羅 Pinero，和仲恩師 Jones 也可算是易卜生派的。他們兩人對於社會問題，也抱批評的態度。不過皮氏所討論的，多半是婚姻問題，與上等社會的習慣，和制度。仲氏的戲曲，也是以婚姻問題為中心。但他只描寫中等社會的生活，同時對於自由教會的偏見，也加以批評。德國的好樸梯門 Hauptmann，許德門 Sudermann，西班牙的比納文德 Benavente，都以易卜生的主義，為戲曲的骨子，對於現代社會制度，不僅懷疑，並且盡量攻擊。至如法國的布理爾 Brioux，根本本地以社會學代替了戲曲。比方易卜生在他的羣鬼 Chosts 中，關於花柳病，並沒有十分說明，頗存含蓄的態度。布理爾則以為當使聽戲的人充分了解『壞物』 Damaged Goods 的意義。所以他主張在開演以前，須叫經理人向聽眾聲明，說：『這個

戲本的宗旨，是研究花柳病與婚姻的關係』。『The Object of this play is a study of the disease of Syphilis in its bearing on marriage』 因爲布理爾的戲本如此，所以蕭伯納 B. Shaw 很恭維他，說他是俄羅斯以西的大戲曲家。法國的藝人自莫蓮兒 Moliere 以後，當推布理爾爲第一。

英國的皮呂羅與仲恩師雖以戲劇爲批評社會的工具，但他們往往只對於一個特殊的階級，和特殊事項宣戰。至如最近蕭伯納，嘉爾士俄西

John Galsworthy 利格蘭威爾巴克 Harley Granville Barker 等的態度，更不

同了。差不多對於現代的文物制度，如政治法律，宗教，經濟，婚姻等問題，都是取批評和攻擊的態度。他們的戲劇，完全是對全體社會而發的。或描寫勞工的苦況，或譏諷教會的迷信，或反對家長的專橫，或討論兒童的教養，或鼓吹婦女參政，或主張產業自由，凡是現代社會上的大問題，都是他們作戲的材料。今日英國的戲院，簡直變成一個講演廳了

。與其說上戲院去聽戲，到不如說是上戲院去聽講。這個演說式的戲劇，對於社會，有很大的勢力。易卜生一流的作家，以知識和主義爲本，在美術上的價值，有無增減，還是一個待研究的問題。愛爾文 *Ervine* 以爲將來的戲曲，須多重情感，一方面詩歌的色彩，與浪漫的精神，當格外的增加，以救濟現代『唯智主義』的偏枯。然而易卜生一派的勢力太大，如比利時的維耳赫倫 *Verhaeren*，意大利的皮南德樂 *Pirandello*，俄羅斯的捷克和夫 *Anton Chekhov*，都是傾向易卜生與蕭伯納一派的。我想沒有法子叫他們不走這路，因爲美術是精神生活的寫真，和社會生活的反射；若我們的生活在現代文化破裂的時候，不能改善，那末，這出於生活的戲曲，當然也不能變其內容。現代的戲劇，也正和其他的美術一樣，以『表現主義』*Ex. Expressionism* 爲本體，尤其在戰敗的德國，這種主義，更加發達，如戲曲家愷沙爾 *Georg Kaiser*，是德國有名的「表現主義者」。他的

名著自朝至夕 Von Morgen bis Mitternacht，卡內斯的公民 Die Burger Von Calais，和珊瑚 Die Koralle 等都是以『表現主義』爲內容的。

美國戲曲批評家如岳恩 Stark Young與馬克郭文 Kenneth MacGowan對於『表現主義』，極端同情。他們以爲將來的戲曲，都會以『表現主義』爲骨子。馬氏最近著有兩部論戲曲的書：一名明日的戲院 The Theatre of To-Morrow；一名大陸的臺藝 Continental Stagecraft。這兩書都是替『表現主義』吹法螺的。馬氏以爲將來的戲曲，將擺脫一切遺傳的拘束，自由自在的爲靈魂的活寫。將以現代心理學家弗樓德 Freud與雍恩 Jung關於我們『潛識』 Unconscious 的發明，運用到新戲曲中。以內心情緒的刺激，使我們的日常生活，能夠與原始的種族心理混合起來，反於生命的真實。總之，照他的意思，以後的新戲曲，是重『理想』的，不是重『現實』的；是重『精神』的，不是重『形色』的。



#### (四)廿世紀的繪畫

##### 甲 印象主義

風靡一時的『印象主義』impressionism 到一九〇一年的時候，雖甚衰頹，但還有三大名家存在。一爲蒙呂特Monet，二爲狄嘉師Degas，三爲雷洛瓦Renoir。雷氏不幸在一九二〇年死了，他的勢力比較蒙，狄兩人的勢力大多了。廿世紀的開始，是『新印象主義』誕生的時期。辛納客Signac 與克羅斯Cross 的畫，都是屬於這新派的作品。『新印象派』是『印象派』的產物。『印象派』可說是塞納特，黃高夫Von Gogh，和高瞻Gauguin 三人的思想的結晶。他們三人現在都死了，但他們在現代的畫家中，都很有聲譽。黃高夫曾批評近代的畫家，說：『畫家弄成了習慣，總是依靠指頭的時候多，運用心靈的時候少』。這明明是說他們成了呆板的畫匠，只知道客觀的摹擬，而缺少主觀的想像。

近代繪畫革命家，當推塞贊恩 *Cezanne*，他也在一九〇六年離了世，他從一八七〇年的時候，就享盛名；人家稱他爲『印象派的鉅子』。講起他的生活來，我們不十分清楚，只知道在一八八〇年，離了巴黎，回到他的故鄉 *Aix-en-provence* 休養。究竟他回到故鄉之後，是否新創了一種繪畫的論理，這還是疑問。但在這個時期，他確實作了許多新畫，爲前代所沒有。他在繪畫中，實在起了新的革命軍，這革命軍差不多從十六世紀的初葉以來，從來沒有發現過；所以塞氏的革命事業，實在是畫界中破天荒的舉動。他在故鄉休養的時候，確有意把『印象派』的畫弄成『堅實和悠久的東西，如同博物院中的美術一般』。"*quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées.*" 他不僅有這種思想，他的思想也已在他的畫中表現了。印象派以爲『美術家是一個有東西表現，而又能創造表現形式的人』。

。 *An artist is a man with something to express and the power of creating a form in*

which to express it. 質言之，美術家當具備兩種資格：第一當有主觀個性的表現；第二當有表現的形式。當你未着手作畫以前，你須有預定的理想，這理想雖與客觀的事物有關係，但絕對不是以客觀的事物爲中心。如果畫家絕對以客觀事物爲中心，那末，當作畫的時候，必定是一種照相式的摹擬。美術家貴有主觀的印象，若僅爲客觀的摹擬，不論你摹擬的如何精巧，總還不能超過照相機所照的精巧。即使所畫的，和所照的有同等的精巧，那末，繪畫便與照相沒有分別了，還有什麼美術的價值呢？印象派反對寫實派的作家，就是根據這這理由。

## 乙 立體主義

『立體主義』Cubism 是『後期印象派』Postimpressionism 的中一個支流。

『立體派』完全以『形式』form 爲繪畫中的要素。『形式』對於繪畫的關係，正如幾何圖形對於幾何學的關係一樣。首創此派的畫家爲西班牙人名叫

皮嘉索 Pablo Picasso。創始的時候，是一九〇八年。一九〇四年皮氏才到巴黎。皮氏繪畫的特色，既是在乎表現；那末，怎樣表現，純粹是一個方法上的問題。美術中最善於表現的爲「建築」與「音樂」兩種。因「建築」與「音樂」，都是以「抽象的形式」爲根本。屬於「立體派」的畫家很不少，如呂格爾 Léger，格利士 Juan Gris，和馬可西斯 Marcoussis 等是。不過他們這些人的畫，雖號稱「立體派」，其實真能代表立體派的精神的，還是皮嘉索自己的作品爲最好。

### 丙 「未來主義」

甚麼叫「未來主義」？伯爾 Clive Bell 說：「未來主義，並不是美術上的事，乃是一種人生觀。」此派在意大利頗盛行，著名意大利的「未來派」有塞維琳律 Severini，卡納 Carra，白支阿尼 Boccioni，和蘇菲西 Soffici 諸人，當中以塞維琳律爲最著。「未來主義」在意大利差不多是一種過去

的美術；自從戰後，有許多畫家仍然回到十七世紀的地位去了。「未來主義」衰落的原因，因為牠純粹變成了一種人生哲學，不是純正的繪畫。人生哲學，也許與繪畫有多少關係；但哲學是哲學，繪畫是繪畫，若把繪畫當做哲學，當然不成其為繪畫了。所以伯爾批評未來派說：「照繪畫和彫刻看來，『未來主義』完全是無意識的」。So far as painting and sculpture go it is sheer nonsense.

#### 丁 『倫敦派』

英國現代的畫家，與「大陸派」的畫家不同；在倫敦有許多著名的畫家，另成一系：一方面採納塞贊恩的新主義；一方面仍舊保守英國的遺傳。我們可稱他們為「倫敦派」London Group，他們當中的首領，為格蘭特 Duncan Grant 與福萊 Roger Fry 兩人。此外如約翰 Augustus John，與彫刻家 愛普士丁 Epstein，雖不屬於「倫敦派」，也同樣受了塞贊恩與皮嘉索的影響

；所以他們也是英國美術界革命軍的人物。

大戰對於歐洲的繪畫，有很大的影響，有許多少年畫家，多半在戰場中捨了命；因此埋歿了許多可愛的少年作家，這是最痛心的一樁事。現在所謂畫界中『四大名家』The Big Four，如彭納德 Bonnard，馬狄師 Matisse，皮嘉索 Picasso，和德倫 Derain 四人。各有各的特性，就中以德倫的作法爲最可學，因德倫一方面注重『印象』，以提高繪畫的精神，一方面又注重『調和』，以潤色繪畫的形式。

我們對於廿世紀新美術，如詩歌，音樂，戲曲，和繪畫，已經得了一個普通的印象，我們知道在最近二十多年中，美術思潮的變化，千態萬狀，可謂極一時之盛。這種現象，當然是時代的反響。自產業發達，資本集中，貧富懸殊，競爭劇烈，於是社會上才生出種種不安的現象。在這機械的，和殘酷的資本制度之下，自然免不了革命思潮的暴發。美術

是人們內部生活的表現，人們的腦筋中，既儲藏着『反時代』的精神；那末，由這精神所產生的美術，也必定是『反時代』的，所以現代的詩歌，音樂，戲曲，繪畫等，都含有革命的色彩，對於已往的遺傳，和現在的制度，攻擊不遺餘力。美術家既不滿意於現在社會上的一切虛偽，所以都向着真理的路上直跑，希望在這卑污齷齪，和冷酷虛偽的社會中，開闢一條光明的道路，組織一個理想的新村。換言之，就是要重新創造一個新世紀，因此，『反抗遺傳』 A revolt against conventions，和『追求真實』 A new search for reality，成了廿世紀美術家的兩大使命。讀者試注意讀易卜生與蕭伯納的戲曲，或看看威爾斯 H. G. Wells 與佛蘭斯 Anatole France 的小說，或聽聽德布西 Debussy 與斯特勞文斯基 Stravinsky 的音樂，或唸唸戴梅兒 Dehmel 與哈提 Hardy 的詩歌，當不難明白現代美術思潮的真象。

H. S. Canby: *Twentieth-Century Literature.*

J. G. Fletcher: *The New Poetry.*

H. T. Finck: *Main Currents in Twentieth-century Music.*

St. J. Ervine: *Decay the Drama.*

Clive Bell: *Aesthetic Truth And Futurist Nonsense.*

(以上是五篇論現代美術的論文，見倫敦新編多事之秋 *These Eventful*

*years* 卷11)

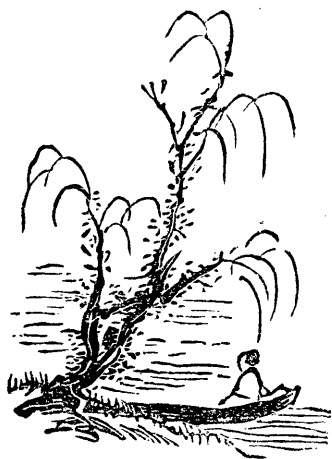
K. Mac Gowani *The Theatre of To-Morrow.*

B. Shaw: *Androcles and The lion.* (戲本)

H. G. Wells: *The New Machiavelli.* (小說)

” ” *Ann Veronica.* (小說)





青年的好朋友

世界學會的新出版物

# 知難

每星期一的出版  
週刊

介紹世界學術 溝通中西文化

鼓吹國民革命 擁護正義人權

▲零售每册大洋二分▼

報價

國內——全年大洋一元 半年大洋五角  
國外——全年大洋一元五角 半年大洋八角

(郵費在內)

## PHILOSOPHY OF CONFUCIUS

By C. Y. HSU

Published by S. C. M., London

"Mr. Hsu's book is a small but important contribution to the understanding of Chinese ancient thought." (Times).

"We are glad to have a Chinese estimate of the Philosophy of Confucius. It gives the facts of his life and examines his Moral Philosophy, Political Theory, Educational Principles and Religious Ideas." (London Quarterly Review).

徐慶譽著  
(倫敦出版)

英文孔子哲學

是書對於孔子之人生哲學，政治思想，教育原理，及其宗教觀念，皆有說明。見解新穎，批評正確，凡治中國哲學者，宜各手一册。

●定價大洋壹元

(郵費在內)

●代售處●

上海香港路二號

協會書局

# 評共四講

每册大

洋二角

五分

是書是徐慶譽先生在杭州講演詞之一，全書分四講，約四萬餘言。第一講與第二講係從中國固有文化之背景，與目前工業狀況之觀點上，評論共產黨之錯誤。第三講與第四講係批評馬克斯之『唯物史觀』『階級鬥爭』，及『無產階級專政』諸學說。著者以其在英國牛津大學研究之心得，及其在蘇俄觀察之經驗，發為文章，確有眼光獨到之處。引證詳明，文筆暢達，尤其餘事。附錄自由性交論一篇，關於『婚姻』『戀愛』『家庭』三大問題之討論，尤為中肯。

# 中國民族與世界文化

▲每册大洋二角五分▼

此書內容共分三講（一）中國民族的特性（二）近代世界文化的病根（三）中國民族的使命——對於東西洋文明優劣互見之處有極詳確之批評書後附錄之幾個問題的答案對於中國民族的心理尊孔與關孔的意見及梁漱溟之東西文化及其哲學或批評或解釋其主張均能根據歷史的眼光及科學的態度而有不偏不倚的精神現代青年不可不購閱也

上海图书馆藏书



中華民國十七年四月初版

# The Philosophy of Beauty

By

C. Y. HSU

*All rights reserved*

此 有 作 不 翻  
書 著 權 許 印

美的哲學

每冊實價大洋八角

著 者 徐 慶 譽

發 行 者 世 界 學 會

總 發 行 所 世 界 學 會

分 售 處

各省中華書局  
大書坊

