

# 9  
44776)

44-

# 何謂藝術？

林文靜着

光華書局刊

何 謂 藝 術

林 文 錚 著

上 海 四 馬 路

光 華 書 局 印 行

1 9 3 1

# 何謂藝術

## 自序

這寥寥十多篇文章是選集了四年來我個人關於藝術方面的言論，因時間之先後和環境之變遷，有些帶有時間性的文字也許是已失却了對象，就是在思想方面某篇與某篇之觀念也不免有參差之處；除此之外，純粹藝術理論的文字如“何謂藝術，由藝術之循環律而探討現代藝術之趨勢，心靈之解放者…”等篇比較有一貫的精神，所以在本書的目次上編為前列以示區別；又為便利起見即以首篇“何謂藝術”為書之總名。

我本人並不是藝人，不過是箇賞鑑者；十年來因爲師友的關係和法國藝術空氣之薰陶，竟由文學之研究而漸次沾染了藝術之光彩，進而考加海外藝術團體和藝術運動了。回國後復由友人之勸勉而廁身於藝術教育界，雖不免有越俎代庖之嫌疑，但一片丹心或可告無罪了。

現在編成這本小冊子不過是想在中國藝術的歧路上樹立一塊小小的指路碑以便行人之往來；假如將來中國的新社會布滿了美的氣象，且人人都熟悉了到藝宮的大道，這塊小小的路碑反有碍交通，當然要打倒了！我預祝有那麼好的一天！

我相信廿世紀是中華民族有史以來最大的關鍵，西方之思潮如洪水猛獸洶湧而來（其嚴重實百倍於佛教之進中土），不特推翻了五千年來社會經濟之平衡，甚且突破了傳統思想之長城，現在一切都崩毀了！生在這破產時期的青年當然感覺得莫大的悲哀；是的，廿世紀是中華民族精神的生死關頭！這箇難關可打得破嗎？新藝術運動之前途就全繫在這箇問題上面

了。

這數年來最顯而易見的，即爲社會愈陷於混亂的狀態，但在此無治之中社會的思想却漸漸集中團結起來了；這種集中的趨勢即是將來新社會之萌芽，這種現象是很可注意的。假如民族精神之復活當有賴於外來思潮之貫溉，那麼現在的中國正在盡量吸收西方的文化而努力自新了。統言之，一種新思想由集中而實行起來即可產生偉大的新勢力，進而佔領政治社會和羣衆的心理，這是必然之勢，藝術既爲時代精神之花，當然根據着新社會之理想而發展。

假如中華民族在百年內不致殲滅而猶可兀然自立，假如外來的新思潮已深入人心而化爲民族精神之新原素，則新藝術之勃興當在意料之中且可有燦爛的成功！我並不是預言者也不是完全樂觀派，但是我始終是崇拜力的人，我相信“欲則能”能則有力，有力而加之以堅忍則終可成功！中國文化之前途全視目前多數青年之努力不已。我對於未來的新社會抱着熱烈的希望，對於藝術之復興也抱着同樣的信仰，

---

因為我相信中華民族還不甘心死下去，許多青年的熱血正鼎沸着！我個人甚願在藝術界做箇小小的清道夫，這本小冊子就作為清道夫的敬禮罷了。

1930 秋序於西湖葛嶺

# 篇 目

自 序 .....	1
何謂藝術 .....	1
由藝術之循環律而探討現代藝術之趨勢 .....	51
心靈之解放者 .....	103
從亞羅波之神話談到藝術之意義 .....	113
讀了愛里霍之後 .....	127
中國藝術之重要 .....	143
不要上了凱薩林的大當 .....	151
莫忘記了彫刻和建築 .....	163
藝術運動 .....	177
藝術運動社宣言 .....	199
科學家與藝術家之責任 .....	205
所望於劉先生 .....	211
首都美術展覽會之意義 .....	217
爲西湖藝院貢獻一點意見 .....	225
青年與藝術 .....	237

137835

## 何謂藝術

藝術究竟是什麼？這種問題曾受古今無數思想家各方面之反覆辯論而終無解決，可以說是人類精神創造上一件極其重大的懸案！不獨那班時在探討中之哲人，時在反省中之藝人要研究牠，就凡是對於藝術有樂趣要得真確見解的人們也應當有這種疑問。現代藝術對於人生愈有密切的關係，思想界對於這種疑問愈不能輕忽了。吾人對於藝術苟有一種比較切當的觀念，便可以了解藝術對於人生之使命及價值，同時亦可以知道人類對於藝術本身應當探求的



目標。

石像，全曲，圖畫，宮殿同負藝術品之名，究竟有何共同點？又和那些不負藝術品之名者有何區別？假如有區別，其異點何在？換言之，哥羅(Corct)之風景，王維之山水與照片或五彩印版之區別何在？米芾之帖與市井俗筆，清宮與兵營民房又有何異點？區別之處全在藝術能依照一種最超絕的模型，理想呢，抑或是因為藝術善能摹倣自然界？藝術是否一種有趣的遊戲，形，線，音韻，色彩，體積之調和而已？這些問題都是包括在第一種疑問之內。

藝術之性質這種問題雖引起了許多辯論，而終無解決，這也不足為奇，因為哲學上各種問題都是不能完全解決而永久有討論之可能。可是藝術問題似乎愈弄愈多荆棘，較之精神上各種問題反形落後，索其因，不外研究者對於藝術甚不注意於內心之尋求。由膚淺的客觀而趨於箇人極端的主觀，同時唯智的觀念常阻美學家對於藝術在情感方面着眼。吾人可試從這條問道去探討一下，或可得一種比較適當的見

解。(至於藝術與社會之關係則直根據生理學，心理學及社會學三方面去討論，這種問題不在本篇範圍之內。)

(一)

依照法蘭西學院字典之定義，藝術是配合種種方法以求一種目的，這種目的或是功用，或是真，或是善，或是美。例如冶金工藝爲用，思想之術爲真，言之術爲善，最後美術，按其字義而言，爲美以外，別無他目的了。

美術雖與各種技術同爲人類努力之狀態，而終無所謂功用。一曲，一畫，一石像決不能滿足吾人機體之需要，此皆爲工藝，烹飪，療病等技術之職務，而與美術無關。圖畫，彫刻，音樂亦不能增進吾人之物質上的安適。美術之功用（廣義的）全在精神上，情感上，因此多數情感淺薄的人都不甚注意於美術，社會生活之枯燥亦因缺乏美的樂趣故也。托爾斯泰嘗謂美術可以當作語言。但是美術雖善於表情而終不可視作言語以交換美感，因爲美術之表現是自動的，直接的，非如語言之複雜且須經

習慣之假定而後能表現也。美術既如此缺乏功用性（狹義的），於是一班極端務實者咸漠視之而不問，一班主持國務的政治家亦誤認牠為無足輕重而且含蔑視之意。

美術之中固含有功用者，但其功用性（狹義的）決非出自美術本身。例如建築品非因其能蔽風雨纔謂之美術。反因含有餘裕性而得美術之名。教堂，銀行，宮院等建築亦非因適合其功用而稱為美術品。醫院雖建築得如何適合衛生，誰也不說牠是美術品。有些房屋傢具同時又適用又美術的，不外證明功用與美性可以並存於一物之中。二者固可調和並存，但美與功用仍是獨立不混的。現代人對於純美的興趣減少而偏於實用，所以工藝異常發達而純粹美術反停滯落後矣。

美術亦不以真理為目的。吾人不可把牠和邏輯科學相混。邏輯為求真之術，科學為其結果。美術之疆域是想像，法哲馬魯布郎士（Malebranche）所謂偽訛之情女是也。歷代藝術家都如此喜歡表現許多奇形怪狀不存在的動

物，中國的龍鳳，埃及的斯芬獅，希臘的 Centaure (尙駝)，此其證也。全曲的歌譜不是一種方程式，一幅海景，亦不是一種經驗之實證。美術之目的不是教誨人的，古來許多畫家，彫刻家因為祇注意於描寫事物之真確而反弄出些拙劣不可耐的作品來。

邏輯雖是一種術而不屬於藝術。假如有人說某數學家解決難題頗有術，即如說他的解決方法中含有秩序，諧和等之優點；這些優點雖為美術品所必需，亦不能統括其內容，一種科學的真理與一種音樂，圖畫，彫刻品簡直有霄壤之別。無論費盡了多少心機技巧，一種植物標本或解剖圖終不是藝術品，假如牠變為藝術品則不免消失其科學之價值。科學家之目的在洞悉其思想與萬物，他有時雖施用技術而其目的則大異於藝術家。後者常戲弄實像，委心於感興而不知所之。

美術亦不以完善為目的。道德雖為達善或成仁之術，但顯然與美術有差別。圖畫彫刻中所表現的不一定純善人物，醜惡殘廢的人物嘗

爲藝術之絕妙好題，有些傑作所表現的事物不特與道德無關，而且根本是不道德或有傷風化；例如描寫一切淫亂殘殺之事跡等等。

假如有人說道德本爲到善之路，可比之於藝術，因其含有秩序，諧和等性，加之道德可彫琢人之心靈使符其所希望的理想；但是道德與藝術不同之點全在；道德之努力永無休止，由賢而亞聖，而聖，而大聖而至聖永無止境的；藝術品是一種精神自由發展之結晶如玫瑰花之怒放自有其完美之止境。

藝術與各種技術不同之處，不特因其不希善，希真，希用，而且因爲除牠本身以外別無他目的。簡言之，藝術——普通以藝術之名詞代表一切美術——實不以預定的外來的理想爲目的。假如藝術品需求一番工作或意志之襄助，就是因爲牠要成形故耳。牠本是一種自動工作單獨的發展，祇爲抒情與精神上之享樂而無須外界之目的。藝術品所賜給我們精神上的滿足純是出於自然而毫不強迫的。這種創造的工作亦不以希求快樂爲其主動力。藝術所以能

直接誘惑人，就是因為誘惑為其本性。許多藝術家都是因為要取悅於人，反大失助，他們的作品祇是秀麗可喜，絕不能達美之境。藝術的工作與他種工作不同，牠純以本身為目的，並以其本身貢獻於人類。簡言之，牠是許萊(Schiller)所謂遊戲的工作，同時是抒情的工作。

說到此處我們要認清楚藝術不能純粹當作遊戲看待。英哲斯賓塞，德哲格羅斯嘗謂動物，兒童各有其藝術因為他們皆有遊戲性，或謂藝術是可喜的遊戲，是形，聲，色，像之配合，歸納起來仍是遊戲。這種見解未免過當：藝術與遊戲雖有許多共同點，仍不可相混。假如說藝術是一種遊戲，亦不能武斷一切遊戲都是藝術。其實，藝術和那種投球圍棋式的遊戲大有差異：遊戲所耗費的精力就運動而言。祇有玩者可得真快樂，旁觀者僅分沾其歡樂之淡影而已。藝術的創造則不然：藝術品對於作家及賞鑑者不特分賜與同等的樂趣。而其所分配的樂趣亦絕不類似運動員所得的快樂。因此凡是對於藝術發生快樂的人都承認牠含有特殊的

樂趣。即所謂美感是也。人們每對於其所喜歡的藝術品輒加之以美的讚賞，這便是鐵證。

歸納起來，藝術是不附屬於任何外來之目的，牠雖是一種抒情的遊戲與工作，而同時是美之創造者。牠與各種技術不同之點，就是因為牠全賴美而存在。所以無論那一種藝術品都要含有美性；凡是缺乏美性的作品決不能負美術品之名。假如藝術是屬於遊戲性質，那麼牠是創造美的遊戲！

## (二)

論到美這一方面，凡是對於藝術性質起懷疑的人們都要試問美究竟什麼了。前世紀許多美學家對於藝術問題嘗撇開美而不談，結果皆完全失敗。其實要談藝術必先解決美的問題。許多美學專書，都證明假如美的問題可以解決，則藝術性質的問題亦迎刃而解矣。

吾人亦不能不依照歷代美學家的方法對於討論美的問題宜先把諸家之見解分門別類提出來以資考證。

他的對於美的見解約分為兩大派別：甲派

以爲美是客觀獨存的，藝術應當依之爲準繩。乙派則承認美純粹是依賴箇人而存在。

依照客觀派的見解，美是超乎人類而存於自然界中或超乎自然界與藝術之上，稱爲一種最高理想。

柏拉圖以爲美是在自身存在，遠超絕一切個體與種類，爲一切可讚美物之無上模型！新柏拉圖派之首領布樂丁(Plotin)亦以美爲萬物之極品。笛卡兒派之André(安德列)氏則承認「本美」脫離一切神人而存在。德哲烏英克爾曼(Winkelmann)嘗謂美本存於上帝之懷中。夏林(Schelling)黑克兒(Hegel)諸家咸以美爲思想在自然界之反映，於有窮之中認識無窮。

客觀派中亦分爲兩支派：甲支派以美爲超然物，乙支派則置美於自然界中，而黑克兒的理論可以當作兩支派之綜合，因爲黑氏既以美爲超然，同時又讓步說自然界時時趨向超然界，故亦美。黑氏承認自然界亦佔染着美，同時自然客觀派(即乙支派)尤以居友(Guyau)爲最著，倡言一切美皆出於自然界。自然界中

隨處都渲染着美，而美又出自生命之中，同時美亦即是生命，因為牠帶有求優良之趨勢。

推論起來超然客觀派斷言藝術之使命與本職即是為吾人啓發一些絕對的美愈多愈妙，他方面自然客觀派則主張藝術應當摹倣自然界。因此藝術上遂產生了兩大派別：一為理想派，他們對於現象界只採取少許事物，最高尚而且仔細修飾過來的事物。一為寫實派（自然派為其極端矣）他們不單歡迎自然界中各種或最高或最卑鄙的形象而且絕不敢絲毫改變其原狀，可見學說對於實行總有些影響。

這些學理雖受古來大哲之擁護，并有許多傑作為其柱石，但就現代學識之近狀而言美之為物或與吾人客立，或存於自然界中、或在超然界，此種論調實在說不去了，絕對的美顯然只能存於哲人之想像中，他們喜歡冥想其絕對美之優點，例如秩序，諧和，合一等等；其實這種幻想是不能實現的，自康德以後這種事情不特已經判決，而且是陳舊不堪重提的了。

絕對的美已不存於客立的實際上，亦不存

於精神上作為臆念的狀態。總而言之，她之所以不存在因為她是不可臆想的。實際上，什麼是本美，這種美不屬於某物之美而為萬物之美？有人說可以聚集各物之特美，互相比較而定其美的價值。那麼試舉一例：人體之美如何表現呢？他的模型是那一種？或赤，或白，或長面，或短額？身材如何？眼睛色彩如何，嘴鼻之大小如何？簡直不能答覆。若談到犬貓之美或山林江海之美那又如何品定呢？犬類之模型是否無尾犬，短鼻犬，大耳犬，追風犬，北京獅頭犬？若要精確斷定起來簡直不免陷于無解決之境。因此可見這些問題都是無謂，空受一種偽說之牽引而已。

吾人因可以理想各種生物軀體之最高完型，同時亦可以依照其完度而分列其等級，但是這種完型只能存於吾人之理想中而超乎自然界之外，加之這種完美是普遍的，抽象的，決不能與美相混。美之為物是箇體的，實象的。是故完善不能說即是美；德國哥倫(Koln)大鐵橋，倫敦橋，黃河鐵橋雖造得如何完備都無美

性。表現一箇男子或女子的美體，達到最適宜於生活之職務，或正當最成熟的年齡而猶未效用者，不必一定就是美，完備並不是美所不可缺乏的元素；Hercules Farnese 雖做得頭小頸縮，兩肩下垂，仍是絕美的傑作，而家奴華氏(Canova)的 *Poseidón* 雖比前者勻齊得多，終不能稱為傑作。

美與普遍性(軀體完備之總綱)簡直是相反的。試觀各種傑作的表現與其作風，是何等特別，何等箇性的！無論是勃拉西德兒(Praxiteles)的美神石像或拉化兒的聖母圖誰也不敢說牠們可以代表女性之全美；有些藝術家因為要表現普遍性的美，反弄得冰冷無生氣，學院派的作家常陷于此迷途。

假如美是實象或多數超實象之綜合，那麼舉世藝術家的作品只有等級之差別，換言之，他們的作品之優劣全視其符合美之反映程度而定；若是，則藝術品將無所謂新穎，箇性，藝術家亦將降為銳敏的抄匠而已矣。假如藝術品果真無箇性之區別，何以我們的口頭禪中常說

一幅魯班士 (Rubens)，一幅萬西 (Vinci) 一幅德拉夸 (De Lacroix)，一幅子昂，一幅板橋呢？並且同是一樣的題目而作風殊異者，如孟麟 (Menl n<sub>2</sub>) 之聖母與波帝色利 (Betti'celi) 之聖母；勃拉西德兒之美神與華爾干納 (Falconet) 之美神；莫乍 (Mozart) 之輓曲與伯利阿 (Berlioz) 或威蒂 (Verdi) 之輓曲等等，何以我們判斷牠們有同等之價值呢？

觀此可知藝術家並無須摹倣一種超現象界的預定的模型。吾人不特承認寫實派的形象含有美性，就是漫畫中之猙獰怪象亦且有美性；例如漫畫大家多米耶 (Daumier) 之人物誰不嘖嘖稱賞其神美！這種引證便可指明以美為獨一模型說之謬誤矣。

美亦不存於自然界中。許多崇拜自然者流以為自然界是美之型典，其實自然界並不純粹是美的。牠雖產生許多堪稱為美的東西，同時也有許多很醜惡的，因為牠裡面含有矛盾不諧和之性質，所以亦含有醜惡的原素。

他方面看起來，以為美是出於自然界之說

亦屬謬誤，尤以美爲自然界之抄襲的論調更爲謬誤。假如後說是真的，那麼藝術之止境不外摹倣自然界而已矣。

自然界最醜惡之物一入藝術中反變爲光華燦爛（例如格魯Cros之「疫死者」哥耶 Goya 之怪物，皆表現在畫布上始能引起美感）。若單純抄襲實狀，無論世上最可喜之物，摹倣得如何忠實如不參與他種分子，決不能稱爲美。朗布蘭的「解剖」課中人物比之於同樣章法，同樣光線的影片中人物有何分別呢？虛僞的實象最不能引起美感，但是許多絕妙傑作表現的人物佈景都是冥想不實的，例如華多（Watteau）之「情島」，表現許多神童飛翔於神園之上；又如慕利何（Murillo）之「聖母昇天」表現聖瑪麗兀立於雲霄之中，無數神童環繞其四周，中國山水畫尤其是極好例子。

假如藝術的美祇是自然美之回聲，那麼前者當遠不及後者，因爲回聲一定是弱於原聲的。油畫板上之白鉛粉何能與白雪之白相比？藝術若祇能遠步自然界，豈不是絕對不能達美

之境！有位畫家專心描寫其花園之一隅力求其真確，但氣候時光變化無窮，一連三年都繪不成功，終之氣憤而死。可見藝術絕不能摹倣自然界。藝術非僅不是自然妙品之滄淡反影，微弱回聲，而且比自然界更能娛人！受牠迷醉的人甚至於單戀藝術而忘却自然界了。簡言之，音樂的使命是摹倣什麼？當然不是自然之聲，風聲，海聲，林聲，泉聲，可見藝術自有其本美，與外物之美分離，外物不過是藝術之題目而已。

不僅如是，若按字義徹底講起來，自然界中並沒有美！實際上若說某種禽獸，草木，風景，是美的，不過單指其適合某種規則諧和，綜合的條件，這些條件同時是牠們內果之證實。人體美不是全視其適應生存之優點而定，或如犬馬之美無異？人類之創作品如巴黎之鐵塔只有完備之性質，故不能稱為美。所謂自然之美亦不外完備，而完備不能說即是美。自然之現象對於鑑賞者或藝術家之心靈不過是美之假托與動機而已。吾人在實際上所遇見的美純

是一種發明，表裏相應的創造；吾人以美披諸自然界，如披之以衣裳，這種衣裳又是由心假借外物造成的。

美既不能離人而存於自然界或超然界中，康德派遂斷定牠純是內的，是心靈之創造。照他們說起來，美是感覺之狀態，可感而不可言的，差不多是一種內心的感印。

在主觀派看起來，美是吾人所感覺到的；感覺全賴情緒，故美亦由情緒而生。美的問題遂歸結於這種情緒的性質問題。主觀派的論調不外如斯。他們只願描寫這種情緒的狀態，同時亦不免意見分歧：

甲派祕羅 (Mario Pilo) 與托爾斯泰等以為美感一如官感之娛樂，美遂視作娛樂。托氏既以美非為藝術之本旨，所以擯斥美於藝術之外而視若無足輕重。他方面看起來假如藝術純是創造美的遊戲，那麼藝術不過是比他種遊戲更可娛樂的遊戲而已。Hanslick (汗思力) 氏對於音樂純持這種論調，而魏龍 (Viron) 則視一切藝術不外是形線聲色之調和藉以娛耳目，這種說法

未免太簡單了。假如凡是可娛人者皆是藝術，那麼嗅覺，味覺觸覺，都要加進去了。不單是裝飾，即如烹飪造香等也屬於藝術，魏氏在他美學上確有這種提議，不過終被人駁倒了。

以美感爲官感之娛樂一說雖含有些真理，大體上看起來則完全謬誤，因爲此說忽略了許多要點。其實美感並非官感之娛樂，無論五官之快感都不能說是美感。牠雖不是精神的愉快（如智慧悟真理之愉快，或意志貫徹愉快，美感終不能與科學或道德之愉快相混）美感可以說是一切快感之綜合。所以牠的魔力浩大無邊，同時顯出其特性。美感只能在情緒上領略得到。

因此康德遂以美感爲一種諧和無私的情緒，即所謂審美情緒是也。康氏把美感與審美情緒視爲一體。

他的學說雖對於快樂方面不甚注意，但也有其真理。美無非是在吾人所謂美的東西之前感覺得來的一種愉快情緒。牠是這種內心的游

戲，美術所以引起的心靈奇觀，亦即是吾人全體之精力感覺諧和地大放光華，而其目的亦不外爲其精力之發展而已。

主觀派的分析法雖有其價值，但是他們絕不能以審美情緒之價值明示吾人；這便是他們最重大的缺點，他們甚至於承認在吾人之外，美是不能指定的，因爲能挑起審美情緒的東西是變化無窮而互相衝突的。同是一樣物品，對於甲可生情緒，對於乙則否。在各時代疆域上，人情亦殊異；在某時代極能感動人者，或已過代，或將湮沒而無人顧問矣。在甲地引起狂熱的同情者，在乙地甚至於無人了解。例如中古哥帝藝術雖受廿世紀之崇拜鑽美，但數百年來仍被鄙棄而無人賞鑒。東方藝術令西人驚奇，而西方藝術亦令人莫明其妙。審美情緒全賴箇人之風趣，不特有時代風土之別，就是某人，某日，某時亦有不同之感。主觀派以爲審美情緒是最箇人的，最多變化而且最不一致的。他們把美封鎖在自我之中與外界絕不相關，這種結論殊屬過當。

誠然，美純是起於內心之情緒，無審美情緒則無美可言，美亦即是這種情緒。但是不能因此就撇開一切美之客觀界說。

假如實際上自然界是不美的，假如牠不能必然挑起審美情緒，假如要有賞鑑者之協助纔能生美感，但是在藝術方面則不然。藝術雖需求其賞鑑者之些小內助，牠似乎能夠自然地以美的印象賜給人。藝術所以能美化人，就是因為牠蘊藏有自然界所無的東西，人性的東西。假如藝術缺乏這種優點則不能感動人，亦無存在之理由，無論在那一方面都不及實際了。藝術所具有的長處全是人加上去的：美情緒是人所創造而蘊藏於藝術之中。質而言之，惟人纔能以美貫入藝術中。美情緒祇生自人心中。藝術品實際上出自作家對於自然界感印得來的美情緒，而藝術之價值亦全在此。所以無論如何真確的抄襲終不及真正的藝術品，照像決不能與大手筆之寫真同年而語。一切藝術品中皆含有表現出來的美，這種表美亦即是美情緒之形化，或在形，線，聲，色，之中不等。由是觀

之，可知自然界不過是審美情緒之動機；而藝術則能直接引起或傳播作家所感覺得的美情緒。總之，藝術品之能挑起美感乃是牠是生自美感，亦即是實化的美情緒！

美無非是內的或實化的審美情緒。假如一切美皆生於自我，是箇人之創造且起原於主觀，同時亦有客觀的美在焉；即是說表現於外且傳播給他人，亦即吾人所謂主觀的美而表現之於外者也。

### (三)

表現於外的美即是藝術本身。藝術所傳遞給賞鑑者心靈中之情緒，不外是作家感過的情緒之回音而已。這種情緒是始亦是終，牠同時是根與果，源與河口。

推論起來：假如無有不含美的藝術，亦無不含美緒的藝術。

無美情緒則非藝術品。實際上看起來，藝術品與他種作品之區別（不單指各種工藝品而言，就是圖畫，彫刻，建築亦包括在內）全視其所含蓄的美情緒而定。牠的價值亦全視其美

情緒之分量而定。

藝術品中之諧和及音韻，不單是生動而且要感覺得來。諧和與音韻主治一切美的衝動。美情緒根本是創造諧和的，牠組織吾人之一切形象表現，情感依照着吾人內心深沉箇性生活之法則，由心靈之狀態而表現諸外界，化身於物質之中，同時物質亦受其音韻之感化。風景畫家 Théodore Rousseau (盧梭) 嘗謂：「畫家實未嘗使畫漸次生於布上他祇掀開層層遮蓋着圖畫的輕紗而已。」不錯，藝術的創造純是內心的，全受情緒之支配。美情緒是諧和的，藝術是把這種諧和實現于外表，物化之為真實。形式與技能都是作家內心運動之必然的結果。但是諧和不能比之於勻齊，尤其不能相混。例如輪船火車之構造純是唯理的諧和，以適應其共同之功用。藝術中之諧和不在乎裝飾，無謂的裝飾反要破壞其綜合。例如 Parthénon (古雅典神廟) 雖質樸而仍是傑作，而 Zwinger (德國建築) 雖裝飾得如何華麗反不能稱為極品。

美是藝術品之本質，藝術品可以美情緒為

其元素。觀之可知藝術家之所以異於凡人者全在其感覺分外靈敏豐富而且分外非功利的。他們與某種事物偶一接觸便如絃線顫動起來，內心推波助瀾層出無窮；凡是真正的藝術家必然是易動情緒者，而且是美情緒者！即是說脫離一切可鄙的功利觀念。藝術家雖帶有肉慾，但在肉慾之中仍不失為靜觀的易動情緒者。

總之，藝術品之價值全視其作家感覺之優劣而定。

他方面說起來，無審美情緒則無美可言，客觀的美只存於藝術之中，而不存於自然界。在賞鑑者心靈中，自然界固為超形美之起點（內美為一切美與藝術之起源，也可以永不表現出來的）。但是在自然界感覺得來的美，對於賞鑑者需求其內心絕大情緒之協助，因此吾人可以否認自然界是美的。在自然界前感覺得的美純粹是創造；是故讚美自然界的人，雖未嘗創作或不能創作，而根本仍是藝術家，這是無疑的了。對於自然界之賞鑑，人各有其風趣，同是一樣的自然界，而畫家，彫刻家等各有

其領畧，此其明證也。

吾人至今猶未認明自然界本無所謂美的原因，全在未嘗把藝術品中之動情美與世俗所謂自然界的美分別清楚。假如自然界所表現的優點足以稱之爲美，那麼凡是有目的，有作用的都配得上美了，不僅一切生物，就是工業品也有美了。可是誰也知道鑑賞藝術傑作與覺察工具所得的印象是絕對不同的。假如這種論調擴張起來簡直自陷於污蔑藝術。自然界又美又有生命，工業品又美又有功用；而藝術只有美，豈不是比前二者下等得多了。若根據這種觀念，藝術將變爲最無謂之物。法哲巴斯卡兒（Pascal）輕蔑藝術的程度根本與人類之情感相違背。假如藝術是無謂的小技，何以無論古今中外的民族皆一致栽培牠呢？加之，凡是一種工作如與人羣社會無關係者，根本不能存在，藝術能隨人類而演進自有其重大的使命，爲他種工作所不能強佔替代的。

自然界中本含有混亂故有醜惡，但同時亦含有可悅，秀麗，妍媚，完善種種長處，惟不

能與美相混。可悅只得娛人之官感，秀麗亦然，二者皆不是美。許多圖畫彫刻音樂都是狠可悅的（例如宗教的小玩品及市井客廳之小調等）而終無美的功效，許多秀麗的東西因為不美終不是藝術品。例如許多富豪家的繪像都是冷淡毫無生氣，毫無情緒但佈置得極其精緻亦狠可悅目。

妍媚亦然。無論是少艾之妍媚或春光之妍媚，他不外是一種諧和的柔媚的動作之表現而已，與美的本身無多大關係。許多傑作皆缺乏妍媚的；例如米克郎氏之摩西。許多古董玩品雖極其妍媚而絕無美性。但是吾人勿以為妍媚不可與美相和，或對於藝術無所貢獻，試觀希臘一切藝術都是美與妍媚之諧和。既然認明妍媚與美配合之可能，同時亦可證明妍媚與美之區別並自然界與美之區別。

美既純為藝術獨享境地，而吾人猶敢以美之名加諸自然界者，乃因受了藝術家與美的創造者之指導故耳。西湖，峨嵋，廬山之所以為名勝可以說是完全受了一班大藝術家詩人之吹

噓讚美所致。在西歐亦然；試觀歐人自然感情史略便可一目瞭然。他們對於自然界之鑑賞純是依照藝術家之說明指導，步步追隨那班創美家之後塵。十七世紀的人對於山河湖海無情感，一如雅典人只知有城市文明而已。今人固是喜歡自然風景，但是多半在畫中賞覽圖景而忽略了自然風景。藝術家以其情緒渲染自然風景，吾人只遵照其眼光去鑑賞自然之諧和，在心靈中亦依照其內觀去發自然之優點。假如我們現在不單好自然界安靜快愜的狀態，而且愛其最粗暴崎嶇之形象，不單愛其最高尚的表現，而且愛其最鄙賤的產品，那麼我們應當歸功於藝術！藝術以其活潑情緒渲染一切形象，前數世紀歐人以爲風景在藝術上是無足輕重，（中國山水畫發達特早不在此例）但百年來風景畫與人物畫佔同等位置，這也是藝術之功。自一八三〇年以來哥羅（Corot），米脫（Millet），盧梭（Th. Rousseau），多賓義（Daubigny）諸風景畫大家接踵而起，歐州精神界爲之一變。昔之無名山嶺，河海，湖澤，村落，城市一經大華

之描寫便身價十倍，遊士如雲。愈多大作家描寫的地方，其聲譽亦愈顯着。這些風景在名畫中尤愛人之欽羨讚美；法國芳登不魯（Fontainebleau）大森林之成爲名勝完全受巴比宗（Barbizon）畫派之表揚所致，這便是一箇絕好例子，吾國之名勝亦然。

自然界固是發生美情緒之動機，但終不如藝術之富藏美情緒。藝術亦不能於任何人之心靈中必然引起美感來；無論如何總要具有些精細的感覺纔能領悟。許多人都是因爲缺乏這種感覺，遂不能領略藝術的風趣，這種觀察雖似可合併藝術於自然界中，而否認前者有客觀的美，但是無論那一種藝術品，就是一件最小的古董玩品也包含着美感之力，爲實際上所沒有的，尋常人領略不到的原因頗多，其最明顯者便是缺乏相當的藝術修養，這樣缺憾根本是感覺之退化或遲鈍。

法國美學家亞列雅氏（Arriat）嘗謂美學不宜單討論藝術一方面應該擴充其範圍。（美包括有兩種：一爲吾人私藏於內心的美，一爲已

表現於外的美。 ) 此說誠有理；可是藝術與客觀的美仍是一體不分的。二者同是審美情緒自由衝動努力的結果。

#### (四)

藝術是審美情緒之結晶，或現諸外界的審美情緒。在圖畫，彫刻，建築，音樂各種工作之中，則假借聲，色，形，體，線，而實現。藝術根本是情緒之衝動；這一點常被人忽略過。

藝術品爲作家感覺之化身，牠的職務不外是以美挑動其四周鑑賞者之感覺情緒以已。有些表現不是屬於藝術品，因爲毫無情緒之衝動，或同時混合喜悅，憐憫或恐怖而終無美感的；有些表現是屬於藝術的，且純以挑動美感爲其本旨。藝術之受智慧的評斷，全因吾人對於情感之審擇而起。藝術與理論本膜不相關，牠與智慧之接洽完全在直覺方面，亦即是感覺方面。實際上藝術品之原素有關於智慧者不外題目而已。題目實無關重要，藝術品本身之價值絕不在此。牠所表現的事物不過當作動機與假

托。觀此可知藝術更不在乎刻意摹倣自然界，後者不過是牠的辭典罷了。

一種藝術品之美的價值純與其所表現的事物孑然分立，亦不因題目之新奇，怪僻而增其價值。哥列士(Corrège)之安帝剎白(Antiope)希臘神話中娘子軍之后。)不在表現裸體而有其美的價值。魯班士(Rubens)之神會(Kermesse)其價值亦不在乎表現狂蕩的狀態。

藝術品之無上價值，其不可思議的唯一的魔力，全在作家表現的情緒與其個性。換言之藝術家之作風爲其情緒及作品之簽印，標記。他的偉大處亦全視其新穎而定。有了許多新穎的作風便有許多大藝術家。莫乍(Mozart)之不類似白陀文(Beethoven)，萬西(Vinci)之不類似盧帝天(Le Titin)，其作品動人之處全在乎此，因各有其出羣拔類的個性故也。作風爲美情緒直接的表現，同時帶有箇人的色調也是作家內心的形聲色像之法則向外的表現。作風亦即是箇人內心法則之表現，爲藝術品之主腦，除此以外一切都是無足輕重。技術對於箇人之

作風不外當作工具而已。在藝術上技術是不可缺少的（無論那一派都承認的。）但是不能因為技術而忘記了藝術本身，若以藝術為技巧那是大謬不然。唯藝派的作家多半有這種傾向（吾國新藝術家嘗多有此毛病，）他們想把外形與內容（指精神）截然分開，其結果反把技術與藝術割開而孤立了。

在藝術上同是一樣的題目可以千番描寫而不致窮盡單調，作風之重要便可知矣。批評家阿詹南（Qzanam）嘗謂「六百年前圖畫上產生了無數傑作皆不出乎耶蘇，聖母，聖徒等等範圍之外；」吾國之佛像，梅，蘭，菊，竹等亦不知產生了幾千萬幅絕品！其他題目仍繼續灌漑着藝術之園，至今藝術家猶描寫古人所喜的怨女（Danaés），亞波羅（Apollo），美神，愛神等等。題目雖是一律而作品則千變萬化。昔者法詩家玄尼耶（Chénier）嘗謂「以我新思作我古詩」我們可以翻轉來說：格調新穎古題何妨？同是以浮斯德（Faust）為題，在庶曼（Schumann）德國音樂家）則為憂怨綿綿，在柏利阿

(Berlioz 法國音樂家) 則爲狂熱的想像，在利士 (Liszt 奧國音樂家) 則爲剛果精絕，在古諾 (Gounod 法國音樂家) 則爲溫柔慈悲。藝術之精華全在此。一種模型可以應付各種性格，其中當然有比較適合的，這在作家自己去審擇了。

同是一箇自然界在魯易斯它兒 (Ruisiael) 的熱情眼光中，則天地慘澹，怒流洶湧，猛風狂掃愁雲，枝葉顛動不已；但是在羅戀 (Lorrain) 之心目中，則青天無片雲，碧海如鏡反映着懸空的太陽。作風之殊異卽是作家參加其本性，這便是藝術品之新穎動人處。題目之重複可愈顯出作家之箇性，其所表現的事物僅占次等地位；作風爲藝術品之精神而作品之存在亦全賴此。

藝術既然是箇性之情緒表現，故事實上確是超勝自然界。牠和科學，道德並駕乎自然之上。各種動物之遊戲雖微似藝術，但是真正的藝術完全是屬於人類的。（在這一點可不必和德哲 (Grocs 克羅斯同意。）藝術科學道德三者皆出於自然界，並皆能左右變化自然界。

藝術既有真，善爲侶伴，遂開始人的統治，以駕御一切獸性。牠生於箇性，直覺而與智慧分立，故其魔力浩大，且最能影響暗示一切單純的頭腦。藝術之萌芽早於文學其原因亦在此。

在牠的本性上看起來，藝術簡直不顧什麼派別，主義，學說，成見等等，凡是有美的個性誠實的表現，藝術卽在其中。無論什麼派別，什麼時代，什麼地方都可以遇得着傑作與美。荷蘭畫派，意大利畫派，東畫，西畫，古畫，今畫，魯班士(Rubens)，拉化兒(Raphael)，莫乍，白陀文，薛占(Cézanne)與吳昌碩，雖派別複雜，種族不同仍各有傑作，而皆爲古今中外之天才作家。藝術可以從心所欲，中國之寫山水花卉，印度之彫刻，西洋象徵派的學說亦全基礎於斯。自由爲其大綱，新穎爲其法則，但是新穎並非奇怪，矯僞造作，牠是靈敏的箇性內心對於外界之反映，凡是真正的藝術家皆具有此種魄力。一種藝術品或抄襲實際，或修改實際，或爲寫實派，或爲理想派，或爲

滑稽派，與牠本身的價值毫無關係。裸體的神女可以繪成一幅無美的俗畫；有些小古董雖做得如何猙獰反是很美。描寫的事物如非出自作家之感覺所變化而成的，無論是什麼寫實派，理想派，滑稽派都是沒有意義了。假如他們皆各從其箇人情緒之傾向而得來的結果，那麼三派皆各有其真正的價值，三派也可以各創其美，各產其藝術品。

我們應當承認在藝術上一切題目都是好的。最無謂的，最醜陋的，亦如最偉大的，最高尚的一樣好。醜態若是描寫得極其深刻，誇張，也可成爲傑作。實際上審美情緒可以美化一切醜態，美化並非使之完善的意義，乃是深刻透徹之謂也。其實圖畫彫刻中充滿了無數殘廢魔鬼，怪物及一切病夫，現代解剖學家利沙氏（P. Richer）曾明證過了。

理想爲藝術之靈魂，今暫撇開邏輯的理想和道德的理想，而單談美的理想：凡是一種藝術，總有美的理想，否則根本不能存在。無論描寫那一樣事物，這種情感的理想必不可不現

身於作家個性之中；作家常隨其感覺而變化他所描寫的事物，或好，或惡，或依樣或增損皆不等。其實我們心靈中無論那一種傾向，希求，都含有理想為先導。理想是其中的感覺趨向吾人所冥想而未萌的世界，牠總括一切感覺之方針，幾乎可以說假如沒有理想，審美情緒亦當消滅。凡是一種牽引，總有其吸引點，理想即是審美情緒之吸引點。縱使這種理想或不免帶有些誹謗，諂媚之意或與實際相妥協，無論那一方面，理想在作家心靈中仍是活潑的。澈底說起來，一切真正的藝術都是屬於理想的。有些人不承認寫實派與滑稽派皆有這種性質，其理由全在取題方面；但是題目不是藝術之主要部分。寫實派大家古爾柏（Courbet）與漫畫大家多末耶（Daumier）都可以說是理想派。

藝術為作家個性之情感表現，所以性質上純是理想的。藝術並不一定用以矯正實際，但是無論在那一方面看起來，牠是「人加在自然上面」（*Homo additus naturae*），因此可知藝術是美化的自然，即是說受過了美情緒之感化。

藝術世界是超現世而存的美世界，爲人類之感覺的創造。人類可隨意變化自然，換言之，自然界要受人類中之最靈敏者——藝術家——之指揮。

(五)

藝術雖超乎自然之上但是不能說前者可以孑然孤立而與後者不生關係。自然對於藝術實有絕大之襄助。藝術完全取材於自然界，一切聲色，線條，形體之所以存在藝術中就是因爲我們環境都有這些東西。這些元素爲藝術之符號，亦如現象界假借牠們來實現一樣。

藝術是向自然界竊取動機，在裝飾上尤爲顯然；牠所表現的不外是花卉動物之化形而已。石柱之起原於樹幹，歌曲之起原於鳥音，圖畫彫刻之起原於自然界各樣形像，誰也不敢否認的了。原始時代的藝術家所表現的亦不外是其耳目所接觸之對象，如花鹿時代的藝術亦只描寫漁獵生活中之野鹿游魚而已。

加之，藝術絕對不能脫離自然界，牠雖是如何箇性的亦只能轉譯自然。作風固是藝術品

之本體，可表現其社會的或箇人的深義，可不藉賴文字而能直接談心靈之語言，牠固是藝術家情緒之結晶，可直接震動他人之感覺，且使其原來音調重生於他人之心靈中；但是，若無事物爲其動機，爲其題目，作風亦終無以表現。

假如在形線的藝術上是外表的自然界充其感印之職（在宗教性質的圖畫彫刻上或由作家之情感支配之。）但是在音樂建築上則由主觀界或心靈界爲其命題。音樂並不純粹趨於寫景，例如大畏氏（Félicien David）之「廣漠」海納氏（Haydn）之「四季」皆爲內心之狀態而非外景也。音樂家所歌唱的情調，或由觸景而生，實景不外爲其動機，例如丹底氏（Vincent d'Indy）之「山中夏日」並非描寫風景的作品。總之，無論在那一方面藝術都要藉助於自然，或物質界，或精神界，雖有些區別，自然界仍是藝術工作之根據，或有心，或無意，藝術終在自然上刺繡着美妙的花樣。

尋常人的見解在藝術品中只注意其所表現

的事物，竟以事物之新奇動人與否而評定其價值，把作品本身之美點反降為附屬品了。唯美派因為要力排世俗之淺見，甚至於倡言藝術品所表現之事物毫無關係，此說亦未免過當矣。

這兩種極端的觀念皆是膚淺的見解，因為他們對於藝術之解釋未曾反溯其源流，即是說美情緒，而藝術品之有存在的價值亦全賴此。實際上美情緒之產生常有某種東西為其動機，由感觸而震盪，而音韻生焉。藝術家之感覺不能憑空運動；一與外物接觸，總沾染有外界色調。假如作家內心反應外界是起於其動情之處，假如官感的印象是受外物之影響，並且是內心向外之回應；那麼這些印象之所以為內心向外之響應，完全是受了外物之刺激所致。假如藝術家之觸景生情是因為對象類似其內觀，那麼美情緒之發生完全由於內與外物之合作。美情緒之格調所以如此簡性的原因亦全在乎內外互助，表裏綜合，並假借其化身（即是作風）以表現其本體及對象。

凡是藝術家未有不稟賦異常靈敏清新的感

覺，直捷與外界接觸，比尋常人尤能領略那陰陽之浮動，色彩之盪漾，線紋之奧妙，音韻之諧和。恃其天性擺脫一切成見，一切蒙蔽人心之欄調，藝術家獨能保存其感覺之新鮮活潑，他能感覺到一切光輝，滄盪，歌詠，並現象界之種種無窮的形色，觀人之所未觀，聞人之所未聞，絕不泥守人之腐說而獨有見解。俗眼對於現象界只貪圖其有利於己，藝術家對之則能擺脫一切功利觀念，他細心賞覽萬物而忘形於其中。流水之涓涓，枝葉之顫舞，衆鳥之歌唱，皆能使其迷惑，他的感覺如絃絲與萬物諧動。科學家以爲世界是純一單調的，藝術家則覺其變化無窮絕不重複而各有其姿態，面目與箇性。所以畫家決不承認世上有雷同的樹木，雷同的枝葉。同在一牧場上，臥着的牛和跑着的牛是絕對不同的。真正的藝術家和宇宙接觸比凡人透澈得多就是因爲他富於美感。田野畫家米脫(Millst)嘗謂：「我不曉得這些怪樹喁喁唔唔說的什麼話，總之牠們正在細談我們所不懂的事，因爲我們不識牠們的語言罷了。」這

也未必全是；藝術家雖不能翻譯萬物之語言，但能用直覺和萬物極親密地接洽。同時他就是生存於這種密切關係中；是故藝術家時常以為不能盡表其所感，因之而苦悶失望。

所謂新穎並非一種怪異，用以囿困作家於其夢中。他是觀察現象界之一種窗戶，作家之感覺可藉以接近萬物。他是自然蒙蔽凡人幕上之破縫，作家就在縫口上觀察一切。因各有其新穎之別，所以某作家有趨於音韻界者，有趨於色彩者，有趨於形線界者；例如甲喜田野之安靜，乙好戰場之奔騰，丙則愛女貌之溫柔。新穎同時可決定作家之趨向與其作風，並指導其選題，順就其感覺之諧和，使作家之情緒與外物相貫通，他可使作家各有其觀念，雖同是一樣的模型，而能各自別開生面。總而言之，新穎並非隔絕，他是溝通一切。他不特不致誤引作家入小巧之境，而且為其真象之保證。所以作家若愈新穎，則愈能深入實象，並愈能感覺其複雜無窮。反之，庸手祇能描寫到皮毛的真確，而不知萬物之精華及其奧妙的內生活，

且因缺少活潑的感覺，遂不能擺脫一切成見而與外物同情；他們只知與照像爭長短，以為工細就是真實；他們的視覺只能輕拂外物之表面而不能摸捉其深妙的箇性，直達其內容，所謂奇怪（Bizarrenie）亦只在表面上弄巧而已。新穎則不然，牠能引導作家深入萬物之秘密，且為其一切發明之重要關鍵；作家可順此以其感覺所得來的印象重新表現外物之生命於其作品中，並運用其創造的想像力以潤化之。這種生命就是作家心靈與宇宙偶一接觸而產生的。

假如題目也是很有關係，則宜有別一種見解。題目的價值絕非內容的，且與審美的作法無關。一幅絕妙的滄沼圖可遠勝於一幅無感興的海景；史定（Jean Steen）之「酒家」遠勝於朱文納（Jouvenet）之「聖母」。一首極動情的民歌可勝於無生命的全曲（Symphonie）。就是無論那一種家常用具亦可為傑作之材料。可是題目的價值雖不能因作家感覺所得而定，作家亦不能純粹過於主觀，任用情緒而絕不顧及對象。因為這種關係，故不能把堵畫為水，紙畫

爲布，鵝絨畫爲綾羅。咏歡樂不能與吟悲傷同調，讚農人之樂亦不能與頌天神之樂同曲。各物各有其適宜之作法，與其本質配合，縱不能劃一不變，亦有相當的界限以適應其需要。假如表現人臉如金瓜，動物如寶石，則大謬矣。是故模型若愈高尚，作家亦當愈費心力。例如一幅像似乎比較高貴於一幅風景，而一幅風景又似乎比較高貴於一幅靜物。朗布蘭之像似勝於魯易斯它兒之景，而魯氏之景又似勝於夏典(Chardin)之羹。因爲各物之形狀意味自有等級之分，而作風亦應當能表現其對象之複雜深奧處，否則不免減色矣。

據這方面看起來，題目是很有關係，作家勢不能不慎重擇之。不特某種題目比較適宜於某種作風，題目本身亦能直接影響於表現上。牠所包含的意識雖無足輕重，但是牠在作家情感上却甚有效用，一方面因其所表現的情感，他方面是因其內身的感覺。(這種感覺雖然是極模糊不定，而仍寄存於一切生物中。法哲Amiel嘗謂「一幅風景是一種心靈狀態，鑑賞者

之心靈狀態」，同時亦是風景中所包含的各種東西之心靈狀態。）

個性與自然界，主體與客物，皆為構成藝術品之必要分子，二者缺一不可；而作風雖為其綜合亦不能捨對象或作家而獨立。福爾德(Voltaire)所謂「作風即為本體」；碧風(Buffon)所謂「作風即是本人」皆指個性而言也。

歸納起來，藝術品是主體與對象，作家本身與外物之絕妙綜合。根據這種情感的認識與直覺，無論那一種藝術品都含有作家之身外物，雖然在美感中混合得如何溶洽。

甚之美不僅存於藝術中或假借外界而蘊藏於吾人心靈中。藝術雖純為人造的，但不能獨自創美；自然已有美之啓端了。牠是美之先兆。花木禽獸皆各有其整體，規則，與諧和，雖不能說已含有美情緒於其中，但亦已有自動性與感覺，為人類庸常工藝品所無的。假如自然界仍無成型的美，亦已具有雛形。牠雖不指定美之所在，仍不失為美感之必需條件。假如牠與美毫無關係，何以牠能襄助美感之勃興

呢？事實上，尋常人的見解以爲自然界是美，亦有其理由，他們雖仍須假借藝術來鑑賞自然界，亦有討論之價值。精切論起來，自然界固不能說是美，但事實上按世俗的見解則可稱之爲美，此卽與活動的諧和同義而已。

依照他們的見解，竟可以說自然界中隨處都有美存在，醜中亦然。（但不能說一切都是美，因爲自然界中仍有混亂之表現，例如疾病等等。）醜仍是斷片的美矛盾的美，整體之崩敗，平衡之傾覆，但其各部亦仍相接。因此可以說殘廢亦是美的，例如駝背子亦間有與其全身相諧和者；盧格羅氏(Lagros)所繪的「伊索」(Esopé希臘寓言家)卽其證也。

題目對於作品不能說是無美的關係。假如一切題目都是好的，連醜物亦可供爲材料，但是有些題目是比較更適宜於美感的（固不能說是更適宜於傑作，因爲一切題目皆可妙品）。自然界中是各有其完備之程度，依照其適應生存目的之效用而定。譬如種族是各有其最完善之模型，白種人可以說是優勝於黑人。同是衣

服，希臘古裝所隱露人之身材，比現在時髦捆身的服飾是格外適合彫刻的。少年的面貌比之於蚌殼是更入畫的。現代機械是不如古代工具之富於藝術性，新式電氣紡紗廠不如古式織機，因為現代機械缺乏其功用之表現性，魯斯金（Ruskin）已詳論之矣。我們應當注意：最適合於美性的題目未必是最容易的，因為作家的情緒應當配得上題目之內容。假如題目極豐富宏大而作家之情緒有不稱之患，結果一定是很無生色，現代作家多長於小品，間有試去描寫大題者皆失敗，因魄力不夠偉大故也。

總之，一切藝術的美，一切真正的美皆有其基礎與先導於自然界中。後者是永久的泉源，為藝術所宜汲取的。牠雖稍遜於藝術與美，但除了牠，藝術與美皆不能存在。牠是藝術家所永不可脫離的學校。假如藝術家能越過且應當超過自然，亦不能因此而鄙棄自然。理想派，寫實派，漫畫派雖各有其觀宇宙之態度，但三派之立足點皆基礎於自然界，三派之美感亦皆取材於自然界，因為自然之醜亦可為

美感之動機。這三派皆齊向自然界擷取其內心的理想，這種理想是自然之生命亦即是萬物演進之元素。在這方面，三派遂重新溶合於客觀共同理想主義中，可以說同源異流而齊歸於海。所以藝術品之構成是雙倍理想的：作家本身的理想與他所轉譯的自然客觀的理想。

實際上，自然界與藝術家，題目與情緒是團結得極其深切，審美的理想亦同時演進並擴張其範圍與表現力；對於題目方面亦漸次廣大豐富起來。古希臘人以爲除人體以外其餘一切皆不能參進藝術之宮，從十二世紀至十八世紀，山水田野草木在歐洲藝術中猶未佔有若何重要地位，而今自然風景則遍掛於民間之客廳臥室以及全世界之美術博物院中。吾國美術之演進似亦有同樣的過程，由佛像而山水，由山水而草木蟲石，但史畫及人體因受禮教之束縛未能充分發展，此其異點也。由藝術題目之擴張可以看出人類感覺與智慧之演進，現代歐洲對於藝術之取材可說無微不至；青天白日之下，沒有不是藝術之資料。這是東方藝術所不

及而急宜自覺的。

總括上篇可作一小結束：藝術不單是人參加自然，牠是人所探討而表譯出來的自然。其實牠是自然之美被人之法術所化而為真正的美。既非抄襲亦非絕對的創造，藝術取材於實象而產生新品。假借作家之美感與外界或內心之混合或綜合而成。

#### (六)

假如藝術是一種遊戲，牠是創美的遊戲，是莊嚴正經的遊戲，牠對於社會負有安慰與調和之絕大責任，對於人類情感方面尤負有解放與調濟之特別使命，宛如江河之需要湖澤（吾嘗謂中國之社會生活無異於黃河，情感方面時而澎湃至決流，時而枯燥至無點水，一則缺乏森林湖澤，一則缺乏藝術無以調濟之。）一切詩歌，戲曲，小說，音樂，建築，圖畫，彫刻等都是情感與思想之解放者！

藝術固含有官感的快樂，但不以此為目的。藝術之快樂是包括一切感覺，情感，與智慧之同歡，是故烹飪，配香，服飾等只能稱之

爲術而不能稱之爲藝術或美術，因爲牠們祇以適意或舒暢爲目的。好香佳肴不能引起人之美情緒。要弄好香佳肴只須略施小術，廚司或配香者並不要具有特別靈敏的官感，且所製成之物亦無所謂箇性與情緒。服飾似乎比較高尚，因爲牠是屬於視覺，但牠只用色彩線條之配置以悅目，牠的興趣亦不過是屬於諧和之性質，實遠不及純粹藝術之高妙也。是故舞蹈亦不能列於純粹藝術之中，第一因爲牠缺乏永久存在性，第二因爲牠只以嬌媚爲目的，嬌媚並非美，亦如秀麗之非美也。

我們當然不能懷疑快愉 ( Agreeable ) 不足爲美情緒之動機，但是快愉與美情緒仍有區別的。由快感而動心，心動而後美感生焉。昔者法國大音樂家馬生納 ( Massenet ) 因喝了一杯亞利甘 ( Alicante ) 酒竟觸起他仰慕西班牙之情感，登時就乘興寫出一首妙曲。許多藝術家或看見某種衣裳，帽纓，鞋尖，髮色，或偶聞異香而美情緒勃發的！可見美感與快感是很有關係而又不能無區別。他如以煙酒自娛並藉以刺激起美情

緒者如吾國之陶李諸家皆是，近代藝術家亦間有以鴉片助其美興者如波德萊 (Baudelaire) 魏侖 (Verlaine) 諸家是也。

美感雖不能歸之於愉快，亦仍屬於官感之愉快，這一層是不可忽略的。反之，文學因為缺乏官感之愉快，故不能列入美術之中。美術可直接與官感貫通，並藉此透入心靈中；文學則以文字為符號，光和智慧接觸而後轉達於官感，文學不能和官感直接發生關係的。但是因此就武斷文學不能譯述美情緒或達美之境，則大謬矣。文學雖不能直接表現一切情感，但亦能間接表現一切情感，而美感亦在其中。文學因為間接，故描形色不如圖畫之華麗，描體態不如彫刻建築之堅實，描音韻不如音樂之豐富精確；但是文學能兼各藝之長而綜合之。文字可以同時間接挑動一切感覺情緒，這是美術所不及的。詩歌雖能以其音韻直接悅耳，仍與純粹美術有別，因為牠不能如圖畫彫刻建築音樂等應用形，色，線，體，音韻直接感動人之官感。文字純是一種代表式的符號，須藉智慧之

翻譯而後能表情，所以文學之美性與藝術性終稍遜於純粹美術也。

藝術是完全屬於官感的，大約可分為兩部：建築，彫刻，圖畫屬於視覺；音樂屬於聽覺。這兩部亦可分為時間藝術與空間藝術。但是以時間空間去分配藝術之類別總不如以官感去分配較為清楚；因為空間藝術（視覺藝術）需要時間之襄助，亦如時間藝術之需要空間也。加之，用官感來區別藝術不特可指明各種藝術（工藝亦在內）之性質合一，並可指明其表現方法。

藝術固是莊重的遊戲，亦屬於快樂的遊戲。美雖非純粹愉快，亦不能無快感。因為要官感直動心靈，藝術品纔能和其形成為一體，美情緒纔能和其表現相溶合。

總結起來：藝術為自然與人類的感覺之綜合。牠不是一種摹仿，亦不是反影。牠不單是喚起或引起情感之快愉為能事，亦不單能挑動一切快愉無私的美感。藝術即是美情緒之本身，結晶成形為色，線，音等。牠就是衆目可

觀，衆耳可聽的美情緒，藝術之價值亦全在此。藝術之功用亦全在挑起他人之美感，使人之官感，情緒，精神皆得着一種無上的愉快，安慰！

藝術既爲美情緒之化身亦確是創美的遊戲，工作。牠既與美感爲同體，故絕不能無美，而客觀的美捨藝術外亦不能存在（我們亦不能說一切美及美觀皆已包含於藝術之中。）事實上藝術雖不能結束自然，或修改自然，但確能變化自然而披之以藝人心靈中所思想的燦爛光華。無論是屬於理想派，或寫實派，或滑稽派，藝術確是美化自然，牠以人類最深刻的，最無私的情緒加諸自然之固有感覺上，簡言之，即以美情緒抬高自然！



## 由藝術之循環律而探討現代 藝術之趨勢

世界上凡是有人類的地方，就有藝術存在，如民族有其特殊的藝術，各種藝術又隨着各種民族之天才及其盛衰而有異樣的發展及結果。古埃及遺傳下來的金字塔，斯芬獅，古希臘所殘餘的巴登農等，都可以說是埃及希臘民族精神之遺骸，正如生物學上所發現的太古時代之大爬蟲及巨象之遺骸一樣。埃及波斯希臘等古代民族因久已滅亡！但這些民族的藝術精神仍輝煌於現代的西方藝術，甚且老早已影響東方藝術，亦如原始時代的爬蟲巨象猿猴等，

雖久已滅跡而現在滋生著的龜蛟鯨鱷猿猴人類無非是他們的變形。這是科學上之鐵證不待贅述的了。

看起來，對於過去，藝術既是人類精神之遺體，對於現在，藝術又為民族時代精神之明鏡，那末藝術史亦即人類史；它和人類史一樣久遠，一樣沿革，一樣演進不已。過去的民族是非常複雜，現存的民族也仍然複雜，過去的藝術非常複雜，現存的藝術尤其是複雜，而且派別百出莫辨真偽。我們時常聽見人慨嘆說：藝術跑到那裏去？甚且說：藝術是山窮水盡了！這些傷心語正如杞人憂天崩，未免神經過敏而且太聰明了。我們覺得與其問藝術跑到那裏去，不如直問人類跑到那裏去，與其說藝術是山窮水盡了，不如直說人類是山窮水盡了，因為藝術是隨人類而變遷存亡的。我們並不否認人類之基本情感是有限的，但是七情之變化，可以因民族社會個人之差異而無窮，一如音樂上之基音，繪畫上之原色，可以因種族社會時代作家之差異，而演成千變萬化的音樂，

繪成形形色色的圖畫。我們也不否認人性之迴輪傾向，在藝術方面也完全承認有循環之趨勢，但是這種循環是意趣之迴輪並非思想和作風之抄襲，我們是正要根據藝術的循環律來證明藝術之創造不已並探討現代藝術之當然趨勢。

世界各民族的藝術無論是如何豐富，派別如何複雜，自古以來都不外是兩種主要的趨勢之互相衝突，新陳代謝：寫實主義和理想主義之競爭是也。我們若再仔細觀察一下，便可以看出人類只有四種藝術，輪流變遷替代而已。

.....

從兒童和野蠻人方面觀察起來，藝術是起源於一種幼稚的印象精神，絕無精確的觀念，草草畫一個攤形，咕咕嚕嚕叫出幾樣聲音來，就算了事。這種極其幼稚的形聲，不足以挑起意思和回憶，所謂結繩為記，都是證明原始人類未有文字時代之紀載法。這種深含神祕的象徵精神，無意中已是屬於藝術了。原始藝術是

只求達意不知美觀，無論形式如何粗劣，聲音如何簡單；只要明晰就夠了。原始人類只知道呼嘯歌唱，因為不知語言，只知道繪畫塗抹，因為不知書寫。這些幼稚的撇劃，例如我國的蝌蚪文就是象形文字之起源。

嗣後人類的智慧漸次發達，藝術描寫自然的方法已漸次周密起來，對象的抄襲也比較的接近，技術已漸次註重了。從象徵精神產生出來的藝術，因為具有比較完備的方法，而且對於自然界也有比較精確的觀察，就由寫實的精神而成爲真正的藝術了；所以有意識的藝術是產生於寫實的精神。法蘭西南部石洞裏，所發現的原始人類的骨刻，石刻，壁畫上所描寫的野牛，野鹿，巨象等，和埃及古朝代藝匠所描寫的人物，與及卡爾德 Chaldæe 的動物彫刻家所表現的獅虎馬人等，都具有這種寫實的精神。吾國的原始藝術雖無可考據，但是原始的象形文字本是圖畫而且是很有精確的描寫，已經趨入寫實的主義了。

藝術經過了寫實的途徑又不免倦於真確觀

察，厭於精緻的描寫了；於是越出實境而趨於理想；表面的感覺已不能滿足內心深沉的理想，遂由沉思中冥想出一個全美來，純粹趨於清高的作風，是為理想主義。再進一步，遂由典型之崇拜，方法之規定，派別之成立，而為古典主義了。所謂藝術上的定律準繩，法則等等之作用，是在於情化事物，提高自然之對象而已。

古典主義是從理想中尋求美的典型，但是這種典型一成立後就好像龜殼一樣藝術圍困在它的定律之中，甚至於把藝術窒死了。希臘的亞力山大時期，法蘭西十八世紀，吾國明清兩代的藝術都是有這種共同的現象。這窒塞的現象的由古典主義退化為學院主義而釀成的。浪漫藝術之勃興，就是因為人類狂熱的情感久受冷酷的定律之縛束，而作解放的運動。這種藝術上的革命完全是適應生命的衝動而起的。歐洲十九世紀上半期的浪漫主義的運動，就是一個明顯的例子。

不錯，浪漫藝術是主張情感想像的奔放揮

霍，主張把自我爲宇宙之焦點，把個性招到和天地齊等。但其末流又不免陷於空切浮薄，作無病之呻吟，對於實際相差太遠了。浪漫主義仍蹈古典主義之覆轍，而流爲學院主義奄奄欲熄了。這便是歐洲前世紀中期藝術的現像也是必然的現象。

繼浪漫主義而興者當然是寫實主義，甚且名之爲自然主義。我們上面看見浪漫主義之推倒類唐古典主義，是因爲後者偏於冷靜的型典，不願情感之活動，但是後來類唐的浪漫主義之崩倒，正是因爲情感之過於誇張，而流於荒謬無稽了。新興的寫實主義，是由內心厭於無謂的浮動，一變從前之狂悖，而抱嚴肅的態度，對於自然界作一種忠實的觀察，以科學的精神來分析一切事物，絲毫不苟且杜撰；遂由情感想像之奔放，而趨於真的認識，甚至於俗眼所認爲醜惡不道德之事物，亦坦坦白白描寫出來毫不粉飾。

但是寫實主義仍然創出許多嚴密的定律，許多精細的方法，又不免惹起一種反感來，因

爲熱伏在心靈中情緒又要怦怦而起了。遂由鑑賞的傾向，而趨於印象主義。印象派的藝術，是想把自然界表面上的剎那真象永記載在作品中。這種印象主義和原始時代的印象藝術，是定全異源的：原始的印象藝術是來經過寫實精神之洗禮，對於自然界還沒有精確的觀察，亦沒有直接表現自然界之能力，只好麻麻糊糊在岩石上，麻骨上，刻幾條粗笨的線，塗幾痕似是若非的形體而已。這完全是技術之不足，並非意趣之相同。至於後代印象藝術是厭於嚴密的描寫，而趨於感覺的精巧的寫真。印象藝術可以說是寫實主義之單純化，精巧化，最初首創印象主義的大藝術家，確是能把片時的真實表現在藝術上，嗣後繼起者又流於技巧輕薄不着實了。藝術到了這個時期，勢必僞借文學上或哲學上之新傾向以自醫，用種種新名詞來代表他們的單純到極了的藝術，於是藝術又像原始時代的一樣變爲表意的象徵，極少情緒的涵蓄了。這是印象主義又頹唐後之必然趨勢，所以印象主義是介乎最精確的寫實主義和最散

漫的放肆主義之間。

從這種無治的狀況之中，又將應時代之需要，和內心紀律之自然要求，而重新產生一種新古典主義來主持藝壇。這種新興藝術若再陷於學院主義，勢必引起另外一種新浪漫主義或新寫實主義來替代它，如此循環不已直至於人類之末日，假如是有世界末日的話！

據上面的觀察可見藝術流別之新陳代謝，並非因甲主義優於乙主義，或丙主義劣於丁主義，新興藝術之能推翻老藝術，是因為老的是衰落了。在歷史上我們從未見有某派藝術極盛時可以驟被後起者打倒的，至多只能容後起者之蟄伏萌芽待機而動罷了。

綜合起來，藝術的四大型典，即是印象主義和寫實主義，古典主義和浪漫主義，這四種主義自然分為兩類，正和人類精神上兩大趨勢相符合：寫實的精神和理想的精神是。對於實際作精深的研究，或記載倏忽的片刻印象是為寫實精神之兩面。偏重於理性，沉思於紀律的藝術，和偏重於情感勢力的奔放的藝術，人生

的藝術或型典的藝術皆是理想精神之腹背。

古典主義和寫實主義之相距離不亞於南北兩極，但是他們倆仍有共同點：即是說兩方面都遵守着一種自創的模型。寫實主義是從精密的觀察中得了一種格式，古典主義是從心靈沈思默索中創出一種理想的格式。他方面，浪漫派和印象派雖然互相攻打，仍有伯仲的氣象，因為這兩派呈共同主張為真理為生活的，後來也一起流放肆無忌：情感，想像，幻覺在他們是可以任意馳騁的，硬把自然界的對象蓋蓋他們的圖章！

剛纔所談的是純粹屬於原理方面，我們可以根據考古學所研究的結果，來證明藝術之自然演化，現在為方便起見，試把希臘藝術之變遷和那靠藝術平擬比較起來，就可以知道藝術到處都是有同樣的步驟，與自然界動植物之生理無異。

大家都知道紀元前六百年之希臘藝術和紀元後千年左右之耶教羅曼藝術 Art Roman 同呈經過一種成形時期。那時藝術的模型極其簡單彼

此無大差別，只有幾種雛型而已。那時藝人的對頭尙是頑石他還沒有能力克服物質之反抗，只得從事於技術之研究，至於理想還是談不到，因為他還未進至以精神支配物質之境，他反而且無意中受物質本性之牽制。他那時的視線沒有注意到對象之全部，而只知眷戀物件之枝節，甚且故意節外生枝不厭其繁，而以爲巧妙（吾國古代鐘鼎鼎之刻畫都是有同樣的意趣）一直到了前五百世紀及後十三世紀的藝術，才由繁而簡，漸次趨於綜合單純化。這是原始希臘藝術和原始耶教藝術上共同過程。

關於這兩種藝術之雛形我們不妨作一種更入微的研究，單就雕刻方面詳細分析其成形。試把羅曼式教堂門首之上帝耶穌聖母等之石像，和亞波羅雅典挪威納斯諸神廟之雕刻風格參考起來，簡直是同一精神同一技術：兩時代的作品關於人體頭面四肢之支配，衣褶之披法，都是同樣不自然而受物質之牽制。

希臘和羅曼的雕刻都是正面挺立的，他們的身材剛直，絕無柔軟婉蜒的線紋，這是顯而

易見的。試把原始的希臘雕刻之定律和羅曼式的一對照起來，可以說是宛如符合：最忌空白，以顏面之層疊透視，或下垂式的透視，人物過於堆積，章法散漫無聯絡，人物不勻稱，前後不分明，往往後排人高大於前排人，把正側兩面之官感並列於一處，這都是原始藝術之公例。

我們若置一個紀元前六世紀之希臘雕像於羅曼雕像之旁，就很難辨別甚且誤認那靠作品為希臘的或後者為前了。因為他們兩方面的作風相類似：頭部之形式往往是保留着原始雛型之三角模樣；眼睛是格外巨且凸出眶外如布上之鈕釦；鼻子高峻如金字塔；嘴唇緊閉且微笑，一如原始希臘雕刻之笑唇，兩頰高聳；眼眉輕描。其次為頭髮，那時藝人尙不能描頭髮之細軟，只用幾條線紋代表之而已。至於鬚髮之分三組而下垂，雖屬於希臘六世紀之少年男女之裝束，亦仍發現於後十二世紀之耶蘇像上可見其步驟一致了。

現在由頭部看到全體：在第六世紀的希臘

藝術中很可以看出那時藝人表現肌肉之進化及其奮鬥。最初他們表現人體之方法諸多錯誤，例如胸部多半是太高而且太扁平，不能呼吸的樣子。後來關於人體之描寫日益精確，雕刻家把平坦的胸部改爲隆凸英挺如有呼吸在其中。肩背最初是削壁垂直的，後來也變爲豐富了。希臘藝術家，在第六世紀中，是犧牲其全副心力於人體骨格肌肉之研究。把赤條條的人體之全部認清楚了之後，雕刻家才能在石上忠實地表現人體之精妙處，這是第六世紀末葉之結果了。假如到了第五世紀希臘雕刻家能夠如意表現人體之變化且產生了無數傑作，就是因爲他們前幾代的藝人已經爲他們闢開路了。

在耶教藝術上，人體筋骨之表現及演化却不如希臘藝術之明顯，因爲耶教不喜歡裸體而以衣裳蔽之，除了在表現上帝造人及最後裁判外，絕無露體之描寫；但是關於雕刻方面之過程，希臘藝術和耶教藝術是有同樣的定律，尤其是在衣褶上之表現。

在紀元前六世紀和後十二世紀，人體之衣

褶尙無生動的氣象。那時雕刻家還不知如何表現衣褶之固有價值而不致妨害人體之本象，那時的衣褶和人體尙無聯絡互助的可能，二者時有出入消長，甚且發生衝突，往往衣褶的傾向是違反人體的動作。

在希臘藝術方面，最初衣褶是緊貼着人體，好像是赤裸的。在耶教羅曼藝術上這種透明式的衣褶不是常見的；長袍緊貼着胸腹，下垂至兩股，蜿蜿包圍到腳根，這種失真的描寫，是原始時代之共同習慣，他們不願意些微忽略，想把衣褶和肉體一齊完全表現出來，所以引用折衷的方法，在衣褶底下顯出人體來。

有時衣褶表現得好像不透明的堅殼，平坦直下毫無皺褶，人體是完全埋沒在衣服底下。這種缺憾，可以在希臘和耶教雕刻中，找出許多例子來。嗣後藝人才漸次添上些皺褶。羅曼雕刻家之作品，是舖滿了直筒式的衣褶。研究中古時代的史家，所引用的名詞，是和考古家研究六世紀希臘雕刻所用的名詞無異。其實這兩時代的雕刻作風，是有同樣的意趣，希臘雕

刻也有這種扁大的燕尾式衣褶。可見羅曼藝人仍是回到希臘原始石匠的方法，原因是在他們技術上之缺乏經驗，自羅馬帝國衰亡後數百年來藝術頹唐到極，無力表現蜿蜒柔軟的衣褶，只能退回原始時代的幼稚表現了。

一出了這兩種開端的時期，藝人不特具有同樣的基本技藝，而且有共同的理想，這種理想是根據着前代之試驗，循邏輯之定理而產生的。所以近代史家，常把希臘第五世紀藝術，和哥帝式藝術並論。時常有人說哥帝雕刻之在耶教藝術史上，即如希臘第五世紀藝術之在古代藝術史上；但是關於這種共同趨勢之原理，他們是沒有充分舉出例子來證明。

老程式之表現人體，如複雜的衣褶，在藝人之新觀念中，是覺得謊謬且幼稚，他於是越出歸轍了。同時他的眼界也擴大，不單着意人體之枝節，而統觀其全部，他有特別而起至普遍，由局部之觀察而注意到整體，甚且到單純簡潔之境。捨棄一切舊的程式，同時傾向於綜合，凡此種種，關於技術方面，都是希臘五世

紀和哥帝十三世紀之特色。

正面像之程式那時已失其羈束了，全體之重量亦不完全集中於兩腳根。這種新起的原則在藝術上是有絕大關係；一經實行之後，雕刻起了變態；人體漸有生動之姿勢，全身線紋亦失其固定的精神而活潑了，腰部之典線亦愈形諧和；總之，人體之姿態已受了無限的變化為往昔所未有的。試把希臘五世紀刻的美少年比之以十三世紀的裸體雕刻就可以看見由挺立呆板的姿態而到動象方面了。總之，這種變遷即是藝術上音韻之演化，在希臘五世紀和哥帝十三世紀都有同樣的現象。這種趨勢是根據於人體重心點之反動：以前重心點樹立於兩腳底，而今左右兩腳姿態不同或同彎曲而右挺立，或右傾斜而左垂直於是頭頸肩背胸腰之姿態亦隨脚之更易而變動了。

到了希臘五世紀中葉就開始產生一種務單純的新精神，同時賦之以最高的觀察力：那時美不在複雜而在單純。希臘天才就宣布其美學之大原則，這種遺訓裨益於後世不淺。無論在

建築雕刻圖畫那一方面，他們的目標是用最單純最樸素的方法，表現出最偉大的效力。這也是哥帝十三世紀之特徵，綜合對象而致力於單純樸素章法。

我們自然看見希臘五世紀的藝人已能擺脫前代之老格式，勢必要考察他們究竟如何表現這種單純化的新精神，如何完成其人生真確之披露。現在且來研究其枝節如頭髮眼睛嘴唇衣褶等等：六世紀所喜歡的極其精緻的頭髮而今是廢棄，且化爲簡短成結束得適合實際了，至於長髮是專爲表現神像才用的。那時技術上之進步亦是驚人；由原始之平原凹刻的頭髮而多爲茸茸起伏之浮雕；從前的頭髮是縷縷平刻在腦蓋骨裏面，現在是一團團一球球的鬚髮，深刻浮雕於白石青銅之中那時雖不能立即脫盡前代之雛型，但是到了五世紀末葉，頭髮之表現已達到最精確之境，以待第四世紀來施展其神技，在頭髮之起復處，應用圖畫上之陰陽光線，可以說是極雕刻之能事了。由這個時期一跑到千八百年後，試看十三世紀哥帝式之雕

刻：關於頭髮之描寫亦不似前代羅曼雕刻之陳式，這裏也是單純的新風趣之勃興，例如法國 Amiens 教堂之上帝像絕無浮華之裝飾，完全表現出神聖之尊嚴，同時雕刻之姿態已臻最自然之境了。

眼睛之描寫也退到自然之狀態：目球不生於頭上而凹入眼眶內；眼皮不脫離目球而自存，眉之弓形變為堅實且接近眼眶以示隱蔽。嘴唇亦不似歸時之平坦僅有兩條刻紋，而漸次浮凸起來並且兩唇之曲線亦較為自然，微微露開好像是要呼吸似的。

現在且來看看幾個側面像：希臘六世紀雕刻的顏面角是極其傾斜，鼻子極其尖長，一到了五世紀就漸次多為吾人所謂希臘的側像，鼻子隨額直下，這種莊穆的線條成為希臘藝術黃金時代之共同理想！我們若回首看看耶教藝術之演化也可以看見同樣的趨勢，這是很可注意的。由羅曼式傾斜的頭顱到了哥帝時代顏面角就極其端正，鼻子也和希臘的一樣由額直下。這兩時代藝術之共同趨勢我們可以引用海策氏

Hevzey 之評語以觀之，因為海氏在卡爾德 Chaldée 雕刻中也發現些側像是極似希臘的頭面；這是絕無可疑的，藝術由種種變態漸次演進，最後就會當走到這種極峯而為人首側像之最高理想。試將 Amiens 教堂的耶蘇像細認一下，那種壯美的態度就幾疑為希臘五世紀之神像。這種最高理想之表現似乎惟有神聖才可以獨享的。

至於衣褶方面亦不似從前之呆板了。那種纖細固密的皺褶受了單純化而漸次消滅；同時在技藝上亦有很大的進步。從前的石匠是利用衣褶來遮蔽人體因為他們覺得人體是太難表現，故藉此以掩其能力之缺乏耳。現在則益奮勇去攻打衣褶之三種難關；皺褶要真確，同時要現出裹着的人體而且還要互相反襯出衣褶和人體固有之價值。希臘雕刻家下了長期的苦工夫，才能夠把衣裳脫離人體而獨立生存；從前衣裳是呆板直下或稍貼近皮膚或稍捲皺而已；後來是完全改換面目了，布帛有相當的厚度，浪捲起伏皆恰到好處，令人隱隱覺得衣褶之中

間，似有些空白；衣褶亦致浮蕩在石上而且愈加深刻，同時也單純化了。一切瑣碎的皺褶和虛玄的捲細都完全廢除。衣褶要配合人體隨其曲折而助其動象之和諧。

根據上面關於物質進化之簡略的局部研究，不單是可以證明技術之自由，是所產生同樣的形式，而且藝人所尋求的理想也是一體的。現在且試探討論希臘五世紀和耶教十三世紀藝術最高的表象，其實這兩時代的藝術已超出了摹仿自然之境，根據其平素精確之觀察和經驗而獨創一種理想的完型。他能夠把人體之筋骨和衣裳之皺褶現得極其精確，但是他用最簡潔的方法來表現其對象而不落於纖巧浮華之境。他也未嘗不知尋求寫實的材料，但是不以題目本身為歸宿而視為達到更高目的之方法。他想由特別而達普遍，創造出許多抽象和萬古不易的定型。摒棄一切偶然和單獨，無論在文學或造型藝術方面他只保留着自然界和人心中之普遍性。臉部洩漏出悲歡或默示出種種動心的熱情嗎？六世紀的笑容已稍減了，一種莊

嚴的氣象突現於五世紀的石臉上。身體四肢雖正在努力而毫不動容，內心之種種衝激亦不擾亂其莊穆的面貌；只有姿態以表其意義：米諾的投盤者奮力投其銅盤，全身肌肉極其緊張向頭部毫無情緒之表現。這種理想即是所謂猛烈的肌肉與鎮靜的頭腦之配合，但是這種理想並非希臘全部藝術所有的，不過單是五世紀之特徵，而其最高之表現則集中於巴登農大廟之石上。後來耶教藝術在十三世紀也和希臘的一樣嚴肅不動容。在這些人心目中一切悲哀狂悖皆不存在的。例如巴黎聖母教堂有件雕刻表現聖愛忒 Saint Etienne 之殉教，安然受刑；其他如 Bourges 教堂之聖母哀，可上追希臘藝術之莊靜精神；聖母在十字架之下支持着這種絕大的打擊而不屈。在面部絕無悲憫情緒之表露。

醜惡在五世紀藝術中是絕無的。並非那時還不會表現醜惡，都是固意避開一切會妨害身首之諧和。反之，往昔猙獰的怪物倒多為和霽了，蛟龍 Gorgone 之凶首反到美麗的女像，其餘一切的馬人野神皆失其獸性了。本來耶教徒是

以醜爲神聖，美爲陷阱視若魔鬼之陰謀。但是中古的藝人却不問他的理想和教意之相反。一切像貌都是美的，悲哀固不存在，醜陋亦絕無，因爲那時的藝術觀念亦如希臘五世紀把醜認爲下賤者之缺點。

凡是屬於個人性質的如肖像之類都爲當時所忽畧，這並不是無辨別個人特徵之能力，因爲藝人隨其時代漸傾向於普遍性，甚且在個人特型之中抽出來。卽如年齡上亦有普遍之表現：兒童好像壯丁之縮小，身體筋肉皆過於發達；老人則具有少年之身材面貌。他們的理想卽是廿歲之少年，身體受適當之運動而發達諸和，臉部線紋極其端正，絕不受個人特徵或年齡之支配，女子之形體亦有同樣的傾向。十三世紀的理想精神是不知兒童豐滿的裸體之美處，和女人之妍媚動情，亦如希臘藝術表現一切人皆同年紀。家長，先知，教主等皆配有鬚鬚以示其可敬及其春秋之高，但是他們的臉上還沒有皺紋，他們的姿態仍是堅強而未受衰老之摧殘。故墓之碑石掩埋一切老少，但是浮

雕之表現宛如墓中人皆是夭折者。

凡此種種如永久的青年，理想的美，哀樂之空無，都是集在陵墓雕刻上。在希臘第五世紀之碑上人絕不類似墓中死者，反而像他的生時。在他臉上絕無愁容，只有像巴登農雕刻之靜態：絕無所謂醜而只有不變的美容；也不是肖像只有如神之天貌；沒有衰老而保存永久的青年。這種觀念和十三世紀的究竟有何分別呢？死者仰臥于墓石上：他們是否在夢死之中靜候復活之日？不，他們的眼睛張開着仍是活的呵！他們的臉無年齡之真確表示而總是少年的；他們生時也許是醜陋猙獰，而今棄了殘軀皆變為美，並且無個人性的美，好像是死可以變化一切了。這是希臘五世紀和耶教十三世紀的故墓雕刻之共同現象。

因為那時期的藝術是摒斥一切偶然，所以風景亦在廢除之列；對於地點只有寥寥幾根瘦木以區別之。這是風景不盛於希臘藝術黃金時代之最大原因。在耶教藝術方面亦如斯。

歷史畫是為描寫特殊事蹟的亦在遺忘之列。

但是歷史之事蹟仍假借他種形式而表現出來。希臘之愛國精神活躍於外禦蠻族之回憶中；他們想永久保留其神祇之勝利與榮光。在希臘各處之神廟都可以看見勇士Thése和Hérakles之搏鬥妖物；Lapithes民族之打倒猩騎Centaures；希臘人之戰勝屠亞國Troie和娘子軍，這些神話固是極有趣但是當時能如此風行都有更深刻的寓意象徵爲主因。其實他們所表現的天人英雄勇士都是代表那些打了勝仗的希臘將士。這些巨人猩騎娘子軍都是代表被希臘擊退的蠻夷。在十三世紀的耶教堂裏也找不出表現歷史事蹟的作品。法帝大查力Charlemagn:及大將軍羅郎Roland等之有遺像並非因爲他們是大政治家或勇士，倒是因爲他們的功業是以紀念耶教之進程，是以象徵耶教堂之偉大勝利，又因爲他們都是耶蘇之健將爲當時教堂之柱石，他們好像是中世紀的Thése和Héraklis。這一方面是耶教信仰之戰勝叛徒；那一方面是希臘國精神得了天帝之庇佑而擊退蠻夷之侵掠。藝術是有象徵性，在神話事蹟之背面却寓有宗教信仰和愛國

精神之深義。希臘人民在其神廟上可以看見他們神化了的祖先。默示其功蹟並使他們回憶 Tyrtée 之戰歌：“爲鄉土當奮鬥，爲兒孫當戰死…”史家 Boutmy 布米氏嘗謂在希臘，雕刻是一種神學的教育，一種傳說的聖經，好像耶教堂門首之雕刻是一切時間之百科全書，十三世紀哥帝式教堂確是一部石書，全副建築雕刻之複雜的表現都是集中於一個目的：就是傳教，就是導人信仰上帝！

反言之，這些神廟教堂之能傳道說教全在人民心中已有愛國和上帝觀念之存在，因爲藝術品是社會所自創的背影。五世紀和十三世紀都是極有宗教信仰的，當時的人以爲藝術爲其信仰之表象。因爲個人觀念尙未發達，全民族的心力都集中於神廟及教堂完成其壯觀。那時的藝術純粹是爲全民的，也是藝術之唯一目的，到了前世紀和後十四世紀藝術才改變方向而異趣了。

這種天真而深摯的信仰是以說明這兩時代藝術之普遍性及隱名之理由。神廟和教堂都不

是個人獨裁的意志所築成的，他們是民衆信仰之表現，全城人公共之作品。凱旋之後就要敬謝神靈；被波斯軍蹂躪之後就要重新改造那焚毀了的建築物，全雅典人都熱心致力於這種國民的事業。雅典城市建設之新計劃不單是出自斐帝亞之手，倒是全民族同心合作的。那時人人都協力於這種偉大的建設；Périclès 柏利克列斯時代之創造熱可以說是空前了。我們很可以想像那時雅典人民在建築忙中齊聲歌頌：“可怕的巴拉斯(雅典娜神)城之毀滅者…”他們的組織恰似中世紀之平民協會，專為宗教建築而成立的。因為十三世紀的教堂也是全民協會之公共作品，在一二九八年間意大利佛羅郎斯城之建築一座教堂會有這種極有深意的標語：“我們的教堂應當是一個偉大心靈之表現，因為這顆心是集合全市民之心靈而成為唯一的願望。”那時藝術家亦為公衆而隱其姓氏，他的個性尙未截然離開團體而獨立，這種自尊的精神是後世個人主義盛行時才有的。

以上所舉的例子很足以證明希臘五世紀和

耶教十三世紀藝術之共同精神。可見兩方面都是唯理的，並且是專為智慧的，至於希臘四世紀和耶教十三世紀的藝術則趨於感覺方面了。

藝術在希臘四世紀和耶教十四世紀之時遂漸次趨於寫實方面，到了擬希臘 Hellenistigve 時期和十五世紀這種新精神便發達至極了；假如要簡畧說明這兩個時代之特徵，可以稱之為過渡時代。

這種變遷並不是屬於題材方面。前者仍然繼續建築神廟，仍然在石上雕刻其祖先所喜歡的事蹟；後者亦仍歸繼續築教堂，雕刻耶教諸神聖之像；但是這些建築和雕刻之精神已經變遷了；前代之理想精神漸次軟化，藝術脫離天宮之清境，而下降至塵世與人類接近了。

這種寫實精神之漸次伸張不特可以在作品上考察出來，即在技術上亦然。在未把這兩時代之主要趨勢證實之前，我們仍可以依照研究前兩時代之方法而先着手於姿態和衣褶之研究：

五世紀的藝術家打破了前代之陳式，創造

出許多新音韻，例如腰部之姿態，兩足根重心點之遷移，舉凡孑然挺立的姿態都被他表現到盡善盡美了；想在這種成爲典型的音韻之中加一些新聲，他的繼起者在四世紀中應當尋出一些新技術以實現之。後來在雕刻像方面就發明撐柱 Support。我們所看見的亞波羅 Apollon Sarracene 和休息着的莎帝 Satyre 倦然依着樹幹；身重心既然更動則姿態之線條可以極其柔軟。自此以後藝術上遂增多了嫵懶的姿態，這種新音韻之勃興是吻合四世紀之情感狀態，因爲當時的人心是喜歡婀娜雅緻了。現十四世紀耶教藝術上亦有這種傾向；身體彎曲而妍媚；不特聖母之軀幹有點軟化，這一切神聖也有同樣的態度。

衣褶也是柔軟化，趨於畫意並極力仿異布之皺褶，同時也失了前代堅實簡潔的章法，而近於像貌之表現性。在五世紀之衣褶是配合人物之精神狀態；那時人物之心靈是鎮靜，衣褶亦表現莊嚴。而今面像要描寫內心之情緒，衣褶也要襄助其人物內心之表現。

在十四世紀也有更唯實的觀察，更有畫意的臆念，和十三世紀之理想精神截然不同；結果是和希臘之第四世紀相符合。這種新精神是反對前代垂直的大褶而替之以蜿蜒的曲線。十三世紀之枯燥強硬的氣象亦消失了；雕刻之形式漸趨和霽，因為圖畫之方法已被引用到雕刻上了。在此處，四世紀和十四世紀這兩期的藝術又同趨於自然主義。舉凡衣褶之寬大，模型之柔軟而堅強，深刻的皺紋陰陽光線之浮動等等都在這兩時期之神廟教堂中同樣表現出來。

關於形式之研究可以暫且終止，試來考察這兩時期藝術之主要精神。根據衣褶之變形，處處可以看見寫實主義之發育生長於種種姿態之中。有人說：“第四世紀俗化了第五世紀之宗教作品”那時宗教的理想是比前代降底了，神聖之模型亦日益接近人類。美神 Aphrodite 已不是前代之清貞天女，而變為千嬌百媚的美人；亞波羅變為弄壁虎的童子；獵神 Artemis 變為披衣肩上的少女。神聖變為凡人，同時人類反抬高到神的地位。第五世紀希臘人之謙恭已不復

存矣；阿柏爾 Appelles 是首先表現人類尊嚴如神的；亞歷山大帝是常被描寫得像天帝祝彼得 Jupiter 一樣威儀。其餘英雄勇士偉人等之石像，都有些封神的氣象。這種降低神聖而抬高人類的現象，也同樣產生於十四世紀之藝術。假如聖母變爲人，變爲婦人變爲慈母，但是他方面，帝王之倨傲又勃興了。在十三世紀的教堂裏面罕有帝王將士教主之像，並且他們的態度還是很卑恭的，一到了一三七五年在 Amiens 教堂裏竟表現有法王查力第五 Charles II，太子查力第六，公爵 Orleans 大教主 Lagrange 等之像於聖母和大聖約翰之旁，並且一樣高大；這種抑神揚人的現象卽是中世紀之告終了。

從前抑制着的情感現在也不禁洩露於臉上了；於是情緒之表現便爲藝術之重心點，在希臘是受了 Euripide 悲劇之影響所致，在中世紀則受了神祕劇之牽引而成的。希臘之史珂巴 Scopas 開動心雕刻之端，Praxitele 勃拉西德兒則首創濃情雕刻。自此以後一切面像都是有情緒的：哀痛幽怨，慈悲，這都是希臘四世紀心理派大藝

術家所刻的面像上表現的情感。一出了五世紀莊靜精神之後，希臘藝術上似乎飄過一隙隱憂的空氣，其初還不甚濃厚，因為擬希臘，時期的藝術尚未開端耳。這種過激的官感之表現亦同樣發現於十四世紀藝術上；耶蘇在十字架上之苦痛遂為其唯一主要題材了。那時一種新藝術乘機勃興，他不顧形式之高雅真實與否，而專對着眼睛叫喊其苦痛之語，耶蘇而今類似希臘 Jégée 廟上受苦的勇士；悲哀的聖母像將接踵而來，到了十五世紀遂風行全歐了。不過，那時的藝術還沒有走到極端表現痛苦之境，而仍得存有些前代莊靜的精神，十三世紀之理想主意決不能猝變為過激的寫實主義，所以十四世紀和四世紀蹀如何狂熱亦不能任縱其情慾之過度發揮。

以上兩時期所表現的情感多半是屬於溫柔 and 窩；聖瑪麗已變為慈母視耶蘇為兒子而不以為神並且可以注意愛撫了。愛神 Eros 到了第四世紀初葉就變為輕佻伶俐的童子；耶蘇到了十四世紀也化為人間之嬰兒。勃拉西德兒是最擅

長於女性嬌媚之描寫，他許多弟子也傳播同樣的雕刻於當時，他那稱嬌媚的作風尙未降至纖巧或矯僞之境如“擬希臘時期”之風趣；並且還沾染有前代高雅理想精神之遺潤。十四世紀亦仍有十三世紀樸素高古之遺風，那時期的藝術嬌媚中帶莊嚴。前代所輕忽的肖像亦盛於這兩時期，可謂前後暉映了。

.....

假如藝術現在漸次消失其普遍性，而趨於特別性，就是因為社會上個人想擺脫團體之羈束。在四世紀，藝術家自行解放了。他不專心於其城市之偉大，神靈之光榮；他亦不在虛懷和民衆一致努力於公共的理想；他變為獨立了，他只服從自己的意志，趣味於個人的作品甚於民族的事業。他已失了祖先堅強高尚的信仰，也不自信負了甚麼使命，他並且不再在愛國宗教生活上尋求興感。他喜歡人類甚於神聖，不單是英雄勇士，就是平常人，毫無功績的凡人，社會上最下等的人也可以做他的模型。藝術漸次人性化，漸次脫離神靈之專利而

爲人間之強者効勞：阿柏爾，李濟，Lysippe，比哥德兒Pyrgotele等都是朝庭藝術家之先進者。政府雖不再空做偉大的建築以表現全國民之精神，但是貴族私家之奢華日甚；個人之紀念品遍地皆是，尤以陵墓建築爲最盛，其中可以舉出 Halicarnasse 的陵墓爲代表作品，同時藝術上之派別亦漸次消滅，而趨於國際性質，這便是後來擬希臘時期之特徵。

在十四世紀亦無非如斯。前代團體的強烈信仰造成了無數教堂而今也奄奄欲熄；藝術乃偏向於帝王貴族本身了。藝術家之地位亦增高起來如在希臘四世紀一樣爲顯達富貴者之僱用；在一三〇四年之法文中可以看見“法王之畫家”之官銜，在一三一七年中亦有所謂“皇后之畫家”之名稱。十四世紀新起的藝術如希臘四世紀的一樣不劃然分派別，尤其可任意的就是那時的藝術家極易游歷於南北歐之間；若就其精神方面而言，藝術在十四世紀已有國際的性質了。

藝術在上古和中古兩時間之傾向於寫實主

義和個人主義完全根據着同樣的原因，其結果這方面便是宗教信仰和愛國心理之衰落，同時他方面倒是社會和智識之進步。

.....

剛纔所談的新思潮到了三世紀和十五世紀就像洪濤大浪澎湃至極了：寫實主義而今可以自由發展，毫無忌憚，卒之因為太過度，後來引起理想主義之反動。

那時的社會制度也改變了面目：希臘本國和屬地之間已無畛域；亞歷山大帝併合了南歐，近東，北非，把希臘文化範圍內之疆土綜合掌握之中，因此希臘本國獨享的學術得以傳播各地而為世界主義之開端。此後國家政治既由君主獨裁，人民亦無過問之權利，只得趨於個人之利益方面；在這種社會制度之下個人主義就到處風行，藝術已脫離了神廟而為富貴家之奢侈品甚且走到極端。往昔堅強的道德觀念也消失了，愛國主義不復能燃起國民之心血，懷疑主義却澎湃一時。凡此種現象也是十五世紀之特徵。政權主義之集中是中世紀末期之最

大政變，王朝生活之勃興，亦如亞歷山大帝後似希臘時期之制度一樣。我們可以看見那時個人獨立精神之興盛和宗教國家老觀念之崩毀：史家孟尼也氏 Monnier 之論中世紀末葉：“上帝之理想，祖國之理想，家族之理想，這些團體意識之主要觀念往昔曾抬舉着人類如哥帝教堂之柱石而今僵倒於地……一切團體都解散了，一切關係都取消了”那時奢華之風尚不可一世，個人只求本身之安樂而無他慮。意大利各處王侯與教主爭雄於宴會之場，其奢華之氣象不亞於擬希臘時期諸王朝之栽培文藝界中人，在 Pergame 和 Alexandrie 諸名城中設立圖書館美術院等以供學界之參考。

統觀希臘三世紀和耶教十五世紀都是考古的時代偏於訓詁學了。藝術上的創造力漸次頹唐，新穎的精神漸次枯涸，同時政治和道德的觀念也漸次薄弱了。希臘文化之極峯是第五世紀；耶教文化之極峯亦在十三世紀。後來人類似乎困乏而休養了；他們於是回首後顧並從事於考古，而不料創造亦不前望了。在“擬希

臘”時期的人只有搜羅評註自荷馬以來的作品；文藝復興時期的學者也醉心於新發現的古代學術。各種學術之淹博家，各文法家，訓詁家，考古家，釋述家，註釋家，歷史家，詩學家等，都是亞力山大帝後之希臘文人亦如文藝復興時期之文人一樣。他們皆出入於顯貴之門下，工作於圖書館內；疏忽普通的俗語而專致力於古文如希臘拉丁希伯來語等皆尊之爲官話。這種新傾向，對於學術界後來竟發生重大的效果。這種屬於學院圖書館的，淹博而世界性的文學已不似五世紀和十三世紀之爲全民精神之表現，不能認爲國民文學了。此後文學不是爲國民而爲朝廷貴族和文藝界中人而已。文人學者都不過是文哲國中之居民，政治之變遷只當作詩歌文章之題材而已。前後兩時期之演化終達於共同地點：卽是文藝作品和實際之絕交！

自四世紀和十四世紀以來藝術家的社會地位已漸次增高。他們的作品可得極大的代價，他們自己也極受優待。王侯教主皆格外寵遇他

們並賜之以爵祿。藝術家之虛榮心也增大了；他們不在致全力於藝術之創造，而談理論，藝術史及其原則等等從事於理論家之工作；希臘之 Xenocrates, Sicyone 和文藝復興時期之 Vasari 華乍利 Albert 阿爾伯底諸人都是近乎這一種的藝術家。他們就在文學上找出許多藝術題材和資料。從前，藝術是團體的作品，藝術家只在人人了解的事蹟上所題材，因為這些事蹟都是歷代傳流下來的。現在既不受祖先的信仰和愛國觀念之支配，他就單心求新穎了，並且以為可在文學上找出新穎的資料，於是讓成這種偏於文學性的藝術而為特殊階級中人所獨享了。民衆與藝術之隔膜日甚，後來竟趨於藝術為藝術之境矣。藝術自與民衆訣絕後遂窮於思想，而喪失其往昔之大使命，他不復如五世紀之神廟和十三世紀之教堂，為愚民宣傳永久不滅的真理。

.....

現在且來研究這些思想之影響於藝術型典之變遷。自宗教信仰衰亡之後，一切神聖的模

型接近人類愈甚於四世紀和十四世紀之時。在希臘方面，假如把神話中人物之尊嚴剝奪了，無非想把神和人並肩，把神聖的事蹟化爲日常事故了。美神不過是個好修飾的婦人；他最喜洗澡，整理其長髮，對鏡自顧，或微笑着不甚總拒野神 Pan 粧之要求…。愛神 Eros 變爲頑童專喜採葡萄，玩球子，拉小車，往來於日常生活之中。在十五世紀之時小耶穌亦如往昔之小愛神，手指送在嘴裏，騎在木馬背上跳躍。基督是個受死刑的凡人。在聖母之哀痛圖中聖母和聖徒更無異於普通人了。

希臘藝術是忠實地反映當時社會之淫樂精神。從前莊嚴的神皆漸次替之以司色欲之神如美神愛神酒神 Dionysos 及其侍從藉以表現婦人及美少年之肉體愉快。美神不像神而像妓女，他只願遮掩其美身而愈顯其嬌態。山林之神妃 Nymphes 寬容野神 Satyres 之襲攻。

在十五世紀之意大利亦有許多學者如瓦拉 Valla，柏卡德利 Beoadelli 等極端崇拜慾樂主意，讚美希臘頹唐派之抒情詩牧歌艷曲。於是當時

之文人畫家雕刻家競先以神話中之溫奴斯，愛神，泉妃，蕩姑等爲題材；這兩時期的作風相似到不辨那一塊是希臘的浮雕那一塊是意大利的石像。十三世紀的藝術是極其純潔的，教堂裏面的石刻淫像是後代添補上去的。慾樂之描寫是起於十五世紀，而極盛於十六世紀。廢恥的觀念已不存於藝術上了；大作家如哥列斯 Corregé 及拉化兒之高是羅曼 Jules Romain 諸人的作風都是趨於肉慾之寫實了。

在亞歷山大帝後和十五世紀的藝術一切狂情都湧起。肉體之苦痛溢揚於呻吟叫喊着的面像上如 Pergame 之壁雕，精神之苦痛亦表現於懷春的老猓駒之慾容上。燦爛的亞波羅亦變爲憂鬱無聊，勇猛的 Hérahles 海拉克列斯亦變爲困倦萎靡。文學上雕刻上皆有專於表現愁顏怒色的趨勢。在十四世紀所有人化的神靈而今亦同愛人間之狂情，爲喜怒哀歌所支配。勃拉西法兒派的浪漫藝術到了亞歷山大帝後也和當時的詩歌一樣風格。溫柔的冥想和之以倦態：視線深沈，輪廓軟化好像在漂霧中。

但是十五世紀也是耶教藝術變為感動派的時期。那時的作品多半是陰沉悲慘；藝術只描寫死和痛苦的形象。似乎此後基督教之真義不在愛而在受痛苦了。希臘之神和耶教之神皆離開聖境天堂而下降人間齊受情感之支配，十字架上的耶穌像是表現可怕的真實；兩眼朝天似欲哀求上帝之憐憫，嘴唇大開似叫喊苦痛。在巴黎魯渥 Pergame 猩駟的慘容。聖母亦不似十三世紀和雷的慈母，他自十四世紀以來已變為“七苦的聖母”：他慘目看着兒子在十字架，自己暈倒於聖約翰身上。那時藝術家所要表現的就是最深刻的母痛。假如希臘 Olympo 之天帝左斯 Zeus 已失其莊靜而變為苦楚如耶穌，耶教之上帝不憐憫愛子之受刑而滿面哀痛，可見雙方之一致了。

這種表現法在藝術上可以說是走到極點了，若再超過一度就失了誠懇之意。動情處要變為舞台式，學院式而失真。著名雕刻“Laocoon 勞公”雖滿面苦楚全身捲曲亦不甚動人心，因為他好像個戲子裝模作樣毫無誠意。耶教藝術

家亦同有此毛病，至十五世紀他還會創出一些動人的作品因為作家自己曾深刻感受這種情緒並且他的寫實精神是自出誠意的。但是後來他走過渡了所以反為誇張不真了。自十五世紀下半期以來，一切呼嘯叫喊和錯亂的舉動甚且滑稽的姿態都是過於尋求動人了。

一方面表現苦痛，另一方面則表現慈和的情感。後者是起於十四世紀而盛於十五六世紀，多半是表現聖母和聖子。那時人心軟化且倦於苦痛殘忍的形象，他們乃轉而尋求溫柔妍媚的事蹟以表現其時代之羣情精神。但是希臘和耶教藝術仍不能避免其共同的暗礁：誇張的苦痛變為猙獰的怪象；慈和與嬌媚也降為軟弱無味了。至意大利佛羅郎斯派的作品由超絕的慈悲而變為庸常嬌僞的微笑。有些聖母聖女的笑容宛如擬希臘時期美神的嬌貌。

寫實主義另外還有新發展之處；就是肖像。他替代了前兩時期的側面像，而趨於具體的描寫，不特注意於形體之相似並且竭力於內心狀態之寫實。現代法國美術史名家 Auctro'

Michel 安德列米社爾氏之談亞里斯多德的像，有句很深刻的描寫：“銅像亦默示其思想之活動。他好像是一個正在沉思的人。他那微濕的兩頰表示其懷疑精神，他那對銳敏的眼睛顯示其腦中擦擠着的思想”。王侯貴族和偉人英雄的肖像各處蓬起，同時死者之遺像亦為墳墓雕刻之主題並具有寫實的精神。這都是擬希臘時期和十五世紀共同的現象。

這兩時代的思潮影響到當時藝術的風格之變化不勝枚舉，即在兒童方面其表現亦與前代異趣。從前的兒童之描寫在藝術上並無若何重要位置多半作為陪襯而已；到了這兩時期才以兒童之本身美為主題而專於描寫其四肢之苗條肌肉之嬌嫩姿態之天真為目的了。按希臘時期作家 Boëthos 所描寫的“童子戲鵝”遂為當時藝術上表現兒童之濫觴，嗣後作家如 Paphos Carthagene 等所描寫的兒童都是具有極其可愛的寫實精神。但是十五世紀也重新發現那久被遺忘的兒童之嬌媚，因為十三世紀的崇拜神聖的情感已漸次人世化，激昂英雄精神也漸次變為慈

悲嬌媚了。神子耶蘇之描寫已不能滿足當時情感之需要，所以此後描寫的是塵世的兒童；富家的兒童和農民的兒童都是一樣表現在藝術上。當時的大雕刻家 Donatello 尤趨重於兒童之研究。他所作的浮雕如勃拉多 Prado 之講壇，Florenec 佛羅郎斯之歌院，Judith 祝嬌之神座等都是讚頌兒童之美的。其餘作家如 Rofia 羅彼亞，Settignano 塞帝仰諾及 Duccio 都西阿等幾乎完全以兒童為主題了。

以前的理想主義是諱避人生各時期之變態而專描寫少壯之身體；現在都反把整個人生之年齡忠實表現出來，衰老和幼稚一樣實描。那時藝術家感覺到專於表現壯年的人體未免過於單調，而老年的皺紋在藝術上亦極有趣味。所以一切老農夫，老牧人，老漁翁，老村媪等都被擬希臘時期的藝術家描寫得精確盡緻了。但是十五世紀的藝術對於衰老時期之描寫亦不弱於往昔之擬希臘派的藝人。意大利作家 Lorenzodi Pietro 是最擅長於衰老頹唐之描寫的。

當時尤堪注意的就是異種民族，家常貧人

和歷史事蹟之表現，藝人之寫實精神尤趨於特別事故和奇異摸索之描寫。一向被人體美的理想所掩沒的自然之愛好勃興起來，風景遂參進藝術之宮了，試把意大利 Rossellino 羅塞林諾的作品和擬希臘時期的壁畫對照一下：就可以看見兩方面所描寫的都是巍峨削壁的巖石起伏於原野之間，許多裸體的青年坐臥於草地上環繞看牛羊；有些是牧人野神，有些是耶教的牧人。兩方面的名稱雖殊異，但是作風的構局仍是雷同的，還有一點更可注意的就是這兩時代的風景仍不以本身為歸宿，雖然描寫得如何切實還是當作佈景以陪襯人物之姿態而已。所以這些風景尚缺乏誠意而流為範本式的風景。例如山那乍 Sannazar 所作的都是經過了修飾洗刷補排而成的風景好像是帝王的花園專為那些貴人來遊玩的。希臘拉丁的風景都是一樣莊穆幽靜由人工杜撰的，一樣為人物情調之陪襯。

談到此處或者可以不必繼續再引證解剖學賜給圖畫雕刻技術上之進步，和漸漸變遷所引起藝術上的各種沿革，我們單就圖畫而言也可

見他對於全部造型藝術之影響，即如方法上也把光暗陰陽普遍到各種藝術了；平面的浮雕刻構成圖畫的章法，立體石像的輪廓也隱淡不分明如在濛霧中。美西的圖畫和擬希臘時期所謂勃拉西法兒派的雕刻都有一致的精神。這兩時代的藝術之共同趨勢尙有許多例子可以引證，但是我們在上面所列舉的事實已經是很足以證明藝術演化之一致了。

.....

假如現在試把各時代藝術之過程一眼總括起來，就可以看見藝術最先是經過一種成形的時期，幼稚的工匠正和一切困難奮鬥不已。因為他致力於自然精確的摹擬，結果就戰勝了自然，此後復擺脫了技術之支配而能實現其理想；是為理想主義的時期。那時藝人遂摒棄一切偶然而專注意於人性中之永久者。後來藝術又倦於永久無窮之摸索，復脫離高超的理想主義之陳式，而自天下於人間；經過了相當的過渡時期，寫實主義竟勝利了。

此後又如何呢？寫實主義是否可以永久延

長抑或可有新興的格式以代之？寫實主義又因爲過於淫濫復起一種反動，藝術遂重返到理想主義；自此以後輾轉反覆於這兩種精神之間，例如在擬希臘時期之後因爲寫實主義趨於極端，藝術挺而復古，雅典派的理想遂爲極端古典主義之宗法。至十六世紀下半期寫實主義也一樣漸次衰落。偉大的米克郎 Michel Ange 已經是完全受古代理想主義之支配了；他只在理想中生活，而忽畧了肖像和風景，他不願意在人面上描寫心靈片時的狂情而專於思想之表現。自米氏以後這種傾向日益興盛；關於歷史之描寫漸次稀少，因爲這種題材要把偶然的事蹟永久化了。肖像之術也滅亡了，一切形相也漸變爲杜撰，凡是有關於某時某地某人的描寫都當作是庸俗，而以抽象爲高貴了。這重新是理性的時期，所謂純粹的思想 *Idie Pure* 又在十七世紀的古典藝術中戰勝了一切，這種傾向是把眼前所感覺的自然完全忘記了而專在理想中擬撰。到了十八世紀才覺返於被遺棄的自然。但是理想主義終不可滅而時起抗衡甚且有極端

復古之趨勢。

我們根據着上面所談的歷代藝術之過程就可以推測藝術之必然趨勢。例如現存的人類和現存的文化一旦滅絕了，未來的人類和新興的藝術之演化也必然依照希臘和耶教藝術之定軌而推進這是無疑義的；除非那時人類的情調和我們的完全是背馳了，因為藝術之變態是全受時代心理之支配的。我們既然知道過去藝術之循還律，則不妨流目四顧現代藝術之趨勢為何如？試把歐洲十九世紀藝術之過程分析一下：由十八世紀末葉之寫實主義而有十九世紀初期大畏 David 之古典主義；由德拉克 Delacroix 之浪漫主義而有古伯 Courfet 諸家之寫實主義；由彼莎羅 Pissarro 孟納 Monet 等之印象主義而有塞古 Cozanne 之表象主義；到了立體派和未來派等可以認為現代藝術最激烈的變遷了。綜觀這百年來歐洲藝壇之沿革，其派別雖如何複雜，歸納起來不過是理想精神和寫實精神之互相傾軋，亦即是情感和理智之上下而已。大畏之復古精神即是意志強烈的表現；德拉克之浪漫精神

即是情感奔放的表現；古伯之寫實精神即是科學神聖的表現；孟納之印象精神即是官感激烈的表現；塞占之表象精神即是感覺和理智協力的表現；至於未來派和立體派又屬理想之放浪了。近代藝術之劇變完全是受了社會思潮之影響，因為藝術演化之步驟是和社會思潮之變遷一致的。例如大畏之作風是和孟德斯鳩的學說及拿破崙朝代之精神很吻合的；德拉克之作風是和盧梭沙多布里陽之文學同志趣的，古伯之作風是和孔德的實驗主義相輝映的；孟納盧奴阿 R. noir 之作風是和羅帝 Loti 之散文魏崙 Verlaine 之詩相近的；塞占之作風亦和柏格森之哲學有同樣的傾向；可見藝術與時代思潮之密切關係了。歐洲近代藝術之傾向大約每念五年一變，這種速度是和社會沿革之步驟一致的。並且各種派別漸由民族性而趨於世界性，這也是近代國際貿易交通發達之當然結果。

由十八世紀盧梭之人權說，而至十九世紀末葉尼采之超人觀，都是解放的運動，亦即是個人主義之進化。在藝術方面也有同樣的傾向，到

了廿世紀初期的未來派立體派等，可以說是解放到極點了！但是我們要認明這兩派的內容，其實他們純粹是一種極端復古的精神，這種復古不像表象派 Gauguin 哥更之崇拜埃及，他們是傾向於原始雛形的藝術和現存的非洲黑人的野蠻藝術，甚且否認對象之固形而獨創許多極難了解的怪形，這種現象即是理想主義和個人主義之過激表現。他們所高唱的純粹藝術 Art pure 其結果不在圖畫彫形而在工藝裝飾上；因為這種否認事物的論調只能應用之於圖案而已。

數年前風靡了全歐的未來派立體派等已於一九二五年在秋季莎龍宣告死刑了。他們這種結束是勢所必然的，因為理想主義到了過激的時期定必惹起一種反感而給與寫實主義復興之機會，這是歐洲藝壇最近的現象；現在這種新趨勢雖無整體的運動和鮮明的旗幟，我們可以根據時代之心理而預測其必近於寫實精神無疑矣。但是我們不能漠視現代工藝美術之發達，因為現代的資本制度是最適宜於工藝之興盛，而頗不利純粹藝術之平衡發展，若長此而往至

引起工藝美術之澎湃陷圖畫雕刻等於危地亦是很可能的，但看社會思潮之變遷如何耳。

現代的藝術中心點可不言而喻為歐洲之法國，這種局面是由文藝復興時期意大利傳授給法國的。再經了數百年不絕的努力而有今日之巴黎。這個盟主的權威不單支配了全歐的藝術思潮，甚且東亞也要向他拱手了。剛才曾說過現代藝術是趨於世界性；西方之印象派孟納，表象派塞占，猛獸派馬帝斯，甚至於立體派彼卡梭 Picasso 等的作風都傳染到日本去了；落伍的中國現在也睜開眼睛來看西方藝術之思潮而不禁欲捲入其漩渦中了。照現在這種趨勢再加以國際交通之日益發達我們可以預料將來全世界之藝術思潮很有互相影響或步驟一致之可能；不過在百年內的趨勢東亞不特不能執世界藝壇之牛耳，甚且脫不了西方藝術之支配。最明顯的理由就是素稱精神文明的古國，其崇拜物質甚於今日之歐洲。東亞最努力的日本藝壇上之工作亦遠不及其在工商業上之發奮，照它那樣單事摹仿的態度是很難達到世界

藝術前驅的地位。至於我們中國現在的藝術狀況更不如東鄰之發達，不特藝人無幾，就是鑑賞家也寥寥可數，一般社會對於藝術之心理不消說是薄弱至極了。貧民只顧飢寒，富家只知驕奢淫樂，甚至於多數青年之心目中亦惟有物質兩字而已，可見吾國民心理對於物質文明之崇拜又遠勝於日本了。統觀吾國社會之現狀及心理，雖口口聲聲說建設建設建設，總辦不到可憐的藝術；少數的新藝術家雖竭力高呼要把東方藝壇重造，但是百年內藝術能否復興於崇拜物質的老中國尚是一個疑問！至於目前，老實說東方藝術之中心點已不在頹唐的北京也不在銅臭化的上海廣州漢口，倒是在新興的東京！這是無可否認的。再進一步說，這數十年內中國藝術能否達到像日本那樣興盛仍是一個疑問。

總括起來，在世界藝壇上英美等國是遠醉於物質只好當作藝術的商賈，日本藝術是極端歐化，中國新藝術雖有點芽兒此刻正在東仿日本西摹歐洲，東方這兩國的藝術顯係受西方之

支配。法國自十七世紀以來已為歐洲藝壇之盟主，近復遙映東亞而為世界藝術之先進國，這種優勝的地位至少還可以再保持二百年之久，假如將來沒有天災兵爭把他毀滅了的話。他那種永久性就是基礎於國民在藝術上之努力及創造，因為現存的國家沒有一個再比法蘭西更愛護藝術的了。巴黎之藝術運動能波及全世界的藝術思潮那是當然之勢。疆域大於全歐，而十倍於法蘭西的東方老大國的新青年看了這種形勢不知作何感想？

一九二九年一月於舊嶺



## 心靈之解放者

偉大的自然界包圍着衆生，它不特宰治人類們物質生活，而且支配人類的一切：行動思想情感！弱小的人類如何擺脫它的羈絆？在它統馭之下如何保存我們的自主？

據科學家的說法，物質是先精神而產生。神祕的天空，富饒的大地，經過了幾千萬世紀纔發生智慧？我們可以說生命是宇宙之花，智慧又是生命之後花！

人爲自然之子，他出於自然，亦生於自然，所以他不能不受自然之桎梏，科學家雖稱

爲能主治自然，但其實因爲他能善順自然，科學家的權威是基礎於服從自然之定律；無論他是如何好奇，如何靈敏，如何精巧，如何天才，他始終是自然之臣！施用科學發明自然之奧味無非是看清我們的無邊大，決不能跳出自然；所謂發明卽是利用，遷就那不可違抗的自然大法；所謂自然之主宰，卽是自然之靈敏，活潑之奴僕而已。統觀起來，科學對於（必然）是一種有意識的服從，在這種動作的本身，人仍舊是處於消極被動的地位。

道德和宗教之支配人類之精神生活，一如科學之主宰人類的物質生活。道德和宗教之法則都是適應社會生活之需要而成立；這些法則一經成立則凜然不可違背。假如個人欲擺脫它無形的束縛，立刻發生危險被社會視爲大逆不倫而爲人類之公敵！所以欲跳出道德和宗教之勢力範圍，無異於否認牛頓之萬有引力，或拒抗日常生活之需要。在道德和宗教之下，人類唯有尊規守紀俯首服從而已，別無所謂自由，解放，創造！

但在藝術上人類的態度則煥然一新，決非像科學道德宗教之前，卑躬屈膝的奴僕；他可以昂首挺胸擺脫一切的羈絆而爲一切之主宰！藝術起初固然必須模仿自然，而且始終離不了自然之教訓而獨存，但是人起初雖是模仿者，而無意識中仍是個翻譯者。翻譯不是抄襲，仍是個性的，嚴格說起來，人絕不能抄襲自然，所以在他翻譯的工作之中，仍可跳出自然的範圍，他對於自然雖諸多假借，他仍可把這些借品變化溶合爲新物品。人之對於自然，宛如嬰兒之對於慈母，最初雖必先受其訓育，而長大後則能運用其天才而言其母之所不能言，行其母之所不能行，他於是開始創造了。大音樂家白陀文在他早年所作的牧歌，尙譜着小鳥啾啾之聲，但在壯年後所作（第五全曲）之惡濤之怒吼，清波之微語，決非自然之所能比喻的。法國“維爾賽”王宮之園藝已經和自然並肩，至於“哥倫”藝術中之燦爛參天的教堂，却非自然所及矣。觀此可知人假藝術而爲發明家由被動而爲主動者。世界上唯有藝術家才是真正

的創造者；人類的藝術世界恰好和物質生活相對壘！所以人的定義，應當根據藝術；他若是擺脫了粗細的獸性，他就變成藝術家！

假如人類真正的自由只能實現於藝術上，假如藝術是人類唯一的自由天國，就是因為藝術不單是智慧的工作，而且是情感為主體的。道德和宗教之成分已非純是智慧而參與情感，所以他們的法則沒有科學那樣固定不移，而比較有點彈軋性，變化個性和人道。道德和宗教決不自認為藝術，始終要統馭人類，要使衆人屈就於同一法則之下；它們自身本來產於複雜情感之中，而堅欲假借理智之威名來主宰人類一切情感思想行爲，結果必釀成炸裂之勢。他們的法則定律雖可受人之抨擊而崩毀，但不過新陳代謝仍脫不了羈絆。加之有些定律是始終不易的，如俗語所謂換湯不換藥。宗教不能無神，道德不能無義務，這都是很明顯的例子。

藝術是情感之結晶，決不受理智的定律之束縛；古來傳統的程式雖然很合理，但應用於個性的作家，則反把藝術窒死了；法國十七世

紀之文藝，驟視之似偏重於理智，其實拉迅的戲劇和布生的圖畫，仍以情感為主腦，不過是作家的意趣是趨於紀律，嚴肅，明澈而已。情感愈濃厚的作品，愈能表現作家之個性，亦即是作家精神生活解放之明證。

宗教道德科學是欲并合全人類於一範圍中，藝術則善能提出各民族之天才，它寬縱一切天才自由發展，偉大的藝術品就是偉人之精神不滅！僧侶和科學家都是司法官，他們的法律是絕對；大藝術家是個忠告者，他的模範愈久遠，反愈令人推崇景仰；這便是“自由”之統治和“必然”之統治相對抗。

藝術能擺脫自然之縛束，但是它絕不似科學道德宗教等之仇視自然。後者所發明的自然定律，都變為攻打自然之武器；科學只談征服自然，道德只談打倒自然，宗教只談輕蔑或咒咀自然——似乎否認自然，就可以擺脫它的羈絆，例如基督教，婆羅門教，佛教，回教，道教等。都有這種誤謬觀念。

藝術則不然，它既是自然之產兒，對於慈

母總是感恩不忘，并且始終和自然合作。這是雙方同情的合作：藝術和自然接觸，可以時常更新而變化無窮，自然亦常得藝術之點綴而更燦爛明媚，例如山峯上之寶塔，海濱中之粉白城郭，茂林之寺觀，深谷之短笛，漁歌與晚潮之相和可益增自然之優美！

藝術是擅長於誘惑，并令人迷醉且狂熱，因為它是放縱感覺。情緒，想像等自由舒展。假如沒有藝術，人類只口口聲聲始終談談做工呀，盡義務呀，弄得人生毫無樂趣！有了藝術，人纔能發揮他的天才，解脫一切束縛，重新恢復他的個性！藝術是人類勞苦工作後應當的休息：這種遊戲是可令人安憩且養神，同時可以提高人類的意趣，情感，思想。這種解放心靈之遊戲，可化爲神，擺脫一切奴僕的法則而爲美與諧和之創造者。

藝術一方面是創造的衝動；二者同爲人類精神上解放的活動。普通人的成見，以爲遊戲是不正常的，其實遊戲是高等動物必有的活動。遊戲可分爲軀體和精神的；兒童偏於前

者，成人偏於後者，二者都是一樣需要，現代教育家無不公認遊戲爲人類生活中所不可缺乏的活動。藝術是屬於精神上的遊戲，不特成人應當受其陶冶，兒童亦宜受其培養俾有優美的性靈，活潑的頭腦。法蘭西民族之富於創造性世界學者嘗謂其受助於藝術故也。

藝術本身是超乎功利之外，牠的動機是由於思想情感受外界之刺激而油然宣洩，遂成爲詩歌音樂圖畫凋刻等藝術。牠是人類過程中之川資，生活中之微笑，我們黑暗的精神上之星光！

藝術已是情感思想自由表現，又能隨意志而變化不已，足證牠是可以擺脫人類日常生活之無謂的卑弱的牽制。牠善能解除一切自私自利的惡念而諧和心靈與萬物。甚且能激起創造者之意志，與享樂者之情調。俗語所謂“開心”卽是心靈解放之義，藝術是最能“開人類的心”，這種解放是精神上所必需，所以藝術是人類痛苦之解救者；藝術家亦卽是人類之安慰者！

沒有科學，則無所謂物質之進步，無所謂社會的改良，亦無所謂宇宙的大法。但是人類非單靠麵包而生存，并非單需要法律而羣居；社會問題亦不單是貧富和制度的問題；人類社會之大問題是幸福的問題！沒有宗教則無所謂來世亦無所謂身後登天堂的好夢。但是人類不能全恃空夢而生存，人類固有極樂世界爭幻想，但不能因此而卑視現世，一任其釀成爲痛苦之淵。古來宗教家咸以苦修來超度人類，結果反把明媚的人生弄成地獄苦海，未來的天堂尙屬畫餅充飢，而現有可享樂的世界反鄙棄不願，這種觀念是宗教家最大的荒謬處！

人生之需要藝術，正如大路旁之需要花木來點綴以慰行人之苦。就是主持人類行爲的道德亦當美性才可以至善，所以至善亦應當是全美的！相傳古希臘民族聞美神 Venus 之誕生，而歡呼慶祝，因爲從此宇宙可以美化了。希臘的詩人亦咸讚頌亞波龍 Apollo 藝術之神偕其藝神妃 Muses 而歌舞。

宗教方面單就基督方面論，其初亦未嘗驅

除美和歡樂：耶穌的愛聖約翰是個翩翩少年；耶穌亦嘗赦宥那金髮碧眼的蕩婦瑪德道 Madelne 甚且容她以香水洗其聖足。中世紀的大藝術家把聖母像凋刻得多麼神美！但是魔鬼反刻得極其猙獰：因為醜即是惡，是罪過，是毒蛇，觀此足證古來人類的心理，總以為善是不脫離美，而美則可不依他種條件而獨存。

假如沒有藝術，則全人類已無所謂自由，亦無所謂歡樂，一種可怕的苦惱將壓住灰色的宇宙；人生將化為長期的徒刑，但見無數憔悴的奴隸悶死於黑獄之中。那時的生活，是多麼單調劃一。世界上各種民族將要屈服於共同的鐵血的紀律之下，而無所表現，這是多麼淒慘呵！

人類幸賴有藝術，才能把各個人和各民族之情感思想自由表現出來。個人之情緒與感固全恃藝術來表現，民族之天才亦全賴藝術而發揮。所以世界各民族天才之差異，全視其藝術方面之成績而辨別。總而言之，科學道德宗教是縱合全人類於一共同的紀律中，絲毫不能自

由活動。藝術則寬容人類之精神活動，而任其自由發揮個人或民族之情感思想，所以欲談自由，非在藝術中尋求不可！

藝術之自由即是情感自由思想之表現，亦即是精神之自由創造，所以藝術才是人類心靈唯一真正的解放者。

## 從亞波羅的神話談到

### 藝術的意義

普通人的心理往往以神話爲迷信屬於荒謬無稽之談，其實神話是初民對於宇宙萬物之一種解說，而且饒有詩意和科學的精神，尤其是希臘的神話，在古今藝人的眼中視爲藝術的絕妙材料，在科學家眼光中亦認爲初民對於大千世界之雛形科學的解釋法，所以古來西方藝術家不絕地把傳說故事重新表現圖畫彫刻詩歌之中，科學家亦往往藉神話來探討初民心理和生活，觀此即可知神話在學術上之價值了。

古代各民族遺傳下來的的神話最豐富而且最

有詩意者，莫過於希臘的神話，這是舉世公認無疑的了，茲僅擇其最能代表希臘民族精神并且和藝術直接有關係的太陽神——亞波羅——來談一談。

神話有藝術的價值是從古以來是曉得的了，但在科學上的價值則自十八世紀始。當時學者因考古學尙未昌明，單就亞波羅的名稱的解釋亦議論紛紛，現代才確定爲生命和光明之義，即太陽是也。據最古的傳說：神女拉端 (Latone) 與天帝祝彼得 (Jupiter) 交而生亞波羅。拉端即黑夜之義，祝彼得即天空之義，太陽亞波羅——又名靈普斯 (Phibos)——乃生於黑夜天空之謂也。相傳拉端將產亞波羅而飄蕩無着落，幸寄身德魯斯 (Delos) 浮島上，經了四晝夜的絕大痛苦，才生下亞波羅。按德魯斯在希臘文原義爲星光，意謂黑夜中別有光明，只有稀微之星光而已，至於分娩痛苦之寓意，即是說太陽欲從黑暗中現出來，須經過絕大的奮鬥和掙扎。亞波羅一出世，即賦有無敵之魄力，身被薄紗，滿頭金黃的捲髮，腰懸弓矢，美麗絕

倫。此說即象徵黎明的太陽初尙披着薄霧，俄而顯露頭角，強烈無比，金黃的鬚髮即其初昇時燦爛的光芒，弓矢亦其熱烈的光綫也。亞波羅出世第一件大功績即是殺射毒蛇祕東 (Python) 原來古代各民族之神話多有斬龍殺蛇故事，如聖經中聖喬治之斬蛟，北歐神話中西非力 (Siegfried) 之刺龍，甚至於中國漢高祖也有斬白蛇而起義之傳說，即希臘話中尙有海爾久 (Hercules) 砍殺七首蛇 Hydre 之故事。總而言之，在古代各民族之觀念中，蛇是一切險惡災害的象徵。亞波羅之射祕東蛇之事蹟，據德國學者福斯漢墨 (Fovchhammes) 實地的考察，祕東蛇是象徵德爾非 (Delphes) 地方之惡澗，春水漲時，常氾濫爲患，迨夏炎熱始將澗水晒乾，居民得以耕種，所以德爾非民族因欲表現其感恩之熱忱，特爲亞波羅建築一絕大的神廟。嗣後亞波羅復因射殺雷神 Cyclopes 而被天帝謫在人間牧羊，這是太陽掃除風雨雷電下降人間襄助耕種牧畜之義。亞波羅在塵世上常以七絃琴 (Lyre) 自娛，授人類以百藝，他曾和大班神 (Pan) 司耕

種之神) 競技而受誣於國王米達士 (Midas)，太陽神使其生驢牛而罰之，後復以野神馬神亞士 (Marsyas) 比賽技藝，野神敗，竟被亞波羅割其皮。這都是象徵邪聲不敵正音之義。貶之時期滿後，亞波羅復勅令回天宮 Olympe，仍司百藝，每晨必飛馬馳於蒼空光輝宇宙內，受其司令而常隨其左右者，九位藝神妃 (Muses)，這都是很明顯的象徵。在德爾菲地方尚有一段關於亞波羅的傳說：亞波羅因殺蛇而身染其血毒，遂逃往北方唐白 (Tempé) 山中修養，清滌身心，痊愈後復重來人間，這是象徵太陽西墜和冬季之淡弱，俟早晨春夏間重新輝耀之謂也。德爾菲民族每值秋季收穫後，嘗以歌舞哀弔阿波羅之西沒，春風和暖時則以歡樂的歌舞讚頌太陽神之重光臨塵世。其他關於亞波羅的傳說，希臘各地略有差異，我們所當注意者在其神神之寓意，而不在表面之瑣述，那麼亞波羅的精神究竟是什麼呢？

我們大家都知道西方三千年來精神界完全受兩大思潮之支配：一為希伯來神 (Hebraisme)，

一爲希臘神（Hellenisme），前者是來世主義，後者是現世主義，二者時在掙扎之中，互相攻打不已。有時亦有調和時期，最顯著者莫過於文藝復興時期。何謂來世主義呢？簡言之是否認自我之存在及現世之一切，而附託其心靈及種種希望於來世，天國中全能的上帝。現世主義是堅決認實現生活之價值及自我之存在。前者之立腳點在神人（Dieu-homme），後者的立腳點在人神（Homme-Dieu），各走極端，一則寄託心靈於好夢中，一則以意志左右自然界，化人間爲天堂，以安慰其身心。前者可以耶穌爲代表，後者可以亞波羅爲代表。

希伯來精神已否認現世生活，則勢必抹煞一切科學藝術而度其情感的生活，古代基督教徒之摧殘藝術，撲滅科學，而釀成中世紀黑暗時期，那是當然的結果。希臘神神是實引唯智唯美的生活，所以雅典爲藝術之天國，科學之府庫，也是必然的現象。近代有些學者，以爲希伯來神神屬於厭世觀，希臘神則爲樂天觀，此說未免誤以希臘頹唐時期的唯樂觀念來

代表希臘全部的精神了。我們還記得在德爾菲的亞波羅神廟有句格言：“爾當自覺”。大哲蘇格拉底臨服鴆酒時的遺訓亦謂“你當自知！”這是希臘民族探討自我的精神，亦即是哲學科學的立足點，因為對於自我懷疑而探討人生的意義，我們竟可以說希臘民族是由厭世而趨於現世主義的。他們對於來世既無堅決之信仰，勢必鼓其勇氣化現世為樂土，以遂其生之慾。相傳古希臘五米達士曾在深林中捕捉野獸西靈(Siöne)，費了許多時日，才把他捉獲。國王遂問他：“人類所最遂愛的是什麼？”野獸初尚默然不答，後被強迫，只得大聲笑說：“剎那而鄙陋的種族，痛苦和偶然的兒子，爾何苦強迫我說出你所永不應當知道的東西？爾所最好的即是‘無可能’；即是未曾誕生，不生存而為豎無！其何，爾所最喜歡的就是早些死呀！”這種說話隱藏許多堅強沈痛的人生觀，同時也可以證明希臘民族并非浮薄的樂天派。他們對於不認識的動物感着何等恐懼的態度！他們因為要擺脫無名的痛苦，要忘掉生活上一切醜的需

要，遂施展其民族的天才於藝術上藉此以構成其理想的唯美的世界，他們所創造的許多壯美的天神祝彼得，亞典娜，溫奴史等都是亞波羅型藝之結晶。他們雖然認明人類萬難及其理想的神那樣神美，但是他們都需要這種至自的神以安慰其痛苦的生活，理想之不足，甚且實現於藝術上。這種亞波羅型的藝術代表作家，在詩歌上則有荷馬 (Homere)，在造形藝術上則有斐帝亞 (Phidias) 其代表作品，一為詠史詩，一為巴登農之神廟和彫刻，這可說是希臘藝術之兩極峯！

照尼采的學說，希臘藝術之成分，除了亞波羅精神外尚有狄安尼左精神在焉，悲劇之起原全出自後者，這是不能否認的，但尼采仍不敢忽略了亞波羅的精神，即如悲劇，亦仍以鎮靜壯美的亞波羅精神為外形，而以狂熱的狄安尼左精神為骨髓，而成為冷靜的狂烈的悲劇，大戲劇家哀克兒 (Eschyle) 所作的勃羅墨德 (Promethee)，和蘇霍克爾 (Sophocli) 所作的愛帝普 (Oedipe) 這兩篇可以說是希臘最超絕的悲劇。統

觀希臘各藝術仍是亞波羅形的佔多數，所以我們敢斷然推崇亞波羅為希臘藝術精神之代表，尼采雖如何偏重狄安尼左精神，亦不能否認這種實證。

我們在上面曾說過希臘不特是藝術的天國，也是切科學之府庫，當時的哲人都賦有高深科學智識，對於實現生活之一切事物，皆純用雋銳的理智去分析無遺，這種態度是起自蘇格拉底，他對於當時的，社會制度及倫理觀念，皆一一加以抨擊，甚至於藝術亦大受其攻打，結果遂演成希臘藝術之衰亡。我們並不否認蘇格拉底之科學頭腦，但是他最大錯處就是毅然否認直覺之存在和情感生活之價值。在他清晰的頭腦中絕無所謂神祕性和非意識之舉動。他以為宇宙萬物皆縹乎邏輯，一切皆分明如幾何公式，因為他個人純粹是度着唯智的生活，所以也拉人們跟着他走。蘇格拉底在古代思想界確是別開生面，他曾打消了希臘求美的好夢而替代之以求智求真的好夢。結果藝術的幻象固被他毀滅了，但是他所創造的科學的幻

象亦未嘗賜人們以相當的安慰。因為求知的慾望終非人類最強烈的本性，直覺情感的需求仍是不可抹煞的。蘇格拉底竟不顧及此而決然撲滅之，遂把燦爛的希臘藝術窒死了，希臘民族因之而衰亡了。觀此可知藝術在人類生活上所獨領的地位決非他種科學所能代替的。但是大家不要誤會，我們並非否認科學的價值，尤其現代的科學，不特與我們生活有密切的關係，就是藝術本身亦不能不藉助於科學的原理，但是我們要格外聲明的就是科學和藝術在人類生活上應當並駕齊驅，萬不可互相越俎代庖，使生活失却平衡和諧和，因為科學基礎於理智邏輯，藝術則起於直覺和情緒之衝動。二者之立足點既殊異，而其功用亦迥然不同，絕不能僭越的。西方自文藝復興五百年以來，科學之發達真是一日千里，遂演成十九世紀初期迷信科學萬能之好夢，以為人類生活中之一切皆可用科學來解決，藝術可和宗教一樣地消滅下去了。後來起了一個胆大包天的采尼，毅然挺起來大聲只問舉世所崇拜的科學之範圍及其價

值，他仍用科學方法來討論科學之可能性，結果又把科學萬能的好夢又打消了，而恢復藝術固有之地位，甚且極力讚揚希臘悲劇的精神，鼓勵人類於茫無出路的生活中心尋求自我之擴大，即所謂超人觀是也。尼采的學說雖不免有過激失常之處，但對於三千年來支配西方精神之兩大思潮——希伯來主義和希臘主義——却下了極其新穎的批評，尤其對於十九世紀的新迷信——科學萬能——之解釋更有價值。這便是尼采在思想界的絕大貢獻。他如法蘭西近代大科學家亨利普安加勒(Henri Poincaré)對於科學之功用亦僅認為能適應人類求知之慾望和物質生活之需求而已，至於真理究竟可摸捉與否，已由絕對而變為相對了。最近法哲柏格森和德國科學家安斯坦對於科學的真正範圍和價值亦有重新的編定，與尼采所說的仍是大同小異，到了現在，科學和藝術之範圍才劃然不混了。

我們既然認明科學和藝術之區別，那麼後者之本身意義及其在人類之天職如何，差不多三幾句話就可以說清楚了：現在生活往往把個

人或羣衆的本性和情緒或思想牢紮住，不容其自由伸張發展，藝術是這些被壓迫的本性，被縛束的情緒，被窒死的思想之唯一解放者，把醜惡的境環化爲光明燦爛的天堂，把心靈中理想的美活潑地實現於圖畫彫刻建築詩歌音樂戲劇之中，可以細看，可以靜聽，足可蹈之，手可舞之，把龜鬱無出路的情緒沛然宣洩於外表而成爲美的實現。藝術對於創造者是自內而外向的，突出重圍，對於鑑賞者是由外而來的。援軍把圍守城中的餓夫解放出來，這便是藝術的意義。

最後我們還要談談中國學術界之現狀和當局者應採納的態度：

科學是新自西方泊來的，其幼稚是不消說了，至於藝術呢，老的是壽終正寢了，新的亦正在萌芽時期，結稱起來在中國的科學和藝術都一樣幼稚，一樣可憐，但是科學在中國雖如何幼稚，却是成爲一種新迷信，儼若天之驕子，這也是差堪自慰了。至於藝術，則大大不同了，他的地位比那一種科學學低多多，這種

現象是中國的社會生活之絕大危機，因為現代中國人的心理中竟默然否認情感生活之存在，但是實際上這種窮無歸路的情感，勢必抱困獸猶鬥或挺而走險了。加之中國人向來無來世的思想，雖有佛教來緩衝一下，但是大多數的心理仍趨重於現世觀，與古希臘民族有點相同。中國人素以禮教維持情感之衝動，希臘人則以文藝來發揮其情緒，現在舊式禮教已經打破了，試問用什麼來維持那氾濫無記的情態呢？佛教已失其効力了，耶教大抹煞理智，只能施之於初開化的民族，萬難在中國立足，加之耶教受西方科學之攻打而衰亡了，勢必不能復興於東方，那麼我們對於希伯來主義是格格不相接了，捨此而往，只有希臘精神尚凜然兀立於西方，而且大放異彩。我們現在是否衆口同聲高唱東方文藝應當復興了？我們如果切實要復興東方文藝，那麼勢必採納西方的科學和藝術！我們不要忘記西方文藝復興時期藝術是佔着第一把椅子！我們對於東方學術之復興並不希望藝術執學術壇上的牛耳，但是希望牠和科

學均齊的發達，並且能促進我們老民族向上的精神，這是我唯一的希望。我們既然是藝術運動界之一份子，那麼勢必不揣冒昧，毅然樹起我們的藝術觀之旗幟：就是亞波羅的精神！

一九二九，八月廿八寫於白雲間。



## 讀了愛里霍Elié Faure之後

當今法法蘭西藝術批評界中，愛里霍氏可以說是獨具慧眼的作家。他那部世界美術史包括有史以來各民族的藝術，作一種綜合的概觀，實為藝術史界闢一新紀元。他的批評純粹基礎於科學家的態度，藝人的感覺，同時運用其哲人的眼光，詩人的詞藻，把普通人所認為枯澀無味的美術史，演成了一篇數十萬言的全人類精神創造之歌頌！自十九世紀以來的美術史家，對於編史的方法多半以歷代藝術家之傳略為主體，而以民族社會時代為陪襯背景，結

果多半編成課本教訓式的美術史，而鮮有引起讀者同情之衝動；無怪乎西方有些藝術家尙以美術史爲畏途也。至于我們本國美術史之編法，更說不到這一層，不外是歷代書畫家的列傳，遠不及現代西方流行的編史法了。愛里霍的美術史，其新穎處是以整個民族性爲單位，藝人爲民族天才之結晶，時代精神之奇花。他綜合有史以來各民族之天才，各時代之精神，融化一爐而認爲全人類創造力之最高表現，過去未來的人生不絕地和宇宙定律之最美妙的吻合。同時牠那根筆是現代史界獨一無二的：沈雄燦爛，活潑狂熱，處處有偉大的眼光，有深摯的同情，有美滿的詩趣。所以他那部美術史可以滿足各方面的要求；可引起哲學家之沈思，藝人之興奮，詩家之想像，鑒賞者之樂趣，甚至于普通人讀之，亦可以了解藝術對於人生之深義。近年來他這部書，不特風行於法蘭西，並且大受全歐藝術界之歡迎，被譯成各國文字，可見其價值了。

愛氏的美術史，是根據着時代民族來概論

世界藝術，我們中國的美術也在其中佔了五十頁的面積，比較德國人編世界文學史，只送了幾頁給中國是優待十倍了。我們姑且不問篇幅之長短，但看愛氏如何批評中國美術。向來西方學者之研究中國美術，多半偏重於工藝美術，如法人巴列阿樂 Palerlogue 所著的 *L'Art Chinois*，以及英人波西爾 Buschiell 所著的 *Chinese Art*，亦側重於小工藝美術而缺乏整體的批評。愛里霍對於中國美藝雖寥寥談了幾十頁，却包括了整個中國藝術，確是極耐人思索。凡是關心中國藝術的人，實不可不細味他那篇中國藝術概論。茲特提出來和大家商酌一下，俾我們對於本國藝術得一箇比較真確的觀念。

愛氏之批評中國藝術，是以民族性及地理氣候為根據；他的視線是集中於民族之內心狀態，因為藝術無非是民族理想之表理，這是他編史之新穎處。他這篇中國藝術內容共分五段：首談中國民族性，人生觀，次論中國圖畫建築彫刻工藝美術等。我們可依其次序分別討論之。

第一段是專研究中國民族性爲全篇之關鍵；他首先把西方，埃及印度各民族性和中國民族性相比較，都覺得無共同點；西方是不絕地向上求新；埃及是鎮住廣漠而冥想不可思議的未來；印度是熱血奔騰而趨極端的要求；中國是刻刻向後而環繞着固定的圓周，這一點是很值得注意；中國人是以退爲進，二千年前孔孟之流，口口聲聲，處處推尊堯舜禹湯文武周公，把全民族的視線移到後去，把全民族的理想都附托在這些先王大聖的身上，好像中國民族的最高精神都被這般領袖人物實現了，後代的大人先生庶民黔首，只要依樣葫蘆做去，也可以達到聖賢之境；這種一勞永逸的方法，困住了千百年來中國民族精神之新傾向。愛里霍對於這種缺乏理想的民族，反而抱着懷疑的態度，他甚且說，或許中國人正享受着他們祖宗早已達到的至善至美了。他始終認定中國文明爲人類精神之分歧，與西方埃及印度等是劃然不同的。他對於各種文化之優劣高下問題撇開了不談，這是他謙虛的態度。他覺得西方人

不應當以中國人之有無理想而評其平劣，也許是漢族以無理想偏安現狀，爲其唯一至美的理想，西方人未可以理想遠大而驕異族也。愛氏這種見解，實爲中國辯護不少，我們是應當深深感謝他的好意。但是中國究竟是否值得他這種抬舉，却是要細細思量一下！我們若虛心一點，回頭來看看阿利安人 Aryan 在精神上之創造，（物質文明茲姑不並論）無論在質量方面，都恐怕要令人生望洋與嘆感。

愛氏對於中國雖如何客氣，終不失其史家正直的態度，他仍然要承認中國始終未脫離中世紀的精神狀況，與西方之中古是遙遙相對的：思想上一則受基督教之拘束，一則受儒家之統治。可是西方的中古，一遇着希臘之現世精神，而改變人生觀，演成文藝復興和近代文明。至於中國雖受了佛教之新思潮，在精神上稍爲顛動了一時期，而不久仍舊沈睡下去了；直到現在被西洋的洪濤巨浪打得撼山震地，才不由他作主。這種遲鈍不易的精神是否爲漢族之優點，我們應當考慮一下，但是頹唐落後的

現象無論在物質上或精神上，都是不能否認的。愛氏也坦白地評許定中國之全盛時期是自五世紀起至十五世紀止，這是明明指定漢族的創造力五百年來已經漸次沈寂下去了。這種現象足證民族之盛衰久暫，我們都亟當注意的。統觀愛里霍氏對於中國民族性之批評，是把長短處並提，處處都留餘地，不敢堅決審定，這並不是因為中國地大物博人夥，也不是因為中國社會制度，宗教道德，比西方高明，倒是因為中國人在藝術上終有點創造。愛里霍是以藝人習人的態度來批評中國藝術，因此對於其他一切都可以寬容了。加之愛里霍是始終讚美民族的創造力，尤其是在藝術方面！像這種以藝術為民族天才之花的觀念，在顏唐苟安的中國是茫然不知的！

我們既然認清了愛氏對於中國民族之觀念，現在且來研究他對於中國繪畫之批評：大家都知道中國畫畫是同源的，書是為應用而起畫亦是為裝飾宗廟器皿而興，同是有實用之精神，這一點是和世界各原始民族之藝術，應宗

教心理或裝飾之傾向而生者無異。但是後來文字的社會地位竟駕乎圖畫之上，畫工畫匠之名詞叢生了之後遂演成輕視藝術之普遍心理。至于彫刻建築更是下賤，不可與書家並提了。但是書法在美方面的表現力，終不如圖畫之包羅萬象，變化無窮，所以晉唐後之圖畫，在精神上仍可恢復其地位，也是因為書終敵不過畫故也。可是中國的圖畫雖如何發達，在內容方面尚有一種大缺憾：就是忘記了人之本身！中國的圖畫初盛於山水，繼盛於花艸鳥蟲，至於人的方面除了少數佛像之外罕有社會人生之描寫，好像中國歷代畫家都未嘗注意當時的社會人生，而只願自己戲筆弄墨而已。這種漠視人生和社會的態度，也許是高人雅士觀念之所釀成。愛里霍雖如何讚美中國畫，我們也不能不默認自己的短處，同時我們不要忘記愛氏之讚賞中國畫，是未嘗把西畫之質量和我們比較的。我們若試看西畫之演進，由希臘羅馬中古文藝復興時期之人的描寫，而推廣至現代風景社會之描寫，我們又將無以自豪了。並且愛氏

所談的是中國全盛時期的圖畫，是那些有創造精神，有箇性的作品；至於後代專事摹仿抄襲傳統式的圖畫，已不在其心目中。可見中國民族，不單在社會精神上受了尊古理想之流毒，就是藝術方面也被這圓周式困於死地了。愛氏對於中國畫之結論，亦老老實實說中國近代的圖畫，已失了圖畫的本位而落為書法；換言之，即是忘記了藝術的對象，把廣大無邊的自然，放在腦背而流於程式之摹仿了。他這種結論，是非常可怕，是當明默認，中國近代已沒有圖畫了；好比今日之意大利簡直喪盡了藝術之地位。意大利當文藝復興時期，產生了無數偉大的作家，但自十八世紀以來，衰落到極點，幾無藝術可言，這是舉世公認的。但是此處要補一句：所謂無藝術並非說是無人繪畫，無人彫刻，無人建築；即是說只有畫匠，石匠，泥水匠，而無畫家，彫刻家，建築家，其實意大利的藝匠或是比中國的還要多，還要巧；這些藝匠遍布全歐，為各國藝術家之助手，但是這些人的技巧雖為何高明，仍不是藝

術家，因為他們失了祖先的創造精神，而抄襲了萬西末克即拉化兒諸家之格式而已。我們中國的圖畫，雖無文藝復興時期那樣光榮的歷史，但是現在頹唐的現象，却遠勝於今日之意大利，這種盛不如人衰則過之的事實，好不令人咨嗟慨嘆！這是愛里霍給我們的警告！

談到中國的建築，愛氏一開口就說是完全充滿了玄學的意義，上至寺觀宮殿，下主民房茅屋，無一不受風水之支配，即今之北京城是箇絕好的例：由外城而內城，由皇城而宮殿四圍，處處都有妙不可言的玄意，這種泥守程式，迷信玄學的心理，完全起於惰性和理想之缺乏；同時在格式方面，亦過於單調，由南而北，縱橫數萬里的疆域，處處都脫不了原始時代皮幕之雛形；在精神方面，中國建築之表現趨於浮華轉薄，罕有崇高偉大之氣象；這也是民新性缺乏理想之明證。老實說，中國的建築在世界藝術上，並無若何地位，只有建築上所應用的工藝美術，尚值得相當的教禮。在愛氏心目中，只有陵墓建築，才有點浩大的精神；

這種偉大處並不在美麗而在格局之布置。例如沿墓道旁之禽獸人物起伏於廣野之間，四面崗楛無形中皆被劃入建築之範圍，而為陵墓之天然陪襯，這種格局確是有點莊嚴的氣象。但是若比之以埃及之金守塔的坟墓建築，則又不免遜色了。我們還要認明白愛氏一方面固係讚賞中國陵墓之布局，而最能引起其興趣者不在建築之本身，却在建築上所到用的雕刻，換言之全在羅列墓前之石馬獅象人物等，歐洲人重視中國之雕刻，甚於建築，這是出乎中國人意料之外的；因為數百年來中國人的心目中，已無雕刻之影子了。這一點很可令我們自省本國建築之現狀及其在世界上之價值。至於園藝方面，雖屬於建築之範圍，但是近代東方園藝術却讓日本執牛耳去了。這種處處讓人的態度，在藝術上恐非美德，不外是頹唐之代名詞耳。流觀愛氏對於中國建築之批評，至多只認為及格或平平而已。這也許是史家正直無私的評語。我們自己還要想一想，過去的建築尙且佔這樣平常的地位，致於現在呢，簡直無建築可

言，更談不到地位問題了！

中國古代雕刻之發現，不過幾十年的事。其初歐亞之交通尙未普遍，除了工藝品易流入西方，其餘各種純粹藝術尤其是雕刻品是比較難運輸出國，加之當時只有沿海幾省才有白人的足跡，並且他們多半是商人教士，對於藝術是極少興趣的，他們所看見的中國雕刻，亦無非是些半新不舊的寺觀裏的泥菩薩，這些俗品更不值一顧，所以不單止歐洲人不知中國有雕刻，連中國自己也老早忘記了！一直到近數十年來，歐洲各國相繼派了許多學者來東方考察文物，偶然才發現了中國關於雕刻方面尙有許多寶藏，於是引起世人之注意，我們現在能夠聽見龍門雲岡等處，尙有些雕刻足以代表中華民族者，還是西方學者之賜也！近年來，中國古雕刻品如佛像等之流入歐美博物院及私藏家者不少，照片尤不計其數，愛里霍是根據着這些標本來批評中國的雕刻。在他那篇中國藝術概論第四段的結論中，說得非常透澈，他把世界上各民族中之最有雕刻天才者，和中國比

較；雕刻在希臘爲蜿蜒，在印度爲浮動，在埃及爲長方，在中國爲圓周，這種見解確是極其新穎而且吻合中華民族以退爲進的循環理想！

愛氏最後竟推尊中國的雕刻，和埃及希臘印度中古法蘭西同樣佔領精神極峯之一，這種稱譽可以說是中華民族之絕大榮光！不過我們不要因此而自驕，還要格外思量一下：中國古代的雕刻，是起源於鐘鼎器皿之花紋，大抵都是屬於裝飾性的雕刻或平浮，即此一點就足證我們祖先的天性是特近於工藝美術。在漢代以前，關於表現整箇人物的大雕刻却不多見，除了秦宮之十二金人爲比較真確的紀載以外，其餘就無可考據了。中國的雕刻，亦如繪畫，可分爲兩大時期：第一時期爲佛教入中國以前的雕刻，第二時期爲佛教入中國以後的雕刻。第一時期多半是屬於裝飾性的雕刻，趨於實用方面。第二時期多半是屬於宗教性的雕刻，趨於表現方面。前後兩期比較起來：一則精巧崇實，一則莊穆偉大，在事實上當然以後者代表中國之雕刻。因爲藝術是以人物爲主體，尤其

是在雕刻方面；中國自佛教輸入來之後，才知道人物之重要而直接師事印度的藝術，間接受希臘雕刻之影響，最後渾化了希臘印度之精神，而表現本民族之和靜風度。這種來歷和演化，是舉世公認的。中國雕刻之極盛時期，是起於六朝而終於明初，現在南京明陵遺下的石象駝馬等等，是中國雕刻之最後遺老了！五百年來放在腦背的藝術品，新近才多蒙西方學者提出來，但是現在失了藝術賞鑑力的中國，雖受外人之啓發，亦仍莫明其妙，至多只有盲從附和，藉以自驕自大。其實百分之九十九的中國人，尚不知有這回事，因為大家都忘記了什麼是雕刻了！談到此處，我們若回頭作一箇鳥瞰觀，就可見中國藝術之偉大尤其在建築繪畫雕刻方面之成功，都是藉賴於外族。印度佛教之輸入中國無論在思想上或藝術上，都起了一箇空前大革命；它解放了儒家之狹小觀念，而使唯質的中國民族對於宇宙人生另具一種遠大的精神，它同時把迷於纖巧的工藝美術，提到純粹藝術之峯，以表現那最崇高的宗教理想，

這種偉大的影響，是不可磨滅的！我們再探索一下：中國的純粹藝術，如圖畫建築雕刻等，爲什麼到了元末明初就倒退了？我們要看藝術之變遷，定要根據着民族思想之沿革，因爲藝術不外是情感思想之花，藝術是不能脫離情感思想而憑空變形的。我們在上面看見中國藝術之革新，是隨着佛教而起的，但是佛教在中國精神界只支配了一千年之久，到了明初一切宗教觀念都衰落了。那時又無新思潮繼起，（王陽明的思想仍不出儒家範圍，在時代上的影響是很微薄的，所以當時的藝術與他的學說終不生關係）藝術也和民族精神一樣頹唐下去，專事摹仿古人爲其理想了。中國的純粹藝術，自明清五百年以來，可以說是失了創造力，愛里霍之談中國雕刻，宛如談那滅亡久遠的古埃及希臘民族一樣，這是多麼可傷感！

在最後那一段中，愛氏專談中國工藝美術，他極口稱賞中國的瓷漆木器及各種小器皿，這一點是明清兩代以來唯一可觀的成績！但是我們還要把時期劃清楚：中國工藝美術之

極盛時期，起於明初，終於乾隆，此後便是頹唐摹仿一直到現在了。歐洲人所稱讚的中國工藝美術並非商店裏的常品，倒是百年前的老東西！

我們若是嚴格地說起來，世界上無論那一種民族，當其工藝美術極盛的時候，未必一定是好現象，因為這些小藝術 Arts Mineurs 之興，多半是在純粹藝術衰落之後，因為那時民族的情感，已無崇高偉大的思想以支配之，所以就頹唐下來，而專趣味於小東西了。現代西方工藝美術之發達遠勝於大藝術，Arts Majeurs，並且有逐漸佔領後者之趨勢；許多畫家雕刻家都不能保持他們的藝術，為謀生計不得不改行了。識者都說這是西方藝術衰落之先兆，這種現象的原因是限簡單：不外是因為近數十年來，西方之思潮混雜，而缺乏一種偉大的主要思想，以提起其精神，所以有產階級多半趨於營利或逸樂，因為工藝美術是精巧可愛，適合這金腹先生的口胃，所以興盛了。至於將來西方工藝美術能否完全佔領純粹藝術之地位，此時

雖不能斷定，但是目前無論在那一方面尚充滿着創造力，這也是很值得注意的。

我們中國的工藝美術之盛於明清，也是依照這種原理：因為情感墮落無力創大作，而趨於小創作了。自明至清初三百餘年間還算有點細微的創造力，但是這些作品終屬小巧，不如純粹藝術動人之深遠。加之在這方面東鄰之本領或不亞於我們。愛里霍之談日本工藝美術竟以為過之而無不及。其實若比之以前代，或者過當；但是自顧目前頹唐的現象，我們又將默然無語了！

愛里霍在他末段的結論中，曾提及中國民族將來趨勢之問題；他說五百兆中國人，此後還是遵循着圓周式的舊轍，抑或從此擺脫古人之圈套，和西方一致步驟，節節向前探求那層出無窮的思想呢？他對於現在打着呵欠的中國，仍抱着恐懼的心理和遠大的希望，他始終不下呆板的判語，因為他知道生命是變化無窮，世界各民族都有不可預料之命運，尤其是在文化上有了創造者。

統觀愛氏之談中國藝術，是以雕刻為最有價值，圖畫和工藝美術次之，建築又次之。這種見解似較切當。藝術之中最容易評判價值者莫過於雕刻，因為牠是箇最完備為且最真實的藝術。建築因為體積廣大有時尚難審定其優劣，至於圖畫因色彩線條之風趣，時有不同，往往可以魚目混珠，近代畫界之真偽莫辨，亦緣是故也。雕刻所用的質料，自原始時代，至今日各民族，都是大同小異：試把埃及希臘印度中國的雕刻列在一處，這四種民族精神之表現是很明顯而易領悟的。在西方識者眼光中，吾國藝術是以雕刻為最高之表現，但是我們反漠視了這些珍品，委實冤屈了那些沒名的天才石匠！

我們既認清了本國過去藝術在世界上之地位，勢必冥想且自問，現在的中國，究竟是否有翻身的好預兆？現在之容納西方學術，可否能收佛教入中國之同樣效果？凡是熱血的國民，對於種族之存亡，學術之興衰問題，是不能不努力解決的！我們若承認現在的中國，正

爲六朝一樣受內亂和外族之蹂躪，在思想方面便要堅信西洋學術是解救中國文化之唯一良藥！正如千年前佛教之拯濟了中國精神之飢荒！所以我們要歡迎西洋藝術像往昔容納印度藝術一樣！唯有盡量吸收西洋藝術之長，才有亞東文藝復興之希望！這種遠大的建設工作是要全民族一致努力的！

這篇東西是讀了愛里霍之中國藝術概論而起的雜感，是否有當，尙希大雅指正，

一九二八冬於葛嶺山脚

# 中國藝術之重要

德哲凱薩林原著

精神上的作品之重要及其成功全在兩點：  
最先在思想之深刻，其次在表現思想之完善。

思想是一種精神上內心中之引力，絕對脫離外力之支配，且不在時間範圍之中；表象則不然，牠是一種唯物的實力，所以牠是固定在時間空間之中。

要完成一種重要的作品，假如是科學家，就應當把真確觀察得來的事實用真確的方法表現出來；假如是哲學家，就應當把他的思想配合在一種最恰切的臆念形體，即是說把這種直

覺貫通在一種最真確的形式之中。

剛才所舉的各方面都以時間爲主要媒介；例如政治家應當根據時代之思潮，科學家或哲學家在其臆念之中都離不了他們所研究的當代智識之現狀。

惟有在藝術方面則無所謂分段的進步，只有達到目的地與否。無論在哪一種特別情形之中，藝術總是走到盡路，有價值與無價值都是本身問題，與一切實驗無關係。在實際上凡屬於表面的現象在藝術上都無足輕重，最緊要的就是表現之程度用某種方法把主題配合在最切當的表現中。此處全在主題之表現，超乎時間，和相對一切實驗的觀察都落在藝術本身之外。

是故偉大的藝術是有種超時間的性質，牠是絕止而不能被超過了。

所以大藝術是很稀罕的，就是表現的本能已經是不可多得了。無論何時何地，詩人和藝術家總是少於貴族和智識界中人。尤其是罕見的就是——一種非常的表現力配合一種非常深刻的

思想。無論那一時代的藝術家，在思想方面看起來，大半都是很淺薄的，近代藝術家尤甚。世界上我只認識一種藝術實現了思想和表象勻齊美滿之理想，即是說一種絕深的思想神化了一種高絕的形體：中國藝術是也。

中國人是賦有超絕的表現力，他們已經完全佔有這種魄力，且為希臘拉丁人所不及，孔子嘗謂能以文雅表其思想者才是大聖。他們的學術自成立以來，就根據着這種觀念，以為思想之深刻，全視形色之完美。在哲學和宗教方面，這種觀念倒不甚準確！人類中最深刻的印度人所賦有的表現力未嘗超過德國人。但是印度之高深的佛教一傳入中國，在圖畫雕刻品中就得到一種最完美的表現，所以古代中國之宗教藝術可以看作是一切時代之最偉大者。像佛教那高深的思想，無論在那裏都沒有得到像在中國那樣完美的成形。

中國的宗教藝術可以說是把物體精神化。物質世界是受萬有引力之支配，所以，假如要把神聖表現在官感的大千世界上，應當把神聖

的氣象活躍在物體上，神聖要形化，而非把形體化爲非物質了。全世界各處的宗教藝術可以說都是向這條路走。中國藝術純粹是精神，同時又是物質，牠比一切藝術還更精神些，正是因爲牠能夠把物體爲精神之直接表象。我們不要受許多高雅的藝術之欺騙：舞女之嬌態是完全基礎於萬有引力之制馭，現代人能夠在空中飛行也是根據着這種原則，菩薩和衆佛自天下降亦是如此，這倒不像意大利畫家帝波羅之弄巧把金字塔維在雲霧上；這是運用宇宙之定律來表現一種精神。在 Aurās 中之彩色亦非一種變態，是由官感之法直接表現精神的光線。中國藝術是世界藝術中之最精神者，因爲牠同時是最符合大地之原則。

因此在宗教藝術方面牠是最光明而且最容易悟解的，要了解中國藝術，當然先要學中國文字，別種學術亦然，認識了，就可以知道中文表現思想之清澈，決非他種藝術所可及。所以中國藝術最能捉住佛教的思想，精神是超出數量，超出現象界，它存在於宇宙，所以同時

能夠遍傳各處，即如一本書中所表現的思想，無論在那本裏都是一樣，有同等智慧的人們亦可以立即互相了解，無論如何差異；即如最高深的，神聖之直接表現亦可使具有相當程度的人直接了解牠。所以我們西方人的造型語言（藝術）雖然和中國的最不同，仍然可以認識或發現我們心中之最深處在中國宗教藝術之最高表現中，善於我們的藝術表現中。

慈悲的菩薩從雲霄下降，尊嚴的佛祖集在胸中一切神聖的沈思，溫柔的觀音光照着女態的慈愛，他們向我輩基督教中人啓示我們最終的思想，甚於我們宗教藝術中同造型的意志所表現的形體。



## 不要上了凱薩林的大當

德哲凱薩林(Hermann Keyserling)的盛名大概也已經震到東方人的耳鼓裏了。他是歐戰後和那位高唱西方末日的德哲史班爾(Spengler)齊享大名的學者。史班格爾專是批評希拉丁文化之衰亡，同時預告世人繼起而替代者就是日耳曼文化，所謂霍士精神是也 Faustischeo 這種論調，當然吻合戰敗後一般德國人口胃，宜乎大受本國智識界之讚揚而引起全歐學者之討論。這種學說無論有價值與否，作家總是得了大名風聞一時，也算是值得了。凱薩林氏的態度更慎重

更高明，他是專談東方學術，尤其注重印度哲學。他曾遊過印度，南洋羣島，中國，日本等處，歐戰後回德國講學，極受智識界中人之崇拜，印度詩人，泰戈爾之受德人歡迎，凱氏之力居多。他公然以學佛的態度，坐禪講學，門下不乏虔誠的弟子替他宣傳着他的學說。據他的觀察，希臘拉丁的文化到了現代已經走到盡頭處，加之，這種希伯來和希臘混合的，精神，根本上仍是淺薄，日耳曼民族是西方最沈毅高超的民族，絕不可步法蘭西之後塵，繼續到希臘拉丁之末路。世界上最深刻的民族莫過於印度人中國人，精神上最高超的亦莫過於印度。日耳曼人如果欲為世界各國民族之前驅，應當盡量吸收印度思想而為最高深最健全的民族……。這種論調是多麼漂亮：一方面抹煞希伯來希臘的精神，根本鏟除南歐法蘭西意大利各國之文明，而否認其價值，一方面大吹特吹東方文化，把印度精神一直抬上天，愈顯得西方文化之膚淺。同時不消說自認日耳曼民族可以包羅萬象，可以融化最高深的印度思想，一

躍而爲最偉大的民族！無怪凱氏要受德人之崇拜而尊之爲西方之佛祖。

凱薩林之稱讚東方文化，可以說是無微不至。他不特大鑼大鼓地宣傳印度哲學，甚至於中國孔子的道德觀念亦極受他表揚，近年來德國人研究老莊孔孟楊墨諸子百家的學說，鬧得非常狂熱，都是受了凱薩林的影響所致。國粹派的老先生們聽見這種消息一定搖頭擺腦手舞足蹈揚眉吐氣樂不可言了！

關於凱薩林之東方文化概論，我們暫且不談印度哲學，亦不談孔子學說，我們只就藝術範圍中來和凱薩林討論一下，尤其是關於中國藝術方面。

凱氏十年來在西方不單止談印度哲學，中國倫理，不單止在思想方面的讚揚，而且把東方藝術也推崇得覬覦莫及。他最近發表了一篇關於中國藝術的文章，題爲‘中國藝術之重要’。這篇文章現在已經譯出了請大家一齊來討論。因爲以凱氏之聲望而發出這種嚴重的論調，不特要惹起歐洲藝術界之注意，就是我們素來醉

生夢死的東方人亦不能白白受西方人稱獎而趾高氣揚，不復反省一下，我們應當撫心自問，中國藝術究竟有資格來領受西方人這樣偉大的敬禮與否？並且還要放開眼睛來看看，讚頌東方藝術的人究竟持何態度？

凱氏那篇文章的前半段是談精神創作和藝術創作之性質及區別，這方面說得非常精確，無容非議了。茲摘錄全文中有關於中國藝術的話，來詳細討論一下：

“尤其是罕見的就是一種非常的表現配合一種非常深刻的思想。無論那一時代的藝術家在思想方面看起來大半都是很淺薄的，近代藝術家尤甚。世界上我只認識一種藝術實現了思想和表象勻齊美滿之理想，即是說一種絕深刻的思想神化了一種高絕的形體：中國藝術是也。

“中國人是賦有超絕的表現力，他們已經完全佔有這種魄力，且爲希臘拉丁人所不及。孔子嘗謂能以文雅表其思想者才是大聖，他們的學術自成立以來，就根據着這種觀念，以爲

思想之深刻全視形色之完美……但是印度高深的佛教一傳入中國，在圖畫雕刻品中就得到一種最完美的表現，所以古代中國之宗教藝術可以看作是一切時代之最偉大者。像佛教那樣高深的思想，無論那裏都沒有得到像在中國那樣完美的成形。

“中國的宗教藝術可以說是把物體精神化……中國藝術純粹是精神，同時又是物體，牠比一切藝術還更精神些，正是因為牠能夠化物體為精神之直接表象，……中國藝術是世界藝術中最精神者，因為牠同時是最符合大地之原則。

“因此在宗教藝術方面牠是最光明而最容易悟解的。要了解中國的藝術，當然先要學中國文字，別種學術亦然，認識了就可以知道中文化表現思想之清澈決非他種藝術所可及。所以中國藝術是最能捉住佛教的思想，……我們西方人的造型語言(藝術)雖然和中國的最不同。仍然可以認識或發現我們心中之最深處在中國宗教藝術之最高表現中，善於我們的藝術

表現中。”

凱氏的意思以為最偉大的藝術應具有最高深的思想，而且配有最高深的形體，這一層是很真確的。但是他說中國的宗教藝術是世界上唯一能夠表現這種理想的藝術，而且是最高明的藝術，這點倒有商量之餘地。

我們不知道凱氏所說‘中國是賦有超絕的表現力，且為希臘拉丁人所不及，那句話是根據着什麼理由來比較的？我們自問在歷史上中國藝術會否影響過希臘拉丁藝術，抑或是希臘拉丁藝術會否借佛教來中國……？他說中國藝術根據着孔子的學說：思想之深刻全視形式之完美。但試問全世界各種民族的藝術何嘗沒有同樣的思想？埃及的建築雕刻何嘗沒有把埃及的民族精神和宗教思想表現得至善至美？希臘的建築雕刻埃及又何嘗沒有把希臘民族及宗教精神整個表現出來？凱氏既然說偉大的藝術應當具有高深的思想和高超的形體，何以見得埃及希臘的宗教思想是不高深，藝術的形體不高超呢？甚且把兩個‘最’字贈送給中國藝術，是

根據那種理由呢？他說‘印度之高深的佛教一傳入中國在圖畫雕刻品中就得到一種最完美的表現，所以古代中國之宗教藝術可以看作是一切時代之最偉大者……’，大家都知道，佛教雖創自印度，不能在本國發展，後來才流入中國找出一條生路，一如基督教創自猶太人不能發展於耶路薩冷而傳播至埃及，羅馬，君士坦丁意大利，西班牙，法蘭西，德意志，波蘭而普及全歐。西方有句諺語：Nulnest Prophete Dans Son Pays。（在本地誰也不是先知者。）佛教之不盛於印度和耶教之不盛於猶太，同是這種理由。加之印度已有婆羅門教在先，當然不容佛教侵佔其勢力，耶路薩冷是猶太老教之根據地，當然不容基督教插入的了。佛教藝術的不能發展於印度，耶教藝術不能產生於猶太，也是同樣的理由。耶教向歐洲之傳播而產生秘額丁藝術（Art Bysantin），羅曼藝術（Art Roman），哥帝藝術（Art Gothique）；佛教之流入中國而產生龍門，雲崗等處之佛山，內地各省之寺觀寶塔，及晉唐之佛教等等，都是一樣的理由。假如

在佛教未入中國以前，漢人已有強盛的本國宗教存在，我們敢說佛教決然不盛於中國，亦無佛教藝術之產生，這是意料之中。我們要反問一句，何以佛教不能侵入西方而流入中土呢？正因為西方老早已有猶太教，希臘多神教，耶教，回教等立有牢不可拔的基礎，不容佛教之宣傳了，中國也正是因為空虛，所以為佛教之絕妙發展地。加之凱氏所說的中國宗教藝術並未指明何時何地。假如是單指晉唐時代雕刻等，我們就要想到龍門，雲崗等處之雕刻，並非特然而起，佛教之入中國，不單輸入宗教思想，而且把希臘印度混合的藝術傳播給中國；衆佛既然多半是印度人，刻佛像當然要受印度人之指導，那麼中國的雕刻似不能說是中國獨創的藝術，而忘記了牠的希臘印度的來歷了。

佛教之高深，我們是不否認的，但是凱氏說它是一切思想之最高深者，那是德國人的口吻，不能引為公論。德國人因為厭於希臘猶太思潮之支配了全歐，所以創這種蔑視西方思想的新調，以抬高自己在西方之精神地位；他們

讚揚印度思想之高深，即是顯出德國民族思想之高深勝過西方各民族；他們稱獎中國的宗教藝術，也是因為西方的造型藝術，圖畫雕刻建築等數千年來都是操於南方希臘拉丁民族之手中，德國人對於這一門是望塵莫及的，所以索性提高中國藝術來壓倒古代的希臘藝術與及現代的法蘭西藝術，慊他人之慨何樂而不爲呢！加之歐洲人對於中國藝術還是馬馬虎虎沒有真確的觀念，有聲望的人儘可以瞎說，都可以得人同情的——凱氏的態度有點近此！

他說‘中國的宗教藝術可以說是把物質精神化……’但向世界上那一種藝術不是物質精神化？藝術的本性是否把精神思想情感表現在物質上面？至於說中國藝術是世界藝術中之最精神者，那又是一種過譽，並且是很有作用的恭維！

他說‘要了解中國藝術首先要學中文，以後就可以知道中文表現思想之清澈，非他種藝術所可及’。

不錯，要了解中國藝術最好先認識中文，

但是凱氏又把中國文字抬到天那樣高，更是妙不可言。照凱氏這種說法，似乎凱氏未曾學過中文，不然，何以敢說中國文字是世界上最能表現思想而且是最清澈的文字呢？我們大家都承認中文是最難懂的文字，而且最不适合於談學術的文字。在文學詩歌上尚有它的相當地位，在哲學科學上簡直不適用。試看中文裏的哲學名詞究竟有多少個？凱氏憑空又來稱獎中國文字，豈非又有作用的嗎？大家都知道歐洲現存的文字之中，最清爽漂亮者莫過法蘭西文字。德國始終是法國的死對頭，加之德文又有遲重之名，不如索性抬高中文的價值來壓倒那素以光明自豪的法文，以掩飾德文之短處。何況中文又非多數歐洲人所懂的，儘可大吹大擂一下，橫豎誰也不來和凱氏算帳的！

凡此種種都可見凱氏的態度和心理。我們不方便直說凱氏的虛偽，客氣一點是承認凱氏之稱讚東方文化是含有特別用意的！這種用意就是愛國的意義，就是大日耳曼主義之變形！歐戰前德國人夢想武力統一全世界，戰敗後仍

不忘其老態，想另找一條新路，就是想由精神思想上克服各國，然後再用其日耳曼的霍士精神實行支配全世界。這種夢想史班格爾正在做着，凱薩林又另闢一新路，就是以東方壓倒西方，所謂配方是單指英法及南歐而已。德意志仍然是超乎一切的，和德國國歌一樣的意思！這種愛國的精神，這種雄心偉魄，我們老弱的東方民族惟有俯首帖耳佩服而已。

凱氏稱讚中國藝術固然是種有作用的好意，並且可以暫時在歐洲人心目中抬高中國的地位。但是他這種論調對於自大的老東方人倒有絕大的危險！國粹派的老先生們向來是瞧不起西方，除了大砲以外什麼都不如中國，現在聽見德國大哲把中國藝術抬得超乎全世界藝術之上，豈不得意揚揚，並且主張復古，不要介紹西方不如我們的藝術，至於創造時代藝術更談不到了！豈不險哉！

我們承認中國過去的藝術只有歷史上的價值，代表某時代的精神而已。至於說它是比一切藝術高明萬倍，這是荒謬絕論的論調！而且

是最不利於中國新藝術的危險的論調！西方人之稱讚中國，或是出於誤解，或是出於陰謀而從中取利，的是拉風丁詩裏所寫的‘老鴉和狐狸’一樣。我們藝術界中人不要像老鴉受狐狸的愚！中國的新青年切戒不要上了凱薩林的大當！

## 莫忘記了雕刻和建築

我們東方人向來一提起藝術這個名詞，在這充滿了五千年成見的腦海裏，只浮起丹青兩兩個字而已。在人人的心目中，除了渲染以外，簡直沒有他樣藝術存在了。古代可不必說（其實古人對於藝術之範圍似較寬大些），即為現在國內的美術學校，差不多可以統稱為繪畫學校。辦學的人只顧到圖畫方面，進學的人當然只知道進學美術就是研究繪畫別無他藝了。這便是振興藝術提倡美育！若老是照這條狹道走，我不敢信五十年內藝術在東方有若何

之影響。最顯明的理由，就是向來東方人反對於藝術并無若何嚴重的觀念。最發達的圖畫一門，亦不過視作文人之戲墨。小孩子在私塾裏，若偶然興起瞎塗兩筆，就不免要飽嘗老先生的戒尺！智識階級對於藝術既認為不軌的舉動，或無謂的玩意兒，其餘社會上普通人更不知藝術為何物了！再進一步的理由：就是圖畫並非藝術之全部，牠不過是藝術中之大軀幹之一。假如要希望牠有新的發展，並且和時代社會有密切的關係，那麼非把各種藝術各自發展不爲功，尤其是彫刻和建築兩門！最後，在美觀方面，也有嚴重的理由：新時代的圖畫，決不可無新時代的彫刻來陪襯，尤不可無新時代的建築來包容。這三種藝術，缺一就失却諧和。例如某種建築應當配之以某種彫刻，某種宮室應當飾之以某種圖畫，這都是審美的原則，萬不可遷就的。說到此處，我要特別申明個人的態度：我個人始終希望藝術能夠從多面的發展，斷無輕篋某種藝術而提高某種藝術的偏見。換句話說：我個人不單希望中國對於原

本擅長的藝術，爲圖畫建築等等，要重新一齊發達起來，就是最退化的音樂，也抱着二十分的熱忱，希望牠和各種藝術同時演進！

態度既然表白了，我們現在且來談談向來文人雅士所不屑談的建築和彫刻。

按美學上的原則看起來，造型藝術中最完善者莫過於彫刻，換言之，彫刻和造型簡直是一體的。牠在藝術上所佔的特別區，就是形和體！牠不像圖畫，要假借透視學，色彩，線條和種種的技巧，來描寫空幻的形體，牠是純用固體來表現實的形體，從僵死的竹，木，牙，角，石，金，玉，銀，銅，鐵等物質上，描出活潑生動的靈物，挺立於空間，可以目視，可以手觸，可以環顧，可以遍撫，實實在在，毫不弄巧，空幻！

除了裝飾藝術以外，在純粹藝術中產生最早者，就是彫刻。十萬年前原始人類的石洞裏所發現的遺物，無非是骨刻，石刻，壁畫是後起的了。雕刻並且有一種特長，爲他種藝術所不及者，就是他的永久性。偉大的建築，易受

風雨之催殘，雷電之轟擊，古代的建築除了埃及的金字塔以外，幾無完全保存的了，其實金字塔的構形，已經含有雕刻的性質，不能當作純粹建築品看待。至於圖畫呢，在西方則假備牆壁油布，在東方則全用帕染紙絹，都是不經時間琢磨的。惟有雕刻，才善能利用一切最堅固的物質以自存，埃及希臘的雕刻到現在還很多保存的，就是中國龍門雲崗等處的佛像，也還有許多認識其真面的。

雕刻是太陽之驕子，北歐之陰雲，英格蘭之濃霧，西伯利亞之大雪，都不適宜于牠的發育，牠是喜歡法蘭西之光明，意大利的燦爛，希臘之溫和，埃及之炎熱，印度之濃蔭，亞東之碧空！所以神祕的斯芬獅，永蹲踞于廣漠，斐帝亞之雅典娜，矗立于幽美的希臘半島，米克郎的摩西，突起于意大利之羅馬，呂德(Rude)之馬賽兒，飛騰于巴黎之凱施門，舞女之嬌態永存於印度之石巖，釋迦之慈悲深印於龍門雲崗之石像。

人體美在造型藝術之中，可以說是最主要

而且最高超的了。各藝之中，能把人體美表現得最完備者又莫過於雕刻，圖畫雖有線條色彩及光學透視學之佐助，只能描寫形體之一面，終不能表現其全部，惟有雕刻才可以把形體整個表現出來。我們所最崇拜的希臘人體美，不外就是崇拜希臘雕刻的人體美，亦即是崇拜希臘之雕刻，所以希臘美的代表，無非是它的雕刻。

我們既然衆口同聲讚揚希臘之美，爲什麼東方藝壇上倒無雕刻的形影？我們既然萬衆一心要介紹西方藝術，爲什麼雕刻方面除了希臘的斐帝亞，意大利的米克郎，法蘭西的羅丹外，其餘許多大雕刻家的作品，連姓名都想不到呢？我們既然要打倒傳統的觀念，要積極提倡人體美，爲什麼忘了最能表現形體的雕刻呢？

我們知道雕刻之不興於中國是有種種關係，遠因是在向來文人雅士有種牢不可破的成見在胸中，以爲凡笨重費動做成的東西，都是智識界人不宜屈就的，雕刻是最笨重醜而且

最費動的，只要委諸愚蠢的石匠，自己仍優游度其“琴棋書畫”的雅士生活！因此釀成賤視雕刻品之習慣。在社會方面，也將錯就錯，以為一切古董玩品即是雕刻，更不了解雕刻是何物了！為在印度的佛教，把希臘人體美一齊送進中國來；好在無智的石匠，竟有些無名的天才，把整個石山雕成無數燦爛光明的佛像，在世界藝壇上，才有中國雕刻之名字，不然，長臥五千年的中國，簡直不知人體美為何物了！幸哉！幸哉！唯其要保存中國雕刻在世界上藝壇之榮譽，要廣播人體美於亞東，就不可不提倡雕刻，何況雕刻已經稱是中國固有藝術，而無所謂東西方了！現在是建設時期，正是雕刻家為社會努力，為表揚時代思潮之絕好機會！

上面既然談到藝術運動不是單方面的。談到圖畫既然要注重雕刻，那麼尤不能忘記了建築。

我們不要小視了建築，它是藝術中最偉大而且最豐富者。圖畫雕刻，只成形一種作品，建築是構成綜合的作品。它也像彫刻同為造形

藝術之一。但無所謂空間之限制，且可以自由擴充不已。大才所產生的新世界，只能在建築中創造出來。這種新世界並非理想如詩歌，幻象如圖畫，牠是堅固而且真實，廣大而且繁雜，不似以彫刻受空間之束縛。

無論是城郭，宮殿，寺觀，民房建築，都是假借自然界各種物質來抵禦一切惡勢力；風雨寒暑野獸仇寇等等，是牠一種奮鬥而且決勝的藝術。要顧用又要顧到美，牠是半藝術半科學。

建築之最大問題，無論古今中外，都集中在兩點；爲了美觀，不能犧牲了適宜；爲了適宜，不能忘記了美觀。建築應當是個造形的詩歌，但不能因此而違背萬有引力之原則。

建築既然是美觀和實用的綜合，他很可以表現人類之趨勢，及其變遷；因爲牠全把人類的的生活都劃在橫的範圍內。所以建築史亦即是人類生活史，一切文化之變遷演進都包括在裏面了。由穴居而棲止於水棚台，就是文化之黎明；由游牧之帳幕而爲農稼之茅廬，積多數之

茅屋，遂成爲一族，一市，一鎮。房屋既然築在固定的田地上，國家遂由此而生，因水土氣候的關係，國家的真面目亦由居室之形式而明顯；房屋之差異，卽是表示民衆生活之不同；寒帶居民之冰室，山上居民之木房，非洲沙漠中之白斗室，無論是屬於創造或假借，一種民族之天才，勢必深印於建築品中；土地，世紀，和民族性合作，甚致於歷史也來參與。戰爭時代的窗戶定是狹小，城郭巍峨；太平之秋，牆垣寬暢，門庭濶大。

建築並且賦有奇偉的啓示力，成形於思想之綜合。牠的作用，或隱或顯，都深藏有生命的意義。寺觀是充滿了出世悟空的氣象，燕尾式亭閣是含有現世樂觀之精神，萬里長城表示民族之保守性，這都是很明顯的例子。

建築是自然之勁敵，又是已開化民族之象徵，和不可分離的伴侶。牠把生命之詩意，和官感世界綜合起來，所以建築的美，卽是各種美之薈萃。線之美：牆垣，寶塔，燕尾檐，圓穹，方柱等，都是一種幾何畫。形體之美：或

是婀娜爲浮屠，或雄壯如金字塔，或嬌媚如東方亭閣，或巍峨如哥帝式教堂。光線之美：光線在表面上浮動，在凹凸處之深淺濃淡，一如音樂之諧音。色彩之美：各種材料之色彩區別，青石，白石，紅磚，灰磚，黃瓦，金碧輝煌。加之，一切藝術都是建築協作成牠，利用各種藝術，同時也相助各種藝術之是發展，這種互助是好友誼而且很公平的。壁畫飾牆，牆亦爲壁畫之櫃；彫刻是門庭之光華，門庭又爲彫刻之安身處；畫家，彫刻家，是向自然界抽出作品來，建築家是假借自然爲環境以自衛自飾！把環境和作品吻合，不特無損，而且增美。

建築純粹是一切構形藝術，一種合色的藝術：牠聚會一切，統治一切，指導一切，各種藝術都是附屬於他，並且受其支配，依照構合各部之布置，任其鋪排。牠把房屋之內部處處適合於應用和美觀；看見教堂寺觀，可知其宗教之性質，由宮殿而知其君王，由房屋而知其主人。向外面，建築可以諧和自然環境之音

韻，並可補助自然之缺憾。例如昔時西湖，南有雷峯，北有保俶，建築斯塔之遠因，雖含宗教迷信之作用，但實際上，確爲西湖增美不少。（可惜雷峯倒後至今尙無新建築來替代牠，亦足見中國人創造頹唐，審美力之薄弱了！）

建築是具有全盤計劃的藝術，把線條，形體，分配得非常切當，以適其作用及美觀。在百藝之中，牠很像是樂班中之老板，指揮一切音樂家，分配一切樂器，合奏一曲全樂。建築原理上，需要勻齊與反襯及諧和，所以牠仍是一種造伴的音樂。

牠是既然半藝術半科學，一方面要遵守科學的定律，引用現有之材料；他方面又要假借彫刻圖畫家來裝飾，所以建築是三方面合一的藝術，最複雜的藝術。在物質，人力方面，牠要求助於多數的磚瓦，沙石，土木，多數的泥水木匠，藝術家可說是羣衆之合作者，在精神物質方面，建築家在創造之前。定常受社會之支配，其構圖要適用，又要能夠圓滿表現出羣

衆默默中未能說出的意思和理想！所以建築是最能代表民族之性格及其共同之精神，亦即是精神上公共作品！建築家之絕大使命，就是把民族性和時代環境名合起來，構成一種新時代的藝術品，這是何等嚴重呵！

回顧歷史上各種民族遺傳下來的民房，王宮，神廟，處處都表有其固神精築，一如語言爲民族公共的作品。這些遺傳下來的建築，永爲各種民族盛衰，思想變遷之鐵證，亦卽其民族天才之真實現形！

我們中國之建築，在世界藝術上佔何等地位，茲不贅述，只須舉目回顧：埃及之宮殿金字塔，希臘之巴登農，君士但丁之‘秘顛’式宮殿，法蘭西之教堂，印度之寺觀，就可知道自己的斤兩了。

我們不否認中國建築之固有精神（其實亦無須否認！）；牠在形式方面，是趨重於面積的數目，所謂“蜀山兀，阿房出”所謂“五步一樓，十步一閣”，卽如現存的青宮，都是明顯的例子；牠不務崇高偉大，而尙小巧玲瓏；材

料方面多用土木，罕用鉄石；精神方面務浮華幽雅，遷就環境，爲個人享樂，中國的花園亭閣，都是這種精神之表現，我們且不談論牠的好壞，我們承認中國的老建築，確是過去的中國民族思想之結果，中國人之樂天觀念，苟安遷就性，和平保守的精神，皆一一表現於茅廬，泥屋，金碧輝煌之宮殿神廟，連綿萬里的長城。總而言之，我們只要看看千百年來的名勝，即可以知道中國民族未曾征服過自然，而且處處遷就自然！

建築既然是時代，環境，和民族性的結晶，牠應當隨時演進不已。敢問現在龐大的中國，有什麼新建築可說？數千年遺傳下來的燕尾建築，已不吻合我們的心理，而且老早氣絕了！我們的心理是熱烈，精神是堅強，試問那軟懶懶的燕尾式建築，尙能滿足我們精神上的需要嗎？所以現在中國急待一種新時代作風，來振起民族的精神，那是無疑的了。

藝術運動已然成爲時代上之需要，我們應有整體的觀念和計劃，以完成這種運動。所以

談藝術，不要單顧到圖畫。加之進一步的說法，圖畫若是單騎獨戰，結果總是因孤立而失敗，試問老式的房子裏，如何配置新圖畫呢？社會上既不能消受新圖畫，不獨藝術運動失其功效，連畫家的本身生活，也要發生危險了！所以我用十二分的熱忱，希望藝術界同志們，要注意到藝術上三大主幹之建築和彫刻。大家尤其應當積極從言論方面，向社會宣傳這兩種遺忘了的大藝術。同時亦應當切實從教育方面，提倡這兩種藝術，栽培這兩種人才。這一節也是國內現在的建築家彫刻家之應盡義務！



## 藝術運動

原始時代，藝術先文哲而興，但在後世文藝革命時期則文哲思潮當先藝術而湧起。藝術之立足地為情感，情感先理智而生，理智發達後，情感亦之隨而複雜豐富，完美的藝術則為情感與理智綜合後所產生之奇花！歐洲中世紀末葉，意大利先出了唐德 Dants，白特拉克 Petrague，日耳曼先出了路德，英國先出了超塞 Chausser 法國先出了魏美 Villon 拉不萊 Rabclais 諸大文哲而後有南歐三大藝傑萬西，拉化兒，米克郎，北歐之都列 Durer 等接踵而起，遂演文

藝復興之大觀而爲五百年來新文化之光華！現代中國文藝之演進亦不能違背歷史之公例；數十年來由政治運動而推及社會思想之革命，文學運動新思潮之澎湃而洶湧起來；轟轟烈烈的‘五四’運動便是新中國之先導！現在政治，社會，文哲，科學樣樣都正在運動之中，惟有一樣頂重要的，主持人類情感爲文化所不可缺乏的藝術便被打落冷宮，奄奄欲熄，無人過問！龐大的神州竟沒有一座像樣的藝術學校，三百六十日之中竟沒有舉行一次規模宏大的莎龍，東至長江口，西至崑崙山，南至昆明，北至庫倫，竟沒有一座美術博物院！甚至于四百兆民衆了解藝術這個名詞的人尙不及萬分之一，哀哉！素以藝術自豪的東方老大帝國，它的榮光而今安在？五千年來的藝術成積只剩下龍門雲崗等處崩毀不全的彫刻，只剩下北京褪色破漏的故宮，飄搖欲倒的天壇，只剩下金陵泥濘污臭冷落而茅廁的夫子廟，北極閣！至于阿房宮銅雀合聯殘磚碎瓦亦既無遺跡，只堪作歷史上的傳說，詩人之歌詠傷悼而已！這便是五千年

來中國民族保存藝術的態度！我們且讓一步不問過去藝術成績之多寡，茲單講質不講量：我們撫心自問對於背有五千年長久歷史的中國藝術滿意否？中國藝術經過了這樣長久的期間，究竟有何變遷？有何沿革？有何進化？

自倉頡始創文字以來，中國象形文學之演進到了漢代頓形停滯，書法亦無多大變化，晉唐後則世代抄襲，時刻回顧，文人學士皆嗷嗷嘆惜不如古！圖畫根據象形文學應當早些發達，但是爲工具不完備一直延遲到唐宋始臻極盛，六百年來又漸次頹唐冷落下去，到了現在中國畫家竟寥寥可數，且其作風多半跳不出古人圈套，除了新近弱了是吳昌碩氏，世界各國竟不知中國尚有畫家否！

彫刻方面，晉代以前的彫刻多半屬於裝飾無所謂純粹藝術，阿房宮之十二金人誠屬曇花一現隨即湮沒無可考據。魏晉隋唐佛像之盛全賴希臘印度彫刻術之輸入而後有龍門雲崗棲霞之奇觀。宋唐以來，各地之佛祖，觀音，菩薩，金剛，羅漢，關岳，帝君，城隍，土地，

伯公，沙官，水鬼等等之塑像無一不抄襲前代之作風，甚且摹仿得四不像，把希臘印度之遺風瞎抄成一團土氣！中國的彫刻淪落到現在，只剩下幾個石匠刻刻碑文就算了事，甚至連碑石都找不到來刻，只好一個個改行歇業去了！長此繼續下去，三十年內連石匠的影子都要消滅！

中國人素以務實自稱，但對於人生最有密切關係的建築反不甚注意！怪哉！‘大興土木’本是誇張之詞，若按字義解析起來，中國的建築材料以土木爲本，實際上却真是以泥土木材爲大宗！不特古代的大建築如城垣宮閣，高樓大廈，皆以土木築成，就是經過四千餘年清明時代的大建築亦仍以土木爲本！至于金屬石料等除却故宮及各處少樓廟宇寺觀外簡直絕無僅有！中國建築材料之粗劣簡陋竟至如斯！作風式樣方面尤不堪言：所謂五步一樓十步一閣，其式樣到處雷同。周秦之建築與前後漢有何區別？最堂皇的故宮，殿殿相似，閣閣相同！城隍廟與縣府衙門一樣腔調！然北京至廣州無論

何種建築皆千座一律只有燕尾簷閣稍有高低而已！苟無印度式的寶塔點綴一下，遍中國的建築簡直單調得令人頭暈目眩！至于民房呢，若舉目一看那沙牆茅房，地穴土窖，真要垂頭喪氣，默認爲跑了五千來的半開化民族！大沽口兩岸的土屋，只見幾株棕樹細柳，攝影起來可冒認爲亞非利亞中部黑人之故鄉！

中國的音樂萌芽極早，自黃帝以來也算受了五十世紀的陶冶應當高妙完美世無比倫了。孔子視音樂爲牛刀，司馬相如也嘗操琴以誘文君，可見二千年前的中國音樂已是很可以表情了。現在試看中國的樂具寥寥無幾，頂高妙的三絃亦只能當作西洋之 Mandolin 至于那掌臺的胡絃從牠那大如牛腎的音筒裏發出伊呀呀切齒單調的怪音，委實不高明！歷代所嘖嘖稱羨的古琴洞簫至今已成爲稀世之物；這些樂器發音極弱小，只堪供個人閉戶抒情，絕不能供多數民衆之享樂，無怪其淪落退化終當消滅矣。至于樂譜呢，經過了五千年才由宮商角徵羽跑到工尺上士何！以呆板象形的字體來代表音韻

之高低，中國人確是缺乏抽象的頭腦！樂器不進化，樂譜不豐富，又何怪中國音樂在世界上簡直沒有地位呢！

凡是一種藝術發達最遲者，其進步亦愈速，其內容亦愈豐富完善，十五六世紀之圖畫，十七世紀之戲劇，十八世紀之音樂，十九世紀之小說。中國戲曲之發達極遲，或因民族遊戲性太受禮教束縛所致。元明戲曲之勃興實賴蒙古之提倡。有清以來又漸次衰落了。清曲固不足道，但就元明戲曲而論，詞藻過于華麗流為裝飾，缺乏心理學，抒情甚於 *Dramatic*，又無完美之音樂為佐助。結果只在舞台上歌唱如木偶而已。中國本無戲劇，*Theatre*，只有歌劇連純粹的歌劇 *Opera* 也不配稱，只好抵當西洋的 *vaudeville*！這是中國戲劇內容與體裁之缺點。至于舞台之佈置陳設簡直一塌糊塗！絕無時間空間的觀念：千餘年前的劉備正在台上痛哭關雲長，忽然跑來一個短衣茶房捧一杯茶給皇帝潤喉！賣花生水菓的小販在座客行列中絡繹不絕，諸如此類不勝枚舉！數百年來舞

只有十多種調子唱來唱去，徒子徒孫衣鉢相傳直至世界末日天使的喇叭怒吼時才停鑼息鼓！

自家的藝術認清楚了；自家的長短也認清楚了；現在大開門戶，試看看西方藝術之沿革與現狀如何：

文學方面由荷馬之詠史詩，而有哀希兒之戲劇，莎和之抒情詩，希臘衰亡後，羅馬繼起，拉丁詩人由偉濟兒之詠史，牧歌而有何畏之艷詩，中古世紀由英雄贊而有傳奇詠，文藝復興後由古典而浪漫，由寫實而象徵層出不窮；文字之變遷由希臘而拉丁，由拉丁而羅馬，由羅馬而產生近代之英，法，德，意，西，俄等國文字，各有其文學，各有其特色，遂演成近代歐洲文學之奇觀！

建築方面，由斐帝亞之巴登農，由雅典之壯美而有亞力山特里之華麗與羅馬之偉大；由東羅馬密章式之宏富艷麗而有羅馬教堂之莊嚴樸實。由哥帝式之雄勃高超而有文藝復興時代之文質彬彬，由路易十四式之尊嚴橫霸而有皇朝式之幽雅飄逸，美國之巴力門，法國之維爾

賽皇宮及各處教堂，意大利之聖彼得教堂，羅馬故宮，西班牙之亞刺伯式王宮，德國科倫之哥帝式教堂，俄國莫斯科之林肯大教堂，比利時新築之大市政廳，奧國維也納之戲院；各有特色遙相輝映而自豪。晚近建築作風一變前人之陳式，新派接踵而起，由奢華而趨于純潔，由虛浮而趨于實用，日新月異美不勝書，尤其民房之完善，精巧，雅緻，無奇不有，現代建築之趨勢正與現代社會思潮恰成平行線，這才是真有生命的建築！

西方的彫刻是隨建築而興，古代彫刻家亦多半是建築家；斐帝亞可為模範，有了壯美的巴登農廟便有壯美的天王與慧神之像，希臘的彫刻變遷是由壯美而柔美，由雄渾而堅強，由凜立而生動，由理想而寫實，由質樸而華麗，由單純而豐富，各家有各家的作風，每代有每代之趨勢。羅馬的彫刻雖無甚新穎之處，亦尚能承繼雅典之遺風而加之於拉丁之強悍偉大民性。中古哥帝式的彫刻專表現神聖之美，不勻齊之美，蒼古之美，超凡之美，作風

亦由理想而漸趨于寫實，由莊嚴清絕和蕩慈祥而漸趨於顛動沈鬱恐懼苦痛之情緒。文藝復興時代，綜合猶太出世精神與希臘入世精神，遂結晶于米克郎氏之沈雄悲壯的吻合！十七八世紀法蘭西之布扎，烏東等皆繼續全代之遺風而不失其個性。大革命後浪漫思勃興，呂德 Rude 遂倚巴黎之凱旋而高唱馬賽歌！由呂德之狂勃壯麗而丹卡波之瀟灑風流，羅集則有十九世紀之徵象，個人作風由寫實而理想而大成；由堅強蒼古，柔美，流動，狂熱，豪放兼而有之，此翁可謂前無古人！其富尼蒂爾德萊 Bourd II，彭邦 Pompon 等各樹一幟，蒲氏擅長於人物，作風極其狂熱，蒼古，頗有何西利之遺韻；彭氏則擅長於禽獸，純以體積光線為主，生動入神，可謂絕無之動物彫刻家！後起之秀充斥于各大沙龍，源源不絕，歐洲之彫刻界正如月季花之狂放不已。

西洋圖畫在希臘時代已甚發達，壁畫因風雨人事之摧殘已湮沒無可考據，惟於陶器圖案上尚可窺其一斑，希臘圖畫最顯著的優點即為

構圖之精密且極吻合裝飾性。羅馬之圖畫可根據非北雅城之壁畫其生動不亞於希臘之陶器圖案。西洋畫之黃金時代為中古末葉文藝復興時期。由安琪理哥之天真溫良，而有濟阿多之清絕幽雅，後起之秀萬西，米克郎，拉化兒，盧濟前等集其大成！德國之都列，西班牙之格例哥，魏列斯克，法國之布省，華陀，荷蘭之郎布蘭，佛拉蒙之魯班士諸大家接踵而起，大革命後法蘭西畫派獨樹一幟，由狂熱浪漫的德拉而有寫實的古伯，由印象的模納而有後期印象的沙魯，及雪頤諸大作家，晚近派別百出，作圖之個人精神明為顯潮，畫趨之愈勢情形激迅速如萬馬奔騰！前代之圖畫每百年一變，十九世紀二十五年一變，二十世紀則每十年一變正與現代思潮變遷之音韻相諧和。

西洋音樂發明極早，希臘音樂中之豎琴為週誠讚頌神靈英雄之大樂一如中國之古琴為廟堂之樂，笙簫為田野抒情之小樂，但豎琴早已被三角琴了替代，而流為舞台上之裝飾品矣。

（中國的古琴現尚苟延殘喘！）例如中國的古

琴能動天地感鬼神，希臘大音樂家阿斐之驪琴亦能令衆鳥來朝百獸舞蹈，催眠之首狗直進地獄救亡妻返人間；事雖屬傳說，亦可見希臘之驪琴實不亞于中國自號爲最神妙的古琴！羅馬承繼希臘之音樂而廣播于全歐，耶教堂之大風琴發明于中古，同時亦發明樂器之王卽今之提琴 Violin。文藝復興時期音樂亦隨百藝而蓬勃。樂譜漸次完善，樂器亦日益精良，音樂如春鳥處處諧鳴，大畫家萬西亦爲提琴之名手！意大利爲音樂與母，首先創造歌劇，劇曲十七世紀歐洲各國爭仿效之，弦歌之聲充盈于王侯之朝廷宮室。十八世紀德國音樂勃興，樂聖莫札特，白陀文接踵而起，遂爲歐洲音樂之黃金時代！十九世紀音樂亦當爲浪漫思想之先聲，波蘭之索班，德國之魏伯，法國之困奴，意大利之羅新尼，遙相響應，樂聖華格異軍突起一變前代之歌劇，獨創新曲，綜合詩歌音樂戲劇之長處，遂集五百年來音樂之大成！後起之天才爲伯利阿，德布西等亦各有新聲，晚近好樂之趨勢較爲散漫，法蘭西，比利士，西班牙，俄國，波

蘭，英國，意大利等皆各樹一幟，音樂院歌劇場，遍布全歐各大城市；民間歌舞之聲，鋼琴提琴之聲不絕于耳，現代西洋音樂可謂已臻極盛時期，全歐可稱爲音樂之鄉！

集百藝所成的戲劇已勃興于二千年前之雅典大舞場！希臘戲劇之發達可謂後無來者！古來最好戲劇的民族亦莫過於雅典人！由宗教的儀式一躍而爲極偉大的戲劇，這種進化的步驟亦可謂後無來者！由單人對談的幼稚戲劇一經哀希兒之手就變成結構完善章法超絕的悲劇！由哀氏沈雄悲壯的神劇而有蘇霍克兒之整齊嚴肅悲天憫人的英雄劇！由哀利秘之悽惻纏綿描寫人間內心痛苦之悲劇而有亞利斯多凡之率直深刻諷刺人間之醜態險惡的喜劇。由理想而寫實，由描寫神靈而英雄，由描寫帝王而田夫俗子，由悲劇而喜劇，希臘戲劇可謂包羅萬象！羅馬因偏重於政治社會之組織，且民性剛毅好鬥，角鬥場遂替代了舞台，但戲劇的作家亦大有人在，帝國淪落耶教主持羅馬時戲劇逐漸衰亡。中古神劇復萌芽於教堂之庭落，遂爲文藝

復興時期戲劇之先導。十六世紀意大利西班牙因先得古希臘戲劇之模型，兩國之戲劇故先各國而興；嗣後美國之莎士比亞異軍突起，遂為近代戲劇之開山祖！法蘭西之古典派作家高李，拉迅（莫利哀與之悲劇喜劇皆善能遠索古希臘羅馬）之精神而染之以時代之色彩作家之個性，故風靡兩世紀而為法國戲劇之黃金時代！十八世紀下半期德國之許萊，哥德諸大劇家突起，係同英國莎翁之精神，法國古典派之章法，日耳曼之民性就演成浪漫戲劇之先聲！是為德國戲劇黃金時代！法蘭西大革命後，浪漫派乘機打倒古典派的劇台，虞哥大仲馬揭竿起義，全歐響應。英，德，意，奧，俄，波各國作家洶湧而起一掃前之陳式而獨創新劇，演成近代戲劇之大觀；三十年後寫實派之小仲馬，北歐之由實兒，易卜生，托爾斯泰而有今日之象徵派梅德林，鄧南遮，派別叢生，由昔之悲喜兩劇，一變為悲喜合劇，由多幕而獨幕，由詩體而散文，由帝王貴族而世俗平民，由消遣品而為情感思想之結晶！五百年來之

戲劇可謂盡善盡美，無微不至！戲院，舞台，戲劇學校林立之於全歐各大小都市，作品之豐富，作家之層出不窮，又非我們醉生夢死之中國所能思議！

歐洲晚近三十年來之藝術趨勢，最堪注目者則為圖案藝術！現代因科學與工藝之發達，遂引起物質狂烈的需要；工藝為日常生活上最有關係者，且能兼實用與愛美之嗜好，故特別發達。大至宮院房屋之裝飾陳設，小至家常木器，銅鐵器，陶器，瓷器，首飾，衣服，手所觸，目所見，無一不受圖案藝術之支配，一九二五年巴黎舉行國際工藝博覽會，極一時之盛，誠為現代圖案藝術之大觀！今後之趨勢，圖案藝術當佔最優勝之位置，是無疑義的了！

總觀西洋藝術之演進，牠的音韻是激昂勇往的，層出無窮的，千變萬化的，西方的藝術家是最注重個性的，以古人為參議為賓客，以自己的天才意趣為主腦的！隨時代，隨環境，隨社會，隨思想，隨個人之情感精神而演化的！由神聖英雄帝王貴族的藝術而漸次變為社

會市井平民的藝術！他們的藝術是有步驟的，有統系的，有歷史觀念的，西洋的藝術在社會上之地位可以說是達到藝術民衆化，民衆藝術化之仙境了！

現在反觀天朝上國的藝術恰成反比例：牠的過程是和開國以來的思想是同道路的！中國人的頭腦好比一個騎士背馬首而馳，兩目向着馬屁股，看看馬蹄躑起的塵土而傷悼已往之好山，好水，好景物！并且時常拚命勒住那匹不可挽回的駿馬，弄得躑躅不前，塵土大起，天昏地黑，幾至力竭氣絕仆地而死！中國的藝術是一成不變千載爲一目的，牠對於時代社會是純粹抱閉關主義的！什麼歷史觀念，什麼統系觀念，什麼時間空間觀念，連名詞也是新近才舶來的！試看看舞台上的秩序，念世紀赤膊的茶房老不客氣公然跑到曹孟德大丞相面前獻茶潤嗓子！試看看座客的鑑賞力，台上唱一晚同樣的調子也心滿意足，只要戲子多塗抹一點脂粉，多表現一點醜態，就高興喝采！

中國藝術衰敗到這種田地，我們可以不必

再談藝術嗎？中國現當軍政時期，民不聊生，我們可以不必提倡藝術嗎？社會混亂，道德崩敗，人心彷徨，感情淪落，我們可以不必顧到那陶冶性靈，啓發思想，安慰民衆的藝術嗎？忠勇的武裝同志不需要那馬賽激昂雄壯憤慨的革命歌嗎？不需要那巍峨參天的烈士紀念碑嗎？不需要那威武高大的凱旋門嗎？長袍同志們不想首都改爲雅典嗎？全國民衆同志們果真不需要美麗的公園，寬廣的舞台，整齊的街道，雅緻的房屋嗎？果真不好看陶冶心靈美化衆生的圖畫彫刻？果真不愛聽那情感與思想結晶的音樂，歌劇？果真能不看那裏極美的日常用品？

求真，求善，求美本是人類的天性，我們撫心自問是極需要科學增長我們的智識，維持我們的生命，指導我們到真之路；是極需要道德保護社會之安全，左右我們的行爲，引領我們到善之路；是極需要藝術陶冶我們的性靈，發揮且安慰我們的情感，誘導我們到美之路！假如全國民衆，全國同志們都承認藝術是很需

要的，爲什麼不可以談，不可以提倡藝術？假如纔是軍政時期顧不到藝術，何以雅典被波斯軍焚毀後希臘人迅速改造雅典，大興土木建築巴登農，不數年而雅典城內雕刻石像多于城內之居民？何以文藝復興正當宗教戰爭之時期？何以羅馬城聖彼得教堂之落成正當意大利多事之秋？何以米克郎，萬西，拉化兒皆生于兵爭之時而能發展其藝術？何以法蘭西大革命大流血後百藝叢生如春花怒放，何以普法戰爭後法國仍能廣設美術博物院？舉行大規模之國際博覽會？希臘藝術之復興豈非得了教皇貴族之提倡，希臘民衆之贊助？歐洲之文藝復興，豈非得了教皇貴族之提倡，藝術家之努力，民衆之合作？大革命後法國藝術猶能勃興，豈非賴當局之獎勵，作家與民衆之努力？普法戰爭後，法國藝術仍爲世界之先導，豈非舉國上下饒有藝術的興趣繼續創作不已？最近法國之能戰勝强悍無敵的德意志，蔡子民先生獨謂爲藝術之功！藝術之功豈不大哉！藝術豈與社會之盛衰，毫無關係嗎？藝術豈是毫無功用而不應該

提倡獎勵的嗎？

數十年來中國的新教育家只談智育，德育，而輕視藝術爲玩意兒，結果科學智識仍舊一樣幼稚，道德反開倒車！教育界獨具慧眼者爲蔡子民先生！他十餘年前便提倡美育，甚且獨創以美育代宗教之說！可惜曲高和寡，響應之者寥寥無幾！我們後輩子真愧對先覺者矣！他最近關於教育之演講仍堅持十年來之方針，極力提倡美育的高論！壯哉！

全國藝術同志們，提倡藝術是誰的責任？我們豈可袖手旁觀或各自掃門前雪嗎？我們豈可抱世俗之成見以爲嚴冬不可以栽菊花玫瑰花嗎？現在時機到了！提倡藝術的重任是義不容辭應當毅然負擔起來！社會之枯燥應當由藝術家去潤澤，民衆情感之沈寂無倚，亦應當由藝術家去喚醒，激勵，安慰！全國藝術界同志們，清滌污濁的社會，美化民衆的心靈，藝化民衆的工作，決不是一件容易的事情，亦非少數人所能包辦的事情！希臘的巴登農不是大藝術家斐帝亞一人獨創的！中古哥帝式教堂亦不

是少數建築家一手獨創的，文藝復興亦不是意大利三藝傑所能包攬的，十七世紀法蘭西戲劇黃金時代亦非三劇傑高奈，拉迅，莫利哀所能獨辦的；十八世紀德國音樂極盛時期亦非幾位樂聖獨演出來的；十九世紀法國圖畫彫刻詩歌文藝之蓬勃，亦非德拉夸，哥羅米悅，曼納，雪頓，模納，馬帝期諸畫家，呂德，卡波，羅丹，滿爾德兒，彭邦諸彫刻家，拉馬丁，虞哥，陂德勒，魏憐諸詩家所能獨描，獨型，獨唱的！吾國唐代之雕刻，宋代之詩歌，兩代之圖畫，元代之詞曲亦非少數藝術家演成的！

我們既知古今中外的藝術運動不是少數人獨操縱的，那茫茫神州寥寥無幾的藝術同志們應該如何團結起來呵！大家都知道藝術家的態度應當是高超美化的，藝術家的情感應當是博愛衆生的，藝術家的精神應當是時代思潮之先導的！大家都知道現在不是互相誹謗的時候，誹謗的劣習亦決非清高博愛的藝術家所宜沾染的；大家都知道現在是藝術存亡的時期，情感盛衰的危機，民族興滅的關頭！大家都知道藝

術運動不是個人之榮譽，并非單為藝術本身而已；大家都知道藝術運動即是犧牲自己的軀殼，心力，犧牲性命，犧牲自我而拯救那污濁的社會惰落的民衆，沉淪的世界；大家都知道藝術運動最後的目的即是藝術美化一切！

藝術運動既如此緊急不容稍緩，那麼，運動的步驟與方法應當如何呢？這個大問題決非本篇所能詳細討論的，亦決非我們所能獨自計劃無遺的！我們只能貢獻一點意見而已，具體的辦法還是請高明的同志們籌畫罷。

我們覺藝術運動應當首先注重宣傳，因為宣傳為現代各種運動唯一的利器！民衆情感之病症應當由藝術家向他們宣傳藝術的良藥！閉戶造車的態度是可適合於現代社會了！藝術家不去喚醒民衆，他們只好忍痛苟延殘喘，或藥石亂投，或換湯不換藥，結果總斷送了性命！藝術同志們大家應當用舌尖筆鋒向民衆大聲疾呼，大規模的宣傳藝術！這種外部的工作是急待着手的！

我們既不滿意於過去陳腐不合時代的藝

術，那麼藝術運動之內部工作應當如何着手呢？試觀歷史凡是一種民族學術之革新，必根據兩條源流；一為縱的，一為橫的；縱的是向本國歷史過去之陳跡中索取，橫的是向外國吸收新鮮的思想。佛教之流入中國，不特更換了中國的思想社會，並且大有影響於中國的文藝！現在的藝術運動亦應當根據這兩條大道！一為介紹西方藝術，一為整理本國過去的藝術！我們覺得現在介紹重於整理。

第一步驟，應當大規模的介紹西方藝術，抱歷史的觀念作有系統的整體的介紹；盡量容納西方藝術之優長處，建設各種藝術學校，組織團體譯述西方藝術之精神，這便是介紹的工作。

第二步驟，應當大規模的整理洗刷本國過去的藝術，用科學的方法，歷史的觀念，新時代之眼光，去整理斷斷續續茫無所可的藝術陳迹，建設美術博物院，組織考古隊去各處探究歷史之遺跡，組織考古學會等等以便綜合各處新發現的古物，研究分明後送到博物院去陳列

、假如藝術有永久不滅性，則過去有生命的藝術亦可供現代藝術家之參考，民衆之鑑賞。

我們堅信中國人有藝術的天才，尤深信有創造新藝術之魄力！假如能同心協力于介紹和整理的工作，新時代的藝術當然可以產生！中國的小說界便是一個最明顯的例子！我們所謂構通東西藝術并非混合之謂，是化合之謂也。化合兩種藝術之精神而成爲第三種藝術，卽是創造！創造是作家個人內心之工作，藝術運動是全體一致之工作，這兩種工作可一齊進行而不致矛盾的！

我們深望藝術界同志們能够撥除夙怨誠心團結起來一致努力于共同目的：藝術運動！

## 藝術運動社宣言

在十餘年來所謂新文化運動之中，藝術是佔着最末一把交椅的，而藝術運動這個新名詞至今尙不成爲口號，亦萬不及其他政治社會運動之澎湃而促人之注意。這種現象在我們看來并不足怪。尤其是際此民不聊生的過渡時期，物質生活極其猖獗，一切情感思想之活動皆受其壓制而麻木不仁，素爲人類精神生活上最高表現的藝術，亦勢必暫淪落於覺遺忘之中了。說到此處，在這瘡痍滿目之中國而談藝術運動好像是不識時代之需要而流爲無稽之語；但是

我們不要忘記南北朝是中國藝術極盛時代之一，歐州文藝復興正當宗教戰爭時期之內，足證無論古今中外，社會生活愈不安寧則愈需要藝術為情感思想之寄託；即在個人生活方面而言，我們相信手中若尚剩一塊麵包則心靈之跳動仍不致於中止的，所以藝術運動無論在昇平或混亂的時期都是像農夫之耕稼一樣不可中斷的！簡便一點說起來藝術家亦即是全人類精神生活上之農夫！

我們既承認無論在文明或野蠻的民族，憂患或逸樂的時期皆一致需要情感之活動，則藝術運動亦為文化運動之中樞；蓋所謂文化運動也者，其目的亦不外乎促進人類之生活而臻最完美之境而已。我們明白了藝術之真義，雖際此干戈未息顛沛流離之時期，仍毅然決然揭起藝術運動的旗幟在呼嘯呻吟之中，宣傳藝術之福音！這是我們的天職！試翻閱本社簡章第三項明明寫着：“本社以絕對友誼為基礎團結藝術界新力量致力於藝術運動以促成東方新興藝術為宗旨。”我們的態度和目的在這條文中可

以說是坦白鮮明了，但是仍恐社會上有疑會之處，茲再申明一下：大家都知道藝術家是最重情感生活的，因為藝術之創造全賴情緒之激昂而起，同時藝術家又多有孑然孤立之癖，因為他們崇尚個性之保存和內心之活動雅不願遷就社會而污損其自由也。藝術家既有此特徵則非利害所能牽引，而團體底組織，勢必基礎於情感，然後能一致努力於共同之目的，所以本社同人首重友誼，蓋友誼為情感中最純潔高尚者：證之古來藝人莫不重此，詩歌之中亦不勝枚舉。

素來藝壇皆有派別之分，在藝術創造上看起來，假如不含權利之攘奪，是種極好的現象，也是藝術演化上必然的趨勢，故不足為藝人病。但是團體之組織既不專於利害之相關，亦不拘於作風之雷同，而在有公共的意志為全體之指南！我們的共同目標是什麼？凡是頭腦清醒的人都知藝術是隨時代思潮而變遷的，宋代藝術之不能類似唐代，亦猶唐代之不能類似漢魏；若明清之以抄唐為能事已落於頹唐之

路，不足道矣。時至今日而猶以傳統藝術爲尙者，無異置藝術於死地！我們又何需乎藝術運動？不如說句古語：披髮入山罷了！我們既然根本否認傳統派藝術之存在價值，凡是致力於創造新時代藝術之作家，當然是我們的同道，無論平素認識與否或種族之同異都是我們的良友！本社所謂團結藝術界之新力量之原義卽在此。

藝術運動本是個空幻的名詞，究竟如何運動，尙須擬定具體之計劃以爲進行之準繩。我們深知在龐大的中國而談藝術運動決非少數人的力量所能完成共事的；集中全國藝術界之新力量而一致努力於藝術運動是爲本社第一理想！發行藝術刊物廣事宣傳以促進社會會審美之程度，多多舉行展覽會俾民衆與藝術接近；或致力於藝術教育培植後起之秀，或創辦藝術博物院或組織考古團，凡此種種都是本社預定的工作而按情形及能力略分先後耳。

最後我們不要忘記現代藝術之思潮一方面固脫離不了所謂個性和民族性，他方面卽在精

神上而言確有世界性之趨勢，東西藝術之互相影響已有很長的歷史，此處不必贅述。目前東西藝東之關係日趨密切。此後藝人之眼光當不能以國門爲止境，而派別之競爭亦不宜以內訌爲能事！所以我們覺得新時代的藝人應具有世界精神來研究一切民族之藝術。不單限於歐洲即菲澳等處凡足供參考者皆當注意！

我們知道藝人最大之天職爲創造！藝人畢生不努力皆當以此爲最後目的！而人類社會之所望於藝術家者亦全在此！本社最後的理想在藝界方面裨團結多數創造力。以促成新時代藝術之實現，對於社會作一種精神上永久的貢獻！海內外藝術同志，諒能同情我們的理想而有以教之。



## 科學與藝術家之責任

歐洲自文藝復興以來，已漸次脫離宗教的魔力而演成今日之燦爛的學術世界。學藝是一個攏統名詞，簡略分析起來，就是科學和藝術！喜歡科學而專心研究之者為科學家，喜歡藝術而終身努力創作者為藝術家。可是我們要反問一句：什麼是科學？什麼是藝術？為什麼有許多人費盡畢生精神去研究科學？為什麼有許多人樂意犧牲全副心力去創造藝術？科學對於人類究竟有何功用？藝術對於社會究竟有何天職？這些重大問題範圍非本篇所能詳細解

答。只好大題小做，綜合起來討論之而已。

我們可以簡單說一句：科學是從神話中跳出來的，神話是起源於初民對於宇宙現象之恐懼和崇拜，由懷疑而解析之，遂有種種饒有詩意的傳說，所以神話簡直是雛形科學，同時可以說是詩化的宇宙觀，嗣後人類求知之慾日漸發達，神話之本意亦逐漸失真而流為逸事，哲學家對於宇宙，欲求一真確之見解，遂摒除一切宗教杜撰的傳說，而發明邏輯，科學於是成立矣。

人類精神上有三大趨向：真，善，美。科學既起源於求知，而其最後的目的亦在探求真理，歐洲民族對於求知的慾望特別發達，所以他們的科學亦日益昌盛，求知可分向外界的探求和向內心的研究，科學遂分為自然科學與精神科學，數，理，化博物，生理，天文等等是對於宇宙現象之研究；心理，美學等等是對於人類精神狀態之研究，凡此種種，皆為人類希真之正道，遂演近代科學之大觀。

科學既然是求真理的途徑，那麼，對於真

理特別有興趣而從事探討之者當然是科學家，科學對於人類究竟有何功用呢？這個問題簡單答起來：科學與人類日常生活，顯然有密切之關係，我們試舉目一顧近代之物質文明是完全藉賴於科學，歐洲的工業與交通之發達是其明證，質言之。科學是支配了近代之物質生活同時亦操縱了人類求知之途徑！現代人類之研究科學有兩種動機：一為改良學活，一為求知求真，所以有許多聰明之士或為改良人類生活，或為探求真理以滿足精神上之需要，遂終身致力於科學了。

藝術之起源早於科學，因為人類情感之產生早於理智故也，藝術之動機在情感而其目的在陶冶人類之性靈，調濟社會之情感而美化一切！藝術之演進不已，完全因為人類之情感思想亦演進不已，同時人類精神上有一種不滅的希求：就是美！我們若將藝術的本身認清楚了，那麼就可以知道人類為什麼要藝術，為什麼要創造藝術！我們可以知道藝術對於科學毫無衝突，而且互相提攜為人類造幸福的！

我們現在看看中國的社會現狀混亂到什麼程度？中國的文化衰落到什麼程度？科學何在？藝術何在？科學家不痛心嗎？藝術家不流淚嗎？我們要知道：啓開中國的民智，振興中國的實業，改良中國人民的生活，這是科學家之責任！我們要知道：喚起中國沉寂的民氣，提高社會的情感，清滌民衆的性靈，美化民衆的生活，這是藝術家的天職！科學家藝術家同是學術界中人，大家認清楚欲極救中國決非少數政治家所能完成的！政治家固宜談政治，科學家如欲分担革命的工作，則不能不致力於科學運動；藝術家如欲加入革命的大運動中，則不能不‘各盡所能’致力於藝術運動！我們要知道學術運動纔是真正建設的工作，才是爲人類謀幸福的事業！

我們上面已經說過藝術家要和科學家攜手一致努力於學術運動，但是我們所謂精神上之互助，並非互相牽制之謂也。中國人素有萬能之觀念往往學非所用，用非所學！所謂學藝運動應當各就其範圍而努力；藝術家若加入科學

運動不特貽‘門外漢’之譏而且可阻礙科學之進步，流為文化上之罪人矣！可不慎哉！所以我們主張科學家與藝術家應當抱門羅主義而作精神上之互助而已！何謂精神上之互助呢？即是說科學家所發明的學理，很可供藝術家之參考；例為數學，光學，力學，生理，心理學等等對於現代藝術是很有貢獻的；在藝術方面，既可以作品供科學家之鑑賞；同時藝術之成形原理亦極可供科學家之研究，現代美之學，便是最顯的例子！

我們既明白科學與藝術毫無衝突，又深知科學與藝術同為文化之兩大軀幹而有密切之關係，所以我們主張科學家與藝術家應當精神上團結起來一致努力於文化運動！

但是我們要忠告學術界同志：大家要小心提防虛偽陰謀的份子混入我們的學術團體中！現在中國社會裏許多不三不四的人物，既非科學學家偏要擺出學者的架子，魚目混珠，從中搗亂；他們既非藝術家，又偏要參與藝術運動，暗中壟斷一切！像這種滑頭滑腦的人物，

---

在社會上極佔勢力可以明槍暗箭摧殘一切，確是學藝界之大姦賊，人類之公敵！學術界的同志們如欲完成我們的學術運動，應當首先鏟除這些陰險分子！科學家，藝術家宜枕戈而待！

## 所望於劉先生

大家都知道，我們的祖先是游牧民族，五千年前，由帕米爾高原延天山黃河東下而盤據中原。那時的酋長，正如猶太聖經中所描寫的賈恩(Cain)統領其雄健如熊的子弟，橫行山林曠野之間，日則與外族猛獸搏鬥，暮則枕戈仰臥於皮幕之中，聚談日來之獵品戰績。嗣後因為地利的關係，遂由游獵而變為耕植的民族，由侵掠而變為保守。物質生活，既然增進精神生活亦隨之而發達。向之羊皮帳幕遂漸次變為固定的居室，數千年遺傳來的燕尾式的

建築，還是脫胎於初民的皮幕。

據一般學者的見解，藝術中之最能表現民族精神的，莫過於建築，因為建築是藝術之府庫，一切藝術如雕刻圖畫工藝美術等，都蒼萃於其懷中，甚且不能脫離他而獨存，同時凡是一種建築品決非一人之精力所能獨創，裴帝亞之建築巴登農，亦全藉助於無數石匠和彫刻家之合作。總而言之，凡是一種建築之圖樣雖可出之某作家之手（其實圖樣之形成已賴恃前人之作風矣，）但其複雜的內容，尤其是關於裝飾方面，如壁畫，彫刻，圖案及各種陳設等，都要藉助於無數勞心勞力者之共同努力，建築既然是無數人的作品，所以牠能代表民族的精神。我們現在看見七千年前埃及的建築，就感覺到斯民族偉大堅強的精神，看見波斯巴比倫之餘跡，就冥想到當時之繁華興盛，看見希臘雅典之巴登農，就回想到荷馬之史詩，哀希兒之悲劇，莎和之抒情詩，蘇格拉底柏拉圖之哲理，相里克列士之明政，看見羅馬之建築，就感覺到斯民英勇精悍殘忍好鬥之精神，同時

具有沈毅理智的頭腦，看見君士坦丁的宮殿，就回想東羅馬帝國之驕奢淫佚，看見哥帝式的教堂，就想到中世紀法法兩民族宗教觀念之崇高，看見<sup>也</sup>亞拉伯之奇院，爲沙漠中之蜃樓，就感覺得到回教徒之英挺飄逸文質彬彬的精神，看見印度的建築，爲崇山峻嶺，如赤帶之植物，欣欣向榮，就感到印度民族狂熱的建築和對於宇宙人生深刻的了解，凡此種種，都足證藝術中之建築，是民族性之最完備的表現。

談到中國的建築，若根據本國人的觀念，很難得到正確的見解，因爲自己的國粹總喜歡言過其實自誇自大的。若根據歐洲人的普遍見解，有時亦不免失之於皮毛或誤會，他們嘗以天壇爲黃河流域建築之代表，龍華塔爲長江流域建築之代表，殊屬笑話。因爲寶塔之式樣是隨佛教由印度傳入中國的，萬難承認爲純粹中國之建築，例如北京圓明園是模仿法國維爾賽王宮之作風，并由法國教士製圖的，假如未被焚毀，千百年後，亦將被不識者認爲中國建築之代表了。

純粹的中國建築當以燕尾爲代表，因爲牠是直接脫胎於初民的帳幕，在在觀方面，尙不失其相當的價值，那兩條曲線很能表現和平喜悅宛如笑容之兩頰。這種作風，襯之以南方秀麗柔軟之峯巒，確是極其和諧，但是中國建築有好幾個毛病，現在順便談一談：

在整體方面看起來，中國的建築數千年來老是那麼一套，無論亭閣樓台宮殿廟宇，總是那兩條曲線，未免失之於單調。在美觀方面，總趨於秀媚而缺乏壯大雄峻的精神。若比之於埃及偉大如山岳的建築，未免大遜色了。在實用方面，中國建築是最意講究○張作無謂之複雜，歐洲人嘗嘲之爲 *Chinoiserie* 對於實用不甚符合，這一層反失却建築之用意，因爲建築是實用與美觀并重的。同時中國的建築多半是用本材，既不經久，又不偉大，故勢必流於纖細小巧。統觀中國現存之大建築，當首推北京故宮，但在美觀方面，似難令人滿意，一眼望去，徒然是鋪排霸佔空地，表面上似乎井井有條很有一氣連貫的精神，但細認起來，亭亭相

似，殿殿相同，色彩線條千篇一律，缺乏個性，總而言之，中國最大的毛病在單調，觀此亦足證中國歷來的建築，缺乏創造的精神，同時又無高深科學之襄助，所以只能取材於土木而不敢建築巍峨偉大之石質宮殿寺廟。我們若把中國之疆土比之以歐洲主部，那麼，中國在建築上之創造是遠不及歐洲，這是不可隱瞞的，亦足證中國民族富於保守而缺乏創造性。

我們可以大胆說一句：中國百數十年來簡直沒有代表時代的新建築，一直到現在，雖然吸收了一點歐洲的科學方法，但在作風方面，并無新的出現，偶有美巧者亦皆失之於張冠李戴，根本忘記了建築是有表現的，有個性的，有生命的藝術。例黃浦灘頭的許多大洋樓，都是火柴盒子或鴿子籠，無論牠是中是西，根本不能認為藝術品，至於美觀上之價值更不消說了。

現在中國藝術界最淡落莫過於建築，恰好和歐洲藝術界成個反比例。巴黎美專的建築系人數占全校三分之二。中國至今尚無建築班之

設。西湖國立藝術院對於這一門科目尙在籌備中，可見中國建築之沉寂了。吾友劉既漂先生精研中西建築多年，極有心得，且尤致力於創作，最近所製圖樣，極其新穎，不落古今中外之陳式，誠吾國建築界特出人才也。現在軍事期已告終止，建設時期到了，關於建築方面，不特首都需要新穎壯美的建築品，以表現中國新興之盛概，就是全國各省各地都需要新建築以喚醒數千年來酣睡着的老大民族。關於這一層，我們敢用十二分的熱忱希望劉先生加倍的努力！上面草草說了幾句關於建築的廢話，還望劉先生斧正爲感！

## 首都美術展覽會之意義

一九二八年元旦在沉寂的首都中突起一個空前的美術展覽會，可以說是首都美術化之先兆，也可以說是將來燦爛的中華民國之象徵，該會不起於當局之提倡，而由少數熱血的藝術家如王子雲先生等自動發起，並得滬寧藝術界之襄助而成，這是尤其難得而很可敬佩的，也足見新中國之精神，不泥守‘上行下效’的古道，而能自動發揮才力，貢獻作品於人類；也足見今日之新藝術家並無往昔文人相輕之陋習，而能隨新時代之趨勢，隨處圍結起來作整

個的藝術運動，這種新現象是很可樂觀的！

本來這次的展覽會籌備得非常倉卒，規模亦非常狹小，委實不配戴首都美術展覽會的大帽子，但是環顧那六朝金粉的南京除了北極閣的荒塚，秦淮河的黑水，夫子廟的爛調以外，簡直滿城烏煙瘴氣！這個小小的展覽會可以說是天外飛來的奇觀！我們試看看出品者如林風眠，王代之，劉既漂，吳大羽，劉開渠，王子雲，李朴園諸氏都是現代中國藝界之前鋒！藝術是首都講質而後講量的，斯會雖不能像巴黎規模宏大的莎龍，我們預料首都民衆亦當能曲諒組織斯會者之苦心熱忱！

我們覺得這次的展覽會並非逢場作戲乘新年熱鬧一場，也並非少數人想出風頭的舉動，我們深知真正純潔的藝人是超乎一切虛榮之外，而獻身心於人類的！我們覺得這次的展覽會實含有社會藝術化的重要意義！藝術運動之本旨似乎也有解析之必要：

藝術是隨人類之情感而產生，亦隨情感而演化。情感愈發達的民族，其藝術亦愈昌盛，

這是老生常談，毋庸贅述的！人類既為情感的動物。藝術又為情感之產品，那麼，藝術對於人有何效用呢？我們可以簡單說幾句：藝術對於人是抱發揮情感提高性靈的大使命！牠能指導情感如大禹之治水！情感多半是盲目的衝動，藝術能善誘之入美之路，如口河奔流入海！藝術對於社會是抱調劑，興奮，清滌，提高，美化一切情感的責任！士卒聞激昂悲壯的音樂而勇氣百倍，觀死如歸！瞻仰巍峨壯麗的建築而胸襟舒展意志高昂！鑑賞神妙的圖畫而情緻濃厚，陶然忘機！這種藝術的興趣凡是有感覺的人都能領略得到的！

藝術運動就是想把這種神聖的美感廣播給民衆！被帝王貴族擢為己有，或紳士富商獨享藝術的時期已經過了！二十世紀是民衆共享藝術的時代！藝術要社會化，民衆尤其是要藝術化！換言之，人類全體的生活都要美化！藝術運動便是以美化民衆為目的！

西方之宗教自經理智科學之攻打，而崩毀後，一切情感幾乎可以說是完全由藝術來維

持，調和；蔡子民先生所謂美育代宗教亦可以說是老早以實行於歐洲各先進國了！自文藝復興以來，歐洲社會生活已脫離宗教之縛束而受藝術之陶冶一般；無宗教信仰的人，全賴美的眼光來維持其人生觀！假如覺得社會是燦爛，自然是可愛，情感是純潔，藝術是神美，生活是光明，那麼，更何需乎呆板的宗教，欺人的上帝呢？這種新宇宙觀，遂把美代替了神，美的崇拜就代替了神的崇拜！往昔宗教家以藝術為工具，冷那些黔首瞻仰巍峨的教堂而敬佩上帝之尊嚴，參與壯麗的儀式而欽仰上帝之威偉，傾聽高妙的音樂而默感上帝之神聖！現在的新人生觀根本把神推翻而以宗教家之工具為目的！我們現在覺得偉大的建築可以提高我們的精神，壯麗的彫刻可以增加我們好生之念，美麗的圖畫可以陶冶我們的性靈，神妙的音樂可以培養我們的情感！不特對於現在毫無宗教性的藝術是要抱這種態度來鑑賞牠！因為過去的藝術踐曾為宗教之工具，而宗教崩毀後，藝術仍孑然存在而不失其美的價值；所以藝術的

不滅性是遠勝於呆板的宗教！藝術是情感之花，人類一天不滅，情感一天不亡，那麼藝術是與人類相始終的！今後人類之情感決非那嚴酷殘暴之宗教所能支配！人權興，神權滅；科學興，宗教絕！此後之世界不屬於神而屬於美，不屬於宗教，而屬於美術！藝術不特不受科學之稱擊而反受其襄助；五百年來西洋藝術之發達，實多藉助於科學！其實藝術本身即含有科學之性質，為音樂建築對於數學物理皆有密切的關係，簡言之，藝術可以說是直接的科學，直接綜合成形的科學！藝術重綜合，科學重分析，二者決不相克的；例如文藝復興之萬西，德國之詩聖哥都是藝術家兼長科學的！藝術基礎於情感，科學基礎於理智；理智可以佐治情感之形成結晶，那是數千年來的事實，今後亦當依樣繼續下去。藝術之本質活潑靈敏，可隨時代，社會，環境，個人而受化，人類之情感為何趨勢，藝術便如何更新，藝術之不消，就是牠能夠隨生活而於受萬化，層出無窮！假如欲以美育代宗教，惟有栽培藝術！

歐洲藝術之發達用不着我們來縷縷詳述了，他們的建築如何偉大，彫刻如何豐富，圖畫如何燦爛，音樂如何神妙，用不着我們來讚美了；他們如何林立美術館，音樂歌劇院，如何提倡藝術教育，如何注意社會藝術化，也不用着我們來贅述了！因為說起來覺得自己的簡陋，落伍，退化，不長進！我們若是想起自黃帝到民國天天都是三步退五步委實無顧向世界各國再擺出五千年老文明的架子！

我們暫且不必提及國體的問題；我們只自問對於本國的現狀，環境，社會，人情，生活，有何美感否？中國數千年來的家法禮教已經崩毀了，試問此後用什麼來維持情感呢？我們還鑄造新禮教來束縛情感，抑或隨時代之趨勢以藝術來美化一切情感呢？假如我們要重人權，創造新道德以適合新人生觀，那麼就要藉賴藝術來培養情感陶冶性靈！假如認明美育為人類情感唯一之生路，那麼就不能不注重藝術教育！假如要實施藝術教育以收社會藝術代之美果，就不能不切實多設規模宏大的藝術教

育機關，栽培藝術人才！至於創辦藝術大學，建設美術博物館，音樂歌劇院，舉引美術展覽會，這都是藝術家之本職，而當局亦應該完全負提倡之責！新近政府竟通過創辦西湖藝術大學的議案，這是一件很可樂觀的新氣象，亦足見舉國上下都漸注意于藝術教育的問題了！我們應當感謝首創美育化宗教的蔡子民先生和熱心藝術運動的諸君子！

我們希望民十七年是中國藝術之新紀元！  
我們希望首都第一屆美術展覽會是全國民衆藝術化之曙光！



## 爲西湖藝院貢獻一點意見

中國科學之幼稚固不消說了，但是五千年來自豪的老文藝又何嘗不衰落呢？過去的藝術固有其時代上不滅的價值；但經千年來天然人事人之摧殘，已湮沒毀滅無幾，且其意趣亦已不適合於現代之情感思想，往昔已矣，請試看現代之藝術界爲何如？文學方面比較稍有點生色但尙在萌芽時期，真正有價值的作品仍不多見，委實不能與西方文學界並談的。至純粹藝術方面呢，既無所謂新建築亦無所謂新彫刻，只有三幾位天才作家在圖畫上演染一下，其餘

一切都是頹唐，沉寂，奄奄欲息……

據歷史的眼光看起來，凡是新興的民族當然特別注意於藝術之栽培；凡是衰敗的老民族於多半只圖苟延殘喘，對於藝術不特漠視爲無足輕重，而且摧殘之唯恐不速！新興的民族之情感異常狂烈，遂由生之慾而趨於生之趣，所謂生命之花，藝術亦隨情感而大放光芒！一部古希臘之盛衰史便是其明證，現代所謂新興的民族爲美國，百年來雖偏重於拜金主義，物質文明，但晚近亦極提倡藝術教育廣設美術專門學校音樂戲曲院等以培植藝術人才，同時建築無數美術博物館搜羅歐亞古今之藝術品以供國人之賞鑑，觀此可知民族之意趣已漸由於物質的享樂而趨於精神的享樂；藝術將昌盛於美洲，那是意中的事了。日本由老民族一變而爲新興的國家，固然藉助於兵備實業教育，但是他們的文藝是多麼發達了！至於歐洲的法蘭西數百年來能稱雄於西方，可以說是全賴其民族素有藝術之陶冶而爲文化上先進國家！

中國固然是個落伍的國家，但是我們相信

凡是熱血的新青年都不願意眼巴巴地看着祖國從此淪亡下去的！談起改造新中國，就不能不談建設；欲談建設就不能不談學術，欲談學術就不能不談教育，教育之方針有二：曰提高，曰普及。教育之性質亦有二：曰科學教育，曰藝術教育。縱觀吾國教育界，科學教育尙略具雛形很有發達之可能，唯有藝術則幼稚到不可言喻！法國教育部的名稱是：Ministere de l'Éducation Publique et des Beaux Arts 教育兼美術部！他們每年藝術教育之經費何止幾萬佛郎！可見他們竟以藝術與全國教育并重。反觀吾國過去只有北京小小的國立藝專，去年剛辦得有些生色就被軍閥摧殘到不成樣子！南方雖有三個私立的美術學校，但是多半是有名無實，貽誤青年而已！

在這種沈寂死灰的空氣中大學院竟設了一個藝術教育委員會，計劃全國藝術教育事宜，竟有許多藝術專門家如林風眠王代之吳大羽劉既漂諸氏來倡言藝術運動；新近大學院竟在西湖創辦一個國立藝術院，這是吾國藝術界空前

的創設，我們應當歸功於院長蔡子民先生之提倡和藝術界諸君之熱忱，但是現在並非慶祝時期，是努力時期，藝術運動之成功當期之於十年後！藝術教育是由學校而普及于全社會，藝院是藝術運動的大本營，欲求藝術教育有完美之結果，到不能於創辦之初注意到藝院本身之組織及方針。

藝院既為藝術教育之最高學府，其目的應當在培養兩種人材：一為藝術創作人才，一為藝術教育人才；一為藝術教育人材：一趨於提高，一趨於普及。藝術之生命不在因襲傳統而存於創造藝術，藝術運動之中堅亦全賴新創作家之叢生不已，所以栽培高才創作家，是藝院第一目的！藝院學中未必個個都生有新創術的天才，但他們或可為藝術教育家，將來或在社會服務或在中小學擔任教授，各方面都可以致力於藝術之宣傳，我們相信藝術運動之成功不在少許作家而在人人都有藝術之訓練和興趣！藝術之普及是藝術教育之責任。所以培養藝術之宣傳者是藝院之第二目的！

談到培養藝術人才之方針，就不能不討論藝術之組織與內容，作一個具體的辦法，大家都知道藝院諸君子素來主張溝通東西藝術創造新藝術的，那麼藝院就是絕好的試驗場。關於藝院之組織，在下不揣冒昧特來貢獻一點意見：

- (一) 學理應當與技術并重。
- (二) 應當特別注重圖書，石膏模型教具。
- (三) 國畫班應當同時研究西洋基礎畫及美學，美術史，神話史等。
- (四) 圖畫，彫刻，圖案各科均應採納啓發式的教授法。
- (五) 研究院宜速即開辦。
- (六) 西湖藝院對於全國藝術教育之使命。

外國的美術學校向來偏重於技術，因爲關於藝術理論之科目皆在文科大學裏面研究，我國各大學之組織不完備，關於藝術理論之講座以美學，美術史等可以說是絕無僅有！爲補救及便利起見，美學美術史等講座應當設在藝院裏，向來模仿的精神是起源於皮毛的了解，而

昧作品時代精神！藝院之目的不在養成藝匠而在養成精通古今中外之藝術學理兼擅長於創作的藝術家，欲達到此目的，則勢必學理與技術并重。

有了壯麗的校舍和幽美的環境固然是培養藝術人才之絕好機會，但是學校應當注重於內之充實。誰也知道辦學唯一的要素除了教育以外就是圖書和教具，否則華而不實，徒然一個空筐子而已！國內各大學圖書館關於科學的圖書尚有一點收藏，惟有藝術一類的圖書簡直是鳳毛麟角。藝院既為全國藝術最高學府，對於中外藝術圖書尤宜特別搜羅以備學子之參考與研究。至於石膏模型那必需的教具，外國各美術學校於開辦時皆設有大規模之石膏室以供初學者之練習，其他教具如美術講座之幻燈亦為必需品，大家都去道北大十年來能在思漸上如此偉大的運動，全賴有良好的教授和豐富的藏書樓！藝院如欲於十年內完成全國的偉大運動，請先以北大為模範！

圖畫自身本無所謂國界，西畫與國畫名稱

之區別，乃因其技術不同而已。西畫之長處，凡是精研過西畫的人都無不欽仰的。我們直接採納它的技術那是一如中國需要科學方法無容懷疑的。國畫至於今日既成爲傳統末流那是誰也承認的；但是現在仍設國畫班的理由，就是希望國畫仍有進步之可能；於是我們就不能不爲國畫設一自新之路。圖畫向來缺乏教授方法，對於自然界雖有所描寫，但對於人體之美則受了數千年禮教之束縛而不敢問津，因此國畫之精神偏於出世，與社會生活毫無關係。畫題方面亦極狹小，除了山水花卉鳥蟲以外對於日常生活之狀況及人世之哀樂鮮有描寫，技術方面亦偏重於用筆及單純的色調，故畫中所蘊蓄的情緒多半趨於情高淡泊，鮮有熱烈的同情，凡此種種都是國畫最大的缺憾。現在藝院在創辦之初。切勿襲用在北京藝專之陳法，宜別開生面，爲國畫立一新基礎。大家都知道，凡是一種學術之維新，不外兩種趨勢：或向外國吸收新學術，或向本國古代學術中探求遺忘的新動機。我們覺得國畫維新之可能情性不在

索取古法，而在採取西畫之精華及西畫之基礎方法，西畫之基礎方法在石膏和人體。我們主張國畫班亦同時採取西畫之基礎方法。時期愈久愈好，至少在二十年以上！這是東西畫技術上之溝通。既明西畫之方法亦不能不了解西畫之精神，所以國畫班亦應當研究西洋美術史，美學，神話史等，俾學子明瞭西方藝術之變遷及趨勢，這是東西畫精神上之溝通。總之此後國畫宜擺脫傳統的方法及範圍在藝術方面宜吸收西畫之着色方法及人體構圖；在內容方面宜擴充畫題，多多描寫社會生活狀況！在精神方面宜與時代之思潮吻合，對於人世之哀樂宜富有熱烈的同情。凡此種種都是今後藝術家之天職，茲略指明國畫自新之正軌而已。

彫塑一術向來被視為工匠之末技，但是魏晉隋唐時代亦嘗大放光華，龍門雲崗等處甚至於西湖飛來峯之佛像都是有千古不滅的價值，可惜唐宋以後彫刻之術漸次衰落，延至今日國人竟不知彫刻為何物矣！現在藝院竟創辦彫刻班，可為吾國彫塑前途開一新紀元！彫刻在西

方素稱爲建築之花，凡是美術建築品無不有彫刻爲之點綴，深望此後吾國之彫塑能遠溯魏隋唐之裝飾精神，埃及之堅實，希臘之壯美，印度之流動，近取手意大利法蘭西之新精神而融化之，則吾國彫刻之復興當不遠矣！但是目前有種困難：就是面授人才問題，欲補救這種缺憾，不得不於最短時期內聘請法國著名之彫刻家來擔任教授，其成效當較速也。學術本無所謂種界國界之分，吾人切切囿於狹小之國家主義而自絕維新之路；縱魏晉彫塑之發達，實全賴印度希臘之賜也。

圖案爲工藝之本，吾國古來藝術亦偏重於裝飾性，藝院創辦圖案系是很適應時代之需要的。藝術中與日常生活最有關係者，莫過於圖案！圖案之範圍很廣，舉凡生活上一切用具及房屋之裝飾陳設等等皆受圖案之支配，近代工藝日益發達，圖案之應用亦愈廣，三年前在巴黎竟有大規模的國際工藝博覽會之舉行。巴黎之工藝專門學校其人數不亞於美專，可見近代藝術之趨勢已漸次偏重於工藝了，吾國之工藝

完全操諸工匠之手，混守古法毫無生氣。藝院之圖案系對於這一節應當負革新之責任，我們並希望圖案系將來擴充為規模宏大之圖案院。

建築為純粹藝術中之最主要者，一切圖畫雕塑圖等的都不出牠範圍之內，這次藝院因經濟關係一時不能設建築系確是藝院之大缺點。吾國現代之建築非泥守古法則東施效顰式的，或張冠李戴式的建築！有生命的新美術建築尋不着一個！藝院既為全國藝術最高學府，應當包羅百藝，對於建築尤不宜放棄責任，希望於今年暑假後趕快添設這一系，才好。

最富於貫注式的教授方法莫過於科學，因為研究科學首先重記憶，藝術則絕對不能採取這法子！藝術是注意性靈，情感，思想之自然表現，絕對不泥守他人之方法，否則勢必陷於模仿而無所謂新穎的藝術矣。藝院於開辦之初應當特別注意於教授方法。培養藝術人才既以完成個性藝術之發展為目的，那麼，唯有採用啓發式的教授方法始克有效。我們希望藝院諸君特別注重這一點。

藝院正在創辦時期，須待五年後始能收相當的效果，委實令人有點不耐煩！國內現在頗多學子對於藝術亦頗有研究，他們本擬往外國繼續研究而苦無厚資，欲在國內再求學又苦無相當學術機關，欲創辦藝術學校又苦無能力，弄得進退維谷，若長此以往恐不免墮落而爲萬惡的社會所腐化了。豈不可惜！藝院對於這些有爲的青年學子，實不能漠視而當援之以手的！所以我們主張藝院應當仿照外國內外各大學之制度速即創辦研究院以備這些將成材的學子自由繼續研究，俾有深造，將來對於吾國之藝術運動當有絕大之貢獻也。

最後，我們還要敬告藝院諸君子幾句話：西湖山水甲天下，藝院又得羅苑爲校舍，可謂兼二美而有之，藝院是青天白日旗幟下首創之國立藝術最高學府，我們對於藝院是多麼景仰呵！西湖將來成爲藝術中心點如意大利之佛羅郎斯，那是很可能的事！將來全國藝術運動之成功亦當發切於此！我們希望藝院之組織與進行步步着實爲文化努力！藝院應當爲將來全國

各藝院之模範。要看將來藝術教育之能否施行，藝術運動之能否成功全視現在之努力如何而定！素知諸君子有社會藝術化和藝術民衆化的宣言；我們希望藝院將來能實現諸君子之大志！是所至禱！

## 青年與藝術

在精神方面而論，青年人與老人之區別不在乎歲數之多寡，許多青年人受了數千年的劣習和現在流行的污濁觀念，已經變為老病的木偶了；反之有些童顏鶴髮的老翁（這是很少數罷了）他們那副頭腦好像塊水晶始終一塵不染，所以我所說的新青年是單指精神純潔的人們而已。但是在這混濁的中國社會裏，精神上最感痛苦者當然也是這班頭腦清楚的青年，因此或挺而走險，或厭而退隱，此種現象舉目皆然；我們靜夜中試登高一望：山野城市之中隱隱約約似冒出一片哀怨之氣象，這是大家可以

默感出來的。因爲生計之壓迫和社會之混亂青年人之生活沉悶極了，精神好像無邊之大戈壁，多麼可哀呵！物質的問題和肉體生活的問題固然是由政治經濟來解決的，但是心靈的生活是應當用藝術來救濟的。我們根本承物質生活急於一切問題，在今日民生困難之時，肉體之保存尤急於精神之活動；反面看起來精神並不因物質之缺乏而停止其活動，心靈亦不因肉體之困苦而淪亡；精神生活之需要往往與物質生活之需要並駕齊驅的，換言之，肉體愈危急的時候心靈亦愈激烈起來；試看現在的青年並不是箇箇都有朝不保夕之虞，但是他們的心靈無時不在呻吟痛苦之中，所以我覺得青年之悲痛不純粹是物質的問題，解救他們的心靈和維持他們的肉體是一樣緊急，或許是過之。

我們應當用什麼方法來解救青年心靈之枯燥呢？人類的精神有三大目的：真，善，美，真屬於智慧，善屬於行爲，美屬於情感；要培養青年之心靈惟有實施美育，所謂美育即是藝術的修養！

中國現在還有許多人都誤會藝術爲無用之物，與社會絕少利害之關係，長髮的藝人都是些畸形怪物，不足過問的，因此藝人亦與社會隔膜了。其實藝術根本是社會之產品，藝人更不能脫離人類而高臥象牙塔中。真正的藝人有時因簡性太強而閉門謝客，但是他的心靈與時代仍是息脈相關，比較在十字街頭奔行呼號的健兒，還要更深感到人類之痛苦，藝人之象牙塔完全是形式的，並非精神上之絕交；所以古來一切真正的藝術品都是時代精神之結晶，一切大藝術家都是時代精神之代表。我們若遠溯人類的歷史，更可以明白藝術是起源於物質生活之需求，後來漸次演化而爲精神生活之本體；太古人類武器上之刻紋及其石洞中之壁畫皆含有功用的意義，並非無爲之舉動。英哲斯賓塞氏謂藝術起源於遊戲殊屬謬論；人類是最重功利的動物，先民禦飢寒猶恐不及更何有餘暇作無爲之遊戲呢？人類的智情感發達到有了真善美的觀念，藝術才趨入精神生活的領域，且始終不能全部脫離物質生活之需求，如工藝

美術等是也。

藝術是什麼？簡言之即是美感成形爲形，色，聲音。美感是什麼？美感即是心靈對於宇宙萬物（人類當然在內）發生深刻的同情和快感。藝術之創造當然起源於作家對於某事物，某種現象之深刻的同情，所以愈偉大的藝術家其感覺愈靈敏，同情心亦愈廣大。

藝術在社會上之功用不單在裝飾人類的生  
活；詩歌，音樂，戲劇，圖畫，雕刻，建築等  
不是爲耳朵眼睛的痛快而已。藝術的最神聖的  
使命全在廣播美感，使人人心靈中充滿着愉快  
的同情，對於全人類及萬物之同情！換言之即  
是博愛！

在人類各種創造中，藝術是最富於世界性  
的，也可以說是純粹世界性的。藝術雖不免帶  
有某種民族的特性，但是這種特性益增其美感  
例如希臘的雕刻，意大利的圖畫，德國的音  
樂，風味雖殊，而受全世界之愛慕則一也。藝  
術品一脫離了創造者之手，便孑然獨存，打破  
一切天然或人造的畛域，無所謂古今東西，而

赤條條地獻身全人類之前。藝術是大同主義之先導者，它可以引領全人類到彼至美至善的天國！所以藝術家也應當是大同主義之柱石！

際此民不聊生的中國，固然談不到大同世界，但是今日的新青年應當人人具有遠大的眼光和寬暢的胸襟，絕不能因目前之社會現象而忘却了民族精神之前途，應當爲人類努力開闢精神自由之路，以臻至善的大同。有了這種遠大的觀念，藝術的修養是當今青年之急務，近可以潤澤目前枯燥的生活，遠可以陶冶人類之心靈，使社會充滿着美感與同情。所謂藝術的修養並非要人人都進藝術學校，而且事實上也無須乎那樣多人學藝術！青年的藝術修養即是鍛鍊心靈使與宇宙萬物時時發生深刻的同情和美感。修養之法，卽是多多接近自然，細心認識自然之美，多多接近藝術，鑑賞人類心靈所創造的至美！我們不要忘記：大同之路必經藝術之門！

1930年秋爲西湖一八藝社作

一九三一年二月付印  
一九三一年三月初版

1—2000册

每册實價大洋八角  
版權所有不准翻印

070400

050

1

