



書 叢 學 文
論 術 藝

著 泰 斯 爾 托
譯 之 濟 耿

社 學 共

1 9 2 1



3 0471 6431 8

序言

俄羅斯的藝術家與批評家，自倍林斯基 Belinsky 與杜薄羅林蒲夫 Dobrolybov 後，他們的眼光，差不多完全趨於『人生的藝術』(Art for life's sake) 的立足點上。唯美派，神秘派的文學及他種藝術，多被他們攻擊得體無完膚。這也是因為俄國的環境關係。俄國自那個時候來，政治上的黑暗，日增一日，農民的痛苦，也深印人心，積極的要求解放。在這慘澹痛苦的環境裏，自然不能不排斥一切娛樂的，無目的的藝術，而力求有益的，切於人生的藝術了。

托爾斯泰 Tolstoy 也是主張『人生的藝術』最力的一個人，這本藝術論(What is Art?)所講的，差不多比什麼人都激烈。杜薄羅林蒲夫他們所說的不過是要求一切藝術要切合於農民與為農民而活動者的需要而已。

托爾斯泰則更進一層，毫無顧忌。現代所稱爲藝術的根本推翻，自立一種藝術的定義。他說：現代的藝術，徒然費去許多人的勞力，犧牲許多人的生命，滅絕人類相互的愛情的。藝術家須借重工人的助力，爲藝術所費去的金錢，也全是從那些不能享樂的工人所予美感的娛樂的人民那裏得來的，況且現代所稱的「藝術」究竟是什麼東西，也完全不能確定。爲這種不能確定是什麼東西的「藝術」，而居然犧牲了許多人們的勞力，生命和道德，真是不值得呢。持了這種見解，他在書中舉了許多的例子，拿來痛下攻擊。然後自己創造一種「藝術」的定義。他的藝術觀與別人又有不同，不惟是人生的，並且是宗教的。他以爲藝術——最偉大的藝術就在表現其時宗教的意識，藝術家的本務，也就在以宗教的意識，傳布於公衆。藝術是能征服暴力的，是能創造愛的王國的。他又藝術的範圍放廣，以爲藝術是徧於人類生活之全體的。現在所謂藝術，僅其小部分。我們的生活，

自兒童的遊戲，至宗教的事業，無不可視為藝術的表現。他又以為藝術作品是必須通俗的——民衆化的。如果不能通俗，那就是無益有害的了。要而言之，托爾斯泰是以藝術為一種革命的或征服暴力，創造愛的世界的工具的。他並不否認藝術，他不過否認現代的貴族的娛樂的有害的藝術而已。

這是這本藝術論中所言的大要，也就是托爾斯泰對於藝術的主張的大要。

許多人不同意把藝術論在現在的時候介紹到中國來。他們的意見是：托爾斯泰的主張過於偏激。中國現在正在提倡藝術的時候，似乎不可把這一家的偏激的學說，拿來打消大家的美的——藝術的興趣。他們這些話完全是差了。托爾斯泰的學說，誠然是有一些偏激，但是却正好拿來醫治中國的病。中國的藝術向來是以娛樂為宗旨的。除了戲劇以外，一切的

藝術都是貴族的，非人生的。到了現在，連戲劇也要貴族化了——鄉間的游行的露天的戲劇漸漸的減少，城市的固定的戲劇却一天一天的多起來了。托爾斯泰這種民衆的，人生的藝術主義，在足以醫我們的這些病。況且中國的藝術，又多是「無目的」(No Purpose)的，什麼琴棋書畫，什麼小說詩歌，駢體散文，都是以陶冶性情爲惟一的宗旨，都是偏於個人，而非社會的，偏於空幻，而非人世的。這種『有目的的藝術』……(Arts of Purpose)的主張，正是對症良方，決不能以其偏激而棄之——或正因其偏激而取之呢。至於說到打消美的——藝術的興趣的話，更是不對。什麼是美？什麼是藝術？這本藝術論辨的很詳細了。我也不用多講。我總覺得中國現在正同以前的俄國一樣，正在改革的湍急的潮流中，似乎不應該閒坐在那裏高談什麼唯美派……而應該把藝術當做一種要求解放，征服暴力，創造愛的世界的工具。

因此，我歡迎藝術論的介紹，歡迎革命的詩人，人道的藝術家的出現。

一九二〇·八·二十·鄭振鐸於北京·

譯者序言

我費了一個半月的工夫，把托爾斯泰的藝術論譯成。譯完後，不得不把我所以要翻譯這本書的意思寫出來。我覺得中國不但沒有托氏所稱的真正藝術，並且連人家的假藝術都夠不上；大胆說一句話：還沒有藝術。難道鑼鼓喧天，塗抹花臉，發出驢鳴狗叫似的聲音便能算藝術麼？難道字句推敲，限就韻脚，做成感時傷春的詩，便能算藝術麼？藝術是與人生極有關係的。這些東西在我們生活上發生出什麼影響？恐怕不但沒有影響，並且還生出惡影響來。因為這些東西能使享受他的人心地變成惡劣，淫巧，或者不致於如此，却至多也不過博得享受者之一樂，決不能因之生出什麼情感來。藝術而沒有情感寓在裏頭，那便不是藝術，祇是『藝術的贗造品』罷了。中國既無藝術可言，所以現在便有建立新藝術的必要。但是建立新藝術，須從研究藝術起，而論藝術的書又在必讀之列。托氏這本書議論

精闢，見識獨到，實堪稱爲藝術書中最
起國人研究藝術的興趣。現在中國藝術的書少得很，如果這部書出版後，再能繼續有幾部同類的書籍，那是譯者的希望啊。

（九年九月九日）

本書譯例

(一) 本書係直接自俄文譯成，採一九〇三年莫斯科『庫希涅萊甫』發行之托氏文集本第十一版。

(二) 本書係用直譯法；但原文語句中有前後相同太形蕪雜之處，則略加刪節，然決不因之失去原有之意義。

(三) 書中引詩數首，已將原文錄上，亦已譯成華文，以備不識外國文者之參考。但譯者不長於譯詩，且詩中意義亦頗晦昧，自知錯誤之處在所不免，祈閱者諒之。

(四) 原書本有附錄二種，載詩數首，『尼柏林之鐘』之節略，以其無關宏旨，故刪而不譯。

藝術論

Что такое искусство? (What is art?)
(俄國 Ларс Толстой 托爾斯泰著)

第一章

隨便拿現代的那一種報紙來看，這裏頭都特地闢出戲劇和音樂一欄；差不多每張上都有那一種博覽會的記載，和圖畫的批評；新出版關於藝術上的書籍和詩文小說等都肯極力的介紹。報紙上還很詳細的記載某正劇，某趣劇，某歌戲裏扮演何等角色，他的特色在那裏，還要記載新編的正劇趣劇歌劇的內容，並且批評他的優劣。又很詳細，很留神的記載某伶怎樣用那『批霞那』或『凡烏林』奏演某曲，這支曲子的優劣何在？那伶人奏得怎樣？各大城裏常舉行一兩個新畫的賽會，請批評家和專門家來詳詳細細的批評他們的優劣。差不多每天總要出版一些新的小說和詩——或是單行本的，或是在雜誌上發表的，——而報紙更以詳細介紹藝術品於讀者為

他們絕大的天職。

政府爲維持藝術起見，每年撥出好幾千萬金錢，來津貼那些大學院，音樂學校和劇園，如果要拿那費用的百分之一來做教育平民的費用，那教育一定可以大發達。每大城中都建築絕大的房屋，設立博物院，大學院，音樂學校，戲劇學校，跳舞所，和音樂會。幾千百個工人——木匠，石工，泥工，糊匠，成衣匠，理髮師，寶石工，銅匠，刻字匠，——都要畢生勞力，來適應這種藝術的要求，所以人類的事業除軍事以外也沒有費力再費到這樣的了。

這種事業，要費絕大勞力，那且不去管他，並且還好像戰爭一般，簡直要犧牲若干的生命：有幾千百人從小到老來做這件事情，譬如學跳舞的人一定要使雙足旋轉如意，學音樂的人一定要把『披霞那』和『凡烏林』奏得靈巧，學圖畫的人一定要能用彩色來畫，並且畫他所看見的；至於學詩文的人一定要使文中都有佳句，每句搜尋適合的韻腳。這些人全是聰明良

善並且能做各種有益勞力的人，都把他們陷入這樣愚人的特有事業裏，對於真正的生活現象還毫無所知，偏於一方，却祇以能使足舌手指旋轉如意，便爲滿意了。

這也不算什麼。記得有一次某劇院排演一齣歐美通行的尋常歌劇，當這歌劇公誦 *perennia* (*Repetition*) 的那一天，我也去參觀。

我到那裏的時候第一幕剛開。往看客座兒那裏去，就須從臺後經過。僕人引我沿着黑暗的長廊的地室的過道那邊走，我看見一座爲變換佈景用的大機器，在那傍邊黑暗裏，有許多工人在那裏做工。其中一個灰色的瘦臉工人，穿着極污穢的大衣，從我那裏經過，神氣十分委靡，嘴裏喃喃的不知說些什麼話，臉上露出極不滿意的樣子。後來我往黑暗的梯子那裏上去，走到臺後邊，看見在佈景簾子和各種雜物中間，圍着一羣塗面化粧穿着大衣長靴的人，和一些幾乎赤身的婦女。這些全是唱歌跳舞的人，正在那

裏等候出演。招待員又引我經過舞臺，走到樂隊那裏，看見那邊坐着許多人都奏音樂的。一個樂部首領高高的坐在兩盞電燈下樂譜架前面的椅上，他是處理樂隊，歌者和全劇的佈置的。

我到時戲已經開場。場上出來的是送新嫁娘的一隊印度人。除塗着花臉的男女以外還有兩個穿坎肩的人在臺上來回照料：一個是戲劇部的導師，一個穿着軟襪的人是音樂教師，他每月所得的薪水比十個工人每年所得的還大。

三個首領分管着唱歌音樂和舞隊的事。全隊兩人一行，肩上都負着巨戟。先從一個地方出來，繞着兩個大圈，便又停下來了。那隊伍總是參差不齊：那些負戟的印度人有出來得很晚的，有出來得太早的，有出得還合時候却懶懶走着的，有的雖然不很懶，却在舞臺上無所措手的，所以常常停下來從新再演起。隊伍發動前，有一個飾做土耳其人的伶人先張着那大

嘴，唱道：『我送新娘到家！』他一邊唱，一邊就從大衣裏露出手來上下搖着。隊伍纔發動，那知道樂隊裏的邊笳一下子就吹錯了。那樂師生氣得了不得，拿着小棍子擊着一下樂譜架。全隊都停住了；那樂師就朝着樂隊裏那個吹邊笳的人大罵起來，說他不應當這樣吹錯，這種粗厲的罵人話簡直和車夫嘴裏說出來的一樣。又只得再從頭而起。那些負載的印度人又一個個走出來，唱歌的人又唱道：『我送新娘到家！』這一次因為隊伍擠得太緊，小棒一打，罵了幾下，又從新做起。這一次演得沒有十分大錯，隊伍也還整齊，却不料協歌隊裏在唱歌的時候沒會舉起手來表示歡欣的意思，棒兒一下，那樂師又恨恨的罵起人來，說：『你們都死了麼？一個個都是蠢牛！你們那些死人爲什麼不動呢？』又只得從頭演起，很不自然的唱着那『我送新娘到家！』的歌兒，那些協歌隊員也一個個哭喪着臉舉起手來。可是又有兩個協歌隊員低低的說了幾句話；棒兒一下，罵聲又起來了。『你們到這

裏是來說話的麼？還不如回家去，暢暢快快的說個痛快！沒有法子，再從頭演起罷。」這樣來回的糾正，一共費了兩三點鐘的工夫，差不多這一齣戲前後繼續着六小時總算演完。棒聲，罵人聲，還夾着那些沒精打趣的歌聲，真是一種怪現象！我聽見那罵人的聲音一點鐘內差不多總有四十餘次之多。那些可憐的人挨了人家的罵，還是一句話也不說，默着聲奉行人家的叱使：算起來那『我送新娘到家』的一句話前後一共唱過二十次，那些唱歌負載的人也都是這樣。那樂師深知這種人愚蠢得不堪，除掉吹音樂和穿着黃鞋負着巨戟行走以外是什麼事情都做不來的，又知道他們習慣於奢侈的生活，所以祇要不失他那奢侈的生活，那是什麼恥辱都可以受得下來的，——所以他敢這樣狠狠的罵人，也因為他在巴黎和維也納全都看見過這樣的事情，並且知道那有名的樂師都是這樣做的，那大藝術家要教授他的技藝，也祇得用這個法兒，實在他們這種人把自己的藝術看得很大，所以

也就不去理會那別個藝術家的情感了。

再要找見比這件事情還要殘忍的，那是極不容易的了。我曾見一個工人在運貨的時候罵別個工人不肯負着重擔，還有一個村長在收割的時候罵一個長工把禾堆排得不整齊，那個工人也就恭恭敬敬的一句話也不說。我看着這件事情，心裏狠覺得不合適，可是一方面也知道這種事情還是應當的而且很重要的，而招出主人辱罵的那個錯誤也能妨害正經事情，所以我那不合適也就和緩下來了。

至於這件事情却是怎樣的呢？爲什麼呢？爲着誰呢？也許那樂師都跟工人一樣的受苦；可是誰分咐他受苦的呢？爲着那一件事情他受苦呢？他們所練習的歌劇是一齣極平常的戲，不差什麼誰都聽見過，內中情節也沒有多大意思，彷彿一個印度王想娶親，有人送一個美女給他，他假裝做一個歌人，那美女一見便愛上了他，隨後也着實懊喪得很，以後纔知道那歌人就是王

上，大家全都喜歡起來——

像這樣的印度人是決沒有的，並且他所裝扮的也絲毫不像。除掉在別齣戲以外世界上也永沒有這樣的裝飾，這是無可疑的；並且這種走步有一定的距離，舉手有一定的規矩，那也決不能表示出人的情感來；兩個人一時穿着套鞋，搨着巨戟，在那裏走步，那是除掉戲園以外別處都找不見的；還有呆呆板板不怒不喜不笑不哭的神氣，做出這種戲來，我敢說世界上一個人都感動不了，——這也是無可疑的。

我腦筋裏不由得發生一個疑問道：「這件事情是爲着誰做的呢？誰喜歡看這樣的戲呢？」假如在這齣戲裏果然含着那使人動聽的好意思，那末要演他，也就不必穿那無味的衣裙，排那參差不齊的隊伍了。

還有在跳舞時候那些半身裸露的婦女披着各色惹起情感的花衣，演出那種淫蕩的歌戲。我真不明白他們到底是爲誰而演的呢？有學問的人

他犧牲的，——是一件什麼東西。

第一章

無論是跳舞，馬戲，歌劇，狂劇，賽會，圖畫，跳舞會，和印刷事業都要用許多人的勞力，纔可以做成。

假如那些藝術家果然能夠自己做自己的事情，那也是很好的，不過他們爲製造藝術品和爲維持自己華美的生活起見，還須借重工人的助力。他們能夠用直接或間接的方法來取得，——或從富人給價的手裏，或從政府津貼爲戲院音樂學校大學院的費用裏。況且這些錢也全是從那些不能享受藝術所予美感的娛樂的人民那裏得來的。

在希臘或羅馬的藝術家，或俄國上半世紀的藝術，這樣做法是很好的，因爲那時候奴隸制度還形存在，那藝術家還不妨可以使人服侍自己或自己的藝術；可是在現今呢？許多人全相信人類應當平等，在沒有解決一個問

題：『果真藝術是這般好，這般妥緊，竟可以償因他而失掉的麼？』以前，那是決不能強迫別人使他爲藝術盡力的。

否則，爲着藝術竟犧牲了許多勞力，生命和道德；不料那藝術却反是一件無益有損的事情，那正是不堪設想呢。

所以我們應當先從藝術品所由發生出來的社會裏考察究竟他們所認定的藝術是真的不是，在我們社會是算好的不是，即使是好的，那末還是要緊的不是，是值得爲着他這樣犧牲的不是。還應當讓那些有良心的藝術家知道他所做的事情實在有一種意義在裏頭，並不是隨便爲着他所處一小部分人間的快樂，而自己還深信自己做的是好事情；還應當使他們知道他們由別人那裏得着極華美的生活，那不過是爲獎勵他所做的藝術品起見罷了。所以對於這個問題在現今實在是極重要的。

那種人類認爲極其重要，竟可以爲着他犧牲若干勞力生命和道德的

『藝術』究竟是甚麼呢？

藝術是甚麼，這個問題是甚麼意思？『藝術就是建築，彫刻，畫圖，音樂和各種詩』這些愛藝術的普通人和一些尋常的藝術家常常這般回答，還自以為他們所說的事情是極明瞭的，是人人通曉的。可是請問在建築裏有沒有不能算做藝術品的平常建築物，此外還有沒有雖具藝術目的，但不能成功，不成其為藝術品的建築物。那末藝術品的標準是甚麼？

彫刻，音樂，和詩都是如此。各類的藝術一方面都被習用所限制，他方面却又被藝術不成功的試驗所限制。應當怎樣纔能把藝術從這兩方面分開來呢？普通人和還沒有研究過美學的藝術家並不去想這個問題。他們以為這個已經早就解決，並且全都明曉的了。

普通人常答道：『藝術是顯出『美』來的一種行為。』

請問：『藝術果然是這樣，那末跳舞和小狂劇是不是藝術？』

那普通人略爲遲疑一下，便答道：『是的；好的跳舞和溫雅的狂劇在能夠顯出『美』的範圍裏，還可以算做藝術。』

現在且不問那好的跳舞和溫雅的狂劇究竟和那不好的不溫雅的有什麼分別，——這是一個於他極難置答的問題，——先問他能否承認劇場衣裳師，跳舞中間替婦女修面的理髮師，縫工伏爾特，Boym 香物商和廚子的行爲爲藝術呢？那末普通人一定要排斥那些人的行爲於藝術範圍以外。其實他所以失誤的緣故，正因爲他是一個平常人，並不是什麼專家，也沒有研究美學上的問題。假如他能夠研究一下，他就可以知道那名人芮農 Renan 在他所著的一本瑪克，渥烈爾 Marc Aurèle 書裏會講過那縫工的技藝也是藝術，有些人毫不知道婦女的服飾也有最高的藝術，那真是見識太淺了。芮農會說道：『O'est le grand art.』（這是最大的藝術。）此外在各種美學裏，如克拉利克 (Kraik) 教授所著的世界之美和美學通詮 Welt Schönheit, Ver-

such einer allgemeinen Aesthetik und 瞿渥 Guyau 的美學問題 Les problèmes de l'esthétique 裏都證明那劇場衣裳師的味覺的，觸覺的技藝也是藝術。

克拉克說道：『有五種藝術從主觀的感覺發生，可為美學上的工作。』
這五種藝術如下：——

Die Kunst des Geschmacksinns — 味覺的藝術 (P. 175)

Die Kunst des Geruchsinns — 嗅覺的藝術 (P. 177)

Die Kunst des Tastsinns — 觸覺的藝術 (P. 180)

Die Kunst des Gehörsinns — 聽覺的藝術 (P. 182)

Die Kunst des Gesichtsinns — 視覺的藝術 (P. 184)

對於第一種味覺的藝術，他說道：『大家都承認祇有兩三個感覺可以供給藝術調理上的材料，但是我想恐怕還有點不對。我並不注意說在我們公共生活裏一定要顯出一些特有的名詞，如烹飪藝術一般。可是當烹

飪藝術能夠由獸類的屍首做成味覺的目的物時，那美感適應的成功是無疑的了。所以味覺藝術的基本原理就是所有食用的東西應當調理得像特別觀念的形成 *Восприятие пищи не в виде, а в виде, и должно быть обработано* 一般，並且應當使應該表現的觀念相合。」

克拉利克也和芮農一樣承認『服裝的藝術』*Die Kostimkunst* 爲現代多數人所尊重的法國著作家瞿渥也是這般主張。他所著美學問題一書裏會明明說那觸覺味覺和嗅覺都能表現美感的印象。*Впечатления обоняния* 他說道：『觸覺雖然不能辨別物件的顏色，但是他終可以使我們得著一種眼睛單獨不能有的意義，這種意義就具美學上高尚的價值：他能給我們以軟而平常並且如絹一樣的意義。當我們觸著那毛絨的時候，他的柔軟生出來的『美』不少於他的『光明』。當我們設想那女子的美時，必定要想到他那皮膚的滋潤。至於味覺一層，無論何人只要能深想一下，就可以覺

得那味覺的快樂確是美感上的快樂。」

他又講起他曾在山上喝過一杯牛奶，就發生出美感快樂來的事情。

所以藝術並不僅爲顯出『美』來，他的意義也不能這般簡單，況且現代的美學家又把觸覺嗅覺和味覺加入『美』的意義裏，那就更有不同了。可是那普通人却一點也不知道這個，反深信那關於藝術的各種問題，只要承認藝術裏的『美』也就得着很清楚的解決了。普通人以爲那藝術是美的作品，所以無論什麼藝術的問題只用一個『美』就可以解決下來。

但是那造成藝術材料的『美』究竟是甚麼呢？他的定義怎樣？

萬事都是一樣，這個字的意義越不明白越分歧，人就越敢大膽的使用這個字，裝出對於這個字的意義十分明白的樣子，好像不值得說究竟有什麼意思。他們以爲這個美字是盡人明曉的；却不料不但不明白，並且自從

一千七百五十年後彭甲登 Baumgarten始創美學以來，至今一百五十年，許多學者細心討論一個『什麼是美？』的問題，所著的書也很多，却至今還沒有解決，一本書有一本書的特別辦法。最後還有一本關於美學的書，是尤利，米札爾太 Julius Mithaler著的，名叫美之謎 Rätsel des Schönen。這個題目很可以形容出這個『什麼是美？』的問題的地位來。『美』字的意義經過千百學者一百五十年之討論，至今竟成了一個謎語。德國人用自己的意思來解這個謎，却還有許多不同的步調；英人司賓塞 Herbert Spencer和格蘭，阿倫 Grant Allen一派的生理美學家 Physiologist-aestheticians 也有自己的見解；法國折衷學派 Eclectiques和瞿渥 Guyau 泰納 Taine的後裔也有自己的見解；他們那些人還早知道以先彭甲登，康德 Kant，塞林 Schelling，西萊 Schiller，費喜脫，Fichte，芬克爾門 Winckelmann，萊新 Lessing，黑智兒 Hegel，叔本華 Schopenhauer，哈德門 Hartmann，沙司萊 Schussler，庫爭 Cousin，萊凡克 Lévêque

等的意見呢。

那美的意義在不深思的人看起來好像十分明瞭，而各國哲學界却聚訟到一個半世紀之久還沒有得一個解決，這個奇怪的意義究竟是甚麼會事呢？藝術的基本觀念所由根據的『美』是甚麼意思？

這個『美』字 Красота 照俄文的意義是我人視覺所喜的東西。近世雖也有說：『不美的行爲，』Некрасивый поступок『不美的音樂，』Некрасивый Музыка 却並不是俄國話。

人民裏一些不懂外國話的俄國人，如果你對他說有一人把自己一件最後的衣服給了人，這個人行爲很『美，』或說這個人欺騙他人，行爲『不美，』或說這支曲很『美，』那末他一定瞠目不懂你的話，俄文裏行爲可以說『善，』Добрый『好，』Хороший 或『不善，』Недобрый『不好，』Нехороший 音樂可以說『有趣，』Приятная『好，』『沒趣，』Неприятная『不好，』却沒有說

『美』與『不美』的。

人，房屋，馬，樣子，行動，可以說『美』而行爲，意思，性質，音樂，如果我喜歡的時候，可以說『好』不喜歡的時候，可以說『不好』，『美』却祇能用在爲視覺所喜歡的上頭。所以『好』字的意義，可以包括『美』字的意義，『美』字的意義却包不住『好』字的意義。如果我們把外表極尊貴的東西說他爲『好』，那我們也可以說這個東西『美』；如果我們說『美』，那並不能決定說是『好』的。

這就是俄文中——俄國人民意義中——『美』與『善』分別的意義。然而在歐洲各國文字中，他們『美』的學問已經十分發達，正和藝術的存在一般，那，*beau*，*Schön*，*beautiful*，*bello*等字，有形式的美的意義的，全可以說『好』——『善』，那就是已經把『好』字代替了。

所以在這些文字中，成語如 *belle âme*，*schöne Gedanken*，*beautiful deed* 可

以隨便使用；而於『形式的美』的定義却找不到一個適當的字，一定要用複字，如 *beau par la forme*（即形式的美）等。

試一考察美字在俄國文字或在古代文字——美的學說已經確定的歐洲各國文字也在其內——中間的意義，總可以知道那『美』字早就變成特別的意義，——如『好』的意義等。更可以見出來的，就是俄國人對於藝術已有歐洲人的觀察，俄國語言也漸次進化，說起『美的音樂』、『不美的行爲』等話已經不露驚奇之態，不像在四十年前這些言詞不但不用，並且不明了的。於此可見俄國人也就行用歐洲對於美的意義了。

這個意義是甚麼？歐洲人所明白的『美』是甚麼？

爲回答這個問題起見，且寫下幾種現有美學中極發達的『美』的定義。請讀者耐心讀一下子，或者自己去讀一本某學者的美學。那德人的大美學且不必提他，德人克拉利克，英人納脫，Knight 法人萊凡克 *Lévesque* 的

著作也就很好。我們所以要讀美學的緣故，爲的是使自己明白各種學說的意義紛歧，並由此許多意義發生出來的不明白，而不要對於這般重要問題信他人的話。

以下一段是德國美學家沙司萊 Colasner 在所著美學一大冊的序文裏論到研究美學方法的話：

在哲學範圍裏很難見這種兩歧的研究方法和解釋方法如美學這般甚的。一方面他有美麗的無實質的句法，却大部分用極偏的表面來分類；他方面一加深深的研究，材料自然豐富，而哲學名詞又十分佶屈聱牙，把極平常的物件穿上一件抽象科學的衣服，彷彿因此就能進入有組織的文化宮殿一般；最後，介乎研究解釋的上兩方法之中尚有第三個方法，可稱爲折衷主義，*Streitpunkt* 是美麗的方法和誇傲的科學兩用以作修飾的。至於研究的形式並不具備那三種缺點，而真實凝結，能

用極明白極普通的哲學話將他表示出來，這種研究形式在美學範圍裏實在是不容易有的。（Schassler: Kritische Geschichte der Aesthetik, 1872, I, p. XIII.）

讀者不妨再讀一讀沙司萊的原書，庶幾能相信他論斷的正確。法國著作家萬龍氏 Véron 在一部美學名著的序言中也曾論到這件事情。他說道：

„Il n'y a pas de science qui ait été de plus, que l'esthétique, livrée aux rêves et aux métaphysiciens. Depuis Platon jusqu'aux doctrines officielles de nos jours, on a fait de l'art je ne sais quel amalgame de fantaisies quintessenciées et de mystères transcendentaux, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles.”—Véron: L'esthétique, 1878, p. 5.

『沒有一種科學被形而上學思想壓迫得像美學似的。自從拍拉圖直到現代公共學說，一般人常把藝術做成一種精細幻想和神秘蘊奧的物件，遂致最高的言詞竟拘束於美的，不變的，上帝範圍的，實體思想的特別範圍裏。』

這種論斷，十分有理，如果讀者能讀一讀以下所寫出來的幾個重要美學家對於『美』的定義，將更益信其說的有理。

古時梭格拉底 Socrates 拍拉圖 Plato 阿里司多德 Aristotle 至波老底奴 Plotinus 以前的諸家對於『美』的定義我不去寫他，因為古時人並沒有這種和算做現代美學基礎和目的的『善』分別的『美』的意義。把古對於『美』的見解歸入吾們對於『美』的意義裏，——美學大都這般做，就可以予古人的話以一種他們未曾有的意思。（參閱白納特 Bernard 著阿里司多德美學 L'esthétique d'Aristote 和瓦爾特 Walter 的古代美學）

第二章

先從美學創始者彭甲登 Baumgarten (1714-1767) 那一邊說起。

據彭甲登說，(參閱沙司萊的，*Kritische Geschichte der Ästhetik*，p. 361) 論理智識的目的是『真』，ιστινα 美感 (即感覺的) 智識的目的是『美』，Κραορα 『美』是為感覺所認識的完全。『真』是為判斷力所認識的完全。『善』是為道德意志所能達到的完全。

據彭甲登的意思，『美』以小部分互相關係及小部分對於整體的關係而決定。『美』之目的在乎喜悅和欲願的發生，——他的立論點完全和康德 Kant 所謂『美』的重要性質和標準相反。

對於美的實現，彭甲登以為我們惟在自然 Ипрора 裏能認識『美』的最高實現，所以摹仿自然是藝術的最大問題，——其立論點又與晚近美學家

的見解相反。

彭甲登著名門人梅意 Maier 愛森堡 Eschenburg 和 愛培筋 Eberhard 對於其師的意見無大改變，不過把『美的』 Красное 和『有趣的』 Цепляющее 分別開來，我們可以不必多提，且把彭甲登以後相近的幾個著作家對於美的定義說一下子，那種定義是完全和彭甲登不同的。那些著作家是蘇爾 傳 Sulzer 瑞司 Шюльц 門特爾爽 Mendelssohn 莫里茲 Moritz 他們和彭甲登適處於相反的地位，不認『美』為藝術的目的，而認『善』為藝術的目的。蘇爾傳說，包含著善的纔能認為美的。據蘇爾傳的意思，人類全生活的目的就是社會生活的幸福。 Благо общественной жизни 這種幸福的達到由於道德的情感 Нравственное чувство 的養成。『美』就是引出及養成這種情感的。

門特爾爽 (一七二九—一七三六) 對於『美』差不多也是這個意

思 他說藝術能從爲混亂情感所認識的『美』達到『真』和『善』藝術的目的就是道德的完全。Идеальное совершенство.

據這一派的美學家說美的觀念是美的身體裏美的靈魂。所以本來『完全』Совершенное (即絕對)分爲三式：真，善，美；現在全被這一派完全磨滅，而『美』與『善』『真』又重新相合。

這種『美』的意義不爲近代美學家所主持，芬克爾門 Winkelmann 的美學一出，完全和這種見解相反，嚴嚴的把藝術的任務和『善』的目的分開，而以外形的摹造的『美』爲藝術的目的。主持這個意思的前有萊新，Lessing 後有高特。Goethe

芬克爾門(一七一七—一七六七)一本名著裏曾說各種藝術的法則和目的惟爲與『善』完全獨立的『美』。『美』有三種：(一)形式的美；(二)理想的美；(三)在表面的地位裏自己形容出來；關於摹擬的藝術；(三)表現的美；(三)在

前二條件存在時纔有這美；這已表現的美是藝術的最高目的，在古時藝術已經實行；所以現代的藝術也應當有摹仿古代藝術的趨向。

萊新，赫爾特 Herder 和高特 Goethe 還有康德以前許多著名德國美學家對於『美』都是這般見解，至於康德以後，那又有別種見解了。

在英國，法國，意大利，和蘭等國同時和德國著作家相應，出了許多美學學說，也是極不明瞭，並且互相紛歧，他們也同德人一般，根據著自己設想來講美的意義，却都明白『美』是絕對存在的，可也有時和『善』連合，並且和他有同一根源。英國與彭甲登同時論到藝術的，有沙甫慈白里 Shaftesbury

胡奇孫 Hutcheson 霍姆 Home 白爾克 Burke 霍笳特 Hogarth 等。

沙甫慈白里（一六七〇—一七一三）說：『美的東西是和諧的，配合的，美而配合的是真實的；(true) 美而同時真實的是有趣的，好的 (Good) 『美』僅為精神所認識。上帝是根本的『美』——『美』與『善』同出一源。

(參閱 Knight: *The Philosophy of the Beautiful*, I. P. 165-166) 所以『美』雖然看著似和『善』分立，其實這裏頭還是不可分的。』

胡奇孫(一六九四—一七四四)在他所著的現代美與道德理想的始原“*Origin of our ideas of beauty and virtue*”一書中曾說：『藝術的目的是『美』，『美』的實體是在多數裏把單數發現出來。在認識有『美』之中，倫理的天性 *Сущности Истинности* 指示我們。這種天性也許與美感的天性 *Сущности Истинности* 相反。所以『美』不常和『善』相合而相離，並且相反。』(參閱 Schasler, 280. Knight, 168-9.)

霍姆(一六九六—一七八二)說：『美是那有趣的。所以美惟由趣味以決定。真正趣味的基礎就是把極多量，極充足，極有力，極不同的感想包括在極限的範圍內。完全藝術品的觀念就在乎此。』

白爾克(一七三〇—一七九七)在所著我人超越與美的理想之始原

“Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful?” 一篇裏，曾說：『超越 Величественное 和美爲藝術的目的，以自衛的情感 чувство самоохранения 及社會的情感 чувство общечеловечности 爲其基礎。這種情感，自其源流觀之，是個體 индивидуумъ 之中維持羣體 Родъ 的法子。自衛的情感由養育，保衛，戰爭而達到；社會的情感由社交，общение 傳種 Размножение 而達到。所以自衛和與之相連的戰爭是『超越』的源流；社交和與之相連的兩性之要求是『美』的源流。』（參閱 Kralik: Welt Schönheit, Versuch aller allgemeinen Aesthetik, 304-6）十八世紀英人對於藝術和美的定義大都如此。

那時候法國論藝術的有班爾，昂德萊，Père André 柏德，Butteux 有狄特樂
Diderot 達浪白 D'Alembert 還有福祿特爾 Voltaire

班爾，昂德萊在他一七四一年所著論『美』文 Essai sur le Beau 中曾說：『美有三種：（一）上帝的美，（二）自然的美，（三）藝術的美。』（參閱 Knight, 101）

柏特(一七一三—一七八〇)說：『藝術在於摹擬自然的美，而其目的則爲快樂。』(參閱 Schassler, 316) 狄特樂藝術的定義也是這樣。也如同英人一般，設定趣味爲美之解決者。但是趣味的法則不但尚未確立，並且遂認爲不能。達浪白和福祿特爾也主張這個意思(參閱 Knight, 102-4)

那時候的意大利美學家潘剛諾 Pagano 曾說：『藝術是將散在自然裏的各種美連合爲一。見這種美的能力是趣味；而連合美成爲整體的能力是美術的天才。美所以與善互相連合的，因爲美是已發現出來的善；善是內部的美。』

據其他意大利人沐拉托利 Muratori (1672-1750) 所著的論科學藝術內的好趣味 “Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti” 和司柏爾帝 Spalletti 所著的美的研究 “Saggio sopra la bellezza” 藝術與自私的感覺相合，此感覺根據於自衛和社交的趨向上面，和白爾克所論相同。

和蘭人中最有名的是亨司鐵胡（Hemsterhuis (1720-1790)）受德國美學家的影響不淺；又有高特（Goethe）據他的學說，美是滿足最大快樂的東西，然而所能滿足最大快樂的，就是於最短時間內能予我人以大多數的觀念。美之快樂是人所能達到的高尚認識；所以他能於極短時間內予我人以大多數的知覺。

前世紀德國以外美學家的學說既如上述；而德國自芬克爾門後又出來康德 Kant（1724-1804）極新的美學學說，此說一出，把美和藝術的意義之存在愈加顯明一些。

康德美學的根據如下：據康德說，人認識宇宙在自身以外，又認識自身在宇宙以內。在宇宙裏人於自身外找求『真理』，又於自身內找求『善』，——為純粹意志之事，一為經驗意志（自由意志）之事。除此兩種認識的工具以外，據康德說；尚有判斷的能力；無理由的判斷和無願意的快樂都由此

以生。此種能力為美感的根據。『美』從主觀的意念看起來，是沒有理由沒有經驗利益而生快樂，從客觀的意念看起來，是一種適宜物件的形式，被人受用，並無什麼目的在內。（參閱 *Ibid.*, 525—28）

康德的弟子西萊 *Schiller*（一七五九—一八〇五）對於『美』也是這般決定，西萊著了許多論『美』之文，他說：『藝術的目的是『美』，『美』的源流是經驗利益的快樂。所以藝術可名為『遊戲』，却不是低卑事業的意思，而是生命自身美的實現的意思，這種生命除美以外並無別項目的。（參閱 *Knight*, 61—63）

西萊以後，康德弟子中在美學界裏最著名的是魏里姆，洪寶爾特。*Wilhelm Humboldt* 他雖然對於『美』的定義還沒有什麼增加，却很能顯明他各種的樣式，如戲劇，音樂，笑劇等。

康德以後，論到美學的，除第二等的哲學家以外，有費喜脫 *Fichte* 塞林

Schelling 黑智兒 Hegel 和黑智兒的弟子。費喜脫（一七六一—一八一四）說：『宇宙有二個方向：一個是我們受限制的產物，一個是我們自由意志行為的產物。第一個意思，宇宙是被限制的；第二個意思，宇宙是自由的。第一個意思，諸體受限制，被損壞，被壓迫，受排擠，而見出醜來；第二個意思，我們見出內部的充足，生氣和復興，——見出『美』來，所以物件的醜和美全繫於觀察者的眼光。『美』不生在宇宙內，而生在美的心靈裏頭。藝術是美的心靈之實現，其目的不但是智的教育，——這是學者的事；不但是心的教育，——這是道德宣傳者的事；却是人本身的教育。是以『美』的標準不在於外部的若何關係，却在於美術家『美』的心靈裏。』

費喜脫以後對於『美』主持同樣的意義者為佛里德黎，司萊格爾（Friedrich Schlegel）和阿當姆萊（Adam Müller）司萊格爾（一七七八—一八二九）說：『藝術裏『美』的意義十分不完滿，十分偏向，十分破碎；『美』不

僅存在藝術裏，而存在宇宙裏，和愛裏，所以真美的表現在於宇宙的藝術和愛的藝術之連合。』因此西萊認道德的和哲學的藝術不能與美感的藝術相分離。

阿當姆萊（一七七九—一八二九）說：『美有二：一爲社會的美，他吸引人彷彿太陽吸引行星似的，——這是極古時的美；一爲個人的美，他也有吸引力，但觀察者自爲太陽以吸引『美』——這是近代藝術的美。』宇宙是最高的美，能把兩種相反的東西包含在內。所有藝術品就是這種普遍諧和的重複。『*Повторение этой всемирной гармонии*』（參閱 Kralik, 148.）最高的藝術是生命的藝術』（參閱 Ibid., 820）

繼續費喜脫與他同時，且爲他弟子，而在現代『美』的意義上極受他影響的哲學家便是塞林。（一七七五—一八五四）據他說，藝術是觀察宇宙的產物或結果，由此那主觀變成自己的客觀，或客觀變成自己的主觀。

『美』是『有限』內『無限』的意志。藝術品的要質是無意識的『無限』。藝術是主觀和客觀，一宇宙與意志，『無意識』和『意識』的連合。所以藝術是知識的最高思想。『美』是事物自身裏的觀察，彷彿處於模型內一般。
(in den Urbildern) 『美』的發生並不由於美術家自己的智識或意志，却由於『美』自己的理想。

塞林最著名的弟子是沙爾格 Solger (1780—1819) (著美學讀本一書 *Vorlesungen über Aesthetik*) 他說：『美的觀念是所有事物的根本觀念。在宇宙內我們祇看見根本觀念的顛倒，——藝術却能夠用幻想升高到根本觀念的高處。所以藝術是和創造力 *Töpfertrao* 同形的。』(參閱 *Ibid.*, 891.)

克老司 Krause (一七八一—一八三二) 也是塞林的弟子。他說：『真實的美是個體形式內觀念的發現；藝術是人類自由精神的界限內『美』的實現。藝術的最高階級是生命的藝術，能指導自己行爲去修飾生命，使成

美的人類之美的居住。

塞林一派學說以後，又有新的美學學說出來，那就是黑智兒 *Hegel* 的學說，至今還有多少人主持其說。這種學說不但比從前的學說不大明白，並且不大確定，反到十分混亂，十分神祕。

黑智兒（一七七〇—一八三一）說：『上帝在美的形式的宇宙和藝術裏實現。上帝有兩方面：客體和主體，！在宇宙裏和在精神裏。『美』是觀念經過物質的照耀。真美祇是精神和與精神有關的東西，所以自然的美也祇是關於精神的美的影射。『美』也祇有精神的性質。然而精神應當在感覺的形式內發現出來，精神的感覺發現祇是表面。(*Schein*) 而此表面即是美的唯一底實體。所以藝術是這種觀念表面的實現，又是同著宗教哲學引到意識裏而表示人類高深的任務和精神的真實的一種方法。』

據黑智兒說，『真』與『美』是一樣的，所不同的地方就是『真』自

已是觀念，彷彿他自己存在而被思考似的。顯在外面的觀念對於意識不但成爲真的，並且是美的。『美』就是觀念的實現。

黑智兒以後有許多人繼續著他：惠斯 Weisse、阿諾爾、羅其 Arnold Ruge、洛孫克蘭慈 Rosenkrantz、刁道爾、菲塞 Theodor Vischer 等皆是。

據惠斯（一八〇一—一八六七）說，藝術就是把『美』的絕對精神底實體放入到外形的死的並且無分別的材料裏，這種材料的意義經過已被放在他中間的『美』裏，就自己否認一切的存在。

惠斯又說：『在個體的我對於大宇宙的認識裏有主觀和客觀的兩方面，這兩方面的反抗便爲『真』的觀念。這種反抗一經把宇宙和個體在『真』的觀念裏分而爲二的連合起來，也許可以消滅。這種意義就是平和的 *aufgehoben* 』——『美』也就是這種平和的『真』。

羅其 Ruge（1802—1880）是黑智兒得意的弟子。據他說，美是自爲表示

的觀念。精神既自爲考察，如完全表示，——那麼這種完全的自己表示就是『美』。如不完全表示，——那麼這其間便要發生出變更不完全表示的要求來，而精神就成爲創造的藝術。

據菲塞 Vischer說（1807—1887）美是形式上被限制實現的觀念。這種觀念自己不能分離，却組成諸觀念的系統，那些觀念的行列又高低不同。觀念越高，越能合著『美』，然而就是最低的也能合著『美』，所以就組成了連環的系統。觀念的最高形式是個體，所以最高的藝術是以最高的個體爲目的的。

黑智兒一派裏的美學學說就是這樣；然而美學學說並不盡於此；與黑智兒派同時在德國還發生許多學說，這些學說不但不承認黑智兒以美爲觀念之實現，以藝術爲觀念之表示，並且簡直反對這種見解，而極力攻駁其說，加以嘲笑。赫伯特 Herbart即是，而以叔本華 Schopenhauer爲尤甚。

據赫伯特（一七六六—一八四一）說，美自己存在，那是決無的事情。所有的僅是我們的意見，而應當尋找這種意見的根據。（美感的根本意見 *aesthetisches Elementarurtheil*）這種意見的根據全基於感想的關係，有我們稱爲美的一定關係，藝術就在於尋找這種關係，——同時在圖畫裏，模造術裏，建築術裏，又順次和同時在音樂裏，並且順次在詩裏。與從前美學相反的地方，就是極美的物件時常是不可表示出來的，譬如天上的虹因爲有一條長線和燦爛的顏色，所以極美，却並不與神話如伊里斯 *Iris* 或諾埃的虹 *Paulya Hof* 發生一點關係。

叔本華也反對黑智兒的主義和他的美學。

叔本華（一七八八—一八六〇）說，意志在宇宙內各種階段上處於客觀地位，雖然客觀的階段越高，便越美，可是每階段終有他自己的美。一個體的反對和意志實現一階段的觀察便使我人認識有美。所有人類都

有在各種階段上認識這種觀念的能力，而因此便從個體裏逃脫出來。美術家的天才却有最高階段的能力，而發現出最高的美來。

在這幾個最有名的德國著作家以後便有許多次等的著作家，如哈德門 Hartman 基克門 Kirkmann 司納斯 Schmass 赫爾姆霍斯 Helmholtz 柏格門 Bergmann 龔克門 Jungmann 等。

據哈德門（一八四二）說，『美』並不存在外面的宇宙裏，又不在自身事物裏，更不在人的心魂裏，却在美術家所構成的彷彿 Schein 裏。事物本不美，而美術家變之成美。

據司納斯（一七九八—一八七五）說宇宙間本沒有美，却祇是和宇宙接近，藝術能予宇宙所不能予的，美却發生在自由的，我認識在宇宙裏所無的諧和底行為裏。

基克門（一八〇二—一八八四）著了一本經驗美學。他說歷史有

六種範圍：(一)智的範圍，(二)富的範圍，(三)道德的範圍，(四)信仰，(五)政治，(六)美。最末個範圍內的行為便是藝術。

赫爾姆·霍斯（一八二一）研究音樂的美。他說，在音樂裏美的發達惟祇由於順從法則；這些法則藝術家並不知道，所以美的實現在藝術家是無意識的；美之所以不能分析也在乎此。

據柏格門（一八四〇）所著的美論“*Ueber das Schöne*,” (1887) 裏說，客觀的決定『美』是決不可能的：美是從主觀上認識，所以美學的任務在於決定所喜的東西。

龔克門（死於一八八五年）說，美第一是事物超感覺的性質，第二，美能用一種觀察引起我人的快樂；第三，美是愛的根本。

現在且把英法及其他各國晚近對於美學學說最重要的幾個代表列舉於下。

那時候法國最著名的美學家是庫爭 Cousin 舒佛洛 Jouffroy 白帝 Petit

拉魏孫 Ravaisson 萊凡克 Leveque

庫爭（一七九二—一八六七）是德國觀念論的美學家。據他的學說，美永有道德的基礎。庫爭否認藝術是摹仿，善是所喜之物。他斷定說美能自爲決定，他的實體在於個體裏的異樣。

庫爭以後講美學的有舒佛洛（一七九六—一八四二）他是庫爭的弟子。他說美是一種未見物 Идеинное 之表示，這種表示藉著顯他出來的天然標準而發生。可見的宇宙是一件衣服，我們藉著他見出『美』來。瑞士著作家白帝所論藝術宗黑智兒和柏拉圖兩人，以美爲上帝理想直接的和自由的發現，這種理想在感覺的樣式裏顯出來。

萊凡克宗塞林和黑智兒兩人。據他說，美是一種隱在宇宙裏的未見物。力或精神是順次的筋力的表現。

法國原理學家拉魏孫對於美的實體，也說些不著邊際的理論。他承認美是宇宙的最終目的。“La beauté la plus divine et principalement la plus parfaite contient le secret.”（最純最完全的美包含着祕密在裏頭）據他的意思，美是宇宙的目的。他又說：“Le monde entier est l'oeuvre d'une beauté absolue, qui n'est la cause des choses que par l'armour qu'elle met en elles.”（全宇宙是絕對美的產物，這種美僅為經過他所含的愛裏各種事物的原因）（參閱“La philosophie en France,” p. 232）

我故意不翻譯這種原理學的語句，因為無論德人怎樣混亂，法國人當他們博讀德國書籍以作效法的時候，把各種意義連而為一，反能極高的超過他們。法國哲學家駱奴非 Renouvier 說道：“Ne craignons pas de dire, qu'une vérité, qui ne serait pas belle, n'est qu'un jeu logique de notre esprit et que la seule vérité solide et digne de ce nom c'est la beauté.”（我們敢說那並不算做『美』的

真理僅祇是我人精神上的論理遊戲，而那單一堅固並且名實相副的真理纔是美呢！

除去受德國哲學影響的觀念論美學家以外，近來法國對於藝術和美的意義有所發明的是泰納 Taine 瞿渥 Guyau 塞比里埃 Cherbuliez 高司臺 Coster 萬龍 Véron

泰納（一八二八—一八九三）說，美是一種大觀念重要性質的表現，那種表現比那實在表示出美來的東西完全得多。（參閱 Taine: Philosophie de l'art, t. 1, 1893, p. 47.）

瞿渥（一八五四—一八八八）說，美不是和那事物隔離的，也不是事物裏的寄生草，却是那現出美來的物體的開花。藝術是理性的和意識的生活的表示，這種生活一方面使我們有生存的最深意識，他方面使我們有最高的情感和意思。藝術把人從個人的生活升到公共的生活，不但藉着

同樣的情感和信仰底加入，並且還藉著那同樣的情感。

塞比里埃說，藝術是一種行爲：(一)滿足我們對於外形初生的愛情之行爲；(二)把觀念放入外形的行爲；(三)予我人情感、心和理性同時以快樂的行爲。美並不附寄於物，却爲我人心靈的舉動。美是一種幻景。沒有絕對的美；凡我們以爲重要並且諧和的東西就算做美了。

高司臺說，『美』、『善』、『真』的觀念是本有的。這種觀念能使我們的智識放光，並且和就是『真』、『善』、『美』的上帝同體。美的觀念含著『實在』的單體，組織分子的不同，和把這種單體放入生命表現的不同之秩序。

再介紹幾篇晚近對於藝術的著作，以資完備。

瑪利奧·俾洛 Mario Pilo (1895) 的美與藝術之心理學。"La psychologie du

Beau et de l'Art."

瑪利奧·俾洛說，美是我人物質的情感的產物，藝術的目的是快樂，然而

這種快樂終是算做高尚道德的。

菲倫，傅瓦 H. Hierens Gevaert (1897) 的近代藝術的試驗 ^稿 'Essai sur l'art contemporain'

藏倫，傅瓦說，藝術和過去極有關係，並且繫於宗教觀念，這種宗教觀念是現代的美術家予自己作品以一種特別的形式而設定的。

薩爾，彼拉蕩 Sar Paladan (1894) 的理想神祕之藝術 'L'art idéaliste et mystique'

彼拉蕩說，美是上帝表示中的 'Il n'y a pas d'autre Réalité que Dieu, il n'y a pas d'autre Vérité que Dieu, il n'y a pas d'autre Beauté que Dieu. (除上帝之外無『實』，除上帝之外無『真』，除上帝之外無『美』) (見該書 P. 33) 他這本書全是玄想，沒有什麼學問根據，可是從他地位上看起來，却很重要，並且於法國少年人中也有幾許功效。

最近法國的美學都是如此，其中惟萬龍 Veron 所著美學 ‘L'esthétique’ 一書爲其例外。這本書雖還不能確實的斷定那藝術，却至少可以免掉美學裏絕對美的混亂意義。

萬龍（一八二五—一八八九）說，藝術是情緒（emotion）的一種表現，——這種情緒以線，形，顏色的配合或以舉動，聲音，屬於一定韻腳的字句的次序顯露在外面。

斯時英國許多美學家都不用適合的性質來定『美』，却用那趣味 BRYCE 的意思。於是『美』的問題竟變成『趣味』的問題了。

自萊特（一七〇四—一七九六）認『美』祇與觀察者有關係以後，阿里孫 Alison 在所著的趣味之始原及其原理 ‘On the nature and principles of taste’ 一書裏，也有同樣的證明。他方面名人查連斯 Charles Darwin 之祖埃於司姆，達爾文 Erasmus Darwin（一七三一—一八〇二）也是這樣說。他

說我們所認為美的就是在我們意念裏覺得可愛的。李確德 納脫 Richard Knight 所著的趣味原理之分析研究 'Analytical inquiry on the principles of taste' 一書也是這般趨向。

大多數英國美學家的學說大半傾向這個方面。十九世紀的英國最有名的美學家有查連斯 達爾文 斯賓塞 Spencer 毛萊 Morley 格蘭阿倫 Grant Allen 開爾 Ker 納特 Knight 等。

查連斯 達爾文 (一八〇九—一八八三) 在他所著的人種原始論 'Descent of Man' 一書裏會說，美是一種情感，不但適用於人類，並且適用於動物和人類的始祖。鳥修飾他的巢，並且和他的伴侶比美。美和結婚很有關係。美包含著各種意義。音樂藝術的原始就是雄物藉以招引雌物的一種東西。

斯賓塞 (一八二〇) 說，藝術的原始是遊戲，此意與西萊 Schiller 同。

在下等動物生命的許多力量全消磨於生命的維持和繼續；人類却在滿足這項要求以後還有餘力。這種餘力就高在遊戲上，而變成藝術。遊戲是實事的摹仿；藝術也是如此。

美感快樂的源流如下：(一)用完全的形式來使用感覺（視覺等）(二)驗出來的感覺十分紛雜；(三)前二種同由此發生的意思連合。

圖鄧太 Todhunter 於所著的美之原理 “The Theory of the Beautiful” 中說美是我人以理性和愛的熱情來認識的無窮引誘。認美爲美，繫於趣味；這種承認還不能算做確定意義。慢慢的近於確定。——那是人類的最高文化；什麼是文化，還沒有確定。藝術的實體，——就是藉著線，形，顏色，聲音，語言，感動我們的，——不是餘力的產物，却是趨向一定目的的智力的產物。美是反抗力的和解。

毛萊 Morley 於所著牛津大學前教授精意 “Sermons before the University

of Oxford" 一書中曾言，『美』在人心靈裏。宇宙語我人以神，而藝術就是神的文字表示。

斯賓塞的繼續者格蘭阿倫 Grant Allen (著生理美學 "Physiological Aesthetics") 說，美有物質的始原。他說美感的快樂發生於美的觀察，而美的意義得之於生理的法則。藝術的始原是遊戲；體力消耗時人予之以遊戲，所受的力量消耗時人予之以藝術事業。美是以最少的舉動得最大的興奮的東西。估量美的不同處就由於趣味。趣味能以養成。應當信教育極好並且性情綿密的人底理論。這種人是為後世造成趣味的。

開爾 Ker 於所著藝術哲學之試驗 "Essay on Philosophy of Art" 中曾說美是客觀世界完全出視的方法，不像科學似的和世界之別部分有所考量。所以藝術能消除個體羣體間，法則現象間，主觀客觀間的反抗，而合之為一。藝術是自由的表現和確定，因為他離黑暗及終極事物之不達到而獨立。

據納特 Knight所著美之哲學一書說，美是客觀和主觀的連合，是同屬人類的東西自宇宙內的引出，是普遍於宇宙的東西的認識。

以上所寫美和藝術的各種理論不過爲其說之一斑。差不多每天都
有新美學家出現，他們的理論還是十分奇怪，十分不明，並且互相反對。有
些人因爲惰性還是繼續著彭甲登 Baumgarten 和黑智兒 Hegel 的神祕美
學，稍加以一點變更；有些人便把問題移到主觀的範圍裏，在『趣味』的事
裏尋求『美』的基礎；有些人——最新式的美學家——卻在生理的法則裏尋求
美的始原；又有些人竟視問題和美的意義無關。譬如在塞里 Sully 所著的
心理學與美學之研究裏，那美的意義竟完全失掉，因爲據他的說法，藝術是
一種靜止或流動物件的產生，能予以多數視者聽者以實驗的快樂和美好
的印象，與由此所得的利益無關。

第四章

這些美學上美的定義到底是什麼意思呢？我們且不論這種美的定義是根據於利益，適合，平均，秩序，配合，平均，部分之和諧，個體，異樣，或各個的連合，——且不論這種客觀定義的不滿底試驗，——美的定義總有兩種根本的觀察點：（一）美是一種自己存在的東西，為絕對完全，——如觀念，精神，意志，上帝，——的表現之一；（二）美是一種得來的快樂，毫無私人利益的目的生在裏邊。

前項定義為費喜脫，Fichte，塞林，Schelling，黑智兒，Hegel，叔本華，Schopenhauer和法國哲學家庫爭，Cousin，舒佛洛，Touffroy，拉魏孫，Ravaisson（第二等美學家不計）所主持。現代一大半有學問的人都主持這種客觀神祕的定義。這種意義在舊派人中最為發達。

後項定義，——一種無私人利益目的而得來的快樂，——最為英國美學家所主持，在現代少年社會中也佔一半的勢力。

由上所述，美的定義惟有兩種：一種是客觀的，神祕的，與最高完全（即

上帝)相結合的,——爲幻想的捉摸不定的定義;一種是極平常的,極明白的,主觀的,認所喜(То, что нравится)的美的。(對於『喜』Нравств這個字,我不加上『無目的』,『無利益』的字樣,因爲按着這個『喜』字 Слово “Нравств”,便隱著沒有利益的意思。)

一方面看起來,美是使我人覺得極神祕的,極崇高的,並且極不定的,又是含著哲學宗教和人生的意思的,塞林,黑智兒,和德法各後傳弟子都是這樣說。他方面據康德和他後傳弟子所下的定義,美是一種得來的無私的快樂。這種意義雖比較還明白,却十分不精確,因爲他又擴張到別一方面去,——就是把由飲食和柔軟皮膚的接觸而得的快樂也包括在裏邊,這是瞿渥, Guyan 克拉利克 Kralik 等所承認的。

我人試一考美學內『美』的學說之發展,將見從美學創立以來,美的定義起的是基於玄想的,以後年代愈近,那實驗的,含著心理學性質的意義

便愈加顯明，至終竟有美學家萬龍 Veron 塞里 Sully等試著完全不用美的意義。然而這種美學家很少成功，現在多數人和普通美學家還堅持著前項兩種美的意義。那種現代人堅持著的美的意義究竟是怎麼講究呢。

從主觀的意思看起來，我人稱那予我以一定快樂的東西爲美。從客觀的意思看起來，我人稱那絕對完全的東西爲美，並且承認他，因爲我們因這種絕對完全的表現而得著快樂，所以那客觀的定義不過是已表示出的主觀。實在這兩種美的意義都歸於得著快樂一點，就是我們把那不期然而得來的快樂認做美。按著這種論點看來，自然那藝術的科學要滿意於這種以美作根據，就是以喜爲根據，——的藝術定義，而另找普通的，附屬於所有藝術品的定義，以此爲根據，就能夠解決物事對於藝術從屬不從屬的關係。然而讀者試一讀上述美學家各種學說，再念幾種美學著作，却總找不出這種定義；而全是各種絕對美的定義，如自然的摹仿，如小部分的

適合，如平均，如和諧，如各個的統一，等都是，且有毫不認有什麼定義，而祇確定幾種藝術品的表面，還不能概括所稱爲藝術的全部。美的客觀的定義是沒有的；那已有的定義，——如形而上說，如實驗說，——是和主觀的定義相合的，簡直的說就是能顯出美來的東西便認爲藝術；而美又是任人所喜的。許多美學家都覺得這種定義有不足不盡的地方，所以爲得著根本基礎起見，便要自己問一問那所喜的東西是甚麼，而這個『美』的問題竟變成了『趣味』的問題，胡奇孫 Hutcheson 福祿特爾 Voltaire 狄特樂 Diderot 等都是這樣。但是這種『趣味』的定義，讀者試一考美學史，又從經驗上來觀察一下，將見並無什麼用處，而對於何以此喜彼不喜的緣故也沒有精確的解釋。所以各種已有的美學並不在於能等待所稱爲科學的智識事業，——就是決定藝術或美（如他爲藝術的內容時）的性質和法則，或趣味的性質；（如趣味能解決藝術及其特質的問題時）以後又根據著這種法則認合於這

種法則的物品爲藝術，或否認那種不合於此法則的物品，——却在於當藝術品爲我所喜而認爲好藝術時，造成一種藝術學說，那爲人類著名階級所喜的品物也能因之加入這種學說。有一種美術規條，那些在我們社會裏

可愛的作品都因此被認爲藝術，——費提阿斯 Phidias 莎福克爾 Sophocles 胡

美 Homer 提齊昂 Titian 拉法爾 Raphael 白齊 Bach 白曹文 Beethoven 唐特

Dante 莎士比亞 Shakespeare 高特 Goethe 等——而美學的理論也應當使他能包含著所有作品。在美的文學裏時常遇見藝術特質和意義的理論，這種理論並不根據於我們所憑著以認此物彼物爲好或惡的法則，而根據於這樣東西能不能和我們所建定的藝術規條相符合。前幾天我讀一本福格爾脫 Tolgeldt 的名著，他論到藝術品裏道德的要求時，竟直說藝術品裏道德要求的提出是無理的，他又證明說如果以這種要求爲對，那末莎士比亞的萊美渥和舒萊脫 'Reneo and Juliet' 和高特的惠海爾姆美司鐵 'Wilhelm

Meister”便不能適合好藝術的定義了。惟其因為這種，那種都可以合乎藝術規條，所以這個要求是不合理的。應當尋找那作品全能適合的藝術定義，所以福格爾脫以為藝術的基礎應當以『重要』(Bedeutungsvolles)的要求代替『道德』的要求。

各種現有的美學都照著這個計畫編成。那為特定階級人所喜歡的特定作品，便能被認為藝術，而藝術的定義也祇想著包括這一些作品，却並不下一個真正藝術的定義，也不考察一考察究竟作品合不合這種定義，遽爾斷定這是藝術，那不是藝術。在德人姆泰爾 Muther 所著的十九世紀藝術史“Memoriai isch'coobra XIX-ro pika”一書裏也確曾使過這個法子。他在着手敘述已合藝術規條的『前拉法爾派』Pre-Raphaelites『頹廢派』Decadents『象徵派』Symbolists 之時，不但不敢對於這些派別遽下斷語，却反竭力擴張自己的範圍，來遷就那因自然主義 Realism 太趨極端所發生反動的『前拉法

爾派，『頹廢派』和『象徵派』無論藝術裏有什麼惡劣的東西，祇須一爲社會上等階級中人所接受，便立刻產出一種學說來解釋和確定這種惡劣的東西，彷彿是無論什麼時代歷史裏，那過後便忘毫不留絲毫痕跡的壞藝術，假藝術都能被特定階級人所接受，所贊可似的。

所以那些藝術的學說，以美爲根據，而被美學所解釋，且在黑暗表面上爲衆人所傳播的，就不過是那爲特定階級所喜而認爲好的東西。

欲確定一種人類行爲，應當先明白他的意義和關係。而欲明白一種人類行爲的意義和關係，便應當先自考察那人類行爲所關的原因和結果，而不能僅憑著那爲我們所得的快樂。

如果我們承認某種行爲的目的惟爲我人的快樂，不妨由這種快樂來斷定他，那末這種斷定一定是僞假的。藝術的斷定也是如此。試一研究食物的問題，誰都見不出這食物和我們因吃食而生的快樂有什麼關係。

全都明白我人味覺的滿足不能算做食物特質的確定基礎，而我們也決無權利去設想說我們所喜吃並且常吃的食物，——如卡因的胡椒，林浦的乾酪，酒精，——是最好的人類食品。

所以『美』或我們所喜的東西，也是這樣，決不能算做藝術定義的根據，而使得我們得著快樂的一類事物也不能竟認為藝術當有的模範。

從我們所得的快樂以見出藝術的目的和意義——那無異於站在道德發展最低階級上的人（如魯野的人）所做一般，把食物的目的和意義根據於由此所得的快樂。

那些認食物的目的和意義為快樂的人不能夠知道食物的真正意義，而那認藝術目的為快樂的人也不能夠知道他的意義和關係，因為他們把快樂的假目的歸為和別項人生現象有關係的行爲。人明白那食物的意義是營養身體，祇在於他們不認這行為的目的算做快樂的時候。藝術也

是如此。人明白藝術的意義，也祇在於他們不認這行爲的目的爲美爲快樂的時候。如認藝術的目的爲美或爲一種由藝術得來的快樂，那末不但於何爲藝術，定義無所助力，並且把這個問題移到與藝術毫無關係的範圍裏去，——移到形而上學，心理學，生物學和歷史學上去，而研究何故這種作品爲此人所喜，爲彼人所不喜，——而使這種定義無從下去。這個彷彿一人愛吃梨，他人愛吃肉的問題於營養實體的定義決無什麼助力，所以藝術中『趣味』的問題底解決不但不能幫助解釋特別的人類行爲，（即我所稱的藝術）却反使這種解釋也變成不可能之事。

這種犧牲掉無量數人勞力生命和道德的藝術，我們問他究竟是甚麼東西，却由美學裏所得的回答不過說是藝術的目的爲美，美却爲由此所得的快樂所認識，藝術的快樂是最好並且重要的事情，因爲他可以使人快樂。所以所稱爲藝術的定義還不能算做藝術的定義，而不過爲辯解現存藝

術的一種巧妙罷了。因此無論研究藝術的著作多如山積，而至今還沒正確的藝術定義。其原因就在於以美的意義作為藝術的意義。

第五章

如果把混亂事體的美底定義棄掉，那末藝術是甚麼呢？現在且把最近最明白並且與美的意義毫無關係的藝術定義寫在下面——

藝術是因兩性情感和遊戲癖而發生於肉體內的一種行為，（塞林

Schilling 達爾文 Darwin 斯賓塞 Spencer）伴之以神經系的美趣感動。

（格蘭·阿倫 Grant Allen）

這是生理進化的定義，又說：

藝術是藉著線，顏色，舉動，聲音，語言而所受情緒的自外表現。（萬龍

Véron）

這是經驗的定義。按著塞里 Sulley 所下的定義說：

Art is "the production of some permanent object or passing action, which is fitted not only to supply an active enjoyment to the producer, but to convey a pleasurable impression to a number of spectators or listeners quite apart from any personal advantage to be derived from."

藝術是某種靜止物件或流動行為的產物，他不但有使製作人得着實際快樂的性質，又能為大多數觀者和聽者造成美趣的印象，毫不與私人利益相關。

這些定義固然比以美為根據的形而上學底定義好得多，却終不十分正確。第一個生理進化的定義所以不正確的，因為他並不會講起那作藝術實體的行為，祇講到藝術的始原。至於生理的感動於人類軀體的定義所以不正確的，因為許多別項行為也能包括這個定義，如新美學裏所論的一般，凡美衣，香水，和美味的使用都能算做藝術。那以藝術為情緒表現的

經驗底定義所以不正確的，因為人能藉著線，顏色，聲音，語言，表現自己的情緒，却不能把這種表現影響於別人，所以這種表現不是藝術。

塞里的第三定義所以不正確的，因為做魔術戲，練習運物，和別種不算藝術的行爲也可以使作者快樂，使視者聽者得美好的印象，而無一毫私利雜在裏邊。且有那些使人得不佳的象印的事物，——如詩詞裏，戲裏，關於黑暗殘忍的慘劇，——也能算做真正的藝術品。

這些定義所以不正確的緣故，因為在各種定義中，——形而上學的定義也是如此——所設藝術的目的是所得的快樂，而不是人和人類生活裏的意義。

如要正確的斷定藝術，應當先不要把他看做快樂的方法，而視之如人類生活條件中之一部。如能這樣的觀察藝術，我們便可以見出藝術是人類互相交際方法之一。

各種藝術品全能使領受者 *Восприимчивости* 和製作者及同時或前後領受着藝術印象的人得一定的交際。

語言能傳達人的意思和經驗，所以能爲人類連合的法則，藝術也是如此。這種交際的法則所以和言語交際不同的地方，就是人用言語能傳達自己的『意思』於他人，用藝術則能傳達自己的『情感』於他人。人用聽覺或視覺來領受他人情感的表现，便能和表現這情感的人同受一樣的情感，藝術行爲的根據也就在此。

說一個最普通的例：一人笑——別人便覺得高興；一人哭——那聽見哭聲的人便覺得憂愁；一人生氣發怒，別人看着他，也要得着同樣的狀態。一人用自己的行動聲音顯出勇敢堅決或憂愁安寧的樣子，——他那種意志一定也能傳給別人；一人受苦，宛轉呻吟，——這種苦痛也必傳給別人，一人發其愉快，恐懼，恭敬有名物件人物現象之情，——別人也必染到，受同樣的情感。

藝術行爲就根據於這種人類感受他人情感的本能。

如果一人直接的用自己樣式和所發聲音在他感受情感之時傳染給別人，使別人當自己發噓的時候也發噓，當自己哭笑的時候也哭笑，當自己痛苦的時候也痛苦，那末這個還不能算做藝術。

藝術之起源在於人爲傳播自己所受的情感於別人起見，從新把那情感引出來，用一定外部的標準來表現他。

舉一個最普通的例子：如一童遇狼，受着絕大恐懼，後來他講述這件事，而爲使別人也受同情情感起見，他描寫自己，自己在未遇狼前的地位，樹林的景致和自己怎樣閒暇，以後又描寫狼的樣式和行動和他同狼相差的距離。如果兒童在講述之時把自己所感的情感從新經過一下，傳染於聽者，使他們經過兒童所經的——這個就是藝術。如果那兒童並沒曾遇見過狼，却時常怕他，願意把自己所感恐懼之情引於別人，便造出一件遇狼的事

情，講述起來，使聽者引出和他所受同樣的情感，——這個也是藝術。如果在實事或想像裏感受着痛苦和愉快，便把這種情感在布上或白石上形容出來，使別人染到這些情感，——這個便是藝術。如果一人感受些喜愛懼的情感，便用聲音形容出來，使別人染得，而經過他所經過的情感，——這個也是藝術。

不同的情感無論他強弱高低好壞，祇要能傳到讀者聽者視者，便算做藝術的目的。如戲劇裏克己和服從天運的情感；小說裏兩情人喜悅之情；畫中所描摸色慾之情；音樂裏凱旋曲所生勇敢之情；跳舞所生快樂之情；可笑故事所生滑稽之情；晚景清歌所生寂寞之情，——全能算做藝術。

祇要視者聽者能感到製作者所感同樣的情感，這就是藝術。

藝術行為是引出自己所受的情感，而藉着行動，線，顏色，聲音及言語所顯出的樣式來傳達其情感於他人。藝術是一種人類行為，其中一人以一

定的外部標準傳所受的情感於他人，他人便染得這種情感，也同樣的感受起來。

藝術既不如形而上學所言爲某種神祕思想，美，及上帝的表現；也不如生理美學所言，爲人類疲勞餘暇的遊戲；既不是情緒托著外形而表現，也不是美好物事的產品，——總之，藝術不是快樂，却是爲人類生命及趨向幸福宜有的一種交際方法，使人類得以相聯於同樣情感之下。

譬如人因爲具着了解語言所發意思之能力，便能知道全人類在意思範圍內爲他所做的所有事情，又能藉着了解他人意思的能力，加入別人的行爲裏頭，而傳自己所有的意思於當時後世；也可以說人因爲具着藉藝術以染受別人情感的能力，便能在藝術界裏得着全人類所經過的情感，又能夠得着今人或二千年前許多人所受的情感，並且也能把自己情感傳之他人。如果人沒有那領受前人意思的能力，或不能傳達自己意思於他人，那

末人便與禽獸無異。如果人沒有領受藝術的能力，那末人一定變爲野蠻，而團體一定渙散，浸至互相仇恨。所以藝術行爲和言語行爲一樣，全是很重要的，很普遍的。

言語之於我人，不但爲傳教演說讀書之用，且藉以互相傳達意思經驗；藝術從這字的廣義說起來，與全人生有關，從狹義說起來，便祇以這種藝術的一二表現名爲藝術。

我們慣以在戲院裏跳舞會上賽會裏的所見所聞，和巨房，石像，詩文，小說，：爲藝術。然而這不過是人類全生活中所藉以交際的藝術之一小部分。人類全生活充滿了各種藝術品；一歌，一戲，一怒，甚至修飾房屋，講究衣服，各種裝飾品，旁及教堂儀式，和凱旋行列，全都是藝術行爲。可是從狹義上看來，我們所稱爲藝術的並不是全人類傳達情感的行爲，却是那一種從全部分內分出並且予以特別意義的行爲。有些人常予那些能引起人類

宗教觀念的，情感的行為以特別的意義，而此全藝術的一小部分竟叫做有完全意思的藝術。

古人如梭格拉底 *Socrate* 柏拉圖 *Plato* 阿里司多德 *Aristoteles* 都是這樣觀察藝術。猶太的先知，古時的基督教徒回教徒，和現代具宗教觀念的人也都是這般觀察。

幾個人類的導師，如在柏拉圖所著的共和國裏 *Peonyōmia* 最初的基督教徒，嚴正的回教徒，和佛教徒差不多全反對藝術。

那些對於藝術這般觀察的人適和現代人的眼光相反；現代人以爲藝術品祇要能使人愉快，便算好的；他們却以爲藝術十分危險，語言能隨人之便，可以不去聽他，而藝術之傳染於人却出乎自己意志之外，所以他們以爲藝術是應當排斥的，如果任其自然，人類必定有不少損失。

這些排斥所有藝術的人自然是沒有理的，因爲他們排斥所不能排斥

的，——這是人類交際必要方法之一，離此人類便不能夠生活。可是現代歐洲文明社會中人的放任藝術，——祇要算做美的，能使人喜歡的，——那也是十分不對。

原先許多人恐怕藝術品目的裏攙着淫蕩人的目的，所以一律禁止他。現在却惟恐消失那藝術所予的快樂，而極力保護他。我想後一個迷惑一定還比前一個粗得多，他的結果也比較著危險。

第六章

那藝術在古時或一部放任，或全行排斥，何以在今日祇要他能使人得着喜歡，便算做好事情呢？這個原因如下。

藝術特性就是他所傳的情感的估價繫於人對於人生意義的了解及所見人生的有幸福與否。人生的有幸福與否全由宗教以決定。

人類不斷的從低下，私有，不明的人生意義那邊朝着高尚，公共，明瞭的

人生意義行動。這個行動和別種行動一樣有個前驅：就是比較別人明白人生意義的人，這許多前驅者之中常有一個最明顯最有力！用言語和生命——表示這種人生意義的人。宗教能指示好前驅者達得到的高尚底人生意義，使社會上一般人慢慢的接近著他。所以祇是宗教能做人類情感估價的根本。如果情感使人接近這種宗教所指示的理想，贊成他，不加反對，那情感便是好的；如果情感離棄着他，不示贊同，並加反對，——那情感便是壞的。

假如宗教以為人生意義在於尊敬單一的上帝，奉行上帝的意志，那末由愛上帝和他律法而生的情感，——為藝術所傳的，先知的聖詩，創世紀的傳說便是最好最高尚的藝術。所有和他違反的，如傳崇拜異教的情感和與上帝律法不相合的情感，便算是壞的藝術。如果宗教以為人生的意義在於地上的幸福，在於美和力，那末被藝術所傳的快樂和勇敢便算好藝術；傳

柔軟或憂愁情感的藝術便算壞藝術，這是希臘人所承認的。如果人生的意義在於自己民族的幸福，在於先祖所創生活的繼續，在於尊敬他們，那末那種傳犧牲自己幸福爲國民利益或爲發揚先祖的情感藝術便算好藝術，否則，——便算壞藝術，這是羅馬人和中國人所承認的。如果人生的意義在於脫去肉體的抑止，那末傳這升高靈魂壓抑肉慾的情感藝術，便算好藝術，那些傳增加肉慾的情感藝術便算壞藝術，這是佛教徒所承認的。

無論在什麼時候，無論在什麼社會，總有一種爲此社會衆人所公有的宗教對於好壞的認識，這種宗教的認識可決定藝術所傳情感的性質。所以各民族中那傳由人民公有的宗教認識而生的情感藝術終是認爲好的，而使人十分感奮；至於那傳和宗教認識相反的情感藝術是認爲壞的，而被人排斥；其餘一大部分也是人類藉之以互相交際的。藝術却終不貴重，一有違反那時候的宗教認識，便實行排斥。諸民族如希臘，猶太，

埃及，中國都是這樣；基督教初發現時也是如此。

初時基督教祇認傳說，故事，說教，祈禱，提起人愛基督情感的歌曲，對於基督一生的事蹟和效法他的志願為良好藝術品；那些惟以引起個人快樂的作品基督教是認為壞的，所以他極力排斥異教模造的藝術，祇容任象徵的模造一種。

中世加特立教不承認真實基督教根本和現實的地位，而設立教條，使人致信仰於加特立教堂和教堂內的陳設。雖然這種教條和真實基督教大異，但是從信這教之野蠻人看起來，他總比原先尊敬衆神崇拜英雄和善惡諸神的教條高尚得多。那時候藝術的價值就根據這個宗教。這種藝術也算真實藝術，因為他很適合於當時人民宗教的宇宙觀。

中世紀藝術家和大多數人民一般，生活於這種情感根本（就是宗教）之下，在建築術，彫刻術，寫生術，音樂，詩，戲劇裏傳播他們所受的情感，也是真正

的藝術家；他的行爲在現世看來雖然十分低卑，却終是公共所有的真實藝術。

當歐洲上等智識財富階級中尙未致疑於加特立教所表現之人生意義的真實時，其情形如此。殆十字軍戰爭後，教皇權限日強，作惡多端，而對於古代學問又多有研究，財富階級中人一方面看見古代聖賢學說的明確，一方面又察出那些最佔勢力的教條全和基督的教條不對，便萬不能再信加特立教。

他們雖依舊維持加特立教派的外表，却絕不去信他；所以維持他的緣故，一來因爲惰性，二來因爲人民還繼續盲從這個教派，而上等階級爲自己利益起見也認維持這教爲必要。所以加特立教一時竟不成爲人民全體의 公共教條；一些手握大權財富而尙有餘暇以從事或獎勵藝術品的上等階級竟不信自己教堂的教條，人民却還繼續盲目信從。

中世紀上等階級對於宗教所處的地位，和羅馬人在基督教發生時所處的一樣；一點不信人民所信奉的教；然而自己又沒有什麼教派可以代替那過去的並且無意義的宗教的地位。

……（譯者按此間不知有數節，原文已刪去）

藝術於是發生在這些人中間；這種藝術的估定並不由於感染由宗教認識所生的情感，而祇由於美的程度；換而言之：那是使人得着多少快樂的關係。

這些財產階級中人既不能信假偽的加特立教，又不能信排斥他們這種生活的真正基督教，於是處於無宗教地位，便勉強回到異教的宇宙觀，這種宇宙觀是以人生意義爲個人快樂的。於是上級社會裏所謂『文藝復興』ВОЗРОЖДЕНИЕ НАУКИ И ИСКУССТВА 遂以成功，其實這還不但是一切宗教的排斥，却還是宗教無用的公認。

加特立教的組織十分連貫，不毀其全體，而想改變他修改他，那是無用的。一發生對於教皇作惡的疑惑，——那時候智識階級中人都有這種疑惑，——便同時發生對於傳說真實與否的疑惑。然而對於傳說真實與否的疑惑不但可以打破教皇制和基督教，却貶降了聖經的威權，因為聖經所以認為神聖，是傳說給教下來的。

所以那時候大多數上等社會人，連教皇和宗教人員也許在內，實在毫無一點信仰。人所以不信教條的緣故，因為他們見出他的不合式來；而承認基督道德的社會的信條，如法蘭齊司克，阿西慈基赫爾，赤慈基等，他們又是不能的，因為這種信條能夠打破他們社會上的地位。所以這些人竟無一點宗教觀念。然而一無宗教觀，便除去私人快樂以外別無量尺來估定藝術的好壞。這些人既承認快樂就是美為善的量尺，便仍舊把藝術意義回到古時希臘人的粗意義裏。通用着這種意義，那藝術學說便造成了。

第七章

對於藝術的觀察既然如此，自然在上等階級中間會發生出含有這種意義的美學學說，——這學說謂藝術的目的由於美的表現。美學學說的繼承者常用種種話語以證明他的真實，他們說這種學說並非爲他們所創造，而根據事物的實在，已爲古時希臘人所承認。然而這些話都是隨便拉扯的，毫沒有一點根據，至多也不過根據著說古代希臘人因爲道德觀念還比較的跟⁹基督教淺一些，所以『善』的意義也不能和『美』的意義有多大的分別。

『善』的最高完美不但不和『美』相連，並且大半和他相反，這個道理猶太人在意賽耶 Isaiah 時代便十分知道，而基督教會充分表示過出來，希臘却至終未曾明白：他們以爲『美的』一定就應當是『善的』。然而那幾個先覺的思想家——梭格拉底，柏拉圖，阿里司多德——已經覺得善不能和美

相合。梭格拉底簡直把美服從於善；柏拉圖提起靈魂的美以連絡這兩種意義；阿里司多德要求藝術作人類道德上的援助；然而這些思想家終不敢斷然否定『美』與『善』相合的說法。

所以當時言語裏常用起一個 *kalonagathia* (美善) 的複詞以表明連合的意思。

由此看來，希臘思想家已經近於佛教和基督教所說的『善』的意義，而對於『善』與『美』雙方關係的確定又十分不明。柏拉圖對於『美』、『善』的議論差不多十分矛盾。然而那些失去各種信仰的歐洲人却把這種混亂的意義視作律法，昌言說『美』與『善』的連合是根據於本來事實的，並且『美』與『善』應當相合，而 *kalonagathia* (美善) 這個字的意義實在是人類的最高觀念。因此便創立了一種新科學——美學。爲圖這新科學得信於人起見，便硬把古代對於藝術的學說附會上去，使人彷彿知道這

杜撰的科學——美學——在希臘時候已經成立。

實在古代對於藝術的理論完全和現在的不同。在白納特 Bénard 所著的一本阿里司多德美學書裏說得很對。他說道：『試細加觀察，『美』的學說和『藝術』的學說在阿里司多德是分開來的，彷彿柏拉圖和他的繼續者一般。』

古代對於藝術的理論不但不足以確定現在的美學，反要反對現在這種『美』的學說。但是無論在那一種美學裏，從沙司萊 Schasler 到納特 Knight 都明說『美』的科學——美學——起源於古代梭格拉底，柏拉圖，阿里司多德，而一部分繼續於『依比格刺學派』Epicureanism 及『士多亞學派』Stoicism 從賽涅加 Seneca 普魯達黑 Plutarch 到波洛帝奴 Plotinus 不料這種科學忽然在第四世紀消滅了一千五百年之久，至一千七百五十年纔在德國發生彭甲登 Baumgarten 的學說。

沙司萊 Schassler 說，自從波洛帝奴以後，過了一千五百年，中間對於『美』和『藝術』的問題沒有一點科學的興趣。這一千五百年中差不多全是美學建設的預備時代。

其實完全不對。美學並沒會消滅過，也不能夠消滅，因為本來就沒有這東西；所有的就是希臘人以藝術爲好，當他算做善的時候；以藝術爲壞，當他違背這個『善』的時候。他們對於道德觀念尙未十分發達，所以認『美』與『善』是相合的；於是根據着這種希臘人遺留下來的人生觀，在十八世紀，由彭甲登創立了一種美學。其實希臘是決沒有美學的。（凡讀過白納特 Bernard 的阿里司多德美學和瓦爾泰 Walter 的柏拉圖的人便能相信我的話）。

美學學說和這門學問的名稱發生在一百五十年以前歐洲基督教國富人社會裏，如意大利，和蘭，法蘭西，英吉利等國皆是；而把這種學問引入科

學的系統的形式裏底人便是彭甲登 Baumgarten。

他帶着德人所富有誇示自己學問的根性，想出並且組成了這種奇怪的學說。無論那一種學說有根柢與否，決不能引起文化社會這般興味，也決不能預備得這般齊全，不落人家批評。這種學說；其地位並未十分確定，而已喧傳於學者和非學者之間，認爲一定不移的至理，其受上等社會的歡迎如此。

凡一種學說能遮掩過特種社會所處虛僞的地位，那末無論這種學說有沒有根據，或者眼見着是虛僞的，他終能受這部分人的歡迎和信仰。譬如最有名馬爾塞斯 Malthus的學說謂人口是幾何級數的增加，食料是數學級數的增加，所以講到地球的移殖；又因馬爾塞斯而發生『以物競天擇爲人類進步的根本』的學說；而現今極發達的馬克斯主義學說謂許多私有產業全爲資本主義所吞噬，經濟戰爭，恐不能免。這些學說無論他有根據

沒有，無論他有違反人類所知所認識的地方沒有，無論他是顯然不道德的不是，——却終受著衆人的信仰，毫無批評，而樂為傳播至數世紀之久，直到那些學說所遮蓋的社會狀況消滅後或者所傳學說的壞處太為顯明，後纔算罷休。

彭甲登三位一體（真善美）的學說也是如此。他以為這是最善之說，以為一千八百年來基督教生活的民族所有的藝術就是用自己生活的觀念來選擇二千年前善於塑人類軀體造外表極美的房屋的半野蠻的奴隸民族所謂的藝術。這些不合適的地方誰都覺察不出來。學者都著長篇論美的文章，視為美學三位一體——善，真，與美——中的一部。Das Schöne, das Wahre, das Gute, Le Beau, le Vrai, Le Bon——這幾個字哲學家，美學家，藝術家，小說家，報紙附張編輯者（*feuilletoniste*）和私人等都把他用大字表現出來，個個都以為一說出這些神聖的字來，意義便十分確定，可作自己理論的根據。其實這些字不但沒有什麼確定的意義，都反妨礙現有藝術應得的確定。

意義，也祇不過爲着確定那藝術爲我們所下的假意義罷了。

祇須暫且把那信這三位一體說爲真實的習慣拋棄一下，並且自己問一問那造成這三位一體的三個字底意義怎樣，便可以信把三個完全不同意義的字連而爲一，實在是極荒誕的了。

人置眞善美於同一高處，而認爲極有根據，關係於形而上學。其實一點也不對。『善』是人生永遠最高的目的。無論我們了解『善』到怎樣地步，人生終是向着『善』的方面（上帝方面）趨去的。『善』是虛構我人認識實體的根本意義，——這種意義不爲理智所決定。『善』是一毫都不能被誰確定，却是確定所有其餘的。至於『美』不過是我們所喜的東西。『美』的意義不但不和『善』相合，並且是極端相反的，因爲『善』大半和『嗜好的戰勝者』 *Любля насть превосходить* 相合，而『美』都是所有人類嗜好的根據。

我們越注意於『美』，便越與『善』相離。我知道人常說有道德的和神靈的『美』，然而這個不過爲言語的遊戲，因爲道德的和神靈的『美』的意義就是『善』。神靈的美——或善——不但不和平常所謂『美』的意義相合，而且剛巧相反。』

至於『真』的一方面，不但不能算做想像三位中的一體，却是一種獨立的存在。

我們稱事物的表現或決定同着他的實體或事物的公共意義之間之符合，謂之『真』。可是美與真的意義和善的意義之間究竟有什麼公同的地方麼？美與真的意義不但不是和善相同的意義，不但不爲善的同體，却簡直不相符合。

『真』是事物表現和事物實體的符合，所以是達到『善』的方法之一，可是『真』自身並不是善，也不是美，並且還兩相不合。如梭格拉底和派

司笛兒 Pascal 等數人都認無用事物的『真』底認識爲不合乎『善』並於『真』和『美』也並沒有什麼共同之點，有時反須相反，因爲『真』大半須剝去虛誑，毀壞『美』的重要條件的幻景。

這種奇怪的學說任意把三個不相連貫的意義連而爲一，於是那傳播善情感的好藝術和那傳播惡情感的壞藝術完全沒有分別，而惟爲快樂而生的藝術——人類導師常以之告戒世人——遂成了最高的藝術。藝術也就不成其爲重要的事情，而惟爲閒人的空遊戲。

第八章

然而假如藝術是以傳達人類最高善的情感爲目的之一種人類行爲，則人類怎麼能在極長時期內從人類不信教會信條起到現在竟沒有這種重要的行爲，而反用祇圖快樂的藝術行爲來代替其地位呢？

欲解決這個問題，當先糾正人類對於真正公共藝術的意義所生平常

的錯誤。我們動輒承認高加索種爲人類最好的民族，但是如果我們是英美人，便一定認盎格魯撒克遜族爲好，如果我們是德國人，法國人，或俄國人，便一定認日耳曼族，高盧拉丁族，或斯拉夫族爲世界最高的人種；我們的藝術也是這樣：我們一講到藝術，便相信自己的藝術不但是真的，却是好的，唯一的藝術。其實我們的藝術不但不是唯一的藝術，也不但是全基督教人的藝術，却祇是人類一部分極少數的藝術。能夠說平民的藝術，——猶太的，希臘的，埃及的，中國的，日本的，印度的藝術那是爲全民族所公有的。這種全民族所公有的藝術，彼得以前在俄國就有，在十三世紀十四世紀以前的歐洲社會也有；自從歐洲社會上等階級不致信於教會信條，却又不信仰真實的基督教以後，他們所謂藝術更談不到全人類藝術的一層。自此以後，上等階級的藝術已與全平民的藝術相離，而分爲兩種：平民的藝術和貴族的藝術。所以要回答以上那個問題，就是人類怎麼能在極長時期內一點

沒有真正的藝術而以祇圖快樂的藝術來做代替的那個問題可以說那些時候沒有真正藝術的並不是全人類，也不是他的一大部分，却祇是基督教歐洲社會上的上等階級，就是這個也不過是最短時間；從文藝復興時期之初到近代。

這種缺乏真正藝術的結果就是使享受這種藝術的階級趨於淫佚，各種極不明白的藝術學說和各種虛偽背謬的理論，都發生於決定上等階級的藝術為唯一的全世界的藝術一事。這種決定雖和各種宗教家都認自己的宗教為唯一真實的宗教的那種態度相同，實在十分無理；却竟能為現社會所深信而不疑，安然流傳了許久。

凡我們所有的藝術都認為真實的唯一的藝術，然而不但是人類的三分之一二亞洲非洲的民族生生死死，不知道這種唯一的高尚藝術，並且就在基督教社會裏也不過是百分之一的人能享受我們所稱的『全』藝術；其

餘百分之九十九的歐洲人還是一代一代生生死死做極勞苦的工作，永沒有享受着藝術的滋味，——就是問或能享受着，也決不會恍然大悟。我們按着所傳佈的美學說認藝術或爲『觀念』『上帝』『美』的一種最高實現，或爲精神上最高的快樂；我們又承認所有人全能享受不是物質，便是精神的幸福，然而百分之九十九的歐洲人却一代一代生生死死做勞苦的工作，以製造藝術，自己反倒無從享受，但是我們却終安然決定那所製造的藝術是真實的唯一的全藝術。

上邊說如果我們的藝術確實是真正的藝術，那末全人類應當享受他；但是有人却十分反對，說現在藝術不能個人享受的緣故，其錯不在於藝術本身，却在於社會組織的虛偽，設想將來社會裏身體勞動能够一部分代以機器，一部分爲公正支配而減輕，藝術製作的工作得以輪流擔任；那就不必一個人常常坐在幕後，搬動佈景，擡起機器，奏『批霞那』和『凡烏林』

檢字和印書；祇須每人每天用極少數的時間來從事於此，閒暇時候便可享受藝術的各種幸福。

爲現代特別藝術辯護的都是這般說法，然而我想他們自己還不信其所說，因爲他們不能不知道我們優美的藝術祇能發生在大多數奴隸制度，這種奴隸制度存在幾時，他便繼續幾時；我們又不能不知道祇在工人勞苦工作的條件之下那些專門家——著作家，音樂家，跳舞者，優伶——纔能收到這種完滿的效果，做成優美的藝術品，並且這種尊重藝術品的人也祇能存在於此等條件以下。如果現在一把資本的奴隸釋放了，那優美的藝術便做不成功。

退一步來說：如果能夠想出法子使全人類都可享受我們所稱的藝術，那末便發生了別一種推想：就是這種藝術完全不爲人民所了解，如此他便不能算做全藝術了。從前詩的作品是用拉丁文做的，如果現在這種藝術

品用『聖司克利』 Sanscrit 話來做，人民便不能夠明白了。然而平常總護着說如果人民現在不明白我們的藝術，那末祇能證明其不發達，因為各種藝術的初步全是這般：起初許多人不明白，以後便漸引為習慣了。

為現代藝術辯護的人常說：『現在藝術是這般樣子的：祇要全人民和我們上等階級一般成了有學問的人，那末他們便能明白了。』然而這種意思比頭一個還無理，因為我們知道大多數上等社會的藝術品，如各種歌，詩，戲，琴歌，牧歌，圖畫等，凡為當時上等階級所喜悅的，都不為大多數人所明白和尊貴，祇成其為富人的遊戲品，其意義亦惟在乎此；由此便可以斷定現在藝術是怎樣的了。又有人對於人民將來可以明白我們藝術的說法找出一個證據，說某種詩，音樂，圖畫起初終是不為衆人所喜，後來却漸漸風行起來，然而這個不過能證明那衆人——多半是上等人——都很容易變更他的興趣，學任何一種藝術。並且這種藝術並不為那些衆人所造成，也不為他

以選擇，祇是爲他們縛在他們所能得到的地方。大多數勞動人民對我們藝術所以穀不到的，一方面固在於價值的高貴，他方面也因爲他的內容是傳播無勞動生活條件的人底情感。能使富人階級快樂的東西決不爲勞動階級所明白，也引不出情感來，所引出的情感或與閒飽之人所引出的適相反背。譬如名譽，愛國心，戀愛等情感是現代藝術的最要性質，在勞動人民裏却祇能引起他的迷惑，輕視或仇對。所以就是在工作休息時間能予多數工人以看畫聽音樂和讀書的機會，恐怕他們因爲祇是一個工人，尙不能跨入閒暇人的社會裏去，也決不能明白我們所謂優美的藝術；即使能夠明白，那末所明白的那一部分不但不能擡高他們的心靈，恐怕還要引壞他。由此觀之，上等階級的藝術決不能算做全人類的藝術，大凡是誠正深思的人，再也不能對此還生什麼疑惑。如果他不能算做全人類的藝術，那末藝術便不是一件重要事情，像這樣爲他安排着似的，或者那種我們

所稱爲『藝術』的藝術並不是這件重要的事情——兩者必居其一。

這種重複決理法 *Кратко* 未曾解決，所以那些聰明而不道德的人便敢放棄他的一方面就是拋棄人民大多數對於藝術享用的權利以爲解決。這些人直捷說出事實之所在，以爲能享用高美藝術所生的快樂的祇是小說家所謂被選出的人，*„schöne Geister“* 或尼采 *Nietzsche* 弟子所稱的『超人』；*„Бедны-вероятны“* 其餘的人全是不配享用這種快樂的愚魯東西祇能算做這些高級人類的愉樂品。抱着這些見解的人到反毫無虛飾，不願意連絡那不能連絡的，而直接承認現有的事實——就是說我們的藝術惟爲一部分上等階級的藝術。實際上說起來，現在社會裏那些從事於藝術的人都抱着這樣的見解。

第九章

歐洲上級社會的無信仰，便使那以傳達人類因宗教意識而成的最高

情感爲目的底藝術行爲消滅，而代以祇圖一部分快樂的一種行爲。於是那祇圖特種階級快樂的行爲便稱爲『藝術』，而從全藝術的大範圍裏區分出來。

固不論這種分裂在歐洲社會所發生道德上的結果，就是藝術本身也因此分裂而衰弱下來，而幾至消滅。他第一個結果：藝術，缺乏他應有的無盡並且深密的宗教性質；第二個結果：藝術，祇以少數人玩賞爲範圍，便失去『形式美』，*Искусство становится* 而成爲徒有裝飾毫不明瞭的東西；第三個裏要的結果：藝術失其真的，而變成想像和推理。

第一結果——宗教性質的缺乏——之所由成，因爲真正的藝術品祇是傳達人所未感受的新情感。思想作品所以成其爲思想作品，祇在於他能傳達新的思想，而不在重複已爲人所知道的东西，至於藝術作品所以成其爲藝術作品也祇在於他能灌輸新情感（無論其大小）於日常人類生活之中。

所以藝術品初次傳達情感於兒童或少年的時候，他便有一種極深刻的感受。

至於成人對於未曾表現的新情感也有這樣極深的影響。上等階級的藝術缺乏這種情感的源流，惟尊貴和宗教意識不相合的情感和所得的快樂。沒有再比『快樂』這樣老舊，也沒有再比一時由宗教意識而發生的情感這樣新穎。這就是這個緣故：人的快樂有爲宇宙所設定的界限；人類的向前行爲就是爲宗教意識所表現的東西，却沒有界限。人類愈向前走，走進一步，這種步趨因宗教意識的顯明而完成，便愈能感受新的情感。所以祇有以一時期內能指示人類生活意義的最高階級底宗教意識爲根據，纔能發生人所未得的新情感。由古代希臘的宗教意識便生出荷馬 *HOMER* 和悲劇作家 *TRAGIKER* 所表現的又新又重要又無窮的情感。猶太人所達到的獨神的宗教意識也是這樣。由這種意識便生出先知 *PROPHETEN* 所表

現的新情感。當中世紀人類信仰加特力教和教主管轄的時候是這樣；而現在凡有真正基督教的宗教意識（人類友愛的意識）的人也是這樣。

各樣由宗教意識流出來的情感是無盡的，是常新的，因為宗教意識就是人類對於世界新創造關係的一種指示，至於由快樂願望流出來的情感不但被限制，却早就被人經驗並且表現出來了。所以上等階級的無信仰便使藝術的性質流於枯窮之途。

上等階級藝術性質的枯窮不但使藝術不成為宗教的，却還使他不成為平民的，並且縮小了所傳情感的許多範圍，因為那些不知道維持生活勞動的富人階級權力階級，他們所得情感的範圍比勞動階級所有的情感窄得多，窮得多，並且低卑得多。

可是我們社會的那些美學家却並不這樣想，這樣說。俄國著作家剛察洛甫 Гончаров 是一個聰明的有學問的美學家，記得他曾對我說自從屠

格涅甫 Гуренья 的獵人日記 Записки охотника 以後可以不必再有描寫人民生活的著作；因為已經全給他描寫盡了。勞動人民的生活在他看來實在十分簡單，竟說屠格涅甫的一篇著作已能夠包括盡他，而不用再有所述寫。至於富人的生活他却以為是有無窮盡的內容的。一個英雄親他情人的手掌，又有一個親他的肘兒。這人因懶而發愁，那人因不爲人所喜愛而發愁。他以為這種範圍是無終極的。他以為勞動生活的內容極其簡單，而閒人生活却富於興味，這個意思是我們社會裏大多數人所贊同的。那些勞動生活的境況，如怎樣做那異常艱苦的工作，怎樣受那海上地底的危險，怎樣的旅行，怎樣和主人長官同伴及別種人交際，怎樣和自然和野獸奮鬥，怎樣在樹林曠野田地花園菜圃裏做工，和他妻子兒女親戚同伴助手等生怎樣的關係，又如對於自己切身的經濟問題發生怎樣的關係，怎樣以自足及服役於人引爲驕傲，怎樣享受休息時的快樂，怎樣發生宗教意識的

興味，——這些勞動生活的境況在我們沒有這些興趣和宗教意識的人看起來覺得比我們生活的小快樂無味並且簡單得很。我們想著我們社會所受的情感很大很複雜，其實這些情感不過就是三種低卑不複雜的情感：驕傲的情感、肉慾的情感和生活煩悶的情感。這三種情感及其支派便是富人階級藝術的特別性質。

驕傲的情感在上等階級特別藝術和平民藝術分離的初期是藝術最重要的份子。在文藝復興時代和其後以頌揚強者（教皇國王大公等）為藝術品主體的時候都是如此。當時所做的短歌琴歌頌歌，大半都是頌揚強者的；又畫他們的肖像，塑他們的石像。後來肉慾的原質漸漸入主藝術，到現在竟成了各種富人藝術品的必要條件。（例外極少，小說和戲劇內竟沒有例外）。

至終在藝術品裏纔發生第三種情感，——生活煩悶的情感。這種情感

在十九世紀之初，纔被幾個人所表現出來如攏倫 Byron 萊渥伯地 Leopardi 海納 Heine 等；現在却已風行一時，爲尋常人所採用了。法國批評家杜密克 Dornic 說得很對，他說：現在藝術作品的重要性質就是生活的疲倦對於現在時代的藐視，對於由藝術迷幻所觀察來的過去時代的哀悼，對於奇僻話詞的嗜好，顯自己特色的需要，清潔優美的人對於樸實的趨向，對於奇物童真的崇拜，幻想的病態誘惑，神經的感動，而其中最要緊的便是肉慾的激致——“c'est la lassitude de vivre, le mépris de l'époque présente, le regret d'un autre temps aperçu à travers l'illusion de l'art, le goût du paradoxe, le besoin de se singulariser, une aspiration de raffinés vers la simplicité, l'adoration enfantine du merveilleux, la séduction maladroite de la rêverie, l'ébranlement des nerfs, surtout l'appel exaspéré de la sensualité” („Les Jeunes,” René Dornic) 實在這三種情感中以肉慾的感情（這種情感不但爲人類所全能達到，就是動物也全有之）爲現代藝術品的重

要目的。

從鮑加肖 Boccaccio 起到馬塞爾 Marcel Prévost 止，所有小說和詩都傳播各種兩性之愛的情感。姦淫 Pierre Gorhamie 是各種小說裏最愛用而唯一的一題目。如果在戲劇裏不藉著什麼緣由，顯出幾個光著上下身的婦女來，這個戲劇便不能算做戲劇。端歌 (Pommes) 及曲譜都極端的發洩情慾。

大多數法國畫家的圖畫全描出婦女各種裸體形狀。法國新文學中幾乎每行都描寫婦女的身體皮膚，每篇都含著戀愛的意義。有一個極富天才的著作家萊男特古門，René de Gourmond 我曾讀過他一篇小說刀抹德 Les Chevaux de Diomède 這篇小說幾乎全是描寫某人同幾個女人間所生的兩性交際。沒有一張不作激起情慾的描寫的。在畢爾，路意，Pierre Louis 所著阿福洛提特，„Aphrodite” 一書裏，在許世門 Elysmans 所著新出版每人，„Certains” (是批評畫家的著作) 一書裏，在法國各種說部裏全都

是這樣。這些全是得情狂病人 *большое протическое мание* 的作品。這些人因爲他們的生活全集中於發展情慾的病態，便以爲世人的生活也全集中於此。差不多歐美藝術界全中着這種情狂病人的毒。

總而言之：因爲富人階級生活的無信仰和特出，此階級的藝術竟缺乏內容，而循至於傳達虛誕，生活煩悶及情慾的情感。

第十章

如上所述，藝術因爲上等階級的無信仰而內容遂以貧乏。並且因爲他越來越特別，所以越來越複雜，越不明白，越講究門面。

平民的藝術家（如希臘的藝術家和猶太的先知）製造作品時，常自然趨向於說所能說的事情，所以他的作品都爲衆人所明白。後來藝術家製造作品，祇爲着處於特別狀態下的少數階級，或祇爲着一人及其從者，如爲着教皇，僧官，國王，大公，王妃和國王的情人等，——所以他自然就趨於扶

助這些特種人類的一道。而這種引起情感較爲容易的方法便，不知不覺的引誘藝術家，使他所表現的不爲衆人所明白，而祇求以譏諷爲常事的人一方面的了解。第一，用這種方法便能夠說得多些；第二，這種表現的方法在特種階級一方面覺著有曖昧的特別美觀。這種方法（如『婉曲語法』*Эфемизм* 神怪的歷史的記憶等）漸漸行用起來，現時已至其終極，便成爲頹廢派 *Дегенерация* 藝術了。到了現時不但曖昧，隱謎，黑暗，和衆人的達不到算做藝術品詩味的特質和要件，簡單是不實在，不確定和不辯（*Непрочно-привычно*）了。

刁費爾，高幾埃 *Theophile Gautier* 曾爲鮑特萊爾 *Baudelaire* 的名著惡之花：*Fleurs du Mal* 做序，其中說鮑特萊爾很能從詩裏流出他的辯才，嗜好和極對的真理來。實在鮑特萊爾不但把那些才能表現出來便算罷休，他還能用自己各種詩來證明，如在小散文詩，*Petits poèmes en prose* 裏的詩篇，

內中的意思須用猜謎的樣子來理會他，並且一大半都猜不到他。

鮑特萊爾以後的大詩家魏倫 Verlain著詩的藝術“Art poétique”一書，內中有一段說道：

De la musique avant toute chose,

Et pour cela préfère l'Impair,

Plus vague et plus soluble dan l'air,

San rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlle point

Choisir tes mots sans quelque méprise:

Rien de plus cher que la chanson grise

Oh l'Indécis au Précis se joint.

.....

.....
音樂，在一切物之前的音樂，

雖偏倚還是好的，

泛於空中，一些也不重累，

溶解，還是不錯誤。

選字：仍難盡之，

且有些輕蔑他，

最可愛的就是那歌，他是左搖右擺，

清晰，朦朧而不免除。
.....
.....
.....

又有一段說道：—

De la musique encore et toujours,

Que ton vers soit la chose envolée,

Qu'on sente qu'il fuit d'une âme en allée

Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton ver soit la bonne aventure

Éparse au vent crispé du matin,

Qui va fleurant la menthe et le thym……

Est tout le reste est littérature.

音樂常爲，

你的詩，常爲那些，

從一個靈魂裏飛出，逃逸，

而入於別的愛與天空裏的東西。

到別的愛與別的地方去，

引誘的幸福跟着，

薄荷，茴香與早晨的捲縮草……

以及其他一切都是真的文學。

這兩人以後青年大詩家瑪拉美 Mallarmé 直說詩的美妙在於猜他的

意義，——詩裏應該常是謎語。

『我想應當有譏諷的意思纔好。事物的觀察和因被事物所引起的幻想而生的模樣，這就是歌。並於白納司派 Иарнация 却簡直舉出事物來指示，所以這裏頭缺少神祕；他們缺乏這種奪神快樂的智力，——這種智力一備，便覺得他們自己創造。一把事物指出來，便可以消滅詩家三分之二的快樂，因為詩家以為使人逐漸猜謎，那是一件最有幸福的事情；須知觀念便在乎『引誘』裏邊。』

這種『神秘』的實用便爲『象徵』(SIMBOLS) 象徵就是把事物漸漸引
得使他指出心靈的現象來，或是把事物選出，藉著隱謎來釋放心靈的
現象。

∴∴∴ 如果有物本被道德所限制，而缺乏文學的設置，忽然開出書來，想
求愉快，那末一定要生出疑惑，所以應當置事物於和他相像的地位之
上。詩裏應當全是謎語，這就是文學的目的；除引出這種目的以外是
沒有別個的。』(見極爾斯，許萊 Jules Huret 的文學進化的研究，Enquête
sur l'évolution littéraire" P. 60-61)

所以『暗昧』竟成了近代詩家間共守的定理，法國批評家杜密克
Dounic 却還不信這定理的真實。他有一段話說得極對，他說：『這有名的
『暗昧』學說已到了完成的時候，新派極力奉行，認爲定理 Aornats 的最高
峯。』

具著這種思想的並不單是法國著作家，德國，瑞典，挪威，丹麥，意大利，英吉利詩家和近代的藝術家都是這般想，這般行。現代的藝術家都根據尼采 Nietzsche 瓦格奈 Wagner 的意思，以爲他們所爲不應使愚蠢的衆人得以明白，而應當引起有學問人詩味的狀態：這種人英國美學家叫做 "best nurtured men."

現在我選擇法國詩家有這種趨向的幾篇著作，以作模範，藉證我說之並非毫無根據。我所以選晚近著作家的緣故，因爲他們表示藝術的新趨向比別人明晰些，並且大多數歐洲人都模倣他們。他們中間最有名的是鮑特萊爾 Baudelaire 和魏倫 Verlaine 此外還有許多詩家：爲約翰，穆勒 Jean Morens 查爾斯，毛連司 Charles Maurice 亨利特萊格尼 Henri de Régnier 查爾斯，菲格尼 Charles Vignier 阿特連，羅馬意 Adrien Romaille 萊男，基爾 René Ghil 瑪連司，梅德林 Maurice Maeterlinck 阿爾伯，奧利埃 C. Albert Aurier 萊男，特古蒙

Reney de Gourmont 孟德斯鳩 le comte Robert de Montesquiou 范莊薩克 Fezansac
聖保羅 St. Paul 瑪尼菲格 Roux le Magnifique 喬治·羅當伯 Georges Rodenbach
等這些人全是象徵主義派 Ормозически 和頹廢派 Текраженски 以後又有瑪格
派 (Mau) 如約載芬 彼拉蕩 Josephin Peladan 保祿 阿當 Paul Adam 極爾斯 鮑
耶 Jules Bois 伯布 M. Papus 等。

除此以外還有一百四十一位詩家，杜密克 Doumic 曾把他們全採入自
己書內。

以下是幾個詩家所稱爲好的範作。先從大名人鮑特萊爾 Baudelaire
起。他名著惡之花 Fleurs du Mal 裏有一首詩道：

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne

O vase de tristesse, ô grande ténébreuse,

Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuïs,

Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues,

Qui séparent mes bras des immensités bleues,

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,

Comme après un cadavre un choeur de vernisseurs,

Et je chéris, ô bête implacable et cruelle !

Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !

我崇拜你和夜間的天空一樣，

呵，充滿秋氣，獨爲靜默的花瓶，

我更愛你，因爲你的高翔遠舉。

這好像，我的夜間的美麗者，你

仍舊還團結那些聯盟——是強固的團結——

這些聯盟者是由我的手臂那廣大的青蒼分別開的。
我向前去襲，我爬上去攻打，

好像一羣幼蟲在天空的一個屍身上；

你做冷淡，呵，殘忍，有深仇的野獸！

與我的眼睛相接，反足增高你的美麗！

鮑特萊爾又有一首詩道：—

Duellum

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes

Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.

Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes

D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse,

Mu chère! Mais les dents, les ongles acérés,
Vengent bientôt l'épée et la dague traïtresse.

O fureur des coeurs mûrs par l'amour ulcérés!

Dans le ravin hanté des chats-pards et des orcs

Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,

Et leur peau fleurira l'aridité des ronces

Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!

Roulons y sans remords, amazone inhumaine,

Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine!

兩個戰士跑過來，他們起首打仗，

光閃爍，紅血滴滴，他們污了這空氣；

這種遊戲，這種手臂的擁擁，就是那些少年的聲響，

這就是戀愛的波濤裏的犧牲者。

長劍折了我們的少年也傷了，

但是，咳！匕首和刀，

是被鋼鐵的甲指和強硬的齒牙所復仇了。

呵，心的憤怒爲戀愛所壽，所創了！

在那溝裏，狗羣穴於其中，

我們的英雄以一種憤怒的心，在地上打滾；

他們皮膚，爲荆棘所刺，以前他的身體是裸着的。

這個溝谷是一個朋友所居的地獄！

那麼讓我們滾進去罷，呵婦人殘忍，

這種怨恨，永遠不滅，沒有東西可以把他消滅！

爲確實起見，我當說在詩集裏固還有幾篇不十分不明白的詩，然而沒

有一首詩是很簡單，而不用什麼力量便能明白的，因為詩家所傳的情感都是又不好又低卑的情感。其中的『暗昧』尤能在散文裏發覺出來，因為散文本可以由作者說他所欲說的話。鮑特萊爾所著小散文詩 *„Petits poèmes en prose”* 的首篇『不相識者』 *L'étranger* 即爲其例。

L'étranger.

— Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, des : ton père, ton mère, ton frère
ou ta soeur ?

— Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.

— Tes amis ?

— Vous vous servez là d'une parole dont le sens n'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

— Ta patrie ?

— J'ignore sous quelle latitude elle est située.

—La beauté?

—Te l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

—L'or?

—Te les hais, comme vous laissez Dieu.

—Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

—L' aime les nuages……les nuages qui passent……là-bas les……merveilleux nuages!……

不相識者

『隱秘的人，你愛誰：你父親呢，你母親呢，你弟兄呢，你姊妹呢？』

『我沒有父母，也沒有兄弟姊妹。』

『愛你的朋友麼？』

『你用的字，他的意義我到現在還不曉得。』

『愛你的祖國麼？』

『我不知道他在多少緯度上。』

『愛美人？』

『如果他是女神並且不死，那我極願意愛他。』

『愛金麼？』

『我仇恨他，彷彿你仇恨上帝似的。』

『唉！奇怪的不相識者，你到底愛甚麼？』

『我愛雲……那邊經過的雲……奇妙的雲……』

還有一首名叫『湯與雲』，“La soupe et les nuages”也很能寫出詩家不眠之處來。

“Ma petite folle bien-aimée me donnait à diner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec

les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais à travers ma contemplation :—, Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.

Et tout-à-coup je reçus un violent coup de point dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrôlée par l'eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait :—, Allez-vous bientôt manger votre soupe, s……b……de marchand de nuages? ”

『我可愛的小愚人請我吃飯，我從飯廳內開著的窗裏看見上帝用氣堆成的流動建築物，不可捉摸的奇異組織。我一邊看着，一邊自語道：「這些奇幻的景致正和我情人，就是那奇異小愚人的眼睛一般可愛。」

驀地裏一拳過來，正打在我的背上，但聽見尖銳溫柔的聲音，痰厥和

喝酒喝啞的聲音，我可愛小情人的聲音說道：「你還想幾時喝你的湯……你這個雲商人」……」

無論這篇作品是不是含著藝術性，却總能夠猜出作者所要說的意思；但是有幾篇却簡直使我不能明白。如『多情的射者』，*Le Galant tireur.* 一篇，其意義我完全不能明白。

Le Galant tireur.

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps. Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun?—Et il offrit galamment la main à sa chère, délicate et exécrable femme, à cette mystérieuse femme, à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé: l'une d'elles s'enfonça même dans le plafond; et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit: „Observez cette poupée, la-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien! cher ange, je me figure que c'est vous.” Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chèrè, sa délicateuse, son exécrationnelle femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta:

„Ah, mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse!”

多情的射者

當車兒經過樹林的時候，他吩咐停在射放室傍邊，說他很喜歡放幾彈打死那『時間』

打死這怪物——不是所有人極平常極固定的事業麼？於是他極親熱的和他又寶貴又美好又嫌惡的妻子，那神祕的婦人握手，他對他夫人又喜又愁，也許是他天才的一大部分。

幾彈打出去，離靶中的標的還遠得很；那愛人直笑他丈夫拙笨，他便轉身過來，對他（女）說道：『你看那木偶，在右邊，就是那個向上拉著鼻子並且做出那輕視樣子的人。我可愛的安琪兒，我想那個東西就是你。』他就閉著眼睛，射將出去。那木偶的頭立刻倒下去了。

那時候他靠在他又寶貴又美好又嫌惡的妻子，那個不可免並且殘忍的姆斯身傍，恭恭敬敬親他的手，並且說道：『啊，我可愛的安琪兒，我能夠成功，我應當怎樣來謝你呢！』

名人魏倫 Verlainé 的著作也很不能明白。以下一首歌是在他所著

遺歌

„Ariettes oubliées”裏的第一首。

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.

(Favart)

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est vers les ramures grises,
Le choeur des petites voix.

O le frère et frais murmure !
Cela gazouille et susure,
Cela ressemble au cri doux

Que l'herbe agitée expire……

Tu dirais, sous l'eau qui vire,

Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente

En cette plainte dormante,

C'est la nôtre, n'est-ce pas?

La mienne, dis, et la tienne,

Dont s'exhale l'humble antienne

Par ce tiède soir, tout bas.

平原上的風

暫停他的呼吸。

這是忘形的憔悴，

戀愛的疲倦，

林中的一切的顫動，

爲微風所顯出，

這是織聲的音樂班，

向於這些老樹。

呵這脆弱新鮮的嘆聲！

啾啾，嚶嚶，

這和緩的呼聲，

好像是由草中發來的。

呵，小石轉動

在流過的水底下。

呵這個靈魂是呻吟着

用欲睡的不平之聲！

在我們這是悲嘆麼？

在我與你呢？

讚美歌的聲音，低微的噓出

露水也輕輕的隨下。

這『小聲的歌唱者』是甚麼？那『甜密的呼聲使搖顫的草兒斷氣』是甚麼會事？這首歌的意思何在——實在使我完全不明白。下面又是他一首歌：

Dans l'interminable

Tanmi de la plaine

La neige incertaine

Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre,
Sans lueur auéne.

On croirait voir vivre

Et mourir la lune.

Comme des nuées

Flottent gris les chênes

Des forêts prochaines

Parmi les buées.

Ce ciel est de cuivre,

Sans lueur auéne

On croirait voir vivre

Et mourir la lune.

Cornelle pousive

Et vous, les loups maigres,

Par ces bises aigres,

Quoi donc vous arrive?

Dans l'interminabl

Ennuï de la plaine

La neige incertaine

Luit comme du sable,

在這個地方的

永遠的幽暗裏，

雲也如沙礫一樣，

閃爍不定的放光。

沒有一種的光
在銅色的天空，
你可以看見月光，
一會兒出來，一會兒又隱進去。

橡林泛出灰色——
他們好像雲一樣——
在鄰近的森林裏，
烟雲也繚繞於其間。

狼餓而瘦瘠，
牛也感飢荒，

對於你有什麼發生，
當刺骨裂膚的風括起來的時候？

喘氣兒的小鳥
和你們這些瘦狼
吹着尖利的北風，
你們又怎麼樣？

在這個地方的

永遠的幽暗裏，

雪也如沙礫一樣，

閃爍不定的放光。

怎麼月亮生死在銅天裏，怎麼雪耀亮如沙呢？這個不但不能令人明白，並且藉着傳達感情的名兒檢着許多不正確的譬喻和字句。

除這幾首偽造的不明白的詩外，還有明白，却形式上內容上都不好的詩。『賢智』，"La Sagesse"裏的詩全是這樣的。這些詩裏佔重要位置的全

是加特立教及愛國的情感，的惡劣表現。其中有一段說道：

Je ne veux plus penser qu'à ma mère Marie,

Siège de la sagesse et source de pardons,

Mère de France aussi de qui nous attendons

inébranlablement l'honneur de la patrie.

我不願意再去思想了，除了想到我的母親梅麗

他是智慧的座子，寬恕的泉源

和法蘭西的母親，由他那裏

我們專誠的希祖國的榮譽。

在引徵別個詩家以前，不得不先論一論那舉世稱爲大詩家的兩個人：

鮑特萊爾 Baudelaire 和魏倫 Verlaine 我真不明白怎麼法國人衰尼 Chénier

姆塞脫 Musset 拉瑪丁 Lamartine 聾俄 Hugo 還有白納司派 李司爾 Leconte

de Lisle 舒萊，普魯唐 Sully Prud'homme 等能把兩個形式上拙笨，內容裏低陋的詩家尊崇得很高呢？鮑特萊爾的人生觀是奉粗魯的『爲己主義』GROBARS 作學說，而把道德代以『美』及『藝術的美』不確定的意義。鮑氏看重化粧的婦人面貌甚於婦人的本來面目，又看重鐵樹和劇場上的假山水甚於天然之物。

魏倫的人生觀在於凋萎的溶解，在於認自己道德的無力，在於崇拜加特立教以救其無力。他們兩人不但完全缺乏真實，誠懇和樸實，還充滿了僞擬，奇癖和自尊。所以在他們惡劣的著作裏能看出他們的爲人，比看他們所描寫的東西還多。然而他們兩人竟組成一學派，而得著好幾百個繼起的人。

解釋這個現象祇是一句話：這些詩人所處社會裏的藝術並不是生活上正當並且重要的事情，都祇是遊戲。無論那一種遊戲，一重複便覺得討

厭。因爲要使討厭的遊戲重得效用，所以就應當把他刷新一下：『蒲斯東』戲 (DOCTORS) 討厭了，——想出『魏斯脫』戲 (BICKS) 來；『魏斯脫』戲討厭了，——想出『波萊灰浪司』戲 (Trepelaters) 來；『波萊灰浪司』戲討厭了，——想出別種新遊戲來。……事的實質還在，不過形式變更了。這個藝術也是如此：他的內容逐漸的被限制，其結果使這種特別階級的藝術家以爲什麼全都說完，已別無新的可說。於是就找出新樣式來，以刷新這藝術。

鮑特萊爾和魏倫想出新的樣式來，並且加以淫穢無用的瑣碎事物；所以批評界和上等階級人物乃能以大著作家許之。然而這種成功並不僅爲鮑魏兩人，全類廢派都是如此。譬如瑪拉美 Mallarmé 和梅德林 Maeterlinck 兩人的詩毫無意義可言，却竟風行一時，印成好幾十版，刻在青年詩人各著集裏。茲錄下一首瑪拉美的詩。

A la rue acablante tu

Basse de basalte et de laves

A même les échos esclaves

Par une trompe sans vertu.

Quel sépulcral naufrage (tu

Le soir, écume, maisy brave)

Suprême une entre les épaves

Abôlit le mât dévêtu.

Ou cela que furbond faute

De quelque perdition haute,

Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne

Avarement aura noyé

Le Fanc enfant d'une sirène.

(„Pan,“ 1895, No. 1)

(譯者按此詩意義模糊，不易翻譯，只得存其原文，以備讀者參考。這首詩的意義實在十分模糊。他的詩我讀了許多首，却全是沒有什麼意義的。)

再錄下近代最有名的詩家梅德林的三首歌。

Quand il est sorti

(J'entendis la porte)

Quand il est sorti

Elle avait souri.

Mais quand il rentra

(J'entendis la lampe)

Mais quand il rentra

Une autre était là

Et j'ai vu la mort

(J'entendis son âme)

Et j'ai vu la mort

Qui l'attend encore

On est venu dire

(Mon enfant, j'ai peur),

On est venu dire

Qu'il allait partir

Ma lampe allumée

(Mon enfant, j'ai peur)

Ma lampe allumée

Me suis approchée

A la première porte,

(Mon enfant, j'ai peur)

A la première porte,

La flamme a tremblé

A la seconde porte

(Mon enfant, j'ai peur)

A la seconde porte

La flamme a parlé

A la troisième porte

(Mon enfant, j'ai peur).

A la troisième porte,

La lumière est morte

Et s'il revenait un jour

Que faut-il lui dire ?

Dites lui qu'on l'attendit

Jusqu'à s'en mourir

Et s'il interroge encore

San me reconnaître,

Parlez lui comme une soeur,

Il souffre peut-être

Et s'il demande où vous êtes

Que faut-il répondre ?

Donnez lui mon anneau d'or

Sans rien lui répondre

Et s'il veut savoir pourquoi

La salle est déserte?

Montrez lui la lampe éteinte

Et la porte ouverte

Et s'il m'interroge alors

Sur la dernière heure?

Dites lui que j'ai souri

De peur qu'il ne pleure

當他走去了，

(於是我聽見這個門)

當他走去了，

在他(女)唇上現微笑……

他向他(女)走回來，

(於是我聽見這一個燈)

他向他(女)走回來，

別有一個人在這裏……

這是我所遇着的死，

(我聽見他(女)的靈魂)

這是我所遇着的死，

爲他(女)他正還等着呢……

有人來說，

(兒童，我怕)

有人來說，

他要走了……

我的燈亮着，

（兒童，我怕）

我的燈亮着，

我自己接近上去……

我走到第一個門，

（兒童，我怕）

我走到第一個門，

燈光抖動了一下……

在第二個門裏，

（兒童，我怕）

在第二個門裏，

火焰講起話來了……

我走到第三個門，

(兒童，我怕)

我走到第三個門，

那小燈光就熄死了……

要是他一日回來，

那麼，應當給他講什麼話呢？

告訴他，人家等着他呢，

直等到的死……

要是他更問，

不知道我呢？

像一個姊妹說話；

他許忍受着……

要是他問你，在那裏，

那麼，怎麼回答呢？

給他我的金戒指，

不要回答一句話……

要是他問爲什麼，

那廳堂空着呢？

指給他看那個破門，

燈是不再亮了……

要是他問我，

那關於最後時候的事？

說我微笑，

因為怕他要流淚……

誰出來，誰來到，誰講話，誰死——都沒有明明白白的說出來。

請讀者再細細讀一讀『附錄二』裏所載詩家格利芬 Griffen 萊格尼

Regnier 穆勒 Moreas 孟德斯鳩 Montesquion 的作品，便能對於藝術現在所處之地位明白了，決不會再如衆人所以頹廢派為臨時特別的現象了。

這些詩家的作品也一樣的不明白，或者定須費許多力量纔能明白。

我上邊所寫的許多詩家固然都是如此，然而德國，瑞典，挪威，丹麥，意大利，和俄國所印的詩也全是這樣。這些著作合算起來總有千百萬本。（有的一本竟能發行到好幾萬本）至於這些書的檢字印刷裝訂等事也費去幾百萬日子的工作，我想所費去於建造大金字塔的力量也無過於是。並且這不過是藝術裏的一部分，其所費已經如是；還有在圖畫音樂戲劇裏許多同樣

不明白的著作，其所費的勞力應該有多少呢！

圖畫裏不明白之處也不讓於詩，抑且過之。有一個愛圖畫的人一千八百九十四年曾赴巴黎賽會，他日記中有幾段寫著道：

『今天我到賽會第三部去參觀象徵派，*Символисты* 感想派 *Импрессионисты* 新感想派 *Неоимпрессионисты* 的作品。我細心謹慎的賞玩畫品，心裏終發生出疑惑和不安來。第一部加米，畢薩洛 *Camille Pissaro* 的陳列雖然沒有圖畫，沒有主旨，油飾也不很好，可是終還能令人明白。這邊的畫圖却很不確定，簡直不明白他手或頭是怎樣安置的。主旨差不多全是意想：*Idées*，霧的意想，夜的意想，夕陽等等。有幾篇畫是人物的，却沒有主旨。』

「油彩裏以鮮藍鮮綠兩色爲主要。每畫裏有一種基本色彩，這幅畫就因之以顯其特色。譬如畫一個守鵝的女，那基本色彩是灰青色，那末

各處全撒滿了這路顏色的斑點：在臉上，在頭髮上，在手上，在衣裳上。

在一間屋子裏有布菲特莎黃 Pivis de Chavanne 穆涅脫 Monet 列

挪 Renois 西施萊 Sisley 等人的畫，——他們全是感想派分子。一個

人（未憶其名，大概是列唐 Redon）畫一幅側面的藍色人臉。一臉

上全是藍色，還帶著點白色。畢薩洛的水彩畫全用點兒煊成。第一

幅畫上一匹牛是各色點兒畫成的。無論近玩遠看，終找不着基本色

彩來。』

從這裏又去看象徵派的作品。看得很多，也不問別人，祇是自己猜想

圖中的寓意；然而這個實在是高出於人類的意想。第一下印入我眼簾

的便是一個木製的『陽文彫刻』hautrelief 描畫一個裸體婦人，用兩

手從兩乳房裏擠出血來。血往下流着，便變成香樹色。頭髮起初垂

下，後又捲上，變成一棵樹。像身用黃色，樹却用栗色。

其次畫的是黃海，海裏飄着一件不是心，也不是船的東西，天空裏畫着一個四面托著暈色的片面人形，披着黃髮，那頭髮又拖下海裏去。第三幅畫更不易使我明白：他畫着一個男身，前面有火燄和水蛭。以後我問站在那裏的一位先生，這些畫到底是甚麼意思。他講給我聽，說那個裸體像象徵『大地』，"La Terre"，在海裏飄着的心象徵『已失的幻景』，"Illusion perdue"，那個男身象徵『惡』，"Le mal"，此外還有許多感想派的圖畫：畫着什麼原始人形，手內執着花朵。』

這是一千八百九十四年的事情；現在這種情勢已經更加確定：如鮑克

此。林 Böcklin 司杜克 Stuck 克林格 Klinger 沙薩斯乃台 Cama Mheheps 都是如

戲劇也是如此。扮飾一個建築家，不知何故忽然不實行他最初高尚的理想，却爬到自己建築的屋頂上，從上面倒頭墜下；或扮飾一個奇怪老婦，

手裏拉著一隻老鼠，不知什麼緣故把一個小孩拉到海傍沉死他；或扮飾幾個愚人坐在海邊，不知道做些什麼事情；或扮飾一口鐘飛到湖裏，在那邊鏗鏗的鳴着。諸如此類，全是些叫人不明白的作品。

至於音樂這種藝術應該比別個容易使人明白些；其實不然。設如一個極有名的音樂家坐在風琴那邊，給你奏演他自己或別個新藝術家的新作品；你可以聽見奇怪的洪聲，使你驚奇不置，並且可以見出那音樂家很願意使你明白這種聲音是心靈裏所發出來的詩趣。你可以見出他的意向，却除却厭悶以外得不着一點什麼情感。你覺得他奏得太長，因為你一點也沒有感受着什麼，自然要想起卡爾 Karr 的話，說：『走得越快，延得越長。』
„Plus ga va vite, plus ga dure Jonglemps.” 你總想着這是神秘的事情，這個不能使人領受些甚麼，雖然那奏演的人手舞指劃，忙不開交，而希望你能誇獎他。等到奏演完畢，他累乏得已經汗流滿面，却還『鄭重其事』的立起來；可

是你看著也終是『莫明其妙』

音樂會上演奏李斯脫 Liszt 瓦格涅 Wagner 白利渥慈 Berlioz 卜郎司 Brahms 利確德 司德勞司 Richard Strauss 等所做的作品，也都是如此。若於小說界裏那更是這般情景了。試一讀許士門 Huysman 的 „La bas” 基布林 Krimm 的短篇小說 阿當 Villier de l'Isle Adam 所著『殘忍的小說』 „Contes cruels” 裏的 „L'annonciateur” 一篇等，簡直的在形式上和內容上都使人明白了解。譬如新近在 „Revue Blanche” 上發表的穆勒爾 E. Morel 小說『福地』 „Terre Promise” 便是這樣，文體固然十分闊大，情感也彷彿很高超，却終不能明白這個究竟怎麼會子事情。

如上所述，很足以概括現代新藝術的趨向。至於前半世紀的人已爲哥德 Goethe 西萊 Schiller 狄更司 Dickens 白曹文 Beethoven 曹賓 Chopin 拉法爾 Raphael 芬奇 Vinci 米開爾昂 傳洛 Michael Angelo 德拉洛薩 (Delacroix) 等

所降服毫不明白，一味的認這些藝術作品爲無味，而想不去理他。然而這種態度也完全沒有根據，一來因爲這種藝術已經漸漸發展，在社會上得占堅固的地位，彷彿浪漫主義三十年來的情形一般；二來因爲如果我們對於近代所謂頹廢派的藝術作品所以排斥的緣故，是在於我們不明白他，那末還有大多數人（所有工人和工人以外的多數人民）也一點也不明白我們所稱爲美好的藝術作品：如哥德 Goethe 西萊 Schiller 露俄 Hugo 等的詩，狄更司 Dickens 的小說，白曹文 Beethoven 曹賓 Chopin 等的音樂，拉法爾 Raphael 芬奇 Vinci 米開爾，昂傳洛 Michael Angelo 等的畫，——我們其將何以自解呢？

如果我們想平民大多數人所以不明白並且不愛我所認爲極好的作品，是因爲他們尙未發展足夠的緣故，那末有人對我們說我們所以不明白並且不愛新藝術的緣故，也是在於我們尙未發展到明白新藝術的地步，我們到這個時候便不能駁那人的話是錯誤的了。可是如果我們能說我們

所以不明白新藝術作品的緣故，祇因為我們不必明白他，這是壞的藝術，那末大多數勞動階級人民也就能說我們所稱為好的藝術是極壞的藝術，不必去明白他。

有一次更使我見出議論新藝術不公平之點來。有一位詩家自己做的是不明白的詩，却在那裏嘲笑不明白的音樂，後來那個音樂家自己做的也是不明白的曲譜，却也來嘲笑不明白的詩。議論新藝術應當說我是受前半世紀教育的人，所以不明白這個，也是沒有能力去明白他；我所能說的就是他使我不明白罷了。我所承認的藝術較之頹廢派藝術的唯一特質即在於我所承認的藝術比較起來明白的人多些。

因為我習慣於一定的特別藝術，所以明白他，而不明白比較再特別的藝術，我便沒有權來決定說我的藝術是最真的藝術，而我所不明白的藝術不是真的，却是壞的藝術；因此我祇能決定說藝術逐漸特別，便逐漸使大多

數人不明白，而此不明白的程度逐漸增高，我也便逐漸不明白起來，至終藝術祇能爲選來的極少數所明白，而此選來的極少數也一天一天的減少下去。

上等階級的藝術剛同平民藝術分離時，便有人信藝術能爲藝術，而同時使多數人不明白。如果這個情形是對的，便立刻能說藝術僅爲選來的極少數所明白，或竟爲一二人（自己一人）所明白。所以現在藝術常說：『我自己創造，自己明白，如果有誰不明白，那就不管他了。』

現在許多人決定說藝術能爲好藝術，而同時可使大多數人不明白；這種決定是很無理的，他的結果徒有害於藝術，然而他却十分發達，深印入我們意念裏，竟無從辯解他的不合理處。

我們常聽見人講起想像的藝術品，說他是很好的，却極難使人家明白，便覺得那人所說的話是極平常的。因爲我們習慣於這種決定，說起來極

平常，彷彿和講到某種食物，說他很好，人却不能殼喫他一般。人能殼不愛喫臭腐的乾酪和鷄兒，也能不愛喫講究食物的人所愛喫的壞味，可是麪包和果子須爲人所喜歡時纔能稱爲好喫的東西。藝術也是這樣：壞的藝術也許衆人不明白，好的藝術却爲盡人所明白的。

人家說極好的藝術品決不能爲大多數人所明白，選得上的人祇是選出來預備着有高尙藝術的見解的。如果有許多人不明白，便應當給他們講解，灌輸給他們應有的知識。然而須知這種知識是本來沒有的，藝術作品也不能夠因講解而便明白的；就是那說大多數人不明白好藝術作品的人也講解不出來，祇說欲求明白，必須把藝術作品多讀多看多聽纔好。然而這並不是講解，却是學習。至於學習却什麼都能的，就是極壞的東西也能學習過來。能夠教人喫臭腐食物，喝酒抽鴉片煙，便也能教人習慣壞藝術。

並且也不能夠說大多數人沒有尊貴高尚藝術作品的興味。大多數人一定很明白我們所稱的高尚藝術：如聖經上尋常的故事，福音裏的寓言，民間傳說及故事，和民間歌謠，這些東西他們都很明白。那末爲什麼大多數人忽然會失去了解我們藝術的高尚作品的能力呢？

演說能夠說得十分美好，然而不懂演說人所說的話底人便明白不了。中國話的演說也許十分美好，可是如果我不懂得中國話，便不能夠明白他，至藝術品都和別項精神上行爲異致，他的話誰都能明白，誰都能受他的感動。中國人的眼淚和笑貌能感動我和俄國人的眼淚笑容一般，真好比畫圖音樂和詩文祇要譯成我能懂的話，也可以感動我。基爾基慈 *Thorp* 及日本的歌曲和中國的小說所以很少感動我的，並不因爲我不明白這些作品，却因爲我知道並且習於高尚的藝術目的，也終不因爲這種藝術高出於我。高尚的藝術目的所以成其爲高尚的，是因爲他們爲衆人所明

白並且達到。約西甫 Иосиф 的歷史譯成中文，能夠感動中國人。釋迦
牟尼的歷史能夠感動我們。建築物，圖畫，石像和音樂都是這樣。所以如
果藝術不能動人，便不能說這是由於觀者聽者的不明白，而由此可以斷定
這個不是壞的藝術，便不成爲藝術。

凡推斷的行爲一定需要預備，並且須有順次的智識；如學三角學的人
不能不知道幾何學，藝術却不然，他影響於人，與文化程度的階級無關，美好
的畫圖，聲音和樣色那一種人都能受他的感動。藝術的事情惟在於使那
能不明白能達不到的東西成爲明白的達得到的。人時常一受著真藝術
的印象，便覺得原先自己已經知道過，僅祇不會把他表示出來罷了。

高尚的好藝術：如『伊略達』Илиада『渥奇賽』Одиссея 約闊甫 伊薩克，
約西甫的歷史，猶太的先知，聖詩，福音裏的寓言，釋迦牟尼的歷史和魏特的
頌詩 (Гимни Ветовь) 等傳達高尚的情感，而現在無論智愚都能明白他，就是

從前比現在勞動工人智識還淺的人也明白他。說到不明白的一層；如果藝術實能傳達人類宗教意識所流出來的情感，那麼這種根據於宗教（卽人與神的關係）的情感怎麼能使人不明白呢？他所以能使人全都明白的緣故，因爲許多人和神的關係都是一樣的。廟宇，神像和唱歌全爲人家所明白。

對於了解高尚情感的絕大阻礙，和如『福音』裏所說的一般，不是在於文化和學問的欠缺，而在於僞文化和僞學問。那高尚的好的藝術品也許爲人所不明白；可是不明白的人決不是尋常的清潔的勞動人民，到反是多學博聞，品性污穢，缺乏宗教觀念的人。我看見有些人自恃極其優秀，却自己說他們不明白愛親友及自律的詩，又不明白『全智』的詩。

總括過來說：好的，大的，普遍的，宗教的藝術，不明白的人不過是一小部分的惡劣階級，而決不是大多數樸實清潔的勞動人民。藝術所以使大多數人民不能不明白的，因爲他是好的。同時也可以說藝術所以使大多數

不能明白的，因為他是不好的，或者簡直不是藝術。所以他們文化階級雖常愛說『要感受藝術，必須明白他』的話，可是這不過是證明所要明白的藝術那是壞的特別的藝術，或簡直不是藝術。

人又常說藝術品所以不為普通人民所喜歡的，因為他們不能夠明白他。然而如果藝術品有用藝術家所感受的情感以感動別人的目的，那末怎麼還能提到明白不明白的一層呢？普通人民中有人讀書，看畫，聽戲，顧曲，而一點不得著什麼情感；却反對他說這是因為他不能明白的緣故。這個好比約人去參觀什麼東西，那人進去一看，却一點也看不見；便對那人說看不見的緣故，是因為他沒會預備着看這東西的眼光，然而那個人却深信自己眼光極好，什麼東西都能看得見。等到他看不見人家所約他看的東西，他一定要斷定那預備着讓他觀看的人並沒有實行了他所要做的事情。至於人民一看見現在藝術不能引出一點情感來，他對於藝術的斷定也

必像那人一般。所以如果說這個人不為我的藝術所感動，因為他十分魯拙，那簡直是自貶自己藝術的價值了。

福祿特爾 Voltaire 會說，各種藝術除那使人悶損的外都是好的；我也能衍着說，各種藝術除那不明白或不成事實的外都是好的，因為事物並不做他所預定的事情，這事物還能算好麼？

總而言之，假設藝術不為心靈強健的人所明白而也能成為藝術，那末墮落階級的人所做的藝術品一定要惹起壞的情感，而除自己那些人稱他為藝術品以外，誰都不能夠明白他，現在的頹廢派就是如此。

藝術所行的步趨正彷彿在大直徑的圓周上畫漸小直徑的圓周，慢慢的畫成一個圓錐形，竟不能成爲一個圓周。現代的藝術也是如此。

第十一章

藝術的內容越來越狹窄，其形式也越來越不明白；後來所出的藝術品

竟失掉了藝術的特質，而換以藝術的相似物。(Породя изыскана)

並且上等階級的藝術因爲和國民藝術分離開，在內容裏便越窄，在形式上便越壞，那就是越來越不明白，不但如此，竟不成其爲藝術，而換以藝術的『膺鼎』(Имитация под изыскана)

其原因是這樣的。國民藝術的發生，在於國民中一人感着極強烈的情感，有傳達其情感於他人的需要。上等階級藝術的發生，便不在於藝術家的需要，而實在於上等階級人快樂的要求，並且可用重酬以得之。上等階級人要求藝術傳達他們所喜歡的情感，而藝術家便竭力適應這個要求。然而要適應這個要求却是很難，因爲上等階級人過一生於閒散奢華之中，自然要向藝術求得不斷的快樂；製造藝術品，無論好壞的程度怎樣，終是不能隨便的，——應當使他自生於藝術家之中。所以藝術家爲適應上等階級人要求起兒，就想出幾條法則，藉着這個法則他便能造成與藝術相仿的

東西來。

這幾條法則(一)是『借引』(заимствование) (二)是『倣效』(подражание) (三)是『感動』(порабатываемость) (四)是『趣味』(заинтересованность)

第一個法則就是從原來藝術品裏借用其整篇的趣意，或僅借用著名詩品的分點，把他改做一下，隨便增加一點，以成一種新的作品。這種作品引起上等階級人回憶原先所感受的藝術情感，而造成和藝術相似的印象，如果還有別種應須的條件，便要消失在找藝術快樂之人中間。從原先藝術裏所借用的趣意通常叫做『詩的趣意』(сюжеты поэтические) 而所借用的人物便叫做『詩物』(поэтические предметы) 如各種民謠，物語，故事現在社會裏都認為『詩物』如處女，兵丁，牧童，隱士，天神，教士，月光，雷雨，山水，陷坑，花草，長髮，雄獅，乳華，天鵝，黃鶯也常認為『詩物』所以認為『詩』的就因為這件東西古代藝術家在他作品裏用得最多。

四十年以前有一個不很聰明，却極有學問經驗的婦人（此人現在已死）叫我去聽他所著的小說。這篇小說的發端，就是一位女英雄在詩境的樹林裏水邊，穿着詩境的白衣，披散着詩境的頭髮，在那裏讀詩。這件事情在俄國，忽然從樹後邊出來一個戴羽冠的男英雄，牽着兩隻白狗。著者以爲這般描寫實在含着一種詩趣。然而如果那男英雄不說話，這件事情還好；不料那男子剛和那婦人講話，便看出著者並沒有什麼話要說，他已被原先著作的回憶所感動，而想辨別這種回憶，便能造成藝術的印象。然而藝術的印象就是感動在著者自己感受情感而傳達時纔能得著；至於傳達別人的家所傳給他的情感，那是決不能得著藝術印象的。這種詩趣決不能感動人，也不過能見出藝術品的相似物，而爲有壞美感的人預備罷了。這個婦人十分愚魯而無天才，所以一下子便能使人看出這是怎樣的事情來；至於那有藝術天才的人，他們從古代希臘，基督教，和形而上學的範圍裏引用

起來，所做成的東西十分巧好，一定能爲衆人認作藝術作品。

這種藝術膺鼎在詩界裏的通例如羅司當，郎登親王夫人，*Portraits Princess Loingtaine* 和格老慈親王夫人 *Princesse Trepza* 的曲子便是；這些曲子裏並沒有一星兒的藝術，衆人和著者却覺得含著十分詩意。

第二個造成藝術相似物的法則是『倣效』*Имитация* 這個法則的實用就是傳達伴著所要描寫的東西而同來的瑣碎事物。在文學藝術裏就是瑣瑣碎碎的描寫那人物的外形，面貌，衣服，行動，聲音和他所住的房屋。所以在小說裏一個人說一句話，一定要描寫他說話的嗓音怎樣，說話時的樣子怎樣。所以傳達這話的緣故，並不因爲他有極深的意思，却因爲他在生活裏是不齊勻的。在戲劇藝術裏就是除言語的模倣外，各種陳設各種人物都要像真生活裏的一般。在畫圖和彫刻裏就是使他成爲照像，而除去照像與畫圖間的區別。所最怪的這個法則也能用在音樂上：

音樂也盡力模倣，不但在韻脚上如此，在聲音裏也描模得好像真事一段。

第三個法則是感動外部的情感，這種感動常是肉體的，——就是我上文所說的『感動』(ПОРАЖЕНІЕНОСТЬ, или СЪВЪНУТОСТЬ)。這種感動實由於『反對性』(Контрасть)而生，如『驚怕』和『溫柔』，『美』和『醜』，『洪聲』和『輕聲』，『黑暗』和『光明』，『極平常』和『極不平常』等的比對是。在文學藝術裏在反對的感動外還有一種感動，由於描寫所未會描寫過的而生：如描寫引起肉慾的瑣事，引起恐懼的痛苦和死的瑣事，——譬如描寫被殺一事時，便把織物的撕裂，腫起的情形，血的樣子和氣味全行細細的寫上。畫圖裏也是如此，不過他除以上各種反對性外，還用着一種反對性，這種反對性是由於一件事物太為詳細修飾而其他事物全行遺漏而生。圖畫裏最重要並且最實用的感動——就是光明和恐懼的描寫。戲劇裏除反對性以外，最平常的感動是大風，電閃，月光，海上景象，化粧的變換，婦人的裸體，發瘋，被殺，和將死的人詳細做出臨死

時的痛苦情況。音樂裏最實用的感動就是在極弱極平的聲音內做成高音和複音使他進爲全樂譜最強烈最複雜的聲音，或同一聲音在最低音裏用各種器具迅速的重複，或諧音，音節和韻腳完全不是自然從音樂意思的步趨裏流出來，而出人不意的來感動人。除此以外，音樂裏極平常的感動可用純肉體的方法，就是聲音的強力。

以上是藝術裏幾種實用的感動；除此以外，尚有一種爲諸藝術所共同的，那就是用一種藝術來描寫別種藝術當描寫的東西，譬如使音樂『描寫』得像瓦格涅和他弟子所創的音樂一般，又如使圖畫，戲劇，詩，引起情感和頹廢派藝術所引起的一般。

第四個法則便是『趣味』(Занимательность)——就是與藝術品相連的智識興趣。趣味發生於錯亂的結構，——這種法則常用在英國小說和法國戲劇裏，然而現在却不時髦起來，而代以某種歷史時期或現代生活一部分的

事實描寫。譬如小說內描寫埃及或羅馬的生活，或探鑛場，大店鋪夥計的生活，讀者讀着很有興味，便認這種興趣爲藝術印象。興趣又發生於表現的那種法則。這種興趣現在很適用。如詩，文，畫圖，戲劇，音樂，描寫得應當猜謎一般的難懂，這種猜謎的過程也能得著快樂，而感著從藝術得來的印象。

人常說藝術品很好，因爲他有詩味，或極真實，或能感動人，或有興趣；其實這四種裏頭無論那一種不但都不能算做藝術特質的度量器，並且和藝術也毫無共通之點。

先說「借用」的法則。無論怎樣借用，都不過是引讀者觀者聽者生出對於他所受於從前藝術品的美術印象底回憶，並不能傳達藝術家所受的情感。藝術品如哥德 Goethe 的浮士德 Faust，也引據於借引的法則，固然做得很好，充滿了智慧和各種美，然他決不能造出真正的美術印象，因爲

已經失掉了藝術品的重要性質，——完滿，限制，就是使形式與內容都成爲一個顛撲不破的完整情感。然而藝術家因爲一借用，所以所傳達的祇是舊藝術品所傳達於他的情感，因此可以說凡從古代藝術品借引來的東西祇是藝術的模型，藝術的相似物，而不是藝術。所以如果你一說這藝術品很好，因爲他具著詩趣，這無異說那銀幣很好，因爲他像真正的銀幣。許多人想自然主義的模倣也許可以算做藝術特質的量器。其實不然：因爲如果藝術的要質就是傳達藝術家所受情感於別人，那末情感的傳達不但不能被傳達的瑣碎描寫相合，而反有相違的傾向。領受藝術印象的人一定被這些瑣碎的描寫而失其注意力，作者的情感因此就傳不到了。

藝術品的價值如果按着他所傳瑣事真實與否的程度而估定，那無異照著食物之外形，而定其有滋養料與否。兩者同屬奇怪的事情。我們以『真實』來決定藝術品的價值時，所能指明的不過是知道所說的不是藝術

品，而是藝術品的贗鼎。

第三個『感動』的法則也如前二個法則一般，不合於真藝術的意義，因為在感動裏決存在不住所傳的情感，所有的祇是神經的興奮。如果畫家揮極妙之筆，描寫出受傷流血的樣子，這種樣子可以感動我，却並不是什麼藝術。奏一齣曲譜能使人恐懼，或流出淚來，却因為無情感可達，便不是音樂。然而這種生理上的感動，上等階級人却常認為藝術，不但音樂如是，就是詩、畫圖、戲劇也莫不如是。人家說現代藝術曰趨優美。實則因為他務求感動，所以弄得十分粗厲。譬如就拿一隻風行全歐的新曲調『剛涅連』L'Amore來說。在這支曲裏作者很想把對於受難女郎的悲憫心傳於衆人。在理他應當使內一個人物把這種悲憫的情感表現出來以感他人，或者插寫女郎自己的感觸。然而他不能（也許不願意）這般做，却挑選了一種演劇家比較複雜藝術家比較容易的法則：他使那女郎死在舞臺上，並且

又把戲園裏電燈滅熄，使衆人坐在黑暗中間，以增加他們生理上的興奮，並且用極悲慘的音樂以表現醉父怎樣追逐女郎，怎樣打他。女郎委轉呻吟，狂叫而倒地。於是天神便出來將他扶去。衆人看着這戲，心內自受驚惶，却還堅信這就是美感。其實在驚惶的心裏決無美感可言，因為並不是一人去傳染別人，乃是悲人喜己（喜己之未曾受苦）的一種混雜情感，——正好比我們在刑場上看見殺人時所感，或羅馬人在馬戲園裏所感一般。

在音樂藝術裏最能見出把美感代以感動的情形來，——因為這種藝術按着他的性質直接有神經上的生理興奮。新音樂家並不在音樂裏傳達出作者所含的情感，却反把聲音增加減輕，使衆人得着生理上的興奮；而衆人却認這種生理上的興奮爲藝術行爲。

至於第四個法則（趣味）雖然最與藝術不同，但時常相混着。且不論作者在小說裏是否將讀者所當猜疑的深爲掩藏；却常聽見人講到圖畫和

音樂時，說他極有趣味。什麼叫做趣味呢？有趣味的藝術品就是這個作品能引起吾人以不滿足的好奇心，或是當我們領受藝術品時，獲得一種新知識，或是這個作品令人不狼明白，我們却極力去弄清楚他，在那猜測意義的時候，便得着一種特別的快樂。然而無論從那一方面說起，趣味決不和藝術印象相同。藝術以傳達藝術家所受情感於人爲目的。至於衆人爲以上情形起見所做於智識上的努力，那是缺乏傳染性的。所以作品的趣味不但和藝術品的特質沒有共同之點，却反互相妨礙呢。

總之，借引，倣效，感動，趣味四者能遇之於藝術品裏，却不能代替藝術的要質——藝術家所感受的情感。近來上等階級的藝術裏有大多數事物形似藝術，却並無藝術要質（即藝術家的情感）的根據。

欲使人能造成真實的藝術品，應當有許多條件。應當使這人站在當時這般高的人生觀的地平線上；應當使他經受情感，自己願意傳達他；並且

對於一種藝術也應當有天才以應付之。可是這些應有的條件又極難連在一起。至於藉着以上四種法則以造成藝術的相似物，那祇須具有某種藝術的天才罷了。我所謂天才的，就是在文學藝術裏能夠表現自己的意思和印象，紀載及記憶特別的瑣事；在模造藝術裏能夠區別，記憶，傳達線，形和顏色；在音樂藝術裏能夠辨別譜調，傳達聲音的次序。所以現在祇要有人具着這般天才，又加以學成偽造藝術的方法，便能終身依製造藝術品爲職業了。

爲製造這種偽造品，在各種藝術裏有一定的規則，而負着天才的人祇要死守着這些規則，便能造成毫無一點情感的作品來。譬如說起做詩一層，有文學天才的人祇須會在每一個真實並且相宜的字句上接着韻脚再用上十幾個近乎確定的字句，祇須每句有一個相當的成句法，以求其明晰，又祇須在移動字句的時候能隱約說出一種意思，又祇須在押韻的字上能

想出和意義，情感，圖畫相似的東西來；那時候這個人便能夠按着需要，不斷的做詩，無論篇幅之長，^短性質之爲宗教，愛情，國民。

如果有文學天才的人打算做小說，祇須會描寫他所看見的種種事物，並且會瑣瑣碎碎的寫來，他便能做任何種類的小說，無論其爲歷史的，自然的，社會的，戀愛的，心理的，或宗教的。至於大意便可以取諸書中或從前的故事中；書中人物的性質也可以描寫自己認識的人。但是這種小說如果他所收容的材料祇是極好的瑣事，（最好是戀愛的）其中雖絕無一點情感，却還能算做藝術品。

爲製造戲劇的藝術品，有天才的人除所當用於小說者外，尙須會把極尖刻極敏銳的話插入演者口中，並須利用戲場上的感動，能使演者在舞臺上不說長篇的談話，祇是多做家常談話和動作。如果作者能夠這樣做，他就能不斷的做劇本，取材於刑民事件，社會上共同的問題，或古時的故事。

至於畫圖和彫刻一層，有天才的人更容易製造和藝術相同的作品；祇須能學會畫塑如裸體之類，便可以不斷的畫圖塑像，按着嗜好，取材於神怪，宗教，理想，象徵各方面；或描寫報紙上所載的事情，如帝皇卽位，罷工，飢荒之類；或描寫彷彿極美的東西：自裸體婦女以至銅器。

至於製造音樂藝術，有天才的人更不必有藝術的實體，——能夠傳染人的情感；却並且除去舞蹈音樂以外，尚須有身體的勞力。所以要製造音樂藝術，先應當學會怎樣使樂器上指法得以迅速；又應當知道古時合奏的音樂；還應當學會怎樣享受樂器的趣味。音樂家能夠知道這些事情，便能夠不斷的做出任何種類的作品了。

這種藝術偽造品的製造都是如此；這就是上等階級藝術和國民藝術分離後第三個重要的結果。

第十二章

現代社會裏製造偽藝術品有三要件足以助成其發達：（一）藝術家所做的作品有鉅大的報酬，浸成爲一定的職業；（二）藝術的批評；（三）藝術學校。

在藝術並未分離，並且尊重和獎勵宗教藝術的時候，毫無所謂偽造品，即使有，也就爲人民所唾棄，而立刻衰微下來。可是後來分離之象一見，上等階級把凡能使人得着快樂的東西都認爲藝術，並且獎勵這種藝術甚於其他社會事業，那時候便有許多人委身從事，而這種事業也就變更他原有的性質，成了一種職業。等到藝術一成了職業，那藝術的要質——他的真實——便喪失盡淨了。

職業的藝術靠自己藝術以爲生活，所以他應當時常想出藝術品來，以維持他的生活。現在試把兩種藝術比較一下：一種藝術爲猶太先知等所造的藝術品和各種歌謠傳說，他不但沒有獎勵，並且還不署作者自己的姓

作正去，

有名無實
詩，有感
詩，有感
詩，有感
詩！
詩！

名還有一種藝術却使藝術家得此能蒙獎勵，享大名，至少也可以夠維持自己的生活；這兩種藝術究竟孰優孰劣，是極容易明白的了。

這就是假藝術發達的第一要件。第二要件便是近來發生出來的一種藝術批評；批評這種藝術的人並不是平常大多數人，却是一種自信太甚的學者。

我友某君對於批評家和藝術家間的關係曾說過一句戲言，他說『批評家是一種研究聰明人的愚人。』這句話雖然說得太過分，却終有幾分真理，如果和那批評家能講解藝術品的話來比較一下，那自然是極有道理的。批評家怎麼能夠講解呢？如果那人是真正的藝術家，便能在自己作品裏傳達所受的情感於別人；怎麼還用得着講解呢？

如果作品是好的，能稱爲藝術的，那末藝術家所受的情感一定傳達於別人，不管他是有道德的或不道德的。如果情感能傳達於別人，那末衆人

必能領受，而各種講解是多餘的。如果作品不能傳達於別人，那末無論怎樣講解，終不能使他有傳染性。如果藝術家所要說的能夠用言語來講解，那末他也早就用言語說出來了。可是他却還用自已藝術來說出，因為別種法子，是決不能傳達他所領受的情感的，用言語來講解藝術品，那祇能證明講解的人還不能夠被藝術感染。實際上說起來，那些比別人少能感染藝術的人，終成爲批評家，這也是很奇怪的。這些人固然很有學問，很聰明，却終沒有感染藝術的能力。所以他們常以自己著作來幫讀者和信仰他的人趣味的朽敗。

在藝術尙未分離的社會裏，人民尊重宗教的人生觀時，決沒有藝術批評出來。藝術批評的發生，祇在上等階級不承認宗教意識的藝術裏。

國民的藝術有一定無疑的內部法則，——宗教意識；上等階級的藝術却沒有這個，所以尊重這種藝術的人，應當保持一種外部的法則。這種法則

就是英人所謂有學問人的趣味或威權。這種威權的行使是有錯誤的，因為有學問人的議論時常有錯，又因為一種議論從前本來極有理，後來便沒有用了。至於批評家對於議論毫無根據，却還屢次來重複他。有人稱讚古時戲劇作家好，批評家也附和著。把但丁 Dante 稱爲大詩家，拉法爾 Raphael 稱爲大畫家，白奇 Bach 稱爲大音樂家；批評家也並不一一品量其優劣，也隨着稱他們爲大藝術家，並且以爲他們所有作品都是好的，都是值得模倣的。所以批評最能够引壞藝術，現在譬如有一個人用一種特別法則來來表自己所受的情感，便造成了一種藝術品，——如果大多數人都能感染到這個藝術家的情感，那藝術品便可以有名於世。至於批評家批評一個藝術家，却說他的作品固然不壞，不過終不像但丁 Dante 莎士比亞 Shakespeare 哥德 Goethe 白曹文 Beethoven 拉法爾 Raphael 等的作品。新藝術家一聽這般議論，便開始做效那垂爲模範的作品，而所造的作品就變成又軟弱

又僞假的東西了。

譬如俄國普希金 Пушкинъ 所做的詩，如 „Евгений Онегинъ，” „Цыганъ” 之類和小說等，都各有各的特質，並且全是真正藝術的作品。可是當時批評家都尊重莎士比亞，他受着這種惡批評的影響，便做了一首冷僻的詩『鮑里斯郭同諾甫』 „Борисъ Годуновъ”，批評芥中却極力稱讚這首好詩，並且垂爲模範，而有多人模倣他；如渥司脫洛甫司基 Островскій 的米寧 Мининъ 托爾斯泰 Толстой 的鮑里斯王 Царь Борис 都是模倣這篇的。這種模倣品在文學上差不多滿處都是。所以批評家的重要弊害就在於他們自己是沒有感染藝術能力的人，（如果他們有這種能力，便決不再會從事這種無意味的藝術批評。）却對於這種偏於理性的藝術品又極力稱讚，認作值得模倣的範本。因此他們便深讚希臘的戲劇作家，如但丁 Dante 塔沙 Tasso 米爾頓 Milton 莎士比亞 Shakespear 哥德 Goethe 等；又稱讚佐拉 Zola 和易卜

生 Ibsen 及 白曹文 Beethoven 瓦格涅 Wagner 的音樂，他們這般揄揚，總須有所根據；便想出許多學說。（論美的學說就出於此）於是不但那些有才氣的人都一直按着學說造成作品，就是真正的藝術家也逼着般從於此學說之下。各種被批評家所稱讚的偽作品都彷彿是便藝術虛飾者能夠立刻進入的門兒。

試一看白曹文的作品，便知道批評的惡影響是怎樣的了。他有許多作品雖然是形式上的假造，却終能稱爲藝術品，可是他漸漸的聳將下去，不能够聽，所寫的也都是純出理想毫無意義並且極不明白的作品。我知道音樂家很能够活活潑潑的描化聲音，聽他所讀的東西；然而所描化的聲音，決不能代替真的聲音，而每一奏樂人全應當自己的作品，使其能够改編。白曹文却不能聽，也不能改編，所以祇留些能作藝術譎語的作品於世。批評界既極力推崇他，便祇得拿住這些壞作品，在這裏面找求非常的美。但

是爲使自己的稱讚有所根據起見，便先把音樂藝術的意義變更起來，使音樂藝術有描寫他所不能描寫的性質，而許多人便却起來模倣他了。

後來瓦格涅出。他本來在批評的時候極意推崇白曹文，把音樂引來使他和叔本華的神祕學說生關係，說音樂是意志的表現，——不是意志在客觀各階級上的零碎實現，却是意志本來的實體，——後來他自己也按着這種學說做成音樂了。瓦格涅後發現的模倣者是卜郎司 Brahms 李確德，司透洛司 Richard Strauss 等。

批評的結果如此。至於第三個要件——教授藝術的學校——那愈加有害了。藝術剛一成富人階級的藝術，而爲全人民所共有，便變成了一種職業；既成爲職業，就想出傳授這種職業的法則，而挑選藝術這項職業的人便去受教，學校遂以成立。如中學校內的修辭科和文學科，畫圖學院，音樂學校，戲劇學校等都是一種職業學校。

在這些學校內教授藝術。但是藝術是藝術家傳達自己所受情感於別人的一種行爲。怎麼能在學校內教授呢？任何學校都不能引起人心內的情感，更不能教人以何爲藝術的實體。學校內所能教授的也不過是傳達別個藝術家所受的情感，可是這種教法不但對於真藝術的發展無所幫助，並且因爲藝術偽造品極形發達的緣故，反到喪失人明白真藝術的能力。譬如在文學藝術裏是教授於人，使他能够寫篇幅極多的文章，那文章的題目他也從未會想過，更須使他做得像名家的著作一般。這就是中學校內教授的情形。

講到圖畫一層，最重要的教法是使學生第一下便畫裸體，這種裸體畫簡直的爲從事真正藝術的人所得未曾見，再就使他們畫前人已畫過的事物。戲劇和音樂都和上述情形一般，也就不必細說了。

俄國畫家蒲留洛甫 Будяков 對於藝術曾說過一句極微妙的話；現在

把他引下，因為這句話很能指出在學校裏什麼是能教的，什麼是不能教的。蒲留洛甫替學生改畫本，在數處稍為修改了一點，那又壞又死的畫頓時十分活潑。一學生說道：『祇稍為動了一點，便全改了樣兒了。』蒲留洛甫不由得正色說道：『藝術的起首就起於這「一點點」上啊。』他這句話說得極對，在音樂裏却更是以見其說之有理。欲使音樂成為藝術，能夠感染，當先具備三大要件。除這三要件外，固尚有許多條件：如聲調的轉移須捷斷或連貫，聲調須同樣強弱，須知相宜的聲調配合，又須有相合的節調。凡此種種，固全為音樂藝術的條件，但最重要的三條件便是聲調的高低，時間和力量。音樂之能成為藝術，須在聲調不高不低恰合其度的時候，須在聲調延長得恰如所用的時候，又須在聲調的力量不強不弱恰巧相合的時候。祇須稍為差池一點，便失去了藝術的感染性。所以我們所受於音樂藝術的感染也就在那音樂家奏到恰合其度的時候。別種藝術也都是這般；畫

圖裏忽亮忽暗忽高忽低忽左忽右的樣子；戲劇裏音調的強弱；詩裏含蓄吞吐的筆法；却全都不能夠感染。祇在藝術家找出適合其度做成藝術品的時候，纔能以感染。然如要用外面的形式來找求這個時機，那終是不可能：他的存在祇在人發出情感的時候。祇是情感纔能找見這個時機。所以學校祇能教給學生做和藝術相似的東西，而不能教給他真實的藝術。學校的教授惟止住在藝術剛發生的地方。他一教給人和藝術相似的東西，便會不知道真正藝術的意義。所以那些受過藝術學校教育的人便是對於藝術最不明白的人。藝術學校能造成假偽的藝術，正好比養成牧師和宗教教師的學校所造成的假偽宗教一般。在學校中不能教人使他成為宗教教師，便也不能教人使他成為藝術家。

所以藝術學校有害於藝術者有二：（一）那些人不幸墜在這種學校內，以求七八年的學業，却使他們沒有享受真藝術的能力；（二）使假藝術多數

得以蕃殖，以敗壞多數人的趣味。至於爲生而可作藝術家的人能知道從前藝術家所想的法則起見，應當在國民學校裏設立圖畫班和音樂班；有天才的學生經過這班，便能夠利用各種模範，而獨立完成自己的藝術。

總上所述：因爲有這三個要件，便使現代許多人一點也不明白藝術的意義，而把極粗的模倣品認爲藝術。

第十三章

讀李確德，瓦格涅的作品最能見出現在人喪失了享受真藝術的能力，並且慣於認那毫無相關的東西爲藝術到如何程度。瓦格涅 Richard Wag-

ner 的作品近來不但德人，並且英人法人都推崇爲別開生面的最高藝術。瓦格涅音樂的特色，就是說音樂應當屬於詩的一類，而顯示詩作品的各種影像。十五世紀意大利提倡戲劇和音樂的聯合，以恢復古代希臘的音樂戲，但這個不過是藝術上的形式，祇在上等階級裏發生效力，並且還祇在

天才音樂家如瑪察特 Mozart、魏勃爾 Weber、羅西尼 Rossini 等使本文屈服於音樂之下而致其感慨的時候；所以在他們的歌劇裏對於讀者最重要的祇是有確定文句的音樂；這種文句固然也有設意思的如『魔笛』(BohneHasi Opera) 之類，確終不失去音樂的美感。

瓦格涅想改正歌劇，使音樂服從於詩的要求，而兩相并合。然而每一藝術都有自己一定而不連絡的範圍，也祇和別種藝術稍有接觸。所以如果要連合二藝術的實現的，那末此種藝術的要求決不能予他種藝術的要求以滿足，此在尋常歌劇裏戲劇藝術屈服於音樂藝術的情形一般。然而瓦格涅却想使音樂藝術屈服於戲劇藝術，並且使兩者的實現具同一的力量。然而這是不可能的，因為各種藝術品——祇要他是真實的——都是藝術家情感的一種特別表現。音樂作品是這樣，戲劇藝術的作品也是這樣。所以如果要使一種藝術品和他種藝術品相合，除非使兩藝術品和

原先的東西毫不相像，還是相合相同。但是這終究是不可能的，正好比兩人及樹上的兩葉也永沒有相像的時候。即使兩個藝術（如音樂與文學）能夠完全相同，那末結果一個是藝術品，一個是假造物，或者兩個全是假造物。兩片活的樹葉決不能相像，能夠相像的祇是兩片假做的樹葉。所以藝術品也祇在他爲藝術的相似品的時候，纔能相像。

如果詩和音樂多少能在讚美歌，和歌調裏聯合，（這個並不說是音樂跟着每個詩句，如瓦格涅之所想，却說是彼此都能引起同一的心意）那末這個原因可以說是抒情詩和音樂一部分有同一的目的，——引起心意；爲抒情詩和音樂而引出來的心意多少能夠相合。然而這個連合，其重心常傾於一種藝術，祇有一種可以引起美感，別的是不可見的。至於史詩劇詩和音樂的連合那更是不可能的了。

藝術創作的重要條件就是藝術家對於各種先有的要求有絕對自由

的取捨權，可是詩和音樂兩相適應一事，就是一種預先的要求，可使創作的可能性消滅淨盡，所以互相適應的作品決不能^是藝術品，却是藝術偽造品，如歌舞劇裏的音樂，畫圖上的記事，插畫等皆是。

瓦格涅的作品都是如此的。在他的新音樂裏看不見真藝術的重要界線，完整性。這種完整的形式稍為變更一點，便違反全作品的意義。在真藝術裏如詩，戲，畫，歌，和聲樂，——萬不能使一行，一幕，一人物離而至他。一旦離開，便違反了藝術的意義，正好比有機體一般，如果使一種機體離開自己地位，而放在別個機體上面，是決定活不了的。然而瓦格涅的音樂除去幾處小地方有獨立音樂的意義外，都能够移動，而不因此變更音樂的意義。所以不變更的緣故，因為他祇以文字為根據，而不以音樂為根據。

瓦格涅歌劇的音樂文句正好比現在多數詩人一般，大轉簧舌，使他能用任何題目，任何韻腳來做彷彿極有意義的詩。瓦格涅不但是音樂家，並

且是詩家，所以要批評瓦格涅，也應當知道音樂所屬的文句。他最著名的詩名為尼相林之鐘，The Nibelung's Ring，這篇詩現在極有價值，並且佔著很大的勢力，為現在人所不能一讀的。我會把他讀過好幾遍，做成一篇短節略，（見附錄二）很願意凡沒會讀過那篇的人都能先讀一讀我的節略，以明瞭他那篇奇怪作品的意義。這篇東西正可算作詩的偽造品之格樣啊。

有人說瓦格涅的作品不在舞臺上看見，是不容易判斷優劣的。今冬莫斯科某戲園內適演他的劇本，我便去看。到時，偌大的劇場，上上下下的座兒，全都擠滿。有貴族，有巨商，還有學者。個個手裏都執着曲本，以作觀劇時的參觀。好幾個音樂家（內中還有白髮老人）手裏拿著樂譜集，在那裏考察音樂。可見社會上看著這作品是有巨大價值的了。

我來得略遲，人家對我說前面一段楔子是不甚重要的。舞臺上布着山岩下一所鐵匠鋪。一個穿着皮外套戴着假白髮的伶人正露出一雙雪

白瘦弱的手在那裏磨劍，他的磨法簡直不像個樣子，却還張着大嘴，喃喃的唱着，一點也不叫人明白。那時候諸器雜陳，亂夾在他的歌聲裏。按曲本，這個伶人裝扮一個強健的侏儒，住在山洞裏，正替自己養育的齊格佛里特磨劍，知道他是侏儒，纔明白伶人屈膝走路的緣故。那個伶人老張着大嘴，一邊唱着，一邊喊着。看着曲本，纔知道他一人在那裏自言自語，講長人怎樣管着一個指環，他便想從齊格佛里特那裏取得此物；齊格佛里特要一把好劍；所以他正忙著替他磨練。他一人說了許久話，音樂隊裏忽地發出一種極長的聲音，走出一個肩負笳角的伶人來，又帶著一個裝扮狗熊的人，獸類似的走着；他叫那狗熊奔向侏儒，嚇得侏儒沒命的逃跑。這個伶人就扮着英雄齊格佛里特。剛纔他出來時所奏的音樂，便是表示他的性質。以後每逢他出場時，老奏這種樂。這個叫做『樂意』(Motive) 每人都有他自己的特別的『樂意』。那個人出來，便奏那一種『樂意』；譬如在記念這個人的

時候，也能聽得見和這個人相合的『樂意』。並且每一事物也都有他們的樂意。有指環的樂意，盔甲的樂意，蘋果的樂意，還有火，矛，劍，水的樂意。祇要一想起指環，盔甲，蘋果，便有他們的樂意出來。那負着角笳的伶人和侏儒一般，儘張着大嘴，說了許久話，還向米美開談。（米美是侏儒的名字）這個談話的意義按着曲本，是說齊格佛里特幼爲侏儒撫養，現在不知爲甚緣故十分恨他，極願意把他殺死。侏儒替齊格佛里特麼得一口劍，齊格佛里特看着很不中意。這一番譚話，佔去曲本的十張紙，大概說齊格佛里特的母親在樹林裏生下他來，他父親的底細便不知道，祇知道他有一口劍已經毀壞，劍的碎片還藏在米美那裏；齊格佛里特並不知道恐懼，祇想離開樹林，米美却不肯放他出去。談話中間，在憶記父親和劍的時候，這種『樂意』的聲音是使人永不能忘記的。談話畢後場上又發出『伏唐』神的新聲，出來一個隱士。那個隱士便是伏唐神。他拿着鎗呆呆的立着，在那裏嘮嘮叨叨

的說話，這些話米美很聽得明白，應當他講給觀客聽。但是他並不隨隨便便的說出來；却彷彿猜啞謎似的，在那裏側着頭一邊猜，一邊說。後來那位神用鎗擊地，地上頓時發出火來，樂隊裏便發出鎗聲和火聲來。總而言之，這種音樂祇能表現出恐怕和輕浮的情感。

猜謎的樣式並沒有什麼深意在內，祇爲着能夠藉着把『尼柏林』長人，天神的意義說與觀客。這番談話演得很長。後來天神進去，齊格佛里特又來同米美講了許久話，大意說米美要教齊格佛里特使他知道恐懼，因爲他還絕不知道什麼是恐懼。談完，齊格佛里特拿起劍來，劈斷他，放在鑄鐵爐上鍛着，一邊鍛，一邊嗚嗚的唱，而第一幕就閉下了。

我來到戲園時所帶着的疑問已經完全解決，覺得正和我聽一個著名婦人讀他那篇小說（那篇小說講一個長髮白衣的女郎和一個戴白羽冠的英雄的故事）時所起的感想一般。我敢決定他後來所寫的東西完全

是壞的，因為他並不知道什麼是真實的藝術品。我便想立刻出去，同我一塊來的朋友却都攔住我，說祇看一幕，決不能斷定這齣戲的優劣，最好看到第二幕再說——我也只得留着看，第二幕了。

第二幕在晚上，後來又是黎明時的景象。全幕都充滿了曙光，濃霞，月光，黑暗，魔火，雷雨等等。臺上佈着樹林和山洞。洞裏坐着一個扮飾侏儒的伶人。『伏唐』神又扮着個隱士，走將出來。驀地發出一種極長極尖的聲音，表示龍在那裏說話。『伏唐』喊醒那龍，又發極尖的聲音。起初龍還說：『我想睡覺，』後來便從山洞裏爬出來。兩個人穿著綠皮，裝扮着那條龍，一邊搖着尾巴，一邊張着大嘴，從裏邊噴出火來。這些樣子真是又笨又愚，就是七歲小孩來到這裏，看着也必掉頭不信；不料多多少少極有學問的人反極用心的聽着，看着，露出十分滿意的樣子。

齊格佛里特和米美走出來，米美問齊格佛里特知道不知道恐懼。後

來米美進去，齊格佛里特躺在地下，一會靜默着，一會兒自言自語起來。他正在那裏幻想，聽着鳥聲，便想做效他。他就用劍兒割下一根蘆草，做成叫哨兒。天慢慢的亮起來，鳥兒齊聲的叫着。齊格佛里特試效鳥聲，樂隊裏便發出鳥語的做倣聲。可是齊格佛里特終究吹不了蘆草，祇得拿起他的筳角大吹起來。這一幕真叫人難受。音樂爲傳達心意之唯一方法，這裏却一點也見不出來。他的意思簡直叫人不容易明白。音樂意義裏本來要表示希望，一會兒就便弄成絕望；剛開始發生出音樂意義，一會兒又失去了。這種音樂決不能使人領受美感。我們所見所聞，不是齊格佛里特和鳥兒却是一種極惡劣的聲音。

誰都知道如果作者有顯明豫謀的地方，便能發生不信仰的情感。譬如一個談話的人對你說你要哭了，你要哭了；你一定不會哭，也不會笑。如果你看見作者想把那不但不能感動人，並且可笑可憎的東西認爲感動，並

且自信他已經把你降服，——那末你一定要發生出深刻無趣的情感來，正彷彿一個老醜婦女披着舞衣，盈盈笑着，在你面前跳舞，滿心想你一定對他表示同情，那時你的感想就和前邊的感覺一樣。然而使人最奇怪的事情：意有三千多人不但細細心心聽這種無意識的戲，並且以領受他的美感引爲己任呢。

後來就演那怪物和齊格佛里特戰爭的事情，當時喊聲，揮劍聲，雜然並起，使人頭昏腦暗。我到此時怎麼也忍受不住，便走出戲園，心裏那種嫌惡的樣子是我永世都不能忘記的。

我聽了這齣歌劇，不由得先自設想如果自己是個鄉村裏聰明，誠實，認識字，並且深信宗教的工人，有人讓他看那天晚上我所見的事情，那末這個人一定是抱十分不安之念的。如果他又知道演這齣戲所費的勞力多少，又聽見那些使他尊敬的白髮老翁整整的坐了六點鐘，一句話也不說，祇小

心的聽着看着，他的感想又將如何？我想這個不但是成年工人對此難以設想，就是七八歲的兒童也決不願意聽這種又壞又不連貫的故事。然而大多數所謂『智識階級之花』却呆呆的坐了六點鐘，臨走的時候，還覺着自己深得其中奧味，祇要一傳給別人，便能叫人稱讚自己爲先輩，爲極有學問的人。其實這種人所做的事情，不過是極力使自己喪失感染藝術的本能，所以能够服服貼貼的參觀這些虛假的歌劇，並且還能領受他的趣味呢。

在辦萊脫 *Paipette* 地方也會唱過這些戲，四處的人全特地跑來觀看，每人至少要費去千數盧布，連去四天，每天總須坐上六點鐘。請問，爲什麼這些人都願意去聽，並且很得其中樂趣呢？便又不由得引起一個問題：瓦格涅作品的成功怎樣的講解呢？

他所以能够成功的緣故，因爲他藉着自己所處的特殊地位上面，有王家經費足以供其使用，便能利用那假造藝術的方法，來做成模範的假藝術。

作品。至於我所以拿這個作品來作範例的緣故，因爲在無論那一種假藝術品中間都結連著各種偽造藝術的四種法則：借引，倣效，感動和趣味。

瓦格涅作品所用的材料，都是些稱爲詩味的東西，如睡美人，幽魂，地下的火，戰爭，寶劍，戀愛，血族搆親，怪物，鳥語等，全加到作品裏去做材料。並且他的作品都是模倣來的：如佈景服粧那一樣不根據着老古學，而採自古代，就連那聲音也是倣效來的。瓦格涅還不失爲有音樂天才的人，他想出那些聲音，都還倣效擊砧聲，鳥聲的。除此以外，他的作品極富於感動的性質；怪物啊，魔火啊，水中的故事啊，觀客所處地方的黑暗啊，凡此種種，全予人以莫大的感動和驚愕。並且他的作品又極有興趣。那興趣不但在於誰殺誰，誰娶誰，以後怎麼樣的事情，並且在於音樂對於本文的關係：如萊茵河上浪花四濺，——便須問怎樣在音樂裏把他描寫出來？又如發現個惡侏儒，——便須把這惡侏儒的音樂表現出來，又須用音樂來表現勇氣和烈火。並且連

音樂自身還都有興趣。這種音樂失去許多原有的法則，顯出極特別極新穎的聲調。新的不諧音 НЕСООБРАЗО 按著新法解決，這也極有興趣。

因着瓦格涅天才的特色，和他所處在的特殊地位，所以那四種法則全都參入他的作品裏，達到極完美的程度，而暗示觀客，使他入於催眠狀態，彷彿一個被催眠的人好幾點鐘聽瘋人的謔語，還以為這是雄辯的大藝術。

有人說：『瓦格涅在辦萊脫地方所做的作品是在黑暗裏的，那裏音樂全放在幕後，臺上見不到，奏樂起來，實在已達到極完美的地步；如果你沒有看見這個樣子，是不輕易去判斷他的優劣的。』然而如此，也不過證明這個不是藝術的事情，而是催眠術的事情。巫師也是這般說法，以證明他自己所見的真實。他說：『你須試驗一下，在黑暗裏默默的坐上幾點鐘，再連上重複他個十來遍，便見功效，能夠見我們所見的許多現象；你不如此是不能判斷他的真假的。』』

怎麼還能見不出呢？祇要把你置在這種狀態之下，——便能見所願見的東西。如果喝著酒，抽著煙，那更能達到這種狀態。聽瓦格涅的歌劇也是這樣。同著許多不很規正的人，坐在黑暗裏繼續至四天之久，使腦子由著聽覺神經受極強烈的興奮，那末一定也要處於不規正的狀態，而迷於這種誕妄的事情。然而這也不必四天，就是像在莫斯科似的，每天五點鐘聽這種戲，也就極够受的了。至於那些對於藝術所當為的事情還沒有明瞭觀念的人，更不必有五點鐘，一點鐘也極够他受用的了。

我觀察那些來看戲的人。那些指導羣衆的人都是原先受過催眠現在又得新催眠的人。那些受過催眠的人處於不規正的狀態，却也大受迷惑。許多藝術批評家沒有感受藝術的能力，所推重的藝術品又都如瓦格涅的歌劇一般，極屬乎理性的範圍，他們便也極力獎贊這種予以智識食物的作品。戲園裏差不多全是這兩種人，正彷彿獵狗一般，都爭着說出自己

意見，越說得洪大說得決斷，越有意思。

有些人剛聽見別人在那裏稱讚，便十分相信，也異口同聲的說道：『啊，真含着詩趣啊！真奇怪啊！簡直像真鳥的聲音啊！』一邊又應聲道：『這個話我很信，我很信。』可是有些懂得的人竟被他們虛聲所懾，只得默默的一言也不發，正好比醒人在醉人中間坐著一言不發的情形一般。

總上所述，那些無意思，粗魯，僞假的作品，與藝術毫無一點關係，只因爲假造得巧妙，便風行一世，糜費鉅萬，而使上等階級人的趣味越發惡劣，越不知道什麼是藝術。

第十四章

我知道有許多極聰明而且能明白科學上數學上哲學上艱難理論的人還不能夠明白極普通極明顯的真理，到反對於他們自己所發的好些理論引爲自誇，極力去教給別人，以爲建設自己生活的根據，却終究不明白這

些理論也許有錯誤僞假的地方。所以我並不希望他們能夠採用並且深加研究。我所得於現代社會敗壞藝術和趣味的研究結果，然而終應該對於這個藝術的問題痛痛快快的述說一下。我研究的結果使我信凡在現社會裏稱爲藝術的東西不但不是真的並且好的藝術，却簡直不是藝術，而是他的僞造品。這種情形實在很奇怪，並且極可笑，但是我們如果一承認藝術實是一些人藉着傳達別人以情感的一種行爲，而不是美的服役，理想的實現，那末便應當信我話是對的。如此，我們更不能不承認在所謂上等階級的藝術裏，——如小說，戲劇，圖畫，彫刻，諧樂，歌劇等——千百內還不過有二種是發生於作者所受之情感的；其餘却全是工場上的出品，藝術的僞造物，其中全用借引，倣效，感動，趣味來代替情感的傳染。真正藝術品的數目和僞造品的數目比較起來，正彷彿一與千百的比例，可用以下的計算來做證明。我記得某書上曾說圖畫家在巴黎一處計有三萬人。那末在英俄

德意及其他各國其數可以類推。所以在歐洲畫圖家約有十二萬人，其餘如音樂家文學家更可以類推。如果有三十萬人，每人每年每人出三種作品，許多人差不多能出十種以上，那末每年便有百萬種藝術品。請問十年來所出計有多少？自從上等階級藝術和國民藝術分離以來所出計有多少？大概總有好幾千萬。無論是藝術專家與否，誰能夠得着所有這些藝術品的印象呢？那些對於這種作品毫無見解的工人固不必提，就是上等階級中人也不能夠明悉其萬一。這些作品全蒙着藝術的名稱，除去使富人階級消遣以外，還發生不出什麼別種印象，也慢慢無影無蹤的消滅了。有人說如果沒有多數不成功的試驗物，便不會有真正的藝術品。這種見解正好比麪包師見有人責備他所做的麪包不適用，便說如果沒有百個壞麪包，便沒有好麪包出來。固然金子多的地方，沙也很多；却不能因此便決定爲著說聰明話，所以說許多傻話。

我們四圍全是稱爲藝術的作品。連續著出版幾千種詩，幾千種小說，幾千種戲劇，幾千種圖畫，幾千種曲譜。所有詩全描寫愛情，宇宙，或作者的心曲，都謹守著韻節；所有戲劇全佈置得極好，爲極熟練的優伶所表演；所有小說全分成章節，都描寫愛情和人生的瑣事；所有圖畫全裝在金框子裏，把人物描寫得栩栩如生。然而在這許多種藝術品裏只有一兩種不但較爲好些，並且還有金剛石與玻璃之比。一兩種是不容易用金錢來購買的，所以極貴重；別的却不但沒有價值，並且有相反的性質，而使趣味弄得十分敗壞。然而對於受壞情感的人從表面上看起來，這些作品全是互相彷彿的。

現代藝術品的辨別所以越加繁難的，因爲假藝術品表面上的性質，但不比真藝術品壞，却還比他好；假作品時常比真作品多含着感動性；他的內容也比較有趣些。如此，那千百作品中之一既和假作品表面上並無分

別，却怎樣去挑選他，尋找他呢？

至於那些富有極好感覺的人——工人——却很容易辦的，如同有一隻嗅覺極好的獸類要在田地或樹林裏從千百個脚印中尋找他所需要的足印，那也是極容易的；所以如果這個人的天然性質還沒有泯滅盡，而要在千百品物裏挑選爲他所需要的真正藝術品，那也是決沒有錯誤的；然而對於那些壞感覺的人却是不行的。這些人已經缺乏享受藝術的情感，而且還要用判斷和研究的指導以估定藝術品，但是判斷和研究又使他們十分錯亂，所以現在許多人簡直不能夠分別藝術品的真僞了。那些人雖然整天坐在戲園裏聽新編的各戲，讀各家的著作，看風行當時的畫，以領受藝術引爲己責，然而真正藝術品却全給忽畧過去，因爲這些作品在他們看來不能算做藝術品。

日前我游畢回家，心神極其頹散。剛到家門，就聽見村婦們齊聲唱着

歌兒。他們正歡迎並且祝福我已嫁而歸寧的女兒。唱歌聲裏還夾着噉聲和擊打鑼刀的聲音，表現出快樂勇敢奮興的情感，我自己也不知道怎麼會被這種情感所動，極勇敢的走回家去，心裏又快活，又暢泰。我看出家人聽見這個歌兒，也是這種情形。這天晚上，一位名音樂家到我家裏來，他以善奏白曹文的作品著稱於世，便爲我們奏白曹文的『百零一樂譜』(Opus

101)

我不得不在此先和讀者聲明一下：我雖然有不明白曹文這種曲譜的話，但是別人在這支曲裏和在他晚期的作品裏所明白的，我因爲對於音樂很有趣，也和他們一般的明白。我常自己想我一定很愛那些無形式的作詩術，——晚期白曹文的著作就是這種性質，——但是我再嚴格的把白曹文晚期作品所得的印象和他早期作品以及柏黑 Bach 筊堅 Haydn 摩查特 Mozart 曹賓 Chopin 等作品(這些作品不複雜，也不粉飾，和人民的歌謠相似)

所得的印象來比較一下，那末他晚年的作品總使我看出他是假的，不明瞭的，是病象的激動；怎麼能拿來和別些作品相比呢？

奏畢，聽客們雖然心裏實在覺得很厭煩，嘴裏却不住的誇獎，說從前還不大明白白曹文晚年的作品，現在却知道他是極好的。後來我把村婦們所唱的歌兒和這支曲譜來比較一下，那些愛白曹文的人便立刻冷冷的哭哭了幾聲，認為無回答這種奇異論調的必要。然而村婦所唱的歌兒實在是真正的藝術，能傳達一定的強烈的情感，白曹文的一零一曲譜却祇是藝術上不成功的試驗品，不合着一定的情感，所以一點也不能傳染與別人。

我爲着致力於藝術起見，曾在今冬讀盡歐洲左拉 Zola 蒲爾傳 Bourget 許司孟司 Elysemans 基伯林著名的說部和短篇小說。同時我又看兒童雜誌上一不著名文學家的小說，述貧家寡婦預備過復活節時的情形。內中說母親用盡許多勞力，得以買點白麪回來，放在棹上，預備攪和他，去取酵母，

分咐孩子們看守蒼白麪，不要出門。母親剛走，隣家兒童大呼小叫的跑到窗下，邀他們到街上去遊戲。孩子竟忘去母親的分咐，跑到街上游戲去了。母親取著酵母回來，看見棹上一隻牝雞正把自己喫剩的麪粉撒在地上，給小雞們喫。母親氣極，罵了孩子們幾聲，孩子們哭了。母親極其不忍，然白麪粉已經沒有，便決計烤黑麪粉的麪包，塗上雞蛋白。

『黑麪包是祖父的食物，』母親說這句諺語以安慰孩子們，意思是復活節取用的麪包也可以不用白麪粉做的。孩子們聽着，忽地由失望變成喜歡的樣子，便異口同聲的說着這諺語，高高興興的等着喫黑麪包。

讀左拉，蒲爾傳，許司孟司，基伯林等的小說一點也不能夠感動我，並且我還替作者憂愁，正和替那些連別人想着圈套來欺騙都茫然不知的人擔憂一般。從第一行上便見出作者所寫的意思，無論這樣詳細都沒有用，徒使人家厭煩罷了。總而言之，作者除做小說的志願外，別無其他情感可言，

而藝術的印象也就得不著了。至於那不著名的小說家對於孩童和小雞的故事却使我看着不忍捨去，而傳染著作者所已經感受而傳達出來的情感。

在英國大學院裏有兩張畫：一張描寫安東尼神父 (S. ANTHONY) 被誘惑時的情景。達爾瑪 J. C. Dalmas 的作品安東尼跪著祈禱。後邊站著個裸體的婦人和幾只野獸。可見作者很喜歡那婦女，對於安東尼便沒有什麼事情，並且這種誘惑不但不爲他所恐懼，却使他十分歡喜。所以如果在這幅畫裏有藝術，那末便是惡劣虛偽的藝術。並立着還有一幅郎格萊 L. G. L. Gley 的小畫，描寫一個行路的丐童，一女主人極其憐憫而叫他來前的情景。那孩子赤腳站著，在那裏喫東西，女主人看着他，心裏彷彿正想還缺乏什麼東西；一個七歲姑娘支頤着手，不住的向那孩子從上到下的細看，好像初次明白什麼是貧窮，什麼是人類的不平等，而初次自己疑問：爲什麼我什麼

都滿足，他却赤着足並且餓着呢？他一邊憐憫，一邊喜歡。他愛那孩子，並且愛『善』並且覺着那藝術家愛這姑娘，也愛他所愛的。這個不著名畫家的畫却反是極美妙極真實的藝術品。

記得我看過剛萊脫，洛西 Lamartine Pouch 所做的戲；批評家都認那戲本和演戲的優伶爲戲劇藝術之極致。但是從他內容和奏演時的情景，我終感受着特別的苦痛，覺得還是假偽的藝術品。不久我讀過一篇小說，述寫野蠻民族倭過爾所演的戲。內中有一段說：兩個倭過爾，一大一小，全蒙上鹿皮，一個粧扮母鹿，一個粧扮小鹿；還有一個粧着持弓箭的獵人；第四個人裝着鳥聲，向鹿兒警告危險。戲上演出獵人按着蹤跡，去追那兩隻鹿。鹿兒從臺上跑進，又復跑來。臺上佈着小樹林的景致。獵人慢慢的追近。小鹿不知所措，鑽在母親懷裏。母鹿停步休息一會。獵人追到，正想瞄射。此時鳥兒大叫，報告給他們說危險已到。鹿兒便跑掉了。於是獵人

又往下追去，等到相近，便放了一箭。箭射在小鹿身上。小鹿跑不動，投在母親懷裏；母親替他舐傷。獵人又放一箭。觀客這時候便個個面如土色，嘆息聲和哭聲立刻起來。我看着他所描寫在紙上的，已經覺得這實是真正藝術品。

我以上所說的話，別人一定認作笑譚，祇露驚異之色，然而我終不能不說盡我所想的意思，又不能不說那些做藝術品的人，看或聽藝術品的人和批評辯論的人全是極少數的例外，他們除去小時候沒會聽過藝術理論以外，也終沒有感受過盡人皆有的情感；所以他們不能把真藝術品和假藝術品分別開來，却反認真正的藝術為極壞極假的東西，並且還理會不出真藝術來，因為假作品終比較修飾得好些，而真藝術是極謙遜的。

第十五章

現代社會裏的藝術已經壞到極點，不但壞藝術認成好藝術，簡直的把

何爲藝術的意義都喪失殆盡，所以要研究現代的藝術，必須先應當分別藝術的真偽。

分別藝術真偽的唯一標準是藝術的傳染性。如果一人在自己方面無所動作，自己地位也沒有什麼變更，聽讀和看別人的藝術品，便感受心靈的狀態，而使自己個享受藝術品的人同藝術家連合起來，那末引起這種狀態的東西就是藝術品。無論怎樣含着詩趣，怎樣像着真的，怎樣感動，怎樣使人生趣，如果在人心裏引不出絕對不相同的情感，快樂的，藝術家及享受藝術者間精神上結合的，那個終不是藝術品。

固然這個標準是內部的，那些絕不知道真藝術的所爲而具別種看法以希望藝術的人，這種人在現在社會裏佔極多數，心裏總以爲自己所受於假藝術品裏解悶及興奮的情感也是美的情感；雖然這些人實在不可以理解，正好比不辨色彩的病人也不能夠使他相信說綠色不是紅色，可是對於

那藝術情感並不敗壞的人那個標準却十分確定，很能够明分藝術情感和別種情感間的區別。

這種情感的特色就是享受者能和藝術家連合爲一，彷彿覺得他所享受的作品不是別人做的，却是自己做的一般，而這個作品所表現出來的東西也正是我所久欲表現的。真正的藝術品能使享受者的意識裏泯去自身和藝術家間的區別，——不但在自身和藝術家間，並且在自身和所有享受同一藝術品的人間。所以藝術裏重要的吸引力和特質就在於人我之間無所區別而反混合在一起。

如果一人感受得這種情感，被作者所處的心靈狀態所傳染，而覺得自己 and 別人連合，——那末引起這種狀態的東西就是藝術；沒有這種傳染，作者和享受作品的人間沒有連合，——便沒有藝術。不但傳染性是藝術的唯一標準，就連傳染性的程度也是藝術性質唯一的度量器。

傳染性越強烈，藝術越好，這種藝術不論他的性質如何，明言之，不論他所傳情感的特質如何。

藝術裏傳染性的多少因以下三要件而定：(一)所傳情感特色之多少；(二)所傳情感明瞭之多少；(三)藝術家態度的真實，明言之，藝術家自己感受所傳情感的力量之多少。

所傳情感越特別，感動享受者便越強烈。享受者越感着極大的快樂，和他有關係的心靈狀態便越特別，也越和那心靈狀態連結得緊。

情感表現一明瞭，也能夠助長傳染性，因為享受者在意識裏和作者連合，他越覺得滿足，那好像早就知道，早就感受着，却現在纔表現得出的情感便越覺得明瞭。

至於藝術家真實的程度更能增加藝術的傳染性。祇要享受者一覺得藝術家自己被自己作品傳染着，所寫所唱所演都爲着自己，而不爲着去

感動別人，則藝術家的心靈狀態便能夠感染於享受者，反之，如享受者覺得作者所寫所唱所演不爲着自己快樂，而祇爲着他們，所感的也不是他所願意表現的，那末反動一起，雖然情感極特別極新穎，技術極精巧，却終發生不出什麼印象來。

以上所述藝術傳染性的三要件，其實也祇有最後一個要件，能使藝術家感着表現所傳情感的內部需要。其緣故，因爲如果藝術家一誠實，他便能表現情感，和他所領受的一般。因爲人各不同，所以情感也各有其特色，而藝術家汲取得愈深，情感便愈懇摯，愈誠實。這種誠實能使藝術家找到他所欲傳情感的明晰表現。

所以第三種要件——誠實——是三種中最要之一種。這個要件常生在國民藝術裏，所以國民藝術有強烈的傳染性，然而在現代社會藝術家爲自己私有及虛誕的目的而成的藝術裏，却沒有這個要件。

三要件中失其一，那作品便不屬於藝術，而屬於藝術假造品。如果作品不能傳達藝術家情感的個體特色，所以不特別，如果他來現得不明瞭，再如果他並不發生於作者內部的需要，他便不是藝術品。如果這三個要件雖然在極小的程度上存在，那作品固然軟弱，還是藝術品。

三要件在各種程度上的存在便能決定藝術品的特質，不論其內容如何。所有藝術品全按三要件中某要件高下的程度而定其性質。在第一種藝術品裏所傳情感的特色多些，第二種裏表現得明瞭些，在第三種裏誠懇些，在第四種裏有誠懇和特色，却缺乏明瞭，在第五種裏有特色和明瞭，却缺少誠懇；諸如此類，而各種藝術品優劣的程度以見。

藝術與非藝術就是這樣區別；藝術的特質不論其內容如何，也是這樣決定。但是藝術在內容裏的好壞却怎樣去決定呢？

第十六章

怎樣去決定藝術在內容裏的好壞呢？

藝術和言語一般是交際的利器，也是進步（人類向着完善上去的行動）的利器。言語能使後代人類知道前代人和當代前輩人用經驗和思考所知道的東西；藝術能使後代人類感受以前人和現在人所感受的情感。前者生出智識的進化；就是真實有用的智識把錯誤無用的智識排擠出來而代之；後者生出情感藉着藝術的進化。（就是把低卑無用的情感爲人類幸福故而排擠出來，代以善好有用的情感。）這就是藝術的任務。藝術的內容越好，便越能奉行他的任務；越壞，便越不能奉行。

藝術情感的估定——就是承認情感何者比較於人類幸福有用些——全恃乎一時代的宗教意識。在每一歷史時期內，或在每一人類社會裏，都各有一種生命意義的高尚見解，以斷定此社會所趨向的高尚幸福，而爲此社會之人所不可幾及。這種見解是一時代一社會的宗教意識。宗教意識

時常極明顯的被前人所表現出來，而爲多數人所感受。這種宗教意識和他的表現在每一社會裏是常有的。如果我們以爲在社會裏沒有宗教意識，那末這種設想並不因爲他實在沒有，却因爲我們不願意看見他。我們所以不願意見着他的緣故，因爲他示明我們生活是和他不相合的。社會裏的宗教意識正如同河流的方向一般。如果河水流着，便有他流着的方向。如果社會活着，便有宗教意識來指示社會上許多人所趨的共同方向。所以宗教意識是常存在於各社會裏的。藝術所傳的情感便按照着宗教意識而估定。祇須根據着當時的宗教意識就能從無盡藏的藝術範圍裏分出能傳達情感的藝術來。這種藝術纔有高尙的價值而爲人家所獎勵；至於爲古時宗教意識所發出來的過去情感時常被入議論而輕視。其餘傳達各種紛雜情感的藝術，人類藉此以互相交際的，祇要他不傳達背宗教意識的情感，便是可以容忍的。譬如希臘所推重而獎勵的藝術，爲能夠

傳達美，有力，勇敢的情感，而對於傳達粗暴淫慾，憂愁，和柔弱的情感，藝術便十分輕視。猶太所推重而獎勵的藝術，為能夠傳達服從和敬神的情感，而對於傳達偶像崇拜的情感，藝術便十分輕視。其餘各種藝術如短篇小說，歌謠，跳舞，房屋的修飾，器具，衣服等，祇要不和宗教意識相反，是終不會被別人議論的。藝術按着他內容是應當這般估定的，因為對於藝術的關係出諸人類天然的性質，而這種性質是不變的。

我知道現在人常說宗教是人類已經過去的迷信，所以現在決沒有人類共同的宗教意識，藝術便能據此以為估價的。我知道這些議論在現代智識階級裏正十分盛行。那些人承認基督教有極真實的意義，所以想出許多哲學美學上的學說，以掩飾自己生活的無意識和瑕疵，他們自然不能作他種想。他們故意或偶然把崇拜宗教的意義和宗教意識的意義混和起來，便以為排除宗教的崇拜，就是排除宗教意識。然而無論對於宗教

怎樣攻擊，或竭力建設同當時宗教意識相反的人生觀，却反能因之證明宗教意識的存在，而指摘和他不相合的人類生活。

如果人類以進步(向前的行動)而完成，便應當有這種行動的方向指導者。這種指導者常是宗教。各種歷史都指示出人類的進步完成於宗教的指導。如果人類的進步果真沒有宗教的指導不能夠完成，那末這時候的宗教是應當有的。所以現代智識階級中人，無論他們心裏喜歡不喜歡，總應當承認宗教的存在，而看作人類進步必要的指導者。如果我們中間有宗教意識，便可根據着這種宗教意識以估定現代藝術的價值，而從許多無所區別的藝術裏，推崇獎勵那傳達由現代宗教意識而出的情感的藝術，議論輕視那反對這種意識的藝術，並且不贊成，不獎勵其餘無所區別的藝術。

現代的宗教意識用極普通的意思來講，就是人類物質的，精神的，單獨

的，共同的，臨時的，永遠的幸福須繫於人類的友愛生活，及愛的相互結合。這種意識已早為從前人所表現過，不但在各種方面及各種形式裏又被現代人所重複過，並且還可當做人類各種艱難工作的導線，一方面足以消除妨害人類結合道德上身體上的障礙，他方面又足以建設人類結合的端倪。所以我們應當據此以估定人生的各現象和藝術。

文藝復興時期上等階級人的重要錯誤（這種錯誤我們現在還有）不在於不尊重和不理會宗教的藝術，（那時候人也不能夠理會他的意義）却在於他們祇以愉快為目的的低卑藝術放在退去了的宗教意識的地位上面，質言之，就在於把那怎麼也不能夠尊重和獎勵的東西拿來當作宗教藝術般的尊重，獎勵。

某教堂牧師曾說人類之大愛不在於不知道上帝，而在於安放不是上帝之物於上帝的地位上。藝術也是如此。上等階級人之大患並不在於

他們沒有宗教藝術，却在於他們在宗教藝術的地位上面分配出以數人快樂爲目的，而與全世界結合的基督教義相反的低卑有害的藝術。宗教藝術的地位上面既安放著空虛淫荒的藝術，因此人類對於宗教藝術的需要，視爲改善生活之良法者，也就不可見了。

固然滿足現代宗教意識要求的藝術完全不像原先的藝術一般，但是無論他有怎樣不相合的地方，宗教藝術在故意不遮掩自己真實的人方面，是極明瞭極確定的。古代當高尙的宗教意識祇連合幾個人類社會（如猶太，雅典，羅馬）時，那時候藝術所傳的情感源出於這幾個社會強力，偉大，名譽，安寧的願望，而藝術的主腦也祇是那用猛力，詭計，殘忍來助成安寧的人。至於現代的宗教意識却沒有什麼特殊社會的區別，——反要求所有世界人類的大結合，把人類相互的友愛擡高到別種道德上面，所以現代藝術所傳的情感不但和原先藝術所傳的情感相合，却反有相反之處呢。

真正基督教的藝術到現在還不能夠建立的緣故，因為基督教的宗教意識並不是人類同等前進小步趨中之一，却是一種大變革，能把人類生活意義和生活的內部建設變換過來。固然人類生活和假人生活一樣是同等前進的，然在同等前進之中尚有回轉的地點，能把晚近的生活和從前的生活嚴格的區別一下。這種人類回轉的地點就是基督教。基督教意識予人類情感以新的方向，所以藝術的內容和意識是完全改變掉了的。希臘人能享受波斯人的藝術，羅馬人能享受希臘人的藝術，猶太人便能夠享受埃及人的藝術，——根本理想都是同一的。波斯人以崇偉和幸福為理想，羅馬人希臘人的理想亦何嘗不是。同樣的藝術換了換條件，便足以誇示新民族。然而基督教理想的變換旋轉，全根據於聖經上所說的一句話：『在人面前顯得極大的，在上帝面前便顯得極小。』他的理想已不是『法拉翁』(Pharaoh) 古代埃及王和羅馬帝的崇偉，也不是希臘人的美，菲尼基人的

富，却是平和，全智，慈悲，愛情。主腦者不是富人，却是乞丐拉撒耳；Tasapu；埃及的瑪利亞 Marja 不是他美的合時，却是他懺悔的合時；不是求富的人，却是散富的人；不是住在帳篷裏的，却是住在地窖和小房裏的。高尚的藝術品不是戰勝的廟宇，塑着戰勝者的像，却是創造在愛裏的人類心靈的描寫，能使受劫被殺的人憐惜並且愛他的虐主。

基督教的人因着他們所藉以生長的異教藝術的惰性，弄得十分難受。基督教藝術的內容在他們看來這樣新穎，這樣不像從先藝術的內容，使他們覺得那基督藝術是排斥藝術的，所以他們對於老藝術看得十分失望。然則這老藝術在現今實在已經沒有宗教意識的源泉，而丟失了自己的意義，所以我們不由得應該去排斥他。

基督教意識的實體在於每人承認自己為上帝的兒子，和由之而出的『人類同上帝及相互間的連合，』如同福音裏所說的一般，所以基督教藝

術的內容就是助成『人類同上帝及相互間的連合』的一種情感。

這句『人類同上帝及相互間的連合』的話在慣於聽着覺得有弊害的人看起來實在不很明瞭，但是他終有極明瞭的意義。這句話顯出基督教的連合是人類全體的大連合，並不是幾個人一部分，特殊的連合。

無論那一種藝術都有結合人類的性質。各種藝術都是使享受藝術家所傳情感的人心靈上一方面同藝術家連合，他方面同得同樣情感的人連合。固然非基督教的藝術也能互相連合幾個人，但是因為這種連合，反使那幾個人和別人隔離起來，所以這種私自的連合當是世人分離及仇恨的徵像。基督教藝術祇是引起人對於上帝關係上平等地位的意識，或引起人和基督教不相反背的同樣情感，以連合所有的人類全體。現代基督教的好藝術還為多數人所不明白，因為他缺乏形式，或因為多數人對他的不注意，然而他一定能使許多人感受為他所傳的情感。他並不是一階級

一社會，一民族，一宗教團體的藝術，那就是不傳達祇爲智識階級，或俄國人，或日本人，或天主教徒，或佛教徒所能達到的情感，却傳達全人類所能達到的情感。祇是這種藝術纔能在現代被認爲好藝術，特出於別種藝術上，而爲所獎勵。

基督教藝術既能連合人類全體，而所能連合之者祇有兩種情感；一種情感出乎順從上帝的意識，一種是普通——人生的情感，而爲人類全體所能達到的，如愉快，溫和，勇敢，安寧等的情感。有這兩種情感，纔能算做內容裏極好的現代藝術品。

這兩類似乎有區別的藝術情感，他所發生的動作是一樣的，都趨於人類愛情結合的一方面去。譬如幾個人站在一起，雖然並不互相仇恨，却按着他們的心地和情感都十分不同，忽然有一篇小說，畫圖，戲劇，音樂，便能如電氣一般迅速，把那些人全連合起來，使他們棄去從前的仇恨，覺得相互

間生出愛情來。全都喜歡別人也和他有同樣感受，全都喜歡相互間所建的交際；不但如此，還發生一種極神祕的快樂，好像同過去人類和將來人類凡感受同樣情感的都有交際。這種樣子在傳達愛神愛人的情感的藝術裏是如此的，在傳達極平常而爲人類所共有的情感的藝術裏也莫不若是。

現代藝術就是基督教藝術以求人類結合的宗教意識爲根據，從內容極好的藝術範圍裏排出傳達分離人的特殊情感的藝術，置諸壞藝術之列，而在這好藝術範圍裏加入前人所不大承認國民藝術之一部，以傳達極微小極普通的情感，能使人全享受得到，而因之互相連合。這就是現代藝術和古代藝術價值的區別處。

這種藝術在現代不能不認爲好的，因爲他能達到現代基督教意識爲人類而設定的目的。

基督教藝術能引起人這種情感，使他們由愛神愛人之心自己漸漸連合起來，而做這種連合的預備地步，或者引起人這種情感，指示出來說他們已經因為人生憂樂相同，而互相連合。所以現代基督教藝術有兩種：（一）傳達由宗教意識所從出（卽人在宇宙間的地位及其對於上帝及親近人之關係）的藝術，——是為宗教藝術；（二）傳達極平常而能為世人所達到的情感的藝術，——是為人生藝術，國民藝術。就是這兩種藝術在現今可稱為好藝術。

第一種宗教藝術，一方面傳達肯定的情感（如愛神愛人）他方面傳達否定的情感（如對於毀壞愛情的不安和恐怖）在文字的形式裏，和在圖畫及彫刻裏都能表顯出來；第二種國民藝術傳達盡人能達到的情感，在文字裏，在圖畫，彫刻，跳舞，建築裏，在音樂裏都能來顯出來。

今試將每一種藝術都提出些範圍來，以求讀者能愈以明瞭其中義蘊，如從愛神愛人之情感發出來的藝術在文學範圍裏有西萊 *Shiller* 的『強

盜』 („Разбойники“) 新文學中有聶俄 V. Hugo 的苦人 „Les pauvres gens“ 和哀史 „Miserables“ 有狄更司 Dickens 各種長短小說，如二城故事 „Tale of two cities“ 樂器 „Chimes“ 之類，有仲馬 Thomas 的叔父之屋 „Учична кућа“ 有道司 托也夫司基 Достоевский 諸小說，以死人之家之通信 „Записки Мерцаро Рома“ 有喬奇 埃遼脫 George Eliot 的阿當畢特 „Adam Bede 在圖畫裏這一類的藝術簡直沒有，而以著名畫家的作品爲尤甚。福音的圖畫到還很多，但是他全傳達瑣瑣碎碎的歷史故事，而不傳達，並且不能傳達作者所無的宗教情感。固然有許多描寫各人各個情感的圖畫，但是傳達克己工夫和基督教的愛的圖畫却少得很，而在不著名的畫家裏到反有之。如克拉姆司基 Крамский 畫着一間外設平臺的客廳，外邊正走過從戰場回來的軍隊。平臺上站着一個乳媽，抱着個嬰孩，旁邊還站着一個童子。他們看着軍隊步伐整齊的經過，心裏十分喜歡。那母親却用手巾掩着臉，伏在椅背上痛哭

起來。郎格萊 Langley 的畫也是這樣，我至今還記得法國畫家毛龍 Morlon 的一幅畫描寫輪船遭險，一隻救生船冒着大風雨馳去的形景。還有那帶着愛敬勞工心思的畫圖也近乎此類。米爾 Mille 的畫也是這樣，他十幅畫『休息的掘者』便染着這種色彩；瞿爾，波萊登 Jules Breton 萊米脫 Демитт 臺弗來格爾 Дефрель 的圖畫皆歸此類。至於含着毀壞愛神愛人之念的不安和恐怖的作品格爾 Te 的『審判所』；Сутт；麗真，梅意 Lizen Mayer 的『死刑簽字』；Подпись смертного приговора。這類圖畫是很少的。一顧念到技術和美觀上面，便把情感隱去。如傳洛姆 Девонк 的『Police verso』不但表示對於完善發生恐怖的情感，又可表示觀者美的愉快。

至於在上等階級的新藝術裏第二種人生藝術的範例更難舉示出來，而在文學藝術和音樂裏爲尤甚。如果有些作品如莫理爾 Molière 的喜劇『段基霍特』，Don Quixote；狄更司 的『David Copperfield』和『The Pickwick』

Papers，郭克里，Torok，普希金，Пушкин 的小說，莫泊桑，Maupassant 的短篇小說之類，能夠歸入此類，那末這種東西因為他所傳情感的特殊，時間地點的太為瑣碎，和內容的枯窘，若和古時普通藝術如約西甫等比較起來，便祇為一民族一社會的人所能達到。內中如約西甫的弟兄們暗地在父親面前譖他，而賣之於商人，如潘鐵弗理甫的妻子想勾搭那少年，如少年後來得達高位，便憐惜他弟兄起來，——凡此種種，內中的情感無論中外老少智愚都能享受得着；並且這篇小說寫得十分合適，沒有一點過分的地方，所以誰都覺得很明白，並且受着感動。至於莫理爾喜劇中段基霍特的情感却不是這樣的，而畢克維克和他朋友的情感也不是這樣。這些情感是特殊的，不普遍的，所以作者特地在時間上和地位上詳細的描寫，而使他能以傳染。然而描寫得越詳細，那小說便越加特別，越加使生活在作者所描寫的範圍以外的人不明白。

在約西甫傳裏不應描寫太詳細的地方如約西甫的血衣，約闊甫的住所和衣服，潘鐵弗理甫妻子的姿容和服粧等都是。因爲這篇小說裏情感的內容十分強烈，各種瑣碎事情未免寫得太爲過分，就要妨礙情感的傳達，然而這篇小說什麼人都享受得着，而感動許多人，直到千年後還是這樣。

總而言之，在新文學藝術裏那適應普遍要求的作品是指不出來的。就是他所有的一點東西也爲所謂寫實主義所損壞。

音樂的情形也和文學藝術一般，並且具同一原因。因爲情感內容的缺乏，新音樂家的音調也是無內容的。所以爲增加無內容音調所生的印象起見，新音樂家在每個極低卑的音調上堆得祇於特殊社會爲合宜的和音。音調本來是極自由，而且爲衆人所容易明白的；然而他只要一和專有的諧音相連，便祇能爲接近諧音的人所享受得着，其餘別種人是一定和他分離開來的。音樂的變壞就在此處。低卑特別的音調因爲要他發生傳

染性，便加上諧音和韻脚，然而這一下子反使他弄得更加特別，不但不成爲全世界的，並且不成爲國民的音樂。

在音樂裏除去進行曲和跳舞還近於全世界藝術的要求以外，所能舉示出來的祇是各處的民間歌謠；至於學者的音樂，則作品極少，也不過筋

堅 海頓 Haydn 摩查特 莫札特 Mozart 舒伯特 舒伯特 Schubert 白曹文 貝多芬 Beethoven 曹賓 蕭邦 Chopin 等

作品裏選出來的幾種罷了。

雖然在圖畫裏也和詩及音樂上述的情形一般，但是圖畫總比別種藝術能夠多指出些適合基督教藝術的要求的作品來。這種極普遍的圖畫和彫刻藝術品是男女圖像，禽獸的描寫，山水畫，諷刺畫，和各種家用裝飾品。這些作品在圖畫和彫刻（陶製人形）是極多的，然而一大半不能認爲藝術，就是藝術，也不過是極低卑的藝術。其實這些東西如果他傳達藝術家真正的情感，並且爲衆人所明白，那末也是真正基督教藝術的作品。此

時我恐怕有人責備我說我既經排斥美的意義爲藝術目的，在這裏却又認美爲藝術目的。然而這種責備是沒有理的，因爲各種裝飾藝術的內容不在於美，却在於線或顏色分配時愉快愛悅的情感，這種情感由藝術家感受下來，而傳之於觀者。藝術不是別的，就是一人把他所受的情感傳於別人。那愛悅視覺所喜歡的情感也在這些情感之內。可是視覺所喜的物品也有爲少數人所喜歡的，也有爲全人類所喜歡的。家用裝飾品就是如此。特殊地方的風景畫和特別的人物能不爲衆人所喜，而家用裝飾品却爲大家所享受得着且能引起同樣的愛悅情感。

總上所述，祇有兩種是好的基督教藝術；其餘不合這兩種的，便不得不認爲壞藝術，不但不應該獎勵，並且應該驅逐，排斥，輕蔑，而視爲足以把人類分離開來的藝術。在文學藝術裏那些戲劇，小說，和詩，惟以傳達特殊的情感，而爲富人階級所獨占的，——如榮譽，煩悶，悲觀，浮慾等的情感，——這些東西

也就是應該排斥的壞藝術。在圖畫裏認爲壞藝術品的就是各種描寫富人生活的遊戲及傲慢的圖畫，所謂象徵的圖畫，其意義被爲一部分所能達到的；還有好些淫豔的畫，如婦女裸體畫類的東西，充滿在博覽會上。此外有幾種音樂也是這種樣子，從白曹文 Beethoven 起，至舒孟 Schumann 白利渥 Berlioz 李斯德 出拉 瓦格涅 止差不多他們的作品全堪稱爲壞藝術品。

說到這裏，一定有人要問：『白曹文的「九諧樂」是不是屬於壞藝術的一類呢？』我敢毅然答道：『這是一定的。』因爲我所以要寫這篇的意思，就想找出一條明瞭並且有理智的法則，而藉之以判定藝術品的性質。這方法則伴着我的常識，便能使我知道白曹文的諧樂是不好的藝術品。這樣論調在已爲這種性質的藝術品和作者所迷惑的人看起來實在是很奇怪的。然而理智和常識支使我，使我不得不這般想。如果現在我說白曹文的「九樂譜」是可稱爲好藝術品，那末爲使這肯定語正確起見，便應當先

行設一問題：『這個作品傳不傳高尙的宗教情感？』所答一定是否定的，因為這種音樂自然不能夠傳達這些情感；以後再問：『如果這個作品不屬於高尙的宗教藝術之列，那末他有沒有現代好藝術的別種性質，——在一種情感裏連合許多人的性質，屬不屬於基督教人生的藝術呢？』却也不能不作否定的回答，因為我不但不見那作品所傳的情感能夠連合那些不專門養成以服從於這種催眠術的人，並且還不能夠使那些正經人從長而錯亂的藝術品裏明白他的意義。所以自然而便應當斷定說這種作品是屬於壞藝術的。所最當注意者，在這諧樂的末尾上連着便是西萊 Schiller 的一首詩，那首詩雖然不十分明瞭，却能表示出情感連合人類，而引起愛情的意思。雖然這首詩在諧樂的末尾唱着，那音樂還回答不出詩的意思，因為這音樂是特殊的，而不能連合所有人類，祇能連合幾個人罷了。

各種在現代上等階級中稱爲極好的藝術品都應當這樣去估定他的

價值。著名的神戲，耶路撒冷 Иерусалим 的釋放，莎士比亞 Шекспир 和哥德 Тере 的作品，還有許多描寫奇異的圖畫，和拉法爾 Raphael 的『變祭』Преображение 都能用這種唯一的法則去作定他。無論那認作藝術品的東西是怎樣的性質，無論那東西是否為衆人所讚許，都應當對之發生一個問題：這個東西屬於真藝術，還是屬於假藝術。既根據着傳染性的標準，而認那東西是屬於藝術範圍內的，便應當根據着公共享受的標準，解決以下問題：這個作品屬於和現代宗教意識相反的特殊藝術呢？還是連結人類的基督教藝術呢？既承認那作品屬於真正的基督教藝術，便應當根據着藝術品所傳的情感是出諸愛神愛人之心，或簡直是普通情感，把這作品歸為宗教的世界藝術，或人生的世界藝術。

根據着這種觀察方法，我們能夠從現在社會所稱為藝術的一堆東西裏分出那實在的，重要的，有用的作品，以別於有害無用的藝術及他的偽造

品。根據這種觀察方法，我們纔能夠從壞藝術的弊害結果裏救拔出來，而享受那人類精神生活所必需的眞藝術的助力。

第十七章

藝術是人類進步二機關之一。藉着語言以通意思，藉着藝術的形式以通情感，——不但和現在人，並且和過去及將來的人。人類應當享受這兩種交際的機關，所以祇要兩種機關裏毀壞其一，便能在發生這毀壞情形的社會裏顯出弊害的結果來，這種結果有二：（一）在社會裏缺乏那機關所當奉行的行爲；（二）機關毀壞所生的有害行爲；這兩種結果正顯在我們社會裏。藝術的機關已被毀壞，所以上等社會已經缺乏那機關所當奉行的行爲。蔓延在現代社會裏惟以人的快樂和淫慾爲目的的假藝術品，和低卑特殊的藝術品已經將社會上多數人感染眞藝術品的本能毀壞，並且剝奪他們認識高尚情感的能力。

人類在藝術裏所做好的東西在缺乏感染藝術的本能的人看見來是很奇怪的，而代以假藝術品或認為真實的假藝術品。現在人全很歡迎鮑

特萊 Baudelaire 魏倫 Verlaine 穆勒斯 Moréase 易卜生 Ibsen 梅德林 Macterinck

(在詩裏) 穆涅 Monet 瑪涅 Manet 布維特 Puvis de Chavanne 柏楞 狀司

Burne-Joneses 斯士克 Struck 白克林 Böcklin (在圖畫裏) 瓦格涅 Wagner 李斯

德 Richard Strauss (在音樂裏) 已經不能明白那極

高極普通的藝術。

在上等階級社會裏因為喪失了感染藝術品的本能，人生長，受教和生
活都沒有溫柔的藝術行爲，所以不但不能往完善方面走，並且還因為外
部方法的日益發達，而變成野蠻粗厲殘忍的人。

觀上所述，現社會裏缺乏藝術機關的行爲所生的結果是如此，至於這
個機關毀壞行爲所生的結果其害更甚，而且極多。

第一個眼前可見的結果是工人勞動於無益有害的事上所生的絕大耗失。最難以設想的，就是幾千萬人須爲之艱苦工作，而無暇並且無力去做那爲自己及自己家族應做的事情，一天須用十點鐘，十二點鐘，十四點鐘的工夫來收集許多傳布淫慾的藝術書籍，或者在戲園裏，音樂會上，賽會裏，沒命的工作；再想一想那些生氣勃勃極富本能的兒童從小時候就一天費去六小時，八小時，十小時的工夫以練習樂譜，彎曲身體，抬高手足，吟習詩篇，學習寫生，徒徒費去身體上智識上的力量，和生活的意義，有人說他極不忍得去看那小賣藝人把兩腳放在頭間的樣子，又不忍去看音樂會上十歲兒童的奏藝，更不忍去看那十歲的中學學生死命的背誦拉丁文法的特例。：然而那些人智識上身體上殘廢，還不要緊，——不料道德上也一殘廢，簡直無能力去做那人生應爲的事情。他們在社會上既祇負着爲富人消遣的責任，便丟失了人類特質的情感，而對於公衆讚許的慾望，不由得發表起來，

簡直常爲那虛榮心而悲痛，於是自己許多精力便祇用在適應這種慾望上面。所最可悲痛的，就是那些爲藝術而損害生活的人不但不使那藝術得益，並且還有許多害處。在大學院，中學，音樂學校裏教人以假造藝術的方法，所以那些人學成之後，性質已經變壞，簡直失去創造真藝術的本能，還成了個假藝術，低卑藝術，淫蕩藝術的捐客。這是第一個藝術機關毀壞的結果。

第二個結果：藝術品——爲大多數職業藝術家所預備的遊戲品——能予現代富人以不自然，並且違背慈善原則的生活。富人（富家婦女爲尤甚）生活在虛偽之中，離開天然遠甚，如果沒有所謂藝術，沒有所謂消遣品，來遮蓋他那無意義，煩悶的生活，那是決不能活着的，如果不許這些人到戲園，音樂會，賽會上去，又不許他們聽音樂，讀小說，或者禁止那些嗜好藝術的人購買圖畫，保護音樂家，同著作家來往，——他們便不能繼續自己的生命，而日消

磨於煩悶，憂愁的境界中，祇覺得自己生活的無意味和不規則。祇是從事於藝術，便能毀壞各種天然的生活條件，而繼續生存於世，不覺得生活的無意味和殘忍。這種富人維持虛假的生活這是第二個藝術機關毀壞的結果。

第三個藝術毀壞的結果就是在兒童和人民的意思裏所生來的錯亂狀態。在那些尚未染着現社會裏僞說的人（就是工人和孩童）之中間，常有一種喜歡誇獎或尊敬人的意思。在工人和兒童意思裏看起來，那能做誇獎或尊敬人的根據的，祇是身體的力量；（富人及有權力者）或道德的精神的力量。（爲救人而捨棄美妻和王國的釋迦牟尼，爲人類負着十字架而行的基督，及其他先賢遺哲。）這兩種全爲人民和兒童所明白。他們明白那身體力量是不能不恭敬的，因爲他能強迫着他們尊敬；至於道德的力量在清白的人也是不能不尊敬的，因爲自己的精神方面使他不得不趨向於

這種力量。可是那些人（工人和兒童）忽然看見除去那些因身體力量及道德力量而被人尊敬的人外，還有許多善於吹唱，做詩，跳舞的人也蒙着極大的尊敬。他們眼見着唱歌做詩畫圖跳舞的人，睜得鉅萬金錢，而所享的名譽反較聖賢者爲多，他們不由得便發生不安之念。

普希金 ПУШКИН 死後五十年，聲名大盛，他所著的書也消售得極其發達，那時候便有人替他在莫斯科 МОСКВА 立紀念碑，我却從幾個農人那裏接得不少信，屢以爲何這般尊敬普希金爲問，前兩天有一個薩拉託甫 Саратова 的鄉紳特地到莫斯科來問我爲什麼教會也幫助着替普希金立碑。

如果我們立在那些人的地位上設想一下，當他們據報紙上所傳消息得知俄國教會，政府和各種各人正在那裏極高興的爲他們素所不識的俄國大偉人普希金立碑，——那時候的感想又當怎樣？他們各處聽得這種消息，便想如果這個人能享這般盛名，一定他已經做了許多非常的事情。他們

便極力要知道普希金是誰，後來知道普希金不是富人，也不是將軍，却是一位著作家，他們就斷定普希金一定是賢人，是人類的導師，便忙着去讀或聽他的生世和著作。然而當他們知道普希金是個性氣囂薄的人，和他人鬩而死，並且他的功勞祇在於他寫了些極惡薄的情詩。

他們明白那富人，馬其頓的亞歷山大王，成吉思汗，拿破崙所以偉大的緣故，因為那些人能够壓制他們和他們許多同類的人；他們也明白釋迦牟尼，蘇格拉底，基督所以偉大的緣故，因為他們知道並且覺得他們和別人都應當這般做，然而那寫婦女愛情詩的人爲什麼這般偉大，——他們實在是不能夠明白。

再如波拉頓 Breton 或腦門 Norman 的農夫知道人家將替鮑特萊 Baudelaire 或魏林 Verlaine 造紀念碑，像敬神一般，同時又知道鮑特萊所著惡之花，Flleurs du mal，內容的惡劣，魏林所過的淫蕩生活，——他們一定對着十

分驚奇。如果更要讓他們知道柏帝 Patti和塔利翁尼 Taglioni每季有十萬盧布的收入，他們更須驚奇不置了。

這種感想在兒童方面也是如此。記得我也曾感過這般不安之念，後來因為在自己意識裏把道德性質的意義看輕，而承認藝術品虛偽，不自然的意義，所以也就把誇獎藝術家一層和富人及聖賢人的誇獎等量齊觀了。我想凡是兒童和勞動人民的心理全都是這樣的。這就是現代藝術毀壞的第三個結果。

第四個結果是上等階級人時常和『美』『善』遇着反對，設定美的理想為最高的理想，而因此免去道德的要求。那些人不承認他們所從事的藝術為餘事，而反認道德為餘事，以為這個對於站在文化高階級的人是毫無意義的。

這種藝術毀壞的結果早就顯露在現代社會裏；至於近代，因着尼采

Nietzsche 和他的繼傳者，還因着頹廢派和英國審美學派而更形顯露。頹廢派和審美學派（如渥司加，魏爾特 Oscar Wilde 之類）所選著作的題目都以排斥道德崇揚淫慾的本旨。

這種藝術一部分發生，一部分同哲學學說相合。新近我從美國接到一本書，題目叫做 “The survival of the fittest. Philosophy of Power 1897 by Ragnar Redbeard. Chicago, 1896” 這本書的本旨在他序中已經講到很詳細，彷彿說按着猶太先知和基督的偽哲學所估定的善是無用的東西。權利不是學說的結果，乃是權力的結果。各種法則，說教，和學說，內中教人不要施己所不欲的事情於別人，在那書上看來是毫無利益的；所謂利益者，也不過得之於杖棒監獄利劍之下。真自由的人決不願意順從任何教訓——人類的，上帝的，順從是重生的標準；不順從是英雄的標準。人類不應該被他們仇敵所想出來的傳說所束縛。全世界是戰鬥的場所。理想的公理是使敗

者受挫折而遭藐視。自由和勇敢的人纔能征復全世界。所以應當永遠爲生命，爲土地，爲愛情，爲婦女，爲權力，爲金錢而戰爭。土地和他所產的寶物是勇敢者的掠獲品。

這書的作者可見尙未藉着尼采的力量，而自己無意識的趨於新藝術家所傳的主旨。這種情形實在使我們引爲奇怪。其實這個也和以美爲藝術的理想相合的。上等階級的藝術使這些人養成『超人』的理想，其實乃盧·Nero·斯堅加，拉晉·Степана·Лашина，成吉斯汗，洛白脫，馬堪爾·Robert Macaire，拿破崙·Napoléon 等的老理想也早就確定此說了。

這種道德理想換以美的理想的情形就是現代毀壞的第四個結果。如果這樣的藝術發達在民衆中間，那人類的將來正是不堪想。但是現在已經在那裏蔓延起來了。

第五個最重要的結果就是在現今歐洲上等階級裏極盛的藝術簡直

借着傳染極壞，極有害的情感（迷信的，偽愛古主義的情感）以使人類變壞。試一看民衆魯野的原因，便知道重要的原因不在於缺乏學校和圖書館，如我們所想的，而在於被藝術方法所養成的迷信。

藝術現能爲在社會生活重要問題裏（就是兩性關係）使人類變壞的重要原因。人都能自己知道（父母還能知道他子女）因爲兩性慾的開展所受精神上的痛苦和無用的費力。自世界成立以來，從因着兩性開展而發生的『脫洛央戰爭』（*Проломная война*）起，至報紙上常載着情人自殺或相殺的事情止，人類的苦痛大部分都發生於此。

藝術不論他的真假，差不多全是描寫並且惹動各種兩性的愛情。試看那些描寫愛情惹起淫慾的小說，那些描寫裸體婦女的圖畫和石像，那些『靡靡淫聲』的音樂，全充滿在藝術界裏，——使人不由得覺着現有的藝術祇有一個確定的目的：就是怎樣使淫慾能以大大的擴張。

這就是現社會中藝術毀壞最重要的結果。所以現社會所稱的藝術不但助人類以前進，並且反阻礙人類生活中善的實現。

因此，那些對於藝術行爲極其自由，而同現有藝術的利害無關的人自然要發生一個問題，——這個問題我已經在本書的開端時候提起過，——就是爲着那社會上少數人所佔有的藝術而犧牲勞力，生命和道德，究竟有理沒有？答詞自然要說：『這是沒有理，而且不應當有的。』常識和道德情感都是這般回答。不但_不應當爲他犧牲，並且那些願得好生活的人還應當努力去撲滅這種藝術，因爲他實在是殘虐人類的大惡。所以如是現在有兩個問題請求解決，就是基督教社會還是撲滅所有稱爲藝術的東西（做藝術也在其內）好呢？還是撲滅現在所有的一切好藝術呢？我想凡是具有理性和道德的人解決這個問題，一定和柏拉圖在所著的共和國裏和基督教回教所解決的一般。他們的解決，就是『寧可沒有藝術，決不能使這些壞藝

術和他的假造品繼續存在着。』所幸這個問題並不站在任何人的前面，誰都不去用什麼意思以作解決。我們所謂有學問的人所處的地位極能明白人生現象的意義，所以我們現在應該做的事情是使我們明白自己所處的迷惑地位，不要固執在裏頭，而好生尋個出路。

第十八章

現代藝術所以這般虛假的原因，在於上等社會人不依信仰為生活，極力代以假飾的態度，裝着彷彿他還信宗教信仰的形式似的，或竟貿然宣自己的無信仰，或提倡優美的懷疑論，或回到希臘崇拜美，承認為己主義的法則，而引之入為宗教學說。

病的原因是不認基督的教訓為有真實完全的意義。所以治病的方法也祇有一個，——就是承認這教訓的完全意義。這種承認在現代不但可能，並且是極需要的事情。現在人決不至以不信仰的宣言，或壞疑論，或歸

於美的崇拜及爲己主義，引爲滿足，並且還不能說我們不必知道基督教訓的真正意義。這種教訓的意義不但爲現在一般人所能達到，就是現在人的全生活也發生於這種教訓的精神，而意識及無意識受其支配。

無論現在基督教人怎樣按着形式上的差別以斷定人類的任務，却全承認那人類的任務就是幸福；最高尙最普遍的人類幸福因人類的互相連合而達到。

無論上等階級人怎樣覺得他們的利益因自己（富人及學者）和貧人，工人及無學問的人分離而得以維持，因此想出新人生觀來，如復古的理想，懷疑論，希臘主義，超人說等是，但是他們終須承認那人生幸福惟在人類統一和友愛的真理。

這種真理無意識的因交通，電報，電話，印刷而確定，有意識的因離人的迷信的破壞，知識真理的發展，人類友愛理想在現代好藝術品裏的表現而

愈以確定。

藝術是人生的精神機關，而不能夠取消他的，所以無論七等階級人怎樣極力隱掩那人類依此爲生的宗教理想，這理想却越發多爲人類所認識，而在現代壞社會裏一部分表現於科學和藝術之中。今世紀初，在文學和圖畫裏時常發現高尙的宗教藝術品，由於真正的基督教精神，主於那國民的普遍的人生的藝術品也漸以加多。所以藝術自身知道現代真正的理想，而趨向於此。從一方面，現代好藝術品傳達擊於人類統一和友愛的情感；（如迭更司 Dickens 霍俄 Hugo 道司託也夫 司基 Достоевский 的文學作品，米勒 Millet 巴斯堅 Bastien Lepage 瞿爾 波萊登 Jules Breton 萊米脫 L'Hermite 等的圖畫）從他方面，他傳達不祇爲上等階級一種人所有，而爲全人類連合當有的情感。這種作品自是極少，但是他的需要却是已經認定的了。除此以外，現代還常做些國民出版物的工夫，——如圖畫，公共音樂會，戲園之

類。這些事情自然還離去當做的事情遠甚，但是那藝術爲出至他當走的路上去所趨的方向已經是顯然可見的了。

現代承認人生目的由於人類統一的宗教意識已經充分顯明，人類祇須拋棄那承認藝術目的爲快樂的美的偽學說，那時候宗教意識使自然的成爲現代藝術的指導者了。

那無意識的指導人生的宗教意識一爲人類明確承認時，那上等階級和下等階級藝術的區別即將泯滅，而成爲普通的，友愛的藝術；自然第一先應當拋棄那傳達和現代宗教意識不相合的情感藝術，——不連合，而分離人的情感；第二應當拋棄低卑的，特殊的藝術。

這件事情一成，那藝術立刻不成爲害人害人的方法，和近代這個樣子，而成爲人類趨向統一和幸福的方法。

甚而言之，現代社會裏的藝術正好比婦女買去自己尊貴的母儀的特

質，以博得諛之者的快樂一般。所以現代藝術簡直成了妓女的行徑。這
個比喻實在極爲確切。他既不爲時間所限制，也常毫無粧飾，又常出賣，又
常沉悶並且毒害。

真正藝術品祇是很少發現在藝術家的心靈裏，正如同婦女懷着孩胎
未滿期的生產一般。

真正的藝術無須裝飾，彷彿愛丈夫的妻子。虛假的藝術却常矯飾，仿
佛妓女。

真藝術發現的原因是表現蓄聚情感的內部需要，正彷彿婦女懷胎的原
因是愛情，假藝術發現的原因是利慾，正彷彿娼妓制度一般。

真藝術的結果是輸入人生日用的新情感，正彷彿妻子愛情的結果是
生出新人來。假藝術的結果是害人，是貪快樂，是使人類精力弄成衰弱的。
故此，現代人應當明白這個，而極力避去這種害人的藝術纔是。

第十九章

有人一講到將來的藝術，便以為其中含着特別優美的新藝術，就是由社會的一階級所製成的藝術。然而這種將來的新藝術是不能有的。現在基督教上等階級的特殊藝術已經日就錯亂。他（指藝術）所行的道路往下已經是走不通的了。這種藝術既已失去藝術的重要要求，便越變越特別，也越變越壞，旋至於無。將來的藝術並不繼續着現在的藝術，却發生在別種新基礎上，那基礎也不和現在上等藝術所指導的相通。

將來的藝術並不由於傳達富人階級幾個人所受的情感，如現在的藝術一般，却不過是實現現在人高尚的宗教意識的藝術。那些傳達人類友愛統一的情感的作品，或傳達能連合全人類公共情感的作品纔能成爲藝術。這種藝術纔能被容忍，稱讚，而傳播開來。其能傳達幾個人所能達到的情感的艺术是極不重要的。賞美的人也決不能像現今一般，祇是富人

階級裏的一部分，却是全人類都有分的。所以欲使藝術品被認為好的，並且發展開來，應當適應那站在自然勞動情況上大多數人民的要求。

那時候的藝術家也決不能像現今一般祇是資產階級中的人，却是全人類中具着天才，而有能力並且傾向於藝術事業的人。

藝術事業那時候也必為全人類所能達到。因為第一，將來的藝術不但不要求能毀損現代藝術品，並且需要勞力，耗勞時間的複雜技能，却反要
求明晰，平常和簡單的條件；（這些條件不得之於技能的練習，而得之於感覺的養成）第二，因為將來不必有現在少數人所能入的職業學校，就能在
初等國民學校裏同着認字一起練習音樂和圖畫，使各個人得着圖畫和音樂知識的初基，引起自己對於任何種藝術的本能，而能完成其本能；第三，因
為各種使用於假藝術上的勞力將用在全人類中真藝術的發展上面。

人家想如果沒有專門的藝術學校；那末藝術的技能恐怕要衰弱下來。

其實如果在技能裏還隱着現在所稱爲特質的藝術完備，那末技能一定要衰弱下來；但是如果在技能裏還隱着藝術品的明晰、美和簡單，那末技能不但不會衰弱，却反能成功，就是沒有職業學校，就是在國民學校裏不教授圖書和音樂的基礎，也能這樣。他所能成功的原故，因爲那些現在尙隱於民間的天才藝術家一作『藝術的加入者』，便不需要技術的訓練，以真藝術爲模範，而造成真的藝術新範作。凡真藝術家現在決不學於學校裏，而學於生活裏，以偉大作家爲模範；當時『藝術的加入者』一定是全人類裏極有天才的人，這些模範各將增多，而爲人所易於感受，那末將來藝術家所缺乏的學校訓練將百倍以償藝術家所得於許多好藝術的範作的訓練。

此爲將來藝術和現代藝術區別之一。至於第二種區別就是將來的藝術決不能爲職業的藝術家，惟藉自己藝術以得報酬，而一無他事可做者所製成。將來的藝術須由人民裏的衆人製成之，而從事的時候也祇在他

們感着這件事情有需要的時候。

現在社會上人常想如果藝術家物質上已能安全，便可以多多做工。

這個意思簡直是證明那在我們中間所稱爲藝術的東西並不是藝術，却是他的做造品。爲着製造靴鞋或麵包而實行分工，尙還有利，因爲靴匠或麵包師自己不須豫備飯和柴，所做的工作總比自己另外須關心於不食的多些。然而藝術並不是工藝，却是藝術家所受情感的傳達。當人依自然生活的各方面爲生活的時候，纔能發生出情感來。所以藝術家在物質需要裏的安全是對於他製作性極有害的條件，因爲藝術家一方面既不須和天然奮鬥，以維持自己及他人的生活，便同時失去了受情感的機會和能力。所以藝術家如果處在極安全並且極奢侈的地位上，那是萬分危險的啊。將來的藝術家必須持着普通的生活，用一種勞力以求生存。他必須把高尚的精神力量的結果交與大多數人，因爲這種情感之能傳於大多數

人——實是他的快樂和賞賜。將來的藝術決不會明白那以多傳自己作品爲快樂的藝術家怎麼能夠把自己作品用一定價錢來讓出。

所以將來藝術的內容果如我所設想，必不和現在藝術相同。將來藝術的內容不在表現專有的情感；（如虛榮心，煩悶，貪足，各種慾望，惟使少數人以強力脫免勞力者覺得有利）而在表現有正當生活的人所感受的情感，（這種情感出諸宗教意識）或所有全人類所能達到的情感。

現在多數人還不知道情感當爲將來藝術的內容，便以爲這種內容要是和現在他們正在從事的特殊藝術比較起來，自是艱窘得很。他們常想：『在基督教愛人情感的範圍裏怎麼能够表現出新的來呢？衆人所能達到的情感都是極低卑並且異樣的。』其實也祇是宗教的情感，基督教盡人能達到的情感在現今能算做真正新的情感。宗教意識的情感果然是極新並且極異樣的；但這個並不是幾個人所想惟以描寫基督，敘述聖經故事，或

形式上重複基督教統一，友愛，平等，愛情，諸真理的意思，却是使極老極平常的人生現象引起極新極奇極動人的情感，而用基督教的眼光來觀察他。

這些夫婦間，親子間，同國人間的關係，和他們對於防護攻擊，及財物，土地，牲畜的關係怎麼會有老舊的時候呢？但須人用基督教的眼光來觀察這些現象，便自然能生出許多極不同，極新，極複雜，極動人的情感。就是傳達極普通的人生情感的將來藝術，其內容範圍也很廣闊。至於原先的藝術，則祇能够表現特殊地位上所應有的情感，或竟用一種極優美，而為多數人所不能達到的方法來傳達這種情感；所以所有人民及兒童藝術的大範圍（如笑譚，諺語，謎語，歌謠，舞蹈，兒童遊戲，做效等）都不認為藝術品。

將來的藝術家一定能明白製造故事，動人的歌謠，奇譚，逗趣的謎語和笑人的笑譚，總比製造什麼小說，歌譜等重要些，豐饒些。

至於平常為多數人所能達到的情感的藝術，其範圍更加擴大，差不多

還未曾動搖呢。

所以將來藝術的內容不但**不枯窘**，且甚豐富。至於他的形式却不但不低於現在藝術的形式，且高出其上無數倍，所謂高出的意思不是在於優美的技術，却是能極簡單，極明顯的把藝術家所感受的情感盡行傳達出來。猶憶我見一位著名的天文家在那裏對公衆講演銀河星的七色分析圖，*Спектральный анализ звёзд и млочного пути*。我便對他談起話來，勸他最好先講一講極普通的天文學，如地球轉動等現象，因為在這些聽銀河星七色分析圖的人中間一定還有許多人不知道日夜冬夏從何而來的。那聰明的天文家含着笑答道：『固然這個意思極好，但是很難。講演銀河星七色分析圖總比較容易得多。』藝術也是這般：寫克萊渥柏得拉 *Клеопатра* 時的詩史，或涅龍 *Нерон* 焚燒羅馬的畫，或含着卜郎司 *Бранс* 和利確德，斯特洛斯 *Рихард Штраус* 精神的曲譜，及含着瓦格涅 *Вагнер* 精神歌劇，總比講述無

餘意的普通歷史，而同時又傳達出講述者的情感來。或用鉛筆畫動人笑的圖，或寫四幕極尋常極明顯的音譜容易得多。

現在藝術家常說：『我們現在這樣發展，是不能再回到原始去的了。』

現在我們決不能再寫約西甫 *Юеуфс* 這樣的歷史，和渥地賽 *Урсеет* 也決不能塑魏涅爾，米洛夫司基 *Белера Миловска* 那樣塑的石像；做人民歌謠似的音樂。』這句話很對，現代藝術實在已經缺乏這種能力，然而這個非所語於將來的藝術家，他們並不知道那些流於技巧的壞主意，他們並不以藝術為職業，而得什麼報酬，他們製造藝術祇在對之感着內部有忍不住的需要的時候。

總而言之，將來的藝術在內容和形式裏都比現在所稱的藝術好。將來藝術的內容祇是促人類連合的情感；他的形式就是衆人所能達得到的東西。所以將來完善的理想不是數人所能達到的情感的特殊性，却是他

的普遍性。並且不是形式的廣濶，不明和複雜，如現在一般，却是表現的簡單，明瞭和尋常。那時候的藝術纔不害人，纔不費人許多勞力，却藉着基督教意識從理性和判斷的範圍裏移到情感的範圍，而以之適用於人事裏，生活裏，向着宗教意識所指示的完善和連合方面走去。

第二十章 結論

我對於藝術曾研究了十五年的工夫。我所說研究十五年的話，並不是說我把這篇東西做到十五年之久，却是說十五年以前我就開始着關於藝術的書，想着一動手必能順順利利的寫完他；却不料我對於藝術的意見那時候還十分不明瞭，所以也想不出什麼使我滿足的好意思來。從此以後，我時常對於藝術有所思想，會動手寫了六七次，却每次寫得許多，便覺得自己功夫還未圓滿，遂以中止下來。現在我已經告成了，無論我做怎樣壞，總希望我論到現在藝術所行經的假路，和真正藝術的任務的基本意見

能夠正確無誤，那末我些須勞力或不致白白費去，而藝術也早晚可以在他所站的假路上降下來。然而欲使藝術得着一種新趨勢，先應當使別種極重要的精神事業——就是和藝術有密切關係的科學——能夠和藝術一般，從他所站的假路上降下來。

科學與藝術相互連結的關係，正和肺與心一般的密切；所以如果一個機關遽爾弄壞，那末別個機關是不能夠正確行用的。

真正的科學是研究並且使人知道一定社會裏人所認為重要的真理，知識。藝術却把真理從知識的範圍裏移到情感的範圍上去。所以如果科學所行的路是假的，那末藝術的路也必是假的。科學和藝術彷彿一隻有曳船錨的平底路在河上行走時一般。科學便是那隻拋錨行走的船，預備宗教所指方向的行動；藝術却是船上的絞車，把船曳到錨邊，完成了自己的行動。所以偽假的科學事業免不了要引出偽假的藝術事業。

藝術是各種情感的傳達，——藝術從狹義講起來祇認為傳達我們所稱為重要的情感，——科學便是各種智識的傳達；但科學從狹義講起來也祇是傳達我們所認為重要的智識。然而一時代一社會的宗教意識就能斷定藝術情感和科學智識的重要的程度。

那事物越多幫助這種生活任務的實行，就是宗教意識的實行便越多為他人所研究，而算做重要的科學；至於稱為重要科學，而絲毫不助這種生活任務的實行，便決沒有人去研究他，就是研究，那末這種研究也不能算做科學。這種情形現在和從前都是這樣，因為人類智識和人類生活的性質是這樣的。然而現代上等階級的科學却不但不承認什麼宗教，並且斥之為迷信，那是不足以語於此的啊。

現代科學家常斷言他們是均齊着研究全體的，然而世界事物是很多的，均齊着研究全體是不可能的，所以這個祇能在學說裏斷定；其實並不能

研究全體，也不能均齊的研究，却祇是使從事於科學的人一方面覺得需要，一方面覺得有趣。上等階級科學家所最爲需要的，是維持着這階級享受特權的秩序；所最有趣的是滿足閒散的『好奇心』，不要求巨大的智力，而能在實際上適用。

所以一研究到含着適用於生存秩序的哲學，及歷史與經濟學的一部分，便能證明那生活秩序是按着不變而且不屬於人類意志的法則而發生及繼續生存的；所以無論怎樣想毀壞他，終是無理並且無益的事情。第二部分含着數學，天文學，化學，生理學，植物學，等的實用科學，要研究他是與人生無直接關係的，並且能够由之以做成對於上等階級人有利的佈置。現在科學家按着自己地位以研究事物，而欲使其所選擇的研究法得以信確起見，便對於藝術想出藝術的學說，對於科學想出科學的學說。藝術的學說決定從事於我所喜的事物是藝術；科學的學說也決定研究我人

所喜的事物是科學。所以第一部分科學竟不研究人生應當怎樣生活，以實行他自己的任務，而反證明出僞假的生活秩序的無理及不變來；第二部分科學（實用科學）也祇研究尋常『好知心』的問題或技術的完成。

第一部分科學之害不但在於錯亂人的見解而作僞假的決定，並且在於占據住真正藝術應占的地位。第二部分科學之害在於使人不注意重要的事物，而注意於低卑的事物，並且因為第一部分科學所處僞假的秩序而大部分的技術發明不但無益並且有害於人。

那些終身從事研究科學的人以為自然科學範圍內的各種發明都是極重要並且極有益的事情。然而他們所以這般設想的緣故，因為他們並沒曾向自身四圍看一看，並且也沒曾看見那真重要的事情是什麼。祇須他們把所由觀察研究事物的心理學顯微鏡摘將下來，向四圍看一看那些足使我們驕傲的智識如何低卑，便知道與真科學適合的事業並不是研究

使我們有趣的東西，却是研究人類生活怎樣建設的問題，——就是宗教，道德，社會生活各問題；這些問題不解決，我們關於宇宙的意識一定是極低卑的。

我們很喜歡，並引爲自傲，因爲科學能使人利用泉水之力，而在工廠裏做許多工作，又能使人在深山裏鑿洞開路。然而最可惜的，就是我們利用泉水的力量來做工，並不爲謀人類的幸福，却祇爲着資本家增加富殖，以造成奢侈的器械和殺人的兇器，而我們用以轟山開道的炸藥却時常用在戰爭上面。可是我們如果能够十分明白真科學的實在任務，能夠預防喉症，用X光線來覓出身體上的細針，治好僵背和花柳病，發明出多少奇異的醫術，我們也就不以爲驕傲了。如果把十分之一用在尋常好奇和實驗的事物上的力量費去，比研究建設人生的真正科學，那病院裏的病人一定要少去一大半，也不會有百分五十兒童的死亡率，也決沒有娼妓制度發生，也不會有染花柳病的人，也不會在戰場上死去整千整萬的人了。

我們把科學的見解弄得極壞，使人一想到那種真正的科學都顯出驚奇的态度。我們都以為科學之所以成爲科學者，就是在試驗室裏把液質從一個玻璃管內，倒在別個管裏，或分析銀河星，或解剖蛙子和海豬，或發出些關於哲學，歷史學，法律學，經濟學狂誕的話語。

然而真正的科學並不是這樣，却是要知道什麼當信，什麼不當信，怎樣應該，怎樣不應該建設人類的共同生活；怎樣建立兩性間的交際，怎樣教育兒童，怎樣利用土地，並且怎樣辦理各種人生重要的事情。

這是真正科學應做的事情。這種科學現在已經萌芽；然而一方面既爲抵禦生存秩序的學者所排斥，他方面又被從事實用科學的人認爲空虛並且無用的科學。

許多科學家設定下不少理想，且亦爲多數學者所容認，而現代科學遂離開他真實的任務更甚。這些理想不但見在描寫一千年，三千年的宇宙

的書裏，且爲極有學問的社會學家所堅持不釋。這些理想大概說人類的食物將不得之於農業及牲畜業，而用化學的方法在試驗室裏造成之，且人類的勞力亦將代以自然的力量。人也不必像現在一般吃雞兒生下來的蛋，地上長出來的穀和樹上摘下來的果子，却將吃美味的滋養的食物，在試驗室裏用人類合作的勞力以製成的食物。將來人類也不必十分勞動，不妨過他閑散的生活，像現在權勢階級所過的生活一般。這種理想最能顯明現代科學離開正當的道路到何等程度。現在大多數人都沒有好的並且充足的滋養，對於住所，衣服，和各種需要也是這樣並且強迫着不斷的做工。這種艱窘的情形要他消滅，如非停止奢華的相互競爭，取消財產不正當的分配而建設人類理性的生活。科學以爲生存秩序是不變的，正好比行星的轉動一般，所以科學的任務不在顯明這秩序的僞假，和建設理性的新生活，而在藉着這生存秩序以贍養人類，使他們能過和現在上等階級這樣

的生活。

那些人實在忘掉了那用勞力長在地上的麪包，燕麥，和果子是極好，極健康，極輕便，極自然的滋養料，又忘掉了筋肉練習的勞力是人生必需的條件，正好比血液藉着呼吸的酸化。

他們想出方法來使人類在財產和勞力的虛偽分配以下，能够藉着化學的功用以得極好的滋養，並且用天然的力量以代其工作，正好比一個人住在空氣惡劣窗戶緊閉的室內，應當趕緊使他離開這間屋子，却反想出方法來把酸素注入那人肺內。

這種理想的虛偽既如上述；但是如果科學不站在虛偽的道路上面，那理想是無由成立的。並且藝術的情感也萌芽在科學的根據上面。那站在虛偽道路上面的科學怎麼能够引起情感呢？第一部分科學還能引起些殘餘的特殊的情感。至於第二部分科學所研究的事物却一點也不和人

生發生關係，自然不能算做藝術的根據。

所以欲使現代藝術成爲藝術，應當自己從科學中間設定一條道路，或得那爲科學正宗所排斥的科學的指導。這就是藝術當實行的唯一任務。

我很希望這篇關於藝術的著作能夠影響到科學上面，能夠把科學學說的不正確和基督教學說的需要明白的顯露出來，能夠根據着這種學說把各種我人引爲自傲的智識估定一下，使這些智識不要像現在一般，祇爲一階級人所私有，而成爲崇尚自由酷愛真理的人共同研究的事物。所以研究數學，天文學，生理學，化學，生物學，及工藝學，和醫學，應當存着圖全人類幸福，而不圖一階級幸福的意思。那時候科學纔不成爲詭辯學說及各種無用智識無形式的堆積，而成爲有組織並且有機的整體，而有一定的理智的任務，就是把現在宗教意識所從出的真理引入人的意識裏。那時候和宗教有關係的藝術纔能成爲人類生活和人類進步的重要機關。

藝術不是快樂或遣悶，藝術是偉大的事業。藝術是人類生活的機關，能把人類的理性意識移爲情感。現在人類共同的宗教意識是人類友愛的意識。真正的科學可指示出意識對於生活的附加的各種樣式來。藝術便把這種意識轉爲情感。

藝術的任務極大：真正的藝術藉科學作助力，以宗教爲指導，能使人類共同生活本靠着外面的方法（如審判廳，警察，慈善機關，工作監督部等）以作維持的，現在却能用人類自由快樂的事業來助成他。藝術能够消滅強；他的事務也不過如此。

藝術能使現在社會上少數人所有的愛人的情感成爲尋常的情感，變作人類的天性。宗教藝術既引起人友愛的情感，便能教人實在感受那情感，並且在人心裏鋪好人生行爲自然行徑的軌道。國民藝術既連合各種人於一個情感內，而泯除其畛域，便能教人往統一的道路上走，不用理論，却用

自己的生活來指示大統一的快樂，而除去生活所設的障礙。

現在藝術的任務在於把『人生幸福爲相互連合』的真理從理性的範圍裏，移入情感的範圍裏去，並且在強有力的地位上建設上帝的國，——那就是人生認爲最高目的的愛情。

也許將來科學能夠給藝術發明再新再高的理想，而藉藝術以實現之；但是現在藝術的任務却很明瞭，並且很確定。基督教藝術的任務就是實現人類友愛的連合。

藝術論終

商 務 印 書 館 發 行

書

叢

社

學

共

文學叢書

海上夫人

五一角册

楊熙初譯。原書為大文豪卜士生所著之名劇。述一女子嫁一老醫生事。以指示婚姻之意味。及幸福之由來。於各幕中均暗示正當之見解。讀此可知新舊式結婚之流弊及救濟法。

馬克斯
研究證
斯馬克

經濟學說

九一角册

陳溥賢譯。原書為德國馬氏派學者柯祖基所著。內容分三編。(一)論商品之本質貨幣。及貨幣之資本化。(二)論剩餘價值。(三)論工錢與資本所得。不獨愛讀馬氏學說者所必備。亦研究經濟史觀之良好參考書。

社會叢書

西洋氏族

制度研究 四角半册

易家鉞著。氏族為古代之社會組織。由是而演進為家族。為國家。以迄於今日之社會制度。敘述詳明。足備研究社會問題。及新文化運動者之參考。

時代叢書

家庭問題

四角半册

易家鉞著。家庭問題。實為各種社會問題之中心。本書由輯譯東西名著而成。於家庭沿革。效用趨勢。及女子解放後之關係等。剖斷詳實。文字尤為流暢。

時代叢書

進化與人生

七角册

劉文典譯。著者本生物學的眼光。以觀察人類社會。對於哲學。倫理。教育等問題。均有深刻的批評。其論列今日社會問題。尤能下公平之判斷。在進化說中。實為獨標異幟之新著。

商務印書館發行

尚志學會叢書

近代思想

(角一元一 册二)

備述歐美近代十五家思想學說。書中各分章節。於近代思想推移之迹。循序闡發。能令讀者精神爲之一新。

生物之世界

(角三元一 册二)

窪勒斯原著。詳述關於動植物之各種事實及理論。兼及達爾文所未闡明之生命原因等各種根本問題。

革命心理

(角九價定 册二)

書分三篇。(一)革命運動之心理的要素。(二)法國革命(三)現代革命主義之發展。爲法國黎朋氏名著。

創化論

(角九價定 册二)

柏格森原著。爲吾國哲學家、生物學家、心理學家參考所必備。

羣衆心理

(角七價定 册一)

是書爲法人黎朋氏原著。於羣衆心理之利害及對付之法。推闡無遺。

實用心理教育原理

(分五角四 册一)

此書以心理原理述教育之方法。參以最新諸學說。例證特多。

道德論

(分五角二 册一)

本書首述新舊道德之特色。次述關於國家之新道德。家族之新道德。及實業道德。

中國人人口論

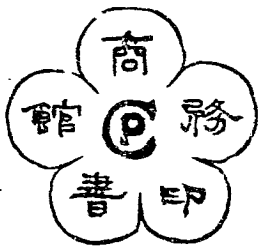
(角四價定 册一)

探歐美學說及婚姻室家制度與中國人口比較。爲改良之商榷。誠中國人羣進化之南針。

柏拉圖理想之國

(角五元一 册二)

柏拉圖原著。用對話體。甲論乙駁。以發明政治產業教育藝術哲理等問題。譯筆亦極明暢。

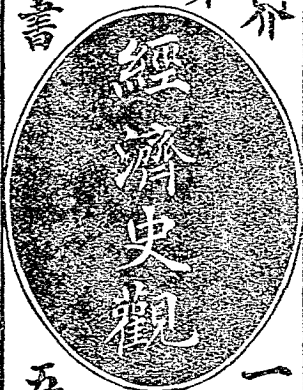


商務印書館發行

第一界

第一種

叢書



一冊

五角

馬克思學說精髓。全在唯物史觀。塞利格曼以唯物史觀名詞爲不當。改稱經濟史觀。將經濟史觀學說的起源發展以及各方面批評的訂正。詳加解釋。明晰異常。譯者陳君石孚。參用直譯意譯之長。幾經修改。始行定稿。欲研究馬氏學說者。試閱此書。當可窺其祕奧。

中華民國十年三月初版

(藝術論 一冊)
(每冊定價大洋柒角)
(外埠酌加運費匯費)

著者 俄國托爾斯泰
譯者 耿濟之

發行者 商務印書館

印刷所 上海北河南路北首寶山路
商務印書館

總發行所 上海棋盤街中市
商務印書館

分售處 商務印書館分館

長沙 常德 衡州 成都 重慶 瀘縣
福州 廣州 貴陽 潮州 香港 桂林 梧州
雲南 張家口 新加坡

★此書有著作權翻印必究★

