

教育叢著

第二十三種

教育雜誌社編輯

教育之美學的基礎

上海商務印書館發行

教育之美學基礎

大余 尙
玄同 等
述

六	教
週	育
年	雜
彙	誌
刊	十

目次

教育之美學的基礎

- 第一、撒伊弗脫氏的意見……………(一)
- 第二、福爾克脫氏美學規範……………(二六)
- 第三、教授方法基礎的美學……………(三五)

藝術教育的原理

- 一、從哲學上看的藝術教育……………(四)
- 二、藝術教育底美學的研究……………(三一)
- 三、從心理學上看的藝術活動……………(六)

教育之美學的基礎

太玄

(尚)

這篇是日本佐佐木吉三郎氏發表他平時關於教育的美學底研究的。但世人對於這種主張，頗多誤會的地方；如今在介紹這篇文字的前頭，先把世人的誤會，略略的疏解幾句，似乎亦是必要的。

第一、世人每每誤會藝術是專門技巧的事情。以為教育的活動，是以人格影響爲主的，豈可下比於藝術嗎？其實這樣的議論，都由於不是真知藝術而起的。所謂藝術，決不是沒有精神的末技，決不是不重人格的事情，必定要智識的活動與內部人格的感動，渾然融化，始能達到藝術的境域。希爾列爾嘗謂藝術是位於科學與神的中間的；這是真能理解藝術的說話。我們說教育活動近於藝術；這個意味，是說他的活動，必定要十分具人格的動作，方才能算真真的教育活動；這就是極尊重人格的說法。藝術與技術的區別，就是尊重人格不尊重人格的區別。所以把教育單看做是「術」，說他不是藝術的；這種議論，反把教育看做是不尊

重人格的技術了。在教授的當中，雖有極乏藝術要素底純科學的，可不待言。但我們並不說教育活動全部分，都是藝術的活動，不過說教授上有時是近於藝術活動罷了。

第二，世人大都以爲藝術是沒有目的底自由活動，教育是有豫定底目的，所以不能和藝術相比較，然這種議論，也是對於藝術的考想，過於狹義的及空想的所致。藝術當中，固然是有純爲藝術的表現，無甚目的，又不考察他利害得失的；但若於藝術的範圍當中，豫定其目的而動作，同時又符合於美學的規範，這亦依然應該看做是藝術。我想，藝術家全然無目的底作品，却是很少。大都是先定大概的目的，而後從事於製作。不過，他要達到他底目的，那所用手段，就沒有嚴格的限制罷了。從這一點看來，一切的藝術，差不多是可以看做一種實用藝術的。所謂純正自由的藝術與實用的藝術，這是比較的議論；藝術的大部分，都是帶實用的意味，有目的底活動的。不過他當中，有自由的天地較廣闊些，有自由的天地較狹窄些；稱前者爲純正藝術，後者爲實用藝術，只是便宜上定這兩種名稱，實在是沒有什麼大分別。教育的活動，大體上都豫定一種目的，所以可說是屬於實用藝術。而且於目的以外，別無束縛自由的事實，近於純正自由藝術的也很多；怎麼可以說教育活動是不能比擬藝術的呢！

以上兩種誤會，是誤會當中最主要的；如今既已說明，可以讓佐佐木吉三郎著的教育之美學的基礎了。

我們要研究教育的美學，有兩個人的學說不可以不先知道。兩個什麼人呢？其一，爲倡導「教授即是藝術」底撒伊弗脫（Richard Seyfert）又一，就是建設美學四大規範底福爾克脫（Volkelt）所以本篇的次序：第一，介紹撒伊弗脫氏的意見，其次，介紹福爾克脫氏美學的規範，最後再就我的研究，說明教授方法和美學的關係。

第一 撒伊弗脫氏的意見

撒伊弗脫氏的主張，以爲教授學是當爲科學的，并當爲藝術的。他的著述，有一種叫教授學的藝術形式底教授論（Die Unterrichtslektion als didaktische Kunstform）如今請把這書的大概，說他一說：

教育。是。藝。術。教。師。就。是。藝。術。家。一。切。的。藝。術。當。中。有。純。正。藝。術。和。實。用。藝。術。；。教。育。就。是。屬。於。實。用。的。藝。術。

教育主要的部分是教授。現在教授兒童的任務，都從家庭移到學校教師的手

裏。這教授兒童的事情，是極近於藝術的。

第一、要發達兒童的精神，使他握得文化中心及不可欠缺的要素；使他具有生存競爭的能力；又使他享受人生的高尚快樂、圓滿，增大世界的文化；這決不是容易的事情。一定要有十分人格的動作，才可以做到他的目的，與俗惡卑瑣的全然相反。故教育一事，實在可以算是神聖的藝術。

第二、教師必要有非常的勇氣與忍耐，始終不懈，才可以算是真正的教授。要達到這樣境界，決不是一時高興沒有毅力的人能彀做得到。所以教育的事情，實在可以算是誠懇的藝術。

第三、教育的事業，是有高尚的理想。是要把自己所深信的世界觀、人生觀實現於將來。在這一點，可以算是愉快的藝術。

第四、教授的事情，不是專依紙上寫定的法則，是依自己的感想和經驗，再加以種種的考慮，方才發見有效的法則；而且教授上巧妙的地方，到底勿是可以從別

人學得，實是靠自己先天稟賦生成的手法做出來的。在這一點，又可以算是自由的藝術。

撒伊弗脫的意見，以為教育即是藝術；特於教授兒童的活動，尤其完全是藝術的。看上面的說法，就可以曉得了。

撒氏又有一篇著述，題作教授底藝術的形體。他當中的議論，大略如次：

一切所謂藝術的，都是不論何時，全屬主觀的而且帶有個性的特質。從這一點考起來，教授的性質，是主觀的；當人與人底心的交際，大部分是有藝術的天地的。無論他當中亦確有純智的和客觀的方面，然苟接觸於人格的影響，那就一定參入主觀的了。所以教授必帶個性的特質。藝術家的動作，各各帶一個特質；教育家的感化學生，亦各各不同，跟著他的人格去的，是各各以個性的特質而動作，可待言。教授既已備有藝術的主要條件，那末，他的形式是和藝術當中那一種相近的呢？據我看來，教師是與詩人、音樂家相類似的藝術家，同時又是兼做造型藝術

家（繪畫、雕刻等都是造形藝術）的。

第一、教師的性質，何以像詩人、音樂家呢？如今請略說他的理由：凡是詩人，就有構想的事情。凡是音樂家，就有作曲的事情。教師亦有構想造作，却與之同。教師所要教授的事項，必定先在心中作成一個章法，而後可以實行教授。像那創造完全的教授案底事情，固然不是人人能設，但至少亦必要能設。理解全體的計畫，而後各學年、各學期、各時間的教授，才可以施行。何以呢？因為每時間的作業，必須與一星期或數學年的作業相調和；而且全校的兒童，不是歸自己一人教授；自己所擔任的，不過幾百人或幾千人裏頭某一團的兒童；所以自己的教授，非與別個教授的作業互相調和不可。詳言之，就是要與同僚相調和，要曉得是立於全體教授的理想和精神下面，分擔他一部分的。若是執著自己的偏見而行，在教育上，決不能奏十分的效果；不但自己的教授，不能圓滿，而且妨礙全體的調和。因此，我們定要預先考想全體的輪廓，擬議他的配置，立定自己教授上的章法，方才能設算是

真正的教授。在這一點，就是一定少不了構想。

再就教案的各分節考察起來，這雖確有材料上的限制和一定的範圍，但亦並非完全受他限制，沒有一些自由的餘地。試看教案的各齣，當中都有廣闊的天地在內。就像他的形式，雖是大概相同，而依這形式，附加實例及其他的內容，是全委諸教師自由的；或者依各教師的動作，自由構造他一定的發表形式。這樣說來，教案雖有大概的範圍，然就考想教師為自由的藝術家，實在也是不妨。我們一時間一時間的教授，照理想的施行時，從材料上和心理上說，亦依然是作一個一個的關節；他一個關節的當中，一定要兒童的心力及其心理上動作底規律十分適合，成功一齣一齣的境界線的。宛如音樂上四分音譜，四個作為一齣，其次的一齣，再是如此；像這樣的四個積起來，就是一小節。教授亦然。作一個關節時，也要依從兒童心的把持力與心的動作底規律；恰如一呼一吸，一個一個的關節，依次而成，聚攏起來，成一個小團圓，幾個小團圓聚攏來，就成一個大團圓了。

於此要注意的，就是教。授。的。分。量。必。定。要。多。少。適。宜。若。分。量。過。多，兒。童。就。要。有。不。能。理。會。的。地。方，所。以。每。一。小。節，要。有。這。樣。的。注。意。這。事。與。音。樂。家。完。全。相。同。又。所。謂。音。樂，若。是。用。一。律。平。板。的。音。調，就。不。能。成。功。什。麼。音。樂；所。以。一。定。要。或。急。或。緩，慷。慨。激。昂。的。與。冷。靜。深。沈。的。交。替。而。作；這。也。是。與。教。授。的。進。行。一。樣。我。們。教。授。上。有。時。要。穩。靜。的。講。論。道。理；有。時。要。用。激。揚。的。語。調，鼓。勵。他。們。的。志。氣，興。奮。他。們。的。感。情；這。樣。交。替。進。行，方。才。能。得。到。教。授。上。完。全。的。效。果。若。專。門。的。慷。慨。悲。憤，或。一。味。的。冷。靜。沈。摯，都。是。不。可。以。這。裏。就。有。每。時。間。教。授。的。調。節，有。類。似。於。作。曲。的。事。情。了。做。詩。人。和。文。章。家，亦。是。如。此；一。齣。當。中，有。笑、有。泣、有。沈。思、有。默。慮、有。無。數。的。波。瀾。曲。折；却。又。準。依。適。當。的。節。度，用。一。定。的。音。韻，語。句。極。整。飭。工。麗；其。中。又。有。抑。揚。頓。挫。活。潑。自。由。的。妙。味。這。一。點，在。教。育。上。亦。是。全。然。相。同。

第二、造。形。藝。術。與。教。師。藝。術。活。動。相。似。的。地。方。在。那。裏。呢？就。是。教。師。要。把。教。材。印。入。兒。童。的。心。中，宛。如。作。畫。的。人，從。事。雕。刻。的。人，做。塑。像。的。人，各。依。自。己。的。理。想，完。成。

他的作品，把一種深摯的感情，歷歷刻畫於觀者頭腦當中而教師藝術的業務，與造形藝術家最相似的地方，約略有四：

一、直觀上藝術的材幹。我們教學生的時候，總要能穀叫他頭腦當中有明白正確的觀念才好。所以最好要拿實物給他看；不然，就要用直觀方便物，作實物的替代；或者用手模擬出來，叫他可以曉得大概；或者示以模型；或者使他觀察一部分；或者用表；或者用圖；或者用言語的形容，使他想像實物；這種種的方法，都是直觀的。都是要把實物摹刻在受教育者頭腦當中。教師藝術的材幹，他所做的職務，是非常緊要的。因為用何種物體為適宜，用何種方便物為妥當，這樣選擇的事情，至為重要；而且教師若有了藝術的才幹，就可以自己作出適當的直觀方便物。例如把自己講演的事物，畫出一個畧圖來，用巧妙的語言，使生徒可以想像他的大概，像這樣的方法，都可以補助他的直觀。所以教師講述的事情，或者是過去的，或者是事在別處不能直接看見的；但一度受教師的指教，就覺得活龍活現，彷彿像親

眼看見的一般。這就可以叫做是直觀上藝術的才幹。

二、教師又須有感動兒童考想力底法術，要和那造形藝術家一樣。（造形藝術家的感發人的心情，例如觀繪畫而下淚，見雕刻物而感動之類）大凡要叫兒童明確理解，不可但從外面注入他的心中，一定要叫他從心上感動起來。詳細些說，就是要指導兒童自己考案真理，自己去發見他；在這一點，教授亦可以算是一種的刺戟術。或云發揚術。要與奮發展他們的心力，決不是平板板的說明可以有。效。所以教師是定要有一種特殊的藝術材幹。

三、教授又可以說是陶冶情意的法術。教師不可單單做學者的模樣為冷靜的說明，一定要有情感的藝術的態度才好。教授上固然有種種的情形，決不能說自初至終，都是要用情感。然而教授不是無情物的，是有情物的；不是物品的，是人類；不是純智的，是情意的；所以教授上，總以喚起他人感情為必要的條件。這事亦有種種的方法；但最重要的，就是教師自身，要先有十分的感動。自己感動的地方，

用誠實的言語去表現他最爲重要故選出適當的言語是教師陶冶生徒心情的第一步底手段；因此就可以把教師的情感移入生徒的頭腦裏面。最普通的，就是以發現於顏面、手目及身體全部的表情，幫助我們的言語，去感動他人。這時他人就或喜、或怒、或樂、或悲、或愛、或憎，發起於不自知了。

四、教授。不論在什麼時候，都不可沒有陶冶兒童意志的手段。這手段是怎樣的呢？就是於認爲「善」、認爲「美」、認爲「真」的方面，一定要從心底裏發生勇氣，向那方面奮力進行。教師用自己的健強意志，奮興兒童的意志，振作他的精神，叫他自起動機，爲自發的努力，這是最爲緊要。但要達這個目的，教師自己的人格，亦極有關係；而且不可以把這人格隱藏在裏面，還要和造形藝術家一樣，把自己所有的氣概，發現於外部。因爲奮興意志，振作精神的作用，身體表情的態度，比較語言的力量，還要大得多呢。

以上數項，要想完全做到，非有十分藝術的才幹不可。大凡要叫兒童對於課業，

充分努力，心中渴欲得新智識和新技能，決不是單單向他說明道理，就能做到。一定要叫他有獨特的理會。在這一點，教授亦可說是極要天分的一種藝術了。

撒伊弗脫氏的說話，雖不能說是顛撲不破；然在真正熱心教授而於感動學生的事情真有經驗的人，對於這番說話，確有許多是極贊同的。

撒伊弗脫氏又論述教師的音聲言語等，亦是極當考究的。今摘錄他的要點如左：

第一、教師的言語，要明快而能動人。不但辭句要適當，發表的形式要整飭，而且還要完備音樂的條件。就是教師所發一言一句，他的音調，高低、強弱、緩急、抑揚等，要和那美妙的音樂一樣，叫聽的人，或者毛骨悚然，或者不知不覺地手舞足蹈起來，這樣音樂的條件，實是非常重要的。所以在養成教員上，這音聲的養護及修養，是一件必要的事情。

第二、教師的語言要豐富，要能應時臨機；用適當的言語，歷歷的描出自己的思

想，總要叫老嫗亦都能了解。既解之後，還要叫那論述的事情，一一都在他眼前活躍起來。所以教師的言語，總要富於活氣。這樣活潑的言語，要時時刻刻選擇出來，務必叫他一語一句，都能深入兒童的心坎當中，靠著這樣巧妙言語的力量，自然能穀使他頭腦中徹底了悟。這種言語的才幹，在教師是極其重要；因此修養的必
要，亦就不待言了。

第三、教師所用的言語，不但要優美雅馴，還要應於兒童發達的程度，十分適合他們的地位。所以教師的言語，須備兩重的技術。就是言語不單要合言語的品格，又要一一合於兒童心力的程度；有的地方，要用極懇摯的言語；有的地方，要用帶滑稽的言語；有的地方，要引起他快活的興味；有的地方，要引導他入深思熱慮的境域；有的地方，是要著意說的；有的地方，是不必著意說的；要一一地都到恰好地位，決不是容易的事情，非有上等藝術的才幹不可。音調、高低、強弱、抑揚等，定要適合兒童心理的性質及把持力。若只是平板老實的說去，是萬萬不行。又教師自己

所見的「真」和「善」，要照樣使兒童亦見到如此，受著同等的感化，教師若只藏在胸中，也是萬萬不行；一定要和藝術家一樣，把自己所感的移到別人的心上去才好。設如我們現在與一個畫家同在一塊，看見外界的景色，心上感覺那景色的美，或者彼此相同，亦未可知。然我們不會作畫，所以不能把我們心上所感的美傳給別人；而造形藝術家，有描繪的技能，就能把他所見所聞，移到別人心裏。教育者若是只能自己感得而不能叫他與之同感，決不能算是良教師。像那詩家能用詩歌引起他人的同感，音樂家能用歌曲鼓動他人的心情，做教師的亦要如此；所以感動他人底藝術才幹，是不可少的。

撒伊弗脫又說教師不單可為詩人和音樂家相比較，而且和雕刻家、塑像家亦是差不多。今述其大要如次：

教師不單是詩人、音樂家，實在又可以說是造形藝術家、雕像家。且可更進一步，說他更優於雕像家。何故呢？雕像家是專作沒有生命的藝術品，而教師所造作的，

是有生命底心理的人材；又所謂藝術品，是一任藝術家意志去造作的沒有生命底物質，而教師所教授的兒童，是依於自己的能力意志而行動的。在這一點，那造成的被教育者，頗有是教師與生徒共同製作的樣子。然若因此，就說教師的動作，比那造物品的藝術家，有所不足，這亦是未必然。教師若是善於支配兒童，那麼，兒童的意思和能力，宛如教師的器具和作品，就受教師的強大底感化了。又看那藝術品，不是就可以曉得造作藝術品的藝術家，是如何偉大的嗎？兒童亦是這樣的嗎？兒童果能依著教師的豫定，成功偉人豪傑嗎？據我們看來，兒童是不必定能照教師豫期而成功的。西洋有句話，說我們人都是自己作成的，實在是不錯。然而世間的人，或者成功偉大性格的人，或者成功上等的縉紳和淑女；我們若是細細地調查他成功的原因，大都是有意識的，或無意識的受了父兄師友或地方上諸前輩等的感化影響，而逐漸成熟起來。世人看見藝術品，都要稱贊造作這藝術品的藝術家，那麼，我們看見受過良教育的兒童，怎能不稱贊他的教師呢！

撒伊弗脫的意見，已經略略說過，以下要講到福爾克脫氏的美學的規範了。

第二、福爾克脫氏美學的規範

藝術究竟是怎樣的呢？從來就成爲一個大問題：有的說調和是美的神髓，有的說是無限制的歸向；就是遊神於無我無慾的境界。從前都是要想設定一個規範，來闡發藝術的本質，說明美的本領；但終不能奏十分的效果。一直到了二十世紀，福爾克脫氏出世，設定美學的體系，方才有足以信用的美學規範，組織出來。福爾克脫氏遍覽古來美學家的著書，又應用心理學來研究藝術應當備具的條件；這時他就覺得要用一個規範去闡明藝術的本質，是很難的事情。並且就是用兩個三個規範，亦不能發揮他真實的性質。他於是乎就定出四個規範來。這四個規範，是本於心理的四大源泉的：第一，是本於直觀；第二，是本於觀念；第三，是本於想像；第四，是統覺——就是使各部分互相關係成功統一。我們心的動作，有這樣四大源泉，從這四個心理的源泉更生出四大規範。福爾克脫用心理的記號和對象的記號

兩樣的表現他；然這是一樣東西的兩面觀。不過一個是從內部看的說法，一個是從外面看的說法就是了。如今試分別說明如下：

甲、用心理記號表現的四大規範。

第一、充滿感情的直觀。這是說藝術的本質，是必要直觀與感情互相融合的。所謂直觀，就如我們看繪畫，看演技，看雕刻，或者讀小說，聽音樂，都有一種的景象，表現於頭腦當中。音樂在各種藝術裏面，雖比較的難於直觀上表現形態；然而音樂當中，亦能表示千軍萬馬倥傯雜亂的狀況，或者描摹淒風、激雨、雷轟、電掣的光景，或者抒寫綠窗文几幽清淒寂的情思；我們聽了這樣的音樂，亦尙且能設想像那種種的情景；而況其他的藝術，更是描寫得真確靈活，活現在觀者頭腦當中。但藝術方面所說的直觀，和科學上的直觀不同；是要於景態的裏面含有情味的。直觀雖有感官的直觀與想像的直觀，而藝術是有這兩面的關係。我們從目觀或耳聽而起的直觀，就是感官的直觀；至於想像的直觀，就是不能看見實物，只能以想

像力而直觀。譬之幽靈確是實物，却不能用目直觀，然若看描寫幽靈的繪畫，亦就可以想像他的情形。福爾克脫設立這感情直觀的規範，就是以爲但描實景而不含情味的，決不能算是藝術。如說「秋日之夕，有一少女在焉；」這句話，是但表示那時的實景，毫沒有什麼趣味。若是改作「序屬清秋，山村寂寥，暮色蒼然；遠寺鐘鳴，警告諸行無常；時有少女，佇立門外，靜俟老父歸來，」云云；那就一語一語中，不但景態逼真，而且含有無窮的情味。若不如是，就不能說是美，不能說是藝術。又藝術與論理的概念，是不同的；譬之概念的美人，就是把美人所應當有的性質資格條件，一一地條列出來，合攏起來，美人的概念，就成功了。但是如此，那個完好的美人，早已被他支解得七零八落，色也沒有，香也沒有，不過是個抽象的定義罷了。所以我們對著這概念的美人，所謂優雅、窈窕、娉婷可愛，種種的情感，都不發生。然像美人的畫像，就不是解剖的抽象的，是完全的一個美人；我們直觀的時候，就覺得有一種優雅、窈窕、娉婷可愛的情景，從我們心裏發生，這就是所說的充滿感情的

直觀了。

第二、觀念的擴大。這是說我們頭腦中有一個觀念。這個觀念，一定要是充滿感情的觀念，而且不可單爲一種感情所充滿。若是藝術，必定是餘韻嫋嫋不盡，或是表現諷刺的，或是暗示教訓的，或是可以起人信念的，像這樣的藝術，他的影響，就能擴大，他的內容，就有一種很深的意味。比如有一句歌，叫做「道旁木槿供馬食。」這句歌，照表面的意思看，毫沒有什麼道理；然若深求他的內容，實是很有意味。就是說木槿若開在遠處，就不會供馬的食料；因爲他要賣弄他的姿色，特地開在大路的旁邊，遂至爲馬所食；他的意味，就說我們的人，不可以妄求名譽榮達，只當順從自然的道理而安心立命的。這句話，或者再用別樣的研索，亦都可以說出一種道理來，所以是確乎有藝術的價值。再有「蛙躍古池，水音潺然」的一句歌，亦是耐人尋味的。既說是古池，我們就可以想像到人跡稀少，滿目淒涼，一片幽寂的場所。至於聽見蛙躍入水的聲音，就可以曉得是不常到的地方，偶然有人來

到，所以蛙驚躍入水；若是行人雜沓之處，水的聲音，亦就不能十分分明；如今既然聽見潺潺的聲音，那一種幽邃淒清的光景，自然而然的浮現於腦際。就和佛學所示幽寂的觀念感入我們心裏一樣。這樣的藝術，就是示現觀念當中充滿感情的；但又不是只示現一種的感情，是有更廣大更深奧的一種情緒，感動我們，叫我們不得不感心的。凡所謂美或藝術的世界，不是概念，是從他完全的觀念上更加以一般的意味。所以能穀有情趣。像那科學的世界，反使有一般的意味的，都成功抽象的概念。譬如他說到船，亦不是划子船，亦不是坐客的船，亦不是兵船，亦不是貨船，是從尋常說的船上面，取出幾個船的概念標識，抽象綜合，做了一個船的定義；這就是科學的概念了。這樣概念的船，亦沒有色彩，亦沒有形態。然在美學的方面，是不變換他原有的觀念的，色彩和形態，無一不具。於此玩索他所示現一般的真理，就覺得有獨特的興趣。藝術與科學不同的地方，第一就在這情味上面；在科學方面，若既成了概念，就早已變做無情的東西。如說二加二是四，這有什麼感動呢？

又如說水蒸氣成雨，流入大海裏去；亦有什麼可以發人感慨呢？科學上抽象的平板的說明，是毫無情緒；而在藝術上，必定要有一種感情，加在裏面；不論什麼地方，都不改變他原來的形態，所以是非常有趣味。

第三、實·感·的·沈·降。所謂實感，凡有兩種意味，就是通常的實感與審美上的實感。現在所說實感的沈降，是說通常實感沈降，審美實感發現出來的意味。這是怎麼說法呢？就是所謂美的世界，是從我們考查的研索的世界脫離出來，而移到感情的想像的世界。亦就是脫離現實世界而入於藝術世界，離却利害得失念頭入於無我無慾狀態，是一個必要的條件。譬如我們看一幅名畫，這時候並不去想想這是在絹地上塗繪具的；但看那圖上有一個很好的河池，河池當中杜若盛開，金魚遊來遊去，一個老人扶杖靜觀，對面立一個少女，有一貓在旁嬉戲；看見這種情景，毫不作「這是圖畫」的意想，竟彷彿置身在這個世界裏面；這就是所謂入於審美實感的別世界了。至於通常的實感，是考查而得的實感；就是看見一種景狀，考

查這是真的呢？還是畫出來的呢？這叫做考查的世界。然在審美的世界藝術的世界上，實在是無慾的；所以我們要取去那藝術品，或者要購買那藝術品時，已經就不是鑑賞藝術品的時候，是完全起別樣考想的時候了。又或者說藝術是無智的狀態，無意思的狀態，亦都是這樣的意味；是全然不動自己的思想，不用自己的智慧的。這第三規範，確能表現藝術的特質；因此，我們就能暫時脫離現在苦惱的世界，好像置身於廣漠無何有之鄉了。

第四、關係活動的昂進。自昔就有考想「調和」是藝術上唯一條件的人。所謂 *harmonic*，於踊跳、音樂、繪畫、建築上，都是必要的事情。福爾克脫氏，亦把這個作為一個規範。如前所述，在心理學上，我們人是有統覺作用的；凡起於頭腦當中的知覺、觀念、想像，都有互相統一成功一個問題的傾向。這就是關係活動關係活動的昂進。就是藝術上統一那知覺、觀念、感情，為關係作用而表現，沒有一件是徒然。

的。像各種演技的人，他一舉手，一投足，決不是無關係的動作，都是爲表現那人的性格。再有上等的畫家，或是山水，或是人物，沒有一筆一點是枉費。如畫梅樹的老幹，決無在用不著的地方瞎點墨點的；若是被無知的小兒，替他不論在什麼地方，加了一點，那畫家就要頓足嘆道：『唉！可惜可惜，這裏是不要點的。』這就可以曉得藝術上的關係活動是沒有一處不關緊要。再像名家作文，他一字一句，都不能經他人隨意改竄。因爲他一字一句，都和全體有關係的緣故。世間生活上一般的作業，他的關係活動，就沒有這樣顯著。誠把一般的業務和小說家著書，兩相比較，就可以曉得他不同的地方。我們日常的生活當中，一種一種的雜事，非常之多；然小說家的著作，凡無甚緊要的事項，一概都從省略，只把必要的寫在裏面；這就是藝術上關係活動的昂進，表現出來了。凡是藝術家作一藝術品，必定取一個思想作中心，一切活動，都和他有緊密的關係，不論繪畫、或文章、或歌曲，都是如此。所以於審美的觀察之際，他關係的活動，亦都活躍於觀者的目前。世人所說這個作品

很動目，就是指這樣情況而言。

綜而言之，直覺上要爲感情的直觀，觀念上要觀念擴大，想像上要實感沈降，統覺上要關係活動的昂進；這四樣完備，那用心理記號表現的四大規範。就算完成了。

乙、依對象的技巧而說的四大規範

第一形式內容的一致。這是把前面說的感情直觀，改用對象的客觀的記號寫出來的。所謂形式，必是表現於直觀下面；譬如畫虎，說這虎好像是真的，這就是他的形式成功虎的了。藝術上的形式，第一不可不完整。至於內容，前面說的感情充滿，就是大凡叫做藝術或美，從客觀的看去，他的形式，既覺得愜心貴當，同時那感情又十分和他一致。換句話說，所謂內容，就是我們看了一種作品，他內中有和我們心理相適合的一種意味；亦就是依著外形而引起底內部的印象。自昔有偏重形式的美學家，又有偏重內容（就是情調）的美學家，這當中很有些議論。福爾

克脫氏，是兩面都不偏重。專尙形式而弄技巧，既然不可，那情味自然是少不得。然若是形式不整，是霞呢？還是花呢？是椿呢？還是牡丹呢？糊糊塗塗的全不分清，專門要表現一種溫和駘宕的情韻，亦是不對的。上等藝術，既要形式上有相當的完整，還要有一種情調流露其間。在藝術家，是以感情充滿的直觀而表現，從別人看起來，就說是形式內容成功一致而表現；說法雖然不同，實在都是就同一規範說的。

第二、有·人·生·價·值·的·內·容。前面所說充滿感情的直觀，是說直觀那樣藝術品時候，同時就感得他優美的；然單單如此，藝術的要件，還不能說是十分表現。譬之教授用的掛圖，上面畫著種種果物，什麼蘋果、花紅、葡萄，又有各種動物，像山雀、雲雀、芙蓉鳥，雖然是畫得很好，我們看了，只覺得是極其美麗，但不能算是真的美術；我們心裏總想，這畫裏面，總要能看出什麼價值來才好。再譬如有一幅畫，上面畫一隻牛，又有一個瀟灑出塵的人，在月亮下遠眺，並引吭長嘯，緩緩地在那裏閒步；我們看了這畫，覺得於牛於人於月以外，別有一種超出塵世的氣韻，自然不知

不覺的起出興味來。我們於此，就見得他是於人生上有些價值的了。在這上面，自然主義派與理想主義派，亦頗有爭論。自然主義的藝術家，以為題材是無關的；我們只須使用眼前的材料，或描寫，或製作，我們的個性，自然表現出來；所以是不應當有揀擇。然而這話，亦未見得是真確；就像科學方面的事情，亦不是依次分析問題而研究的，都是先去研究價值。審美界亦是如此。所以要有什麼製作時，必揀擇有意味的、有價值的做題材，是一定的道理。理想派自昔就注重這一點，像柏拉圖和希爾列爾都說藝術是人的努力及思致上最高尚的；並且尊崇他到神的地位，就是見他是以有價值的內容為題材能十分發揮他的緣故。福爾克脫氏於這理想派及自然派的中間，更發見一個中正之道，亦說藝術是定要有表現人生價值的內容的。他以為講到這價值，自然有種種意味，有道德的，有宗教的，有科學的，有形而上學的，還有快樂的；我們看各種的藝術，亦就有時是發見道德的意味而發生，有時是發見宗教的意味而感愉快，有時是發見科學的形上學的意味而發

生趣味，又有時看了他而感得一種快樂底幸福。所謂價值這句話；不可用狹義去看他，是有種種方面的廣闊意味。福爾克脫氏這樣的見解，據我看來，要算是很穩當的了。

第三、假想界。藝術的境界，是逼真的境界；然但是逼真，而實在不是真的；是我們見得如此的境界。這就叫做假想界。譬如用大理石彫刻做美人，或以油畫描寫獅子奮迅的勢頭，或用木石建築舞臺；那大理石、油畫的繪具、木石、或音樂的管絃，這些東西，都不是以他的原物而現作用，實是以美人、山水、歷史的一個舞臺、天籟的妙音，而現出作用的。雖然看他是美人，實在是畫出來的美人，不是真正的美人；歷史的舞臺，亦是畫中的舞臺，不是真舞臺。這樣說來，藝術就是本來不是真物，叫人看做好像是真物的。這就是使人立於假想界的一個規範。從心理上說，是通常的實感沈降，審美的實感變化現出來的；我們受了藝術家的誘引，好像兒童一般，神遊於假幻的世界，而起喜怒哀樂的感情。就像名優演劇，演到喜劇，我們不覺得

手舞足蹈起來，演到悲劇，就不覺掉下淚來；這審美的實感世界（就是假想界）雖然不能叫人和看見實物一樣的發起十分親切的感覺；但他的感覺總要算是很強的了。像那活動影戲，演打仗的狀況，雖不是真正打仗，我們却覺得和真的差不多。我們對於藝術世界的感覺，都是如此。總而言之，藝術是引導我們入於錯覺的世界，想像的世界；就是暫時離開現實界，立於假想界的。

第四、有機的統一。藝術的有機的統一，和科學的統一不同。科學的統一，是建立所謂學問的組織的；有機的統一，不過是統合多種成功一個意味罷了。譬如現在一幅圖畫，當中有四季的花草，從科學上說來，就是不合情理的事情。因為春夏秋冬的花草，萬無同時開花的理。雖然，依藝術上看來，這幅畫當中，百花爛熳，位置極其調和，有高的，有低的，有向右的，有向左的，看的人只覺他非常美麗，毫不覺得有什麼不自然的地方。科學的概念的統一，是證明一度成功的法則永久不變的；藝術則不然。譬如描繪同一的山水景緻，儘管畫幾百遍，因為有有機的統一，所以

決然不是一個樣子。

以上的說話，都是本於福爾克脫的研究，說明藝術上四大規範的。

第三、教授方法基礎的美學

前面已述美學是怎樣一種學問；然教授方法的基礎上，和美學有怎樣的交涉呢？如今也要簡單的說明幾句。

我們雖不能說教授活動的全部，都是藝術；然其中却有必要藝術活動的部分。就像教授某種教材時，若是不參用藝術的理法。他的原理，就要有不能了解的地方。所以講到方法的基礎上，論理學和心理學，固是必要；而美學亦是不可少的。那麼，什麼時候，是必要美学的呢？我想他最必要的時候，就是行直觀化的教授時候了。教授上，有直觀的時候，有直觀化的時候。譬如我們教授理科，或附近的地理講到那一樣實物或那一種現象，可以親到那個地方去觀察他，這就是可行直觀教授的時候。然若教授歷史，一切屬於過去的事件，都不能直觀；再有地理上若講到

外國的地理，亦是斷斷不能教生徒直觀；在這時候，那就必須用繪畫、模型、地圖等種種的直觀方便物，更須加以教師言語的形容，指手畫脚的模擬，務使聽講的人，好像親眼看見的樣子——要生徒入於所謂假想界——這時教師的活動，依於美學的教訓，很有發明之處，這就是教師的作業，與藝術活動極其接近的時候。又以教授材料而論：若講到煤、花崗石，這都是無情的東西，毫無人生觀的問題，所以充滿感情的直觀，是不要的；至於修身、國語上某種題目、唱歌上某種題目、歷史上的材料，這些都是有情物的活動，那教授時，就不可像報告什麼事情一樣，說過一遍就算數，一定要帶有濃深的情致的。所以要把某種觀念傳給生徒的時候，必須連那情緒一塊兒傳過去。那時教師自己，先要對那種情節有十分的感動，然後能感動他人。這樣的動作，亦依然是藝術的。凡是叫做藝術，必有人格攙在裏面，就是從人格的精神發現為特異的色彩。藝術如此，其他可比擬於藝術的，亦是如此。所以教育的活動，是和藝術差不多一樣；就算不到這樣地步，要亦與美學規範多少有

點密接關係譬如我們使用教材決不是儘那現有的材料隨便去應用定要自己選擇，從新排列一番；這和詩人及一切文藝家製作，是很相似的。又選擇教材排列教材的態度當中，那選擇排列要直觀化的教材時，更加是和藝術家態度有密接關係。再通觀教育事業的全部，試看他把初入學的兒童，教導到成功卒業生去到社會上任事；和那藝術家以木石爲資料，照自己理想的一種形態，一一刻畫起來，逐漸成功近於自己理想的作品，而發表於世，不是差不多一樣的麼？撒伊弗脫氏，說教育家與造形藝術家有類似的地方，就是爲此。

此外可以說明教育家與藝術家相似的事情，還有許多。但現在不能一一解釋，專就選擇教材和教式兩方面，略略說明：

甲、◎◎◎◎◎
教材的選擇與美學

教師選擇配列教材的事情，和文藝家的態度，很有相近的地方。今略舉如下。世間的事件，可作爲教材的，很是不少；若但能選擇適合自己目的，適宜配置，使

他有所統一，還不能算是盡善盡美；總要適合兒童精神發達的程度，而且能穀使他受強大的影響，方才算是善於選擇配列教材的；這與善作詩文歌曲的人，從森羅萬象中精選材料，又復字斟句酌，發爲可興可感可歌可泣的詩歌文章；他當中的關係，正是相同。我們從世界各國的事件當中，又或從本國數千年來的歷史當中，精選必要的材料而且不是專依自己的意見去編次，亦不是專順著年代先後去匯集，有時候，却覺得逆於年代的順序，反有效益，那就逆於年代先後而配列，這是常有的事。至於要具有感動兒童的力量，是不必說的了。雖細說起來，教育家的選擇材料，全然和藝術家不同的地方，亦不是沒有；就像詩人作詩，一度撰作，就要成功完結的藝術品；而教授材料，只要成功一種簡約的抄本就好，一切詳細的情形，都要到實際教授時，隨機去增減的。又真正的文藝作家，他作品當中，定要把他的個性和人生觀，都表現出來，所以要算是創作的；而教師選擇教材，採取他人的著作加入於自己作的講義當中，却是尋常的事。像這樣不同之點，此外還有許多。

然隨於材料的性質教師選擇及配列亦有非常自由的時候不盲從他人所選定的材料，專根據自己的經驗而巧爲配置，這時就全與文藝作家相同了。要之，教材選擇的事情，說他有許多上面，與藝術的活動不同，本是可以。但雖不盡同，而教師應用美學上的規範，實在是很多。

美學的第一規範，是充滿感情的直觀，或者說是形式內容的一致。我們選擇教材，要依此規範的頗多。就像選擇修身的材料，或教授歷史上的某一幕，是一定要這樣編製。所謂藝術的動作，不必是從那事件的起始直到終局，用日記體一一表現出來，只是表現那全事件的一刹那間的情形。如做小說，不過表現那事實的一小部分，至於雕像，畫像，更不過表現那人一代當中的一瞬間；就是只把他重要的部分，表白出來，其餘的事情，都不去說他。我們選擇教材，亦要擇取可以感動兒童的題材，把他描寫出來，務使他的情狀，歷歷明現於目前；所以依照所謂充情的直觀，選擇那感情和事實一同表現的題材，是最爲必要。海爾巴脫嘗言：非大文豪大

詩人所選用的事實，不足取爲教材。這話實在是不錯。總之，我們選擇教授材料，非是有模範的價值，對於人生上有一種感化力的，都不可用。就從第二規範上考想起來，亦是應當如此。

美學的第二規範，說必要有人生價值的內容，必須擴大觀者的觀念，使於具體的形態當中，感得一般的真理。這不是我們選擇教材上極須考慮的大教訓嗎？我們在兒童的前面，決不可把粗疏雜亂無價值的事情，去教授他。國會當中的速記錄，縱使可以取消，而一度印入兒童腦膜裏面的印象，是永遠揩抹不掉的。我們國裏幾千年的歷史，不是要費幾千年功夫去教授他，是在兩年當中，每星期只有兩小時的時間，教授他的。所以非十分精選不可；非有人生上價值，決不可取爲教材。

又第三規範說：要使觀者立於假想界，使他起審美的實感。我們於教授修身科時間當中，精選教材，使兒童誦讀或說給他聽的時候，又記述歷史的事實使兒童

誦習的時候，都是要使兒童離脫現實界而入於我們描寫出來的假世界。但是用怎樣的教材，方能感動兒童使遊於假想界呢？這是依然要依照美學的規範，十分研究他的。教授材料，必須以人的活動為主題，把別樣事物，作為描寫人類活動的背景；又或以動的方法，考察各事物，兒童自然就容易了解。譬如作螢的談話，月的談話，對於兒童用擬人法（所謂亮月嬋嬋，就是把亮月比擬一個女子）描寫出來，就能使兒童心遊目想於詩的情的別世界當中。這也是教育兒童最初必須經過的一個階級。總之，我們要想傳授思想知識於兒童，則使兒童讀我們所作教科書的時候，不知不覺的導入錯覺的世界，置身於假想界當中；這是必要的事情。但此非拙劣的教科書可以收效。一定要精選可以使兒童歡喜踊躍的材料，才能做到這樣地步。

美學上第四規範，是說一定要有有機的統一，一定要依於關係活動而連貫全體。細考起來，又都說變化中是要有統一的。這些說話，都可作為我們選擇教材的

好。教。訓。教。育。上。面。科。學。的。統。一。和。心。理。的。統。一。都。是。必。要。心。理。的。統。一。是。從。情。的。心。理。方。面。觀。察。的。故。於。幼。年。最。能。適。合。科。學。的。統。一。是。智。的。論。理。的。抽。象。的。統。一。於。幼。年。頗。為。不。易。故。於。幼。年。的。時。候。多。屬。審。美。的。統。一。而。科。學。的。統。一。則。於。高。學。年。為。多。要。之。教。授。的。材。料。總。要。是。有。統。一。初。教。歷。史。的。時。候。他。的。教。科。書。編。作。列。傳。體。最。為。適。宜。不。得。已。則。須。用。記。事。本。末。體。苟。其。不。是。把。一。件。事。情。原。原。本。本。從。始。至。終。一。貫。說。下。來。的。都。不。合。用。哈。因。利。希。海。訥。氏。常。說：「歷。史。不。可。由。史。學。家。編。撰。是。要。成。於。詩。人。之。手。的。」這。句。話。實。在。是。很。可。玩。味。的。教。科。書。總。要。有。可。以。感。化。生。徒。的。力。量。所。以。必。須。選。用。有。力。量。的。教。材。不。單。歷。史。就。是。修。身。國。語。等。教。授。材。料。亦。都。要。這。樣。

乙、教。式。底。美。學。的。基。礎。

前。面。所。述。是。教。材。問。題。此。處。說。的。是。人。的。問。題。教。材。任。憑。他。怎。樣。合。於。美。學。上。及。論。理。學。上。的。要。求。然。而。材。料。終。歸。是。死。的。故。教。育。上。所。最。寶。貴。的。就。在。以。活。教。師。的。人。格。作。鑰。匙。去。開。那。兒。童。人。格。的。門。戶。兒。童。的。人。格。一。旦。開。了。出。來。就。趁。此。加。以。鼓。

勵誘導，逐漸變化他的氣質，這就是實地教育。教育上面，編纂教科書的事情，固亦重要；然運用這教科書的人，越發是要注重教育的作用，實在就是促兒童自己試行某種的動作。我們做教師的，不過是個掣那喚起兒童心意活動的呼鈴底人；但雖然不過掣呼鈴，却也有他的掣法，這就是所謂教式了。威巴氏說：「教師把教材傳達於兒童的活動，藝術的性質最爲顯著。」我們不能行直觀教授，只可依於直觀化的理法而教授的時候，就要利用那繪畫、雕刻、種種的直觀方便物，同時還要考究語言的發表法，注意音聲的高低遲速音調等。再自來更有講究身體動作形態的，眼的動作要怎樣，手的動作要怎樣；苟其可以利用，亦都必須要利用。但這許多事情，亦是要依照規範來說明他。

第一規範，說要形式內容一致，或者說要起充滿感情的直觀；那麼，我們教授時，要使兒童起感情的直觀，教師自身，必須先有十分的感動。若是自己毫無感動而能使別人感動，是決然沒有的事。雷辛格氏嘗說：「要感動人的心情，必須用自己

的心情。」海翟爾亦說：「要點火必須用火。」這話確是不錯。我們必須自己先發熱，然後才能熱人。至於說到語調的抑揚，身體作態的巧拙，或者有人以為這事是要弄些小巧的，亦未可知；而實在不然。真的藝術，就是自己赤心的告白。不是播弄技巧，是表現自己底人格。我們從美學第一規範所學得的，就是這個。飲酒的人，決不說酒精的毒；喜吸菸的人，決不說尼哥丁的毒；所以我們必定自己對於某事有極強的感動，方才能懇切指導兒童，有強大的感化力量。

第二規範，是說要備具有人生價值的內容及觀念的擴大。所以教師教授的事，一定要從他的信念，他的人生觀，他的哲學當中湧出來的，方才有些價值。教師不欲傳達什麼事件於生徒則已，若是要用真言實語感化生徒，他出於口舌現於四體的，必定要先投於他的信念底熱火，溶於他的人生觀底坩堝當中的。教材既然備有的人生價值的內容，教授的動作，還要從熱烈的心情發出來，那教材才能有感動生徒的力量。凡是有人生觀的，都有一定的價值。我們必須確認那事件的價

值，而後傳達那事件，方才有真實的精神。如此，則不論於宗教教授、於修身教授、於歷史教授，生徒的觀念，都能彀擴大起來；而且受了他的感化力，自然能彀努力向上。我們若果然要為真實的教授，這第二規範，豈不是一個大教訓嗎？

第三規範，是說要使人立於假想界，要使人置身於審美的實觀底境界。教育上，不能使生徒觀察實物及實際情形的時候，其勢不得不用直觀化的方法；這時雖不能示以實際，但總要使他如同看見實際一樣。教師自己造作藝術的想像上的真實觀，引導生徒離却通常的實觀而入於這想像的境界，最為必要。這和藝術家所取的态度，宛然一致。名優在舞臺上的動作，能使觀客好像置身於他的假現底世界中，幾幾乎忘掉他是假扮的舞臺；我們在教場教授的時候，亦要能做到這樣地步才好。

再講到美學上的第四規範，就是所謂關係活動的昂進及有機的統一了。大凡不論何種技藝，苟屬深通那一道的人，他的一舉一動，斷不是沒有一些意思。別的

且不必論，但看那說書的人，說到那興會淋漓的時候，他一舉手，一投足，一揮扇，一拍桌，都是極有關係，不是瞎來的。再有那賣拳藝的人，忽而搓手，忽而踞地，也都有他的作用在內。若是沒有這樣的動作，他的演藝，就不能振起觀客的精神，博大衆的喝采。這些技藝，尚且如此，何況是化導生徒的教育呢？所以我們的教授，除掉合格於前面三種規範外，還要有有機的統一；一字一句，都不苟且，從首到尾，一線貫串，方才。能。設。算。是。完。全。的。教。授。

這樣說來，美學的教訓，我們教授上必須利用的，實在多得很。但亦並不是說教授的動作，要全體的都遵依美學的規範，把教育學看做和美術一樣；這是須請大家勿要誤會他。

藝術教育的原理

余尙同

要說藝術教育的原理，不可不先研究哲學、美學、心理學及其他種種有關係的學問。但是要在這上面定出一個統括的原理，是很不容易的事情。我現在想從西洋學者的論著裏面，揀那最適當的議論，引他來作本論的基礎。查西洋學者當中，德國心理學家孟斯脫勃（Minsterberg 一三年前去世）的著書，現在要算最新的了。他的書名，叫做藝術教育的原理（Principle of Art Education）是從哲學、美學、心理學、生理學等諸方面論述的；所以就取他的說話來做中心了。

一、從哲學上看的藝術教育

人家聽見哲學二字，都不免疑心是大而無當；實則不論什麼事情，苟其要研究他原理的究竟，一定要求之哲學，方能得到著實的歸宿。何以呢？哲學上是不許假定的。普通科學的研究，看似最爲確實，而實在是不具獨立的基礎。都是採用一種

假定作根據；至於假定底確實不確實，他也不能確定，便決然從此出發，爲種種研究的。如所謂時間、空間、因果律等，在科學上是不能研究，并且絕未研究過。不過科學家當他是確實，就模模糊糊地採用他罷了。又歷史家等，關於人的意識，毫沒有什麼研究，亦人云亦云的意識長，意識短，實際上都是假定的話。這種種的假定，科學家沒有不採用的；若不採用，他們的研究，也就不能成立了。

他們的假定，果然是確實的呢？還是不確實的呢？又具有什麼意義呢？如果要研究他，總非借用哲學上的知識不可。因爲哲學就是研究一切假定的學問。既要研究假定，就不許再借別種假定。一定要不用什麼假定，爲獨立的研究，於是乎哲學就成功無假定的學問；又在種種學問當中，算做最根本的學問。不是像世人所考想，與人生生活宇宙運行毫無關係的學問；實是解釋人生宇宙，使一切學問都有確實根據的學問。要而言之，哲學是最後的法庭。這法庭，是判定一切學問一切生活事業等目的，及假定之正確與否有價值與否的；至於那事業，那學問，果能適合

那目的與不能，則悉任各專門家去處理了。

上面說哲學的使命及性質，刺刺不休，似乎不免過於饒舌；而實是因為俗人對於哲學研究的價值，尙是懷疑很多；所以就絮絮叨叨地論述一番，覺得亦是極重要的。哲學的使命及性質，既如上述，所以從哲學的見地論述藝術教育，是有很重要的意義了。

如今先要議論的，就是藝術教育的目的，是怎樣的呢？從哲學見地上看來，是應該要怎樣解釋他呢？在這藝術教育上，雖可以從種種方面定他的目的；然這許多目的當中，那個最正，那個最有價值，是要從哲學見地去考定他的了。

關於這事，凡有種種的議論；在各各論者，都以爲自己的見解最勝。雖然，大都是哲學的換句話說，就是都靠假定而立論。這些議論當中，他們對於所謂「物」，都是偏於物質的方面去解釋他。他們假定「物」的世界，是只有藉科學的知識纔可弄得明白。推究他們的見解，凡是學校內研究的「物」，都是爲科學知識援助的，否

則就是爲科學對象的研究法的練習；要是不然，則所研究的物，全是與真的實在沒有關係的空想物，不過徒費教育上的時間罷了。（這樣的見地現在於教育界是很有勢力）

他們本於這樣見地，所以都說藝術教育，（圖畫教育尤然）定要照下面底目的那樣做去。就是：第一、給與圖畫範本，使他熟練正確的描寫。第二、使他發達觀察各物的注意力。第一項功夫，是於傳達物體的真印象及工藝上的習練，最爲必要。第二項功夫，就是我們平時於一切事物漠然不注意的，到此都能細細地考察了。這樣考想的一種科學主義，他以爲只有自然科學研究的對象，是真實的事實，以外都是我們的空想。然而這樣的假定，他們並沒有加以批判的研究，是模模糊糊相信他，採用他；所以他們的議論，大多是不徹底非哲學的。我如今且先把這假定批判一下子，再講別的。

圖畫教育所處理的，若算是自然及人生上真實的事實，這當中就大有問題了。

就是只有他們科學主義者所考察所觀察的自然及人生是真實的呢？或者別有真實的呢？如今要解決這問題，還是要把他們所確信及假定的，細細地查考一番。

我的議論，並不是對於科學家的研究，先存了排斥的意思。我也曉得科學家的研究，在他各各範圍當中，是很好的，都是於我們生活上有實用的。如因動物學、物理學、化學、心理學、歷史等等的研究，我們對於自然及人生，就可以曉得我們所不曉得的事情。再詳細說來：我們於動物的細胞，於化學的元素，於物理的分子，於人的感覺，於星體的運行，於我們過去的生活現象，可以曉得種種各事實，都是靠各各科學家的研究。我們的文明，亦是從此而發達的。但是他們科學家，怎麼樣研究他？怎麼樣明白他？他的方法是怎樣？亦是現在一個應有的問題。

科學家記述種種的現象，他用的手段就是說明。所謂說明，是怎樣的呢？這是全然依據原因結果底法則的；有了這樣原因，就有這樣結果。科學家的記述，就是如此證明他是確實。譬如我們站在河邊，問科學家道：這水是怎麼樣的？他必定回答

道：水是氫氣二氣合成。他合成的比例，是氫氣幾分，氧氣幾分，這就是水的真相。你如果不信，我立刻可以證明他。他於是就用種種器械，把水分析起來。確乎這水是氫氣幾分，氧氣幾分，化合成功，是一點沒有疑心的了。

雖然，這科學家，就算把水的真相給我們看了嗎？他把水分析，叫他起種種變化，把種種結果給我們看，果真可算是把水來指教嗎？我們要想明瞭真實的水是怎樣，須要依著水的原形而明瞭他的。然科學家把水分析作氫氣二氣，是另外把一種新發生的東西給我們看，既然叫做氫氣，氧氣，就已經不是水了。他要叫我們明白真實的水，他給我們看的，却不是水；這怎麼可以算是真實呢！

不單水的一樣東西。科學家教授一切事物，都是這樣。像物理學家、生物學家、心理學家等，明為教示實物，實則都不是實物，不過示他的要素罷了。要想說明他，就用原因結果的法則，使他為種種的變形給我們看。所以科學的事業，不過記述與說明。他給我們看的，是已經改變原形的東西。這樣看來，他們所研究的、處理的、示

教的明明不能說是真實的狀態了。

但我不解：何以現在的教育上，都把科學上處理的對象算是真實，算是事物的真相，他以外的東西，都看做是空想的產物。又以爲只有科學的說明是真知識，他以外的知識都是不確實的。那裏曉得科學家的方法，是用這樣改變原形的手段哩！

這樣說來，他們圖畫教育的目的，不過是當做科學的補助，決不是叫他描寫事物真相，也就可以知道了。

然亦不能說科學所給與我們的知識，科學證明的法則，是於我們生活上全然不必要。我們人類，本來是功利的生物；用怎樣的方法，就可以叫那事物有益於我們的生活，這是一定要明白的。因此，像生理學、物理學、心理學等，都是少不了的學問。這事物從何而成立，從何而發生，從何而變化，我們都不可不知。譬如我們和別人交涉，若不問那人是何等人物，怎麼可以交涉到好呢？所以利用科學的知識，

教 是一定要的。不過他不是把事物的真相教示我們，却反和真相去得很遠；但能見
育 得和那物體有關係的別種物體罷了。

著 然則圖畫教育所描寫的對象，他真真的實在，是不能知道的嗎？他以外的東西
都除去，單把他映在心上，儘他的原形表現出來，是不能做到的嗎？凡要把捉最高
的真理，不可用所謂原因結果的成心去觀察事物，一定要破除一切成見，滅却一
切妄念，像明晃晃地鏡子一般去觀照他，方才。可以。彼。專。門。表。示。他。將。來。結。果。的。科
學的企畫，是到底不能勝任。所謂物的真相，斷不是與其過去及未來有關係，不外
於現在映照我們心上一瞬間的狀態罷了。不研究他的要素，決不能於皮相之外
有什麼見識。那麼要想把捉事物的真相，怎樣方可做到呢？

科學的知識，既然不是真真實在的知識，又科學的方法，不是真真把捉實在的
方法；所以我們不得不丟開科學更用別的方法。真真把捉實在的方法，前面已經
暗示他的一端，如今再詳細的說他一說。

科學不看見實在的真相，但看見他別異的變化，這是因為科學家的心裏，豫先定一個原因結果的法則，專依這法則去觀察那一切事物的原故；若是要想把捉真的實在，一定要先丟去這豫想及準備，方才可以換句話說，就是要除去成見心和眼睛，要像明晃晃地鏡子不可以豫先想他的結果，不可以一味考究他的利用法在接觸事物的前頭，心裏更要空空洞洞，不爲一物所侵佔，等到接觸事物的時候，只看見那個事物；別的事物，一些不見，若不是如此，那事物實在的狀態，就不能映現在心上。譬如看極好的山景，這時或者想山景以外的事情，或者想怎麼樣可以利用這山的產業，那山的風景，就不能真切映入我們的心裏了。

所謂只看見當前事物，別的一樣不見，這種狀態叫做「心的隔離」(isolation) 狀態，康德書上所說「無關心」(Disinterested) 的狀態就是數多的美學者及藝術學者，更於此外用種種的名詞，要之都是確認這特殊狀態的。

再從觀察人的方面說來，就是全然「安住」(repose) 於對象的裏面。他的心

不爲別的事物所誘惑，所淆亂，只有對象的狀態及力量，永永繫住他方寸當中。到了這時，一切事物的真相，就像空中明月，朗白皎潔，映在我們的心裏。這真實的實在，不外於我們所說的「美」。這實在自然表現的時候，我們叫他「自然美」；表現於藝術上的時候，叫做「藝術美」。我們的心「安住」在這實在上面，就能領略他的真美。這時一切功利的心，都歸消滅，好像這美有什麼魔力，被他迷住的一般。

科學與美的不同，若既已明白，那麼體現這「美」的藝術，和科學所以不同的緣故，也就可以曉得。我前面說過科學不是與我們人生無用的，而且是極爲必要；然則美或藝術，定是於我們生活上，是沒用的嗎？這就是一個大問題？或說那「安住」的狀態，在身體健康上是必要的嗎？能穀靠他得衣食嗎？照此說法，就要把他看做是與我們實際生活，全然沒用，亦論不定。雖然，難道只有這樣實際的生活，是我們的生活嗎？只有這樣的生活，是我們生存的目的嗎？又難道要想利用這世界於實

際生活，只有求他的原因結果，方才可得幸福的生活嗎？若是用別的方法，就不能希望幸福的生活嗎？又我們的精神生活，專門役役於功利場中，果能算滿足的生活嗎？我想無論何人，是都不以這樣的生活爲滿足的。所以宗教家等，極力對人講來世的幸福。然能於現世的生活，給與現在的慰安與幸福的，就是藝術。除掉藝術以外，是再沒有別個的藝術。使人接觸於真實的世界，使人心安住在這上頭，毫不受他物的誘惑及脅迫，自然得到無窮的歡喜滿足。譬如一棵樹木，我們對他既不想到做建築材料的事情，又不想到作柴薪的事情，只玩賞他的真趣，自然發生一種愉快無比的感情。這樣的生活，在我們的生存上，不是非常重要的嗎？

說到這裏，哲學上面藝術教育底目的，是越發明白了。就是我們從少年時代起，以現世慰安的目的，一定要受藝術教育的。孟斯脫勃嘗說美國的兒童，尤以藝術的教育爲必要。這就因爲美國的大人，都是偏向於功利主義，過於重視實際生活的緣故。現在我國的教育，亦是趨重功利，兒童於真實的鑑賞，簡直是全然沒有，教

育者亦全然不知道有這一回事。這不是很可太息嗎？

所以學校裏面的圖畫教育（又藝術教育）不是單單娛樂精神，亦不是專做科學研究的奴隸，實是使精神生活發達向上最必要的科目，並且有重大的社會問題的。關係要使社會進於最高尚的地位，這教育是一定要注重的啊。

二、藝術教育底美學的研究

上面從哲學上說明藝術使人心為隔離狀態的理由；然這隔離狀態，是怎樣成功的呢？要依怎樣的法則呢？要有怎樣表現的呢？又我們要專注心力於某事物而不他顧，（完全的隔離），怎麼才好呢？這又是第二個問題了。這一點，是非藉美學的知識不能解決的。

如今要細細地說明，就要牽連到種種的事情；然若概括的說來，不過孟斯脫勃所說「變形」（transformation）就是了。

若不是「變形」，藝術上的隔離，就萬萬不能成功。如小說、或詩、或戲曲，他當中描

摹的事件和人物，都是依著我們的實際生活去描摹的。所以不能到隔離的地步。細說起來，我們都是以功利的眼光，本於和自己有關係的打算，去觀察周圍底人物的；要知藝術上摹寫的人物，却不可用這樣的眼光去看他。固然是同屬人類，不能全然隔離的去看他；但總要立於無關係的第三者之位置，觀察那人物的行動和性格，才能得他的真相。就是一定要除掉平常實際的看法，依著孟斯脫勃的說話，變換對象的形態去表現他，才能成就藝術的隔離哩！

繪畫和彫刻亦是如此。繪畫、彫刻，若是與實物爲同形同色的描寫或刻畫，那藝術上的價值就極微了。何以呢？是爲違背那隔離的原理底緣故。我們看見這樣的藝術，恰如看見實物一樣：或者要想喫那描繪的蘋果，或者要想和那彫刻的人物談話，都是離不了實際上的感想行動。所以要叫人感覺他的真美，一定要變換他的形相，或者改換顏色，或者使他的形相比實物爲小，凡有種種的方法，要之，總要他看來與實物有別，最是要緊。彫刻家彫刻人類和動物，都用與人物顏色不同的

大理石或青銅等，亦是一半爲這緣故。

以是實際上極不美的，若是把他作爲題材，變換他的形相和顏色的時候，（換句話說就是與他物隔離）就有使觀者忘却妄念的力量，這就成功表現真美的藝術了。所以題材的美不美，都是看作者變換形色底手段如何的。

普通藝術的要素，便宜上分爲形式與內容兩項。內容上以隔離狀態爲必要，是不必說的；就是形式上亦是如此。內容與形式，須要不相乖離而互相調和，這是最緊要的事情。如此，真實的藝術，方才能發發生出來。

雖然，所謂形式，是什麼呢？所謂內容，是什麼呢？這亦是不能不加以說明的。如今便宜上先把繪畫說他一說：繪畫上，說他的形式，就是那佔有空間的事情。這是跟那因光線而表現的大小形狀色彩強度的差別而不等的。由於色彩光線怎麼的配置與變化，就成功怎麼的形狀；他形狀的輪廓爲線，更把全畫面分作細微的空間。然單單這些直線曲線及色彩光線佔住空間，在完全的意味，不能叫做繪畫。必

具。有。一。種。的。暗。示，能。叫。人。心。脫。離。別。樣。事。物。的。誘。惑，那。時。方。才。可。以。叫。做。具。現。真。美。的。繪。畫。若。單。單。爲。裝。飾。藝。術，雖。毫。無。何。物。的。暗。示，只。要。能。引。人。心。力。集。注。在。那。上。面，也。就。好。了。但。若。在。普。通。繪。畫。以。上。的，那。就。必。定。要。有。什。麼。人。物、自。然。物、歷。史。事。實，這。樣。的。一。種。暗。示，方。才。得。行。普。通。稱。這。暗。示。的。物。或。材。料，就。叫。做。內。容。

然。這。內。容。的。意。義，現。在。亦。是。要。稍。稍。說。明。的。從。肖。像。上。的。內。容。說。來，就。是。面。像，但。內。容。是。在。未。畫。面。像。以。前，已。經。有。的；這。事。要。說。明。他，很。是。麻。煩。如。今。試。從。哲。學。上。考。察。他。一。番。

畫。家。所。畫。的，不。單。單。是。人。的。面。像。像。那。山。水、花。草。樹。木、蝴。蝶、小。貓，沒。有。一。樣。不。是。畫。家。的。對。象。然。而。這。些。東。西，嚴。密。說。來，果。能。說。是。藝。術。上。的。內。容。嗎？這。些。東。西，雖。可。稱。他。是「物」，然「物」究。竟。是。什。麼。呢？現。在。還。要。研。究。他。一。下。子。

我。們。對。於「物」的。觀。念，是。連。續。的，不。是。只。有。一。回；這。是。最。要。注。意。的。事。情。所。謂「物」，是。含。有。極。強。的。客。觀。的。意。味。完。全。除。去。主。觀。的。所。以。我。們。對。於。各。物，幾。回。觀。察，

幾回觸接，可以反覆得著差不多一樣的經驗。在過去所經驗的，在未來仍舊可以經驗。就像山水，現在看見他是怎樣的景色，將來亦依然可以看見是怎樣的。所說連續，就是指此；又是指物有特色而言。在過去未來有重大關係的科學，就是以此物爲對象去研究他。若物不是連續的，則科學上說的話，就沒有永遠不變的確實性了。

然若把這連續過去未來的「物」算他是藝術的內容，就要有什麼問題發生出來呢？這樣的考想，在相信「物即內容」的人，是很重大。前面說過，藝術的性質是隔離的，於過去，於未來，都無關係；只以現在的狀態爲對象，除此以外，就絕對不連續。藝術家於其所描寫的題材，過去是怎樣？未來又要怎樣？都不放在念頭上，只看他現在的狀態就好了。

於是「物」的觀念與藝術的觀念，其勢不互相矛盾。不可若藝術的內容，就是所謂「物」；那麼藝術於過去及未來，就不能不互相關聯。倘若以爲藝術是不好與過

去未來相關聯而確認藝術的隔離是不易的真理那就不能把「物」當做藝術的內容。這亦是自然不能相容的。

依上所說：藝術的性質，是定要隔離的，則所謂「物」就不能設說是藝術。在不妨礙這隔離的範圍，其所謂「物」，雖亦未始不能相容；但若要把「物」算做於藝術隔離上有重大關係的「內容」，就萬萬容他不得。那麼，藝術的內容既不是物，究竟是什麼呢？依孟斯脫勃的見解看來，則藝術的內容就是「活動」。繪畫不是自然的報告，卻是暗示。繪畫的內容，我以為不是物，而是要求我們理解感受的過去和未來的事情，不論什麼都好，只要要求我們容受現在的動作。這個要求，就是藝術的內容了。

有人說道：若以為「物」（如山水樹木等）不是藝術的內容，那麼繪畫的題材，就是有雜亂不統一的時候；如此，則所謂與他物隔離的狀態，不就要不能充分完全嗎？但我以為這個疑問，是沒有價值的。在繪畫上面，統一固然是要緊的事；但所謂

統一，不是「物」的統一，是「意。味。」的統一。物的統一，是科學的事情。不是藝術的任務。藝術但統一物的「意。味。」就好了。

所謂意味，世人都考想爲抽象的；就和所謂論理的概念道德上的學理，是差不多。然藝術上的意味，全然和他不同。因爲藝術不是對人演講事情，是要把那「物」內部所有的活動或力量表現出來，叫人去領會他的。

於此又有一點，是很容易誤解的。所謂意味，論他的真實，不是在從「物」（指題材說）所受的印象，是在因印象而喚起讀者或觀者的主觀。就是從人心上的連想而起。譬如現在看見畫的一柄劍，這時因著以前種種的經驗，就曉得他劍是斬殺人的，是用於戰爭的。若是沒有這些過去的經驗及知識，或者就想像他和石塊一樣，亦未可知。所以這過去的經驗及知識，在看見這劍的繪畫時，於其「意味」的理解上，很有助力。然於實際美的判斷，並不說他是因於過去的聯想而理解這劍的意味的。從鑑賞的心情說來，或者考想印象和意味是同一，或者考想這意味是

從印象而生，這是什麼原故呢？且到後面用心理學說明鑑賞心理的時候再去說他。要之，這理解意味的主觀，覺得宛然和對象一樣。山太耶拿 (Santayana) 氏說他是感情的客觀化，理布斯 (Tripps) 氏說他是感情的移入，都是說明這個事實，不過用的話頭不一樣罷了。總而言之，用心理學解釋，這主觀是與過去的經驗及知識相連結的，所以與前面所說藝術的隔離，似不免有些矛盾。然而這隔離不是心理學的說法，是美學的說法。就是說實際鑑賞時候的心情。譬如我們看見某肖像畫的相貌，覺得他像是很靜定；又看見某肖像畫，覺得他像是偽君子的神情。在這時候，心理學家或者說這是看的人因於過去的觀察經驗，所以有這樣的看法，亦論不定。或者這確乎是事實，亦未可知。雖然，在實際上美的鑑賞的時候，並不是一一的想起從前看見的種種相貌，和他比較觀察，方才起這感覺；是但看這畫幅上繪畫的肖像，就領取他的意味，發生這樣感覺的。所以在心理學上，或者不是隔離，也未可知；然在美學上確乎可以說是隔離的。

照這樣說，藝術上的意味，就是他的內容；再他的意味，與藝術特性的隔離，似乎矛盾而實非矛盾；應該可以明白了。又藝術上的統一，不求「物」的統一，就能得著意味的統一，於此亦不難了然。所以做題材的物，任他如何紛雜，但使意味能統一，就可算是優美的藝術了。又因為要統一這意味，就算做成功世間沒有的「物」，亦是不妨。就像畫馬而附以羽毛，畫人面下半身畫作魚形，就是這個實例了。再這樣的繪畫，是於藝術價值，毫無損傷的。

現在再折到藝術教育上面，說他一說；我們既然明白要隔離藝術是不可不變形的，又曉得內容的意味是不可不統一的；則施行藝術教育的時候，就一定要叫兒童練習這些，是萬萬不可懈怠的。並且定要把藝術教育的中心，安放在這上頭才好。好像那寫實的描繪山水花草動物等和著色寫真差不多的繪畫；（換句話說，就是專寫實物而不顧他的意味。）作為植物學的標本圖和地理上的插畫，是很合用，却不能算是真實的藝術啊！

對於兒童，寧當教他注視物的特色專門渾然的練習這特色，在這地方自然有真美發現。還要叫他學習分別是特色的部分和非特色的部分；凡是非特色的部分，一定要完全丟開他；他的結果，像實物不像實物；都不放在心上。苟其於內的統一上，意味的統一上，是有重要關係的，雖一草一葉，亦不可漏掉。像這樣應該丟去的丟去，應該注意的注意，自然物的形狀就改變，特色就發生，心裏毫不為別的事物所牽動，一味的安心鑑賞他；那真美有不現出來的嗎？這樣安住的心情，在那些自小失學沒有養成功領略這情味的人，或者全然不解。但現在的兒童，總不可再用從前教育的方法去教育他了。

前項是專說藝術的內容，而形式的方面，亦不可不略為說說。我們所稱藝術（此處試以繪畫為例）的形式，是說線條色彩的濃淡明暗等一切外面的手段的。近代的文藝界，對於這形式，非常蔑視他，有尊重內容（就是所謂意味）的傾向。這不單繪畫界如此，文學方面，是尤其甚的。

但是從美學上考究起來，這明明是個偏見。講到藝術上的要素，內容本極重要；但形式亦決非可輕。形式若不能充分補助內容的發現，就要損壞內容，失却繪畫全體之美的價值。試以肖像畫論肖像是能顯出人的某種表情的，然若面龐的位置，不在畫幅上適當的場所，或者頭的位置，安放得不好；他的表情就不能顯出來了。所以形式亦是確有價值。

形式的價值；在於補助內容發現的上頭，這是不好忘掉的。至於他的自身，只在裝飾的圖案上，是有獨立的價值。雖然於藝術教育，卻不能蔑視形式上表現的練習。這和要做文章，不能看輕文字及語法的練習，宛然一樣。要表出文章的精神，文字言語自是必要；藝術要注意形式，亦與此同。

在今日藝術教育的狀態，這層意思，是可以不必多說。何以呢？因為他於形式上表現的練習，已經很充分。不過有忘却他補助底目的；把正確描寫算做第一個目的；就是以手段爲目的，讓補助物篡奪主要物的任務了。所以今日的弊病，不在形

式上表現的練習不足，寧在侵佔別的領域。形式的問題，實是技巧的問題。若欲為兒童說明技巧的拙劣，故作高論，說「繪畫要遠於實物的形狀隨意描寫，就有真美，」這是本來不可以的；但若以技巧是有完成「藝術美」的最後價值，又是謬誤的見解了。

三、從心理學上看的藝術活動

本項是專從藝術形式及鑑賞心理上所見的結果立論。這樣的研究，在藝術教育上，決不是直接有什麼用處，不過於從事藝術教育的人，很可有些興趣，又可間接得著他的利益。所以現在打算稍稍說明幾句，讀者切勿可以想他是直接有什麼用處的。何以呢？心理學是純粹的科學，不像那哲學，美學是規範學。所以雖然說明是如此，却不是表示一定要如此的標準。是單單的說明，並沒有命令的意思。

藝術制作及鑑賞的心理，非常複雜；研究這事，在心理學上，認做是最煩難的事。所以現在不能為全般的說明，只就那主要的兩三部分簡單的說說罷了。再此

處論述藝術，不遑泛及他的各種類，所以下面的說話，是專就繪畫一項說的。

繪畫是用我們的眼睛去觀察他的；但我們看某種物體的時候，却有三種心理的動作。這三種動作，不過在理論上為便宜的區別，實際上是很夾雜不能分清的。

第一種，是眼睛雖然看見某對象，然他身體的組織，為觀念、思想、種種的機能所支配，所以雖然看某對象，却不能佔據心理活動的中心。這時只有眼睛是向著對象而動作，別的機能，都骨碌碌地向著別樣的事情。胡亂動作。這個結果，那對象的形狀，不過顯示局所的距離及方向罷了。

第二種，就是看某物體的時候，又兼起別種的動作。譬如看見一個果物，要想去喫他，就要動手去拏。看見山在前面，要想走上去，就要跨步。這種情形，是往往有的。這時就是有兩種動作，一塊兒發起。就是既有眼睛看的動作，又有身體運動的動作。實際發起動作的觀念，與眼睛的印象，不是一起的，是在眼睛的印象以外，更有由運動而起的觀念，增加進去。畢竟就是因腦髓的聯合作用而起的觀念。所以這

時！我們自己覺得這動作，就是我們向某目的而動作的自身活動。在事實上，亦却不錯。我們實際生活上所有的行動，大多是屬於這一種。

第三種的動作，就和前兩種大大不同了。他這時看某對象，決不爲別的事物所擾亂。雖然亦有運動衝動，對著身體而發起，或者成功局所的緊張，或者成功運動感覺；然不像第二種動作的時候，是變化爲實際上行動的。何以呢？因爲不比那第二種動作時，有關聯將來目的底觀念。他只受容現在的印象，就已覺得滿足了。譬如雖然看見山，上山的念頭，却不發生。雖然看見果物，却不想去喫他。這是因爲這運動衝動，爲反對的筋肉神經作用而抑制的緣故。那時這運動衝動，只發起緊張或弛緩罷了。此外的動作，全然沒有。又這第三種動作的時候，不像第一種動作，或者注意別物，或者感覺別樣的事物很有興味，以致現前的印象，被他抑壓。這時他的心裏，只有觀察對象一樣的事情，全體的興味，都聚集在這上頭。

於此有當注意的一件事；就是這時我們不覺有所謂自己和他對立。又不像第

一種動作時連想別的事物和他相結合，所以這時我們的心，只對著對象而動作。又運動衝動（因對象而起）所發生的緊張及弛緩，我們不覺他是自己主觀的動作，覺得宛然就是對象生出來的一種動作。（就是力）看去好像對象的線條，有何等的運動性質，或引起或推動的樣子。這樣說明的方法，雖不完全；然確是惹起這樣心理的狀態。這所說的線，不是單單表示距離的幾何學的，是表示有力量的美的。而於美學研究所說的距離，他心理學的解釋，也大概可以明白了。

所以要叫線條美而有力，一定要那線條適應於我們身體組織自然的力量，與我們筋肉相調和。何以呢？若是做我們對象的線條，妨害我們身體組織當中神經的自然力，那麼我們的注意，就要向於自己身體的方面；運動衝動，就不向於眼的印象而進行，却反影響到自己身體的狀態上來了。像希姆美德麗的法則，實在就是從我們身體組織的自然力參出來的。我們於線條左右勻稱的時候，所以感覺他美；亦就是適合身體自然法則的緣故。但這樣的事實，只以映在眼裏的印象，是

唯一的觀念，又其觀念進入我們心中，作完全的隔離狀態底時候爲限。若是有那印象以外的觀念，與印象相結合而起考想，則由此所受的第二種動作，就是我們自己的動作；那線條的力量，是感覺不到的了。

上面說的，是關於線條和空間分割的事情；現在還要把色彩來說明一說明。實說起來，色彩的問題，依然與線條問題是一樣的。心理學家，在色彩感覺上，凡有種種的說明。如說我們網膜的神經末梢，有三種化學的物質：那因白光而分解同化於黑色的物質，因黃光而分解同化於青光的物質，因綠光而分解同化於紅光的物質，就是。至在網膜所生化學的分解作用，到了腦部，就隨伴於白黃綠的感覺使他興奮；那同化作用，就使他起青紅黑的感覺。心理學上，說明在這六種色的感覺以外，是沒有別樣色的感覺。並且說明這些感覺種種的關係。然何以某種色彩結合，就叫人覺得暢快，某種結合就不然，這樣的主要中心問題，心理學家却沒有論到。何故使人起調和不調和的感覺，現在還未曾說及。要明白這理，是一定要從感

覺機能的說明，再進一步的。

我們於前面線條的問題，從心理學的分解上看來，曉得那線條自己並沒有力，全是我們身體的反動力發表於外的。今於色彩問題，若用同樣的說明方法，亦就不難明白了。譬如雪景，最初通過紅色玻璃去看他，其次更通過青色玻璃去看他，那時覺著雪景或者是耀眼睛的光明，或者是極陰沈冷靜的；我們的自身，就跟著這自然的色彩，或者緊張，或者弛緩。然若唯是色彩的印象，做心的對象，而不佔據意識的中心，那他的印象，就要為別種活動所妨害，或者看的人就要自己感覺自身的活動。譬如他想紅色是鐵路上的信號，那時色彩就和某一種的目的觀念相結合，色彩就不能隔離了。畢竟我們看色彩的時候，他所起的快感調和不調和，種種美學的感情，在心理學上，以為他是主觀的所產，然在實際看的人，覺得是對象的色彩所產或是他的屬性。就像我們把極強的色彩和極弱的色彩混合時，若是覺得不調和，心上有些不暢快，那就是因為和我們身體上要求調和的機能，不能

適合的緣故。既然不相適合，看的人就自己感覺自身的狀態，他的心就不能爲色彩所吸引。換句話說，就是隔離的狀態不成功了。

線條問題與色彩問題，前面已說明大概；然凡是一個繪畫，都有線條，有色彩，是很複雜的；所以實際鑑賞的時候，不能說是分別的鑑賞，是兩者成爲一體同時鑑賞的。所以若是只線條是美的而色彩不調和，他的隔離就不能成功；或者色彩調和而線條不美，亦是一樣。又或這兩樣分別看起來，雖都很好，然線條和色彩的關係，不能調和，他隔離的狀態，亦就全然消失。這樣的情形，不單是線條和色彩，就是形式和內容的關係，亦可以應用這樣說明法的。

現在再就內容方面，稍稍說述幾句。我們看一幅繪畫的時候，不單鑑賞他形式的線條和色彩，是更鑑賞他意味（就是內容）的。然這時感動的原則，與形上是沒有變化。所不同的，形式對心所起的感動，是自動的反動，而內容所起的感動，不過是跟著連想而發生之間接的反動。我現在打算把這間接的反動，略略說明他的

道理。

我們通過繪畫的色彩線條而鑑賞他內容的時候，從我們過去的經驗無數網膜當中，起出種種的連想。譬如看一肖像畫，他平時所識相像的人物，就統統地想起來。又和這些人交接的時候快活不快活的感情，及實際上彼此的關係，亦都一一的發現。然這樣心的狀態發起，並不是真真美的鑑賞的心理。何以呢？因為這時看繪畫的主觀，已經不是專在繪畫所起的印象範圍當中；業已動作到別的方向去了。換句話說，就是他的心不能充分隔離的緣故。

真真美的鑑賞狀態，他的連想，只在繪畫的印象範圍當中。就是見了肖像，決不想出和肖像相似的人物。見了風景畫，決不想由自己旅行中所見相似的景物。只就那肖像或風景上發起種種的感想。從心理學上說來，我們是不能沒有連想而起感想的。然在這時，他的心是專在那肖像或風景上而動作，恰與形式（就是色和線）起自動的反動相同，全不和連想相結合。譬如看肖像畫，因他面上的表情

而想到那人的性格時，過去的連想就成功他的背景，然毫不感覺起這連想。他覺得從那肖像所受的感想，不是從連想而來，好像是從肖像的印象而來的。山太耶拿所說的「感情客觀化」，理布斯所說「印於對象的感情」，就是從美學上說明這狀態的。依心理學說來，這感想實在不是從對象而發，是由我們連想的媒介而生。不過他這連想為對象所起的印象所隔離，不能進行於其範圍以外；所以覺得他是客觀化，又好像是印於對象的。如是則從連想而起的運動衝動，和那從印象而起的運動衝動不相衝突。所以連想反補助印象做他的背景，我們有「這畫活起來了」一句話，就是說這樣的境地啊。

又我們鑑賞繪畫的內容時，運動衝動，只覺得是衝動，絕不移行於實際的活動。所以看真真美的繪畫，決不發起對於實物一樣的運動。如對於肖像畫，決不想和他講話，對於畫的物品，決不想用手去取。就是只有感想，沒有向於目的底動作。換句話說，運動衝動，全然和他隔離了。

鑑賞內容的心理，於心理學上既已明白，那藝術影響於我們主觀上的性質，越發可以理解了。前面說過，說明這樣心理狀態，亦不必於圖畫教育，有什麼直接的用處；不過明白這樣的心理，却亦很有興趣，而且對於教育者，間接的利益，亦確是有的。

以上是從哲學美學心理學等各方面，說明藝術及藝術教育上的根本問題。在藝術教育有關係的人，若能自覺這樣的境地，於技術方面還是另一問題，在覺悟上，一定是大有裨益。所以我們以為對於一切藝術教育者或一般的社會，灌輸這藝術教育的原理，是很要緊的。何以呢？因為藝術教育，不是單單教育藝術，實在在於社會全體生活的向上，有重大關係呢！

教育叢書目錄

- [1] 新學制的討論(三冊) [2] 新學制中學的課程 [3] 小學的新課程(三冊)
- [4] 小學教育的實際問題 [5] 初級中學教育 [6] 大學校之教育
- [7] 師範教育改造問題 [8] 測驗之學理的研究 [9] 麥柯測驗法
- [10] 皮奈西門智力測驗法冊二 [11] 陸軍用的智力測驗法 [12] 團體智力學力測驗法
- [13] 五項測驗 [14] 測驗與入學考試的改進 [15] 教育統計法
- [16] 現代教育思潮批判 [17] 日本最近教育思潮 [18] 社會教育與個性教育
- [19] 教育與德謨克拉西 [20] 晚近美學說和美的原理 [21] 美育之原理
- [22] 美育實施的方法 [23] 教學之美學的基礎 [24] 教育上之理想國
- [25] 設計教學法實施報告冊二 [26] 三教育家之設計教學法 [27] 設計教學法概要
- [28] 設計教學法的實際 [29] 道爾頓制概要(三冊) [30] 道爾頓制的實際
- [31] 文科試行道爾頓制說明 [32] 教育哲學 [33] 教育之生物學的基礎
- [34] 教育雜文 [35] 教育獨立問題之討論 [36] 教育行政效率問題研究
- [37] 性教育概論 [38] 性教育的理論 [39] 性教育與學校課程
- [40] 男女性之分析 [41] 青年之性的衛生及道德 [42] 巴哥羅底兩性教育觀

- 〔43〕特殊教育之實施
〔44〕鄉村教育研究及研究法〔45〕社會學與教育
- 〔46〕教學之社會原理述要
〔47〕小學教學法概要
〔48〕小學國語教學法概要
- 〔49〕作文及文學教學法
〔50〕中學校之博物學教學法〔51〕小學算術教學法
- 〔52〕小學公民教育及教學法〔53〕小學史地教學法
〔54〕自然科教學法
- 〔55〕工藝科教學法
〔56〕美術及音樂教學法
〔57〕外國語教學法
- 〔58〕協動教學法的嘗試
〔59〕試行協動法成績報告
〔60〕個性與教學
- 〔61〕教育心理學大要
〔62〕兒童性向的測驗報告
〔63〕義務教育之研究及討論
- 〔64〕歐美之義務補習教育
〔65〕職業教育之理論及調查〔66〕成人教育
- 〔67〕科學教育原理及教授法〔68〕體育之進行與改造
〔69〕小學體育教學法
- 〔70〕田徑游泳競技運動法
〔71〕女子教育之問題及現狀〔72〕幼稚教育及日美幼稚園
- 〔73〕訓育之理論與實際
〔74〕學校風潮的研究
〔75〕兒童自治施行實況三冊
- 〔76〕教材之研究
〔77〕歐戰後各國教育之改革〔78〕教育視察與視察後感想
- 〔79〕哲學與論理
〔80〕心理學之哲學的研究
〔81〕心理學各方面之研究
- 〔82〕變態心理學概論
〔83〕庚子賠款與教育三冊
〔84〕教育短評
- 〔85〕小學教育參考書三冊
〔86〕現行教育法令三冊

以上共壹百冊

商務印書館出版
現代教育名著

明日之學校

朱經農譯 杜威之教育學說為衆所欽仰，此書詳示其實施方法，切實易行。譯筆亦極正確明瞭。 一册一元五角

公民教育

陶孟和譯 本書自理論實際兩方面，論述公民教育，至爲詳盡；而於公民教育之基礎及其實施方法，發揮尤爲透切。 一册一元五角

應用心理學

莊澤宣譯 本書詳述應用心理學之原理、態度、內容、與技術對於各種職業之關係，並闡論應用心理學發達後各種制度之變更，及現在與將來之趨勢。 一册一元五角

教育之科學的研究

鄭宗海譯 本書思想之精警，見解之獨到，在在足以供吾人之參考。更由譯者採入自撰之補充材料不少。 一册一元五角

教育哲學大意

孟憲成譯 本書目的是從實驗主義的哲學觀點上討論現代教育的問題。 一册一元

新學校

商務
印書館
出版

現代教育名著 明日之學校

一册 一元五角

朱經農譯 本書爲杜威教授原著凡現今教育上之重大問題都被包羅在內而尤於教育之真義課程之組定自由與個性學校與社會實業與教育民治與教育等項論述精詳獨樹卓見

比利時之新學校

一册 五角

比國 Faria De Vasconcellos 著 陳能慮譯 是書首論環境與體育次論智育次教授之方法次道德的社會的及美的陶冶於新學校實際的改造的經驗詳述無遺

葛雷學校之組織

一册 二角五分

江蘇第一師範學校編輯 本書自理論實際兩方面論述葛雷學校之組織 (The Gray School System) 凡葛雷學校之原則環境計劃設備編制課程管理訓練各項收羅無遺

教育叢著 教育上之理想國

一册 一角

本書介紹教育之實地試過的新計畫讀者均可供改革時的取法

The Chinese Educational Review Series
Aesthetic Bases of Teaching
 The Commercial Press, Limited
 All rights reserved

中華民國十四年七月初版



回(教育叢著)教育之美學的基礎(一册)
 (每册定價大洋壹角)
 (外埠酌加運費匯費)

編纂者	教育雜誌社
發行者	商務印書館
印刷所	上海北河南路北首寶山路 商務印書館
總發行所	上海棋盤街中市 商務印書館
分售處	北京天津保定奉天吉林龍江 濟南太原開封西安南京杭州 蘭谿安慶蕪湖南昌漢口長沙 常德衡州成都重慶廈門福州 廣州潮州香港梧州雲南貴州 張家口

370.1

年	誌	教
彙	十	育
刊	六	雜