

9

藝術通論

向培良著

商務印書館發行



上海图书馆藏书



A541 212 0017 8689B

向培良著

藝

術

通

論

商務印書館發行



~~275551~~

# 自序

自己所蘊蓄的藝術見解，居然能集成一本小書，付之出版，這又歡喜又感慨的。此書草創，始於二十三年春，經一年半，三易稿成『人類藝術學』第一編。二十四年秋來上海，在上海美術專科學校教書，即以舊稿改寫爲講義，第二年又重寫一次，現在的底稿即由講義本改的，文字大半修改，意見也略有更動的地方。但其中的主意，還是和十年前一樣。

介紹到我國來的最早的藝術理論書籍，爲托爾斯泰的藝術論和廚川白村的苦悶的象徵。兩部書都使我大受感動。廚川氏主義似乎太狹。而托氏的宗教意識也不能使我滿足，但從此卻知道藝術是必須更加深沉地關涉着人性的。這許多年來，我的精力雖大部份耗於戲劇，只因為沒有適宜的環境能使我有所創設，故漸傾心於理想。戲劇，是惟有手底工作才能有所表現，我卻只能托之空言，這使我感到無限寂寞；然而人是必須從理想中逃出來的，因此我就更執着於理想之追求了。

對於戲劇之研究使我明瞭許多事情。戲劇之與羣衆發生關係，比任何藝術更深著明。戲劇之必須以要求羣衆底瞭解爲出發點，以及戲劇之完全呈獻自我，非享樂的性質，莊重和肅嚴，又迫切需要熱情，還有指明手比頭腦更有力等；這些，都引導我瞭解藝術的本性。我的藝術論



是從我的戲劇論出發的。

後來集了零星發表的一些文字，編成一部小書，題爲「人類的藝術」，那是七八年前的事了。那時候我的思想已經確定，只是還缺乏完整的統系。荏苒到今，第六次的稿本，剛剛寫完，又看來覺得不甚滿意。但想到自己是太孤陋寡聞，如夜行無燭，能暫時有機會把意見發表出來，以俟通人碩彥指正，殊庶有再進一步底可能，也是一件好事。因爲這裏面的意見，雖然不敢自矜創見，但也還不會有別人完全是這麼說過，則得失之間，殊無從自知，所以更需要批評和指正了。

我對於藝術考察的程序，大略是這樣：

首先，我們注意到藝術的普遍性和永久性；因此，一切非偏頗的和暫時的現象都不能成爲藝術的要素。我們又注意到藝術僅存在於人與人的關係上。藝術是聯合創作鑒賞兩種程序才能完成的；而鑒賞之所以可能，必然基於人與人之間有可以相通處。而這種相通又不僅止於消極的聯繫，必然發生積極的力量。超乎古今中外的界限，泯滅一切人爲的隔閡，使人和人互相認識瞭解，親如一體的，惟有藝術的力。

所以，藝術是人類基本的行爲，而不是從屬的現象。藝術，是使個人超出小我而融入整體的力，藝術以人和人互相瞭解爲基礎；而瞭解者，即使相互間能發生更好的關係，且此種進展不會停頓在中途的任何一點，必然要擴大到全人類的瞭解和全人類的永久向上，卽人類底意

識。這就是千百萬年來人類所追求的最高的目的，而藝術則爲這力量的具體表現。

爲什麼偉大的藝術，必然出自偉大的人格呢？爲什麼藝術作品，與一個人的性情和內生活有至密切的關係而不能作僞呢？爲什麼就技巧論，今人在各方面都比古人進步，而古代藝術卻仍屹然永存，始終爲人類精神所能達到的最高峯呢？爲什麼古人的事跡已經過去，思想亦已爲吾人所棄擲，而其作品仍深深感動我們呢？爲什麼詩人不能以一己的境界自足，卻說，『折疏麻兮瑤華，將以遺兮所思，』又說，『留靈修兮憺忘歸，歲既晏兮熟華予』呢？這些藝術之重要的現象，以及別的許多，久已爲我所注意，而不能從別的理论得到解釋，因此才悟到藝術是人類根本行爲之一，以維繫人類整體的精神。這樣，人類才有超乎禽獸以上的精神境界。

過去有一部份解釋藝術的學理之所以失敗，就因爲把人當做單獨存在的個人，把藝術當做單獨存在的現象。人，永遠不會是單獨存在的個人，而是種族之整個綿延的一部份；無論生理心理都是與種族聯繫着的。藝術就是這聯繫的本體。

假如社會的進化，僅由於生產形式和生產力的變化，則原始人類和人猿，生理狀態和經濟關係都無大的分別的，爲什麼不能同樣進化呢？蜂蟻的社會組織較人類爲更有效，爲什麼不能有更高的發展呢？則人類精神上必有一重要的因素，以成立內的關係，而爲其他動物所無，又是顯明的事實。人類一切行爲，只有藝術是最能脫離個人主義的氣息的，則其爲指導人類的力，自無可疑。

所以，我們應從新的立足點，更深沉地觀察藝術。創作和鑒賞的心情，應該為最高的證人。為大衆，為人類，應該為惟一的目的。而人類的本性，應該為明確的指導。那麼，以人類互相瞭解，以永久向上之無終極的努力，為我們考察的出發點，或者不會全無所得罷。

那麼，這一部小書的性質也可以明白了。這不是一部教科書，以指導人如何研究，也不是一部通俗的讀本，重述那些已有定論的教義。這只是一種初步的探討，希望能給從事此學的人一點參考，希望能給自己一番進境而已。筆者幼而失學，故見聞窳陋，又日夕累於餬口，無暇從事學問，則其意見之淺薄是可以預知的。不過既自以為略有所知，便如候鳥鳴蟲，希望能吐然後快。這一部小書，不過是自己生命的表現之一部份罷。

黔陽向培良識

二十六年六月於上海

# 目錄

## 第一章 本質論 ..... 一

研究藝術的方式 藝術之普遍存在 人類的精神之發展與擴大 超個人的人類意識  
情緒及其發洩 生藝術的根 永久的向上 藝術如何引導人類 何謂藝術

## 第二章 假象論 ..... 一八

藝術的假象性 從實物游離 無限活動底欲求 感情移入 想像與表現  
藝術與現實世界的距離 從現實世界超昇

## 第三章 內容論 ..... 三四

何謂內容 情緒第一 題材說之不充分 主觀與客觀底融會 自我位置  
弗洛伊特的學說與廚川白村

## 第四章 形式論 ..... 四七

形式定義 形式原理及形式法則 形式法則之不可靠 美與形式 思想與形式  
式樣變遷的原因 形式所以空洞之故

### 第五章 材料論

材料的三方面 物質的材料 對象 對象如何融入藝術 感覺 感覺之普遍化  
藝術材料的變遷

六四

### 第六章 探源論

研究藝術起源底意義 關於藝術起源之諸說 以上諸說的討論 藝術與宗教  
古代藝術的肅嚴性 結論

七九

### 第七章 創作論

創造生活的慾望 由印像到刺激 情緒底養育及其完成 習作問題 實生活  
藝術上的未來主義 自我責任

九五

### 第八章 鑒賞論

.....

一一一

鑒賞的條件 悲劇的鑒賞 喜劇的鑒賞 自然美的鑒賞 何謂醜 反欣賞論  
結論

第九章 思潮論 ..... 一二九

爲人生的藝術 藝術至上主義 象牙之塔的去住 不道德的藝術  
自然主義與寫實主義 藝術裏的思想問題

第十章 效果論 ..... 一四七

社會及於藝術的影響 莎士比亞的例 非藝術社會學 社會的因素何在  
藝術的效果

參考書目 ..... 一六一

# 藝術通論

## 第一章 本質論

### 研究藝術的方式

人類研究學術的途徑，是由遠而近的；距生活愈遠的學術，發達愈早，而具體的與行為關係愈密切的，則發達較遲。天文數理等科，幾千年前即已燦然大備，而社會學心理學等卻是最近才成立的。並不是說古代沒有社會學底和心理學底的事實；那當然是終古如斯，不過因為太與生活接近，無從比較，測定，故系統難立。藝術的研究即屬於後一類。藝術的發生極早，到現在還不能給定一個紀元的時期。但因為我們的整個生活都沉浸在裏面，「相忘於道術」，所以不容易找出條理和範圍來。

大抵每一個研究藝術理論的人，或不免急於要知道藝術是什麼罷。不幸還是不可能的，正如同我們不能一下子說明人生是什麼。要知道人生，只有經歷生活，而吟咏這經歷。同樣，要知道藝術，也只有有在藝術底創作與鑒賞，甘苦有得之後，才能窺探一些消息。『藝術

是什麼』這一命題，其意實即謂藝術的價值是什麼，或是具有如何的價值之事物才能稱爲藝術，或者說是與藝術接觸時吾人的經驗何似。那麼，要以簡語解釋這一節之不可能，是非常明顯的。

加之，從心理學的和社會學的觀點來綜合地研究藝術，還是很晚近的事。以前，很少有人注意到這一點，而多數的哲學上的議論總過於玄秘。在這一方面，還不甚有定論，則開始就引證一些定義之類，並不能增進我們的見解，或反而多所紛擾。我們所最注重的是找一個出發點，以逐漸窺探藝術的全貌。藝術家，原無神秘，亦非高高在上的特殊行爲。這原是一切人日常生活中所具有的一種行爲，異常普遍，而且切要。藝術正如人生；你只要活着，便總有所感觸，雖暫時不能綜合而下結論，但這種感觸總是真實而且健全的。藝術既爲一切人所瞭解（這不是一種主張，乃是一樁事實），則研究藝術的理論也應爲一切人所瞭解。假如我們可以說故作艱深的藝術並非上乘，則也可以同樣說到藝術理論。

古昔，藝術是並不當作個人的機構的。藝術被當作全社會的關係物，全社會的活動。在那時候，沒有特殊的藝術家這一種人，正如同沒有其他的特殊階級一樣。藝術的創作者是无名的平常人，與大眾一同勞動的工作者，是從不會爲個人而製作的。不獨上古的原始藝術是這樣，就是到了中古時代，被稱爲 *Trobadors* 或 *Trouvers*（行吟詩人）的歌者，或稱爲 *Imagier* 的雕塑者，都是無名的製作者。我國詩經，諸子著述，以至於漢代的徒歌，樂府，都極少主名



（諸子除極少數例外，其餘並為一家之言，而不是一人之言。）藝術是為羣衆而創造，在羣衆間遂行了一定的職務。這一事實，為我們研究開始的指導。藝術，應該是集團的，是大衆的，則我們也就應該從常識的健全的意見去理解藝術。

也許我們要覓取一種新的開始，也許我們就只是重述了一些最古老的話，我們且研究藝術各方面的現象，暫放棄那些太高遠了的議論，而只從人人可以瞭解，人人都須需要的部份着手。也許最後我們可以解答『藝術是什麼』這一命題，或者至少對這一人生最重要最普遍的活動能稍有一點瞭解。

### 藝術之普遍存在

關於藝術，首先要注意其普遍存在的情形。並不是作一幅畫，構一篇文章，奏一曲樂歌才算藝術；不，藝術的範圍比這廣泛得多。藝術發現之早，與夫人類必以極大的勞力去完成之，即其悠久和廣泛，至足令人驚異。沒有那一個時代，沒有那種民族，沒有那一處角落，縱使在地窟裏罷，不曾經過藝術之光所照耀。遠在沒有農業，沒有家畜，還只有粗笨的石器底穴居人，已經有輝煌的藝術存留下來了。他們曾以異常可驚的寫實手腕，刻繪着馴鹿，野牛，毛象等，其精巧視任何時代的藝術都無愧色。稍後一點的新石器時代（與法國及瑞士之湖居人 Lacustrine Drawings，同期）則在英國、丹麥等地建築鉅大的石鎮 (Dolmen)，石幢 (Men-

hir)，石環(Cromlech)等，其工程之艱，在那一無工具的時代，簡直令我們難以想像是怎麼樣做成的，

從此以後，人類的任何製作，很少有不經過藝術潤色的，其牽涉之廣，與乎所費勞力之多，遠超通常的想像之外。一切物類，小至於針，鈕釦，大至於鉅艦，恐怕大部份的勞力都用在裝飾美觀上罷。還有無數純粹爲粧飾美觀而造成的工藝品。再則，有多少勞力用在印刷，繪畫，音樂，戲劇，鉅大的建築上面呢！有多少優秀人物終身從事於藝術呢！我們無處不接觸藝術，超乎滿足與享樂之土地需要藝術，天天涵容在那裏面，如魚之相忘於江河，而不自覺其花費了極大的勞力以求取得之。

人類自自古以來，即花費其勞力的大部份於藝術上面。從馴鹿人那樣精巧的製作看來，可知其必已經有過了長期的訓練，社會底的和個人底的訓練必早已存在，則很可以說是藝術「必自生民始」。自此以後，無論饑饉，戰爭，社會的貧困都不會減少藝術底活動，人類不惜冒任何困苦以完成之。在布匹上染着色彩，織以花紋，既不足使之增加溫暖，也不足使之增加堅固，徒然增多數倍的勞力而已。至於詩歌繪畫等，更無實用的性質。人類費無限勞力在這些「無用」之物上面，難道僅僅爲了娛樂或精力過剩底發洩之尾閘嗎？單就娛樂着想，遊戲，競技或戰爭之類，豈不更爲合適嗎？假使這並無迫切的需要，則何故不可以自己呢？從藝術的普遍存在這一點看來，我們必須從新的出發點來研究這一現象了。

## 人類的精神之發展與擴大

這樣看來，人類的行爲，顯然可以分爲兩部份了。一部份是與生存或種族有直接關係的，如衣食住行及結婚家族生育等事項。一切生產和再生產的過程，勞動生活和職業生活，以及許多社會制度，風俗，習慣，基於氣候或經濟的原因所發生的行爲都屬於這一類。但我們並不以求生存爲終極目的，我們更需要宗教，道德，事業，理想，以及藝術。生而爲人，當然首先要謀生存，故前一部份的行爲是最基礎的。然而我們隨即要超出這一種動物性的生存之上。人之所以爲人，端在其能有後一部份的行爲。爲什麼呢？言語學家的鼻祖匈褒德 (Wilhelm von Humboldt) 說：『人之所以爲人，因爲他有言語』。這就是說，人之所以爲人，就在於他的精神範圍，不以個人底小我爲極限，而能够與人類底大我從內面聯爲一致。那些與生存沒有直接關係的行爲之所以特異，就在於不以個人爲極限，不以已得的爲滿足，而無限地前進，無限地擴大。藝術家就是與個人主義最相反對的行爲，則其沒有實利的意味，自屬當然的了。

凡影響個人生存的行爲，如衣食住行，一經滿足便不需要，再有增加，反引起厭惡。因爲這是滿足生理的慾望的；而生理的慾望其傾向之力雖強，卻自有其極限，超過了反爲有害。個人的小我，範圍當然有限。至於要從此再前進，則必須打破了小我的範圍，去另闢一個世界。這並不是什麼玄秘的說法，不過是從個人的世界擴充到人類的世界而已。人類的行爲，必然趨

於精神上的不斷進展，任何暫時的滿足都不能使之終止。

原來吾人全部心理活動的過程，就是整個發展與擴大底綿延。也可以說人生僅存在於發展與擴大中。最初是從自己的身體解脫，終於從現實世界解脫；所以我們不妨借用老子的說法：『吾之大患，在吾有身。』藝術行爲，正是爲解脫這一大患而設的。

何以言之？嬰兒時期，精神全部束縛在自己的身體這面，這時候惟一可以發生興趣的只有自己的身體。愛，只有嘴唇底接觸；怒，只有肢體受拘迫；懼，只有大聲或失去支持；快和不快，只有生理上的滿足和不滿足。嬰兒之吮吸手指，即爲這一時期典型的行爲，因爲他的精神完全是自戀(Narcissusism)的。其精神的水準，似乎還在一般動物之下。

此後隨即有進一步重要的發展，這就是虐待狂(Sadism)和受虐狂(Masochism)之出現。這在早期的兒童非常普遍。兒童之富於殘酷的性質，即由於前者；而其喜受撫愛，如輕拍，摩撫，接吻，逗弄等，則有受虐狂的傾向。這兩種心理，在成人中並不減少，又爲一切低級趣味和藝術，所謂官能刺激的東西之基礎。然而這兩個怪物，雖然負了不好的名氣，其輕微的狀態卻是一切人所具有的，故不能把牠們放到變態心理學的範圍裏去。無他，虐待狂者，從致使他人痛苦中得到快感，受虐狂者，從領受他人所加的痛苦中得到快感，這已經是從個人的身體裏解脫了。這時候，初步地也是基礎地發生了人與人的關係。這當然沒有走了好遠，並且很容易走入歧途，但總算是超出第一步困難了。

從兒童到成人，精神的境界一天天擴大，則小我的拘牽亦日漸輕淡。我們很可以想像得到終有從現實世界解脫之一日的。從現實世界解脫，就是精神的靈光，不再爲個人小我的利害所限制，而求取無限的活動。當然在發展中途，也有停滯了的，這就不得進入藝術之域。故凡執着於個人的都與藝術無緣。

### 超個人的人類意識

既然精神的發展擴大，是從個人到超個人的，於是意識到自己以外，還有其他的人，彼此之間應該有良好的關係；並且要把這種意識擴充到全人類。這種說法，似乎是一種太高的理想，一種太空幻了的希望。其實這一方面是天性，一方面是事實。吾人無時不涵容在人類這個大的精神裏面，任何時候都不是單獨存在的。吾人一切生活所需，都不始於個人；一切行爲所趨向，都不終止於個人。只是偶然在發展的途中停滯墮落，便妄認個人可以爲終極的目的而已。個人這一名詞，並非實際的存在，不過是一空虛的妄想罷了。據弗洛伊特 (Freud) 的說法，所謂良心，吾人所認爲精神裏可貴的核心，不過是父母的影響之具體的表現罷了。他又說吾人精神，不能終止於個人，而有種族的成分，所以他提到原始的記憶和原始的罪惡之感。這樣看來，從心理學的見地，已知精神不以一己的肉體爲限，則人類的意識，決不能視爲空談了。

並且人的天性，就要求互相認識，互相瞭解，並且要澈底表現自己。人之最可怖而無助的狀況，莫過於孤寂。所以莊子謂逃空虛者，聞人足音蹙然則喜；『故去人滋久，思人滋深。』這是意味深長的話。所以魯濱孫之在荒島，也要蓄一個鸚鵡，並覓禮拜六爲伴。而子期既死，伯牙不復鼓琴。無他，情緒總要找一安頓之處。而情緒的本原，就在於人和人的關係。莊子說虛舟來觸，雖有伎心者不怒。喜怒哀樂，都係對人而發，其極致都在建立人和人之間的良好關係。求取相互間的認識和瞭解，以及自我表現，正是情緒之微妙的作用。並且情緒之發現，遠在動物時期，到人類才極其豐富發揚，故根深蒂固，成爲指導人類行爲之基本的力量。因爲有這種天性，人類才得到最大的發展，從動物性的自私的爭鬪中超拔出來。

### 情緒及其發洩

情緒的重要，在吾人生活上，往往超過理智。這不僅因爲情緒在生命史上源遠流長，實因爲這是一種實際的力量。情緒一方面爲保護個人生命最有力的因素，故能發生鉅大的生理影響；一方面則又超越個人的生命。其發生時，都伴着實際的欲求與行動的傾向，而終於以精神底活動代替實際的滿足，所以能够催促激蕩，引起生命底向上。在生命史上，情緒的發生極早，而理智則爲後起物，係應環境的要求始生。據弗洛伊德以特所指明，人在六七歲時，就情緒而言，已經是個具體而微的大人了，即於此建立他的人格的基础。故此，一切偉大的行爲，使人

出死入生而不顧的，必然於理智之外，還有迫切的情緒在督促着。如宗教的熱情，革命，致身於發明或事業，以及一切對人的救助和犧牲，都不能全然立根於理智，必須有情緒的激發爲其先驅和後勁。所謂知其不可而爲之的精神，以及不能自己的心情，正足以說明情緒如何引導人類。至於說卑劣的情緒或『感情用事』等，則並不足以指明情緒之失敗，這不過是指明情緒破滅的狀態，卽一種忘記了人與人的關係而回復到自私的個人主義的狀態而已。

既然情緒是一種實際的力量（彷彿如弗洛伊特所說的基力 *Libido*），則這種力量必然要求發洩，其發洩必不可抑制。情緒之於人，正像一座火山，一具蒸汽機關，若得不到正當的發洩，則勢必至於積壓而爆裂。情緒只有在發洩中才能滿足。我們的歡樂，豈不因有人分享而更增加嗎？我們的悲哀，豈不是因爲無可告訴而更絕望嗎？白雲飄渺，我們會想到親舍，想到不歸的遊子，想到無依的貧士。桃花零落，我們會想到去年人面，也想到避世的秦人。爲什麼精神的絲縷，縱使是與渺不相干的外物接觸，也要牽聯到無限的別人呢？我們總願有所寄託，以求精神的安定。我們從患強迫狂的精神病者，可以得一反證；他們以另一幻想的人底存在寄託其終生的不幸。『故人窮則呼天，疾痛慘怛則呼父母。』豈不明明知道天是太渺遠了的，而父母亦無可呼籲嗎？但爲情緒所迫促，總要設法表現出來，求取一種發洩——卽是幻想也罷。據心理學的研究，則所有的精神病，都起於情緒被抑壓得不到正當的發洩，積成情結（Complex），終於變形。而擾亂精神的平衡。就是常人。那些不能滿足的欲望。——不會發洩

的情緒——亦鬱結於潛意識的區域裏，時時企圖浮昇，而造成遺忘，錯誤，過失，夢等類精神病的狀態。故欲求健全的人格，勢非情緒得到正當的發洩不可。

那麼，什麼是情緒底正當的發洩呢？或者，我們不如問，何謂情緒底發洩呢？情緒起於具體的對象，而終止於確定的行爲。這是只就一次顯明的情緒之發現來說的。但凡有情緒，必然受以前的情緒底影響；推廣來說，則受所有過去的精神狀態（這是不會消滅的）所影響。故精神底變化，也和物質底變化一樣，是決定的；而情緒之形成變化，無不關於全部生命底聯續。不過在沒有附着於具體對象之先，精神狀態，只有一種傾向，一種朦朧的衝動，還不會有確定的形式。只有具體的對象能產生情緒，故概念思想等都不能單獨引起情緒。情緒既經發生，則在沒有達到確定的行動之先，是不會滿足的，亦可以說是不會完成的。每一情緒，必有其繼起的行動。所謂情緒底發洩，就是指情緒能達到一定的行動，否則便受壓抑。但在壓抑之下，情緒底不滿足並不消滅，往往附於別的行動上求取變態的滿足。例如夢裏所取的途徑，或如瑪喀伯斯 (Macbeth) 一劇中瑪喀伯斯夫人 (Lady Macbeth) 之夢中遊行洗手的行爲。只是所謂一定的行動，可以有種種方面。有時終止於生理的慾望之滿足，這是最原始的也是最普遍的狀態。有時候轉化爲高尚的行爲（這就稱爲情緒底昇華 (Sublimation)），又可以尋找一種替代物。從略約相似的生理快感中求取暫時的滿足（這當然不能澈底作盡情發洩，故夢與精神病的症候遂必然爲反覆的，其發現並不能消滅精神上的抑壓。所以情緒之生，不獨與先行的情境有關係，



亦與繼起的行動有關，這種情境及行動如果是曖昧的，則情緒亦是曖昧的；反之，不獨在偉大的情境中可以產生偉大的情緒，即適宜的行動亦可以引起偉大的情緒。這樣，我們知道情緒可由行動而變更其性質，又知藝術的本身即為一種行動，其特質在於不受現實世界的限制。故此，藝術不僅成為可能，亦且成為人類行為之重要的精髓了。

### 生藝術的根

總結上面的話，則人類有要求瞭解他人與表現自己的天性。此種天性至極深厚，堅固而不可拔，因此在個人之外，更以深厚的力量，建立一種人與人互相瞭解的程序，亦即所謂人類意識。此種意識，乃表現於情緒一方面。因為人的行為，不外本能的衝決與環境的制約之互相激蕩；用心理分析學的話來說，則係唯樂原則 (pleasure principle) 與唯實原則 (reality principle)。而理知採擇於環境之間，以圖引導於最合環境的行為。然而要適合環境。也並不就是人生的第一義，故此不免於較消極的。本能的衝決，究竟不是環境所可抑制的。等到本能的欲求被迫而求變態的滿足時，則吾人的生命力，也消磨殆盡了。

所以，為情緒開導良好的出路，是生命所必須。要得生命的超昇，惟有求取情緒底超昇；要得生命的擴大，惟有求取情緒底擴大。然而情緒之為物，不僅要有具體的對象，並且要發洩成為一定的行動。故求情緒底擴大超昇，只有兩途可循，一是求取能激發情緒底偉大的情境，

一是能涵容情緒底偉大的行動。可是在現實生活裏面，我們爲種種實際的情形所限制，方營苟競營，苟求衣食，爲嗜欲所牽，爲環境所拘，我們沉溺於個人的小我裏面，無能自拔——生者病死，一切與動物並無若何特異之處。則不獨無有偉大的情境，亦且不易發生偉大的行動。古今聖哲烈士，如孔子臨流，佛陀拈花，喀散陀拉 (Cassendra) 的就命，荆軻的擊柱，固然是超然高遠。但一定要有這種機遇才可以產生偉大的精神，則人生也太荒漠可憐了，因爲這是千年不一遇的。所以人類的精神不得不另外開闢一個境界，以激引並涵容我們的情緒。在現實的世界之外，創造最完成的情境；在現實的行爲之外，創造最深邃的行爲。於是人生才從動物的水準超昇。藝術的根，就生在這裏。所以我們也可以稱藝術爲情緒之物質底形式。

### 永久的向上

現在我們已經把藝術和個人主義斷然分開了：我們堅決認定，藝術的基礎不在個人，單從個人方面，決不會產生藝術。這是自明之理。因爲情緒底擴大，惟有超越個人而融入人類才能夠。藝術家，即爲人類底意識之具體表現；也可以說，藝術發生於人和人的關係上面。

我們提出人類底意識以爲藝術之根，因爲我們知道人類底意識以不能自己的力永久向上，永遠超昇；雖間有挫阻，騰折將墜，但終不迷失，又轉而向上。生命之爲物，其本性就是不息地前進的。我們還不知道生命如何起始，這種力量產自何處，但既有生命之後，進化的歷史已

經告訴我們這是不息前進的了。到了人類，更以自覺的精神上進。假如說人生是有目的的，則這應該是終極的目的了；假如需要一種完美的觀念以爲生命底支持，則永久向上的精神底觀念當是最美好底了。而且，惟有把握了這，我們才值得爲藝術努力——才配爲藝術努力罷。

因爲在現實世界裏，我們很難有什麼進展。凡有所得，都如虛花，隨即失去。物質的價值，也適用報酬漸減律，其所與人的快感逐漸低落，終至於無有。百萬富翁與橫騎牛背的牧童，翱翔天空的旅客與安步當車的老人，我們無法去判別其孰更快樂。但我們又不能不追逐於物質競營之後，無能自脫。燬棄珠玉，剖折衡斗的理想終於不能實現。所以我們會看出在物質環境的改善之後，更潛伏着一種原動力；否則物質的改善也就毫無意義了。

在歷史上，人類也並不是沒有衰落的時期，沒有在表面上看起來是退化的時期，但就在這些苦難的境況中，也必然蘊積着一種爲後一代所藉以發揚的力量。每當社會陷於苦難，藝術往往極其燦爛輝煌，以維繫人性於不墜。藝術的高潮常在亂離的時代。這與菲里契 (Frisch) 所要指明的正相反。如國風變雅出於東周。荀賦屈賦出於戰國末年。唐山夫人開創樂府於天下未大定以前。漢末，天下大亂，到處人相食，如王粲所稱『白骨蔽原野』的，卻在文學上放萬丈光芒，五言詩極盛而七言初興。以後，如盛唐詩文，在天寶亂離以後。詞起於五代而大盛於南宋。雜劇起於金遼，極盛於元。假如說藝術必與社會的經濟相應着隆盛衰頹，則我們就可以拋棄永久向上的精神了。正因爲不是這樣，我們才向藝術追求呢。

## 藝術如何引導人類

那麼，藝術如何能夠引導人類的精神，使之趨於永久的上進呢？這是由於第一，藝術能够使人集團地感覺；第二，藝術使人自卽刻的反應導入延緩的反應；第三，藝術使本能衝決的力量昇華。

集團地感覺，爲藝術所由成立之第一因素。因爲人之互助瞭解，藝術的鑒賞之得以成立，必須基於雙方有相同的（或相似的）經驗。這種牽聯，以情緒的記號（象徵）而無限擴大。在創作的時候，欲有所表現，必潛意識地覺到所表現的不止於他能身受，而且於他也能身受，否則就失去表現的意義了。譬如說飢餓，這是純粹個人的感覺，然而呼籲飢餓則已經含有一種『他人也能够瞭解此飢餓之感』的前提了。由個人的感覺擴充爲一切人的感覺，於是產生藝術。藉藝術之力，使一切人的感覺合而爲一，正如際天的巴別之塔一樣。此種境界，在舞蹈時尤其分明可見。原始人的舞蹈，就是以集團的動作激起集團的感覺，因而產生集團底情緒。這種舞蹈在原始人中如何重要，非常顯明。

再則，凡是藝術的行動，都不含有任何求取報償的要求。這和淳于髡所形容的恰好相反。（淳于髡說齊威王：『臣見道傍有穰田者，操一豚蹄酒一盂祝曰，「甌萋滿篝，汙邪滿車。五穀蕃熟，穰穰滿家。」臣見其所持者狹而所欲者奢。』從這一點可以分別巫術的行動和藝

術。這是合於老子所說：「既以爲人已愈有，既以與人已愈多。」藝術也不是模倣；模倣是先有一對象，然後用某種方法重現其一部份，是在實際行動之後的。藝術在實際行動之先，不獨代替實際行動，且超越實際行動，以得到情緒底發洩。本來吾人精神上的任何觀念，任何衝動，以及所受的任何刺激，都有立即反應，發揮爲行動的趨向。而這些觀念和衝動，在性質上往往是在相衝突的，故吾人精神生活，每不免於支離破碎。藝術的行爲，則一方面把反應引導到非實際生活上去，使之與現實世界得到相當的距離，一方面又把反應轉成非個人主義的，遂得以免除一切利害的衝突。這樣，精神便有了迴旋的餘地，不爲成見所拘，不爲目前的實利所動，而達於圓滿具足的境界了。

人生有許多重要的原始的本能，如食色之類，其本身是一種強固的力量，既不可以放縱，又不可以抑壓。此外，則種種強烈的感情，狂歡切痛，深愛厚怨，都積壓在我們的精神界裏，要求變爲行動。這些原始的本能，其性質與動物所有的相類。若是固着在其原來的對象上面，則不獨精神的發展不可能，且將汜濫無歸。衝決毀壞。種種性慾上的變態，如父母固着 (father or mother fixation)、同性戀愛 (homosexuality) 及性的拜物狂 (fetishism) 等都爲顯例。在藝術的境界裏（也惟有在藝術的境界裏），則精神既經擴大，遂使此等基力（借用精神分析學的名詞脫離其原始的對象，轉移到闊大的範圍裏去，使之趨於昇華。這就是藝術所以能使人生活化的原因。

總之，藝術就是在人類實際生活裏所不能充份發洩的情緒之表現。而惟有情緒底正當的發洩，才是人生上進之機，故藝術遂成爲人類永久上進之實際的程序了。但這種情緒，決不能夠是自私的，個人主義的；因爲凡是自私的個人主義的一切，都是以實利的滿足爲止境；而一經滿足，情緒便已消滅，無由擴大了。我們得再提明一句：藝術與個人主義正是極端相反。

### 何謂藝術

現在應該對藝術下一定義了。當然這定義不會完全，不過是一個假定，爲此後研究的出發點。以後我們還要考察藝術的各方面，並看看過去各大師對於藝術是如何說的，也許還有機會再來修正。雖然我們的出發點不能盡與人同，但還是應該尊重過去各大師的理論，不過不能苟同而已。

藝術是人類可以互相瞭解的惟一通路；而這種在情緒上要求互相瞭解的活動，又是人類精神擴大超昇的途徑。情緒必須發洩，但實際生活是太狹隘淺薄了，既無適當的對象，亦不易發生偉大的行動，故不能夠使偉大的情緒生發形成，所以便結構爲藝術，藉物質的形式以表現情緒，藉行動以使情緒達於完成。（情緒達到行動的階級之後方得發洩而滿足，如哭可以減輕悲哀，笑可以增加快樂。）情緒底本性含有互相瞭解與認識的意味，故此便成爲人類底意識的根本上，亦即藝術底根本。這種結構，當然是在實際生活以外的，故不爲實物而爲假象。這種結

構，又是由人所產生的，故一切影響人生的情境也間接影響藝術。概括起來，則可以說藝術是情緒之物質底形式。

## 第二章 假象論

### 藝術的假象性

藝術之最顯著的特質就在其與實物的對立，這種對立稱爲藝術底假象性。藝術既不是實物，又不是實物底模倣；實物也不是藝術，在藝術裏面不能參加一部份實物，而係完全出自人類的製作，超脫任何現實世界的意味。這種對立必須切實把握，加以仔細研究，方可明瞭藝術的種種性。初看起來，藝術之必須脫離實物，好像沒有什麼根據似的。但我們既然知道藝術是情緒底發洩，又知道情緒必然要發展成爲行動始能滿足，則藝術卽是人類行動過程中的一種生產物，而不是外面實有的既成世界。故藝術與實物底分野，自然是早已定了的。其實藝術與實物底混淆，不過是寫實主義以後所生的誤解，古人並不如此。蘇東坡所謂『論畫以形似，見與兒童隣，』已屬盡人皆知了。原始的藝術，絕沒有純從模倣入手的，則其不以實物看藝術，非常明顯。

藝術之不是實物，較易解釋；但反過來說，實物之決不是藝術，就要費一番探討了。幽澗鳴泉，時鳥好音，以及春花秋月，惠風微鬢，豈不都是常常和藝術並舉的嗎？豈不是有許多人



都以自然美爲美之極致的嗎？這個問題，我以爲回溯歷史，就不難說明了。對於自然美底欣賞，是後起的，實由於藝術美底氾濫。華理契謂風景畫『只在發達的資產者之文化的水準上才出現的』。（藝術社會學）歐洲風景畫發生甚晚，約在十七世紀才成爲獨立的畫題，描寫自然風景的詩文也不能比這更早。我國對於風景的欣賞，雖遠在這以前，而起於魏晉：『老莊告退，山水方滋。』但就整個的藝術史而言，仍是很晚的。自然美者，因爲其具有藝術的某些性質才被欣賞。要不是藝術作發掘的工作，我們不會認識自然美的。

上面所舉的許多情境，誠然有與藝術相似的性質；但是從以後的研究可以知道，第一，這些情境，不具有固定的形式，第二，其所興的觀感隨時變易，其內容並不確定。所以這便不能與藝術並論。只有從實物離開，而從假象來探討才可以說明藝術。

（這裏用了一個『假』字，只爲行文的便利，指明其非實物，卻並不含有非真實的意思。真和假底判斷需要第三的標準。藝術既與實物相對待，即不能從實物的見地判斷其爲真或爲假。）

### 從實物游離

所謂藝術的假象性，就是說藝術的特性，不在其所依附的外物如何，而在於從實物游離以後所得的形相底直覺。觀賞美的時候，實在的世界究竟怎麼樣，殆可不必顧及。譬如聲底振動，色底光波，其實在的性質都與所生的興感無關。再拿文學來說，其所以感動我們的，並不

是文字，甚至也不是文義，只是由這些文字底組合所構成的一種境界。最早提到這種理論的是席勒爾 (Friederich von Schiller)；而克洛契 (Croce)則更明白分別直覺的知識和名理的知識，以爲前者是對於各個事物底知識，後者是對於此等事物之間的關係底知識。名理的知識即概念思想等，爲我們頭腦所運用得最熟悉的工具，故易於誤以概念思想等籠罩精神活動之全部。這一錯誤，已經由克洛契明白指出來了：藝術常常是超越思想的。

所謂各個事物之間的知識，一種是科學的知識，一種是實利的知識。這都是以過去的關係，來軌範現在的精神活動。一種實物，必與現實世界發生縱橫交錯的關係，有如一幅網；這些關係，即爲吾人所看見的種種實際相，這些實際相也就是種種成見。我們的精神，最容易爲這些成見所拘，不大去注意到當時的真知灼見。譬如一提到牡丹，則姚黃魏紫，富貴花王，以及種種愛惡的觀念，都紛至沓來，把我們的精神佔據了，而無暇去鑒賞眼前的色香——形相。直到我們能够把這一切都拋棄，擺脫成見，逕直把握形相的本體，我們對於一朵花，才會領略其美罷。

而成見之最能拘牽我們精神的，尤其是那些實利的關係。『採菊東籬下，悠然望南山；山氣日夕佳，飛鳥相與還。』正因爲心裏空靈，能與黃菊遠山的本體意味相融會，才有這種境界。假如這時忽然有人在旁說菊花可以做暖鍋吃，豈不大煞風景？八公山草木皆兵，又那裏有餘暇來鑒賞？實物者，無非從現實世界的觀點所得的關係而已。於是精神的絲縷。方拘牽於鷄

蟲得失，蝸角蠅頭，一切境界，都苦心焦思於利害底打算，而被禁囚在極其窄狹的範圍裏。則所謂把握形相的本體，無非是要拋除我執障，而恢復精神的自由罷。

### 無限活動底欲求

藝術之拋棄實物，趨於假象，是必然的，因為只有這樣才可以達到無限活動底欲求。人類的本能是無限地追求快樂的，一旦這種追求不能達到，便感到痛苦。但世界原只有一種快樂，卻與刺激的性質不發生關係；這就是活動不被阻礙的時候。無論什麼情境，只要於其間可以任意活動，即感到快樂；等到不再有活動的餘地，則縱然情境如舊，已經變為痛苦。所以實際上的痛楚損傷，有時候也能引起快感；反之，昔人便有「風景不殊，舉目有河山之異」的慨嘆。人類的本能既然追求快樂，自然要趨向於無限活動底欲求了。

無限的活動，就是一種不受限制，永不完成的情境；一到完成，便會終止凝固了。這種境界，古人稱為「亢龍有悔」，稱為「天地不全」，稱為「方生方死，方死方生。」柁塞尼 (Lord Dunsany) 有一篇寓言，題為「觀海者樸達尼斯」 (Poltaarnees, Beholder of Ocean)，大意說樸達尼斯山下的人民，永不得見海，於是少年們年年越過高峻的山嶺，走到海邊，便一去不復回。他們從沒有一個人回來，所以那地方亦永不知道海。終於國王以他最美麗的公主懸賞，那是比當地的花、鳥、月亮，冬天的白雪都還要美麗的姑娘。有一個人應募；但是等到他

走上山巔，看見了海，便爲渺茫的不可知所誘惑，走下去也不再回頭了。這篇故事，豈不恰好說明我們的心情嗎？我們懸盼未來，企望着不可知，豈不正因爲在那裏有更可以活動的餘地嗎？而在這個現實的世界裏，五官百骸，衣食動定，處處都給我們以限制，我們得受物質的限制，我們得受生命的限制，我們得受社會的限制。這一個有限的軀體，既不讓我們無限活動，也不讓我們無限享受。要在現實的世界裏尋求官能的快感，那就會像托爾斯泰 (Leo Tolstoy) 所譏笑的『人究竟要多少土地』那樣悲慘地倒斃了。既然現實的世界不足以供給無限活動底欲求，則擺脫實利的關係，當然成爲藝術的第一義了。

既然藝術不再依托實物，故藝術的境界即以各人精神所能及的範圍爲境界。凡有活動，均出於自我底創造，所以活動便不再受到阻礙。這樣，我們也可以解釋藝術所與的觀感何以有持續性了。『好書不厭百回讀』，這是與刺激不變則感覺闕逐漸提高的心理條件不相容的。千萬人同從一藝術品裏汲取靈感，而藝術品並無耗竭，這是與物質定律不相容的。惟其這已經超越實物，所與的觀感只是游離後的形相，所以就互不衝突了。因此我們才不爲現實所錮禁。我們所有的情緒，一切無可追求的欲望，不能自己的企切，白日的幻夢，無端的遐想，對於生命之熱烈的執着，對於死之恐懼與愛撫，知其不可而爲之的苦心，以及我們的狂歡激痛，一切無可解脫的悲哀與春波一樣的惆悵，我們的嘆息和微笑，最後，我們的圓滿具足的理想；這一切都不是可以發揮到實際生活裏的；實際生活的範圍太狹小了，縱能表現一分半分，也決不能使

我們滿足。於是我們就轉而求之於假象。

### 感情移入

實物原來只是冷冰冰的外在世界，與藝術無與。我們觀察對象，感到興味，而着手表現之際，必須從對象裏看出一種情緒來。看到峻嶺，便感到雄偉莊嚴；看到流泉，便感到溫婉幽韻；朝日夜月，春鳥秋蟲，都使我們感到特殊的情緒。這一種現象，從外物感染情緒，是生發藝術大抵都經過的階段，很值得研究，初看起來，以為這種情緒是對象所固有的，但對象既為異物，自然不會有人類的情緒。則情緒仍然是我們所生的，不過在某種情形之下，卻投入對象，再又反射出來，就顯好像是對象所發生似的。譬如一道光線射出去時，不為人目所見，必須附着物體，才反射而見光，但我們卻以為那物體自有光明。這種現象，稱為感情移入。（這種說明，最初為費釋爾（Vischer）所用，稱之為 *Empfindung*，後來美國心理學家鐵興納（Titchener）引用過去。譯為 *Empathy*，我國也有譯為移情作用的。）這樣，我們又可以看出融入藝術的一切，已經不是實物的本來面目，卻由人類的情緒加過一番陶冶了。

感情移入說最有價值之處，就在於能說明藝術之所由成立，是由於心與物的交互作用。所看到的物，與那對象在外面世界裏的實際狀況已經沒有什麼關係，只是感染了情緒之後的對象底假象而已。就原始的狀態來說，感情移入就是一種推己及物的同情。我們心境純淨的時候，

總能够把自己的感覺範圍推廣，發生一種類似聯想的推理，以為外物如與我處在同一境地，也必然發生同一的情感。晉惠帝問蝦蟆爲公爲私，雖然是一樁笑話，其實也就含有推己及物的同情；要以功利的眼光來看，在藝術裏這類笑話多得很呢。晉惠帝究不失爲一位重厚的人物，所以才能說出『嵇侍中血』那樣真摯的話來呢。這種作用，在藝術和美底鑒賞中，則更進一步，覺得有物我同一的境界，把我的情感注入物，把物的形式借給我。在我的心裏，原有一種雄偉的情趣，不過尙未有雄偉的姿態，所以含而未發；一旦當前的峻嶺正有那種姿態，便把我的情緒引逗出發，附着於對象，使我反而以爲山有雄奇俊偉的氣分了。所以只是具有雄偉的情趣的人，才能從山看出雄偉的氣分；也只是山的雄偉氣分，才能激發人的雄偉情趣，當感情移入成立時，是山是人，都不復分，才構藝術美鑒賞的重要的程序。

本來人類的情緒流動無住，起先只有一種傾向，一種衝動，並無確定的形式。情緒要觸着具體的對象才能正式激起而鮮明。情緒像水一樣，因器成形；像光一樣，因物現色。因物觸發的情緒，雖發自本身，實受對象所導引所限制。陶淵明雖有孤高的心胸，不因松菊也不能激發；李太白雖有曠達的情懷，不因皓月也不能觸動。這樣一來，情緒便更完成其外射作用，好像逕直是對象所產生的了。於是因我及物，亦因物及我。在物我交融之間，物和我都消失了，而產生另一个新的境界。

觀賞藝術品或自然美時，其過程略約可以列爲如下的公式：

(一)當前的對象；(二)心理感受(因各個人的精神狀態而不同)；(三)心理感受外射而成感情移入；(四)因感情移入而認對象爲美。

所以藝術的境界，深者見其深，淺者見其淺。春花秋月之類所以也令人發生類似藝術的感動者，正因爲我們把藝術的情趣移了過去，而不再視之爲自然物。陶淵明眼前的松，阮嗣宗手邊的酒，決不是可摧爲薪和可享口體之奉的只有實利關係的俗物。藝術的世界，是附了情緒以後的世界，當然會從實際的世界遊離了。

上面說過，心物交匯而完成感情移入：情緒原生於心，但其形式則有賴於物。我們又知道凡情緒發生時必伴隨有生理的變化。至於生理變化在情緒之先抑在其後，爲情緒之原因抑爲其結果似可置而不論，故可以推想發生感情移入時必也伴隨有身體變化。有些美學家很注意此點，以爲感情移入就起於隱含在內的運動衝動底感覺。我們既然注意對象，便爲所牽引，不知不覺會發生暗地的模倣，即稱爲內模倣(*inner imitation*)，尤其是對於線條的形相此種作用頗顯明。如垂直的線條有剛勁的感覺，水平的線條有柔和的感覺。這就是由內模倣的運動衝動所生的。這種學說現在還沒有十分定論，但其不以實物爲藝術的根源則也和我們的意見互相發明。總之，我們從各方研究，都達到同一的結論，即藝術與實物是對立的。

## 想像與表現

既然外的對象，須經感情移入以後才能有藝術的意味，並且，藝術所着重的，也只是情緒底活動，內部的決擇與改造，則藝術家爲什麼不以理想自足，而必須求之於形相底表現呢？不是藝術未曾構成以前，作者已經有了一種完整的想像，而藝術品者，乃是複製此想像，如同從一種文字翻譯到另一種文字呢？克洛契即如此主張。他說：『美的製作之全部過程可以用四個階段表出來 就是（a）印象；（b）表現，或精神之美的綜合；（c）快樂說的隨伴物，或美之快感（即審美的快感）；（d）美的事物之繙爲物的現象（聲音，調子，線與顏色之配合等）。但是任何人都能看出，這其間的惟一要點，即得正當地說是審美的及確是真實的一點，只有（b）的階段。』（美學原論）他在同書裏說明直觀即表現，又說明藝術品的作用，不過在鑒賞者的心目中，激起一種美底情緒（也許就是作家所預定要激起的），故他稱藝術品爲『物的美之再生底載因』，這對於藝術家差不多是多餘的。

托爾斯泰的學說，雖與克洛契正相反，但其承認在藝術品未曾完成之先已有完整的想像則相同。他說：『語言能傳達人的思想和經驗，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感情於他人。』又說：『藝術之起源在於人爲傳播自己所受的感情於別人起見，從新把那情感引出來，用一定外部的標準來表現他。』又說：『藝術行爲是引出自己所受的情感，而藉着行動，線，言語，顏色，聲音所顯出的樣式來傳達其感情於他人。藝術是一種



人類行爲，其中一人以一定的外部標準傳所受的感情於他人，他人便染得這種感情，也同樣感受起來。」（藝術論，耿濟之譯本。）

托爾斯泰的情緒傳達說是很著名的，明白扼要，爲藝術理論開一新天地。只是我們不能同意於先有完整的情緒，然後用顏色線條等來表現這一點。果如是，則創作的程序便無從解釋了。藝術品也是假象，並非一種外在世界的實物。藝術家創作之際，決不是先有一種確定的情緒（或稱之爲想像，表現），然後以形式把這情緒（想像或表現）裝起來。因爲如先有完整的情緒，則情緒便因滿足而停頓，不能再發洩爲創作；情緒一經完成便不再有活動。創作的過程之所以重要，正因爲這是一種行動，使情緒因此行動而成長而發洩。藝術家爲外的對象或自己的想像所激引，感到一種情緒發生了，但只是一種衝動，一種傾向，而未完成，這才藉藝術製作的行動以求情緒之發展。逐漸製作，也就是逐漸結構情緒底輪廓，使之凝聚成長。在沒有塗上最後一筆之先，沒有圖畫。也就沒有確定的情式；形式未完。內容也未完，你就終不得滿足，而以迫不能自己的心緒去創作，故此藝術家不能終止於想像。在一幅寫生畫裏，必有什麼爲風景裏所沒有的東西，否則只是臥遊，不會提起筆了。這樣，藝術家之斤斤創作，並不是不憚煩地爲他人作嫁，而是以製作完成自己。

我們的第二個問題是，藝術家既須創造形象，爲什麼這形象不能藉託實物呢？這問題前面已經提到，但須再加申說。實物者，實在是與我們的關係並未確定，是『移步換形』的，觀察

之者可因觀察點，觀念底聯想，以及感覺的相對性等而生種種印像。同是一株梅花，可以覺其爲清高，幽寂，或視爲結梅子賣錢的工具，或望以止渴。但如姜白石詞：『苔枝綴玉，有翠禽小小，枝上同宿。客裏相逢，籬角黃昏，無言自倚修竹。』則這已經傳達一種確定的印像和情緒，給鑒賞者以確定的觀感了。故假象者，殆如老子所云，『爲道日損』。假象以形式底組織而傳達惟一的情緒，使鑒賞者的心情受其軌範，而作一定的活動。（這一點我們與時賢的議論不甚相合。我們以爲對藝術品的觀感到底是有定的，個人間的差異不甚重要，這是與實物的觀感不同之處。）由實物成假象，即發生一種隔離作用，排除實物所可能發生的其他印像，因此其表現也就能够完滿具足，不似實物之支離破碎。故藝術比天然更完全。這種發展，概念及符號卽已具有，但不及藝術那麼徹底。故由假象而完成隔離作用的疏影一詞，決不會令人想到那是爲結梅子而開的花。

再則，實物是一既成事物，其本身不復能改進，雖能引起情緒，但當情緒更超越更深永的時候，便不能追逐，將使情緒無所着落了。當看到落日而有崇高之感時，我們便耽於冥想，從精神底活動裏去創造一種境界，以企圖從實物更進一步；並且，我們決不會等到去看第二次的落日以增進此印像，我們只去組織自己的理想和形象——創造文字或圖畫。

## 藝術與現實世界的距離

前面說到假象發生一種隔離作用，排除實物所可能發生的其他印象，故爲假象的藝術必然與現實世界發生一定的距離。藝術與現實生活，好像處在兩個世界；而且這種距離如不存在，藝術也便像不能存在似的。觀賞自然美時，惟有視之爲風景，而與其他關係割斷了的時候才能，如其時想到地價多少，租稅未納等問題，美便消失了。『滿城風雨近重陽』的詩爲催租人敗興，這是一件事。韓愈遊華山，到絕勝奇險處，走不下來，感到有生命危險，便痛苦流涕，投書與家人決絕，這又是一件事。王漁洋兄某到過山陰以後，人問他風景何如，他大不以爲然，說是數千里迢遞，不是爲看風景去的。心牽於事，風景的美似消失了。並且，看風景時，必定要在想像中設立一個中心，一處邊際，才能感覺其美；善於遊山玩水就是善於創立這種境界的人。否則散漫無歸的平原曠野，重山疊水，只是一些凌亂混沌，毫無美感。所以縱使是實物罷，也必須站在一定的距離之外去鑒賞。天風海濤，波瀾壯闊，岸上人和舟中人，其觀感是全然不同的。

藝術的創作，也不能與實際生活迫切接觸，必須從中構成相當的距離，或以時間，或以空間，或以超然的心情。距離太遠，則不足以詳察其細部；距離太近，又不足以概觀其全體。所以藝術家必須深入社會，又要能擺脫一切。繪畫中自畫像很少傑作，豈不是一有味的說明嗎？

藝術家是在他的熱情裏生活的，卻不能在他的熱情裏創作。就是寫自己的生活情緒，也沒

有就在當時着手表現的，總要留到回憶裏着手。這當然是由於距離之需要。藝術家描寫自己，也與描寫外界的對象同樣，要在一定的距離以外把自己反省觀察一番，視為客觀的對象，然後才能有所表現。藝術家要在事後才能表現自己的情緒一點，是經過很多討論的。就我們的觀點而論，則生硬粗糙的情緒與藝術無與，已經完成了的情緒亦與藝術無與，凡屬創作，都係新的情緒之生發。重現在記憶裏的過去的情緒，不過是一種材料而已，因為那是已經發洩而滿足了的，要不加入新的成份，便不再有推動創作的熱與力。不過這一點要到創作論裏才能詳細討論，此地只能略抒端緒。

故此，無論是觀賞或創作，其須與當前的對象和手底的材料維持一定的距離是必然的。凡為吾人所認為美者，無論彼此差異多大，但其必與現實的世界成一相當距離則無不同。我們不妨舉裝飾美為一有趣的例證。裝飾美有着一貫的原則，即表示享有之者不適於勞動生活，如細腰，長指甲，高跟鞋等，都使人遠離日常生活。於是我們覺得航船比輪船美，牛車比卡車美，鄉村比都市美。這種現象——藝術家之異域情調及古代憧憬——頗被人視為不可解的謎，其實乃因其距離實際生活較遠，故從實物游離的假象性易於構成。在朦朧的月夜看見輪船帶着燈光離港而去，喧囂粗雜都因距離而消失，速率亦顯很慢，於是有了靜的美。

對現實世界的距離——或為實際的，或為心理的，即蒲洛 (Bullough) 所謂心理的距離 (psychic distance)——為形成假象所必須，因為要是這樣才能隔離實利的觀念。所以距離

者，就鑒賞者而言，是一種隔離作用，就創作者而言，是一種保護作用。凡藝術底表現愈與實際生活接近，則其被社會誘引的危險愈大。戲劇之易於墮落，即由演員須直接獻身舞台，與觀眾直接接觸，得不到相當的距離以爲保障，便易流於反應觀衆一時的愛憎，而犧牲了自己的藝術。古人所謂『藏之名山，傳之其人』的態度，把作品底發表放到遠距離去，無非爲自己求一保障，以避世俗之攻擊罷。

### 從現實世界超昇

康德 (Kant) 有名的『無關心論』，以爲對於藝術的態度，應超出實際的利害之外，雖然以高潔的心境去處理。我國自來的論者，也都是這樣主張。曾子居陋巷『歌聲如出金石』，這是藝術家理想的生活態度。克洛契更進一步，說『藝術對於科學及效用與道德都獨立』，而主張藝術在實踐上之無罪。其實這種看法，是爲假象的藝術所必然有的現象。既然藝術只能在假象中存在，則凡從實物所引起的實利的觀念，是早已經隔離了的。一旦這種隔離作用消失了，就在打算利害的一刹那，藝術已經重返於實物了。效用，科學，道德，都帶着幾分實利的意味，並且也都是克洛契所謂各個事物之間的關係底知識，則也都在假象的意義之下爲藝術所隔離了。

在創作之際，也因爲所創作的是假象而非實物，已經從實際的反應引開，而轉向情緒底反

應了。所生的情緒，就在形式結構的活動中得到充分的發洩，因以完成而滿足，也不再引動意志以發生實際的行動。這就是弗洛伊特藝術爲慾望的滿足底意義。「以神爲馬，以尻爲輪，」這是藝術家應有的態度，所以才能擺脫世事，專關心於自己的創作，毫無實際利害的觀念。

在創作或鑒賞之際，都要聚精會神，超脫實際的利害，以達到獨立不倚的境地。但是藝術世界，是否應和實際世界隔絕，如所謂象牙之塔者呢？關於這一點有很大的爭論。有人以爲藝術也有其直接的目的，以影響社會；更且，社會機構，必然以其自己的方法左右藝術（如宗教，國家，階級都要來強制地指導藝術。）所謂勸善懲惡的藝術論，宗教意識的藝術論，以及階級武器，民族藝術等，大前提都是一致的。這一問題，要到最後效果論一章才能詳細討論。不過個人的利害與一集團的利害是兩件事，一集團的利害與人類的上進又不一定相合。藝術的影響到底只能就人性的本體上着眼，則無論怎麼樣，其必須超脫眼前短視的利害是決然無疑的。在創作者鑒賞之際，斤斤於效果，則從實物游離以完成假象的程序就不可能了。

所以藝術家，實在就是從現實世界的超昇，引導我們的精神達一更完美的境界，爲現實生活所不能達到的境界。人類自始即懷着向上的向光明的理想，無時不仰望着高空。用陀斯妥以夫斯基的話來話，則縱使是濕漉漉的抹布罷，那裏面也有着靈魂，即有着不是實體世界所有而屬於人類的什麼東西。羅丹 (Rodin) 彫了一個半人半馬的山塔兒 (centaur)，人形的頭和雙臂伸向天空，而四個馬蹄子則牢牢地釘在地上。這是一種永存的矛盾，永存的苦悶。爲了解除此

種苦悶，藝術家不得不決然割斷了實物的關係而創造形式，以趨向於永久的理想。因此假象性之完成與否，就成了測驗藝術的標準了。

### 第三章 內容論

#### 何謂內容

藝術者，原是渾然一體的東西，不可分割；析爲內容（content）和形式（form），不過爲研究上的便利而已。內容和形式各爲藝術的一面，不能單獨存在，正如莊子所說：『東西相反而不可相無』。故事實上沒有離內容的形式，也沒有離形式的內容。二者相需以立義，不能說某一方面是最重要的，古今內容形式之爭，不過是盾之兩面的爭論罷。

然而內容和形式之爭，畢竟是藝術史上最大的爭辯之一。有的人重內容而輕形式，如一切從思想或靈感立論的人。宗教家，道家，政治家，『浪漫詩人』，風刺或載道論者，都以爲藝術應該秉承另外的一種意義而創作，他們把這種意義認爲內容，以之爲藝術最後的準則。另外一派則恰與此相反，以爲惟有形式才可以稱爲藝術，而無預於內容。從康德以後的美學都有此種傾向，故稱爲形式美學，而以克洛契爲集大成。他說『我們對於主張審美的事實單由內容完成的一說，及主張審美的事實由形式與內容兩者合成的一說，必須一律排斥。』克洛契的學說似乎違反一般常識，但如我們和他一樣認內容爲印像，形式爲表現，則我們也必同意於他的



學說。不過我們似乎還不必這麼急急於下結論，且等研究了內容一語究有何義之後再說。

通常所謂內容一語，其含義不甚確定。有時指作品的梗概，如說某篇小說或戲劇的內容。又或指題材，或指主題，如說繪畫或音樂的內容。或指作者從創作所自出的對象所感到的印像，或鑒賞者從作品所感到的印像，如克洛契所說。有時候也指作品所涵有的情緒，如說詩鐘或八股文是沒有內容的死文學。這是與勒辯黑 (Reinach) 所稱的形式主義正相對待。他說，『形式主義即對於並未真實感到的情緒之愛好』。不過指題材的一說較為通行。批評作品而追究其涵義，討論其意識，動機等以評判其內容，都是以題材為內容的。梗概之不是內容，至為明顯。印像呢，則克洛契已經說明是在表現之後而不是在表現之先，所以也不是藝術的成因。至於題材，則當其未曾融入藝術時，是藝術以外的什麼東西；當其已融入藝術後，則又不復以題材的意義而存在。故此諸說所指內容底涵義似均有未妥處。內容既然被認為藝術品所由構成的因素，就得重新探取其含義了。

我們的意見，傾向於以情緒為藝術的內容，但非既成的生糙的情緒。假使我們把藝術分為兩部份，一部份是作者的情緒，一部份是作者所創造的藝術品，即耳目所能接觸的形式，則在這兩種程序之間，應該還有一第三的程序：作者要確切知道自己的情緒，然後才能用形式表現出來。表現，就其最確切的意思來說，即是認識。故藝術底表現必須脫離情緒之自然發洩的通路——身體底反應。再則，情緒非常流動，只有用思維的工具作為使之重現的刺激，才能凝聚

起來。所以對於自己情緒底『知道』，在藝術完成中就佔有非常重要的地位了。在創作之際，必須把情緒結構爲一種思想底輪廓，以作支持情緒的間架，就是在鑒賞之後，最容易想起來的也就是這種思想底輪廓。

因爲，情緒是不可思維的；情緒之發動，起於自動神經系而不是腦神經系，故每每與理智對立，佔據了全部的身體反應。而創作呢，當然是思維的。（很有人主張任情發洩，不加琢磨；他們不知道從情緒之直接發洩以求激起相同的情緒，如以笑引笑，以哭引哭，卽心理學上所謂同情的，其力量非常弱。而且情緒一走入最短通路——身體的反應——卽不易成立表現。）所以情緒在成立表現之先，要轉化爲思維的部份。不過在轉化之間，原來的情緒每易喪失一部份。這就可以解釋一頗爲奇特的現象：往往有人初着手創作時很成功，到技巧進步後反爲空洞了，就是太着重思維的轉化而喪失情緒。

抽象的事物是不能當作情緒的對象的，故藝術必須有具象性。但具象性又是不可思維的，故在思維之際，又須把具象性轉爲抽象。實在說起來，當作藝術品的成因之內容，就存在於這轉變之間。

### 情緒第一

究竟說起來，在『知道』之先，仍然要有情緒，才能產生藝術的熱與力；在這裏，思維只

是處在工具似的性質之地位罷。不然，即縱有精密的思維，亦將無所附着而流於空洞。所以研究藝術的內容，仍以情緒爲第一要義。

決定藝術的內容，必須從情緒着手者，其理由亦甚明顯。既然承認藝術是表現，便會知道藝術必從情緒出發。表現必非止於自我的發洩，也可以說，表現必非是爲自己的。表現者，根本負着一種任務，即供給可以認識之資。假如單就個人的一方面說，則表現是無意義的。舉一最簡單的行動爲例，如搖頭或擺手表示拒絕之意。照發生學的觀點來說，也可以指爲原始的反應——嬰兒對所厭惡的東西引退——成立交替作用而來。然而這種舉動，對於拒絕並無實質的效果，並沒有物質的力去拒絕他所厭惡的東西。這種行爲之有效，實由於別人能認識他的心情。故表現者，須基於人與人之間的認識才能成立，沒有認識，即失其所以爲表現的意義。但是除了情緒，還有什麼可以當作認識底基礎的呢？

人家又常常說藝術就是象徵。象徵，豈不就是情緒底記號嗎？十字架，青蓮花等，對於教外的人只能引起超理知的認識，故不能成爲象徵。僅僅是知底記號，其所涉及的範圍甚小，不能牽動整個的精神，故沒有力量；一直到激動情緒的時候才能正式稱爲象徵。譬如柳絮被視爲飄泊薄命的象徵，但只有感到春光不再，如蘇東坡所詠「春色三分，二分塵土，一分流水，」這才會領悟其象徵的意味，也可以說，到這時候象徵才成立。

既然表現爲認識情緒的方式，象徵爲引起情緒之再生的記號，這些爲藝術之基礎的現象都

屬於情緒，則何能不把藝術的內容歸之於情緒呢？托爾斯泰稱爲藝術之創造可有四種方法，即（一）借引；（二）刻畫；（三）官能刺激；（四）獵奇趣味——四者都是消失了情緒的。藝術家，不能止就創作而言，必須把鑒賞的程序也算進去；而鑒賞之得以成立（最能打動鑒賞者的作品便被稱爲最有內容的），則彼此之間，須有一定的共感，此爲不易之理。此共感之成立，既不能委之於絕對外界底認識，又不能委之於相同的經驗（因前者觀感無定而後者極少相同故），則當然只有從情緒的一方面求取認識了。對於同一藝術品的鑒賞，各人之間，所生的視覺想像或聯想儘可以不同，但所引起的情緒總是相同的：這樣便可以窺見此中消息了。古詩云：『浮雲蔽白日，遊子不顧返。』陶潛詩云：『萬族各有託，孤雲獨無依。』杜甫詩云：『浮雲終日行，遊子久不至。』晏小山詞云：『當時明月在，猶逐綵雲歸。』同爲以雲爲對象，而與感絕不相同。古人已往，其所曾接觸的外在世界，早已消散無踪，要是專從跡象追逐，那真成了夸父逐日了。然而從他們所表現，我們各自成立認識，以自己的經驗構成雲的形相，以求情緒之生發，也就可以想見古人的胸襟。零亂的經驗，藉情緒以貫串起來，然後相互之間才可以有共通的關係。討論藝術，要當從這一點下手。

這種說法，與舊說以題材爲藝術的內容是迥異的。現在已經從外面的關係，進一步探討發生藝術的本原了。我們所注意的，是作者自我所潛伏的全部情緒，全部精神狀態，如何爲外在世界所變動，並發生如何的反應。至於他將直接表現他所經驗到的外在世界，或者僅表現他的

反應，那是無關重要的。所謂內容，只是自我與絕對外在世界的關係。題材以及主題等，我們以為應該放到形式的研究項下，那只是表現內容的方法。

### 題材說之不充分

藝術的要點，不在於所表現的是什麼，而在於用什麼方法表現，即表現的結果何如。這是前一章所說藝術不依託實物而依託假像的直接推論。如以藝術為表現，則此理更明。題材或是意識之類，都是立一外的標準來評斷藝術的。這種外的標準，其本身價值如何，又要依賴另一標準來斷定，於是『其後日遠矣』，——終於會得不到任何標準。

即使我們承認有一外的標準來決定題材的價值，仍不能於藝術有益。因為這樣，則藝術之成功與否，不依賴表現或認識，只依賴於外面的什麼東西了。既不依賴認識，則這外的什麼東西就只有理知的意味了；這就是說，任何人都可以用同一的方法複製。於是藝術底創作，就成為賴他的，與作者無預。這樣就根本消失了創作的意義，只產生一些膚淺平庸千篇一律的東西。過重形式，固然會流於空洞；過重內容（以題材或意識為內容），同樣會流於空洞。德國浪漫派作家如柯勒留斯（Cornelius）等之失敗，就是太重理想。鋪揚教義的作品，勸善懲惡的作品，為某一種思想作 propaganda 的作品，其題材未嘗不正大，立意未嘗不純潔，而卒至於空虛淺薄者，就是因為把握不住情緒，而錯認題材為內容之故。既以題材為內容，就不能再從道

些外在的世界更進一步，以成立深的瞭解了。

### 主觀與客觀底融會

以情緒爲藝術內容所自成，卽從自我與絕對外界的情境之關係去掘發內容，於是產生主觀與客觀的融會。只此客觀的對象，不足以成立藝術的內容；而主觀的情緒，因其變動不居而無可把握，亦不能成爲藝術的內容。客觀的境界，當其爲我們所覺知的時候，已經附着若干主觀的色采了。我們從來不按嚴格的遠近法去察看事物，只是從自己的經驗和預期去推知事物，其主觀性無可避免。而主觀的認識呢，當其成立認識之時，必與自我形成一種對立（卽『我』與『我的認識』對立之時，『我』可以察覺『我的認識』，而附以客觀的意味。故主觀的感性與認識以內容，而客觀的悟性則與認識以形式。故此，惟有在情緒附着一定的對象，而藉此對象以成立一定的表現的時候，藝術才得成立。到這種境界，就可以知道形式與內容是混一而不可分的；在藝術成立以前便存在的題材或意識之類，自然不能稱之爲內容了。

所以，無論對象也好，題材也好，惟一的問題是如何與情緒聯繫起來。這種聯繫如不能成立，則仍然只有冷冰冰的外在世界，與藝術無與，而情緒亦因缺乏形式，無從完成。等到聯繫既經成立，則藉客觀以表現主觀，而以自我的情緒賦其對象，以成立表現。豈不是我們只要看一個人對於某種事物的認識如何，就可以知道他的心性嗎？藝術的內容，也由此察知呢。

主觀與客觀的融會，並不是生活中的異物。這在日常行動中，到處都存在，只不大爲人所察覺而已。感覺雖係經直接受外象的，卻已有着自己的法則去組織，並非純然被動地感受。知覺是拿過去的經驗印證當前的事物；並且知覺愛外射到對象去，以屬於「我」者歸之於物，以成立主觀與客觀融會的程序。至於情緒，也並不是全自內發的，要有具體的對象。大概說來，吾人的精神活動，無不有主觀和客觀融會的作用在內。不過我們太局限於實利的見解，太拘於成見，自己在這個世界的大生命裏造成障礙隔閡，真如井魚夏蟲，便忘記本來的關係了。我們誤以爲外物是獨立存在的，自我是絕對自由的，這便使外在的世界消失了意義，自己的精神消失了依據。於是可憐的藝術，就像托爾斯泰所攻擊的，不獨沒有內容，亦復沒有形式了。

### 自我位置

藝術內容，雖存在於主觀與客觀之融會，但仍不能不從感覺出發。但感覺不獨有很重的主觀性，並且有很大的流動性。當其融入藝術內容時，無疑地需要超越此主觀性與流動性。其中的轉變是這樣的：如我有所感覺，在此時期，所感對於當時的我是純粹主觀的。但我之存在，是生命上一整個綿延，故所感不僅對於當時的我須有意義，也須對於我之整個的綿延有意義。我對於整個綿延的我是常加以回憶，思索，評判，且用以爲審慮當時的我底根據；故遂有一種客觀的意味。而我之整個的綿延，亦非單獨存在，其自身是文化的及遺傳的產物。不僅如此。

我們的精神，似乎一直伸展到胚胎時期，伸展到種族的發生時期。在我們精神裏面，時時有非個人的因素存在，如弗洛伊特所舉對於原始的罪惡之感等是。這樣，精神上又形成一重對立，而更增加其客觀性。所以感覺的內容是否有表現的價值，就決定於對於整個綿延的我之關係如何。這種關係，又決定於我之全生命曾經如何自處，即我對於文化，社會，以及種族曾經有何的關係。我的精神，究竟如何投入現實，乃爲論藝術內容全部的問題。

所以內容者，既不係於客觀的對象，也不係於主觀的感覺，乃在此主觀如何投入客觀的境地，而客觀如何表現主觀。客觀的現實，其意義究竟如何，全在主觀的精神如何去成立認識。古人論山稱爲『移步換形』；即山者，其本體如何，殊不可知，觀者只得其形，而形又因觀者的地位不同而流變。我們與現實接觸，在這個大的生命裏，亦因『移步』而得到各異的認識。（反之，亦未嘗不可以從各人的認識裏推知其所處的地位。）究竟採取如何的視察角度，就是各人藝術差異的根本原因罷。

在這個繁複的世界裏面，我們所處，究竟有幾分相同的罷。我們處在相同的時代，接觸相同的環境，理解相同的問題。假如說藝術只純然是社會的反映，環境的產物，如一派的理論所言，則一代的藝術既同決定於當前的現實，其內容應該大體相同了。然而這卻千變萬殊，極詭詭陸離之大觀，則藝術內容的成立，必有出乎純然外在的原因之外的罷。作者的精神，無論就其本身而言，就種族而言，都是一整個的綿延，則過去的生命，影響到現在與實物所成立的關



係，而構成各人特異的觀察角度，這才超越當時的影響。所以在着手製作之先，我們必有以自處；換言之，我們必須確定與現實所發生的關係。這樣，才可以使我們的作品有堅實的內容。

照上面的說法，則藝術的範圍，已經無限擴大，同時也剝奪了那些以藝術爲專業者的特權。因爲我們雖然沒有把題材的重要性減少，卻把題材的意義根本改變。現在所重要的，已經不是那些只有少數人所特殊感覺的東西，而是爲大衆所普遍感覺的了。既以整個種族爲標的，則範圍愈廣，大衆感覺愈深切的愈能富有成爲藝術內容的意義；而愈狹礙愈個人主義的即離藝術愈遠。這本是前兩章所得的結論，現在又從另一方面證明其爲正確的了。

藝術的內容，因藝術職業化而空洞。職業的藝術家雖極力搜求新奇的材料亦無救其爲空洞；這就是因爲他們已從整個種族的生命裏脫軌，便在現實的世界裏無從自處之故。這種現象，很能使我們警惕。魏晉之間，爲我國藝術職業化所自始。王粲詩云：『路有饑婦人，抱兒棄草間。』曹植詩云：『遠望周千里，朝夕見平原。』他們都是從生活裏實有所見的。而時代略後的石崇，則以明君詞著稱；他只好到歷史上去取特殊的題材了。在生活裏失其所以自處之道的人，也便喪失了藝術的內容。

### 弗洛伊特的學說與廚川白村

最初在我國流行的藝術理論是廚川白村氏的苦悶的象徵。廚川氏採弗洛伊特的學說而略加修正，其立說與我們的相像而實不同，故有論列之必要。

弗洛伊特的精神分析學以爲藝術和夢或精神病同樣是一種幻想，即未能滿足的慾望之變性的發洩。但藝術家有善於處理自己精神的能力，故能發揮爲美的創造。這以後，不僅在情緒上得到滿足，也可以在實生活裏得到滿足。廚川白村則以抑壓的力和衝決的力互相激蕩來解釋藝術的成因，並以夢爲例，而力述其與藝術相似之點。把生藝術的根歸之於內心生活這一點，弗洛伊特和廚川白村是正確的。就是說要解脫苦悶而追求藝術，亦有其若干正確的程度。但藝術者，明明不是精神的逋逃藪。雖然司馬遷也說著述的人是鬱積不得通其意，但這所鬱積的必不能是個人的得失罷。夢，並不創造形式，故不能成立表現。夢也沒有可以認識的通路，夢者本人都很難瞭解夢義所在，而有待於精神分析的技術。於是廚川白村氏所舉的和藝術相似之點都可以推翻了。加之，就在睡眠中，監督抑壓之力仍然存在，故夢不能不化粧出現。即就整個的生命而言，總不願意放縱夢的思想。藝術恰與此相反。雖然藝術也常有受社會壓迫的時候，但在本人，則無時無地不以爲至極正大，非表現不能自安，藝術的光明，是正與夢的陰鬱相對待的。假如我們把欲望解釋爲人類上進的衝動，則藝術當然是欲望的滿足；但若視欲望爲個人的享受，則我們的結論就與弗洛伊特正相反對了。

我們可以同意弗洛伊特的學說，把藝術的內容放到過去的生命之整個的綿延裏去；但我們

不能同意以爲藝術卽被壓抑的欲望之發洩。夢者，據弗洛伊特的學說是一種保護作用的程序；精神病的症候，亦同樣是一種保護作用——這就是說，找出第三條路來以調和抑壓與反抗的衝突，於是欲望得到一種滿足。但這種滿足只是暫時的，因爲在夢的思想（卽夢的潛在內容）與夢的顯義之間，並無通路，而不能成立表現，內心潛存的情緒，便不會完成。故夢雖屢屢出現，終不使我們的精神狀態得有改進；而精神病的症候，更以固執的形式反復。這樣看起來，成爲藝術內容的欲望，與成爲夢或精神病的欲望，是具有根底的分別了。

不過我們總得切實記着，藝術的內容者，既生於吾人精神對現實世界的自處，卽生於情緒對現實世界所生的熱與力。這都是從整個的生命來說的。以意志之力去改變藝術的內容，不過追逐流俗，產生僞藝術而已。因爲對現實的關係，吾人所取的視察角度，並非可以臨時決定的。情緒之爲物，根深蒂固，不易改變，遠在青年期之前，兒童的情緒已經是具體而微的成人了，卽此奠立其人格的基礎。吾人心理活動，大抵可以分爲接受之部，中心之部和發動之部。接受發動兩部份，因爲訓練學習可以千變萬化，但中心的情緒之部固定不變。所以爲藝術之根底的情緒內容，不受一時意志的影響，且常違反意志而獨行其是。托爾斯泰解釋契珂夫一篇小說『可愛的人』，說是如巴蘭的咒詛，正說明此中消息。我們的情緒，只能由行動（最主要的就是藝術活動）才可逐漸改進。而我們對於現實世界的態度，我們所以自處，正像一條河流的姿態，是受無數過去的水流所限制的。我們的精神，也同樣受過去精神所積累的全部綿延之影

響。這一綿延對於現實世界之某一定的情境所發生的反應，一旦濃重到不可遏抑，而必須表現，而這種要求的形態爲思維所『知道』，這就是某一特定藝術作品的內容了。

藝術者，究竟是從整個生命裏出發的。在生命之外的題材固無與於藝術，就是在生命進展中某一時期所發生的欲望，亦不足以言藝術。惟有以這整個生命的熱和力賦與一定的對象，藉以成立表現，這才產生藝術。所以藝術內容的深淺，無非是指我們生命的深淺罷了。

## 第四章 形式論

### 形式定義

前章已經說過，內容和形式，不過是藝術的兩面，不可截然分開來。藝術既是情緒底表現，則表現的方法和從此方法所生的結果可稱之為形式，而所以表現的根源則稱之為內容。形式者，即藝術之可以由耳目接觸的一部份；這也就是藝術之惟一可以實際把握的部份，為研究或工作的出發點。這樣說是比較妥當的。第一，我們可以不至過重內容而漠視形式，或反之，以為形式是藝術之一單獨的部份，可以獨立起來。第二，我們知道惟有完整的形式才可以表現完整的藝術，而完整的藝術亦必有其完整的形式。在表現未成立之先，即並無藝術。把表現看作翻譯一樣，僅視為從思想的內容譯為感覺的形式之道，實為通常的錯誤。第三，我們知道惟有從表現的觀點着眼，形式才能成立，故在未有表現之先即規定一些情境視為形式的基本，實係錯誤。並沒有一定的外部式樣可以範圍形式。

既然以形式為表現藝術的工具，則無論技巧，手法，題材，美，思想（意義）等均為形式之一部份。這些部份集合起來，以完成藝術之可以官感接觸的一面。克洛契曾說，「藝術品是

物的美之再生的戟因』。用這句話來說明形式，異常恰合。因為情緒也和思想一樣，是內涵的，沒有外部的記號即無從認識。情緒雖有天然的表现，如哭笑等身體動作，但並不充份；加之，情緒之有賴於表現，更重於思想，且即以表現為情緒之本身。故在製作的程序之間，必然使內涵的情緒轉為一種物質的力量，以成立認識而刺激對方，使之發生恰當的反應，在其心胸中引起必要的情緒來；這就是形式的作用。

我們的說法，與通常的意見頗不相同，因為我們把美和思想都放到形式的一面。但我們既然以藝術為一整個的活動，以內容為其出發，而以形式為其完成，則這樣的說法自為研究之必然的結論。我們想給藝術以較堅實的基礎，而不再像以往那麼水中撈月，則建立新的論點自屬必要。至於美與思想何以屬於形式，那是以後要詳細說明的論題。

但不要以為形式是僅對鑒賞者而生的，否則又要陷於克洛契所走不通的論證了。前面已經說過，在作者本身，當完備的形式沒有成形之先，情緒也是未完備，同時即內容也是未完備的。沒有完備的形式，而企圖以思維的方法去表現內容，就會成為標題音樂，利用文學題材所結構的圖畫彫刻，或勸善懲惡之類的小說，決不能成為崇高的藝術品。克洛契為近代最偉大的美學家，但他既以為藝術品僅對鑒賞者為有意義，就不能不承認，惟有藉助於歷史傳說等藝術底瞭解方始可能。這種議論之顯然錯誤，實係承襲前者的錯誤而來。

## 形式原理及形式法則

藝術必須通過感官，始能接受，故討論形式，應該最先涉及那些宜於感官的條件：這樣就產生了所謂形式原理及形式法則等。感官以活動不被阻礙為惟一引起快感的法則，故所與的印像，必須儘量豐富，始能引起滿足；又，感官所能達到的時間空間，都非常有限，所以須在最少的時間空間裏，包含最多的印像。然而印像縱使豐富，如沒有一定的中心，相當的聯絡，感覺又會接應不暇，無所適從了。要合於以上的兩個條件，必須變化（Variety）而又統一（Unity）。變化不妨極複雜，但必須有一定的中心，按照一定的方法。這是結構形式所必須遵守的規律，被稱為形式原理。

形式法則，通常是指那些可以完成此原則的方法，即怎樣可以構成感官易於接受底條件的方法。如反覆（Repetition），漸層（Graduation），對稱（Symmetry），均衡（Balance），調和（Harmony），對比（Contrast），比例（Proportion），節奏（Rhythm），統調（Unity），單純（Simple）等，都是通常所謂形式法則。此外如黃金分割（即分割一線，使其兩部份的比例等於一部份與全長之比例，其公式為  $M = \sqrt{T^2 + (\frac{1}{2}T)^2} - \frac{1}{2}T$ ），簡單的幾何圖形，以及一切

所謂美的基本形式的，都為形式法則。又如戲劇上的三一律，故事結構之須有頭、腹、尾，詩

的韻律，四聲八病等，亦爲形式法則。這就是說，按照這些法則，可以構成完美的形式。

以上所論，是通常必須遵守的原則；個人創作，如何運用此等原則，就稱爲技巧 (Technique)。藝術底學習，幾乎全部是技巧底學習，於以養成揮洒自如的能力。不過這種學習也並不是全部有益的；正如同太習慣了的行爲不復賦有情緒一樣，技巧也可以使人流於纖巧，庸俗，油滑。故技巧又有用巧妙的方法處理題材的意思，所以也就有小家子氣之類的意思。所謂天籟的作品，如兒童圖畫，民間歌謠，往往也有佳作。這就是說他們並未學習流行的技巧，故能不爲所束，而自出新意，其運用形式的方法非常素樸，表現的取徑非常直接。不過這裏所謂沒有技巧並不是說沒有形式。凡是佳作，無論是天籟或是能品，其具有完全的形式是必然的事。戈登克雷 (Gordon Craig) 曾說美的範圍非常廣，甚至包含醜，但決不包含不完全。克洛契也說美爲成功的表現，醜爲不成功的表現。都是指藝術必須有完整的形式。這樣看來，技巧不過是構成形式的一種途徑而已。有時候表現的成立不假藉既成方法，就可以說是非技巧的作品，這種境界，大家也往往有的。我們如稱技巧爲作者達到他所欲表現的那力量，則較無語病。

又有所謂手法 (Treatment) 的，意義也與技巧一樣，只是習慣用法略異。建築，雕刻，多稱手法，繪畫也用；文學，音樂則不稱手法而稱技巧。不過兩語用起來也沒嚴格的區別。

風格 (Style) 是指同一時代或同一流派 (School) 所具有的相同的技巧。同一時代，或民



族，或流派，其處理題材，必然有相同之處；其所承受的方法及憑藉，亦大略相同；這就使得在此範圍之下的藝術，有一特殊的面目。從風格的研究，可以考定作品所屬的時代派系等。風格變化，大抵有一定的途徑可循，因大部份表現於題材底處理，所以易受社會的影響。個人作品中的同一的風格，則稱爲作風，這是發源於個人的歷史和氣分的。

### 形式法則之不可靠

形式法則爲藝術製作所依賴。昔人論藝術的書籍於此點極注意，就是藝術作家，也以創獲自矜。如鍾繇的筆陣圖至於埋入塚裏；歸有光以五色筆評點史記，以爲得不傳之祕；以及「綉取鴛鴦憑君看，不把金針度與人」等語。過重形式法則，爲藝術墮入流俗的最大原因。我國詩鐘八股，歐洲的奇情劇（well-made play），都毫無藝術上的價值。因爲，沒有一條藝術上的法則是歷久不變的。每一大師，都從破壞既成的法則出發；每一流派，都因創造新的法則而成立。這恰如葛狗，事過境遷，就只剩糟粕；時代推移，神奇終成腐臭。新的法則生生不已；而上面所列的那些至今尚能存在者，只因其十分空洞而已。按照一定的法則，決不足以創造藝術，因爲法則只是一種外的存在物，不能夠成立表現。藝術家所需要的是驅使這法則的生命力。這些法則，只有當其以工具的面貌出現時才有意義。

就藝術發達史來看，每一時代，都有新的法則出現，而拋棄舊的。起先，這只存大略，自

由運用的餘甚多。等到運用漸精，限制漸嚴，條例極多而成爲爛熟的時候，就是這派藝術衰落的時候。謹循規矩，嚴究格律的學院派(academy)的藝術，正是末流精力已竭，沒有創作能力的藝術。何以故？法則之產生，原爲表示情緒的方法，即從生活裏所產生的方法。一旦事過境遷，原有的情緒已不復存在，於是勉強拿思維的形式來組織材料，自然進退維谷了。並且形式運用既久，其所附的成見日多，即其表現性日少，長久下去，便成爲絕無表現性的抽象的東西了。況且最初創造這些法則的原因已失，便徒然成爲無理的障礙物，阻滯藝術的進展。西洋諺語說第一個將花比美人的是天才，第二個將花比美人的是傻子。可見形式法則並沒有固定可靠的作用了。

再則，單就法則的完整而言，似乎是不斷進化的，古昔疏闊，而後代精密。如樂律的完成，繪畫上色彩及光影的運用，建築上種種形式等，都逐漸進步，古不如今。又如文學上的技術，則古典主義時期最爲精密，現代則起一反動，復趨於解放疏闊。法則的變化如此，我們卻不能依據之說某一代的藝術超越其他時代。可知這種變化，並不影響到藝術的根本。這些法則，只有視爲作者特定的手法才有意義；這就是說只有最能表現作者的思想與情緒的時候才有意義。對於形式法則之純然外部的研究，只是藝術的歧途。

## 美與形式

自來論者，都以美爲藝術的精髓，以藝術爲美的表現。實則通常所視爲美的觀念。與藝術並不一致。要把美和藝術認爲同義的名詞，則有很多糾紛不易解決。自彭甲登 (Baumgarten) 以來，美學的內容，苛察繳繞，迄無定論，實在是由於就美的觀點而論，有許多藝術的問題不能解決。美的範圍，並不與藝術的範圍相同，有許多藝術作品，不適於任何美的定義。所以應視美爲藝術的形式，較爲妥當。

把美和藝術分開來，並非創見。托爾斯泰以爲『美或我們所喜的東西，決不能算做藝術的根據。』(見托氏藝術論)克洛契從直觀立論，也拋棄了以感覺爲根據的美。不過他們沒有明言美爲藝術的形式而已。極力反對分離美共藝術者，爲馬克思派的藝術理論。馬克思派的藝術理論，不曾辨明藝術與實物的分別。故力圖建立實證美學的盧納卡爾斯基，卻陷於水管子式的生命差那麼簡陋的結論了。

我們可以與馬克思主義者同意，以爲美底認識是非常分歧的。時代，民族，階級，都各自採擇不同的標準以立美底認識，最顯明的如裝飾美之差異。世界上的事物，恐怕再沒有像人體美那樣光怪陸離的了。如波多苦多人 (Botocuto) 的塞唇，蒲釋曼人 (Bushma) 的黥面，歐洲文藝復興時的兩色褲，十八世紀婦人的大裙撐，我國昔日的纏足——相去至遠，而各以爲美。這是以流行的觀念爲標準的，一方面表示社會身份，一方面沿襲圖騰 (totem) 的遺義。這種分歧底現象爲以美爲藝術精髓的理論最窮於解釋之點。

馬克思主義者逕直不求解說，便以爲美既有這種分歧的現象，藝術便也應該同樣具有。他們一有名的論證即以爲都市的人和鄉村的人選擇新婦各有不同的美底標準。但他們在此已犯了轉移論點的毛病，因爲沒有人以選擇新婦的眼光去批評藝術。德迦（Degas）所作粉畫舞女和高根（Gauguin）作塔喜提島上的土著婦女，風味至不相同。假如這是當作被選擇的新婦而出現，我們會很容易表示自己的愛憎罷。然而既然這是藝術作品，則我們便不能以實際社會的美底觀感去品評了。故對於美底觀感之分歧是一件事，而這種分歧的觀感到了藝術裏便被超越了又是一件事。馬克思主義者不過想抹殺一部份事實而已。

爲了要超脫上述的困難，而使美的論證能合於藝術，通常用兩種方法。一是分美爲高級的和低級的，再則以自然美爲美底極致。分美爲高級的和低級的，以前者爲藝術而後者則否，並不足以解決困難。因爲這界限如何設立，絕不能有相同的意見，而且實驗美學一派人又根本反對有此界限存在。他們甚至於要把味覺，嗅覺，觸覺等都拉到藝術裏來，就美與藝術一致的觀點來說，也實在無以反對他們。所以這種分割，徒然更增加許多糾紛而已。

以自然爲美的極致，是比較簡單的方法，可是也得不到結果，自然在什麼情境之下，才可以當做美的標準呢？這樣，我們得先給自然找一個標準；繞了一個大圈子，又回到原來的地方了。假如不加選擇，無條件地承認自然爲美之極致，則自然有若干相，美即有若干標準。這樣又等於放棄了全部問題。況且，既以自然爲矩矱，則藝術即處從屬的地位，但我們前面已經反

對從模倣立論，便知這是說不通的了。反之，也有人根本不承認自然美爲美，可是又不能解釋風景所以動人之故。

古今大師所作藝術的定義，沒有可以適用於自然的。如亞理士多德以藝術爲模倣與理想化。康德以爲美僅存在於主觀。席勒爾以藝術爲假象與精力過程的發洩。托爾斯泰以藝術爲感情底傳達。克洛契以藝術爲直觀與表現。戈登克曾以藝術是思想與情緒之物質的形式。弗洛以特以藝術是不能滿足的欲望之發洩，馬克思以藝術爲生產過程的上層建築第二。這些都不能轉用於自然。況且，從自然美所得來的觀感，只是藝術陶冶有素的人才能獲得，並且只是一種愉快沖淡的心境，並沒有藝術所興的印象那麼深入明確。則藝術和自然和美，並非三位一體的了。

有一類藝術作品，如 Lagoona，奧迭普斯王，羅丹的製帽女，波特萊爾的詩，陀斯妥以夫斯基的小說，安得列夫的劇本，其所興的是一種慘愴震撼的情緒，使人悲哀恐怖而不寧。這與通常所謂美的意義迥別。有人稱這些爲崇高的美或恐怖的美，不過是文字上的遁詞罷。崇高恐怖等情，打擊感覺，並不含有任何快感的意味在內，自然不能和美放倣一道。壯美優美等，雖可以分析爲一串極長的名字，究竟無關大體，並不能說明什麼。前舉的藝術作品，究竟非美之一字所能包括的。

美是感覺上所認爲完全的現象，或者說——是爲觀念所組織了的感覺所認爲完全的現象。

感覺既流變無住，觀念亦因人因地而不同，要以這爲藝術的精髓，勢必找出一客觀的標準不可。盧納卡爾斯基就在這裏走入歧途了。他把美和藝術的基礎放到感覺——生理化學的精力上面，他說：『由視覺器官和聽覺器官而覺知的美學的評價，是關係於有機體所支使的精力之量及其消費的規則底的程度之如何的。』（美及其種類）又以爲美者，即『那形式能使人滿足地去容受牠的，具有非常適合人的眼，耳，腦髓的適度的那對象了。』（藝術之社會底基礎）盧納卡爾斯基不能辨別神經組織與神經機能，生理作用與心理作用，故立此說。其實，在光線暗淡的屋裏懸一名畫，初入時殆無所見，隨後眼睛適於這環境，便感到甚深的意味，這難道也有關於生理化學底精力？盧納卡爾斯基也不能說明一幅傑作和一幅俗畫，會產生何種不同的生理變化。故從美之感覺的觀點立論，絕不足以說明藝術。

美底差異甚多，已如前述，而從藝術的立場來給美分類又不可能。就是康德的名論分美爲有依賴的和純粹的兩種，也未盡適合。他以爲純粹的美只能在顏色，線條，聲音，運動等原素諧和組織中才看得出。一涉模倣，一具意義，就要有待然後成立，已經是有依賴的美，不是最高乘了。從美的理論來說，這本異常圓滿，無奈純粹的美太少，而我們所認爲藝術傑作，差不多都是有依賴的美，且遠比前者重要。這樣看來，美和藝術之間，究竟不能融合無間。二者好像交割的圓，互有範圍。美有一部份不能融入藝術，而藝術也有一部份不能與美底觀念相合。七氏說來，美只是構成藝術的方法之一種。這樣，我們才不至爲美底 dilemma（歧義）所擾。

亂了。

上面曾說過，藝術必須通過感官，則感覺上所認為完全的美，當然是藝術組成的第一階段，首先須完成的基礎。不從這基礎下手，則所有情緒，不易傳達。如陀斯妥以夫斯基，豈不在形式上大受批評的嗎？上面所提到的形式原理形式法則等，其實也就是構成美的原理與法則。研究藝術的形式，大抵都在美底範圍以內。

這樣，我們也可以解決下面的問題：爲什麼對於美的觀念改變了，而對於藝術的興感不變；或者說，爲什麼對於美的觀念差別甚大而仍能欣賞同一藝術。凡爲作家，其嗜好每與流俗不同，最顯明的就是異域情調，古代憧憬等現象，但仍能流行一時。拉斐爾端莊高潔的聖母和勒諾爾（Renoir）優柔豐滿的都市風的婦人，相差至遠。文藝復興時飾作懷祗似的婦女裝束，已不再引起美感。但是我們卻能欣賞這些藝術品。額黃和梅花粧，現在看來會覺得怪異罷，但我們也還愛讀『臉上金霞細，眉間翠鈿深』之類的詞。既以美爲藝術的形式，爲表現的方法，而以藝術的本義在於人和人之間的瞭解，則這些藝術作品裏所興的，並非叫我們去同意於那些美底觀感，而是去瞭解作者從那些美裏所生發的情緒。美底觀念及其表現既然都在於傳達情緒，則彼此之間的差異就可以超越了。從美與藝術合一的論點而言，這種現象是無可理解的。

## 思想與形式

至於思想之屬於形式，更爲顯明。在藝術的製作上，思想的地位，不過是當作一種背景，一種素材，藉以顯示人生的內在而已。自古以來，思想無時不想利用藝術，如政治，道德，宗教等，都不斷欲以藝術爲其工具。但這些作品，以藝術的價值流傳下來的究非常少。因爲這些（任何思想亦莫不如此）的精華都在適應環境，爲現在立一堅實的基礎。藝術是爲未來的，總是不滿於環境而企圖更進一步，故彼此之間總不免扞格。又，思想較之美是更爲流變更加殊異的東西，也不能藉以決定人格。任何思想，其流行的時期（也就是其有正確的價值的時期）都不會很久，如全以思想爲中心，則藝術之瞭解勢必不可能。思想大體上是進步的，如全以思想爲中心，古代的藝術又早給人唾棄了。思想對於人，恰像一看不見的環境，吾人既生在這時代裏，且屬於這時代的某一集團，便不能不照着這時代這集團的樣式來感覺，反應，判斷，行動，我們的活動便有着某一定的典型；這就可以說我們是具有某一定的思想了。爲了要表示這一時代的人的真相，則必須利用這思想的典型以爲描寫的素地。不過所創造的人物是否有個性，卻不與這種典型的描寫正確與否成比例。則其屬於形式，非常明白。所以不表示人的行動的藝術，如音樂，圖案等，只可從取材的傾向間接推知其思想。就是直接表示思想的藝術，如十九世紀後半期的社會問題劇，思想——人對於社會之反應底一定模式——的地位，似爲用以表示人性的一種背景，一種方法。所得社會的悲劇（即思想的悲劇），那意義正和說命運的悲劇或性格的悲劇一樣，是說按照一定的方法去組織劇本。



以創造性格爲例。性格底描寫是戲劇小說裏最重要的技術，以決定作品之成功失敗的。性格者，是說有一種內部的力來貫徹其全部行動。相貌，言語，態度，均可爲性格之外部的表徵；思想所佔地位亦極重要。但決定性格必須有某種重大趨向者，仍在情緒而不在理智。易卜生所寫的娜拉和阿爾文夫人，思想的傾向完全相同，而結果則迥異。霍普特曼的寂寞的人們即爲一具有新的思想而無決行的情緒之力的人底苦悶。則知創造藝術，在這些地方，思想亦爲一外部的表徵。

因爲藝術的全部範圍，遠大於思想。頭腦所能達到的，不及手所能達到的那麼深切著明。思想雖爲吾人所能運用的工具中最便利的一種，究因太便利而不免損失其切實性。感覺和情緒底活動，都不能以思想完全追逐。總之，凡不能用言語述說的即不能用思想組織，故所涉究竟有限。只因思想便於模倣複製之故，遂爲濫造藝術者開一方便之門。實則，照我們上面所說的，藝術是一種行動，而思想達到行動之先，必有情緒的熱力來催促，則我們的論證自屬必然的了。

大凡思想只在人們用新的反應模式去代替舊的時候才被感覺。個人如此，社會亦如此。到此模式成爲習慣或被公認之後即不覺其存在。故只有環境與吾人的行動之間略有扞格時才需要思想；完全的適應既經成立，思想的任務即已完畢。故藝術裏思想成份之被重視，僅只在此思想成爲問題的時候，過此即不爲人所注意。這樣看來，當然不能成爲藝術的主體了。

## 式樣變遷的原因

藝術也隨時代流轉，最顯明的是式樣底變遷。趙執信詩：「李杜文章傳萬古，到今已覺不新鮮；江山代有才人出，各領風騷數百年。」這已經指明此種事實了。式樣變遷，在藝術的意味上，都是一種解放，同時也成立一種新的束縛。故新的式樣之成立，每出以抗爭的姿態。一種式樣，流行既久，則可能的變化已盡，又因模倣的既多，遂僵死而不能刺激感情，故漸成爲純表面的東西。加之當初產生這式樣的原因已不存在，作者已不能從直接的泉源裏收取靈感，必流於因襲模倣，故須覓取新的表現方法。式樣多起自民間，如我國樂府，五七言，詞，曲之成立；正因民間與實生活直接接觸，其情緒的發洩有所寄託之故。

大抵式樣變遷，雖往往受一代大師的薰陶，但大師總只是完成式樣而不是創造式樣的。這種例證藝術史裏隨處可見。例如歐洲文藝復興，實在是孕育於以前數世紀的寫實主義之逐漸抬頭，並非幾個大師於一朝之間使古代藝術重新復活。變遷的主因，仍存在於社會。因爲形式是受材料所左右的；材料改變則形式也隨之變遷。而藝術取材，卻與流行一代的觀念有極大關係；這種流行的觀念，差不多是操縱式樣的主要原因。弗里契的大作藝術社會學，就是系統地研究式樣變遷的。

弗里契引米凱爾(Michiels)的話「何種藝術可以適合人類社會發達上的各個時代呢」？可

以修正爲『何種藝術的式樣如何產生於人類社會發達上的各個時代呢？』單就式樣的變遷來講，我們可以大體同意於弗里契的意見；例如以莊重的紀念碑式的藝術出自專制社會時代；風景，肖像畫，靜物畫則出於商業資本主義時代等等。這不過指明一條普泛的原則。說每一時代，因其對於事事物物的觀念不同，故各採其最爲特徵的材料施於藝術而已。每一個人都是寫自己的時代的；每一個人所能利用的素材都只有自己的時代的（採用非自己的時代的材料，必按自己的時代加以渲染。）時代既然變遷，則表現和運用的方法，自不能不隨之變遷了。故研究式樣變遷的源革，可以考證藝術的時代。

每一時代，當其發現新的材料之時，式樣必有重大的變化。兩種不同的藝術接觸，極能誘起此種變化，因爲從異民族的藝術，可以發現新的材料及新的運用方法。這種因接觸而式樣變化的例子，藝術史上指不勝指。最重要的如文藝復興時代之與古代的藝術接觸，後期印像派之與東方的藝術接觸，唐代之與印度藝術接觸，以及我國現代之與西方的藝術接觸。不過變化雖有其外的原因，亦須有其內部的原因。一種藝術與異域的藝術接觸，或重新發現古代藝術的價值，因而發生變化，必其本身已醞釀變化的內因。如西洋畫在十八世紀時曾輸入我國，但影響不著，卽世寧反染有甚深的東方意味。直到今日，西洋畫始盛行。因爲宗教風的西洋畫，不爲當時所瞭解，而入世的現代畫，則極爲我國此刻所需要之故。

此外，政治，宗教，科學等都能影響藝術的式樣。前者如英國王朝復辟，與十八年前的藝

術面目迥異；如法國路易十四時代的成就。宗教如神蹟劇之興起，開此後歐洲戲劇之先河。後者如未來派藝術之頌讚速興力，如印像派之運用光色的原理等等。不過這也都同時有其社會的原因，故不能視為單獨決定的因素。

### 形式所以空洞之故

現在我們可以討論形式之所以流於空洞的原因了。沒有生命的藝術，如托爾斯泰所謂偽藝術者，到處都是。他們或者利用詩趣詩境之類描寫，使人回憶過去的藝術品。或用詳細的刻畫，以模倣實物，使人感嘆其工巧。或用虐待狂，被虐待，恐怖，性感等描寫，以引起官能趣味。或用獵奇，解謎等方式，令人得到理智趣味的快感。凡此，都以精細的技巧構成；在形式的法則上無缺憾。但因作者對於他欲表現的，並不會激發真正的情緒，不過假借技巧，作為達到某種目的的手段而已。這種情形，盛行於藝術職業化以後。因為這時候所欲供奉的，並不是大眾和人類，只是少數特殊階級，而他們的情緒是早已枯竭了的，故不能不純從感覺的刺激與快感下手。則技巧愈精密，而藝術愈僵死。惟有把藝術從實利的手裏解放出來，才能够挽救從職業化所生的種種病害。

所以，藝術之陷於空洞，並非形式的法則上有什麼缺點，只是由於作者並沒有什麼可以表現的情緒。在生命上既是淺薄的，而欲運用技巧以掩其空虛，雖然也可以造成令人驚異的作

品，但終無救於膚淺，其所能達到的，不過造成一種官能的快感而已。要分別這種快感和真正的藝術也不很難。前者如美味之取得，是個人的享樂，欲望的滿足，而所得快感，無能保持，隨卽褪謝；後者則並無近似滿足和享樂的心情，只是無限地擴大自己，以求取對於人類的認識和瞭解。

所以，認形式爲內容的一面，以表現和完成情緒，則從形式底創造裏，可以創造藝術。認形式爲獨立的部份，而不從情緒出發，則縱有良好的技術，亦終不免空洞。技巧底發揮，題材底運用，以至於美底追求，思想底精鍊，都只是完成藝術之一法；僅有這些，還不够真正產生藝術。要從自己的生命裏探求，然後形式够能有所依附而完成。

## 第五章 材料論

### 材料的三方面

作為藝術的材料，可以分爲三方面：物質的材料，對象，感覺。三方面的連續構成主觀與客觀之完全的聯繫。物質的材料爲藝術作品之實質的憑藉，對象則爲作者對於外界情境之選擇，感覺則爲精神加入物質的通路。三者各有其特性，而藝術之構成則有賴於三者之完美的運用。

材料，也許有人以爲純粹屬於技巧的問題，而無關重要罷。實則並不如此。因爲這些情境之影響藝術，都是根底的而無可變易，爲完成藝術首先要通過的階段。近人有從生理學的立場研究謂印像派的繪畫係由於作者患近視及散光而成。這種話的眞確程度如何雖尙不可知，但亦可見材料對於藝術的重要了。則研究這些材料以如何的機構關涉藝術，實屬必要。

### 物質的材料

物質的材料，即構成藝術作品所用的那些實質的物件，如畫筆，顏料，樂器，木石，人體

等等。這些材料，雖非藝術的本質，但爲創作所依藉。通常的意思，很輕視這些材料，以爲藝術既須超越現實，就無所事於物質，又或者以爲作家應該揮灑自如，不受拘束。其實並不盡然。要超越現實，還得以現實爲基礎；而揮灑自如，也不是要違反物性。每種材料，都有其特性，以決定藝術的面目。由此所生的限制是不可超越的；要勉強以一種材料去模倣別種材料的特性，雖或可震驚一時庸俗的耳目，到底不免偷空取巧，自尋苦趣。近來我國頗有用鑿宣寫裸體人物，或用油畫作寫意山水，總覺得矯揉造作。太從材料上取巧，往往會墜入魔道。

各種藝術中，文學爲最不受物質材料的限制。文學的表現也許間接一點罷，其結構技巧，卻萬變無窮，可以網羅一切藝術的容貌。戲劇所受物質限制最大，因爲用人體表演，且空間時間，都受嚴格限制；故古今傑作，以戲劇的數量最少。甚至於爲了要免除這種限制，急進者有超越傀儡(Supernarrionette)底提倡。比戲劇還要受限制的電影，究竟是否藝術，就成爲爭論的問題了。音樂，繪畫，雕塑，建築等也都顯然受物質材料的限制。勒辯黑論峨特式建築之失敗，以爲並非理想及技法，而是前此的建築材料太笨重，不足以容許那種高閣凌虛的理想達於實現之故。

至於一種藝術析爲各部門，則大抵由於所使用的工具和素材不同。如我國繪畫和西洋繪畫的差異，雖民族性和文化底傳統都有影響，但工具之不同，實爲要因。我國毛筆發明甚早，長毛柔翰，染着松烟墨，極便揮灑，而我國顏料種類不甚豐富，水彩着紙容易滲化，故水墨畫漸

成爲主要的作品。西洋顏料，可以層層加上去，宜於條分縷析，故造形着色極工。又如同是彫一種題材，質料則或用木，或用石，或用銅，作風便會迥然不同。文學的各種體裁，性質也略同於物質的材料，運用各有所宜。例如詩和詞，五言和七言，律詩和古體，小令和慢詞，都有其特殊的風味，只有體裁與所欲表現的內容相應時，才能有成功的作品。每種材料，都有特殊的技法與之相應，作者只能因勢利導，順其所宜。違反物質材料的特性，終會成爲小家子氣，不能夠成功大方家數的。所以藝術的技法都有一定的範圍，而藝術的分類是以物質材料爲準的。

### 對象

作者經營，必先取對象。造形美術用一定的標本，文學有一定的故事，就是音樂舞蹈，不着迹象，也要有所根據。對象雖出自外面的世界，但並不是指外面世界某些固定的事物。凡環境之能夠爲我們的注意所及的一片段，就稱爲對象。就其本來的意義而言，對象是自有範圍，自具中心的外在世界之一隅。因爲外在世界，本是渾然一片，在空間上無可分割，在時間上無有起迄。只是這種沒有起迄和邊際的世界，不能爲我們所瞭解。所以各隨注意所及，建立一中心，畫出一個範圍來。在這注意所及的。就構成一種對象，這樣看來，所謂對象者就是所察覺的外界之部份。然所察覺的並非單純的外界，卻已經由自己加進『某物』去了。第一，所察覺



的外在世界。與絕對的外在世界之間。無可比較，故不能認爲同一。第二，對象必須有中心有範圍。中心就是注意的焦點，範圍則成於注意力所能及，這都是人的精神所賦與的性質。再則，對象能由注意與以種種關係，發生種種聯絡，而現爲不同的相。例如一隻杯子，我們可以注意其形式。或注意其功用，或注意其製造的時地及質料，或注意其商業上的價值，或注意其歷史，因此構成各種不同的對象。同一外物，因爲注意的範圍不同，則其成爲融入藝術的對象也就迥異了。環境永遠圍繞我們，不斷影響我們，但一直到注意的靈光照及，由精神加入『某物』之後，才能够稱爲藝術的對象。對象雖然直接由外在的世界採擇而來，卻已經有了若干主觀的性質了。

對象不僅限於物質環境；社會現象，更屬重要。人間關係，是構成藝術主要的材料，而人間關係，較之自然界更爲變動不盡。社會現象，流動無住，其間的關係往往很隱微不易察覺，絕無一定的範圍和中心，也無起迄；其形成對象，視觀察的角度不同而千變萬化。所以從社會現象裏去採取材料，全以作者的認識如何爲斷。藝術作者，必須與生活維持真誠的關係，必須儘可能範圍以內拋棄實利的活動，故往往採取與通常不甚相同的觀點。同一事故，在藝術裏遂呈爲迥異的對象。這就是藝術所以稱爲價值顛倒的世界之原因。這裏所謂價值顛倒，無非說所採價值的標準與通常所見不相同而已。此外則超自然界的現象，也成爲藝術的材料。只是超自然者，不過以人間關係爲緯，去重新組織自然的因素自己，並沒有增加什麼新的成份進去。

歐林比亞山上的羣神，不過是希拉社會的另一影像。斯芬克斯，薩蒂爾之類的怪物，也不過是把幾個生物的部份聯結起來呢。

### 對象如何融入藝術

對象已經不是純粹的外界現象，是以自己為主，對環境加了一番組織整理工夫，使之成爲可以瞭解的。卻不是所有的對象都可融入藝術。實地製作之先，必有許多對象，紛然雜呈；這時候注意底靈光爲外界所牽引而作種種關聯。必須加以選擇，最後決定其一，用爲藝術的材料。現在的問題就是這種選擇的過程，是如何進展的呢。

從對象到藝術成品的過程，就是從情緒之產生到情緒之發洩的過程；這就是藝術底行動。而行動必有兩方面：其一是行動的要求，一種傾向，一種勢力，一種自己也不十分明瞭的衝動；其一是能容許此衝動發洩的情境。衝動底積力既儲蓄到某種限度，其緊張度已達極點，便要發洩，即須覓取一種憑藉——恰恰可以滿足這種要求，發展這種傾向的情境。前者是行動底力量，後者是行動底形式，正如向下是水的傾向，而一道峽谷則恰恰合此傾向，因而構成河流。我們之選擇對象，就在於求取其最能合於完成自己的行動的。這就是說，凡最能適合於先行的情緒之形式的，便被選擇。譬如胸懷抑鬱的人提着畫箱出去，則最先引起他的注意的必是衰柳殘荷，斜陽古道；而另一個人或許在同處看出迥然不同的鮮麗的景色。文學製作，也有同

樣的情形。高爾基和安得列夫同看到十九世紀末年以迄歐洲大戰時的俄國，而一則沉雄，一則陰暗，其取材遂全不相同；只因爲各以自己的情緒爲標準去選擇對象。故能融入藝術的對象，首先第一，必須是適合於發洩情緒的；其次，必須是完整的（因藝術必須完整之故）；又其次，必須是豐富的。完整與豐富，雖可由作者加以補充。但究竟要對象的本體能合條件才可以補充，

但是在這裏我們是說對象，不是說外在的環境，重要之點在我們的精神所加的『某物』。所以適合於情緒，完整，豐富等都沒有外在的標準。同一風景，可以被甲視爲不完全而乙視爲完全。同一蘋果，庸手無從着筆而賽尙則構成其傑作。同一殺人被捕的事件，通常製爲偵探小說而陀斯妥以夫斯基則寫了他的罪與罰。同一夫婦爭吵的瑣屑，或人僅作爲報紙上的社會新聞材料而易卜生則寫了娜拉。至於被古典主義所屏斥的貧賤社會，卻成爲十九世紀以來文學所最愛的題材，更爲週知的事實。則前此視爲解決了的對象選擇問題，到此又復糾紛無所適從了。

討論到了這裏，就可以知道所謂對象並不是一個單純問題，不能就其本身解決，這中間尚含有感覺的問題在裏面。對象者，用另一說法，即通過感覺所得到的外界印象。所得的印象，必然經過感覺加以改變，改變了多少則非我們所能知道。所以在未討論感覺之先，這個問題還無從解決。

## 感覺

感覺是精神加入物質最初的通路，也就是精神與物質互相交匯之點。我們從外界得到任何認識，以及表現於外界的任何行動，都不能不藉於感覺。感覺底完全是藝術最重要的材料。

感覺的種類很多。通常雖列爲十一類，亦似乎未能盡舉，如時間感覺就不知道其相應的器官，因此不深知其性質，也就未能列入。最與藝術有關的感覺爲視覺，聽覺；觸覺，運動感覺等次之；其他感覺，當其成爲意識底內容時，也可以與藝術發生關係，只是間接一點。但我們卻不能採用嗅覺藝術味覺藝術等名目。其理由甚明；這些感覺，必須與對象直接接觸，並須消耗其一部份，始能得到印像，故超越實物而完成假象的過程遂不可能。不獨如此，從嗅覺或味覺要構成整體的印像亦不可能，於是遂將以象爲柱頭或管子，如盲人的故事。就是觸覺和運動感覺，亦往往藉助於更加便利的視覺然後得融入藝術。

心理學告訴我們一樁奇異的事實，即感覺的性質，不因刺激而分，卻因接受器而分。相異的刺激如達到同一接受器，譬如耳鼓或網膜，只產生同樣的感覺——聲或色，無論這刺激是機械的，或電擊，或過高的血壓。同樣的刺激，如達到不同的接受器，則產生相異的感覺。這樣看來，從最初起，感覺就有很重的主觀性了。

感覺還有幾項重要的特性：一、感覺的性質非固定的，隨先起的及同時的感覺而定。如以

兩手分置於冷熱水中，然後同置於溫水中，則原浸熱水之手覺水冷而另一手則覺其熱；井水冬溫夏涼，亦同此理。這就是感覺的相對律。故同樣的刺激不一定能激起同樣的感覺。二、如刺激不變，則感覺隨逐漸提高，終至於疲倦而無所感覺。昔人詩謂『蟬噪林愈靜』。又如『入芝蘭之室，久而不聞其香；入鮑魚之肆，久而不聞其臭。』故不變的刺激漸不爲人所覺知。又，刺激如循序漸變，進程不甚激烈，則人每不覺其變；最能影響感覺的只在刺激突變之際。又，感覺分量的增加，不與刺激量的增加爲比例；大約刺激爲幾何級數的增加，然後感覺爲數學級數的增加。三、實際的感覺極流動變化，不能以言語述說（因言語已凝結之故），甚至不能記憶（因明確的記憶必須譯爲思想，即語言的形式），故不能與以確定的輪廓。

因此，純粹的感覺之探討爲不可能。感覺隨時爲經驗及學習所改變，又濃重地受記憶和情緒底干涉補充。我們所意識到的（感覺不一定入於意識，如許多反射動作），乃是由記憶，情緒，希望三方面所改組了的感覺之輪廓。如李廣夜行，他的希望和情緒裏有虎存在。故以石爲虎，射之沒羽。又如在大庭廣衆中，熟識友人的面貌最先入目，雖然任何人都在網膜上構成相等的像。故日常的感覺裏，常有某程度的幻覺（hallucination）在裏面，而此幻覺實與感覺同樣重要。感覺又互相影響，聯絡，代替和補充，經過這種改變之後的感覺，才是吾人精神的真正與件，而單純的感覺反不發生關係。如除去嗅覺之後的味覺（傷風後的情形），即毫無意味。又如聽音樂時所生的視覺象，爲瞭解上重要的幫助。遠近之感，亦由觸覺轉爲視覺。因爲

有這種轉移補充作用。聾盲的人，其精神世界才不至於與普通人相去太遠。所以要從日常複雜混合的感覺中，分析其單純的狀態，縱屬可能，也會是一種異物，與吾人的精神生活不相干，即亦與藝術無與。

這樣看來，感覺實有很濃重的主觀性和流動性。就因為這樣，要純粹從感覺的基礎建立藝術實不可能。因為這便須無限地追求新的刺激，以維持感覺上的快感；而這當然是不可能的。追逐於感覺之後正像夸父逐日，不喝死不止。這種企圖，就是藝術上一切低級趣味所自出的官能刺激。

官能刺激最好的例子是感傷劇 (Melodrama)。假如要滿足觀衆的趣味，把悲劇的結果改掉，這樣就可以得到一恰當的感傷劇。例如從前上海演日人菊池寬的父歸，去掉最好賢一郎變計追還父親的一段，就在母女抱哭中閉幕，這是以婦女的眼淚賺觀衆的感動的：這就可以說明感傷劇的要點。官能刺激的根據在於虐待狂 (Sadism) 和受虐狂 (Masochism)。這兩種性的變態，發生於兒童從自戀 (Narcissusism) 裏解脫的時候。到此一階段，兒童的精神不復爲自己的身體所限，而得到一步發展。這是非常之重要的一步發展，故其輕微的痕跡始終存在於成人的精神裏，影響於我們的生活至重。大體說來，這種影響並不很壞，但若陷滯於此而不能解脫，那就是一種退化，可以成爲精神病了。

受虐狂和虐待狂普遍存在一切低級趣味的藝術作品裏。如恐怖，肉體的痛苦，死亡，毆

打，色情，殘酷等等，爲這些作品的主要題材。究其實，不過都是從感覺的立場出發而已。但爲了求取感覺的快感，則新奇刺激之要求是無窮的，而新奇隨即又成腐臭。官能刺激，因爲其根據是人類精神發展的較低階段，故能博取較大多數的人的快感，但因爲這種刺激必然有時而窮，故不能不飲鴆止渴。這是一切以感覺爲基礎的藝術之必然的命運。範圍日狹，內容日窘，終不得不陷於苦趣，豈不是所有的職業的藝術所同歸的途徑嗎？

### 感覺之普遍化

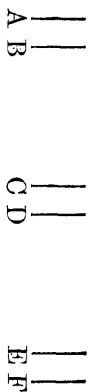
以官能刺激爲藝術基礎之不可能，就在於其個人主義的色彩太重，不能克服感覺本性所具的流動變幻。感覺好像一盤散珠，必須有一種力量去貫串起來，始能結成珠飾。否則既無法固定，就無從獲得瞭解了。爲這貫串的力量的就是感覺之普遍化的程序。

感覺是變幻游離的，也是主觀的，故組織成藝術，必先超越此變幻游離主觀的性質，使之有客觀的意義。感覺要在某限度裏固定起來，然後可以成爲被感覺的。這是一方面由於感覺本身之先天普遍的組織性，一方面則由於情緒。

純粹的感覺時時流變，不可述說，甚至不可記憶，已如上述；但感覺以單純狀態存在者至少，因互相聯合而固定，因習慣及學習而固定。感覺既爲生活的一因素，卽爲生活的形式所型範，因生活的動態及其要求而建立。這樣，我們就可以不問感覺的本身何如，只從感覺所表現

和生活的形式去瞭解。於是許多純粹感覺底對象，才得以融入藝術。例如溫庭筠的詞『雨後卻斜陽，杏花零落香；』或周邦彥的『錦幄初溫，獸煙不斷；』或李易安的『東籬把酒黃昏後，有暗香盈袖。』如此等等，何嘗寫香底感覺？不過寫從香底感覺所生的情境而已。這已經是生活 and 表現了。

感觀有先天存在的普遍組織性；這種作用，雖在感覺之內，而其性質似不屬於感覺。吾人從感覺所察知的外物，本係部份的或零碎的，只是些互不相關各各獨立的小體，但自己卻組織一完全的印像，而且非組織一完全的印像不可。這中間可以全不含知覺或經驗的成份。例如下六線：



我們會不自覺地認 A B 爲一組，C D 爲一組，E F 爲一組，或許可以看作三根柱頭。如欲強認 B C 爲一組，或 D E 爲一組，則很費力，且其結合極不固定。這就是說，我們以自己的法則給外物以一定的組織。看白雲變幻，會以爲那一時像狗，一時像樹；看牆上的水漬痕亦然。但我們很不容易把那什麼也不當做似地去看。銅版印刷術，其實不過疏密不同的黑白點痕而已，我們卻把那當做種種形體。從外界所得的印像，都是經過一番組織的。再則，繪畫，文字，語



句等，其中每有缺乏的部份而不爲吾人所發覺；即感覺所受的雖不完全，仍無妨於其印像之完整。我們的精神會自己去補充那缺欠的部份。有時補充會那麼成功，反使我們發現原有缺欠時大吃一驚，如劉容讀書記所述。所以感覺依先天普遍的趨向，或與此趨向不相違的後天的經驗，把零星的材料集合起來，以成立整體底印像。則感覺的流動性就可以被超越了。最能完成普遍化的程序的，就是那些最能合於組織之趨向的感覺材料。

任何感覺，既經產生，必在整個人生的精神流上留下痕跡，而爲此後產生感覺的一種先行的因素，故與過去有關。而這些另星的感覺材料，各依其所生的情緒而結成集團。感覺縱萬有不同，只要有相同的情緒的，便可以聯結起來。譬如聽一曲音樂，有的人可以聯想到戰爭，有的人是旭日，有的人是革命，或崇山大海，但總會是以相同的情緒姿態出現。故凡感覺既被用爲結構情緒的材料，則可超越其流動變幻的性質，而得到普遍化。

但感覺的普遍化決不是感覺的抽象化。凡抽象的只能產生概念，而不能產生直覺，則已經離開藝術的範圍了。所結構的材料，是以情緒爲中心，而不是要在觀覽者的心目中引起感覺上的快感——只以此感覺的材料爲範圍其情緒的工具——則我們便可不爲上面所說的感覺之相對律及感覺閩逐漸提高等律所影響，然後使我們所結構的得依其客觀的意義自存：這才是感覺之普遍化。故過去的精神行歷，以及此後精神的趨向，都影響到一時的感覺。把生命當成瞬間的，個別的，則愈見其變幻無住；但就生命之整個的綿延，以及人類之互相認識和團結來看，則變

幻可成爲普遍，無住可成爲永久了。感覺的普遍化，無非是感覺放棄其個人主義的立場而已。我們前面說過象徵就是情緒底記號，故可以從很簡單的感覺下手，而牽動全部精神。如青蓮花，十字架，火燄，青天白日旗，其所訴之於感覺的實在很平凡，卻能有很大的激發之力。於是盧納卡爾斯基等人所主張從化學的精力之消耗來論藝術和美的，就粉碎無餘了。他們不知道融入藝術的非感覺之本身，乃是經過普遍化的感覺材料。則無怪乎他們的議論之不能自圓其說了。

### 藝術材料的變遷

以上論藝術的材料，有實質的材料和對象，感覺三種，但古今藝術，形式時時流變，則因對人間的反應時有不同，所以引起藝術材料的變遷。藝術品的工具和原料，變遷不甚繁，但一有變動，即影響甚大。如油畫顏料發明後，*tempera* 的畫法就被廢棄了。新材料的發現，藝術史上雖不數見，但藝術底傳播卻有賴於此種新發明的材料（起先只限於一地）之傳播。這往往引起澈底的改革。至於就細節上講，則每一個藝術家都在努力於新的材料配合方法和新的使用材料之技巧，不過變化不大罷了。

至於對象底選擇，則變動極大，每一時代都爭奇鬪勝，另闢蹊徑，故成爲藝術史上追溯變遷痕跡之線索。被選擇的整個對象稱爲題材，處理題材的態度稱爲主題。主題與題材的變化，

大抵以一時代的思潮及作家的個性爲轉移，概括說來，就是對他對於人間的反應如何爲轉移。不過兩者的變化亦不全相伴。題材的變化，起於個人的習慣，教養，環境；常是他所最熟悉的一隅。以爲採取什麼題材卽是意識上傾向那一方面，實是流行的批評上一種幼稚病。主題的變化，起於人格，理想及思想的傾向，其社會性較題材的變化爲少，所以同一社會的人物，往往相去極遠。不過主題與題材之間，亦常有一定的關係而相應變化。有些材料，其表現幾乎是固定的，只能用某種態度去處理。如松的剛勁，蘭的幽逸，以及朝日夜月，其應用到藝術裏的位置幾乎是一定的。又如文藝復興時代的思想，以爲悲劇喜劇之分全在於其中角色的階級，故一定的題材只能以一定的手法處理之。同樣浪漫主義，寫實主義，或其他流派，態度既異，則所取的題材，也就差不多各有範圍。至於對象變化所循的途徑，則形式論已經略有述說，到思潮論一章還要討論，此處故不詳及。

至於感覺，亦未嘗毫無變化。時代推移，大抵由簡樸趨於纖細，粗疏趨於繁密。從太古漁獵時代以至游牧民族，可推知其耳目敏密，遠勝後代，但如對於人情上的感覺，則似較爲闊略。據美術史的記載，則在提洛島(Delos)的尼基(Nike)地方所發掘的女像，其製作約在紀元前五百五十年的，爲古代藝術第一次發現『微笑』的作品。後代作品裏所表現的許多感覺，大抵都非古代所有。尤其是近代對於速率，都市生活，機械，以及其他繁複緊張的刺激所得的感覺，與從前已經迥異。感覺的範圍實在是逐漸擴張的。就另一方面說，則文明人在耳目聰

明，手足強健，舉動敏捷等項，都不如其野蠻的祖先，故藝術裏強有力的樸直之感，又已漸消。感官實是一富於適應性的組織，則其有變遷亦屬必然，不過在幾代的人生歷程中不易看出罷了。

總之，藝術的材料是因時推移的。但因藝術的材料須先解脫其個人主義的性質，而經過普遍化的程序，使之在人性的本質裏得一根據，然後才能成立。故藝術的材料雖變異而並不使藝術為時間所消滅。間有材料上的變異太大，需要歷史傳說以為瞭解之助的，但為數極少，不足以概藝術之全。其所需要的幫助，也不至於比文字翻譯所要的更多，所以不至為累。材料的變遷，不過使技法相應變遷而已。

## 第六章 探源論

### 研究藝術起源底意義

遠在二千三百年前，亞理士多德寫他的詩學的時候，就注意到藝術底起源了。我國古代，則詩大序說『詩言志』。樂記說『凡聲之起，由心生也；心之所動，物感之然也。』沈約的謝靈運傳論說『歌詠之生，宜自生民始。又呂氏春秋樂始篇也述及諸音起源。這都是古代對於藝術起源底推測，雖然詞氣含混，未曾涉及實際問題，但都是把藝術當作源遠流長，爲吾人精神上的一種主要活動。

考古學和人類文化學已經證明藝術最早即與人類同在。荒古以前，如新石器時代有其表現的線條的藝術，又可以看見古石器時代的馴鹿人洞穴壁畫，異常之生動的寫實的作品。而就他們的技巧看來，似乎社會的訓練和個人的訓練都早已存在，則在那以前便早已有藝術了。世界上現存的民族，無論文化程度如何低下，但其具有藝術則是一致的：這好像與火同樣爲人類底標識。

觀察一切人類建設，又可見只有藝術持續的年代最爲悠久。一切人類底創作都因時代流轉

而變其意義，或變其功用，但對於藝術底鑒賞和瞭解則終古如新。雖藝術思潮時時變革，技法代有進步，而古代藝術的價值卻並不因此稍減，正如四時代謝，各極其妙——並不像別的制度發明，古代的只爲後代所因藉而成芻狗。所以藝術底起源，同時也就是藝術底成熟，探討這中間的意義，庶幾可以窺見藝術底本性，並不僅鑽研陳迹。

研究藝術起源，有的從歷史方面着手，也有的從理論方面着手。歷史的考察，是考古學，文化人類學，民俗學等綜合的工作，格諾塞(Groce)最稱大家。只是藝術的起源，遠在未有文字之前。舞蹈，音樂，戲劇等，又未能留其成品於後代。要研究數千萬年前的藝術，材料實異常枯窘。就是現存的原始民族，所受外來影響也已多有。不過這方面的研究，因爲從實證出發，故爲理論研究的重要證明。

亞理士多德說藝術起於模倣，詩大序說『詩言志』，這都是從人性的本體去討論藝術的起源的，也可以說就是解釋藝術的本義。因爲，我們若認藝術爲人和人互相瞭解之道，或感情底傳達，或自有限向無限躍進，或達到精神上的沖和狀態之方——無論說法怎麼不同，但認爲惟有藝術，人才可以從純動物性的生活脫離這一點則無有不同。則應該是自有人類，卽有藝術；或者說自有藝術，始有人類。只是藝術也同人生一樣複雜，其末流又往而不返，多生歧途，所以要看清藝術的面目，至不容易。則逕從本體的發生點去研究，自然是極其重要的。所以研究藝術起源，並不是爲的編撰史籍，而是要得到進一步的認識。只是解釋多歧，而各人對於藝術

的希望不同，每以此希望融鑄自己的理論，而糾紛更多。對於藝術的起源，實至今未能定論。我們只能大略考察幾種較重要的理論，再發揮自己的意見，以爲研究此道的一種參考。

### 關於藝術起源之諸說

關於藝術起源，諸家學說，類爲闡發其理論而起，各有其整飭的系統。在這部小書裏面，不獨不能一一列舉，就是所提到的幾家，也不能說明其全部學說。斷章取義，或不能盡免，但取足以闡明主意。這裏所要提到的幾種是模倣說，遊戲起源說，主觀滿足說，裝飾說，表現說等等。

(一)模倣說 以模倣爲藝術起源的原因，最早爲亞理士多德所主張。他在詩學裏說：「凡詩之起，似有兩因，此其兩因，均深藏於吾人天性之內。第一，模倣之本能，人自孩提時即已備具，而人之所以異於其他動物，卽在其爲最善模倣之生物。而凡模倣之事，均可於其中感覺愉快……是故模倣卽吾人天性中本能之一，其次卽感覺和聲及節奏之本能。」（依傅東華譯本）亞氏雖然兩者並舉，但顯然側重模倣。因爲藝術無不取現實的材料爲結構的對象；而在創造過程中，假如以相似與否爲批評的標準，則最易得到定論。所以從模倣立說，其事至順。藝術家引起靈感，亦必由具體的對象，又卽以此對象爲表現的工具，所以也易於把創作過程看作模倣。以客觀的存在爲標準，而無所容心，爲破除因襲擺脫成見的不二法門，這種境界也可以

模倣來解釋。所以這是至今還不失爲有力的理論的。藝術大師，很愛以此爲訓。

其次，節奏和韻律實爲藝術形式的基本。原始音樂，大抵只有節奏。繪畫，雕塑等造形美術之對稱，均衡，比例等，亦莫不出於節奏。詩歌的音律也出於節奏。節奏韻律之感，在人類天性中根深蒂固，與時間感覺相關甚深，發而爲燦爛的活動，所以亞理士多德也列之爲藝術起源的一因。

(一)遊戲動機說 席勒爾 (Schiller) 所著美育書簡，很提到一些藝術理論，與後代影響甚大。席勒爾祖述康德的學說，以爲藝術是本性具足，無關心於外的活動，其性質極似嬰兒的遊戲。吾人精神，不外感性和悟性，要使兩者能够調和，以達到精神上最高的境界，必須兩方面都能盡量發展。這必須是以自身的活動爲目的的，快然自足的，不依賴外在的關係以決定其價值的。這正是藝術，同時也是遊戲。兒童無不酷嗜遊戲，故能得到精神上的醇淨圓滿；故兒童均爲一創造的藝術家，能够知道生活的真味。藝術家，無非是要恢復這種境界而已。

席勒爾的學說，因爲可以具體解釋藝術的成因，故後代尊崇的頗多。馬克思主義者大抵都暗地傾向此說，引爲根據，以爲藝術與遊戲同爲人類過剩的精力所產生的活動。如菲里契以爲『造形美術是由技術底——生產底 Rhythm (韻律) 之遊戲而生的 (與詩及音樂之生於從工作抽象的勞動 Rhythm 之遊戲同樣)』盧納卡爾斯基更概括說『藝術在其原始，不過是實用

上無目的的勞動之返復——即變化爲遊戲的勞動。』(藝術之社會底基礎)



(三)主觀滿足說 主觀滿足說是馬克思主義的藝術論者所支持。他們(以盧納卡爾斯基所論爲最具體)以爲人類的精力在求生存以外再有剩餘的時候，便可以不爲任何實利的效果，而消耗之於形式上以求取主觀的滿足。這種解脫了直接合目的性的勞動便是藝術。盧納卡爾斯基說：『我們分明地看見在最未開化的野蠻人——那時人類一般地還在類人猿時代——的地方：人類創造着形式，意識地，無一切直接的合目的性地，正式地追求着形式……在這裏，人類是從最早的時期就把自己的時間的一部份，消耗在創造對於他愉快的形式的事了。』又說：『人類是不單單追求客觀的目的……人類也可以追求主觀的目的，即在愉快的事物上，美的事物上使自己的要求滿足。』(藝術之社會底基礎)

蒲力哈諾夫有名的勞動起源說也與此相近。從勞動的活動裏，一旦不依賴外在的關係而存在，其活動的本身足以發生愉快時，即成爲藝術。如因負重而起的邪許的呼聲發展成爲詩歌，戰爭前的準備發展成爲戰舞及戰歌，因農業而有神農地母等神話。後代的藝術，在古代原都爲一種必要的勞動，因爲能夠產生主觀的滿足而轉變。

(四)表現說及裝飾說 這是考古的美學家研究原始民族的藝術所提出來的理論，主要的有格諾塞，希恩(Hier)諸人。原始民族的藝術最便於研究的爲舞蹈與繪畫，事實上也是這兩方面考察得最多。舞蹈必附以音樂，繪畫最接近彫塑。前者直接激起參加者的情緒，又因爲古代藝術，在集團舞蹈裏，不獨沒有作者和作品之分，且常沒有作者和鑒賞者之分，一切都是一種

赤裸裸的表現。至於繪畫雕塑，則似都從人體起始，現存的原始民族如此，古石器時代的穴居人也如此，都係以裝飾的意味存在的。所以他們以為人類有表現（但此處用表現有炫耀的意味）的本能和裝飾的本能。原始的民族不惜以最大的艱苦裝飾自己，這種從巢魚就開始發現的行爲到人類竟特別發展，使之刻膚殘體都不顧，似乎不能全以社會的原因解釋。如工藝美術等，其來源即全出於裝飾。

### 以上諸說的討論

以上諸說，只能略為介紹，雖都出於大師碩學，但亦似都有未盡之處。凡此諸說，似都止於解釋創作過程，而未會顧及鑒賞實是藝術之一有機的部份。單就創作立論，縱然如何精闢，仍不能盡藝術之全；離開鑒賞，實無從談藝術。遊戲動機說及主觀滿足說尤其不能適合於鑒賞的程序。

模倣雖似為藝術的初步，但也只在創作必須憑藉對象以立義和情緒必須接觸具體的對象始能發生之際。藝術所依賴的物質材料愈少，則其離開模倣愈遠，可見得這並不是藝術的最終義。故藝術並不長久停在模倣的境界；得魚忘筌，似乎更是藝術的本質。模倣一事，顯然有模倣者與被模倣者之對立，這種對立在藝術裏並不存在。藝術離解自然而再按照自己的狀態重型構造之。就是最近模倣的戲劇，也不能亦步亦趨，如實地重現，而必攙入自己的表現和一定的

程式在裏面，亞理士多德說過，『喜劇在狀人之劣於實際的人生；悲劇在狀人之優於實際的人生。』則他已明明說是要超出模倣了。況且，藝術的活動，在於獨立自足，不受限制，則其能以對象之似與否的問題局限自己的活動，亦屬自明之理。至於純粹的模倣則無寧指為訓練感覺及觀照的力量。藝術家之教訓人以如實描寫，如自然主義大師，及印像派之研究光色，乃在教人拋棄成見不以習慣的格式而以真知去認識對象。所以，模倣這字樣，用在藝術上只有加以界說時才是適當的；藝術上的模倣從不會要重複所模倣的事物或情境，無寧說是激發創作的一種動機，而且，此模倣程序的目的不在於重複，而在於表現心中的某種意欲。於模倣中感覺愉快的話，在藝術製作中也未能證實。

至於遊戲，其獨立自足，與乎無關心的態度，以及價值顛倒等，雖與藝術相似，仍有重要的分別。第一，遊戲不創造形式；第二，遊戲不傳達情緒，即不能含容一切的情緒；第三，遊戲為一種享樂的活動，在遊戲時間終止時便已完成而消失，且不能發生鑒賞的關係。遊戲因為不創造形式，故與現實生活迫切接近，其間不能成立心理的距離。吾人與社會的接觸日益複雜，即遊戲日益減少其意義的時候——這與藝術恰好相反。在遊戲之間，只有一種單純的快感，遠遜於藝術的博大精深，並且也沒有反省觀照之可能，故及於人內心生活的較淺。就在這種單純的快樂裏面，缺乏了藝術之最主要的成份，即人與人之間的認識與瞭解。因為這種理由，我們便不能認遊戲為藝術的前身。

主觀的滿足，則除了上述的困難之外，更因為是主觀的，便不能說明各個人之間得以溝通瞭解（這是藝術成立的大前提）的原因。這也不能說明何以主觀的滿足能求之於並無實際目的的形式。盧納卡爾斯基爲求逃此困難，便把這標準放到與『感覺機關相宜』的刺激上，說是由於生理上化學精力消耗的多少。從精力消耗立論，何以解釋藝術的創作呢？那是全不與精力消耗成比例的。於是他的學說就循環無端，莫可究詰了。並且，藝術之創作與鑒賞，其間都不伴有個體的愉快成份，即並不以主觀的任何滿足爲目的。所謂愉快的心情，乃是事後回憶時所構成的。如果創作僅爲主觀的滿足，則鑒賞與創作之間便沒有通路，而鑒賞實成爲贅物了。並且精力過剩，必然發洩之以求取快感，也不是創作的真相。創作者，正是消耗我們最後一滴精力的活動，正因為在現實生活裏受了限制（決不是因為有餘裕），這才拚命去追求罷。藝術不是掇拾生活裏的餽餘呀。社會底豐澀與否也不直接影響藝術之隆盛與頹衰，只建築與工藝美術因爲依賴物質的供給之故，與社會相應地興衰。

勞動爲一切技術的原動力；藝術品要經過勞動的過程才能產生，自無疑義。必須品與藝術，實爲勞動這母親所育的雙生兒。但這並不如馬克思派論者所指，勞動解脫其直接合目的性的枷鎖以後，自由發揮其活動，因而感到勝利的歡喜以表現爲藝術。陀斯妥以夫基的作品，必不因其負有求食的目的而減少其藝術的價值。馬戲團的歌者，縱然自娛時的歌唱仍不足稱。人類自始就不能僅賴必需品而生存，故勞動自始即有兩種產品，其間無能分別前後。勞動與藝術

的關係是——因爲一切好的情緒，必須人類能够自制而發揮爲勞動的勞力之後才能產生之故。同情，正直，互助，誠懇等，都是從勞動生活裏出發的。這就是勞動在藝術裏所以重要的原因。

表現和裝飾的本能，自來只認爲藝術起源的一種力量，尙無有單獨認爲主因的。表現說可適於舞蹈戲劇，裝飾可以說明繪畫雕塑。於其他藝術，尙不能完全解釋。也有人提出美慾或藝術衝動之類的名詞來說明藝術起源；但因爲這些名詞的自身還須要解釋，所以也難成立。藝術活動實在太廣泛了，籠罩了全部人性，很不容易用這一點或那一點去說明其全體。我們只有丟開了這些部份的追求，從人性的本體去考察藝術的起源。

### 藝術與宗教

追溯任何藝術的原始狀態，無不與宗教有密切的關係，這兩種人類精神生活的主流，很難得說是孰先孰後，孰因孰果。大體說來，似乎這是從人類本性中同一源流出發，到後來才分爲兩大流派，而最初則是一種同性物，具有宗教和藝術的雙重意義。這種雙極性異常顯著；凡原始藝術，都可以同時視之爲藝術又可以視之爲宗教。此風流播甚遠，卽藝術與宗教顯然分途之後，仍可看出其密切結合。

原始藝術，舞蹈似乎發展最早。據各家學者的意見，音樂，舞蹈，詩歌三者之發生，結合

爲不可分離的狀態，即所謂同時發生說（Synchronization）。然三者之中，無疑以舞蹈爲主，這就是古代的儀式。至於裝飾，則格諾塞及其他學者都以爲最先有身體的塗飾；這也是在舞蹈的時候施行的。繪畫和雕刻，則據哈茵遜（Harrison）的研究，以爲就是把古代儀式固定起來的方法。就是這種爲古代藝術之中心的舞蹈，最具有宗教和藝術的雙極性。

儀式裏最普通而又重要的一種即表示重生及可以加入成人社團的冠禮，或象徵死而復生，或象徵其圖騰（Totem）祖先的獸舞。又爲印梯契瑪（Intichiuma），爲祈求豐收（獵物之繁盛）及殺食犧牲的儀式。又爲珂諾波芮（Corrobory），爲夜間集合全羣的團體舞蹈。又爲戰舞。此等儀式，都有巫術的及祈求的意味在，故爲宗教；又係一種以動作表現情緒底形式，且係集團的動作及集團的形式，故爲藝術。這是決不能看作單純的宗教或藝術的。

戲劇與宗教的關係，亦至顯明。希拉悲劇之起於狄阿尼蘇斯神的春季祀典，喜劇則起於其秋季祀典，最初成形於僭主庇西斯特拉突斯（Peisistratos）之建築城市的狄阿尼蘇斯神廟，已爲週知的事實。中古時代的神蹟劇出自教堂，其最早的形式爲復活節牧師扮演耶穌復活後的情形。我國古代的舞，如桑林，大武之類，從樂記上可見其有豐富的扮演故事の意味，由此濫觴爲唐代大曲，又流爲宋元雜劇。最近風靡一時的蹦蹦戲，原爲灤東一帶的植棉採棉的歌所轉化，則也是出於帶宗教意味的種植歌。這種儀式並與生殖的象徵相連，故流而爲淫蕩的戲劇。這雖由陷於商人之手而墮落，但仍不失爲一部戲劇轉變發展的活歷史。

此外則建築之原來具有藝術性質的，只有神廟和墳墓。新石器時代的湖居人的巨石積累，即爲墳墓；金字塔也是的。希伯來的舊約記載，那民族定居時，大衛王先爲耶和華建築聖殿，到他的兒子所羅門王手裏才建築王宮。直到近代，才有不帶宗教性質的公共建築。古代繪畫多屬壁畫，如家語記孔子觀乎明堂，後王逸註楚詞說楚先王之廟圖天地山川神靈。文學起源於神話故事，也是立在宗教和藝術之交又點的。

宗教與藝術的關係之密切，是確切不移的事實，但是這現象怎麼解釋呢？我們最初討論藝術，即把來當作社會的機構，而不當作個人的機構，這是應該重新提出的。只有從這一方面去考察，才可以看出藝術起源的因素罷。格諾塞會說：『若是沒有讀者的話；詩人是永遠不會作詩的。就最嚴格的意思說，一種個人的藝術，縱使可以想像得出的話，在無論什麼地方都不能够證明其存在的。在任何民族間和任何時代內，藝術就是社會現象的表現；而且我們如果是把藝術當作單純的個人的現象，則我們將立即迷失了對於藝術本質及其意義的理解。』居約（Gayau）也說：『藝術的情緒根本是社會的。其結果是擴張個體的生命，使之沉沒到較大的較普遍的生命裏去。』這兩段話深切著明，掃盡誤解。如果個人的藝術是可能的話，則鑒賞的程序自屬無須了。『子期既死，伯牙不復鼓琴，』這豈僅是友情之懷戀而已？鑒賞的可能既失，藝術也就解體了：這是何等明白的教訓！不過我們還得進一步說明，所謂社會者決不能認爲止於『當時當地』的社會，因爲人類社會是一整個的綿延。

那麼，我們當可以知道，要完成此整個社會的綿延，不僅須消極地反映社會的一切（把藝術只當作社會生活的反映是一種錯誤的理論），而是積極地與以促進和改善。則超脫小我，以融合到更大更遠的範圍裏去，這才是藝術的根本義。莊子所稱『樹之無何有之鄉，廣莫之野，徬徨乎無爲其側，逍遙乎寢臥其下，』雖取徑不同，要亦即指此種境界。所以解除個人主義的束縛（所謂『至人無己』），應該是人類精神所遂行的第一件事罷。超脫的手法略有不同，故流爲宗教和藝術之分野；則其最先之互相籠蓋，自屬必然。而宗教的三個要素，信仰，儀式，對羣衆的把握力，一一與藝術相當。宗教者，藉共通的信仰以解除相互間的隔閡，使之合爲一體；藝術則直接求取相互間的瞭解，以產生集團底情緒——這就是宗教和藝術的內容。但是求取瞭解必須有一定的方法；信仰者，亦爲一種情緒，須有確切的對象和確切的行動才能引起——故宗教儀式有似藝術形式，而在遂行儀式之際其心理狀態亦極似創作時（戲劇，舞蹈，音樂等動的藝術。）純正的宗教，總以信仰爲歸依，且必有一定的儀式（儀式較信仰更爲古老）。尤其奇特的，則無論宗教的信仰萬有不同，其儀式卻是大略相通的，正如藝術只有幾種主要的形式。最後，宗教和藝術都要有瞭解和認識的主體，這就是宗教的信徒和藝術的鑒賞者。這樣看來，宗教和藝術，目的既同，取徑亦相近，本是出於同一的根源，到後來才分道而已。藝術衝動與宗教衝動（指其最純潔的狀態）並無根本的分別，但發展不同，一是要求更普遍地融入人類意識之中，依賴自己，沒有任何祈求及福利之想，另一方則尚殘存有個人主義的



遺痕，故久後便面目全異了。宗教者，在某限度裏尙未完全脫離個人主義的意味，故竟追逐於世俗之後，如末流的教派，或不免反爲進化的障礙。托爾斯泰以宗教意識爲藝術的標準，蔡元培要以美育代宗教，立論雖正相反對，其實都是說的一樣事——去掉現在藝術的浮泛，宗教的狹碍，以恢復其本原的意義；而我們也很可以看清楚這是無須乎假藉鬼神的。

### 古代藝術的肅嚴性

初斯的藝術，無不帶有很顯明的肅嚴性。偉大，莊重，整飭，嚴正，中庸，凜然不可侵犯。我國古代的藝術，希拉菲狄阿斯（Phidias）以前的藝術，埃及的藝術，以及散見於各種典籍的初民的藝術，都無不以肅嚴的姿態爲其出發點。野蠻人的那些怪異的粧飾，文身和畫盾，以及圖騰柱上的雕繪，如我國饕餮之類，並不優雅，甚至帶恐怖性，然而無疑地是肅嚴的，他們對待之的心情亦是肅嚴的，幾乎全不含有什麼娛樂的意味。

我國早年藝術，如古代畫像，都方正肅嚴，不示個人的表情。詩經所敍，早一點的，除憤怒之外也無其他柔情。古樂現雖已亡，但推測情形，以鐘鼓爲主樂，五音以宮爲君，六律以黃鍾爲主，則調子均低而緩。『清廟之瑟，朱絃而疏越，』可想見其典重。大抵聲音簡單宏大，以急管繁絃爲鄭聲，以北鄙殺伐爲非。這樣看來，其肅嚴的意味，實至爲顯著。

希拉雕塑，在亞力山大時期以後，才有拉阿康（Laocoon），愛神與半馬人，垂死的高盧人

等作品。在此以前，向來認爲運動飛躍之例的邁隆 (Myron) 的擲鐵餅者 (Discobulos)，雖以彎曲的姿態表示全身的筋肉無不活動；右足微曲，左足顛起，左手垂至膝下，彎腰向前，以右手舉鐵餅揮向極後，正預備脫手一擲——但是，「臉卻仍然冷靜，似乎全不爲身軀之精力的活動所動。」從這種頭和身軀的表情之顯然兩歧的情形看來，可知藝術家所意識到的，還沒有個人底的感動在裏面。故於像之本身的感覺，臉部表情，努力或歡喜，都付之缺如。頭部表現之缺乏感動，並不是藝術家的忽略，因爲面部的表情較之軀體的表情更容易察覺。也不如藝術史家所稱雕像的頭部較身軀爲古代的，即較保守的。因爲臉部表情較易引起人的注意，也較易把捉，便沒有理由可以說明爲什麼頭部的製作較爲保守。實因藝術家對於頭部較爲注重，便不會攙入個人的表現；因爲較肅嚴，所以也較疏闊。個人的熱情，如戀愛，肉體的痛苦，嬌媚，夢想，憂鬱，狂歡，希求等，都出現得晚一點，不存在於古代藝術之中。

中古時期的峨特式藝術，肅嚴性亦極顯著。那種高閣聳天的建築，令人想到靈魂的飛昇，裏面並無何等優柔娛樂的成份。據說那時候教堂裏所雕繪的無窮事物，其目的不在愉悅而在教訓，使不識字的人可以得到形形色色的知識。

古代藝術這種肅嚴性之顯著，一派人解釋爲由於反映君主專制社會而產生，實乃錯誤。『一人獨裁的政治在最原始的社會中差不多沒有』，這是人類學上已經證明的事。古代希拉，我國周初，以及中古時代的歐洲，都非君主專制，而各種初民社會，實多數爲平民政治

（當然與現代的民主政治有別）。而君主專制發達最早的亞述，巴比倫，波斯一系的民族，其藝術反甚活潑，裸體和動物的造像也極早出現，反似菲里契所指為商業資本主義社會的藝術特徵。這種君主專制社會的藝術，其肅嚴性到不甚顯著，可見菲里契的解釋之不當了。

故此藝術的肅嚴性，並非由於什麼外在的原因所印加上去的痕跡，乃是藝術根本性之一，貫徹着全部藝術的精神。無論什麼傑作，就是喜劇罷，因為是解脫了個人主義的束縛，故其性質也是肅嚴的。大抵一種藝術初起時；必以肅嚴的精神為其主要的態度，只有在腐敗時才攙雜嬉遊消閑的意味進去。古代的藝術之肅嚴性特別顯著，一則因為製作之艱難與不普遍，故更其鄭重視之；二則因為時代愈古，藝術尚未向各方面發展，別的成份尙少，偽藝術尙不多見。肅嚴者，首先第一，是鄭重地神聖地看待之（超乎個人的精神）；其次，以強力軌範人類的精神使之趨於同一；又其次，很少參加個人的感覺；又其次，比較趨於模式化以期減少相互間瞭解的隔閡。故肅嚴之感，實為藝術所由發生的基礎，惟有把握了這精神才能完成藝術。就從這一點便可以看出宗教和藝術的關係。

### 結論

現在我們對於藝術的起源，或者可以有較為完整的意見了。人類本性的內部具有藝術行為（即非實利的非個人主義的行為，也可以稱之為藝術衝動）的根莖。藝術行為，即人類所由超

出動物性生活的原動力，由此互相認識，互相瞭解，而產生崇高的精神。這不獨重複影響，而增加其力量，並使人類成爲一整個的有機體，永續的綿延。這種根底的本性，發揮爲行動，遂要求以具體的形式表現人類的思想與情緒，因此產生了藝術，並以略微不同的程序產生了宗教。因爲表現的媒介有幾種不同的樣式（物質形式如光色，聲音，運動等，）便相應地產生了幾種不同門類的藝術。所以藝術是發源於人類生命之永遠向上的本性，籠罩範圍了全部人類的精神。其他本能，如模倣，節奏，遊戲，粧飾，表現，主觀的滿足（這只是一種間接的推動之力，如母性從育兒所得到的滿足）等等，都或多或少地助成此本性的發展。藝術與宗教之在古代同時並存及到後代還有密切的關係，則顯示了此本性如何爲人類所重視，而賦以神聖的意義（極端排斥消遣賞玩娛樂的精神）；始終貫徹於藝術之中的肅嚴性更充分表明了這本性的意味。至於外界的情境，主要地是經濟狀況和文明發展的階段，也每每爲單獨的藝術品所託始，或爲某一流派所以產生的動因，但大抵是由於影響了人類生活狀態才影響了題材。故此泰納（Taine）所舉的人種，氣候，環境等到底不能視爲產生藝術的主因。

藝術底發生，實在是與人類底發生一同開始的；也可以說，一直到有了藝術，人類才脫離了禽獸的階段。這一本性，就是人禽分歧的原因。

## 第七章 創作論

### 創造生活的慾望

人類最特殊的也是最高尚最寶貴的生活就是創造的生活罷。創造本是生命的特性。但到人類才急激進展，成爲人類精神主要的部份。凡有生命，卽是創造，從冷冰冰的物質世界裏與以擾動，生發變化，脫離物質之必然性底縛束，而突向不可知，然而那還是不自覺的創造，不能主宰自己的命運。人類則自覺地創造，於本身的存在之外，更創造一種範圍極廣大的存在，以爲本身精神之續。創造也有種種方面。但最不受環境拘束，最能自由發揮的，惟有藝術。因爲藝術自始卽不以物質世界的價值爲標準，所以能够作無限的活動，使精神不至於局促拘窘以死滅。所以，姑無論其別的方面的意義如何，但在其能積極發揮創造的慾望這一點說，藝術已經有無限的功能了。

豈不是懷疑論者正在追究人生有什麼價值嗎？假如人生只是絕對的機械論的程序，則人生也許真是什麼價值都沒有。我們放眼四望，感到人力之渺小，似乎任何存在都超乎意志之外，而自有其冥冥中的主宰；也許可以像柁塞尼的寓言一樣，稱之爲命運與偶然底角勝負之戲——

假如真是這樣，則我們就可以放棄一切活動，完全歸於冥滅了。但創造的生活卻給了我們另一世界，使我們知道在某限度裏，物質終於要對生命容讓。就在這時候，我們才會感到生命底喜悅罷。所以在創造的生活裏，無論我們究竟能完成多少，總是向生命突進一步的。創造愈豐富，然後生命才能愈豐富。

人類最大的創造，當無過於創造自己，其他一切，都由此生發。我們隨時都在改變自己，發展自己；雖然常是不曾意識到罷，但總是趨於前進的。在這種趨於前進的過程中，首先要有所根據，有一個中心，這就是說，首先要把自己表現出來。這種自我表現的活動，為我們任何創造所有的根本性。人類所創造的一切符號，一切工具，一切製作和制度，幾無不都為達到此自我表現的活動而設。我們的表情，手勢，語言，文字，以至所存留的任何痕跡，都是用為自我表現的工具的。因為自我表現，是人類得以互相聯絡的第一步。創作的價值，可以從自我表現是否能以完成來決定。

表現必然有下列的三個要件：一，所欲表現的內容；二，所欲使其接受此表現的對象；三，表現的形式。第一點含義自明，用不着討論；這是表現的起點，如果缺乏便根本不會有表現。第二點往往被人忽略，殊不知這正是重要之處。要知道我們欲有所表現，決不會僅中止於盲目的發洩，實在還是要藉此表現去影響他人，讓他知道『我』的意思：這才是自我表現的本來的主意。所以表現的問題也就是傳達的問題；如不能完成傳達，即不能完成表現。這樣，

我們便與克洛契的理論分歧了，因為他是主張直觀即表現，而無與於傳達的。不過既不關係傳達，又不轉化為形式的表現究為何物，卻是難以想像的。因此，表現便因傳達的程序而異其形式，與表現的內容便不相同。正如同我們對於幾個不同國籍的人用各種語言說明意思。表現必須成立形式，而形式之成立，又須在表現者與表現的對象之間，有一種公認的意味，否則表現便不能成立。故表現和形式並不一定像石膏塑像與其模型那麼一致。

### 由印像到刺激

假如我們承認藝術的創作是表現的一種，是形式最完全的表現；又如我們前面所說的，表現即認識；那我們就不能不認創作的過程，就是從印像到刺激的過程了。日常生活的知識是從外界的刺激發生相當的印像，而由此生發的藝術創作，則把這過程再顛倒過來。創作的全部問題，就是如何從自己的印像（在這裏，連那純粹由想像或回憶所生的情緒也包含在內）製作出恰當的刺激，使之能傳達作者的思想情緒，在欣賞者的心目中產生一定的印像。

例如畫家看見秋山的風景，引起一種清幽渺遠的感覺；等到此種情感深濃到使他欲有所表現，因而動手製作，於是在畫面上構出一幅秋山畫來。在他的心情起始活動時，實物的秋山為外在的刺激物，以產生他所得到的印像。但在他心目中的，並不僅他網膜上所映的像以及感覺器官，神經傳導等所生的生理化學之變化，他還從他過去的生命裏汲取一部份以造成清幽渺遠

的感覺。他欲有所表現以求取認識時，自然不能請別的人也去賞玩那同一風景，實物的秋山不復能再當作恰當的刺激物（理由詳假象論一章），於是使自己構成一種形式以爲刺激，這就是畫面上的秋山。他的創作，除了能使人產生那同樣的清幽渺遠的印象之外，實在與原來的風景毫無相似處：這是兩度空間的，另有其色彩，線條，比例，而成爲一種新的刺激物。其全部過程可用下圖說明：



第一個  $S$  是秋山的景色，引起畫家的印象  $I$ ，於是由印象  $I$  製作新的刺激  $S'$ （秋山圖），以影響鑒賞者。

外物的美是稍縱即逝的，故外物隨時成爲不同的刺激。藝術家所得的印象，也是稍縱即逝的。欲使美得以永存，藝術家的印象得以傳達，必須有方法去維持一種刺激，使之隨時能引起這種美和印象。這就是所創作的藝術品。所以我們不妨把藝術品看作重生美底手段。藝術品的要點，就在於能够忠實地把作者的印象傳達出來（傳達的意義，就是能刺激鑒賞者而使之重生此印象）。

這樣，我們就知道所謂天才靈感之類的問題不必去討論了。創作既以是否盡傳達之能事來決定其價值，則無論其是否天才，或是否靈感，總是經過無限辛苦準備的工夫，才能一旦豁然貫通。人家僅看了貫通之一刻，便以爲是天才或靈感，豈不可笑。相傳悲多汶月夜散步，聞琴



音而作月光曲，這當然只有經過無限艱苦鍛鍊如悲多汶者才能够。李白是被稱爲天才的，但他自言『五歲誦六甲，十歲觀百家，』則其致學之早而且勤，迥出一班人之外。天才不過是準備極早，而又極專心致志，所以爲人忽略了那一段工夫。不能熟悉傳達的技巧，即無天才之可言。

### 情緒底養育及其完成

不過上面這種說法，雖屬簡明，卻嫌太素樸了，與創作的實際情形不甚相符，這只是事後從鑒賞者的眼光來勾勒一點輪廓。藝術的創作決不是先有情緒，然後再與以翻譯。創作之際，不僅是機械地完成傳達情緒的手段，實在是前此並無完整的情緒，而有待於創作與以形成。一種具體的對象（刺激）雖能產生情緒，但在未曾實行着手製作之先，情緒因未得發洩而不會完成，這裏由前面已經詳細說過了。所以就既成的藝術品看，不妨當作情緒之再生的刺激因子；但在創作的過程和作者本身看，則應該是當作完成情緒的方法。就在創作的活動之間，逐漸刺激自己，發洩自己，擴張自己，使情緒逐漸達到完整的地步。所以才有一種不可抗的力量，迫使自我焦心苦思，非完成創作不可。

例如剛才所讀到的秋山圖。從這畫面上所激起的鑒賞者的情緒，不獨非鑒賞者直接去看秋山風景時所能引起，也與畫家最初從山嵐雲樹所生的感覺，不是一個東西；畫家並不複製他網

膜裏的映像。秋山，不過是引起作者發生無限深遠的情緒之起點。在作者的全部精神中，原已預先準備好了一種情緒底傾向，清幽渺遠，非復人間煙火的精神，不過儲而未發罷了。一旦外界的刺激出現，秋山的形式，正使他的情緒得以移入，這才引動他把過去的經驗聯絡起來，過去留有痕跡的情緒都活動起來。但假如他不着手製作，則印像稍縱即逝，活動和聯絡仍然是零亂的，不自覺的，模糊的，半途而廢的，不足以構成明確的情緒，不表現不成立。等到他揮舞畫筆之際，才逐漸把一切經驗，回憶，理想都因行動而組織起來，使他的情緒，得到無限的活動，因以發洩而完成。就在這基礎上，他的全生命之整個的綿延才完整無間，不再是為時間的分割的片段的人生或為現實所牽引的部份的人生。這時候他也許仍保留原有的印像，即用之為表現的工具，也許已經從這裏離開很遠；這些並不關重要。但無論如何，他對於最初的印像，必已有所修改，有所補充，加以組織。這就足以證明任何既成的對象都不足以涵容我們的情緒，故在創作之前並無現成的情緒使我們僅盡一舉手的翻譯之勞。

所以要從作品裏追求作者所受的影響，雖可以多加說明，但也往往易流於牽強附會。因為對象之所以成為刺激的因素，不過引起製作的動機，而在製作之際，已經是澈底的創造，則又何從去尋找那原物呢？說建築匠裏面的塔，就是格林斯坦城（Grinstand）裏禮拜堂的塔，又有什麼意義呢？

這樣看起來，究竟藝術的創作，並不是純然傳達情緒的事。未曾創作之先，情緒並不存

在。最初的印象，即引起創作時的動機，不過是決開一道門路，以引動全部精神底發洩而已。我們正可以引孟子『決之東方則東流，決之西方則西流』的話，來形容創作的狀態。起先，精神是已經積蓄一種潛力了，正如潴蓄的水。掘了一個決口，水便開始流動了，正如創作的動機引起此後的活動。決口的力量與水流的力量並無比例地相關處，也如動機與創作的成果無比例的關係。水流的力繫於潴蓄的水量，如藝術的造詣繫於精神的修養。以後，水因其流程的經過，而成爲一條河道；作品的情緒，也是在創作的過程中才完成的。並且，水潴積着沒有出路，則或會泛濫，或會腐敗；我們的精神，也正要有相當的發洩，否則也會發生變態。

所以創作的功效，首先第一，在於使精神得到正當的通路，不至停滯或橫決。我們的慾望，類爲現實所礙而不得發洩，創作則引之入於另一世界，得到一種與現實並不衝突的滿足。這還是只論其粗。創作之際，我們的精神得以任意發揮，對象得以自由組織，因此情緒也就得以無限生發。創作者，是一段最緊張最精采的生活。我們超越日常生活裏所有的顧慮，瑣屑，利害，糾葛；我們解脫了物質世界所與的狹礙，限制，淺薄，種種不可能。精神的高揚，使我們入於無限的境地；我們的人格就可以擴大，情緒就得以超昇了。但如認創作僅是一種機械的翻譯過程，則這些都不可能了。

平常都說藝術是陶冶性情的。所謂陶冶，殆指一種中和狀態的人格，即精神上所有一切重要衝動，都能和諧無有矛盾。人格裏衝突分離的狀態既去，當然會有進一步的發展。這話也許

還不能說盡創作的精髓。創作者，正像在純養氣裏的燃燒似的，會增加無量數的光和熱。在創作之際自由組織對象，自由發洩情緒，亦即無限地擴大自己。這時候常常是熱烈的，猛勇的，突進的。假如說人生是戰鬪，則創作便是夜間巡哨的一刻，是兩軍相接，短兵肉搏的一刻，是戰勝歸來，狂歌縱飲的一刻，是兵盡矢絕，敗北奔亡的一刻——而一切都不是現實生活所能達到的。所以創作能逐漸改造我們的人格，使之趨於更深厚更偉大。這就是藝術對於吾人精神的重大影響了。

### 習作問題

我們說創作是情緒的養育及完成，就可以解釋習作問題而不甚困難。爲什麼藝術要經過習作的階段本是很難解釋的。有一些人，幾乎難得說他是否有過正式的習作期。如古今所傳民間歌謠，離人思婦的嘆息，其中儘多佳作，爲經過長期訓練的人所不能及。藝術大師，如王勃，李賀，席勒爾，濟茨 (Keats)，小仲馬 (Dumas fils)，查特爾頓 (Chatterden) 等，也很難得說他們究竟經過了多少時期的學習。但是無論如何，縱使甚短罷，他們之必有一段練習的時期則是一定的。又有一種人，如悲多汶，莫泊桑，杜甫，則又明明經過無限艱苦的訓練。總而言之，藝術必須經過習作，而習作又決非僅止於技巧底練習。既決定這兩點，則我們可以提出下面的問題了。

習作與藝術的完成有什麼關係呢？也可以說，習作是否藝術品呢？大概從事藝術練習的人，都會謙遜地說一己的習作並非藝術品；這也許是實情。但，如果習作時所做的並非藝術品，如何可以從並非藝術的階段變到藝術的階段呢？這種變化起於何時？說是驟然變化的罷，似於理不合；說是逐漸變化的罷，則在習作過程中藝術與非藝術的界限又如何可以區分呢？

這個問題之所以困難，就在於習作事實之必需而過去學說都不能解釋其何以必需。假如照托爾斯泰的說法，以藝術為感情的傳達，則習作既無與於情緒，即無與於藝術。克洛契以為只要有了完全表現即完全的想像以後，藝術即已完成，則習作根本可以不須要，必無從解釋為什麼悲多汶不能作畫，瑪蒂斯 (Matisse) 不會寫詩。假如把遊戲衝動和藝術衝動看作同類的東西，則這一問題更不能解決。遊戲者，其技巧未曾純熟時的興趣並不比技巧純熟了之後的興趣少，而且常常相反，以初學時的興趣為最好。練習腳踏車和象棋之類的人大抵都有此經驗。縱使需要高度技巧的遊戲，如足球比賽，汽車表演等，除了社會的讚賞之外也不能比初學者多有快感。所以不能定出習作的遊戲和完成的遊戲之類的區別來。

馬克思主義的藝術理論所引用的精力過剩說也將遭遇同樣的困難。假如藝術只是求取主觀的滿足，則所得的愉快應繫於可以消耗的精力之多少（盧納卡爾斯基的實證美學正如此主張），而不繫於精力消耗之後所成的形式。故習作以後所得與未習作以前所得遂無有區別。而且，習作的時候則明明伴着勞苦，伴着精力之極度的發揮，決不是有什麼過度的精力在那裏。在習作

之際，是奮力之感多於愉快之感的；其實真正的創作之際亦復如此。並且，這也無從解釋如何由習作的階段進到藝術完成的階段。

從習作之得以成立的事實而言，就可以知道藝術作品，在發揮精力，傳達情緒之外，更必有一種影響及於作者。既承認創作不僅為情緒的傳達，同時亦為情緒的完成，則這問題便迎刃而解了。習作者，不僅是技巧的練習，亦是情緒的養育；在藝術修養中，必然逐漸給作者一種本質的變化。光暗底審視，色彩底調製，手指在音鍵上的輕重疾徐，找一個最恰當的字來表現心理的感想等等，都不僅是技巧上的事；必然把這些和情緒底養育聯貫起來，藝術才得以進展。否則終久是匠人而已。至於田夫野老，章成天籟，也並非沒有練習，不過沒有留於紙筆。他們的生活已給他們的情緒以長久的養育，而語言的技巧也是早已經得到的；曹景宗的詩，韓世忠的詞，都是這樣完成的罷。

### 實生活

既然把創作的過程，認為即情緒之長養完成的過程，便知道實生活對於藝術家之重要。「讀萬卷書，行萬里路」之語，已早為昔人提出，但態度或與我們略有不同。不要寫自己不知道的，如蘇聯諸大師最近對於青年作家的告誡。只是他們所說的，都不是實生活的真義。創作之所以必須從實生活出發，並非是要做一個見多識廣的博古家。並無實際經驗（這與實生活

有別)的作品，仍不妨其爲傑作。如歌德的浮士德，並不較有親身經驗的維特之煩惱遜色。安得列夫以想像寫紅笑，卻是非戰文學之最有力的作品。而那些動輒旅行找材料的流行作家之流，卻至多能寫點通俗文學而已。這裏，我們恰可以借安得列夫的話來說明：生活於「逃亡，謀殺，驚險，損失，不意的收獲，戀愛與仇恨」之間的十六世紀的塞里尼 (Benvenuto Cellini)，卻比不上「他一生的真正戲劇乃開始於退隱無爲到研究家的時候」的尼采爲更悲劇的。前一個人有極豐富的實際經驗，然而他的雕塑之藝術的造詣遠不及生活上平淡無奇的尼采。所以實生活者，對於藝術，其性質與習作相仿；惟有站在情緒之養育完成的基點上才對於藝術有意義。外的經驗無論怎樣強烈而多方面，如不能在情緒上打下印記，則終於與藝術無與。從旅行去搜求材料，不過是對於藝術的一種侮蔑罷。

實生活者，是好好地生活的意思，而不是多方面地生活的意思。故此顛沛流離的杜甫和終身隱居的林適，終身作政治爭鬪的彌爾頓和沒有什麼事迹可記的莎士比亞，都同樣爲偉大的藝術家。我們所以特別提出實生活來說，就像托爾斯泰借呆子伊凡的口所說「不勞動者不得食」的意思一樣。一切好的情緒，都從切實的生活，即勞動的生活來的。離開了這，則已自居於特殊階級，便陷於個人的享樂生活，消失了人類的意識了。搜求材料的方式之所以應受斥責，正因爲自居於特殊。脫離了合於人性的切實的生活，則縱使經歷如何豐富，見聞如何淵博，感覺如何精細，都無救於內心之貧弱。三旬九食，被服不完的陶潛，比之能辨鵝脯毛黑白處的苻

宏，經驗和感覺的豐富，不可以道里計；然而前者是藝術家而後者默默無聞。無他，陶淵明是曾經切實生活過的；苻宏不過一富貴兒，就遭遇國破家亡，流離奔走，也不曾在他的靈魂上留有印痕——因為他是依賴別人爲生的。這樣，我們就可以知道爲什麼貴族和特殊階級的藝術，永遠是貧弱淺薄的偽造物了。羅丹說過，要做一個藝術家，須先堂堂地做一個人，這就是我們所說的實生活的意義。從習作，從實生活裏養育情緒，這才使藝術能以生根成長罷。

### 藝術上的未來主義

從創作上的研究，我們可以說，一切藝術都是未來主義的。意大利的瑪芮尼蒂(Marinetti)曾提倡過未來主義，以速與力爲中心，但那不過是着重感覺上的新刺激之一種方式，我們可以逕直丟開，另爲未來主義估定價值。或者我們也可以照實驗主義(pragmatism)的說法，以爲不是對於過去，乃是對於將來，才可以決定任何現象的價值。柏格森豈不是以爲生命就是創造嗎？既然如此，則爲生命之最高揚的表現底藝術，自然是絕塵而馳了。

創作之最大欲求，不是發洩個人的苦悶，不是滿足未能達到的欲望，不是追求主觀的享受，更不是要拿來當做什麼特殊目的的工具：這是，在遠大的意義上，追求人類的向上，一種永無終極的向前突進的力。因爲這力的衝擊搏蕩，生命才得以存在而發展，人類才不至於像鸚鵡螺那樣終古無有變化。在創作的時候，我們豈不是向生命的前途突進了一步嗎？豈不是都會



感覺到一種發展，一種高揚，一種突飛猛進的力嗎？

凡有行動，都是趨向於未來的；凡有前進，更是趨向於未來的；凡有情緒，亦無不是期望着未來的。凡係過去，都已陳死，即無與於情緒。情緒只能在無限變化生發中存在。則我們又何必留戀回顧，也又何能留戀回顧呢？一切創作，其本原都是汲引人性，向前作一突進，都是再生發一種人間關係。故此一切藝術，都是本性地趨向於未來的。惟有踏上了永無終極的向前突進的程途，我們這才潛心於創作罷；否則也會自甘於寂滅了。

所以縱然是回憶的作品罷，其意義也不是留戀過去的。描寫自己的情緒，往往要有時間的距離，這能够證明是執着過去嗎？完全不能夠。就是描寫自己的情緒罷，其本原的意義，已經全不是情緒之回憶，而是情緒之重新生發。（說是要把自己的情緒放到客觀的地位去觀察推敲，才能表現，並不是完全正確的。）原有的情緒，既經發洩，則已完成而滿足，則不會再發爲行動（創作）；如因抑壓而未完成，則並無有原有的情緒之存在。例如良友既別，餘情未已，作詩贈行，就說是裏面全述當時情形罷，這也是因爲有新的情緒發生，才激起行動，而以當時的情境做寄托的材料。必然有什麼新的情境，如『桃花依舊』，或『燕歸人未歸』，或『綠葉華滋，將遺所思』，這才重新激起情緒呢。惟有不滿於現在，趨向於未來，（留戀過去，豈不就是期待未來的另一方式？）藝術才能得到熱與力。否則，所有一切，也不過只是冷冰冰的事實之陳跡罷了，殘骸枯墓，又何足燃燒起創作和鑒賞的心呢？

通常以創作（尤其文學常作如此解釋）爲社會的反映，即因不瞭解藝術是未來主義的。「反映」一詞，極其含混，並無確定的意義。所謂反映者，可以解釋作反射，如明鏡之反射對象的影子；也可以解釋作反應，如生物對於刺激所作出來的適應的行爲。但如解釋作反射，則對象與映象之間，有一第三者，爲完成此作用之主體，但其本身卻處在純粹客觀的地位，既不選擇對象，於反射的結果亦不負責任，其本身亦不受此作用的影響。這當然不是創作的情形。假如說是像生物對刺激所引起的反應，則反應的目的，在於調整自身與環境的關係，使對象或本身或兩者同時發生變化。調整完成之後，反應即終止（這與反射不同；反射要對象消滅之後才終止。）並且，反應的形式，與對象刺激的形式，絕無關合處；我們不能從反應的形式，推知刺激對象的形式。這也不是創作的情形。

此種錯誤之所由生，乃在誤認藝術是關涉着過去的。無論是反射也好，反應也好，都是從過去立論的。但創作者，正是要擺脫這種過去的縛束，而向未來突進，則其與社會的關係，是生發未來的關係，而不是任何既成現象的反射或反應。藝術有時候也如明鏡鑑物，如羅貢馬加爾叢書；有時候也應付環境，如顯克微支，或愛爾蘭的一羣作家，爲自己的民族呼號。但這些作品，既不是編撰歷史，也不會因波蘭及愛爾蘭之獨立自由遂終止其任務。要從永遠趨向於未來的觀點上，才可以看出社會與藝術的關係，明瞭創作的立場。

這樣，我們對於藝術常常是反抗社會的這一現象，也就會認爲當然的了。反抗社會的藝

術，才是真正的藝術。社會，無論在行動上，在思想上，都是爲惰性律所拘束的。社會，總以維持現狀爲根本法；道德，政治，宗教，一切制度，都莫不如此，故漸趨沉澱。但情緒則趨於前進，行動則趨於前進（無動而不變，無時而不移）。則爲情緒與行動之精髓的藝術，自然是永不會滿足現狀的。每有創作，不啻在平靜的止水上，投以巨石，引起全部水面的擾動；不僅止此，這石頭還要深深落入水底，在那裏留下不可磨滅的痕跡。而水波愈蕩愈遠，不因阻礙而停頓，終非佈滿全部水面不止。創作的力量，也正像這樣；一方面在個人的精神上留有不可磨滅的影響，一方面在全社會裏引起擾動。滿足現狀的歌功頌德的作品，誰都知道不是第一義的藝術罷。

因爲社會之留滯，故必有一種推動的力才能使之前進，我們可以知道這推動之力就是生命本身之求向上突進的力。則藝術之永遠是反抗社會的，已經是先天必然的了。沒有這種反抗的精神，就會消失了藝術的根本義。凡有創作，都係在現實的前進不可能之後，再求一種突進；現實可以把人從各方面都壓倒，但不能壓倒其創作。故窮困顛連，則更需要藝術；『文窮而後工』，實在是因爲窮而後知道傾向藝術，窮而後更趨於未向底要求罷。這時候是苦心孤詣，逕往直前，而無所畏懼的。

### 自我責任

在藝術的鑒賞中，須有無關心的態度；而在藝術的創作中，則主要的是自我責任。因為，既然是向未來突進的，既然是逕往直前地反抗社會的，則所有指導的標誌，所有決定藝術真偽的權衡，所有創作的是非，都已不能用外的標準來決擇。在這時候，只有自我責任是惟一須顧及的。

托爾斯泰以爲藝術的價值決定於作者態度真實與否。故此過去的一切是非，一切思想，一切理論，一切權威，都無須顧及，也不應該顧及。『反身而誠』，發展自己，忠實於自己，這才是創作家正當的態度。（弗洛以特以爲良心就是個人幼年時所受的父母的影響之整體。此處可以借用他的意思說明。所謂自己者，即過去生命之整個的綿延，而非一時爲外物所左右的心境。故實生活的意義遂更加重要。）

所謂自我責任，就是能够坦率地表白出自己來。至於這所表白，是否爲社會（以至任何環境）所能容受，則是無暇過問的事。忠實於自己的情緒，使之無所屈撓，不爲外物所左右，然後創作才能真而不僞。古今大師，無不是對於自己異常之忠實，異常之認真嚴肅的。這是創作之第一信條，也是惟一的信條罷。

養育情緒，使之超昇擴大，以達到永無終極的向上突進的目的；向未來的，爲人類的，反抗社會之傳襲沉滯，而以自我責任爲最後的權衡——這樣就可以完成真正的創作了。

## 第八章 鑒賞論

### 鑒賞的條件

鑒賞爲藝術之有機的部份；離開鑒賞便無藝術可言。這一根本命題必須爲我們理論的根據，否則便會扞格不入了。何故能瞭他人的作品，這一問題，既極重要，亦頗複雜，值得我們加以細密的研究。

前章曾經說過，創作的過程是從印像到刺激，則鑒賞的過程應該是從刺激到印像，與我們賞玩風景時的心理正同。但問題卻沒有這麼簡單。從藝術品所生的印像與從實物刺激所生的印像有好幾點不同。第一，從實物所生的印像因人因時因地而不同；從藝術所得的則大體一致。第二，從實物所生的印像不易保持，極難回憶；藝術則大抵較固定較能支持。第三，實物的刺激引動意志而藝術則否。第四，從藝術所得的感觸每不與其中所表現的相同，如悲哀，恐怖之情並不直接感染鑒賞者。這些問題，我們試來逐一解答，現在且先討論鑒賞藝術所需的條件。

要使鑒賞成爲可能，當然先須有完美的感覺。古稱「瞽者無以與於文章之觀，聾者無以與於鐘鼓之聲。」這種限制是不可超越的。從感覺所得到的是視覺象，聽覺象，運動衝動的感

覺，以及由內模倣所生的意象等。再進一步，則由聯想而生的意義，亦為鑒賞的重要條件。意義者，即拿當前的覺知歸到已知的範圍裏去，使之在過去所得到的整個經驗有一相當的位置。僅有意義，還不足以成立鑒賞，還要有明確的情緒，這樣才使外界的聲色運動，與自己的內生命聯成一氣。情緒枯竭的人，不會從藝術裏發生感動的。

意義，也可以說是名理的思考，為鑒賞所要首先經歷的過程，這種認識，必須雙方有共同的經驗。一種外國文字，對於不習識的人即毫無意義，因為他過去經驗中，無有此種文字的位置之故。所以共通的經驗，為鑒賞之第一基礎。不過我們隨即可以知道，任何經驗，都有其具體性，即不可重複；經驗愈親切，則此性質愈顯明。欲求人人共解，則勢將變為極其抽象，如二加二等於四之類。經驗一加分析，即知彼此之間的共通點異常之少。故僅從知的方面着眼，藝術的鑒賞幾不可能。幸而吾人的心理作用，向來不把經驗當做分離單獨的部份，都是以經驗之間所發生的情緒為貫串的聯鎖，這樣才使紛亂的經驗整理出一個系統；終至於人與人之間，不復過問經驗是否相同，只從貫串其間的情緒就可以得到瞭解。安得列夫的七個絞死者，梅特林克的羣盲，莫泊桑的小陸凱，王爾德的莎樂美，古今中外無量數讀者，誰都不曾有過那相同的經驗罷。然而那種絕望，那種徬徨無所適從，那種恐怖和懺悔，那種絕無顧忌的企切，則是我們每一個人的情緒裏所曾有過的熱與力罷。這才溝通了不同的經驗，而成立鑒賞。

原來情緒的狀態是關涉着全部精神的，在任何一部份發生了影響必牽涉及於全部。情緒的

基礎盡人皆同；而且外界的刺激，事實上也惟有觸動了情緒才能成爲經驗。故經驗的本身即有兩部份，一爲外界刺激的性質，又一則爲所引起的情緒，而後者更加重要。則由情緒底認識以超越經驗底歧異，自屬必然。所以藝術的表現，其取材雖多就通常可以有的經驗下手，究竟表現之際，不重在經驗的性質，而重在作者所以感覺的情緒。材料的本身，不問其爲牛鬼蛇神，世間兒女，家常瑣事，英雄偉業，都以深切於人性的情緒爲緯來織成。鑒賞者的經驗和作者的經驗，藉相同的情緒而被聯絡。這才使我們感到半馬人（centaur）背上埃諾斯（Phros）的重負，感到被蘿帶荔獨立山上的悲哀。一切有情，這才都爲藝術所感動了。

### 悲劇的鑒賞

以上以完善的感覺，共通的經驗，以及貫串於其間的情緒爲鑒賞的條件，但尙未能盡。假如即以此爲鑒賞的極致，則作品裏所發揮的情緒，應卽爲鑒賞者所感染的情緒了。然而悲劇性質的作品並不如此。悲劇裏充滿着悲哀，痛苦，怒怨，恐怖等情緒，這都是使人離開引避的，鑒賞者卻不傳染此等情緒之正面，卻係憐憫，同情，超脫，而綜合融匯，得到一種『快感』。（其實這並不是普通意義的快感，不過人有樂於接近此等藝術的傾向，宛如樂於接近其他發生快感的事物，姑稱之爲『快感』罷了。）

悲哀，據麥格鐸（McDougal）說是欲望後顧的情緒之一，悔之一種特別形式，是從愛之

情操中生出的悔。當所愛的對象已經消滅，欲望不能使我們的意志有任何實際的動作，但愛之情操還活着，衝動因為得不到滿足也仍在刺激，遂發生悲哀。這樣，我們便有一種黏着對象而欲爲之填補的意欲，然而又明知這不可能，於是得不到歸宿的衝動遂使我們經驗到一種苦楚。麥格鐸的理論之所以可注意，即在其指明悲哀與對象的關係及其繼續發生，悲哀既不容易產生（非與吾人有內的關係的現象不能產生悲哀），也不容易消失（深的悲哀每歷時極久）。感覺悲哀時對象已經消失，但恢復對象的心則永不放棄。故悲哀之起，每使吾人與對象發生進一步的密切關係。

解釋悲劇何以能使人愛好的理論，古今汗牛充棟，但大體可分爲三系。有一系以爲這是發生於人性中幸災樂禍的劣根性，因爲自己站到局外而歡喜。這一說濫觴於柏拉圖。近代批評家法格（E. Faguet）更推揚其說。杜博（Du Bos）以爲這是由於滿足強烈刺激的需要，正如羅馬人之喜歡看決鬥，我們之喜愛驚險的競賽。芮忒（Reid）以爲感受悲劇有四個階段：一，受虐狂的傾向；二，虐待狂的傾向；三，對於忍受苦難之精神底訓練；四，從人格的投射所得到的感動。馬克思主義派的人也以爲能給人一種刺激，震撼人心，但並不太甚，使人明知那是幻境，故而得到能以勝過那種刺激底的快感；故悲劇雖是反美學的，卻能與人以精神底訓練。

席勒爾對於悲劇，也提供了很多有力的理論。他以爲（一）悲劇所引起的同情憐憫應屬於我與同一類的人的；（二）悲劇之可悲的成份應存在於事件的相關中；（三）悲劇的快感起於



感到衝突，感到力底商進。他從衝突立論，以爲悲慘的結局，實由於最高理想之存在，假如醉生夢死，則此世界決無悲劇可言。後來赫格爾(Hegel)更擴充其說，以爲悲劇都生於兩種理想的衝突；衝突無可避免，故最後必至破滅，但從此衝突中，亦可以見出永恆的真理而使人警惕頓悟。尼采(Nietzsche)以爲藝術一方面是亞坡羅(Apollo)的，一方面是狄奧尼修斯(Dionysus)的；前者是恬靜莊嚴燦爛的美，如史詩，圖畫，雕塑；後者則洶湧澎湃，陶醉狂歡，創造動態的美，如舞蹈，音樂。亞坡羅的藝術與狄奧尼修斯的藝術結合，乃產生悲劇，一方面是動蕩極情，一方面是華嚴莊靚。吾人與此意象相接觸，便擺脫了生活裏一切瑣屑卑下，躍入一擴大的世界裏。劇中人的悲苦痛楚，不過是導入此擴大世界的橋樑罷了。故能在悲苦後產生喜悅。這又是一系，大抵從理想立論。

第三系是亞理士多德的學說。『悲劇者，乃一嚴重，有起迄，具有幾何度量之行動之模倣……其體爲實演而非敘述，其用在悲憫恐怖之情而使之得到適當之宣洩。』宣洩(catharsis)一字，通常譯爲淨化。所謂悲劇的淨化作用，卽謂在常人的情緒中，哀憐恐怖的情緒，每每夾雜自私的以及實利的成份在內，故心不純淨；悲劇使此等情緒淨化，而有道德上的作用。近代學者則考證此字的意義當爲宣洩發散。悲哀恐怖等情，爲吾人所必然具有，卻又是最不易直接表白的情緒。如微子見故宮禾黍，但『欲哭不可，欲泣則近婦人。』情緒被阻抑，遂使精神沉，如由悲劇而得到一正當宣洩的通路，故感到活動不被阻抑的快樂。人生幾十年，大抵是苦

多於樂，而此種痛苦，又往往是說不出來的。白居易有一首詩：「不得哭，潛離別；不得語，暗相思——兩心之外無人知！」正是描寫這種狀態的。假如能够藉一個機會痛痛快快發洩一下子，則精神上的快慰是無可形容的。司馬遷說著書的人「皆意有所鬱積，不得通其道」，這才找到藝術爲一發洩通路。悲劇的鑒賞也是這樣的。

然而以上諸說，也似都有未盡。第一系的學理，在偏於官能刺激，似以爲鑒賞者可以站到所描寫的外面，高高在上，以求取一種享樂。他們忘記了單獨的情境，縱使如何慘苦，都不發生悲哀。惟有知道這一情境的起因，以及其所必然發生的結果，這才能成立悲劇。故幸災樂禍的心理與悲哀之感不相容。席勒爾，赫格爾的理論，又太高遠了，雖博大精深；究未十分切於實際。鑒賞之際，吾人雖心領神會，卻不會意識到當前的意象之外還有另一深遠的理想之境。悲劇是上智與庸人所同感覺的，故須從平凡立論。亞理士多德的意見，雖最能說明此現象，但究竟在事實的悲劇和藝術的悲劇之間，還不能分別。爲什麼看見一個人被殺或看見乞丐在街頭哭泣卻並不引起情緒底宣洩呢？有人說這是由於藝術的欣賞，在欣賞中造成心理的距離。亞理士多德不是說過悲劇是有幾何度量，以各種藝術裝飾其文字嗎？不過這話仍未妥當，因爲這樣解釋，又近於旁觀的幸災樂禍論了。

我們以爲悲劇之主要的意義，即在於能構成人類的瞭解，以溝通人和人之間的隔閡。要從對象引起深純的情緒，必基於瞭解（路人的哭泣並不動心，孩子的哭則憬然驚覺了）；而從動

作的表現得到滿足，亦必須求得瞭解。放聲一哭，固然可以心頭痛快，但倒到母親的懷裏一哭，豈不更增加無限慰安？更且，若不是有知者在前，我們又豈能放聲一哭？此無他，悲哀有人能接受而被瞭解，悲哀底壓抑便解除而感到舒適。在悲哀中能放開懷抱，坦白地接受一切；哀憐同情等心，都是表示精神上相互間的一種結合；恐怖，困苦，更是促人聯合起來的原動力。加之，悲劇每建立於兩種力的衝突。阻力既爲至大不可抗，如命運之類，則人生亦盡其全力去衝擊搏蕩，作無限的進攻，以至『死而後已』，這才能看出人性的最深沉處。這是生活裏所沒有的。悲劇都表現一種損失，而吾人的心則黏着此種損失，永遠企圖補償之，所以精神上的活動便沒有止息之時。悲劇裏所寫的，是永遠不得完成的情境，我們的精神便不自覺地參與到那裏面去，想得到一種融會和聯繫。故此情緒的宣洩，只能稱爲表現與瞭解的程序；悲劇的鑒賞，就爲此瞭解程序之完成，則其所產生的情緒性質，與原來的是否相同，是不必過問的事。

### 喜劇的鑒賞

喜劇解釋困難之點，就在其與生活較接近，平庸通常，似乎毫無特殊之點。但我們知道善於說笑話的人自己往往是不笑的，則其所欲傳達的究竟是什麼情緒呢？笑的變化極多，從呵痒之純粹生理的笑到『夫子莞爾而笑』，有着甚深的理智味的，其間相去甚遠。茲略述笑的學說

如下：

菲洛以特把可笑性分爲兩種，傾向的詼諧 (tendency wit) 和無傷的詼諧 (harmless wit)：前者又分爲性感的傾向 (sexual tendency) 和敵意的傾向 (hostile tendency)。無傷的詼諧即無所謂而不虐之類，這大抵有一個公式，即情境之突然的轉換，通常從難變到易，大變到小，意思不及變到俯拾即是，於是先前表面上的困難化爲烏有，吾人預儲的精力就發洩爲笑了。造成一種貌似困難而突然轉到容易，爲滑稽之最普通的方式。

柏格蓀以爲可笑性都起於生命之機械化，或暗示生命之機械性。他指出任何場面如有重覆，逆轉，互相干涉（即某種情境同時屬於二組不相干的事情，並且同時能用全不相同的意義解，如雙關之類）等性質，即成爲滑稽。他又指出笑有三大特點：一，笑的對象只限於人事；二，笑和強烈的情緒不相容；三，笑須有附和者。由一三兩點，可以看出笑之社會性，第二點則看出凡成爲笑之對象的，其量必須比較適中，否則便會流爲別的情緒。

不過我們從喜劇裏所感覺到的，並不完全是笑。有些喜劇，如但丁的神曲，曷斯丹 (Rostand) 的西哈諾，莎士比亞的暴風雨等，都不令我們發笑。繪畫，雕塑，音樂等也極少令我們發笑。亞理士多德說：『喜劇爲下品性格之模倣（喜劇之目的在狀人之劣於實際的人生），前既言之，第所謂下品，非即爲惡，蓋滑稽特醜之一種。滑稽之成份爲缺憾，爲醜惡，而不含痛苦或毀傷之情。其顯例即滑稽面具，雖醜惡扭捏，惟不必含痛苦。』從亞理士多德的話引伸，則如

文藝復興時代的批評家，以爲淫穢與罪惡，使人憎惡，煩悶與愁苦，使人憐憫而恐怖，故可笑之基本乃在卑微者，或小醜賤者。他們又以爲喜劇有道德的價值，因爲所描寫可使人警惕而反省。又喜劇總是始於激亂，而終於圓滿，使人生正義之感。這與柏格森『笑與激烈的情緒不相容』和笑爲社會對於錯誤者加以懲罰等意相同。

爲英國近代劇開先路的平內羅(Pinero)曾說過一段話：『我們是生於苦難的時期；也許在這個時期舞台作家第一義務就是對觀衆容讓，並且最要緊的就是使觀衆暫時從那些在劇院外面等待着他們的憂鬱得以離開，縱使爲時甚暫罷。』平內羅的話有一點是確切不易的，即藝術並不是要增加人生的苦難，乃是要解脫之。而最苦惱我們的，是債務未楚？工作無着？明天的早餐發生恐慌？這當然是的。不過最糾纏着我們的，還是那些心頭的隱恨，情緒上的不快，一些瑣屑的憂慮和悔恨，以及無可告人的錯誤，失敗，不道德等——雖然這些都沒有什麼嚴重的性質，但已經够令人不安了。

凡是喜劇的藝術，都與生活極其接近，且具有極廣大的普遍性。卑賤，缺憾，小弱實較之偉大崇高爲易於相親。類型化，程式化的手法，以及濃厚的社會性，都使鑒賞之際，憬然反省到自己。喜劇的作品，縱然破口大罵，或刻毒諷刺，都有一種企圖改善的意味在後面，故其性質是平易可親，遠爲容讓的。凡屬喜劇的作品，其性質都是解化衝突的。無論是戲劇也好，或其他藝術也好，只要是有着笑與滑稽的成份，則總是從極困難的衝突，漸漸使之輕淡，終至於

消失。喜劇裏面的困難，糾葛，缺憾，弱點，以及醜惡失德等，其性質都不甚嚴重，隨處都有產生的可能性，且富於普遍性。這樣，我們心底所蘊積的衝突和情緒 (complex) 都從潛意識的底裏浮起來而表面化，因以消失了。一笑之餘，便覺心曠神怡。所以喜劇有一擴散作用，使鑒賞者的鬱結得以消解，沉澱在精神深處的抑壓物找到一條安全的發洩通路，於是浮升到意識的表面來，便得以解除了。喜劇的鑒賞，在這一點，很像精神分析法之治病。

就數量上說起來，我們大抵需要喜劇方面的作品更其繁數罷。這是因為喜劇的本身就是解化現實而使之成為藝術的第一道橋樑；而且我們惟其有了這種解化現實的精神的力量，這才能以鑒賞喜劇。沒有感情的人是不會笑的。凡可笑之事，都不問其來源。例如街頭一個人跌倒，行人都哄笑了。這當然是由於（照柏格孫的說法）生命之機械化，他的行動不能自持，但更要緊的，則我們惟有無所容心於其間的時候才能笑。假如知道那人是年老力衰，不堪負荷而跌倒時，嘻笑之情，會變成惻然悲憫了；又如利用其跌倒而企圖有所得，則亦不能笑。故惟有以無關心的態度，單純注意對象的本身，才可以笑。故就其社會的意義來說，則誠如多數學者的意見，笑是介乎藝術與現實之間的。但這也就是解化現實，使之不再是冷冰冰的外面的世界，而具有溫和容讓的關係，並獨立自足，與環境絕緣，而完成其藝術性。在這裏面，世界變為較小較簡單，理想變為較近較溫和；但正因爲這樣，我們對於這個現實的世界，也較易脫離純實利的觀點，而構成心理的距離，具有純然無邪的心思。無論是嬰兒純真的微笑，以至於會心而

笑，或大笑絕倒，這其間都有一種溫和的關係，一種超出實利的觀點，以及泰然自足的心境。沒有這種態度，則滑稽談諧等作品的鑒賞便不可能。而作者所傳達的，要亦不外乎這種解化現實的泰然自足的境界。至於笑的本身，不過是工具而已。

### 自然美的鑒賞

假如有一時候，朝暾初上，山脚，樹頭，田間的霧氣逐漸散開，紫雲英鋪着燦爛的景色，蠶豆花瓣上的黑圓點恰像嬰兒清湛的黑眼珠，而你第一次感到清冷的露水沾濕你的脚了——這種心情，是否和你讀一首詩，看一幅畫，聽一曲音樂的時候相同呢？或者是連峯際天，或者是平原迢忽，或者是『江上柳如煙，雁飛殘月天，』或者是『錦幄初溫，獸煙不斷』——這些情境，與藝術有何分別？

在心領神會，快然自足的時刻，也許藝術和自然美的賞鑒竟無分別，不過這樣一來，卻和我們前面的理論矛盾了，因為以前是曾經給藝術與實物嚴加區分的。藝術與實物既不能同樣看待，則自然美的鑒賞應另有其根據。

我們得首先考察自然美的性質。對於一切自然，都無條件地承認其爲美，這種觀念在我國不大有；在西洋也起得很晚，一方面由於基督教之以一切上帝所造都屬神聖，另一方面則起於十八世紀以來的汎神主義，最重要的人物如盧騷，羅斯鏗 (Ruskin) 等。印像主義的繪畫對於

題材不加選擇：自然主義的文學也不選擇，但他們卻不一定認為所描寫的都是美，有時候卻稱之為醜惡面的揭發。除此之外，大多數的人對於自然美是有所選擇，自具標準的。問題就在這裏：如何選擇，標準何在呢？

假如我們把自然美的範圍暫限於風景美，以及花卉翎毛之類，則任何時代，任何民族，都以對人體美的觀念去選擇自然。如人體美的觀念變遷之際，則藝術的傳統亦有大力於其間。西洋對於人體美，着重康健豐滿，故其風景亦較平易。我國則男性重清奇古怪，女性重嬌柔纖，故反映於風景的為『疏影橫斜』，為『枯藤老樹』，為『黃河之水天上來』，為『芙蓉露下落，楊柳月中疏。』煙柳，白楊，紫藤，蘆荻，怪石，疊嶂，這都是我們所認為最富於風景美的，無非是這些能夠與人體美的觀念相合罷。

而人體美呢，有其長遠的文化傳統，實在是從圖騰時代一直傳襲下來的，與裝飾的觀念固結不解。同時這也受藝術的影響，如『曹衣出水，吳帶當風』之類，必然反映到裝飾上去。可見得自然美並沒有獨立的意義，不過為各種觀念的反映。並且這些觀念之得以反映到自然風景，也是後起的事，實經過一部份藝術家之努力介紹，然後成立。如在我國，則『老莊告退，山水方滋』，其最有關係的人物為陶為謝，為王摩詰。在西洋則還要晚一千多年。

我們在欣賞自然美時，往往由於藝術的回憶復活於心目中，這才引起興感。且舉一個常見的例。紅樓夢裏有一次設宴，賈寶玉要清除溪頭殘荷，林黛玉舉了李義山的詩『留得殘荷聽雨



聲」，那些兀立秋風之中的殘荷的美才被賞識。這種例很多；假如沒有藝術作媒介，我們就很少可以有可以賞鑒的自然美了。至於旭日，朗月，崇山，大海，其本身可以使人感動的，爲數至少，且亦限於有藝術修養的人才能領略。所以就鑒賞的經驗來說自然美和藝術美雖沒有什麼分別，但就鑒賞所得印像的來源說，則自然美不過是藝術美的反映，倚賴藝術而存在。我們對於同一的風景，可以聯想到不同的藝術，故風景能因人不同而現種種相。風景的鑒賞，主要地是從藝術修養得來的。未來主義，達達主義(Dadaism)幾乎全不涉及風景，而不失其爲藝術。

### 何謂醜

通常以爲分辨美和醜(Ugly)就是鑒賞，這是一種錯誤。分辨美醜，並不簡單，即使可能，那也是批評的範圍以內的事，並不一定即屬鑒賞。況且醜的問題，頗難解決。醜並不是不美或非美學的（假如是這樣，便與美不發生關係而無預於藝術），卻應該說是反美學的。因爲是反美學的，故與美又發生關聯，常常闖到美學裏去；困難就在這裏。

醜也可以有實物上的意義和藝術上的意義。通常所謂醜大抵不出兩個範圍，一是不合生理要求的刺激，如噪雜的聲音，過強或過弱的光線等。盧納卡爾斯基用這一意義到美學裏去，前面已經批評過了。因爲生理的條件變化甚大，故在這一面沒有固定的界限可以劃分。月光較日光約僅得六萬五千万分之一，應該是不合生理條件而成爲醜了，但因人目對弱光線中的藍色部

份，感覺特別敏銳，故月光有一種藍的意味而感覺其爲美。第二是反常態的即畸形的東西，如跛脚，禿頭，童山，枯河等。這同樣也沒有絕對的標準。如宋人筆記載某人愛一眇妓，對人說他覺得天下的女子都多了一隻眼睛！加之，通常所謂醜的，都可以融入藝術裏面，如騷音音樂，地獄變相圖等。羅俄在他的大著巴黎聖母寺裏寫一怪醜的殘廢者，卻與其中最美的女郎同樣可愛。殘荷，衰柳，怪石，鍾馗等也是常用的畫題，而且一粒黑斑可成爲 beautiful spot。

克洛契說美是成功的表現，醜是不成功的表現，又說美是表示美的特性之統一，醜是表示美的特性之繁多。又說醜爲美的貶價值，即美爲能夠自由的活動，而醜則爲不能自由的活動。他的意見，很能說明醜的意義，即醜者，僅在藝術活動裏有之；當藝術活動受阻礙而不能完成時，則產生醜。至於通常的醜之融入藝術，並非因爲被征服，即利用其對照的力量，如以侏儒襯出巨人，beautiful spot 之黑襯出臉之白等。凡醜的對象，當其融入藝術，不是以其刺激生理的面目出現，而是用以表現一種情緒的時候，則反美學的與美學的便可以聯結起來了。正如雖是醜陋的孩子罷，做父母的仍然覺其美與可愛。

### 反欣賞論

克洛契曾說醜的征服說是一種修飾得很精緻的特殊快樂說，其實提倡以欣賞的態度對付藝術的亦是一種精緻的特殊快樂說。美感和快感之不能並論，爲自康德以來一系的美學所反覆闡

明的道理；一涉快感，即使藝術重反於實物，而且勢非使刺激無限增加，不能維持快感。並且從藝術爲人類的認識及瞭解立論，則更不能與快感相容。所以在材料論一章裏，我們曾力說官能刺激不能當作藝術的基礎。雖然羅斯鏗，亞倫 (Grant Allen)，瑪涉爾 (Marshall) 等，極力以爲官能上的快感亦爲美的認識之重要因素，但他們的說法亦各自矛盾。關於這點，似不必再詳細討論了。

從欣賞立論，從趣味立論，以爲有一種美的享樂可供我們吟咏的，其實亦不能逃出快樂說所必然陷入的困難。『山中何所有，嶺上多白雲，只可自怡悅，不堪持贈君。』這種悠然自得的態度，雖然也屬可貴，但究非藝術的真諦。因爲，這種欣賞的態度，就高一點的說，則係超然世外，另覓一安身立命之處，就低一點的說，則專重趣味，自命騷雅。殊不知若果真能超外世外，則正無須藝術。東方朔的仕，劉伯倫的酒，嵇中散的鍛，乃至和長輿的錢，都無不可以自足於中，脫略世務。則縱然是高人罷，流波所及，也必然陷於個人主義的。祖約好錢，阮孚好屐，晉人至不能判其得失，這就是誤以欣賞的態度爲高逸；否則這又何待判別呢。

至於從主觀的滿足去找趣味，則更爲鑒賞上的魔道。這種人自以高出世俗，超然物外，如明末諸人（袁中郎一流的著作，以至陶庵夢憶，影梅庵憶語等均是）；殊不知藝術原是此世中物，不能到世外去找；以此世間爲惡俗，便將不知不覺，把自己的趣味變爲惡俗的了。只從欣賞着眼，履霜所漸，終非至惡俗趣味不止。因爲趣味如山嵐水光，移步換形，而時尚所趨，

一刻便變，無可把捉。到口味吃滯了之後，便不能不想盡方法，去尋找奇異的東西。於是閑暇自足的心情，便不能保持，必然鑽營競逐，自墮到苦趣裏。鄭板橋所罵的清客伎倆，正是指這種情形。清客跟着主人後面，有時說一句笑話，有時弄一局圍棋，看起來極其清閑，不知道他到處都是勾心鬪角，苦惱之至的。既然生命必須刻苦自力才能把握得住，而在創作裏也是焦心苦思，嘔盡心肝，爲什麼鑒賞之際，會給我們以純然舒閑怡悅的世界呢？

從欣賞立論，則可以把藝術當做一種誘導的工具；既出發於個人主義，又可以把藝術當做武器之類。舒適閑暇，終必至於紛爭競逐，又必至於偷空取巧，阿世取容。就是顏之推所舉『標舉興會，發引性靈，使人矜伐，故忽於操持，果於進取。』因而有『文人無行』的結論的，也無非列舉專重欣賞之另一流弊罷了。所以欣賞論到底不過是快樂說的變相，還是從個人主義出發的。藝術，無論是創作或鑒賞，終於不過是一杯苦酒，非欣賞所能嘗味的。

### 結論

已經很有人說明鑒賞之與創作，並無根本的分別了；每一回鑒賞，都是一回理想底創造。當前的藝術，不過是一幅間架，要用我們的想像把那間架填滿起來，這才有了真正的鑒賞，這當然無殊於創作，只不過是程度之差罷。李白的越中懷古，『越王勾踐破吳歸，義士還家盡錦衣，宮女如花滿春殿；只今惟有鷓鴣飛。』這詩在字面上並沒有說出什麼來，不過引導我們的

想像作無限漫遊而已。這種例子，簡直隨處都是的。

但鑒賞與創作的關聯，還不止此。我們以前曾力說沒有鑒賞，便不會有創作。藝術如說話，是說給人聽的，就是獨語，也是把自己當作客觀的存在，說給『他』聽的。沒有聽的程序，便根本不會有話語；誰會向聾子嘍舌呢？故沒有瞭解便不能有表現，兩者如形影相隨。我們又可以看出鑒賞所要的條件，正與創作相同。如雙方都要有相同的感覺，經驗，意識，情緒等。創作與鑒賞，相需以立義，不過經過的程序略有不同而已。

從悲劇的鑒賞知道只有人類底瞭解才使悲劇之成立為可能。否則不獨醉生夢死，亦且幸災樂禍。而人類底瞭解，豈不正是創作的精髓嗎？喜劇的鑒賞，使我們知道惟有無關心於外，圓滿具足，然後能從實物脫離，以進於藝術，而這又正是創作所必由的徑路。至於創作上的官能刺激，鑒賞上的快樂說所以都必失敗的，無非是以個人為極限，把瞭解認識的程序中斷了，便好像一泓死水，終至腐臭。藝術，也許可以譬之為電流水流之類，惟有創作與鑒賞之往復流通，這才得以存在。不能鑒賞的創作，只是一種乖癡的異物。而不能以創作的心情去鑒賞的，也只能得到糟粕。彼此之間，相會於無言，不獨是情緒的傳達，尤其是情緒的瞭解，這才成立鑒賞的關係罷。由於鑒賞，不獨藝術活動的範圍，無限擴大，而人類的關係，亦無限擴大了。金聖嘆以『慟哭古人』『留贈後人』立義，雖然窺知此中消息，不過還是看得太淺，沒有破除我執罷。

表現和認識，不過是一物的異名；創作與鑒賞，也可以這麼說。

## 第九章 思潮論

### 爲人生的藝術

當托爾斯泰的偉大著作藝術論震驚一世的時候，克魯泡特金卻力說「在俄羅斯，祇要是在藝術批評上發生過真的影響的，對於這種思想（爲着社會服務，並且協助社會走到更高的人道主義的概念）則無不擁護。」因此他以爲「托爾斯泰的藝術論在俄羅斯所生的印像還不及牠在國外所生的印像之偉大」，因爲「在俄羅斯的讀者的意見中，日爾曼美學作家們的形而上學是一再地被壞滅。（同上，俄國文學史）」這種俄羅斯的農民素樸的觀點（列寧卽以托爾斯泰爲農民的代表）與日爾曼形式美學的大師們的觀點之對立正是藝術思潮上的奇觀。

我們不要忘記了俄羅斯在文化上完全是一個新興的民族，其第一偉大的文學家普希金（Pushkin）的生命才與十九世紀一同開始，他的年齡不過稍大於曾國藩，稍小於姚鼐，這是兩個被認爲我國文學傳統之最後的人物。但是這一個在文化上最爲古老的民族，有着最長久的文學藝術歷史的民族，其理想簡直與托爾斯泰等人如一鼻孔出氣，這豈不是更爲奇觀嗎？

約在托爾斯泰寫他的藝術論之前二千四百年，孔子就對於詩說過「邇之事父，遠之事君」

的話。又說，『一言以蔽之曰：思無邪。』在孔夫子的時代，不僅把藝術當做社會的因素（一切原始民族莫不如此），並且把藝術當做推進社會之力的。這種觀念，一直繼續下來。劉歆，揚雄，劉勰，韓愈，白居易，歐陽修，姚鼐，以及所有的史學家，都莫不極力護持。六朝駢麗，唐人傳奇，宋以後溫婉的詞曲，以及晚明風趣，都不過在這主潮上引起若干波折罷了，並不能與以重大的威脅。這種觀念，所謂『風刺』，所謂『言之有物』，所謂『文以載道』，固然造成我國文藝庸俗膚淺，令人昏昏欲睡的氣分，但平易近人，親切真摯，也為我國文藝的特色。比起西洋作品，在波瀾壯闊，感情熱烈這一方面，自然大為遜色，只是溫暖厚重，宛如家人父子相對，沒有矯揉造作，努力作態的境界，也非西洋作品所能到。這兩大流派，平價之下，要作左右袒，似乎是不可能的。

西洋藝術思潮，古代除了亞理士多德之外，也是着重其道德的價值的。柏拉圖(Plato)以為藝術無非是說謊罷了，故採取敬鬼神而遠之態度，把藝術家請到他的理想國以外去。羅馬最早的藝術家荷拉斯(Horace)也以為藝術之最大的功用在於教訓。以後基督教的世界，對於藝術，更是純粹從道德的立場去看。藝術，不過是宣傳宗教的一種工具。神蹟劇(Miracle Play)底產生，便是一最好的例。雖然文藝復興的人文主義，也沒有能超出這個範圍，或者更與以新的支持罷。但丁，彌爾頓(Milton)，以至於盧騷，無不以藝術為改善人生的程序。一到他們認為藝術與宗教或道德不相容時，便爽爽快快否認藝術。新教徒之到處毀壞古代作品，認為異教



的危害物，以及英國清教徒之封閉戲場達十八年，都是最顯著的例。這其間似乎只有莎士比亞不大受影響，他好像毫不關心道德問題，正和他不關心別的哲學思想一樣。

這樣看來，所謂爲人生的藝術，並不是一個新名詞，實在是中外自古相傳的一貫的意見。最早的藝術，既與宗教爲一種雙極體的東西，則其認爲對人生有直接的關係，自屬必然。不過古人也許比我們把道德的範圍看得更寬泛一點，影響看得更直接一點，所以便以爲藝術（或是宗教）是無處不涉及生活全部的。這種觀點，誠然太素樸，甚至於可說有點迷信，但那態度是異常真摯肅嚴的。

採取爲人生的藝術這一觀點的人，總以爲藝術既屬於人類的產物，當然是對人而設，就必須有什麼價值。而價值生於對人的關係。離開人生，便不能說到價值。所以藝術之必須對人生間接直接有好的影響，自屬當然。又，任何時代，要探討人生間最好的關係，當然只能以那時代的道德爲標準。則藝術之應該從道德的見地（或宗教的見地）來批評，也是當然的。這一觀念，自古相傳，亦且根深蒂固。大抵民間對於藝術的觀念，都是立在這個基礎之上的。

此外，則弗洛以特從潛意識的慾望底發洩來論藝術，馬克思主義者從經濟的立場來論藝術，視之爲上層建築第二，雖然面目迥異，但根底都是從爲人生一點出發的。不過他們看人生的基礎各不相同，所以立論也就各有崖岸了。大概說來，各派之間，抱着這種觀點，從社會的基礎上去評定藝術的價值，爲最普遍的現象。所以托爾斯泰的議論，雖然大可驚愕，以至小泉

八雲 (Lafadio Hearn) 不敢在大學裏講授，但不獨俄國人和我國人視爲當然，就是西歐也應該認爲最老的傳統之一。不過在前世紀之末，正當另一方的理論風靡一世的時候，覺得他的意見（也許舉例之處，略爲過甚）爲不可思議罷了。

### 藝術至上主義

十九世紀以來，才爲藝術求一獨立的地位，使其無所倚賴，自足於中。這是從兩方面出發的。一是浪漫主義所高唱的爲『藝術而藝術』(art for art's sake)，一是自康德至克洛契一系的形式美學。浪漫主義的主張，與魏晉時人的氣分很有相似處。如遊仙，山水諸詩，與異國情調，中世紀的憧憬和神祕主義相近。綺麗的駢偶，也像唯美主義的作品。而陶淵明的冲淡自然，又像渥茲華斯 (Wordsworth)，這時候標明主張的如陸機文賦，雖然篇末也說過『濟文武於將墜，宣風聲於不泯，』但全文卻是以『恆患意不稱物，物不逮意』爲主，而以因物興感，發抒情緒爲文底來源。『遵四時而嘆逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。』這種態度，與楚詞『朝飲木蘭之墜露，夕餐秋菊之落英』已迥不相同了。司空圖的詩品，也是具體地說明藝術之內在的價值的。

高第葉 (Gautier) 爲純藝術的主張大放厥詞，在十九世紀的藝術思潮上有極大的影響。他極力說明藝術應該是獨立自主的，不能有什麼目的，不能有什麼用處——因爲要完成其本身，

所以不能對本身以外的什麼另外的東西有用處：『無用之用，乃爲大用。』這種態度，法國作家大抵遵守。無論是浪漫主義的露俄，高第葉，自然主義的佛羅貝爾 (Flaubert)，左拉 (Zola)，頹廢主義的波特萊爾 (Baudelaire)，以及從大衛特 (David) 到最近的畫家，都特別注意到藝術的獨立。十八九世紀以降的藝術思潮，每從法國發源，動蕩既多，新的理論不得不積極作防禦戰，同時法國人有非常之精緻的造形美術的感覺，恪守藝術原則，愛重形式，所以不願拿外在的準繩來衡量這一精緻深微的活動罷。

十九世紀末年，自然主義到處勝利以後，唯美主義就在那現成的基礎上燦爛發皇了。自然主義恰好爲唯美主義作先驅，因爲，自然主義要求精確的觀察，細密的感覺，片段的描寫，故很容易變爲印像主義，又分化爲二十世紀初年蔚爲奇觀的各種流派。『爲藝術而藝術』的話，自經露俄提出，高第葉發揚以後，經海涅 (Heine) 傳到德國，惠斯勒 (Whistler) 王爾德 (Wilde) 傳到英國，成爲風靡一時的主張。以後意大利和俄羅斯的未來主義，都沐其餘波。這是對於以道德爲藝術目的的澈底反攻。

爲藝術至上主義作理論上的基礎的是形式美學。康德把美分爲純粹的和有依賴的兩種。他以爲最高的美是由於其本身所發生的感動，至於要從意義上追求其美，則已落第二乘，是有依賴的美了。既然把藝術從實物的世界分開，以爲美僅存在於假象，並以爲藝術的鑒賞裏不能有任何實利的觀念，則無論道德也好，宗教也好，其他理智的觀點也好，總而言之，一切外在的

標準，都不足以爲藝術的權衡；能够衡量藝術的只有藝術本身。克洛契明白宣言，『藝術對於科學及效用及道德都是獨立的』。他認爲『凡把美的活動和實踐的活動相混同，或把實踐的法則攙入美的活動中的一切理論，都當一律斥爲謬誤。』他說：『若醜惡果能從世界上消滅了去，而普遍的美德和幸福能在世界上確立起來，那麼藝術家所描寫的，殆將不復是偏激悲觀的感情，而是平靜，天真，悅樂的感情，而他們也就成爲極樂國的真正居民了。』這話已經够爲自然主義之醜惡面的揭發的態度辯護了。因爲，與其懶惰地向藝術討論其道德的目的，不如留一分氣力改善現狀罷。

這一系的理論，非常博大精深，實屬近代美學的主潮，因爲能够深深分析美的本體，所以給藝術至上的主張建了確切不拔的理論基礎。這比較唯美主義空洞的宣傳，有力多了。無論你的主張如何，斷不能忽視他們的理論的。

### 象牙之塔的去住

對於藝術的看法，有以上兩種主要的態度，這是千百年來爭論不決的問題，我們當然不能希望能給以澈底的清理，又不願作模稜兩可的折衷之論，也不能像另外一派人說法，以爲『爲藝術而藝術』的態度是藝術家的主張尙未得到社會的擁護時作防禦戰時所提出的口號，而『爲人生的藝術』則爲藝術家的主張已經得到社會的擁護時向羣衆宣傳時所提出的口號而根本

拋開這問題。在我們的意思，以爲這問題應該從理論和實際兩方面去考察，並發見理論和實際間的矛盾，我們想進一步考察此矛盾之原因，看是否能對問題的解決略有所助。

就理論上講，拿道德（或宗教意識，或其他思想）作爲藝術的軌範到底牽強一點。第四章形式論，已經力說思想不過是藝術的形式之一，其理由是道德，宗教，政治等都爲適應現實而設，而藝術則是向未來的，必反抗現實，故扞格不入，再則，道德，宗教，政治等流變太大，與藝術不相應。除此之外，還有一重要的理由。無論是道德，宗教，政治，其本身都不能當作最後的標準，必須又從外部的什麼法則來權衡。這所立的標準是否能成爲最後的標準又是問題。所以，要拿外部的標準來作藝術的目的（譬如說是道德），即等於毫無標準。托爾斯泰提出宗教意識來作藝術的標準，就遇到這種困難，他不能不亟亟於給他的宗教意識下定義。這些，都是所謂『有待』的。真要以外部的標準爲主，則會逃不出莊周的寓言：『吾有待而然者耶？吾所待又有待而然者耶？』而終會迷罔不知所從了。

通常的意見，以內容爲藝術的核心，而形式爲外加的附屬的部份；但就形式美學的觀點，則藝術所有的只此活動及活動所完成的成果，或稱之爲形式，或稱之爲表現，此外更無他物。至於內容或意義，反而是外加的附屬的部份。因爲所謂文學，只有文字的組織；圖畫，只有顏色線條光影；音樂，只有高下疾徐，輕重緩急的音；等等。內容則須藉外在的什麼才能見義，遂破壞了藝術圓滿具足的本性。從藝術爲直觀，爲假象，爲情緒的傳達諸論來講，都知道藝術

應該本性自足。克洛契輝煌的理論，其建設的方面且不說，其破除過去執妄諸論，實在是堅確不拔的。我們雖然不必強徇舊式心理學的分法，以爲知情意各不相涉，而藝術爲情底活動，故與理知底科學和意志底倫理不相干；但藝術之有獨立活動的範圍，不能以實用或道德的觀點去強爲衡量，則是無可否認的。所以以意識爲前提的說法，遠不如藝術獨立論之能自完其說。比較起來，前者非常素樸，且見牽強。

只是事上的表現，卻顯然矛盾。藝術至上說在我國始終不佔重要，陸機並沒有堅決的主張，袁宏道李笠翁等人，則在文學史上殊無多少地位。其在歐洲，也只是近百年間的事，而且就在形式美學極盛的時候，除了唯美主義，狄喀丹忒，未來主義等，作家很少有站在這一方面的。藝術批評，則俄國一系的人，克魯泡特金已經說過都是托爾斯泰的與黨了。從泰因（Taine）以降，凡以社會的觀點來論藝術的人都是不主張藝術至上的；馬克思主義的理論，從弗洛伊特的心理學引徵而來的理論，則也是如此。在創作方面，爲人生的藝術的觀點始終佔着極大的優勢，而且產生最大多數的傑作。

康德分美爲純粹的美和有依賴的美。純粹的美以形式諸原素的組織和諧爲主，獨立自足，無有所待。有依賴的美則須有待於從形式聯想到別的意義上才能成立。這種區分，本來是對的。無奈可以列入康德所稱的純粹的美範圍太小，而以形式音樂爲其極致。至於我們平日所接觸的藝術，所認爲偉大深永，千百年來陶鑄吾人的情緒使之純粹深厚的，恐怕都得劃到有依賴

的美這個範圍裏去。一幅題爲『構圖』的繪畫，還沒有可與達文西的『最後的晚餐』比長絮短的，雖然前者是純粹的美而後者則不得不列爲有依賴的美。康德的理論至此又使我們迷罔了。

唯美主義的成就並不見得怎麼大，似乎還是空論多而實際少。印像主義在繪畫的領域上的或就是不朽的，但也許是由於他們完成了新的技法。象徵主義，未來主義，達達主義，以及新感覺主義等，都不曾有卓越千古的成就。這和那些虔信宗教或篤重道德的作家相比，總是有遜色的。對於但丁，彌爾頓，易卜生，托爾斯泰，雖然都可以攻擊他們的迷信，偏執，以及『不正確的意識』等，然而他們無疑是較王爾德，波特萊爾，高第葉等更能感動我們。我們可以反對清教，可以反對托爾斯泰主義及其帶着霉腐氣息的懺悔，但失樂園，復活一類的作品還是感動我們，且永不失爲靈感之源泉。

因此我們就不能不從別的方面來考察這問題了。我以爲理論和事實之所以發生矛盾，還是由於個人主義在其中作祟。假如有了象牙之塔，自然應該住進去，問題卻在於是否只有幾個特選的人物能够住進去呢，還是大衆都能住進去。假如大衆都能够，爲什麼不放棄茅茨土階呢？但是如果只有幾個特選的人能够住進去，則也許這象牙之塔，只有從多數人的血腥汗臭，才得以建成的罷；也許住到裏面去，會感到可怕的孤寂罷。如果關涉到大衆，意識到人類，則在建立自己的象牙之塔以前，會像杜甫那樣，眼看着自己的茅屋隨秋風而飄去，卻在懷念千萬間底寒士的廣廈罷。所以，爲藝術而藝術一派的成就之所以少，並不是理論上有什麼缺點，只是他

們在不知不覺之間，滲進個人主義的色彩進去了，於是只能在感覺的境界裏追求獨立自足——也許是暗暗地意識到了第一點，王爾德才寫了道林格萊的肖像畫那悲劇，追逐官能滿足的少年，終於刺死了自己的靈魂。這其間，只有佛羅貝爾，左拉數人，把注意完全集中在他們的社會，這才解脫了個人主義的侵襲，以完成他們不朽的事業；他們的興趣不會放在自己身上。

至於另外一方面的人物，則無論注意的核心在宗教或道德，其不以個人為終極無不相同。道德的觀念，只要是真誠的，則縱使極狹礙罷，也是極量減低了自私的氣分的。就在這裏，可以解脫了小我的執着，而融入人類意識之廣大的範圍裏去。從他們的作品裏，便可以探尋到一種不是屬於個人而是屬於人類的氣息。這樣，便已經獲得藝術的精髓了。只要他們不太為道德或宗教的偏見所拘，而入主出奴，則總可以產生偉大的作品的。道德宗教之類，正因為可以推闡及於全人類，故雖缺乏理論上的根據，仍不失為藝術的基礎。

不過我們仍然不能否認理論上的正確。上述的矛盾，到某一時期總會消滅的。到人類都有了充分的自覺的時候，就不必再假手於道德宗教等物了。也許終有一天，我們會把全世界建成一座偉大的象牙之宮，那時候大家都會住進去罷。

### 不道德的藝術

藝術家被控為不道德，如『文人無行』之類的意見，是古今中外都流行的。也許正因為這



樣，高蹈派的作家們才高唱『爲藝術而藝術』的防禦戰罷。這一糾紛，現在離解決的時候還遠。政府，宗教，社會，豈不都在以禮教風化的名義對藝術檢查嗎？並且這種檢查，常常要勞警察廳以權力制止，可見得問題像是很嚴重的樣子。其實，假如真的有不道德的藝術存在，除了證明這個社會還有不道德的事實，因以沾污了藝術，還能證明什麼別的呢？然而人家卻反以爲是控告藝術的罪名呢？

照我們的意思，則必須有行才可以爲文，這在創作論裏講自我責任實生活等項時已反覆申明。並且也曾說過，『藝術內容的深淺，無非指我們生命的深淺。』則這一問題，在我們是不辯自明的。假如不以一時代一民族的偏見來論道德，而從人類的上進着眼，則藝術必然是道德的——只是這裏不指任何既成的道德條文而已。從這種觀點而論，則古今學派，無不相同。古代希拉的藝術觀，如表現於悲劇及彫塑的，莊嚴沉重，自不待說。如亞斯契洛斯 (Aeschylus) 自己就是一個嚴正的道德家。亞理士多德不從道德的教義立論，然而他的情緒發散說卻顯示了藝術對於道德影響的眞價值。康德一系的理論是反對從道德的立場來批評藝術的，可是他的無關心的理論卻是最道德的；因爲，既然不可爲實際的利害所動，則『善且不爲，何況於惡！』能够做到這一步，則心情已經非常純潔，無須再立道德的條文了。既然亞當已經吃過了蘋果，則人類的罪惡自不可免，而道德之禁制，必不如藝術之消釋那麼深入，也是顯然的事實。所以，通常以不道德的名義加之於藝術的，總不免是『賢者心自動』。對於藝術之檢查，

禁制，深文周内，每是社會道德非常糜爛的時期。心理學說人類的行爲有一種藉託理由的事實，即表面所作的和內心所想的（有時候是自覺有時候是不自覺）恰好相反。最常見的如所謂『死的願望』，非常耽心某一個人的安全，時時憂慮其或遭危險，甚至於常常幻想到發生橫禍的慘狀，其實就是潛意識裏含着要那個人死的願望。非常耽心於藝術之或有道德的危機，縱使立意是正大的，也不免有『死的願望』的嫌疑。在精神上是康健的，決不會從女裙的長短上看出風化關係來。同樣，在道德是康健的時候，刪詩的孔子，也不會把桑間濮上等什當作淫奔的詩。

通常被認為不道德的藝術，大抵都是那些揭發醜惡面的作品。譬如說水滸誨盜，左拉的娜娜誨淫之類。這總不免是維持道德的先生們的錯誤，這好像怪鏡子沒有照出好面孔似的。不獨像克洛契所說應該先去改革現狀，而且，假如沒有這些揭發醜惡面的藝術作品，則社會的改革恐怕沒有進展得這樣快罷。惟其對於社會不滿，這才與以激烈的攻擊，則這一些被認為不道德的作家，是在更根本的意義上恰為最道德的；他們之被攻擊，不過因為受社會的罪惡之反攻而已。

藝術只有一種不道德的，那其實不是藝術，不過假託藝術的面貌。這類作品，以官能刺激為主，給人以滿足慾望的快感，而且大部份是涉及性慾的。相傳米勒 (Millet) 早年為生活所迫，畫一點流行的低級趣味的作品以餬口。有一天他偶然在街頭櫺窗旁邊（那兒出售他的作

品)。聽見旁人議論，「那就是專畫裸體畫的米勒畫的」。他就毅然改變了作風，不惜與饑寒爲伍。小仲馬寫私生子 (*Le Fils Naturel*) 既成，結局的兩語如下：

父親 你一定得允許我，在我們兩人獨處的時候，叫你作我的兒子。

兒子 是，叔父。

上演這個劇本的體育劇場的經理孟迪尼 (*Montigny*) 對他說，要是使劇末父子們擁抱起來，那個劇本至少還可以加演三十場。小仲馬卻說他就是爲了那兩句話才寫這一篇劇本。這兩位大師是能够在藝術的道德問題上有所取捨的。

### 自然主義與寫實主義

以上討論對於藝術的態度，看出理論與事實的矛盾，而對於藝術的手法也差不多有同樣的問題，即自然主義與理想主義的爭執。從浪漫主義以來，即漸趨接近自然，而羅丹所說，『第一件要事是堅信自然爲全美』，尤其確切地說明此派的信仰。這就是說，對題材不加選擇，而忠實地表現所看見的。後期印象派雖然好像在發揮熱烈的理想，但他們仍然堅守忠實地表現而不加選擇不加潤飾的信條。梵高 (*Van Gogh*) 所繪的一幅風景，就是一片田野，田間的路，一羣飛鳥，黃和藍的色彩，不能再單調的風景。

理想主義正好相反，不獨加以選擇，而且加以改變，甚至於加以創造。理想主義者並不那

麼尊重自然，以爲生糙的自然沒有什麼用處，應該由作者加以陶冶。他們把自然當做素材，有時候截長補短，有時候移高就低，離合組織，企圖創造自然以上的美和完備。客觀的真實，理想主義者認爲毫無意義，因爲如果逼真的模倣是藝術的極致，則照相早已可以取繪畫而代之了。我國繪畫，對於透視光影空氣等毫不講究，卻並不能從寫實的見地加以否認。常見的畫，如荆棘叢蘭，英雄獨立，旭日海鶴，馬上封侯等，都是典型的理想主義的例子。

於是我們又遇到同樣的困難，同樣的矛盾了。自然主義所謂恭順地去臨摹者，不過是藝術家一種深切的信念，其實並沒有什麼理論上的根據。羅斯鏗雖然大放厥詞，說：『不完美的藝術才有所不屑，有所取捨。』究竟他也不曾說出何以如此的理由。既然我們的生命並不承受全部自然，而有所選擇去取；目之於色，耳之於聲，口之於味等等，都以自己的法則去離合組織，爲什麼藝術家不能有同樣的權利呢？假如自然已經完美無缺，則又何須再有藝術呢？藝術的地位如僅能『複製』，那又有什麼意義呢？所以就理論上講，我們應該放棄自然主義而趨向於理想主義的。

但事實並不如此。假如我們把自然主義當作對一種對藝術的手法，認爲係嚴格地遵守客觀的標準，則古今大師，無論其思潮上的系統如何，在手法上都是自然主義。這話好像牽強；其實十九世紀自然主義諸大師對於客觀的真實，和古代諸大師對於先在的典型，其態度並沒有根本的差異，都是不攙入自己的感情進去的。就這一點而論，他們的手法實屬相同。以理想主義

爲護符，而離開了客觀的真實，無論是自然或先在的典型，並不足以產生大家。只有那些忠實地恭順地從事於——也可以說，臨摹的人，才能產生偉大的作品，這是藝術史上到處可見的情形。

十九世紀的繪畫，幾乎是法蘭西人的天下罷。從古典主義的大衛特到後斯印像派，都以法蘭西人爲重鎮。這是因爲他們無論其系統何如，都恪守寫實主義的矩矱罷。大衛特的傑作『拿破崙的加冕式』，被人稱爲『其實卻是規模極大的肖像畫』。『就因爲有這要緊的一面（他的尊重寫實的性格），他的作品所以能將深的影響，給與法蘭西畫界的。』（近代美術思潮）至於德國的作家，如凱思典斯（Carstens），珂勒留斯（Cornelius）等，則因爲過重理想，輕視寫實，這才沒有什麼成就。辛苦一世的珂勒留斯，其傳世之作，只有一幅『啓示錄的四騎士』，以畫稿的素描存留着——這才真是理想主義者的悲哀罷。

這類的例其實多到不可勝舉。試觀漢人的詩，樂府如孤兒行，戰城南等，徒歌如十九首，蘇李贈答等，都是富有寫實的精神的；這與六朝出自想像的作品，相去幾不可以道里計。古典希拉的戲劇雕塑，都栩栩如生。馴鹿人留存的洞穴畫也是這樣。就是印度造像着重典型，然其亦步亦趨的客觀精神，又何嘗有遜於自然主義的大師呢？

這其實是當然的。我在前面已經說過，頭腦之爲用，遠不如手那麼深切著明。理想主義注重頭腦，而自然主義注重手，這就是兩者成就分判的原因了。觀察自然，尊重自然，以至於崇

拜自然，認自然爲全美，無非是說要不挾成見，忠實地表現自己的認識。所得的印象，當然是通過自己的精神而來，仁智之見，無非表現自己的仁智。則對這印象忠實，表面上是忠實於客觀的存在，實際上是忠實於自己精神的活動。故寫實的精神，爲維持不爲成見所蔽的惟一方法。假如認爲所得的印象，並不滿足，要加一番修改，則只有以過去的認識爲基礎罷。但過去之存留於精神上的，明明已成陳蹟，只剩下一些大概的輪廓，要從這裏面去探討，總會逃不出幾番窠臼。這樣一來，又如何不走入陳陳相因的程式呢？可以當作理想或想像之惟一工具的，只有思維，而這常只能存其粗。所以藝術家便不能不從寫實的途徑來維持真正的認識。

可以作一小的實驗。無論技巧怎麼純熟的畫家，如憑想像作若干頭面的速寫，則他很快就會落到幾種典型裏去，隨即就沒有新的材料了。無他，沒有具體的對像爲情緒作依託，沒有活動的範圍供精神馳騁，表現隨即消失了。只有從寫實裏，情緒才可以有新的開展罷。到現在的國畫展覽會裏去看，一種陳陳相因的霉腐的氣息逼人，就是因爲消失了寫實的精神，才至於此罷。

### 藝術裏的思想問題

現在我們對於藝術裏的思想問題似乎可以再作進一步的探討。在形式論一章裏已說明思想屬於藝術的形式。本章之首又說明從道德的關點來論藝術缺少學理上的根據。但我們也看見另

一方面的現象，即宗教與藝術關聯之密切，和藝術作家之看重道德等。在這裏我們又遇到同樣的理論與事實上的矛盾。

無論是在創作的時候，鑒賞的時候，都不能拿思想底考慮放到第一位，這是確切不易的事實。創作之際而徇思想便易陷於追逐流俗，鑒賞之際而徇思想便會黨同伐異，盲於迎拒。這是因為思想容易外鑠，其影響不及情緒那麼深入。

不過我們也應該知道創作的生活和鑒賞的生活究竟只佔了全生中一小部份。在此之前與在此之後，我們還得作一現實世界裏的人物，我們還得在此醜態競逐的生活裏翻滾，而且此種生活又必然成為創作和鑒賞的根據。就單指一次創作或鑒賞而言，在着手之先，也還有許多準備，要有智識和理解；如佛羅貝爾爲了幾行熱帶樹的描寫，便好幾天冷浸在圖書館裏，是有名的例。據說巴爾扎克 (Balzac) 所知的貨物名色。比一個拍賣行的拍板人還要多。就是這位偉人，表現出有意味的矛盾。他一方面深恨共和，欲復王政，一方面窮形盡相地揭露了貴族的無能和墮落。在這裏究竟何者是他的情緒，何者是他的思想呢？「嬴氏亂天紀，賢者避其世，」像這樣的詩，還是理知底出於「雞犬之聲相聞，民至老死不相往來」的思想呢？還是出於對當前文明的憎惡？

思想既然於人類的生活有甚大關係，則其影響藝術是必然的。而且到了某一限度，我們也實在沒有界限可以把思想和情緒清楚劃分開來。到忠實於自己的思想的時候，便發生情緒底力

量，而成爲藝術的核心。只是思想之爲物，可以單獨提出來，就是對之不忠實，也還是可以組織完善的形式。就因爲這樣，我們才不能夠以思想爲藝術的準則罷。

至於藝術上的流派，所謂各種主義或稱思潮的，大抵是手法上的問題。例如浪漫主義和寫實主義，自然主義和象徵主義，等等，除了題材和技巧的殊異之外，又還有什麼根本的差別？取徑不同，故此表現遂殊。這方面的詳細討論，是出於這一本小冊子的範圍之外的。



## 第十章 效果論

### 社會及於藝術的影響

藝術，是本質底地社會的現象。沒有什麼像藝術似地反個人主義的了。藝術與社會的關聯雖常紛擾不明，生出許多的誤會，但就我們的觀點立論，是很容易解決的問題。社會及於藝術的影響，以及藝術的功能或效果（我們用這種字樣，並不含有功利的意思），性質上都很重要，應該提出來詳細說明。所以在結束這部小冊子之前，列此一章，以完成我們的意見。因為通常不是誤會藝術是應該受道德宗教以至政策之類的統制，而完全抹殺其獨立性；就是誤會藝術是清高絕俗，遺世獨立的。窒絕藝術的生機，其結果是橫奔旁決，發生狂暴的反攻，如英國當清教徒革命後王朝復辟的時代。自絕於社會，建立起空中樓閣來，則藝術亦如無根之花，行將枯死。而真正的藝術家，卻都是與社會生活息息相關的。「莫信詩人竟平淡，二分梁甫一分騷。」襲定庵的句子，可謂參透此中消息。

理論底地說起來，藝術不能離開鑒賞者，此義前已返覆申明。就是從未與第二人接觸的作品，而作者在放手的一刹那之前後，其本身即為自己的作品之鑒賞者，以涵詠其意味。戲劇舞

蹈等，動作的情緒反射及於作者自身。此種關鍵異常重要。藝術原是從人間關係裏生發出來的，則人間關係之實質的式樣，必然會影響到藝術，是無可置疑的事。社會與藝術的關聯之密切，從兩者的本性裏即可推知。只是社會以如何的方式影響藝術呢？是物理的論理的因果關係呢？是如環境對於生物之天擇的影響呢？抑或社會僅只是藝術表現所與的素材呢？如前一說，則我們可以在社會與藝術之間定下若干公式，如弗里契在他的大著藝術社會學裏所企圖的。若如第二說，則藝術與社會以一定的函數相關變化。如第三說，則藝術自有其本身的法則，社會底變遷不能與以根本的動搖。第一說之不能採用，因為我們沒有法子在社會與藝術之間歸納出簡單的因果關係。要求出這種因果關係，必須在相同的社會過程裏發見相同的藝術現象；然而歷史卻並不重覆，使這企圖為不可能。我們底下就要論及弗里契的失敗的。第二說呢，則物競天擇的學說，也還在討論中，我們不知道如何可以恰當地應用到藝術的理論上。人類並不像生物那樣決定地受限制於環境，社會也還是由於人的創造（雖然不是由於個人）；更且，藝術也不必求適於一時的環境，往往衝決藩籬。我們知道任何社會境遇都是暫時的，或暫或久總要變化，而藝術則無論在什麼樣的社會裏，都穩定地進行着。因此我們覺得社會是背景似地橫亘在藝術的後面，卻不是幕後執權的操縱者。或者，可以借用意識和潛意識的關係作譬喻。所有人類的精神活動，無論顯或隱潛，都存儲在社會（及其所負的歷史）這個廣漠無邊的倉庫裏，但只有幾部份情緒精練的菁華才出現於藝術。而藝術裏所受的社會影響，只有經過分析之後才能

看得出來。從作品裏可以推知一時代的社會現象，正如從意識底表現可以推知潛意識的活動一樣，但並不是常常顯明可測，也並不是都能正確無誤。我們還不能建立一種藝術上的『精神分析學』，因為那個作自由聯想的主體已非我們所得而接觸的了。

反之，如能透澈瞭解一時的社會情狀，則可以較容易明瞭一時代的藝術之所以成爲某種形式而不成爲他種形式的理由。從原因推測結果與從結果追溯原因，難易迥不相同。但就是這樣，也不能必操左券。個人對於社會的反應，敏鈍大不相同，究不能用固定的律來相軌範。況且人並不是用惟一的可以分析的狀態去反應外界。所以有各種各色的變象，而不可預測。預測者，究竟不過拿過去的認識應用到將來而已。這卻不足以語及生命和藝術，那是從不會再重覆一次的。人對於同一的環境，可以有正則的反應，也可以有特異的出乎常軌的反應，使這問題變爲無限複雜。所以同一時代的藝術，雖所受的社會影響相同，但因個人的氣質（人類整個生命底綿延藉他所表現的一部份）不同，往往發生脫軌的特殊現象，而這脫軌的特殊現象在藝術進展的過程中往往地位極其重要。舉一兩個手頭的例。如盧同和李賀的詩，外形雖大不相同，而其着重於纖細特殊的感覺則一，只是盧同談諧而李賀憂鬱，後者尤其趨重於官感刺激。照社會影響藝術的學說而論，則這種藝術應產生於富庶的文明爛熟了的社會。然而這兩個與同時作家都不相同的詩人，當唐德宗憲宗之際，藩鎮大亂，朱泚反逆，中原殘破，異常之混亂的時代。和他們同時的有韓愈和柳宗元，樊師宗和張籍，白居易和元稹等，正是盛倡文以載道的時

代。那位窮愁艱困的盧同對他們似有一種顯然的諷刺和破壞，因以構成他的那怪怪奇奇的詩句，很有點達達主義給達文西的名作嫫娜里札 (*Manna Liza*) 加上鬚鬚的風味。又如威尼斯在一五一二年堪勃烈伊 (*Cambrai*) 同盟以後，商業和政治都衰微了，然而名家輩出，如迪禪 (*Titian*)，廷忒芮托 (*Tintoretto*) 等以異常之光輝的顏色和愉快的調子出現於繪畫史上。而其中洛托 (*Lorenzo Lotto 1480—1556*)，則獨具憂鬱的氣分，與流輩迥然有別。這種脫軌的情形在藝術史上是常見的。藝術所表現的愈加深沉，則普遍性和永久性更加顯明，其與當時的社會情形更易脫軌，假如那時的社會是有着特殊發展的。不過我們卻不要說藝術可以完全免除社會的影響；不過這種影響的因果關係太複雜了，有時是正面的，有時是反面的，又大抵出於影響個人底間接關係，不能够用幾條簡單的法則去規定，亦沒有方法可以精密預測。

### 莎士比亞的例

莎士比亞正當英國國力極盛的時代，尤其是一個新的時代，從中世紀的閉塞驟然開展為廣大的世界。這時候環境急激變更，思想急激變更，宗教的衝突，理智的發皇，都是那時代生活的核心。在那時候，人家已經不再相信地球是平的，是宇宙的中心了；地是圓的，繞太陽而旋轉，佛蘭西斯·突拉克 (*Sir Francis Drake*) 繞航地球的船就在碼頭邊可以看到。教堂不再是羅馬的，而是英國的，宗教的領袖不再是教皇而是以麗莎白皇后了。英國方戰勝西班牙的無敵

艦隊，成爲海上的霸主，而充分刺激人民向海外發展冒險的精神。近代英國的國力，就是從那時候奠基的。

但是這些在莎士比亞的劇本裏都沒有踪跡可尋。他自己因爲侵害了貴族的鹿，從家鄉流亡，到倫敦經過若干時期的困苦生活，在他的劇本裏也無跡可尋。因爲從他的作品裏找不到左證，著劍橋本英國文學史的散茲蒲芮 (Saintsbury) 竟說完全不知道莎士比亞的一切，說他的傳記都是東拼西湊。『如果不是夢囈，至少也是道聽塗說。』

爲什麼會有這種情形呢？一般的解釋以爲莎士比亞不注意故事結構，或者因爲他在短時期裏寫了三十七個劇本，無暇再結構新的故事。他只採取舊有的傳說加以改編，每個劇本都有其來源。故此當時的生活情形，自然不容易攙雜進去了。這種解釋不能使我們滿意，因爲不獨莎士比亞，其他古代戲劇莫不如是。希拉的悲劇，只有波斯人一篇是引用時事的。中古時代的神蹟劇，不用說是全然遵守舊有的故事了。法國古典主義的戲劇，甚至於浪漫主義的戲劇，如席勒爾及騷俄，也大半運用古事。採取並世的題材當作劇本，是自然主義以後才盛行的風氣。我國傳奇雜劇，其故事也是陳陳相因，各有本原的。要從這一類的作品裏去找當時社會生活的反映，當然不可能。這種要求，無非是自然主義以後才發生的罷。

一切注重規律，嚴守程式的藝術都不直接表現社會的影響；因爲這一類的藝術，並不以日常生活爲第一義的重要。這裏面所得到的影響，只是情調底完成。如莎士比亞的戲劇，其熱烈

奔放，趨向於光明的情調，不得不說是屬於那時代的。

所以社會對於藝術創作的影響（最直接的一種即為創作的動機），其關鍵如何，實無可預測。我們可以推知一些大概的消息，卻無從確定。社會直接的影響即所謂動機的，在藝術構成的因素裏，乃最不重要。例如托爾斯泰之想寫安娜傳，據說是偶讀普希金的一篇小說，愛其開端簡潔，想照樣寫一篇。陀斯妥以夫斯基大部份小說之動筆，是為稿費；斯各迭（Scott）因為營業失敗，負債不能償，才產那麼多的傑作。就是作者有意要按照一定的社會關係去寫作，也常沒有結果。最顯然的例如高爾基的母親，他有意為共產主義者伯惠爾張目，立一典型，但此人的描寫卻不甚成功，重心潛移於母親維納索夫，一個應該為嚴格的共產主義所排斥的人物。卓別林（Charlie Chaplin）有意在他的作品『摩登時代』裏反映一點社會關係，故在監獄裏幫助典獄官，在街上拾起紅旗來，而這些都是全片裏顯然現得矯揉造作的地方。從作品裏追溯社會影響，恰如從意識底表現追索潛意識的影響，有時雖找到了原因，但無法說明為什麼某種刺激引起了情緒，而別的則沒有。除非把一個人的氣質和遭遇完全記錄，此問題即不能答覆。而這是不可能的事。要固執地從社會的影響追溯藝術的成因，無論如何只能獲得片段的材料，而且常不免陷入迷宮裏。

菲里契以馬克思的意見爲出發點，以爲藝術是相應着社會，嚴格說起來是生產過程，而變遷的。社會發展既可以分爲原始共產時代，封建專制時代，商業資本主義時代等等，藝術也必相應有若干階段。他由此創著其藝術社會學，這是在國內頗爲流行的一本書。不過菲里契雖舉出很多例證，也抹殺了許多例證。以前論藝術的起源時已略舉一二。他的研究限於造形美術。造形美術，尤其是建築與工藝，依賴技巧及經濟能力之處較多，故與社會的繁榮或衰頹相應。至於繪畫，就不一定如此。例如風景畫，荷蘭比佛羅倫司 (Florence) 早得多。梵蒂埃克兄弟 (Van Dyck) 之作風景畫，遠在十五世紀之初，比佛羅倫司最早的風景畫家維諾契阿 (Verrochio) 之出生 (一四三五年) 還要早二十年，而荷蘭的商業發展比比佛羅倫司晚得多。又，我國山水畫發達極早，陸探微張僧繇均工山水，那時當南北朝變亂之際，幾無大規模的商業可言。則說風景畫是應乎商業資本主義而生的話又不足信了。一時代的藝術，足以代表那時代的，總在那時代之前或後。我國文學發達之極峯，例在內亂疊起，民生凋弊的時候。李杜韓柳，所謂盛唐的作品，是在天寶安史亂後，唐代的政治已經一蹶不振了。只有漢賦和北宋古文，略與政治上的繁榮相應，但終不免有廟堂氣息。由此一重要現象，可知藝術與社會是互爲因果的了。

在文藝史上，但丁是通常認爲文藝復興的精神底代表者，而他實在比人文主義 (Humanism) 的興盛早一百多年。彌爾頓代表清教精神，而他的失樂園作於清教徒革命以後，斯塔忒

(Stauff) 王朝復辟時。浪漫主義和自然主義的時代犬牙相錯，分不開來。德國是資本主義發達得最晚的國家，起於一八七一年統一之後，而浪漫主義發生最早，其大師歌德 (Goethe) 及席勒生於一七四九及一七五九，英國的拜崙 (Byron) 及雪萊 (Shelley) 都在此後四五十年，雖然英國為商業資本主義發達最早的國家。法國的浪漫主義大師囂俄則生於一八零二年，而同國的波特萊爾，集狄喀丹卡之大成的，生於一八二一年，而死於囂俄之前。單就這些年載而論，就可以知道不能以經濟的原因去解釋他們在藝術上的異同了。如以生產過程為藝術變遷之決定的原因，又何以說明這些現象呢？

主張藝術社會學的觀點的人，每以從作品中所見的人物為例。凡某一時代或某一社會集團的作家，其所描寫，總與那個時代或社會集團中的人物相合。照生產過程決定藝術論的說法，則以為是作家的階級意識在那裏活動，意識地表彰自己同階級的份子，而卑抑敵對的階級的份子。這種情形，正像粗心的心理學家用人類的意識去解釋動物的行為一樣，未嘗不言之成理，細按則毫無是處。照他們的說法，第一是把藝術的範圍極端縮小了，第二把藝術從永遠前進的綿延裏割斷了，成為孤立的死靜的現象。上面的情形可以用環境的限制完全說明，不必涉及別的方面，更與作者是否站在他所熟識的人一方面無關。一個作家的知識和耳目見聞總是有限的，他的取材，不能出於他的知識見聞以外。他用以作為描寫的模型的，必為他所最熟悉的人物，無論他對於這些人物是歡喜或厭惡。他不一定就站在所描寫的人物一面。契珂夫和阿斯特



洛夫斯基都愛攻擊他們週圍的人羣，後者的描寫範圍尤其不甚廣大，無疑地他們也是屬於所攻擊的那一集團的。有些藝術家取材很廣，有些則很窄，都與他們藝術本質的高下無關。人物的取材怎麼樣，實在不是一個重要的問題。如雪萊那樣的天才，他長詩裏的人物，也不過是從哥德文 (Godwin) 的一些小說裏借引而來的，因為說到社會經驗，雪萊並不算豐富。但是藝術上的價值，他卻高過他所借引的原作。

### 社會的因素何在

論到社會對於藝術的影響，還是由於環境影響了個人，才間接改變了創作的方式。在論內容一章時曾經問過『自己放在何處』，從這方面考察，庶幾可以看出社會的因素罷。創造藝術的人是從社會生養出來的，鑒賞藝術的人也是從社會生養出來的（任何作家都是爲他的同時代的人而創作）。一飲一食，尙且影響到人的精神，何況其他重大的現象呢？社會底變動使人發生形形色色無窮的反應；但藝術並非要重現這些形形色色的反應呀。所以造成這些反應的本性是惟一的，所以認識這些反應的本性也是惟一的，則藝術之不會追逐於社會變動之後，乃確然無疑。作風之歷時變革，雖與社會底變革有相關聯處，究不能找出幾條簡單的法則。要像菲里契那樣答覆『何種藝術適合於人類社會之各個時代』，則勢必把藝術分爲若干類型，把社會也分爲若干類型，而於各個類型重覆出現的現象中，歸納出一些原則來。這樣的論證是違反實

際的。藝術和社會都是一整然流變的力，不能加以割裂，無論那方面也都不會反覆過同樣的程序。

社會的變化，大抵須強迫人與之相合；這與行於生物界的適應環境底反應相似。不過人並不完全去適應環境，有時候反抗環境，有時候更與以澈底的改造。人類底智慧，原有分解對像而按照自己的形式重型起來的天性，所以反抗環境，並不只由於爭鬪的本能。人還有一種稱為反暗示的性質，恰恰去做與環境要求相反的行動。加之，要人類得以上進，則打破社會的惰性而加以改革是必要的。況且所有的藝術家都是才智優秀的人，情緒深厚，觀照過去而希望未來，則其擺脫和反抗環境的力量，自較常人更強。所以藝術裏面社會的因素，只能認為潛意識似的背景，而不能認為決定的原因。嚴格說起來，只有在人性不滿足於他所處的社會（或其某一隅），這纔因活動被阻止，情緒不能完成，於是創作藝術。假如他是純粹隨社會轉移，那他就會滿足於環境，而窒塞創作的心境了。

社會的因素誠然是極重要的，惟有與這相激蕩，生命的力才得以發揚，藝術才得以成立罷。但這究竟是藝術本性的外部材料；正如我們之能以行動，全靠物質表面的摩擦力，這力一經消失，前進立即不可能，好像汽車陷在淤泥裏。但我們究竟還要增加自己的力上去，才能完成行動。沒有自我所以自處的態度，社會關係是不會融入藝術的。

## 藝術的效果

藝術對於社會直接的影響，有時被人形容太過，或不免推測之詞，但常是被人太忽略了。即如馬克思主義的藝術論者，就完全沒有顧到這方面。他們僅以為是生產過程之下的一種副現象，上層建築第二，其本身並沒有什麼，至多不過以為是一種宣傳訓練的武器，和團體操，衝鋒隊之類的機構相同。他們忘記了藝術活動之普及與乎人類消耗極大的勞力去追求藝術這事實了。藝術的影響，隱而不彰，無法可以精密測定，不過反省到我們一生的情緒無時不在藝術力量陶融化育之中，想到缺乏這種活動時我們的心靈會是如何貧弱，就可以知其關係之鉅大了。詩大序：『詩者志之所之也；在心為志，發言為詩。情動於中而形於言。言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。……先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。』這已經展露藝術與社會的關係之靈光了，惜乎他們又給藝術戴上別的無以自解的桎梏。

道德，法律，宗教等對於人性之引導與防範，就其根底說來，都沒有藝術這樣深入。並且，這些活動欲對於人性有所改革，非先燃燒起情緒的力量不可。據弗洛伊德的學說，個人全部精神底型成，由於唯樂原則與唯實原則底交互影響，而抑壓和昇華兩作用的進行，又是情緒方面的事。所以要對於人類的精神有所塑造，當然須從情緒下手，這就是藝術之所以能領導人

類前進的原因了。

在生命發展的過程中，人類獨能自覺地進步，主要地是由於人類不滿於環境罷。甚至於有人以爲可以稱人類爲不能滿足的動物。而具體地表現不滿足和要求前進的心則惟有藝術。故藝術不獨淨化人類的精神，使之從現實的桎梏脫離，從卑下的對象轉移，抑且迫使吾人，使不至於陷滯僵化。促進人類向上的力，實在於此。對這種力量，並非不被認識，只是認識還有錯誤。無論政治，道德，宗教或其他事業，都想充份利用藝術，便可以看出他們對於藝術效果的估價了。至於某一定的藝術作品對於社會的影響，如亞力山大大王 (Alexander the Great) 之嗜好荷馬的詩，如少年維之煩惱出版，如娜拉上演，如獵人日記完成解放俄國農奴的事業，則人所盡知，用不着贅述了。

現在我們對於藝術的效果，或者可以與以新的估價罷。人類之出現於地球，據各方面的推算約爲五十萬年，這是『天雨粟，鬼夜哭』的怪偉的時代之開始。那時候的地球，實與現在大異其面目。長林豐草，奇禽異獸，正演着兇悍猛利的爭鬪。人類在那時候是一種渺小軟弱的兩足動物，既無制勝的體質，而且醜陋。假如我們忽然落到那環境裏面，獨立蒼茫，該不勝黑暗之感罷。是的，假如那時候就有預言說這種醜陋的兩足動物，和他的近親類人猿除了較弱之外幾毫無分別的，會發揚光大，掌握全地球，而且會完全改變其表面的觀瞻，以鉅大的鐵底助手擾亂地和海洋和天空，比任何巨龍或猛獸所能擾亂的倍大到無可計數，奴役一切有生無生之物

——這會從何看出他能以發達的基礎出來呢？

我們所處的世界較之動物所處的世界深廣到無量倍數，雖然我們的感覺大抵不及動物靈敏。由於藝術，接受的來源和表現所取徑，久已不恃實物，我們已經從實物超昇了。表表獨立於山巔，平原迢忽，遠望千里，這時候我們的心情，會想到悲歌慷慨的壯士罷，會想到白雲親舍罷，會想到崦嵫日暮，折若木而求力士罷，會想到明月既醉，飄然遠引罷。這一切於我們是如親切，如何力強呢！——這豈復僅僅是從實物所得來的感覺？豈復是完全以自己為中心的情緒？從平常的景色裏造出異常鉅大的影像，以引導我們的行為，則此精神的來源和流踪，自然是超脫了個人主義，含有瞭解他人和給他人以瞭解之兩重境界的。現實對於我們，不過是一個低微的基礎，藝術才把我帶到寫遠的高空裏。

社會，豈不是只有在人和人能有良好的關係之下，才能够進展的嗎？遊戲，消遣，娛樂，教訓，工具，武器，舉不足以使此社會進展，惟有從人類互相瞭解的精神才能够罷。所以當社會進展尚循正軌的時候，重大的矛盾尚未顯現的時候，尤其是在一種新形式的社會尚在發生的時候，藝術則歌頌詠嘆，或舉模範，示以標準，而在陶冶及改造羣衆的情緒一方面，尤處於引導的地位。阿斯契洛斯的悲劇，莎士比亞和小仲馬的作品，斐第亞斯 (Phidias) 及大衛特的作品，豈不是這種例子嗎？到社會的發展已露出破綻而需要改革，但舊的勢力尚佔優越的時候，藝術便起而反抗，明正其非。起先往往是託古改制，以復古的外衣暫隱其激烈的面目。藝術上

的復古運動，假如是有可以注意的價值的，照例不是復古，而是改革，如文藝復興。更有時候，藝術以大聲疾呼，向人類控訴，而引起顯明的改革，如社會問題劇，左拉的小說，愛爾蘭和俄羅斯作家之羣。

所以，縱然有時迂回曲折罷，但是藝術總是站在人類精神的前面，以引導於永久的上進。要說效果，還有更大於這效果的嗎？只有斷然承認藝術爲人類意識的具體表現，人類互相認識和瞭解的程序，而且爲人類社會上進之實質地推進的力，才可以解決藝術和美學上許多矛盾的現象，這在以前是認爲不可知的謎的。這樣，我們的這本小冊子，實在沒有說過什麼新東西，我們不過把最古老的事實，與人類一同存在的，再加以覆述罷了。我們究竟完成了什麼呢？恐怕是什麼也沒有，只不過把所見到的一點點，照原來的樣式記錄下來，希望這或者還能有一點意義，成爲以後研究的材料罷。

# 參考書目

詩學 亞理士多德 傅東華譯

藝術論 托爾斯泰 耿濟之譯

藝術論 盧納卡爾斯基 魯迅譯

藝術之社會的基礎 魯迅譯

從社會學的見地來看藝術 居約 王任叔譯

藝術社會學 弗里契 胡秋原譯

藝術概論 黑田鵬信 豐子愷譯

藝術之起源 格諾塞 陳易譯

苦悶的象徴 廚川白村 魯迅譯

美學原論 克洛契 傅東華譯

近世美學 高山林次郎 劉仁航譯

美學 李安宅

美學原論 金肇宇

美學綱要 范壽康

談美 朱光潛

文藝心理學 朱光潛

Bosanquet: History of Aesthetics

Taine: Philosophy of Art

Carritt: The Theory of Beauty

Parker: The Principles of Aesthetics

Lippi: Aesthetics

Marshall: Aesthetic Principles

Hirn: The Origin of Arts

Harrison: Ancient Art & Ritual

Gordon Craig: On the Art of Theater



中華民國二十九年九月初版

(74333)

☆ 藝術通論 一冊

每冊實價國幣壹元

外埠酌加運費匯費

著者 向培良

發行人 王雲五  
長沙南正路

印刷所 商務印書館

發行所 商務印書館  
各埠

版權所  
翻印必究

(本書校對不屬開書)

上海图书馆藏书



A541 212 0017 8689B

