

今日之藝術

著 德 里
譯 存 畫 施

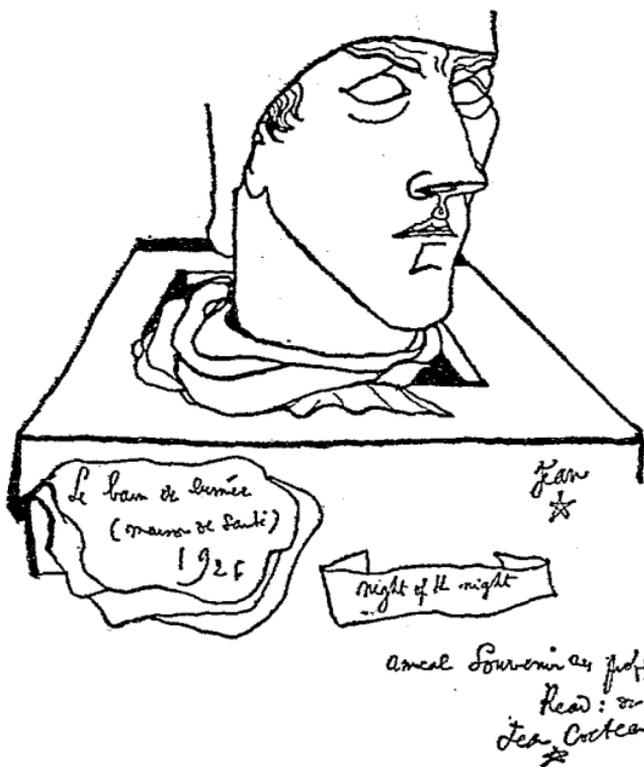


商 務 印 書 館 發 行

Herbert Reed 著
施 蟄 存 譯

今 日 之 藝 術

商務印書館發行



約翰·高克多：線畫

原著者序

本書雖研究繪畫及雕刻之最近的發展，但著者並不是企圖以一個同人的精神來替這些表現的極端派作辯護的。著者亦正如大多數人一樣，想用一種脫離了智慧的偏見的熱忱去欣賞近代藝術。這種熱忱，因為牠亦是一種情感，故著者亦願意承認牠是另外一種偏見；但這是，凡正直的人都免不了的。當一個人對於他本能的偏愛發生了一種辯護的衝動時，積極的批評就由之而發生了；但是假使牠超越了個人的立場而達到一個普遍的立場——譬如說，哲學的或科學的，牠纔可以稱為批評。這在近代文學批評中已經成爲平常的現象，但在藝術批評的領域中，這卻是需要聲明的，因為在我國，藝術批評至今還不曾有過一些體系。

實用主義的英國人對於這種狀態已經是習慣的地很滿足了，尤其是當他有口實可以對於像近代藝術那樣的使他不滿意的現象表示嘲笑的時候。所以近代藝術家——對於這個名稱，我的意思是指那些感覺及環境一樣地屬於近代的藝術家——因此而逐漸地孤立了。一般人都

會接受他的表面價值，而且也很不容易被一個同人的熱忱所悅服。這種地位的危險在最近德國所發生的事件中就得到了證明了。在現在的獨裁政治獲得勢力以前，近代藝術在德國之受人欣賞是比歐洲任何地方都更為優異的。有許多重要的城市裏，都有近代繪畫及雕刻的代表作展覽；有時這種展覽品竟現代得如汽車展覽或巴黎時裝展覽一樣（在這所舉的兩個例中，一種模糊的藝術意志是可以得到適當的表現的。）大多數重要的德國藝術家都在公立美術學校裏擔任教師或是在種種更間接的方式中受國家的贍養；博物院和美術館都受着那種批評的指導。這實在是一個很愉快的狀態。但是自從一羣人的專制勢力出現之後，這羣人，無論他們的政治能力怎樣，在對於造型藝術這方面卻很難說是有什麼特殊的理解的，於是那愉快的狀態忽然都被毀滅了。藝術家及博物院主任都被黜逐了，近代繪畫及雕刻都被藏置到地窖裏去或是受到更壞的凌辱。這完全是一種暴虐的不合邏輯的結果，以為藝術上的近代主義與政治上的共產主義是同樣的東西。「鮑爾札維克文化」(Kulturpolitschewismus) 這個字被創造出來了，是在這個呼聲之下，對於本書中所講到的種種現代藝術運動，就有一種計劃遠大的復仇運動發生了。我對於近

代藝術的辯解並不是因爲這種情形而寫的，但是這篇序文的目的乃是在於說明我在本書中所講到的種種理論，是完全否認着藝術上的近代運動與政治上的鮑爾札維克運動是一種文化的合一的。也許有些近代藝術家是共產黨，而有些卻又顯然是猶太人——這也許是一種遠甚於德國政治家所承認的事實。但是大多數的近代藝術家卻既非猶太人，亦非共產黨，也不是任何一種的民族主義者或政治家。他們祇是藝術家，而且，倘使他們的爲藝術家的精神愈是「近代的」，則他們愈是對一切不關心。總之，好的藝術家是除了藝術之外不大高與顧問到別的事情的。

這是現在的事實；但在本書中，著者希望著者已更進一步地說明了，即使是藝術之近代運動的起源及進化，也是與藝術之外的思潮沒有關係的。自然你可以把牠認爲是與文藝復興以來的文化及文明的一般的演進有關係的；但是不僅是近代藝術，就是任何一種的近代思潮，當然連那法西主義及國家主義也都算在內，都是這同樣的傾向的結果。近代藝術顯然是近代的；但牠的近代性乃是表現之於狹義的藝術的種種方法中的，而這些方法乃是藝術的技巧及科學之進化的結果。那些最能奠定了近代藝術的路徑的大藝術家——如康思泰、李爾、透納、塞尚、納、馬諦思、昆卡

「索——都是特別缺少任何意識 (ideology) 的。他們生活於他們的幻象及彩油中，而聽命於那被他們的感覺所指示的一定的路徑。」

他們對於他們的感覺的信賴或許會得有一種反畔的結果，這也許是可以承認的，但是那也是近代精神的免不了的傾向。世界（不單是現實的世界，還有那現實的生活方法）變得愈是機械的，那麼在這個世界的表面上愈找不到精神的滿足。於是幻想的內心的世界變得愈有意義了，好像是在補償那日常生活的粗暴與呆板似的。這種補償的方法是在別的歷史的時期中已經有過了，而今日所看到的那種奇怪而不可索解的藝術也可以在過去時代中找到。但並不是在最近的過去時代。反對近代藝術的那種偏見，乃是說近代藝術是一種被限制的幻象或狹隘的感覺的結果，這是著者被折服了的。但人們忘記了藝術家（祇要他當得起這個稱呼）是有着我們一切人的最準確的感覺的；祇有他能够忠實於他自己及他的官能，如果他把那準確的感覺表現之於最終的界度。如果我們不肯跟着他走，我們就沒有了勇氣，沒有了自由，沒有了熱情和愉快了。

901.2
794



3 0471 6597 6

目錄

第一章 背景.....一

從雷諾爾茲到柏格森：藝術之理論的觀念之變革.....一

雷諾爾茲與偉大的風格.....二

維谷及藝術之原始觀念之萌動.....六

形而上學的美學.....八

實驗的研究.....一三

原始藝術之意義.....一八

藝術心理學.....二一

接受的現象.....二一

目錄

創造的現象……………二四

現代的藝術哲學……………二六

第二章 從科學到象徵主義……………三一

學院式傳統之崩潰……………三一

變革的一般的特點……………三二

學院的傳統……………三五

眼睛所看見的東西……………三五

眼睛究竟看見些什麼……………三七

一個新的觀念：象徵派……………三八

象徵派藝術的理論……………四一

塞尚納的意義……………四三

盜利·馬諦思的方法·····	四五
主要眼界的理論·····	五〇
第二章 主觀的寫實主義·····	五五
德國的表現派·····	五五
視覺的統一與詩意的統一·····	五六
愛德華·孟希的意義·····	五八
橋社·····	六一
愛彌爾·諾爾特·····	六三
新客觀派·····	六五
第四章 抽象·····	六九

抽象形式之理論·····	六九
形式：兩種可能性·····	七一
柏拉圖之理論·····	七三
塞尚納之探討·····	七五
藝術之幾何學的类型·····	七七
立體主義·····	七九
觸心的與柔心的立體派·····	八一
機械的感覺·····	八三
抽象藝術之社會的意義·····	八七
第五章 主觀的觀念論之理論·····	九一
昆卡索的藝術方法·····	九一

近代音樂與文學中之類似傾向·····	九五
形式的概念之再度研究·····	九七
象徵主義的兩種型式·····	九八
象徵藝術之效用·····	一〇二
超現實主義·····	一〇五
自由幻想的藝術：保爾·克利·····	一〇九
共同的要素·····	一一一

插繪目錄

插繪除有註明者外，皆爲油畫。以下第一至三二，見正文第一章後。

- 一 盎利·馬諦思：黃衣少女畫像
- 二 盎利·馬諦思：倚椅少女
- 三 盎利·馬諦思：碗廚
- 四 愛彌爾·諾爾特：水彩畫
- 五 愛彌爾·諾爾特：家庭
- 六 昂特雷·特蘭：亥奴夫人畫像
- 七 昂特雷·特蘭：藝術家畫像
- 八 巴孛洛·昆卡索：二婦人
- 九 約翰·蘇凡比：母女

- 一〇 巴孛洛·昆卡索：素描
- 一一 雷渥帕爾·須伐奚：虔誠
- 一二 渥妥·狄克思：金髮少女
- 一三 夏伊·蘇丁：宮嬪
- 一四 馬克思·倍克曼：裸體
- 一五 喬治·格羅賽：閒談
- 一六 喬治·羅沃爾：丑腳之頭
- 一七 愛那陀·維業思：彈曼陀鈴的婦人
- 一八 愛烈克·海格爾：安索畫像
- 一九 卡爾·希米德·魯特路甫：在裁縫店中
- 二〇 昂特雷·蒲香：拘囚的修道院
- 二一 歐諧尼·倍爾曼：維尼市之夕暮

- 二二 卡洛·卡拉：浴者
- 二三 巴武爾·采里采夫：浴者
- 二四 愛彌爾·諾爾特：磨坊風景
- 二五 卡爾·胡飛：靜物
- 二六 渥思卡·科科虛迦：聖瑪麗教堂
- 二七 阿爾弗萊·華里思：港灣
- 二八 弗朗西思科·高蕭：畫像
- 二九 愛德華·戈格：賣解女
- 三〇 愛特迦·第脫迦：春天
- 三一 戈斯達夫·特·史美特：道遇
- 三二 弗里茨·望·登·倍爾琪：小酒店

以下插繪第三三至六四，見正文第二章後。

三三 弗洛里思·傑思悲思：科命波人

三四 馬克·夏迦兒：江上之丁香花

三五 弗里茨·望·登·倍爾琪：未發現之廟宇

三六 亨利·甘本同：紅衣牧童

三七 亨利·莫亞：線畫

三八 昂特雷·蒲丹：構圖

三九 威廉·洛勃茨：裁縫

四〇 亞美臺·奧尙方：巖穴中之浴者

四一 馬紐愛爾·朗同：頭

四二 約翰·呂沙：青色的諧和

四三 亨利·路朗思：大洋女神

四四 亞美臺·奧尙方：物件多種

- 四五 伊鳳·赫欽思：維奴思女神與水仙花
- 四六 奇諾·賽凡里尼：古墟殘物
- 四七 李奧奈爾·法寧求：汽船與定號
- 四八 巴孛洛·昆卡索：靜物
- 四九 喬治·勃拉克：靜物一
- 五〇 喬治·勃拉克：靜物二
- 五一 喬治·勃拉克：構圖
- 五二 喬治·勃拉克：海濱風景
- 五三 亨利·莫亞：構圖
- 五四 李卻·海慈曼：馬
- 五五 亨利·莫亞：母與子
- 五六 恩斯特·巴拉虛：僧人看經

五七 奧西普·查特金：彫刻家

五八 喬治·勃拉克：希臘畫題

五九 恩斯特·路特維希·凱爾希納：舞女

六〇 巴孛洛·昆卡索：浴女

六一 弗蘭西思·培根：耶穌受磔刑

六二 克賽隆：構圖

六三 迦思東·路伊·魯：婦人與花

六四 巴孛洛·昆卡索：圓眼的肥頭

以下插繪第六五至九六，見正文第三章後。

六五 斐爾囊·賴諧爾：構圖一

六六 斐爾囊·賴諧爾：構圖二

六七 喬治·華爾迷哀：構圖

- 六八 愛德華·華茨浮思：構圖
- 六九 漢斯·愛爾茨巴歇：構圖
- 七〇 約翰·梅燦諧：城市
- 七一 斐爾囊·賴諧爾：梨樹根
- 七十二 巴孛洛·昆卡索：五線譜
- 七三 彭·尼古爾孫：構圖
- 七四 龔查萊：構圖
- 七五 柯爾特·許惠特思：灰色及玫瑰色之畫
- 七六 蘇菲·道倍爾·阿爾普：六個房間
- 七七 約翰·愛列翁：構圖
- 七八 威利·鮑梅斯德：壁畫
- 七九 威利·鮑梅斯德：壁畫

- 八〇 奧古斯德·愛爾平：抽象繪
- 八一 洛倍爾·岱路奈：故事
- 八二 約克·維龍：構圖
- 八三 凱里亞戈·吉卡：構圖
- 八四 亞爾倍德·格萊慈：構圖
- 八五 魯道爾夫·倍林：畫家之徽章
- 八六 巴爾巴拉·海普華士：凭倚之人形
- 八七 漢斯·阿爾普：二觀念與一臍
- 八八 約克·列普思希茨：婦人與吉撻琴
- 八九 阿爾倍安·喬孔梅諦：構圖
- 九〇 亨利·莫亞：構圖
- 九一 亞歷山大·卡爾特：彫刻

九二 彭·尼古爾孫：聖雷米

九三 斐爾囊·賴諧爾：婦人坐像

九四 溫特漢·劉易士：一個背面狀

九五 路易·馬柯西：桌邊人物

九六 洛亞·特·梅思特爾：構圖

以下插繪第九七至一二八，見正文第四章後。

九七 柯德·賽里格曼：構圖

九八 馬克思·恩斯特：懷孕期間的拜動物教伉儷

九九 馬克思·恩斯特：夜間的人形

一〇〇 馬克思·恩斯特：蛋之內景

一〇一 馬克思·恩斯特：魔鳥，早安

一〇二 約翰·彌羅：油畫一

- 一〇三 約翰·彌羅：油畫二
- 一〇四 約翰·彌羅：婦人坐像
- 一〇五 巴孛洛·昆卡索：抽象繪二
- 一〇六 巴孛洛·昆卡索：抽象繪二
- 一〇七 巴孛洛·昆卡索：抽象繪三
- 一〇八 昂特雷·馬松：魚之戰爭
- 一〇九 約翰·呂沙：紐約
- 一一〇 特烈斯脫蘭·赫里哀：構圖
- 一一一 保爾·那虛：死者之大廈
- 一二二 阿爾倍妥·沙未奴：海濱之伉儷
- 一二三 約翰·皮琪：構圖
- 一二四 沙爾伐陀·達利：構圖

- 一一五 沙爾伐陀·達利：部分明細圖
- 一一六 愛德華·蒲拉：構圖
- 一一七 保爾·克利：愉快的早餐桌
- 一一八 保爾·克利：愉快的山景
- 一一九 保爾·克利：御項圈的婦人
- 一二〇 保爾·克利：懸旗之亭閣
- 一二一 華西萊·甘進思基：休息
- 一二二 華西萊·甘進思基：擁護與反對
- 一二三 安烈戈·普朗皮里尼：抽象度數
- 一二四 漢斯·阿爾普：鬚，瓶，葉，頭
- 一二五 漢斯·阿爾普：假面具
- 一二六 保爾·那虛：莎樂美

一三七 巴孛洛·昆卡索：金屬彫刻

一二八 昂特雷·馬松：素描

卷首插繪

約翰·高克多：線畫

今日之藝術

第一章 背景

從雷諾爾茲到柏格森：藝術之理論的觀念之變革

在這第一章中，著者要把那美的哲學之逐漸變遷的情形先講述一下，因為這種變遷是給近代藝術開拓了一條新路徑的。我們必須追溯到從前去——真的，我們要回顧到一般的藝術批評中的實驗方法的開始時候去。於是我們纔能夠看到一種引起藝術之演變來的覺醒，而當藝術家底意志之表白逐漸逐漸地被哲學家所檢閱之後，那些舊有的已定的方法就變得不適用了，終於是失敗了；而一種新的科學誕生了，這就是藝術的科學。這是一種容納着以前並不與美的哲學發生關係的各方面來的證據的科學——譬如歷史及人類學的證據，宗教及心理學的證據，生物形



態學及語言學的證據，以及一切關於人類精神及其表現方法的各種科學的證據。近代的藝術的科學與那在十八世紀被認為藝術科學的東西，「例如，在我們英國的霍迦士（Hogarth），李卻特遜（Richardson）及雷諾爾茲（Sir Joshua Reynolds）諸人的著作中所論列者，」其間幾乎有着全然的差別。這種差別似乎還比那些藝術作品本身的差別更爲顯著得多。

雷諾爾茲與偉大的風格

十八世紀的藝術，正如雷諾爾茲在他的講談集（Discourses）中所表現而垂爲法典的，乃是在人類進化中的一條最奇詭的窮巷。直到十八世紀的末葉，我們可以說每一個時代都有着牠的風格，無論是怎樣的隱微和怎樣的不足道。但是從這時代以後，人類的精神顯然已不再依照着那直接的原來的方法去表現了；牠現在又反而依照着古代的方法去表現了；因此我們在藝術上得到了這許多復活的風格——如新戈諦式，新古典式，以及那大展覽會時期的低劣的折衷主義——於是學院式的藝術傳統，遂與十九世紀同歸於盡了。

這種衰亡的種籽是潛生於那次要的，但是終於成爲最卓越的一種文藝復興的現象中的，這

種現象就是所謂「古典復興」者是也。著者不想在這裏衡量那「古典復興」的理想所對於古希臘藝術家之原理及實驗究竟吻合到如何程度；但是我們卻不妨說那些發揮希臘藝術之智慧的或理性的結構的現象都已經被採用爲一切美學的表現之規律了。「（在希臘藝術中）有一種幾乎是近於形而上學的信仰，以爲那彫像的美及理想的型式都可以由一種幾乎是超於官感的結構來表現其特徵的，因爲這種結構是智慧的與數學的。」（註一）這種對於美的規律的觀察，一種可以使那追求完美的理智得到滿足的型式，卽是全部古典的傳統中之主要特徵。當大多數都已經過了評判之後（被那連續不斷的時代所評判，我想這是一個實地試驗），這種理想就能够使有機的生命底活力，尤其是人體所代表的，與一種智慧的觀念底安定性及普遍性趨於一致；這就是一種對於自然事實的理性的解釋；使有機者升而至於智慧的平面上，而使有活力者能够在完美中尋到一個平衡點。但是一個平衡點的德性乃是容易傾覆；牠所傳佈出來的戰慄就是從牠的美妙的緊張狀態中產生的。所以，十八世紀因爲笛卡兒（Descartes）哲學之逐漸勝利，以及因此而發生的本能及想像之退化，便不得不對於理智有所偏重，這實在是不可避免的現象。而

此種現象所發生的結果就正是藝術之存在的致命傷了。藝術是能够從過多的獸性的活力中獲得繁榮而呈現着鄙俚而野蠻的儀態的；但是在乾燥無味的過多的理智中，牠卻要萎死的。所以，因為理智在藝術的哲學中佔了重要的地位（在人類的歷史上，這並不是第一次），以致十八世紀的藝術受到了這樣完全的晦蝕。

這種藝術的喪儀是很適宜地在雷諾爾茲爵士所著的講談集中堂堂皇皇地舉行了；在這部著作中，那古典的理想終於在所設 *Grand Manner* 或「偉大的風格」這教條之下被制了死命。如果我們的這種風格作為我們研究的出發點，我們就很容易懂得近代藝術所曾經歷過的旅程有多麼遠了。但是，正如雷諾爾茲自己也感到的一樣，要說明這偉大的風格存在於何處，這卻是很不容易的；而且雷諾爾茲自己的藝術訓練也使他得到了許多經驗，不肯輕易承認藝術的趣味及天才可以由一些規律去造就的。他說：「經驗即是一切，但並不是每一個人都能獲益於經驗的；大多數的人都犯了一種錯誤，這並不是因為他們缺乏尋覓物件的能力，而往往是因為他們不知道該尋求些什麼物件……要發見那些在自然界中已成爲畸形的東西，或是換一句話來說，

要發見那些特殊的及珍奇的東西，這種能力是祇有由於經驗纔可得到的。所以藝術底全部的美及偉大就在於……能够首先去獲得特別的形式，本土的風俗，各種特性，以及各種細枝末節。自然界所展示於我們眼前的一切物件，在縝密的考察之下，都會得被發現出許多瑕疵來的。即使形態最美的東西也不免有些如孱弱、微小，或駁雜之類的缺陷。但是這種瑕疵並不是每一雙眼睛都能够看出來的。必須要一雙久已慣於將這些形態審察及比較的眼睛纔能勝任。有志於最偉大的風格的畫家……都是以自然本身去修正自然的，以她的完整修正她的駁雜的。他的眼睛能够從一切物件的普通的形態中洞矚出牠們底偶然的缺點，贅疣或殘損來，他對於這些形態有一種比實物本身更爲完美的抽象的理想……這種對於自然界物件的完美狀態的理想，即藝術家所稱之爲理想的美者，就是天才的藝術作品所從而產生的主要因素。」

在這一節說明中，我們得到了一個藝術上的古典主義的最後的定式，而這種最後的定式在大體上並不與十七世紀末葉的掘萊頓 (Dryden) 所主張的定式，或是十五世紀間阿爾倍蒂 (Alberti) 所主張的定式有什麼差別。牠們的共同點乃是以爲藝術家能「創造出一種抽象的

理想來』這個觀念，這便是我們所應當牢記着的古典的理想底形態，而與一種新的理想之發生作比較的。此外，我們還必須知道古典的理想乃是一種靜的理想，一種依據於一個特殊文化之不變狀態的理想，這種特殊文化乃是創於希臘而由地中海沿岸之歐洲承續之以至於今日者。

(註一)見 Rhys Carpenter 著希臘藝術之美學的基礎 (一九二一)

維谷及藝術之原始觀念之萌動

如果我要揀選一個單字來代表那已經在十八世紀中隱隱然顯露着的對峙的思想，這個字一定就是「原始的」(Genetic)。如果我要揀選一個人名字來代表這種思想的發起人，這名字一定該是維谷。雷諾爾茲誕生以後二年，嘉巴蒂思達·維谷 (Gianbattista Vico) 在意大利出版了一卷題名為新科學 (Scienza Nuova) 的著作。這部著作，雖然標題顯得非常之新穎，實際上卻是回復到那依據於亞歷斯多德 (Aristotle) 底教條的煩瑣哲學底原理及方法上去的。這部「新科學」中含孕着一種以社會為一個進化的有機體的觀念，而維谷之目的，正如我們現在一樣，是要決定藝術在這樣一個有機體的歷史中的地位。這使他因此而形成了一種詩的理論，這種

詩論是與以前的古典的思想完全不同的，所以，也就與十七世紀時代一般人所認為是由「柏拉圖制定之於前，亞歷斯多德證實之於後」的詩的永久不變的原理完全不同的。維谷以爲詩與人類歷史之最初形態是一而二，二而一者；詩即是歷史底第一個形式，當人類還生活在與他的環境發生直接的官感關係的時候，當他還未能造成普通的概念及思索的時候，詩就是人類底形而上學。想像顯然是與智慧不同的，而一切詩的活動的形式卻都顯得是有賴於想像的；所以在文明的時代，詩是祇有那些能够使智慧的作用停止，抑制着意志，而回返到人類幼稚時代所特有的淳樸思想狀態中去的人纔能做得到。

我不必在這裏把維谷的詩的理論講得太多，雖然我相信這是非常有意義的；我祇能講到克羅采（Benedictus Croce）對於這個题目的闡釋，這即是講到了維谷，同時我還得預先聲明我們在下文會得聽到許多關於維谷的討論，所以，總之他的理論是將在近代文藝批評的進展上佔據着重要地位的。同時，我還要特別申言一下維谷所運用的方法：回反到原始。他的理論是根據於一種神話學（尤其是荷馬的神話）的研究的。這就是我對於「原始的」方法的解釋——一種

連帶着研究到藝術之起源、之歷史、之傳佈的研究藝術的方法，簡而言之，即是一種實驗的方法。近代藝術之整個傳統都是這種藝術觀念底直接的結果；所以，藝術不再被視爲理智的理想了；不再被視爲一種追求智慧之完美的艱苦的奮鬥了；牠是被視爲一座理想的人類史之一階段；一種在邏輯的以前的表現形式；一種必需的，不可省的，有機體的東西；一種英雄時代的語言；一種任何時代的藝術家生活中的想像的英雄主義之表現方法了。

形而上學的美學

我所要講到的第二個人名就是海爾岱爾 (Herder)，雖然我應該先提起他的師傅鮑謨迦 (Baumgarten)，因爲他或許是由於創造了美學 (Aesthetics) 這個字，並且曾經首先試圖把美學當作一種科學，而獲得了一種不免空幻的重要地位的。他替美學下了這樣的定義：「一種官感的知識之科學，」而且產生了那以康德 (Kant) 及海哲兒 (Hegel) 爲代表的形而上學的美學的大學派，這是對於我們的實驗的研究並無多大關係的一種理想的、演繹的藝術觀。我不能看出藝術的歷史曾經多少受過一點「判斷之批評」的影響過。但是海爾岱爾，卻不同於德康而同

於維谷，他一直追溯到原始，到客觀的事物，到初民的詩歌謠諺，而他的結論卻和維谷之所云云相吻合。然而我對於這種方法又祇認為牠是大部分適應於語言及詩歌之研究的，而牠對於視覺的或造型的藝術之關係卻還沒有看出來。

自康德以後，正如李希德 (Jean Paul Richter) 所說的，世界上美學家之多，儼同蜂集。然而我總不能相信這種理想的藝術觀——由於如席勒 (Schiller)，斐希特 (Fichte)，希林 (Schelling) 等大作家之依據於康德之美學而發展之，並且由李希德及諾伐理思 (Novalis) 這些大詩人來給予了更普遍的浪漫的表現——有任何價值，值得我們去探討其奧祕的。這都是依據於一些如想像及幻想，形式及理想這種抽象的情態之研究的，這種情態對於客觀的藝術作品之關係，即使曾經有過，也是非常之少的。這裏並不包含什麼批評的方法，也沒有什麼事實的相互關係。若把荷馬式的史詩，如希林那樣地說是「歷史的基礎與上帝的合一」，這是與維谷底荷馬批評之確當，相去之遠真可慨嘆了。我不願意這意見被解作是一般的哲學思想，因為哲學這種東西，適當地觀察起來，乃是一切人類心靈修養之最崇高者；但是科學卻更勝於哲學；科學必須在哲學能

够運用事實以前，先就建設了這些事實。哲學家大概都不懂得藝術底科學的種種可能性，而仍舊很高興地把一種傳統的前提作爲藝術底質性。我想這恐怕就是我們被一般哲學家大膽地稱爲不懂得觀念論的美學的緣故吧。把這樣銳利的說法施之於海哲兒，我倒有些遺憾的，因爲這種美學在海哲兒底學說中已經達到了牠的最後的最完美的表現了。海哲兒在他的美術之哲學中顯示了一種對於各種藝術的形式的真正的感覺——一種常常是超於他的時代的感覺。爲了例證他的感覺之銳敏，我要舉出他對於莫查爾（Mozart）底歌劇脚本的辯護；他的「但丁（Dante）的史詩之所以優於其他一切史詩是因爲有同情的原質」的這種觀念；還有一節顯示了準確的觀察的習慣的關於造型藝術的文字：

「所以，使一個畫家成其爲畫家者，都在於色彩及設色的技巧。但是，無論一個藝術家必須有怎樣豐富的創造性及想像力，以及他的靈魂又必須用無論何種直接性在這些作品中發展着，但是爲了使這些作品的形式的外觀更明快更易感人_之故，同時倘若這些藝術作品不願意在牠所表現的物象之個性及關係中遺留着那從牠的官感的物質的觀點中所獲得的抽象性，那麼這事

實就是必然的了；我們要繪畫就必須有色彩。然而，我們同時也必須承認那些從大藝術家如拉斐爾（Raphael）及杜萊爾（Dürer）等人物手中所畫出來的繪畫及凹版彫刻針繪也都是真的很重要的。在事實上，從某一個觀點看起來，我們竟不妨說正是這種手稿纔有最精微的趣味。我們可以從這些畫稿中看到這大畫家底全部的精神都直接地表現在這種手法的熟練上，這種熟練是以非常之閒適的心境，一點沒有事前的試習，立即隨手揮灑，而把這大畫家底觀念之要素安置在尺幅之中的。例如那保存在牟尼黑（Munich）圖書館中的祈禱經書裏的杜萊爾底那些書頁邊上的漫畫，就是有着不易形容的理想及自由的。在這種情狀中顯現出來的理想及實行乃是同樣的東西，而對於那些畫竣了的繪畫，我們總不免會感覺到這完竣了的成績是在重複地畫之又畫在一種進行及完竣的繼續的歷程中獲得的。」（註一）

但是海哲兒的一切藝術的經驗對於他的哲學體系所控制的種種必需性還是沒有什麼用處的，因為，正如克羅采所說的，「海哲兒的哲學體系底原理根本是理智的，是敵對着宗教的，也同樣地是敵對着藝術的。」在海哲兒的見解裏，藝術不過是意志趨向於真理的歷程的一個階段，而

且是較低的一個階段。藝術祇能在可感覺到的形式中表現了真理，但是，他以為，當意志滿足於這種表現的時候，我們就是已經越過了這個階段了。絕對的真理現在是必須由於精神而去了解了，那即是說，由於哲學，而藝術則必須像我們所從而長大的兒童時代的玩具一樣地被拋棄掉了。所以，一個把藝術這樣堅決地安置在過去時代的哲學家對於任何一個現代的想給藝術找一種哲學的人，顯然是沒有什麼用處的。

爲了類似的理由，我們不妨略過了叔本華 (Schopenhauer)，赫巴德 (Herbart) 及希萊爾麻歇爾 (Schleiermacher) 這些人的名字；不管他們對於藝術的概念曾經說過多少名言雋語，他們都同樣的是在爲了建設各人自己的體系而鬧的哲學的把戲，所以我們總覺得他們的藝術理論是對於藝術品沒有重要關係的。他們對於藝術根本沒有什麼批評的或歷史的觀念；他們接受了他們那時代的趣味及文化傳統，以爲這是一定不易的，於是很滿意地去徵引一些如倍爾凡岱爾 (Belvedere) 底阿普羅大神那種很陳舊的型式來作藝術的解說了。惟有一個著名的語言學家，威廉·封·洪鮑爾 (Wilhelm von Humboldt)，倒是一個很重要的人物。他的特殊的美

學著作似乎並沒有什麼偉大的獨創性，祇不過是一些古典的學說底註解而已；但是他的主要的著作都是根據於一種對於語言的客觀的研究的，在這一方面，他得到了與維谷完全相同的結論——例如，他說語言是一種要達到對於種種事物的直覺的掙扎之產物，說詩是比散文先發生，而在牠的敏感的外表上給予我們以現實性。但是他好像從來沒有想到把這種客觀的方法應用之於造型藝術，而祇自己禁錮於他的不準確的比較及類列的研究中。

（註一）見海哲兒著：藝術之哲學。

實驗的研究

這種歷史很悠久的逐漸地在增加着其繁複的傳統的舊美學運動一直繼續到十九世紀的中葉，於是從牠的那些過分洋溢的學說中發生了一種反動。第一個表示反對的是那些實驗主義者——英國的司本塞 (Herbert Spencer) 及愛侖 (Grant Allen)，法國的戴納 (Taine)——但是這種初期的反動是非常淺薄的，我們雖然能够撥開了那些迷茫的雲霧，可是還不能到達在一個藝術的境域裏。我鼓勵任何人因美學的感覺性而聯想到司本塞的心智說。但是對於在一八

七六年初版了那部『美學初階』的戈斯達夫·諦奧陀·費希納 (Gustav Theodor Fechner)，這卻又完全不同了。費希納乃是近代藝術科學之真正的建設者，把藝術從底下地研究着而在藝術作品之實驗的及歸納的研究中奠設了一種美學的第一個哲學家。他是以一种至今還在全世界的心理學實驗室中搜討着的統計的目的來開始這種實驗方法的，他不顧克羅采的輕視的說法，說這不過是『一種與玩一人紙牌及搜集郵票同樣的娛樂或消遣而已。』把這種方法個別地看起來，也許常常顯得很滑稽而且似乎沒有什麼用處的，但是倘若把牠們集合攏來，例如在柯爾貝 (O. Külpe) (註1) 所著的概觀中，那就無疑地可以看得出這種方法啓示了我們許多關於那些普通都當作是美的物件而接受着的東西底物質的特徵，以及許多關於各種典型的人對於這種東西的心理的反應。所以，如果一個哲學家不能將這種事實融合在他的藝術理論中，這是他自己的錯誤。

我以為如戈特弗利·珊貝爾 (Gottfried Semper)、孔拉特·費特勒 (Konrad Fiedler)、和恩斯特·格洛賽 (Ernst Grosse) 這些人所表現的實驗的研究乃是更重要的。珊貝爾是一個

藝術界中的唯物史觀者；他接受了（這是他不能給予太多的信任的根本的一個步驟。）那從任何一個時代留傳下來的藝術作品所表現的全部論證，而疑問着；那一種是我們所能在這許多東西中辨別出來的普通而典型的形式呢？他考察了他的一切材料，於是指出了許多重複的形式及動機；於是他再研究這些形式及動機是否被決定於那物件所應當達到的目的，或被決定於牠所從而造成的材料，抑是被決定於製造時的工具及技術方法。珊貝爾的重要著作（註二）自從一八六〇年發表以來至今繼續地發生重要的影響，這不僅是在如亞洛阿·李格爾（Alois Riegl）之研究後期羅馬藝術時受了他的方法的直接影響，而且還對於許多藝術家（現代的藝術教條，特別注重於藝術家必須尊重他的材料的性質，這就是直接從他的意見中產生出來的）及博物院（例如哥羅尼之藝術品博物院的新陳列法）發生了影響，珊貝爾底方法無疑地是一種很見智慧的方法，當牠以一種很正確的感覺性應用着的時候，牠一定能够使我們對於人心中的藝術的活動之性質，以及從古迄今的決定藝術形式的條件，得到一個更好的理解。

珊貝爾的觀念曾經由孔拉特·費特勒以偉大的精微及智慧發揚之，可是費特勒這位美學

家卻很不幸地爲英國所不注意而又爲如克羅采這種作家所輕視了。費特勒堅持着他的意見，以爲藝術是以一種材料來創造意志的；藝術家觀察着他的材料而解決了一個，並不是技術的問題，而是形式的問題。他說：『藝術家之所以異於一般人者，並不是因爲他有什麼特別的知覺能力，能够使他比別人觀察得更多或更強一些，或是能够使他的眼睛有一種特別的選擇、搜集、變化、升崇或燭照的能力；而是因爲他有一種特殊的天賦，能够立刻從觀察移轉到直覺的表現，所以他與自然界的關係並不是知覺的，而是表現的。』——在這裏，我們還得加一個註解，這是表現之於一種可以感觸的物件的，而這種物件，是必須依附着牠的物質的本質的。藝術家以石塊、木材、銅塊及彩色來說話，正如詩人以他的文字來說話一樣；藝術家使他的思想成爲可以看得見的東西，而並不用語言的概念爲之媒介。這是一個很重要的理論，是作爲現代藝術家之實驗的基礎的主要理論之一。費特勒在前世紀的八九十年代中是很活躍的，他與那些同時代的最富於創造性的藝術家，如漢斯·封·馬萊思（Hans von Marées）及阿杜爾夫·封·希爾特李蘭（Adolf von Hilderbrand）是很有密切的關係的。而他的堅持着藝術必需有創造性的主張（因爲運用陳舊

的形式決不能作適當的藝術活動，正如運用陳舊的比喻不能作適當的詩的表現一樣，也與我們現在的目的非常適合，所以，費特勤實在是預備承認藝術上的新類是祇能從直接反對過去時代纔能獲得的，例如，對於近代的建築，他一定會得排除了從利用木材及石塊而得到的各種觀念，而主張着以鋼鐵及混凝土這種材料來設想的必要了。

我所要舉出來的在近代藝術的美學基礎上有特別重要性的第三個人名，乃是恩斯特·格洛賽。在一八九四年，當他還祇有二十餘歲的時候，他出版了他的第一部著作，藝術之起源。格洛賽比任何人更爲果決地打破了藝術必須依照着希臘羅馬的傳統而製作的觀念，而主張藝術的科學必須與其他的人文科學一樣地，與藝術的活動之整個範域連結起來。於是正如一般的科學一樣，既然與有機的生命有了關係，而是除了從一個原始的及進化的基礎之外，無從觀察的，所以這一個人生的剖面就必須從牠的原始及發展中去研究了。所以，對於史前時代及原始時代的藝術的研究，就因此而開始了，而且現在還在進行中。這種對於史前時代及原始時代的藝術之研究，因爲使我們注意到史前及原始時代的人民的藝術作品，并且也指出了牠們的美學的意義，所以對

於近代藝術有了很重要的影響。因為在原始時代的藝術中間，我們得以很清楚地看到了藝術家使他的幻像客觀化而成爲實體的形像的直接表現力，而這種跡像，在文化程度很高的錯綜的藝術表現中是很不容易觀察的。

(註一)此乃指陶氏之實驗美學之現狀 (Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik.) (1906)
(註二)指技巧的及構造的藝術中之形式或實驗美學 (Der Stil in den technischen und tektonischen

Künsten, oder Praktische Ästhetik.)

原始藝術之意義

與這條研究的線索相並行的，而且在個體發育史 (Ontogenesis) 復生系統史 (Phylogenesis) 這原理上，我們就有了一種對於兒童藝術的嚴肅的研究了，這種研究，在那較近代的蒲萊爾 (Bühler)，吳爾甫 (Wulff)，及恩格 (Eng) 諸人的著作中已經發展到了極度。關於這一方面，我所要說的祇是在美學上的原始方法的效力，由於注意到兒童藝術之積極性，已經在近代藝術家的實驗上證實了一種直接的影響了——現在的藝術，有了一種想回到兒童似的情景的質樸與簡單的企圖——自然，倘若你一向很滿意於「智慧的增進」這誠然是一個退步了。然而這

也決不是要希望野蠻人、史前人及兒童的藝術作品能被給予如文明人的藝術作品同樣的價值；在人類的價值標準上估量起來，這種藝術差不多都是無足重要的。但是無論如何，所設價值的這個問題是不在我們所要研討的範圍之內的；美學的任務並不在於建設藝術之價值，而在於研究藝術之質性，所以，從這個觀點看起來，要誇張原始藝術底意義實在是不可能的。一株植物的德性是存在於牠的種籽裏的；而牠的形式是在牠第一個萌芽裏就含蓄着的。我們從原始人（以及兒童）的最早的藝術表現中所能夠得到的藝術之本質，較之於從文化最發達的時代的苦心經營出來的智慧的藝術品中所得到的更多。因為藝術到了最後的幾個階段就完全被一些不屬於牠的本質的生活及體裁的形式所遮掩了。原始人及兒童並不依照着我們的推斷方法去判別真實與理想的。在他們看來，藝術也許並不是一種無關心的東西；他們以為藝術並不是用以點綴或補充人生的，而是使人生增加強烈的；是一種脈搏的震動，一種心房跳躍的高速，一種肌肉的緊張，一種必需而急迫的表情方法。所以，從原始人看起來，藝術的效用實在已經重要得社會化了；一個為藝術的藝術家也許會得有被視為危險的魔鬼，而被人所殺了。但是是一個為社會的藝術家卻會得

成爲教士和國王，因爲他是魔法的製造者，靈魂的呼聲，感靈的預言者，使一個部落中五穀豐登，狩獵勝利的援手人。他的手實在就是上帝的手。

我們可以很坦白地承認，從這個觀點看起來，藝術可以說是與那彬彬有禮的文化或智慧完全沒有關係。牠的起源祇是一種感覺的練習或活動，是一種原始的直覺之可目擊的表現。因此，藝術就不是一種民族所能佔有的東西，而是廣布於全世界的了。但是從牠的創造的現象看起來，牠又是一種有限制的活動——那即是說，牠是祇有一些有特殊才能的特殊個人纔能夠佔有的——這所謂特殊才能，並不是感覺或思想的才能，而是表現的才能，把自己的幻像客觀化的才能。憑着這種才能，那些得到天賦的人就能夠訴之於那社會的感覺，即美學的情緒。所以藝術是與技巧有着密切的關係的——這並不單是因爲一切造型藝術都依賴於某種工具的運用，而是因爲一個人決不能以別的方法來表現他的才能，而使他的對象恰如其意志或慾望中的那樣地呈現着。但藝術還不止於技巧，因爲技巧純粹是官能上的事情。藝術是在官能終了的地方開始的；這是一種官能的精鍊，雖然牠決不能妨礙官能。所以，以同樣的工作效率造成的同樣形式的東西，也還有

着給美學的感覺選擇一次的餘地——譬如說這個矛尖比那個矛尖美麗，或這柄斧比那柄斧美麗，即是。這就使我們發生了一個美學的根本問題——這種偏愛的選擇究竟暗示了我們一些什麼呢？這個形態比另外一個更可滿意——但這是什麼緣故呢？如果那個美學上的原始方法對於這個問題說不出所以然來，那麼牠終是與這個問題絕緣的了。於是，要解答這個問題，必需另外應用一種方法了——那就是心理學的方法。原來我們在暴露了本能的感應底生理學以前，在那使我們的視覺的銳敏興奮起來的形式，那節奏與肉體的，或者甚至（正如中國人所希望我們相信的那樣）宇宙的運行的關係，那對於具體的及抽象的象徵主義之無意識的籲求，以及那彩色與音調的情感的功效，諸如此類的現狀得到解釋以前，就要解釋那從藝術的形式的原質中發生出來的愉快及滿意的感情，這是不可能的。

藝術心理學

接受的現象

要將近代的心理學的藝術理論作一個適當的敘述，這是不在本書範圍之內的。對於一種科

學的藝術心理學之建設，我們要歸功於四個德國人——卡爾·格羅思（Karl Gross）諦奧陀·列普思（Theodor Lipps）伏爾凱爾特（J. Volkelt）和麥克恩·岱索亞爾（Max Dessoir）——以及他們的大部分都纏繞於那所謂感情歸向說（*Empfindung*）的各種研究。這種理論漸漸地一般化了，以至於消失了許多特別適用於藝術作品的德性。最初這是一種美學的欣賞的理論，是與我們剛纔所會談到過的特別注意於藝術作品所表現的目的物及其創造條件的理論正好作對比的。這是一種在藝術作品及其觀賞者之間所發生的情感的關係底本質中尋覓美學的愉快解釋的理論。這表示了在自我及目的物中間，不僅有着同感，而且還有着一種想像的符契，所以這不僅是一種感興，簡直是一種感入。這是感悟力與目的物的形式之間的一個直接的，直覺的關係。列普思是這一派理論的正宗的代表人，他對於這理論曾經有這樣的解釋：

「凡是發生同情的對象都是我們的移置在別人心裏，所以在別人心裏發現了的客觀化了的自我。我們在別人心裏感覺到了自己，而在我們自己心裏感覺到了別人。在別人心裏，或是由於別人，我們感覺到自己很愉快、很自由、胸懷寬舒、意氣軒昂，或與這些完全相反的情緒。美學的同情

之感並不僅僅是一種美學的享樂的方法，牠就是享樂的本身了。一切的美學的享樂，任憑你分析到最後，總是單獨地，完全地建設在同情上的；即使那由於幾何學的，建築學的，以及其他各種抽象的線條與形式所引起的享樂，也莫不如此。」

但是如果我們要把後者的那種感情就算是同情，那就不免陷於名詞之濫用了；對於我們所注視着的直立的柱石或形式美好的瓶罇，我們並不需要感化牠們；我們感受了牠們的形態，依照着這形態，於是從牠的界限，牠的體量，牠的韻律的節奏上去獲得了感應，所以我們就發明了感情歸向這個名詞了。再則，我們也可以說這種感情歸向是隨着我們以注視的目的物之爲人性的，有機的，抑抽象的而成爲根本不相同的。列普思也曾把簡單的感情歸向及象徵的感情歸向作過一個區別。現在我所要特別說明的乃是——我想我所說的都是依據於列普思及伏爾凱爾特的——這種情緒之進行的初步並不成爲一種感覺的；這不僅是一種自我與目的物之間的情感的契合。這是一種對於形式的直接的直覺的注意，一種無意識的同化，於是那特殊的美學的感覺纔會得隨之而生。這種情形，可以從某種當代的抽象藝術形式中特別清楚地感到。

在事實上，我們必須把我們的從一件藝術品之前所感受到的全部美學的經驗分作三個階段：（1）對於這目的物的直接觀察或理解，（2）那感受神經對於這已理解的目的物之形式所發生的一種反應，（3）觀賞者的心理對於這目的物底概念性，那即是說，對於這件藝術品的內容，以及對於牠的一切次要的聯想，所發生的反應。

創造的現象

依據於這個理論，我們可以從藝術品的創造的現象中得到一個更繁複的程序。這裏我不想提出任何特殊的理論來作根據，但是我想我在上文所提起過的那個心理學派的一般理論必然能夠允許我們在視覺的藝術底創造程序中分成以下的幾個階段；這些階段與別的藝術（如詩歌及音樂）的階段是很密切地符合着的。

（一）最初總是一種情緒的感應，一種預備或注意的狀態，或者是一種把意志底無意識的標準暫時地利用一下的感覺。

（二）當他處於這種境地中，於是這藝術家心裏就感到了那要表現出來的符號或思想的

第一個預告，這種符號或思想，並不是表現之於文字的，而是表現之於可看見可接觸的物質的形態中的——或者是『這個風景』或則『這盆水菓』或則祇是一些平面及團塊的抽象的略圖。

(三)於是，第三個階段，我們對於這個符號起了一種心智的推敲作用，對於那心裏直覺地從這符號聯想到的許多印象作一度的輸入或選擇，然後再把這些印像底情緒價值或壓感作一

次的決定。

(四)其次，藝術家便得尋找一個適宜的方法及材料，他就運用着這方法及材料以表現那符號。

(五)最後，便需要一種技術的程序，把心靈的感覺譯為客觀的形式——在進行這種程序中間，那原來的符號是可以受到種種改變的。

然而我們應當明白，我們以這種心理學的方法來分析出來的五個連續不同的階段，在事實上卻是一個完整的分不開的動作。況且，藝術家之創造藝術品的程序，也並不一定要從那第一階段開始，那就是說並不定要先有那種情緒的感應。他也可以從任何一個階段上開始，而在往前走

之前先倒走一下——所以藝術家往往是從他的材料開始的，譬如彩油或石塊，從對於這種材料之某中注意，或者從將他的工具的遊玩性的預備運用，以引起他的最初的創造情緒來。但是一切創造程序的準確的心理，都有着一個同樣的基礎，那就是：藝術是一種從個人特有的直覺、知覺或情緒底感覺中得到的表現。在近代的藝術心理學中，你是無從找到任何證據，能夠證明這樣的概念的；藝術是依據於一些絕對的或理想的典型底定式而產生的一種知覺的或智慧的活動。心理學家也很願意承認藝術是曾經，而且至今也還是，被種種人類的及精神的價值所佔有着的；但是這對於美學的程序底性質本身是毫無關係的。這些是許多別的價值的問題——如論理的價值，社會學的價值，宗教或哲學的價值，但不是美學的價值。現代藝術的實驗就是建立或失敗在這樣的由近代藝術科學底全部力量來支持着的定理上的。

現代的藝術哲學

總之，我們很自然地要問，我在上文大略地講到過的近代藝術科學上的種種理論和發現究竟會否在一個近代哲學的體系中有所成就。現在沒有一個現代的哲學家能夠泰然地漠視了這

方面的人類精神了，但是究竟有沒有一個人曾在一個統一的宇宙觀中給予牠一個適當的地位，這卻還是一個疑問。是的，克羅采曾經有過這種企圖，但是他的企圖並不是基於我所曾講到過的實驗的及心理學的研究底論證，而是基於一種想把美學及語言學合併攙來的唯我論（Solipsismus）的。這是一種消亡了的觀念論底最後的光芒，所以我不想在這裏有所檢討。牠正在逐漸地失去人們的信仰，不再能以牠的術語的紛繁使我們迷亂了。祇有在盜利·柏格森底著作裏，我卻找到了一些同時有科學的基礎及哲學的目標的藝術理論。但是，可惜柏格森從來沒有以整個的美學論貢獻給我們；所以我們不得不從他的許多著作中去搜輯關於這個題材的偶然的意見了。我想從他的笑之研究中引一節文字來，作為他的睿智的舉例，並且作為他的藝術之定義，這個定義，據我看起來，不僅可以和過去及現代的藝術的表現底廣大的範圍相一致，而且還可以說是和我在上文曾講到過的藝術之客觀的理論相一致的：

「有時，「自然」一不留心，就把那些解脫於人生的靈魂引起來了。這裏所謂解脫，並不是那思索及哲學之結果的那種意向的，邏輯的，系統的解脫，而毋寧說是一種自然的解脫，是一種天生

在感覺與意識的結構之內的解脫。這種解脫，是立刻能够從一種本能的姿態——如視、聽、思等等——中間顯露出來的。

「一個藝術家專心於色彩與形式，因為他是爲色彩而愛色彩爲形式而愛形式，他的感覺牠們，也是爲了牠們而不是爲了自己，所以從一切物象的色彩與形式中間透露出來給他看見的，乃是牠們的內在生命。他漸漸地把他所得到的這內在生命滲進我們的感覺裏來，雖然在開始的時候我們會得被瞞過了。至少，在一個時間他能替我們消除了那從「我們」與「現實」之間發生的對於彩色與形式的偏見。這樣，他就實現了藝術的最高目的，即把自然赤裸裸地顯示給我們了。另外一些人，並不注意於物象的色彩與形式而反求之於他們自身。在種種作爲一種情緒的外貌及表記的基本動作之下，在同時能顯露又能隱匿一個人的心靈狀態的那種平凡而習慣的表情背後，他們抓到了那原始形式的情緒之純粹的精髓。於是，爲了要我們得到同樣的效果，他們就設法使我們也看見了他們所曾看見的東西；用了文字的韻律的排列法（那是必須這樣，纔能用他們自己的生命去組織牠們并且增加其生氣的）他們又告訴——甚至暗示——我們種種語

言所不能表達的事情。另外還有一些人，他們研究得更深了。在這種可能逐譯爲語言文字的愉快及悲哀之下，他們抓着了一些與語言文字不相同的東西，於是一種較內心的情感更與人密接的生命及呼吸的韻律就成爲他的熱忱及失意，希望及懷喪的規律了。但這種規律，是各人都不相同的。因爲要解放并加強這種樂調，他們就設法引起我們的注意，他們強迫我們和牠去結伴，正如過路人之加入一羣跳舞隊一樣。因此，他們就使我們在內心的最深潛裏，撥動了那靜待着顫震的祕密的心弦……』

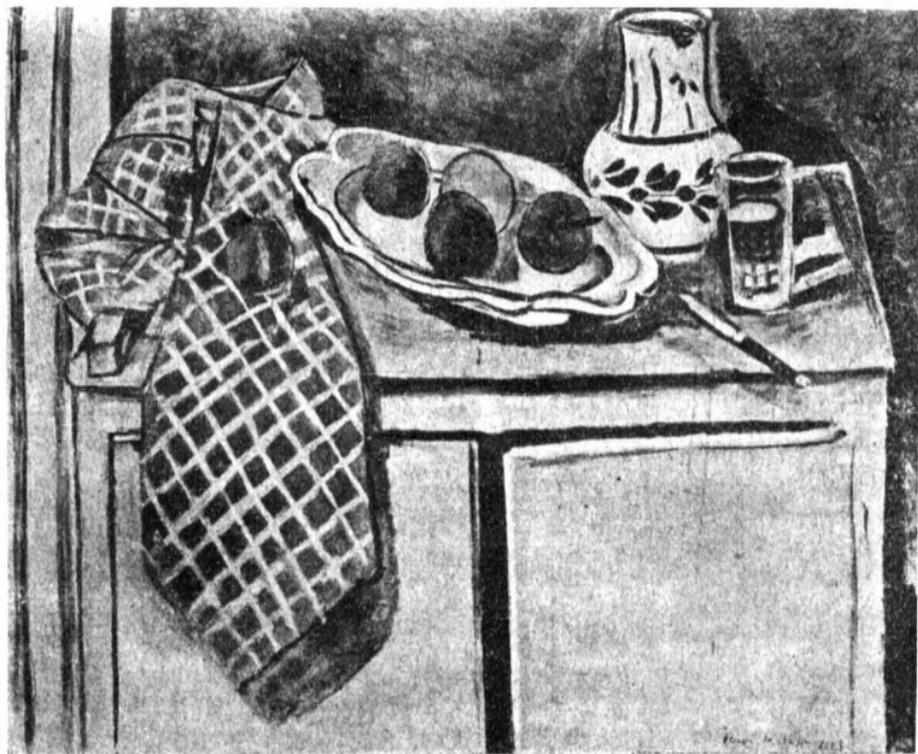
在這一文字裏，有許多名詞是需要用一種準確的美學來給牠們解釋的，但是正如牠的觀念之崇高及觀察之真實一樣，這段文字是很適當地可以爲那現代藝術之變革所從而發生的思想之變革作概要的說明的。



1. 益利·馬諦思：黃衣少女畫像 1929—31



2. 畫利·馬諦思：倚椅少女 1928



3. 查利·馬諦思：碗廚 1928



4. 愛彌爾·諾爾特：水彩畫 1931



5. 愛爾爾·諾爾特：家庭 1931



6. 昂特雷·特爾：亥奴夫人畫像 1930



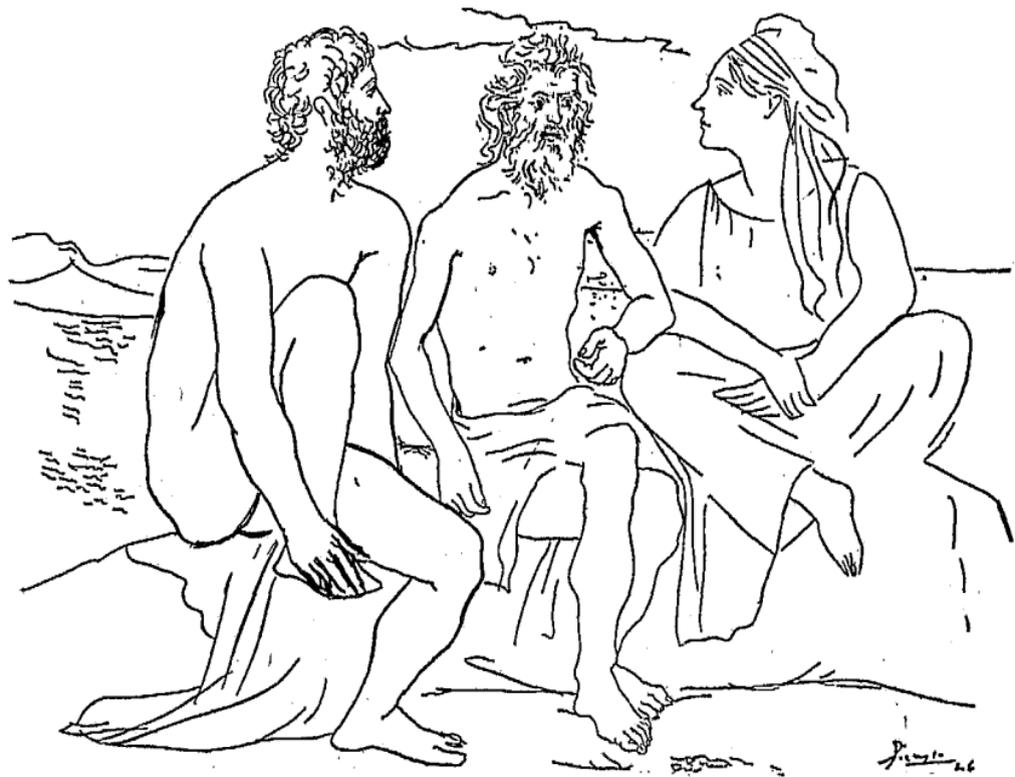
7. 昂特雷·特蘭：藝術家畫像（樹膠水彩畫）



8. 巴孛洛·昆卡索：二婦人 1920



9. 約翰·蘇凡比：母女 1930



10. 巴 拿 洛 · 里 卡 索 : 素 描 1920



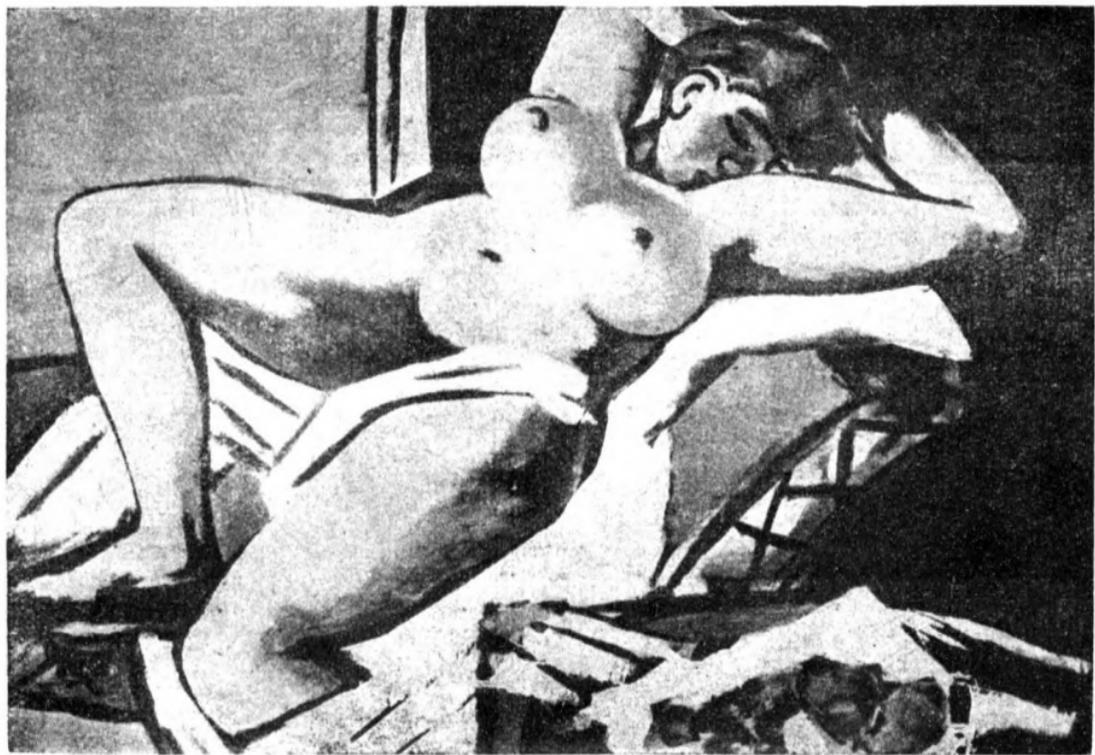
11. 雷 渥 帕 爾 · 須 伐 奚 : 虔 誠 1932



12. 渥安·狄克思：金髮少女 1931



13. 夏伊·蘇丁：宮嬪



14. 畢克風·依克曼：麗體 1920



15. 喬治·格羅賽：閒談 1931



16. 喬治·羅沃爾：丑脚之頭 1930



17. 愛那它·維業思：彈曼陀鈴的婦人



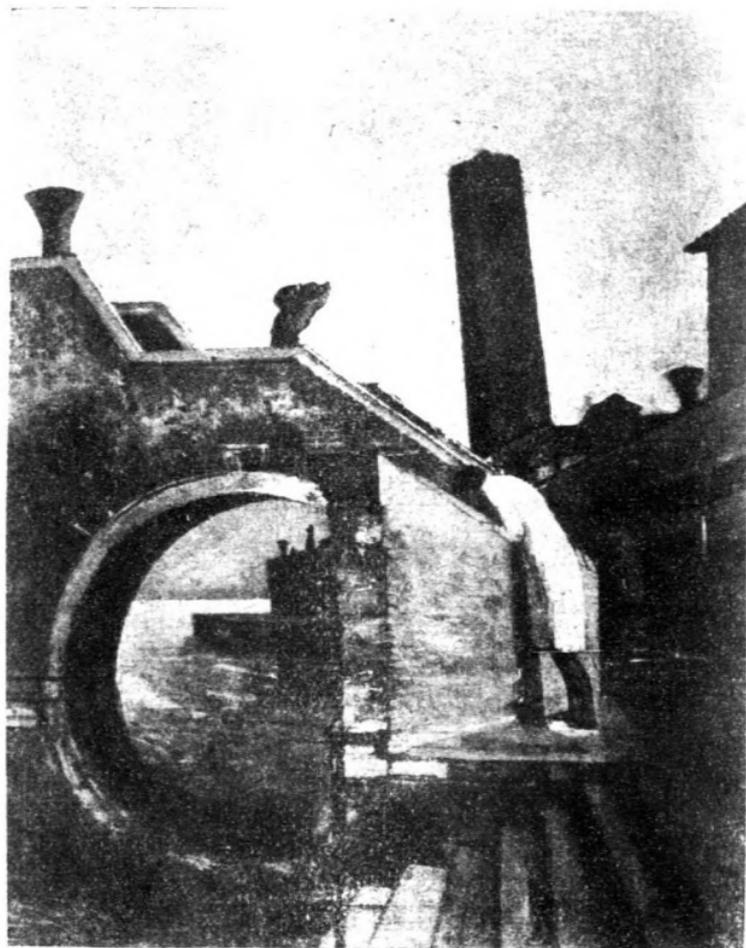
18. 愛烈克·海格爾：安索畫像 1930



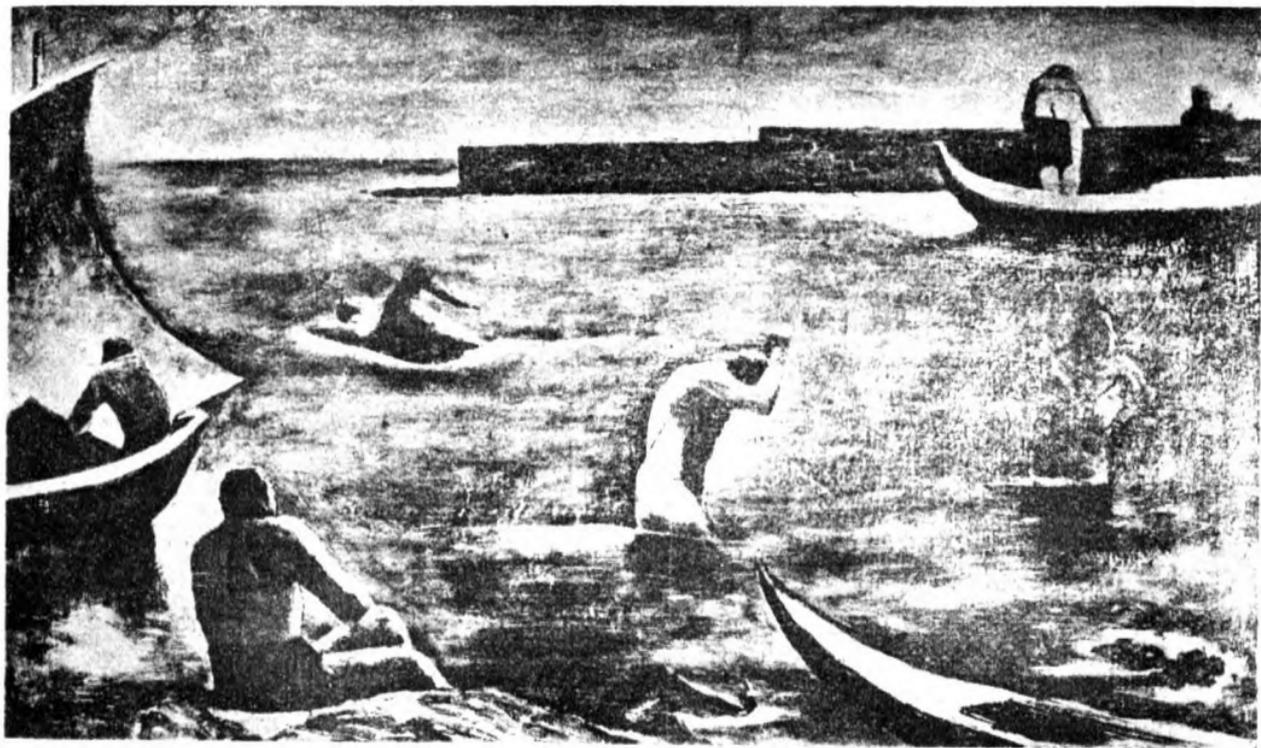
19. 卡爾·希未德·魯特路甫：在裁縫店中



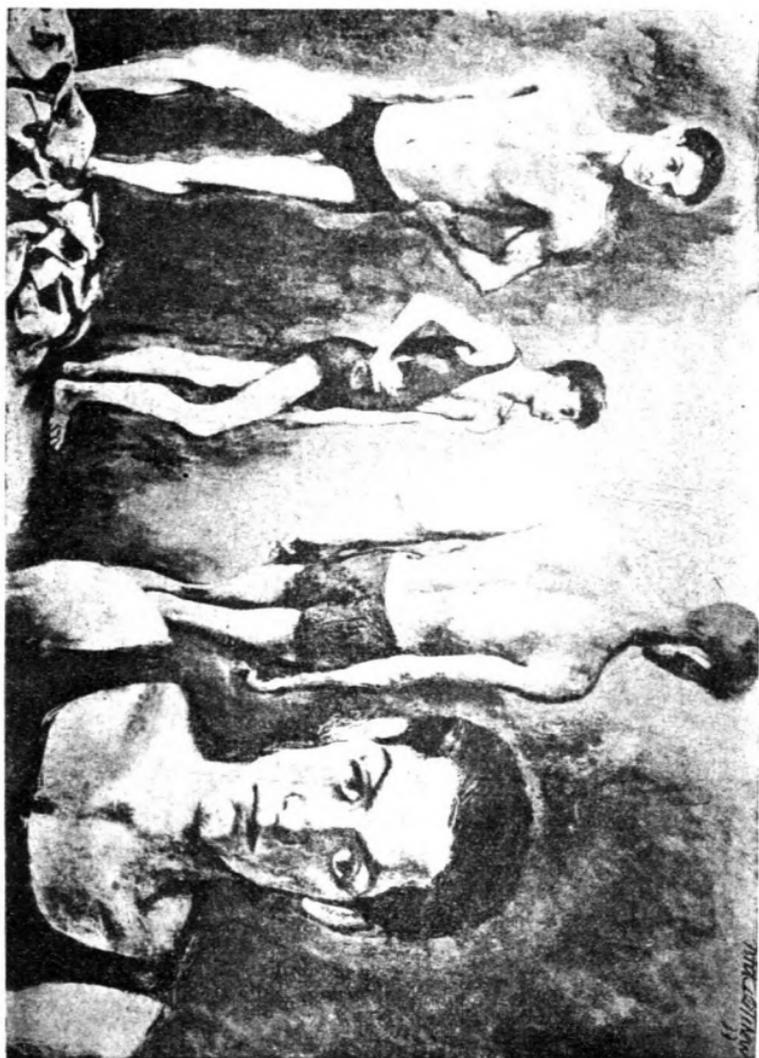
20. 昂特雷·蒲香：拘囚的修道院 1929



21. 歐諾尼·倍爾曼：維尼市之夕暮 1931



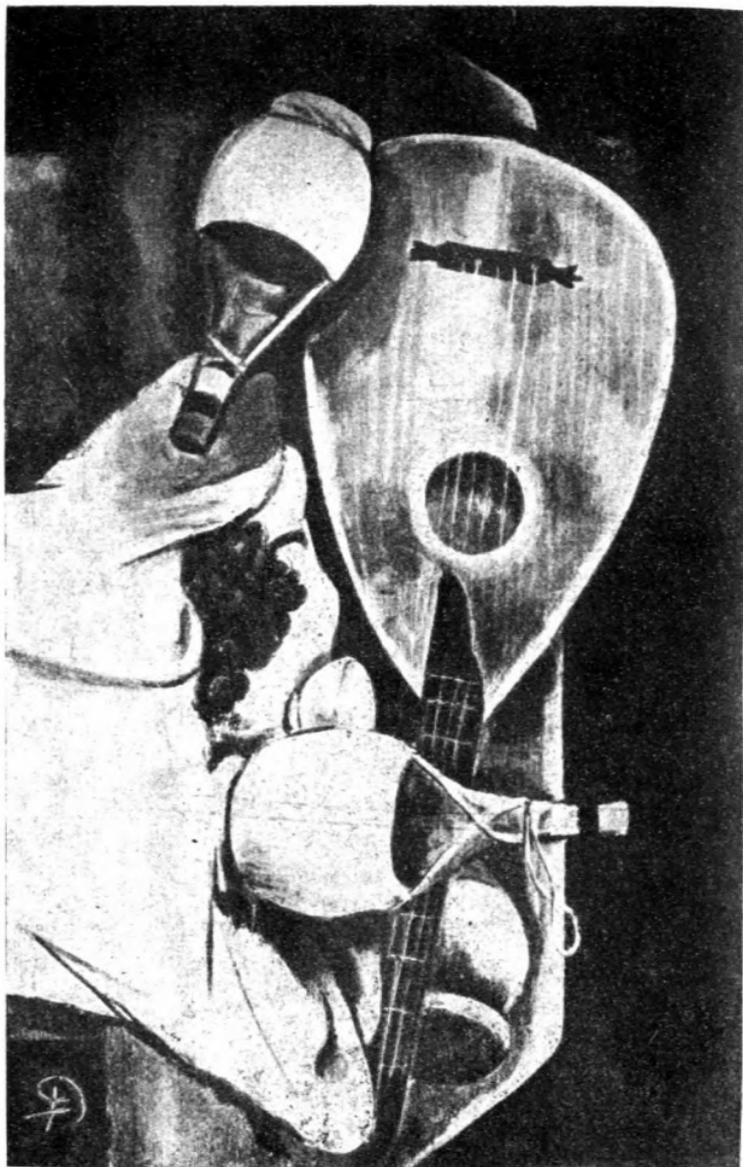
22. 卡洛·卡拉：浴者 1932



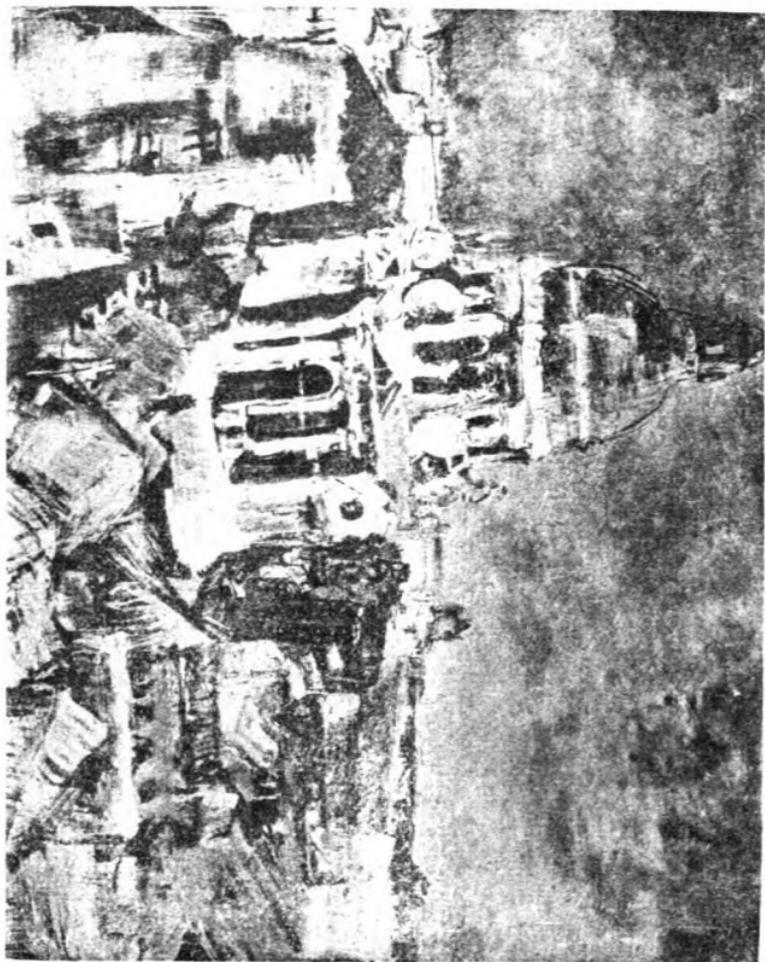
23. 巴武爾·采里采夫：浴者 1933



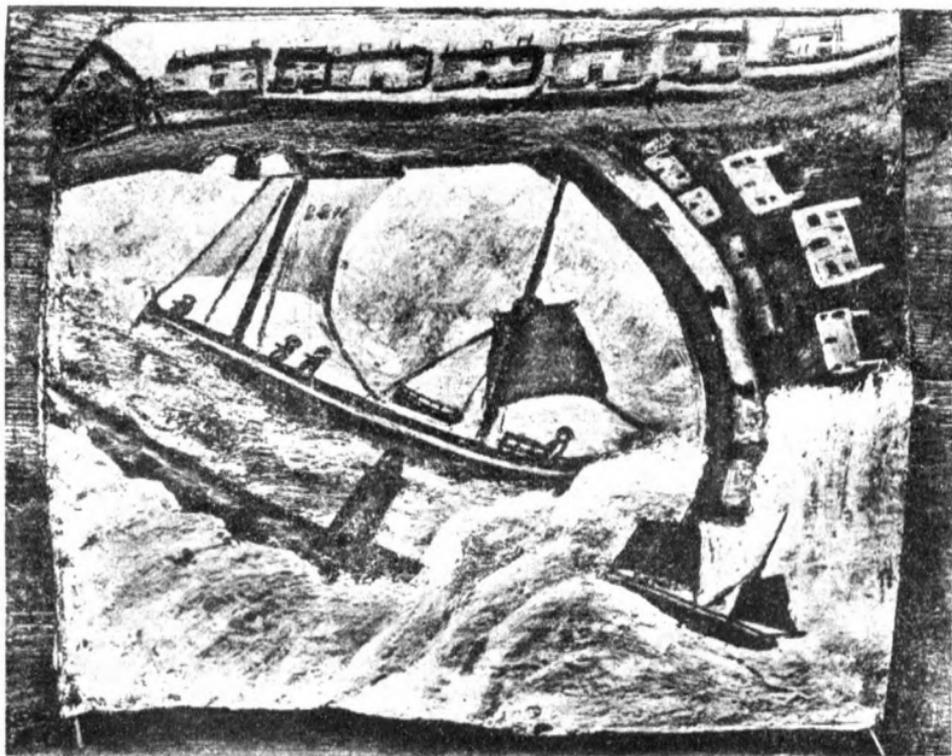
24. 愛彌爾·諾爾特：磨坊風景 1931



25. 卡爾·胡飛：靜物 1930



26. 渥思卡·科科虛迦：聖瑪利教堂 1931



27. 阿爾弗萊·華里思：港灣 1933



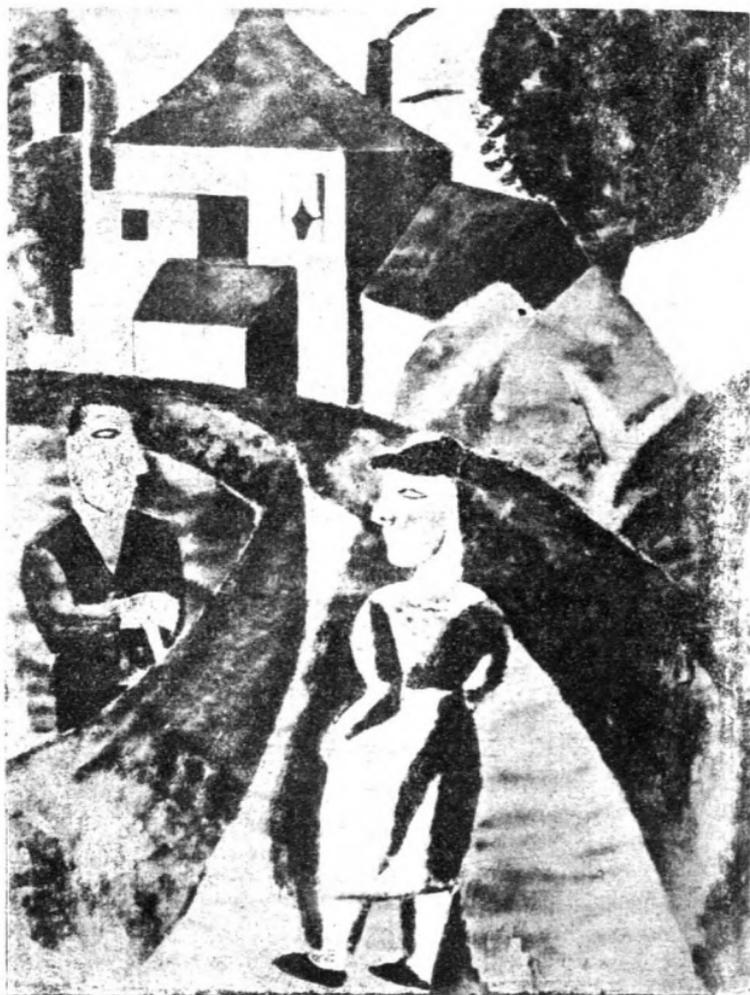
28. 弗朗西思科·高蕭：畫像



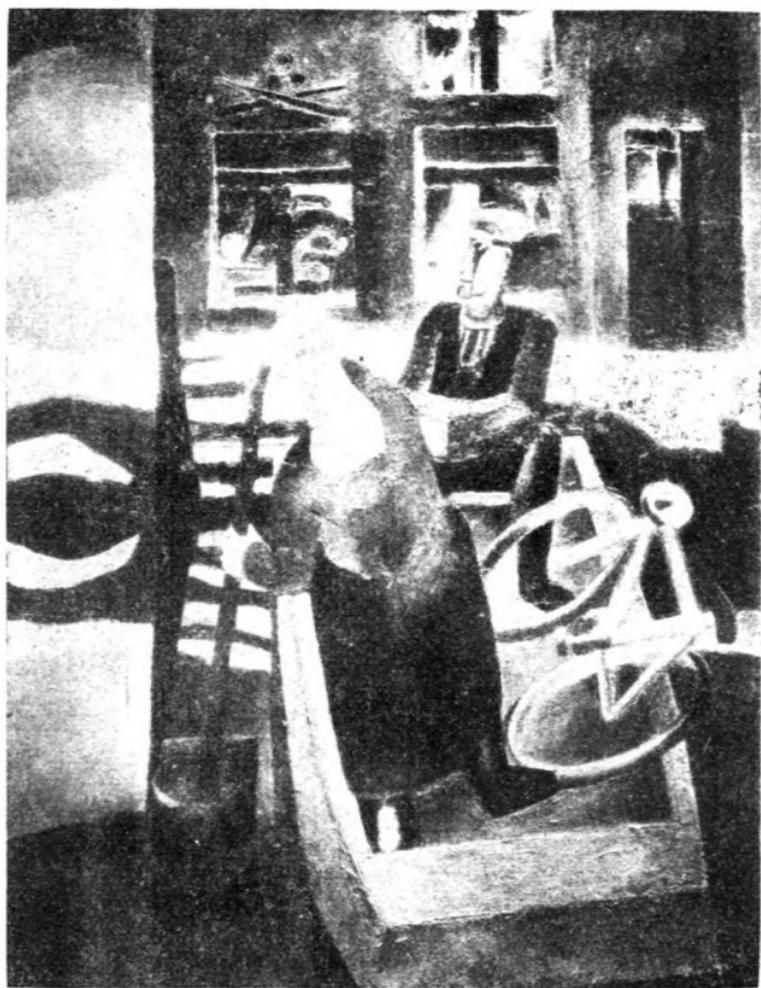
29. 愛特華·戈格：賣解女 1928



30. 愛特迦·第脫迦：春天 1928



31. 戈斯達夫·特·史美特：道遇 1931



32. 弗里茨·望·登·倍爾琪：小酒店

第二章 從科學到象徵主義

學院式傳統之崩潰

在現代藝術中，有一個一般的現象是爲大家所公認的。這現象就是錯綜。沒有一個人敢於挑選出某一個特殊的學派或傳統來說，這是近代藝術之典型，此外一切都是牠的支流或贗鼎。在從前，即使到了前一世紀的末葉，藝術的發展的確曾經有着一種系統，所以藝術史家可以逐代地看出一個藝術風格之有條理的進化。但是在近代藝術底直系宗譜中，我們又何從去尋找昆卡索 (Picasso) 保爾·克利 (Paul Klee) 馬克思·恩斯特 (Max Ernst) 以及其他許多將在本書中講到其作品的藝術家底祖先呢？所以現代藝術竟好像是在藝術天才之歷史的發展中的一個顯明的裂痕。

藝術上的這種現象，與我們這時代的文化上的一般的社會現象，其間很可以指出一些類似

的地方來。藝術上的風格之錯綜，及其發展史之顯然的中斷，並不比我們所謂道德的、宗教的及社會經濟的風格之錯綜更大些。各方面都同樣的沒有統一，同樣的沒有根據，同樣的斷絕了傳統。將來一定會有批評家出來，依照着現在的時髦方法，從經濟的唯物論底各種事實出發，而從這種藝術底混亂狀態及其他各種社會上的精神現象底混亂狀態中去推論出牠們的因果的連鎖來。但是我卻並不十分相信這種物質的原因，無論是屬於經濟的或其他方面的，是佔着優勢的。但這是我故意屏除在本書的討論範圍之外的一個問題，我想在研究一種傳染病底起因之前，先準確地診治一個病人再說。

變革的一般的特點

自然，在今日以前的藝術史上也曾經有過許多的變革。每一代新人，或是照時期分起來，則每一個世紀，都有一種變革，我們從這種變革中得到了一個更廣的或更深的感覺底更換，於是我們就把那時代的名字稱之——如三百年代（Trecento）四百年代（Quattro Cento）巴洛克派（Baroque）洛戈戈派（Rococo）浪漫派，印象派之類。但是在現代的藝術變革中，我以爲我們已

經可以看出那是完全與以前的變革不同的了。現代的藝術，算不得是一種變革，所謂變革也者，意思是轉移從前的藝術的感覺，或者甚至是回復到從前的藝術感覺，而簡直是一種崩潰作用，一種衰頹，或者有人會說是一種滅亡了。牠的特點是災變的。歷史的變革是在各個人的動搖逐漸地蔓延開去，直到傳染了，感化了，灌注了整個的文化全體的時候纔開始的。但是你現在索性誕育一個或許多新的本體，與原有的那個本體的性質完全不同，而是不能相融合的，豈不更好嗎？文藝復興時代的傳統藝術，人文主義的藝術，無論牠們經過了多少時代的變易，卻仍舊是在印象派，甚至後期印象派中間成爲一個傳統。這種傳統，現在凝聚成了現代的學院藝術，而是恆久而不易摧損的了；無論我們怎樣的去阻撓牠，牠是不會滅亡的了，並且從民衆的及官方的對於這種傳統之擁護估量起來，牠恐怕連衰落都不至於的。牠是在牠的特殊地位中昌盛着的，而且我想牠還會得繼續昌盛下去的，因爲牠所滿足的那種精神的需要，是與我們所特別稱之爲「近代」的藝術型式所滿足的精神的需要完全不同的。因爲人類精神之各各殊異，而這種殊異的精神又可以用種種殊異的方法去表現之，所以我們必須從這裏去給近代藝術底生機及效力尋找一個解釋。

我並不想說現代的人類精神比任何一個歷史上的時代更多變化。我也不想說我們所知道現代的人類精神比之於，譬如說，亞歷斯多德的時代或此後的任何時代的人所知道的更多。我所感到的我們這時代的實情乃是：我們已經將我們的過去的藝術發展擠攏在一起，而那些曾經在不同的時代殊異地表現了我自己，或表現了牠的特點的人類精神，現在卻在同一個時代中表現出了那些與從前同樣的殊異，而並不偏重於某一個特點。爲了對於我的意思作一個適當的說明，我想舉出那以一串數學家所謂圓錐體截段組織成的金屬杯子來作例。這種杯子，當你把它壓扁來的時候，就解體而成爲許多同一個圓心的金屬圈子——所以，從前曾經連續地積疊着的幾個空間，此刻就變做在同一個空間內的許多離絕體。這個舉例就很可以說明了我對於現在的藝術情形的意見。總之，近代藝術底變化是各不相連續的，我們決不能尋到一個理論的概念來使牠們都適應；但是我們卻可以在藝術史中給大部分的這種現象尋到一個類似的情形。所奇怪者乃是：這種現象，這種藝術觀，從來沒有在同一個時代能够彼此同時存在過。但是，我想我們如果在以前所存在着的藝術觀上再加一個新的概念，也一定是可能的事。關於這種新的藝術觀，我將在本書

末一章中講到牠。

學院的傳統

眼睛所看見的東西

歐洲繪畫的主要傳統，爲便利起見，我們把這種傳統稱之爲「學院的」，是在十四世紀開始的。我們倘若不特別注意於一個人，例如喬安陀（Giotto），那麼我們竟可以一點不怕矛盾地說：這種傳統之所以發生，是由於一種要想把眼睛所看見的景物照樣地以某種方法復現出來的慾望。洛吉·弗萊（Roger Fry）先生解釋得很好，他說：「這個傳統所希望於藝術家者，非但要他的想像依照着其節奏而訴之於情緒，而且還必須使這想像與實物的世界底現象相符合。牠的結構必須要像看得見的景物一樣地有連續性，有渾成性，這是中國的藝術家所決不強迫奉行的條件。這種結構底連續性可以從兩個方法中獲得之，不是對於實地將景物作準確的描摹，就是依照着視覺的定則（那是我們的幻像，自然會得與之符合的）去構造一幅圖畫。前者我們稱之爲實驗的方法，是北歐的一些弗曼特藝術家所應用的方法；後者我們稱之爲科學的方法，是意大利的藝

術家，尤其是斐冷翠畫派中人，所倡立出來的，這些人是首先發見視覺的定則者。』(註一)這裏，在對於學院的傳統的大概的說明中，我們已經指示了兩種方法，實驗的方法及科學的方法，這兩個名詞就可以說明了現代的學院藝術之內容。實驗的方法，正如牠的名稱所表示的，由於牠所能運用的任何技術上的純熟，在呈現一個直接的，視覺的經驗底幻象這方面是很成功的。但是牠祇是一種摹擬的方法而已，惟其因為牠祇是一種摹擬，而且在把一個景物摹繪於畫布上之外不再有其他目的，所以牠是沒有多大理論的趣味的。你也許會對於這種藝術型式表示滿意；你也許會要求一個藝術家將他的視覺之生理的機構所給與他的記錄不爽分毫地摹繪給你看。假如真是這樣，那麼你所能要求於這個藝術家者，實在祇是一種機械的技術而已。他就一定祇是一架完美的機器了。其餘的一個方法，即科學的方法，乃是在所畫的題材方面得到成功的。對於這種畫題，我們可以加入我們的意見，我們的感情，甚至我們的情緒；但是卻用不到什麼機械的工作。所以繪畫上的實驗方法，正如哲學上的實驗方法一樣，終於變為唯物論的；所以這是一種機械的藝術理論。

(註一)見威廉·羅思博士編近代知識大綱 (An Outline of Modern Knowledge, Ed. by Dr. William

眼睛究竟看見些什麼

另外一個方法乃是一種被科學的懷疑論所支配的實驗方法。應用這個方法的藝術家，並不坦率地把他想像中以為他的眼睛看見了的景物摹繪出來，而是自己懷疑着：我的眼睛究竟看見了些什麼呢？他不再信任着那由於技術的純熟而實驗的地達到的幻像了。他必須先把眼睛所看見的景物分析一下，然後製定一個對於所畫的對象有可證的關係的圖表。最初，他所要解決的問題是怎樣把眼界底三度性逐譯到一個二度的平面上：這是，譬如烏采羅（Uccello）或比哀洛·岱拉·弗朗賽思卡（Piero della Francesca）這些藝術家，牽涉到了投影幾何的理論了。他的工作遂與數學家或幾何學家相一致了。於是他覺悟了。在解決他的問題的時候，光與影及明暗法是很重要的了，於是他去求助於科學家了。於是他覺悟了一切物件的外觀都得依賴於牠的內部組織的；因此他就成爲一個地質學家，去研究石塊的成分；成爲一個植物學家，去研究植物的各種形態；成爲一個解剖學家，去研究肌肉的活動，及骨骼的間架。一個典型的文藝復興時代的藝術家，如廖那陀·達·文登（Leonardo da Vinci）者，就是具備着這些長處的，然而即使廖那陀也還

沒有抉盡了應用於藝術的科學方法。他比較的還得說是沒有接觸到那最重要的色彩問題。但是有許多科學家，例如牛頓（Newton）及歌德（Goethe），都曾研究着這個問題而使後來的藝術家得以應用他們的成績的。在那時候，發生了一種學院式的設色的慣例，這一派的主張特別是要求着畫布上的色調價值底和諧或統一的。對於這個慣例首先表示反抗的藝術家乃是康思泰李爾（Constable）。康思泰李爾曾經表示過在一幅畫上的色彩可以和自然界的原來色彩同樣的鮮豔，同樣的生動，於是藝術家開始了一種新的科學的趨勢，這種趨勢的結局則成爲如叟拉（Soulat）及西涅克（Signac）這些點描派所用的科學的或準科學的設色法了。我說「結局」這是因爲科學固然曾經在藝術方面很嚴肅地被應用過，然而當時所謂藝術上的科學方法，其目的仍舊是在於把現實的景物底容態摹繪在畫布上，可是到了點描派以後，分析方法的範圍擴張開來，竟把這種目的完全摧毀了。所謂「結構底連續性」不再能够從這種方法中獲得了，而「科學方法」本身也成爲在原理上很可懷疑的東西了。

一個新的觀念：象徵派

這種懷疑或許不至於發展成爲一種反動（牠也許要消沈而成爲一種絕望）如果不是因爲那個時候有許多新的影響的侵入——尤其是那種既非實驗的，又非科學的藝術方法，而是那正當這兩種方法在西歐發展的時候，平靜地在遠東繼續着牠的發展的那種藝術方法底影響。這種藝術方法是完全屏棄了把現實的景物之容態摹繪下來的這種慾望的——而這種藝術，實在是由一些正在陷於窘境的科學方法之崇拜者所「忽然地」發明的。這裏說「忽然地」是因為他們實在從來沒有注意到這個目的過。例如，在十九世紀的最後十年間，當法國後期印象派的整個活動時期，輸入的日本印刷品繪畫對於這派藝術作品的影響是在質與量兩方面都很可驚的。人們忽然看到了繪畫可以完全不是現實景物之容態的摹本的——可以與現實景物之容態祇稍微有些相像的。自然，實驗派對於這種藝術方法是不會發生興趣的，甚至科學派，我們甚至可以把賽尚納（Cézanne）和梵·谷訶（Van Gogh）都算進去，也大體上都是深染於他們的原來的技巧而不能有多大的轉變了。但是當時在法國有一個愛美的畫家，他對於藝術並沒有什麼特殊的偏好或學養，但是他拋棄了在銀行裏的職業，甚至拋棄了他的妻子及家庭，以獻身於繪畫。他沒

有實驗的或科學的成見，而他的一部分兒童時代又是在熱帶地方生活的，所以就很容易地接受了東方藝術的影響。這個畫家就是保爾·高庚（Paul Gauguin）。雖然從前在某一些方面看起來，他還是一個無濟於事的，甚至是感情的畫家，但是現在看來，他的影響是無疑地可以在將來斷定的。在一八八八年，在阿望橋（Pont-Aven）地方，他碰到了另外一個畫家，保爾·賽呂西哀（Paul Sérusier）。賽呂西哀並沒有作爲畫家的大名望，但是他立刻就看出了高庚的作品底新穎手法及力量來了，於是就在他的著作中闡述了牠的特點。（註一）賽呂西哀的藝術理論是很邏輯的，清晰的，很有體系的；他又有一種抽象思想的天賦，所以他從高庚的作品及談話中所抽理出來的理論，不久就顯得與當時的印象派藝術理論不同了。當時這種理論就受到了「象徵派」這個適當的名稱。但自從高庚以後的繪畫之所以不再被稱爲「象徵派」，我想是因爲被法國現代的文學運動篡奪了這個名稱的緣故。

這種爲東方藝術所根本地默認着，而由賽呂西哀依據了高庚的作品而提出的藝術理論，以後就擴張到把賽尚納及梵·谷訶的作品都包含進去，而可以引賽尚納的話來作爲牠的綱領：

『我不會想摹繪自然；我祇會表現過自然。』五世紀以來的歐洲藝術底目的遂公然地被毀棄了。現實的景物底容態已經不再被視爲最重要的了。藝術家都從這些容態的底下去尋找一些比任何準確的摹繪更富現實性的型象的符號了。這種理論，因爲是靜悄悄地在一個偏僻的法國鄉村中產生的，所以常時似乎並沒有被視爲很有改革性的。但牠卻是公開給每一種近代藝術的發展，給我們現在所遇到的一切藝術錯綜的。現代的藝術，沒有一種不能引賽尚納這句話來評判的。『我不會想摹繪自然，我祇會表現過自然。』

(註一)繪畫ABC(一九二一年在巴黎出版)

象徵派藝術的理論

這種藝術目的，雖然如此簡單地提出了，但是牠的重要卻使我們必須研究一下牠的效力。我在上文曾經說過牠是被東方藝術在原則上默認了的，所以除非你固執地要指定某種藝術是東方的，某種藝術是西方的，這種證據是無可否認的。東方的藝術，不單是裝飾藝術，即使如雕刻，風景畫及人像畫這些復寫藝術，平常總是不想將對於現實景物之可目擊的容態的幻象表現出來的。

有些人以爲這是由於那些可憐的中國人沒有懂得透視法及明暗法的緣故。對於這些人的才智上的自滿，我卻不能贊同。他們似乎竟會得相信一個有五千年之久的藝術文化，一種在各方面都達到了最高點的精神文明，真的還會得愚鈍地一點沒有懂得透視畫法與摹繪的逼真。除非我們認爲一切知識都是從偶然的機會得到的，我們難道不可以把東方藝術之不懂得透視畫及明暗法的理由歸之於牠們並不有此需要嗎？每一種藝術以形式都是一個意志底表現，一個慾望底滿足。東方的藝術使東方的藝術家滿意了，因爲牠的形式已經完全滿足了他的意志。他在他的線條中得到了節奏，在他的色彩中得到和諧，在他的形式中得到了完整，然而他的獲得這許多優點並不特於透視畫及明暗法。終於他也完成了一件具備着藝術品之第一效能的藝術品，這所謂藝術品之第一效能，乃是使我們的視覺的快感客觀化，祇是取悅於我們的視覺。東方人對於藝術品，除了一種象徵的效用——以牠的形式來表現宇宙的永恆的秩序及和諧——之外，不再有別的要求了。但這祇是欣賞者對於這藝術品的一種形而上的抽象的解釋，並不是藝術家自己在創造的歷程中所抱的意識的目的。

塞尙納的意義

表現自然，而不是摹繪自然。在塞尙納的這句話裏，他所謂「自然」這個字的意義是很模稜的。塞尙納的意思當然是指那眼睛所能看得見的景物底容態：即牠們的客觀的存在。他的慾望乃是依照着這些東西呈視給他的感覺那樣地把牠們表現出來。而並不是在幻想的作用中，依照着那想像的鏡子般的標準——這是我們傳統地把各種景物投射上去的——而去作纖毫畢肖的機械的摹繪的。同時也是屏棄着表達感覺這個目的之外的種種慾望：如理想、熱情、或信仰這些過去時代的畫家所常常受感應過的東西。總之，這是一種對於繪畫的形而上學的觀念：以爲在一個畫家底意識所能直覺到的東西（Sense data）中間，另外還存在着一個既不依傍着智慧，且又背離着情緒的「真正的」幻像。這是隱伏在容態底下的一種原料品。如果藝術家能够把牠表達出來，他一定能够把現實表現出牠的原始結構及力量來的，這所謂現實就是使一切情緒及理想由之而生的客觀的現實。

這種藝術的觀念還是有些與東方的藝術觀念不同的，因爲東方的藝術觀念還常常是限制

於節奏及和諧的傳統觀念裏。而且這種藝術觀念甚至還與賽呂西哀所提供的象徵派理論不同；牠是與高庚底任何目的或造詣都不同的。但是塞尚納雖然是一個熱情的人，卻也是一個簡單的人；而且他也沒有賽呂西哀那樣的朋友來依據於他的熱情的實驗及頑固的見解而建設一個藝術體系。總之，他的方法還是一個實驗的方法。他理想中緊抓着一個『真正的』幻像，但是他想以試驗的方法去表現這個幻像。他以狂易似的堅忍工夫，不倦不息地去探求一個目的物底結構及顏色，直到他覺得他的畫布上的形象及彩色實在已經表現了他的『真正的』幻像纔滿意。這種藝術方法是需要一個聖人的堅忍工夫的，然而因為世界上聖人畢竟很少（即使在藝術家之羣中，聖人也還是很少的），所以這個方法也就不能成爲普遍的。我還得再進一步說這種方法甚至也不是一種適當的方法，因為幻像大都是立刻發生的，所以必須用一種能夠與這個幻像的迅疾性相匹敵的自動表現法去表現牠。

首先意識地實驗着這種方法的乃是盜利·馬諦思（Henri Matisse），而馬諦思的方法遂成爲現代藝術中最有特徵的方法之一：這是支配着現代精神的三大理論中的第一項，我想從這

個理論中間，近代藝術之繁複錯綜是能够得到解答的。

盎利·馬諦思的方法

約克·愛彌兒·李朗虛 (Jacques Emile Blanche) 在他的那部一九三一年出版的敘述一八七〇年到現在的造型藝術的著作中，給我們了一個關於馬諦思工作情形的有趣的記錄。他這樣記載着：「那是馬諦思將他習慣的工作方法告訴我的唯一的時候，他說當他在南方的時候，他每天一吃過早飯就帶了他的畫具出去。他看好了一個題材，便張起他的畫架來。到正午，無論他是已經畫定了草樣，或是以爲畫壞了，他總決定第二日要畫別的東西了。這是一個統袴子弟的浪費，他把一個一個的白領結拋在水裏去洗，如果他在打領結的時候弄皺了，他總要用盡了他的領結，非到他的技巧完成了不止。所以，馬諦思的「一擊即中」或「中則中，不中則不中」的方法，正是與賽尙納的再三渲染的遲緩方法處於兩極端的。」

我們在這裏還可以引馬諦思自己的一段說明，那是我曾經在藝術之意義那部書中引用過了的：

『我以爲表現並不是從一個畫中人的臉上所顯露的情調中去獲得的，也不是從什麼怪樣的姿勢中去獲得的。在我的畫裏，這表現是存在於畫面的全部的排列中的——畫中人物所佔據的地位，牠們四周的虛空處，以及其比例——一切都各自有牠的本分。所謂構圖，就是把畫家所要應用之以表現其情感的各種原素，依照着裝飾的意味而適當地排列起來的藝術。在一幅畫裏，每一個分離的部分都應該是看得清楚的，而且是各自佔據着最適當的地位，無論是主要的或次要的。因此，凡是一切在這幅畫中沒有效用的東西，都是對於這幅畫有害的。一件藝術品是暗示着一種全部的和諧的 (Une harmonie d'ensemble)；在觀賞者的心裏，每一件贅餘的東西都會得侵佔了別的主要的東西的地位。』

但這是馬諦思在一九〇八年所寫的，已經過了好幾年了，我懷疑那些曾經以馬諦思爲標準的批評家，即使是一些與馬諦思有友誼的批評家，他們現在的意見不知是否還會得這樣強烈的注意着繪畫的裝飾意味。因爲這些批評家的一般的趨勢，現在都承認着馬諦思的設色之嬌豔、生動、有魅力，以及他的神奇的技巧；於是爲了要與這些讚賞相適應之故，就祇得說：但是這種畫祇

是裝飾用的，這是騙人的，像一幅廣告畫那樣地僅僅乎使人悅目而已，此外便沒有什麼意義了。即使對於馬諦思所畫的人像，這些批評家說起來，也仍舊不過是些花束，和各式各樣絲帶綢緞，表現着一種精緻的趣味，而是極有效力地（那即是說，怪異地）安排在一個草樣的架子上的。這是一種訴之與官感的誘惑的饗宴，但是如靈性、人性、人生的批評，像真性，這種種過去時代的藝術之特點，甚至塞尚納的藝術之特點，卻是馬諦思的藝術中所絲毫沒有的。

我們在這裏接觸到一個美學的根本問題了。近代藝術的理論家，在為馬諦思辯護的時候，必然要聲稱沒有一種不包含一些藝術形式、觀念的繪畫之定義能够很長久地適用着的。我想，這是種種藝術的流派的真理，即使在文學裏也是這樣，內容與形式的關係是不可分離的，因為形式是一種被給予的東西，所以常常是一個接受者，一個被形成了的東西。但是這個被形成了的東西——這是近代藝術之全部發展的關鍵——可以是客觀的，也可以是主觀的——即可以是藝術家自己的湧現出來的感覺。我想在這裏稍微講到一點文學方面的類似的情形，而引證一段六十餘年前出版的一部偉大的批評著作：特·桑克底斯（Francesco De Sanctis）的意大利文學史。

他講到但丁 (Dante) 對於他的神曲的第一個概念，這樣說：

『一個詩人的靈感的最初期——那是非常之戲劇式的一個試驗時期——是隱秘得無從批評的。這是一個詩人與他自己爭持着的靜默時期，是一個輪廓模糊的時期，是在詩人自己心裏盤旋着的時期；總之，這是詩人個人的祕密史。當一個題材來到了一個有創造力的著作家的頭腦裏之後，那引起這個題材來的一部分現實就立刻消滅了。種種現實界的印象好像都在搖曳着，正如顯現在上部的裏在一大片蒸氣裏的物象了。這些物象——如樹木、塔樓、屋宇——都分離開來，成爲斷片的了。一個詩人要創造現實，必須先有滅絕現實的能力。但這些斷片隨即就會得聚集攙來，互相親近着，互相追逐着，懷着一種慾望，一種對於牠們的命運之所歸的新生命的朦朧的預感而集合着。當這些斷片尋到了一個可以依附的中心點的時候，就是這個紛亂而零碎的世界的第一個真正的創造時期了。到這個時期，詩人的創造纔能够從那使這些物象搖曳不定的境界中出來，而取決了一個形式——這就是說，到這個時期，詩人的創造纔得誕生。此後，牠便依照着牠的本質而生活着，或是逐漸地再發展上去。』

我覺得這一段對於做詩的過程的解釋，倘若應用之於馬諦思的繪畫，也是非常確當的。而且我又相信這種形式之美學，最初由特·桑克底斯揭發出來施之於文學，到現在又由克羅采推廣之於一切的藝術，已經容許了近代藝術的種種趨勢，到了一個使那拿波爾思哲學家自己也不相信的境界了。但是，我們現在可以無需乎克羅采，而就把特·桑克底斯對於做詩的過程的分析應用之於馬諦思所代表的造型的過程。或許，爲了對於這種過程再加以詳細的敘述，我應當先引幾句另外一個法國藝術批評家克勞特·羅諾爾·馬克思 (Claude Roger-Max) 的話：

「他的畫布，當畫上了一個初稿或草樣的時候，在那畫家的心裏似乎早已決定了一幅完成的畫了，雖然他畫得很快，但卻是很緩慢地設想起來的。要了解這些畫，人們必須要以充分的信任去聽那藝術家自己解釋他的意向。於是，就可以知道，凡是人們以爲不過是一種偶爾的機會的結果的地方，都是那藝術家煞費苦心去設想出來的一般人在這種地方祇看到了刺戟和矛盾，但藝術家卻不惜代價地找到了他的形式。這一切的乖僻的繪畫，差不多沒有一幅不能解釋的。這種在文學的意義上被認爲缺乏表現力者，在造型的解釋上正就是表現了。這個顯明的分別其實是有

着同樣的目的：即要表現感覺是也。這種感覺，我們是幾乎要稱之爲宗教的，乃是藝術家對於人生所抱有的。這種不成形的形像——這種苦痛的人體，好像祇夢想着一個均衡的動作的，有時卻很像一隻使我們舒暢地坐着的圈椅。」

除了他曾模糊地講了一些人生之宗教的感覺之外，這位批評家並沒有給我們一個端倪去探求那要點，（我們回到特·桑克底斯的那一節解釋中去，）那藝術家的情緒所依附之而重行組織的中心點。這個中心點，在但丁，就是道德觀念。在馬諦思，則我想我們不妨稱之爲主要眼界（Integral Vision）。

主要眼界的理論

在任何文化中，藝術之發展都是與眼界之發展有關係的。這一點，我們可以在兒童的繪畫中看出來。對於寬廣、方向及深度之表現，在原始社會中是很遲緩地很艱難地纔達到的，在藝術家懂得分析他的眼界能力之前，他是不但不懂得他怎樣看東西，並且完全不懂得他所看見的是些什麼東西的。正如我們推測地球是圓形的一樣，在某一個時期，藝術家不得不像小孩子似的推測一

個平面的寬廣，一株樹的枝柯的種種不同的方向，以及在一個連續的空間的種種物象的位置。所以藝術是在眼界之分析的時候發展的。我們對於這種分析的眼界已經非常之熟習了，但是我們卻不知道這種眼界實在就是一個最根本的要素。所以，一言以蔽之，馬諦思之目的就是要回復這種主要的眼界。

如果你擡起眼睛來，接觸到任何一個眼界——一個風景，那麼這景色就呈現在你眼中了。要把這個景色看完全，那麼你的眼界就必須從這一點到那一點地轉移着。當牠已經巡遊了一周之後，於是你的心裏就會得發生一種綜合的作用而把這景色整個地留映着了。大概我們總是無意識地集中於一個中心點，或一道顯著的光線，而讓其餘的景色較模糊地附麗於這一點上。故有些東西，我們是祇從眼角裏去看見牠的。如果有一道相匹敵的強光或一個顯明的物象侵入到那眼界的範域中來，我們就會得茫茫然不知把眼睛集中於何者為妙，因而感覺到視覺上的不愉快了。視覺的愉快乃是一種均衡，或者用我在上文引證過的那批評家的話說起來，就是一種類似於一隻使人們可以舒適地閒坐一會兒的好圈椅似的東西。

所謂美，假如用一個很好的中古時代的定義來解釋起來，就是 *id quod visum placeat*（使人看了覺得愉快的東西。）所以，從一個很真實的意義上講起來，塑造的形式與線條的韻律，那就是視覺的愉快的問題。構圖的韻律也許還有其他的特點：譬如牠應該是靜的、安閒的，或是動的、興奮的。但造型藝術之原始形式卻是以能使視覺起愉快之感為依歸的。

馬諦思抓住了這種生理學上的平凡現象，而使牠成為構圖的原理。但他並不像以前的畫家們那樣地，把那分析的心理程序重行締構起來，而由此以締構一個眼界之範域；他的主張是要抓住一個固定的焦點，即一條視線，於是熱情地、緊張地、迅速地把這一瞬間的眼睛所看見的物象畫下來。

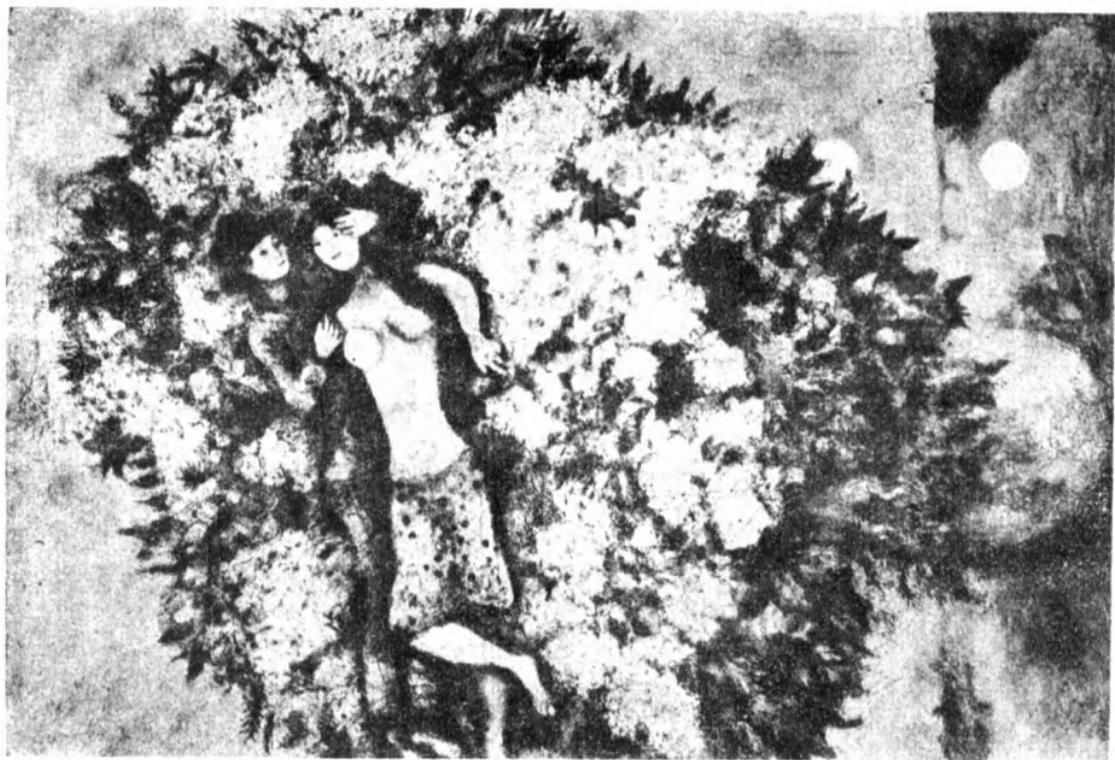
因此，這種繪畫方法之效果必須用同樣迅速的眼界來看的。在看一幅馬諦思的畫的時候，我們必須凝視着一個中心點，抓住了這個焦點，於是這幅畫的其他各部分（那是在分析的眼界中看起來，都好像是乖僻得毫無意義的），便顯出了牠們的地位，得到了牠們的意義及其應有的關係。在統轄着歐洲繪畫的歷史的傳統的許多統一原理上——如意大利及弗蘭特的原始派之主

觀的或熱情的統一論，古典的文藝復興時代及賽尙納之建築學的統一論；巴洛克時代之動力的統一論——這又是新加上去的一種。現在這種是焦點的眼界之統一，牠實在暗示着以上所講到的種種向來都各自爭長着的原理底共同要素——牠暗示着均衡或對稱，并且當然也暗示着一種建築學的結構。所以一幅畫的成分必須安排得使眼睛能够很舒適地集中於牠的焦點上。在這個結論中，色彩所佔的地位乃是最最重要的，可是在這一方面，馬諦思卻並沒有表現什麼特異的近代的新發展。但馬諦思以前的色彩從來沒有這樣的純粹，這樣的明確，這樣的絢爛過，這無疑地是應該歸功於馬諦思之遙遠地從波斯的工筆畫及中古時代的彩繪玻璃中去提出牠們的色彩和諧的特長，而以之介紹於近代藝術中的。這種色彩之豐富乃是他的創造本能之靠得住的最終表現。

馬諦思的繪畫曾經被人們比之於兒童的繪畫，這並不是沒有理由的。因為在這兩者之中，有着同樣的原始的眼界，同樣的天真的眼睛的愉快。



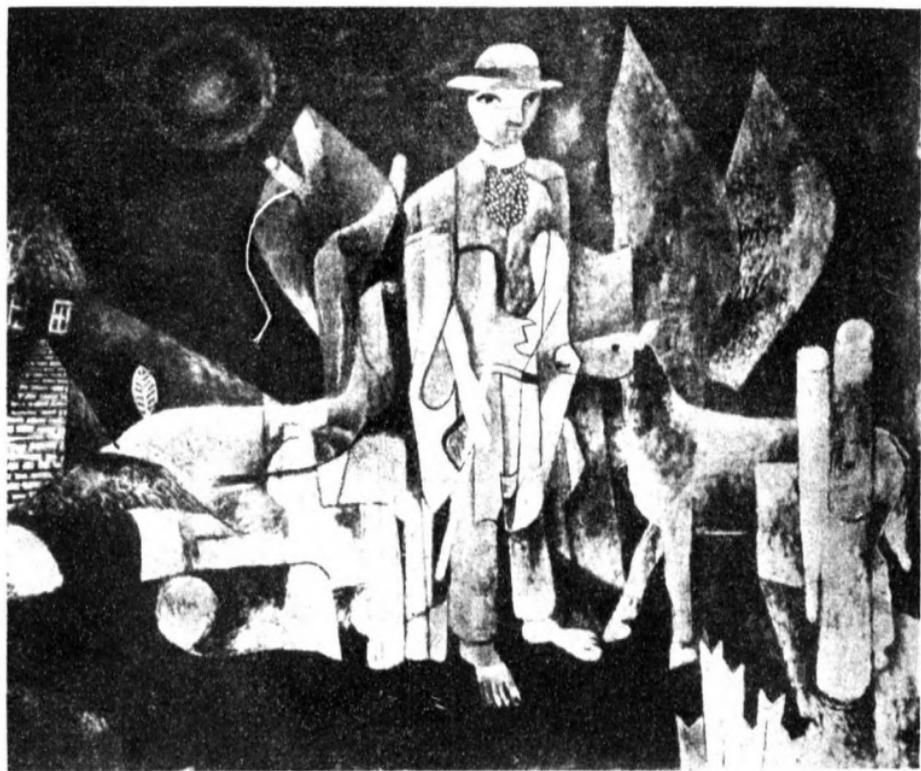
33. 弗洛里思·傑思悲恩：科倫波人 1927



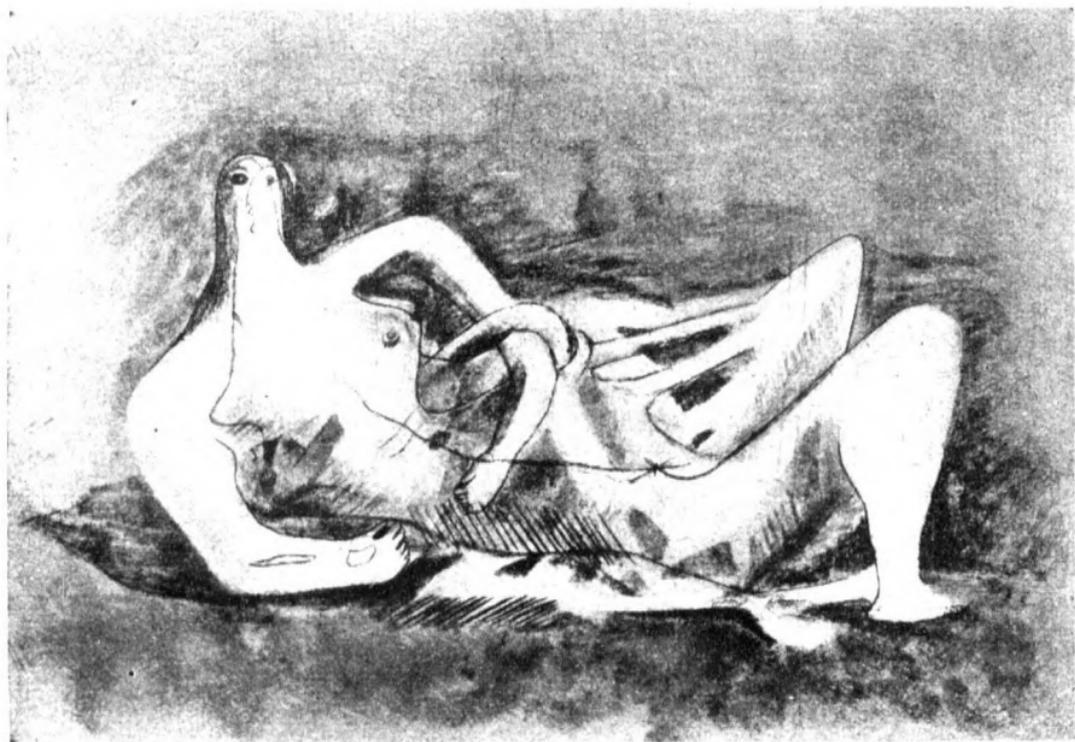
31. 馬克·夏迦兒：江上之丁香花 1931



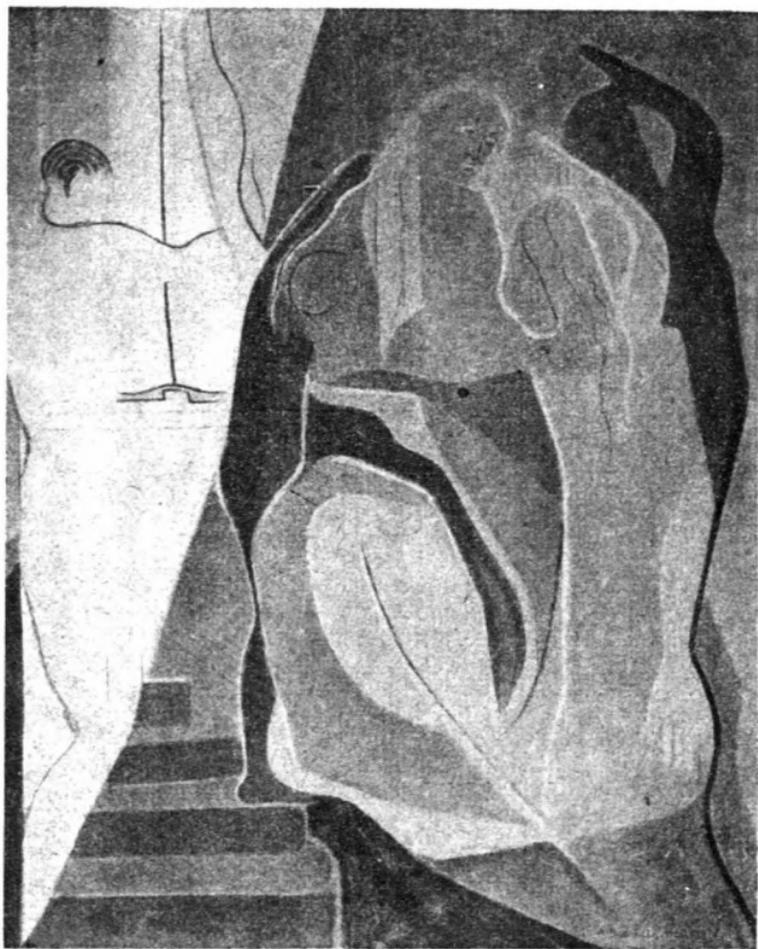
35. 弗里茨·望·登·倍爾琪：未發現的廟宇



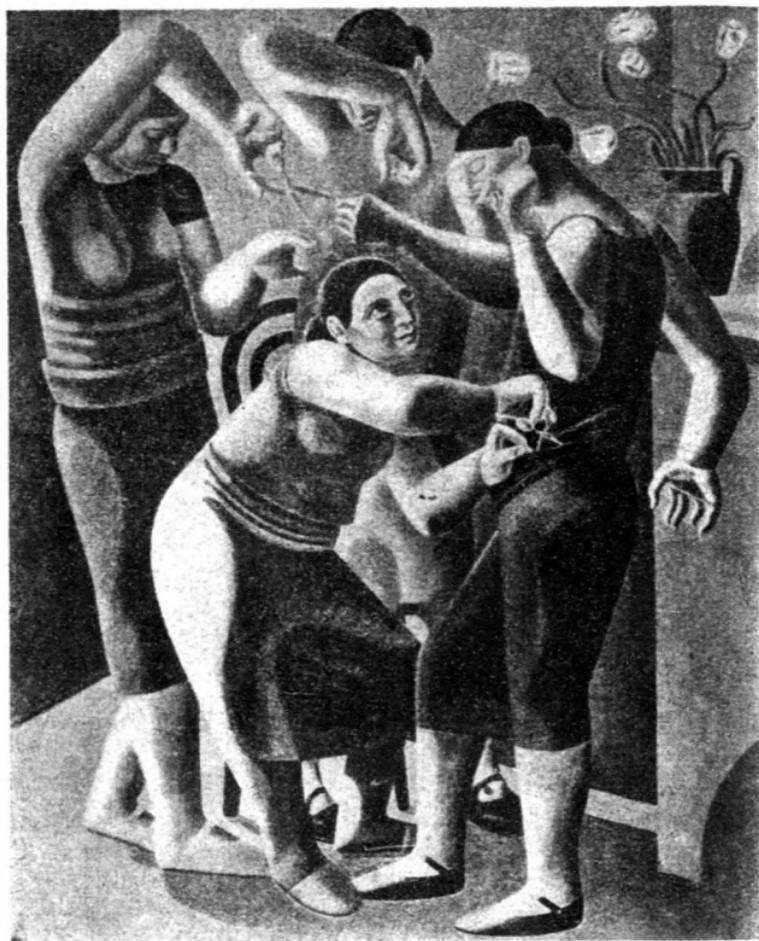
36. 亨利·甘本圖：紅衣牧童



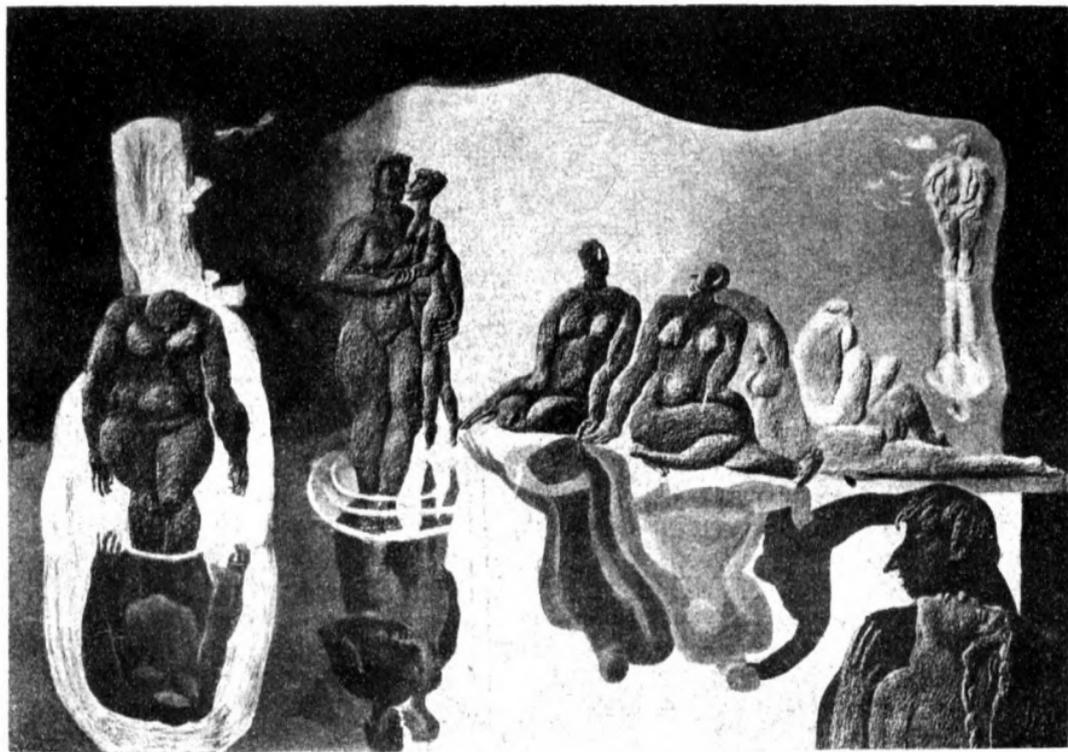
37. 亨利·莫亞：線畫（彫刻草樣）1931



38. 昂特雷·蒲丹：構畫 1'26



39. 威廉·洛勃茨：裁縫 1932



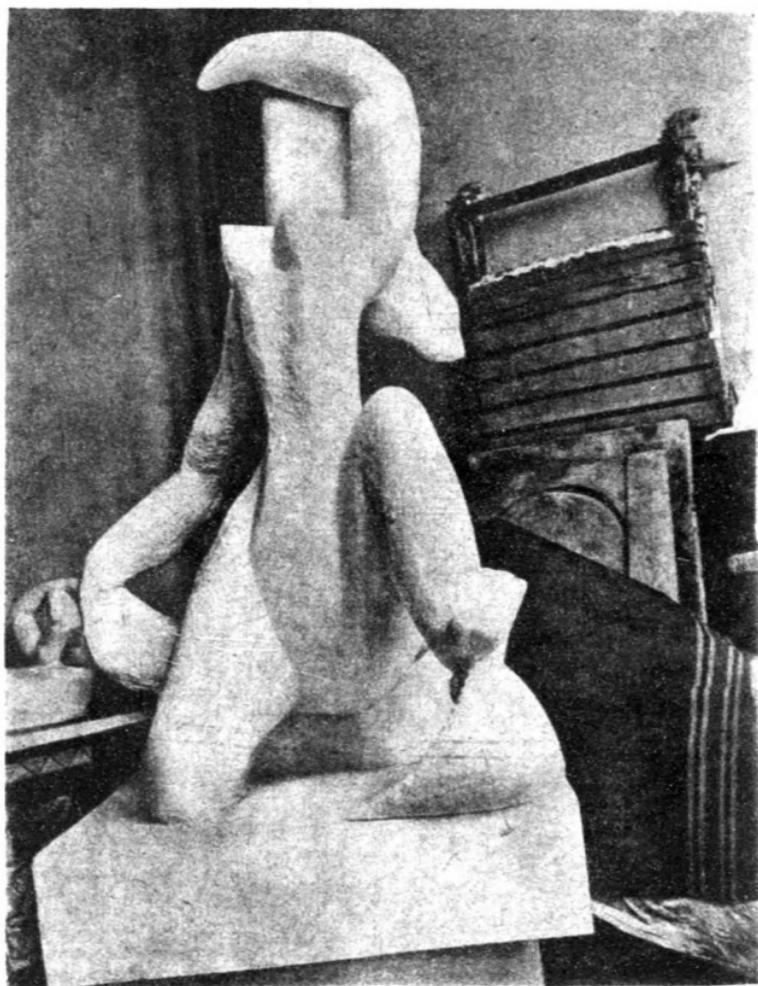
40. 亞美台·奧尙方：巖穴中之浴者 131



41. 馬組愛爾·朗同：頭 1931



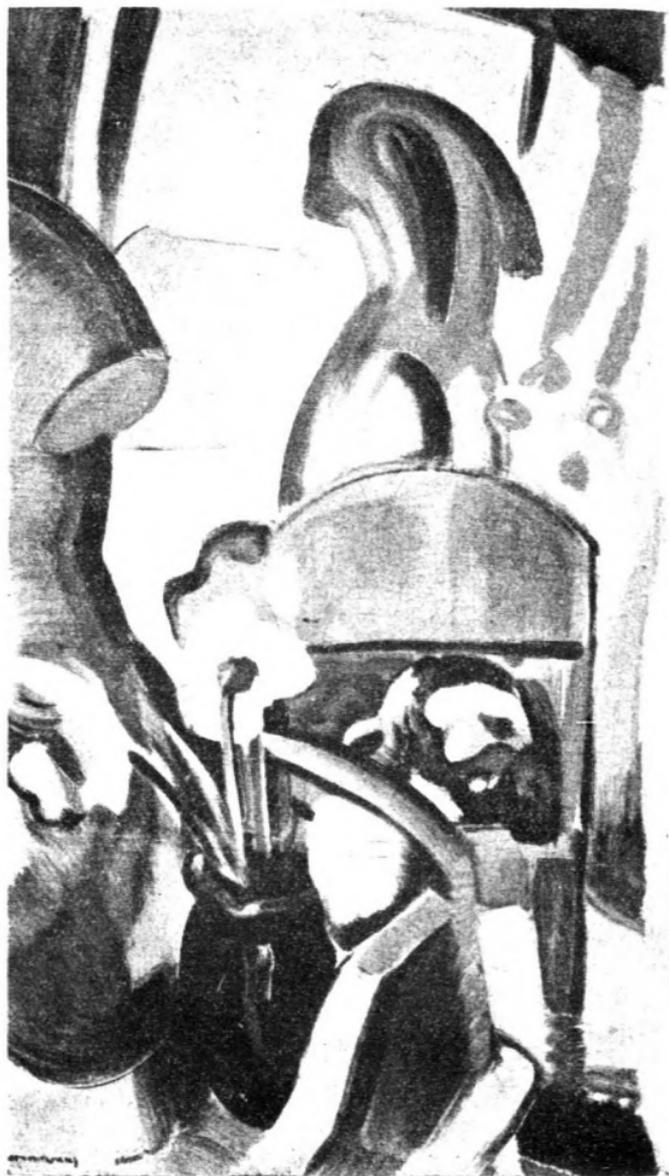
42. 約翰·呂沙：青色的諧和 1929



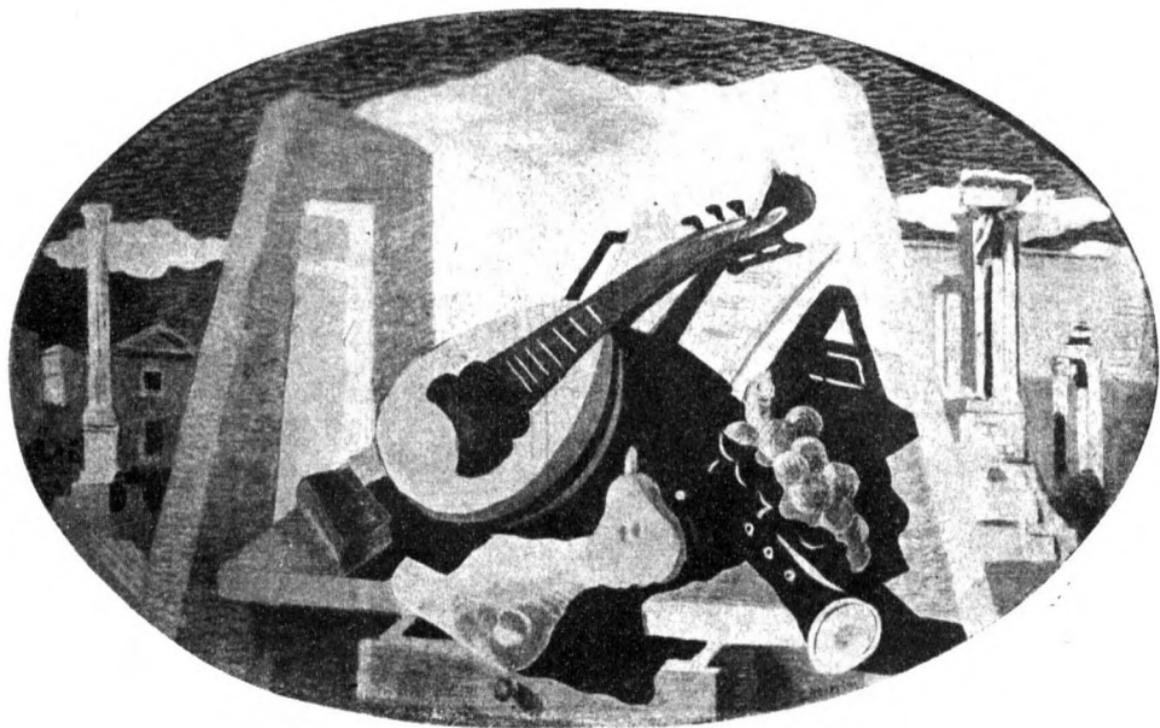
43. 亨利·路朗思：大洋女神（彫刻） 1932



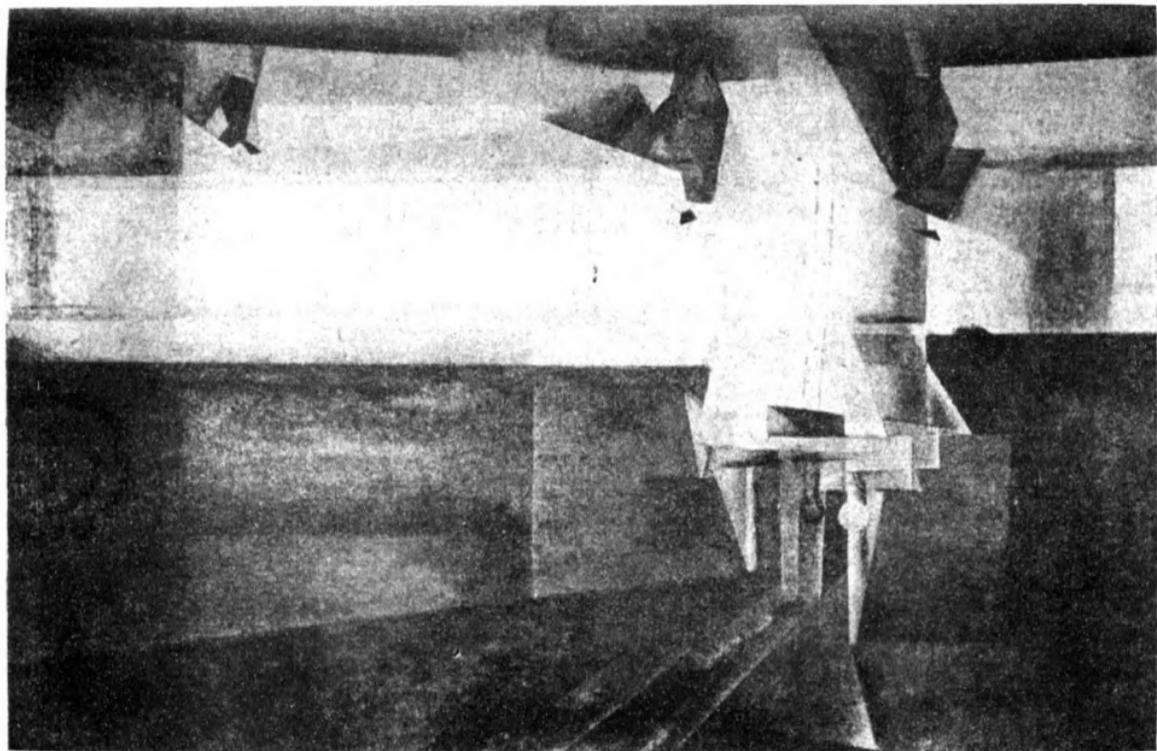
44. 亞美台·奧尚方：物件多種 1923—7



45. 伊鳳·赫欽思：維奴思女神與水仙花 1927



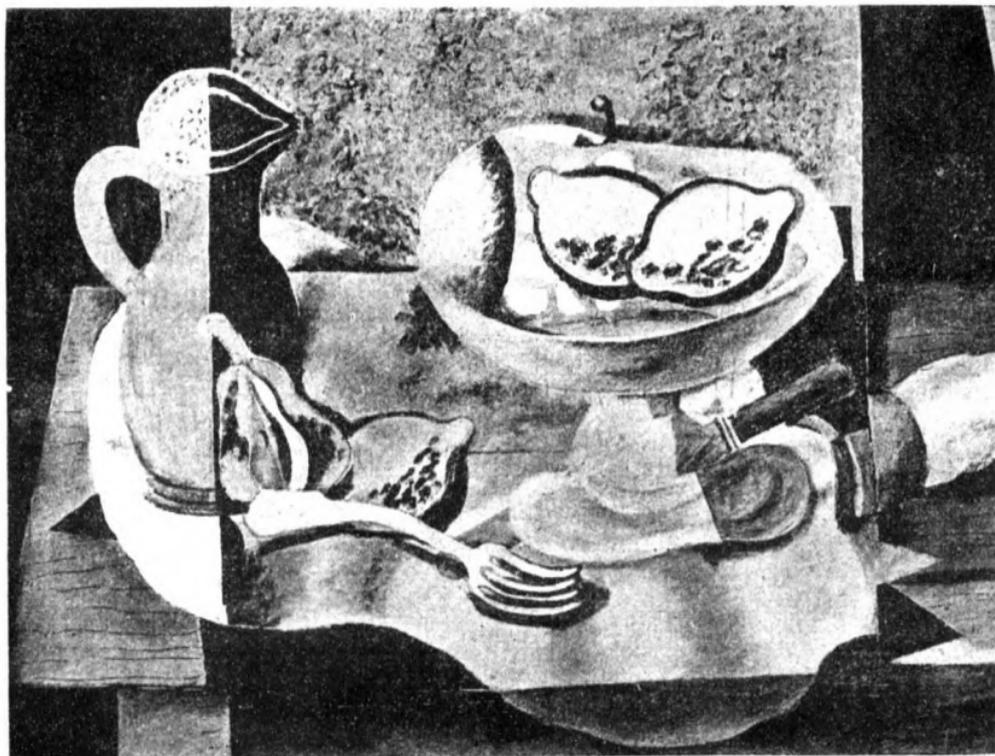
40. 奇洛·賽凡里尼：古城殘物（樹膠水彩畫） 1929



47. 李奧奈爾·法寧求：汽船奧定號 1927



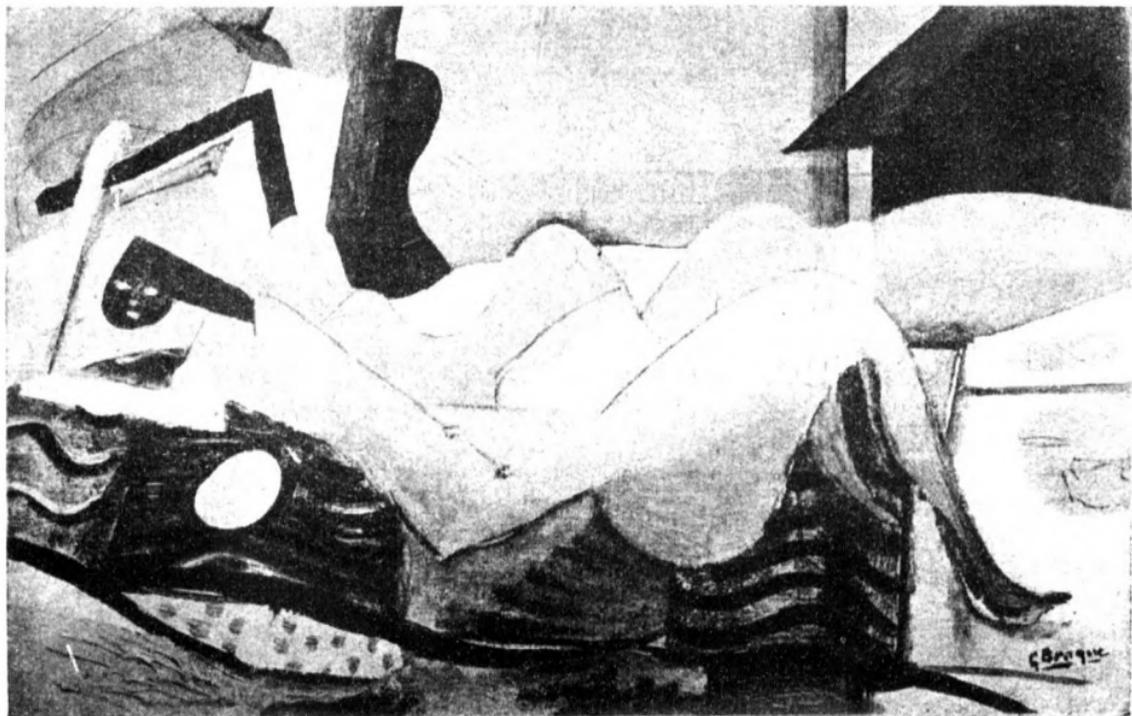
48 巴 拿 洛 · 里 卡 索 : 静 物 1926



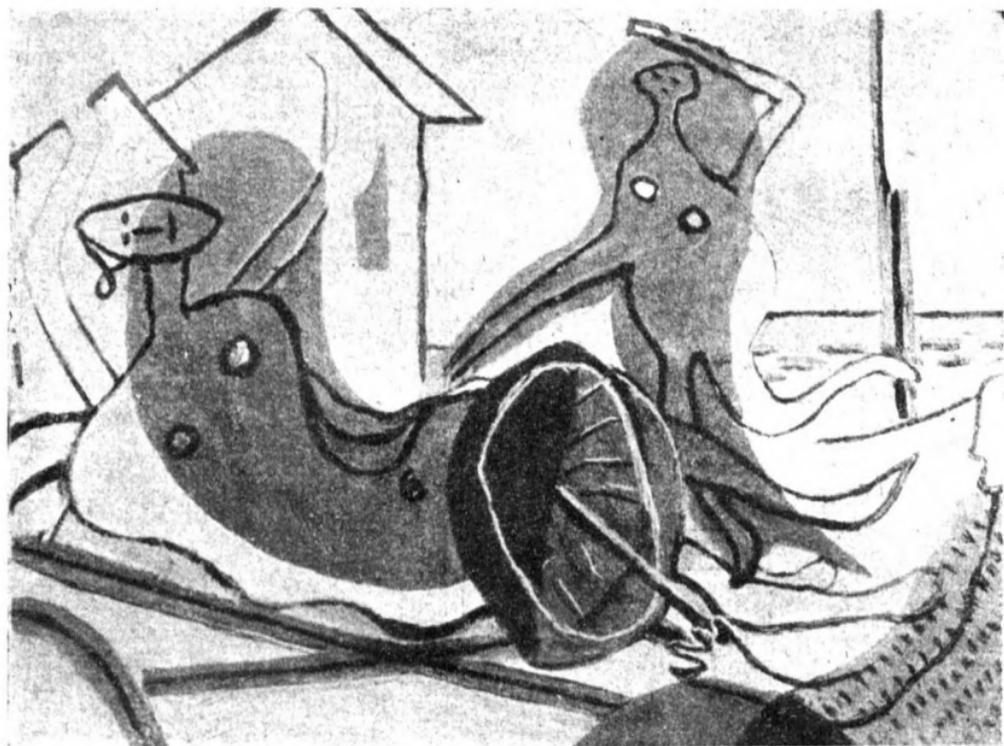
49. 喬治·勃拉克：靜物（1）1926



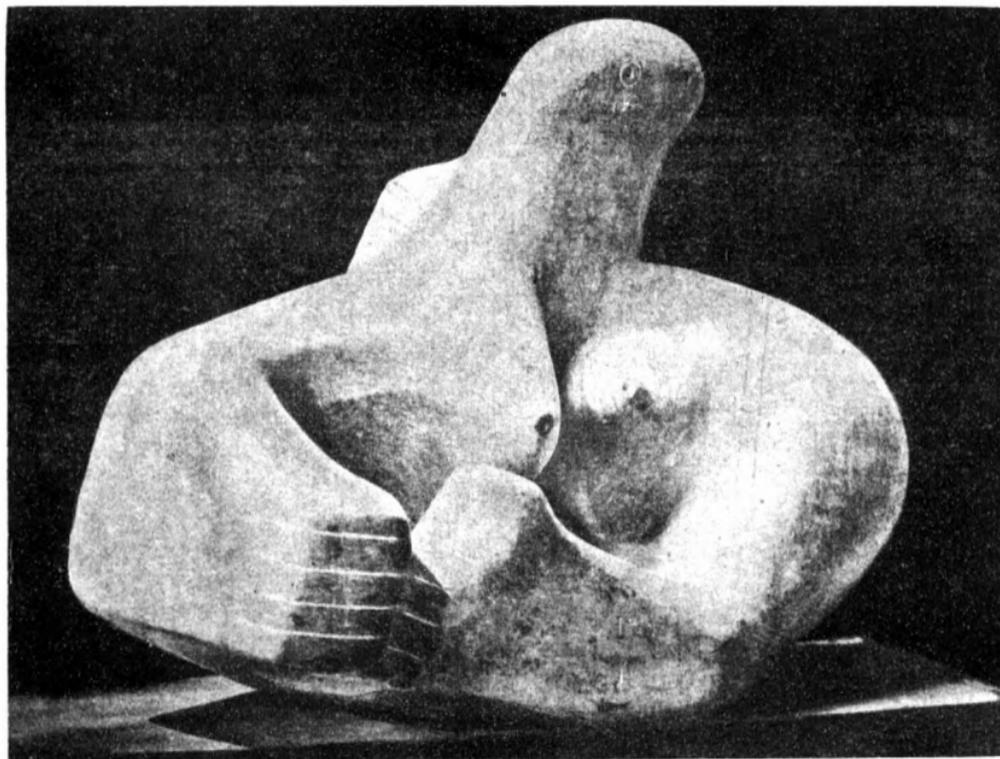
50. 喬治·勃拉克：靜物（2） 1931



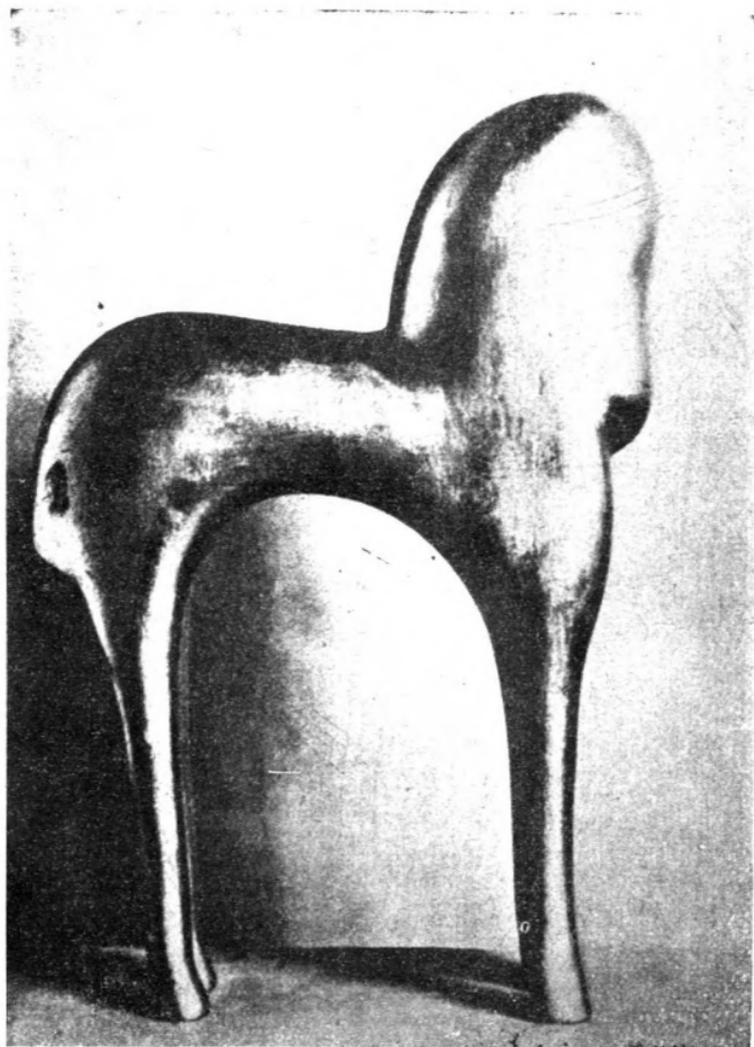
51. 喬治·勃拉克：構圖 1931



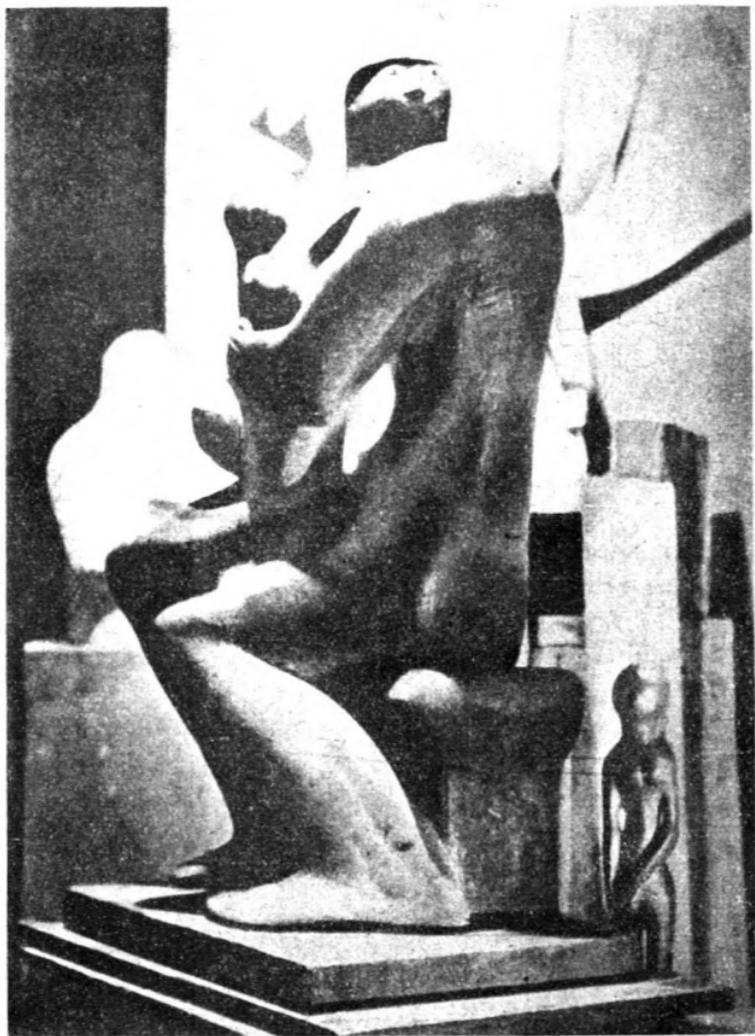
52 喬治·勃拉克：海濱風景 1931



53. 亨利·莫亞：構圖（雪花石膏彫刻） 1931



54. 李 卻 · 海 慈 曼 : 馬 (木 彫)



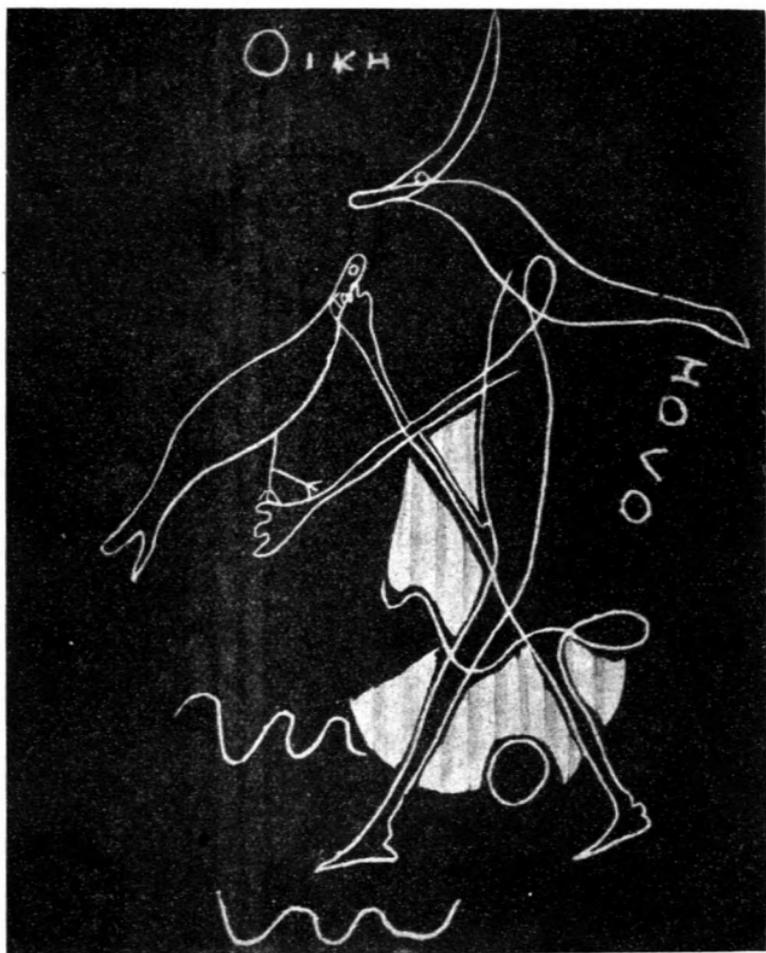
55. 亨利·莫亞：母與子（青石彫刻）1932



56. 恩斯特·巴拉虛：僧人看經（木彫）1932



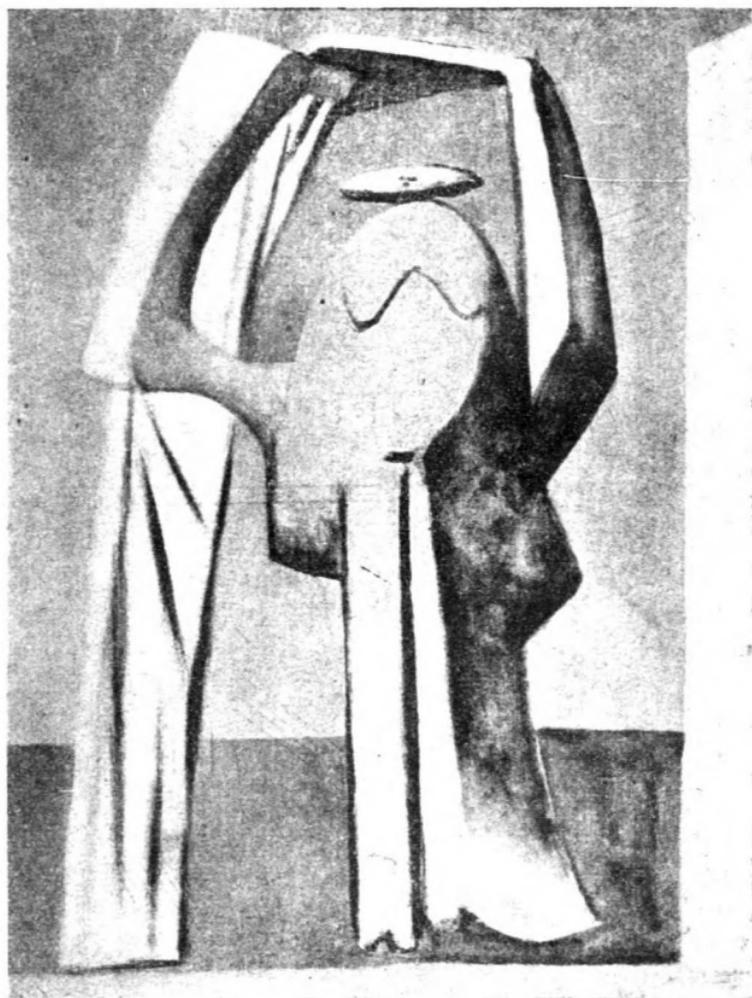
57. 奥西普·查特金：雕刻家（木影）1933



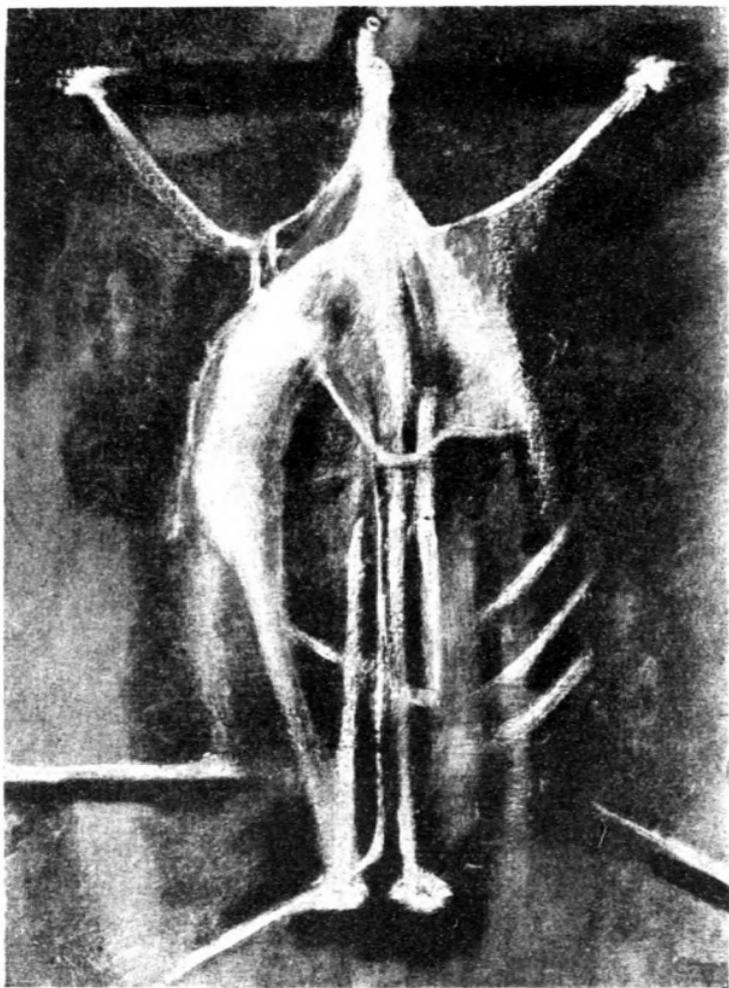
58. 喬治·勃拉克：希臘畫題 1933



59. 恩斯特·路特維希·凱爾希納：舞女 1931



60. 巴 拿 洛 · 昆 卡 索 : 浴 女 1929



61. 弗蘭西思·倍根：耶穌受磔刑 1933



62. 克 賽 濱 : 構 圖 1932



63. 迦思東·路伊·魯：婦人與花 1933



64. 巴孛洛·昆卡索：圓眼的肥頭（塑造）1932

第二章 主觀的寫實主義

德國的表現派

在敘述那些多少總不大有慾望描繪那物象的世界的近代藝術之諸型式之前，我們得先知道在近代藝術中還有一種整個的分別，這種分別，因為牠有着這種藝術型式底主觀的或象徵的特點，所以即使與天真的眼睛沒有什麼連繫，至少是與注視的眼有連繫的。這種型式的特徵，我們可以說是：牠的主觀的感引，並不是完全依賴着形式的原料，也不是依賴着物象的情緒之內容或所表現的事物的。質言之，此種藝術，可以稱之為一種「文學的」藝術，但過去時代的大部分藝術（例如梵·埃克兄弟（Van Eycks）及朗李命（Rembrandt）之藝術）都也正是這樣一種文學的藝術；但無論如何，正如果庚所說的，祇要牠是藝術，那又有什麼關係呢？所以我們必須在我們的概觀裏給牠一個地位，而不必去顧到那些有非常固執的排外性的，只知道依附着修辭

家或巴黎畫派的智慧的偏見的批評家了。

視覺的統一與詩意的統一

自然，這裏包含着許多問題。這不單是一個注重形式及注重內容這中間的分別；這裏還包含着繪畫上的兩種不同的統一原理的直接敵對——這所謂兩種不同的統一原理，即洛吉·弗萊先生所稱之爲視覺的統一及詩意的統一者是也。在一九〇五年，弗萊先生給喬夏·雷諾爾茲爵士的講談集所撰的一篇序文中，他曾將梵·埃克及羅本思（Rubens）二人的典型作品做了一次很卓絕的比較。在闡述了羅本思的繪畫之形式的完整與統一之後，他轉講到梵·埃克（他講的是一幅在比利時根脫城中的著名的祭壇畫，）因而指出在梵·埃克這幅畫的許多材料中，我們簡直找不出大的款式，沒有主要的側面像，也沒有那些把羅本思的畫稿連結攏來的主要線條及巨大的對比；也沒有一種互相附麗的系統，可以使眼睛把這整個的一羣看作混成的一片，而作爲一個單位的畫稿。『但是，』他緊接着就又承認，『雖然沒有雷諾爾茲的繪畫中的統一性，如果我們仔細地考察一下他的繪畫，我們就可以在牠的各部分發現一種可驚的連絡性——在這

百餘人的臉上沒有一個沒有一致的特徵，使我們可以看出明確的性格來，沒有一幅布不和牠的左右鄰和諧，沒有一株樹不呈現着有機體的節奏。無論你的眼睛看到那一個輪廓，在那形式的每一個微細的變易之間，牠都能够感覺到那目的，與目的之準確。所以即使在這幅畫的許多極細小的部分裏，那創造的目的也都彌漫着而使這全幅的畫稿充滿了生氣。這就是一種發展得很高超的連絡性和節奏，也就是雷諾爾茲所極口讚揚的那種統一性的要素。這樣看來，我們對於梵·埃克的整幅構圖之不能有看得見的統一性，而在牠的分離的各部分中卻又明確地可以找得出這種統一性來，又將怎樣解釋呢？這個答語應該是：他的繪畫的各部分乃是由於另外一種不同的原理而互相連貫起來的。牠們的連貫顯然是由於排列的勻稱，在這裏，這是一種柔弱的消極的力量，牠並不能發生任何矯健的視覺上的喜悅或幫助，而祇發生了一種對於秩序的智慧上的滿意。所以，我們必須注意這種統一性的本質乃是詩意的，想像的，而絕不是視覺的。」

我心裏所要講的那種近代藝術的型式已經由這一段話闡發得很確當了，雖然我們自然而然地還應該再推求一下這所謂「詩意的觀念」是從什麼東西構成的。即使弗蘭特畫派也並不

受到梵·埃克兄弟們所充滿在他們的繪畫中的『神祕美』的束縛；梵·岱爾·戈斯 (Van der Goes) 的陰暗的神祕主義，艾龍尼謨思·鮑虛 (Hieronymus Bosch) 的猙獰狀態，李呂格蘭 (Breughel) 的寫實主義，都是要用同樣的情緒統一的原理來證釋的；然而在德國畫派中，卻有一幅像格倫華爾的伊孫海謨祭壇畫那樣的傑作，從這原理的特性而以最可怖的醜惡得了大勝利。

愛德華·孟希的意義

那獨立於巴黎畫派之外的近代德國畫派，是從一個名字叫做愛德華·孟希 (Edvard Munch) 的斯干狄那維亞人來創始的。孟希是一個在本國不甚知名的畫家，但是他卻無疑地在最近五十年間的藝術界中有着非常重要的影響。他在近代德國藝術運動中的地位，正如塞尙納之於法國的繪畫，我們可以說德國藝術之終於沒有奴事後期印象派，完全是他一手拯救出來的；孟希回復到一種與北歐的藝術家更調和的表現的方法上去，所以他的作品對於我們是有特殊的關係的。現代英國藝術的大部分弱點都可以說是由於一種對於拉丁民族的優雅及智慧之矯作的好感——以為這是一種可敬仰的特點，這些，例如在戈諦式藝術中，或是在典型的北方畫

家如杜萊 (Dürer), 朗亭倫, 羅本思 或 李萊克 (Blake) 諸人的作品中, 我們都可以看出來。

孟希 在一八六三年生於挪威。他最初在奧爾蘇 從學於挪威印象派運動的最大的領袖畫家 克列思欽·克羅 (Christian Krogh)。從一八八九年至一八九二年, 又從一八九五年至一八九七年間, 他都在巴黎。但巴黎 對於他並沒有多少啓發, 或者可以說他在巴黎 並沒有什麼可以注意的。在他到巴黎 以前所作的畫裏, 已經可以看出他的典型的特性了。在他兩度到巴黎 之間, 以及從一八九七年至一九〇九年之間, 孟希 大都是住在德國。他在德國 覺得能够自由地建設起一個聲氣相投的環境來。這個聲氣相投的環境不久就結成了一個團體, 即所謂『橋社』 (Die Brücke) 者是也。『橋社』中人都尊奉孟希 爲領袖, 以後又從這個團體中產生了那範圍及勢力都更廣大的近代德國 藝術運動, 即所謂表現主義者是也。表現主義這個運動, 是與現代法國 的藝術運動完全不同的, (註一) 但是與我們英國 北方的藝術氣質倒是很相投的。

孟希 的早期作品表示着他對於戲劇的價值的成見, 而且他的畫題如『生病的孩子』及『死了的母親』之類都充分地表示了牠的一般的特性。在他的早年, 孟希 一定已經感覺到那屏除了

一切別的興趣，而專門講究着光線與色彩的問題，組織與結構的問題的法國印象主義的非常淺薄了。對於這些問題，孟希固然也發生興趣，但是在這些問題之外，還有一個更大的人類生活問題，使他覺得是與美學的表現更爲矛盾的。

這種對於藝術上的情緒統一之注重，對於人類感情底要素的注重，即是孟希傳給德國表現主義的一種影響。此外，還有一種技術上的影響，孟希早期的繪畫，已經是用一種大膽有力的風格來畫的；他的筆觸之生動並不消失在全體的柔潤中。當孟希的藝術進步的時候，這種特點也隨之而更加顯著了。簡要地說起來，在繪畫上有兩種不相容的方法——一種是色調法，一種是線條法。如果你要你的繪畫有濃厚的顏色和造型的黏着力，那麼你必須犧牲了線條的輪廓而發展你的色調的關係；在另一方面，假如你需要動作與節奏，那麼你就必須犧牲了色調而去發展線條的側重。孟希對於這兩方面是有點模稜的，因爲那很容易表現精神的價值的色調一向是對於北歐藝術家很親熱的；但是生動也很容易表現精神的價值，而生動是惟有動作纔能最好地表現出來的。就大體上看起來，我們不妨說孟希是把色調犧牲之於線條的，而近代德國的藝術運動在這方面

是跟着他發展到極度的。但是你從孟希的作品中可以看出一種嘗試，是在想免除了線條的或繪圖的方法底限制，因而使牠不顧一切地表現了精神的或心理的價值。這種嘗試是由於一種不妨稱之為紀念碑的特點之發展而完成了。這種特點是那些最好的德國印象派畫家如萊倍曼 (Liebermann) 及高林斯 (Corinth) 等人與孟希所共有的。線條畫出了平面，而這些平面，用繪畫的字眼來說起來，其形式之準確，色彩之強烈，及其結構之綿密，都是牠們從實物的深度及環境中去獲得的。

(註一) 惟有一個孤獨的法國畫家喬治·羅沃爾 (George Rouault) 曾表現了這種德國藝術運動的特點。

橋社

以『橋社』著名的這個大多數受孟希的藝術的影響的集團，是在一九〇五年由三個在掘萊思頓城的藝術學生所建立的。這三個藝術學生中之最年長者，二十五歲的恩斯特·路特維希·凱爾希納 (Ernst Ludwig Kirchner) 是一個學建築的人，他是這個集團中最有力量的一個。他的兩個同伴，愛列克·海格爾 (Erich Heckel) 和卡爾·希米德·魯特路甫 (Karl Schmidt-

Rothluff)，都比他年幼三四歲。凱爾希納是從堀萊思頓人種學博物院裏所看見的非洲及普萊尼西亞野蠻人的藝術中第一次得到他的感興的；而這種曾經在法國和德國的近代藝術中發生了同樣的努力的異國的影響，是在橋社諸人的作品裏第一次得到牠的真正的推動力的。此外，曾經很強烈地影響了這個集團的其他的影響，乃是梵·谷訶，而梵·谷訶在德國的影響卻比他在法國的影響大得多；這是很自然的現象，因為從他的一切特性中看起來，梵·谷訶總是一個北方的藝術家——他是條頓民族的，而非拉丁民族的，是戈諦式的，而非古典式的；他是一種使德國的藝術家可以並不負於他本國的傳統而吸受的影響。原始民族的藝術：梵·谷訶的藝術；再加上孟希的藝術——這些就是在近代藝術中形式第一個顯著的德國畫派的三種影響。(註一)

這個集團的一般的特點可以從牠所形成的影響中推論出來：梵·谷訶及孟希的大膽的筆觸，這些畫家的典型的色彩之裝飾性的運用法，以及野蠻人藝術之粗獷的絢爛。此外，或許還可以加上一種德國式的獸性，那是無需鼓勵的；同時還有一種德國傳統中所常有的超絕論 (Transcendentalism) 及心理學的內容的趨勢。

(註一) 這個團體的最活動的時期是從一九〇四年起到一九〇九年止的。在這幾年中，這些藝術家各自形成了他們個人的作風，即我們所謂各人造就了自己。在一九〇六年，馬克思·卑虛斯坦因 (Max Peckstein)，生於一八八一年，與愛彌爾·諾爾特 (Emil Nolde)，一個生於一八六七年的年長得多的藝術家，都來加入了這個集團。以後，到一九一〇年，一個生於一八七四年，死於一九三〇年的從捷克斯拉夫的西萊西亞來的藝術家，奧·彌萊爾 (Otto Miller) 也加入了。三年以後，即在一九一三年，「橋社」衰亡，但他已經達到了牠的目的了。

愛彌爾·諾爾特

愛彌爾·諾爾特的作品，如果在對於橋社這一羣人的作品的總敘述裏講起來，是顯得最獨特的。諾爾特或者可以算是現代德國藝術家中最重要的人，一個有精力的畫家，他的素描是有力的，他的設色又是最好的。在他最近出版的自傳中，他有幾句話敘述他對於藝術的態度，那是在德國畫派中很重要的。他說：「一個藝術家的藝術，必須是他自己的藝術。我相信，在表面上，這常常是一連串小創造，一些與他的工具（如材料及顏色）有關係的自己的技術上的小發明。至於藝術家研究了些什麼。那是沒有多大關係的。他自己所發明的東西纔是對於他自己有真價值的，纔是能夠給他以必須的鼓勵而使他從事於工作的。當這種創造的活動力停止的時候，當不再有什麼

外表的或內在的困難問題要解決的時候，這種火燄就很快的消滅了……至於研究的能力決不是一個天才的表記。」

諾爾特自傳中最重要的一點乃是他對於法國藝術所表示的堅決的反抗。在一八九八年，他已經感謝上帝他從來沒有受法國畫風的影響，他從來沒有被籠絡在巴黎塞茜（Orice）妖女的迷網裏。對於馬奈（Manet）的『鮮明的美』與杜米哀（Daumier）的『戲劇的偉大性』，他覺得有一種例外的同情；但是雷諾亞（Renoir）、蒙奈（Monet）、畢沙洛（Pissarro）這些人對於他的苦澀的北方的感覺就已經是太『甜蜜』的了。在一九〇〇年，他到了巴黎，在茹里安學院學畫，遇見了許多國家的藝術家。但是對於這種經驗，他卻這樣記述着：『巴黎所給予我者如此之少，而我之希望於巴黎者卻如此之多。』於是他跑到德國，去傾聽他自己的心聲，去追蹤他自己的靈機。於是加入了『橋社』，然而他與『橋社』的關係不過二年。在一九一三年，他曾作了一次南洋旅行——到過爪哇及婆嗎；——這一次的經驗無疑地曾經影響了他以後的發展，正與那曾經影響了果庚的經驗類似的。這一次的旅行，加強了他對於色彩的感覺；給予了他一種異國的魅惑的

感覺。這個生長於北國之寒霧與黃昏之幻景中的人，卻在熱帶裏的粗野的光亮中獲得了他的想慕之滿足。據說在一切偉大的藝術家身上，所有的極端都能聚會的。所以這些極端也聚會在諾爾特身上。因為他並不是屈服於那野蠻的魅惑之下，而是接受了牠，使牠供給自己的運用。他利用牠來表現他自己的北方的感覺，那是自從戈諦時代以來絕不會被表現過的（我們應該記得，那戈諦時代的藝術，也是兩種極端的混合物，一種是東方的異國情調，一種是北國精神。）諾爾特之所以會使我們覺得類似於中古時代的藝術——如奧古斯堡及司特拉斯堡的彩繪玻璃窗，或第七世紀間之彩色木版及繡像抄本，就是這個緣故。

新客觀派

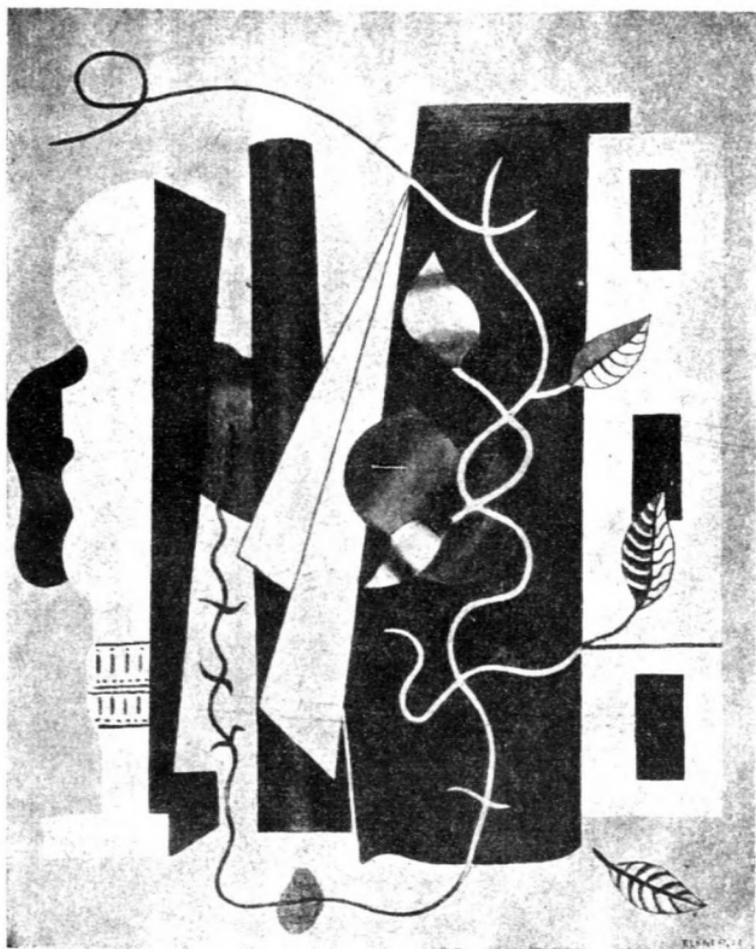
與「橋社」相接近的，乃是聚集於一個德國現代藝術所共有的精神傳統之下的一羣藝術家。這並不是意識的有組織的一個集團。這一派裏包含着三四個有着一種共同的殘酷的寫實主義——或甚至犬儒主義——的藝術家，這種殘酷的寫實主義，有幾分是一種對於社會的抗議，然而是一種被大戰的經驗所加增了強度的抗議。這一羣藝術家——馬克思·裴克曼（Max Bo-

ckmann、渥安·狄克思 (Otto Dix)、喬治·格羅賽 (George Grosz) —— 都是生於一八九〇年前後的。他們都用一種不是在我們本國所可以看得到的猙惡可怖的筆調畫着戰事畫。所謂『新客觀派』 (Die Neue Sachlichkeit) 這個名詞是曼哈謨藝術館館長哈德路李博士 (Dr. Hartlaub) 提出來形容他們的，他曾這樣地解釋了他的題名：「表現這個字的確可以作為這種帶一點社會意味的近代寫實主義的型式的標籤。這是與現代德國的，在一個希望很多的時代之後發生的，退避與犬儒主義這兩種普遍的情緒有關係的（至於那很多的希望，是曾經在表現主義中找到了出路的。）犬儒主義與退避都是新客觀派的消極面；他們的積極面乃是表現在他們對於瞬間的現實之熱心的探求裏。這是純客觀地在一個物質的基礎上接受一切東西，而決不立刻就用理想的連系去研究牠們的一種慾望的結果。」（註一）這一段話已把這個集團的傾向講得很明白了。這種本質上有些譏諷性的寫實主義，決不是那些以為凡藝術都是美觀的，或甚至是古典意義上之所謂美的，那些人們所能接受的。人們以為沒有比斯惠夫特 (Swift) 或羅蘭遜 (Rowlandson) 更可愛的譏諷的幽默了。喬治·格羅賽的藝術，因為他攻擊着我們的社會生活

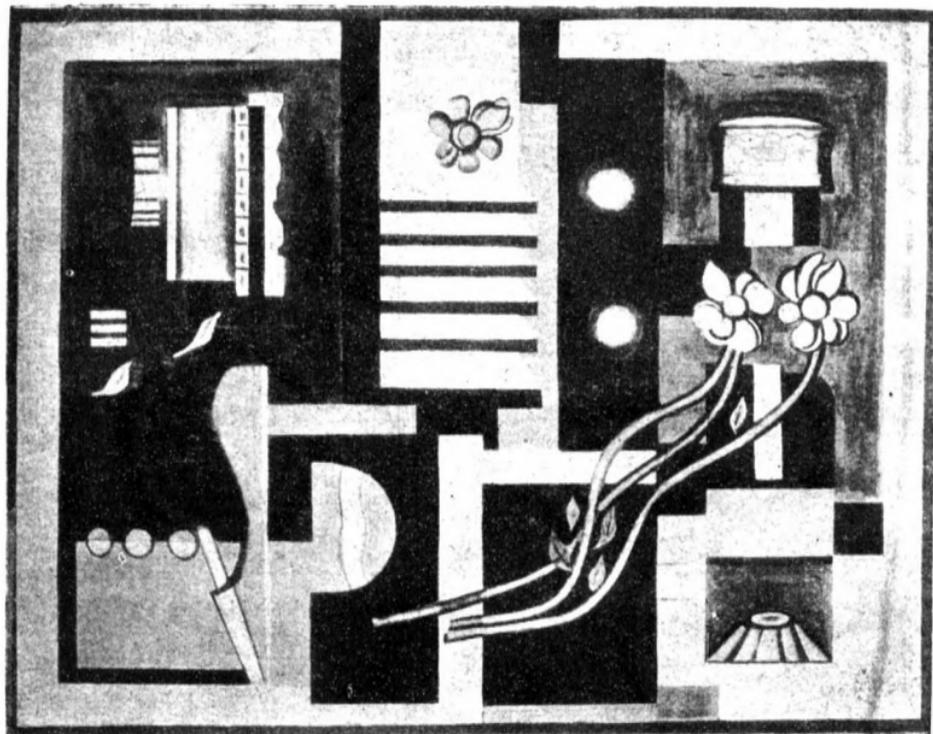
中的最根深蒂固的虛偽——我們的習慣的肉慾，所以是祇能用一種精神的禁慾主義的方法去接受的，雖然他的敏感的技巧隨處都有着牠的精微的外科手術似的美妙。

雖然「新客觀派」現在已不再是一種戰號，雖然表現主義大體都已成爲德國的一種政治犯，但是因爲牠太合於北方氣質，而且又太顯然是與北歐的歷史的藝術類似的，所以我們決不能把牠當作近代藝術上的一種短促的現象而不注意牠。牠的價值並不純粹是美學的；也並不就是梵·埃克，李呂格爾，朗李命以及其他許多應用繪畫技術的北歐畫家們的價值，也並不在於創造一種美的對象的意志，而是在於牠乃是一種傳達那非常強烈地感覺到的情緒的方法。因爲藝術至少有這樣兩種作風：一種是智慧的幻像，牠的目的是絕對的美；還有一種是情緒的表現，牠的目的是同情之感的傳達——這種區別，在以前就是羅本思的作風（但是拉飛爾（Raphael）與其他意大利大畫家尤其可爲典型）之與梵·埃克的作風——在此刻就是昆卡索或勃拉克（Braque）的作風之與諾爾特或羅沃爾的作風。即使那在法國以超現實主義著名的一種完全叛亂的藝術運動（牠的一般的特點將在下文敘述），也是適合於這種區別的；牠也是一種情緒

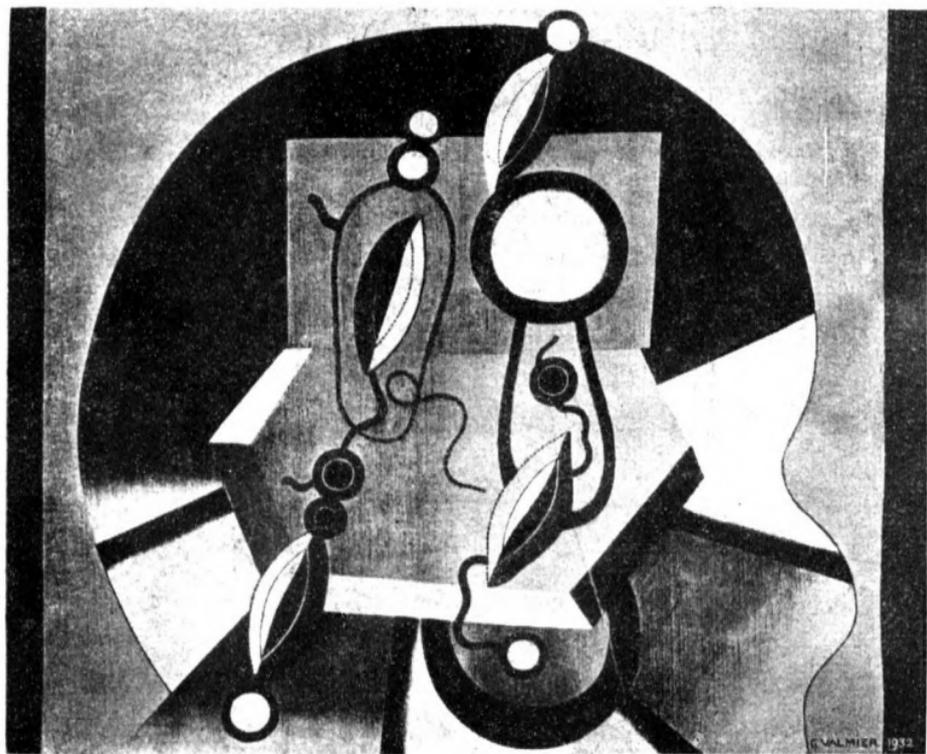
的表現，不過牠的目的並不是傳達那同情之感，而是傳達那憎惡之感。超現實主義者藝術運動的一個領袖，沙爾伐陀·達利（Salvador Dali），曾經宣稱過現在的時代是急於要如他所謂把混亂組織化了，要對於現實的世界全部不信任了。在超現實主義者手裏，這是要從一種對於夢幻的想像之不合邏輯性及不可斷言性的摹倣去達到的。別的畫家，譬如各時代的文學的畫家，如李呂格爾及鮑虛，如梵·埃克及朗亭，都是以非常之仔細及像真的方法去摹繪自然的物象的；但是他卻決不肯把我們平常所看見在一處的物象畫在一處。他偏要使一些極端相反的印象出入意表地，可驚地會合在一處——譬如「在一隻剖開的桌子上，一架縫衣機器和一柄雨傘美麗得像一次意外的敍會似地並列着。」凡是熟悉於現代詩歌的發展情形者，一定能夠看得出這兩種藝術即使在這一方面也在走着同樣的路徑。



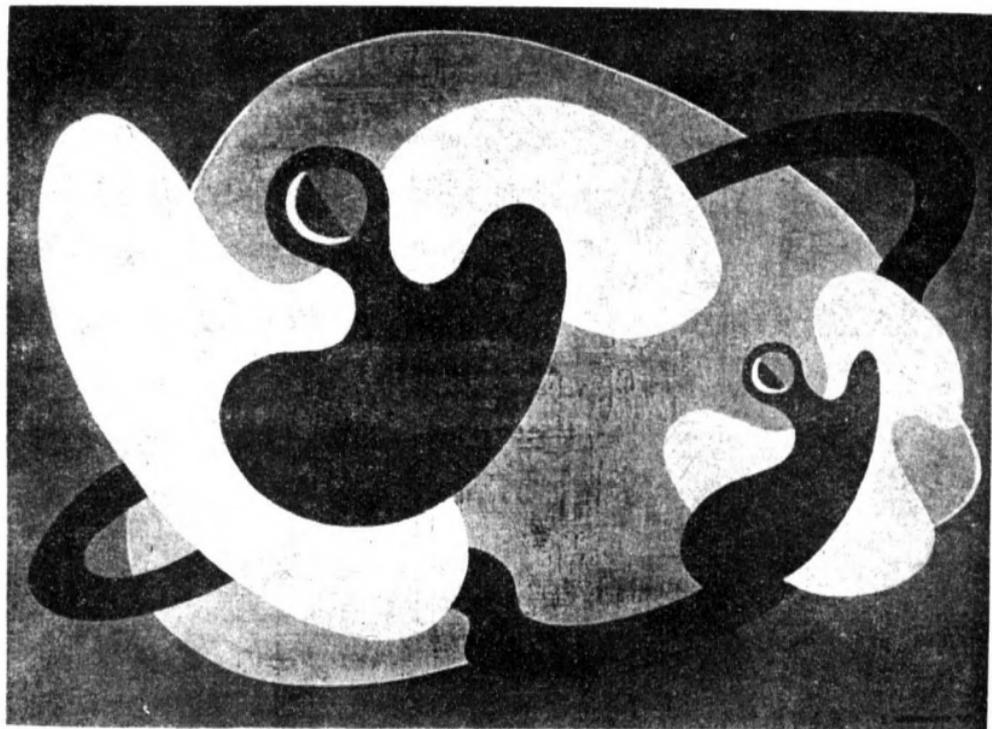
65. 斐爾薩·賴諾爾：構圖（1）1928



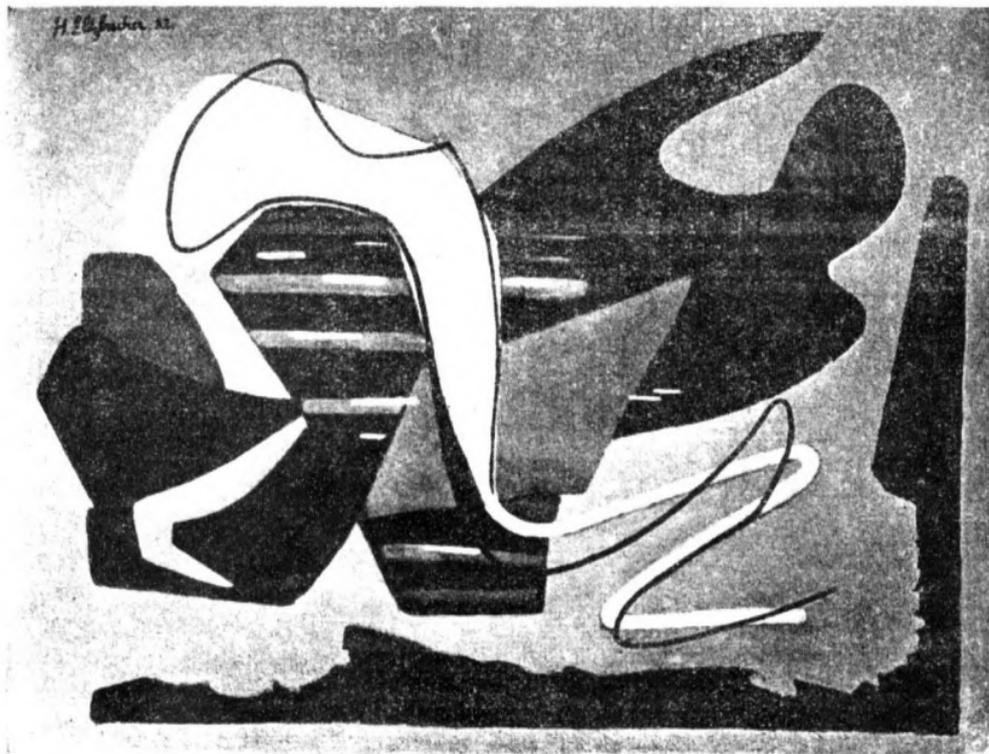
66. 斐爾茲·賴諾爾：構圖(2) 1927



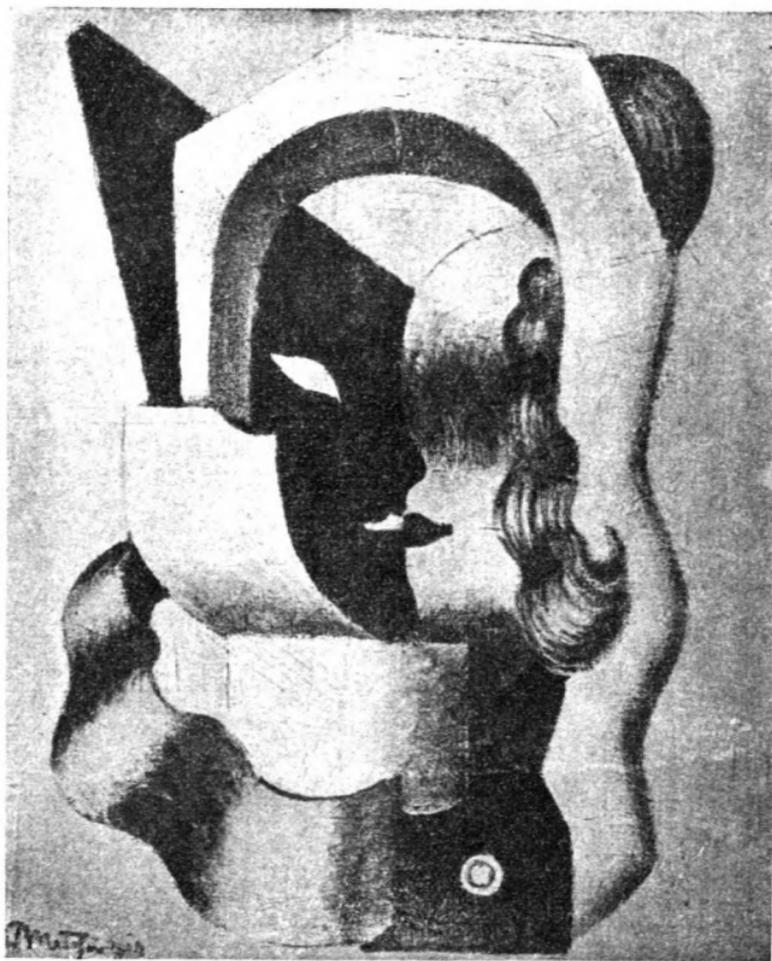
67. 喬治·華爾迷哀：構圖 1932



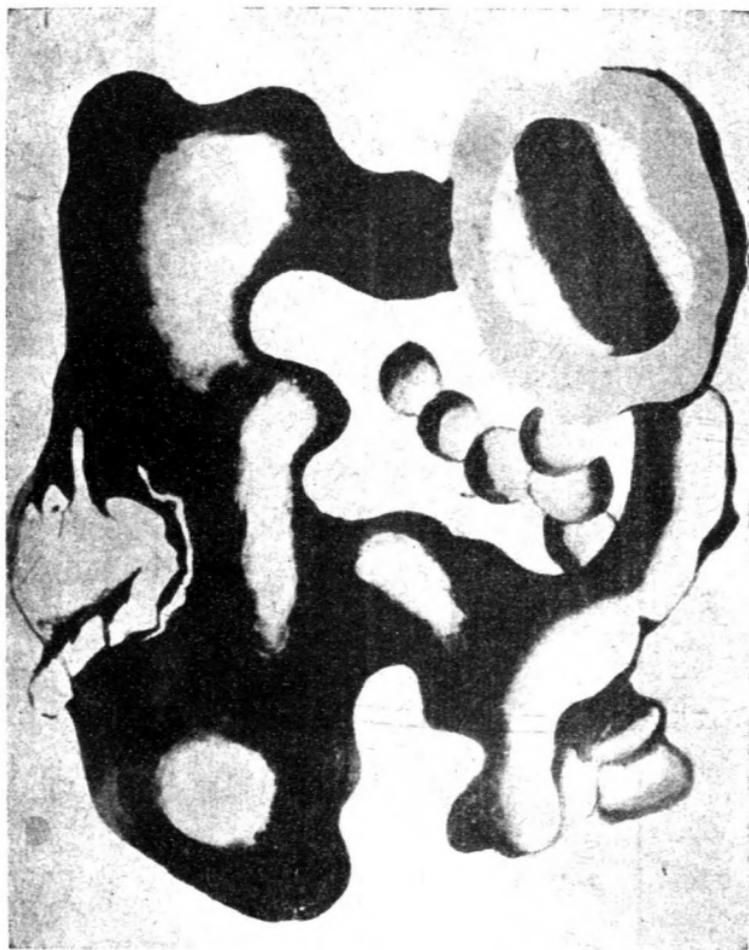
68. 愛德華·華茨浮思：構圖 1932



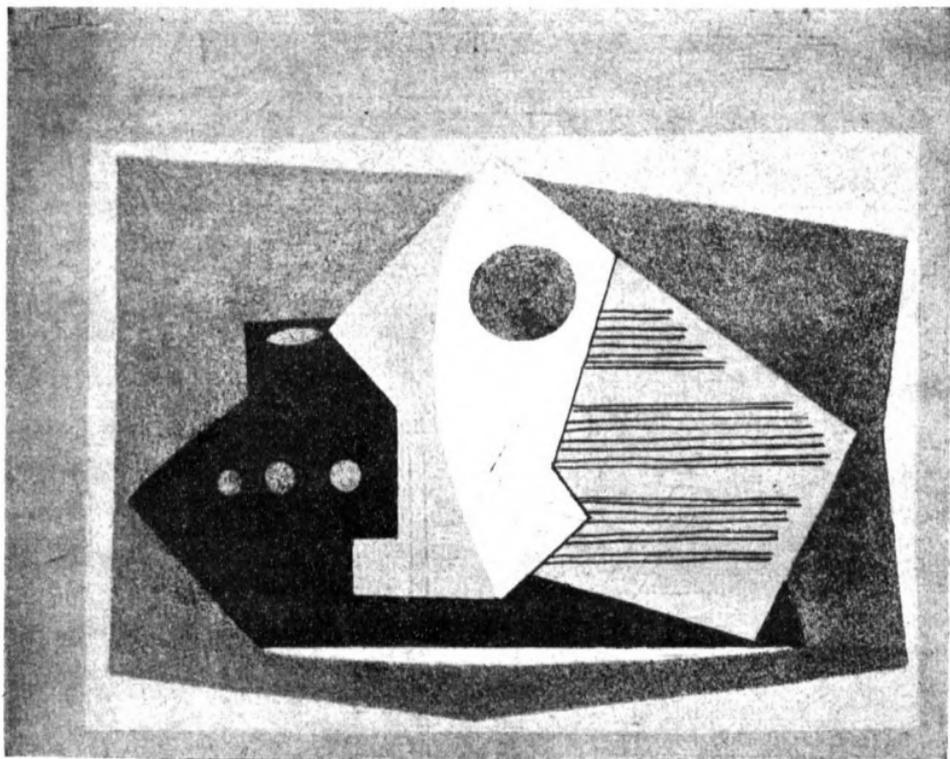
69. 漢斯·愛爾茨巴歇：構圖 1932



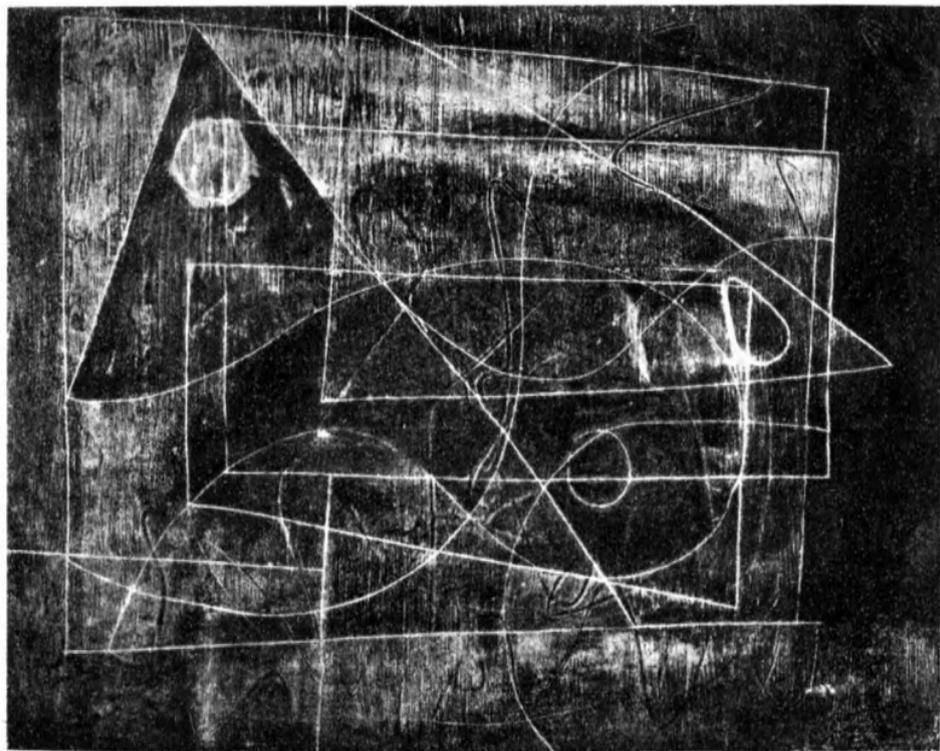
70. 約翰·梅傑爾：城市 1932



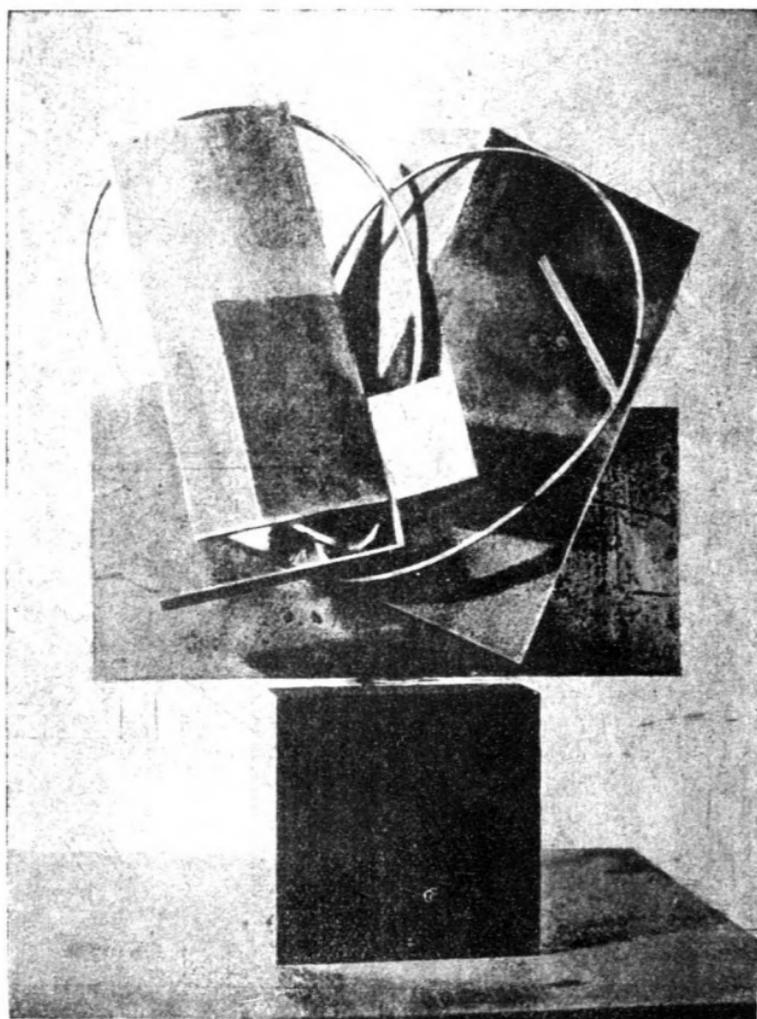
71. 斐爾賽·賴諾爾：梨樹根（二色樹膠水彩畫）1932



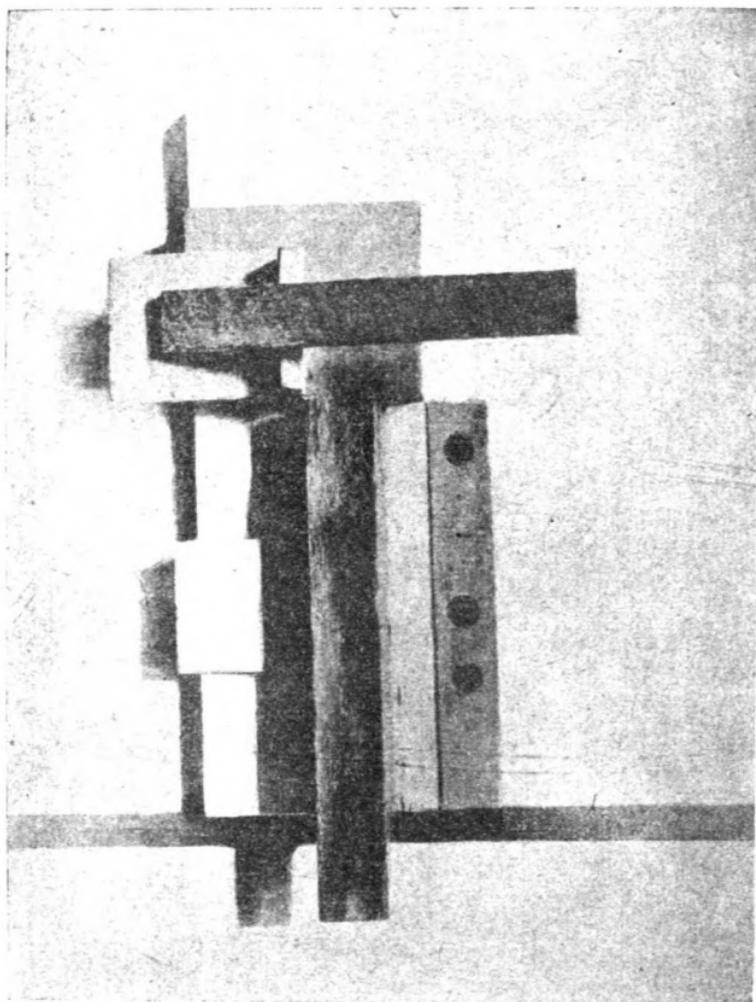
72. 巴 拿 洛 · 昆 卡 索 : 五 線 譜 1923



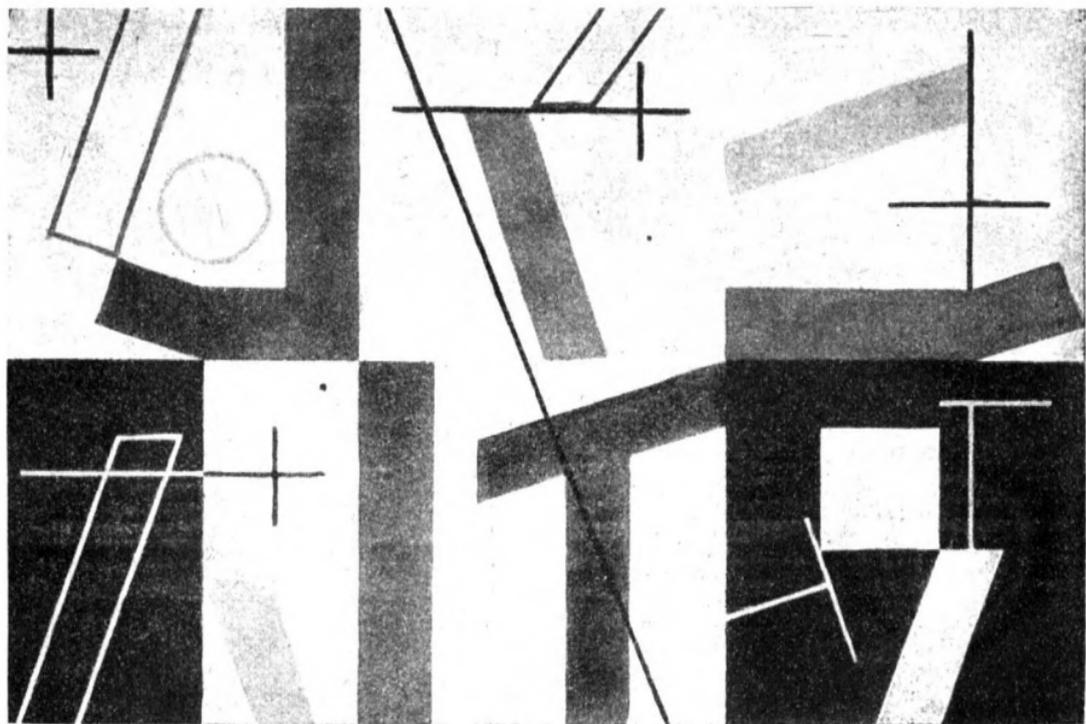
73. 彭·尼古爾孫：構圖 1933



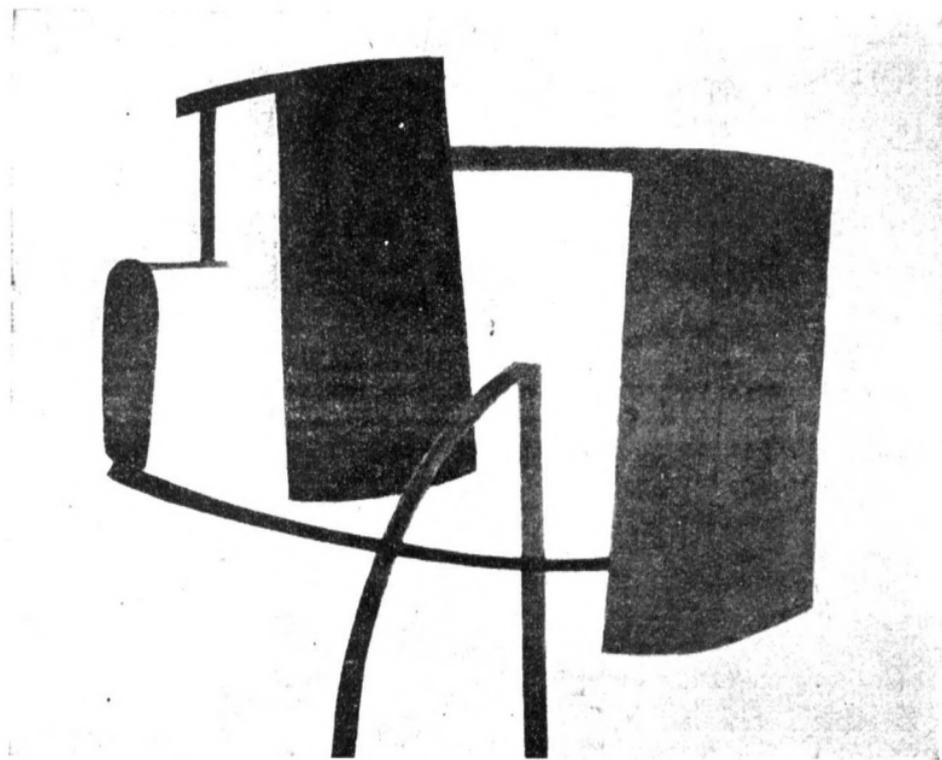
74. 蒙 查 萊 : 構 圖 1931



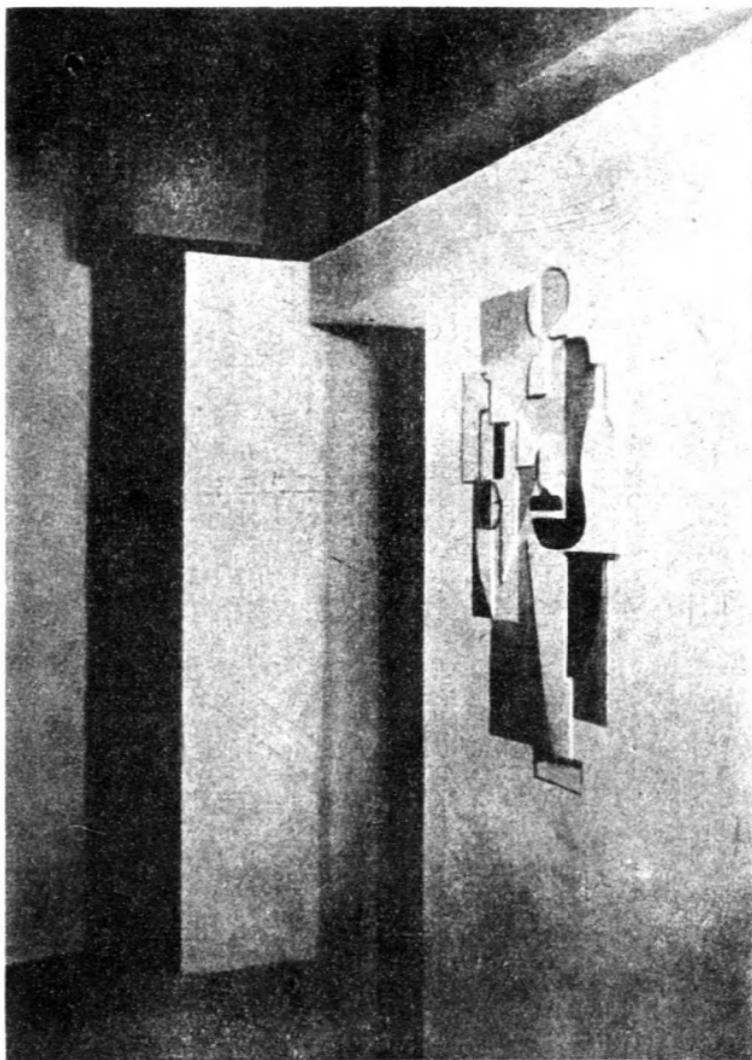
75. 柯爾特·許惠特思：灰色及玫瑰色之畫 1932



76. 蘇非·道倍爾·阿爾普：六個房間 1932



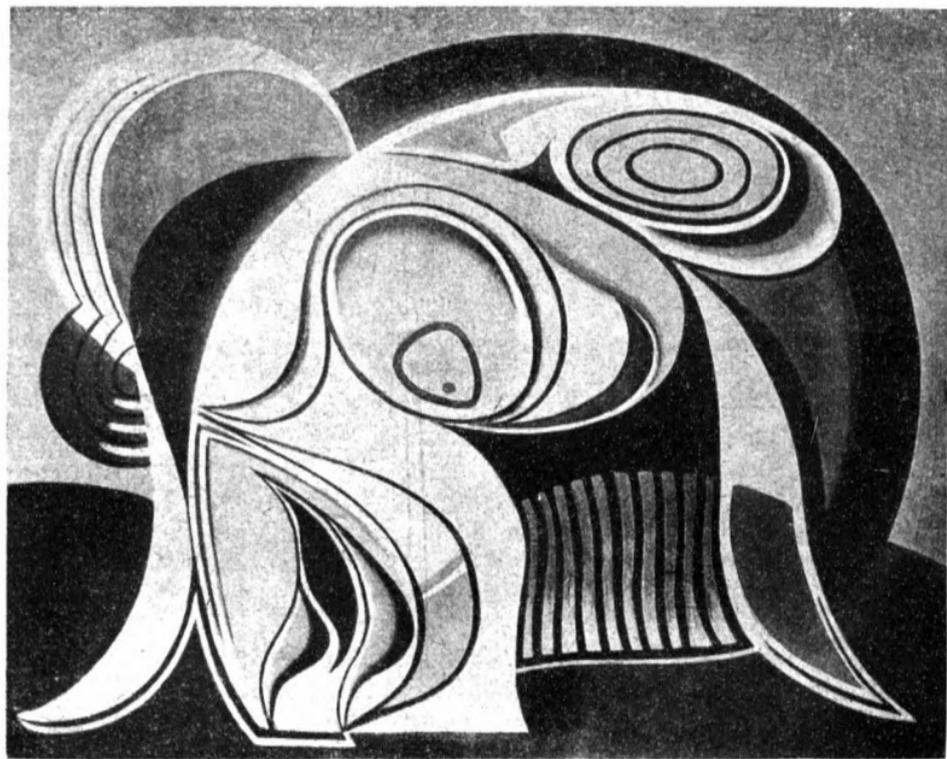
77. 約翰·愛利翁：構圖 1933



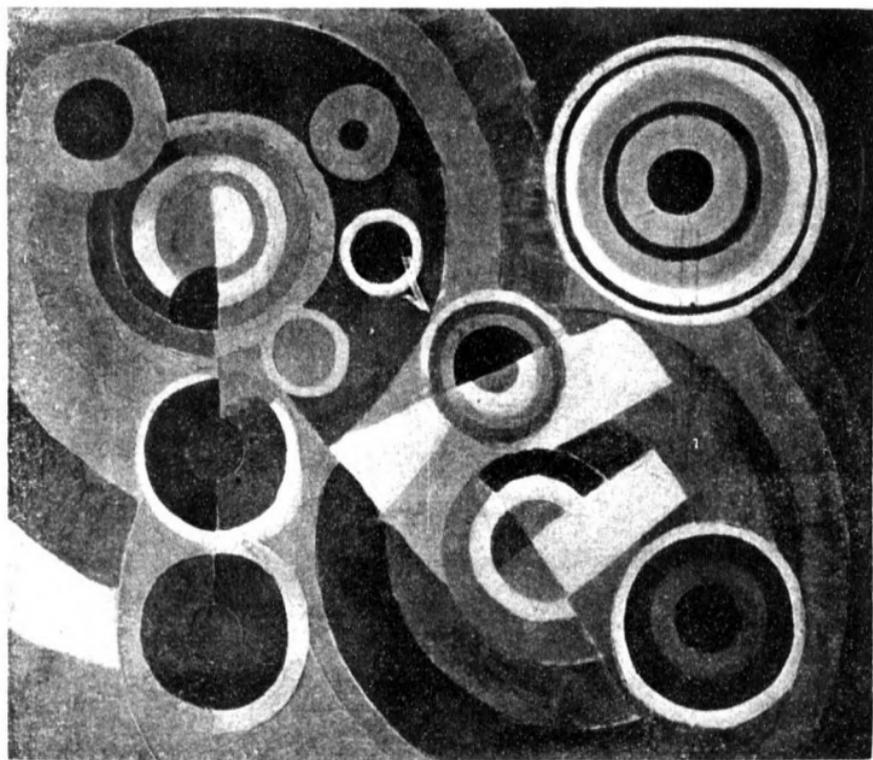
78. 威利·鮑梅斯德：壁畫 1922



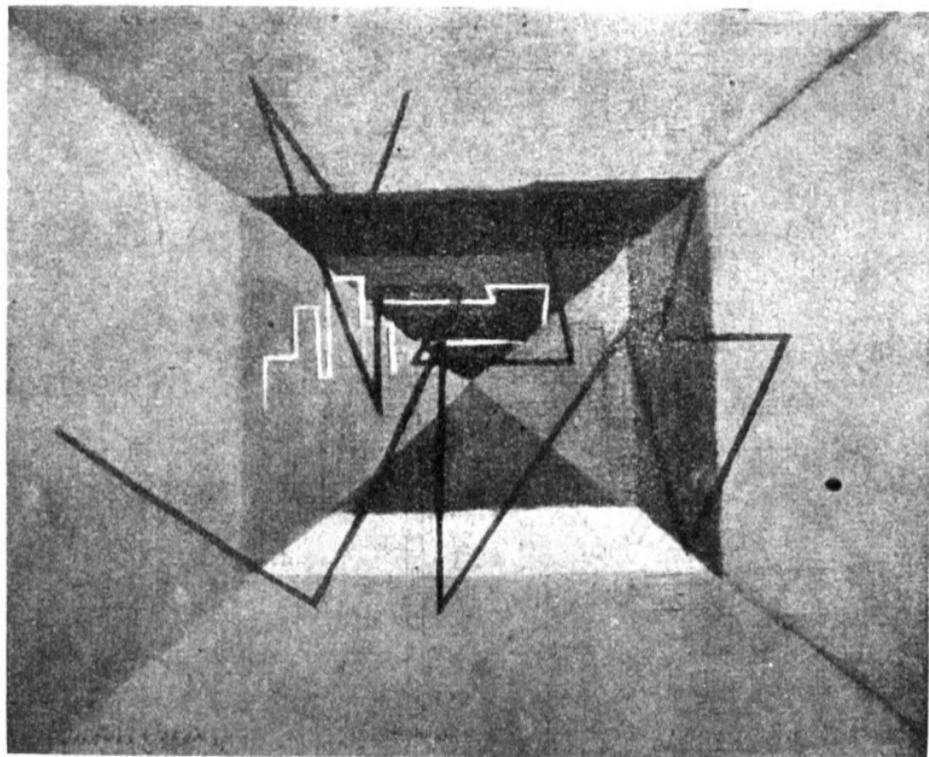
79. 威利·鲍梅斯德：壁画：网球 1933



80. 奧古斯德·愛爾平：抽象繪 1929



81. 洛 倍 爾 · 岱 路 奈 : 故 事 (壁 畫) 1932



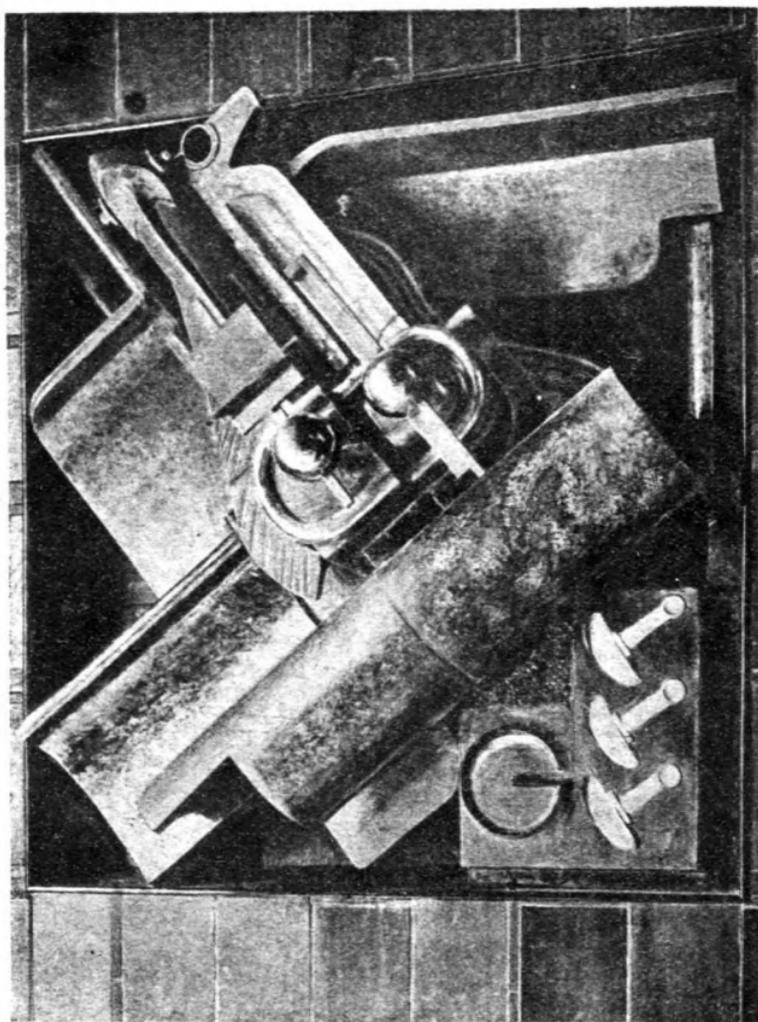
82. 約克·維龍：構圖 1932



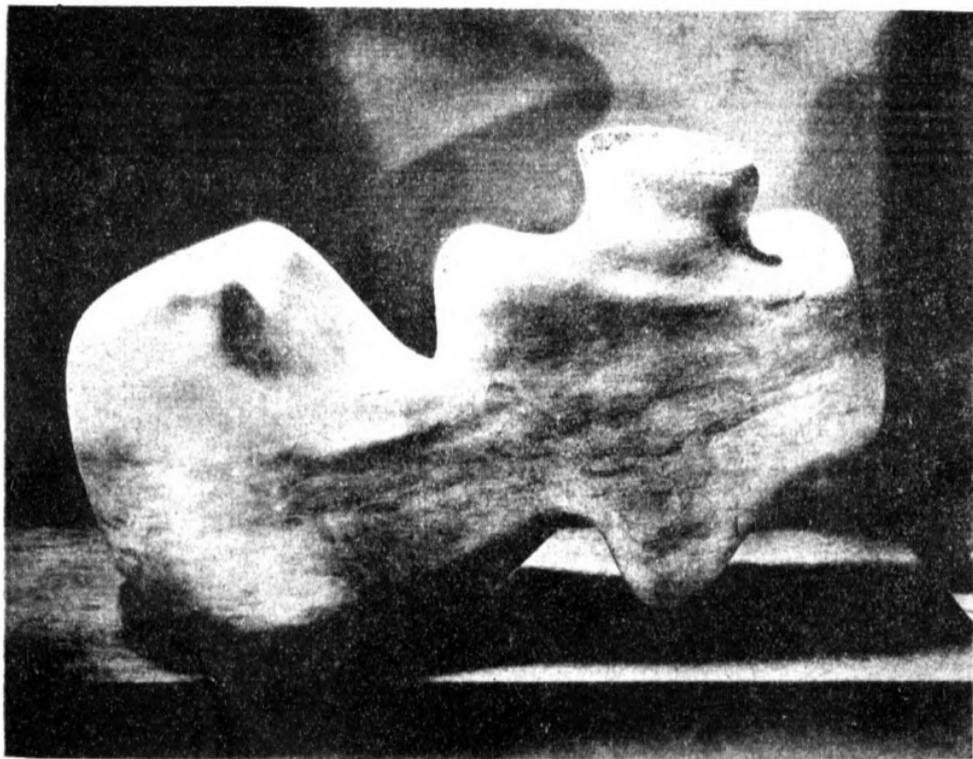
83. 凱里亞戈·吉卡：構圖 1932



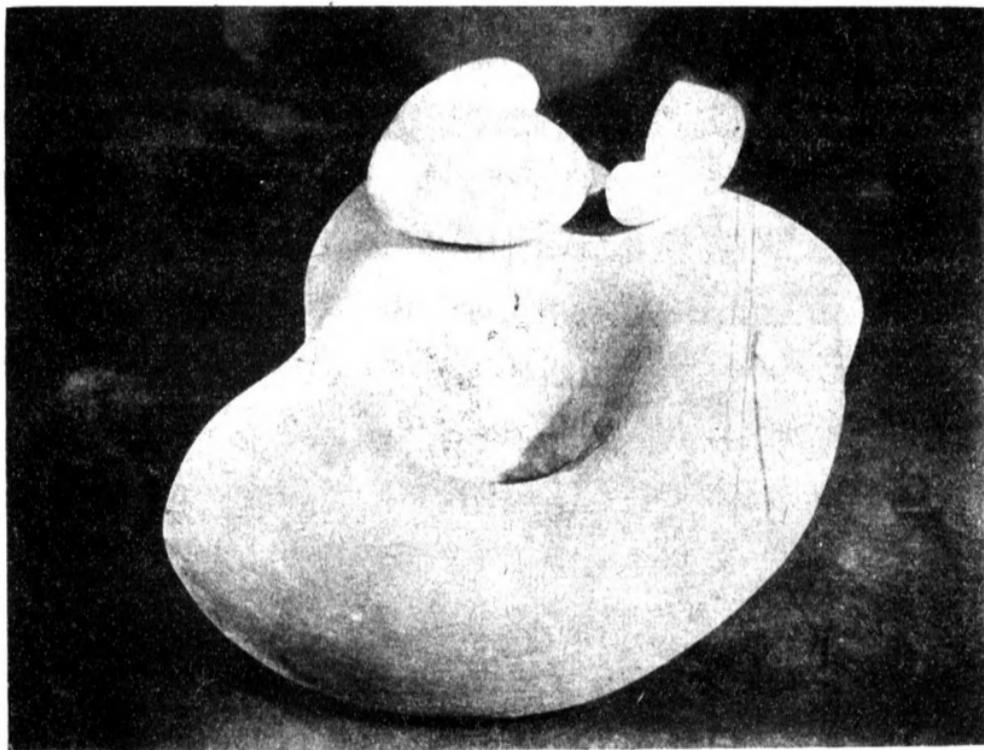
84. 亞爾倍德·格萊慈：構圖 1932



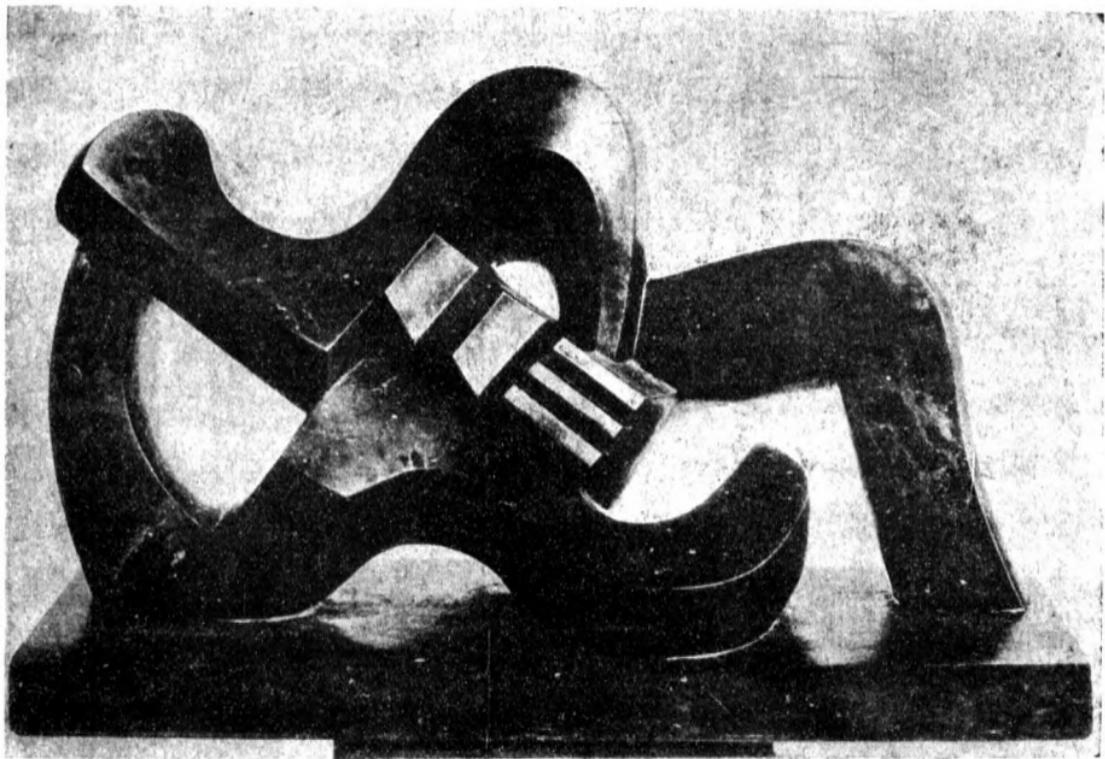
85. 魯道爾夫·倍林：畫家之徽章 1926



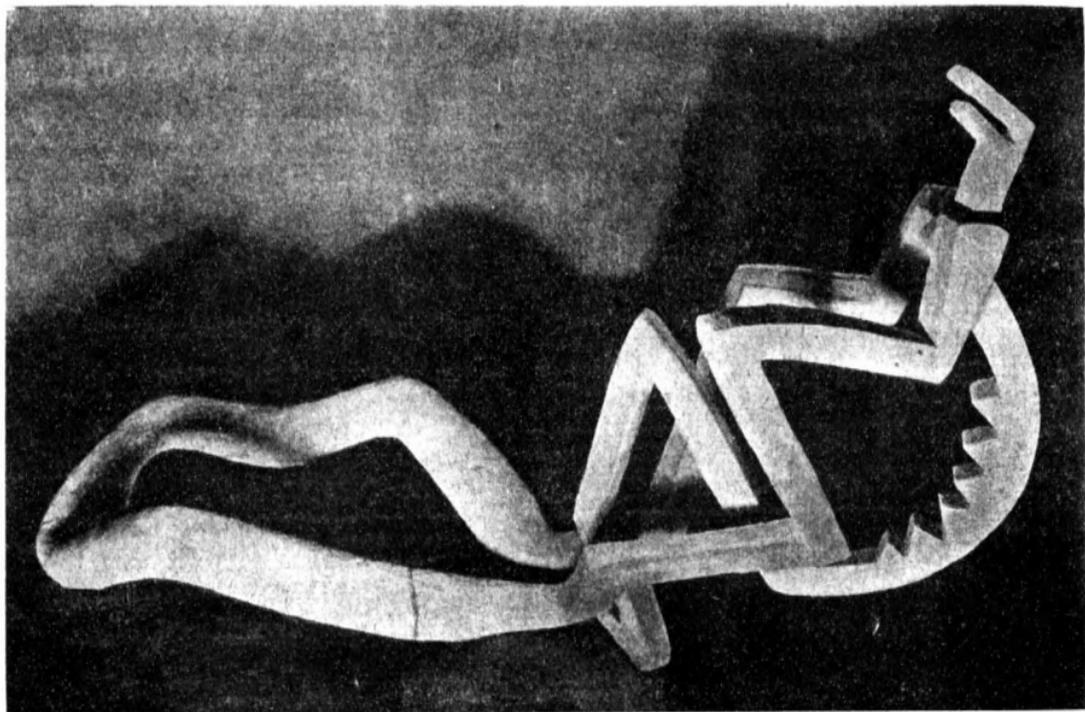
86. 巴爾巴拉·海普華士：凭倚之人形 1933



87. 漢斯·阿爾普：二觀會及一臍（泥塑）1933



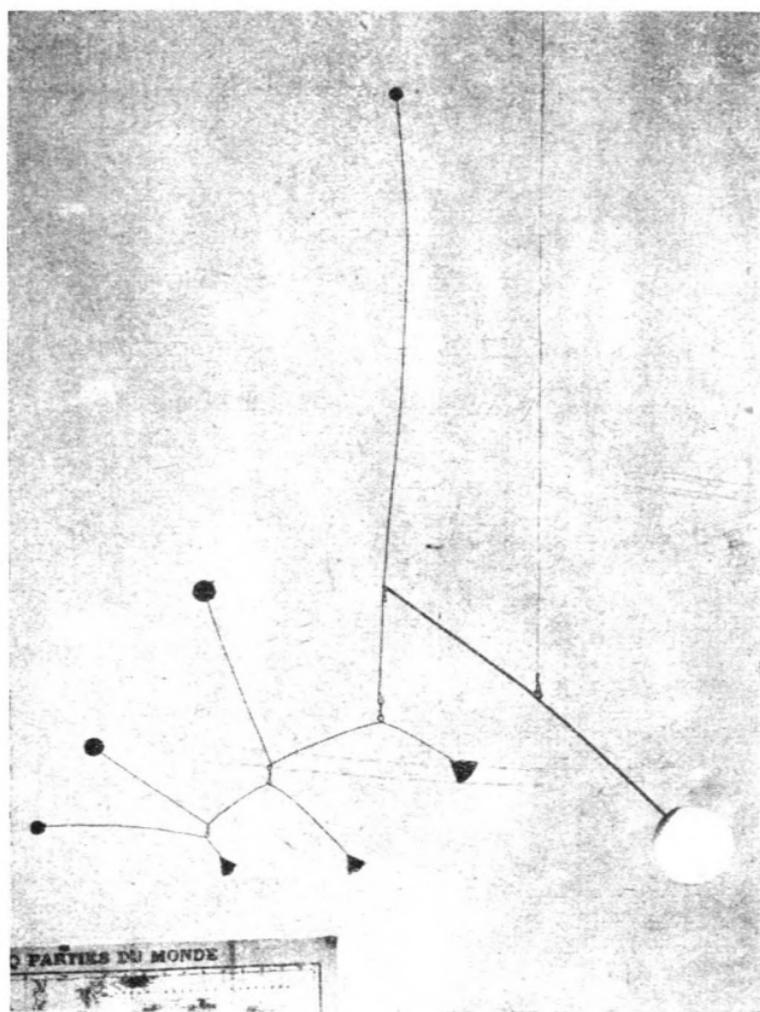
88. 約克·列普思希茨：婦人與吉達琴（花崗石） 1928



89. 阿爾倍安·喬孔梅諦：構圖 1931



90. 亨利·莫亞：構圖(非洲奇石) 1932



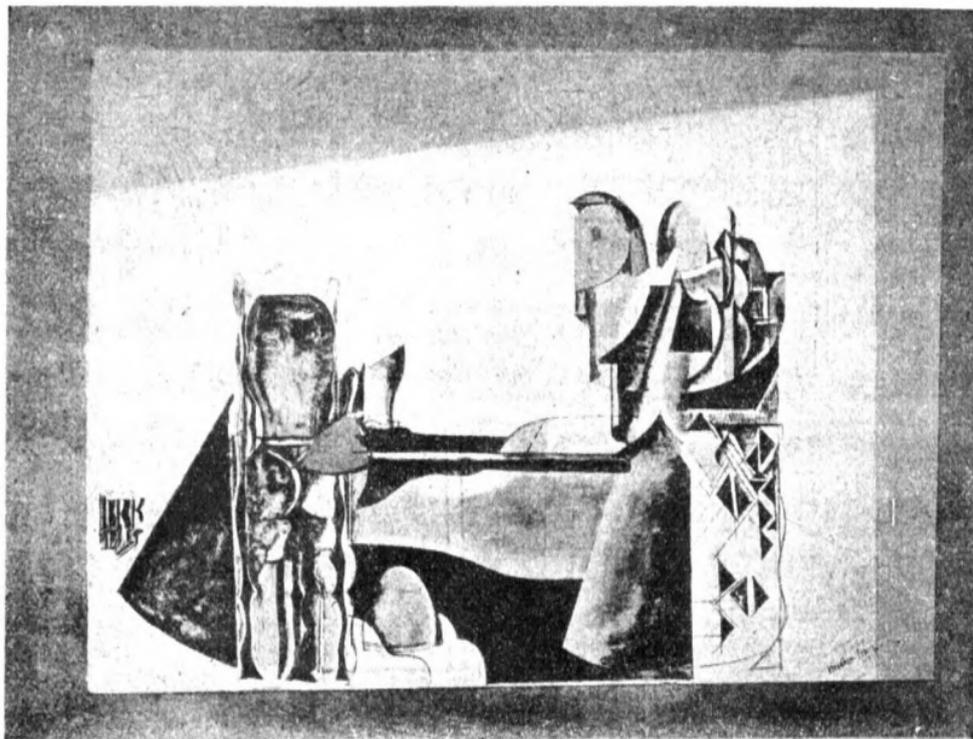
91. 亞歷山大·卡爾特：彫刻 1933



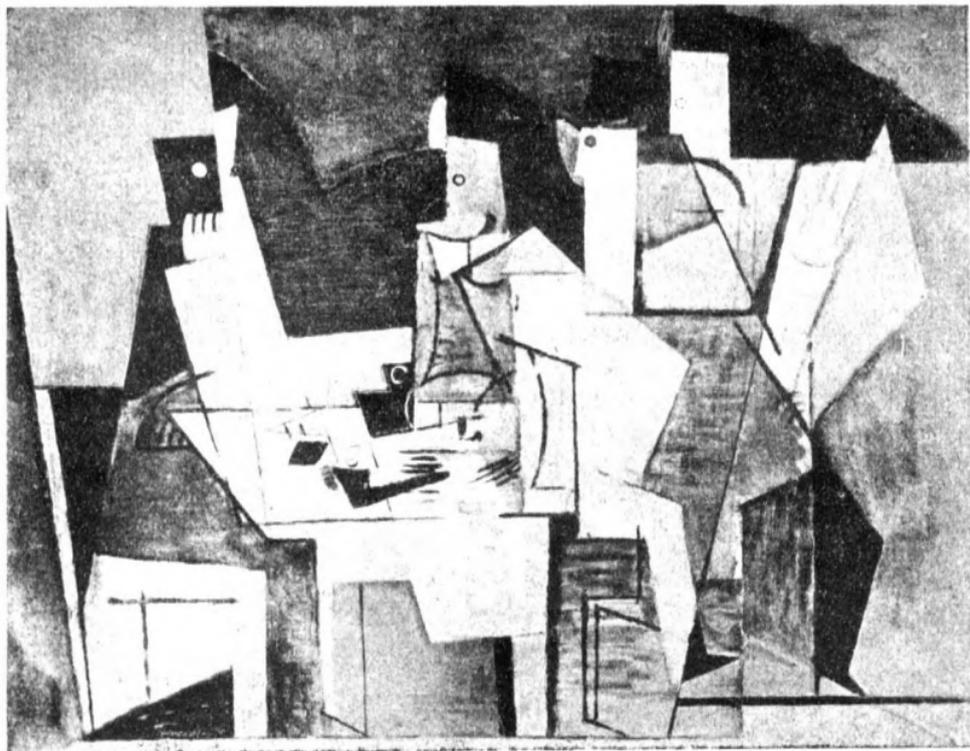
92. 彭·尼古爾孫：聖雷米 1933



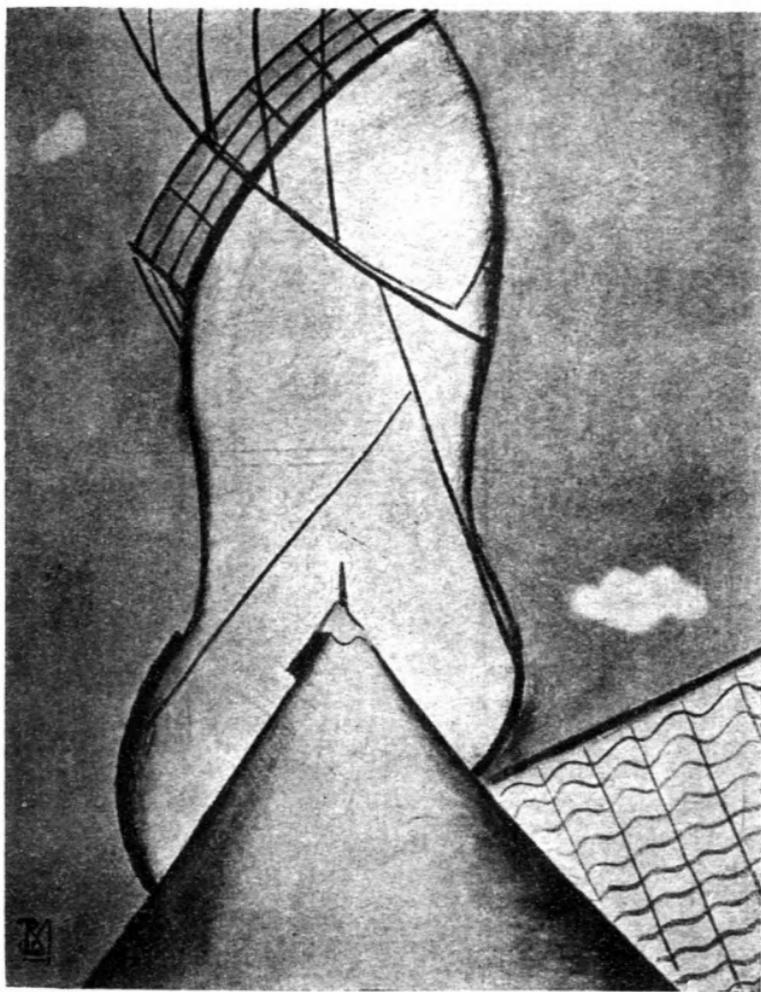
93. 斐爾賽·賴諾爾：婦人坐像 1927



94. 溫特漢·劉易士：一個背面狀 1922



05. 路易·馬柯西：桌邊人物 1930



96. 洛亞·特·梅思特爾：構圖 1933

第四章 抽象

抽象形式之理論

那種對於意志的綜合能力之漠視，那回復到主要眼界去的慾望，以及那成爲馬諦思的藝術之特點的理解力的先邏輯狀態，自然是一個到達藝術上的主觀主義的階段。但是，即使在這種直接的方法裏，繪畫這種動作也並不完全是主觀的，因爲畫家的動作還是與一個客觀的物象有關係的，即使那客觀的物象不是一個長廣高三度的構成體而是一個眼界的焦點。當然，我們可以說馬諦思所用的方法確是一個客觀方法，而任何其他方法，凡是依賴着那由一個眼界中的許多物象的關係而得到的心靈的或智慧的構成體的，都是更爲主觀的方法。都萊斯博士 (Dr. Thouless) 最近在格拉斯哥大學完成了許多很有趣的實驗，證明了在眼睛所實在看見的物象，與這同一物象的透視畫之間仍舊有着許多歧異的地方。(註一) 因爲科學的透視畫祇是一種智慧的構

圖，而不是一種直接的理解。所以我們在塞尚納畫的一隻瓷碟中所看到的渾圓的橢圓形，比我們辛苦地教導着小孩子依照着一定的規則畫出來的橢圓形，是更相近於那未受訓練的眼睛所看見的橢圓形的。

(註一)見英國心理學雜誌第二十一卷及第二十二卷(一九三一—二)所載都萊斯博士著：對於實物之視覺的歧異一文。

「此種實驗是在對於諸種物象之斜視時的形狀，諸種不同的反射光下之光線不同的平面之表面的光輝之歧異，在不同的距離中的物象的表面的大小懸殊，以及遠離於觀察者之平行線之表面的混合，這種種現狀中可以得到。在這種種現狀中，我們可以知道，我們所看見的祇是一種介乎那物象的「真實」的形態及四周的各種刺激之間的東西。對於這種在視覺上發生的「真實」的物象的結果，我們可以稱之為「對於實物之視覺的歧異。」(見第二十一卷第三五八頁。)

「小孩子的依照了透視畫法去學習繪畫，乃是大人教他去臨畫那在一幅平面畫上看見的一個物象的投影畫。如果要他自己去發現形狀、尺度等，那麼必須教導他學習那握着鉛筆，伸直着手，閉着一隻眼，去量度那實物本身的方法……」

「透視學的定則能够使一個實物的形狀、尺度，以及線的關係很準確地顯現在一個投影面上，這是無可否認的，而視覺的歧異之實驗對於這個問題也顯然沒有什麼關係。而且這種實驗也不會因為要研究這種投影

面之特性而對於上述的方法之效用表示懷疑。

「但是，透視學的教師對於透視學的定則還並不以這種正當的要求為滿足。他們偏要說透視學的定則就是我們「看」一切物象的定則，於是他們以為我們在上文所講到的應用着各種儀器的畫法乃是一種研究我們怎樣「真正地」看一切物象的方法……」

「有些藝術家……已經把透視畫法拋棄得很遠了。我曾經看見過幾個後期印象派的畫家，他們所畫的傾斜的物象，似乎是依照着那從實驗中量度來的視覺的形態的比例而畫出來的。所以，這些畫或許是直接就畫着那視覺的物體而不是畫着那透視的物體……」

「這種實驗表示了每個人的視覺的歧異的程度是相差得很大的。所以，在甲的眼睛裏看起來，以為是畫得很準確的東西，在乙看起來或許竟是很不準確的。因此，拋棄了透視學的那些在大多數人看起來以為他們是在畫着各種歪扭的形態的畫家，也許是一些視覺的歧異度特別大的人，這樣的解釋也是可能的。」（見第二十二卷第二十七至二十九頁。）

形式：兩種可能性

如果我們要總括一下，我們可以說假如一個藝術家懂得了（一）一個物象的「真實的」特點的繪畫乃是一幅智慧的或「客觀的」構圖，而（二）那視覺的物象（那是眼睛的唯一的

直接的經驗）乃是一種『主觀的』經驗；那麼這個藝術家自然而然地會得想更進一步了。但是他也將懂得這更進一步是可以分做兩個相反的方向的。一個方向是：他能够確認了他的動作的智慧性或客觀性，但是他並不用這種方法去畫出一個物象的『真實的』特點，即眼睛所看得見的景像，而進展到另外一個原理上去。把那物象祇看做一個出發點，一個刺激物，他可以創造出許多樣式來，正如一個音樂家抓住了一個主題，就可以依照着一些音律，而製出形式一致的歌譜來。這是我們的那些臆測的藝術家所能造詣的一個方向。至於在另外一個方向裏，藝術家能够確認他的動作之主觀性，但是他放棄了一切的企圖，即使僅僅把一個物象的視覺的特點，或任何由眼睛的直接經驗所給予的形式畫出來，他也無意於此，他要進一步地在他的畫布上畫出一個線條與色彩的配合，這種配合，完全是主觀的創造，如果要說牠們是依照着什麼法則的話，那麼可以說是祇依照着牠們自己的創造性的法則。所以，這種藝術作品是每一幅有着牠自己的定則的。以上所講的兩種理論，我以為是可以概括近代藝術的一切其餘的流派了。

對於第一種理論，我將稱之為抽象形式之理論；而第二種，則為主觀形式之理論。

柏拉圖之理論

這第一種理論，已經有許多著作家講到過，是與藝術形式的古典的理論有關係的，而且有許多立體派（這是一個給予近代大多數的抽象形式的流派的名稱）的辯護人已經略不遲疑地以新古典主義這個名詞為標幟了。試舉一個辯證。表現在古典主義中的最好的抽象形式之理論自然應當在柏拉圖（Plato）的著作中去尋到的。我要從柏拉圖的斐萊蒲斯篇中引一節最重要的對話；談話者乃是蘇格拉底（Socrates）和普魯達邱斯（Protarchus）：

「蘇 真正的愉快是從我們所稱之為美麗的顏色，從各種形態；以及從大部分的香味及聲音的愉快中發生的。真正的愉快是從這些缺少了並不覺得痛苦而滿足了卻分明覺得快樂而不為痛苦所禁約的東西中發生的。」

「普 可是，蘇格拉底君，請你再申說一遍，這是什麼意思？」

「蘇 我的話確是講得不大明白，但我必須設法使牠明白。我不想講到大多數人所希望的那些形態的美，譬如種種生物或繪畫的美，爲了我的議論的目的，我要講到的乃是那些應用了車

床、量尺和規矩而製造出來的直線和弧線和平面或立體。因為我的意思是要表明這些形態並不像別種形態那樣地是一種相對的美，牠們是自然的美，絕對的美。牠們有牠們固有的愉快，並不依賴於慾望的技癢。而我之所謂顏色也同屬於此類，是有着同樣的美麗及愉快的。這樣可明白了沒有？」

「普 我正在竭力聽懂你的意思，蘇格拉底君，但也請你竭力再說得明白些。」

「蘇 好，我說這種純粹，柔滑而產生一個單純的純粹的音調來的聲音並不是與別的東西比較而見其美麗的，牠的美麗乃是牠的本性，而從這種本性中產生出牠固有的愉快來。」

斐萊蒲斯篇乃是柏拉圖最後的著作，所以我們從這裏可以決然地放棄了那不幸的摹擬論 (Theory of Mimesis)，即把藝術視為對於實物形態之直接的摹倣的一種技巧；而且不再承認那在辟薩戈雷斯 (Pythagoras) 以來的希臘哲學上遺傳着的以美為和諧的配合的理論了。這種以美解釋為和諧的配合的理論，其最後的闡解者乃是亞歷斯多德 (Aristotle)，例如他曾說：構成美的要素乃是秩序、對稱、及準確。從亞歷斯多德以後，牠就成為煩瑣哲學了。聖·安瑪思·亞

塞那思 (St. Thomas Aquinas) 曾說「美有三個條件：第一，要完整，因為一切不完整的東西都是醜的；第二，要有適當的配合或和諧；第三，要鮮明，所以色彩明朗的東西都是稱爲美的東西。」這種理論後來由文藝復興時代的古典傾向承受了去，而且在十六世紀的藝術中居然得到了牠的最好的表現。但是這決不是柏拉圖在他的斐萊蒲斯篇中所發揮的美的理論。柏拉圖並沒有這樣斷然地，這樣數學地，這樣理智地有所斷言。他祇說：「我不想講到大多數人所希望的那些形態的美，譬如種種生物或繪畫的美。」在這句話裏，他就排斥了美的摹擬論了。他接着又說：「我所要講到的乃是那些應用了車床、量尺和規矩而製造出來的直線和弧線和平面或立體。」他說這些東西並不像別的東西似的是相對的美（這就是說，牠們並不因爲牠們的效用，或目的，或彼此間的關係而爲美的），而永遠是自然的美，絕對的美。

塞尚納之探討

這種思想的變遷是在諸世紀以來的歷史中去找到的，但是爲了我們現在的目的，最好還是從柏拉圖一跳就講到塞尚納身上來。自然，塞尚納並不是一個哲學家，而且也算不得是一個

自然的哲學家，但是他正如果庚一樣，他的作品中所含蓄的理論是要讓別人來提出的。但是我們第一個重要點是要知道塞尚曾經預示了他的堅決的不協調，不但與那在十九世紀中到處流行的學院的繪畫理論不協調，并且與那在他當時被稱為革命的畫派的印象主義也是不協調的。後期印象主義這個不幸的名詞所以被人們創造出來了，而其所以是不幸的緣故，就因為一般素人將誤會這所謂後期印象主義者乃是印象主義的一種發展。其實這是大錯的。塞尚坦坦白白地說他的目的是「作自然畫家的浦桑 (Poussin)」，又說「要從印象主義中去找出一些像博物院中的藝術那樣堅實而持久的東西來，」那時他就是在堅決地否認那始於康思泰爾而終於馬奈的那種傳統的目的。他們的藝術是把一切都作孤注於那由藝術品所產生的自然的生動之印象的；而塞尚卻把一切都作孤注於那天然的形式。他不願意接受那文藝復興時代所從亞歷斯多德哲學中繼承下來的關於藝術形式的觀念；因為這種藝術形式的觀念乃是從藝術之外來裝點藝術的。塞尚是從物象本身中去尋找他的形式的，他以一個天才的全部熱情及忠誠，努力去顯示那隱伏在滿意的自然界的畫題中的結構。這就含有一種對於平面、容積，及輪廓的偏重的

傾向了，這種東西是能够使他的繪畫得到一種幾何學的組織的；而且塞尚納自己又曾說過，自然界是可以變爲圓柱體，圓球體或圓椎體的，這就很近乎柏拉圖所說的『平面的或立體的』形式了。然而我必須承認塞尚納這種權能。他並不是幾何學地從輪廓中去表現他的容積，而是用對照的色彩來表現的；這的確是塞尚納個人的特點：一種表現之於色彩的形式之感。他說，『繪畫就是記錄他的色彩的感情。』此外的一切——「一切環境的價值和透視的價值——都是犧牲在這個目的上的。『當色彩得到了牠的豐富的時候，形式也就完全了，』這是他的極稀少的箴言之。這種以色彩表現形式的觀念，或許是很難實現的一種，尤其是對於色彩的感覺非常微弱的人；然而，這卻是塞尚納的藝術的主要特點。總之，他對於聖·安瑪思的定義比之於柏拉圖的定義更爲接近些；因爲，我們在上文已經說過，聖·安瑪思是主張色彩鮮明爲美的條件之一的。

藝術之幾何學的模式

在講到從塞尚納的實驗的基礎上發展出來的抽象藝術之理論以前，我們必須先講到另外一種有不少歷史的範例的藝術型式。這種型式是常常與抽象形式相混淆的，而且抽象藝術之近

代的發展所受於牠的影響也實在有從塞尙納所受的影響那麼多。我所要講的這種型式就是一般所謂「幾何學化的」或「風格化的」藝術：是一種從希臘藝術的初期，從東羅馬帝國，斯干狄那維亞及早期戈諦藝術，以及從各種野蠻人藝術中去發現出來的型式。這種藝術與塞尙納的藝術之最大的不同點，是在於牠乃是無從組織的。我們要把這種來源很多而分佈的時期又很悠久的藝術現象作一概要是很困難的；但是大體上我們可以說牠是一種依照了節奏的興趣而歪曲了的自然物象之表現。牠大概都限於單一物象之表現——如一尊菩薩，一隻動物，或一株植物，如果應用之於較大的款式裏，就成爲一幅整齊一律的圖案了：那就是說，即使說牠是有組織的話，這組織也祇是一種比例適合的，和諧的形式罷了。所以，這種藝術形式之主要特點是要從單一的物象裏看出來的，例如，一個獸形的西西亞金質飾物，而這種特點，倘若給牠下一定義，就可以說是一種對於自然的形式之節奏的內容的極度的偏重，然而與藝術家對於他所表現的物象的認識始終一致的。但是在這種藝術的退步的型式中，那原始的物象消失了，於是你所看到的祇是一幅沒有多少美學的意義的整齊呆板的東西而已。

即由於塞尚納的方法而引起的注重形式的結構的傾向是與一種幾何學的藝術型式——尤其是東羅馬帝國時代的藝術及野蠻人的藝術——之復興的傾向相符合的；或許，有些地方這兩種傾向是互相培養着的。但是這些傾向的最後結果，在藝術的領域內，卻成爲現代的立體派。

立體主義

這是一個很有限制，然而是很一致很固執的畫派。在法國，牠包含着勃拉克、陸特（Lhote）與尚方（Ozenfant）、楊耐累（Jeanneret）、岱路奈（Delannay）、梅燦諧（Metzinger）、格萊慈（Gleizes）和賴諧爾（Léger）諸畫家；在德國則有馬克（Marc）、法寧求（Feininger）和鮑梅斯德（Baummeister）諸畫家。昆卡索有時也與這種風格的發明有關係；但是他與其他的一些偶然應用這種風格的畫家，如特蘭（Derain），或甚至馬諦思，大體上都是屬於別種流派的。

本義的立體派，雖然他們有種種的形態甚至種種的方法，但是卻標明着一種統一的藝術理論，而我相信這種理論差不多是與柏拉圖在我曾經引證過的那節斐萊蒲斯篇中所表現的理論一樣的。至於塞尚納呢，我希望我已把他解釋得很清楚了，他還是逃不出這同樣的理論；他相信他

的畫曾經表現了一個物象的性格，或者無論如何總已表現了那物象的性格所給予的感情了。所以他的藝術，即使有着牠的組織，也還是一種摹擬的藝術。但是立體派畫家，把物象當作一個出發點，而回返到柏拉圖的說數，應用着車床、量尺及規矩去從這裏抽象化出天然的直線與弧線，平面和與立體的形式來。結果是得到一件發生真實的愉快的藝術品，一點不憑藉著那物象的畫樣，也不由於牠的效用或關係，但永遠是自然而絕對地美的。

講了這許多話，似乎這抽象化的作用顯得是一種機械的作用，而使藝術家個人的感覺沒有活動之餘地的。事實上，在我所曾提起過的許多立體派畫家的作品中，沒有比他們的人格、個性更顯著的東西了。沒有一個人能夠把勃拉克的作品錯認為賴諾爾的。所以這種抽象化的作用，因為牠能夠揭去感情的現實之假面具，非但不至於把藝術家的個性從作品中抽空，反而還足以使藝術家的個性得到自由而明顯地呈露出來。譬如，風景畫與肖像畫是有着牠們自己的個性的，所以描繪的畫家易於在物象的個性中掩飾他自己的缺乏個性這弱點。但是立體派畫家，因為把他的物象的一切表現的助力都剝除了，而單單依賴着他的直線與弧線，平面與立體的形式之形式

的結構，所以是赤裸裸地面對着世界，除了他自己的姿態及表現之外，沒有別的能力可以掩飾他自己的。

觸心的與柔心的立體派

在立體派的畫裏，個性既然這樣明顯地呈露着，我想一定是不難於把這些立體派畫家分做兩派的，這兩派，我們可以採用威廉·詹姆士（William James）的術語，稱之為觸心派和柔心派。柔心派是那些似乎把他們的抽象化作用傾向於一個裝飾的目的的畫家，如勃拉克及約翰·格里斯（Juan Gris）等。他們的作品都是色調謹慎，很仔細地畫成的，有造型性的效果的，而其全體的效果正如一幅夏丹（Chardin）的靜物畫的效果一樣的。他們好像都在那些畫上表現着一種有機世界的暗示，一種低音調。觸心派的賴諾爾、梅燦諾、楊耐累，或法寧求這些人的作品便大不相同了。一切的有機感覺都被壓抑了。我們是在一個無機的，或機械的感覺的世界裏。如果要說有一種低音調的話，那一定是些如發電機、鑿石機、水壓幫浦等機器的低音調。因為這種關係，這種立體派有時被加上了一個特別的標幟：構成主義。

這或許是立體派中間的最不容易了解的一派了。任何一個有真感覺而無偏頗心的人，對於勃拉克的畫總多少會感到一些趣味；但是像賴諾爾這種畫家就完全不同了。他們並不對於感情、趣味或裝飾性表示讓步。色彩常常是不調和的，形式常常是騷亂而殘酷的。這種藝術很容易被指斥為缺乏感覺；所以，即使如洛吉·弗萊先生那樣的近代藝術之好友也在他最近發表的一篇文章中有這樣的責備了。（註一）弗萊先生說『在感覺與機械主義之間有着一個真正的很深矛盾』。但是我想這是把感覺這個字的意義限制得不適當的緣故。弗萊先生舉一幅朗亭畫的牝豚來解釋他的意思。『當我們被朗亭的畫的美所震懾了的時候，我們所感覺到的乃是他的線條的特殊的節奏傳導給我們了，不單是一頭牝豚的像，並且還傳導給我們以從注視着的物象上獲得了一些形式的關係的時候的朗亭的想像的興奮，這種興奮乃是發生於他對於人生的特別緊張的情緒的反應的，在他的情形中，這種情緒就從他對於可目見的形式之特殊感覺中表現了出來。』但是我難道不能對於一幅賴諾爾的畫說這類似的話嗎？我難道不能改竄一些弗萊先生的字句而說：『當我們被賴諾爾的畫的美所震懾了的時候，我們所感覺到的乃是他的線條及平

面的特殊的節奏傳導給我們了，並不是一個鎮市的像真，而是從注視着的物象上獲得了一些形式的關係的時候的賴諧爾的想像的興奮，這種興奮乃是發生於他對於機械主義的特別緊張的情緒的反應的，在他的情形中，這種情緒就從他對於幾何學的形式之特殊感覺中表現了出來嗎？』這樣說法，豈不與弗萊先生在朗李命的畫前面的感覺的敘述同樣地可取嗎？所以，我們的結論豈不應該說在感覺與機械主義之間原沒有什麼矛盾，祇是這兩種感覺之間有一個矛盾罷了嗎？我們能夠有幾何學的感覺嗎，正如那有機感覺似的？藝術史證明給我們，能夠的，而且很多。自然，你也許會懷疑這兩種感覺的比較的價值，然而牠們之都有其自然的存在，終究是無可否認的。

（註一）見 *Listener* 雜誌第七卷第一六九期：『感覺與機械主義。』

機械的感覺

但是我們要問爲什麼這種機械的或幾何學的感覺特別要發生於今日呢？我想這個疑問的答案必然可以給我們一個端倪，使我們得以探求那掩隱在這種感覺形式背後的價值的。我以爲這個疑問可以有兩種答案，一個答案是顯明的，另外一個卻包含着一些社會心理學的繁複的問

題了。現代藝術中之所以有機械的形式之要求，其顯明的理由乃是因為在我們的日常生活中呈現了許多機器；許多以牠們的線條及容積表現出一種機能的完整來的物象，對於這種物象，我們不能不承認牠是美的。不錯，正如弗萊先生所說，一切很完整地有機能的機器本身並不是美的，牠們的美質乃存在於牠們所表現的一些抽象的意義，例如速率、能力、或準確。但是這種說法終不能改變我們現在是被這些機械的完整的例子所環繞這事實的，所以，要把機器所表現的這些完整的特性轉移到繪畫上來，這種企圖也似乎是適當的。

此外，也許還有一個較深的理由，可以解釋機械的或幾何學的感覺之所以會在近代藝術中呈現的緣故。這種理由乃是一種在歷史上的幾何學的藝術之循環現象的理由。以前曾經有許多人想把這種現象以唯理主義的立場來解釋過；即把各種幾何學的裝飾物都解釋之為剩餘的技術原料之發展的結果。例如：當古人用皮縫製瓶罇的時候，那接縫口及線腳印是無可避免的，但是後來用陶土來造瓶罇的時候，卻仍舊畫出那接縫口及線腳印來為裝飾作用了。我們因此可以推想到當時的人，已經習熟於這種瓶罇外表的不整齊樣式，他對於一個光滑的未加裝飾的瓶罇反

而覺得是看不慣的，所以他要在後期的瓶罇上抄襲早期瓶罇上的偶然的花樣了。在藝術史上，雖然隨處都有可以應用這種理論來解釋的形式，但如果要以之概括全部的幾何學的藝術形式，卻是完全不適當的。這種理論祇能適用於少數裝飾風的藝術形式，特別是新石器時代的藝術；而絕不適用於一般的原人藝術，早期北方藝術及東羅馬帝國時代的藝術中的幾何學的裝飾藝術，或其他許多連近代的幾何學的藝術都包含在內的各種型式。我們必須從這些有關係的民族的精神生活中去探求一個較廣的解釋——因為藝術的科學終於是一種人類心理學的科學，而藝術史的種種變遷祇是那控制人類歷史之全部進化的基本程序中之一部分而已，即所謂「人對於外物的一種混亂的，聽天由命的安排」是也。

這最後一句話是從華林格 (Worringer) 所著戈緋藝術中之形式一書中引來的。從這部書中，我們可以找到一個包含着幾何學的藝術之現象的適宜的心理學的理论。這種現在與我們發生關係的理论，最初是因爲講到原始人類的藝術而建立起來的：

「原始人類的心智還沒有進化，所以他們還是用一種懦怯與懷疑的態度觀察着周遭的草

昧世界，所以我們所看見的他們的藝術活動，在他們看起來，其意義乃是一種想建設另外一個有知覺的價值的世界的衝動，那是優勝於種種物象變幻的世界，而超絕於種種人生之無常的，一個有絕對的永久的價值的世界。所以，他要把那些在他的動盪不息的印象中生存着而變幻着的物象改造之，使其成爲一些直覺的及抽象的沒有變化的型式。他的藝術意志並不是從他對於物象的直接的，官感的知覺之享樂中發生的；而是他恰當地創造出來，以抑制知覺的苦痛，以求得固定的理想的印象，而用以代替那無定的知覺的印象的。因此，牠是有着一種積極的，差不多是科學的特點的；這是一種求自己保全的直接的衝動之產物，並不是一種從一切原形的世界的恐怖中得救出來的人類之無節制的奢侈的產物。』（註一）

這就是我認爲足以概括一切幾何學的、抽象的藝術型式的唯一理論之簡要的說明。但我現在所要提出的乃是，近代生活有許多狀態，而這些狀態使近代人的得到了類似的精神狀態，於是在藝術上產生了這種精神狀態的類似的表現。不錯，我們現在所有的心智的素養是與原始人類的大不相同的；但是我們身外的那個呈現着的種種政治的，經濟的及精神的混亂的世界，是不是

一個可以使我們以「廣泛的虔敬，」官感的滿足及精神的自信去面對着的世界呢？牠豈不還是一個使一切敏感的靈魂，無論是畫家或詩人，都想逃到一個精神的避隱所裏去求得一些寧靜的世界嗎？在這種傾向中，他之所以注意於固定的意想的基礎，而捨棄了上一個時代的實驗藝術的知覺的基礎，豈不是應該的嗎？所以我們至少可以說：這是在我們這時代裏足以解釋那機械的感覺之起源的一種理論。至於這種機械的感覺，乃是與弗萊先生所很無謂地認為是唯一的美學的感覺絕對不同類的東西。這見解不單是我的信仰，同時也是我的經驗：從這種藝術裏，我們可以得到一種精神的滿足，但這種精神的滿足乃是與朗李侖的作品中所傳導出來的對於人生的情緒的反應沒有關係的；而正如柏拉圖之所謂，牠的存在並不在於牠與別的東西的關係，而是因為牠本身有着能產生愉快的特性而存在的。

（註一）見『戈諦藝術中之形式』

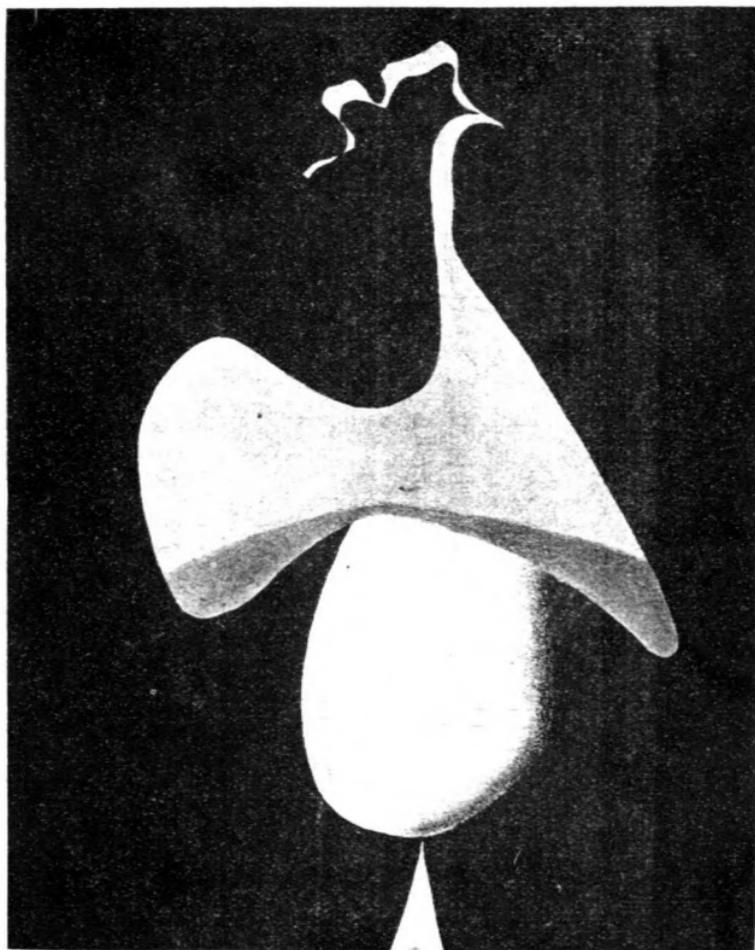
抽象藝術之社會的意義

對於幾何學的藝術的這種見解，很可能使人們對於我在本章中所講的藝術認為是一種類

廢的藝術——一種目的祇在於逃避了近代生活的繁亂的藝術。或許有人以為古代的幾何學的藝術（如賽爾德民族的藝術）與現代的幾何學的藝術之間有着這樣的區別：前者是出於不自覺的，是一種全個社會所共有的精神的衝動之感應，而現代的這種藝術乃是出於意識的，是由知識階級所喚起，而祇有知識階級能欣賞的。這種見解並不正確，因為我希望我已經在上文說明了這種藝術中也是有美學的及情緒的原質的。但是近代的藝術家，因為感覺到自己不再與社會有任何必要的接觸，不再在公衆生活中有必需的或積極的效用，於是退隱下來獨善其身，祇表現了他自己的主觀狀態，把他自己限制在這種表現裏，而不遑顧到這種表現是否同時也有一種傳達作用，這種情形確是無疑的。處於這樣地位的藝術家，一旦自覺，便祇得拋棄了他們的畫筆而去從事別的工作——去弄建築，去做新聞事業，或甚至去經商了。如我所解釋的那樣去看抽象畫，那麼素人或許會得說他們是不好的了。關於這一點的解釋，我們要從整個的藝術傳統中去截取其根苗，而留心着不至於鼓勵了這種頹廢或怠業的傾向。藝術之目的不能由藝術家個人的地去達到的，這句話也許是對的。但是我們如果歷史的地去考驗這事實，我們就不得不承認：自從巴洛克時

代以來，藝術一向沒有對於任何社會的或文化的目的有過什麼用處。二百五十年來的全部藝術都是個人主義的藝術家的成績。真正的藝術作品祇是牆上的一個斑點，一幀爲個人娛樂用的掛件；等而下之，就祇是一些複寫品及摹擬品了。我不能在這裏討論那些隱伏在這種歷史的變遷背後的深奧的精神的原因。那是有許多的原因，關於精神生活的本體——關於宗教在國內的地位及人民對於宗教的奉行；甚至還關於那每人必須保持的智慧與直覺、知識與信仰、個性與紀律之間的微妙的平衡。但我想追溯上去作這樣長的考察是不中用的，沒有比歷史的宿命論對於人生更致命的了，尤其是史本格勒（Oswald Spengler）的那種誇大的似是有理的說數。我們還是把藝術看做我們手裏的一件樂器，作爲藝術家及藝術哲學家的我們的任務，是要使這樂器保持着聲音響亮。除此以外，我們祇能說藝術家之所以成爲藝術家者，正是我們造就了他的。但在這裏，我得申明我並沒有些微意義想說藝術祇是社會條件和經濟條件的一種反映。藝術之本質是不變的，正如人的一切才幹的成效一樣：以藝術爲可能被決定於經濟條件的這個見解，所以是謬誤的。但是我們必須把藝術之本質及其運用的機會分得清楚。譬如莫查爾（Mozart）也有人會請他

去爲留聲機灌音，正如請他去爲宗教的彌撒奏樂一樣。在這兩個機會裏，他的天才的本質是一樣的；而這種天才也並不是被莫查爾所居住着的社會所決定的。近代的畫家就是永遠在爲留聲機灌音；但有時他的成績好得使我們相信他一定能够到大教堂裏去奏大曲的。



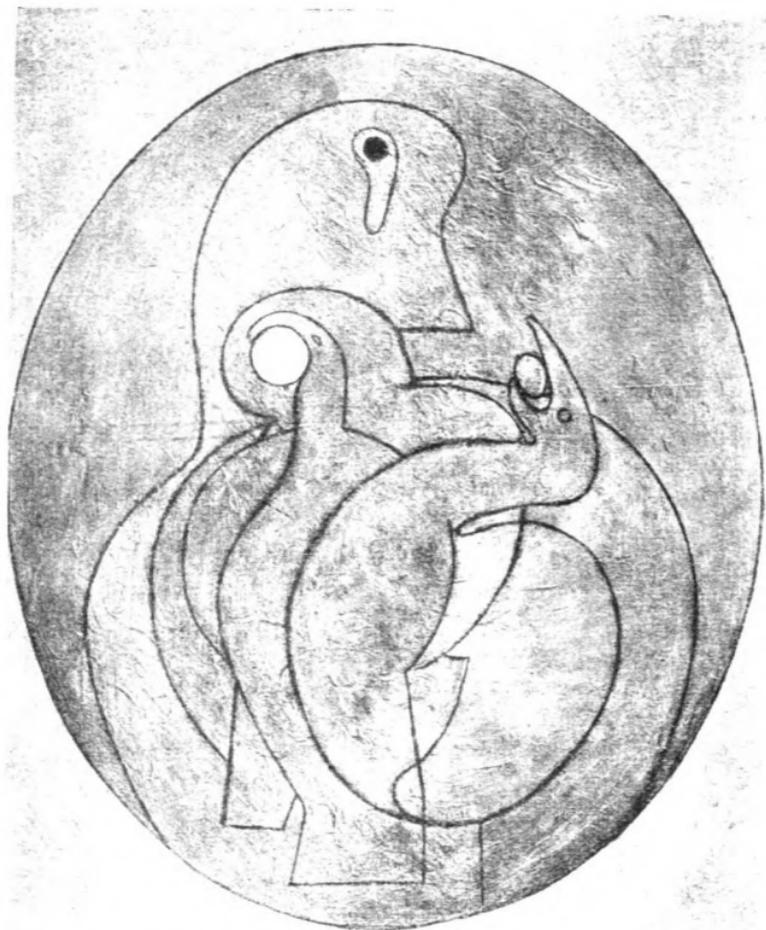
97. 柯德·賽里格曼：構圖 1952



98. 馬克思·恩斯特：懷孕期間的拜動物教仇麗 1933



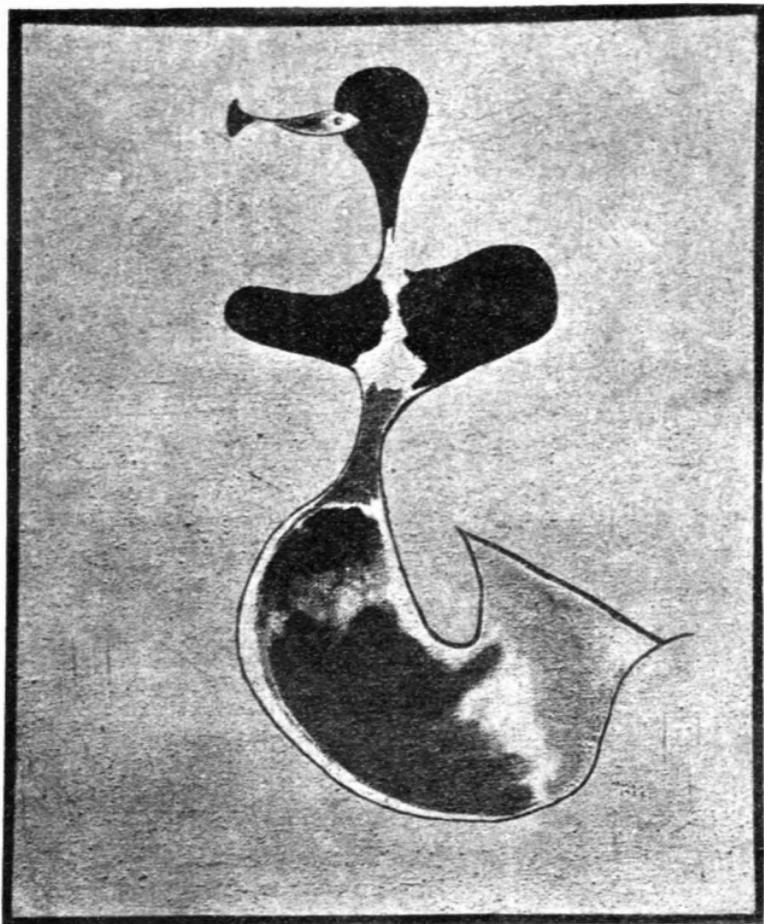
99. 馬克思·恩斯特：夜間的人形 1927



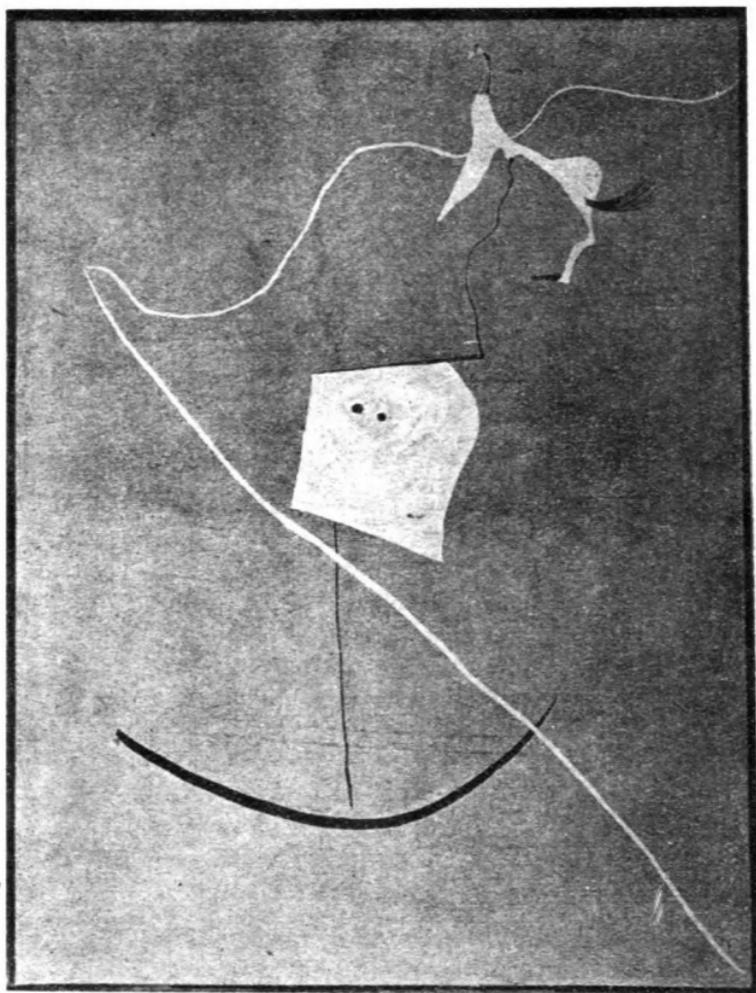
100. 馬克思·恩斯特：蛋之內景 1930



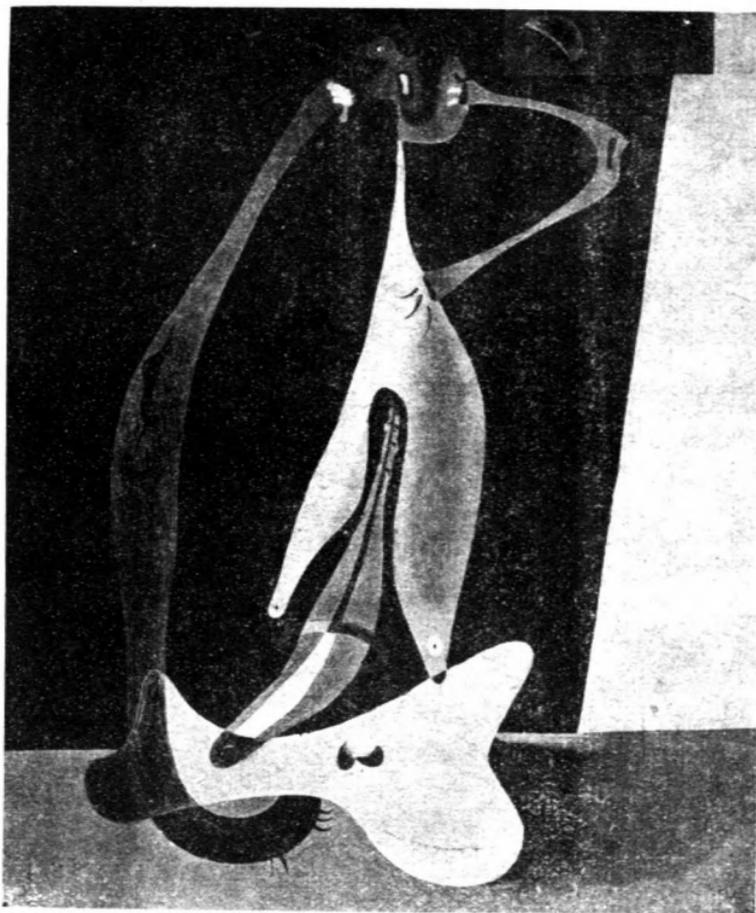
101. 馬克思·恩斯特：覽鳥早安 1928



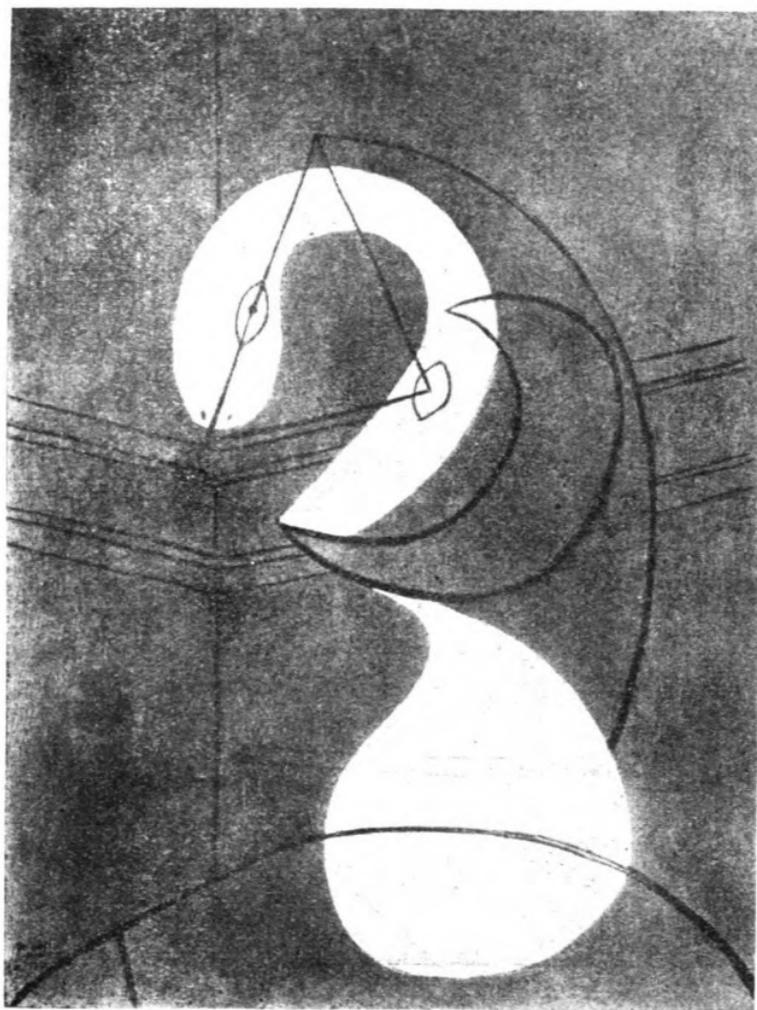
102. 約翰·彌羅：油畫（1）1927



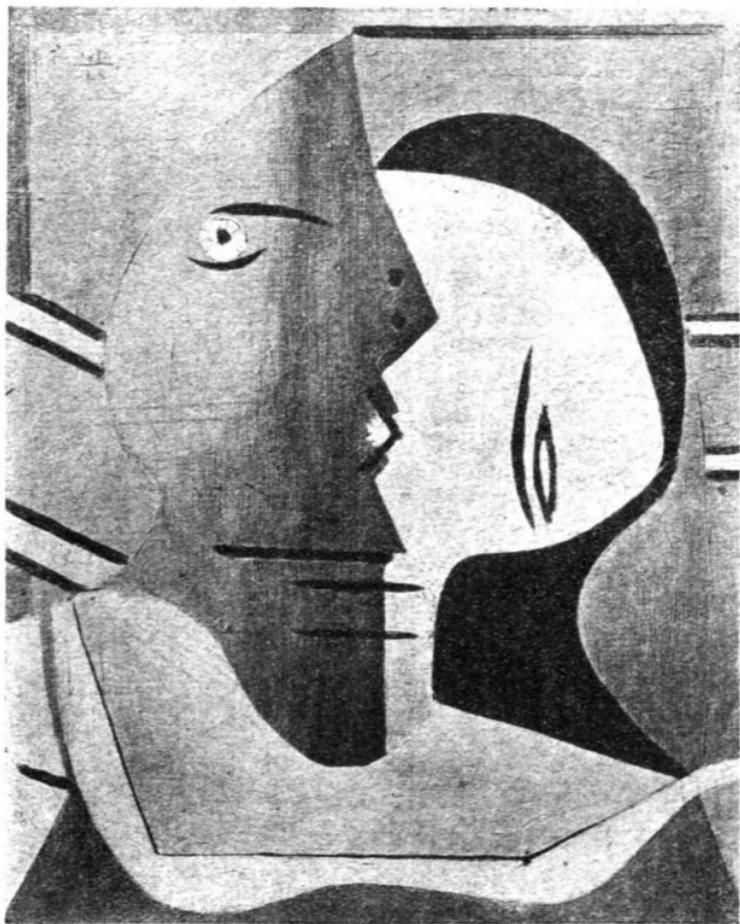
103. 約翰·彌羅：油畫(2) 1927



104. 約翰·彌羅：婦人坐像 1932



195. 巴字洛·昆卡索：抽象畫(1) 1930



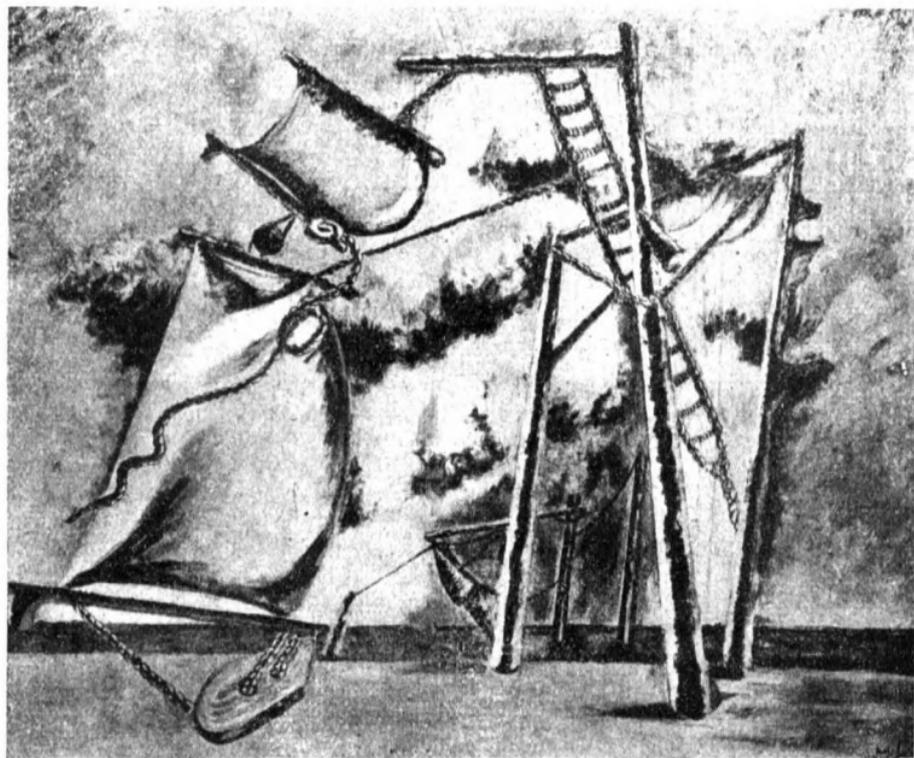
106. 巴孛洛·昆卡索：抽象畫(2) 1926



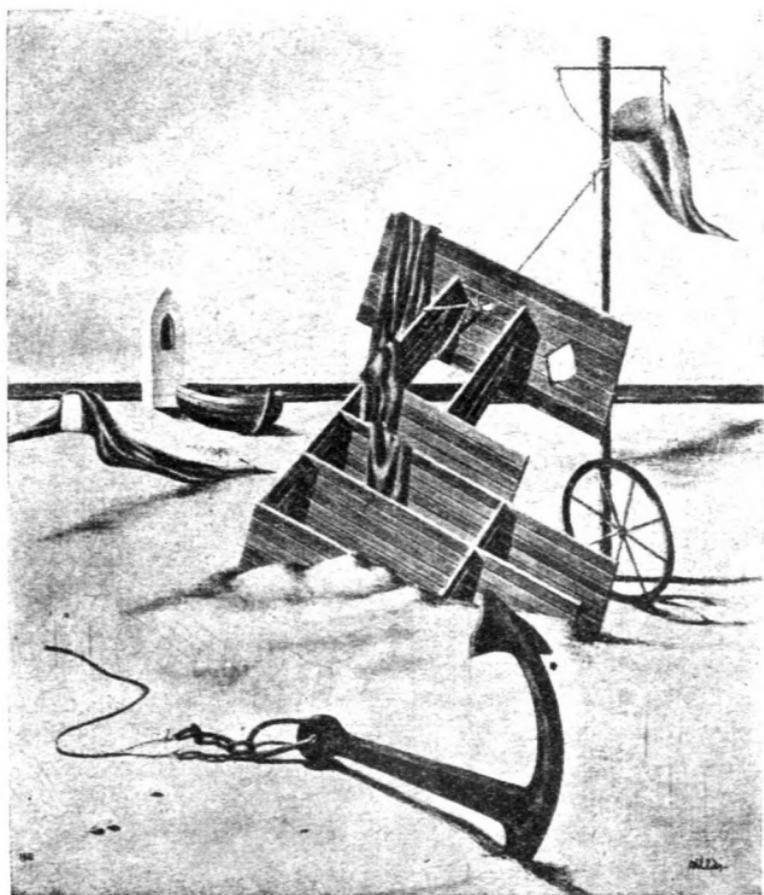
107. 巴孛洛·昆卡索：抽象畫(3) 1929



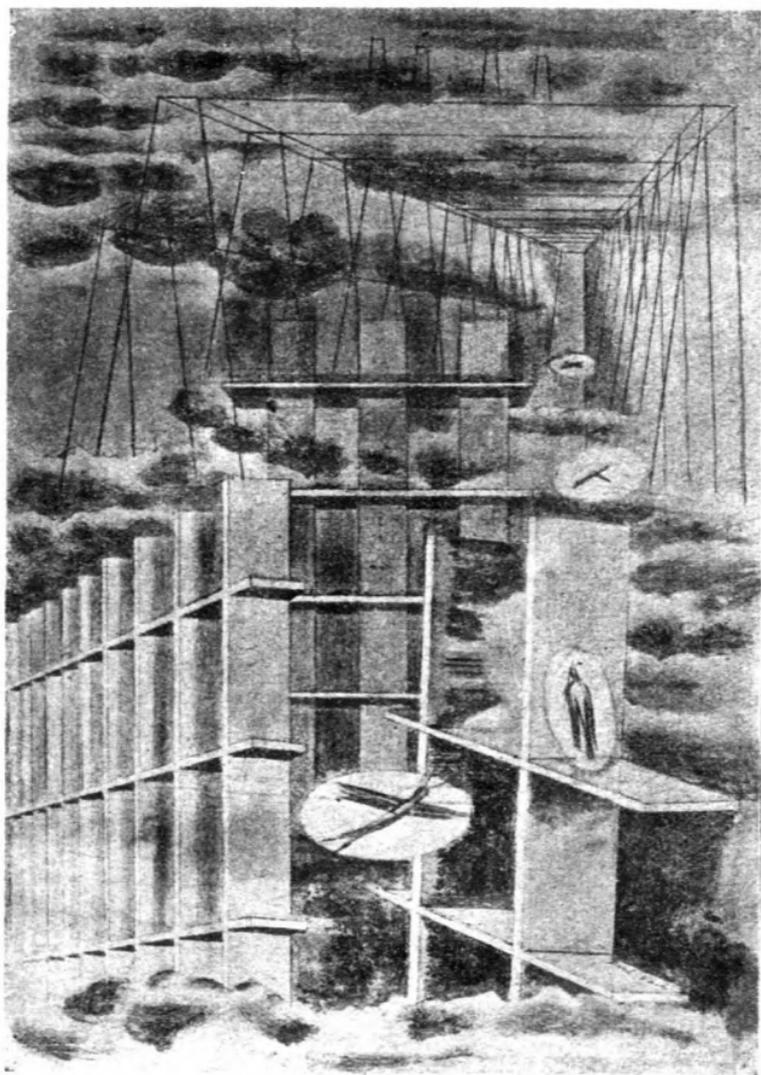
108. 昂特雷·馬松：魚之戰爭 1928



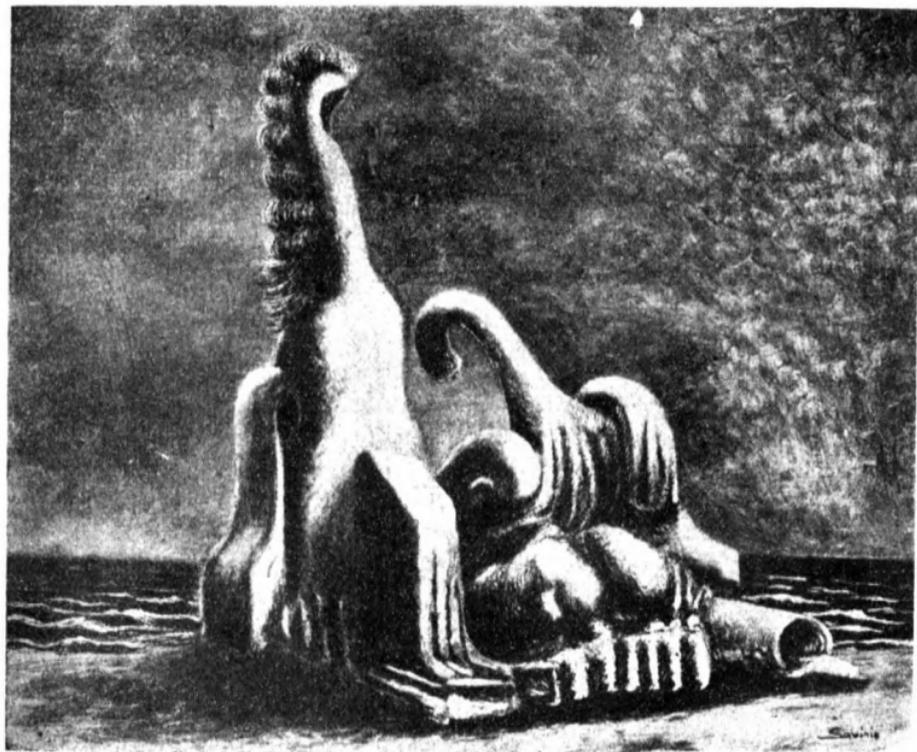
109. 約翰·呂沙：紐約 1930



110. 特烈斯脫蘭·赫里哀：構圖 1933



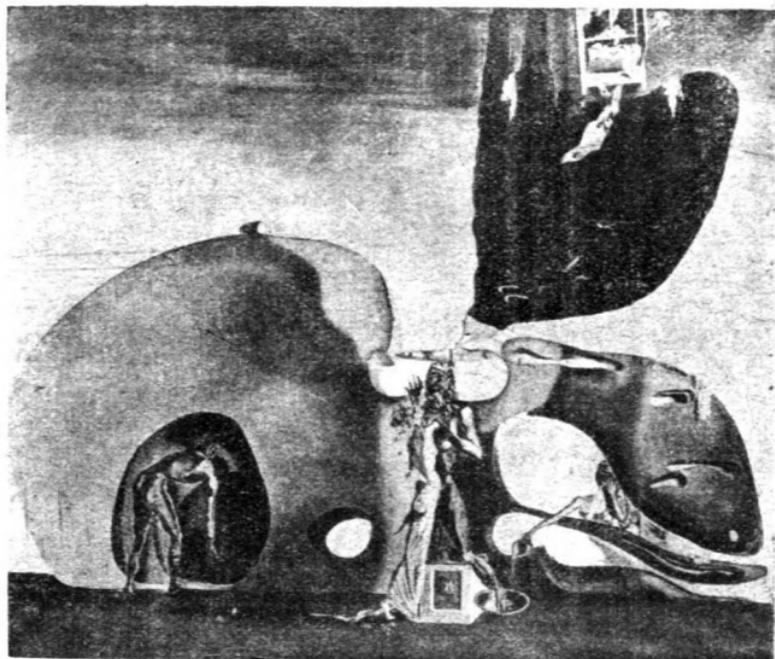
111. 保爾·那虛：死者之大廈（水彩畫）1932



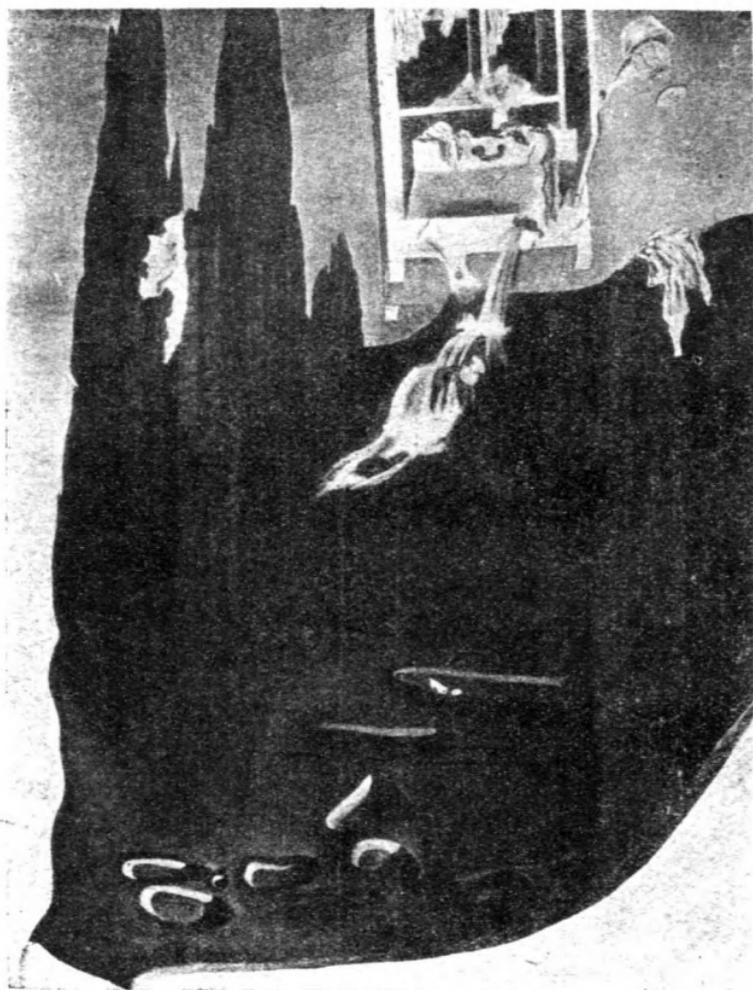
112. 阿爾倍安·沙未奴：海濱之仇讎 1931



113. 約翰·皮琪：構圖 1931



114. 沙爾伐陀 • 達利 : 構圖 1933



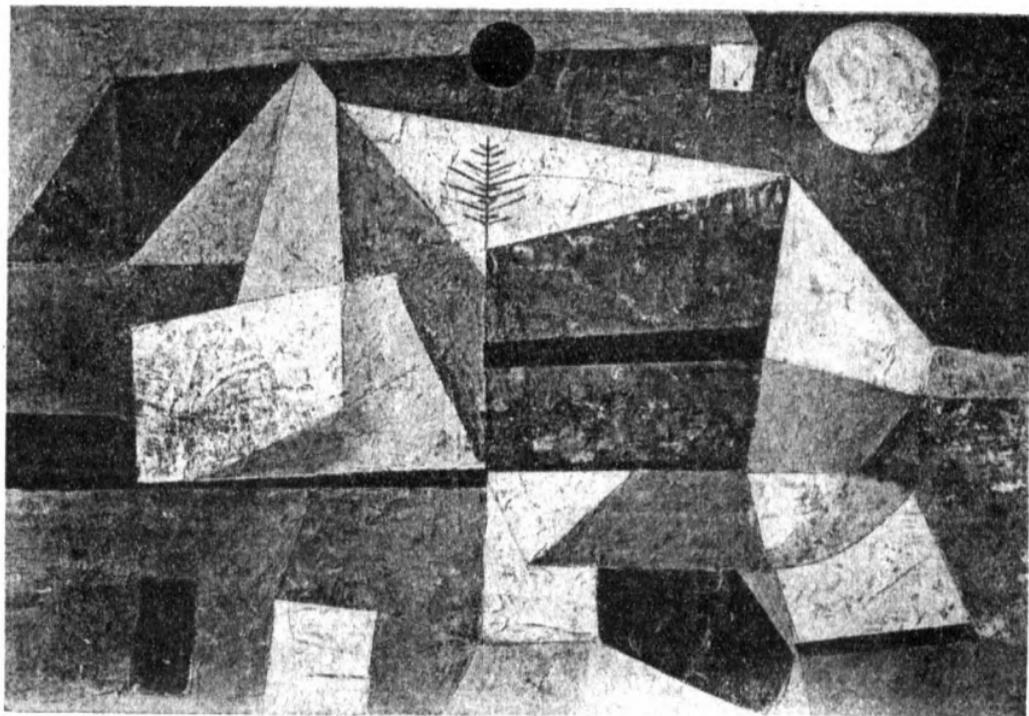
115. 沙爾伐陀·達利：（部分明細圖）



116. 愛德華·蒲拉：構圖 1932



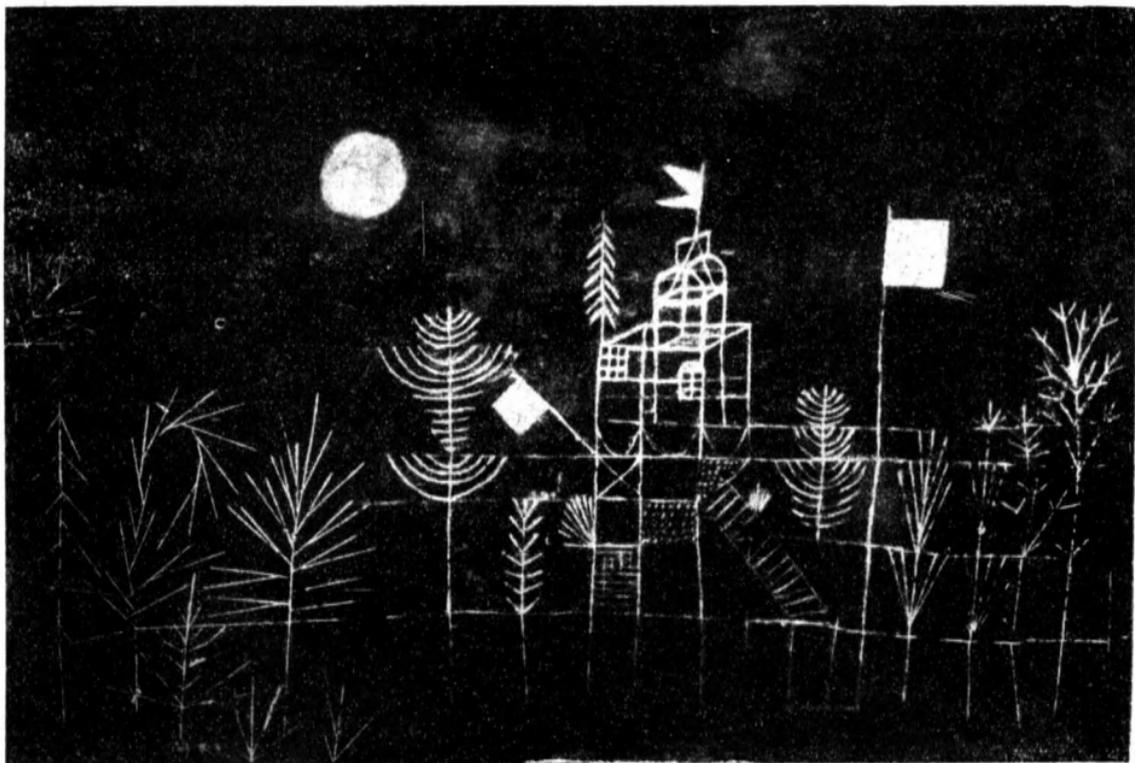
117. 保爾·克利：愉快的早餐桌 1928



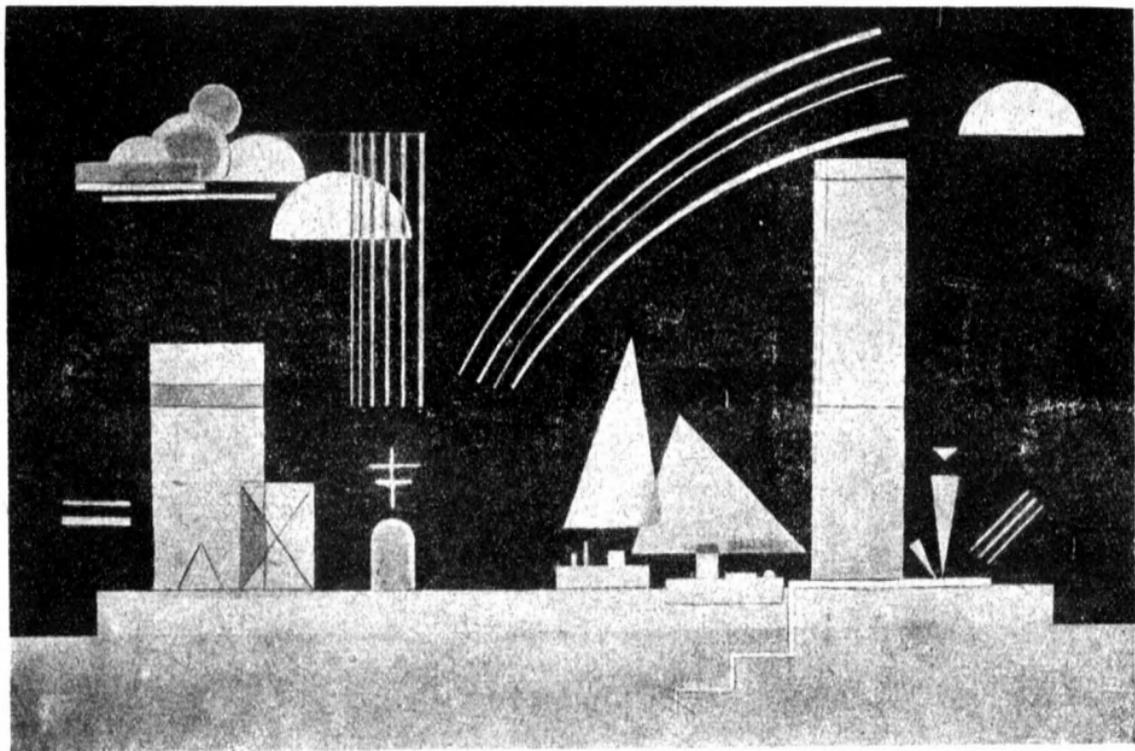
118. 保爾·克利：愉快的小景 1929



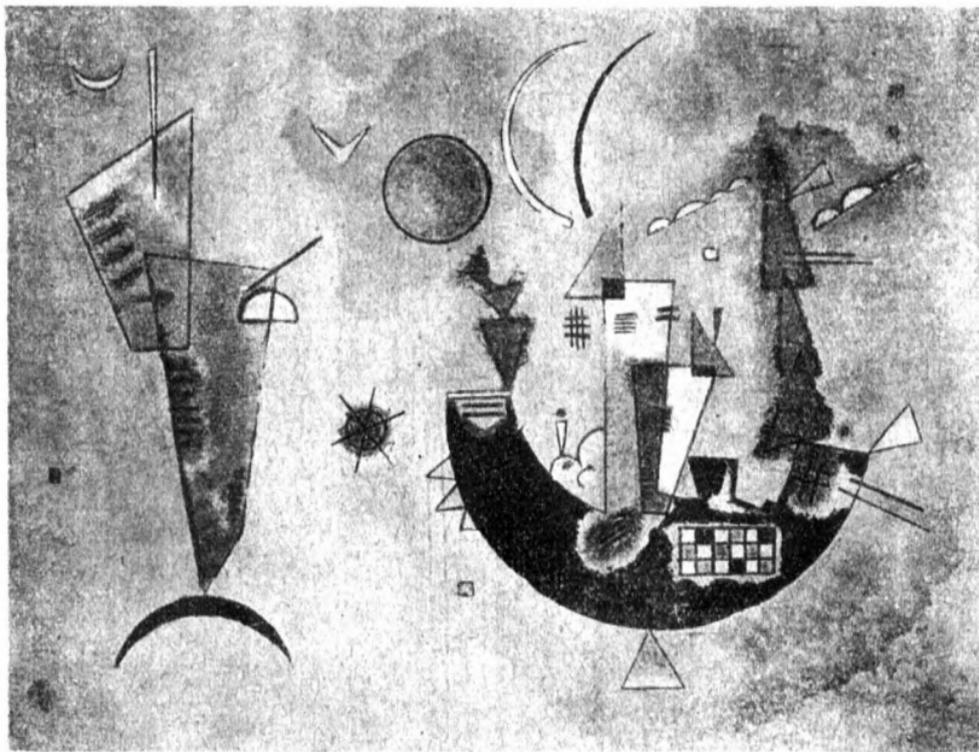
119. 保爾·克利：御項圈的婦人 1932



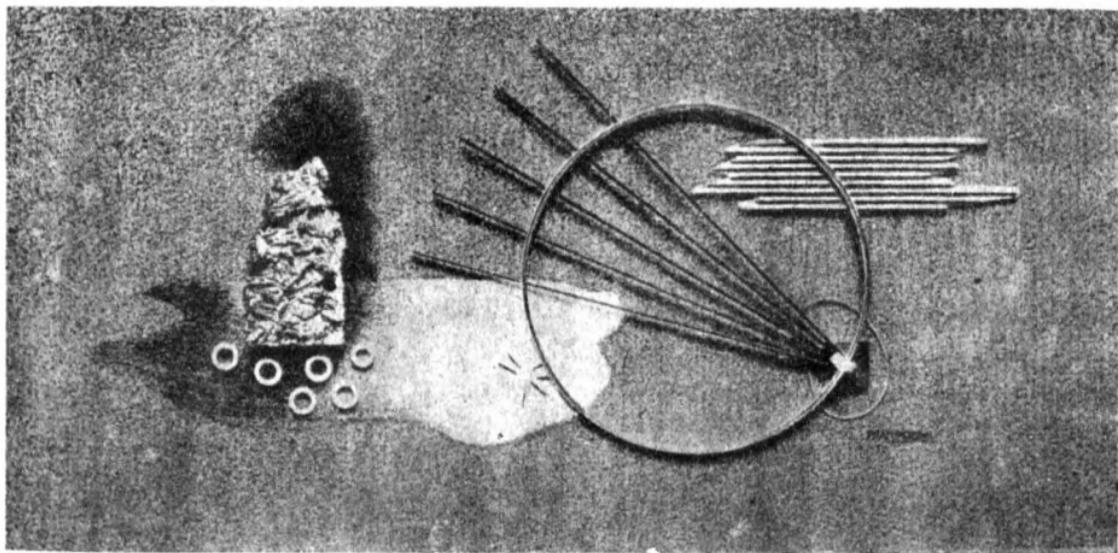
120. 保爾·克利：懸旗之亭閣 1927



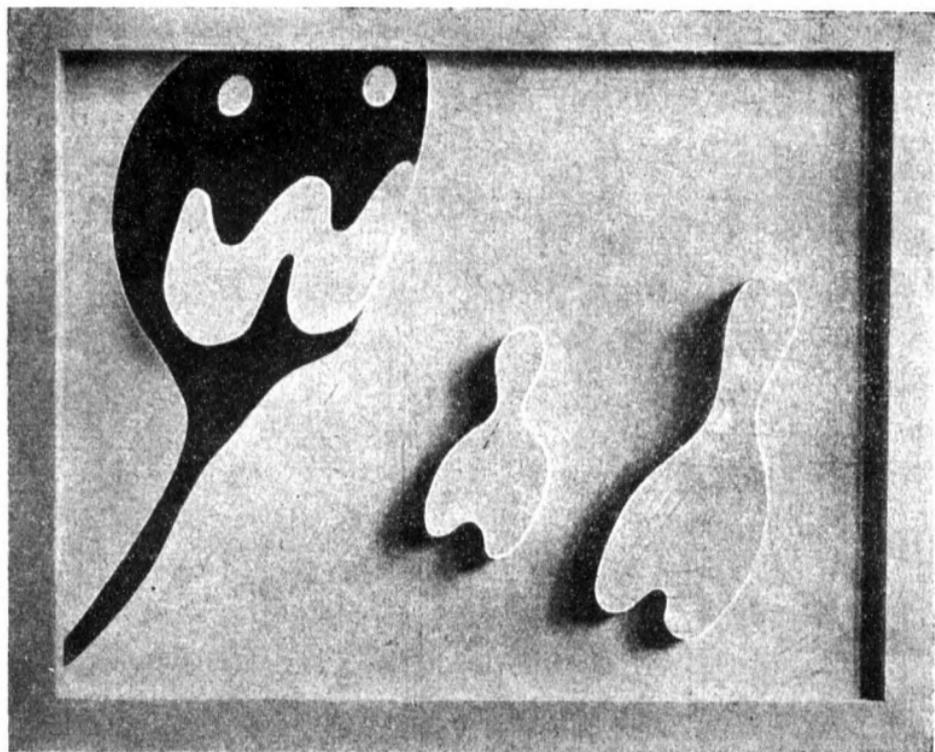
121. 華西萊·甘進思基：休息 1928



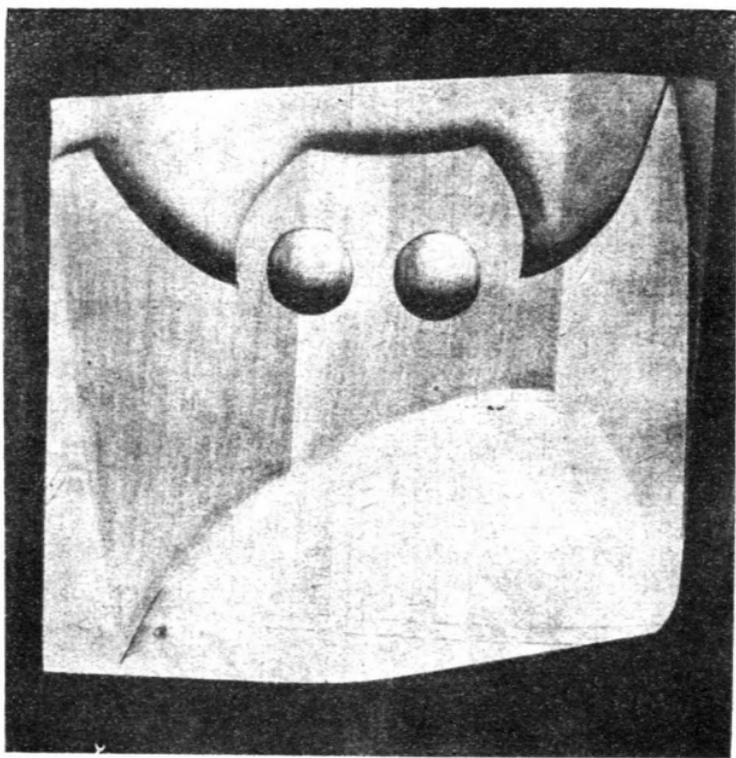
122. 華西萊·甘進思基：擁護與反對 1929



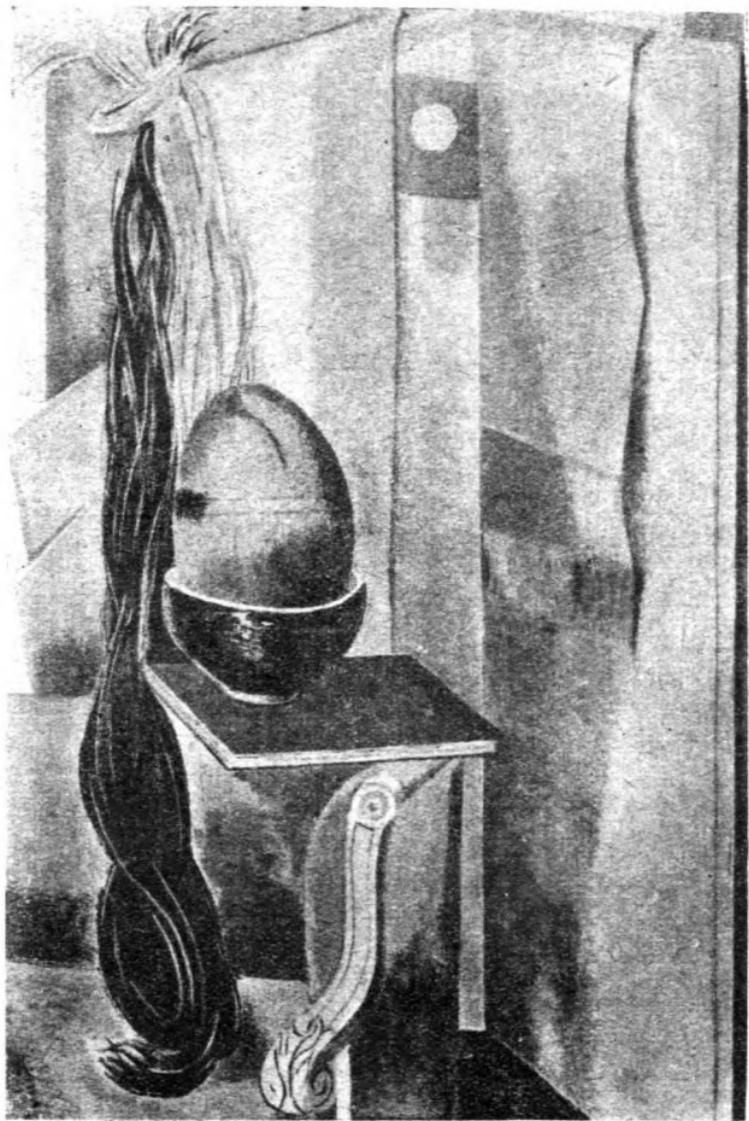
123. 安烈戈·普朗皮里尼：抽象度數 1983



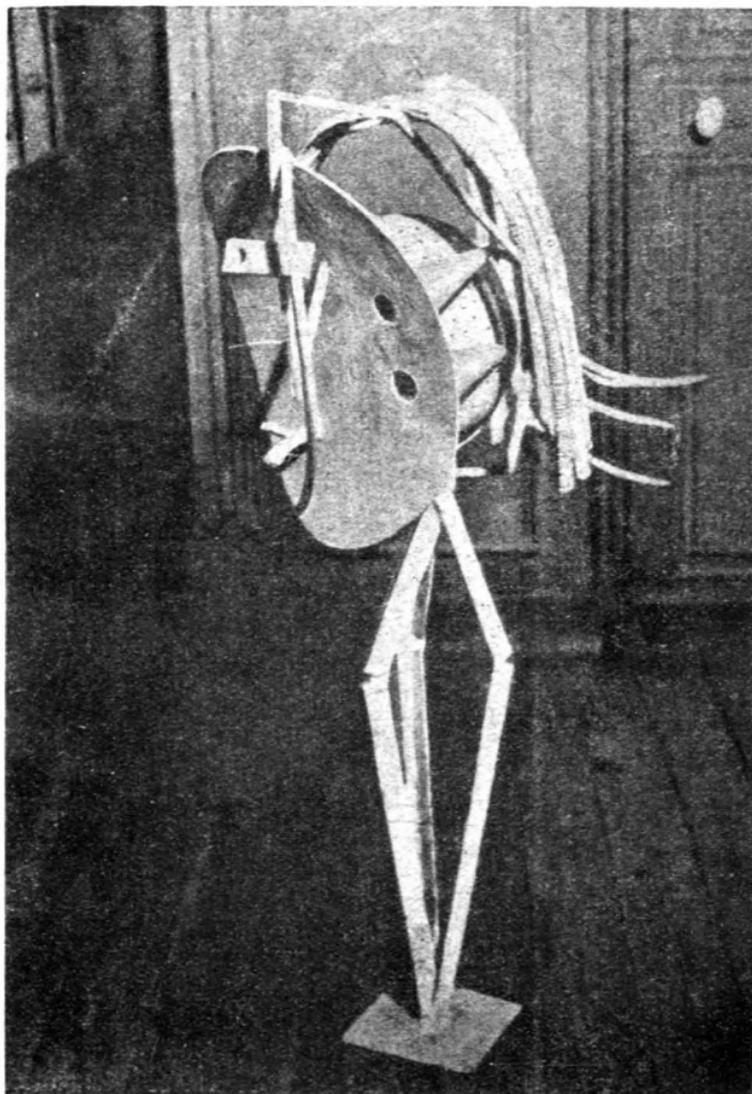
124. 漢斯·阿爾普：鬚，瓶，葉，頭 1931



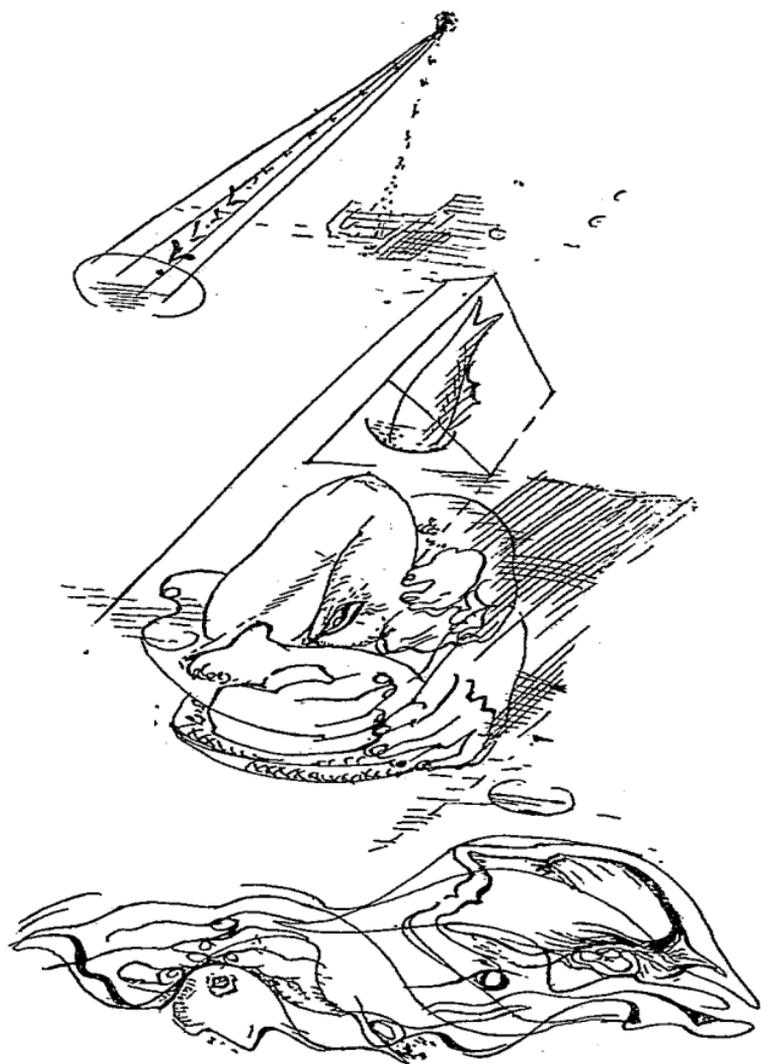
125. 漢斯·阿爾普：假面具 1931



126. 保爾·那虛：沙樂美 1931。



127. 巴孛洛·昆卡索：金屬彫刻 1932



128. 昂特雷·馬松：素描 1924

第五章 主觀的觀念論之理論

在上一章的開始，我會敘述過典型的近代藝術家的困難情形，因為他們既反對以摹繪物象之容態為藝術之目的，一方面又躊躇於抽象形式及自由主觀形式之間，而莫知適從。以後我又會敘述過抽象藝術的種種理論，現在，為完成我們的研究起見，我要把近代藝術中另外一種起源非常之主觀的獨特的型式講一講。對於這一派藝術之敘述，我將從昆卡索開始。

昆卡索的藝術方法

昆卡索是一個多方面的藝術家：他是立體派的創始人之一，可是也常常涉獵到直接的摹繪方法。但是他的最典型的，而且我們可以說是最一致的作風乃是主觀的。除他以外，固然還有許多更純粹的這種型式的藝術家，但是昆卡索，因為他的精力的美善，他的實驗的神韻，他的好評，是應該首先注意的。他自己從來沒有特別發揮過什麼理論，但是人家關於他的著作卻已寫了許多，而

他的一些偶然的箴言也都已有人記錄了下來。

要瞭解昆卡索及我現在所講到的整個畫派，我們必須先懂得直覺的理解及理智的理解之間的區別，作爲一個簡單的預備。牠並不以爲大多數的昆卡索及其畫派的辯護人的心理都是特別健全的。他們的心理還不如說是模糊的。例如，那正在寫一部五大卷的關於昆卡索的著作的柴爾伏思 (Zervos)，就曾經這樣筆酣墨舞地寫着：

「昆卡索從來沒有逆着他的眼界而定他的意志的……眼界是與意志完全不同的一種東西。意志乃是表現着一種繼續的努力；而直覺乃是一跳就跳進未知的境界中去的。人如果沒有一種主觀性的極度的奮發，是不能得到萬物之精粹的。」（註一）

當然這一節話在他的法文原文中還要好聽些；但是像「眼界」與「意志」這些名詞，倘使在應用的時候不加以定義的限制，乃是很危險的名詞。但我想直覺的理解即使心理學不承認牠，在哲學中總是一般地被承認的。如果哲學也否認這種密宗的明證，那一定是一種可憐的哲學了；所以即使如樸恩卡賽 (Poincaré) 及愛因斯坦 (Einstein) 這些科學家也都承認他們的思想

程序中的直覺性。總之，祇有接受了這種假設，我們纔能够評量，或甚至解釋昆卡索自己也信賴着這個特徵，在柴爾伏思所記錄的一節談話中，他很清楚地說明了這點。

他對柴爾伏思說：『我是爲別人而看的；這就是說，這樣可以使我把那些突然來到我心裏的靈幻表現在畫布上。我並不預先知道我將在畫布上畫些什麼東西，我所能預先知道的祇是我將用什麼顏色。當我正在作畫的時候，我也並不注意我在畫布上畫些什麼。每當我開始一幅畫的時候，我就感覺到好像我在把自己投入一個太空裏去一樣。我從來不知道我會不會得再腳踏實地。至於我把工作的結果更準確地評量一番，那是以後的事了。』

在這一節話之後，柴爾伏思接着就把這個順序更詳細地解釋着：

『對於昆卡索，那創造的剎那間是很苦痛的。這種苦痛，昆卡索最近曾對我分析過。他的唯一的願望乃是很絕望地刻意要成爲他自己；在事實上，他是依照着那些從他自己的官感之外來給予他的暗示而動作的。他看見有一種非常緊急的命令降到他身上來，他於是有一個很清楚的印像，知道有一些東西正在急迫地逼着他把一切剛纔發現，甚至還沒有能够控制的精神排除淨盡，

使他能够接受別的暗示。這是他的苦痛的疑慮。但這種苦痛並不是昆卡索的蹇運。使他能够決破一切藩籬，留得一片可能自由的境地，而以那未知境界的透視景開放給他的，也正就是這種苦痛。」

對於這種主觀的藝術程序之說明，我想這是我們所能希望到的最明白的了。我們必須知道，我們現在所講到的，並不是歐洲繪畫藝術的一種邏輯的進化，也不是一種在歷史上有類似情形的進化，而是對於一切傳統，一切「繪畫藝術應當是什麼」的先入之見的一種突然的決裂點。如果我們能够把「繪畫」這個字也毀棄了，不把牠稱呼這種動作，那就更好，可惜牠始終是畫布與彩油的事情，我想這或許是不容易辦到的。總之，我們要知道，一切的與客觀世界的連系，現在都斷絕了；那成爲幾世紀以來的歐洲藝術之特徵的，成爲與概念不可分離的愛好現實這種傾向，現在已經被屏棄了。現在的畫家乃是把他所有的知覺能力轉而對內，轉向着他自己的主觀的幻想的境域，他的白日夢，他的前意識的印象中去了。他將直覺代替了觀察，綜合代替了分析，象徵代替了現實。

(註1)見 Cahiers d'Art 雜誌，一九三二年，第三五五期。

近代音樂與文學中之類似傾向

在試欲評斷這種繁華的結果之前，我們還得注意這種情形並不祇限於繪畫一方面。我們可以在音樂和文學這兩方面找到許多性質完全相同的實例。自然，音樂本來永遠是一種主觀的藝術；但是在古典的傳統中，主觀思想的無成見性乃是被音律所約束着的。在阿爾旁·倍格 (Alban Berg) 安東·魏朋 (Anton Webern) 以及這一派的其他諸音樂家的平音音樂 (atonal music) 中，這種客觀的約束卻是被儘量地屏除的，於是作曲家一跳就跳進了主觀意志的隱奧裏去了。至於在文學上的類似情形，那是更相符合了，雖然據我看起來，還不能有什麼評斷。例如詹姆士·喬叻斯 (James Joyce) 在他的名著攸里賽斯 (Ulysses) 中所採用的內心獨白寫法，就是企圖把一個人的思想之起伏，依照着牠原來的斷續狀態，直接移錄之於紙上。我們不妨說這種方法，這是我們可以在繪畫中發現其有效用的一種特點，如果真的收到了牠的效果，是常常有一種心理學的價值的（因為無論如何，牠總是一種個人的事例。）祇有在文學的價值，文學的技巧，來評斷牠的時候，牠纔會有文學的價值。喬叻斯這部作品，在他的獨白體

的文字的肌理中間，自有着一種抒情的價值——這種抒情的價值，即使說不上是詩意的，至少也可以說是有機智的。這些技巧上的價值因此就使這種文學作品有別於心理學著作中之事例記錄；同時，更使牠有別於那些既無喬謫斯的抒情衝動，又無他的機智而寫出來的虛假的摹倣作品了。我在這裏特別指明是喬謫斯的攸里賽斯。因為在喬謫斯的以後的作品中（這種作品也有了許多摹倣者了），即使那斷續的，然而仍舊是自然的意識之泉流也不需要了，而一種在組織及排列上純粹是直覺的文字形式被創造了出來，正如昆卡索創造出他的造型形式一樣。文字遂變成爲一種有主觀的功効的單位，正如音樂中的音符一樣，於是牠的效果祇能從牠的綜合的全體中去獲得了——而這是一點沒有邏輯的意義的。我對於這種文學方法的批評是基於獨立的文字之本質的：因為光光的一個字根本不是一個主觀的單位：這是一種分析程序的最終結果：是從語言的表達變成的一組公認的傳達印象的號碼。文學，尤其是詩，是可以屏棄邏輯的，但牠卻屏棄不了印象，喬謫斯後來所用的方法，回到一種情緒的語言的綜合，而沒有印象的內容，這乃是回返到人類心靈進化的原始狀態中去。當然，這並不是一種直接的復舊：喬謫斯的方法是麁雜着許多趣

劇及犬儒主義的。但是這根本是一種媒介物的誤用。

我們可以對昆卡索作同樣的批評嗎？我以為這是不可能的。繪畫，我們可以解釋之為：在一個平面上的色彩之配合，乃是直接訴之於我們的感覺，而並沒有什麼印象或邏輯的概念來打攪的，正與音樂的作用完全一樣。所以，沒有一個天然的理由可以說繪畫為什麼不能用以表現那些邏輯的地不能表現的東西。但是，在這種情形裏，牠的表現究竟是什麼性質的呢？可有什麼形式的意義嗎？即使是最初由柏拉圖所倡導的抽象的形式的意義，以及在現代被那些立體派畫家所準確地表現了出來作品裏的形式。

形式的概念之再度研究

在我們能够很滿意地解答這個問題之前，我想我們必須把『形式』這個字的概念更密切地研究一下。在上文中，我們已經將這個字應用在兩種意義中。一種是感情的意義之所謂形式：這是一種對於形式的古典觀念；是對於全體或彼此互相成為和諧的或對稱的各部分，可以分析開來，也可以并合攏來的。第二種是直覺的意義之所謂形式：這就是柏拉圖在斐萊蒲斯篇中所表示

的意義：這是表示一種參差的，並不對稱的排列，然而能够給我們以直接的，雖然是無理性的，愉快的感覺。我想把這種形式稱之爲「象徵的」，但是我們在這裏又必須明白那運用抽象作用的象徵主義及那運用具體的印象的本義的象徵主義之間的區別。而且後者的那種象徵主義的形式又不能把牠的意義誤會做我們在講到塞尚納的時候所提起過的那種表現的或象徵的形式。牠的性質乃是一種意識的或智慧的象徵主義。而我們現在所要講到的乃是一種潛意識的或直覺的象徵主義。這種象徵主義常常是一種具體的概念：發現一種客觀的明確的東西，以表現一種模糊的，甚至廣大的，主觀性的境地。但是這種明確的東西本身必須是非常隨意或非常簡要的，例如基督教的十字架。但我現在所要說明的乃是牠又必須同時是抽象的及形式的。

象徵主義的兩種型式

我想在這裏，最好暫時停止了我的議論，而給每一種潛意識的象徵主義的形式舉出一幅插繪來談談。例如第一六幅插繪，是一幅昆卡索畫的抽象圖，那是一幅在視覺的經驗中尋不出類似的東西。我們很難說這幅畫有什麼和諧的或古典的美。但是，對於一部分人，牠卻有很強的感動。牠

能够從我們的潛意識中引出一些感應來；我們喜歡牠正如一枝奇形的菌，一朵蘭花，一陣雲，一條雲石上的斑紋。第一一四幅插繪，乃是達利的作品，這是利用了一個可認識的印象，而將牠毫無理性地配列着以求得一個象徵的效果；但牠所象徵的是什麼東西，也許還沒有明白；也許還隱伏在潛意識裏。我們從這兩個例子裏，很顯明地可以知道形式的構圖有兩種不同的型式，牠們都是無所借助於感情的自覺，而純然是利用着潛意識以訴之於欣賞者的。

在這些繪畫裏，色彩的分子的確是完全排除了：這是適足以替我們把這個問題簡單化的。但是色彩的分子也許會在直覺的形式中發生一種感情的效能，在這種情形之下，牠就使我們的分析變得複雜了。但是實際上色彩本身並沒有什麼嬌美；牠也是依附於那表現印象的潛意識的形式主義的。現在所發生的問題乃是：這種象徵主義究竟有沒有一些美學的意義？有些人是很不願意象徵主義與藝術發生任何關係的。洛吉·弗萊先生就是其中的一個。在他的『藝術家與心理分析』那篇文章裏，他就講到這個問題。他所講的乃是那運用具體的印象的本義的象徵主義。他說：『我把話講回來，我以為沒有比夢更與本質的美學的效能相衝突的了。在弗羅依特 (Fre-

nd) 發現夢的心理學價值之前，詩人馬拉爾美 (Mallarmé) 早以看到了這一點，因為在他的一首懷戴奧斐爾·高諦哀 (Theophile Gautier) 的詩中，他曾說，『那純粹詩人高諦哀的靈魂現在正守護着詩的樂園，他從那樂園裏驅逐了夢——他的使命的仇敵。』你倘使注意到馬拉爾美是爲了這個關係而稱高諦哀爲純粹詩人的，那麼你就知道詩如果容納了夢，牠就是不純粹的了。我曾在別的文章中說過，我以為在一個象徵派的世界中，祇有兩種人是完全與象徵主義相反的，那就是科學家及藝術家，因為祇有他們是在創造着一些完全要自己一致，自己維持及自己抑制的工程——一些並不代表什麼別的東西，而本身有着原始的價值的工程，在這意義中，所以牠們乃是現實的。

「當然，人們常常會得從藝術作品中去尋找象徵主義，這是非常自然的現象。因為大多數人都不能看懂那純粹的形式的關係之意義，也不能從這種形式的關係中去感受此作品之創造者及瞭解者所感受的深奧的滿意，他們常常要從這作品中去尋找一個能够歸附於現實生活的價值的意義，他們常常希望把一件藝術作品解釋做種種他們所熟悉的觀念的名稱。所以沒有比藝

術家更純粹的了，因為他是與一切的象徵主義相反的。」

這就是我所謂一種對於象徵主義的狹義的攻擊。但即使這樣的說法，我想牠已經有點勁不可當了。弗萊先生接着又說「對於繪畫藝術真有瞭解的人，沒有一個認為我們之所稱為畫題的東西——即這幅畫所表現的東西，是重要的。對於一個能够感受繪畫的語言的人，最重要的乃是牠如何表現，而決不是牠表現些什麼」——這是他的至理名言，我完全同意了。但是這句話顯然又與弗萊先生自己的意見矛盾了，因為一幅象徵派的畫也可以是一幅畫得很好的畫，也可以隨處都表現着那藝術家的「如何」表現的意識，正如他的注意於表現些「什麼」一樣。我想舉出陳列在意大利翡冷翠城市府畫院裏的喬凡尼·佩里尼 (Giovanni Bellini) 的那幅「基督教

的隱喻」來做例，這是一幅弗萊先生所非常欽佩的意大利大畫家的作品。我不相信，在這樣的一幅畫裏，有人竟會得這樣快的，正如弗萊先生之反對象徵派繪畫一樣，「用盡了他的由熟悉的觀念所連系的對於物象的情感」——我也不相信在這樣的一幅畫裏，「所遺留者，即決不減損或蒸發掉的，乃是些依賴於純粹的形式的關係的情感。」我以為我們的結論應該是這樣的：象徵主

義有好的和壞的兩種，確然好的象徵主義決不會使一幅畫缺乏純粹的美學的價值，並且還給予牠以這種價值，但是好的象徵主義還要對於我們從那幅畫上得到的愉快延展、加深，並且給予其意義，可是，讓我們承認，這種傳達印象的具體的象徵主義乃是一種極危險的語言：惟有最深奧的心纔能運用牠，如果誤用了牠，那就沒有比牠更可厭更乏味的東西了。

象徵藝術之效用

或許我應當說明象徵主義怎樣能夠產生一種愉快的感覺，因為我很願意承認，假使我們能夠將一幅像佩里尼的畫，把牠的象徵的內容與形式的內容分離開來，那麼我們對於象徵主義的反感決不會狹義地說是美學的問題了。『美學』這個字現在有了一種特殊的意義，而是限於那使我們發生苦痛或愉快的感情的知覺的方法的。初步的象徵藝術決不能說是能盡這種使命的：牠根本不依賴於一種感情反應，而是依賴於一種我祇能稱之為「記憶」的東西，這是我要介紹之於藝術科學的一個新名詞。無疑的，有許多人能夠在某種狹義地說起來是並無美學的效果的藝術作品裏，得到一種既不是智慧的，也不是感情的滿足，所以那必然是一種潛意識的滿足。弗羅

依特及瓊格 (Jung) 的心理分析學說給我們了許多這種可能性的論證：總之，藝術家是成爲一種有從他的潛意識中表現出象徵符號來的天才的人了。這種象徵符號大概都是有效力的——那即是說，這些都是別人也能够表現出來的象徵符號，祇要他們有這樣的才能，反之，當他將這些象徵符號表現給別人看的時候，別人也都能够立刻接受的。這種接受象徵符號的動作就代替了看一件平常的藝術品時所起的反應，即愉快的感情。我們甚至還可以說這種藝術形式的價值是應該用一種新的一律的標準來估量的：即在潛意識這標準上一律的。

從這個觀點看起來，我就不能說那弗萊先生特別從象徵主義中去分析出來的形式價值牠們本身並不是象徵的了。所以，弗萊先生實已不啻承認了。在他的那篇文章的結尾，（我已經從那篇文章裏引述過他曾經把兩種型式分開來，即我所稱爲『感情的』及『直覺的』是也。）他說：「有一件事情，我想我們應該明白地說的，那就是，在秩序的認識，關係的不可避免性中間，有着一種愉快。我們所能認爲有着不可避免的相依性的關係愈複雜，則其愉快也愈大……但是我想，在藝術中，除此之外另有一種感人的特點。牠並不單是一種秩序及相互關係的認識；牠的每一

部分，正如牠的全體一樣，都充滿了一種感情的調子。從我們現在對於這種純粹的美的定義講起來，這種感情的調子並不是由於生活中的感情的經驗之任何可認識的回憶或暗示；但是我有時卻詫異着，難道牠不能從引起一些很深、很模糊、很普遍的回憶來獲得牠的力量嗎？藝術好像已經接觸了一切生活中的感情色彩之本體，接近了在現實生活的一切特別感情之下隱伏着的東西。又好像因為牠顯示了時間與空間的感情的意義，所以從我們的生活的現狀中，藝術能發出一種感情的力量來。或者也許藝術真的能够喚起被生活的種種不同的感情遺留在精神裏的一切殘餘的跡象，然而並沒有喚起那些實際的經驗，所以我們能够得到一個感情的回響，而不受那在經驗中所存在的限制及特別指導。」

不錯，這正是我們所研究的那種抽象的象徵主義的一個很好的概述。我很抱歉，除了這對於象徵主義的見解以外，我對於弗萊先生的意見很少能信任的，但是我以為這對於象徵主義的見解，卻正是他對於藝術的見解的精髓了。他否認了觀念，他否認了象徵的印象；他相信秩序的認識（即古典的美的觀念）及那對於形式的另外一種意義（為清楚起見，我們最好把牠根本從美

的觀念中區分出來，而這種形式乃是表現一個模糊的，甚至是廣大的，主觀性的境地的一種具體的東西。——這就正是我們的象徵主義之定義。這個象徵主義的定義是很可能被反詰爲武斷的，但是牠與弗萊先生所下的那個定義卻並無多大的不同。

超現實主義

昆卡索並不把他的藝術屬於那潛意識象徵主義的抽象的型式中，但是那運用可認識的印象的另外一種象徵主義型式卻被一羣我在上文已經提起過的畫家們更直接地表現出來了。這些畫家就是超現實派。超現實派的前導乃是一羣稱爲達達派的畫家，但「達達」祇是一場玩兒，或者說這祇是一些太嫌厭於人生之悲劇，因而覺得除了玩世不恭之外，別無事做的人所表現的姿態。這種藝術運動發生於艾里赫（一九一六）而滅亡於巴黎（一九二四），在一九二四年，超現實主義這個名詞就從達達主義的死灰中湧現出來——而且在一篇由詩人昂德雷·勃核（André Breton）露布的宣言中得到了牠的明確的姿態。這種藝術運動並不限於造型藝術，牠還包含着詩、戲劇，甚至心理學及哲學；牠在政治上還與共產主義有過一點片面的關係。

正如牠的名字所表示的，這一派的要旨乃是主張另外有一個比普通的世界更現實的世界，而這便是無意識心理的世界。雖然超現實派崇奉羅脫萊亞蒙（Lauréamont）為他們的宗祖（他的“Les Chants de Maldoror”的確是一部無理智的幻想的寶藏）而且甚至在海哲兒的哲學中尋到了一種形而上學的辯解，但是我懷疑如果沒有弗羅依特教授，超現實主義能不能在牠現在的形式中存在着呢？弗羅依特纔是這個藝術流派的真正的建設者，因為正如弗羅依特在許多夢的記錄中發現了一個解釋人生的種種複雜現象的祕鑰一樣，超現實派也在同一個範圍中發現了他的最好的靈感。所以，你如果要否認超現實主義，也決不能甚於你的否認心理分析。但是即使你否認這兩者的作為理論的效用，這種試驗，在牠與藝術發生關係的時候，總是一種鑑賞的試驗。如果承認了浪漫的與古典的這兩種衝動都有牠們各自的權利而存在（藝術史就是這種現象的一個充分的明示），然後任何衝動的表現纔能達到完美，而美的鑑賞祇是這任何一種完美的感覺而已。

超現實主義這種藝術運動，是與其他一切的現代畫派不同的，而且牠真是打破了一切藝術

的表現的傳統的。所以，牠就不可避免地引起了許多嚴厲的反對，非但學院派的畫家反對牠（他們斥之爲荒謬的東西），甚至一般公認爲近代派的畫家及批評家也羣起而攻之。但是這種盲目的反對，我們以過去的情形看起來，常常顯得是錯誤的。我們至少也必須設法瞭解如馬克思·恩斯特（Max Ernst），約翰·彌羅（Joan Miró），沙爾伐陀·達利，及昂特雷·馬松（André Masson）——雖然他後來脫離了這一派的運動——這些熱心而堅決的藝術家的目的。這些藝術家全都顯示着同樣的傾向——這種傾向可以稱之爲智慧或理智的崩解，也是象徵主義的一種現象。

這一派的藝術家，不論是詩人或玄學家或畫家，並不尋找一個易於瞭解及闡釋的象徵符號；他知道人生，尤其是心靈生活，是存在於兩方面的，一方面是形態及輪廓都很明確可見的，而另一方面，或許竟是人生的最大部分，乃是沈澱着的，模糊不定的。一個人從時間中漂流過去，正如一座冰山，祇有一部分時間是浮現在意識的水平面上的。無論是畫家或詩人，超現實派的目的就是要企圖把他的沈澱着的人生的一些特徵實現出來。爲了要做這種嘗試，於是他利用着夢的有意義

的印象及夢幻似的心境。

在一部馬克思·恩斯特所作超現實派版畫集百首婦人的序文中，昂特雷·勃核東說馬克思·恩斯特是一個有現代最鬼怪的頭腦的人，沒有一個看了這位藝術家的作品的人會得否認這句話說。但是他的頭腦爲什麼是鬼怪的呢？我想勃核東先生一定會回說：這是比厭煩的頭腦總好些。他說，一個放在老地方的很沒有趣味的雕像，倘使被移置在一隻盆子裏，就變成一個驚異的對象了。人生亦是如此：在老地方就很乏味了。藝術的效用就是要推翻一輛蘋果車：把各種東西從牠們正規的安全的存在中搶出來，而安置在牠們除了在夢裏之外從來沒有到過的地方。

許多批評家，太注意於像馬克思·恩斯特那樣的畫的神祕的內容，反而不去注意到這一派畫的美學的價值，於是說牠們純然是心理學或文學，但決不是繪畫。在這意見中，這種批評家就顯示了他們的界限，因爲如果他們能夠暫時忘記了象徵主義，他們一定能够在這一派的繪畫的色彩及機構中發現（祇要能够給與一種不偏心的感覺）一種無窮的嬌美的。因爲馬克思·恩斯特尤其是一個狹義的藝術家——他是一個憑着他的趣味及感覺而作畫的人。他運用這兩種天才

來傳達他的幻象，他的象徵的幻象——正如勃萊克（William Blake）運用他的詩意的感覺以傳達他的象徵的幻象一樣。過了一世紀，我們纔能領略勃萊克的天才；所以我們將在同樣的情形中，有一天總會得領略馬克思·恩斯特的足以與勃萊克媲美的人才。

自由幻想的藝術：保爾·克利

我們所沒有講到過的近代藝術中的一派，我以為現在是很適宜地可以來歸入我們的節目了。這一派藝術，我以為也是一種象徵的藝術，但決不是我們在上文所講到過的任何一種象徵主義的意義。牠也決不是眼睛的直接經驗（即可看見的形象）的一種摹繪。牠是一種純粹幻想的藝術，如果要說幻想是一種屬於文學的東西，那麼我們竟可以稱牠為一種文學的藝術，但這也使牠當之無愧的。牠也並不缺少形式的價值——其實是，祇要能夠避免那擾亂我們的視覺的快感的各種影響，沒有一種造型藝術會缺少形式的價值的。但是形式的分子完全是依附於內容的。而內容則並不依附於什麼：這就是自由幻想。最足以代表這一派藝術型式的藝術家，保爾·克利曾經用一個比喻來說明他的繪畫的進行方法，這個比喻很足以表示了他運用想像力的怪奇方法：

我們可以將這種方法稱之爲「一條線的旅行」

「讓我們，在正要構造一幅風土圖的時候，先在較能瞭解的地方旅行一次。第一個行動從一個定點出發了。（畫一線。）稍微過了一會兒，暫停，喘息（畫一中斷的線，或一由重複的止點連接的線。）回顧，我們已經走了多麼遠（畫對向的動作。）於是躊躇不決，走那一條路好（畫一堆線。）於是一條大河橫互在我們前邊，我們乘一隻船（畫波動狀。）再過去，有一座橋（畫一堆弧形。）於是我們碰到了一個同志，他也是要想去尋求更大的知識的。最初，我們在欣喜中結了伴（畫輻合狀。）但後來因爲意見不同而分散了（畫兩條單獨進行的線。）於是兩方面都有點興奮了（畫線條的表情、動力、與靈魂。）

於是我們走過一片已開墾的土地（畫有許多線條穿過的平面，）又逢到一個濃密的森林。於是迷失了路線，想尋覓路徑，於是甚至畫一隻在奔跑的獵狗的古典的動作。

我不再覺得很冷了：在另外一條大河的附近有着大霧（畫特別原行。）然而，牠隨卽就會得開朗的。

製籃子的人都趕着他們的大車回家了（畫輪形）他們帶着一個生着美麗的鬚髮的小孩（畫螺旋狀）後來，天氣悶熱而黑暗了（畫特別原行）天邊上現了閃電（畫曲折線）現在卻有星在我們頭上了（畫許多點子）

我們隨後就到了第一個寓所。在入睡以前，各種的回憶都浮上來了，因為旅行能給人許多印象的。

種種不同的線條、筆劃、筆觸、柔滑的平面，有斑點的平面，嵌着細線的平面。波狀的動作。被約制的，連接的動作。反對動作。有斑點的，有條紋的，有欄界的，殘損的。統一，共通。線條斷絕了，但又強調了起來（畫動力）

最初是筆劃，其次是束縛的愉快的對稱啊，多麼神經質的，被抑制的顫慄，有希望的微風的阿諛。制動機忽然對準着那大風暴安置着了。瘋狂，暗殺。

於是仁慈的東西來做領導，自我在黑暗與絕望中了。閃電又在熱病的地圖上照耀着了。一個患病的孩子……於是一切都過去了。」

克利的世界實在是一個神仙世界——一個智慧的仙境。我以為這是一個與任何拉丁民族的想像力所看出來的世界不同的。牠是一個妖魅與鬼怪的世界，一個數學的侏儒與音樂的小鬼的世界，一個幻異的花卉與荒誕的禽獸的世界。總之，是一個野蠻時代的世界。牠使我非常強烈地想起了某種中古時代的插繪，特別是那裝飾着烏特萊希福音書（Utrecht Gospels）的線條的幻想畫，此外又容易想到我們在中古時代的藝術中所常常看到的許多諧趣。但是克利的畫稿比這些還要大，牠是一頁想像的卷首畫，是弗羅依特之所謂前意識心理的廣闊的書邊。

共同的要素

最後，我要發問，並且解答，一個讀者會得發生的疑問。在講到這些近代藝術的最近的型式的時候，我並沒有贊成（雖然也沒有反對）那形式的價值的普遍性，而這種形式的價值的普遍性，在弗萊先生看起來，乃是藝術的一種永久的要素。我們在上文也曾經不贊成過摹擬的要素，那即是說，我們曾經不贊成那在客觀的現象的世界中的一種標準之存在。我們祇以為藝術從那由圖

畫表現出來的道德或感情的觀念之特性中去獲得牠的價值，這乃是值得研究的一種見解。在一切偉大的繪畫藝術中，難道還有一種共同的要素嗎？難道真正的藝術家還有什麼特殊的財產嗎？攝影機能夠給我們一切物象的準確的姿態；道德的感覺並不是藝術家的特別產業；而且我又會說明過，純粹的形式的關係這種知覺，以及幻想世界的這種概念，是在藝術家之外人人都有的。但是表現這種種藝術所可能佔有的內容的能力，則惟藝術家有之。我所謂表現的能力，即將心靈的印象移置於線條的表象中的那種技巧。我這意思就是那常常被人家很適當地比擬着的——所謂藝術家的手筆是也。這祇是一個比擬！我們必須將這字廣義地解釋之，這不單表現了作者的特性，他的整個的人格都表現在這個動作中了。這是比學習到的技巧更重要的——有許多庸劣的藝術家就是技巧非常之精妙的。把人格表現在技巧裏的乃是由於一種能力：這是與思想及動作有點神祕的類似的東西。將鉛筆放在紙上，將毛刷放在畫布上的這種動作，就成爲克羅采所謂抒情的直覺的動作，而在這種動作的那一剎那間，藝術家的人格及靈性就都顯露出來了。



