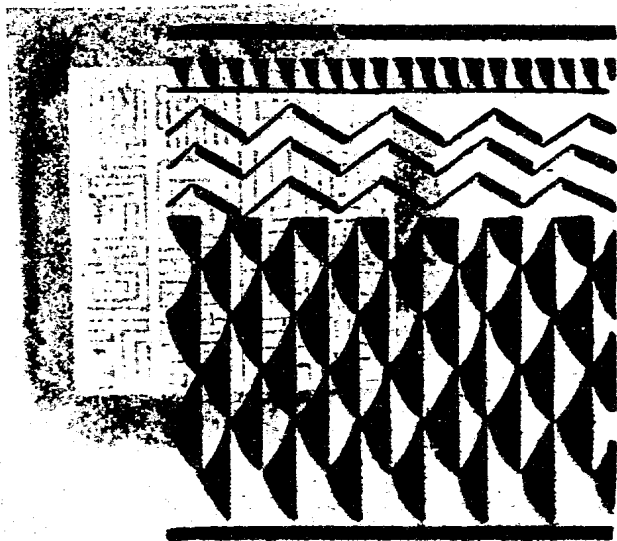


文藝理論小叢書

執術社會學底任務及問題

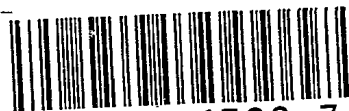
菲理契 著 雪峯 譯

原版樣本



大江書鋪

901.  
316-40



3 0471 6399 7

弗理契著

雪峯譯

藝術社會學底任務及問題

大江書鋪版

70571

## 譯者序誌

這小冊子所刊的就只是一篇論文，是同著者在一九二六年出版的「藝術社會學」底一個概要，原文載於「共產主義學院通報」一九二六年第十五卷，今據日本藏原惟人底譯文重譯。

著者是「走着馬克思主義的「科學的美學」之創始者蒲力汗諾夫所指示了的路」，並且將蒲力汗諾夫所奠的基礎加以深掘發展，在現在是世界上第一個馬克思主義的藝術學者。從馬克思主義的藝術理論的最初的文獻蒲力汗諾夫底關於藝術的諸論文，至

弗理契底「藝術社會學」，其間極顯明地呈示着馬克思主義藝術理論體系底發展和向完成去的痕跡。然而不幸，這偉大的藝術學者，是於一九二九年九月五日因過勞而病死了。他底死，對於正在熱中於馬克思主義列寧主義的文化之建設的蘇聯，固然是莫大的打擊，為各指導者及民衆所深沈痛惜；他底死也是世界的損失。

這篇論文，雖是「藝術社會學」底一個概要，但有和「藝術社會學」一同紹介之價值和必要。因為這論文，關於藝術社會學底方法論方面，論述得更詳細。「藝術社會學」，現在已有陳雪帆先生和劉訥鷗先生在翻譯，前者將在大江書鋪出版，後者將在

水沫書店出版。譯者的意思，是在使讀者讀了這篇，引起去讀「藝術社會學」的興味，然後更引起去研究馬克思主義的術藝理論和社會科學的興味，而達到對於著者在篇末所說的『只有將藝術科學放在社會與藝術底馬克思主義的社會學的基礎之上，纔能成爲精密的科學』的一話的確信。

最後，將著者底主要著作列舉如下。

(一) 歐洲文學史概要，一九〇八年第一版，一九二七年改作第三版。

(二) 最近的歐洲文學，一九一九年。

(三) 世界文學的巨匠與蘇聯，一九二二年。

- (四) 藝術概論，一九二三年。
- (五) 藝術社會學，一九二六年。
- (六) 莎士比亞，一九二六年。
- (七) 二十世紀美國文學，一九二八年。
- (八) 二十世紀歐洲文學，一九二八年。

一九三〇年「五卅」之夜，譯者記于上滬。

藝術社會學底任務及問題

弗理契著  
雪峯譯

這論文底任務，是在記述那也可稱爲「藝術社會學」的，還沒有存在，還沒有被創造的藝術學部門之內容和問題。

首先，不可不將這概念下了定義。

倘若我們，說到例如十八世紀的法國藝術，或現代俄國藝術似的藝術底任何部分的場合之社會的（馬克思主義的）研究，或者說到任何藝術家（林布蘭或華斯納錯夫等等）底藝術之社會學的研究，那麼那是完全明白的事，並無註釋之必要的。因爲在這



裏，問題是在說明所與的藝術或所與的藝術家之社會的及階級的根原或基礎。又，我們說到任何藝術，及當作全體看的一切藝術底那社會學的地被構成的歷史的時候，也同樣地明明白白的。因為這便是依據所與的社會或所與的諸社會之社會的。經濟的發展，來說明藝術之發展的意思。但是，和任何的藝術或任何的藝術家之社會學的研究一同，和藝術底那社會學的地被構成的歷史一同，而說及作為獨立的部門的藝術社會學，是可以的嗎？如果是可以，那麼這部門底任務在何處，那內容是怎樣的東西呢？

和關於社會的特別的科學，即那設定着社會之存在和發展之一般法則的，不是記述的，而是作為合法則的 (H. Rickert) 學

門的社會學是存在着的一樣，那麼有那原則的性質的特別的藝術學部門——爲一般社會學之一的藝術社會學，來究明在藝術底生活和發展的領域上的法則，是當然可以意料到，也必須意料到的。從藝術「社會學」這概念，便流出這一事來：這科學部門，是將那求之於這領域，也被設定於這領域的法則，看作並非內在的法則，而是社會的地被豫定的法則。

這科學底概念，在一八四七年，馬克思主義底誕生與傳播以前，便已經在「佛萊銘繪畫史」底著者，比利時底藝術學者米基謨爾斯底視野裏，初次顯現了。

米基謨爾斯，一邊將藝術看作「社會底表現」，一邊力說

着：這命題，是只有在社會怎樣地發展的事弄明白了的時候，纔能由具體的內容所充實；而且在倘若這樣做了的時候，就能够將問題像下面似地提起。即——

『怎樣的藝術，非適應於人類社會底發展之各個時期不可呢？』

惟這個，簡單地說來，纔正是藝術社會學之基本的任務。

不是社會學者，而是爲一個單單的歷史家的米基謫爾斯，不會寫了藝術社會學，只不過寫了佛萊銘底繪畫史。

但是，即使他埋頭於這任務，他也不能將牠滿足地解決吧。因爲對於人類社會怎樣地發展的事，他是沒有一個正確的觀念

的。

出發到藝術社會學之建設，只有在馬克思主義社會學底光之下，纔是可能。所以，出發到這任務的最初的嘗試，是屬於將這任務作爲 *Versuch eines sozialaesthetischen Studienbaus*——即作爲發展底社會美學的階段底構成之嘗試而規定了的，那馬克思主義者——正確地說是一時的馬克思主義者，——「藝術與社會」之著者霍善斯坦因。但是，霍善斯坦因只不過提供了藝術社會學底一章，或者更正確地說，只不過提供了這一章底，即關於樣式社會學的一章底材料而已。於是，如果能夠回答「怎樣的藝術，非合法則的地適應着人類社會底發展底各個時期不可呢？」這米基

邁爾斯底問題，如果能够如霍善斯坦因所說似地，將發展底社會美學的階段底構成，全面的地建設着，那麼，這便正是創造着還沒有存在的那合法則的藝術學部門——藝術社會學的意思。

人類在其發展中，曾經經過了如下似的時代或階段，——即狩獵組織——原始的農耕——封建的·農耕的·僧官的社會，建立在商業資本主義之上的資產階級社會，工業資本主義社會。關於往社會主義去的過渡的社會，是和關於社會主義或共產主義社會同樣，只作為將來底發展之階段，在這裏可以不當作問題。

恰恰像有一定的社會關係，一定的意識形態，合法則的地適應着社會的進化底這些各各的階段一樣，對於這些也必有一定的

藝術底「型」適應着。但是，在這裏叫作「型」者，是指所與的藝術之一切方面的。

藝術社會學之第一個任務，便是在究明一定的藝術底型對於一定的社會形態（在階級社會——就是階級形態）的合法則的適應。

和這一同，那上記的經濟的・社會的諸形態，在人類底發展底過程上反復着，而且不止一次地反復着的這事，也就不難看見，——就是，石器時代和現代的「野蠻人」底狩獵組織，新石器時代的一切種族和現在的一些落後的種族底原始的農業的集團，古代埃及，古代期的希臘，羅馬中世等等的封建的・農業

的。僧官的社會，古典希臘，十五至十七世紀的歐羅巴的商業資產階級社會，——在這最後的場合上，商業資本主義是移行到產業資本主義了——等。在一定的時期裏，商業資本主義是靠了特別的條件，政治的地取了絕對主義的形式，帶着帝國主義的精神的帝制底形式的；但這也是在人類社會史上不止一次地反復了來的現象，希臘主義（Hellenism）時代，或十六至十七世紀的西歐諸國，或十八世紀的俄羅斯，就是這樣。從這裏就生出藝術社會學底第二個任務，——如果一定的社會形態是在人類發展史上反復着，則一定的意識形態底型，部分的地是一定的藝術底型，也必定合法則的地反復着，這是明明白白的。

這樣，——設定着一定的社會形態和一定的藝術底型之間底合法則的關聯，同時在他方面，說明當反復着的類似的社會形態底現存之際的一定的藝術底型之合法則的反復，——這種事，便是藝術社會學底任務。

很明白，爲這部門之內容者，是過去的藝術，不是現在或未來底藝術。

要將作爲關於藝術的合法則的專門的藝術社會學底內容展開，可以用二個方法。

第一，可以從前一個社會形態移行到別個較高的社會形態，而在個個的場合，究明那在牠底一切表現，和一切的姿態，及



一切·方面·上·的·，·整·個·的·藝·術·。·之·對·於·這·等·社·會·形·態·的·合·法·則·的·適·  
 應·。·或·者·相·反·地·，·可·以·將·藝·術·分·解·為·各·個·的·要·素·和·契·機·，·顯·示·出·  
 這·些·各·個·的·形·相·，·怎·樣·地·在·社·會·的·發·展·底·所·與·的·階·段·上·合·法·則·地·  
 顯·現·着·，·牠·們·怎·樣·地·在·社·會·的·。·經·濟·的·進·化·底·類·似·的·階·段·上·合·法·  
 則·地·反·復·着·。

以下將用第二個方法。

怎樣的問題，應該由藝術社會學所提起，所解決呢？

這些問題，在這裏，僅能記下，僅能簡單地照出，而且在這裏所提出的這些解決，有時只不過是豫備的的東西而已，為什麼呢，因為在這裏還有巨大的事非做不可。

如果不觸到關於造型藝術（在這裏當作問題的大約只關於這種藝術）底發生的問題，則首先所生出的問題，是關於在社會的發展底各異的階段上的藝術之社會的機能的問題。即使藝術之社會的機能，本質的地是常常相同（藝術是組織社會生活的特別的手段），但這基本的機能，在社會的發展底各異的階段上，是不同地顯現着的；不過在類似的階段上，是常常相同地顯現。在狩獵者那裏，不問其爲石器時代或現代，這是自然（野獸）之對於人類的從屬的魔術手段；在封建的·僧官的·農業的組織那裏，這成爲神對於人類的從屬之手段，從魔術的行爲向宗教的行爲轉化着（這無論是古代埃及，古代期的希臘，羅馬，戈特克中世等

等，都是同樣的），同時是支配階級——軍事·僧官階級底精神和利害之對於社會人底心理底強制之手段；在新興資產階級社會，這便從魔術的，宗教的行爲，轉化爲道德的，市民的教育之手段，這時候，在政治的地還沒有成熟的，或政治的地並不是鬭爭的的社會上，是道德的傾向占優勢（荷喀斯，格萊慈，斐陀託夫等），在政治的地成熟了，或政治的地積極的的社會上，則市民的傾向占優勢（哈摩狄烏斯和阿里斯多吉吞的羣像——多拿的羅——大衛特底繪畫）。最後，在資產階級終結了與封建制度的鬭爭，牠成了支配階級（雖不是政治的地，而是社會的，文化的及經濟的地），物質的滿足在那裏支配着的資產階級社會，藝術

是從道德的，市民的教育的行為，向非政治的的，非道德的的快樂主義之表現，向集中於形式的課題之解決的「純」藝術轉化着了，——這是無論黎西波斯，阿彼爾萊斯時代底希臘藝術，無論十六世紀底威尼市派的藝術，無論十八世紀底荷蘭藝術底全盛期（路伊斯達耶爾，彼得·特·賀夫，林布蘭），無論十九世紀之末葉及二十世紀之初頭的西歐及俄國藝術，都是同樣的。

倘若在社會的發展底各異的階段上，有藝術之基本的社會的機能，在合法則地變化着，那麼，和物質的價值之生產同樣，在依從進化而行的藝術價值之生產的領域內，也可以設定那樣的法律。

恰如物質的價值之生產的那樣，就是在自然經濟底支配之下，是在被限定的經濟——貴族或帝王的領地的範圍內，在手工業的地作成的社會上，是由定貨，最後在資本主義底網下，是以市場爲目標，——恰如這樣，藝術價值底生產也通過同樣的條件。——就是，起始是在地主及帝王的範圍內，嗣後由定貨，最後爲了市場。在第一種場合上，如在王朝的埃及，克萊塔島（克諾綏宮殿），西歐十至十一世紀的寺院領地，十八世紀之末和至十九世紀之初爲止的俄國的貴族領地那樣，藝術家是或爲農奴，或和領地——貴族或帝王底——相聯繫的。在適應於自然經濟的這型底藝術價值底生產上，還加上了於在絕對的帝制底限界內的

宮廷經濟上的藝術的生產，——不問其爲希臘主義時代（亞力山大，彼加蒙諸王底宮殿），或文藝復興時代底公領的意大利，或十七世紀的法蘭西，十七世紀的西班牙，十八世紀底俄羅斯底絕對主義的帝制。差異只不過藝術家不是藉自然物而受報酬，而是於其本質上爲宮廷經濟之一部的那自由人——（如布爾根特底公爵加給弗曼·阿伊泰的稱號那樣）*Valot de chambre* 而已。

和封建的或寺院底封地一同，在都市職人底階級，比這更高地抬頭起來，社會建立在職人的，基爾特（*Guild*）的基礎之上，藝術家自己爲同業組合之一員的時候——如古典希臘，戈特克的中世，或又如十五世紀的意大利似地，——則藝術生產，是或者

由全集團底（亞克羅波里斯，戈特克寺院）定購，或者由個別的基爾特底（在十五世紀弗羅稜斯的基柏爾提及多拿的羅底作品）定購，或者和商人資產階級底進出，由各個富豪底——四世紀底希臘或文藝復興的意大利——定購而進行的。那由定購的生產將地位讓給資本主義的生產的時候，部分的地是如在後期希臘那樣，又尤其在十七世紀的荷蘭，十九至二十世紀的全歐洲，藝術家已經從職人，轉化到依從需用和供給之鐵則的那商品底生產者了。在這裏，關於那藉以區別在封地和領地的限界內而被作成的藝術，和由定貨而被作成的藝術，與以市場為目標而製造的藝術的特徵，沒有說述之必要。

於是，倘若從藝術的價值之生產，移行到由他們所創造的藝術本身去，那麼在這裏首先發生的問題——是關於藝術底開花與頹廢之交代的問題。在或一任何國度，藝術或者興起（豐富的生產，巨大的藝術家，這國的藝術對於別國的影響），或者降低到無色彩的存在。在藝術領域上的支配權，從一個國度向別個國度移行着。當作在長期間裏作用着的法則，可以規定着這樣的事：在藝術領域內的支配者——指導者，是那經濟的前衛的國度，而在牠底經濟力沒落着的時候，藝術也就頹廢着了。爲當時最前衛的經濟國的紀元前六至五至四世紀的阿提喀底藝術底開花狀態，充當商業之交通路的羅德島或彼加蒙那裏的三至二世紀的藝術底



勃興，紀元後四世紀的最爲產業的的國的敘利亞的基督教藝術之誕生，拜占庭將西方和東方的經濟結合着的時期底拜占庭藝術之前衛的任務，爲歐洲之最前衛的經濟國的十四至十五至十六世紀的意大利底藝術之開花，在十七世紀這領域底指導的任務之向西班牙，法蘭西，荷蘭的移渡，十七至十八世紀的意大利，及十八至十九世紀的西班牙，和十八至十九世紀的荷蘭底藝術之頹廢，——凡此一切，都是說明了上記的法則的。於是，如果這法則，在其後是找不見牠底確證，——那麼，那是因爲那爲十九至二十世紀的最前衛的經濟國的英吉利和阿美利加，是不能說同時又是藝術底支配者的緣故。（但英吉利，在十八至十九世紀是無疑地自

已先於別人而做着這事，將他們自身底發展的路呈示給別的歐洲諸國的。）——這可以由下面一事來說明，就是：那在機械生產和技師的技術之旗下發生的特別的「藝術」，在前衛的機械工業國阿美利加尋見了牠底最初的最分明的表現的那「藝術」，是產業資本主義所特有的。

倘若在一國裏的藝術底開花和頹廢底交代之一定的社會學的法則，可以設定，那麼藝術底二個基本的型，綜合的和個別化的二個型底交代之同樣的法則，是可以設定的。那就是這種類的造型藝術——建築，彫刻，繪畫，（壁畫，鑲嵌(Mosaic)），構成着一個的全體，單一的藝術的組織，因世紀而交代着的時代，和

這綜合崩壞着，彫刻及繪畫（畫架的）從建築底母懷裏離開，像那和集團無關係的個人似地，獨立地，孤立地生活着，發達着的時期。F. I. 斯米特在他的關於這藝術的書中，是將綜合的藝術轉爲個別化的藝術的這交代，歸根於那並不受社會的條件所限制的，在藝術底成熟之過程上的二個契機。

『成立最初問題的那藝術發達底初期的契機，是由一切藝術底混合，由那緊密的，相互的關聯，而生出特徵的。發展愈加前進着，則各個藝術，也就愈加孤立化，分化着了。』

然而例如——要將爲綜合藝術之紀念碑的雅典的亞克羅波里斯（建築，彫刻，壁畫），加入成立最初問題的希臘藝術底發展之

初期裏去，是差不多不可能的。但是，倘若將綜合藝術——不問那是希臘底，還是新歐羅巴中世底——常常是紀念碑的的，常常計劃着並非個人的要求，而是社會的集團底要求的這一事放在念頭裏，則在這裏，也就充分地有着設定一定的法則的根據。由此看來，綜合的藝術，是只有在並非個人主義的地分解着，而且緊密地結合着的，由作為支配階級之意識形態的宗教來支持着這綜合的那被宗教所沈醉着的社會（封建的，職人的型的社會）裏，纔是可能；於是，一到封建的，職人的社會組織被資本主義所侵蝕，重點就從一般的東西向個別的東西移轉着了，作為社會的結合之表現的宗教的結合就被減弱，被破滅，而個人主義的分解則

來支配着，藝術作品便停止其爲共同體底財產。像在四與三世紀的希臘，五世紀的意大利裏所看見的一樣，在藝術作品和別的商  
品一同轉化爲由市場所決定價值的商品，彫刻具有獨自的意義，  
壁畫變成畫架的繪畫，——這樣的資產階級社會開始被形成的時  
候，綜合的藝術便不得不將地位讓給個別化的藝術了。和綜合的  
藝術與個別化的藝術之社會學的法則的交代的問題相關聯，就生  
出會由泰芮所提起，由他所獨特地解決了的那問題，即各個種類  
的藝術之合法則的支配的問題。像人們所知道的一樣，泰芮是會  
努力着想將在希臘，支配必屬於彫刻，在中世，必屬於建築，在  
十七世紀，必屬於演劇，在十九世紀，必屬於音樂的事，給以證

明的。我們在這裏具有興味的，只是造型藝術；但在這裏，不問其在古代希臘或在近世歐洲，我們可以說，建築底支配是移到彫刻底支配，更移到繪畫底支配的。關於希臘藝術，就已經可以觀察下面的事了，就是——站着綜合藝術之中心的那建築，隨即讓地位於彫刻，而且大凡從四世紀頃之後，彫刻的思考又讓地位於繪畫的思考，並且這乃是由彫刻和繪畫的接近而被表現出的（後期薄肉彫底繪畫的性質，希臘主義藝術上的裸體之繪畫的印象主義的處理，畫架的繪畫之全盛——巴拉西烏斯，舍烏克西斯，阿彼爾萊斯，阿謫諦昂，等等）。同樣的現象，也在近世返復着。在近世，作為綜合的的羅馬戈特克藝術之基礎的那建築底支配，

也部分的地由彫刻底全盛（十五至十六世紀的弗羅稜斯）所代替，  
 尤其由繪畫——文藝復興的意大利（萊阿那特，阿爾培諦對於繪  
 畫的高的評價，在這領域內的豐富的作品，巨大的畫家），建築  
 或彫刻不能和繪畫競爭了的十六至十七世紀的荷蘭，最後，建築  
 只繼續着可憐的存在，繪畫却無疑是支配的藝術的十九世紀的歐  
 洲底繪畫底全盛所代替。如果爲綜合藝術之基礎的建築底支配，  
 常常由綜合的地所建設成的社會所規定，那麼和階級底從原始集  
 團的——起初是封建主底，以後是資產階級底——分化一同，  
 也和都市底被神聖化了的個人底意識之出現與成長一同，爲了彫  
 刻從建築分離出起見的地盤便被作成了（王朝埃及，古代期希

臘，以後是古典希臘，十五世紀的弗羅稜斯；而在發達了的資產階級社會組織裏，支配便移到繪畫去。這是因爲——一，牠充滿着這種社會所特有的個人主義的感情（畫家能够比誰也更好地表現着他是怎樣地個人的地感覺着世界，體驗着世界了）；二，牠使這社會所特有的空想的氣分滿足；三，只有繪畫，在資產階級經濟上具有特別的意義，因而能够正真地表現支配着資產階級社會底人們底思考和創造的那材料（自然）及物的緣故。

倘若從藝術底各個種類的支配之社會學的法則，移到這最後者，首先第一，移到建築，則在這裏，就起來關於建築的基本的型——據孔·維納爾（「樣式史」）底術語是構成的（構造的）與非



構成的（裝飾的）型，據勳斯堡（「樣式與時代」）底定義是構造的，組織的及裝飾的型底交代之法則的問題。在構成的構造的型之中，作為公式的原則，是合目的性支配着，在組織的型之中，是合目的性和裝飾性的諧調支配着，在非構成的或裝飾的型之中——則裝飾的要素支配着。「樣式與時代」的著者，是將建築底這三種型底交代，看作建築本身上內在的過程。「新的樣式底青年期，為主的是構成的型，成熟期是組織的型，凋落期是裝飾的型。」「樣式史」底著者孔·維納爾，則在這交代之下安置着社會學的基礎，試想在這裏設定着一定的社會學的法則。依他底意見，建築底構造的型乃是由「那時代的最強有力的國民」所創

造，而且在對於在牠那裏「固有着或種裝飾的的東西」的事而喪失了構造的感覺的建築的型之中，是安置着水平均化着的國際的傾向；在他方面，這些是以「富裕的階級」爲目標的。在這裏，不解決複雜的問題，只將那能够設定別的法則的事，簡單地指示一下吧。建築之構成的，構造的型，是適應正在抬頭起來的集團或階級，——因爲在這裏是那正在獲得生活的集團或階級所固有的實踐的智識的傾向所支配着。組織的型是適應那已經獲得生活，已成爲支配者，因而實踐的智識的要素也由美化的，享樂的要素而成爲複雜了的集團或階級。而非構成的，裝飾的型之建築，則適應那頹廢的，寄生蟲的，消極的，因此，實踐的功利的

要素是被美化的快樂主義的要素所消除或壓迫的集團或階級。希臘的多利亞樣式柱頭之轉爲愛奧尼亞樣式，又愛奧尼亞之轉爲克林西亞樣式的交代，或近世歐洲的初期文藝復興，盛期文藝復興和初期巴羅珂，及最後，後期巴羅珂和羅珂珂的諸建築底交代，是可以用來當作關於反映着在希臘及近世歐洲的商業資本主義時代底貴族，資產階級社會底發展上的勃興和支配及凋落的建築底三種型之交代的這法則之圖解看的。

從建築移到繪畫的時候，也恰恰同樣地在我們底面前有着二個基本的型——線的繪畫和色彩的繪畫。從溫凱爾曼或胡謨波爾特以至泰芮爲止，研究家都傾向於以爲這二個的繪畫底型底不

同，是根基於地理的境境及氣候底各異的這一說頭。山及平原底土地，創出爲了依據線的那世界感和線的繪畫起見的心理的前提條件；又，有水氣的海底空氣，則創出爲了色彩主義的心理的前提條件。即使這命題，例如在產生於山和平原之地的十五世紀弗羅稜斯底線的繪畫，和繁榮於沿海的都市的色彩的威尼市底繪畫之對立上的那樣，偶然一看是好像具有確證；但那爲線底繪畫之代表者的大衛特，和爲色彩的繪畫之代表者的特拉克洛亞，兩人都是在沒有海氣的巴黎市街上工作的這事到底怎樣地來理解纔好呢？或者如那將線溶解進光與色彩之中的印象派，雖說是產生於英吉利（W·泰那），却在不洗於海的巴黎得到那古典的表現，

——這事情，到底怎樣地去理解纔好呢？

倘將和較為情緒的的色彩比較，線是智識的的要素這一事放在念頭裏，那麼下面的事，便會明白了。——繪畫底二種型，首先第一都是從一定的心境，即線的繪畫是從在社會人底心理之中的積極的，智識的要素之優勢，色彩的繪畫是從在心理中的消極的，情緒的或快樂主義的要素之支配，而產生的。同時，這二種心境都有着牠底社會的基礎，就是——積極的，智識的心境，乃是那在生產上是積極的（如十五世紀弗羅稜斯的生產資產階級），或在政治上足行動的（如十八世紀法蘭西底革命的資產階級）集團或階級之表現（從這裏就產生十五世紀萊阿那特型的弗羅稜斯

底智識的藝術家及十八世紀的大衛特)；反之，爲消極的，情緒的，快樂主義的心境和色彩的繪畫之社會的基礎者，是那——像十五至十六世紀的威尼市底商人貴族(出了色彩的藝術家的)那樣——自己並不生產，只不過交易着製造品而已的階級及集團，或者是那像十九世紀末的歐洲資產階級(那將線溶解而消失於光和色底諧調之中了的色彩主義的印象派，便在這階級底庇護之下繁榮着的)似地，已經獲得生活，在生產上，政治上都逐漸成爲消極的，並且因此正在握有着快樂主義的氣分的集團或階級。

倘若更從藝術之基本的型及建築和繪畫底基本的型，移到主題(繪畫及彫刻底)，那麼在這領域上，也可以設定社會學的法

則。一切經濟的及社會的形態，都在藝術之中，帶來特殊的，由其構成和意識形態作爲支配的東西而被豫定着的那主題。對於狩獵的集團底藝術家，不問那是石器時代還是現代底蒲西曼族或閩科普族，社會的必要就強有力地指定着一個主題——獸——，而且因此，別的任何的主題都不能和牠競爭。在原始的農業的集團，則獸是將牠底地位讓給那裝飾的地型式化了的植物了。從原始的農業的集團，有農業的封建主分化出，於是在這階級中有支配的個人底感情蓄積着的地方，獸或植物便到處都將牠底地位，讓給以一定的形而被攝取表現的那（前向，不動，孤立化）人（高貴的）了。——如封建王朝埃及，古代期希臘等等的藝術。代替

封建主底階級的資產階級商人底階級，是從封建社會取進這主題，而將別的內容（不是類似神的那主人，而是資產階級市民底觀念）放進其中去，並且蒙上別的形式（前向，不動，孤立化底消失）了，——例如在五至四世紀的希臘資產階級藝術上那樣。

在封建貴族組織底傳統已消滅，和資產階級的經營方法相關聯，唯物主義的，物質的世界態度和世界觀被強化着的那資產階級文化底全盛期裏，則人已經不是唯一的或支配的主題，而那支配是分爲自然及物了。——部分的地是像後期希臘藝術、十八世紀的荷蘭，十九世紀的歐洲那樣。

和關於對於一定的經濟的，社會的形態的一定的主題之適應



的法則的問題密接地相關聯，對於一定的藝術的浮世畫（Genre）的同樣的適應的問題，可以設立。

這樣，在封建的，神官的社會組織裏只在萌芽的形態上纔是可能的那肖像畫的浮世畫，便一方面，例如後期希臘底肖像，十七世紀的荷蘭，十九世紀的歐洲似地，在存在着強烈的個人主義的及現實主義的感情的資產階級社會裏，他方面，不問其爲亞力山大的王國（黎西波斯，阿彼爾萊斯，比爾戈台萊斯），文藝復興的意大利底公國（萊阿那特，諦西安，布隆濟諾等），卡爾一世的王政的英吉利（望·達克），菲利普四世的西班牙（威拉士克斯）等等，在造築着對於這浮世畫極爲幸福的地盤的絕對主義

的君主制之中，發生着，強化着了。

恰恰和這同樣地，在純粹的形姿上的風景畫，以及無論在封建社會上或絕對主義社會上都不能看作獨立的浮世畫的那靜物畫，是只有在純粹的資產階級的形態——十七世紀的荷蘭，或十九至二十世紀的歐洲，纔發生着，滿開着的。

在藝術的浮世畫的一章上，此外，還應該設定着在關於這等浮世畫底分化和變形的問題上的一定的法則。在社會的發展底一定的階段上，肖像，風景，靜物，是還不能從別的內容之構圖分離出的，例如在十五世紀的意大利那樣，肖像和風景是常常構成着一個全體，或者是肖像，靜物，有時肖像，靜物，風景，只作

爲要素而走進宗教的內容之構圖裏，等等。但在資產階級的發展之較高的階段上，浮世畫底分化就不可避免了，而且像十七世紀的荷蘭那樣，達到牠底全盛。又一方面，在社會的發展底種種的階段上，發生浮世畫底不斷的變形。例如在封建的神官的社會形態上很爲特徵的的宗教的浮世畫——在埃及及克萊塔米加伊亞藝術上的禮拜底表現，羅馬及特克藝術上的宗教的的主題，等等——，在貴族還以他們的趣味支配着，封建的神官的過去的傳統還強盛的半資產階級的，半貴族的社會裏，便轉化爲神話的浮世畫。——先如後期希臘藝術（在希臘主義時代底薄肉彫及彫像上的神話的主題），以後如近世歐洲藝術，佛萊銘貴族底繪畫

(魯本茲) 或十八世紀法蘭西貴族底優美的繪畫(潘雪爾，那圖爾等) 上的那樣。最後，在純資產階級的形態上，則宗教的及神話的浮世畫，便變形為風俗的浮世畫，——如十七世紀的荷蘭，移動派時代的俄羅斯藝術，等等。

和設定着在藝術的浮世畫的領域內的社會學的法則是必要的同時，還有設定在藝術的問題的領域內的法則之必要。F. I. 斯米特底著書「藝術，其理論與歷史之基本的諸問題」底大部分便是捧獻給這問題的。這書底著者，將人類底歷史和藝術底歷史，分為五個或六個的「圈界」(Circle)。在這些底各個上，由藝術家提起了五六個藝術問題，但在這些的各個上，是有什麼一個問題

在支配着的，——在這裏，只要在運動空間及光的問題上停一下，便十分够了。在別的諸問題（線，形，構圖）支配着的最初的三個圈界上不過僅只被企圖着而已的那運動底問題，依這著者底意見，是只有在第四個圈界上，即只有在希臘藝術上，纔得到牠底解決。『在一切的表现底問題中，運動的問題比什麼都更惹起希臘人底興味。』『古典希臘底藝術提起了人類的運動底問題。』但是，無論為希臘天才之產物的多利亞式柱圍之柱頭，或提尼底亞坡羅，都沒有在怎樣的程度上，將運動底觀念或力學的生活感，表為形式，是完全明白的。從這問題不能由最初的「三個圈界」（以我們底話說來，是在自然經濟底基礎之上發達着的

社會形態——埃及，亞西利亞，等等）的藝術家所意識的這事情，又從這問題即在希臘藝術本身之中也不是常常被提起的這事實，可以引出這樣的結論：這問題，在社會的發展之一定的階段上，並沒有一般地被思考着，又如霍善斯坦因說到希臘時所證明的那樣，牠在別的階段，即商業，金融經濟，都市文化底發達的條件上，便成爲必然的東西。而且在資本主義的都市及個人主義的文化之頂上，則作爲運動看的生活之感覺，在藝術上已經不是實寫主義的地被表現，乃是印象主義的地，在瞬間的運動之傳達的這意思上，而被表現的，——希臘主義時代底希臘藝術（骰子或莫勒底遊戲，指底迅速的運動之描寫等等）。在寫實主義

的及印象主義的處理上的運動的問題，其後，在近世歐洲，不動的自然經濟由資本主義及都會主義而變化着的地方，資產階級都會主義文化支配着的地方，是到處合法則地返復着的；——例如在文藝復興的意大利（喬托底壁畫底凝固性和西尼阿萊利底壁畫的運動，或波忒諦利底「維納絲」），倘依般生底說話（「弗羅稜斯底畫家」），在這裏我們是在波底線，被風所吹的髮底毛或女神底衣裳底線之中，具有從對象裏抽象出來的運動底諸要素的，——或例如在出了急速的心理的運動之純印象主義的描寫底巨匠弗蘭茨·哈爾斯的那十七世紀的荷蘭，或出現了得加，這個「瞬間的運動之狂信者」（哈凱）和望·戈霍，這「世界的力學」

之守護者」(屠根特訶里特)的那十九世紀後半的歐洲藝術上那樣。

關於三次元的空間，透視法的問題，也可以設定同樣不變的，社會學的法則，倘依F. I. 斯米特底圖表，則這問題是在「第五的圈界」，即簡單地說來是在近世藝術之中，支配着。但在或一程度上，那是已經在第四的圈界，即在希臘藝術上，被提起，被解決着的。因為透視的感覺，並非和第四世紀的希臘畫家(阿彼爾萊斯，阿謫諦昂)無緣，而線底透視法底理論，是在四世紀由歐幾里得在其「光學」中說述着的。當然，作為三次元的世界之感覺，世界底深和遠之感覺，不是最初的三個「圈界」(就



是，以我們底話說來，是自足的自然經濟的時代）的藝術家們所知道，那是並非偶然的；又，即假定透視法的問題，正從四世紀以後，即於在擴大了的商業底影響之下，農村，封地，自足的都市國家是無限地擴大着，生出適應於這事的廣和遠近之感覺，並且由資產階級經濟和思考所生出的寫實主義與幻想主義不得不在同一的方向作用着的那時候，由希臘的畫家們所意識着了，那也不是偶然的。三次元的世界的問題，在近世歐洲，即在和四至三世紀的希臘所站的相同的經濟的及文化的發展階段上，而且最先地在十五世紀的意大利，即商業資本主義最初強有力地發展着；商業最初將生活和思考底視野擴大着，並且最初將那在中世的人

們之前遮蔽了遠遠的世界的，孤立和封塞的壁推倒了。在意大利，被意識着，被一日一日地騰高起來，是完全合法則的。在意大利，關於透視法的講義，是在大學裏（例如在巴特維）講着，做了差不多一切的畫家——P·烏特諦耶羅，A·巴萊阿羅，曼諦尼亞，美洛茲阿·達·富爾利及其他底科學的考察和藝術的實驗所愛好的題目的。

上記的問題底第二——光底問題——，也和前三者同樣，只有在社會的文化的發展之一定的階段，即在由社會人底感情和思考之對於個人主義和主觀主義及幻想主義的欲求，由藝術之向形式的任務的方面去的轉換，由同樣地在一定的時地——生活歡喜

底心境（這對於資產階級都市文化底特定的高度，是性格的的特徵）等所生出的那也可稱之爲印象主義的那文化底支配底時代，纔出現於藝術上的。——最初在後期希臘藝術（爲亞力山大大帝底肖像畫之作者的阿彼爾萊斯，描寫埃及底禮拜的壁畫等等）上，其次在十五世紀的意大利（萊阿那特），十七世紀底荷蘭（彼得·特·賀夫，林布蘭），最後在十九世紀時印象派那裏（瑪芮說，『光是繪畫底主人公。』）。

同樣的社會學的法則，即在藝術的樣式的領域內，更正確地說是在常常在藝術發展的行程上交代着，不斷地新出現着的那二個基本的繪畫的彫刻的樣式的領域內，也可以設定的。我們是就

肉體造型的和觀念造型的（斐爾阿里），即自然主義的和觀念主義的樣式而說。相互地交代着的藝術的樣式，在其本質上，只是這二種基本的樣式之種種的變形；其中，一個是在對於世界的非宗教的態度上，別個是在宗教的態度上，一個在敬虔和恐怖之上，別個在好奇和認識之上，而被創造成。肉體造型的樣式，不問那是石器時代瑪特林人，還是現代的蒲西曼族，總是狩獵的集團的藝術家所特有的，正和觀念造型的樣式，不問那是由怎樣的民族在怎樣的地理的環境而發生，總是橫在農耕者底裝飾的藝術之基礎上的同樣。這同樣的基本的樣式，其後在歷史的藝術上，在階級社會底藝術上返復着。——就是，觀念造型的樣式，

是在「主人」和「奴隸」，「精神」和「肉體」底對置所支配着，有宗教來做意識形態的那封建的神官的社會組織底藝術之中，以及在通常是依據貴族及僧侶，否則復活着封建制度之傳統的那絕對君主國的藝術之中出現着的；——如路易十四世的藝術，在十九世紀的過渡期裏的俄國學院主義等等，作為第二場合之例子，則如希臘主義時代彼伽蒙諸帝底藝術。在一切新興資產階級社會或感到自己底地位之安定的資產階級社會底藝術上，是肉體造型的或自然主義的樣式支配着；——如被科學的精神所浸透的後期希臘藝術（黎西波斯及其他），或十五世紀的弗羅稜斯藝術，或有種種的色調的寫實主義所交代着的十九世紀後半的

## 歐洲藝術。

恰如在藝術的浮世畫，問題，樣式的領域上，有一定的法則存在着的那樣，關於繪畫藝術的色彩底表皮，也可以設定一定的法則。在希臘的初期及古典藝術上，那瓶子上的畫和壁畫之中有黃和紅的色，「騷擾的社會市場，民衆的節祭之色」(O·斯品格勒)支配着，不是偶然的。因爲那還是向着社會的集團的藝術。同樣地，拜占庭底僧侶的帝王的藝術之中的作爲王權底彼岸的基礎底表現的金地，在文藝復興底意大利藝術土的這種東西底消失，在十五至十七世紀的意大利及荷蘭的喚起「深和遠景之印象」的「霧圍氣之色」(O·斯品格勒)，補充線底透視法的「空氣底透視」

等等底帶着青色和綠色的調子之出現，也不是偶然的。此外，可以設定一定的色彩底調子或諧調和一定的社會階級底心理的意識形態之間的合法則的適應。社會的地被壓迫的階級，是和牠底地位及心境同樣地，在其繪畫上也以嚴重的不快悅的色彩現出自己來的；——如十七世紀法蘭西底萊南兄弟底農民的室內畫，十九世紀三十至四十年代的法蘭西社會畫家——強隆，安提尼亞，塔索爾等等底繪畫底陰暗的色彩。在內體及心理上還是健康的支配階級，則如十六世紀的威尼市人，或十七世紀的魯本茲似地喜歡鮮麗的騷鬧的色彩，或像十九世紀底印象派似地喜歡明亮的美麗。正在過去，正在死滅着的階級，則如在十八世紀的消滅着去

的貴族底畫家瓦多，二十世紀的消失着去的俄國地主底畫家波里梭夫·謨沙託夫似地，是以沈落的，無生氣的，沒有光澤的色彩來包含那生活感情的。

在以階級社會上的藝術爲問題的限度內，則有將那也可以稱爲藝術上的階級的同化或模倣底原則及階級的鬭爭或分離的事實之反映的現象的領域內的法則，加以設定的必要。第一現象，是在如下的諸點上顯現着，——一，或一國裏的一定的階級之向能够比牠更早地出現於歷史的舞台，比牠更早地創造自己底文化的別一國底同一階級所創造的藝術去的指針——例如希臘中世藝術底向東方藝術去的指針，或如文藝復興的意大利藝術之向資產階



級期的希臘藝術去的指針，十九世紀初頭俄國底市民藝術家底向荷蘭人去的指針，等等；二，在其藝術上的或一階級之向完全不同的階級底藝術去的指針。但在這第二種上，是有種種情形的，——，還沒有作出明確的階級的自覺的新興階級，是從屬着支配階級底或些意識形態及藝術的，例如市人格萊慈底對於優美的貴族藝術底一定的方面的從屬；或者，二，支配階級將指針向着在別一國裏的別的階級，這是因爲他底地位和心境，較之與他結着血的他自己底國底集團，還更其和別一國的別一階級相聯通着的緣故，例如十七世紀荷蘭底大資產階級畫家忒爾波爾克之模倣西班牙貴族藝術（連在那色彩底調子上也模倣）；以及三，成爲支

配階級的階級，是採用着他即爲其繼承者，相續者的那以前的支配者的階級底藝術的社會的文化，例如英吉利底資產階級的拉斐爾前派人們底向封建制度及戈特克去的指針，或俄國資產階級近代派 (modernist) 底向十九世紀初頭的地主文化去的指針。

和也可以稱爲在藝術上的階級的同化的東西一同，有在這裏記一下之必要的，是在藝術上的階級的對立，階級的分離及階級的鬭爭之合法則地返復着的特別的現象。這是在如下的諸點上顯現着的，——那爲了別的支配的階級的緣故而創造着藝術的一個階級或社會層，是藉他們所特有的階級的心理的意識形態的特徵，在破壞着支配階級的美的軌範的，例如——時時在知道了觀

念主義的印影的埃及王朝藝術之中顯現的寫實主義的特徵，或如那通過德意志文藝復興底意大利化了的宮廷藝術所顯現的，例如在克拉那哈那裏似的，農民的市人的特徵，等等；二，在單一的社會的內部而構成的那各個集團底藝術家，是在主題上或形式上都相互地分離着，例如忒爾波爾克，揚·斯甸，林布蘭，是作為十七世紀荷蘭社會底三個不同的集團——資產階級，市人，漂泊者底代表者，抱着各各的主題，各各的色彩底選擇法，各各的問題，各各的對於藝術的態度的；三，新興階級創出着無論在主題上或形式上都和支配階級底藝術或前一個的社會的經濟的形態底藝術相對立的自己的藝術，——作為第一場合的例子，是有為宮

廷的貴族的學院主義之對立物的我們的移動派底繪畫，作為第一的例子，則有為戈特克之對蹠的文藝復興的建築。

像這樣的，是將來的藝術社會學底最本質的諸問題，同時是其各章。

這些一切問題，一，藝術之社會的機能，二，藝術的生產之形式，三，藝術底隆盛和頹廢，四，綜合的及分化的藝術，五，藝術之各個種類底支配，六，藝術之構造的，組織的及裝飾的型，七，繪畫之線和色彩的型，八，藝術的主題論，九，藝術的浮世畫，十，藝術的諸問題，十一，基本的彫刻繪畫樣式，十二，色彩底型和諧調的問題，十三，階級的同化和階級的分離。

——凡此一切問題，在這裏當然只不過記了一下，並沒有加以展開，在這裏所提議的一般的概略的解決，有時是帶着假設的性質，需要將來來完成的。倘若將社會學的法則底投到這裏的企圖，從所有方向給以解說，說服地給以證明的事是成功了，那末關於藝術的科學，就已經有着能够像優秀的資產階級學者們要作出的東西——即物理學或化學似地成爲精密的科學的可能。但是，有一件事是無可疑的，——就是只有將牠放在社會與藝術底馬克思主義的社會學的基礎之上，纔能做得成功。和在社會生活底一切領域內一樣，也在造型藝術底領域內支配着的那法則，只有在馬克思主義的社會學底光之下，纔能分明地被設定。



一九三〇年八月十日出版

藝術社會學底  
任務及問題

V·M·蕪理契著

雪 峯 譯

發行

大江書鋪

上海五馬路寶善里五二一號

實價大洋一角五分

87

45

中國著作人出版  
聯合會存查

01  
6-40