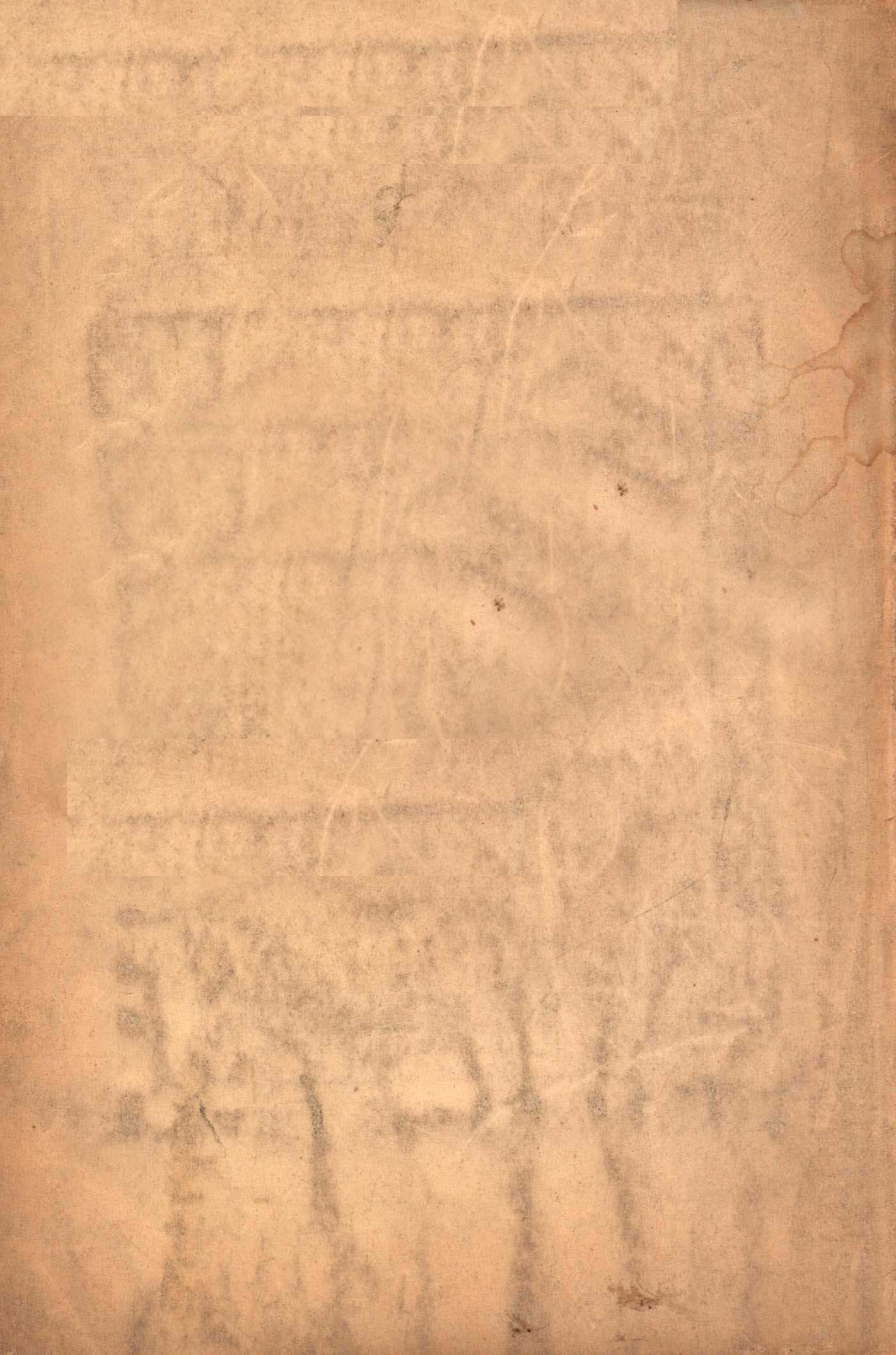


藝術社會學

弗理契 著
天行 譯
作家書屋刊行



藝 術 社 會 學

弗 理 契 著

天 行 譯

作 家 書 屋 刊 行

1 9 4 7

藝術社會學

藝術社會學

原作者

弗理契

譯者

天

行

發行人

姚蓬子

子

發行所

作家書屋

屋

特約發行

聯營書店

漢口·重慶·成都

朝華書店

北平

中華民國三十六年八月一版

上海中正中路六一〇號

原序

藝術社會學，作為設定那關於建在經濟的基礎上的，意識形態的上層機構底一部門的綜合的法則的科學（法典），是應該網羅建築，音樂，繪畫，詩歌，雕刻等的，藝術創造底一切的種類，但要綜合的地建設這樣廣汎的，一切藝術底社會學，現在還沒有到這個時期，這是很明白的。因為藝術社會學尙是太年青的科學，明確一點說，便是還未存在的，剛入了胎生期的科學。因此

現在不得不暫把這應當歸入綜合的規範的科學底組織內的這廣汎的領域，僅限定在牠的一部門，卽造型美術或是空間藝術底領域內。加之因爲從本質的地考察了的結果，更須把這被限了的領域大大地縮小，而且造型美術或是空間藝術底社會學，是應該把這領域內的社會學的法則建設在一切的國家，一切的民族，一切的時代底這種藝術研究底基礎上的。然而祇要把造型美術底社會學在這樣廣汎的裝置下建設，在今日已經是很困難的了。所以著者不得不把應當在空間藝術底領域內探究和設定的法則底一般的意義縮小到某程度，而祇將牠限於從古代石器時代到今日的歐羅巴諸國民底藝術（稍稍採用了一點古代埃及的東方藝術）。然而就是在這被限了的領域內，也並不對於空間藝術底一切的種類，分配了同樣的注意和頁數。龔·維奈爾的「實用美術（建築，美術手工業）」，在那和人類底生活的密接的交涉中發達着，依存於生活要件，而且比純

粹藝術更直接地表現着生活底樣式和時代底樣式」。(龔·維奈爾著「樣式底歷史」)的這句話，當然是完全對的。然而本書對於這實用美術，却不給與像特別對於作爲意識形態的藝術的雕刻或繪畫那樣的注意。主要是因爲這藝術社會學底經驗，祇是關於包含着別的藝術，例如詩歌或音樂，的一般藝術社會學底一部的，像繪畫和雕刻那樣的意識形態的方面底藝術。

這樣，本書作爲自己的任務，在藝術底領域內所設定的法則，暫時祇是關於歐羅巴諸國民底意識形態的藝術而已。所以將來應當補充上述那樣的本質上的空白，而在必要的場合加上適當的增補，或許修正在這裏所表示的公式。

在著者應當論某國的藝術史上的某現象的場合，或是應當批評或敘述某美術家底作品的場合，著者常尊重有名的藝術學者和在這方面有權威的專門家底意見和言語，甚於自己的判斷。因此引用的地方很多。這樣，著者一方面，想

債還對於在藝術問題方面思索了很多工作了很多的研究家們所負的債務，但另一方面，因為他們底研究已在事實上表示着十分鞏固的基礎，所以著者便拿牠來做地基，纔能夠嘗試建設作為創設包含着藝術的一切的種類的，到現在什麼地方都沒有存在過的，最初的社會學的這個難複的問題的一部的，造型美術社會學底經驗。

內容

原序	一
一 藝術社會學底問題	三
二 藝術底發生	一九
三 藝術底社會的機能	二九
四 藝術的生產底形式	三五
五 美術底隆盛和衰頹	八五
六 藝術底兩個根本的典型	一〇五
七 建築，雕刻和繪畫底霸權底推移	一二三

八	建築底根本的兩種樣式	一三五
九	繪畫底兩種典型	一四七
一〇	藝術上的理想主義的樣式和寫實主義的樣式	一五九
一一	藝術上的動物，植物，人物和事物	一九五
一二	藝術上的勞動	二〇五
一三	藝術上的兒童	二二一
一四	裸體畫	二二九
一五	肖像畫	二四七
一六	宗教畫和風俗畫	二五七
一七	風景畫和靜物畫	二七一
一八	藝術上的運動，遠近，光線底諸問題	二八七

一九	色彩底社會學·····	三〇九
二〇	藝術上的階級鬭爭和階級同化·····	三三五
二一	工業資本主義底藝術·····	三四九
	原著者略傳·····	二六一

藝
術
社
會
學

一 藝術社會學底問題

藝術社會學底根本問題，始於一八四七年爲比利時人米蓋爾思 (Michiels) 所公式化。米蓋爾思受了比利時政府底囑托，要著一部弗朗特爾 (Flandre) 派底繪畫史，所以先一般地考究了如何建設科學的藝術史底問題。在這裏，他明白地感到，應該把藝術史放在和這一國底「政治的・產業的和社會的發達」底密切的關係上研究的。但是，和這關連着的，先就有許多問題發生了，那就是把

藝術史改爲藝術社會學。要把藝術和社會，藝術底發達和社會底發達連接之前，有知道社會自體是如何發達着的必要。然而，就是這個問題解決了，也自然有別的問題發生。即「怎樣的藝術會適合於人類社會底發達的每個時代」的問題。「即幫助把藝術從形而上學的高處移到地上來的諸問題。」他這樣考察。（參照蒲力汗諾夫 Plekhanov 著『培林斯基 Belinsky 底文學的見解』）在這裏所引用的比利時底藝術學者底言語，已經包含着藝術社會學底根本問題了。

然而米蓋爾對於自己所提出的問題，並未給與解答。因爲要著這國的藝術史，他祇負着要建築在社會學的基礎上的歷史的使命，可是他連這一點也沒有完成。

藝術社會學——即在藝術底某種典型和社會底某種形態之間，設定合法的

聯繫的科學——他把牠底創成托付給了他底後進者。

成書七卷的批判詩學者底勞作，於一八六三年便再版了。

再兩年後，伊保里特·戴納 (Hippolyte Taine) 在巴黎美術大學院有了一度有名的演講。那次的演講，直至一八八〇年代，纔在『藝術哲學』底標題之下由他出版。

在戴納底書中，雖然沒有寫着關於自己底先驅者米蓋爾思的事，但從他底文章底註中看來，他是知道米蓋爾思底研究的。『藝術哲學』底著者，無疑是試想把以自己底先驅者底思想作為根據，建設造型美術底社會學。或者不如說他是試想把若干模範的項目給與這個尚未存在的藝術學更確當些。這樣，十九世紀後半期的資產階級底證實論和歷史的理想主義底代表者戴納，便創成了證實·理想主義的藝術社會學。這藝術社會學，一方面歡喜使用自然科學的術

語（環境），想努力把這個弄成像植物學一樣的客觀的科學。同時，這藝術社會學也多份是理想主義的。在「環境」這自然科學的術語之下，表示着觀念的、道德的環境——即表示着「思想和風習的狀態」，和生理的氣質類似的「精神的氣質」。「在這裏（即在某時代某種社會的特質的思想和風習底狀態上），是有決定其他一切的第一原因」，這樣地說着的戴納，引了三個例，即在古代希臘，文藝復興期的意大利，和十七世紀的荷蘭底藝術上，描出他自己的藝術社會學底根本法則。即某種藝術底典型，特質，主題，形式，一方面由氣候和人種，另一方面特別由在某種社會上佔有勢力的「思想和風習底狀態」，合法的地被牽制着。然而，即使戴納使他底模範的例底數目如何地增加，他也不曾給出了真正的科學的藝術社會學。那是因為「思想和風習底狀態」，不是決定而且說明「其他的一切」的「第一原因」，他并且還沒有想到米蓋爾思所提出的

問題，即「人類社會是如何地發達的」。然而，即使他考慮過這個問題，證實論者和理想主義者的他，大概是不能明示社會全體底發達，也就是藝術底發達的條件的「第一原因」的吧。

使科學的藝術社會學底建設有了很大的進步的，是民俗學者和原始文化底研究者。其中最顯著的是「藝術底發生」的著者愛納斯特·格洛賽 (Ernest Croese)，戴納底『藝術哲學』底缺點，原因是在他以高級的文化民族底藝術為基礎，企圖建設藝術社會學。因為，複雜的文化不許人們容易抽出決定「其他一切」的真正的「第一原因」。「藝術社會學應該從原始民族底原始的藝術之研究開始」，這是民俗學者底標語。這樣，詳細地研究了狩獵民族的結果，可以決定形成藝術底本質的根源，不是氣候和「思想底狀態」而是經濟或「經濟組織」。格洛賽在他底著作『藝術底發生』中給與了真正的藝術社會學底典

型。然而，這種藝術社會學，是祇關於狩獵民族，不是石器時代的獵師，却是在今日還存在着的狩獵民族。所以，像戴納雖然把自己底研究以外的其他各國和其他各時代底藝術，從自己底觀點說明，也依然不能給出真正的藝術社會學一樣，格洛賽雖然從原始民族底藝術移到文化民族底藝術，也不能補填戴納所留下來的空白。因為他是祇在原始文化底範圍內限止了自己底經濟的觀點。照他底意見，在人類發達底低的階段，藝術是由「經濟組織」決定的，但是在高的階段，這個聯繫便破了，藝術在其本質，並不由經濟，而是由藝術家底創造的個性所制約着的。

祇有馬克思主義的世界觀，使這個藝術社會學底建設有了根柢。這是以前的前衛的資產階級的思想家和研究家們，從自己底立場理解這個問題底重要性，並從自己底立場上，熱望着完成這個複雜的問題，而不能終於創成的科

學。馬克思主義這樣教着：不論何時，不論何處，某個社會的形體，是和一定的經濟組織不可避免的，合法的地一致着，而在這社會的形體裏所包含的藝術的意識形態的上層建築底一定的典型(Typ.)和形式，也同樣地不可避免的，合法的地一致着。祇有站在這個觀點上，纔能應答米蓋爾思所提出的問題，即「怎樣的藝術會適合於人類社會底發達的每個時代」。這樣，馬克思主義一發生，建設藝術社會學的可能性的理論的地盤便有了。然而，至今日，這科學還是在發達中。在西歐安置了馬克思主義的基礎的人們，不能夠埋頭於這個問題是完全瞭然的。能夠做到這個的，是俄羅斯底偉大的馬克思主義者蒲力汗諾夫。他對於藝術有着很大的興味，深切地考察着藝術，而寫了許多文字。然而，這個問題也不能在蒲力汗諾夫之前而停止。在他以前，唯物史觀是不被任何人適用於造型美術那類的意識形態的方面的，這個方法（唯物史觀）雖然在

經濟的和歷史的科學底方面早就確定了，但是，藝術在這關係上還守着處女的純潔。懸隔着經濟的根據的這個意識形態方面，這個方法好像是不能在一般上適用的。而文化民族底藝術，無論在什麼場合上，好像是與經濟的、社會的要件無關係地生存着，發達着。但是，如果經濟有了一個不為決定「其他一切」的「第一原因」的觀念的領域，則這個方法，這個觀點是有絕對的意義的麼？但是，隔離着經濟的基礎的這個領域，在牠底存在和發達上，也受社會經濟的約束底鐵一般的必然性的制約，而對於一切的意識形態，同樣對於藝術，這個方法（唯物史觀）也可以適用，而證明牠底效果是很大的——主要的提供了這個問題的是蒲力汗諾夫。在他自己底有名的關於藝術的諸論文中，把這個確信地出色地論證着。從發達底最低階段到今日的藝術史上的具體的各例證，他犯在靜學的及力學的狀態的藝術底間接的和直接的約束，由經濟的和社會階級

的要件，確實地論證着。同時，在他底一切的論文裏，有使那在藝術底生存和發達常常變化着活動着的一定的社會美學的法則公式化的意味的，純社會學的材料，是很不少。但，不少地含蓄社會學的綜合性的浦力汗諾夫底諸論文，即使纏在一起來看，也依然不成爲藝術社會學。那不過是藝術學底材料而已。

在這裏，霍善斯坦因 (Hansenstein) 便在他底著作『藝術與社會』和『造型美術社會學的經驗』裏，想把浦力汗諾夫所未完成的問題解決（參照盧那卡爾斯基著『藝術與革命』的W·霍善斯坦因論和『造型美術社會學底經驗』的譯本的序文）。德意志底藝術學者又是最初的形式論者的霍善斯坦因，在他的兩部著作裏，無疑地做了一度建設造型美術底馬克思主義的社會學底最初的嘗試。換言之，就是想應答怎樣的藝術會適合於人類社會底發達底每個時代的那個問題。如霍善斯坦因自己所說，是要做一個明示在社會底歷史的發達的階梯

上的各「階段」，使和藝術發達底一定的「階段」一致着的嘗試。即是想給出他所稱爲「社會美學的階段構成」(socialästhetischer Stufenbau) 的嘗試。霍善斯坦因要設定人類社會底歷史的發達是和戴納兩樣，是根據經濟的和社會階級的特徵的。即狩獵生活，原始農業，以自然經濟作基礎的封建的經濟（埃及和中世紀社會），以商業資本主義作基礎的資產階級經濟（古代希臘和文藝復興時代的意大利），其次，表示着從封建制度到資本主義的過渡期的混合的社會經濟組織（十七世紀——十八世紀），而最後，是工業主義。在人類底社會經濟的發達底這些各個的時代——如霍善斯坦因在其著作『藝術與社會』裏努力想表示的——是有裸體描寫的一定的樣式 (style) 和同時大概是一定的藝術的樣式適合着。

霍善斯坦因，雖然很接近解決藝術社會學底建設問題，但是他的研究，却

不能說是造型美術社會學底完全的意思。霍善斯坦因底出發點的主題，即裸體底描寫（見『藝術與社會』）使他底研究題目顯然地縮小，不但對於建築那類幾乎沒有考察過，即關於造型美術底其他種類底許多本質的問題，也同樣被忽略了。這個空白，祇不過在他底『造型美術社會學底經驗』裏稍稍補充了一點。又從別的方面看，他底研究，即把論着歷史的美學的最初的小著『在藝術上的裸體』改作成的『藝術與社會』，在那裏，比社會學程度更大的歷史主義底印跡，是保存着被擴大而改作的形態，好像呈着一種被社會學的地建設了的藝術的樣式底歷史外觀。不用說，霍善斯坦因是把一切的社會經濟的形體總括爲「兩個基本的典型」，即「組織的」社會和「個人主義的」社會。而和這相應，把藝術底一切的典型，總括爲宗教的・紀念碑的和分化的・寫實的兩個基本典型。然而，這社會學的綜合，是被溶解在一個問題中，即樣式底普通底歷

史的研究。

所以，藝術社會學底建設問題，是依然等待着解決。

爲讀者底注意而提供的著作（『藝術與社會』）依然是止於一個「經驗」，不過是要給出那尚未存在的藝術科學底內容的輪廓的一個嘗試而已。

我們底任務是在於應答米蓋爾思所提出的問題，即「怎樣的藝術會適合於人類社會底發達的每個時代」。然而我們是並不固持着以歷史的觀點來說明，怎樣的藝術是合法的地適合於一直變動到現在的每個社會經濟的形體的。每個社會經濟的形體，在人類發達底過程中，多數是常被反復着的。譬如石器時代底狩獵制度，就在現代的阿非利加和澳大利亞底獵人也有。新石器時代底原始的農業，現代的「蠻人」也有。埃及底封建的・農業的・神官的社會組織，在古期希臘，中世紀的西歐也有。混希臘時代底專制主義的社會，在十六，十七，十

八世紀的歐羅巴也有。最後，如古典期的希臘底資產階級社會，從十五世紀到十七世紀的意大利，荷蘭，和十九世紀後半的歐羅巴也有。而因為同樣的，或是類似的社會經濟的組織，是應當產生同樣或是類似的藝術典型，所以雖然有地理學的要件和年代記的符號把牠區別着，但我們也須同時研究這些反復的社會經濟的組織。用這樣的研究法，要確立在同樣或是類似的事情上的，一種藝術上的典型，種類，主題，和樣式的反復性，是容易的。研究着在人類底歷史中的這些再三反復着的社會的形體底藝術，我們並不想把在每個場合的藝術，從各方面觀察牠底一切的顯現。然而爲要表示牠在社會發達底種種的階段上得到怎樣的表現的解決，我們當由藝術底各個方面出發。我首先想表示的，是藝術底社會的機能，當做社會心理和社會生活底某種組織手段，木質的地雖是常常同一的，但在社會進化底種種的階段上却有幾分的變化。其次，當

說定在社會發達底種種的階段上，藝術的生產底形式和同樣藝術價值的藝術品製作者的地位，從那屬於支配的經濟形式下如何變化着，再進一步研究關於已在十八世紀由修道院長杜鮑（Du Bos）起先提出的問題，即統觀全歷史所發現的藝術底盛衰過程底合法的性質。其次的兩章上，便想研究藝術底兩個根本的種類，即綜合的・紀念碑的藝術和這綜合的衰頹，并與這相關聯着的，在某時代應當某種造型的美術占勢力，而在其他的時代應當別種東西占勢力。其次，繪畫底根本由社會學的制約性底見地，研究建築上的兩個根本的樣式（構成的和分離的），的典型（線畫和色彩畫），繪畫和雕刻上的兩個根本的樣式（理想主義的和寫實主義的）。其他數章，論及藝術的主題，種類，問題（藝術上的野獸，植物，人類，事物。藝術上的勞動者和兒童。裸體的描寫。肖像畫。宗教畫和風俗畫。風景和靜物。藝術上的運動，遠近和光線），次章便想研究藝術

上的色調和色彩配合底社會學。

如果這幾章可得解釋那存在於藝術之某要素和某社會的組織間的聯繫，自然便可把反映在藝術底形式中的階級鬥爭和階級同化底過程，在其社會組織底範圍之內，個別的地加以研究。在最後那章上，便簡略地記述着怎樣的藝術纔適合於社會主義——即在人類底歷史上初次發見，在藝術史上開始了新的頁的，向社會形態轉換着的工業主義和機械資本主義底時代。

二 藝術底發生

造型藝術，即繪畫和雕刻，是在被稱爲石器時代的一個很古的時代裏發生的。石器時代底最古期，即太古石器時代，我們是不大知道的。那時還沒有人類的存在，只有類人猿（*Pithecanthropus erectus*——直立猿人之意）的存在而已。其次的時代是中古石器時代，是以有點近於最早人類的型的，被稱爲海代爾倍爾伊人（*Homo heidelbergensis*——冠其發掘遺骨地名）的存在的

出現著名的。這種「人」，便把毫沒加工過的單純的石塊利用爲生存競爭底武器。中古石器時代之後是接續着近古石器時代。（據哥洛錯夫 V. A. Gorodtsov 和毛爾諦萊 Mortillet，這是中古石器時代的最後期）代替着海代爾倍爾伊人，一種更近於人類的新的型，即奈盎代爾達爾人（*homo neanderthale*）*neis*——是德意志底一個谿谷，以其發掘了那時代的人骨，故冠以此地名）便出現了。後者之所異於先住者的，是生存競爭底武器雖則依然是石塊，但却是加工過的。加工是極其幼稚，那是不用說的。然而雖然是一點點，但武器却漸次地有了一定的形體，即扁桃狀。換言之，就是在勞動過程中生出了一種形式感。這種形式感因石塊底加工的增加漸被洗煉發達着，在石器時代以後的時代，即新古石器時代，便達到了顯著的緊張度。新古石器時代也和前時代一樣，依武器底技術的發達底程度區分爲前期，中期，後期。而各期都適合着一

種漸漸地向上着的一定的「文化」，而都以發掘了文化資料的遺物的法蘭西地名冠其名的。即新石器時代底初期稱爲奧里涅克時代（Aurignacien），中期稱爲蘇留得列時代（Solutrèen），後期稱爲馬德蘭時代（Magdalénien）。代替着奈盎代爾達爾人出現的，便是現今的人類（homo sapiens）。那瞬間起，人類史（正確地說，是有史以前的人類史）便開始了。奧里涅克，蘇留得列，馬德蘭時代的人類是靠狩獵生活着的。他們學着先住者愈益殷盛地繼續着對於石器和後來的骨器底加工，益使其形式有了洗煉。即在蘇留得列和馬德蘭時代已經造出了「形狀極有趣的魚叉和弓箭，豐富地裝飾着的有柄的錐」等了。就在這個時代，特別是在受着發達了的武器製造術底影響，形式感在狩獵者馬德蘭人中達到了顯明的進度和緊張度的馬德蘭時代，在寫實主義底完成方面，值得驚異的造型美術（描着動物的），洞窟的壁畫，雕刻在石片或是鹿角，或是

骨類上的形象，是極其隆盛的。

這樣，造型美術，即繪畫和雕刻底發生，是在勞動用具底加工技術達到了某種進度之後，是在新石器時代的狩獵者底心理中，形式感（線狀的——忽視了這個，甚麼造型藝術也不得存在）在技術的勞動底過程中發達了之後。然而這個形式感在原始的狩獵者們，不但生於用具底技術的加工為這形式感準備了心理的・生理的要素之後，就是當做被技術的勞動所因果的地制約了的結果也會生的。

藝術的形式感，在出現為一種洞窟壁畫和骨製雕刻底值得驚異的形狀以前，早就以一種更質朴的形狀出現了。即現於新石器時代底狩獵者們所施於自己底用具，石上或是骨上的原始的裝飾底形裏。這些規則的地被反復着，律動的地被配置着的鋸齒狀和線，是沒有何等實用的使命的。這些都是不能多多適

應於其使命的。這些都是裝飾——藝術的裝飾。這線狀韻律，或是線底韻律，是在當狩獵者們對石塊加工時的，律動的，規則的，地反復着的作業手法的過程中發生的。

「把燧石從兩側面斜琢着，而造成像斧一樣長的尖端，是少不得應當喚起想給出同樣的均整與兩側面的慾求的形式感。從這裏自然生出律動的配列底創造。一切規則的東西是容易刻在腦裏的，這個韻律也是這樣。異常地發達了的形式感，極其迅速地把律動的配列，提高到對於石器加工時的，狩獵者的腦裏所起的裝飾的理想。這個理想不久便及於骨底加工了。」（費爾伏恩 Fernon 所論）。如果在這由形式感而固定的線狀韻律中，是可以看出造型美術底端緒和根源，則這個線狀韻律本身（或是幾何學的裝飾），不外是對於用具技術的地加工時的，律動的運動底反復。當然，這反復是沒有實用意義的。換言之，

造型美術是從技術的・生產的韻律底遊戲產生的（這與詩和音樂是從由工作抽象出來的勞動韻律底遊戲產生的同樣）。

藝術，在其原始，在實用方面是無目的的勞動底反復——即不外是變化為遊戲的勞動。

每逢要製造新的勞動用具，特別是爲了生存競爭底新的完成的武器的時候，石器時代底狩獵者是充滿着勇猛的感情和安全的感情，對自然支配的感情。這樣，新造出來的各種生產用具本身，恰像是表示着對於勝利的新的機會。從那裏發散着原始的狩獵者底激烈的心情。而在生存競爭直接沒有必要的，心理的活動力和心理的精力底某種剩餘，便生出來了。而活動力和精力底這個剩餘，是在日用上無目的的，要反復勞動過程的傾向上表現出來的。那時候，生在勞動過程中的律動感和形式感，便示授了線底意識的韻律化。霍艾爾

奈思 (Heape) 把這思想具體的地這樣地表明着。原始的狩獵者，製造着愈益新的愈益完成的生存競爭用具，而這樣用那新的用具來擊退他底對敵，即自然底襲擊。而由那得勝的意識所生的歡喜感底剩餘，繼續着實用上沒有任何使命的韻律的運動，用手指在這用具上舞着勝利之舞。線狀的・律動的裝飾——造型美術的這個根源，如在戰勝了的戰場上，是他在勞動用具上所舞的勝利之舞。(Hoernes: "Urgeschichte der bildenen Kunst in Europa" ——霍艾爾奈思著：『歐洲造型美術底起源』)。

從右述的說明類推，可以舉示下面的事實。現在住在阿非利加文化低落的某種族，從田間的操作回來，走近已經預備好了晚飯的家的時候，便和預備好了晚飯來迎接他們底妻子們一起，反復着實用上無目的的，他們在操作的時候的律動的運動，跳舞着。在這裏，勞動也同樣轉移為遊戲和藝術（畢海爾

Rücher 著『勞動和韻律』)。

大概與一切的藝術同樣，造型美術底根柢是這樣有勞動時所生或由勞動所生的韻律的感覺在着的。成立在韻律的上面的，不但有繪畫和雕刻，同樣也有建築（見金士布爾格 Ginsburg 著『建築上的韻律』）。韻律，一方面是一種在文化程度低落的人們也很容易接近容易理解的東西，因為韻律是到處都有的。例如在自然界，太陽便有規則地出沒着，交替着晝夜，波浪便韻律地有規則地昇退着。在人體的構造（手和足趾），或是有機體的活動（血液循環和呼吸），也有韻律。同時，從另一方面看，韻律本身是有點神祕的。韻律以一種欲止不得的力強制着人們。韻律，如歌德（Goethe）所說，是有「魔術的某種東西」的。跳舞的韻律的強制力是誰都知道的。在中世時代的某一記錄上有這樣的事件：某時有一個地主和一個農家女跳舞着的時候，新的對子不知不覺地

加上，這樣，最後跳舞遂遍及了瑞士底弗萊貝爾希 (Freiberger) 隅 (Tiroob: 'Die Spiele der Menschen'——格羅思著：『人類底遊戲』)。音樂的 言語的 韻律底強制力，也相當地爲人所知道的。這事在以自己的歌魅感了野獸和自然力的奧爾斐 (Orpheus) 和阿里雍 (Arion) 的希臘的傳說，和年老的歌者衛奈美寧 (Vehmneinen) 不但把野獸，并且連把諸神也用歌魅惑了的芬蘭的故事中，是最具體的地被說明了。

「韻律是強制。——尼采 (Nietzsche) 這樣說着 (『詩底起源』)——韻律引起那讓與和接受和做同樣的事物的，強烈的欲求。不但是腳，就是靈也要跟着節拍而動的。恐怕諸神底靈也是這樣的吧，人們這樣地判斷着。這裏，人們便努力想用韻律征服諸神，支配諸神。」

那樣的「魔術的」而且強制的的性質，在線狀的韻律中也是固有的。和一

切的韻律一樣，這韻律也是從勞動生出來，其後更從勞動分離而成爲造型美術
底基礎。貫串着，組織着造型美術的這韻律，使藝術在社會的發達底各階段上
的人類的社會的生活上，完成藝術底本質的社會機能，而變爲或對於自然，或
對於諸神，或對於社會人底心理的，特別的強制手段。

二 藝術底社會的機能

造型美術——和一切藝術同樣——是完成一種一定的社會的機能的。由形象底媒介在感情和想像上起作用，又通過這個面在各人底思想上起作用，造型美術是應該合着社會的集團或其一部分的興味，即——假如社會是分爲階級的——這階級底興味，而把這些感情，想像，思想加以組織，統一，并給以方向。然而這個定義，特別是關於能夠容易地完成這任務的造型美術——繪畫和

雕刻，即觀念的形態底造型美術。所謂應用美術——直接完成實用的，功利的任務的建築和藝術的手工艺品，或是工藝美術品——是大部份組織物質的。現實的生活的手段。但是，在社會的發達底低落的階段，雕刻和繪畫也還算有些奉侍着這樣的直接的實用的目的。繪畫的或是雕塑的形象，代替着今日的文字，是一種設定同伴和集團的團員間的一定的聯絡的手段。如大家都知道的，文字是從繪畫的形象發達的（在克萊特（Cretes），埃及和其他），從石器時代至今日，洞窟底內壁是有某種「畫」遺傳下來。上部是兩匹野牛，其下是不很明瞭的種種品物（狩獵社會底首領底權杖），其下是指着上面，即動物，的許多的手，最下是畫着種種的記號。這顯然是關於將出發的狩獵遠征的一種通告。和這同樣，在今日，某一種北美印第安人，在出發狩獵海豹的時候，往往把小板釘在家裏，那小板上用畫表示着到何處去，一共幾天，爲了什麼和什麼時候回來

等，通告人們。在社會的發達底低落的階段，繪畫的或是雕塑的形象，不但做了書信，電報和壁報的伏用品，也是紀念對於在某團體或種族是有點重大的「歷史的」事件的手段。米古洛哈·馬可拉伊 (Mikhaïl Maklay 俄羅斯的旅行者，一八四七年——一八八七年)，在他旅行新季尼亞 (New Guinea) 的時候的所寫的一節上，講着這樣的故事：因為兩隻小船的進水式，他被蠻人招去酒宴，吃完的時候，參與者中之一人跑去在圓木柱上刻了種種米古洛哈·馬可拉伊所不大懂的形象。蠻人說明在那圓木柱上所畫着的，是兩隻小船和讌飲時所拿出來的六個器皿，和爲讌飲而屠宰的豚等。聽了這個說明之後，馬可拉伊便知道了在新季尼亞其他地方所看到的他所不大懂的雕物，在蠻人是紀念重要而且有興味的事件的手段。

假如把空間藝術底純然的實用的機能付之不問，祇對於造型美術底多觀念

的種類加以注意，則在那些在社會的發達底各階段上的美術，俱各應用着適應於社會的要求和社會的發達底水準的，世界觀的形式，都完成着有幾分異樣的機能。

人類靠狩獵獲得自己底食物，開始了他底歷史。在狩獵社會，藝術不外是魔術一樣的，妖怪的技藝。造型美術——繪畫和一部份的雕刻——是發生於被稱為新石器時代的石器時代（新石器時代是異於牠以前尚未有藝術之存在的近古石器時代，中古石器時代和太古石器時代）。確實些說，是發生於以馬德蘭期的名稱知名的新石器時代。在人們從事狩獵巨象（mammoth），野牛和馴鹿等的那時代，發生了描畫着狩獵底目的物的動物的豐富的藝術，特別是繪畫。由考古學者在法蘭西或比萊奈半島（Pyrenees）所發現的洞窟，例如陀爾東（Dordogne），尼奧（Niaux），阿爾達米拉（Audoubert）等底壁面，是充滿

着這些動物的畫的。「在這些洞窟之中，發見了用美麗地刻着疾走着的馴鹿的畫裝飾着的石製的燈。當時的美術家，爲要雕刻描畫這些事物，不得不使用這樣的燈。因爲洞窟裏的有裝飾的一部份，在白晝也是很暗的。有時大的圖體的動物竟超過百數以上的這些畫，不靠人工的光是不能看見，不能描畫的。那麼，爲什麼爲這些畫面那樣地努力呢？」（萊納克 S. Reinach 著『阿普羅 Apollo』）。對於這個問題，從新石器時代遺傳下來的其他的美術作品，即在鹿角上雕刻着幾頭鹿，而在那些鹿之間好像要填補空處一樣地畫出一對鮭魚的作品，給與這樣的解答。「我們應該把那大魚和馴鹿結合着的說明，從某種宗教的觀念中找出來。美術家是要描寫做了自己底團體或種族的生活的資料的動物的二種類。石器時代底藝術所描的動物，大都是屬於食物中的適當的種類的，蠻人們因要藉魔術底幫助，吸引牠們，所以用畫具描寫了牠們，那是很明

白的。關於藝術所有的神祕的力，文明人雖祇誇張地說，但是原始人却信仰着牠。」（萊納克）。

馬德蘭期的狩獵者底繪畫和雕刻，實際上不外是魔術。在法蘭西的新古石器時代的一個洞窟裏，除野牛的畫之外，在床上發現了兩個描着雌雄野牛的小雕刻，和舞着迴旋着的人們的許多的足跡。和在其他洞窟裏一樣，在這洞窟裏想來大概也爲要引誘野獸的目的而在野獸的畫之前舞着，這是不錯的。如像可以從那以描繪戴着從新古石器時代傳到今日的山羊之面，穿着獸皮而舞着的三人的姿態的畫裝飾着的木鈴玩具而推定，在石器時代的魔法之舞，也像在今日還存在着的狩獵蠻人（可和住在阿非利加的蠻人的「鴛鳥舞」比較）一樣，也是再現了他們所狩獵來的野獸底動作和外貌。描畫野獸，狩獵者藉以來共同支配野獸，使牠屈伏於自己底勢力之下。在這種推理法底根柢，是有當作由爲

要現實某種東西，宜把牠再現的信念發生出來的，一種「世界觀」的妖術在着的。在今日，蠻人，爲要得雨，也舉行「求雨舞」，而做着一種像黑雲密集，電轟，雨降的，律動的動作。他們相信，這樣之後的結果，實在會下雨的。

「同類生同類」，是「類似妖術」的公理（尼古斯基 Nikolajky 著：『原始文化』）。這樣，描畫野獸是有引誘野獸，支配野獸的意味的。在狩獵家的地方，不大有畫着人的畫，就是因此之故。就是描寫着人，那也是很精細而圖式的，但至於野獸的畫，却充滿着可驚異的寫實主義。在他們，是沒有描寫人的，社會的必要。所以，狩獵者的美術家，在這個領域中是沒有專門化的。在蠻人，描畫事物是有支配牠的意味的，靈的觀念浮上念頭來的時候，是有支配事物的「靈」的意味，所以由此從一方面可以理解蠻人怕被人描畫的心理（見希倫 Yrjo Hirn 著『藝術底發生』中的『藝術與魔術』一項）；在另一方面可以

理解把造型美術看作與酒和賭博同樣，是惡魔的發明，而禁止了描寫神和人的，『可蘭經』(Koran)和須尼特(Sunnite)派底規定(見霍善斯坦因著『藝術與社會』)。

在今日，還在和新古石器時代的馬德蘭期洞窟狩獵者同樣的經濟的發展階段的，有僕修曼人(Pushtun) (阿非利加的霍丹多特 Hotentots 族)，明可比人(Mincopie)，愛斯基莫人(Esquimos)。如見於在馬德蘭期的洞窟居住者的一樣，他們是有極其豐富的繪畫藝術的。例如，有優秀的寫實的動物畫(袋鼠和牛)，也有不大好的人物描寫。如在馬德蘭期一樣，今日在南阿非利加和澳大利亞，時或達到恰似呈着書廊之觀的洞窟。壁上是裝飾着動物之畫。這些畫是不是也呈着藝術的。呪詛的公式，是不能判然言明的。假如依類推法來判斷，最初這些僕修曼人和澳大利亞人的繪畫的描寫，無疑是表現了同樣的藝術

的行動的。就是努力想證明「原始民族（現代的）底畫是由純然的創造慾底滿足發生的」的E·格洛賽，也不得不說「至少這些畫的每個無容置疑地都是實際地表示着宗教的（即妖術的）象徵一樣的某種東西」（格洛賽著「藝術底發生」）。

人類在其歷史的發達上，是由狩獵移到農業。最初是共產主義的農業集團，分離為地主和農民二階級，而組織了階級的。封建的國家。而原始的妖術，在宗教裏生長着，在農民大眾之上，便有了神官與領主並立着。

在這些封建的·農業的·神官的社會組織裏，藝術雖然由藝術的·妖術的行動，變成宗教的儀式，但仍繼續演着牠底實用的·功利的脚色。

藝術·妖術變為藝術·宗教。

前者直接對於自然發生影響，直接使自然屈服於人類。後者對於諸神——

即對於自然底主人和支配者，發生影響。前者是命令着，後者求宥着。而兩者在結局都是以地上的人類底物質的幸福爲目標的。在宗教現存着，而「靈」底觀念最初被形成爲古代埃及底「似像」(ἰκόν)底姿態的時候，藝術・宗教就不但在地上，即在死後的來世，也對於人類底物質的幸福有用的。從適合於狩獵社會的藝術・妖術，到適合於封建的・農業的・神官的社會制度的藝術・宗教的轉變，可以用古代埃及底例來研究。

馬德蘭人做了那妖術的行動的洞窟，在埃及便變爲建築學的營造物和寺院。在那裏有着的，最初是被擬爲動物，其次是獸面人體，最後是人底姿態的神。畫在洞窟底壁上的動物之像，變成了神像。以引誘野獸爲目的的野獸舞，便變成了有着使行星底運行從屬於人類的目的「神宮底神聖之舞」(例如行星舞)。伴着洞窟妖術底行動的，狩獵者底原始的歌謠，現在便響作爲讚美諸

神和太陽之神「拉」(Ra)的宗教歌了。這樣，埃及底藝術，一方面是宗教的・禮拜的儀式，而他一方面在「似像」「加」(Ka)的死後的幸福底建設上，也是有用的。爲了這個便建設了金字塔，便在墓穴裏後備着假如木乃伊崩壞了也可以永生的「加」底雕像和畫像，便在墓穴底內壁滿蔽着描畫着死者在幸福之國所領有所支配的家庭經濟的浮雕。

在一切的農業的・封建的・神官的社會組織中的藝術，都是這樣的宗教的儀式。封建的希臘底古期藝術，中世紀底西方和東方的比桑丁(Byzantine)藝術和羅曼藝術，有自然地建築起來的經濟組織的農業的，和在地主的集團之圈內的，純然的都市的社會形態底藝術，即在中世紀的西方底手工業的資產階級底藝術，所謂莪特藝術，也都是這樣的。

因爲從人類自然的農業文化到資本主義的都會文化底推移，是伴着宗教底

衰頹和其哲學化·科學化的，曾經是妖術的，宗教的藝術，不得不再改變其社會的使命。

在新興資產階級社會的藝術，在貴族和資產階級底鬪爭期，和其階級組織期，也與在前代底社會的時期同樣，是有全然實用的·「功利的」目的，即用以把牠底歷史的使命，教示新興資產階級集團底各員的目的。

這樣，藝術·妖術和藝術·宗教，便變為市民底道德的教育學。

在紀元前四五世紀的希臘底都民主政體底藝術，便是這樣的。

在外表上是宗教的藝術，表現着獨立而自由的市民的集團底觀念，而且肯定了牠。有神殿，諸神底雕像和內容相同的壁畫的，雅典底「阿克洛保里斯」(Acropolis)，喚起了雅典市民底一致的感情，又教育了他們。為競技的勝者底名譽而建立的雕像，不得不同定了對於鄉土底都市的愛情和自己為牠服役

的希望。表現着爲要建立社會的功績，舉創而進的暴君殺害者哈爾莫提烏思 (Harmodius) 和阿里思多季東 (Aristogiton) 一青年底雕像那樣的，是最具現了適合於新興資產階級民主制的市民的・教育的藝術底觀念。

十三世紀之末，在意大利工商業的資產階級勝利了貴族階級的時候，宗教的藝術在這裏也變爲喚起而固定市民的自覺底感情的藝術了。弗洛倫斯 (Florence) 底資產階級把對於貴族的自己底勝利 (一一九四年)，以有趣的命令永久地遺下來。在那命令上述着要着手改築以「用人類底力和企圖心是再也不能想像和實現比這個更宏大和美的程度的壯麗華美」爲基調的會堂的，政府底意向，而且承認着不得不設計那「適應由結合在同一意志下的全市民底欲求所生的偉大的精神」那樣的，公共建築物 (引用節維萊可夫 Пивлягов 著『文藝復興期』的『關於蒲羅奈萊思登 Brunelleschi』的那章)。在這有興味的命令

中，弗洛倫斯底資產階級民主制底藝術底市民的・政治的使命，是明瞭地描在這藝術底宗教的外形上的。在十五世紀的弗洛倫斯藝術底市民的・政治的傾向，就在弗洛倫斯的貴人們對於萊奧納陀・達・文西（Leonardo da Vinci）或米蓋爾朗吉羅（Michelangelo）所點定的戰爭畫，或西格諾雷里（Luca Signorelli）的「死者底復活」——在那裏，與中世紀的傳統兩樣，是描畫着不穿衣服的裸體的復活的人們，所以畫裏司教和公爵不能與職工和農民區別（市民的平等的宣言！）——那樣的壁畫裏，或是完全的人們——高唱着市民底觀念的陀那代羅（Donatello）和米蓋爾朗吉羅底雕刻裏，也可被指示出來。

就是在十八世紀底法蘭西，同一的現象也被反復着。當時爲與貴族階級鬥爭而起的新興資產階級，出了那把市民的・政治的藝術底觀念，在下面的句話裏公式化了的藝術家大維德（David）。那句話就是「藝術應該幫助民衆全層

底幸福和教養。藝術在民衆底目前，應該表示市民的善行和勇氣底特質」。

大維德底藝術，是有用於在爲鬥爭而勃興的革命的青年資產階級的心理上植了這市民的善行和勇氣。他的「霍拉都思之誓」，「罰背了共和國的自己底兒子的勃路達思」，「爲自由獨立而犧牲了自己的萊奧尼德」，在個人和市民底權利宣言尙未現實之間，縱使國王和貴族有了反革命的計劃也誓不解散的「國民大會的議員」——凡此繪畫，是以年青的資產階級，要在其上建設，而應該建設新的社會的政治的理想底教育，爲其使命的。

在資產階級尙沒有充分的力量進入與貴族階級的政治的鬭爭，而這鬭爭尙以平和的形式經過着的時候，年青的資產階級底藝術所完成的，說是政治教育的任務，還不如說是道德教育的任務。例如，在十八世紀底革命前期底法蘭西，格萊時 (Greuze) 底繪畫便教育了年青資產階級社會底家庭的。道德的感

情。如處女失掉貞操是大的不幸（「破碎了的花瓶」），或如在粗暴輕薄的世間，年青常背離善行之路（「蕩子」），這樣以繪畫教育着資產階級的小市民大眾。又如在十八世紀底英國的霍加爾德（Hogarth），便把繪畫和版畫變爲道德的教訓。關於這個，有他的種種作品底表題雄辯地證明着。例如「勤勉和怠惰」，「流行的結婚」，「賣春婦底生活之路」，「放蕩兒底生活之路」等便是。這樣，俄羅斯的資產階級，也以「少佐的求婚」的作者費陀托夫（Fedotov）爲開始，漸漸地道德化着走上了歷史的舞台。然而，當資產階級完成了獲得政權底戰爭，當這階級做着支配階級蓄積着巨富，又當這階級脫却了政治鬭爭而從事於物質的幸福底生產的時候，藝術，無論在什麼地方都由宗教的・道德的・市民的觀念解放，而表現着人生享樂底觀念，益發歸向於牠底形式的・藝術的專門的課題。

在這樣的資產階級社會，藝術·妖術，藝術·宗教，藝術·教育，便變爲「純粹」藝術。在封建時代是宗教的，在資本主義的社會建設期是市民的希臘底藝術，在紀元前三四世紀便變爲快樂至上主義的了。要使這變化的概念明瞭，一方面把「哈爾莫提烏思和阿里思多季東」，他方面把亞歷山大大帝時代的里吉波斯 (Tysippus) 底作品「阿波克西奧米奈」 (Apoxyomené) 和混希臘 時代的「跳舞的邀請」拿來比較便足夠了。「哈爾莫提烏思和阿里思多季東」是充滿着市民的勇氣底靈感，具現着政治的鬪爭底觀念。牠與「阿波克西奧米奈」是怎樣的對照啊！「在體育場競技完畢而拂着自己身上的塵埃的這個青年鬪士，是在練習和入浴的時間內已用刷子刷好了衣衫的大都會的青年洒落者底理想。他享樂着留在背後的緊張的結果，享樂着自己，而且對公衆希望着如對於在喜劇中最後登場的俳優一樣的喝采。」(尤·朗格 (U. Lange) 著「藝術

上的裸體的人』)。從這兒到（經過修理的）「跳舞的邀請」是僅有一步而已。「女人坐在岩上脫着自己底履物。狡猾地微笑着的她稍把頭仰向後方。小曲底快速的調子像火一般地打動了她底肉體。她想跟這調子舞起來。薩諦路思 *Satyrs* 底顏面是光輝着愉快的笑。他俯視那坐着的處女，以笑答着她底笑，而用指頭合着調子。這樣，更加濃那充滿在羣像全體的，有趣的雰圍氣。」（克萊茵 Klein 著『在抄寫陳列所』）。這樣，希臘的藝術，從鬪士市民的哈爾莫提烏思和阿里斯多季東底雕像起至「跳舞的邀請」的雕像止，是經過了從市民教育的藝術到失去了直接的功利性的快樂至上主義的藝術的进程的。

同樣的進化，就在威尼市底繪畫裏也可以探究出來。資本主義前期的威尼市底藝術是宗教的。畫了許多聖母像（Madone）的比里尼（Bellini），便是牠

的代表者。到了十六世紀，威尼市底繪畫便以享樂底讚美爲其任務。諦諦安 (Titian) 便代替了比里尼。連依教會底點定而畫的他底宗教畫，都失去了宗教的意義。在『意大利旅行記』裏，戴納把生出諦諦安所畫的「聖母底昇天」的零團氣這樣傳述着，「稍帶紅的紫的色調，蔽滿着全畫面。從那兒湧出來的堅實的精力，貫串着這畫全體。下面有阿德甲亞特克海 Adriatique 底水手一樣的青銅色的使徒們存在着。他們的上面，聖母被圍繞在像鎔鑪的呼吸一般地燃燒着的榮光裏昇向天上去。沒有神祕的崇高或是神祕的微笑的，屬於同一強健的人種的她，穿着紅的衣衫，披着青色的上衣傲然地站着。在她的足下的空間，可以看出年青的天使們底蠱惑的花冠。——這簡直是人生底喜悅底開花。這是最美麗的異教的人生底祭典——有光輝的青春和強健的力的祭典。」更進一層露骨地讚美着歡樂和享樂的，是「維娜絲」底作者諦諦安底世俗的繪畫。宗

教，公民性，道德——這些一切都溺滅於快樂至上主義的恍惚裏。當費拉(Ferrari)底公爵阿爾封蘇(Alfonso)要諦諦安畫「酒神祭」的畫時，這位藝術家便這樣叫着：『什麼題材最合我底脾胃，你大概不能猜到吧。』

在如上述那樣的資產階級社會底發展底水準上，藝術由宗教的·市民的·道德的觀念解放着，對於應該描寫「什麼」漸漸變為冷淡，而益發使其注意傾向於應該「如何」描寫。這樣，繪畫——在這水準上有支配的勢力的藝術——便變為純粹繪畫了。而在荷蘭的資產階級，離西班牙而獨立，過着飽滿的，有保障的，平和的生活的十七世紀的荷蘭，繪畫的「內容」纔起先決定的地益發變為無差別的。內容祇不過是為繪畫的結合，為色彩的花束（提爾保爾格 Terborgh 底「音樂會」），或是為光底描寫（彼得·德·霍克 Pieter de Hooch 底室內畫）的端緒而已。

十九世紀底資產階級社會底藝術，也經過了這由思想的地組織了的藝術，到純藝術的同樣的進化過程。

在十九世紀前半期的法蘭西底繪畫，依然引動着社會底政治的、社會道德的意識。資產階級尚未終了獲得政權底鬪爭。古典的大維德讚美着帝國，浪漫的德拉闊 (*Delacroix*) 頌讚着七月革命，煽動着希臘底解放（「君士坦丁的十字軍」，「希奧斯的虐殺」）。達薩爾 (*Tassart*)，約翰龍 (*Jeanron*) 及其他畫家，都宣傳着社會的同情，而米萊 (*Millet*) 便爲農民收獲期底歌手。十九世紀後半期的法蘭西底繪畫，便澈底的地向內容底中立，形式的技巧進展。巴爾比森派 (*Barbizon*)（十九世紀後半期的法蘭西繪畫上代表着自然主義的傾向的一派——譯者註）的風景畫家等，把繪畫由「文學的內容」解放着，印象派使繪畫接近光線底色彩的印象底傳達，而立體派便單描着線。這樣，遍及全

戰線地到處博着「純粹藝術」底勝利。

俄羅斯的資產階級底繪畫也經過了同一的進化。

「移動展覽會派」底六十年代人和資產階級藝術的開拓者們，做了不得不打動社會人底政治的思想和社會的感情的藝術。在他們，「內容」是藝術底最本質的東西。他們跟着車勒茵綏夫斯基 (N. G. Chernyshevsky) 反復地這樣說：

「如果對於『藝術是值得爲那樣沒用的東西出力的嗎？』這一問，不能以思想底重要性答之，那麼藝術的形式是不能把藝術作品由海蔑和憐憫的微笑救出來的。」唯有適當於思索家的內容，纔能把藝術由被認爲空虛的娛樂（實在常常有那樣的藝術）的非難救出來。 克拉姆思基 (Kramsko) —— 在「移動展覽會派」中不只是他——對於和他同時代的技術上完成了的法蘭西的「純粹藝術」是完全不能忍耐着的。照他的意見，美術家，是先要爲「社會現象底批評

家」。而把豪商託列卡珂夫（Третьяков）視為爲自己底保護者的新興俄羅斯資產階級的藝術家們，如所周知，都是這樣的社會現象底批評家。

在十九世紀末和二十世紀初頭的俄羅斯資產階級，雖尚未站在有政權的那面，但是物質上和社會上却在與十七世紀的荷蘭資產階級及第二帝國，第三共和國時代的法蘭西資產階級約略同樣的狀態中。代替了託列卡珂夫的，是莫魯索夫（Морозов）和馬蒙多夫（Мамонтов）等底富豪。代替着「移動展覽會派」，出現了「藝術世界」（Мир Искусства）一派。在教師的職位的車勒芮綏夫斯基，便把他底地位讓給爵季列夫（Дягилев）（一）。「藝術是自由的」——，在藝術界上的新傾向的，這熱烈的思想家爵季列夫，這樣高唱着。藝術，沒有「功利的直接的目的」。「藝術不爲市民的權利而戰爭。」「藝術家須單愛着美，單與美談話。」藝術，須再現在某種思想之外的一切「美的東西」。藝術祇須

喚起快感。「如果藝術作品對於我們底靈能夠給與任何影響，那不過是因為牠有喚起快感的力量。」「功利底要素，在這話的最廣汎的意義上，是與藝術作品毫無因緣的。」

最與這理論一致的，是「藝術世界」一派的作品，即無內容的，無思想的，并且祇要給與「快樂」的繪畫，「趣味的」色彩的配列，「純」藝術。

倍奴阿 (Benois) 底『繪畫史』也出於這陣營。這部書是以證明移動展覽會派「宣傳的藝術」是可怕的，和不受文學和流派的指令底束縛的「貴重的自由藝術」即「真正的繪畫」，是與「藝術世界」一起而生的特別的目的，而寫出來的。

所以——約言之——在人類底社會的發展底本質的各階段上，是有一種完全一定的社會的機能的藝術，適合着的。

在文化底低落的水準上的狩獵團體，藝術是引誘野獸的法術，是使自然（以狩獵者所狩獵的野獸始）直接屈服於人類（狩獵者）的妖術。其次，在農業的・封建的・神官的社會，藝術是引動諸神的宗教的儀式，是有爲人類（先是「高貴」的人）底幸福而宥求諸神的目的。而爲要與封建的階級和封建制度鬥爭而勃興的資產階級，把藝術變爲統一的的資產階級社會的各員底，道德的・政治的・教育手段。最後，那有支配權，物質上更有許多保障的平安的資產階級，把藝術從一切「思想」——不祇宗教的思想，連政治的・道德的思想——解放着，把牠當作生活底享樂手段，強要牠爲資產階級所用。

然而，妖術底要素，在社會發展的一切的階段上，在藝術中都是固有的。在狩獵團體，藝術行動是被視爲能夠直接強制狩獵家所關係着的自然的，質樸的妖術。

在封建的・神官的社會，藝術是不但對於自然，且對於諸神，也有強制力的妖術。

在新興資產階級社會，藝術依然是妖術，但在這裏，不是對於自然和諸神的妖術，而是對於社會人的妖術。因為牠是把人當作社會的集團底有益的一員而教養着，也強制的地對於人底心理發生影響，而藝術在保守的資產階級社會，從宗教的・政治的・道德的一切思想解放出來，而作爲「純粹藝術」的時候，藝術的要素在藝術上也依然還是本質的東西。因爲在這形態上的藝術，是強要着，像生活一樣，把在現實上不存在的東西，信爲什麼現實的東西。

四 藝術的生產底形式

藝術的作品底生產，是依從着和物的價值底生產同樣的法則的。所以，在社會發展底各種階段上的支配的經濟制度，也必然地制約着藝術家底生產的勞動（藝術家底社會的地位也是同樣）。物的價值底被生產，是或為家內經濟底個人的需要，或由點定，或由為市場的，正與這同樣，在藝術作品底製作方面，生產底形式也相互地交替着。封建社會底美術家，在王侯貴族的世襲經濟

底範圍內製作着，在手工業上，了組織的社會底美術家，是依點定而製作着，資本主義社會底美術家，被強要為市場而勞動。在封建的家內經濟上的美術家，是奴隸或是家臣；在手工業上有了組織的社會的美術家，是職工；在資本主義的制度下的美術家，是從需要供給底法則的商品生產者。在封建制度和資本制度的過渡期，即貴族階級和資產階級，在獨裁君主底政權底形態上同等地協力着的時代的美術家，也與在封建的經濟下一樣，是家臣，但他所受到的報酬不是物品，而是金錢，而不是一生被繫在邸內。

在一切的封建的社會形體下的美術家，是為農奴制的家內經濟，或農奴制的宮廷經濟底一份子。在古代埃及的美術家底地位，是有如此類。阿美諾費思四世 (Amenophis IV) 把埃及的首府遷到愛爾·阿馬爾那 (el-Amarna) 的時候，是有為他完成了一切藝術的工作的一團美術家隨從着的。其中的一人尤季

(Toti) 在自己底製作所把女人底像刻在海維 (Khevi) 底石棺上，遺下了不朽之名。當時被尊稱爲「最高雕刻家」的這些宮廷美術家們，是不住在王宮裏，而住在「最高神官」街的。這個可以由保爾哈爾特 (Borchardt) 在這市街發掘了美術家托多美思 (Tutmes) 底製作所的事實覺察出來 (巴洛特 Ballod 著『古代埃及藝術史論』)。封建的古代希臘底美術家，也在同樣的地位上。在克萊特島的古諾蘇斯 (Thorus) 的宮殿裏，依愛望思 (Evans) 底發掘所示，是有雕刻家底製作所和製造陶磁器的製作所 (薩哈洛夫 Zakharov 著『愛琴那 Aegeina 底文化』)。同樣的現象，在自然經濟占勢力，生產物底生產被限於封建的領地底範圍以內的當時的新歐羅巴，也被反復着。在九世紀及十世紀的西歐，有最前進的，組織的經濟，同時，作爲文化的叢園的，是修道院。美術家們居住在修道院內，而爲連接着的修道院製作 (美術家大抵是修道士)。「九世紀的

德意志的聖哈爾命 (S. Hallen) 修道院，是與其許多建築物一起，形成着恰像是完全的小都市。關於住在那裏面的建築師，貴金屬師和畫家，是有古記錄傳留下來的。十一世紀某一修道院長，在夏德爾 (Chartres) 附近創設救世主修道院而招集了許多雕刻家，貴金屬師和畫家到那裏去。」(鮑易 Boye 著『藝術史論』)。他們就在世俗的領主底經濟下，不用說也處着同一的地位。十五世紀蒲爾袞德 (Burgundy) 侯招聘了美術家房·艾克 (Van Eyck) 的時候，他便給了他 Varlet de Chambre (家臣) 的稱號(霍善斯坦因著『藝術與社會』)。然而，仕奉諸侯的西歐底美術家，雖從十五世紀便變為自由人，但在俄羅斯的貴族領地底美術家 一直到十九世紀的初頭，尚依然是農奴。地主們把有藝術才能的自己底農奴，或送入美術大學，或使就個人學習繪畫。然後像農奴為地主勞動着一樣，農奴美術家也為要侍奉地主而回到領地去。美術大

學院長奧萊寧 (Olenin) (一八二〇年代)，雖試想使地主們覺醒而把自由給與派遣到學院來的農奴美術家，但畢竟沒有實現。阿拉克楷夫 (Arakchikov) 亞歷山大一世時代的絕端的反動派的有力者——譯者註——視此企圖爲以對自己和農奴所有者有憎惡的「現世的哲學者」的精神爲基調的，某種自由主義的空論，而反對牠。此處所列舉的在自然經濟和封建的·神官的，或是封建的·貴族的制度底支配時代的美術家，是家內經濟底一部，又在埃及底法老 (Pharon) 底宮廷或是克萊特烏的宮殿，或是中世紀西歐羅巴的寺院領地和諸侯領地，或是十四世紀初葉的俄羅斯貴族底農奴的莊園，是農奴或是家臣。在一切這些場合，由這些美術家所造的藝術，是要滿足主人底必要，或是滿足他們自己所生活所製作的範圍以內的，經濟底必要的東西。

和封建的莊園相並着，在都市有手工業的組合和團體的地方，或是在侵蝕

着莊園的都市，勞動被組織在手工業的形態之下的地方，換言之，與封建階級相並着又在其上存在着手工業的資產階級的地方，無論何處，美術家——自己也是職工——皆依點定，最初依全都市的集合團體或手工業的組合全體底點定，其後與商業資產階級的抬頭一起，依個人，即有錢人底點定，而製作的。譬如在古典期希臘和紀元前五六世紀的希臘的美術家，就不但是職工，就是他底美術的職業，也都由父傳子代代相傳着的（華賽爾 Wagner 著『希臘底雕刻』）。在都市的國家對於各個人尚有指導力的時代底美術家職工，是依全都市的集合團體的點定而製作的。爲要建設「阿克洛保里斯」而被招聘到倍利克列斯 (Pericles) 那兒去的費季阿斯 (Phidias) 那樣的，便是一個例子。在紀元前四世紀，當資產階級的個人主義頹解了雅典人的市民感情，而各個富豪各自演着優先的角色的時候，美術家便依個人底點定（在不甚多的範圍內）而製作了。

「我們都知道有許多有名的美術家爲同一家族製作了許多雕刻的作品。」（倍爾曼 Pelman 著『古代共產主義』）。

在中世紀時代的歐羅巴，美術家也是依着組合上有了組織的全都市的集團底點定而勞作的職工。建築家和雕刻師都加入石工組合。普通在公文書上都把他們命名爲 Operarii，即勞動者。稍後，美術家們也組織了組合。因爲福音者路加 (Luca) 也被視爲美術家，所以畫家們底組合便附上了聖路加組合的名稱，再後在意大利其他的都市及其他歐羅巴諸國，也就有了組織。加入手工業組合的十二三世紀的美術家，是依點定，爲各個組織，或爲全都市的手工業者們，特別從事於寺院底建立和裝飾。住民俱各歌唱着，集於建築場，各自運搬建築材料和糧食品。但及至貨幣經濟發達了，美術家們便早就不受物品，而受金錢爲謝禮了。想來，最先這樣來的是意大利，是當弗洛倫斯底某貴族點定季奧陀

(Giotto) 要他畫掛在自己的邸內某室的畫時，支付了一定的金額的一三〇四年 (Drey: "Der Kunstmarkt" —— 德萊著『藝術市場』)。

在意大利到了十五世紀，美術家職工也仕奉組合，依組合底點定而製作。

「在十五世紀的弗洛倫斯，爲要安置雕像於聖·米塞爾寺院 (Or San Michele) 底壁龕，各組合間有了競爭。肉商組合對陀那代羅點定聖·彼得 (San Pietro) 底雕像，木匠組合把聖·馬可 (San Marco) 底雕像，而武器職工組合把聖季奧爾吉 (San George) 底雕像各自點定了。又如季倍爾諦 (Lorenzo Ghiberti) 所造的，值二萬二千元的弗洛倫斯底浸禮教會堂底第一門，便以一個組合底資金所營造的。」(薩伊智克 R. Zaichik 著『文藝復興期底人和藝術』)。

文藝復興期的意大利底美術家，實際上是職工，而不是藝術家。他們進

職場，而在那裏，即使不到柴尼諾·柴尼尼（Cennino Cennini）在自著底繪書論上所要求着的十三年間，至少也要長期間學習着。（安特列·德爾·薩爾多 Andrea del Sarto——七年，貝路季諾 Perugino——九年，弗拉·巴爾多魯美奧 Fra Bartolommeo——十年）。他們大概在金銀匠的職場學習（巴·烏柴洛 Paolo Uccello，蒲羅奈萊思豈，季倍爾諦，維洛季奧 Verrocchio，波拉郁洛 Antonio Pollajuolo，鮑諦采里 Sandro Botticelli 等皆然）。他們都如職工們一般地遍歷於各都市，并畫了畫以外的種種東西。在奈里·第·比季（Neri di Bicci）自己所畫的素描裏，有一張畫着十五世紀底弗洛倫斯底美術的職場，在那職場裏有美術家調製着木製的鑲嵌細工，教會用的燭臺，地氈底圖樣，紋章，和揭示牌。就是第一流的畫家們也不嫌厭接受這樣的職工的點定。波拉郁洛是有着一個金銀細工場。騎馬的柯列奧尼（Colleone）底雕像的作

者維洛季奧，也做了木製的十字架像和粘土細工。季爾蘭達約（Ghirlandajo）因為做了婦人用提籃的飾花（ghirlando），竟被綽爲自己底名字。因為美術家是職工，所以「那時的金銀細工，鑲嵌細工，和聖餐式用的聖盃，燭臺，祭壇，刺繡等都做着可驚異的技術和完成上的慎重的證據。」由他方面考察，這些美術家·職工，對於自己底「高級藝術」的作品細心地長時間工作着。季倍爾諦爲造第一門費了二十一年，爲造第二門更費了這以上的時日。路加·代拉·魯比亞（Ruca della Rubia），爲弗洛倫斯中央寺院底聖歌所的製作，費了差不多十年光景（薩伊智克著前揭書）。

跟着商業資本主義發達的程度，跟着手工業資產階級受商業資產階級壓迫的程度，又跟着個人主義的感情底增大的程度，職工·美術家，漸漸地變爲美術家·資產者。而組合底聯繫便使他們苦痛。萊奧納陀·達·文西對於雕刻和雕刻

師，便取着一種好像對於在污穢的，滿着塵埃的工場裏，做着苦痛的筋肉勞動的職工・勞動者一樣露骨的侮蔑的態度。他底理想的畫家，是在美麗的室內，穿着美麗的衣服，坐在畫布的前面，聽着音樂或是詩底朗讀而工作着的人們。不但如此，他所視為真正的美術家的，是把「奴隸的工作」使弟子們做着，自己祇「打樣子」的人（M. Helzfeld: “Leonardo da Vinci”海茲費爾德著「萊奧納陀・達・文西」）。如果在手工業時代底美術家是在不署名地製作着，（我們祇從種種的文書的資料偶然知道羅曼式和哥特式寺院建築家底名字而已，至於雕刻家的名字，是更難碰到了），那現存的美術家却努力想使創造的人格由手工業的集團獨立。「我們越接近文藝復興期，越多碰到許多美術家底名字。文藝復興期的名匠們是罕在個個的作品上署名的。他們底名譽心是願望那一般的承認。其後，就是那些無足重輕的畫，也悉皆署名，使自己底名聲高起來。」捷

里尼 (Cellini) 某的放肆的驕傲是令人難堪的。至於對一切稍稍有點能力的人的他底嫉妬，是可以嫌惡的。」(龔·維奈爾 Kon·Viner 著『樣式底歷史』)。然而輿論和社會國家的權力，把特權賦與美術家們，把他們底名譽心，種種維持下去。「在十五世紀的初葉，做了謝納 (Siena) 底中央寺院建築工事的主任的諸名匠，都昇為騎工之級。兼諦萊·達·法布里阿諾 (Gentile da Fabriano) 由威尼市共和國得了穿貴族專用的上衣的權利。又蒲魯涅 (Bologna) 市便把法朗楷思哥·法朗卡 (Francesco Francia) 任命為「國民長官」之一。斐里坡·力比 (Filippo Lippi) 出葬時，在多賽爾維 (de'Servi) 街的一切的店舖都閉了店。這是單在葬有侯爵底身分的貴人時所行的風習。又，在蒲拉曼德 (Bramante) 底葬儀的當兒，教王廳的全員都列席。」(L·薩伊智克底前揭書。) 由「職工」變了「藝術家」的後期文藝復興的美術家們，都早不以有手

工業的性質的點定的製作爲快，而專在「高級藝術」方面和「純粹藝術」方面工作。把爲自己底製作物長久精勵地從事被視爲職工的忍耐底特徵，而以迅速的製作——*far presto*——爲「天才的藝術家」底特質。這些美術家都由職工組合底束縛解放，物質上過着資產者一樣的生活。他們各有住宅和莊園（貝路季諾），住在豪華的邸裏（拉斐爾 *Raphaelo*，諦諦安）蓄積了巨大的財產（斐里坡·力比，柯萊季奧 *Correggio*）。

商業資本主義，在一定的發展階段上，政治的地被組織於獨裁君主政體底形態下。政治的·文化的中心，移到國王底宮殿了。在這時代的這樣的社會形態下的美術家，便重陷於如在封建的家內經濟下一樣的狀態中。所異者就是美術家早已不是奴隸，又不是 *Varlet de chambre*（家臣）。卽不以現物的報酬而以一定的金錢的報酬，隨時被招聘到宮殿去。這現象是最初發現於希臘社會史

底混希臘時期底亞歷山大大帝和其後繼者的時代。在亞歷山大大帝底宮邸裏，有阿倍萊斯（Apelles），里吉波斯，比爾歌德爾（Pyrgoteles）在製作着。在他底後繼者的時代，美術家們便羣集於普多洛美易（Ptolemæus）朝的，賽列夫季特（Seleucides）朝的，阿達里德（Attalides）朝的諸離宮。「往時，無論如何都是職工的美術家，至今便做了王的師友。以前，技術的手法，是父傳於子世襲地相傳着，而美術家是有以其技藝獻奉於祖國的義務的，但這時的美術家却把自己有需要的東西從異國取了來。」（華塞爾著：『希臘底彫刻。』）同一的現象，在十六七世紀的歐羅巴和在十八世紀的某處，也被反復了。即，最初在意大利，其次在法蘭西和英吉利（斯都阿特 Stuart 朝復辟期的），在西班牙，最後在俄羅斯被反復了。萊奧納陀·達·文西在美拉諾（Milano）的公爵洛陀維柯·莫洛（Ludovic More）那裏製作着，拉斐爾和米蓋爾朗吉羅在教王廳（十

六世紀)製作者，在十七世紀的法蘭西的凡爾塞宮殿裏，是建築家曼塞爾 (Mansard) 和特·加代 (de Tartet)，畫家盧白蘭 (Le Brun)，舒凡奈 (Jouvenet) 里歌 (Rigaud) 等活動着，在英吉利查理一世底宮邸，是凡達克 (Van Dyke)，在西班牙腓里普四世 (Philippe IV) 底宮邸是凡拉思格斯 (Velasquez)，在俄羅斯凱莎琳 (Catherine) 底宮邸是雪蒲愛夫 (Shebuev)，羅仙歌 (Losenko)，愛歌洛夫 (Egorov) 等在從事於製作。

這樣，帝王愛護着藝術家們。查理五世拾起從畫着自己底肖像的諦諦安手裏去下來的畫筆來給他。路易十四寫了滿着好意和讚辭的信給普山 (Poussin)，把他聘到自己的地方。然而有權力的保護者們對於藝術家的俸給的支付却很不正確。這可以從萊奧陀和諦諦安常發着怨言，和凡薩里 (Vasari) 對於當權的人們所放出的悲哀的非難中看得出來。自由的，不是奴隸的，「君主

的師友的」這些美術家，也和封建的家內經濟下的他們的先人一樣，對於自己的領主的一切的家事有仕奉的義務。不但描畫他們底肖像及其家族底肖像，也須爲他們準備演戲和祭典。

在封建的邸內經濟下的美術家，即仕奉於法老，君主或是領主；在手工業的商人社會的美術家，即爲都市或爲組合，後來爲個人的點定而製作；但在發達了的資本主義社會形體下，因爲一切的生產是爲市場的關係，美術家也不得不爲無人格的市場而製作。即，他們的作品，像一切的商品一般地，變爲可以購買的商品。這現象，在後期希臘的資產階級的文化時代已經被承認。在達那格拉 (Tanagra)，有以一般的購買者爲目標，爲希臘的市場大量地製作了許多粘土製的雕像。這現象，其後在十六世紀的歐羅巴，也被反復了。即，在德意志，杜萊爾 (Dürer) 爲要賣自己底版畫，把自己底妻和母遺到奧

格斯堡 (Angsburg) 和紐連堡 (Nürnberg) 底定期市去 (德萊著『藝術市場』)。而在十七世紀的荷蘭，也有純然的市場的生產底發現。因為在這國裏，一方面沒有像西班牙或是法蘭西那樣保護美術家的獨裁的主權，而且新教 (Protestant) 教會對於會堂的裝飾有着反感，他方面一切的住民悉有以繪畫裝飾自己底室內的習慣。

美術家，在這兒是直對着市場。不用說肖像畫是依點定而畫的。但是其他的繪畫却像商品一樣地被賣買着。美術家，在這兒便有了自己和公眾間的媒介的連鎖的必要。最初，美術家把自己底繪畫陳列於自己底製作所，任人觀覽——有繪着製作所底展覽會的荷蘭畫家底繪畫——或是託定期市的商人販賣。這樣，關於純粹的繪畫展覽會的思想，必然地發生了，最初的展覽會便在商業生活的中心阿姆斯達爾丹 (Amsterdam) 投機家所羣集的交易所內舉行了。其後

在十七世紀的六十年代，更在海牙（Hague）和烏特列德（Utrecht）舉行了我們今日所使用的意思的，最初的繪畫展覽會。這樣，繪畫漸次地商品化着，時常被付於拍賣。例如風景畫家凡·哥因（Van Goyen）爲要還自己底債，便把自己底繪畫，便宜地賣了兩趟。與此同樣，楊·思丹（Jan Steen），因爲妻子底病負了藥房的債，便不得不把自己底畫拿來拍賣。畫的賣價如何決定，是很容易正確地言明，但楊·思丹却爲五古爾丹畫了肖像畫。風景畫底評價也是便宜的。如盧班思（Ruhens）給英吉利某顧客的信上所寫着一樣，在繪畫裏，人物益多評價益高。（德萊著『藝術市場』）。不得不爲市場而製作的事情，對於美術家引起了種種的結果。爲要能夠在市場上賣出許多的畫，爲要把藝術的價值儘量地變爲物質的價值，美術家們便不得不非常多量地製作着。朗勃蘭特（Rembrandt）約製作了六千點的作品。（萊納克著『阿普羅』）。然而這多作主

義却不把他們由貧窮救出。所以他們之中，許多便從事於更有點利益的事業。凡·哥因，栽種着荷蘭人所愛好的花——鬱金香——，賣一枝花而獲得比自己底風景畫有兩倍多的進款。楊·思丹起初有着啤酒釀造所，後來有着酒店（後者被繪在他自己底畫裏）。接近老年的時候，他們底物質的狀態便困難了。哈爾斯（Hals）雖得拿恩賜賞金，但朗勃蘭特却死於赤貧中。不得不為市場而製作的事情，便使這些美術家相互間起了競爭，於是不但畫風，就是主題都專門化了。例如一個畫風景畫，別的畫風俗畫，第三者就單畫靜物，或是一個畫農夫，別的單畫牛，第三者便祇畫音樂會。

美術的創作，再在顯明的形式下，在歐羅巴變為市場的東西。而這個傾向，這回便漸次擴大於那到處都確立了資產階級的關係的，那遍及生活底全領域的依點定的生產，被那為資本主義的生產所壓縮着的，十九世紀的歐羅巴的

各國。關於在建築美術方面的這現象，由馬克思在「資本論」的第二卷中，論述如下：

「在一方面，資本底大量集中於各個人底掌中，而他方面，在集團的資本家（股份公司）正在與個人資本家並列着發現的資本主義的發展期，資本主義的建築企業家，是單在例外的形態下，依點定而為個人建造建築物。那企業底主要部分，是做市場底家屋和各市區底建築物。需要新家的人們，須各自選那為投機的目的而建築的家屋。或選其建築中的一家。他與一切其他工業家同樣，須在市場上選用既成品。」

在十九世紀，繪畫和雕刻也是商品。如在十七世紀的荷蘭一樣，美術家，畫家和雕刻家，依國家底主權，都市底自治廳，學術團體和無產階級機關底點定而製作是稀有的。（例如為「沙爾朋」Sorbonne、「潘代洪」Pantheon和博物院

的步維思·德·夏華納 *Pyris de Charannes* 底製作，爲比利時國民會館的麥尼愛和勉耐底製作，依普魯士獨裁國底點定而製作的紀念碑；祇限於這幾個）。又十九世紀的美術家，能夠靠蒐買自己底畫的保護者——例如英吉利的拉斯金 (*Ruskin*) 蒐買先拉斐爾派 (*Préraphaélite*) 的繪畫，俄羅斯的託列卡珂夫，蒐買移動展覽會派的繪畫那樣——差不多是例外。如在十七世紀的荷蘭一樣，美術家是需要自己和公衆之間的媒介的連鎖。做這連鎖的，便是展覽會。在俄羅斯農奴制度底時代，各美術家已經把某一種畫提出到公衆之前。勃留洛夫 (*Brinlov*) 提出自作「旁貝城底末日」，費奧陀夫 (*Feodorov*) 提出自作「少佐之求婚」，伊凡諾夫 (*Ivanov*) 提出自作「基督向民衆的顯聖」。最初的繪畫展覽會，是在農奴制沒落後，資本主義把一切的生產改造爲市場的生產的，十九世紀後半的初期，被舉行的。雜階級出身的美術家，即最初成爲「

自由美術家組合」的俄羅斯資產階級美術的開拓者，後來得到「移動展覽會組合」的名稱。從這裏，起了「移動展覽會派」的名稱。由這名稱本身就可以明白一樣，他們是依展覽會的手段進向大眾和市場的。然而，現在他們在支配着周圍的資本主義的生產的事情上，是隸屬於市場的。繪畫和雕刻變為商品，而其價格也屢屢是完全被隨意估定的。例如，米萊在尙是無名的美術家的時候，把所製作的繪畫「晚禱」(Angelus)賣了一千法郎。但是到後來，因為他有了名的結果，那幅畫再被轉賣到八萬法郎。與這同樣的場合，當然還有許多。普通，美術家自身不決定作品底價格，而是由企業家和收買者決定的。他們詳細地觀察着美術市場和流行美術家，自己立刻給那個美術家或是那件美術作品流行。

繪畫（和雕刻）變為市場的商品，同時，在資本主義的社會中，也變為輸

入或輸出底目的物。雖然不是共通於一切的國家，但關於這個的數字是有的。例如從德意志底統計可以明白一樣，自一九〇〇年至一九〇八年的期間內，在這國的繪畫的輸出，尤其是輸入，是逐年增加着，如輸入便超過六千萬馬克。（即輸入是一億五百萬馬克，輸出是五千五百萬馬克。）（德萊著前揭書）。爲市場的美術的作品底生產，對於美術家和對於美術，俱各招來了各種各樣的結果。在十七世紀的荷蘭，美術的作品底生產過剩是明白地被承認的。這個就從把爲販買用而製作的畫和美術家的手所直接賣不完的繪畫，付與拍賣這事上也可看出來。那樣，在十九世紀和二十世紀的歐羅巴，與美術的作品同樣，美術家自身也發現了無疑的生產過剩。雖然不是各國全一樣，但統計的資料是有的。先就德意志來看吧。某一個期間我蒐集了同樣的數字，在這裏引用那於一九〇八年舉行的牟亨（Munchen）的展覽會作爲一個例吧：在這展覽

會，有兩千點繪畫出品要求展出，但是一半以上受審查員的排斥，八百八十六點的繪畫被陳列，而所賣掉了僅僅只一百七十四點。對於兩千點，僅僅祇一百七十四點。在這德意志，於一九〇七年在藝術家同盟和繪畫販賣人那裏登錄販賣的畫有四萬點，而其大部份也和前面一樣，不能賣出去。表示雕刻家的生產過剩的若干的數字也是有的。在德意志，於一九〇五年在職業組合登錄的一切的雕刻家中的六分之一，是沒有職業的。在一九〇六年，是五分之一，在一九〇七年，是四分之一（德萊著前揭書）。

不得不為市場製作的事件，對於藝術更招來了消極的結果。即藝術家們屢屢粗製濫造着。即合着「本來對於藝術的興味無關心的大都會的居民」的低級趣味的調子(Haak: "Geschichte der Kunst im XIX J."——哈克著「十九世紀美術史」)，至於努力以所創和奇拔打勝自己底競爭者。(見龔·維奈爾著「十九

世紀的德意志底資產階級市場美術論』。

爲市場的美術的作品底生產，結果不但生了在包含着美術的一切的生產都依着點定而生產的，社會所不能想像的美術的作品底生產過剩，甚至於發生了生產價值底低落。在封建的邸內的美術，是需要者底趣味維持着生產價值，在手工業的組織，是美術家和手工業的聯繫維持着牠，但是在市場美術底時代，因爲沒有那樣的事情的關係，不但見到一般的生產價值底低落，而且更發生了一個消極的現象。

在手工業和手工業的生產占着優勢的時代，一切的日用品都被做得很耐用。而堅固是比新奇更有價值的。從這裏發生了社會的嗜好很顯明的固定性和某種保守主義。像一切的生活一樣，事物底「流行」也以可動性底稀少爲特長。而美的・藝術的趣味，在這時代，也是固定的東西。美術的傾向，或是樣

式，都被持續至數十年。就是在資本主義尚未完全地改造了生產和生活的十九世紀的前半期，在美術界也僅僅有兩種，至多三種的美術的傾向，即古典主義，浪漫主義，和寫實主義，相互地交替着而已。

自生產變為以市場為目的之後，事情就完全一變了。日用品屢屢迅速地變換牠底外形。「例如，婦女的服飾的流行，便在一季之內變至四五回。」（松巴爾德 Sombart 著『現代的資本主義』）。這個迅速的「流行」的交替，雖然可以全般的地拿都會生活的神經過敏性和焦躁性來說明，但是一方面也可以拿企業家們互相競爭着，想以最新奇的誘惑購買者的事情來說明，他方面更可以拿那在社會的上層雖出現了流行，但一日下層把這流行接受了之後那就變為無價值（在上層底眼睛裏）的事情來說明。（松巴爾德）。這樣「盲目地追求着新的形式，而其速度使依技術和使用法底完成程度益發增加。」（松巴爾德）。

這裏便發生了對於迅速的變化底渴望和對於新而又新的，未曾經驗過的印象的要求。「我們底內的韻律性，對於印象底變化是要求着短而又短的期間的」，辛美爾 *Simmel* 這樣說着。（被引用於布哈林 *Bukharin* 底『唯物史觀論』）。這樣的非固定性和變易性，是市場生產時代中的社會人底藝術的趣味底特長。從十九世紀末到二十世紀的初頭，在美術底領域內，對於「新的形式」的盲目的追求，實在是彼承認着的。即印象派，新印象派，立體派，未來派，構成派，新古典派等以熱病的速度互相交替着。這是「樣式」底迅速的交替時代，同時也是沒有一個樣式的時代！

在社會的・經濟的發達底各種階段上的美術的製作，隸屬於某社會有勢力的一般生產制度，便這樣形形色色地顯現出來。在建在自然經濟底基礎上的封建的社會組織的藝術，是仕本於領主底經濟本身的，即如埃及的法老，希臘的

治官 (basiliens) ，或是中世紀的修道院，或是農奴制時代的莊園那樣的。藝術家自身——或是奴隸，或是Varlet de Chambre (家臣) ，或是修道院的修士，他們都無名地在製作着。這個現象，在專制主義占着優勢的時代，例如在希臘時代的希臘，在文藝復興時代的意大利侯國和在十七世紀的法蘭西王國和西班牙，也到一個程度被反復着。做了自由身，而時而得着在上底寵愛的宮邸藝術家，雖然如在封建時代的先輩藝術家一樣爲自己底領主底需要而製作着，但是早已不是無名的了。在手工業的資產階級，及尙未做支配階級的一部分的商業資產階級所支配着的社會形體下的藝術家，如在古典期希臘或是中世紀歐羅巴一樣，是作爲職工供奉都市的國家或是各個的手工業團體底需要的。最後，在純粹的典型的資本主義的社會中的藝術作品，如在十七世紀的荷蘭，特別是十九世紀及二十世紀初頭的全歐羅巴那樣，是爲無人格的市場而製作着的。在美

術的生產底這些形式之中，爲封建的邸內經濟的製作，特別是爲都市的集團和社會的團體的製作，外觀上在美術是有一個多受着恩惠的地盤。至少，爲未知的評價者和購買者，以在猛烈的競爭中的市場爲對手，而無可奈何地製作着的十九世紀底許多有名的美術家們，都像房·谷訶 (Yan Goch) 或是雷諾阿 (Re noir) 一樣，厭惡着十九世紀而熱烈地憧憬想生存於十七世紀或是中世紀。

五 美術底隆盛和衰頹

假如翻開亘幾世紀的美術史，在那裏我們可以看見如何美術在某國極其隆盛或衰微，又如何的美術製作方面的霸權從某國移到他國。可以算作在隆盛期的美術底外表的特徵的，一是在數量上豐富的美術產生，二是大美術家的輩出。三是由那國底美術所提供的新問題，四是某國的美術給與他國的強大的影響等。假如缺少這些特徵的時候，美術的生產在量上和質上都衰微着的時候，

美術家不探求新的路而回返到過去，模仿經過了時代的美術的時候，而那國底美術早已不給影響與他國，反由他國底美術接受影響的時候，則可以明白地說，美術底隆盛是向着衰微去了。

然而在這盛衰底變遷過程中，有何等的合法性存在着呢？假如存在着，那麼這過程是內在於美術本身，或爲了美術以外的原因被強力地支配着呢？最初提出這問題的，是可以視爲有條件的意味的，最初的藝術社會學者的文學者。那就是十八世紀法國底修道院長杜·鮑，即『關於詩和畫的批判的考察』(Reflexions critiques sur la poésie et la peinture) 底著者。在當時運用着廣有把握的資料，連秘魯和墨西哥底某種美術的紀念物都知道的這位著者，提出了依如何的事情，美術有時燦然榮盛，又在其他地方全然陷於萎靡狀態的問題，而且對這個，他回答說，其原因不在「空氣」(Air) 便在氣候(引用格洛賽

著『藝術底發生』)。其後一世紀，斯達愛爾夫人（Milane Staj）在她底關於文學的著作中，論及這同一的問題。她觀察構成藝術底盛衰的動因，不在氣候，而在被包含於支配着那國的政治組織中。而作為豐富的美術底根柢的，是「自由的」政治組織，沒有政治的自由的地方，美術不但不能生存，即生長也不能，她這樣觀察着。這兩個假定說之不堪批判，是用不到說的。第一，愛斯基莫人和澳大利亞人在製作底豐富的一點，和完成底完全一點上，是有同種的美術的。然而他們所棲息的氣候却完全相反。又在古典期的希臘和十七世紀的荷蘭那樣的資產階級的、商業的自由自治團，和在古代埃及或「太陽之王」（指路易十四——譯者）時代底法蘭西專制君主底宮廷那樣的政治的組織及統治形式最相反着的諸國，美術也可以繁榮，又實際地繁榮着。

所以美術底隆盛和衰頹底真的動因，是不在氣候和國家底政治形體，却被

包含於經濟組織。

從一方面觀察，沒有物質的幸福底餘裕的地方，和不十分有物質的保障的地方，美術是不能形成的。新石器時代的狩獵者馬德蘭人底美術之所以達到那樣的高度，那樣豐富地發達者，是因為他們常常沒有為生存的露骨的鬭爭的必要。霍艾爾奈思這樣地臆測着，美術之所以在成功於征服洞窟的馬德蘭人的地方榮盛者，是因為他們是在比那不得不在危險的地方生活的種族，在物質上更有保障的境遇中生活着的關係（“*Urgeschichte der bildenden Kunst*”『造型美術起源史』）。然而，在那寫實的完全上可驚嘆的馬德蘭人底美術，也漸漸衰微下去了。當時的美術家，代替了把動物全體地正確地描畫，只描着被省略了的圖式化了的動物底素描。然而牠不變為裝飾畫，也不能成長為新的樣式。美術的這種衰微，無疑是因歐羅巴底冰原溶解了，馴鹿之羣愈益向北遠去，獲得

食物愈益困難，美術家要精密地傳出寫生底目的物（動物）的餘裕和希望愈益稀少的原故而惹起的。卽在這場合的美術底衰微，是經濟的貧困底結果（尼可利斯基 Nikol'sky 著『原始的文化』）。代替着古代石器時代，新石器時代到來了。而原始的牧畜和農業，便代替了狩獵。移到了經濟和生產底新的方法，在初期，因爲人類一般地不慣於新現出來的新使命，和用具太幼稚的關係，便現出異常的困難。在這裏，不得不爲生存底最露骨的鬥爭傾注全力。所以在新石器時代底初期，美術是不存在的。美術再出現的時候，是比較馬德蘭人底美術更呈着幼稚之感。在階級的社會中的美術，卽階級美術，是祇依支配階級獲得了被支配階級底無償的或無報酬的勞動，纔能榮盛的。法老底宮廷的・封建的美術，是因爲數萬的奴隸仕奉他們而榮盛的。卽祇依着奴隸底全軍的手，纔能建立巨大的金字塔和加爾那克（Karnak）底宏壯的寺院。希臘底古典美術

——費季阿斯，泊拉克西代萊思 (Praxiteles)，保里克萊多思 (Polykleitos) 等底美術，是因為雅典底市民是二重的榨取者，所以纔能那樣燦然地輝耀着。他們在自己家裏課奴隸以勞動，他方面，由那屬於本國的無數的殖民地，不客氣地掠奪盜取着。

又，浪漫的美術之發生於西歐而極其隆盛，是在以前從事於農事的修道士們，把肉體的勞動移到奴隸的農民雙肩上，因而獲得了類似剩餘價值的某種東西以後的事 (Seger: 'Historischer Materialismus und Kunst') ——賽格爾著『唯物史觀與美術』)。

在宮廷的專制治下的法蘭西，西班牙，英吉利底美術，是祇因為那國王把國民的收入底主要部份自己取來，纔得以達到相當的高度。本來，只有資產階級從勞動階級底勞動所沒得的剩餘價值，把演着保護美術的紳士底脚色的可能

性，給與了資產階級。就是在勞動階級是美術的傾向底所有者的社會組織下，也祇在他們有着一定的物質的剩餘的時候，纔能實現這種傾向。即中世紀底法蘭西都市底手工工業的勞動資產階級之所以能夠給於建築和雕刻美術以那樣的進展者，是因為他們有着物質的幸福底剩餘，而把其一部分給了建築家和雕刻家的緣故。

美術要隆盛，不但要豫想着相當的物質的地盤——沒是這個是就要衰微下去的——，美術底隆盛，和那國底經濟的隆盛，長久有着依存關係。所以，與經濟的衰微同時，美術的創作也衰退了。在美術界的霸權，是長久屬於那在經濟界有着霸權的一國或是數國的。而這幾國，與喪失了支配的經濟的地位同時，創造的精力底衰頹也到來了。在那在國王和地主底世襲財產底形式下的原始農業，還是先進的經濟形式的時候，美術是極其隆盛於這個經濟形式被最顯

明地表現着的國家，例如埃及那樣的國家。商業佔着農業的上位，而以市場爲目的的生產變爲先進的經濟形式的時候，美術在希臘先是在小亞細亞的諸都市，其次是在征服了牠的阿諦加（Attica）等處，向着與東方兩樣的自己底新路進行着，而達到了可驚異的高度。然而在紀元前兩三世紀，這隆盛的阿諦加底美術便陷於衰微，乾涸了造出獨自新的東西的能力，美術家們復興了已經過了時代的古形式和手法。與此同時，在洛陀斯（Rhodos）島，貝爾加蒙（Bergamon）和亞力山大里阿（Alexandria），建築和雕刻等的美術振興了。因爲這些地方，是這個時代底世界商業底集合點，中心點。在這些東方之地，從古代美術底懷中到紀元四五世紀，基督教的美術發生了。其搖籃一部是亞力山大里阿，尤其是敘里亞（Syria）。這不是偶然的事情。「因爲敘里亞是早就開化了的先進的工業國，不用說，技術的進步，就是對於造型美術，也不得不

給與好影響。」(Wulf: "Altchristliche und byzantinische Kunst" ——伏爾夫著『古代基督教與比桑丁美術』——蒲爾格爾 Burger 編纂教科書中)。然而，以後的敘里亞，在經濟史上便不再演同樣的角色了。又，這樣的美術底隆盛，以後也不再在此地返復着了。這方面的霸權，漸漸地移向比桑丁——敘里亞也是牠的一部——去了。在比桑丁，基督教的東方美術便得到了牠底古典的表現。那是因為當時的比桑丁是西洋和東洋間的，世界貿易路底中心地。然而，當阿剌伯人奪取了比桑丁帝國底最大的工業地敘里亞和其穀倉埃及的時代，比桑丁美術是衰微瀕死了。而在十三世紀，在威尼市人佔領了比桑丁底一切的商港和市場的時代，和在一切的經濟生活退溯到封建的自然經濟上的時代，在西歐和俄羅斯的美術上印了鮮明的痕跡的，比桑丁所演的文化的・美術的角色，便告終了。

在十五六世紀，文化和美術界底霸權，在美術家的壓倒的多數底意味上，在偉大的天才底豐富底意味上，又在其把極大的影響給與諸國底美術（就是俄羅斯底美術也一樣）的意味上，不用說，是屬於意大利的。然而到了十七世紀，這有光輝的美術底隆盛，雖然還有各國底大美術家輩出着，但總是明白地衰微下去了。十八九世紀的意大利，不但在造型美術方面，即在其他方面，也一字不差地是 *Une quantité négligeable*（無可無不可的量）。在同國的美術底隆盛——當意大利做着資本主義的經濟底前衛的時候，當意大利在經濟關係上站在他國的前頭的時候，和意大利是羅紗和資本底主要供給者，海外貿易底線被操縱在牠底手裏的時代契合着，並不是偶然的。又，美術的創造底衰微，與意大利因為種種的事情被他國在世界市場壓迫着，而海上貿易路也避開了意大利而通着的那時代契合着，也不是偶然的。

美術在意大利漸次地向着衰微的時候，在西班牙忽然呈出光耀的隆盛。有教養的人誰都知道而且記憶着格雷各（Greco），里貝拉（Ribera），莫里羅（Murillo），凡拉思格斯等那樣的西班牙底大美術家，是輩出於十七世紀的。其後是單有個個天才分別地出現着而已。例如十八世紀出現了哥牙（Goya）。十九世紀的西班牙底美術是在如何的狀態中呢？就是在這個場合，美術底隆盛過程底調整者，也是經濟的動因。十六十七世紀的西班牙，是歐羅巴底第一流產業國之一。牠是有黃金國美利堅和工業的尼德蘭（Nederland）隸屬於牠的。而牠自身是以開發了的工業，即加思諾里阿（Castilla）底羅紗工業（十六世紀當時，此市有一萬五千餘的製造所和十萬多的勞動者在勞動着）和托萊陀（Toledo）底兵器製造所為誇的。在十七世紀的西班牙，出現了畫着工業勞動而讚美着牠的最初的繪畫，並不是偶然的。例如，神話的主題透澈地蔽滿着全

然現實的生動的主題的凡拉思格斯底「鐵匠」那樣，又如畫着王宮底「哥勃蘭式」(Gobelins)絨毯製造所底婦人勞動者的，同作者底「女織工」那樣——Hilanderess——即是。然而，從十七世紀的後半期起，同國底經濟的衰微到來了，尼德蘭和葡萄牙與牠分離，摩爾(Moures)人和猶太人被追放，其他諸國也把經濟的企業權收在自己底掌中了。與此同時，西班牙底美術的衰微開始了。而其後的西班牙，就是在經濟上，美術界上，也不再演着那在查理五世和凡拉思格斯時代所派給同國的角色了。

在十七世紀，西班牙底經濟的霸權，便遷移到了自同國分離了的尼德蘭。「在此地，完成了的農業組織，已從十六世紀起便被實施着。果實栽培和園藝也發展着。由於被從法蘭西追放了的修格諾特教徒 (Huguenot) 底出現，新的工業部門——絹織物，羅紗，鏡底製造——便開始了。染色生產底新方法被發

見了。而其結果，英吉利底毛織物被送到荷蘭去染色。在這荷蘭，航行大洋的大型船舶，也被建造了。十七世紀底荷蘭，不但是強大的植民國，也是一切的物資底中央市場，有交易所的阿姆斯特丹那樣的，是資本底主要市場。」

（庫里謝爾 Kullischer 著『國民經濟史』）。

在這經濟的霸權底時代，荷蘭便來了在量上和質上都可驚嘆的，美術的創造底隆盛時代。以許多新的達成使繪畫成爲豐富，又對於英吉利，法蘭西，俄羅斯底美術給與了很大的影響的，這個時代的美術，是被稱爲「十七世紀的荷蘭美術」的。但在十八世紀經濟界優越權從荷蘭移到了他國之後，這輝耀的美術底隆盛便向着衰微去了。而這時以後的荷蘭，與其在歐羅巴的經濟生活的體系上不再占有如在十七世紀那樣的優越的地位同樣，荷蘭美術也不再達到如在朗勃蘭特時代那樣的勃興和隆盛。

這樣，至十八世紀爲止，是可以立這樣一個法則。即，某國的美術底盛衰，是與其經濟勢力有依存關係的，換言之，美術底衰微，常在那國在經濟上失了優越的地位的時候到來，同時，經濟的先進國常是美術界底霸權者。

英吉利，從十八世紀起是先進的經濟國。牠是首先進了工業資本主義底道程的最初之國。牠在歐羅巴底經濟史上揭開了新的一頁。十九世紀底英吉利，長久是在世界市場上的絕大無限的主權者。入了二十世紀，青年資本主義的美利堅纔與牠站在同列上，而其後更站在牠底上面。如果從前揭的法則推論，則美術界底，特別是牠底一部繪畫雕刻界底霸權，當然是應該屬於英吉利和美利堅的。然而事實却不肯定着這法則。不用說，十八世紀和十九世紀的英吉利底這些美術，比較了前數世紀是有幾分的勃興，這是看得出的。然而，英吉利在這方面從來未曾演過指導的脚色。又牠在美術的關係上，常是需要國而不是

生產國。我特式建築美術，雖然加了英吉利流底調子的味兒，但這總之仍是由法蘭西取來的。在文藝復興期的英吉利，是依着意大利或是德意志底美術而生活着的。亨利八世把霍爾倍因 (Holbein) 作爲肖像畫家招聘到宮廷裏去。又英吉利底顯貴的人們用着意大利底神話爲主題的繪畫來裝飾自己底堡的事，是可以在莎士比亞 (Shakespeare) 底戲曲「馴悍記」 (Taming of Shrew) 底序曲裏看到的。爲變裝爲紳士的酒醉了的製鍋匠施萊伊 (Sly) 做喜劇的貴族邸，是以達夫奈 (Daphne) 和意奧 (Io) 等爲主題的，一望而知其出處爲意大利的繪畫裝飾着的。這個，就從流傳到今日的畫廊底目錄上也可以判斷出來，但在路特蘭德 (Rutland) 堡 Belvoir-Castle 確實有意大利底繪畫。在十七世紀，查理一世把弗朗特爾派的畫家房·達克 招聘到自己底宮廷。而英吉利底貴族們便向弗朗特爾派 (根據了十五六世紀的荷蘭畫家的風俗畫的一派，以寫實

主義爲特徵，盧班思是其代表者——譯者註）的畫家盧班思點定繪畫。英吉利是在進了工業資本主義底發展道程的十八世紀纔有自己底美術家的。而在同一個時候出了霍加爾德，萊納爾茲（Reynolds），甘斯鮑羅（Gainsborough）等的第一流美術家。十九世紀的英吉利，是對於其他歐羅巴諸國表示着其美術的發展底將來底道程的。英吉利是進了純繪畫的繪畫底道程的最初的一國。例如，這國底美術家便比法蘭西先踏上風景畫的方面（公思達勃爾 Constable，鮑寧頓 Bonington 等）。這裏出了最初的印象派，和光飾派（塔那 Turner）。先拉斐爾派（起於十九世紀中葉的英吉利畫家之一派。主張繪畫的純真和對於自然的忠實，脫離了古典主義而要求後歸於拉斐爾以前。其理論多出於拉斯金——譯者註）底某作品中便生了外景派。這發展底道程，後來的歐羅巴其他諸國都反復着。然而雖然有上述那樣的現象，但是把十九世紀和二十世紀底英吉

利，視爲像十五世紀底意大利和十七世紀底荷蘭那樣的，在造型美術極上其隆盛之國，去沒有任何根據的。十九世紀底英吉利在雕刻上沒有何等的發展，就在繪畫方面，最近的英吉利也是死了的國家。

美利堅從英吉利底手裏奪了經濟的優越底榮冠。然而，在十九世紀和二十世紀，在這裏造型美術却絲毫沒有發展。美利堅底富豪們，就是顯然的僞物也不在意地，拚命地輸入了歐羅巴製品，并且還在輸入着。其結果，在美利堅單單珂羅（Corot）底繪畫也有數千點之多。即這法蘭西底美術家所未會畫過的數量。在文學方面，雖然也有聞名於海外的人，然而造型美術却幾乎在美利堅是不存在的。

這樣，先進的經濟國英吉利和美利堅，雖然自己占着支配的地位，但却沒有如紀元前四五世紀底希臘那樣的，十五六世紀底意大利那樣的。又如十七世

紀底荷蘭那樣的豐富的美術。就在工業資本主義的發達底途上的歐羅巴其他諸國，也得承認同樣的現象。在這方面，德意志是在與其共通發展的其他各國中稍落後的一國，是跟在人家後面遲遲地前進着的，例如德意志底印象派（李培爾曼 Liebermann，和烏代 Ude 等）是萬萬不能與法蘭西底印象派比較的。如果德意志最近在表現派底形下造了特殊的樣式，牠底意義也不過是地方的，牠底影響也是很有限制的。最近是，不是大資本主義的諸國，即近於小國的諸國，供給着有才能的美術家。從小小的比利時便出了麥尼艾（Constantin Meunier）亨利·房·德·費爾代（Henri Van de Velde），房·谷訶。最近所謂法蘭西美術，是靠西班牙人比加梭（Picasso），弗朗特爾人佛拉曼克（Vlaminck），生於古巴島（Cuba）的皮加比亞（Picabia）等的，從時代遠遠地落後的地方或是小國來的美術家底液汁和才能而養活着的。這樣，如果以前所確立

「法則」，即美術界底霸權是屬於經濟界底霸權的「法則」，自從歐羅巴和美利堅由商業資本主義移到了工業資本主義的瞬間起，便不能找出牠底證明，那麼，假如這不是因為工業資本主義裏含有制止繪畫和雕刻底發達和隆盛的要件和原因，便是和上記「法則」離反的理由，就是因為工業資本主義具有與商業資本主義兩樣的性質的關係，另外有種與封建的社會形體及商業資產階級的社會形體底美術全然兩樣的美術，適合着工業資本主義的（見後面「工業資本主義底美術」那章）。而適合於工業資本主義的這「美術」，第一先就在最先進的工業技術國美利堅產生了。所以我們所設定的，美術的霸權是屬於有着經濟界底霸權的那一國的法則，是依然有其効力的。

六 藝術底兩個根本的典型

在藝術史上，藝術底兩個根本的典型，是不絕地常被反復着的。有時候，各種的藝術——建築，雕刻，繪畫——便組成着渾然的一體，有時候，與這個相反着，這綜合便分裂，而這些藝術的各個，俱各個地存在着，獨自地發達着。綜合藝術根本的核心是建築，牠以規模底雄大和輪奐底美為特長，而且是紀念碑的。與這個相反，分化了的藝術，是沒有大規模和大飛躍之處，而有家

庭的・親近的性質的。而這藝術的兩個根本的典型，各自適合於一定的社會經濟的組織。綜合的・紀念碑的藝術，是發生而且發達於以自然經濟為基礎而生活的，封建的・神官的社會的。而在手工業的資產階級——不是商業資產階級——尚有着優越的意義的社會，也持續着牠底存在。分化的・親近的藝術，是適合於頹解為個人主義的發達了的資產階級社會的。在資產階級社會，或是資產階級貴族社會在政治上被組織於絕對專制的形態下，而對於個人底活動設着一定的制限的場合，藝術便呈着一種紀念碑的・綜合的典型和分化的・親近的典型的中間典型。

古代埃及，古希臘和浪漫的中世紀的藝術，是紀念碑的・綜合的。換言之，當時的建築，雕刻及繪畫，是有機的地組成着渾然的一體。藝術底這個樣式，在量上是宏壯的。在埃及的中央，是有藝術的營造物神殿或是金字塔的，

而牠們都以諸神和法老底雕像，圓柱或是畫在石棺上的畫像蔽滿着。而牠底規模是紀念碑的。例如，加爾那克底神殿是橫跨全市的，金字塔是以數百萬岩石築成的。又法老底雕像往往是很巨大的（例如烏塞爾提仙一世 *Usirtasen I* 底雕像那樣的）。克萊特·美凱奈（*Crete-Mycenae*）底藝術，也是呈着這樣的紀念碑的樣式。在古諾蘇思或諦林德（*Thynthe*）的，以壁畫裝飾着的宏大的宮殿那樣的亦然。最後，那所謂「浪漫的」的西歐中世紀初頭底藝術，也呈着這樣的紀念碑的綜合。在這裏，藝術底中心仍是建築，即從羅馬底柱廊發達出來的神殿，而牠底屏底正面是以有宗教的內容的大構圖裝飾着的，牠底圓柱，柱頭和破風（*pediment*）是以人類和動物底像裝飾着的。

這紀念碑的·藝術的綜合，直到資本主義和個人主義底支配時代還繼續着牠底存在。藝術就在紀元前五世紀初頭的希臘，也可以看到這個典型。例如倍

利克列斯所改築的雅典底「阿克洛保里斯」那樣的便是。然而根本的核心却是神殿。特別是雅典市的守護神「雅典那·普魯馬珂斯」(Athena Promakhos) 神殿。這守護神是費季阿斯從黃金和象牙造出來的壯大的雕像，牠手裏捧着「勝利底女神」。又「巴爾代農」(Parthenon) 的大神殿底破風，是以許多的神像裝飾着的，而其小壁 (Frieze) 是以描寫着爲要把自己所織底新衣獻奉女神的，由老人，兵隊，嫫母和犧牲的牡牛護守着而進行的處女們底行列的羣像的浮雕裝飾着的。雖然現在已沒有殘存着，但那神殿裏是造有滿蔽着壁畫的廊下的。建築，雕刻和繪畫，在這些紀念碑的構造上，是組成着不能分離的渾然的一體，即整個的藝術的「有機體」。同一的現象，特別在西歐的中世紀底手工業都市，在職工組合隆盛的時候，是被反復着。這時代的我特式大寺院是摩天樓那樣宏壯的建築術的建築物，玄關，廊下和聖歌所都蔽滿着薄浮雕，細長形的窗

是以彩色的模樣飾着的。建築，雕刻和繪畫在這裏也是一體，是整個的「有機體」。上流的一切場合，即在封建的神官社會（埃及，古希臘，中世紀「浪漫」時代），或是在手工業的・商人的組織體（紀元前五世紀的希臘，「莪特」時代底中西歐都市）的藝術，都以種種的形式，或供奉封建領主和神官底統率下的農業的集團底必要，或供奉組織成組合的或是職工組合式的全手工業的集團底必要。紀念碑的・綜合的藝術，同時又是社會的藝術。

然而，資本主義底發達，到處把全一的藝術的有機體和最初的綜合的藝術導到衰頹去，同時使藝術從紀念碑的變化為家庭的，從社會的變化為個人的。

這樣，親近的・「風俗的」乃至個人的・家庭的分化了的藝術，纔適合於發達了的資產階級資本主義社會。這個現象底開始發現，是在紀元前三四世紀的希臘底資產階級社會，其後牠在十五世紀底資本主義的意大利被反復着，而

在十九世紀底資產階級的歐羅巴再現以前，牠先在十七世紀的荷蘭達到了牠底最高點。

紀元前五世紀的希臘人底最高觀念，是被守護神守護着的祖國的都市。然而這理想在資本主義時代的希臘人，却早已沒有生動的意義了。雄辯家里西阿斯（Lysias）在某演說中這樣說着：「這些人，若從出生上說，確是市民，但是在思想上，他們是如有可以找出自己底利益的地方，便把牠當做祖國的。因為他們底祖國不是國家，而是財產」。

與個人主義在市民性上得到了勝利同時，社會的藝術便把牠底地位讓給了個人的藝術。德莫思代奈思（Demosthenes）在牠底某演說中，回顧着波斯戰爭時代和英雄的市民性底時代這樣回斂着：「當時的將帥們（米爾第阿代斯

Miltiades 和代米斯多克萊思 Temistocles）底邸舍並不是了不起的，但是在柱

廊，神殿，兵器庫和公共建築物却都在當時建設了。然而今日的國家的建築事業，比較了那顯貴者底建築物，令人生起可憐的印象。顯貴者底邸舍在其光輝和華美上是侵蝕着社會的建築物的。」（倍爾曼著『古代共產主義』）。

這些個人的建築物底內部，是以雕刻和壁畫豐富地裝飾着的。如果在紀元前五世紀費季阿斯仕奉了都市國家，那麼，在四世紀伯拉克西代萊思和斯庫巴斯（Scopas）是為個人活動着。資本主義時代底希臘藝術，跟着從社會的漸次變化為個人的。家庭的一起，其藝術的綜合益發衰微下去。雕刻，由建築物底壁上，隔離着母懷，被區別作從集團分離了的整個的個體，而變為自足的，可動的東西，古期美術家們底雕像，像費季阿斯底雕像一樣，是祇視為社會的建築物底一部份的。但是伯拉克西代萊思或里吉波斯底雕像，却不以任何建築學的框範為必要。曾與建築物底壁有機的地結合着的繪畫，也與牠分離，壁畫使變

爲繪畫了。代替着紀元前五世紀的壁畫作者保里格奴代斯 (Polygnotos)，在四世紀便出了油繪畫家阿倍萊斯，賽烏克西思 (Zeuxis)，巴拉修思 (Parrhasios) 這樣，資本主義時代底希臘藝術，便變爲個人的·家庭的，分化爲個個的獨立的種類，同時從紀念碑的，變化爲「風俗的」，「家庭的」。要得到這個例證，祇要把「雅典那·普魯馬珂斯」底雕像和眺望着睡着的安第米洪 (Endymion) 的寒萊娜 (Selene) 底雕像來對比，把奧林比亞 (Olympia) 底宙斯 (Zeus) 底像和泊拉克西代萊思底「休息着的牧羊神」來對比便夠了。

就是意大利，在達到了古典希臘那樣的經濟的發展底水準的十五世紀，也同樣由紀念碑的·社會的·綜合的藝術長成了家庭的·風俗的，分化了的藝術。一方面，教會和職工組合依然保持着社會的建築物和滿載着牠的繪畫和雕刻，但他方面，藝術却益發從社會的廣場移到個人的住宅底壁上去。文藝復興

期底建築，是個人底家屋和富豪底邸舍底建築。在那裏是有新的建築學的樣式最初發現着的。在個人底家屋裏，雕刻也被移入了。季倍爾諦尙在專門仕奉於社會的，教會的建築，但陀那代羅却不但爲公共的需要，也爲個人的需要，製作了他底雕刻（爲珂西莫·美第季 Cosmo Medici 製了猶第特 Judith，傭兵指揮者尼珂羅·達·烏查諾 Niccolo da Uzzano 底肖像和蓋諾阿 Genoa 商人的胸像的模型）。書家們，不但爲弗洛倫斯底貴族或是威尼市底總督底官邸，不但爲教會和修道院，也爲個人把箱櫥或是寢臺，用戀愛的或是狩獵的場面底描寫裝飾着，爲勞倫左·美第季 (Lorenzo Medici)（如西格諾雷里，高喬里 Benozzo Gozzoli，鮑諦楷里 Botticelli），又爲羅馬的銀行家季第 (Ucci)（如拉斐爾) 描了繪畫。而雕刻便從建築學的綜合體分離，變爲獨立的藝術的個體（陀那代羅底「大維德」，米蓋爾朗吉羅底「大維德」）。壁畫雖然在培諾丘·高喬里（

在弗洛倫斯底里加爾弟宮殿 (Riccardi)，或是陀美尼可·季爾蘭達約 (Domenico Ghirlandajo) 底作品 (在弗洛倫斯底新聖馬麗寺院 S. Maria Novella) 裏繼續着牠底存在，但是漸漸地被繪畫縮少了領域。藝術底本來的紀念碑的性質便也消失了。陀那代羅底雕像，鮑諦楷里和萊奧納陀·達·文西底繪畫，不但存在在建築以外的意味上被分化着，就是在以在紀念碑的藝術中不能找出的精細優越着的意味上，也被分化着。例如陀那代羅底飾着常春藤的帽子和有了洞的草鞋的「大維德」像，鮑諦楷里底線狀的構圖「阿弗羅第黛」 Aphrodite，萊奧納陀·達·文西底有家庭風俗的性質的「神聖的家族」那樣的便是。)

最後，這非紀念碑的·非社會的·分化的藝術典型見到了第三次的復活，是在十七世紀底資產階級個人主義的荷蘭。在那裏的藝術，雖然依射手和醫生的組合，和慈善團體底點定的也有，但是大多是為個人的需要者而存在着。

「在普通市民中，不願着購買繪畫那樣的窮人，是一個也沒有的。——當時的某人這樣說着——荷蘭人是不吝惜繪畫底購買費的。所以有時竟爲此節省了他們底食物底費用的也有的。」（引用戴納著『藝術哲學』。在這地方，建築，雕刻和繪畫是在分離着，分化着的。特別是繪畫，因爲長久存續着的關係，便陷於極端的分化狀態（肖像，風景，靜物，風俗等）。荷蘭畫底量和主題，已經表示着這資產階級藝術底全然非紀念碑的不堂皇的風俗的性質。

在藝術底這兩個極端的典型底中間的，是資產階級的經濟要求獨裁專制的形式底政治組織的時代底藝術。這種藝術，在專制君主具現着國家底觀念的場合，是紀念碑的，社會的，但這觀念如被具現於一個人物中時，那便是個人的。即同一的藝術，在某場合是多偏於紀念碑的，在另一場合是多偏於家庭的。同時，在前者的場合，藝術底綜合的性質是比在後者的場合更多被表現着的。

的。這個藝術底典型，是在希臘史的混希臘時代，希臘帝國主義時代起纔發現的。阿達洛思 (Athens) 王朝和呂門 (Lymene) 王朝底貝爾加蒙藝術，是可以當作其例證的。綜合的·紀念碑的藝術（以和高魯 Gallia 交戰的貝爾加蒙人的雕刻裝飾着的貝爾加蒙城廓），是讚美着專制君主底戰功。在新歐羅巴，這藝術典型，再在十七世紀的西歐的宮廷藝術底形體中出現。在路易十四世的凡爾塞宮殿裏的建築，雕刻和繪畫，依然互相補充着，那結合之中組成着一個渾然的藝術的·綜合的紀念碑，而且某種紀念碑的性質，是被表現於由勒勃朗 (Le Brun) 舒凡奈所製作的彩繪天花板底模樣和裝飾着牆壁的繪畫底壯大的輪廓中的，但是在那已在衰頹期中的專制主義底十七世紀的西班牙諸王底宮廷藝術裏，是沒有路易十四時代底法蘭西藝術底綜合性和紀念碑的性質的。西班牙王腓力泊四世底宮廷藝術是由凡拉思格斯一人底肖像畫代表着的。屬於這典型

的，尚有俄羅斯底專制君主——凱莎琳二世，保爾一世（Paul），亞力山大一世（Alexandre I）底宮廷藝術。

十九世紀底全歐羅巴諸國，當資產階級社會和資產階級的關係變為鞏固的時候，依着上述的法則，分化的，非紀念碑的，親近的，非社會的而是家庭的藝術，當然不得不作為支配典型存在於任何地方。建築，雕刻，繪畫都個別的地，而且獨立地存在着。藝術的製作品，除掉了極少的例外，都變為個人底邸宅底飾裝品。十九世紀的資產階級藝術所從而得到最優秀而且適當的表現的印象派，直接地反對着紀念碑的性質。各個藝術家想復興過去的紀念碑的，綜合的藝術的企圖，當然悉歸空想。在這意味上，法蘭西的藝術家又是東洋學者德岡（Decamps）底信，是很有興味的（引用於霍善斯坦因著『藝術與社會』。）德岡指着雕刻家巴利（Barry）說他是能夠以不朽的紀念碑裝飾我們底廣場的，

但是他竟陷於不得不製造使用於個人底桌上的鎮紙的境遇，並且說：「我是與這傑出的藝術家有着相同的運命，因為我被關在自己底製作所裏，誰也不願爲我開那向自由的門。我逆着自己底使命，一生被強迫描着畫架的繪畫」。麥尼艾底「勞動紀念碑」，尤其是羅丹 (Rodin) 底「勞動紀念碑」那樣的社會的紀念碑的東西，祇當作斷片的遺物或是沒甚意思的草圖殘存着而已。麥尼艾不過把自己底紀念碑，在半圓形的壁上互相連結着的個個的人物底形上思考着而已。又羅丹，是畫了建築工事的計畫，打算使這建築與各個的像（晝和夜，種種職業，塔底上部底「勞動」像）有機的地相結合。雖則有了爲這目的的實際的協會之組織，但是羅丹仍不能得到實現這個計畫的費用。法蘭西底藝術家加里艾爾 (Carrière) 把羅丹底悲劇這樣指出來：他所以不能參加於「不存在着的大殿堂底建築」，是因爲他沒有那在綜合的紀念碑的大藝術底建設是必要

的要件的關係。又霍善斯坦因把同樣的意見這樣地公式化着：「在羅丹底雕刻中，缺乏着建築學底根基，並不是他自己底罪。（如果在這裏拿出罪來討論），而是全社會底罪。爲了資產階級社會底這個客觀的缺點，羅丹便被強迫把自己底全精力集中着來製作不憑靠着任何東西的，寂寞地孤立在空間的個個圓型雕刻。」

同種的現象在俄羅斯也有。當伊凡諾夫決意製作那把關於基督的神話——希特勞思（*Shtraus*）之言——用繪畫的方法再興起來的新舊約聖書底繪畫集時，他是把這些繪畫視爲特別的建築學的營造物——當然不是教會（如他的兄弟所寫着一樣）——底有機的部分的。然而他底計劃便成了計劃而已。又帝國主義的戰爭的當時，俄羅斯底青年藝術家伊凡諾夫·夏特爾（*Ivanov-Shatalov*）想起了綜合的·紀念碑的營造物。那是要把依着封建的東洋藝術底在量上

極其宏大的樣式的建築學的營造物，用浮雕，雕刻，和壁畫來補充着的「戰死者底紀念碑」。然而，他底計畫也祇不過成了草樣而已。

這樣，像在過去建築在自然經濟上的封建的·神官的社會，和建築在發達了的貨幣經濟底基礎上的手工業的·同業組合的社會一樣，在堅固地結合了的有機的社會，是有一定的藝術典型，即綜合的·紀念碑的·社會的典型，適合着的。宮廷藝術——至少在其某種出現——雖然向着與這個反對着的典型推移着，但是到某種程度却與這典型有着關係（貝爾加蒙王朝底藝術和路易十四世時代底藝術）。與此相反，在內部的結合被個人主義破壞，粉碎了的社會，在發達了的資產階級資本主義的社會形體，例如紀元前三四世紀底希臘，或是十七世紀底荷蘭，最後在十九世紀底歐羅巴底社會，是有分化的·風俗的·家庭的·親近的藝術的，做着牠底存在的藝術的表現，適合着的。縱使對於往

時底綜合的·紀念碑的藝術的，十九世紀末的藝術家們底憧憬，明瞭地表示着有種想建設非個人主義的·集團的·有機的社會的傾向的新的社會的勢力，在歐羅巴的資產階級社會的內部活動着，然而在資本主義的條件下，想再興起有機的社會底藝術典型的任何計畫，是不能完全成功了的，恐怕也是不能成功的。

七 建築，雕刻和繪畫底霸權底推移

在種種的歷史的時期上，某一種藝術之所以會有支配的意義，是因爲牠在那個社會上，是最能夠表現占着支配的地位的「智的和道德的」狀態的藝術的關係。戴納在他底著作「藝術哲學」裏特別試想把牠證明。例如在艾拉德（E. T. Lade）（古代希臘——譯者註），是雕刻握着霸權。因爲雕刻是最便利於具現希臘文化底支配觀念，即生理上完成了的肉體底觀念。在中世紀，是建築（寺

院建築）占着優位。因為建築，比藝術底其他的種類，最能夠表現當時的文化底支配觀念，即對於天國的熱烈的憧憬之情。在十七世紀底法蘭西，是演劇握着支配權。因為這種藝術最能表現宮廷社會及宮廷文化底優雅而且豪華的風氣。最後，在十九世紀，站在藝術底支配的地位的，是最適於這世紀的特質，即個人主義和抒情主義底藝術的表現的音樂。戴納這樣敘述着。

然而戴納底方式是要根本的修改的。加之在這裏引起我們底興味的，祇是造型美術而已。如果把各時代各民族的藝術底進化，例如希臘底藝術和從中世紀到十七世紀的新歐羅巴民族底藝術檢驗起來，便可明瞭地看到造型美術底各種類底霸權底推移。在希臘社會史底古時代，有着優越的意義的，無疑是建築。諸神底住所聖殿和神殿便是。有時神官的國王所行着禮拜式的宮殿，也被代用為神殿（如在於克萊特·美凱奈文化那樣的）。而神殿和聖殿，便漸次地

被用雕像裝飾了。後來，到了建築和雕刻底綜合廢滅了的時候，起初便有宗教的雕刻（諸神底雕像），後來便有市民的雕刻（圖士底雕像）與建築站在同列，或站在牠上面。這樣，在希臘底藝術上，通到希臘文化底破壞和衰滅底時代，霸權是在雕刻這面的。然而在希臘史的後期，即混希臘時代（紀元前二三世紀）這樣長久占着首位的雕刻底推理法，便讓出地位給繪畫底推理法。即在紀元前四世紀時，不但輩出了阿倍萊斯，巴拉修思，賽烏克西思那樣的大畫家，就是雕刻也站在繪畫的下位，而且變為繪畫的了。混希臘時代雕刻美術是特別繪畫的。貝爾加蒙雕刻那樣的便被當做繪畫。「所謂德列夫（Telephos）的、壁（壁面底雕刻帶）恰像是繪畫，或者再正確一點說，簡直可算是繪畫集。因為以壁柱圍隔着的畫像底全面，是被分為一個個的場面的。這樣，在那裏便被放下了用框圍隔着的，被區分了的所謂浮雕式繪畫底基礎。如在紀元

前四五世紀的阿諾加藝術上我們所見到那樣的，被描於古典時代底浮雕裏的羣像，是在可能的範圍內被密接地排在平滑的死板的背景上的。所以這些羣像，是出於自己地成爲浮雕的，恰像是獨立自主的東西。（例如描出着奧爾斐，

曷里第凱 *Phrydicos* 和海爾美思 *Hermes* 的浮雕那樣的便是。）然而後期底羣像，却被放在風景或是建築的背景底前面，而那時對於繪畫的傾向特別表現在背景的完成上。這樣雕刻術便走上了繪畫的路，與繪畫對立着，至於和牠合體。」（華賽爾著『希臘雕刻』）。繪畫的推理法和感觸法底表現出來，不單在於混希臘時代底浮雕。更在傾兩倍的注意於光和影底對於肉體的遊戲，而造出調和的形式的雕刻中（如達夫奈變爲月桂那樣的），換言之，即在對於人體底處理法明白地變爲印象主義的雕刻中，也可以看到。（Hamann: "Impressionismus in Leben und Kunst" ——哈門著『生活和美術上的印象主義』）。

在希臘藝術底進化上，霸權的脚色，如前面所說過的一樣，是從建築到雕刻，從雕刻到繪畫這樣地推移着的，而這過程，在從中世紀到十七世紀底西歐藝術，便更明瞭地被描出着。在中世紀初代，霸權是全屬於建築的。中世紀的年代記者拉烏爾·格拉倍爾 (Raoul Glaber) 說：在十世紀頃底基督教民族，尤其是在意大利和高魯，建築熱是很旺盛的，雖然沒有必要，到處都改築着教會，又「世界盡脫棄了自己底舊的襤褸，到處想穿起教會底白袍衣」。這建築熱就到了十二世紀十三世紀底莪特時代，也繼續着。當時，到處建立了想解決空間的問題的一種奇蹟的壯麗的大寺院。羅曼式寺院，尤其是莪特式寺院，便以與建築本身尚有機的地結合着的雕刻裝飾着了。此等建築和雕刻底綜合廢滅了的時候，在十五世紀意大利底雕刻，在很微弱的程度上，反復着混希臘時代底雕刻底盛，在陀那代羅和米蓋爾朗吉羅底藝術上，與建築站在同

列。然而十五世紀底藝術底霸權，在意大利已從建築和雕刻移到繪畫去，如前所述，萊奧納陀·達·文西自己是半雕刻家，但是承認最高的藝術不是雕刻而是繪畫，萊洪·巴諦思達·阿爾培爾諦 (Leon Battista Alberti) 就專門而言，是建築家，但在他底關於繪畫的著作中，却把繪畫視為藝術中的最有價值者，而是值得注意的種類。但是，這偉大的人文主義者的建築家，祇說明一般的意見，肯定着明瞭的事實。即十五世紀的意大利在繪畫底領域內是有大多數的藝術家活動着的。其中還有萊奧納陀，諦諦安和拉斐爾等偉大的藝術家。把繪畫視為婦女子底藝術的米蓋爾朗吉羅，也做了希古斯丁 (Sixtine) 禮拜堂底宗教的壁畫底作者。又，建築和雕刻底霸權的脚色底推移，由十七世紀的尼德蘭底繪畫最明白地進行着。在那裏，建築和雕刻都不演着本來獨自的脚色，那是繪畫底獨自的舞台。假如在十四世紀的尼德蘭發明了油畫具，或是至少被完成，

而且牠因爲馬沙豈奧 (Masaccio) 的陰蔽，快速地被使用於意大利，則這技術的發明，當然到某一點可以說明同國的繪畫底隆盛，然而，這發明本身，是和繪畫底霸權一起，依被祕藏在社會中的根本的要件而生的。

然而，在建築推移到雕刻，雕刻推移到繪畫的這個行程中，是有社會學的制約和社會學的法則存在着的嗎？

在希臘藝術和新歐羅巴藝術底初期，是專門流行着寺院底形體的建築，但是這種藝術底支配，是與宗教的世界觀底支配一致着的，又宗教的世界觀底支配是農業經濟支配底一定的意識形態底表現。寺院是近郊村落底中心，後來又是都市居民底中心。寺院在他們，不但做了禮拜式的地方，也是佈告一切指令和法令的地方。又，高聳着的鐘樓是作爲便於偵察敵人底接近的哨站用的。跟着地主領主益發從農業共同團體確然地分離，跟着社會被置於主人和奴隸（農

奴）底極端的對立，又跟着在封建的貴族階級中支配的人格底意識的增長，雕刻藝術底社會的心理的地盤，便至被造成了。就是在埃及，在古期希臘，也在中世紀底西歐，雕像的雕刻藝術便這樣地發生了。

這樣，像建築（宗教的）由農業共同團體底要求而發生，而在別的社會形體上，繼續着牠底存在一樣，封建的貴族底階級的自覺所產的雕像的雕刻，如果能找出便於自己的社會的地盤，則即使封建的社會變為資產階級社會，也依然繼續存在，并得到隆盛。生育了封建時代底雕像的造型術的，領主底誇張和尊大的感情，在職工的・商人的希臘都市，遂變為市民的自由和武勇底感情。那在希臘發生體育訓練所和競技，又在奧林比亞和奈美阿（Nemea）等的競技生出爲圖士立優勝像的風俗的，就是牠。文藝復興期底意大利底商工的自治體，尤其是在弗洛倫斯，到了市民的・政治的文化與貴族階級鬥爭的時候，

意大利底藝術家們便因襲着封建時代底人體雕像底表現，而把牠加上完成了的市民資產階級底新的意識和觀念的意味。在陀那代羅，特別是在米蓋爾朗吉羅身上找出了自己底表白者的這市民文化，爲了種種的事情，不在意大利久續。所以，在這裏的雕刻，不能如紀元前四五世紀的希臘那樣豐富而壯麗地發達。在成長發達了的資產階級的·個人主義的社會——無論牠是混希臘時代底世界，或是十五六世紀的意大利，或是十九世紀的尼德蘭——霸權是屬於繪畫的（在希臘多半是潛在的）。其理由，第一是因爲此種藝術最使藝術家表現自己的個性，使他再現他所感受的世界。因爲畫具和畫布，比大理石，青銅和木材不大拘束創造的「自我」底表現。在後者創造的意圖又爲材料本身制約着。第二是，因爲繪畫在資產階級社會固有的科學的傾向上，也都容易使藝術家或公衆滿足。培倫生（Bernson）指着十五世紀底意大利底，尤其是弗洛倫斯底大

多數的藝術家，說他們「職業上是藝術家，氣質上是學者」，這話是對的。這一個祇要一想烏柴洛，保拉郁羅 (Polla juolo) 萊奧納陀·達·文西底遠近的·解剖的·幾何學的熱中便夠了。第三是，因為繪畫在「對於自然的忠實」和幻想中，迎合着資產階級的推理法底寫實主義的要求，比雕刻更能把世界和人生從多方面而且正確地再現。最後，最主要的理由，是繪畫比雕刻不但更能描寫人類，而且更能描寫在資產階級經濟上有着更大的意義的事物。而適應於資產階級的世界觀底物的性質的繪畫底這個物的性質，在十七世紀底荷蘭首先得到其最明瞭的表現。這裏的繪畫，壓倒着建築和雕刻，完全帝王一樣地統治着。

依着與此同一的理由，就是在十九世紀底歐羅巴資產階級社會，霸權也是屬於繪畫的。

建築（工業的樣式占勢力以前的）是在沉衰狀態中。折衷了各時代各民族底樣式，牠纔得保持着勢力。當然，雕刻在西歐，在俄羅斯，也有許多傑出的代表者。然而，如在混希臘時代那樣，牠是由雕刻的變為繪畫的，牠隸屬於繪畫的指示，顯然占着第二流的位置（羅丹及其他）。

十九世紀真可以稱為繪畫底世紀。大多數的藝術家在這領域內活動着，而發揮了最偉大的才能。而十九世紀的一般公衆底同情，絲毫不變地都是向着藝術底這部門，即繪畫的。

八 建築底根本的兩種樣式

龔·維奈爾在他底名著『樣式底歷史』中，爲建築的和實用的藝術，設定着兩種在這些藝術底發達上時常被反復着的根本的樣式。他把那樣式之一稱爲築造的或是構成的，另一個便稱爲裝飾的和裝飾模樣的，或非構成的。

龔·維奈爾是把築造的·構成的樣式的這句話，用於那出現在一切的建築物或是日常生活底用器上的實用的目的適合性底總和中所能找出的樣式的意味

上。「築造的樣式底構造底各部分，是各有其使命的，須互相有區別。又全體上，也須便利地而且明白地被區別着。所以內部底構成和外部底構造完全互相照應着，而各部分也同樣嚴密地依着牠底使命被區分着。壁和柱明白地是有支持的意味的，而這事在牠底構造上也很明瞭的。壁的最主要者莫若是平面。又須把牠用水平線制限着。同樣，被重力所制約的石底水平層，也應該做着區分平面的主要的線。平面的裝飾，是從指導着構造底明瞭性的論理的感情生出來的。同一的法則，也在實用的藝術之內活動着。在用器上，各個部分是應該區別着的。器具底那一部分是使用於飲的，那一部分是做着器具的脚的，應該各自明白。一切的器具都有堅固，而且堅固地限制了的小壁。牠底裝飾，在這裏，完全由平面上發達。而這形式之所以爲線的者，也與容積底數學的論理一致着。沒有任何使命的事物是不存在的。人們是不營建單爲誇示威勢的虛飾的

宮殿，不造不爲日常生活而單爲裝飾的食器的。」

龔·維奈爾列數着希臘底陀里安式(Dorian)，中世紀的羅曼式，和意大利的初期文藝復興式，作爲這樣的建造的或構成的樣式底典型。

在裝飾的（裝飾模樣的）或非構成的樣式之下，龔·維奈爾是指着裝飾的要素抹煞了，壓倒了實用的便利性底觀念的樣式。「建物底諸部分在這裏已失去了機能的價值。圓柱，壁柱和壁，是被從平面突出來的繪畫的裝飾，被抹煞了築造術的建築的形式，被花紋裝飾和羣像的造型術所破壞了的。在這裏早已沒有相應於其機能的使命的各部底區別。如重力和支柱那樣的，差不多互相沒有區別……而努力想給出建築物的使命以上的印象。壁毫無區別地，像圓線一樣地圍繞着建物底內部。他們造了我特式底高窗形的繪畫的採光，又造了洛珂珂(Lococo)式底鏡。天花板是延到被大胆地築造了的圓屋頂上去，是像繪畫

卷一般地高聳着。和這個同樣，在外面的構造上，也被在必要上纔有的屋頂底線的區分，突出的塔，裝飾的花瓶和雕像所破壞着。細工也依同樣的手段，被施於最微細的東西上，用器也都有着尖腳和脆弱的構造……」

龔·維奈爾列數着混希臘時代底樣式，莪特式和巴洛克 (Baroque) 底樣式作爲裝飾的或非構成的，應用建築的樣式底典型。加之裝飾也移到了常在洛珂式上所見到那樣的花紋。

在建築和與建築密接地結合着實用藝術上的，構成的和非構成的樣式，是不絕地互相交替着，互相推移着的。這裏明白地確有某種法則隱藏着。而這法則是存在於藝術底範圍外的，即「移到人類史底法則去的藝術史底法則」。兩種根本的建築學的樣式的這個交替，不是由宗教底盛衰那樣的「觀念運動」引起的。宗教的盛衰，是其自身發展底結果，但這建築的樣式底交替，是「由經

濟生活底領域內的物質的運動」而引起的。依維奈爾底意見，構成的樣式一方面是某國或某國民底經濟的支配底結果，一方面又是社會組織底相對的民主化底結果。和這個相反，建築和應用美術的非構成的或裝飾的樣式，是適應於築在顯然的階級的分化和分離上的社會組織，和那漸向着國際主義去的時代的。

維奈爾這樣說：「構成的樣式，時常是那時代底最強的民族造成的（那時其他的國民和諸國俱各依某種方法把這樣式分化着）。然而在失了構成的感情的樣式中，是有漸次均等化了的國際的傾向在着的（或是那樣的傾向生出這樣的樣式）。這完全是合理的。然而他方面，這須得表示着社會的要件。在一切的構成的樣式中，是有民主的某種東西在着的。因為這樣式底單純性，把牠底美底一部，使窮人們也得親近。又就是最下級的職工也能夠造出，而且

應該造出這樣式。富於裝飾的非構成的樣式，完全和這個相反，祇有有產階級纔能夠完全利用牠底美。」這樣，龔·維奈爾把建築學的樣式底根本的典型，分爲構成的和非構成的兩種，但是金士布爾格在獻給與現代精神的，有興味的著作『樣式和時代』中，想把建築學的樣式分爲構成的，有機的，裝飾的，這三種根本的典範。構成的樣式是依實用的便利性和功利的欲求而生出來的，有機的樣式是便利和裝飾底調和的結合，裝飾的樣式是對於便利性表示着裝飾底優越。而各建築樣式，在牠的發達上，都通過着藝術的。建築學的形態底幼年期，圓熟期和衰退期這三個時期。

一 如把樣式底歷史解剖起來，我們定必容易地發見差不多在任何樣式底隆盛中都極其特質的法則。在這樣式的新語發現的時候，又在樣式底新要素被發明的時候，那是用不到拿別的什麼東西來打破牠的——新的東西，是從大部分

撤去了的裝飾的附加物的，構成的或是功利的必然所產生出來的。到後來，雖然有了裝飾的要素，但其飽和性因為祇耽於自己滿足的遊戲，而不越出牠的限界，所以那是從頭不破壞建築物底有機的生命的。新樣式底幼年期大都是構成的，圓熟期是有機的，而衰退期是裝飾的。許多樣式底發生的成長底模範的圖形 (schema) 是如上所述的。」（金士布爾格著『樣式和時代』）。然而在著者底有興味的研究中，這些樣式的幼年期，圓熟期，衰頹期，到底是內在的過程，還是社會的地被制約了的過程，却不大明白。

以上述那樣的兩種圖形為根柢，大約可以給與牠這樣的社會學的基礎。

在建築的和實用的藝術底領域內的，築造的或構成的樣式底支配，是與建築尙是指導的藝術的時代相契合着的。陀里安式建築，是在雕刻，尤其是在繪畫祇有第二流的補助的意義的時代榮盛着。羅曼式建築，是當教會和領主底城

廊底建設站在第一位的時代盛行着的。而這現象，在初期文藝復興時代也被反復着。當時市民的建築和資產階級的邸宅，恰如教會的建築在希臘或在中世紀底農業共同團體有着支配的意義一樣，在新興資產階級是有優越的意義的。和這個相反着，裝飾的建築樣式，是與建築的推理法變為繪畫的推理法的時代，例如混希臘時代，後期莪特（繪畫的傾向的端緒已被承認了時候），特別是與巴洛克期（十七世紀）和洛珂珂期（十八世紀）一致着的。然而在由建築的推理法到繪畫的推理法的推移底背後，是有社會經濟的過程橫在着的。即由於發達起來的資本主義底影響，是有從封建的・農業的社會制度到資本主義的資產階級制度的變化橫在着的。增大着的財富，物質的幸福底蓄積，把支配階級從實生活底基礎的缺乏解放着，而使解放了的力和精力傾向到一切的住宅（個人的和社會的）底美化和日用品底美化去。而構成的便利性便把其地位讓

給了裝飾的耽美主義。曾經密接地結合着的多少有點同種類的社會的團體，便崩壞爲個別的階級和個體。而那對於階級的分裂和個人主義的分裂（富者的）的傾向，在裝飾的・耽美的方向上，也同樣在起着作用。最後，在構成的樣式上，因爲材料底數學的・線條的組織有着優越的意義，所以這樣式中便現着對於新興階級很有特色的，理智的世界觀。然而在非構成的樣式上，因爲裝飾底原理優越着的關係，在這樣式中，便反映着支配階級所固有的快樂主義的世界觀。在裝飾的要素完全隱蔽着根源的・實用的便利性的地方，這現象中是隱着垂滅的階級底氣分的。

要說明這些原理，只須若干的引例便夠了。陀里安式圓柱底柱頭，是新興期底青年雅典底資產階級所採用的，是有着完成那支持屋頂底梁的重量的一定實用的職能的使命的，單純的四角形。然而，漸次增大着富力的商業希臘

底——最初是伊奧尼亞（*Ionian*）底，後來是阿諾加底——，資產階級，便把這有着實用的便利性的四角形的頂板，在便利性底要素上加了裝飾的要素，而使牠變為渦卷模樣的頂板。而當這階級一方面達到了富之頂點，他方面由政治的而且市民的進取的階級，變為消費的享樂的階級的時候，同時在藝術上征服着雕刻的繪畫優勝的地出來了的時候，伊奧尼亞式的柱頭便變為哥林特（*Corinth*）式的柱頭。即最初的實用的便利性（支持梁底重量的），便為那象着莖苳（*acanthus*）底葉底籠形的，極其華美的裝飾的柱頭全然窒息了。一方面建築美術底支持者階級底衰頹，他方面以繪畫藝術底支配為背景，從構成主義到裝飾主義去的這種進化，就在莖苳式建築樣式底發達中，也可以尋出來。只就以燃燒着的莖苳的名稱聞名的牠的最後的時期說，為使其達到最大限的高度，只在塔上積着塔，在尖塔狀裝飾之上重疊着尖塔狀裝飾，而使全構造變為

網狀裝飾的花邊。在這裏建築物底各要素底最初的實用的使命便完全喪失了。莪特式建築底發達的這時代，一方面是與這藝術的支持者，即手工業的資產階級，由於商業發展底影響和資本主義的革命底影響，漸傾於衰退的時期相契合着，他方面是與在藝術底領域內，繪畫底推理法底支配確立，而同時受生活的新的要件，個人主義，耽美主義和快樂主義底發達所制約的繪畫底支配也確立了的時代相契合着的。

代替着從十五世紀到十七世紀的中世紀底手工業的資產階級，出現於歷史的舞台上的商業的資產階級和貴族階級，便與莪特式對抗着，造出了自己底建築樣式。那是，一方面和他們底富力底增大，他方面和在產業革命底前夜的他們底漸次的衰退一起，便在繪畫藝術底進步的勝利底雲圍氣裏，共同體驗了從構成主義到裝飾主義去的同樣的進化的。代表着這階級底勃興的初期文藝復

興的建築樣式，在那古典的明朗的要素中，是有那指導他們的實用的便利性隱匿着的。然而十七世紀底建築樣式（巴洛克），「祇到處無意義地堆積着爲裝飾的裝飾，在裝飾主義底陶醉裏滅却了文藝復興的天才」（萊納克），在實生活上，祇爲被動的・享樂的，占着主人底地位的階級底氣分的表現服役着。

九 繪畫底兩種典型

在一切資產階級的社會形體上占着這樣有力的地位的，作為純粹繪畫的繪畫藝術，可分類為兩種根本的典型，即線的典型底繪畫和色彩的典型底繪畫。畫可以由線成長，也可以由色彩成長。畫中線描可以作主，而色彩也可以作主。當然這裏所說的並不是關於藝術家底個人的性格的，而是關於在社會藝術史底某時期，線的繪畫便占着優位，在別時期，色彩的繪畫占着優位的。然而，在

同一個國裏，在某地，便有藝術底某典型占着優位，在別地，便有別的典型占着優位。即有那這一方線的繪畫，而那方色彩的繪畫，占着優位的場合。

說明着這個原則的，是下面的幾個實例。

在十五世紀的弗洛倫斯底繪畫，不是色彩的，而是線的。萊納克在其著作『阿普羅』中這樣寫着，「在弗洛倫斯，就在最纖細巧緻的色彩繪畫，色彩也是補助線描的第二義的東西。」培倫生（在其著作『弗洛倫斯的藝術家』中）也與萊納克底意見完全一致。即云「如果我們要評價他們底功績，我們當先忘却了那對於色彩的我們底享樂。因為他們是決不把繪畫底這個要素有系統地研究過的。而且在他們底最優秀的幾件作品上，色彩尚且是強烈而不愉快的」。

弗洛倫斯人底繪畫，實在是線的典型底繪畫。保羅·烏柴洛要表現遠景，用許多引到深處去的線描起他底繪畫。像萊奧納陀底『神聖的家族』（安娜，

瑪利亞，嬰兒和小羊）那樣的繪畫，是以三角的幾何學為基礎想出來的結果。

又鮑諦楷里底『阿弗羅第黛底誕生』那樣的繪畫，是以女神底頭髮的線，和被

風飄拂着的她底衣衫底線所織成的，如依莫拉托夫（Murstov）底適當的評語，

是形造着「線的·魔術的絨毯」（培倫生底著作的序文）。但是，在同時代

（十五世紀末，十六世紀的初葉）的威尼市，完全相反的繪畫的典型在我們的

前面展開着。在喬爾喬奈（Giorgione）和諦諦安那裏，線和輪廓便落於第二

位，而其繪畫，是完全由色彩成立，又特別由其色彩起着作用。十七世紀底荷

蘭底繪畫，也照十六世紀底威尼市底繪畫一樣，是色彩的。在荷蘭，因為某種

原因（參看關於『色彩社會學』那章），色彩比較朦朧是事實，然而繪畫本身

是由配列着的色彩，而不是由線的構圖造成的。當然，我在這裏所講的不是個

人底現象，這可由十五世紀底弗洛倫斯底一切繪畫都帶着第一典型底印跡，十

六十七世紀底威尼市和荷蘭底一切繪畫都屬於第二典型的事上看出來。從溫克爾曼 (Winckelmann) 和芬鮑爾特 (Humboldt) 的時候一直到戴納，普通是把這現象底解釋之鍵，向地理的環境和氣候中求之的。戴納在其著作「藝術哲學」和「意大利旅行記」上，主張說繪畫底兩種典型是依地理的・氣候的制約的。在乾燥的氣候與多平原和山的地方，便造了對於線的世界感相稱的「環境」，反之，多濕氣的海岸底氣候是色彩的世界感底基礎。「在乾燥的地方是線占優勢。而惹起我們底注意的，第一是線。山岳，像崇高壯麗的樣式的大建築一樣，高聳於天空，萬象雄立於清朗的大氣中，恰如尖銳的尖頂，突出於大氣中一樣。」但是，在空氣濕潤而大氣本身是色彩的地方，「眼睛便是色彩畫家。」與在荷蘭同樣，就在威尼市「藝術也模倣自然，手是依從那映到眼裏的那樣的感覺的」(戴納)。但是在法蘭西，在十八世紀出了長於線的構圖

的代表者大維德那樣的美術家。又同樣在法蘭西，在十九世紀的初葉，又出了與前者相反的色彩的繪畫底光耀的開拓者德拉闊。在這裏，如果照戴納底話，藝術底典型是氣候給與某種影響的，則上述的事實如何調和呢？這兩位美術家都生於巴黎，在同一個地理的・氣候的環境中生活着，活動着。然而，一個便反復着弗洛倫斯底繪畫底典型，別一個却反復着威尼市和荷蘭底典型。

再者，如果戴納底解釋是對的，則印象主義的出現和隆盛，應該怎樣解說呢？印象主義已是在某時代底希臘藝術中就有了的，這暫且不問，這裏祇限定於近代印象主義。印象主義是注重色彩，極度地滅却線的繪畫。色彩的斑點在這裏完全消滅了事物底輪廓。哈門說：「印象主義是尊重對於造型的線的描寫能夠稱為繪畫的的知覺和描寫。事物上是缺乏明確性，輪廓是崩壞了的。明白

而確然的形式底印象是不能得到的。一切都帶着平面的，曖昧的濶解性。不能使人起物體底帶圓的和深的空間之感。在一切雜然，事物互相併立着的場合，輪廓底區別是不能分辨的，又事物在前後的場合，空間的距離也是不能分別的。」(Hamann: "Der Impressionismus"——哈門著『印象主義』)不用說，印象派是在英吉利，在塔那，或是在先拉斐爾派底藝術中誕生的——英吉利是帶有大程度的海岸性氣候的國家——然而印象主義並不是時常存留於英吉利底繪畫中的。一方面，印象派是從法蘭西底美術家們底筆緻而得到了古典的表現。法蘭西底美術家們當然看過塔那底繪畫，然而他們總是典型的都會人，巴黎人。當然在德意志開拓了印象派底路的美術家李倍爾曼，是長久住在荷蘭的。然而其他的德意志底印象派的人們，却不在荷蘭底環境，而在德意志底環境中製作着。

這樣考察起來，生出上述那樣的繪畫底兩種典型的主要原因，結局不依氣候和地理的環境，是很明白的。

繪畫底這兩個典型都首先第一假設着一定的心理的根柢。線是表示着智的系統底範疇。要知覺事物底外形，眼睛須經過智力所參加的一定的過程——從點到點，從線到線。線是有求於判斷的，但色彩却全然兩樣。要知覺色彩的平面，色彩的斑點，色彩的大氣，只須被動的知覺便夠了。色彩不是有求於判斷，而是有求於感情的。線是積極的。合理的現象，色彩是被動的。情緒的現象。哈門正確地承認着橫在繪畫底這兩種典型底根柢上的心理的。生理的對立。下面的引用文中的「印象主義的」這幾個字，可以換為「色彩的」（因為印象主義是色彩的典型底繪畫）：「印象主義的世界感，是表現得格外被動的。快樂主義的（Geniessend）。這不但在印象和追憶底心理的調和，（把世界從

色彩上知覺那樣的場合是沒有的)而且這便是與置基礎於那些東西和意志的。造形的機能底結合上的，更積極的理解(造形的·線的)相對立着。](Hamann: "Der Impressionismus"——哈門著『印象主義』)。換言之，即線的繪畫是適應於積極的·合理的世界感，色彩的繪畫，與這個相反，是適應於被動的·快樂主義世界感的。這兩個世界感可以作為個人的世界感，但在某時代，在某事情之下，得從個人的變為社會的。這兩個世界感——積極的·合理的和被動的·快樂主義的——同時又適應於在一定階級底歷史的發展上的兩個兩樣的時機。積極的·合理的世界感是新興的生產的資產階級所固有的，被動的·快樂主義的世界感是支配的·被動的·消費的資產階級底特性。霍善斯坦因已在其著作『藝術與社會』中，比較着弗洛倫斯和威尼市底美術家底對於裸體描寫的兩種的態度，而說前者底態度是合理的·自然主義的，後者是色彩的·耽美的，或

只是情緒的，而這差異是從弗洛倫斯和威尼市底兩樣的社會經濟的組織而來的。「對立是基於兩樣的經濟的・社會的生活組織的。威尼市是大商業都市，是商業的王侯底共和國。弗洛倫斯是手工業的資產階級底都會，是有強力的同業組合的都會。弗洛倫斯底藝術的缺乏着感情底過剩，和威尼市底藝術底耽美的性質，都可以根據這個來說明。」實在，在手工業的・生產的弗洛倫斯，是有合理的文化的。弗洛倫斯是發明了單式複式的簿記和小數算法，發達了數學和統計學的都會（布爾克哈德 Burchart 著『文藝復興底文化』）。所以美術家——「性格上是學者」——也埋頭研究抽象的東西和科學的問題。而科學的研究底精神，便使美術家衰弱，而且甚至於一時中使他滅亡。（例如萊奧納陀・達・文西那樣的便是）。威尼市是享樂底都會，有許多遊女的地方，戀愛的・好色的詩歌所榮盛的地方，音樂隆盛的地方（依當時的人的評判，是

「最音樂之都」。——見威尼市人所畫的奏着音樂的天使或是喬爾喬奈底「音樂會」——。在那裏，美術家既不是思想家也不是學者，而像喬爾喬奈一樣，是婦人底憧憬者，或像諦諦安一樣，是靜靜地享樂着生活和名譽的大紳士。合理的，生產的，積極的弗洛倫斯，雖創造了烏柴洛，保拉郁羅，鮑諦楷里和萊奧納陀底線的繪畫；但與這個相反着，威尼市却是情緒的，享樂的，不生產，祇買來販賣着的消費的都會，而創造了喬爾喬奈和諦諦安底色彩的繪畫。這社會心理的對立，可以拿來說明大維德底線的繪畫和德拉闊底色彩的繪畫。十八世紀底法蘭西底資產階級是新興的，積極的，爭鬪的，而且是參與着國內的生產的，政治的生活的階級。像一切的文化，資產階級的，知識階級一樣，這階級也以思索和創造底大的合理主義為特長。而大維德便是這合理主義的知識階級底肉底肉，髓底髓，這是蒲力汗諾夫（『法蘭西底戲劇和繪

畫』和霍善斯坦因（『藝術與社會』）已經說過了的。德拉闊生存着的當時（十九世紀）的法蘭西底資產階級，是以政權爲目標而突進着，而且走進到政權之中的。而社會的擾亂雖然在繼續着，但這階級却想享樂其支配權和生活。在這種階級所固有的被動的情緒，便要求着牠底權利，這在繪畫方面，便表現於色彩畫家德拉闊對於古典派底大維德和其後繼者們直至安格爾（*Ingres*）底鬭爭中。德拉闊爲印象派的人們開拓了道路。而印象派到了世紀末，便變爲資產階級社會底真正繪畫。在資本家握着生活的牛耳的大的世界都市底環境中，印象派到處都常博到勝利。例如，當不被那占領世界的市場的將來的（二十世紀底）紛爭和殺戮所震駭的資產階級，蓄積着無限的財富，使勞動者和技術者把經濟負在雙肩上，而想把他底受保障的支配的。寄生蟲的存在利用於享樂的時候，不以積極的，合理的世界感，而以被動的，快樂主義的世界感爲基調

的，印象派底色彩的繪畫，便廢了線和輪廓，而在情緒的地活動着的色彩的交響樂中，溶解了世界。

這樣，決定着繪畫上的線或是色彩底優位的，並不是各美術家底個人的素質，和地理的·氣候的環境，而是階級心理——在這個場合即資產階級的心理。要之，新興的·戰鬥的·生產的階級底美術家（合理主義者）把他底世界感由線傳達出來，而生產的被動的，傾向於快樂主義的支配階級底美術家，却情緒的地通過着色彩再現着世界。

十 藝術上的理想主義的樣式和寫實主義的樣式

在繪畫和雕刻底發達史上，對於世界的兩種根本的藝術態度，常被反覆着。藝術家，對於自己從而受到某種印象的，又以某種形態來使之再現於自己底作品中的外界，可以用恐怖和敬畏接受，也可以用好奇心和知識慾接受。藝術家，在前者的場合，便傾向於宗教的，在後者的場合，便是非宗教的。對於外界的這兩種相異的態度。是各有一定的藝術的樣式符合着的。即對於世界的

宗教的態度，是有象徵主義的。理想主義的樣式，非宗教的態度，是有寫實主義的樣式符合着的。

這兩種樣式，雖然這樣由一定的世界觀和一定的意識形態制約着，但這世界觀和這意識形態自身，却是在社會的集團底經濟的。社會的組織中有其根柢的。這兩種樣式——象徵的。理想主義的，或費爾伏恩所謂觀念造型的樣式，和寫實主義的，或費爾伏恩所謂物理造型的樣式——早就在有史以前的藝術中發現了。而就是在那時代也受種種的「意識形態」制約着的這兩種樣式，結局是由原始人類底生活所基的種種的經濟的基礎而生出來的。

在文明底最低階段上的狩獵團體底藝術樣式是寫實主義。

由古代石器時代遺留到現在的藝術，特別是繪畫——描在洞窟底壁面，武器和事物上的繪畫——是可驚異的明白的寫實主義，動物——野牛，巨象，馴

鹿，馬等——站着的，疾馳着的，回頭着的，站在後腳上的，垂死的等，都很巧妙地被把握住，而在獨特的姿態中，以驚人的正確被表現着。澳大利亞和阿非利加底現代狩獵者底繪畫也是寫實的。僕修曼人和澳大利亞人等都把他們底遠代的祖先和狩獵者馬德蘭人底樣式儘量反復着。

在狩獵者，寫實主義以外的其他的樣式，是不能存在的。如果石器時代和現代的狩獵者之所以用這樣驚人的正確和這樣真實的表情表現着動物者，那就是因為由於「經濟手段」本身，異常的觀察力和確然的技倆在他們之中發達了的原故。沒有這些特質，狩獵者便不能生存，又要因與野獸鬪爭而滅亡。「這樣，要理解有着寫實主義的特質的原始造型術，必當想到那是因為把由生存競爭而在原始狩獵者中發達了，敏銳化了的兩種能力，適用於藝術上的緣故。」

（格洛賽著『藝術底發生』）。

然而靠生存競爭的解釋，却祇說明着藝術家·狩獵者何以會領有把關於世界的自己底寫實主義的概念，具現於藝術上的性質，並不會說明關於世界的他們底概念如何是寫實主義的。狩獵者，對於自己所隸屬的外界，是非宗教的接觸着的。他們的眼前是有野獸在着，要吃牠底肉是應該把野獸殺死的。要殺牠，是應該支配牠們，研究牠們，研究牠們底習慣性和狡猾性的。狩獵者實際上知道着他們所狩獵着的動物到什麼程度，這就是依現代的狩獵者·野蠻人的野獸舞也可以知道。即裝飾着動物底毛皮和羽毛（鴉鳥）的他們，以可驚的程度模倣傳示着動物底動作。蘭格（Lang）所寫的關於澳大利亞底狩獵者底默劇裏面，有這樣的一段——「模倣是極其巧妙的。各種動物底動作和姿態是可笑地逼真。有些睡着而反芻着，有些站着用前脚或是後脚搔着癢，有些互相舐着，也有些親睦地互相擦着頭」引用於格洛賽的「藝術底發生」。狩獵者是有征

服外界底必要的。爲此他們必須詳細地研究着外界（對於狩獵者底物質的存在有關係的範圍內的）。在這根據上，魔術的信念——即靠了反復着動物底動作把動物征服於狩獵者底權力之下的信念，便被形成了。而被那對於周圍底現實的，獲得食糧的手段所制約的狩獵者馬德蘭人和僕修曼人底無宗教的態度，便使那作爲藝術家的他們成爲寫實主義者。

跟着那作爲物質的存在底主要根源的狩獵底衰退一起，馬德蘭人底特色的寫實主義的樣式，便從有史以前的藝術消滅了去。被強迫於環境力之下的人類，便從狩獵移到了農業和牧畜。在新石器時代和青銅時代底藝術中，新的樣式——與寫實主義毫無共通性的樣式，即不傳達外界的事物而祇想把事物底觀念和事物底「精神」在韻律的要件中傳達出來的花紋裝飾的樣式——象徵的·理想主義的或是觀念造型的樣式，便隆盛起來了。使狩獵者能夠把世界在寫實主

義上變形着的特質，這時便和從狩獵到農業，牧畜和組織的產業的推移一起，萎縮下去了。「從狩獵到農業的推移，一方面因為外部的感覺底減退，即視覺，嗅覺，觸覺底萎縮，一方面因為別樣的精力，精神的性質和物質的生存底最初的合理化，便帶了極其有益的智的活動等底更強力的發達。」（霍善斯坦因著『藝術與社會』）。與家庭的，調整了的農業的，牧畜的經濟同時，宗教的性質底最初的概念也隨之發現了。「和向農業和牧畜底推移同時，生存便得到了大大的堅實。所以生活底價值也增大了。於是人們便為物質的幸福底保存而關心着了。而這關心便被想在一定的宗教的觀念底形態上……。失掉了生存競爭底原始的勇敢性的原始的牧畜者和農夫，雖然受了神祕的恐怖底感覺的印象，但他們却努力想以宗教的法式來鎮壓這種恐怖。」（同書）

這樣，跟着對於世界的宗教的態度，和對於世界的恐怖和崇拜一起，在經

濟的發展底這個階段上，新的藝術樣式便發生了。那是傳達着外界的事象底宗教的觀念，又是依其韻律的圖式，把原始的主人公底心理，從壓迫着，威嚇着的印象和現象底混沌中救出的線的裝飾。「爲生活所苦着，所脅着的他們（原始人類），便探求了失去生命的東西。因爲沒有生命的東西，是排除了生存底不安，而造着確然的恆久的某種東西的。藝術的創造，在他們是有逃避生活及其任性的意思的，而對於其現象，便以一種克服着其任性和變易性的堅實的來世觀，明白地緊縛牠們。原始的主人公是從無生命的，有着抽象的性質的不動之線出發的。他們把失去表情的線，即從關於生的一切觀念解放了的自己價值，當做站在一切生物之上的非有機的法則的一部，曖昧地接受着。對於爲一切生物底，即容易變化的生物底任性受着苦的他們，這線依着那無生命的絕對的東西底生動明瞭的表現，給與着安息。所以，他們更進一步研究線底幾何

學的可能性，造出三角形，正方形，和圓形，更由這些型而發見有規則的利盆。這樣，他們便創造了在自己不但是裝飾底喜悅和遊戲，而且是不變的價值底圖表，和對於強烈的精神的動搖底慰安的原始的裝飾學。」（Worringer: "Formprobleme der Gotik" —— 吳林格著『我特底形式問題』）。

這樣，吳林格把原始農民（吳林格祇一般地說着原始人）底對於世界的，充滿着恐怖和崇拜的宗教的・神祕的關係，概括地達出來，但假如把這關係拿藝術作品底言語來說，即在花紋裝飾底形上的外界底理想主義的，或是象徵主義的描寫。

不用說，霍艾爾奈思和男性狩獵者底寫實主義樣式相對，把這裝飾的樣式視爲女子底藝術作品，是不錯的。原始農業經濟到處都靠女子行着的。她們做了衣衫，便拿花樣來飾裝着牠，做了食器也用花樣裝飾着牠。製陶術，是

與新石器時代底家庭的農業經濟共同發生的。古代希臘曾有一首 *Kammos e Keramos* 詩。其中寫着一個女子向女神雅典娜 (*Athena*) —— 陶器製造底保護神——祈願，求她保護燒釜，避免那狡猾的惡魔即男子狩獵者。這是反映着從狩獵到農業，從男子經濟到女子經濟的推移的。然而解說宗教的・象徵的・花紋的樣式的鍵並不見得像霍艾爾奈思那樣，必向女子底心理底特質，她底「迷信」和「保守主義」中求之的。因為，依着某形態被表現於花紋的樣式中的這些特徵，是在女子開始行着家庭的・農業的經濟之後，纔加上女子底心理的。即，這是作為建設初期農業底發展階段上的經濟和家庭的婦人勞動者和婦人組織者的女子所固有的特徵，並不是作為性的實體的女子底特徵。

在現存的野蠻民族，男子依然從事於狩獵和漁業，而經營家庭的農業經濟的義務，像新石器時代一樣，尙是加在婦人底雙肩上的。在這裏，婦人是以花

紋的素描裝飾着衣衫和家具的女藝術家。那素描是把那外界底觀念再現於圓式的・線的裝飾中的，牠沒有寫實的正確性。當愛倫萊希(Ehrenreich)調查着加皮爾族(Kabyrie)底生活狀態而在其小屋看到了女人所造的花紋裝飾的時候，對於他底這「是畫着什麼的？」這問話，竟或回答說是蜥蜴，或回答說是蝙蝠。實際上，在前者是描着蜥蜴底皮的一部，在後者是描着蝙蝠的翼。而在無論那個場合，關於這些事物的，圖式化了的，單純化了的的概念，都被描爲線底形。這線把由這些事物得到的印象單純化着，同時做着代替這些事物的象徵。

這兩種樣式——象徵的・理想主義的樣式和寫實主義的樣式——，在有史時代的人類底藝術中，也再被反復着。像在有史前的時代，這些都通過着一定的「世界觀」，依社會的集團底社會經濟的組織被制約着的一樣，這兩種樣式，在人類底有史時代底藝術上，也是從在同種社會的要件上本質的地被反復

着的一定的世界觀發達出來的。宗教的・理想主義的樣式，把主人和奴隸截然分開着，而在那安然在「社會的差別底頂點上」的社會底藝術上占着勢力。以社會的秩序底神化，在宗教的形態和狀態底體系上的社會秩序底反復爲基礎的宗教的世界觀，卽在這地盤上發生并且確立。理想主義的或是象徵主義的樣式，是這樣在以農業爲基礎的一切封建的・神官的社會中，被反復而發達着。在這社會，領主和神是神底代理者，而神是被王或是領主移到了天上去的東西。而神官底階級，是把宗教的・形而上學的基礎引入到這社會的秩序下去的，宗教底守門人。與這個相反，寫實主義的樣式是在其次那樣的社會發生而且確立的。在那裏，封建的・階級的神官制度早已沒落，經濟由自然力獨立而被建設於合理的基礎上。在這社會，占了對於世界的崇敬的宗教底地位的，是科學的探求心，世界研究心，和想征服世界的努力等。換言之，卽在未會由站

在自己下面的別的反抗的階級受到大威脅的時代底資產階級社會，寫實主義的樣式便發達了。在這極端的兩種樣式——理想主義的和寫實主義的——之間，是有這兩種潮流的混合樣式在着的。那即是適應於從封建制度到資本主義的推移的過渡期的樣式。當此際，一方面尚生存着的舊的封建的傳統也在起作用，他方面，依着新階級底勃興，生出了新樣式。從理想主義的樣式到寫實主義的樣式的這推移，可以用四個實例來說明。

在古期希臘藝術（雕刻），占勢力的是理想主義的。象徵主義的樣式。藝術家在他們所創作的諸神和英雄底雕像中所表現着的，常是同樣地被反復着的姿態，微笑，在理髮的君主和諸神的觀念。現在紀元前五世紀的初頭，這理想主義的（古期）樣式，漸次被寫實主義的樣式所壓倒了。這時，最初是兩者都在同一的藝術的紀念物上共存着。「古期樣式底型那樣的微笑，捲髮底裝飾的配

置，常常在同一的軀體上，與人體底自然主義的描寫底嘗試結合着。而寫實主義一步一步地壓倒着舊的制約的特質，終於悉把全軀體征服了。在同一的建築物，例如在愛琴（Aegina）的神殿，也可以觀察從古期藝術的樣式化到新的自然主義的樣式的發展。在這神殿，西側的破風是由尚浸在舊手法中的工匠造成的，但東側的破風底工匠，却是向着新的效果的。瀕死的戰士底描寫，是試想由其面部傳達出苦悶底表情的，但在他方面，藝術家却提出着新的問題——在空間的軀體底位置。而奧林比亞神殿底雕刻，是最早把新的自然主義的藝術底發達完全輝耀地表示着的。」（華爾德霍艾爾 Walther 著『古代雕刻』）。

在古典時代和混希臘時代底希臘藝術上，寫實主義便澈底地打勝了古期樣式，而做了支配的藝術樣式。藝術家，彫刻家，現在便想傳達種種的個人的心理的情態，又努力於觀察那些表情——戀的疲倦（伯拉克西代萊思的「薩諦

路思」)，激怒和疖癩（在代葛 Tegea 底神殿的破風上的斯庫巴斯所作的戰士等），傾向於肖像的類似，把薩謬路思和賽萊娜底雕像，依在大都會底街路上徘徊着的下層社會底各種典型寫生着。又努力想把人體底組織，在可能的範圍內，正確地科學的地傳達出來（例如里吉波斯便在海爾古賴思 Hercules底雕像上描着肌肉底形式），更又理解着小孩底肉體和大人底肉體底組織底不同（鮑艾都思 Boethus 是兒童底雕刻家）。希臘雕刻家底寫實主義益發變為學術的了。而混希臘時代底藝術家們，便聽起解剖學者和醫生底講義來了（華賽爾）。

關於紀元前四世紀底希臘底繪畫，我們是不大知道的，但有這樣的逸話。

賽烏克西思所描的葡萄球底畫，是寫實到連雀兒都要飛來啄牠的程度的，巴拉修思所畫的帷幕，是逼真到連賽烏克西思都要近去拉牠那樣的。這樣，希臘藝

術的寫實主義和幻覺主義 (Illusionism)，是表示着美術家和公衆，把繪畫上的外界事象底正確的再現的價值，比任何物都評得高一點。

研究了在愛爾米達季 (Ermitage) 美術館中的古代雕刻的俄羅斯人——他的文字已在前面引用過了——把紀元前四五世紀的希臘美術底特徵下着正確的觀察，確立了牠的寫實主義的樣式，而把那現象底原因視爲這樣：即，希臘底藝術家，先是模做着埃及底東方藝術，其後纔脫了這異國底影響而走上自己底路。然而，爲什麼希臘底藝術家最初模做着東方而後纔脫了牠底影響呢？又爲什麼不得不脫離了這影響而造了寫實主義的藝術呢？這是尙未被說明過的。在「藝術與社會」底著者霍善斯坦因，古期樣式是從對於神和人的，藝術家和社會底崇拜所流出來的，又不但寫實主義的樣式是對於世界的態度失了宗教性的結果等事是很明白的，就是作爲這兩種藝術樣式的心理的，意識形態的基礎

的，宗教的和科學的推理法，是依希臘史底古期和古典時代的希臘社會底社會的。經濟組織底種種的典型而被制約着的一事，也是很明白的。即紀元前四五世紀的封建社會底對於資產階級社會的推移底結果，是由科學的知識慾壓倒着對於世界的宗教的崇拜，而同時創造了新的藝術樣式。當然，這是看那被論及的主題之如何而定的，但霍善斯坦因所論的，不是關於對於古期雕刻底主題，即對於人體的歷來的宗教的態度，而是關於對於人體的新的科學的，寫實的態度。

「肉體早已不做宗教的崇拜底對象了（在紀元前四五世紀）。肉體做了消失了一切虔敬之念的民主的興味底對象，做了關於形式的學問底對象，更拋開了對於自然現象底神祕的。來世的意味的一切信仰，而做了以智的和俗人的眼睛來洞察法則性的，充滿着合理主義的知識慾底對象。這樣，人體失了牠底

不可侵性，人們到了牠的些微的細點——甚至到了形式和動作底個人的偶有性——地都把牠研究着。這是資產階級的特徵。在資產階級藝術家底天才，人體底形式是正確的視學底問題，是因爲由崇拜解放了的認識，而被全認識物底限度限制了的一切的關係上的，最終的問題。」

寫實主義的樣式漸次確立了的希臘藝術史上的古典時代，實際上是宗教性漸減少着的時代。連亞里斯多芬 (Aristophanes) 那樣的社會的保守主義者都嘲笑諸神。又艾扶海美爾 (Ephemer) 也寫實主義的地說明着宗教底出現。這樣，哲學和科學便代替了神話和宗教。在這意識形態的運動底蔭下，進行着希臘社會底社會經濟的變質行程。那是從農業文化到商業主義文化的推移，舊的地主的貴族之向商業資產階級的變化，從下層階級底某層到真正資產階級的變化。紀元前四五世紀的希臘都市，是進到資產階級文化，市民平等（在奴隸所

有底時代），商品經濟和合理的・科學的思索底線上了。同時，在那作爲在藝術的思索底範圍內的反映的這些一切因子底影響之下，在雕刻和繪畫方面，便確立了和宗教的崇拜兩樣的，把世界和人正確地再現出來的寫實主義的樣式。

從農業文化到商業資本主義文化的，在一國的轉回期內的從理想主義樣式到寫實主義樣式的同樣的推移，在十五世紀的意大利藝術也有着。十四世紀的特列謙特派（Trecento）底藝術家們，例如季奧陀，弗拉・安吉里珂（Fra Angelico）等，雖在他們底宗教的聖畫上表現了一定的觀念，即基督教底觀念，但那時他們並不努力於畫像底個性化和肖像的類似，又他們所畫的世界也避開着使人生起恰像實世界底複寫那樣的，現實底幻影的描寫。又像在紀元前五世紀底初頭，在希臘起來的同樣的樣式上的革命，在十五世紀底意大利藝術中也是有的。庫特洛謙特派（Quattro-cento）底藝術是依着外界底正確的觀察，努力

想開發而且完全那各個領域底技術的。自然把牠那埋藏着的泉源對藝術家開放。即人類，動物和植物，現在已走進了他們底眼界。以前完全被蔑視的兒童底臉，現在便有人研究着，描寫着了。勞蘭左·季倍爾諦說他自己底努力是在於儘量地模倣自然，再現自然。在弗洛倫斯的洗禮堂底門口的他底薄浮雕上，從蟬到鷺，許多生物都很正確地被雕出着。這是證明着對於這些東西的觀察底正確。由蒲羅奈萊思和烏柴洛所創始的遠近法，是許多藝術家所願意研究的。弗洛倫斯底藝術家貝列拉 (Perella)，觀察着種種動物，而爲要把牠們描寫得近於實物，便把種種動物飼養在自己底家裏。同時，藝術家也精密地觀察着裸體，開始把牠藝術的地描寫着。維洛季奧爲要研究人體底各部，造了許多石膏模型，安東紐·保拉郁羅多多從事於解剖學底研究。寫實主義便變爲「庫特洛謙特派」(十五世紀)底藝術的創造底根本的特徵，藝術家被拉下到實社

會，而描畫着在運動，威容，顏面底表情和衣服底關係上他所觀察的一切的東西。當時的藝術家大部分都不以美，而以有特色的東西的再現爲自己底任務。就在處置宗教的基調的時候，他們都不但不以把自己底侶伴放在自己底繪畫裏做着第二流的觀客爲不適當，也不以把他們放在聖經底人物和聖人底姿態上爲不適當。這些藝術家底寫實主義早已深遠地進行着，像陀米尼可·季爾蘭達約那樣的便在弗洛倫斯底聖·特里尼多寺院（Santa Trinito）底『聖法朗西思珂底死』中畫了一個帶着夾鼻眼鏡的僧正。」（薩伊智克）。到了十五世紀底大藝術家萊奧納陀·達·文西，與他同時代的一切人們所共通着的，對於世界底再現的寫實的態度，便與聽着醫生和解剖家底講義的混希臘時代的希臘藝術家同樣，變爲藝術以外的某問題底學術的解決和學問的穿鑿了。

「藝術家的他，對於一切的神祕主義是無關心的。他知道自己而且使描在

畫裏的人的生活底事實總歸於血液循環底法則。他放棄了一切的尊敬心，從人的形式底世界分析出構成的法則來，以避開了一切的感情的智力底透澈性，出神入化地描寫了性的行為底力學。他依認識底路接觸着光線底問題。光線和大氣底影響，便成爲實驗的光學底問題。藝術的構圖底韻律，在他是幾何學底奧義。繪着聖安娜（Anna），聖母和嬰孩的那出衆的繪畫，無疑地是綿密的數學的組立底結果，是曲線論底精密的考究底結果」（霍善斯坦因）。十五世紀底意大利藝術家底寫實的・學術的樣式，不外是移入到藝術創造底領域內的無宗教的世界觀——在使物品變化爲金錢的資產階級經濟底水準上是必要的。合理主義，是十五世紀底意大利人（商人）底推理法底特質，這些人們祇打着算盤來做敬虔和崇拜底代替。在意大利，特別是在弗洛倫斯，不但最初輸入了使計算簡易的阿拉伯數字，并且還發明了小數，又發明了先是單式後是複式底簿

記（由萊奧納陀底朋友，數學者路加·巴丘里 Luca Pacioli）。最初發現統計學的，也是在這裏。（例如在季·維拉尼 Giovanni Villani 底雜錄中，有許多統計的材料。又如給威尼市底元老院議員的，總督底一四二三年底命令，是關於威尼市底連續的統計調查）。在這裏，到處都有甚至想使家庭的經濟生活都合理化的傾向。路特楷里（Rutceli）和阿爾培爾諦（Alberti）底『家憲』是教人如何把家庭經濟建設於計算上，可以把多少的金錢化費在什麼東西上，或是不應該在什麼東西上化錢。數學，機械學，物理學，工學也發達了。這時代底大藝術家萊奧納陀不祇是藝術家，也是技術家，機械師，也是農具，機械器和飛行機底圖案家。因為宗教的推想法衰了的結果，宗教殘存為少年時代底習慣，或是死的場合底習慣，而人們甚至公然地嘲笑着宗教和教會底教義（見於普爾豈 Pulci 底詩『莫爾岡代·馬其奧雷』 Morgante Maggicre 中的，

對於信條的擬狂詩)。弗洛倫斯在十四世紀早已有許多唯物主義者，快樂主義者，和靈魂不滅底否定論者們（見但丁 Dante 和他們的論爭）羣集着。在十五世紀，無宗教性便變為那些人們底固有性，當時有種“non aver fede”，（做無信仰者）這樣的話流行着。牧師被招請到瀕死者底地方去的時候，照例他要先問是不是信仰者。因為常有那人不是信仰者的風說，（布爾克哈爾德著『文藝復興期底文化』；松巴爾德著『資產階級』）。把以上的事實用藝術的字眼來說，恰是這樣的：即學術的·無宗教的·合理的世界觀（在牠底最高尙的抽象的出現上），像在紀元前四五世紀底希臘一樣，就在十五世紀底意大利，也由「庫特洛謙特派」底藝術排除了理想主義的·宗教的樣式，而造了藝術的·造型的·寫實主義的樣式。

從理想主義到寫實主義的同樣的推移，於十五世紀和十七世紀之間，在荷

蘭藝術上也被反復了。其中尤以在十五世紀的房·艾克兄弟和曼林格 (Memling) 其他的美術家底繪畫上，在人體或是風景底肖像性的形上的寫實主義底特徵，早已透過了基督教底神和聖人底制約的描寫而明確地顯現着。而在十七世紀底荷蘭底繪畫上，博得完全的勝利的是寫實主義。與最大限底正確和生活現象底廣汎的把握一起描寫日常的地上生活，是十七世紀底荷蘭人所自任爲使命的。他們把在各季節的鄉土底自然，色色有光輝地畫着。他們又畫着牛，馬，堆積着一切食糧品的烹調場，排着美味的菜肴和清涼的飲料的食桌，家庭生活和酒場底場面，從富者甚至到乞丐和浮浪漢的，各樣的年齡和境遇的人們。他們底理想不是美，而是對於自然的忠實。勃洛雅爾 (Brouwer) 和奧斯達德 (Ostade) 底農夫們，與宗教畫底理想化了的人物是沒有任何共通點的。荷蘭底繪畫，從資產階級的社會和資產階級的世界觀，從社會的地或是意識形

態的地遠離着的一切人們底眼裏看來，不過是映着「醜」的。把同樣的作品拿給路易十四世看時，他便會侮蔑地命令把牠從自己底眼前拿開。而學院派的理想主義底同派人，也都這樣判斷着。『*Catalogue raisonné*』（『合理的目錄』）底著者，關於朗勃蘭特底有着「不愉快的顏面表情和乾枯了的肉體」的老婦，代表着一切學院派的美學者這樣說着，「我不曉得什麼東西使朗勃蘭特常常畫了這樣的身體。他們都是消化不良，而看上去是使眼睛不愉快的。或者是因為他手下沒有好的模特兒，所以他便儘把自己所看到的事物傳出來」。這學院派的美學者完全沒有理解這在社會的發展底一定水準上的藝術家，是依從着被社會的地豫先決定的自己底心理和意識形態，不得不照樣描寫他所看到的事物的事情。所以當十九世紀後半的歌羅巴社會重新達到了和那十七世紀底純資產階級·社會民主國荷蘭所站着的同一的經濟的·社會的水準的時候，這時代底歐

羅巴底藝術上的寫實主義，應該盡掃了理想主義底最後的殘餘，而確立自己支配權，是極其當然的事。像紀元前四世紀底希臘一樣，像十五世紀底意大利一樣，又像十七世紀底荷蘭一樣，到處重新反響着「歸返自然」，「寫實主義」這樣的老標語，在英吉利於一八六〇——七〇年代，便有取着「先拉斐爾派」這樣的名稱的藝術家底團體出現。這團體，比希右斯丁寺院底聖母底作者更真實地，良善地知道自然，標榜着歸復到描寫自然的先拉斐爾派底藝術家（米列思 Millais，勃郎 Brown，亨德 Hunt）底傳統和技術去，對抗了學院派底理想主義。被一八五八年在巴黎所舉行的萬國展覽會底審查員所排斥了的古爾貝（Courbet），便在特別的板造小屋內開着自作展覽會，牠底匾額上便挑戰地揭着「寫實主義」等字。在展覽會的有插圖的目錄上，古爾貝這樣說明着這術語：「寫實主義是由視覺的和觸覺的事物底描寫而成立的。繪畫純然是物理的

言語，眼睛看不見而不存在着的抽象的觀念是不入於繪畫底領域的。」古爾貝實際上是巴黎公社底連累者，又表明自己是某一定的政治的和社會的思想底同派人。而事實雖然是那樣的，然而他底繪畫却是現實，即自然，人體和種種的生活基調底純然的寫實主義的。繪畫的傳達。而雖則畫着自己故鄉底田舍住民底典型的時，他也給之以實際住在市裏的人們底肖像的類似。

十九世紀的六十年代，在俄羅斯底藝術上，也有從理想主義的樣式到寫實主義的樣式的同樣的轉換，而那時便把俄羅斯的資產階級的關係底確立和資產階級的世界觀的確立表現於藝術底手法上。在一八六三年，向美術大學院底學生十四人以「哇爾哈拉 Valhalla 底酒筵」作畫題，提出製作競爭的時候，他們便示威的地拒絕參加競爭。而與歷史的。宗教的繪畫底理想主義的樣式決別了，組織着移動展覽會派的一團，宣言了與古爾貝同一的主義。他們不但特別

製作實生活底風俗畫，并且把寫實主義引入到那些風俗畫去。例如宗教畫（克拉姆斯基底「荒野底基督」，葛（e.底「真理是什麼？」）歷史畫（希華爾茲 Shvarts，蘇里珂夫 Surikov），戰爭畫（威列西却金 Yershchagin），風景畫（西式金 Shishkin 那樣的便是。不但在混希臘時代底希臘寫實派和十五世紀底弗洛倫斯寫實派，就是在移動展覽會派，藝術底最高原則也是「科學的」。即，照他們底意見，是祇有知識纔能造出真正的藝術家的。

寫實主義在社會發展底某階段便移為印象主義。

印象派是寫實派。他們對於自己所要畫的外界，是不以一切的宗教的崇敬而接近的。他們把外界，即物質，無條件地承認為客觀地存在着的東西，構成自己底知覺的東西，在他們自己底藝術上，他們不從某種普遍的觀念——象徵——出發。然而印象派與寫實派不同之點，是在那對於知覺底最大限度的正確

的傾向。同一的樹木，在一日內的種種的時刻，和在種種的光線上，可以引起種種的心象。在決不能第二次被反復的某偶然的瞬間，傳達那由世界所受的自己底知覺——這便是他們底使命。印象派（例如莫奈 Monet 那樣的）喜歡取同一事物（例如乾草堆），而在知覺底種種的瞬間裏，在種種的光線下，在種種的大氣的狀態中，把牠表示着。他們不想把世界底某一片當作「事物本身」，不想把不變的東西當作某現象底「觀念」，而把牠當作純然的印象傳達着。印象派是寫實派。然而異於後者，是極端的個人主義者。他們不願把世界當作全體看。他們底標語是「我如何看牠？」（維也那底文學者阿爾丹堡 Peter Altenberg 底印象主義的素描底標題）。一切偶然的・特殊的・瞬間的東西，纔能引起他們底興味，（關於印象主義底其他的特質，可參照『藝術上的運動，遠近和光線底問題』和『繪畫底兩種典型』兩章。）

印象派既然是極端的個人主義底寫實主義，則當然是極端的個人主義底支配時代所固有的。即是適合於在封建的和半封建的社會組織上很有特色的，社會成員底鞏固的內部的結合崩壞了，而各個人由於資本主義底強力的發展，誇示着完全的至上權的時代的。所以印象主義的樣式底萌芽，可以在彼個人主義的地建設了的一切社會組織底藝術中指摘出來。

古代石器時代底狩獵者，不用說也是個人主義者。然而他們却祇一個人獵着野獸。就在狩獵用集團的襲擊底必要的場合，他們也依然不得不個人的地對抗着野獸。優秀的狩獵者，是祇能夠觀察自己所狩獵的動物底想不到的，最偶然的姿態和態度的人。所以馬德蘭人底寫實主義的描寫，往往接近着印象主義。狩獵者馬德蘭人，是把恰像那藉快速的照相機底助力而拍來那樣的，做着完全特殊的姿勢的野牛和馴鹿的畫，像樣巧妙的即興詩人一般地畫着的。印象

主義底手法，重新發現於都市的。資本主義的混希臘時代底希臘藝術。哈門在他底著作『生活和藝術上的印象主義』中，第一把那混希臘時代底希臘文化，在生活底一切領域上（在哲學，道德和家庭的・社會的生活上），是帶着絕端的個人主義底印跡之說，詳細地論證着，第二他便把那混希臘時代底藝術，在一切關係上都是印象主義的的理由，不但因為「繪畫的」推理法（雕刻底繪畫的性質，即雕刻上的明暗）占着勢力，也因為藝術家努力想傳達出從現實所受到的瞬間的印象，和在街上所遭遇到的迅速的利那的觀察之說，論證着。換言之，就是他把藝術家努力想概不將存在着的現象，而是將在某瞬間存於那知覺着的藝術家的現象傳達出來的這一說，詳細地論述着。

印象主義，在傳達瞬間的印象的意味上，在藝術史上第三次，被反復於資本主義發達了同時個人主義的世界觀也降盛了的十七世紀的荷蘭底藝術。荷蘭

底資產階級，就在宗教關係上，也是無條件的個人主義者。十七世紀底荷蘭底肖像畫家，有描着手裏拿着聖經的自己底肖像的。荷蘭底資產階級，爲自己底精神上的健康和救助，並不用着教會。他們是各有自己底個人的宗教的。卽，他們是個人的地讀着，憑自己地解釋着聖經的。荷蘭某畫家底寫實主義也是這樣的個人主義的東西。（關於全荷蘭文化底繪畫的性質，和這時代的荷蘭繪畫上的光線和陰影底問題，是用不着討論的。）在弗·哈爾斯（Frans Hals）底藝術上的印象主義，是最明白的。莫代爾（Mutter）列舉着他底許多肖像（音樂家，酒徒，少女等）和「那出色的卽興畫」之後這樣說着：「哈爾斯在這種的作品中，在傳達瞬間的東西的一方面，達到了最高的完成。歪着臉的突然的笑，勇敢的視力，發怒的動作——他把這些一切東西在飛躍的瞬間捕捉住。他把從愉快的微笑到啜泣聲的，笑底一切形式，以快鏡照相底迅速捕捉住。他用

像電文那樣的文體講着故事。爲要使電光石火閃爍成爲結晶，他便好像各筆觸都活着呼吸着一般地，把自己底技術琢磨着。在馬奈（Manet）底二百年前，他早已安下了印象主義底基礎了。」

最後，寫實主義之移到了印象主義，是在十九世紀底歐羅巴藝術。尤其是在牠底後半期，最初是在英吉利（塔那），後來是在法蘭西（馬奈，莫奈，德加，Degas等），德意志（李培爾曼，加爾克洛易德 Kalkreuth，烏代等）和俄羅斯（庫因季 Kuindji，柯洛文 Korovin 其他）——寫實主義移到了印象主義。強力地發達了的資本主義的這時代底資產階級文化，比混希臘時代底希臘更甚地帶着極端的個人主義底印跡。資產階級社會，瓦解爲互相競爭着的孤立的，自足的，而肯定着自己一個人的數十萬的個人。在這樣的個人主義的社會上，藝術家也祇能做着極端的個人主義者而已。藝術家之所視爲應該再現的自己底義務

的，不是在事物和現象中所共通的東西，也不是別人們在那些東西裏面所看到的東西，而是藝術家於某瞬間在這些存在中所看到的東西。即不是在別人們底前面的現象和事物的再現，而是在藝術家底前面的現象和事物的再現。莫代爾說明着印象派底地位，用自己底言語試想這樣傳達着：「不第二次在這樣的美和表現中，極其美妙，極其纖細地發現的，這樣好像向畫布要求着的，那樣的動作和表現的陰影，或是色彩的和光線的霧圍氣，是沒有的嗎？」。如再某現象不在同一的形上再被反復，那麼這樣的現象底傳達，是指着牠是祇爲在某瞬間的某個人有意義的，完全個人的主觀的東西。祇在那從集團離開了的個性被認爲最高權力的社會，這樣的對於藝術家底任務的見解，纔能夠發生。在社會底集團的經驗上，作爲再現着「不被反復」的純粹的印象的藝術的即象主義，換言之，即是主觀主義的寫實主義。即一部分是作爲適應於如在十七世紀

底荷蘭底社會，尤其是在紀元前二三世紀的混希臘時代底社會，和十九世紀末底歐羅巴社會所見到那樣的，在個人主義的解頽底狀態中的社會的樣式的寫實主義。



一一 藝術上的動物，植物，人物和事物

在人類底經濟的發達上，有四個時代——狩獵，農業，封建的土地所有和資本主義的生產——相續地互相交替着。這四個相異的經濟制度底保持者，是種種的社會的有機體，即狩獵團體，共產主義的農業集團，封建階級和資產階級。這四個社會形體俱各將其特殊的主题帶到藝術上來。

狩獵者在其繪畫的雕到作品中描着野獸和動物。古代石器時代底狩獵者和

現代的僕修曼人，澳大利亞，愛斯基莫人底造型美術底內容便是。這主題底片影可以在古代埃及和克萊特·美凱奈時代底藝術上看到。那裏是有着優秀的描寫——例如獅子底畫那樣的。到了後來，野獸底影子漸漸地在封建藝術上減少，又與野獸失了作爲「多坦」(Totem) (北美洲土人所作爲禮拜的對象的自然物，特別是鯨熊等動物——譯者註。)和神的宗教的意義同時，漸漸地消滅着。在埃及底藝術，是殘遺在半神半獸的形上，在克萊特藝術，是殘遺在表現着宙斯之妻海拉 Hera 底牝牛底雕像底形上然。而在資產階級文化底水準上，動物大部是在家畜底形上被再採用於藝術上的。例如，最初是被採用於混希臘時代的雕刻(如農婦把牝牛引到市場去那樣的)，其次是文藝復興時代底意大利底繪畫(這方面的專門家有比沙諾 Piero 那樣的畫出着)，然後特別是十七世紀底資產階級底荷蘭。在後者，牛乳業是國民經濟底主要部分，而保代爾 (Potter)

是以優秀的牝牛底畫家得名的。最後，在十九世紀的歐羅巴藝術上也同樣，有許多萬有神論主義底藝術家輩出着（如露沙·鮑納爾 *Rosa Bonheur* 等）。當狩獵變移為農業，而人類開始使各種食用草繁殖着的時候，藝術上的動物底地位便益發轉到了植物。而狩獵者·野蠻人，雖把其特殊的主题——野獸——寫實主義的地，完全地，明瞭而且正確地再現着，但在經濟發達底新階段上，寫實主義的樣式，畢竟變移為裝飾的樣式了。那時候，植物往往作為原始農業時代底裝飾底基礎。在這平等共產主義的社會集團中，是還沒有個人可以占有的地方的。「在那裏，個人的人格和個人的企業還沒有發生。經濟，社會的活動和社會的設施，一切都有均等底韻律。這些社會底生活是集團主義的組織。這個組織不許有個別化了的生存。一切的東西和個個的東西，都祇隸屬於無人格的集團纔有意義。古代德意志或古代東方底裝飾也是這樣的。這是藝術底平

等的·聯合的·集團的·有機的理解底作品。」（霍善斯坦因著『藝術社會學底實驗』）。

其後，當封建階級做了主人和王侯站在農業的集團底上面的時候，這階級便不得不把自己底特殊的主题帶到藝術上來了。即以人類代替了動物和植物。這個新的主题，是從階級的自覺底感情和領主的個人主義底感情生出來的。爲要表現這領主的·個人主義的意識，最早洞窟狩獵者底壁畫，均等的農業集團底裝飾的·無人格的樣式和裝飾的·無對象的樣式，便沒有用了。與領主底個人主義的意識一起，雕刻的造型美術發生了。人·領主底雕刻的姿態——這即是埃及，古期希臘底封建藝術和中世紀時代底羅曼藝術底內容。領主階級所想着的人類姿態，那第一不外是莊嚴地向着正面的，尤其是垂直的姿態。即不是直立，不是坐着而把體軀仰向後，威風凜凜地眺望着遠方的姿態，便是帶着領主

底寬容微笑着的姿態。「一切的姿態，無論是站着，坐着，或是走着，動着，顏面常是向着觀客的。頭底頂點，頸底中央，胴體底中部總是常在一個垂直的平面上的。曲脊柱，即向右傾或向左傾，都是絕對不可以的。不動的姿勢或是步行中的姿態，常把其重心放在兩足底踵上。埃及底薄浮雕和繪畫，除了極其稀少的例外，盡都描着側面的臉（與雕像不同）。但有一種眼和肩都向正面地被造着的特徵。」（萊納克著『阿普羅』）。人底像，即高貴的人，領主階級底人底像，是被設想在更超人間的，巨大的輪廓中的。「各封建的文化，使大量的東西底崇拜發達了。像封建制度在經濟關係上依據着最大收入的原理，以經濟的地獲得無制限的需要底幸福爲目的一樣，一切在封建文化上的形式底美的完成，顯然是向於集團的和大量的東西的。體軀底巨大之被視爲特別的威嚴底反映，是有意義的。」（霍善斯坦因著『藝術與社會』）。正面性，垂直性

和大量性，尙未曾汲盡了在封建階級底藝術上的人類姿態底全特徵。領主把自己視爲特別的東西，不用說下層階級，就是和周圍的人們也不接近的。所以，領主普遜都被畫爲自足着的人格。在埃及的法老朝底藝術上的，在希臘底陀里安時代底封建藝術上的，和在中世紀底羅曼藝術上的人物，就是作爲這樣的東西展在我們的前面的。

當資產階級上了歷史的舞臺的時候，內容雖是兩樣，但同樣被個人主義底感情貫串着的這個階級，便把人的姿態從封建階級取來放入自己底藝術上，而附上了適應於資產階級底存在和意識的，別的藝術的形式。這現象先在伊奧尼亞和阿諦加時代底希臘發現。

不在外延的農業文化底事情上，而在內包的資本主義文化底事情和相對的平等底事情上被組織了的資產階級意識，最早不尊重大量性底理想。人底像在

這裏便找到了人底節度。依路豈安 (Iulien) 底記錄，奧林比亞 競技底裁判官們曾訂立了優勝競技家底像不能超過人底身長底規定。同時，封建時代底正面性也消失了。當然，在某期間尚被當作過去的遺物保存着。哈爾莫提烏思 和 阿里斯多季東 是被製爲身體向上伸着向正面站着底姿勢。然而與這樣的羣像並立的，却有那在封建階級底藝術所完全不可能的，做着屈曲的身段的米龍 (Myron) 底「擲鐵餅者」。在領主的特徵的卓越性也漸次地消失了。在屬於資產階級時代的泊拉克西代萊思 的「海爾美思 和 小第奧尼梭思 (Dionysus)」或是在像「跳舞底邀請」那樣的雕塑的羣像上，被描着的人們之間是設定內面的・心理的關係的。那些人們，不像法老和其妻，或是愛琴神殿底小壁上的戰士那樣地單單並立着，而是互相救功其存在的。因爲封建的・地主的文化是個別化着，而資產階級的都市文化却是使其接近，使其合一的。從封建的個別性到資產階級

的相互的聯繫性的這推移，在中世紀底羅曼藝術和莪特藝術上的人的種種的處
理法上，也明白地有着的。裝飾着羅曼式寺院的雕刻，雖然互相毫無聯絡地祇
是並立着，但在莪特的寺院，因為使人們接近的資產階級的都市組織底結果，
人們的雕像，是互相接近着，互相談話着，結合着的……（蘭格著『人物底
像』）。

登了歷史的舞台的資產階級，雖由其藝術家描寫着人，但那是與封建階級
所想的兩樣的，獨創到某程度的東西。即，主題不用說雖然是很近似，但本質
上却是別個的東西。然而資產階級，依着自己所固有的特殊的主题，使藝術豐
富了。如果在藝術上狩獵者採用了野獸，農夫採用了食用草和植物，領主採用
了人，那麼資產階級，可以說也把新的主题——作為應該再現的獨立的對象
的事物——採用於藝術。紀元前四世紀底希臘的畫家賽烏克西思，早已發見了

把窗帷畫在繪畫中的可能性。那東西以外是什麼都沒有。十七世紀底荷蘭底畫家們更進一步。在靜物畫中描寫了一切的無生物的事物。在那祇在生產着事物，又把牠買賣着的資產階級底目前，事物纔能夠進到藝術家底視野來，纔能夠做爲藝術的興味底對象（見靜物那章）。跟着資產階級從商業的階級變移爲工業的階級，又跟着技術底發達，新的事物，即機械，便戰勝的地浸入資產階級社會去。在西歐近代的藝術家——他們之中當然是德意志人占着大部分，因爲德意志在二十世紀的境界上是技術底國家——底許多繪畫上，是有巨大的，同時有着美的機械裝置的工場和製造所，被再現着，而牠底周圍的人是格外變爲無足重輕的了。更進一步，機械更戰勝了人，而做了繪畫底獨立的，唯一的主題。（在Fürst: “Das Reich der Kraft”——富爾斯特著『力之國』中，有許多的插畫。）工業的資本主義時代底藝術家，更前進一步排斥着本身性的事物和

對象，而把這些東西所固有的性質，從這些事物抽象出來，而以牠底藝術的地，或是雕刻的地傳達作爲自己底任務。例如意大利底未來派巴拉（Balla），波丘尼（Boccioni），卡拉（Carrà）及其他的繪畫和雕刻那樣的，盡都再現了汽車底力學性，或是人體底力學性，或是速度底抽象的概念。

一一一 藝術上的勞動

如果伴着封建階級底形成，人類進入了封建社會底藝術，那麼不用說，那不是有着人類的姿態的神，或是高貴的人，便是領主。奴隸，農奴是不用說的，在那社會從事於勞動的任何人，都沒有在這藝術上存在的餘地。創造了神，英雄，支配者和聖人的古期希臘底藝術家，浪漫期中世紀藝術家，都並不想可以把農夫，職工，僕人與他們放在同列的。所以到後來，古代底帝王或

是十七世紀的專制君主底王朝底宮廷藝術，都以永久地傳着支配者底威力爲使命，對於社會底下層，對於勞動底代表者，不把自己底門戶開放。然而古代埃及却是例外。埃及，在雕像和薄浮雕底形式上，可以看到耕着田的，造着船的，在工場裏或是廚房裏工作着的人們，和種種在操作着的奴隸和僕人底像。如果在埃及的藝術家那裏，再現勞動者底像是被允許的，那麼即當然不是由於支配的封建階級對他們表示那作爲父親，作爲兄弟的好意，而是出於殘酷的支配者的利己主義的完全兩樣的原因。因爲他們假定人類在死後底世界，也是繼續着他在地上所過的生活樣式，領主的王侯在來世也領有田園，船舶和資產，并且因爲同樣的奴隸和同樣的僕人是必要的，所以主人死後第一便把他底奴隸和僕人殺掉。但後來，跟着時代的經過，便拿似顏，傀儡，和藝術的肖像來代替了。埃及底各種典型底勞動者底雕像是這樣發生着的。這些都是高貴的地

主，王侯墳墓內的薄浮雕。地主諦（*Die*）被葬着的墳墓底薄浮雕那樣的，便是其一例。牠底上半是描着收穫的模樣，是有一羣奴隸刈着裸麥。監督把杖貼在脛上聽着一個奴隸底報告，地面上橫着這些刈好了的麥穗底束。下部是描着這些把麥束放入大的袋裏的模樣，和勞動者要使驢馬搬運這些袋子而叫着，牽着牠們的模樣。再下面，是打麥的畫。浮雕底第二部是描着封建領地內的別的勞動——建造圓木船的畫。卽一隻船上是地主諦自己站着，滿足地眺望着農奴職工底勞動。浮雕底第三部是熔着金屬底器具，鍊着塑像的工場的光景，現在我們的前面（*Curtius: "Die antike Kunst" ——古爾提烏思著『古代美術』*）。這些有興味的浮雕（這一類的浮雕在阿海特·海提普·海拉 *Akhet-Khetep-Kheba* 和奈海爾謝姆普達 *Nekhershehempeta* 的墳墓裏也可以找出。）決不是麥尼支底『勞動紀念碑』那樣的神化。這些浮雕，是一方面把大地主貴

族底經濟頗正確地再現着，而一方面對主人保證着死後的勤勉的，無報酬的勞動和侍奉。那是因為要主人底身分「加」(靈)，像在地上生活着一樣地，能夠便利又豐富地生活。與描着勞動和勞動者的墳墓內底浮雕一起，雖然尚有許多從事於各種的勞動的男女奴隸底雕像被保存着，但那也是根據於要他們實際地從事於照所被描着那樣的勞動的，同樣的想像的。男女奴隸都磨着麥粉，練着練粉，釀造着麥酒，預備着食餐。但是這常是不緻密的作品。因為牠底目的不在於主人的再現，而是某種奴隸的再現，一切的特定者又不為這種雕像給藝術家許多錢。「第六王朝以來，僕人底雕像差不多全是木製的，同時往往多少有點結合為顯著的集團。例如有些是描着一個磨着粉，一個生着原始的爐火的兩個女奴隸，有些是描着有許多女僕在着的真正的廚房。如負着皮包的奴隸那樣的，是特別的好成績。描着以歌和音樂取娛自己底命令者和其夫人的僕人的一

羣也不壞。這些雕像往往塗上薄薄的石膏底釉，又常被施着彩色。人物真像是活着的，又恰像是動着的。而又好像是滿身充滿着能夠投合主人底氣色的希望。」（巴洛特著『古代埃及藝術史大要』）。

西歐中世紀的封建的・神官的藝術之不知道勤勞階級的人們，是如前所述的。然而與在中世紀底出發點的紀念碑的教會藝術一起，却有別種的「家庭」藝術存在着。在這藝術，勞動可看到牠底反映。第十四世紀的法蘭西是使用着所謂時課經和祈禱書的，但牠底最初的幾頁，都像是一種繪圖的曆本。那祈禱書中最有名的，是由尼德蘭底隆盛期的三畫家，爲比里侯 (duc de Berry) 所畫的 (Très riches heures)。這些細畫 (Miniature) 中，有些是描着貴族底娛樂，即狩獵，酒宴，騎馬和散步等，然而有些是奉獻於農夫底生活和勞動的。例如背景是王侯底堡，前景是農夫下着種子，刈着草那樣的也有。威尼市總督格里

馬尼 (Grimani) 底祈禱書也是屬於與這個同樣的文學繪畫的作品底典型。一面有貴族底狩獵，春期旅行，另一面卽有農夫耕作着，收穫着，摘着葡萄，或在冬季的小屋裏有女人紡織着，有男子閑散着，有小孩和所飼養的小鳥玩着。這裏仍以堡爲背景（有時如在『冬』的細畫中那樣，遠方可看到市街）。這些法蘭西和意大利底細畫，既與有同種的內容的埃及底浮雕和雕像兩樣，是描着像不做農奴底生活了的農夫（意大利在這時代已把農奴制度撤去了）的勞動。祇是這些細畫，是在那想在翻開祈禱書的時候能夠得到慰安的印象的比里老侯或是格里馬尼總督底趣味之下，把牠再現着的。所以農夫底勞動在那裏被描爲容易的工作，恰似祭典時一樣，農夫自己也很綺麗，勤勉，而且像是很滿足。企圖引起大領主們底注意的這些細畫，雖然表現着對於農民生活的愛心，但尙有完備了的都會底精神，勃興了的資產階級底零園氣。這些細畫的作者是從有着

發達了的都會生活，有着確立了的資產階級文化底要素的國家出來的荷蘭藝術家，並不是偶然的事。

在第十七世紀，當有了新資產階級制度底基礎，而商業的資本主義和重商主義底形式上在全西歐占着勢力的時候，藝術要對於以勞動爲自己底運命的人們開放門戶，周圍的情勢尙是不利的。在法蘭西和西班牙，是有着詩化和表現專制至上底觀念爲使命的宮廷藝術稱霸着。所以在這裏，勞動生活底描寫那樣的，不過是例外的顯現而已。要希望路易十四世底藝術家們對於社會底下層加以注意，那當然是不可能的。在第十七世紀的法蘭西，獨自使農民和勞動者永遠的，是宮廷外的藝術家，即勒·南 (Le Nain) 兄弟。喜歡畫家庭底團體的場面的夏沙尼思特 (Janssotte)，雖給與了許多畫着飲食着，休憩着，娛樂着的農夫底繪畫，但沒有看見農民勞動着的畫。基調雖然是否定着社會的契機

(moment)，但這些農民描寫，因為色彩暗的關係，竟包含着無限的哀愁。那早已不是使比里侯或是格里馬尼總督底眼睛快樂了的那綺麗的農夫，而是被封建的重荷壓迫着的，百年之後對領主的壓制飄蕩了反旗的法蘭西底農民。

假如法蘭西的勒·南兄弟是使農民和宮廷的風習及其典型對峙，那麼西班牙底凡拉思格斯，是把男女勞動者和那不得不由自己底作品使之不朽的腓力普四世的宮廷社會放在一起，而讚美着他的產業的勞動的。西班牙的染織業和金屬武器工業，在十六世紀和十七世紀，是在頗隆盛的狀態中的。假如凡拉思格斯底王室哥勃蘭織工場『女織工』是把婦人勞動者引入藝術中的，那麼，畫着海爾美思要為馬爾斯 (Mars) 定鎗，到伏爾甘 (Vulcan) 底鐵工場 (馬爾斯和維娜絲，向同工場的跛主人舉了反旗) 去的神話的繪畫，雖然牠底題材有着世俗的挑發性，却是工業發生的真的神化。十七世紀的最大的資產階級國，

卽荷蘭（一部是弗朗特爾）底藝術，比什麼都多把地方割愛讓給勞動階級。與勃·南兄弟相反着，十七世紀的荷蘭底藝術家（在『夏』中畫着英雄化了的農夫底姿態的，十五世紀底畫家老勃留格爾 Breughel 是例外）都作爲純粹的都會人而接觸了農村。當描寫農村的時候，他們不把其勞動，而把其祭禮的背景放在念頭上（尤其是弗朗特爾派的代尼爾思 Teniers），以都會人底優越性俯視着農夫（勃洛匯爾，奧斯達德）。「這此藝術家之中，能夠觀察着手裏拿着鍬，耙，鎌，鐵鏟，斧，在田野裏操作着的時候的民衆的，是一個也沒有。飲酒，酒宴，跳舞，連頭蓋骨都要粉碎了那樣的打架——這便是他們唯一的主題。我們真不能相信幾時有那樣無智的農夫，肉塊隆起着的大鼻，化成爲半獸的野蠻性的蒙昧的沒理性的人類會存在過。我們也不能相信農夫是，像被畫在別的畫上那樣地可愛又綺麗，不能相信他們有着像那指甲潔白的，考

究着跳舞的青年男女那樣的美麗的臉，而伴着音樂跳舞。有此把「沙龍」(Salon)式的動作歸附到農夫去，有些把農夫描成滑稽的青年者，而拿他底粗野和愚鈍做爲有教養的資產者的慰安物，這樣使農夫和藝術連結着。」(莫代爾)。

在法蘭西，十八世紀是資產階級底勃興和貴族底沒落的時代，這時代，便給與了和十七世紀的荷蘭底繪畫意味不同的，完全與現實懸隔了的農民生活底繪畫。例如格萊時是以採用農村生活底情景的作品『讀聖經給小孩聽的家庭之父』，『村中之婚約』，『父底呢咀』，『罪之子』而走上了畫壇的。但在法蘭西，也如十七世紀的荷蘭底繪畫同樣地，沒有表示着勞動日底農夫。假如十七世紀的勒·南兄弟底農村風俗畫，在領主們底心裏喚起了對於『小小的勞動底兄弟』的惻隱之情，那麼這格萊時底『農村』繪畫，即是在農民底風習及典型底

描寫的形式，讚美着新興資產階級（特別是小資產階級）底善行，即保證資產階級對於貴族的勝利的東西。實在格萊時底繪畫是畫着宗教心，豐潤，家庭團圓等，尤其是在市井生活上新興第三閥底性質，而不是描着作爲被貴族所壓迫的農民底絕望的運命和勞動階級的農民。所以資產階級底意識形態理論家弟德羅（Diderot），便賣力恭維着格萊時底繪畫，甚至於連那格萊時所懷着敵意的貴人們也集在他底繪畫前讚嘆着。十九世紀的後半期，當全歐羅巴諸國確立了資產階級社會的時候，同時繪畫和雕刻也有了一定明確的實寫主義的傾向。因發達了的勞動運動部分的地及於農村的結果，對於勞動階級和勞動問題的興味便向上了。有些藝術家，如米萊那樣的，便直接出自農村，又如房·谷訶便與農村親近地接觸着。其餘的小資產階級的社會民主主義者們，便高叫着愛護民衆，表明了像我國底移動展覽會派那樣的，民情派的，稍帶着社會主義的色

彩的見解。依上述的原因，農夫屢屢被描於十九世紀後半期的全歌羅巴民族底藝術（包含俄羅斯）上，而與十七世紀的荷蘭畫家，和民情派的勒·南兄弟兩樣，開始現出了從勞動生活方面被描着的農民。米萊，巴斯智安·萊巴治（Bastien-Lepage），萊爾米特（Lhermitte）等早已不畫跳舞着或是飲食着的農民了。這些美術家，即使畫中農（如在米萊的作品上所見那樣的），即使畫村裏底勞動者（如在萊爾米特底作品所見那樣的），也使農民底勞動生活底一切の場合展開於其畫中。在農奴解放後的俄羅斯美術家底作品上，農村也沒有何等的理想化，沒有何等嘲笑地被描着。這些俄羅斯美術家，起先作為社會現象批評家，而在他底畫裏表示了農民底貧苦，暗愚和迷信（木耶蘇也陀夫 Милюков 及其他）。

跟着產業的發達，勞動者便與農民站在同一條線上了。所以假如上述美術

家庭繪畫，是承繼着十五世紀的細畫家，十七世紀的荷蘭人和法蘭西人底傳統的，那麼可以說幾多美術家是在十七世紀，在伏爾甘底鐵工場那樣的神話的主題之下，繼續着那由畫着向鐵床下着鐵鎚的強健的鐵丁底肉體的丁陀列多（Dionotio）和凡拉思格斯那樣的巨匠所創始的事業的。無產階級進入了十九世紀的歐羅巴藝術上的，最初是法蘭西。即無產階級，作為政治思想的把持者，作為政治革命底參加者被描於陀米艾（Dumier）底作品中。（例如『勞動者擁護印刷底自由』）。其外尚被畫在約翰龍底作品（如『愛國者』——七月的barricade的勞動者）中，和昂諦尼艾（Audier）底作品（一八四八年底同胞戰底插話——受傷的父親死在閣樓裏，而兒子為要守護握着手鎗站在門邊之圖）中。為政治的自由而戰着的無產階級，過後便做了被資本家所榨取着的勞動者，而他底苦痛的經濟狀態，是最深刻地被表現於葛提·珂爾維基（G. K. K.

Kol'tse) 底無產階級版畫上 (『站在病妻底床邊的失業者』，『失業者底家族』等)。最強力地表現着勞動者底經濟的鬪爭的，是魯爾 (Roh) 『煤礦夫底同盟罷工』) 和阿特列爾 (Adler) (『克路若底同盟罷工』)。跟着勞動階級底勃興，在俄羅斯的無產階級也與農民一同走進了藝術。那祇看沙維茲基 (Savit'ki) (『鐵路底修理』) 和耶洛先珂 (Taroshanko) (『火夫』)，特別是石加沙特金 (Khesalkin) (『煤礦夫』) 底作品，便馬上可以了解。跟着無產階級底苦難和鬪爭一起，在以前是不可能的一個新的觀念，便確然地走進了十九世紀末底藝術。即在比利時人麥尼艾底雕刻上的勞動底威力和英雄主義底觀念，和在英吉利人華達·克倫 (Walker Crane) 底作品上的勞動階級底國際的團結底觀念，旗幟上是寫着勞動底解放和勝利等語 (『May-day 底小冊子』，『勞動底勝利』)。

如果在古代埃及底藝術上勞動者被描作封建領主和地主底忠僕，如果在十四、十五世紀底細畫上農民是從以看美麗的安適的農村底勞動者爲愉快的大貴族底觀點被畫着，又如果在十七世紀的荷蘭底繪畫上農民是特別從對於農民有着自己底優越性的意識的都會資產者底觀點被畫着，那麼在最近的歐羅巴藝術上無產階級可以說是常在小資產階級底光蔭下的。當藝術家描寫勞動者的時候，有的把他當作受難者而把那對於他引起同情之念放在念頭上（如葛提·珂爾維基底無產階級的版畫那樣的便是），有的把他當作『勞動底騎士』顯然地把他理想化着，把中世紀底獨立的職工底容貌和服裝歸附與他（華達·克倫底勞動者那樣的便是），有的便從無產階級的主題中除去了勞動解放戰的動機，和對於資本主義的反亂的動機。（例如不由社會主義，而由天主教精神到無產階級去的麥尼艾那樣的便是。）

蒲力汗諾夫在威尼市的第六回萬國博覽會概觀上早已這樣指摘着：即大多數的藝術家，對於拉沙爾（Lassalle）所說的「第四階級底思想」差不多沒有任何概念。又他們之中，能夠在其繪畫上或雕刻上具現那帶着資產階級底掘墓工人的使命的階級底真的本質的，差不多是一個也沒有（「藝術論集」中的「資產階級藝術和無產階級運動」）。

一三 藝術上的兒童

和封建階級一同進入了藝術的人物，是支配階級的人，是成人。本來在封建社會底藝術，是沒有未成年的兒童可以存在的餘地的。流傳到今日，而不能正確地判明是什麼時代的東西的古代埃及的雕刻，有一個是描着手裏抱着小孩的婦人的，但那却無疑是埃及有了封建的國家以前的東西。如祇就雕刻說，那是確實的（見古爾提烏思著『古代藝術』）。無論如何，這些雕刻的樣式總是

和封建專制的樣式沒有何等共通點的。然而各王朝的興味不但要求着帝王的底雕刻的再現，有時候連其嗣子的雕刻的再現也都要求着的，又例外在埃及底公式藝術，也可以和成人一起逢到了兒童。被發見於耶蘭古波里斯 (Jerankopolis) 的羣像弗易王 (Phi)和其子 (昂提思費斯 Menteshphis 底雕像 (青銅的) 那樣的便是。這王子全然失去了「帝王性」，而「他那有獅子鼻子的肥臉，細而長的稚氣的眼睛，和那當作年幼的動物迫害者的無邪氣的殘忍性的表情，真令人鬚髯想起街上的餓鬼。」(古爾提烏思)。這樣王朝底興味，在十七世紀的西班牙便破壞了絕對的專制的樣式底尊嚴，如可在凡拉思格斯底有些肖像畫上看到的一樣，把王子和公主與成人們一塊兒畫寫着。在畫了諸神和軍人的古代希臘藝術上，也是沒有兒童可存在的餘地。祇和封建的希臘變為資產階級的希臘一起，兒童纔漸漸地進入希臘藝術。當雅典人與斯巴達締結了平和條

約，而似乎跟着平和，幸福和安寧的時代到來的時代，當雅典的民衆雖囑咐美術家葛費蘇陀多特 (Kophsidotos)，造「平和」(女神愛麗奈 Eupene) 的像時，美術家便把與平和有關係的富底觀念表現於女神手裏所抱的普洛多斯 (Πλοτος) 小兒底形式上。在社會的宗教藝術上的這未曾豫期的動機，便把家庭的風俗畫風的契機運入藝術(見把勝利之神抱在手裏的費季阿斯的雅典娜的像時，那勝利之神却不是小孩，這也是一例)。在希臘出了封建組織底範圍外的紀元前四世紀的造型術上，小孩早已不是景物的了。手上抱着小篤奧尼梭思的海爾美思已是資產階級時代底希臘造型術上的普通的動機，伯拉克西代萊思以那柔軟的抒情詩的雕刻刀造了的不祇是這一個羣像。到了希臘歷史底社會的英雄時代告了終結，市民性和政治底理想對個人主義和家庭制度讓步，而在社會的宗教藝術和社會的市民藝術，變為風俗畫的，寫實的藝術的混希臘時代，小孩

早已做了完全普通的主題了。如把小孩帶到學校裏去的畫，或小孩與小鳥遊玩着的畫等，在達那格拉的美術家完全是普通的主題。而以前的小孩，與其說是當作小孩，還不如說當作被省略了的大人而被描着，但在混希臘時代，却完全出現着研究着小孩底肉體構造的，小孩描寫專門的美術家（鮑艾都思）。

在封建的·神官的中世社會變爲資產階級社會的時代的歐羅巴諸國底藝術上，也是與這個同樣的現象被反復着。基督教的宗教傳說，當然本身對於浪漫我特藝術的美術家灌入了描寫母親和嬰兒的動機。但是基督在這藝術，仍是最多被描作爲人類底罪而被懸於十字架的成人或是天之王。抱着嬰兒的聖母的動機，到了和資產階級制度一起，家庭的感情隆盛了的文藝復興期之際，便變爲一般的東西。而文藝復興的意大利美術家便次第地失去這有宗教的意義的動機，而使牠變爲家庭的·風俗畫的情景。如描着聖安娜，聖母，和嬰兒的萊奧

納陀·達·文西底繪畫，是最能表現這個的。安娜使瑪利亞坐在膝上，現出滿着無限的滿足底感情的微笑而俯視着。瑪利亞是抱着彎身向下與站在足旁的小羊玩着的嬰兒基督。兩個婦人的頭的周圍，和嬰兒的頭的周圍，都沒有普通一般的靈光（同作者底「洞窟的聖母」也是這樣）。即這不是宗教的情景，而是家庭的情景，這是祇在前進着的資本主義底無宗教的文化底頂點上，是祇在小兒得到了在生活和藝術底領域上的市民權的資產者的。家庭的風習底頂點上所可能的情景。然而文藝復興的繪畫和雕刻上的小兒，不但當作宗教的理解的要素被表現着而已，他本身并且還喚起着藝術家底注意。如一方面喬凡尼·比里尼（Giovanni Bellini）那樣的威尼市派歡喜在讚美着嬰兒和聖母的繪畫上配合以琵琶的音樂使聖母底耳朵愉樂着的幾個穿着當時的服裝的少年天使，一方面路加·代拉·魯比亞即專門創造着圓臉的小兒們，即有名的「小天使們」。

然而兒童真正地做着完全的市民進入了藝術的，却祇是在明然從舊封建的貴族社會中結晶出來的新資產階級底水準上。牠底基礎之一便是資產階級勃興期的家庭。十七世紀的荷蘭底藝術，資產階級小市民社會底藝術，是充滿着兒童的頭，兒童的騷音和笑聲的。荷蘭底資產階級，不但把自己和妻子底肖像，往往連小孩的肖像都拿向畫家點定的，要是他要全家族的肖像的時候，當然小孩也與祖父母，雙親，親屬被畫在一起的。真的兒童藝術家，是十七世紀的荷蘭美術家中最小市民的「荷蘭國民底寵兒」楊·思丹，他是小市民的室內畫和家庭的繪畫底創造者。在資產階級上層底畫家提爾保爾格底畫裏，兒童是未曾與奏着音樂的大人被畫在一起過的，但在楊·思丹底畫裏，沒有畫着兒童的却極少。他在某畫上畫着自己底家族。他自己坐在桌子前面，嘴含着長的粘土底煙管抽着煙。他底妻拿別的煙管裝着煙草。兩親的旁邊是小孩吹着笛。那面可

以看見少女底頭。前景上是祖母把畫家的幼嗣子騎在膝上。那小孩底臉全體是微笑着的。當他描寫聖誕節的晚（「聖尼可拉祭」），鳥房，自己的酒場，和「荷蘭的娛樂」的時候，到處常有種種的年齡的小孩，作爲家族或是國民的一員羣集着，甚至有時候作爲繪畫的主人公也是有的。

楊·思丹，到了十八世紀，便復活於法蘭西底第三閥（資產階級）底美術家的，通過了荷蘭派的夏爾覃（Chardin）底藝術上。

通過了「浮華時代」，即自己底支配時代，那生理的地衰廢着而陷入貧血症的貴族底時代，是一般地有着讚美青春的潮流，作爲對於愛情的最後罪慮。即他們想青年似乎是特別能夠愛，能夠樂的。因色慾而消耗了自己底肉體的一切的侯爵，又因過度的享樂而陷於神經衰弱的一切的侯爵夫人，不僅以用想像耽擱着淫猥的小說，或是表面的「沙龍」式的戀愛爲滿足，他們更想重新做活

潑潑的青年男女來享樂人生。所以弗拉高那爾 (Fragonard) 和其他浮華淫靡的美術家們所畫的男女大都是有着年青的臉。夏爾覃使這有着青年的臉的大人與真的青年和小孩對立着。在他們的家庭畫上，青年和小孩是不可缺的一員。他們圍坐在食桌邊，母親在上面爲他們預備着中飯。或他們早上坐在梳粧臺邊而母親爲他們梳着頭髮。或到了少年期的他們獨自寫着信。這樣，就在俄羅斯，如果除掉了貴族的家庭的肖像，則兒童之進入了藝術，却是在發達的資產階級的關係底地盤上。即，藝術家，是以小市民的名義爲標榜，而且具現着這階級的生活意識。在俄羅斯，兒童最初是現於威奈却諾夫 (Venetsianov)，費陀托夫底繪畫上，而其後在移動展覽會派和其後繼者們的繪畫上，便至於占了更顯著的獨立的地位。

一四 裸體畫

在藝術底長久的歷史上，人類底像在雕刻和繪畫上有被描爲裸體的時代，或是與這個相反着，也有被描爲穿着衣服或是類似衣服的東西的時代。藝術上的人類底裸體姿態和穿衣姿態，當然不是偶然，而是依幾多社會文化的要件

的，這些要件，最初是由丹麥的藝術研究家尤·朗格在其著作『馴鹿時代』以後的藝術上的裸體的描寫』中，其後是由德意志的藝術研究家霍善斯坦在其著

作『一切的時代和民族的藝術上的裸體描寫』中，頗完全地研究着。後者的最初的兩篇在『藝術與社會』的標題下被刊行爲別冊，也被翻譯爲俄文。既有了這兩大研究，關於本問題要附之以社會學的根據是不如何困難的。在成立於神一般強大的主人底階級底，和有勞動的運命的奴隸・農奴・臣僕底階級底確然的差別上的封建的・神官的社會，神和主人底姿態常是被描作穿着衣服，或是類似衣服的東西的，但與這個相反，裸體却是奴隸階級所不能缺的。服裝，或是到某程度代替着牠的粧髮，頤髯（如神像那樣的），在那裏是作爲社會的區別，區別支配階級的代表者和「黑奴」奴隸的方法。在埃及的藝術上，神是什麼時候都帶着頤髯，王侯都頭上戴着一種鬘又腰裏纏着短裙而被描着。例如萊納費爾王 (Renophet) 和倍比 (Pepi) 王，巴基 (Pakhi) 和穆特諾夫列德 (Mut-nophret) 夫婦，和有名的「村長」等，盡都這樣或是站着或是坐着。在社會的

下層的人們，即錄事，麥酒釀造者（雕像），耕着主人底田的奴隸（浮雕），大抵都是裸體的。在封建時代底古代希臘藝術上也是由與這個同樣的原則支配着。在阿諦加和其他希臘地方（除斯巴達），就在競技的當兒，那些參加者也仍是穿着衣衫的。其後七百二十年當美加拉（Megara）人奧爾西波斯（Oripos）參加了競爭的時候，雖然他脫了衣衫，而審判官却也宣告給他賞金，從那時起，輿論纔承認裸體。柏拉圖（Platon）在其著作「國家」中的某處，曾這樣指摘着說：曾有一個時代海倫人把看裸體的男人視為不檢束的可笑的事，然而現時却也被想做是野蠻。無論在古期希臘的藝術或是在初期古典的希臘藝術（宗教的和宗教市民的）都沒有裸體底崇拜。神和女神，連普通的貴人都時常穿着衣服。例如維娜絲是穿着衣服的，要拿新的上衣獻奉女神去的「巴爾代農」的小壁上的戰士好像也是穿着衣服的。

就是在中世紀的羅曼·莪特藝術和比桑丁藝術（宗教的藝術）上，也是沒有裸體存在的餘地。基督和洗禮的約翰在比桑丁的聖像上，細畫上，雕刻上，也都是穿着衣服的，又拉凡那（Ravenna）底聖維達利祠（San Vitale）的鑲嵌細工上的皇帝和貴族，也都是穿衣的。裝飾着西歐中世時代底羅曼式和莪特式的大寺院的基督和聖人們底雕像也是穿着衣服的。比誰都應該早點有裸體的必要的聖人們，實際都是穿衣戴頭飾的。（例如描着公審判的蒲爾葉（Bourges）的大寺院底大玄關的破風上，也有這樣的雕像。）與封建的·神官的社會組織相接觸着的，是專制的地尖銳化了的社會組織，但如在封建社會一樣，「社會的距離」底感情常支配着社會，而在專制君主和人民之間，是有深的渠溝橫着的。這時藝術上還是沒有裸體存在的餘地。

男性底裸體是祇在市民的政治文化顯著地發達了的，國家機關變為共和的

組織的，資產階級民主的社會底藝術上，纔極其隆昌，

然而這法則也有例外。

第一便是斯巴達。斯巴達是軍國的。貴族的國家，不是資產階級民主的國家。他們不從事於商業，沒有共和政體。然而在斯巴達，裸體底崇拜却是很盛的，那崇拜竟大大地波及到阿諦加。在斯巴達，連女郎都裸體參加競技。陀里亞式藝術的紀念碑「代奈阿（Tenea）的阿普羅」也是裸體的。霍善斯坦因為要解決對於上記的社會學的法則的這矛盾，便設了這樣的想像。即斯巴達是貧乏的國。所以連高貴的軍人也不得不素樸。「牠是缺乏着張緊的（intensive）或是外延的（extensive）服裝文化底可能性的。」他想裸體底崇拜是從那兒來的。但是想起來，我們是並沒有趨於這樣有幾分的誇張的說明的必要。在斯巴達的支配階級即高貴的軍人社會上，平等的觀念是確實發達着的（像在雅典的資產

階級民主制或是意大利，荷蘭的商業的共產國那樣）。一方面斯巴達底軍人貴族比什麼都先要是軍國的一員，在那裏，作爲個人的軍人貴族，早已完全溶解了。換言之，卽如在封建的・獨裁的社會形體上一樣，不作爲有特權的個人，而作爲軍國的集團底一員，而溶解爲集團了。由因爲這樣的事情便有軍事的訓練，軍事的體育底必要一事着想，貴族的斯巴達，在實生活上，因而在藝術上，實在十分有裸體崇拜底基礎。

第二，雖然性質有點兩樣，十七世紀的荷蘭也是例外。這裏沒有貴族的階級，人們是尊重國民的平等的。政治形式是共和制。當爲本國的獨立與西班牙開戰時，荷蘭底小市民所發揮的勇敢是不亞於爲本國底獨立而與波斯開戰了的希臘商人和職工的。參加了這自由戰爭的勇士們便留爲許多的羣像，永遠地被紀念着。「哈爾斯，朗勃蘭特，哥華爾特 (Gooverts) 和弗林克 (Flinck) 等是描

着本國國民底勇士時代的，而在那裏是充滿着伶俐，勇敢，皎潔的頭腦，高貴的力和良心的。在那裏，藝術家，是或以其手段底勇敢的單純性，或以其信念底強力和誠實，和勇士們站在同列的。」（戴納著『藝術哲學』）。然而他們仍是穿着衣衫被描着的。他們具現着穿着衣衫的市民底理想。「在共和制的風習中，在無論靴匠或是造船職工都可以一躍而爲副提督的國裏，如果要說有興味的人格，那便是市民，卽以血和肉造成的人，而不是像希臘人那樣脫衣或是半裸體的人。那是穿着普通的衣服的人……」（戴納）。在荷蘭藝術上的資產階級市民底理想是穿着「普通的衣服」的人，這事若從荷蘭底資產階級當在資本主義底精神的名義上對於封建制度開解放戰的時候，像英吉利的清教徒和法蘭西的「修格諾特」一樣，手裏帶着聖經而從新舊約聖經得到修養一事想起，那是無足驚奇的。馬克思早已在其著作『霧月（Brumaire）十八日』（霧月是法蘭西共

和曆的二月，即十月廿二日——十一月廿一日——譯者註）中說英吉利的資產階級（這和荷蘭的資產階級也有關係）是以「舊約的假面具」行了牠的革命，而不是以希臘·羅馬時代的「面具」行之的，又韋倍爾（Weber）也在那有名的論文（“Archiv für Socialwissenschaften”——『社會學雜誌』二十卷，二十一卷）中說明新教在資本主義的心理的構成上，如何演着大角色。新教主義特別在峻嚴的加爾文主義（Calvinisme）底形式上貫串着禁慾主義的精神，關於裸體問題是有與戴爾都良（Tertullien）曾在基督教的社會底名義上所述的同一見解。

這樣，以上所述兩個例外，仍是不足本質的地搖動那男性裸體在以相對的市民平等為基礎的市民的政治文化非常地發達了的資產階級社會底藝術上，是占着支配的地位的這個法則的。

在藝術史上，三次可以看出這法則是正確的。即在紀元前四五世紀的資產

階級·希臘，在十五世紀的資產階級·弗洛倫斯，和在十八世紀的革命的資產階級·法蘭西。如果照柏拉圖的證明，海倫（Hellen）人（希臘人）長久以爲男子底裸體是「可笑的不檢束」的，那麼紀元前四，五，六世紀的美麗的男性底裸體，像柏拉圖在其對話編『哈爾米德』（Charmides）中所鮮明地描着的一樣，却差不多是受着宗教的崇拜的。常做着柏拉圖的對話的主角的蘇格拉底（Socrates）也是讚美着哈爾米德底美的，照他說，哈爾米德不但「在大人」也覺得美麗的，就是「年幼的兒童們」也把他如「神的像一般地」不厭地飽看着。別的對話的人物也與蘇格拉底意見相同地說：「哈爾米德的美臉的像是沒有東西可以比較的，然而如果他脫起衣衫來，那麼他的臉便毫不足奇了。他底肉體是這樣地極其美麗的。」大概沒有甚麼比海洛陀托思（Herodotus）所證明的下面的事實更能表明這裸體崇拜的特徵的吧。卽，在希臘的殖民地西西里（Sicily

◎的某鎮上有一個青年，因為他的肉體美麗的緣因，便神一般地被崇拜着，而在他死後人們便築了神殿崇祀他。這裸體崇拜是根據希臘底特別是雅典底體育的，從紀元前約七百年頃起早就有了以諸神和鬥士底雕像裝飾着的體育學校，從十六歲到十八歲的青年都每天在那裏爲鬪拳競技練習鬪拳。但是體育底發達，是與應該擁護商業共和國推制外敵侵入，而對於母國底生活底維持者，卽殖民地，可以施威脅的強大的軍隊的這個燃眉之急，有密接的關係的。艾拉德底戰史上的有名的將軍，都是出身於鬪拳學校的，不參加鬪拳底遊戲或比賽的智識階級差不多是一個也沒有。（如比達哥拉思 Pythagoras，戲曲家優里比第思 Euripides等。）這樣，體育是市民的規律底學校。鬪拳的勝利者被認爲理想的市民底權化。希臘的雕刻藝術上的裸體崇拜，也不外是自由的，強的，生理上完全的市民（資產階級）底理想底某表現。最好的證據是描着阿里

思多季東和哈爾莫提烏斯的羣像。爲自由獨立而奮起的這戰士，這兩個理想的市民，裸體做着政治的。市民的行爲。其次，男性的裸體長久中絕了之後，便在十五世紀的弗洛倫斯的藝術上占了優位。浪漫式和莪特式宗教藝術，是不知知道裸體的。在十四至十五世紀的意大利，基督裸體被描着的場合是祇限於被釘在十字架上的時候。在十五世紀陀那代羅雖然創作了裸體男性的雕像「大維德」；但那「大維德」是被描爲一手拿着劍，一手拿着投石器的石頭，而由於剛做了市民的偉勳的自己底勝利底意識而吐氣着的青年英雄。在第十五世紀是西格諾雷里創作了畫着裸體的壁畫「潘神 Pan 底養育」，而特別在他底「復活」中，一切復活了的人們都打破中世紀的傳統被畫爲裸體。所以不能把貴族，司教們和普通的凡夫區別出來。這是表示着市民平等底真的宣傳的。最後的偉大的裸體創作家是意大利的最後的偉大的市民米蓋爾朗吉羅，這也不是偶然的。

應當生活在政治的自由和獨立，受着外來的征服者和內面的暴君的雙重打擊而滅之的時代，便是他底命運。所以在大維德那人物上創造了理想的市民的他，便雕刻了「夜」，而在牠的口上附着四行詩，表現自由的市民的自治團底最後的自由之子底一切的憤激和絕望。「我希望有夢。但地上滿是惡和恥辱，所以更希望做石之子，不見不聞在我是大的幸福。所以，別喚起我，寂靜地談着吧！(non mi de star, deh parlabasso)」

男性底裸體在藝術上占優位的第三次，特別是成於大維德之筆的資產階級革命期底法蘭西底繪畫。如果大維德是把那政治的·市民的英雄，例如萊奧尼德(Leonidas)描為裸體的，那麼那不但是他在一般的復古熱底時代裏模倣希臘底雕像，也是因為裸體在他，也像在紀元前四世紀的希臘人，在十五世紀的意大利人一樣，是市民的平等和政治的激情底象徵。大維德不但把古代的英雄，連

大革命的活動家都描爲裸體。如果馬拉 (Marat) 被描爲裸體，那是依着他是在病中當洗澡時被夏洛蒂·高爾德 (Charlotte Corday) 所殺害了的事情說明的。然而巴拉 (Barth) 是爲其他的事情被殺害了的，但却仍被描爲裸體。最有特色的是當大維德畫那名畫「大廳 *Jeu de Paume* 的宣誓」(國民議會議員底宣誓)的時候，大維德最初是以古代精神想着牠的。卽如他的草圖所表示一樣，在庭球廳上的議員們，當行那歷史的宣誓的時候，當是不穿衣衫而裸體的。

大維德所讚美的資產階級市民，在十九世紀變了資產階級資本主義者，卽利益的積蓄者。在這種社會狀態中，男性裸體的崇拜是沒有存在的餘地的。裸體的崇拜先是孕於希臘底自由商業共和國，其後被反復於意大利底共和的自治體，而在法蘭西的對於舊制度的資產階級底革命戰爭時代，是極其隆盛的。在畫家祇是個人方面想描寫裸體的男性(如德意志的馬萊 *Maries* 那樣的)，而

在雕刻方面也祇有羅丹那樣的少數者在這條路上奮發着。

然而在這榨取的資產階級社會——在這裏以前的「市民」底一切的企圖盡轉向於獲得利益而使牠增加的那面——，與新的社會集團，即資產階級底承繼者，和其掘墓人無產階級的抬頭同時，古代底裸體崇拜也隨之復活了。在十七世紀早已有丁托列多和凡拉思格斯底無產階級的裸體畫「伏爾甘底鐵工場」在美裝的貴族，僧侶和君主社會間放着異彩，但到了十九世紀，便有比利時人麥尼艾底農民和勞動者在有力的裸體中出現於穿着燕尾服，大禮服和常服的資產階級和智識階級之間。像在紀元前四世紀的希臘，十五世紀的意大利，在革命期底法蘭西，裸體（男性的）作為市民底平等和政治的自由底宣言而響罵着一般地，麥尼艾底裸體勞動者也帶來了關於那自由平等早已確實地將要實現了的新社會的報告。

婦人底裸體在藝術上是有別的社會的意義的。在封建的・神官的社會組織的藝術上，是沒有婦人底裸體可存在的餘地。法老和領主時代的埃及女神和婦人，都種種地穿着衣衫。同樣希臘底女神，代羅斯(Delos)島的尼凱(Nike)，費季思阿的「雅典娜・普魯馬珂斯」等也是穿衣的姿態，比桑丁和浪漫・莪特藝術上的聖母和神聖的婦人們，也是穿着衣衫的。

婦人底裸體是與男性的裸體同樣，祇在資產階級社會上進了藝術的。然而牠底社會的根據却與男性底裸體全然兩樣。在希臘的藝術上出現了婦人的裸體，是在海倫人底生活在市民性底旗幟下，同時又在快樂主義底旗幟下的紀元前四世紀。跟着這快樂主義的得到斷然的勝利，對於快樂的呼聲便益發高了，而「海代萊(Hetaerae)」(遊女)便變為社會的女王。在代爾斐(Delphi)的神殿中，有娼婦弗里娜(Phryne)底雕像與阿弗羅第黛的雕像並立着。維娜絲是

希臘對於造型術和繪畫的普通的主題。伯拉克西代萊思是以其作品「阿弗羅第黛」聞名的。這維娜絲是以他的愛人克拉蒂娜(Klatis)做模特兒的；畫家阿倍萊斯在其繪畫中永久傳着弗里娜·阿弗羅第黛從海波中出現。後期希臘的造型術所好的主題之一是「笑着的淫婦」和「啼泣着的夫人」。那是對於家族主義的快樂主義底勝利。

婦人的裸體第二次進入藝術而極其隆盛的，是在十五，十六世紀的意大利。「海代萊」不但征服了婦人，連聖女也都征服了。像在紀元前三四世紀的希臘一樣，娼婦在社會生活上是占着中樞的地位的。遊女特別跋扈於威尼市（這鎮裏是快樂之街）。喬爾喬奈和諦諦安是在資產階級社會的快樂主義得到了牠底最露骨的表现和系統的適用的這街裏，描着他們底維娜絲的。即把唆使快樂而且具現着快樂底觀念的艷麗的女子底裸體，以風景或毛氈為背景描寫着。

婦人的裸體第三次極其隆昌的是在十九世紀的歐羅巴的資產階級社會底藝術上，資產階級一確立了牠的支配權，繪畫展覽會便馬上從安格爾底「土耳其深堂」，「土耳其的宮女」，「泉」起，一至到賽尚納 (Orizanne) 費代爾巴赫 (Federbach) 和雷諾阿的「浴女」，或是甚至於謝力 (Cirriend) 底「萊思鮑斯」 (Lesbos) 上，竟大有婦人裸體畫展覽會之觀。然而泊拉克西代萊思等底古代「維娜絲」，喬爾喬奈或是諦諦安底意大利底「維娜絲」，和另一方的十九世紀的資產階級社會的「維娜絲」或是資產階級畫家們底「維娜絲」之間，是有很大的差異的。即前者實在是有平靜的，古典的「貴族的」形式的，而後者却是依着在事務所或是交易所在金錢問題中生活着的，從街頭商人底美學的見地評價着女人底肉的暴發戶底趣味的，卑野的「奴隸的」裸體。但在十九世紀的歐羅巴底繪畫上，與這婦人裸體底卑俗的禮讚同時，對於婦人裸體的恐怖的

感情也發生起來了。如在洛泊思 (Lops)，希都克 (Stuck) 等那樣的藝術家的眼中，女性底裸體便變爲「罪惡的象徵」，或是征服男性滅亡男性的惡魔（見拙著「惡夢和恐怖的詩」）。那是因爲在地上的法西斯蒂底支配底名義下，以頹廢的資產階級底回復爲念的意大利的未來派藝術家的宣言，想根本地拒絕描畫婦人的裸體的緣故。因爲婦人底裸體描寫，能夠使資產階級薄弱，妨害這階級把精力集中於需要肉體的健康和健全的神經的帝國主義的使命的完成上。

總之，封建的・神官的社會組織上的藝術，是不知道男性和女性的裸體的。裸體的盛行是祇在資產階級社會底藝術上。而當資產階級把牠當做市民的平等和政治的自由象徵，而貫串着市民的・政治的激情的場合，是男性的裸體描寫繁榮着，而當資產階級，從市民的尙武觀念移到了快樂主義的時候，男性底裸體便把牠的地位讓給女性底裸體。

一五 肖像畫

在藝術是宗教的世界觀的一個表現，而同時是宗教的文化底構成要素的社會形體上，肖像畫不過祇存在於胎生期底狀態中而已。在這種社會底藝術上，無論是神即帝王底描寫或是死者的描寫，因為兩者都有象徵的意義的關係，描寫和被描寫的東西，是用不着一定要相似的。在封建的古代埃及，和封建的古期希臘的藝術上，也是這樣的。祇在個人主義和寫實主義占着優勢的資產階級

社會形體上，纔有肖像的雕刻和狹義的肖像畫出現。爲肖像畫開了非常有利的地盤的，常是宮廷的專制文化。

在埃及的藝術上，肖像祇存在於胎生期底狀態中。爲神殿創作了埃及王底雕像的藝術家們，特別在那些雕像上表現了王底神一般的尊嚴。當然在這範圍內，有些藝術家便以較大的努力，有些藝術家便以較小的努力，各想比較正確地傳達他們底主題，即法老底臉底輪廓和外貌（見「階級鬭爭和階級同化」章）。然而這些雕刻，就是最寫實的也不是照相，又不能是照相。當藝術家爲了造墳墓而雕刻或是描寫埃及王和領主底靈的分身像的時候，像是在努力想在可能的範圍內正確地傳達死者的臉和容姿的。那是因爲當木乃伊被什麼東西破壞了的時候，那繪畫或是雕刻可作爲木乃伊代替的關係。然而在這些宗教的畫像，肖像畫的類似，也不過是相對的東西而已。

與這個同樣的現象，也在古期希臘的藝術上被反復着。諸神和勇士們底像是被傳爲象徵的，抽象的，沒有個性化的暗示。在資本主義的過渡期的希臘的藝術上，也看不見對於肖像畫的努力。在紀元前四七八年建於雅典的廣場上的，出於克里諦烏思 (Crittios) 和奈西奧特 (Nesiotes) 之手的哈爾莫提烏思 和阿里多思 季東底雕像，當然不是把歷史上的暴君殺害者傳爲肖像的類似，而是描着理想化了的市民的象徵的相貌的。像在描着「加」(靈) 的埃及 底繪畫上一樣，就在把死者描在最自然的平日的狀態中的墓上底浮雕，也是沒有肖像畫的類似。「在那兒，像從窗裏窺着一樣，我們可看到從壁龕看着自己底妻的丈夫。那兒也有父親和母親把小孩放在中間互相看着，實在是自然的。有的是兩個人互相伸着手。有的似乎是躺在床上的父親和其家族的人談着話。」(歌德)

然而應該有肖像畫的類似的地方，牠却實際沒有(就在紀元前四世紀也是

一樣)。「我們總覺得那些人們好像是那種族底理想的代表者。」(華賽爾著『希臘雕刻』)。肖像祇在資產階級底絕頂上，纔始與其寫實主義的、個人主義的傾向共同繁榮着，而從這時起，雕刻和繪畫上的肖像纔變為獨立的畫風，并出現了像里吉波斯，阿倍萊斯那樣的這畫風底專門畫家。即里吉波斯底「蘇格拉底」，葛費蘇陀多斯底「梅拿爾德」(Menard)和保里艾夫克托思(Polyuctos)底「德莫思代奈思」等，即存到今日的這新畫風底標本。

在希臘，正像後來在十六七世紀的歐羅巴那樣，在這肖像畫的發達上，那從資產階級經濟底必要所生的專制的政權與資產階級的文化特質，相並着演了一定的脚色。古代帝國主義思想底最初的代表亞歷山大大帝，招聘藝術家到他底宮廷，令他畫自己底肖像。他發詔令把將自己描在雕刻上的權利祇給里吉波斯，把用畫筆描的權利祇給與阿倍萊斯，描於石上的權利祇給與比爾歌

德爾。

像在封建的希臘底古期藝術上肖像畫沒有當作一定的手法，或一定的畫風存在着的餘地一樣，就在浪漫時代和莪特時代的宗教藝術上，也是缺乏着肖像畫。雖然在莪特時代早可以窺到對於型底個性化的傾向底暗示（如賢處女和愚處女底雕像），但作為人底類似的描寫底肖像畫，是在商業的資本主義時代底藝術，文藝復興期底藝術上開始發現的。然而那些肖像畫最初並不作為特別的畫風而存在着，却祇作為宗教的繪畫的要素而存在着。意大利底加特洛謙多派底藝術上這樣的例是很豐富的。「斐里坡·力比在揭在泊拉托（Prato）大寺院底禮拜堂的壁畫上，把自己底愛人羅克萊卡·蒲蒂（Lucrecia Buti）作為舞着的沙樂美的模特兒畫着，又在哭着聖施代芳（S. Stefano）的場面上和自己底肖像一起，描着自己底助手和加爾·梅諦季大寺院的管長底肖像。培諾喬·高喬里

在比塞 (Pise) 的岡坡·聖多 (Campo santo) 底壁畫『在所羅門王前的示巴女王』上畫着自己，哲學者馬爾西里奧·斐登尼 (Marsiglio Ficini) 和其他許多知名的人。聖瑪利新教堂底季爾蘭達約底壁畫，弗洛倫斯的美第季邸的培諾丘·高喬里底壁畫，是有一個肖像畫陳列館之觀。」（卜薩伊智克著『意大利文藝復興期底藝術和人』）。同樣的現象也見於雕刻界。在弗洛倫斯的岡巴尼萊 (Gambai) 的出於陀那代羅之手的聖經中的人物雕像，大維德（通稱 Nuccome 南瓜），葉萊米阿 (Jeremia) 和洗禮的約翰等，都不外是描着種種的弗洛倫斯人的肖像。然而肖像畫却漸次脫離宗教畫風底羈絆而成爲獨立的東西。像在希臘對於肖像畫的確立演了很大的脚色的專制政權一樣，這個現象也被反復於文藝復興期的意大利。萊奧納陀·達·文西描了曼都安侯爵夫人及其他的形像，也依美拉諾底洛陀維柯·莫洛侯爵底委囑，製施福爾却 (Strozza) 底騎馬

像，并畫了同侯爵的親近的人們底肖像。拉斐爾畫着法王尤里烏斯二世 (Julius) 底肖像，諦諦安便畫着加爾五世的肖像。

肖像畫最發達的是十七世紀的荷蘭，又是在比十五世紀的意大利的資產階級文化更高的發達底水準上。荷蘭的住民誰都有得到自己底肖像，妻子和親戚底肖像之慾。藝術家在當時是做著尙未存在的照相師的代理的……「在荷蘭，人們畫了差不多不能相信的無數的肖像畫（在一六〇〇——一六三〇年的期間中）。阿姆斯特達爾丹底博物館裏，是有提督和商人，牧師和學者，議員和船主等的一切的地位底代表者底肖像陳列着。」（莫代爾著『繪畫底歷史』）。在荷蘭，與個人底肖像一起，盛行着一種可以說是荷蘭專門的團體的肖像。即畫着兩親，小孩直到僕人的家庭的東西，上遠征之途的射手，參加宴會的人，羅紗商組合幹部底會議，慈善協會底會議，或是教授們在學生前所施的手術，

屍體解剖圖等等，都被畫着。哈爾斯和朗勃蘭特也畫了這種團體的肖像。最後，自畫像也在個人主義的文化國，即這荷蘭，首先出現了（在十五世紀的意大利，往往祇不過是宗教的構圖底要素而已），但這兒祇舉出朗勃蘭特底自畫像便夠了吧。十七世紀的其他歐羅巴諸國的資本主義的發達，便要求了絕對專制底形體上的國家底組織。如在希臘史的混希臘時代，又如在其後的十五——十六世紀的意大利一樣，就在十七世紀的西班牙，法蘭西，肖像畫也是在宮廷的肖像畫底形上確立其存在的。在西班牙是凡拉思格斯創作着，在法蘭西是里歌，拉爾季列爾（Lungillière），柯伊時伏（Coysevox）等仕奉於路易十四世。到了十八世紀，跟着歐羅巴的資產階級社會的發達和優勢，肖像便在各國底藝術上占着鞏固的地位，并應了個人的・家庭的要求，但這在十七世紀的荷蘭社會上，是早可以窺到了。那時在肖像畫底發達底過程上是能夠看到在社會

底中心上有了階級底交代的。即從萊納爾慈，甘斯鮑羅等十八世紀的英吉利美術家底貴族的肖像變到賽爾辛德 (Sargent) 所創作的歐美富豪的肖像，從萊維支基 (Levitsky)，基泊蘭斯基 (Kiprensky)，托洛比寧 (Tropinin) 等的俄羅斯底貴族的肖像變到移動展覽會派所畫的作家，作曲家等智識階級底代表者底肖像，和十九世紀末，二十世紀初葉的俄羅斯美術家所創作的資本主義的貴顯紳士底肖像。

在過去的希臘，意大利，荷蘭的肖像畫上，藝術家是努力於傳達被畫的人物和畫底類似的，但在十九世紀末底肖像畫上，便生了肖像底形式漸次變形下去的過程。印象派的畫家早不把面部全體，而單把最有特色的部分，如額或眼傳達，而其餘的東西都置之不問（加萊爾 Carlyle 底肖像畫，羅丹的「巴爾若克 Balzac」）。立體派把人底臉分解為沒却了一切自然主義的類似的，幾何

學的線。未來派和表現派便使人底臉變形着，結果從臉留下來的便祇是某部分而已（路索羅 *Rusolo* 底自畫像）。這樣在資本主義非常發展了的時代，肖像畫上的客觀的類似便把其地位讓給了藝術家底主觀的自由和人底臉的抹殺。

一六 宗教畫和風俗畫

與人和神底單身像相並着，藝術上接着出現了表現各種事件的羣像的描寫了。在封建的·神官的社會組織底藝術上，這些羣像的描寫是特別有着宗教的·儀式的意義的。因為這種社會組織的藝術，是與宗教和禮拜有密接的關係。所以在埃及的藝術上，例如王或是神官所舉行的祭祀之圖，靈魂，即「加」，入了石棺而跟着舞女底律動的跳舞到死後的世界旅行去的圖，做了「死者

之書」的裝飾的，對於死者和其分身像的審判之圖等，都是屬於這個的。又在克萊特·美凱奈底藝術上，全是婦人幹着的宗教的神事之圖又和賣解人（婦人）跳過神牛（這是一種儀式）的古諾蘇斯宮殿底壁畫也屬於這個。有着宗教的內容的類似底羣像描寫，就在初期封建制度的希臘藝術上也有。例如在描在「巴爾代農」的破風上的，把新的衣服獻給女神雅典那去的處女和軍士底行列底圖上，便有這種描寫。中世紀的浪漫和莪特藝術也反復着這現象，描着基督教傳說的動機（蒲爾葉大寺院底公審判，季奧陀底壁畫等）。與這個同樣的現象，其後在專制主義的典型底社會組織上也被反復着。例如在文藝復興時代的教王制度（在教會史的許多插話中祇讚美着教會底力的拉斐爾底壁畫，希古斯丁禮拜堂的米蓋爾朗吉羅底世界和原人創造的壁畫等），在與教會密切地結合着的十六世界底西班牙的專制制度（格雷各，茹爾巴蘭 *Zurbarán*，莫里羅底宗

教畫），和在巧妙地開拓了歷史畫和宗教畫的十九世紀末的俄羅斯的專制制度（愛歌洛夫，雪浦愛夫）上，都被反復着。

跟着封建的·神官的和專制的社會變化為資產階級社會，宗教畫便漸次變為風俗畫，變為宗教的風俗畫，直到資產階級文化光耀地發達了的時候，便把其地位讓給了純風俗畫。

在紀元前的希臘的藝術上，藝術的主題依然尙是宗教的·神話的，但宗教的·神話的主題不過是描寫人們底生活底場面的端緒而已。（例如古典時代底浮雕，即奧爾斐，曷里第凱，海爾美思等。）在文藝復興期的意大利，尼德蘭，德意志等的藝術上，從宗教的情景到風俗的情景的變化，是更明瞭地進行着。在弗洛倫斯的聖瑪利新教堂中的季爾蘭達約底壁畫，雖然有着宗教的主題，但却是純然的風俗畫。在畫着約翰底誕生的繪畫上是有弗洛倫斯的房屋。母親

剛要從床上站起來迎接來訪問和祝賀的三個女性。使女給嬰孩洗着身。再裏面是別的女人捧着盛着食物的盆子。訪問者的後面，是另一個使女把水菓籠頂在頭上從房間進來。描着聖女烏爾蘇兒(Ursula)的尼德蘭人曼林格底畫，把聖家族描爲德意志的職工的家庭的樣子的杜萊爾底版畫，從性質上看都是風俗畫。十七世紀的荷蘭的宗教畫，已被保持於朗勃蘭特底藝術中，那當然也是有着風俗的傾向的。這些繪畫的某種，本來和畫家自身的家庭生活上的各種事件有關係地被描着的（「通告」之作成，是由於朗勃蘭特感覺妻莎絲基牙(Saskia)做了母親，「阿伯拉罕的獻祭」則完全根據着兒子死了的時候的情景）。和這個同樣，從宗教畫到風俗畫（歷史畫或土俗的風俗畫）的變化，在十九世紀後半的俄羅斯藝術上也依着葛（「祕密的晚餐」，「真理是甚麼？」），更後依着保萊諾夫(Tojanov)（「在蓋尼沙萊特 Genisaret 湖上」，「在弟子前的基

督」等）而進行着。美術大學跟着「時代精神」，最初對於這種宗教的主題的「冒瀆」，對於「適用風俗畫的效果」並不反對。這件事，在把葛底「祕密的晚餐」接受給大學博物館時的宣言裏，便表明着。但是「莫斯科報」以及其他一切保守派的報紙都斷然反對這種冒瀆，視「把宗教的主題降到風俗畫底程度」爲不可容許的。

在資產階級經濟和資產階級文化底發達過程的進展中，而貴族階級尙演着顯著的角色。神話的繪畫往往與宗教畫平行着。然而在這裏神話的繪畫常常代替着風俗畫，正確一點說，即在內容是貴族的，形象是神話的形式上，表現着藝術發達底風俗的。生活的傾向。十七世紀的弗朗特爾底社會（與荷蘭的社會兩樣）也是這樣顯著的貴族的社會。所以在這裏，與郁爾覃思（Torfaens）式的資產階級生活相並，可在描着許多戀愛的或是酒神的內容的繪畫的盧班思

底藝術中，看到神話的風俗畫。十八世紀的法蘭西的社會也有令人髮髯想起十七世紀的弗朗特爾底社會的地方。即在法蘭西，因貴族階級仍依然演着木質的脚色的關係，所以即在繪畫上，也主要是神話的風俗畫借着（藉神話的名稱而隱蔽着貴族階級的浮華淫靡的生活的）戀愛的風俗畫的形式，呈着百花齊放之觀。「柴斐爾（Zéphire）把浦西格（Psyche）拉到阿謨爾（Amour）的堡裏去，衛爾通（Vertunne）引誘着芭摩奈（Pomone），維娜絲被崇拜者之羣繞圍着。又裘比德（Jupiter）變爲黃金之雨走近達納艾（Danae），變爲薩諦路思走近珈麗絲陀（Callisto），變爲牡牛走近歐洛芭（Europa）等的裘比德底戀愛的遠征，接連不斷地繼續着。」（莫代爾）。步謝（Boucher），勒馬納（Lemoine）納都阿爾（Natoire）等底鮮麗的神話的繪畫底主題也是這樣的。

在資產階級社會，宗教的和神話的畫風便將其他位讓給了風俗畫。這現象

就依希臘，荷蘭，法蘭西，俄羅斯四國的藝術底例，也可以充分地說明。

在希臘做了商業的資產階級文化底中心的紀元前四世紀，彫塑藝術益發有了顯明的風俗的色調。伯拉克西代萊思底休息着而沉迷於幻想中的薩諦路思，斯庫巴斯底狂暴的「梅納德」(Maenades) (酒神巴古斯 Bacchus 的巫女)，已經是站在風俗的主題的境界上的了。在被養育於資產階級文化的地盤上的後期希臘藝術上，風俗畫是優勝了的。在達那格拉，以日常生活為主題的有名的「有阿諦加底雅味的倍奧諦亞」(Poetia) 的粘土的燒物「被製作着，以為各個

人家庭之用。夫人們纏着豐麗的衣服，戴着頭飾。教師把少年帶到學校裏去，小孩與小鳥玩着。其他藝術家底畫室，燒麵包的工場，或是理髮店，或是商店等，都映於我們眼裏。在混希臘時代，富豪以細鑲嵌的浮雕裝飾着自己的房間，以庭園用雕塑和噴水裝飾其庭園，而在那兒一切的主題，都是神話的，風

俗的，或祇是生活的東西。

「希臘的政治生活的廢滅和對國民生活的熱中是一致着的。藝術這時已向於從國民底一定的職業層採來的，有特色的實生活上的風俗的典型。也有村落的典型，也有大都市底眩目的市街底生活。展開在亞力山大里阿底市街上的，是如何充滿着種種的對照的生活呵！希臘人，亞細亞人，猶太人，埃及人，黑人等，是多麼紜雜的集羣呵！這些典型之中有把自己底山羊牽到市場去的年老的農婦，有年老得走不動的漁夫，有喝醉了酒的老婦，有浮浪的乞丐，有街頭底歌者黑人，有努比亞(Nubia)人的郵差，真是五花八門。這時候，藝術簡直是陷進了極端的寫實主義和粗野的自然主義底河床。」（華賽爾著『希臘雕刻』）。

與這個同樣的生活底高潮，以發達了的純資產階級文化為背景的十七世紀

的荷蘭的繪畫中也可以看到。這裏，在十五世紀小市民的生活背景上，仍是很盛行的曼林格，哥沙爾特（Gossaert），高思（Goes），馬德賽思（Matysys）等底宗教的主題，到了由英雄的戰爭從西班牙爭到了國民的・政治的獨立後，在對於喜歡以繪畫裝飾室內的個人的購買者的美術家的創作情形之下，便在奧斯達德，湯・思丹，勃洛匯爾，吉拉爾德・陀（Gerard Dou），米里思（Mieris）等底繪畫上，把其地位讓給了風俗的主題。像這時代的荷蘭資產階級社會是由大資產階級和小資產階級成立着的一樣，風俗畫在荷蘭也有兩個種類。即有些藝術家便畫着綺麗的男女在華貴的室內奏着音樂的富裕的上流社會家庭生活（提爾保爾格），有些藝術家便畫着小資產階級即都市資產階級底生活（楊・思丹）和農村資產階級底生活（奧斯達德，勃洛匯爾）。

十八世紀的法蘭西相當還是貴族的底國。但是資產階級做了益發昌盛的經

濟的。文化的力，而一方面，貴族却漸趨凋落，爲「沙龍」生活而棄掉了邸舍，而益發資產階級化了。革命前期的法蘭西底繪畫完全是風俗畫。在法蘭西，仍與荷蘭兩樣，因貴族階級在實生活上演着很大的脚色的關係，所以風俗畫也多帶着世俗的。「沙龍」的。好色的性質。描着野宴，音樂會，狩獵等的貴族階級底娛樂的華多 (Watteau)，朗克萊 (Lancret)，房羅 (Vanloo) 等底繪畫，和把交際社會底輕浮，接吻，嬌態，密會，變心等，以種種的形畫着的弗那高拉爾和步謝底繪畫，是風俗畫底貴族的變體。格萊時底畫着「農民」生活的繪畫（「未婚妻」，「浪子」），特別是夏爾覃畫着小市民底家庭生活的繪畫，是這時代底風俗畫底資產階級的變體。當十九世紀的中葉俄羅斯開始變爲資產階級國時，與那最初出現於混希臘時代底希臘，其後出現於十七世紀的荷蘭，十八世紀的法蘭西的同樣的現象，便不得不必然地被反復了。當俄羅

藝術被閉在專制主義底國家和貴族階級底範圍內的十九世紀的前半期，公式地有着勢力的繪畫，是宗教歷史畫。事實，在美術大學院，爲要養成「俄羅斯底代尼爾思和奧斯達德」，雖開設了「家庭的實習科」的專門班，但是美術大學院的教授們却並不以認真的意義給與風俗的主題的。那樣的主題是應該謹慎地來對付的。當藝術家獎勵會派遣他們引以爲誇的К·勃留羅夫 (Prillov) 到意大利去研究的時候，同協會吩咐他，叫他不要被「法蘭西人所命名爲風俗畫」的東西所引誘，須「祇用心於歷史畫」，「日常生活底問題僅有很少的意義而已」，對於這些應該使用「別的更重要的工作的餘暇」。

然而與俄羅斯的資產階級底發達同時，對於風俗畫的傾向也發達了。在保爾時代，早出現了坦珂夫 (Tynkov)，美爾查洛夫 (Merisalov)，耶基莫夫 (Tukina) (27)，把農民底跳舞和婚禮畫爲荷蘭風或是法蘭西風。在一八二〇年代便出了

威奈查却夫，安下了風俗畫派底基礎。他是素描了農民生活的畫家，據美術大學院長奧萊寧底話，即「在俄羅斯首先開拓了那向描寫種種的家庭的・國民的現象的這輕快的畫風的路」。在四十年代便有爲小市民的・民主的大衆的廣層所歡迎的費陀托夫繼續威奈查却夫底事業，同時買到萊洪節也夫 (Леонтев) 那樣的政治和藝術上的保守派的不滿。萊洪節也夫悲嘆着「歷史畫雖有一切的援助和激勵，還是把牠的地位漸漸讓給了日常生活，風俗畫」。他以爲那原因便是因爲今日賦與試術以調子的是「無教養者」(資產階級和智識階級)。最後到了十九世紀後半期，農奴制倒毀，資本主義開始強有力地發達了，而藝術樣式的寫實主義，也和資產階級和小市民階級一同占了優勢；在這時期，也和在十七世紀底荷蘭，在十八世紀的法蘭西一樣，風俗畫便變爲很隆盛了。當向十四個美術大學院底學生提出「哇爾哈拉底饗宴」這神話的主題，令他

們競爭製作的時候，他們竟示威的地拒絕應徵，而離開美術大學院，組織了移動展覽會派。在這一派的畫家之間，美術大學院所斥爲「卑野」的風俗畫，（這正和混希臘時代希臘的風俗畫家們，被舊趣味的熱愛者輕侮爲「rip procul」即惡筆家一樣）反而得了勝利。跟着風俗畫之貝洛夫（Perov），克拉姆思基，馬可夫思基（Makovsky），米耶蘇也陀夫，基力夫浦（Pukilov），奈夫力夫（Nefin）等之筆愈益發達而占了勝利一起，保守派底反感也益發高了起來。保守派說「最討厭的日常生活底道德的泥滯和糟粕之爲新時代的藝術家所熱愛，在藝術是可怕的事。」但是在藝術家和民衆，風俗畫的寫實主義底不變的意識形態論者和擁護者斯達索夫（Stasov）的聲音毋寧是很高朗，更有力。「要理解，感受，而傳達或是「米都人」，或是「都加人」，或是筆耕，或是樹娘，或是官吏，或是小商人底日常生活底各契機，是要必有深

的同情，明白的智力，發達的思想和深的感情的。這些東西，在美術家，是比在要再現無關係的，未曾看見過的，不可理解的，被誇張了的偉人和出於故意的虛偽的情況上的像祭典那樣的事件的場合更必要得多多。」

假如在過去能夠承認那作為世俗的，小市民的，農民的風俗畫的種種的種類，那麼在發展了的工業資本主義底事情下的資產階級社會底發達底頂點上，應該再發生一個風俗畫的種類，即無產階級的風俗畫。實在，和勞動階級的構成及社會運動的發達一起，風俗畫家也描起勞動者底精神，生活，運命，勞動階級的爭鬪來了（見勞動和藝術那章）。這些繪畫是資產階級風俗畫的工業的，資本主義的變體。

一七 風景畫和靜物畫

在封建的・神官的社會底藝術上，像沒有肖像畫可占的餘地一樣，也沒有風景畫可占的餘地。像古代中國，古代祕魯，古代墨西哥或是古代阿西里亞 (Assyria) 底封建社會一樣，中世紀底封建社會是不大知道風景畫的。」(霍善斯坦因著『造型美術社會學底經驗』)。

和肖像畫同樣，作為獨立的繪畫，一部分作為雕刻的畫風的風景畫，是祇

在發達了的資產階級文化底水準上發現的。

風景畫的最初的徵候可以在混希臘時代的希臘藝術上看到。其後可以在所謂浮雕的繪畫上，特別在建築的和海洋的背景底形上看到。

風景畫要再出現，是須待到封建的中世紀之後，歐羅巴人再達到資產階級的關係底高度的時候的。然而風景畫，就在這水準上也還未達到被區別做獨立的畫風的程度。

「就在發達了的資產階級制度底時代，演着主角的總依然還是人物。」

（霍善斯坦因）。

例如在十五世紀底尼德蘭的藝術上的曼林格底繪畫上，「我們可以看到建築的和風景的繪畫在其背景上時常畫着極端地變小了的人底姿態。然而，這都不是繪畫底支配的主題。那些毋寧常是被附與了第二義的性質的，而繪畫底真

正的主題常是很大的像。」（霍善斯坦因）。

在德意志復興期底藝術上，風景普通在杜萊爾和克拉納克（Crnach）是當作宗教畫的組成部分的；祇有阿爾特道爾弗（Altorfer）製作了純然的風景畫。然而那祇是主要借着建築的風景底外形。同一的現象，在經濟的、藝術的關係上最前進的國——十五世紀的意大利——底藝術上，也被反復着，在這裏，風景或做了宗教的題材底背景（例如萊奧納陀·達·文西所作的「聖母和聖安娜」，「巖窟內的聖母」，拉斐爾底聖母——「美麗的女花匠」等），或做了肖像畫底背景（萊奧納陀底「莫那·麗莎」，巴爾馬·凡壹奧 Palma Vecchio 底「三姊妹」，賽巴斯諦安·代爾·飄麥波 Sebastian del Piombo 底「羅馬婦人底肖像」等），或做了神話的主題底背景（維洛奈思 Veronesi 底「歐洛芭」）和寓意畫底背景（拉斐爾底「騎士底夢」等）。

像靜物畫一樣，風景畫之被作爲別個的畫風，是祇在十分發達了的資產階級組織底水準上的十七世紀底荷蘭而已。「風景畫在那裏開始作爲主要的問題。」（霍善斯坦因）。風景畫便和凡·哥因，路億思達爾（Ruysdael），艾凡爾丁甘（Everdingen），霍拜馬（Hobema），朗勃蘭特等底名字一同進入了繪畫的風俗畫底發達底歷史。

風景畫要能夠再獨立，而且確立作爲值得如對於肖像畫和其他的畫風那樣的注意的別個的繪畫，是須待發達了的資產階級的關係再確立的。風俗畫在十七世紀的荷蘭極其隆盛之後，再在十九世紀的歐羅巴諸國民底藝術上經驗了那樣的高揚。站在這運動的先頭的，當然是最前進的資產階級國英吉利。同國早在十九世紀的前半期輩出了公思達勃爾，塔納和鮑寧頓等風景畫家。法蘭西在世紀底中葉，反復了英吉利。「巴爾比森派」底人們盡離開了都市，移住在楓

丹白露 (Fontainebleau) 附近的樹林，把風景畫視為同等的要素引入法蘭西繪畫中。稍落後於英吉利和法蘭西，俄羅斯底繪畫，也經過了同樣的進化。在十九世紀的前半期的公式宮廷貴族藝術底事情上，是少有風景畫可占的餘地的。當藝術家協會派遣勃留洛夫到外國去留學的時候，發了特別的訓令警戒他不要着了「村落底情景」，「室內畫」，和風景畫的迷。在貴族社會，大家都以為風景畫便是郊外的邸舍和英吉利公園的描寫，或處理着交際社會的男女的加達豈那 (Gatchina) 和巴夫洛夫斯克 (Pavlovsk) 底描寫 (加拉克諦奧諾夫 Galakti onov, 希楮特林 Shchedrin)，或者至少是意大利底異國情調的風景 (加拉克諦奧諾夫, 希楮特林)。祇在十九世紀的後半期，風景畫始依移動展覽會派的人們——希式金, 沙夫拉索夫 (Savrasov), 伐西爾也夫 (Vasiliev)，後來是列維當 (Levitan) 和「美術世界」一派的美術家們，爭到了與其他的繪畫同

列的有名譽的地位。

風景畫之不得在封建社會存在，大半是因爲在那樣的社會或那樣的藝術上，人物依然還「在神官的階段或歷史的舞台上演着重要的角色的關係。」（霍善斯坦因）。要美術家對於自然的風景感覺興味，又要他再現不是人物而是自然，社會須當先打破人（貴族）的一切，而物質是算不了什麼的這樣的看法的唯心的。封建的世界觀，同時更進一步來把握那在支配着物質的事物，使自然服從於自己的資產階級經濟底影響下，物質中不但有物質的幸福底源泉，也有世界認識底源泉的，這樣的看法的世界觀。在經濟的和意識形態的發達的這樣的水準上的，是十七世紀的荷蘭。同國不但產生了風景畫家，也有「倫理學」的著者，汎神論的哲學的創造者斯比諾若（Spinoza）在生活着，在思索着。

「荷蘭底風景畫，不外是汎神論的，斯比諾若的被高揚了的，而其在根柢上是生理學的唯物論的表現。這是相信『物質底自然』的社會底藝術，視經濟的地，宗教的，哲學的地，或藝術的地依存於『物質底自然』爲最良的行動的社會的藝術。被新發見了的自然美，和其色彩，光線，濃淡，線和其構圖底關係一起，在這種社會，似乎是自然的東西底內在的論理底象徵。卽這社會是相信着這自然的東西，而且是在遠遠地擴展了的某自由性中找出自己底生活原理的創造力的。」（霍善斯坦因）。十九世紀的歐羅巴底資產階級也是站在寫實主義的。物質的世界觀底這樣的水準上的。而適應於這樣的經濟的發達的世界觀，在十九世紀，也是培養了風景畫底存在的主要的源泉。這斷定，是不妨害像蒲力汗諾夫（『藝術論』）所指示那樣的，在藝術中有着比普通人所想的更大的意義的那「對律」[Antithese]，在作爲獨立了的畫風的風景畫底誕生和發育上，

演着顯著的角色的一事的。風景畫底發生和隆盛，外觀上無疑的是與都市的文化底發展期同時的。起先出現了類似風景畫的某徵候的後期希臘文化，是像對於風景畫的興味再被承認了的文藝復興期文化那樣的世界的大都市底文化，就在意大利，尼德蘭和德意志的商業都市，也同樣地出現了。而公思達勃爾，「巴爾比森派」，「移動展覽會派」和其後繼者們所製作着的時代，當然是生活再在都會主義底旗幟下進行了的時代。作爲繪畫的風景畫——照蒲力汗諾夫底話——是作爲在矛盾的印象和體驗中引起了要求和疲勞的都市生活的對律而出現的。然而沒有上述的資產階級的世界觀，再明確一點說，即沒有產生於發達了的各資產階級社會的唯物的世界觀，「對律」是不能夠使自然在藝術家成爲可能的主題的。那恰和這對律不能引起在那在一定的發達階段上的資產階級社會是特色的學術的自然研究同樣。然而却不能因而否定「對律」底一定的

使命，對於風景畫家代奧道爾·胡梭 (Théodore Rousseau) 的法蘭西藝術家托萊思 (Torres) 底這樣的話是有名的。

「你還記得我們坐在閣樓的窗緣上，腳敲着屋頂的邊，你瞬着目靜視着山和村做了比較的民衆窺映着的煙突之海的當時嗎？你記得我們所看得出的小小的樹嗎？春天便有小小的白楊的新芽——喚起着我們的歡喜，秋天我們不是數着落葉嗎？」

在十九世紀末和二十世紀初頭的資本主義的·都市主義的發展底頂點上，都會的風景畫便代替自然的風畫景，而占了牠的地位。都市於是走進了繪畫之中；而牠本來是保存在繪畫之中的自然底最後的紀念品，牠的綠洲。（莫奈和曼才爾 Manet 底「都勒里宮」Tuileries，雷諾阿底林蔭路）。後來便從市街和家屋，車站和廣場織出了風景畫（比沙洛 Pissarro 的「歌劇院前的廣場」，

莫奈底「聖拉若爾驛」)。以汽船和船而熱鬧着的港灣（表現在莫奈底「鮑爾陀底港」，阿·馬爾丹 A. Martin 的題名「勞動」的三折式的聖像上的港灣），巨大的橋樑，高層建築物（貝奈爾 Tonelli 底「紐約底風景」），大工場，製造場和礦坑（貝奈爾底「夏爾勒洛阿 Charleoi」等）等都出來了。意大利底未來派底人們，也與寫實派和印象派同樣，經過了從來底意味的風景畫到都市的風景畫的推移的同樣的進程。

「風景到處都有。」波丘尼這樣宣着 (Pittura: "Scultura futurista" ——「未來派底繪畫，雕刻」)。忠實於這標語的他們，便在未來派式的繪畫的標記中描着市街如何步行着（加拉），家屋如何延長到天空（路索羅），和都會如何生長着（波丘尼），試想把這場合的事物從其功學的運動上傳達出來。繪畫上的都市的風景畫底同一的現象，在我們俄羅斯也有。那祇舉示陀蒲應斯基 (Do-

bujsky)底獨創的都會的風景便夠了。

在封建的・神官的社會的藝術所不知道的，又在獨裁的・半貴族的組織上，所不能發達的風景畫，祇在資產階級藝術上纔現為重要的藝術的現象。并且，牠存在底初期還是封建的・宗教的傳統未曾廢去的時候，還不過是別的內容底構圖中的一要素而已；但是風景畫為要在「地瀝青的文化期」(松巴爾德)的資本主義的頂點上從自然的風景畫變為都市的風景畫，所以在發達了的資產階級關係；物質的世界觀，和成長着的現實主義的感情的支配等的事情之下，開始分離，發達，而為獨立的畫風了。

與風景畫同樣，靜物畫——物體和事物底描寫——也因同一的理由，祇在資產階級社會纔是可能的。在封建的・神官的藝術上，或是在構成為獨裁的半貴族的社會底藝術上，是沒有靜物畫可存在之餘地。在希臘底藝術上，事物也

單在國家底資產階級的發展底水準上出現。據我們所有的範圍內的材料，希臘底畫家巴拉修思和賽烏克西思，是把事物和無生物的物體，例如帷幕和葡萄球那樣的東西，描在自己底純粹繪畫中的。同樣在混希臘時代底浮雕中也可以看到武器和面具那樣的無生物的物體。想要再現事物的傾向，在西歐的中世紀以後的文藝復興期的意大利底藝術上，也再被反復着。然而這傾向在意大利是不至於使靜物畫成爲獨立了的繪畫的種類。與風景畫同樣，靜物畫在這裏祇有着別的內容的繪畫底一要素而已。例如在「祕密的晚餐」那畫上，藝術家們便把器皿，麵包和葡萄酒瓶等，配置在基督和其弟子們所繞圍着的食桌上。在十七世紀底資產階級的荷蘭，靜物畫纔能夠作爲個別的獨立了的畫風與其他的繪畫分離。「跟着資產階級社會底理論和物質的世界觀底理論更獨立地，更確實地發展，新的物質的題材，即風景和靜物，纔進爲第一義的。靜物畫底發生可於

十六世紀看到。然而靜物畫發生做爲集合的，藝術的問題，却是從蘭勃朗時把被殺死了的牛描在資產階級的英雄主義底壯大的樣式中的瞬間起。」（霍善斯坦因著『藝術社會學底經驗』）。如果物質的世界觀底支配是說明着荷蘭的靜物畫底誕生和發育的事實的，那麼，靜物畫底內容是被荷蘭的資產階級的·市民的社會底意識形態制約着的。荷蘭的資產階級把自己底世界觀築在兩種極端的原則上。便是，一方面根據着近於放肆的生活享樂，一方面根據着使生活底享樂益發愉快的地上的一切的東西是容易變移的這個思想。所以，在荷蘭底靜物畫上，不是描着美味的早餐或午餐，便是描着 *memento mori*（指爲要記憶着死裝飾在宴會上的頭蓋骨——譯者註）那樣的物體。

「如果是有錢的荷蘭人底食堂，那到處都是同樣地預備着魚，蝦，水菓，麵包，葡萄酒的杯，和其他美味的食品，配合得能增進人們底食慾的朝餐。」

「特別是克萊志和小哈爾斯等，使銀製的杯子和銀製的食器類，盛着，火腿、牡蠣和桃子的有光澤的皿類的，融合在非常美麗的調和中。他們的作品是表白着有完備的酒庫和美麗的食堂用的食器的市民。資產階級的頗愉快的滿足的。」（莫代爾著『繪畫史』）。與這樣樂天的靜物畫並行着，還有一種和這相對立的靜物畫。「死人的頭，祈禱書，砂漏鐘，十字架，容易壞的杯子，粘土製的煙斗，和靜靜地熄下去的蠟燭（如比得·保代爾的作品），禁不住會令人記憶起人生的空虛。這樣的畫上，用 Vanitas（空虛的東西）署着名」（莫代爾）。

要靜物畫在繪畫上再占那作為獨立的畫風的地位，歐羅巴的社會，像十七世紀的荷蘭所站着的一樣，是有再達到純粹的資產階級的發達和存在底水準上的必要的。然而，這在西歐都是在十九世紀的後半期，在我們俄羅斯却是在二

十世紀的初頭，統開始進行着。然而，在十九世紀底後半期，靜物畫也祇稍為開拓了自己底獨立之路而已。像在以前的意大利一樣，通常靜物畫在這裏也祇現作為繪畫底要素之一而已。這個可舉馬奈底「Folie Bergère 底酒場」做例。在那裏，是有鏤，酒盃和水菓類等被放在食堂的櫃台上的，而且那些東西更再反映於鏡中。然而這些事物是不得不與同樣反映在背後的鏡中的女商人的姿態相競爭的。雷諾阿底「朝食」也可以舉來做例。這裏，觀客底注意也是分做兩部分的，一邊在三個人物，一邊是在桌上的靜物。有時候，物質的對象物借着以車站為背景的機關車和客車底外形被表現着。（莫奈底「聖拉若爾站」）。靜物畫，祇在賽尚那裏纔優勝的地現作為獨立的畫風。而西歐和俄羅斯的他底追隨者盡步着他的後塵。

靜物畫在資本主義的發達的頂點上，依着勝利了的機械的技術底事情，不

得不必然的地變換其內容和其相貌了。意大利底未來派，早已不是自然和事物底再現，而是以再現惹動物質和事物的力爲自己底任務的。例如波丘尼是再現着「彈性性」的思想，加拉是再現着「遠心力」，而巴拉是不再現着汽車，而再現着「汽車底力學」的。像皮加比亞一樣，構成派也努力想再現機械底種種的部分。同一的現象在雕刻上也有。像都市的風景畫是普通意味的風景畫底工業的。都會主義的變態一樣，未來派的。構成主義的靜物畫，是適應於資本主義發達的最高階段的，靜物畫底工業的。技術的變態。

一八 藝術上的運物，遠近，光線底諸問題

穩立在自然經濟底基地上的封建的・神官的社會底藝術，是把其主題即神和領主的姿態再現於靜止的狀態中的。表現了封建的領主階級底自己意識的，與勝利底激情相關聯的地主的自然經濟底不動性和固定性，便引導了藝術上的不動性底思想。埃及底宮廷藝術家們是描寫了在有威嚴的靜止狀態中的埃及王和神的。就是在步行着的姿態，一邊的脚也不出於另一邊的脚之前（「村

長」。同樣的靜止性，在封建時代底古代希臘藝術上也是特色的。例如「代奈阿底阿普羅」是以不動的姿勢兩脚直立在地上的。同一的不動性也現於封建時代底建築上。陀里安式的圓柱，是以不動的地固定在其柱頭上的線表現着這靜止底狀態的。運動在紀元前四五世紀纔走進了希臘的建築和雕刻之中，陀里安樣式底固定化了的柱頭，恰像溶解了一般地，便沿着在兩側曲曲彎彎地迴動着的線開始流動了。運動中的人體描寫的問題，便做了希臘雕刻的中心問題。五世紀底藝術家保里克萊多思，描寫着以一邊的脚步支持着身體，舉着另一邊的脚步運動着的人。「古人常舉那以一邊的脚支持着身體之點爲保里克萊多思底雕像底特質。這是新的完全的征服，牠的功績是屬於五世紀的希臘藝術的。」

（萊納克）「保里克萊多思底「陀里福爾」（Doryphore）是實在動着的。但運動比這個更鮮明地被傳達於描着將要投出鐵餅而彎曲着肉體的姿勢的米龍的

「擲鐵餅者」中。與固定的「代奈阿底阿普羅」相並的米龍底競技者，是全身都在運動中的。

古代藝術底研究者，例如萊納克（「阿普羅」）和華爾德霍艾爾（「愛爾米達季裏的古代底雕刻」）都一樣地指示着運動進入五世紀底希臘雕刻，但他們盡都迴避着爲什麼在這時代底希臘有了這樣的問題生於藝術家之前的這問題。在他們，這問題不過是一個沒有外部的衝動和外部的強制，而自己地到了這問題的，藝術底自己發達的行程上的鎖環而已。美術家們能夠在藝術上提出這問題來的，實在是實在生活爲這問題準備了基礎之後。這問題，在封建制度和自然經濟的壓榨機中是不可能的。祇在依着發達着的貨幣經濟和都市的商業的文化底影響，生活本身變爲滿着力學的可動的東西的時候，這問題纔是可能的。倍爾曼（『古代共產主義』）論究着希臘社會史的這時代，公正地認

爲這樣。「國家，法律，社會，經濟，科學，藝術，習慣和宗教，一切都變爲流動的了。」（『古代共產主義』）海拉克里都思（Heraclitus）把資產階級的都市生活底這新的韻律，用那有名的話表現着。「萬物常流，萬物常動，無靜止者」。「這哲學的思想是表示着與標榜着任何物都不存在於運動中的生活原理的保守的。封建的生活樣式上的最鮮明的對立。那是不動的生活樣式與動的生活樣式的，和封建的。農業的保守主義與都市的資產階級底自由主義的永久的對立。」（霍善斯坦因著『藝術與社會』）。和「代奈阿底阿普羅」同樣，陀里安式底柱列也是封建階級底不動的藝術底象徵。伊奧尼亞式底圓柱和米龍底擲鐵餅者，是貫串着市民。資產階級底力學的世界感的，希臘底資產階級藝術底象徵。在後期希臘底藝術上——即混希臘時代底藝術上，運動的問題承受着特別的尖銳性和獨自性。藝術家都不以一般的意味的運動，而以迅速的瞬間的運

動底再現爲自己底任務。混希臘時代底風俗的雕刻底主題所愛好的是骰子戲和 Morta 戲，他們好再現着當遊戲的時候的手底迅速的無意識的運動（哈門著『印象主義』）。這樣運動底寫實主義的解釋，便把地位讓給了印象主義的解釋。這也是後來在發達了的都市的・資本主義的・個人主義的文化底時代，被規則的地反復於社會的發達底同一階段上的現象。

像古代希臘藝術沒有在運動中的世界底概念一樣，立腳在自然經濟上的西歐封建制度時代的雕刻和繪畫上，也把諸神，聖人和人底姿態傳達在靜止底狀態中。像運動跟着希臘的資本主義，商業和都市的生活狀態底發達，開始做了藝術的問題一樣，在西歐藝術上從靜止到運動的推移，也是貨幣經濟和商業在意大利改造着人們的心理和生活，開始顯然地發達了的時代，和村落的・地主的生活狀態把地位讓給了發達了的都會生活的時代。這例祇拿生活固定在不在

動性中的季奧陀（十四世紀）底某壁畫，和一切在運動中的西格諾雷里（十五世紀）底壁畫，即如在奧爾維也托（Orivieto）底「死者的復活」那樣的壁畫比較便夠了。「罪人和聖人，惡魔和天使底姿體都固有着運動。甦醒於生命的骸骨，惡魔和其犧牲者底鬪爭，背上負着女人的惡鬼底勇敢的飛翔——這些東西都引起劇的印象。這是在最初的瞬間依外部的運動先引起印象，然後依筋肉底造型的動作給與內部的動作底印象的戲曲。」（薩伊智克著「藝術和文藝復興期底人們」）。運動底問題，特別明白地而且決定的地被處理於十五世紀的弗洛倫斯底繪畫上。安多紐·保拉郁羅在描着巨人底鬪爭的自己底作品上思考着在強烈的運動狀態中的肉體。又弗洛倫斯的美術中表面上看去似乎沒有拼命研究着這問題的人，實際已解決了這問題。鮑諦楷里底「阿弗羅第黛底誕生」，似乎以讚美女人底肉體美做着自己的使命，但是實際上，下面的話說明着這藝

術家的創作的特質的倍倫生底見解是對的。即「題材和描寫在鮑諦楷里是無差別的，他底追求好像似乎是完全地抽象了的觸覺和運動底要素底觀念。看他在「阿弗羅第黛底誕生」中表現着以散了的頭髮，飄翻着的巾布，和飛舞上來的波底運動底線吧。把這些線放在一邊看，則在我們底眼前所留下來的，祇不過是與任何事物毫無交涉的抽象化了的運動底純然的要素吧。」

像在跟着閉塞了的自然經濟的固定和不動之後生活變爲「流動的」一樣，在資產階級·希臘社會和資產階級·弗洛倫斯社會，藝術家之前便有了動的地傳達生活和自然的使命。與這個同樣的問題，不得不再一度捉住十九世紀末底數十年間的歐羅巴諸國底藝術家們。那是資本主義因都市的組織和機械主義底影響把一切的生活都導入了益發變爲神經質的，狂的運動的時代。像在希臘史上的混希臘時代一樣，在上記的近代社會期，作爲文化和藝術的競爭場的，仍

是大都會。而且像往時一樣，在這時代，寫實主義仍移變為印象主義。作為運動的生活——這是在競技和跳舞上專門化了的印象主義者德加底主題。「在他的繪畫上，是有那祇有快鏡照相纔能把握住的運動和迴轉被捕捉住。」（莫代爾）十九世紀的藝術史家之一人（哈克）稱他為「運動底狂信者」（Fanatiker der rollenden Bewegung）。同樣，差不多以顛狂般的透視力被再現了的生
活底力學表現，也成了「世界的力學的擁護者」（俄羅斯底某藝術學者這
樣命名他）房·谷訶底藝術底本質（杜甘霍爾特 Tugenhold 著「房·谷訶底
信」）。「他不是畫了偶然被風吹曲了的樹木底效果，而是畫了從地上生長了
的樹木底成長本身和樹枝底成長的。他底橄欖樹好像是高聳於空中的，有矢一
般底姿勢的我特式寺院。他底山脈，實際上是彎曲着的。他底道路，砂丘，田
畦實際上向遠方延伸着，他底一筆，實際像草的毛氈一般地展開着，或是沿着

丘陵延伸到上方去。」在他底素描中也有與此同樣的力學，有在運動中的同一的生活。在這裏有線底旋渦一般地高入雲表的樹木，由螺旋狀形成的堆積，瓦一般地延伸到上方的屋頂或是這裏那裏散生着的樹枝。」同樣的問題在未來派底藝術上也有。如果印象派是以傳達在運動中的世界爲自己底任務的，則未來派底人們是以雕刻的地，色彩的地表現「力學的運動本身」爲目的。「一切都動着，一切都走着，一切都迅速地變化着。側面決不在我們前面靜止。牠不絕地出現而又消滅。在運動中的事物，依着在網膜內的映像底持續，增殖着牠的數，互相追求着，而滅了牠的形。那是和在空間的急激的振動一樣的。」（「未來派藝術家底宣言」）。人體底力學，機械底力學，力學主義底概念本身自體——這是意大利底未來派，雕刻家，畫家，波丘尼，路索羅等企圖解決的課題。在安定在自然經濟底基礎上的封建社會底藝術上，想描寫在運動中的世

界和生活是不可能的。運動祇在發達的資產階級社會底藝術上纔是可能的。在那裏生活自體便是運動（古典時代和混希臘時代的希臘，十五世紀的弗洛倫斯，十九世紀末二十世紀初頭的歐羅巴社會）。像那樣子，在那組織於封建制度底影響下的封建的社會底藝術上，世界底三元的（廣，高，深）描寫底問題，和祇現於資產階級的資本主義經濟底水準上的遠近的問題，也是不可能的。

適應於自然農業底範圍內的有機的經濟的社會形體，或被形成於封建的。自然的制度底環境和影響中的社會形體的壁畫，祇知道二元的世界而已。空間祇有廣和高而沒有深。就在後方的事物也站在同列上。但到了希臘史的混希臘時代，事情却一變，而明白的三元的生活感和世界感便存在了。這裏便生出了遠近底感覺。這例證可以引混希臘期底浮雕來表示。「藝術家在前景和背

景之間，或在前景和中景和背景之間作出明白的差異，而在若干的平面內把幾個人物或放在一起或配置於前後。此外我們也可以看到遠近的縮寫，省略，無數的交叉等。」（華賽爾著『希臘雕刻』）。

應該和浮雕合而為一的這新的技法，在混希臘時代，世界的商業期和帝國主義的傾向底時代開始出現了，并且還因此出現於世界更廣更遠地膨脹了的時代，和封鎖經濟和地方分立底障壁消滅，而向諸方面開了窗戶的時代，這決不是偶然的事。

當新歐羅巴底諸國民重新開始了古代世界所經驗過的經濟的進化的時候，他們底藝術也在這關係上經過了同一的發達階段，這是極其自然的。在資本主義出現之前占着莫大勢力的壁畫和鑲嵌細工畫，在中世紀的西歐和東方，像在希臘一樣，把世界二元的地再現了。跟着那從壁畫到純粹繪畫的變化（這和從

農業的封建制度到商業的資本主義底推移相契合着)，靠着引誘眼睛到深處和遠處去的遠近法而打破二元的障壁的任務，便像在混希臘時代一般地再度命令的地發現於藝術家之前了。運動底問題和遠近底問題，是十五世紀的意大利繪畫，特別是弗洛倫斯的繪畫底中心問題之一。

「由蒲羅奈萊思豈（建築家）和P·烏柴洛所創始的關於遠近法的研究，是許多藝術家們，例如萊洪·巴諦思達·阿爾培爾諦或比艾羅·代拉·弗朗楷思加（Piero della Francesca）和十五世紀後半的美洛錯·達·福爾里（Melozzo da Forli）和孟德涅（Mantegna）等所最歡喜的工作。遠近法便被教授於意大利底許多的都市。如P·烏柴洛便晝夜學着遠近底素描。某時，當他底妻子勸那把全精神放在遠近底設計中的他睡覺時，他竟這樣回答她：「*Ohi Che bella cosa è questa prospettiva.*」（「這前景是如何地美麗的呵！」——薩伊智克。「在

P·烏柴洛，繪畫不過是解決這領域內的各種問題的手段，或表示能夠處理繪畫的難題的自己底力的手段而已。當他製作自己底繪畫的時候，他便從這樣的見地努力想在可能的範圍內多拿幾條引誘到深裏去的線。橫陳戰場上的斃馬，戰死或瀕死的騎士，折斷的鎗，被耕了的田——這些東西都由他以完成數學的結合了的線底圖形的唯一目的描寫着。他因過度熱心於自己底這問題的關係，祇以薔薇色和綠色描寫馬，而差不多忘了動作和構圖這事。「諾阿的獻祭」畫上的神底像，以很古怪的姿勢被描寫着。藝術家在這裏也解決着從地上看那從天上降下來的人的場合是如何的，這遠近的問題。那無疑地「不是有着心理學的意義的像，而是有着數學的意義的像。」（倍倫生著『弗洛倫斯底藝術家』）。

在這時代，和線的遠近並行，大氣的遠近底感覺也判然地現出着。比桑丁

底帝王的・神官的藝術底金色的背景已經消滅，而引誘眼睛到世界底深裏和遠處去的綠青底色調，便代替了牠（見「色彩底社會學」章）。

像十五世紀的意大利實質上反復着希臘的社會的・經濟的發達一樣，藝術上的遠近的問題也是在這兒起來的，但那却是在意大利越過了封鎖的經濟底範圍，而其商業的・銀行的事業把從前的狹隘的地平線無限地擴大了的時代。

像運動和遠近一樣，光線也祇在社會的發達底一定水準上，纔在藝術家之前成爲問題。

這問題的發現是始於希臘時代底藝術上的。我們可以舉在海爾枯拉農（Herculaneum）發見的描着對女神伊西德（Iside）的禮拜的壁畫做例。「前景的中央是黑人。他的黑色的皮膚上是有光線遊戲着的。兩側是描着羣衆，光線仍在活躍的運動中照耀着這裏的一羣或是那邊的一羣。」（斐・維奈爾著「樣

式底歷史』)。在十五世紀到十七世紀底藝術上，光線的問題再燃了。萊奧納陀·達·文西早已考究着這問題而埋頭於光學底法則了。到了十七世紀，光線便做了藝術底主人公——如果是可以這樣說的——和藝術底中心題目。這時代的教會底建築物（被稱爲巴洛克式），大多是築在光線和陰影底對立上的。光線像眩目的瀑布一般地射入大寺院底暗隅。繪畫也構成在同樣的對立上。意大利的加拉伐鳩（Caravaggio）把自己底製作所築在地下室那樣的地方，使光線從上面的窗戶射進來。「他底畫（例如在伐諦岡諾 Vaticano的『納棺式』）底一部份，雖然明亮地銳敏地被照耀着，但其他一部份却消滅在暗黑的背景底黑色中。」（莫代爾）。光線在十七世紀的荷蘭藝術上也優勝着。和別的室內派的人們一樣，彼得·德·霍克是很有特質的例之一。「這藝術家特別對於光線有着興味。光線變爲金粉底柱射入夕暮的室內和暗黑的房裏。」（莫代爾）。

「太陽底光線射入室內，變爲明亮的光輝在疊石的床上遊戲着，在銅製的燭台上，又在白色的頭飾上閃爍着，不意地照着暗隅，然後在陰影底變化中消滅了去」（斐拉第 Conradi 著『站在艾爾米達季底繪畫之中』）。比這更好的光線底天才的詩人是朗勃蘭特。「光線支配着他底作品底一切。光線處理着一切，把一切引導於均等。光源無論在什麼地方，例如，無論在畫布底中央或是在一隅，牠底周圍的東西統統都受着色彩，跟着牠而變着狀貌。光線因其作用情形，而在繪畫中造出混亂的不調和，或完全正確的取着平衡的配置。」（費爾伏恩著『朗勃蘭特』）。他底「達娜耶」，拿着珍珠鷄的他底自畫像，他底兒子底肖像，尤其是蠱惑的「射手隊的進擊」，簡直是足稱『光線底詩』而無愧的。後者寫的是由昏暗的邸內走出浴着日光的空間的那一瞬間，那時的光線產出着從淡黃色到火炎一般的赤色和黑色之間的一切的色調。

光線問題之第三次做了中心的，是在十九世紀末的數十年間的歐羅巴繪畫上。像混希臘時代和十九世紀的荷蘭的繪畫早已是印象主義的一樣，在這裏在開始着的仍是印象主義的時代。馬奈便揭出「光線是繪畫底主人公」這自己底標語。一切的青年時代的藝術家都禮讚着這標語而跟在他的後面。「藝術家爲要學習描寫灰白色的日中底光線，在長久地努力了之後，便開始更複雜的光底現象底再現了。他們用赤色，銀色或金色的光線畫了透過黑夜的商店底明明滅滅的光，又畫了日本燈籠底光以紅的明亮的色調照着賢淑的少女周圍的庭園。室內派所畫的繪畫試想使最微妙的光度底效果和最巧妙的色彩底集合固定着。例如，在被電氣照亮的房裏，年青的婦人向鋼琴坐着，而鋼琴的上面有紅罩子的蠟燭投着柔軟的幻想的光線。或是穿着燕尾服的紳士和穿着漂亮的衣裳的婦人們，在漲滿着大掛燭台底光的大廳上散步着（莫代爾著『繪畫史』）。

這樣，藝術上的光線底問題特別明白地三次發生着。即在古代社會的混希時代，在十七世紀的荷蘭和最後在十九世紀末的歐羅巴。這三個時代都本身表示着自己發達的資產階級的現實和資產階級的文化底時代。這現象是祇在社會的發達底這水準上纔是可能的。在對於光線底問題底這興味上，像在運動和遠近底問題底研究上一樣，一方面發現着那在發達的資產階級的社會上的特質而寫實主義底感情，另一方面發現着同樣的社會上的特質的力學主義底感情。因爲光線使以前站在同列的色彩，各色各樣地移動着，而且使居於運動之中。最後也有在支配的，平穩的，安泰的資產階級社會中的特質的對於「純藝術」的傾向發現着。藝術早已不把宗教的，道德的，政治的思想依自己底手段表現。藝術早已停止做生活底從僕，宣傳者，煽動者了。藝術已從事於解決自己底專門的藝術問題，像誰都知道的一樣，蒲力汗諾夫把輓近的印象主義視爲額

廢的階級的藝術。因爲印象主義不表現「思想」，而祇表現「感覺」，即光線底感覺而已。同樣的非難也可以向彼得·德·霍克和朗勃蘭特提出。然而，因爲光線是積極的·樂天的現象，所以再現着光線的繪畫，在將來的社會主義底人們也是很近的東西，又應該是很近的東西，蒲力汗諾夫這樣在別的地方表着同意。光線底繪畫，不是頹廢階級底藝術，而是完畢了其歷史發展的，（所以沒有「功利的藝術」之必要），而靠着自已底藝術家的力製着「純藝術」，「爲藝術的藝術」的支配的·健全的·強有力的階級的藝術。

然而混希臘藝術底光線畫，十七世紀的荷蘭美術和十九世紀的印象主義之間，是有差異的。在古代社會底藝術上，光線的問題祇被暗示着而已。在十七世紀底藝術上，這問題是在當時的特別的社會的要件中找着自己底營養的。當時是極端的對立的時代。即同樣地強力的貴族階級和資產階級，反改革派底

禁慾主義和支配階級底享樂，宮廷社會和生長着的無產階級，獨裁君主底尊大和臣民底無權利，民族的國家和成長着的國際主義——這時代底輪廓是織在這樣儼然的對立中的。這社會底建築的・造型的・文學的樣式，也是築在這對立上的。而這對立和不調和底感情，便在美國上給與了明暗底問題。

最後在十九世紀，當這問題一部分在外光派中，一部分在印象派中再發生的時候，平穩的，支配的，安泰的資產階級的藝術，便有變爲「純粹的」・「繪畫的」的傾向。不但從這事情上，就從新的技術的特質上，從達到了技術的完成的工業時代的大都市的全文化上，這問題也可以成長着。

「生活在十九世紀變爲明亮了。光線早不從錫邊小窗射進室內，而從高大的玻璃窗射入屋裏。十九世紀底物理的征服更造了光線底奇蹟。舊的藝術家之中無論何人碰到了這個，都不能不感得『束手無策』。在他們所生活着的當

時，是祇有蠟燭和洋燈底存在而已。而現在是瓦斯和電氣代替了牠們。在一八六〇年代當瓦斯燈初次在紺碧色的黃昏輝煌了的時候，大概這瓦斯燈一定喚起了不可思議的故事般的印象，這是無疑的。後來在室內（和街上）開始點電燈的時候，也引起了同樣的印象。」（莫代爾）。

一九 色彩底社會學

藝術家·畫家，在某時代專用着某種色彩，在另一個時代便專用着另一種色彩。然而就在同時代，種種的藝術家也是喜歡着種種的色彩的配合的。各時代，各藝術家都有自己的優越的色調。這當然不是偶然的現象。各種的色彩却種種地在個人和社會底心理上起作用。一方面，繪畫底種種的手段（壁畫的和畫架的），是要求着種種的色彩底選擇。同樣，種種的繪畫底目的（爲公共的

建築物和個人的住宅）也豫想着種種的色彩底選擇。因為這些事實本身盡呈着社會的現象，所以明然地我們可以就色彩和色彩的配合底社會學而討論。然而因為這問題尙未曾十分被研究過，所以這裏我們參考了專門的研究家底思想和著述，作若干一般的考察，并同時引用說明着這些一般的考察的若干具體的實例。

希臘底美術祇知道黃和紅二色（黑白除外）。壁畫的創始者保里克萊多思祇使用着這些顏色。我們不確實知道希臘底純粹繪畫底藝術家們使用了什麼色。從這點便生起了希臘人或者是色盲的假定。希臘人底壁畫祇使用着黃色和紅色，這恐怕是因為壁畫是屬於作爲有機的構成分子，必然地與社會的集團，羣衆和廣場當面着的社會的・紀念碑的藝術的關係。而紅色和黃色——像思班格萊爾（Spanthaler）在『歐羅巴底沒落』中表明着的一樣——是「騷亂的社會

性，市場性和國民的祭日底色」。另一方面，希臘人底壁畫，差不多又是綠色和藍色底色調所不能進入的。壁畫不但和社會的・紀念碑的藝術合致着，更又和尚在封鎖的地方經濟底零亂氣裏生活着，把世界從二元思考着，而無世界是有深和遠的這概念的社會的集團合致着。然而藍和綠的色調——再引用思班格萊爾——却「不是物象底色彩，而是大氣底色彩」。這色彩「滅了有形性而引起廣，遠和無限性」。在到封建時代和資本主義去的轉換期的希臘人，村和莊園和被閉在自己底都市的頗狹隘的眼界中的世界，是沒有廣，遠和無限性的。

在新歐羅巴藝術上的藍和綠底色調，即能夠引起遠景底印象的「大氣底色彩」，是祇發現於與通商底廣大的發展一起發達了的資產階級的文化底階段上。即當以前被封建的經濟底狹隘的籠子所制限的世界，依通商關係，最初在

文藝復興期的意大利，其後在十七世紀的荷蘭向深處遠方進展了的時候，藍和綠底色調纔發現了的。這些色彩差不多現於繪畫中來作為線的遠景和其色彩的補足，並作為造大氣的遠景的色彩。「這裏所論的不是關於當拉斐爾和杜萊爾畫衣衫的時候，偶然地或極其稀少地所利用的水汪汪的可親的那喜悅的綠色，而是關於那調弄着白色，灰色和肉桂色等數千的色調的曖昧的藍青色。伴着不絕地高上去的深的印象的這些色調，在意大利可於萊奧納陀·達·文西，古艾爾欽（Guercino）和阿爾巴尼（Albani）那裏看到，在荷蘭可於路德思達爾和霍拜馬那裏看到」。（西班牙格萊爾）

在十七世紀是微黑的褐色君臨於西歐的美術界，作為繪畫的音樂底基本的色調。這色調其後長久在繪畫上占着優位，直在到十九世紀後半纔被與牠相反的有着晴朗的透明的色調的外光派和印象派壓服。十七世紀底繪畫上的帶褐色

的色調底優勢，與十九世紀的繪畫上的明亮的日光底優勢同樣，都不是偶然的事。思班格萊爾使這兩種色調相對立着，而在這裏面見到像古代的兩個時代——文化時代和文明時代——一般地在歐羅巴社會底生活上互相交替着的兩個時代底色彩的表現。即文化是站在宗教的・形而上學的基礎上的，而文明是站在科學的・技術的基礎上的。

十七世紀繪畫底褐色的色調，據思班格萊爾底意見，是這時代的宗教的・形而上學的文化底發現。然而印象派底明朗的色調，却是「世界的大都市」底（科學的・技術的）文明底發現。十七世紀的文化，即教會的宗教的生活底新的昂揚時代，和意大利及西班牙的改革派底勝利時代底文化，實在是充滿着宗教性的。特別是反對着光線的所謂巴洛克時代的意大利和西班牙底藝術家底暗的色調，是帶有宗教的・形而上學的意義的。但這暗的色調也可以由藝術家

是在暗的製作所工作着來說明。十七世紀的繪畫的多數，例如荷蘭的繪畫，是在暗室內製成的。然而十七世紀的這褐色底色調，却負着在發達的資產階級的・資本主義的文化底水準上消滅的運命。

「生活在十九世紀變爲明亮了。光線早已不從小窗射進室內，而從大窗的高高的玻璃射入。瓦斯和電氣代替了蠟燭和洋燈底光。藝術家長久忌避着這些光度的奇蹟而懼怯地靜站着。他們爲要儘量順應舊藝術家以前所製作的光度底事情，依然在用人工的帷幕使光弱了的製作所內底均等的光線中製作着。里波(Ribot) 海底風景畫是繪畫底傑作。然而船却不浮於大洋底藍色的波上，而浮於褐色的油上。古爾貝底「探石工」是在白日底炎熱裏在道路上勞動着的。然而諸君却真像窺着黑暗的地窟一樣。因爲古爾貝使自己底畫帶着十七世紀的西班牙藝術家底色調。藝術家們對於繪畫底色彩的形式，是與眼睛所看見的互

相矛盾的這事，益發有了意識了。而他們便爲生活底新的現象，努力想找出新的色彩的形式。（莫代爾）。

光度技術底發達和資產階級社會底生活組織底結果，從一八六〇年代頃起，當上述那樣的生活要件被承認了的時候，藝術家們（在法蘭西是萊格羅 Legros，封丹·拉都爾 Fantin-Latour 等）便爲光線向暗黑挑戰了。這戰爭直至表示着新社會底生活的明朗的色調，征服了褐色底色調纔終止。

然而在無論何時代的藝術上某色調底支配或優越，不但是依在某社會組織應有使這些色調占優越的事情而制約着，并且往往是依那繪畫是爲誰描寫着的事情而制約着的。假如拿十七世紀底荷蘭繪畫和同世紀的弗朗特爾派底繪畫，如盧班思底繪畫那樣的來比較，則便可以看到兩樣的色彩底處理法。即在前者是稍暗的處理法，在後者是稍明的處理法。這差異，間接的地是在藝術家底個

人的性格中有着根柢。但這差異底真正的根柢却是在荷蘭和弗朗特爾底社會組織上的。即前者是資產階級的，小市民的社會，後者（顯著地）是貴族的教會的社會。「盧班思底繪畫是為明亮的教會和壯麗的宮殿而畫的，盡是祭日的而且色彩的。然而荷蘭繪畫却被裝飾於狹隘薄暗的房屋裏。在那裏，連太陽也都通過着多彩的窗而朦然地窺視着。荷蘭繪畫底陰氣的單調的光線，是適合於這環境，即有着以黑木板做的壁和小圓窗的暗黑的屋裏的。然而一方面（在盧班思底東西裏）是有紀念碑性，裝飾的展開和熱鬧的歡喜的色。但一方面，在色彩的關係上，却有家庭的，氣分底豐富的地方」。（莫代爾）。

然而同在一個國內，色彩底處理法和色彩底諧調，也依繪畫被用於什麼場合而變化。描給天主教教會用的西班牙人里貝拉底畫是構成在明暗底對立上的，描給宮廷用的凡拉思格斯底畫是以黃色的真珠般的明朗的諧調描成

的。

然而色彩底諧調不祇依畫被裝飾的地方而變化（這變化早有着依存於貴族的・教會的社會，或如獨裁的・教會的社會，或如資產階級社會那樣的社會底階級的構成的意味。）色彩底諧調也依社會的什麼階級或什麼社會的團體把自己底存在和意識表現在藝術家底創作中的事而變化着。在神官的地或獨裁的地組織了的社會，是為神官階級和獨裁的主權而尊重着在資產階級社會底藝術所不能想到的金色的。「大概與黃色兩樣，金不是繪具。因為在金色底場合，感覺的印象是由輝煌的表面底金屬的亂反射而生起的。色彩本來是自然的東西。所以不能在自然界遭遇的金屬的光輝是超自然的。輝煌的金，從生活和人物取去實在的現實性。繪畫底金色的底是有一定的抽象的意義的。那是表現着神底存在和顯現。」（思班格萊爾）。在這意味上，比桑丁式帝王藝術和初期象形文

字時代底西歐藝術上的金色的底，是從這裏起來的。對於金的熱愛，也從神官的。獨裁的社會形體自然地移到絕對君主國底藝術上來。路易十四世所好的色，便是（配着紅和青）金色。「凡爾賽宮殿底最初的大廳是白的色調，但愈近王底御座愈光閃起來。綠的大理石變為金色，濃藍色變為銀色。最後的大廳唯一是金色，而滿陳着暖爐，門和窗。這大廳底一邊的壁上是以騎士裝的王底像的巨大的浮雕塞滿着的」。（莫代爾）。

在凡拉思格斯底繪畫和他所畫的皇族底肖像中，是黃色的背景，即適應於西班牙獨裁制度底沒落狀態的柔和了的金色占着勢力。

在社會的發達底歷史上，如果從表示着舊社會的兩個根本階級，即貴族和資產階級，在相對的均衡狀態中的時代的獨裁的君主政體，移到了純然的階級的藝術，則這種藝術上的色彩底配合，色彩底諧調，是應該依着牠所處理着的

階級，即支配階級，被壓迫階級，或是與其歷史的存在底最後之日當面着的沒落階級而變化的。

即強固的，健全的，尚在勢力底全盛期而享受着那包含主權的一切的生活底福祉的階級，便傾向於樂天，享樂，又這階級定必歡喜那強力地在心理上起作用之輝煌的熱鬧的鮮明的色彩吧。

例如十六世紀的威尼市底藝術家，特別是諦諦安底色彩，便是這樣的。這樣——如再舉一例——諦諦安底「聖母底昇天」是以輝煌的紅，青，綠等色調畫着的。而這聖母底昇天，如據戴納底斷定，是表示着「人生底祝日」的。萊納克把依氣候說明威尼市人的鮮明的色彩視爲不妥當，是完全不錯的。他在這兒完全確實地見到了某階級底——這有附加說明的必要——即「紳商底肉體的和精神的健康」底表現。這些藝術家實在爲這階級而製作了的，他們也是這階

級底不能離開的骨肉。與十七世紀底尚在健康和勢力底頂上的弗朗特爾底貴族階級完全一樣，盧班思底繪畫，不但因為是為紀念碑的典型底明亮的大房間而被畫的關係，也因為藝術家自身充滿着噴湧着的精力和生之喜悅的關係，纔呼喊着騷亂的祭日的色彩。

這樣，在十九世紀，富裕的強力的資產階級一面獲得着政權，一面便反復了同一的現象。特別在法蘭西，資產階級的藝術家們便憧憬着印象派的先驅者德拉闊那樣的鮮明的色彩，又那些以馬奈為先頭的印象派的人們，也憧憬了鮮明的色彩的裝飾。

在被虐待的階級，生活並不是祭日而是牢獄。所以這些階級自然不能以鮮明的色彩底交響樂之形和降注着的光底瀑布之形來思考世界。所以這種階級的藝術家們，便選擇了表示着屈辱和絕望底心理狀態的陰慘的暗色彩。勒·南兄

第底農民的風俗畫底色彩，在十七世紀早已是這樣的了。而以喚起社會的同情和對於社會組織的不公平的反抗爲目的的，描着農民底貧困，特別是都會底貧困的苦痛的，「法蘭西移動展覽會」派的人們安諦尼艾，約翰龍，達薩爾那樣的，十九世紀四五十年代底法蘭西藝術家們，也有同樣的色彩的（*oulin*：“Die Socialistische Weltanschauung in der französischen Malerei”——古蘭著『法蘭西繪畫上的社會主義的世界觀』）。

最後，把生活力底蓄積和肉體的，精神的健康消耗盡了的頹廢的階級，即祇在別的階級所創造，所使其變革發展了的生活底表面和周圍輕薄地飛迴之外什麼都不能的階級，自然選那適應於低下了的生活力的，帶着哀調的褪色的色彩。例如「浮華的十八世紀」底法蘭西藝術家們底，即因爲穿着洛珂珂式的鈍色的衣裳的，因爲輕率的謝肉祭而至於受歷史底裁判而滅亡了的法蘭西貴族階

級底藝術家們底色彩的諧調，便是這樣的。「灰藍色，灰黃色和褪色的綠等的優雅的配合，便是這些藝術家們（華多，弗拉高那爾，朗克萊等）所特別愛好的顏色。脂肪多的，油得很沈重的東西，盡從用油繪具畫的繪畫消去。色彩像人底臉色一樣地蒼白。這些色，無形上全與人自身同樣地，從沈重的多血質的東西變為以太那樣輕的東西」。（莫代爾著『繪畫史』）。在這時代，新的技術——即比油繪具更能傳達那離開了舞台的階級底柔軟的哀調的色彩感情的鉛筆畫——之被發明，是很自然的。

這樣，就拿上述的貧弱的材料做基礎，也可以下這樣的結論：在種種時代的藝術家的調色板上，種種的色調和繪具之有支配力或衰退，一方面是依生存於不同的社會經濟狀態，即生存於自然經濟底零圍氣中，或生存於擴張通商貿易底範圍的事情下而制約着的，另一方面是依這些畫是為誰畫的事情而被制約

着的。即依爲教會，爲君主底大廳，乃至或爲資產者的小市民底住家而畫的這些事情而被制約着的。又依美術家所表現着的階級底氣分，即或依支配階級的，或依被支配階級的，乃至或依沒落階級的氣分而被制約着。並且在這場合，色彩的諧調，也同時做了階級的區分和階級的對立底一個手段。

二〇 藝術上的階級鬭爭和階級同化

在社會底歷史的存在底一切的時代裏發生於社會上的階級鬭爭，不得不以最多樣的形式反映於藝術上。這些種種的形式可總括爲數種根本的典型。支配階級照例依別的階級底藝術家的手而建設牠的藝術。這些藝術家仕奉着支配階級，而被強迫跟着這階級所認爲確實的美學的法則而創造。然而別階級底藝術家們所固有的心理的意識形態的特徵，往往通過他們所課的美學的原則而洩漏

出來，這事是自然的。而這些特徵常使公式藝術底相貌顯著地變形。例如古代埃及底藝術，即王侯和其他的雕像，多半是依農奴藝術家或是至少下層社會的出身者爲王侯貴族而造的。公式的封建藝術，被形造爲理想主義的。人物和肖像，缺乏着個人的類似，而從制約的・象形的樣式底精神上被傳達着。但是在古代埃及藝術上，差不多在其存在底全期中，在這公式的・理想主義的樣式之外，更有寫實主義的其他樣式。這可以舉屬於所謂費伐時代的兩個埃及王底雕像來做例。〔貝特里 (Petri) 在達尼斯 (Tanis) 所發見的以紅花崗岩造成的阿曼納海特一世 (Amenemhet I) 底頭是完全失了個人的特徵的。我們不是講着肖像，我們是一般地就國王底像而言的。神，即王，端正地坐於王座上，的他眼皮被施彩爲紅色，頤被裝飾着髯（頤髯是神性底標象）。王有着他底尊嚴和神性的意識，神像般微笑着，眺望平伏在他前面的臣下〕。但是用紅花崗岩造的

賽梭思特里思二世 (Seostiris II) 底頭却是別的樣式。「頭上全然沒有制約的東西。這是王底真的肖像。那狹的額，突出的頰骨，有特色的大頤，差不多動物般的下顎等，都被巧妙地傳達着。嘴唇雖是緊閉着，但其下唇却像老人的一般地稍稍翻開着。眼睛和嘴的旁邊的皺紋，和半閉着眼皮的眼睛本身等，雖不完全表示着賽梭思特里思失掉了他那鐵一般的精力，但他却是描爲老人的……」（巴洛德著『古代埃及藝術發達概論』）。這樣式的分裂底原因，雖未曾被確實地研究過，但依據那有着上述的意見的著者，是應當歸之於有的藝術家雖因守着舊的因襲，但別的藝術家却捨掉了這些因襲等的事情。然而我們也可以說那不外是因爲（如在埃及藝術之外的類似的場合一般）屬於下層社會而被強迫仕奉支配階級，並且破壞了這支配階級所確立的美學的法則的藝術家們底寫實的世界觀，通過公式的封建象形的樣式而現出來的關係。

我們可舉下面的事實做類似的例。即當俄羅斯的農奴建築家們造地主底邸宅的時候，他們是應該跟從在當時稱霸的法蘭西樣式（第一帝國時代樣式 *Empire*）的。但他們却採取近於他們底精神的農民的建築美術底要求和習慣，往往完全破壞了與他們無關係的法蘭西樣式。

同樣的現象可在文藝復興期的德意志底繪畫上認出。文藝復興期底樣式，那是都會的商業資產階級底樣式。這樣式在意大利和尼德蘭的都市有了純粹明瞭的表現。假如把文藝復興期的意大利繪畫和德意志繪畫比較，牠們的差別當然是很明瞭的。因為這時代的德意志和意大利兩樣，不但特別是手工業國，同時仍是農業國。文藝復興期的德意志藝術家中祇有一個杜萊爾（依歌德的批評）差不多是「意大利人」。其餘的德意志藝術家，尙完全貫串着農民心理，所以把意大利人的都市的。有產知識階級的樣式翻譯為真正宗教的，而且非文化的

德意志農民的言語。「他們的構圖往往被有着奇妙的臉的滑稽的人物弄得很亂雜。我們往往看到那殺風景的俗惡性，沈重的緊張味，和到可笑的程度的姿勢和舉止，代替着美和力。那是虔誠的農夫的艺术，是最初雖以天真和認真魅惑着人們，然而後來便以惡作劇的煩厭的卑俗使人們飽厭的，感傷的粗野的藝術。如果我們拿德意志的繪畫來與弗朗特爾派的繪畫比較，我們總覺得德意志的繪畫似乎是與高尚的有教育的人的作品陳列在一塊兒的，農夫的作品」。

（萊納克著『阿普羅』）。關於那往往連別人知也沒有知道的二流藝術家和新進畫家們，縱使現在暫且不說，然而如又是沙克桑尼亞公的友人，又以其筆筆出仕於宮廷社會。而對於典雅美有着憬憧的盧·克拉那哈（Lucas Cranach）那樣的大藝術家，實際上却也是「暴發戶農民」。要知道小市民性如何以自己的方式毀壞着都會的。宮廷的藝術樣式，祇須把克拉那哈底「巴黎斯的裁判」和意

大和人的同種的繪畫比較，或是拿着紅色大絨線帽的他底裸體美人維娜絲（在盧佛爾宮 Louvre）和喬爾喬奈底維娜絲比較一看便夠了。在「巴黎斯的裁判」，巴黎斯被畫爲粗野的德意志農地主底樣子，而三個裸體的女神以到可笑的地度的怪硬的姿勢站在他的前面。

階級的對立，不但現於某階級底藝術家把支配藝術底主題，典型和樣式用自己的方式來變更着的事上，並且現於各種社會的團體的藝術家在某階級社會底範圍內依着主題和樣式創造着自己底藝術的事上。

例如在十七世紀的法蘭西，勞動小資產階級與推戴專制君主的宮廷的資產階級社會並立着。而這些各社會團體，俱各有自己底獨特的藝術。一面有貴族盧白蘭，舒凡奈，里歌底雄渾華麗的歷史畫和肖像畫，一面便有畫出在操作中的鐵工場的內部或是向中飯的桌上坐着的勒·南兄弟的風俗畫。在這兒，不但

主題是別樣的，就是色彩也是「黑而沈重的」東西，是與宮廷藝術的鮮明的美麗無緣的。例如，在十七世紀的弗朗特爾，是並立着與土地和領地相連的貴族和都市資產階級。這兩種社會團體，各有自己底藝術。一面是盧班思底貴族的藝術。牠的主題是專制政治（法蘭西的），教會底讚美，和神話的場面「愛之國」。在這兒是年青的男女在公園裏猥狎着，鬧着玩笑。這兒有高闊的樂天的色彩和繪畫底大的構圖。另一面是郁爾覃思底資產階級的藝術。主題是家庭底酒宴和祭日的風俗畫。構圖和色彩均小而又弱。最後，在十九世紀初頭的我國俄羅斯，是並立着支配階級的貴族和被構成而抬頭着的資產階級。從這兒，藝術仍產生了兩種相異的典型和樣式。一面有貴族的藝術，即肖像，意大利式風景畫和宗教的。歷史的繪畫，另一面便有凡奈却諾夫底弟子泊拉霍夫（Plakhov）和希楷德洛夫斯基（Shchedrovski）所代表的小市民藝術底

風俗畫（希楷德洛夫斯基底「桶匠的工作場」，泊拉霍夫底「舞着的馭夫」等）。

但是，當我們的前面沒有二階級（貴族和資產階級）底社會，而祇有一個階級的場合，那社會普通必分爲團體，而各團體各自創造着自己獨特的藝術。十七世紀的荷蘭是單一的資產階級社會。這是單一的藝術典型纔相應的。那不是紀念碑的藝術，而是親密的家庭的·寫實的·風俗的藝術。但是那唯一的藝術典型，却依其在如何的團體的心理上被變着形而被分類。團體的分界，在於藝術的態度上，在主題上和在色彩上也有。提爾保爾格，楊·思丹，朗勃蘭特便是牠的例證。

楊·思丹是小（或是中）資產階級底代表者，近於作爲道德底說教者的藝術。他以這樣的色彩說着而且教着。即「賺得的盡浪費」，「老人一唱雜也就

鳴」和「一愛上了，醫生也要投去了匙，唯有哭而已」等。他底繪畫底逸話的・教訓的內容便是這樣的。他有他的主題。即是小資產階級的生活，滿足的熱鬧的生活，和喜歡飲食的人們等。提爾保爾格便近於作爲繪畫的藝術的繪畫。他不講什麼也不教訓什麼。男女盡耽着音樂。婦人服的絹和絨線都非常細心地被描着。他底繪畫上的人物都安然地站着。他沒有思丹底充滿於小市民的室內畫那樣的騷亂。色彩是「高雅」的灰色，黃色和黑色底全調子。提爾保爾格是荷蘭底大資產階級底藝術家。

朗勃蘭特是與提爾保爾格和楊・思丹相對立着。與後兩者的和資產階級社會的結合相反，朗勃蘭特好像是站在這社會之外的。他在他的主題上，想以幻想和浪漫主義征服資產階級性。假如他畫他自己底肖像，他定必把自己畫成「或是戴着以羽毛裝飾着的頭巾，或是遮着紅絨線的覆布，穿着有金鍊的鎧

甲」。引起他底注意的，是「猶太人從毛利達尼亞(Mauritania)的中世紀移入散文的荷蘭的古代文化和幻想的東方」。「他以熱帶底華美的山水，衣服和人物創造着故事般的異國情調的美底奇怪的構圖」。他喜歡畫「僵儂，跛子，盲人，醉漢」——即阿姆斯特達爾丹底底層的社會。「他在繞圍着他的散文的環境之間，創造着自己底世界。浪漫派的他，耽於空想而從灰色的日常生活翔飛到滿着奇蹟的遠遠的世界。」（莫代爾）。在描着山上的說教的他底版畫上，尤其在描寫基督醫治殘廢者的「一百古爾丹」的版畫上，世界被分爲光和闇，有的被光照着，有的被闇包圍着，有的便從闇中出來。這便是朗勃蘭特底藝術。他是以幻想的主題和光線底辨證法克服了小市民的現實性的藝術家。他是風車的主人底兒子，是失敗了的大學生，雖然一時做了暴發戶（當他娶了繪畫販賣者的女兒沙絲基亞·房·烏蘭布爾格 Saskia Van Ulenburg 的時候），但到

晚年却窮困着，從酒店到酒店流浪着，而至於祇留着製作服和製作用具而死
去。他又站在資產階級小市民社會之外，作為非階級的無產階級藝術家傳達着
幸福底光和極貧底闇，看着而且感覺着資產階級世界底矛盾，幷知覺了而創造
了作為建在正 (thèse) 和反 (antithèse) 之上的合 (synthèse) 底世界，作為激烈
的對立底結合的世界。

如果從十七世紀的荷蘭移到了十八世紀的法蘭西，在這兒我們也可以找出
本質上單一的藝術典型。和專制政治底沒落一起，路易十四世的宮廷藝術也告
終了。在祇把富裕的財政家·佃耕者，或是在巴黎生活着的貴族地主（他們在
巴黎是有公然的住家和為密會和艷事的祕密住家）底寢室和客廳放注念頭的意
味上，藝術便變為「資產階級的」了。盧白蘭和舒凡奈底壯麗的公式底繪畫，在
這種狀態中變向「浮華時代」底藝術家和洛珂珂時代底藝術家底風俗的·家庭

的繪畫。然而雖然有着以上所舉的典型的共通性，但是華多，格萊時，和夏爾的覃底繪畫，却即使就其主題和就其色彩論，也是本質的地相異的。因為他們是在藝術的領域內的，互相分立着的種種社會的團體的代表者。

華多底主題是以浮華淫靡的世俗的貴族社會，農村底自然為背景的野宴，貴族社會所愛的意大利喜劇俳優，生活變為戀的祭日的到季德拉島去的舟遊等。色彩是柔軟而不鮮明，大氣是「銀色的黃昏，暮色的空氣」。格萊時底主題是農民資產階級家庭生活：處女嫁去，青年經過了空虛的世俗的生活之後抱着後悔心回家，市民的女兒悲哀着破了水甕（失掉處女性），母親乳哺嬰孩的情景等。一切在這資產階級世界都有貴族主義底反映，色彩是和華多底畫一樣地凋落着。夏爾底主題是沒有任何貴族的粉飾的資產階級底家庭生活。有母親給小孩預備着飯的，有早上給女兒穿着衣服的，有主婦從市場買到食

品回來搬入廚裏的光景。色彩是比較地硬而堅實。華多底繪畫裏可找出十八世紀的貴族社會底反映，格萊時底繪畫裏是有還受貴族社會底影響的資產階級，夏爾覃底畫裏是有「意識的」第三閥和其資產階級的家庭文化的。

與階級的對立和階級的・團體的分離的傾向一起，又與種種的階級的鬭爭底發現一起，藝術裏，也有階級的模倣和階級的同化被反映於極其形形色色的形式中。

如果與以前在某國已經存在過的階級處於同一的社會的・經濟的發達底水準上的階級，於種種的國裏出現，那麼那階級普通必模倣前者，而在其藝術上反復着先驅者底藝術。這假如不在其細部全體上，也在其根本的特徵上反復着牠。

其次於埃及出現到歷史的舞台上來的希臘底封建的貴族階級，在其建築

上，特別在其雕刻藝術上再現了東方藝術底典型和樣式。古期希臘底雕像是與埃及的同樣的直立正面的姿勢，同樣的固定了的尊嚴性，同樣的化裝底用意，同樣的王侯或神一般的微笑的。無疑的，古期希臘藝術是受着埃及底影響而興的，但是這影響也祇因為以下的事實纔是可能的：即希臘的古期藝術，也是在與那埃及藝術從而產生，成長，發達了的同樣的發達程度（自然經濟）中的同階級而被創造着。這同時指示出希臘底封建貴族階級利用了早已創造了自己底藝術的埃及底封建貴族階級所造的藝術的象徵和藝術底手法。

像某國底貴族階級依着早已創造了自己底藝術的他國底貴族階級底藝術被定其方向一樣，資產階級也走上了歷史的舞台，在自己底藝術中本質上反復着他國底稍舊的資產階級底藝術。十五世紀以來在意大利（其後也在他國），當商業資產階級被形成了的時候，這階級為要得到自己的存在和意識底藝術的表

現，便從同樣浸在商業的資本主義底空氣裏的希臘藝術底寶庫裏，汲取了象徵和技法。藝術史上和文化史上的這時代，被稱爲文藝復興期。霍善斯坦因（「藝術與社會」）說「文藝復興不是抽象的文化史底一章」，文藝復興究竟不外是「發達了的都市的貨幣經濟和其社會的結果」這話是完全對的。「文藝復興在達到了與古代希臘底貨幣經濟和其社會文化的結果同樣的經濟的。社會的發達程度的地方，是到處皆有的」。在意大利勃興的商業資產階級底藝術家們，爲了這新階級不得不反對着封建的手工業時代底藝術，創造那能夠表現地上生活，人底肉體和物質的自然的美和偉大底觀念的藝術。因爲一切這些觀念早已表現於希臘和羅馬底藝術上，所以意大利底藝術家祇再現了這藝術底形式，手法和精神。這兒便發生了對於古代藝術的意大利藝術家底崇拜。卽古代藝術使他們容易同等地表現從莪特的傳統解放了的新社會階級底生活和意識。

這兒也有建築家萊·巴·阿爾培爾諦和阿·費拉萊特(A. Filaret)，因為古代藝術崇拜的結果，甚至對於莪特懷着猛烈的憎惡，如費拉萊特便宣說莪特是「野蠻人底藝術」，他眺視着古代建築，便作「復活」之想，高叫着「現在無論如何微細的東西，也有依從古代底樣式而作的必要」。

十八世紀的末葉，在法蘭西和德意志當青年資產階級開始建設自己底文化，開始創造自己底藝術的時候，這階級仍着眼於希臘，羅馬底古代，而如馬克思所明確地指摘着一樣（拿破侖曆的『霧月十八日』），冠着古代的形象，風氣和術語底「面具」而進擊着，而在自己和他人的眼前，使那把貴族從其支配的地追逐了去的這極其散文的事業理想化了。所以十八世紀的法蘭西和德意志底藝術，即建築和繪畫，是帶有古典的樣式的。「那決不是偶然。在學校裏的教科書上所稱為古典的東西，盡都是古典的古代主義。文藝復興和十

八世紀末底樣式是資產階級勃興期底藝術。」（霍善斯坦因著『藝術與社會』）。但是古典主義當然跟着「資產階級勃興」的程度種種被表現着。法蘭西底資產階級是被附上了革命的氣分的。他們對於貴族和君主制度公然反抗着。這英雄的革命性是被表在古代希臘·羅馬精神被再興於其政治的·市民的激情上的這事上的。「公共建築物底壁上是以偉大的羅馬底市民施豈比翁 (Scipion) 和加東 (Caton) 等的胸像裝飾着，特別是殺了凱撒 (Caesar) 的勒魯達思 (Brutus) 做了時代底英雄。他們讚美暴君的殺害者哈爾莫提烏思和阿里思多季東。為祖國而死的英雄，和以其英雄的活動仕奉了國民的英雄庫爾丘思 (Curtius) 和萊奧尼德，斯蔡伏拉 (Scevola) 和諦莫萊洪 (Timoleon) 便被崇為聖人。高爾奈葉 (Cornelle) 底羅馬英雄，真像是棄了劇場，變了形，走出生活底舞台來的。」（莫代爾）。大維德底藝術把這零圍氣傳達為繪畫的形象之言語。他底「代爾莫

比萊思 Thermopyles 的萊奧尼德」和「罰着兒子的勃魯達思」等，便是這樣地產生的。因經濟的衰頹而在政治上不大發達的德意志的資產階級，是與這樣革命的激情很淺緣的。雖然像法蘭西資產階級一般地模倣了古代世界，但所獲得的，却不是政治的方面而是美學的方面。在十八世紀的德意志資產階級的藝術家，希臘却不是萊奧尼德和諦莫萊洪，哈爾莫提烏思和阿里斯多季東之國，而是詩歌繁榮了的國，藝術底搖籃。法蘭西的古典主義出了大維德底「萊奧尼德」，「勃魯達思」和「霍拉諦烏思」，但德意志的古典主義却出了曼格思 (Mengs) 底「巴爾那斯」，卡爾思丹斯 (Carstens) 底「黃金時代」，盎吉麗珈·考夫曼 (Angelica Kauffman) 底「海拉 Heron 和萊盎特爾 Leandre」等。

如果在十五世紀的意大利的新興資產階級，在十八世紀勃興的法蘭西和德

意志底資產階級，在其藝術上模倣了古典的古代，那麼法蘭西和我們俄羅斯底個個的藝術家，却時常應其土地的關係再興了十七世紀的荷蘭底資產階級藝術底典型和樣式。例如在十七世紀，法蘭西底勒·南兄弟便從荷蘭底風俗畫出發，而創造着與支配的宮廷藝術相反的，應答勞動的小市民階級底要求的繪畫。在十八世紀，是這時代的法蘭西藝術家中最資產階級的夏爾覃，心裏特別鮮明地燃燒着「第三閥」底階級的自覺，在主題上色彩上反復了荷蘭人底例。在十九世紀初葉的我國俄羅斯，是「尼德蘭派」的坦珂夫，美爾查洛夫，雅基莫夫，後來是威尼市一派，用俄羅斯風反復着「奧斯達德和代尼爾思」底繪畫。這樣，假如貴族和資產階級在其藝術上模倣着在以前早已能夠把自己底生存和意識鑄成爲藝術的形式，他國的同階級底藝術，那麼某階級在適應於自己的主題上和樣式上應有模倣別的階級的場合。這第一是某階級或某團體還沒有明

瞭的階級底自覺的時候，即尙在支配階級底文化的・藝術的影響下的時候。譬如格萊時底農民和小市民，便是在世俗的繪畫底「客廳」的樣式之下製作的，那畫底色調也帶着滅亡了去的貴族底畫板底哀調的。又藝術家所代表的某社會團體，依其社會的地位，心理的地類似其他組織底社會團體，這種場合，也是有的。例如提爾保爾格底繪畫，在人物方面和在色調——灰色，橙色，黑色——方面，都帶着「西班牙」的樣式，帶着西班牙家庭社會底藝術家凡拉斯格思底肖像畫底精神和其微帶銀色的黃色色調。這是因爲在荷蘭底大資產階級和西班牙貴族之間，是比在這時代的荷蘭底大資產階級和小資產階級之間，更有許多社會的・心理的類似的關係。

最後，支配階級在某場合，像要證明牠是以前做了支配階級的別的階級底正當的承繼人一般，因襲了牠的文化和樣式，而作爲歷史的承繼性底左證的

事，也是有的。例如出現於十九世紀的六七十年代的英吉利底先拉斐爾派，確實是到了這時代已終止了牠底初期的蓄積時代，在關稅保護論者的地主之上獲得了勝利，而在勞動革命底失敗之後，確立了牠底政權的英吉利資產階級底藝術家。他們想爲這階級創造新繪畫，尤其是生活底新樣式。他們底標語「重返自然」(尤其是返到更知道自然，又畫了許多自然的拉斐爾以前的藝術家)，他們底繪畫底風俗的性質，或是想把爲實生活的美化的實用藝術(家具，花紙，書籍)改革的威廉·莫理思(W. Morris)底欲求，這些一切都給他們以資產階級藝術家的特質。但是先拉斐爾派却使自己的資產階級藝術穿着封建的·神祕的衣服，描着在亞述王(King Arthur)的傳說中的披鎧甲的騎士或在恍惚的歡喜中感覺着幸福的聖母(米萊思，威·莫理思，但·迦·羅塞諦 D. G. Rossetti，而在其像上附加着如在莪特大寺院底窗畫上所見到那樣的長方形底唯心主義的

延長（倍爾因·瓊司 Bern Johns）。這樣資產階級的藝術，便在先拉斐爾派的作品上，穿了被這階級占了其支配的地位的，別的沒有關係的階級底樣式。例如在二十世紀初葉，沙莫夫（Samov）和莫沙托夫（B. Muzatov）那樣的俄羅斯藝術家，便使十九世紀初葉的貴族文化和法蘭西第一帝國底樣式，活復於自己底畫中，使代替了貴族而作為當代的生活的主人公的俄羅斯資產階級，在貴族底文化的·藝術的理想底精神上理想化了。

階級的對立和階級的鬭爭，這樣地表現在藝術中。這雖然也被表現在當某階級底藝術家們為別的階級創造着藝術的時候，常把其團體所固有的心理的·意識形態的特質和氣分移入其裏面的事上，但也被表現在組織着這社會的各種階級和各種團體底藝術家們，在同一社會形體底範圍內，或依創造內容上形式上都獨特的藝術，或依改造獨特的唯一底支配的藝術典型和樣式，互相分立着

的事上。與這樣的階級的衝突底場合相並立的，還有一個完全相反的場合，即階級的模倣和階級的同化底場合。在某國稍遲一點出現於歷史的舞台上的階級，照例在自己底藝術上，反復着以前他國的同階級所造的藝術底根本的特質。那時，如果某階級還未達到階級的圓熟，或是牠感覺着牠底社會的境遇與別的階級接近的關係而生的和別的階級的心理的類似，則牠仍是模倣別的階級底藝術的特質的。最後，在某階級獲得了政權，驅逐了別的階級，而在社會組織上占着支配的地位的場合，這階級常是披着舊階級底藝術的衣服。

一一一 工業資本主義底藝術

到現在所研究的社會組織，在人類底歷史的發達過程上已好幾次被反復了。即狩獵制度，封建的・神官的社會，標榜着獨裁制的社會，最後以商業資本主義爲基礎的資產階級社會等便是。

然而與工業資本主義底出現同時，以前所不知道的完全特殊的社會形體，被進入人類底歷史上來了。如我們所知道的一樣，古代底資本主義是不能從商業

資本主義發達到工業資本主義的（杜美奈夫 Timoney 著『希臘底資本主義』）。所以產生於十九世紀，而在二十世紀達到了最高點的工業資產階級社會，在過去是沒有牠底完全的類似的。於是這工業形態底藝術，特別在二十世紀的牠底發達底頂點上，不得不本質地從以前的藝術樣式切離。這社會形體底獨自的特徵，特別是被含在應該喚起生產底新的機械的手段和使美的趣味完全變形的對於生活的新樣式的機械主義中的。然而這現象，却是在機械主義達到了發達底最高度的十九世紀末和二十世紀初葉被確定了的。

在這美學的革命上演了本質的腳色的，是被利用於機械的組成，後來被利用於工業的營造的新材料，即鐵。

「到現在的時代雖然滿足着石和木做建築物底建築材料，但工業資本主義却爲其企業專門利用着鐵。仕奉於工業，商業，和交通的建築的營造物，全部

是用鐵造的。機械和新的運搬用具也都是用這材料造成的。鐵底特質之內有一個不適用於自由的裝飾的特質。所以在這意味上，機械和搬運用具的被造的目的，也不許有那從這根本形式的自由的離反和裝飾。十八世紀能夠以造型的裝飾——在不因為這裝飾而減少其速度的程度上——「更美麗地」造成宮廷用馬車。然而想想看那造得比那樣古式的馬車更美麗的機關車吧。不但是材料，連那機關車的被造的目的，和那機關車被計畫了的空間的要件，一切都決然地反抗着這種裝飾。所以，在生產和運輸交通底一切的領域內，從目的適合性底考慮上，今日便把優位給與着構成的形式。資本主義（工業的），像消滅了「無目的底美」的這個概念一般地，消滅了「美」和「醜」的這舊的美學的概念，而開拓了依着目的適合性和便利性底原則，重新評值事物的價值之路。為將來的美學。「美的」和「目的適合性的」。「非美的」和「非目的適合性的」的

概念，必變爲異語同義吧。資本主義就在趣味的關係上，也是現代底革命化底強大的因子」。 (Gaulke: "Aesthetik der Kapitalismus"——哥爾凱著『資本主義底美學』)。

依機械主義而創造了新樣式，最初便發現於在幾世紀間手工業所占着優位的實用美術底領域內。拉思金雖然試想與其理論的烏托邦一起復興這手工業，又威廉·莫理思依其在莫爾登·阿培 (Morton-Aley) 底工場的活動，想復興這手工業，但是終歸於失敗。而現在在技術已達了故事般的高度的，最前進的工業資本主義國美利堅，有着單純和目的適合性底新樣式的，日常生活品底機械的生產，便至於得到廣泛的應用。這樣，在舊的意味的藝術上，即繪畫和彫刻上，貧乏的美利堅，便在這領域上占了第一位。

「一八八九年底巴黎萬國博覽會」早已表示着美利堅如何在獨創的趣味底

發達的舞台上，深遠地進步着。又一八九四年的芝加哥博覽會，可以說是使世界驚嘆了的，精巧的需要品底生產方面的，美利堅商會底進步。最後，一九〇〇年的博覽會，便實證了在這方面的美利堅底卓越是不容懷疑的事實。」（松巴爾德著『現代底資本主義』第二卷）。

依着機械的技術底進步，使玻璃製造工業和染料底應用法等革命化了的化學工藝品，是明瞭地證明着工業資本主義底新美學底特質，和目的適合性底新的美的。「因爲這關係，美利堅底家具是實用的，美利堅底銀製食器和鐵製品等是便利的。即因爲這關係，這些東西在我們底眼裏映爲美麗的，又實際是美麗的」。這樣，鮑代（Bode）在關於美利堅底最新的藝術的自著中承認着。美利堅人建築着棧房，浴室，寢室或事務室，而祇想把一切配置爲最實用的。又有別的美利堅底美術工藝專家這樣寫着：「這些房間底外觀不但使理智滿足，也直接

給我們底眼睛歡喜。」在實用美術的理論家，像勃留奈（Brünne）的工業博物館長萊辛克³（Leyshing）所表明着一樣，「機械中是含有未來的藝術底樣式的。因為機械遲早總要從我們裝飾底要因中除去那依然使我們的時代受着苦的誇大的傲慢，而使我們歸於自然的。實用的。精巧美底根本形式。」這事便明白了。

同一的現象，其後在歐羅巴底前進的資本主義諸國，也被反復了。

在德意志是有松巴爾德底證明的。即「跟着技術底變化，嗜好本身也在迄今日還受着歡迎的東西尚未被人嫌棄之間，似乎不給我們知道地迅速地變遷着，而依技術所造的新形式底美，忽然被我們想為好像是很有意思的，這事是我們不能不帶着興味來觀察的。那明白的例證，便是對於美術的家具方面的我們嗜好底變遷。有豐富的細的雕物的文藝復興式的櫥和十八世紀的簞笥，十

年前在我們是美和完成底極致。然而現在的我們，因為看慣了適應於現代底機械技術的平滑的家具底形式，所以對於在手工業時代有其起源的雕物和細雕工，差不多看也不想看。」（『現代資本主義』第二卷十五章）。

例如在比利時，便有暴露了想使日常生活品底生產回返到過去的手工業的形式的，威廉·莫理思底計畫底夢想的和反動的的小冊子，*Les Trois offrandes a la beauté*（『對於美的三個獻物』）底著者亨利·房·德·費爾代。像某研究家（Lux: "Kunstgewerbe"——盧克斯著『工藝品』）叫着他一樣，這「鐵底莪特」把適應於現代底技術的文化的新樣式創造於這領域內。機械，像他使實用美術革命化了一樣，也把適於個人的生活狀態的建築創造於工業的形態中，而改造了建築術。

我們底優秀的建築學者之一這樣說着：「我們可在任意的工業的建築，工

場，穀物精製所，或電氣裝置等之中，看到機械底構圖的原理底根本的特質。沒有一切的（特別的）希望，或完全沒有建築家底參加，祇有構成者和技師，現代的形式底這些紀念物便這樣地被創造了。在這些中間，我們可以分析出真實的紀念碑性，和這紀念碑性底純現代的力學性，形式的不均合，和向着某種可以明白地感觸到的外面的中軸成長着的，又創造着機械化了都市的有特色的激情的運動底明瞭的方向。不管那外觀的偶然性，簡潔，和明白底節約，一切的要素和部分都可以分析出鞏固的構成的設計底堅實性和不易性。在美利堅和歐羅巴底大都市底最近十年內的工業的建築物中，我們不但可以看到現代美學底基礎，也可以看到像下面那樣的建築術底各要素已經被實現着。那些要素早已被應用於住宅建築，幫助建築家找出真實的創造之路，做着幫助把抽象的美學底言語傳達為建築術底正確的字典的，具體的，實際的材料。（金士布爾格

新的住宅建築雖然尚在胎生過程，但像實際的目的適合性底思想依着機械的技術底影響，在實用美術底領域內奏了凱歌一樣，就在胎生期底住宅建築上，從機械時代前期所繼承的無目的底裝飾美底思想，也益發衰微着。「這更生底第一步，是從各種豐富的美術史的附屬裝飾，被從建築的有機體放棄了的時候開始。種種亂雜的柱頭圓柱，柱廊，支柱，和蛇腹般複雜的彎曲——這些一切盡從現代建築家的意圖除去。從輝耀的皮相的衣服解放，而變了裸體的建築學的紀念塔，使現於超乎藝術的禁慾主義底優美和預期以上的尖銳之中，又現於不被任何東西遮蓋的單純的建築學的形式底粗野真實的言語之力中。」（同書）。

在機械化了的實用美術和工業的建築底形態上，造了工業時代底新藝術的

機械和技術家占優勢的結果，便把在過去占着優位的各種藝術——圓型的雕刻和純粹繪畫——導入了危機。跟着改造了二十世紀的社會人底世界觀的機械底君臨，在以上所指示的各種藝術底代表者之間，便有了顯然的困憊，從一邊到另一邊地激烈的彷徨，藝術的新形式底熱病的探求的開始，和許多短命的傾向，即出出沒沒地交替着的立體派，未來派，表現派，至上派，嚴肅派等。而在最後，機械纔強力地侵入了這困憊的紛亂的探求的世界。藝術家們，便開始把這新形式向機械要求，想從機械捕捉牠。他們想在自己底繪畫的・雕刻的作品中，造成從技術抽象了的純粹的形式構圖。雖然重新有了構成主義的發生，但這不過也是舊的繪畫的・雕刻的藝術底死底行程中的一階段而已。德意志底藝術家格羅思正確地這樣指摘着：「構成派是忘記着構成派底一典型的技師，建築家，金屬匠，木匠，換言之，即技術家，底存在的。構成派以爲指導着這

些技術家的是他們，但其實構成派不外是後者的反映。構成派是要撲滅舊的意味的藝術的，這是必然的結果」。(Gross: "Die Kunst ist in Gefahr"——格羅思著「藝術底危機」)。

在工業世界底範圍內，繪畫和雕刻底任務，是祇有作爲把鬪爭中的無產階級底理想（又在他們得到了勝利之時），把建設中底新社會底理想，導入廣泛的大衆中的手段的這一個有名譽的脚色存留着而已。

對於日常生活有利益的物品底生產，工學的營造，新的建築術，煽動的、宣傳的（無產階級的）繪畫雕刻——這纔是適應於在向於社會主義的運動中底工業資本主義的社會的藝術。

原著者略傳

符拉齊米爾·弗理契 (Vladimir Friche) 於一八七〇年生於莫斯科的德國人底家庭。一八八九年從德國中學畢業，進了莫斯科大學的歷史博言科。最初學着古典語，後來便修歐羅巴文學，而以論文「德意志底浪漫主義及其對於俄羅斯的影響」得賞章。一八九四年畢業後，便由斯特洛山珂教授 (Prof. Strosenko) 底勸誘，留在那裏講世界文學。從一八九六年到一九〇六年間，雖然在幾個中

等學校裏執教鞭，但到處都被視為危險人物而受辭退。一九〇四年及第文官考試，做莫斯科大學底講師，講文學一直到一九〇九年。弗理契最初發表了論文『文藝復興期底愛書家和藏書家』是在一八九六年，從這時起，他已經是馬克思底熱心的使徒了。他常與革命運動通聲氣，從一九〇五起便與布爾塞維克有了密接的關係，做了莫斯科委員會的講師團中最熱心的活動家的一個。十月革命後，便有了許多重要的社會政治的義務，課在他的頭上。和革命同時，他便被任為莫斯科蘇維埃底外務委員長，又做了人民委員會底文藝部委員。一九二〇年便再回到學藝方面底研究的。組織的活動，和第一國立莫斯科大學文藝部，文藝·語學研究學院，考古·藝術學院，和稍後的共產大學底文學·美術·語學部底組織有了直接的關係。

弗理契底文學的活動極其廣泛。許多的雜誌論文，各種關於文藝問題的著

述，學術上的研究論文等等，他的淵博的知識和豐富的學問我們是只能驚嘆的。他在學術上的專門是屬於西歐派，而他是把他的根本的注意向着歐羅巴底文學的。『西歐文學史概論』，『十九世紀西歐文學底主潮』，『十九世紀底意大利文學』，『惡夢和戰慄底詩』，和『莎士比亞論』等，盡是獻給了西歐文學的貴重的文獻，都以在世界文學底主要發展階段上放下了馬克思主義的研究底基礎，比什麼都有名的。這樣，弗理契是在西歐文學底領域內的最偉大的碩學，一邊同時也是做着世界的藝術學者，深遠地通曉了藝術底歷史和理論的唯一的馬克思學者。他底『社會的藝術史』和最後的名著『藝術社會學』是和蒲力汗諾夫底研究一起做了關於藝術的馬克思主義的科學底基礎，是在這領域內的馬克思學徒底唯一的指導原理。同時，弗理契也埋頭於演劇底研究過，而留下關於「藝術座」的論文和「劇場和戲曲底發展」，作為他的紀念。作為

學者的他的特質之一，是他與現代精神的密接的交涉。關於文學和藝術的最古的時代的知識，在他是與對於今日的現象，對於現代性底躍動的鮮銳的注意相結合着的。『文壇備忘錄』，『無產階級的詩』，『萊奧尼特·安特列夫』，和其他關於文學上的時事問題的諸論文，便是牠的好例子。

弗理契更在文學，藝術，語學底馬克思主義的理論底組織方面，演着顯著的角色。他除了在俄羅斯社會科學研究學院聯盟，前記兩學院，赤色高等師範學校文藝部，共產大學文藝部，俱各任爲部長作一般的指導以外，還是共產大學底文藝百科字典，雜誌『印刷和革命』，雜誌『文學和馬克思主義』，『赤色記錄』等底責任編輯者，和國立學術會議和全聯邦學士院底會員。而弗理契以學者的良心完全地完成着一切這些複雜的社會的義務，同時從事於許多創造的工作。所以前年以來損了健康臥病於床，而去年九月四日竟長逝了。聞說

他晚年開始了馬克思主義藝術科學底最複雜最現實的問題底組織的研究，但不見其完成而竟長逝，這真是世界學界底一大損失。然而他生前以非常的熱忱所教育所指導的許多有希望的青年馬克思學徒，是被期待將來繼承恩師底遺業而使之大成的。

昇曙夢。