

汉译世界学术名著丛书

艺术的起源

〔德〕格罗塞著

汉译世界学术名著丛书
艺术的起源



110.92/1

95991

510.9
1

汉译世界学术名著丛书

艺术的起源

[德] 格罗塞 著

蔡慕晖 译



200308345



商务印书馆

1996年·北京

汉译世界学术名著丛书

艺术的起源

〔德〕格罗塞 著

蔡慕晖 译

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

新华书店总店北京发行所发行

中国科学院印刷厂印刷

ISBN 7-100-01754-8/B·235

1984年10月第2版	开本 850×1168 1/32
1996年7月北京第4次印刷	字数166千
印数 12 000 册	印张 7 7/8 插页4

定价: 9.50 元

www.docsriver.com 定制及广告服务 小飞鱼
更多**广告合作及防失联联系方式**在电脑端打开链接
<http://www.docsriver.com/shop.php?id=3665>



www.docsriver.com 商家 本本书店
内容不排斥 转载、转发、转卖 行为
但请勿去除文件广告宣传页面

若发现去宣传页面转卖行为，后续广告将以上浮于页面形式添加

www.docsriver.com 定制及广告服务 小飞鱼
更多**广告合作及防失联联系方式**在电脑端打开链接
<http://www.docsriver.com/shop.php?id=3665>



汉译世界学术名著丛书

出版说明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从1981年着手分辑刊行。限于目前印制能力，每年刊行五十种。今后在积累单本著作的基础上将陆续汇印，由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界、著译界给我们批评、建议，帮助我们这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1983年5月

重版说明

著名德国艺术史家格罗塞 (Ernst Grosse, 1862—1927) 毕生从事艺术史研究, 其研究的最显著特点是将艺术的发展同社会经济结构和精神生活密切地结合起来, 从中考察艺术同社会发展的内在联系。《艺术的起源》一书, 发表于 1894 年, 是格罗塞艺术史研究的代表作, 它集中反映了格罗塞的艺术观。在这本书里, 格罗塞对原始艺术的产生、形成和发展作了详尽的探讨和论证, 他证明, 在社会经济组织和精神生活之间, 尤其是在艺术领域, 存在着一种密切的相互关系。我们知道, 早在格罗塞之前, 马克思和恩格斯从他们的科学世界观出发, 曾对上述观念作过合乎逻辑的科学论证。格罗塞的历史功绩在于: 他是第一个从艺术领域收集证据来支持上述观念的。不过, 格罗塞对原始艺术的研究, 也有许多片面的地方。格罗塞的研究, 给后人影响较大, 如奥地利艺术史家赫尔内斯、德国史学家屈恩等都在不同程度上接受了他的观点, 由此足见他在艺术史研究领域中的地位。

本书中译本我馆于 1937 年出版 (根据 1897 年纽约英文本译出), 此次重印, 文字上作了个别改动。

商务印书馆编辑部

1984 年 6 月

著 者 序

本书所努力的，是一种开辟性的工作，读者也应当用这样的眼光看待它。在一块从未有人探索过的新境地，谁都不可能找到许多无价的事实，只要找得到路径，就应当知足了。本书的价值，不在于它所给与的答案，而在于它所提出的问题。不论怎样，我想，对于读者，尤其对于那些和我观点不同的读者，我已经尽了一点力，因为我已经将我的意思尽可能简单地表现出来了。

格 罗 塞

1893 年 10 月 9 日于巴登的夫赖堡

目 录

著者序	i
第一章 艺术科学的目的	1
艺术史艺术哲学和艺术科学——艺术科学的问题——它的界限——它的价值	
第二章 艺术科学的方法	7
艺术科学问题的两种形式——个人的形式和它的困难——社会的形式——它的历史——度波赫德泰纳痕涅昆居友——老方法和新方法——比较人种学的方法——原始形态的研究——它的困难——材料的搜集和解释	
第三章 原始民族	26
社会学和人种学上原始民族的概念——民族和种族——生产方式对于文化的意义——生产方式对于宗教和家族发达的影响——退化的假说——现在的原始民族——他们的文化	
第四章 艺术	37
艺术活动的性质——艺术游戏和实际活动——艺术为社会现象和社会机能——艺术的分类	
第五章 人体装饰	42
原始民族的装饰和穿着——装饰的区分——画身——颜色的意义——固定的装饰——澳洲人和明科彼人的刺痕和它的意义——布须曼人和埃斯基摩人的刺纹——耳朵上嘴唇上和鼻子上的装饰品——发饰——头颈腰部的活动装饰——腰部装饰和羞耻感情——四肢装饰——埃斯基摩人衣服上的装饰——最低文化阶段上的时尚——原始人体装饰的审美价值	

——光彩颜色形式对称节奏——联想——原始民族和文明民族的人体装饰——人体装饰的实际意义——引人的装饰和拒人的装饰——男性装饰和女性装饰的关系——人体装饰在高级民族的意义——人体装饰做阶级标记——人体装饰流行的期间和变化——人体装饰的前途	
第六章 装潢	89
最低文化阶段中的用具装潢——原始装潢的“几何形”装潢的来源——自然界的题材——工艺的题材——原始装潢的原来意义——文字财产标记部落徽章宗教象征——主要的和次要的装潢——文字的审美意义——原始装潢的审美价值——原始文化对装潢的影响——原始装潢对文化的影响	
第七章 造型艺术	123
驯鹿期的形象艺术——澳洲人的岩洞图画岩洞雕刻和树皮图画——布须曼人的图画——北极人的形象艺术图画及雕刻——西南埃斯基摩人的面具——狩猎民族形象艺术才能的普遍——原始民族的形象艺术和儿童的形象艺术——原始的形象艺术和原始的生产事业和宗教的关系——图画和绘画文字——形象艺术的实际意义	
第八章 舞蹈	156
原始舞蹈的种类——操练式舞蹈——摹拟式舞蹈——审美价值——宗教的舞蹈——原始舞蹈的社会意义——舞蹈艺术的衰落——现代舞蹈	
第九章 诗歌	174
材料之质的和量的缺乏——诗歌的性质——斯宾塞所谓不分体的原始诗歌——原始抒情诗——举例——内容和形式——一般性——原始抒情诗——对诗人和公众的价值——抒情诗和音乐——原始叙事诗——诗的叙述历史的传说科学的神话——原始叙事诗的范围——内容——取材和性质——布须曼	

人的动物故事——埃斯基摩人的童话——小该沙苏克故事 ——外来影响——原始戏剧——两种来源——阿留特人的哑 剧——澳洲人的现实剧——诗歌的社会意义	
第十章 音乐	214
音乐和舞蹈及诗歌的联系——关于音乐的性质和起源的两种 见解——叔本华和斯宾塞——音乐的材料和形式——原始的 声乐——原始的器乐——原始音乐的一般性质——原始音乐 和斯宾塞的语调说——达尔文关于音乐才能当初发展的学说 ——节奏和调和的发展——音乐的特殊效能——音乐的实际 意义——军事音乐和舞蹈音乐——音乐之本质的意义——音 乐和文化	
第十一章 结论	234
回顾——原始艺术的性质——它的条件——它的效用——艺 术为生存竞争的手段——艺术之社会的及个人的意义	

插图目录

第一图 澳洲人刻在盾牌和棍杖上的花纹(依布拉夫·斯迈斯)	91
第二图 卡拉耶人的装潢(依挨楞李希)	93
第三图 卡拉耶人的装潢(依挨楞李希)	94
第四图 南澳洲的盾牌(依埃尔)和昆斯兰德的盾牌(藏柏林博物馆)	95
第五图 维多利亚地方的澳洲盾牌有刻的花纹(依布拉夫·斯迈斯)	96
第六图 澳洲人的飞去来器有地图刻在上面(依布拉夫·斯迈斯)	97
第七图 明科彼人的装潢(依曼恩)	98
第八图 埃斯基摩人的骨制用具有动物装潢(依雅科布孙)	99
第九图 埃斯基摩人动物形的骨制用具(依雅科布孙)	99
第十图 埃斯基摩人的骨制用具有工艺题材的装潢(见图片)	100
第十一图 埃斯基摩人骨制用具上的装潢图型(见图片)	101
第十二图 安达曼岛的碎陶器片(依曼恩)	101
第十三图 澳洲人的矛有工艺的装潢(依布拉夫·斯迈斯)	102

第十四图	澳洲人的传信木(依豪伊特)和盾牌	104
第十五图	印第安人记时日的绘画文字(依马来累)和埃斯基摩人的 钻火弓(见图片)	105
第十六图	财产标记(依拉泰忒克利斯提和科利斯)	105
第十七图	明科彼人的腰带(依曼恩)	112
第十八图	澳洲人的盾牌(依布拉夫·斯迈斯)	114
第十九图	鹿角制造的刀柄(见塑像)	124
第二十图	格楞内尔格地方澳洲人的岩洞图画(依格累)	125
第二十一图	格楞内尔格地方澳洲人的岩洞图画(依格累)	125
第二十二图	格楞内尔格地方澳洲人的岩洞图画(依格累)	126
第二十三图	特卜岛上澳洲人的岩壁雕刻(依斯托克斯)	127
第二十四图	澳洲人的绘画(依布拉夫·斯迈斯)	133
第二十五图	澳洲人用树皮作的基标(依布拉夫·斯迈斯)	134
第二十六图	布须曼人的岩壁图画(依夫利什)	137
第二十七图	埃斯基摩人在一片海象牙上的雕刻	140
第二十八图	朱克察人的图画(依希尔德布朗德)	141
第二十九图	北极人的骨头雕刻(依希尔德布朗德)	143
第三十图	亚留特人在骨头上的雕刻(依希尔德布朗德)	143
第三十一图	埃斯基摩人的骨头雕刻(依善阿斯)	143
第三十二图	阿拉斯加地方的绘画文字(依马来累)	151

图 版

图版一	澳洲人的树皮图画(依安特列)	130
图版二	澳洲人的笔头图画(依安特列)	132
图版三	布须曼人的岩洞图画(依安特列)	138

第一章 艺术科学的目的

在许多关于艺术——不单指形象艺术的各部门，指一切美的创造而说的广义的艺术的研究和论著中，可以分出两条研究的路线，这两条路线可以叫做艺术史的和艺术哲学的。这两种课程，虽然是少有不相关涉的，可是正因为这个缘故，我们必须把它们的区别弄得清清楚楚。

艺术史是在艺术和艺术家的发展中考察历史事实的。它把传说中的一切可疑的和错误的部分清除尽净，而把那可靠的要素取来，尽可能地编成一幅正确而且清楚的图画。它的任务，不是重在解释，而是重在事实的探求和记述。但是单单断定事实及联结事实的研究，不管作得怎样彻底，怎样周到，总还不能满足人类的求知精神。因此在这种艺术史的研究之外，早就有了一种关于艺术的性质、条件和目的的一般研究。这些研究，无论它们是片断的或是有系统地发表出来的，就代表着我们所谓艺术史和艺术哲学的那两种课程。艺术史和艺术哲学合起来，就成为现在的所谓艺术科学。

“科学”这个名词，现在大都是用得很大意的，我们为审慎起见，似乎在承认它之前应该把“艺术科学”是否合乎科学这个光荣的名词，先来加一点考察。科学的职务，是在某一定群的现象的记述和解释，所以每种科学，都可以分成记述和解释两个部门——记

述部门,是考究各个特质的实际情形,把它们显示出来;解释部门,是把它们来归成一般的法则。这两个部门,是互相依赖、互相联系的,康德表示知觉和概念间的关系的话,刚巧适合于它们:没有理论的事实是迷糊的,没有事实的理论是空洞的。“艺术科学”果真具备着科学所应当具备的条件吗?对于这个问题,单就那职务的第一部门来说,是可以作肯定的回答的。

对于现代艺术史,或许可以有一种非难,嫌它研究的范围太狭,太偏重西欧各国的艺术而忽略了别国的;但是这种非难,并不能影响它的科学性质,因为要断定一种研究是否合乎科学性质,并不取决于它的范围的大小,而是根据它的方法来决定的。艺术史的研究方法,并不比任何文化科学和自然科学的研究方法来得不合科学原理些。不过,科学化的艺术史,终究还不是艺术科学。它当不起这个名称,正如一堆建筑用的石块当不起建筑的名称一样。一堆石块,不成其为建筑,除非有些石头已经依照一定的建筑秩序排列起来。艺术史的知识也不成其为艺术科学,除非那各个的事实已经按照逻辑的关联组织起来。于是就发生了艺术哲学的部门是否合乎这个目的的问题。狭义的艺术哲学的种种尝试,向来差不多都是希图和某种思辨的哲学系统直接联结的。那些尝试一时固然随着哲学,多少得了些承认,但是过了不久,就又和哲学一同没落了。我们并不想在这里判断这些思辨的东西的一般价值。如果我们以严格的科学标准评价它们,我们不得不承认它们遇到那样的命运是活该的。我们固然不惜赞赏它们的光怪陆离,可是我们不能因此就忽于审察那事实的基础的不足以稳固这些摇曳不定的构造,而对于永久持续,也并没有供给任何保障。黑格尔派

(Hegelians)和赫尔巴特派(Herbartians)的艺术哲学,在现在都已只有历史上的兴趣了。我们的艺术哲学的概念,却包涵得还要广些;它也包涵那些通常称为艺术评论而不称为哲学的研究。在对付前者,我们必须去研究整个的完全系统,而在对付后者,却只是多少片断的演绎和提示。可是那些片断的艺术评论,往往也装着哲学系统所标榜的那样十全十美的俨乎其然的样子。所以每逢我们看出好多关于艺术的性质、条件和对象的评论意见,不但大不相同而且那些认为毫无疑义的定理的大部分也不免互相矛盾的时候,就不免要大吃一惊。但是这种吃惊,立刻就会消歇的,因为我们倘使将这些艺术评论的任何一种来加以精密的考察时,就会发现那些意见和定理,都不是以什么客观的科学研究和观察做基础,只是以飘忽无定的、主观的、在根据上同纯科学的要素完全异趣的想象做基础的。自然,我们并不想否认艺术评论的价值,这种评论的流行一时,就是它正适应需要的充分的证据。可是一种著作很有价值并非就可以作为有什么科学功绩的根据。一个自然的爱好者对于植物界美观的赞美,可以有极多的启发和兴味;可是无论如何,不能将它来代替植物学者的研究。同样,知道一个有才具的人对于艺术的主观的见解,有时也是很有益,而且是很有趣的;可是无论如何我们不能不拒绝把它作为科学的建立和正确的知识。学术的主要原则,在乎无论什么时候,无论什么地方都没有什么歧异。不论那探究是关于植物的还是关于艺术作品的,它都不能不是客观的。无疑的,研究植物较诸研究那直接诉之于我们情感的艺术作品是比较容易保持必要的冷静沉着些,可是我们若要从事艺术科学的研究,也不能不保持着冷静沉着。在科学中,是受客观

的支配；在艺术评论中，是受主观的支配。艺术评论志在建立法则；科学却是意在寻求法则。两者的原理和对象根本不同，我们决不能将它们混同，忘却了它们的对立。艺术评论存在的理由，我们可以不理，但是如果艺术评论想蒙上科学的狮子皮，它就得留心看一看那狮子皮有没有遮住了自己的狐狸尾巴。

无论是艺术哲学或艺术评论现在都还不能充分说明艺术史里的事实。除了后章我们将要说到的一些独立的论文之外，我们实在应该承认还没有可以叫做艺术科学的东西。虽然经过艺术史家的努力，好些构成艺术科学的材料已经搜集起来了。可是那些材料也要到用在科学上的时候才能显出它的价值，要是留着不用，将比无用更加有害。正如谚语所谓“我们不用的东西就是我们的累赘，”知识也和物品一样，特别是在我们这个往往讲究手段忘记目的的时代。事实不过是得到知识的手段，否则堆积事实反而会压抑思想。徒然堆积了如山的事实，结果只会使我们的心神被那山遮闭得没有光也没有气。艺术史里独立而且混杂的事实，除开了法则，就无论什么东西都不能使它们得到秩序和价值，可是法则这个东西，正是人们所不曾寻求的。

现在，已临到应该刻不容缓地开始做这项工作的时机了，因为这工作不是简单或容易做的。就是最简单的社会问题，研究起来也很繁复，研究艺术科学这个特殊问题，自然更要遇到许多比一般的估计更繁重的艰难。

在从事这样艰苦而且冗长的工作之前，先问问要想达到的是什么目的，自然是很对的。但是，现在却还是预先弄清不能达到的是什么目的来得有益些。这样我们可以保护自己不使陷入错误，更

可以防护艺术科学使能避免不正当的非难。人们对于每一种新科学往往想从那里得到一切可能的理论和实际的奇迹，要求它给我们解决一切的疑难和弥补一切的缺陷，犹如我们对于每一个新发现的地方要求它是黄金国一样。过了不久，我们才知道那新发现的地方也不过是大地的一角，不一定比旧的地方好多少，也不一定比旧的地方坏些，就又以同量的轻蔑来酬答过去过分的期待。新科学，我们也将知道不过是科学的一种。在艺术科学中，我们所期望的第一件事情，或许就是那可以按照我们的愿望来发展艺术的方法——就是使那不能自然地产生艺术的时代却盛开了人工的艺术花朵的法术。但是艺术科学实际能不能够成就这个愿望，不幸还是疑问。再从社会学的其他部门的结果推测起来，或须正相反地我们将会承认形成艺术的各种因素是如此的复杂而且微妙，我们不加干预，至少在艺术，并不会增加如何的不利。不过我们无须疑虑这种认识将会妨碍我们在社会上和在教育上提高文化的努力。至少到现在为止，社会理论对于社会实际生活的影响是非常微薄的，我们还只能希望会有一种实践的社会政策出现。

科学的直接目的，并非实际的结果，而是理论的知识；艺术科学的主要目的，也不是为了应用而是为了支配艺术生命和发展的法则的知识。然而这个目的，虽则艺术科学不能不为它努力，也不过是永远不会达到的理想。我们若是要求它把它领域里的任何一种现象都加以详尽而且根本的说明，则任何科学都不能供应我们的要求。正如一个植物学者，决计不能把某一植物的形态逐一追根掘底的说明一样，一个艺术的研究者也不能把艺术作品的何以如此而不如彼，尽微竭妙地加以说明。并非因为这些微妙是由于

玄妙而且无定的空想所致，乃是因为那些规律地变动着的因素，在任何一个指定的情境里面都是无穷无尽，决不是我们的能力所能完全捉摸的。我们再也不要想把什么事来做一个彻底，因为事情原来是没有底的。科学也不过能够在普通的事情上指明现象的规律的关联而已，而这正是科学所能尽力的。我们确信任何事物都极有规律性，我们就是在规律性并不充分显现出来的时候，还是确信它极有规律性。对于一切现象都有普遍的规律性和可能性的确信，并非以任何经验的研究做基础，恰恰相反，倒是一切研究都是以先验的公律做基础。只要艺术科学教给了我们一条支配着那一看似乎没有规律的任意的艺术发展过程的法则，艺术科学也就可以算是尽了它应尽的任务了罢。艺术科学就已从恍惚模糊的思辨的荒海中开拓了一块我们可以在那上面安心耕种收割的新领土。这一片可以耕种的土地，比起旧艺术哲学家所狂信热望的神秘的宝贝来，固然是一种可怜的代用品，可是科学的说明，并不是形而上学的启示，它只能涉及事物的经验的表面为止，决不能透达超越的幽玄。只要艺术科学能够显示出文化的某种形式和艺术的某种形式间所存在的规律而且固定的关系，艺术科学就算已经尽了它的使命；倘使艺术哲学竟拿这些形式和关系的内在的本质问题来质问艺术科学，或拿艺术历史的过程中所显现的动力问题来质问艺术科学，那艺术科学就不得不坦白承认它不但不能答复这些问题，甚至不能理解这些问题。

第二章 艺术科学的方法

艺术科学的问题就是描述并解释被包含在艺术这个概念中的许多现象。这个问题有个人的和社会的两种形式。在前一形式中,我们要从事一件作品或一个艺术家的一生作品的研究,要指明一个艺术家和他的一件作品之间所存在的正常关系,并且说明艺术创作实系一个艺术个性在一定条件之下经营的正常产物。大多数人对于个人的表现,往往比之对于社会的表现更感到有兴趣,何况是个性极占重要的艺术。所以我们一向对于艺术问题的研究大多是取的个人的形式,虽则也许从头就知道不见得会有什么成绩。其实,这个问题中,只有近百年来的极少数的几件是可以个人的形式来求解决的。在别的许多情境中,就任你怎样艰苦的努力和怎样锐敏的探索,也不过徒然消磨了时光,终于找不全个人艺术史的基本材料。

伦布朗(Rembrandt)是在 1669 年,即在二百年前,死于阿姆斯特丹(Amsterdam)的,但这位在欧洲久享盛名的大作家,我们对他的生平就知道得那么样少,以致对于使这位作者千古留芳的那些作品究竟是否出于自己的亲笔,至今还存留着争辩的可能。英国的那位大诗人,也和这位荷兰的大作家分享着同样的命运。我们所知道的莎士比亚的那一部分生平,永远不能帮助我们肯定哈姆雷特(Hamlet)这本书,一定不是培根爵士而确是莎士比亚所著。关

于莎士比亚到底是谁的问题，我们只知道他是英国某村镇里一位公民的儿子，为了秘密打猎曾经受过刑罚，十九岁结了婚，婚后不久就离家赴伦敦，他在伦敦起初是演剧，后来又和人共同经营剧场，在他五十岁那年回到故乡，不久就与世长逝。此外，我们只知道他是一个真诚的朋友，是一个富有同情心的伴侣。不管我们怎样研究，我们对于这位大诗人的生平，决不能比对于一位只和我们同桌一小时的陌生人的生平知道得更多一些。但将他和他的同辈比起来，我们还是对他知道得多一点。伊丽莎白时代的戏剧家的“传记”是和老教堂面前的破残墓碑上的墓志一样模糊的。对于他们，我们所最能确知的，只有他们生期和卒期的登记。在一本圣救主(St Saviour)堂的破旧登记簿上，在1639年3月20日的日期下，我们可以找到很简明的记载：“异乡人非利普·马星泽葬在此地”(Buried, Philip Massinger, a Stranger)。对于这个异乡人，我们只知道他生于1584年，是一个仆人的儿子，从1602年到1606年在牛津的圣阿尔班(St. Alban)堂受过教育，某次在一种“不幸的极端贫困中”曾去向典业主人亨斯罗(Henslowe)借过五镑钱，他是“The Duke of Milan”和“The Fatai Dowry”的著者。亨斯罗账簿上的这段记载，就是可怖的“Duchess of Malfi”的著者，约翰·韦布斯忒(John Webster)留存在人世间的全部历史——除开他的工作和姓名的记载——了。他们都在他们时常战栗地梦想着的那个深远静寂的黑暗中消失了。那真是：

“在那儿，除开了

湮没遗忘，

尘埃灰土，

以及无边的黑暗，
就一无所有。”

如果更进一步去追溯更辽远的已往，我们就会觉得更加黑暗更加静寂。那德国天才最得意的作品，易森亨祭坛(Altar of Ise-nheim)的伟大作者是谁呢？马提亚·格鲁内瓦尔德(Matthias Grünewald)是谁呢？桑德拉特(Sandrart)说：“这是很可悲的，这样一位非凡的人才和他的作品，竟被世人遗忘得这么厉害，以致在这世界上，我不能找到一个能够告诉我关于他生平的片言只语的人。”曾有人将中世纪伟大的史诗比作那时代的大教堂，因为正和那些大建筑一样，没有人知道它们的作者是谁的。我们也许可以偶然在石碑上找到一个名字一对生卒期，但不能找到别的什么。厄文·凡·斯泰因巴哈(Erwin Van Steinbach)是谁呢？哥特夫利特·封·斯特拉斯堡里(Gottfried Von Strassburg)是谁呢？佛尔夫拉姆·封·拴盛巴哈(Wolfram Von Eschenbach)是谁呢？那“古德纶”(Gudrun)的诗人是谁呢？那“尼伯隆勒里特”(Nibelungenlied)的诗人是谁呢？古代的艺术作品已有一部分从他们的坟墓中发掘了出来，而这些艺术作者则将永远掩埋在古旧的黄土之下。关于希腊、罗马大作家的品格和事业，虽则已有人费了许多辛劳加以研究，但所发见的是多么微渺、多么模糊呵！要从这些不足恃的记载中去重建那艺术家复杂的生活，还是十几块碎片来凑成一尊雕像容易得多。如果我们再追溯上去，则连仅仅的人名也不能找到。在中美人民的大批建筑和雕像中，或波利尼西阿人(Polynesian)的关于英雄神佛的歌谣中，或在布须曼(Bushmen)人的洞穴壁画中，我们要找到个别的艺术家是千难万难的；我们只能

寻到不能分辨个别面目的一大群人。在这一切情形中——而它们正是大多数——艺术科学的这个课题，只能在它的第二形态或说社会形态中去求解决。因为我们既然不能从艺术家个人性格去说明艺术品个体的性格，我们只能将同时代或同地域的艺术品的大集体和整个的民族或整个的时代联合一起来看。艺术科学课题的第一个形式是心理学的，第二个形式却是社会学的。

艺术科学的社会形式的课题，已经被提出并研究了很久了。第一个拿艺术来当作社会现象研究的人是度波长老(Abbé Dubos)。对于不同的时期不同的民族中为什么会有不同的艺术才能这个问题，他在1719年写的“诗和绘画的批评的考察”(Béflexions critiques sur la Peinture)中，已经开始研究。我们如果因为那位作家说空气是最主要的原因而觉得他简朴可笑，那大概是因为我们忘记了现代的回答也没有超过他的多少；虽则现在已经把科学化的“气候”来代替度波的“空气”这个名词，但一个新的名词并不是一个新的事实。在度波以后的半世纪，赫德(Herder)也很热忱地研究过这个问题。假如他能得到一个科学的解答，他就算成功了。他的著作中，充满了国性和气候对于诗歌影响很深的一般思想。但他的思想发展得那么快，以致他从来没有工夫将一事实下一个看得明白并站立得稳妥的界定。他的工作的价值，并不是因为他有所发明，只是因为他能够给予刺激，不过在这事件上，他的话也没有激动起热情。因为和他那时代的需要比较起来，他的欲望是太渺小了一点。赫德希望建立起用人种学为根基的艺术科学来，而那些德国人，却违反他的想望将那思辨哲学的空中楼阁造得高耸入云了。

此后关于艺术社会学的论文,是好久之后,在法国出现的。有一个时候泰纳(Taine)曾被人尊为用社会学研究艺术学的开基人,但不论他对于这问题的观念或结论,都不足以使他有享受这个令名的资格。他之所以胜过前人,只是由于外表的优胜。他的观念好像是异常清楚的,但实际却并不清楚。形式上的清楚,只是使模糊的内容易于蒙蔽而已。泰纳所得的结论,都包括在那当作一条法规用的名句里,“所有的艺术作品,都是由心境和四周的习俗所造成的一般条件所决定的”(L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes)这“一般条件”造成所谓精神的温度(température morale),而这精神温度的能够影响艺术的发展,其意义正如物理的温度(température physique)能够影响植物的生长。然而,艺术所依恃于精神温度的,不是它的来源而是它的品格。每一时代所产生的倾向艺术的人数是相同的。但是在这些人数中,只有能适应时代的精神温度的方才能够有所成就,那是可以从是否流行的尝试中表示出来的。其余的人就成为那时代的落伍者,或全然失败。艺术的发展,也是受自然淘汰这一法则所支配。假使我们严密地研究精神温度,我们就可以看明白那种温度之所由凑成的是三种因子——种族、气候、时代——也可以说是现有的文化产物的总和。痕涅昆(Hennequin)在他所著的“科学的批评”(Critique Scientifique)中曾有很轻快的表示。他以为一切被泰纳像一个魔术师玩耍球儿似地贸然地玩弄过的见解,都是绝对可疑的杜撰。他假定:一个民族艺术的特殊性质,第一是要由一个民族的人种的特殊性质来决定。但他所认为不言而喻的这种人种特殊性质,却是不可捉摸的。特

殊的人种性质,不但在泰纳说过的强大的文明民族间找不到,就是在野蛮民族间,也不可能找到。同样不足取的是关于气候能影响艺术家性格的那种见解。泰纳对于他自己所说的气候这个名词,诚然不曾下过注解,然而,他却很肯定的断言,他从不曾下过定义的气候,在某一形式下,会在艺术家身上打上一个很特殊很固定的烙印,也会同样地影响他的作品。如果我们记忆起种种事实,例如沙托布利翁(Chateaubriand)和福罗贝尔(Flaubert)都是生长在法兰西北部的同一地段的;朋斯(Burns)和喀莱尔(Carlyle)都是生长在苏格兰高原的莎士比亚、威彻利(Wycherley)、雪莱(Shelley)、布劳宁(Browning)斯文本(Swinburne)、迭更斯(Dickens)和基普林(Kipling)都是生长在英国气候中的;哈勒(Haller)、迈尔(Meyer)、开勒(Keller)和柏克林(Boeckluin)都是生长在日耳曼、瑞士的,那我们一定会很钦羨泰纳这狂妄大胆的武断罢。最后,群众的特殊好尚也被假定为能在经过自然淘汰之后影响艺术发展的。但在任何民族间,正像不能有种族的一致一样,也不能有好尚的一致。痕涅昆曾经说:“就是在现在的巴黎这样好像极有特征——大的兴奋性和高的感受性——的一个环境(milieu)里也还容受各种不同的艺术的余地。在小说里有斐耶(Feuillet)、工库尔(Goncourt)、左拉(Zola)和俄内(Ohnet),在短篇小说里有阿雷维(Halévy)和韦勒尔·狄·里赛尔亚当(Villiers de l'Isle Adam),在诗歌里有雷康梯·狄·里赛(Leconte de l'Isle)和魏伦(Verlaine),在艺术批评里有沙赛(Sarcey)、泰因和芮农(Renan),在戏剧里有拉俾士(Labiche)和柏克(Becque),在绘画里有卡巴涅尔(Cabanel)、普斐士·狄·卡凡(Puvis de Chavanne)、摩罗(Moreau)、勒洞(Redon)、雷

伐里(Raffaelli)以及赫伯尔(Hébert)的地位;在音乐里有凯萨佛朗克(César Frank)、后若(Gounod)和欧芬巴克(Offenbach)¹然而,最错误的,是泰纳忽略了艺术不仅被动地,而且时常自动地对抗公众好尚的这个事实。艺术家在某一程度固然也受着公众的指导,但公众从艺术家那里所得的教导却更多。他们间的关系,和泰纳在艺术哲学里所说的恰正背道而驰。难道贝多芬(Beethoven)的交响曲是同温和善良的维也纳人的音乐知识相适合的吗?难道歌德(Goethe)著的《浮士德》(Faust)是立意要在那时候最流行的美艺俱乐部的茶叙里充当谈资的吗?难道柏克林的绘画是跟当时德国所流行的好尚相符合的吗?差不多每一种伟大艺术的创作,都不是要投合而是要反抗流行的好尚。差不多每一个伟大的艺术家,都不被公众所推选而反被他们所摈弃;他的终能在生存竞争中保留生命,并不是由于公众的疏忽。伟大的艺术品往往是受神恩保护的女王而不是受公众恩待的奴隶。那些真正被当时的好尚所选中、所拥护的艺术品,大约是不能鼓励泰纳去著艺术哲学的。但是世界上老有一种献媚公众的艺术;而且这种艺术也从来没有象在这产生小歌剧、滑稽剧和神奇小说的所谓民主时代中这样畅销而且胜利的从戏院传到杂耍的游戏场中去——就是流行好尚对艺术的促进了。其实,泰纳如果立意要跟某一形式的达尔文主义开个玩笑,则再没有比把自然淘汰来应用在艺术演进上,更残酷的了。然而我们也得注意,一个民族的艺术往往依靠着该民族的文化,而某一形式的文化也可以妨碍了某一形式的艺术而促进了别的艺术。只是,第一、这种影响并不从流行好尚出发,第二、这种情形也不足以证明艺术的进展全是受着自然淘汰的支配。泰纳的结论的

理由根据,都是不可靠的。他的“法规”的价值如何,也不待证而自明。泰纳的“艺术哲学”就是那常常以最平凡的思想,蒙着科学的外套,把他作为心理或社会科学的法则,很大胆的想把精神科学的整个领域渐次占领去的所谓精密研究的典型的产物。²年轻的艺术科学,对于这一类的计谋,实在有不能不坚强地防护自己的充分理由。

痕涅昆对泰纳的严肃批判,对于艺术科学是很有裨益的。进一步说,他的科学评论,是和后来的科学方法同样好歹的;不过也没有什么特长。当痕涅克在清理艺术科学时,居友(Guyau)却已更进一步去求艺术科学的完美。³艺术是社会有机体的机能之一;而社会有机体又是对于艺术的维系和发展都极关重要的——这种思想,充满着居友的心眼,是他用着非常流利的口才发表出来的。居友在运用思想和语言上面,很象赫德。而且他所断言的也和赫德一样,常常比他所能证明的来得多些。他所归纳出来的结论,往往给人们以一种也许不会错误的感觉。但在科学上,对于这样的感觉我们是不会满意的,我们要求有一种只能从很尽瘁、很完备的研究中去求出来的明哲的确知。居友的研究,无论如何不能说是完备的。他那研究不论在时间上在空间上都没有超过他所最接近的艺术范围。我们并不是说,他的见解为了这个缘故,就没有普通的正确性;但对于这种结论的缺少广阔的基础这个事实却不能不明白,居友本来可以自己负责来补救这类缺点的,可惜他的研究,在另外的人刚开始研究的那个年龄上就告结束了。他和痕涅昆一样都是青年夭折的,而艺术科学就此失去了它的一位健将。

当我们调查对于艺术范围内的社会学的研究成绩时,我们不

能不承认那些研究都是非常素朴的。献身来作艺术科学的社会研究的人数是非常的稀少,对于这一分野的忽略是无可争辩的事实。这种学术的忽略是我们这时代一般的地轻视艺术的自然结果,无论是博物院、戏院、展览会和批评上都表现出来。大部分的人,都以为艺术只是一种无谓的消遣品,虽然可以作闲暇无事时的良伴,但和不能有生产结果的游戏一样,对于真切而现实的人生问题并没有价值。对于艺术的理论检讨,专讲实际的老实人,更以为是无聊的追求,好像研究游戏一样,对于头脑固执的人,根本没有什么价值。假使这种成见没有这样地牢不可破,那艺术科学一定早就把那种看法的没有价值揭破了。诚然,要作艺术的理论研究,并不是儿戏,因为艺术并不是极复杂的社会生活中一种最简单、最容易的现象。然而社会学对于几个更多成见、更多客观艰难的其他问题,都已得到解决。社会学对宗教、道德、法律等的性质和发展的研究上既然有给予一种光明指导的可能,为什么艺术的性质及生命的研究却还在黑暗中呢?我们一定回答,这是因为艺术科学所用的仍然是一种错误的方法,而且仍然受着不充分的材料的限制。而在社会学的其他分野中则一开始就用正确的方法的。我们应该先研究社会现象中最简单的形态,在我们能够明白这些简单现象的性质和条件之前,我们并不希望解释那些较复杂的现象。宗教科学,并不是从发展到最高的文明民族的最复杂的制度研究开始的,也不是从佛教、回回教或基督教开始的,而是从野蛮部落对于鬼怪恶魔的原始信仰开始的。然而,在宗教研究中也曾经有过一个时候,因为某种原因的闯入,使宗教的原理也和现在艺术科学中盛行的教训一样卷入了混乱的情形中。但是从那个时候起,一切

社会学的研究就慢慢转上了新的路径；只有艺术科学，却还昂然在古旧的迷园中徘徊。其他的部门，都已认清人种学的昌明给予了文化科学一种有权威的、不可缺少的帮衬，只有艺术科学对于人种学所介绍的原始民族的粗鄙的产物，依然用着不屑一顾的态度。时间愈久，愈显示出它的落伍来。度波曾将他所能接触的墨西哥人和秘鲁人的艺术纳入他的比较研究的圈子内。赫德也曾搜集国外和国内的民间诗歌的许多零碎花朵。泰纳所搜集的材料虽然比他的前人多，但他只说到欧洲诸文明民族的艺术，好象除此以外别的地方都没有艺术似的。泰纳的批评者痕涅昆，在这一点上，是和泰纳一模一样的。居友所著最后一部书的书名——《从社会学见地论艺术》——会使我们猜想他所用的是和平日不同的一种方法，因为现在的社会学常将原始民族看为比一切其他更重要的，但居友从社会学的见地来加以检讨的艺术，却是十九世纪的法国艺术。在这点上，他的眼光比泰纳的还要狭小得多。从一个这样狭小的基础上所产生出来的理论，怎能有一种普遍的真实性呢？如果一种一般的繁殖理论而只以最繁荣的哺乳类动物的研究为基础，那理论还有什么价值呢？艺术科学以前所最注意的范围，也许是公众所最感趣味的；但这是，至少在过去是，没有科学价值的。自然没有人要求艺术科学否认关于发展得最高最富的艺术形式的研究价值；而且，这些最高的形式，是艺术科学在现在和在将来所要研究的最终目的。然而登高是不能飞越的，我们只能慢慢地攀登上去，而且要从底层攀登起。普遍兴趣是现在和将来的勇猛的和创作的艺术所依以为命的，现在我们从野蛮人的许多单调的装饰开始研究，也许不能引起一般人的兴趣，但我们还是不能不冒这个险。我

们在这里要讲到一种也许会受人误会，但决不能摒弃的要求。波和赫德都提到人种学的方法，而并不应用那方法，倒还是情有可原的，因为在他们那个时候很不容易找到事实，但到了我们这个时代，艺术科学研究者如果还不明白欧洲的艺术并非世间唯一的艺术，那就不能原谅了。现在差不多每个大城市中都有着人种学的博物馆，有不断增加的文献用着描写和画图传布国外部落的各种艺术品的知识，但艺术科学却还是故我依然。然而除非它自甘愚蒙，它已不能再不顾人种学上的种种材料了。

艺术科学的研究应该扩展到一切民族中间去，对于从前最被忽视的民族，尤其应该加以注意。以艺术的本身论，它们都有接受注意的同样权利，但在现况之下，则并不是一切形式的艺术都能使学者得到同样成功。现在的艺术科学还不能解决它的最困难的问题。如果我们能获得文明民族的艺术的科学知识的一天，那一定要在我们能明了野蛮民族的艺术的性质和情况之后。这正等于在能够解决高等数学问题之前，我们必须先学会乘法表一样。所以艺术科学的首要而迫切的任务，乃是对于原始民族的原始艺术的研究。为了便于达到这个目的，艺术科学的研究不应该求助于历史或史前时代的研究，而应该从人种学入手。历史是不晓得原始民族的。荷马时代的希腊人和塔西佗(Tacitus)时代的德国人对于原始民族的幼稚观念，是不值得置辩的。然而考古学所告诉我们的关于艺术的原始形式也还是很能启发我们的思想。只是考古学所能昭示我们的是史前时代的形象艺术的或多或少的一堆片断。这些史前时代的饰品和物象，事实上是比有时代的艺术品更富于原始性。但是我们为着要确定我们是不是已经真正找到了

原始形式的艺术，我们还必须研究产生这些作品的文化背景。可是考古学给我们的回答，却往往是不确切而又互相矛盾的。而且在我们读完了几十本研究史前文化的名著之后，我们会不想再读，而相反回复到旧信念上去，以为史前时代的考古学只是社会学的一种罗曼斯而已。历史和考古学都是无济于事的，我们只能从人种学里获取正确的知识。人种学此后更将藉现代新发明的光耀，而将大批原始民族的真像昭示我们。然而人种学的方法仍旧是不完全的。研究原始民族的艺术，其第一难关就是材料的搜集。自然，在近十年中已经发见不少，但还待后人去发见的也还是同样的多。对于澳洲人的诗歌，我们还算相当熟悉的，但我们对安达曼岛的蛮人也只晓得二、三首歌，而对于翡及安人(Fuegians)的却一行也不曾找到。对于原始人的音乐我们知道的更是少。从一般的略写及描述中我们不能得到任何概念，而那些原始的旋律的录本，却给了我们一个错误的概念。因为原始民族的音乐，并不按照我们习见的音程，不好用我们记谱的系统去记录他们的音乐。研究塑像和雕刻的人，境况比较其他的较好一点。有许多材料堆集在博物馆里，就是原物已经失踪的，也有仿造品可以作替身。不过虽则将原始的艺术好好地安排，而且陈列在透明的玻璃橱里，也还是不容易研究的。例如在澳洲遗物的大批收藏中，我们可以看见许多长条的木板上交刻着条纹和点子。我们很不容易将这些纹点和那些素称装饰品的澳洲木棍和盾牌上的习熟的图样分别清楚，而它们中间却实在有着一种很基本的区别。我们新近发见在那些板条上刻划着的是一种粗制的文字——目的是要帮忙哪位带东西的行人，记住他所负的重要使命；所以那些刻划是只有实际意义，没

有审美价值。在这件事情上，我们的知识已经帮助我们走出了迷途，但在其他的许多事情上，我们还是处在困惑之中呵！谁能确切地告诉我们那些澳洲盾牌上的图形的确是装饰呢？它们决不能是标明所有权或所属部落的记号吗？或者它们也许只是宗教的象征呢！关于原始民族的大部分装饰品，都可以发生这样的疑问，真能求得解释的，只有少数中的少数。这样一种不牢靠的地盘，怎能给予艺术科学的构造以稳固的基础呢？既有这样大的困难，不是很有理由回护对于原始艺术的忽略吗？上文我们已经说过对于低级民族的艺术研究是最重要的，而现在我们又不得不承认我们永不能很确定地辨别它们：这正同有些心理学家一方面说心灵生活全是个别的感觉所组成，一方面又说感觉是没有什么个别的一样了。

幸得我们的处境，还没有到精密的心理学那样的困难。第一我们对那许多极端可疑的事物里，还能提出好些丝毫没有问题的纯粹审美意义的东西来。因此，就是那些可疑的材料，也不致对于艺术科学没有价值了。例如巴布亚（Papuan）人木船船头上的乌头，它的第一目的也许是宗教的象征，但此外也一定有着装饰的第二目的存在。选择装饰的动机固然可以为宗教兴趣所转移，而他的所以和别的类似或不同的动机在一个图样上合拢，则完全受的审美观念的影响。我们可以说澳洲人盾牌上的图像是财产标记或部落徽章，但我们不能就此证明它不是艺术品。不然的话，这种现象倒是很难说明的。为什么和文明人一样有美的要求的原始人不能尽力将他们的标记和象征制成很悦目呢？在执行那动机时也许在求美观念之外还存着其他观念倒是真的。例如，纽锡兰人的装

饰画像里部分大小,显然是不很相称的,但这并非因为他们的审美观念在这上面特别欠缺,而是因为它们是在尽力摹仿古代的粗拙古板的作品典范,以为那画图的魔力,是附在那种传统的形式上的。在我们的宗教艺术中,也可以找到同样的事例。在这样的情形之下,是不会许你得到一个关于纽锡兰人的审美天才的定论的。幸而我们无论在这里或在其他的情境中,都不限于一小部分的装饰画。我们可以将毛利(Maori)的人像和其他的图画作一个比较研究,假使这个比较,叫我们发见一个纽锡兰人对于自然物象和自然关系的表现能力和他对人像的表现能力一样薄弱,我们才能有充分的理由,来作一个关于他审美能力的结论。

艺术科学,和其他全靠视察作基础的科学所处的地位一样。一个简单的现象只能作很少的证明甚至全不能证明什么;只有将许多不同的事实不惮烦地作一种比较研究,才能得到相当的真理。人种学供献给我们的材料大半不是纯粹审美性质的,但这种情形,不仅艺术科学如此,其他科学也是一样的。每一种科学只能研究事物的一方面,而每一件事物却总有着多方面的意义。

我们既已说明了原始作品的一般状态的审美特性,我们就要作第二步更烦难的工作,那就是要理解审美的各种特殊相。在柏林的人种学博物院(Museum für Völkerkunde)的宝藏中,有着两扇木制的门,那是奥萨(Haussa)地方的黑人用雕刻装饰过的。我们不能再怀疑这种代表着苏丹(Soudan)人的生活的著名的浮雕的全以装饰为目的。但雕刻者想在这些画像中表示的是那一种特殊的审美感情呢?那粗拙的形像和歪扯的颜面,只容许一种答复,就是这位奥萨艺术家是想造成一种滑稽的局面。事实上,不仅这

两扇门,就是黑人们的其他工作,也大半是会叫多数的欧洲人作这种断语的。但这种断语缺乏根基,正象一个天真无识的小孩断定蜂声营营就是大马蜂表示恼怒一样。黑人黑拙的画像诚能使我们感到可笑;但这就足以证明它对于和艺术家同文化的人们也会发生同样效用吗?对一个五岁的欧洲孩子画在石板上的一幅丑画,我们是要发笑的,但那位小艺术家对于我们的嬉笑却会感到伤心,因为在他的眼光中,这图画是并非滑稽讽刺画,而是很认真地代表着一个严肃的兵士。我们很容易料想到那位奥萨地方的雕刻家,假使看见了他的工作在柏林所发生的效用也将要体验到同样的伤感。然而我们不用试验也能断定这件艺术品在一个黑人和一个欧洲人身上所发的效力是不相同的——正似黑人和欧洲人本身绝不相同一样。这不仅是因为黑人用不同的眼睛去观赏的缘故,而是因为他受着别种观念的影响从事雕刻的缘故。一个艺术作品,他的本身不过是一个片段。艺术家的表现必须有观赏者的概念来补充它才能完成,艺术家所要创造的整个只有在这种情形之下得以存在。在一个能解释那艺术品所含的意义的人,和一个只能接受那艺术品所昭示的印象的人中间,那艺术品所能发生的效力是根本不同的。举个例子来说,假设有一个受过教育的日本土人,从来不曾见过欧洲的艺术品,对着一幅林布兰画的基督治病图观看,他会看见在一个幽暗的圆场里,中间有一个穿着长袍的男子,在他和悦的脸上闪耀着一种特殊的热情,那表情也许能叫他想起他故乡佛像上的神圣的圆光;在那人的前面,一个女人抱着一个婴孩,在右面的阴暗处,一群贫病交加的人,用着悲哀焦急的眼光注视着他,在左面的光明去处,站着一群衣服华丽却有一种无动于衷,或轻蔑

的颜面表情的人；这一切的东西，都很技巧的被画、被排在一个非常繁复的明暗里。我们的日本人——一个跟光琳和北齐（Korin and Hokusai）同国的日本人——一定知道怎样来欣赏这样的东西。在美的快感之外，或多或少他一定还觉得这幅画很有深意。但是他的欣赏，只限于一时所能看见的那些现象，不能更进一步，所以他决不象欧洲人站立在林布兰的圣画前的时候所能感到的一样。因为欧洲人晓得这是拿撒拉的耶稣，他是一切忧苦和荷重负者的救主，他是穷困和可怜的人喜欢跟随，有钱有势的人见而走避的人。他正在那里医治一个生病的小孩子。为什么日本人不能充分欣赏欧洲人的艺术呢？这是和一个欧洲人不能完全欣赏日本人的艺术的理由相同的一个外国人在一件外国艺术品上只能看到那画面上所显露的；充其量也只能领略到和艺术家同文化的人所能领受的同样的直接印象；但是他不象后者似的能够得到从这印象所生的其他印象。这就是造成那种觉得日本艺术含义较浅的错误观念的原因。假使那位欧洲的艺术批评者对于日本艺术的知识能够和对于欧洲的一样的多，那其中的深意就不是不可以找到的。我们难道可以因为自己不能找到而断定日本艺术是肤浅的吗？

凡是对于高度发展的欧洲和东亚的艺术是真的情形，对于欧洲的布须曼人和埃斯基摩人的艺术也一定是真的。至少，我们没有理由可以臆断说这是不对的。谁能晓得一个澳洲人见了格累（Grey）从格楞内尔（Glennelg）的穴洞里起掘出来的图画能够看出些什么呢？我们除了几笔关于人和袋鼠的很粗的表现之外，看不出什么来。但一个西澳洲人，见了拉斐尔（Raphael）的圣母像又能看出些什么来呢？我们可以设想那些很粗拙的图画对于和作者同