



中国艺术史概论

李朴园◎著



中国艺术史概论

李朴园◎著

长江出版社
崇文书局

序

林文铮

古希腊之雅典有了伯利克列斯修明的政治，同时也有斐帝亚壮美的艺术而为时代光明之象征；十五六世纪之意大利，并不以政治革命风靡一时，而以其灿烂的文艺普照于全欧且为近代之师表；法兰西之大革命，其初虽属于政治社会之运动，而浪漫派文艺之爆发乃为其精神之真面目！吾国之辛亥革命和五四运动，对于思想上不能说是没有多大影响，十年来日益紧张的社会运动，和日益新颖的文学革命都是显而易见的铁证。但，素号为时代之前驱的艺术，负有数千年光荣史的中国艺术，倒是没人注意而落伍了，这是何故？我们试把整个中国社会对于艺术之观念分析一下，就可以明了目前中国艺术之僵局了。

执着民国纲领的袞袞诸公，一向都是忙于救国，忙于治安，忙于民生，对于艺术不是当作雕虫小技，即是视为与国民福利无关的赘物、奢侈品，有也可，无也可。资产阶级大多数都是沉湎于货利之中，对于精神问题素持“一毛不拔主义”，他们的肉眼只盯住巍峨的洋房，崭新的汽车，脂粉的美妾，白的银元，赤的金镑；至于艺术呀，在他们铜臭的心灵中竟无立锥之地！此外，多数的民众皆在困苦中挣扎，昼夜作犬马之劳，疲于御饥寒，竭于救肉体，他们的心灵呀，枯燥甚于沙漠，沉闷甚于古墓；艺术之美感呀，他们既无缘享受，也不知艺术为何物，他们因此也不知艺术之需要。他们所希求者，无他，苟延残喘而已，哀哉！然则今日之中国可无须乎艺术之存在吗？不然，我们要知道，民族的潜力并不基于当权者，民族的新生命往往寄托于少数灵敏的青年。这些少数的青年是不甘于苟安，不屈于黑暗，他们需要新社会、新时代，所以同时也忘不了与心灵息脉相关的艺术。他们现在正渴慕着艺术之福音，他们不单希求物质生活之解决，并且热望心灵之解放，同时又希望大家有同样的解脱；所以今日之中国，因为还有这些灵敏的青年代表民族之新生命，势不能不容许艺术之发展。但是，在全国的人数而论，爱慕艺术者尚属少数，而真正了解艺术者更属罕有，无怪乎艺术运动之势力至今犹不甚雄厚也！总观今日之中国社会，对艺术之态度，在执权威者多属于蔑视或误解，在资产阶级则以为无利可图而冷淡之，在民众则迫于救命，绝对没有享受艺术之机会或余暇。只有少数灵敏的青年，对之望眼

将穿。

一言而蔽之，整个中国社会尚不知艺术为何物！他们虽患了精神的痼疾而只默认为不可救药而已。这种凄惨的现象是刻不容忍的，中国艺术界尤不能不勉力负此重担呵！

十年来的艺术运动多趋于技术之表现，作家方面之努力是很可钦佩的，惜乎势力星散，且缺乏继续性，终属一曝十寒，对于社会之效力仍是浅薄之至，其原因不全在作家之昧于时代思潮，而在社会之不明艺术之性质；换言之，社会不知艺术之真义，其咎在艺术界言论之缺乏，不能唤起大众对于艺术发生兴趣而爱好之、了解之。不错，十年来关于艺术的文献颇不乏断简残篇，散布于各种刊物上，但是这些零星的宣传，因意见参差，适足以乱人之耳目，而无裨益于艺术之介绍。我们觉得今日之中国艺术运动，言论方面之工作应当与技术方面之努力并重；技术方面固然需要伟大而新颖的杰作，艺术理论方面也同样需要伟大而高明的丛书。目前艺术言论方面所最迫切、最需要者：一为完善的西洋艺术史，一为新颖的本国艺术史。现在幸而有一部奇书出来补救这类缺憾之一了。

吾友李朴园先生是吾国艺术中之猛士，他不特勇于创作，对于艺术理论之研究尤不遗余力，且鉴于吾国艺术理论之缺乏系统，新近竟写成《中国艺术史概论》一部巨著，拜读再三如获奇宝！我深感朴园先生的高谊，赐给我首先享受这部大作的机会，我尤欣幸籍此敬为之介绍于国人之前，并且顺便谈谈个人对于这部奇书的感想。

吾国向来治艺术史者多趋于局部的叙述而无整体的研究，取材的方法只务抄袭，而缺乏整理的精神和新颖的见解，不外乎人云亦云而已，读之味同嚼蜡毫无兴趣可言。朴园先生现在用快刀斩乱麻的方法，毅然脱离前人之陈式，而采取唯物史观为其治史之原则，并参之以文化传布说为副则，这是何等大胆、何等痛快、何等革命的态度呵！

也许有些人以为他这种方法未免太武断或太狭义了，但是用唯物史观的眼光来整理中国艺术史，很可以得到许多新颖的见解、精确的批评，这是不可磨灭的功绩。唯物史观虽然太趋重于物质生活之解析而忽略了精神之自由和天才之偶然，但是较之吾国乌烟瘴气的玄学观念，则切实而且高明多矣！

在欧洲学术界用唯物史观以治艺术史者至今尚不多见，反对之者固

不乏人，而崇拜之者亦大有人在，无论如何，此种倾动一时的新见解在学术上自有其相当的地位。朴园先生引用之以治中国艺术史，在吾国艺术界可以说是空前创举！假如他这部巨著对于中国艺术之变迁、思潮之盛衰间或未有彻底之解析，这是唯物史观本身的缺憾，并非作者之过也。

进而言之，世界上无论哪一种学说都不能完全解析宇宙与人生之奥秘，而终有缺点，因为人类的头脑总不如神之全知全能的，观此我们也可知道，治史诚非易事，要人人都称心满意的史书，可以说是绝无仅有！即今之欧洲学者所著的许多艺术史，因为各家之见解参差，亦绝无举世公认为至善至美的艺术史。

甚矣治史之难也！尤以治吾国茫无头绪的艺术史为更难，朴园先生这部巨著可为吾国艺坛建立一新柱石，其价值当不亚于胡适之《中国哲学史大纲》无疑！

吾不特庆祝朴园先生的成功，而且欣幸吾国之艺术运动从此可得一坚厚的新基础！中国素所需要的“新颖的”本国艺术史，现在有了这部奇书可谓无憾。

这部《中国艺术史概论》，虽不是纯粹史书而属于史论性质，但时代之划分井井有条，几与史书无异，而且内容又多么新颖而丰富呵！我深信将来朴园先生当再挥其椽笔进而作一部更完美的中国艺术史，吾人可拭目以待之。

目前这部概论已足以拯救艺界之饥荒，而此书之出世当如春雷之霹雳一声，惊醒了无数梦寐中的黄脸汉，翕然罗拜于缪斯之前，忏悔其往昔之渎圣，而至至诚诚地，祈祷艺神之光临！

一九卅一年春序于西湖断桥之前

自序

几年前就想试着弄弄中国艺术史，朋友们也常常以此相责。其初是，自问学力不够，不敢鲁莽从事；后来是，因为学校事忙，没有许多工夫搜集材料。

原先想：中国的语言文字，是一种不大有系统的东西，要整理中国固有的艺术史料，就非从了解西洋的治学方法入手不可，于是就，细大不捐地、孜孜不懈地读着评论或介绍西洋艺术的书，抽暇也弄点译述，也写一点论文；许久许久以后，对于西洋艺术演变虽“似”有所得，等细细一估量的话，所得的，只不过“似是”的几篇无灵的断简残篇！

转个方向，用所得于西洋艺术史者，贯串于中国艺术史料，想从两方艺术的史实的比较间得到一点什么东西，于是就埋头在西湖文澜阁的故纸堆中去了。在这里，虽然不曾荒废了学校的公务，可也当真消耗了不少有用、尤其是好玩的时间；但其所得，到底不过是古色古香的、影影绰绰的一些不健全的思想。

《亚波罗》出版以来，因为同时要应付大小五六种刊物，且是定期出版的刊物，那就不能不把这颗本来已很迟钝的头脑，挪出绝大部分的心思来供给稿件。

去年开过教育部全国美术展览会以后，就觉得：中国艺术，虽然积下了几千年来被视为雕虫小技的冤枉账，到了现代，纵则希腊、印度，横则欧美、东瀛，那些看重艺术的史实，渐为国人所习知，总该有一个稍稍抬头的日子了，然而破题儿的全美展，尽管是国办，到底免不了那种勉强和潦草的样子；洋画之日本部分，虽不能脱尽欧风之抄袭，比起中国来，还算是不落人后；建筑部分连构图就不多；雕刻部分，数量较建筑为多，质量实不见如何出色；至于国画部分，数量之多与质量之坏，恰成反比，返观远古及近古作品，觉得越是近代的作家，好的越少起来了。

不久就赶上西湖博览会，自己谬任艺术馆的总干事。那时想，也许是全美展草创不易，一时征集未能普及；也许是我们的作家不惯参加大规模的展览会；或者在继全美展而后，又筹备得较久的艺术馆，可以多

看见一些更好的出品。艺术馆开馆了，结果是依样葫芦！

这两次中国艺术界的大失败，想来想去，我觉得，那理由在于：国家，最先忘记了中国的艺术史，忽略了这样活动大众情感的东西；艺术家们，最先忘记了中国的艺术史，看不出艺术在人类进化上所占的地位，于是就捉不到艺术的真面目；大众，也最先忘记了中国的艺术史，不晓得如何去鉴别艺术，并指导那些艺术家！

在这个，越想越觉得中国艺术史是目前急切需要着的当儿，就把几年前的勇气提起来，着手计划这本东西！

驽钝如我，就如本书所用的这样并不如何高明的方法，也是经过许多周折才决定了的。杨杏佛先生说，每一个时代都各有其时代的大精神，艺术家如果不能把握这个大精神，便不能使艺术的生命与时代的生命合流；朱谦之先生说，历史哲学是研究人类知识线的进化的；蔡子民先生说，一个民族的文化之进步，第一要有本身较为稳固的文化基础，其次要能吸收别一民族的文化之特长；近代艺术批评家，多数能找出艺术进步的经济条件。我是先把这些说法研究过，才决定了现在所用的方法的。

起手写这本稿子是在本年六月，初稿脱稿是在本年八月。初稿脱稿以后，曾先后拿给林风眠先生、林文铮先生、朱谦之先生，让他们仔细订正过。因为，林风眠先生是第一个劝我写这本书的人，林文铮先生是西洋艺术史的专家，朱谦之先生则是历史哲学在中国出头的第一个先锋，他们给了我很多很好的意见，这些意见都很值得珍贵！

得到这些珍贵的好意见，从本年十一月起，用了五十天的工夫，才把初稿修正完竣。自然，到现在，这本书也未见得如何满意。可只是，这本东西如果也有可取处，那是三位先生之赐，如果有错，那就怪我自己到底是驽钝得可以！然而他们的指教，在我是尤当感谢的。

我们的时代所需要的中国艺术史，也许不是像我所写的这样浅陋的东西，那么，所需要的是什么呢？本人以十分热诚请求读者指教！

十九年，十二月二十日，于西湖亦刹庐

绪论

美感之普遍性 在生物界，美是往往被大大地利用着的。许多植物，都生了很好看的花叶；许多禽兽，都长着很美丽的毛羽。这些植物禽兽的美，据生物学者的考察，都不是徒然为点缀这个世界而发生滋长，却各自有其目的。许多植物利用好花好叶以诱引虫鸟传布生殖机能，许多禽兽利用羽毛美免博取异性之欢心。为什么美会被它们普遍利用？那根据，就在于美之愉快的感觉能深入于动物的心。

人类，是宇宙间顶有生机、顶有生活能力的动物，于是，它就能更普遍、更深刻的利用美。请看，从我们本身的发肤，到一切衣着用具种种，哪里不讲求美？杨杏佛先生说得好，他说，我们不但要生存，尤其要活得有味！所谓“有味”，他的意思是要有美的调济。在他以为，假如一个人只要不死，不晓得怎样活得有味，那他只算做了人的一半，有生而无活！

我们知道，纪元前数千年的原始人类，就喜欢线同色的美；我们又知道，无论非洲、澳洲、美洲、欧洲、亚洲，什么地方的人都喜欢美，不喜欢丑；从前说，可知美之爱好既通过时间，从后说，可知美之爱好亦通过空间。

艺术与美 人类之爱美，真所谓无所不至：身体要美，所以许多原始民族有文身刺肤的事实；衣着要美，所以有许多长短大小及各色各样的装饰；言语要美，有诗歌；居处要美，有建筑；余如山川花木，亦无处不以美不美为选择之标准。

但人类是一种本能高强的动物，它不待如他种生物一样，等所谓天演公例轮到身上时，才听其自然地变化下去，却能由一悟二地，找出敏捷的适应办法；它老早把握住美感之普遍性，设法把美的效率强调起来了。就是说，也像对于自然物之利用一样，等它知道美之自然现象不够利用时，它又设法要自己创造美了。

概括地说，用人力创造美的方法，就是艺术的方法；也可以说，人工创造的美，就是艺术的美。

宇宙间第一件近似艺术的作品，也许是偶然由哪一个人，不经意地弄出来的罢？在这一点上，古今中外有许多明智之士聚讼不休，一直也还没有个一定不移之说。但即以最易想象的诗歌起源而论，在没有被大家用以为工作谐调以前，不许是第一个原始人的一声偶然的嗷啸吗？比方偶有猛兽之来的时候？

到了后来，人类就利用这种偶然的符号，选择其最美者作为实际生活的帮助，则是不能否认的。把握这点效率，引伸类长，发明了创造美的艺术，把美的效能引用到实际生活上去，也是必然的。

艺术之社会的功能 此地我们找出几点：艺术的必要条件虽然有线条、色彩、声音、言语、动作种种，最必要的条件却是美；艺术虽是人类创造美的唯一工具，创造的目的却不停止在美的自身，而是在利用美之效用以发扬生活的进步；就生活关系论，人类是社会的动物，艺术则必然的对人类的社会生活有着很大的功能；就人类的历史论，人类社会是循着某种线索进化着的，艺术也就有了历史的意义。

人类之第一意念自然是生存，能生存而后求生存之便利，是人类种种劳力劳心，无非为了生存及生存便利。艺术之制作，不能不费相当之劳心与劳力，则艺术之不能与人类生存无关可知。

艺术，是利用美以达到便利人类生存的目的的，于是，艺术就有了两方面：一面是如何表现美，一面是如何寄存原来的目的。前者是手段，是形式，后者是思想，是内容。

艺术史的必要 除却艺术界中人外，中国人普遍都视艺术为无关大道的所谓“雕虫小技”，这自然是错误的。因为有此误解，所以不觉得艺术史的重要。错误原因，第一忘记了美感的普遍性，忘记了从美的形式直可探得人类共同的心；其次不晓得那创造美的艺术之社会的功能，不晓得艺术将怎样团结我们，帮我们达到生存的进展；第三马虎了历史的功能，马虎了历史可以指示我们过去如何进化到现在，现在如何进化到将来。

艺术的史乘，不但是祖先们如何在艺术方面有所成就了的那后来的光荣，也是指示如何承继祖先们在艺术方面的遗产，如何发扬光大以开拓艺术的将来的实录。

经验、阅历，谁都知道是值得宝贵的，艺术史就是祖先们经验同阅

历的宝库。而且这种经验同阅历并不是死的；因是史的，所以如像对着一个活泼泼的生人一样，它随时随地指示我们怎样应付某种的事实，如何便成功，如何便失败。

这些应付的对象，一部分可说是社会进化的必然性之一，部分是艺术本身进化的必然性。就是说，有些艺术的内容，是恰恰与社会进化合拍的，有些是恰恰相反的；有些艺术的内容，是恰恰与技巧的安排合适的，有些却不合适。艺术史会告诉我们这些事实，不难用我们的眼，去估量其是非成败，以及可惩可劝的。

思想与技巧之关系 尤其是技巧，最容易看出祖先们的遗产之必要。我们知道，艺术是以形式表现内容，以技巧表现思想的；假如没有好的技巧以组成形式，内容便无从寄放。但技巧是手头上的事，不是凭空可以捕捉而致的；技能的巧妙，完全在经验，不能靠空想。技巧的练习，不得法是不行的；在这时候，以祖先们数千年来屡试不爽的方法，明白告诉我们，其助力当非小可。此外，以怎样的技巧，最宜于表现何种内容，这种经验的获得，当也不在纯是手头技巧的经验以下。因为艺术，不但它的内容是与社会的内容合拍，本身的形式与内容，也是非谐和合不可的。

治艺术史的方法 中国，或者正因为不大看重艺术，更想不到艺术史的必要，所以到现在还没有一部好的艺术史，这就给了有志治中国艺术史者一个很大的困难。用什么方法去治中国艺术史呢？当然成为很重要的问题。

因治艺术史而将已成的治史方法一一批评，而择其最完善者自然也是治史者应有的态度，但对于读者，倒不如直捷了当地说出自己要取的方法为便利。然而，很笼统地将全部历史分为上古、中古、近代的那方法，或是就艺术本身分为古典、浪漫、自然写实等主义等时期的方法，则似乎太空洞无物了罢？

历史，不能抛弃其指示人类之遗迹与倾向的使命，则不能徒然就现象说现象，或把历史搬到离开人类实生活的地方说话。历史必须同人类实生活的基调密合，必须找出那基调用怎样的姿态把人类运转到眼前的世界，又将如何把我们交付给将来。

中国艺术史上所不可泯灭的事实，是印度佛教之输入，许多研究中国文化史同艺术史者都以此为中心。这是根据人类学同古物学而成立的

方法，所谓“文化传播说”者殆近之。但我们不妨再进一步地问，文化本身以何种基础发生，又以何种机缘传布了呢？

在这一点，我是同情于近代科学的社会主义者的意见的，但也有几点不能不先说明在此地：一、根据人类对生存的急切的要求，我相信一切适应人类生存的物质取供的事物，都与人类的艺术制作有关，如自然物之发展，采取自然物之方法，采取自然物所用之工具，应用自然物以为生存保之方法与作品，以及如何将取得物供大家之需求的种种行动都是；二、我并不反对“文化传播说”，但我以为，这种传布决不以本身为目的，不过是物质交换中联带而及的副产物而已，犹之交通不以交通本身为目的，目的在商品交换，因交通而得的文化传布之类，初不在交通目的以内。

我认为，中国艺术的发展决不违背人类生存的最初目的，文化传播说自可为中国艺术之史的进化的有力的说明，而人类生存的物质条件也可为文化传播说的注脚。从各种典籍同古物上，寻得各特定时代人类物质生活的关系与条件，据以考察这些事物在该特定时代的反映，更以此种反映与该特定时代之艺术的理论与实际比较，了解其时艺术之本色的，这我将尽量采取的方法，就是根据这种信念成立的。在此地，人类的物质生活将成为唯一的依据，所谓文化传播说者，则以交换关系之副产品目之耳。

就是说，我治中国艺术史的方法，既不想违背唯物的辩证法，也相当的承认所谓文化传播说，而不完全为唯物史观所拘束。也许我这种态度将引起历史哲学或唯物史观的支持者的非议，但一则，我不是专门来作哲学上的研究；再则，我不相信属于艺术方面的历史有如经济史那样简单。

中国艺术史的时代划分 中国第一部可靠的史书便是《史记》，《史记》以前如《春秋》，是限于春秋三百年史实的，春秋以前便不可考；《史记》以后虽有许多通史，其记《史记》以前之史实，除采自《史记》者外，大部分不可靠，这是我们知道的。所以，我们研究历史，相当的需要采取《史记》的态度；譬如《史记》称三皇为“尚”，而有五帝本纪，五帝本纪虽然仍有不少神话传说的成分，但却不能一概丢掉。

即就《史记》一书而论，其对我们所要求的历史本身，且不能尽满人意，况欲以数千年后之唯物史观的出发点求之者乎？这就是治中国艺

术史之又一困难。

我是相信，随便怎样的天才，他都不过是人类进化之流中的一点滴，即使在他已经是竭尽所有的才力认识了什么东西，也不过是彼时彼世，或至多若干年代是对的，事过境迁，它仍将为时代所遗弃。所以，对于治学问，我是主张“问心自安便了事”的。因之，不管中国艺术史如何困难，我们都不妨用自己的能力所及来试一试。以这样信心，中国艺术史的时代划分问题，我就敢于下手了。

我们知道，历史家在一切比较的可信为正史的记事以前，大约都冠以“原始社会”或“原始时代”这样一个时期。在中国，黄帝轩辕氏以前，照司马子长的态度，我们不相信果有有巢、神农、伏羲其人，言史当以黄帝始；然而黄帝，他本身却有几点应当不属于原始社会的：第一，他就是当时部落战争的军事领袖；其次，继他而立的四帝，所谓少昊、颛顼、帝喾、帝挚诸人，据说都是他的子孙，这都不应归类到原始社会中的，但我们既以五帝自划，又势不能不如此归类。

自帝尧至商代终了，社会组织偏于宗法社会的物质条件；自周初至周末，社会组织偏于封建社会的物质条件；终秦一代则为封建社会到别种社会的转变期，这是比较容易考察的；然自汉初至有清末叶，一切物质条件几乎没有什么大不了的改变，而社会组织及经济关系之内容，农村经济之与宗法，土地私有及农奴制度之与封建，以及高利贷者，商业同手工业之与个人主义，虽不能全无时兴时衰的现象，到底差不多能保持其平衡的势力。这种情形，分明是宗法封建与个人主义之混合社会，即使是孔德也好，马克思也好，从来就没有“混合社会”这名称，为便于说明起见，又势不能不如此分类，尽管任人家骂我大胆好了。

此外，人类进化的线索，本来是连续不断的，即有所偏倚，有所代谢，也不过由淡到浓，由浓到淡的似乎绘画的浓淡法一样，绝不会到特定的一刹那就完全换了一个色彩。然而治史者，却不能不指定某时到某时是什么性质的历史，这又是势不能不如何之类了。

说明过这些问题，我就拿出我的时代区分的计划了，其表如下：

一 原始社会 从黄帝到帝尧，约当西历纪元前二千五百九十七年至纪元前二千三百五十八年，共二百三十九年。

二 初期宗法社会从帝尧至帝禹即位，约当纪前二千三百五十七年

至纪前二千二百又五年，共百五十二年。

三 后期宗法社会 帝禹至周武王十三年，约当纪前二二〇四至纪前一一二一，共千又八十三年。

四 初期封建社会 武王至平王即位，约当纪前一一二〇至纪前七七〇年，共三百五十年。

五 后期封建社会 平王至秦始皇即位，约当纪前七六九至纪前二四八年，共五百二十一年。

六 第一过渡期社会 秦始皇至汉高即位，约当纪前二四七至纪前二〇六，共四十一年。

七 初期混合社会 汉高帝至元世祖十七年，约当纪前二〇五至纪元一一六八年，共千三百七十三年。

八 后期混合社会 元世祖至清道光十九年，约当纪元一一六九至一八三九，共六百七十年。

九 第二过渡期社会 道光十九年至中华民国八年，约当纪元一八三九至一九一八，共七十九年。

十 社会主义社会 民国八年到现在，当纪元一九一九至一九三〇，共十一年。

上表所谓“前期”，意是指较前一时代则本时代之条件较多；所谓“后期”，则于本时代条件内，已有后一时代之条件发生；所谓第几“过渡期”者，则时代转变的性质较急剧耳。

《中国艺术史概论》的范围 艺术所包括的种类很多，分类方法也有五六种，普通总以时间、空间及综合为分类标准者最多亦最方便。属于时间的，大约只有音乐、诗文两种；属于空间的，则分为雕刻、绘画同建筑；属于综合的，乃为跳舞同戏剧。

且艺术，也有形式与内容，即技巧与思想之两种要素。

在中国，从来没有谈到艺术全部的艺术史，文学史同绘画史倒很有几部；即以此种部分的艺术史论，多半顾到技巧便忘了思想，顾到思想

便丢了技巧。

这部《中国艺术史概论》，我是想包括造型艺术（即雕刻、绘画、建筑之统称为空间的艺术者）之全体，侧重内容，而不抛弃技巧地，做一番检讨工夫的。

材料的安排 前面说过，这部《中国艺术史概论》，对于每个时代的艺术，是想分三个部分为前提，然后归到该时代艺术本身的。第一部分解释时代命名之由来，第二部分考察该时代物质生活条件之情状，第三部分解释该时代一般的社会文化，俾读者对于该时代的艺术背景先有所认识。对于空间艺术的三种类，次序以建筑为先，雕刻次之，绘画又次之；对于技巧与思想，大约想以思想为先；有时则三种类分别论列，有时则合论——都为方便计耳。

胡适之先生治《中国哲学史》，标有三个治史的目的：第一为明变，使学者知思想变迁的线索；第二为求因，寻出变迁的因由；第三为评判，指出各家学说的价值。这三点是一切哲学史的目的，艺术史也非例外。但我们却想于寻找“变迁原因”中，更找出艺术演变原因的原因，这是不会忘记的。

- [第一章 原始社会](#)
 - [第一节 原始社会的意义](#)
 - [第二节 原始社会的物质生活](#)
 - [第三节 原始社会一般的文化](#)
 - [第四节 原始社会的艺术](#)

- [第二章 初期宗法社会](#)
 - [第一节 初期宗法社会释义](#)
 - [第二节 初期宗法社会的物质生活](#)
 - [第三节 初期宗法社会一般的文化](#)
 - [第四节 初期宗法社会的艺术](#)

- [第三章 后期宗法社会](#)
 - [第一节 何谓后期宗法社会](#)
 - [第二节 后期宗法社会的物质生活](#)
 - [第三节 后期宗法社会一般的社会文化](#)
 - [第四节 后期宗法社会的艺术](#)

- [第四章 初期封建社会](#)
 - [第一节 何谓初期封建社会](#)
 - [第二节 初期封建社会的物质生活](#)
 - [第三节 初期封建社会一般的社会文化](#)
 - [第四节 初期封建社会的艺术](#)

- [第五章 后期封建社会](#)
 - [第一节 后期封建社会要义](#)
 - [第二节 后期封建社会的物质生活](#)
 - [第三节 后期封建社会的一般文化](#)
 - [第四节 后期封建社会的艺术](#)

- [第六章 第一过渡期社会](#)
 - [第一节 第一过渡期社会解题](#)
 - [第二节 第一过渡期社会的物质生活](#)
 - [第三节 第一过渡期社会一般的社会文化](#)
 - [第四节 第一过渡期社会的艺术](#)

- [第七章 初期混合社会](#)

- [第一节 初期混合社会论](#)
- [第二节 初期混合社会的物质生活](#)
- [第三节 初期混合社会一般的社会思想](#)
- [第四节 初期混合社会的建筑艺术](#)
- [第五节 初期混合社会的雕刻艺术](#)
- [第六节 初期混合社会的绘画艺术](#)

- [第八章 后期混合社会](#)
 - [第一节 后期混合社会解题](#)
 - [第二节 后期混合社会的物质生活](#)
 - [第三节 后期混合社会一般的文化](#)
 - [第四节 后期混合社会之建筑](#)
 - [第五节 后期混合社会之雕刻](#)
 - [第六节 后期混合社会之绘画](#)

- [第九章 第二过渡期社会](#)
 - [第一节 第二过渡期解题](#)
 - [第二节 第二过渡期社会的物质生活](#)
 - [第三节 第二过渡期社会的一般文化](#)
 - [第四节 第二过渡期社会的建筑](#)
 - [第五节 第二过渡期社会的雕刻](#)
 - [第六节 第二过渡期社会的绘画](#)

- [第十章 社会主义社会](#)
 - [第一节 中国的社会主义社会解题](#)
 - [第二节 社会主义社会的物质生活](#)
 - [第三节 社会主义社会一般的文化](#)
 - [第四节 社会主义社会的建筑](#)
 - [第五节 社会主义社会的雕刻](#)
 - [第六节 社会主义社会的绘画](#)

- [第十一章 中国艺术之将来](#)

第一章 原始社会

第一节 原始社会的意义

社会一名，拉丁语为Societas。英Society，法Société，均由此语变化而出；《二程全书》中有“乡民为社会”之语，故中译Societas为“社会”二字；又《毛诗》有“兽三为群”之句，故严复译社会学为群学。盖谓之为群为社会，均与拉丁语原意无误，以Societas，实即指人类个人间互相结合之义也。后世所谓什么社会者，是指此种结合究以何种状态为著而定。

原始社会云云，是指原人时代人类个人间互相结合的意思。

原人，是说为世界各种人类之本源的人类，乃人类学上所用的名辞。我们既不须为人类学的研究，便没有多谈的必要：此处提出这名辞，无非要知道，所谓原始社会者，实是离开我们很远很远的一个时代而已，且也因为，历史不过是以人类为中心，说明宇宙进化的线索之故，就算原始人类社会无甚可考，也不能置之不顾。

据一般地质学者的考察，在人类的权威大盛以前，地球已经有了很长的生活史，大体可分为太古（Archaeau）、上古（Palaeozoic）、中古（Mesozoic）及近世（Cainozoic）四时期；而在近世纪，则又可分为第三纪及第四纪；人类的能力之表演，是从第四纪登场。

又据Miiller-Lyer说，人类学者所举之原始人类，如Bushmen（布须人）同Tierra del Fulgans（火国人）等等，都同原始人有相当的时间上之隔离；而对原始人何以进步到如人类学者所举人类之程度，认为是进化史上一个大罅隙。

在这个大罅隙之后，人类到底以何种态度生活着呢？在此有许多不着实际的描写：有些说，这时人类是氏族及部落的血族关系所结合，心理简单，生活近于游牧，不为土地所限；有些说，其先也同猿类一样在树上生活，后来到了地上，发明工具，开始战斗；在中国，则所谓猿猿

狃狃，不识不知，穴居野处。总之，这个时代是没有纪载可考，全凭臆测的一种人类生活情形，无论中国外洋都是一样的。

本论所谓之“原始社会”，所以抛开黄帝以前之一段，而毅然从黄帝开始考察者，是想避免绝不可考之部分，而从较为可考的一段说起的意思。

所谓较为可考者，则是至黄帝时，中国人已经有了许多关于生存必需的发明物，这些发明物既已存在，我们自不能否认为没有，但不必一定是某人某氏发明的什么东西，因为这到底都不过是揣度之辞。如发明火者即谓为燧人氏，发明农具者即谓神农氏，岂不是因有了火然后臆测必有发明火之人，有了农具然后臆测必有发明农具的人吗？哪里就可指定一定是谁发明了什么东西呢？后来因为臆测有此等人，遂以许多神话传说附之，这是后来文人的故技，更不能相信为实有其事。

推想如此，这是这一时代的特质，读者要记得牢。

第二节 原始社会的物质生活

人类之第一意念是生存，生存之第一要件是食物之取得。因为生物之所以能够不死，第一就要有营养物，这是谁都不能否认的。能够生存不死，然后有保护生命的衣服、住处及延长生命的生殖，也是必然的趋势。

在人类知道取得食物的时候，一切自然物必都会做过他们的采取对象；但自然物未必都能供人采取，也未必都可供人饮食，势不能不设法采取，设法辨别。这设法采取，就生出生产工具；设法辨别，就生出生产技术。而设法如何之“设法”，究竟从哪里来的呢？我们可说是由于经验。

古人告诉我们，在《周易·系辞下传》上说：“古者包羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”这是说，古人如何记取他们由天地鸟兽身物所得之经验。接着说：“作结绳而为罔罟，以佃以渔，盖取诸离；包羲氏没，神农氏作，斫木为耜，揉木为耒，耒耨之利，以教天下，盖取诸益。”这又是说，古人如何应用既得

的经验以发明生产工具及技巧的了。

不管三皇是否有其人，我们总可相信，在黄帝时代，已经有了三种生产方法，即：在动物方面，有畋猎而得的禽兽，有罔罟而得的水族类；在植物方面，有为原来能力可得的果类，有待耕耨而得的禾类种子；在矿物方面，则有原来可得的饮水。

从生产方法中，我们可以找出一大堆生产工具：斫木、揉木、钻木、结绳，或则取木之枝干，或则取木之纤维，总离不了木，故可以知道木器是工具之一；斫木钻木，或用金属，或用石质，生物学者同地质学者都证明原始人类有石器时代，中国也有黄帝铸铜之说，故可知石器、金属亦为工具之一。

《周易·系辞下传》接黄帝取益制物而下说“日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各得其所”，云云。这分明指示我们那时已有物品交换的形式。然而，聚天下之货者，聚什么性质的货，用什么方法聚在一起呢？我们知道，现在的交易是以商品性质而来的商品交换，古代既没有货币，又没有私蓄，当然用不到做生意，可知只不过是自然经济时期中，以生活必需物换生活必需物而已。我们没有看到古代有什么交通利器，舟楫牛马或为尧舜时代之事，是知其输运方法，也离不开人力。

采取食物及处理食物的各方面既如上述，关于保护生命的方法与物品，不妨略述于此。保护生命的对象有三方面：对自然现象者有风雨气候；对动物者有一切猛禽、毒虫、恶禽、怪兽；对人类本身者有部落之争斗。第一种关于衣服者，中国人屡有以植物纤维及动物皮毛为衣之说，关于住处者，《周易·系辞下传》告诉我们说“上古穴居而野处”；后两种则有由工具变易而来的武器。

Miiller-Lyer把生殖同社会组织也列为文明的基础，我以为生殖大部分属于道德观念部分，社会组织最初则基于食物采取及分配与对外之生命的保护。故前者可与一般的社会文化平列，后者则可于物质生活中论及之。

原始社会之组织方法，大约如下：下层是以血族关系组成的所谓氏族群，上层则另以有军事头脑者为部落之酋长。所谓血族关系者，是以男女两性中之一性为主，凡与此主有性的关系同亲属关系者，都以此主为中心而聚居着。所谓酋长者，以其采取食物并防御外侮之超越的能力

位于部落之上，以为聚许多氏族群而成之部落的代表者也。

《周易·序卦》说：“有天地然后有万物，有万物而后有男女，有男女然后有夫妇。”《中庸》说：“君子之道，造端乎夫妇。”这是指明血族关系以两性关系为主。而血族关系之在原始社会，是以母性为主抑父性为主呢？梁启超的《先秦政治思想史》说“初民社会，先有母系而后有父系，遽古部落，皆从母以奠厥居”；刘师培的《中国历史教科书》说“世系相传，以女不以男”。这就是说，原始社会中之血族关系是存在的，但不是宗法社会的男系中心，是该社会所特有的女性中心的血族关系。

《周易·系辞下传》称“包羲氏之王天下”，称神农为“教天下”，“致天下之民”，虽其所谓天下者，不过是可使赴日中之市者以人力带许多畋猎品之类、一天可以打来回的一个小小的范围，在此种范围内有相当的首领，则是很明白的；且《汉书·刑法志》又云：“不仁爱则不能群，不能群则不胜物，不胜物则养不足，群而不足，争心将作；上圣卓然先行敬让博爱之德者，众心悦而从之；从之成群，是为君矣，归而往之，是为王矣。”这是明明说及首领之所由来；又《史记》述及，黄帝时有暴虐百姓者，黄帝乃“习用干戈”，及黄帝如何败神农之裔于阪泉，如何擒蚩尤于涿鹿，又都是说明酋长之用途者。

第三节 原始社会一般的文化

多数学者谓人类最初的文化是语言，最近俄人Bogdanow谓语言之发生自思维。然归根结蒂，都相信语言是由于采取食物时由指示动作之方便而发生。MüUer-Lyer说：“语言最初不过是叫喊，以后成为交换意思的方法，组织全群，使全群的动作，宛如机械一般，遇到战争竟可用语言指挥全体，共同奋斗，以抵抗有力的仇敌。”

语言是思维之声，文字是语言之画，故在语言发明之后，必继之以文字。中国最古的文字就是八卦。

对于八卦之研究，中国古往今来不知有几十百家几千万言，我们自然没有工夫详细述说；但有一事，则可确信者，则此种中国最古之文字，其由来则是代表自然法则之形状（象）的一种简单的符号。关于此

点，除前节所引《周易·系辞下传》各节外，胡适之《中国古代哲学史大纲》中论易之象的一篇，大可以参考。

此种法象制物之说，以原始社会的观点，则只可取其大意，不能拘于实际，因为八卦不过为后人利用以为解释现象之工具，不必成卦成象，更不必有则象所制各物。近人陈桂更据以解释科学，则尤不可信。又有陈文涛所著《先秦自然学概论》，引河图、洛书为古代神秘之数学云云，似亦偶然之适合，古代未必有如此精密之算法也。

然更有一事不可不注意者，则是天文学之最初形式。查各种学说所论，凡以农业为生产基调之人类，因农产物对于风雨气候有关，风雨气候又与日月运行有关，故不能不注意于天文的知识也。在中国，天文、历律、月令等知识，成为历史与哲学上屡见不鲜的问题，是当然的现象。

传说在黄帝时，已有使羲和占日，常仪占月，鬼舆区占星气的事实，但不明所占者如何结果；测时间的漏壶，据说也始于黄帝，然至周始有挈壶氏之世官；《史记》有黄帝因万物发生而序四时之说，然至帝尧仍有“以敬授民四时”之记载。这就可以知道，原始社会对于天文的知识不是没有，然至多也不过如八卦之对于言语的浅薄程度而已。

在一般的社会文化中，法律同道德也是一样重要的。黄帝时代的法律不可考，可知者只有战争。据一般学者的推想，原始人类的刑法只有放逐同格杀，盖初民之犯罪，第一为对于食物采取及分配不得其当，或懒惰不肯采食，则放逐不与同群，或太贪食，则格杀；中国《史记》《汉书》叙刑法之始，则为战争，所谓暴虐百姓者，则只有干戈从事：如黄帝之与蚩尤，颛项之与共工是。至于道德观念，当亦不离食物中心：第一，酋长既为一部落之采食并防敌的军事指导，则百姓应有服从的义务；第二，血族为群居之中心，群之目的又在生活之协助。则姓氏之关系不能太过混乱，故中国古说都有正姓氏一语。

对于宗教信仰，则可见当时图腾的意味：史称黄帝以云纪官，炎帝以火纪官，共工以水纪官，太皞以龙纪官，少皞以鸟纪官，则不但可知当时之所谓正姓氏者是以自然现象或自然物为准，且必相信以此种神妙不测（当时应作如是想）的东西命名，可使自己有此种神妙不测的力量；古史屡见有以社稷之神为古之能治水土百谷者之灵魂者，此种相信灵魂之说，与前说更可互相为证，然前者生于对部落之保护心理，后者生于祈祷农产丰富，皆以食物为中心者。

由上各说，我们相信，原始社会的一切文化，都为该时代的物质生活条件所规定。到底有没有受文化传布的影响呢？这不是本论所说因交换关系而生的文化传布，却是因搜求自然物适于采食的关系而生的现象。

关于这层，也有许多说法，日人高桑驹吉治《中国文化史》，则力主汉族为中国文化之开发者，而汉族最初在China-Turkestan，后乃沿黄河东下，征服通古斯、图伯特、土耳其及苗民诸族，遂发荣滋长于黄河、扬子江之间之说。盖汉族在未入中国以前即使有文化，也不是外化而是本有；被征服各民族之文化，即使被汉族夺取，也不过极原始的关于取食住居的文化，质量几等于无，不妨略而不论。

第四节 原始社会的艺术

艺术发生诸说 艺术何由发生诸说，在绪论中未暇详述，乘原始社会艺术本也无甚可说的时候，试略一论列之。日人黑田鹏信用建筑之非模仿性驳柏拉图之艺术模仿说，用艺术与苦闷驳斯宾赛之艺术游戏说，用“不充分”三字驳希伦Hirn的表现说同席勒Schiller的装饰说，而自以艺术冲动美欲国民性与时代精神说明他的主张，我觉得是很成问题的。

黑田鹏信连驳四说，而在艺术冲动中又连带承认了四说：他以为四说各有所当有所不当，不如直从艺术全体立论，创为艺术冲动之说以为四说之综合。这方法之取巧是不用说的，但于艺术冲动之根本问题仍不能不归之于人类美的欲望之本能，则仍与前四说无异，因为都归根到本能的原故。

本能是心理学上的术语，研究心理学莫便于以儿童为标准。但儿童之第一刹那的本能的表现不是因外界刺激而发的啼声，却是由内部生理刺激的吸乳！食之本能之所以为本能最初发生者，就因为生物之第一意义为“生”。由生之一义，才生出种种反射。美感不能无对象，从美的对象而生的美欲，我们只能名之为反射作用，不能名为本能。就是说，从欲望的发生次序说，美欲较食欲是后生的，此其一。

不从本能说，而从冲动本身说，则冲动是无目的性的，美之感受则是向美的对象之行动，安得以无目的性说之，此其二。

美与艺术之不同科，人人得而知之，有美欲者不必是艺术家，艺术家则人人有美欲，美欲不能与艺术冲动同时并论，此其三。

艺术之所以成为创造美，是人类利用了种种美的对象之各条件，用自己的力量重新安排过了的原故，这种创造的力必有所自来，亦必有所用；来因用由不是简简单单用冲动二字所能解释，此其四。

不用此种说法，我们可以很容易的解决这问题。

试以音乐为例，音乐之最初形式是Miiller-Lyer所谓“叫喊”，这叫喊不必是美的，但却是有用的，因为他们可用以指示目的物，可用以呼唤同伴，可以表惊以求救，可以表喜以与同伴共享其目的物；叫喊的用途有如是之多，但在后来，却可选择较适于何种动作之叫喊，而为固定的意义；选择中之足以宣泄其内部的感情者，足以为共同工作时之谐调助力者，如悲哀时之嚎哭，喜欢时之嗷啸，工作时之吭唷等等，则既不是解释什么的知识，又不是信仰什么的思维，而又非常适合完善地为他们动作之助，故名为艺术。

因采食行为而发之叫喊，不是游戏，不是装饰，不是模仿，近似表现而不是美的表现；等它成为艺术，已经是此种叫喊大大进步之后的事，当非所谓冲动，更非所谓本能。

关于美之所以成为美，近世蒲列哈诺夫在其所著《艺术论》中已有详细的说明，读者不妨去参看。他并非不承认有美感，却将美感解释为力之崇拜种种。

我很同情这点，故敢说艺术之发生，是适合于唯物的目的性者。

艺术发生之次序 法人S.Reinach所著A Polis，首先举出的是种种工具上的线刻，这是因为他是根据考古学的原故，不足以说明艺术发生的顺序；法人Edouard Piette于千八百七十三年发表雕刻先行之说，根据艺术材料同工具，以为最初发生圆雕，及可施圆雕之材料渐少，乃为浮雕；因浮雕而线刻而素画；林文铮先生以其对西洋艺术研究之结果，谓造型艺术中，因建筑与日常物质生活较密切，故发生为最早，雕刻及各种工艺艺术次之，绘画工具更复杂，故为最后发生。

对于中国艺术史，林说为合理。

有不可不注意之一点，则此处所谓之造型艺术，是非常广义地叙述的。设以建筑为例，则穴居野处之土穴木窟都在建筑范围以内，虽其本身不成其为建筑，更谈不到艺术，因是原始的，终不能略而不论。

原始的建筑 中国的建筑，我其初以为是在他两种以后，这观念的根据是这样的：我们知道，中国人是从别处迁徙到黄河流域，驱逐了那地方的土人，才发荣滋长起来的；在中国人未到中国以前，那些土著们，就不会掘穴架木而居吗？等中国人迁来以后，必不会放下已有的穴巢不住，而另待有巢氏架木为巢的！

这个观念的错误，就在于原始社会不是包括黄帝以前，而是说黄帝以后的历史的这一点。

《汉书·郊祀志》：“自共工氏霸九州，其子曰勾龙，能平水土。”颜注：“共工氏在太皞炎帝之间。”如此，则在黄帝以前，一定先有一次洪水；此种洪水，共工之子而后，帝禹之前，没有看到谁去治它，或者这次洪水就在中国人到中国不久便发生，才有有巢氏架木为巢的事，也说不定。

此后，《古史考》说：“有巢氏架木为巢。及其久也，木处而颠，乃编槿为庐，缉藿为扉。”从这时代的生产技术及工具看，类似此种建筑的东西是可能的，因为既可以为耒为耜，则编槿缉藿自然不是能力以外的事。

据一般研究中国建筑者说，现在中国建筑之翬飞式，实脱胎于古代游牧时代之布蓬，此亦一甚有趣味之说。此种布蓬，在北平一带时常可以看到，即以大布一方，用木杆支其四角，使成蓬式者是；其木端与布角结合处，自成翘起之状，很有类似翬飞屋角的地方。此外，热河一带之蒙古包，以木为骨架，以毡为包皮，与布蓬之组织极为相类。现在行军用之帐篷，或亦古意之残留者。

这就另外给了我们一种意见，好像在“木处而颠”之后，原始社会的建筑，比较编槿缉藿进步一点的，也许有类乎此式的篷帐之类的罢？木是不成问题，生产技术上既能利用到草木的纤维，则编为较密之布类想亦不难；《古史考》中所说之槿，大约是长在地上的槿木丛，所以另外要有扉（江南至今仍槿以为篱）；设螺祖与蚕业之说可靠，编布当更不成问题。

《白虎通》说黄帝作宫室以避寒湿，后《文献通考》说黄帝祀上帝于明堂，所谓宫室明堂者，自不必尽如后人所考证，大约到黄帝时，类似后世之房屋的建筑是有了的。

原始的雕刻 考古学者所发现之原始时代的雕刻，石斧、石钻、石簇之类为多，这些东西都是圆形的。所谓圆形，在原始时代是择石块之类斧簇之类者，略去其不合把握的棱角而已。次如动物骨片上的浮雕种种，则较前精工得多。

前论中国原始社会之物质生活时，知道此时之工具已有金属木质及石类数种，又知其有火食的方法；这都与当时的雕刻很有关系。

依前段所引考古学者的发现，再联想到这些物质生活的方法，我们就可相信，在中国虽然没有这些圆雕浮雕的古物发现，诸如此类的东西必然有过的。有金属为工具，则石器木器材料的雕刻不成问题；有佃猎兽类的工具，则利用骨骼以为用具或武器，更于此种用具及武器上施以雕刻，也不成问题；因为有火食的方法，且会掘土为穴以为居处，则火食时之穴灶必有，以火烧土而成之陶器，当也在开始发明之列；且汉族到中国不久，新区域之开拓又快，一切新逢乍见的自然物，必也如以龙纪官以熊名师一样，喜欢在这些用具及武器上描写；况原始文字之八卦，三连六断之形式，很有类于Susieane第一期人类及埃及王朝前之陶器装饰者乎？

然在中国，所见实在不多。《钱谱》及《金石索》，都收有伏羲时代之货币；且无论当时并没有货币存在之可能，即使有之，如《金石索》所收伏羲之九棘币，其装饰意匠，工细有如唐宋时代物，安能信其为真！

中国原始社会之雕刻，所得仅这一点臆测！然原始人类为什么要有此种雕刻呢？我们不妨申论一二。

我们再三说及，原始人类的一切努力，都以食物为中心：以此解释原始工具及武器之雕刻，也比较容易。人类既以获得食物为唯一意念，则凡是可以帮助他们获得食物的工具，必视为最意味的东西，则对于工具之宝贵与喜悦，是不问可知的事。因为自己喜悦，就把喜悦的事情，留在工具上，是合理的。喜悦的事情是什么呢？又，因此种工具而使他喜悦的事情是什么呢？那就是用此种工具所获得的食物，以及自己与食物战斗的情形。所以，是水罐，就刻上水纹；是刀斧，就刻上活跃的兽

类。至于武器，因为是战胜抢掠他们食物的那些敌人的东西，也就以同样情形，刻上人形了。另有一种说法，以原始刻此种图形，是为了记忆此种工具之适当用途，又为了使自己乐于采取食物，也是很合理的。此外，用此种记号以教授别人或他们的子孙，使知此种工具、武器之用法，也是可能的罢？

原始社会的绘画 绘画之发生，初与雕刻无异，其意义也是由获得食物之喜悦而制作的。不过雕刻用于工具及武器，其作于壁上地面者，则名之为绘画耳。又，原始人类之雕刻，亦有用色彩者，则为与原始绘画相同之又一点。

据色彩学者说，红色为一切原始人类所爱好，他们的理由有二：红色暖，与人类之温觉相宜；红色色波长，振动数缓，与人类之脉搏相宜。我们可以另加一个理由说，获取兽类同格杀敌人，都有赤色的血可见，这种色彩符号，所以特别为原始人所喜用。

从Fond-de-Gaume所发现的三野牛的壁画，以及在西班牙发现的一野猪的壁画，多半都是先用线刻，然后涂以赭赤色的色彩的。

中国绘画的原始状态如何，此时亦无从查考，但就载籍所记者论列之。

此地第一点我们就遇见书画同源不同源的问题。此问题久为治中国书画史者所聚讼，近年潘天寿先生争之尤力。在我们看来，书画第一就有同源的可能，其次也有同源的证据：我们知道，在原始社会，一切文化都集中在食物获得及生命维持方面，书有辨别物名表达意见的功能，画亦有此种功能，且同然为思维与语言简单之人类所制作，这样说同源是可能的；书可说起源于八卦，画也可以说起源于八卦，因为八卦也是观天察地取诸物取诸身之各种形象意象而用符号以表现之的东西，同画又有什么区别呢？至于八卦为书法之始，则是谁都相信其不误的。在我们，可以指定表现知识的成分较多者为书，表现情感的成分较多者为画，在猿猴猩猩的原始人类，则未必有此种区别力。

中国原始社会绘画情形，见于载籍者亦不甚多；《印学丛谈》云：“伏羲因画八卦而作龙书，神农因嘉禾作穗书，黄帝见庆云作云书。”已可为古代书法与绘画之混同一致；郑午昌先生《中国画学全史》，历引殷契中龟燕龙鹿等之象形文字，说明因描写姿势不同而字形亦异，用以证明此种古文即雏形之绘画，语甚可取。

《尧典》“象以典刑”疏：“《周礼·司圜》疏引《孝经》纬曰：三皇无文，五帝画象（中略），画象者，上罪墨蒙，赭衣，杂履。”就是说，五帝时，罪之大者，画出他的像，头涂黑，衣服赭红色，鞋用黑白两种色。《史记》本载黄帝有墨刑，黑白及赭色，的确是原始社会应有的色。惟其所画人像，则未必如后世之肖像耳。

余论 原始社会的艺术，据我们目下所可知者，仅如上述。其一切艺术之创作的心理，无不与物质诸条件有密切之关系，且在此可以看出以食物为中心：即以采取食物、保护食物之用具为艺术用武地，而以此类行动之对象为取材也。

然而，为什么别种民族原始的艺术都有大宗的发现，而中国之原始艺术则不然呢？这大约是材料的问题。因为，中国原始建筑多用土木为材料，不但使建筑本身不能保存，所有壁画也有同样命运；原始工具武器，木质而外，金属石质亦不多（古有“典祠宗祏”之语，祭器用石，可见其难得），当亦甚难保存。这一点，真是中国文化史同艺术史上很大一个缺憾！

第二章 初期宗法社会

第一节 初期宗法社会释义

宗法原意，是指人类于血族关系固定之后，寻出两性中之一性为中心，以维系其血族关系，使不与他族相乱的方法。《白虎通》曰：“宗者何谓也？为先祖主也，宗人之所尊也。”《礼》曰：“宗人将有事，族人皆待。圣者所以必有宗何也？所以长和睦也。大宗能率小宗，小宗能率群弟，通于有无，所以纪理族人者也。”

照《白虎通》的说法，宗法的社会组织，应当是：组织之最下层为群弟，群弟之上为小宗，小宗之上为大宗，大宗以上为帝王，即是，全社会成为以帝王为首领之组织，各民族成为以族长（大宗）为首领之组织，而各民族之族长乃被统于帝王。

然而，如此完备的社会组织法，是否直接于原始社会之后，立刻就能实现呢？且宗法云者，所谓“别子为祖，继别为宗”，“立嫡以长不以贤，立子以贤不以长”（前见《礼记》，后见《公羊传》），都是以父系为中心的，尧舜直接黄帝之后，前既为母系中心，变化也不会如此之速罢？

这一点，陶汇曾《亲属法大纲序》说：“宗法，周制耳。”陶氏自有许多力的辩证，但我们只要一想到《礼记》《公羊》同《白虎通》，一致是以孔子的名教主义为宗的话，此语也立刻觉得大有可信的罢？

这样，我们就相信尧舜时代完全没有宗法存在吗？

前章提到黄帝以云纪官的事，归此种思想为原始社会的Totem心理。图腾是什么呢？那是崇拜图腾的人们，以其祖先曾以自然物或自然现象命名，便以此自然物或自然现象为其祖先之本，因而崇拜的意思。祖先崇拜，在前一社会已有萌芽，若谓尧舜时并无一些进步是不合理的。《尚书》第一句是“曰若稽古帝尧”；接着说，“以亲九族，九族既睦”；终则以二女“嫔于虞”。这都是为尧舜时代尊古法、别宗族、重嫁

娶的力证。

如此，我们就不妨下这样一句断语，即：接于原始社会之后的这个社会，是已经有了宗法的影子，事实上并没有把宗法完成的一个社会。这就是我们所以命名为“初期宗法社会”的道理。

第二节 初期宗法社会的物质生活

《尧典》所载，尧在位时有三大政策：一曰正四时，二曰平水土，三曰让贤能。除第三项外，都是为民食问题着想，而民食问题尤侧重于农业生产者。而在正四时中，一则曰“鸟兽孳尾”，再则曰“鸟兽希革”，又见在农业生产而外，对于牧畜也有相当注意。

同上，舜之政绩：一方祖述帝尧，所谓“齐七政”；一方四巡守。帝尧之政既以民食为重，祖述帝尧者当亦如之。东巡守则、正四时、同律度量衡、修五礼五玉，南巡守如之，西巡守亦如之，这都不过祖述之见于行事者。

尧舜两帝对生产问题既这样注重，则当时之生产工具技术以及交换关系，必有显然的进步，试一考察之如次。

舜时手工品见于《尧典》者，有：九寸之圭，七寸之圭，五寸之圭，谷璧，蒲璧；赤纒，黑纒，白纒；车；衣服；官刑之鞭，教刑之朴，赎刑之金；土埴，竹管，皮鼓，匏笙，丝弦，石磬，金钟，木祝；更有惩夷狄奸宄之甲兵斧钺，沿苗民制之刀锯钻竿。

上列五玉、石磬，一望而知为石质；车、朴、管、笙、祝、竿，一望而知为竹木之器；三帛、衣服、弦，为纺织物；金、钟、斧、钺、刀、锯、钻，为金属品；鼓、鞭，为皮革；埴，为陶器。

这就不但可以看出该时生产工具之多样化，亦从可见生产技术之复杂；至于生产物，则黄帝时有者外，纺织物显然有太大的进步。

至于交换情形，五刑中既有赎金，可见原始货币已经发生；舜四巡守，到处要“同律度量衡”，则一面可知四方生产物必有贡献给中央者，一面又可见黄帝之日中为市的交换情形，此时亦大有发展。但我们从四

岳可以知道，即使当时有舟车可为交换行为之助，当时的交换范围也不过中原数省之地，这是要注意的；而较之黄帝时之一日可以步行往返者，已经大得多了。

第三节 初期宗法社会一般的文化

语言文字学者谓语言文字之发生，在于生产行动中之呼嚎，而语言文字之进步，则在于自然物发现渐多，及人类关系之复杂。此说证之《易》，谓取象造字之说，确为可信。

如是则初期宗法社会之生产工具等已较原始社会大为发达，则文字语言亦必较为丰富，此可不问而知者；盖有其事物必有其事物之命名也。许慎曰“知分理之可相别异也，初造书契”，语甚是。

确信《尧典》等篇为帝舜时语言文字之记载，证以孔子删《诗》《书》之义，自可知此种确信为不必；然孔子既曰述而不作，删书亦应有删书之对象，是《尚书》亦非绝无其物者。使信《尧典》亦有《尧典》之本来面目，则当时语言文字之进步，已经不待证而自明。

原始科学 此时所谓科学，亦为极广义的东西，即一切天文地理数学之混合体也。《尧典》对于风雨晦明的知识，对于地面的山川燥湿及方向的知识，对于律度量衡之数量的知识，不但较原始时代范围大大扩展，且有很明显的明了性同确定性。然诸如此类的知识，那发展的中心，仍是农业生产：晓得气候时刻之变迁是为了农作，晓得高下燥湿也是为了农作，数量观察更是为农作物之处理，此点在《尚书·尧典》一篇，分明看得出的。

宗教与哲理的信仰 孔德把原始社会同宗法、封建三种社会的一段，总括指为神权时代；近世波格达诺夫名之为权威时代。意思说，这些社会之信仰，完全在于渺渺冥冥之抽象的神力。

前述这个社会的组织法时，是指人类间的组织关系。其实，这个社会在人类组织以外，还有一种神的组织。就是说，大家都在崇拜着祖先，而祖先既已不存在，其系统就属于神。

《书》称帝尧则“受终于文祖”，帝舜则“肆类于上帝”，又曰“禋于

六宗”，“偏于群神”，“格于艺祖”。是尧舜皆统于天，天之下有六宗，六宗之下有群神，这就他们的神的系统。

这种神的系统，与原始社会所同在相信一切事物为神所命，所不同在系统的完密。完密之原因，则在人类关系（即人类组织）之复杂进步。

道德法律 道德，在此时是服从。如帝王须敬从天，世官须敬从帝王，百姓须敬从世官。法律，大部分仍为从事生产及食物分配为中心。如流共工，放驩兜，窜三苗，殛鲧，都是为了不服从帝王命令，怠惰有益于民事的工作。

第四节 初期宗法社会的艺术

建筑《书》称“文祖”，“艺祖”，“四门”，“四月”，“四聪”，后人皆以明堂释之；尧终于明堂，舜祭天于明堂，是明堂为祭室；尧使舜在四门招待宾客，舜开明堂之四门四窗以明开通耳目之意，是明堂又为朝聘之所。

本来，中国载籍多有解释黄帝之明堂者，然绝不若《尚书》所述之较为可靠。尧舜之明堂，若依后人所注，当为一四注屋，故开四门四窗即可通四明四聪之意，后人谓黄帝之明堂有金木水火之四侧室，有土室在中央，益不可信。

《墨子》：“尧堂高三尺，土阶三等，茅茨不剪，采椽不刊。”《韩非子》：“尧之王天下也，茅茨不剪，采椽不斫。”这两段话都是有为而说，或者与当时情形未能恰当；但依当时的物质生活程度而论，筑土剪茅刊椽，也是很可能的。

此处，有几点顺便谈到：从原始社会进化到初期宗法社会，时间原不算长，为什么帝王居室有如此完整呢？想一想这时的生产关系，我们知道这位高坐那里的帝尧，必是集聚了四方些许之财力，才能够如此的。为什么要这样比较完整的明堂呢？再想一想用以祭天，用以朝群臣，我们知道那心理，是为了表示天子的必得尊崇。

这就得了这样一个结语：人类进化到初期宗法社会，利用艺术以为

统一该社会之百姓的心理的工具的这动机，已经在这样虽是现在看起来并不很好的建筑艺术上萌动了。

雕刻 《尧典》五玉圭璧之属，周时圭形似吻，盖与原始社会之石斧之类相近，就原玉形状，略加琢磨者；谷璧，周时雕米粒之状；蒲璧，雕编席纹：虽不见于舜尧时之记载，因其雕刻方法如此朴纯简单之情状，想亦绝非初期宗法社会所不能为者。

钟在周有各种形式，舜时虽不若周之多文，既有此器，则不能绝无装饰；《尚书·皋陶谟》之敌，郑康成注“状如伏虎，背有刻”，今在西湖博物馆有模本可见；石磬，状如矩，当时或雕刻文路，器当与后世所用无异。

《金石索》收尧舜时代泉刀七种，形式与后代略同，作古文，不知究竟如何；意或后人因有金赎之刑，特附会制成者，也未可知。

兵器刑具，《金石索》亦不见；然考商周武器，仍有以龙虎为饰者，殊与黄帝纪官之原始的心理相合。舜臣仍有“朱虎熊罴”之名，其武臣既亦世官之类，想亦以此命名。如是，设初期宗法社会的武器有所发现者，其雕文如何，亦可想见。

绘画 《尚书·皋陶谟》：“天命有德，五服五章哉。”注：“《大传》说：天子衣服，其文华虫作绘，宗彝操火，山龙；诸侯作绘，宗彝操火，山龙；子男宗彝操火，山龙；大夫操火，山龙；士山龙。”

又：“予欲观古人之象，日月星辰山龙华虫作会，宗彝璠火粉米黼黻絺绣。”注：“《大传》说：山龙，青也；华虫，黄也；作绘，黑也；宗彝，白也；操火，赤也。”

日人野崎诚近《吉祥图案解题》，绘十二章之图：日中有朱雀，月中有兔杵，星辰为三星，山为山形，龙为双龙，宗为饰鸟之两杯，彝为鸟形，操为水藻，火为火状，粉米为米粒，黼黻为斧，绣为两弓相背如亚字，不知何所据而云然。

此处，我们第一注目的是技巧的进步。在前一社会，对于线条措施及构图方法，决不能如是之精密；尤其是取材，几乎自天文地理、自然物、人造物及自然现象，无在不网罗得到。

其次，关于色彩。日光七色中，取其纯色之赤黄青三色，加以全色之白及无色之黑，共为五采。天子备五采；诸侯，黑白赤青四色；大夫，赤青二色；子男，白赤青三色；士，一青色。诸侯不敢用黄，子男又不敢用黑，大夫又不敢用白，士终不敢用赤色。这种尊黄次黑次白次赤的，对色彩的心理，也是很有意思的。但无论如何解释，初期宗法社会对于原始社会的色彩心理，其内容，是明明复杂得多了。

余论 对于初期宗法社会的各种材料，尤其是关于艺术方面，虽然搜罗得并不多，却已足证明几件事：就该时代的艺术全体论，它之所以如此进步，完全是受了生产方法及因生产复杂而起的人类关系复杂之赐；建筑心理如何，前已论及，即雕刻与绘画，也非为了使百姓有所敬畏有所乐从而设，恰与建筑之为统一社会心理者无异；结论下来，再与原始社会的社会心理及艺术创作目的比较一下，我们明白觉得，艺术对于社会的功能，除根本不离于便人类活命一意识外，在此后，又有一个新的问题出发了，那就是，它不但为社会利用以为采食之工具，也为社会组织的首领，利用到用以为维持社会组织的工具方面了！

在本论的绪论说到艺术对社会的功能的时候，我们会说到这层道理，但不可不注意者，则此时之社会首领，还没有显然为他自己的利益而利用艺术，只不过在畏神敬君的观念下，使百姓安居乐业的心理统一起来而已。

第三章 后期宗法社会

第一节 何谓后期宗法社会

我们在本论的绪论说过，历史的进化情形，不如数学一样，可以很清楚地区分出来。往往有，类甲种性质的历史现象才开始，那历史的本身，已经过渡到类乙种性质的阶段里去了的实例，如像我们命名初期宗法社会的那一段历史，我们已证明其为有宗法社会的倾向，但同时，原始社会的性质也有的。

后期宗法社会，自是以宗法社会的性质为多，可也有一些些过渡到初期封建社会的倾向；所以，我们用“后期”两字，事实是想表示这“一些些”新的倾向的。

怎么证明从帝禹至汤末的一个时期是宗法的呢？

第一，在《尧典》中，我们看到言必称天称上帝者较多，言必称祖先者较少；而在《甘誓》《汤誓》《盘庚》《高宗彤日》诸篇中，则几乎无时无处不称祖先，好像一切所作所为，都为了照祖先的意思不得不如此一样！宗法的意义，无非为了血统连续，以为实生活上互助之地；今动称祖先，岂不就是表示，祖先虽已不存，其灵魂仍为维系其血统之最高权力的领袖吗？其次，《史记》述禹传子时的社会心理说：“诸侯皆去益而朝启，曰：‘吾君帝禹之子也。’”这里，第一层意思自然是表示大禹之德，而当时那种宗法的心理，岂不是很强调地表现出来了吗？

怎么证明当时已有过渡到后一社会的倾向呢？

《禹贡》一篇，告诉我们两层意思：宗法社会是以部落形式组织的，因为国家的观念还没有，国家观念没有是因为领土观念不清楚，大禹平水土以后，九州之疆域既定，国家观念于是萌芽，而国家之观念则是密接于封建观念的，这在商末尤其显明；尧舜时已有命某官宅某方的事，然而还不过是指导的性质，禹既指定某州贡某物，则宅九州之王官，必为督促贡物之王使，是有近于封建之诸侯。

第二节 后期宗法社会的物质生活

《禹贡》把当时的生产物，写得很详细，兹表列于次：

冀州 无贡；

兖州 贡：漆，丝，筐织文；

青州 贡：盐，絺，海物，丝，泉，铅，松，怪石，筐屨丝；

徐州 贡：五色土，夏翟，孤桐，浮磬，蠙，珠，鱼，筐玄纤维；

扬州 贡：三品金，瑶，琨，篠簜，齿，革，羽，毛，包柚橘，筐织贝；

荆州 贡：羽，毛，齿，革，金三品，楛干，栝柏，砺砥，磬丹，篚，籛，桔，菁，茅，大龟，筐玄纁玕组；

豫州 贡：漆，泉，絺，纁，磬，错，筐纤维；

梁州 贡：璆，玉磬，铁，银，镂器，磬，熊，罴，狐狸，筐织皮；

雍州 贡：球，琳，琅玕，筐织皮。

无论从哪一类计算，都比前一社会进步得多。就中如漆，则与文字绘画直接有关；许多海产物，则是前两个社会所没有的。再，此种调查表中，并没有五谷之类，然五谷又为食物要目，安可不用？可见还有许多东西没有列入。

要生产这许多东西，并且要贡给天子，需要怎样更进步的技术，这是可想而知的。

《诗·甫田疏》引《郑志》云“凡所贡筐之物，皆以税物市之，随时价以当邦赋”；《金石索》载夏商两代之货币甚多；且舟、车、橈之属，亦可应用于交通，禹平水土以后，交通尤为便利。这都是为交换关系发展之助。

第三节 后期宗法社会一般的社会文化

语言文字 《尚书》所收夏商两代记述，中多帝王诏誓及群臣互相之对话，其语气之流畅，较典谟已大进步；除近年殷墟发掘商代甲骨及其他商器之一字铭与占卜文外，《金石索》所收峋嵒碑及禹夏书，文字篆法，亦大非尧舜币文可比。自然，对自然物之发现既如此之多，社会组织又如此完密之后，对人物，如果没有非常进步的语言文字以适应之，那是事实上所不许可的。

一般科学 《尚书·禹贡》奠山定川，测其地之高下，这是原始的地理；辨别土之性质，品类田之高下，定其土之所宜，这是原始的土壤学；“四海会同，六府孔修，庶土交正，底慎财赋，咸则三壤成赋”，这是原始的财政学；戴东原谓岁差之学，《夏小正》与《尧典》多合，至周则有差，《夏小正》即夏之天文学也，已较前代为进步。

宗教及哲理的信仰 《甘誓》曰“天用剿绝其命，今予惟恭行天之罪”；《汤誓》曰“有夏多罪，天命殛之”；《盘庚》曰“今不承于古，罔知天之断命”；《高宗彤日》曰“王司敬民，罔非天允”；这可以知道，那时一切军政要事，都以为天实主之，即天之神权高于帝王之人权也。又，《甘誓》曰“用命赏于祖”；《盘庚》曰“先王有服”，“罔知天之断命，矧曰其克从先王之烈”，“古我先王，暨乃祖乃父”；这又可以知道，那时一切大事，除以为天主之外，祖先的灵魂也是监督帝王行动的力量。最终，在《甘誓》《汤誓》中，对于不用命者的罚誓，很见出军事首领的威权，这就几乎是封建诸侯权威之萌动了。

这证明了什么呢？第一，此时已将自然现象的组织系，渐渐映照在人类组织上了，军事首领之帝王，有把天的威权与祖先的威权夺为已有之势；第二，因军事行动加多，国家所有权可由军事取得，使君权加强，社会组织机能加强，这是与前一社会不同的地方。

行军时法律之森严，将影响于军事后之法律的进展；《禹贡》而后，贡服之法成形，是民事法之萌芽。

第四节 后期宗法社会的艺术

建筑 我们知道，中国建筑，土木两项是主要料材，在《尚书·禹贡》中，青州之臬，徐州孤桐，荆州柟、干、栝、柏、楛，豫州之臬，都是木材；土是不成问题的。材料既较前代为进步，有什么成绩给我们呢？《鲁论》孔子说“禹卑宫室而尽力乎沟洫”，这是说，帝禹自己并没有住过很好建筑；《尚书·五子之歌》说“训有之（原注谓：此禹之训），内作色荒，外作禽荒，甘酒嗜音，峻宇雕墙，有一于此，未或不亡”，这就似乎，帝禹虽自己并不居住好的宫室，但在大禹同时诸国，一定有所谓峻宇雕墙者，所以大禹才引此以为子孙诫。

如果有人问，为什么大禹以天子之尊，竟不肯以好的帝王建筑表示身分的威严呢？我就要说，除孔夫子所谓利他主义外，那就是承继“先王”不自己利益而利用艺术之旨而已：汉学家以为舜是“祖”述帝尧的，则我们可以说，禹又是“祖”述帝舜的。如果帝禹真可以代表当时社会心理，则帝禹时之社会，仍是初期宗法社会的余韵。

帝禹家天下者四百余年，前后凡七十二主，在建筑方面，则直至第七十二代之帝发，才有了关于建筑的记载，可知这四百年中，如何为宗法心理所支持过来的；因为帝禹有戒峻宇雕墙之语，故后世子孙谨守不敢逾越。

姜丹书先生在国立杭州艺专授中国建筑史，曾有非议大禹此意谓为有碍中国建筑之发达者。姜先生原以诙谐出之，其意或别有所在，非然者，则此说为甚昧于以时论事之原则。

帝桀的建筑如何呢？《竹书纪年》说“三年，筑倾宫”，原注曰“宫满一顷”；《古文册书》说“桀筑倾宫，饰瑶台”；《帝王世纪》并有“桀作金柱三千”之语。自然，这些记载未必可靠，大约根据宗法思想有意侮桀者为多，但亦未必是全无影响的说法。何以呢？禹戒子孙当为根据当时实事者已如前论，即以建筑材料、建筑技巧之能力论，《禹贡》既有五金、铁、镞、银之属，加以浮磬、螭珠、球、琅玕、齿骨之类，又有磬丹、砥砺、怪石之材，且禹铸九鼎以来冶金之术大进，都不是不能建筑此种倾宫瑶台的条件；更进而就中央财力设想，夏禹四百年来之贡品既多，桀而外各帝莫不以俭德相沿习，中央积财不能说不厚。有方法有材料又有四百采之多数人专供王事，倾宫瑶台不愁不能见诸事实。

姜丹书先生于此地大为帝桀喝采，以为他虽为夏家失了天下，但却为后世的建筑史上发了一个异彩。事实上，这自然不是帝桀一人之力，而是生产工具及生产技术自己成功的异彩。

“商人四阿重屋”见《营造法式》引《考工记》，注谓：“四阿若今四注屋也；《说文》，楼，重屋也。”《事物纪原》：“承尘，施于上，俗名仰尘，伊尹制。”这就是说，建筑进步到商代，不特有了四面出水的，即后世所谓有周匝副阶的楼房，且在室内也有了天花板。

《史记》称纣王“厚赋税以实鹿台之钱，而盈钜桥之粟，益收狗马奇物充仞宫室，益广沙丘苑台”；《新序》谓鹿台“其大三里，高千尺”；许慎说钜桥“钜鹿之大桥，有漕粟”；《竹书纪年》说沙丘、苑台：“自盘庚迁殷至纣之灭，七百七十三年更不徙都，纣时稍大其邑，南距朝歌北据邯郸及沙丘，皆为离宫别馆。”姜丹书曰：“依旧驿道计（沙丘苑台之大）二百七十五里。”《周书》有形容商宫贮藏之富者曰：“武王俘商，得宝玉万四千，佩有八万。”《史记》亦说：“甲子日，纣兵败。纣走人，登鹿台，衣其宝玉衣，赴火而死。”

从上面一点引证，我们可以得到几点：第一，皇家富力，见载籍者唯纣为大，就是说，到后期宗法社会之末，封建社会的萌芽已于此可见；第二，就宗法心理说，纣之所以“益”实钱与“益”收狗马奇物以及“益”广苑台，不过欲光门耀楣；第三，苑台之大如此，但是平面发展的东西，绝不是二百里见方也。

雕刻 《禹贡》中可为雕刻材料者，竹木不计外，有：青州之铅及怪石，徐州之浮磬、鬲、珠，扬州之三品金、瑶、琨、齿，荆州之金三品、砥、砺、斲、丹，豫州之磬，梁州之璆、玉、磬、铁、银、镂、斲、磬，雍州之球、琳、琅玕，共二十三种；禹铸九鼎，饰以九州所见山川奇怪、魑魅魍魉之文，是后世所知而不疑者。商有土金石木之专工。这都足证明后期宗法时代之雕刻，较前必大有进步者。

夏代器物，据后世可知者只鼎彝两种，且多陶木材料；至商，则鼎彝之外，有尊有罍，金属材料为主；至于武器及石刻，则两代均有所见；晚清殷墟所发现者，则骨甲文字为多。

禹铸九鼎以纪九州所见无论已，岫嵎禹王碑有“翼辅佐卿，洲渚与登”之语，殷器多以人名铭之，且此种作品，多数为祭器。纪念什么，意思是要把所作器物留给后代，作为他们纪念祖先的珍品；祭器本身，已是追念祖先的东西。这可以知道，在后期宗法社会的雕刻心理，仍还逗留在“宗法”一个范围内。

《史记》有“帝武乙无道为偶人”之语，裴驷谓以土木为人形，想即

后世之俑，惜不曾见其图形。《金石索》收有商代钟鼎之属十五种，兵器五种，金币七种。尊之古通用字有爵及舟，冯氏所收“父辛爵”，亦可谓“父辛尊”，兹以此为例，谈一谈此种雕刻之技巧。

我们知道，爵之作用是饮器，其铸造之心理为祭器。是饮器，为什么要以鸟的形状为大体的形式呢？我们知道，后世有以鸡口喻节制，以牛后喻浪费者，象雀，所以寓示节之意也。是祭器，所以铭曰：“父辛舟作尊。”

尊之大体形状是鸟形：全身以羽毛原状变化作水文，用以表现其饮器的原意；两柄之上端为螭首，吐柄如舌；余则正如《博古录》所云，前若喙，后若尾，两柱为耳，足修而锐。

这又可以看到，后期去前期宗法社会不远，故取自然物为图案之技巧未尽泯也。

绘画 后期宗法社会的绘画，中国载籍不多见，惟在《禹贡》中有土五色及漆之贡品，又有各种致密之织物，以工具论，可证此期绘画亦与前两时代同其命运，决不是完全没有。

《史记》载，伊尹以九主之事干汤，刘向《别录》云“君凡九品，图画其形”，竟谓伊尹以九种君主的肖像为干汤之工具，此说未必可靠。

再证以原始人类的绘画是从线刻变化来的一点，想来此时绘画除一部分以织物或竹简为材料者因年代久远保存不得外，一部分当即在雕刻铸造中保存。

林文铮先生谓中国古代绘画只可谓之工艺图案，亦可为此说相当注脚。

宗法社会艺术之一般的性质 以上，既已将两个时期的宗法社会的艺术述过，很想同以前的艺术比较下来，看一看艺术在封建社会以前，究竟是怎样发展下来的。

艺术，虽然思想方面是直接于社会心理，技巧因有表现思想的一层关系而对社会心理成为间接的，但因思想与技巧都有待于社会生产之工具与技术为之推动，双方都以此推动的机能为说明之具，也可说并没有

多大错误的。

宗法社会比较原始社会，第一个特色是生产工具同生产技术之显然的进步，而且时期越近于我们，这种进步就越大，于是，在艺术方面，思想同技巧，越离开原始社会较远，就越增加了本身的力量。

第二特色是因生产机能扩大，一般的思维形式渐因丰富而显现体系化，于是，思想既有由神的权威体系移向人的权威体系的倾向，艺术也就渐被利用为组织人类社会心理的的工具的趋势，就是说，宗法社会的艺术思想，渐有脱离专采食行动的谐调的功能性，而显表为人类实生活之较高的性质之功能性的现象，而在技巧，原始只为标识器物用途及唤起使情趣的意味虽然有，倒不如非自然模仿而为纯装饰的意味为多。

第三特色是因指导者能率增加，在宗教信仰方面使灵魂的及体魄的二重性增重，于是，艺术方面之雕刻同绘画，就成为纯是贡献祖先并留给子孙的东西，就是说，艺术有保守的，或守旧的趋势。

第四特色是因社会生产能率加大，开始有生产物之贮蓄，特别是指导者的贮蓄为多，所以，在艺术方面，就萌芽了渐离实用价值，趋于代表指导者的权威之建筑，这就有了封建社会的心理之憧憬。

最终，文化传布说，在宗法社会仍没有露出一丝儿头角；且除祖先崇拜及自然现象之精灵的崇拜外，纯粹的观念生活者并不很多。这因为，一则此时的交换关系仍限于所谓“中国”者之一部，并没有输外来艺术思想同技巧的机会；再则，生产贮蓄并不如何普及，帝王世官自须忙于民生问题之管理，多数民众又不得不忙于各种生产，也没有终年空想的可能。

第四章 初期封建社会

第一节 何谓初期封建社会

封建社会的经济基础是土地分归多数诸侯所有，其组织形式有三层：最高组织者是和平的天子，最下层自然是黎民百姓，介乎两者之间，则有此种社会之中坚分子的诸侯。诸侯，以封建社会的原意去解释，就是许多平列的军事首领，其性质与古之帝王或酋长完全不同。

在中国，许多差不多平列的诸侯，互以军事势力吞弱并小以征服其臣民攘夺其土地者，实在在春秋战国时代最为明显；若在春秋战国以前，即我们所指定之西元前千一百二十至七百七十年间，虽然也有封疆赐土的诸侯，虽然也有诸侯间互相攘夺的事实，究竟还不甚烈，这是我们所以在封建社会之前冠以“初期”的原因之一。

林文铮先生谓：“吾国古代之天子，不过是诸侯之领袖，其权威远不如后世之帝王，对诸侯仍须恩威并济，而尤重乎以德服人。”这正是初期封建社会很好的说明，因此时之诸侯，尚有以威以恩以德服之可能也，这是我们所以谓此时为“初期”封建社会的原因之二。

中国在商纣以前，虽天子也有以天下为家的意味，到底仍不脱为所谓种族共同社会，天子虽有时也位置若干诸侯，这些诸侯间互相吞并的现象尚少；到纣囚西伯，西伯臣闢天之徒设法救出其主，纣于是赐以斧钺使专征讨，且《史记》有“西伯出而献洛西之地”之语，已可见有诸侯私其封土之北，并萌强吞弱、大并小之端：此后一则有虞芮争畔之事，再则有文王伐犬戎、伐蜜须、伐耆、伐邶、伐崇侯虎之举。在在可为诸侯以军事优势侵占土地之明证。

我们之所谓三纲五常的伦理观念，分明是宗法社会血族关系之遗物，而成于周之三礼。三礼，孔子说是“鉴于（夏商）二代”，则可知其确为二代之后的习惯的保存：这种在封建社会而保存宗法社会的社会心理，亦是本题命名原因之一。

第二节 初期封建社会的物质生活

《周官·职方》，详载此时代的生产所宜，加以《禹贡》中各生产物，可知此时生产总额如何，兹将《职方》所载，表列如下：

扬州，其利金锡竹箭，其畜宜鸟兽，其谷宜稻；

荊州，其利丹银齿革，其畜宜鸟兽，其谷宜稻；

豫州，其利林漆丝枲，其畜宜六扰，其谷宜五种；

青州，其利蒲鱼，其畜宜鸡狗，其谷宜稻麦；

兖州，其利蒲鱼，其畜宜六扰，其谷宜四种；

雍州，其利玉石，其畜宜牛马，其谷宜黍稷；

幽州，其利鱼盐，其畜宜四扰，其谷宜三种；

冀州，其利松柏，其畜宜牛羊，其谷宜黍稷；

并州，其利布帛，其畜宜五扰，其谷宜五种。

所谓六扰，即牛马羊豕犬鸡六种；五种，即稻黍稷麦菽五种。
（《周礼·郑注》）

前论商代六工时见有草工，《周礼》说明其工作曰：“草人掌土化之法，以物地相其宜而为之种。凡粪种：騂刚用牛（牛粪也，下同），赤緹用羊，坟壤用麋，渴泽用鹿，咸澗用姁，勃壤用狐，埴垆用豕，疆槩用蕢，轻鬲用犬。”这是说明，在这个时代，在农业生产技术方面，有了利用肥料的一个进步。

《考工记》载，攻木之工七，攻金之工六，攻皮之工五，设色之工五，刮摩之工五，抔埴之工二。

攻木之工七：轮人为轮盖，輿人为车輿，弓人为六弓，庐人五兵之柄，匠人为宫室城郭沟洫，车人为舟及耒，梓人为饮器射侯箘虞；

攻金之工六：筑氏为削，冶氏为戈戟杀矢，鳧氏为钟，栗氏为量，段氏为搏，桃氏为剑；

攻皮之工五：函氏为甲，鲍氏治皮，鞣人为鼓，韦氏及裘氏（原文阙疑，度为治革治皮毛之工）：

设色之工五：画氏为画，绘氏为绘画，钟氏染鸟羽，筐氏（原文阙疑，度为竹器之装饰工），慌氏沤丝；

刮摩之工五：玉人治圭璋璧琮，榔人雕人（原文阙疑，度为镶钳及镂刻之工），矢氏为矢，磬氏为磬；

抔埴之工二：陶人治瓦甑，旒人治簋。

这又是说明，这时在手工业生产方面，又有了这样复杂的分工及专门的技术。

周有司市之官，掌交易市场之治教政刑；有肆长之官，监督交易物品之美恶；有贾师之官，订定市物价格。这就更可以说明，在这个时代的交换关系，又有了如何的进步。

但交换范围，仍未见有远出中国以外者。

第三节 初期封建社会一般的社会文化

语言文字初期封建社会是由天子封其同姓及有功王家之臣属为各地诸侯的一个封建社会，此种被封各地之居民，在未属一诸侯统治以前，既未必是一个部落，日常习惯及生产方法也未必相同；但既同隶于一个诸侯管理之下，则习惯与生产方法必须统一；这一分一合的场合，新的习惯同新的生产方法当然增加或变化不少，语言文字，势必大量的增加同变化。

今日之所谓五经，久为中国人视为中国文化之典谟，然除《春秋》而外，《易》《礼》《诗》《书》均为孔子就前世所存书物加以删削订正者，便可为初期封建社会语言文字发达之明证。《易》是就古人取自自然现象移为人事现象的原迹，推敲出来的；《礼》是就古人已成习惯，

著为文字者；《诗》是初期封建社会及后期封建社会纯粹的文艺作品；《书》则除一部分为初期宗法社会到后期宗法社会的历史记事外，余亦为本时期之历史。五经文字组织之精密，自不能不归功于孔子之文学天才，但从此，亦多少可看出初期封建社会语言文字之大体的形式。

语言文字稍微脱离实用的功能，而成为大体是纯文艺的作品，最初都是诗的形式，如西洋之荷马各史诗是。但从艰深简拙之文字，一变而为通于咏调的诗的形式，这就是诗经在初期封建社会的大意义。

一般科学 关于数学，见于《考工记》者，有“轮辐三十以象日月，盖弓二十八以象星”，弓人为弓，“天子之弓合九而成规，诸侯之弓合七而成规，大夫之弓合五而成规”等之割图弧矢之术；关于测准，见于《考工记》者，有“栗氏为鬴，深尺，内方尺，而圜其外，其实一鬴，其臀一寸，其实一豆，其耳三寸，其实一升，重一钧”等之量衡方法；《家语》“孔子观于太庙，有欹器焉……中则平，满则覆”，是当时已知力学之简单原理；音学五音较早，变徵变宫实发明于周初。这都足见此时一般科学较前为进步。

宗教及哲理信仰与道德 《易经》演变到周初，就成为卜蓍之书，要以古人以自然现象记出之符号，附以阴阳消长之理，察其变化，以卜人事之吉凶，这就成为此时之形而上学。《礼记》是想以古人之习惯，附以当时的封建并宗法的思想，规定人类应守之规范者。

至于祖先崇拜之原始的图腾心理，到此时，因生产关系复杂，增了许多环节：一、对于天之信仰不减；二、《周礼·春官》，要在仲春之昼击鼓咏诗以迎寒暑之神；三、《礼·郊特牲》及《祭义》都有筑坛设场以祭日月之规定；四、星辰风雨均拟为神；五、祭地见于《春官·大司乐》；六、祭山川见于《春官·小宗伯》；七、灵魂信仰，初见于《尚书·金縢》，盖深信祖先死后其灵魂仍在，且一如生人之生活机能，要吃要用则有供物，有义信则以璧以珪为质，更相信他人可以代死者死以为死者赎。

第四节 初期封建社会的艺术

建筑 豫州之林木及枲，冀州之松柏，都足为建筑大小木作之用；

为宫室、城郭、沟洫之匠人，陶人为瓦，都是建筑专工。则此时建筑发展可以想见。

关于城郭，《史记》有成王使召公营洛邑之明文。

关于宫室沟洫，散见《尚书》《礼记》各处。《周书·洛诰》“则禋于文王”，孙星衍云“考官注云：大庙，后稷庙；二宫，祖考庙，考庙也”，是洛邑有后稷庙及文王庙、武王庙也；《礼记·明堂》“明堂者，凡九宫，一室而有四户八牖，以茅盖屋，上圆下方，所以明诸侯尊卑也；外水名辟雍，总三十六户，七十二牖”；《周书·顾命》言明堂两翼室名左右路寝，有东西序及西南西北两夹室，有台门曰灵台，有左右门侧之堂曰塾，有九阶南面三阶，余各二阶，以应门为正门；《礼》又云：“天子七庙，诸侯五庙，大夫三庙，适士二庙，官师一庙。”可见此时建筑宫室之种类复杂。

关于建筑装饰，《礼记》对柱子的色彩说“天子丹，诸侯黝垩，大夫苍，士黼”；徐邈云“黝，黑柱也；垩，白壁也；盖地与柱宜黑，墙宜白也”；《周书·梓材》“惟其涂丹雘”，又“涂墍”，是在墙面屋顶施色施泥者；《淮南子》“文王作玉门，言以玉饰门也”；且有于明堂四牖绘尧、舜、桀、纣及周公辅成王之像为壁饰者。

关于建筑材料，大戴之说如果不错，则屋顶部分以茅以泥；墙面自然以土石为重；栋梁楹柱当为木材；门窗以木而有金玉之饰。

关于建筑心理，我们可分作几点看。封建社会是有臣属与君主关系的阶级社会，这种心理见于建筑，就有了庙数多少及楹柱色彩之不同的严格的区分；若以天子以下庙数递减之例推之，官师只有一庙，黎庶当然无庙，是庙不特为祖先崇拜之代表物，且为封建阶级性质之表现物矣；天子之宫室、城郭、朝庙，不惟数目最多，而装饰尤为富丽，这就因为，封建社会时代，生产贮蓄丰富，天子所得更多，乃必然的意识到利用建筑以示王权的优越这一点。

雕刻 六工中，木工属于雕刻，金工属于铸造雕镂，刮摩亦应属于雕刻，埴埴属于塑造；职方各物，扬州之金锡，荆州之银齿，雍州之玉石，冀州之松柏，都是适于雕刻的材料。

周之礼器有：鼎，有盖之鼎曰鬲，俎，木质之豆，瓦质之豆曰登，尊即彝、爵、勺、觚、觶，裸器之瓚、鬯，洗及盟时用品之珠槃、玉

敦。乐器有：金质之钟，十六小钟编为上下列之编钟，玉质之磬，同上编法之编磬，土质之埙，丝弦木身之琴、瑟，木质之止、柷、籥、敌，匏质之笙、竽，竹质之管、箫、籥、篪。兵器有：兕甲、犀甲、戈、殳、戟、酋矛、夷矛、王弓、弧弓、夹弓、庾弓、唐弓、大弓、夹弩、庾弩、唐弩、大弩、枉矢、絜矢、杀矢、鏃矢、矰矢、蒺矢、恒矢、瘳矢。种类较前代多至若干倍，不可谓不多。

种类既如是之多，若——说明其技巧，不惟古物存于今者不多，即甚完备，亦将不胜其烦，今仅就金石陶木四类，各举例说明之。

周器金属之最著者为鼎，钟，尊彝。瑞典人西伦所著《中国古代艺术史》（*Histoire des Arts anciens de La China*, Par Osvald Siren, 现为瑞典首都大学教授，及国立斯托科尔密Stockholm博物院院长，所著中国艺术史均用英、法文出版，此书则法文版也），有牺尊一事，形式完全为牛之立状，毛化为云样细文以为全身装饰之线刻；《金石索》收文王鼎一，方形，四足，两耳，周围有十六齿，鼎盖雕为饕餮形，四面有四大兽面及四小龙形，各以极细之回旋文为地，足形象雌，上端为鼻，下端为尾，共高一尺七寸余，铭曰“鲁公作文王尊彝”，《博古录》云“此鲁周公为文王作祭器也”；《金石索》收齐侯铸钟，椭圆形而截其两端，全身六分之四为三级，雕很小的卷曲鸟形四十余，地无细文，周围有齿，上面除梁以外，均平圆雕为飞伏鸣啸之鸟形，极生动富赡，铭文四百九十余字在内，乃周室赠给太望子孙之纪念物。

周之玉器，原有圭、璧、璋、琮之类甚多，其大者为玉敦及各种石刻。《金石索》收追敦一，似为金器。侈口，方座，圆足，两耳为龙形，卷尾张口竖角，口沿及足均为云形文，腹部则为龙凤文，间以细小之回旋线，座亦然，高一尺四寸余，铭五十九字，意为战争有功者之纪念物品，西伦所收玉器亦多，文路亦为云气夔凤及龙虎之形；岐阳石鼓为后世最称道不置者，前在清宫，近当在北平故宫博物院，此鼓，中国治金石书法者类能道之，不赘述。

周代陶器，西伦书收数事，多以花叶状粗线为装饰，不知周漆如此耶，抑后人伪造？按：壘为陶器，而壘之为字，即古代雷字重叠文，设有此器可见，其装饰当为云文可知。

豆本木质，陶则为登。西伦收一豆，四耳为雌形，全体为云样花纹，当亦周初之器。

从以上几个例子，我们可以知道，各器取形，大体仍为自然物之模拟，而花文饰物，所谓龙凤夔螭云气种种，多半引用旧法而加以较工之技巧者，即在花文方面，亦可见有宗法社会之保守性，以祭器为供祀祖先之物为尤甚。

雕刻心理，不出三类：一、为祖先崇拜之心理者，如祭器；二、为表示战斗能力，即能为某王某侯某公夺城攘土者，如礼器及兵器；三、留给子孙，使记取祖先夺城攘土者，如石刻及私铸各器。

绘画 初期封建社会之绘画工具，不见有若何进步。笔史曾有“虞舜造笔，以漆书于方简”之说，然既以漆书，笔非毛笔可知；方简，周初有用布帛之说，故有“沤丝”之句，然漆书于布帛，不灵便的程度并没有减少；《周礼》有设色之工五种，且定四方上下为青赤白黑玄黄六色，除漆为黑色外，余五色当仍用五色土，亦属仍旧。由此可知，即使周初对于绘画技巧及绘画用途极有发展，工具之不便，当为此种发展之阻力不少。

初期封建社会时代之绘画作品，此刻当然一些也看不到，但不妨从各种书物中，摘述一些当时绘画情形。

周甚注意于国子之六书，其象形一法，当给绘画以若干便利；《周礼·地官》有建邦土地图之职；《周礼·春官》载司常掌九旗，画日、月、龙、虎、熊、凤、鸟、隼、龟、蛇之形；门画虎，屏画斧；《周书·顾命》“敷重丰席画纯”，《周礼·乡射记》“凡画者丹质”，《周礼·丧大记》注“皆为画云气雕玉者”；以及明堂四牖之图，都应当归类到此时绘画情形方面。

绘画作家，只在《穆天子传》中见为周君画“莢”之封膜，为齐王画九重台之敬君，画忖留像之公输班，答齐王问之某氏，但均未见得实有其人；至于画论，答齐王问之某氏谓：“画犬马实难，画鬼魅则易。”然亦为藉题发挥之辞，实莫须有，日人大村西崖遽推为论画之嚆矢，未免太早！

余论 关于初期封建社会的艺术我们知道的虽不多，但我们已可看出一点艺术心理的特点，那是教化的心理。就是说，这时代的艺术之心理的趋势，是封建主利用艺术为维持封建的阶级社会的组织的心理。至于何以致此，则惟有封建主是土地私有者这一点说明。

第五章 后期封建社会

第一节 后期封建社会要义

后期封建社会的要义，是要指明在这个时代的社会组织。

一方面因共主之威权几等于零，各霸一方的诸侯之威权益形巩固，形成一群军事领袖及土地领主之对立的形式；一方面因诸侯间互相战争，乘机而起之暴发户固然不少，因国亡家败而流为平民者亦多，使社会心理渐有个人主义的倾向。

胡适之《中国哲学史大纲》，谓春秋战国时代，诸侯互相侵略，灭国破家者多，乃指为“封建制度的种种社会阶级，都渐渐的消灭”，殊属未是：诸侯互相侵略，只是封建领主的军事性之发挥，越侵略得凶，越使封建的性质显明；诸侯灭国破家，并不是一经战争便悉数破灭，只是战争使得强者益强益大，弱者才被破灭；而且破灭者，决不会完全死掉，只是退而在野，使社会上平空多加了精神上在那里反抗，形式上在被压迫的所谓最初的士大夫阶级而已。这是说，胡先生所举事实，正是证明春秋战国时代之封建的性质愈加巩固而已。

井田制，一向被中国人指为封建制度的一种重要条件，实在，且不用说井田制是否存在尚成问题，即使果曾实现，顶多也不出中央直辖的区域以内；再退一步，假使完全承认井田制曾普遍实现，则公田而外，大家尚须归田于公，则与原始社会大众没有土地私有观念一模一样，更无二个以上之封建领主可寻。

在前章，曾说及文王献洛西之地，因那时诸侯必已自认原为天子封疆之土地为私有，故有“献”之一字。盖该时之诸侯，虽实际自成为封建领主，究不敢公然蔑视其共主；周初已有莱莒夺齐都，徐偃王争淮域之事实，其后则愈演愈烈，甚至诸侯争国夺城而共主不敢不加以奖励者，共主之权威乃荡然无存，非极明显的封建社会而何？

第二节 后期封建社会的物质生活

《尔雅》一书，传为成于周公而经孔子订定者，其所诂释，大抵多春秋时物名，或本古名而春秋时代沿用者，其释九州之美如下：

东方之美者，有医无间之珣玕琪焉；

东南之美者，有会稽之竹箭焉；

南方之美者，有梁山之犀象焉；

西南之美者，有华山之金石焉；

西方之美者，有霍山之多珠玉焉；

西北之美者，有昆仑虚之璆琳琅玕焉；

北方之美者，有幽都之筋骨焉；

东北之美者，有岸山之文皮焉；

中有岱岳，五谷鱼盐生焉。

更以《通志·草木鸟兽昆虫略》、《离骚草木疏》、《尔雅翼》、《尔雅正义》、《毛诗品物图考》各书为据，可以找到后期封建社会许多东西，兹择其与艺术有关者，记于下：

草类有：麻葛瓠蓝芷草茹芦茅菅葭篇竹蘗蓼孟；

木类有：松柏桧枏榛楸椴梓桑梧桐枫枢柞漆杉栎豫章檀卮枸杞木兰杨柳杞桂槐楠楮并闾梨杜柿椹。

是时不特在上之诸侯因吞并而得大量之土地，即在下之百姓，亦有广大土地，蓄使奴隶者；《小雅·大东》：“小东大东，抒柚其空。纠纠葛屨，可以履霜。佻佻公子，行彼周行。既往既来，使我心疚。”《魏风·葛屨》：“纠纠葛屨，可以履霜。掺掺女手，可以缝裳。要之襍之，好人服之；好人提提，宛然左辟，佩其象揄。维是褊心，是以为刺。”

其攻击当时富榨取情形者，如《魏风·伐檀》：“坎坎伐檀兮，置之河之干兮，河水清且涟猗；不稼不穡，胡取禾三百廛兮。不狩不猎，胡瞻尔庭有悬貆兮，彼君子兮，不素餐兮！”

从上列许多例子，可以知道在后期封建社会时代，虽然生产技术及生产工具不能无相当进步，对于自然界的知识又非常丰富，但就适足以使经济的阶级形式趋于强调。

第三节 后期封建社会的一般文化

我们知道，春秋战国时代，是中国许多学术发明群起的时代，如孔子、老子、杨子、墨子、庄子、荀子、孟子诸人，都成为后世学者的偶像。为什么呢？为什么这数百年间就会产生这么多思想家呢？

胡适之研究中国哲学史，分这时的思想为五派，即：忧时派、厌世派、乐天安命派、纵欲自恣派及愤世派。

这五派思想家之产生，胡先生归咎在三百年中长期的战争；为什么要战争呢？胡先生没有告诉我们，只得由我们自己去想。

不消说，诸侯战争的目标是争城夺地拉民众。为什么争城呢？是因为当时大部分财产力都集中于城市，且因城市易于贮存财产；为什么夺地呢？是因为当时财力来源仍是农村经济，没有财产的来源，财力也不会集中；为什么拉民众呢？因为民众是生产工具，没有民众土地根本没有用！

归根结蒂，这时代的战争原因，不过是在晓得土地的用处，因此发生对于土地的用处的欲望。这欲望又何由发生呢？我们又归结到因生产关系之复杂引起人类关系的复杂，更因人类关系的复杂引起人们更多的欲望这一点。

结论下来，胡先生所不曾告诉我们的那原因，我们可以找出来：那是土地私有发生所引起的榨取的欲望了。

后期封建社会之思想家虽多，但出发点既都为战争太多，思想的中心也就都归结到如何使战争不发生之一点上。这实在有两个原因：客观

的，各封建领主各欲得一个使自己富强于其他各国的方法，所以有以此种方法自荐者，都可得为卿相；主观的，各思想各看到弭乱方法之一方面，但不必是各封建领主所欲得之方法。

祖先崇拜及灵物崇拜的心理，到此时成为什么形式呢？我们看，墨家是把这种归之于天，老庄是归之于道，孔孟是归之于良心，申韩是归之于法律的效力，杨朱是归之于宿命论。天道良心法命是什么东西呢？这都是不可捉摸的一种形而上的东西！这东西的另一面，便是抽象的灵物崇拜！

第四节 后期封建社会的艺术

建筑 自共主权威衰落以后，诸侯因争霸而称王称公者甚多，自爵位最低之男爵至公至王，其间经过好几个阶级，每自进一爵，势必略改其宗庙宫室使与地位相称。诸侯王公中，如鲁隐公之养老，燕昭王之事师，每有举动，辄张大其事，另为新宫新台。因为争霸，对于战败国之城郭宫室，常有烧毁之例，如鲁庄公之毁人城，燕昭王之烧人宫，既烧既毁，势必再筑再造；且因故置城者亦在在有之。诸侯王如是，卿大夫亦莫不然，盖此时卿大夫原多拥兵自重，且有食客至千人之多者，况权势所至，时有杀君之嗣或瓜分其国土者，则对于宗庙居处，必多土木之工程；卿大夫下之士庶人，既在经济方面有成为暴发户之可能，家室祖庙之建筑，常亦在多方经营之中。这都可证明后期封建社会之建筑，必较初期封建社会多得很多。

中国建筑，从后世建筑物观察，再证以古人对前此各时代的建筑之考察，知道就是在后期封建社会时代，也不会跳出“向平面发展”的圈子：即建筑物之发展方向不在空间之崇高，而在平面的扩张；建筑物之容积不向上求，而向前后左右设法是。例如，设以土室为中心筑，向四周发展者，有向北之水室，向南之火室，向东之木室，向西之金室，从不曾见有在土室以上为什么室者；且室之外有若干路，路各以若干门通于围墙以外；这是在《尚书》描写武王死日可以看出的。

现在，我试就各种载籍所记，由外向内，由下向上，谈谈后期封建社会之建筑的大体及其装饰：一、铺首，外门上之环钮，《风俗通》：“昔公输班之水，见蠡曰，现汝形；蠡适出头，班即以足图画

之；蠡引闭其户，终不得开；遂施之于门户，云人闭藏如是，固周密矣。”又云：“门饰金谓之铺，铺谓之𨮒。”（注：音欧，今俗谓之浮沔钉也。《演繁露》云：“门上之钮环也。”）这是以前所没有的。二、路，见于《尚书》，兹不赘。三、阶，前章曾说及之。四、屋墙有砖，见于《金石索》所收丰宫砖。五、墙色，前章言之颇详。六、屏风，即泉画是。七、壁画，亦见前章。八、承塵，见前章。九、墙门窗门及涂色之柱子，前章言之较详。十、柱头料拱，《礼记》：“管仲镂簋山节藻梲，君子以为滥矣”，节即柱头斗拱，当时已有雕为山形者。十一、梁上短柱，同上，梲即梁上短柱，管仲绘水藻形。十二、屋檐之椽，《左传》“鲁庄公丹楹刻桶，御州谏曰，侈，恶之大者也”，桶即椽，当时已有刻以花文者。十三、晕飞式屋角，《诗·小雅·斯干》：“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如晕斯飞。”疏：“言檐阿之势，似鸟飞也。”十四、抎风，《礼记·丧大记》：“降自西北荣。”（注：荣，屋翼也，即正脊而下，通翬飞式角之边脊。）十五、屋上有瓦，《史记》：“秦军鼓噪勒兵，武安屋瓦尽震。”

以上第一及第十至第十五，所举外门铺首，柱头，斗拱，梲，椽，晕飞式，抎风，屋瓦，以及第四之墙砖，都可说是后期封建社会之特别的进步。

雕刻 关于周初之雕刻材料及技巧，前章所已言者，在后期封建社会当未免全数泯灭。自以东周以还，诸侯擅行僭越名分的非常之多，争城的自然要夺得被征服者的一切礼器祭器，称王称公的也要自行铸造钟鼎之属，如宋之与鲁，彼此间也要互相以雕铸物品私相赠送馈遗。所用既多，铸造亦必较昔为繁，这是可想而知的。兹仍如前章之例，就《金石索》及瑞典人西伦《中国古代艺术史》所见，举例说明一二。

西伦收有一钟，铭文十四字，中有十二字与积古款识所模者非常相似，余二字或当积古款识模时为锈所掩，故与经西人洗刷后所见者略有不同。钟为铸钟形式，腹部花文分五级，龙文颠倒者两级，柱形突起者三级，铭在中央纵立，下沿有阴文云形线刻，旁似有细文不甚分明。

此书另收尊爵角卣多种，形式多与周初类似，惟雕刻装饰，较周初为多简括古拙之手法，或亦彼时时势多变，不免仓卒为之之所致？即中国考古家，亦谓商品非属镶填则多刻镂细腻，周初少镶填之风，而刻画多繁缛细巧，此后则简单多，与此意颇相合。

关于石刻，《金石索》所收不多，一为孔子所书吴季子扎墓碑，一

为秦诅楚文。前者共十字，云为大历十四年重刻，结体似小篆，而古致尚存；后者文长三百四十八字，云是秦惠王所作，而称其篆法为“淳古似钟鼎”。

西伦收此时之玉器残件数十种，其中多为夔凤螭龙之文。

货币之类，《金石索》所收甚多。齐货为刀形，装饰素朴，铭文简古有变化，均为阳文；莒刀较僵直，铭文更简单有趣，《金石索》谓为齐伐莒后所制。

绘画 本期也同前几个时代一样，关于绘画的作品自无可见，即载籍中关于绘画之言论记事，亦未必直可认为可靠；但各书既言之凿凿，事实又不能说完全没有影响，今就显明者录存数条如下。

《韩非子》：“客有为周君画荚者，三年而成。周君观之，与髹荚同状，周君大怒。画荚者曰：筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时加之其上而观。周君为之，望见其状，画成龙蛇禽兽车马万物之状毕具，周君大悦。”这种绘画，不要说不会有，实在也不能有，因为没有这样小巧的绘画工具的原故。

《图画见闻志》：“旧称周穆王八骏，日驰三万里。晋武帝所得古本，乃穆王时画，黄素上为之，腐败昏聩而骨气宛在，逸状奇形，亦龙之类也。”按周穆王在西元前一千年顷，宋武帝在西元后四百年顷，时间相差一千四百年，原本即为丝质，是否可见尚成问题；然画马，则颇与中国古代不受外来技巧以前之绘画题材相合耳。

《水经注》：“旧有忖留神像。此神尝与鲁班（即公输班）语，班令其神出，忖留曰：‘我貌狞丑，君善图物，客在，我不能。’班于是拱手而言曰：‘出首见我。’忖留乃出。班于是以脚画地。忖留觉之，便还，没人水。故置其像于水上，唯背以上立于水上。”此说颇与鲁班见蠡作铺首相符，且多有神话成分，不知究有几分可靠。

《说苑》：“齐王起九重台，召敬君图之。敬君久不得归，思其妻，乃画妻对之。王因知其妻之美，与钱百万，纳之。”如此说可靠，是在后期封建社会时代，中国绘画已有肖像画，且能使人知其模特儿之美丑如何，何以至汉代始有神仙故事之石刻，且面目大致相同？

《庄子》：“宋元君将图画，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在

外者半。有一史后至，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍公；使人视之，则解衣盘礴。君曰：可矣，是真画者。”这几乎是给我们努力描写了当时画家之性格。

韩非子又有关于齐君问画一段，前已言之，不再述。

余论 关于本时代绘画记事之不可尽信，尚有一主要原因，即依照以上所引，似与当时社会心理全无关系者。建筑雕刻尚可窥见社会心理之影响，绘画何能独异？

第六章 第一过渡期社会

第一节 第一过渡期社会解题

这个时期，本可名之为初期个人主义的社会，因此时代之经济的特色，是商业资本第一个在中国社会史上露头的时期。

林文铮先生曾有过这样的意见，他说：中国数千年来，儒家之宗法观念实为大多数人所信仰，故表现于社会方面者则为家族制度之束缚；自秦汉至清末，与其谓为个人主义时代，毋宁谓为家族主义时代为合适。

这自然是一个很重要的意见，但我们仍不能即以家族主义为本时期之定名者，有以下几种理由：第一，中国历史不特自秦汉以后始有家族制度，帝尧、帝舜时即已发现，如以此为中国社会史立论基础，则四千年来将无甚阶段好分；第二，商业资本在此时虽无十分之十的势力，亦绝非前数个社会所可比，此种经济上之大变动，我们不便忽略；第三、秦始皇之好神仙决非为社会人类求福祈寿，这种态度影响于社会及艺术者不少，且的确自秦为始而流传于后世，这也是非要留意不可的。

资本主义是个人主义的经济的基础，然在这个时候，虽然商业资本主义第一次在中国经济史上发现，却又并非这时代的经济基础之全部，这就是我们命名此时代为“第一过渡期社会期”的理由。意思是说因为在这个时代发现了商业资本而且发现了个人主义的倾向，虽然它们的力量不能完全使这个时代独立，却对后世有绝大影响，能使后来的社会大大变质，所以才如此命名的。

但我们须得记住，这“第一过渡期”是从封建社会过渡到混合社会的，同“第二过渡期”之由混合社会过渡到社会主义社会者有绝大的区别。

商业资本既有力量使此时代与前个社会分开，而又大大地影响了后来者，为什么不能同欧洲产业革命以前一样，毅然把中国生产方向移

到工商业发展到极高度的地步呢？这儿有几个原因，是限制中国商业资本不能尽量发展的概括：一、因为中国的生产对象到底是在农村，所以历代都支持着重农轻商的政策；二、宗法观念在儒家发展以后愈益深重于社会心理，这种心理反对一切新奇的发明，因此，中国很不容易从手工业移到机器工业，没有工业为后盾的商业是不能突飞猛进的；三、货币经济是商业发达的利器，中国在秦汉时代还是自然经济与货币经济并行的。

这就使商业资本主义刚刚有发展的可能的时候，已经遭遇到各种挫折；商业资本主义不得被压下去的时候，嬴秦因以统一中国，等到前者一经摧残，嬴秦亦随之灭亡，我们的这个时代，亦不得不在刚刚使中国社会变质到一半的时候完了，使这个时代乃仅成为“第一过渡时期”。

第二节 第一过渡期社会的物质生活

第一过渡期的物质生活有四个特点，即私有财产制度之完成，货币经济猛飞突起，都市集中与大规模的商业行动，以及交换关系之国际的发展。

《汉书·食货志》引李悝之言曰：“秦孝公用商君，坏井田，开阡陌，急耕战之赏，虽非古道，犹以务本之故，倾邻国而雄诸侯。然王制遂灭，僭差无度。庶人之富者累巨万，而贫者食糟糠。”又引董仲舒之言曰：“用商鞅之法，改帝王之制，除井田，民得买卖，富者田连阡陌，贫者无立锥之地。”这都足见秦国土地私有制度之显明，但这还是秦孝公的时候，至始皇当有更大的进步，则土地私有制度必较前尤为普遍。

在春秋，单子曾有劝周景王不要铸大钱的话，说：“民患轻，则为之作重币以行之，于是乎有母权子而行；若不堪重，则多作轻而行之，亦不废重，于是乎有母子权而行。”那时孟子周游各国，国君往往有赠送五十至百镒者。已可见货币经济之较为流行。到秦始皇以后，则不但盐铁之利要靠货币作交换工具，甚至官俸也都以货币当之；因为货币的应用如此普遍，所以货币之种类，亦有以黄金为上币，铜钱为下币之区别。

都市之功能，在封建时代则有两种：一则用为容纳农民租税的处所，再则用为镇压农民的反动行为。陶希圣曰：“春秋战国有许多地方筑城，在资本主义的时期，筑城是为保护市场的。”这种心理，在秦始皇把天下富商大贾聚之咸阳一城的事，是表现得很明白的。

实在，在这个时候，不但商业资本的力量逼得秦国不能不采用重商轻农的政策，商业资本的势力也同样可以左右政治，例如吕不韦之以商人相秦，陶朱公之以商人而运动楚国大赦，都可看出秦始皇前后商业资本之不弱于后世之金融资本。

以上几个原因，乃逼出这样的结果，即自秦始皇以后，帝王就把享用物质分配的眼光放了开来，从本国到了外国，就引起了所谓国际贸易；但在秦始皇前后，这种事情是开始，所以非常小规模，不是国际间的直接贸易，而是商人自动干出来的玩艺儿。

这些方面，我们看出一个共同的原则，那就是交换关系的进步。交换中心在市场，而市场则是产生个人主义的同价值的，那种极抽象的灵物崇拜的地方。这是因为，市场是纯粹以你的物品或金钱，卖买我的物品或金钱的地方；这里只看到你的或我的这种关系。于是，原始社会共同生产共同分配的关系既完全被淹没不见，就只留下你我个人的关系。同样，一定的价格可以取得一定的物品的这情形，使人们相信“一定的东西就有一定的价值”的抽象的观念。

不管是私人的或国家的，交换行动既伸展到国外，则不特主要目的的物质交换方面是其结果，文化交流也是结果之一。这就是说，文化传播的事实，在此时才在中国艺术史上有了最初的影响。

第三节 第一过渡期社会一般的社会文化

谈到第一过渡期的社会文化，我们就不能忘记秦始皇焚书坑儒这件大事。为什么秦始皇要毅然决然出此一举呢？我们不要以为这是不近人情的事情，他有他的理由。

胡适之论中国古代哲学之中绝，以为原因并不在于焚书坑儒，却在于“消极一方面，受了怀疑主义的打击，受了狭义功用主义的摧残，又受了一尊主义的压制；积极一方面，又受了这几十年最时髦的方士宗教

的同化”。这好像指示出来，焚书坑儒的理由就是这种“打击”、“摧残”、“压制”同“同化”的总结果似的。

胡先生是专对“中国古代哲学”立论，我们要注意的却是：一、根究什么是焚书坑儒的最初的理由；二、焚书坑儒之后，中国社会思想的倾向如何这两点。

那么，胡先生所指出的四个派别如果真是焚书坑儒的出发点，则那四个派别者，为什么成为如此呢？我们以为，怀疑派之产生是因为所在时代的理论（宗法为经封建为纬的）与事实（个人为经封建为纬的）的矛盾；狭义功用派之产生是因为认识时间（后期封建社会已过去，社会的经济关系已改变）的差别；一尊派之产生是因为较前更进一步的，认准进化的必然：注（实质上是个人的主义，却被认为是法令的抽象权威）；至于方士宗教之产生，则纯是以个人主义为中心的。何以有“理论与事实的矛盾”，何以有“时间的差别”之类呢？又何以解释“进化的必然性”在彼时是个人主义的，何以解释以个人主义为中心的方士宗教呢？

理论是已成的，是根据以前的经济关系铸造的；事实是现在的，是根据现在的经济关系变化的。以已成之衣，缚之变化之身，谁都要怀疑。古者以宗法观念可以使人就范，今则非就时事利害下手不可，不能拘于空泛之理论。在财产为少数土地主或资本主所私有的时代，非一面以法保护其私有财产之发展、一面以令限制土地主或资本主间的斗争不可。至于现世长生及享乐，则原为私有财产发达以后之人类的自然欲望倾向，任何理论不得而阻之。

这样，我们不妨说，经济的必然性是焚书坑儒的“最初的理由”。

《史记》中《李斯列传》同《秦始皇本纪》记李斯之奏，是因为“语皆道古以害今”；始皇自言，则是“收天下书不中用者，尽去之”。这就很够注解以上的意思了。

李斯的意思是要为社会打破旧时代的理论的传统与迷信，用开明专制的方法，看清时势利弊，发为严格的法令，把社会搬到一个新的并进步的路线上；而在秦始皇，则极端发挥了个人主义的现世享乐同长生不死的趣致。这就是，第一过渡期社会思想的倾向的代表。

可惜这种经济关系没有来得及给我们一个十足的表示！

第四节 第一过渡期社会的艺术

建筑《史记》：“始皇初即位，穿治郿山。及并天下，天下徒送诣七十余万人，穿三泉，上铜而致椁，宫观百官奇器珍怪，徙臧满之。令匠作机弩矢，有所穿进者，辄射之。以水银为百川江河大海，机相灌输，上具天文，下具地理。以人鱼膏为烛，度不灭者久之……树草木以象山。”颜师古曰：“三重之泉，言至水也。臧，才浪反，言冢内作宫观及百官位次，奇器珍怪，徙满冢中。”裴骃引《皇览》曰：“坟高五十余丈，周迴五里余。”

殉葬在秦穆公时即有，但陵墓建筑之宏大，则自秦始皇始；且此种陵墓，乃为始皇初即位时即开始建筑的，是此种宏大工程意识，在第一过渡期之开始即已发生也。

阿房宫是后世批评秦始皇侈于建筑的鹄的，《三辅黄图》述其制曰：“规恢三百余里，离宫别观弥山跨谷，辇道相属；阁道通骊山八十余里，表南山之巅以为阙，终樊州以为池；作阿房前殿，东西五十步，南北五十丈，上可坐万人，下可见建五丈旂；以木兰为梁，以磁石为门，周驰为复道，渡渭属之咸阳。”

每个离宫别馆如何呢？《三辅黄图》及《史记·秦始皇本纪》，都说每破一国，便把它们的宫室模样取来，照样作之咸阳北版上；在秦始皇手里先后曾灭韩、赵、燕、魏、代、越、齐、荆等数国，则所谓离宫别观者，当如其数，其建筑形式当亦各有不同。

《三辅黄图》又曰：“横桥南渡以法牵牛。桥广六丈，南北二百八十步，六十八间，八百五十柱，二百十二梁，桥之南北堤缴之石柱。”

《史记》记秦代宫室总数曰：“关中计宫三百，关外四百余。”

此外，秦代毁城营城的事例很多，长城则是专为防胡用者。

《三辅黄图》庙记云：“长安市有九，各方二百六十六步。六市在道西，三市在道东。凡四里为一市。致九州之人在突门。夹横桥大道，市楼皆重屋。”

此地，我们看到秦时建筑之三特色：第一、瑞典人西伦书曾收有周

文王陵墓，建筑很简单，自秦始皇才有高至五百尺周围万八千余尺的陵墓建筑；第二、规模三百余里的大宫室，虽桀纣不是过；第三、市场建筑古未之前见，至秦已发达为此！

这三种特殊的建筑物，那建筑的心理如何呢？

陵墓，自然是灵魂崇拜的表现，但一定要自己亲自看着把陵墓建筑好，且又如此规模宏大，防备紧严，这就把古人以祖先的灵魂为崇拜之标目者，过渡到以安慰自己的灵魂，带有长寿永生那样个人享乐的倾向的地方了！

宫殿的建筑心理，我们曾说明是表示帝王之权威的东西，秦始皇不特以一己之设计为宏大之宫殿建筑，并且要把各个由自己的威力所战败的国家的宫室为此种建筑之一部分，就仿佛说，秦始皇是有着统一全人类的威力似的。这可说是哲学方面之一尊主义姊妹产物。

至于市场建筑，那正是重商的意识之显露。

雕刻 《三辅黄图》：“收天下兵聚之咸阳，铸以为钟鐻，高三丈；钟，小者皆五千石也。”又：“销锋镝以为金人十二，以弱天下之人；立于宫门，坐高三丈，铭其后曰：皇帝二十六年初兼天下，改诸侯为郡县，一法律，同度量，大人来见临洮，其大五丈，足迹六尺。铭为李斯撰，蒙恬书。”又据《三辅黄图》说，此种铸造品后为董卓击碎。按钟鐻之类，在秦以前是用为量具的，因有没离开实用的价值，体制亦不如何伟大；设《三辅黄图》之说可信，三丈高之大钟，实五千石的小钟，已经不能作量具之用，而成为纯粹的并伟大的铸造艺术品了！金人十二立于宫门，分明是作为宫室装饰用的；坐高三丈已见于《三辅黄图》，人高如何，只铭文说“其大五丈”便知，如此高大的人物铸造，自然自成为纯粹艺术品，且为秦以前所未有；由此亦可见中国雕刻艺术至第一过渡期社会有如何之进步。

关于秦时金器，《金石索》与西伦书均有所见。《金石索》有秦钱两种，刻文半两，已改小篆，形式与清代制钱相同；《中国古代艺术史》收周秦时镜八种，然周不闻有镜，约是秦物，有一镜周为龙形，中铭曰“大乐贵富千秋万岁宜酒食”，铭意绝非秦以前所能有。

印玺刻纽，治中国金石学者均知始自秦始皇。《金石索》有秦玺四种，《集古印格序》谓为李斯刻，其纽，刻半透雕龙形者二，同上鸟形

者二。

秦代刻石之多，为古所未有，事实见于《史记》。《金石索》收六种，重要者当为：泰山石刻残石，琅琊台石刻，芝罘石刻及峰山碑。

关于秦代陶器，只看秦代建筑之多且巨，便可想像其砖瓦之应必广。《金石索》收秦瓦十余事，其中一种为鸟虫书法，一种中间是纲目文，一种中作飞鸿形，一种中如太极两仪八卦形，余无甚雕饰。文字皆为小篆，且多为吉祥语，或铭以宫名。

从以上所举关于第一过渡期社会的雕刻，我们可以得到几个注意点：以前关于雕刻之技巧，虽然亦甚发达，但总有各自的限制，自秦统一天下，不但把社会文化之其他部门统一，且亦把雕刻技巧统一起来，盖秦既每克一国便夺取他们的器用，则制作器用之技巧，亦同时汇聚于秦之一处；以前关于雕刻作品，虽有礼器一类为宗法心理所成，余则或用于度量，或用于音乐，还是工艺艺术性质，到秦代，如大钟及金人，则从普通工艺品独立出来，成为纯粹的雕刻艺术了。至于秦代之雕刻心理，如金人大钟及刻石印玺，则显然是利用了来，作为“一尊主义”之工具者，艺术用为统一社会思想的效能，至是大显。

绘画 第一过渡期的绘画用具，一看画法可以由大篆改为小篆更改为隶书，便知道如现代所用之绵纸毛笔还不见得齐全；其色彩，《史记》说“衣服旄旌节旗皆上黑”，又说“更名民曰黔首”，可知那时色彩是以黑为归的。

秦时绘画成品，后世从来没有看见。但据《拾遗记》说，在秦始皇即位之第二年，有骞霄国人烈裔到中国来，能于方寸中列土成五岳四渎之形，且能口含丹墨，喷到墙上成鬼怪奇物的形状。但是，此种是否即可名为绘画，则还很成问题。

《史记》记秦始皇骊山陵墓说“上具天文，下具地理”。地理，或即以水银或成的山川江海；天文呢？或者就是在墓顶上所画的银河星宿。后来汉入关中的时候，史家记萧何独收其图籍，此种图之内容，是否有近于绘画的作品，也还成问题。

至于秦代宫室，中国治艺术史者亦常有如此的推测：秦代宫室既如此崇高伟大，且于砖瓦及门旁均有装饰，其墙壁如何？想必也有许多绘画为之点缀！

可惜，此时绘画作品竟无可见！

在述说第一过渡期社会绘画艺术終了，我们要提出一个重要的问题，那就是文化传布在中国艺术史上的开始这件事。此层，我们在本章第二节已经说过，现在，我们就要对它作一番简短的检讨。

按：罽靬国，盖即西域之一国名，今川滇云贵之地；秦居中国之西陲，则与该处各国交通，是很可能的事。且不论烈裔所作，是否即为绘画，但此种喷色成画的方法，至少是发生于西域了的。西域诸国的文化，是从什么地方发生了来的？考古学家谓为与印度文化很有关系的，而印度之文化，则间接受影响于希腊，希腊则受影响于罗马。这样一来，在秦时，中国艺术至少也受了这个系统不少的影响了。

第七章 初期混合社会

第一节 初期混合社会论

就一般的社会思想做中心，把中国数千年历史分为段落的，在最近，是戴季陶先生。在他的《孙文主义之哲学的基础》上说：“大家都晓得，自汉以来，孔子的思想完全是统一中国的基本势力；自欧洲文化输入中国以来，中国的思想界，起了一个很大的变化。”在汉以前，中国的社会思想以何者为中心，戴先生没有说，但已足证明他不相信那时便以孔子的思想为中心，而自成一个段落；汉以后到欧化到中国以前，是不是以孔子的思想为社会思想的中心，戴先生又证明说：“绝对尊孔，事实上就是老子愚民政策最巧妙的手段。”意思说，在这个段落，“狡猾的帝王”对孔子思想是阳奉阴违；自欧化入中国以后，中国社会思想就又成一段落。

假定我们承认这种说法，相信自汉以来的中国社会思想部分地为孔子的思想所支配，我们就要问：“孔子的思想是什么呢？”戴先生又说这可以叫作“社会连带责任主义”。他所举的连带是：

一、个人对家，家对个人；个人对国，国对个人；个人对世界，世界对个人。

二、家对国，国对家；家对世界，世界对家。

三、国对世界，世界对国。

这其中，个人问题，我们拿到讲老子思想在这时期的影响时再说；世界问题，在这个时代并不如何明了，所谓国对世界，世界对国云云，只可在空想中捉摸，没有事实可供例证；所余，则只有家同国的关系。

家是什么呢？家是血族关系之维系的方法，即“宗法”的表现；国是什么呢？国是这许多家同那许多家，这个部落同那个部落，这个区域同那个区域，因所属不同而互相区别的，即“封建”的产物。

我们既承认这时期是孔子思想支配的时代，就该承认，在初期混合社会，至少是有“宗法”同“封建”的两种性质存在着的社会。

老子思想的影响如何呢？戴先生说：“于是全国国民，无智愚贤不肖，都在四个趋向的当中：一个是离世独立的虚无主义，一个是权谋术数的纵横主义，一个是迷信运命鬼神的宿命主义，一是烧炼采补的纵欲主义。这四个主义不是渊源于老子的个人主义，便是以老子的个人主义为依归。”

这就证明，在初期混合社会，除部分地保存“宗法”同“封建”两种性质外，大部分，却是以个人主义支持着的，一个混合时代。

戴说而外，我们就别的方面试一注意，也可找出，在这个时代，的确保存有宗法的、封建的同个人主义的社会思想。我们知道，汉高祖所代表的什么阶级呢？他本来是农村跑出来的一个英雄，在他得天下以后便对他的父母夸示他所得的土地比他的弟弟多，可知当时对于土地霸占有怎样的热情；自汉而后，土地私有制度已成为不可移易的情势，后来虽有竭力想恢复公田制的，不但收不到成效，反引起更激烈的土地购买同土地霸占；有大量土地的土地主，虽有种种不同的名字，奠基在剥削农奴以为生活的一点，总是没甚区别的；且各朝代也不断有以茅土或采邑分封功臣或子弟者。这都是封建社会的遗志。

其次，在各帝王起兵谋叛其当时的帝王时，大家都喜欢找出十代或八代的祖宗，择其为帝王诸侯名臣者，自称是其后裔，以号召当时有革命思想的民众，且往往以此成功。既为帝王以后，则又大大地把乃祖乃宗追封一下，并置专门正帝王家系的官吏，后世乃有附会到几千百代的所谓家谱系谱。这又都是宗法社会的宝贝。

复次，自汉以后，被称为有名的帝王，都是好大喜功的英雄，专以开土辟疆为能事。这种事业，一部分是土地掠夺的虚荣所使，大部分却在于多得四方奇珍玩好；等武功成就以后，则大行交通以为物品之变换，大开市场以为国内之交易；此外，许多朝代都有国有的买卖、国家的余粟及借贷：这也足证明是商业资本主义及此主义副产物的个人主义之发达。

由上之各点，我们可以说，戴先生对于这段历史的批评是对的，也就是说，谓这个时期为“初期混合社会”是对的。

第二节 初期混合社会的物质生活

前节说到汉高祖出身农村，是代表在秦代商业资本政治压迫之下的农民的，所以即位以后，一面侧重农桑，一面大封诸侯，汉文帝更将此种政策发挥尽致；此后各朝代，亦莫不以农村经济为主，不过在富足的时候就少抽一点税，贫乏的时候就多抽一点税而已。

在农民方面，往往因统治者时常想出许多花样剥削其生产物，便不能不想尽方法使劳动效率增高，于是，农村生产技术也接着有了不少的发明，如汉之“火耕水耨”，魏之利用水力等方法都是。

中国的手工工业发生很早，这是我们所知道的；然机器工业，则终初期混合社会一千三百多年不曾有。这或者是受宗法的保守思想所限制，所以在各朝代差不多都有对于奇巧淫技的禁令；然也从此点，可以看出新出的手工工业及用具，必也时有所发明，否则何必三令五申地注意于此？

大家都知道中国是一个重农轻商的国家。这在初期混合社会较为颇多确实性，但亦不能说是绝对确实，因许多朝代都没有司市之类的专官，有时也弄弄盐铁余棗的国有商业；且魏以“立市通贾”为财货流通之计，晋元帝曾署岭外酋帅以收其利，宋武帝“以东境去岁不稔而诏广商货”，在此都有提倡商业的例子。

由上述各点，我们可以抽出四个要点，作为初期混合社会物质生活情形的结束。

一、个人经济同私有财产制度再无若何限制，你为我我为我的人类关系十分显著，在农村则剥削者与被剥削者完全分立，手工业者则各以其专门技术保守秘密，在市场则商品价值超越一切。

二、农民因须交纳租税，不得不将其生产物视为商品之一，手工业者亦然，使全社会成为各小商品生产者同各小商品交换者的社会，因此，各个生产或交换机关，就都不能不成为非常小规模，各自独立的东西，乃至只有分离的技巧，没有更大的体系。

三、工具及劳动生产物，完全成为私有。

四、因为商品性超越一切，大家都为生产丰富及竞争胜利故，不得不呕尽心血以求技术与工具之进步，于是在宗法并封建的守旧心理之下，也有进步心理之萌芽：然终限于宗法的师承相授受，不能立刻成为全社会体系的大进步。

第三节 初期混合社会一般的社会思想

在本论第五章，我们谈到春秋战国的学术思想之发达，说是因为当时战争太多，社会分化较繁，因以发生如许的观念生活者；在本论第六章，我们又谈到秦代因商业资本发达，个人主义倡盛，而有道教之祖的方士之流；这两种东西进化到初期混合时代，因为社会的表面是尊重宗法并封建社会理论之祖的孔子，社会的里面为个人主义之祖的老庄思想，就使前者成为制造儒家理论的士大夫阶级，后者成为制玄论妙术的道教信徒，但一致都是唯心论者，精气信仰者。

士大夫阶级的经济的立脚点，我们知道，有些是由王公世臣诸贵族的地位被封建的战争挤了下来的，有些本身即商资地主或高利贷者出身，他们的生活费都离不了对小生产者的榨取，而用不到亲身参加生产。因为如此，他们既有优余时间去作精神劳动以讨探各种学识，去讲名节论身分，或去轻名节尚旷达，更有机会进而为官吏，退而为缙绅名流或高人逸士；同时，既与道教信徒同为个人主义者之流，就不能不大受其影响。

道家同士大夫阶级，可以说是初期混合社会一般思想的生产者。

但是，这两种人既然都是不事生产的怪物，我们就可以说，他们绝不会受当时一切生产工具生产技术同分配方法的影响吗？这是绝对不可能的。第一、他们本身就是参加当时的生产分配者的一员；第二、在他们思索着如何支配、如何榨取下层阶级的时候，他们脱离不掉当面于实际生产；第三、即使他们并不思索这些，而当他们探讨别种形而上的学术的时候，也不能不应用由劳动技术所得的各种新的知识。

其次，这时代的下层阶级，也决不像前几个时代一样，不大有普通的常识。这是因为，从封建社会以后，社会分化既复杂，则有知识的王公贵人、卿大夫士以及昔之为大地主大商贾者，亦必有多数沦落为下层

阶者之群；同时，即使并非此种破落户，世代为小手工业者或贫农、佃农、自耕者，既与同群之有知识者相交往，亦有得知识的可能性；且此时经济关系复杂，从对剥削者的应付及市场竞争上，亦可得到多量知识。

关于这个时代的一般的社会思想，我们没有一一加以叙述之必要，兹仅举关于语言文字及宗教与哲理的信仰的进步情况为例，说一个大概；此中尤应注意于道教之进化状态，因其关于此后之艺术者尤大也。

语言文字 中国的语言文字之最有势力者为五经四书与诸子百家之说。这种思维形式实不限于一二部门，那是非常常识的东西；而它们之所由产生，我们知道，大半是在春秋战国时代，一面当面着封建社会，一面想念着宗法理论而活动了的。

在第一过渡期社会，因为个人主义的社会条件太多，不能不对这些东西有一度之破坏。但到汉朝，在起初，则以农民的封建同宗法的社会条件突然加多，就又不能不致全力为经史百家学说之追求。然而不久，商业资本之类的个人主义社会条件露出头角，而以语言文字为个人消遣的文章辞赋诗歌，乃因以兴起。

至于魏晋六朝，不特文章辞赋以及经史之学较汉为著，又因佛教带来的梵语关系，反切及音韵之学亦应时发生，把口头上的语言作为专门的学问；且以书法及书写用具发明得较为完备，更把手头上的语言之装饰的意味，作为研究的对象了。

隋及唐，承魏晋之余续，经史方面虽仍注意于旧说的注解，而趋向稍异；文章诗辞之发达，成为中国古代文学史上极盛的时期。

宋时学者、士大夫吸收佛教同道教的思维方法，发而为极盛一时的性理之学，也是中国玄学史上有数的时代；文章辞赋与唐代无大差，书法不弱于唐，而近代形式的小说戏剧，亦于此时发生。

唐李商隐诗“或谑张飞胡，或笑邓艾吃”，宋苏轼《志林》“涂巷小儿薄劣，其家所厌苦，辄与钱，今聚坐听说古话”，宋孟元老《东京梦华录》并已指出说古话的专人。这些说古话的，他们自然未必全是平民，大约都是被分化为平民之群的贵族的后裔，但这也可以证明当时语言文字之部分的普遍化。

宗教及哲理的信仰 宗教，实在是宗法及封建社会的条件下产生的，这在以前各章曾屡屡说及。秦以后，社会上既照样保存着宗法及封建社会的特质，则宗教样式的哲理定然延存。然而中国，从来没有一个强调到绝无其他杂质的封建社会独立存在，多半还保守其他相反的社会条件，所以也从来没有像欧洲一样，有伟大统一的宗教。

中国宗教意识，最初出现，是以祖先崇拜及自然崇拜为目的之图腾的形式；进而为天地山川江河星宿之灵物崇拜；再进而为统治者之神道设教用以济道德与法律之穷困者，如《洪范》示诫，《春秋》之志灾异。

诸如此类的宗教意识，原已兼容并包地保存在中国人的心头；到了汉朝，佛教来中国，并带来了新的组织概念的方法，那就立刻被引为线索，把这些久已保存在心头的、各种奇怪的宗教意识一气组织起来，成为真真是中国的宗教的“道教”。

道教所收之鬼神，实为原始社会以来，所祭的天地寒暑、日月星辰、风雨社稷、山川五祀、蜡厉雩酺之类；亦实为原始社会以来，崇奉祖先追招灵魂、梦兆卜筮、天道阴阳五行及仙药长寿之类。前一类是古代统制者的信仰，后一类是古代被统制者的信仰。

秦始皇恶死，方士为求不死之药；秦民厌乱，方士为设免病之符咒；汉代阴阳五行星象之说盛，讖纬之学因以产生；春秋志灾异，汉之学者乃以天人感应之说为之注释。不管何时何代，农民总是相信奇迹的，因为他的生命是农产品，而农作物收获操之于风雨，风雨既非人力可致，故遇旱潦则求天祭神，遇丰稔则感天谢神。

凡此种种，以及祈生，咒死，医病，驱鬼，化凶成吉，一切上下贫富为雅为俗，举凡日常生活所必需之各种法术，莫不是道教中之一部门。以其所收入者特别复杂，故能得中国人更普遍的信仰也。然其一贯的原则，乃不脱为对现实社会的一种宿命论的、个人享乐主义的逃世的方策。

佛教，在印度自然是一种真正的宗教；但一到中国，除部分的为道教所吸收，部分地组织了僧众，大部分则已被士大夫者流用为解释天人相应同性理之学的工具了。

总之，从汉至元初，中国社会是一个宗法封建与个人主义互相消长

而大抵不失为平等地位的社会，社会的组织条件既如此复杂，社会文化也有同样的程度，是很难以极简短的篇幅说明的。

第四节 初期混合社会的建筑艺术

总论 中国一向没有记载建筑的专书，有之，亦只说到建筑制度，不能给我们以建筑方法上的说明。直至宋明清三代，始有《营造法式》之类的谈方法的书物。所以，在这个时期，大部分材料，还不能不以谈制度者为纲，各处散在的摄影写照或实在建筑物为目，综合地了解其建筑艺术之大概而已。

日人伊藤清造论中国建筑，引所谓伊东博士之分类法，于宗教建筑中列入坛庙、寺塔、道观、风水塔、文庙、书院、各种淫祠及清真寺，于非宗教建筑中则列入城堡、宫殿、楼阁、住家、商店、剧场、会馆、衙门、牌楼、门阙、碑碣及桥等诸种建筑物，陵墓亦归宗教类内。

若依本论论点，则城堡、宫殿、衙门、文庙、书院、楼阁等，偏于表现封建的意识者为一组；陵墓、坛庙、门阙、碑碣，偏于表现宗法意识者为一组；道观、寺塔、风水塔、清真寺及各种淫祠，偏于表现宗法并个人主义意识者为一组；余则表现个人主义者多，另为一组。此依建筑心理及建筑效果两者，而为混合的分类法。若纯依动机，则此类建筑十九是个人主义的。

大约因为中国的生产活动一向是在地皮表面发展的原故，在建筑方面：一则材料是以泥土木材及陶土为范围；二则建筑技术纯向土地表面作辐射状的发展，没有向上把握空间的技巧；三则一切建筑部位及方向，并建筑之装饰，多注意于风水时令。这都是中国建筑有关于农业生产的处所。同西洋建筑艺术注意柱头门楣之程度相当者，则中国人歌咏建筑，未有不触及料拱者，亦是一件很有趣的事。

不用说，此后论列中国的建筑艺术，因颇有实物可考，自较以前为确实详尽；然亦不便一一触及各种详细的部门，限于篇幅也。至于叙述方法，当择一时代最主要的建筑物为代表；或一时代有两种以上之建筑并驾齐驱者，当择两类中最特殊或最新见者为例以施说明。如汉之建筑主要者为城堡宫殿及陵墓，今则但以宫殿为例，余者附之。魏晋以来，

城堡、宫殿、陵墓而外，寺塔为新见。故举后者为例，余则连带谈及而已。

汉之宫殿及陵墓 中国文学家、史学家，谈到秦始皇便大骂其阿房宫，以为劳民伤财亡国败家者的鉴诫；实则汉代的宫殿陵墓，超出秦之阿房宫者不知凡几，此辈道学家倒很少谈到。

汉代宫殿，伊藤清造曾举长乐、未央、建章、甘泉四宫说明，我们不妨单以未央宫为例，大略谈谈。

《史记》记高祖时代的宫室，谓在五年九月起工者为长乐宫，其胜况散见《三辅黄图》及《玉海》《关中记》等处，但不闻这位长乐皇帝有何话说；未央宫建于高祖八年，却云：“萧丞相营作未央宫，立东阙，北阙，前殿，武库，太仓，高祖还，见宫阙壮甚，怒谓萧何曰：‘天下汹汹苦战数岁，成败未可知，是何治宫室过度也？’萧何曰：‘天下方未定，故可遂就宫室；且夫天子以四海为家，非壮丽无以重威，且无令后世有以加也。’高祖乃悦。”据这一条，可以知道：此宫是萧何的计划，其雄伟壮丽盖大胜于长乐宫，其建筑意识，则为表示天子之威权。

刘歆《西京杂记》：“未央宫周回二十二里九十五步五尺，街道周回七十里；台殿四十三，其三十二在外，其十一在后宫；池十三，山六，池一山一，亦在后宫；门阙凡九十五。”殿阁名目见于《西京杂记》、《三辅黄图》、《三辅决录》、《汉宫阙记》、《汉宫殿疏》及《汉武故事》者，有：前殿、宣室殿、温室殿、清凉殿、宣明殿、广明殿、昆德殿、玉堂殿、麒麟殿、金华殿、承明殿、掖庭宫、椒房殿、昭阳殿、飞翔殿、增成殿、合欢殿、兰林殿、披香殿、凤凰殿、鸳鸯殿、安处殿、常宁殿、茝若殿、椒风殿、发越殿、蕙草殿、高门殿、非常殿、年长殿、延年殿、四车殿、武台殿、钩戈殿、寿成殿、万岁殿、水延殿、寿安殿、平就殿、宣德殿、通光殿、曲台殿、由虎殿及神明殿等殿；有增盘、宣室及天禄等阁；有织、凌、暴各室；有桑鸟、玉、画等堂；有甲观及钓盾等处。

此种建筑之实际的形式如何，惜无遗物可考。然亦可臆测一二：中国建筑之平面图的配置，千篇一律是对称式；王国维所著之《明堂宫寝通考》，由殷墟书契诸铭文推测所得，及三礼图的宫寝制，以及近代宫殿庙宇之所宗，都是明证。有前，于是有后；有左，于是有右；殿与殿对，堂与堂对，室与室对，亦可想像。阙，即外门之两门垛；观，即阙

上或门上可以观之门楼；是宫殿之外必有围绕之的露墙。

《史记》：“高祖大朝诸侯之群臣，置酒未央前殿。”前殿既为朝见诸侯群臣之所，则犹古之明堂，是前殿必为全宫主殿，地位当在王国维所谓“四屋中含一室”之中央地位。若然，则前殿为辐射式平面图之中心，其前为一组，其后为一组：前组以前殿为半轮辐之中心，三十一殿堂辐凑，而以五山、十二池，点缀中庭及东阙露墙以内；后组亦以一殿为半轮辐之中心，十一宫殿辐凑，再以一山、一池，点缀后庭及北阙露墙以内。

中国建筑中，殿同堂的界说只在规模之大小，大则为殿，小则为堂，宫即室，室即宫，一物而二名者也；台同榭，都是先积土成方台形，然后建筑其上者；阁，台榭之下层不以土而以木者。

未央宫的地上建筑形式，虽无直接材料可考，却有间接的材料不少：如武梁祠石阙及石刻上之建筑形式，四川渠县沈府君神道之大体形式，都可为了解此时建筑形式之参考材料。且中国建筑，宋前曾无研究之专家，技巧之保存全在师承相传，故《营造法式》作者曾有自来相传之语，况且同为汉初之物，相距又不甚远者乎？

楼。“商人为四阿重屋”，为中国建筑有楼之始；阿房宫主要部分是坐容一万人之楼；武梁祠石刻，穆王朝西王母故事，描写在一楼上。未央宫既有如许宏大的规模，其中亦必有楼。

鸱尾。鸱尾即主脊两端所饰之龙头形物，此物之应用在汉武帝的时候，但在武梁祠石刻，楼及庖厨之屋脊两端，已有半如意形之装饰物；在未央宫各屋脊两端，必有类乎此的东西。

翬飞式屋角。翬飞式屋角见于《诗经》，武梁祠石刻，遍寻不见此种意味，意或当时刻石器具不甚方便，故略于此耳，不然，则既用于后期封建社会矣，此时万难即已消灭。

廓庑。廓庑在武梁祠石刻上不甚分明，瑞典人西伦所收登封嵩山汉石关一，则刻有廓庑之形甚显然：未央宫在阿房宫以后，阿房之廓庑设置，万不能置之度外。

科拱。科拱为中国建筑极端注意之一物，上述各种石刻，都有得刻出，未央宫当非例外。

栋椽，柱，阑干，瓦，门及阶。《三辅黄图》：“以木兰为椽，文杏为梁柱，金铺，玉户，华榱，璧铛，雕楹，玉碣，重轩，镂楹，青琐，丹墀，左碱右平，黄金为壁带，间以和氏珍玉，风至，其声玲珑然也。”

室内装饰。《三辅黄图》：“清凉殿，夏居之则清凉也，亦曰‘延清室’。《汉书》曰‘清室则中夏含霜’，即此也。董偃常卧延清之室，以画石为床，文如锦紫（按，即有褐色文之大理石）；琉璃帐，以紫玉为盘，文如屈龙，皆用杂宝饰之；侍者于外扇偃，偃曰：‘玉石岂须扇而后凉耶？’又以玉晶（按，即水晶）为盘，贮水于膝前，玉晶与冰相洁。”

关于描写秦代宫殿建筑者，我们见过杜牧的《阿房宫赋》，然所谓赋者，多半都故意夸张的东西，十之八九不是事实。汉代建筑，我们是从较有真确性质的图书上找到的，虽不能说完全真确，比较总是可靠得多了。即就以上考查所得，同以前各时代的建筑相比较，进步的程度，真不可以道里计。且无论建筑材料方面如文杏为梁柱、木兰为椽者为前代所不及，其建筑技术同形式，装饰的富赡陆丽，亦绝非前代所能梦想。

汉代陵墓，西伦于建筑类中收汉武帝大将霍去病一墓，云在今咸阳西北。墓前留一碑，并有石马石牛之属。

帝陵规模，自然较此种陵墓大得多；且秦代而后，皇帝建筑陵墓多在即位之初，甚有用费相当全国贡赋三分之一者。卫宏《汉旧仪补》：“天子即位，明年，将作大将营陵地。用地七顷，方中用地一顷，深十三丈，堂坛高三丈，坟高十二丈。武帝陵二十丈，明中高一丈七尺，四周二丈，内松柏黄杨题凑……已营陵，余地为西园后陵，余地为婕妤，以次赐亲功臣。”《三辅黄图》：“高园于陵上作之，既有正寝以象生平正殿路寝也；又立便殿于侧，寝以象休息闲宴之处也。”又据日人足立氏调查，汉陵多三门或四门之址；其平面图，大约以七百方里为全陵地盘，周以露墙，墙辟四门；正门到坟前为神道，道旁列石人石马之类；神道尽处为正殿，正殿两侧为便殿；正殿再进为堂，堂后即坟；坟与堂之中间为碑；而以妃嫔婕妤与亲功臣之坟，则分列正坟之左右及后方。

卫宏所谓方中，即地面以下之坟坎；明中，即地面以上之坟室；坟之外表，自周成王以来，均用方锥截顶式。

日人足立氏之所谓门，即武梁祠石阙之类，古名阙，今名门耳。武梁祠石阙已如近代之牌楼，嵩山之汉石阙尤逼肖；但不以柱而以墙架之，且上部亦不连，惟两侧庑式，当与牌楼无异也。至陵上宫殿之建筑，当与当时宫殿无异，盖直以陵墓为幽冥生活之居处矣。

汉代建筑，除帝室之宫殿陵墓外，《三辅决录》记有郭祥起大宅事，《三辅黄图》则记有袁广汉之私园情形，说：此园东西四里、南北五里，有曲折流注的人工制造的河，有十余丈高的人工制造的山，奇花异木、怪禽野兽不计其数。

此外，有一事须注意者，则佛教既于汉明帝正式来到中国，其建筑的技巧，显著者如寺塔，是否已有影响于中国之建筑？查寺院，在汉明帝建白马寺时已有其名，然是否即依照印度的形式建造者，则完全不可考。白马寺壁有“千乘万骑绕塔三匝图”，武梁石刻于穆王朝西王母之楼旁有塔形，考古家谓汉之明器亦有木塔，但实际见于建筑者，魏晋以前不能知道。

中国建筑之一般的心理 中国固有建筑的一般的技巧，所给予我们的第一个感觉，是稳固安定的意味。在平面图方面，每一个屋基都是平行四边形的；全体屋基之组成，则以许多平行四边形对称地辐凑于一个中心；而每个屋基与别个屋基间所成之空白，亦为同等比例的平行四边形；即全体组织之最外的轮廓，亦以正方形或平行四边形为依归，很少有所变化。这种平面图，因全体都以直线组成，且直线以内的面积，也从来没有跑出平行四边形以外，这先就给了我们一种平坦稳定的感觉。在地上建筑方面：四堵墙所作成的立方体，垂直线无论如何不如每边平行线之长，使这立方体成为扁平的形式；屋顶部分是有些变化了，然大体地看，左右前后，仍为二等边三角形。这就虽使我们稍稍有生动之感，到底还以安定之感为多。

中国建筑之最有变化者不在大体而在各种细部。屋之主脊本为水平线，但于两端各加以鸱尾之类的装饰，使全线的效力完全改变，成为两端向上的月形线；由主脊下垂之四脊，因举折关系本为漫月形，再加下端之兽头等装饰，亦成为月形线；至于翬飞式之屋角，则月形飞起，发挥月形之性质尤显。

科拱，原为中国建筑家视为精彩存寄的部分，则曲折牵连，使檐以下墙以上，成为玲珑剔透的形式。

记得有一本中国人写的小说叫《梦里的微笑》，这种又静穆又喜悦的情绪，我觉得很可以拿来批评中国建筑之各种细部的技巧。

为什么呢？为什么中国的建筑要取这样的形式呢？我以为：

第一、在于中国所赖以生存、所从以工作的这中国的地理关系：我们说过，一切社会意识都生于生产经验，中国最初生活地带的黄河流域，是很少隔绝地平线的一个大平原，中国民族既天天同这个一望无际的大平原接触，必然下意识的，先有这种地平线所给予的无限安定的观感；中国民族一直发荣滋长到五千年之久，从来没有离开向地面求生活的农村生产，这就使我们感到地面之很少变动的安定观念，此在八卦之以直线表现思想，而坤卦之意义是属于静的，就更容易明白。

第二、关于各种细部之装饰者，在于人类关系之不同科。中国民族也同其他的人类一样，虽然他们的根本思想不能不为经济关系所决定，然而细部的，因为各时代的人类关系之不同，随即生出各种感情上的变化，这与建筑装饰之细部很有关系，故脊之月形线，翬飞式之弯曲程度，各时代有各时代特异的形式。然而大体地，则因此种装饰都是道教思想的产物，其数量之繁简，亦大有关系于个人主义之盛衰也。

第三、料拱之复杂众多，一向没有论及其建筑心理之何据者，我以为，这或许可以看作君主与民众关系之惟一的象征：土地人民为政治之权威所寄，在中国政治思想方面发现最早，而民众之多寡是国之强弱的观瞻所系，在春秋战国时代表现得尤为强调；屋盖以下之扁平立方体，很有领土的意味，而屋盖则很可象征君权，而使君权能在领土上安全稳固者，诚有赖于众多料拱之扶持；太过安定沉闷的中国建筑物，必有此作法活泼佻跬的料拱为之衬托，才见得生动活跳之趣，亦犹帝王必有众多喜悦颖慧的民众，然后可以自慰无异。

第四、中国建筑之所以没想到向空中发展，不在于气候及材料之关系，而在于缺乏此种经济的条件。比较起来，在现代，江南多筑楼房，北方多平屋，于是有人说，因为南方气候不如北方之多风，且南方气候较暖，故地气较湿；又有人说，因为中国很少向空中发展的材料，所以没有向空中发展的建筑；事实上虽不能说全无关系，然证之以塔的建筑，第一是南北都有，第二是材料几乎与中国固有建筑完全相同，这又何解呢？我以为，这完全是因为在塔的建筑技巧未入中国以前，中国因没有使我们发生向空中求生活的意识和经济条件，到秦汉两代的时候，商业资本及高利贷的金融资本提起我们个人独立向上的意识，于是才自

动地去寻找佛教，因以带来了这种向空中发展的建筑技巧同建筑心理，是比较说得通的。

以上，是就中国建筑之一般的性质而说的。中国的建筑技巧所表现的意识，大概出不了这个范围。

若但就有汉一朝之建筑心理而论，则左右是个人主义的意识占着主位的。何以呢？未央宫之壮丽的建筑，从萧丞相对高祖之问，所谓“天子以天下为家”者，自然可以看得明明白白；关于陵墓，在前章论秦始皇穿邠山的时候已经说及，汉帝陵墓是一样办法；此时有一特别现象，则土地主之私园，亦大大地壮丽富赡起来，这就证明，当时会有多少以建筑为个人享乐的思想之存在了！但是，我们能说这时的建筑，除个人主义以外，就没有其他成分吗？萧何说，因为天下尚未定，所以就宫室以示天子的权威，天下之所以未定者，尚有与高祖争衡的人在，是示威的对象不只民众而意别在于当时事实上之诸侯也，如此则封建的意识犹为未央宫的建筑意识之一部分；陵墓，自然是在位帝王预为死后享乐之所，但部分的，也想到后世子孙的祭祀罢？这又非宗法的心理而何？

魏晋六朝的建筑 寺塔在中国建筑史上的地位，在东汉以后始觉重要，此后影响于中国建筑艺术者不少，故特首先论列之于此。

中国自西元六十七年汉明帝在洛阳建筑白马寺以后，至魏文帝始开中国人为僧之禁，西域僧人来中国建立寺院者渐多，中国人亦名僧辈出，寺之著者为吴王孙权为康僧会在建业所立之建初寺。

塔之建筑，见于载籍者，则始于晋，时有镇将谢尚，于武昌昌乐寺建东塔，戴若思建西塔。

塔，在印度，大约同中国之陵墓相当，乃是佛家圆寂之后，保存舍利之纪念物；此物渐次演化，就成为同中国之淫祠一样的东西，一则用以表示佛法之庄严，一则亦以为祭祀之所：总其意义，不过功德之类，用以希图超升灵魂者，亦抽象灵物崇拜之表现物耳。

中国建筑，自城郭、宫殿、陵墓一变而至于此，虽形式相差甚远，意识上，则不过减少一点封建社会的意识而已，其宗法的及个人主义的意识，不但没有若何减少，反而表现得更强调。

塔之最初形式为印度式，此式在耶稣降生以前，则于有如中国现代

坟墓之土馒头形的坟墓顶部，再加一个带有法轮的圆锥形之层叠物以为标识；此种形式传入西藏，则将土馒头形之高度增加，而将其直径减小，成为西藏式；此种形式传入满洲，则依照西藏式，将土馒头形之高度更增加，直径更减小，使上下两直径几乎相等，这就成为满洲式；印度最初形式传入犍陀罗，则将土馒头形变为炮弹式，而于腰际加以两重围带，即后世所谓犍陀罗式。

中国最初之塔，盖与犍陀罗式相仿佛。

寺塔之见于《贞观画史》者：寺，有晋之三寺，宋之一寺，齐之一寺，魏之二寺，梁之十四寺，北齐、北周各一寺，陈六寺，均有书壁；塔，则有白马寺宝台灵嘉塔等塔之样本。

此时塔之形式，有种种不同：在东魏兴和三年造像碑北面之塔样拓本，则土馒头下部成为长方体，上部成为炮弹式，最上之圆锥形层叠物体加高，很像第二时代之满洲式；在敦煌千佛岩第一百二十九窟之北魏壁画，则土馒头下部有仰覆莲花一周，上部顶端之直径加大，已为第二时代之西藏式；在河南登封嵩岳寺之十二角十五层砖塔，乃北魏武帝及孝文帝两代遗物，则土馒头为十二角而辟四门，圆锥形特别加大，形成大炮弹式的十五层塔的主体，度其样式当如北平天宁寺之十三层砖塔，大体为第三时代之满洲式，而斗拱部分则应用中国固有的建筑法；在山东历城神通寺之四门石塔，则土馒头为方形四门，上层坍塌不可知，然以基旁砖石之多，当为层叠物之遗物，约已成第三时代的中国式塔，有如云冈石窟内之凿成物矣。

据考古学者说，北魏时代亦有木造塔，如今自然看不见了！

塔，是立在地平线上的一条特立的垂直线。这种垂直线的固有意 识，是发生于人类初次看出自己的特点是在一群以四足行走的动物中以二足着地昂首空中的高贵动物的时候，所以凡是垂直线，我们总觉得有一种超然的感觉给予我们；塔，与产生它的人物的思想，在垂直线的意味上是密接着的。

这就同中国固有的建筑心理不同。我们是向水平线发展的，与向垂直线发展的塔的建筑意识是不能相容的。然而我们的经济条件，同到我们的社会意识，强制地非教我们接受这种意识不可。没有办法，我们只得接受下来。但我们知道，我们的社会还不是只有与塔的建筑意识完全拍合的个人主义单独发展的社会，我们于是就没有方法把中国固有的建

筑意识完全丢掉而单独在塔的建筑方面活动的可能，无已，只有设法使其调和！这，大约就是后世把原有的塔的形式，掺以地平线的意味，不是把塔建在山上使塔与山总共成一个大的圆锥状建筑物，便是设法把塔的基部加大使塔的侧面成为二等边三角形，于塔的独立的并超然的感觉以外，加一点顾到地面的安定感的原因？

魏晋六朝，在中国思想史上，是黄老之学最盛行的时候，以此而与塔的建筑之加多相比较，觉得是很合适的现象。

从塔的建筑到中国以来，中国固有建筑之渐有变化，自是当然的事情。此后，如台榭、望柱、华表及楼阁等，中国固有建筑之带有高的意味者，必也在数量质量方面有所进步。此外，《金石索》所收此时代各种摩崖及山峰上之刻诗刻字，当亦为向上发展之影响的一端。

隋唐之建筑 研究中国建筑史者，谓隋唐两代为中国建筑之极盛时期。推其原因，盖纵则承继汉魏六朝之余续；横则武力所到，交通四达，佛教景教之输入尤为特盛之故。

长城的大肆添补，是中国史上隋代有名的一笔；此时有何稠所发明之绿瓷，江都迷楼之瓦，想来应用不少；至于寺塔，则隋文帝开皇元年，有修复佛寺之治，《贞观公私画史》除独孤后所造赵景公寺及张颖所捐者不计外，有画壁之隋代寺尚有十八处，且此时有造一百三十尺高之弥陀坐像者，能容此像之寺，规模亦必不小。

隋塔无可考，但以唐塔与以前期各塔的建筑形式变化之大论，间于此两者的隋代，必为六朝至唐的，塔的建筑之过渡期可知。

唐代宫殿恐不及寺塔道观之多，而属于道教的各种淫祠，亦以唐代为始起，而且多至不可胜数。我们想像，唐代对于佛道儒三家的思想，几乎是一个大熔炉；然在这个炉内的各种质料，正自弄得不得开交的时候，那些外来的新的质料，却仍是源源不绝；社会意识方面如此，建筑情形亦非例外。兹就陵墓，寺塔及淫祠三方面，略为论列如下。

陵墓。唐代陵墓，以太宗的昭陵为代表。此陵在陕西礼泉县之九峻山，《唐书》记为贞观十一年，太宗在位时所作。《醴泉志》记昭陵有：献殿，后殿，下宫及游殿各建筑物；周围有两重门；陪冢有一百七十七个，即诸侯王，公主，妃嫔，宰相，丞，郎，功臣，大将军；陵前石人石兽较以前亦多，有石羊，石驼，石牛及石狮诸物；陵北有石屋三

间，又有六骏马及十四人像，亦前时所未有者。

按：唐陵多仿汉制，其垣墙堂庙及坟之式形可以想见，特色则在于碑碣之雕饰。唐代碑碣，其首其座均有定制，如三品以上则首用螭，座用趺龟，碑高九尺，且周边用花纹；陪冢既如此之多，品级既不同，雕饰自各异，想与近代帝陵近似。

寺塔。宋时，存有唐代佛寺壁画，凡八千五百四十二间，能容若许壁画之寺院，至少须有两千，况当时数目又不止此者乎？且唐时已有可以悬壁为饰之堂幅之类的绘画作品，不必画壁之寺院想亦不少。此等寺院之布置，后世无从查考，然如四川成都之大圣慈寺，院落竟有九十六处之多，其他寺院建筑之复杂，亦可概见。

唐代之塔，存于今者不少，兹就中举二例述之：一为长安慈恩寺之大雁塔，一为长安荐福寺之小雁塔。

大雁塔为第三时代的犍陀罗式，七层，砖材，高二百余尺，初层约八十三尺平方；每边辟一门，墙面各以砖柱分间，初层十间，二层九间，三层四层各七间，五六七三层各五间；自塔基至顶部收减，使全体之每一侧面，成为二等边三角形，而以顶部之小宝塔为锥尖。

小雁塔亦为第三时代的犍陀罗式，十三层，砖材，高较大雁塔略减，平方亦如之；表面不分间，减收下缓上急，使全体成炮弹式，甚似未倾前之雷峰塔。

从侧面计算，大雁塔是三条直线所组成的二等边三角形，底边相当勾股三分之一，是垂直线与水平线两种线之意识之揉合品；小雁塔是两条抛物线与一条直线组成之炮弹形，底边恐即当两抛物线五分之一，由两曲线表现出非常的优美柔媚之感，与汉以来之丰碑有同样感觉，然与大雁塔较，则小雁塔更近于垂直线的意识。

淫祠。我们说过，汉以后是道家思想实际支配中国思想史的一个时代。这种趋势到了唐代，就特别地显露出来。唐代是李家的天下，因宗法的谱牒学的心理，被道家尊为祖师的李耳，就非常地被崇拜起来，成为道家未曾有的兴盛时代。在道教兴盛的时候，道观多所兴筑，原是意内事；又因为，道教是相信许多神仙的，于是直如现在的什么姑姑奶奶娘娘仙家等淫祠，亦就大大地建筑起来。

淫祠，是奉祀各种精灵古怪的神道的，而此种神道，原为图腾式的各种自然物，故各有不同的特别标记；且此种标记，又多借用佛儒两家之物，故飞潜动植之天然物及琴棋书画之人工物，莫不在他们收容之列（参看Stron所著之《中国美术概论》之宗教类）；必然的，这种各神各道所特有的标记，就非常适宜于各神各道之淫祠的建筑装饰；且道尚奇不尚偶，如数之一三五七等类的应用法，亦为言道教者时时意识着的东西；诸如此类，都当影响于后来的建筑艺术不少。

我们想：从佛教输入中国，启发我们使在建筑方面注意向空中的发展，使中国固有专向地平面发展的技巧发生变化；道教兴盛起来，使我们注意于阴阳五行之建筑的装饰与向背方位，并破坏中国固有尚对偶的习惯。这都在唐代看见，且也将永远存留于中国。

五代及宋之建筑五代及宋，研究中国建筑史者谓之为中国建筑之衰落期。兹先将中国第一部研究建筑的专书介绍于下，然后再就一二实例说明之。

《营造法式》 此书于西元千又九十九年，即宋哲宗元符三年，由李明仲纂集成功。据明仲自言，这不是他一个人的创作，却是自来相传，并是经久行用之法。所以，从这本书，不但可以知道元符时代前后的建筑情形，且可上溯至于有唐，更无论五代。但我们不要忘记，中国对于建筑，士大夫者流是问都不问，一切方法技巧，都任凭工人大匠之流去自相师徒口授，所以除技巧本身外，更无理论可言。

《营造法式》的全书内容：第一第二两卷为总释上下，历举经传类书及辞赋所见，以解释营造物之名实，而以总例终之；

第三卷为壕寨及石作制度，是述造基础，营石材的方法者；

第四第五两卷为大木作制度，是述架屋用材之木作者；

第六至第十一之六卷，为小木作制度，是述门窗格椽用材木作；

第十二卷为雕旋锯竹各作之尺度方法；

第十三卷为瓦泥作制度；

第十四卷为彩画制度；

第十五卷为砖作及窑作制度；

第十六至第二十之四卷，为各种工作的功限及料例诸事；

第二十至第三十四之十四卷，为各作之制度图样。

《营造法式》所举之建筑名目，以城墙、亭台、榭、殿堂、楼阁、宫阙为主，井坛碑碣及造像基座副之。

城材料用土，木桩、木橛、木纆及碎瓦砖石；女墙、望台不见记载，此制古已有之，当亦沿用；截面自女墙以下成二等四边形，垂直线为下边五分之四，上边为下边五分之三。

墙有露墙、屋墙两种。露墙，材料用土，木橛草蔑如城制，厚为高二分之一，上收为高五分之一；屋墙，用材同上，厚之上收为高四分之一。

宫殿楼阁之属，试分顶中基三部分别述之：

顶部为中国建筑特别注意之部分，兹就瓦木两作分述。瓦作：瓦之形式有甍瓦、瓴瓦两种，甍瓦即后世之筒状瓦，瓴瓦即后世之普通板瓦。瓦之色彩有两种，普通是砖灰色，其次为琉璃黄丹色。瓦之长宽比例，有尺四与六寸半，尺二与五寸，九寸与三寸半，八寸与三寸半至四寸及二寸三分者。屋脊层数，视屋之间数、椽数的多少为增减，高者三十七层，低者五层；正脊两端用鸱尾，视屋之间数、椽数以及有否副阶为增减其大小之度，高者一丈，低者二尺五寸；正脊当中须用火珠，径之最大者为三尺五寸；连脊之甍瓦上可安走兽，有行龙飞凤等九品；屋顶以下之第二屋盖谓之周匝，再下不连顶盖者谓之副阶，其脊谓之垂脊，垂脊下端用兽头，视正脊大小为增减，高者四尺三寸五分，低者一尺四寸；殿堂亭榭之转角处，用套兽、嫫伽、蹲兽、滴当及火珠等，套兽在子角梁首，即顶盖垂脊与周匝脊相交处，最大径一尺；嫫伽在角上，最大高尺六；滴当，火珠在檐头，准上高八寸；檐边用有当之花瓦，则是汉以来不曾改变者。

木作 从脊檩到屋檐，椽之架法谓之举折，自周代以来，均以此段之长短为比例，全长分为四分，至椽头则举起一分；椽头有雕饰，其末端作方锥形者，名曰飞子；抔风版，即翬飞屋角之瓦下版，与飞子均有彩画；阳马及爵头亦有彩画，料拱则有四至八铺作之花样，且有于爵头

上雕人物者；如有副阶，则副阶至周匝之正面，为安放匾额之地位，名曰华带牌；余如栱风与栱风之间，有所谓“栱缝襕间”者，亦如科拱之形。

中部最要为门、窗、墙、柱。门窗均为楣平式，十之九用木材，门有格子门及板门之分，窗则一例用格子式，门上铺首，自周以来均为饕餮形；墙面两际例有彩画制度；柱有方圆各式，且有各种雕刻文样，石材木材都可应用；柱础例用石材，下为扁方石座，接柱处有覆盆式及仰覆式，雕文则海柘榴、龙水、牡丹及宝相莲花等；惟安柱则使顶端微向内收，名为侧脚，与筑墙之内收为同一道理。

下部最要为重台、钩阑、殿塔及踏道等项。殿堂室内地面，有石刻之斗八，方一丈二尺，刻为浮起之人物，花草及龙凤之形；室内屋顶面，与斗八相对为藻井，属于屋顶之木作；门外殿阶四角，安石刻之螭首，阶长如屋广，广如屋深，柱以外为外阶，广二尺；阶至地面为三层，中一层为阶之束腰，有与钩阑之蜀柱相当之隔间柱，柱间使成壶形之凹空；踏步亦用石材，厚五寸，宽一尺，钩阑有单式复式两种，单式者于地袱（即阑干之最下层）上为有雕花之蜀柱及柱间之花版，再上为盆唇，再上为隔唇杖之云棋及瘦项，蜀柱至是露顶于钩阑之上，复者于地袱上多一横式花版；门砧在门框下端，用石材，亦有种种雕饰。

此外，如露篱及种种竹材作品，如经藏、壁橱、屏风、断间等室内装饰作品，因无关中国建筑之大体形式，故不具述；碑碣则螭首趺龟及圭首方座，亦汉以来之旧制，惟无碑首^编圻时所用之穴；至于雕文及彩饰，则一如此时之绘画，已经成为深入个人主义影响下之细碎状态。

《营造法式》所述平面图，则但有开基筑基用的单双槽，而不及全体之组织，此与不及五金作制度者，同为该书之缺点；然此种缺点不能完全归咎于李明仲，盖中国建筑左右不过以对称为平面组织之原则，从来没有人想到使有如何变化也。

陵墓 关于五代及宋之陵墓，据日人伊藤清造所记，可知者惟宋太宗之永熙陵。陵在河南巩县西南之高台上，地上建筑大体为金人破坏无余，仅有门址及石人等尚存在。陵道最南端有神门遗址，北去百余尺为第二神门，今称乳台址，址内神道两旁，相距百三十尺处立石人石马等；石华表一对，石象一对，石马一对，石獬一对，石鞍马二对，石虎二对，石羊二对，石人三对，石文官像四对，石狮一对，石武官像一对；再北四百四十余尺处为第三神门遗址，今名为鹊台，再北二百七十

五尺处为坟之基址，坟周围有方形之墙，坟为截顶方锥形，每边长一百七十五尺；陵地四角有角台之遗址，相距约一千余尺，局度较唐为进步。

塔 五代及宋，为佛教禅宗在中国最发扬的时代，寺塔及造像均较魏晋以来为衰颓，或亦中国建筑衰落之一原因？

保俶塔在西湖宝石山上，《西湖新志》引《定香亭笔谈》云：“《武林梵志》云：‘吴越相吴延爽，开宝中建崇寿院，内有九级浮图，名应天塔，即今保叔塔。’《霏雪录》云：‘原名宝所，俗讹保叔。’”保俶塔今坍塌不堪，然尚留其本体的所谓“炮弹式”，优秀孤峭有美人风；塔为八角十三层者，所谓“九级浮图”，盖沿用“七级浮图”及“九级浮图”之通名；用材则完全砖质。

雷峰塔在西湖南屏山下小丘上，《西湖新志》云：“吴越王妃黄氏所建，亦名黄妃塔。”《湖濡杂记》云：“嘉靖时东倭人寇，疑塔中有伏，纵火焚塔。故其檐级皆去，童然赤立。”此塔今已坍塌无余，原亦为八角十三层之建筑，形式与大雁塔大致相同，全用砖材。

此两塔均为吴越时所造，恰与大小雁之样式相仿，亦可见五代塔的建筑技巧的一般情形。

西湖佛寺建筑甚多，惟南屏山下静慈寺，说者谓为宋代所重建，但先后数失于火，虽大体犹昔，其地上部分之形式，则已不可考矣。

第五节 初期混合社会的雕刻艺术

总论 以前，我们曾说过，中国的造型艺术，在其初，都是非常幼稚的东西，严格说起来，我们几乎可以说，中国在秦以前没有造型艺术，只有附属于别种用具的装饰图案。但我们又曾说过，假如我们不从广义的范围入手，则我们的中国艺术史便只可断自秦汉，秦汉以前的两千年历史，便没有存在于中国艺术史的必要。如此，则我们的中国艺术史，既不能与中国的历史相终始，且不能原原本本地为历史的叙述，其中困难，将不知有多少。因此，在叙述秦汉以前的中国艺术史时，就特别提出那些附属于他物的装饰图案中，近于绘画者为该时代的绘画，近于雕刻者为该时代的雕刻，才成功了以前各种社会的中国艺术

史。

这样，我们就知道，中国的雕刻艺术，在秦汉以前，不过是附属的艺术，严格地说，是不能正式收入雕刻艺术的范围以内的；能够说是雕刻艺术的，只有秦汉以后的各种雕刻。

我们又知道，秦汉以后的中国雕刻艺术之中心，不在中国固有雕刻之鼎钟刻石，而在由印度传播而来的各种造像。这种造像雕刻，既然到了中国，又多半经过中国雕刻家（石匠）之手，其不必是外来艺术之本身可知；且自此种雕刻到了中国，在中国固有的雕刻方面，因为在同一中国雕刻家手上有了外来的技巧，则同是出于这些有了外来的技巧的手上的东西，必然要有相当的变化，而这变化的本身则是外来艺术的影响。

这种，既以外来雕刻艺术为基调而使中国固有的雕刻发生变化，又以中国固有雕刻艺术为基调而容纳外来的技巧的雕刻艺术，就是秦汉以后的中国雕刻艺术，也就是中国雕刻艺术的本身。

为什么中国雕刻艺术要吸收这种外来的影响，又外来的东西为什么一被欢迎便已来到中国呢？这问题之最根本的理由就是本论所根据的经济决定论，这是不用多说的。

汉雕刻 汉代关于享堂碑碣之类的作品甚多，如山东肥城西之孝堂山祠，嘉祥县东南之武梁祠及武荣祠，费县南武阳平邑皇圣家之阙，四川渠县交趾都尉沈君墓阙，曲阜鲁王墓及高颐墓之石人石狮各品，都有遗物或拓片可考。山东各享堂之物，见到的人颇多，瑞典人西伦、英人布什尔Bushell及日人大村西崖所著各中国艺术论著，都曾收入。

孝山堂，是前汉孝子郭巨墓上的享堂；武梁、武荣两祠，是孝桓、孝顺两帝时，任城望族武氏之享堂。两享堂石刻所描写的故事，都是圣贤掌故，武士战阵及神话传说之类。若以其取材论列，其中如周公辅成王诸故事，可说是封建社会的思想；祥瑞事物之类，可说是个人主义产物之道教的思想；享堂建立及所描写战阵救应的故事，也可说是宗法社会的遗教。

孝山堂物为阴文线刻，对于人物车马之全体比例非常正确，马与骑士之生动的姿态尤为活泼合理，刀法绝不板滞，衣亦极洗练简当，技巧造诣，不但比之秦汉以前为空前之作，即放之后世，亦不多见。

武氏祠用阳文浮雕，人物马匹器用为正确比例之一组，空白处所用为点缀之物的云鸟草木，则不在正确比例之列而另为一组，这种比例方法，正同西洋艺术史家在Lorthet各处所发现之原始人类的雕刻艺术一样，非常富于装饰的趣味。

西伦所收四川渠县之沈君石阙，题曰：“汉谒者北屯司马左都侯沈府君神道。”题在正中，上有翹一足作欲飞姿势之凤凰浮雕一，再上四角刻四神像，中一铺首；再上有阳文平刻一带，再上写猎鸟兽者四人。雕法饱满圆润，姿态活泼如生；尤以张弓射猴之猎人一处，极显此刻作家对于人体比例及筋肉气韵了解之深。

西伦所收曲阜鲁王墓石人，其背题曰：“乾隆甲寅阮氏移置。”其像，颈部以下，只有两个半头的长短，肩及臀，也只有一个头宽，衣文仅下膊三个弧线，面部扁平，古拙之致令人欲笑，但仍不失其朴雅醇厚之风。

此时所谓中国雕刻家者都还是石匠，其人，则仅在建和中知有孙宗，在元嘉同永康中知有孟孚与李丁郊及魏改数人耳。

汉代碑碣，亦有雕刻甚好者，日人伊藤清造所著《中国建筑》一书，曾引绘数种：张灵碑，碑周刻六龙，上刻二鸟；白石神君碑，首刻二龙，腹下各有一人力举之；金恭阙碑，上刻一禽而三足，次刻一人执扇乘马，旁刻龙虎衔环；柳敏碑，下刻玄武，据大村西崖云“精细考之，图首之晕与四神（青龙，白虎，朱雀，玄武）之阳刻，错综变化，晕变为螭龙，玄武之龟成为趺座，卒成唐制螭首龟座之碑”，云云。

陵墓中殉葬之物曰“明器”，盖即备为死者冥间生活之用者，其制原甚古，但至此时为最多。依后汉制度，以饮食之器，乐用之器及使用物品，共须有四十二种，一百九十七件，加以涂车九乘，俑三十六件，始为完数。此类明器，大都为陶及石质，亦有木质之漆器，然存者无几。西伦氏收此时器，有人物数种；有作舞势者，有骑而带笑容者，有垂手而立者，有躬身而拜者，大概都是细细的腰肢，博大的袖管，成为汉代人俑之特色。又收现存柏林博物馆者一牛，骨骼雄武奇伟，筋肉饱满道劲，直眼瞪视，尤为描写牛的性格之妙技；一龟，甲盖文路非常深重，伸首突目而后顾，神韵亦佳。

陶器除上述明器而外，著名者为瓦当，所谓“汉瓦当”也。汉瓦，大都仍用秦制，惟长乐宫瓦于字周之白处范以云物，骀荡宫瓦于字周之白

处范S形而于腰际平行断两画加点，甘泉宫瓦中有横飞鸟，便殿瓦中方范一“便”字而周围范以云样，白鹿观瓦于“甲天下”三字上范二鹿形，都较秦瓦范法有趣。

汉砖，如作星斗文而有晕形之潘氏，排列三四射叶脉状中范三阳文之蜀师，作四格而于两对角范字之长、生、未、央，以“千秋万岁长乐未央”八字中贯四神各砖，技巧较前代亦大有进步。

《金石索》所收汉镜九十余种，文饰都很工细，四神之饰，及“富贵宜官”、“延年益寿”、“保亲宜子”等吉祥语，几乎无镜无之，亦可见宗法及个人主义意识之盛；其中人物画像一镜，全镜径不过八寸多，竟能范十五人，二车，十五马，一切歌舞饮食物诸器莫不应有尽有，边沿更有龙虎舞弄的装饰，技巧之神，前所未见。

其所收汉代钱币，其中汉武帝三币有云龙、走马及龟背文，更有无文龟甲及母子马、盘螭等之透雕币，技亦可观。

雕刻品之为宫苑饰物者，如昆明之石鲸及牵牛织女像，柏梁台之铜凤，未央宫之铜龙，均但见于文字，而无物可考者；西伦收铜熊五种，为蹲状嚎叫状，全体比例及筋骨描写均甚有力。

三国及魏之雕刻 三国及魏，在中国历史原已为年不多，在中国雕刻史上亦无多大贡献。据日人大村西崖所引，有魏武帝陵上之铜驼石犬，明帝命造之昭阳及太极两殿之翔凤，司马门外之铜人，内殿前之龙凤奇兽，玉井之九龙，蟾蜍及闾阖南街之铜驼，并见一瓷器。《金石索》收蜀弩一，魏弩二，蜀钱四，吴钱二，魏钱一，蜀魏各一镜，皆无甚可述者。

晋造像及其他 晋时，佛经之翻译渐多，造像之术大兴，为中国雕刻第一个大转变的关头，惟限于东晋以后耳。

在晋安帝义熙以前，日人大村西崖说：“其时法显亦尚未渡于天竺，印度佛像之传来无可凭信者，加之，印度亦无弥陀造像之事。”而断定此时之造像，为中国人按照佛经所载，而杜撰成功者。此时造像有三种：一为纯铜质，如戴道安之丈八弥陀及慧护之丈六释迦铜像；一为金镮，如沙门竺道一之金镮千像；一为夹纻，如戴道安之夹纻行像。

金镮法及夹苎法，说者谓为中国所发明。金镮法，先以泥塑成模

型，再以薄铜片竟体包好，锤鏤成像，故又名锤鏤法；夹苎法，亦先用泥塑成模型，再以苎布贴加二三重，先用漆漆好，然除去泥质，只存木骨及苎漆之片，最后涂金，今西湖灵隐寺五百罗汉即用此法。

至义熙二年，锡兰王送来高四尺二寸之白玉佛像；九年，法显由天竺渡归中国，带来许多小佛像；在中国，这才有了用石材雕刻的造像。

这时候有一件值得大笔特书的事，便是五胡十六国中，凿窟造像之风非常盛行，而前秦苻坚建元二年，沙门乐傅在敦煌鸣沙山所穿之莫高窟，则为后来千佛岩之嚆矢。此窟造像之究竟如何，此可惜无拓影可考，惟据大村西崖之“作样最古者，大体似山西云岗之像”；而英人 Bushell 所得，额有“莫高窟”三字者，则为元大正二年之碑拓物。

莫高窟造像之作风如何，此时虽不得亲见，然大体为希腊、印度及中国风之混合的样式，此自如在本节总论中所述，且更将于论及云岗石刻时再详按之。

关于宫苑装饰，以咸康以后之赵王石季龙的邺宫为最。木刻有太极殿楼柱楹之龙凤百兽，石刻有建春门石柱之云样及蟠螭，范金有芳尘台之铜龙，凤凰门之涂金铜凤一对，高至丈六，其瓦，后世以之作砚，视为珍品。

《金石索》所收晋物，有太和弩，永昌椎，永昌枪，钱，印，镜，碑碣之类各若干，然均无甚可述者。

南北朝之雕刻 据史籍所载，是时南朝之造大铜佛者，有宋之明帝，梁之武帝，陈之武帝；造小金佛者，有齐明帝之一千躯，梁简文帝之一千躯，陈武帝之一百万躯；陈武帝且侯景乱后的金陵之七百寺，宣帝修治古佛一百三十万躯，可谓极工程之大观。然此时雕刻艺术之足称者，则戴仲若擅光颜圆满之技，其衣纹甚与印度犍陀罗式的刻风相近；雷卑以石刻为专技，而玉石牙骨之雕像，亦为能技耳。我们徒知南北朝为中国造像艺术的黄金时代，不知中国之所谓雕刻家云者，在此时以前实无异所谓庶人以下的皂舆隶僚仆台，至此时始稍稍可以抬头，虽尚不能列入士大夫之流，至少已可与庶人平等了！

至于北朝，则在魏文成帝的时候，昙曜在大同西北云冈堡武州山崖，凿石窟五所为灵岩，后渐增至大小二十窟；孝文帝迁都洛阳，又于洛城南之伊关龙门山凿石窟寺，后改名古阳洞，亦名老君洞；更由宣武

帝景明元年，至孝明帝正光四年，共二十四年的时间，前后用工人八十万二千三百六十六人，造古阳洞次之宾阳洞；东魏穿莲花洞；巩县亦有石窟四五处；凡此，都可看出六朝造像之盛，尤以南北朝诸帝为建筑中国雕刻艺术黄金史的主要人物。齐之官制中有石窟丞，曾设专官为管理造像事业之职掌者，或谓太原天龙山之石刻，便是这个时候成功的。

在魏未定中国以前，原有北凉王沮渠蒙逊者，为表扬其功业计，曾凿甘肃凉州以南之石窟；北凉为魏所灭，族人安周为高昌王，于高昌造弥勒像。

瑞典人西伦氏《中国古代艺术史》，对于南北朝各地造像特别注意，所收有关于云岗者十种，龙门老君洞者两种，巩县石窟者一种，南北朝碑像四种，天龙山石窟者五种，标明为北齐物者四种，都是很有趣味的作品。

云岗十种：第一种标明为第二窟之作品，正中有石塔一个，四面都雕有佛像；窟壁雕像的排列，高下不等，大小各异，或疏或密，纯为绘画的形式。

第二第三两种，或即释迦及普贤像，嘴唇厚，两颐丰，额角很宽大，眉毛很细长，鼻准高直，真如大村西崖所说，既不像印度人，又不纯粹像中国人：衣纹多半用重复的曲线，光环亦细致匀净。

第四种是被外人带走的一种，衣纹比较前种为简括，嘴小颐秀，很像印度的法相，两脚相交而坐，大约即大村西崖所指之弥勒像。

第五种，面相同第二第三两种很近似，衣纹同第四种较接近，光环的雕刻方法亦近相第四种。可见这几种未必非同一时代之物，特所受风雨摧残之度不同，故有全残之差耳。

第六种为浮雕之佛家故事，有拥抱而谈者，有如医医病者，有张弓欲发者。

第七种为一佛龕之上部，左有五面六臂，右有三面四臂之神像。

第八种为一五面六臂神像，几乎完全裸体，筋肉饱满圆浑；足下一鹰，顶上一神飞下，手作扭腕式；再下一乘叉武人，当为佛之侍从神像。

第九种为一龕之细部，雕法与第四种同；第一种则只一佛头，大有西洋雕像之风，当为印度由希腊风转来之原式。

龙门老君洞两种：佛之手印及交胫而坐的方法，与前述云岗之第四种相同，面相比较瘦削，秀媚，人中、唇角，与印度式很相近，衣纹则平行许多之重叠曲线，且多鸢肩者，龕法精工细腻有如织锦；第二种龕饰大减，衣纹较前亦单纯，面相及肩相无大差，却多趺坐者，右角有一塔形浮雕，则为中国风；两种都有铭文很多，比起云岗之全无铭文者，自是相差甚远；大村西崖谓此种造像，为曾受印度之影响，倒不如说曾受希腊影响为直截了当。

巩县石窟作品，乃释迦之半身立像，面相同衣纹，都同云岗作风差不甚多，惟光环不见，或为日久泐去者，未必原来就没有。

四碑像，作风均有相同处。两碑碑形如莲瓣式，两碑碑首雕以蟠龙式；第一第三第四，三碑作龕中雕佛像式，第二碑为平面之浮雕。此种碑像盛行于元魏时代，即西元五百五十年以前也。

天龙山五种：大村西崖谓北齐石刻，竟用美好石材，此五种者，石质细腻，故雕风特别纯熟。第一种，趺坐台上，傍以两夹侍，更外为罗汉；衣纹生动自然，此例正确。第二种，坐台上，两足垂下；主座及夹侍之姿态尤为活泼。第三种，亦为平面之浮雕，拱手笑颜，弯腰扭脚，似帝王或士大夫之供侍者；面相亦同中国人相似。第四种，一秉叉侍从，一静立侍从；手相，面相，均极饱满圆润之致。第五种为释迦像，莲座上承下覆，中方，刻蒂，很像近来的作法；夹侍有四像，各坐于有蒂之莲花上。佛，细腰巨肩，半披袈裟，好像是隋代的作品。

标为北齐物之四种，均用大理石材：一为透雕碑像。佛坐菩提树下，夹侍有两龙两菩萨，下层一趺顶灯者，旁坐两虎，更外两侍从，衣饰有埃及风；另一透雕碑像，佛坐龕中；下层顶灯者之旁坐两狮，作风比前者为厚重；一为侍从立像，衣服不着上身，筋肉描写及全体比例，虽近今欧洲雕刻巨匠之Rodin（罗丹）不过如是，而圆润之度，罗氏或有不及者；一为观音像，面相亦为中国与印度之混合风。

总之，南北朝时代对于雕刻艺术之造就，其数量之巨大，技巧之精明，以及作风之变化多端，真有唐宋时代对绘画艺术之造就所不能企及之处。推其所以致此之故，一则彼时朝代更迭频繁，大有春秋战国时代封建诸侯互相对抗之形势，使社会思想不得不趋于超现实的境界，乃以

其历来存在脑际之抽象灵物崇拜一寄于佛法；再则因战争既多，胜利者乃频频造像以为功名之纪念；三再因交换关系复杂，外来的技巧亦多故。若依本论论点，则求福免祸者应属于个人主义及宗法思想之混合，记功标胜者似近于封建社会之思想也。

此外，关于宫苑及陵墓装饰，大村西崖倡言之：关于宗庙器物及日常玩好，《金石索》亦收记不少；然终不及造像艺术为值得注意。

隋唐之雕刻 隋代在绘画方面并无若何贡献，而在雕刻方面则不弱于他朝。据史籍所记，文帝初即位，下诏修复佛寺，仁寿末年，造金、银、檀香、夹纆、牙石等像，凡十万六千五百八十余躯，修治旧像至一百五十万又八千九百四十余躯；炀帝刻铸新像，凡三千八百五十躯，修治旧像十万又一千躯；文帝独孤后建其父赵景公寺，亦造银像凡六百躯，其时臣民捐宅为寺之风盛，礼部尚书张颖，造像凡十万躯；天台山之智者大师，一生造像至八十万躯；合计，此时造像可考者，共二百万一千又三十余躯；修治旧像，共一百六十万又九千九百余躯：总数在三百万以上，不可谓不盛。造像中有高至一百三十尺之弥陀坐像，工程之大，亦甚有可观者。

且总计隋代造像，用材方面有金、银、檀木、苙、牙、石各种质料；技巧方面有铸、镂、刻、锤鏊、浮雕、平刻、透雕各种之方法，较前亦有进步。

隋代造像，西伦亦收记不少，计，两单行观音像，天龙山第八窟一像，一Dvârapâla像，山东驼山石窟两像，山东云门山三像。

两观音像极相似：一标为隋物，一有开皇元年铭文。嘴唇较南北朝者为小而薄，眼同鼻均较小，眉之弯度加大而有重复凹线，右手齐胸外向，一手持净瓶，衣纹极活泼自然，足踏莲台，各坐二小狮子。

天龙山像，面相较前更近中国型，袒胸处不见筋肉痕，胸腰连接处如筒状，衣纹上部如云岗各像，下部以两凹线显出突起之纹路，亦为前此所未见；衣纹之盖在足部者，像希腊古代巨匠斐底亚。

Dvârapâla像，与前述“北齐四种”之第三种，题材则一，作风完全不同。前者几乎全裸上体，后者裸处甚少；前者合口，后者张口怒目；前者筋肉描写很自然，后者多利用阴文线刻。

驼山两像，除本尊外不设龕，与六朝之锦壁绣龕者不同：本尊衣纹极洗练，夹侍衣纹轻妙飘洒，与南北朝异；像皆趺坐或直立，绝无交胫而坐或一足下垂之六朝式，此外，像顶有螺发，释迦额有佛印，眉弯，鼻小，下巴大而有重复式，亦一特色。

云门三石，造像风格极似前述，而衣纹尤简当。释迦鸢肩趺坐，法眼大开；观音袒胸华冠而立，衣饰多珠宝，旁数像，均但雕出衣服边沿，偶及一二要褶；亦不同于前代。

此时造像心理，可从两铭文中看出。一、开皇元年观音立像之铭文云：“开皇元年岁次辛丑四月庚辰，朔，十七日丙申，佛弟子车长儒，为丘父敬造观世音石像一区。愿丘父托生冕率，值佛闻法，永离众世坠三涂，沸汤止流，洪炉熄炎，刀山摧锋，剑树落刃；若生人间，侯王长者，富贵家人。”二、仁寿舍利塔下之铭文云：“石维大隋仁寿元年岁次辛酉十月辛亥，朔，十五日乙丑，皇帝普为一切法界幽显生灵，谨于青州蓬山县胜福寺，奉安舍利，敬造灵塔。愿太祖武元皇帝，元明皇后，皇帝，皇后，皇太子，诸王子孙等，并内外群官，爰及庶民，六道三涂，人，非人等，生生世世，值佛闻法，永离苦空，同升妙果。”这都足证，一面是宗法观念，一面是个人主义。

唐代的造像如何呢？

大村西崖说：“唐承魏隋之后，至盛唐之末，佛教之造像亦极盛，技巧发达，凌驾前代。”贞观时，且有专以刻佛像为商品之僧侣，亦可知其对造像热诚之一斑。

造像作家到了唐代，社会地位大见增高，塑工著者有宋法智、安生、杨惠之、张仙乔、王耐儿、金忠义、刘九郎及王温；木雕著者有吴智敏、张净眼及毛婆罗；石雕著者有员名、程进、韩伯通、张寿、宋朝及赵云质；蜡样著者有孙仁贵、史小净、张阿乾、李正、王兼亮及郭兼；装奁著者有王温；余如元伽儿、李蚰、依明堂、张智藏、窦宏果及刘爽诸人，亦都以造像著称。

唐自玄奘归国以来，六朝以来出自国人杜撰之造像作风，必受若干影响；且唐时既为中国绘画甚盛之时代，造像的技巧，必亦受若干波及。装奁作法，自与绘画的效果有绝大之关系也。杨惠之的塑像，史家谓为“直夺僧繇之笔”，是对于衣纹之运用绘画的效果，当为唐代造像作风特色之、唐代造像可考者，在河北，有唐山宣雾山、磁县响堂山；在

山东，有石门房山、益都云门、长清灵岩寺；在陕西，有邠县大佛寺；在河南，有巩县龙门、宾阳洞、罗鼓洞、奉先寺、智运洞、敬善寺、香山石窟；在四川，有广元千佛岩、南江巴州、简州、大足北山；在甘肃，有敦煌千佛岩；在江苏，有吴县保圣寺。

唐代造像作品之存者，据日人大村西崖所知，有铃木直三郎所藏贞观十三年之青石释迦像，李盛铎所藏总章元年之弥陀五尊碑像，在陕西三原之凤仪三年武定村碑像，在陕西西安保存之保庆寺的长安三四年高延贵造坐佛三尊，韦均造坐佛三尊，萧元春造弥勒三尊，李承嗣造弥勒三尊，沙门德感造十二面观音，姚元景造倚佛三尊，为早崎天真所藏之杨思勰造倚佛、坐佛像，冯凤翼造坐佛、倚佛及十二面观音等像。

瑞典及西伦所收，有西元六百三十九年坐佛像，保庆寺十一面观音两像，天龙山第十四窟倚佛一尊，在东京之坐佛像，在柏林博物馆之 *Dvârapâla* 两像。

西元六百三十九年像，考当为唐高宗显庆间所造，光环作三四重，中二重为图形，外一重作尖珠形，最外一重作莲瓣式，文饰与六朝风格极仿佛。像，头以下约为两个头长，腰细，肩阔，左手垂膝，右手齐胸；面像为六朝以来之折中法，不瘠不肥，顶作螺发；衣纹突起，恒作三线平行。

保庆寺两像均立式，左手齐肩，右手持净瓶，莲座上仰下覆，面相同上，衣纹尤为轻妙。

天龙山像，光环三重无文饰，四肢饱满如罗斐尔的绘画，细腰，露乳及胫，衣纹几乎全无一条废线，左足趺坐，右足垂地，自然，静穆，气韵如生。

东京像，座为仰式莲花，上覆织物，依莲瓣之大小，为布纹之长短，既婉妙，又写实，无怪大村西崖谓为虽犍陀罗之妙刻，不能专美于前也。

Dvârapâla 二像，尤见描写筋肉之妙，肩、臂、胸、腹及腿之各部，筋腱暴起，使人不得不联想起西洋名刻之鲁孔像。惟其总角法，有如道家，或即中国古式结发法乎？

唐代造像，铭文不如隋代之多，兹录《金石索》所收范洪恩造塔记

一铭，亦可见此时造像意识之无异于昔，铭曰：“大唐神龙二年岁次丙午九月壬寅，朔，二十五日丙寅，范洪恩内外眷属等，敬造七级浮图一所，石像三躯；女大娘，又造十佛，上为天龙八部。自皇帝至师僧父母，七代先王，见存，内外眷属及法界众生，共同斯福。”

隋唐两代除造像外，尚有数事足述者。

琉璃与瓷。元魏太武时，阿拉伯（即目氏）人有在中国铸石为五色琉璃者，隋代宫瓦已有此质料；唐武德四年，命江西新平人霍仲初以此法作用器，色白，其质如玉，后随有邛州、越州、鼎州、岳州、寿州及洪州诸地之瓷。中国瓷业向为世界所推崇，即此一个开始，亦颇值得大笔特书也。

唐代陵墓饰物，如石人石马及明器之类亦盛：太宗有昭陵，在陕西醴泉西北；弘公子有恭陵，在河南维氏县北；高宗有乾陵，在陕西奉天县之西北；武则天之父有顺陵，在陕西咸阳县北；而睿宗桥陵、肃宗建陵、德宗崇陵、宪宗景陵，则均在西安。

西伦收昭乾恭各陵之物数事：

昭陵物。一为功臣丘行恭像，一为立马像，一为奔马像，都是浮雕。立马，因欲显其两前腿，乃将胸部略扭，有埃及风味；奔马立马之筋肉骨骼俱甚显露，全体比例亦正确，奔马姿势尤为有韵致。人像与立马同法，亦侧面而将下身略扭者，衣纹则颇简单。

乾陵物。收两马一狮。一马不辔，肩侧有卷毛，盖即太宗名马之所谓卷毛锅者；一马首臀均略小，腿粗；狮，鼻略长，与实物相近，无项饰，与后世作法不同。

恭陵一狮，坐法同上而略耸起，耳较高，雕法较上为细巧。

此外，西伦收两狮，标为唐时物，均大理石质。其一，后右腿跌坐，后左腿置肩上，前右腿支地，前左腕略悬，转头以牙搔置在肩上之后腿；其一，后两足坐地，前右腿点后右腿前，前左腿支地，转头向右而吼，筋肉骨骼均显露有力，而姿态之生动活泼，殊不多见。

隋俑，西伦收两事：细腰长颈，披肩飞起，只腕以上有博袖，面貌非常饱满。

唐俑，西伦收四马两骑士：第一马，鞍饰全，长鬣，俯首啮胸，前右蹄高举；第二马，鞍饰全，短鬣，引颈作长啸状；第三马，鞍饰全，长鬣，俯首啮左膝，后腿略曲；第四马，后腿以肘坐地，伸颈搔前右蹄，而以前左蹄支地；第一骑士，小衣小袖，马无饰作疾奔状，人左手似揽辔，右手举置发际，身俯如行礼；第二骑士，马被勒，后腿蹲，前腿一翘一支地，鸣，人则腰箭及袋，身略后仰。按唐礼，明器三品以上有九十件，五品以上六十件，九品以上四十件；诞马，偶人，高一尺。

孙毓修治《中国雕板源流考》，谓中国雕板“实肇自隋时，行于唐世，扩于五代，精于宋人”。雕版之始，直接写经，本质与石鼓等石刻文字同科，亦可谓中国雕刻之一种，但亦未能直收四雕刻之正统中耳。

五代之造像 五代年限木长，成绩当亦不多，今可考者仅有：在四川之广元、富顺、资州、简州、大足、至乐、彭山县、东川、眉州等处；在河北之宣雾山，响堂山；在河南之龙门及在浙江之杭州等处而已。

作家知名者：简州许侯，东川雍中本，眉州程承辩，金水杨元真数人；杨元真善装奁，程承辩善为物、鬼神及怪禽奇兽之类。

吴越王钱氏有：天冠菩萨一千躯，宝篋印塔式八万四千小铜塔。《金石索》收两片所谓涂金塔者，皆铸造品。朱竹垞云“寺塔之建，吴越肃王倍于九国”；憨山大师清公记云“外四面镂释迦往因示相，前则尸毗王割肉饲鹰救鸽，后则慈力王割肉燃灯，左则萨陁太子投厓饲虎，右则月光王捐舍宝首”；高五寸，每片作瓦状，四片合为塔形，今西湖尚多仿造品。

西湖各处造像，以飞来峰为最精且多，惟间有作风不同者，据《西湖新志》云：“《湖山便览》云‘壁间布镌佛像’，《夏氏府志》谓‘元僧杨琏真伽所为’；而《临安府志》云‘龙泓洞畔有人凿住世罗汉十六尊，则像自宋已有之’；元周伯奇《理公岩记》言：‘元帅伯颜载，凿岩石为十佛及补弥陀大士像，盖元人亦曾凿补。’”

飞来峰北面一弥勒像，一玉皇像及理公塔边各像，当为元人所凿造。玉乳洞中各大像，峰北其他各像，亦为元人补修不少；理公塔边有横行女真文，玉皇像有大元功德铭文，玉乳洞中有铭为“江阴州判官玉林帖木儿重装”文样者，且其作风皆厚唇巨目，亦甚相仿。

龙泓洞北口外，倚佛一尊，面相及衣纹，刻风绝似龙门老君洞中作品，当另为一组；余则大致可归入钱氏功德一组。

钱氏功德一组，约可分为两小组：各洞中大小罗汉像，面相与石屋洞者相同，面平而大，眼鼻皆小，衣纹作阴文线刻，颇活泼洗练，体态尤变化百出；玉乳洞口，龙泓洞东口，峰北各大像及布施佛像，佛饰犹存唐风，有螺发，有佛印，面相丰而不肥，如六朝之中国与印度混合风，衣纹与晋风相仿。龙泓洞东口者，释迦坐像及观音立像各二种，为最可代表五代风者。释迦，其一不可见，可见者在两观音间，手抱法轮，雕镂文路特精；两观音均高丈余，螺法佛印，手相作说法式，衣纹简当飘洒，筋肉丰满圆润，有北齐风，可爱之至。玉乳洞南口者，额造弥陀坐像，旁有浮刻坐像观音，文饰亦丰富生动。

石屋洞小佛与玉乳洞小佛作风多相同，而全身比例则头部特大，而相与玉乳洞大佛相似；其全体结构，则石窟式也。

烟霞洞，《西湖新志》云：“《定香亭笔谈》云，吴越千官塔在西湖烟霞洞，及就岩石凿成，高二丈，凡七层，镌刻工细，门柱间皆题诸臣衔名。塔旁两壁，又刻数百人，衣冠整齐作礼塔状，每人肩亦记姓名。洞内石罗汉侧，尚有（吴）延爽题名三行。”如此，则此洞造像，除财神像（唐物）及口侧观音像（近代物）外，不特为吴越时造，且为吴越相吴延爽所作矣。

佛家造像而外，如简州许侯所作九曜二十八宿，雍中本所作东川圣兴寺之天王及其部属，以及九曜二十八宿等，又都是以道教为取材之作。盖此时道教思想仍保存在一般的社会意识中，故有此种作品也。

宋代雕刻 宋代雕刻，亦犹绘画之由人物故事转入山水花鸟，是由佛家造像转入杂样雕刻里去了。对于造像，据载籍所记，修复实多于创造。其修治者，有峨嵋山之普贤像，有泰山佛像三十二身，有龙门石像一万七千三百三十九尊；其雕造者，有宋太宗雍熙元年勒造之五百六十尊罗汉，有端拱二年所造开宝寺塔之三千佛像，有四川、山东、山西、河北各故洞之少数新作，有宋真宗大中祥符元年河南白茅寺之五百罗汉，有宋徽宗政和四年河北行唐普照寺之十六罗汉，有宣和二年四川阆中香城宫之五百罗汉，有山东灵岩寺在宣和六年造成之五百罗汉，杭州灵隐寺之五百罗汉，则原成于宋，而清又修治者。

此种造像之存者本无多，塑造之罗汉当尤少，今仅就西伦氏所收者

论列之。大村西崖引有真宗大中祥符四年定州张贺等二十七修大悲菩萨记目，云像在河北定县塔。西伦收定县造像凡三，大约即此时作品，全用大理石者。其一，披袈裟，拱手仰面作祈祷状，全身比例甚正确，衣纹朴厚逼真，裳纹重叠，惟手部略简单；其二，亦立像，面相接近云岗作风，衣饰复杂，文路流利自然而不脱朴厚风；其三，为Dvârapâla像，雕法大致似北齐，而筋肉表现不及齐风之显。

一大理石观音像，西伦标为千又九十一年物，当在宋太宗淳化年间。雕法细碎，莲座下为龙首，旁一狮，一侍者；本尊一足趺坐，一足踏莲，下部衣纹几成丝缕状，面相不甚丰满，项间垂珠三重，目以三曲线组成，有佛印，作风大不同于前者。

一白石罗汉像，亦一足趺及一足垂式，衣纹每条以双凹线烘出，袖及衣之下部亦为丝缕状，姿势乃向虎说法者，面相绝似中国人。西伦标为一千一百九十五年之金代物。

同标金物，而年代在一千一百五十八年者一木雕观音像，口小，鼻直，面丰，耳有饰物，右手扶上曲之右腿，左手置腰际，左腿向下垂落，衣纹醇厚自然而颇简略，与定县造像甚相近。

宋代名工，在杭州有喻浩、张荣、沙门蕴能之妹严氏等。其技巧除造像外，在龙兴寺有塑造之壁面，有山水人物花鸟之类的木雕，有竹上之雕镂，有蚶壳之雕刻，有牙版及牙签上之雕刻，漆雕起于此时，而木板文字之雕刻尤为著称。

宋代刻画，并无一定体式，皆择善书法者写定，然后依墨刻字，今所谓“宋体”者，完全出于误会。孙毓修《中国雕版源流考》云“按钱大镛《明文在凡例》，古书俱系能书之士，各随其字体书之，无所谓宋字也。明季始有书工，专写肤廓字样，谓之宋体。所见宋元刊本，皆有欧赵笔意，即坊刻亦皆活脱有姿态。宋元时官私刊本，多记缙写人姓名，不但刻工也”云云。

《金石索》收宋镜四，一名罗汉镜而四周有八卦，一刻满江红词之全首周亦有八卦，一名二仙镜，则刻钟离、吕祖二仙，各履一剑渡海，道家思想可以想见。

《金石索》收金刻孔子像三身，颜子像一身。自魏至宋，前后凡七百有余年，佛道造像何止百万，我孔夫子仅一露头角于金人之手，其事

自属可笑，而儒家思想之几被忘却，亦可以此为一证。

第六节 初期混合社会的绘画艺术

总论绘画也同雕刻一样，在初期混合社会以前，它不过是附属于别种用器上的一种装饰图案之类，在初期混合社会以后，它才真正独立起来，成为真正的中国绘画艺术。而且就在这一千三百多年的一段时间内，它不但真正独立，也真正发荣滋长到十分成熟的程度，就是说，从初期混合社会结束以后，中国的绘画艺术便只在初期混合社会所铸成的范围以内使之日趋衰落，再没有什么方法使它找到更新的出路，一直等到第二个过渡时期，才能吸收别种新的血液，使之稍稍露出一点起色。

所以，不想根究中国绘画艺术到底是什么则已，如果想根究，那就只有细心地观察在初期混合社会时代的中国绘画艺术，到底是以何种条件为根据而进步，又以何种条件为根据而完成不可。

但在未曾入手叙述这个时代的中国绘画艺术之前，我们可以从这时代的物质生活同一般的社会思想方面，找出几个问题，以为实行叙述时的纲领。这几个问题是：一、中国绘画作家的社会地位及其一般的经济基础是什么？二、中国绘画作家用什么方法把他们的思想放到绘画艺术中去了的？三、这种应用方法之最高的形式，及其如何妨害中国绘画艺术之发展？

第一个问题的答案是：中国绘画作家的社会地位是徘徊于生产者同统治者之间的观念生活者之士大夫阶级；这种观念生活者的经济条件，一面剥削生产者以为生活基调，一面被统治者剥削。关于这个答案的内容，我们曾一再说明过，此处不再赘。

第二个问题的答案是：中国绘画作家是以象征的、寄怀的方法，把他们由实生活中所得到的思想，印证到绘画艺术中去的。士大夫阶级的前身是与统治者同一阶级的人物，士大夫阶级到了现在的地位对统治者已成为被统治者，这个变动使他们觉得现在地位之不舒服；虽然他们现在也是被统治者，但在他们之下还有更不舒服的生产者一个阶级在，使他们同时感觉自己的地位是上层与下层中间的一个缓冲地位；这样，在高兴的时候，就是说在统治者剥削他们不很厉害的时候，他们相当的可

以以自己的地位为安逸；在统治者剥削他们很厉害的时候，他们可以借下层为题材而发挥其愤恨的情绪。但是，我们知道，所谓统治者阶级，他们也是士大夫出身，或是很快地变为士大夫者的人，他们既与这些士大夫阶级有过同样的经验，知道士大夫阶级是如何可以影响被统治者之全体，便不能不想尽方法对他们加以种种防御。这就使士大夫之流非常为难：对下层自是无可发挥其愤怒，因为他们已经剥削得可以了，对上层又抗不过政治的武器之防范，就是说，在现实生活中间，为中国绘画作家之本质的士大夫阶级已经没有可以发泄其情绪之余地。所以，在没有法想的当儿想出方法，那只有避免一切与现实生活发生关系的文字语言及行动，而把他们认为不能自己的情绪，贯注在用笔用墨同草木树石方面。我们又知道，绘画中间之笔墨草木树石或人物，在其他一切人们则以为的确是与生活毫无直接关系的笔墨草木树石人物，而在绘画作家，则无在不是他们的思想与情绪之象征，在绘画中的一切东西都是经作家人性化了的的东西！于是，中国绘画就不是专供游戏的“雕虫小技”，实在是一方面逃脱了实生活中一切道德同法律的拘束，一方面又得自由发泄其不满意于现实生活的感情的东西。

第三个问题的答案是：中国绘画作家因太惊讶于笔墨之神妙，从而为笔墨所拘，在思想方面失落了以实生活为对象的立脚点，在技巧方面失落了以自然为工具的经验来源，这就把中国绘画送到死路上去了。何以呢？实生活是由人类开发的，人类假如进化不已，则实生活亦将生发不已；人类同样是开发自然的秘密的巨匠，人类假如进化不已，则自然之发现亦将无穷：中国绘画作家如果时时顾到实生活，如果时时从自然中摄取经验，则思想不穷，技巧无尽，中国绘画决不会停顿到一个固定的状态而至于成为死的东西；中国绘画作家如果（现在是已经）一意跑进超现实超自然的形而上的空幻境界去，则进退全失其根据，中国绘画安能不死？

初期混合社会的中国绘画艺术史，便是指示我们，中国绘画作家是如何使中国绘画艺术从现实生活中独立，如何以追求形而上的空幻境界以中国绘画艺术惟一的法术，又如何使此种无异于使中国绘画艺术自杀的法术巩固的一段历史。

这段历史将以种种事实，证明这三个答案之并无错误。

汉之绘画 汉代的绘画作家，我们知道的，如西汉之毛延寿，东汉之杨鲁、刘旦，都是待诏之类之专供御用者；如西汉周勃，东汉赵岐、蔡邕、张衡、刘褒，又都是地方官吏；全是士大夫之流。于是，汉

代的绘画，就不能脱出两个范围：一是宗法与封建的灵物崇拜，即崇拜帝王威权或祖先灵魂；一是极端的个人享乐主义。

关于前一范围，如明光殿画古烈士，广川惠王越于殿门画短衣大袴长剑人像，明帝使班固等取经史故事而命画家图之，后汉光和鸿都门学孔子及七十二弟子像，成都学周公礼殿、盘古三皇五帝、三代君臣及仲尼七十弟子像画壁，宣帝画功臣于麒麟阁，武帝画鬼神，明帝图佛像，以及周公辅成王诸侯烈女图等。

关于后一范围，如《景十三王传》：“海阳嗣，十五年，坐画室，为男女羸交接，置酒请诸父姊妹饮，令仰视画。”这种画，当然不会是古帝王烈士；又，元帝宫人甚多，常令画工图之，按图召幸，这又是肖像之开始，然其用途如此。

在技巧方面，我们可以推测到三点。

第一，汉代因商业资本主义继承于秦，与外国通商甚多，其中天竺（即印度）、大秦（即罗马）二国，甚有关系于绘画技巧之传布。《魏书·释老志》载，汉明帝时蔡愔等曾到天竺，同僧侣摄摩腾、竺法兰到中国来，并带来了释迦立像；帝令画工图在清凉台同显节陵上，彼等又画首楞严二十五观图于保福院。这些画，当然同印度绘画一致，是非常注意于线条的，而线条恰又同中国书法相当，可知利用线条作画，是那时主要技巧之一。

第二，汉画留到此刻的当然没有，而在石刻上颇可见到一二。我们看武梁祠石刻，或者是因为古代的衣服原来粗笨，石刻上的人物结构，都非常厚重古拙，而于衣纹各处，则应用极单纯的线条。我们又可以知道，构图的单纯化、浑厚化、装饰化，亦为当时的主要技巧之一。

第三，郑午昌氏所著《中国画学全史》“以善布色名者，长安樊育林下阳望也”，引蔡氏：“明光殿省中皆以胡粉壁，青紫界之。”是知，那时也知运用色彩，但仍同前几个社会的色彩意识差不多，大都用青紫黄赤等原色；且以如此朴厚的构图，色彩运用，亦当多此厚重的装饰意味也。

至于画论，张衡说：“画工恶画犬马，而好作鬼魅，诚以实事难形，而虚伪不穷也。”换句话说，就是喜欢脱离现实而追模玄虚。证以当代黄老学术之特别见重，此说当无大误。

魏晋之绘画 魏晋绘画题材有三大范畴：一曰释道，二曰高人烈士，三曰纯粹山水。

在释道，如吴曹不兴之《清溪侧坐》《赤龙图》《赤龙盘》《龙头样》；晋张墨之《维摩诘变相图》；嵇康之《巢田洗耳图》、顾恺之的《列仙图》《康曾会像》《沅湘像》《三天女像》《八国分舍利图》《行龙图》；史道硕之《周穆王八骏图》《梵僧图》；夏侯瞻之《楚人祀鬼图》；戴逵之《尚平子图》《嵇阮图》《五百罗汉图》《黑狮子图》；戴勃之《朝阳谷神风水图》；晋明帝之《洛神赋图》《穆天子燕瑶池图》《瀛洲神仙图》等。

在高人烈士，如魏高贵乡公《盗跖图》；杨修《吴季札像》《严君平卖卜图》；晋卫协之《卞庄子刺虎图》《吴王舟师图》《列女图》；王廋之《烈女传仁智图》；顾恺之之《司马宣王像》《谢安像》《刘牢之像》《桓玄像》；史道硕有《燕民送荆轲图》《王濬戈船图》；戴逵有《汉父图》《杜征南人物图》；戴勃有《秦始皇东游图》；晋武帝有《汉武回中图》《畋牧图》等。

在山水，如魏高贵乡公之《黄河流势图》；晋夏侯瞻之《吴山图》；戴逵之《吴中溪山邑居图》；戴勃之《九州名山图》等。

我们知道，这些作家仍是帝王及卿士大夫之流，大部分作画是为了寄兴。而寄兴云者，是对照他们的从政而说的，他们必以为从政并非他们所乐意的事情，于是寄其情感于绘画。是则绘画上所表现的情感，反较从文字及行动中看出的更为正确。

其次，我们又知道，是魏晋的帝王卿士大夫把中国绘画艺术从一般装饰的地位上独立起来了的，但彼时尚有例如贾逵、仓慈、黄盖、陆云、陶侃之类的肖像画，是不知作者姓名的作品，这大约就是从卿士大夫中分化出来的画工画匠者流。在后世，中国绘画显然分为绝不相谋的两个阶级，一种是被治中国绘画史者或中国画家所竭力称赞的所谓“士大夫画”，一种是被忘却了的工匠画，这种分化的开始，就在这个时候。

魏晋时代以顾恺之为大家，画论亦以此公为有力，兹择其尤有关系者数条论列之。

一、对用笔、用墨、设色及位置，都有细密的注意，此在《魏晋胜

流画赞》可见；

二、《画云台山记》中有“山有面，则背向有阴影”数语，这是中国绘画中阴影法之开始，与汉代之纯以线条为主者异；

三、《画云台山记》中又有“山高而人远耳”之数语，这又是中国绘画中远近法之应用，亦较汉之纯装饰意味者为进步；

四、顾恺之评画云“画烈女，刻削为容仪，不画生气；又，插置丈夫支体，不似自然”之数语，可知此时之中国绘画虽已独立，却还没有忘记其技巧是从自然经验中所出。

林风眠先生著《重新估定中国绘画的价值》中说，在伦敦博物馆里的顾恺之《女史箴图》，谓：“即衣饰皆用曲线的描写，生动的体态，确能充分的表现出来。”可知顾恺之之所以能为魏晋时代的中国绘画作家之代表，不独在其能时时意味着思想与技巧之来源，且也真能从思想应用到行动。

亦从此，我们知道，中国绘画到了魏晋时代，已经不拘拘于装饰的、笨拙的、单纯的趣味，竟已随经济条件之专门化而深刻化了。

南北朝之绘画 南北朝的社会基础与魏晋原无大差，惟此时之贵族与地主间，相互的斗争甚烈，分合亦甚复杂迅速；且南朝则集中数千年演化而来的士大夫阶级于一地，北朝又聚土耳其、蒙古、图伯特数外族于一处，这都直接使交换关系激烈化，间接使个人主义思想有超速的发展。

因个人主义的社会意识有如此超速的进步，绘画艺术乃截然成立为专门的学术，即中国的绘画艺术到此时已自成一体，与其他学术对立。到此时，中国绘画艺术有了本身的思想体系，所谓中国绘画艺术的本体论；有了对中国绘画本身的技巧的研究，所谓方法论；更有了对中国绘画之内容与形式的评判学，所谓认识论。

中国绘画的本体论，在有名的画论中间，以宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》及梁元帝的《山水松石格》为最，兹分别论列之如下。

宗炳说，中国绘画的内容，是“圣人含道应物”的道，是“圣人以神法道”的道，是“山水以形媚道”的道；亦即是“应物会心为理”的理，

是“目亦同应，心亦俱会，应会感神，神超理得”的理。谓道谓理，道理本为一物，即易所谓“象”之自然的现象，而为中国书画作家抬高到如像老子所谓恍惚之象。这个象，在圣人如佛老，则名之为法为道；在贤者如岩穴之士，则名之为理。中国书画作家即以此道此理之超然的象，作为本体。

王微解释中国书画的内容，说是“本乎形者融，灵而变动者心也”的灵与变：是“拟太虚之体”的虚：是“岂独连诸指掌，亦以神明降之”的神；灵，虚，神，变者，老子所谓“渺渺冥冥其中有物”的道也，道便是不可捉摸，不可言诠，既真，亦善，且美的一种自然之象。

梁元帝说，中国绘画的本体，是“天地之名，造化为灵”的，造化所给予我们的，一种不可闻，不可见，不可扪的，一种自然存在的原动力。

综上三说，在南北朝人的眼里的中国绘画之本体，总归是宇宙间的，一种超出一切现象的力量的一部或全部；这力量，仔细考察起来的时候，好像是同那种御造化、理天地、左右人命运的大力量，原本是一体似的。而这大力量者，正是康德所谓神权的别名。在中国，那是从原始社会的天、宗法社会的灵魂、封建社会的帝王权威，一路变化而来的东西，用我们常用的术语，那便是抽象的灵物崇拜之灵物。南北朝的中国绘画作家，第一就把这个灵物把握了来，作成他们的本体论的内容；其次，他们却没有像宗教家一样，以为这种灵物有非降身屈从不可的必要，却个性地应用了来，以为寄存他们从现实生活中所得的刺激的发泄之具而已。

中国绘画的理论，一同别种理论一样，是很难得与实际应用分得开的，于是以上三家既经论列了中国绘画的本体论，且也到处涉及了中国绘画的方法论。

梁元帝要人“运人情”而“设奇巧之体势，写山水之纵横”或“褒茂林之幽趣，割杂草之芳情”，就是说，中国绘画的方法，是要把取材人性化，使技巧之踪迹不露，而自能表现人情之骋驰。

宗炳说要“澄怀味象”，要“质有趋灵”，要“以形媚道”，要“类之成巧”，就是说，要洗去胸中一切杂念，于寂静中吟味自然现象的实质，要以自然现象为形式而寄存人性之灵，要使形式为表现灵性之工具，形式不患正确。

王微说，要“横变纵化而动生焉，前矩后方而灵出焉”，以达到所谓“画之情”，就是说，要变化而有规矩，规矩而有变化，以与自然现象之变化性与秩序性相应。

综上三说，可以知道，在南北朝时代的中国绘画方法论，是意识地想同自然模仿脱离，而又不致遽然脱离自然模仿的一种思想的升华作用之初步现象。

中国绘画的认识论，南北朝时代可得三人，即颜之推、谢赫与姚最。其中，尤以谢赫的六法论，为中国绘画艺术评判的第一部有力的作品，故本论但就谢说论列之如下。

谢氏六法，偏重时间性者为“气韵生动”及“骨法用笔”两法，偏重空间性者为“应物象形”，“随类赋彩”及“经营位置”三法，专论学习方法者为“传模移写”一法。

“气韵生动”是指画面上力学的相互的关联说的，是与浓淡、轻重、疾徐都有关系的。我们知道，不特物类之实际动作有力学上的关系，即形式上似写静止的物类，其相互间，亦有相当的力学关系，此证之万有引力说可知。“气韵”正如音乐上的“音韵”，是指一切动静各物之内在的力量，及此内在力量之相互影响说的：音乐上之每一单音，都与全曲有关，而全曲之价值在于各种单音的组织之全部；绘画上之每一部分，亦与全画有关，而全画的价值，亦在于各种部分的关联的组织之全部。所以，“气韵生动”不是局部地指示物象外表运动，同样也指示内在的力学之理性。

“骨法用笔”同样是指画面上之力学的关系的，其不同，则在于应用画法的理论，以结体书写之严宽、轻重、疾徐为目标的。中国书法家，是以笔为锋，以字为阵，以纵横捭阖，动静显伏，一如战阵应敌之法，发泄其内在的情感的；谢赫之为是论，盖即应用此种理法，以字之结构为画之结构，以字之点拂撇画为画之用笔，以书法之发泄情感者为画之发泄情感的取法。中国绘画中有所谓“格”者，盖即笔与笔间之结构为基调之说；有所谓“调”者，盖即笔之轻重、墨之浓淡为基调之说；总论格调，是一面意识着气韵，一面意识着用笔的。

“应物象形”同“随类赋彩”，是如何用笔墨色彩使物之空间性如大小轻重显现的方法；“经营位置”，是指如何将物体放在画面使之相安的方法。前两者指不入画面以前之物的体积及形象而言，后者指既入画面

以后的物体之长短宽狭而言，都是形体上的事。

“传模移写”，在谢赫立论之初，或亦如画法家所谓“临”碑帖一样，是为初学作画者练习用墨及经营位置各种基本工夫而设，并不是要中国绘画作家即以此为能事的。后世误会此意，原非谢赫之罪。

姚最及颜之推论画各作，其鞭辟入理之度，远不及谢氏，颜论却有一二可以注意者，即画家身分（社会地位）论是。其语曰：“若官未通显，每被官私使令，亦为猥役。吴郡贵士端，出身湘东国侍郎，后为镇南府刑狱参军，有子曰庭，西朝中书舍人，父子并有琴书之艺，尤妙丹青，常被元帝所使，每怀羞恨。彭城刘岳，橐之子也，仕为骠骑府管记，平氏县令，才学快士，而画绝伦，后随武陵入蜀，下牢之败，遂为陆护军画支江寺壁，与诸工巧杂处。向使三贤都不晓画，直运素业，岂见此耻乎？”按之推与其父协，俱为梁朝官吏，之推后入北齐，曾为黄门侍郎，本身为世家子，故见解有如此者。

在这一段引文中，我们看出中国绘画界之分化的一般的情形，即上为士大夫阶级之士大夫画家，下为诸工巧阶级之画工画匠是。前者之一阶级中，还有一种分化，即所谓岩穴逸士及林泉高人，如陶弘景、宗测、王微及宗炳。

最后之一类画家，大概也同颜之推一样，以为为人所使而与诸工巧杂处为可耻，故宁以其所能自隐耳。

南北朝绘画题材，从《贞观公私画史》及其他书物中所见者，约可分为释道、故事、肖像、山水、杂物五类。

应归释道类者，如陆绥之《立释迦像》，顾宝光之《天竺僧像》，袁倩之《维摩诘变相图》《天女像》，东晋高僧像《三龙图》，谢稚之《秦王游海图》《游仙图》，宗炳之《惠持师图》，史敬文之《黄帝升仙图》，史粲之《穆天子八骏图》，毛惠秀之《释迦十弟子图》《胡僧图》，姚昙度之《殷洪像》《白马寺宝台样》，解倩之《九子魔图》，西域僧迦佛陀之《鬼神样》，梁元帝之《文殊像》，张僧繇之《行道天王像》，维摩、宝诘、摩纳仙人、朱异等像，《醉僧》《横泉斗龙》《昆明二龙》《清溪宫水怪》等图；又有名家画壁凡三十六，可谓极一时之盛。

应归故事类者，如陆探微之《蔡姬荡舟》《刘亮驷马》等图，顾景

秀之《怀香》《孙公命将》《陆士衡诗会》《刺虎》及《小儿戏鹅》诸图，谢稚之《轻车迅迈》《孝经》《狩河阳》《汾阳蘸鼎》《楚令尹泣两歧蛇》《洛阳平门翻车》诸图，宗炳之《问礼图》，江僧宝之《小儿戏鹅》及《职贡图》，史敬文之《梁冀人马图》，刘镇之《吴中舟行》及《少年行乐图》，毛惠远之《刀戟戏图》《骑马图》，王殿之《贩春图》，章继伯之《藉田图》，张僧繇之《汉武射蛟》《吴王格虎羊》《雅仁跃马》《梁宫人射雉》《咏梅》等图，张善果之《悉达太子纳妃》等图，杨子华之《北齐贵戚游苑图》，曹仲达之《齐神武临轩对武骑》《弋猎》等图，数目亦多。

应归肖像类者，如陆探微之宋明帝、宋景和、豫章王、建平王、江夏王、零陵王、王太宰、羊玄保、江智渊、顾庆、孙高丽、孝武功臣勋臣、建安山阳二王、沈昱庆、麻超之、徐僧宝等像；陆绥之周盘龙像；顾宝光之豫章王、宋景陵王各等像，勋贤褚渊、袁粲、张兴等图；顾景秀之《王僧绰图》，王谢诸贤、名臣等像，谢稚之《孟母图》，宗炳之《颍川先贤图》，尹长生之《山阴王像》，襍万年之《苏门先生图》及《名臣像》；史艺之孙绰及王羲之像，刘镇之《朝臣像》，毛惠远之《山阳七贤及醉客图》，范惟贤之《孝子屏风》，谢赫之《安期先生图》，陈公恩之《朱买臣》《列女传智仁》《列女传贞节》等图，钟宗之之《王献之像》，解倩之《王夫人样》，聂松之《支道林像》，曹仲达之慕容绍宗、庐思道像。

应归山水类者，如顾景秀之《杂竹样》，谢稚之《濠梁图》，宗炳之《永嘉屋邑图》，毛惠秀之《剡中溪谷墟村图》。

应归杂物类者，如陆探微之《毛诗新台》《高丽赭白马》《蝉雀》《斗鸭》《猕猴》等图，顾宝光之《洛中车马》《越中风俗》《高丽斗鸭》等图，顾景秀之《蝉雀图》，尹长生之《牛车图》，陶景真之虎、豹、孔雀、鹦鹉等图；西域僧迦佛陀之《外国杂兽》，梁元帝之《鹿》及《鹤鹤弄波泽图》，张僧繇之《杂人马兵刀图》，杨子华之《杂人马兵刀屏风》，曹仲达之《名马样》，这是唐宋而后花鸟及杂画之所自出。

综观以上各目，我们知道：一、中国绘画到了南北朝时代，已经开辟了许多取材的新领域；二、虽许多批评家十分注意山水画，但山水画实际不过才从人物背景独立，远不如释道人物及传说故事之绘画数量之多；三、其所表现的思想，除少数宗法的同封建余绪而外，主要部分是释道教义的、脱离现实生活的、个人主义的成分；四、技巧已经很深刻

并专门化了。

南北朝时代始有由印度传来之凹凸法，林风眠先生《重新估定中国绘画的价值》同潘天寿先生《中国绘画史》均论及之，兹不再赞。

隋唐之绘画 有隋一代，为时只二十余年，在绘画方面尚不及在雕刻方面贡献之多。在画家方面，最著者不过展子虔等五六家，作品仍以释道为多，人物次之，山水亦不见发达；画论绝无专著。

惟有一事颇有趣：杨契丹与郑法士，同画长安光明寺塔，郑求杨画之所本，杨乃引郑观宫阙衣冠车马，曰“此是吾画本也”，郑深钦服。这是指明，那时的绘画技巧，到底还没有避开自然。

唐代，是中国绘画发展到顶点的一个时代。批评家有张彦远、朱景玄、李嗣真及王维诸家；道释作家有阎立本弟兄、尉迟乙僧及吴道玄诸杰；人物画家有张萱、周昉诸名匠；山水有李思训父子、王维及王洽诸大家；花鸟有边鸾、周昉及滕昌佑诸怪杰。

《宣和画谱》所收，画家自阎立本以下凡七十余家，作品达千余件，计：道释画家十九人，作品四百余种；人物画家十三人，作品二百一十五种；番族画家二人，作品百十种；山水画家九人，作品百六十五种；畜兽画家十四人，作品百六十九种；花鸟画家八人，作品八十九种；以上仅录其有名者而已。

且此之所收，多为绢本，或壁画之以绢为素者；其不为《宣和画谱》所收，而见于别处者，尚有许多种类；有不知姓名者之作品约六十余种，则以道释人物为多。

郑午昌先生在其《中国画学史》中，举例说明者凡十三家，其中：为当代官吏者，有阎立德、阎立本、李思训、李昭道、吴道玄、王维、张璪、薛稷、郑虎、曹霸、韩幹、聿偃、边鸾；为所谓高人逸士者，有尉迟乙僧、周昉、王洽、孙位。

以身分论，士大夫之流，自然不舍得脱离前代士大夫者流的旧衣钵，宗法的与封建的质分依然存在，故道释人物的作家为多，作品数量甚多；高人逸士者流，为道教的超然思想之代表，尤适合个人主义者之脾胃，故山水花鸟畜兽的作家为数尤巨，作品较前代有特殊之进步；至于无名作家，则中下阶级者为多，乃直接农民与商人者，宜其多宗法及

个人主义之思想也。

以技巧的专精论，除前述道释人物诸部门而外，如肖像、佛像、龙、马、猫、牛、鸡、鹰、鹤、虎、犬、松石、水竹，此时则都有专精的画家。为什么呢？我们知道，道教几乎是一种拜物教，对于宇宙间一切大大小小的物事，都赋以相当的意义，使为该教的标记之一种类；这种办法，恰恰同中国绘画作家一草一木赋以人性的方法相合，或以音，或以形，或则直指，或则影射。道教的思想既为有唐一代最猖狂的思想，则中国绘画作家适应道家标记的办法而向各方面搜集取材是必然的，这是唐代取材加多技巧专精之第一原因。中国绘画作家之从事制作，原是为消磨其烦闷的时间，时间有余，则技巧专精，是必然的产物，此其二。那时候，统治者与被统治者之争，剥削者之争，商人与商人之争，都足以影响画家的思想，则出奇制胜，努力技巧以求出人头地，也是往往不能免的，此其三。因为实际生活已经多样化了，绘画技巧自不能不复杂化，此其四。

南北朝以来，批评家多注意于山水画。山水画到了唐代，就大有凌驾一切之势。山水画，它的内容是什么呢？那自然是，离开一切实际生活的出世思想的代表。那思想的出发，没有想到尊祖爱子孙的宗法思想，没有想到以强力制人的封建思想，而是深刻地意识着个人主义的、疾世自善的、超然的思想的。在唐代最有名的山水家中，李思训是喜欢运用色彩的，王维是喜欢专用淡墨的，然自盛唐而后，李派已大大不如王派，后世士夫画竟全以所谓南派之王法为宗，何以呢？因为运用色彩，还比较的与世俗接近，全用淡墨，则脱离世俗愈远，山水画家惟恐离世未远，故宁“知白守黑”耳！郑午昌先生说得好，他说：“中唐以还，佛教之禅宗独盛，社会风尚，皆爱其超然洒脱高远淡泊之陶养，而士大夫文雅之思想勃然大起，与初唐盛唐时殊有不同，故王维之破墨，遂为当时士大夫所重，卒以成为我国文人画之祖。”可算把“文人画”的思想内容一语道破。

以取材的性质论，可谓为封建社会思想之代表者，如《秦府十八学士》，贞观十八年所画之《凌烟阁二十四功臣诸像》，可谓为宗法社会思想之代表者，为功德部分之释道像及用为供奉或纪念物之人物肖像。前者，无非是帝王给与奴隶之奖状，其义原甚明显；后者，据日人大村西崖说“功德者，为父母及自身眷属祈福，乃绘佛像，供佛座下”云云，其义亦可知。

关于中国绘画的本体论，前已举宗炳等说论述之。唐代道教为一切

社会之冠，其谈空说玄的态度，当更猖獗。兹举张彦远等数人，略论唐代画论之趋向。

唐符载《观张员外画松石序》曰：“观夫张公之势，非画也，真道也。当其有事，已知遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府。”此物也，既非空虚，亦非实在，乃是恍惚有物之物，故“真道也”。

白居易云：“故措一意，状一物，往往运思中与神会，仿佛焉，若驱和役灵于其间者。”须是“仿佛焉”，然后才可以捉到中国绘画之本来面目。

王维《山水诀》云：“画道之中，水墨为上；肇自然之性，成造化之功。”水墨，是不露声色，不动情感，与清静无为，飘然物外的意味十分相合的东西。因为是这样超然静穆的东西，所以能“肇自然之性，成造化之功”，故所谓自然者，不是我们凡人所见的自然，却是道家之所谓自然。

张彦远《叙绘画之源流》云：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”又云：“记传所以叙其事，不能载其形，赋颂所以咏其美，不能备其象，图画之制，所兼之。”这是说及绘画之功用，然既推崇之至“与六籍同功”，则所谓艺术是社会的组织意识者，分明承认。

朱景玄《画录》引云：“画者，圣也；盖以穷天地之不至，显日月之不照。”又云：“至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之而生。”则绘画不特有超天地日月之作用，且有与造化同样之功能。

综上所述，我们可以知道，道教思想，是如何被中国画家引用。

关于绘画方法论，大部分仍以取法自然为准。张彦远云：“开元中，将军裴旻善舞剑，道子观旻舞剑，见出没神怪既毕，挥毫益进。”白居易《画竹歌》云“人画竹梢死羸垂，萧画枝活叶叶动……举头忽看不似画，低耳静听疑有声”，这是气韵生动之所谓物的动象之描写；前人不甚措意论墨，张彦远云：“草木繁荣，不待丹绿之彩；云雪飘扬，不待铅粉而白，山不待青空而翠，风不待五色而粹，是故，运墨而五色具，谓之得意。”裴谐《观修处士画桃花图歌》云：“勾芒若见应羞杀，晕绿匀红渐分别，堪怜彩笔似东风，一朵一枝随手发。燕支乍湿如含露，引得娇莺痴不去，多少游蜂尽日飞，看遍花心求入处。工夫妙

丽实奇绝，似对韶光好时节，偏宜留著深冬里，铺向楼前殢霜雪。”则又为对色彩之赞美者。

唐代绘画之所以发达以至于此，道教思想之适合当时经济条件而勃兴，自是其主要原因；同时，唐代，亦是中国国际贸易史上有数之一页，除日本外，如名为大食之阿拉伯，名为安息之波斯，名为师子国之印度洋中岛屿，以及回教、暹罗各处，都曾与唐往来，由这种商业传达而带来的文化传布，是有不少力量的。

五代之绘画 关于五代之经济的社会条件，本章第二节中已论及之，然尚有数点，附论于此，以便于对五代绘画艺术之检查，即：一、五代原为唐之藩镇，其自身为封建诸侯，故有灭国掠财称臣献地之行为；二、此种封建地主，不特私有广大之土地，且也以之为商业资本之所由出，如闽、楚、蜀诸国，用铁钱，以实初之商业保护政策；三则，五代为时不过五十四年，而更迭有十三君之多，五易国而八易姓，其间阶级分化既急，士大夫之数量亦必激增；四则，此时各国都多养子，宗法因以较衰。

五代绘画作家，就有名者论，为王室与士大夫者，有赵岩、张图、徐熙、曹仲玄、周文矩、滕昌佑、黄筌、蒲师训诸人；为高人逸士者，有贯休、李昇、钟隐、关仝、荆浩。就《宣和画谱》所收画目，此时绘画有道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果等门类。此中，道释作家十一作品四百有二，人物作家十作品百四十五，宫室作家二作品三十三，番族作家三作品二十四，龙鱼作家二作品五十，山水作家三作品百十七，畜兽作家四作品四十九，花鸟作家十一作品千又三十九。

郑午昌先生所考，五代壁画三十余处，日人大村西崖谓大英博物馆藏有由敦煌掘出五代功德画多种。

从这一段考察，我们得到以下几点：可以归入封建思想中作品仅宫室、番族两类，才占全数不到三十分之一；可以归入宗法思想之作品仅功德画一类，数量小到不知几百分之几；余则均为个人主义思想的表现物，数量之大，几延及全体。而花鸟画之空前的发展，与山水画之锋利的进步，尤可为个人主义思想普及于当时之明证。

若以谢赫之六法论五代之绘画技巧，则“应物象形”及“随类赋彩”的自然模仿为最，“气韵生动”及“骨法用笔”次之，“传模移写”又次之。

关于模仿之模仿，如福感寺僧之模展子虔狮子，李寿仪之模张素卿十二仙君，杜子环、贯休之作，稍不袭前人牙慧，均为前辈所惊，可以证明“传模移写”之存在。

荆浩《笔法记》，论气韵、笔法及应物象形，较谢论尤为仔细，兹列论如下：

“气者”：心随笔运，取象不惑；

“韵者”：隐迹立形，备遗不俗；

“思者”：删拨大要，凝想物形；

“笔者”：虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动；

“墨者”：高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。

又曰：“凡笔有四势”，谓筋、肉、骨、气。

“笔绝而断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气；故知，墨大质者失其体，色微者败正气，筋死者无肉，迹断者无筋，苟媚者无骨。”

这分明是论气韵笔法的，然他把“气韵生动”完全弄到用笔的范围去了。谢论气韵是综合的，荆论成为分析的了。他又说：“画者，画也，度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也”；

“似者，得其形，遗其气；真者，气质俱盛。凡气，传于华，遗于象，象之死也”；

“有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类是也”；

“无形之病，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物，以斯格拙，不可删修”。

这是论应物象形的，他的意思，最要紧的是把握住物象内在的真实，至于图画；则不妨任笔力所之率意为之，结果，自然与物象并无乖

谬，而笔墨之气韵宛在。

五代之绘画的自体论，在荆浩《笔法记》中说：“乃知教化圣贤之职也，禄与不禄，而不能去，善恶之迹，感而应之。”虽是说明艺术家的态度，亦可见其以为画家之心即圣贤之心，而绘画的自体则是“善与人同”的教化心理。

至技巧之显著的进步，如南唐后主所创之双钩法，画竹，细枝碎叶莫不勾勒；徐崇嗣之没骨花鸟，则纯以色彩渲染而成，大有类于西洋之水彩画法；李夫人之月窗写墨竹。都是五代的新发明。

宋之绘画 宋代之社会基础，大致无异于唐，不过土地既狭，人口自密，暴敛既多，社会分化自急，而士大夫数量之激增，乃为空前所未有者。且也，有宋一代，北临强敌之辽金夏三国，以交换生产品为目的之武功不能发展；而小民为苛捐暴税及地主役使弄得生死不得，又无力反抗。这就使士大夫者流，有了乐极淫思的机会，佛教神宗，乃于此时大大发展。

这种情形，在宋代绘画上发生何种影响呢？日人大村西崖说得好不痛快，他说：“自北宋教兴，禅宗独盛，佛及菩萨图象之礼拜供养，反不如定坐、静虑、参禅、修养之盛。当时所要求之物，为般若十六善神、白衣、水月、杨柳及所谓龙见等，华美之观音图，诸祖禅机图，师家之顶相，或充饰素壁之十六罗汉等数种而已。”这是说明因禅宗之盛，引起宋代释道画之衰落。又说：“又因禅僧好脱落有相之风气，喜水墨之草画，知森罗万法，实相之端倪，不立文字。因欲资开悟教外别传之故，喜自然之山水花木竹禽鸟等画，反在带有宗教臭味之物之上。”这是说明，宋代释道画之衰落由于禅宗，山水花鸟画之兴亦由于禅宗。

我们知道，道教是很善于吸收别人的教义的，禅宗的方法，既一时大行，道教者流，亦有起而吸收之的罢？且为禅宗所利用的山水花鸟竹石等画，又正与道教的标记发生着绝大关系，想利用这种方法，也是很便当的事。此种标记一经为道教所利用，则走进宋代士大夫者流的绘画作家的心理，尤其容易。我们知道，四君子画是起于宋代，而所谓四君子者，是以兰、竹、梅、菊的性格，象征人的性格的办法，这几乎正是道教之标记的原义了！这其间的蛛丝马迹，寻起来是很有意思的事。

《宣和画谱》中，宋人绘画作家，都凡百有三人，作品三千三百余

件，其中：花鸟画凡一千六百七十件，山水画凡八百二十三件，道释画凡二百八十九件。人物画凡一百四十九件；据《画史汇传》，宋代画家：帝族有十一人，画史有六百二十三人，偏门十人，释七十人，后妃有九人，一史有十二人，妓三人。

著名画家之为士大夫者，有李成、董源、郭忠恕、黄居寀、高益、燕文贵、易元吉、高克明、郭熙、崔白、李公麟、文同、苏轼、赵令穰、米芾、赵伯驹、马和之、李唐、江参、刘松年、马远、夏珪、赵孟坚、郑思肖、完颜畴；为高人逸士者，有范宽、高文进、孙知微、赵昌、许道宁、杨无咎、龚开、巨然；帝王、后妃、妓女不计。

宋代画论，蔚为大观，常见者有刘道醇之《五代名画补遗》及《宋朝名画评》，黄休复之《益州名画录》，郭若虚之《名画见闻志》，郭思之《林泉高致集》，李荐之《德隅斋画品》，米芾之《画史》，韩拙之《山水纯全集》，董迪之《广川画跋》，邓椿之《画继》，不知作者名氏之《宣和画谱》及《宣和论画杂》评等。

宋代对于绘画之本论，适与理性论相合。

张邦美云：“造乎理者能画物之妙，昧乎理者则失物之真，何哉？盖天性之机也。性者，天所赋之体，机者，人神之用。机之发，万变生焉。惟画能造其理者，能因性之自然，究物之微妙。”韩拙云：“天之所赋与我者性也，性之所资于人者学也。”米芾云：“子云以字为心画，非穷理者其语不能至是。”沈括云：“书画之妙当以神会……至于奥理冥造者，罕见其人。”

此理此性，即儒家之正心诚意，即道家之自然无为，即佛家之真如自在，实即生命之本体也。

何以养成此生命之本体？宋儒要人格物致知，要人必诚必敬；禅宗要人冥参默悟；道家要人服内丹；宋画论家，要人“养得胸中宽快，意思悦适”，要人“凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右”，要人“必神闲意定”，要人“神定者，一发而得妙解”，要人“方其落笔之际，不知我之为草虫耶，草虫之为我也”。

这种修养方法，正是过去的中国绘画作家的态度。

此时对于绘画之方法论，亦颇与性理之学相通，故苏东坡云：“山

石竹木水波烟云虽无常形而有常理，常形之失人皆知之，常理之不当虽晓画者有不知。”又：“世之工人或能曲尽其形，而至于理，非高人逸才不能办。”沈括云：“书画之妙当以神会，难可以形器求也。”欧阳永叔云：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情；忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”白乐天云：“画之贵似，岂其形似之贵耶。”从此而后，中国绘画有所谓写意画者，则不求形之作，受此种文人的影响真是不少。

第八章 后期混合社会

第一节 后期混合社会解题

顾名思义，后期混合社会虽在初期混合社会之后，到底还是混合社会，即是说，在元初至清代后叶的中国社会，仍然是以宗法、封建及个人主义的思想为其思想之中心；但又因为，自元而后，商业资本势力逐渐增高，个人主义的思想尤为优越，故称之为后期混合社会耳。

在后期混合社会中，我国所收只有三个朝代，其中只有有明一代是由中国的农民阶级起而握得政权的，但也如汉代一样，虽然起始是由宗法及封建思想较为优越的农村，不久以后，即已不得不为社会经济的必然性所降服，而自动投身到商业资本及高利贷的势力之下，一变其未握政权以前的思想，即从比较是宗法并封建的思想占优势的状态中一变而投降到个人主义思想影响之下；至于有元及有清，则在未入中国以前，已经以商业资本及其武力的优势在中原以外之各国称雄经过来的，及到中原以后，元代对中原文化不大肯了解是其本来面，清代虽竭力提倡中原文化是其愚民政策之一，一例都不大懂得中原固有的文化，而自以其商资的个人主义为思想之根据的。这样，贯通元、明、清三代，岂非特别是个人主义思想独盛的时候吗？

自然，如此说法，似乎太偏于帝王意向，完全没有说到帝王以下的各个阶级！

我们知道，中国的历史中心，是介乎上下之间的所谓士大夫阶级者占着绝大的势力的。而所谓士大夫者，在一种伟大的强力压到他们的肩上的时候，他们就只有三种态度好取：一种是绝对的屈服，丢掉一切过去的思想，以当局的思想为思想，影响所及，遂使一部分民众为忍苦力作或侥幸仕官的思想；稍微有一点强性的，不为无味屈服，又不自隐，遂成为所谓在野党者，消极的执行其在野监督的思想，但又不敢公然如何发言，这种影响，又使一部分民众徒为不平之鸣；反抗性甚强，而自问不能与当时伟力相抗者，乃遁形隐迹，逍遥于林泉之间，这又使一部分民众致其力于玄学或为宿命论的悲观的思想。第一与第三两种，都是

个人主义思想的支持者，第二种因不平而为往古的追慕。所以，个人主义的支持者既多且力，宗法与封建的支持者不过出于愤激而人少力弱。这就是后期混合社会之所以不同于初期混合社会者，亦即为本期社会意识之主调。

至于更详细的情形，我们自然要在下两节解及。

第二节 后期混合社会的物质生活

后期混合社会的经济条件，与前个时代之最大的区别，不在物质的生产，而在物质的交换关系；中国与外洋发生物质的交换关系史，实始于秦代，而显于汉代，至唐宋而较繁，但终不及元明清三朝之尤为隆盛；所以，物质的交换关系之范围的扩大与性质的强调，就成为后期混合社会之经济的特色。

日人高桑驹吉之《中国文化史》谓元代：“绝大之帝国兴起以后，其随在的小国都归灭亡，交通往来因以自由。”又说：“以政治上及军事上的目的故，新开官道及宿驿，设守备，而旅客的危险困难遂从而减少”。这是说，元代而后，国内的物质交换关系，范围既较以前为大，行动上亦便利，结果自然是商业兴隆。

侯厚培之《中国国际贸易小史》说：“元移宋鼎，人主华夏，亚洲诸国，悉为藩属，对外贸易，已趋比较自由，以是海外通商，亦以此时为盛。”又说：“欧人之东来贸易，始于明代，开吾国通商史上之新纪元。”又说：“考明末清初，近代欧人之来华贸易者，除葡萄牙、西班牙、荷兰、英国、法国、美国、俄国外，尚有瑞典人、普鲁士人、丹麦人、汉堡人、奥地利人、意大利人、秘鲁人、墨西哥人、智利人等。”又曰：“元代贸易政策，与宋略有不同，其可注意者，有二：一曰贸易之比较自由，一曰官管海外贸易。”这是说，元代而后，中国对外洋之物质交换情形，不特行动自由，有国营之大规模的商业，且其范围实包括亚、欧、澳、美，全地球五分之四的大小。

元代之通商口岸，为：广州、泉州、上海、海盐、温州、杭州、四明、乍浦等八处；明代，增：太仓、高州、澳门、永乐、澎湖、漳州等六处；清初尤多。

第三节 后期混合社会一般的文化

后期混合社会而后，距离现在不远，一切文化情形，都有随在见到，本论既非各种专门学术之专门的研究，自无过细叙述之必要，兹特举关于宗教及哲理信仰之一条，加以说明，俾读者一望而知此时一般思维之所在而已。

宗教 佛教在唐宋时代之兴隆前已言之，至于有元，则突然专以祈祷咒禁为能事之喇嘛教所代替，这是很有趣味的。佛教在唐宋时代，虽然同是个人主义的东西，但所谓功德云云，尚带有不少宗法社会思想的成分，这种成分既不适于个人主义异样发达之元代，故不得不以纯求个人享乐及灵魂（自己的）安慰之喇嘛教所代替，这是势所必然的。

道教，我们说过，它虽以个人主义为中心，因其所收者杂，故封建同宗法的思想亦为具体而微的道教思想之一，于是，到了元代，也就不能不同佛教同一运命，虽然元太祖以后也曾厚遇道教信徒，事实上则不过徒取其长生不死之说，以适应其极端个人主义耳。

回教在元代也还兴盛，这是因为，回教的武力的教义，颇与元代之帝国主义性质相合，近于封建社会的霸道思想也。

依同样之社会的根据，元代也容纳了十字军兴隆时代的基督教；而西洋各国，各藉此得深入中国内地，为第二过渡期社会张本。

明代在开国之始，因离开农村不远，相当地保存着宗法并封建的思想，故也曾一度崇奉佛教。然不久即以喇嘛教代之，与前个朝代一般无异。此外，道教较元代为盛，基督教势力亦不衰。

清代起于蒙古，乃喇嘛教最为发达之地；且以其社会条件渐趋于第二过渡时期的状态，故为欧洲产业革命姊妹花之新教，亦于是时在中国有相当之发展。

宗教情形如此，若以本章第一节所举之三种态度比较之，这就是明之所以能代元而兴，明代党祸之发生，及后来之各种教匪革命之所由来。

哲理 元代大儒如许鲁斋、刘静修、金仁山及吴草庐诸人，都一方

面承继宋儒性理的玄学，一方面使此种学过渡到后一个朝代。明代大儒，著者莫如王守仁，其说则纯以极端的唯心哲学为归宿，那是非常地应用了佛家的认识论，而以其方法适用于性理之学的。

至于文字语言，则元代而后，因交通发展，接触的方面较多，故已将过去分离的技巧加以综合并体系的变化，成为很接近于现代形式的戏剧同小说，其名著之多，作家之众，是难得以极简单的文字形容得尽的。

甚至如八股文章及试帖诗赋，则是当时所谓统治者阶级，为抑制士大夫者流的在野监督言论之发生，特用语言文字方面艺术，作为文治统一的工具的。

第四节 后期混合社会之建筑

元之建筑 元代建筑可知者为数甚少，今仅就居庸关一例说明一二：关在北平城北四十里处，西元一千三百四十五年，即元顺帝至元六年所建；门为截顶圭首拱式，洞壁，门拱，均用大理石材，势颇雄壮；女墙改为重台钩阑式，与墙面同为青石石材。至此中雕刻，当于论及元代雕刻时说明之。

明之建筑 明代建筑，遗物颇多，兹就朝庙、陵墓、寺塔三类说明之：宫殿建筑，在南京者，除午朝门一门而外，悉为洪杨所毁，惟北平清代故宫，则大部分仍为明代建筑物；陵墓建筑，如南京之明孝陵，北平之十三陵，故物均在，颇可为研究之助；寺塔，如北平之天坛、地坛、日坛、月坛，如北平西山之碧云寺，如俗呼五塔寺之北平城西的正觉寺，都是有名的明代建筑。

陵墓。中国的帝王陵墓，从汉代以来，渐由坟墓中心，演变到以殿堂为中心的建筑物，明之陵墓，即其适例。

明代帝陵之最宏大者，为十三陵中成祖之长陵，陵在北平城北九十里之天寿山下，第一门即在去昌平区北五里路。

陵之平面图：第一门的塔陛踏道，长一百二十三尺，宽有二十八尺；第一门北，距离一千公尺处为第二门，占地面东西一百二十六尺，

南北三十六尺；第二门北，距离四百公尺处为碑楼，占地面共八十七平方尺，楼前有华表一对；碑楼北，又距离三百公尺处，再置华表一对；华表北，距离五十公尺处，为各种石像之南端，第一对为蹲坐石狮一对，次则立狮、犀、驼及象各一对，蹲坐石麒麟一对，立麒麟、坐马、立马各一对，武官立像两对，文官立像四对，均以同等距离排列神道左右；石像尽处为石门；门内为大平野一片；经过大平野，直至北向十里处之天寿山南麓，始为大门一座；门北为棱恩门，乃依左右门壁为一大围墙；大围墙内，为棱恩殿，殿广二百二十公尺，深九十五公尺，北为三拱门，门前设一小碑楼；碑楼北为巨门，上建高楼，巨门门洞通隧道；再北，即为坟墓。

陵之地上建筑。上述华表共有两对，一对在第二门碑楼之前，一对在第二门碑楼之后。其前一对，高有三十六公尺，柱身为八角体，八面均为云龙突起浮刻，柱端先横置云样浮雕之所谓表，柱头刻为龙身虎首之兽形，与北平天安门外“望君山”之大理石华表绝相似。第一门之石造大牌楼，几乎为中国现存石质牌楼之最大者，为五门六柱式，中门高三公尺，左右两门各高一公尺，再次各九尺，广亦依此例减。其柱座石刻，待述及明代雕刻时详说之。第二及第三两门，门盖全以炼瓦为之，虽清代陵墓及殿堂之屋瓦不能过此；棱恩殿，即英人Bushell所称之大享殿，以大理石为三层坛，坛之左右前后，共为阶陛十二，陛沿坛上又各设以重台栏干，蜀柱呈星布棋列之趣；殿用楠木间架，共用三十二柱，柱径各三尺，高六十尺；藻井距地面三十尺，施以彩绘；屋盖装饰，有鸱尾、兽首，惟滴当等，或以年代较远故，今已不见；有周匝及副阶，大致与清宫无异。

宫殿。现存北平之三殿，即为明代所建筑：太和殿即明皇极殿，又名奉天殿；中和殿即明之中极殿，又名华盖殿，以殿为圆顶式，颇似华盖也；保和殿即明之建极殿，又名谨身殿。瑞典人西伦氏，曾亲往测其平面图，大致如下：

三殿全体组织部分，三殿外围，以横一纵二又二分之一之比例，为长方形围墙，北面正中为午门，南面正中即保和殿之中心，南面纵横两线交界处，各为一角楼，东西两边线，自北向南，相当一横边之长处，为左翼门及右翼门，再向南，为体仁阁及弘义阁，再向南，又相当两阁及角楼之距离处，为纬武门及经天门。三殿在围墙北部，如以保和殿与太和殿两殿中心为一图之两切点，则中和殿之中心点恰为此图之圆心。太和殿两侧为横截之墙，各设一门，名为中左门及中右门。太和殿南为

太和门，如以太和殿殿心与太和门门心为一圆之两切点，则前述两阁中心所引之一截线线心，恰为此圆之圆心。太和门两侧亦为横截之墙，各设一门，名为贞度门及绩熙门。再以外围墙为两切线为一圆，则相当此圆圆心处，设一弓形之横河，弓之两端在经文与纬武两门内北侧。以上各圆，除以中和殿殿心为圆心者外，其直径均相等，第二圆以第一圆心为外切点，第三圆以第二圆心为外切点，第四圆以第三圆心为外切点，而以河之南岸为中心点。

三殿坛台共三层，合为一亚字形，太和殿居亚字井心，保和殿在亚字下横画中心，中和殿在太和殿与保和殿中间地位，亚字上下两端各有三陛。

保和殿，宽一百九十九尺四寸，深一百一十一尺；前廊为明柱十，暗柱二；侧墙为暗柱十二，后墙同；室中为明柱二十四，暗柱十二；共为明柱三十四条，暗柱三十八条，为殿之主要间架。前后各三陛。

中和殿，连周廊共为六十一尺七寸之正方形；前后廊各为明柱六条，左右廊各为明柱八条；四壁共为暗柱十二条，屋中明柱四条；共为暗柱十二，明柱二十四条。前后各三陛，左右各一陛。

太和殿，宽一百五十三尺九寸，深七十一尺九寸五分；前廊明柱及前墙暗柱与保和殿同数，后墙暗柱则为十条；左右壁及左右复壁，各为暗柱六，共十二暗柱，室内明柱共十二条；共为二十二明柱，三十四暗柱。前后各为三陛。

其地上建筑，除中和殿为圆顶式如天坛外，余均为四注式；屋顶装饰如明陵，全以炼瓦为盖；红墙，大理石雕花壁带；阶陛为大理石质，雕以龙水浮雕；坛台上各有重台钩阑，亦如明陵制。

天坛。西元第十五世纪嘉靖中造，占地面共周三里余，中即数百年来辉耀于中国建筑史上之天坛祈年殿。殿基亦为三重坛台，第一重直径二十一丈，第二重直径十五丈，第三重直径九丈，谓避偶数所以应天；其余如石砖之砌法，钩阑设置法，均以此故用九或九之累加数目。全以青石为之。殿身与坛台皆圆形，门用楣式门拱，窗用楣式并用格椽；殿顶如中和殿，三重盖，料拱密接，覆以黄色炼瓦，顶端设纯金质火珠形，与瓦色共辉耀于碧蓝晴空，形式既优雅亦庄严。

寺塔。成祖时，印度僧人班迪达，以该国佛陀伽耶大塔制进，乃于

西元一千四百七十三年，即宪宗成化九年，建立正觉寺，完全依照班迪达所进式样。塔，先为扁平式长方形坛台，六重，高五丈，正面相当两层半处辟一拱式门，两侧于第三层处辟小洞通气，层与层相接处，石突出如檐，檐间隔离为无数小柱，柱间各为小龕雕佛像；五塔俱在坛上，中一塔最高，高十三层，他塔均为十一层，高二丈；塔形皆与前述大雁塔形式相同。

碧云寺塔，坛台、塔形均与正觉寺者相同，惟于五塔前，更立两西藏式小塔，盖印度梵式与西藏梵式之混合体也。

清代建筑 日人伊藤清造所著《中国建筑史》，其中最精彩之一部，即为叙述清之奉天宫殿者。此宫之建造年月，据《盛京通志》，太祖、太宗两实录及《清朝实录》等书，大约可分为三期：第一期在西元一千六百二十六年至三十七年，即明熹宗天启六年至明怀宗崇祯十年竣工；第二期在西元一千六百四十四年，即清顺治元年竣工；第三期在西元一千七百四十六年，即乾隆十一年造；此宫自始至终，共经一百二十一年始告完工，包含大内宫阙、大政殿及文溯阁三处，可说完全是清初建筑之代表作。

一、大内宫阙。此组以南北八十五丈三尺，东西三十二丈二尺，为一长方形大院落，中前部以文德坊与武功坊为横截院落通道。道南约为全院四分之一，设照壁、东司房、西司房、东西朝房及西朝房，左右两个奏乐亭；道北各以全院四分之一为三院落，第一进以崇政殿为主屋，飞龙楼及翔凤阁为副屋，第二进日华楼及霞绮楼在前，师善斋及协中斋在后，第三进前为凤凰楼，后为清宁宫，左右则为东配、关雎、衍庆、西配、麟趾及永福六宫；附庸于第二进与第三进之左右两方，各为一长条小院落，左为颐和殿、介趾宫及敬典阁址，右为迪光殿、保极宫、机思斋及崇谟阁等建筑，各长条小院落均有所谓琉璃门及垂花门者；此组之极北，即为仓库。

二、大政殿。此组自为一长一百九十余公尺，宽六十七公尺余之长方形院落，在第一组之左。院落南端之左右两角，为两奏乐亭；最北端为銮驾库；库前为八角形主屋之大政殿；殿前副屋，在左者，第一屋为左翼王、镶黄、正白、镶白、正蓝各亭依次排列；在右者，第一屋为右翼王、正黄、正红、镶红、镶蓝各亭亦依次排列。

三、文溯阁，此组在第一组之右，亦自为一院落，长与第一组之一半相当，宽亦半之；此组实可分为两部，第一部为戏楼，戏台，嘉荫

堂，东西两列游廊及东西两列配房；第二部第一为宫门，再进为文溯阁之主屋，东西两列游廊通至仰熙斋，再进为九间殿及东西配房。

此三组中，第一组之清宁、关雎、衍庆、麟趾及永福之五宫，大政、崇政两殿，大清、西翊（以上为第一组大门及第一进角门）之两门，均为第一期工程；第一组之文德、武功两坊，东西两奏乐亭，凤凰楼，第二组之两奏亭，均为第二期工程；文溯阁全部，第一组之两琉璃门，两垂花门，崇谟、敬典两阁，迪光、颐和两殿，保极、介趾两宫，均为第三期工程。

奉天宫殿，一切建筑装饰及内部陈设，皆繁缛细致，极光华陆离之致，兹将前所未有之奏乐亭、戏台、琉璃门及垂花门之类，分别介绍于下。

奏乐亭，是专供朝贺宴会演奏音乐用的建筑，前举四亭之建筑方法，大略相同。下有砖筑坛基，上以十二柱架屋，每边中间两柱相互之距离，为与边柱间距离之两倍；柱方，下有木材钩阑，上以两袱接檐际，料拱甚简单；四脊接顶处各有套兽、脊、垂至三分之一处，以蹲兽一个结顶，晕飞式不甚显著，共安小蹲兽及滴当各五枚；亭盖结顶处，安如天坛式之球顶，而比较为高。

戏台，与戏楼相连接，成凸字形，戏台之宽度相当戏楼三分一。戏楼即道具及化装室，为砖筑之长方形屋，屋盖单层双檐，极类近代之民间住屋，两端更为连接嘉荫堂之廊庑，堂即观众之上好座位；戏台，下有砖筑方台如奏乐亭制而高，柱之距离比例亦如奏乐亭，柱之方角处，为圆槽线刻，柱间下部，为菱形万字格子钩阑，上部以扁方巨袱接料拱，袱下亦为较细小之式木钩阑；料拱为三出跳七铺作制度，方椽头；屋盖为马鞍式脊，垂脊与主脊按处，均无兽头等装饰，此亦前所未有的；有翬飞式而不甚高昂。

琉璃门，伊藤清造未述及，然此门内部，即为在全建筑中不甚重要之东西两列值房，且不远于工精之垂花门，盖徒以其瓦质用釉彩，以与主屋及垂花门相辉映耳，故工程殊无甚可观。

垂花门，实际不过是一个门楼，而屋盖结构竟与宫殿极为类似，有鸱尾，有兽首，四角共有八个滴当，虽无周匝，屋角亦有翬飞式，且于檐头筒瓦上，各安以火珠形式的饰物；两侧柱之位置法与奏乐亭相同，相当戏台之倒式钩阑处，为两卷式透雕木质格子阑，下为夔凤纹及云样

角（日本谓之持送，中国俗呼云角）；柱前，相当倒式钩阑之蜀柱者，下端有花下垂，即此门命名之所由来花为仰覆宝莲花样式，仰一重在上，覆四重至尖端，仰覆相接处，为宝珠形带一环；全部彩画，历历可见。

奉天宫殿之第一期工程，是清室未入关以前之建筑，比之第二三期工程自以实用价值为重，比之当时非皇家建筑，那就不能说不是表彰封建势力并发展个人主义的作品；第二期工程，是清室既入关以后，模仿明代紫禁宫的作品，已甚注意于皇家威严，绝非实用目的之产物；至于第三期工程，在方法上是独创的，在思想上则是封建并个人主义的产物。

清代相当《营造法式》的，关于建筑的专门著述，为成于西元七一千百三十六年，即乾隆元年之皇家刊行的《工程做法》。

《工程做法》之编辑事务，一如其他类书，是由皇家指定当时管理工部事务之和硕亲王允礼所主编，并由皇家指定许多编修助理辑成；初稿于雍正九年第一次脱稿，雍正十二年改订一次，至乾隆元年才刊布出世，前后共经四五年之久。

此书对于《营造法式》，除于建筑用物之命名有许多改正外，则以奉天宫殿所既经参入之满洲建筑方式收为此书方法上之一部分；然最有关于一般平民建筑者，则所谓卷棚小式是马鞍式主脊，即此式作法之一也。

此外，康熙建筑北平西山之圆明园时，有基督教徒阿梯锐Attiret及卡斯梯Ceastigtisne诸外人，故园中颇多欧洲建筑技巧之发见；回教（即伊斯兰教）自唐代曾来中国，宋元时颇见兴隆，至清，则编入八旗中以羁縻之，乾隆曾为香妃建筑回教形式之寺院，由是，土耳其高保危垒之建筑方法亦传入中国；西藏及印度之风格，原只限于寺塔，至清，亦有应用其小宝塔式，为屋脊之装饰者。

清代寺塔，存者多有，如大体为明代建筑，而为乾隆加以修葺之西山碧云寺罗汉堂，其中部突起之亭状物，大体为中国风，其顶尖，则以西藏风之宝塔饰之；北平皇寺，牌楼殿堂用中国风，五塔簇立为印度式，中一塔特立者又满洲塔式也。清初如顺北陵、神桥及下马牌为前代建筑所未见，余则仍如昔制。

第五节 后期混合社会之雕刻

元代雕刻 忽必烈征吐蕃时，曾携吐蕃国王之侄八思巴以归，即位后，即以此八思巴为帝师，以为羁糜吐蕃之计，喇嘛教因此在中国大大兴盛；等元人入主中原以后，就用这种西藏式佛教之喇嘛教为主，压倒中国久已盛行之印度式的佛教；就是说，用适合于享乐现实的个人主义的宗教，压倒了超现实的个人主义的宗教；因此种关系，在元代以后的中国雕刻，虽然仍有若干时间以造像为主，但不久，即已如中国绘画之在唐宋，渐渐走进分离的技巧中去了。

当元代帝师八思巴到中原来时的时候，有泥波罗雕工名阿尼哥者与之俱来。此后，名工如禀搦思斡节儿八哈失，提调阿僧哥、朵儿只、八儿卜匠，及汉人名工刘原、张提举、吴同金与李同和等，都是直接或间接地，师承阿尼哥者，故凡有所塑造，都以西藏风格为准。

因为元代在中国的历史并不很久，喇嘛教并没有普及到大江以南各地，故上述作风，仅限于江北一带，前述五代雕刻时所说飞来峰北玉皇造像及理公塔旁之数像，筋肉饱满，衣纹生活，方口巨目，姿态活泼者，也还与前代作风大致相同，即此说之明证。

见于载籍之元代造像，数目亦复不少，其著名者：如成宗大德三年，即西元一千二百九十九年，奉旨塑造之三清殿神像一百九十一尊及壁饰六十四扇；大德八年，即西元一千三百又七年，奉旨塑造之城隍庙东。三清殿神像十三尊，侧殿东西廊之神像一百六十六尊，山门之神像两尊，更造之三清像及侍神像九尊，共一百九十尊；仁宗皇庆二年，即西元一千三百十二年，所塑大圣寿万安寺之佛像凡一百四十尊；仁宗延祐四年，即西元一千三百十六年，所塑青塔寺及玉德殿之三门四天王、三世佛、五方佛、五护佛、陀罗尼佛、文殊佛及弥勒佛等像；文宗天历二年，即西元一千三百二十八年，所造之八臂救度佛母，及十臂，八臂，六臂，二臂之夹侍善菩萨二十三身等，都是。

瑞典人西伦所收，有青石质倚石观音一尊。顶端有小坐佛，眉部两内端相连接现微突状，眉之姿式如微怒，目开，衣纹阴刻颇流利，背景左上为静瓶，中插柳枝，下及右方为十八罗汉，均面圆微凸者。

又，活脱释迦像一，石刻释迦像一，青铜观音像一，Bodhisattva青石像一。活脱，一足趺坐，一足下拄于地，叠两手于膝盖，作伏睡于膝

的姿态，细口蛾眉，衣纹细曲而有结聚势；石刻，螺发有髭须，姿态如上，下铺树叶，腕及胫部均有毛，衣纹较简，颇自然，当为出时之菩提萨埵像；青铜，右足趺坐，左足拄地，更于左膝上支肘，手掌托颐，手指细长如春葱，面相衣纹皆秀丽非凡，座为仰覆莲花式；青石，秀丽不如前作，眉相绝似青石观音倚像。

西伦及布释耳，均收有居庸关石刻天王像，巨口，牛鼻，环目，颐夹间筋肉暴胀，酷似西湖飞来峰刻风；惟两氏所收均为石质浮刻，他物未之见也。

明代雕刻 明代对喇嘛教及佛教，初年甚崇敬，惟至嘉靖时代，即西元十六世纪中叶，始大行毁法，则其对于中国式及梵式之造像，亦必不减于元代。关于此时之石木材雕刻存者甚多，如北平之十三陵，南京之明孝陵，均有多量之石刻。西伦收有造像：太原浩天观者六，河南浩天观者三，石刻罗汉像三，石刻佛像一，木刻罗汉像两种，木刻关帝像一种，佛像一种，立像三种。

浩天观五种均为道家造像，石窟顶上有云龙浮刻，面相秀逸清雅纯为中国种，衣纹丰润自然，极见写实技巧之进展；石刻罗汉，衣纹尤简单自然，眉相犹见元代之西藏风；石刻Bodhisattva，台幢及本尊之比例，均为修长式，秀气逼人；木刻罗汉，眉相为梵式，衣纹不如浩天观者之匀净自然，惟视西湖灵隐活脱之罗汉像，为较有厚感；关帝像，文饰精整，衣纹洒脱自然，而有朴厚味，面部筋肉饱满，不似后世所为者之一味平坦；木刻佛像，作风静穆自然，面相略瘦削，手相圆美，有罗裴尔画风，余则全为印度式。

北平及南京各明陵之石刻，作风略有不同者，则北陵较秀整，南陵较厚重而已。西伦所收，除北平长陵之石人石马共四种外，有长陵牌楼之石率两座：相当钩阑地袱处，为覆式宝莲花一带，相当盆唇之处，为仰式宝莲花一带，刻风工整之至；相当蜀柱间壶门处，一为云龙，一为戏球双狮，龙，活泼圆浑，狮，生动遒劲。座上一为麟，一为狮，均为透雕者，筋肉骨骼亦正确有力。

除此等较大工程之雕塑外，大村西崖云“宣德中有夏白眼者，能于乌揽核上，刻十六个婴儿，眉目喜怒悉备；又刻荷花九禽，飞走各有姿态，称为一代之绝技”，云云，是在此时之工艺玩好品，实较前代为精巧过之。

按，中国远在数千年前，即以手工工艺品为国家卖品之一；汉唐而后，一则交通关系范围加大，再则国际间物品交换加多，此种手工工艺的技巧，已为一度之变化；元代而后，意大利以基督教入中国，又使此工艺技巧一变：以中国数千年手工工艺之演进，加以南方及西方工艺手法之感染，技巧之进步，当为必然之势。综观有明一代之雕刻艺术，除玩好小品不足计较，龙鳞等物殊难有宝物可观者外，其人像及人所经见之物像，刻风均丰润自然，大有斐底亚之风，诚为北齐以来所仅见者。

清代雕刻 自元代以来，造像之大规模的雕刻，陵墓而外，只用于宗教之怀柔政策中，转不若前数时代之用于功德意识中为易使此种雕刻有大量之发展也。中国雕刻，自后期混合社会一起始，便已有趋于琐碎化的倾向，至清代而此种倾向乃大显。

清代雕刻，北平所存最多，各地亦多见之，今举数例说明如下。

北平雍和宫，大约建于雍正初年，相当西元一千七百三十年顷，其中所造神像，兼备西藏之梵式，及中国固有（即印度式未入中国以前者）之汉式，且多奇形怪状之作；白塔寺之大理石塔，为乾隆四十六年，即西元一千七百八十年所造，塔基东腰部分，以槃淳生死时故事为连续之浮刻，其降生，为普提萨陀像，以白象负双层宝莲花为佛座，像为坐像，面相及衣纹为亦梵式，背后有上下两光环，再后为祥云，另为小屋数间，示槃淳降生之所，并于转角处刻八个人像，面相绝似蒙古人；平西皇寺，乃顺治初年所建，本尊为势至、文殊及观音三坐像。刻风一如元之梵式，佛座佛具均大理石刻，本尊为铜铸，背后障扇为木刻，周围宝珠环绕，掺以狮象之状，极为富瞻。

清代刻风未尝不富丽，但有数缺点：一、文络精工则有之，然全体比例及筋肉骨骼处多怪谬；二、梵式汉式并用，以致刻风混乱错杂，甚缺清秀静穆之气；三、西藏传来之喇嘛教，原为真正佛教之堕落派，故表相之暴厉恣睢，乃与其淫祠造像无异！

可以称得起中国雕刻艺术之造像艺术，到清代已经完全衰微，转见类乎周秦时代而不及其规模之大的小工艺品，如书物中插图之木刻，文房四宝之小石刻，摹印之小石刻，以及其他小竹木玉石之玩好品，竟多精工细巧之作。日人大村西崖所著《中国美术史》，乃盛称此类作品，以为中国雕刻艺术之正统，殊为可笑。

总观有清一代雕刻，处处只知注意于分崩离析之小部分，故对造像

艺术失却全体之调和的发展，惟注意于部分的装饰，致虽以一部分为对象堪称富丽，而对全体则不免琐碎。此盖社会条件之多式多样，使社会失却统一意识，而变为零星的个人主义的发展使然也。

第六节 后期混合社会之绘画

元代绘画元代绘画有数特色：一则所谓文人画者甚盛；二则除一二特异者特别重视个性的表现外，概多模仿古人之作；三则描写人物故事的绘画衰颓已极。

文人画的本质，是在政治的高度压力以下，既无力与之反抗，又不肯遽然服气，乃适用魏晋以来独善其身的清谈之故智，以佛教及道教之超现实的并标记的方法，寄情感于笔墨而成的东西。

然此之所谓文人画，虽然也为超现实的精神之寄托，但写愁寄恨之中，尚有几分阿Q式的反抗或说报复精神；而专为古人模仿者流，则并这点阿Q式的劲气都没有，乃一味以其农奴的退避精神，宗法地追慕着先朝遗风，甚且非凡以此自高，其可怜的程度，诚属古所未闻！

人物故事的绘画之日就衰落，我们曾再三谈到过。到了此刻，除一部分文人画家者流之怀抱阿Q的态度，一部分涕泣唏嘘于古人之追慕外，少不得也有些人要为元代的经济并军事的类似帝国主义之意识的压迫，于是，不得不抛弃其宗法并封建的思想成分，而加意为极端个人主义的画绘之发展。

同时，元代自身是站在军事的并经济的优越势力之上，原用不到为组织社会意识的工具，乃使绘画界有非凡的自由；这自由，在受惯了封建势力支配下的中国文人，是反而觉得无所适从的！因为，在过去，绘画之发达都有赖于在上者有力的提倡，此刻，骤然失去这样一个有力的靠山，那自然是非常不便的事，这也是直接地使中国绘画艺术衰颓的原因之一。

元代绘画作家之为学士大夫者，有赵孟頫、高克恭、钱舜举、柯九思、朱德润诸名家；为高人逸士者，有王渊、黄公望、吴镇、倪雲林、王叔明、方从义诸大匠。元代执政官吏，例不用南人，且此辈多为前朝之遗老遗少，故有如赵孟頫及钱舜举之奴颜，如高克恭及朱德润之尚

侠，高人逸士，则自能高出现实，逸去人间已！

绘画之构思的倾向，多趋重于道教的自然物拟人格化（标记化）之一法。如吴镇之《四友图》，是以松竹梅兰为四种人格之表象者；如倪云林之《六君子图》，则以松柏樟楠槐榆为取材，而李日华题云：“行列修挺，疏密掩映，位置得宜，而皆在平地，且气象萧索，有贤人在下位之象。”吾人苟闭目想像元代社会情形，则此种意向之由来，已经非常明白了！

至其技巧之本位，则在笔墨之研求，色彩不过笔墨之助。此种倾向，即在今日之中国绘画界，仍属极明显的事实。为什么呢？我们如果稍加思索，即感到有两种原因：试想想道教的超然论，想想儒家后起之宿命论，想想禅宗之不立形象论，觉得这总是远因之一；元代既以武力人主中国，又以此武力的威权对国人有种种之干涉，使明哲而知善保其身的士夫者流，不得不做不干人事静待天命的态度，这就成为最近的原因。

元代关于绘画之论说批评甚多：关于鉴藏品评者，有夏文彦《图绘宝鉴》五卷，汤璧《画鉴》一卷，杨维桢《图绘宝鉴序》；关于史实记述者，有杨维翰《艺苑略》；关于本体论及方法论者，有李衍《竹谱》十卷及《竹谱详录》若干卷，张退公《墨竹记》，黄公望《山水诀》，吴大素《松斋梅谱》；以及许多题记、跋语及散论。

诸画论谈及绘画本体者甚少，盖魏晋以来皆以绘画之本体为明镜非镜，不落言诠之物；汤蜃论山水曰：“山水之为物，禀造化之秀……有无穷之趣”，此所禀之秀气与理趣，实只可于言外意会其抽象的动力论之意旨。

技巧的方法论，言者最多，而可以模写、笔墨及气韵三者尽之。赵孟頫云：“宋人画人物不及唐人远甚，予刻意学唐人”，又云：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益”，黄公望云：“作山水必以董为师法，如吟诗之学杜也”，此论模写者；柯九思曰：“写竹，干用篆法，枝用草书法，叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股，屋漏之遗意”，汤蜃曰：“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰，何哉？盖花之至清，画者当以意写之，不在形似耳”，此论笔墨者；汤蜃云：“拘于形似，则失神运气象”，倪云林曰：“余之竹，聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非？”此又论气韵者。

明代绘画 朱元璋在未为帝王以前，实亦农民之被迫而为游民无产阶级者，与当时所谓白莲、红巾诸杰，都是农民势力之代表，其封子孙，重农事，殆亦封建社会意识灭亡前之回光返照。绘画与此相应，道释、史实、风俗及肖像，诸种题材之绘画，虽不及汉唐之盛，较元代实已略见发达；山水，花鸟，数量不为不多，然一以宗法古人为能事，固亦封建淫威下必然之势。然画风，则由此一蹶不振矣！

明代以画院复兴，一时绘画名流多为仕宦；其有不仕而隐者，固为数无几，然亦率多士大夫之流亚。郑午昌先生《中国画学全史》所列，自帝王至娼妓，共有绘画作家一千三百余人，士大夫居十之八，道释居十之一，女史帝王亦居十之一，亦可知当时绘画意识之大略。

明代以年代较近，载籍之有关于绘画者保存至七十余种之多，直超唐宋而过之；然其书物内容，综述前此各代之理论者为多，能自创新论者，绝无仅有而已。

本体论以“意”字为重，按即情感意志之混合物，亦犹魏晋以来所谓超然之“理”也。王履云：“画虽状形主乎意，意不足，谓之非形可也。”练安云：“画之为艺，世之专门名家者，多能曲尽其形似；而至其意态性情之所聚，天机之所寓，悠然不可探索者，非雅人胜士，超然有见乎尘俗之外者，莫之能至。”岳正云：“在意不在象，在韵不在巧。”李日华云：“点墨落纸大非细事，必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色，与天地生生之气，自然凑拍。”语句虽有不同，终归是前人牙慧。

方法论首重模古，次重写意。

董其昌云：“画家以古人为师，已是上乘。”屠隆云：“临摹古画，著色为难，极力模拟，或有相似：惟红不可及，然无出宋人。宋人模写唐朝五代之画，如出一手，秘府多藏之。今人临画，惟求影响，多用己意随手苟简，虽极精工，先乏天趣，妙者亦板。国朝戴文进，临摹宋人名画，得其三昧，种种逼真，效黄子久、王叔明画，较胜二家。沈石田有一种本色，摹仿诸旧画，笔意夺真，独于倪元镇不似，盖老笔过之也。”范允临云：“学画不学晋辙，终成下品。”诸如此类，都是讲求临摹的。

写意画即文人画，寓画于笔，是这派绘画的特色；中国绘画自魏晋书法特别进步以来，莫不汲汲于此，而以元明而后为最盛。

推中国绘画所以常与书法相提并论之由，盖有数端：以中国文字本身论，一笔一画一点一撇，均与轻重疾徐肥瘦干湿有关，且其结一字体，成一行列，都非常富于绘画的装饰意味，这就第一同中国绘画大有相同之处；林风眠先生之工具论，曾指出中国与西洋绘画之所以异趣，与中国所用之纸绢毛笔水墨甚有关系，然中国绘画之与中国书法，则用具无一不同者，亦可证明中国书法与绘画之殊难脱离关系；中国造形艺术除绘画而外，雕刻建筑均不见重于士大夫，而士大夫均以文字仕进，中国绘画既操于此类文人之手，如不以书法论绘画，实亦无路可走；中国传统的经济基础为农村之农业生产，科学发展几无其事，于是，在色彩的原料方面，除几种非常易取的矿物质料外，植物质的东西也不多，且涂丹染碧又被视下流的工匠之事，久矣夫为士大夫者流所不屑为，是亦除适用水墨色彩之直接工具如笔而外，亦没有其他工具好用也。

关于中国绘画与书法之关系，我以为，如果不想根究中国绘画技巧之根本方法则已，如欲根究，则舍从研究书法人手不可。我在未写本论以前，已略加注意，惜本论非专门研究此项技巧问题者，故未能详加解说，将来或有会，以此与读者相见，姑俟以时。

在明代，有一个非常有趣的理论，见诸沈颢所著之《画尘》，乃绘画与音乐之关系是也。

西元千八百十三年至六十五年间，法国有一个风景画家名康斯坦底纳掉约Constantine Troyon的，有人批评说他是法国画家中最先懂得音乐的意味的，而且解释这种Tonalité说，那不但是画面上的光度同色彩的轻重，并且是由一条线到一条线，由一个色度到一个色度的，对于线条同色彩的感觉，有如音感似的一种韵味！想不到在中国这个音乐并不发达的国度里，在前Constantine Troyon的两三百年，竟有这样一种高论！沈氏之言曰：“挹之有神，摸之有骨，玩之有声。唐人云：漫漫汗汗一笔耕，一草一木栖神灵；恍疑画中有物，物中有声，此仅可为智者道。吁，嘉隆而后，神骨且乏，况声乎？”“挹之有神”是言其生动之气，“摸之有骨”是言其重量与体积，“玩之有声”是言其韵调，因有固定之体，有生动之气，故有和谐之声，这是多么科学的认识论啊！可惜此种说法，因是道前人所不敢道，故亦不敢为后人所道也！

明代，因为曾有一度是农民意识昌明的时期，接近自然的模拟之技巧论，也有相当的发展。董香光云“画人物须顾盼言语”，又说过“花果迎风带露，禽飞，兽走，精神脱真”，沈颢云“山，于春如庆，于夏如竞，于秋如病，于冬如定”，都是适例。

前明各代，论各种技巧者颇不乏人，然最美备者莫如汪砢玉之论描法皴法，盖集线条在中国绘画中运用方法之大成者；其绘事名目凡八种，画的规则凡七种，古今描法凡十八种，皴树方法凡五种，树枝画法凡四种，树叶画法凡二十七等，皴石方法凡十四种，写石方法凡二十六种，各为注释其出处及作法，可见后来者有如此的便宜。

清初至道光十九年代之绘画 此地，我先声明一句，道光十九年与道光二十年，其间决不会如我们所分一样，隔起一个时代来，如此说法，仍是为了说话的便利。于是，在清初至道光十九年这个时期中的绘画，侧重仍在“清初”，不必一定限于“道光十九年”也。

我们知道，明代，不过是混合社会行将结束之回光返照，自明代而后，中国的社会情形，就开始走向第二过渡期社会那个方向；这个“清初至道光十九年”的时期，便是大概地脱离了“后期混合社会”的一个时期，就是说，在这一百八十余年中间，“后期混合社会”所仅留的一点宗法并封建的思想，已经大大地为商业同工业资本产生的个人主义所压倒

了。

清初之绘画意识虽不能不与社会变迁有同样步骤，然对前代之绘画的部门，则不能不依数继承，且于各部门中都有专家。山水无论，人物则有金农、张照、罗聘、陈洪绶、仇英等；花鸟草虫则有恽寿平、项圣谟、蒋廷锡、沈铨、李鱣等；画家凡四千余人，作品不可数计；然仿古之作，至少占全数十之七八，盖中国绘画自身之衰颓，又有甚于元明两代者！

中国绘画之派别问题，最初起于唐代之南宗北宗，宋代及元代则画家各有所宗而不甚分派，至明之董其昌，始开门户之见，使后来致有浙派、皖派、吴派、江夏派、华亭派、云间派及苏松各派；清初承明代之后，于既有诸派别之外，加以松江派、新安派、江西派、姑苏派、娄东派、镇江及虞山各派，或分道扬镳各不相谋，或吹毛求疵互相攻讦，作品之质量如何，转以为无可注意之必要！

模古与分派太甚，都是中国绘画的致命伤，虽不说近代中国绘画之一蹶不振原因全在于此，至少也是非常有关系的一件事！

按照中国艺术史同社会文化史的公例，每到本身弄到穷途末路的时候，由交换关系所引起的世界文化之传布的效果，就更容易影响到中国；中国绘画既衰颓到这步田地，外国绘画之侵入，则是不可避免的机

会。

考欧洲绘画艺术与基督教，从来都结着很密切的关系的，差不多凡是基督教能到的地方，欧洲绘画艺术便不免与之俱来。基督教，虽自元初以来至于此时，不绝地在中国发展，然此种发展之速度最大，数量最巨的时期，实自十六世纪中叶，即明嘉靖年间；且此时正当欧洲文艺复兴，绘画艺术特别发达的时候，加以中国绘画本身又特别给出了这个绝好的机会，则西洋绘画与中国绘画中间的关系，不待所谓郎世宁 F.Losephes Cas-tiglione（卒于西元一千七百六十六年，即乾隆三十一年）者之证明，已为可想而知的局势。这，也就是第二过渡期社会中，纯西洋绘画输入中国之先容。

这时候的绘画技巧，更有许多奇奇怪怪的东西：如高其佩之指头画，汤鹏之炉锤烙画，叶调笙之以细洋布作画，要皆徘徊无路中，生碰直闯的现象也。

至清代画论，郑午昌先生所抄有二百余种之多，其中除道光十九年至宣统末年不计外，至少也余有一百余种，诸家之片语支辞不计；然其最著者，当为石涛和尚之《画语录》。

关于这本书，我在国立杭州艺术专科学校周刊第二十四期上，曾写过一篇文章，乃以《画语录》的思想形式，与《道德经》相比较，兹摘要录出几段，以为说明之一助。

《道德经》的本体论，是“玄牝之门，是谓天地根”的“道”。这个“道”，以老子的各种形容各种暗示想象起来，再证以各代哲人的论述，觉得，这是大家都不曾见到而大家都可以感觉得到的宇宙的本体。宇宙原无成形，成形自天地，故曰“天地根”；力之于无极原无成形，成形为太极，而现象于两仪。老子始终解著于这渺渺冥冥亦动亦静亦静亦动的“天地根”，演出他的《道德经》以及他的哲学。

《画语录》十八章，而以后十七章为第一章的演绎。其第一章之一画论，可视为石涛老人的思想的结晶，本体论与方法论。

本体论部分是所谓“太朴”。他说：“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。”太朴二字似出于道家（待考），故为道教理论之祖的葛洪，一号抱朴子，其居处曰抱朴庐（在葛岭）；朴之训义与“有物混

成”之混成二字同解，“太”之云云，老庄最喜用之。太朴，非释天之词，非释地之词，非释人，非释万物，而“阴阳气度”之所以流行，“古今造物”之所由陶冶，“山川形势之精英”，与“天下艺通之大法”，凡此种种，当之者，非“天地之根”而何？非宇宙本体而何？

如是，则《画语录》与《道德经》之本体论同出一物，石涛亦始终解著于这渺渺冥冥亦动亦静亦静亦动的“天地根”，演出他的《画语录》者也。

方法论部分即本体论之“一画”。他说：“法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万众之根，见用于神，藏用于人”，“盖以无法生有法，以有法贯众法也”。《道德经》云：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”《周易》，据说已为后世浸润过道家思想者改得很多，但仍以无极生太极，太极生两仪，两仪生四象为说，三数殊不常用。令石涛不曰无极而曰太朴，太极而曰一画，曰万象根，曰见用于神；且论法之神曰“如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫发强也”云云，亦显然道家态度。

次于一画为了法章。其语云：“无法则于世无限焉”，云：“法无障，障无法”；《道德经》云；“三十六章共一毂，当其无，有车之用”，云：“故有之以为利，无之以为用”，云：“玄之又玄，众妙之门”，又云：“无物之状，无物之象”，又云：“执古之道，以御今之有；能知古始，是谓道纪”。

其变化章第三中之“古者识之具”与“能知古始”之义无异，更有“君子借古以开今也”以足之。至其“至人无法，非无法也，无法而有法，乃为至法”之论，其所法，正与《道德经》“恍兮惚兮其中有物”绝对相同。

《画语录》自是以书法论画法者，但其所依据，则完全在心理，而此心理，则正是所谓抽象的灵物崇拜之转变到个人主义（个性）一方面去了的东西，谓与老庄思想有极大之关系，绝非过论。

从《画语录》，我们可以看出个人主义是如何在中国绘画中发展着的。

第九章 第二过渡期社会

第一节 第二过渡期解题

自西元一千八百四十年至一千九百十八年，即自道光二十年至中华民国七年这一段时间，被我们指为第二过渡期社会，那唯一的理由，是根据于所谓“外资投入”这回事。就是说，从外国的商业资本及金融资本渐次侵入中国以后，便必然的，使中国的社会基础根本摇动，同时使中国固有的社会意识变质或没落，而发生新的社会意识。

按照中国的国际贸易历史，本国商人出洋之贸易，总不及外舶来华之贸易为盛，故中国固无时不在外商经济侵略之下；然在西元千六百八十九年以前，尚无国际间订定明文之国际贸易条约，至西元千六百八十九年始首先与俄国缔结《陆路通商条约》，乃由商人与商人之私人行动，变为国家与国家之国际交涉；而此种条约之最大规模者，实为西元千八百四十二年，即道光二十二年与英国所订之《南京条约》，至此约之所由订，则根据西元千八百三十九年，即道光十九年之鸦片战争，这就是我们以道光十九年断代之最大理由。

自鸦片战争而后，中国对外之割地赔款不计，通商条约已如雨后春笋。于是，中国内地可由外人建筑工厂，中国内地可由外人组织商会，中国内地可由外人设立银行；甚至割据租界，派遣领事，驻扎军队，管理海关，获得领事裁判权；并一再以金融投入中国政府，成功以外国领事团支配中国政治的局面。

自外资投入以来，先是外资外货霸占各都市，继而又使各通商口岸变为都市，这就首先把握了为巨商、官吏、地主的所谓士大夫阶级这班人，使他们变为如外国商店代理人的所谓买办阶级；其次，中国固有的手工业者及土货商人，乃渐次敌不过外国的机器工业及大商人者流，渐次沦落为外国金融资本之债务人或雇佣工人；复次，产生以外国金融资本为后援的中国新兴资本家。以上几种怪物，都成为中国数千年来依为生产中心的农村经济的侵略者，使无量数的农村生产者，以种种形式跑进都市。

买办阶级同中国新兴的资本家，结合起来，成为以外资为中心的中国的资产阶级；在都市，手工业者，机器工业的雇佣工人，小商人，以及新从农村跑到都市来的家庭手工业者，与农村经济的生产劳动者，均为依靠外国资本、或中国新兴资本的、自居于奴隶地位的小资产阶级；其未曾跑到都市来的，一部分成为农村的小地主，一部分因农村经济变动，变为更大范围的贫农与佃农的一个阶级，又一部分则纷纷跑入军队里去。于是，中国就从封建、宗法同商业资本或高利贷的混合社会基础，一日不停地，向着为帝国主义铁蹄下的颇工业式的阶级社会移动着的一个社会了。

第二节 第二过渡期社会的物质生活

自从市场同手工业者都集中在大都市，农村便成为供给都市以农产品及工业原料，而销用其商品的都市的被压榨者；都市的榨取愈烈，农村地主对佃农及雇佣农剥削愈苛刻，便使农村劳动者，大部分变成农奴，小部分由兵士变为土匪；都市虽有行会的组织，然亦不绝地破坏；都市的生产技术，从外国工厂成立以来，都激烈地发展，渐渐成为分工精致的，并应用机械生产的生产方法；生产渐渐商品化，一部分劳动力也成为商品，劳动组织广大，市场竞争愈见激烈，一面集中资本，一面资本动摇，社会组织分子成群斗争，开古所未有的激烈斗争之端；粮食生产（农村生产）渐渐不够维持日常生活必需品之购买及官私租税！

从交换关系方面着眼，自五口通商以来，中国已不是独立世外的所谓赤县神州，而是全世界全人类的交换关系中之一个单位，尤其是供给原料、吸收成品的，一个被榨取、被剥削、被压迫的单位。这在研究中国近代经济史者，都有很可靠的统计材料可供参考，绝不容有一些疑议的。

至于国内交换，除中国数千年传袭下来的帝王之流，是专恃小民之劳力所得以为活，而给与以军事同刑罚的报酬外，其余，农奴必须交出他们的劳动力，而获得上不足以养父母下不足以赡妻子，甚或不足以自活的生活费；小地主必须交出他们从农奴榨取来的原料品，而获得日常生活必需品之都市的商品，机械工人与农奴有同样情形，都市的小市民亦与农村小地主有同样情形，这些人，都直接或间接供新兴资本家之榨取，以为此资本家者向外国资本家换得更大的资本之工具，结果，中国

各阶级的血汗，一齐放在世界资本层的袋里了！

这就是第二过渡期社会中中国的物质生活的面相。

第三节 第二过渡期社会的一般文化

在这个时期，有几件事是非常值得我们注目的，那就是：西元千八百五十年代之太平天国，西元千八百五十年代之同文馆，西元千九百年代之义和拳、戊戌政变及辛亥革命。

太平天国的革命行动，与其说是民族主义的，不如说是代表着农民，向帝国主义式的满清斗争的一种农民革命。因为太平天国处处利用着封建的并宗法的思想，而这种思想特别多为农民所保存，且农民实为中国人口之最多数；自满清入主中国以来，以其军事的优势，对农民大量剥削，农民看不到外国帝国主义的面影，乃以自身所受之一切痛苦，一概归咎于清室；在鸦片战争以前，清帝的纸老虎没有戳破，农民自然敢怒而不敢言，鸦片战争使清帝淫威遽坠，实予农民以极大的革命勇气。于是，太平天国，乃以基督教之威严与清室帝制之威严相抗；以明代衣冠，唤起中国农民之民族理想以及封建的复古思想；以上帝之子的口号，提起中国农民之宗法的图腾思想，才成功了他们的普遍的宣传。

这就为我们说明了，在第二过渡期社会中，因外资投入，资本主义的急剧发展，引起了中国数千年历史所保存的封建并宗法的思想，怎样的一种摇动。

同文馆之设立，在表面上虽然是语言文字方面的问题，实际上，却是因外国资本到中国以来，由经济方面的关系，使中国不得不了解外国思想体系之究竟如何，因而感觉到外国语言文字之为首要的工具而已。这种意味，很同张之洞、李鸿章辈所提倡的“洋务实学”相仿，不过“洋务实学”太偏重于枝节的枪炮子弹之类，其意识，甚似后世国家主义派之“外抗强权，内除国贼”，用为维持资产阶级的士大夫之流之地位，尚不如同文馆之偏重于外国语言文字耳。

康有为辈之立宪运动，凭良心说，比之张之洞辈的“洋务实学”是大有价值的。因为，这几乎是通应中国资本主义发达后的社会的一般需要，为上层建筑之根本的改造者；所可惜者，康有为辈到底是封建并宗

法社会的遗老，那种遗老们所不可避免的“君父圣明”的思想，使得他们，不得不模仿着欧洲资本主义社会的形式，一边拥护君主，一边设法实现议会政策，骨子里同李鸿章辈之改革意识无异。义和团之革命运动，实是继太平天国之后的，一种中国农民革命之再起。一则，在光绪二十六年这一年，正是天灾最烈，农民因切肤之痛，最耐不得的时候；再则，义和团之前身，同赤眉、黄巾、白莲及最近之太平天国极有关系；三则，其组织成分是农民的，其所用以为号召之具的所谓“不怕枪炮”云云，正是农民的奇迹思想之反映。

中国国民党总理孙中山先生所倡导的国民革命，以“三民主义”针对三个革命的目标。民族主义并不限于推倒满清，却是广义的弱小民族之解放主义，在满清未推倒以前，满清是民族主义最切近的目标，在满清既倒以后，民族主义的革命对象是国际帝国主义；民权主义，不限于单纯的小资产阶级的政权之获得，而是以小资产阶级为向导，向国际帝国主义的工具，如满清政府、封建军阀同贪官污吏等，夺取政权的理论与方法；民生主义的革命目标，最基本的是自然界，是要把人类斗争的目标，从生产分配方面移到“利用厚生”方面的主义。

总之，中国的历史，前一段，如戴季陶先生所说，是从第一过渡期社会为关键，作过一个从封建宗法社会到混合社会一个大转变；后一段，又以第二过渡期社会为关键，作着从混合社会向主义社会转变的行动的。在后一个转变行动的一段时间中，中国的社会意识之全部，无时非颠簸动荡的现象，于是，无论人们躲到任何一个犄角去，都不能不为此颠动的大力量所波及，而发出种种不同的、多式多样的回音。这回音，一部分自然不免为混合社会意识之留恋，一部分则走入新进的社会主义或个人主义之模仿。这就是第二过渡期社会的，全部社会意识之面影。

第四节 第二过渡期社会的建筑

第二过渡期社会之数十年间，中国的建筑，实在是，纵则混合古今，横则混合中西的，一个飘摇不定、徘徊不已的时期。这大概，就同为一般文化之下层基础的所谓物质条件者，有同之现象也。

对于古今之徘徊，是在同一建筑中，一面保存着中国建筑数千年来

的古式，一面收容着最近成立起来的今式。

例如西太后陵墓中，小桥前及隧道上之四注门。屋顶部分之周匝、副阶、鸱尾、兽首、科拱、举折以及晕飞各式，是唐宋以来之古式；屋顶接墙处，势如束腰之部分，四向门样之楣拱部分，一则前所未见，一则是清末以前始用为牌楼及城门之制者，又不可不谓为今式。

对于中西之徘徊，是在同一建筑中，一面保存着中国建筑数千年来的式样，一面收容着新近从西洋传来的外式。

例如颐和园之排云殿同大石船。排云殿，其台坛之高耸简峭，殊与西藏的堡垒建筑相仿；台沿殿周之回廊曲折，又绝似西洋建筑中之各种修道院；至其主屋之排云殿本身，全体为八角截项尖锥形，共为四层，大有印度塔的感觉；然其屋顶部分，则又中国建筑固有之形式。石船，中间部分全为西式，更有一二屋顶仍为中式，使全体成中西两式之糅合品。

又如北平前门的箭楼。屋顶部分，仍为中国固有之作风，而安置此项屋顶之错落有致，则固中国建筑所未有，而常见于外国者；后面三门及侧面各窗，因为中国建筑之楣式法，而门窗之安置，及窗楣之装饰，则又西式也。墙部，本体为中国风，装饰又采西洋风。

刘既漂先生论中国近代建筑，谓可分为完全模古、完全西式及糅合中西之混合式三派。我以为，这种分法自然是很表面的，但由这三派的应用心理方面，也可以看出何种式样与何种思想有关系的，所谓建筑意识，如像接近于宗法思想的，不管近代或古代，宗祠、庙宇、陵墓之类，总是保存古式的所谓“完全模古”者为多；接近于近资世本主义的思想的，不管在什么地方，洋行、银行之类，总是模仿西洋建筑的所谓“完全西式”者为多；同样，介乎宗法与近世资本主体主义之间之思想的，或为近世资本主义所波及的，市司、政务机关同接近都市之民屋等，总是中西合璧的所谓“混同式”为多。

在第二过渡期社会中，民国初年建筑成功的黄花冈烈士墓，是不可忽视的一种作品。这在方法方面，自然是西法占全体百分之九十九有奇，中法成为绝无仅有；而在建筑意识方面，则是社会主义的最初建筑物。因为，这种建筑之本来的意义，是为了纪念辛亥革命而牺牲的烈士们所建筑的公墓之类。

此外，这时候的建筑技巧，大部分仍保存在工匠者流的手里，只有一小部分如公司之类则已有西洋传来之工程师。

此时期的建筑到处都是，但大体，总不出以上三个范围。

第五节 第二过渡期社会的雕刻

中国雕刻到了第二过渡期社会，事实上是到了一个古代雕刻业已沦亡、新兴雕刻没有成立的所谓青黄不接的时期。假如依林文铮先生的说法，谓中国在秦汉以前没有称得雕刻艺术的雕刻，则第二过渡期社会的雕刻，也不能直赐以雕刻艺术之美名；不过，秦汉以前是还没有雕刻艺术，第二过渡期则雕刻艺术已经沦亡殆尽而已。

并且是，在秦汉以后，造像艺术方起；在第二过渡期，造像艺术已衰。这也足证明，中国雕刻艺术是如何依造像艺术为中心的。

在后期混合社会第五节，我们已经看出造像艺术之日就衰微，雕刻趋势渐有移向日常玩好品，即小工艺艺术之一部分的倾向。到了此刻，这种倾向就非凡显明：与绘画同样操之于士大夫者流的手里的雕刻，只有摹印篆刻一种尚称发达。与建筑同样操之于工匠者流的手里的雕刻，则一部分模仿古法，一部分模仿西法，绝少独创的风格。综其全部，主要的技巧是模仿的，稍有变化也只有模仿以外的过分的纤弱而已。

前在建筑节中所说的北平颐和园，实是光绪帝为孝敬慈禧老佛爷的，供为大的玩好品游息之所。其所造石船，虽不及中古石窟的规模之大，但也是第二过渡期中最大的雕刻品，固为以石船的形式，雕刻建造为建筑物之用者。其船首所雕之饕餮首，本来是中国四五千年传袭下来的老题材，而经一再变化，成为不中不西的云形模样；其穹窿式之屋顶、屋脊、屋檐各处，均加以极富丽丰瞻的装饰，而大体已完全成为西洋作风。此亦徘徊于古今中西之法者。

前为中华民国总统府之居仁堂，有大花照壁一座，为满清时代西太后以十万巨款建造物，壁面刻为山水、林木、建筑及人物之各种花纹，则为移山水绘画之题材于雕刻者，较之以前各代之雕刻，富丽则过之，技巧则已觉繁冗纤弱之极，其本体亦一大的玩好品也。

北平北海公园之极乐世界，相传亦为慈禧太后所建。屋中建三丈余高之假山以像佛说之须弥山，下为绝大方座，以曲径盘旋而上，并有泥塑云物点缀其间；径旁或云端，俱为五百罗汉及中原诸道家之神像，至今仍可见其装璜之色彩。此种装置方法，亦可概见古代石窟之遗意，而雕塑方法及装璜技巧，则粗俗不堪，全然与普通祠堂之作风无异。

现存河北之西陵，牌楼柱基，下为扁方石座，座沿为覆式宝相莲花；座上为立方柱基，亦刻为云气同螭龙文样；再上为仰覆式莲花一带，以代束腰；接柱处为潮样花文。刻风未尝不丰富工细，但明陵之刻风，则完全失落，而成为非常板滞的样子。

前在第四节所说之黄花冈烈士墓，有和平神石刻像一尊，则完全取自西洋者，但只知一丝不动的模仿西风，不敢有一点中国风格之掺入，直与建筑之取自西式者相同。

综观以上各例，概可想见此时大规模的雕塑之一斑。其意识，大概的是偏重于个人玩好的，社会主义的思想已有萌芽而不多；其技巧，富丽而纤弱，工细而板刻，知用西法而不能变通。一言以概之，是古法沦亡新法不立！

在这个时代的中国雕刻，最为士大夫所称道者是刻印。

刻印，从第一过渡时期起，二千余年来未尝中绝，但在后期混合社会以前，雕刻家为造像艺术所把握，刻印不能走人雕刻的水平线以上，到后期混合社会之明代元代，才渐渐抬头，至是，则几为雕刻之中心。这一面是因为造像艺术之衰落，一面是因为玉石之发掘渐多的原故。

明代刻印同绘画相仿，不但被视为专门的学术，也十分地发生着门户同派别的分化。

在前章，我们已说到浙派及皖派之分，到这个时期的开始，浙派名家有赵之深、毛西堂、钱耐青、徐问蘧、赵之谦等；皖派则有吴让之诸人；代表此过渡的技巧者，则糅合浙皖两派，而以古石鼓之文字为变化之源，作家有如吴昌硕、陈半丁、齐白石诸人。

此种雕刻之本体论即“游戏三昧”，实与书法同样，都是士大夫者流，在艺术的意识迷失以后的一种生活之装饰的一种玩好的作品。其方法论，第一讲字法，有大篆、小篆、县针、柳叶、铁线、大白、细白、

满白、切玉及圆珠等文法；其次论刀法，有复刀、覆刀、反刀、飞刀、涩刀、刺刀、切刀、留刀、埋刀、单刀、双刀、轻刀及缓刀等刀法。然最要，则为祖述汉唐之所谓“古意”者。

此种雕刻，学之者虽看得非常之大，到底不过是方寸间的小的技巧。晚清民初既视此为雕刻之主潮，固无怪其所以为中国雕刻艺术之极衰颓的时期也！

第六节 第二过渡期社会的绘画

第二过渡期数十年间之中国绘画作家约略可分为三大派：在模古的作家方面，身为官吏者有汤雨生、戴醇士及张子青数人，身不必为官吏，纯藉绘画润例以为生活之资者，有姜筠、任熊及任伯年等诸人；相当的承继中国古法，相当的掺用西法者，自郎世宁及焦秉贞以来，仍然盛行于国内，光绪间康有为之以形神为主的画法论，当为此派画家之好的批评，其作家，盖亦士大夫之流，而为在朝或在野者；纯粹以西洋绘画的技巧自立的作家，一部分是欧洲画家之居留中国者，一部分是中国人留学欧美或日本，专为学习西洋绘画者。

纯粹保守中国数千年来的绘画之旧衣钵者，如前述之模古派，则一味以模仿古人为能事，苟能与古人之一家的技巧相仿佛，便自鸣得意得了不得，这是从后期混合社会遗传下来的可怜的习惯。康有为发着牢骚说：“中国画学至国朝（清朝）而衰微极矣！岂止衰微？至今郡邑无闻画人者！其遗余二三名宿，摹写四王二石之糟粕，枯笔如草，味同嚼蜡，岂复能传后，以与今欧美日本竞胜哉！”张浦山又说道：“明时有利玛窦者，西洋欧罗巴人，通中国语，来南都，居正阳门西营中。画其教主（基督母）抱一小儿为天子像，神气圆满，采色鲜丽可爱。尝曰：中国只能画阳面，故无凹凸，吾国兼画阴阳，故四面皆圆满也。凡人，正面则明，而到处即暗；染其暗处稍黑，斯正面明者，显而达矣。焦氏（秉贞）得其意而变通之，然非雅赏也，好古者所不取。”张氏在当时是绘画界的老前辈，其评论的派头如此，道光而后，承继此种论调者当不在少，从可知彼时模古的作风有多么盛了！

舍取郎世宁、焦秉贞辈之衣钵，以中国固有的笔墨纸张，描写西洋或日本的画材同作风者，前已论其必有，康有为尤赞赏之，其语

曰：“墨井（吴墨井）寡传，郎世宁乃出西法，他日当有合中西而成大家者，日本已力讲之，当以郎世宁为太祖矣。如仍守旧不变，则中国画应遂绝灭！国人岂无英绝之士，应运而生，合中西而为画家新纪元者？其在今乎？吾其望之！”其后（民国纪元年后）曾为北京美专校长的郑锦先生，则为以中国工具，传日本画者，岂康氏之所望乎？

在第二过渡期社会，首先以中国人而为纯粹之西洋画，者刘海粟、李毅士诸人是，这是无论所用工具同所采题材，一概改为西式，作品全无丝毫中国固有绘画之影响者，也就像在建筑中之银行建筑，在雕刻中之黄花冈和平神像一样。并且从此风滥觞以后，上海及北京才设立美术学校，而且大概都是以此种西洋绘画为主科的。

前论这个时代的一般的社会文化的时候，曾一再举出自太平天国以来的各式各样的农民运动，我以为，这是外国侵入中国，在帝国主义的势力压迫之下，必然出现的一种反抗的意识形态。上述的模古派作家，就可以说是这种意识的反映。这种意识，盖以本时代的初期为盛，故康有为极为愤懑于自出新意者之无人，而大骂当时的模古派作家。为什么呢？我以为，这时代的绘画作家，未常不曾感觉到外来的方法之压迫，可惜，并没有看出有什么方法，可以使他们摆脱了此种压力；在这个当儿，再为中国数千年的，固有的绘画的内容与技巧一引诱，随便他们到了一个“既不令又不能受命”的可怜境界。在进退不得的时候，无已，则宁可闭目瞑索于往古的方法之范围中，不致立即自投于古人的奴隶的地位，不能丝毫自拔矣！盖此时的士大夫者流之为绘画作家者，直康有为之不彻底的改革精神都没有，所以让康老先生独步一时无可与伦比者。

此外，还有一种现象是，在这个时代的中国画家，已经把绘画的原始的功能完全丢掉，为适应当时的物质生计，不能不把绘画作品作为商品的一种，即前所谓“专恃绘画润例以为生活之资”者是。他们把所谓商人逸士写情寄性的“雅赏”，因生活关系，不得不变为交换生活必需品的商品，于屏条、堂额、册页、扇面同其他小品中，视需求绘画者所出代价之多少，而为篇幅之大小，一如市场上的商人之对付他们商品，于是有改七芗之《红楼图》，任熊之《三十三剑客》及《高士传》各图像，吴友如之《点石斋画报》等品。至于，为什么这书商，一定要以模古为作风之基调呢？这是在于，凡是肯出代价购买绘画作品的主顾们，多半都是能欣赏此类东西的所谓遗老遗少，而遗老遗少的心理，则永远是寄放在乃祖乃先那里的！

在第二过渡期的调和中西派，比较算是知道非采取新的方法不足以自存的新兴资产阶级的作家；然而，到底没有弄清楚工具与技巧的关系，所以不能有如何新鲜的起色，以负康老头子之望。如郑锦先生的绘画，不过是工细匀整的，纯粹的日本绘画之抄袭，对于为中国绘画之第一特色的“骨法用笔”，没有操纵自如的能力，故亦不如在下一个时代的调和派之值得注意。也就好像李鸿章辈之“洋务实学”一样，到底是皮相的。

刘海粟先生，在民国初年，便间接地从日本学了西洋油画的方法来。然而他也几乎同严幾道之学得外国文回来似的，只学了一点并不如何高明的风景画，并且只是依样葫芦的“模外作家”，便自以“艺术叛徒”自居，模仿着“扬州八怪”之类，作为收买人望的身分生意的招牌了！不客气地说，似乎是在外国经济势力压迫之下，一种小资产阶级的投机的出路似的。

总之，在第二过渡期的知中国绘画，已经是既知道模仿古人不是正当的办法，而不得不模古；既道新的方法不能不采取，而又不能切实采取的一种恐慌不定的时期了！

第十章 社会主义社会

第一节 中国的社会主义社会解题

严格地说，从民国八年到现在的中国社会，只能说是走向社会主义社会之路的一种社会主义运动的时期，当然还谈不上便是社会主义的社会。我们之所以名这个时期为“社会主义社会”，是因为，在这个时期，实在是前所未有的社会主义思想极端弥漫的一个时期，为说话便利计，不妨暂以此为名。

西元千九百十九年五月四日，由北京中等以上学校发起，纵则延长到四五年，横则蔓延到全国的“五四运动”，在中国近代史上是一个重要的事件。在五四运动以前，中国近代史上的许多革命运动之类，都只部分地使中国国民猛醒，而且因为是“部分地”，所以不能有更大的持续与收获；在五四运动以后，中国绝对多数的民众，才有了最大的觉醒，渐渐认清了自己所处的地位，渐渐增加着团结的力量，而有非达到社会主义社会不止之势。

我觉得，太平天国的革命运动，根本是封建同宗法的社会心理，自己想复活，因而对半帝国主义式的社会组织，作反抗行动的革命运动；戊戌政变，根本是大资产阶级为巩固其统治地位，因而对小资产阶级以下的社会层，作反抗行动的把戏；辛亥革命，虽然孙中山先生曾首先看到一股农民的力量（那时是会党同兵士），想用以反抗封建势力之中心，然而到底失败在革命分子之多为大资产阶级（总理在留声里骂为反革命同假革命党的），故不能如改组以后的党的力量之功率。

“五四运动”的最初动机，便是中国国民革命的启蒙工作，本身虽是起始于以小资产阶级代表者的学生为中心，意外的收获，则由六月三日的上海商界的大罢市，以及一部分工人的罢工，把这种国民革命的启蒙工作的效力，深入到工商兵学各界去。这种以少数的发动，引起巨量的工农商学兵各种社会分子，来参加社会运动的场合，自然是前所未有的。至其后，如“五卅”式的，各种巨大的，有组织的，有方法的社会运动，可以说，都是由五四运动引出来的。

这就可以说，从这个时期起，中国社会的进步，已经大大地改换了一个方向。从第一过渡期社会以来的，中国社会组织同意识的种种演变，只看到以商业资本或地主为基调的所谓士大夫阶级的互相倾轧；从第一过渡期社会以来的中国国民，自小资产阶级以下，不断地作着士大夫阶级的侍从或奴婢。在这个时期，中国是要以侍从或奴婢为领袖，更有力地，拨动着社会演变的机轴了。

第二节 社会主义社会的物质生活

为什么，中国的历史演变到这个时期，忽然会这样急剧地变化起来了呢？我们看到的有两个原因：第一个原因是，自第二过渡期起，外资投入，使中国的农村经济逐渐破坏，到此刻已经破坏到极度；第二个原因是，同上理由，使中国的工业不能发达。

以前，我们曾屡屡说到，中国的经济基础是在农村，但第二过渡期社会起，这里，我们找到许多材料，可以证明中国的农村经济是如何在被外资破坏着的。

中国的人口统计，折中数目是四万万。据西元千九百十四年，北京农商部的调查，中国农民约为三万万六千万，折中数目至少应占全国人口百分之八十五。又据民国元年至民国十年间的海关统计，中国的对外贸易，输出品百分之九十五是农产物。这可以证明，农村经济在中国国民经济上之重要。

自鸦片战争以来中国对外赔款，有七万万二千六百万两之多，此种巨额赔款，来源自然出自农民。自鸦片战争以来，据海关报告，每年人超常在几千万两以上，此种巨额的外洋经济的掠夺，吸收的自然又是农民的血汗。西元千九百十四年以来，中国农民之不得离开相依为命的土地，变为游民、兵士、土匪或都市工人的，永在猛烈的增加线上，至西元千九百七年，中国荒地竟到九万万二千四百余亩，少者亦在八万万四千八百余亩。收获量有关于工作效能，西元千九百十七年与十八年中，中国的农村收获就有二万万二千四百余石之减少；至民国六年，中国十分之三的主要粮，竟不得不仰仗于外国。最后，中国封建军阀之战争，自民国以来，一年比一年多，这种国内战争，兵士之死伤与补充为农村拉走不少生产者，因军费而引起对农村的苛捐暴税，甚至一方面

蹂躏田禾，一方面又迫种鸦片。很够了，这就很够证明中国近年以来，农村经济之不得不破灭了！

自鸦片战争至欧洲大战，外国在中国所设立的工厂（当然是大规模的），有二十七处之多；大战中，中国自设的面粉同纺织工厂有三十七处，日本在中国亦设有四处，总计有四十一处；西元千九百二十二年以前，欧洲大战虽停止，各国远顾不得分力到中国，中国的工厂数目，自设有四十余处之增加，日本在中国的工厂也增至二十余处；但是，一到西元千九百二十二年以后，外国工厂是不绝地有巨量的增加，中国自设的工厂乃不得不惨然地纷纷倒闭，这又使中国农民，一部分变为外厂里的真正的产业工人，一部分失业！

这就告诉我们，为什么中国的国民心理会忽然大变起来的、那真正的、经济的原因。

第三节 社会主义社会一般的文化

从第二节看出来，中国社会到了这个非常的时期，已经从数千年来的，经济自主、社会地位独立的地步，沦落到了帝国主义经济侵略下的所谓“半殖民地”的地步来了！由这特点，在一般的文化方面，就必然地产生了三种趋向：一种是国家主义的思想，一种是世界主义的思想，一种是由国家主义到世界主义的思想。这三种社会思想，就是“社会主义运动时期”的文化的內容。

五四运动而后，由各种社会科学的急切的研究，促起国人各种各样的新的觉悟，因而分化为各种社会团体。如上述的国家主义者流，组成分子大约是中产阶级以上的士大夫阶级的子孙，抱定狭义的民族思想，以国粹、国光等口号站在一起；如上述的世界主义者流，组成分子大约是小资产阶级以下的农工学生及一般小市民，抱定唯物史观的经济斗争论，以打倒国际帝国主义为口号，站在一起；如上所述的中国国民党，从改组以来，的确经过几次大的分化，然而到底，大家都为一时的策略而争，却不能违反三民主义的理论。这理论，却是包括上述两主义之精神，没有前者之过于狭小，没有后者之过于粗莽的毛病的。

同样，从五四运动到现在止，中国的社会意识，是以上三派不绝地

斗争的时期。第一，在这种斗争中，中国的全部人民，各以物质生活条件之不同，分别为三派中之任一派所吸收，独立的分子将日见减少；第二，因第三派是包括前两派之大体精神的，它所吸收的分子将为绝对多数；第三，虽然前两派将不及第三派组织，亦不会立刻被摒于中国领土以外，将仍保存其斗争的能力。但不论如何，三派都为了使中国社会得救，方法不同，为社会主义的本质则一。

前个社会的“同文馆”，到这种时期发展到什么程度呢？很明显的，那是从语言文字方面，转到真的“实学”的科学方面了。据民国十二年的调查，那时全国的学校，有：公私立医科专门三十四处，农科八处，工业十三处，矿科两处，甲种实业一百八十二处，大学四十七处，内都有各种科学的专门研究。

中国的玄学，在这个时候，又转变到哪一个方向呢？那就是，一般的中国哲学研究，不再单单为中国的旧形式所拘束，已经能同欧洲的哲学联合起来，表现着综合各种科学的一般的原则的大力量了。我们知道，五四运动，最初是以“新文化运动”同“白话文运动”的面貌出现的，而这种所谓新文化或新文字者，与其谓为新兴的各种科学所启发，不如说是为综合各种科学的哲学所启发。

上海印刷界，截至西元一九二九年底，是拼命接收着新文艺的创作同介绍品的。特别在中国的新兴文艺创作方面，那内容十之八九是立脚在对旧礼教的愤慨与痛恶方面的，这就指明，五四运动在中国的社会规范方面，都唤起了什么东西。

总之，中国的一般文化，到了社会主义社会，都表现着对旧文化的觉悟与对新文化特别是近于社会主义的文化的憧憬的现象的。

第四节 社会主义社会的建筑

宋之《营造法式》，清之《工程做法》，虽然那著作者也并不如何高明，到底，还不完全是工匠；到了社会主义社会时代，这种皇家的建筑师当然不存在，真正的中国建筑师，已经成为包工制度下的半工程师、半商人式的职业家；而大规模的建筑，却又为留欧回国的工程专家霸占了去了。

于是，民国以来的中国建筑界，在农村的，大概都是中国固有，如《营造法式》同《工程做法》一流，应用土木砖石的建筑物；在都市的，特别是如像上海、天津等通商口岸的都市之类的，大概都是抄袭欧美，应用电水泥铁筋与精美石材的建筑物；通行于大的村镇同小的都市的，大概都是一边应用着水泥，一边应用着砖石的建筑，即是既非完全中国式，亦非完全西洋式的建筑。

换句话说，如像淫祠、寺院、祠堂，以及小农工小市民所有的住屋等，在建筑心理上是偏重于保存封建及宗法意识的作品，大体的，在方法上，也偏重于中国固有的建筑技巧之应用，中国固有建筑装饰上之鸱尾、兽首、娉伽、滴当、晕飞式及科拱等等，仍然妥为保存；如银行、公司、工厂等，在建筑心理上接近于外资侵入以后的中国新兴资本主义的作品，大体地也偏重于欧美的建筑技巧之应用；如富户住宅、胜地别墅，为大资产阶级所把持的公共机关或学校，在建筑心理是徘徊于新旧两种文化之间者，大体地也偏重于中西合璧的技巧之应用。

不用说，在近几年来，中国的建筑物，是游荡在极混乱的状态中的，然而细察其形式与思想之相当的拍合之点，也觉得不是没有线索可寻的。

曾有人以地理关系，解释大江南北的建筑形式之不同，以为江南多木材，且气候温暖多雨而地湿，故便于为楼阁；北方产木材不如江南之多，气候干燥而多风，故便于为平屋。前者以避湿美观为原则，后者以坚固耐久为原则。

此说，初看似甚有理，细察则为昧于建筑意识之论。北方，如前述奉天宫殿时之凤凰楼，如北京城上之各箭楼，以及颐和园中之排云殿，何尝不是楼？不过相当的数量不如江南之多耳。实在是：第一，北方的经济基础，特别偏重在农村，是特别显著地，表现着向土地表面发展的倾向的；第二，北方的物质生活，尤其是贫农式的，在生存的心理方面，偏重于宿命的人生观，于是，活像埃及人之意识他们的坟墓似的，北方人特别看重他们现世的居处；第三，小农民，因为靠着不能移动的土地作生活，便在思想方面偏重于宗法的传袭，于是，坚固的家屋，便成为他们传给子孙的法宝。在江南，也因为农产物特别丰富，就能够容留许多大地主同高利贷者及商人，以前一种人的固著性，与后两种人的游离性相混合，就为虽高而不甚坚固的那种楼阁的建筑风尚，是可以想象得到的。

抑又有进者，晕飞式之屋角，江北不如江南之显著。这可以说因为江南的物质生活条件较好，故有常常陶醉在熙熙煦煦的境况的可能；江北的物质生活条件较劣，故常在深沉忧患中也。

第五节 社会主义社会的雕刻

从第二过渡期社会起，中国固有的雕刻艺术，我们说过，早已从真正称得起雕刻艺术的造像方面，跑到注意极小极小的玩好品，如篆刻之类的雕刻的末路去了；在这个时代的，真正的中国雕刻家，如吴昌硕同齐白石诸老，都是以绘画作家而兼为篆刻家的名流，然其所作，也与前代无异，不过中国雕刻艺术之微弱的余响而已。

也同第二过渡期社会一样，对于雕刻，我们不能再在那些雕虫小技的中国篆刻家那里找到什么希望，须得把我们的注意挪到在欧美雕刻影响之下的，或说由欧美传布来的雕刻家那面去了。

在这一方面，我找到了几位大名鼎鼎的作家，如李金发、王静远女士、江小鹑同张辰伯等是。

这几位作家中间，李金发先生同王静远女士，现在是在西湖国立杭州艺术专科学校过着教授生活，因为是同事，他们的作品是常常可以看到的；西元千九百二十九年的教育部全国美术展览会中间，大家都见到过，江先生的谭组庵同邵洵美的肖像，张先生的苏东坡肖像之类，特别是江先生的陈英士像，凡是到过西湖的，大约都会饱饱地欣赏过。

这其中，张辰伯先生是相当地找到一点中国造像艺术之技巧的；但他所找到的像是唐俑一类的，陶瓷式的，很微弱纤巧的技巧；更因为要相当也模仿着西洋风，便弄成一种不中不西、不古不今、非常市侩像的作风了。

江小鹑先生的两座肖像，是相当地把握到“应物象形”之真的一面的；立在西湖之滨的陈英士铜像，那大体的结构，似乎在西洋雕刻史插图书中常见的，而细部的，人与马的动态的不统一，为了重心的错误，而临时增加的大大的马尾，都可见其技巧之生疏。

李金发先生同王静远女士的作品，最低限度，我们可以说，并不是

模仿着任何一个作家的；以他们与前两位相比较，则前者还在技巧之练习与修养上有问题，后者则到了直接赏鉴其个人的风格与思想这些问题上了。但是，尽管说李王两先生比其他两位高强得多，所可惜的，一如前个社会的绘画一样，他们仍然是站在纯粹西洋的方法一面的。并不是我们一定要学着国粹派的语调，希望着中国固有雕刻方法之复活，就站在中国的雕刻艺术本身方面，如像蔡子民先生所说的，外来文化的吸收法，也是必要的罢？

这以上，都可说是对于士大夫阶级的雕刻之考察。那素不为士大夫阶级所看重、普通所谓工匠者流的雕刻，又是怎样的情形呢？

关于这一面，在目前，一切淫祠中的塑像、装奁同木雕神像，因为在僻陋的农民那里还保存得一些这样的思想，其作品当亦还有。但因为都还是不懂得雕塑原理，徒凭口授的尺寸同局度进行着他们的工作的原故，从来没有听到有新发明同新转变的名工出现，是很为可惜的事情！

最多见如各种墓道的点缀品，各种建筑的装饰品，如牌楼基座、钩阑及蜀柱、华表同碑碣，以及石人、石兽之类，除却绝对大部分是宋元以来等而下之的旧法，间出新意，也不过徒然遗失旧法所保存的比例，又找不到西洋雕法的精彩，以致弄成一种青黄不接的、似是而非的可怜的东西罢了！

为西元千九百二十七年五月三十日殉难烈士所筑的在上海闸北的公墓，有这样两件雕刻品：土馒头上立着一只雄鸡，抓着一粒地球仪；墓碑顶部，四角伏着狮子。雄鸡同地球，好像是英国一个什么公司的广告；狮子，大约是应用国家主义派所谓“醒狮”的一种思想。这样的东西，竟作为纪念烈士的，本时代的公意雕刻出来了！

第六节 社会主义社会的绘画

这一期的绘画，也可用三种倾向说明。这三派，在倾向上，同前个社会完全相同，大体仍可谓为模古、模西及调和三派；但在程度方面，则较前个社会大见强调。

一般泥于国粹保存的老画家，很像欧洲文明下的犹太人似的，越是对面的文明逼迫得紧，他们越要发挥那种古板固执的老脾气，好像

说：“以赤县神州数千年历史的古文明之邦，我们的国粹必有可保存者，我们的国光必有待发扬者。”于是，并不想，演变到如今的那本质是什么，竟老老实实搬出数千百代的乃祖乃曾的牌位来，得意似的笑了！

中国的绘画，老早把内容僵死到一个固定的形势以内，失其为时代意识的组织的机能了；但在技巧方面，既经持续到数千年，其中存有什么了不得的东西是不用说的。后人对于中国绘画的内容，自然早无承继之必要；对于其技巧，承继则可，如承继遗法而不能自化，就是说，不能因时代精神同文化传布而稍加新意，那也徒然是不肖的子孙罢了！

西元千九百二十九年，我们曾举行过全国美术展览会。不错，作为中古或近古的作品陈列起来的，特别如石涛、八大、四王、八怪诸家的作品，那的确算是在中国绘画史上发着绝叫的东西；再转面去看着陈列在国画部的作品，则除几张属于第二派的作家外，岂不都是那些绝叫的很微弱的回响吗？这就绝似害胃弱症者在狂食以后，对着祖先们的幻影，吐出的数弱的呓语一样。那意境，那技巧，都意识地模仿着祖先，而实际没有祖先们所有的活的经验；只有形影，算略有仿佛的一些祖先们的糟粕垃圾之类。然而他们，也非常地得意似的笑了！

所谓第二派的作家，几乎可以说是这个时代在纯粹中国绘画方面的代表作家，应当同西画输入相提并论的。如果同前一个时代的各派相比较，则这一派，才真正是代表中国固有绘画之一种倾向的。

他们也承继了祖先们的技巧的遗产，而颇能在固有的基址上，建起新的楼阁；或多或少，是意识着西洋绘画的某项意义的。他们十分能利用毛笔、水墨以及纸张之类的中国固有的绘画工具；十分能摄取古代金石文字的线条的效率；而对画面之疏密浓淡的，那类乎画法的装饰的意味，甚至物体内在的动象，都有相当的达到；六法方面之“气韵生动”、“骨法用笔”同“经营位置”各法，是非常有所发展的。

属于这个作家之群者，在南方如吴昌硕、王一亭、潘天寿等诸先生，在北方者如齐白石、李苦禅、赵望云等诸先生。前者，特别注意于金石文字；后者，相当的注意于西洋绘画的理论与实际。

相当前代之第二种倾向者，那是：第一，用一种截然不同的方法与技巧，为中国固有绘画摸索着新的出路；第二，把科学的、西洋画的方法，应用于中国固有绘画。这其中，直接采方法于日本，间接采方法于

西洋的，是高剑父先生一派；直接采方法于西洋，从旁参考着日本方法的，是林风眠先生一派。前一派，比较注意“应物象形”同“随类敷彩”；后一派，分明对“骨法用笔”同“气韵生动”有更大的注意。

相当前代之第三种倾向的西洋画，到此时期，一部分停留在抄袭西法一点；如像林风眠先生之一部分作家，则时时想用大的构图，说明作家们的人道主义的思想的。

第十一章 中国艺术之将来

以上，我们已经用十个段落，几十个章节，把中国五千年来的艺术，从基础透到末梢地，分别论列过了。在本章，就想把对于中国艺术的将来的趋势，大概地加以检讨，作为本书的结论，也作为对于中国艺术前途的希望。

本书所收的中国五千年来的艺术史，不过证明了两件事：第一，中国艺术的内容，为社会的经济基础所支配，社会的经济基础一经有所变化，艺术的内容也就因以不同；第二，中国艺术内容的小部分、形式的大部分，为人类间的文化传布所支配，每当中国的社会基础各条件吸收到一种新的文化的时候，中国的艺术形式，就有相当的转变。

自然，所谓“社会基础各条件”者，那仍是经济的条件。

那么，最近将来的中国，所谓社会的经济基础者，将是怎样的呢？又，最近将来的中国的“社会的经济基础”，将如何接受“人类间的文化传布”呢？这是在检讨中国艺术的前途的内容并形式的趋势之先必须想到的，虽然我们不是专门的经济学者。

谁都须得相信，不论哪一方面，此后的中国，已经不是闭关自守的、独立世外的所谓“赤县神州”的中国，此后的中国，已经逐渐深切地加入世界全体的人类关系的漩涡中间，成为推动并被推动此漩涡的一分子。就是说，此后世界的一切，也将是中国的一切。

现在并未来的人类的经济关系，分明注意到两点：一是如何生产，次是如何分配。生产是当面着自然的，最主要的趋向是，以各种各样的、精致细密的科学方法，发明着、发掘着对自然物的利用，以及如何取得或改造自然物的方法；分配是人类关系的所由生，最主要的趋向是，以各种各样的、深刻透彻的哲学理论，搜索着人类对人类的公平的待遇。

而且这种人类的经济关系，不是个别独立的、以国界或种族界为区分的东西，却是世界性的，无论此种方法或理论在任何一个天涯地角发成，一经证明是好的方法或理论，便会很快的影响到整个的人类。

宇宙间是否有“完美”这境界，我们是不得而知，但在最近的将来，人类对于方法的经验，对于理论之认识，必有较目前更为丰富、更为深切、以致到我们不能想像的非常的程度，则是可能的。

假如我们于人类的将来的观察大体是对的话，那我们就敢大概地说：将来的人类的艺术，跟着人类的经济关系走，将成为有普遍性的、内容更适于人类生存便利的、形式更适于表现内容的一种更接于“完美”的东西。

在这种情形之下的中国艺术，将为更能吸收其他部分的艺术的内容同形式、更能被其他部分的艺术的内容同形式所吸收全人类的艺术之一部，而不是完全具有特别内容和特别形式的艺术，也是可以断言的。

这儿有一个问题：假如将来的中国的艺术，成为非常世界性的艺术之一部的话，那么，中国艺术固有的、那本来的内容和形式，是否还保存着呢？

讨论到这个问题，我觉得应当分做两个步骤：第一是很远很远的，更接近于世界艺术之“完美”的东西；第二是即此开始，或说已经开始的，走向更接近于世界艺术之“完美”的东西。

仔细思索，所谓“完美的世界艺术”，那就应当是艺术本身，就应当是一件东西，有不可分析性的。如此，则中国艺术如果达到了艺术本身的完美状态，已经是人类所公有的艺术，不能叫做“中国的”艺术了！这期间，也许别的艺术吸收得中国艺术的成分多，也许中国的艺术吸收得别的艺术的成分多，那结果总是一样的。

若就中国艺术，从其固有的特殊地位，走向世界公有艺术的中心的过程上说，不管中国艺术的固有特性是如何发展或消沉，对于本来面目之保存的程度，是颇可以当作问题讨论的。

现在，我们不妨就这个问题，从中国造型艺术的现状说起，分别地、大概地讨论下来，作为本章的结束。

中国建筑之现在与将来 现在的中国建筑，是循着两条路进行着的：一是，纯粹西洋建筑领导之下，所谓中西合璧的建筑方法在大村镇以上的都市流行着；二是，纯粹中国建筑的旧方法，在小村镇流行着。

在最近的将来，因为农村经济正在破灭、都市正在发达的时期未过，如北方之泥屋，如南方之茅棚，尚有大大地加多一下的可能；同样，纯西式的更大的建筑物，亦有更大的发展的可能。一旦农村经济得到相当的出路，或说同都市一样用得到机器生产，且更多的得到科学的方法之传布，则应用着机器工业的建筑材料，相当的保存着中国固有建筑之某些形式，相当的注意于空气、光线同运动感觉的建筑方法，也会见诸实现的罢？

中国雕刻之现在与将来 对于中国现在所保存的，固有雕刻之末技的篆刻，我们在前章已经说到过，这本来是中国固有雕刻的代表物；至于留学欧美回国的雕刻家，我们也说过，那是食而不化的东西。前一种，我们敢说，不久就会被社会的大意识压碎的，因为，我们实在不需要这种全不能表现一点内容的东西；后一种，当能相当的采取造像艺术的技巧，给出比较深刻的表现。

中国绘画之现在与将来 就现在的情状看，那些死守着祖先们的尸体的画家，不论是山水、花鸟同人物画家，怕不久会自动的从绘画界脱逃了去的罢？因为，找不出一些现代社会的意识的作品，即使祖先们复活，也将耻与为伍的！

那些被本论指为，可以代表前时代纯中国绘画作家者流，虽其对于时代意识没有真的艺术家的那勇于接收的态度，到底还能把握到祖先们技巧的精粹，一旦被社会迫到当面，那是有办法走向世界的绘画之路的。

至于以西画与中画之接合为目的的那一派，自然，前途还需要大的努力，而他们也真的正在努力着，且他们的努力，一面固在方法之探求，一面也在社会意识之摸索。我们敢说，这些作家们如果一旦有大的作品出现，那必是内容并形式同重的，虽然以不同的面目，也将直接和全人类的绘画艺术握手的。

总结 我们觉得，过去中国艺术之所以全无办法，是太像氢气球似的，自立于一个无论古今东西，浑不着实际的悬空的地位上去了！能接触人类社会的实地之一部，已算是有了相当的出路；能密贴地同社会意识（人类便利生存的意识）切合不懈，那才是中国艺术界的大希望！