

一 法蘭西繪畫的特質

—

能叫自然科學爲「說明」學的話，那麼歷史學也應當叫做理解學了。所謂「理解」——若從歷史學之本質的目的看來，無論它的外觀裝得像科學一般的形式，祇不過是一種粉飾罷了。至少，除掉爲求理解的便宜上的手段之外，再沒有更複雜的意義了。例如：探求歷史的發展之諸現相的「法則」，或將歷史的人格種種分爲若干的類型，——縱令那是合理的實現了——總之是爲了理解的「立場」所演成的作用吧。

歷史學的理解當以史料爲本位，最先考慮史料的性質，然後規定處理史料的方法。然而如文學史和美術史這樣的特殊文化史，往往顛倒了這種順序；最初規定形式的整個的考察法，然後使性質雜多的一切史料和它順應

。取這樣的順序，多少可以闡明科學的輪廓，所以能引起了「學說」的趣味。反之，史料的處理不當，理解便不免偏狹，要統制豐富地內藏史料的「原理」，非充分地包括不行。但是，本來以尊重個性為方針的歷史學，對於這種「原理」究竟有如何的作用，實在是個疑問？要追尋包括而具體的原理，在歷史學上是非常困難的。

畢竟，多少要以史料為本位去處理；而「理解生命的還是生命」；除去觀察者的主觀是不可能的。同樣，從「時代的扁見」中要求解放的希望，恐怕也是不能實現吧？從這個意義說來，歷史學這東西，不但不是純粹客觀的——至少——是理想的；是不得不以史料為本位的學術。在「事實」之前無論如何是謙遜的，這是歷史所要求的第一條件。況且統制史料的原理，應由史自身自發的選出，而沒有將它任命於歷史家的權利。

近代德奧學界最流行的所謂「藝術意欲」這句話，果能到處為具體的歷史學上的根本概念嗎？實在是個疑問。固然，即在使用這「藝術意欲」的學者之間也有語義的不同，不過究竟能怎樣積極的，去規定歷史學的考察法也不得而知。然而——沒有把這句話誤用的歷史家——對一般藝術上的「時代」和「種族」，却持着更公

平的，更客觀的，更個性的觀察的抱負。事實上，從藝術的表現形式中所顯露出來的時代，民族，地理的特質，爲一般美術史家所注意，大概也是受了這種刺戟而產生出來的新傾向吧？

因此，到現在無論在頹廢期的現象所決定的沉落時代中，或在藝術的才能上好像劣等的民族製作中，也被承認了有特種價值的存在。於是救濟之手，便向着至今被虐待的一切時代和民族擴張了。然而，這樣的流行，因爲不知道制約自己，到處都成了極端；歷史家拋棄了所謂「理解」的職務，而以無意義的東西當做有意義的嘗試了。荒化症狀地力求新樣式的發見，把民族的缺陷，當做了個性的特質那麼一類的冒險計畫；好像在美術史上，復活了發見新大陸的幻夢。

二

在造形美術的表現形式上，民族固有的習慣，觀察，思想所顯露出來的事實，本來不能輕易否定的。如性格強的作家的作品，常常用同一個性的色彩來統一；便是一個民族的創造物，也常常表現出一貫的性格來。又雖在類似的製作條件之下，而不同的民族創造物之間，

也常有歷然相異的表現。藝術意欲論者引以為常例的希臘神殿，和哥特寺院的樣式上的不同，無論如何是因民族性的不同，而引導出來的結果固屬疑問，但以同樣的哥特式的寺院樣式(1)，因地方與地方的關係，而各異其趣味的事實想來，却也不可否定民族性的根強。

這裏若要追求單純的例證：如達文琪和丟羅，就是代表了南北兩地方文藝復興時代的巨匠。而且從他們的畫風說來：也是顯示了伊大利和德意志之間僅有的作家。即在美裝古拉采僧院中的「晚餐」，和密亨畫廊的至寶「四聖」之間，也可以看出傾向上顯著的差異。人類不再有的這兩個傑作，神聖的光輝固然不變，但是丟羅的陰澀和達文琪的明朗，性格上却有非常地不同。而這種性格的不同，與其說兩畫家的個性不同，甯可說兩民族的個性不同的結果。伊大利的繪畫，初以聖傳為傳說的時候，雖不自由而知道使用「言辭」的雪篤的壁畫中(3)，已經預言了達文琪的出現。有同樣意義的丟羅的「四聖」，使人想起北歐畫的始祖汪葉克兄弟的肖像畫(2)。從雪篤到達文琪之明朗的構圖法的發展，是純粹的伊大利風，而汪葉克和丟羅表現的透澈的寫實力，無論怎樣是北歐畫家的專有品。