Teng Ku's Essays über die Kunst

Teng Ku's Essays on Art

中国现代艺术史学一代奠基者

滕固艺术文集

沈宁 编◆

◆上海人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

滕固艺术文集/沈宁编. －上海：上海人民美术出版社，2003.1
ISBN 7-5322-3295-6

Ⅰ.滕… Ⅱ.沈… Ⅲ.艺术理论－文集
Ⅳ.J0-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第061540号

滕固艺术文集

编者 沈 宁

设计制作 黄国兴 责任编辑 邱孟瑜

上海人民美術出版社出版发行
(上海长乐路672弄33号)

全国新华书店经销 上海精英彩色印务有限公司印刷

开本：939×636 1/16 印张27.5

2003年1月第1版 2003年1月第1次印刷

印数：0001－2450

ISBN 7-5322-3295-6/J·3080

定价：40.00元

滕固藝術文集

谢海燕

出版前言

关于中国美术史学史的论著尚不多见，主要可能因为这门学科研究在现代中国开展的历史还太短，对于中国艺术进程中的若干史实、人物或事件；对于一些观点和问题还有待于更加深入地探究。随着考古发掘和文化研究的进展，新的发现与新的材料将会不断扩大，并继续更新或丰富着以往的认识和结论。然而，无论如何要为这门学科建设做一点积累。因此，寻觅相关的佚文名篇，整理出版相关的论著，也就成为必不可少的基础工作。《滕固艺术文集》的出版是一个起步。我们觉得，今天准备或者已经从事中国美术史研究的，更应该了解昨天前天老一辈学者们已有的成果。只有这样，学术方可薪火相传，永葆生机。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

中国艺术史学会合影　（常任侠 供）

1937年5月18日在南京成立。前排左一为常任侠，左五为胡小石，左六为马衡，左七为陈之佛，后排左二为滕固，左五为梁思永，左六为张政烺，左八为宗白华。

导言　滕固与近代美术史学

薛永年

中国的美术史学历史悠久，自唐至清著述不断。但明清两代受鉴藏风气的驱动，著述形式已趋于传记与著录，关注对象更集中于文人墨客，所用资料多囿于记载与见闻，治学思想也远离了早期“究天人之际，通古今之变”的传统，重记载而轻论述，史料价值多了而史学意义少了。二十世纪以来，由于西学的引进，新文化运动对科学民主精神的倡扬，人文社会科学面目一新，传统的美术史学也发生了划时代的变化。标志这一变化的人物，是若干新型的美术史家；反映这一变化的成果，是一些不同于古代的美术史论著与论文。而活动于上半个世纪的滕固（1901–1941），不但以批驳“南北宗论”的《唐宋绘画史》为始刷新了治学的观点与方法，而且他的《中国美术小史》，实际上也是百年来具有发轫之功的第一本中国美术史[1]。把他视为近代中国美术史学的奠基人，是符合历史实际的。

滕固世纪之初生于上海宝山，像同代许多美术史家一样，他也是学画出身，十七岁毕业于上海图画美术学校，二十二岁还有作品参加天马会第七届美展，对绘画创作有切身体验。滕固两度出国留学，十九岁入日本东洋大学学习美术。不过那时他的兴趣极为广泛，既参与国内的新文学运动，为文学研究会成员，参加发起民众戏剧社，又对哲学、文化学、人类学、美学和艺术学普遍涉猎，还没有专攻美术史。第二次是二十八岁负笈德国，入柏林大学哲学系专攻美术史。这时，美术史学在欧洲已成专门之学，他也受到了系统的西方美术史方法训练，开始了中国美术史的专题研究，不久即以优异成绩获博士学位归国工作[2]。此后，他虽然被聘为行政院参事，执教于南方大学和金陵大学，担任国立艺专校长兼教务长，社会事务繁多，但一直以美术史为主攻方向，不断发表成果；并创立中国艺术史学会[3]，主持会务，直至1941年去世。

1、二十世纪出版的美术史，最早是姜丹书1917年所编《美术史》教材。作者自称“形粗浅之文字，述中外之大略”，并非以中国为范围的美术史，可置而不计。其次则为1925年俞剑华翰墨苑美术院所刊陈师曾《中国绘画史》。此书本系陈氏在北京艺专的讲稿，有据日本学者中村不折、小鹿青云之书写成，并非正式撰著，亦可不论。故滕固此书实为百年来首部自行撰写的中国美术史。

2、《滕固在普鲁士得美术史博士学位》报道称“柏林大学考美术史考古学学位本甚谨严，彼邦学者少则五六年，多则十余年尚在候选，而滕博士竟以二三年之功获得之”。足见成绩优异。报道见《艺林旬刊》第一卷第二期。

3、滕固创立中国艺术史学会并负其责一事，见常任侠《记亡友滕固及其著作》，刊《文化先锋》第十期，1942。参见常任侠《战云纪事》，海天出版社，1999。

滕固与美术史学结缘，早在留学日本前夕[4]，因为认识了提倡新史学的梁启超，遂在梁氏的启示下，准备撰写中国美术史。从这时起，滕固作为美术史家的学术生涯经历了三个时期。

第一个时期至1926年出版《中国美术小史》告一段落。这一期间，他先是留学日本，期间他广泛涉足人文学科，积极探讨新时代的学术方向，在与国内密切的联系中，接受了梁启超的新史学观念和蔡元培的文化思想[5]，为稍后投入美术史研究准备了条件。归国以后，他任教于上海美术专门学校，正式开始了中国美术史的研究与写作，这一时期已知的成果计有三种：其一是论文《气韵生动略辨》，旨在从美学角度以利普斯（Lipps）的"移情说"阐发古代画论。其二是演讲《六朝石刻与印度美术之关系》，意在从国际文化交流的视角说明六朝美术对外来文化的引进。其三是专著《中国美术小史》，拟以新的史学观念和文化思想，提出解释中国美术渊源流派与沿革盛衰的假说。

《中国美术小史》引人瞩目之处，在于顺应了时代潮流，吸收了学术新机，在有限的史实梳理中，突破了明清书画史家热衷于记载生平和作品流传的局限，以建筑、雕刻和绘画为范围，写出了一部有见解而非仅史料的中国美术通史，对自上古至清代美术的发展脉络与因果联系做出了前人所无的阐释。这显然来自二十世纪初新史学的影响。最早启导滕固研究中国美术史，指导他"推论沿革立为假说"的梁启超，正是新史学的代表。他早在1902年的《新史学》中即指出："历史者，叙述人群进化之现象，而求得公理公例者也。"[6]滕固虽然以进化论分析美术史，但不拘于生物进化模式，不像某些同代学者那样，以"萌芽、成立、发展、变化、衰微"的过程来划分中国美术自古及近发展的诸时期；以元明清为衰微时期，而是注意到文化发展有自己的规律。他说"文化进展的路进，正像流水一样，急湍回流，有迟有速"，"人类的思想才力，不绝地增加，不绝地进展，一旦圆熟了后，又有新的素养之要求，没有新的素养，便陷于沉滞的状态了"。按照这一规律，滕固把中国古代美术发展分成四个时代：汉以前为生长时代；魏晋南北朝为混交时代；隋唐五代宋为昌盛时代；元明清为沉滞时代，而且明确指出"沉滞时代决不是退化时代"，尽管这种分期断代只是一家之言，但不言明清美术衰退而称其沉滞，可谓别具只眼。

从《中国美术小史》出版的翌年（1927）到《唐宋绘画史》（1933）问世，是滕固美术史生涯的第二个时期。这五六年间，正值他留学德国前后。去德国之前，他只有小说

4、《中国美术小史》弁言称"曩年得梁任公先生之教示，欲稍示中国美术史之研究，梁先生曰：治兹业最艰窘者，在资料之缺乏，……予四五年来所收集之资料……"而署1926年6月，上推四五年则在1920年滕固赴日之前。

5、滕固在《艺术学上所见的文化之起源》（1922）中提及："二年前自在新潮上读蔡元培先生的《美术之起源》……近来梁任公先生也频频说起吾国历史的艺术，所给与我的印象这两文最深刻。"据此可见二氏对滕固思想的影响。

6、见梁启超《新史学》，引自《饮冰室史著四种》，江苏广陵古籍刻印社，1990。

出版，未见美术史新作发表，去德国专攻美术史之后，开始全力投入专业的学习与研究，期间即发表了三种不同类型的论文：其一是《意大利死城澎湃》(1931)，表现出作者通过实地考察，从作品出发参证西方美术史方法的尝试。其二是《关于院体画和文人画之史的考察》(1931)，反映了作者以美术史学方法探讨中国美术史上特有的独到见解。其三是在待索阿（Max Dessoir）教授美学班上发表的论文《诗书画三种艺术的联带关系》(1931)，表现了作者在史论结合上对书画关系的深入阐发。滕固一回国，便在翌年(1933)发表了论文《雷特教授论中国艺术》和两部著作。种种分析，不时闪现出滕固对中国美学史和美术史的真知卓见，显见来自以现代方法对中国文化史的深入关照。

两部著作一为《圆明园欧式宫殿残迹》，一为脍炙人口的《唐宋绘画史》。后者与六年前出版的《中国美术小史》，明显存在联系，稍加阅读便知它是《中国美术小史》"昌盛时代"的发展，不过，在研究方法上已发生了新的变化。当时在西方学术界已成为显学的风格学方法被滕固引进了中国画史研究，并且在风格学方法与文献学方法的交互使用中，发展了风格学的认识，甚至突破了风格学不涉及风格形成外部因素的藩篱；更从风格分析的角度，引申出对"南北宗论"的影响深远的批判。滕固留学德国期间，正是被称为"现代艺术史之父"的瑞士美术史家沃尔夫林（Heinrtch Wolffln 1847—1945）发生广泛影响的年代。滕固在《唐宋绘画史》弁言中自称，该书是在四年前的基础上损益而成。而如前所述，四年前正是其《关于院体画和文人画之史的考察》完成之际，所以想见该文当时只发表了重要部分，但就在这重要部分中却两次引用沃尔夫林的不同著作，这表明沃尔夫林对滕固的影响是巨大的。

从《唐宋绘画史》看，沃尔夫林的影响表现在两个方面：一方面是认识上着眼于风格，要从研究美术家为主转向研究作品为主，从作品引出结论，这是沃尔夫林主张的，也是滕固坚信不疑的；另一方面是风格分析运用上一是按风格分期，二是用沃尔夫林的风格分析方法进行画风演变的细微讨论。在《关于院体画与文人画之史的考察》中，他即用沃尔夫林分析文艺复兴之"线"到巴洛克之"绘"的演进分析中国山水画"始于吴，成于二李"的变化。在《唐宋绘画史》中则以自创的从"豪爽味"到"装饰味"来加以说明了。

值得注意的是，滕固并没有停留于沃氏风格学的传承，而是在剖析中国宋画的实际中有所发展。可以看出，滕固的研究方法虽以内向观的风格学为主，却不仅仅着眼于风格形态与视觉方式，也涉及了左右风格形态的生活方式。这表明他已是从画外寻找不同风格成因的解释了，说他是以向内观为主并与外向观有所结合并无不可，也正是在这个意义上，他发展了沃尔夫林的方法。

至于宋代的院体画，也即滕固所谓的馆阁体，到底是文人画的一脉，还是受到了文人画的深重影响，这是一个可以讨论的问题。但滕固把院体画视为文人士大夫画的一脉，却引申出对"南北宗论"的有力批判，成为本书最主要也最重要的内容；邓以蛰甚至认

为本书全部内容皆与此有关。明末董其昌等人提出的“南北宗论”，以禅分南北为喻，把自唐以来的绘画亦分为南北二宗，以李思训为北宗之祖，传派列历代院体画家以至职业画家；以王维为南宗之祖，传派列历代文人画家，崇南贬北，树南宗为正派。其继承者更把清初“四王”续为南宗嫡传，视为绘画正统，影响所及，直至民初。近代有识之士，无论曾领导戊戌变法的康有为，还是推动五四新文化运动的陈独秀，都痛感画坛因袭摹仿轻视形式的陈风导源于文人画正宗的迷信，所以，陈独秀在《美术革命》一文中，呼吁破除迷信，打倒正宗[7]。康有为亦在《万本草堂藏画目》中，主张以士大夫画为别派，而以“院体画”为正法，“庶救五百年来偏谬之画论”[8]。毫无疑问，陈康二氏从现实出发对迷信文人画的批判是切中时弊的，然而他们毕竟不是专门美术史学者，其偏于价值判断的意见，也没有完全与历史过程统一起来，既未区分文人画中的精华或糟粕，也未区分文人画家中有创造性的人物和只知仿效的末流追随者，更未区分文人画确有的成就和抬高文人画理论的谬误，因而并非毫无片面性。滕固作为亲受新文化洗礼的美术史学者，他同样看到了“南北宗论”的深重流弊，指出有了“南北宗论”以后，“一群人站在南宗的旗帜之下，一味不讲道理地抹煞院体画，无形中使人怠于寻找院体画之历史价值”。[9]他说：“我们只要翻开清代以及今人关于绘画的著作来一看，凡不敢或不甘自外于所谓‘文人’的作者，没有一个不被它麻醉的。”[10]他对文人画正宗论的批判，抓住了真正的源头，采取了学术的态度，既把“南北宗论”放回历史实际中去考察，从历史事实及其因果联系本身去指摘这一谬说的毫无根据，又从历史发展过程中区别文人画取得的成就与南北宗论误导的恶果，力求把价值判断建立在历史复原上，正如滕固自己所说，“我们果然不必反常地把院体画提高，然亦不应当被南北宗运动者迷醉，我们只应站在客观的地位，把他们生长、交流、仇峙的情形，一一纳入历史的法则里而予以公平的估价。”[11]惟其如此，滕固批判“南北宗论”固不失敏锐性、现实性，同时也避免了极端性和简单化，何况他比启功、童书业、俞剑华等人之批判“南北宗论”都要早呢。

《唐宋绘画史》问世之后，进入了滕固美术史生涯的最后一个时期。这个时期的滕固，虽因影响日大而参加了美术界文化交流界的若干活动，投入抗战工作，但主要精力则始终围绕着美术史研究、美术考古调查，和为推进美术史研究而成立的中国艺术史学会的工作。他的《唐宋绘画史》虽不乏卓识，但也有缺点，其一是某些史实的确认上欠考证精密；援引传世画迹也有早经前人指出的赝品。其二是限于客观条件未能按自己的主张一一从作品入手，把握风格而抽引结论。前一种疏失，不知他后来有无察觉，后一种不足，他在写书中已经自觉不满意了，为此他在书中写道：“真迹不容易目睹，而图谱印刷亦复不多……现在的讲述，仍不免要兜旧时绘画史作者的路径”；“我口里说着看风格发展，而脚踵却仍在旧圈子里兜绕”。[12]为了解决这一问题，他在最后一个时期的研究

7、见陈独秀《美术革命——答吕澂》，载《新青年》第七卷第一号，1918。

8、见康有为《万本草堂藏画目》，原石印本，1917。

9、10、11、12、见滕固《唐宋绘画史》，神州国光社，1933。该书亦收入陈辅国主编之《诸家美术史著选汇》（吉林美术出版社，1992）内，唯一章引论中967页第7行下有大段脱落。

中，尽可能亲身投入考古调查，利用考古资料，从作品出发讨论早期美术史上的问题。

遍观这一时期滕固出版的书籍和发表的专业论文，大致不外三类。一类是译作，有翻译瑞典考古学家蒙德留斯（Oscar Mentelius 1843-1921）《先史考古方法论》（1937）一书，和翻译德国美术史家戈尔特式密德《美术史》（1938），以及Zoltien de Takacs《汉代北方艺术西渐的小考察》（1935）两文。后两文均系介绍西方美术史家的成果与方法；前书则专门介绍与美术史研究有关的考古方法论，对了解滕固这一时期的治学思想尤为重要，可以看到这一译作与他“美术史研究应着眼风格发展”的主张密不可分。蒙氏是十九世纪后期至二十世纪初期欧洲著名的考古学家，尤以讲求方法论著称。英国考古学家格林·丹尼尔（Glyn Daniel）在《考古学一百五十年》中评价说：“蒙特留斯对史前考古学的第一项贡献就是运用数字来表示他所设想的分期”；“他的第二项巨大贡献就是试图给技术类型学的分期以绝对年代”。[13]据丹尼尔所述，滕固译文中的“体制学方法”，即是今天所说的类型学方法。这种按器物的形态、装饰的系列排比梳理器物时期并探讨其文化渊源的方法，不仅与美术史学中风格学相通，而且提供了可供参考的精密可行的措施。翻译这部著作，显然是为了推动早期美术史和美术考古研究走向深入和精密。

第二类是美术考古调查的报告或散记，有《记洛阳的白马寺》（1936）一文和《征途访古述记》（1936）一书。后者并收入两文，一文记载1934年考察开封、洛阳和西安古迹的情况，洛阳白马寺亦在其中。另一文记载次年考察云冈石窟的情况。两文均非严格意义的考古调查报告，但记述所见古建筑、古遗迹、石窟寺出土文物与发掘现场均极详明，或描述风格，或抄录铭刻，或引证文献，或探索源流，既保存了实地调查的第一手资料，又不时发抒见解，从中可见治学的严肃与持论的矜慎，还不难看出其治学方法的中西贯通：一方面尽可能使用西方考古学的方法，特别是注重分析比较风格形态的类型学方法；另一方面亦运用传统的著录方法和参证文献的方法。然而由于人在旅途，无论运用类型学方法还是文献参证的方法，都难以做到精密不苟。

第三类则是早期美术史的专题论文。《唐代壁画考略》（1934），《唐代艺术的特征》（1935）两篇关于唐代艺术的论文大体沿着《唐宋绘画史》的路径，但摆脱了多据文献叙述各家艺术的方式，加强了传世或出土作品的风格分析，力求通过这种分析引出结论，对风格发展阶段性的概括因之也比《唐宋绘画史》精致而清晰了，从中可以看出滕固对旧有研究课题的不断深入。另几篇论文则致力于唐前美术遗迹的专门探讨，选题具有开拓学术领域的意义，方法则在风格学中融入了考古类型学，又尽可能参证文献记载，并且善于把中国艺术放到世界文化的背景中去思索其独特价值，不但着眼于风格发展，也能适当地说明风格变化的社会文化根源。其中《霍去病墓上石迹及汉代雕刻之试察》一文，既考证题材，探究风格，似乎综合了风格学与图象志的方法，而在风格分析上，又不仅满足于外部形态与内在精神的把握，更能考究风格的成因。他根据《前汉书》中霍

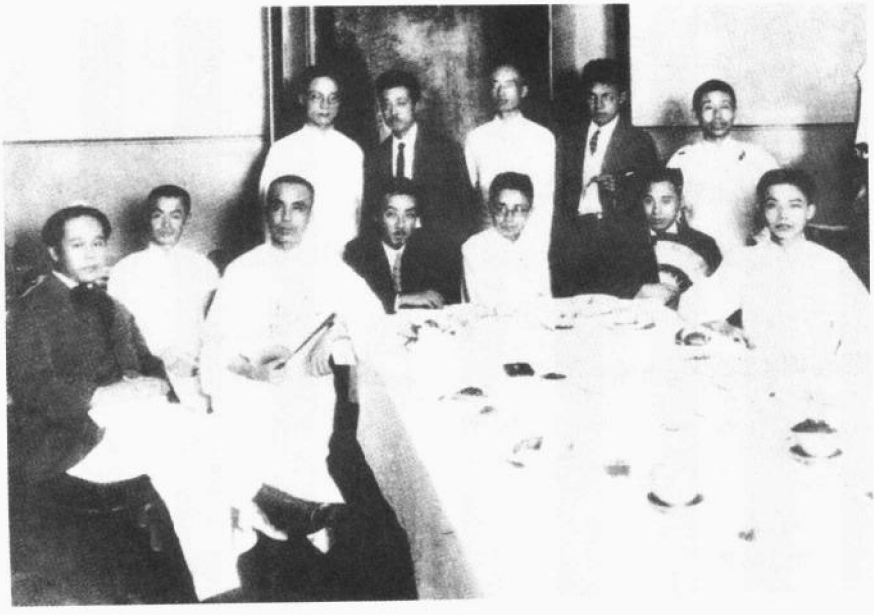
13、引自格林·丹尼尔《考古学一百五十年》，黄其煦译，文物出版社，1987。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

去病墓像祁连山的记载，联系遗存的许多大石块，指出当时人是以大石块垒成祁连山的形状的，而墓上的石雕，分明取资于山上常有的野兽。滕固说："当时雕刻者就已垒成祁连山的大石块上，视其石形便于雕刻何物，即雕成何物。""此无异由坟墓的形制而予雕刻以一种限制，这个限制又影响于雕刻的风格。"这种由表及里，由果而因的剖析，是十分引人兴味的。《燕下都半规瓦当上的兽形纹饰》明显地运用了蒙德留斯的技术类型学方法，先把半规瓦依纹饰不同分为七类，再从相关联系中探求纹饰的来源和演变，最后得出结论："燕瓦兽饰大体都可以从商周铜器上寻求其来源迹象。""燕瓦不但没有具备斯鸠底兽形的主要条件（如写实的格式化方法；增加肢体及以强凌弱的动物斗争等），而且通观瓦饰，始终未超越古代铜器兽饰上的对称（Symmetry）之传统的法则。"有力地驳斥了西方学者的中国文化西来说。《南阳汉画像石刻之历史的及风格的演变》与《六朝陵墓石迹述略》两文，虽研究对象各异，而在类型学的运用、风格的分析、题材的考定与源流的探求上，都与前举两文不乏异曲同工之处。

通观上述三类滕固晚期的著述，不难发现一以贯之的内在联系，这就是为了写出全新的具有现代意义的中国美术史，他彻底地不再以作者为本位，而是以作品为本位；不再较多地依赖文献资料，而是大力开掘并使用考古资料；不再写宏观的通史或断代史，而是专意于有考古遗迹可资利用的早期绘画专题。他在积极纠正着前一时期治学中早已意识到的不足，脚踏实地开创着全然不同于旧时代美术史的新局面。如果天假以年，他也能注意到文献考证的精审和作品伪迹的辨别，他一定能写出一本更为精彩充实的高水平的中国美术通史来。

滕固毕竟是二十世纪前半叶的美术史家，在那个时代，他无愧于近代中国美术史学奠基人和佼佼者的地位。在他之后，中国的美术史学，由于历史唯物主义和辩证唯物主义成为指导思想，也由于整个人文科学的发展和无数丰富资料的面世，已经在他和他的同辈所奠定的基础上有了极大的发展，近二十年成果尤为显著。但是，当前的美术史研究，也并非无懈可击。滕固在研究道路上存在的疏失，今人并没有完全避免；滕固治学的长处，特别是对风格发展的精到分析，以及从内向观出发与外向观的结合，更未见多人发扬；他为了深入研究而保持与文物博物馆界密切联系与通力合作的经验，如今的美术史学者更殊少致力或知难而退。因此，滕固并没有成为过去。不但他的治学方法与具体经验仍可给我们以启示，而且他吸收时代新机的意识，经世致用的方向，认真学习西方研究方法并能结合中国实际而斟酌损益的精神，只要我们注意到了，领会透了，就会变成我们的财富与动力。我虽治中国美术史多年，可是对于滕固的了解，长期以来只限于《中国美术小史》与《唐宋绘画史》，近来能够系统地阅读他的有关著述，思考他的学术生涯，探讨他的研究方向与方法，完全得益于沈宁先生的搜集编列之功。这在结束本文之时是应予提及的。



30年代滕固(后排左一)与上海艺术家合影　右一为姜丹书，前排左一为王济远，左二为朱屺瞻，左五为丁悚。(选自刘新编《中国油画百年图史》)

目 录

导言　滕固与近代美术史学

何谓文化科学（Kulturwissenschaft） 14

艺术与科学 20

柯洛斯美学上的新学说 24

美术史(译) 28

背景参考：十九、二十世纪之交的
艺术史学科建设和科学知识的分类 26

艺术家的艺术论 40

诗画家 Dante G.Rossettil 47

诗歌与绘画 53

诗书画三种艺术的联带关系 57

体验与艺术 61

气韵生动略辨 64

雷特教授论中国艺术 67

中国美术小史 71

关于院体画和文人画之史的考察 94

唐宋绘画史 113

背景参考：作为风格史的艺术史 184

唐代式壁画考略 190

唐代艺术的特征 197

汉代北方艺术西渐的小考察 208

西陲的艺术 211

圆明园欧式宫殿残迹 220

意大利的死城澎湃 229

MuLu

艺术学上所见的文化之起源 243
《先史考古学方法论》译者序言 252
背景参考：考古学与艺术史 254
燕下都半规瓦当上的兽形纹饰 258
霍去病墓上石迹及汉代雕刻之试察 270
南阳汉画像石刻之历史的及风格的考察 280
六朝陵墓石迹述略 293
征途访古述记 306
古代乐教阐微初稿 356
艺术之节奏 371
艺术之质与形 375
文化之曙 378
威尔士的文化救济论 383
今日的文艺 397
考察日本艺术笔记四则 401
江苏省艺术设施刍议 410
陈请江苏省教育厅设置艺术科指导员提案 412
改进校务情况及关于发展国画艺术
培养中小学艺术师资的意见 413
滕固年表 416
《教育部第二次全国美术展览会专刊》编辑弁言 428
天马会之信条 430
国立艺专抗战木刻选 430
编后记 432

何谓文化科学 (Kulturwissenschaft) *

科学分类的历史很古，在研究科学之哲学（Philosophie der Wissenschaft）的时候，无不远求希腊，此处我无庸獭祭。十七世纪初，培根因人间知力的活动，有记忆想象悟性三种主要的方式，科学的分类于是乎有史学 History、诗学 Poetry、理学 Philosophy 三大类；举其他科学依类附归而包含之。至十九世纪初大率沿用的，此时有认自然科学与精神科学分别对立，发生重大的影响以及后世者：——英国伦理学及法理学者平然姆 Pentham(1748-1832),有肉体（Somatology）、精神（Pneumatology）的二大别；法国物理学者安彼尔 Ampere(1775-1836)，有世界（Cosmologie）、精神（Wcologe）二者相对立。这是我们大概所知道的，或者伦理学上也有所论及者[1]。

用伦理的组织，分门别类包含各科学于相当的位置，使有系统可归。——其号称最完备的，算是现今德国心理学大家冯德的了。冯德将数学为纯粹形式科学，与经验的实质科学相离为二；经验的实质科学又分为二大区别：一自然科学（Naturwissenschaft），一精神科学（Geisteswissenschaft）。自然科学者，离去主观的关系，而从事研究所客观的经验之内容；精神科学反是，尽量具体地研究我们所直接经验的。所以二种范围并皆存在。二种范围内各自三分：一、现象论的（Phaenomenologisch）；二、组织论的（Systematisch）；三、发生论的（Genetisch），然后将各科学依类附归。[2]

今以表示：

---

* 原载 1922 年 11 月 3 日上海《时事新报》。——编者注

1、引田边元《科学概论》(1918) Chpt.5。

2、同上并详 *Wundt Logik II*。

科学
- 形式的——纯粹数学
- 实质的
  - 自然科学
    - 现象论的——物理学、化学、生理学
    - 发生论的——宇宙发达史、地质学、生物发生学
    - 组织学的—— 记述的星学、地理学、矿物学、系统的植物学
  - 精神科学
    - 现象论的——心理学、社会学
    - 发生论的——历史
    - 组织论的——系统的法理学、系统的经济学等

我标题所谓文化科学者，在冯德后为科学的分类又划成一个新时期，为最近学者视线所集；肇源于德国西南派哲学家温淡尔彭德(Windelband)、李开尔德(Rickert)集了大成，勒思克(Lask)继承其统绪。但是温淡尔彭德死了，勒思克殉战难之后，李开尔德独俯仰其间，为唯一的代表了。

考文化科学的发生，以否认冯德的科学的分类而起；一八九四年温淡尔彭德有“历史与自然科学”(Geschichte und Naturwissenschaft)的讲演，反对自然科学与精神科学的分类，主张在伦理的方面，将各种科学，自认识目的之形式上的特性所生的研究方法，以为分类的标准。——譬如心理学自对象而论，虽与自然科学有异，研究的方法则同一事实，其目的要发见普遍的法则；今包含于精神科学之中，在别方面研究，大概以时间上多少的继续只是一时所起的可能，其目的要完全表见他的特色。研究言语、宗教、法制、艺术的发达，那种产物，限一时所现的独特再现而理解的种种，于是完成了历史研究的特色。这样温淡尔彭德以经验科学划分为二： 求普遍的法则，为自然科学；以历史的事实之个性起述为目的者，为史的科学。前者为法则科学，后者为事件科学；以法则立定的 (Nomothelesch) 与以个性记述的 (Idiographisch) 二者相对立。自然科学各种事物的本身，并非都有价值的； 有价值的惟普遍的类的一个实例，共通的性质为考察的对象； 而历史的本分过去的事实，他的个性存于新的——所表出者，所以历史与艺术非常类似的。温淡尔彭德的思想大概是这样[3]。

勒思克乃李开尔德的后辈。他的哲学以康德、非希丹 (Fichte)、赫克尔为基础，是历史认识论的批评。他所著书，自非希丹的思想出发，定自己的学说；不过统承李开尔德未得大发展，便赍志以没。此处从略[4]。

3、同上并详 Winkelbaud:Pralndiea II。

4、参看 Lask:*Fichte' s Idealismusuadsdie Geschichte*.1914。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com