
民國叢書

第一編

· 68 ·

美學·藝術類

中國畫學全史

國畫研究

談藝錄

鄭昶著

俞劍華著

伍蠡甫著

上海書店

伍蠡甫著

談
藝
錄

序

我這本小書所選的十篇文章，都是二十七年至三十五年間，流寓蜀中所寫，曾發表於一些雜誌和日報副刊，大半是關於中國繪畫的問題的，因為陸續寫成，所以前後的筆調，未必一致，就是見解，也未必統一。關於後一點，希望讀者不必視為作者的矛盾，只須當做一個人思想的發展就是了。抗戰期間，手邊書籍，實在太少，間有一二引用旁人的話，而不能舉出書名，這只好留待將來再行補正。更有些地方，無法多附參考資料，例如關於顧澄之『畫雪臺山記』，近年來很多人研究，傅抱石，鮑正鵠，趙岡諸先生，都發表過考據的文章，手邊一時沒有，也希望將來都能夠附入。又勝利以還，印刷條件，迄未改善，本來有許多插圖，都為了製版困難，一概刪掉，使讀者不免有隔靴搔癢之感，這也是無可如何的。論藝之文，最須寫得細緻，所以特地譯了Valentin論『最後晚餐』，作為一個例子，希望與留心斯道者共同參考。固然像這樣的文章，西洋委實太多，決不止這一篇啊。

伍蠡甫 三十五年六月三十日重慶

目次

序	一
文藝的傾向性	一八
試論距離、歪曲、線條	二六
中國繪畫的意境	四七
再論中國繪畫的意境	六七
筆法論	七七
中國繪畫的線條	九七
故宮讀畫記	一〇三
關於顧愷之『畫雲臺山記』	一〇九
附顧愷之『畫雲臺山記』	一一〇
中國的古畫在日本	一二四
利奧那多·達·文西的『最後晚餐』(譯文)	一二四

談藝錄

文藝的傾向性

一

一個人小時在學校裏，對於功課有的喜歡，有的厭惡。對於同學有的接近，有的疎遠。長而擇配，未必一見就成。成了之後，間或還要離異。等到置身事業，或則幾十年裏追蹤一個目的，或則今年做學問，來年幹政治，後年又經商。最後進入暮年，清算一生，覺得某事當時萬不該做，某事又嫌做得還不徹底，當時為什麼不再往下幹。人生一世，不論思想行為，都表出一種傾向。每次認識所導向的行動，或每次行動所包蘊的認識，也含有某一傾向。甚至於言行不符，做出嘴裏所不以為然的事情，還是表現某一傾向。又如隨便批評，以為滑遺，但是話裏總有偏依，結果仍有傾向。再如『蝙蝠』，『騎驢』，『腳踏兩船』等作風，本身也不失為一傾向，因為在左右兩條路外，顯然傾向中間一條。

人以無數不同傾向，構成他的一生，而在此無數傾向中，又常表出主要的幾個。人活在現實裏，既須反映現實，更須大家協同構造現實。於是，他的傾向就滲入現實，使社會發展也可視作無數傾向中一個主腦——傾向更高處所——之持續。然而，人雖時刻決定他的傾向，他自己却不必意識到此。自分裂精神與物質或主觀與客觀為各自獨立的存在，都是不曾覺察傾向性的作用。世上只有基於物質而後可以影響物質的精神，只有源於客觀而後再去左右客觀的主觀。人就在這無數的影響和左右之中，表出他逐次遞變的傾向。人有時不顧現實的偉力，以自己的意志為萬能，他就成了浪漫主義者。他如果不敵這偉力的威脅而降服了，他便是寫實主義

者。但是現代思想則昭示我們，人固然不能不顧現實，但也不能降服於現實。他只有懂得如何察識現實的傾向，他才能操縱現實，高舉現實，役使現實，以謀大家的福利。這時候，人是革命的寫實主義者了。不過，我們認識傾向的程度，完全決定於我們認識現實的力量。現在我們已漸懂得，在統一之前，矛盾的勢力表出相反的傾向；即在統一之中，也仍舊伏着矛盾；不過某一方面勢力特強，於是傾向也就沿着的一面，而較少紛歧。然而我們實已不能不以征服矛盾為人類世代相承的職責——永無休止的任務，傾向更在此綿延的過程中，用種種面目表現一貫的意志——向着高處的意志。

二

藝術與文學既佔人類精神發展史的重要部份，當然也替人類表現種種面目的傾向。一部文藝史不曾精神趨向的持續。黑格爾以為『發展』的原則包含潛伏於「存在」中的一個幼芽——一種努力實現自身的力量或可能。』照黑格爾的意思，『存在』就是『觀念』，就是『神』，所以他覺得『「觀念」在世界史上照見了自己，顯出了自己的光榮。』於是近代觀念派一大中心的黑格爾就把藝術視作觀念，在發展過程中伸手摸索機會，如與感性的形態相合，而表出自己的成果了。他再進一步，依這結合程度的強弱，分出藝術發展的三大階段——象徵的，古典的，和浪漫的。換言之，當觀念還不會尋到足以充分表出自己的那種適合的感性形態時，當然不能盡情發揮，不能深刻到可以把自己融入自己所從表現的感性形態中去，所以只有觀念之象徵，而沒有觀念之澈底的表出。建築即屬此類。等到觀念尋着最合於表現自己的感性形態——就是人體的形態，毫無隔阂地喚起感性的人體的形態——於是觀念乃得融解於這表出自身的事物中，而有古典的彫刻。最後，感性形態雖被充分應用，但觀念的發展已超過它和感性形態間所保持的均衡，因此觀念遂神遊八荒，不再受感性形態的拘束，遂有浪漫的繪畫，詩，和音樂。黑格爾的藝術觀導源於他的觀念論，所以力點乃在：觀念之無時不要渴求表現自己於形象中。我們如果採取藝術的傾向，覺得黑氏所說固不失為一普遍的公式。後來唯物史觀的藝術論

則給黑氏所云觀念找到物質的基礎，闡明一部藝術史中物質或實在如何決定觀念，以及觀念再如何作用實在，於是兩派注意之點就根本不同。前者論藝術以什麼法則表現傾向，後者論藝術表現過幾種不同的傾向，而今後的傾向應該具有怎樣的內容。一個偏重方法，一個偏重內容。黑格爾在他的美學上，說明這無時不表現觀念精神或神的傾向的藝術之如何受到那足以表出此傾向的感性形態之限制，抑即藝術內涵與藝術工具間之關係。這限制性的強弱，決定內涵表出的難易。黑氏根據此點，解釋各門藝術的本質，所以他所見到的本質相異之因，皆起於各門藝術的工具或形式對於內容之限制，而一般言之，藝術的內容則永遠視作精神向上這麼一個傾向。反之，物觀論者除了承認各門藝術本質相異外，關於一般藝術內容，則不滿於黑氏之籠統的傾向說。物觀論者把藝術傾向析成社會各層意欲的表示，並肯定種種內容相反的傾向。然而，物觀論者只能提供事例，證明人類精神向上所循不同的路徑，却根本無從廢止黑格爾和其他觀念哲學所持的籠統傾向觀以及那個普遍的公式。至於藝術表現觀上的研究，則只在最近才引起物觀論者的注意。但是這種研究乃任何有心於文藝者所得而從事，他也無須先行解決內容應該是怎樣這一問題之後，方始對此會有特別貢獻。

不過觀念論者也多越出自己方法所許的範圍，侈談傾向應當如何的問題。若從物觀論者的立場看去，這一情形尤覺明顯。本來作者在創造過程中有意意識到有時意識不到自己所持的傾向。在欣賞方面，也是如此。一個人先已懂得他自己捲進了社會發展，擔任其中一部份的工作（不論怎樣小），而後創造或欣賞一件作品，那時自會特別感到傾向之存在，以及傾向於何方。但是社會確有一大部份人一樣地捲進，一樣地擔任（因為無人能夠避免），却自己並未懂得，於是就主張藝術無需要有傾向，而且還怕聽別人談到有傾向的藝術，以為污蔑藝術的尊嚴。因此，同屬易卜生的作品或其中人物，放在古斯（Edmund Gosse）和普列哈若夫二人的筆下，便絕對不同的批評。古斯一味譏許易卜生的反抗力，說他『給一個有病的世界預備下一劑藥，他儘量把那藥配得富於作嘔性和收斂性，因為他原不是那一種的醫生，一味將果醬調入清涼的飲料中。』普列哈若夫則以為易卜生的反抗是空無所有的：『他在這些作品裏宣傳「意志之刷清」，「人類精神之興起」；然而他不知道「刷清

了的意思」應該有何種目的，「興起後的精神」更應該毀滅何種社會關係。」換句話說，「古斯自以為看到此人的傾向，普氏則感覺不足，因為這詩人並未指出這傾向之所歸。所以易卜生的創作和古斯的批評似乎都不合以事例塞進一個公式裏，他們只談改革，而不談如何改革。又如海涅曾說：『唐珂吉德把『赤貧的酒店當作了娼寮，趕驢子的當作了騎兵，馬房的娼妓當作了宮庭命婦。我呢，剛剛相反，要把我們的堡壘當作赤貧酒家，我們的騎兵當作了趕驢子的，我們的宮庭命婦當作了下等的馬房娼妓』；則在無意中表現自己傾向，自己却並未知道。海涅是怎樣尊重德謨克拉西的詩人，但在這番話裏，不覺露出看不起窮酒店，馬房娼妓，趕驢子的意思。他覺得必把堡壘當作赤貧酒家，方顯堡壘的不足希罕，然而這豈不先已默認窮酒店原屬卑賤的所在嗎？海涅經過一個轉灣，才把自己的傾向表出啊！

上面所說，或者可以揭發傾向的真面，以下想談談藝術需要何種媒介來達出傾向，至於傾向之應該如何，暫且不論。不過，我們必先肯定：藝術所表出的意識傾向，是有其物質的基礎耳。

三

史家早就告訴我們，埃及人，印度人，希臘人，皆於自然隨在現出的生命力，特別是生殖力之偉大，他們的建築就象徵那表現此力最顯的器官——男性的生殖器。印度也建過巨大的圓石柱，柱根比柱頭大，基址又比柱根大，以平地拔起之姿表出崇拜的對象。後來才漸漸把圓柱分作外殼與內核，四周加上一個個的窗洞，遂成可以登臨的塔，而今日憑欄遠眺的人，已很少知道乃是盤桓於古代一個如斯的崇拜物中。希臘在雕刻尚未演為獨立藝術時，已有三五十吋的石像，由婦人用繩牽着，於舉行酒神祭時公然遊行，那像上陽物乃長若像的全身。在此，崇拜物以橫的姿勢顯其力量。推而至於建築，雕刻，在其它場所表出的姿勢，也無不導向一個主要的傾向，暗示人類意識之所趨。所以在表示力量時，偃臥或倒垂的姿勢極少應用。繪畫也需如此：目的物應置畫面的何處，畫家應藉幾多配件之佈置，才導向那一目的，使觀者循此路徑，以覺察傾向。但這幾門造形藝術因為

只能捉住某一時間與某一空間吻合而成的事象，所以表象縱可繁密，却只能奔赴一個主要的傾向，而由次要的相陪襯。時間藝術的詩則不如此。它無需執住時，空的一段，它可以貫串許多前後發生的事象，而組成一個廣袤的情勢或局面，給與一段較長的歷史，特別是傾向之轉換。但空間藝術也可以若干單位（每一座像或每一幅畫）列成一綿延的對象，使觀者從頭看到尾，經過若干傾向而彙成主潮（中國手卷畫法當屬於此）。

歷代藝術名作無不以深澈的形象來表出傾向。傾向所趨是內容問題，如何表出傾向，以致別人見了，懂得它不朝東走，而一定是往西去，則屬技巧問題。於是藝術家頂大的困難，便在指示我們，他所傳出的傾向，乃是無論何人，可以同一素養處此同一情勢所必走的路。在此，藝術過程就是憑想像去求典型了。關於這一點，可作如下的解說。

藝術所表現的，並不等於日常生活所碰到的。藝術使人領會某種現實產生某種傾向，此時，它給予了公性或羣體性。然而藝術若停在此處，不復前進，它無異報紙上的新聞，圖片等等，那末我們又何需藝術。藝術作品必使我們在認識公性之外，更能辨出其中確有某某其人與在奔赴某種傾向，結果我們進了一步，在公性中又切實體味到活生生的某一個體。於是，我們才有一張畫，一首詩，或一篇小說。只具公性或只具個性，都嫌太過抽象或太過奇特，不足徵取觀者與讀者的信心，不足喚起共鳴。唯從個別中表出普遍，則印象明晰，基礎深固。換言之，從大眾之間察出公性，復將公性還給某某其人，而把此人描寫出來，此人便是典型。他所走的路才能概括那被社會陶成的同一氣質而又處於同一境遇的其它的人，都必具有的傾向了。所以，藝術家創造典型以達傾向之時，固須憑一己的想像，但是未用想像前，他不能不先充分認識公性之社會基礎，否則他的想像容易陷入幻想，他最後所得的傾向也許是現實所不會有的。這就是說：他須以社會科學的知識，去察出傾向，再以藝術的想像去表出傾向。不過，本文只說想像對於表出傾向的功用。

假若目前有甲，乙，丙三人，表現十分強度的共同點。一位小說家將儘量把這共同點放到一個想像的人物——丁——的身上，即以丁為主人翁，寫成一篇小說。作為典型的丁可以不必就是甲，乙，丙，而却掩有甲，

乙，丙的共同傾向。小說家理解了社會，才能看出甲，乙，丙的公性，但必憑一己想像，方得蒐集三人公性於一個丁，而使丁成爲靈肉俱全的活人。在此，想像可說有主觀和客觀兩面：從那些提供想像的材料說，想像是有其客觀之依據。從如何使用材料說，想像又是主觀的，是源於客觀的主觀。至於想像發動的時候，『自由』亦爲一必需條件。想像基於現實，所以藝術家須用完全被動的態度吸收外界給他的材料，庶免遺漏重要的項目。他如抱此態度，他的想像可以不受個人偏見或先入主觀的控制，而得循『自由』的路徑；並且，他既受現實的刺激去想像，所以也可避免陷入空虛的危險。西洋人論此甚多，在中國則有宋代朱迪的一番的話，可算偶爾言中：『先當求一敗牆，張素絹訖，倚之敗牆之上，朝夕觀之。既久，隔素見破牆之上，高下曲折，皆成山水之象。心存目想，高者爲山，下者爲水，坎者爲谷，缺者爲澗，顯者爲近，晦者爲遠，神領意造，恍然見人禽草木飛動往來之象，了然在目，則隨意命筆，默以神會。自然景皆天就，不類人爲，是謂活筆。』宋氏以爲畫家有時胸中丘壑貧瘠，此法便能喚起想像，但必須意識完全被動，那些高、下、坎、顯、晦才會發生作用。里奧那多 (Leonardo da Vinci) 在他有名的筆記第二〇八條，作完全相同的主張。『如果你望着一面滿是污痕，嵌着許多不同的石子的牆，而要從中發明一些景物，那末你不難見到那牆點綴着各種山，川，樹，石，平原，深谷，以及丘阜的山石。你也不難見到其中有敵對的鬭爭，與閃過去的人影，異樣的服裝，奇特的面貌，以及無窮的事象，使你分別悟出種種的形狀。對着這樣的牆與不同石子混和，也同聽到鐘聲一樣，你可以發現以前沒有想像得到的每一個字和每一個名字。』

重，鋒芒出入，有跡象者數十字，多至百遍習之。用油紙悉心摹出一本，次用紙蓋所摹油紙上，張貼隨寫，不避濕墨，不辭用筆根勁。紙下有本以節度其手，則可以目導心追，取帖上點、畫、起、止、肥、瘦之跡。以後逐本遞奪，見與帖不似處，隨手更換。」他以爲學者應於唐字形式之外，注意唐字筆法，因爲前者是一個完整生命的兩面，彼此滲和，有如血肉，不能拆開。但學者時常不及兼顧，他於是想出用油紙摹本的辦法。有了這張摹本，學者可以隨着當時情形，或留心形式，或留心筆法。他如果筆法差點，他儘能移目到原帖上去，原帖好給他指正，而同時手下有那油紙本子，決不致使他爲了分心於筆法，而忽略了形式。這油紙本子騰出他一部份精神，來校核自己的工作。我覺得字的形式可比概念，字的筆法可比活的形象，好字必形式與筆法俱勝，方成飽滿的氣勢，正如同好的詩文。繪畫也須滲和概念與形象，以達出傾向。藝術家實應預備油紙本一般的東西，好讓想像從容不迫地去應付形象的問題。通常只將想像放入概念，作品容易空洞，只將想像放入形象，結果又流爲零星散亂。社會每有新的傾向，藝術隨着也有新的對象。但作者如果實際體驗尙未充足，總易較先理解此新傾向的概念以及榮榮幾個大端，而沒有找到很多新的實例，以供使用，於是不免偏向說教，滿紙議論，不見活潑的，吸引住讀者的形象。在此情形下，包氏的油紙本益發有用。藝術家如果肯先理解時代傾向，那末他已知所以節制想像，他已有了油紙本時刻在他腕下了。

未曾表出於藝術中的傾向，是如同筋骨般的概念，還待形象與以血肉。想像不能幫助作者去取傾向而代表之。作者先須有充分學識以認知時代，認知傾向，那時骨骼健全，想像方能在骨骼上包以皮肉，灌入鮮血啊！

四

作者爲典型找材料，以表出傾向，此時固須一條自由之路，好讓原料一無障礙地輸入。但是，他隨後應用表現的手段時，也一樣地少不了自由。黑格爾以爲由雕刻而繪畫而詩而音樂之一經過，顯然證明藝術表現是無

時不在追求手段上的自由。作者愈要寫出廣大的時空，便愈須擺脫形式，手段，或工具的限制。各門藝術受到不同限制，而各能制勝限制，各成優越的造詣。黑氏在他的美學上所作比較，比列辛（Lessing）來得妥切。『彫刻和繪畫互有短長。繪畫不能給我們以一個局勢，一樁事件，或一個動作之發展，不能像詩或音樂在一系列的變化中所表出的。繪畫只能體現時間的一個片段。在這一層上，我們可以默想，我們必定在此一片段中，把這一局勢動作的整部抑即最盛時期（Bloom）放在我們的面前。結果，作者所選的那一片段必須連同它自身的前後兩段，一齊集中在一點上。』然而，詩亦有不如畫的地方，『它不得不將畫所一次放在我們眼前的事象，表現為若干觀念的聯續，使我們常會忘記以前的一些是什麼……畫家端賴同時展露了若干細節，才能挽救他在聯繫過去與將來方面的失敗。反之，畫也有不及詩與音樂的地方，那就是抒情性。詩的藝術所能發展的，不僅是一般的情感與觀念，還有情感與觀念的轉變，運動，和遞加的強度。』我們可以看出，黑氏將比較標準置於各門藝術對於傾向性所能表出的多寡程度上。畫家或彫刻家知道自己所受的限額，不得不儘量充實那已被許可的園地，希望能以少於詩或音樂數倍的對象，達出彷彿詩或音樂的傾向之綿延。但事實上，他只能把畫相當於詩的那一利那間，表現得更加深澈，而永遠趕不上詩中那末許多相連而又轉變的利那。在此，批評家所最愛用的『深刻』二字，實在就是指那強化了的傾向。同時，如果詩與音樂要想處處都不放鬆，也就不能不在相當於畫的較短過程上作同樣的努力。各門的藝術家爲了傳出活的轉移，而非死的停頓，決不能單表目前，而要連綴過去的殘痕與將來的暗示。必三者相衡，藝術才真地分有動的宇宙之一環，才能表出其傾向之一部。自來偉大作品之功，端賴這種綜合與貫串。它不僅描寫時間之由過去轉到現在，而沒入將來，以及空間之由此移彼，再從彼之亡。偉大的作品必更能凝聚這種轉換契機於一個中心點上。畫與彫刻或音樂與詩皆含此種凝聚工夫，而詩所以凝聚的當然更多於畫。

但是，列辛及黑格爾等的看法，尚未提到藝術家在表現傾向時所有的苦思。（至於天才之如何作用，原同羚羊掛角，跡象難尋，批評者只得闡發它所生產的結果，却無從指出它所經過的步驟。）固然我們對於各門

藝術作品，非待鑒賞全部，不能把捉它的傾向。然而很多的鑒賞之士，尤其是物觀論者一經察出這作為內容的傾向，並揭出它和社會的關聯後，便已滿足，不想再進一步，回溯作者當時的手法，這未免有負藝人製作的苦心。

上文說過，想像因須受理解的校核，遂使作者不得不刻意經營，以洗鍊出一個承前啓後的傾向。事實上，這洗鍊必須導向誇大，而誇大事象的某些特點，同時也必須省略事象的其它數點。既要誇大，便應省略，兩者相反相成，實乃構成典型，以達傾向必經之路，所以同時更屬於想像的一個重要過程。所謂由甲、乙、丙三人攝取的型，一方面必就三人屬性有所節略，一方面更須將共同之點加以誇張。只要藝術家對於傾向早作內容上的確定，他自有成竹在胸，可以指揮他去調節誇張與省略了。在此，消極的省略協助積極的誇大，使凝聚或強調實現於傾向中。此外在欣賞方面，省略作用也無可否定。我們的吸收能力和記憶能力有相當限度，對於一件作品的感應和回溯也有相當限度，凡是未能強調傾向的作品不會深入而且久佔我們的意識。彫刻和畫正因為易於凝聚它們的傾向，所以也易於把生命的精髓印在我們的心板上，而傾向比較綿延的詩和小說則時常只剩若干章句，若干節目，供人傳誦。這等情形，尤多發現於缺少藝術修養的人。此所以許多人喜歡短調，甚過長調，喜歡絕句，甚過排律，喜歡意筆，甚過工筆了。但是，批評家探究手法之時，對於作品篇幅的多寡，絕不該有何軒輊。他從探究可知作家的省略乃有意的行為，不能混同無意的殘缺。被年代摧毀剝蝕的作品，看去也像省略了不少細目，可是這些省略了的細目常會破壞傾向的完整，不能如有意的省略之反可助長傾向的強調。只有收藏家對於殘缺並不計較，反而覺得物稀為貴，不惜抱殘守缺，愛不釋手。至於作家則應另抱一種觀照的態度，或者看出那殘餘部份仍可相當表出原作的傾向，或者覺得這無意的缺少適足發生遺題法或宕筆法之作用，暗示一種冥索潛求的路向。這雖都是偶合，但近代藝術家之反對十足的完形，也不能不說是一部份地由於古代殘存作品觸動了他們的想像。然而講到省略和殘缺對於傾向表現的關係，則殘缺畢竟又比省略消極得多了。

作家因須強調傾向，而又不落虛空，只好依據現實，使用極大的抽象力。下文所舉的若干步驟，一來造成適當情勢，使作家可以使用這種能力，二來不要讓他背離現實諸『象』而有所『抽』取，致失傾向的真實性。

換句話說，藝術家必審察自然，得其發展原則，才能知所強調，正如哲學家窮平生之力，歸納宇宙法則。藝術家實同哲學家一樣，他將尋到一個抽象的結論，以為創造的基準。只有一味臨摹或剽竊他人作品，以及視察膚薄的作家，才是根本知道這抽象力對他的重要，而反鄙為玄虛，不切實際。因為這種人還不會辨別法則是抽象的，其基礎或應用則必是具體的。

自來藝術家所發現的最大的普遍的原則之一，就是傾向循着曲線而非直線，並且這曲線奔向直線而永遠不能吻合絕對的直線。自來名手就爲了善於強調這曲線式的傾向，才得成功。也許有人覺得這一原則太過玄空，不過直接體察的結果，無不如是，現實更可提供充分的根據。

黑格爾所謂觀念之矛盾的發展，馬克思所謂物質之矛盾的發展，或達爾文所謂一切生物的形狀，結構，機能等之永久的變化，都是告訴我們生命或生命的傾向是沿着曲線而前進，而我們所可把握的演化的「個方式」，也是曲線的。近來批評界徵引黑，馬二氏思想，分別論說傾向的表出與傾向的基礎，而生物學，生理學，心理學亦作不少的補充。尤其是從後面三者的範圍中，我們更可看得清楚，曲線與傾向不能頃刻分離。我相信，原子的或次原子的變化多端，構成自然種種的精美的形式之條件，使這等形式絕不產生直線，卻總產生種類無窮的曲線。只有原子和力各在絕對一致(uniformity)時，方會形成直線，真正的圈線，或兩端遇合的曲線。不平等乃曲線的起源，並且當「成長」離開那直接的途徑時，它幾乎必需導向「最美的曲線——螺旋線(spiral)——之產生。」(見 A. Cook: *The Curves of Life* 1914)『有機體的生命有一條件，就是它有些微歪向(slight deviation)』可能，這一特性將增進有機體對於環境的適應。』『軟體動物的介殼所取的形狀，是最能使得殼內的居住者容易生存。此種絕對適合於生存機能的結果或隨伴物(accompaniment)就是「美」，「美」乃從數學的旋律(mathematical regularity)之微妙的分歧。所以，我們如果在着手工作中創造「美」，我們就不該忘記以前希臘人怎樣小心應用在那崇奉雅典守護神的大殿(Parthenon)的線條和巨柱之從數學的準確的分歧。』(均同上書)這幾段話給傾向找出更深的基礎，益見曲線的作用一樣地存在於人的肉體機構中，而被藝術利用，使之在藝術

對象上也尋到一個副本，結果遂以變方的一致，造成了『美』。因為大殿的巨柱如果單取筆長的線，而非微微的曲線，那末這柱在人的眼裏反會失去堅平和穩定。固然嚴格地依照數學的立場，直線在此已能盡支撐之職，但希臘的藝術家却意識到人的肉眼遇見一根僅僅直豎的柱子，這柱子將傳送一個皮包骨頭的皺縮無力的東西到他的神經裏，正如一條橫線在其中段會顯得軟弱而有些要往下陷落的樣子（圖一）。從實用上講，建築物只需處處堅固，但從藝術上講，它更須使人看去顯得堅固。所以，曲線的要求同時又是人類生理與心理上的要求。我們不必將那有生命的藝術與嚴峻刻板的準確性混為一物，而藝術家則比常人又多出一種任務，他貴能捉住欣賞者這一要求，而利用之，與以毫無痕跡的誘導，使在作品中再度體驗傾向之曲線式的經程。『所以，並非任何事象都是美的，只有那些能使我們連帶經驗到某種同一的動的事象，才是美。』並且，作品的結構與內的情感之表露，實有相互的影響。『我曾分析過一個青年，他感覺有極強要求，逼他用速寫似的字體越快越快地去填滿一張紙……內中許多神秘的標記實和他的經驗有關。例如，我問他這一個符號（圖二）是何用意，他憑聯想回答，我是『生命』。但是他自己却不能陳述究竟。他望着自己方才所畫的這一符號延長他的審察，最後記憶告訴他：『我十歲或十一歲時，總共有三人走進一個狹谷。忽地一個意大利人拿着一把刀向我們奔過來，我不知道他懷着什麼惡意。也許他要在谷中一個池塘裏釣魚。所以好希望我們讓開吧。』然而他還是沒有說出這符號和他聯想到的『生命』有什麼關係。後來我叫他集中精神於這符號的相銜接的每一段上，於是他認識了曲線的第一段（甲乙），指出池塘裏那一片水的終點。這一段右邊那一旋轉（乙）表明意大利人所站的地方。接着曲線的一段（乙丙）就是要繞到這意大利人將要向青年襲擊時所進達的地方。末了一個彎曲



（圖一）



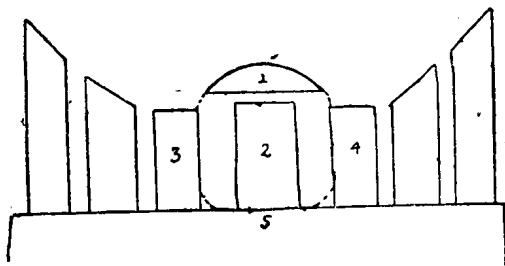
（圖二）

(丙丁)則係這青年逃避的方向。』此一符號當然不能視作有意經營的藝術品，不過由甲至丁的曲線則可代表這十一歲青年情緒的經程與傾向，所以不失為一個良好的例子。

五

從生命所認識的曲線，可算更加具體地指出傾向了。藝術家為求反映忠實，可以傾注全神於此曲線上。他通過形式或結構的周折（非直線式的結構），以喚起觀者的反應。欲求周折，他最須訴於組織或配合的手法。拉思金曾謂自然的輪廓是爭向直線走，而永遠走不到。藝術家不妨深味此言，免得在組合的時候，盡使觀者走着平板的直路，而失盡真實性。他誘使觀者經過幾個轉彎之後，有時便不必再着力了，因為這幾個曲折已將觀者領到主象之前。現在且分論造形藝術時間藝術中曲線的結構與凝聚傾向於一中心之關係。

里奧那多那幅傑作『最後晚餐』(Cenacolo 或 Last Supper)至今還聳立在米蘭 (Milan) 一座小寺院 (Monastery of S. Maria delle Grazie) 的壁間，即使天氣十分陰暗，立在畫前也能首先望見那橫案後面的三扇明窗，而中間一扇上頭的飛簷，又必首先受人注意（圖三）。因為橫案是取的直線，飛簷下端也是直線，而上端則為曲線，向下覆蓋，得到兩條一短一長的直線由下仰承，遂局限視線於中間窗口，同時，更由左右豎立的關閉了的八扇窗會同構成一個長方形，是觀者必須首先注視的地方。他既已被作者誘入這一長方形內，於是畫中主角耶穌就找到最適宜表露自己的



(圖三) 1：飛簷 2, 3, 4：明窗 5：長橫案

地方——他佔據了這長方形，法國詩人梵洛倫（Paul Valery）在他的『里奧那達文西的方法論』中說得頂明白：『如果我們繼續引伸這一曲線，我們就得到一個圈線，而基督便是圈線的中心。』觀者既見主角，當然抱着莫大希冀，要察出他在這緊張期間的神態。在此，作者則與觀者以一個非常寧靜的印象。被畫得絲毫也不驚惶的基督對他的門徒說：『你們之中有一個人要出賣我了，這是不得不然的。』接着我們自然沿這白色的長餐桌，向左右看去（這也是作者所得而操縱的），我們發現基督的門徒被列成三羣，兩羣聽了先生話後，自相詫怪，急着要彼此問個明白，另一羣則直接去問他們的先生（這羣就坐在基督的左手），然而只有一人不在这三羣之中，並且也不會分有這三羣的共同情感。此人取了驚惶錯亂以至倒退的姿勢。於是我們便會告訴自己，這人就是出賣先生的猶大了。畫幅上共有寧靜，詫怪，和驚惶三種不同的情感，作者憑組織之妙，領導觀象由寧靜而至詫怪，由詫怪而至驚惶，中間經過幾許周折。然而到了這一階段，作者並不停止，他要利用正中三扇明窗的吸引，使我們巡視全圖之後，重又歸宿到此，於是基督的寧靜繼續將曲線式的傾向伸長了一步，進至更高的一個階段，使這寧靜在三種情感中顯得最強，足以統攝全場的氣勢。換句話說，上文所謂凝聚的傾向，乃得表出於基督的泰然中。泰然是全圖的主旨，是通過了寧靜，詫怪，驚惶而終又回到寧靜這一彎曲的路線之後，才被提鍊成功的。在此，造形藝術的限制，真被作者征服了不少啊！

此外，再舉米基安琪洛所作摩西影像與最後審判大壁畫（俱在羅馬）為例，以見曲線式的傳達法。有許多人說過，觀者站在這一像前，竟不知道自己的眼睛停在像上哪一處才好。不過因為『眼睛是靈魂的窗戶』，所以苟能先察摩西的雙目的神情，自會趨向全像的中心，就好像踏上盤旋路徑的起點，不難跟着走去，求出一個梗概來。凡會比較此像的若干影本，便覺高下之分全在攝影者能否保持這雙目的神情。此像頭部向右稍側，如果攝影者對身軀取了正向，則對頭部不能不取側向，而雙目遂不得全見，結果必失去原作的效力。反之，設對頭部取正面，則益覺眼神協助那側坐的身體，充分表出意志的活躍。從眼神所認識的摩西是滿含憤怒與激情，並與混身緊張的筋肉相調和。然而他雖則這般憤激，却依然坐着，並沒有什麼揮拳頓足的猛烈姿態。米氏所十