

伍蠡甫 著

谈艺录

中国画论研究

欧洲文论简史

复旦大学出版社

伍蠡甫 著 林骧华 编

谈艺录

中国画论研究

欧洲文论简史

復旦大學出版社



图书在版编目(CIP)数据

谈艺录:中国画论研究 欧洲文论简史/伍蠡甫著;林骧华编. —上海:
复旦大学出版社,2017.8
(复旦百年经典文库)
ISBN 978-7-309-12886-4

I. ①谈…②中…③欧… II. ①伍…②林… III. ①中国画-绘画理论-研究
②文学批评史-欧洲 IV. ①J212②I500.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 046805 号

谈艺录:中国画论研究 欧洲文论简史

伍蠡甫 著 林骧华 编

责任编辑/朱莉芝

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编:200433

网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售: 86-21-65642857 团体订购: 86-21-65118853

外埠邮购: 86-21-65109143 出版部电话: 86-21-65642845

浙江新华数码印务有限公司

开本 787×1092 1/16 印张 40.5 字数 648 千

2017 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-12886-4/J·331

定价: 105.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司出版部调换。

版权所有 侵权必究

本书由复旦大学出版基金资助出版



伍蠡甫先生（1900-1992）

文学院第五次學術講演特
請中華書局總編輯金
子敷先生主講「漢史敘例」
記者「時間廿五星期三上午九時
地點在弟廿四教室敬祈
佈告為荷此上
蕭謨書白

伍蠡甫
廿五

伍蠡甫先生手迹

凡 例

一、“复旦百年经典文库”旨在收录复旦大学建校以来长期任教于此、在其各自专业领域有精深学问并蜚声学界的学人所撰著的经典学术著作,以彰显作为百年名校的复旦精神,以及复旦人在一个多世纪岁月长河中的学术追求。入选的著作以具有代表性的专著为主,并酌情选录论文名篇。

二、所收著作和论文,均约请相关领域的专家整理编订并撰写导读,另附著者小传及学术年表等,系统介绍著者的学术成就及该著作的成书背景、主要内容和学术价值。

三、所收著作,均选取版本优良的足本、精本为底本,并尽可能参考著者手稿及校订本,正其讹误。

四、所收著作,一般采取简体横排;凡较多牵涉古典文献征引及考证者,则采用繁体横排。

五、考虑到文库收录著述的时间跨度较大,对于著者在一定时代背景下的用语风格、文字习惯、注释体例及写作时的通用说法,一般予以保留,不强求统一。对于确系作者笔误及原书排印讹误之处,则予以径改。对于异体字、古体字等,一般改为通行的正体字。原作中缺少标点或仅有旧式标点者,统一补改新式标点,专名号从略。

六、各书卷首,酌选著者照片、手迹,以更好展现前辈学人的风采。

总 目

谈艺录	1
中国画论研究	119
欧洲文论简史	345
附录	607
伍蠡甫先生的学术思想	林骧华 609
伍蠡甫先生学术年表	林骧华 622

目 次

序	4
文艺的倾向性	5
试论距离、歪曲、线条	19
中国绘画的意境	26
再论中国绘画的意境	43
笔法论	60
中国绘画的线条	69
故宫读画记	85
关于顾恺之《画云台山记》	90
附晋顾恺之《画云台山记》	95
在日本的中国古画	96
利奥那多·达·文西的《最后晚餐》(附译后记)	108

谈 艺 录

伍彥甫著

談藝錄

馬衡署檢



《谈艺录》(1947)初版书影

目 次

序	4
文艺的倾向性	5
试论距离、歪曲、线条	19
中国绘画的意境	26
再论中国绘画的意境	43
笔法论	60
中国绘画的线条	69
故宫读画记	85
关于顾恺之《画云台山记》	90
附晋顾恺之《画云台山记》	95
在日本的中国古画	96
利奥那多·达·文西的《最后晚餐》(附译后记)	108

序

我这本小书所选的十篇文章，都是二十七年至三十五年间，流寓蜀中所写，曾发表于一些杂志和日报副刊，大半是关于中国绘画的问题的，因为陆续写成，所以前后的笔调，未必一致，就是见解，也未必统一。关于后一点，希望读者不必视为作者的矛盾，只须当做一个人思想的发展就是了。抗战期间，手边书籍，实在太少，间有一二引用旁人的话，而不能举出书名，这只好留待将来再行补正。更有些地方，无法多附参考资料，例如关于顾恺之《画云台山记》，近年来很多人研究，傅抱石、鲍正鹄、赵冈诸先生，都发表过考据的文章，手边一时没有，也希望将来都能够附入。又胜利以还，印刷条件，迄未改善，本来有许多插图，都为了制版困难，一概删掉，使读者不免有隔靴搔痒之感，这也是无可如何的。论艺之文，最须写得细致，所以特地译了 Vallentin 论《最后晚餐》，作为一个例子，希望与留心斯道者共同参考，固然像这样的文章，西洋委实太多，决不止这一篇啊。

伍蠡甫 三十五年六月三十日 重庆

文艺的倾向性

—

一个人小时在学校里，对于功课有的喜欢，有的厌恶。对于同学有的接近，有的疏远。长而择配，未必一见就成。成了之后，间或还要离异。等到置身事业，或则几十年里追踪一个目的，或则今年做学问，来年干政治，后年又经商。最后进入暮年，清算一生，觉得某事当时万不该做，某事又嫌做得还不彻底，当时为什么不再往下干。人生一世，不论思想行为，都表出一种倾向。每次认识所导向的行动，或每次行动所包蕴的认识，也含有某一倾向。甚至于言行不符，做出嘴里所不以为然的事情，还是表现某一倾向。又如随便批评，以为消遣，但是话里总有偏依，结果仍有倾向。再如“蝙蝠”“骑墙”“脚踏两船”等作风，本身也不失为一倾向，因为在左右两条路外，显然倾向中间一条。

人以无数不同倾向，构成他的一生，而在此无数倾向中，又常表出主要的几个。人活在现实里，既须反映现实，更须大家协同构造现实。于是，他的倾向就渗入现实，使社会发展也可视作无数倾向中一个主脑——倾向更高处所——之持续。然而，人虽时刻决定他的倾向，他自己却不必意识到此。自来分裂精神与物质或主观与客观为各自独立的存在，都是不曾觉察倾向性的作用。世上只有基于物质而后可以影响物质的精神，只有源于客观而后再去左右客观的主观。人就在这无数的影响和左右之中，表出他逐次递变的倾向。人有时不顾现实的伟力，以自己的意志为万能，他就成了浪漫主义者。他如果不敌这伟力的威胁而降服了，他便是写实主义者。但是现代思想则昭示我们，人固然不能不顾现实，但也不能降服于现实。他只有懂得如何察识现实的倾向，他才能操纵现实，高过现实，役使现实，以谋大家的福利。这时候，人是革命的写实主义者了。不过，我们认识倾向的程度，完全决定于我们认识现实的力量。现在我们已渐懂得，在统一之前，矛盾的势力表出相反的倾向；即在统一之中，也仍旧伏着矛盾；不过某一

方面势力特强,于是倾向也就沿着一面,而较少纷歧。然而我们实已不能不以征服矛盾为人类世代相承的职责——永无休止的任务,倾向更在此绵延的过程中,用种种面目表现一贯的意志——向着高处的意志。

二

艺术与文学既占人类精神发展史的重要部分,当然也替人类表现种种面目的倾向。一部文艺史不啻精神趋向的持续。黑格尔以为“‘发展’的原则包含潜伏于‘存在’中的一个幼芽——一种努力实现自身的力量或可能”。照黑格尔的意思,“存在”就是“观念”,就是“神”,所以他觉得“‘观念’在世界史上照见了自己,显出了自己的光荣”。于是近代观念派一大中心的黑格尔就把艺术视作观念,在发展过程中伸手摸索机会,好与感性的形态相合,而表出自己的成果了。他再进一步,依这结合程度的强弱,分出艺术发展的三大阶段——象征的、古典的和浪漫的。换言之,当观念还不曾寻到足以充分表出自己的那种适合的感性形态时,当然不能尽情发挥,不能深刻到可以把自己融入自己所从表现的感性形态中去,所以只有观念之象征,而没有观念之彻底的表出。建筑即属此类。等到观念寻着最合于表现自己的感性形态——就是人体的形态,毫无隔膜地唤起感性的人体的形态,于是观念乃得融解于这表出自身的事物中,而有古典的雕刻。最后,感性形态虽被充分应用,但观念的发展已超过它和感性形态间所保持的均衡,因此观念遂神游八荒,不再受感性形态的拘束,遂有浪漫的绘画、诗和音乐。黑格尔的艺术观导源于他的观念论,所以力点乃在:观念之无时不要渴求表现自己于形象中。我们如果探取艺术的倾向,觉得黑氏所说固不失为一普遍的公式。后来唯物史观的艺术论则给黑氏所云观念找到物质的基础,阐明一部艺术史中物质或实在如何决定观念,以及观念再如何作用实在,于是两派注意之点就根本不同。前者论艺术以什么法则表现倾向,后者论艺术表现过几种不同的倾向,而今后的倾向应该具有怎样的内容。一个偏重方法,一个偏重内容。黑格尔在他的美学上,说明这无时不在表现观念精神或神的倾向的艺术之如何受到那足以表出此倾向的感性形态之限制,抑即艺术内涵与艺术工具间之关系。这限制性的强弱,决定内涵表现出的难易。黑氏根据此点,解释各门艺术的本质,所以他所见的本质相异之因,皆起于各门艺术的工具或形式对于内容之限制,而一般言之,艺术的内容则永远视作精神向上这末一个倾向。反之,物观论者除了承认各门艺术本质相异外,关于一般艺术内容,则不满于黑氏之笼统的倾向说。物

观论者把艺术倾向析成社会各层意欲的表示,并肯定种种内容相反的倾向。然而,物观论者只能提供事例,证明人类精神向上所循不同的路径,却根本无从废止黑格尔和其他观念哲学所持的笼统倾向观以及那个普遍的公式。至于艺术表现观上的研究,则只在最近才引起物观论者的注意。但是这种研究乃任何有心于文艺者所得而从事,他也无须先行解决内容应该是怎样这一问题之后,方始对此会有特别贡献。

不过观念论者也多越出自己方法所许的范围,侈谈倾向应当如何的问题。若从物观论者的立场看去,这一情形尤觉明显。本来作者在创造过程中有时意识到有时意识不到自己所持的倾向。在欣赏方面,也是如此。一个人先已懂得他自己卷进了社会发展,担任其中一部分的工作(不论怎样小),而后创造或欣赏一件作品,那时自会特别感到倾向之存在,以及倾向于何方。但是社会确有一大部分人一样地卷进,一样地担任(因为无人能够避免),却自己并未懂得,于是就主张艺术无需要倾向,而且还怕听别人谈到有倾向的艺术,以为污蔑艺术的尊严。因此,同属易卜生的作品或其中人物,放在古斯(Edmund Gosse)和普列哈诺夫二人的笔下,便有绝对不同的批评。古斯一味称许易卜生的反抗力,说他“给一个有病的世界预备下一剂药,他尽量把那药配得富于作呕性和收敛性,因为他原不是那一种的医生,一味将果酱调入清凉的饮料中”。普列哈诺夫则以为易卜生的反抗是空无所有的:“他在这些作品里宣传‘意志之刷清’‘人类精神之兴起’;然而他不知道‘刷清了的意志’应该有何种目的;‘兴起后的精神’更应该毁灭何种社会关系。”换句话说,古斯自以为看到诗人的倾向,普氏则还觉不足,因为这诗人并未指出这倾向之所归。所以易卜生的创作和古斯的批评似乎都不曾以事例塞进一个公式里,他们只谈改革,而不谈如何改革。又如海涅曾说:唐吉珂德把“赤贫的酒店当作了堡垒,赶驴子的当作了骑兵,马房的娼妓当作了宫廷命妇。我呢,刚刚相反,要把我们的堡垒当作赤贫酒家,我们的骑兵当作了赶驴子的,我们的宫廷命妇当作了下等的马房娼妓”,则在无意中表现自己的倾向,自己却并未知道。海涅是怎样尊重德谟克拉西的诗人,但在这番话里,不觉露出看不起穷酒店、马房娼妓、赶驴子的意思。他觉得必把堡垒当作赤贫酒家,方显堡垒的不足稀罕,而这岂不先已默认穷酒店原属卑贱的所在吗?海涅是经过一个转弯,才把自己的倾向表出啊!

上面所说,或者可以揭发倾向的真面,以下想谈谈艺术需要何种媒介来达出倾向,至于倾向之应该如何,暂且不论。不过,我们必先肯定:艺术所表出的意

识倾向,是有其物质的基础耳。

三

史家早就告诉我们,埃及人、印度人、希腊人勇于自然随在现出的生命力,特别是生殖力之伟大,他们的建筑就象征那表现此力最显的器官——男性的生殖器。印度也建过巨大的圆石柱,柱根比柱头大,基址又比柱根大,以平地拔起之姿表出崇拜的对象。后来才渐渐把圆柱分作外壳与内核,四周加上一个个的窗洞,遂成可以登临的塔,而今日凭栏远眺的人,已很少知道乃是盘桓于古代一个如斯的崇拜物中。希腊在雕刻尚未演为独立艺术时,已有三五十英寸的石像,由妇人用绳牵着,于举行酒神祭时公然游行,那像上阳物乃长若像的全身。在此,崇拜物以横的姿势显其力量。推而至于建筑、雕刻,在其它场所表出的姿势,也无不导向一个主要的倾向,暗示人类意识之所趋。所以在表示力量时,侧卧或倒垂的姿势极少应用。绘画也需如此:目的物应置画面的何处,画家应借几多配件之布置,才导向那一目的,使观者循此路径,以觉察倾向。但这几门造形艺术因为只能捉住某一时间与某一空间吻合而成的事象,所以表象纵可繁密,却只能奔赴一个主要的倾向,而由次要的相陪衬。时间艺术的诗则不如此。它无需执住时空的一段,它可以贯串许多前后发生的事象,而组成一个广表的情势或局面,给与一段较长的历史,特别是倾向之转换。但空间艺术也可以若干单位(每一座像或每一幅画)列成一绵延的对象,使观者从头看到尾,经过若干倾向而成主潮(中国手卷画法当属于此)。

历代艺术名作无不以深澈的形象来表出倾向。倾向所趋是内容问题,如何表出倾向,以致别人见了,懂得它不朝东走,而一定是往西去,则属技巧问题。于是艺术家顶大的困难,便在指示我们,他们传出的倾向,乃是无论何人,可以同一素养处此同一情势所必走的路。在此,艺术过程就是凭想象去求典型了。关于这一点,可作如下的解说。

艺术所表现的,并不等于日常生活所碰到的。艺术使人领会某种现实产生某种倾向,此时,它给予了公性或群体性。然而艺术若停在此处,不复前进,它无异报纸上的新闻、图片等等,那末我们又何需艺术。艺术作品必使我们在认识公性之外,更能辨出其中确有某某其人真在奔赴某种倾向,结果我们进了一步,在公性中又切实体味到活生生的某一个体。于是,我们才有一张画,一首诗,或一篇小说。只具公性或只具个性,都嫌太过抽象或太过奇特,不足征取观者与读者