

2813

繪畫概說

子愷著





基本知識之一  
豐子愷著

繪畫概說

上海亞細亞書局

民國二十四年八月二十日出版

甲種出版物

基本知識  
叢書之一

繪畫概說

定價大洋七角

本權  
書翻  
有印  
著作  
必究

著者 豐子愷

發行者 亞細亞書局  
上海河南路交通路十一號

代理人 唐堅吾

發行所 亞細亞書局  
上海河南路交通路十一號

各省各大書局均有經售

## 序言

繪畫藝術在東西洋均有久遠的發達史。其情狀之複雜，非小小的一冊書所能盡述。我過去曾爲這方面寫了不少的書稿。如開明版的西洋畫派十二講、西洋名畫巡禮、西洋美術史、藝術概論、開明圖畫講義、藝術趣味、以及良友版的藝術叢話，都是直接地或間接地談論繪畫藝術的情狀的。現在受亞細亞書局屬托，欲在這冊小小的書中概說繪畫的一般情狀，提起筆來，覺得無從說起。姑且擬定八章，就各題作極簡要的說明。這在繪畫上猶之用鉛筆描一 Outline 或 Sketch，但不知描得像不像耳。

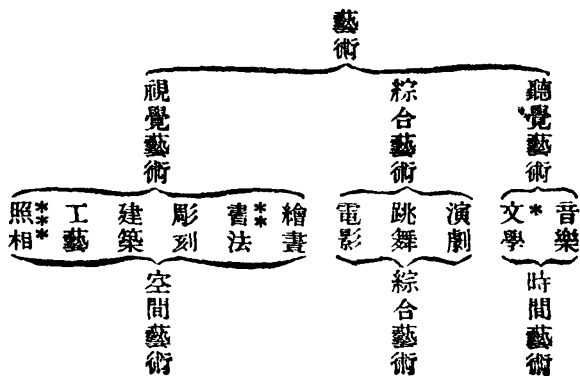
廿四年梅雨時節子愷記

## 目次

第一章	繪畫藝術的性狀	一
第二章	繪畫的種類	二
第三章	繪畫的技法	二
第四章	繪畫的理論	四
第五章	中國繪畫的完成	五
第六章	中國繪畫的繁榮	七
第七章	文藝復興期的西洋繪畫	八
第八章	十九世紀以來的西洋繪畫	九

## 第一章 繪畫藝術的性狀

把美的景象描寫在平面上的，叫做繪畫。繪畫是藝術中的造形美術中的一種。何謂藝術與造形美術？須得先來解說：美的人工的表現，便是藝術。例如別離這件事不是藝術，把牠用人工表現為別離歌，便是藝術。西湖這東西不是藝術，把牠用人工表現為西湖風景圖，便是藝術。因此藝術大體分為兩種，即聽覺藝術與視覺藝術。像別離歌是用耳朵聽賞的，便是聽覺藝術；像西湖圖，用眼睛觀賞的，便是視覺藝術。此外還有一種，兼用聽覺與視覺的叫做綜合藝術，如演劇、跳舞、電影等是。聽覺藝術又名時間藝術，視覺藝術又名空間藝術。今列表如下：



關於這個表，須稍加解說：\*或以為文學須用眼睛閱讀，什麼說是聽覺

藝術？但書是爲欲把文學流通，用文字代表言語而刊印的。文學的本質，仍是用耳聽的言語。假如將來無線電發達起來，語言進步起來，也許一切文學都可用耳聽，就不須有書。若說欣賞書的字體，講究書的版本，那是與文學無關的事，是近於視覺藝術的書法方面的事了。\*\*\*書法與繪畫是最親近的姊妹藝術，這在外國不算一種正式的藝術，爲中國所獨有。我在以前論西洋藝術的著書中，都沒有把牠加入。現在說一般的藝術，覺得應該加進去，以表示東方藝術的特色。\*\*\*照相在以前技術拙劣，不被視爲藝術，至多稱之爲「準藝術」。但現今此道非常進步，不但求「像」，又求其「美」。照得好的，竟同繪畫差不多，或另有繪畫所不辦的好處，故應該給牠列入藝術中。

上表中最後六種，都有形體佔據空間，故又稱爲「造形美術」。或單稱之爲「美術」。美術與藝術兩個名詞的區別，自來很不清楚，約有兩種說法。



或曰，藝術就是美術，音樂文學也都可稱爲美術。或曰，關於視覺方面的稱爲美術，即美術爲藝術中的一部門。現在姑照後者的說法。說繪畫是造形美術中的一種。

造形美術。大都是有實用性的。例如建築，是供人住的，當然離不了實用目的，同時形式也不能自由，必須以「可住」爲條件。又如工藝美術，亦必以「可用」爲條件。照相，多數是代肖像用的。彫刻，亦有許多用爲紀念像的。書法，也多用以記錄。比較的實用性最少的，莫如繪畫。繪畫大多數的繪畫是只供觀賞的。例如裝裱的中國畫，裝在鏡框中的西洋畫，大多數是掛在廳堂上，房室中，供人看看的。這種畫裏所描的內容，不受拘束，非常自由。只要是可以悅目賞心的美景，都可以懸掛。因此，繪畫藝術富於自由性。在一幅素紙或畫布的範圍內，可以任畫家自由經營，構造，盡各人的天才而發揮其美的創作。

建築必須可供住居，工藝必須可供使用；繪畫比較起牠們來，自由得多。故藝術中又分爲「羈絆藝術」與「自由藝術」兩種。像建築與工藝，可謂羈絆藝術的代表；音樂與繪畫，可謂自由藝術的代表。然而這也不過是分量輕重的差別，不是判然的兩種。因爲建築中的浮圖，紀念碑，凱旋門，也是僅供觀賞的自由藝術。而軍隊進行，曲肖像畫，宣傳畫等，在某程度內也是有實用性而受羈絆的。總之，我們由此知道繪畫是最富有自由性的一種造形美術。

由上述的敘述，我們已經知道繪畫在一切藝術中所佔的地位與所具的性質了。現在再就其本身的狀態說述，以表明其所有的特長。

自從照相和電影發達以來，繪畫好似被搶了生意。淺薄的鑑賞者，大家以爲照相比繪畫更肖似而細緻，電影比繪畫更複雜而多變化，世間似乎可以莫須有繪畫了。其實這是他們根本沒有知道繪畫的特長之故。繪畫有二

特長，是畫面美與瞬間美。畫面美者，向自然界中選取美的物象，加以刪改，構成一種特殊情趣的畫面。譬如中國畫中的蘭花的立幅，是向無數的蘭花中選取其堪入畫的姿勢，刪去其無用者，修改其不美者，以最精彩的數筆，構成一個立幅的畫面，這可說是蘭的純粹化，美化或繪畫化。這裏面不是闌的如實描寫，不是蘭的再現，而是經過了作者的「整理」後的蘭花。照相所以不如畫者，就爲了沒有經過這刪改——即「整理」。故照相的蘭，無論模型何等精選，光線何等適宜，沖晒何等高明，總不及繪畫的蘭的富有畫意。而「筆法」的情趣，尤爲繪畫所特有，照相所不辦。筆法者，由人的手腕的筋覺估量自然物的剛柔，輕重，粗細等種種性狀，而給以相當的表現。所以一幅畫上，活躍地表示着作者的心與手的活動。鑑賞者看了這畫，自己的心會跟了這種筆法而與之共同活動。這就叫做藝術的共感。這是看照相時所不能有的感

覺。拿文字來比方，繪畫好比手寫的字，照相好比排印的字。手寫的字除了告訴你一件事體以外，又給你欣賞筆法的趣味，使你感到一個人的心與腕的活動。排印的字雖然也有排得很美觀的，但是沒有筆法的變化，沒有人心與腕的活動的表示，而偏重在事實報告這方面，即實用方面。故講到美術的趣味，照相遠不及繪畫的豐富。故照相無論何等發展，決不能把繪畫「取而代之」。

其次，繪畫還有一特長，是瞬間美——獨立的瞬間美。即宇宙間一種瞬間的現象，能靠其過去未來的變化而獨自表出一種的美。例如畫月景就表出一片幽靜的美的獨立的存在；畫雪景，就表出一片清麗的美的獨立的存在。與其前因後果均無關係。進一步說，繪畫是把前因後果統統斬斷，而使瞬間的美景自成一獨立的天地。在月景中永遠是幽靜的天地，在雪景中永

遠是清麗的天地。繪畫的美正在於此。若牽連了前因後果，繪畫便失卻其美。譬如表明了月景本是由暮色變成，將來又會變成黎明；雪景本由雪點積成，將來又會統統溶化，繪畫的美便不成立。電影所異於繪畫者，即在這一點上。這一點也就是時間藝術與空間藝術的差異。電影是綜合藝術，原是兼有時間性與空間性的。這好比是用許多幅連續的繪畫來代替言語而作小說，與繪畫自異其趣。因此電影無論何等發展，也決不能把繪畫一取而代之。

由此可知照相與電影，對於繪畫並無妨礙，繪畫仍可向自己的路上展進。不過，自從照相與電影發展以後，繪畫的路徑狹窄了一些，不比以前的寬大了。在以前，繪畫上有工筆的寫實法。現在這種工細的寫實可以讓給照相和電影，勿必再辛苦了。現在的繪畫只要向着畫面美（即筆法美）與瞬間美的兩個目標而展進，就不會違背時代的要求。在近世畫風的變遷上，便可

以分明看出這狀態。當十九世紀以前，西洋的繪畫大都取工細的筆法，遠看同實物一樣，縮小了看同照相一樣。但到了十九世紀後半，這種畫風就熄滅，卻變成了一種粗筆的，簡筆的畫風。到了現在，又盛行了一種黑白分明的版畫。粗筆、簡筆，與黑白分明，正是照相所不辦而繪畫所擅長的。故西洋畫風的變遷，與照相的發達——即科學的昌明——有密切的關係。倘使世間沒有照相，也許畫家們到今日還在描寫工緻的寫實派繪畫，而上海陸城廟裏畫擦筆肖像的人都是高明的畫家了。

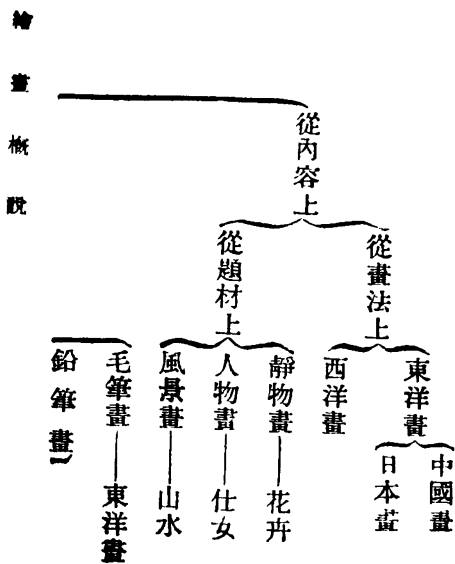
獨有中國畫不受照相的影響。因為中國畫自古以來，常向着繪畫所獨步的路上展進，為照相所不能影響。大部分的中國畫只是寥寥數筆，粗枝大葉，表現着純粹的畫面美。而使有工筆的中國畫，其工緻亦與照相寫實判然不同，顯然地表明牠是「工筆的畫」。故近代西洋的繪畫，模倣中國畫的地

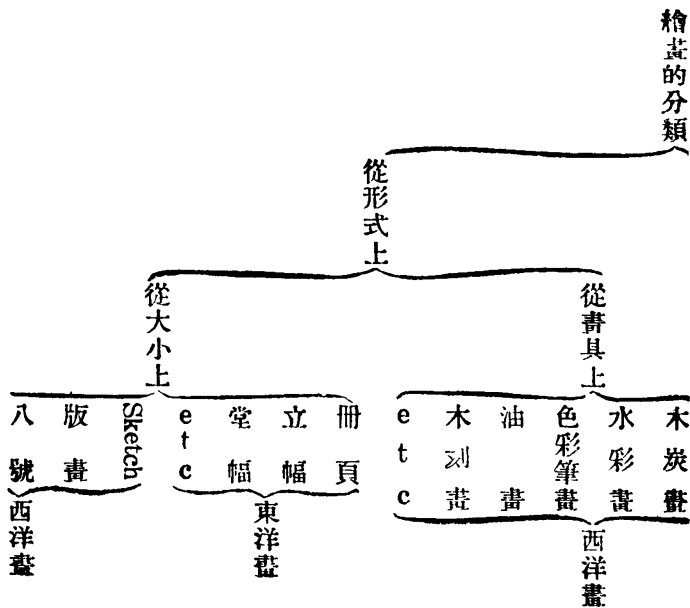


方很多，可說是「中國畫化的西洋畫。」關於這事，在我所著的藝術叢話中詳細地說着。

## 第二章 繪畫種類

繪畫可從內容及形式兩方面分類。內容又有畫法與題材之別，形式又有畫具與大小之別。今先列一表：





現在就上揭的表格加說明如下：從畫法上分類，世間的繪畫大體可分為東洋畫與西洋畫兩種。講到其異點，約言之，前者重寫意，後者重寫實。換言之，前者像繪畫，後者像照相。（但今日的西洋畫已漸失卻這特性了。）舉一實例說，東洋畫都用線條，凡物用線條圍成。其線條有粗細濃淡剛柔等差別，不僅是物的界線，而具有獨立存在的意義。故僅靠幾根線條成立的畫也不少。例如竹、蘭，都是線的獨脚戲，在東洋畫中是最難的一種技術。反之，以前的西洋畫都沒有線，即所謂「沒骨水彩畫」等。其物象的界限用濃淡表出，卻沒有線條顯露。現在的西洋畫漸漸用線，但是其線的獨立存在性，不及東洋畫的完全。再舉一實例說，東洋畫寫形都奇特而不近實際。故美人頭大而身

極小；山水重疊而層出不窮，皆非實際世間所有的狀態，乃經畫家變化刪改而成。反之，以前的西洋寫物皆如實。風景遠小，近大，遠淡，近濃，人物肢體各部亦如真人，故畫家必研究遠近法與解剖學。現今的西洋畫漸漸不講究寫實，形狀也奇特起來。然其奇特的程度遠不及東洋畫之高。故東西繪畫雖互相影響，現在還有一種界限存在着。東洋畫中，日本畫又與中國畫大同小異。然而日本的文化，全部從中國輸入，其畫也可說是中國畫的一流派。我們看西洋畫，覺得英、法、德、意各家的作品大致彷彿。西洋人看中國畫與日本畫也是如此，可總稱為東洋畫。東洋畫與西洋畫，不是永遠判然分別的。畫派根據於民族生活、思想而差異。自科學昌明，交通發達後，東西洋繪畫已漸漸握手。將來倘世界大同，繪畫也會大同起來，不復有東西洋的分別。

以題材分類，是最通常的辦法。西洋畫普通把繪畫大別為三種，即靜物

畫、人物畫與風景畫。然而細別起來，還有種種名稱。例如畫禽獸的名爲動物畫，寫史事的名爲歷史畫，寫聖書的名爲宗教畫，寫各地狀況的名曰風俗畫，又有歷史風俗畫，寓意諷刺的名曰漫畫等。然而這也太瑣碎了。其實動物畫不妨歸入風景中，而歷史、宗教、風俗、漫畫等，皆不外乎人物、風景、靜物的綜合的表現，勿必因題意而細分。故西洋畫大體只有上述的三種。中國畫有花卉、翎毛、人物、仕女、山水等種類。花卉即靜物，翎毛即動物，仕女即人物，山水即風景。大體也不外乎這三種。在西洋，十九世紀以前以人物畫爲正格，沒有獨立的風景畫與靜物畫。十九世紀自然主義以後，風景畫開始獨立，靜物畫亦自成一格。現在三種並立，沒有高下的區別。在中國，自古以來以山水爲正格。人物花卉皆次之，翎毛被當作小品。現在還是如此。

從畫具分類，是一畫學生所取的分類法。在中國，畫具總是一枝毛筆，在



西洋則有種種的筆，因而有種種的畫。鉛筆畫是最簡陋的一種。普通用以作畫稿。後來注重速寫，鉛筆畫也獨具一格，可以拿到展覽會去展覽。木炭畫比鉛筆畫揮寫自由，且宜於作大幅，自昔被視爲西洋畫中一種最重要的畫具。在以前，木炭畫用作學畫的基本練習；十九世紀時，有一位大畫家叫做米葉（Millet）的，因爲貧苦，買不起油畫具，就用木炭作畫。他的許多傑作是木炭畫。因此木炭畫就獲得了獨立的資格。水彩畫爲西洋最古的一種彩畫法。不過古代的顏料製法與今日稍異。這種畫比油畫設備簡單，色彩的使用與效果也不及油畫自由而偉大。故宜作小幅的彩畫。大約最普通的水彩畫，像報紙的四分之一大小。半張報紙大的水彩畫已經算大的了。水彩畫所用的筆，就是中國畫所用的毛筆。不過其製法稍異，筆頭普通用貂毛或豬毛，筆桿用木和金屬。英國人稱之爲 Brush，即刷子。其實用中國製的毛筆也未嘗不可。

中國畫着色也用水彩顏料，不過顏料的製法與西洋不同。又因中國畫以線條爲基礎，色彩不過使畫增色，故無論何等大的畫面，都可用水彩。西洋畫則卽以色彩爲基礎，不過用水彩作大畫，嫌其揮寫不便，故水彩畫的幅面有限制。鉛筆畫與水彩畫的畫面是紙，但這種紙甚堅厚，不吸水，與中國的宣紙完全不同。色粉筆畫是以各種色彩的粉筆作爲畫具的。其畫面也是紙，不過紙的製法不同，面上有毛，可以含蓄粉屑。這種畫描時可用手指摩擦，故調子柔和，色彩鮮麗，宜以描寫女子小孩。但粉屑易於脫落，描成後必須噴以膠水，使之固着，復裝置於玻璃框中，使不受外物摩擦，保存上是很不便的。油畫是西洋畫中最主要一種畫具。其用具非常複雜。筆似水彩畫筆而長大。畫面不用紙而用麻布，其布名曰 Canvas，麻織而上塗膠物。用刷塗抹，如漆匠之工作。其顏料亦似漆，係用油調製而成，盛於錫管，如牙膏然。用時從錫管中擠出，並

列於調色板上，以筆撈取，在板上拚調而塗於畫布上。畫布及顏料價甚貴。其好處有二，即描寫自由，與保存便利。因為油畫的顏料，都不透明，有掩覆性。在黑色上面可以用白色掩覆。因此描畫時改竄非常自由。不似中國畫之落筆無悔，亦不似水彩畫之須將白處留出空位。然而這一點，是初學者所見的便利。在老練的畫家，下筆時胸有成竹，不需改竄，不貪圖顏料的掩覆性。他們所感的便利，是油畫顏料性似膠漆，可以多量地調製，大筆地塗抹，於畫的表現上非常自由。這是一切西洋畫法所不及的。二者，油畫以麻布為地，膠漆為丹青，故非常堅牢，不易破損，亦不會褪色，可以久遠保存。故西洋的畫家，大都取油畫為畫具，取其揮寫自由而宜於保存。要之，西洋畫中素描以木炭畫為主，彩畫以油畫為主。其他的都為輔助的畫具。最後一種木刻畫，則為最近流行的一種畫法。其用具與以上諸種全然不同：乃用刀在木版上彫刻，以黑色印

刷爲複製品而供人欣賞的。其畫面大都很小，至多不過像一冊書大。這原是為了複製而作的，與上述諸種繪畫的貴重原作自異其趣。此外西洋畫還有種種用具，如鋼筆畫、蠟筆畫、燒畫、銅鑄等，然皆簡少或偏狹，爲普通所不用。

現在把西洋畫中最主要的木炭畫及油畫舉二例，如第一圖及第二圖。第一圖爲十九世紀中大畫家米葉（Miller）所作的木炭人物風景畫。第二圖爲十九世末大畫家賽尙痕（Cezanne）所作的人物肖像畫。二人皆是法國人，前者爲近代畫聖，後者爲現代一切新興美術的始祖。前者的畫風注重寫實，而筆致生動，富於畫趣，爲西洋畫中藝術價值最高的作品。後者注重形和色的力感。故畫面都是大塊的形狀和顏料，立體感最爲豐富。

從畫的大小上分類，中國畫與西洋畫有一大異點：即中國畫的畫面，長闊的比例無定，或正方，或狹長。西洋畫則大致都取黃金律比例。所謂黃金律

者，即長邊比短邊等於二邊之和比長邊，即：

長邊：短邊 = (長邊 + 短邊)：長邊

約言之，即如明信片及普通書籍的樣子。正方形的，圓形的，或狹長形的西洋畫，殊不多見。但在中國畫中，冊頁大都正方，手卷和立幅非常狹長。這一點差異，與畫法頗有關係。西洋畫因為是寫實的，畫面景物必須依照遠近法規則而集中，故其畫幅長闊相差不宜太遠。中國畫因為是寫意的，畫面景物不須依照遠近法規則，故不妨取狹長的畫面，作出重疊曲折的布置。中國畫大小以高的尺數分別。普通為四尺、五尺、六尺等。西洋畫則除 *Sketch* 及版畫取特別小形外，油畫以號數區別，如八號、十六號、二十號，直至數十號，其大如壁面。

### 第三章、繪畫的技法

繪畫的技法，東西洋判然不同。東洋人學畫取臨摹或讀畫的方法；作畫取寫意的方法。西洋人學畫取寫生的方法；作畫取寫實的方法。因此畫的趣味就完全不同。

先就初學的練本練習說：中國學畫的人，普通都買一部畫譜，譬如芥子園之類，而臨摹牠的用筆。臨摹的順序，有的先臨石譜，有的先臨四君子。所謂四君子，就是梅蘭竹菊。石頭與梅蘭竹菊，都是自然物，其形狀皆簡朴，用幾根線條即可構成一圖。學畫者由臨摹而體會了古人用筆的技術，便算學得了繪畫的練本練習。以後的修養是讀畫。即選取古代大畫家的作品，一一觀賞，研究其用筆、布置、設色等技法。看得多了，胸中自有一丘一壑的幻像。把這些



幻像寫出來，便成爲自己的作品。然而這種方法，很多流弊。在富有天才的人，看了古人的作品，自能翻陳出新，以自己的觀感來創作繪畫。但在中人以下的學畫者，往往拘泥於畫譜及前人之作，自己一無創意，其畫便成了東拚西湊，東抄西襲的東西。譬如他在畫譜或古人作品中看見一個亭子，一架橋梁，一間茅屋，一個老人……便硬學了他們的描法，他自己作起畫來，只要一件一件地湊合攏來，憑你要湊合千百幅，也很容易。於是繪畫就變成拚七巧板似的東西，毫無藝術創作的香氣了。所以用臨摹及讀畫作爲繪畫基本練習，只適用於天才者，卻不宜施之於中人以下的習畫者。進一步考究：原來石頭和梅蘭竹菊等畫中，所有的只是線條，其形狀卻非常簡單。因此摹寫這種畫，只學得了線條的描法，但不能應用這等線條來構出宇宙間一切物象的形態來。天才者對於形象具有敏感，不須學習，練就了線條的描法，原可用以自

由描寫宇宙間一切形象。但在沒有天才的人，臨了畫譜彷彿學寫字，學得一個只是一個，學了十個只是十個，不會變化應用。中國古代的一切教育法，大都以天才爲標準，不爲中人以下着想。隱約地說幾句大道理，讓聰明者自己去妙悟，對於不聰明者不足與語。繪畫的教學法，亦復如是。這教法究竟是好是壞？兩方都說得通。主張這教法是好人說，學習繪畫這種藝術，全靠天才。缺乏天才的人，學習起來事倍功半，其實不必徒勞。所以繪畫的教學法，不必求其淺明化，普遍化。這話也有道理。不必講中國畫，只要看了現今學校裏的圖畫課，對於這話便可發生同感。五六十人一班學生，大家備了圖畫紙，顏料，一律地在圖畫科中學畫。但是請看他們的成績，五六十人中恐怕只有一二人可觀，其餘的統統是在那裏亂塗，糟塌圖畫紙和顏料而已。回想我自己當圖畫教師，而遇到這種情形時的感想，簡直覺得圖畫科設得無理，學生都在

那裏浪費畫具和時光，教師完全是在那裏騙錢。這也許是我自己的教法不好之故。但是，徧觀各處學校畢業出來的學生，倘請他畫一個簡單的人物，畫得像人的實在沒有幾個人。甚至於繪畫的專科學校裏出來的畢業生，也有畫不成一條狗子的。由此可見世間宜於學畫人，實在不多。免強要使人學畫，原是過分的要求。反之，主張中國畫這種玄妙的教法是壞的人，以為中國學術太不平均發展，學問好的太好，壞的太壞，賢愚之差太遠。因此民族的精神不調和，不團結，平均的程度太低。都是由於向來的教育法太不合理的原故。欲求民族的繁榮，應該把一切學問藝術，普遍地教育民衆，使民衆精神生活的程度大致平等。繪畫當然也是大家應該享用的一種藝術。欲求其普遍，非把教學法大大地改進不可。以上兩說，前者是為藝術的，後者是為人生的。欲求折衷，其實中國畫的學習法不妨稍加改進。日本畫便是改進的一例。他

們教畫學生描寫人物，同西洋畫一樣地用寫生。若寫女子，令一女子嚴粧，或坐或立，作莫特爾。習日本畫者觀察而寫生之。其寫生法不似西洋畫的嚴格地寫實，但參考實物，隨時變化，描出東洋畫風的寫生圖。中國的良畫師，教授學生也有取寫生法的。但是一般的習畫者，多數還是拘泥於畫譜。

西洋畫的基本練習，與中國畫大異，全用合理的科學的方法。何謂合理的科學的方法？他們以為要學畫，先要學會宇宙間一切物象的描現法。但宇宙間物象甚多，一一練習，勢不可能。就選出一種形態最複雜的東西來，作為基本練習的模範。只要把這種模範寫得透熟，於是宇宙間一切物象，就一看都能描寫了。因為這種模範中，具備着宇宙間一切形狀、線條、色彩的變化。學會了這一端，就一通百通了。這模範是甚麼呢？便是人體。人的身體，形狀看似簡單，其實非常複雜。但看面部的表情便可知。面部只有五官和一個臉，但

世間億萬人有億萬種相貌，沒有兩個完全相同的。就是同一人的顏面中，喜怒哀樂，表情亦各不同。推考這不同的來源，無他，就是在於眉目口鼻的形狀及方向的變化。人的身體（裸體）普通以爲比顏面簡單，其實比顏面更爲難畫。只因顏面是我們日常所見的，知道其變化之多；裸體不是日常見到的，想像中以爲簡單，其實反比顏面複雜。只要看自己的手，就可相信。把手反覆屈伸地變化起來，可以看見種種的狀態，其線條的曲折，形狀的複雜，真是變化無窮。沒曾學過畫的人若用筆描寫一手，一定不容易描得像。人們以爲花卉複雜，其實教沒有學過畫的人描一朵花，他一定會得像；若教他描一只手，卻決不能立刻描得像手。故古語云：「畫人難畫手，畫狗難畫走。」狗走的時候，四條腿交互前後，看不清楚。在畫中畫了一種固定的姿勢，看去總是不對，好像不是在那裏走的。手的難畫，亦復如是。一不小心，畫成一只連指手套

的樣子，怪難看的。手的難畫，便可證明身體的更難畫。那腰際的線條，長長的，曲曲的，變化萬狀，毫無規則，而所包成的形狀，卻又是骨有肉有皮的一個人體，真是最難描的形狀。就色彩而論，人體的色彩看似單純，其實隨光線而變化，微乎其微，最難描得正確。花的紅葉的綠，是明顯的。就是加了光線的變化，也總可找出一種主要色彩來。人的膚色，簡直沒有主要的色彩，在複雜的光線之下，各色俱備，而都是微微的。故宇宙間一切存在物中，形狀色彩最複雜而最難描的，莫如人體。學畫者只要學會了人體的描法，描起山水花卉等一切東西來，都不成問題。因為山水花卉中所有的形狀，人體早已有過，而且比牠們更複雜。山水花卉中所有的色彩，人體也早已有過，也比牠們更複雜。若還不相信這句話，只要想像畫一株樹同畫一個人，前者多描一張樹葉不成甚麼問題，後者多描一隻耳朵就成笑話。不必說多描一隻耳朵，就是把右

耳朵描得稍大些，看者就要說畫錯了。

西洋人根據了上述的理由，選定人體為繪畫基本練習的模型。但是初學的人，立刻教他描一個裸體人，他一定無從着手。於是再想出一種預備的方法來，循循善誘。這預備的方法，就是令初學者寫石膏模型。石膏模型，是用雪白的石膏製成的人體全部或各部的形狀。這製法很困難，必須請手段高妙的彫刻家彫了模子，正確地翻印出來。務求手的形狀同真的手一樣，腳的形狀同真的腳一樣，然後可為繪畫基本練習的模型。這是以代替裸體人，給初學者以方便的。因為真的裸體人，色彩複雜，在初學者不易仔細看清其明暗。又會動，在初學者不易仔細看清其形狀。如今換用了仿裸體人而造的石膏型，全體雪白，明暗很容易看出。又一動也不動，可以任初學者從容地觀察研究。普通最初寫生的是石膏製的頭像，耳的模型，鼻的模型，口的模型，以

及手、脚的模型。其次寫胸像，半身像，最後寫全身像。寫過了石膏型的全身像之後，對於人體的各部畫法大約已有經驗，於是改寫真的裸體人。這人就是所謂莫特爾，即英語 Model，原來是模範的意思，現在變作一種人的稱呼了。這種人，在美術發達的地方，是一種正業。他們大都具有強健而發育美滿的身體，專供畫學生練習描寫。在外國，禮教的束縛不像我國的嚴，女子當衆人面前裸體，不以爲羞，在健美的身體的所有者，反以爲光榮。她們依照時間受得工資，原是一種正當的生活。這種人在中國也有，但是中國美術不發達，正式以莫特爾爲業的人很少。即使有，社會上誤認她爲不正當的營業，於是怕羞的人就不肯操此生涯。而操此生涯者，其身體不見得一定好看。大都是貧賤的女子，或因幼時養育不得法，或因長後營養不良，操作過勞等生活的缺陷，其身體的發育往往不健全，不美好，難得有宜當莫特爾的。畫家找不到美



好的莫特爾，其畫也因而損色。西洋女人的身材比東方人高，其生活也比東方人講究，故多美好的莫特爾。世間最美好的女體，爲意大利女子所有。故西洋的繪畫學校，都喜雇請意大利女子爲莫特爾。其他歐洲各國的女子次之。中國女子又次之，日本女子最缺乏當莫特爾的資格。因爲那島國裏的人身材異常地矮小，其男子平均只及我國女子的身長，其女子比其男子更矮，而矮的地方全在兩條腿上。平時穿着長袍，踏着半尺把高的木屐上，看去還不討嫌。等到脫了衣裳，除了木屐，站在畫室裏的台上，望去樣子真是難看，只見肥大的一段身體，四肢短小如同烏龜的脚。記得從前旅居日本時，有一位日本有名的西洋畫家曾經對我嘆息日本莫特爾的難選。他說也有身材美好的，但都是富貴家的 *Musumesan*（令媛），他們生活豐富，培養合理，也會把矮種的日本女子培養得苗條可愛。可是她們都不肯當莫特爾。可知西洋女

子的富有人體美，生活充裕也是其原因之一。而用莫特爾習畫這種辦法，似乎也只配西洋人取用。東方人仿了這辦法，不但環境裏的人大家驚詫，因為莫特爾姿勢惡劣，畫家也對她生不出好感，作不出好畫。

西洋的美術學校，規定畫學生須描寫莫特爾數年，方可應用其技術去描寫風景及着衣人物等，正式作畫的工具也有規定：描石膏模型時必用木炭，取其單色，容易表現明暗。初學人體畫時，亦須暫作木炭畫。後來改用油畫。西洋畫法，不許學生輕易描寫彩色畫，而必先令屏絕色彩，專寫單色的木炭畫數年。其故有二。一者，西洋畫注重形，必須描形十分正確了，然後可以製作。因此取分工的方法，索性把色彩一件事暫時撇開，用全部精神對付形的練習。故初學必用木炭。二者，自然物的基礎形態，不存在於色彩，而存在於形及明暗。試看照相及電影即可相信。單色的照相及電影，只有一種黑色，不過

深淺濃淡程度各異而已。但是一切物象的姿態都能維妙維肖地表現。可見物的形態，重在形狀與明暗，而不重在色彩。初學者的要求，正是表現物的形態，故最初要屏絕色彩，專練形與明暗的表現法。這明暗，在繪畫上稱爲「調子」，即英語 Tone。原是音樂上的名詞，被借用在繪畫上的。音樂每曲有一個調子，如G調F調等。這調子統一了樂曲各音的高低，一調有一調的樂趣。繪畫上的明暗也是如此。弱的光線使自然物全體蒙了一個幽暗的調子，強的光線使自然物全體蒙了一個明朗的調子，同樂曲的調子一樣。初學繪畫的人，入手先研究形和調子。二者研究有素，方才進而研究色彩。這種分工式的技術研究法，也只有西洋有之。在東方，決不取這樣死板的學法。尤其是學做畫家神而明之，存乎其人，豈可以支支節節地分析開來教人東西洋畫風之差異，即因此而生。

以上說了東西洋繪畫基本練習法的不同。即東洋人學畫取臨摹或讀書的方法，西洋人學畫取寫生的方法。其次，再講作畫，東洋人取寫意的方法，西洋人取寫實的方法。

寫意者，只描物象的輪廓或特點，只表現物象的印象或象徵。例如描一個美人，用線條包圍而成臉孔，五官，其實人的臉孔上何嘗有線條？這種線條都是畫家意想出來的物象的輪廓。把美人的肩畫得非常瘦削，成了發育不全，半身不遂的樣子。其世間那有這樣的人？這是擴張美人肩的特點，過分地形容的。把美人的腰畫得極細，帶畫得極長，都是實際上所不可能的狀態。原來他所表現的是美人的「印象」或「象徵」而已。這就叫做寫意。因為寫意，所以畫時不必看見真物，只要把平時所見的現象涵養在胸中，造成一種幻象。這幻象成熟了，然後取筆伸紙，描寫出來，即成爲中國畫。不但美人如此，

一切山水花卉的中國畫，大都是這樣地產生的。故畫家不必辦莫特爾，不必寫生，但須多見識。董其昌論畫家的修養，說要「讀萬卷書，行萬里路。」爲甚麼要讀書了？達世情，洞察物理，非多讀書不可。爲甚麼要行萬里路？奇山異水，幽境絕域，非多行路不能見其狀。太史公遊名山大川，歸而文章有奇氣。作畫與作文相似，遊了名山大川，胸中的幻象自然豐富，發爲繪畫，便成傑作。這是真正的畫家的修養。然而我國畫家，能具有這種修養的人極少。多看幾幅古畫，東臨西摹，已算盡中國畫家的能事了。二十世紀的中國畫家只管在那裏描寫綸巾道袍紅袖翠帶的服裝，足證他們自己沒有創作，只是看古人的樣，描寫古代的現象。古代的現象未始不可以畫，然而目前的現象最應該畫。完全不描目前而專描古代，我不解這班畫家的用意。古代人是看了他們目前的狀態而作畫的。我們何不也看了我們目前的狀態而作畫，而必舍己耘人

呢？或曰：現今目前的狀態，像火車，機器，都很俗氣，不堪入畫。這固然也是一種主張。但是我以為這事牽涉於其人的繪畫觀及生活意識，要辯是很費詞了。略言之，若視繪畫為夢一般荒唐玄妙的境地，則其畫固不要求描寫目前，最好是遠離現實，越古越好。若視現實生活為煩瑣齷齪不屑道之事，而神遊於烏托邦中，則其畫亦不要求描寫目前，最好是遠離現實，越古越好。這好比遊山水，隔絕紅塵，眼目清涼，原也有可樂之處。但是遊之太久，一朝身入市井，看了擔米挑柴，引車賣漿的情狀，覺得與人的生活密切相關，也自有一種可親可愛的情趣。故詩情畫意，不僅在於山水之間，市井之中儘有着不少。推廣這一點感情，火車與機械不是與現代的我們關係更加密切的麼？以之吟詩入畫，自然可能。特世間少有人敢大膽地向這方面取畫材耳。若有人取火車機械作畫材，千年之後，人之視火車機械，正與我等視綸巾道袍紅袖翠帶一樣，

將謂其大可入畫了。

西洋畫家的作畫，取寫實法。寫實不一定寫目前的狀態，亦有寫古代的狀態者。但其所寫古代狀態，仍以目前的實形爲參考表出之。例如文藝復興時，畫家皆寫耶穌、聖母，及聖書中的諸聖徒，或天堂地獄的狀態。然而他們作畫時，大都用莫特爾。例如要描一耶穌，即在衆人中選擇一貌似他所想像的耶穌者，使他穿了適當的衣服，扮出適當的姿勢，給畫家看了描寫。也有不用莫特爾的，則畫家的技術工夫深刻，不須看見了描寫，自能憑想像而描出來。其所描出的人物，毛髮筋肉皆如生人，仍舊是寫實風的。故雖不寫生，實與寫生無異。

到了印象派時代，卽十九世紀中，寫生之道大行。畫家作畫，一刻不能離開對象。倘是描靜物畫，則在畫室中布置模型，供於光線不變窗下，看一眼，畫

一筆。倘是描風景畫，則背了畫箱，畫架，三脚櫬，陽傘等物到野外去覓畫。覓得了可以畫的景色，即在其前撐起畫架來，擺起三脚櫬來，張起陽傘來，坐在那裏，也是看一眼，描一筆。過了一二小時，太陽移行了，光線變更了，便不好再畫。須得收拾一切，回家去。到了明天同樣的時間，再背了那些傢伙，到同一的地點來續畫。在斗室之內的尺素上設丘作壑，呼雲喚雨的中國畫家看來，印象派的畫法真是太笨了。他們爲甚麼定要如此？恐怕我的讀者也在那裏懷疑。現在略爲印象派辯解如下：原來西洋古代的畫法，比較起中國畫來可以說是寫實的，其實並未徹底地寫實。據印象派的畫家說，作畫應該寫目前所見的狀態，不可意度。譬如花與葉，以意度之，花是紅的，葉是綠的。其實在各種光線之下，其所顯示於吾人眼前的色彩，花不一定皆紅，葉不一定皆綠。隨時變化，隨地變化。故描畫非看一筆描一筆不可。而且看時要完全放棄陳見，全憑



眼睛的感覺而描出。所謂陳見，就是花紅葉綠，所謂感覺者，花不一定紅，葉不一定綠，隨時隨地而變化。故印象派畫家所描的人物的臉上，常見有翠藍、明綠的色彩。驟見者覺得奇怪。但仔細觀察實物，人在水上時臉上的陰影固作藍色，在樹下時臉上的陰影固作綠色。這樣，才是徹底的寫實。所以自有印象派以來，寫生畫之風大行。到了現代，畫風雖已變易，但寫生仍是西洋畫的基礎技法。一切畫家，皆須從寫生入手。

以上已把東西洋繪畫技法的大概說過了。這兩種技法各有長短，在上文中已經處處談到過。總之，爲藝術，宜取東洋畫技法；爲人生，宜取西洋畫技法。現今學校裏的圖畫，所以取西洋畫法的寫生者，其原因即在於此。有些愛國青年，知道先生教他西洋畫法，慷慨激昂地起來反對，中國人爲甚麼要畫西洋畫？中國民族自有中國的藝術，爲甚麼要學西洋人的藝術？新從美術學

校畢業出來的圖畫教師被他們說得無言對答，只得拚命扣他的分數。其實理由很正當明顯：「中國畫法高深，不易着手；西洋畫法淺明，易於入門。故從西洋畫法學畫，可得事半功倍。」

## 第四章 繪畫的理論

關於繪畫的理論，也同技術一樣，東洋的是玄妙的，西洋的是切實的。東洋的是綜合的，西洋的是分析的。東洋的是形而上的，西洋的是形而下的。東洋的是爲藝術的，西洋的是爲人生的。故西洋的畫理可以印了講義教給普通學校的學生，東洋畫理講給他們的圖畫先生聽也不容易聽得懂。

東洋畫理稱爲「畫論」。古來大畫家中沒有幾人能寫畫論，所寫的也只寥寥數語，深微奧妙。要閉門卻掃，平心靜氣，焚香默坐，才可以看懂幾句的。畫論始於東晉的顧愷之。在他以前也有些，但無系統。到了他手裏，方始把中國畫理要約起來，定爲六法。顧愷之以後，闡明這畫六法的還有許多人。像南齊的謝赫著畫六法論，是最有名的。然而多數的畫論，只是爲六法添些枝葉，

沒有在六法外新創出第七法來。中國文化愈古愈好，在畫論也是如此。

甚麼叫做六法？即（一）氣韻生動，（二）骨法用筆，（三）應物象形，（四）隨類賦彩，（五）經營位置，（六）傳移模寫。僅就字面上看，這六法中第二以下，所論的是甚麼約略可以知道，即骨法用筆大約是講筆法，應物象形大約是講寫生法，隨類賦彩大約是講色彩法，經營位置大約是講構圖法，傳移模寫大約是講臨摹讀畫。只有氣韻生動一法，使人難於想像。古人說過：「六法中骨法以下皆可學而能，唯氣韻不可學，必在生知。」氣韻必須生而知之，我也無法為讀者解釋了。但讀者中一定有着生知的人，所以現在還得引用古來各畫家關於六法及氣韻的幾種說法在這裏：

唐朝的畫家張彥遠說：「昔謝赫云，畫有六法。（中略）自古畫人，罕能兼之。彥遠試論之曰，古畫或能移其形似，尙其骨氣，於形似之外求其畫，此難

爲俗人道也。今之畫縱得形似，而氣韻不生。以氣韻求其畫，形似卽在其間矣。（中略）夫象物必在形似。形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意，而歸於用筆。故工於畫者，多善書。（中略）至於臺閣樹石車輿器物，不可擬生動，不可侔氣韻，但要位置背向。（中略）至於鬼神人物，其生動可狀，必須神韻而後全。若氣韻不周，空陳形似，筆力未遒，空善賦彩，非可謂妙。」他是把「骨氣」「氣韻」「神韻」這三個意義略同的名詞來與「形似」相對立的。形似就是所畫的對象的外形。骨氣等三個名詞，所指的就是形似所表現的意味或精神。可知張彥遠的說法是二元的。他以爲臺閣樹石等無生物都沒有氣韻，只有鬼神人物有氣韻。這二元說法，其實很有毛病。不過歸重氣韻，是至當的。

宋朝的郭若虛比他說得高。他說：「謝赫云，畫有六法。（中略）六法之

精萬古不移。然而骨法用筆以下五法，可學而能，如其氣韻，必在生知，固不可以巧密而得，不可以歲月而到。默會神悟，不知其然而然。嘗試論之：竊觀古之奇蹟，多是軒冕之才賢，巖穴之上士，依仁游藝，探蹟鈎深，高雅之情，一寄於畫。人品既高，氣韻不得不高。氣韻既高，不得不生動。所謂神之又神而能精。凡畫必周氣韻，方號世珍。不爾，雖竭巧思，止同衆工之事。雖曰畫，而實非畫。一可知。他是以氣韻生動爲繪畫觀照上的唯一標準的。但是無條件地讚許，如何才是氣韻生動，他沒有說。要之，他所謂氣韻，是畫所表現的高雅的氣品。所以說「人品既高，氣韻不得不高。」明朝的董其昌的說法，同他一樣。二人所異於張彥遠的，就是不論畫的對象（臺閣樹石或鬼神人物）一以氣韻生動爲繪畫評價的標準。這一點就比張彥遠高深而徹底。但郭若虛把氣韻生動解說爲高雅的氣品，亦似乎太偏狹。因爲畫並不是一定要氣品高雅方才有價

值的。

能避免郭若虛的偏狹，而得謝赫的真意的，要推清朝的方薰。他說，「氣韻生動，須將生動二字省悟。能生動，氣韻自在。氣韻以生動爲第一義。然必以氣爲主。氣盛則縱橫揮灑，機滯無礙，其間韻自生動。杜老云，元氣淋漓，嶂猶濕，即是氣韻生動。」此說與西洋美學上的「感情移入」說相通，可說是最完全的說法。所謂「感情移入」就是把一切物象「擬人化」，在對象中看出生命。故畫以生動爲第一。然而究竟怎樣叫做生動？這問題就同一「怎樣叫做甜？」一樣，筆墨不能宣，全靠用自己的感覺去經驗。

以上總算把東洋畫論的大要說過了。次說西洋繪畫的理論。

如前所說，西洋有「感情移入」說，可見西洋的美學並非淺率的。然而美學根據心理學，可說是一種關於美與藝術的科學。牠所論的是一般的美

的成因、美的心理等，與繪畫少有直接的關係。普通所視爲西洋繪畫理論的，大都是與畫技直接有關的理論。重要者有四種，卽遠近法、解剖學、構圖法、色彩學，與美術史。現在逐一解說在下面：

所謂遠近法者，就是把立體的物象描寫在平面上的方法。這是東洋畫中所不講究，而西洋畫中所最注重的畫理。例如畫一條九曲欄杆，中國畫可憑想像，在紙上畫九個曲折，好像坐在飛機中望下來所見的鳥瞰圖。但是在西洋畫上就不行。畫家若非真個坐在飛機裏或高樓上，而是站在平地上畫的，其九曲欄杆就互相遮掩，不會統統看見。中國畫因爲不講這遠近法，所以畫起山水來，重重疊疊，一幅畫中可以看見好幾重山，好幾重水。在實際上，就是站在山巔，所望見的也不過一二重山水罷了。故西洋畫中就沒有這樣的畫面。西洋畫家作畫時，第一要決定畫者所站立的地點，而且這地點不能變



動。所以一幅中，只有一個中心點。一切物象皆歸宿這中心點。這中心點叫做「消點」，即與吾人的眼睛等高的地平線上的一點。因了有這一點為中心，畫面的物形，就有這樣的定規：

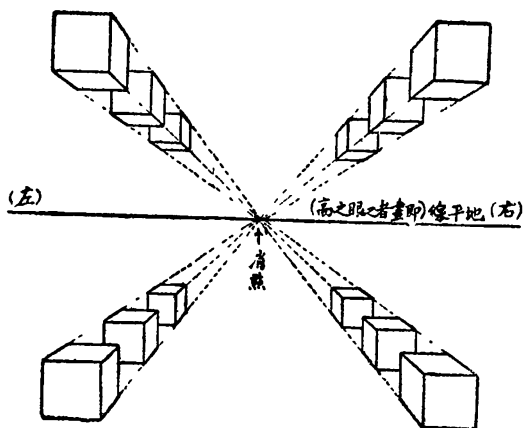
- (一) 凡物距離愈遠，其形愈小。
- (二) 凡比畫者的眼睛低的東西，所見的是其上面。
- (三) 凡比畫者的眼睛高的東西，所見的是其底面。
- (四) 凡位在畫者右方的景物，所見的是其左側。
- (五) 凡位在畫者左方的景物，所見的是其右側。
- (六) 凡在地平線以上（即比自己的眼睛高）的景物，距離愈遠，其在畫紙上的位置愈低。
- (七) 凡在地平線之下（即比自己的眼睛低）的景物，距離愈遠，其

在畫紙上位置愈高。

以上的七條，只要看了下面的插圖，其理就可自然明白。吾人日常所見的桌子，檯子，鐵路，地平磚等皆是屬於

(二)的。電燈，樓板，高架鐵道等，都是屬於(三)的。其餘諸條實例隨處可見。

西洋畫最重形似。形不正確，基礎站不穩，是學西洋畫的最大毛病。而描形的最大要事，是合於遠近法的規則。遠近法或稱為透視法。大體分「並行透視法」及「成角透視



法」兩種。現在所揭的圖，是屬於並行透視的。成角透視就是不與畫者的身並行放置的東西的透視法，較爲複雜。

解剖學，不是醫生或生理學上用的，是繪畫上用的，故又稱爲「藝用解剖學」即 *Anatomy For Art Students*。醫生用或生理用的解剖學，講到人體的內部狀態及作用等。藝用解剖學則不管內部的狀態及作用，而專研究人體的外形。例如骨骼、筋肉，凡表出於外部，或與外部形狀有關係的，爲藝用解剖學所研究的。藝用解剖學在西洋有很厚冊的專書，研究亦很費時。研究的目的，無非要在人物畫的表現維妙維肖，處處合於實際。這是中國畫所不爲而且反對的事。像蘇東坡詩中所說：「論畫以形似，見與兒童鄰。」故中國人物畫沒有幅合於解剖之理的，大都頭大身短，或五官位置不對，或手的生法不對，以西洋畫的眼光看來，處處是毛病。西洋的人物畫，尤其是文藝復興時

代的宗教畫，其人物個個寫得非常工緻而逼真，連頭髮眉毛都根根看得出來。中國的工筆人物畫，也有鬚眉根根分清的，但是不近實形，望去終是一張平面的紙。文藝復興期的人物畫，近看毫髮皆見，遠看又像站出在那裏的立體的真人。據說那時代的畫家，於解剖學的研究工夫甚深。有的畫家，爲了這研究而親自解剖尸體，甚至殺死一個莫特兒。中國亦有藝用解剖學出版者。但是讀的人聽說不多。因爲中國研究西洋畫的人，多數不肯用寫實的工夫，而歡喜用粗大的線條，鮮麗的顏色，作後期印象派風的油畫。其實這是不對的。西洋的後期印象派畫家，開始都研究寫實。基礎穩固了，自己變化畫風，故意作那種強烈的表現。若沒有修得寫實的基礎工夫，提起來就飛舞線條，其結果一定失敗。

構圖法，英名 Composition，即構成之意。這一種理論，比較上兩種要深

些。牠所講究的，是畫面的布置法。畫面的布置，如何是美，如何是惡，實在沒有定規，難以用科學的方法來說明。又這種美惡，實在只有用眼睛來鑑賞，卻難於說出其所以美及所以惡的道理來。所以構圖法不是一種機械的方法，其性質接近於美學。其最可以筆述的原則，只有「多樣統一」一條。所謂「多樣統一」，英名 Unity in Variety，即畫面變化多樣，同時又渾然統一。若一味多樣而散漫無主，不美；若一味統一則呆板無趣，也不美。例如作靜物畫，許多橘子描在畫中，倘同體操一樣排隊並列，即統一而不多樣。反之，倘同種田插秧一樣均勻撒布，即多樣而不統一。必須許多橘子有一個中心，而巧妙地向四面發展，使一切橘子都傾向於中心，方才是美好的構圖。又如畫一個人，也是如此，人不可立在畫的正中，同時又不可擠在畫的邊上，必須位在畫的正不偏之處，——大約三分之一之處，方才落位。又如畫風景，也是如此。風景

太散漫也不好，太規則也不好。必須看似複雜而其中有一中心，方爲美滿。還有一個原則，叫做「對比」，也是構圖上所常常應用的。例如一羣樹木，統是柔軟的曲線，其畫覺得單調。倘樹葉中間露出建築物的一角來，建築物的直線就與樹木的曲線相對比，作成美滿的效果。又如市街的風景，處處都是強硬的直線，看去也覺單調。倘牆頭露出一叢樹葉來，或者路上有着一個戴箬笠的人，張傘的人，則建築物的直線也就與這些曲線相對比，作成美滿的效果。構圖法也有專書，然而因爲美的條件沒有一定，故構圖法所說也不能包涵一切，不過指點讀者鑑賞畫面美的門徑而已。外國有許多書，把古來大畫家的名作一一分析研究，在其中指示構圖的法則，是很有實益的繪畫理論。例如最著名的遼拿獨達文西（Leonardo da Vinci）的傑作最後的晚餐，常被取作構圖研究的適例。那幅畫中以耶穌爲中心，十二個門徒分作三四小

羣，而每一羣以巧妙的態度傾向於耶穌，使全幅變化多樣而渾然統一。

色彩學，倘詳細研究起來，就變成科學——光學——的一部分。但繪畫上所需要的，以肉眼所能見的爲度。又以色彩的感情爲主。例如把色彩分爲原色與間色，寒色與暖色，透明色與不透明色，使學畫者知道色彩的用法。又如色彩的調和與對比，爲色彩學上最重要的一種研究。所謂調和者，同類之色，例如深紅與淡紅，互相調和。所謂對比者，在七色輪上相對的二色放在一起，彼此互相顯襯，作成強烈的對比。七色輪卽赤、橙、黃、綠、青、藍、紫七色環列而成。這輪子上凡相鄰之二色必互相調和，凡相對之二色必互相對比。紅與綠，黃與紫，橙與藍，都是最強烈的對比色。故風景畫家，往往在綠樹濃陰中描一個穿紅衣服的人物，其效果非常顯著。據史傳所云，英國有兩畫家的作品，在展覽會中並列地掛着。甲畫家於開會之前日，在自己的作品中加了一點紅

色。次日乙畫家來看，驚訝他自己的作品何以忽然損色了。推求的結果，原來相鄰的甲畫家作品中添了一點紅色，忽然效果顯著，其影響竟波及於旁邊的畫上。於此可見色彩對於繪畫的關係至為重大。作畫，固然不能讀熟了色彩學而着色。但懂得了色彩的性質，當然多所便利。

美術史，與繪畫技術少有直接關係；但欲深造繪畫藝術，非知道古來美術狀態不可。美術史是包括建築、彫刻、繪畫的。建築與彫刻，與繪畫常保住相互的關係。像文藝復興期的大畫家，有許多是兼建築家及彫刻家的。一時代的藝術潮流往往波及於美術的全體。故研究繪畫不能單獨進行。實際，繪畫與彫刻、建築原是同根本的藝術。建築近於繪畫的圖案方面，彫刻近於繪畫的立體感方面。故美術史中並論這三者。單論繪畫的，即繪畫史。更是學畫者所應詳知的事。



除上述數種理論之外，還有圖案畫與用器畫兩種學問。但這些不是純粹的理論，而為繪畫的附屬部門，現在附帶地敘述在這裏：

圖案畫，就是裝飾化的繪畫。例如磁器上的紋樣，織物上的紋樣，以及家具的樣式，商品的裝璜等，都是屬於圖案的。其畫法亦以寫生為根據，不過把物象加以變化，使成為裝飾風。又可應用想像，造出美好的模樣來。這是很重大的一種繪畫，不比上述數種理論的簡便。專門的美術學校，常特設圖案科，與西洋畫科及中國畫並列。圖案畫於工藝方面關係重大。故在工業發達的時代，圖案的研究非常重要。

用器畫，包括幾何畫與投影畫二者。這是介乎繪畫與數學之間的东西。製造工藝美術，必非學用器畫，則用器似屬於美術。幾何畫與幾何學密切關聯，則用器畫又似屬於數學。幾何畫所講的是各種形狀——例如直角、正方、

五角、六角、圓、橢圓等——的正確的畫法。投影畫所講的是各種形體的分析與展開。其圖用儀器繪製，與藝術的繪畫全然異趣。

## 第五章 中國繪畫的完成

以上已就繪畫的性狀、種類、技術、理論、概要地說過了。以下請把東西洋兩種繪畫的發展史簡要地說一說。在東洋方面，當然中國是文化的代表。故現在但說中國畫的發展。中國繪畫萌芽於黃帝時代，成立於六朝時代，發展於唐代，繁盛於宋代，元、明、清大家輩出。中國的繪畫史，可謂莊嚴燦爛。惜乎歷代各家的作品，或失亡於喪亂，或祕藏於民間，或被掠於外人，沒有系統的保存與流傳。幸而現今各書店影印古畫不少，前代作風，在這些複製品中亦可窺見其大概。

現在把我國繪畫的發展分作四步敘述之。即一、六朝以前的繪畫，二、唐代的繪畫，三、五代及宋代的繪畫，四、元、明、清代的繪畫。各時代的畫風，有顯然

的異點：即六朝以前以人物爲中心，唐代山水畫獨立，五代及宋代畫院最盛。元、明、清山水人物並茂，集繪畫之大成。即前二節是中國繪畫的完成，後二節是中國繪畫的繁榮。這裏就分作兩章敘述。以下所述諸家，是我們中國人所不可不知的。我國古人，往往一人兼有字、號及別號。這一點讀者必須記誦，否則鑑賞古畫或讀畫論時，大受阻礙。

### 一、六朝以前的繪畫（人物中心時代）

中國繪畫正式成爲藝術，始於六朝時代的顧愷之。中國繪畫最古的留傳品，莫如顧愷之的女史箴。故顧愷之可說是中國畫的始祖。但在顧愷之前，三代、秦、漢，並非沒有繪畫。不過其繪畫或技法幼稚，或意義不同，只能看作繪畫藝術的整備時代。到了顧愷之手裏，方才成爲完全的藝術品。

遠溯繪畫的起源，實在黃帝時代。黃帝時蒼頡造文字，即可說是繪畫的

萌芽。因為中國的文字的造法，不像外國的根據聲音，而根據形象。故六書的第一項就是「象形」。象形就是照物件的形狀描一個大體，以代表這物件。如日、月、山、川、魚、鳥等字，寫作篆文時，竟是一種速寫或略繪。六書的第二項，曰「指事」，也以形象為根據。例如上、下、本、末等字的篆文，彷彿在略畫上加了一點記號。故這種文字其實就是繪畫。故中國有一書畫同源一之說。

最初把書畫分開的，據說是黃帝的臣史皇，及舜的妹嫫。當時他們怎樣把書畫分開，我們不能知其詳。但依想像，大約不過是象形文字稍稍加詳，不當作記事的符號，而用為裝飾罷了。或者，就象現今流行的圖案文字，把文字加以修飾，使自成一種美好的形狀，以供裝飾之用。總之，書畫最初分離的時候，繪畫還是一種圖案。

繪畫從圖案發生，在古代的遺物的模樣上可以窺知。夏、商、周三代的美

術，我們現在所能見的，只有地下發掘出來的器皿。這種器皿上有種種的彫刻。這便是古代的圖案，也可說是古代的繪畫。試看古代的銅器，其紋樣大約可分二種，即幾何紋樣與動物模樣。幾何紋樣中最普通的是水浪紋、連鎖紋等。動物模樣則魚鳥走獸都有。形態幼稚而古樸，線條簡單而堅勁。在金石書畫上，這些古代繪畫富有美術的價值。但在繪畫的發展上看，這些畢竟是技術簡陋的表現。其古雅不可及，但其巧妙亦不足道。

三代以後，經過了短促的暴秦，而入漢家天下，繪畫就顯著地進步。第一，是植物紋樣的出現。三代的人，只畫動物而不畫植物。這大約是動物對人關係親切的原故。西洋最古的壁畫，也只見動物而不見植物。可見人類的生活與藝術，大體是相同的。漢代植物紋樣的出現，據說最多的還是葡萄。葡萄不是中國的本產，原是外國來的種子。像詩中所說：「年年戰骨埋荒外，空見葡

葡入漢家。一可知葡萄是外國進貢來的東西。漢武帝時，命張騫通西域。後來明帝又命班超使西域。漢代與西域交通頻繁。葡萄的入中國，正是這時候的事。中國人爲甚麼不描寫眼前的許多草木花果，必須等到西域來了葡萄方才描植物呢？這是難於考究的一問題。或說，葡萄紋原是西域的圖案模樣，與葡萄一同流入中國。蓋張騫、班超的通西域，不僅帶了西域的東西來，又帶了西域的藝術來。故漢代文化受着西域的影響。

人物畫在漢代已非常發達。據史傳：武帝於甘泉宮畫天地太一及諸鬼神像。又於明光殿的壁上塗胡粉，施以青紫的界線，畫古烈士像。宣帝時，畫功臣十一人像於麒麟閣。廣川惠王的殿門上畫古勇士成慶之像。魯靈光殿中畫天地品類，羣生雜物，奇怪神靈等。當時民間的門戶上亦畫神像，大約就像現今農家門上所貼的門神。元帝時，畫道大盛。設立宮廷畫院，羅致天下畫人，

命爲帝室作裝飾。當時畫院中的人，最著名的就是毛延壽——畫錯了王昭君像而被殺頭的那位受賄畫家。其他還有陳敞、劉白、龔寬、陽望、樊育等，都是元帝的畫院中的畫工。到了東漢，明帝亦頗好文雅，設畫官，使圖寫經史中的故事。又創辦鴻都學，集天下之奇藝，畫家是其中主要人物之一。故東漢時代，出了不少著名的畫家。如張衡、蔡邕、趙岐、劉褒，都是長於繪畫的。不過他們的作品不傳，我們無從窺見漢代繪畫藝術的實相，只能從歷史的記載上知道有上述的盛況而已。

漢以後，三國、魏、晉、六朝的時代，天下大亂，或鼎立，或對峙，或紛爭，無有甯日。繪畫偏在這戎馬倉皇的時代大大發展起來，吳有大畫家曹不興，晉有衛協，北齊有楊子華，而所謂「六朝三大畫家」，尤爲著名。三大畫家者，張僧繇、陸探微、顧愷之是也。這班畫家，不但長於畫技，又長於畫論。如前章所述的



「畫六法」便是衛協、顧愷之等所唱導，到了謝赫而集大成的。

顧愷之於畫技畫論兩方面都展着天才。而且畫與文字，都留傳到現世。故繪畫史家視此人爲中國畫祖。他的作品，現今存在的有兩種，卽女史箴圖及洛神賦圖。前者現在保存在大英博物館中，後者曾爲端方所藏。這兩種作品的複製品，現在我國已有印行。不過很不清楚。一則其物所歷年代太久，不免處處損壞；二則照相製版縮印，又不免打一大折扣。女史箴和洛神賦都是古代文字上的名作。顧愷之是根據了文學而作畫的。愷之字長康，小字虎頭。生於距今約一千五百年前的東晉時代，是晉陵無錫人。其人有才氣，富於學問，尤長於畫道。起初師事衛協。後來青出於藍，名望比先生更高。當時宰相謝安曾經熱烈地稱讚他，說「蒼生以來，未之有也。」關於他的畫技的高妙，有兩則逸話可以證明：顧愷之慕鄰家處子。某日，繪其像，懸壁間，以針刺其胸。忽

鄰女患心痛病。拔去其針，病即愈。又一則：興寧中，瓦棺寺初置僧衆，向朝賢求布施，士大夫所捨，無過十萬者。愷之素貧，卻允捐百萬。及期，命寺僧備一壁，閉戶一月餘，繪成維摩頽像一軀。點睛之日，命寺僧向觀者求施。戶開，畫像燦爛生動，光照一寺，觀者皆樂願解囊，俄頃得百萬。這兩段逸話，前者頗荒唐。大約是後人欲極言愷之人物畫之高妙，而捏造事實的。後者事雖不可考，其理亦有根據：顧愷之與其師衛協，於人物畫研究工夫皆甚深。大家主張畫人最難於點睛。衛協畫人不點睛，說「一點睛便欲飛去」。愷之畫人亦數月不點睛。他的畫論說：「四體研蚩，無關妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。」阿堵即眼睛也。

統觀以上所述，皆是人物畫。可知中國繪畫在六朝以前，是以人物爲中心的。當時還有健陀羅地方傳來的佛教畫，所謂「健陀羅式佛教美術」，也都是人物畫——佛像。當時風景畫尙未獨立。風景僅用以當作人物畫的背

景。而且用背景的也極少。風景畫——在中國即山水畫——的獨立，始於下述的唐代。

二、唐代的繪畫（山水畫的獨立）

六朝之後的隋朝，治世僅五十年。也有兩位畫家，即展子虔與鄭法士。但無甚特色，作品亦失傳。大唐統一，治世三百年。其間畫家輩出，初唐有閻立德、閻立本兄弟，大尉遲、小尉遲父子。（父名跋質，子名乙僧。）中唐人才更多：吳道玄、李思訓、李昭道父子，王維、張璪、畢宏、韓幹、韋偃、周昉、邊鸞、李真，或專工人物，或專工花鳥，而多數長於山水，都是繪畫史上數一數二的人物。就中吳道玄、李思訓、王維三人，就為劃時代的革命畫家。他們的革命，就是把畫材的範圍放大，徧取山水人物花鳥，使之入畫。而千百年來為中國畫之正格的風景畫，由此獨立。

在唐朝以前，山水畫雖亦有之，但其形式很死板，而且很拙劣。都是圖式的，模型似的。或者山水遠近不分，或者山水與人物比例失當。張彥遠的歷代名畫記中有這樣的話：「魏、晉以降，名蹟之在人間者皆見之。其畫山水，則羣峯之勢若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人比山大。」其地列植之狀，則若伸臂布指。「繪樹則刷脈鏤葉，功倍愈拙，不勝其色。」可見唐以前的風景，還與圖案模樣相去不遠。唐初，畫法稍稍進步，用細線一一精寫對象的細部，略似現在的鋼筆畫。其法稱爲「鐵線描」，一謂線之細而硬若鐵線也。還有一種稍委婉的線描，稱爲「游絲描」，一謂其線之活潑若游絲也。然而這種畫法都陷於圖案風，全無寫生之趣。即張彥遠所謂「功倍愈拙，不勝其色。」開始改革這等線描的，是吳道玄。

吳道玄字道子，是玄宗時陽翟人。他起初也學鐵線描及游絲描，後來反

對這種細描，開始用粗細不同的線。從前描線時，腕的用力不分輕重，一律到底，彷彿現在的用器畫一般。吳道子開始用寫字般的筆法來描線，用力或輕或重，揮筆或快或慢，一視對象的性質與主觀的感覺而定。故其筆富有生趣。故昔人批評他說：「吳道子筆法超妙，百代之畫聖。早年頗細，中年行筆磊落，揮霍如神。」又有人說：「吳之用筆，其勢圓轉，衣服飄飄舉。」因此人稱吳道子的線條曰「吳帶當風」。用這種線條來寫山水，其山水就表出個性，富有寫生的意趣。故山水畫的獨立，以吳道子的線條為引導。

然山水獨立革命的主將，是李思訓與王維二人。李的畫法細緻而力強，王的畫法渲淡而自然。李為北宗之祖，王為南宗之祖。中國繪畫自唐以來，分南北二宗。現在就這兩位開祖略說之。

李思訓是唐的宗室，官至左武衛大將軍。早歲即以畫著名。他所畫的着

色山水，用金碧輝映，自成一家之法。其子昭道，稍變其父之法，而妙又過之。一家五人皆擅長丹青，而思訓昭道父子爲最著。用金碧輝映，其畫法自然與吳道子異趣。吳是簡筆的，李是工筆的，不過這工筆不似從前的死板，卻從自然觀察中實地寫生，畫面自能生動。朱景元的唐朝名畫錄中論吳、李二人，有這樣的一段逸話：「明皇天寶中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吳生驛駒，命往寫貌。及回日，帝問其狀，奏曰，臣無粉本，並記在心。後宣大同殿使圖之，一日而畢。時有李思訓將軍，擅名山水，帝亦宣大同殿使圖之，累月方畢。明皇云，李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙。」可知吳道子筆意剛健，一氣呵成；李思訓筆致工細，精審從事。二人各有好處。繼續李思訓的畫風的，有宋朝的趙幹、趙伯駒、趙伯驥、李唐、劉松年、馬遠、夏珪等，卽所謂「北宗派。」

與李思訓相反，另樹一幟的，是比他年紀稍輕的後輩王維。其畫派稱爲

「南宗派」承繼者爲宋朝的董源、巨然、朱家父子及元朝的四家（見後）等。但所謂北宗南宗，並非在當時早就定下名稱的。乃一直後來，明朝的莫是龍及董其昌，把唐、宋以來的畫家依作風歸類，方始定下「南宗」「北宗」的名稱。董其昌論畫風，有這樣的話：「禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦分於唐時。北宗則李思訓父子……南宗則王摩詰始用渲淡……」但董其昌的分法，並非判然，其間亦有交互錯綜的畫風。有的可數入北宗，亦可數入南宗；也有不能入北宗，亦不能入南宗者。不過李的金碧輝映與王的渲淡自然，確是中國繪畫上最主重的兩種畫法。李思訓的作品已經不傳。王維的作品傳到今日的，有江山雪霽圖卷，複製品也容易看到。王維字摩詰，太原人。玄宗時擢第進士，官書尚丞。事母崔氏至孝。其居喪哀毀骨立，不勝喪服。通諸藝，作詩不亞於李白、杜甫，當時稱爲詩壇四傑之一。又工畫，富貴權門皆

拂席相迎。寧王、薛王尤待之如師友。時值安祿山反，王維爲賊所捕。祿山素知其才，迎置洛陽，拘於普施寺，迫令爲給事中。因此賊亡後，王維得罪下獄。其弟王縉，願削自己刑部侍郎職，以贖兄罪。於是王維復爲右丞。後棄官，栖隱輞川別業，友詩畫琴瑟，以送餘生。其妻亡，不再娶。三十年孤居一室，屏絕塵累。與弟縉皆皈依佛門，居常蔬食，不茹葷血。以清靜長終。其畫如其人，又如其詩，淡雅而自然，尤富詩趣。故蘇東坡說：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」董其昌說：「文人畫自王右丞始。」

文人畫是中國繪畫上的一大特色。西洋文化亦分業，畫家有胸無點墨者。故其作品亦多匠氣，毫無風韻。中國畫饒有風韻者，正爲畫家多兼文人之故。英語稱畫家與漆匠皆曰 Painter，畫家與漆匠的工作亦相似。在中國則畫家與漆匠名實均大異。這是東西繪畫上的一大異點。這異點的來由，畫法



與畫家互相關係。因畫法不同，畫家所需要的修養亦異。因畫家的修養相異，其畫法遂益見不同。

以上是唐朝以前的中國繪畫界的狀況。一方面由圖案變為鐵線描，又變為吳帶當風，再展出金碧與渲淡。一方面由動物植物紋樣變為人物，又變為山水、花鳥。可知到了唐代，繪畫在技法上及題材上，皆已完全發達。彷彿一個人已達成年，身體精神均完全發育，以後可以展開其偉大的事業了。

## 第六章 中國繪畫的繁榮

中國繪畫最繁榮的時代，是五代及宋。元、明、清皆承其遺緒，每代有大作家輩出。故以下分兩節敘述，即五代及宋的繪畫，及元、明、清的繪畫。

但先有一點要教讀者注意：即中國的繪畫，往往發展於亂世。如六朝、五代，及宋朝都是中原多事的時期，而繪畫在這些時期中特別繁榮。論理，這種文人雅事應該在盛世的太平時代才得繁榮。而事實恰正反對，理由何在呢？自來沒有人加以解說。我想，也許是日本藝術論者 廚川白村所說，藝術是「苦悶的象徵」之故。環境混亂，生活不安定，人心中的積鬱無從發洩，便向繪畫藝術的自由天地中去找求生趣。於是繪畫便繁榮起來。假如這話是對的，現代環境這麼混亂，生活這麼不安定，應該也是一個藝術繁榮的時代。但

時代也同人一樣，要蓋棺方才定論。現在這句話也正不容易說呢。

一、五代及宋的繪畫（畫院最盛時代）

自後梁太祖朱全忠篡唐，至宋太祖趙匡胤統一天下，其間只五十年，稱爲五代。這五十年中，中原有後梁、後唐、後晉、後漢、後周，五代相繼興亡。四方有燕、岐、蜀、後蜀、荆南、楚、吳、南唐、吳越、閩、南漢、北漢十二國割據稱雄。（普通除外暫起的燕和岐，稱爲十國。）正是干戈擾攘，戎馬倉皇的時代。而繪畫非常發達，江南與蜀國尤爲繁盛。設書院，羅致天下名工，使互相砥礪。最注重的卻是花鳥畫。像黃筌、徐熙，便是那時那地所產生的花鳥畫二大家。後梁有更大的畫家出世，其人卽荆浩。浩字浩然，號洪谷子。（因爲他隱居於太行山洪谷中，故名。）這位畫家學問非常深廣，爲宋代諸大家的祖師。他的畫道傳授關同，關同傳授宋代的李成，李成傳授范寬，范寬傳授郭熙。（宋代諸家詳見後

文。不但作畫，又有山水訣一卷傳世，爲中國畫論中的名言。他的畫法，根據王維的渲淡，而更進一步。王維的畫中尚有鈎勒之迹，荆浩則盛用水墨，渲刷、暈染，其畫面更富柔美之趣。其畫山水有種種皴法，例如斧劈皴法，雨點皴法，披麻皴法，礬頭皴法，都是他所盛用的。宋代的墨畫注重渲染與皴法，皆以荆浩爲先驅。

宋代自太祖至帝昺，治世凡三百二十年。其間外患有遼、金、西夏、蒙古之寇；內亂有朋黨之禍。差不多三百餘年間無有寧日。然而繪畫之發達，爲古今所未有。國家的獎勵繪畫，亦未有盛於宋代者。畫院之制，始於漢代元帝時。但當時不過雇用幾個宮廷畫家，爲帝室作裝飾而已，談不上國家的提倡藝術。後來，五代的南唐也設畫院，規模甚大，爲宋畫院的先驅。到了宋代，畫院特殊發展，開始以畫取士。太宗卽位，卽召集天下畫人，設「翰林圖畫院」。院中分

各階級，如待詔、祇候、藝學、畫學生、學生、供奉，皆畫官的官名。徽宗自己擅長丹青，其所繪翎毛盛傳至今。當時畫院最盛，米家父子畫家即出身於畫院。南渡以後，雖偏安一隅，高宗還是盡力獎勵畫道。其後李唐、劉松年、馬遠、夏珪，就創造一種畫風，特稱爲「院體畫」。

國家獎勵畫道，大畫家就接踵而出。國初有三家，即李成、范寬、董源，稱爲「古今三大家」。李成字咸熙，是五代與宋之間的人。其山水爲「宋格畫」的開始。范寬原名中正，字仲立，華原人，而卜居終南、太華。因爲他的性情溫厚寬大，故人皆稱他「范寬」。其畫山水，於構畫上富有獨創性。大抵以一巨山爲主眼，而以衆小山圍繞之。董源字叔達，鐘陵人。本是南唐畫院中的畫人。所繪水墨畫有特色，後世稱他爲「南宗派」的百代師。水墨畫倡於王維，盛於荆浩，至董源而完成。他最擅長披麻皴法，線皆溶合一氣，南宗派畫人皆模仿

他這筆法。以上三家，稱爲「宋代古今三大家。」如畫鑒中所說：「宋世山水超絕唐世者，李成、董源、范寬而已。嘗評之曰：董源得山之神氣，李成得山之體貌，范寬得山之骨法。故三家照耀古今，爲百代師法。」范寬有弟子郭熙，董源有弟子僧巨然，亦爲國初大畫家。郭熙河南人，其畫於構圖有特長。巨然鐘陵人，亦以水墨山水著名。又有趙令穰，字大年，能文，愛讀杜甫詩，畫則師王維，也是渲淡派的大畫家之一。其構圖平淡無奇，而於樹木的描寫上發揮特殊的技巧。更有兩位南宗的大畫家，便是大名鼎鼎的米家父子。父米芾，字元章，子米友仁，字元暉。父子二人畫山水，用一種特殊的點法，稱爲「米點」，其畫稱爲「米家山水。」這彷彿後述的西洋畫的「點彩派」，不過不用色點而用墨點。這種點法，原來發源於董源。董源宦游江南，看慣多水蒸氣的江南地方的煙雨景色，使用水墨渲染法描寫其狀。趙大年發展其技法，至米家父子而

集大成，自成一派。而米友仁畫道尤長於乃父。友仁性奇矯，有潔癖，仕於南宋宮廷。南宋都杭州，煙雨景色最富。友仁目擊江南風景，其畫益具特色，遂成一家。

除上述的大家外，還有一班「院體畫」的畫家，即趙伯駒（字千里），趙伯驥（字希遠），李唐（字晞古），馬遠（字欽山），夏珪（字禹玉），劉松年等。其畫有一定方式，墨守傳統，自樹一幟，為「院體畫」。其畫法屬於北宋，不及上述南宋諸家之自然。宋寧宗時，有畫家梁楷出世，開始打破院體畫的傳統。為晚宋第一大家。性嗜酒，不受金帶之賜，以繪畫研究終其身。

## 二、元明清代的繪畫（中國畫的集大成）

宋以後，元、明、清三代中，元、清二代畫道最盛，元有四大家，清有六大家。現在先從元說起。

元代在繪畫上是一個革命時代。自從唐朝吳道子使山水獨立以來，山水即爲中國畫的主幹。經過王維的培植後，到了五代及宋代而爛熟。但山水畫的主幹的發達，至此而止。元代以後的繪畫，向人物、花卉、翎毛各方面廣大地發展，不復集中於山水。打破這傳統的急先鋒，是顏輝（字秋月）。輝長於人物畫，其所作「鐵拐蝦蟆二仙圖」，爲劃時代的作品。蓋以前的人物畫，皆觀念的、精神的，不務寫實，如釋道畫即其著例。顏輝完全反對從前的畫風，尊重現實性，其所作人物畫皆似風似畫。自從他開了端，後世現實風的人物畫家輩出。像明代的仇英，清代的改七齋，皆以美人畫著名於世。故中國畫中獨立一格的「仕女畫」，盛行於元、明、清三代。

然元季四大家，仍是以山水爲宗的。四大家者，即所謂「黃、吳、倪、王」——黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙——是也。站在這四大家之前的，還有一位



開路先鋒，即宋末的趙子昂。現在必須先從趙子昂說起。

趙子昂，名孟頫，字昂，其字，又號松雲道人。此人詩文字畫兼長。在學者中，他也是執元初學界的牛耳的。他是宋的宗室，封魏國公，諡文誨。宋亡後，仕於元。他是吳興人，為當時吳興人俊之一。他的畫技，集前代之大成。而在內容方面，又為宋代文人畫的先驅。除山水外，又善繪馬，與唐代的鞍馬名手韓幹並稱於世。一家長於繪事。其妻管夫人，以墨竹著名於世。其子趙雍，字仲穆，亦以畫家著名。趙氏在繪史上，是繼往開來的一個轉機。四大家得了趙氏的引導，方能在中國山水畫上展出全新的境地。

四大家時代略同，其故鄉亦集中在江浙兩省，且大家不走仕途，（唯黃公望暫時做官，後來就隱居富春山。）大家隱居山水間，不求世俗榮利。——有這許多共通點，故其畫風亦大同小異。

黃公望，字子久，號大癡，常熟人。他是四大家中最優秀的一人。喜寫其故鄉常熟虞山的風景，遂以山水畫自成一派。他所私淑的前代畫家是董巨。故其畫中有董巨的遺跡。明末的董其昌，清初的王時敏、王鑑、王原祈，都是黃子久一派的畫家。

吳鎮，字仲圭，號梅花道人。除山水外，又長於墨竹。在四大家中，他的一派的從者出現最早。明初即有他的繼承者，像沈石田，是其最著者。梅花道人學北宗派。沈石田也學北宗派的馬遠、夏珪，故二人畫風相承。

倪瓚，字元鎮，號雲林，生於富家，收藏古畫甚多。倪雲林爲人，性質非常奇特，有狷介之操，又有潔癖，與時人寡合。在畫家中，其性行類似宋朝的米芾。時人因他性情迂闊，稱他爲「倪迂」。他的畫法所師的，也是董巨，但另有獨創之處，在四大家中爲最富獨創性的。時人稱他的畫風爲「天真幽淡」。

王蒙，字叔明，號黃鶴山樵，是趙子昂的外孫。其畫得外祖父之法，又師巨然，有細密的描法及粗筆的描法兩種。在皴法上，這兩種相反對的描法尤爲顯著。倪雲林與王蒙，各自成一派，而皆無直接的後繼者。

以上四大家所建立的新體山水畫，是支配以下明、清五百年間的中國畫壇的。但在當時，畫家並不完全屬於四大家的流派。承繼宋朝爲院體畫的一派，並割據一方。此派的首領，卽明初的戴進（字文進，號靜菴，又號玉泉山人）。他是明畫院中的人，承繼馬遠的畫風，獨樹一派，卽所謂「浙派」。其後繼者有吳偉（字次翁，號小仙）、張路（號平山）及明末清初的藍瑛（字田叔，號蜨叟）。

同時又有一派，與浙派同屬院體，而承繼李唐、劉松年的系統，與浙派相對立。其代表者卽周臣（字舜卿，號東村）。其門下有二高足，卽唐寅與仇英。

唐寅字子畏，又字伯虎，號六如，爲此派中最優秀者。其畫兼南北二宗之長，被稱爲「江南第一風流才子」。唐寅有友人祝允明（號枝山）及同鄉文徵明，三人皆以風流自詡，放浪詩酒，其逸話留傳於小說戲劇中。

以上是屬於北宗派的人。但在當代最隆盛的，不是這北宗派，而是元季四大家所引起的南宗派，卽「吳派」。北宗派拘囚於形式，至此便爲重情趣的南宗派所壓倒，此後北宗派就漸漸熄滅。自明末至清代，可稱爲北宗派的大家的，幾乎一人也沒有，畫壇全爲吳派所支配了。吳派中主要人物有三，卽沈周、文徵明、董其昌。

吳派中的首領，是沈周。字啓南，號白石翁，世稱之爲石田先生。其人兼長詩文字畫。書法學宋朝的黃山谷而又自成一家。畫學吳仲圭，又取法馬遠、夏珪，獨步於明初畫壇。他所收藏的書畫甚富，時時研究古畫，造詣愈深。其畫最

長於寫生，山水花鳥皆工。

文徵明名璧，以字行，又字徵中，號衡山居士。他是石田先生的同鄉，而是後輩。博學善書，師石田及黃山谷。畫學石田外，又取法趙子昂、吳仲圭及李唐。董其昌字玄宰，號思白，謚文敏，是明末人。亦兼長書文字畫。畫學黃子久，又遠師董源。清初六大家完全是由董其昌所引起的。其對於清初六大家的關係，猶如趙子昂對於元季四大家。董其昌時有畫中九友。其中陳繼儒（字仲醇，號眉公）深於學問，長於畫，爲九友中卓拔者。

清初六大家，稱爲「四王、吳、恽」。卽王時敏、王鑑、王原祈、王翬、吳歷，及恽壽平是也。王時敏字遜之，號煙客。王鑑字玄照。二人皆黃子久之徒。王原祈字茂京，號麓台，爲煙客之孫，其畫繼家法，又師大癡。王翬字石谷。吳歷字漁山，號墨井道人。二人初學王時敏及王鑑，後各自成一家。恽壽平字正叔，號南田，又

號白雲外史，與其他五家異趣，專致力於花卉，後代的花卉畫法悉受其支配。一四王、吳、恽」六大家之後，畫家輩出，畫風亦趨多方面。雖有名家輩出，現在亦未有定論。如前所述，中國繪畫繁榮於亂世，如六朝、五代、兩宋，皆是其例。倘使這不是偶然的，現代我國外患內災頻仍，應該又到了繪畫繁榮的機會。真果如此，我們希望繪畫不要繁榮起來，且讓四王、吳、恽永為近代畫壇的祖師罷。

## 第七章 文藝復興期的西洋繪畫

西洋繪畫的發達，比中國遲得多。中國繪畫在六朝時候就獨立，相當於西洋五世紀初。西洋繪畫到了文藝復興期方始發達，相當於中國明朝時代。相差約有一千年。（文藝復興期以前雖然早已有繪畫，但其繪畫同我國六朝以前的一樣，很不發達）又，中國繪畫在六朝以前都是人物爲主的畫，六朝時始有風景畫的獨立。西洋畫的發達程序亦然，而時候比中國遲得多。自文藝復興到十八世紀的畫，都是人物爲主的；到了十九世紀，方始有風景畫的獨立。

反之，西洋繪畫的發達，卻比中國繪畫急進。在文藝復興期，繪畫大發達一次；到了近百餘年間，繪畫更大地發達一次，其間畫派之複雜，畫家之衆多，

爲中國畫壇所不及。故談西洋繪畫的發達，可分爲兩節，即文藝復興期的西洋畫，與十九世紀以來的西洋畫。現在先說文藝復興期的西洋畫。

文藝復興的中心地點是意大利。意大利的佛羅倫斯（Fluence）尤爲歐洲美術的中心地點。在文藝復興初期（十三世紀初），此地卽有畫家輩出。著名者爲：

Giovanni Cimabue（西馬蒲1240—1320?）

Giotto di Bondone（喬篤1266—1337）

他們兩人是師弟，所作的都是寺院中的宗教畫。其畫派稱爲「佛羅倫斯派」。此外北意大利也有別派的畫家出世，但「佛羅倫斯派」爲中心畫派。這中心畫派到了十五世紀，又有天才輩出。卽：

Tommaso Masaccio（馬薩菊1401—1428）



Faolo Uccello (烏兼利 1397—1475)

Andrea del Castagno (卡斯塔玉 1390—1457)

Sand Botticelli (波的契利 1444—1510)

Domenico Ghirlandajo (琪郎達約 1449—1494)

就中波的契利尤為有名。其所描 Venus 的誕生，為傳世之佳作。卡斯塔玉與琪郎達約皆以描耶穌的最後的晚餐著名。其畫雖亦傳世，但與後述的三傑之一的遼拿獨所作最後的晚餐比較，竟大減色。拿這三幅最後的晚餐來比較研究，可以明知西洋畫發達的過程。

入了文藝復興盛期，美術界中出了三傑，即所謂「文藝復興三傑」，一繪畫就飛躍地進步而繁榮。在三傑之前，還有兩位不可不述的先驅畫家，即：

Andrea Mantegna (孟推坦 1431—1506)

Giovanni Bellini (斐理尼 1427—1516)

前者爲「Panda 派」的名人，後者爲「Venice 派」的代表。前者以描死的基督著名，後者以描聖母子 (Madonna) 著名。但他的聖母子也被三傑之一的拉費爾的聖母子所壓倒。比較觀賞，亦有趣味。

三傑出世，以前的畫家皆退避三舍。西洋畫壇就演出鼎足之勢。先把三傑的姓名年代列記於下，然後略敘其生涯與藝術。

Leonardo da Vinci (達拿獨 1452—1519)

Michelangelo Buonarroti (米侃郎琪洛 1475—1564)

Raphael Sanzio (拉費爾 1483—1520)

老前輩達拿獨，是貴族的父親與一農家少女野合而生的私生子。初爲軍事工學的技師，後又爲建築家、彫刻家、畫家。文藝復興期的藝術家，大都不

僅擅長一藝，而多才多藝。又不僅是一個美術家，同時又爲虔敬的教徒。這一點特色在遼拿獨最爲顯著。他的繪畫的最大傑作，是最後的晚餐。這畫費了三年的長日月而成功，其真蹟現在保存在意大利 Mirano 地方的寺院中。這畫題，以前有許多畫家描過。但遼拿獨所作最爲完美。其羣像配置巧妙，性格充分表現，爲別人的作品所萬不能及。在肖像畫中他也有傑作，最著名的爲莫那利若 (Mona Liza)，被稱爲世界畫寶之一。這畫僅高三尺，幅二尺，畫面並不大。但據美術史所稱，他描這畫費了五年的慘澹經營。爲了要使莫特爾裝出微笑的表情，曾用種種樂器奏美妙的音樂來引誘她。畫中所描的是一個女子的半身像。其口上所表出的微笑，後人稱之曰「莫那利若微笑」(Mona-Liza Smile) 爲世界神祕相之一。此畫曾於一九一一年遭盜竊，一時行方不明，後來始發見。

第二位畫傑，米侃郎琪洛，也是多方的天才。他是詩人、建築家、彫刻家，又兼畫家。其人性格奔放豪健，爲同時代諸畫家所不能及。他的父親是貴族，將赴遠處出仕的時候，生米侃郎琪洛，就把他委托乳母撫育。乳母的丈夫是一個石匠。米侃郎琪洛幼時受石匠的工作的感染，故長後特別歡喜彫刻。一四九八年赴羅馬，爲法王所信用。後爲法王的殿堂作大天井畫。於一五〇八年動手，至一五二二年完成，爲世間絕大的繪畫作品。這天井畫中所描的爲創世紀中的事件。中央分三幅，即人類創造、伊甸樂園及樂園追放。旁邊是大洪水，描寫人類的絕望、恐怖、激怒、勇武及悲哀各種表情，皆極生動。這天井畫完成之後，作者暫棄繪畫，改研彫刻。十年後，又來羅馬作第二次的大壁畫，即有名的最後的審判。這畫動工於一五三四年，完成於一五四一年，費時七年。畫的中央描基督，左描馬利亞，右描使徒及殉教者。殉教者各負刑具，向基督訴

窵。右上方描着擁十字架而飛來的天使。又有七個吹喇叭的天使，喚醒墓中的死者，使來受最後的審判。有的得了永劫的幸福，有的送入常闇的地獄。這壁畫和前述的天井畫，可稱爲文藝復興期藝術的精髓。米侃耶琪洛享年九十餘歲，終身不娶，以全部身心之力爲藝術奮鬥。與後之托爾斯泰等同爲英雄的範型的藝術家。

第三位畫傑，是短命藝術家拉費爾。他在十一歲上喪父，幼時獨自研究美術。十七歲時爲當時某名畫家作助手，後受上述兩傑的感化，作品忽然增色。他的作品，以聖母子圖 (Maltona) 爲最著名。描寫聖處女的莊嚴端麗，及幼年基督的天真爛漫，最能盡繪畫表現的能事。現在舉一聖母子圖的實例在卷首，讀者看了這幅畫，可以知道文藝復興期畫風的大概。當時的畫，大都筆法非常工緻，人物的眉毛頭髮都用工筆細描。人物的顏貌大都端莊美麗，

自成一種範型。而拉費爾的聖母子尤爲此種畫風的代表。拉費爾所作聖母子圖不止一幅。其中有一幅於一九〇二年由美國人出百萬元購去。

上述的三傑在美術史中佔有同等的地位，而事業各異。遼拿獨在六十餘年的生涯中僅傳留少數的傑作。拉費爾反之，在短促的三十餘年中作出多數的華美的傑作。米侃郎琪洛則以九十年的長期的奮鬥，留下許多巨大雄壯的紀念品在世間。

文藝復興三傑以後，直至十八世紀，歐洲各地產生許多畫家。但其畫風大同小異，不妨視爲文藝復興的餘波，或三傑的影響。其間可分爲二時期，即（一）北歐文藝復興期，及（二）罷洛克時代。現在分述在下面。

（一）北歐文藝復興，集中於富耶特斯（Franz Hals）及德國地方。富耶特斯地方的名畫家，是發明油畫的兄弟二人：

Hubert van Eyck (赫勃德·房愛克 1366?—1426)

Jan van Eyck (強·房愛克 1380?—1440)

現今西洋畫家所盛用的油畫顏料，在文藝復興三傑的時候還沒有發明。三傑等所用的畫法，叫做鮮畫 (Fresco)。這是用膠水調和顏料而塗寫的，在驅使上，在保存上，都不及油畫的便利。開始用油調製顏料的，是房愛克兄弟二人。二人生於富耶特斯地方，(即現今法國北部及荷蘭、比利時等處) 兄弟二人為寺院的祭壇作大壁畫，工作甚久。兄於未、完成中死去，由弟獨力完成之。這祭壇畫中描寫人物凡數百，一一描出其個性，背景及遠近法亦一筆不苟，為三傑以後難得的大作。北歐的繪畫，皆發源於房愛克兄弟二人。他們的發明油畫，尤為功德無量，後來的畫家們得了這利器，便容易充分發揮其天才。

德國自十五世紀後，繪畫亦非常發達。首先揭開德意志畫壇之幕的，有三大畫家，即：

Albrecht Durer ( 裘雷爾 1471—1528 )

Lucas Kranach ( 克拉拿哈 1472—1537 )

Hans Holbein ( 霍爾罷英 1497—1543 )

裘雷爾是德國第一位大畫家。幼時曾隨父親學鑄金術。後轉學繪畫，漫遊各地，研究古代名家的作品。及歸故鄉，閉門著作。其作品以肖像畫為最多。因為幼時曾學鑄金術，故於油畫之外，又長於Etching畫——即在銅面用化學藥品腐蝕的一種畫法。又善作水彩畫。各方面皆有良好的作品傳世。其作風力強而沈着。現代德國的表現主義，實由這位畫家出發。第二人，克拉拿哈，作風與前者大異，圓滑而輕快，發揮着一種特異的浪漫精神。其作品中多裸



體畫，長於人間歡樂的描寫。第三人，霍爾罷英，最擅長肖像畫。其肖像畫技術，爲一切畫家所不及。雖精細的寫實畫，也不失一種悠揚自然的氣品。當時德國的特權階級，都請教他。

(二) 罷洛克時代，繪畫盛行於富耶特斯，荷蘭，及西班牙地方。罷洛克即 Baroque 的譯音，是一種專重技巧的藝術的名稱。藝術從現實的人生游離，而超然地成了「爲藝術的藝術」，或「爲技巧的技巧」，於是有罷洛克及其後的洛可可 (Rococo) 藝術的出現。

在富耶特斯地方，罷洛克藝術的大家有二人。即：

Lorenzo Bernini (裴爾尼尼 1599—1680)

Peter Paul Rubens (PI朋史 1577—1640)

裴爾尼尼是意大利人，兼建築家、彫刻家、及畫家，有「米侃耶琪洛第

「二」之稱。呂朋史是富郎特斯畫派隆盛期的代表者。其畫注重人體描寫，對於近代藝術的技術影響甚大。現代美術的遠源，即在於呂朋史。他是比利時人，遊學意大利，歸國爲宮廷畫家。所作多歡喜幸福的宮廷生活。一生所作大畫極多。現今羅佛爾美術館中特闢「呂朋史室。」

荷蘭當罷洛克時代，也出了兩位大畫家。卽：

Frans Hals (哈爾史 1580?—1666)

Van Liji Rembrandt (倫勃郎德 1606—1669)

兩人畫風大同小異。哈爾史生活放浪，其所作畫亦然，人物大都作輕快的幽默的表情。倫勃郎德所作多風俗畫、肖像畫，及下層生活的描寫。亦富於幽默。有時也取用宗教的題材。但他的意識，根本不是宗教的理想主義，而是世間的現實主義。他曾爲其夫人薩史綺亞作種種肖像，爲平生得意之作之一。

種。薩史綺亞死，家政紊亂，致負巨債，終於宣告破產。但在貧窮中他仍努力作畫完成其悲慘的藝術禮讚的一生。他死後，荷蘭有許多人追隨他的畫風。

上二人及其追隨者，都是風俗畫與社會畫家。都能發揮荷蘭的國民性，又爲近代美術的一種先驅。此外，荷蘭還有風景畫的大家，對於近代繪畫有很大的影響，不可以不介紹。其中最著名者有二人：

Jacob van Ruiedael (羅伊士提爾 1625—1682)

Mindert Hobbema (霍裴馬 1638—1709)

二人皆風景畫專家。後者尤以構圖的巧妙著名於世。

西班牙，也受罷洛克藝術的影響。在十六世紀時，此島上產生了四大畫家。卽：

Domeniro Theotokopuli (托托可普理 1548—1625)

Diego de Silva y Velazques ( 凡拉史侃士 1599—1660 )

Bartolomé Esteban Murillo ( 莫理洛 1618—1682 )

Francisco Geose de Goya ( 谷雅 1746—1828 )

第一人因爲不是西班牙產而是克雷塔島上的人，故通稱爲 Il Greco ( 伊爾·格雷可 )。其作風有許多地方與近代畫相一致。近代的後期，印象派作家，曾蒙他的影響。第二人，凡拉史侃士名望最大，爲西班牙洛可可式美術的完成者。其作品多貴族生活的描寫。就中以肖像畫爲最佳。第三人，莫理洛爲宗教畫家。第四人谷雅，時代較晚，在十八世紀末至十九世紀初之間，爲世界最大畫家之一。所作多歷史、肖像、風俗畫。筆致豪放，構圖新奇，可謂近代西洋畫的急先鋒。

## 第八章 十九世紀以來的西洋繪畫

西洋繪畫第二次繁榮，始於十九世紀。十九世紀以前，雖然也有各地畫家相繼出世，但無甚異彩，大都不過是文藝復興期的餘光罷了。到了十九世紀，歐洲政治學術上起了兩大變動，即拿破崙的革命與科學的昌旺。這些變動反映到藝術上，繪畫就換了全新的面目而出現。其出現的中心地點，是法蘭西。故文藝復興期繪畫繁榮於意大利，十九世紀繪畫繁榮於法蘭西。故意與法，這兩個地方，為歐洲藝術空氣最濃重的所在。

自十九世紀初至今日，西洋繪畫一直繁榮，但畫風不絕地在那裏變遷。約計之，有六種畫派相繼出現。即（一）古典派與浪漫派，（二）寫實派，（三）印象派，（四）後印象派，（五）野獸派，（六）新興諸派。這種畫派

的分定法沒有一定，可以分得更詳細，也可以分得更簡略。現在以畫面的變相爲標準，大約分定這六派，並逐一加以說明如下。

### 一、古典派與浪漫派

這兩派是近代繪畫的先驅。上承文藝復興，下起近代藝術。古典派（Classicists）與浪漫派（Romanticists），也可總稱之爲理想派（Idealists）。這兩派的倡導者，卽下列兩大畫家，都是法國人。

Louis David（達微特 1748—1825）——古典派

Paul Delacroix（特拉克洛亞 1799—1863）——浪漫派

達微特與拿破崙同時，且爲拿破崙崇拜者。一生的作品，大多數是讚美拿破崙勳業及貴族描寫的繪畫。拿破崙聘任他爲美術總監，當時他在歐洲美術界有獨裁的權利。他的最傑作，是「戴冠式」，乃爲讚頌拿破崙卽皇帝位而作的。

一八一五年拿破翁遭滑鐵廬之敗。明年，達微特即被放逐。戴冠式亦不准留在法國，被切斷爲三部，日用鉛粉塗抹，輸送到他放逐的地方。時達微特年已六十有七，不久客死在那地方，屍體不得返國。其友人及弟子等力爲設法請願，終不得許可。這個皇帝讚頌的大畫家的靈魂，到現今還在異鄉徬徨。古典畫的特色有四：（1）藝術美不從自然出得，而從古代藝術中取得。（2）專門注重形式美。（3）爲形式而犧牲主觀個性。（4）重素描而輕色彩。此派的承繼者中，首一名畫家，也是法國人。即：

Jean Auguste Dominique Ingres （昂格爾 1780—1867）

浪漫主義在文學上產生有名的雨果（Victor Hugs），在繪畫上產生特拉克洛亞。他也是法國人。其畫所異於達微特者，在形式上，是注重色彩，故能脫卻以前的拘束，而表現奔放的思想感情。在內容上，是不取材於古代，而

以表現主觀的熱情爲主。故以前達微特專寫貴族生活，如今特拉克洛亞則取卑近的人間感情爲主題，繪畫便與宮廷沒交涉。這是更富現代意味的一種畫派。特拉克洛亞的大作，是「一八三〇年，」即描寫一八三〇年的七月革命的圖中描一自由女神執手鎗與三色旗，在那裏引導國民。所有人物都是現實的，連那個女神也同美麗的少女無異。然而以上諸人的畫，都憑理想而取材，不是現實世間的寫實，不合於科學昌旺時代的歐洲人的胃口。故不久繪畫就移變爲寫實派。

## 二、寫實派

寫實派，就是不許仿古，不許空想，照目前的狀態描寫的繪畫。這是近代很有勢力的一派，現今世間的畫學生，還是以這主義爲根基而學畫。寫實派的大畫家有二人。即：



Jean-Francois Millet (米葉1814—1875)

Gustave Courbet (柯裴1819—1877)

米葉是近代最偉大的畫家。他的偉大在此：他是一個窮人，家裏有時絕糧。因為他的畫為時人所不解，沒有人出錢買他的。然而他抱定自己的主義而作畫，不肯阿世隨俗。終於建立了他的藝術的大革命。原來當時歐洲俗衆，看慣了古典浪漫的作品，只知貴族的、優秀的、清新的題材可以入畫，而反對民間生活描寫的繪畫，認為這些是醜陋的。米葉生於農家，偏偏取農村的貧苦生活來描畫，世間就沒人睬他。他有一次描一個勞農倚着鋤頭在田間休息，人們批評他這畫難看，他告訴人說：

「人們對於我的倚鋤的男子的評語，在我覺得奇怪。看見了命定非汗流滿面不能生活的人時，把心中所起的感想率直地寫出來，難道是不

「可以的麼？」

他的藝術主義，在這幾句話裏可以看出。到了他晚年時候，世間漸漸認識他的偉大，有人讚許或購買他的作品。然而這時候他年紀已老，且患眼疾，不久就在默默地辭世。他死後，世間方始完全認識他，各國政府出百萬金購求他的作品，永遠保藏在各地的大美術館中。米葉的名作，最周知的是晚鐘、拾穗、初步等。卷首所舉的驅驢者，也是其素描名作之一。

柯斐的寫實，比米葉更加徹底。米葉的畫中尚有感情的分子，柯斐的畫中竟全是客觀的照描。他也是出身於農家的人。十九歲來到巴黎，看了前人的作品都搖頭，就決定獨闢一路，專寫現實。他有這樣的話：

「理想都是虛偽的！像歷史畫，完全與時代社會狀態相矛盾，真是愚人狂人的事業。宗教畫也與現代思潮相背馳。總之，凡空想皆偽，事實皆真。」

真的藝術家必須向自然而讚美。寫實主義，正是理想的否定。我們必須依照所見的狀態而描畫，只有可由視覺與觸覺感知的，可爲我們作畫的題材。」

故他的名作，如石工，全是一個石匠的寫實。米葉的拾穗，晚鐘中所有的詩趣，在石工中全無影踪了。

上二人的作風更推進一步，即成爲印象派藝術。

### 三、印象派

十九世紀後半，民衆的思想與生活狀態與前大異。因之對於藝術的要求也大異。有識者，都不歡喜大規模的，虛空的裝飾畫，而歡喜切身的日常生活的描寫。不歡喜龐大的，沈重的繪畫，而歡喜輕快的，淡泊的，可親的描寫。米葉與柯斐先已適應了這要求，印象派更進一步，徹底勵行目前日常生活的

如實表現。印象派出現於一八七四年。這一年八月十五日，一班同志的畫家合開自作展覽會。其中陳列的畫，都描得模糊不清，不可近看而只宜遠望，所望見的也只是一個大體的印象。就中有一幅，塗着各色顏料，而看不出東西，題曰「日出印象」。原來所寫的是早上太陽初出時東天的光彩。一班不解此派畫道的人羣起反對，給他們一個綽號叫做「印象派」。這班畫家逆來順受，就肯定了這名稱。印象派畫家中有二元老及四大家。卽：

Edouard Manet ( 馬南 1833—1883 )

Claude Monet ( 莫南 1840—1927 )

Camille Pissarro ( 比沙洛 1831—1903 )

Aefred Sisley ( 西斯雷 1839—1899 )

Hillaire Germain Edgard Degas ( 寶格 1843—1917 )

August Renoir (羅諾瓦1814—1920)

馬南是印象派的發起者。前述的日出印象便是他所作的。然而他只是「外光」的發見者，不能說是完成者。「外光」的完成者，是莫南。甚麼叫做「外光」？原來以前的畫，都偏重形而忽略光。據印象派畫家看來，以前的畫都不能說是真正的寫實。真正寫實，必須描出自然物一剎那間的現象。這現象由形與光二者造成，而光尤為重要。一切形態，皆因光的變化而顯出。故莫南用力於光的研究。他不歡喜室內的暗光，而歡喜室外的陽光。而且描寫這陽光時，必須坐在陽光前面，一面看，一面描，方才不致失真。莫南的大作，都是無名的野外風景。或者描一片水，或者描幾株樹，或者描些稻草堆。畫的好壞不在於題材上，而在於自然物的光與色的描法上。這二位元老完成了印象派畫風之後，世間的畫家羣起相從。此畫風就彌漫於全世界，至今日遺風尚

未斷絕。

印象派畫家中最著名的，是前列的四大家。比沙洛專長於風景畫，有「印象派的米葉」之稱。晚年又用印象派的筆調來描寫巴黎的市街，其作品爲市街風景畫中的最佳作。西斯雷也是專長風景畫的人。其畫風注重光的表現，爲當時多數青年畫家所景仰。題材多取溫和的自然。深綠的水，森林，百花爛漫的春日，的田舍，尤爲其得意的題材。竇格是印象派的人物畫家。其所描舞女，尤爲著名。大抵色彩鮮麗，調子柔和，近看模糊不分，遠望姿態活躍，宛如生人。現在舉他的一幅洗濯工人爲例。讀者細玩這幅畫，便可知這畫與文藝復興時代的聖母子圖及米葉的驅驢者趣味各異。不似聖母子圖的細寫，又似驅驢者的顯出線條，而全體渾然，像實際的人物一般生動。繪畫到了這時代，完全變成了自然的再現。羅諾亞也是人物畫家，但是貴族的。他的

肖像畫肉體豔麗，色彩豐富，爲當時上流階級所酷愛。當時德國大歌劇家華葛拿爾（Wagner）也曾做半小時莫特爾，請他畫肖像。但他所長的是女性描寫。現今流傳的印象派名作複製品中，他的女子畫含有不少。大都面龐圓肥，肉色紅紅的。

#### 四、後印象派

西洋畫派的變遷，每一派是一次革命。然而以前所述的古典派、浪漫派、寫實派、印象派，都不過是小革命而已。根本動搖的大革命，是後印象派。何以言之？古典、浪漫、寫實三派，雖題材的選取各人不同，但畫面上大體同是以客觀物象的細寫爲主的；印象派注重瞬間的印象描寫，不復拘拘於物象的細寫，比前者另闢一徑；但其描寫仍以客觀物的忠實的再現爲主。非但如此，又進而用科學的態度，極端注重客觀的表現，絕不許參加主觀的分子。所以上

述的幾派，可說是共通地以客觀描寫爲主的繪畫。到了前世紀末葉的後印象派，西洋畫法根本動搖，即廢止從來的客觀的忠實的再現，而開始注重畫家內心的表現了。換言之，從前描形描色均照客觀，現在卻照畫家的心中感覺如何，即描成如何，不管實際的形色。中國畫向來是如此的。譬如描山水，照畫家胸中邱壑而自由布置；描人物，照畫家心中理想而自由取姿勢。與實際山水的位置及實際人物的解剖不合，均不計較。現在後印象派亦取這態度作畫。故後印象派可說是東洋畫化的西洋畫。以前的西洋畫都畫得像真物，今後的西洋畫就不像真物了。

後印象派有三大家，其中賽尚痕爲之祖。餘二人爲其景從者：

Paul Cézanne (賽尚痕 1839—1906)

Vincent van Gogh (谷訶 1853—1890)



Paul Gauguin (果剛1848—1903)

賽尙痕是法國巴黎一位銀行家的兒子，少年時學法律，二十餘歲始改習繪畫。起初研究馬南等的外光派畫法。四十歲時，獨自默默地歸故鄉，潛心研究，創造出自己的新畫派來。他的藝術的特色有二，即色彩的特殊性，與形的團塊的表現。試看卷首的插畫，那人物及背景，色彩濃重，形體堅強有力。顯然不是實物的再現，而含有畫家的主觀的意圖了。後來的野獸派及各新興派，都受賽尙痕的指導，所以人稱他爲「新興藝術之父」。

谷訶有「火燄畫家」之稱。爲的是他的主觀非常強烈，如火燒一般，因此他的畫也富有氣勢，與中國的粗筆畫更相類似。他是荷蘭人，一個牧師的兒子，因此他的宗教的信心很強。最初因愛好美術，到巴黎的美術商店做店員。然而他的熱情，不適於這種職業，屢次遭店主斥逐。後來到英國，當基督教

學校的教師。後又到比利時當傳道師。這期間他傳教非常熱心。有時在炭坑中或工場中向民衆說教，有時在神前虔敬地祈禱。他對民衆說教時，覺得用繪畫爲宣傳手段最爲適宜。爲這一念所驅，他就猛然地向藝術突進。後來就深入藝術的境地中。他不把藝術當作憧憬的陶醉的娛樂物，而視之爲自己心靈的表現。於是埋頭於自然觀察及繪畫研究中。因爲感情過於熱烈，後來神經有病，自己拿剃刀割去耳朵。他的朋友把他送進腦病院，療養數年，仍不見效。有一天用手鎗自殺，誤中腿部，一時不死。在病院中過了幾天，忽然氣絕了。遺下傑作甚多。就中何日葵、腦病院、自畫像等，是世人所共賞的。

果剛也是一個奇人。他生於巴黎，幼年失父，十七歲當水夫，度航海生活。二十一歲時捨船，來巴黎做店員。地位漸漸高起來，做了經理。娶妻，生子女五人，居然做了巴黎的資產階級。然藝術的根性潛在他的身心，有一天他忽

然棄職，拋卻妻子，獨自逃入藝術研究中。他對於巴黎的文明社會的繁華生活，漸漸覺得討厭起來，一心企慕原始風的質朴的人生。他在航海中，曾經見過海洋中島國上的未開人的生活。這時候他就離去巴黎，逃至大西洋中的塔希諦島（Tahiti），做了未開化人，度原始的生活。所以他的畫中，有不少是原始人生活的描寫。大抵膚色黃黑，眉眼粗大，衣服朴陋，背景是南洋的海島上的風景。

以上三人的畫的特色，是線條顯明，形狀奇怪，色彩濃重。由這特色更進一步，便是下述的野獸派。

### 五、野獸派

野獸派，是後印象派的展進。線條在中國畫中是獨立的，在西洋畫中向來不獨立，到了後印象派，漸漸顯出來。進於野獸派，線條也成了獨立的存在。

故野獸派與中國畫非常接近。

野獸派，即 Fauvists 這名目與印象派一樣，也不是自己取定，而是批評者給他們的綽號。這一派的繁榮，始於二三十年前，現在正佔着歐洲畫壇的重要地位。許多畫家，現在大都還活動着。其中主導者為馬諦斯。今列舉重要者五人如下：

Henri Matisse (馬諦斯 1869—)

Andre Derain (特郎 1880—)

Maurice de Vlaminck (符拉芒 1876—)

Kees Van Dongen (章根 1877—)

Marie Laurencin (洛郎商 1885—) (女畫家)

馬諦斯的畫，評家比擬他為書法中的草書。因為畫面筆致顯明而線條

活潑，爲自來西洋畫中所未見。現在舉一例，題名姊妹的，如卷首所示。這畫中衣服五官，都用線條構成，與前舉各例顯然大異。特耶與符拉芒是此派的中堅人物。二人都是巴黎人，前者有健全的理智，一面承受馬諦斯的畫風，一面爲立體派的先驅。後者富於熱情，受谷訶的影響甚多。童根與女畫家洛郎商，筆致皆極簡單。畫面有清新之趣。

## 六、新興諸派

所謂「新興藝術」，是指最近歐洲大戰後出現的種種奇異的畫派。這種畫派的共通相，是打破從來的繪畫的傳統，超越繪畫藝術的範圍。即欲在平面的繪畫中表現立體，欲在靜止的繪畫中表現動作。或者異想天開，用純粹的形狀色彩來作視覺的遊戲，用種種符號來作繪畫的表象。其中主要者有四派，即立體派（Cubists），未來派（Futurists），構圖派（Compositionists），

達達派 (Dadaists)。

立體的提倡者是比卡孛 (Pablo Picasso 1881—)。他是西班牙人，本名 Pablo Louig，但他歡喜用他母親的姓名 Picasso。他的父親是美術學校教師，他自幼歡喜繪畫。最初受後印象派諸家的影響，畫風類似果剛。後來形體漸漸崩壞，變成三角形、半圓形、圓錐形等幾何形體，畫面上全不見物象的形態。往往畫題是人物而畫中不見人物，畫題是靜物而畫中不見靜物。此種畫風現在普遍地瀰漫在世間。但多用以作裝飾，如商店的樣子窗，建築物及家具的模樣，廣告的圖案等。然而除少數特殊畫家以外，絕少有愛用幾何形體作畫，或愛看這種玄妙的畫的人了。聽說比卡孛現在亦已不再作那種畫，有許多同派的畫家已捨棄畫筆，去作電影事業了。

未來派的主將是意大利人馬利內諦 (Phillip Marinetti 1878—)。他

的主張，繪畫中應該表出時間的經過。故畫馬，描無數的腳，表示牠正在跑。畫彈琴，描許多的手，表示牠正在按弦。馬利內諦留學法國，爲李爾蓬大學法學博士。他是大工場的老闆，每年收入甚鉅。又有才幹，能作詩，作劇，議論，演說。一九〇九年二月二十日，他在巴黎發表未來派宣言。次年即開未來派繪畫展覽會。同派的畫家甚多。但賞識者究竟少。故其畫派崛起一時一地，終於未能成立。

構圖派的提倡者是俄國人康定斯基 (Wassily Kandinsky 1866—)。  
他主張用純粹的形狀色彩來作圖，索性放棄了自然形體。故其畫與圖案相似，又像小孩玩的萬花筒中所窺見的狀態。因爲畫中沒有物象而只有抽象的形色，故又名「抽象派」。

達達派的提倡者是德理史當·札拉 (Tristan Tzara)。其人屬何國籍，

亦不明白。他用種種符號代替形狀色彩而作畫。題曰「某君肖像」的畫中，只見許多圓圈、直線、曲線及文字。據他們自己說，非他們的信徒不能理解他們的「畫」(？)他們又作達達詩，其詩亦為我們所不能理解。

新興諸派，大都是少數人一時高興而提倡的玩意兒。其實不能視為繪畫藝術。像達達派，尤為荒唐。所以諸派的壽命都很短促，有的早已沒落。沒落的也不見發展。今後西洋畫壇的傾向，不復向着這新奇的方面，卻轉向切實的路徑。現今大眾所要求的，是切實、單純、明快的表現。近來單色的木刻畫流行於世界各國，即表示着未來的繪畫的傾向。卷首所揭第六圖，為俄國 P. Pavulinov (保里諾夫) 所刻肖像。現今此種木刻畫，在我國各雜誌上發表的也很多，且亦不乏佳作。可想見其正在全世界普遍地發展着了。



第八章 十九世紀以來的西洋繪畫