

倪貽德著

西洋畫概論
三冊

現代書局印行

倪貽德著

西洋畫概論

陸恂

現代理書局印行

西洋畫概論

實價一元二角

著作者 倪貽德

發行者 洪雪帆

印刷者 現代印刷公司

出版者 現代書局

總發行所 上海四馬路

現代書局

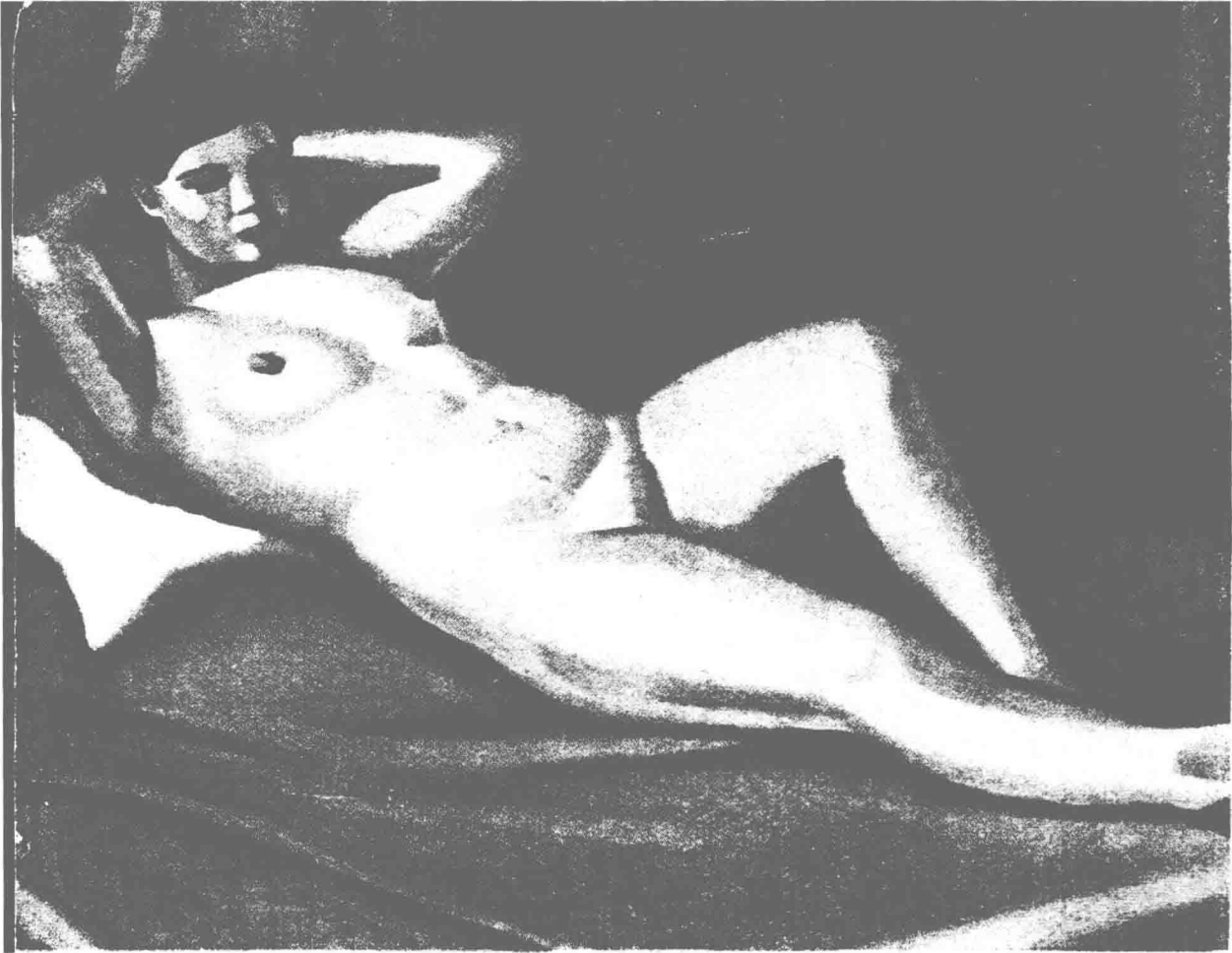
分店

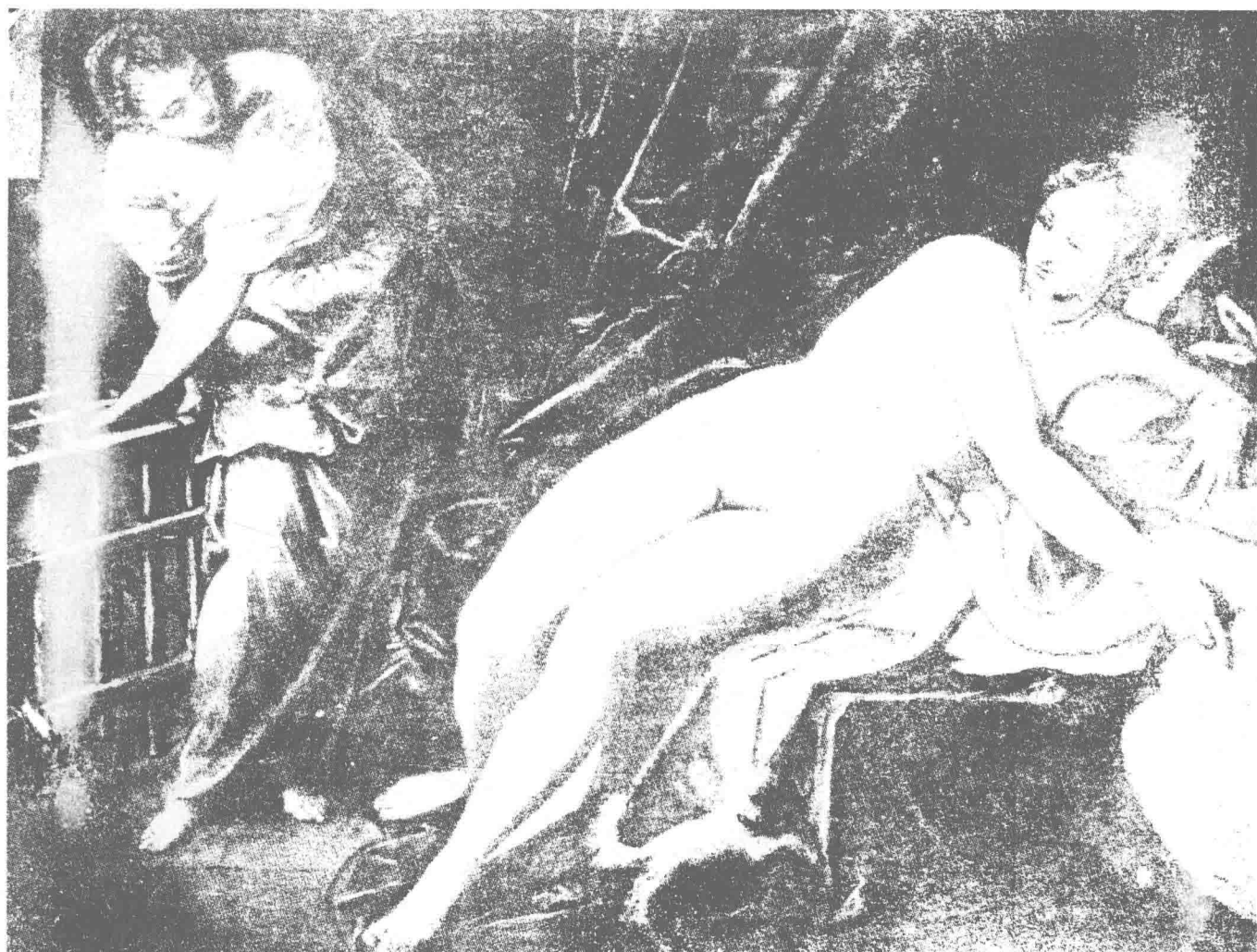
南京 福州 洛陽 成都
北平 廈門 開封 汕頭
廣州 杭州 九江 雲南
漢口 鄭州 重慶 雲南

版權所有
不准翻印

1933, 10, 1, 初版

1-2000冊







繪畫的基礎



方·其·依·克

肖像



西門

省代





倫勃朗

自畫像



高島

肖像



文格第一

人體素描



柯洛

風景



馬奈：

老音樂師 部份



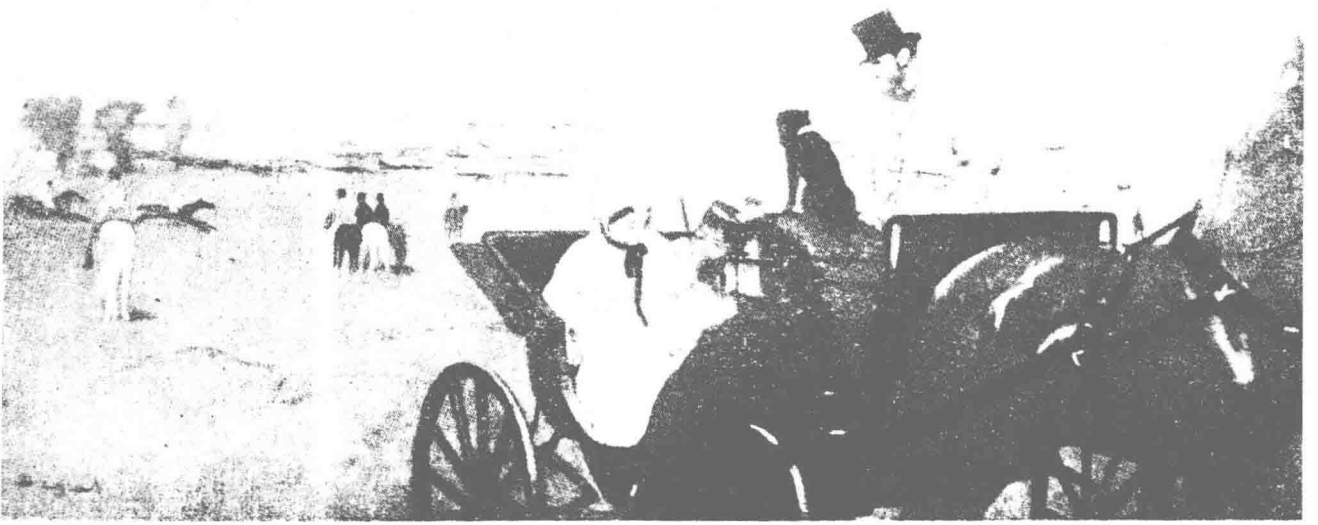
莫
不
...

花
園



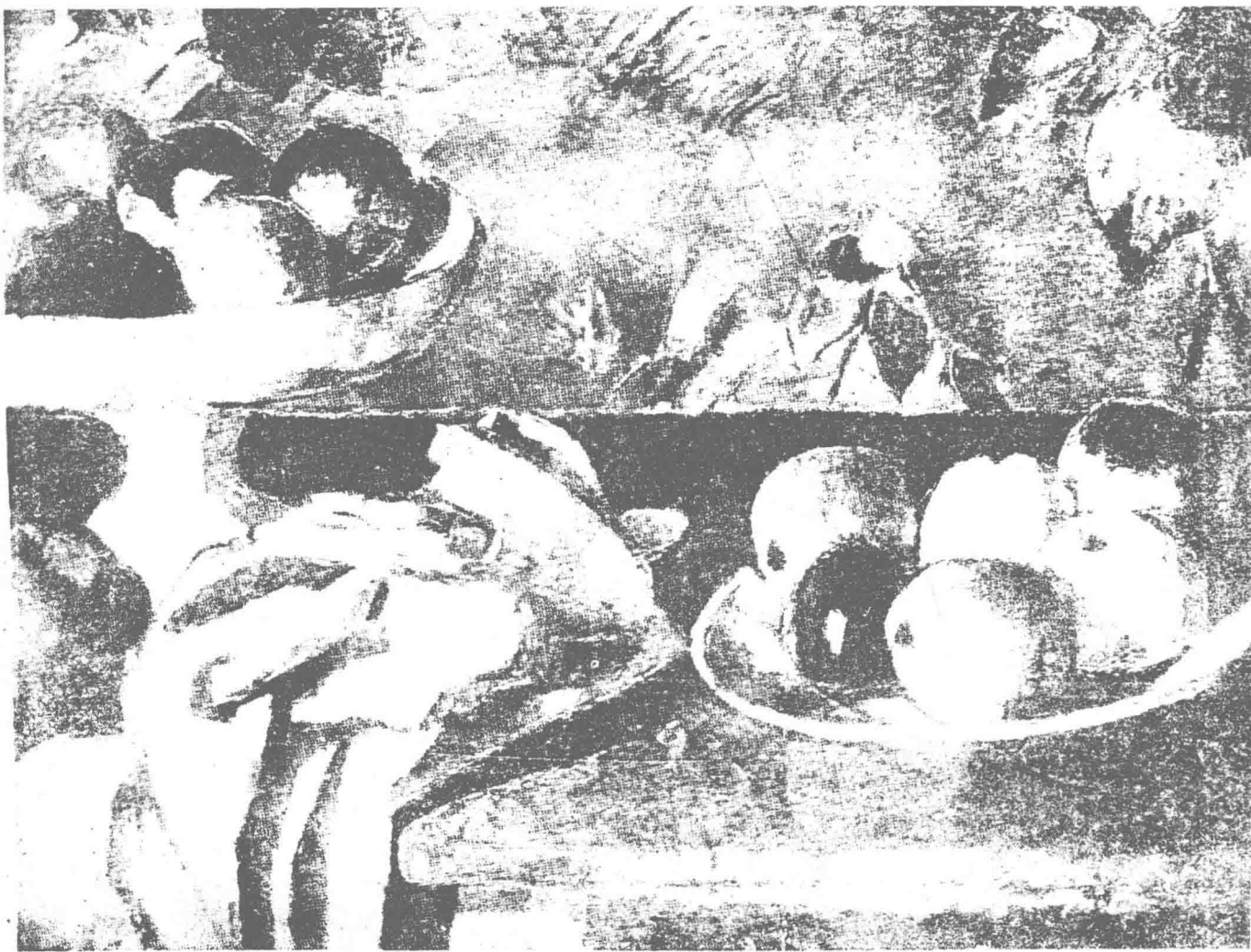
羅納阿

肖像



特
湖
：

馬
車





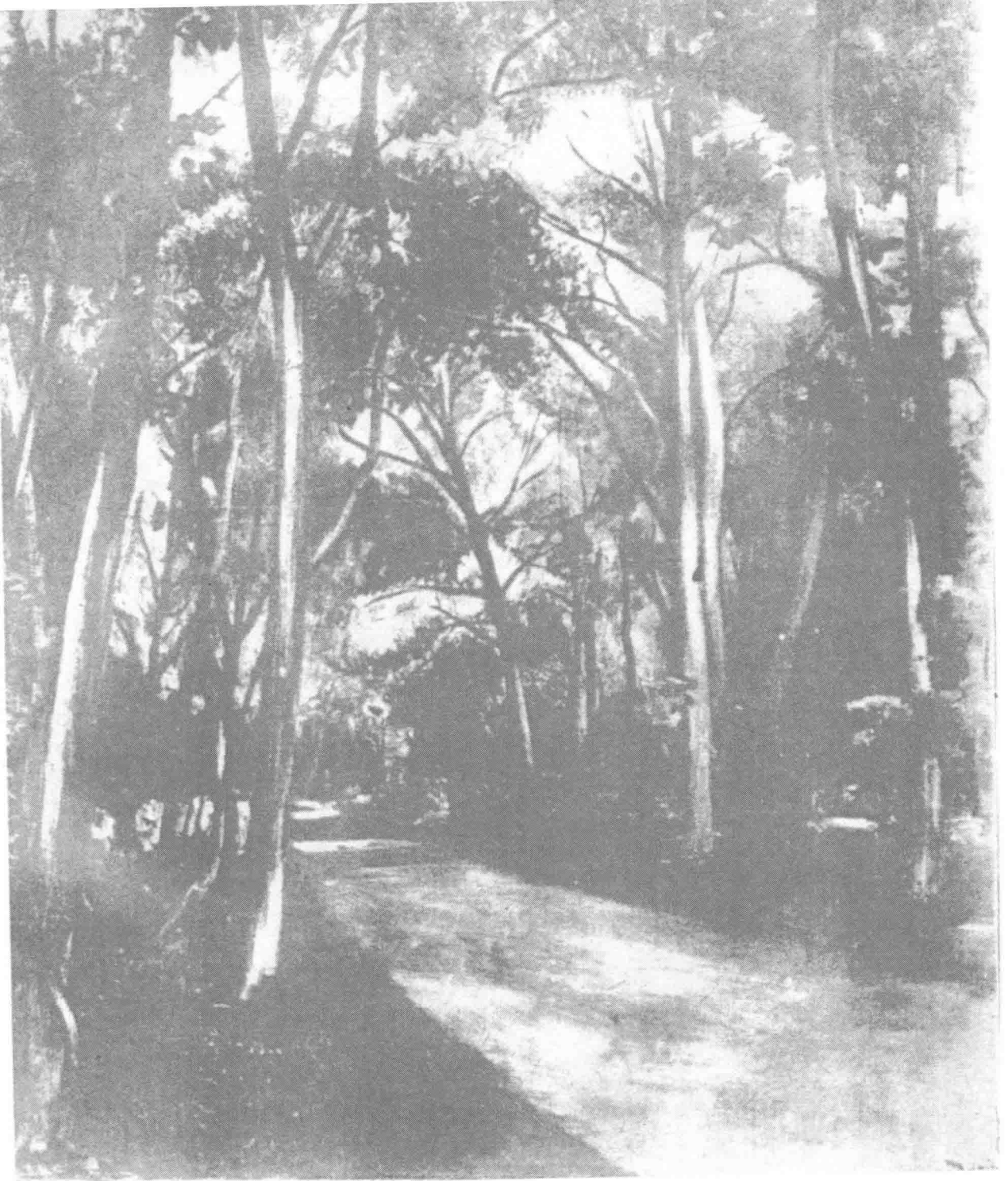
馬諦斯..

裸女素描



畢加索：

海邊之女



特朗..

林



佛拉芒克：

風景



郁德里羅：

風景



克斯玲：

裸婦

西
洋
畫
概
論

目次

| | | |
|-----|-------------|----|
| 第一章 | 序論 | 一 |
| 一 | 所謂西洋畫 | 一 |
| 二 | 東西繪畫的異點 | 八 |
| 1 | 東西根本觀念之不同 | 八 |
| 2 | 西洋畫的空間觀念 | 一三 |
| 第二章 | 西洋畫的基礎知識 | 一七 |
| 一 | 在西洋畫上的空間的構成 | 一八 |
| 二 | 視覺構成的諸要素 | 二三 |
| 1 | 光線（明暗表現） | 二四 |

2 形體及色彩……………三一

A 形體表現

B 色彩表現

3 技法及觀照（構想表現）……………六一

A 畫因

B 構圖

C 技法

D 構想

第三章 素描……………九一

一 素描的意義……………九一

二 木炭畫……………九二

三 石膏像寫生……………九四

| | | |
|-----|--------------|-----|
| 四 | 素描技巧····· | 九六 |
| 五 | 垂鉛與測捧····· | 九七 |
| 六 | 明暗法與立體····· | 九九 |
| 七 | 明暗之強弱····· | 一〇一 |
| 八 | 線描····· | 一〇二 |
| 九 | 定著····· | 一〇三 |
| 十 | 素描與材料····· | 一〇四 |
| 第四章 | 水彩畫····· | 一〇七 |
| 一 | 水彩畫總論····· | 一〇七 |
| 二 | 材料與用具····· | 一一一 |
| 三 | 水彩畫法····· | 一一五 |
| 四 | 水彩寫生的順序····· | 一二七 |

五 水彩雜話……………一二一

第五章 油畫……………一二五

一 油畫的發展……………一二五

二 油畫的題材……………一三六

三 材料與用具……………一三九

第六章 人物畫……………一五五

一 人物畫概述……………一五五

二 裸體畫……………一五八

1 素描、解剖……………一七〇

2 立體表現與人體構成……………一七三

3 着色……………一八一

4 人體和背景的關係……………一八一

| | | |
|---|----------------|-----|
| 三 | 着衣人物畫····· | 一八四 |
| 1 | 裸體和着衣的意義····· | 一八四 |
| 2 | 衣服和肉體的關係····· | 一八六 |
| 3 | 衣服的花樣····· | 一八七 |
| 4 | 衣服的皺紋和物質感····· | 一八八 |
| 四 | 肖像畫····· | 一九〇 |
| 1 | 肖像畫的條件····· | 一九一 |
| 2 | 第一天的工作····· | 一九二 |
| 3 | 第二天的工作····· | 一九三 |
| 4 | 第三天的工作····· | 一九三 |
| 5 | 第四天的工作····· | 一九四 |
| 6 | 背景····· | 一九四 |

| | | |
|-----|---------|-----|
| 7 | 關於五官的注意 | 一九五 |
| 8 | 肖像畫之型 | 一九五 |
| 五 | 羣像 | 一九六 |
| 1 | 繪畫與壁畫 | 一九八 |
| 2 | 歷史上的羣像 | 二〇〇 |
| 3 | 羣像之意義 | 二〇三 |
| 六 | 壁畫 | 二〇八 |
| 第七章 | 風景畫 | 二一七 |
| 一 | 風景畫的發展 | 二一七 |
| 二 | 風景畫技法 | 二二八 |
| 三 | 旅行寫生 | 二三九 |
| 第八章 | 靜物畫 | 二四五 |

| | | |
|-----|------------|------|
| 一 | 靜物畫的發展 | 一二四五 |
| 二 | 靜物畫順序 | 一二四九 |
| 1 | 靜物畫的意義 | 一二四九 |
| 2 | 靜物畫的題材 | 一一五〇 |
| 3 | 形和調子 | 一一五二 |
| 4 | 量和物質感 | 一一五三 |
| 5 | 構圖 | 一一六二 |
| 6 | 用油畫描寫靜物的時候 | 一一六七 |
| 7 | 背景和地 | 一一七〇 |
| 第九章 | 動物畫 | 一二七三 |
| 一 | 動物畫家概觀 | 一二七三 |
| 二 | 動物寫生技法 | 一二七八 |

| | | |
|-----|----------------|-----|
| 第十章 | 現代繪畫的基礎觀念····· | 二八九 |
| 一 | 光線與實體····· | 二八九 |
| 二 | 變形及誇張，想像····· | 二九六 |
| 三 | 空間觀念的改變····· | 三〇三 |
| 四 | 現代之諸畫派····· | 三〇六 |

插畫目次

- 一 裸女(原色版).....倪德貽
- 二 Lade.....丁托萊托
- 三 亞當.....彌蓋朗琪羅
- 四 肖像.....方·埃依克
- 五 肖像.....呂朋斯
- 六 十字架之基督.....葛萊谷
- 七 自畫像.....倫勃朗
- 八 肖像.....哥耶
- 九 人體素描.....安格爾

- 一〇 風景……………柯洛
- 一一 「老音樂師」的部分……………馬奈
- 一二 花園……………莫奈
- 一三 肖像……………羅納阿
- 一四 馬車……………特迦
- 一五 靜物……………塞尙
- 一六 裸女素描……………馬諦斯
- 一七 海邊之女……………畢加索
- 一八 林……………特朗
- 一九 風景……………佛拉芒克
- 二〇 風景……………郁德里羅
- 二一 裸婦……………克斯玲

第一章 緒論

一 所謂西洋畫

西洋畫這名稱，因爲是用慣了，誰也不覺得奇怪，但仔細想來，實在是有點奇怪的名稱。

西洋畫是什麼呢？

這樣的問，不是一二語所能答復，因爲西洋畫的內容，不是那樣簡單的。照字面上講，因爲是西洋的畫，所以稱爲西洋畫，這不消說是因了洋之東西的不同，其發達，歷史，以及樣態，都具有不同的要素，所以對於

東方的畫，或是對於中國畫，起了西洋畫的稱呼，但這不消說不是單單基因於地理的不同。

徹底的說起來，所謂西洋畫的特殊的繪畫，是不能存在的。同時，所謂中國畫的特殊的繪畫，亦是不能存在的。單從繪畫的存在說起來，祇有因材料，技法的不同，而有種別的存在。即如有使用麻布油彩的繪畫，或使用水彩水粉的繪畫，以及關於這些的種種的技法——由這樣的分別，中國畫及東方畫的某種繪畫，在紙上或在絹上使用水彩顏料的畫，等於和西洋的同種類的繪畫沒有兩樣。祇是雖用同樣的水彩顏料，而其性質有差異，用法有不同。所以，所謂中國畫材上應用西洋的畫材也是可能的。這種地方看來，所謂西洋畫和中國畫的名稱的分別，不見得很妥當吧。

所以，西洋畫和中國畫的分別，若要究明之，不祇關於技法材料的問題，寧是直到現在還存在着的傳統的技法材料之歷史的不同為其根本。所

謂西洋畫，就是指具有在西歐地方發達推移的種種歷史到現在仍繼續存在着
的畫技。同樣，東方畫是具有東方發達的素因，其歷史的推移到現在仍
繼續存在着的繪畫。所以，若是那歷史到現在不能繼續存在着，而無發展
的繪畫，就失了傳統而沒有獨立的價值了。

西洋畫和東方畫，若是基因於其歷史的發達推移的不同，那麼這是根
據什麼而然的問題便起來了。這不消說便是民族的文化之差。地方不同，
發生徑路不同的文化，大別之，有西歐和東方的兩大種，於其民族特質上
自然創造出不同的東西來了。美術畢竟不外乎根據不同的民族文化而產生
出來的東西。再細別之，又因各小部族的，國民的成因的相異，而產生以
各國民爲基調的美術，也是當然的。就像在西歐，有英吉利繪畫，法蘭西
繪畫，或斯幹狄那維亞的繪畫等等名稱的差別。在東方，也有中國畫，
本畫，印度畫等等名稱的差別，是當然的結果，而大別之，可以分

和東方的兩種美術的特質的大差別，這是基因於民族文化之歷史的本原有東西二洋的差別。

西洋的文明，再追詰其根本，可說是從東方起來的。在繪畫上，埃及在數千年以前，就有偉大的製作了。阿西利亞，阿拉比亞的美術，也影響到西歐的古代。但有系統的西洋美術的大淵源，是以希臘為發祥之地。文化的說起來，歐羅巴的美術，有從其先史時代的洪積層發掘出來的成於舊石器時代的狩獵民族之手的洞窟畫，下之包含埃及，愛托爾斯克及小亞細亞諸國的愛琴海的文明，形成前期希臘美術的時代，而在一種大的特質之下開着絢爛的民族之花者，卻是希臘。希臘文明為西歐文化的本原，已不必多說了，而為其精華的東西便是希臘的美術。承受了希臘而開第二次的大花者，便是羅馬。其後基督教從亞細亞移入，文化史上便起了大的變化。接着出現了新知識覺醒的文藝復興以後的智的文化，在美術上更現出

大的花來，在西歐一切的土地上，築起近代美術的基礎。這是西洋美術發展的途徑。

但要詳細地知道西洋美術的變遷，容待後述，這裏不過想使讀者明瞭西洋畫的發達推移，是置基礎於這樣的文化史的變遷之上的，同時在中國的文明上所產生出來的中國的繪畫，其根本素質的不同，或者亦可以明瞭。

在西洋地方繁榮起來的，依西歐各民族長時間產生出來的西洋畫，在思想上，在趣味上，自然是採取西洋的形。西洋畫無論如何總使人感到洋氣，就是這個原故。在中國文明之中移入西洋的要素，可說是從基督教的移入開始，但在美術方面，西洋繪畫的移入，還是最近的事情。在民國元年的前後，上海有少數畫家，試作着西洋畫的模倣的作品，這大概就

國西洋畫的先驅了。五四運動以後，和別種新的學術一樣，西洋畫的思想
和技法，漸漸被介紹到中國來，同時到歐洲和日本留學美術的人先後回國
了，於是西洋畫在我國就漸漸占着確固的地位了。但是以過去我國的洋畫
界看來，不論新派或舊派，他們的技法，都是採取於西洋的繪畫，可說完
全是西洋畫家的模倣。因此，引起了一部分國畫家對於洋畫家的攻擊，他
們說：中國本已有了很好的繪畫，你們何必再去剽竊西洋的皮毛呢？許多
西洋人對於我們的洋畫家也很託異的說：你們中國有了這樣好的繪畫，爲
甚麼還要來學我們西洋的？

這樣的話，仔細想來，確有充分的理由，因爲藝術本是民族精神的表
現，而且藝術必須爲創造的，模倣是鸚鵡的種類，不能在藝術上占着地
位，這種繪畫當然沒有存在的價值的。

但是我對於過去我們的西洋畫家的祇是模倣，不願加以非難。從繪畫

研究的過程上來說，必須經過了模倣而後才能達到創造。創造不是憑空得來的，須由模倣中產生出來的。所以我們過去的西洋畫上的模倣，正是發展上必經的過程。對於外來的思想，外來的技法，我們儘可容納，研究；不過，我們祇能拿牠作為養分，這正像泥池中的蓮，在泥中汲取了一切的養分而開出艷麗的花來一般，我們應當吸取外來的一切養分而創造出自己獨自的藝術來。所以我覺得，中國的西洋畫家今後應當覺悟到不能以模倣為止境，要從模倣脫離而創造獨自的藝術出來。

總之，西洋畫到了現在，決不祇是西洋人的畫了，是到了可以作為我們自己的繪畫而作出個人的獨創的時代了。現在我們最重要的事情，便是更要知道西洋繪畫的特質。明確地知道中國畫和西洋畫，於其歷史的發達上，不論是技法，立腳點，都具有不同的地方，便更能接觸大的根本的文明，如此，則我們可以樹立一條進路，明白地認識我們的獨創之路了。

二 東西繪畫的異點

1 東西根本觀念之不同

這裏再歸到具體的問題，關於西洋畫和中國畫種種的不同點來說說。

對於西洋畫，有東方畫的名稱，狹義的說起來，便是中國畫，但廣義言之，包含左列各國的繪畫，即——

日本，印度，波斯，東土耳其斯坦等，埃及在廣義上也可以加入在東方。

這中間除了印度的繪畫，其他的東方畫，於其發達的徑路上，多少受了中國繪畫的影響。波斯及東土耳其斯坦的美術，和印度同樣，在最古的年代就發達了的，他們都有各各固有的藝術存在着，而於其歷史上受着最大的影響者，還是中國。日本的繪畫，不消說完全受了中國的影響的。所

以一般所說的東方畫的中心，可說就是中國。所以要對比西洋畫和東方畫，應先以中國畫爲中心來說明兩者特質的差異的概觀。

西洋畫以麻布爲畫布，而中國畫以宣紙或絹爲畫布，這是形式上的差別。而從一張作品的成立上觀察起來，像前面已經說過，因歷史的發達全然不同的結果，於技法上，用材上亦不同，因此兩者的表現都不同了。

中國畫和西洋畫，於其出發上，有一種大的思想上的相異點。在我國，古代是書畫一致的。書和畫是由同源出發的。所以書也藉自然的形象，例如「山」「水」等字之源，是以山水的狀態變化着的形象的圖樣。同時，表現書的時候，於其筆上加以調子和筆勢，在傳達那字的意味之外更傳達出精神情緒來。書要是形象之心理的表現，書的價值才表現出來。以同樣心理的情調氣分表示形象的繪畫上，筆意也當然現出來了。南齊謝赫的「古畫品錄」上所說的繪畫的六法，是最有名的畫法的典型論。所謂

六法者，便是氣韻生動，骨法用筆，應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳模移寫的六種畫法。而最先氣韻生動的意思，可說是畫的生命。畫面生動活潑，使看的人立刻就直感到那種情趣，着重於直接的心理的東西。而骨法用筆，就是指表現那些的筆意筆致。應物象形以下，是畫人取來作為畫的必要的組織利用意的方法。但氣韻生動較之什麼都應為先着。在這一點，可以知道中國畫是如何着重心理的表現了。

但在西洋畫上，其出發點全然不是這樣的，埃及的文字，也是和中國同樣的象形文字，其以形象的圖案為文字和中國是相同的，但這種文字上，及在繪畫上，像中國出發的心理的意義，一點也沒有隨伴着。即描寫表示形象的描線，祇是做了形的輪廓的任務，而不是筆意筆勢的心理的描線，而且全然着重氣韻生動的直接的表現。

所以，有許多人，一向以為中國畫是寫意的，西洋畫是寫實的，以區

別兩者的不同。但寫實的意義，決不祇是西洋畫才有，在以前的中國畫上，也是存在着的，祇是寫實的意義，中西不同軌而已。

中國畫的寫實和西洋畫的寫實，在其出發點上看來，中國畫最初就是主觀的。我們已經可以看到是在企圖着以心理的線條來表現形體，而不必以自然形似的模倣爲目的了。發源於這樣的寫實，其後才發展到客觀的事物的模寫，便是在中國畫上的寫實。但在西洋，從埃及的繪畫直到希臘的繪畫，其寫實始終是從如實地客觀的思想出發。就像埃及的繪畫，對於壁面的裝飾，明明是以宗教的巫術的意義而製作的，雖是作爲宗教的禮拜或紀念的映象的繪畫，而具有圖樣的裝飾的效果，祇因在形象的羅列安排之中，以色彩線條之圖樣的形象的表現爲目的，所以那裏沒有主觀的寫實。祇是雖爲客觀的寫實，但因爲是最幼稚的觀察的時代，他們還沒有畫面的空間的知識，祇依事物之大小肥瘦等以表示形體，雖能作事物之側面的描

寫，而不會作正面的描寫。不消說，因為還不知道遠近法，所以描寫幾個人物的地方，都是用了將許多手和足的側面並置着描寫的畫法。這在希臘也是同樣的，看到那古瓶上的美女裸人等的描寫，雖完成了一個一個的形體，但還未達到說明遠近位置等之空間的關係。但像那人體的表現，肉體的均齊和比較，完全追求着理智的客觀的寫實方法了。這一點和中國畫的主觀的樸索性，是全然反對的。

但是，這種原始的充實，因漸漸進於完善的方法，其客觀的描寫，漸次採取進步的理智的表現方法，而發現空間的觀念，直到後代用透視法來作遠近的描寫了。中國畫當寫形時，其事物的形狀色彩等的觀察雖是客觀的，而在表現的時候，自然成爲主觀的心理的發展着了，而西洋畫到底是依理智的力作寫形的方法，以客觀的表出爲目的。這種差別，就在兩者畫面的意義上產生不同的東西了。

2 西洋畫的空間觀念

所謂畫面是什麼東西呢？

在中國畫上，祇要在紙上描寫一枝花，一株樹木，就可認作繪畫了。紙面就是畫面。但這樣的事，西洋畫方面是不能通用的。

在西洋畫上，所謂「繪畫」，和「習作」或「畫稿」等，其間有着大的差別。像中國畫祇在紙上畫着一枝花的作品，西洋畫的方面稱爲「畫稿」。若用「畫面」的名稱，須以一張畫面形成必要的空間爲條件。所謂空間，並不是在平面上造成「空間」。畫稿，就像前面所說在中國畫紙上描寫一枝花的一般，由畫的部分和未畫的空白（即素紙面）所形成，空間是加在同一平面上的。

但西洋畫中得稱爲繪畫者，其所謂空間，譬如一張畫布雖爲平面，而

那平面恰巧和照相的乾板上種種的物象照樣映出其遠近高低大小的相同，不同的平面上的東西，在一個平面上寫出來的意思。具有這樣的空間的，便是「繪畫」，那繪畫的全體，便是畫面。

這是非常地根本的差別，是中國畫和西洋畫最大的異點。

中國畫中常有所謂餘白者。便是繪畫未經描寫的部分。有時祇是簡單地塗着一抹的墨或色彩，也有全然沒有什麼色彩，而留出本來的紙的部分。那餘白的地方，是在照顧着畫的部分的，這在我們中國人中不必說明誰都是承認的。六法中的所謂經營位置，及一般所用的佈置安排等的話，都是爲着適應這種一平面上的形象和空白的關係調和之必然的要求，而且我們一看到什麼也沒有描寫的空白，也不會想起那是殘留的本來的畫布。

但從西洋人的繪畫的認識說起來，這種什麼也沒有描寫的地方，就不放心了。爲什麼留出這種本來的素材呢？——也許要這樣的問。

這種地方，不僅可以說明中國畫和西洋藝術的根本，而且可以看出兩者文明的相異。西歐文明的發達，實在於實證的一點。東方文明的發達，寧在於想像的一點。西洋人的繪畫上所要求的，是現實的映象之再現。中國的繪畫上所看到的，祇是被描寫的形象上所表示的精神的價值。這裏的一線一劃，也要表現微妙的感情。所以若不運用人類的想像力，就不能理解中國畫了。這樣看來，中國畫是心理的表現，中國畫的畫面實在由心理的空間所形成的，所謂空白，是以我們對於自然的想像力為前提。沒有想像力的人，不認識想像力的人，中國畫的空間關係，就完全不能了解了。宋徽宗「鳩」的嚴肅的藝術，在西歐人看來，沒有一張畫稿以上的價值，閻立本的「帝皇圖卷」，也不過是畫稿的人物畫。石濤的淡墨山水，八大的花鳥畫，也同樣是畫稿。

立腳在這點上的思想的不同，在根本上，像上面所說，西洋的繪畫上

所要求的畫面的觀念，即空間觀念，到底是從實證的出發，這是我們有先明確地知道的必要。但到了現代，歐洲畫壇上捲起來的革命運動，野獸派以後的繪畫上，可以看出接近於中國畫的傾向。但我們應明瞭，在其根本上，他們卻是更深更精密地考察畫面之空間觀念，並沒有全然放棄其根本觀念。

西洋畫上的畫面，是以自然之空間的現實的映象爲基本的。一張畫布上，到處都須作着畫的空間，若像中國畫上留着畫紙本來的素地就不行了。

第二章 西洋畫的基礎知識

說到西洋畫，從歷史上看起來的時候，因為經過了種種推移，於其新舊作品上，完全具有不同立場的要素。但是不論新舊，他們的基礎的東西，卻都是依據於一向的傳統而成立的一般的要素。我們可以說，本格的東西便是基礎，改變了本格而使之更新者乃是屬於破格的。現代的繪畫，其出發點就是在於破壞了古來的傳統的地方。但是要理解現代繪畫，卻要充分地理解了那根據而來的古來的一般的要素。因為新的破格的作品，其立腳點也是充分有着過去的成分。不過因了思想的變化，使他們分離而

已。關於這，有對於繪畫史的觀察的必要。本書祇是概述西洋畫一般的知識，所以在這裏沒有充分說明的餘裕，在下面，我們先要把一般西洋畫的知識來講一講。

一 在西洋畫上的空間的構成

在西洋畫上的畫面——繪畫上的空間，自有一定的限制。這表現畫面的素材，就是畫布的一個平面。這平面所表現的空間，是有着二次元的——就是高和廣。這稱爲二次元的空間。

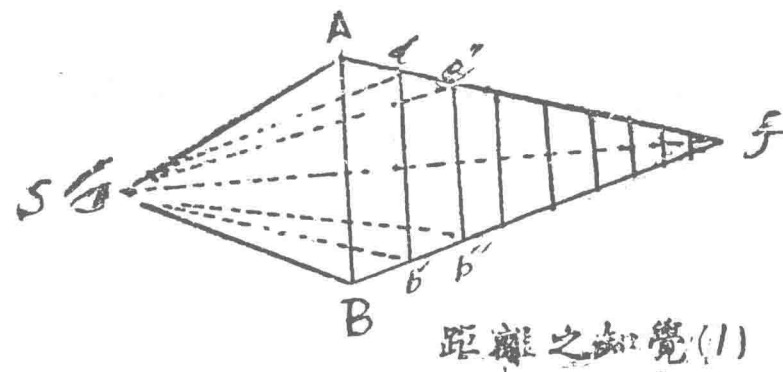
這高和廣的二次元的空間，想要如實地把事物收容在畫面之上，是不能的。在這裏，由視覺去知覺事物的認識，便成爲必要了。如遠近法便是。遠近法是由十五世紀意大利的烏紇羅和數學家馬南采等所創立的。在那以前，因爲不能明確地描出事物的距離，祇是照了形的大小，把一切的

東西平面的地描寫出來。古代埃及的繪畫、希臘古瓶的繪畫，就是十三世紀哥諦克 (Totlic) 繪畫，及喬都 (Diotto) 的繪畫，那遠近法也是不明確的。但在西洋畫上雖然缺乏這種距離的觀念和知識，而其畫面，卻是從儘量如實地再現自然的形象這種實證的方法出發的，所以在空間中距離的知覺，也就漸漸明瞭了，一言以蔽之，西洋畫的描寫自然的方法，最初就祇根據於科學的方法了。

繪畫是存立在以視覺的機能為前提之上的，這不祇限於西洋畫，中國畫上也是同樣的，但在中國畫上，經過視覺所看見的物象之合理的再現，決不是繪畫的目的。所以中國畫不進於空間觀念之合理化，祇是以事物描寫為表象的，而追求直接的心理的感應。但希臘美術的傳統，繪畫是出發於自然模倣的再現，而進於合理化的科學的方法。這不僅是繪畫，關於藝術的古代希臘思想，無論那一種藝術，都以自然為良好的模範，為其中

心。——即如亞里斯都德的詩學的思想，也可以充分地知道。

繪畫的空間，經過視覺機能，怎樣地合理的地再現自然呢？從這樣的必要，便科學的地究明距離之認識的遠近法之理，其結果，便達到在二次元的空間上，更描寫出三次元的空間——即深遠——的方法。



距離之知覺(1)

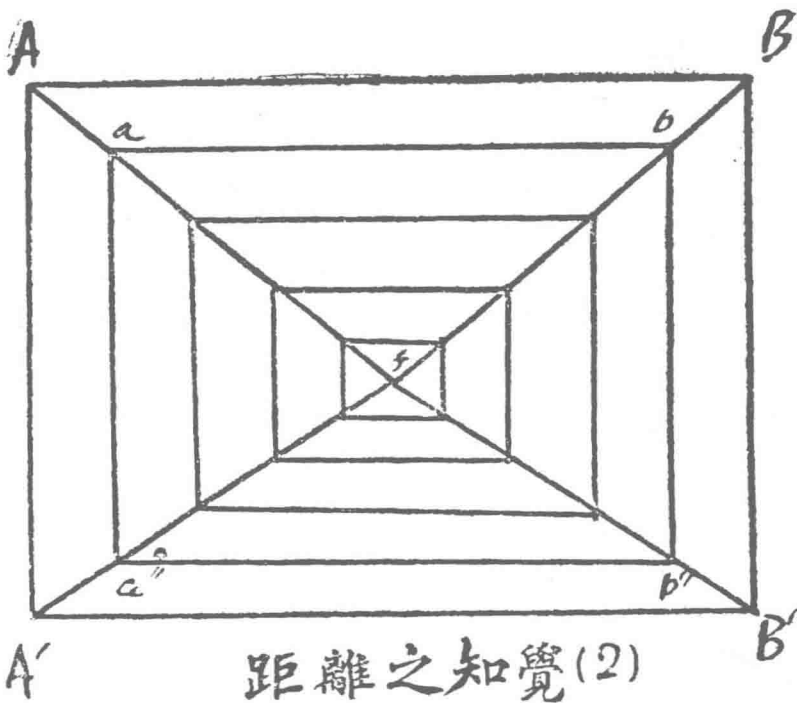
但不論是二次元，三次元，在這地方，便是將視覺所通過的不同的東西放到所謂畫面的一個平面（即二次元的空間）上的方法，所以所表現出來的東西，是被限制在畫面的一定的距離中的。自己立在一一定的地方，這時候，把好像照相乾板上所映出來般的事物，即在一一定的位置上自己的視覺所知覺到的一切映像，比較其大小，高低，遠近等等，而描寫在畫面的

空間（一平面）上。這便是自然之合理的再現，也是製作畫面的方法。

但這再現的方法，是自然主義的方法。這便是「如實的」描寫。也就是照了所看見的去描寫。由此可以知道西洋畫當然以科學的地發達的基調

為觀念了。

「深」的知覺，便是距離的知覺，又關於物體自身說起來，是從一方去看物的圓，歪的時候所起的知覺。也就是立體的知覺。人若是從一方面去看物的時候，物的那一面是看不見的，但那看不見的側面，也具有實在的知覺。即如從最正面去看一個正方形的時候，其他三個側面，由形



的透視的深，也可以感覺到那實在的存在。如果是球形，因為歪和圓的關係，也可以感覺到球體的透視的深。這是根據於什麼的呢？這裏應以光線的存在為前提。在黑暗一片的當中，感不到距離，也感不到形的存在。尤其距離的知覺，較之以觸覺去感覺，卻是以眼去看為普通。（祇有盲者是應用觸的知覺的）而光線從一方來的時候，因為最明確地顯出明暗的表現，所以那深的知覺，圓，歪的知覺，也都隨着立體的面的變化，因了光線的變化，從明面到暗面的推移，可以很清楚的知道。從一方面看立體的東西的時候，因了明暗和形的變化，可以知覺到看不見的他面的存在。

這樣地看起來，空間的三次元，要映到畫面的一個平面上的時候，必須以「從一方去看」為條件。而這地方，西洋繪畫便進於合理的寫實方法了。西洋繪畫的歷史，實在就是依據了自然模倣之實證的科學思想的種種發展而一直達到現在的。即使在全然反對所謂寫實思想的作品上，也在某

種意味上以別種形式顯示其實證的觀念的。近代的野獸派以後的革命的作
品，根本不過是從這實證的寫實方法，從多元的方面來考察究明的論理的
發展而已。換種方法來說：完成寫實方法的意大利的十五六世紀，直到十
九世紀的法蘭西繪畫的完成，西歐繪畫的種種發展之路，他們的出發點，
都是在一樣的系統的科學主義的基礎上的。因此，對於以科學的表現為基
本的繪畫上的種種要素，在這裏應得先說一下。

二 視覺構成的諸要素

關於西洋畫如何地以科學的合理的方法為表現的中心，在上述的空間
觀念的一節中，想已可以明瞭了，但是在那所謂畫面的合理的空間之上所
表現的形象，是怎樣地構成的呢？在這裏有着具體的問題。而研究西洋畫
的人，對於這一點，必須視為基本的知識。研究西洋畫的人，若是不從這

一點去考察，那麼一定不能得到正當的理解而陷入歧途了。

所謂視覺，是造型美術的中心。製作既須觀看了自然來製作作品，而鑑賞者也同樣要憑藉視覺以理解那樣的作品。繪畫的表現，是經過了視覺而表現出來的作者的個性。就是：經過了為繪畫的構成要素的空間，形體，色彩，明暗，諧調等，才能表現出作者的感覺和思想。

這視覺，在作品上如何地活用呢？——作者如何地去觀看呢？這種判斷，須從作品的分析開始。

在西洋畫上，視覺是必須為了合理的地自然的再現而被用的。第一，是所謂光線的存在知覺。第二，是空間的意識。第三，是形體及色彩的知覺。第四，是關於這一切的技巧的構成的思考等。

1 光線（明暗的表現）

光線是締結視覺的要素。有了光線，一切的知覺才起作用了。而在繪

畫上，光線的存在，是成爲一切認識的基礎，不論是形體，色彩，距離，調子，一切都是和光線關聯着而存在的。光線的存在，是使我們知覺事物的根本，這雖是很平凡的事實，其實因爲是太平凡的事實，對於光線的探求，就時常被入忘卻了。

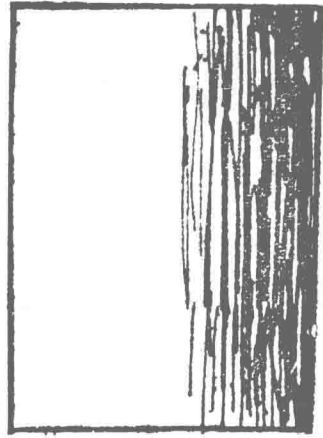
光線——就是太陽光線。其他的人工光線——電氣，瓦斯，油燈等又作別論，如月，星，燐光等的天然光線，雖然也是存在着的，但由這種光線的力去製作繪畫，卻是沒有的。用這些天然光線，人工光線所照到的自然和物象，作爲製作的對象主題的事情，雖然間或也有，而一般爲了描寫而需要，總是我們日常的太陽光線。人類的視覺，當古代的時候，在黑暗中，也有着像動物一般的明確的視力，這在阿爾坦彌拉，陶爾陶紐的舊石器時代的洞窟畫上也可以明白，但到了文明期的人類，這樣的能力全然失去了，尤其因爲人工光線的發達，使我們視覺力衰弱下去也未可知，但太

陽光線，依然是一切萬物的知覺的根本。但這太陽光線，在繪畫上被認識，而充分地去探求着的，卻是比較的屬於近代的事情。在繪畫上表現出光線的明暗之度者，自達文西 (Da Vinci) 的繪畫，及威尼斯派的初期的畫家威內契奴利弗朗契斯卡 (Francesco) 開始，接着有拉斐爾 (Raphaelo)，柯萊喬 (Correggio) 等的作品，後來的威尼斯派的諸家，亦稍稍表現出一點來，但是最重視光的，要算荷蘭的倫勃郎 (Rembrandt) 了。而特別對於光線的明輝具有興趣而表現出來的，最初是在荷蘭十七世紀的風景畫及風俗畫上，這成爲後來英國的風景畫家透納 (Turner)，及法蘭西十九世紀末的外光派，印象派的先驅。而以太陽光線的探求作爲一種立腳點，主張以太陽光線的表現爲主者，實是印象派，因了印象派的出現，光的明確的意識，才在近代科學的庇護之下一般化了。

西洋畫在畫面上表現自然的時候，第一要顧慮到的，便是光線的地位

置。畫面至少是以限於一方的光線爲基本的。從一方來的光線，在一切物體上必定作成明面和暗面。西洋畫的畫室，窗戶大半朝北開的，因北面的光線最不會變動；這是最適合於制作時祇限於從一方面來的光線之必然的要求。根據這一方面的光線，明暗自然很明瞭了。明暗明確地作成事物的立體性，而那明暗之度所顯示的種種位置，更得到距離的知覺。這種最簡單地表現出來的，便是畫室內所描寫的靜物畫。無論什麼物體，由明面和暗面的種種階調，可以明確地表現出形體，色彩，物質的感覺等。

但光線，要是在廣大的室內，或自然的空間中，又因有種種複雜的關係，無論如何不會祇限於一方的光線的。又即使在畫室內的物體，就是一個明暗之間，也有細微的各各相對的明暗。這若在大自然中，更部分的增加種種的複雜來。畫家必須忠實地捉住這些地方，同時又須觀察其微妙的關係，這樣就可以表現出自然的大和深的感覺。

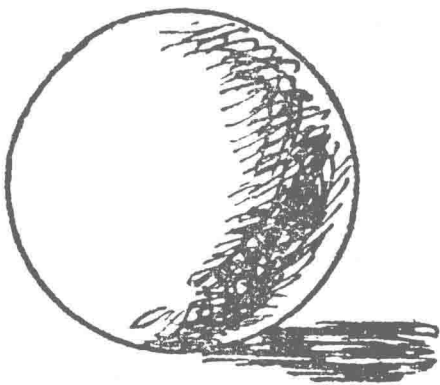


陰影

對於光，必然要想到反對的陰影。這是合理的。合理的西洋畫，因為描寫了光，當然也要描寫陰影。這陰影有兩種的分別。一個物體（人體或自然），其自身上的陰影，普通即名

為陰影 (Shade)。物體投在其他物體上或者一個面上的陰影，則名為投影 (Shadow)。像中國畫上，畫面要一切都表現得很明亮，因為沒有把光線科學的合理的來處理，古來的畫上，影陰雖然描寫着，而投影卻是完全不描寫的。

但是在西洋畫上，物與物的關係，各各物體自身的存在——這些的判然分別，就是由明暗的分別而表現出來的，所以光，陰影，投影，都成爲表現事物狀態的手段。而光的明暗，變化出各不相同的



投影

程度。所以在畫面上，不限於單色畫或木炭鉛筆等的素描，和種種複雜的色彩一起，其明暗亦作成一種調子。這就是所謂「色價」(Valeur)，在繪畫負有非常重要的使命。在一張畫上调子看上去很好，或是很不舒服，便是這色價的巧拙的關係，當批評繪畫的時候，說這張繪畫的色價好或壞，歸根就是說這明暗的種種階調。

關於調子的話，在後段色彩的一節中來說明，在繪畫上，不是祇有一種色彩的，色彩必起有變化。無變化的色彩，是單一的一色，再現自然的繪畫，不能用沒有什麼變化的一色來表現的。要是這樣的畫出來，那就成爲模樣般的東西了。而且，色的自身，也有種種的調子，這在繪畫上，和各色彩間的變化共同作成調和。這就是所謂調子，但這調子，也必伴有明暗。這個，在觀看自然的物體的時候，誰都可以感到的吧。伴有明暗的調子，便是所謂色價，所以色價，是當明晰地考究光線的等差的時候所表現

出來的。

如果用最簡單的色彩去表現明暗，那麼明面成爲白色，暗面成爲黑色。但這明面和暗面之間，即從明面到暗面，又從暗面到明面移動的中間，就現出種種的調子。明暗兩者還是加到等分呢？或是孰佔優勢呢？既不是白也不是黑的中間的調子，稱爲半調子。這也是一種陰影，而不論陰影或投影上，都有這半調色，但這祇是一方面有明面的時候所產生的東西。而這也成爲色價的一部分，祇不過並非說繪畫的全體，是關於部分的時候所用的話。從我們在看繪畫時所感到的心情說起來，半調色多的繪畫，感到十分溫柔；半調色少的，看起來就感到不舒服了。

在明暗非常複雜的時候，在種種光的反映和陰影交錯着的時候，那就不祇是從一方來的太陽光線了。例如夜間的燈火的光照耀着事物，即使在深的陰影之中，也可以看出種種的色調，像那樣的地方所現出來的明暗，

稱爲「明暗交錯（Chiaroscuro）。倫勃郎（Rembrandt）便是巧妙地表現了這明暗交錯的畫家，他的名作「夜警」，是值得驚異的巧妙地表現出這個的一例。這作品以外，還有許多的肖像畫上，也是這樣，他是以光的明暗關係表現形的造型的作家。這在下面形體的一節上還要述及。

要之，光線是在西洋畫上最重要的。所以西洋繪畫從中世直到印象派，實是以光爲中心，根據了畫面上表現光線的妥當性而發達着的。印象派是這最後的提案者，他們視陰影爲光的某種的等差，陰影不是光的缺乏，而結論說這也是一種色彩，根據了在畫面上點描着由太陽光線的分析所得到的色彩，在畫面上如實地給與光線的效果。由此，我們可以知道，西洋畫除了站在科學的合理的立腳點以外，別的什麼也沒有了。

2 形體及色彩

A 形體表現

在繪畫上最主要的，便是表現在畫面上的形體及色彩。西洋畫既是站在合理主義的立腳點上，所以不論製作或鑑賞的時候，理解形體和色彩的如何，最爲重要。

形體都是立體的。繪畫是在平面上表現立體的知覺的。在彫刻上，無論如何有如實地大小高低的比率，總之，是以立體的形來表現形的立體的。而繪畫祇能以立體的知覺爲對象。

要在繪畫上表現形體，怎樣的方法是必要的呢？

形體，在空間中是佔有位置的。形體不是自身懸空而和其他毫無關係地存在着的，必定是在形體所占有的地方上和其他東西具有關係的。譬如這裏有一張桌子。這桌子是放在地板上。桌子上面又有花瓶。花瓶和桌子的板面就有關係了，而那地板，和室內全般的東西都有關係。這樣的種種立體關係，更和光線，色彩必相關聯着，這實在是使形態的存在具象化

的。祇觀看形體，而捨去了這些關係，那麼形的自身就抽象化了。

形體之所以成爲形的，是由於種種的面的聚合。把這抽象化的時候，便宜上除了線以外沒有別的方法了。這地方的線，便是輪廓。圓，角，方形，球，圓錐，以及由這些綜合起來的一切不同的形體，便宜上也都是用線來表現輪廓，這樣，也可以成爲幾何學的圖樣，也可以得到自由的圖形。

但是，要是僅僅幾何學的輪廓，其自身也全然不結合主觀，那麼就不能表現出形體的具象化的姿態。當激動了畫家的人間的知覺，而去把捉那種寫象的時候，譬如作一個形體的輪廓，那麼就應當根據這樣的方法：在觀察形體上，對於形體的種種關係加以考慮，而不表現其微細的關係，祇是在線之中暗示着形體之立體的存在。這便是捨去一切明暗和色彩，祇用省略的線來表現。這線因爲已經由畫家的知覺所表現出來的，所以不是幾

何學的圖樣，而為繪畫的線描了。

素描 (Design) 這個名詞所包容的範圍很廣，現在順序的講下去。最單純的形的素描，便是形體的線描。

線描所表現的形體，要之是細部的省略和全體的暗示。所以一根線條，也須由那線來形成形體之立體的姿態。若是人體，須暗示其圓或歪的形的感覺，以及人體的皮膚及肉物質感等。在中國畫上的線，於某種意味上可說是素描的線描，但是這種線，更含有心理的意味，所以在這裏不必論及。總之西洋的線描，是有造形的意味的。這種造形，在彫刻方面稱為 Modelling (圓味，厚味，表現出立體感的意思)，而在繪畫上也用這同樣的話。繪畫方面的所謂 Modelling，是用線，明暗，色價等複雜的手段作出來的，但在線描上，是用線的表現法，來表現這 Modelling 的。馬諦斯 (Matisse) 的某種作品，便是屬於這種的。

在這線上加以明暗者，那便是一般的所謂素描，學校或研究所裏所作的石膏或人體的木炭畫寫生，就是屬於這一種。這在原則上是不用色彩的。把色彩的調子也換爲明暗的調子，而作形的研究者，便是作爲學習的素描。在西洋畫上，事物的觀察的合理化，最先以形體的正確的認識爲基礎。所以，素描爲西洋畫練習的基礎。

怎樣把形體正確地去表現呢？從埃及，希臘的繪畫起，直到中世紀，文藝復興期初期的西洋繪畫，實可說是飽嘗了艱難困苦的途徑。即使當物體的距離和明暗之理尙未判明的時代，形體的研究，也是作爲繪畫的中心。所以從形體的描寫的技巧來看古代的繪畫，可以知道卽在未達到合理的表現的時代，於其稚拙的形式中，也頗顯示出作者的全努力。

對於 *Modelling* 的技法，被稱爲近世繪畫之始祖的喬都，在他的宗教畫上所表示出來的稚拙的表現上，形體之正確的客觀的描寫雖未臻於發

達，但在知覺上直感的地使之暗示出來的方法，卻非常地優秀了，這一點，和現在進步了的繪畫在探求着原始藝術之形體表現處，同為依暗示的綜合的手法，以巧妙地表現形體。

但爲了作形體表現，必須活用理智的力。復興期的諸大家，達文西，拉斐爾，幾爾朗達約，彌蓋朗琪羅，及其他許多的巨匠，他們所苦心研究的，都是在於怎樣地合理的地去作形體之寫實的手法這一點上。如人體解剖學，就是巨匠達文西從醫學上來研究對於美術上必要的形體構成，而使之進步的。

這雖然是枝節，但人體研究既爲西洋繪畫的基本，就應當加以注意。許多人常有西洋畫爲什麼要描寫裸體，素描爲什麼要描寫女人的裸體等等的奇問，這可以這樣的答復：和中國畫不同的西洋畫，從其傳統的自然研究中，是以人體研究作爲中心的。元來美術的本源，希臘思想可以說負着

最多。不論那一個國家，人類的文明，都是由巫術的迷信，而進向於理智的宗教的建設，在希臘的宗教——和後來的基督教對立着的異教，或稱爲希臘思想——神的觀念，與其說是超人間的，不如說是人間中心的思想。因此，神的禮拜，不過是在人類的慾望的合理化的形態上，把自然的人類性情，表象爲多神的而已。希臘神話中的諸神，並不是超人間的神，乃是具備着七情，知道戀愛，爭鬥，嫉妬，報復的神。這種和人類相同的神，詳細的說起來，有人間的慾望和性能之合理化的神，觀念的同時是想像的，具有和人間同樣的形體。希臘的偶像，較之埃及的獅身人面像(Sphinx)以超人間的怪異的形來表現，卻是以自然的人間的形來創造的。這從神殿的建築上，彫刻上所表現出來的像活人一般的人體彫刻上，可以知道人體研究，已經在古代希臘充分地具有形體的完成了。現在我們驚嘆着米倫(Mylon)的薇納斯，啞然於勝利的女神像尼凱的神技，這人體表現的可

驚的完成，實在已經在這些古典藝術上可以看出來了，而所謂復興期的偉大的藝術，顧名思義，這「復興」二字，也就是在藝術上奪回了古代希臘的意思。那麼，我們可以知道，人體和美術的關係，在西歐藝術上，有這樣深切的傳統存在着。一言以蔽之，西洋美術，是從以人類爲本位的美的知覺出發的。基督教入於羅馬，到了中世的美術，雖一味投以禁慾思想，而以人類爲本位的自然感情的發露，移入了希臘美術的傳統，而使之發達，即如作基督教的偶像——或是聖母，或是使徒——也以人類的表現形體使之完成。文藝復興期的這種思想，翡冷翠的思想家，被稱爲人本主義(Humanism)，也是當然的。古來的鮑梯契梨的偉大的繪畫，彌蓋郎琪羅的值得驚嘆的彫刻，都是這人類的自然性的偉大的表現。

因此，人體可說是美術的主座。人體研究，也就是美的研究。在這裏，人類形體的基本，便傾向到那肉體構成的裸體上去了。在古代希臘，

對於裸體，誰都存在着自然的尊嚴的觀念。這是因爲風土氣候的自然的溫暖，其日常生活就接近裸體，成爲習慣，同時，如運動會的競技，不像現在的運動會祇在勝負上，而是表現肉體的優秀，因此就培植了尊重肉體美的觀念，像阿波羅那樣的男性神像也製作着。要之，人類和神的關係，是在人類的自然性的表象上認出真美善的感情，所以，那種美術，是具有尊重裸體的意味。

知道了這樣的根據，西洋美術之人體本位主義，便可以容易理解了。但是此外的自然，就被疏忽了嗎？不，自然他也使之人格化，多神化了，就像 Bacchus（酒神），Demeter（司穀物，農業之神），Nymphs（住於山，川，泉，穴中之女神）等，都是把草木的菓實，地，水，山林等擬定爲人間神，所以沒有自然的本質的存在，則祇成爲表象了。這就是以人類爲本位，而以自然爲從。在美術史上看起來，自然被取入於繪畫之上，

是在中世的繪畫以後的事情。這是非常之部分的圖樣的（裝飾的）。

話愈說愈遠了，不過從這裏我們可以知道，因了在這樣的傳統上，人體是美術上最爲重要的，所以形體的研究，人體也成爲研究的中心了。而較之着衣人體，卻以裸體爲主的習慣，也是追隨着希臘美術的傳統，所謂畫題這種東西，必以神話的傳說爲主的關係，雖到了基督教移入的時代，也是變形的存在着。至於作爲風俗畫的裸體畫，那是到了近代才有，復興期的美術上的裸體，都是以古代希臘之神爲主的。

人體之智的研究，其表示形體之基本者，已如上述，這從解剖學和遠近法的發達，更進於智的科學的，同時作家的主觀，也自由地發達了。形體的研究，歷史的地看起來，富有無限的材料。但現在我們要再回到本題，關於形體的 *Modeling* 再來說一說。

形體的表現，於線描以外有由明暗的關係以表現者，在這裏，*Model-*

Line 的方法，和光線具有重大的關係，這種事情，當光線的研究還缺乏的時代，畫家也用了自己自然的知覺去感知着了。十三世紀意大利的畫家馬爾諦奴（Martino）的神樣的「聖母」，也帶有奇瑪保（Cimabue）的豐富的綜合的手法，那聖母的面貌，透過衣服的肉體的知覺，根據了光線，根據了明暗的移變，圓和傾斜，都自能捉住了自然的法則。喬都多少也採取這樣的方法，而安琪列戈（Angelico）也早已明瞭地表現出來了。而復興期的巨匠，在這方法之下，完成了 Modelling 的技術。達文西，彌蓋朗琪羅，拉斐爾及其以後的作家，誰都是以這明暗的原理為基調的。當製作的時候，形體的 Modelling，先把明的部分，剩出畫布的白衣；暗的部分，隨着暗的程度，以濃厚的墨色，描出陰影，由這明暗的階調，以表示形體之立體的面的起伏。這時候決不用色彩的。就是說，先用素描的白和黑，以取得形，於是那上面再加以色彩。

這樣的技法，實是經過了相當的長時間，被許多畫家襲用着。但近代的繪畫，色彩利明暗的區別，並不分開，在色彩之中看出明暗來，是很普通了。在蒂湘，丁托萊托的作品上，已經可以看出來了。這到了近代，西班牙的繪畫，和古典派以後的法蘭西的繪畫，在技法上，作着更大膽的Modelling，光線的明暗，和形體的表現，同取着更主觀的傾向。最新的繪畫，像破壞了爲形體本源的視覺的正確，而憑藉自由的直感來作畫的野獸派（Fauvism），及根據了把形體作主觀的分析的認識，脫離了一定的空間觀念，而自由地分解之，再構成之的立體派，形體的描寫，其觀念完全不同了，這在後面的現代繪畫之基礎觀念一章中再詳細敘述。

總之，從復興期直到印象派的繪畫，是着重於寫實的方法，在形體的視覺上，表現着正確的自然姿態的。這在今日，也是普通一般的基本的寫實主義，及墨守古法的官學派（Academie）繪畫的形體表現的基調。

還有關於形體的畫面表出，形體的空間關係，即事物的大小，高低，凹凸等的比較及比例，也是非常重要，這在以後幾章中有詳述的機會，這裏暫時從略了。祇是在這裏要特別提及的，便是形體決不是單純的存在，和其他的形體常具有有機的關係，在這一點，形體的表現應常作事物和事物的比較，是當然的了。這最重要的關係，便是所謂事物的境界。看了這境界如何地表現出來，那麼表現的巧拙，認識的優劣，都可以明瞭了。

再關於人體說起來，從古以來，人體的比例，雖規定有形體表現的某種法則，但這不必是絕對的法則。那是依各人種民族而有多少的差異，同時，在這種一元的客觀性以上的繪畫的表現，是以我們的知覺為根本，那麼依着知覺的主觀性，無論怎樣的表現都可以，又如近代繪畫，一面容認客觀性，而一面作意識的誇張，或作極度的省略，這種客觀性，都是基因

於畫面上不作絕對的比例的事實。關於這些，當在後段再說明之，但既認形體的知覺爲繪畫的根本，則不論製作繪畫，或鑑賞繪畫的時候，應明確地知道形體的如何構成，用怎樣的手段來表現，是最初的要件。

B 色彩表現

色彩和形體，若是關於具體的事物說起來，由來是不可分離的，沒有形體也就沒有色彩，沒有色彩也就沒有形體了，但在繪畫的表現上，色彩亦自有其界限，所以描寫形和塗色這兩種，都有各各不同的手段。所以在繪畫上色彩和形體同爲最重要的要素，已無須再說了。

像形體是自然的空間的存在，色彩在自然物象上自也存在着的。但自然的客觀的色彩，和繪畫上所表現的色彩，又決不是同一物，這是最先應知道的。

自然的色彩，即天地間的事物上所存在的色彩，客觀的，是由光線的

媒介；主觀的，是依着人類各個的知覺而存在着的。沒有光線的地方，也就難以看出色彩（這就是因爲減去色彩的感覺的原故），同時，若是個人遮蔽了他的眼（盲者也相同），那麼色彩對於那個人，已在他的知覺之外了。形體是由觸覺也可以知道的，而色彩因爲是完全須依據於視覺，所以光線是知覺色彩的基本。

這種天然的色彩，光線——太陽光線是其本源，依光線的分光（Spectrum），色彩可分爲七色。而在這七色之間，又存有無數階程的色彩，光線中的色彩，若是全體混合起來，就歸於白色光了。太陽光線的強烈的眩惑，就是這個原故。但是在繪畫上的色彩，和這天然的色彩——太陽光線，其性質全然不同的，這種繪畫上的色彩，就是由化學上所作出來的顏料，所以這一切的色彩混合起來，便呈現出正相反的黑色。這是現在的色彩科學所教給我們的。同樣，天地間的物象上所存在的色彩，也是由太陽

光線所分別出來的色彩，而那事物自身的色彩——固有色。因爲光線程度的不同，也決不會看出某種一定的色彩來的。那在一定的光線之下所看見的時候，那種事物固有的色彩稱爲「地色」(Local colour)，在風景畫上的所謂地方色，也是由這句話轉用過去的。

繪畫的表現，是以自然所有的色彩，即通過了太陽光線所看見的種種固有的「地色」作爲對象而描寫着的，同時描寫着因太陽光線而現出來的種種變化着的色的反應，不過要注意，描寫這種色彩的是顏料。這就是說，在繪畫上所表現的色彩，因爲是在所謂畫面的特殊的空間上表現出空間的事物，所以已不是自然本來的色彩，而是通過了作者的知覺而翻譯出來的色彩了。而且在顏料上的色彩，並不是由三稜鏡所分出來的七色，實是因各畫家的知覺對於色彩的程度各有不同，所以色彩的數目也就不同了。總之，天然的色彩，和顏料的色彩是不同的，這是我們應當注意的。

色彩也和形體同樣，決不是單獨存在的。色彩，在一種的色彩的自身中，呈現種種的變化，而於個個色彩，又具有種種的關係。色彩的最顯著的關係，最先是對比與調和。這是依色的種別使成的，在太陽光線的七色中說起來，沒有中和過的單色和單色，總是對比的，中和了的中間色和沒有中和過的單色，是調和的。各種色彩的對比與調和，有如下列：



赤和青
赤和綠 } 對比

赤和紫
赤和橙黃 } 調和

青和橙黃 (對比)

青和綠
青和紺青 } 調和

黃和紫
黃和紺青 } 對比

黃和橙黃
黃和綠 } 調和

橙黃和紺青 (對比)

橙黃和紫 (對比)
紫和紺青 (調和)

即上面所示的色圖內的相對的色彩，是成爲對比，而近似的色彩，是調和的。而相對色——成爲對比的色彩，其各色互成爲補色。赤色的補色是綠，綠的補色是赤，黃的補色是紫，紫的補色是黃，成爲這樣的情形。這是色彩之基本的法則，但在繪畫上，這是作爲色彩的知覺，有訴之於我們的感情的性質，所以，色彩的排列如何，即使描寫同樣的物象，依各人的性格感性，而產生種種不同的結果。

形體所給與我們的知覺之中，不消說也是有感情的。方形，角，圓，球等，都給與我們相反的感情，但色彩因爲是刺激感覺自身的，所以是更直接的。在繪畫——西洋畫上，這種色彩，因顏料的性質之不同，而有強弱的分別，例如水彩顏料是比較的感受弱的，而像油畫的顏料，最是感覺的，較之中國畫上的色彩要刺激得多，更在空間關係上，因爲畫面全體都塗着色彩，所以色彩感覺是非常強度的。西洋畫的畫面，較之中國畫的平

面的感覺更多深味，就是因爲這個原故。而在這一點上，油彩可說是適宜於合理的現實的實感表現的色彩。

色彩之感情的要素，在古來畫史上，就有作畫時視爲重要的畫派，和視爲形體之從屬的畫派這兩種。文藝復興期的意大利，重視形體而以色彩爲從屬者，便是翡冷翠畫派，反之，以色彩感覺爲主而描寫形體者，便是威尼斯畫派。這關係，在十九世紀的畫壇上也生出兩種的對立，這便是重視意大利的古畫和希臘羅馬的古美術的均勢而以色彩爲從屬的法蘭西的古典派，和同時代的色彩派的浪漫派的對立。浪漫主義於繪畫的表現上以感情爲重，這便是偏重色彩的理由，威尼斯派的畫家，因爲多傾向於感覺的表現，所以也同樣重視色彩的效果了。

以色彩作爲光的表現，而用科學的觀念以研究之者，便是前面所說的法蘭西十九世紀的印象派畫家，他們以太陽的分光所表現出來的七原色爲

本位，把太陽光線所照着自然的色彩的光度表現在畫面上。這種態度，在繪畫上，對於色彩的法則，加上了新的要素，於色彩表現的方法上起了一種革命，但是，他們縱然如何忠實地把太陽光線再現在畫面上，而結局，因為根本上的顏料，總不是天然的色彩，所以就發生矛盾。但因了這種努力，繪畫的色彩表現，比較以前的繪畫要複雜了，這是事實，這一點，印象主義做了新繪畫的先驅。

印象主義的畫家，像前所述的一般，把一切以光線的表現為中心，那光線是和從來的明暗的法則不同，可說是以陽面的色彩為本位的。和倫勃朗那樣，明面是光，暗面是無光的，明確地作成明暗的區劃以表現事物的形體色調者，可說完全不同，他們以色彩隨着光線的程度所起的變化，來解釋明暗。這就是，暗面並不是無光的部分，是光度低的部分，在那裏，也有美麗的色彩存在着。所以暗面用黑色的顏料來表現，不但是錯誤的，

而且在太陽光的七色下，根本就沒有黑色，於是他們從他們的調色板上，摒棄了黑色，以及類似於黑色的褐色。

陰影也視爲有色彩的態度，於色彩表現上，從古來的因襲中前進了一步，所以印象派，一方面在科學上固有矛盾，而在表現法上，實在是入於前進一步的境地了。而且，印象派的尊重光線，以陽面爲本位，其結果，形體之立體感的表現的法則也變更了，在立體表現的確實性這一點上，寧可說是成爲非寫實的了。這是產生後來的新的畫派的理由。

印象派這樣的在古來的色彩表現上起了一大革命，這件事，是他們的自然研究——向自然之合理的科學的表現邁進——所使成的，全然不是反寫實的行動，又在印象派之色彩表現的鮮明這一點上，東方畫的色彩表現，給了他們很大的暗示，這也是大家周知的事實。而他們的自然探求，於色彩上認爲有時間性的，是一件重大的事情。因太陽光線的種種變化，

色彩也就不絕地變化。這就是，一定的色彩，固有的色彩，是沒有的，瞬間的地推移，是自然的色彩的本質，所以認色彩爲時間性的。像莫奈（Monet）每日祇是在一定的時刻內，寫生着一日中不知有多少次色彩變化的稻堆，便是一例。這樣的考察，也是色彩表現的觀念的進步。

同時，印象派於光線以外，更重視霧圍氣空氣的描寫。這是因爲光線畢竟以空氣爲傳導體，所以光線的描寫，必然也喚起空氣的知覺，但是空氣這種東西，當作知覺的對象，是既沒有形體也沒有色彩，但當空間的知覺上，我們無意識地在物與物之間認出空間的存在。祇是對於這種空氣，起充分的知覺與否，是畫家的人的問題，當表現事物的距離之際，和光線一同，加上空氣霧圍氣的感覺，能給與如實的自然的感觉。古來，這空氣的表現，和光線表現相同，早爲許多畫家所注意了，而完全作合理的地研究者，乃是印象派，以及爲這先驅者的外光派的作家們。

十五世紀的威尼斯畫家弗朗契斯卡的作品上，既已表現了光的鮮明，而空氣的感覺，也已顯示着了。達文西，拉斐爾，柯萊喬，等作家，以及後來的威尼斯畫家蒂湘，丁托萊托等，也部分的地表現着了。十七世紀的荷蘭風景畫家及風俗畫家霍尹，汎曼爾等的作品上，也可以看得出來，到了呂朋斯的某種作品上，則更明確地可以看出，十八世紀的法蘭西的風俗畫家華都，弗朗高那爾的作品上，更漸漸明瞭地表現出來了。這種空氣的表現，後來的印象派，外光派，也可說是得了大成。

空氣的表現，不單單以色彩爲中心的表現，有以明暗的諧調爲主者，而印象派的畫家，以畫面的色彩構成，試作表現，在這地方，可以看出他們的新的自然研究。莫奈，薛斯萊，僻沙羅等的風景畫，是最忠實於空氣的知覺的。

要之，在繪畫上的色彩表現，並無一定不變不動的理性，是以畫家對

於自然的知覺的程度爲基本，所以是主觀的，色彩是可以表示感情同時可以顯示人的性格，也就是這個原因。所謂色彩的優和劣，就是說個人感覺的敏銳和滯鈍，又如色彩的強弱，選擇如何，不消說是反映着那人的趣味性格的。看了那人所好用的色彩，就可以知道那人的性格趣味的一面了。

色彩中有明暗，而同時其性質有寒暖二種。這就是使人起冷而暗的感覺的色彩，和使人感到和暖的色彩。寒冷的色彩，便是屬於分光鏡的七色中的紫色，以及近於紫的紺青，青，綠等的色彩。所謂暖色，一般是指從綠到黃以至於赤色的色彩，但寒暖的感覺，又因個人的知覺而變其程度，即如紫色，若是溫和的淡紫，倒是偏於暖色了。又如綠，若是很鮮明的綠色，也同樣有近於暖色的感覺。但繪畫的色彩，是依種種色彩的混和，又生出無數的色彩，所以給與我們的感覺，不能一樣地被規律的，這是應當注意的。

由色彩感覺的寒暖所起的色彩感情，也有種種不同。由暖色所生的感情，是激烈，興奮，勢力，煩悶等。由寒色所生的感情，是和平，鎮靜，虛心，悲涼等。他們所引起的效果，正在相反的地位。今將幾種重要的基本色本身的精神上的效果，略略說明於下：

(1) 黃色 有親近觀者的運動性，因牠有外散的傾向——遠心的運動性——且帶有前進的現象，但看了太多，就要使人侷促不安；色度太強烈時，又易引起苦覺，如同嘗檸檬的酸味一樣，可以稱牠為現世之色。

(2) 赤色 裏面蘊藏着一種動力，有鬱勃不息的樣子，牠的性質和黃色略近，但沒有黃色的前進動性。暖赤色和中庸的黃色相同，也有強勢勝利之感。至於冷赤色也和其他冷色相同，愈深，活動的要素也漸散失。

(3) 青 有沈着力，令人起超越自然的情感，如聞遠笛之音，可以名為出世之色。

(4)綠 綠色係由黃青所合成者，兩方相反的動性相消，而生不動的印象，所以有安靜，和平的感情，但看了過久，就易使人厭倦。

(5)紫 紫色是冷赤加青而成，所以很像燃熄之赤，有悲哀，憂鬱，厭離之感。

各種色彩，到了明暗的極度，就有所謂黑白二色，這在前面已經說過了。黑表暗色，白表明色，加白於明色，加黑於暗色，都能增加他們的特性，但過度了，又不免生出消滅沉默的感情。但白色還有未來的生力潛伏着；黑就不然，能力完全喪失了。

上面已經說過，繪畫上的色彩，是依種種色彩的調和，而生出無數的色彩來，可以知道畫面上的色彩，決不是那樣簡單的，而畫面的優劣，也大半係於這色彩的調和上的。色彩的調和法，本來沒有一定的法則去規律牠的，所以自來畫家對於色彩調和的觀念，為說很不一律，而一般大概可

分爲下述的幾種調和法：

色彩調和的方法，大概可分爲兩種，第一種是類似的調和，其間又分三種：（一）色階的調和，由同色階的各色所配合的。（二）混色的調和，由鄰近色——如黃與橙，青與紫——色階上相同或相近的色度所配合的。（三）支配色光的調和，在各種色彩中，有一色特別顯著，使其他色彩也都傾向這一色而配合的。第二類是對照的調和，亦可分爲三種：（一）色階對照的調和，由同色階的懸異色度——如深赤與淡赤——相配合而成。（二）混色對照的調和，由鄰近色階的懸異色度——如深黃與淡橙——相配合而成的。（三）異色對照的調和，由相差很遠的色階相配合而成的。

對於前一類的調和，可以說是由有密切關係的色彩對照而成的。調和時最重要的法則，就是色度推移。自然界的色彩，如草，木，昆蟲，以及

天色，最多這一種現象。說得明白些，就是同一色彩或類似色彩的深淡，是漸次變化的，對照既非常明確，趣味也非常高尚。

後一類的調和，是由餘色或近似餘色所對照而成的，主要的法則，是用一種支配色來統一全體。這一種支配色，或用強度，或用面積來占優勢的。調和時應注意下面所列的條件：

(一)面積和明度應該成反比例——即明度愈強，面積應當愈小；反之，則面積愈大。

(二)二色配合，應明度各別。若二色互為餘色時，就應各加灰色，或互相使其變色，以變暗其明度。

(三)三色配合時，應該用兩種暖色，一種寒色，如下法：

暖色

寒色

1 赤，黃

青

2 珊瑚色，橙紅 藍

3 鮮紅，堇 鮮綠

4 紫，堇 綠

5 紫，黃 灰綠

(四) 寒色的面積，不宜過於廣——尤其是綠色——就是要多用時，色度也應該減淡些。

(五) 複雜的配色，可以依着美麗的自然物象——如蝶翼，花瓣，以及天空的雲色——做模範。

(六) 鮮明而單純的色彩，絕對要少用，使人得着較廣大的休息地位。

(七) 用色的種類，不能過多。

現在再將六種基本色，應該怎樣用在畫面上才能調和的法則，略述如

下：

(一) 赤色 性強烈而刺激，使人看了精神興奮，用時最須注意，如反映斜陽時的水面，我們雖覺得牠紅得好看，但在畫面上，不和周圍對照，就很難調和了。但在畫面上，如用極小面積的赤色，卻能使寂靜的畫面，驟然生動。

(二) 黃色 色彩非常鮮明，用得適當，能使畫意愈深，而使人起流暢之感。

(三) 青色 性靜而又新鮮，屬於寒色，面積如過於廣，則畫面的調子太寒，所以畫家用時，必和他色相混。

(四) 紫色 性質鮮明而高尚，但亦不能單純塗於畫面，應加減周圍的色彩，使其沈着。

(五) 綠色 性平和而稍帶暖意，自然界也最多這種色彩，至純粹的

綠色，仍舊容易破壞畫面的統一，所以用時應稍混以紫色或褐色。

此外還有一種灰色，佔畫面上極大的部分，所以一張畫面上的價值，全依此色爲轉移，如此色過寒，畫面的光和深，都難以表白；過多了，又乏高雅的趣味。

3 技法及觀照（構想表現）

依上面所述，對於視覺上的光線，形體，色彩，已可知其概觀，現在要再進而敘述一幅繪畫怎樣地描寫，用怎樣的態度來表現這種作家的觀照及技法的問題。

所謂技法，本來沒有一定的規矩。但在繪畫上，無論那裏，都有傳統的技法。技法是一任個人的自由創造而無拘束的，但技法的自由之中，自有其根據的地方，全然獨創的東西，可說絕對的不存在的。技法是相對的東西，從一種技法，產生其次的一種技法，或者對於一種技法，產生反對

的技法，這在歷史的因果關係上有某種連繫存在着的。畢竟所謂美術，是存立在所謂美術史的因果關係之上，所以美術史也可以說是技法的歷史。這一點，技法永遠是相對的，最先，由個人獨創的技法，和由先人傳承的技法，都各自存在着，而同時又混和而折衷地存在着，這是一般繪畫的技法。所以技法是由各畫家的個性而各異，同時又是襲套着同一的方法和手段。這傳承的技法，在一般繪畫的根柢上，總是有的。用明確的話說起來，稱爲手法（Technique）。廣義的說起來，手法，也可解作繪畫上最一般的表現手段，而狹義的解釋起來，也可以解作一家一派的傳承的表現手段。例如，我們若說中國畫的手法，西洋畫的手法時，便是指中國畫，西洋畫的各有各通有的一般的手法而言，又在一流一派的當兒呢，例如說拉斐爾的手法，印像派的手法，也可以應用的。這種手法，總是具有共通的要素，因爲這是立腳在一般的處所的技法。

但技法是以觀照爲基本。所謂觀照，便是作家的眼。是經過了眼所顯現出來的思想。也就是成爲態度和立場的作家的「表現」。這「表現」在技法上表示出來的，便成爲一種作品。所以技法的如何，最先就表示出觀照的如何，而不論怎樣的技法，都是從作者發生的，所以也接觸到作者所表現的態度，思想的問題。

但這裏的所謂思想，並不是指具有什麼某某主義那樣的體系，以及具有形而上學的意味的思想。平淡地說，便是「思考」。而這種思考，也有非常地個性的特殊的思考，也有誰都經過的一般的普通的思考，例如一張小品作品，或是風景，靜物，或是歷史畫，肖像畫，不問描寫在繪畫上的物象如何，在那表現的地方，都無意識地顯示作者的懷抱。

在繪畫上所描寫的物象——不是祇具有物象的意味，在那表現的方面，可以看出作者的態度——思想。這雖是大家都知道，但往往有人把

歷史畫看做比靜物畫爲有價值，以爲各種繪畫的自身就有價值的上下，這至然是謬見。繪畫的種別，並無何等價值的上下。祇是，依據了那表現的八而定其價值。

這裏要移到技法的一般的問題上了，第一，是作者所描寫的題材。這是稱爲畫因 (Motive)。要捉住了畫因表現出來，那末必須繪畫的組織。這是稱爲構圖或布局 (Composition)。但這要藉了筆力表現於外的時候，就有種種不同的用筆上的技巧。接着就是由這些地方所產生出來的繪畫的流派，樣式的問題。關於這些，依次略述於下。

A 畫因

所謂畫因，已如前面所述，便是指被畫的某物。若是靜物，那麼就是表現在那上面的物象；若是風景，那麼就是構成那風景的天空，樹木，建

築物，一切這種題材，都是稱爲畫因。所謂「題材」這個名詞，也是相同的。不過用畫因這個名詞，是含有由作者的知覺所感到的物象題材的意義。畫因 (Motive) 可說是一種緣起。是具有表現作者的某種感覺的主觀的意義。

所以畫因決不是一定的。無論什麼存在物，都可說是畫因。有時空想的虛空的事物，也得爲畫因。像歷史的事件，以及時事問題，作爲形象表現出來的時候，也就成爲畫因。

在繪畫上有所謂模特兒 (Model) 者。這不是對於「物」而言的，乃是對於「活的人」而言的，但模特兒也同樣是畫因。但所謂畫因，並不是如上所述的簡單的題材，乃是指作爲作者知覺的緣起而被選擇的東西，所以這雖然是客觀的存在，但到了表現在繪畫上，實在已經是和客觀物全然不同的存在物了。所以不論是風景，靜物，活人模特兒這種可以表現在畫

而上的客觀物，一到移入繪畫上的時候，就完全成爲畫因了。對於畫家作爲知覺上的緣起的客觀的題材，雖也稱爲畫因。而在已經畫好了一幅繪畫上所描寫的物象，也常稱爲畫因。

畫因，雖可說是在繪畫上所描寫的對象的物象，但不能成爲客觀物的說明的影象。繪畫的藝術的發生，因爲是經過了一個畫家的主觀處才有一切，所以無論什麼被描寫的東西，應當是作爲經過了作家的銘感的存在物來表現。製圖，雖是照原樣的模寫，但畢竟不能超出製圖的模寫的範圍以外。爲藝術的繪畫，須反映着「作者的個性」的對象，才是畫因。在那裏，爲客觀題材的物象，藉了顏料，筆技，可以把那形體色彩表現在畫面上。所以根據了畫家把畫因如何地處理，就可以表現出作者對於畫因起如何的態度及觀照。

所謂畫因，從古來，歷史的地看起來，不消說有種種的變遷。例如，

中世紀以及文藝復興期的繪畫；差不多完全是宗教畫傳統畫的時代，關於基督教的事物，即如以基督聖母使徒的肖像及歷史的事件爲主，以及以異教主義的傳說史談作爲最多的畫因以外，僅僅祇有個人的肖像，至於純粹的自然，風俗，作爲繪畫的對象，是沒有的事。風景，風俗等的畫因，是文藝復興期以後，如靜物畫，則更在十七世紀以後。這到了現代，像不是一般風俗畫歷史畫的裸體，平凡的風景，靜物，也都作爲畫因了。又即使同是靜物，亦因各時代的好尚而不同，在柯爾培時代，像廚房裏的雜物，鳥類的死屍等，都是很好的畫因，而現在新的畫家，常愛描寫提琴，煙斗之類的東西，畫因是因了時代的好尚而變化，決沒有一定的。畫家無論什麼東西都可以作爲畫因。

B 構圖

繪畫上的畫因，在畫面上取了怎樣的構成——在平面上的組織——表現出來呢？作為一種繪畫而被表現出來的作品，便是在所謂畫面的空間上描寫着某種畫因，而這畫因，因為是把在自然的實際的空間中的存在，作為映像而被收容在所謂畫面的特殊的二次元的空間上，所以在立體的空間中的實在物，也多少變更其實際，作為映像，經過了視覺，才被表現出來的。在這裏，那畫面，是在一個平面上再現着自然的空間的映像，那麼在畫面上必須有某種的構成。這就是爲了要把某種形象表現在有限的畫面上，而用的主觀的表現手段。這種手段便是構圖，構圖的意義，便是把畫因表現在畫面上的「作法」。

例如照相，便是鏡頭上所映的自然的對象印象在乾板上。那完全映在玻璃片上的物象，便是構圖。但在繪畫上映像的方法，是和那簡單的物理手段，依了鏡頭的機構那樣的物理方法，完全不同的，因為是根據用人類

的眼來表現，所以那構圖。即使是對象的真的寫實，也是屬於經過了個人的感覺而作出來的東西。在這裏的構圖，是由作者的意識的活動所作成的。

既然知道了憑了我們的意識，而作成構圖的，那麼畫因的處理法，也自可分明。這就是，繪畫無論如何沒有像照相那樣把玻璃板上所映的映像收容在畫面上的理由。在這裏，繪畫的畫布，完全是作者的意識自由奔赴的地方，所以，畫家是可以照了自己的思想去計劃畫面的。自然的對象不論怎麼樣，而作為繪畫表現出來的，是屬於作者的自由。因此，為了制作一幅繪畫，那畫面，應以作者的自由意識為基本。畫面的範圍內，實在是自由發展畫家的個性的空間。因此，在畫面的白布上所要意識的地表現的畫因，除了畫家主觀的所產生的東西以外，什麼也沒有了。

但是。所謂畫面，已如上述，是二次元的空間。在這上面加以距離的

知覺，把在實在空間中的一切映像收容。要把實際的現實的空間收容在所謂畫面的特殊的空間上，那就必須把空間的知覺使之縮小。在這裏，所謂構圖，可以說是把自然的空間的映像改變成畫面的東西。那改變，已經是人爲的了。可說是憑藉人類的知覺技能的事情。

構圖，便是祇存在畫面的天地內的印象的創造。畫面是面積，不問大小如何，總是被限制的平面。在這上面描繪的畫家，把畫家自己的思想，實現在那平面上。同時，要在這有限的平面上表現畫家的意識，就自然應使用種種的技能。在這裏，構圖的規矩法則，就自然產生出來了。

構圖，是屬於所謂畫面的空間內的表現法，而爲了要產生藝術的價值，就須思考那整理的法則。即所謂畫面的被限制了的空間，應當是在畫的構成上的有機的空間。所謂構圖，就是適應於這有機的使命，由畫家的意識的活動所創造出來的繪畫的映像的構成。

在西洋畫上，構圖的基本，便是素描。最先，是在把所要描寫的東西如何布置其全體的一點上，把捉那大局的外廓，更進而涉及細部，考究明暗，距離等的空間關係而描寫之，用了顏料作立體感的表現，這樣就完成了繪畫。

在把畫面認為和照相的玻璃板相同的畫家，他們把所映的一切，照樣收容在畫面上，但是畫家爲了要把自然的空間收容在所謂畫面的特殊的空間內，去考慮着怎樣安排才是最完全的，是當然的事。自然的空間，是無限的。但畫面的空間，是有限的。因此，必須根據畫家的意識在所謂畫面的有限的平面上，去決定自然的空間。這是先依據畫家所想要描寫的地方定一個位置，從這位置再決定視線的焦點，清楚一點的說，便是把自然在自己所想要描寫的位置上來取捨對象。畫家常是在實行着這種事情。卽如對一處風景，把牠決定到畫面上去的方法，不論怎樣都可以，這完全是主

觀的自由。

但所謂構圖，不祇是自然的寫生的意思。以寫生的基本而構成繪畫，這裏便產生真的意味的構圖。即使在自然的寫生，也須作畫因的取捨選擇，而還不僅僅是這樣，更須以種種的東西為基本以構成一幅繪畫。例如風景畫，即使是相當的大作，也可照樣去作寫生，而如風俗畫，歷史畫，處置人物和風景的空間關係，就完全須用畫家的考案來制作。在這種地方，構圖更複雜，而製作須加以種種的考慮。

所謂構圖，不過是在畫面的空間上構成着畫因而已，那從形上表現出來的，最先是平面上的布置安排。一言以蔽之，把我們的視覺使之集中在畫面上的佈置，是繪畫的要件。若是我們的視覺，不向畫面集中，反之是放散着，那種構圖，會使觀者起散漫之感。筆技的巧拙，姑且不問，這樣的情形，以構圖而論是失敗的。

但是，一幅構圖，要使之集中，如何的條件是必要的呢？這個，在古來構圖的規矩上，有所謂垂直法，平行法，水平法者，但這種規矩，無論如何，總是適合於形的均衡(Proportion)調和(Harmony)統一(Unity)變化(Variation)等的要素，但是，畫家是依着自己的主觀，不去拘泥於那種規矩，而作成新的發現，這樣才可以看出繪畫的進步，所以這種規矩決不是絕對的。但能成立爲一般的法則者，是由長時間的經驗產出來的，所以一般的原則，到現在，還是普遍地通用着。但如近代畫，卻根本地在新的意識之下破壞了這種規矩了，這在本書最後一章上另作詳述，在這裏，我們有充分地知道原則的知識之必要。

均衡，調和，統一，變化諸要素，不消說不祇是關於形體而言的，在色彩上，也作爲同樣的原則而必要的，但一幅構圖的基本，最先就是素描的構成，這就是說，在骨格上，就已經應把構圖表現出來了，像前面所

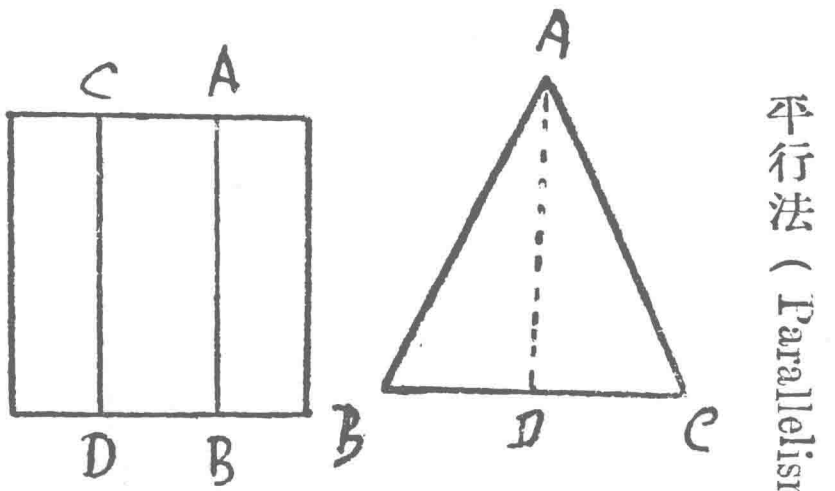
說，構圖的觀念，以素描爲基本，就是這個意思。

畫面是一種面積，其面積不消說是有大小長短的種種，由畫家自由地選擇，不論是壁畫一般的龐大的平面，不論是最小的速寫板那樣小的平面，畫面的要素都是不變的。油畫布的形狀，是分爲三種，便是人物，風景，海面，而這三種中又分出許多號數，從三號到百號二百號，都定好標準的面積。

均衡，調和，統一，變化，是給與知覺以有一定秩序的觀念。是一幅繪畫的好壞所繫的關鍵。所以在構圖法上，都是適合於這些要素的。構圖法上基礎的一般的原則，有如次述。

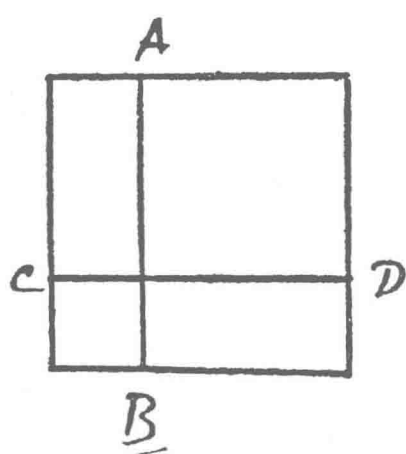
垂直法 (Verticalism) 是上方到下方的展開，其基本的圖形，是三角形，便是所謂金字塔式的構圖，其最好的例，如一般的半身的肖像畫，又如中世紀及文藝復興期的宗教畫上的單獨的聖母像。同時因這三角形的角

度的變化，構圖的種類，又分出各種的形式。這是能使人起安定的感情的構圖。



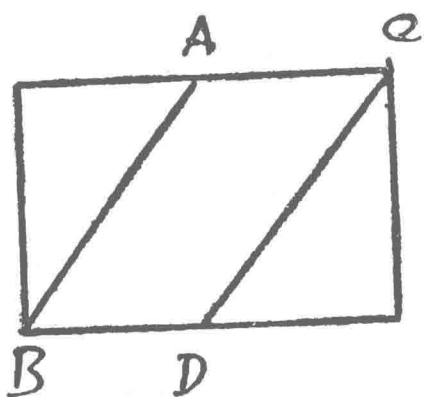
平行法 (Parallelism) 普通是指垂直平行法 (Vertical Parallelism) 而言。垂直平行法的好例，像拉斐爾的「騎士的夢」，里比 (Fillippo Lippi) 的「受胎告知」，蒂湘的「神聖的愛世俗的愛」，都表示了那種基本形，但在這基本形上，或作人物，或作風景，而有無數的變化。用垂直線所作的圖的展開，是能使人起沈靜的感情。和這相反，這種平行，有祇是水平地存在着的構圖。像丁托萊托的「天國圖」便是屬於此的。這平行在一平面上水平的地展開着，那水平若是不安定地有高

低者，那就相反對，起一種動的感覺了。丁托萊托的「天國圖」，就合於天國宴會的歡喜而生動的感情。



水平法 (Horizontalism) 這法也同樣不過是平行法的變化者，但普通的水平法和前述的垂直平行法相混合，又可分爲垂直水平法 (Vertical Horizontalism)。水平法的最單純的，是一般的海景。是海和空二分了的平面。高原之圖，也屬於這種構圖。又如橫臥裸體圖，也是這種單純的形。但在這上面再加上垂直的構圖的展開。裸體畫表示這種原則的好例，就像委拉士貴支的「維納斯」，這種例要舉起來實在很多，是最普遍的構圖，這種構圖一般具有平靜的感情。但這如變形爲相反的構圖，則如丁托萊托的「銀河」，使人起動亂的感覺。在這種情形之下，水平線，垂直線，也有動亂而成爲斜面

的。又如取普通水平法的海景，在那上面波和雲的曲線，看出激動的變化，也是同樣表示着動亂相，如柯爾培的「波濤」，便是一例。



這水平法。也有採取斜面平行形的構圖，也可作爲平行法的一種，但這種構圖，有動亂的感覺。這便是所謂斜線平行法。(Oblique Parallelism)。呂朋斯的「戰爭的恐怖」及卡爾特羅梯的「聖安德萊的虐殺」，便是好例。

以上可說是構圖的基本的說明，但這些不一定在一切的構圖上都可作爲原則來應用，這些法則，可以自由地任畫家的裁奪。但畫家知道了這些之後，在不知不覺之間自己所作的構圖中，可以獲得某種原則的根據。鑑賞繪畫的人，以這些知識爲基本去看畫，也可以知道繪畫的組織和所表現的感情之間的因果關係。

〇 技法

畫的中心，繪畫上所表現的價值，澈底的說起來，可說是在於技法的。因為表現是經過了技法而存在的。而技法，又決沒有一個固定的原則。技法，極言之，全然是個人的存在。但人類是有人類的共通性的。所以個人的事情，沒有絕對無羈絆而孤立着的，祇有相對的不同，所以大部分上共通的技法，自然就成為基本技法了。這是稱為手法（Technique）。這種手法最關重大的地方，還是歸於「描法」。感覺的方面，繪畫構成的方面，具有共通的一個立腳點者，這就作成所謂流派（Ecole, School），而技法的中心，是在於描法上。這種描法的一般的共通性，是被認為一種傳承，或者作為流派上的手法的共通性。

以前，不論那一國裏，傳承的力，總是很強。弟子繼承師傅，於是就

有所謂畫風產生出來，而這種傳承的畫風，成爲金科玉律，和自己不同的，就視爲異端而排斥之，這種風氣很强。但到了近代，在手法上，大多尊重獨創性，便生出不必拘泥於遵從一個師傅或流派的規矩的風氣了。於是在西歐的畫界，盛行手法的個性化，卑視模倣而尊重創造，這最强的表現出來的，是屬於最近在西歐繪畫上印象派以後的時代。關於這，在最後的「現代繪畫的基礎觀念」一章內，再來敘述。

但作爲技法共通性的手法，要簡單的記述是決不可能的。爲什麼呢？因爲即使取了同樣的「描法」，如果它是反映着一個人的個性的性格而製作成的話，那麼在那共通的手法中，多少有個性化的表現，而且那是千差萬別的，所以不能祇是基本的統括的去論述它。祇是因了繪畫的用材的不同，或者關於製作的順序方法上說起來，古來和現代，有充分的懸殊，這在一般的手法上也自然給與大的影響。即如古代的 Fresco 畫，因描寫在壁

面的漆灰上的用材上的關係，而產生了特殊的技法，其後用 *Tempera*，到了油畫顏料的發明完成之後，便以畫布爲中心，從古代的 *Fresco* 般的大的描法，更深進於細部的技術。但這經過了威尼斯派的繪畫，西班牙畫派，以及近代的印象派，繪具的使用法又起了大的變革，完全脫離了以前的繪畫上的那樣作着下塗，在明暗分得很清楚的畫稿上着色的方法，變爲在畫面上用自由的調色去製作的方法了。尤其如印象派等，是使用着以原色一點一點並置在畫面上，從一定的距離上看起來，因了錯覺，使各種原色感到調和的那樣的技法。而到了現代，甚至於把其他的物質（砂紙，金屬，玻璃片）和顏料並用着。但除了特別的例外，自從油畫具的完成直到現在的繪畫的技法上的問題，與其說是拘泥於用材，倒不如說是以表現方法爲中心，各畫家都用着適切於表現自己主觀的方法，在技法上發現了個人的自由的道路了。

所以，要一個一個的說起來是不可能的，不過，不論在那一個畫家的製作上，其技法上總有着共通點，抽象的說起來，在描法上所需要的種種要素，即如筆觸（*Touche*），動勢（*Mouvement*），立體感的表現（已在形體一節中說過）等等，都成為技法上的問題。這就是因為不論表現色，畢竟都須經過筆技，所以用筆上的問題，不消說是繪畫的重大要素。但所謂筆觸，也沒有什麼一定不變的法則，是根據個人而作成的。筆觸也稱為筆的運用法，或筆法。在這裏，可以看出作者自由的「筆勢」，這種筆勢若是生氣活潑的，那繪畫自然生動了。濃淡，強弱，這些都是作家的自由。或是平塗的，或是揮刷的，或是擦上去的，或是塗上去的，有別時或者是輕輕地撫上去的，或者是細細地小心翼翼的——這些都是千差萬別的。而這些又實在是作者性格的反映，感情的自然流露。

但較這更為顯著的，便是西洋畫的技法的根本，和中國畫的不同，西

洋畫的描寫事物，最先是用素描來描寫全體，所以不作細部的觀察，而作全局的表現。這就是以「塊」(Mass)的觀念來看物，描寫物，爲其根本的技法。像中國的工筆畫，描寫一朵花的時候，最初並不描寫花的全體的輪廓，而描寫着細部的蕊，花瓣的筋，葉的筋，以表現花的存在。這就是以細部的技巧爲中心來表現事物的。而西洋畫是以全局的明暗爲中心，以表現色的光度及形的軟硬；就是描寫細部，像中國工筆畫那樣細細地描畫一根一根葉的筋那樣的技法，也是不必要的。所以，西洋畫的畫面，是發端於像我們看自然的時候要從一定的距離去眺望的一樣，畫面也須以放在相當的距離看上去像似自然爲條件的畫法，所以和中國院體畫的細部描寫完全反對的。作爲「團塊」來描寫的這一點，是西洋畫和中國畫的最顯著的技法的差異。中國畫的畫面——尤其是院體畫，即使眼睛接近了去看，也可以發現種種細的藝術，而西洋畫的畫面，若是接近去看，祇看見一大塊一

大塊的顏料。這是基因於兩種繪畫的技法的不同。

這裏要討論到線條的問題上了。中國畫上的線條，是具有「取形」以外的心理的意義，這在第一章中已經說過了。而在西洋畫上的線條，在取形上既無必要，也沒有直接表示心理的意義。像在古代 *Fresco* 畫上，雖也稍有些中國畫上的線條，但這是在裝飾的效果上被應用的，所以在壁畫上雖為有效，而線條自身的活躍，卻全然看不見。在西洋畫的最近代的製作上，雖是意識的地活用着線條了，但一般的獨立着的線的效果，全然不像中國畫上的作為主要的要素，祇是當事物描寫時採作一種調子，或者是用來表現畫面的抑揚。西洋畫上的線條，第一是表現素描的力，在一幅繪畫上表現獨立着的線條的效果，是沒有的。這在表現動勢的地方，最為適當。所謂動勢，是具有近於中國畫上的所謂氣力和魄力的意義。是爲了表現形而又要傳達形的精神而用的筆意。線條的效果，表現這些最為適切，

但在西洋畫上，像前面已經說過，普通是以團塊來表現事物，縱使用線，也是連在形體上，以完成加調子於形體上的任務。若不是這樣，那麼就像前面所說，是屬目於裝飾的效果，壁畫便是一例。在夏凡的壁畫上的線條，是爲了要明瞭地作成形的外廓線而被應用的線條，至於在現代繪畫上的線條的效果，那又作別論了。

D 構想

這裏的所謂構想，並不是指構圖——繪畫的空間構成而言，乃是指繪圖的內容，即 Ideas（思考）那樣的東西。不過就 Ideas 一字譯作「觀念」所表示的意思來講，那麼就是說作者的某種思想了，但繪畫即使描寫一幅靜物，在那裏也可以看出畫家自身的態度，在這意義上，「思考」比較「觀念」二字的意義爲廣，所以這裏從「表現出來的思考」的意味上，而定爲

「構想」二字。站在畫家的立腳點上說來，畫家作品的全體，畢竟是歸着到所表現的態度，即美學上的所謂觀照（Contemplation Esthétique）之上。祇是因爲限於作品的具象的存在，所以假用「構想」一語。

不消說，在這裏關於構圖的思想的表現，不能完全疏忽的。這在繪畫的發生的意義，時代的地說起來，繪畫的效用時代——即如狩獵時代的人類的巫術的效果，埃及的繪畫是爲死者的供養觀念而被應用的效果，又如中世的爲了禮拜的宗教的繪畫，從文藝復興到十九世紀所表示的「爲了說明某物的繪畫」——的構圖，和現在的以自由賞玩爲目的的繪畫，實在是立在完全不同的立場上，所以那時的構圖，是作爲作家的直接的思想表現，以種種的用具，把思想說明在繪畫上。許多宗教畫，歷史畫，風俗畫所給與的使命，繪畫和文學，在根柢上也可說是相通的。但從繪畫本來的目的說起來，繪畫的獨立性，是和文學離開的，這就是既非爲了宗教，也

非說明某物，而祇是在表現的方面，表現的本身上，有充分的價值，而在那「表現的方面」中，可以充分地看出作者的態度。

在繪畫上，不是以所描寫的對象如何而定其價值的高底，也不是因畫幅的大小而有差別。宗教畫和歷史畫，並沒有比風景畫和靜物畫為有價值的理由，大幅也不一定比小幅為有價值。這種事情實已不待說明，不過靜物畫和風景畫，以說明事物的主題而言，那麼比較歷史畫和風俗畫為單純，缺乏「說明」的要素。但如柯爾培的風景，夏爾唐的靜物，在那些作品上，充分地可以看出偉大的柯爾培，夏爾唐的存在。這是為什麼原故呢？這就是因為不問主題的如何，而祇是由表現——觀照的如何來判斷的。這就是因為在無論什麼作品上，都自然地表明着作者的態度——構想。

若是在繪畫上用着和文學相同的「內容」這個名詞，那麼繪畫的內容，並非所描寫的對象，對象寧是作為一種手段，從畫面上表現出來的作

者的態度，視爲內容，才是正確的。譬如愛國的主題，那畫因並非繪畫的內容，把那種思想，作爲繪畫表現出來的「表現」「態度」，才可視作內容。這些事，普通一般人最容易錯誤，特記於此。

若是從這一點看起來，中世紀的繪畫，以禮拜爲目的而製作，或以基督和使徒的傳記爲題材而製作，與其說是從繪畫上吸取作者的宗教思想，不如說是着重在把作者的宗教觀念——「繪畫」的構想——使之繪畫化。表現上的構想的優劣，是可以直接決定美術上的價值，而別種觀念的表現，卻不能構成繪畫的價值。

畫家的態度，不消說是主觀的，個人的，但雖具有個性的特質，而和手法上有共通的立腳點同樣的意味，構想上也有共通的立腳點：這就形成了所謂流派之風。

這種流派，在以前，以一個巨匠的創案作爲標準，在繼承着師風之

間，便自然造成一種流派了。例如所謂喬都派，便是這樣。更有因地方而自然造成一個流派的，這就像意大利文藝復興期的諸畫派，其偉大的對立，便是翡冷翠派和威尼斯派。

立脚地的不同，在自己的一派之外，又認出另一種特質，在關係上成爲對立的，這種對立，在文藝復興時代的地方的畫派的對立上，要說一定的理論的立脚地，都是沒有的。翡冷翠派，以形體的正寫爲主，威尼斯派的畫家，以官能的色彩的表現爲主，像這樣的對立，與其說是理論的對立，倒不如視爲在那地方各自所發生的畫派之自然的傳習，而造成了那種特質，這並不是像以理論互相抗爭的畫派。

最初在理論上互相抗爭的畫派，還是極近代才有的情形。畫派的對立抗爭，是到十九世紀才開始的，這就是古典派對浪漫派，其代表者，可以舉出古典派的安格爾，達維，浪漫派的特拉克窪和葛羅。這裏，各畫派的

立脚地，完全不相容的。古典派是以羅馬彫刻及復興期的翡冷翠派巨匠的正整的秩序規矩，作爲藝術的理想，從那種追隨中而探求創造。這就是以形體的完成，作繪畫的正道。反之，浪漫派的繪畫的表現，是着重於感情的熱狂，較之古典派的完整和秩序的理想，卻是傾向於動亂的，色彩的主題。復興期的翡冷翠派對威尼斯派的對立，雖也相同，而在這裏卻更有一種新的意義了。這古典派和浪漫的抗爭，可說是開了近代畫的自由解放之路，由此，繪畫漸次築起繪畫自身的獨立性。在古典派和浪漫派以後，就產生出一八三〇派——即注重自然大氣的自然派，接着有直寫事實的寫實派的擡頭，接着更生出以大自然的光，空氣爲對象，作科學的研究的印象派。西洋繪畫史上從文藝復興直達十九世紀的道程，到了印象派而入於新的道路上了。

這種態度上的不同，造成了種種的畫派，在那共通的态度上，各作家

個人的觀照——構想，又完全是自由的，在這兒，每個作家的特質，在種種的技法之下展開，又是當然的。

構想，對於作家完全是自由的。構想經過了作家所選擇的畫因，手法，構圖，得自由地表現着。這在結局，仍是表明作家的內部意識，所以要從這以外去規定它，那就什麼東西也不存在了。所以，在看畫的時候，若是要知道作家自身的構想如何，那麼必須綜合的地了解那作家所表現的一切具像的東西——即手法，畫因，構圖。

單祇是畫因不能去規律作者的。又祇在手法的特殊性上，也不能理解作者的全豹。作者創出一張作品，那作品便是作者自身反映的證據品，所以要觀察其全部，才可以知道作者的構想——立腳點。

第二章 素描

一 素描的意義

凡是不藉色彩而祇用單色的線，描寫明暗的繪畫，稱爲素描 (Design)。古來的素描，是作爲一種製作過程的習作，不能成爲完全的藝術形式，但到了現代，素描已不單是一種附屬的畫，而成爲一種純粹獨立含有趣味的畫，與複雜華麗的彩色畫相比較，素描自有一種清雅素淡的特異的趣味，並爲繪畫上的線與調子的骨格。

因材料的不同，素描中又可分爲數種，即木炭畫，鉛筆畫，堊筆畫，

鋼筆畫的幾種。但研究素描，以木炭畫爲最適宜，因爲木炭的性質輕鬆，易於運筆，而且容易增減其濃淡，便於描寫明暗的效果。所以研究石膏像及人體寫生等，木炭畫最爲適宜。普通所謂素描，就是指木炭畫而言。

二 木炭畫

木炭畫應用的材料和用具

- 一、木炭條
- 二、木炭紙
- 三、畫架
- 四、畫夾
- 五、圖釘或夾子
- 六、麵包

七、噴霧，定着液

八、垂鉛與測棒

有了以上的各種用具大概完備了。

在西洋繪畫上，石膏寫生是研究時必經的階段，現在我國美術學校及洋畫研究所，也是作為初學必修的畫技，這是西洋畫一向傳承下來的精神，現在已作為人體寫生的初步練習了。為什麼原故呢？因為石膏像是純白色的，其周圍的輪廓特別明確，色彩與物質的變化，也很簡單。明暗的調子和線，很容易辨別出來。

為什麼說木炭畫是可以作為初步的研究材料呢？因為木炭畫在同一地位，可以屢次修改，而且可以很自由的很徹底的向對象研究。對着石膏像正確的捉住了調子，線，形，以養成目力；至於畫出木炭畫的趣味，那是第二個問題。

在中國畫上最初練習的時候，是臨摹範本，但在洋畫上最先練習，是觀察物體；看了物體，藉着頭腦，手和眼的動作，自己可以從自然的對象中，養成繪畫的基礎。

三 石膏像寫生

石膏像，不論大小，都可以作為對象的。牠的位置至少要放在離開畫面二三尺的距離，使其受着適當的光線。因為要使光線終日不變，所以北窗的光線，是畫室裏所時常採取的。但是要研究光線的變化時，不選北窗的光線，也可以的。在夜間電燈光下，也可以充分的研究素描。

自己的位置與畫面，務必要離開稍遠，以執筆的手，確能伸直描寫為度，這是初學的人最應當注意的。若是畫者的顏面與畫幅太接近的描寫，這是大忌的，因為拘泥於小部份，便會失去全體的效果，所以作畫應從大

處着手。

木炭畫紙應重疊數枚，附在畫板上。木炭條可先在粗紙上磨尖，較爲適宜。

在木炭畫上，是用麵包來代替橡皮的使用，但是麵包的水分太多或太乾裂，也不適用，所以用時，可摘取其中心。若是用橡皮揩拭，那麼揩拭過的地方，再用木炭畫上去，就沒有好的效果了。所以麵包的使用是必要的。

寫生這件事情，應當對於對象發生美感，而湧出一種所謂趣味來。但是在最初，並不是就能得到那種趣味；漸漸和對象作親密的觀察，就是單一個石膏像，要正確的表現出形，線，調子的無限的美的感情，也是不容易的，在這不容易的地方，生出一種趣味來，而作成不得不將牠表現出來的慾望。作畫上的基礎，在不知不覺中，便養成了。

最初要是感到對象的美了，其次便是判斷在繪畫上美的成立的要素，這是很難的（例如石膏像上現出來的廣額之下，有一對大的眼睛，那明的額和凹進去的眼睛，對照起來，顯出明暗的調子）。再其次就是將這種判斷，直接表現在畫面上，結果就完成一張畫。

我們如何把這美感表現出來的方法，是作畫上的重大問題，這是畫家各人不同的，現在把一般普通的方法來說一說。

四 素描技巧

描寫石膏像之初步，須先精密地觀察對象的形，用輕而弱的線，表出所感到的大體的形，這幾條略線，就成爲畫面上的立腳點，所以雖然是簡單，但是應當非常注意的。若是描寫肖像，最先就要看出全體的傾向，要是沒有捉住這種傾向，那麼，即使無論怎樣美麗的顏面，也表現不出來

的，所以是非常重要的。捉住這種大體的傾向，雖然要憑藉了直感，但是在最初的時候，一定要很忍耐的下一番工夫。表現那種大體的線，務須用簡單的直線。當大部分未曾取定時，小的細部分的曲折，沒有注意的必要。若是這立腳點穩妥，然後可以取定頭部，眼，鼻，口，或顎等位置，此時更須注意運用線條之輕重。因為有許多地方，容易陷在錯感中，所以要用垂鉛或測棒以正眼誤。這種測棒或垂鉛，如果技巧純熟，素描有了根柢；自然可以不用了。根據我們的經驗，就可以看出大體的均勢和比較了。因為繪畫不是製圖或測量，所以全然要依靠測棒是不對的，況且此種測法不善用時，卻能招反對的壞結果。

五 垂鉛與測棒

因為要正眼誤及取定大體的傾向和比較，這種方法，當初步時，是必

需經過的。這種垂鉛，是用一尺餘長的線，於其一端，系一小錘，手持線的一端，則小錘下垂，成爲一垂直線，以此擋於石膏之正面中心而凝視之，即可發見面上或右或左的傾向，同時在畫面中央，亦描出一條垂直線，就可依次取定大部分的傾向。

測棒用鉛筆或細的筆幹都可，其用法與垂鉛一般，以測定對象之長短高低的比較，及種種的假想線，以確定各部分的位置而用的。

當我們比較全體或頭部各部分的時候，先輕持測棒，腕向前方盡力伸直——和使用垂鉛時相同——以棒之尖端爲限度，以大指上下移動，如測顏面時，先測定額之長，然後以額長與鼻長比較，即可發現各部分的長短。其次用測棒比較畫面上的額長與鼻長，若認出有錯誤的地方，便可毫不躊躇地施以改正。當用測棒作爲尺度而凝視的時候，以祇開一眼爲適宜。又握測棒之腕，必須繼續同一之全伸。若時有伸縮之變遷，則其比較

之尺度相差甚遠，描寫出來的必致大錯。又如前述，此種測法，務須依眼力而使其正確，不可太拘泥於細部。

六 明暗法與立體

照了上述的方法，將全體的姿勢和各部分的位置取定了，這便可以說完成了普通的形了，但嚴格地說起來，不過祇可以說是平面的形。那石膏像的長短，高，闊，是已經分出來了。但是那石膏像的向着正面的鼻子的

高，怎樣描寫呢？那眼睛是分開在左右而同時比較額和鼻是窪進去的，耳是生在頰的後部，胸是豐滿地挺出的。腹的下面有柔軟的起伏，要將這種凹凸的感覺表現出來，是以明暗法為主。西洋畫的特長，也就在這地方。

光線從一方投射到石膏像上，一定一面是明亮，一面是表出陰影的濃淡。表現這種明暗的方法，也和取形時同樣，先分出大體的區別，那明暗

細部的調子，可以到後來再行區分。最暗的陰影部和最明的光部是一看着便可以感出來的。將眼睛開着一半，以辨別陰影部的調子，是最好的方法。這時所用的木炭，以不太硬的為適宜。描寫陰影的用筆不可過分注意，或是用平行的斜線，或是用交錯的線，都是可以的，這種形式的技巧沒有介意的必要，還是不要太用方法的好。執木炭時務須稍行傾斜，然後輕輕地擦上去，那麼陰影部分便能適切地表現出來了。若是木炭太黑或是不勻的時候，可用手指輕輕軟地去撫摩，能現出極美的炭色。但是亂用此種方法的時候，反致失去木炭的味，便像市上所賣的擦筆肖像畫，而成為下劣的作品。照以上所說，明暗大體的區別分出來了，畫面上依着陰影就現出立體的形來了。換句話說，便是有了高低凹凸。

如此順次將明暗的調子從大部到細部，從強的到弱的描寫着。那種「眼睛」的特別的形，和「鼻孔」，「口唇」等的界限，都不必太存了意識

的去描寫。此等構成，依着明暗自然能表現在畫面上的，這是常常要記在心裏的。

初學者往往特別費了苦心去描寫一個鼻孔，或是一隻眼睛，欲忠實地求與原形相似，但其結果卻得其反。其實不必特別存了一個鼻孔，一隻眼睛的觀念，祇要和旁的地方的明暗分出比較來，那鼻孔和眼睛自然能表現出來了。

七 明暗之強弱

在明暗法上最重要的條件，是正確地看出強弱的度數。明暗的部分的面積和形式當然是要緊的，但所謂這明暗的強弱，卻是更加要緊的事情。爲什麼原故呢？因爲平面的形，是依着畫面上的面積而現出來，同樣，立體的前後的形，是依着這明暗的強弱，或是向前突出，或是往後深進。祇

要把明暗稍稍加減一點，便可左右物體的高低前後，所以不可視為太容易的事情。同時所謂洋畫家特殊的技能，也便在這地方。

八 線描

在我們中國畫上，祇用線描來表現物體的形，是一向所取的方法，但在西洋畫的素描上，因為不是祇看見物體的平面，而要作立體的觀察的，所以線條不是單單用來表現物體的輪廓，是應當用來表示明暗的調子，物的凹凸和遠近，以及物與物的關係的。

表現物體境界的線條，不可以使其呆板。明的部分和暗的部分接界的地方也是有線條的，但不必過意去描寫，是自然而然生出來的。

線條是必須律動地順着物的性質大膽地描寫出來的。在各部分中須施以全體的連絡。

對着石膏像，已經把形和明暗的調子，以及主要地方的線都完成了，感覺是充分地描寫出來了，進而漸漸可作嚴密的表現，是時纖細的描寫是必要的，但要注意的是在忠實優麗中不可現出薄弱的感覺；同時，直到畫完為止，也不要專像在最初時祇是作大部分的反復，以避去成爲粗野的作品。

在開始的時候，是要用軟的木炭，但到近於完成時，則以用較硬而有黏質的爲適宜。麵包在最初時可不必用，祇在不得已的時候使用就好了。因爲若使用麵包太多，等到完成的時候，畫面常有許多討厭的地方。

這種素描的觀念，是洋畫的基礎，在作畫上是最要的事，所以初學者不要專想到色彩上的趣味。

九 定着

一張素描若是畫完成了，爲着要保存起來，卽有吹定着液的必要。這種定着液（膠水）在販賣畫具的店裏都有的，但自己亦可以製造。方法是以松香與火酒混合，待其溶解後，卽可吹噴於木炭畫上，溶解之度不可過厚，過厚則易使畫面變色而起不快之感。

十 素描與材料

在石膏寫生說過以後，本來應當再把人體素描來說一說，但關於人體的畫法，在後面人體畫一章中說明很詳，此地暫時從略。

但素描的研究，不必祇選石膏與人體，日常眼睛所接觸到的，如陶器，器具，果物，房屋，以及風景，着衣人物等，都很適宜。或再從石膏像再進一層，自己對着鏡子，試作自畫像，也是很有興味的。而且在研究上亦頗便利。

木炭，近來中國自製的也有，但比較外國的質脆而多黏性。木炭紙之種類甚多，練習用購廉價者亦可，但如紙面過於平滑，則木炭容易脫落。畫夾是夾木炭紙的，厚的馬糞紙亦可代用，其大小較木炭紙稍大即足，揩拭木炭的麵包，如不易得到，可向文具店裏購買一種軟橡皮，可以作長時間的使用，但用時當然沒有像麵包那樣爽快。又普通所食的饅頭，亦可以代用。

木炭畫在素描中是最便於修改的，明暗的調子也可自由地描寫，因此一般都作為初步的研究，但是鉛筆畫，鋼筆畫，毛筆畫等和木炭畫比較起來，卻另有一種特別的趣味。總之，依着所描寫的對象，而選擇種種的材料便對了。

作風景和人物的小品，以及短時間的速寫，那麼鉛筆畫是比較木炭畫有輕淡優美的趣味。鋼筆畫在修改上是不便的，但有清潔典雅的趣味。毛

筆畫也是不易修改的，但在明暗的描法上，比較鉛筆畫和木炭畫能够使用自由的技巧，有滋潤的感覺。至於紙，筆，墨水等，研究者可選擇適宜於自己的來使用。

第四章 水彩畫

一 水彩畫總論

最先我們要決定水彩畫的定義，大體所謂水彩畫的名稱，是對於油畫而起的，對於以混着油的顏料來作畫的稱爲油畫，以混溶着水的顏料來作畫的，便稱爲水彩畫。以混水的顏料來作畫的，如 *Fresco*, *Tempera* 等，都可歸在裏面，尤其像我們中國畫是最接近於水彩畫的。但我們現在的所謂水彩畫 (*Water-color*) 者，是指在白的紙上利用其紙地以透明的色彩來製作的繪畫。

用毛筆來描寫 *Sepia*（烏賊墨所製之顏料）或墨的一色畫的繪畫，在古代的西洋就有了。文藝復興期的意大利諸大家所作的，雖有流傳到現在的，但這些都是對於大的油畫作準備的畫稿而已，決不是作為一張畫而可以鑑賞的東西。降而至於十七世紀的呂朋斯和倫勃朗等，也還未曾描寫着當作一幅畫的水彩畫。在近世產生獨立着的水彩畫，最先是英國。

但是十八世紀時候為英國水彩畫的始祖的作家的作品，也仍舊是在 *Sepia* 的線畫上施以淡彩那樣的東西，充分地描寫自然的色彩者，可說沒有。近世英國的水彩畫，是從谷德曼，考克斯，康斯泰勃爾，透納等開始的。所以，水彩畫的歷史，較之油畫的歷史淺得多。

在西洋畫上，水彩畫處於怎樣的位置呢？沒有油畫那樣的重要是當然的。如材料的限制上不能製作大幅，顏料的耐久性比較油畫的顏料為弱，都是其原因。水彩畫不適宜於大幅的畫而適宜於小幅是無異議的。但這不

祇是水彩畫，粉筆畫（Pastel）太大的畫面也不適當。但這樣，若是以為小規模的水彩，粉筆畫，其價值較油畫為低，那是非常的誤解，藝術品的優劣，決不能以畫幅的廣狹，規模的大小來決定的。巨大的油畫和小品的水彩，其價值是同等的。

在歐洲大陸，水彩畫的專門家，差不多是沒有的，大概是以作油畫為主的畫家偶然所作。我國自有西洋畫以來，水彩畫最先就盛行了，到現在一般研究西畫者，作水彩畫的還是很多。這固然是因為材料輕便，易於研究；而水彩畫的性質，和我們的中國畫頗有相近處，國人因為向來的習慣，對於水彩畫研究的興味，也格外的濃厚了。

但水彩是要利用紙的地色以表現最光部，在技巧上比較油畫有很多的限制消费令束，結果，若單單描寫水彩畫，技巧總易陷於單調。所以，若是描寫油畫同時描寫水彩畫，那麼在水彩畫上自可加上油畫的技巧，不會陷於

所謂水彩畫的形式，而能作出獨創的東西來了。許多人都以為油畫和水彩畫同時畫是有弊害，這是錯誤的，在我以為這樣反而可以常常變換新的趣味。

水彩畫加入油畫的技巧，並不是必須混以白粉的意義，在這以外更可加入其他油畫風的技巧。水彩畫可以加入油畫風的技巧，同時，油畫上也可以加入水彩畫風的技巧。要之，顏料雖有不同，而水彩，油畫兩者特有的技巧，交相錯用，卻是沒有妨害的。

有許多人，以為油畫非常困難，而水彩畫輕而易舉。但決不是這樣的。也有許多人，以為油畫容易修改，而水彩畫不易修改，所以非常困難。這也不是正當的解釋。總之，水彩畫和油畫孰為困難，決不能斷定的，油畫上容易而水彩畫上很難的地方固然有，而在水彩畫上容易畫，在油畫上發生困難的地方也是有的，兩者各有其長短。說因為油畫容易塗

消，所以容易，這完全是門外漢的話。不論是油畫，水彩畫，都是一筆不能苟且的。油畫雖然可以一筆一筆加上去，但決不可以馬馬虎虎的加上去，從最初就要胸有成竹的一層一層的塗上去。

從畫的材料和主題的適合方面看起來，範圍最廣的，無論如何總是油畫。油畫，無論怎樣的現象，怎樣的題材，都可以充分描寫出來，而水彩畫無論如何沒有那樣的自由。有適宜於油畫而不適宜於水彩畫的題材，所以所取的畫材，必須辨別適於畫具否，否則是決不會得到好結果的。

二 材料與用具

色彩畫的材料中，顏料是占着重要的地位，所以此地將它詳細說一說。茲將一般調色盒中所用之色記於下：

Cadmium Lemon

純黃

Cadmium Orange

橙黃

Naples Yellow

粉黃

Yellow Ocher

茶黃

French Vermillion

明朱色

Permanent Crimson

深紅

Rose Madder

玫瑰紅

Viridian

翠綠

Tere Vert

土綠

Light Red

岱赭

Burnt Sienna

透明褐色

Cobalt Blue

紛藍

Ultramarine

天藍

Chinese White

白

Black

黑

此外各種色彩還有很多，不過上述的諸色普通已足使用了。

本來色彩的美，不是完全由於顏料的色彩，是由於色彩的對照而生出來的，有天才的畫家，可以使平凡的色彩在畫面上生動活躍，像寶玉一般的美，反之，平凡的畫家，雖然使用了很複雜的色彩，其結果反而陷於不調和而令人憎厭。

水彩畫的顏料，以英國所製者為最佳，近來市上所售的英國法國各公司所製的很多；各種牌子的顏料，其性質和色澤多少有些不同，亦各有其特長。至於中國自製的近來在市上也有出售，但尚不適於使用。

顏料的性質及變褪色等，在色彩畫應視為極重要的事情，此在述油畫顏料時詳細說明，此處暫時從略。

水彩畫紙有大小粗細數種，用時可選擇適合於自己的畫法和對象的。普通的鉛畫紙亦可以相當使用，但色彩易於灰暗。又用有色紙（如青灰，黃灰等）畫在某種地方能得有趣的效果。

水彩畫筆以貂毛所製者爲第一，因其含水充分，筆尖軟，筆腰強，最適宜於水彩的筆技。若是要價廉一點的，可以黑狸毛所製者或其他代用。總之，有腰強，筆尖細的圓筆一二支，便足以使用，不必再備別的了。

水筒是野外寫生時所用的畫具。在室內描寫的時候，用什麼筆洗都可以。此外如畫板，鉛筆，橡皮，布片，畫釘，筆，不消說是都須備齊的。又構圖時除用素描中所述的測棒之外，更須備一種取景框，不論在室內或室外的風景畫用，都較爲便利。

例如描寫對象的果物或花時，將如何的範圍收入在畫面上才成爲好的

構圖、用取景框來判斷是很容易的。取景框的製法，用普通的明信片大小的厚紙，於其中間切成一長方形，再於長方形中張以十字形之黑線，當寫生時，如同用垂鉛和測棒一樣，透過此長方形以視對象，即可定奪在畫面上取如何之構圖，更依着那十字形的線，可以易於知道構圖中的物件的位置。

其他尚有畫架以及野外寫生用的三腳檯，但若已備了畫箱，作小品時可作畫架之兼用。

調色盒以稍大而可置十數種顏色的爲便利。

三 水彩畫法

在繪畫研究上一般重要的事項，如關於調子，色彩，構圖等，或靜物畫，風景畫，人物畫等特異的注意點，在本書其他諸章中都有專述，此處

祇將水彩畫材料的性質，及水彩畫的特殊技術之活用和應注意之點略述之，亦可作為油畫研究時的參照。

水彩畫比油畫的色調淡薄，有水彩獨特的品位，而有在油畫上所求不到的趣味。大概要費長時日研究的是適宜於作油畫，小品的即興的速寫，那麼水彩畫便能得明快的效果。

在水彩畫的描法上最必要的事，是用透明的顏料，藉着紙的白色，而表出色澤和光明來。不消說在油畫上，畫布的白色的底子，幫助顏料的色澤，是很有力量的。但有時可以混了白粉以表現明色，或是塗了厚的不透明色，所以不必有應用畫布的底色的必要。然而在水彩畫上，混用白粉的地方差不多是極少的，常常是用薄透明含水分的顏料，藉着紙的白色剩出光明來。因此，當寫生時，在明色之上可以用暗色，而在暗色調之上要加上明色是很難的，而用白粉來表現受光的部分，不能如油畫材料的有效，

所以表現明部時，須力求保持色彩的清明，切勿用暗色塗損之。

四 水彩寫生的順序

先用鉛筆正確地輕輕地描寫出大體的形，因為在施色之後，再要改正輪廓的錯誤是很難的。而且易使畫面晦澀，所以務求大體無誤，然後施色。倘若素描的練習純熟，可以很快的畫準大體的形了，則不用鉛筆作底稿，而以水彩筆薄薄地溶着主調的色彩，作大體的底稿，也沒有不可以，而且用這方法，可使畫面色彩生動，鉛筆的顏色也不致混雜。

在水彩畫上，除開鉛筆淡彩（這是用鉛筆畫就形式光暗之後，再薄塗一層水彩的畫。）之外，陰影是由色彩的調子而描寫出來，所以鉛筆描寫的形，祇要大體的形便可以了。

茲將簡單的靜物寫生的順序，舉例來說明之。

例如對象是一隻方形的淡青色的紙盒和紅色的蘋菓，放在食桌之上，背景爲一尺五寸大小的土綠色的布，光線從正面左方的窗間溫軟地射來。我們看定了對象之後，用鉛筆描寫出大體的形，如有污損處，用橡皮揩去，然後徐徐地注意着依色彩和明暗表現出靜物的結果。務須不慌不忙地緩緩地大膽地施色。紙盒的受光面差不多都是近於空青的明色。上部的面受光較弱，看上去稍爲暗一點，用空青混少量之茶黃薄塗之。其次右方的陰面，若祇用濃的空青色，則覺過於華美，應和以少量的朱色，便顯出一種比紫稍淡的紺色，塗於暗部甚當。紙盒畫到這地步暫可中止，其次再畫左方之蘋菓，上面所說的紙盒，明暗面是可以劃然分出，色調也容易判斷，而蘋菓差不多像一個紅玉色的球，帶着很紅的光澤，什麼地方爲止是受光的，什麼地方爲止是陰面，是很模糊而不易辨別的。但是，照這樣說起來，單單畫成像輕氣球一般的美麗的圓形，那非但失去畫的生氣，而

且也沒有捉住蘋菓的感覺。蘋菓雖然像球一般的圓，但有不少的稜角，所以明暗也可以很清楚的分出。全體祇用一種赤色以表出其明暗亦可，但如各部的色彩要使他不同，或希望美麗的發色時，明部和暗部的中間，應該看出多少的變化，而施用各種的色彩，這種畫法的結果是很好的；但太陷於部分的描寫和色彩的變化，則往往易使蘋菓畫成多角形的東西，所以必須顧及大部分的統一。色彩的看法，雖然依着畫者各人的見解而不同，不能一一地來說明，但蘋菓的紅色，若和以朱色，比較單獨用紅色的結果良好。其陰部不限於紅色中混以黑色而表現，或是藉着對照，或是因周圍的反射，而帶一種黃味，或看出一種澁的紫色的薄光來。要表出果物的美的樣子，不是祇在寫實的描寫，是要完全捉住那立體感，研究大體色彩的變化，和明暗的調子。

背景的上綠色的布，比較主物的果物和紙盒來，乃是處於陪襯的地

位，所以塗色切忌反復加減。畫時更須注意全體的色彩，例如和前方的蘋菓與紙盒明暗的差別，如蘋菓明處的後面的背景，其綠色更比較的深暗；紙盒明處的背景，也是同樣；而那陰影部後面的背景，那土綠色看上去卻比較的明，如此可使主物格外的顯現出來。

置菓物等的食桌，可比之於風景畫上的原野田地道路等，畫時亦須注意和他物的關係。若是努力於細部的描寫，不如努力於明暗和色彩的變化，能和其他的部分得着調和。距離和遠近的事也不可以忘記，然後可以表出重量和安定之感。

畫面上已經塗過一層色彩了，但還是渺茫而粗雜的，這時明暗彩色的修正正是必要之點，漸漸地在要緊的地方一筆一筆的修改，以至於完成。紙盒右側的暗色，接近受光面的一角是最暗的——因為接鄰光部的地方，常是現出最暗的調子——在那地方再塗以一層暗青色，那紙盒便更能看出立

體的了。此外更及於蘋菓上部的窪處，及白色高明部的修改，前後的關係，或是明色之間的線條等。這樣的畫着，到各部分都清楚地分出來了，一張靜物水彩畫便可說完成了。

五 水彩雜話

像上節所說，在淡色上順次加濃，是水彩畫一般所行的方法。這是一種穩健而不致遭失敗的方法。但當畫蘋菓或花希望有美麗的發色的時候，用這種方法，易於失去生氣，而有陰天灰色的天空的感覺。美麗的發色，必定要在純白色的紙上祇施用一次色彩才可生出。這在油畫上是易於做到的，而在祇用透明色的水彩畫上，是很要緊的技術，須要有相當明快的理解和果斷，更須有技巧上的熟練。反之，若是要使畫面的色調柔軟，則用洗擦畫面的方法。又如描寫成一半的時候，要在畫面的一部或全部加以修

正，亦可應用此洗擦的方法。有些水彩畫家，因為要表示特異的品位，而常用這方法的。這方法，在半成的時候，用含水的筆或海棉以洗擦畫面，其結果有一種沈着的色調包於畫面的全體，而失去不調和的刺激的色彩，然後再在那畫面上繼續描寫。如繪陰天或黃昏時的風景，用此種畫法，能得極好的效果。

紙，在作小品速寫時，用圖釘附着於畫板的四隅便很服貼了，但是大一點的畫面，紙就不易平服而現出波紋形來，畫起來是討厭的。這可以用浸水的法來防止。其法用含水的海棉，在紙的兩面，充分地使其沾濕，待紙質完全吸水的時候，然後平舖在畫板上，再用皮紙條糊於四邊，有時用吸水之紙數張重疊之亦可；但在旅行中速寫時，用一種畫板和紙連在一起的速寫本，頗為便利。

當寫生時，水的清潔，關係於畫面的明快，所以必須時常調換，但在

野外寫生時，水的清潔固然要保持，而水的節省，也是必要的。若是將沾了顏色的筆在水筒中洗滌一次，就可使水的全部混濁，所以祇能在水筒中輕輕的一浸，然後將含水之筆抽出，去其水分，如此一二次後，筆就清淨了，而水也不過少量的損失。

水彩顏料比之於油畫顏料的變褪色為多，而乾燥也快，如原料是植物色素的紅色，有很多容易褪色的，尤其是 *Crimson Lake* 易於褪色。還有黃色漸漸變黑的很多，*Cadmium yellow* 雖然絕對不變色，但和 *Emerald Green* 混和，短時日內便變成暗褐色。*Chrome* 和 *Vermilion* 也要漸漸變成黑色，但在數月數年中不致有如何的變化，研究時應用尙屬適宜。

作畫中，因為筆須適宜地吸取水分，所以揩拭調色板的布片是必要的。當寫生時，畫面利眼不消說是要離開的，而在那位置的後面，必須有數步的退步，可以時時退遠觀察色調的合否。又在戶外時，畫面須避去日

光的直射，因為畫面受了日光，色彩不易分辨，拿到室內時一看是要大失望的。

第五章 油畫

一 油畫的發展

何爲油畫？

像使用着混和着水的顏料名爲水彩畫，使用着混溶油的顏料者名爲油畫。

但這是單就媒介物而言的，以水爲媒介物和以油爲媒介物的不同，其使用方法也就不同了。

例如水彩畫是使用紙的。但如油畫也使用水彩畫的紙，那末油便滲在

紙上，畫面也就污濁了。

又如水彩畫的顏料，可以用軟筆柔順地來描寫。而油畫的顏料比較的重，所以必須使用筆毛堅硬的筆。

像這樣考慮着油畫顏料的性質，利用油色的特長以驅使着材料者，便是油畫。

油畫是純粹在西洋發明，在西洋發達，也就是西洋畫中最重要的繪畫。

現在我們先將油畫的發展概述於下。

在十世紀時候，有埃拉克利亞斯者，已經在他的手錄上記着板的使用法，以及混溶油的顏料描寫在那上面的事了。

十二世紀的時候，有太沃喜拉斯者，也這樣的記着：「在顏料中不混

合水，而用調和了油的顏料，可以描寫出人物花鳥原有的色彩。這大概可說是油畫的起源了。

但使油畫完全成功的，是弗朗特爾的畫家瓊·方·埃依克（Jan van Eyck）和復倍爾·方·埃依克（Hubert van Eyck）兄弟二人，這是在十四世紀的時候。

方·埃依克兄弟究竟用怎樣的方法的呢？因為那時代的畫家守着秘法，所以就無從知道，到現在還成爲一個謎。

依據推察，我們可以確實地想到的：

第一，用膠作畫面的底子。

第二，在底子上，再用像白玉那樣的一種透明色塗一層底子。

第三，塗着混和了樹膠溶合了油的某種色彩。

而那媒介物是非常的薄，是柔軟的像寶石一般輝耀的艷油（Vernis）。

這種艷油和顏料協力着保存畫面的光澤和堅固一直到現在。

這時代的畫家所苦心的，便是所謂油的媒介物。那時因爲是由自己煮煉，用着在太陽光下長時間曝曬溶化了的油，油氣很強，難與顏料溶合，在那上面不能立刻就乾的。

這是使用上的不便。從結果上說起來，油對顏料，顏料對油的關係，也未臻於完善。

所以，怎樣能使顏料一樣地軟，而能即時乾的油，便應用了。

方·埃依克兄弟是怎樣製作的雖不知道，而結果油畫卻完成了。

以上是弗朗特爾的情形。

北方有濕氣的國度裏，因爲不能使用 *Fresco*（註一），便必然地發明了用油的畫。

在十四世紀意大利有契尼尼（*Cennino Cennini*）其人，發明了用油

描寫在壁或板上的方法。這方法德國人在使用的。

契尼尼所說明的方法，最初以 *Tempera*（註一）取形，在那上面用油畫顏料的透明色作成 *Glacis*（註二），但還不是完全的油畫，在意大利這方法很廣地被使用的。

意大利人到弗朗特爾留學研究畫的，有梅西那其人，是將法朗特爾發達的油畫法傳入意大利的第一人。

幾爾朗達約（*Ghirlandajo*）也描寫油畫。雖然嘲笑着說「油畫是婦人孺子的事」的孺蓋朗琪羅（*Michelangelo*），到後來也不這樣的說了。

油畫和 *Fresco* 不同，是比較自由，可以重加和修改。其使用法，從入手就企圖着像以前 *Fresco* 所作的大的構圖了。

接着丁托萊托（*Tintoretto*）和凡洛奈斯（*Veronese*）相繼出來了。

雖然產生了那樣許多的傑作而達到了全盛期，但爲了要得到柔軟的效

果和立體感，用油來溶和顏料，就引起色彩變黑的結果。

那萊奧那·達·文西的名作「瑤公特」，現在也幾乎變成單色畫了。

當時的油畫使用法有二種。

弗朗特爾的畫家所用的方法，是在白的底子的上面，用鳶色的透明色，作形和明暗的畫稿，在那上面，用種種色彩的顏料來描寫。

這方法入於意大利，為泊爾琪璠（Pergino），達·文西（Da Vinci）拉斐爾（Raphaelo）等的弗羅倫斯人和羅馬人繼承着了。

威尼斯的畫家所用的方法，最初的底子畫得很厚，而以Glacis作最後的上塗。

這方法蒂湘（Titiano）等都使用的。蒂湘有時用赤色作底子。

在法蘭西，原始派的畫家，最初採取弗朗特爾人的手法，而漸次受了意大利的影響了。

但在意大利，文藝復興的獨立的精神完全衰微了，那時祇殘留着古典的形式的傳統，畫家祇是通過了古代彫刻和拉斐爾等的中間物去看自然了。

其結果，構圖變成通俗，色彩因為使用赤色底子的畫布，變成像茶色的冷而死的東西了。

在這中間，祇有一個尼古拉斯·波桑（Nicholas Poussin），作着具有個性的作品。他是直接去看自然的。

但當時漸漸重視素描和樣式，而輕視色彩了。就像波桑他是最輕視色彩的，他說：「色彩是達到真實的目的和突進的青年的途上的障害物，危險物。」

他說：「素描能把捉本質的東西，而色彩祇不過表現偶然的東西。」原始派的畫家，雖是主張不給觀者看出作畫的經過的描寫，而到了十八世紀，卻描寫著作畫經過的痕跡誰也看得出的東西了。

原始派的畫家，於模倣古大家之間，忘記了看自然的事。不需要模倣兒的製作，自然就玩弄完全的手法和巧妙的筆法了。而且因為不看自然，當然就注意到打破單調的厚塗和筆觸了。

在技巧的一點上，當十八世紀的時候，不祇在法蘭西的繪畫史上，從全油畫的歷史看起來，也是一個很好的時代。

調和的色彩，豐富的筆觸，自由地描寫。其代表的作家是華都 (Watteau) 和夏爾唐 (Chardin)。

拿破崙凱旋之後，美術館裏收集了許多的傑作。由這刺激，產生了奇

列高 (Gericault) 和特拉克窪 (Delacroix)，引起繪畫的革新運動。

特拉克窪是使色彩復活的重要的畫家，而且是外光派的先驅者。他最初研究色彩和光線，而且充分實現了這種思想，在繪畫史上成爲這方面的開拓者。

在特拉克窪之先十二年，英國產生了透納 (William Turner)。透納是水彩畫的完成者。他的畫面上並置着各種生色，而遠看起來頗覺調和，這在無意識中實現了色彩分割的法則。他愛好孤獨的生活，所以沒有給與同時代人以感化，但後來爲印象派的人所尊敬。

從柯爾培 (Courbet) 反對了官學派的畫風，於是在法蘭西漸漸起來新的運動了。

其目的便是描寫瞬間，忠實地描寫自然，着重描寫物的光線，這就是

印象家。印象派的主張是這樣的：

「繪畫中最主要的事情是光線。所取的主題，就是在描寫時瞬間的光線的結果。」

所以，物體的固有色是不存在的。所存在的，祇有在光線中的瞬間的事物的色彩。

這樣，在印象派，光線是繪畫的主人，在他們的畫面上充滿着光線。因這光線的發現，畫家就在戶外製作了。同時，顏料因了科學的進步，增添了許多種類，就像翠綠，空青等。而使用便利的錫罐顏料，也在英國發明了。

由這樣的歷史，油畫才有今日的發達。

(註一) Fresco 是畫在壁面或天花板上的特種的繪畫，描寫在石灰和石膏的生地上的。因為必須在底子尚未乾的時候敏速地描寫，所以

一時不能描寫到廣大的範圍上，稍欲繼續把畫面擴大，是很困難的。一旦乾了的部分，要加以補筆也很困難，這是牠的缺點，但一方面因顏料和底子的石灰相混合，成爲很堅固的東西了。徵諸澎湃依的壁畫等可以知道 Fresco 具有很古的歷史。這在意大利的文藝復興期，意大利各地的寺院中，也留着許多貴重的作例。現在 Fresco 幾乎被忘卻的樣子了，祇畫在普通的畫布上掛在壁上了。此外還有描寫在乾的壁上的乾性的 Fresco。近代的 Fresco 大概是用這方法的。

(註11) Tempera 和油畫，水彩畫等同爲西洋畫法的一種，用膠，糊之類製煉顏料的。大概是不透明的水性顏料。Tempera 有用特別爲這種顏料而製的媒材來描寫的畫法，和單用水來描寫的畫法。用這種畫法，畫面上恰恰得到油畫和水彩畫的中間那樣的結果。Tempera 不論在紙上，板上，布上都可以描寫。

(註二) Glacis 是作透明色的上塗的技法，近來的油畫上不很用了，但油畫初期的東西，差不多完全使用這技法的。這方法，是先畫布或板上，塗一層底子，在那上面，主要的是用油溶解了透明色重複地塗上去以完成之。弗朗特爾的方·埃依克等的畫，據說是全部使用這方法來描寫的。這在畫面上現出一種特別的光彩，使看的人一看感覺到像是玻璃畫的樣子。

二 油畫的題材

以我們現在所看到的油畫，根據其各種的表現，可以大略分爲左列幾種：

一、肖像畫

二、風俗畫

三、裸體畫

四、動物畫

五、靜物畫

六、風景畫

而這些種類再歸納地看起來，繪畫可分爲描寫自然，描寫人生的兩種。

自然——風景——動物——靜物

人生——風俗——肖像——裸體

而靜物畫是風景畫狹小起來的東西，動物畫也是風景畫的一部分，肖像畫和裸體畫是風俗畫單純化了的東西。

動物畫也可以作爲一個分類，但在西洋畫中所占的地位很小。

但西洋藝術從希臘直到近世，大都為宗教所使用，不外乎從聖書中採取題材，描寫寺院教會的壁畫，祭壇的裝飾。

一直到十六世紀，才描寫日常生活，從材料上說起來，自由的油畫，代替了不自由的 *Tempera* 的時代了。

肖像畫的全盛期，是在十七世紀，弗朗特爾及荷蘭的畫家呂朋斯 (*Ru-bens*)，倫勃郎 (*Rembrandt*) 等所描寫的肖像畫，為後來肖像畫的模範。和他們同時代，在西班牙有委拉士貴支，(*Velasquez*) 也是肖像畫家。

如上所述，十七世紀是肖像畫的全盛期，而風景畫卻還在萌芽時代。十八世紀之初，風景畫才漸漸的發達起來了。

在英國，從那時候起，許多水彩畫家，都描寫着風景了，克魯姆 (*Crome*)，康斯泰勃爾 (*Constable*)，透納等輩出，在戶外採取豐富的畫材，影響到歐洲大陸。

受了英國暗示的法蘭西畫家們，像柯洛(Corot)，盧梭(Theodore Rousseau)，畢莎羅(Pissaro)，西斯萊(Sisley)等，更加上光和空氣的新表現法，而產生了近代的風景畫。

十九世紀之初，特拉克窪以近代的詩和歷史爲畫材，而到柯爾培，米勒(Millet)，馬奈(Manet)，特加(Degas)等，完全對着現實描寫繪畫了。靜物畫是從荷蘭的畫家出發的。從十六世紀到十七世紀，弗朗特爾荷蘭流行的靜物畫，非常的多。

在法蘭西，最初描寫藝術品的靜物畫者，可舉出夏爾唐來。到了印象派時代的羅諾阿和塞尚以後，靜物畫才確固地作爲畫材了。

關於這些，在以下幾章中當再詳述之。

三 材料與用具

1 顏料

油畫的顏料的使用，比較普通想像時要難得多。若是不巧妙地充分使用，便要失去生氣，所以在初學時，無論如何總是帶着鈍色而容易混濁的。水彩畫的顏料，大抵在最初便畫出相當美的色彩來，而油畫的顏料卻是不能夠，決計不能偶然畫出好的色感來。然而油畫的顏料，比較其他的材料複雜，而能表出深刻的感覺，且富於耐久力，所以一般洋畫家多以油畫為正式研究的對象。

要使油畫成功，先須接近顏料，對於各種顏料的性質一一理解，最為必要。以前許多作家，經過非常的苦心而製造顏料，為着適於自身之使用而作調配的研究，但現在各種顏料都可自由購買，所以現在習油畫的人，這一點是非常便利的。

油畫的顏料，現時法國及英國所製者，輸入甚多，我國現尚無自製

者。色數之選擇，各憑自己之所好，茲將一般畫家通用之色彩，列舉於下：

| | |
|---------------------------|-----|
| Silver White (Zinc White) | 銀白 |
| Cadmium Citron | 淡黃 |
| Cadmium Orange | 橙黃 |
| Naples Yellow | 粉黃 |
| Yellow Ochre | 茶黃 |
| Vermilion | 朱礪 |
| Permanent Crimson | 深紅 |
| Rose Madder | 玫瑰紅 |
| Viridian | 翠綠 |
| Tere Vert | 土綠 |

Cobalt Blue

粉藍

Ultramarine

天藍

Terra Rosa

土紅

Burnt Siener

深赭

Peach Black

黑

右所記者，是常用的色彩，有時，Cadmium Pale, Cobalt Violet, Cadmium Red 等亦得使用。此外色彩種類還有很多，但是色彩的美，是由於在畫面上色彩之相對的關係而生出來的，所以不必過求顏料的複雜。但在作畫上，關於顏料之性質及變褪色，必須一一理會，茲略述之。

白色在油畫上，是使他種色彩減弱，和表現明光的主要的色彩。普通所用的 Silver White，質密，乾後極為堅牢，但因成分中有炭酸鉛，歷久則白色之度將減弱，與含硫黃之 Cadmium Yellow, Vermilion, Ultramarine

混合時，有變色之憂。但在數年間尙無大變化，練習時可以使用。在那堅固的性質上說來，作爲下塗用最爲適宜。

Zinc White 爲純白色，和任何他種色彩混和不會變色。絕對地要防止色彩的變化的時候，用此種白色最好。但在性質堅強這一點上卻不及前者。

紅色以 Rose Madder 和 Pink Madder (桃紅) 爲透明的上等品，不褪色。又 Permanent Crimson 亦不變色，透明度不如前者，但濃度及發色都好，價亦低廉，練習用最爲適宜。Crimson Lake 發色華麗，但褪色甚速。凡紅色類和白色混合的時候，特別容易褪色。

Vermilion 有明暗數種，都是硫化水銀所製，就是上等品，要長時間不變是難保的，但急激的變色卻也不會。

Silver White, Chrome Yellow, Naples Yellow 等的混用，務必要注意

的。若是要求朱色的絕對的不變，可以使用 Cadmium Red，但因價錢太高，使用不廣。

黃色及橙色，Cadmium Yellow 上等者不變色，但須力避與 Silver White, Chrome Yellow 之混用，此外如 Chrome Lemon, Chrome Yellow, Chrome Orange 等色，練習用最為適宜，短日月中不起變化。發色亦良好。Naples Yellow 是一種素樸溫雅的淡黃色，但難保其永久不變色。此色可與他種色彩調和而得。以 Zinc White 與半量之 Yellow Ocher 與少量之 Cadmium Yellow 混合於調色刀上製煉之，即成 Naples Yellow。

綠色的種類很多，Viridian 差不多有萬能而無危險。Cobalt Green 是純粹的綠青色，用之甚佳，但質粗。以 White 與同量之 Viridian 再與少量 Yellow Ocher 製煉之，能得質地良好之 Cobalt Green。Emerald Green 單獨時不變色，但與 Cadmium 及 Vermilion 相混時，則數小時內即激變成暗褐

色，務須避去。Tere Vert 是有澀味的土綠色，質粗，性溫和，易於使用，價亦低廉。以 Cobalt 與同量之 Yellow Ocher 製煉之，可得完全同樣之發色。

青色，Cobalt, Ultramarine 普通多用之，但在初步之練習，可用價廉之 Sky Blue 代替 Cobalt，或祇用 Ultramarine 亦足。Prussian Blue 是一點赤味也不帶的寒而透明的濃青色，用之適當，是良好的色彩，但畫面全體如使用過多，易起不快之感，故臨使用時有加減之必要。

褐色中近黃色的是 Raw Sienna 近赤色的是 Light Red, Burnt Sienna, 有此數種便足够了。

黑色切戒濫用，但能用之適當，都能得極好之結果，一般使用者爲 Ivory Black。

2 混用油

Linseed 油，此油由亞麻仁所製出，和入顏料內，能使顏料稀薄潤滑。油之原色污濁，時間歷久能使色彩有變暗之憂。又使用過多，能使畫面生皺，此點不可不注意。欲使顏料稀薄，最好以 **Linseed** 與松節油各半分混和之，如此則乾燥既快而便利，且無生皺之憂。

Poppy 油，此油為罌粟花所製，較 **Linseed** 色薄而透明，色彩亦不致變暗，但乾燥較遲，如欲急於完工之繪畫，不甚適用。然欲延長數日間之製作，最為適宜。

松節油，此為有揮發性之油，是和 **Linseed**, **Poppy** 混和而用的，但此油如非精製者，有變色之憂。此油能使顏料稀薄，作為下塗之用，因為乾燥很快，極為便利。但如用的過多，則顏料失去黏性，乾後往往易於生罅，不可不注意的。

描寫繪畫的布的質地，對於繪畫有重大的關係，還不只是在繪畫的耐久性上，繪畫的效果，亦依畫布而呈如何樣的狀態。畫布普通是由麻布或麻與木棉交織之布而製成。布紋粗細之種類極多。現時法國及英國之輸入者甚多，國內自製者尙不多見，但爲練習用自行手製者，亦可適用。

畫布依布紋之粗密，有粗，中，細三種之分，其種類尙有數十種之多，學習者可選擇適合於自己之使用者，茲述二三種以供參考。

用薄的顏料流暢地描寫的，以細布爲宜。又如古昔之繪畫，用柔軟的筆，薄薄地塗上去的，以最細之布爲適當。而揮筆縱橫，一氣呵成的描寫，亦以用細布爲佳。

用厚的顏料慢慢完成的繪畫，或是用色豐富的繪畫，則以粗布爲佳。又如印象派之點描式的繪畫，以表現色彩之振動爲目的者，如採用粗布，能得良好之結果。

布的顏色，有白色，乳色，灰色種種之不同，這種色彩和繪畫多少有幾分影響，所以要是用舊畫布描寫，畫面必致灰暗，若欲描寫鮮明之繪畫，則以使用色白者為佳。

畫布的大小，從六號，八號，十號，二十號，面積漸漸增大。更有人物，風景，海面三種的型，在長短闊狹上有若干的不同。最初練習者，以六，八，十等的幾種號數的畫布為適當。

各號畫布的大小，都有一定的尺寸，茲將標準之尺寸列記於下：

油畫框尺寸表 (曲尺)

| 號 數 | 人 物 畫 | 風 景 畫 | 海 面 |
|-------|-------------|-------------|-------------|
| | 尺 尺 | 尺 尺 | 尺 尺 |
| No. 3 | .90 × .70 | .90 × .63 | .90 × .53 |
| ” 4 | 1.10 × .80 | 1.10 × .70 | 1.10 × .63 |
| ” 6 | 1.35 × 1.05 | 1.35 × 1.90 | 1.35 × .80 |
| ” 8 | 1.50 × 1.25 | 1.50 × 1.10 | 1.50 × .90 |
| ” 10 | 1.75 × 1.50 | 1.75 × 1.35 | 1.75 × 1.10 |
| ” 12 | 2.00 × 1.65 | 2.00 × 1.50 | 2.00 × 1.35 |
| ” 15 | 2.15 × 1.75 | 2.15 × 1.65 | 2.15 × 1.50 |
| ” 20 | 2.40 × 2.00 | 2.40 × 1.75 | 2.40 × 1.65 |
| ” 25 | 2.65 × 2.15 | 2.65 × 2.00 | 2.65 × 1.75 |
| ” 30 | 3.00 × 2.40 | 3.00 × 2.15 | 3.00 × 2.00 |
| ” 40 | 3.30 × 2.65 | 3.30 × 2.40 | 3.30 × 2.15 |
| ” 50 | 3.85 × 3.00 | 3.85 × 2.65 | 3.85 × 2.40 |
| ” 60 | 4.30 × 3.25 | 4.30 × 2.83 | 4.80 × 2.65 |
| ” 80 | 4.80 × 3.70 | 4.80 × 3.20 | 4.80 × 2.95 |
| ” 100 | 5.35 × 4.30 | 5.35 × 3.70 | 5.35 × 3.20 |
| ” 120 | 9.40 × 4.30 | 6.40 × 3.70 | 6.40 × 3.20 |

畫布必須張於布框上。張畫布之法，以裁就之畫布附着於木框上（畫布必須大於木框二三寸），先於一邊之中央打入一釘，其次於反對側之中央，用畫鉗緊後再打入一釘，其次再於兩側之中央交互釘之，然後順次自中央向兩角釘去，使畫布完全平均為止，張時不可鬆懈，恰如張鼓皮一般，但並不要那樣密接地打釘。最後之四角，將布摺疊後以釘打入。

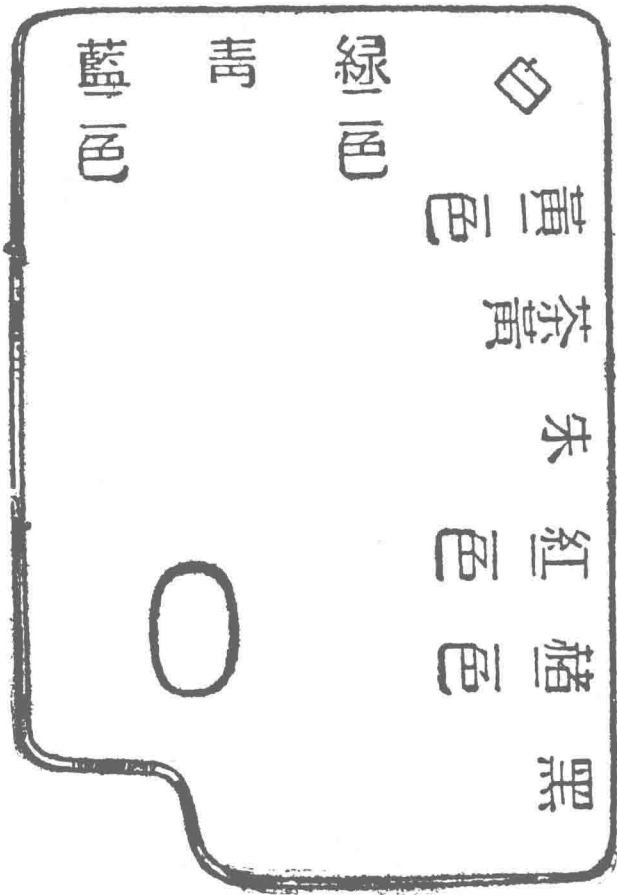
（附畫布之手製法）

先以麻布或「法蘭西襯」如前節所述張於木框上。於是在布上以濃膠重塗之，待其乾後，以酸化鉛與膠混合煑就之物用調色刀塗於畫布之一面。待其充分乾後，磨平紋布之凹凸，再以白粉和膠混合煑就之物塗上，如此重複再塗一二次，即成普通的油畫布。

4 調色板

調色板有大小方圓種種之分別，要以質輕者為佳。速寫用的油畫箱

圖 列 排 色 顏



裏，必附有調色板一枚，攜帶極為便利。

調色板使用後，必須將顏料完全拭去，否則漸漸積厚，必致使調色板之分量加重，用時易使手腕疲勞，且調色時亦多不便。

調色板上所置之顏料，必須有一定之位置。如此則調色時極為順手，

否則易使頭腦混亂，不易着手。顏料所置之位置，各畫家都不同，茲將普通顏料之排列圖示於上。

5 調色刀

調色刀是括去調色板上污濁的顏料用的，又在欲括去畫布上污損的部

分，亦可用之。又有一種調色刀，小而柔，狀如烙鐵然，是代替筆以描寫繪畫的，但在初學者卻是不必要的。

6 油壺

油壺是置混用油用的，作畫時附于調色板之邊上，以便使用。普通大抵是用兩個並置的，一方置油，一方置石油。石油以備洗筆時之用。

7 筆

油畫筆的形狀，大別可分爲圓筆與平筆的兩種。而筆毛尙有長短軟硬之分。平筆是在繪畫上平塗時用的，圓筆是在繪線條時用的。長毛的筆，適宜於繪柔軟的線條。短毛的筆，適宜於表現堅固的感覺。

作畫的時候，若是每一種色彩用一支筆，色彩就不致混濁，但在初學者，有六七枝，時時洗滌之，也就够用了。

畫筆使用之後，必須充分洗滌。洗筆之法，先以石油洗落毛中之顏

色，再用肥皂在熱水中洗之，務須將內外所餘之顏色洗盡爲止。

8 拭布

拭布爲作畫時拭筆及揩調色板的必需之物，材料可用普通之廢布，質地以柔軟者爲宜。

9 油畫箱 三脚欖 三脚架

畫箱爲置一切油畫具之箱，不論野外室內均須用之。其形狀有大小種種之不同，初學時所用者不必過大，箱內附有速寫板一二枚，攜帶極爲便利。

三脚架爲野外寫生時必需之物，初學時所用者不必過大，須擇其輕而便於攜帶者。

三脚欖以檜木所製者最佳，最近有金屬所製之三脚椅，亦頗適用。

西洋畫概論

一五四

第六章 人物畫

一 人物畫概述

在西洋畫中，人物畫有最古的歷史，從埃及時代起，便有很好的作品出來了。到了希臘羅馬的美術，更多驚人的作品。其後美術經過中世黑暗時代，在意大利才漸漸發達。

喬多(Giotto)，安琪列哥(Angelico)，佛郎且斯卡(Francesca)，哥左里(Gozzoli)，里毗(Lippi)，鮑梯契里(Batticelli)，幾爾朗達約(Ghilandaio)，文西(Venci)，白里尼(Bellini)，茫德尼亞(Mantegna)，彌蓋朗琪羅(Michel-

angelo)，拉斐爾(Raphaelo)，喬喬奈(Giorgione)，蒂湘(Titian)，丁托萊托(Tintoretto)，風洛奈斯(Verones)等出來之後，便達到意大利文藝復興的極盛時代。所謂 Renaissance，是復興的意思，以古希臘，羅馬的藝術作為理想。

這一種意大利的繪畫，大都以寺院或其他大建築的壁畫為主的。所取的畫題，則以宗教上的事蹟和神話為主，因此所有的繪畫，都是人物畫或以人物為主的繪畫。

受了意大利影響的法蘭西的美術，極一時之榮，美術的中心點，也由意大利而移到法蘭西了。法蘭西的繪畫，也是以人物為主題，但在意味上是很複雜的。在法蘭西，華都(Watteau)可稱為初期的大家，其後，古典派的達維(David)和恩格爾(Ingres)，浪漫派的特拉克窪(Delacroix)，都是偉大的畫家而被大書特書於法蘭西繪畫史上的人。屬於自然派愛好農民生活而

深刻地描寫的畫家彌勒 (Millet)，屬於理想派遺留下許多裝飾的大壁畫的夏凡 (Chavanne)，都有近代的巨人之稱。羅諾阿 (Renoir) 是以華麗的色彩描寫女性豐滿的肉體；梵高 (Van Gogh) 則用他獨特的熱烈的表現法描寫可驚的肖像畫。塞尚 (Cezanne) 不祇是人物畫家，而他的許多自畫像和肖像畫卻給現代畫家以偉大的影響，開闢繪畫的新紀元。

在西班牙，葛萊谷 (Gleco) 描寫清淨莊嚴的宗教畫，委拉士貴支 (Velasquez) 以勇健的筆法描寫優秀的肖像。在荷蘭，倫勃朗 (Rembrandt) 是以最深的獨創的作風而為全世界肖像人物畫的最大畫家。

比利時的魯本斯 (Rubens) 的人物畫是有豐麗的色彩和充分的力量。在北歐，哈爾斯 (Hals)、霍爾屏 (Holbein) 是以寫實的細密的表現，描寫出優秀的肖像畫。英國的萊璠爾茲 (Reynolds) 以人物畫著名，而其風景不及透拿 (Turner) 的傑出。以上的畫家，不過是略記一個大體，若是一度涉足於

羅佛博物館，恐怕世界的人物畫傑作，那作者的名字，記也記不清楚吧。

人物畫在西洋畫中有如此其多的傑作，一言以蔽之，就是古典主義精神之傳統，此外還有其他的原因，即人體從希臘時代便已表出了完全的美，他的均合，和那筋肉的起伏，骨格的組織，不論男女，都具有微妙的物質美。在那裏表現出來的面，實在是有複雜的陰影的神祕，那色彩，是富於軟的變化，而且不祇是容貌，人體的全部，是具有別種事物所沒有的美好的表情，因此以人物畫為最美的藝術，而且因為人物畫是最難表現，所以特別可以顯出畫家的技術。

在人物畫中，又可區分出裸體畫，着衣人物畫，肖像畫，羣像的幾種。下面將依次分述之。

二 裸體畫

1 裸體畫之美

裸體畫，以及凡以裸體爲基本的藝術，常易招引傷風敗俗的非難。我們常看到展覽會裏陳列的裸體畫，被公安局命令禁止出品，美術學校僱用人體模特兒，常被官府禁止，甚至鬧出很大的問題來。

成爲藝術品的裸體，已經不是實際的裸體了。但那影像的裸體，常被指摘爲傷風敗俗，這是因爲認那影像能挑撥我們的肉感的原故。這固然是因爲文化幼稚的國民，將現實和其假像同一視之，所以即使是美術品，也以爲是挑撥肉感的。但在西歐，裸體藝術的濫觴及其發達，在美術史上占着重要的地位，許多人都公認裸體藝術的價值了。但在沒有這種歷史和習俗的我國，以爲裸體藝術不是純粹藝術，有時視爲和春畫相同，有挑撥色情之目的，這在一面想來，也不是無理的。

以裸體爲主題的藝術，不論東西，在古代就很多了。那些，與其說是

全然純粹的藝術的美感的表現，寧可認作人類的肉情的表現，色情的感覺的表現。所以，現在的裸體美術，在根本上，和春畫的性質沒有兩樣，要全然除去色情的要素是很難的。在古代的某民族中，像現在的我們以為色情的卑猥的事，卻是當作非常地嚴肅的宗教的事實而存在着，作為宗教的儀軌之一，崇拜着色情的彫刻那樣的事，很多很多。最淺近的例，就像西藏的交合神便是。古代人的通有性，生活和性的觀念，視為一律，在宗教上也認作重大的思想了。印度，西藏，以及其他東方諸國，可以看到很多的例。

以裸體作為藝術直接的題材，在那看裸體為一種自然的生活，日常目者下以為聖句也方，曼尼常句，尤象熱帶也方，果豐主舌是日常見賞了

以裸體作爲藝術表現不能寬恕的民族也有。就像在裸體暴露於衆人之前公認爲可恥的社會裏，除了在浴室或閨房以外，裸體不得接觸於衆人之目，是很普通的。所以，有這樣的環境的地方，對於裸體反存不自然的觀念了。在我們中國美術上，可視爲裸體畫者，除了春畫以外就沒有別的了。不像在西洋大家對於裸體公認爲一種的美。西歐的美術，以希臘爲發源地，希臘的現實主義，和人間本位主義，在藝術上成功了最完全的裸體的創造。看到希臘彫刻上的裸體，可以證明關於希臘人的形態的美，是具有何等明敏精緻的觀察，同時裸體並無妨害於風俗等的事情，一種肉體美，是希臘人最重要的美的理想。就像他們的運動會，便是這種肉體美的一個展覽會場，尤其看到希臘人的肉體美的理想，男性美更重於女性美，可以知道如何地尊重肉體的形上所表現的美和力。女性的裸體美，與其說是現實的裸體，毋寧說是表示一種理想的美的典型，例如維納絲的神像就是這

樣。希臘人在一切的形態的均齊與調和上追求着美。而那理想追求到極度。他們的美的理想的表现，在人間追求那美的對象，而使人間表現爲神的形態，這就是因爲希臘思想的人間本位主義。在這一點，是如實地說明了所謂「希臘主義」者，是在肉體的美中，要求着人間的自然，靈肉的一致，最高美的理想。而這希臘思想，入於昆藏丁，入於羅馬，因了勃然興起來的基督教思想，希臘主義就被閉塞了。中世紀的美術，裸體畫因了那種禁慾的思想而被阻害，在那兒受了顯然的制限。尤其表現女人裸體的肉感，是爲基督教的教儀所禁壓了的。但這傾向到了復興期而再甦。文藝復興的裸體藝術的作品，尤其是到了後期的十五六世紀，得着勃然的勢力。文西，彌蓋朗琪羅，鮑梯契里，蒂湘，丁托萊托，凡洛奈斯，喬喬奈……由這些畫家所表現的裸體，在希臘人的完成了的理想的裸體美上，更加上感覺的，肉感的。希臘人因爲是以裸體美作爲一種理想而創造出來，所以

是非常地理智的，大都有冷靜的側面。但復興期以後的畫家所示的裸體，不單是形態之理智的表現。例如看到鮑梯契里所畫的維納絲的誕生，就加上了很顯著的肉感的表現。又如凡洛奈斯，丁托萊托，蒂湘等這期的畫家所表現的裸體，其材料雖以希臘神話爲主，但卻在表現關係於愛慾的人間的肉感美的側面。尤其像「Leda與白鳥」的圖樣，是純然色情的藝術，可以看出根據了那樣的題材婉曲地表現着人間的春情。

所以裸體美，不單是祇有形態美的。希臘人的裸體的理想中，不消說並無卑視肉感的思想。所以他們在人體表現上，於陰部的露出毫不加意。一切人體的部分都從均齊調和方面去看，以表現形態美爲目的。但文藝復興期以後，這形態美的觀念，漸次和複雜的思想一同變更了，形態美雖也占着重要的中心，但是因了現實的追求，去作解剖學的探究，甚至有畫家司掌着近代醫學的濫觴的事實。美術家，也是科學家和詩人的達·文西，

熱心地作人體之科學的研究。裸體美術，一言以蔽之，是理想美的探究和現實美的探求二者並行的。到了近代，裸體藝術委諸人類的自然的感情和感覺的發露，裸體藝術不僅是形態之理想的表現，也不是形態之科學的表現，人體作爲一種畫因照畫家的主觀來表現她了。畫家看裸體，和看靜物同一樣的。人體作爲一種物體，我們祇是表現她具有如何複雜的面的構成，許多的線的交錯，她的色彩和光輝，以及一切的感覺和情緒，容許畫家自由地去表現她了。所以，現在以裸體爲主題的藝術，不必祇是關於人體的肉感了。所以和古代的希臘人，祇在裸體的表現上要求形態的美不同了。更以多方面的態度，來表現裸體的一種物體的構成的裸體藝術也是很多。就像立體派畫家所表現的裸體，祇在分解綜合以表現人體各部面的如何地組織着。但一般的裸體藝術和風紀相關係的地方，是在於肉感和裸體的關係吧。

現在的藝術家，肉感也充分認作一種美了。這因為到了現代，裸體的表現，已捨去了古典的形態美的表現，對於人體的感情，裸體是一種生的實在，視作血和肉流通着的豐滿的肉體的存在了。畫家都取了如實地表現這種實感的態度。對於這一點具有偉大之力者，如魯本斯，倫勃朗，哥耶(Goya)及最近的羅諾阿，在這幾個大家的作品上，可以充分知道裸體作爲一種肉感美的表現了。恩格爾和達維所畫的裸體，是照樣追求希臘的形態的理想的裸體美。他們顯然是爲形態的整理而製作，並無如實地表現對於裸體的感情。但到了魯本斯和哥耶，就完全是作爲肉感之表象的裸體了。而這裸體畫雖是肉感的，但一點也不伴着卑猥的感情，在感覺上給與一種快感，同時在色彩，線條和筆觸上作爲一種充分的美而表現的。魯本斯的「愛之花園」，畫着一羣肉感的裸女。以畫題而論，雖表示淫蕩的享樂，而那裸體的表現，卻使我們感到人類偉大的生命的血的流動。又如哥耶有

名的「瑪耶夫人」橫在床上的裸體畫，在那豐滿的女子裸體的淫蕩的表出上，使我們可以感觸到生動的皮膚和血液流通的肉體。在這裏，肉感以一種充分的美和力直迫着我們。尤其近代的裸體畫，像羅諾阿的裸女，完全表現出充滿着感覺之喜悅的女子。他的裸女，充瀲着遊戲於光，色彩，空氣的世界中的無邪氣的一種生物的感覺。而那肉體，使我們感觸到力和重，又表現出包圍皮膚的光線和空氣的有機的關係。這樣的裸體畫，可說是通過裸體的一種偉大的美的空氣的創造。裸體畫上的肉體的美，和其他的靜物風景不同，有複雜的面及線的結合，其色彩的單純中含有複雜的美，能使我們充分認識一種形態的美，同時又能使我們感到青春的喜悅及無限的生命力。這樣看來，女子的裸體，選作一種藝術的對象，不是無理吧。裸體畫現在已作為西洋畫的基礎，在研究繪畫的初步時，作素描的描寫，各國的美術學校都是如此，這是因為裸體的描寫，於研究形態美最為

便利，較之其他靜物和風景，更易得複雜的面和線的知識。又裸體上的光線的明暗，於研究繪畫技法上的色調之妙最爲適當。而更重要的，裸體是一種活的存在，而其肉體所給與我們的美，有喚起青春喜悅的力量，由這種練習，更可養成我們對於其他一切物象也以生命的感覺去描出之。

最後我們再回到裸體美和肉感的問題。像弗羅依德的視藝術爲人類性慾的發源，我們雖不以爲正確，但裸體在感覺上確有性的牽引力，所以，裸體藝術多少含着色情的要素，是逃不了的事實。但表現美的裸體畫，裸體的表出是其目的，而挑撥肉情的手段卻是不存在的。從一張製作上感到肉感的程度，各人不同的，有人看了古典的希臘藝術的裸體也許會感到什麼慾情，同時對於極端色情的製作淡然置之的人也有。所以，我們對於裸體畫，寧可虛心平氣地去感受那表現的裸體美爲佳。畫家如何地在那地方看出形態的美？如何地感到肉體的質量？還有怎樣採取包圍着裸體的光線

和空氣的表現的狀態？看了這些就够了。所以在展覽會中陳列的裸體畫，在以卑猥爲目的而製作的繪畫之間，不消說應有一種限制的。以卑猥爲目的的春畫般的製作，也有具備充分的藝術的素質。因爲在卑猥的狀態中，也可發現出形態，色彩，線條，表情的美。例如我國仇十洲的春畫，其美術的價值，並不下於其他好的作品。又如澎湃依的壁畫上所看見的種種男女行樂之圖，雖是卑猥的題材，而仍得爲一種優良的藝術制作。但是這樣的東西，從現在的社會道德看起來，若要自由公開於大眾之前，是不許可的。所以裸體藝術，雖得發露其自由的表現，表現色情的姿態，但亦有一定的界限。不過我們要知道，畫家對於肉感，已經導入於一種美的境地，作爲一種美的感覺表現出來，其目的是表現我們活的生命力。所以看裸體畫的人，應重視此點。當我們看裸體畫的時候，不要視作一種影像的裸體，而應分解其面的美，線的美，質量的美等，鑑賞其調和的狀態，這

是鑑賞裸體畫的最好的方法。

2 裸體畫技法

裸體畫之美，已如上述。那優美，艷麗，清楚，妍婉的女性的肉體，那勇壯，魁偉，強韌而有精力的男性的肉塊，真是世間美中的美了。

無論誰，執着畫筆，不是都希望着表現出人體的美麼？

但等到執着畫筆向着畫布的時候，對於那美的肢體祇是呆若木雞，無從着手了。

這是最初描寫裸體的人誰都經驗過的事。

那麼描寫人體的要領，究竟怎樣可以會得呢？我們可以這樣的答復：須由不撓不屈的長時間的修練。

描寫裸體，有裸體的技法。若沒有這種基本的教養，就描寫出像照相般的東西，而不能說是正當的繪畫。

裸體的技法的入門，最初便是研究素描。由素描可以理解人體之建築的基礎。

但畫不祇是模倣自然的。是把握自然的核心以創造自己的世界的。所以素描若不得其法，很容易墮入於官學派(Academic)的表面的東西。

裸體畫的技法的階程：

- 一、素描
- 二、解剖——立體表現——人體構成
- 三、着色
- 四、背景和人體的關係

素描·解剖

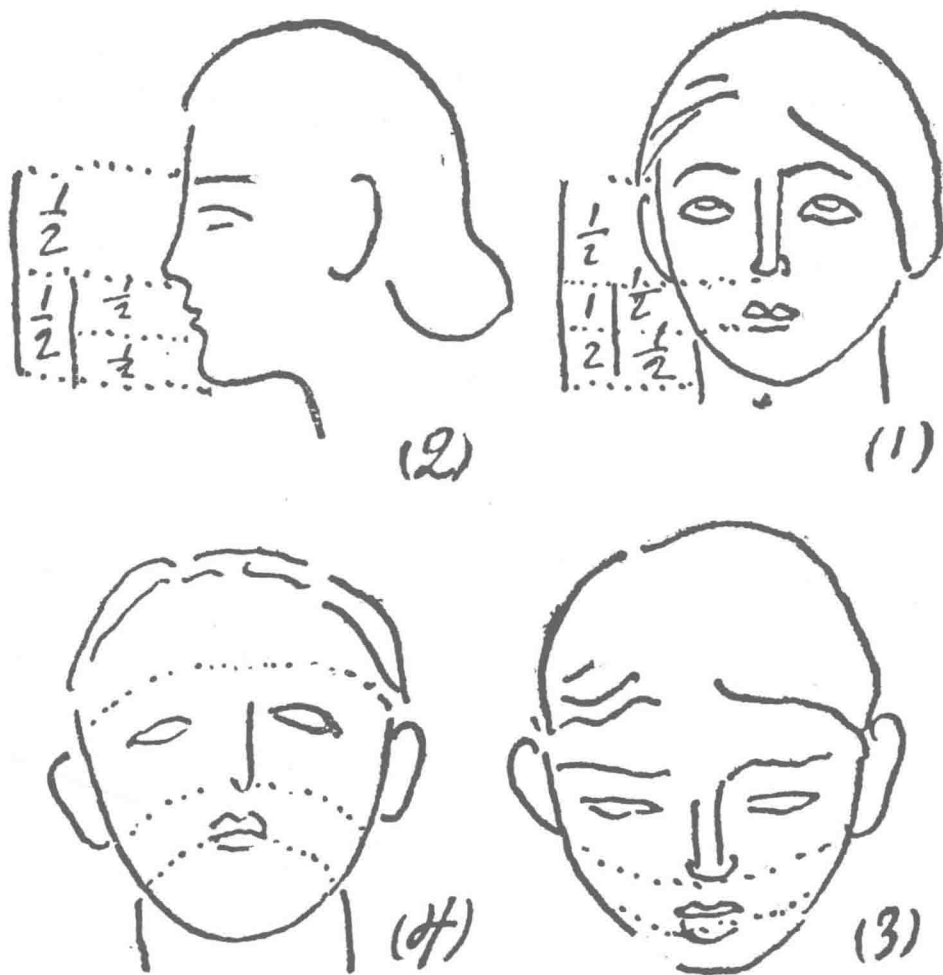
要習得素描，先須知道解剖。

素描，已在第三章中詳述過了，便是用木炭描寫在木炭紙上的繪畫。研究素描，最初就須十分忠實地描寫模特兒的形。這就要注意解剖了。

最先要說人體的比例。像我們中國人，身體矮小的人，自股至踵，和自股至頸，是同樣長短的。身體高的人，自股至踵，和自股至目的地方，是恰恰同樣長短的。總之，人類不論身體的高低，大體胴的長是相同的。西洋人普通自股至踵，和自股至頭頂，是同樣高的，這是西洋人腳長的原故。

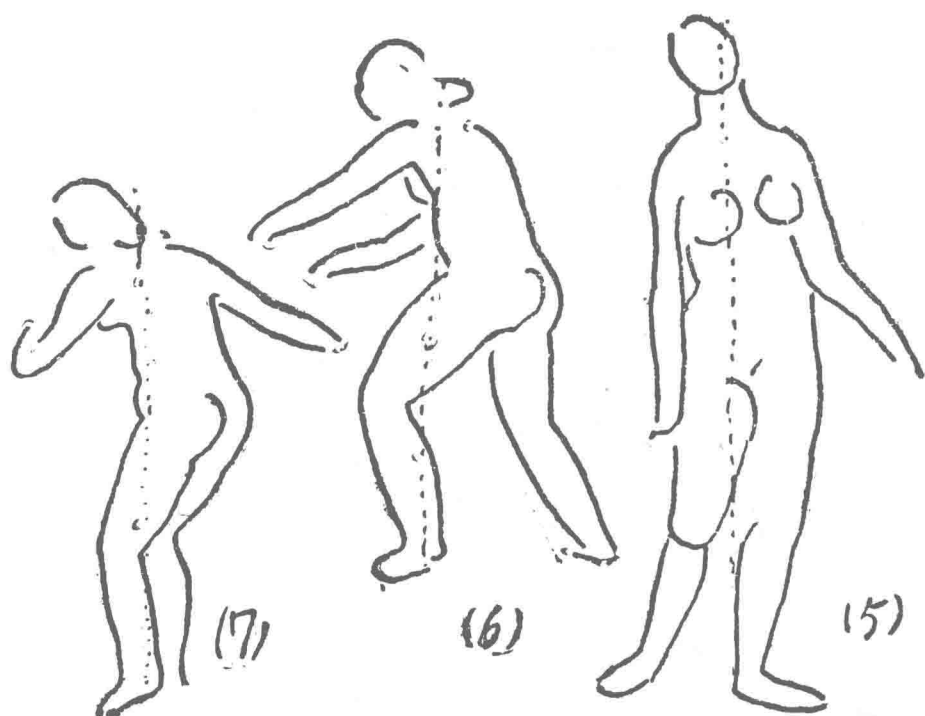
初學者最先從頭至踵引一根直線，以定全體的長，而在全體的長中，先定出股的高之比例，這個決定了，其次是定出胴和頭的大之比例，其次是定自股至膝，自膝至踵的比例。這樣，再漸漸定出頸，手及其他的比例。頭，肩，胴的廣及其他，也照此例。然後就可鉤描輪廓。

但描寫輪廓的時候，用的線條，常須注意立體的外廓。



顏面的輪廓畫出來了，在顏面的中間，最初就要決定鼻的位置。

在大體上眉和頤的尖端的中間，是鼻端的地位。鼻之下和頤的尖端的中間，是嘴唇的位置。是和眉毛到鼻端的長相同的，生在和眉毛同樣高的位置，而下部和鼻的位置相齊。（參



照第一圖第二圖)

其次，在姿勢方面，如以左足或右足爲主要重心的時候，那末須從喉的地方引下一垂直線到系着重心的足踵。側面也是同樣的。(參照第五，第六，第七圖)

但人體是屈折自在的，關於運動的姿勢方面，最好是根據模特兒去研究。

立體表現與人體構成

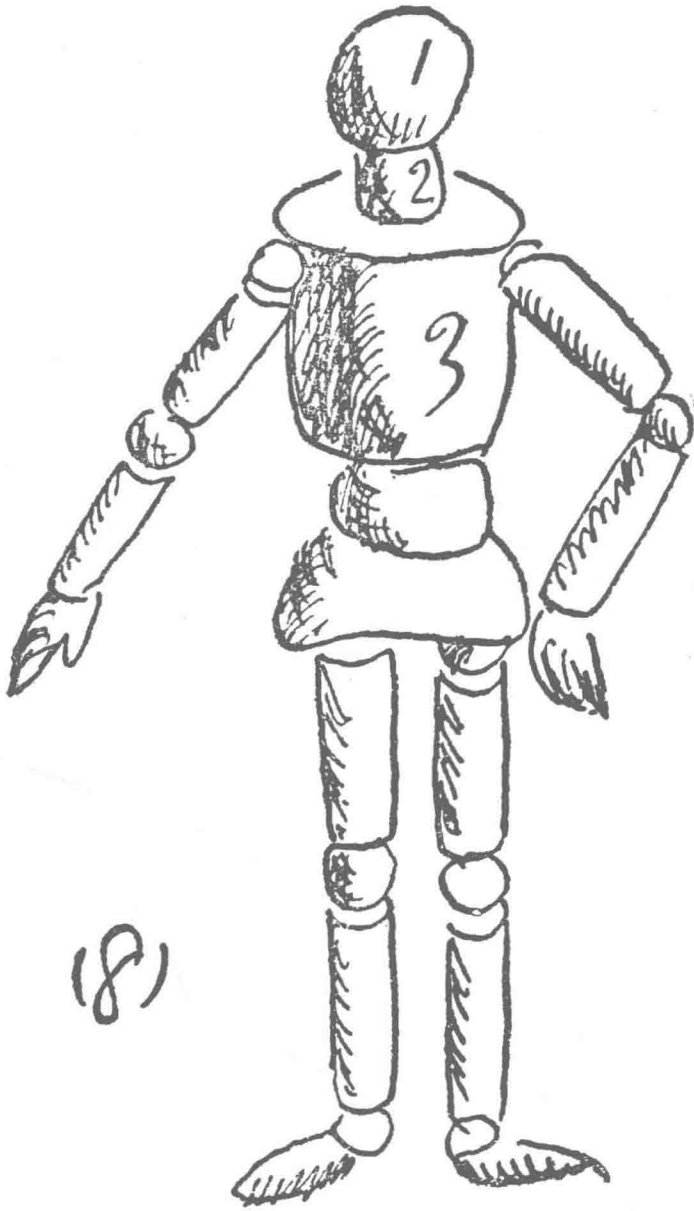
其次要移述到人體之立體的

現。

西洋畫是在平面的畫布或紙上表現立體的感覺的，這在前面已經說過了。但從純理上說起來，這是不可能的事。祇是藉人目的錯覺，欺瞞了人

類的意識——

藝術家實在可說是一種魔術家。畫家是一種形而上學的科學者。祕法就在這裏。以下我們說一說這種技法。



最先，我們把一個人體譬作幾個圓筒。（第八圖）

頭(1)視作具有若干重量的球體，頸項(2)也視爲一個圓筒，這圓筒是嵌在頭的球體的下部，以支持着頭球。其次，胸部也看作一個圓柱的時候，頸項高據在胸的上面中央，胸通過柔軟的腹部，安坐在骨盤之上——而且各個都具有自己的重量。而兩條腿足支持骨盤。腿足亦以自己的重量支持着，常運行在大地之上。但這種立體感和人體的構成雖然知道了，而實際要在畫面上表現出這種力學的感覺，是很困難的事。實際上說起來，要如何表出團塊的感覺，是在乎描寫時候的實地研究。其次，再關於各部分來說一說。

頭——實際地表現顏面的立體的時候，最要緊的事情，便是頸項決不是就連接在顎的下部的。從顎到喉必有幾寸的距離。這在正面描寫顏面的時候，常常不注意到的。又如描寫側面的時候，若沒有描寫出從耳之下到

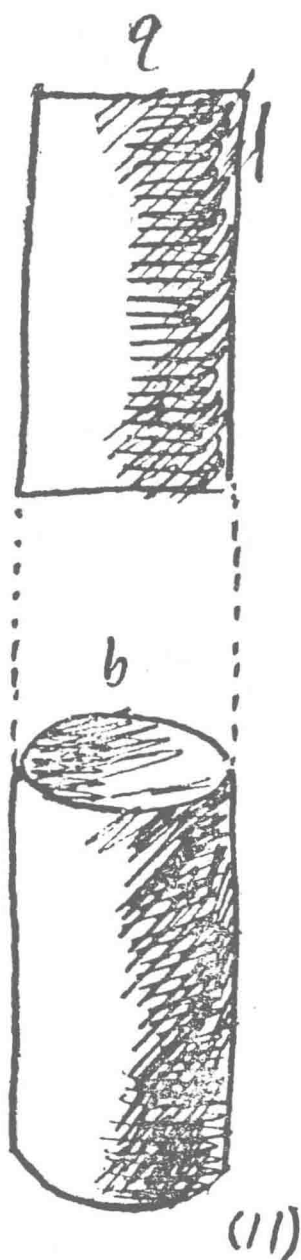


顎的深度，那末顏面決不能表現出立體的。（第九，第十圖）其次是口。初學者畫口的時候，祇描寫嘴唇。但脣和頰一定是連接的，若是那閉着脣開啓的時候，口的周圍的筋肉也都動了；也可以說是口的筋肉動了，口才開啓的。看到初學者的畫，畫嘴唇都像薄紙一般貼在顏面上的樣子。

頸項——頸項確像一個圓柱，但在接連胴的地方為各種的筋肉所妨害，根本就容易忘了頸的圓柱形。從大局看起來，頭部的筋肉，在畫面上並不怎樣重要。這種筋肉不去全部描寫出來也可以，除了特別的情形之外，僅祇要暗示出有筋肉的樣子就可以了。

胴——胴的上部，便是肩。人體的胴的立體表現的要點，是在乎肩。

但如何地描寫的理論，很不容易說明，這須委諸各自的研究。現在我們祇能用下面的理論以作暗示：



(11)

「表現
一個圓柱的
時候，必不
可忘記了上

面的表現。如第十一圖 a，缺少上面的表現，完全的圓柱的說明就不可能了，而由 b 圖，就顯出立體的表现了。」

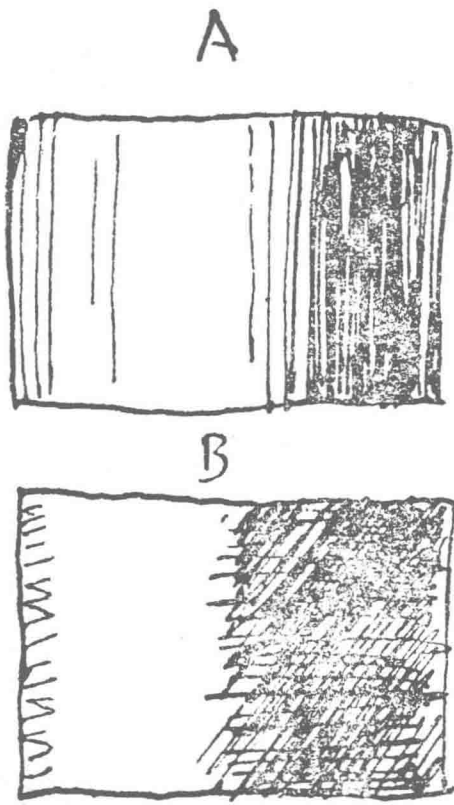
腰——腰是由一個大的骨盤所構成的。所以應注意脊柱雖前後左右地運動，而骨盤卻決不變形的。

手足——手和足的指頭，在習作的時候，不必一根一根的畫出來。否則，被指的小部分所拘束，常易破壞全體的感覺。

上面說過，描寫人體先須知道解剖。但這裏所謂「解剖」，並非醫學上的意味。因為美術決不是普通的科學。關於骨格和筋肉，畫家由模特兒可以知道。構成才是人體研究的基礎。

表現立體，須牢記上述的理論，但立體之表面的表現，更須憑藉明暗。

光和影——不用觸覺而依視覺來感得立體。我們祇有根據輪廓和光



(12)

暗。

關於普通圓柱的圓味，像十二圖 A 圖那樣附以陰影，或如 B 圖所示，這是古典的方法的常套手段。光最强的地方是白，光弱的地方

漸暗，以至於黑。但陰的極端，又因光的反射而保住幾分明度。這方法能完全應用，就能明確地表出圓味了。

但從塞尙發現了這方法以外的明暗的表現以來，近代繪畫非常地活用

那方法了。

前面我們

說過，「人體

可視作圓柱」

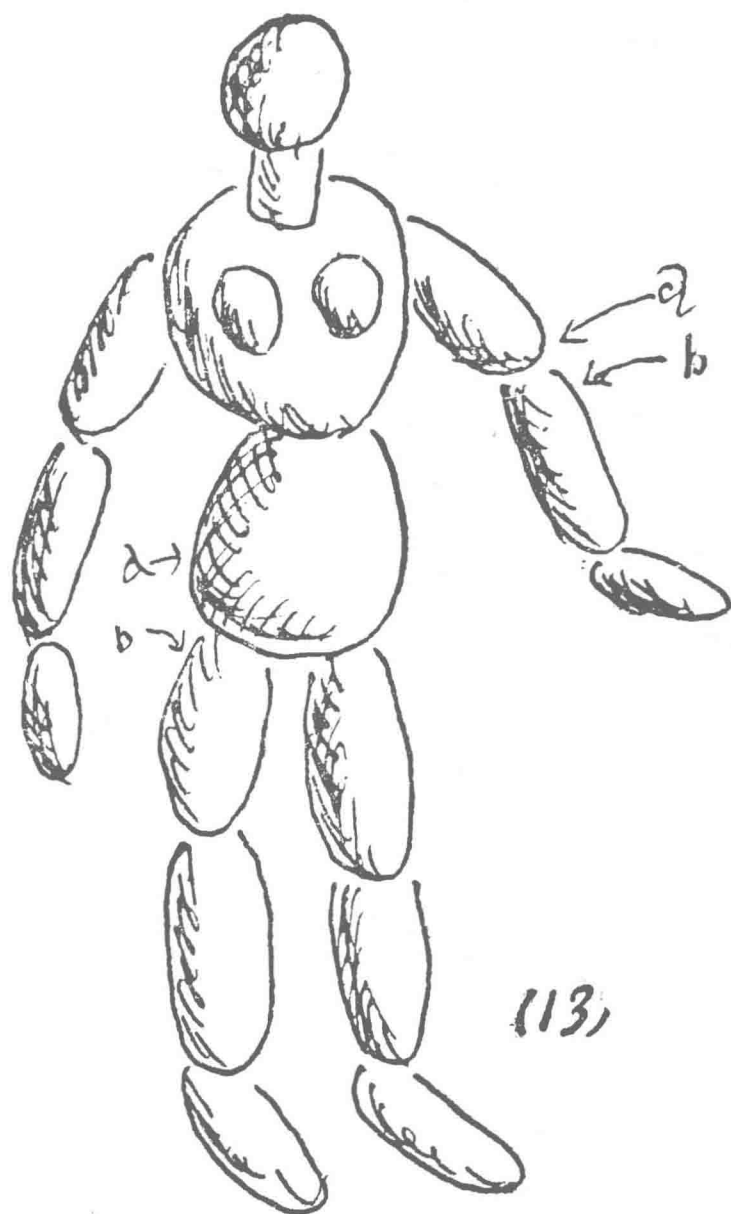
，但當講到明

暗的新方法的

時候，我們可

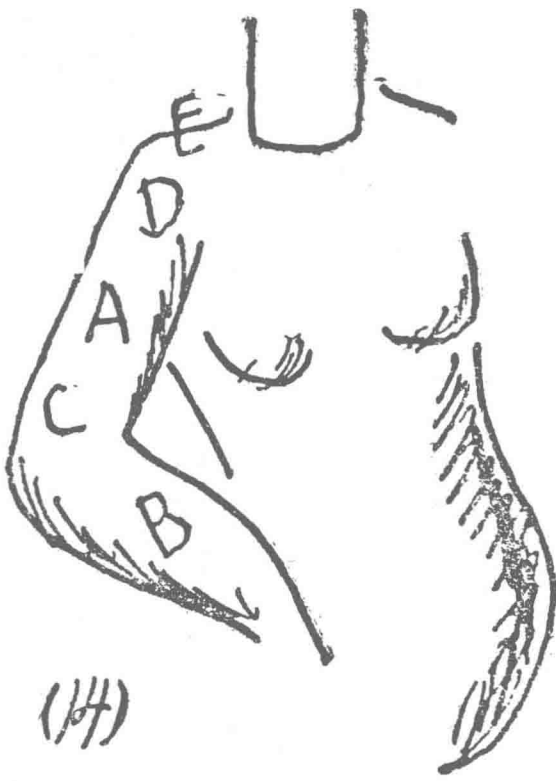
視人體為卵形

乃至苞形的連



結。

如第十三圖，都是卵形的連結，由a和b的陰和光的交叉的配合，能給觀者起一種圓味之感。但實際應用的例，如第十四圖，施陰於A的右面，B的左面的時候，因人目的錯覺，A B的连接，起一種<型的圓筒的感覺。



這方法，因其直截地作成明暗，能加強一層畫面的效果，還有依背景的濃淡，明的光線的地方，作暗的背景，而暗的地方，描寫明的背景。這是依暗明的極度之差，而加強立體的效果的。

但在這裏須要注意，由人體

和背景的明暗的對比，固然能使人體和背景明確地分開。但因人體全然和背景離開，常易陷於背景和人體沒有何等關係的缺點，人體和背景成爲各別的，人體就像貼在背景上，使觀者感覺到畫中的人體，像是用着剪刀沿着人體的外線剪出來的樣子。所以人體的某部分，有溶入於背景中的必要。

着色

看到初學者的畫，常常過分地描寫人體的色彩。但在明色和暗色調和的地方都失敗了。看一個人體的時候，第一要使觀者確認出面前有一個立體的裸體，所以人體的明的地方的色彩和暗的地方的色彩，必須有色的連絡。譬如，人體的光的部分，若是帶有茶黃色，那麼陰影部的色彩，就須塗以深一點的茶黃乃至黃赭。這樣，在光和影的地方，都有人體共通的色彩，畫中的人物，就成爲一道裸體的圓彫浮出在畫面上了。若光的部分是

黃，而影的部分塗着青的系統的色彩，那麼光和影就成爲個別的存在，難使觀者實感的地意識到一個肉體的存在。

描寫畫的時候，若置模特兒於實際的光中，影就往往現出天空的反射。這樣，影和光的部分相反對，而看出和光的部分沒有關係的寒色。在這種地方，往往易使畫者把一個裸體的人體分爲影和光的兩部，而人體一個的立體的感覺就非常地弱了。

人體和背景的關係

現在我們假定人體完全表現出來了，於是便達到那人體和背景如何地處理的問題。

現在中國的洋畫家，總愛平面地塗畫背景，這不一定是壞的，但往往易使畫面平坦。

譬如有一個裸體立在平面的壁前，不消說壁是平面的。但爲了要使繪

畫的人物立體地表現，不僅要使人體作成圓彫，背景也須立體地表現。否則就不能達到寫實的真髓。但如何可使背景表現爲立體的？那就是：接於前面人體的明部的面，賦以反射的暗色——濃色，而接於人體的影部的面，配以「比較的明色」。

這樣，畫面就漸漸使觀者起立體感了。但這裏還有一件要注意的事，就是：裸體的光的部分，以及影的部分的色，務須施用與背景不同的色彩。這樣，人體和背景就完全顯出距離來了。但這裏還有一個要點，這便是人物和背景若完全離開，人體自人體，背景自背景的隔離着，這裏便不能融合爲渾然的一個畫面，畫面就非常枯燥僵硬了。所以，在某種部分，背景和人體的結合，是必要的。關於這些事情，最好充分地去玩味古典主義的畫，乃至現代歐洲大家的畫，那就更易於理會了。

最後還有一點要注意的，當我們描寫人物的時候，不論畫全身或七分

身，都是畫家的自由，但無論如何，譬如不畫到足，就不可以給人以像切了足一般的不安的感覺。半身乃至七分身的地方，也須把這半身乃至七分身充分作成畫面的構成。還有許多小地方，不勝一一詳寫，但關於裸體的最重要的問題，已盡於上述了。

二三 着衣人物畫

裸體和着衣的意義

「衣服以前是沒有裸體的。」

裸體是有了衣服以後的人類的發明。」

有人這樣的說。

這意思，大約就是說：對於未用衣服的原始人的裸體，和已用了衣服之後的裸體的人類感情的不同。

不消說是有了肉體才有衣服。和其他動物同樣裸體生活的人類，漸漸曉得穿着衣服，是由種種的必要而促成的，這一面是表示了人智的進步，同時也視爲動物中的人類的退步。

總之，在美術上作出了像我們現在所感到般的意義的裸體，是由希臘人始，在那以前的裸體，是不着衣服的裸體，而不是脫去了衣服的衣服的裸體。

在這一點，表現技術的巧拙又當別論，卽同是表現裸體的藝術，希臘以前的和希臘以後的，有某種的不同。這就是原始的裸體和脫了衣服以後的裸體的不同。

人類採用衣服的原因，除了對於氣候的抵抗及對於外敵的防備之外，從羞恥和裝飾本能而起來的一點，也是很明顯的。

人類的裸體，固有其自身的美，而因其巧妙地着了衣服，更使我們感到裸體的美。譬如我們看到了一個女子一件一件脫下衣服來而接近於裸體

的時候，比較直接看見裸體更有強的肉體美的刺激。

上面所說的雖是餘談，但裸體和衣服的關係，卻是描寫着衣人物畫的最重要的問題。

衣服和肉體的關係

當描寫着衣人物時，第一重要的，便是確實地把捉包在衣服中的身體的意味。

在初學者的畫上，常常可以看到，對於顏面和手的圓味厚味都相當表現出來了，而於着衣的部分，裏面像是空洞無物，或取去了衣服像是畸形的身體的樣子。這是着衣人物畫的第一弊病。

要除去這弊病，須確實地觀察衣服的表面所現出來的明暗，圓味和面而描寫出來，同時須表現出包在衣服中的身體的變化影響於衣服上的地方。

因此，在描寫着衣人物之先，必須有確固的裸體素描的基礎。像描寫裸體先須確定其骨架的一般，描寫着衣人物，必須明確地知道眼所不能直接看見的衣服之下的肉體的形。

祇是注意在衣物的表面上表現出來的小的皺紋和模樣，而失去了大塊的意味，就不會有好的結果。

描寫着衣人物，作底稿的時候，最先用大略的線描寫裸體，是有效的辦法，這樣的畫，可以補救爲表面的部分的變化所妨害而畫成畸形人物的錯誤。

單祇有裸體，身體的均衡可以很清楚地看得出來，容易知道錯誤，而着了衣服之後，就很曖昧了。

衣服的花樣

沒有花紋的衣服，很容易描寫出來，但有花紋的綢緞，就很難畫了。若太不注意，就會變成紙一般的平板了。

最先須省略了小的花紋，而以極大的明暗，表現衣服的團塊的意味，就是描寫皺紋，也須着眼在大部分。花紋以及小的皺紋，須依大部分的明暗而無損於大體的去描寫。

描寫衣服上面的花紋，更不可使其浮起在表面上，應根據衣服的明暗之度，而適當地變化之（明的部分花紋亦明，暗的部分花紋亦暗）。

從大體說起來，像中國女子所着的細花紋的綢緞衣服，於油畫上描寫起來是不會有很好的效果的。省略了極細的花紋，而表現大體的色彩的調子，這是最重要的。

衣服的皺紋和物質感

以着衣的人物作模特兒來寫生的時候，初學者往往因衣服的皺紋到後來變動了而不能繼續製下去。即使同樣的姿勢，而一次休息之後再繼續的時候，小的皺紋和以前就不同樣了。

這在最初作底稿的時候，決定了大體的凹凸和皺紋，以後無論怎樣變動，也仍舊照了本來的描寫下去就可以了。因此，做衣服的材料性質有理性的必要。衣服的材料有絲的，木棉的，毛織物的各種不同，其皺紋也就不同了，這種趣味應當充分地把握住。

其次根據這種材料的性質，分別描寫出絲的光滑，木棉着粗糙，毛織物的柔軟等等的物質的不同，這些，也須由皺紋的形狀大小，輪廓線的剛柔，光的變化的急緩等等的觀察，來描寫出那種趣味。

衣服的色彩，其自身即使是單純的，像絲織物般的表面光滑的東西，最易感受周圍的東西的影響，反射的色彩極為複雜，還有像薄紗的衣服的

下面，透露出肉色或裏面衣服的色彩，要描寫出這種微妙的變化，是非常難的。

四 肖像畫

在人物畫中，除了裸體和着衣人物之外，再細分之，更有一種所謂肖像畫者。在西洋畫的名作中，以肖像而著名的作品，也是很多。如達·文西(Da Vinci)所描寫的「莫那麗沙」(Mona Lisa)的半身像，這是已經成爲一幅家喻戶曉的作品。這幅畫比之於其他的肖像畫爲什麼那樣的有名呢？不肖說，這當然是因爲達·文西是古今卓絕的天才，而他所描寫的女性的表情，是充滿着誘人的微笑，有一種難言的神祕深藏在內部。倫勃朗(Rembrandt)的肖像畫，是用着獨創的明暗法極端地表現出寫實的美，可稱爲古今肖像畫家中之第一人，直到現在他的作品還在放着不可思議的光

輝。委拉士貴支 (Velasquez) 雖然是身居宮中爲皇帝及其他當時的貴族作了許多的肖像，但他那強有力的筆觸，寫實的表現，的確是值得敬佩的。霍爾屏 (Holbein) 的肖像以穩靜堅實爲特色。葛萊谷 (Gheco) 描寫着清靜而有熱情的肖像。梵高 (Van Gogh) 的肖像畫，是以他敏銳的神經，表現出被畫者的靈魂來。至於塞尙 (Cezanne) 的許多肖像畫，乃是站在純粹繪畫的立場上來描寫的。現代的畫家中，如馬諦斯 (Matisse) 以明快的諧調描寫色彩的肖像，特朗 (Derain) 描寫構成的統一的肖像，莫第葛利安尼 (Modigliani)，佛拉芒克 (Vlaminck) 描寫優秀的肖像畫，蘇丁 (Soutine) 描寫變形的肖像，畢迦索也有很多明快的肖像。

肖像畫的條件

肖像畫法和其他一般人物描寫法並無別種不同的地方，但在其他一般

的人物畫上，關於構圖及對模特兒的種種條件，完全是畫家的自由，不受何等對象的束縛，而肖像畫顧名思義就含有須肖似為模特兒的「坐者」(Sitter)的意義。從藝術的價值上說起來，這肖不肖也許是不成問題的，但為受了被畫者的囑託，那麼肖似就是第一條件了，同時，若是那幅肖像畫不像，那就不過是普通的人物畫，而不得特別稱為肖像畫。但肖似之外，仍舊須顧到其他的畫的條件。

又關於描寫肖像畫的時間，也不像描寫一般繪畫的一樣，畫的時間可以一任畫家的自由，肖像畫大都是受人的囑託而畫的，那被畫的人，也許是在社會上占着重要的地位，每天事務很忙，要長時間坐着做模特兒，也許是不可能的，所以必須於短時間描寫完成。要之，肖像畫的技法，不消說應具備畫的條件，而尤須很快的能畫像。因此，就需要技術的熟練。

第一天的工作

最初，先用鉛筆在速寫簿上試畫幾次略稿，到了畫出來最適合於被畫者的姿勢之後，於是就可在畫布上描寫底稿，那時須特別注意於顏面的肖似。若不幸疎忽了，到着色的時候，無論如何改正，也是沒有辦法畫像的。

第二天的工作

在昨天用木炭畫好的輪廓上，再用深褐色顏料重畫一次清楚的輪廓，同時加以修正。最初從顏面的大體着色開始，其次描寫衣服，再畫背景，這樣，一日的工作便可暫時休息。否則被畫者坐的時間太長，在顏面上就容易現出倦怠的表情。

第三天的工作

翌日，畫家和被畫者都充滿了新鮮的頭腦和精神，於是描寫主眼的顏

貌。祇是顏面的描寫，第三天的工作便足够了。

第四天的工作

第四天是修正前幾天所描寫的不充分的部分，這樣漸漸達於完成。

背景

背景在畫面上非常重要的，可以左右畫的死活。若是背景疎忽了，縱然顏面畫得很好的，也不能說是完全的。第一須使顏面顯現。所以古來都用褐或灰等的暗褐色單純地描寫，這是最不妨害顏面的方法。但常用同一的背景也是缺乏興味的，所以有時可用和被畫者的職業有關係的背景，例如畫學者的肖像以書齋爲背景，醫生則可取研究室的一隅爲背景，都能增加興趣的。

關於五官的注意

顏面五官，可以表現出那人的性格的，所以要用最深的注意來描寫，尤其那眼睛的瞳孔的畫法，有關係於畫的生死那樣的重大性，須加以特別細心的注意。又如口，也是表顯人的賢愚的重大器官。鼻雖不像眼和口的有微妙的動作，但其高低起伏，及於那人的品格容貌有很大的關係。眉，有所謂眉清目秀的形容詞，可見眉宇之間，於那人的美醜剛柔威嚴等有很大的關係，須加以極細心的注意。其他如耳好像是不重要的樣子，其實耳的畫法的巧拙，可以看出畫者技法的巧拙，可見其位置的重要了。

肖像畫之型

古來肖像之型，可分為三種：即胸像(Head)，七分身(Three Quarter)和全身(Whole Length)的三種。

胸像是從頭部到胸部爲止，畫布的大小，以十號到二十號爲適度。顏面大概描寫在畫布正中，顏面的位置若過於高或過於低，都是不適當的，大約上面以空出二寸爲適度。例如十二號的畫布，豎二尺之內，上面空出二寸，顏面的長八寸，餘下的一尺畫胸部。這種比例可說是恰好了。七分身的像，以二十五號到五十號爲適度，全身像則需要百號以上的畫布。不論畫布怎樣大小，顏面的大小，以等身大爲適宜。

畫布的型，普通都是長方形的，但有時爲求姿勢的適合，用橢圓形或正四角形的畫布，也很有趣味的。

五 羣像

在西洋畫的各部門中，人物畫，尤其是其中的羣像，較之其他的風景畫或靜物畫要難得多。

柯洛(Corot)的風景畫，塞尙的靜物畫，都是負着盛名的，但柯洛和塞尙，不單單是風景畫家，靜物畫家，在人物畫上，也是留下很多傑作的大作家。

換言之，有了那樣描寫人物畫的手腕和頭腦，才能描寫出那樣的風景或靜物。

古來的大家，不描寫人物畫的人，恐怕一個也沒有吧。

美術家，要成爲有實力的作家，無論如何，必須描寫人物畫。一作家的本當的實質，要看了他的人體畫，才可以認識他的全部。

何以故？因爲人物較之靜物或風景，一切的要素與條件，極複雜且微妙，不能有一筆之忽。

更繪畫的地，造型的地組合許多人物的羣像，當然是最難的畫業了。但有許多不自量力的人，在一張畫上畫了許多人物，若以爲這種便是

羣像，那是錯了的。

沒有羣像畫之要素的許多人物的繪畫，那是羣衆，而不能爲羣像。

繪畫與壁畫

羣像，因爲表現的要素和條件繁多，畫面自然需要大的面積。

這大別可分爲純粹的繪畫 (Tableau) 和壁畫的二種。

壁畫亦可視爲繪畫的一種，但因製作的當初，卽爲用度所限定，成爲室內的壁的一部份，所以不論作如何的樣式，必須是裝飾的。

因此，爲了裝飾的壁畫，其構圖，色彩，調子，須使之裝飾化之外，羣像人物的配列，也必須壁畫的組織。

若是用了和繪畫同樣的手段來描寫壁畫，那縱然作爲繪畫是成功了，但於壁畫，則因出發時的誤算，決不能收充分的效果。

壁畫較之繪畫須除去色彩及明暗的調子，在畫面上應保持平面感。又人物的配列也要比較的一列地安置着，而避去繪畫般的複雜的段落的重複。若是有許多人物重疊着，那麼東方畫風的遠近不強的畫法，倒是能給壁畫的效果的。

意大利文藝復興的諸大家不消說了，近代畫家的巨匠夏凡，再近至蒲台爾(Bourdelle)和特尼(Denis)等的壁畫，在這一點誰都是做了理想的事情。

十八九世紀的法蘭西，因為壁畫的需要太多，接連着製作出許多龐大的壁畫。但除了夏凡，特拉克窪等少數的作家，其他的差不多對於壁畫的第一條件不加考慮，大都是失敗的。如像格羅(Giro)和達維(Davis)都是相當知名的畫家，有着能手的技巧，但因缺少了壁畫的第一條件和品格，到現在不得不受劣畫的大家之誹謗。

歷史上的羣像

羣像美術達到完全的發達，是在十五十六世紀的意大利文藝復興的時代。

最古的，伯爾細亞，阿細利亞，埃及等，相當大規模的美術，雖也發達了，但以造型美術而論，幼稚的羣像形式的東西還是很多。

希臘，羅馬的繪畫，以現在我們所知道的，很有好的東西，例如華蒂康宮殿的「結婚圖」以及最近所發現的澎湃依的維拉，米斯泰爾的大壁畫，都是典型的羣像，但可惜許多逸品，還未曾發現。

中世紀，是哥諦克美術在美術史上作了有特色的光輝時代，但這時代，繪畫完全爲了宗教而製作，所以羣像作品雖然很多，但除了平淡地描寫出莊嚴感之外，並不顯出怎樣的發達。

到了十五世紀，美術在意大利燦然發着光輝。

以前做了神之僕的美術，到這時候，已經由宗教而獨立，以神作為美術的題材而驅使着了。

而且，那時代，在舉國協力從事於好的藝術，名人巨匠輩出，美術發達到了最高之域。

藝術黃金時代的希臘又當別論，那以後二千數百年間，沒有像意大利文藝復興那樣榮華的美術時代了，大畫家之名也不勝列舉。

試想現在還在我們腦裏放着光芒的羣像名畫的作者來看看：喬都，安琪列哥，佛朗且斯卡，哥左里，里毗，鮑諦契里，幾爾朗達約，文西，白里尼，茫德尼亞，彌蓋朗琪羅，拉斐爾，喬喬奈，蒂湘，丁托萊托，凡洛奈斯等……其他歷史上有名的畫家，無慮數千百。

此後，十七八世紀的西班牙，有葛萊谷，委拉士貴支，哥耶三巨匠，還有同時代在弗朗特爾的魯本斯，倫勃朗，法蘭西的波桑，華都等，誰都

是在羣像上遺下千古的名作。

法蘭西到了十九世紀，顯示其美術上的隆盛期。經過了奇列谷 (Geri-coult)，特拉克窪，恩格爾，柯洛，柯爾培，馬奈，特加 (Degas)，洛德萊克 (Lautrec)，羅諾阿，塞尙等大羣像畫家，直繫到現代。

在這裏並非以作羣像大畫家之歷史的考察爲目的，不過表示這些畫家，依時代的反映和各人不同的個性，開拓着彼此不同的獨自的世界，而在那時代和個性之底，卻感到了有一種離開時代和個性的一脈相通的洪流。這裏可以看出大自然所具有的法則，大藝術所應有的根本的必須條件。

這稱爲本格的要素也好，又在造型美術上，時代相和個性若比之衣和肉，那麼這就可說是貫之永遠的骨格。

時代相和個性，若是作家具有真實的態度，則自然會表現在作品上，

而只有這根本的原則，卻須由不絕的研究而會得。

羣像之意義

在前面已經說過，忽視羣像美術的原則祇描寫了許多人物的繪畫，那祇是羣衆圖，而不能稱爲真的羣像美術。

當吟味羣像的意義時，以這裏爲出發點來看看。

最先是描寫一個人的人物畫。這是研究過素描和懂得顏料使用的人，都比較的容易着手。

描寫一個人的人物畫的時候，最先是把握一個人物的顏面，頸項，肩，胸，胸，腕，腹，腰，腿等的各部分的性質和特長，統一這些東西的骨格，連絡這些的關節部，筋肉，再描寫爲人體畫之標準的皮下部（鎖骨，肘，膝，手，頸項之外側等的地方，無筋肉，在骨上直接就是皮膚的

部分)，而次第完成之。

如果是着衣，或半裸體的時候，在衣或布的下面，應確實地包着人體。

這些各部分，在一張繪畫上，應保持造型美術的均整，平衡，依人物和背景的關係，作出厚大的團塊和豐富的量。

以上的諸要件理會了，適切地自由地描寫出來了，個性也自然賦與了，便可算是一個作家，有了描寫羣像的資格了。

羣像的第一條件，恰恰像一個人的人體的各部分須保持不能分離的連絡一般，在一個畫面上，幾個人物之間，應有緊密的有機關係。

再具體的說明之，若是用了在一張畫布上描寫一個人物的手法，重複在羣像的繪畫上，那麼祇是堆積，而各個之間，決不能生出有機關係來。

又如，描寫一個人的時候，不論是顏，胸，手，足，若用同樣的看

法，同樣的努力，同樣的強度來描寫，那麼在一張繪畫上便不能生出有機的調子，同樣，一張羣像畫上的各人物，須保持其彼此支配不同的調子，又須彼此有機的地連繫着。

描寫一個人的時候，例如以顏面，胸，手，膝在畫面上作爲主體，則頸項，上膊，腹，腰，等，其調子須照顧到主體，以互相保持均整，而各部分之間須有必要的調子變化。

在羣像上，其原則亦是相同的。

因此，描寫一個人物的時候，人體各部分，可以作爲相當重要的要素而作綿密的描寫，而在羣像，一人物的部分的描寫，爲適應畫面的必要，有時，作斷然的省略或單純化是必要的。

現代的變形 (Deformation)，也是祇由同樣的必然性才被許可，才有價值的，沒有必然性的變形或單純化，不過是可憐的模倣，原來不成爲問題

的。

以上的說明，雖是指幾個人的羣像而言，而有數十人，數百人的時候，也是可適用的必要條件。不過數十人，數百人的時候，關係更爲複雜，所以須加上分許多人物爲幾個集團的手法。

古來羣像的繪畫，大作很多。

凡洛奈斯的「加拿的結婚式」，是闊十米，高六米七的大作。柯爾培的「埋葬」，闊六米七，又一「畫室」闊六米。又如丁托萊托的「天國」，及夏令的壁畫等，更數倍之，其人物亦自十數人至數百人之多。

但是，我們應當作爲警戒的，像現代的展覽會藝術流行的時代，單以面積的大以奪觀者之眼的傾向卻是很多。

我們所尊敬的羣像的大作，決不是爲了展覽會一夜趕成的東西，是經

過數年，數十年的長的歲月，煞費苦心製作出來的東西，其面積之大，也須由內容之必要來決定的。

大作的羣像，必須有統一那大的面積和複雜的內容的力，動，均整，組織，調子，色彩，支配。

在這裏，並不是巧妙地描寫着一個人的肖像，或者一個蘋果的問題。例如，意大利文藝復興的時代，能够像文西，鮑梯契里，安琪羅，拉斐爾那樣程度的描寫一個肖像，一個手的畫家，實在是無慮數千百。

爲什麼他們不能稱爲大畫家呢？

這便是像前面所說，因爲沒有大的構造力，大的統一力的原故。

這種大的才能，或者是天賦的也未可知。但是，一個作家，不能徒然拱手以待不可知的才能的發露。

六 壁畫

現代的壁畫，當然以裝飾壁面爲目的，可說是附屬在建築物上的東西了。但在古昔的時候，並不以壁畫當作裝飾品，卻是以實用爲目的，在宗教上有他的使命的。譬如在文藝復興期時候的寺院的壁面上，描寫着聖經中的種種的情形，——荒涼，驚恐的事蹟；莊嚴，神聖的人物——都儘量如實地描寫出來，使看的人，以爲那種事情，好像在他眼前發生着似的。現在我們看了那些塗着古色，描寫力稚拙的褪了彩色的壁畫，無論如何不以爲那是描寫着現實的眼前的事物；但在當時，因爲在觀者的視覺裏，還沒有看見過照相，電影這種東西，所以想必把所描寫的當時的事物，當作在眼前看見過似的猜想着吧。譬如彌蓋朗琪羅的「華諦康」的大壁畫，現在也已是褪了原色，變成黑色，看不出畫的是什麼東西的了。祇

使人感到奇怪的 (Griotesque) 趣味而已。然而如果想像他畫完最後一筆的時候，無論怎樣，總是驚人的莊嚴，雄偉。「最後的審判」的恐懼可怕，和感激謝恩，都原樣地表現在那裏，使看的人得到非常的感動吧。在那個時候的藝術家，不限於製作壁畫，一切的製作，都是這樣的在實用方面，安排他的目的主力，而現在的美術的看法，已具有十分不同的方法了。

到了近代的壁畫上，牠是很明顯地帶來了裝飾的目的。一方面，宗教已不是偶像的崇拜，同時宗教的力量，也衰弱下去了。而且油畫，無論如何去如實的描寫，也不能當做原物本身，呈現在觀者眼前。現在美術已從宗教的實用中脫離出來，變成展覽會中的競賽品，客廳裏的欣賞品了。壁畫家於是以會館，大學以至紀念建築物等地方，為他們的活動的領域了。因此，壁畫漸次走到裝飾的用途上去了。

說起近代的壁畫，使人立刻會想到夏凡 (Chavanne)，他是畫着所謂近

代的壁畫的第一等的作家吧。他的壁面都是平面的。他的人體的姿勢，都是十分安靜休止的，使人想到葛列幾的彫刻，不過是減去了立體感。因為他的壁畫像東方畫似的，凹凸的感覺非常之淡薄，所以時常用大的輪廓線和背景隔開。他的背景，與其說是寫生的風景，不如說是使人看了像感到一種古舊的陶器，或刺繡那樣的心情；建築上的遠近法也非常之隨便；刺激非常的少，幾乎沒有。他的柔軟的高尙的色彩，作為建築上的裝飾品，倒有充分的效果。而且夏凡他自身的藝術的力，把人引誘到一種漂渺的詩境，夢幻之中。不消說因為是西洋的環境，所以那裏不能沒有基督教的氣息。但是他與宗教畫有顯著的差異，它不過祇含有靜止的停頓了的「過去」的遺香而已。為什麼原故夏凡把壁畫描寫成平面的？那是他先把壁面意識着是平面的東西的原故。像古代那樣，要是在壁面上描寫宗教畫那種實用畫的時候，無論如何也要使成為立體的，儘量的走向寫實方面去。但是，

壁畫既然從屬於建築物上，他的任務要是到了作爲裝飾品的地位，那麼在平滑的壁面上，如果有十分凹凸的感覺，就有損於壁面上的安定；因爲在建築上，最重要的是保有安穩沈着之感，所以壁面也須使它安適平坦。

現代的最新式的建築，是否定了裝飾性，不消說壁畫這種東西，也是成爲廢物的趨勢。但是在那些尖端的建築物上，因爲也有牠發展的途徑，所以不知將來怎樣的變遷下去，現在的大多數建築物，即使在我們中國，也會有不少的人，以爲如果在壁面上畫上壁畫，看起來該是多麼美觀的吧。然而這種壁畫的樣式，恐怕所要求的東西，也許和夏凡時代不同了。那麼產生創作新式樣的壁畫家，是當然的吧。

如果談到現在的偉大的建築物，如工廠，學校，兵房等，這些建築物和貴族的大住宅，一國的大官廳，大紀念建築物，是不同的。這是以經濟的預算，簡單一式地築造起來的原故，當然在壁面的裝飾上，不許安置所

謂壁畫這種奢侈品的了。然而壁畫的裝飾性，他所給與人們藝術的心的安慰，終於比別的雄壯的建築物，應該多一些。在這裏我以為，我們的社會，有一天天向前進步的印刷術和製紙業，在適當的紙面上，以完善的印刷術，套印良好的壁畫，工廠就是工廠的壁畫，學校也當然是適宜於學校的壁畫，依着他們各有各的目的，把這個工作分配起來，不是很好麼？

壁畫的一般的討論，已如上述。現在我們把製作壁畫的實技和方法等試述於下。

描寫壁畫的畫布，普通用有吸收性的畫布。這是爲了免避油畫顏色的光澤的原故。光線的方向若是對了畫面，就反射出光來，這對於壁畫是有妨害的。Fresco 用的是泥顏料，自然畫面上沒有光澤，至於夏凡，聽說是把油畫顏料用吸水紙來壓抑，等到油氣被紙吸盡後，再用來塗在畫布之上的。這目的，也是爲了避去油彩的光澤。因爲在夏凡的時代，還沒有製

造出吸收畫布。但是在那時要是有了吸收畫布，那麼夏凡諒必應用的吧。

在吸收畫布上，先用白顏料在畫布的原底上，塗上兩次的「地塗」，因為純白太生的原故，所以再加上極少許多茶黃，大約要經過二十天乃至三十天的樣子，才可以使用。於是用木炭打起稿子，在決定的地方，用小號圓筆調着褐色，描定輪廓，再用油作下塗，於是一步一步的畫上去，也差不多是混用了油描寫上去的。

混用了油來描寫，是各人的所好。不過我以為與其塗抹，不如描寫上去的有趣。與其費了很久的時間慢慢的畫，不如爽快地敏捷地描繪，會得到好的結果。其理由是：如其不滿意的地方，用顏色從上面再塗上一層，這樣，重複的塗來塗去，不如採用祇一次的塗拭的方法來得好。因此，前面說的白色的地塗是必要的。因為在吸收畫布原底上，不如此，不能把第一次塗的顏色，隨便拭去。於是再在塗好的底色之上，像普通油畫那樣，

用木炭打起草稿，用定着液固定之，可是在作下塗的時候，也容易移動改變，何況在拭去的時候，木炭也能和顏料一塊兒被拭掉的呢。

如果依着這種方法去作，那麼塗了一次的顏料，要是經過了五六天左右，用了以松節油弄濕的柔軟的布來揩拭，就失了美觀了。要是經過了十幾天左右，在揩不脫的色彩上，想塗上別的颜色，那麼油也塗不上去了。到最後除了看出這種方法的破綻而外，沒有別的了。現在除了用另外的畫布來重做而外，再沒有旁的辦法。用油所畫成的壁畫，在很多的的地方，力和調子都會漸漸衰弱下去。在建築物的周圍等，經過相當的時候，就有敗壞的地方。因此，對着建築物，要有十分謹慎的考察參看的必要。夏凡的壁畫，在打輪廓的時候，似乎也不是用木炭的，那麼用的是什麼呢？那好像是用小號筆調了黑色畫出來似的。這是說，他的壁畫，顏色照例是從吸水紙中間拿出來，使成爲稍稍乾硬的顏料，用硬毛的畫筆，塗成

相當的濃厚，但他不是在全畫布上重複的塗抹，而是把草稿的線條，隨處的殘留着，他也不是重複又重複，塗一層又塗一層的去製作的吧。

要而言之，面對着大的平面去製作，不是停滯在一個地方，分成四部的細心地去鉤心鬥角，而是把在頭腦裏所決定了的立刻爽快的描畫過去，以至不描到完成不會放下筆的樣子。八號或二十號的寫生畫，也須十天二十天的製作，又當別論，總要儘自身的能力去爽快輕鬆的畫下去，如果力量都用完了，那麼就這樣放下畫筆停止工作。如果自己的力量用得不够，那麼，所製作東西也不見得會好。如果畫得真不好，也祇是不能應付那壁畫而已。

因爲油畫顏料，乾得比較的慢，所以在很大的畫面上，可以一次的塗好第一遍顏色，這點是很便利的。但是古代的Fresco，因爲牠用的顏色乾得很快的原故，並且似乎不便於從上面隨意地重疊地塗抹，於是可以看出，

他們把草稿的輪廓，用釘子似的東西，鏤出淺淡的線條那樣的痕跡。到了正式描寫的時候，差不多是一小部的一小部的進行着，以至完成，這樣一說，那些稀世的名作品，當他一部一部畫下去的時候，那些名家的毅力，心力的耗費，實在是值得驚嘆的。在藝術的價值上，無所謂大小。這就是說小品也是和大作一樣，須要崇高的藝術的心力。雖然沒有製作大作的名家不能作小品的事；但是以爲小品作家，決不是大作家，那麼也許以爲製作小品，需要微小的心力就够，製作大作才需要偉大的心血了。還有一個很妙的例，製作小品，好像一個人對一個人的劍術比賽；製作大幅的作品，好像操縱千萬鐵騎而戰爭似的。因此對於小品，有時常存着一種新的嘗試。但是作製大幅作品的時候，要試着去加上一番新的工作，那是不行的，而是除開把直到現在積蓄在自身的一切東西來總動員之外，沒有別的法子了。所以在小品上，可以暗示未來；大作可以說是決算過去所蘊藏的一切吧。

第七章 風景畫

一 風景畫的發展

西洋的繪畫，一向是受了希臘思想和基督教思想的支配，希臘思想以人本主義爲本位，基督教的藝術完全以宣傳教義爲宗旨。所以在文藝復興以前的繪畫，幾乎完全是人物畫，自然的美景對於他們本沒有十分感興，所以風景畫絕對沒有，就有也不過作爲人物的背景，沒有自身獨立存在的地位。

最初作風景畫的，恐怕要算達文西在一四七三年所作的素描寫生了。

同時在北方的畫家裘拉（Durer），也作了不少趣味很深的水彩畫。威尼斯的畫家喬喬奈（Giorgione）所描寫的「嵐」，也是屬於色彩很美的風景畫。像這種恐怕要算最古的作例了。

但是所謂「發現自然」的文藝復興時代，純然的風景畫還是未見發達，直到十七世紀的時候，在荷蘭地方才發現純粹的風景畫，從這時候起，「風景畫」這部門才在繪畫史上展開。

然而爲什麼祇有在十七世紀的荷蘭產生單純素樸的風景畫呢？這是和市民階級的勃興有深切的關係吧。奉着新教的當代的荷蘭，脫離了舊教國西班牙的羈絆而實行純平民的政治，於是一般以市民階級爲對象而製作的畫家們，在小幅質樸的畫上，充滿着當代社會之藝術的需要。從這種趣味的傾向，所以他們描寫出純粹的風景畫了，但美術史家也有說荷蘭自然的複雜情景，是誘致風景畫發達的原因。

至於在法蘭西美術界風景畫的狀況，在十七世紀時代，是法蘭西繪畫最初的勃興期，如波桑（Poussin），克洛特（Claude）等，在傳說的人物畫上有點景的理想風景畫，以及華都（Watteau）所繪的「愛之宴」，以庭園樹木作為背景。但除了這種理想的風景畫，素樸的普通的風景畫之類，差不多完全沒有。到了十九世紀初頭的時代，分風景畫為理想型——敘事詩型——與田園型兩種的區別，但依然是尊重前者。不但如此，就是風景畫專門的作家，也以他們自身的使命，單祇限於描寫傳說畫的背景。

然而在英國，當十八世紀的時候，已經有像惠爾孫（Richard Wilson）等的風景專門畫家出現。到了十九世紀，風景畫家相繼輩出，給與法蘭西作家們不少的影響。元來英國最初參與到美術史上來，是十八世紀以來的事，而對於法蘭西的畫界卻有極大的關係。浪漫主義以來的法蘭西畫家，很多遊學英國，接近那地方的美術和文學，很值得我們注意的。從華都

起，經特拉克窪（Delacroix）直到最近的莫奈（Monet），和英國畫界的關係非常密切。近代法蘭西的風景畫家，以英人康斯泰勃爾（Constable）爲始祖。康斯泰勃爾雖然也受了許多先進者的感化，但是他的最好的指導者是自然。走出郊外，和丘谷森林牧場相接近時候的他，是有無限的幸福。那些小川，淺渚，堆棧，水車等，都引起了他的興味。他曾說：「我不是知道醜的東西，物質的形狀無論怎麼樣，常因光輝和陰影而美化了的。」所以他以爲不接近自然而專事模倣古畫是如何的愚蠢。「一點也不知道田野綠草和太陽，而祇知訪問畫廊和博物館，決不能親近神的創造的東西，這是何等的傻！」這樣的議論，正如聽到印象派畫家的主張一般。在康斯泰勃爾的習作裏面，是保存着那時間的氣候的。從這裏可以看出他是莫奈的先驅者。不消說，在他的樣式上，刺激年青畫家們的要素是充分地具備着的。

法蘭西人的在潑刺的自然感之下接近風景畫，是從波桑開始，已如前面所說，但大都祇是理想畫家，真真描寫自然的還是很少。內中祇有 *Gaspar Dughet* 者，在驢背上背了畫具於羅馬的近郊寫生。他的風景畫帶有東洋風的趣味，一點也沒有所謂理想的風景畫的樣子。在法蘭西的繪畫史上描寫這種風景畫，恐怕他是最初的作家。此後新的風景畫家的先驅便要推密淒爾 (*Georges Michel*) 了。他在年輕的時分生計極為困難，其後受某貴族的保護，在貴族的畫室中描寫風景畫。他的製作大體可分為三期：最初是模倣時代，模倣十七八世紀——尤其是荷蘭的畫家——的风格。其次是離開傳統的世界的時代，可以看出受了英國畫家——尤其是康斯泰勃爾的影響。最後的時期，是在極單純而平凡的風景上感到興味的開始寫生的時代。從全體而論，他的寫實的傾向，愈到後來，愈是顯著。他的繪畫雖還殘留着幾分荷蘭的傳統，但同時不難預感到新時代的曙光。從這樣的

關係，我們可以認他是一個代表過渡時期的作家。

當古典派和浪漫派爭鬥的時候所生出來的年青的風景畫家，他們所取的目標，不是配合着古代廢墟的理想畫，也不是使自然的景色詩化的繪畫，祇不過是表出閑寂的自然的本來的姿態。

新興的風景畫家之中最優秀的作家，當首推柯洛（Corot）。古典派和浪漫派印象派，在他的藝術上，素直地和合統一了。從波桑到莫奈，在法蘭西一切風景畫的傾向，都在他的筆下融合了。他的風景畫上，大都是描寫色彩澄明的水邊，與柔和靜穆而有韻律的樹木，誰看了都覺得可愛的。

當柯洛在最初畫家的修養時代，指導他的人都是理想的風景畫的作家，所以當他在羅馬所繪的風景畫，配合着巨大的古代羅馬的鬥技場，並不是偶然的。還有他在祖國諸地寫生的時候，也有同樣的作品，如一西爾托爾的「本山」，和浪漫派的中世趣味有相通的地方。但是更引動他興味

的，是從這種傳統的興味中所生出來的初期的作品，那些完全是新的感覺，新的表現。到了晚年，當避亂而留在杜愛的時候，坐在自己家裏的窗前所描寫的「杜愛的鐘樓」，完全是印象派的作風，這樣看來，風景畫家的柯洛，帶有如何的歷史的使命，不難推測而知。

愛好浸沉在冷靜的日暮和沐浴在溫暖的日光下的森林的柯洛，他所最愛好的樹木，是白楊白樺和柳樹之類。他的畫面上的趣味是極爲抒情的，但他的藝術決不陷於感傷的文學的氣分。他具有 *Pococo* 風的纖細，但決不墮於裝飾的華麗。無論在什麼地方，總是新鮮而潑刺，充滿着新鮮和堅實。這便是法蘭西人的他的特長。

和柯洛同時代的法蘭西風景畫界，還有不少有名的畫家，如愛好堅實的喬木和挺拔的阿爾比的連峯，使自然英雄化的羅梭 (*Theodore Rousseau*)，接近柯洛愛好抒情詩的陀皮尼 (*Daubigny*) 等，都是一時的代表作家。

因了自然科學的發達，在繪畫上便傾向到「自然性」的表現，柯爾培便是這自然主義的代表的作家，他企圖着如實地表現自然一切的性質。而接着印象派便出來了。柯洛，柯爾培等的圖面上，是顯著地要求着客觀的自然性，而印象主義的畫家，以爲依視覺的自然性才是真實。真實的風景畫，並不是描寫本來的自然，乃是描寫我們眼睛所看見的自然。爲什麼原故呢？因爲繪畫是依憑視覺的，人除相信自己的視覺外便不能看見別的。所以印象派可說是一種主觀的自然主義。因爲這畫派顯著地是主觀化了，故其取材即使是風景，而其興味並非爲風景，乃是視覺性。若說柯洛等的風景是抒情的，牧歌的，那麼印象派的風景畫，純然以視覺爲中心。馬奈 (Manet) 爲其代表的畫家，莫奈 (Monet)，羅諾阿 (Renoir) 薛斯萊 (Sisley)、畢沙羅 (Pissarro)，都是這一派的優秀作家。

更澈底地科學的地研究這外光派的畫家的視覺性者，便是所謂點描派

的一派。他們以爲：人的眼睛，在那水晶體上，能融合種種的原色爲某種混和的效果。從這樣的思惟，就發現了在畫布上表現各原色相互映照而起的微妙的補色的關係。其代表的作家，可舉出秀拉（Seurat）和西涅克（Signac）來。

我們看了上述的風景畫的推移的情形，可以想到如次的事實。即從十七世紀到十九世紀，這三世紀中的風景畫，其取材雖同爲風景，而其作畫態度卻有種種推移。但對於這些我們可以這樣的說：這種風景畫，並沒有反省到繪畫的本質，不過以風景爲畫材而已。換言之，尙非純粹繪畫的風景畫。

對於風景畫的覺醒，在十九世紀之末，才導入於純粹的繪畫的世界。這種風景畫，既非寫實某風景，也不是說明某風景，那是爲表現純粹的繪畫的世界，才以風景爲畫材。繪畫始終是作家心上表現出來的寫實的表

現。所謂畫家的「寫實」者，是心和物的合一，是在生活上的感動。那感動在畫面上「現實化」了的時候，就現出純粹繪畫來了。塞尙正是負着這樣意義深長的近代的使命的人。

這樣，畫家由珍奇的風景的探求者，推移到高的感動的醞酵者，於是就要求着獨自的個性的寫實化。谷訶的風景，高更的風景，都有他們獨自的寫實性。說起在繪畫上的寫實性來，在那裏當然可以看出自然形式的「變形」。塞尙說：

「自然萬物，都是由球形，圓錐，圓筒所形成的。我們應當依這些單純的形來學習描寫。」

塞尙所說的關於「變形」的話，便產生出所謂立體派的一種形式主義。在立體派的風景畫，可以看出使自然還元為某種立體的形式。那便是梅景琪 (Metzinger)，哈爾龐 (Herbin) 等的立體的寫實主義。那是像俯

瞰照相的樣子，以風景畫而論，並未留下怎樣深的功績。

塞尚企圖的道路，到了二十世紀的現代，便具有非常的勢力了。繪畫既非單為自然的模倣，也不是自然的再現。繪畫始終是純粹繪畫的世界，為了表現那純粹的繪畫面，才選擇風景作為畫材。所以，那兒高歌着純粹的畫家的精神，而以繪畫的表現為主。盧梭（Henri Rousseau）依其獨自的個性，構成純粹繪畫的世界。接着野獸羣都表現着真實的繪畫的寫實性。具有強烈對比的佛拉芒克（Vlaminck）的悲劇的風景，特朗（Derain）的純粹構成的風景，馬諦斯（Matisse）的色彩明快的風景，裘緋（Dufy）的帶有東方趣味的風景，都是負有最高的繪畫的價值。又如路阿（Rouault）描寫強猛的風景，勃拉克（Braque）描寫變形的風景，郁德里羅（Utrillo）描寫輕妙的都會風景，克斯令（Kisling）表現瀟灑的田舍風景，塞龔若克（Segonzac）描寫素朴的原野風景。

根據以上所述，我們可以總結着說：近世的風景畫的發達，成爲繪畫中的一部門，以風景作爲畫材。但現代的風景畫卻不同了，不過是爲了想作純粹繪畫的表現才以風景作爲畫材。所以，純然繼續自然主義的作家又當別論，現代的作家，被稱爲特殊風景畫作家的人，恐怕很少吧。這是因爲純粹繪畫的表現，沒有感到祇以風景爲畫材的必要。繪畫始終是表現純粹繪畫的世界的，所以畫材不過做了畫面構成的職務。從風景爲主畫面爲從的時代出來，現代是以畫面構成爲主，風景卻占了從的地位了。在這裏可以看出現代風景畫的情形。

一一 風景畫技法

特別在室內製作大幅畫，或是依着空想而作的風景畫，雖然並非沒有，但現在所流行的風景畫，差不多都是寫生，研究的方法，也以寫生爲

最良。中國現在的洋畫家，大抵是描寫風景的多，而愛好美術的素人，也特別是作風景畫的多。這是不像人物畫的需要人體模特兒的困難，祇要自己去接近自然，便可以獨自尋樂地描寫了，又比之於人物畫造型的困難，卻要自由得多。但一方面風景畫種種的困難之點，也是不可以忘卻的，有時必須取入很廣的場面如草木，田野，家屋等，描寫此種複雜的繪畫，必須有明敏的理解力。

在風景畫中外光是特別要緊的，又在同一的氣候或時間內，因為每天不能得到日光和色彩的一致，當寫生時，欲求表現出生動的自然，須有想像，記憶，綜合的創作力。還有風雨，寒暑的不可抗力，看畫的路人的煩擾，常常要浪費很多的精力，這樣說起來，風景畫也是麻煩的事情。

現在我們關於風景畫各種重要的地方來說一說：

遠近——當描寫風景畫的時候，最先要在畫面上定的，便是地平線。

（所謂地平線者，就是和畫者的視線相平行的線。我們試將一筆橫在眼前，被這筆所遮掩的地方，便是視平線，譬如我們立在海邊望海和天際交界的一線，或立在廣漠的平原上望大地和天空交界的一線，故地平線又名視平線。視平線實爲畫面上的基本，畫者必先定此線，就可以此線爲標準而研究其形狀的變遷。物體愈是遠在視平線的彼方，看起來愈小。又加一個物體，遠方比較前方爲狹小，萬物在我們眼睛上都是依這遠近法的法則而被規定的。遠近法在描寫靜物或人物的時候亦須應用，而在描寫風景畫的時候尤爲重要，在風景畫上這種關係是最清楚地現出來的。若是不能巧妙地應用這遠近法，風景就決不能表現在畫面上。這種練習比較其他都爲重要。在我們中國畫上，向來不知道遠近法的，所以我們看到中國畫上的風景，常常有和遠近法反對的地方。

遠近法的原則，有下列的三種：

一、平行的平面，在同一線上消盡。

二、平行的線在同一點上消盡。

三、一平面上的某線的終點，在同一平面的消盡線上。

以上所述，專是形的遠近法，而色彩也有遠近法的。通常，遠景的色彩，比較前方的調子爲弱。

但除了形和色的遠近之外，還有感覺上的遠近。就像我們看到一張沙漠的照相，還不如看到一幅公園的寫生畫的具有廣大之感，這就是在乎感覺上的不同。關於這種畫法，描寫近景比較遠景必須用厚的顏料，及強勁的筆觸。反之，就要妨害空間的表現了。

色——關於風景上色彩的研究，不祇在對了畫面直接描寫的時候，就是在平時，也須常常加以細微的注意和觀察，而牢牢記在心頭。刻刻變化而不能常住的風景的色彩，單祇是描寫時候的直感，頗難判斷其實相，所

以有時須根據日常經驗的記憶來描寫。

光和投影——外光之中，因為光很多，所以不像室內那樣表示得很清楚的光境。因了光的顫動，物的境界，看上去有點像遊絲一般地不定。

再說到投影，像室內靜物畫的時候，大多是柔和而單純的，而在外光中，除了陰天之外，都是很清楚的，而且是強烈複雜，色彩也不一樣。在外光中，事實上是決沒有黑色的影的。又投影是因了太陽斜度的不同而時時推移，牠自身決沒有一定的地位，所以畫者於投影的地位可自由決定。

受太陽光的地方，比較蔭的部分，用厚的顏料畫上去，是很妥善的方法。受光的部分，自然用厚的不透明色，而蔭的部分，則用透明色。從高光部開始着筆，漸及於暗的部分，這種方法，能顯出鮮潔的筆致。

表現——若要充分表現立體和廣袤，須從顏料的厚薄和筆觸的疎密上去考察。

寫生的順序——舉一個例來說明，譬如現在我們所要描寫的，在天空和地的中間，有一座茄子色的陰影的山，山的前面，散點着許多人家，菜田，小路，低的丘陵，都展開在原野上，中景爲綠的松和赭色的櫟樹所蔽，最近的地方，描寫着野梅的粗幹——像這樣的風景，最先，描寫茄子色的山，其配色和濃度，是支配着全體的，山上的皺襞，也不必留意，祇從大處描寫。中景的山脚，赭色的櫟樹和綠色的松樹，也描寫其大體的外形。原野上的家屋及路，暫時不必顧到，先用一樣的茶色描寫出來。天空上的雲，也祇要先描寫出雲的大體的姿態，前面的樹枝遮着天空的地方，最先也不必顧及。這樣各部的配色，濃淡，大部分的形狀，描寫到和眼前的自然一致了，於是漸漸描寫出其中的物體和現象，例如用了明的顏色描寫出原野上所看見的小路，再分出家屋的色彩。樹木和丘陵的側面，是在陰面，當然也要表現出來。而最近的樹幹，直到最後才描寫，因爲那時候

天空上的色彩稍稍乾了，樹枝描寫上去恰恰適宜。若是當着太陽的風景，須充分觀察其蔭部和受光部所顯出來的形，色，濃淡等而描寫之。

天空——天空通例是最先塗色的地方。塗天空的時候，所要注意的，若是前方有着樹木或別的東西，那麼和樹葉之間，就閃動而互相隱顯的樣子，這樣的情景，描寫的時候最先不必顧到前面的樹木，祇要一次將天空塗完。在那上面再描寫樹的枝葉，那麼天空和前景就有相互的關係。我們要知道天空不是平面的。若不是這樣，前景和遠景就變成完全離開的東西。天空，事實上不是立在地平線之上的屏風，乃是漫無邊際的大的霧圍氣。對於天空上的雲也是同樣的。雲也和下界的家屋和山同樣具有量的，這雖是很平常的，但也很容易被忘了。雲是變化最快的東西，所以對於雲尤須作不斷的觀察。雲的種類千變萬化，十分的多。描寫被雲所蔽的天空時，不可以忘了雲上的天空的存在。

樹木——樹木是風景畫中最好的對象。四季的變化，生長，姿態，以及一切的部分，都充滿着無限的美。描寫樹木的順序，最初是描寫爲其骨格的幹和枝，然後再及於葉。葉的色彩，大體從暗的部分開始，然後漸次及於明部，依調子深淡的變化以現出遠近明暗。樹根接觸土地的地方，尤須加以注意。

山——山的描寫，從山中看的情景，和從平野上看的情景，完全是不同的。描寫山，立體的觀察尤爲重要。無論怎樣的遠山，都不是平面的。山的色彩，實在是很複雜的東西。描寫時和山過於接近，無論取在怎樣的畫面上也不會有好的感覺，所以其間須隔着一定的距離。

海——海景是最難畫的對象之一，因爲牠是一刻不停地在動着的。與其在畫面上塗着海的全體，到不如添加某種景物，容易表現出海的感覺。透明的海水當着光時，反射的光，決不祇從表面上來的，也有一直從底裏

反射上來的，所以海水的色彩極爲複雜，可以比之於寶石。要把捉波的絳曲，光的斑紋，及打在岸邊的波頭，完全像描寫飛射的砲彈一般的不可捉摸，非經長時間的練習對於海的性質十分理解後，不能表現出來的。柯爾培可說是征服了這難畫的海了。他藉着調色刀的使用，表現出波頭迸裂般的輝耀。海受天空的影響很深，所以和天空的關係最爲重要。

川，湖水——川和湖水的面上是靜止的時候多，岸上的風物，就很明顯的倒映在水裏。水裏的倒影，和實物的高度相同，但如不思考遠近法的關係來描寫，就常易錯誤。若沒有長時期描寫的練習，無論如何看上去不像倒影在水裏的樣子。

氣候——自然界因寒暖的變化，晴雨的無常，一切的萬象，也常隨時變易其色相。此種變化，非常神祕而難捉摸。但根據寫生的經驗，亦可大體分別出來。

先就寒暖的不同說，一年可分爲春夏秋冬四季，這四季的變化，雖然不能顯出一定的痕跡，但從四季中的最顯著的時候觀之，確有很明瞭的分別，這是我們在風景寫生時所常能够經驗到的。如在春季，枯黃的草葉上，都添上一層新嫩的綠意，紅的綠的野花也欣欣然開滿了遍野。陽光微薄而溫和，大氣融融，天空的色彩，像牛乳一般地濁，近地平線處，帶有粉紅與淡黃的色彩，似在微微地顫動。表現此種氣候時，就應當用輕淡，鮮艷，調和的色彩。而用筆更宜柔軟輕快。一至夏季，陽光猛烈地照來，明部和暗部的分別，都十分清楚。原野上的草木，都帶有濃厚強烈的調子。天上一片蔚藍，或停着大塊的浮雲。表現此種氣候時，色調中須帶強烈的熱色，陰影之色，亦都深厚，而作明確之對照。用筆亦須有粗厚的趣味。到了秋天，涼風吹來，萬物都呈彫零之意，田邊隴頭，一片金黃，天際都作蔚藍色，廖廓空漠，使人起冷淡恬靜之感。斜陽過時，其暖和高雅

之色調，尤令人流連忘返。表現這一種氣候時，用色均須帶暖利的調子，用筆則以輕妙活潑爲佳。至冬，萬物凋零，北風怒號，天際烏雲，驀地捲來，自然界都帶銀灰色調，令人望之恐怕畏縮。描寫這種氣候，自然也應用寒色，及疎落之筆觸表出之。

更就晴雨的變化說，在明朗清靜的時候，自然界的色彩，都呈暖利熱烈之象，輪廓明晰可辨，明暗的分別，亦甚顯著。天陰時，空氣沈重低壓，稍遠之景，即模糊難辨，且都呈晦暗不明之象，須多用灰色調，使成柔和輕淡的畫面。至於疾風暴雨之初，天地昏暗，彤雲密佈，其恐怖之象，須用奇特的筆觸表出之。又如新雨初晴，霞光嬌豔，草木都變爲一片新綠，而含有沈重潤濕之意。表現此種氣候，須有清新活潑之意。總之，我們要在畫面上表現氣候，須有深刻的觀察力，而純熟的描寫。

三 旅行寫生

旅行寫生可說是畫家最愉快的事情了。

嚴冷的殘冬一天一天的過去了，春天是慢慢的接近起來，這時候每年旅行中的快樂，又重新奔流起來了。

攜着水彩畫或油畫速寫的畫具，舉着輕快的脚步，向着前方進行，雖然收獲不一定豐富，但那一種活潑的精神卻是最愉快不過的。畫家的所以作旅行寫生，或是爲着研究，或是希望製作出傑作來，或是探求那美的境地，未知的形勝，有時因疲於長日月的大製作，便藉輕快的旅途中的空氣以洗去身心的倦怠，使其再生出活潑的生氣。作品的收獲，縱然很少，但從自然之美所得來的感奮，和異鄉趣味的刺激，可以喚起純真的創作慾來。

有其他職業的美術愛好者，在星期的假日，攜着速寫的小箱，作一次小小的旅行，是何等地快樂呢。這種的旅行，不必存了收獲很多的野心，這是反而要使旅行的感興減薄的。又一日中的行程，不可過力走遠，或對於風景作猶豫不定的選擇，這是反而要錯過當前的美境，不可不注意的。最先，一天以相當的力量作一枚的速寫板便够了。若是還有多的時間，可拿出速寫本，用鉛筆描寫一時的印象。日暮的時候，回到旅館裏小憩，一面喫茶抽煙，一面將今日的作品與友人共同批評，等到愉快的晚餐之後，再作一次畫具的整理，如調色板的揩拭，洗筆，溶油的添補，或調查用具之完備否，以備明日的製作。若是調色刀在無意之間落去了，或是溶油缺乏了，寫生時就感到了困難。

像這樣的旅行，要是作水彩畫，可用水彩畫紙八開或九開的大小，要是油畫，在速寫箱內備二三枚速寫板便足了。若是有五六日的行程，可攜

帶六枚，插入速寫箱內，拿回去是很便利的。若用畫布，則以六號或八號那樣的大小爲宜。要是不帶三腳架的時候，大形的速寫箱上亦可以擱置畫布。又如省略三腳樣的攜帶，就坐在堤上，或河源的石上都可以的。

在這種旅行速寫的時候，自然的觀察，不必特別去捉住細部，祇要依着大體的色彩和明暗而表現出一時的印象便可以了。

其次，是一種希望獲得豐富的作品旅行；和前面所說的小品的旅行是不同的。畫家以一兩個月的長時日，滯留於同一場所作繼續的寫生，是常有的事。

這是要作深一層的風景的研究，或是爲着要作風景畫的大作而旅行的。這種旅行，須選擇氣候佳良的節季，如氣候不湊巧的時候，遇着長時間繼續的降雨，那就很狼狽了。

春夏二季，氣候最好，色彩也是富於複雜的美的時候，但是天氣是頗

難預測的，在早春桃李花開的時候，實在是美好的良辰，但色彩的變化是很快的，祇要是幾天的雨後，色彩便全然不同了，大有美景不常，好花易萎的狀態。

著者大約是選擇每年的四月爲旅行寫生的時期，田園裏流蕩着微香的南風，萬花撩亂，刺激着我們的心和眼，而引起非常的製作慾。梅雨過後的七八月之交，大概是晴天一碧，萬里無雲，就是降雨也不過是一時的驟雨，所以可以作繼續的製作。從晚秋到初冬，天氣也是不會常變，而且自然界的色彩也極爲富麗，是極適宜於作寫生旅行的。

旅行時的用具，普通的旅裝之外，如顏料，油，畫布和畫框，畫架，三腳檯，遮陽傘與傘杖，畫布鉗器，畫布用釘，木炭，油壺，都是缺一不可的。速寫板和速寫簿也須隨帶着。畫布須捲在棒上，若是用意不周到，到了寫生地會感到意外的不便，製作慾亦因此而掃興，心裏抱起不快之感

來，所以在出發以前是不得不注意的。

午前與午後，光的方向和色的感覺都不同了，所以每天以作兩次出發爲宜。選擇作畫的場所，夏天須避去日光直射的地方，冬天須避去寒風吹迫的地方，然後可以安心製作。

在寫生的場所，因爲外光的影響，常常容易把色調看錯，所以有時在外光中看上去很好的畫，拿到室內一看，卻會很失望的，這一點不可不注意。

當製作完了整裝歸去的時候，若是將乾燥了的畫布捲起來，是容易被損壞的，所以務須仍舊張在框上拿回去的好。若畫布過多，可臨時僱木工製一木箱裝入，裝畫時每隔一畫，其隅須釘以小釘，兩畫之間，使其離開數分以免互相污損。如自己攜帶不便時，可託轉運局代運，較爲安全。

西洋畫概論

第八章 靜物畫

一 靜物畫的發展

在西洋畫上採取純然的靜物作為畫材，可說是十七世紀以後的事情。在繪畫採取這種靜物（野菜，花，器物等）的態度，乃是由於一種大的思想的變化。在傳統的繪畫上，因為崇神，王侯，宗教而受了非常的壓迫。到了十七世紀之際，便漸漸脫離了這種外界的壓迫，自由的，全市民的日常生活，便作為繪畫的畫材來採取了。荷蘭，弗朗特爾等的北歐畫家，都離開了那種傳統，而試作着完全自由的繪畫了。這樣的傾向，和啓蒙思想

的運動結合着，對於傳統的繪畫起了一種革命。這是由十八世紀以後的法蘭西繪畫所代表的。

十七世紀弗朗特爾的畫家魯本斯，在描寫安琪兒和基督的幼時的繪畫上，附加了許多果物。但這種還不能說是純粹的靜物畫。對此，荷蘭的市民繪畫，和在風景畫上同樣，在靜物畫上，亦可視為一個發源地。即如漢姆（Heema）的題為「有鳥巢的靜物」這繪畫，完全可說是純粹的靜物畫了。在庭的一隅，有樹木，那底下置有西瓜，葡萄，野菜等。其側面的美的鳥巢，光着兩個卵子。上面可以看見連山，空中飛着小鳥，蜂，蝶，樹上爬着甲蟲和蜘蛛，地面上走着白日鼠，蝸牛出了角，蚰蜒緩緩地走着。那兒既無何等思想，亦沒有宗教，祇是美的田園的讚美。這明明是感激着荷蘭的自然，是田園的歌，是對於純粹的靜物的感動。

這些是在十七世紀的荷蘭派的繪畫上可以看出來的，而其傾向，於法

蘭西的繪畫上，也受了强的影響。十八世紀的法蘭西的繪畫上，現出了一種純粹的市民繪畫。華都描寫放縱的市民的風俗，夏爾唐（Chardin）從卑賤的市民生活，捕捉純粹的靜物畫。夏爾唐對於靜物畫的功績可說最大的了。他拿了塗着煤的赤銅的鍋和兩三根葱，表現在一張繪畫上。那是赤裸裸地在市民家庭裏所求的畫材，那幾根葱好像很可以滿足他們的食慾的。那鍋是用了重的赤銅做成的，質的表現極爲有力。柯爾培也惟妙惟肖地表現着純粹的靜物。又印象派中，馬奈用着像夏爾唐一般的輕快的筆法畫出很有生氣的靜物。羅諾阿所作的花果等，什麼都像少女一般的豐富豔麗。及至谷訶的出世，才展開了燦爛的靜物畫的世界。他表現了無數的靜物，那畫上面或是祇描寫幾個玉葱，或是祇採取兩三條魚。他用了强烈的色彩和神經的筆觸，捉住了靜物畫的靈魂，又在一朵向日葵上可以表現出谷訶的永劫的精神。

塞尙在近代畫上是劃一新紀元的人物，他在靜物畫方面，給與一般畫家以偉大的感化力，他的靜物是占據他所有製作中的重要部分，而建立所謂靜物畫的確實的地位。他到了中年繼續着自然研究的摸索，一度握住了那真理，在繪畫的純粹的構成之中充滿着深的自然美的精魂，他所遺留下來的可驚的傑作正是指不勝屈。他不受前人傳統的任何束縛，完全脫離了通俗的理解之外。他對於自然，是透徹着無限憧憬的感情，所以批評家稱他爲近代藝術之父。

後期印象派以後，被視爲野獸羣的巨星的馬斯諦，亦以特異的色彩效果表現靜物。特朗描寫原始的靜物，從塞尙的新的寫實法，發現立體的表現法。從這立體的變形的發現，產生出立體主義，畢迦索表現有六弦提琴的靜物，勃拉克描寫陶醉的靜物。許多立體主義的作家，可說都是這兩人的追從者，這些立體主義作家中，畢迦索和勃拉克是最值得尊敬的。

現代的巴黎畫壇上，具有強烈的土香的賽龔若克的靜物，捕捉極度寫實性的佛拉芒克的靜物，都是值得注目的。又如蘇丁（Soutine）好描寫以兔和雞爲畫材的靜物，契里珂（Chirico）常描寫有香蕉和波羅的靜物。

一一 靜物畫的順序

1 靜物畫的意義

研究西洋畫的人，雖是隨其環境而變更方向，但普通先從靜物畫入手，似乎是十分便利的。

靜物是和人物動物不同，靜物畫的對象是靜止在那兒的，又不像風景畫那樣，因爲天氣時間的關係，被那種非常的變化所麻煩，所以比較能沈靜的去努力。而且材料方面，在那材料隨手就可以得到的這一點看起來，初學的人如果選習這種繪畫，也是最適宜的。

雖是這樣，但是這種入手容易的題材，如果研究起來，到也感到十分高深十分艱難。靜物寫生畫，不祇止於表面的描寫上，而是依着作者的態度和力量，可以得到適當的構思和構成。在表現方面也可以表現出作者的自由的意志，要這樣，才能達到真正的繪畫的領域。

形線，色彩，質量等種種的問題，不消說是繪畫上的基本要素，但在靜物畫上，可以窺知某種程度的物，並且因為可以隨意的更換物體的位置，實是可以計劃着有變化的構成。

當作構圖的練習，別的畫是沒有這樣便利的。

在我們中國，自古以來，就有靜物畫的描寫了。近代的西洋，這種名作也不少了。我國的洋畫界，描寫靜畫物的風氣，也非常流行。

2 靜物畫的題材

靜物畫的材料，到底不能把它們一樣一樣的列舉出來，但大體的區別起來，器具，果實，蔬菜，布，魚，死了的鳥雀，花卉……這類東西，都包含在內。

這裏所謂器具，是包含着玻璃器，陶器，金屬物等。果實或其他的東西，也同樣是各式各樣，各有其特質及美點。

我們日常生活中所用的一切，我們周圍時常接近的東西中，實在可以採取很豐富的材料。

如果要問，到底什麼東西是能喚起描寫的興趣的呢？這種東西，雖是向來沒有限制過，但和自己的生活環境隔得太遠的物，即使是最貴重的珍器名寶，若作為靜物畫的材料，不感到趣味的也很多。

所以，與其採取客廳一隅的裝飾品，還不如找些放在廚房一角裏的雜物，對於我們，倒時常能夠感到十分的輕快，美妙。

祇是在這裏有一點要注意的，就是對於初學的人，務必去選擇形式分明，模樣色調少曖昧的東西爲是。

3 形和調子

現在這裏拿來了一把壺，不論把牠放在地板上也好，或放在檯子上也好，總之是在放一個適當的地方上來看看。

將這把壺當做主體的時候，必須決定那物的位置和觀者的眼的位置的關係。

太從上面向下俯視，或太從下面向上仰望，除去某種特別的情形外，時常因之失掉了這個東西的本來的特性，而畫成了奇怪的東西。

而第一，最先要捉住這東西的本身和周圍界限很清楚的輪廓形才可以。這個輪廓形描寫起來，在畫面上現出一種影畫般的樣子，因爲於作

畫的效果上有大的支配力，所以在下筆之前，有充分觀察牠的必要。

在畫面上的物的位置，周圍的空白的廣，劃出檯面和背景的線的方向，高低等，都是依這周到的用意而決定的。

上面所說的，祇是說到把物體平面的地表現在畫面上而已。但若將一切的立體作為對照來描寫的時候，到底還不够。因為在那裏，有無限變化的面的組織，也有從眼到壺的距離，和從壺到背景的空間的距離。

並且還有因光線的關係而加上明暗，濃淡，色調等。這種種的條件，必須作深切的觀察，施以適當的處理，才去開始動筆。

量和物質感

立體是佔有空間的一部分，在那裏保住確定的實在感，若沒有物的量及物質感，無論如何是表現不出來的。

像在前面所說過的支配物體外面的無限的面的推移，因了光線的移動，現出富於變化的調子。

若不能得到這調子的極適當的配置，要給與畫面以量的感覺，是很難的。初步的描寫，一般於看法或畫法，常易拘泥於小部，而忘了捉住大部分，所以在這點要特別注意。

又在外觀上很容易犯的弊病是：壺的圓味雖表現出來了，前面的圓味已表現到某種程度了，但因接近外廓的面的推移，和接近背景處的部分的調子沒有表現出來，這樣，就把漸到後側去的那種物的厚度的感覺破壞了。

同時，那安放物體的檯桌等和背景的關係以及物和檯面的關係等，若不能確適地表現出來，而僅用全力於物體的自身，那麼要描寫出空間的實在和量，就困難了。

其次再說到描寫各物體的質。

在靜物寫生的時候，依所選的材料，表現出各種物體所具的物質感，也是很有興味的，又以物質感的表現作爲美的要素，從技術的習得上看起來，也是很重要的問題。

具有平滑的面之陶器的美，玻璃器皿的透明的，使光線屈折而反射的性質，布帛的皺襞的線，果實花卉等的新鮮的美和那無限的變化；這樣的例子是舉不勝舉。

下面不過是關係少數舉例述其概略。

陶器

從手頭日常接觸的器物之中，要選擇寫生材料，像陶器造的花瓶，皿，碗蓋等，隨處都是。

這些東西要一件一件的加以說明，是不可能的，就是總括起來說，也

有點困難。我們極概略的去看這些東西的特質的時候，其色調彼此都變化着的，從那物質感上說起來：有質地堅硬光澤強烈的物，其次有比較鈍質的物，第三種是幾乎沒有光澤，像陶器那樣的東西。大別之可以分爲上列的三種。

在第一類中，普通明暗的感覺非常的銳敏，最強光的部分差不多失卻了原物本身的色彩，如果有射進光線的窗形，或夜間的燈火等，那麼就現出連燈火的形，都很清楚的現出來的，那樣強的反映。

同時陰影部分的反射也是很明，幾乎全體的面，從種種的角度，現出周圍物的影像。如果調子的變化過於複雜，就時常容易畫成透明物體般的東西。

描寫這種物質的時候，先以普及於全體的色調爲基礎，而省略其細小的模樣。作明暗的組織，其次，若有模樣，就畫模樣。最後，把最強光的

地方，施以很技巧的手法。這是大概的順序。

尤其在最强光部，要是用筆呆澀，色彩混濁了，那麼就失了光的銳利，而沒有力量了，所以加以充分的注意。

並且有的時候，光的部分，在緊貼在器物的表面上，它不是陷在器物的表面裏，就是跳出器物的面上來，得到這種壞的結果的時候也很多。

第二類，這是在三類之中，他的特質，是一看就容易明白的。

像第一類那樣被複雜的光所紛亂的地方也很少。明暗的關係很清楚，模樣和最强光部，也易於貼着在原地上。

在第三類上，這又幾乎光被吸收了的原故，最强光部，差不多顯不出來，從色彩方面看起來，也動輒污濁而不鮮明，物質感或其他的東西，要很清楚的區別出來，是十分困難的。

玻璃器

關於玻璃器物，也有種種的類別，通例可以大別爲二類，一種無色的或顏色很淡的。另一種像啤酒瓶子那樣，顏色非常的濃厚，差不多不能透過背部的東西。

幾乎近於無色那樣的玻璃器，很顯明地透視出牠的內容，和不透明體不同，由於光線的明暗的差別極少，除了最亮光部分那樣的表面反射以外，常被內容及周圍的狀態所左右，要表現出立體感，需要一種相當的技巧。

當描寫一切這樣的透明體的時候，先認清因光線的屈折作用所生出來的各處銳光的地方，是普通的方法。

盛了水的瓶子那樣的東西，也能發生像透光鏡那樣的作用。玻璃窗的玻璃等，現出三稜鏡的作用，依着光的分解，現出一種美麗的色調。

描寫這種東西的順序，是先看清全體的色調，濃淡之差比較的少，表

現其立體感，光的地方極其銳利，然而必須使它在物體的面上保持着洽合的調子。

色彩很濃的玻璃器，因背景和周圍的調子所起的影響很少，落在表面上的光線的反射，特別顯然的可以看出。

果實

牠的色彩的鮮明，和隨處都有特徵的饒有趣味的形狀的變化等，從種種的方面看起來，作為靜物畫的材料，是最為適當的。

蘋果的有光澤的紅潤，和橙子密橘等的十分柔和的溫暖的色調，以及葡萄的水汪汪的透明等，若是採作靜物畫的材料，實有千態萬狀的美。

牠和其他的器物，以及布片等配置着的時候，無論在構圖上，色彩上看起來，於增加畫面以變化和新鮮味上，有極大的效果。

於描寫上應注意之點，是須由種種的感覺，充分地表現出物質感，色

彩切忌混濁不清。

花卉

野外的花，和採摘來的花，都可以包含在靜物畫之內。

大概因為牠是有非常新鮮的感覺，是極輕快優秀的東西，所以很容易變化，作為寫生材料的時候，必須先覺悟牠是不十分容易支配的東西。

零零碎碎的描寫，那麼就失去了那含苞欲放的美。把極薄的花瓣，畫成肥厚笨重之感，這種失敗，是很多的，關於這一點當然必需充分的熟練。

對於初學者，當選擇花形結實而比較能持久的花卉。因為這種花卉，易於看出花的性質。

細小的花叢，不規則的花形等，不適宜於寫生的也很多。

布類

在靜物的材料上，很少單獨用布的地方，但和其他的像前面所述的材料配合起來，例如用牠當作背景，或鋪在檯面上，又特別用來支配構圖的變化，以保持物與物的連絡，被使用的時候是很多的。

依布的種類，所現出來皺襞的構成，自然各有不同。在畫面上把牠的色調，花樣等配置起來，實在有很好的效果。

在大體上，質地的柔軟，皺襞的線的不可思議的錯縱，現在布面上的花樣等，就這些，已可作無窮的研究了。

在以前，所謂布的描寫，當作非常重要的問題，被深刻地研究着，這實是很有理由的。

動輒就遭失敗的，大半是因爲布的質地的散亂，硬直，花樣的脫離布面而獨立的原故。

5 構圖

畫面構成的要素，最先是變化和統一的問題。

變化者，便是性質相異的物體，當牠們互相鄰接的時候所起的感覺，質量，形狀的不同，色彩的各異，以及因爲配列的順序等所起的種種的變化。

在變化上，有對照和徑層。對照是指把兩個不相同的東西，並列比較的時候，在一方面的性質的程度上，依着另一方面的東西，能映出更高一層的精神現象而言。

在繪畫上，主要的是形和色調上所起的問題，就像把非常差異的東西對比起來的地方，色的濃淡，色調相反的東西對比起來的地方。

例如：白和黑對比起來，看起來白的愈白，黑的就愈黑了。

徑層者，是爲了使畫面的對照作效果的地變化，而作的補助的變化。統一者，便是因爲要在一定的決定了的計劃之內，收容所有的一切，

常表現出一貫的精神，整理着旋律諧調，就是所謂顧慮主題。

旋律，均衡，諧調等，都是統一的要件。

現在假定描寫在桌上放着一個蘋果的時候，像前面說過了的那物和空間的關係雖被解決了，但在那地方若描寫兩個以上的多數的集合，那麼這些蘋果的安排法，就增起非常的困難。

於是在這裏便生出構圖的問題來了。

以前在構圖上，考慮過種種的法則，很科學的加以說明。但是在這裏，不深奧的去探討牠，而祇談談一般在靜物寫生上，一定須要明白的方面而已。

本來，物體的佈置，——繪畫的構圖，是極自由的一件事，如果依着法則去安排，或把先已決定好的東西去佈置，反而發生束縛之感，在放大膽子，隨之意所至的去作畫的時候，這種構圖的法則反而常常有妨害的。

但是這些事情，當作初學須知，我以為並沒有什麼牴觸的。

最根本的問題是：在畫面上，安排兩個以上的東西，使能保持牠們的均衡。

這便是顧到這一個物體和那一個物體的相互的結合。

也就是不使同等的力量，分散在畫面上起作用。

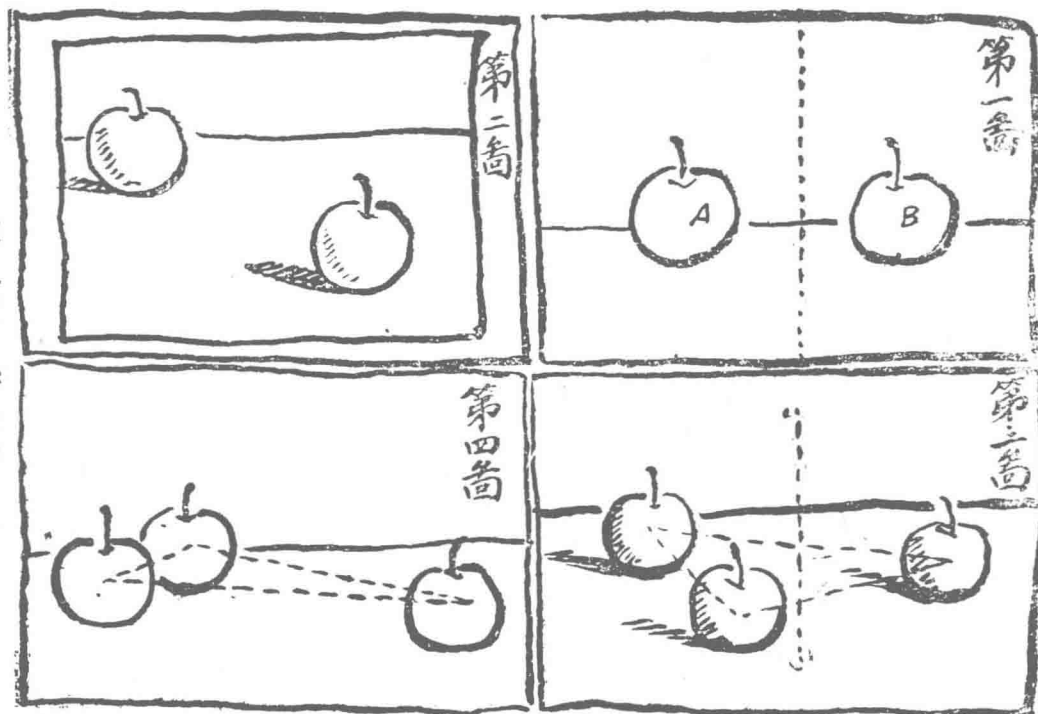
用主力的一點，和從屬物的關係。

顧到明暗，濃淡的關係，同時要想到色的配置。

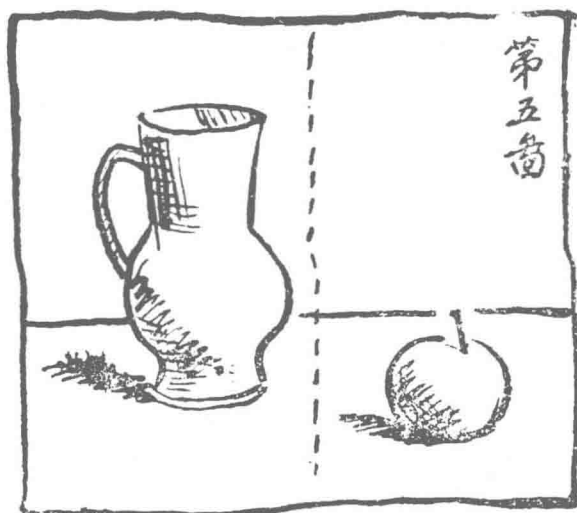
在第一圖的例，要使A與B的力平均，把畫面從縱處等分，就看出兩個蘋果勉強在那兒的感覺。

這一點，在第二圖上，得到幾分的活氣。

第三圖，採取三個果實，使牠們相互的間隔不等，把兩個放在左半面，一個放在右半面，這是保持畫面上均衡的例。



第四圖，因為把兩個蘋果前後重疊的放在左半面，一個放在右半面，左邊的兩個和右邊的一個的距離，因



爲離得太遠，所以得不到一種好的均衡。

第五圖，是安排兩個全然不同的物體，而得到均衡的例，放在左方的水瓶，物體既大，形式也有變化，有幾分接近的上方和中央的縱線，而右面的果物，看上去和水瓶分離，放在下面了。

其次再略述在構圖的形式上的一般的概念。

三角構圖

在構圖的一種基型上，有所謂三角構圖。大體是，在畫面的中央，安排着高的東西，左右兩面低下去，以三角形的線所取的構圖，古來稱爲金字塔形的構圖，是最能給人以安定之感。

放散構圖

從中心的一點起，向其他的數點，現出放散狀的線的構圖。

其他，以此爲標準來說，有所謂垂直水平的構圖，橢圓形構圖，穹窿

形構圖等。

又當作構圖的常識，像下面所說的幾種，要極力的避免。

A 以對角線等分畫面來安排物體。

B 以水平線，垂直線等分畫面的方法。

C 作很多的平行線，構成畫面的構圖。

D 畫面上線和色彩等分爲幾部。

E 幾個同樣大的物體，放在一個畫面上。

F 集合數個物體，成爲一個物體，這大物體的外廓線，所構成的多角形，其各邊相等。

6 用油畫描寫靜物畫的時候

上面說過的那些話，大體是描寫靜物畫的常識。現在再寫一點關於實

際用油畫顏料對着畫面作畫時候的事情。

在桌上配置着種種的材料，在那地方便成爲一個模特兒。

在這地方，應避免把物體混亂地安排。

先決定了模特兒的位置，採光，畫者的位置之後，和對於其他的題材同樣，最初在適當大小的單布上，用單色的木炭作畫稿，再噴以定着液，等牠乾了，再順次施以色彩。

描寫的順序，最先可以從自己最感興趣的地方下筆，不要從一部分一部分完成一張繪畫，而務須以全畫面的調子，色的配布爲主來製作。

油畫材料，到底和水彩以及別的什麼不同，因爲補色補筆都是很自由，所以最初應當儘量的從大部分的調子上着手，漸漸地深入到自己所如願的地步，那麼就一點也沒有錯誤了。

畫筆上所含的顏料的分量，也務必豐富，大膽地任情地去表現，不要

顧慮，不要膽怯，這是很要緊的。

在畫面上愈是塗來塗去，改了又改，就愈失了色彩的生氣，混濁不清。

還有使畫面暈抹，以得到圓味的畫法，也不見得很好。

不如一筆一筆的，以準確的筆觸，看清了調子再着色的好。

在調色板上調色彩的時候，本來想調出看好的對象的色彩，於是把很多的顏色混調起來。然而這樣，時常易陷入晦暗，污濁等意外的結果。

在這一點，須儘量以感覺得很清楚的色彩，來解釋自然，決然果斷地把色彩放在畫面上，同時要顧到畫面上的調和，最爲重要。

花卉那種變化很快的東西，當作別論。一般在靜物寫生的時候，因爲可以慢慢地縱容地去描繪，所以不必慌張地在短促的時間中，或在動手作畫那一天裏，勉強的完成它。應當繼續的畫到自己的力的最後一筆。

繪畫的完成，在一日裏描寫成的，利在數日中乃至一週間以上描寫成的，其結果是十分不同的。

筆的感觸；色調的融和等，也是在顏色還沒有乾的時候描寫，時常能得到非常的效果。

還有油畫的特色，有由色彩的堆積，以表現出重厚的物。有時依流動的筆觸所得到的色彩的融和等，到底有其他的材料所不能得到的自由。這在靜物畫方面，很可以利用牠的。

7 背景和地

背景和地的關係，不必祇限於靜物畫上，不論在各種題材上，都負有重要的任務，因此而使畫面成功或失敗的時候也很多。

前面也說過一點了，空間的寬廣，深，是由背景和地所支配的，因了

這上面的調子和色彩，可以使畫面的結果完全變化。

這裏所謂背景，主要的是指配置靜物的主物以外的空白而言。爲了畫面的適合，有以房間的壁面作背景的。也有垂掛布片的。

有時爲了表示深遠，使主物和背景遠遠地離開，也有使之接近的。

這一點，是畫者的自由，依畫面上的適合，去作種種的變化，把背景描寫得很好的畫面，主眼物就很強地活動，淡的地方也能把握到，就得到完全的統一了。

最大的缺點，是把背景伸到前面來，或用着完全抹殺了主物那樣的強烈的色彩，這是很損害畫面的精神的。

還有，有時主題的色彩，和背景的色彩，互相衝突，非常損害了物體的實在感。

地，是以桌子的面，或別的東西爲主，是水平面的，在那上面配置着

種種的材料，於獲得畫面安定之感上很有力量的。

在描寫的時候，常要看到這地和各種材料的關係，若不能得到由各各物體的位置所決定的色彩，那麼物的順序就雜亂了。

這地的面要是不確固，遠近的調子要是不充分，那所取的構成要是不妥當，那麼在這地的面上所支配的東西，時常感到會滑落似的樣子，不緊貼在地面之上，而陷於非常可笑的結果。

熟練的畫家又當別論，對於初學者，背景和地的關係，務須避去複雜的面的交錯，而作單純的面的組織，從這裏一步一步的前進，就不會感到困難了。

第九章 動物畫

一 動物畫家概觀

我們在日常生活中可以發現出許多有興味的畫題，以動物爲主題的畫境也是很多，例如抱着貓的少女，農夫飼馬，草花和雞等，說是這樣的畫題，包圍在我們的身邊左右，也不爲過言。從事繪畫者，把這些要表現在畫布之上，是當然的事，但油畫因爲是基礎于寫實上的關係，所以寫生這種活動的鳥獸，實在有點困難的。

但是這種描寫困難的動物畫，在很古的有史以前的人類，就有刻着馴

鹿的骨和巨象的牙那種題材了，爲什麼他們和動物有不可分離之緣呢？或因親近，或是崇拜的對象，這由遺跡上可以窺知。

人類的的生活，和動物尤其是家畜的關係很深，甚至也可以說，沒有家畜，就不能營生活了。都會生活的人，這種情形常會忘記了的，但如到鄉間去走一遭，就可以知道人畜的關係是如何地密切濃厚了。牛，馬，山羊，豕等等，都是解決交通，耕作，被服，或者是食料等的問題的，其他的動物，或是作爲狩獵之目的的。在古代東西美術上，以動物作題材，留下了許多的傑作。

埃及，亞細利亞的浮雕，刻着深山的動物，希臘也盛行作騎馬的浮雕，自從油畫出世之後，採取動物的題材的繪畫，像喬都的壁畫等，可說是最古的，但無論如何不是獨立的動物畫，不過是在宗教畫之中取入了動物而已。

宗教畫過了全盛期，美術的中心移到法蘭西，就可以舉出描寫動物的許多畫家了，其中如特拉克窪，托魯榮（Трофон），彌勒，柯爾培，特迦等，都是有名的。

較爲古一點的，夏爾唐也描寫着動物畫。就像用油畫描寫着猴子着了洋服的那幅滑稽的畫，是很有名的。單獨的動物畫，不是作爲配置在人物畫上的動物，祇是描寫動物的畫，有特拉克窪的獅子圖（一八五四年作）。在一八六三年他又描寫了牡獅，也有描寫虎的繪畫。

在外光中描寫動物者，以托魯榮爲嚆矢，在羅佛美術館中的「牛」，不消說在當時是值得驚嘆的。

柯爾培的「涉水之鹿」，幾乎是誰都知道那樣的有名。在「埋葬圖」中，也畫着一頭犬在黑衣的人們中間，使這大作更增加一層深的興味。

奇列高屢屢作賽馬之圖。在羅佛美術館中陳列的「賽馬圖」，和大作

「難船圖」同爲不可忽視的作品。

巴比仲派的彌勒，因田園生活的關係，作了以家畜爲主題的許多的動畫物，「牧羊圖」就是他的代表的作品，羊的放牧的情趣完全表現出來了，還有描寫着牽引到屠場裏去的豬的繪畫，赤裸裸地描寫出豬掙扎着發出怪聲和農夫相爭的情形，使人看了不得不一掬同情之淚那樣情深的作品。

路薩·彭娜爾，是動物畫專門的女流畫家。她是在一八九九年享着十七歲的高齡才死的。在她的長時期的生涯中，畫了很多很多的動物畫。盧森堡美術館所藏的「耕耘」，於其精密的寫實的描寫上可以窺知其手腕。此外有「馬市」「爭馬」「訓馬」等的傑作，同時更描寫着獅虎等。她住在巴黎的時候，常在動物園中度日。

舞女的畫家特迦，也以描寫賽馬的畫而有名。他畫了「出發之前」「訓馬」「騎行」等許多的作品，「車行」之圖爲其代表的傑作。這類作品，

特迦畫得很少。

特剛也描寫着農家和家畜。戰爭畫家麥索尼埃也巧妙地擇取軍馬作爲畫材。題爲「一八一四年」的拿破崙莫斯科後退之圖，是他的代表品，作極精緻的描寫。

在法蘭西的動物專門畫家，可舉出上流的彭娜爾，而在隣國的英吉利，最有名的動物專門畫家，有郎特夏，史璜等。愛好動物的英國人的國民性，才產生了像他們這樣的大家吧。「瀕死之鹿」，「亞歷山大與達依奧色奈斯」等，是爲世人所知道的畫，帶有寓言風的繪畫，這一點也許是英國人所愛好的吧。史璜是以郎特夏的後繼者而知名的動物畫家。現在的曼寧格描寫的馬，技巧極爲高明。亞奈斯比，勃龍，則以描寫牧場之牛而知名。

瑞士的高山生活中的塞岡梯尼，和牛羊相接近，畫了許多以那些動物

爲題材的作品。其神經質的筆致，是很適合於表現澄明的高原的空氣和純潔的家畜的技術。

德國的列勃爾曼，常常描寫騎行之圖，但其畫法非常自由，不像英國的畫家把捉嚴格的寫實。

以上所舉的歐洲近代動物畫家以外，還有很多，但我們祇要從上面舉出的幾個有名的畫家之中就可以知其一般了。

二 動物寫生技法

其次，我們要說到實際的問題，就是怎樣去寫生這種不絕地動着的動物。西洋畫的技術，是以寫實爲根柢的，所以要想像和印像來處置這類題材，當然是不充分的。不論什麼地方都應以實物寫生作主要研究。要寫生此等常動的動物，最先的第一個條件，必須具有能理解人體寫生的素描

的技術。

人體寫生大抵須作三四年的研究，這不消說是西洋畫研究的階梯，誰都要經過來的。由於這種技術的發達熟練，而關於人體寫生的知識就充實起來了。若是人體寫生能夠滿足了，那麼其他的一切，不論是風景或靜物，也都能够描寫了。——這樣說的人雖然也有，但人體寫生雖為技術的基礎，而說能畫了人體就什麼都可以畫了，却沒有這樣的道理。試去畫畫風景看。風景畫就有種種的難關和障礙，祇是一二枚小品能畫得好也未可知，但若風景畫要畫成相當可以看的，不是充分沒頭於風景寫生之後，恐怕很困難吧。靜物畫亦然，動物畫也是這樣。

動物畫的條件很多。像風景之有風雨之障礙一般，動物畫的寫生的對象是常常動的，這是甚麻煩的事情。要作征服這難關的研究，必須有特殊的方法，和特殊的注意點，對於用具也要加以一番研究。而關於動物的知

識，也不可忽視。

但無論如何，對於素描的技術和油畫的技巧，總須獲得達到某種程度的準備。

因為對象是不解人語的動物，要牠一定的姿勢保持多少時候是不可能的，這就非常困難了。尤其像犬和猴子等小動物，是一刻也不能靜止的。偶而看到了很舒服地恰好的蹬着，就預備起畫具來，但到畫的時候，早已變過姿勢了，不但畫不成，反而使人發氣。但若不求特別難的姿勢，如普通的姿勢，雖然動了，也會常常回復到那種姿勢的，所以除了等待牠的回復之外沒有別的辦法了。或者想出種種的方法使牠的姿勢重復，這對於動物的生活和性情須有相當的經驗。

根據動物的不同，例如牛這種動物，若是很小心的話，第一日和第二日，對象保住同一的姿勢也不一定的。若是第一日右向的站着，而到了第

二日左向的站着了，這雖是很小的事情，但對於畫者是根本的困難的問題。但這是沒有辦法，焦灼也是無用。即使是很訓練了的動物，要照畫家的意志強使動物的對象作某種姿勢，也是很困難的。要忍耐地等待。焦灼而糊裏糊塗的畫，反而把前一日的工作弄壞了。牛類是大的動物，是遲緩而不自由的動物，畫家有時也須自己起來移動自己的位置以觀察對象。若是要去改正對象的姿勢，卻有全然作成相反的姿勢之虞。

這一點和人物畫靜物畫不同，是非常麻煩的。

世有尙速成的畫家，五十號的畫布祇要三天就可畫完，一星期的旅行中，可以製作十數張的風景畫的人也有，但他們的手，要描寫動物畫是不可能的。像前面所說當忍耐地以全付精神凝視着模特兒之間，頭和手都應十分地做工作的準備。在調色板上先調好相當的色彩，也是一種方法。這樣，忍耐地敏捷地而且以緊張的精神對着動物，於是對於牠們漸漸熟悉，

而知其特性，於是就可以理會得描寫的方法了。

想把惹起興味的種種動物都描寫出來，這是人情之常，但以研究的方法說起來，一種動物，例如牛，就要長時間至少是半年繼續作牛的描寫研究，才是至當的方法。恰如人體寫生的作三四年的繼續研究一樣，以慢慢地磨練技術才好。而對於牛充分地知道了，能够很容易地描寫出來了，於是移到馬，羊等，也不會有錯誤了。決不是最初就牛，馬，雞，犬，貓等這樣那樣來描寫的。這須用持久戰的精神意志堅毅地去研究才可以。

最先用鉛筆作許多各種動物的速寫，也是很好，但比較起來，倒不如在一張畫布上儘自己的力量用油畫作充分的寫生爲佳。這是在描寫動物的中間，可以認識動物的骨格和習性而深印在腦裏的一種方法。鉛筆的速寫，速寫完了，那種印象也就在腦裏消去了。這一點，油畫材料可說是便利而適當的材料。

但因為動物自己常常隨意移動的，所以當寫生時候，較之人體寫生要困難得多。若是要描寫牛站立的地方，畫幅就要放在繫着牛的適當的距離地方，這時畫架有取着相當的空地來安置的必要。這不祇爲了退後看畫，因為對象的移動而這方面也連帶地生出移動的必要。譬如最初是寫生牛的右側面，但漸漸牛變了方向，向正面來了，這時可以紆回到牛的右側推動牛的腰部使之改變方向，或者自己移動到左方，走到看得見自己所要畫的形狀的地方來描寫，有時畫架一同移動的情形也有。這時戶外寫生的畫架，要急速地移動是不可能的。而且等到畫架重新放好了，再去對對象，卻早已又變了方向，所以非常的不便。普通的寫生，畫家的位置是不可以動的，而在動物寫生的時候，卻並不要守這規約。但這樣常常移動着寫生，便起了光線的方向全然不同的難問題，所以在陰天或大建築物的陰影下寫生比較的便利，但無論如何移動的寫生，光線總不能一定準確，祇要

原則不移動就可以了。

動物寫生的時候，因種種的關係，與其坐了畫，不如立了畫的適宜。又服裝不消說以簡單輕便的裝束爲宜。馬牛等的大動物，以立着寫生爲佳，而如犬貓等的小動物，要是立着畫，從上俯視下去，背景祇看見地面，是很沒有趣味的。在這樣的情形之下，務須坐在低椅子上畫爲佳。

最初描寫什麼動物都可以，但太大的動物是不適當的。又非常神經質的動物亦不適當。即如牛，就稍覺過大一點，看到頭的方面的時候，尾的方面就不能同時看到了。務須選擇一看都能入目的，如犢，山羊，羊這些動物，最爲適當。犬猿等因爲是非常活動一刻不停的動物，寫生起來很困難。此等動物以選用老年的很有訓練的爲宜。

畫布的大小，從十號到十五號的大小最爲適宜。或者預備六號大小的

板數枚，隨了對象的變化，寫生其種種的場面，可作為研究之一助。

繪畫，結局祇要畫出來的東西有趣，描寫什麼都沒有問題的。老衰的馬，脫了毛的雞，都有牠們的趣味。但當我們人體寫生的時候，總要選擇發育完全，體格血色都好的模特兒，喜畫殘廢者或病人是變態，以製作而言，或者也有特別的趣味，而於畫技研究者，卻是不很適宜。所以應選擇體型完備的模特兒。要是馬，阿拉比亞和沙拉勃萊士等的純粹種，都各有均整的美。犬的種類尤其多，固定的純粹種，都具有一種美的形體。畫標準的犬，標準的馬，骨格體型都足信賴，寫生的時候，可以安心下筆。

知道了動物的習性，於寫生上多少有便利的地方。例如孔雀之尾，在四月的時候，生得最整齊而美觀，但從夏末起，就開始完全脫落了。有人畫孔雀，其尾擴展，而旁邊卻畫着菊花，這恐怕是不自然的吧。錦雞的

尾，也是在春初展開，而到秋天垂下，到了霜降的時候，卻完全不能展開了。孔雀和錦雞，都適於溫和地描寫的鳥。羽毛很美麗，雖然畫起來有一點麻煩，但形式單純，比之於獸類，要有趣得多。

生出來的小馬，四五月時候寫生最佳，九月半的時候，就和母馬離開了，小馬的腳長，爲其特長。旁邊繫着母馬，小馬就在附近遊戲，實在最愉快的。春的牧野和馬的母子，實在是最好的畫題。年輕的馬，易感而不靜止，於寫生不便。四五歲的馬較爲適宜。

綿羊之羣，放牧於日光之下的情景，完全像一幅繪畫，使人想起彌勒的牧羊圖，綿羊之羣，取逆光線最爲適宜。

擊着的犬，大多是蹲着的，但解了繩子，又要自由行動了，所以繫着而又使之立着。有斑紋的要犬，細緻描寫起來很困難，比較畫衣服上的花紋還要麻煩。

動物畫中，獸類的方面，色彩大多是灰澀的，欲求美麗的色彩很難，如鳥獸之類，以背景或建築物，使之增美，這是一種方法。畫比獸形多，其背景的關係愈深，像畫一般的波斯貓，若配以粗陋的背景，就不相襯了，描寫優良種的動物，就需要好的背景。對於畫家，感興為重要，第一印象若是不好，製作的興趣也就減少了。

西洋畫概論

第十章 現代繪畫的基礎觀念

要了解現代畫，確是一件不容易的事情，尤其在藝術知識甚為幼稚的我國，對於現代繪畫更多誤解和嘲罵。因為現代畫是破棄古來的一般規矩，一切依根本的革命在新的意識之下展開的，所以看現代畫的人，常有種種不可解的疑問，那是當然的。現在我想關於現代繪畫的基礎觀念略作簡單的敘述，以作本書的結束。

一 光線與實體

世紀
作，他
一點，是沒

印像派以後的歐洲畫界，在繪畫史上起了空前的革命，可說是根本地傾覆了文藝復興以後的歷史的大變動。這時期，印象派以後，產生了新印象派，更因保爾·塞尚（Paul Cezanne）的出現舉起烽火，在二十世紀的初頭，像野獸派，立體派，未來派，表現派等無數的主義次第出現，一時達於頂點。而到了現在，經過了那樣小黨蜂的起時代，繪畫的傾向，較之於頂點時代，卻沈靜而穩健化了。祇是由這革命，使以前的繪畫的諸觀念一掃而盡，而達到在新的意識之下發展的機運。

不消說，在現在嚴守着古來一貫的法則的繪畫，多不勝數。但至少在新的繪畫史上登場的主要的巨匠，都是根據這繪畫的新紀元走着新的道路的作家。歷史不是重複的，是前進的。這就是加上新的意義和價值。

印像派對於以前的畫家疏忽了的太陽光線的光耀，及光所生出來的空間的大氣，積着詳細的研究而表現在畫面上。其巨頭便是莫奈（Monet）。

其次是畢沙訶 (Pissarro) 和西斯萊 (Sisley)。馬奈 (Manet) 雖爲這派的巨匠，但他較之莫奈，負着舊畫派的傳承很多。即帶有浪漫派和西班牙畫派的色彩多。不過他在新的技法上表示之，在畫面上應用根據莫奈所主張的畫面調色的鮮明及以前的繪畫感到不調和的色彩法。印象派以「光」的一點爲重心，莫奈即其代表者。但如畢沙訶，就不祇是光的表現，於自然實體的研究，實在也作了深的細緻的觀察。這是給與後來的巨匠塞尚以很大的影響。

印象派中，其他尚有特加 (Degas)，葛由曼 (Guillaumin)，勒比奴，(Lepine) 等等的畫家，而羅諾亞 (Renoir) 是印象派最後的畫家，又是和塞尚同爲對於後一時代做了偉大的功蹟的畫家。但他尚有十八世紀的弗拉高那爾及蒲須的樣子。但印象派立在科學的立場上推進其製作，他的技法和所謂寫實的方法取着不同的方向。他在描寫「光」的一點，是沒

頭於光的光耀，太陽光線的眩耀等的表現，取着表示所謂點體描法的輪廓的方法。這派畫家稱爲新印象派，秀拉（Seurat）及西涅克（Signac）即其代表者。

但在那個時代，像秀拉的那種工作，祇不過視爲奇怪，而其真意，直到後一時代才被認識。但從這時代起，印象主義的太陽光線重視的思想，漸次成爲別的形態而展開了。這期間可說是西歐畫界的革命前期，一言以蔽之，是對於以前的繪畫之空間意識企圖改變。即光線的教條，雖由科學方法導入，而描寫的東西，不過是通過畫家的主觀而獲得的。在這裏，對於舊來官學的繪畫，祇着重傳統的規矩，尊重筆技之末端的一般畫風的反抗的機運，已經由印象派畫放了第一聲了，於是更產生了對於主觀更作深的認識，而改變一般繪畫之常套的寫實表現的技巧的畫家。其最大的作家，便是塞尚，高更（Gauguin），梵高（Van Gogh）。

這些畫家，都是以印象派的畫家出發的。但他們對於印象派感到不能滿足的地方，便在於實體表現的寫實，及主觀之自由和強調的一點。同是印象派畫家中的畢沙訶，已經把握着很多的寫實了。還有秀拉，雖描寫光線的眩惑，而於單純的形中表現事物的形體的立體性了。而且畢沙訶啓發塞尙的地方最多，秀拉則於後代立體派的出現給與強烈的影響。同時，高更在以前的寫實形式上更加上自由的主觀，在那上面用了想像力探求着綜合的地裝飾的地表現色彩和形體的新方法。他反抗着現代文明，憧憬原始的自由生活，遁跡到南洋的泰依提島，以土民生活爲畫材。但高更的繪畫，對於後代馬諦斯（Matisse）畢加索（Picasso）及其他一般的野獸派畫家，已明示了繪畫之原始化單純化的方法。同時，追求着印象派所努力的太陽光線的強度，而在最主觀的強烈的色彩和形態的單純化上表示的梵高，遂成爲狂者而送入精神病院。他的作品，並不是用了印象派的科學的

方法來表白光線的強度，是根據他自身的主觀熾烈地表現着的，他的出發，實在於忠實的主觀的寫實這一點。

但無論怎樣說，對於後來昭示顯明的大道，爲近代繪畫史的轉向契機的中心者，便是塞尙。塞尙的出現，在新的意義上，實在和喬多（Giotto）的出現相同，是確立了新的繪畫的劃時期的存在。若是沒有塞尙出來，也許不會有馬諦斯，不會有畢加索，今日的新興畫壇一切都沒有了。塞尙——他究竟以如何的理由做成了繪畫的新紀元呢？

這最簡單的說來，便是畫面觀念的變更。這就是「空間觀念的改變」。這不是劃時期的革命是什麼呢？以前的繪畫，所謂畫面，是被立在一一定的視點上眺望事物的表現所限制的。因此和照相的乾片上所映的映象相同，根據遠近的法使距離不同的的存在物置在一個平面，上由光線的知覺表示陽面陰面的關係，由此施以事物的寫形和色彩。這到了印象派，新印象

派的時代，光線的重視，卻變更了事物之正確的寫形，但事物在畫面上，除了從一定的視點去眺望的以外的存在，卻是沒有的。但是塞尙完全突破了這種障壁而達到了新的境地。這是什麼原故呢？因為他於注重光線存在的知覺雖立在和印象派畫家相同的立場上，但同時不像莫奈那樣的祇偏於光線，寧是着重空間的事物那種實體的知覺。他的劃時代的作品，一看像是奇怪的，而實際上不過更深入於真實的寫實之道，他充分尊重古來巨匠的作品，而辨味之，檢討之，以成其大業，他脫離了一般的寫實畫家模倣的實體的態度，而置重於表現實體的感覺的一點。塞尙說：「我不是描寫事物，我是表現事物的感覺。」這就是在寫實的方法中，使主觀的要素加強。這件事，引導他以後的新作家造成今日的主觀的寫實的大道。高更，梵高，都是這種主觀意識很强的寫實家。這種對於繪畫的意識的改變，給與那些謹守着舊來繪畫的規律的已成的畫家以很大的衝動。但塞尙的生存

時代，他不但未曾受到像今日塞尙所受的榮譽，而且他祇受了嘲罵和冷笑。因此，他孤獨地隱居南法愛克斯的故鄉，沒頭於自己的製作以終世，但因了這樣的不遇的天才，卻是劃出繪畫的新紀元了。

現代繪畫的認識，自塞尙始。因了塞尙，才使許多人理解了繪畫不必以事物的模倣爲目的而以創造爲目的的意識。繪畫史的說來，喬多以來的繪畫上的法則，到印象派而終結，印像派的規律，更於實體的感覺這點上，加上表現的重要。在這裏，批評近代繪畫的眼的尺度，較之舊來的應當前進一步了。

二 變形及誇張、想像

塞尙的繪畫改變了畫面的空間意識，已經在上面說過了。這也就是說：畫面的表現，最先距離的知覺，和從一定的視點的方法不同了。這就

是多元的視點的容許。一言以蔽之：便是繪畫之原始發生期的還元。卽如埃及的繪畫，就沒有一定的視點，也不發生空間的觀念，祇是在一個平面上任意地表現着所想的东西。但這是因了知識的缺乏使然的。塞尙以來的繪畫之原始的表現，卻是意識的。這也是看現代繪畫上最重要的一點。

塞尙的風景畫和靜物畫，我國近來已有製版介紹出來的，稍稍留心洋畫的人大概都看到過了。在他的畫面上，我們可以發現在同一畫面上有相異的水平和平面的交錯着的存在。這是什麼原故呢？這就是以視點作爲多元的去描寫之。這並不是因爲想作奇異的表現方法。總之，以前的遠近法的視法，畫面的知覺爲客觀的所限制了，人們從一定的視點去看事物，而且表現所感到的事物爲了遠近的法而受限定。塞尙最先傾覆了這法則。他從容地在一個畫面上描寫由不同的視點所看到的東西。水平線兩條交錯着也可以的。這樣的作風，較之以前的繪畫，更表示了確切的事物的存在知

覺。

更有所描寫의 各種物象之形，看上去很不正確의 表現，尤使人們驚異。塞尙所描寫의 蘋果，看見四角，皿是曲的，杙是歪的。看慣了舊來의 繪畫의 一般觀象，看了這些當然認爲不可思議。爲什麼歪曲的呢？——會發起這樣的疑問。

這也是出發於所謂多元的視點這一點的。爲什麼原故呢？因爲畫面的空間，既不是從一定的視點去眺望，就在二次元的平面上加上三次元的平面（卽深）的知覺了。在普通的繪畫上，所謂三次元的表現，祇是從一個面上暗示深遠之感。若是正方形的物體，只有正面的一方面，從一定的視點來描寫，其他兩側及後面，因描寫其正面而暗示其存在。但物體除了「深」還有所謂「量」者。畫家的苦心，就在於如何在畫面的平面上表示立體的及物體的感覺。塞尙以前的寫實家柯爾培(Courbet)在這一點上表示了相當

的强的表現。但塞尙是從多元的視點這一點去追求事物之立體的感覺——深，量——方面的寫實。這也成爲呼起後來立體派的誕生的一種動機。這表示畫面的二次元空間上的場合，祇從一面看是正形，而那上面加上他面的感覺，便成爲變形了。所爲變形（Deformation），就是破壞形式，在現代繪畫上已成爲一種表現手段了。看了現代繪畫上的歪曲的顏面或其他形式覺得可笑的人，這種所根據而來的原因，應加以充分的省察才行。

變形而且是一種感覺表現。畫家不是用了正確的技師的尺度客觀的表示事物的，而是用了主觀感覺去觀看事物的。畫家於事物上感覺有強弱的關係，變形也就不定了。而且這方法也能表示出畫家的性格及種種的狀態。

但是，當表現事物時，這種破壞形式的意識作用，對於繪畫的組織常易現出無秩序來。所以畫家須有怎樣使之在畫面上調和的用意。這點，就

起了變形反對的所謂「綜合」(Synthese)的意識。於此，現代畫面在色，形體，構圖一切上，都生出新的樣式了。變形是事物之立體的感覺的表示，而同時在限於主觀的感覺和感情的見點上，和一種所謂「誇張」(Exaggeration)的表現相共同的。誇張表現的適例，在漫畫上誰都容易表示其效用，漫畫用了不均衡的破壞的知覺的不調和這一點使人可笑，而且最能適切地表現那人的形體表情，性格，誇張決不是架空的，是在於擴大事物特質的作用。

變形於使一畫面上存在着表現之多角的要素，及強烈地表現物的感覺這點上，是和誇張有相同的作用。但誇張決不祇是基因於多元的去看事物的作用，這僅於漫畫的問題上也就可以明瞭了。這點可分爲二種，變形是基因於視點之多元的表現，誇張是基因於感覺之特質的強調的手段，是最爲確切的。但事實，現代繪畫上的歪曲的寫形法，是在同一畫面上應用這

兩種作用爲手段的。塞尙的蘋果的變形，無論如何是在有力的表示出蘋果的固有的物質感。桌無論如何是用堅硬的木所做成的，桌布就感到柔軟而皺紋的性質。這一「感覺」的表現法，塞尙的所謂「從事物享受到的感覺」的表現，實在是支配了塞尙以來的繪畫的寫實主義。

但誇張還不是祇局限於事物的面，形體等的寫實的表現。在某種場合，甚至表現直接感情的表白，律動，動勢等抽象的感覺。高更所畫的人物，就是屬於這一種的。單純地表示全體的原始的感情，素樸的感情的他，用了這種誇張的表現以表示綜合的色彩和形體。他的繪畫上的裝飾的一點，根據這理由最多。梵高晚年所作的「太陽與杉樹」，「向日葵」，完全是感情表白的變形爲誇張。塞尙，高更，梵高——後來批評家都稱他們爲後期印象派（Post-Impressionist），這是印象派之後出來的印象派作家的一派，但們已經從光線的偏重更進一步，寧是和印象主義取着反對方

向的作家。這時代，已經有繪畫的形式超向到原始的單純表白的作家了。這實在是到後代才發見的，如亨利·羅梭（Henri Rousseau）。較之更爲素樸，在無意識之中實行那種原始的單純化了。

羅梭的繪畫，更發揮了自由的想像力。不消說在那畫面上也有記憶和印像，而繪畫的對象，決不祇是自然的實在。因他的想像，那自然，實已超過模寫的表现的形像以上，而表現出銳敏深刻的美。對於畫面上容許這種想像力，舊來官學派的繪畫中的歷史畫，風俗畫，宗教畫之間，祇要在爲寫形的規矩所束縛的圍範內，也是被認可的，但羅梭的想像力卻是在自由的構想中表示出來，而且是全然變更了寫形法則的作品。

時代到了二十世紀，繪畫的新紀元完全確立了。較之後期印象派更自由不羈的狀態，在一九〇六年以後的數年間展開了。塞尚已經長逝此世了，這新紀元的確立者——不，舊繪畫的完全的破壞者的馬諦斯（Matisse），

便發起了野獸派的運動。關於這些新的繪畫，略述如下。

三 空間觀念的改變

像前面所述，塞尚以後的現代繪畫的製作態度，是具有意識的特質——這直到現在，還是連綿地繼續着，也可以說是對於以前的繪畫使個人的創作慾限制在一定的規矩之下的情勢作巨大的反抗。在畫面上，不受一切的拘束，而達到自由奔放的狀態。如此，最先就須作一切舊來繪畫之形式的破壞。野獸派的繪畫，就以這種革命的遂行者而出現了。馬諦斯(Matisse)，梵童根(Van Dongen)，弗利茲(Friesz)，羅朗香(Laurencin)等，爲其最初的運動者，當時的青年畫家繼續參加運動，現在爲全世界知名的特朗(Derain)和畢加索(Picasso)，也早和這一羣一致行動，從那裏進行新的道路了。

而這時代，也是繪畫上種種理論的亂立時代，舊來的繪畫的基礎已經根本傾覆了，今後的繪畫當如何建設呢？這時代，有着這樣創造的煩惱。

野獸派之名，是和「印象派」這名稱同是世人給與他們的嘲笑的名稱，並非論理的標名，而為對於這種團體的總稱，由這一羣的畫家所行的繪畫的制約破壞，更確實地展開了塞尚所試的畫面的創造，而作出後代繪畫的新紀元。在他們的畫面上，色形以及一切都是自由放任的。變形，誇張，想像，也都是極度地自由的。而其最顯著的精神，便是繪畫的形式極原始而素樸，而且是最直截地將畫家自身的感覺表現出來。一方是形式的破壞，而同時一方獲得創造的自由。由後期印象派的作家所努力的工作，到這時充分發揮了。他們意識的地，自覺的地做去。像對於舊來繪畫的因襲手法具有充分技巧的馬諦斯，捨去了本來的技法，而出之於原始素樸的態度，就是因為向繪畫根本的原理追求根本的認識。

野獸派的繪畫，放棄了以前「似乎繪畫般的東西」，而在畫面上表出我們新的實感，想像，直接的生命律動。就像馬斯諦的「舞蹈」那幅大畫，便是大膽地用了單純的線條和色彩表現出裸女的生命中充滿着的律動，可說是最能表示這時代的野獸派的態度的代表作。但現在的馬諦斯，已是最有秩序的寫實大家。他在小孩一般自由的單純素樸的形式之中，表示着偉大的作風。他是塞尚以後的偉大的巨匠。

以後野獸派的作家等，在巴黎的秋季沙龍獨立沙龍的展覽會中震驚了大眾，而在嘲笑和冷罵之中給與新的畫家們以很多的反響。同時這運動不僅在法蘭西，西歐諸國的畫界都捲起了一繪畫之世界革命一的旋風，一九〇八年前後到世界大戰的前後，種種畫派都勃興起來了。其中主要的，便是立體派（Cubistes）未來派（Futuristes）表現派（Expressionistes）新古典派（Neo-classique）大大派（Dadaïsmes）超現實派（Sur-Realisme）。本文

不想作所謂主義的詳細的說明，不過想舉出其主張之一端及其作品的特徵以作看這種繪畫的人的參考。

四 現代之諸畫派

立體派 是從野獸派的革命中產生出來的畫派。給與印象派以後的西歐繪畫以最偉大的影響者，便是立體派。立體派由重視事物之立體性出發的一二畫家起來的。如梅景琪 (Metzinger)，葛雷支 (Gleiz) 輩，他們作出了在新印象派的技巧之中用幾何學的形象來描寫自然的畫風，但現在立體派重要的作家，卻是畢加索和勃拉克 (Braque)。他們的作品最初接觸於大眾之眼時，觀衆完全莫明其妙。爲什麼原故呢？因爲用了直線，三角，方形，球形描寫什麼是完全不可解的。但立體派的表現立體性的主張，塞尚的企圖作事物之三次元的表現已發其端，而立體派更極度地進展這種表

現態度。塞尙的作品，還是如實地表示像以前繪畫上的遠近的距離，而立體派卻完全破碎之，在一張畫面上表示着全以線及角的模樣圖以分解事物的各面，所以什麼也不能使人了解當然不是無理的。畢加索的「六弦提琴」的作品，分解出提琴的種種部分，在他的畫面上自由地並置着各部分像一幅圖案的样子。因此，他們的繪畫，與其說是從事物所受的感覺，不如評爲事物的分解圖。但在這樣的一幅圖案上所表示的他們的構想，其線和色的組織，就具有種種感情。徹底的說起來，可說是事物之面的單純直截的綜合。

畢加索表示了這樣的抽象的圖，這種繪畫就有抽象主義之稱，其後這種抽象的傾向，在西歐各國的畫界到處都起來了。但立體派不必祇是拘泥於這樣的抽象主義。野獸派，立體派的作家的革命運動，已經成爲廣泛了，立體派中也加入了種種的要素，後來如新古典派的產生，也是由畢加

索起來的。這和初期立體派的抽象的分解反對，是具象的寫實的立體派。

看立體派作品的人，對於其中所描寫的事物是意識的地分解綜合而成的，最先就須注意分解綜合的方法，祇是他們對於時間，是着重於近代文明上重要的「速度」的感覺，及活動的事物之運動的感覺，所以他們描寫「跳舞」，描寫「疾馳的汽車」，他們的畫面上的色彩和線的渦卷，一看完全是不可解的。但未來派現在已經消滅了。賽凡里尼 (Severini)，卜拉 (Barra)，鮑曲尼 (Boccioni) 等，都是未來派重要的作家，但賽凡里尼終於成爲新古典派的作家了。

表現派 表現派興於德國。他們是受了野獸派運動的刺激而起來的，可說是「德意志的野獸派」。他們用了種種的理論說明他們的主張 而其最強調的地方，便是捨棄「印象」而着重表出。他們以爲外界的形象是無定着

的，而主唱着藉了形使畫家的內部生命表現出來。同樣是捨棄自然的模倣，但是加上了德國人特有的觀念的論理，他們的繪畫，有塞尙，梵高，高更的流風，馬諦斯及其他野獸派之作也都包含着廣汎的意識創造的畫面。又以上的那些作家，他們也給他們加入在表現派的範疇，組織的興味以及斷然直截的表現。畢加索一時受了黑人的繪畫及彫刻的暗示，由這影響而作畫的，這是表現了黑人彫刻最簡單而素樸的立體性，一面取入他自己的主張。

這種簡素而直截的繪畫，不像普通的寫實的繪畫描寫細小的部分，卻是明晰地描寫着所要表現的要點。作寫實的具象的表現者爲馬諦斯，而立體派中表示這種明晰的畫面者，始是畢加索，以及勃拉克，馬克西斯(Marcus)等作家，又如萊及(Leger)，是以機械形式爲構成要素的作家。

未來派 立體派興於法蘭西，而未來派則起於意大利。時當一九零九年。未來派是由詩人馬利奈諦（Marinetti）的文學運動而波及於繪畫及彫刻方面的，而他在繪畫上，一切都由時間的立場去看的。空間藝術的繪畫，雖不能表現時間，但有將時間的地推移的感覺所見的事物表示在同一平面上的特徵。他們爲立體派所刺激，其表現顯示着像畢加索的種種分疇內。主要的作家，有本許太因（Pechstein）、馬克（Marc）、康定斯基（Kandinsky）、谷谷西加（Kokoschka）等，其色彩和線條的強烈而粗野的一點，捨棄了舊來德國繪畫的樣式。

新古典派 自然派 新古典派與其說是獨立的畫派，不如視爲從立體派支生出來的畫派爲當。從立體派最初所企圖的抽象的事物分解的畫面上，加上種種其他的要素，例如加上羅朗香（Laurancin）女士的空想的詩

趣，更漸漸加上具象的要素。這時畢加索從古代希臘的瓶繪的畫像及埃托羅斯克的彫刻受了暗示，於形之古典的整齊均衡的彫刻的要素之中，如實地表現着三次元的感覺，直截地表示了人體的量的感覺，全然還原到古典的構想，其中就現出立體派的要素了。就像手畫得很大的女像，是取了所謂多元的視點，從多元的立場去看均衡的法則，所以是變形和誇張的。這點和所謂古典主義不同，而樹立了立體的古典主義這個名稱。洛托(Thote)毗西爾(Bissiere)等，都是這派的作家，而現在這畫派已經消解，祇是成爲一般的立體派和自然派中的要素。

自然派包含現在許多的作家，這若和以前的巴比仲派相區別，對於那種舊自然派有新自然派(Neo-Naturalistes)的意義。他們是受了後期印象派和野獸派等的洗禮，用了自己的主觀的看法具象的地描寫自然。雖是一元的視點的畫面，而在有種地方也採取變形的手法及誇張的手段。賽龔若克

爲其代表作家，而郁德里羅（Utrillo）的作品，也是屬於自然派的。

超現實派 現在的畫壇上最突飛猛進的流派，便是超現實派。這派的作家，不在現實的事物中追求繪畫上所描寫的東西。因爲他們反對爲事物的現實所支配。「超現實」的意味便在這裏。因此他們所描寫的，好像現實中所沒有的東西。祇是藉了形和色將夢一般的空想的感情現在畫面上。立體派雖表現抽象的東西，但其事物明明是現實的。超現實派任意地超越了現實的形象和感覺，表現出他們自由的夢想，美。而且他們的繪畫，時有種種的變形和奇異的線使人不可解的，也有某種作家雖描寫正確的形，而其所描寫的東西，總是像變態的一般的繪畫。其他的流派，不論什麼作家，都以現實的形象描寫對象，而他們卻反對這樣，這裏有他們全然不同的立場。超現實派受了復羅依特的精神分析學的影響，是由文學者

的一團移向到繪畫方面的運動，以彌羅(Miro)爲首領，加上探戈(Tanguy)和愛倫斯德(Trnst)，現在另外又加入了畢加索及其一派，還有像契里珂(Chirico)那樣空想的表現的作家，也加入在內。要之，超現實派的畫面，可視爲以色列形自由地表示人類的心意的。

世界大戰的渦中，由聚集在中立國瑞士的各國的虛無主義的畫家，一時興起「大大主義」(Dadaism)的運動，但這是過渡的現象，那些作家，現在都加入在超現實派中。畢卡皮亞(Picabia)就是其中的首領。「大大」(Dada)者，是表示無意味的一句話。他們是繪畫形式的破壞者。

寫實的傾向的作家 一度由野獸派破壞了繪畫的已成觀念，接着立體派及其他種種的主義起來了，但僅以理論突飛的形式流派，漸次潛影了。現在的西歐畫壇，占着多數的作家，都在製作着寫實的具象表現的

繪畫，但他們的寫實，並非經過傳統的法則的寫實，是於明瞭地作成主觀的各自立場的態度上，充分加上了野獸派及立體派的表現法的長處，而在那面上，是依據了從來歷史的繪畫的寫實形式的。而且雖說是寫實，卻並不照樣模倣自然。加上充分的省察，以單純化或感情化的現實爲對象而表現各自的主觀。馬諦斯以現代的大家已經在美術上成功大名了，而他野獸派時代之作和最近的作品相比較，全然不同了。今日的他，充分地立腳在寫實的上面，祇是盡量地根據有訓練的單純的表現，分明地表示線的色，形體的寫實主義者。尙有在當時活躍於立體派的特朗(Derain)，現在也是偉大的寫實的大家，他在新的寫實形式中探入古大家的偉大的古典的風格。

寫實的傾向，仍爲今日繪畫的中心，但和以前的寫實不同，因爲是站在經過所謂繪畫的新紀元之後的意識的創造的立腳地上作着新的寫實的方法的。