

影談裝半

01941



3 0477 8936 1

國立北平圖書館藏

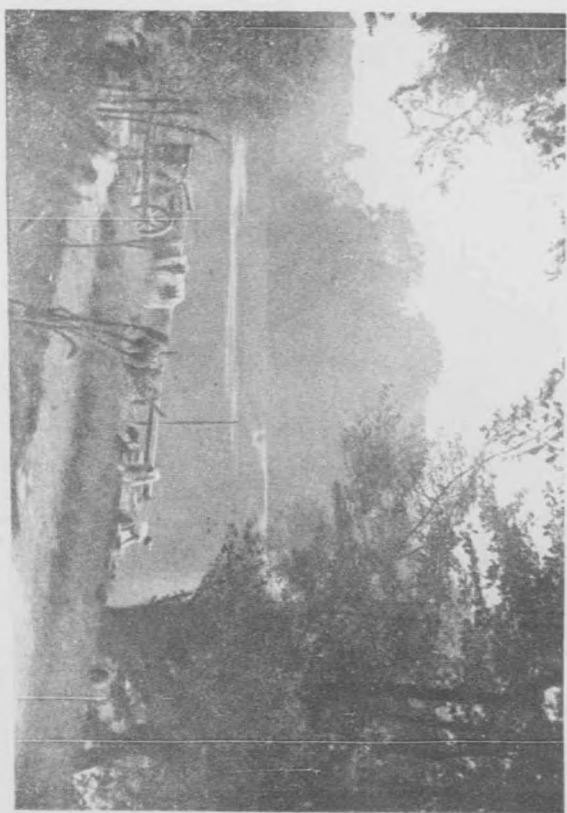
光  
社  
諸  
友

呈



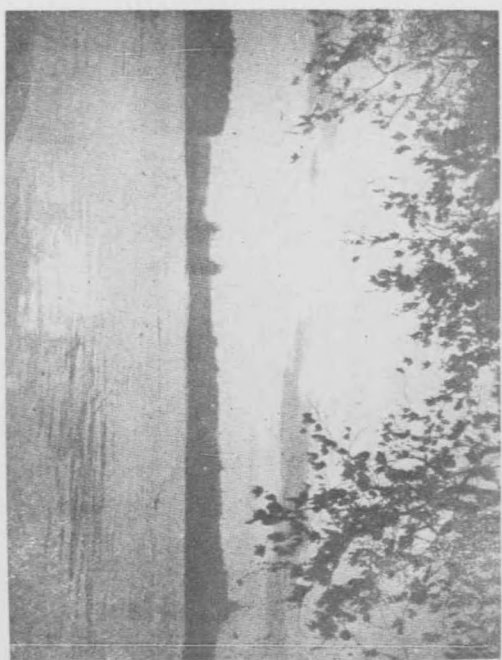
The bonfire

France Allen 1/2



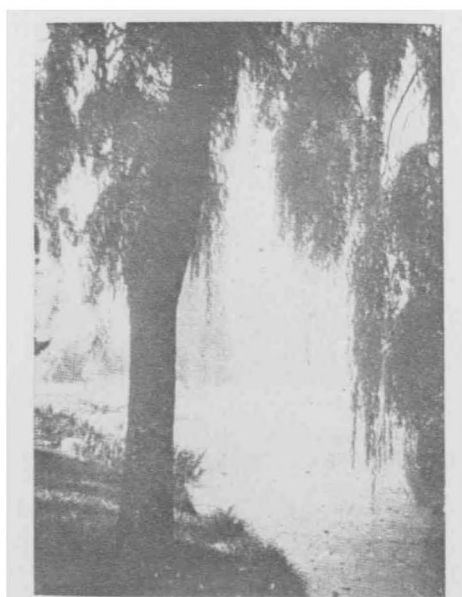
Sur les bords de l'Oise

M. Morain 作



Coucher de soleil

A. Thibault 作



Le saule

A. Chabannes 作

## 序

我學攝影，可以分作兩期：第一期在十七八歲時，買了一個小鏡箱，玩弄過一兩個暑假。這一期的事現在已經很模糊，只兩年前所做小詩中有『暗紅光中的蜜吻』一句，算把當時的影子補記了一點。第二期起於一九二三年秋季，那時在巴黎，因為不眠症鬧得很利害，又買了一個小鏡箱隨便玩玩；此後每有什麼攝影展覽會，都隨便看看；有關於攝影的書報，也隨便買來翻翻；直到現在，還是如此。因為始終只是隨便而沒有用過苦功，所以始終還在初學期中，沒有什麼愜意的作品。以初學的人而雜湊了些談



諧無當的話說，寫成這一本小書，當然是胡鬧。但若寫出之後，一方面能給少數比我更初學的人做得一個小小的參考，別一方面又能使多數愛我的老前輩得有所指正我的機會，我也就心滿意足的了。若有人要依據我書中所說而分析我自己的作品，那我要討饒在前：來不得！來不得！我對你老磕頭！

一九二七年九月二十四日劉復識於北京。

## 談影

劉半農

○ 我友疑古玄同說：『凡愛攝影者必是低能兒。』旨哉言乎！旨哉言乎！夫攝影之爲低能玩意，正不待不愛的人說，便是我這冒充愛的人，也肯大承而特認。問其故，則因『攝影太容易了：無論何人，五分鐘之內保可學會。』五分鐘之內可以學得會的東西，當然進不得藝術之宮。因此，我們這班背着鏡箱的特種『皮帶階級』，當然也就沒有披起長頭

髮，戴起闊邊帽的福緣！

我們既然做不得藝術家，又開不得照相館（我們要想開照相館，一定是『六十天早關門』），而還白天背鏡箱，晚上摸黑房，這究竟爲的是什麼？我說：不爲什麼；爲的是消遣。所謂消遣，乃是喫飽了飯——或者說：喫不飽了飯——尋些事做，把寶貴的光陰在不寶貴中消磨了。八年前，魯迅在紹興館抄寫六朝墓誌，我問他目的安在，他說：這等於喫鴉片而已。嗚呼，吾於攝影亦云然。若言『爲攝影而攝影』，以自比於藝術家之『爲藝術而藝術』，則是冒牌西貝貨，其不爲高能諸君所齒冷者幾希！

○

說到照相，就不得不聯想到照相館。曾有數次，有人看了我的作品，說，『你照得真好；照相館也不過如此！』在他是恭維到了十二分，在我却氣到了十二分以上。我並不說所有的照相館都是不堪，而不可堪的也實在寥寥無幾。他們的不堪處，還不在於門口掛起軍人政客戲子表子的照片，而在於把照相當做一件死東西：無論是誰的『臉譜』到了他們手裏，男的必定肥頭胖耳，女的必定扮裝玉琢，——揚州頭匠與蘇州梳頭娘姨的手藝，給他們一箍腦兒包承去了！

其實，我們也不能完全冤枉照相館；照相館中人，也未

必一致願意這樣做。無如他們是營業的；既要營業，就不得不聽社會的使喚。正如沈尹默儘可以不喫豬肉；他若開了飯館，忽然來了一客，叫『夥計！來一個三斤重的肘子，』他也不得不垂着雙手說：『是；紅燒的罷？』

○

二十年前的照相，照例是左坐公而右坐婆，中間放一張茶几；几上有的是蓋碗茶，自鳴鐘，水烟袋，或者還要再加些什麼不相干的東西。這種的照片現在已經不大看見了，而照相館裏鬧的笑話，還仍舊是層見疊出。某照相館的掌櫃告訴我：『有時候，我們自己覺得照得很不錯，顧客却以為

極壞，說：「這是什麼東西！非給重照不可。」有時候，我們自己覺得照得真不像樣，顧客却得意非常，添印了一打又一打。有時候，我們覺得面孔太大了，非加上軟光鏡不可，顧客却憤憤的說：「我好好的臉，怎麼你給照浮腫了！」甚而至於有過一次，有一位老先生要照一個一尺二寸的半身。我們說：「這樣照出來一定不好，不如照了小的再放大，」而他一定不願意，而且還不許用軟光鏡；請問這樣照法，如何能照得好？又有一次，一位太太分付後面要用馬路的背景，前面却要放上几兒，椅兒，花兒，瓶兒，琴兒，瑟兒，種種的擺設。這樣不倫不類的佈置，我們照的時候就在笑

了，照出來叫你看見了，如何不搖頭而嘆氣。」嗚呼！吾其  
搖頭而嘆氣乎？『天下無如喫飯難！』

○

然而還有更倒霉的咧！人家請了個畫師來，當然要由主人親自招呼，至少也是書記，帳房，姪兒，小鼻子之類；先請坐，次請茶，再請烟，也是一定的程序；畫到一半，亦許還端出四碟子的無聊點心來。找了個照相的來可就兩樣啦！『來了麼？叫門房裏等。』於是乎勞你駕，稀臭的門房裏請你坐一下；而門房大爺的底子錢，也就不得不給。說的是三點鐘照，看看已經四點了，上頭還是睬也不睬。於是乎再

等；由四點而四點半，而五點，而五點半，夫然後才敢陪着笑臉向門房說：『勞駕上去回一聲：再遲啦光不夠啦。』於是乎門房大爺慢慢拖慢拖的走進去，一走走了半點鐘。於是乎再過了半點鐘，才見主人們喫得酒醉糊塗的滾也滾的走出來，一走又走了半點鐘。於是乎這樣排，那樣排，一排又排了半點鐘。於是乎照：這可用不着半點鐘，一秒鐘就夠了！

這種的職業簡直不像人做的！幸而我們雖照相而不開照相館，猶得自命清高，竊附於長衫朋友之林。人家見了，也得賠敷衍兩聲，說『您照相照得好啊！這頑意兒倒有意思。』其實，這好比我們洗澡之後，自己也會扳起臭腳來修



修扞扞，幸而不到澡堂裏去做扞脚的買賣，此所以仍得像煞有价事而上傲王侯耳！

八

○ 『照相是五分鐘之內可以學會的』，這也是句真實不虛的話。譬如我買了一個鏡箱，怎樣裝膠片，有兩分鐘就學會了；怎樣對光，怎樣扳機，有三分鐘也就很夠學會了。於是乎我就提了鏡箱出門去，看見有什麼好景緻，扳一張，捲一張；便是沒有什麼好景緻，茅廁旁邊也去扳一張，捲一張；而我的親戚，朋友，小弟弟，小妹妹們，知道我有了鏡箱了，一個個都來要求我扳一張，捲一張；而我也正苦沒有什

麼東西可照，樂得給他們扳一張，捲一張。扳了捲了之後，沖洗的事有別人做，印晒的事有別人做，放大的事也有別人做，……總而言之統而言之，我只消能於扳一張捲一張，我就『會了』。

我『會了』之後，每年夏季取出鏡箱來扳，冬季藏着鏡箱聽其陳蛀；到過了十年，作品也就貼滿了十大本了；於是乎我就『會了』而又『會了』。無如我這十年的『會了』，還只等於五分鐘的『會了』！而人家却有苦心研究了十年還不敢說『會了』的，嗚呼！此『會了』之所以可惡而該打也。

○

照相總比不上圖畫，這也是件千真萬確的事。不信你拿一幅極好極好的照相給一位品評家看，他必定說：『好是好的，可惜是照的，不是畫的。』這句話裏所包含的意義是：先問是畫不是畫，好不好是其次。但是，假使你拿一幅極不堪的畫給他看，他可又要說：『這是什麼東西！算不得畫！』這又是要問好不好，而不問畫不畫了。這是什麼邏輯？

有人說：『照相是有假借的，圖畫是用真本領畫出來的。』不差不差；然而請問老爹：寫生之謂何？且就音樂作

一更的切之比喻：口唱是用真本領唱出來的；流氓的噏唇吹哨，是用真本領吹出來的；其餘無論何種音樂，都是要假借樂器的；然而……然而照相總比不上圖畫，這是千真萬確的！

○

照相可以分作兩大類：第一類是複寫的，第二類是非複寫的；若加上照相館的『肥頭胖耳』『粉雕玉琢』的一類，就是三大類。

第一類的『複寫』二字，要活看，不要死看。譬如一頁古書，一幅名畫，你把它清清楚楚，一絲不變的翻印下來，

這是複寫；一個古蹟，一件古董，你把它清清楚楚，一絲不變的照下來，也是複寫；推而至於天文照相，飛機照相，顯微鏡照相，也都是複寫。複寫的主要目的，在於清楚，在於能把實物的形態，的的切切的記載下來。所以『寫真』二字，正不妨給這複寫一類獨用了。

那麼，第二類的非複寫，就該稱作『寫假』麼？如果你要這樣說，我也可以答應。但我的意思，却要稱作『寫意』；這並不是上海人喝了洗鍋竈水坐馬車遊夜花園『寫意來函』的寫意，乃是要把作者的意境，借着照相表露出來。意境是人人不同的，而且是隨時隨地不同的，但要表露出

來，必須有所寄藉。被寄藉的東西，原是死的；但到作者把意境寄藉上去之後，就變做了活的。譬如同是一座正陽門，若用寫真的方法去寫，寫了一百張還是死板板的一座正陽門；若用寫意的方法去寫，則十人寫而十人異：有的可以寫得雄偉，有的可以寫得清勁，有的寫得熱，有的寫得冷，——我們看到了這種的照相，往往不去管他照的是什麼東西，却把我們自己的情緒，去領略作者的意境；換言之，我們所得到的，是作者給與我們的怎樣的一個印象(impression)，而不是包造正陽門的工程師打給我們的一個樣子。譬如『雲淡風輕近午天』是個印象；你若說：『雲作灰白色，不甚綿

密；風力每秒鐘二公尺；時間爲上午十點三十五分』，這就  
是一篇死帳，還有什麼意趣呢？

○

然而我們並不菲薄寫真照相。我們承認寫真照相有極大的用處，而且承認這是照相的正用。但我們這些傻小子，偏要把正用的東西借作歪用——想在照相中找出一些『美』來——因此不得不於正路之外，別闢一蹊；而且有時還要胆大妄爲，稱之爲『美術照相』。

以寫真照相與寫意照相比，手腕有不同之處：寫真照相只須有得一個『術』（technique）字，而這術字却必須做到一

百分；寫意照相於術字之外更須有一個『藝』（*artistique*）字，——不過，術字不必到一百分，能有七八十分就夠；藝字却是不能打分數的：能有幾分就是幾分。寫真照相只須有工夫；寫意照相於工夫外還得有一點小小的天才。有工夫而沒有天才，不如早早罷手；有天才而沒有工夫，結果必至於眼高手低，空口說白話。

無意中寫出了『美』與『藝』『術』等字，真是阿彌陀佛，罪孽不淺！但因一時沒有別的適當的字可用，只得借用了。此外還有一個『畫』字，後文也要借用，其定義只是一幅有花紋的東西，並不必要用筆畫出來的。先此鄭重聲明，



免得冒了牌到地方廳去喫官司。

○

說到寫意照相，『清』『糊』二字就成了大問題了。三年前，光社展覽時，有位批評家對於某號作品，抽出自來水筆來得意洋洋的在批評簿上批了“Out of focus”三個大字，直把作者氣到了發昏章第十一。到近來，居然也有跑到照相館裏去照相的，說明要照得糊塗些，不要太清：這真有些『世衰道微，人心不古』了！

原來『清派』與『糊派』，不但在我們貴國，便是在鬼子國裏，也是直到今天還在打得頭破血流，人翻馬仰。而其

實，這種的打架真打得太無聊。只須把照相的門類分別清楚，大家儘可以相安無事。如果是寫真照相，就只有一個清字，糊一點便該打手；所以這個清字是絕對的，不是相對的。至於寫意照相，却要看作者的意境是怎樣：他以為清了才能寫出他的某種意境，那就是他的本事；他以為糊了才能寫得出，那也是他的本事。我們只能問他的意境寫得出寫不出，以及寫的好與不好；至於清與糊，應補自由己斟酌：他有絕對的自由。

○ 不過，就我的意見說，寫意照相中絕對的清是沒有的，

絕對的糊也是沒有的：有的是偏於清一點，或者是偏於糊一點；不過這兩個偏於之間，其距離可以有得十萬八千里！

何以寫意照相中能有糊的可能？這却要在原理上說一說：

第一，人的眼睛有兩隻，而照相鏡却只有一隻眼。以兩隻眼睛同時看一樣東西，因視線角度之不同，必定比用一隻眼睛看去略略糊塗一點（但若只用一隻眼睛看，就要比用兩隻眼睛看噢力一點）；不信你可以閉去一隻眼，用單眼對着無論什麼一樣東西看，其邊緣必定十分光銳；到用兩眼同看時，就可以和混得多。所以，若要畫面上所表現的東西和我

們眼睛裏所看見的一樣，必定要有相當的含混；若爲獨眼龍計，自然又當別論！

第二，我們看東西，只是看一個大概，並不像看顯微鏡一樣逐絲逐點的研究。所以，我們看見一個人，不必要數清了牠的一絲絲的頭髮才知道他是一個人；看見一棵樹，也不需要數清了它的一張張的葉子才知道他是一棵樹。若然一幅畫，把人的頭髮和樹的葉子都一絲絲一張張的表現了出來，它對於人與樹，當然是很忠實的了；但對於我們的眼睛，却並不忠實，因爲它所表現的，並不是我們所看見的。

第三，我們看東西，決不是不論遠近，都是一樣的清

楚：必定是愈近愈清，愈遠愈糊，中間可以一層層的分做了無數等。照相機就不是如此：你可以做到二三尺之內非常清楚，一到三尺以外就極糊；也可以做到遠處極清，近處反極糊；若是一味求清，也可以做到不論遠近都是絕對的清，——這種都與我們眼睛裏所看見的事物不符，即所謂不合『透視』的原理。若要做到合於透視的原理，就非在清糊之間加以研究不可。

○

上節從物理上證明糊的可以存在。若然我們只依據了這種的理論做去，則無論何人的作品，清糊的程度應當一樣，

或者是大致不離左右。事實上却又不是如此：前文說過，偏清與偏糊之間，距離可以很大。這又是什麼緣故呢？我說：這是美術上的安排，是脫離了理知而專屬於情感的一件事。

先說『線』。譬如我們畫一條很光很勻的線（有如同鴉嘴筆畫成的），無論是曲是直，看上去總是死僵僵的，沒有什麼意思的。若然拿枝毛筆，蘸些半濃半淡的墨水，在宣紙上隨意揮一筆，這一筆儘可以不成物形，却是活的，不是死的，看上去似乎中間含蓄着許多的意味，雖然連我們自己也解釋不出究竟是什麼意味來。照相雖然不是用筆畫成，其線條之是否合有意味，却是一件異常重要的事。若然你照得極

清極清，把所有的線條都照得整整勻勻，露筋見骨，人家看了，必定覺得全無意趣：所有的東西多直現在紙面，更沒有什麼紙背或紙外的東西可資玩味。若然照得糊一點，使所有的線條都不是枯瘦的而是豐腴的，畫中的事物，就可以由死板的變而為生動的；看的人也自然是餘味盎然，不再感覺到平直無聊了。

美術作品的意趣，在於以我自己的情感吸引別人的情感，即所謂同情之徵求。要達到這目的，在消極方面最重要的一件事，就是不要使人感到疲勞；而可以使人感到疲勞的，却不外乎兩件事：一是瑣碎，二是突兀。譬如一棵樹，

你把它一張張的葉子都照了出來，人家覺得零零碎碎，看不勝看，心上就討厭了。又畫面上此物與彼物之交界，只是濃淡間的轉移；其由濃入淡或由淡入濃，若然都是驟突的，人家看了，覺得滿紙都是鋒芒稜角，心上也很容易感到疲勞。要是糊一點，使瑣碎的東西消滅了而變為勻和，使鋒芒稜角藉着腴線隱藏了而變為含蓄，於以使人先覺得這幅畫沒有什麼討厭處，然後慢慢的來賞鑑它的好處，那就好了。

最後要問作者對於某一作品，所要表現的究竟是那一種意境。如果是靈秀的，蒼老的，蕭疎的，就應當偏於清一點；如果是樸茂的，濃重的，恐怖的，就應當偏於糊一點。



這裏面可以分做了無數的階級，只要作者善於斟酌就是了。

○

『善於斟酌』四個字，實在是清糊問題的總解決。把這句話解釋起來，就是：『按着物理上說，按着藝術的手段上說，糊不但可以有，而且必須有。不過，要是斟酌不當，就不能有得好結果。』有些人不知道糊只是造美的資料，而竟認做了美的全體，於是乎糊！糊！糊！直糊到一塌糊塗，這就糟不可言了！

○

就方術上說，糊可以分爲兩種：一種是『透視糊』

(*Flou perspective*)，是有層次的；一種是『美術糊』(*flou artistique*)，是全體一致，沒有層次的。

透視糊的好不好，只有在對光時可以做得着主。法國 Puyo 造的一種『風景鏡頭』(*objectif landscape*)，就我自己的經驗說，是個很好的東西，可惜不容易買得到，買到了也不容易用；而且要用這鏡頭，起馬要用六吋片，最好是八吋片，這對於一般非職業的照相家的經濟與勞力兩方面，都有點不大相宜。就普通的鏡頭而論，則以法國 Puligny 在二十年以前所定的一個公式最為簡便而切用。他以為不論鏡頭大小，若然把光圈的直徑收縮到 20 mm，則透視上的清糊，必

能恰到好處：小於這個數目的必定清得太多，大於這個數目的必定糊得太驟。准此推算，則二吋片的光圈應爲  $F. 3.8$ ，三吋片的應爲  $F. 5.5$ ，四吋片的應爲  $F. 6.8$  至  $F. 7.5$ ，五吋片的應爲  $F. 8$  至  $F. 9$ ，六吋片的應爲  $F. 10$  至  $F. 12$ 。（這只是就普通的風景而言，並不是所有的照相都可以如此。）

至於美術糊的做法，却以加用軟光鏡爲最好。我們可以在照相的時候加上軟光鏡；到印出之後，如果已經夠糊了，就照樣放大；如果還不夠，則放大時不妨再用一次軟光鏡；要是還不夠，還可以增加放大的倍數。有些人以爲對光時故意對錯一點，也是造糊的一法。這在放大的時候，亦許可以

用得；在照相時，恐怕焦點一錯，光中所含色素都要跟着錯，那就一定沒有好結果。

○

照相時的『曝露』，即所謂『開鏡門』，真是一件性命交關的事。曝露錯了，無論你用什麼方法補救，總補救不到數。不過，嚴格說來，絕對正確的曝露，是做不到的（亦許三五十次中能碰到一次，但只是『碰到』而已），而且就實際上說，也不必做到，只須做到近乎正確，已經很好。因為無論什麼片子，其感光力必有相當的『範圍』（latitude）；只須曝露的時間，在這範圍之內，結果就不會很壞。普通片

子的感光範圍必在半與二之間；換句話說，就是應當曝露一秒鐘的，你若減為半秒或加為二秒，結果還是相差不多；若然少於半秒或多於二秒，那就出於範圍之外了。

在這曝露一件事上，已有很多人用過了很多很多的工夫：做成專書的，做短篇文章的，造表的，造公式的，造特別器具的，總算起來，至少也總有一二百人罷。但到了實用時，這些東西的用處就很少：專書與文章，不能完全讀熟在肚裏；表與公式，一般人都不耐煩用（有時碰到了一樣東西，非用最迅速的手段不能照下來的，若等你三一三十一的算，到算好時，連那東西的影子也沒有了）；特造的器具，

用顏色玻璃的很靠不住；用感光紙的靠得住些，但就我個人的經驗說，究竟還不大便當。那麼，究竟該用什麼呢？我說，最好的方法是用經驗。你若預備犧牲十打片子，在這十打片子之內，你每照一張，便把曝露的時間仔細寫下；到洗出後，把所有的片子逐張研究，逐張比較；到十打片子用完，你的經驗一定可以批得六十分了；若能犧牲二十打片子，那就可以批到八十分以上。這是個一勞永逸的方法。

不過這種做品，說起來容易，做起來就很難：恐怕一千個人中，不見得能有一個兩個人有這樣的耐心。所以，就一般人而論，簡單的曝露表，還是必要的。而曝露表中最簡

單，我自己已經驗下來覺得很可以用的，却要算法國 Houdaille所造的一個：

分全年爲明暗兩季：明季從三月到十月，暗季從十一月到二月。

分物體爲三類：在陽光中者屬甲類，不在陽光中而受光強者屬乙類，不在陽光中而受光弱者爲丙類。

明季只用 F. 6.3 與 F. 9 兩種光圈，暗季只用 F. 4.5 與 F. 6.3 兩種光圈。

片子用普通的快片 (133 H. D.)；如用特別快片或慢片，應照數加減。

在這種條件之下的曝露的時間：

明 季		
	F. 6.3	F. 9
甲	$\frac{1}{128}$	$\frac{1}{64}$
乙	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{8}$
丙	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$
暗 季		
	F. 4.5	F. 6.3
甲	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{16}$
乙	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$
丙	1	2

這個曝露表是無論什麼人都可以在三分鐘之內記熟的；要是完全依着這個表照相，所得結果雖然未必很好，却總還可以對付；要是把表裏的數目當做折中數，應用時斟酌情



形，略爲加減，那就更好。可是，這又用得着經驗了。爲完全沒有經驗的人打算，最好是用吳郁周先生的曝露表；雖然稍稍麻煩一點，只要能不把你的片子白糟掉，也就很可以賠償你的辛苦了

○

有好多照相朋友都很忙，或者是很懶，所做的事，只是一個『扳』字；其餘的事，就完全交給別人去做。這實在不很好。至少至少，洗片子總不能假手於人。因爲片子的好壞，一大半是寄托在扳上，餘下的一小半，就完全寄托在洗上。洗手好，即使是扳壞的片子，也可以校正一點；洗手

壞，便連很好的片子也給糟蹋了。我並不說代人沖洗底片的商店都是要不得——他們的經驗總比我們多些——不過碰到買賣忙的時候，先生照顧不了，就不得不委之於學徒；要是學徒又倦了，把你的片子浸在顯影盤裏睡上一晌，到睡醒時然後啜嚙一聲取出，那就妙不可言了。而況要判斷曝露的時間的正確與否，最好是在顯影的時候，看影像現出之遲速與程序；要是人家替你把片子洗好了，你依據了片子去判斷受光的深淺，那就未必可靠。安見不是照得很好而洗壞了的呢。所以，洗與扳是相需爲用的：能扳而不能洗，猶之乎能識字而不能寫字。又如你要到內地去旅行，自己不會洗也非

常不便：不但曝露過的片子攪久了要壞，便是照了而不能立時看看，要到一年半之後才能知道是好是壞，這種的氣悶，也就有點受不了。

就我的經驗說，洗片子的藥，以 Rodinal 爲最好，而且最經濟，最便當；不過要洗得深一點：不然，到了定影水裏要減了一層，就太淺了。

○

許多照相朋友以爲要把人物照得好，就得有美人兒；要把風景照得好，就得有好景緻。這種的見解我實在不敢贊成。因爲我們的目的，是要造美，不是要把已有的美複寫下

來。

若然把已有的美複寫下來，而其結果居然是美，也就罷了。無如事實上竟不易佔到這樣的便宜：往往很美的美人，照到了紙上就全無美處；很好的景緻，到了紙上也竟可以變得亂七八糟，不成東西。其故由於眼中所看見的事物的美，與紙上所表現出來的影像的美，並不是一件事：換句話說，這兩種美之成立，所根據的條件是完全不同的。

要照得好相，第一要把目中美即紙上美的見解打破：取景時，不要相信自己的眼睛，不要相信 *finder*（因為它所代表的是目中的影像），所可相信的，只有一塊毛玻璃，因為

毛玻璃上的影像，卽是將來的紙上的影像。

依紙上美所應有之條件，以判斷毛玻璃上的影像的美不美，這是從事於寫意照相或美術照相的人千萬不可忽略的一件事。

○

究竟紙上美所應有的條件是怎樣？這就『一言難盡』了。

事物的影像，可以分析爲三種原素：一是形，二是光，三是色，——這三種原素本是不能分離的，現在把它分離開來，只是爲講說上的便利罷了。

色在美術照相中，並不十分重要；因為現在的顏色照相還很幼稚，不能在美術照相中佔到相當的位置；通常所謂美術照相，都是沒有顏色的照相；既然沒有顏色，自然在顏色上不必有什麼討論了。

不過也有兩件事應當注意：第一，在毛玻璃上看影像時，不要被顏色欺蒙了：不要說『好！顏色配合得真好！』要知道這種的顏色是不能留存的；你若不預先注意到這一點，到洗出來時必定大失所望，甚而至於一張片子完全沒用。所以在毛玻璃上看影像時，應當牢記着『色即是空，空即是色，』專在形與光上用工夫。

第二，照相中只有黑與白，所以無論什麼顏色，到了照相中不變爲黑，即變爲白。不過，在我們眼睛裏所看見的顏色，藍近於黑，黃近於白，紅<sup>也</sup>趨於兩者之間。到了照相裏，却變做了藍近於白，紅與黃都近於黑。這是紙面上所表現的，同我們眼睛裏所看見的衝突了。要免除這弊病，應當用『正色片』，再在鏡頭上加用黃玻璃罩；有一種不用罩的正色片，用起來很便當，不過價錢貴些，而且在中國也不容易買到。

○ 形是畫的骨子，光是畫的命脈。要是一幅畫中，只有形

而沒有光，這一幅畫就變做了死的。所以照相不但要善於取形，而且要善於取光。但是，如果沒有形，光就無從附着；所以形的研究，更在光的研究之前。

形是線的集合體：把無論什麼形拆開來看，只是幾條線便了。線有垂直線，水平線，斜線，曲線四種；一幅畫中所用的線，必略有所偏：房屋和樹木是偏於垂直線的，草原和海洋是偏於水平線的，山坡和屋頂是偏於斜線的，人像和動物是偏於曲線的。

偏於垂直線的畫，往往宜於直幅；偏於水平線的畫，往往宜於橫幅；偏於斜線與曲線的，橫幅直幅都可以。



但是，所謂偏於某種線，並不是說畫幅中某種線的分量最多，却是說某種線對於我們的刺激力最大：譬如一幅畫中，有許許多多的樹木房屋，垂直線可以說很多的了；但假使中間有一條S形的路，我們看上去，必定首先看見了這條路，然後才看見樹木和房屋；那麼這一幅畫，就只能說是偏於曲線的，或者說是以曲線為主線的。又如海面和海中的波紋，都是水平線，或者是近於水平線的曲線；但假使畫幅中有一隻很大的船，上面的桅杆，下面的倒影，都非常刺目，我們就應當說這一幅畫是偏於垂直線的，或者說，以垂直線為主線的。

○

垂直線，水平線，斜線，可總名之曰直線。直線的好處，可以使人振作精神；其壞處，乃在陷畫境於呆板。聯結直線而成的折線（*zigzag*），要是不很複雜而安排得好，却可以別有一種風趣；否則稜角太多，易使人感覺疲勞而生厭惡。

要之，直線在畫幅中所佔的分量，雖然可多可少，却不宜多到十分之十；至少至少，也應該有一兩分的曲線去補助它。但曲線不必是顯的，有時候也可以用隱的：例如把許多斜線排成一個輻射形，或把許多平行的水平線排成一個馬蹄

形，看畫的人雖然沒有看見真正的曲線，腦子裏却得到了曲線的印象，而且亦許還是很好的曲線的印象。

反之，十成之十的曲線，却可以構成很好的畫，不必有藉於直線的幫助。不過在一幅全用曲線的畫中，略略參進一兩條直線去，也可以增加不少的趣味。

○

這樣一說，就要說到『陪』『襯』兩字了。

前文說過『主線』這個名詞。陪與襯，是對於主而言；  
敬有主線，即有陪線，有襯線。

陪就是重複，襯就是相反，譬如主線是垂直線，主線安

排定了，別在一適宜之處作一條次要的垂直線，那就叫做陪線；若然不是垂直線而是水平線，那就叫做襯線。

垂直線以水平線爲襯線；水平線以垂直線爲襯線；斜線近於垂直線者，以水平線爲襯線；近於水平線者，以垂直線爲襯線；近於四十五度者，水平線與垂直線均可作襯線。

曲線得取相宜之直線爲襯線；直線亦得取相宜之曲線爲襯線。

曲線亦得取曲線爲襯線，但方向必須近於相反；若然近於相同，那就是陪線了。

○

所謂陪線或襯線，其所處地位以及給與吾人的刺激力，與主線相較，應處於次要的一個階級上；若然過於這一個階級，那就是一幅畫中有了兩條主線了；若然不到這一個階級，它就不能算得陪線或襯線，只能打在『散線』裏算。

一幅畫中有了兩條主線，就要破壞畫幅的『單純』(Unity)；若然只有一條主線，其餘都是散線，算不上陪線或襯線，則主線太孤單，決然站立不穩。這都是『章法』(composition)上的大忌。

所以一幅畫中，除主線之外，至少必須有一條陪線或一條襯線；若能兩者兼有，那自然更好。但陪襯線也不宜太

多；太多了要使畫面龐雜，不成其爲章法。

○

講到章法，最要注意的是畫主 (Sujet principal)。

畫主就是畫幅中最重要的一件東西；所謂重要，是說它在全畫中，處於最重要的地位，而又最能吸收觀者的趣味。

但「一件東西」的「一件」二字，應當活看：有時是一件，有時却是許多件的合體。譬如一棵高大的樹，我們可以認爲一件東西而當做畫主；但如三五棵樹叢生在一起，我們看上去，只覺它叢生得有趣，合成了一個美的總體，並不像植物學家一樣把它一棵棵的分析出來看，這也就應當認爲一

停。

有時候，並不是一件完全的東西而只是一件東西的一部分，在畫幅上也可以認爲一件東西而當作畫主；例如照半身人像，或者是單照一個很大的頭，眼睛便是畫主。

○

畫主既然是一件東西，換句話說，就是線所構成的物形。但畫主與主線是兩件事，不能彼此相混。

有時候，畫主與主線可以併而爲一；例如以一棵高大的樹做了畫主，而同時這一棵樹的垂直線，就兼做了畫中的主線。有時候，畫主與主線可以分而爲二；例如海面上有兩隻

鷗，主線是海面的水平線，畫主却是鷗；又如半身人像，主線是人身的垂直線，畫主却是兩隻眼睛。

○ 一幅畫中，只能有一個畫主，不能有得兩個。譬如兩隻石獅子，你若把它端端正正一邊一隻的照下，那就不能算得有章法；必須換一個位置，使一隻近些，一隻遠些，到了畫幅中，一隻大些，一隻小些，大的作爲畫主，小的作爲『陪從』（Subordonné），這才略略有些意思。

○ 畫主是最能吸收觀者的趣味的東西，所以在造畫時，應



當極意斟酌，使它能享受畫面上最好的權利，使全畫的精神，完全集中在它身上。

有時候兩件東西碰在一起，似乎彼此都可以做得畫主的，作者應當毅然判斷：究竟取那一個。若然遲疑不決，以爲兩者不妨兼取，其結果必至於兩敗俱傷。

譬如有一棵很美的樹，其附近處有一條曲線形的路，你若要以樹爲畫主，就應當找到一個位置，看上去能把樹的美完全發揮出來，路的美不美，却不妨看做第二件事；反之，你若以路爲畫主，就應當掉換一個位置，把它的曲線美安排到了最美的一步，然後再去顧到樹。

風景帶動物（人或禽獸），是風景爲主而動物爲從；人物帶風景，是人物爲主而風景爲從。這兩種畫的作法完全不同；若然一面要顧着風景，一面要顧着人物，實做『物華天寶，人傑地靈』八個字而無所偏重，結果是『戴了石臼跳鐘馗，喫力不討好。』

○

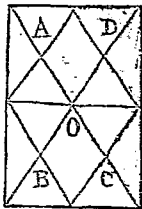
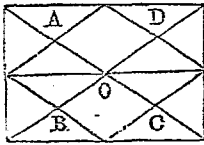
畫主在畫中，應佔有最好的地位。地位的好壞，可以分作兩方面說：

第一，就遠近說，我們可以把畫中所表現的形象，分作近，中，遠三層（這是最粗略的分法）。畫主的位置，通常

都在近層或中層上；也有在遠層上的，不過要安排得好。

第二，就幅面說，有『強點』，有『弱點』，畫主應當避去弱點而處於強點之上。

強點是最容易受到觀者的注意的一點；弱點適得其反：是個最不容易注意到的地方。弱點在畫幅的正中央；強點在中央點與四角的半中間。如圖，O為弱點，A B C D均為強



點。強點之中，似乎右邊的 D C 兩點，比左邊的 A B 兩點又要強一點。這裏面究竟有什麼道理，是沒有方法可以解釋得明白的；亦許因為人的眼睛，不生在中央而生在兩旁，所以注視兩旁的成分，比注視中央的成分多一點；又因為平時做工寫字，用右手多於用左手，從而右目較左目為發達，所以兩目同時看在一紙上，右目所得到的印象，比左目所得到的要濃一點。

但是，我所說的強點弱點，只適用於我們這種不登大雅之堂的照片；若然有什麼盛舉，如紀念會歡迎會之類，要照相，當然要請闊老先生坐中央，嗚呼！此亦天經地義也！

○

半身人像中無所謂近層遠層，只須對光時注意着兩隻眼睛就是。眼睛的位置，多少總要偏於上半幅一點，不要恰恰在上下間的平分線（即橫中線）上；至是否在左右間的平分線（即直中線）上，却沒有多大的關係；不過偏左的時候，眼光必須向右注；偏右的時候，眼光必須向左注；若然眼光是正的，眼睛的位置却是偏的，那就不能保持畫面的『均衡』（*equilibre*），看畫的人就有『不穩固』（*instabilité*）的感覺了。

○

風景畫的地平線或水平線，不應在畫幅的橫中線上，總要高一點或低一點。高於橫中線的，全畫的氣息可以高偉些，但太高了要不穩固。低於橫中線的，在穩固上不生問題，不過有時不免有平庸的氣息；而且不宜太低：如將全畫上下間分作三等分，則近底的一條等分線，最適宜於地平線或水平線；如分作四等分，則近底的等分線，便是地平線或水平線的最低界；若比此更低，畫面上就要有窪陷的氣息了。

如果是左右平分的景物，就應該取偏一點的景，不宜以景物的中心，置於直中線上；因為『衙門八字開，有理無錢

莫進來』，是世間最討厭的事。

○

上面說過『陪從』這一個名詞。陪從是對於畫主而言；陪從的作用，第一是免除畫主的孤單，第二是保持畫面的均衡。所謂均衡，是說把全畫面上的東西放在手裏等，其重量應當各部調勻，不要這一部分失之太輕，那一部分失之太重。我們知道畫主的重量是很大的；它的位置，又不在畫幅的中央而在一旁。所以，他若偏於甲面，乙面就覺得太輕了。必須乙面上也配上一個或幾個次要的東西，然後重量才能相稱。但何以不用等要的東西而用次要的呢？因為兩個等

要的東西放在一起，就是一幅上有了兩個畫主了。兩個不等的東西又何以能保持均衡呢？因為畫面上的均衡，不是天平式的而是秤式的。

畫主與陪從，不必是同類的東西，却也不能相異得太離奇。譬如是一間破陋的古屋，旁邊站着個時裝的美女；或者是一叢濃豔的牡丹，旁邊有個灰衣大哥在那兒大罵『他媽的！』或者是一株清勁的梅花，有位翎頂輝煌的老爺打着道子來看，——這就不倫不類，破壞了景物的調和了。

○ 畫主與陪從之外，餘下的零碎東西，可總稱曰『附從』。



不論畫主，陪從，附從，對於畫面總擔負着『團結』的使命。所謂團結，亦即前文所說過的『單純』：畫中影像雖多，而主要的意趣，却只有一個；換言之，即畫中事物，彼此間都應氣息相照，而成爲一『局』。若然一幅中有兩個局，我們把它切了開來，還仍舊可以各爲一局，這就不能算得有章法。

反之，一局不完，也不能算得有章法。局的完不完，可以看畫的人的眼光の起止爲標準。我們看畫，總是從畫主看起，漸次以及於畫邊。假使畫邊有一個人或一件東西，其氣息向外而不向內，我們看到那里，意境就不免被它拉到畫外

去而不能停止於畫中，這就是一局不完。又如畫中有一條路，其一端從我們的近身處起，漸漸的蜿蜒入畫中，我們看起來，當然依着這方向看去。若然它的彼一端，並不在畫中消滅（消滅謂遠至不可見，或被一叢樹遮去了），而仍舊從別一邊緣走出畫外，我們的意境，也不免跟着它到畫外去，這也是一局不完。這類的例，舉不勝舉，只能隨時體味。

○ 還有一件章法中很重要的事，我們可以套用『清黨』的名詞而稱之曰『清畫』。

清畫中包含着兩種職務。第一種是排除沒中用的東西。

畫中景物，總是愈簡單愈好；所以一幅畫，只要採取幾件重要的東西，使賓主安排得妥當，便算完事；零零碎碎的不相干的東西，不妨一概割棄。第二種是排除要不得的東西。世間事物，本來是無論其本身之美醜如何，都可以用美術的手腕製造爲畫中美的；但也有幾種東西，本身並不甚醜，到了畫中，却變做了奇醜不堪，簡直是要不得。據我的經驗，廣告牌與電桿，應當歸入此類；最近又覺得高粱也很討厭。但別人的意見是否與我相同，却不得而知。

○ 光是畫的生命；若然依據章法，將各種景物安排得很

好，而不能採取適當的光，這一幅畫還仍舊是死的。

就方術上說，光可以分爲兩種：一種是玻璃棚裏的光，可以用人工調節變化的；一種是室外的天然光，不能調節變化，只能斟酌採取。

處分玻璃棚裏的光，另是一種技術，今且不說；至於室外的天然光，却應避去頂光（即正午的光）直光（即與鏡頭同一方向的光）反光（即正對鏡頭的光）三種而用斜光：最好的斜光是四十五度，即上午八九點鐘或下午三四點鐘的光。但是，這只爲謹守繩墨的先生說法；也儘有人用人家所不用的光而出奇制勝。

但無論是謹守繩墨也好，是出奇制勝也好，在光的研究上，總要顧到『參錯』與『調勻』兩件事。

所謂參錯，是說畫面上應當有黑處，有白處，不能一套板的平均；所謂調勻，是說畫面上雖然有黑處，有白處，而這黑與白間的精神是融合的，是一致趨向着美而造成一個美的總體的，不是各管各的帳而鬧得亂七八糟的。

參錯與調勻，應當從大處着墨，不應當零碎；零碎了就要變成拍賣旗，甚而至於變成滯臉麻子！

○

研究光的配合，最扼要的方法是先在畫面上定出一個主

光（一塊大黑或大白）；主光定了，再找陪光與襯光（主光爲黑，則陪光爲黑，襯光爲白；主光爲白，則陪光爲白，襯光爲黑。陪光與襯光的面積及濃度，總要比主光差一點。）一幅畫中的光，如果能有一主，一陪，一襯，已就很好；陪光與襯光多一點不要緊，主光却與主線和畫主一樣：只能有一個，不能有兩個。

○

光有軟硬。黑白間的距離大者爲硬，小者爲軟。硬光可以喚起精神，軟光可以增加韻味。但太硬了可以使畫境陷於乾枯，太軟了也可以造成混沌的境界而使人不快。

光有深淺。黑的總量多者爲深，少者爲淺。深光的趣味濃郁，淺光的趣味輕靈。但太深了近於臃腫，太淺了近於鬆懈。

光的軟硬深淺，也和景物的清糊一樣，只是作者意境中的事，不是方術或規律所能限定的。

○

豈特軟硬深淺清糊而已，寫意照相的總體，就完全寄附在作者的意境之內：必須先有了意境，然後才可以把方術規律拉過來，做個參考；否則無論方術如何高妙，規律如何精嚴，你只能死板板的依着它做，做到完了你還不知道你自己

在那里，怎還能說這一幅畫是你的！

所以，所有的方術規律，只宜置之一旁，略備顧問，不必依樣畫葫蘆，做到絕對或完全的地步，若然你真能把你的意境表現得好，便在這上面欠缺一點，也全不打緊。

○

開了這麼一大套的話匣子，可以趕緊『收攤』了！且抄一段故事下來做個尾聲。

『葛延之在詹耳，從東坡遊，甚熟。坡嘗教之作文字，云：「譬如市上店肆，諸物無種不有，却有一物可以攝得，曰錢而已。莫易得者是物，莫難得者是錢。今文章，詞藻事



實，乃市肆諸物也；意者，錢也。爲文若能立意，則古今所有翕然並起，皆赴吾用。汝若曉得此，便會做文字也。」

○ 蘇老頭兒想來不見得會欺我們的罷。

再抄一段：

「嘉靖初，南京守備太監高隆。人有獻名畫者，高曰：「好好！但上方多素絹，再添一個三戰呂布最佳。」人傳爲笑。沈石田送蘇守五馬行春圖，守怒曰：「我豈無一人跟着耶！」沈知，另寫隨從者送入，守方喜。沈因戲之曰：「奈絹短少，畫前面三對頭踏耳！」守曰：「也罷也罷！」」

我們雖然不要把作品送給閻人看，而這一類的倒霉事，却也儘有機會可以碰到。碰到了怎樣呢？『也罷也罷！』

（附言）有許多人以為照相是模倣圖畫的，這實在是個很大的錯誤；至少至少，我個人總不願意這樣主張。因為畫是畫，照相是照相，雖然兩者間有聲息相通的地方，却各有各的特點，並不能彼此摹倣。若說照相的目的在於倣畫，還不如索性學畫甘脆些。

一九二七年十月初版發行  
一九二八年四月再版發行

◇半農談影◇

實價大洋三角  
(外埠酌加寄費)

著作者：

劉半農

發行者：

開明書店

總發行所：

上海望平街  
開明書店

有著作權  
翻印必究

