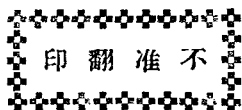


中華民國十七年七月出版

構圖法ABC (全一冊)

〔平裝五角 精裝六角〕

(外埠酌加郵費匯費)



發行所

上海四馬路

世界書局

著者 豐子愷
出版者 ABC叢書社
印刷者 世界書局
發行者 世界書局

A B C 叢書發刊旨趣

徐蔚南

西文 A B C 一語的解釋，就是各種學術的階梯和綱領。西洋一種學術都有一種 A B C；例如相對論便有英國當代大哲學家羅素出來編輯一本相對論 A B C；進化論便有進化論 A B C；心理學便有心理學 A B C。我們現在發刊這部 A B C 叢書有兩種目的：

第一 正如西洋 A B C 書籍一樣，就是我們要把各種學術通俗起來，普遍起來，使人人都有獲得各種學術的機會，使人人都能找到各種學術的門徑。我們要把各種學術從智識階級的掌握中解放出來，散遍給全體民衆。A B C 叢書是通俗的大學教育，是新智識的泉源。

第二 我們要使中學生大學生得到一部有系統的優良的教科書

或參考書。我們知道近年來青年們對於一切學術都想去下一番工夫，可是沒有適宜的書籍來啓發他們的興趣，以致他們求智的勇氣都消失了。這部ABC叢書，每冊都寫得非常淺顯而且有味，青年們看時，絕不會感到一點疲倦，所以不特可以啓發他們的智識慾，并且可以使他們於極經濟的時間內收到很大的效果。ABC叢書是講堂裏實用的教本，是學生必辦的參考書。

我們爲要達到上述的兩重目的，特約海內當代聞名的科學家、文學家、藝術家以及力學的專門研究者來編這部叢書。

現在這部ABC叢書一本一本的出版了，我們就把發刊這部叢書的旨趣寫出來，海內明達之士幸進而教之！

一九二八，六，二九。

例言

一 畫家布置一幅畫的時候，心中有一種自然的法則，但是不說出來。本書就是猜度畫家的心理，把他們的美的表現的手法分析，歸納，而作系統的解說，以供初學者的作畫的一助。

一 但美的方法究竟不能憑空說理，故本書中列舉許多西洋名作的實例，以為說明之助。但因限於篇幅，只示略圖，不能製較大之圖。故欲欣賞較完全之名作之構圖者，宜參看拙編西洋美術史（開明書店出版）。

一 本書中凡引證西洋畫家，皆附註解，略敘其人與其作風之大概。但極簡略，如欲詳知者，仍須參看西洋美術

史。

一 本書第二三兩章譯自石川欽一郎，第四章譯自黑田重太郎。然皆經刪節，更易，目的在於說理明瞭，不求文句與原文相符。又註解非原文，係編者所加入。

戊辰小暑後編者識

目次

第一章	序說	一
第一節	構圖與日常生活	一
第二節	處女畫布	七
第三節	多樣統一	一一
第四節	黃金律	一五
第五節	「晚餐」研究	一九
第二章	畫面的位置	三〇
第一節	線的位置	三三
第二節	形的位置	三七

第三節 明暗與色彩的位置……………四六

第四節 位置的應用……………五一

第三章 構圖法……………六〇

第一節 線及形的性質……………六二

第二節 明暗的調和照應……………六九

第三節 美的周圍線……………七六

第四節 畫面的均衡……………八四

第四章 構圖論……………一〇一

構圖法 A B C

第一章 序說

第一節 構圖與日常生活

構圖，Composition，好像是美術上的專門的術語，與普通人沒有關係；其實我們在日常生活中常有練習構圖的機會。乘在火車裏的時候，眺望車窗外的風景在每一個牕格子裏刻刻地推移變換，一定是誰也感到有興味的。當這種風景——山，水，雲，樹，田，屋，橋，船等——在各長方形的牕格子裏不絕地推移變換的時候，偶然某牕格子裏於極短暫的時間內現出一種非常安穩妥貼而美麗的配合來，也是常有

的事。例如某臆格子在某瞬間內所截切的一塊風景中恰好是一座山，一株樹，一間茅屋，旁邊一座小橋，而布置得非常得當的時候，這就與一幅繪畫或一張美術的照相一樣地可以惹起我們的美感。我們不妨把這窗格子當作一張畫圖紙，把截取在這窗格子內的景物當作是我們所描出來的風景畫。這樣，乘火車就是構圖練習的很妙的機會。所以我說乘火車是很好的構圖法先生，讀一冊構圖法，不如乘一回火車為有效。

再舉一個日常生活上的例：即繪畫的構圖，可用房室的布置來比方。一室之中，門的位置，桌的位置，椅的位置，安排得適當，可使住在室中的人感到安穩，愉快。這與繪畫中的構圖道理相通。一張畫倘然構圖不良，無論其各個物象

的描寫如何精細，色彩如何美觀，筆法如何雅潔，在全體總不能成爲一幅好的作品；反之，各個物象的描寫即使粗率，色彩與筆法即使有缺陷，而全體的位置優良的時候，其畫終是佳作，不過有些硬傷而已。房室的布置也如此，洋房與紅木的家具，倘布置得不好，不及茅屋與板櫪。茅屋中的粗陋家具，倘布置得適當而調和，很可使人心安住（*repose*）於其中。我往往在友人們的家中發見其巧妙諧美的布置，心中非常讚嘆。這等友人雖然沒有描過畫；我覺得個個是真的畫家。

再舉一種對於繪畫切近一點的例，便是現在流行的照相了。

照相的最重要的條件，就是構圖。因爲這東西雖然有時爲保留肖像或實景的實用的目的，但當其裝入畫框內，懸在

壁上的時候，是與繪畫同樣的一種室內裝飾，決不是像火車站裏的竊賊照相的目的僅在認識顏貌的。照相的構圖，就是照相裏面所收容的人物風景的形狀位置的講究。其他配光等，例如某種風景以輪廓清晰分明爲宜，某種風景以明暗混和爲宜，也是一種美的條件，但決不及構圖的重要。因爲一幅照相所以能給人以滿足安定之感的，全在於第一印象。而照相的第一印象，因爲其沒有色彩的緣故，常在於構圖。我覺得照相商人的作品，好的很少，他們都不識「空間美」而專以「肖似」「清楚」爲目的的。中國初有照相的時候，照相構圖最普通的格式有兩種：其一是半身肖像，用方額或圓額，頭的位置放在中央，下方露出胸部，這種構圖很不容易排得出色，但同時也最少犯大毛病。其二，全身肖像，舊式照相，中

央放一茶几，茶几上規定放自鳴鐘，水烟筒，下方規定一隻痰盂。坐在椅子上的人規定架起脚或手拿書而眼看前方。然新式的已用種種背景，當然不復是這樣的了。但是他們的興味都在於「實用」（肖似）與「好奇心」（例如用海中的背景，飛艇的背景），對於空間美依然是漠然的。其實照相上要留心構圖，是全不費力的事。爲要表明這一點，舉一例如第一圖。這是我的友人的照相。照相館所原定的大小如虛線所示。然而這構圖非常不好，不但上面無用的空地太多，且主要物象的人沒有擺得穩定，無論沖曬得何等精工，總不能使人安心滿足。現在我用一塊厚紙，中央翦出一長方格，在這照相上割取另一種部位，即如圖中實線所示，就覺得位置妥當起來，不但人物穩定，連背後的地也忽然顯示有機的效用，

不復似前之僅為無用的餘剩的空地了。這顯然是這照相因位



圖 1.

置的一變而忽然由「缺陷」變成「圓滿」，忽然由「殘廢」變成「健全」。這位置的一變，其實是全然不費工本的，極簡便的一種手續。照得好，晒得好，洗得好，裝潢得好，都是費工本的；只爲了缺

了「位置擺得好」的一種最不費工本的手續，致使全幅不健全，而沒却其他一切費工本的工作，是何等可惜的事！

上面舉了三種日常生活中的關於構圖的例話，構圖的大意已經可以明白了。次更進一步，直接就繪畫的構圖概說一

說

第二節 處女畫布

構圖，在中國畫法上叫做「經營位置」，為中國畫方法之一。這就是畫面的空間的分割的意思。繪畫是空間藝術，當然注重空間，即畫面。在圖畫紙上，一條，一塊，一點，均有其價值與效用，決不許隨便伸縮。這猶之時間藝術的音樂，當然注重其時間，即拍子歷時的長短，不容隨便延長或縮短。故凡畫中的「空地」，都是畫面的形象，塊塊有其作用，即塊塊是有機的。這「空地」叫做「背景」(Background)。背景不是無用的，餘剩的荒地，乃是陪襯主要物體，顯出主要物體的，猶之音樂上的伴奏者，也猶之官員後面的隨身護兵，不是閑人，是保護這官員，侍候這官員，為官員增威嚴的有用

的人。

普通學校的學生或一般人，對於這點每多根本的誤會。所以例如教學生畫幾隻蘋果，他們的意思以為只要在紙上表出幾隻蘋果，形狀不誤，數目不錯，用筆工整一點，就算已經成功一幅畫。而對於紙上的地位，全不講究，狹窄一點也不妨，多空一點也不在乎。一般人看畫，也都只要求形狀不誤，數目不錯，與用筆工整。這是對於繪畫的根本的誤解。要知繪畫是空間藝術，繪畫的生命全然寄托在空間上，即繪畫的美不美全視空間劃分的得宜與否而定，豈容任意伸縮位置或多留空地。在圖畫紙或油畫布上，沒有無用的地位，即沒有所謂「空地」。蘋果四周的餘地，不是無用的空地，是對於主物的蘋果有伴奏隨護的作用的「背景」。構圖恰到好處，

紙的四邊不能伸縮一點。倘把牠一邊裁去一條，竟能使其畫頓然減色。反之，不恰好的畫在一邊上裁去一條紙，而其畫忽然增色的也有。這是研究繪畫者所常常經驗的實情。故畫家作畫的時候，最初對於一片白紙（或畫布）要有「慘澹經營」的苦心。一片白紙猶之一片靜止的水，第一點落筆，猶之在水面上投一粒小石子，全水面立刻以這小石子為中心而成波動。論畫者稱這未經落筆的畫面為「處女畫布」(toile vierge)。

第二圖表示畫家的慘澹經營的心在畫面上的活動狀態。在一張處女畫布上，第一點落筆，即影響於其四周各地，使純潔而完全的畫面忽起分裂的作用。這時候畫家的心不絕地往來於從這點到其四周的中間，同時混沌的畫面就開始變成大小不同的各鄰而表示一種意味。即立刻像協和音地作成一

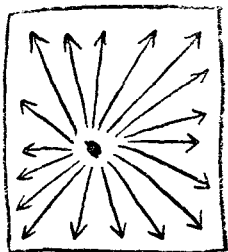


圖 2.

個和弦，而顯出畫面的諧調來。一般人往往不注意這一點，他們以為一點只佔據一點的地位，與這一點以外的「空地」無關係。這是一向沒有注意於「空間」的妙用的緣故。

中國論畫者，謂一點着墨，即包含全體。即在第一點中早已暗示全局，故其畫非常團結，渾然一氣，無可增減。所謂「增之一分則太長，減之一分則太短，施粉則太白，塗朱則太赤，」用以形容構圖圓滿的畫最為適當。所以最初的落筆，要非常的苦心。畫家胸中先有了靈感，靈感的具象化漸漸成熟，然後向畫面落筆。畫家能從「大處着眼」，其氣支配全畫面而不拘於一隅。故其所見的一點自然不是單獨的一點

而為全體中的一點。故在構圖完美的畫中，一點，一筆，均與全體的諧調上有專司的職能，不能任意改變或添刪。名作之所以不能增減一筆者，理由就在於此。諧調的畫面，即美學上所謂「多樣統一」的境地。多樣統一者，就是各塊，各線，各點，大小，形狀，性質各異，而全體却又融合為一。講得奧妙一點，就是佛學上的所謂「一多相」，所謂「一即二，二即一」。這在藝術創作的心理上叫做「個中全感」。

第三節 多樣統一

多樣統一，即 *Unity in Variety*，即構圖欲其多樣，又欲其統一。二者似乎是矛盾的。即上節所述「一即二，二即一」，「個中全感」，更明明是矛盾的話。這是因為藝術意識根本地與普通思想不同，含有微妙而不可言喻的至理，矛盾就是

其一種。這在藝術創作的心理上叫做「Antinomy」即矛盾的意

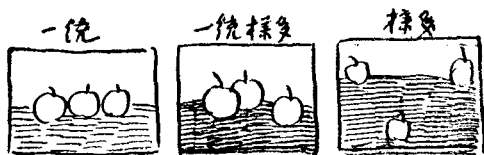


圖3.

思。在文學上，這非常顯明，例如「甘美的憂愁」(Sweet sorrow)「哀傷的放佚」(Luxuries of grief) 都是表面上相矛盾的。藝術上所以有這種心理的原因究竟何在，不是現在所可闡明的事，現在不過表明多樣統一為藝術上的「矛盾」之一種。

試看第三圖，研究三隻蘋果安排在一畫面中的位置。多樣而不統一，則散漫；統一而不多樣，則死板；既多樣而又統一，方發生美感。要變化中有規律，規律中有變化，方合於美的法則。古人所謂「和而不同」，與我們現在所說的「多樣統

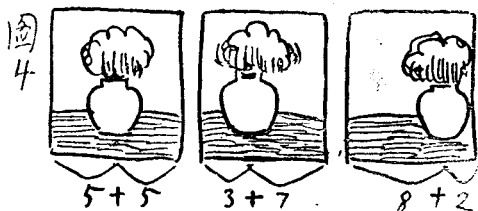
「」有共通的意義。

所以作畫的時候，畫中的主要物體往往不可放在畫的正中，而宜乎放在比全畫的中心點稍偏左或偏右的地方。又風景中的地平線或靜物畫中分割畫為上下二部的桌邊的線，也不可放在正中，而宜取稍偏高或偏低的位置。然而過於偏了，接近於左右的邊上，或上下的邊上，又不好看。這是因為前者（放在正中）是統一而不多樣，後者（過偏於上下或左右）是多樣而不統一。稍偏的方合於多樣統一之理。

然而稍偏的「稍」字過於含糊不明，為要講得明白一點，不妨假立一種比例數字。然而這是為說明上的方便而設，藝術品的構圖決不是可以按數學公式而機械地作出的。

形的諧和，也有一定的規律，即凡主要物體在畫面的位

置，須避去五加五的比例，而取用六加四或七加三的比例。



個音合奏起來，非常諧和，即和聲學上的所謂「長三和弦」。

但過於變化，例如八加二或九加一的比例，則又相差太多，不能諧和。（參看第四圖）這與音樂上的「協和音」完全同一道理。在音樂上，數個振動數比例為整倍的，或倍數簡單的音，合奏起來很諧和，稱為「協和音程」。例如 do mi sol 三音為協和的「和弦」。因為 do 的振動數為一百二十八。mi 的振動數為一百六十二，與 do 為五與四之比。sol 的振動數為一百九十二，與 do 為二與三之比。這等比例倍數都很簡單，然而又不完全相同，所以這三

反之如 do 與 re，其振動數比爲八比九，過於複雜，故這二音不能協。這與第四圖所示的道理是同樣的。然而其根本的道理仍在於「多樣統一」。卽五加五是統一而不多樣，是呆板的。八加二是多樣而不統一，是散漫的。六加四或七加三，則數目不同而相去又不遠，卽多樣而又統一的，故爲合於美的法則。

第四節 黃金律

「黃金律」(Golden Law)，就是應用這個比例的。我們平常所見的西洋畫，無論橫的，直的，皆作長方形，沒有作正方形的。這長方形的兩邊的長短，有一定的比例，不是任意裁定的。這比例卽「大邊比小邊等於大小兩邊之和比大邊」。

- 用公式表明如下。

$$a : b = (a + b) : a \quad \text{但 } a > b$$

計算起來，這 a 與 b 不是整數。然而我們並非嚴格地研究數學，極微的數目的相差，在肉眼的感覺上是辨不出的，故不妨說黃金律的兩邊的比例大約是六比四，或三比五。這在陳道望先生的美學概論中詳說着。現在摘錄數節如下。

「我們常於物象有着比例底要求。在這比例中間，究以具備怎樣條件的為最好呢？德人蔡辛克 (Adolf Zersing, 1810-1876) 曾提出所謂黃金比例 (golden section 亦稱黃金分割)；以為黃金比例是美的效果最大的比例。……例如一張名片，就以那長邊與那短邊底比例等於那長短二邊之和與那長邊之比的兩邊為最適宜；假若長邊為五寸，短邊便該是三寸；長邊為二寸，短邊便該是一寸二分五釐。人體上比例底問題原本早

就有人在藝術上想到；但更一般地研究比例底問題而建設了所謂黃金比例的，如前所述，實爲蔡辛克。依蔡辛克實驗的結果，以爲藝術品上不必說，就是在天體上或自然物上，也都可以應用它。在動物界中，人類底身體上更其可以應用它。將人體分爲上下兩部，則不但以臍爲界上下部有着黃金比例，即上部從頭頂到咽喉，從咽喉到肚臍，下部從肚臍到膝蓋，從膝蓋到腳掌，也都是有着所謂黃金比例的。

「但這種的比例雖或自然地現於種種的事物上，或由藝術家無識地現于種種的作品上；如果一定要將這比例去規律一切事物底比例，却也未免是一種膠柱鼓瑟模樣的蔽塞之見。因爲比例底要求，一半由於生理，一半也是由於心理的。心理不同，比例也便可以不同。即如建築，或尙剛健，或尙優

雅，或尙華貴，好尙如有不同，建築物各部底比例自然也就不能沒有種種的差異。一定要膠柱鼓瑟地，執着統計底結果底一端以規律一切，大抵是行不通的。不過因爲它是適中的，就把它當作一個重要的比例，却也是當然之至的事。」

故可知「黃金律」，「多樣統一」，都是「適中」的，並非斷然劃一的數學上的定理。只能用爲美的理由的說明上的一助，却不能拿來當作作畫的規矩或秘訣。所謂「適中」，換言之，就是「自然」。畫家能體得這個自然之理，故隨手畫一長方形，無不合於黃金律。就是非畫家的普通人，雖不能能動地作出，但因爲好美之心是人人所有的，故也能受動地感得。所以名片，信紙，信壳，書籍，匣，窗，櫥等，人都歡喜按照黃金比例而作，就爲了牠是合於「自然」的緣故。

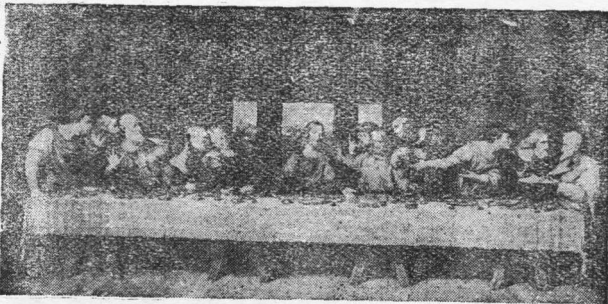
構圖，講到究極的道理，也不外乎「自然」二字，實在沒有一定的方法。「構圖法」不過舉一隅，全靠讀者自己去「反三」了。

第五節 「晚餐」研究

論繪畫而用比例，列公式，而憑空講理，實在太不自然了。要自然一點，還是提出幾幅名作來研究。講到圖畫的名作，我要先舉在構圖上為近代繪畫的先驅的「晚餐」。

歐洲文藝美術曾盛於紀元前的古代希臘，後來衰微。到了十五六世紀而復興，這時期就名為「文藝復興期」，即所謂 Renaissance。造成文藝復興的時勢的，有三個英雄，即達那獨 (Leonards)，米侃朗琪洛 (Michelangelo)，與拉費爾 (Raphael)。就中達那獨是年紀最大的老人家，在當時曾為其他兩青年

描寫，在十九世紀以前向無獨立的風景畫，到了十九世紀中



畫家——米尼朝琪各與拉費爾——所佔勝而頽然崩墜。然而在實質上，遼那獨有許多可頌的點，究竟不失為老大家。第一點是風景畫的創始，與我們現在所說的問題無關係；第二點是近代構圖的先驅，在我們現在所要研究的「晚餐」中，即可看見他的空前的構圖的手腕。

關於遼那獨的風景畫的創始一點，我曾在本年的一般雜誌五月號關於印象派的論文中說過。略謂遼那獨是與近代美術關係甚深的人，歐洲繪畫注重人物

的印象派而風景畫方始獨立。然風景畫的創始，並不在於印象派，十六世紀時的遼那獨最初試作純粹的風景畫，不過沒有後繼者，故自從遼那獨作了一張純粹的風景畫（其畫亦見一般雜誌）以後，停頓了三四百年，直到印象派而有人繼續研究。於此可見遼那獨的先見的天分。然這與我們現在的問題無甚關係，不過附帶說在這裏，以旁證這老人家遼那獨的天才而已。

遼那獨在繪畫上的殊勳，是近代的構圖的首創。「晚餐」或稱「最後的晚餐」（Last supper）是他的代表作，這大作的構圖，對於他以前為革命的，對於他以後是先驅的。因為在以前的西洋古代的繪畫，在構圖一點上非常幼稚，一幅畫中只是散漫地局部地描寫許多東西，在全體上沒有一種融合的

統一之氣。在這幅「晚餐」中，方始看見畫面的融合，凝集，團結，統一，的氣象。即耶穌與十二個學生的位置，似乎參差，而又很團結，似乎散漫，而又很有歸宿。前面所說的「多樣統一」的法則，完全具體化在這幅畫中。現在須得先引證日本美術史家坂垣鷹穗的一段話：

「在僧院的食堂中用「晚餐」的壁畫，是喬托（Gioto）遼那獨以前的意大利畫家）以來的習慣。昂干理珂（Fra-Angelico）卡斯塔玉（Castagno），基郎達約（Ghilandajo）此等亦皆遼那以前的意大利畫家）都畫過「晚餐」。基督遭逢猶太人的反逆，陷於猶太人之手的前一日，與其使徒十二人一同晚餐，而把自己的運命告訴其使徒。——這畫就是描寫這聖書中的事蹟的。自十五世紀以來，有才能的畫家，大都描這畫題。然

而這是至難的表現，所以沒有一人成功。卡斯塔玉所作，（見開明書店出版拙編西洋美術史插畫）使徒雖有自由的態度，但其樣式千篇一律。只是鑄像一般的人物一個個地並列着，而絕少相互的連絡。基郎達約的所作完成於一千四百八十年，然而其圍桌的人物的圍集也全無中心點，只是表示吃物而談話的樣子，單調得很。（此畫亦請參看西洋美術史插圖。）這種畫，畫面既無圍結，有少緊張之感。怎樣可以成功圍結的畫？能解決這問題的作家，一人也沒有。

「遼那獨的「晚餐」，比基郎達約之製作僅後十五年，即於十五世紀末的一千四百九十七年完成。然而這畫中已經不復有像諸先進者的貧乏氣了。簡潔而緻密的構圖的統一法，戲曲的（Dramatic）緊張味，豐富的個性的發露，凜然的嚴肅

味，——這等都是「神聖的」——看了這畫以後，覺得十五世紀的諸作都等於兒戲。

「進深的長方形的室中，前面設着食桌。室的後面有三個窗，暮色通過了窗而射入。將要沒落的太陽已沈於山的彼方，而在放射軸的餘光。這光恰好照在坐於食桌中央的基督的頭的背後，彷彿救世主頭上的聖輪。基督的顏貌上表示着神聖的靜默。其緊閉的唇間，現正在漏洩一句可怕的豫言——「你們中的一人將賣掉我。」這豫言打破了晚餐的歡樂，而搗亂了使徒們的心。坐在基督周圍的十二個使徒，大家愕然地纏繞在主的周圍。——這那獨所描的便是這瞬間的情況。

「主的左側(畫面的左側)，年輕的約哈耐拱着手，正在憂愁將及於主身上的難避的運命。半身攔在食桌上的猶大雖然

帶着戰慄而立刻表示反抗。比推洛從猶大的背後伸手扣約哈耐的肩，叫他問主賣主的人的姓名。其隻手所持的食刀無意中迫近着猶大的脇腹。老年的昂特理亞斯的單純的心中似乎只有恐怖與驚愕。小雅各勃伸手扣比推洛的肩而阻止他。罷爾各美奧斯立起身來，簪峙在食桌的一端，向中央凝視。

『基督的右側（畫面的右側），大雅各勃驚訝猶大的態度，坦開着兩手。託馬斯從他背後伸一指警示猶大。拱手在胸前而立起的斐列布斯，在叫「主啊！我不是賣主的人；」馬太伸手指着中央，在對西蒙說甚麼話。塔提斯接近西蒙的耳邊去密語，西蒙穩定地坐在桌端。』

『使徒的神氣各各不同，都充分適合於他們的性格，而在全畫面表出一種演劇的緊張，然而都不失穩固安定的氣品

。展開兩手而向着正面的基督，其兩側各有兩羣的人，每羣三人。桌爲畫面的前緣，壁上垂下的織物與三個窗洞，作成恰好的背景。又因爲透視法的消失點正在基督的眼的地方，故畫面中所含的主要直線（上方天花板之格子及壁的上下端的線）都集中於基督的頭。

「技巧，理論，思想，調和達於這程度，實在是從來所未有的。像這畫中的深與美的融合，也是從來所未見的。文藝復興期美術的偉大，非從這幅畫無由理解。」

如板垣鷹穗所說，在遼那獨以前已有卡斯塔玉，及基郎達約描過「晚餐」。然構圖都呆板而無統一之氣。這二人的畫，在我所編的西洋美術史中均有插圖，讀者如欲實際比較，可參看之。該書中共載晚餐四幅，用意就在表出這文藝復興

的美術的特點。

所謂「統一」，「凝集」，即全幅中所有各物皆以一點——基督的頭——為中心。因遠近法的關係而主要的直線皆湊合於基督的頭，十二使徒又各以基督為中心的傾向。試看左側六人，除約哈耐外，餘五人皆面向基督。約哈耐為甚麼可以不向基督呢？這就是「變化」，就是因為約哈耐在傾聽比推洛的話，比推洛是傾向着主的，故約哈耐雖不直接向着主，然通過了比推洛而間接向着主。所以左方的人羣是全部集中於基督的。再看右方，馬太與塔提斯亦背向主。這是因為馬太有一隻很長而明的手臂平直地指着基督，故其面雖不向主，而此臂仍可表明是從中心點放射出來的。塔提斯則因了傾首於向着主之西蒙，故通過了西蒙而間接向着主。且馬太的臂

，在這裏有更大的效用：即右端的一羣（馬太，塔提斯，西蒙）中有二人背向基督，只有西蒙面向基督，然亦挺身而坐，並不表出特別的向往的態度。故倘然沒有馬太的又長又明顯的臂的繫維，這三人的小團體勢必對中心獨立，而全幅的統一就有破壞分裂之虞了。又基督的頭，在中央的窗的白塊中略偏右方，恰好是黃金比例的割分，亦是一種巧妙的布置法。——然這不過是我的看法，而且是表面的解說，因為構圖的奧妙點，決不是言語所能形容，故口所能說的只是表面的。讀者看了這幅畫，自然可以自己悟得其他的更深的妙處，我的話不過——如前所說——「舉一隅」而已。

構圖上有種種小規則，然而懂得了這「晚餐」的構圖以後，對於這種小規則就一通百通了。今姑舉數端如下：

(1) 凡畫中必有一主物體，一切賓物體必傾向這主物體而集中。

(2) 凡近於畫的邊上的人物或動物，須面向畫內，作向畫內進行之勢，不可面向畫外或作向畫外奔出之勢。

(3) 凡物在畫中，有輕重之別。如在室內，人爲畫者或看畫者之同類，故最重，動物次之，人造物如桌椅等又次之。如在野外，人與動物之外，能移動之人造物（如車，舟）次之，不能移動之人造物（如家屋，橋）又次之，山又次之，雲烟最輕。

(4) 凡畫中主物體必是較重之物。則畫之重心穩定。

(5) 凡活動之物，有機巧之物，不可位在畫的邊上。因爲活動之物及有機巧之物大都是重的。位在邊上，往往

打破畫的均衡。(例如書冊可放在邊上，墨水瓶不可放在邊上。因墨水瓶比書冊爲有機巧。)

然而這種規則，實在是無用的，因爲構圖是神出不窮的，沒有一定的答案。故立規則非但不能詳盡，且在實際上常有矛盾發現。總之，構圖是合於大自然之理的。大自然有恆常不變的本質，又有變化無窮的現象。構圖亦然。以下是日本石川欽一郎所著的構圖法講義。我雖然摘錄述在這裏，但仍要反復地忠告讀者：這不過「舉一隅」而已，「反三」的工夫全靠讀者自己的悟性了。

第二章 畫面的位置

凡形象藝術，必托空間而表現。故形象藝術的美，全在

空間的排列配置上。畫面是繪畫的空間。換言之，便是繪畫藝術底唯一的用武地。故畫面的位置的研究，自然成爲繪畫上一種重大的事項了。筆法，色彩，自然也是繪畫上重要的研究。但假如畫面的布置不良，雖有極好的筆法與色彩法，看去總不安定，終不能認爲佳作；反之，倘畫面的地位布置得當，雖筆法或用色不良，畫面的穩定已屬可取，勝於前者良多了。因爲看畫，第一感受的是畫面的位置的印象，位置適宜，全畫的基礎就確立，其他色彩等條件倒在其次。彷彿一室中的布置：窗，門，桌，椅，爐，燈等家具的位置安排得當時，入室時的感覺就好，家具的材料平常些到是小事；倘陳設雜亂無章，窗門位置不得宜，則雖用最上等的家具最華麗壁衣地氈，亦不足取了。故中國畫法上的「置陳布勢」，

西洋畫法上的『構圖』(Composition)，均是重要的畫理。所謂『置陳布勢』，所謂『構圖』，換言之，就是畫面的位置的問題。構圖法是西洋畫上特別考究的一種畫理。詳細的論述，且讓給專門書籍。惟構圖法的原則，不外乎是畫面各物位置底均衡對照等理法。所以現在元本地從位置說起，以漸次及於構圖法的大要的理論。

把『位置』一語分解起來，可知含着左列四要素：

- (一) 線的位置 即線的對照組合。
- (二) 形的位置 即均衡，配合。
- (三) 明暗的位置 即明與暗的對照。
- (四) 色彩的位置 即色彩的對照。

今先將四要素逐次說明於下。

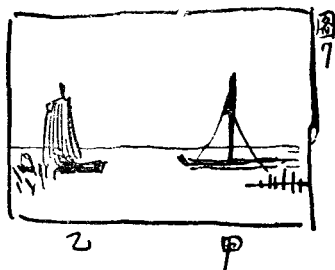
第一節 線的位置

講線的位置以前，先要把繪畫上的線的意義略加說明。線有二種，即直線與曲線。除裝飾畫以外，繪畫上所謂直線，不是所謂兩點間的最短距離的意義，不是用直線定規畫的正確的直線。用手畫的不十分精確光潔的直線，比用定規畫的正確的直線饒有趣味。故繪畫上的直線是用手畫的美術的直線。曲線也同樣，用兩腳規或雲行板畫的正確的曲線，過於機械的，生趣甚少。用手隨意描出的曲線，乃有藝術的趣味。故繪畫上所謂直線曲線，是另一種自然的線，不是科學的意義的或工業上所用的線。線的意義既這樣說明了，然後請論畫中的線。

畫面的形狀有種種，在裝飾畫，橢圓的也有，圓的也有



，或變化的曲綫形的也有。但普通繪畫的畫面，都是用黃金律的長方形的。所謂黃金律（Golden Law），在數學上的定理是『大邊比小邊等於大小兩邊之和比大邊』。但在美術上，自不用精密計算，只要大約近於黃金律就可作畫面。而畫家所隨手畫定的長方形，兩邊比例大概與黃金律相去不遠。因為黃金律之取用於畫面，是因為這長短比例最為自然，最利於美的構成的緣故。所以善於美的創作的畫家所隨手畫定的畫面形，定然適合於這自然的規則。畫面既用長方形，可知畫的四邊必是直線，畫中各綫，都被包含在直角平行四邊形之中。



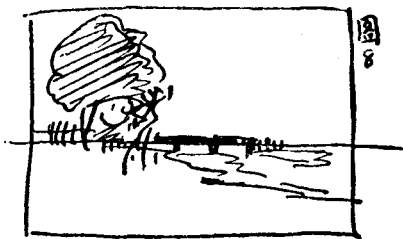
例如第六圖中的甲，畫中的電桿的直線與畫面的兩邊平行而直立，電綫亦與畫面兩邊作三角形關係，故覺得板滯，沒有趣味。而畫面上部作成三角行，更為拙劣。像同圖乙便不同。電桿稍稍傾斜，電綫的角度也很有變化，看時就覺得玲瓏而有趣。電桿傾斜，在事實上原是有的。

又如第七圖甲，船的桅檣與水平綫成直角相交，與畫面兩側相平行。雖然實際上原有這樣狀態的實景，但總是不好看。像同圖乙，帆檣對於水平綫的角度略為變化，看來就覺得有趣了。甲圖雖有帆網的曲綫，但對照上的力不足。乙圖帆上也有曲綫，蘆葉也有曲綫的變化，所以更為

好看。

上述的是綫的關係。一切物體的形，都是由輪廓的綫成立的。世間沒有不由綫成立的形。所以描畫者又不可不研究綫的組合。

例如第八圖，小川上架着一座橋，旁邊立着樹木。我們就可看出這樹木的輪廓的大的曲綫，對於畫面上方的直角顯現對照的變化的妙味。小川的曲綫也能巧妙地打破地平綫的平凡。在這許多柔輦的曲綫中，橋的綫特別強硬堅確地表現出，又作成妙的對照。故畫面穩定，且有熱鬧之感。這不過是綫的組合的簡明的一例。關於



線的組合，詳述起來沒有際限，現在只能先舉一例。讀者就名畫實地研究，就能自己發見更深的道理了。

第二節 形的位置

關於形的位置，已有前人發見幾個條件。今揭之如左：

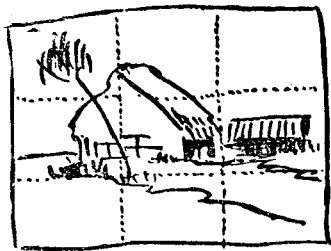
第一，畫面定地平線，在人物畫或其他的畫同一方法。普通地平線務須定在畫面縱長三等分的中央一部分內，且不可使之逼近全畫正中，視情形而擇定上方或下方的地位。但在特殊情形時，不必盡然。例如以天空的雲或地面水面的花草等爲主而作畫時，地平線須定在極下方或上方。也有美妙的趣味。

第二，畫中所描物體中，最主要的物體的位置須在畫面橫長三等分的中央部分內，且不可使之逼近橫長的正中。在

中央一部分內，只要不是正中，任意位在何處均可。

例如第九圖，便是一例。此畫以屋爲主物體。讀者觀其地平線的位置及屋的位置，便可會得其關係。

第三，畫面中主要物體之旁，往往爲了對照而添描相似的他物體。即添描的物體彷彿聲的反響，形的影，是爲了要顯明這主要物體而設的。例如第九圖



，主要的大屋之旁描較遠而小的別的家屋，則相形之下，大屋底主要的資格更爲顯明。

添附物用一個的也有，用二個三個或數個的也有。最普通的描大中小三個物體，亦最易得良好結果。例如第十圖甲

乙丙三例的關係便是。讀者可自己比較吟味。三者中甲太寥寂，丙頗熱鬧而又穩定，乙則平庸。作畫並不像數學地有唯



圖 10

還有種種。再舉數條如左。

第四，描畫時不可使畫面從一端到他端裝滿物體。裝滿則無意趣。

第五，畫面定位時不可取用全畫面折半的正中地位。

一的答案的。甲乙丙三幅都可成立，不過丙圖最勝而已。以上三項是最重要的條件。此外

第六，每畫只有一畫題，只有一主要地位。一畫中題意與主位分二種者，絕對不可。

要之除裝飾畫以外，普通畫家所嫌惡的是畫面的等分。倘問何以嫌惡等分：只能答說因為等分不有趣，不好看，所以嫌惡。此外不能作別的說明。倘有人說等分是有趣的，好看的，這人定是狂妄者，可以置之不理。因為嫌惡等分，是神明製造我們的時候教我們的，所以萬人同感，而無理由可說。

自後期印象派以降的畫派，漸漸有否定以前的畫法與條件而別開生面的傾向。但新畫派不可概說是破壞的。因為他們是另外根據着一種更大的繪畫上的真理的。要之，無論何事，道理只是一個，能熟達深造這道理的人，無論怎樣描法



圖 11

都是合理的。

像上文所述，一般對於畫面等分是嫌惡的，但是一方面畫面的均衡的配列又是重要的事件。畫面的均衡的配列法，概避去 $5 \parallel 5$ 的無變化的等分，而取 $5 \parallel 2 + 3$ 似的有變化的

位置，或者取更富於變化的 $10 \parallel 5 \parallel 2 + 3$ 似的位置。就第十一圖研究，便可明白這個關係。

凡均衡的配列十分得宜時，畫面不能增一物，也不

能減一物。倘勉強增減事物，必破壞畫面的均衡。例如第一圖的風景畫，無論那一幅中都沒有加描一人物的地位。因為每幅都已整然保住均衡。倘加描人物，就破壞均衡了。在這等圖中，均衡的中心點是畫的正中。或者有人要說，在畫的正中加描人物，可毫不破壞畫面的均衡。然人物位在畫面的正中，看去頗不有趣。不及位在偏左或右的地方好。故畫中添描人物，務必預先留意，不能取與第十一圖同樣的位置。

這關係在第十二圖中明示着。第十二圖中甲是在風景畫中添描人物的均衡配列，倘除去其人物如乙，便失却全體的均衡，而生不安定之感。

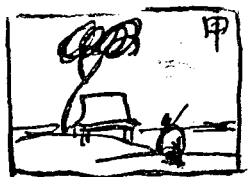


圖 12

以上是爲容易明白起見而借用數字來比喻畫面位置的大體的關係的。實際捉筆描畫時，位置的關係決計沒有這樣明確的數字的關係的。且以上所述，是單就事物底形狀的大小而言的，明暗等關係全未論及。實際作畫時，形狀大小雖同是5，但是光中的5與陰暗處的5，因周圍關係的不同而分量不得不異。故關於位置的理論，到底非紙筆所能詳盡。除學者自得以外，沒有別的良好說法。現在姑且再述一二，以補足前文。

分量雖同是5，但五斤綿花與五斤鐵容積懸殊。畫面的位置的取法，也不可將重量容積變方計及。例如夕陽中的大木，形狀甚大，猶之五斤的綿花；樹下的人物形狀甚小，猶之五斤的鐵。又或把人物當作三斤的鐵，而另配以二斤的

他物體，以與五斤的綿花保住均衡。至於所另配的二斤他物體用鐵或用綿，則全由各畫家的手腕及意匠而定。

物體在繪畫上，另有一個輕重的標準，現在要乘機在這節末附說一說。繪畫上所謂物體的輕重，實在並非普通用秤來稱出來的輕重。繪畫上的輕重，全由感覺來判別，沒有一定的標準。強要論標準，凡二物相比較時，其輕重約言之如下：

- (一) 凡動物比非動物重。
- (二) 自然界中凡有生物比無生物重。
- (三) 凡人造物比天然物重。
- (四) 凡活動的事物比固定的事物重。
- (五) 凡有構造複雜的事物比構造簡單的事物重。

申言之：(一)，譬如一方有大樹木或高山或建築，他方用小小的人物或牛羊，就可相抵。又動物之中，我們的同類的人最重。故一方一大羣羊，一方一牧童重量可抵。(二)人比牛羊重。牛羊比林木重。人，牛羊，林木，都比山水土石雲烟重。譬如一方有高山，他方配一孤松；一方有千里黃雲，他方配一矮林等。(三)例如建築，橋梁，水車等，比林木山水重。(四)例如船及車子等活動的事物，比房屋林木橋梁等固定物重。故一方有大屋，一方可描一小車相抵。(五)譬如墨水瓶比書或紙片重，茶壺比杯重等。要之，繪畫上的輕重，是惹人注意與否的意義。動物是活動的，有生命的，較林木山水易惹人注意。人是作畫者或看畫者的同類，最易惹人注意。人造的事物，活動的事物，有複雜構造的事物，均

易惹人注意。譬如房間中有一人，一犬。我們進門的時候總第一注意到人，次及犬，然後漸次看到室內的洋琴，火爐，花盆，桌椅，窗幃，以及天花板牆壁地板。總之，凡最容易惹起我們的注意的事物，即繪畫上所謂最重的事物。上述的話，不過是舉一隅，決不是一種定律。讀者可因此自悟。

第三節 明暗與色彩的位置

明暗的位置要用紙筆說明非常困難。至於細微的妙處，更全非言語所能述。現在但說其大體。

凡畫必有明的地方及暗的地方。不但如此，明中又有最明的部分，暗中又有最暗的部分。這關係倘整然安排，這畫至少在這關係上就可說是好的作品。

明暗的均衡配合怎樣才得當呢？這與前述的形的均衡配

列同理，不用五分與五分而取用有變化的，例如明三分暗七分的位置。明暗的配合與形的配合同樣，五分與五分的分配甚不有趣。

例如 Whistler (註一) 的作品，在全體的穩定的暗中留出

一部分的明，如第十三

圖甲。這是 Whistler 的辦

法。又如 Rembrandt (註

二)，在暗中現出一部

分的強的明，如第十三



圖 13

圖乙。這是 Rembrandt 的辦法。至於 Turner (註三) 等，則與上述兩畫家全然反對。多取用在全體的明中作一部分的暗的辦法。第十三圖丙便是一例。上揭三畫都是名作。不過這裏

所揭的圖，僅示名作底明暗關係底大略，決不是代表名作的。這三幅畫在一般的畫集中都有。讀者可用以參看。

所謂明，暗，其實都是色彩。唯一色畫上及照相上的所謂色，是單指明暗的研究的。然明暗的研究，不僅在一色畫及照相。凡初學者，無論習何種畫，在用顏料之前先須充分研究單色畫，方為有益。單色畫研究有二要事，即形的研究與濃淡的研究。濃淡的研究，就是明暗的研究。明暗的研究既充分，然後以這研究為資本而移於顏料的使用法。在色彩中，淡色也有暗的，濃色也有明的，這是與單色畫大異的一點。色有暖色與寒色二種。繪畫上把顏料分為這樣的二類而使用，因為這是於全體的明暗很有關係的。

明暗，換個說法就是調子。明暗的位置，換個說法就是

明調子與暗調子底分配法，或光線的取法。看一切自然客體時，倘對於其色彩無感覺，所看見的就只是形象與明暗，即如照相上所見的。初學描畫的人，必須先屏去色彩，分別研究事物的形象與明暗。何以故？因為使事物在畫面作立體的表现的，全是形象與明暗的作用。而其中明暗的作用更為重要。

關於色彩的位置的說明，大部分已包含在明暗的位置內。所未包含的，只是色彩的均衡配列的一事。例如 Corot（註四）的畫，在林木中描戴紅帽子的人物，就是因色彩的配列起見而然的。看見鄉村的青青的麥田間的路上或濃綠色的茶田中點綴着戴赤巾的村女，原來是誰也覺得鮮艷的。春天的和鶯的長空，照映着這長空的青的海，海中行着的一片白帆

，豈非色彩上極有趣的對照？又如錦繡的紅葉中現出二三樁茅屋和灰色的炊烟，也是色彩上的美的對照。

原來色彩上的位置，大抵是屬於意匠的。所以不能用條件規定，自由反能得到好的結果。

凡一畫從上述四點上研究各點皆優時，這畫就可說是良作。現在以上述的原理為根基，略述其應用於下。

(註一) James Mcneil Whistler (一八三四——一九〇三) 是英國的畫家，但常在倫敦。『母之肖像』(即本文所揭第十三圖) 作於一八八四年，曾在沙隆得獎。

(註二) Rijn Harmensz Rembrandt (一六〇七——一六六九) 是荷蘭畫家。他是人物畫專家，愛在全體的暗調子中留小部分的明調子，他的肖像畫的明

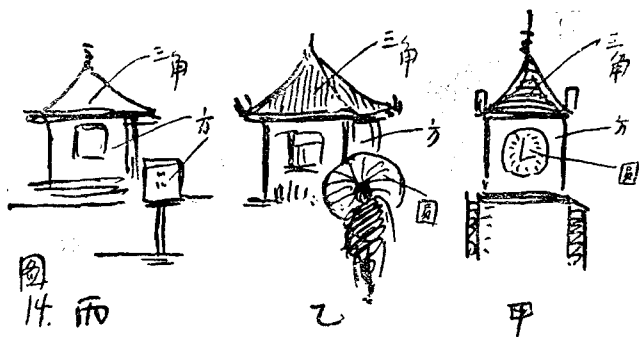
暗調子大都如此。對於明暗的調和會發揮可驚的天才。

(註三) Joseph Mallord William Turner (一七七五——一八五
一) 是有名的英國風景畫家。Ruickin 是他的賞
讚美者。他的風景畫有特獨的畫風，不從自然
表面寫實，而表出一種空想的夢樣的美。

(註四) Jean Baptiste-Camille Corot (一七九六——一八七五
) 是法國罷皮仲派 (Babylon school) 畫家，與米
葉 (Millet) 為同志。以畫森林，大樹有名。

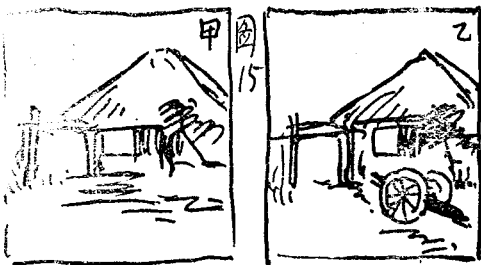
第四節 位置的應用

在繪畫的構圖上，有三種必備的形，即三角形，方形，
與圓形。倘不備這三者，形的對照的妙味終難顯出。例如第



十四圖甲，雖未曾加以意匠，然已具有三角形，方形與圓形三者，故是美的建築。乙圖就是應用此理於風景畫的。三角的屋頂，方的柱，與圓的傘作成美妙的對照。倘用方的路牌代替圓的傘，如丙，就因形的對照不完全而減損美感。

無論風景畫，靜物畫，人物畫，其構圖上皆有具備這三種形的必要。缺少一種就不易得到穩當的完全的構圖。三種形之中，三角與方同是直線包成的，圓獨是曲線包成的，故比較



起來圓形尤爲必具備的條件，尤不可缺少。例如第十五圖，甲圖是由三角與方組成的，乙圖加描圓形的小車，三種要素的形齊備，看去就美滿得多。

在風景畫的構圖上，傘是最好的。一種調和物。然畫家所歡喜的傘，是圓形紙傘，不是蝙蝠形的洋傘。市街風景中，牆壁柱子等大都是強硬的直線。其間倘點綴一個張傘的人，傘的曲線就與建築物的直線發生美的對照。且傘的形狀，因持傘的方向而有種種不同。有的作圓形，有的作橢圓形都很好看。試看兩天街道的風景，傘實在是一種極妙的點綴。故傘在繪畫上是

頗有價值的一物。

倘在一畫中重複用幾個三角形或方形或圓形，不易得良好結果。例如第十六圖甲，是有意用三角形描的。山是三角，屋是三角，草堆是三角，山頂左右兩塊天空又是三角形。故此圖位置雖然排得還好，然而畫面共有八個三角，感覺上終是無趣。要補救這缺陷，只有想法減少畫面的三角形。現擬如第十六圖乙，用雲烟遮住山脚，使天空的三角形破壞，而使山的三角形覺減弱，看去就覺得自然些。

讀者也許要疑問：傘的有無，三角形物的有無，皆實景所使然。野外寫生時，倘實



圖16

乙



甲

不易得良

景中只有蝙蝠形傘，或實際有三角形的山，屋，及稻堆，要寫生者須為構圖而自由刪改或添設，殊覺困難。對於這疑問，可以這樣解釋：寫生者選定實景，定是為了這實景合於美的構圖而選定的。不然，也必大部分合於美的構圖的。大部分可取，而有小小的缺陷時，儘可由寫生者刪改其小處，以完成美的構圖。不過寫生者底動手刪改，是對於作畫已有把握，不得已而然的，並非初學寫生者所可行的一種通法。全景非常可取，而獨缺某一點時，始行這刪改的辦法。建築物組合極好而有加曲線的必要時，雖實景中無圓傘，不妨自由添描一二。風景的位置色彩極好，所惜只是三角形太多時，不妨設法破壞其一二，以矯其弊。其實，曉得非刪改添設不可的時候，其人的技術與意匠均已具有充分的修養了。故其

所行的刪改或添設，均是因各種條件的關係而來，全非不合理之舉。藝術本是創作創造的，決非自然人生的模寫或再現。往往平凡的實景，通過畫家的手腕而入畫；無名的地方，因詩人的描寫而生趣。根本地一想，這疑問就釋然了。

形的變化，其實不外乎是線的變化。故所謂曲線美，其實就是形的美。曲線美的極致，是人體美。人體美不但是西洋美術上的名目，東洋古代的人物畫，也是對於人體曲線非常研究的。肉體的曲線何以最美？因為彎曲自然，絕無生硬之處，對之自然發生美感。故人體的曲線的美，在自然界中是無匹的。曲線美的要素，是牠的S形弧線（S Curve），即作S字形的美麗的弧線。人體是全由這等S弧線包成的。人以外的他動物的肉體上，也有稍作S弧形的線，但決不及人

體上的美。圖案畫及工業製作上，都是應用人體的曲線的。織物上所用的模樣，就是應用人體曲線的。盆栽的植法，花的插法，倘應用一點人體美的要素，容易得美麗的姿勢。

話不覺入歧路了。總之，畫面的布置，第一是要有生趣。畫面的「透氣」便是造生趣的良法。譬如畫面滿裝事物，或同性的事物太多，便無吐息的餘地，而生趣全消。倘空其一方或用異性質的事物變化其一方，畫面就得洩氣而因之有生趣。前述的位置的條件上，凡主要物體須避畫面的正中而取稍偏於左右，又地平線不可位於畫面折半處而偏於上下，也不外乎是這「透氣」的方法。

「透氣」的意義，一言不易說明。往往容易與破壞均衡相混雜，這不可不明白辨別。原來破壞均衡是「失調」的。透氣

何以美何以不美的理由，就非常困難。原來美不美，都是由

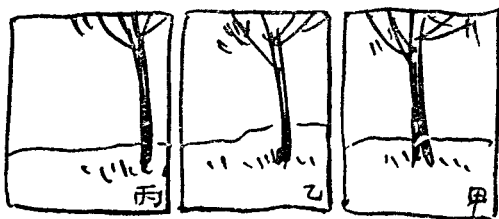


圖17

是有力的，是創造的，失調是力不足的，是破壞的。這點非常重要，且富興味。例如第十七圖甲乙丙，就是表明這關係

的。甲樹位在正中，不合於位置的條件，因為過於均衡，平凡而全無變化的妙味。乙則稍離開中央，就打破平凡而表出變化的妙味，便是所謂「透氣」。透氣是均衡的，即樹右方的背景加樹，與樹左方的大背景分量相均衡的。如丙，則位置過於偏右，就成爲「失調」了。因爲丙圖中樹加樹右方的小背景不足抵償樹左方的大背景。

我們雖說何者美何者不美，然而要講

人的感覺發生的。猶之看見花叫美的時候，倘有人問爲甚麼叫美，我們就沒有法子回答。所謂好的位置，是只因爲覺得好所以說好的。倘問何以好，也只能答以因合位置上的某條件，所以好；倘再問以合某條件何以好，就除了因爲覺得好所以好以外沒有別的答語了。因爲這全是心理的約束。位置鑑別的眼發達的人，在自己的庭隅也能發見好的位置，反之，眼力未充分的人，雖走遍四方，也終於不能得好的位置而歸。

要使對於位置的眼發達的方法，只有多看先輩的名作，或照相版的西洋名畫集。（單研究位置，看一色的照相版亦可。）漸得要領以後，可參攷東洋的古代名作。因爲東洋的名畫，位置的研究是與西洋畫同樣深妙的。

第三章 構圖法

位置的定義，是巧妙組合二個以上的事物使呈畫面的美觀。這也可說是一種技術。雖然位置有一定的理論，只要懂這理論就誰都能作出好的位置，但是理論至多不過使畫不發生謬誤。奧妙的位置的取法，是理論的活用，非畫家的獨創力不能發見。

畫原非僅由位置作成的。色彩與描法等也都是必要的條件。但無論何等名筆的畫，假使位置不良，決不能說是佳作。反之，描法未盡純熟，而位置安排得宜時，雖是初學者的試作，看去也覺得美好。

英國大畫家 Reynolds (註 1) 說：『世間一切皆有原因結果

，技術也有一定的道理，並非不依道理而偶然地產出傑作的。但技術上的道理，講起來頗不易得要領，又不易充分說明，畫家是自己在心中會得的。『現在所要說的位置的話，也同樣難於充分說明，又難於被人理解。在研究家自身也是教人比自己會得困難得多的。

位置的大體的目的，是整頓畫中的物體表現上所必要的線，色彩，明暗等關係，使成爲完備的有系統的一團，使觀者對於畫的形狀光景感到興味。要達這目的，有四個必要的條件：第一，全體的線及形的性質必須適當，第二，明暗的配合須調和照應，第三，畫底主題或畫的大體的形象對於背景必須現出美的周圍線，第四，畫面須保持均衡。今就這四端分別略述於下。

(註 1) Sir Joshua Reynolds (1711—1772) 是英國畫派的首領畫家。長於肖像畫，以構圖奇妙著名。

第一節 線及形的性質

全體的線及形，就是組成畫的線及形。畫面由線集成形，但單由線成立的也有。例如曠野的地平線，海上的水平線，是最顯著的線，不是形。又如垂下的柳枝的線，道路兩側的線，建築物的屋頂的線，遠山與天的分界線，也都是線的，感覺強於形的感覺的。至於形，例如天空的雲底形，山底形，房屋底形，即一物與他物的分界線所圍成的形。其中又有全體的大形與部分的細形二種。有時就全體而觀其大形，有時一一取出其部分而觀其各小形。

所謂線及形的性質的適當，這適當二字，不過是比較上的話，不能規定於一定的條件之下，全賴畫家底意匠與變化。而我們自由驅想的時候，反而往往發生妙味。故現在只能就大體的所謂適當不適當而論述。

「曲線所成之形比直線所成之形悅目。因為眼依了曲線運動而感到曲線的變化。直線所成之形，沒有這種興味。但正確明瞭，是其特長。」

方形與圓形，是兩種最單純的形。二者都可正確明瞭地被認識，但都乏於對照的變化。

不完全方面近於方的形，與不完全圓而近於圓的形，看去不覺得有趣。因為這等的形曖昧，使眼難於識別且缺乏正確明瞭之感。

富於對照的變化，而又明瞭正確的形，最使人悅目。以上只是概論。讀者只要曉得線與形的性質是這樣的就容易了解位置的意義。

前面也曾說過，畫是在一定的形（即畫額）中裝入人物，靜物，風景，或動物的。這裝入法發生位置的一事。看畫的時候，不比看實景的可以環視四周，只能看到畫額所收容的一區。故畫額的周圍的形，與位置就發生重大的關係。畫額的四周，通常是直線的。凡畫大都作長方形，有時作正方形，但四角都是成直角的。又人物畫等，用圓形或橢圓形的畫額的也有。至於其他不規則的形，概不取用為畫額。（模樣與圖案的應用是屬於例外。）現在先就直線作畫額的與圓線作畫額的兩種研究。

就第十八圖而比較其甲與乙，甲圖屋的側面的直線，就

有失調之感。因為這直線與畫面的一邊的直線相並行，毫無變化的活動。要屋側面的直線與畫面的邊不並行，原是做不到的，倘不並行，屋勢必傾倒。但在並行的條件之下，如乙圖的加以樹木或其他材料，遮掩並行直線的一部，以減殺板滯的感覺，看去就覺得自然了。讀者未免要問，倘沒有這樣恰巧的一顆樹，怎麼辦呢？這是應有的疑問。原來我們的目的只是要遮掩這直線，只要有物可遮掩就好，原不限於用樹。故不用樹，其他的事物也可代替。因為屋側是直線

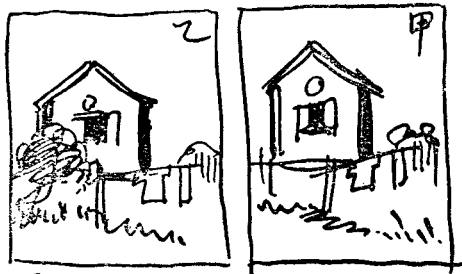


圖 18

，故只要有近於曲線性質的事物，就有效用。例如車輪的曲線，也可代用。又大的竹籠或稻堆等，也都同樣有效。這全

屬畫家的意匠，原非限定的。如果這屋側的直線的缺陷絕無補救方法，那這光景不能入畫，根本不惹起畫家的感興了。



又如第十九圖甲與乙，更有興味。這二圖底畫面是橢圓形，全無直線及角。又人物的顏面的輪廓，衣服的線也都是柔軟的曲線。甲圖中人物手持的團扇也是圓的，乙圖中除改用摺扇外完全與甲同。摺扇是有直線的。摺扇的骨是從一中心點

就覺得雖看得出地平線，而不復有地平線與畫面上下兩端的邊相並行的感覺了。



射發的直線，實在是美麗的形狀。這種直線與周圍的顏面衣服畫額等柔軟的曲線相映，現出顯著的對照的變化，而畫的全體就有生趣了。扇骨是多數的曲線中的唯一的直線，故這對照尤為有效。

第二十圖是一片廣原。地平線全部看見。這地平線與畫面底上下端的邊相並行。地平線與畫端不並行原是不可能的。但過於顯露，使畫面殺興。設法隱蔽，即在地平線上方配以雲的有變化的曲線，下方配以道路的美麗的曲線。這樣一來，看者

但大畫家的作品，屬於例外的也不少。第二十一圖 *Ho'd* *bema* 的「並木道」(註一)，就是一例。此圖道路對於地平線成



圖 21

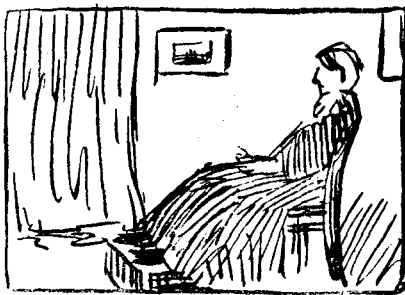
直角，道旁的樹列亦屏立左右，畫面成有規則的排列。然此畫是畫家故意如此構圖的，故超越一般規則，與不明理窟者底拙作全然不同。

第二十二圖是巴黎的羅森蒲爾美術館所藏的 *Whistler* 的傑作，大體的圖已在前面揭示。此圖中直線與曲線的組合，巧妙之至。自然而又朴素，絕無造作之跡，又富於變化，現出美的對照。實在是不可思議的妙技。

畫面線與形的適當安排的規則，實在是一種最低限度內

的說述。構圖的妙技，決非一般規則所可概括。如第二十一

圖 22



與二十二圖，便是超越規則範圍以外的特例。唯妙手能案出之。

(註一) Meindert Hobbema (一六三八

— 一七〇九) 是荷蘭畫家

，長於風景畫。專寫荷蘭的

平野的沈鬱之趣，『並木道

』是其傑作，今藏倫敦國立

畫堂中。此圖在我所編的『西

洋美術史中有較大之照相板。

第二節 明暗的調和照應

繪畫的明暗上大體可分明處，陰處，暗處的三部。三部

中又各有變化。又對於明與暗的關係（即調子）也要研究。暗處的暗愈強，則明處的明亦愈強，同時中間的陰也現出變化。這叫做濃淡的比例。強的畫，弱的畫，劇烈的畫，穩靜的畫，都是因這比例而來的。又所謂薄的畫，堅的畫，也大都都是因為這明暗的比例有不健全的点而生的結果。

譬如技術低淺的照相者所製的照相，大都臉上全部明亮，毫無陰影。眼鼻等在一色的白面上輪廓劃然。這就是有「堅」的缺陷的。衣服上沒有明暗，皺紋等也一樣地堅。其所發生「堅」的缺點，是全爲了明暗的位置不充分之故。初學石膏寫生時也易犯此弊。把明部都描成一樣，不分強光，陰部亦同樣簡單，薄陰部與暗處無特別變化，而只用一種同樣的黑色。以致全體單調，沒有凹凸的表現，而成爲薄的畫。

石膏是白的，但實際白的部分即光的「輝點」(High Light)的部分，只是全體的光中的一小部分。此外的地方都是光逐漸弱起來，由薄陰趨於濃陰，而終於極暗的部分的。石膏是純白的，故這明暗關係與順序可以明瞭看出，便於初學者的研究練習。唯研究者往往過於主觀地肯定石膏為白色，而描成無陰的堅的畫；又或把陰暗處過於描黑，致不像石膏，這都是不正當的習慣。

非石膏質的別的靜物，即如花，果實，或器物，布帛等類，皆具固有的色彩或花紋模樣。寫生的時候，要依正當的明暗的關係而用色彩描出，頗不容易。至於比這等更為複雜而多變化的風景，尤其難描。所以明暗的研究的順序，須入手先以石膏及其他靜物為標本而研究，而以所得的經驗及熟

練應用於風景畫。

風景畫的困難，除明暗的關係以外，還有空氣的透視色，即 *Air perspective* 的描表。*Air perspective* 就是空氣的色的研究。我們的眼與自然之間介有空氣。唯描靜物的時候人與自然之間的距離近，無甚直接的影響；風景則人與自然之間有廣大的面積，上面覆蓋着的天空又有無窮的深大，所以空氣的影響非常顯著。自然所有的無盡藏的變化，實為畫家的眼所不可測。

空氣的影響，例如近山綠，遠山漸變（*Cobalt* 色（註 1））。其間又因雲霞的關係，或明或暗。地面，水，家屋，樹木，都因距離而生色彩及明暗的變化。這種研究，是畫術上一大部門，畫家終生的事業。曾經多少的畫家的研究，至 *Rembrandt*。

It (見前文) 而發揮新機軸。Rembrandt 以後，畫界的研究益加進步，就發現外光派。空氣與光的關係，是歷來畫家所一日不忽的研究。明暗的位置研究的終極，也就在此。但現在沒有詳細論述的餘暇。

(註 1) Cobalt 是一種油畫用顏料。是翠藍色的。

一畫中半部分明，他半部分暗，平分很乏趣味。要明中有暗處，暗中有明處，方現妙味。譬如把明暗分爲四分與六分。取明處四分暗處六分，或反之明處六分暗處四分，也就好看。或者分爲七分與三分，取明七暗三，則成明的畫；取明三暗七，則成暗的畫。但明與暗，自然不止只有比例的分配，調子也當然是大有關係的。

第二十四圖是英國 Turner (見前註) 畫的「凡奴司的出船

圖 23



過這兩幅恰好相反，足為明暗研究上的二例。

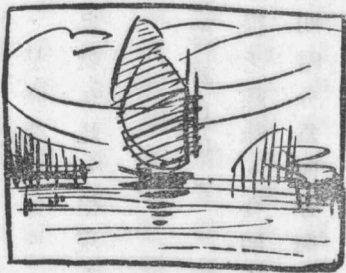
(註 1) Théodore Rousseau (1812—

一八六七) 是法國畫家，專長林間風景。在日光研究上

」。第二十三圖是法國 Rousseau (註 1) 作的風景。就這兩圖可以看出兩畫家對於明暗的全然反對的辦法。即二十四圖在全體明中現出一部分的強的暗處，而取調和；二十三圖則在全體的暗中作一部分的

光以謀統一。兩畫家原非常用一種明暗配法的，不

圖 24



被稱爲近代風景畫開祖之一人。

研究明暗，最好能離去色彩的觀念。初學者所作，往往有明與陰的關係不明瞭的通病，都是把明暗與色彩纏在一塊而來的結果。雖然陰也是色，光也是色，明暗與色彩似乎不妨混同，但爲研究上便利計，最初還是分別的好。因爲事物的色彩，有明色，陰色，及中間色的三種。而在初學者的明暗研究不足的眼中，往往以爲事物的色彩在日光中與在陰處沒有十分變化的。例如描一件白的衣服，往往以爲在日光中的部分與在陰處的部分色彩上無甚大差，而用同樣的白色，其實大錯了。故沒有充分的研究，明暗的配合，斷不易調和照應。

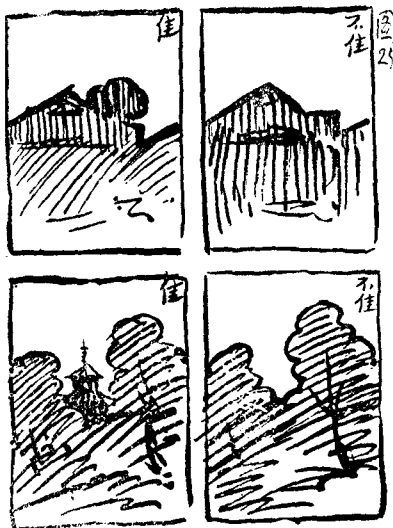
白的事物看去明，別的非暗不可；黑的事物看去暗，別

的事物非明不能達目的。這簡單的理論，在初學者描畫時往往被忘却，而作出無陰與光的分別的畫來。像夕陽照耀的光景等，實在使人感到顏料的力所不能表現的強光。這等光原是比顏料的力不知強到若干倍的。顏料的力雖然不足，但以描出明暗的比例及配合，只要得法，一定是可能的。

明暗的研究，有從位置方面的與從調子方面的二途。從位置方面的研究，即如上述，就是以明的部分與暗的部分的比例配置為主而着想的；從調子方面的研究，就是就明的配法，深度，等而着想的。但兩者互相關係着，所以單從片面着手，原是不充分的。

第二節 美的周圍線

展覽會裏所陳列的許多畫中，凡牽惹觀者之目的，大抵



位置的條件是適合的。而就中觀者所最注目的。便是主物體對於背景顯現着美的周圍線的畫。從遠方看望畫時，不辨所描何物，但見畫中的大體的形，即周圍線。這周圍線倘美好時，這畫就使人注目。

美的周圍線也有種種。但主由於對照如何，而或美好，或平凡。街路的照相上，內側的人家主由直線成立，屋頂的線也都是直線，故周圍線大都不美。倘其中有一株樹木，而現出

一部分曲線的周圍線來，全體的光景就立刻美了。又在反對方面，僅描樹木，例如森林的畫等，周圍線主由曲線成立。按前面綫的說明中所述，曲綫作成的形比直綫作成的形更為悅目，故現在就讓牠這樣，也比僅用直綫作周圍綫的好看。但從對照上看來，終不免失之平凡。倘這森林中露出一點塔尖來，使顯現曲綫直綫的對照，就更加好看了。看第二十五圖就可明白這個關係。

第二十六圖是 Michael



圖 26

Angelo(註一)的有名的作品。這畫的周圍線作弧狀，與方形

的外廓作成妙的對照。又全體中直綫與曲綫的配合又非常巧妙，使人感到一種說不出的妙味。畫家作畫時，對於意匠與配合是煞費苦心的。像M氏的大家，作畫時也尚要充分考案。在這作品中可以看出他的工夫。

(註 1) Michael Angelo Buonarroti (一四七五——一五六四

) 竟大利建築家，雕刻家，又畫家。爲文藝復興期三傑之一。

就大家的作品而觀察其位置的關係，尤其是這裏所說的周圍綫的取法，是很有益的研究。在根本的骨格上有由三角形組成的周圍綫，由四角形組成的周圍綫等，其中複雜的也有。這等都是先輩苦心研究所達到的結果，我們應該以這等爲好模範而研究。今略舉數例說明於左。

第二十七圖甲乙兩例同是以三角形周圍綫爲主的畫。二幅都表現着美麗的綫的對照。通常的山，或東洋式建築如廟宇等的屋脊，都是作三角形的周圍綫。像第二十七圖甲，則又綜合全體而自成一三角形，這點完全出自畫家的意匠。不過三角形過於露骨時，反不好看，這是在前文已會說過的。

弧狀周圍綫的，便如第二十八圖兩例。第二十八圖甲是

圖 27



甲

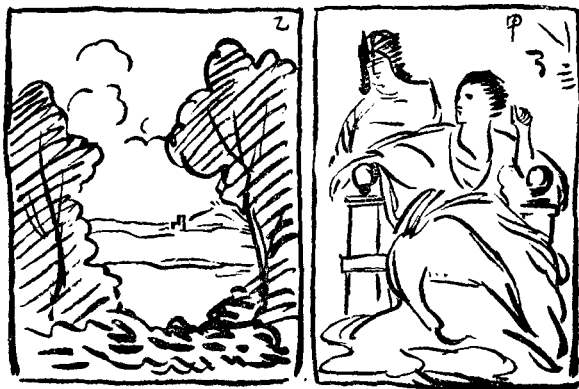


乙

C B A 法圖構

Reynolds (見前註) 的名作。這圖頗類前第二十六圖的 Michelangelo 的構圖。圖中一切綫都以弧為骨格而巧妙構成，非常美觀。乙乃是 Richard Wilson 作的風景畫，兩側的樹木拱抱成弧狀，其間露出遠景，天空又描雲的弧綫。類於此的構圖，在描林木時屢屢可以找到。唯故意做作，則又不自然。故綫的對照，都是要經過充分的考案的。

第二十九圖與第三十圖是四角形的周圍綫的例。這兩圖中的主要



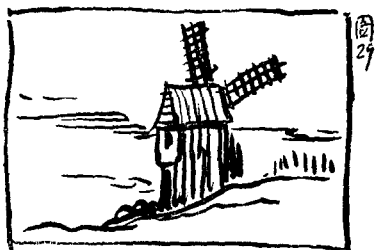


圖 29

方發射的綫來調和的；第三十圖是拿後方的樹木，人物的曲綫等來作對照的。兩者都是西洋名家的作品。

綫都以四角形爲準。須注意的，圖中的主要的綫皆與畫面的邊並行着，照前述的理由看來好像應該是很不有趣的；這兩圖却使人毫不感到這樣的缺點，而反覺愉快調和，便是因爲對照的妙用。第二十九圖是用全景地面的曲綫及風車的翼向四方發射的



圖 30



圖 31

例如寺院的牌坊，碑碣，配以樹木，人物，動物，便是與上例同樣的構圖。又如海岸風景，以帆的白色四角形爲主題而把天空色，帆色，砂土色巧妙地組合起來，也是美好的圖。像這一類的畫題很多。

以上三種類，是關於周圍線的極概要的話。三種混用的，亦復不少。今略述於下。

第三
十一圖是
從名家風
景畫中取

的例。試看其周圍綫的性質，甲，風景的大體是三角形綫，中景的湖水為弧狀綫。乙，寺及樹木為三角形綫，虹及小車為弧綫，又前景的小車的邊為四角形綫。丙，小屋為四角形，水車為圓形，落下的水為弧狀綫，屋脊與後方樹木作成三角形周圍綫。這樣地集合種種周圍綫而構圖，畫面就覺得鬧熱。原來感覺寂寞的畫，不外乎是周圍綫變化少的緣故。故畫題的性質即畫的內容與畫面周圍綫，有很大關係，作畫者宜充分留意。

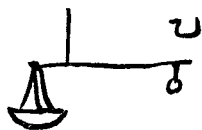
第四節 畫面的均衡

畫面的均衡包含線，形，明暗，色彩，這一點是讀過了上述的話自然會明白的。又在無論何種情形之下，均衡的關係皆同一道理。現在先就均衡的本來的性質說明，然後應用

於各種情形。

均衡的關係，就秤一看就容易明白。第三十二圖甲是用同等的分量放在兩端的盆而保持均衡的。同容積與同重量的二物互相均衡，過於平凡。倘應用此種均衡於畫上，其畫也

圖 32

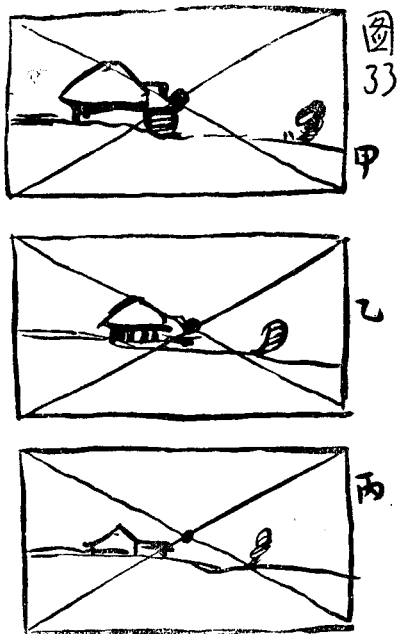


就平凡單調，或變成模樣畫。廟宇，殿堂，公共建築，牌坊，紀念塔等，皆用左右對稱均衡。這種左右對稱的均衡，使人起整齊之感，但同時又是嚴肅的。有嚴肅的必要的時候，用這種均衡甚合。但繪畫的位置以變化為必要條件，因有變化而使人感到趣味。故除模樣，圖案，以外，繪畫所用的是有變化的均衡。

有變化的均衡，如三十二圖乙便是。一方懸重物，一方移動秤錘以保均衡。支點與秤錘之間的長，與左方相當的重量相均衡。在畫上，這支點的位置就是畫面的中心。我們看畫時，視線所落的點常是畫面的正中。目落在正中而覺得全體的位置，明暗，色彩等關係沒有不妥當處時，這畫便是佳作。所以倘然在這中心點即支點的一側有重量大的樹木或房屋，而欲以重量小的事物在他側保持均衡時，這重量小的事物的位置，可反比例於牠的重量而定與支點相距的距離。就第三十三圖看，便可明白這理由。

(甲) 房屋的重量很大，故小樹木須得位在遠中心的右端，才保住均衡。倘用這小樹木放在近中心處，就打不住彼方的重量而失均衡。如果要樹木置近中心，必須增加樹木的

重量，即改描一株較大的樹，才能平衡。讀者用鉛筆在紙上一試，就可證明這個關係。(乙)房屋稍小，即重量比前稍減



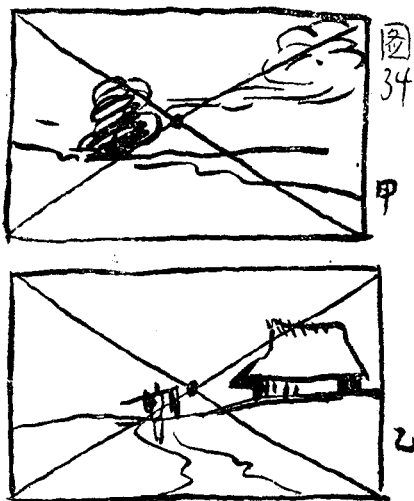
少。故他方的樹重量倘仍與前同樣時，位置必須稍逼近中心，方能平衡。假使樹木仍在原位，則房屋重量減少而失均衡。(丙)房屋重量更減少，幾乎與樹同樣。故樹的位置距中心也差不多與房屋距中心相等了。但這樣的平均，與前第三十二圖的甲

少。故他方的樹重量倘仍與前同樣時，位置必須稍逼近中心，方能平衡。假使樹木仍在原位，則房屋重量減少而失均衡。(丙)房

同樣，乏變化而毫無趣味了。

均衡的意義，現在大致可以明瞭了。例中所舉均衡的事物只用一個，原是單調的。自然的實景，當然不會這樣單調。自然的實景大概是多數事物集合的，但在畫上，須要把複雜的自然看作單純。所謂單純，就是不看細部而注目於大體的要處。把這等要處用上述的均衡的方法來配置安排就是了。在一個要處中，也有均衡。這均衡的內部又必有小的均衡。由小處的均衡以至全體大部的均衡無不周妥時，便是位置的條件圓滿的佳作。

上述的話，是以容積為主而說的。即以大的物體重，小的物體輕為標準的。但實際不完全是這樣。大而輕的與小而重的也有，故大未便說就是重。這話已在本講前面詳細說過



了。例如風景，空中的雲大而輕，地上的房屋與樹木小而重。又房屋樹木與人物動物比較，人與馬牛等容積雖小，在畫上的分量卻比房屋樹木重。就第三十四圖看，就可實證這個關係。

第三十四圖（甲），

是示樹木與雲的均衡。樹木近於中心，（如前面所述，這畫中樹木是主題，主題的位置須在畫面三分的中央部，又須避遠中心。）與這樹木均衡的雲，雖然形比樹大，必位在他

端遠處，方可平均。(乙)圖實際上雖房屋重而大，人物小而輕，但在畫上人反比屋重，人物位近中心時，房屋必遠離中心方得均衡。這畫雖然是以房屋爲主題(Motive)而人物爲添景(Accessories)的，但從重量上看來，人物倒比房屋爲重。

這樣一看，容積與重量雙方的均衡的關係也可明瞭了。但以上所舉例，都是爲了便利起見而用單純的，實際上決不如此簡單。且所謂重輕，也不是用秤稱出來的，只是自己自然感到的。故要列舉一切事物在畫上的輕重比較表，却不可能。倘問何以人比屋重樹比雲重，就沒有話可以充分說明。因爲這原是從人的心理的感覺上來的，故理論無可說明。心理的感覺也有由習慣來的，畫家對於自然常常不怠地注意，研究磨練，結果就自然貫通。

容積與重量的均衡中，明暗的配法也有重大的關係。故要在這裏略述一下。例如明亮的天空之下立着一株暗的樹木，這一株暗的樹木就能對於全體的空間保住均衡。又如全體的暗的森林中露出一小塊的樹枝間的日光，這小塊的日光也能與全體的暗有同樣的重量。所以均衡的要素，須得從物體的形，位置，及明暗的配法的三個條件上着想。又在此外還有添加一個條件的必要：就是色彩的調和。色彩的配置也是一種位置。唯關於色彩的研究是別一部門，現在不便詳述。乘便先略述一二。

明暗在均衡上有重大的關係，已如上述。故作畫時以物的形爲第二事，而首先以明暗爲主的也有。這就是所謂調子畫。這畫以主要的明或暗爲主題而定位置。這主題的明或暗

相均衡而配以小的（或弱的）明或暗。或在明的主題上配以暗物，以作變化的配合，或兩方皆用明或暗以保住均衡，皆可。例如從海邊望夕陽中的山而描畫時，一方天空受夕光而明，彩雲也放光輝。他方山頂都受夕光而帶紅黃味，這樣便是明與明的均衡；又如山頂爲雲影所遮而暗時，就變成暗與明的均衡。

光的一團與陰的一團的配置，與形的均衡有同樣的關係。即太強的光或太強的陰放在畫面一端時，均衡就要破壞。故明暗的均衡全與前述的形的均衡同理。

最後就色彩的位置稍加說明：

自然的色彩強烈而又豐富，顏料的力弱，且色又不足。但顏料並非不能表現自然的強烈豐富的色感。只要有巧妙的

均衡與對照。

色彩的均衡與對照中含着何等條件？即色彩的對照與濃淡的均衡。雙方綜合起來，明暗的關係於是出現。故在墨畫（一色畫），明暗的關係稍簡單；加以色彩，就複雜了。

西洋古來有這樣的說話，「畫的看法有三種；男子注目在畫的調子，女子注目在畫的色彩，兒童注目在畫的材料。」這不外乎是因感想的不同而起的審美趣味的差異。原來這三者，在畫中綜合着。故好的畫，必定是在無論何種人都覺得好的。

畫中的色彩的配合與調和，是非常困難又重要的事。應隨時地變化，不能規定方法與條件。唯其發色（即色彩的活動）都是從色彩的對照來的。例如就三原色而論，在青赤黃

的三原色中放一處綠色時，則赤色忽然增彩。這是爲了綠是青黃二色底混合色，對於青黃呈調和，而對於赤色發生對照的變化的緣故。同理，加紫色於青黃赤三色中，黃亦忽然增加光彩。也是因爲紫是赤青的混合色的緣故。要之，要表現強烈的色調，須從色的對照及明暗的配法上設法。又須注意於寒色及暖色。在寒色的基礎上加暖色時，暖色非常增光；反之，在暖色的基礎上配用寒色時，寒色亦特別鮮明。例如荷蘭風景畫中，黑色的風車對於淡色的天空表現明暗的變化與色彩的對照，故非常惹目。又如海洋或田園的圖中，以赤色的旗或戴赤色帽子的人物爲點綴的西洋名家作品，亦復不少。這都是前述的對照的關係。

色調的好的對照，不但使畫增加趣味，還有更大的關係

。舉一個有趣的例在下面：Constable（註1）與Turner（見前註）在英國 Royal Academy（註二）展覽會出品，二人的作品並揭着。開幕的前一天的準備日，Constable 既把自己的作品陳列完畢，就出會場赴午膳去。傍晚因事又來會場，一看自己的畫，驚訝地說道：「Turner 已來把我的畫損壞了！」這是因為 Constable 外出時 Turner 來會場，在自己的作品上加了一點赤色。這赤色表現非常有力的對照，不但使他自己的畫增趣，竟使鄰近的 Constable 的畫損色了。事實是否如此，不可得而知。但對照的影響之大，於此可以想見。

（註1）John Constable（1776——1837）是英吉

利風景畫家。其畫風全是近代的，給近代法蘭西風景畫家以偉大的影響。氏與同國同時人

Her 爲英國二大風景畫家。

(註 11) Royal Academy 在倫敦，是一七六八年喬治三世所設立的。最初由會員四十人成立，會長爲 Reynolds 卿（見前註）。此建設之目的在於美術教育，特重人體 Model 的素描的教授，又爲英國舉行美術展覽會之地。

色彩的調和的要點，是畫中主要物的色彩須用種種方法使分布在畫面的各處。Venice 畫派（註 1）中的大家，都用這種筆法，人物畫的背景往往配用與人物肉色相似的色彩，故看去覺得全體的調和與各部的配合十分得宜。配置同種色彩於各處而使眼感到趣味，與山水畫中描水則全體的光景增色同理。因爲水中映出天色，則畫面處處有同種色，色彩就

統一了。風景畫家中，有認為天空的色是必須分配在畫面各處，故最喜描水者，即以此。萬一無水的時候，也必描與天空色相近似的人物的衣服，以取調和。

畫中添描人物，動物，船等時，倘位在畫面的一端，而作傾向畫外而去的姿勢的，一定很不好看。因為人物等的趨向，有一種力牽引觀者的眼。畫端有作向外動作的姿勢的事物時，觀者的眼被牽引向畫外，不能集中於畫的主要處，故屬不佳。

爲了色彩的調和，英國 Reynolds 畫伯曾說出三個方法：第一，是羅馬畫派（註一）的方法。着色強且濃。第二是把色彩細細分布，以計全體的統一的，是 Polona（註一）畫派的辦法，其派的畫家 Carracci（註二）曾用這方法巧妙地成功。荷蘭

畫家也都研究此畫風。第三個方法，以裝飾畫式為主，世稱爲 Venise 派。這三個方法各有共通點；即第一，把與最大的一團色同類色巧妙地分布照應在畫面。因爲倘然一大團色單獨時，牠就變成一點而無照應了。第二，爲了調和的緣故，色的受光部分現出種種的變化，但陰的部分不可不作一樣的單純的統一。第三，爲了要表現畫面上的強與力，有的部分須描得極明，有的部分須描得極暗。

(註一) 意大利 繪畫入十五世紀而大發展。製作的中心地爲 Florence 與 Venice。到了十六世紀，意大利 全體的畫派成爲一團而集中於 羅馬。 Polana 派，羅馬 派，nice 派，皆當時並峙的畫派，爲文藝復興的先聲。

(註二) Annibale Carracci (一五六〇——一六〇九) 是意

大利 Polana 派的畫家。羅馬宮殿廊下的圓天井中所描的「天上的愛與地上的愛」，是他的傑作。當時除文藝復興期大傑 Raphaelo 以外，他的作品為最優。

現在把 Reynolds 所說三條件略加說明。第一，例如海景中描一片白帆。倘在全體的風景中只有帆是白的，這帆就成為一點，感覺上就不快了。所以要與最大的一團的色，即這白帆的色相同類的色分配在畫面各處。至於分配的方法，譬如白帆映在水中，或天空中適當地描些白雲，或添描漁夫，使穿白的衣服，或者海邊晒着白色的衣服，……可用種種手段取白色的調和。第二，陰色的統一，看了古荷蘭派的

畫就可明白。通常明的部分有種種變化，陰的部分用一樣的暗褐色，但或強或弱，以謀畫面的統一。例如 Velasquez（註一），Rembrandt 等的畫，都是這樣描的。到了近代，陰處的描法漸漸變化；但陰色中自成一般的統一，這點在 Corot Turner, Whistler 等名家的畫中可以明白看出。這就是畫的穩定。第三，畫中最明處及最暗處須表現強力，就是前面所已述的明的配法。通常所謂調子強的畫，不是說色彩的強，是說明暗的變化的劇烈。把以上的三條話合在一起而舉個例，譬如日夕的景色，是非常強烈的光景。夕陽的光之所以表現得很強，是爲了陰的強的緣故。（這是第三條件。）又陰的部分因爲空氣的關係而罩着一樣的霧，故暗的部分自成統一的色彩，只有明的部分因受光而現出種種的色彩的變化。（這是

第二條件)。又夕陽的黃金色成爲主要的一團，雲的色受這一團金色的反射，房屋的屋脊，牆壁，也塗上一層夕日的金光。（這是第一條件）。對照，統一，調和的三方面全體無缺陷時，這畫便是佳作。

（註 1）Diego Rodriguez de Silva Y. Velasquez（一五九九——

一六六〇）是依士巴尼亞畫家。他的作品中多沈靜的灰色的調和，不似復興期末意大利諸家的慣用華麗的色彩與戲曲的構造。他的畫風，至近世漸爲人所認，印象派畫家 Manet 及近代諸大家，皆受其影響不少。

第四章 構圖論

現在擬深進一步，借黑田重太郎的論旨來解說構圖的真

義。以下是他的論文。

構圖 (Composition) 在繪畫的範圍內說來，就是在兩種調度 (dimension) 所限制的一個平面上建設一新世界的一種構成 (construction)。這與一般所謂畫面上的物象的組合 (assambrage)，配列，整頓 (arrangement) 等意義稍有不同，這是最初應該注意的一事。

這是甚麼緣故呢？在說明之前，先要把我對於繪畫意見說一說。倘然繪畫不僅是自然的模倣，而是我們對於自然的感動及思索，則可以制這表現的致命的，是構圖。所以對於繪畫的見解如何，立刻可以喚起其對於構圖的解釋的差異。

自從繪畫成了一種 science，即一種可以研究的東西以來，最費畫家們的頭腦的，無如關於構圖的問題了。又最爲異

說紛多的，也無過於這關於構圖的問題了。構圖法 (La Composition, *L'art enseigner par les maitres*) 的著者恩利干郎 (Henri Guerin) 也曾經這樣說：「在一切人類的學藝中，法則最無定規的，即理論確定而實際則異議百出，全由獨斷的，無過於美術上的構圖法了。」這的確是事實。所以有人極端地論證這一點，說：「所謂從自然抽出的構圖的規則，世間是沒有的。所以構圖雖說有規則，不是不可犯的。」倘然不是從自然抽出的，那麼，儘可不當牠為規則。但這裏所謂自然，倘是僅指映於眼中的自然的外貌的，構圖的法則當然不是從牠裏面抽出的。所以排斥牠的，正是表示其人的淺薄。

為甚麼緣故呢？因為自然的外貌，是刻刻在變化的。而通過這變化，在其底奧中有一種不變的東西，是一般人的常

識所也承認的道理。例如這裏有一隻茶杯。這茶杯，據科學者說，是刻刻在受空氣的酸化的，故無時不在變化中。然而我們所見的，昨日的茶杯與今日的茶杯全無甚麼差異。這比喻雖是很卑近的，然而從此出發可以推知一切的事。

倘繪畫的法則——不是繪畫各個的表現法，乃是通全部的法則——離開了自然的易變的外觀，而置其基礎於其不變的底奧上，則由此而生的構圖的法則，不可以一概排斥。不如此，這一定是掌握繪畫的死命，而頗值得我們的攻究的問題了。所以對於構圖的見解如何，必可直接視其對於繪畫的見解如何而決定。因為這緣故。我覺得有先把對於繪畫的意見說一說的必要。

繪畫不僅是自然的外貌的模倣。換言之，不是複製的自

然。這是無須說明的當然之理。因為對繪畫稍有常識的人，都曉得這道理，且以這話爲口頭禪了。

但現在要更推進一步，說繪畫不但不是複製的自然，又不僅是「通過個性而表現的自然」。對於這話一定有許多的反對者！爲甚麼緣故呢？因爲現代的大多數的畫家，都沒有踏出這解釋一步。這只要看他們的作品就可曉得，又聽他們開口就說「個性」，也可曉得。然而繪畫倘然止於這程度，那只是通過「個性」的水晶體而已。仍舊逃不出模倣！藝術上的所謂個性表現的真實的意義，現在不可不稍變更一下。

在近代繪畫上，個性表現的覺醒可說是其重要的進步之一。但是我們不可以爲這僅是通過了個性而看自然，或只是任意的無秩序表現。倘只是這程度內的表現，繪畫沒有當

作一種 science 而研究的必要，因而構圖等也不成問題了。——也許有人要反對，說繪畫不是 science。因為近來嫌惡 science 一語的畫家多得很。——我們現在要爲了這種人，而把從十九世紀末期到現代初頭的歐洲繪畫的混亂狀態說一說。如果有人認這爲獨創的發揮，只得聽其自由。然而至少我們已經洞察其原因，不再作這種愚舉了。波濁雷爾 (Boudelaire) 說：「個性，這小小的特長侵蝕了全體的獨創。」實在是語短而意味深長的話！

繪畫不是複製的自然，也不是通過個性的表現，那麼到底是甚麼呢？答曰：猶如工匠的造屋，我們從自然中任意擇取材料，而給以明確的形。「繪畫者，就是用這方法，在兩種調度所限定的平面內，依據萬有存在（說明見後）的法則，

而建設的一個新世界。」我們的感動與思索，就是所以統一這世界的建設的。故所謂個性的表現，所謂獨創性，必須到這裏而具有真實的意義。因為藝術上的獨創性，就是立脚於其藝術的本質的美——在繪畫上就是繪畫的真實——上而創造新的價值的意思想。

以上是我對於繪畫的意見。說明了這一點，方可解決構圖是甚麼的問題。

普通多把「構圖」二字的意義解釋為畫面所表出的物象的配列。例如在花卉上配以小鳥，人物後面配以風景，使有首尾段落。梅上配鶯，竹上配雀，是東洋畫的從來的通例；稱爲思想緻密的西洋人，也大多守着這樣的思想。其證據在十八世紀法蘭西學者寶鮑斯（J.B. du Bos）所著的關於詩與繪畫

的批評的考察 (Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture) 中記出着：「美的構圖，就是從畫的全體效果上的關係而說一幅畫中必須加入的物象的整頓。」

Composition 一字的意義，在辭典中原是「組合幾種事物的方法，用種種部分來形成一全體的手段。」這原是「arrangement 之一種」的意思。然而這解釋法，容易誤作爲欲表出一種意念 (idea) 而借種種事物來附襯牠的意思。所以這辭典上的解釋，從「繪畫是在兩種調度所限制的一平面上依照萬有存在的法則而建設的一個新世界」的本質的意義上想來，頗欠精密。

第十五世紀斐倫才 (Firenze) 地方的建築家亞爾白諦 (Leo Battista Alberti) 說，「構圖是繪畫的計畫實施 (operation)。」

又說「因此而人們在一作品中連結種種部分。命題 (subject) 在畫家是最重要的事。」命題因為在畫家是其制作動機，故為最重要。因此「構圖是對於繪畫的計劃實施」一語，就道破了構圖的妙機。然這裏的所謂「命題」很重要，倘不能明白解釋這「命題」的意義，無論你怎樣講究「計劃實施」，也與前述的誤解無異。故現在先把這點解釋一下。

大概說話的，或事件的意念，換言之，即時間藝術的構想，不可以作空間藝術的，純粹的意義上的「繪畫」的命題。因此對於命題的計劃實施的「構圖」，對於這等不能有紹介的效用。繪畫上的純粹的命題，就是作家的造形的感動。然則「構圖」必以這造形的感動為基礎，是自明之理。現在且讓一步，即使作家的制作動機可以從這等「事件的」即「

文學的「構想上受得刺戟，然其當作一幅繪畫而表現時，必已「兌換」爲造形美術的價值了。

有一種關於宗教藝術的論文中，例如說到某作品發揮崇高深遠的趣致，其論者似乎以爲這是因爲其作品爲宗教的傳說及教條的忠實的介紹的緣故。實在是一種誤謬。洛德(Thode)所說的，「在藝術的活動達於充實的一切時代，造型家的魂是定義的，本能的，以一種宗教的渴仰爲其作品的胚胎」。當然是不錯的。然而他所謂「宗教的渴仰」，與宗教的傳說及宗教的介紹全是別個問題。這正如內部與外部的差異。我們見了佛教繪畫而感動，不是爲了看見釋迦牟尼在對其佛弟尊嚴地說教而肅然起敬的緣故。乃是因爲他們的內部的熱烈的宗教的渴仰兌換爲一種有最高價值的造形的表現而表出着

的緣故。故爲真的制作動機，爲真的命題的，必是在宗教的傳說與教條以外的，我們的衷心中所具有的宗教的渴仰。這宗教的渴仰，與我們對於自然所經驗的感動是同質的，洛德又繼續說着：「宗教是在宗教儀式的背後照樣不變地提出同一問題的，愛的紀念碑。這是宇宙創成論。與此同樣，一切藝術的作品，是偶像教的，基督教的，萬有組織的反映。這組織在星的循環，或我們的血球的循環中也可歷歷看出。且在自然的更小的一角中，最不規則的外觀之下，蘊藏着使探索命題的畫家們停足注目的一種秘密的組織。其實這正是唯一的命題。」

爲我們的純粹的制作動機，又爲命題的這一「秘密的組織」，由一種恆久的原則支配着。這原則正是我們所用以作成

「萬有存在的法則」的，又是人類的智慧所獨能悟得的，所以這可說是人類所生的最高的規範。我們所以能互科學，道德，藝術各部門而樹真善美的標準者，也是由於這規範。故人類所產的藝術，非托其基礎於這規範，不能成就。不然，藝術的作品就不能超越時間空間的區別而感動一切人，不能達到普遍圓滿的美了。

優秀的藝術的作品，必在普遍的美的概念上相一致。因為這普遍的美的觀念，在其組織的根柢中具有洛德所謂「萬有組織的反映」的緣故。所謂萬有組織的反映，就是以一種宇宙觀為背景。這組織的反映在建築中特別明顯。因為建築，在其素質上是必須直接受萬有存在的法則的支配的；又因為在造型美術中最遠離「自然的模倣」，所以「給自然界以定形

「的人類的思想與能力反而純粹地發揮着。故建築可說是立於造形藝術中最純粹的素質上的。在一方面建築必須適應實際的效用，故與以「無關心」的境地爲目標（即以純粹的美的表現爲目標）的繪畫自然使命不同。但在與萬有存在的法則有密切的關係的一點上，我們可學的甚多，是不可否定的事實。彼西哀爾（Bisière）所說：「我們必須從自然中搜求建築。建築是人類對於自然的唯一的作品。從這散漫的不決定的自然中得到一個有首尾的決定的表現，非由一貫的構成法則不可」，就是這個意思。然則繪畫的構圖，既非如前述的物象的組合，又非配列，必然是「在兩種調度所限制的一平面內建設一新世界」的建築，又構成。

在這構成中，我們可當作基礎與範型的，與在建築中同

樣，是幾何學。洛德說：「自然常有歸於渾沌的傾向。雖然表面所覺到的各細部因了至高組織的持續而得着潑刺的色彩，也常常要反映渾沌。至高組織因法則而顯明，法則因幾何學而顯明。」又說及幾何學的本質的價值：「物質的最高表現，是幾何學。幾何學是最上的語學，是因精神而生的物質的最高的表現。且在一切大時代，創造者們覺悟幾何學的最高特性，而給各個原始形像以一種神秘的意義。」不問洋之東西，時之古今，造形藝術上的優秀的作品，或意識的，或本能的，皆以可用幾何學解決的構成爲基礎，是明顯的事實。

但我以爲從來認爲繪畫上的幾何學知識的一種應用方法的「透視畫法」（即遠近法），與現在所說的構圖法全然是別

問題。或者有人反對這話，也未可知。他們說：「在造形藝術的構成上，空間的表現是最重要的。今忽視空間表現上的一方法的遠近法，豈不是大謬？」答曰：「造形藝術上空間表現是重要之事，我也承認，所以我主張「以宇宙觀為背景的構成」。然像以前屢次所說，繪畫不是自然的模倣，即繪畫不是我們的網膜上的所映的忠實的複製。而遠近法對於我們的空間觀念，強要與固定於某一定的視點的視覺印象的妥協。故其所表出的是固定的，平面化的視覺的空間，與在於我們的靈魂的底奧中的空間觀念全然不同。」試看在遠近法上犯重大的過失的意大利十五世紀的作品（例如Gioto的壁畫），全不會因此而失其空間性。又如與遠近法全然無關係的中國畫，比較確守遠近法的文藝復興期以來的歐洲的繪畫，空間

性反而大，都是明顯的證據。

根據同樣的理由，我對於所謂「藝用解剖學」也不看重。無論從那一點說，這藝用解剖學與繪畫的構成沒有密切的關係，只是給我們以正確地模倣人類及動物的軀體的知識而已。如洛德所說，正確與真實，是不同的二物。以物象的正確的模倣為目標而作的畫，是標本畫。繪畫必須根據繪畫自己的真實而表現。所謂繪畫的真實，即指線條，色彩，明暗的對照，對比，均衡，及統轄這等的構成。除了這等要素，無論怎樣正確地模寫細部，也不會發生繪畫的純粹的美。這等畫只能當作報告正確的標本畫，却絕對不許為藝術的繪畫。拘形似，事刻劃，為畫道之一病，中國畫論家也早已排斥之。

遠近法，藝用解剖學，構圖法，一般並視為繪畫的附屬的研究。其實構圖法比前二者，意義深淺相差甚遠，此不可以不辨。

現代未來派畫家賽凡理尼 (Gino Severini) 說：「一幅畫的構圖與構成，有一定的法則，這法則歷各時代而不變。」這與前述的干郎的話似乎是相反的。但「從一作家向其敵手，從一時向他時代」的矛盾衝突，是這法則的解釋及實施方法，並非這法則的本身。不然，前述的「人類的智慧所生的最高的規範」的原則也不能成立，又「優秀的作品不分時代與地方之別而直接感動我們」的事，也不會有了。賽凡理尼又繼續說：「只有方法變形，外觀換過，但本質是不易的。」中國姚最的續畫品的序中也說：「質雖沿古意，而文變今情。」

「
• 二家可謂同工異曲。在藝術的本質上想來，這原是當然之
理。」