

新 中 學 文 庫

漫 畫 藝 術 講 話

黃 茅 著



商 務 印 書 館 發 行

省 立 虎

黃
茅
著

漫
畫
藝
術
講
話

商
務
印
書
館
印
行

國立虎尾高級中學圖書館典藏
由國家圖書館數位化

目次

第一章 漫畫藝術是什麼	一
一 漫畫藝術	一
二 漫畫的起源與其發展	二
三 漫畫的特質	六
A 現實與政治	七
B 誇張與變形	九
C 諷刺與暴露	一〇
四 漫畫的功能	一二
五 漫畫・繪畫與宣傳漫畫	一五
第二章 中國漫畫藝術發展簡史	一一
一 光緒十年到辛亥革命	一一
二 五四運動到九一八事變	二四
三 「時代漫畫」到「七七」事變前	二九
四 戰時的漫畫運動	三四
第三章 漫畫的形式與內容	五二
一 基本工作	五三
二 內容問題	五八

A	內容的完成	五九
B	三個基本原則	五九
C	怎樣處理	六〇
三	一般的話	六一
四	作品研究	六五
	(附插畫二十四幅)	
第四章	表現形式論	八七
一	牆頭漫畫	八七
二	連環漫畫	八九
三	連繫漫畫	九一
四	報告漫畫	九二
五	似顏漫畫	九四
六	插圖漫畫	九六
七	卡通漫畫	九七
八	象形漫畫	九八
第五章	漫畫的宣傳方式	一〇〇
一	對國際宣傳	一〇〇
二	對敵宣傳	一〇二
三	對民衆宣傳	一〇三
	插畫二十四幅	

漫畫藝術講話

第一章 漫畫藝術是什麼

一 漫畫藝術

漫畫（西洋叫 Cartoon 或 Karikatur）二字，原是日本繪畫一個獨立部門的名稱，他們對於這二字的解祈所包含的範圍很廣，如時事諷刺畫，或尤尤千繪等，在西洋則多稱爲一種描寫社會生活的黑白素描諷刺畫，是在十七世紀的英吉利開始流行的，但漫畫這種形式的藝術應用最初卻是在意大利。中國之正式有漫畫二字出現於報紙雜誌上，是一九一九年五四運動時隨着日本的漫畫作品介紹過來的；但是日本的漫畫藝術和發展到今日的中國漫畫藝術，因社會環境和需要的目的不完全相同，彼此的性質上都有相異之處，同是屬於一種形式的藝術，卻走着不完全相似的路。

漫畫藝術也正如整個文藝動向一樣，以其社會的歷史經濟爲基礎，而因循着政治的波動而發展的。在過去它所走過短短的歷程中，歷史爲我們所劃分的路程，漫畫藝術必然爲每一段路程的背景所決定反映其時代的一般形態，而且每一階段比每一階段趨向健全以完成歷史賦與它的任務。譬如民國二十六年的全面抗戰是一個分野，漫畫藝術也隨着抗戰而改變，漫畫家們首先改正了舊日錯誤的或不再適合於今日的工作作風，爲着追求一個神聖的願望——抗戰勝利而驅使着他們以實際的行動把那不可抵禦的武器使用到抗戰的隊伍裏來。

一直到現在，漫畫藝術已把不健全混亂不安的狀態克服，把嬉皮笑臉無關痛癢韻文式的作風全加否定；換句話說，漫畫藝術的幼年曾給人輕視爲不入正宗，誤解爲一種怎樣隨便的「不是藝術」，生存於狹小底個人圈

子裏的東西；在這裏不必諱言它過去留存於某些作品中的根源而作為一些論客們全部抹殺的藉口，但時至今日，因着作家的努力，作品本身已起了很大的變化，這種曲解也就根着消滅。

漫畫藝術的本身就代表一個堅強的力量，這力量由漫畫家發揮出來，所以從前一個外國漫畫家，曾經如此呼喊過：

「如果漫畫家不是把自己的力量看得太渺小，他不應該爲了享樂而存在；他們應以最大的熱誠與追求人類的幸福去製作而背負十字架。」

二 漫畫的起源與其發展

遠在五千年前埃及和澳洲等地的岩穴，石壁，樹幹，骨器用具及帝王的紀功牌上，土人曾用各種工具——如石斧，獸骨，金屬等，繪畫和線刻很多圖畫，都是以單純稚拙的形式描寫其生活的一斷一片。原始時代的天才繪畫者在自由的狩獵工作餘暇便對生活起了種種想像，而日趨進化的生活對現狀當有所不滿足，乃由於需要在情緒上發生一種慾求，發洩向前的，愉快的，抒情的及近乎夢想的感情，一方面表白了對美滿生活的憧憬，另一方面也真實地把握生活情況的反映，這些藝術品的現實主義的作風，許多學者早年就如此肯定的說過了。它們籍以傳達形象的是一些陰像，圖形線，線畫，線刻，浮雕，構成的物像是從簡單零碎的散點式的圓形進步到描寫飛禽走獸爬蟲類及植物人物的形相，後來再進步到以狩獵的實生活爲唯一的題材。

這些原始藝術和文化最低階段的繪畫，有過許多是描寫戰爭的，如南非洲布須曼人和卡菲人的戰爭圖，它有着鼓勵自己部落爲生存競爭而奮鬥的作用，是很顯而易見的；同時有許多如兒童繪畫一樣，往往將物像之某一部特別誇大，這固然是作畫者在心理感覺上需要這樣擴大，但也隱藏着濃厚的諷刺意味，明顯地表現出和諷刺畫相彷彿的是一些造像，然而這些繪畫是最初的漫畫麼？這些藝術品還只囿於一個狹窄的圈子裏，題材是單純而貧弱的，我們不能說它沒有片面的社會意義，但說到警惕而發生深刻的影響則還沒有到這種程度，

如果進一步以今日的漫畫藝術與基準，則無疑是條件不夠的，只能說是數千年前稍有漫畫趣味的繪畫藝術而已。

到了中世紀，漫畫趣味的藝術在宮庭和道院的牆壁上可以找到，因為它已開始和宗教的壁畫接近了。

直到十五世紀，荷勒巴因 (Holbein) 的名畫「觸骸舞」(Totentanz) 代表着惡魔趣味描寫死對於宇宙一切的威脅，這幅漫畫名作佔有了藝術史上重要的一頁，雖然當時還沒有「漫畫」這個名稱。達·文西 (Leonardo Da Vinci 1452-1519) 曾作過很多素描和典型顏面的黑白畫，有人說那些是漫畫，而「聖母與安東尼」等充分流露其智慧與達到美底最高境界的作品也說是漫畫，這是錯誤的，那些只是文西底純粹素描傑作吧了；至於他所描繪的顏面滑稽表情，是他底油畫裏的各種典型人物底特性的誇張形象草稿，作為漫畫的條件是不全備的。在這期間所有的所謂漫畫差不多完全以素描底姿態（自然也有用油繪的）描寫當時社會的不合理和貴族的矛盾生活而出現，這些畫家們（以荷蘭的畫家布留，計魯為代表）也就是當時的純粹畫家，他們若斷若續的向這方面發展下去。

在十八世紀，作為這一時代底「漫畫巨擘」的要算英國的風俗畫家荷概斯 (Hogarth) 了。他以油繪的寫實作風「對於一個時代的風俗作痛烈的譏嘲，諷刺，」而批判了當時的人生面態，其代表作是六幅連環畫「時式的結婚」，在繪畫史上是很有名的。十八世紀末葉和十九世紀初葉之間，西班牙出現了哥耶 (Francisco Jose de Goya 1746-1820)，他畫過很多風俗諷刺畫，素描略畫，但是，由自由主義的為藝術而藝術底到擁護真理的哥耶目擊着一八〇八年拿翁軍隊侵入西班牙的伊比利亞戰爭和一八一二年馬德里的大飢荒，於是他以最大的熱情把握着一個時代的悲劇，戰爭的瘋狂暴虐，醜惡，勇敢的反抗，人民所遭受到的災難，這些充滿沉痛的氣氛極易於起煽動作用的作品，就是他的銅蝕「戰爭的災難」以及其他銅版畫和素描。但是哥耶的部份作品能否說是完全漫畫呢？這當然是有問題的，不過從它諷刺和暴露的潑辣手法上言，與漫畫藝術是極其合致的。

這時候漫畫藝術在各國開始為畫家們重視而發揚了它的特長——諷刺與暴露，特別在英吉利發展得更為普

逼。大胆對貴族加以嘲諷的威廉荷概斯(William Hogarth 1697-1764)，和專以拿破崙為唯一諷刺對象的詹姆士則雷(James Gillray 1767-1815)，已是歷史上早期的社會政治諷刺畫家了。世界最老牌的漫畫雜誌「笨拙」(Punch)由政治漫畫家約翰多勒(John Dorne)於一八四一年開始於英倫出版，(多勒的三個兒子李卻(Richard)，李趣(Teech)，泰尼(Tanniel)皆為「笨拙」的編輯者和撰稿者)，這刊物銷行全球各地，繼續出版到一百年，直到第二次歐戰後宣告停版。

十九世紀初，法蘭西除了漫畫大家查理飛立本(Charles Philipon)出版專以攻擊宗教社會底第一本漫畫雜誌(Charmari)外，更出現了一位在歷史上以畢生精力為獻給民主運動而奮鬥的天才諷刺漫畫大家杜米埃(Honore Daumier 1808-1879)，他以豪放活潑強烈的黑白和色彩諷刺他所憎恨底巴黎紳士貴族們的醜態，暴露他所同情底平民的苦痛，他的畫代表了一股力量向否定現象衝擊，向全人類呼籲，因此他得了「鉛筆製的拿破崙」的稱呼，而後人也尊稱他為「漫畫的靈魂」。他曾在一幅叫「大家食」的作品中諷了法王路易非列甫而度了六個月的牢獄生涯。他也曾作過十七幅連繫漫畫「在中國」(En Chine)，誇張而諷刺地描寫一八五九年間帝國主義侵略中國的形形色色，有如一部中國近百年來血淚史的漫畫寫照。杜氏的全部作品具有透澈的觀察力和對各種生活體驗的豐富，他不但是一個不屈不撓的有偉大良心的漫畫家，而且也是一個出色的純粹畫家，與其同時代的庫培爾(Gustave Courbet 1819-1877)，米勒(Jean F. Millet 1814-1876)諸大家俱為寫實主義者，其不朽之作有「巴黎街頭之虐殺」，「流刑辯護」，「議會的牧歌」，「堂吉訶德」等。

二十世紀以後的歐洲漫畫家，各以其不同的信仰儘量發揮了漫畫的性能，作為軍事與政治的後備軍，或直接參與它的戰鬥。莫耳，愛菲莫夫，庫力克科夫等，在蘇聯革命和建國都樹立過很大的功蹟；逃出德國的喬治格羅斯從消極的諷刺走向西班牙的戰場去寫報告漫畫，世人對於他的評價是更加提高了；美國的威廉格羅伯和愛利斯，他們反法西斯的漫畫像紙彈一樣散佈在今日的世界；英國，「世界最偉大的漫畫家」台維·羅，受他影響最深的已經不只限於英國人了，他的力量是世界性的。

現在回轉來看東方吧。在中國，亦如西方一樣有豐富的原始藝術遺留下來，初民所創造的藝術後來進化爲象形做字及衣服用具的裝飾，而在一般祠、廟、碑、闕之間多是些刻繪人物，如聖人逸事、狩獵、傳說、鬼神故事等；傳說時代的記載，如繪蚩尤的相貌以弭亂，畫神荼和鬱律的顏面以禦鬼，這都是皇帝時根據民間傳說而來的，圖畫也就於這種用途之下產生的。這些繪畫的形式明快簡單，可以說是中國最初流行民間的藝術。

中國古代雖則還沒有漫畫這種藝術出現，但古人的作畫宗旨往往與漫畫的本意不謀而合，三國曹子健說：「存乎鑒戒者，圖畫也。」張彥遠在歷代名畫記中說：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，」而以爲讀者「見善足以成惡，見惡足以思賢，」這不是很顯明地告訴我們作畫的本旨了嗎？我們又看：

「旂，旗，旛，旗等之旗幟，則各畫之以日月、交龍、熊虎、鳥隼、龜蛇；在平宮之正門，則畫之以虎；虎在射禮之侯，則畫之以雲氣，又於王座之後，則畫之以斧置辰以示威；在明堂四門之墀則畫堯、舜、桀、紂之象，及周公抱成王以朝諸侯之形。是蓋隨時隨地而施各種象徵之彩繪，使觀者觀慈，善，惡之狀，以爲興慶之戒也。」

隨着物像轉移的象徵形像，空間，環境，所有這些條件它都顧慮到了，它的作用，和漫畫底諷刺，暴露，表揚的特點不能不說是有共通之點，雖然達到完整的漫畫藝術還相差很遠，正如澳洲的原始造像是最能顯現諷刺意味一樣，中國古代大多繪畫也大都只能達到這一步爲止。

到了漢代，繪畫沒有脫離禮教的羈絆，所以題材都是風俗教化，聖賢事跡，意思也無非是警惕時世，這些畫又以石壁畫爲普遍。如果要舉出一些和漫畫相似的，我們就指出東漢時梁武祠和孝堂山上的石刻。前者在山東省的紫非山下，刻石四十餘方，題材大都是一些帝王、烈士、聖賢、走獸、鬼神和戰爭武器等。後者亦在山東之孝經鋪，石室裏壁面所繪的則爲歌舞與風俗傳說所佔有，二者俱爲陰刻。這些刻繪石壁連綿數千方，物像

刻以陰線，要是拓印出來即成黑影，輪廓線則是空白的。在形式上講，物像的造形可以說和一部份漫畫的作風接近，題材有些相去甚遠，但也有些寓意卻很相像，如「荆軻刺秦圖」和「始皇泗月圖」等，都是表現得很誇張，但這些都不是完全的漫畫，只是稍有漫畫意味吧了。

後來的中國繪畫，因其時的政治腐敗，佛教思想侵入，文人畫落於士大夫之手，崇尚自我陶醉，迷戀於山水花鳥道釋的意境之中，稍有現實內容的作品不易見，即如中唐吳道玄在景雲寺所繪的「地獄變」和羅兩峯的「鬼趣圖」，雖然描寫的不是現實的東西，但多少還有點警惕作用，據說當時「地獄變」一出，長安屠漁之輩，畏罪改業者頗多，感人之深，就可想而知了（日·大村西崖語），因此論客們多說它是漫畫。而「流民圖」，「百丑圖」，「三十六粉壁畫圖」，「育翠評古圖」等，光在題材上看，已有很濃厚的漫畫成份了。

在日本，漫畫這種形式的藝術顯然是很早就有的了，它發展成爲一種完全藝術形式，比中國還要早。大約前一世紀的八十年代左右，他們就出現了一種叫「鳥羽繪」的繪畫形式，是一個叫鳥羽僧正的畫家創造的，他襲取了中國畫的墨和筆法，表現現實生活，處理題材極盡其嘲笑的事，這不能不算是日本最早的也是完全的漫畫藝術。其後有一種長幅叫「繪卷」的，是鎌倉時代的產物，所表現的是一些連環故事，在今日就說是連環漫畫了。至於如法蘭西的多米埃及飛立本因在漫畫上諷刺了貴族而下獄的事在日本也很早就有過，如英一蝶曾作「百人男」和「兒童惡戲圖」開罪了貴族而坐牢，出獄後仍一本精神作「百人女」嘲弄當時的貴婦人，結果又再度給監禁了。

漫畫的起源雖很早，但早期的漫畫是非常不健全的，真正加以進一步的發展成爲獨立的造形藝術，乃是十九世紀末葉到二十世紀以後的事，尤其是中國。

三 漫畫的特質

A 現實與政治

漫畫不能脫離現實和政治，它代表着一種意見、思想，一個漫畫家所異於普通政治家者就是方式不同，一個用演說和言論，一個用漫畫，一樣地發表他們的政見。

漫畫是一種特別注重題材的藝術，其題材的來源，乃是複雜錯綜的現實和政治動向，這些皆為與人類直接發生關係底現實問題，為要根本解決這些問題，漫畫家藉自己深切的了解和正確的批判表現它。寫實主義之先驅庫培爾如此說過：

「我的目的，不僅要做一個畫家，還要做一個人，由自己獨自的評價而表現時代思想的樣式。簡言之，我的目的要學習有生命的藝術，或確實的真理的忠實而純粹寫實主義者。」

在這裏，他簡單地闡明了一個畫家對他自己所應理解的一切，和他所可能理解的去處；而且，作為人之畫家，在作畫之先，已經和政治與現實密切地聯在一起了。

所以姑勿論漫畫藝術和現實脫節或政治認識不足，結果將同樣降低了漫畫的價值是一定的。它底最顯著的特點，代表自己的意見，和反映現實的真實，因為「越是和他的思想合致，即是成功了，如果歪曲了現實則它是不成功的東西，」自然，離開了現實和沒有了靈魂（思想）的漫畫，它是沒有權利存在的。但在這樣的原則之下發生的現象，決不是叫畫家機械地去白描，所謂現實，也決不是認識不足徘徊於表層底狹窄的現實底浮雕，而是經過深入，分析，通過感情，技術的加工，乃是完全底作品產生的先決條件。

然而漫畫藝術也並不是盲目的謳歌者，應有不妥協的精神，堅強地把否定現象不斷地加以指摘。英倫的「Picture Post」說過：

「每一個卓越的漫畫家，總能夠在他的萬千讀者的印象中深深留下他的一些不變的政治見解，他所忠貞的一些原則；他總是不惜任何犧牲，以維持他的政見和原則的；除此外的政見與原則便休想以利誘或威脅來收買他，或轉移他。漫畫家就這樣至死不渝的忠於他自己的信仰和原則。」

這樣還是不夠的，一個完全的漫畫家，同樣要有預言家的本領。他是以政治觀察家的姿態站在現實，瞻望現實到底往那裏發展，然而他並不是神話式的預示。漫畫家在什麼時候成爲預言者呢？是在作畫之先。他在執筆之前，於周圍的各種生活方式間探索，這些生活方式就是形成歷史的因素，他更不止探索到目前，爲一條止步的界線，應該根據成爲歷史的和現在的走到更遠，就是如托爾斯泰所說的展開未來生活的鏡頭，拚全力耽溺於未來的煙幕，把牠掀起來，本着那指示過去和現在瞬間的同一的力量去把未來的，可能的，一定的，動人的指出來。對於這些必然的而還沒有具體顯現的生活形態作家有了把握去認識之後，已經沒有什麼問題了，除下的就是以技術來表現；漫畫藝術這種預言的才能「提示着已經存在於現實的事物之未來底成長的嘗試」上固是所容許的，正如文學上那些合理的浪漫主義者底革命的空想一樣也爲今日的讀者所需要和接受，如果要說明這預言的漫畫是否確當，就完全基於它和現實的行進並沒有矛盾這一點上。

在現代的漫畫家羣當中，這方面的才能發揮得最透澈的，我想舉出了台維·羅(David Low)。反納粹的羅氏頑強地到處針破了希特勒的陰謀，這十年來，他很多題材都差不多是屬於諷刺希特勒和他的同夥們的。雖則他不斷地得到責難，抗議，和保守份子的圍攻，但這些都不能左右他一絲一毫，他仍屹然不動，而且依然攻擊如故，到底和他站在一起的佔着大多數啊。他自己曾說過：

「人們知道事情並不如此簡單，他們要明白「怎樣」「爲什麼」和「什麼時候」，這就是說，漫畫家應該是個研究者。當他們往前工作的時候，他們又要做預言家，而在這個年頭做預言家並不是一件開玩笑的事……在經常情形之下，我們很可以說國際風景會很少變化；但是現在，你能猜到一個月後所發展的時局嗎？如果希特勒並不照我所想的那樣做，我得吞下幾張漫畫，我可以說，我對於這個家伙料事如神，至今未嘗吞下一張漫畫。」

正如他上面自己所承認的那樣，他的預言並沒有落空過，譬如，英國到一九三九年九月始向德國正式宣戰，而羅呢，遠在一九三三年一月就開始向希特勒進攻了。

作爲預言家的漫畫家，他時刻所注意的問題就是：一切事物的必然發展將是怎樣呢？以昨天的基礎，通過今天，指出明天。

B 誇張與變形

誇張是人類的特性，人本能地具有誇張的性情，表現於人與人間生活上的言語和動作中，當這二者合一的去形象一件事物時。爲使事物的特點顯現起見，便有爲他所特殊誇張的地方。在舞台上更有以下動作配合言語和化裝，誇張地表現劇情的某一特點，以強化其效果。所以人類的語言和形容語言的姿態都是含有誇張成份，這種本性的表現是很自然的。漫畫藝術的誇張和這種情形比較接近。

童子塗壁繪自由畫，往往把風景靜物變形，人物誇張，他們並不是故意去誇張變形，實則是沒有繪畫修養而僅以一顆純潔的心毫無根據，不規則地任意將物體歪曲，把入底顏面變像，流露其天真的感情寄於趣味稚拙的形式上。原始時代澳洲人的繪畫也一樣，把人物和服飾的某一部份特別誇大，這除了一個和前者相同的原由，還有一個原因，那些經過他們誇大的地方是他們所特別注意的，或者與他們的日常生活有特殊關聯，所以在心理上那一部份便佔着重要的地位，經過技術表現，就是誇張的了。在現代西洋繪畫藝術上說，誇張和變形已成爲表現物體的實質底知覺與心理感覺底根本精神了，但當他存在於漫畫上時卻成爲另一現象，目的也不相同了。漫畫不但了解事物的形體，更了解事物的內容，也就是說，誇張是漫畫的手段之一，在運用這種手段之先，他必須能認識現實的事和物底表面和透視它的底層。

漫畫爲什麼一定要誇張呢？簡單得很，是爲要使手法經濟加強效果的緣故。漫畫家決定了主題和題材之後，同時也根據主觀的選擇把題材的焦點予以加工的形象，其焦點的誇張就是強調其題材的特點，中心乃隨之凸出，看畫的不致模糊，而能集中在一個方向。

誇張與變形是漫畫的特點底一部份，但假若對它沒有充分認識，而借它作幌子去任意誇張變形，乃產生了隨便的形式主義和外國時髦技巧的偷竊，結果反而削弱了真正的藝術價值；因此，它不能毫無根據地將任何事

物都加以誇張要誠實地把事物的真實提煉出來，將其必須的誇張；誇張不能超出一定限度，因為誇張過火，乃隨之影響到真實性的減低；即在技術上言，亦要有物體的實質與基本形態作爲基礎，始可成爲通過物體表現某種形象底一個縮影，而不是完全臆造的直覺的變形。誇張是必須經過一段過程的，即是有相當的繪畫修養和頭腦豐富才能將物像誇張變形自如，有精確的目光去抓住事物特點與其核心以決定何者必須誇大，用怎樣的手法去變形始可避免生硬的矯揉造作，否則必弄到非驢非馬底藝術之偽裝。

正因爲漫畫有了誇張和變形的特徵，有些初學漫畫的人便有意無意間上了它的當。譬如，喬治·格羅斯，他用黑白線條和與其畫面極諧和的色彩構成各種誇張的典型人物譏諷紳士們糜爛的矛盾生活，如果他沒有很好的素描根底，和深刻的社會生活經驗所養成敏銳的觀察能力作爲保證，決不會有這樣的成就；然而模倣他底作風的人既缺少生活經驗，又逼不向他底基礎技術學習，更沒有認識了彼此的空間有何區別，僅僅吸取了他底形式的軀殼，所謂「食而不化」，只學別人的皮毛，失敗是必然的。我們從國畫上可以得到一個比喻，王廙詰的山水畫作風非常放縱，後學者竟也不顧一切地學他放縱，卻沒有考察其放縱的原因，沒有研究其放縱的過程，落筆便想畫個淋漓痛快，結果必定弄巧反拙，這就如漫畫的誇張變形不是隨便可以誇張變形的道理相似。

不理解誇張和變形，或者對它的認識不足，結果反爲文所害，那不是很可悲的麼？

C 諷刺與暴露

諷刺有如射擊，他們（對象）爲射擊手（漫畫家）所命中，於是感到惶恐，發抖，覺醒，諷刺發生效力，那麼被諷刺者不是新生，就是毀滅。

漫畫藝術固應表揚光明面，同時也得反映黑暗面。漫畫家一面描寫正面的題材，一面將對國家人民有害的醜態暴露和諷刺，雖則那些被諷刺者是萬二分憎恨漫畫家們，但他們決不是惡意的，目的是企圖根本把這種否定現象掃清，改造，而不是使罪惡加深。

英倫「圖畫新聞」在台維·羅的一本集子裏寫有這樣的一段話：

「一個漫畫家的主要精神是攻擊，而不是擁護。假使一個大漫畫家，他只在致力於表示滿意或贊成，那就無乃幼稚乏味了；假使讀者們常常要求一個漫畫家來「改變作風，說點快樂的事情，」你可以去請戲院小丑或咖啡店老板。可是漫畫就僅能請教諷刺的事情。不幸的是，世界上的罪惡和弊竇竟使好多漫畫家忙得不可開交呵。」

要漫畫家做一個專門對「現存秩序的贊美者」是輕而易舉的事，問題卻還在那些人或事是否能為漫畫家所贊美？被贊美的條件是否具備？其實值得贊美的必然在人類向上生長着，人類也在這良好的秩序中享受，而它同時也為全人類所贊美着。漫畫家着筆於此並不是主要的急務，因為在現存秩序間尚隱藏着一些破壞秩序者，漫畫家就專向這些陰暗面發掘，為的是要使它們能永遠為人類所贊頌；更何況漫畫家們所諷刺暴露的不是無中生有去捏造，而是根據已發生的事實，或必然會有和可能有的呢。

有人說，漫畫是一匹不羈的馬，憑着一枝筆和一個頭腦，去把陰謀揭發；也許一幅作品從表面看出幽默地使人發笑，但它決不限於光供應給你一點笑料就完事，這笑，是含着滿泡眼淚去笑的，骨子裏隱藏着一齣悲劇，如果那一幅作品的作者是真清楚自己的任務不是為了遊戲式而存在的話。廚村白村在早年談到漫畫藝術時說：

「在狂笑的陰影裏，隱有着深的悲哀，若不是大哭的人，也不致有狂笑的事，描寫滑稽的作者或畫家中，有非常苦悶憂愁的人，像嫉世一樣的人，自古以來就不少……在笑的陰影裏，有淚，有公憤，有犧牲，這樣假若對於敏銳深刻的生活沒有犀利的觀察，所謂漫畫的藝術是不得成功的。至於所謂滑稽不過是包藏着這種銳利觀察的尖銳的外皮而已，看了漫畫而一笑置之的人，就是對真正藝術毫無理解的人……」

這正如我們看莫理哀，果才里，或者卓別靈的喜劇一樣，有些地方使人發笑，在笑之間就成功了諷刺，顯現極其深刻而嚴肅的社會問題；看的人光只笑而未接受他所諷刺的問題才是十分愚蠢的呢。漫畫就是如此「帶

着笑而叱正世態。」

然而，諷刺和暴露的漫畫與言論自由（自然是有限度的）有密切的關聯，只要有了這樣的條件，漫畫家才可以自由和有保障地發揮自己的才能，否則，它將首先受到絕大的限制，只叫人專事去畫那些動聽的粉飾的作品。爲什麼凱綏，苛勒惠支和格羅斯不容於德國呢？就是他們底藝術的主張和納粹牴觸的原故。威廉·格羅泊在一九三六年八月號「浮華雜誌」(Vanity Fair) 上諷刺日皇的「炮車」事件，已經爲世人所周知的事情了；那幅作品繪的是日皇拖着一輛炮車，車上的不是炮而是一捲諾貝爾和平獎金。發表後馬上惹起國際交涉，國務卿卻爲格羅泊辯護對抗議者說：「對未檢查的作品不負任何責任」。英國台維羅對德國元首投以猛烈的諷刺而違反了張伯倫主義的現實外交政策，這都是漫畫處於民主政治底環境的使然。因爲智慧的指責到底是從善意作起點，要諷刺的不必遮掩，被諷刺者也不怕接受合理的諷刺。

但是，有些只有諷刺和暴露底表面條件的作品，卻要提防他發生相反的作用，比如如一些以極其冷淡的態度暴露現實底弱點的「貌似諷刺的作品，而毫無善意，也毫無熱情，只使讀者覺得一切世事，一無足取，也一無可爲，那就並非諷刺了，這便是所謂冷嘲。」正如格羅斯的諷刺社會矛盾生活的作品陷於悲觀消極一樣，使讀衆感覺到恐怖，冷漠，荒涼而缺乏鼓舞，對於我們是十二分不適宜的。所以光只「冷嘲」還不夠，要在其間灌注以希望，振奮的積極因素，則這諷刺是更完全了。

在社會上正潛伏下躲躲閃閃的不合理現象，爲要針破與醫治這些膿瘡，阻塞漏洞，就得毫不留情地暴露，諷刺，這二者的成功將直接幫助了國家社會。

四 漫畫的功能

漫畫是世界的語言。它沒有地方語言，文字，生活習慣和種族的隔閡，而爲全人類底理智所共通的藝術。前面說過，一幅漫畫是爲了一個目的而出現的，所以它至少發出了一個要求，一個希望，這要求或者希望

往往得到意外的收穫。在歐洲，報紙的漫畫常代替了社論的地位，它所發出的呼號或抨擊力量並不減於以文字寫的社論。

遠在第一次歐洲大戰時，各國的漫畫家都會以最大的熱情製作無數刺激煽動的漫畫，協約國的漫畫部隊向軍國主義者展開了優勢的漫畫宣傳戰。在後方，到處是鼓勵人民入伍的招貼 (Poster)，他們處理一個非常感動的畫面，加上一條有力的像一顆紙彈打中了人們的心似的標題！

「爸爸！你將在大戰中做些什麼？」

「爲了愛爾蘭的光榮，你願意出發還是沉默？」

畫幅暗示着他們到隊伍裏去。大量的志願兵，都是這樣來的。

大量印刷品以飛機到敵陣散發，瓦解了士兵的鬪士，其主要的題材是德軍的暴虐。譬如被譽爲「爲人道及真理而戰」，「無論在歐美二洲可以說是最偉大的戰爭漫畫家」(泰晤士報語)的荷蘭漫畫家列墨克 (Eugene Bakens)，描寫不設防城市，沒有武裝的商船所遭受敵火的損傷，手無寸鐵的婦孺離散死亡的慘狀。他的作品分別發表於英，美，法各國的報紙和宣傳品上，並且在倫敦開了一次轟動的個展。他有名的作品叫「血的列車」，繪一輛黑漆的車卡載滿了爲軍國主義者所屠殺的屍體，血通過卡車的鐵皮不住地往路軌下流。由於列墨克的控訴力量之不可思議，和給予協約國萬軍援助的能力相等，無怪當時有人這樣說，他的一幅漫畫，匹敵敵人一個軍團！

在列氏的許多傑作中，有一幅叫「我可愛嗎」？描寫武裝的德軍對於婦女的侮辱，爲了這張作品，險些成爲德荷戰爭的導火線，因爲當時的荷蘭是中立的。

在蘇聯，漫畫更發揮了它最大的效能，成爲一種直接「促進社會主義建設成功，指揮及組織民衆工作及自我批判的利器」，和民衆不能分離的藝術形式。在大革命時，漫畫作報導前方戰鬪的紀錄，這些「前線勝利的消息，往往在接到之後四十分鐘或一小時之內，就已變形成彩色的漫畫張貼在街頭了」(馬耶可夫斯基語)：

這些實際的傳播比報紙還要快捷而僅次於電報，而且也為知識落後的民衆所理解。至於它為什麼採用這樣敏捷的手段呢？馬氏的解釋是「因為報告戰況危險或勝利的敏捷的揭示，常能夠左右新的戰鬥員數目」的緣故。

革命成功後，漫畫又注重建設了；團結各民族，防止「富農」破壞，集體農場指導種植改良，教育飢民，宣傳種痘納稅，五年計劃的內容……都通過了漫畫解釋給民衆知道，這影響是很大的，它超過了暴露與諷刺，達到組織和教育的功能。

幾年前的西班牙內戰，因為受過上次歐戰宣傳戰的影響，正義感的漫畫家都投到政府軍的旗幟之下，一同回法西軍隊宣戰。亞菲諾夫在「西班牙萬歲」中有如下的對話：

女畫家：在瓦林西亞我畫過寫生畫：現在我願意開槍啦。我是畫家，我有正確的眼光。拿武器來，司令官。

司令官：你的武器在你自己身上。給我畫三張告示吧。畫一張讓戰士們瞧見牠，心兒就受着最猛烈的感動的告示。

其他如瑞士鼓勵民衆投票參加國聯，英國自由黨的投票選舉，都印了大量的漫畫作宣傳而收大效。

在中國，已往因大部份漫畫流連於大人小姐間為消遣品，根本沒有發生什麼與人類有益的效果，自九一八後，及到抗戰開始，漫畫始真正執行了抗敵反漢奸，組織民衆參加抗戰的任務。無數的事實告訴我，在廣大的鄉村，很多壯丁看了招募戰鬥員的連環漫畫而激動了他們的良心，遂自發地走向訓練壯丁的隊伍去。有些富戶看到些關於守財奴的故事，他們會馬上聯想到自己也有可能受到這遭遇，乃獻出大量的金錢給國家。像這樣類似的事，無數次的發生着。

再舉一個實例子。一個在前方工作的漫畫家會有過這樣的收穫：他們在高安還沒有失陷以前畫了很多壁畫，題材有一部份是對敵宣傳的，後來高安一度失而復得，附近敵陣有五百名偽軍忽然攜械來降，原來是先前

看了這些壁畫而深深受了感化的結果。

總而言之，漫畫的功能是代表多數人說話，推廣一種主張，評擊，批判，改造不良現象（這些主張和不良現象都與人類生活有密切關係），鼓勵人們奮鬥，引導人類向光明邁進，以達到自由，平等，博愛的境界。

五 漫畫·繪畫與宣傳漫畫

漫畫是繪畫的一部門，繪畫包含了漫畫，但純粹繪畫與漫畫之間是有差別的。

有些人以為漫畫有誇張和變形的特點，近代西洋繪畫的基本精神也是具有誇張和變形這些特點，所以就弄不清楚而混為一談，其實是不對的。那麼，這二者的誇張和變形其分別在什麼地方呢？這應從兩者底本質，創作態度和創作目的來作區別的說明。

自十九世紀末葉到二十世紀初頭的歐洲畫壇會翻起一大波浪，就是突破死板模倣的古典藝術技法而趨向更新的道路，這種趨勢的形成遂使誇張和變形在現代繪畫精神中佔着主要的因素。這裏的誇張和變形是發生相互作用用的，就是感情的加強與多元的觀察企圖在平面上立體地表現物體的質量，為提取構成物體底精髓的手法，這二者的統一乃造成空間的單純明朗感覺。「當他們（畫家）描寫對象（人體或物像）時把平常人所見到的人或物的常態改變，或者從若干個視點把幾個不同方位的人或物歸結到同一個平面上，因為他們並不是在模倣對象，而是在分解對象，揭穿對象所由組織成的那些形式之間的聯繫，所以使得他在一定的程度上把自然及對象超形式化」（瑪察語）。我們甚至看見僅採用了某種立體工具，機械的橫斷面和變態物像配合起來，即如新印象主義以後的立體派和野獸派都是傾向這種精神的。這批純粹畫家懷着一個和現實世界分離的用美麗輝煌的珠寶裝飾着的超人底夢想以發洩個人感情；並藉以刺激那種在物質享受底頂峯的生活，於是他們只意識到描寫物像的奧妙，神祕，趣味，尋求表現形象色彩的單純和美感。其出發點是自我的，絕對主觀的，追求一己底情緒上的滿足。而那那跟着文學運動而來的超現實主義和未來主義更否定過去，以「革命」作為「遊戲」中的

一個重要節目憧憬着未來底夢境，完全以超然的姿態出現於人間，且更加雷諾爾所說那樣拒絕了一切的視覺，脫離了一切的理想，而沉溺於內面的夢那樣態度。再看充滿他們底畫布上的是什麼東西吧：一個花瓶和一束鮮花，裸女，六弦琴，菓實，白雲，憂鬱的少女，酒吧間的舞妹，咖啡座的侍女，立體和構器交錯的構圖，及一些別人不可捉摸和肉眼不可辨別的形像；他們捨棄現實生活，遠離客觀世界停留在空中樓閣幻想的世界中；他們更看不見那些不合理的生活，而且粉飾生活，每一件事物經過他們底眼睛和手便都是美的，但在別人看來，這種美太勉強了一點，和現實進行並不調和，就更不能說它有什麼力量 and 代表一種屬於大家的感情和思想了。

漫畫藝術，它不但對事物的形骸（物體構成的質地和它的外形）了解，對事物的內容更有深刻的闡明；它以現實的素材組織成題材，這些題材的反映就是幫助讀衆理解社會生活的意義與其改革，（漫畫藝術在這種情形之下就使用着誇張的特點了，它的作用在前二節已述及，）它的最終目的並非如純粹繪畫一般限制在狹窄的範圍內，單獨一隻六弦琴或一個裸女，決沒有人承認它是漫畫，最低限度還得表現出這些東西有關的一些事情來，或者是一個社會的人生的問題之類。通常，漫畫和純粹漫畫之間，前者以嚴肅的態度觀察現實社會，描寫與人底生活有關的一切，其目的是與人類追求幸福的步調合拍，而本質則是戰鬪底；後者以傍觀的態度站幻想世界中描寫玩賞的題材，其目的不外乎是滿足一己的情緒上底慾求吧了。

但是，漫畫藝術與西洋純粹繪之間雖有內容上顯著的區別，二者應該是十分接近的。在形式上，二者是在同一基礎發展的，油繪，粉繪和中國畫的技術一樣可以繪漫畫，最後的問題還是決定在題材吧了。我們看見在西洋固有一流的純粹畫家同時執行着漫畫家庭任務而且也給人認為是最好的漫畫家，十七世紀法蘭西格萊士（J. Baptiste Geruze）底諷刺家庭間生活習慣的風俗畫，英吉利被譽為「民衆藝術之祖」的荷概斯（William Hogarth）底勸善懲惡的實事畫，正如戈那爾一樣企圖以他的連作底「畫廊來做國民的修身教育所」；及俄羅斯的拉薩爾·綏蓋勒（Lazar Segal）底諷刺混濁世態的油繪，這三位在美術史都有記載的純粹畫家雖然不是畢生致力於漫畫藝術，但在他們的題材上所起的警惕作用已存在着漫畫家的才能和實踐了它底任務了。至於如多

米埃，歌雅，杭白朗，格羅斯那樣富於革命熱情的畫家更不用說是最好的例子了。在中國辛亥革命和五四運動時代報紙刊物上的漫畫就有不少是出自當時的畫家和雕刻家之手，後來西洋繪畫更趨向個人，漢畫成爲玩賞品，漫畫藝術和純粹繪畫之間的距離就日漸遙遠了。

至於所謂「宣傳畫」，這名稱似乎是由於一個民族對抗外來侵略而引起的戰爭中，一些畫家把自己的作品表現了這戰爭的一切，藉以激發人類的同情心和鼓吹抵抗外侮，煽動更多的人幫助與參加這戰爭，因而發生了這個名稱。爲了這個原因，有人說它是屬於某一個時期的，比方在中國，是由於抗戰的需要而產生它，所以只能說它是屬於抗戰期間的，在抗戰期內才行得通。這種說法並不對，「宣傳畫」三字不過是一個名稱，而實際上，我們要從一切繪畫所包含的宣傳性這一點去看，自然，那又得回溯到遠一點了。

如果我們不否認任何一種藝術樣式都是含有一種宣傳底意義的話，繪畫自然也不能例外；非常明顯的，數千年來繪畫藝術在影響着而且可以說在支配着全人類的思想，因爲一些從神或某一種宗教那裏脫胎出來的繪畫，深深地說服了它自己的觀者，而他們，也就將成爲它的信徒了。這至少可以說明繪畫這東西影響的力量，自古以來不論東方和西洋都是如此。「只有繪畫才可以對民衆宣傳真理」，谷訶這名言由他自己去實驗了。（還是一個教徒時的谷訶，是用圖畫去傳道以代替文字和演說的。）

原始時代在岩洞樹幹上的圖畫，我們知道它是一種神道作用，也是由於原始民族生存競爭所產生的；他們所繪那些多量的描寫部落史實的戰爭圖，雖然說它具有如何偉大的力量以影響於人類是不可能，但我們也不能否認它的鼓舞能力，那些熱烈緊張的合羣的戰鬥圖記，能夠感召着當時某一部落的團結以對抗外來侵犯的部落則是可能的。譬如半禽獸的南非洲布須曼人在岩洞中所繪和卡斐人的作戰圖，圖中故意把布須曼人畫得很小，敗退的敵人則是個子高大的，根據安特列考察的解釋，布須曼人的用意是表明弱小的布須曼人有勇氣抵抗強大的卡斐人而至於勝利，這其間不但有激發的用意，而且還有一種對比的誇張；其後在埃及繪畫就更爲宗教與皇室所充份利用，我們只要看帝皇的紀功誇上歌頌帝皇底功蹟的圖畫就可以知道了。

在中國，自傳說時代起，繪畫就一直被利用作表現一些神話傳說，有目的地被採用着。古代——尤其是周朝，不論皇宮的門殿，旗幟，百姓的門板，都繪有一些單獨的人或物，如日月龍虎雲雨或英雄神像之類，以象徵善惡吉凶，使人睹物而有所反應，達到「戒惡」和「思賢」的效果。孔子家語裏有這樣的話：「孔子觀乎明堂，視四門墉，有堯舜之容，桀紂之象，而各有善惡之狀，興廢之誠焉。」又周禮有云：「春官司常，掌九旗之物，名各有屬，以待國事。日月爲常，交龍爲旂，通帛爲旛，雜帛爲物，熊虎爲旗，鳥隼爲旟，龜蛇爲旐，全羽爲旞，析羽爲旟，皆畫其象焉。」這些形象的本身，有些是傳說神話上一個有魔力的人或神，或者在民間早就已存在，更利用它的性格和民間對它不同的信仰，及配合時間空間來影響觀者，繪畫的技術，在當時不過是表現這樣的形象的方法吧了。

自三國以後，繪畫多利用以彰善行頌功德崇尚儒術，且爲舊禮教所束縛，題材只得趨向風俗教化，其主要目的也無非是對世人警惕和勸導吧了；這樣的事實我們在歷史上屢見不鮮，西漢蔡質在「漢宮典藉」裏有云：「尚書奏事於光明殿中，皆以胡粉塗壁，紫青介之，畫古烈士，重行書贊。」東漢時代，光武中興，一時崇尚節義，宮中皆着人繪古聖賢帝后的全身像，以供人民觀看。又如南宮雲台上所畫的二十八將像，鴻門學都上所畫的孔子七十二弟子像，就是顯宗追念前世功臣而作的，至若唐朝閻立本所作有名的二教十八學士圖，和繪於凌煙閣上的功臣竟達四次之多，這些也無非是藉繪畫技術傳達出來以勸世吧了。

中國古代的繪畫，雖則畫家處處不能擺脫皇室與宗教的束縛，但利用繪畫的力量來宣傳則是每個時代都一樣的，以上所提及的，我們不能不承認那就是比較初期的宣傳畫，但後來的就更加具體了。夏侯朗作三禮圖來幫助文帝的政教，就是很明顯的了，即如揚州長吏李襲譽所作忠孝圖二十卷，李伯時的孝經圖，吳道子的地獄變，小田海僊的二十四孝圖，也無一不是宣傳畫；描寫孔子底一生的「孔子勝跡圖」，正如描寫陀佛底一生的印度阿彌陀石窟裏的壁畫一樣是宣傳畫。

在文藝復興以後的西洋繪畫，其宣傳的成份是更加濃厚了，它們爲帝皇的政見和宗教信仰所支配着，像

「最後晚餐」那樣的作品，我們不能否認它潛伏的宣傳力是怎樣巨大，同時也承認它的藝術達到最高的成就；而且那時候達文西也已在會議室底牆壁上產生了他底 *Angliani* 那樣的作品描寫佛羅陵斯人打敗米蘭人，這是表現了活底歷史的藝術，也就是宣傳。

我們知道在西洋歷史上，最會利用繪畫替自己宣揚的是拿破崙了，當時古典主義許多名畫家都曾經作過他一個盲目的贊美者；在拿破崙執政的時候，爲了保持其政權以取得人民信仰起見，乃利用畫家的彩筆來贊美自己的政績，藉繪畫的力量把自己的支配權無形的帶到民間去，擴大人民對他的崇拜。作爲拿破崙首席畫家古典派大師大衛，他歌頌拿破崙的「越過聖貝爾斯山的拿破崙」，「拿破崙加冕式」及「戴冠式」就是那一個時代的代表了；他的後繼者格羅，正如大衛一樣，製作了「拿破崙列之戰」等作品，他說：「在愛描寫戰爭的作家，再沒有這個時代有可畫的題材了；可歌可泣的社會事件，百戰百勝的英雄，都是刺激畫家的題材。從很多地方我們還可以看到，畫家們固然有自發地去描寫戰爭，一些統治者也儘可能的利用戰爭這機會；當一八〇六年拿破崙在耶洛戰勝的時候，他就以這次的勝利爲題材舉行繪畫競賽，他說：

「耶洛戰爭的第二日，皇帝親臨戰場，目睹戰場的慘狀，惻然生感，命令救護受傷的俄兵。一青年士官，對於勝利者這種人道的措施不勝感激，向陛下矢言不忘恩德。遠處可以看見陛下行將檢閱的法國軍隊。」

這是一篇美麗動聽的自我頌詞，我們從這裏就可以知道，拿破崙是如何善於利用繪畫來作宣傳了；然而可惜得很，這些畫家們雖然已運用着繪畫遣武器，而且也發生效力，卻只是對於拿破崙盲目的謳歌而已。

歷代中外的政治變遷和戰爭與繪畫都不會脫離過關係，不論畫家或戰爭的本身都要求它們二者合拍，藉以促進戰爭所要求達到的目的，而這些作品，就必然地存在了宣傳的成份。這種情形，在近代戰爭中尤其顯著，其工作的速度差不多可以跟得上軍事行動。就拿這次歐戰的英國來說，自一九四〇年九月間戰爭爆發後，英國的皇家美術館及各大畫廊都關閉了，代替它的是畫家們從事繪畫宣傳工作的戰時組織 (A.I.A.) 並且在情報部

中組織一畫家指導委員會，關於它，蔣彝先生有過如此的報告：「國家畫院院長康雷斯拉克爵士為該會主席，其他陸軍部海軍部空軍部國防部供應部及情報部均各派代表出席，辦理選任畫官及委託畫家工作之事。海軍部任用了畫官二員，陸軍部四員，空軍部二員，每員職俸都很高。被任之後，有的立刻出發到法國去，有的即在各該部工作區域就地工作。另外委托一批畫家，由指導委會指定描繪英國人民的各種戰時生活。同時又特別獎勵海陸空各軍將士，有藝術才幹者，可就印象所及，隨時出品，以便將來選任為畫官」。就由這一段話，我們知道一個國家在戰爭中如何重視藝術，而且也非常珍視這不亞於軍事力量的宣傳效果。我們今日所處的是歷史上一個莊嚴的時代，我們的民族正遭受異族的壓迫而也正在以全民族的力量去抵抗侵略，我們底繪畫如果是表現這偉大時代底一切的，它們將是富有積極底宣傳意義的；畫家表現某一件事情，首先對它有了印象，然後經過技術的加工以傳達給別人，不論其內容是光明的表揚或黑暗面的否定；在這動機之下產生的作品無疑是宣傳底；而同時也是藝術底。所以宣傳畫，也就是繪畫，不過它是通過一定的內容有目的地表現其內容的一種手段，凡是上乘的繪畫，其宣傳的成份也必然存在其本身。

所以，漫畫藝術，一般的說，爲了要表現作家的思想，它就有宣傳的意義；漫畫既自然帶有宣傳的性質，但卻不能說漫畫就是所有宣傳畫的代表，單單漫畫是很狹窄的，它還沒有完全代表宣傳畫的條件，但相反，我們說宣傳畫包含了漫畫則是容許的；因爲，宣傳畫就是繪畫，繪畫自然包括漫畫在內了。

第二章 中國漫畫藝術發展簡史

中國漫畫藝術發展的歷史很短，我們來回顧這一段歷程，可以劃分為四個時期：

第一期 光緒十年——辛亥革命

第二期 五四運動——九一八事變

第三期 「時代漫畫」——七七事變前

第四期 戰時的漫畫運動

一 光緒十年到辛亥革命

遠在光緒十年以前，漫畫的雛形已經在報上作為一種插畫而出現，其時正處十九世紀末葉，雖然印刷術十分落後，但知識份子自發的圖畫創作竟克服了困難的出版條件，憑着老式工具以手工複製木刻，所繪的不外乎是些歷像，人物，風景，及開始從西洋飄流過來的新奇物像，技巧則保持濃厚的古代版畫傳統作風，純粹以線條構成畫面。在近代的中國漫畫史上，這要算是最初的記載了。後來西洋石印印刷術隨着商品從中國幾個新開的高埠輸入，一副簡單的手搖機器，一些油墨和紙張，畫家用一塊特殊的有着化學原料的石板，汽水紙，墨，便很清楚的將自己的作品從石板上漂亮地印到白紙上去。這種便利的文化工具使當時以國畫的技巧為骨幹的插畫改變了作風，成爲一種清秀的漫畫形式的胚胎，其影響則使漫畫急轉直下的加速發展。

及到光緒十年（西曆一八八四年），中國第一部漫畫刊物也是畫報界的始祖「點石齋畫報」出版了，創辦人美查，主編及主要撰稿者爲吳友如（江蘇人，原名嘉猷，）錢病鶴等，每期均爲數十頁的宣紙石印線訂，在當時已經是空前的一個畫報了。「點石齋畫報」的特點是以圖畫解釋文字，把社會現象，現實生活，故事小說

加以插繪，尤其是富有報導性的新聞題材更所重視，大抵當時歐風東漸，國人對那些外來的「新鮮奇聞」莫不爭先聽聞，如大砲，飛機，戰艦，西服，短髮，望遠鏡等，……皆列為題材，從這裏足以看見其時小市民之好奇，落後社會對新知識的渴望，與矛盾的舊社會開始發生變化。「點石齋畫報」表現，上述的內容還夾雜着很濃厚的報導和小諷刺味道，技巧仍留存中國畫的骨格，細膩纖巧的工筆充分運用，從一些山林樹木和水就可以看到國畫技法很深的痕跡，惟物像的形狀俱已時代化了。不過嚴格的說，「點石齋畫報」雖然是披着時代的外套，但對象還是以士紳和中層知識份子居多，外套不能遮蓋隱藏着腐爛得已向外爆裂底封建的軀體；就作品說，其達到完全漫畫的條件尚有一段短小的距離。

這時散見各報刊上的漫畫，都集中在新舊交替的日常生活上，從它們所表現的可以看到最初接受西洋文化的影響一般與乎中國社會的進化。大體上它們是反映了舊人物享用新事物，譬如在一幅「我見猶憐」和「別饒風味」中看到婦女以攝影機拍照和用刀叉碟子吃西洋大菜，或者乘坐西式馬車，打彈子，穿洋服等隨着西洋商品同來的東西也在落後婦女的身上嘗試了，這正如上述把新的外表加在朽腐的屍體上一樣，是未落社會不可避免之矛盾現象。它們的技巧自然是以國畫為基礎的白描，物體的若干部份陰影也塗以筆觸表示光暗關係，已從「畫陽不畫陰，無凹凸相」之國畫至吸收西洋畫的科學原理而陰陽兼寫；但其形似祇適合一般與寫真畫同樣看待的一個軀壳而沒有實質的感覺，因為它的傳統技法還佔大部份科學方法沒有充分活用的緣故。這些畫的小諷刺和報導味道都很濃厚，在還沒有「漫畫」這二字的當時祇說它是風俗畫和抒情畫，雖則它和「點石齋畫報」的作品一樣祇能達到完全漫畫條件的若干部份，但我們說它是初期的漫畫並不覺得牽強，因為漫畫的發展不是一下子就成熟為一種完全的藝術形式，而是要經過一段變革的過程，漸漸才達到今日的面目，這是我們必須明瞭的。

在這裏要一提的是光緒二十一年英國人在上海辦的「饒舌雜誌」(The Rabble，石印月刊，漫畫編輯人 H.W. Fagter，別發洋行發行)這個以幽默見稱於時的刊物是圖文並戰的，漫畫則以諷刺中國人為主，

如「慈禧太后嘗盡艱辛」，「慈禧太后的家教」，「李鴻章出洋歸朝」等，對當時中國朝廷作露骨的諷嘲，作畫者就是以這位H W爲最多，作風是以西洋的鋼筆黑白畫爲主；我們在中國漫畫史上留出幾行來讓它佔有，用意是在它這種諷刺畫的風氣對於我們的影響很大，因爲它是比較純粹漫畫的，如果我們認爲它是外國人主辦和專事諷刺中國而抹殺了它，是不對的。

自石印輸入後，很快就風行起來了，報刊書籍都採用這種科學方法印刷，石印畫報一時竟有二十多種，廣州的「平民畫報」，上海的「圖畫日報」，「神州日報」，「圖畫演說日報」，北平的「日日新聞畫報」等繼「點石齋畫報」之後陸續出版，內容變化更多，取材比前廣泛，人物服裝用具更趨現代化了。其時的「求我畫報」以圖畫紹介西洋科學學說，所說明者皆與人民的日常生活有密切關係，故很爲一般人所愛讀；在這裏要特別指明的，「求我畫報」是通俗的科學與圖畫結合的開始。

由於列強大量對華投資興築鐵路與滿清政府的出賣民族利益，全國民衆在極度憤怒之下爲推翻滿清封建勢力專制政體，爭取民族獨立，乃有一九一一年辛亥革命的發生。這一革命的狂潮動蕩全國，西洋文化繼續輸入，首先接受新思潮的則是當時的知識份子文化工作者，自然漫畫也隨之起了波動，大多數由輕鬆的滑稽畫進步爲有意義的諷刺畫，題材也相當講究，除社會隨時發生的零碎事件，更直接指摘了外交政治問題；我們可以說，這時的漫畫已爲新思潮所驚醒開始表現其時代動向，這轉變使它更接近廣大的民衆。

這時期的漫畫創作可以說差不多完全集中在報紙上，如時事報，太平洋報，亞洲日報，新聞報，新申報，民立報，大共和報，神州日報等，執筆者以沈泊塵，張聿光，丁悚，江小鶴……等最多，尙有不少是負盛名於今日的西洋畫家。

辛亥革命雖然失敗，但並沒有完結中國的革命，文化工作者受這一次革命的經驗和教訓，負擔起革命沒有完結的工作，表現於漫畫上的，就是反帝反封建意識更趨明確。

到民國初年，廣東出現了漫畫家何劍士（粵省南海縣南沙鄉人，本名華仲，原先服務於報界，據說曾在四

川成都某寺跟和尚學過劍術，後乃改名劍士。他是以水墨線條的中國畫法來作漫畫的，畫面上附有題字說明，對當時社會的腐敗現象表示不滿，他就把這些形形色色加以無情的暴露和近乎戲謔的諷刺，很得社會人士歡迎。他的作品除了散見粵、港、滬各報和「平民畫報」外，更創辦了「時事」和「真賞」兩個畫報，後來因私生活不檢點，竟染肺疾而死，年僅三十九歲。何劍士底畫的特點是完全採用了中國畫的器材和筆法，活用西洋繪畫的科學原理，內容和中國畫那種逃避現實以清玩為目的者不同，反之卻筆筆針對着社會問題的癥結，這樣的技術配合着和當時老百姓關切或自身的題材，便必然為老百姓所喜愛了。

二 五四運動到九一八事變

五四運動還沒有發生以前，中國因外來文化輸入和知識份子本身的自覺，新文化運動的醞釀已開始了最初的步驟。第一次歐洲大戰結束後一年，各國舉行巴黎和會，當我國外交失敗的消息傳到後，國內便在拒絕和約簽字和廢止二十一條約的口號下發生了五四運動。隨着愛國運動的展開而來的，新文化運動的主要目標是反對舊禮教束縛，提倡白話文，介紹世界新思潮，漫畫也隨着新思潮的激動而變化，配合新時代底客觀要求，反對帝國主義在中國底榨取打擊封建頑固份子，技巧上則擺脫了中國殘舊的遺風，接受和消化了於這時隨同西洋科學文化闖入的鋼筆黑白畫底作風。

這時候首先以漫畫雜誌的形式出版的有十六開的「世界畫報」半月刊，「亞洲畫報」等，其他則散見各報，撰稿多為當時的西洋畫家。這時的作品已經是一副受文化革命運動所薰染後的新面目，題材廣闊，不僅接觸到實際的人生百態，甚而進步到國際間的諷刺，如德皇俄皇等也加以拚擊了。至於技巧因係在轉變之初，幼稚是在所不免了。

單純以輕快的線條趣味的造形和構圖底日本漫畫也開始從東洋販過來了。中國作家不少受了這種作風的影響，「東方雜誌」，「文學週報」和申報上發表的「子愷漫畫」可以作為代表。它的主要特點是以墨線融合中

國的情調組織成人或物的形像，描寫家庭間的瑣事和社會底某一面影與小孩子真稚底感情，頗得學生和少年知識份子的歡迎。「子愷漫畫」往後就以一貫的風格發展下去。

後來色彩石印和鉛版相繼發達，使漫畫出版方便許多。民國七年，「上海潑克」在沈泊塵獨方支持之下出版了。「上海潑克」的技巧多半是受英國漫畫雜誌「笨拙」的影響，以西洋黑白畫的作風描繪中國的事物。在題材上，沈氏是一個大膽的天才諷刺畫家，他不顧當時的環境如何險惡，憑着他銳利的觀察，深刻的寓意和明朗的表現手法，剝穿帝國主義在中國的政治經濟侵略，軍閥的黑暗，人民的種種不良傾向（如鴉片烟，賭博等），二十年前，他已用一根利刃諷刺日本帝國主義「大亞細亞主義」的危險性了。後來他因病逝世而「上海潑克」亦因之停刊，但沈氏和黑暗勢力搏鬥光榮地死去，他的精神將永遠存在；就以影響於漫畫界而言，一則使西洋黑白畫的技法流傳普遍，一則擴大題材，並能起模範作用的勇敢不妥協精神向否定現象迎頭痛擊。總之，「上海潑克」無論形式和內容都是一個出色的漫畫刊物，在早期中國漫畫史上寫下了重要的一頁。

民國九年五月間，漫畫文字綜合刊物「解放畫報」創刊，作畫者有但杜宇、錢病鶴等。這刊物的內容可以說是以婦女解放為中心，攻擊「舊社會的罪惡」，介紹新時代的科學，改造婦女的陳腐頭腦和封建思想，我們在這裏隨便舉出兩張來看：丁棟的「要求解放須從光明的地方走去」，寫兩個婦女的黑影朝着一個放光的燈塔，塔上寫着職業教育，告訴婦女們要怎樣爭取職業和教育，走向光明。清馨的「靠不住的」，一個婦女坐在地球之上，背靠住一塊破石，石上寫着「三從四德」四字，石的後邊祇有一根枯爛的木杖支持着，背景是澎湃的風雲，造意是深刻的。單從這二點作品上我們可以看到它的警惕作用是非常巨大的，在當時算是上乘的社會漫畫了。「解放畫報」在卷首還採用些黑白畫，他們稱之為「美術畫」，實則作風是脫胎於西洋黑白鋼筆畫的，它仍殘留着前一階段的餘音，描寫從舊社會踏上新時代的婦女寫照，作者有麗生等。

大約在這時候，「國恥畫譜」（但杜宇作）出版了，顯名思義，這本畫冊是以中國歷代所受到列強的侵略為題材，當這些畫幅和民衆接觸時，曾鼓動起了他們的愛國情緒。

「上海潑克」停刊後，黃文農張光宇等出版「三日畫刊」，爲漫畫，文字，時事圖片的綜合刊物。漫畫跳出幾家報紙和其他部門在一般性質的雜誌上佔着重要地位，就是這時候開始的。

五卅慘案後一年，形成革命運動急速擴大到各地和北洋軍閥加緊彈壓革命運動對峙的形勢，前者的勢力不住增長，遂有國民革命軍的北閩。於是熱情的青年漫畫家與洋畫家都投身到革命軍的隊伍，隨軍由粵出發直入湘鄂諸省，參加實際的戰鬥生活，直接發揮繪畫配合作戰的效能。他們印刷大量印刷品和畫報，「國恥畫報」，「反帝畫報」等都是當時的產物，另外還繪製大布畫，壁畫（中國壁畫之配合政治宣傳，這時候可以說是一個開頭，）標語等。革命軍節節勝利，所到的地區，漫畫和標語就馬上出現在當地的牆壁上；同時在各地響應的革命軍也一樣由當地的畫家參加工作，出版零碎張頁的畫刊和小冊子。總之，北伐時期參加革命工作的畫家一方面宣傳反帝，揭露軍閥的腐敗無能，一方面喚起了人民對革命的理解和信心；而此時期也使漫畫澈底改了舊觀，宣傳畫開始成長，「北伐軍的許多次勝利是宣傳的力量」，畫家們在這次宣傳戰鬥中光榮地完成其任務，在歷史上印下燦爛的痕蹟。

就在這時候，革命勢力擴張到江南以後，中國第一個研究性質的漫畫集團「漫畫會」在上海出現了。漫畫會的會員有張眉孫，王敦慶，胡旭光，蔡翰丹，黃文農，魯少飛，張光宇，張正宇，葉淺予，丁悚等，他們爲什麼產生這個組織呢？是因爲「認識了我們的使命不僅僅是貶鍼社會，而對於黑暗政治的改造，也有大力量」，同時「正式地把漫畫這名稱介紹到中國來，在理論與技巧上從事探討，以資提高漫畫藝術的標準」（敦慶語）的緣故；他們共同研究的成績，產生了「北遊漫畫」等創作結集，其努力的成果正如他們自己說：「使中國社會開始普遍地解漫畫的意義」，在中國漫畫發展史上，這不能不算重大的收穫。

民國十六年後的幾年間，漫畫發展的方式略起了變化，除了大型的「上海漫畫」外，又回到報紙上來。連環漫畫也開始出現，中報上的「改造博士」（魯小飛作）和「陶哥兒」逐日連載，作風是受西洋的趣味短篇連續漫畫（譬如美國所說（comic）的影響，而在中國則還是一個嘗試；內容大都描寫一些身邊瑣事，少年天真

的幽默故事和社會小事，雖非它包涵着對人生的小諷刺，但成份很輕，故仍爲小趣味所包圍，在當時祇能以諧謔底「滑稽畫」的姿態而出現吧了。不過它底形式新鮮，相當能吸引讀衆，尤其是小市民和小學生。

「上海漫畫」（民國十七年創刊，週刊，石印彩色）以大規模嶄新的形式出現給出版界和讀者一個震動。在技巧上，「上海漫畫」的作家羣全脫胎於西洋各種作風的黑白畫和抒情畫，技巧經過本身消化作用加以再發揚，色彩則儘量利用二三種以上單色的配合成功每幅作品的獨立性，這一羣變化不能不算多的作家的技巧影響於後來漫畫底作風很深。在內容上，略可分爲三大類別：第一是政治的，黃文農可以作爲代表，他以西洋技法融合獨創的風格產生自己底形式，諷刺國內外政治得到廣大讀衆的歡迎。黃氏是沈泊塵後第一個出色的諷刺漫畫家，在民國十四年至十七年間，這時他擔任了「東方雜誌」，「三日畫刊」，「晶報」和「上海漫畫」等報刊的漫畫撰述，藉他明快的筆調表達其深刻的寓意，每一筆都對着當時國內外政治問題，最好的諷刺的才能盡量表露在這許多作品中。黃氏一方面擔任幾個地方的撰述，一方面編輯「中央畫報」，出版結集「文農諷刺畫集」，「初一之畫」等，都是風行一時的畫集。後來他患病含着滿腔的痛苦和憤恨去世，逝世之前正努力於「世界漫畫選」的工作，這一件偉大的工程在中國是空前而又很急需的，然而他的體力到底不能支持而終結了他對藝術界的貢獻是最感遺憾的。黃氏生前的勞績非常豐富，作爲一個完全底漫畫家的黃氏這些寶貴的實與其精神將是永遠光輝的。第二類是社會生活的，對都市生活強烈黑白對照的矛盾現象，流行的腐敗傾向，人間的病態等描寫儘多，到這裏已決定了漫畫和社會生活無論如何不能脫離的情形了，雖然這些完全小資產出身的畫家對題材描寫底對象的憎恨和同情是出於熱情甚或一種衝動而往往有正確的地方；到了今日回溯過去是不能過於苛求的，因爲他們還在到達成功的途中鍛鍊着。第三類是抒情的，技巧多是受英國青年黑白抒情畫家皮亞慈蕾（Beardsley 1872—1898）有「莎樂美」，「孔雀裙」等名作）底纖幼唯美的技巧所影響（除「上海漫畫」外，時事新報也發表不少），表現都市男女的苦悶與慾求，粉飾罪惡生活，追求心靈上的快慰，甚而偶有色情的醜態顯現也查辦不免了。這些作品很爲當時的青年所愛讀，十足代表某些青年的頹廢思想。

連環漫畫「王先生」（葉淺予作）也於這時開始連載於「上海漫畫」。「王先生」描寫典型的小市民生活百態而加以尖銳的嘲諷，作者創造王先生小陳等幾個角式的典型，也就是代表當時社會上若干種人物的個體，從每一角式的行動，生活環境，習慣上看見社會的羣體，單這一點，在當時的連環畫中已是進步的了。如果嚴格的講，則初期「王先生」小趣味的成份是太為讀者設想般加厚了，而且人物的性格模糊也是顯然的，這就是說，它過重量的諧謔減低它的真實性。

「上海漫畫」支持到一百一十期宣告停版，完成漫畫出版重要的一個時期。

民國十八年八月，巨型畫報「時代畫報」出版，每期以優良的印刷條件發表多量漫畫，除「王先生」外尚有一次終結的連續漫畫，單色或五彩單幅，題材以社會小諷刺，歷史，國內外政治居多，並有不少以構成方法彩色印刷非常漂亮的時人似顏漫畫。

培養漫畫新幹部在當時已為漫畫家所注意了，「時代」為適應這種需要設立了漫畫函授部，他們的宗旨是這樣的：

「現今強敵如刀鋒，不顧強敵當前，故每人宜有一種準備，為社會及國家效勞。效勞之法，能不用槍砲等利器者，側一枝秃筆勝過一切。所以我們要藉一枝筆，表達自己思想，使大眾看了快樂強健起來……」

函授班的主持者是「時代」的漫畫執筆者，也是「上海漫畫」的作家羣，而這一個人函授班，就是中國漫畫史上第一個漫畫訓練班。

「漫畫大觀」以精裝印刷一厚冊「把一個人類社會描寫得淋漓盡致」而出現，它收集了諸家的作品數百幅（有十幅五色版），題材和技巧都是多方面的。中國美術刊行社這本畫冊要算是漫畫界最初的一本集體畫集了。

同一時候，一般性質的雜誌為漫畫所佔的位置已日見重要，「良友」，「論語」增加漫畫專頁，八開的「十

日談」以巨幅漫畫作封面，題材差不多完全針對國內政治作嘲諷，代表作家我們可以舉出張光宇，他那種有着中國底形式感和裝飾趣味的技巧進一步受了哥佛羅皮斯（Covarrubias 墨西哥漫畫家，曾到中國），作風的影響，到後來還有更大的變化和進步。另外還有正宇，是他的弟弟，作風可以說是尾隨着他哥哥的路走。

九一八事變，日本軍閥的魔手伸張到東三省，跟着滬戰爆發，由於作家自身的轉變和環境的決定作用，報紙上漫畫的題材都集中到當時的迫切問題上，那些作品都充滿憤怒與不平，民衆激於正義的情緒，痛斥侵略者的橫蠻，向全世界人類控告。「中國時事漫畫」便在淞滬烽火中創刊，這個純粹以當時的實在情況為題材的刊物竟成爲這時期僅有的漫畫雜誌了。其後有「玲瓏漫畫」，只出六期便告終刊。在南方的廣州，彩色石印八開的「半角漫畫週刊創刊，內容國際政治的較少，每期大部爲社會上的零星事件和男女問題所佔有，僅適合於小市民與一部學生的胃口而已。技巧是多方面的，鋼筆黑白畫，皮亞詞蕾式的和脫胎於清末插畫的抒情畫作風不少，代表作家有葉些利，李德尊等（南方漫畫作家的初期差不多都有作品在這刊物發表）。

九一八國難對於漫畫家的刺激很大，他們在各地（其時各城市美術學校進步的學生也起來作國難宣傳的漫畫）出版小冊子印刷品，並且把方式擴大到街頭壁畫演講，巡行大布畫，以它來進行「喚起民衆共赴國難」的宣傳工具。

三 「時代漫畫」到七七事變前

一二八後一年，漫畫讀者的範圍擴大了，印刷術的飛速發達和落後印刷術絕跡了，漫畫工作僅僅保持着前一時期的作風已不能滿足讀衆，在這種情形之下，他們對漫畫家發出新的要求——作品與印刷底質的提高。

這一時期的社會情況怎樣呢？這時正是遭受世界經濟蕭條的影響發生失業恐慌，日本軍閥在關外武裝掠奪，而同時則存在於有階級本身的矛盾現象，這情況恰好構成漫畫底包羅萬象的內容，漫畫家乃在這樣一個動蕩的時代以一枝畫筆嚴守着其崗位。以上海爲中心，廣州，北平，南京等地先後建立漫畫運動的組織，「時

代漫畫」(魯少飛主編)在原日「上海漫畫」羣和各地新作家的共同努力下以專門性質的漫畫刊物面世，它確立漫畫存在的真義和在社會上的地位，形成了近期漫畫運動的旺盛期。

「時漫」是十六開本，鉅銅版，三分之一彩色和文字(一般的和漫畫理論)。其時外國作家作品介紹到中國來的甚多，國內作家往往受某家某流派的影响而走向同一或相彷彿的路，在「時漫」上也可以見到這種情形，尤其是哥佛羅皮斯，格羅斯和沙布喬三家，雖則他們是僅受了上述三家底作風的影響而融合了本身的精神。「時漫」所有作品意識的特點是把國內外政治動向，都市病態，社會畸形現象，農村經濟破產等問題把握住了，特別是對於日本軍閥貪婪的魔手由東北漸次伸張到平津，「時漫」的作家們沒有放輕過這方面的諷刺，「民衆自治的一個場面」(寶宗洛作)，「不自然的調整」(魯少飛作)，「隣國相望，鷄犬之聲相聞」(華君武作)等都是其中一部份；作家們的正義感也儘量發揮以諷刺當時的不合理現象，譬如寫學生運動的，我們舉出了「如臨大敵」(寶宗金作)，「對內與對外」(張樂平作)，「北平學生集團沐浴」(麥金葉作)等。

描寫男女兩性生活的漫畫在「時漫」上佔了不少的數目，這種情形是當社會上的一種病態，也看到當時青年作者沒有確定的人生觀在徘徊與矛盾之間摸不着一個正確的方向。在這一類作品中，還有一種完全變像脫離現實達到個人直覺趣味頂點的作風出現，如「調情」，「伏古先生伏股」等；這種作品的內容是異常空虛的，雖然它留戀於尚未臻於健康的漫畫園地的時日並不長久，但對於認識未足的初學者則毒害殊深。

描寫上海及其外圍各地的報導漫畫，報告各種方式的社會生活，都是很有價值的，如陸志庠的「街頭的兩天」，「都會的心臟」等，都是非常豐滿的紀實，作者的深刻觀察和感情及對於其所描寫的生活寄與很大的同情，盡情流露在畫面上。

「時漫」的作家們對於現實是本能地盡過很大的改造和推動功能的，正如他們在二週年紀念上所說的一樣：

「時漫到底不像英國的 Punch 有一百歲的高壽，或美國的 Judge 有五十歲的貴庚，不過在這個倒行逆施的時代和漏屋偏遭連夜雨，破船更遇打頭風的國家裏，他還能和真理，良知，機智，樂趣，批評和嘲笑兒女結伴，既不左顧也未右盼地在遠東獨步，在光明的人生旅途上前進，……」

「時漫」和「時代」一樣設立一個漫畫函授班，從參加學習者的數字證明了漫畫藝術在其時代所起的作用與乎一般青年對它感覺興味之日漸高漲；這些學員當中有不少成爲後來的業餘漫畫家。另外，還有一個是胡考主持的中華漫畫函授學校，也曾收過同樣效果。

繼「時漫」之後，「漫畫生活」乃以嶄新的姿態出現，它和前者的作風適得其反，排除個人小趣味的題材，加深作者本身的生活體驗，反帝反封建，暴露現實的黑暗，這些便作爲這一集團的中心目標了。技巧的發展是多角的，柳賴正夢和格羅斯及輕快的東洋漫畫作風出現的很多。

「時代漫畫」和「漫畫生活」相繼出版使漫畫運動大步踏入黃金時代，其發展的方式集中於出版界，「現象漫畫」，「漫畫漫話」，「中國漫畫」，「電影漫畫」，「羣衆漫畫」等各以不同的集團作爲漫畫戰線的獨立單位。「中國漫畫」（朱金樓主編）一如「時漫」的篇幅一樣，執筆作家沒有固定的系統，作品中有不少是冀察綏遠蒙古等的通訊漫畫，予以中國本部各大城市的讀者以新鮮的印象。因爲在這些華北漫畫通訊中，作者們不但把這塊土地上的風景人民習慣作有系統的介紹，更暴露侵略者的榨取，殺害和陰謀，它告訴讀者們的不幸。古少女的熱情和塞外風光，而實則是寫出隱藏在這些事物背後的一些正在發生和將要發生的非常可怕的事情。「電影漫畫」和「漫畫漫話」可以說是「漫畫生活」的作者羣和文藝電影界的合作，社會矛盾生活的描寫特多，尤其是否定現象的無情暴露。「現象漫畫」（顧明，汗明合編）則代表部份青年的苦悶傾向而側重社會的浮面描寫，因而較爲軟性的作品也就不少。

民國二十五年到二十六年上半年間，「時漫」因爲對當時的政治問題作不斷的指摘，它所處的環境越加困難了，出滿二十九期就宣告停刊。同一時候原來的一羣作家乃以小集團的姿態參加作戰，八開的大型漫畫雜

誌「潑克」，十六開的「漫畫界」「上海漫畫」，「獨立漫畫」等相繼出版；這幾個刊物的內容和技巧都有共同之點，除了政治問題的諷刺和地方通訊外，差不多都集中在社會問題上，譬如當時流行的復古思想，「漫畫界」（王敦慶編）以一個專號的篇幅把開倒車的現象諷刺得痛快淋漓。「上海漫畫」（張正宇主編）和「獨立漫畫」（張光宇主編）的編排和內容比前已大見進步，尤其是後者更爲活潑。光宇主編的「潑克」把漫畫藝術的水準提高了，這一本豐富的漫畫刊物在漫畫史上留下極其光榮的聲譽，雖則它僅僅出了一期，但已足以說明這樣的努力是正確的。這幾個刊物的作品在技巧上較有歷史的作家更臻純熟，比前一時的變化更多，新進漫畫家的造就也不在少數，此等新進份子散佈於滬，粵，京，蘇，津，港，漢各大城市。（據當時的統計，全國漫畫作者以上海佔第一位，廣州佔第二位）同時新形式的嘗試和理論研究陸續展開，如報導漫畫連環漫畫的提倡，象形漫畫（漫雕）的試製，卡通由紙面大量走到電影攝製，西洋創作與理論的介紹等，使先天不足的中國漫畫藝術日漸趨於健康。

這一時期漫畫結集出版爲有史以來罕有的盛況，「小品文與漫畫」（陳望道編）爲小品文和漫畫最旺盛的一年底一本文藝繪畫綜合書籍，執筆者數十人，皆爲當時努力於小品文和漫畫寫作的作家。「小陳留京外史」（葉淺予作，另外刊行「王先生到農村去」）刻薄地諷刺了腐敗官僚政客而暗示其根本問題的癥結。「志摩素描集」二冊和「淺予速寫集」描寫社會上各種人物的生活實況，是都會兩重生活對照的一個縮影。「三毛」（張樂平作）以短篇的連續描寫孩童的靈巧機智而流露其真稚的感情，頗得少年小學生的歡迎。「光宇諷刺畫集」以純熟富有裝飾趣味而多變化的技巧把活躍於當時國內外政治舞台的人物和問題加以潑辣的嘲諷。「民間情歌」（張光宇作）則完全抒情地將山歌在平面形象化，男女間所歌唱的詞句底深摯的感情流露於其濃厚民間藝術味道的形式上。「西湘記」（胡考作）是以機械的和古代底美的形式將物像經過提煉變化描繪了這一部著名的小說。「掛枝兒」（鄒雅作）純粹以「民間情歌」同一內容而技巧則尾隨着張胡二家，缺乏獨創精神。另外還有一冊合集「今代漫畫選」，是從幾個軟性刊物上選下來的。

二十五年夏之「時代」和「上海」漫畫主催留居上海的作家魯少飛，黃苗子等為發起籌備一個全國性的展覽會。這工作剛提出馬上得到全國各地和僑居海外的作家熱烈響應，在千餘件作品中選出六七百點，於是漫畫史上有名的第一屆全國漫畫展覽會便於是年十一月在上海大世界首次展出了。作品除了政治諷刺畫和似顏漫畫外，有幾種佔很大數量的題材應該特別提出。關於社會問題的暴露最多，譬如「失業」「連環」，「災民」，「夏天的上海街頭」，「吐哺」，「所謂揖私」，及有沉鬱的氣氛的「棄嬰」和「午夜」等，都是這一類最好的作品。通訊漫畫的範圍更廣，尤其以「綏東灰騰梁上之征客」和「南洋的拓荒者」這一類最爲人所注目。描寫國難，對日本軍閥在華北的侵略行爲底題材在言論不自由的環境下漫畫家仍運用其側擊的諷刺法表現，給予觀衆無限的警惕，這一類作品佔據很大的數目，如「走私以後的中國工業，相對無言，相對無煙」！指出日本貨走私傾銷於中國市場而使中國的工業趨於停頓；「國破山河在」在一塊中國地圖的東北角挖了若干個漏洞象徵國土的淪喪；「有吏夜捉人」暴露關外人民的慘遇；「瞧」則表現在日本刺刀下中國兒童的遭遇；「蜿蜒南下」和「寒江獨釣圖」等都是指出日本軍閥衝過長城把魔手伸向本部來……漫畫家們對侵略者的反抗與憤怒的情緒已表現在他們底作品上和全國人士相見了。

全漫展隨後於十二月移南京展出，翌年一月在蘇州展出，六月在杭州展出。當這批作品運到華南展出的時候已經是抗戰以後的事情了，在這裏提前說明，作品的大部份在廣西省的一個縣份流動展的途中爲日本飛機所炸毀，這些集全圖作家底結晶的作品就如此成爲灰燼，而所留下來的完成漫畫史上的燦爛時期。

由於全漫展的成功，漫畫家感覺有一個總的組織有計劃地去推動全國的漫畫運動之必要，遂將全國漫畫展售出的幾十幀作品的一部份現款爲籌備基金，在「團結全體漫畫家，共同推進漫畫藝術，使漫畫代爲社會教育工具」的宗旨之下而成立了中華全國漫畫作家協會。協會的會員以全漫展的出品作家爲基本會員，其他凡是漫畫工作者皆可參加。這個全國漫畫界的統一組織的基本工作，當時有這樣的決定：

一、每年舉辦流動性的全國漫畫展覽會一次，各會員皆得出品。

二、每季出版同人雜誌「漫畫之友」，使各地會員互通消息，以資聯絡感情；討論漫畫的理論與實際，俾得彼此切磋而求自身藝術上的進步。

三、舉辦漫畫講集所，以便訓練新人材，並隨時召集會員舉行座談會，以增新知認。

四、每年舉辦漫畫獎金一回以鼓勵新進作家。

五、設立小規模圖書館，以供會員的研究。

六、設立漫畫家信用借款。

七、招待外埠來滬作家。

八、舉行旅行漫畫團。

總會成立後，留居各省市的會員都設立直屬分會，廣州，西安，溫州，蘭溪，香港……等分會相繼成立。

二十六年上半年間的幾個月，日本軍閥不住在我國挑釁形成國內的極度不安，漫畫界為這種情勢所衝激，他們敏銳、煽動、想像地指示出爭取民族獨立生存的行動是什麼。這理想是正確的，它「對於現實的行進並沒有矛盾」，果然，現實的進展沒有使理想錯誤，隨着七七事變而來的全面抗戰爆發了。

七七事變剛開始，首先受到影響的是漫畫運動中心的上海，一方面多量的漫畫刊物為出版商宣告死刑，另一方面作家所採取的作戰方式配合戰時，乃有第四階段的發展。

四 戰時的漫畫運動

一

一九三七年七月後，「美術界頭一個起來響應保土抗敵的號召的是漫畫界」，漫畫家為獻身給神聖的抗戰，其戰鬥的姿態是更趨於明顯了；漫畫家在戰爭爆發後的短短期間就能起來擔負工作，並不是偶然的突變，而是他們底工作的繼續。所以戰爭一開始，漫畫家們除了集中到純粹漫畫集團外，便廣闊地分佈到全國各地前後方

(包括游擊區)的部隊政治部，政工隊，救亡團體，後援會，政府宣傳機關，藝術工作隊，文化集團……等地方法，在各種不同的對象和形式間幹着同樣的工作，堅守着自己崗位。

八一三以後，漫畫運動中心的上海，漫畫界起了很大的騷動，這並不是他們本身給砲火威脅到徬徨起來，而是準備以工作來迎接這活躍的日子，以最大的熱情把這戰鬥的藝術形式直接為抗戰服務。橫在當時漫畫家面前唯一重要的問題是組織，要求組織健全產生巨大的集體力量。於是由全國漫畫作家協會為母體產生上海漫畫界救亡協會，第一張戰時漫畫刊物「救亡漫畫」(會報)跟着於九月二十日誕生。在「救漫」的發刊詞上，他們會這樣寫着：

「……在全面的持久的抗戰的序曲剛一啓幕，……我們的漫畫戰一開始便遭遇到類似漢奸的搗亂。於是漫畫界救亡協會不得不從事游擊式的漫畫戰，指定作家義務地為各個抗戰刊物繪製漫畫，並派漫畫宣傳隊到各地去工作。」

然而今天救亡漫畫的誕生，卻是我們主力的漫畫戰的發動，因為上海是中國漫畫的策源地，而這小小的五日刊又留守上海漫畫戰鬥士的營壘，還不如說全國幾百個漫畫同志今後的增援，以掙取抗敵救亡的最後勝利。」

「救亡漫畫」是四開大的篇幅，每期容納大小作品四五十幅，和少數的文字。漫畫家在這裏從不同的視點歸結到一個共同的目的——抗戰勝利上描寫戰時民衆的組織，指示難民的救濟，鞏固戰時秩序，報告前後方人民和士兵的戰鬥生活實錄，漢奸傀儡和恐日病者的末日，表揚悲壯的英雄連環故事，暴露日本在戰區蹂躪的慘狀和轟炸不設防城市，更揭穿其內在的根本弱點；漫畫家的熱情和現實相溶和所表現這些事物乃加強全民團結的情緒作為勝利的保證。在抗戰初期，「救漫」在廣大民衆間確實會給予他們很大的刺激，這種跟隨着發生煽動效能的刺激使每個人的精神活潑，健康，他們便本能地接受了這些作品的啓示。

「救漫」隨着抗戰而使整個漫畫運動的性質和作風轉變，漫畫家投到這一集團的時候，他們是認識而且遵

守自己所決定的三個原則：

生活嚴肅化。

遠離壞習慣。

檢討自身工作成績，隨時改進。

「救漫」的作者包括全國的漫畫作者，編輯委員會是各地的漫畫界代表，負責編輯是敦慶少飛等。這個刊物除了在上海直接發行，還分別出南京，漢口，廣州，香港等版，打破了以前任何一冊漫畫刊物銷路的紀錄。直到國軍退出上海，它光榮地支持到第十二期遂告暫時休版。

除了編印漫畫特刊，為報紙，臨時增刊，戰事畫報繪製作品外，漫畫家們感到自己的工作方式和民衆還距離得很遠，為要達到戰時教育宣傳的目的，非要作者和作品深入到民衆和軍隊中不可；為實現這一要求，在漫協和上海文化界救亡協會的合作之下組織了三隊漫畫宣傳隊，（後來二三隊因工作方針改變，遂告流產）。八月三十日，第一隊的七位作家便懷着高度興奮的心情離開上海向南京出發了。這第一隊，就是抗戰以來在全國各戰區巡迴工作的軍事委員會政治部漫畫宣傳隊，中國戰時僅有的一支堅強精銳的漫畫隊伍。

漫畫宣傳隊的組織與出發內地，工作中心根據當時他們所表示的有這三點：

一、分途使各地民衆明瞭抗戰救亡的意義。

二、鼓動前線將士殺敵情緒。

三、喚起並組織各地漫畫界，負起同樣使命。

當漫畫宣傳隊出發時，不但漫畫家自己覺得非常興奮，就是社會人士也很關心和切實予以幫助，在這裏我們不妨把這一段歷史的紀載回味一下：

「……民衆們對於他們實力的援助，是十分踴躍的，除了沿途所需要的實用品，醫藥用品，畫具和顏料等，已由家庭工業社，正威藥房，金城工藝廠，大眾墨水廠及馬利顏料廠，儘量供給。兒童界救亡協

會，還捐給了他們一部份旅費，這筆款子的來源，是小弟弟小妹妹們每日在烈日下所募集得來的呢！」
「……在他們臨走時，有人對他們說：記着你們是靠了民衆的血汗才成行的。他們說：民衆的力量，是偉大的，我們這次出發，唯一的希望，自然是要以切實的工作來答報同胞給我們的鼓勵。」（二十六，八月三十一日，上海立報特寫。）

這幾年來，他們爲實踐這諾言而不斷奮鬥的結果，已經有明顯的事實告訴我們了。

在南京，漫畫家們只有一顆沸騰的心，拋去一切名利的慾求，把全部精神放在工作上，光看生產作品的速度就足以證實。漫宣隊首先把刊物上的作品完全搬到馬路的每一塊廣告牌上，漫畫離開了書報走向街頭和大眾見面，還是一個正在開始的嘗試。跟着，每天擁有二萬以上觀衆轟動首都的抗敵漫畫展覽會在九一八日揭幕了。這是戰後第一回漫畫展，也是這一次漫畫轉變新目的首次表現。在這展覽會裏，漫畫家這樣呼喊：

「抗敵救亡是一件至高無上的工作，也是每一個國民的天職，爲了爭取國家民族的獨立和永存，爲了保持東方古國數千年以來的正義和莊嚴，我們無反顧的忍受着一切的艱難辛苦而工作，以喚起全國國民，激發一切救亡力量。我們是漫畫筆者，所以表現的，就是色彩與線條，請諸位來看我們的畫，就是我們工作的具體表現。」

——獻詞：

南京各界都報以熱烈的回響，在這些大都贊頌的反應當中帶來了一個正確的批評與急切的要求，作品在「大眾水準之上，有些寓意太深，很難使少知識修養的大衆一目了然」，因爲「須要強心劑一定沒有比看不懂寓意較深的漫畫的同胞來得迫切，……所以希望今後的漫畫工作向通俗一方面努力」。（二十六年，九月二十日，南京朝報語）在抗戰初期文化界提出了這樣的要求，漫畫家們完全接受了，他們的視點開始移到這一面去，衝破漫畫舊日狹窄底範疇，在誇張的諷刺之外更加以和繪畫上的寫實主義合流，進行政治宣傳和教育民衆。

南京展畢，還流動到夫子廟，下關，鎮江等地展出。從這時候起，戰時漫畫活動的範圍越加擴大，方式的

運用也續有新的嘗試，而活動的三個總方式，則是出版，展覽，訓練。

二

八一三後，廣州漫畫的集團有：華南繪畫界救亡協會，全漫協粵分會，後援會漫畫組，省黨部漫畫宣傳工作隊，市美學校的學生研究組織，廣州漫畫社等。響應着南京的展出，於同一天（九一八日）在禺山中學舉行第一屆全漫展和廣東抗敵畫展聯合展出，正如南京展出一樣，它不但動員了廣州的宣傳畫家團結起來，也予以廣大民衆以極深刻的印象。展畢會流動展出於廣東的幾個縣份，和廣西省的梧州，柳州，南寧，桂林等地，播下漫運的種子。二十六年底，滬上作家來粵者日多，聯合粵港作家，於青年會舉行一次聯合畫展，展出之先並請文化界舉行座談會，諸家所提出的要求是漫畫到農村去，和作品的大衆化問題。記得當時一位文化界先進會說過這樣的話：

「抗戰以前我在上海大新公司所看的展覽會（按即第一屆全漫展）和現在的出品一比，已經成了兩個東西了。那裏面有些畫是描寫綏遠的，但從綏遠回來的朋友看了也只覺得那些不過是一種技術，而且是軟弱的，對於民衆沒有什麼影響的，現在的漫畫已經跟着抗戰而進步，而不是爲藝術而藝術，或者爲藝術而繪畫了。到農村去宣傳，應該走到農村去，學習並熟悉他們的生活，同時還要教育他們，培養新的幹部使一般的農民能幫助抗戰的力量。」

這一段話非常客觀地指出了漫畫劃期的進步，而漫畫家本身更接受一切正確的意見作爲實踐的路標。

跟着，廖冰兄以二百件作品舉行了一回個展，作者是一個熱情而多產的作家，他採取南方民間的單純色彩，紙張，裝飾味道的造形，通俗的詩歌，表現廣闊的題材，在大衆化這一點上是很有成就的。世界作家反法西斯作品展覽在日本飛機轟炸最劇烈的幾天舉行，參加出品的作家有艾利斯（Fred Ellis），珂勒惠支（Kathe Kollwitz），巴巴拉·布羅格（Barbara Burroge），美利那·阿特朗（Merina Aron），菲利西亞勃朗（Felicia Browne 英女畫家，戰死於西班牙）等，他們以現實主義的技巧描寫小民族的呼喊和反抗侵略者的英雄們的

戰鬪生活。二十七年雙十節，廣州的繪畫團體舉行一回盛大的聯合畫展，這次的進步表現拋棄個人的小趣味作風而提倡科學的寫實主義，後來這批作品移到繁盛街頭的飾櫥去（同時省黨部的漫畫宣傳工作隊也於永漢路舉行飾櫥展），漫畫家們以突擊精神幹這工作，當這些作品從飾櫥再拿到幾萬壯丁的火炬，遊行中參加巡回展出之後幾天，廣州便告退守了。

廣州漫畫出版數量相當的多，如「漫畫戰線」，「廣州漫畫」，「動員畫報」，「救亡畫刊」，「漫畫陣地」，「民衆漫畫」，「抗敵畫刊」，「自衛畫刊」，「全國漫畫傑作選集」……等。「漫畫戰線」和「廣州漫畫」是華南漫畫運動的中心刊物，「動員畫報」是一個官辦的漫畫三日刊，完全以省社訓的壯丁爲對象，其目的在「動員一切力量，喚起民衆，組織民衆」，爲獲得相當成功的大衆啓蒙漫畫刊物。「全國漫畫傑作選」（黃苗子編）是在各個刊物上選輯的一些作品，「傑作」未免有些誇大，實則是抗戰初期漫畫家的一本合集吧了。

廣州退守後，一部份漫畫家帶了他們的畫具和宣傳畫藉交通工具或徒步沿西江入桂，一部份往東江，北江，散佈在藝術宣傳隊，部隊政治部，……繼續工作，先後舉行幾次畫展，出版很多畫刊。直到民國三十年夏天以後，曲江出現了「建軍畫報」，是一個內容相當豐富而編排新穎的刊物，在華南，它可以說是一個最好的畫刊了；「建軍畫報」有十多位編輯委員，實際主持的是潘西辛等。

訓練幹部，在粵北一帶也有很好的收獲，在動員委員會裏舉行了一期繪畫訓練班，漫畫是一個主要的科目，主持者是爲吳琬等。另外有藝術館也有這樣的組織，漫畫是專門課程之一，學員相當的多。

三

當廣州失陷之初，有不少作家自粵滬到香港，於是就影響到香港漫畫運動的發展。

考察香港漫運在戰後的工作，有着三個特點：（一）因爲環境異於內地，言論不自由和人力物力條件比較優厚，在他們出版方面建立過許多單位，「挺進漫畫」，「國家動員畫報」，「公仔報」，新藝社的「耕耘」

(文藝繪畫綜合刊物)，珂勒惠支，戈耶，「如此汪精衛」，抗戰漫畫選集，星島日報，大公報，學生報，中華時報，珠江報的「漫畫週刊」，這些都是他們的勞績。他們在這些刊物上從事漫畫底質的提高和建立理論體系，正確一般人及漫畫作者本身對漫畫存在底意義的解釋，介紹西洋作品，加強自我修養。(一)和文藝界的組織取得聯系，鞏固反漢奸戰線，嘲笑那些躲在島上依然嬌奢淫逸的所謂「高等華人」或「寓公」們，鼓動對祖國抗戰的後援而得到廣大愛國民衆的愛護。(二)因其地華洋雜處，適宜作對外宣傳，先後舉行過二次主要是給外國人看的展覽會，運蘇畫展預展，「工業合作」運馬尼拉展，魯迅六十誕辰的木刻展，並且還送了大量布畫，照片畫，招貼，明信片給世界青年代表團帶回歐洲去展出。(這些工作，都是漫畫協會分會主持的)在許多展出當中，尤以在中央戲院展出的一次影響最大；技巧上差不多完全趨向新寫實主義的，任何人都可以看到漫畫在這一階段底驚人的進步，其在民衆間所收到的效果更大，我們看吧：

「全漫協香港分會以突擊的姿態出現了現代中國漫畫展，以一百多點作品刺激着，煽動着所有僑居香港
的同胞，所有從內地逃到這裏來的懦弱者，並且打擊了寄情於聲色犬馬的寓公，大腹賈！打擊了明目張
膽的漢奸，搖頭擺尾的狗！」

記得史諾 (Edgar Snow) 看了這畫展如此說過：

「現代漫畫展是極值得一看的，它描出了中國多方面的鬭爭，它證明中國的藝術陣線是中國軍事陣線堅
強的后盾，是值得贊助的。」

——林擒：獻詞

然而和這種工作相反的，部份落後漫畫家在小報上作幫閒色情低級趣味的漫畫，無知的小市民便迷戀着這
些腐爛的作品，而它之所以能立足是有着小報在讀者間所佔的巨量數目作爲基礎。由於這種情形的存在，在這
一個狹小的漫畫園地裏絕對少數躲躲閃閃落後的漫畫家便給正義感的作家所圍攻而消滅了。二十八年夏，出現
了「給一個迷途的漫畫工作者」的一封公開信，由僑居香港的十三位漫畫家簽名的，而這一位置畫家大約是在
上海。那封信有幾段是這樣說的。

「XX同志：

不幸得很，當我們的眼睛讀到你在漢奸報上發表的漫畫作品，我們怎樣替一個曾經為漫畫而鬪爭的勇士痛惜呢。

同志，這回簡直使人不會相信你曾脫離我們的隊伍，因為你有過光榮的歷史，在上海，你也曾和我們一起幹過反侵略的工作，同志，那時你是多麼的努力。……你還那麼年青，正是為祖國生存的時候，你放棄了你的生命，你放棄了你的親戚朋友，你似乎忘記了正義良心的字義了……這些事，也許不是你自己的意思吧……同志，你應該告訴我們，放下你的近視眼鏡吧，坦白地說出你主人的憧憬，你應該想想，你是一個中國人，是一個有藝術性靈的鬪士，我們正等候你回我們的隊伍，只要你能夠清醒。

你回來吧，親愛的同志，我們實在不願意少了你一個，你可以願意少了我們呢？你告訴我們吧，你是為了生活被人欺騙你嗎？或是你自願放棄往日的歷史？……」

漫畫家是這樣熱誠的感情去感化他，爭取他。在沒有施以更直接的手段對他們迎頭痛擊之前，何妨「友情」地去說服他呢。

四

國軍退出南京後，武漢乃成為文化中心，當時的漫畫宣傳隊，抗日藝術隊，政治部美術工場部份的漫畫家，這幾個力強的單位便作為推動漫畫的主力，展覽和出版工作表現得最熱烈。

二十七年二月間，全國漫協為「適應戰時需要，為會員實行參加抗敵工作起見，特成立戰時工作委員會，推定委員十五人，處理及設計戰時的宣傳工作」而發表「戰時工作大綱」，參加這一組織的會員的工作是這樣的：

- 一、為當地報紙刊物作稿。
- 二、製作巨幅宣傳畫，懸掛於重要地點。

三、舉行抗敵漫畫展覽。

四、舉行抗敵漫畫遊行會。

五、編製壁報。

六、出版小型石印或木刻刊物。

七、利用現有材料，如油漆廣告牌，貨物包裹紙，房屋牆壁，西洋鏡畫者，門神月份牌，商標等繪製抗

敵畫圖。

八、參加當地後援會，民衆教育及政治軍事宣傳機關工作。

當這個統一的組織得到政府許可的時候，便和戰時其他文化集團取得一致的命名，就是中華全國漫畫作家抗敵協會。

大量的牆頭漫畫繪製於武漢及其外圍，布幅漫畫陸續向四鄉流動，並且和歌詠，戲劇，演講，電影隊合作。漫畫宣傳隊在中央公園展出，爲漢口首次盛大的露天展覽會，跟着又舉行抗戰建國綱領的窗櫺漫畫展於江漢路至中山路，開中國窗櫺漫畫展的先河。這期間他們還派員到皖的休寧，萬安，屯溪，祁門，漁亭，岩寺，浙的淳安，遂安，開化，華埠，常山，衢縣，蘭溪，贛的玉山，上饒，以及台兒莊，陰州，大冶煤礦廠，湘潭，衡山，衡陽，長沙……等地，用不同的方式使漫畫和民衆打成一片，並旁及推動當地漫運的任務。

二十七年四月間，國際宣傳處需要一批漫畫赴蘇聯展覽，漫畫宣傳隊的同志們在最短期內繪就了四十五件布畫（每幅面積 24×32 ），六月初旬，這一批作品便在莫斯科正式展出了。

「救亡漫畫」的後身「抗戰漫畫」，以二十四頁十六開的雜花形式於是年創刊，它有比「救漫」更廣闊的讀者而作爲全國戰時漫畫運動的中心刊物。當時上海的漫畫家「事實上在租界當局調整治安的佈告下，及敵人的直接行動下早已失卻了自由，救亡漫畫即使在上海可以祕密發行，但南京漢口香港三市增版已不可能。……爲繼續擴大戰時漫畫運動，必須貫徹奮鬥到底，所以不管救亡漫畫能否不再掙扎牠的生命，我們決以漫畫宣傳

隊爲中心，集合留漢同志，培養一個新的生命，來刺激全國同胞的抗戰情緒，和敵人的惡宣傳作殊死之戰！」（創刊詞「救亡漫畫的第二個生命」：）

「抗漫」第八期發刊一個「全美美術界動員特輯，包括造型藝術的每一部門，在工作情緒極度高漲的武漢時代，鼓動美術界救亡運動作更進一步的結合與發展。他們這一次的號召從漫畫作爲一個單位推廣到全美藝術領域去爲着一個目標而共同奮鬥是正確的，他們這樣寫着：

「在全民動員，全面抗戰的政策下，中國的美術家，除了少數先覺者拿着畫筆，出入於戰場或後方，覓取實的題材，負起以筆代槍的責任；多數人誤解自己在這大時代中的渺小無力，都爲大砲飛機的吼聲所威脅，以致徬徨，苦悶。在此時期，全國漫畫工作者尙以團結的力量，緊守着崗位，不爲暴風雨所動搖，但要把美術之感化力深入千萬之官兵民衆的意識，激發全民族之敵愾，走到真正的抗日陣容裏來，但漫畫界的力量，實在太微薄了。現在抗戰已入第二階段，武漢成立了全國文化的中心，抗戰建國的號召已喚醒了一般徬徨，苦悶的美術家……我們希望全美美術界攜手起來，懷着最大的熱情堅持着爭取民族的獨立自由平等，培養我們新的美術生命，漫畫界更願站在最前，負起襲擊敵人的任務」（寫在特刊前面：）

此外，還有三十二開的抗戰畫刊，十六開的「戰鬪畫報」，前者並非純粹漫畫刊物，以「寫生畫」爲主，但卻包含宣傳畫的各種形式；後者是漫畫和照片的綜合刊物。

這時候派出到各地去工作的，除了漫畫隊的一個支隊，還有一支到內蒙古去墾荒的抗日藝術家，他們繪了很多好的招貼，以漫畫去溝通漢蒙二族的言語感情，加強二族的團結。

五

廣州和武漢相繼退守；南下北上的漫畫工作者到桂林作爲一個中站，逗留一個相當長久的時間，因而形成了這一個東南漫畫的中心。桂林的漫畫活動有三種成績最顯著，也可以說是牠的特點：

一、漫畫界的力量單薄，原因是由於新幹部的缺少，於是有過數次訓練班的產生。二十八年元月，漫畫宣傳隊首先在廣西學生軍團裏開辦漫畫研究班，他們在徵求研究同志書上這樣說：

「……目前的救亡團體不可謂不多，但具有較完整之漫畫組織尙屬鮮見，一般的僅僅是拿漫畫作為宣傳的點綴，而沒有正確深刻的認識，雖然對於漫畫有深刻認識和感到興趣的也頗不乏人，但往往容易碰到許多不能解決的問題——如題材之選擇處理，表現方法等，他們熱情地要求一點關於漫畫的實際理論，以及製作上的方法，常識等……」

研究班參加人數的踴躍：證明了這要求的迫切，然而開班不久，功課還未完畢學生軍因急於出發南路而提前結束。地方建設幹部學校漫畫小組是比較專門的，由兩位漫畫家負責指導；他們的訓練方法是學習和工作並重，一方面學習漫畫的基礎技術與理論，一方面在鄉間出版漫畫壁報展覽會，木刻傳單書刊等工作；第一期結果收獲了百餘個新幹部，他們都分發到四鄉幹民運工作去。其後行營政治部主辦由陣中畫報和漫畫宣傳隊開設一個戰時繪畫訓練班，目的在求學習繪畫的常識養成宣傳畫新人材，第一期訓練共六個月，結業的三十餘位學員除了一部份依然在救亡團體外，其他的到部隊政治部去。

二、漫畫出版的蓬勃現象表現在漫畫與木刻合作方面尤其顯著，他們明白這兩種藝術形式的使命而彼此取得親密的合作以幫助發展，他們更闡明這二者的結合並不是爲了補救出版條件的不足，而是說明其時代與新繪畫運動的意義，因爲牠們的合作，「不但漫畫與木刻藝術上常常會互得他山之助，也能在這合作中展開了新的生面」，它們的變合，更不是「技術的合作，而是說明兩個運動的合流」。「漫畫與木刻」，「漫畫木刻月選」，「漫木旬刊」（皆全木協，全漫協，漫宣隊合編）便是當時的產物，而「漫畫與木刻」更是其時唯一的漫木創作與理論雜誌了。

陣中畫報社除了印行許多忠勇故事小冊子和士兵讀本的一類漫畫，還繼續出版八開的「陣中畫報」（梁中銘編），「陣中畫報」八一三後在南京創刊，後來遷漢口到桂林，在物質條件極度困難之下仍能以鋅版製出。

它是純粹以前線士兵爲對象的，內容偏重敵人弱點的揭露，強調最後勝利的獲得，英勇戰鬥故事和教育士兵常識等。每期印數相當的多，分寄到各戰區的部隊，作戰的士兵們會爲這一份畫刊使戰鬥的精神更趨於健康。這一羣作家對於自己的刊物是懷着一個神聖的願望和堅決的心的，他們說：

「忠勇的同志……我們願和你作更親愛和緊密的攜手。把你們的槍尖和我們的筆尖，同在最高領袖領導之下予敵人和漢奸更大的打擊，我們立下決心，敵人一天不退出我們神聖的國土，漢奸一天不除盡，絕不放棄我們的責任」。

——百期紀念告武裝同志：

三、二十八年夏，留桂畫家舉行一回留桂畫家抗戰畫展，作品包括全繪畫的各部門，但在一些漫畫上已看到牠和繪畫上的新寫實主義合流了。二十八年這一年間，畫宣隊擴大街頭流動展覽，他們所走過的地方有桂北全州五里牌湖南零陵東安等十二個城鎮和部隊，粵北曲江南雄等七縣，桂東南梧州南寧等十一縣。同年，中蘇文化協會徵集商品參加運蘇展，留桂的漫畫家隨作品附一封致蘇漫畫家的公開信，由桂，港，贛，粵，湘，渝三十四位漫畫家聯名發出。它報告蘇聯的繪畫同志中國漫畫工作者的動態，同時還這樣寫着：

「中國的繪畫，在今日，不但在牠的作用上已成了增加抗戰的政治認識的有力武器，同時在創作的技術上亦已漸漸接近先進國家的藝術水準，但是，比起抗戰力量的進展，牠還是較弱的一環，這一方面說明了中國繪畫工作者還應更加努力，同時也急切地希望國際友人給我們大的幫助！中國能夠戰勝日本，不僅是靠武力，也還要政治的宣傳；所以繪畫給與日本帝國主義的打擊，是和飛機大砲給與日本帝國主義的打擊一樣重要。」

這些作品過一年便在莫斯科的中國藝展會場上展出，蘇聯人士都曾予以這些戰時中國的藝術品以熱烈的贊頌與批評。

漫畫隊的一個分隊由張樂平率領到的東戰場的江西去，經常出版「星期漫畫」和「漫畫旬報」，在各村落和潛入江浙淪陷區展出。在東南各省，漫畫也以散點的方式發展，布畫，牆頭漫畫，招貼差不多每個地方都

有；刊物江西有「抗敵後援」畫刊，福建有大型的「大衆畫刊」，金華有「刀與筆」和「解放漫畫」，溫州則有全漫協分會主持工作；此外在江南游擊區，還有着了一支深入民間的藝術隊伍出版「抗敵畫報」，他們更藉高明的技術在油印機上刷出套三種顏色的作品，他們的技術純熟，不但可以繪漫畫，而且還可以在銅版臘紙上速寫呢。

六

西北一塊廣大的新墾地，漫畫在那邊困難的物質條件下艱苦地幹着第一步工作。在內蒙古，抗日藝術隊的收獲是最有意義的了，他們的畫筆幫助政府動員了在那裏的抗戰力量。在山西宜川，有民革藝術學院和中條山分院，政工訓練班，西安漫協分會派到中條山的長期流動展覽百餘次，展出地點以西安爲中心，西至長武等十餘縣，北達榆林等十六縣，東至潼關二十餘縣。魯藝美術系有優秀的漫畫家和新幹部，他們組織服務隊到前線去，出版「漫木牆報」「前線畫報」「抗敵畫報」等。華北的作家還有大量成功的連環畫，和民間形式的利用，單是「門神」一種的改造已出現得很多，我們看這一段的新聞通訊就可知道：

「老鄉門上貼的春聯和門神圖畫，都換上了新的內容。舊的門神，都畫的是青面獠牙，穿着甲冑，怒目提刀的將軍。可是新的門神，卻畫的是一個荷槍實彈的戰士，同一位穿着農民裝束手持約櫻槍的自衛隊隊員，並肩而立，配上「軍民合作保家鄉，趕走鬼子享太平」的對聯，並無不合拍之處。這樣舊形式新內容的宣傳方法，在華北敵後今已普遍的流行着，收得他俗而又深入的效果。」

漫畫在華北敵後爲人民所熱愛着，它不但作爲教育大衆的啓蒙工具，而人民本身和它已不能分離的自己去運用這種武器，譬如在「完縣一個十二三歲的小孩當敵人燒了他家的房子，他自己用一張紙用紅黃藍顏色畫出一張畫，把燒他房子的日本人和被殺同胞畫得活靈活現，最後畫出了他們殺敵的決心」（華北通訊：）。這樣民間漫畫家正如其他鄉村音樂家詩人一樣，在華北游擊區是很普遍的。

漫協西安分會曾先後建樹過很多工作，除展覽會外，舉行三次訓練班，在人材素稱貧乏的西北竟產生無數

新幹部分佈各縣的學校團體，分頭推進漫運。他們並出版「抗敵畫報」西安，南鄭，山西版，「青年畫報」，及漫畫創作集理論叢書共十餘種。

在遼遠的新疆，新疆日報每逢紀念日都有一大張色刷的漫畫特刊出版（少飛主編）用三種以上的文字作解釋。迪化的文協會曾舉行一次盛大的展覽，以漫畫木刻為主，旁及造形藝術其他諸部門，這次展出恐怕在新疆是空前的了。

七

從二十九年開始，各地的漫畫同志很多聚集到重慶，他們有些停留在陪都，有些是過路到西北或東南去，於是他們籌劃如何集中各地的力量，如何加緊聯絡前後方的工作者成爲一條堅強的戰線。在印刷材料的價錢高漲製版原料缺乏，在日本飛機日以繼夜的轟炸中，建立全國漫協總會，作爲聯繫全國的中心。

「抗戰畫刊」由三十二開擴大到十六開，還是以「寫生畫」爲主，其次是漫畫木刻，在重慶可以說是唯一以鋅版製圖的畫刊了。「抗戰漫畫」在「一張白報紙好比一張鈔票」一樣寶貴之下以改良石印復刊，它的作品是緊緊地和當時的政治要求配合，極力避免公式化的題材和表現方法，編輯一如過去一樣，由漫畫宣傳隊負責。民間社印行不出連環畫小冊子，如果嚴格的說，恐怕題材未必很真實，這是直接影響到它底本身效果和價值的。文化服務社出版的「亞洲在漫畫中」和「歐洲在漫畫中」（黃堯編）是從一兩個翻譯雜誌上所陸續發表過的選輯下來，作品二百幅皆出自歐美和東洋漫畫家之手，雖然很多已失去時間性，但對於一種從事漫畫藝術的工作者是有用處的。報紙附刊有漫畫宣傳隊所編的「漫畫雙週刊」（時事新報），「漫畫版」（國民公報），皆以木刻代替二元一寸（民二十九年夏天的市價）的鋅版。政治部的美術工場印過許多小冊子和彩色招貼，保持民間藝術味道的作品也有嘗試，如「高跳圖」，「百子圖」等招貼都是。

展覽會有漫畫隊經常舉行，二十八年九月間在中央公園舉行的單幅展覽會轟動了整個山城，某國使領將一部份作品拍成明信片帶回祖國去。二十九年元旦他們舉了一個街頭展覽宣傳週，七天內在七處不同的街頭展

出；隨着在重慶的外圍如南北溫泉，山洞，江津……等縣鎮流動展。在這許多展出當中，根據他們的報告，觀衆以「軍界、小販、工人最多、婦孺、農人、學生、商人次之、政界最少」，作品以「中日對比圖最受人歡迎，陳大富悔之莫及和從軍樂一類故事連環畫老百姓頗感興趣，其次是單幅……」

二十九年冬，中國繪畫界爲補充上次在蘇聯展出戰時繪畫部份之不足，曾舉行一次連蘇畫展預展於重慶。在百餘件的繪畫中能夠說是漫畫的僅佔極少數，但這不是說除了漫畫以外的作品就沒有漫畫家執筆，而且恰恰相反。

三十年夏天以後，「陣中畫報」在重慶復刊，它依然採用鉅版，內容和編排都比以前進步，然而因爲受經濟的限制，印數只有五千，以全國僅有的一個士兵畫刊來供給各戰區的士兵閱讀無疑是辦不到的，他們唯一補救的辦法，就是打紙型寄到各戰區去翻印。

在同一時候，停留在重慶的政治部漫畫宣傳隊，因爲幾位隊員相繼到各戰區工作，一方面原有的經費不足以維持現有的工作，這一支奮戰了四年全國僅有的隊伍便自動宣告結束；隊伍的形式雖則不存在，但隊員仍站緊自己的崗位，單獨作戰，還有他們四年來所播下的種子，也將長大茁壯起來，這一隊在漫畫歷史上佔着重要地位的漫畫，是由這些人所組成的：葉淺予，張樂平，梁白波，特偉，席與羣，胡考，陸志序，宣文傑，張行，陶謀基，廖冰兄，葉罔，黃茅，麥非，廖未林等。

八

戰時漫畫家因爲生活太流動，作品以單行本問世的並不多，這是不足爲奇的：我們知道偉大的作品（史畫和作家個人收穫的結集）不一定在戰爭的途中出現，歷史告訴我們多少大作家經過戰爭的磨練而在戰後他們的作品才轟動起來。但在寥寥的數目中我們仍可以舉出以下幾種：首先提出的是豐子愷的「漫畫阿Q正傳」，這是一部首先出版於中國漫畫園地的傳記漫畫，當漫畫與阿Q接觸時，是以能於平面上創造他的典型性格爲要務，然而忠於原作的漫畫「阿Q正傳」卻「僅僅止於一些墨寫的圖像」而「無生命及沒有在漫畫創造阿Q的

形象，那根本的原因，我想就在於他沒有擒住阿Q的精神，並且在這種精神的廣泛性及其根源的深遠上去擒住」，同時更因為作者「離開戰鬥者的偉大的膽力和藝術家的巨大的深刻的總括力」的緣故。（上文皆引目維山作「讀漫畫阿Q正傳」。）另外作者還出版了一冊完全描寫戰時發生底題材的「大樹畫冊」，然而它似乎只是以飄逸的風度旁觀抗戰，沒有深入認識戰時生活的多方面而描寫了那現實的浮面。同時在他在描寫許多物體時常採用一些早為時代所淘汰的形式，致犯了物像認識的錯誤，譬如兵官用的軍，服裝，橫帶，指揮刀，肩胸章等竟依舊保持北閩以前的樣式，和他所描寫的時代是相去太遠了，為什麼他不去考察這些以求其形狀的正確呢？原因是他和現實生活距離得太遙遠了。

「抗戰必勝連環圖畫」是廖冰兄在「憲政宣傳連環畫集」前出版的，與其說它是連環畫，不如說它是連繫漫畫較為正確些，因為它沒有人物和故事的形象化，而是數十幅政治常識的敘說；它客觀而通俗地根據事實把戰時中國和日本的軍事、政治、外交、經濟、文化、士氣等作具體的分析，作為一種常識的宣示而分類描繪，說明一個徘徊於知識較低民衆腦袋裏的一個道理：我們的戰爭為什麼勝利？怎樣去爭取勝利？

魯少飛在廣州出版的一冊「抗戰連環漫畫集」，題材大半為戰時後方動員情況和社會問題，用短期連續的方法表現，很為當時的救亡團體採作參考之用。

「投槍」（余所亞作）二十八年八月在香港出版，是十幅單張和二幅連續性的結集。他的作風是以「菲士必列（Fitz Patrick）及艾利斯（Ellis）為宗」（陳伊範「寫在投槍之前」），題材則描寫殖民地中華人底悲慘遭遇，戰時後方印象，富有號召力的彩色招貼，及國際小諷刺。作者以對社會生活有深刻的體驗和氣魄雄壯的風格出現於年青的中國漫畫界，而且今後還循着這條路邁進，是很有意思的。

「西行漫畫」（蕭華作）以優良的紙張銅版出版，在這本書冊裏是作者征途上的一點記錄，他的作風雖然

是樸素，但他的藝術才能似乎還不足以表現他的題材，因而在其畫冊上看出了技巧與內容的輕重懸殊。大約是抗戰後的二年間吧，上海「密勒氏評論報」曾出版一中日戰爭漫畫選，作品甚餘幀，外國作家出品

佔三分之一，他們的題材也完全接觸到這一場戰爭的，從這裏可以看見他們的意見是同情於我們的抗戰而對於侵略者的憎惡；另一部份是中國作家的抗戰漫畫，從各報剪輯的。這本畫集內地很少看到，主要是給外人看的。

「特偉諷刺畫集」所收集四十幀作品是跟隨着時間來排列的，從抗戰開始以來的四十多個月間，舉凡中國與世界的大事都接觸到，而且經過作者的判斷力對這些大事加以宣揚或揭破，從這一冊藝術品更可以看到這三年來人類的歷史是經過怎樣的路。卷首附有張光宇的序言，對諷刺畫在中國的社會情形有所闡明。距離諷刺集出版後一年光景，特偉又出版了一本畫冊叫「風雲集」，內容正如前者一樣收集了幾十點政治諷刺畫，可是技巧比前者進步得多了；在國內寫政治諷刺畫的，作者和張光宇是並駕齊驅的。

連環畫集「萬家嶺上」（陸志庠作）是從幾個報告文學經過作者的提煉而成的，在幾套連環畫裏將展開幾個不同的題材，而這些題材又是極其現實，為民衆所理解的；如果不是落後的印刷術限制了他，則技巧有更高的收獲是不成問題的。志庠的另一收獲是幾百張川貴滇素描，這部作品是很珍貴的，他那種漂亮的線表現了中國人的典型，作者很喜愛這些景象，所以在他的素描上就發現了真和美。

抗戰第三年以後，很多作家都出版了自己的結集和一些連環畫集，如張謬的「漫畫自選集」，葉淺子的「淺子漫畫」，汪子美的「揚眉集」和「保家衛國」，梁中銘的「抗戰」，丁聰的「小朱從軍記」，高龍生的「遺臭萬年」及其他小冊子，麥非收集了抗戰以來的作品輯成一冊畫集，張文元出版了一些故事連環畫。

外國作品介紹太少了，時興潮社的「筆征希特勒」（大衛羅作），新藝社的「珂勒惠支畫冊」和「戰爭的災難」（哥耶作），文化生活社辛門和加斯特拉描寫西班牙戰爭的畫冊，雖則後幾種還不是漫畫或不完全是漫畫，但這些繪畫正是今日中國的漫畫家甚至所有從事繪畫的人所應向他們學習的，因他們作為「偉大的民族感情代言者」的藝術品是給予我們的好榜樣，我們面對着這些偉大的藝術品能不有所警惕麼？克平先生先介紹「西班牙的災難」時這樣寫着：

「今天西班牙的民衆也會用出先人的啓示去搏擊過法西斯的魔首了，二十世紀的西班牙畫家也寫出他們當代的革命史蹟，而今日中國也遭遇着如他們一樣的命運，但我們的畫家住那裏去了呢？大師們不仍舊散步於他們的「文人畫」的園囿裏麼，他們在弄着「花鳥蟲魚」的玩藝兒，他們有否記起一百多年前那七十高齡的西班牙民族老畫家哥耶來呢？」

九

在抗戰中的中國漫畫運動無疑有過很多改變與進步，在題材上，我們看到大家放棄消閒的小市民層身邊瑣事的追求而變爲嚴肅的指摘與教育，在技巧上則取消矯揉造作的形式主義，趨向新現實主義，大衆化由理論到實踐；作品底質的提高已成爲唯一的要求。在理論建設上，所有理論的提出和討論都以實踐的成果爲根據，使理論與工作不致脫節，在工作方式上，它已由雜誌擴大到街頭、牆壁、兵營、前線、工廠、鄉村，加強訓練，儘量採用新方法突破物質困難，如採用油印、水拓、木刻、石印等落後印刷術就是顯著的例子。在整個運動上說，由於戰線延長，各地區互相呼應困難，乃着重點的戰鬥；同時因它和抗戰建國不能分離，遂淘汰錯誤的作風，在民族解放戰爭的途程上，它將摧毀黑暗和暴虐，達到光明，每一個漫畫工作者都是一員鬪士。

第三章 漫畫的形式與內容

任何一種形式的繪畫藝術，畫家在複雜錯綜的現實中觀察，經過主觀的決定主題和構思而產生了題材之後，惟一藉以表現它的是技巧，二者不能缺少任何一面而獨自存在。在西洋繪畫上，畫家先找尋他的「畫因」，不論風景，靜物，人物也好，他的腦筋思索着那一個題材能滿足他的美感，能夠最和他當時的情感調和地相聯在一起，決定以後再以技術表現其物像的形體在平面上發生立體的感覺。他觀察物體底光感，明暗，色調，線條，遠近，更藉他的才能把這些統一起來，成爲在空間的感覺上有質量感的繪畫。一件繪畫藝術品的完成，必須經過如上的過程。

近代西洋繪畫藝術技巧是佔第一位的，作家與流派的興沒和分界當以其技法的變化而定，從印象派到新印象派，又到野獸派，再到後來的立體派和未來派，以一些裸女風景靜物或現代機械幻想爲大同小異的題材，技巧則是各有各的特點，風格截然不同；但是，正由於它題材的貧弱，卻形成了技巧和內容的重量懸殊了。中國古代繪畫在兩宋以前是崇尚寫生排斥離開實際物體的描寫，所謂「變化不離乎規矩」（南朝王微語）而「以色貌色，以形寫形」的「寫實主義」（南朝少文論畫）；就是；然而自兩宋以後，繪畫淪爲士大夫詩酒之餘的玩賞品，技巧和內容模糊而無生命，正如元朝倪雲林所說的「逸筆草草，不求形似」那樣盛行寫意，「兩點是眼，不知是長是圓，一畫是鳥，不知是鷹是燕，競尚高簡，變成空虛」（周樹人語），所以臨摹風氣更盛，文人畫脫離政治束縛而寫「胸中逸氣」。日夕只求追尋意境，此風爲後學者所模倣，遺害是極大的。這種技巧和內容的繪畫，都不爲今日所需要。

漫畫是一種注重內容的藝術，但我們仍要求它和技巧的發展統一；前面說過，漫畫的內容代表思想，爲要表達這思想，就非要有適當的技巧表現不可，因爲它並不如一幅靜物或風景畫那末單純，而需要更曲折的想象和

更加工的的技巧以忠實的形像或象徵的代替物具體地表現了它的內容。內容和技巧猶如一個人的頭腦和平，頭腦是思想的，代表題材，手是表現這思想的，代表技巧；光有頭腦可以發生許多理想而缺乏手去執行，有手而沒有頭腦則失去其所執行的中心，二者都是不可或缺的。所以有了好的題材，還得有上乘的技巧，完善的作品始可產生。

形式，一般的說是完成作品底內容的方式，而基本上則是指形式構成的初步法則及各種不同的表現方法二者而言。

一 基本工作

漫畫是繪畫藝術之一種，學習漫畫之先，必須學習繪畫的基礎，也即是說，學習漫畫的開始同時也是學習繪畫的開始；但是學習繪畫的人將來未必走到漫畫這條路去，只有她們在最初的時候是相同的。

一提到繪畫基礎問題，很多人的見解都錯誤了，他們以為可以「隨便」一點去塗抹，不需要什麼規矩的法則學習，或者可以靠天聰和靈感，一切繪畫上的基本工作都可以省去，相信抱着這種見解的人去學習漫畫，困難會馬上落到他的頭上，那時他就會自覺地證實自己的見解錯誤。我們先看看現代西洋繪畫的創作精神吧，碧卡索和瑪諦斯都是強調主觀的感覺把人物的形體變形或誇大而回到單純，乍看去好像是小孩子亂塗似的，但我們別以他們所捕捉的形像超出常態是毫無根據的，如果沒有豐富的基礎訓練，純熟的素描，物像質量和解剖學深切的了解，決不能誇張變化自如的，所以瑪諦斯說：「碧卡索曾指示我們對基本形式應予最大的注意，而此基本形式，乃是藝術簡單化最重要的工具，」這句話就說明了他們對於基本技術的重視了。漫畫藝術也一樣，作家連對任何人物或物體的形和質不理解而去誇張地表現時，其不可能等於一個小孩子還沒有站得穩就跑路一樣危險；反之，第一步基石牢固地打好，才不致於失敗或走入歧途。

什麼是開步走當中的基本工作呢？首先要經常練習速寫素描，其次是研究繪畫常識，如解剖學，透視學，

色彩學，美學等。

大凡以黑白線條或單色的明暗組織成人或物底形像的，這種形式的藝術叫素描（*Bas-relief*）。素描固然是初學繪畫者的必修科，但也可以作為畫家底一種完全獨立的藝術形式。

速寫是素描的一種，它的目的是於最短促的時間內把握住物像（人物，所有地上及飛翔動物）底一切動的姿態和表情。速寫對一切移動的物像都是概括地（就是說，細微的地方可以省略去，原因是要迅速而正確地把握整個或大部份的姿態）加以捕捉，人體的形狀變化萬端，譬如顏面傾斜對於身體之聯貫發生何種變化？臂與手移動時肩的變化怎樣？局部的變化對整個姿態的影響又怎樣？這只是一瞬間的事情，畫家以其敏捷的目力觀察通過線條加以解答。到了速寫技術純熟，對創作有不可思議的助力，尤其是以人物為骨幹的漫畫，因為漫畫家創作漫畫並沒有十分充裕的時間，每一個人物的典型顏面和姿態可以說很少有摸特兒，通常一般西洋畫家創作的時候僱有摸特兒，寫作的時間一月半年才完成一張並不稀奇，漫畫家則往往在夜深作畫趕上明天的早報出版，他們只得憑豐富的經驗與想像去創造形象，故速寫的收獲將必然幫助了在創作漫畫上的成功。

速寫的器材是最簡單方便不過的，普通只預備拍紙薄和一枝鉛筆（鉛筆有軟硬濃淡及色彩之分，隨人喜愛選用，也有用鋼筆的）便可，攜帶在身邊隨時隨地見什麼就寫什麼，一件最平凡的東西，在一般人的目光中是如何普通，畫家也可以從它的身上發掘出美感，由於這美感的支持，畫家對它的速寫興趣就特別濃厚。在公共場所和大眾聚集之地，來來去去各式各樣的人物，衣飾，動作特別多，作畫者運用其流暢的筆劃出靈活的線條，把不能久留的人物外形在某一個時期底眼睛裏的印象組織成一堆撮記。從這裏說，我們還描記了一個時代的特點，社會生活的橫斷面，人民底感情，戰爭動態和生產建設等，它們的內容是馥郁的，沒有做作和虛偽，是作者真情的流露。

木炭素描的主要對象是石膏模型和人物，以黑白的明暗調子的光強弱加深畫面的形體組織，其基本要求是將物體的輪廓與內部各重要部份的位置準確地描出，並表現某一個時間當中光線影響於物體的變化和它的質量。

我們知道石膏模型爲木炭素描最初而又最好的對象，在白色的物體中，線條最易顯現，明暗變化也最複雜，作畫者在這一段過程中認識了任何物體底外形的表現和加重質量。

木炭素描的材料比較繁複而價貴，石膏像——由局部四肢五官到顏面，胸像，全身，人物則必須僱設模特兒，這些都是小規模以上的研究組織容易辦到。其他如木炭條，畫紙，畫板，畫架，畫釘，涼布或麵包，吹霧器和固定液等個人都可以置備。

繪畫上的解剖學是什麼呢？它是研究人體構造關係的一種基本常識。畫家描寫人物之前，若對人體底基本構造沒有充份了解，則骨骼部位對於肉體和外層的影響都把握不住，創作時必發生困難和錯誤。一個畫家所懂得的解剖學當然不一定如一個醫師在人體解剖上那末無微不至的去研究，因爲畫家是首先了解然後根據實在情形從美的觀點加以變化，其將人體底自然相貌再現決不是一個攝影師的自然，而是好像歐立克牛頓所說的以解剖家的精神開始注意骨骼，然後是筋肉，神經，脈管和皮膚那樣的去描寫人體。在西洋繪畫上雖然有不少大作家主張取消機械的人體解剖學，但他們都有人體素描和了解解剖作爲基礎，近代的一些繪畫流派就是在這種基礎上根本否定了以前底傳統舊法則的。在另一方面，歷史上也有許多有名的畫家孜孜不倦地對解剖下過刻苦的工夫研究，文藝復興期的大雕刻家彌蓋朗琪羅曾在佛羅稜斯和斐冷翠二地潛心研究解剖學，凡十餘年，並且在一個教堂的殮房中親自解剖死人的屍體來研究骨骼肌肉的生長。達文西也是對人體骨骼筋肉關係下過苦工研究的一個，他和彌蓋朗琪羅一樣肢解過屍體；他曾很中肯地說過：

畫家首先應深刻地考究骨骼，筋肉及筋腱的性質，要明瞭凡一切肢體在某種狀態時，有什麼筋肉動作！當筋肉膨漲時，筋腱如何收縮？今日繪畫往往描寫什麼狀態都把筋肉繪成一樣的狀態，這種錯誤是畫家所應避免的。

——文西「繪畫論」：

我們既知道人體以至其他一切動物解剖學在繪畫上的重要，那麼，在我們學習漫畫之初，對解剖學宜有足夠使用的常識。當我們描寫一個人的立像時，人體的骨格現於外層者如何決定它的位置呢？它原是由零碎的骨

節組織成整個骨骼而分爲三個部份，即頭（頭蓋骨，顏面骨，）軀幹（脊柱骨，胸廓骨，腰骨）和四肢（上肢下肢）等，其顯現於人體表皮的分頭，胸，上肢和下肢四部，全體比例之分段普通人抵以頭之長度爲全身六倍或六倍半之比，彼此互相關聯，任何一部份有動作其他各部亦即受到影響而隨之變化。明白了人體各部比例骨骼組織系統之後，還必須研究筋肉，筋肉是包括骨骼外層的，骨骼運動筋肉血管也隨之演變。凡此種種，皆爲欲正確地描寫人物的先決條件。

透視學原爲科學之一種，其原理與幾何學極接近。幾何學爲測量物體之深淺廣狹長短的方法，而繪畫上描寫任何物體時，物體間之距離，位置，高低，遠近，投影，藉透視視原理使物體在平面顯現它的外形與位置成爲立體化的一種法則，叫透視學。

當我們作畫時，人或物決不可能憑一種測量的儀器公式地測度它的遠近和高低，而以有經驗的視力從一個焦點去決定物體的位置。一個人除了姿態，還有視覺所佈置的「縮線」，一張桌子，決不能畫得前窄後廣，這都是最顯淺的透視原理的應用。視覺和各界接觸訓練愈久，那麼在平時目睹任何物體，便本能地起正確的透視感覺。在近代西洋繪畫上，有些流派是反透視法的，他們純粹以主觀去玄想物體的形狀而取消客觀的成規，這些「秩序的破壞者」們並非根本不懂透視法，其破壞舊法則的行爲乃是代表本身流派底精神的。一個初學漫畫者如果以此爲忽視透視的理由，無疑是不對的。我們再回頭來看中國古代繪畫，透視原理的採用也很留意的，南北朝時代梁元帝在「山水松石格」裏說：「路廣石隔，天遙鳥征，」「高嶺刻石，遠山圍經；唐朝王維的「山水訣」說：「遠山低排，近樹拔迸，」「丈山尺樹，寸馬分人」，無一不是說明繪畫上透視遠近法的應用，後來時代相因襲，競寫意，透視學遂完全給埋沒了。

在漫畫上，很多構成作風的作品也有並不十分合透視的地方，這是作者的誇大和情緒底集中手腕，不得已時可以超出實物的常態，但這是有限度的，一般的說來透視法無論怎樣是絕對要理解和遵守的。

色彩是研究人或物由感光處和人底視覺接觸時所發生的變化和色感的。大凡物體與光發生關係即有色彩，

就是說物體感光後色彩始存在於物體上，而物體（或自然的本身）分光後原為七色，通過太陽光後始分別附着於物體和自然中間。在繪畫上我們描寫物體的色彩時，從每個人的視覺（有色盲者的色感和普通人完全不同）經過光的反射在物體上獲得色的感覺，隨後各人以不同的表現方法用礦質經人工製造的顏料描在紙或布上，表現物體的形和色，從它的色彩當中就表現了那物體底質，因為色和形體其實是相關聯的，它們「並非兩件獨立的東西，色彩繪下去，同時就要繪成形像」（Torpin「塞尚論」）的了。

當色彩使用到漫畫上時，和西洋繪畫就稍有相異之點。西洋畫對於色彩的要求有完全忠實於天然物體感色的色調而絲毫不歪曲，寧可把一些細節都放棄了而根據客觀的印象所得來的加以設色；也有用主觀心理為主而不忠於原來物體的色調，它們的企圖是藉色彩反映熾熱的有生命的個性。在中國繪畫上，梁元帝所說的「炎緋寒碧」，完全和今日紅為熱色藍為寒色的理論一致。但是，漫畫為什麼要着色呢？一方面固然是作者對色調所發生的美感所衝動，另一方面則是希望色彩在觀衆情緒增強吸引力和效果，所以漫畫的着色往往是不根據對象的原色而是從作者的主觀，題材的性質，讀者的感情等統一起來，分別運用了足以表現悲哀，愉快，憎恨底情緒的色彩，由這種色彩控制着讀者的情緒，作品的效果就給加強了。總之，漫畫的色彩容許不忠於原色，可以變色，但色彩的複雜強弱，到處留意到「調和」，制止「撞色」。

在色彩的漫畫中我們看到了色彩與其時代有很大關係，在何種環境之下漫畫家的色調將亦決定於這環境；漫畫家生長於自由的國度必然從調色版上選擇了愉快明亮的顏色渲染其國家的一切光輝，象徵其生活的歡樂和安定；相反，則它的色彩亦必受影響而趨向暗沉。譬如在專制的路易非列甫統治下的杜密埃底水繪「流刑辯護」，寒色的調子佔主要部份，形成灰暗而帶憎惡不平的氣氛，這是說明了色彩的發生為其社會及題材所影響。我們今日正處於一個空前的偉大時代，我們的畫家將以強烈奔放的情緒興奮的色彩渲染這些可歌可泣的故事和抗戰的勝利。

同樣，我們對今日底新美學也應有新認識。作為一個藝術工作者的漫畫家，她就是一個美底追求者，為着

我們的民族，全人類達到幸福底美的境界，她將不惜犧牲一切，以大無畏的精神驅使自己的頭腦和筆，使它在人類結下美底奠實。

漫畫家在現實世界中把醜惡揭破，同時謳歌戰鬥與生產建設健康的感情，體力美，動力美，色彩美。在這些肯定的形態裏邊，他們發掘了蘊藏在人間底真，善，美。

二 內容問題

一幅漫畫，它的成敗優劣如果光以技巧為標準是不夠的，因為僅僅有技術還不能算是一種完全的藝術，所以應同時決定於內容，但內容也必然由其所處的時代環境所決定。

緊接着內容之前身的是題材。為什麼題材是今日的漫畫藝術首先要解決的問題呢？這完全是基於漫畫是表現人類感情和精神保育的注重內容底藝術的緣故，所以題材能夠存在而參加以技巧，漫畫始能成立；那些形式主義者認為藝術是標奇立異的技術的表現而放棄題材是錯誤的，文人畫的所謂寫意者只是「聊以自娛」地去抒其空懷，題材也不外是些悲觀厭世的東西，和社會生活無關，在今日這種作風也是錯誤的。漫畫藝術就不能如此，它必須繪之有物，此物必須與我們的生活直接發生關係，如果這一點不能首先解決，所創作出來的漫畫藝術就值得商榷了。

漫畫家的題材從那裏來呢？首先自然以他的思考為起點，彌蓋朗琪羅說：「畫家是用腦繪畫的」，這就是強調了畫家運用其思想的重要。當人類來到世界與社會發生了關係時，畫家就不住地在其中採摘了，他深入現實的各種生活方式去觀察，從雜亂的材料中吸取自己所認定的主題。原來漫畫家的存在，他也正如其他大多數人一樣親身感受到一切，同呼吸，同生活，在這中間，他進行着材料底收集工作，因為漫畫家「最重要的工作是養成不斷地深察人生的能力，他須學會記憶並記載下所遇見的事實。閃走的思想等，從事創作的囤積，這以後對於他總有用處」。

題材的再發展，就是內容。

一個題材的構成，從開始到成功爲具體的題材再到成功爲完整的內容在一個畫面上，要經過這樣的過程：畫家以科學的頭腦和銳利的眼光去觀察題材的因素——現實生活和國際動態，確立了主題之後，擇取其可用者或必須保留的一部份零碎的材料存貯起來，這些便是「素材」。把這些一張一段的素材綜合起來再通過畫家主觀的分析，提煉，整理，成爲有系統的集中於最足以代表他所欲表現的某一個問題或某一種形態，便是「題材」。而「內容」呢？就是題材通過技巧形象化以後所現出來的問題或形態。

其簡單的次序是這樣的：

現實↓素材↓題材↓內容

B 三個基本原則

我們爲克服作畫時題材的貧乏和不適當，在這裏提出關於題材認識的三個基本原則：

對現實的全面了解——即「全面性」。爲什麼我們在獵取題材之前必須先訓練對現實全面透澈的了解呢？原來藝術並非將縱橫交錯底現實一切事物機械地白描，更非各攝影一樣將現實的平面浮製，乃是將現實底真實提取加以批判，感覺而具體地把握着事物構成的究竟和它的必然發展，因爲每一個問題的發展都有它複雜前因後果和背景關係，如果對全面了解不足，則提取，歸納，批判均感困難，直接影響到題材的正確性。所以要找題材，決不能獨處偏狹的一角，應把視線擴大瞻望到全面去。

注意對象和地方性——即「空間性」。我們在處理一個題之先，須考慮它在某一個環境內是否適合？在主要的對象之前是否有矛盾？是否和對象本身發生關係？舉凡這些，都是叫我們根據人和地來轉移題材。大都市和鄉村，前線游擊區和後方，圍繞着這些地方的不論文化，風俗習慣等都有程度上的差別，我們較量這些不同之點，分別吸收當地的特殊質素，採取和對象日常生活直接間接發生關係的事物，讀者始易於接受而生反應。

作用。換句話說，就是注意在什麼地方用什麼題材，對什麼人說什麼話，正如醫生診病一樣，首先明白病症的根源和現況，然後才對症下藥，但是同一的藥，決不是萬能的，那能醫治衆人不同的疾病呢？

不要落在現實後面——即「時間性」。歷史不住進展，時間爲我們劃分出一段一段的路程，人類隨着時間的消逝在此悠長的路上逐步邁進，一切事物都是向前的，所以每一段路程的情況和特殊發生的現象都不相同。這種情形在戰時尤其顯著，戰爭是不住進展的，所有宣傳中心也跟着每一階段的情形而變動，每一時期皆有共同的特點，其所要解決的和所要反映的問題是緊緊的配合着當時的需要。昨日的問題已告克服，今日便無須重復了，今日所反映的是今日的問題，甚至敏銳地指出明天。

這三個基本原則，全面了解後到作畫時和其他二者一起應用；譬如在某地經我軍克復後，這一「地方」在「時間」上的特殊情形是怎樣呢？我們知道組織担架隊，捐助給養，嚮導軍隊，慰護和號召壯丁回鄉等題材。如某地靠近游擊區，那末就側重緝拿便衣漢奸，武裝壯丁，空空清野，破壞公路這方面的題材。反之，如果作畫者的題材完全離開這些地方上在某一個期間內的要求，即等於白費工夫。所以我們便要認識歷史的發展是怎樣，注意時間空間對於我們新的要求是什麼，題材本身就不會發生問題或來源枯竭了。

C 怎樣處理

題材要經過情緒的感染，它之所以成爲具體的認識感覺之形象時，必須將題材經過一番適當處理，避免概念化，務使它明朗地表現出來。爲什麼概念化的題材不能感動人呢？因爲它的來源缺少根據，不真實，組織不嚴密，甚至與其形式在某一點上是分離的。當我們有了一個題材之後，必須擇其焦點（即主題的顯露），問題構成的主因和客觀的發展等，把這些要點集中起來；譬如民國二十九年夏滇緬路禁運事件，我們處理這一個題材時必須指出，構成此事的基本原因，禁運的主動者與其執行者，我們的對策，這若干點聯結起來，題材就相當的完整了。當我們處理一個沉痛的題材時，便要留意情緒的集中，企圖觀衆的視線一開始和畫面接觸時就能夠溶和在一種情感裏；譬如以轟炸爲題材，母親抱着她的嬰孩在一重磅炸彈快要降落地面的光景狂奔，炸彈的重

量足經過誇張的，母親的面龐緊縮着五官以人性的感性塗滿了恐懼，仇恨，憤怒，母愛，使觀衆的情緒都集中在一起。反之如果把炸彈落得如雨般下來，效果未必比前者大，而且有可能使人相信的程度減低和分散情緒。又譬如在炸後的廢墟上，橫臥着一具流血的女屍，未死的嬰兒尚無所知覺，他呼喊著媽媽，拖開她胸膛的衣服要吃乳，他的小小的腿也染上了母親的鮮血（張樂平先生作過一張這樣的好作品，題名叫「媽媽」）。這場面是十二分動人的，因為它的真實感和看畫者的內心結合在一起了。但是另外一個畫家處理同一題材時，他所表現的中心固然也是縱火者的暴虐，他惟恐一母一子尚且不夠，於是把畫面大部份地位畫滿重疊肢離破碎的屍體和炸後的斷壁。這樣處理沒有前者的感動人是不成問題的，反之觀衆會發生因屠殺的威脅而發生恐怖心理，因為這只是一種平面的描寫，沒有形象化，不能在觀衆的心裏種下相同的感情，這種情形，就是主題的顯明與否和處理手法適當與否，也就是藝術手腕問題。

有些題材是有故事性的，或者歷史上某一件史實的再現，我們就要就將它的全般過程加以處理，尤其主要的是創造人物的典型性格，把題材範圍內人物的各個性格特點，創造成若干個具體的形象。譬如這題材是描寫漢奸的，就要在事實中根據不同的漢奸提取其共同的特點，他的環境，職業，他的支持者，行動過程，變態心理，最後強調他客觀的必然結果，把這些本質上的特點結合起來，便是有血有肉形象化了的人，他也就是羣體中獨立的典型了。反轉來講，把漢奸公式地置之死地的處理方法是常見的，試問這能增加觀衆的刺激和憎恨麼？不能，這樣只能得到一陣快感，始終徘徊在題材外層，不能在人們的記憶裏留深刻的印象。

題材的剪裁和增減要誠實，虛構和歪曲同樣要不得，我們的經驗和理想所相信的，就存在着真實，它不能欺騙別人，更不能欺騙自己。

三 一般的話

由於漫畫藝術本身經過幾個時期演變的進步，技巧的要求開始提高，雖則漫畫家作風的發展是多角的，但

對於以兒戲的態度不根據實質去創作成一種不合理底作風是應該放棄的；此種作風因為它底形的變化不調和，與實物本來的面貌相去太遠過於無理，一望而知是矯揉造作，不但知識份子不感興趣，文化水準較為低落的就更無法理解了。這種用了觀衆無法說明它畫的是什麼那樣的繪畫，不是不認真，就是故意賣弄新奇了；這種現象在什麼情況下發生呢？在我們的漫畫藝術發展到極高度的時候，充滿漫畫刊物和讀者底腦壳裏的是一羣熟悉的老作家，他們把刊物完全盤據着，而一般創作慾旺盛修養未足的青年遂思慮着自己的作品有出人頭地之日去取得別人的信仰和注目；正因為年青的朝氣衝動着尚未成熟的技巧，加以二十世紀歐洲時髦藝術輸入的影響，以實在的工夫和老作家競爭失敗，於是轉而標奇立異，企圖以新鮮的花樣抬頭，這種不健全的形式並不適合眼前的需要，結果又失敗了。

站在相反的一面，寫實的漫畫和繪畫上底新寫實主義精神匯合而抬頭。所謂寫實是科學的包括了質和形的寫實，質是西洋繪畫所注重表現物體的質感，形的寫實也並非機械地以放大尺從照片去量度形的正確，更不是以全力「呆呆板板照像似地用彩色去繪一粒草上的露珠」那樣的寫實，而是在客觀的事物中加上主觀力強的表現的寫實。這裏的寫實，並不是取消誇張，誇張和寫實並無衝突，一幅誇張的漫畫，可能在感覺上很寫實，一幅用新寫實那樣強烈的技法去寫的漫畫，根本已有主觀的誇張點存在着了，這猶如一幅以放大尺去繪的畫並不見得是高明的寫實一樣。

所以有了好題材而技巧不足以表現時，題才就浪費了；以前曾見過一幅以空襲為題材的作品，轟炸後一幢倒塌了的房子，斷壁殘垣壓在一個女人的身上僅露出一個頭奄奄一息和一隻發抖的手，前邊還有她沒有壓死的孩子在號哭，母親欲搶向他面前，然而不能動彈。當一個畫家去描寫這場面時並不重視它的真實性所形成畫面所應有的氣氛，他用一種不正確的造形底直線表現成爲沒有深度，而只是一些橫直線組織成缺少重量的軀壳。另一個畫家去表現它時，他明白破斷牆的質量，人物的內心情緒，就是說，他表現了它底實質和感情，強化女人面部表情和孩子的天真無知，適成一個悸動人心的對照。爲着藝術底永久價值，我們是贊成後者用嚴肅的加

工使好的題材深刻地表現出來，而前者是極其不夠，它的技巧遠遠地落在題材之後。

一個漫畫家尙在成功的途中邁進的時候，她的作風少不免會因個人的偏好而對某家的作風模倣或受其影響，但模倣別家的作風要根本消化和本身精神合一爲先決條件，所謂「食古而化，獨自成家」（明，李流芳語），就是更進一步考察中國民族性的風格，始可漸漸形成獨自的作風，否則只在學院裏關起大門和現實世界隔絕，其成績還是貧弱而平凡的，正如庫培爾所說的那樣：「良好的藝術決不是一般美術學校所能產生的，藝術最尊貴是獨創，即藝術自身的獨立，學校的存在，其實不過養成幾個畫匠而已。」

在形式的嘗試上，曾有過一個舊問題在這幾年新被提出，就是利用與改良民間形式。利用民間形式是在什麼情況下發生的呢？就是漫畫家以直接行動深入民衆中間作有目的的宣傳時，爲增大其效果起見，乃採用流行於民間和民衆生活習慣發生關係的民間藝術形式，民衆對它發生興趣是不成問題的。張道藩先生在「宣傳的藝術化」一文上說：「敵人在我淪陷區內散發的傳單或小冊子，封面設計，裝幀，都是採用當地原來流行的形式，一到了廢曆冬盡，更大量的散發門神（神荼，鬱律），灶神（司命府軍），曆書等宣傳品，形式，大小，顏色……都一一和民間流行的一模一樣，僅在門神灶神的下段或曆書的每月「月占」之下，寫些反宣傳的文字，使我淪陷區的老百姓，一見就張貼或懸掛起來，不忍拋棄。這雖是敵人的毒計，但也是宣傳（攻心）的上策」，所以我們利用民間形式，主要就是針對這種需要，其製作基本是參照民間造型藝術的特點，如單純明朗的大紅大綠色彩，輕快的墨色線條，靜止對比的構圖，故事的題材。譬如「門神」，它明麗的色塊和遲鈍感原始的裝飾趣味應該保留，但封建思想，表現人類不平等，無稽神話傳說皆放棄代替以活的戰鬥和生產爲題材。其他如「財馬」，印刷的掛軸畫，「老鼠嫁女」與「穆桂英招親」類的年畫，鐘馗像，天師畫，月餅畫一類的季節畫的利用，都一樣道理。但這裏的所謂利用，並不是舊形式的復活，也不是「斷片古董的雜陳」，而須加以澈底改良，內容固應避免新舊抵觸，形式要顧慮到在一個面上發生矛盾，這樣經過乘取，溶化於新作品中。

至於漫畫中國化問題，是跟隨着中國整個學術文化要求中國化而提出的，它完全不是利用和改良問題，既不是一民間形式的延長，也並不是士大夫形式的轉變，而是如何創造適合於民族今日餽新形式」的問題；它所要求的是今日中國人所習慣，喜愛，理解，自己的漫畫藝術，它反對專事迷戀骨骼的舊形式底國粹論者，但也不完全抹煞我們傳統繪畫藝術的優點，對前面說過僅崇拜形式主義賣弄新奇的近代西洋繪畫作擺設的也反對，但卻不肯放過向別人的特點——創作精神，基礎工夫和科學方法學習。我們保持了漢畫底線和墨色濃淡的好處，但漢畫是缺少科學方法的和素描基礎工夫的，我們增加了這些，再將透視法，解剖等統一起來，便成爲嶄新的形式了。這也就是說，西洋的形式必須通過我們的民族形式，中國化的形式始可實現。相對着形式，便要求描寫中國人習熟的事物，自己的生活 and 感情爲內容，把這些民族現實融合於民族形式，那些是中國化的漫畫。而中國化的漫畫底「外形式」的解釋是怎樣呢？有些偏狹的意見認爲要保守中國固有材料放棄舶來的器材，這並不適當，材料應該絕對沒有限制，隨作畫者認定用何種性質的工具較爲適當表現其作品爲原則；如果認爲用中國畫的紙張筆墨較好，自然也沒有什麼不可，用西洋繪畫的原料製作也是容許的；問題不在它的外形式是用什麼構成，而是在其內容和內形式。總之，漫畫中國化的基本原則首先是去掉本身落後的某些部份，保存那些適合條件的優點加以發揚，參照世界各先進國家科學方法，把這些精華結合起來的形式，描寫今日中國全部人民自己底實際生活，便是中國化的漫畫藝術。

當談到漫畫底形式的一般問題時，附帶一個漫畫用具和性質問題，是有加以說明之必要的。大抵有些人以爲畫漫畫只限於墨白畫，就是用繪圖紙，鉛筆，橡皮，鋼筆和毛筆去畫，漫畫的技巧也是完全以西洋畫的法則爲主，其他都不能用它來繪漫畫。這樣把漫畫放在狹窄的範圍內是不對的，原來一幅作品決定是否漫畫不能視它用什麼東西什麼方法來決定，而應該從作品所表現出來的是什麼來決定，換句話說，就是作品內容的性質。用水彩，油彩，粉彩，臘筆，水墨，土紙，以西洋繪畫技巧，漢畫的技巧，日本畫和圖案畫的技巧，都一樣可以用畫漫畫，多密埃的諷刺作品就很多用油彩和木彩畫的，中國初期的漫畫又何嘗不是以國畫的方法去繪呢？如

果我們把一塊油布，用油畫筆和油彩去繪一個裸體女人或靜物，這當然不能算是漫畫，但是當它用同樣的用具去描寫一個屬於社會問題的題材，而且具有構成漫畫底內容的條件時，它就是漫畫。所以任何用具任何技法皆本能地可創作漫畫，要是其內容沒有接近漫畫的性質，那就和漫畫距離得非常遙遠了。

漫畫和木刻兩種形式的結合，是姊妹藝術在戰時發展的特殊現象。爲什麼它們會結合呢？這是有原因的，當漫畫和木刻藝術在抗戰過程中成爲一對親密的戰友時，由於戰爭所造成不可避免的物質原料缺乏，製圖的鋅版遭受限制，木刻乃在這種需要之下代替了它；但是，它們並不單是爲了克服這一問題而合作，實際上更具有今日藝術運動上重大意義。本來，一個漫畫工作者最好能懂得木刻的技術，作畫時可以自己來刻，那是創作，如果一個人畫別人照樣去刻，就成爲複製木刻了。用木刻來複製漫畫，表面似仍是漫畫與木刻的聯合，但從理論上言，則它的性質仍是屬於漫畫的，不過技巧已起了變化罷了。漫畫的作法用具不能固定，上文已提及過，現在用刀和木頭，只是作法和工具問題，正如用銅匙或一根銅絲也可以製作漫畫一樣。然而爲了避免在藝術價值上降低的情形起見，一方面要求自己持刀在木面上創作；一方面要取消死板的複製，二者在創作上取得自由，在同一個面上，漫畫儘量發揮其題材的特性和求繪技術的進步，木刻也不必如雕匠般墨守法度，活潑地把木味和刀味顯現，那麼，二者的綜合後成爲一種結晶，更有可能成功一種新的藝術形式。

總之，民衆的知識是不住進步的，接受力和欣賞力也日強，漫畫藝術和文藝各部門一樣，對於內容與形式的要求是向上提高。

四 作品研究

現在我們隨便選了一些漫畫家的作品來分析一下，研究他們是怎樣處理題材，怎樣表現一幅完全底漫畫藝術的。

「打氣」，我以爲是張光宇先生一幅很好的作品，正如作者其他許多傑出的政治漫畫一樣，充分表現其高



(圖一) 打氣

度的諷刺才能。這幅作品(圖一)產生於汪逆偽政府數度成立失敗的時候，針對着當時敵偽哭笑不得的情形，給予他們猛烈的嘲諷。在「打氣」裏我們看到了汪逆是一個氣泡，由於它遲遲不能登台，日本軍閥不住地爲他

打氣了；掩護在他的袍子裏的是一班狐羣狗黨——其中包括了他的高級幹部，以至流氓地痞。這羣人正等待着登上偽政府的台，然而，還有待於日本軍閥之再打氣！作者處理這一題材時，主要是把偽組織的內在弱點加以揭露，我們接受了作者這苦心的諷刺，也就是加深對傀儡政府的認識。表現手法是極其巧妙的，汪逆面部的表情，嵌在「主席」上的「向日葵」花（它本身已含有象徵作用）和打氣的日本軍閥是一個對照，點清了他們之間的關係；爲了他是一個氣人，所以把它特別誇張了，這可以利用袍子裏的頭隱藏着一羣爪牙，裏邊那些人，雖則畫面上寫着「請大家猜一猜」，但我們不難猜想到他們是誰，陳碧君，周佛海，魏子，和褚民誼等等。而且也不難猜想到他們是等待到如何不耐煩。

「打氣」的主要點是說明偽組織的空虛，難產，日本軍閥的不斷支持；作者用什麼去說明這些呢？從造意到造形，作用完全運用那毫不留情的諷刺手法去處理，表現，他所採用的東西並不多，一個要打氣才漲起來的汪逆，日本軍閥和袍子裏的一堆人，這樣就夠了，然後再經過誇張，就成功了一張「打氣」；它收到了諷刺的效果，也就同樣向讀者說明了一切。

另外一張同樣性質的 (Salpajon) (一) 作底「汪逆的報紙往那裏銷」。當時港滬的報僅聯合停止販賣汪逆所有的機關報，他們的愛國舉動震動了中外人士，大家都給他們以同情和援助；作者是針對了這種情形而寫的。這幅作品的主要用意正如它的題目一樣明顯，那些漢奸報紙往那裏銷？它堆積如山竟無人過問，相對這種現象，就是威迫利誘也不願販賣的報僅；雖則是戰戰兢兢地爲了生活，然而也爲了良心上的責備，他們是拒絕了。它所能相關地使人想到偽報的無用，結果只是給人焚燒，或包裹東西吧了，雖然作者沒有把它最後的命運寫出來，只告訴我們它往那裏銷爲止，但作者最大的成功就是引導人去想像以後的事情。

「桂南之敵」（圖三，林道安先生作）產生於桂南會戰期間，它的主要目的，是表現敵人被困死於十萬大山。作者處理這題材時，讓畫面的大部份給重疊的叢山所佔領，這完全把握住桂南多山地的特點；每個山頭樹起了國旗，表明四面是中國軍隊的根據地，包圍在中間的，是坐以待斃的日本兵。這所表現出來的非常明白，



(圖 二) 汪逆的報紙往那裏銷

只要一和畫面接觸就能理解，日寇被陷在萬山叢中這種情形是實在的，並不虛假。

在這幅作品裏，我們看到它誇張了什麼呢？很明顯的，是那些靠擁着的羣山，山上密密的國旗，和渺少的日本兵；爲了使效果加強，這幾個特點就愈畫得誇張，首先在畫面製造出一種天險形勢的氣氛，使人一望畫面，也首先接受了這種感覺，然後再接觸到那幾個日本兵時，就深信他們是喪中之鼯了。

在技巧上，和前者光是線條的路有不同，它在線條外再擦上一層臘筆，在感覺上，這有可能增加叢山的重量，（但它還是平面的）如果光用線條表現，有時會覺得較輕，山的味道少一些。

「春草池塘處之蛙」（張光宇先生作，見圖四），題材是表現日



（圖 四） 越南之敵



(圖 四) 春草池塘處之蛙

寇藉海軍的力量在我沿海滋擾，掠奪，同時也說明我們有相當準備和日寇這舉動的碰壁。展開在畫面上的是沿海的每個城市，海上貪婪的敵人在虎視眈眈，躍躍欲試，在最後一個地方終於從水上躍到陸地上來了，然而他馬上得到了懲罰。

在這幅作品裏，有許多地方是給作者誇張了的，因為他們是在上海跳躍的，所以把日寇的下半身誇張爲蛙，蛙是屬於水性的動物，跟着在顏面也變了近乎蛙的形狀，乘着一塊葉子，這種誇張並無不合理之處；爲了便於在一個畫面上盡量表現出來和保持美觀起見，把每一個地方靠近起來，中間僅隔開一條水，陸上豎起了刺刀的山，這種方法也是屬於誇張的。至於水面加上了一層網線，好像塗了一片灰色，也就是表明水與陸地的分界和這二者質量的不同，雖然是加了網版這樣小的事，其作用卻非常的大。

「從廢墟中建設起來」（廖未林先生作，見圖五）是一幅描寫炸後陪都的作品，畫的前半是一片廢墟，這顯然是敵人轟炸所留下的痕跡，和這對比着的是後面重新建設起來的洋房，工廠，和煦的陽光反射在它們身上；前頭站着一個微笑朝着陽光的人，代表這新建設者的一份子。從這裏看到破壞，看到新生，也看到從破壞到建設的過程。

這幅作品所謂「宣傳畫」的成份很重，富有號召力，那些廢墟和新建設，是一個強烈的對比，後者雄偉說明了前者不能壓服我們意志，嚮向敵人的轟炸投以猛烈的諷刺。

在表現方法上，它是利用木刻的，但它不是兩種形式合作的複製品，而是一個人執行了全部製作過程的；它沒有複製品拘泥於繪畫原樣的呆板感覺，獲得了創作上的自由，所以我們看到明快活潑的線和黑白，能根據個人的作風去發揮，而其最大的特點，則是從一個人的手上溶合了漫畫和木刻兩種藝術特長在一個畫面上。

我們又來看一幅很誇張的「首挫其鋒」（汪子美先生作，見圖六）。這幅作品寫「八一三」後，日本軍閥藉優良的武器和少數兵力企圖以三天佔領上海，三個月滅亡中國，間然而軍閥的狂言並沒有應驗，反而給我們的



圖 五) 在廢墟中建設起來

士兵以意想不到的打擊。所以它底主題是很明顯的，表現敵人速戰速決政策的幻滅和我們持久戰略的成功。

作者處理這題材，並不是十分意像的，而是根據實情作正面的描寫，中國兵是代表我國，對方是代表侵略的日本軍閥與其策略，這兩個典型所代表兩個民族的力量相遇在一起，侵略者的策略一開始就受到頓挫。我們再細心在畫面上找尋，不難發覺首先給整個地誇張了的是日本軍閥，他身上背起了超過人所能擔負的武器，刀，步槍，毒氣筒，大砲和兩個錶，當他給自己對打擊時還在瞧着他的錶。這些地方給誇張了以後表明了什麼呢？第一、他背着那些沉重的軍火是說明了日本軍閥決心以優勢的軍火製造一個殘酷的戰爭降臨在落後的中國，而且它殘酷的程度是超過了一切的，從毒氣筒可以證實；這都是事實，作者僅僅在畫面上誇張了人和物的形像，對事實都是十分忠實的。第二、日本軍閥的視線沒有離開過錶，這是對誇耀幾小時內就可以佔領某地某地那樣一個速戰速決論者最好的諷刺；兩隻錶是誇張的，就很輕鬆地說明了他們在這戰爭中的特質，並且強調速決是他們唯一可以希望獲勝的途徑，然而事實告訴我們，速戰速決在一開始就碰了壁，現在這種夢想已全部粉碎了。

在中國兵身上是整齊的裝備，完成一個新中國軍人的造像，沒有誇張，甚至他的槍也是寫實的，但是有一點，他的力量是大大誇張了，因為這是事實，一個民族偉大力量的縮影。



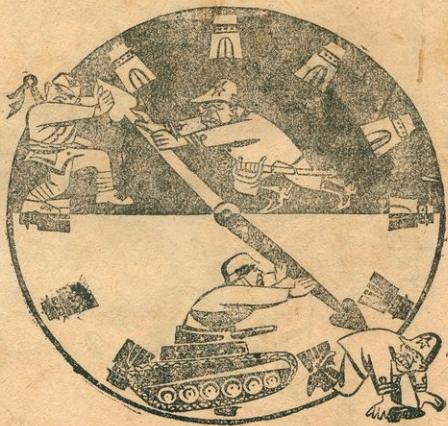
(圖六) 首挫其鋒

圖七「從以時間換取空間到以空間換取時間」

（廖冰兄先生作），可以說是前一幅的再發展，不過所表現的事實都是前後相隔四年多了。它的主要點是表明我們以時間換取空間到以空間換取時間，由於前者的成功，乃有了後者的新發展。它的產生是針對着湘北三次大捷，引證了過去以時間換取空間的任務達到，新的收獲更證實了我們已經能守能攻，反守為攻，就是相反的以空間換取時間。

表現這題材時需要一種最能表現出時間底感覺的東西，於是他利用一個時辰鐘，並象徵中日戰爭的戰場，城堡代替每個數字，畫分黑白兩面，代表兩種不同的情況。上半部是指以時間換取空間時代，抗戰初期我們還沒有充實的武器，表現在中國兵身上的是一把大刀，這已十分明白，用落後的利器去抵擋急性的敵人，時針為界以外的城堡已為敵人所佔；下半部是四年後的以空間換取時間，我們有了好的裝備，有了機械化部隊，我們有了收復失地的能力。這是兩種情形，其中包含了很長的過程，並且它們的變化在畫面上交代得很清楚。

為什麼一定要把中日戰爭的戰場放在一個時辰鐘上呢？這解答是很簡單的，因為爭取時間對於這戰爭有着決定作用，它的主題既然是這時間與這戰爭，那必須使它的氣氛是屬於時間的，在象徵的漫畫上，除了用提着燈的時間老人以外，就是時鐘。前者在外國的漫畫很普遍地採用着，中國的讀者還不大習熟，後者就是最好的

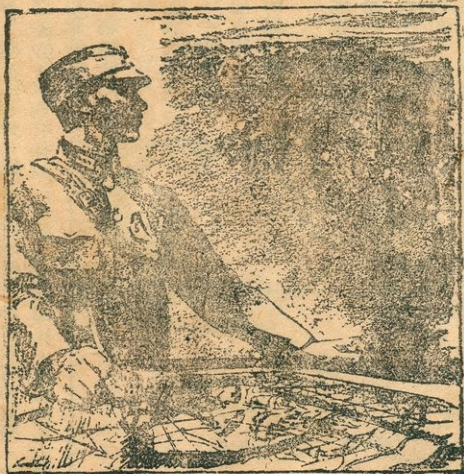


（圖 七） 從以時間換取空間到以空間換取時間

代替品了。至於錶上的城，以指針爲搏鬪的中心點，坦克車，這些都是必須的誇張點。

「指揮若定」(劉露德先生作，見圖八)，是產生於二次湘北大捷之後，表明我統帥部能洞悉敵情，決定必勝戰略，同時也寫出了我戰士用命，不惜犧牲，服從指揮而獲得了光輝的戰果。展開於畫面的是兩個不同而有關聯的場面構成在一個面上，佔據了前大半的是一張戰略圖和正在計劃戰略的 蔣委員長，代表我們作戰的最高統帥部；隨着委員長視線的轉移方向，和地圖上箭尖所指的方向，便出了第二個場面，我們可能在畫面看到些什麼特點呢？第一，是兩種不同空間時間的情形結合在一起時所發生的調和，殺敵場面和戰略指揮場面可以說在時間是相聯的，但在空間卻不一定是在一起，然則爲了使這兩種情形一同顯現起見，作者索性把它拉在一起，其結果，是諧和的，並無不合理的感覺。第二，畫面充滿了從指揮到勝利這一階段的氣氛，這可以給人一種聯想，它是經過很艱苦的過程始能達到勝利。第三，畫面前大半是給誇張了，這可增強它的氣魄，使讀者一開始和它接觸就發生一種雄偉的感覺，說明了後半部勝利場面是很自然的，有了前者，才有後者，正因爲有了後者的努力，更堅定了前者，它們是互爲影響的。……

這幅作品的技巧，和以前所介紹的作品



(圖 八) 指揮若定

有些不同，前者只是黑白線條和平面的網線或臘筆，後者所加擦的臘筆，在物體上顯出光暗和重量，背景的战斗場面全給塗上一張灰色，表示它和前者是有着距離的，只能在情緒和感覺上相聯而已，這種技巧在外國很流行，這和注重光暗的西洋畫和良好製版術有關，中國的特傳先生常常以這種方法來繪漫畫，而且也能創造出一種獨特的作風來。

「不自量力」（廖冰兄先生作，見圖九）產生於抗戰四年以後，對日本軍閥的大陸政策投以猛烈的諷刺。一隻給剪短了翅膀的水鳥在對着遙遠的地球在狂吠，「征服中國，亞洲，世界」！然而這是可能的嗎？它代表的實力的翅膀實在已無法高飛了。

作者把日本軍閥變作一隻水鳥，這是誇張，它惟一的標記是頭上一頂帽子，水鳥不過是一種發生象徵作用的代替物而已，而它的焦點就集中在雙翼，那失去了機能飛不起來的雙翼，這可加深給讀者的印象，水鳥的狂吠是如何的不自量力；同時，它給讀者一個推想，這隻心地不良的東西底結果將是很悲哀的，而且必然如此；這作用是相關的，就是諷刺了它不自量力以後同時得到的效果。

「雙頭蛇與刺刀」（高龍生先生作，見圖十），主要是說明了我們的抗戰力量阻止了正在榜徨南北進的日寇；日寇有一個時期的確猶疑於南進和北進之間，而其所以猶疑不決

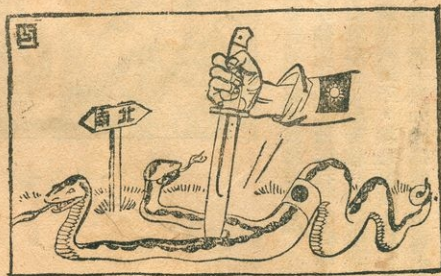


(圖九) 不自量力

者，就是因為我們的抗戰是一個最大阻力的緣故。所以畫中所表現的正如題目一樣明顯，雙首蛇在伸張其貪婪的毒舌前進途中，為一種巨大的力量所阻擋着。

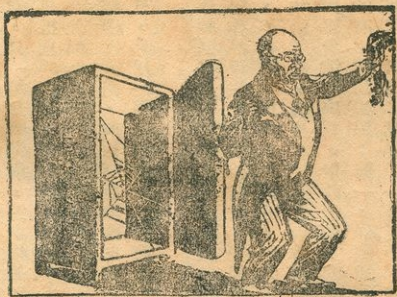
蛇是一種行動詭秘的動物，作者以它為代表，象徵一樣狠毒的敵人，雙頭蛇在現實世界中是找不到的，然而我們可以這樣畫，這樣可以誇張一條向多方面亟思染指不知足的毒蛇，而在蛇身上唯一標明它所代表者是屬於什麼的，只一塊膏藥臂章，這就很夠了；刺刀和手，使我們聯想到一種不可抵禦的力量，這力量是屬於手上那一面有黨徽底旗幟的，至於表現出南和北，我們自然可以在畫面兩個不同的方位畫出兩地的特點，像椰樹代表南，西伯利亞地圖也可以代表北，但為求畫面經濟與明朗起見，只用一個指路牌，上書南北二字的方向就夠了。

現在，我們來看四幅同是以表現敵入底弱點為題材的「日本內幕」（夏馳先生作）。這幾點作品產生於抗戰初期的，在那時候漫畫的題材似乎逃不出兩種範圍，不是鼓勵民衆參加抗戰，就是暴露敵人內在的弱點，這兩種題材是相聯着的，因為有了前者的英勇抗戰，才造成了敵人的許多困難，所以最後勝利必屬於我們。圖十一表現敵人因戰費消耗過巨，財政枯竭，國庫空虛。出現於畫面中的人，是代表日本財閥，保險庫代表國庫，我們所看到的有兩個誇張點：第一，保險庫裏空空如也，只有一片巨大的蜘蛛網，使人一望而知庫裏已一個銅板也沒有了；第二，財閥手裏提了一隻耗子，它顯然是從保險庫裏跑出來的，庫裏既結了蜘蛛網和作了耗子的巢，空澗還是充實，不是明白的告訴我們了嗎？當讀者在第一點得到印象時，到這裏更加深了它；作者



(圖 十一) 雙蛇與刺刀

(圖十一) 日本內幕



(圖十二)

爲了嘲諷財政枯涸而將這二點加以誇張，並不覺得不合情理，反而使諷刺特別顯露，效果增強。

圖十二是寫日本國內工業紛紛倒閉，遠景是一片工廠，煙囪的水門汀墜落了，上面嵌着一塊蜘蛛網，在這些倒閉了的工廠之前，是失業工人一家四口，妻子號哭，嬰兒肌餓；父親望着那些工廠發愁。在這幅作品裏，正如前一幅一樣誇張地利用了一塊蜘蛛網，使人一看見這種情形便知道工廠是倒閉了，就是因爲有這一點關係，就足以將全部事實說明，手法是簡單而巧妙的。襯托着前面的人物，我們就不難知道他們的命運是怎樣的悲慘了。

圖十三的暴露成份超過於誇張，「敵兵厭戰」只是平板地寫兩個日兵在一顆大樹上吊，沒有前因後果，就正面寫他們自殺，至於它唯一的誇張之處就是寫兩個人同時在一顆樹上吊，這說明了他們這種行動是大規模的，同時也嘲弄了武士道精神的沒落。正如前者一樣，圖十四一張也是側重於事實的暴露，日本士兵三面圍攻軍閥是表明了這種行動是出於自覺，有計劃和集體性質的，其主要作用是指出日兵的根本覺悟和出路，結果都表達了。但是當它暴露這些事實時有無誇張過這些事實呢？有，如豎起反戰旗幟的機關槍，前後夾攻的士兵，投降的日軍閥，雖則就是這些相連起來並不覺得它超過了事實可以相信的程度，這就是因為它的誇張是合理的緣

(圖十三)



(圖十四)

故。

這四幅作品在國內的作用，是加深對敵人的認識，鼓勵我們的戰鬥精神；但當它作為對敵宣傳時，就會使敵人對戰爭發生疑問，人心浮動，圖志瓦解，進而將這種思想付諸行動，正如畫面上所告訴我們的厭戰和反戰一樣。

現在我們再來看「募寒衣」（見圖十五至圖十七，廖冰兄先生作），這是三幅相連的，它沒有故事性，可是卻要分開三個場面來表達，從我們在後方安居樂業起作為第一個意思，第二點就進一步說明這安居樂業的來由，到第三點是奉勸人們捐輸寒衣，這樣可以回頭加重第一點，使安居樂業的意義永遠保持；它沒有較重量的諷刺成份，然而存在很大的鼓勵的因素，所以在名稱上，我們叫它做連繫漫畫。

作者把第一幅的場面處理得非常熱鬧，田野和農夫，工廠和工人，商店，購物的女人與上學的孩子，一條狗，這裏已充分見到它的太平景象，敞開自若的大後方；但當看到第二幅，讀者的情緒馬上來一個改變，因為展開在他眼前的是一片冰天雪地，流血的士兵正在為後方的民衆拚命殺敵；如果觀眾是受了勸導，感動，那就覆行第三幅所說的去做了。這種說服要經過三步過程，每一步都相連繫着，有了第一點才有第二點，最後才有第三點的發展，不能缺少任何一幅。

在表現方面，第一幅的構圖是平面化的，這種情形在我們的民間藝術裏可以找到相似之點，自然這裏是滲入了科學方法的；第二幅誇張了兵士私自手心瀉下的血，銀樹黑色底天空和遠人是一個對



（圖十五）募寒衣 我們在後方安居樂業

照，陪襯起一個冰雪天；第三幅可以說是近乎構成的作法，作者誇張了捐棉衣者手和棉衣比人還要大，這理由很簡單，因為「募寒衣」的重心點就在這裏。

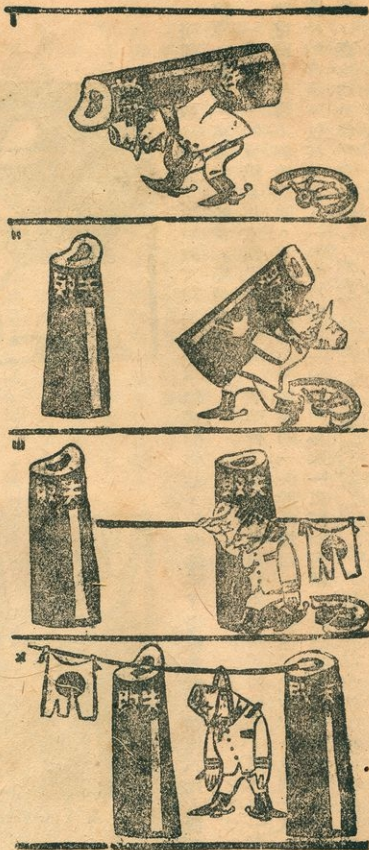
「募寒衣」的原稿是用木刻代替鉛版的，它溶合了木刻藝術強烈黑白對照的特點，另外有一種在純黑白線條的畫面上找尋不到的趣味。用一種演繹法來繪製的「失敗的堆積」（廖冰兄先生作，見圖十八），在平常發表這樣的漫畫，往往給加上「無字幕漫畫」或「四幕劇」之類的名稱，意思也無非是表明它如戲劇般一幕一幕進展，然而他是無字解說的，形象了的畫已足以爲我們說明一切。這種作品乍看下去似乎很簡單，惟其愈簡單，所以愈難製作，尤其且得意，處理，需要巧妙、簡明，嘲諷味道濃厚，又不需要文字來幫助，（如果加上



（圖十六）是前方將士拚命救濟所繪



（圖十七）我們要知道報德捐衣護戰士



(圖十八) 失敗的堆積

文字說明，它原來的味道就消失了，只有在無字幕的演繹的畫面中，我們才可以體會到個中意味，這就困難了；大體上用這種方法來處理的不是每個題材都可以，有些題材只能限於用單幅效果才好，有些爲了寓題材的真實於會心的微笑，或者在輕鬆中表示出嚴肅，作家乃採用了這種無字幕的漫畫。

在「失敗的堆積」裏，主要的就是寫日寇的失敗，失敗堆積起來，就造成自己的末日。以破砲爲失敗的代表，自第一開始增加，到第四結束了自己。作者在這裏誇張了許多東西，日本軍閥背着破砲，破砲造形的圖案化，第四日本軍閥吊在旗桿上，這些都是經過誇飾的，但是這些超事實的誇張畫出來後，我們所得到的感覺是很舒服的，並無不合理之處，這原因很簡單，讀者會會其諷刺作用超出於去根究物體的佈置是否合理，其實誇

張是人類本性，不但作者有這種方法，就是看畫者也有這種心理。

這點作品的寫法純粹是線條，明快的黑白，圖案變態的造形，有簡潔明快之感，這是必具的條件，如果線條混亂，造形是寫實而沉重的，在這種方式的作品裏需要很少，能達到簡單趣味的已很夠了。



(圖十九) 澈底實行空室清野



(圖二十) 幫助軍隊嚴密防範漢奸

同是連繫性質的「發揮民衆的力量」(圖十九，二十一，二十二，二十三劉元先生作，圖二十，二十四汪子美先生作)，其對象是對接近淪陷區和游擊區民衆宣傳的，它的特點也是沒有形象化了的人物，也沒有故事性，只是有六個題材分別表現，結合起來其意義是連貫的，可是每幅也可以獨立。

第一幅在表現一個城鎮在淪陷前民衆的工作——空室清野，女老少揀着他們的日用品，食糧和家畜向別處去，書寫是一座靜靜的城，我們可以想像得到，由於民衆空室清野工作做得好，沒有剩下一根稻子資敵，留下來的是一座空城了。如果觀衆的確有這樣的反應，這幅畫的目的便算達到，看畫的人已經爲畫中的事實所感奮，他不但有了這樣的印象，而且也必會那樣去做。

第二幅所描寫的地方顯然是離淪陷區不遠的地區——自然也可以更遠一點，因爲奸細的活動是無孔不入的，但按照畫面的情形說，它應接近前者。它所表現的重心除了防範漢奸以外，就是相關的幫助國軍，照理論上說後者是陪襯前者，撲滅漢奸和每個人本身發生直接關係，也是民衆的責任，所以隨時隨地應該防範，幫助軍隊，使他產生了一個更大的意義：軍民合作。

第三幅又回到淪陷區中，寫民衆偵察敵情，照畫面所描寫民衆和日本兵相距的情形，似乎可能性並不大，但描繪一個在包含

反正面事物的畫面上，這樣表現也是容許的，它的目的只在教育民衆這樣去做，能夠領會這一點就很夠了。

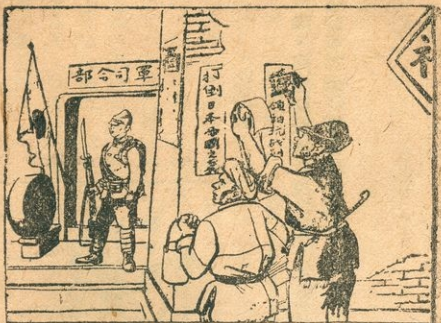
同樣描寫了正反面的還有第四，五兩幅，前者表現便爲民衆在日軍司令部前張貼對敵宣傳標語，照畫面來看，兩個民衆的危險性一定很大，而且有點不合羣，這自然也很對的，但當兩種不同的情形必須同時放在一起時，正如第三幅一樣，只好用這種平面的寫法來表現了。後者的情形是可能有點的，敵人使用懷柔政策，常假意和民衆接近，就可以把這種機會，正如畫面上所告訴我們那樣——散佈謠言。最後一幅是寫內地民衆



(圖二十一) 隨時隨地以敵情

導過境的國軍，展開於畫面上的是大隊人馬，響導的老百姓只有一個，爲了使人一看畫面便能領會其主要作用，老百姓一個就夠了，多了反而會把讀者的集中力分散。題目標明「襲擊寇軍」，這是有上半「響導國軍」所必然附帶的事情，所以在畫面上不必描寫襲擊寇軍，有了民衆向過境的我軍引路，殺敵這一回是留給讀者去想像，而且是必然可以聯想得到的。

綜觀這六張作品，作風都可以說是一致的，寫實的成份較多，特殊誇張的地方很少，題材不離開民衆動員



(圖二十二) 進行對敵宣傳動搖敵軍陣地



(圖二十三) 散佈不利敵方謠言



(圖二十四) 警專國軍襲擊寇軍

的一般常識，經過圖畫的表現之後，民衆都很易了解，在他們之間起了一種作用，也就是說，它教育了他們，他們也從這裏得到了實際的教訓。

第四章 表現形式論

漫畫的表現形式隨作品的性質與題材表現的適當程度而異。一個題材雖然有若干種不同的形式可以表現，這若干種形式都是爲了讀衆的不同和效果增大而別，其目的是一致的。已往有人將漫畫的形式非常生硬的列爲很多種類，譬如「誇張法」，「政治派」和「抒情派」，就是他們所劃分的派別。其實所有的漫畫都應該是誇張的，難道除了「誇張法」以外有些是不誇張的嗎？漫畫的題材和政治不能分離，所以不能說有些是屬於「政治派」有些是例外，同樣，純粹以抒情爲目的的漫畫決不能說是漫畫。又譬如「社會漫畫」，表現形式則單幅和連環都有，但它不能限制在單一種形式裏，過去就有這種習慣，因而往往弄不清楚彼此頗多重複之處。甚至更有些列出了「廣告漫畫」和「裝飾漫畫」，這種錯誤是根源於對漫畫的意義沒有正確的認識的緣故；廣告而叫漫畫，漫畫的真義已不存在了，至少是漫畫的變質，也沒有承認它是漫畫的必要了。廣告畫用我們習慣上的漫畫那種「筆法」去繪，本質已經不是漫畫，而是廣告畫或裝飾。廣告畫用什麼方法都可繪，但當它用任何一種方法繪成之後，就是廣告畫了。所以我們反對漫畫的形式分爲什麼派什麼法的名稱，而根據已往所實驗過的獨立表現形式來分類。

一 牆頭漫畫

牆頭漫畫，就是壁畫的一種。

壁畫，始創者是希臘人 Polygnotus，但最初的壁畫是初民在岩洞內所線刻和用木炭的描畫的圖畫，後來壁畫就漸漸佔繪畫的一種重要形式。在西洋的貴族私邸宮廡和禮拜寺的壁上，我們看文藝復興期描寫宗教傳說的繪畫很多就是繪於這些牆壁上的，如馬沙爵在卡爾米寺的壁畫，文西在聖馬利亞教堂底食堂上的「最後的

聖餐」，彌蓋朗基羅在西丹拿寺的大壁畫，都是光耀後世的巨製。壁畫在中國是隨着佛教道教之輸入而興盛，到唐朝已經發達到頂點，其時壁畫製作由寺院到宮室，由佛像人物到山水花鳥，它的作用竟由宗教變為欣賞裝飾，如唐吳道子於東都天宮寺所繪的壁畫達三百餘間屋子的牆壁，李思訓和吳道子於大同殿合作的嘉陵江山水三百里，韓幹和楊庭光等大量的壁畫；在漢光武帝繪二十八將於凌煙閣上，都是歷史上很有名的壁畫。至今日遺留於民間大鄉鎮屋宇祠堂棟壁上的壁畫，都是着色的花鳥山水居多，這無非是富有人家的裝飾和吉祥的象徵罷了。但今日新壁畫和以前中西壁畫製作的意義已大不相同了，脫離了公共場所的裝飾屋宇的點綴，作為抗戰建國的一種鼓吹工具。

那麼，中國的壁畫參加軍事政治的戰爭作宣傳戰始於何時呢？雖然我們不否認唐代的佛像和東漢南宮雲台上的二十八將一樣有宣傳的意義，但真正的以它為一種有計劃的策略去施行的還在北伐時期，當時國民革命軍的隨軍畫家在各地老百姓的房屋上繪有很多宣傳畫，的確會收到很大的效果；抗戰以後，繪畫工作者隨工作集團散布全國各地，他們有感於這種形式的需要而盡可能的多多採用，壁畫乃普遍起來。

壁畫的目的是利用永久的場所保持較久，面積寬大易於瞬間予以深刻的印象而繪製。繪壁畫的地方選擇優良與否和收效之程度甚有關係，大抵最適宜於通衢要道，碼頭車站前之大塊屋壁和空白圍牆，及炸毀後的破壁為之，這是指富有煽動性的獨立單幅畫而言，連環性質者則宜繪於市集候車船處和大眾休憩之所，因為連環性的內容形式較為複雜，決非一目了然的單幅畫可比。

牆頭漫畫，目的與方法和其他漫畫形式一樣，沒有很大的差異，但因它的用途特殊，繪畫時也有留意之處。譬如色彩過於複雜，不要將畫的主要點集中，觀衆為五光十色的色塊所眩目，以致不能迅速發生印象，如果單採用若干個單色，則無混雜之感；有些地方可利用牆壁的原來顏色，有時反而效果更佳，且節省顏料。

漫畫有一種構成作風，牆頭漫畫以這種方法繪製並不適宜；所謂構成作風，一般的說是幾個形象裝飾的連結在一個畫面上而很富有圖案的味道，外國的招貼尤其流行這種作風，我國民衆接受力弱，用這種作風來作

壁畫所起的作用必然較爲低微。一幅畫繪在街頭時，最應避免的就是這種規則的或不規則的複雜形像擺在一起，也就是說，牆頭漫畫不是以色彩和圖案化了的東西去裝飾街頭，而要在複雜中使它的主題和中心明顯的呈現。在畫面上或傍側加上標語是必要的，這樣可以增加畫的說明，但畫應佔主位，否則便變成標語的插畫；標語配置得宜，方不致於破壞畫面的調和。

繪製牆頭漫畫所需要的器材原是多量而笨重的，但在深入內地的工作感到物質十分困難時就盡量利用老式工具，變繁重爲簡單。從前在一塊完好的牆壁上還可請搭棚工人先蓋好竹排柵，用洋漆子和油畫筆，一桶桶上好的顏料粉和膠液或油液調和的顏色；而今就是並不平坦的牆壁也得畫，利用梯子架的木板橋代替排柵，藤條，棕毛，稻草和竹做的筆或刷子，石灰，紅土，烏煙，墨水一類極其廉價的土顏料盛在一些洋鐵罐裏。也一樣可以畫出很動人的壁畫。物質不能限制工作，工作可以克服環境，沒有材料用具，那末一根粉石，一塊灰頭，一些黃泥土，一枝竹筆，也不一樣可以畫出很多單色和線條的壁畫麼？

二 連環漫畫

連環漫畫在外國很流行，不論是寓意的，諷刺世態的，歷史教育的都很多採用連環的形式表現，如格羅伯的「做馬戲的戲子們」那樣深刻的作品，在連環漫畫中是很出色的作品。連環圖畫在中國也早就有了的，如「孔子勝跡圖」，「會真記」一類是古代有名的產物，差不多到現在也一樣爲人所愛好着，可惜留存到今日的版本已很少了。

老百姓爲什麼這樣愛看連環畫呢？原因是他們之間有非常濃厚的團圓氣味，正如他們看舊劇一樣，一件故事既有開頭就一定要追究它的結局才算滿足。他們日夕沉迷於街頭巷尾的舊式連環畫中，這些是數十冊一套的「飛劍奇俠傳」或「紅樓春深」，所描寫的是無稽的神話傳說，人物都是差不多都是有三頭六臂能飛天入地來無蹤去無跡的，他們爲它引人入勝的趣味情節所吸引竟至寢食俱廢，因而思想行動都直接受到影響，頭腦傾

向神奇怪誕，這種麻醉的劇烈程度可以拿從前有些大都市的兒童迷於劍俠連環圖而棄家獨自到武當山求仙的事例來說明，是非常恰當的。

今日的連環漫畫內容與形式都已澈底改造過。它保留舊有連環畫的優點，揚棄朽腐的題材，可以說是連環畫的再發展，但根本上它的原來質地已經起了變化，而其所以在今日存在的最大意義是啓蒙。以漫畫來進行啓蒙工作，即是以它在知識落後的民衆中間所具有的優點去向他們解釋某一個故事和故事附帶的問題，而解釋的最好方法是分析和具體的，這二者的成份最高的就是連環漫畫了。

連環漫畫是運用一種華麗的形式，鮮明的色彩和簡單的線條組織成人和物的形，動作，場面，這方法可以說是糖衣式，它具有引誘得持久觀衆興味的能力，從這一特殊的條件通過包含於糖衣內的題材，再通過作家的感情和形象底組織，直接達到讀者的視覺與感應，也爲讀者所全盤接受。

連環漫畫的特點是故事性，它所反映的就是一件事情，這件事所構成的故事是現實而真實的，跟一般人直接或間接發生關係，也爲一般所熟悉，把它的發展經過，正面和反面，在可能範圍內強調它的團圓結尾。雖則現實未必儘如我們所想像的那末完滿，爲使讀衆的情緒親切地由於畫中描寫的事情所衝激而起劇烈的反應起見，團圓也並非一定不可以採用。所以一部連環性的漫畫，一定要具體的敘述，說明，由引導而說服。譬如以社會上某一個否定現象爲骨幹串成一個故事時，就特別指出潛伏在故事背後底問題是如何構成的？故事底發展是怎樣的？怎樣使它不再存在？又譬如某一個問題的本身有許多困難，但要怎樣克服這些困難呢？問題就在怎樣克服這一點，連環漫畫就將「怎樣」告訴讀者。

連環漫畫的題材自然要避免民衆生疏的事物，我們搜集民衆所熟知的或發生自民衆本身的故事，根據現實的實際情形來量度故事的發展。如果所採取的是歷史題材時，把民族英雄的忠勇故事加以新形式再現，對於這一歷史的現實題材的處理，必須用科學頭腦和眼光去判斷，去其封建色彩，以所反映它的效果要完全良好地影響於今日人民的情緒爲前題。古代的英雄歷史和一些傳奇故事民衆最熟知而崇奉的，今日來重用，主要還是強

調它的行爲和今日的需要相配合。

前面說過，要處理一個連環漫畫的題材必須具體化，什麼是具體化呢！就是將故事形成的基本原因發展的全部過程和必然結果等經過合理的安排，譬如故事的主題是鼓勵人民當兵的，那麼至少要分析這幾個要點：爲什麼要當兵？不當兵會得到怎樣的結果？當兵爲什麼是光榮的？當了兵以後怎樣？把這幾方面的素材串成一個故事題材，讀者可以整個的理解，得到啓示，受到影響。

有些題材因爲要達到感化和說明的目的而須要細膩的描寫，人物性格經過形象化，就是連環漫畫底典型創造，正如小說和戲劇一樣，把故事的骨幹——人物描成有血有肉的個性化。比方寫一個中國新軍人，我們考察許多士兵的共同特點，它的行動和果敢的戰鬥故事是建築在怎麼樣的基礎上，把這多方面的觀察作爲根據，一個新的典型人物便獨立地創造出來了。又如寫一個敵兵，過去很多連環畫都千篇一律地把他處理成怎樣兇蠻，燒殺奸淫，好像預先畫一個公式套進去似的，這種浮面的定型化的描寫是不夠的，因爲所描寫出來的只有一個驅壳而沒有血肉，沒有個性，在不同的故事裏是很少有絕對相同底人物的，相對着這缺點，就是人物的形象化。

連環漫畫的裝訂自然以坊間流行的小冊子方式較爲普遍，每部以一本至二本（每本二十幅左右）完結爲適宜，如果像舊連環畫般一部數十冊，不但讀的人感覺麻煩易失，且印刷運輸也很不方便。再有一種是單張分格捺印，更可供張貼之用。此項印刷當以鋅版色刷爲佳，否則也可以石印，木刻和油印代替。至於一般流動展覽所用的爲持久耐用起見，則宜以巨幅或長條白竹布繪之，每幅放大至二三尺，配以說明，完成後塗抹光油一次，雨淋日晒時顏色和線條不致褪落。

三 連繫漫畫

連繫漫畫是最接近連環漫畫的一種形式，已往因習慣和名稱生疏，很多連繫漫畫都和連環漫畫混爲一談，

其實是不對的。這兩種形式的性質相似，但本質卻相差異；連環漫畫在前面說過其基本特質是故事性的，而連繫漫畫是非故事性的，方法是將若干內容統一的題材分別作獨立性的表現，但結合起來則是一部有系統的圖說，畫幅單獨固可成立，合併起來是互相連繫着的。

連繫漫畫在今日出現的意義是針對民衆對政治的隔膜，知識水準太低，他們要求得到軍事政治科學的一般常識和提高集體的文化生活，我們就在這些畫上去滿足他們。連繫漫畫十二分爲民衆所愛好是不成問題的，舉個類似的例子看，坊間的軍事和新生活掛圖民衆常常看得流連忘返，這些掛圖能夠滿足他們的求知慾，所以他們特別感覺興趣。所謂掛圖，事實上就是連繫畫的一種，不過新的連繫漫畫要保留舊掛圖的優點，避免呆板的形勢，表現得靈活一點。

連繫漫畫的特點是教育。它底題材是各種常識的複述，問題的敘說，它只有題材的分別表現而缺少故事的形象化。它所表現的大概可以分爲兩大類別；戰事知識和科學生產建設常識，將軍事，經濟，生產方法等以分析的漫畫說明方法表現，譬如改良種植和防禦疾病，這些都是和民衆生活直接發生關係的，但平時民衆並不曉得這二者的根本方法，而且也無從曉得，連繫漫畫可以和他們解答。又譬如描寫工業合作的，把它的意義，要則，合作過程等分門表現，單幅既可以獨立，掛在一起的時候便是一部工合連繫漫畫了。其次是以若干抽象的問題爲題材，如最近國際政治動向等，問題與問題之間是連貫的，而且更有一個中心，讀者在這些敘說當中能夠得到整個的印象。又如「抗戰建國連環圖」就是屬於這一類，它所涉及的沒有故事，但卻淺顯地說了廣闊範圍的事實，這些事實是抗戰軍事政治常識，結尾把各問題作一總結——最後勝利必屬於我，也就是上面各個問題發展所得的結論。

連繫漫畫的方式和連環漫畫差不多，惟以布質張掛較印刷者爲適宜。

四 報告漫畫

報告漫畫是一個比較新鮮的名稱，實則是和以前出現過的報導漫畫或漫畫通訊相似，不過報告漫畫是將其形式和定義確定罷了。

報告漫畫在外國是很有價值的，很多出版機關都有漫畫家作為繪圖記者到各地去，以漫畫代替文字作通訊。如英倫的「圖畫新聞」有幾個個圖畫記過參加歐戰，杜格凌羅比是其中之一，他描寫了戰士生活和戰鬥場面得到廣大歡迎，不過他還不算純粹的漫畫家。西班牙戰爭時漫畫家格羅斯會到前線去，他目睹侵略者的暴虐和人民英勇的反抗，他寫了無數畫卷，在「遷徙」和「為人類正義而抗議」裏，寫出了人民所遭受到的災難；在「敵人投降了」裏，他寫出敵人的末落，另一方面，他更描寫了戰士們為自由幸福而奮鬥的「銅鐵的隊伍」，這些報告漫畫在人類歷史上最寶貴的記載。在中國，報告漫畫這種形式可以說很早就有了，光緒初年間吳嘉猷所繪的社會新聞報告和風俗，就是它的胚胎。

報告漫畫是將某一件突發事件或某地的風俗習慣加以分析，從各個視點去描寫它，每一幅的題材當然有它的獨立性，但也可以連結在一個總的主題。報告漫畫的作者首先是留心環繞着其週圍的社會現象，當他注視而加以線條或色彩捕足了某地某事就是代表他所認識的實生活底某一面影。但是，他並不是將某地某事依樣畫葫蘆的再現出來就算了，因為一件事情光只平面記敘是不夠的，報告一件事情，要考察它為什麼發生的？它發生的地方是怎樣的一個地方？它的經過怎樣？事情是肯定的還是否定的？把這些前因後果演繹地配置，強調諷刺或加重表揚的成份，能夠注意到這幾點，一部報告漫畫的先決條件已具備了。舉一個例子看，一部報告漫畫的主題是報告沿海某省走私情形的，作畫者如果毫不考察，或調查不詳確，甚至虛構，單繪幾個苦力在海邊偷運貨物，這樣表現決不是上乘的報告漫畫。當我們來處理這樣的一個題材，在材料囤積得不少的時候，就要緊抓着這幾點：從地理關係上與人為的環境（如地方封建勢力土豪劣紳的幫兇）所做成間接直接的原因，什麼人作背景主動什麼人偷運些什麼貨？走私者的武裝，走私對於我們的損失，緝私與其根本障礙等等，考察了這些也報告了這些，走私問題的嚴重性便在一部有價值的報告漫畫上驚醒了讀者，在這些實錄裏，其所以報告的作

用已發揮出來了。

民國二十六年以前報告漫畫的取材完全是社會上的大小事件，不但逃不出狹窄的範圍，而且這些事件的性質往往是趨向小趣味的，所以特別為有閒者所歡迎；後來漫畫家散處前線後方，他們有系統地報告士兵的戰鬥和民衆的生產生活，這些都是歷史底某一時期的留影，也將為每一個人所珍視的自己底生活的反映。所以現在的問題並非沒有題材，問題是如何去獵取，漫畫家如何把身處的生活環境正確地創作一部有價值的報告漫畫罷了。

報告漫畫不是連環漫畫，也不是常識圖說，正如報告文學不是完全的小說也不是常識讀本一樣，報告漫畫在漫畫藝術的領域中是有它獨自的形式和內容的。

報告漫畫常發表於國內外的漫畫刊物及一般畫報雜誌和刊行專冊，惟以性質關係，沒有以布幅繪製之必要。

五 似顏漫畫

似顏漫畫為集中注意描繪某一個人之顏面的一種藝術，換一個名稱，就是人像漫畫。

為什麼人底顏面在漫畫上佔主要的地位呢？因為顏面是由眼耳鼻和面部肌肉等複雜的關係所組成，每一器官的變化即可決定其人的心情，其繁複的變化完全隨着人底喜怒哀樂而表現於面部。譬如顏面之仰後與昂起就有懦弱和尊嚴之分，其影響於面孔的表情便代表某種典型的性格。漫畫是以人為骨幹的，尤其注意人底表情和性格，沒有了這些主要條件，漫畫就像失去了靈魂一樣不能使人物生動地代表所欲表現的人物底性格，結果是失敗的。

中國舊劇上的人物，面部化裝都以近乎原始趣味的圖案和強烈的原色，塗畫沒有規則的誇張的五官，甚至加上些離奇的花紋，這些叫面譜。澳洲的騰圖民族當舉行入社式時的舞蹈者也戴上些面目猙獰的面具，有人物

也有飛禽走獸，都是變形的。這些面譜的描畫者當他們描畫某一個面孔時，他們是隨着所要畫的面孔而充滿喜悅或憎恨的感情，因為那些面譜是描記歷史人物底性格的，有些象徵忠臣孝子，有些代表奸細，那一個是曹操或岳飛，人性的善惡都可以分辨；更有些是描寫守獵的生活，野獸的形狀，這些面譜，我們就說它是流行民間最初的漫像吧，雖然它以定型的人性來象徵居多，個別的典型是談不到的。

近代的漫畫藝術，似顏漫畫最為專以題材接觸到國際政治者的需要，在他們的畫面上活現的人物就是同時在世界政治舞臺活動的政治家。漫畫家不同普通繪像，也不是藉機器無生命地從照片放大出來的像，它是根據所要畫的人底特徵，習慣，姿態，癖性，動作，語言，心理等，因為「一個人的性格是他代表的政治標記」，把這幾點凝結在一個點上，那些人物才有生命，正如中國畫上的「寫其形必傳其神，傳其神必寫其心」（宋朝陳郁話腴）一樣；大抵漫像的外形基本上是依據各人的面形變化，人的面孔有長扁方圓之分，畫家抓住了這一點，才開始五官某些部份特點的誇張；台維·羅畫史太林時說：「……史太林的鬚鬚是好的，因為其餘的背景都居次位，他的鬚鬚的長度，使他在漫畫中成了一個可怕的超人，他自動的使我把他畫成一個七尺長的大漢」。這是他描寫他底漫像時的一種誇張手段，其實他卻是一位五尺高身材的紳士呢。張伯倫的鼻子，「在線條上所表現的是深刻有力但帶些可憐相」，具有「高度戲劇化」闊咀巴大下巴的墨索里尼，「馬面底英國人」的哈佛克斯，「拿破崙型」的達拉第，這些皆為現在的漫畫家所牢固地捕捉住而加以誇張的特點。但是，描寫一個漫像之前，必須經過一番考察發現他的特點，在些特點誇張之先，更不要忽略了要有好的基本素描工夫。

要描寫這許多人物有個性，是不是每個人物親自去接觸到或共同生活過呢？這樣自然是最理想的，或則在視覺所能及的範圍內描寫比較上是好的，台維·羅描寫的許多人物是異常生動而有個性的，他時常為繪某要人之像而多方設法去拜訪他，或聽他的演講，到了真的不可能和所要畫的人相見時，可以從多數的照片和他的歷史研究，照片是死的，照樣模寫就失去了個性，在那些照片中是企圖得到它外形的特徵，從歷史那兒可以考察

它的內在的性格，這二者然後再結合在一體。

似顏漫畫有一種抽象的技法製作，以代用物體或圖案方法構成感覺的人像，這種象徵方法只適宜於一個意味的畫面上形成一個獨立的像，在一幅完全的漫畫裏是不大適用的。

六 插圖漫畫

漫畫為任何體裁的文字作插圖，並不是漫畫為那種文字的附屬，乃是兩種不同形式的藝術統一於同一題材而分別表現，企圖發揮兩者的作用集中於一個主題，使其效果強化；這種結合二者的特長的作品在西洋是頂流行的，譬如哥佛羅皮斯的「黑奴顛天錄」，它是一部世界著名童畫，同時也是一部連環漫畫，又如庫克力科夫為「死魂靈」及各種世界名著作畫也是一樣，至於其他少年文學讀物更採用大量的漫畫作插繪，是很普遍的了。中國古代還沒有漫畫這名稱的時候，舊形式的繪畫便早已和文學作品，如時人詩詞歌賦，民間土謠等開始結合了，如蕭雲從作的「楚詞圖」，仇英作的小說插圖「秋胡戲妻」，及宋人的「唐風圖」和「織耕圖」是比較著名的。在一般舊小說中，不論「第五才子」或「岳飛演義」都有「繡像繪圖」冠於書前，就是把書中的人物繡像和精彩的某一段落加以繪圖。後來漫畫應用漸廣，新聞，兒童讀物，低級教科書都採作插圖，而馮夢龍的「掛枝兒」和現代的詩歌小說戲劇也和漫畫發生關係了。

漫畫和別二種形式結合為什麼很為讀者歡迎呢？原因是它可以使讀者的理解程度達到最高點，就是說讀者可以從甲形式幫助對乙形式的了解，但在某種情形之下，乙形式也會補充了甲形式的不足，二者互相發生輔助關係更完滿地表現一個題材。

比如如一篇小說，它創造了一個人物底典型，那麼作為第二種形式的漫畫也忠實於這個典型，通過獨自的手法把這典型人物從外到內於平面加以形象化，這典型傳達到讀者面前時，其感應就更深刻了。一個獨幕劇，漫畫可以將這劇本的人物，故事情節，場面分為若干要點來表現，一如戲劇上演的某幾個場面，不過是經過繪

畫的手法來處理其角度和位置罷了。又如詩歌吧，那些具有悲壯的聲音去煽動，教育，喚醒民衆的街頭詩，傳單詩，改良唱本，大鼓，「這些都一樣可以和漫畫結合，它們所收到更大的效果已經有無數的實踐經驗作爲證明了。

還有一點我們必須認識的，插圖漫畫是綜合藝術，正如其他綜合藝術一樣，其差別在乎藝術形式的多寡與是何種藝術形式而已。同時漫畫與任何藝術形式結合，姑勿論是新聞也好，小說也好，決不是呆板地把它白描，這樣很容易成爲新聞或小說的翻譯，爲避免這種情形，應該發揮獨創精神和漫畫的特性。

七 卡通漫畫

好來塢的卡通片，以前如米老鼠，小白兔等，近者如「白雪公主」，「木偶奇遇記」，其物體的形像和節奏都是脫胎於漫畫的，雖然卡通片的製作者不一定是漫畫家，但它和漫畫有密切的關係是沒有問題的；我們可以這樣說，經過複雜的製作過程製作無數不同的姿態藉科學攝影術組織成一部活動的卡通時，是漫畫藝術的再發展。

卡通漫畫在西洋已有飛速的進步，其製作題材由滑稽的寓意到人生小諷刺和改編世界童話名著，技巧由黑白線條到五彩，從短篇到長篇，從平面到立體。這種形式的藝術在中國始終還在幼年，從最初的「孫行者」到今天的「滿江紅」，雖則已見到這一段距離的顯著進步，但巨額的資本和人材限制了它更速的發展。

我們今日的卡通漫畫，只能向西洋的卡通技術學習，而滲透中國民族底自己的風格。在我們最近的卡通出品看來，是和音樂歌曲配合的多，如「上前線」描寫一個具體的戰鬥故事，作爲骨幹的主角是人物，在觀衆間所反應出來的已不是如往昔的卡通一樣只有一陣快感，而是一齣表現在膠片上以漫畫的造形和手法去形象底真實故事，原因是它採取了我們自己底現實題材的緣故。

製作卡通漫畫是比較專門的技術，這就要求漫畫家以其豐富的藝術和製片機關合作了。

八 象形漫畫

說得遠一點，和形象漫畫相似的前期象形藝術，在埃及和非洲已經有許多石質和木頭的雕塑偶像給發現了；這些流露人類單純的情感象形藝術，在立體的塑像中顯現其柔和的線條和表現偶像的特性，這些偶像有的是隨意塑造，有的卻根據神像，造形都是很純樸稚拙的。美國漫畫家威廉斯德，他基本上受了南木，胡桃，美南非洲土人偶像藝術的影響，更參照本身器材的性質，創造了象形漫畫這一新形式。他所用的材料是一些梨，蘋果，及其他植物，以漫畫平法雕塑各式各樣的典型人物，形和線間飽滿着真摯的感情；他底題材是狹窄的，徘徊於美國家庭間的瑣碎事件，紳士與妻子。

又如蘇聯的女象形漫畫家尤班妮傑，她的題材比威廉斯德較為廣泛，接觸到社會各方面去。她是用一些灰泥和黏土製作的，人物造形都很誇張，靈活的成份較超過於單純稚拙。至於蘇聯兒童電影製片廠的傀儡戲，其人物的創作也完全是今日的象形漫畫。

象形漫畫這一類的作品中國很古的年代已經有了，這些藝術品今天不斷的從地底下發掘出來。洛陽金村出土周靈王時代的立體雕塑，那些動物和人物服飾的造形，呆鈍的姿態，已保留有濃厚的漫畫味道，雖然它是沒有題材的。同時以古代傳統形式流行於今日民間的雕塑，如廣東佛山的塗紙立體人物和石灣的陶器玩具，無錫惠山的泥人，特別是後者，無論做形和色彩都很趣緻單純，從前他們所塑的都是一些民間流行的人物和神話傳說，如大頭阿斗，財神，觀音羅漢，八仙，關公，配甲的戰士和馬牛等，後來時代的風氣吹到僻靜的惠山鎮和石灣鎮，遂產生了洋囡囡，美人，小學生，裸體女人等。如果我們光談它的形式，象形漫畫的成份是很高的。一件完全的象形漫畫有兩種方法表現，一種光是立體的雕刻推砌而成的，一種則以筆繪的平面漫畫作背景，立體的雕像置於背景之前，猶如話劇之有人物動作佈景一樣。那麼它怎樣傳達給觀眾呢？除了直接的展覽，最普遍的是拍照後製圖發表。

有一些人物獨立的象形漫畫，其產生的主要動機大半還是隨作家的主觀感覺而來的；作家個人感情驅使他對某種物體發生心理上的感應時，進而由某種物體象徵某種人物的特性。所以一個梨子，一個柚子，幾根紅蘿蔔，一把傘，一個銅元，一些零碎的東西，用不同的堆砌方法不同的視點象徵不同的人底姿態，表情，性格，就是這緣故。

第五章 漫畫的宣傳方式

漫畫宣傳所採用的方式以對象之性質及時間性地方性不同而別，爲完滿達到每一點作品預期的效果起見，方式之運用應加以慎密的考慮，如方式與對象之條件完全合致，往往收事半功倍之效，否則往往成爲浪費。實則在何種環境之下必然決定其所採用之方式，如果漫畫家能夠注意到她的作品在對象之範圍所發生的反應的話。大抵漫畫進行宣傳工作的方式可分爲三大類別，即對國際，對敵，對民衆等。

一 國際宣傳

從來交戰國在國際間的宣傳是一門有計劃而重要的工作，兩方面都以五花八門的手段對世界廣事宣傳，企圖取得其他第三國的幫助，以幫助軍事進攻的勝利，譬如兩次歐戰的另一面就是一回劇烈的漫畫戰，他們的功勞並不亞於那些身臨火線的官兵。又如中日戰爭後，日本即用種種卑劣手段在國際間大肆活動，遮掩其侵略暴行；但站反抗侵略的另一面，它爲着保衛全人類的和平幸福，暴露它以怎樣慘無人道的行爲虐殺手無寸鐵的人民，把它僞裝的面具揭破，爭取愛好正義和平的大多數人類的同情與援助，因爲我們的勝利就直接維護了全世界人類的真正和平，在我們的對象（國際人士）間我們的國際宣傳已經具備優良的條件了。

作爲國際宣傳的漫畫，是代表着一個國家底藝術的，在內容上，它把我們的現狀向全世界表露，控告，要求；在技巧上，質儘可能的提高，或者保持我們民族性的特點與東方民間藝術的情調，務使每點作是完美的藝術品，與代表一個民族的特殊作風。

國際宣傳具體的說就是以漫畫代表我們的國家對第三國進行宣傳；其實現過的和可能做到的有這幾種：

A 展覽會

戰時中國在國際間舉行的展覽會並不很多，已往如香港的二次「現代漫畫展」是以外國人士為對象的，運馬尼拉展，二次運蘇展是比較完整的，惟籌備時間不充分，全國作品未能集中，作品本身也不能一致是爲了國際宣傳的；其他還有若干次訪華的外國人士帶回去的照片，印刷品和原作，作爲參加外國人舉辦的展覽會的一部份出品，至於純粹的漫畫出國展覽，至今尙無所聞。

參加國際宣傳的展覽會。最好由政府機關有計劃的執行，作品內容與技巧應有一個比較高的水準爲原則，翻譯各國文字，加以裝裱，分送各國援華會，反侵略分會及我國大使館主持，作品展覽完畢分送外人及華僑社團學校陳列。

B 招貼

招貼，在外國卽爲最流行的 (Poster)，上次歐洲大戰和蘇德戰後的蘇聯印行此類漫畫招貼數量最多，中國的漫畫宣傳隊，反侵略分會也繪製過，但種類和數量並不多。招貼的製作以彩色爲主，面積沒有固定，印刷務求精美，說明或標語用世界語或各國文字，其傳佈方法一如展覽會。

C 刊物

一種是於專門以外國讀者爲對象的畫報刊物中加插漫畫，如 China Today 上所刊載的彩色黑白漫畫卽其一例，另一種爲純粹漫畫刊物，過去的「抗戰漫畫」雖曾發行英文版，但題材則未必儘適合對外宣傳的，至於完全給外國人看的漫畫刊物至目前止尙未實現。另外一種方法是直接爲外國雜誌作稿，過去如美國的 Asia 雜誌曾有不少中國漫畫發表，是屬於這種方法的；蘇聯的「國際文學」和「美術」雜誌刊過不少中國作品，是屬於集體介紹到蘇聯去的一些戰時漫畫藝術。

D 卡片

卽明信片，爲最易流行各地的一種畫片，可供作郵簡，日本繪畫界最爲盛行，戰前已將油繪印爲精美之卡片，戰後所印的範圍更廣，散佈在淪陷區的不少；中國出版的尙少，China Today 出版社的印行的四種爲此

種方式的始創。

二 對敵宣傳

兩國在戰爭中，其互相間的對敵宣傳以瓦解對方鬪志，為宣傳戰中之主要工作部份，過去如日俄戰爭，上次歐戰聯合國對德奧的宣傳，往往因一幅漫畫的諷刺所煽動而整隊士兵投降，效果是非常顯著的，中日戰爭，我們之所以必然能夠獲得預期的勝利，日本內外的根本困難是其基本原因之一，幾年間的侵略做成了國內政治的混亂，財政枯竭，工業經濟淪於破產，進一步乃促成了國內人民反戰思想膨脹，員兵家屬精神生活極度痛苦，前線士兵與僞軍反正，他們既然已具備了這些弱點，如果我們的對敵宣傳乘機加緊進攻，則這建築在浮沙上的塔就隨之而倒了。

對敵宣傳的漫畫，技巧應根據對象而變化，有時候可以參照日本繪畫的作風，如它的情調，飄逸輕鬆趣味的作風，並採取他們的特殊色彩，描寫其典型人物，與風俗習慣符合的實物，在異鄉作戰的士兵看了更生親切之感，效果無形中增加了許多。

對敵宣傳方式，約有如下數種：

A 展覽會

主要是到俘虜收容所一類的地方去展出，或長期張掛，題材要為他們而選擇，偏重教育和感化作用，展出由指導員加以口頭解說，這樣對於訓練俘虜不無多少幫助。

B 壁畫

當某城市鄉鎮作戰路上的撤退之前，即於觸目的房子牆壁繪製煽動反戰的壁畫，配合日文，敵人到達時可以到處看見這些攻心的子彈而有所覺醒。

C 傳單

一種爲色刷或單色的整張，以畫爲主，專暴露敵國弱點以動搖士兵關士；一種爲標語式的插畫，其作用是招敵投降和說明優待辦法，漫畫宣傳隊在南京和江西曾製過大量優秀的對敵宣傳傳單。傳單的散佈方法，以飛機飛往敵陣散發爲最普遍。歐戰時聯盟國對德國散播此項作品時，曾採用手榴彈，擲彈筒及迫擊砲，遙射於敵軍的陣地爆發，也有使用絹製汽球的，這些方法我們都不易採用。此外如將傳單塞於空玻璃瓶內隨河水順流而下以達敵陣，或貼於巨形風箏上，一俟其高飛後斷線使之隨風吹去，這幾個方法我們都可以實行。

D 通行證

以小張卡片印刷，面積不宜過大，內加以漫畫說明文字，同發散傳單的方法，撤退時遺留下來，或利用各種機會使人流入淪陷區及敵陣，反戰敵僞獲得後遂安然攜械來降。這種漫畫的通行證，中國的漫畫宣傳隊曾幫助政府製作多種，收獲甚大。

三 對民衆宣傳

對本國民衆宣傳在戰後已成爲一種重要工作，大多數工作者散佈在全國的每一角落，應用不同的方式活動在民衆中間，但廣大的民衆有着知識程度的差異和風俗習慣的不同，在這種情形之下，一種方式決不能在各式各樣的民衆中都通過；而且在任何民衆面前，不能用固定的老套方法，其結果乃產生了很多新的方式。根據所實驗過的，有如下數種：

A 展覽會

展覽會是漫畫對民衆宣傳最基本的方式，方法是把多量的畫幅有次序的張掛起來供人參觀，一個展覽會便告成立了。但爲了適應地方環境的需要不同，分爲四種不同的方法分別舉行：

室內展覽，在都市或縣城擇定一所適當的房子，如公共場所學校一類的地方，闢爲若干個室，畫幅順房間的次序張掛，參觀者要跑進去才可以看到。這種方式在抗戰以前和抗戰初期很爲漫畫工作者所採用，後來因爲

大衆普遍化的要求，展覽會已經由室內走到室外去了。

街頭展覽，街頭展是進一步代替了室內展。街頭展的作品要以通俗易懂爲主，爲便於攜帶移動起見，畫幅宜以布料製成，紙張的容易損壞。展出的方法也很簡單，選擇一個來往行人繁盛的地點，如馬路旁邊的空日牆頭，公園市集走道等，掛畫應避免斜歪不一，排列得齊整有系統，老百姓看起來才不致弄不清楚。此種展覽宜加以口頭講解，夜間除了添掛汽燈，更可藉鬧市商店的燈光（指有電燈者而言）反照在畫面上。

流動展覽 展出方法基本上是採用前二種，不過其目的稍有不同，即爲作有計劃的在某一時期內作某個區域的每個地方週遊展出。政工人員和工作團隊攜帶大批布畫，藉各種交通工具和步行到各縣市鄉村巡迴展出，同時張貼招貼和派送小冊子傳單。

櫥窗展覽 在都市的繁盛馬路借商店的櫥窗懸掛一幅至二幅面積一樣的作品，每家如是繼續到一條馬路上，一個櫥窗展便告成功了。此種方式在中國只出現過二次，武漢時代的漫畫宣傳隊和廣東省黨部的漫畫宣傳工作隊曾分別舉行過，成績甚佳，後來工作者深入內地，根本就無飾櫥展出現，而且也不可能有。

混合展覽 範圍較廣，爲二種以上不同性質之混合展出，如漫畫與戰利品展覽，防空展覽等聯合，最好作品能與所配合者有關。

B 巨幅布畫

巨幅布畫，顧名思義，其面積起碼超過一丈以上，懸掛有一定地點，如橫過大馬路和十字街頭，高樓大廈之牆壁等。畫以單獨性爲主，表現一個中心，如有時間性的紀念日和緊急號召運動之類。此種布畫耗費人力物力較多，然效果亦甚大。

C 壁畫

詳見前節。

D 招貼

招貼的面積隨物力而決定大小，普通以四開（即半張報紙）為度，以單幅為主，其目的在乎流傳廣闊，故數量必須多印，依據招貼製成的性質，可分二種：

印刷招貼，普通有鋅版，石印，木版，油印，水拓五種，單色套色均可，木刻油印可於印出後再加以人工塗色，然後張貼於街頭。

手描招貼 上項招貼受到限制時，代替它的是手描招貼，面積以對開為適宜，但手描的沒有印刷的易於吸引觀衆，沒有色彩或紙張太小貼上牆壁去就覺得渺小。

E 壁報

漫畫壁報，內容為純粹漫畫，連環畫和單幅同樣重視，並附加時事插畫，按期出版。另外一種是油印，以八開報紙若干張貼在一起而成一份有系統的壁報（油印除了可以塗水色外，還可以利用油墨的原來顏色，如紅，藍，棕色等）。漫畫壁報好像一個街頭展覽，不過規模甚小，內容略有不同和定期貼出罷了。

一般壁報 在一般性質的壁報中加插漫畫、故事、時事、歌謠插畫。

F 標語漫畫

標語漫畫是漫畫和標語的配合。在牆壁上寫一條標語，可以加插一點漫畫在兩旁，印刷的標語也一樣可以在標語頭繪一幅畫，而畫與標語的內容是互相關聯的，但要避免複雜的構圖，因為主位還在標語，畫只是起輔導作用而已。

G 油印

內地製版困難，代替它的是油印。油印機攜帶便利，流動工作團隊都可自備一具。油印可以印一些單幅和連環畫張貼，或釘成小冊子去分送，也可以以傳單式在民衆集會上分發，可單色也可利用黑色和染色。今日在前線敵後工作的漫畫工作者唯一的印刷只有油印，他們優秀的技巧把油印的性能充分發揮，印出許多優美的畫刊。

H 連環漫畫

詳見前節。

I 定期畫報

純粹漫畫的定期畫報民國二十六年以前最爲流行，戰後可以舉出「抗戰漫畫」爲代表。內地原料來源困難，出版一份定期畫刊並不容易，因此很多都用木刻和石印代替鋅版，雖然這樣對於作品的本來面目往往減色，但爲着政治宣傳的急需，他們盡可能的克服自己作品的「走樣」。還有一種在一般定期畫報中加插漫畫，惟畫報在戰後的內地簡直已不可能出版了。

J 報紙附刊

即附於報紙上的漫畫特刊，週刊，旬刊，半月刊，普通以鋅版木刻爲主，如果是石印油印報，自然是繪於汽水紙和臘紙上了。

K 商號用品

都市商號必有印刷廣告的招紙包裹貨物，這些招紙都可以印上些漫畫，或者和廣告配合，隨商品流通各地。其他日用品的裝裱紙亦可印上小型漫畫，如火柴盒，香煙盒及畫片，肥皂，紙扇等。

L 明信片

一面印刷漫畫一面空白以代替郵簡，藉郵政傳遞流通各地，過去曾見過防空常識明信片，就是這一類的。

M 配歌

小張印刷或大幅布製，將歌詞之含義加以插繪，詞，曲，畫，順次排列，歌唱者得有形象感覺的畫幫助，情緒爲之激動不少。

N 鐵皮畫

所謂鐵皮畫，是將畫繪於大幅或若干相併而成一幅的洋鐵皮上，線條或黑影以剪刀剪去，鐵皮乃成爲一畫。

棧，將之按於牆壁上以色刷塗之，畫的輪廓線和黑白乃複印出來，一如肥皂箱所印之廣告字同樣道理。鐵皮塗的優點為減省時間，流動工作團尤其適宜，每到一地只要往牆上一塗，然後再加以修改便成功了。

○ 漫畫列車

以彩色大幅漫畫掛於運輸車之四圍，在市上以最慢速度巡迴供人參觀。火車亦可，觀眾則為各站之搭客與當地民衆。

P 與其他方式配合

在某種場合，漫畫可以和它的友軍配合，有時會發生不可思議的效果：

歌詠 當合唱隊在廣場演唱時，兩側佈置若干幅大布畫，歌唱的內容最好與畫有關，如唱「上前線」可以掛一幅關於當兵的或英勇戰鬥場面，這樣隨着歌詞去轉換，用畫去加強說明歌曲，聽衆的情緒就更爲激動了。

演劇 演劇隊在街頭演戲時，也如歌詠一樣在會場掛一些布畫，如果畫是根據劇中的故事作題材的，觀眾的印象就更深；再如在戲場的四週舉行廣場展覽，看完戲再看畫，收效也很大。

遊行 在民衆集會遊行的大場合，漫畫亦可參加到隊伍裏去，其法以特製的高脚牌子，或二人持之而行的大架牌，畫幅貼於牌面上，隨行列前進，道旁觀衆皆可一目了然。在這情形之下的漫畫以簡單明快爲主，因不時移動之故。

西洋鏡 與舊西洋鏡配合，它的方法和解說者都要保留，畫則以一套故事的或有關係的連續畫爲佳。還有一種則不必沿用舊西洋鏡的框子，在鄉村街頭臨時以竹搭一架子，畫幅便可懸掛其間，爲引起觀衆興趣，解說與唱詞仍須保持。

演講與說書 普通對民衆演講，可從某一幅畫開始，如果那幅畫是表現侵略者的暴行，從這裏開始可以講到如何組織起來爲止。說書普通以講戰鬥故事爲主，最適宜於解說連環畫，當一疊圖畫在一個高高的架子上——張張揭起，最動聽的說白也跟着畫的故事發展，這樣一幕一幕的下去，又叫做「戲劇式」。

利用實物 廣西學生軍曾在雨衣的背及竹雨帽上繪漫畫開展覽會，開利用實物之先河，工作團隊隨帶用品如營帳等物都可以利用塗上漫畫，工作者隨時可以發現，節省物資不少。

中華民國三十二年二月重慶初版
中華民國三十六年三月上海初版

漫 畫 藝 術 講 話

(7544 滬報紙)

定價國幣貳元伍角

印刷地點外另加運費

著 者 黃 茅

發 行 人 朱 經 農

上海河南中路

印 刷 所 商 務 印 書 廠

發 行 所 各 地 商 務 印 書 館

* 翻 印 權 所 有 *

142

