

給繪畫青年

黃茅 著

開明書店敬贈

944.078
165

給繪畫青年年

黃茅著



開明書店

繪畫青年年

開明書店



3 0474 3978 5

開明書店敬贈

目次

第一輯

- 一 你的周圍都是圖畫（襖子）……………二
- 二 我們爲什麼喜歡圖畫（美術與人生的關係）……………九
- 三 圖畫的祖先（繪畫的發生）……………二〇
- 四 鍾馗斬邪，神茶吃鬼（民間的繪畫）……………二九

第二輯

- 五 怎麼想？怎麼畫？（內容和形式）……………四〇
 - 六 好不好？像不像？（畫家和畫匠）……………五〇
- 第三輯
- 七 「中國畫」的生平大事（中國繪畫簡史）……………六〇

八 字寫得好，畫畫得妙（中國繪畫的特點）……………一七〇

九 孔老夫子坐飛機（今日的中國畫）……………一八一

第四輯

十 科學家・美少年。大石匠（文藝復興期的三個畫家）……………一八八

十一 冷的靜的，熱的動的，實實在在的（十九世紀的西洋繪畫）……………一九六

十二 鉛筆製的拿破崙（諷刺畫家多米埃）……………二〇五

十三 把畫架搬到屋外去（從印象派到西洋繪畫的革命）……………二一〇

十四 野獸之羣（現代西洋繪畫的三個畫派）……………二一八

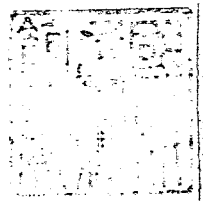
十五 耶穌帶來的恩物（西洋繪畫怎樣傳入中國）……………二二六

第五輯

十六 刺穿人生面幕，剝下社會衣裳（漫畫藝術）……………二三〇

十七 用刀子畫出畫來（木刻藝術）……………二五九

第一輯



一 你的周圍都是圖畫

——楔子

池君：

我們相隔二千多里，你的信在幾天內就收到了，這不能不感謝飛機所給予我們的便利。你說這一個學期的期考成績很好，很高興的回鄉下去度暑假，暑假期中，你要練習畫畫和要曉得一點繪畫的起碼知識。

你喜歡畫畫，這我早就知道了，記得二年前在粵北我見到你，你那時還只小學五年級，你把一幅剛畫好題名叫「曲江橋畔」的水彩畫給我看，並且似乎很膽怯的向我傾吐你的志願：「我將來要做一個畫家。」

現在你剛進了初中不久，畫畫的興趣一直保持着，足見你還是懷着二年前相同的願望：要做一個畫家。

那末，現在根據你來信所說的來談談：就是我們平常的生活，究竟和繪畫有沒有距

離呢？是不是起居飲食和繪畫簡直是兩回事呢？

我的回答是：不是。我們每天的生活，沒有不和繪畫發生關係，縱使是一件最瑣碎的事情，繪畫也占了一些成分在裏頭。

譬如就你來說吧。你每天生活的大部分時間是去學校上課，從家裏到學校去這一條路上，你可能發現都有圖畫替你預先接連着，你走到哪裏，圖畫好像也跟着你走似的，永遠沒有停止。

在這條路上，一開始就是你的家。假如你的家是一個中等家庭吧，父親在城裏一家公司當經理，或者是一個機關的主管官也好，媽媽在家裏，弟弟和妹妹有些也進學校讀書，有一個年紀太小，留在家裏，哥哥年紀大了，在城裏頭做事。你一定有一個同時用來作寢室用的書房，和弟弟住在一起；書房裏的布置也一定是你自己想出來的，譬如書桌前的牆壁上貼一幅彩色印刷的油畫「蘇州河」，這是你從爸爸很久以前買回來的良友畫報上偷偷地剪下來的，另外還有幾幅美術攝影之類的貼在牆上，也是剪自畫報上的，除此之外，我不知道你有沒有把自己的一幅水彩畫或鉛筆畫風景也釘在牆上，如果有，我相信你認為它是比較滿意的，但經過不久之後，你又把它拿下來換上一幅靜物近作，

因為你覺得這幅作品比前一幅好，進步了一點。

從書房出來，是你們的客廳，圖畫就更多了。正中是一幅炭像，畫的是你祖父的遺容。左邊牆壁掛一幅中堂，是山水畫，兩旁掛着一副草書的對聯；右邊是一些雜亂的家庭照片，幾幅刺繡的西湖風景畫和自鏡畫店買回來寫着「新婚燕爾」四個字的花卉，這是你哥哥結婚的時候別人送來的賀禮。通甬道的門口，我想不會少了兩張月份牌；如果你爸爸原來也愛詩畫，好結交一些吟詩作畫的朋友，那末客廳中的畫當然不只這麼一點。我記得你父親有一個姓林的朋友很愛畫蘭花，就是早年曾在外國經商的那位林伯伯，那就一定少不了他的一幅水墨蘭花了。我又記起了，你父親是吸煙的，在茶几底下有幾個香煙罐子，裏邊有很多畫片，它們都是你的，你爸爸每次買煙的時候給你留下來的。

踏出家門，是一條小弄堂，最觸目的是塗在灰牆壁上歪歪斜斜的圖畫，這都是弄堂裏的小孩子們用粉筆或石頭炭塊畫的，畫的人物頭大身小，腸肝畢現，也有烏雀狗牛，有些用不正確的字體寫着：「小六子是」——下面寫着一個缺了一條腿的烏龜。你不難知道，這是鄰家那個終日給母親打的頑皮孩子寫的，因為他頂憎惡另一個叫小六子的同

伴。

弄堂轉角處，恰巧是一擋舊書攤，上面掛着很多殘舊的畫報，繡像的章回小說，還有很多連環圖畫，引誘得鄰近的兒童都圍在那裏，追尋「飛劍奇俠」的結局；這些小孩子你也認識，從前有一個時候你也沈迷在這些連環圖畫裏，一放晚學回來把書包丟了就跑去，家裏喊你吃晚飯的時候還不肯回去，這你不必否認，不過後來你感覺到它沒有什麼意思，以後就和它絕緣了。

一出馬路，圖畫更多，真是五花八門，應接不暇，因而往往不去注意，或者你心裏想着今天那門數學習題的結果到底對不對，無心看它們，把那些圖畫都放過了；但是假如你稍留心一下馬路兩旁，哪些不是圖畫？商店的美術廣告，洋服店的廚窗，香煙的廣告牌，宣傳抗戰的壁畫，賣藥的招貼畫，鏡畫鋪的門面……舉凡這些東西都有圖畫在裏頭，或者本身就是圖畫，它們把你弄得眼花撩亂，不曉得看什麼好。不過究竟這些圖畫要不要得，那又是另外一個問題了。

很容易到了學校，圖畫還不讓你的眼睛休息，到處掛滿的是人體解剖圖，飛禽標本圖解，古今名人畫像和新生活掛圖一類的圖畫。我不曉得你們上圖畫課的時候有美術室

沒有，假定有吧，普通是和音樂勞作在一起的，裏面圖畫很多，有些是世界名畫，像米勒的「晚禱」和「拾穗」一類的，它們是美術教師的私產，現在把它公開陳列給你們開眼界；也另外還有些石膏浮雕，~~和繪畫的~~和蔣委員長~~的~~的像都有，除此之外就是同學們的好作品，有鉛筆的和水彩的，都是平日圖畫課先生選出來的好作品，就是你們叫做「貼堂」的。

圖畫課大多在室內舉行，靜物寫生是最平常的功課，一隻熱水瓶，一個梨子你們是畫得多了，比這更有趣味的，我想是「自由畫」了。當教師出了這個題目，你們小小的腦袋便到處找尋，回憶，於是你的畫面會出現了龍隱寺的一角，或者粵秀山五層樓的風景，因為你以前到過那個地方玩，現在記起來了；說不定你不畫這些風景而畫一個荷槍的戰士，一隻被擊落的日本飛機，因為你親眼見過這些。總之，你們毫不受拘束地畫各人所見過和所想到的東西。

我想你最喜歡教師領你們到郊外去寫生了。在一個秋天的下午，你們在城外的村莊裏用鉛筆把那些美麗的景色描記下來，一座山，一個池塘，一幢草房，你愛什麼就寫什麼，你除了看到宇宙是一幅大而美麗的圖畫外，還可以偶然在村落的人家門前看到一些

神像、門神，給煙火薰成黃色的土地財馬之類的木刻畫，自然，你正在歡天喜地去找尋風景的時候是否留意這些，那又是另外一件事了。

舉凡這些圖畫，又因着時間的不同而變換，譬如十二月底，家裏會增加了幾幅年畫，這是你父親在年貨市上買回來的；這時你在馬路上走過又看見了一些從前沒有的書畫攤，它們賣舊字畫，和新印好的月份牌、年畫，人們是買回去裝飾過新年的。

當你坐在講堂裏上課的時候，你以為暫時可以和圖畫分別，安心去聽一課歷史了吧？事實並不如此，在你聽講的時候，圖畫還是跟蹤着你，你的教科書上，不論是歷史、地理、化學、物理、植物……它們都有很多插圖，有些是歷代名人畫像，有些是名山大川的寫真，有些是化學實驗的圖解，有些是一株花的解剖圖……這些都是幫助你們課本上文字的不足和增加你們的興趣的。你們從前最初入小學的時候，那些第一冊的教科書簡直就是一冊圖畫書，因為每一個字都差不多有一幅圖來幫助你們了解那個字的意義，看起來圖畫還比文字多呢。又譬如現在放在你的書桌上準備用來做數學習題的練習簿吧，它的封面不是也有些畫做裝飾嗎？

就這樣，你每天至少和這許多圖畫接觸，（如果禮拜天爸爸帶你到城裏去看戲，或

者看什麼展覽會，所接觸的圖畫就更多了。）這許多不同樣子，不同題材，不同價值的繪畫在你周圍，在你不經不覺的日常生活中占有了各個位置，只要你的腿稍一移動，視線稍一轉移，馬上就有不同的繪畫給你看到，看慣了，你似乎不覺得它們在你的周圍。其實它們已深深印入你的腦海，你一天也不能缺少它們。設想有一天這些圖畫完全沒有了，從五光十色的圖畫世界變為一片空白，這世界是多末寂寞而簡單啊，那時你就感覺人的周圍實在不能沒有圖畫，而且就是一時一刻也不能沒有它。

其實，不只你如此，所有的人都是如此，每個人每天所經歷的生活不同，所接觸的圖畫自然也不同，除非一個人一天到晚閉着眼睛，否則每個人每天的生活都和繪畫發生關係，不是很明顯的嗎？

你每天見過這許多畫，這些畫一種有一種的特性，有好的也有壞的，有畫家作的也有匠人作的，究竟它們是一種怎樣的東西？怎樣產生？價值怎樣？這都是以後要談到的。

這封信談得太多了，下一回再繼續談吧，好在我們都住在鄉下，空閒的時間較多，這封信就作爲一個起頭也好。

二 我們爲什麼喜歡圖畫

——美術與人生的關係

池君：

前一封信發出不久，你的信就來了，原來你這樣急於要我和你談下去。前回說過，我們日常的生活時刻都和繪畫發生關係，那末反轉來講，人是一定需要一些繪畫參加到自己的分生活裏來，也就是凡是人都喜愛繪畫。也許你的疑問來了，人們爲什麼都喜歡繪畫呢？是的，你問得很對，我們現在就不妨來談談這個。

譬如就你的書房來說吧。假如你的書房光是一間房子，四堵牆包圍着一張牀和一張書桌，牆壁上除了一個窗，此外毫無東西，當你住在這樣的一個房間裏，只要你不閉上眼睛，就面對着那四面一無所有的灰牆，這時候你感覺到孤寂，單調，因而影響到你的情緒不快，似乎感到莫大的痛苦，也好像快要窒息一樣。於是你便會找一些東西來裝飾一下這四堵牆，這些東西是什麼呢？主要是一些圖畫，其次是攝影，再其次是掛在牆上

的瓶花和日曆等。有了這些屬於繪畫的東西點綴這房間，住在這房間裏的你，不再感覺到枯燥，精神變成特別愉快，一切都好像有了生氣起來了。這是什麼緣故呢？原來人類都是愛美的，當你被困在那如同監獄一般的四堵空牆裏，沒有能夠表現一切美的東西的繪畫來養育你的精神，甚至不能保持你精神的現狀，所以你覺得精神枯萎，乏味，現在既然裝飾了這許多東西，你的情緒似乎又得到了寄託，因而活潑快樂起來。我想這是人類的本性，不過這種本性隨時隨地都在發洩，在繁複的日常生活中並沒有顯著的事實暴露出來，在無意中卻可領略得到。

自有人類的時候起，人們就和繪畫結了不解緣，原始人，他們不但是好畫者，而且都是繪畫的實行者，你讀過教科書上關於他們生活的描寫，他們的用具上和穴居的洞壁上，不是有很多花紋和動物的形狀繪在那裏嗎？這些是他們在狩獵空閒下來的時候，因為覺得太單調了，所以畫了這些畫來發洩自己的感情，譬如在一把刀或箭上雕了圖畫，同伴看了就很喜愛，藉此可以鼓勵他們的情緒，並且還可以表示一種記號，遠不像沒有圖畫那麼簡單了。小孩子，愛好繪畫的程度超出於任何事物，甚至如糖果一類好吃的東西都不及圖畫的引誘力大，我想這是天性。前回我不是提起過你家裏那條弄堂牆壁上孩

子們塗的畫麼？其實這些畫只要我們稍爲留心一下，差不多每條弄堂都有，他們畫這些畫，並非無中生有，而都是他們看見過的和知道的，譬如長途客車、小腳女人、警察，這些都是他們看過以後得到印象纔照樣畫出來的；也有寫一個人頭配起一隻野獸的身體四肢，這一個人頭雖然在世界上找不到相似的，但在他的心目中卻一定有這個人，而且他也一定仇恨這個人，把他配上畜牲的肢體，自然是表示譏諷這個人了，這雖然不能算作諷刺畫，但卻有諷刺的成分，兒童的好勝心理也完全表露出來。這些畫，過去有些考古學者說，它們和原始時代繪畫的誇張和諷刺味道相彷彿，我以爲原始時代的還不够明顯，兒童們的是更大膽而率直了。

街頭有些賣溶糖的攤子，顧客十之八九是小孩，紅糖在一個小銅鑊裏煮溶了，然後再倒在一塊平滑的石板上製成一把關刀或一隻老鼠之類的東西，糖液凍結了以後用一根竹棒支起來，可以把它欣賞一陣再慢慢吃下去；這些攤子有時生意忙，賣糖的應接不來，以爲小孩子的目的只是吃糖，隨便挑一把糖給他，連圖畫也懶得做了，你想小孩子哪裏肯依呢，硬要他在滑石板上塗一隻龍蝦，雖然他們把那隻龍蝦看不到一分鐘就吃了，好像這樣纔過癮似的，這完全是因爲糖中有畫，他們又是愛畫的，所以不是光爲了

吃糖而來。又如街上市集有說書唱大鼓和西洋鏡的小攤子，小孩子多趨向後者，因為前者光是唱說而已，引不起興趣，所以很少過問；後者是在紙面上把人物的形狀畫出來的，看下去很是熟悉，有趣，自然大家都來看它了。至於愛上連環圖畫的小孩更不可勝數了，那些離奇怪誕的情節把他們深深地吸引住了，看下去再也捨不得放開，這些神怪的圖畫原是有大量毒素浸在裏頭的，他們不知道這些，自己不經不覺也中了它的毒，不久以前報上登載過一段新聞，說上海有幾個小孩子因為受「飛劍奇俠」一類連環圖畫的影響，竟相約偷偷地逃出上海，想去武當山求師呢。還有，你是一個少年人，不久以前你還是一個小孩子，這種情形你是比我清楚得多了，你們小孩子的時候口袋裏哪個沒有幾十張香煙畫片，我看見過一些小朋友和他們的爸爸到街上去的時候，往往要爸爸買幾包不同牌子的香煙，好抽煙的爸爸不會拒絕孩子的請求，因為他們知道兒子所要的其實是畫片。你們下了課以後在操場上打玻璃珠，勝利的同學在別人那裏得到的戰利品就是這些畫片，你們太喜歡它了。

你們之中誰不愛好圖畫？沒有人不愛好，不過也有程度上的差別，譬如你吧，就是比較你的同伴特別愛好的。

我談了這許多，並不是說小孩子纔喜歡圖畫，一個人大了也一樣的愛好，不過因爲年齡不同，各人已經有了偏好，愛好的方式也不同，不像少年的時候凡有彩色的圖畫就一律不忍釋手，現在是有人愛看西洋畫，有人愛收藏中國畫，也有人愛弄幾張民間的木刻年畫之類的雜畫來擺設一下，趣味彼此不同罷了。這裏有一件事情要知道的，人們所愛好的圖畫皆由他的生活環境來做主，它決定一個人的偏好和趣味，因此喜愛的圖畫也就各有不同了。

比方如一個中等以上的人家，就算是一個所謂書香之家吧，主人自然懂得一點書畫，爲了表示他的風雅起見，於是廣交畫人書家，家裏掛滿的也無非是字幅山水花鳥，茶餘酒後，往往對着這些書畫讚歎不已，而且以什麼名士居士之類的稱呼自居；這種人的頭腦比較守舊，他們愛好圖畫也只是爲了清玩，就是以古代那些士大夫遺風做榜樣的。又譬如一個做工的，他家裏一共只有一個房間，燒飯做事睡覺都在那兒，雜物堆得亂七八糟，但在這凌亂中卻可以在那一塊焦黃的褪落了灰泥的牆壁上發現幾張破碎的月份牌美人畫，如果你追問這幾張破畫的來源往往會出乎你意料之外。也許是這樣的：一天這個工人在路上拾得這張還沒有完全破爛的月份牌，他的愛美心一時起了波動，不捨

得丟掉，於是拿回來裝飾那一幢破落的房子；除此以外，新年到了，他也許會花幾塊錢買一套石印的年畫回來張貼，房子裏似乎煥然一新，自己心裏頭也就增加了一點喜悅。

錢財不充裕的人，生活孤獨的人，他們的愛美心一樣濃厚，也就一樣愛好繪畫，讓我再來告訴你一個例子，這是我曾經注意過幾個地方的傳達室（有些地方叫號房）以後得到的。一個小學校的傳達室裏住着一個年老的校工，他只是一個人，生活寂寞得很，他每天搖鈴掃地之外沒有別的什麼嗜好，除了信差和一兩個客人以外，難得有人到他那兒走動，所以傳達室永遠由他一個人守着。在傳達室的四周牆壁上，貼滿了五光十色的圖畫，有西報剪下來的風景片，也有月份牌，但大部分是小學生們的美術作業，他每天下課後打掃課室的時候看見很多著了彩色的風景畫遺棄在地上，他不捨得讓它隨同垃圾掃去，於是拾起來，拿回那又作為寢室的傳達室，不規則的張貼起來，日子久了，貼的畫也一天天多了起來，每天從早到晚和他作伴的只有這些圖畫，而他也似乎在感情上得到了安慰似的沾沾自喜，感到滿足。我想，他太寂寞了，在寂寞的生活中，惟一可以使他的情緒愉快的便只有這些圖畫。

另外在兩個學校和機關的傳達室裏，我也發現了這種情形，他們都是中年以上的

人，他們的嗜好竟完全相同。

爲什麼人們都喜歡繪畫，上面所說的是人類所本能的，還有些原因，是屬於繪畫底本身的。

你聽過音樂演奏，唱過歌，你也看過圖畫，畫過畫；你應該明白音樂和繪畫最大的分別，前者是時間的藝術，後者是空間的藝術。時間藝術是什麼意思呢？原來這種藝術是以聽覺爲主的，除了音樂上的唱歌（即聲樂）和演奏（也就是用器樂合奏的）以外，用文字來寫的詩歌等也一樣，它們首先藉眼睛所認識的文字、句子、音符而有節奏地自人的聲帶或樂器發出聲音，然後人們的聽覺接受了這聲音，纔慢慢地來欣賞它。譬如你今天晚上在一個音樂會裏聽了一位聲樂家的獨唱，你爲他的雄壯歌聲所感動了，其實你是在一個很長很長的時間當中某一剎那，自己的聽覺神經把那歌聲捕捉着來激動你的感情，這一剎那過去之後，也就是那曾經使你感動的歌聲隨着時間的消逝而失去了，這時候你能在腦海裏保留一點印象是可能的，但已經無法重新捕捉到它了。

那末，什麼是空間藝術呢？空間藝術是靠人的視覺和感覺而存在的，其中有一種叫立體的，一種叫平面的，前者指一座建築和一尊雕刻，它們本身就是一件實實在在的東

西放在地面，我們用眼睛（視覺）看去，馬上知道（感覺）這座建築或雕刻是一件有前後之分，有寬厚的整體的東西，所以又叫它做立體的東西。後者是指繪畫而言，圖畫大都畫在紙上、畫布上和牆壁上，不論紙、布和牆壁也好，它們都是一片光滑平坦的；畫是畫在平面上，一點不錯，但畫家卻有本領在這平面上畫出實實在在的，立體的，而且我們也由視覺作媒介感覺到它是存在於我們這空間的東西；比方我們畫一間房子裏一張桌子，桌子上有桌布，一個熱水瓶，一堆桃子，畫家運用他的技能，把這幾樣東西著了濃淡的顏色，畫了光暗，畫了這個房子裏的氣氛，這麼一來，我們看見桃子、瓶子、桌布如真的一樣，也真的放在桌上，放在這間房子裏，這原因就是畫家畫了這些實物在空間的立體的感覺，雖則畫布明明是平面的，但畫出來的東西經過我們的視覺之後，已經感覺到它和真的一樣了。所以這種屬於空間藝術的圖畫，都能把我們人間的任何東西在一個平面上表現出來，只要我們的眼睛一和它接觸，就能感覺到它所描寫的是人間也存在的實物，而且永遠存在。

你讀過小說，前些時候你來信告訴我讀了梅里美寫的那本小說「高龍芭」，而對主角高龍芭表示讚美，高龍芭是否值得我們稱讚姑且不去管它，但爲什麼使得你對他發生

讚美呢？我想最初是因為你認得字，繼而認得這些字的意義，這些字串成句子以後，寫成一段一段的文章以後，甚至構成一大篇故事以後的意義又是怎樣，這些你都了解，於是那篇小說纔會在你的內心發生反應。小說裏描寫一個人，必須襯托故事、場景，用一大串文字描寫這些，又分析那個人的性格和他的對話，到底他描寫的是怎樣的一個人呢？看的人起碼要懂得字，然後纔知道這個人；畫家要表現同樣的人，他考察那個人的外貌、性格、內心感情，並且運用他的技能在畫布上用色彩、線條畫出這個人，你不必認得文字，只要你有雙肉眼和畫面接觸，就能認識那個人，誰看了的結果都差不多，比起小說來是更為直接了。不過繪畫也有一個弱點，就是一幅畫裏所表現的不能完全相等於一篇小說裏所描寫的，那時畫家便得用兩幅以上的連續畫來表現了。

「繪畫是世界的語言」，你從前也許聽過這句話了，在某種限度內說來，這是對的。同是描寫一頭牛，用文字描寫給大多數的人看得懂是太間接，也太困難了，因為沒有一種文字為大多數的人認識，譬如中國字，便只有我們和研究過中文的外國人纔懂，寫起來就不是大多數的人都能了解；繪畫如果在文化程度距離不太懸殊的人中間，縱使生活習慣、種族、語言和文字不同，也不論男女老少，都可能一樣接受這幅畫用線條和

色彩所組織成的東西是一頭牛，正如迎面來了一頭牛，我們所見到它的全部那樣千真萬確。

繪畫的本身既然賦與我們許多親密的特點，再加上人類本能的需要，人們自然很喜愛繪畫的。

我們既然很喜愛繪畫，那末繪畫和我們的人生、社會自然有很大的關係了，從前有人說過，社會不能一天沒有藝術，人類的生活也不能一天沒有藝術，否則我們的社會就不成其為社會，我們的人生就乏味到不堪設想的程度了。試想我們在人生舞臺上終日勞碌，有時我們感覺到痛苦和疲倦，這時候我們來欣賞圖畫藝術的美，我們的心情會得到調劑，由此而感覺到愉快，使我們的生活趨於健康。上面我們說過你的房子經過有圖畫的布置以後，你身居其中便不再感覺到精神枯燥了，它像一種肥料似的撒在你的生活圈內，使你不至於生活在麻木的圈子裏，這影響你的人生太大了，太嚴重了。其實我們這種需要是時刻都有，時刻都發生作用，為什麼現代的家庭布置都要齊整美觀，掛了很多圖畫，為什麼公園和大街必須按行列種了些草樹蒔花，有噴泉和雕刻石像一類的設備呢，這一切都是要時時刻刻予我們以欣賞美的機會，使我們疲勞的身心在不知不覺中恢

復過來，否則，我們的精神時刻在消耗而沒有一種良劑來隨時滋潤它，那對我們的整個人生是太吃虧了。

天氣太熱，寫起這樣的信來很是費力，本來還想和你談談繪畫是怎樣發生的，只好留待下一回再談了。

三 圖畫的祖先

——繪畫的發生

池君：

一連幾天的悶熱，昨晚纔下了一場雨，今天早上的天氣特別涼爽，這是入夏以來難得遇到的，趁着這個機會我又寫這封信給你。

這一回我想和你談談最初的繪畫，這是你以前來信曾經提出過的。

凡是一種藝術形式，起先都不是像現在我們所看見的那副面目。譬如繪畫吧，要是你以為一開始人們就用油彩和畫布來畫的，那就錯了。這就是說，繪畫有它最初的面貌。這最初的繪畫面貌是怎樣的呢？是怎樣發生的呢？它們又為什麼會發生的呢？這都是有原因的，最先是成立一個雛形，後來經過發展，改變，纔慢慢的到今日這個樣子。其實不單藝術如此，科學也同樣道理，你看過描寫不久以前的史實的美國電影，你看見那輛不斷冒煙的汽車的怪樣子，這和今日的流線型汽車一比實在相差太遠了。你也知道

從前的飛機是藉人工和空氣浮力飛起來的，並沒有馬達。現在卻有了龐大的空中堡壘和戰鬪力極強的「飛虎」，而且以後還要不斷的改進呢。

現在，讓我們回溯到很久年代以前的原始時代。那時候世界的陸地和海洋不像現在這樣，正如現在我居住的這房子，從窗子裏望出去是一座山，山上有塔，山下有疏落的房子和樹木，從前這地方都是一望無際的海，看不見這座山，更沒有房子，後來日子久了，海底的一部分變成陸地，慢慢纔變成這個樣子；西歐大陸自然也是這樣，譬如，那時英國和法國不是和現在一樣有條海峽把它們分開，而是一塊相連着的。那時候的人住的不是像我們現在那樣的房子，而是住在樹上，每年九月以後天氣寒冷，他們便到穴洞裏去住，但是穴洞往往為水所淹沒，他們又時常搬家，所以這些洞子很多，他們所過的是狩獵生活，和野獸搏鬪，也吃野獸，全部生活很是單調，並不好像我們現在那末複雜。

凡是人類的發明、生產，甚至一舉一動，原因都是為了生活的需要，譬如今天早上你的肚子餓了，便本能地想吃碗麪，而且是真的實行吃了，這吃麪就是需要的結果。原始時代的人也一樣，他們的生活是一天天在進化的，他們感覺飢餓，於是想到需要生產

和溫飽，他們感受到野獸和別的強大部落的威脅，於是想到需要生存和自衛，由於這些需要，他們發明了用石頭和骨角製造石斧、匕首和其他種種式式的武器去獵獸、砍樹、挖洞，在這些武器上，他們又刻畫了許多花紋和雕刻。因為有了這些東西的產生，便成爲後來發生最初的繪畫的原因，關於這，我們在下面就要談到。

那時候的人雖然比現在的人簡單得多，但他們是一樣有思想和感情的，我們在這裏要首先知道他們寄託感情的方式。大抵他們在行獵或戰鬥得到勝利以後，全部落的人以這時候爲最興奮，而且也是他們盡情發洩自己底情感的時候，其方式是舞蹈、歌唱和繪畫，而這三種方式往往是同一時候一起舉行的；和這相反的事情，如同部落成員的死亡等，也可能有這三種方式一起出現，不過他們的感情和表現出來的情調就完全不同了，前者是歡樂的，而後者是悲哀的。

因此，就發生了繪畫形式的雛形，那就是他們舞蹈的畫身和身體上固定的刺紋。當他們舉行舞蹈時，往往把面孔畫得五光十色，畫成骷髏的形狀，身體和四肢畫上綠色和白色的斑條，這種舞蹈往往在夜間舉行，鼓樂和呼喊聲配合了躍動的姿態，人的身體不但特殊顯著，而且使人一望而生畏，非洲和澳洲最多這種集會，後來被稱爲文化最低層

民族的科羅薄利舞就是這樣的。這種能增加別人恐怖心理的畫身再進一步的發展，就是作戰的勇士，當戰士們和異族作戰之前，把身體塗得盡可能的奇怪，交鋒的時候使對方看見這些奇怪花紋所組織成的形狀發生恐怖，於是內心受到威脅，而這一邊卻把勝利的信心大大地增加了。至於固定的刺紋，是用針和一種植物的油液注入皮膚內層而在表皮上永遠現出劃痕，這些痕跡是點和線交錯構成圖像。身上刺紋主要的用意是裝飾，最初的人類和現在一樣愛美，於是他們大量地在身體的各個部分刺繪，來滿足自己的裝飾慾求；此外，還有一個用意，是利用那些固定的圖像以代表其部落的標記，這在戰鬥時發生很大的作用，你知道那時候的人都是一樣膚色，光着身體，當他們兩族相對壘的時候，便靠身上那差不多劃一的刺紋來作記號。除此之外，刺紋還有宗教上的作用，這就是原始民族的圖騰制在繪畫方面的表現。什麼是圖騰呢？原來原始時代的人民分成許多小的部落，部落裏的人都有一个共同的信仰，那就是動物或植物中的任何一種，譬如一隻鷹，他們相信這隻鷹是他們這個部落祖先的化身，人們一切用具、墓地、服飾、身體和集會都會以鷹為裝飾，部落中人對它視為神聖，如果對這種生物予以殘殺或有不敬的行為，就會得到很重的刑罰，當他們舉行入社式（男女在相當年齡便要舉行入社式，如

同加入其他宗教的儀式一樣，不過方式不同罷了。）的時候舉行跳舞會，於是他們身上塗的花紋，面上戴的面具，以及他們的動作都模仿他們的圖騰記號。在作戰的時候也在身上塗了圖騰記號，它的用意和上面所說的能藉以分別敵我一樣。

這些身上的刺紋都是不規則的散點，或者是一種相同的花紋在身體的各個部分連續着，和完全獨立的繪畫相差很遠，所以我們只能說它是繪畫的雛形罷了。

說到這裏，我們再回來看東方繪畫的雛形是怎樣產生的。我國歷史上所記載的繪畫雛形，是和造字發生密切關係的，傳說在黃帝的時候，有一個官吏叫倉頡的發明了造字，由另一個叫史皇（一說史皇即倉頡。）的照實物的形狀作圖，而字的意義就以實物的形狀為根據，這叫做象形字，如◎)凹≡，現在你寫一個山字，就是從前那個好像真山一樣的圖畫變化而來的，所以那時候的象形字，與其說是字，不如說是圖畫的雛形更為恰當些。

上面這一段是中途插進來和你說的，現在再接着前一段來講原始時代和文化最低層的民族。

他們在狩獵工作空閒下來的時候，由於一種裝飾的慾求，便在那些石斧、骨製的

魚叉、鹿角製的短劍和木棒上鑿下一些花紋，他們刻這些花紋，是把個人所愛好的，看見過的和他們在某一個時期的情緒一起放進去；它的作用，除了作爲集團的一種記號以外，不外是使單純的工具在單調的工作中添上些花樣，藉以喚起使用這器具的人的情緒和興趣。譬如你現在有一個花瓶放在桌子上，如果它是粗劣而且是素色的，你對它的興趣一定很少，也不會有多大感情，反之那花瓶上印了一些花紋裝飾一下，樣子好像忽然好看了很多，你表示滿意，自然就對它有感情，很小心保護它，時常談起它，想起它，朋友來了，也把它介紹給你的朋友，說它是一隻怎樣漂亮的花瓶，以喚起大家愉快的心情來欣賞它。這道理和前者是相彷彿的。

充滿在他們的腦中的都是些行獵的情形，植物和動物的形狀，當他們住在巖穴裏空閒下來的時候，便不斷的想起這些，但老是在腦子裏一幕一幕的回憶還不能滿足，終於他們找到了發洩的方法：用利器把那些形象刻畫在穴洞的壁上。這正如你們畫自由畫，一輛火車一隻汽船都是你見過的，一有機會就把它從記憶中挖出來畫在紙上，而他們所見的是一株禿樹，一頭巨象，一匹馴鹿，所以他們也只好畫這些看見過的東西了。

這些最初的繪畫底共同的特點，是有濃厚的對比味道，和稚拙的形狀。所謂對比，

就是兩個以上相似的東西，用相反的方向擺在一起，在我國的民間藝術上可以找到相同的形式，不過後者比前者更有規則。稚拙的形狀是指他們毫不粉飾的憑自己的感覺把動植物的樣子寫出來，它的形狀是很稚氣的，天真的，正如小孩子畫畫那樣。以上是關於已成爲圖畫以後的。至於它們表現的程序，大體上是逐漸進化的，在技術上，是用線刻、陰像和浮雕三種：線刻是用利器在骨器或石壁上鑿出線條，這些線條也就是他們所描寫的東西的形狀；陰像就是把所描寫的東西的形狀在壁面挖出一個凹面；浮雕剛相反，把形狀在壁面凸出。它們起初是純粹用直線的，但直線交錯所能表現的東西不多，於是跟着使用曲線，不過也只限於直角的變化，有很多東西依舊不能表現，後來再進步到用圓形的弧線，就能很靈活地表現各種比較複雜的形狀和線條的物體了。內容方面，最初完全以野獸如馴鹿、野牛、象、袋鼠、馬，以及單獨的器具如刀、棒、斧等爲對象，後來參加人物進去，最後就連樹木山川也出現了。整個來說，他們所畫的東西也有程序，最初是一些瑣碎的花紋，野獸的頭或四肢，這都是不聯貫的散點，以後纔畫單獨一隻野獸，一個人，後來就超過數隻以上，而且往往是連羣結隊的，在西班牙一個叫信里加德的洞裏發現的，竟有一百多隻禽獸以上龐大的畫面；再到後來，這些圖畫進步到有細膩

的動作場面和題材了；如南非洲發現的布塞曼人跟卡婆人的戰爭圖和地中海一個叫做 *Alpera* 的洞裏的狩獵圖都是有動作和活潑的場面的，它不但是作者目睹或參與這二族的戰爭和狩獵，而且還是寫生的。

這些最初的繪畫，並不如現在有些西洋畫家專事幻想畫些在人間找不到的東西，相反地，卻是很寫實的，你看他們所接觸到的題材，都是實生活底一片一段，雖然是一株被雷打倒的枯樹，一頭受傷的野牛，都與他們的實生活有關，在他們單調的生活中占有相當重要的地位，合羣的狩獵圖和戰爭圖，簡直是他們生活中間的一件大事，和每個都有切身的關係，他們描寫這些，絕未加以歪曲，所以在現在看起來，它們還是寫實的，只要我們能了解他們當時的生活。技巧呢，他們盡可能忠實於所見過的東西的形狀，不經什麼粉飾就寫了出來，大體看來都很正確。至於線條遲鈍、形的誇張，都是樸素的美點，是包含在寫實這個意義裏的。現在我們看圖片上所記載的西班牙阿爾塔米拉洞發掘的野牛圖，你不要以為它形狀古怪就是不寫實，這原因一則是作畫者把它誇張了，二則是那時候的牛實在如此，後來野牛變成家畜，纔慢慢地改變成我們今天所見的樣子，不過到現在也還有野牛的，但也和家牛的樣子很接近了。

自然，我們不能以現在來比諸從前，現在的畫家是從石膏像素描學起，大都讀過五年美術學院或是不斷自修過的。那時候沒有專事畫畫的畫家，如果有的話，那也不過是一個普通的人，而每一個人，都有可能是一個畫家，他們更沒有美術學校，也不知道繪畫原來就是一種藝術，只是和野獸搏鬥回來，心裏高興，就畫了這些畫。現在的標準，當然是不適宜於量度他們的繪畫的。

四 鍾馗斬邪，神荼吃鬼

——民間的繪畫

池君：

今天黃昏和兩位朋友遊廣德寺，看了很多佛像，和褪落得七七八八的壁畫，在附近民家的門板上又看了一些和南方或北方完全不同的門神，我們看得很仔細，對那些民間藝術品感到無限興趣，可惜時間不充分，很快天就黑了，只好改天再去。在歸途中我不斷的回味着它，到家後就寫這封信給你，和你談談民間藝術之一的繪畫。

所謂民間藝術，包括流行民間的雕塑、繪畫、服飾刺繡和傀儡戲，以及其他舊戲等等，其中以繪畫的數量占最大宗，所以一般人一提起民間藝術，多半都是指這些繪畫，現在我們所談的也正是這些。

這些畫想你一定看過，前幾回我曾在信上提起，當你們到郊外村落的民家去時，你就見過了。你的來信也曾如此說過，不過你對它們還不十分了解就是了。

以我國來說，有許多畫家生長在都市中，容易接受外國的文化藝術，他們又有相當充分的材料去製作，以他們的地位和作品在社會上得到一般人的承認，似乎世界上只有這些藝術家纔爲人所賞識似的，這是你早就知道的。但是，這些以畫菩薩爲生的民間畫家你看過沒有呢？他們散處窮鄉僻壤，終日未尙溫飽，專事替民間的季節、喪喜、祭祀製作畫幅，他們把畫畫當作一種手藝，而不知藝術到底是什麼東西，他們從未在畫的一角簽下自己的名字，抱着一尊泥菩薩一張門神之類的東西寂寞地度過悲涼的一生，世人從不會讚賞他們的藝術，元寶香灰和拜神的老太太就是它們唯一的伴侶了。

民間繪畫的種類很多，其中最多的是門神，這是你早就看過的，每年十二月底，多數家庭循例到坊間選一套回來，貼在門板兩邊，同時買一張門官土地貼在地主神位的地方，又買一些老鼠嫁女之類的年畫回來張貼。爲什麼老百姓一到這個時候便要張貼門神呢？如果光以爲是習俗相沿或是愛它紅綠色彩的熱鬧來作爲解釋是太不夠了，我以爲主要是一種迷信的虔誠心在主使着他們；門神，顧名思義，他們封了這個神，以爲藉了神的保護，一年之中一家大小都可以平安旺相，他們的心裏也似乎很相信它的威力而感到安慰。

這些門神所繪的以神荼、鬱律和鍾馗的像占多數，在老百姓的心目中，他們都能够治邪驅魔，而他們之所以如此都是有來源的：相傳在黃帝的時候，有叫神荼和鬱律的兄弟二人，他們有一種別人所不能的本領，曾在度朔山的一株桃樹下面把一個鬼捉拿着了，黃帝聽了非常驚異，於是著人用桃樹的木做門板，繪他們兄弟二人的像，表示禦鬼的意思。這消息很快就傳遍民間，人們都爭着繪他們的相貌，作爲避邪的護符，一直遺傳到幾千年後今日的民間。

至於鍾馗，民間的傳說更多，故事是這樣的：唐朝的時候有一個叫做鍾馗的秀才，面孔生滿鬚鬚，有如一隻豹頭，難看得很，使人望而生畏，他的外貌雖然兇惡，心地卻很正直，做事光明磊落，而且才學很好，寫得一手好文章。唐德宗登基那一年，鍾馗上京應試，到了考試的時候，鍾馗甚有把握，很快就交了卷；那時的主考是文學家韓愈和陸贄，他們都存心爲朝廷選拔真才，看了鍾馗的卷子，歡喜得不得了，認爲是繼李太白和杜甫以後的第一個奇才，於是選了他爲狀元及第。到了開朝的時候，德宗宣布鍾馗得第一甲第一名，後來皇帝見了他面貌醜惡，很是不滿，不願意他做狀元，這時候狡猾的宰相盧杞從旁挑撥，說要另選別人，韓愈當然和他爭，說選狀元是看卷不看人的，人的

學問好壞，不在相貌，決不能因他相貌醜陋而失了他的才幹！皇帝哪裏會聽他的話呢。鍾馗大怒，大罵奸臣盧杞，還要打他，皇帝令兩旁的武士把他拿下，鍾馗受了委屈，直撲殿上搶了衛士的寶劍，向喉嚨一刺，自刎死了。這一來大家都給嚇呆了，陸贄忍不住，大罵宰相不能愛才，反而殘害人才，他說：「盧杞既然說鍾馗貌醜做不得狀元，那麼他叫做蓋面鬼，怎麼倒可以做宰相呢？奸邪誤國，還有什麼罪比這更大的？」皇帝這時後悔也來不及了，只好把盧杞充軍，鍾馗無罪受屈，封他為驅魔大神，走遍天下，斬殺邪怪。鍾馗的冤魂提着寶劍，奉了唐天子的命去殺鬼魅，來到四川的酆都縣，見閻羅王，閻羅王說：陽間邪怪很多，為什麼不去斬呢？於是鍾馗便率領隨從，化身到了人間來，把惡魔鬼怪肅清。後來民間都供奉鍾馗為治鬼的神，經常把他的像貼在門板上了。

以上兩個故事，都是民間的傳說，現在我們來看它，當然是無稽可笑，所以這傳說是否真確，它們能否驅鬼治邪，都可以不管，我們只要知道它的來源是這樣的就夠了。

南方人貼的門神你一定看過不少，他們不單是繪鍾馗，也有很多繪些武將，紅臉配甲，弓箭關刀一應俱存，看下去就覺得它有殺氣，和北方的略有不同，就以川北一地而論吧，就很多是繪些秀才童子之類，似乎不單純爲了治邪，而且作風也不相同，南方的

較爲雄渾，色彩明快，多成塊狀的大紅大綠，線條蒼勁有力，川北一帶的都較纖巧，色彩帶寒，好用白粉和用雙鉤線條，這是南方所沒有的。

年畫的種類比門神更多，普通以穆桂英招親和劉海戲蟾一類爲多，現在我特別選出一種叫老鼠嫁女的和你談談。有人說它是四川的特產，我也是在四川看到的，不曉得在別的地方有沒有。每年除夕，很多人家都買一份回來張貼，它的意義一則是過年的一點點綴，二則是避鼠。這幅畫是木刻套色，以線條爲主，寫的是一隊鼠嫁女的行列，走在先頭的一對老鼠拿起上面寫着「正大光明」四個字的喜事燈籠，幾個鑼鼓笛子手之後，是乘八隻老鼠扛着的花轎，裏邊坐着新娘，跟在後面的也無非是些羅傘錦旗之類，和人間嫁女沒有什麼分別；但是在這喜事行列的最前頭卻蹲着一隻它們最大的仇敵——貓，而且一隻可憐的小鼠已經給貓捉住，它的一頂小帽子拋棄在路旁。

這幅畫很有趣味，想像力很豐富，誇張的方法也充分地運用了，這種作風和漫畫藝術極其接近，它把老鼠誇張成人性化，而它所以能予老百姓以愉快，就是那隻不幸的小鼠的遭遇，老百姓爲什麼樂意買，民間爲什麼流行，這一點效果占了大部原因。

另外有一種叫姜太公的新歲紅帖，畫和合二仙象徵吉利，和寫天官賜福百無禁忌等

字，用意也和其他年畫差不多。我們不必取笑老百姓愚蠢，他們單純的頭腦確實因為它而得到安慰，貼了一張紅帖，便以為在今後一年內可以平安度過，猶如一個教徒相信上帝能保祐他一樣。這種畫是木刻，以水墨拓在紅紙上，差不多全國各地都有。

又一種叫貴人祿馬的，相信你也看過不少，是印在紅綠紙上的木刻，在南方街頭的牆壁上、電燈柱、甚至一塊石頭上都貼了很多，一年中不論什麼時候，只要有人拜神的地方就可以看得見。

如果我們把範圍擴大些去找，這些出自無名畫家之手的作品蘊藏在民間的就更其豐富，只要你到村鎮的市集去走走，隨時都可以發見，一盒土製硫磺火柴的招貼紙，一張蚊煙香的商標，一套文房四寶標着「童叟無欺」的封包紙，就是一些饒有古趣而又是他們創作出來的作品。如果你走入印木版書的店裏去，往往發現更多奇跡，譬如一本「繪圖二十四孝記」，自從光緒十一年十二月點石齋叢畫印過小田海偃的本子以後，民間複製木刻的不知多少，就如我手頭一本嘉興鎮一善堂於民國十九年的刊本，我認為是一冊很好的民間繪畫作品，它是民間畫家憑着一把斜刀刻出來的，只有線條，沒有色彩，把二十四個歷史上的忠孝故事描寫出來，人物的比例也很正確，雖然面孔五官的寫法是定

型的，就是說，多數人的面孔都一樣，但我們還可以分別出人物表情和故事中心，這就算很難得了。除此之外，我們還可以在曆書上找到說明月份時辰的圖畫，而且數量相當的多。

這些專供喜慶祭祀用的圖畫和坊間的畫帖，都有共同的特點，在題材上的：一部分是以民間的神話傳說為骨幹，這些神話傳說在民間很流行，為老百姓所信仰；另一部分是有事實為根據的，這些事實又早成為家喻戶曉的故事，這二者在老百姓的腦子裏像生了根，他們不但不會懷疑它是真是假，有時還會因為心理上的某種變動而需要這些事情來刺激和安慰自己，民間的畫家們把握了這個需要，把它畫了出來，變為一目了然的圖畫，老百姓看了，哪有不喜歡的道理？所以他們每到了需要的時候，便會依着圖畫的性質買回去掛。在技術上：它們最注重線條，那種毫不做作的線是融和了他們純真的感情畫下去的，它的樸素美是我們所見過城市裏的畫家們的作品裏所沒有的；它們的色彩側重原色、粉綠、朱、紫、白粉，完全代表東方民族特有的色調；它們的造形大體上富於對比裝飾趣味，除了單幅以外，其他可以說全是兩個形象對稱着的，它唯一分別就是方向不同，其他都一模一樣，這受原始藝術的影響很大，我們要特別注意領略這種味道。

談了這一大套，你也許以為我向你宣傳開倒車，導人迷信了，其實完全不是這樣。民間繪畫有很多壞處，也有不少好處，不過世人似乎早有了成見，只知道它的缺點，一律以迷信的毒物看待，如果有誰談起這些不再為現代人注意的東西，便說他落伍，可恥，這是非常不公道的，我不禁為那些爲了幾斗米而操作的畫菩薩的畫家們叫冤，我們不應該給他們這樣冷淡的待遇啊。其實他們那種純真的畫法我們至少要加以留意的，前些時候，西洋畫壇上的畫家們號召繪畫回到單純和追尋稚拙的趣味，我們姑且不管他們所號召的是否正當，但不能不說是部分地受了我們東方民間藝術的影響而有這種號召的，站在他們的地位來說，自然是在這些民間繪畫的身上發現了一點好處，並且把它引用到油畫上來了。至於它們的缺點也實在不少，如人物畫起來不遵守科學方法，無稽的內容等等。現在的問題是不該永遠不去管它，讓它在那兒發霉、腐爛，而是怎樣去改良，譬如青面獠牙穿袍甲的武將改爲今日的戰士，象徵殺敵鋤奸的意思，老百姓還是樂於接受的吧，我們爲什麼不和他們打交道呢？

這些以畫菩薩鬼神度日的民間畫家，相信你還沒有見過，如果你願意訪問他們，可以到鎮上一些漆器店紙紮店和專造神主牌雕塑土地神像一類的店家去就可以找到，他們

沒有畫室，他們也好像普通店家的店夥一樣，假如你不看見他們正在畫畫，恐怕還不知道就是我所說的民間畫家呢。不過近年來也有些不同了，他們要是光抱着一幅菩薩像是不能養活自己和一家大小的，於是不得不找些別的活路：木作、鑿石碑、做招牌、紙紮工、油漆……這些他們都得做，畫菩薩鬼神的機會愈來愈少了。

寫到這裏，更聲自巷口傳來，打破這靜寂的夜，時候不早了，就此帶住。再談吧。

第二輯

五 怎麼想？怎麼畫？

——內容和形式

池君：

讀了你昨天的來信，你的意思很簡單，繪畫到底是由哪幾樣東西構成的呢？你所要急於知道的就是這問題，現在我就打算和你談談這個。

一件圖畫作品的構成，不外內容和形式兩個方面，也許你還沒有聽見過這種說法，但你早已實行過了。譬如你在小學裏讀書上圖畫課的時候，先生出一個自由畫的題目給你，你攤開一張圖畫紙，準備好了顏色，但最先你是拿起鉛筆在思索的，你把過去所見過一些比較特殊的東西回憶一下，你記得前些時候和媽媽在中央公園散步時看見廣場上國民兵團在演習射擊，當時他們會給你相當深的印象，所以你記得很清楚，你作了決定，於是揮動了你的手，在紙上一筆一筆的鉤輪廓，然後塗色，分光暗，畫線條等，結果那幅畫是這樣的：右邊是一個小池塘，一株垂柳，遠遠一座假山，前面廣場上三個國

民兵伏在地上作射擊姿態，最後，你題名「演習」。

你那幅自由畫是一幅畫，所以是有內容和形式的，你在那兒思索了大半天纔想出國民兵團演習的情形來，拿那種情形做題材，就是你這幅畫的內容，你執筆將這題材描成整幅畫以後，我們說它是形式。凡是繪畫都由這二者構成的，你那幅「演習」也一樣。

所以我們說，內容，就是你那幅畫所畫的是什麼，表示什麼意思；形式，就是用怎樣的方法表現這內容，而結果是成功一種怎麼樣的作風。如果我們以一個人來作比喻，那麼頭腦是用來思想的，所有的內容都是它想出來，手和形式相彷彿，因為沒有了它，內容是沒有法子表現出來的，也就是沒有了形式了。當你的日常生活如果感到枯燥無味的時候，你的頭腦便不斷思索，使自己生活的內容豐富起來，你所想出來的這些內容還沒有成爲事實，現在就只等待你的雙手去執行了。

你可以想像一下，一個人沒有腦袋，不會思想，就是個不健全的人，生活多麼乏味呢；相反，一個有腦袋的人會想出很多計劃，但沒有手給它執行，生活也就非常痛苦，所以它們之間誰也不能缺少誰，而是互相幫助的。繪畫上的內容和形式也如此，內容差的繪畫，它的藝術價值就大爲下降，有好的內容而缺乏形式，根本就無從表現這內

容，所謂藝術品也就難得成立，所以分離不得，而要永遠結合，這是個最基本的問題。不過這裏也還有一個問題，內容雖然是由會思想的腦袋作主人，我們還要有經驗作養料來充實自己的腦袋，換句話說，就是我們要看得多，甚至親自經歷過許多，這些看過和經歷過的都是實在的事情，寄存在你的腦袋裏，到了需要的時候，腦袋便替你思索，把你寄存的東西翻來覆去，結果把適用的倒出來了。譬如上面你的「演習」，因為你腦袋原先就儲蓄了這麼一樣東西，所以很容易便想出來了，假使你從沒有看過國民兵團演習，你怎樣思索也不會想出演習的情形來，縱使有吧，也是假的，遠沒有現在的那麼詳細和真切。因此，會想，還應該讓腦子裏有個根柢，材料充分，想出來的東西纔是真的，否則那些是幻想，幻想也就是不能實行的。一幅畫能有好的內容，在想之前還要求我們有豐富的經歷。

大抵普通的繪畫，正如你所看過的繪畫一樣，不外有兩種情形，在形式方面是寫實的和寫實的，內容方面總逃不出人物和自然。我們可以這樣說，十九世紀以前的西洋繪畫的形式是寫實的，自從五六百年前叫做文藝復興的初期大畫家喬陶提倡根據人物寫生以後，畫家們都注重科學方法——解剖學和透視法，有很多畫家爲了要求了解人體肌

肉和骨骼的變化，在畫畫的時候能够表現正確起見，親自到醫院把解剖死人的屍體來研究，鼎鼎大名的文西和兇蓋朗琪羅便是其中兩個，所以那幾百年間畫家們的技巧非常嚴密，雖然是一些極微細的地方，也不隨便放過。他們的內容以人爲主，其中最多的是聖經裏的人物和故事，希臘神話，貴族的宮廷生活等。到了這一百多年以來，過去的畫派成爲歷史的陳跡，新興的畫派紛紛擡頭，形式的變化也漸漸多了起來，有的取消解剖和透視法，有些把所描寫的東西變得稀奇古怪，有些描寫機械的平面交織圖，有些幻想夢境裏的奇觀，雖然他們大部分仍然取自人物和自然，不過已把它們變了形，有時不是我們的肉眼所能分辨得出來罷了。這些畫派都是反寫實的，人家叫他們做野獸派、主體派和超現實派。到了這幾十年來，又有一種叫「新寫實」的起來，所謂新寫實，顧名思義，是寫實的，但是新的，表示和過去一百年前的舊寫實有許多不同的地方；在形式上，它不同意過去那些過分客觀甚至純粹客觀的描寫，因爲過於刻板的描寫自然，結果便好像攝影一樣把自然原原本的模仿出來，新寫實派的畫家說了：這是多麼沒有生氣的繪畫啊！於是他們保留了過去的優點，參加自己的主觀精神進去，結果產生他們那些多麼有熱情的技巧；在內容上，他們更非常徹底而又勇敢的來描寫這個世界上的一切——人物

和自然，他們不是從表面看這一切，模仿這一切，而是要求知道這一切，有時也要改良這一切裏的某些部分。

我們平時常常聽見別人說誰的作品內容很好，誰的卻毫無內容，這到底是什麼意思呢？原來在畫壇上，畫家們的創作態度和他們的作品從來分成兩種現象，一種叫爲藝術而藝術，另一種叫爲人生而藝術，他們的宗旨極端相反，因而作品也就完全兩樣，前者以超然的姿態和現實的東西絕緣，把自己沈醉於夢境中，他們畫畫以自我陶醉和個人享樂爲目的，在他們的畫面上有很多不是人間所有的事物，或者是把現實歪曲，原來是壞的東西，他們也會把它披上一件美麗的外套，現實世界到底如何，他們從不敢正視，也似乎不屑看的樣子。這些繪畫只能供給人去裝飾客廳，至於說它能够在人間發生些什麼作用是不可能的，因爲它的內容缺少一種屬於現實世界的東西；人們談起這些畫，都說它們是沒有內容的。爲人生而藝術的藝術占了大多數，他們以嚴肅的態度與所有的人一起生活，他們了解這世界，他們描寫它，所以在他們的畫面上出現的不是空中樓閣，而是人間的生活百態，其中有悲哀、喜悅和平，和我們的日常生活息息相關，這種把我們的生活和感情一起出現的畫面，對我們的情緒能增加一些鼓勵；人們通常談起這些

畫，都說它是有內容的，就是這個原故。

但是，有些人過分注重內容，有時候也不大妥當。他們以什麼「內容決定形式」這句話來決定繪畫的全部價值，自然，沒有內容的繪畫，沒有價值是當然的，但它之所以能決定形式，其實是指一幅完整的畫的全部形式來說，內容，還不至於完全左右構成形式的技術和作風；這些太重視內容的人看一幅畫，首先看它是否有內容，既有了內容，又看它是否「正確」，到自己作畫的時候也光只注意內容如何，不去注意技術、作風，這是危險的。

我曾經見過一個畫家，看畫必先看它畫的是什麼，如果他認為它的內容「正確」、豐富，就不管它的技巧如何，一律以上乘的藝術品看待，萬一誰的作品底內容並不如他所想的那麼轟轟烈烈，縱使表現的技術很好，他也不會認為這是一張好的作品；但是，當他執筆作畫時，就顯得他的技術貧弱，雖然他自以為內容很好，但和技巧一比是很不相稱的。

這種過分重視內容的見解，我以為是不大對的。

和這相反，就是輕視內容，而把全部精神用在形式上，這些畫家中國也有，他們用

繪畫來作娛樂自己的一種方法，苦悶的時候，用筆觸和色彩的變化趣味玩賞一下，藉以發洩感情，也就是變相的遊戲，所以在內容上他們就從不去管，一潭水，一根竹子，一隻香蕉，甚至一個圓形或錐形的木頭也好；形式呢，他們卻斤斤計較，他們認為繪畫單純是色彩、造形和線條美的獨立藝術，和別的無關。輕輕幾筆，不管畫的是什麼，也不管畫的像不像。也有用一些機械的形狀和立體三角圓錐形堆成我們分別不出是什麼東西那樣的構圖，也有死板板的以最大的決心描寫一粒滴在稻草上的露水那樣的工夫，他們的作風不同，有寫實的，不寫實的，但他們卻有一個相似之點，就是放棄現實的內容，專事追求形式的美對於自己的滿足。

這些繪畫，很有可能成爲一種專門玩弄技巧的技術，光是技術還不是藝術，因爲技術是沒有生命和感情的，它和藝術還有一段距離。

我們的要求很簡單，就是內容和形式的結合要保持均衡。

你看到這裏，一定忍不住要發問了，難道一根竹子，一隻香蕉不是人間的東西嗎？它們明明是我們人世間一種實實在在的東西。你問得很對，不過我們的解釋不能從最狹小的地方開始，要從大處去看；那是要從我們這兩種畫家的根本態度怎樣來分別的。爲

藝術而藝術的畫家，他們自始至終認定繪畫是屬於自己的，可以陶醉自己的，和世間上別的事物無關，他們畫竹子、香蕉，不錯，這兩樣東西並不是幻想出來的，但我們決不能因為這樣就說他們的畫從此就與人生發生密切的關係，你不會這麼快就忘記，他們開始的時候所抱的主張，單是一根竹子，一隻香蕉在他們的畫布上出現是爲了娛樂自己，他們所發現的美，是自我陶醉的美。相反，你光看到一個爲人生而藝術的畫家畫竹子和香蕉也不能因此就一口咬定他描寫人間的東西而決定它的一切，如前面所說的那樣，你看到他作畫的態度多麼嚴肅，他非常虔誠的對這一切東西發生熱愛，縱使是根竹子，他也描寫了和這竹子有關的事情，他願借此把人生美化，也藉此把人世間的美發掘出來。但是，從內容到形式再到成功一幅畫要經過怎樣的程序呢？現在讓我作有次序的和你說明。

首先，你應該了解內容通過形式纔能完成一幅完全底繪畫，也就是說，好的內容是要靠好的技術表現這內容的空間感覺而成功了一種形式，好的形式，也必須有好的內容來充實它，這樣，那幅畫纔是完美的。

那末，內容從哪兒來呢？內容最初的雛形是早就在人間存在了的，它們潛伏在社會

上的各式各樣的生活裏頭，它們複雜離奇，千變萬化，每個人都知道一點，也有知道很多的，都是他們親歷其境，或者看見過，聽別人說過，這些一片一段的事物都可以成爲一幅畫的內容。譬如你吧，你還不到二十歲，所經歷過的生活很簡單，因爲你來往的地方只是家裏和學校，少和社會接觸，知道的自然很少了，但在你那一個狹窄的圈子裏也有爲你所看見或知道的，前回你所描寫的「演習」裏的情形就是社會生活的一部分，雖然你看得並不深刻，但是你爲太淺的經歷所限制，終於你只好照樣把它原原本本的搬上畫裏來了。

這些潛伏在社會裏頭的材料，我們叫它做素材。

素材是無機的，而且是好壞都有，雜亂得很，當我們用的時候，就要加以選擇，把素材像放在沙漏裏濾過一樣，把渣滓去掉，抽出精華。素材經過組織以後，就是具體的，我們叫它做題材。

題材用技術表現了之後，把它變爲可視的形象，題材的中心在一個畫面上一望就看出來了。這時叫做內容。

形式的構成呢？首先是繪畫上一些最基本的方法，它的目的是以純熟的技巧表現人

物，自然，物體的輪廓，質量，色彩，這叫基礎技術。

再進一步，就是由基礎技術再發展所得到的作風，這與畫家的性格、派別和民族性有密切的關係，他們創造了一種屬於某人或某派別的作風，這作風就是他的繪畫形式的特點，這裏的形式就是一般人說普通繪畫上的形式了。

你在作畫的時候，我相信你會時常考慮畫些什麼，這是對的，但對於形式，你可以不必多想。問題是如何養成你的基礎技術。至於作風你更不必管，你的性情和你的生活經驗會給你決定。你會在不知不覺中產生了屬於自己的作風，不過這是以後的事情了。

近來你有畫畫沒有？你的故鄉有幾處是很出名的，好幾年前我自南雄南下乘車經過那個地方，曾在車站上停留了有一小時之久。我記得那車站只有車子經過而不是一個終點，白天顯得異常清靜，所以站上的人有空閒的時間種了很多花木，通到鎮上是一條饒有古趣的小徑，兩旁是水松樹，綠蔭交加，腳伙們在樹下打瞌睡，這就是一幅令人留戀的畫面，可惜很快車子又把我載走了，至今還留給我一個清新的印象。我不曉得那地方現在怎樣，你如能到那兒寫生一幅水彩畫寄給我，我的愉快你是可以想像得到的。如果你願意，那麼就在收到這封信的第二天去畫吧。我等待着看。

六 好不好？像不像？

——畫家和畫匠

池君：

今天我們這裏一位同居的朋友給另一位朋友畫肖像，到快要完成的時候，另外又有一個朋友進來，看了一會，他問那畫畫的朋友：你畫的是誰？雖然他面對着的是他朋友的模特兒（模特兒是指寫生的對象的意思），而且他也的確畫得很像他，但那位朋友覺得一筆筆的筆觸和色塊看不慣，也許他感覺到沒有鏡畫店裏的擦炭相那麼像吧。那人走後，我的朋友會對此事發了一陣牢騷。

趁着這一點靈感，我和你談談和這個有關的。

大抵普通人看一幅畫或幾幅畫的時候，常有這樣的發問：

「這幅畫好不好？」

「這兩幅畫哪幅好些？」

「畫家甲和畫家乙哪個好些？」

對於這些問題，被問的往往含糊敷衍過去，然而被問的人如果是一個認真的畫家，一定難以使對方滿足，甚至為這些似乎很平常的問題所呆住，不曉得怎樣回答纔好。

也許你也曾這樣問過你的先生吧？問題的表面似乎很普通，但問得不合理，就反而變成難題了。

凡品評一件藝術品，決不能以一個好字或壞字包括了一切，一般人的發問，就是以對方回答的一個字來決定某一幅畫的看法，譬如對方說「好」，他便以為這幅畫好到頂點，如對方的回答是一個「壞」字，那末便以為它是完全壞到一無可取了，其實這是不十分對的。繪畫是藝術之一種，一幅畫沒有絕對的好壞，好的繪畫，你能擔保它沒有缺點嗎？一幅油畫，題材構圖和色彩都很好，但畫中某些地方的人物尺寸錯誤了，這只是很少部分的缺點，大體上說這幅畫仍然是好的；同樣，一幅很多人都說它壞的作品，我們也可以在某些地方發現有些可取之處，不過是以壞的成分占多數吧了。

不過，普通人仍然習慣這種說法，用好或壞來批評一幅畫，隨便談談，自然也沒有什麼不可，只要我們認識了好壞是沒有絕對而是有限度的就行了。

一幅畫一個畫家和另一幅畫另一個畫家，我以為也是很難比較誰好誰壞的，這也因為它們沒有絕對的緣故。爲什麼在學校讀書的時候，做算學習題可以得到一百分，圖畫和國文更多是九十五分左右而永遠不見有一百分呢？這就是因爲算學是有一定的公式，二加二是四，四是完全對的，三或五都錯，沒有比四更對的，所以它應獲得分數的最高點——一百；圖畫和國文就不同了，一個人作得很好，別人可以比你更好，既沒有固定的公式作爲標準，何況還各人有各人不同的看法呢。又譬如水煙和捲煙哪樣好，這不能比，因爲彼此的性質不同，要看各人的嗜好如何來說了。但是，指定局部來比較是可以的，如：水煙和捲煙的價錢哪種貴一點，甲畫家和乙畫家的色彩有什麼不同，這幅畫和那幅畫的題材是不是一樣等等。反之，以全部來較量是不適當的。

一般人看肖像畫，時常發生這樣相似的發問：

「你看這幅人像到底像不像？」

發問者的意思是以它像與否來決定這幅肖像的優劣，這是沒有問題的，很多人這樣看法，他們以爲畫得像，就是一律是好作品（在這裏我們姑且假定畫有好壞之分），畫不像或不大像，就要不得，其實呢，畫得像的作品自然有好的，但畫得像的不一定都好，

相反，畫得不像，畫的本身不一定是壞東西。（關於這個道理，跟着就要和你談到。）寫到這裏，我便想起畫家和畫匠來了。

現在你需要明瞭的，一件有價值的藝術作品，是因為它的本身是創作的，真實的。畫家和畫匠的作品，可以從這個原則去分別，畫家的作品是一種創作，在活生生的事情裏採取出來的真實的創作。而畫匠的作品則是一種沒有想像的「手藝」，有些人叫這種用以謀生的手藝為「江湖畫」。

我們現在就以風景畫來談談。畫家愛好自然，是隨着個人性情的嗜好和生活環境而定，有些喜愛北方肅穆莊嚴的景象，有些卻懷着一顆灼熱的心追求火一般的極南方的景色，這些畫家們起先都是單純地拋卻了可能纏繞着他的煩瑣的事，投向大自然的懷抱，把自己的感情和自己的一切浸浴在大自然裏，他的畫具帶在他的身邊，等待着能夠滿足他的某一座山和某一個村落。後來他發現這大自然的某個角落最能適合他底美的要求，於是他用筆觸和色彩灌注了自己的情緒，以屬於他自己的作風完成了一幅風景。這幅風景，不是大自然刻板的再現，而是畫家的藝術才能表現了這幅風景裏一切的質量，某一個季節和時間的氣氛，它的最大特點，就是畫家把自然通過人的感情，賦與大自然以永

久的生命。

一幅你們家裏的走廊上也有的月份牌風景畫，這是畫匠畫的，和前者大大不同了，這幅風景畫片，它所給予我們的是「這是風景」而已，你能在畫面看到一幢房子有一幢房子的重量，一株樹有一株樹的重量嗎？不能；你能看到畫面上的氣氛和畫畫的人會把自己的那份感情和畫面發生關聯嗎？恐怕也不可能，這是什麼緣故呢？原來當他們作畫的時候，是完全求諸科學照相術拍下來的照片的，譬如要畫一幅「平湖秋月」，先取一張平湖秋月一類的照片依樣畫葫蘆般描出來，塗了一般人喜愛但是並不調和的色彩，便完成一幅西湖風景了。

這不是創作，也不真實，所以不是上乘的藝術品。

又譬如，在一個畫家和畫匠面前出一個題目：描寫一個女人。

於是畫匠從照片上選擇一張漂亮的「美人」相片，姿態、衣飾畫可能使它色情的程度增高，以引誘小市民的注意和迎合他們的胃口，塗上花花綠綠的顏色，結果只畫出一個人的軀殼，沒有參加作畫者的感情，無血也無肉，人體解剖比例不對尤其不必說。這幅「美人畫」，頂多只能告訴我們：這是一個女人！至於這女人是怎樣的一個女人，我

們就一無所知了。

畫家就不同了，他在人生社會的諸色人物中找尋一個女人，作爲他的對象，找到了一個真的女人以後，他研究她的生活環境、性格、職業、身世……把自己的感情和思考通過了這一切，並且參加自己的想像進去，把這女人描畫出來，這女人便成爲代表某一種女人的形象化了的活人，畫家所費無比的精力，是在畫面上予這女人以生命。因此，他告訴我們的不單是這女人，而且告訴了我們這女人的一切。

這就是一個在現實的真實裏挖出來的真人，而前者所描寫的，是一個假人。

最後，還得回頭來和你談談肖像畫。

一幅肖像畫，要把被畫的人畫得很像並不困難，從來的畫家就沒有因爲像不像這問題煩惱過，一個有繪畫基礎技術的人，只要對着一個人下一番工夫，是沒有不像的，但一幅肖像畫，不單「像」就可以，問題是：

一、能否寫出這個人的性格和他的內心感情？

二、表現技術和作風是否精鍊？

這又不能不以畫匠和畫家畫肖像的情形來比較一下。

你在馬路上鏡畫店的門口走過的時候，你不是看見很多擦炭精粉的人像嗎？那些畫都畫得很「像」，是嗎？你家裏也掛着一幅你祖父的炭相，也很「像」，是不是？但是你不必佩服，他們自有一套畫得「像」的本領，說破了一點也不奇怪。

很久以前，你父親把你祖父一張四寸大的遺照拿到一家鏡畫店，要他們畫一張兩尺大的炭相，那家鏡畫店很快便把這筆生意接下來了，至於多少工錢，我就不得而知了，總之是好像一個泥水匠般以「工錢」來算的。那畫匠用鉛筆在你祖父的相片上打了很多等邊的小格子，另外在一張白紙上也打了方格子，用一把機械的放大尺一邊在相片上每一個部位走，另一端有鉛筆的也照樣在白紙上走，相片上的眼、耳、口、鼻怎樣，白紙上的結果也一樣，不過比原來的照片大幾十倍就是了；有了輪廓，然後用毛筆和炭粉按照相片上的光暗抹下去，這樣就是全部的手續了。用這種方法來畫，不限於畫匠纔能畫，不會畫畫的人，只要他懂得這個道理，也一樣可以畫你祖父的像，而且也一定像。用這種方法來畫，根本就談不上什麼表現方法，也無從談它哪裏好哪裏壞，至於說它能否達到上面所提的兩點，那簡直就有點奢望了。

畫家畫肖像畫就不同了。畫某一個人，他是在六七尺遠面對着這個人直接畫的，在

畫以前，他也許了解這個被畫者的一些生活情形、個性、感情等，畫家以全部精神注意那人的面孔，企圖喚起這些屬於內心的一切表現在面孔上；他不以不像為急務，因為這是一個能夠對着一個人畫像的畫家不會去顧慮的問題，他所追求的是如何把這人的靈魂表現出來，如果這一點做到，則是一個傳神的人像，像不像呢？那是一定像的。這種畫家的情緒和被畫者的內心情緒交感所產生的肖像畫，我們看荷蘭畫家林布蘭畫的肖像就全有了這些，（你看過他的作品沒有？從前有一部叫「畫聖情癡」的電影就是描寫林布蘭的生平的，你看過沒有？）他畫的不只是人的面形，而是人的內心，人的全部。

這是叫做藝術家的畫家的偉大處，畫匠是做不到的。畫匠給某人畫像，有時的確使人看了就知道這就是某人，但只是這個人的表面，不是這個真人，雖然有些人也會說它畫得「像」，卻沒有人說這是好的作品。

稍為懂得一點繪畫的人，都可以分別得出畫家及其作品和畫匠及其作品，它們的界線劃分得很清楚；世間有很多人皂白不分，把它們混為一談，畫家是畫匠，畫匠也自然是畫家了，這原因，當然歸結到我們的藝術教育不普及，因而這種情形就到處都是了，不過如果是一個讀過書的人，在學校的時候，他就應該懂得這些了。

第三輯

七 「中國畫」的生平大事

——中國繪畫簡史

池君：

前幾天到城裏去，在一個包括古代繪畫的展覽會裏看了一些古人的真跡，今天回到鄉下，不斷的想起了許多關於國畫的事情，記得前幾回你在信上曾經提起過國畫，當時我沒有和你具體的談過，這回我想應該和你比較詳細的談談了，雖然你不是學國畫的，但對於國畫的常識似乎不能沒有一點。

那末，現在我們就來看看中國繪畫從古時發展到現在的痕跡是怎樣的。

遠在紀元前二千多年，我們的歷史書上稱那時候為傳說時代，也就是三皇五帝的時候，前些時候我和你談過倉頡史皇的象形字，是最初描寫自然的繪畫雛形，同時黃帝的將袍服和屋宇等繪了五彩的圖案花紋，象徵誰貴誰賤，這些都是那時候繪畫的一點痕跡。不過那時的繪畫實在還沒有成爲一種健全的形式，歷史上對於這一部分的記載也少

得可憐，所以我們知道的就不會多了。

緊接着這個時代，是夏商周合稱的三代。夏商的時候，鐘和鼎等器物鑄造很多，這些工藝品上刻了許多字和圖案花紋，字的形狀，實際上就是表達意思的圖畫記號，代表一個字的意義，我國繪畫能有比較完整的裝飾圖案畫正式應用於工藝，這時候是一個開始，到了周代，工藝美術更發達了，繪畫成爲一種單獨的形式存在，王室甚至設立繪畫機構，設官主持，作有計劃的繪製圖畫，譬如旂和旒等一類的旗幟上畫龍、龜、鳥隼和日月的形狀，在宮庭的正中大門畫一個大老虎，在殿堂的四週門上畫功臣名將的相貌，這些繪畫的作用是表示正氣，示威，勸善戒惡，每一幅畫的出現都有一個原因和目的，並不是無中生有的。

秦朝，正如你讀歷史課所知道的那樣，秦始皇併吞六國以後，實行法治，摧殘文化，在短短的期間內就覆亡了，除了阿房宮上一些雄偉的裝飾畫外，就簡直一無所有了，後來這僅有的宮殿也爲項羽的一把火所焚毀，我們只能在一些文章上彷彿還看到那一座阿房宮裝飾得如何富麗堂皇罷了。

秦朝亡了以後，跟着興起的是漢朝，這時候最重要的事情，是隨着佛教而來的佛

畫。什麼是佛畫呢？回答自然是畫佛祖的像和畫佛典的圖畫，不過首先要明白的還是佛教和它是怎樣來的。

佛教的始祖叫釋迦牟尼，是天竺迦比羅國淨飯王的太子，他看見人類總不能離開生老病死的痛苦，想研究人生的原本，離家出外修道，創立一種新教；他的見解是一切衆生，不問他是怎麼樣的人，只要他能擺脫世間的邪慾和束縛，衆生便平等和得解脫痛苦，希望將來得到幸福，這種新教便是佛教。前漢武帝的時候，開始和西方交通，曾經派一個叫張騫的到印度去，印度的文化因此向我國流入，佛教也自回來的人口口傳出，不過佛教和它的繪畫正式來到我國，已經是到了後漢明帝的時候了。據說有一天明帝做了一個夢：有一個頂有白光，身體高大的金人在殿庭飛舞，醒來之後覺得很奇怪，就問他的臣下，當時有一個叫傅毅的回答他說：「西方有種神叫做佛的，身體有丈六尺高，金黃色，陛下所夢見的一定就是這佛了。」明帝聽了非常高興，當即派了王遵和蔡愔等十八人到印度去研究佛典，結果除了得到四十二卷佛典和一幅畫在白氈上的釋迦像外，還帶了兩位佛徒回來，於是着手譯經和翻製佛像在殿堂上，自不必說了。

最初的佛畫便這樣到我國來，我們也這樣的有了自己的佛畫，然而到底因為那十八

位訪問印度的人帶回的佛畫少得可憐，直接摹仿的地道佛畫也就很少很少，那時候他們只好根據佛典上所說的，和佛徒口中所講的見聞推測畫出來，自然畫法還是大部用我國的畫風，完全摹仿印度畫法的，還是漢代以後的事情。

到了三國的時候，蜀、魏、吳三個國家在中原你爭我奪，戰爭不斷發生，人民在不安寧中過活，他們唯一所希望的是對老百姓謀福利正義感的英雄，來解救他們的痛苦，所以一遇到這樣的人，民間就請畫師給他們畫像，陳列在祠堂和廟宇一類的地方，供人觀覽。其時因為戰爭蔓延，知識份子和王室裏的文人都非常苦悶，他們逃避這種痛苦的辦法只有逃入山林中吟詩作畫消遣這一條路了。這時候我國和印度來往的佛徒漸漸多了起來，佛畫大量輸入，佛寺也到處都有，不用說寺裏所繪的都是佛畫了。

當時畫家不甚多，以畫佛像著名的有曹不興，諸葛亮也畫有「賜南夷」等圖，晉代人說它曲盡情致。

東西晉的社會情形也非常惡劣，內亂外患使文人趨於清談，思想頹廢，三國留傳下來的佛畫到這時更盛行，它的最大特徵，就是佛教文化和中國文化在這時候合流了。

西晉最有名的畫家是衛協，他是曹不興的學生，畫法很進步，是我國畫家當中最初

主張寫畫要「形似」的，所謂形似，我們在今日來說就是和「寫實」差不多。

東晉出了一個我國歷史上的大畫家顧愷之，他是衛協的弟子，以畫人物最出名，中國的佛畫經過幾個朝代的發展，到了顧愷之的筆下，纔算把它完成爲一種純粹宗教藝術的形式。他的作品我們現在連不可靠的摹本也不可多見，唯一留傳在人間的眞跡是他的「女史箴圖」，現在藏在倫敦博物館裏。關於顧愷之，現在還流行一個故事：他畫人物畫，衣服四肢面部全畫好了，往往是不畫眼睛的，這樣一擱下就是幾年，後來終於有一天他把眼睛點上了，那幅畫裏的人物就特別生動，好像這一點，立刻賦與那人物以生命似的。這故事沒有人決定它是否可靠，不過既然有這樣的傳說，我們也不妨聽聽就是了。

這時候山水畫開始萌芽，是可以看得出來的，有人說這時山水畫已經完全脫離人物畫而獨立，也許說得過早一點，因爲這時候我們還不相信有純粹的風景出現，如果有的只是一些半風景而已。譬如顧愷之有名的雲臺山，有人說它是山水畫，其實還是一幅佛畫，不過他把大自然的景色擴大和人物配合在一起，正如七百年前西洋最初的風景畫也是以聖經裏的人物爲中心而襯托以大部分自然景物一樣，同是由人物畫進步到風景畫的

一個轉機，純粹山水畫的出現還是以後的事。

到了南北朝，繪畫藝術大大地進步了。南朝，畫家雖則仍為宗教所羈絆，但已掙脫王室鈞利用，趨向尋求藝術本身的美而繪畫，和畫理的建立。宋的王微，是我國繪畫界最初提倡寫生論的畫家，他曾浪遊天下名山大川，所到的地方都用手卷描下一些風景略圖，準備隨時引用到畫幅上去。他的主張是將大自然的神韻加入自己的感情，一幅畫，不是為了實用，而是為表現一個人的心靈而繪畫，他這見解，已經把後世寫意的文人畫風打開一條路了。

齊出現了畫家謝赫，他的「古畫品錄」裏的六法，在很久年代以前就確定了一種畫理，一直留傳到後世。六法這名稱相信你有時也聽見過，它是包括這六項創作方法的：

- 一 氣韻生動
- 二 骨法用筆
- 三 應物象形
- 四 隨類賦彩
- 五 經營位置

六 傳移摹寫

氣韻生動是指一幅畫的神韻，畫家在紙上畫畫的時候，同時也是抒發他心靈中的氣概，生出一種有個性的韻致，這似乎是一種很奧妙的境界，說不出來。一個人的心胸中如果沒有這些先天的氣質，也就做不到這一步工夫，所以古人說這是天所賦予人的，決不是矯揉造作可以裝成有氣韻的樣子。骨法用筆是指線條，凡是繪畫都以線條為主，我國的繪畫雖然也有「沒骨畫法」這畫派，但大部分都是骨法的；和線條相關的一種畫法叫做皴，舉凡樹石鳥獸，都各有各的皴法，否則就沒有筆的神妙變化了。應物象形是寫生，也就是忠實於對象，描寫它原來面貌的意思。隨類賦彩是根據物體的本來色彩渲染。經營位置是決定一個畫面上各種物體的位置，也就是我們現在所叫的構圖。傳移摹寫是對於某一件物體的摹寫，隨時留心，觀察山水人物，看過之後，憑記憶也可以把它複寫出來。

後來，更多的印度僧徒來我國傳教，有名的摩羅菩提和迦佛陀二僧帶來的不光只是佛教，而且把多量的印度佛畫也帶來了，我國的畫家纔看到佛畫的全副面目。這些佛畫的畫法叫做暈染法，人和物體都有陰影，看下去有立體的感覺，當時首先接受這種畫

法的是張僧繇，在國畫上兼用暈染法，成立一種前所未有的形式。

這時候的梁元帝本身就是一個畫家，他的「山水松石格」是一篇很好的繪畫理論，他的立論原理與西洋畫的色彩學和透視學很接近。由於印度佛畫的影響，壁畫的創作很多，寺院裏固然不少，就是宮殿和富貴人家的宅第也畫了許多，這種風氣在南北朝時甚為熱烈，畫家以能畫佛畫為光榮。可惜自晉懷帝以來，中經五胡的變亂，兵戈紛擾，人民以全部精力從事武藝以應付當時動亂的環境，竟把文藝繪畫輕視了，除了耕佛教勢力支持的佛畫以外，就沒有什麼特殊的收穫了。

其後，經過隋的統一，就到了中國歷史上文化最燦爛的唐朝，在我國繪畫史上，唐朝所占的地位極其重要，國畫發展到了唐朝纔成功了它完全的繪畫形式。不曉得你聽過南北朝這名稱沒有，這歷來為中國山水畫底主流的兩大派別就是自唐朝產生的。

唐朝自玄宗即位以後，安定天下，國家的勢力異常雄厚，所以人民有注意藝術的心情，玄宗又能鼓勵當時的知識份子從事文化藝術，同時因為對外交通發達，回教、拜火教、景教等都在這時輸入，外來思想融化了自己固有的精神，繪畫就在這種情形之下，很自由地向各方面發展。

大概在初唐的時候，繪畫是側重政治說教的，最風行的是佛畫和人物畫，太宗玄宗命人畫了二次十八學士圖，在凌煙閣上繪功臣像也有四次之多，這無非是幫助王室施政，尊敬國家功臣的一種手段罷了。壁畫是歷來最多的，這方面最出色的是畫聖吳道子，這個具有偉大的創作能力雄渾氣魄的天才作家也許你偶然也聽見過，他光是東都天宮寺牆壁上畫的畫就有三百多面，數量真太驚人了。曾經有一個故事是這樣的：有一回唐玄宗叫吳道子和當時的李思訓在大同殿裏畫四川嘉陵江的風景，吳道子把嘉陵江連續三百里的山水一天功夫就畫好了，李思訓卻一共費了幾個月纔成功；「李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙！」這是事後玄宗在讚歎之餘所說的。以一天的時間完成一幅構圖複雜的創作，我們就可以知道他的魄力有多大了。

關於吳道子還有一個故事：相傳他在景雲寺裏畫地獄變相圖，寫在人間作惡的人到了陰間受苦的情形，使人看了毛骨悚然，當時西安一些屠夫與平日無惡不作的人看了大為恐慌，以為將來必得惡報，於是紛紛改行，從事正業。這故事自然有可信之處，我們相信的不是地獄的嚴刑，而是這幅地獄變相圖描寫的情形所發生的警惕作用可能影響於人這一點。

到了中唐，山水畫代替了盛極一時的佛畫的地位而趨向文學趣味。這時候山水畫已經完全脫離人物而獨立了，主要的畫家是李思訓，他的山水畫非常細密堂皇，色彩濃厚，多用青綠金黃色，叫青綠山水，也叫金碧山水。一般人說他是北宗的始祖，其實他的畫風是接受了印度佛畫的影響和張僧繇的暗示而來的，所以近來的人對於這北宗的始祖表示懷疑，這裏我們可以這樣說，雖然第一個打開北宗這條路的不是李思訓，但北宗是由他發揚光大，由他完成為一個派系卻是不能否認的了。

其後唐朝的國勢漸漸衰落了，士大夫沈迷於出世思想的佛家，文人畫家逃避紛亂的時世而隱居清談，在這種景況之下，富麗豪華的風景便必然變為清淡樸素，風行水墨山水，在平淡中追求詩的意境，脫離宗教王室而走入純粹的文學趣味，於是文人畫大為盛行了。

這一派號稱南宗，代表畫家是後人稱為南宗始祖的王維。王維又叫做王摩詰，他把秀麗的風景在自己的內心美化了，神韻之高，不是每個人都可以學得到的，看它畫中的景物，情趣，墨的濃淡和筆的變化，好像入了仙境似的，無怪乎文學家蘇軾稱讚他的詩中有畫，畫中有詩了。

及到晚唐，邊境爲敵人所侵，老百姓流離失所，局勢完全改變了，繪畫只剩下一些花鳥走獸了。

唐代繪畫的餘波留傳到混亂的五代，有兩個出色的畫家——荆浩和關同，他們都以畫風景見稱，荆浩常常說自己是採取了吳道子的筆和王維的墨而自成一家，關同的山水取材純粹是南宗的味道，秋天的山配一座無人煙的林子，一條小溪，一隻孤舟，幾間草房，這些都是常常出現在他底作品上的境界。

經過一度衰落之後到了宋朝，宋太宗是一個愛好文藝的人，重文輕武，學術自由發展，鼓勵畫家作畫，最顯著的就是設立畫院，畫院又叫翰林畫院，把所有的畫家集中到畫院裏來，按照畫家才能的高下分授侍詔、祇候、藝學、畫學正、學生等官職，畫風的蓬勃，後人譽爲中國的文藝復興時代。

山水畫家最出色的是李成，最初他是拜關同爲師的，後來參加自己的作風，經過變化，自己成立一家。他的山水畫的特點是遵守科學透視法，畫面上的亭閣和山水樹石的遠近距離都很合理，這是很難得的。人物畫繪製的宗旨以玩賞爲主，不再如南北朝唐朝那樣爲了尊崇時人而繪人像了。正因爲是重玩賞，於是把色彩變爲淡素，注重筆的變

化，產生了一種所謂白描畫。白描，我們今日就是說素描，那時的白描畫家獨一無二是李公麟，他專畫人物和馬，沒有色彩和白粉，只有柔美的線條，有時也加幾筆淡墨，畫面樸素秀美，線的變化無窮，完全脫離了吳道子人物畫的作風而自成一派，這一步工夫是很珍貴的。

作畫的寫生方法發展到宋朝到了最高點，宋朝以後，畫家除了極少數寫生論者外，不是臨摹古人作品，輕視創作，就是提倡寫意，不管形似與否，譬如緊接着宋朝的元代，繪畫界中分成復古和文人畫兩派，復古派只顧臨摹唐宋大家的作品，自己沒有主見，自然也沒有什麼創作可言了。文人畫派就是寫意派，最有名的是倪雲林，他的畫有一種很高的氣韻，最爲後人所讚美，他自己說畫畫是聊以自娛，並沒有其他作用，他曾經把自己的一幅墨竹對人說：「你瞧，我的竹子，你把它看作蘆葦也沒有關係！」他作畫不求形似的程度可想而知了。

和倪雲林的作風相反，在元朝有黃公望一家，他主張寫生，住在什麼地方就寫什麼地方的風物，他出外旅行也準備好紙筆，看見有自己心愛的風景就把它描記下來，留待創作的時候參考。

和元朝繪畫的情形相似，是明朝的繪畫，在那時候的一千餘個畫家當中，專臨摹唐宋畫家的占大多數，其中能了解創作的可貴和獨創風格的，是占極少數的寫景派和創作派。文人畫在明朝發展到了頂點，它的勢力幾乎雄霸當時的藝壇，這派系的中心是吳派，他們的作風追隨着王維，文徵明就是一個代表畫家，其他還有浙派，戴進、吳偉和藍瑛等是這一派的大家，他們的好處是潛心研究黃公望的作品，不至於死板的去摹仿前人。

明朝文人畫的另一派，是明朝遺民一羣出衆的畫家，這一派是怎樣來的呢？原來清初的時候，明朝剛亡了國，一些有愛國思想的文人、畫家和王室遺族感到祖國淪亡的恥辱，他們又是貞節不屈的人，那裏肯和清朝合作呢，所以他們都託跡山林，滿肚牢騷，抑鬱的時候，只有隨便吟幾首詩，畫幾筆畫，他們的畫落筆豪放，氣魄雄渾，雖然這種做法是消極的，卻把行爲磊落的美名留傳千古。這一羣遺民的代表畫家是江西一個叫朱奎的和尙，自號八大山人，他作畫的簽名把八大二字連在一起，山人二字又連在一起，二字看起來似乎哭笑不得，這就可見他當時的處境和苦心了。他最精畫竹石山水，筆墨很放縱，筆畫簡略，筆和墨之間蘊藏着無限詩趣和一種不可摹仿的神韻。其他如石

溪、查士標、道濟等都各有各的作風。

臨摹的風氣到了清朝，繪畫似乎走到末運，乾隆以後，外患內亂，繪畫在這混亂中也沒有什麼特殊的收穫，而且這時候海禁大開，西洋畫已隨着商人和傳教士們大量輸入我國國境了。

以上是我國繪畫發展的一個大概情形，自然，在一封短短的信上是很難說得詳盡的，如果你能在這裏得到一個輪廓，我的願望就算達到了。

八 字寫得好，畫畫得妙

——中國繪畫的特點

池君：

前回和你談過我國繪畫發展的簡單過程，這一回我想和你談談我國古代繪畫的特點了。我國古代的繪畫和西洋畫不同，和發展到現在的國畫也有些不同，所以我們就不能不明白從前國畫的特徵是怎樣的。

根據前一封信上所說的來看，我國正式成立一種獨立形式的繪畫，最初是由佛畫、人物畫開始，後來風景脫離了人物單獨描寫自然而成立了山水畫，最後纔產生花鳥。在這一個程序上，我們不難看到兩種情形：在人物畫昌盛的時代，畫家作畫完全為宗教思想和王室政教所控制，自從佛教傳入我國以後，立刻使畫家的題材改變，技巧也受印度佛畫的影響，它支配了畫家的思想和他們的作品，並藉他們的畫擴大佛教思想深入民間，這樣一直到了唐代以後纔漸漸衰落。把繪畫作為施政的輔助，原是當時王室非常聰

明的辦法，這種事實在我國古代是到處都可以找得到的，那些在廟宇宮殿所繪的忠臣、孝子、學士、奸臣的造像，大多數是當朝帝王授意畫家們畫的，這些畫公開給人看，用意是要感動人，勸善，懲惡，尊重聖賢，如果這些目的能夠達到，顯然對於當時王室的政教是有幫助的。

還有一種情形，山水畫獨立存在的時候，像仙境一般的山水畫和很多個朝代畫家的心情正相吻合，因為那時候的時勢紛亂，畫家為某種政教所羈絆，所苦惱，為掙脫這種煩擾，只有逃避它。逃避的方法不外乎把心情寄託在山川園林之間，畫可能使自己的思想行動和社會離得遠些，山水畫加速的蓬勃起來，這也是一部分原因，至於後來到了花鳥和文人畫時代，畫家們的想法和一舉一動簡直已沒有一點塵世的氣味，優遊自在得個個像仙子了。

從前小的時候看一些印刷出來的山水畫，正如你所看見過的山水畫一樣，都是崇山峻嶺，骨石嶙峋，景色很是奇觀，城市人看了，會發生這不是人間真正景色的感覺，當時我住在南方的一個大城市，所能見到的無非是平原中的幾座小丘，上面這感覺自然也是有的。後來跑的地方多了，果然看到這些奇形怪狀的山水，正如小時候所懷疑的那些

山水畫一模一樣，於是我纔悟到古人作山水畫並不是憑空想出來，而是和我們現在對着一座山一條河流一樣寫生出來的。

古時候的畫家注重寫生，宋朝以前最爲盛行，南北朝的時候，圖畫裏的人物風景已開始講究把大的真人真景縮小幾千倍畫在紙面上時合理的比例距離，照實物原來的形狀和色彩忠實地寫出來，這是遠近法和寫實最初的應用。謝赫的「六法」和梁元帝的「山水松石格」，前回也約略提過，他們的主張和近代的科學方法的寫實相彷彿，張僧繇在國畫上參加暈染法，使當時的國畫開闢了一個新的面目，這也可以說是接受了西洋的科學方法而來的。到了五代的時侯，山水畫家荆浩竟有「坐看五，立量七」的畫理發明，和現在我們所知道的解剖學沒有什麼分別，原來人的身段一共可分爲七段，所以荆浩說站的人以七分來量度，骨盤到膝蓋之間是二段，人坐下來的時候自然是只見五段了。山水方面他也說過幾句中肯的話，他說：一幅畫雖然畫得巧妙，但不要脫離了它本來的面目，一間房子和一株樹雖然畫得古拙趣味，但還要注意到表現它的質量。這幾句話不是和今日繪畫質和形的寫實相吻合嗎？

古代畫家在畫法和畫理上有許多寶貴的發現，唐朝和宋朝的畫家們遵守着這些法理

創作，在我國畫史上永遠放着光彩；然而元朝以後呢，主張法理的寫生論者不是沒有，可是沒有主張不求形似和臨摹前人作品的畫家來得多，寫生論者孤立了，以後的繪畫藝術自然就漸漸衰落了。

看古代繪畫，有一個特殊的地方相信你也會注意到，凡是山水，都是鳥瞰式的占多數，好像你去遊覽一個名山時登高遠望，對面是層層的山景，下面是樓閣山林一樣，因為你置身在高的地方，所以遠的和低的地方都可以一眼望見。古人作畫為什麼都是這樣的呢？我想有兩個原因：中國畫在畫法構圖和取材上和西洋畫都不同，西洋畫風景可以取大自然的某一小部分，畫面的前半部可以讓一二間大房子的牆壁占去，然後添上一塊草地，兩株樹，其他就是青天和白雲了，它們所以取這樣簡單的構圖，是因為畫家可以運用油彩或水彩的筆和色的變化來滿足他的創作慾，一個油畫家畫天上的雲可以畫好多天，可以塗很厚的油彩，這樣慢慢的畫下去，雖然是一片天空那麼簡單也可以滿足自己；如果中國畫也畫這樣的構圖，幾筆幾塊墨就完了，國畫的紙和色、墨、筆的性質又不能容許他像西洋畫那樣把一朵雲畫上幾天，這樣的構圖自然不能滿足他們，於是他們運用豐富的想像方向四面八方發展，畫面畫滿山水樹木，亭臺樓閣，複雜得很，像有千

里眼似的，看過山，看穿樹，一重一重的山和水出現了。

還有一個原因，是由於生活習慣所使然，那時的文人畫家，多數隱居在高山寒林之間，朝晚在山野徘徊，看樹石花草，聽山洪瀑布，望雲雨變幻，有時也席地而坐，吃酒下棋，畫畫吟詩，當他們低頭下去看看，只見一片煙霧，樹頂和樓閣屋背，向前看去，景物都在遠方和腳下，看得很遠，也可以看到最低，他們吟起詩來是這些景色，畫起畫來自然也離不開這些了。

在技巧上，我國繪畫最大的特點是什麼呢？我想是線和墨。線條是六法上的骨法用筆主要的一部分，凡是繪畫一定有筆觸和線條，這不單國畫如此，西洋畫，建築和雕塑也一樣有線，不過以我國繪畫在這方面發揮得最多，最得人們的讚美。我國的繪畫最初成立為一種繪畫形式的時候，它的技巧純粹是以線來表現的，後來進步到着色，也還離不開線，再後來纔發展到水墨的。原來人物的形狀是以線為主的，大自然的景物也最多骨格，線條非常複雜，表現的時候，自然也離不開線條了。這些線有些優美柔和，有些粗壯蒼勁，在那些溶化水和吸收水的紙上，畫家的每一條線條都含著國畫最講究的韻緻和氣魄，畫家個人的性恪和趣味也完全流露在上面。所以古人畫畫，往往有構思幾十

天，有一天突然心血來潮，拿了紙張過來一口氣把一幅畫畫完，其中的每條線條，都是他全神貫注，自內心把感情像電流一樣通到手腕，在紙上飛也似的走，國畫的奧妙處，就在這些線所包涵的神韻和美，這些線不是很短工夫可以練得到是當然的。同樣含有無限味道的是墨，畫家在紙上一筆下去，在墨色中就見到濃淡、力量和節奏，其中的變化無窮，很多用墨很好的畫家，墨的奧妙處他們是說不出口來的，但卻可以意會得到，好像其中的變化是跟着畫家個人的心境來似的。

和國畫的線與墨密切到差不多像一體的，是寫字，寫字又叫做書法，是我國一門最特殊的藝術。以前已經說過了，我們的文字起初是象形的，一個字無形中就是一幅畫，它經過了三四千年的歷史到了我們今天所見到的方塊字，其實也就是由圖畫變化而來的；不管任何一體的字，它本身的結構、姿態、筆劃和墨等蘊藏着無限的美感，神韻和寫字的人的個性，這在古人是很重視的，那時候的讀書人都很下苦工練字，畫家不用說是最懂得字和畫二者相同的妙處的，雖然每一個書法藝術家不一定畫得好畫或會畫畫，但每一個畫家都差不多是寫得一手好字的，最低限度他們能懂得字的美，同時把它運用到畫上來。你們從前在小學的時候是有習字課的，那只是練習基礎，字有什麼變化和趣

味，和國畫有這樣親密的關係，恐怕你那時連想也不會想到吧，那麼你現在知道也還不算遲的。

前些時候我叫你畫的那幅車站風景收到了，原來早在我叫你畫之前你就畫了，但不寫生，而是記憶畫，你每天黃昏到那兒去散步，自然是記得很清楚了。這幅畫比我以前看過的「曲江橋畔」進步了很多，畫的時候你也用了很多線條，如幾間房子和水松樹你都用了深棕色畫了些線，但這線條和上面說過的線條，有點不同，前者差不多純粹是線條，用線條來表現物體的，你的畫原來是着色的，但一件物體只着了光暗的顏色還不足以表現那物體的質地和輪廓的時候，於是你輕輕地鉤上幾條線，結果那幾間房子和水松樹就明顯得多了。兩種畫的性質不同，同是線，就有兩種味道，但藉線來表現物體的形和質這一點則是一樣的，不過有純粹是線的或以線來作輔助兩種情形罷了。

九 孔老夫子坐飛機

——今日的中國畫

池君：

現在的中國畫，相信你已經看得不少了吧，在一些展覽會和圖畫雜誌上，你看到他們畫的山水和山水中附帶的人物，比方在你客廳裏掛的那幅中堂山水，它和古人畫的那些山石松杉亭臺樓閣是一個樣子的，甚至人物也是穿了道袍，拿着拐杖，那幅畫的作者我不曉得是誰，但他一定是現代的人，就是民國以後的人，說不定還是一個相當出名的畫家。

假定你今天去看了一個標明義賣的書畫展覽會回來，字不必去管，我們光來談畫。你看到一幅山水，幾座只有山骨的山，畫的前面是一個突出在水中的小岸，岸上一間涼亭，幾株沒有葉子的樹，江上一葉小舟，一個頭髮梳髻穿道袍的人若無其事的坐在那兒釣魚，標題是「寒江獨釣圖」，定價三千元，你又看了一幅寫幾座高大的山，一條綠水

包圍着，有人說這是嘉陵江的風景，但是山腰的小路上有幾個穿道袍的人坐在一塊石頭上下棋，「這就奇怪了」，當時你會這樣想過，對嗎？

你看了這些畫，一定在肚子裏懷疑，首先，你以為這些也是古人的作品。因為他們都穿古裝，樹木樓閣的形狀也只有古畫上找得到，你這猜度很對，沒有人敢怪你，但你又看見畫上寫着這樣的字：辛巳孟夏作於聽雨樓，辛巳孟夏就是民國三十年的四月，明白是現代人寫的，你的懷疑不是更深了嗎？其次，你又感覺到那些涼亭屋宇畫得前小後寬，你的圖畫雖然畫得不怎麼了不起，但總可以看出它是憑空畫出來的，不寫生，也不合透視的原理；最後，你更加不懂了，現在的人有這樣的環境，在寂寞的山水之間垂釣爲樂，像和人世隔絕的嗎？你自然是不大相信的，到後來別人對你說那幅是嘉陵江的風景，你不能不相信，因為你沒有到過四川的嘉陵江來看過，但又給半山那幾個穿道袍的人減少了你相信的程度。

原來現在的人畫畫很多都不講究寫生透視的，雖然科學方法在所有的繪畫中必得應用，但他們都不管這些，他們死抱着古人文人畫的遺風不放，爲了風雅，不惜把自己和現實世界隔開，逃避了世間的「俗物」，自以爲清高，於是乎追尋這些畫中的「仙境」

去了。

一句話，這是不對的。你只要明白，無論什麼樣的藝術，都要表現圍繞着作者的生活，表現他所處的那個時代的一切這句話就夠了。

現在你畫的畫，沒有道袍束腰梳髻的古人，沒有涼亭，原因是你到處找也沒有這些東西，要你畫也無從畫起。媽媽的旗袍，爸爸的西服，戰士的軍衣，槍和礮，汽車飛機，這些東西你都看過，占了你生活的大部分材料，所以在你的圖畫上都有這些，叫穿古裝的孔夫子坐在飛機或汽車上你看像什麼？這是不可能的，如果你早在幾千年前出世，就自然會畫道袍束腰梳髻的古裝人物了。又譬如吳道子的時候沒有西裝和飛機，所以他的畫就沒有西裝和飛機，假如他生在民國，不但在他的畫上有穿西裝的人和天空有飛機飛翔，說不定他也會把抗戰英雄代替了佛畫，把地獄變改爲諷刺社會上的形形色色呢。

我們追蹤古人的作風，原是要學他們的好處，學他們的創作精神，我們現在的畫家偏偏不遵守這些合理的原則，結果呢，風雅得不到，卻把古人的屍骸抱住死不肯放。

古代山水畫的風景是寫生的，所以是真景，那些真景經過長期的風化到了現在，是

不是完全變了另一副面目呢？自然有，不過天然的景物變化並不大，比方如山崖之類是差不多的，人工的卻變得大了，這些山上蓋了一些和從前不同的房子，山腳下和江邊建築了一些工廠等現代的東西，因此，你看那幅現代人畫而像古代山水似的嘉陵江有可能是真景，問題是陪襯這大自然的建築物、人物和一切經過人的手造出來的東西是不是屬於現在的，在這幅山水裏襯托出來的人的生活是不是現實的。現在的嘉陵江沿岸沒有穿古裝下棋的隱士，卻有生產的工人和繙夫，沒有涼亭杉樹，卻到處都是工廠的煙囪，沒有在靜靜的流水上垂釣的閒情逸緻，卻有在水上運輸的緊張生活和來來去去的汽船，為什麼這些不可入畫偏要把古人的屍體拖回到現在的風景上呢？難道繙夫、汽船都是俗物，一到國畫上就不雅了嗎？

其實世間所有的東西並無雅俗之分，文人畫家們把人間的事物劃分為雅俗，原是他們故意弄出來的一套魔術，他們過的是在山水之間吟詩作畫喝酒垂釣的生活，因而也以爲只有這些纔算風雅，稍爲有一點煙火味的都視爲俗物，不可入畫，今日的國畫家自然也有這種偏見的；其實人世間的事物怎樣纔叫俗是說不出來的，把小販、繙夫、汽船、飛機搬到畫面上不見得就馬上變俗了吧？在作畫之前對它們早就有了雅俗的成見，自己

認為俗氣的永遠不去寫它，古人畫過的自己纔畫，把別人的風雅當作自己的風雅，這未免太守舊了。

我們在前面早就說過，繪畫本身的發展要取得內容和形式的均衡，譬如現在的國畫，如果它畫畫的方法還是一點也沒有改良，硬要在他的畫面上堆上洋房汽車等現代的東西，結果也還是不能樂觀的。因為取材進步了，畫法還是過去那一套，內容和形式不是失去了均衡嗎？因此我們便要接受古人的創作精神和好的遺訓——如寫生等等，保存了線墨和構圖等基本的優點，然後再參照現在西洋的科學方法——如透視、解剖和色彩原理等等，如果他去寫洋房汽車，一定能在畫面給我們一個非常和諧的印象，同時也一定給予這洋房汽車以神韻和生命，正如他們畫別的不是現代的東西一樣。

現在的中國畫另外有一個派系，注重寫生和透視，並參加西洋畫的色彩和明暗調子，叫折衷派，在現代國畫中是比較進步的。在他們的畫裏雖然已經有了洋房汽車和現代人的服裝，但還沒有深刻地描現代人的實生活，隱士式的生活題材還可以在進步的畫法上找尋得到，於是有了內容和形式不均衡的現象，為什麼不徹底一些呢？這是我們對於折衷派畫家的要求。

你現在畫那些是西洋畫，如果你以後還繼續學下去，我相信你也是學習西洋畫的，但是一個學習西洋畫的不但要對中國固有繪畫了解，而且還要接受它的好處，運用到西洋畫裏來，發揚光大。這封和前兩回所談的是關於中國畫一點最基本的常識，也就是幫助你對它了解的一點材料，以後我還要趁着這個空閒的夏季和你談一點關於西洋畫的事情，你一定滿意我安排了這樣的一個程序吧？

第
四
輯

十 科學家·美少年·大石匠

——文藝復興期的二個畫家

池君：

半個月來沒有下過一滴雨，鄉下種田的人都很焦急，此刻正當傍晚，街坊的居民在舞龍求雨，一片吵鬧聲占了這小村鎮，我卻在這時候寫這封信和你談談西洋繪畫的史話，想起來是一樁很不調和的事，然而不管怎樣我是這樣談下去了，好讓我日後把這一回事永遠留在記憶裏，作為我作客這個鄉下的一點紀念。

一般人談起西洋繪畫歷史最燦爛的時期，都異口同聲的提出了文藝復興期，那是距離現在五百多年前的十五、六世紀之間，地點是在意大利的繪畫聖地佛羅稜斯。在這以前，因為專橫的教會權力很大，它能支配一切，繪畫和其他學術亦為教會把持着，思想和言論都不得自由，以前希臘和羅馬的文化藝術差不多完全絕跡；到了十五世紀經過十字軍東征以後，思想家企圖恢復希臘時代的自由解放精神，同時當時的社會經濟和自然

科學已有了很大的進步，人們發現了一個更有意義更廣大的世界在吸引着他們，畫家便在這樣的情形之下，盡量發揮屬於自己的而富有生命力的藝術，文藝復興運動便這樣的產生了。

人們談起文藝復興期，都不約而同的舉出這個時候的三個代表畫家：文西、拉斐爾和彌蓋朗琪羅，他們一生的勞績雖然不能完全代表文藝復興期的繪畫，但我們至少可以說他們是那時期的一個縮影，從他們的身上，可以看到那時候的一般情況，是毫無疑問的。

那末，現在我們就來簡單的看看他們的一生是怎樣的。

十五世紀中葉，意大利正處在一個很混亂的時代，預里優斯二世、亞歷山大二世、波爾加，這些暴君們把意大利分據着，諸侯互爭雄長，全國陷入極度的不安中，這時候投身於這混亂時代的第一個畫聖是文西。

文西——他的全名是利奧那·達·文西，一四五二年生於佛羅稜斯附近的文西城，是一個鄉村婦女的私生子。他繪畫的天份很高，小孩子的時候就喜愛素描，鄰里的人看見他隨便塗抹出來的素描畫沒有不表示驚異的。十四歲那年，當地一個最有名的畫室主

人威路機珂偶然看見他的作品，喜歡得了不得，馬上就答應收留他為弟子；從此他在威路機珂的畫室裏不斷地學習，由於他過人的毅力和天賦與他的天才，加以威路機珂的從旁指導，很快就成功一個出色的畫家了。

文西的一生留給後世的除了在文藝復興期占着一個重要地位的藝術作品以外，同時他還有很多科學上的發現。自青年時代起，他不斷地研究自然科學，他觀察自然，研究光、解剖學、數學，他是滑翔飛行原理最先發現者，他自己承認是一個軍火發明者，一個懂得礮和礮戰圍攻的工程師，一個二輪馬車和活動橋梁的建造者，宮殿寺院的建築者和運河的設計者。文西的豐富想像力光只表現自然美和聖書裏的故事不能夠滿足他，他要向理智的自然科學發掘，來增加他描寫自然時的了解程度，所以他很多科學研究都和繪畫有關，而且也把它們一一應用到繪畫上去。

在文西的許多作品中，最有名的一幅叫「最後的晚餐」，這關於耶穌的一個故事，的畫名你聽過恐怕不祇一次了吧，歷史上畫過同樣題材的畫家正不知多少，文西這一幅是公認為最好的，文西四十二歲那年，他受聖母院的委託，在米拉洛寺食堂的牆壁上開始畫這幅畫。

「最後的晚餐」描寫的是什麼呢？在這兒我可以簡略的告訴你：在一間長方形的房間裏，正面有三個窗子，當中一張方形的餐桌，正中坐着的是耶穌，兩邊是他的十二位使徒。耶穌的面孔很莊嚴，黃昏最後一度斜陽透過窗子投射在耶穌的周圍，反照出神聖的光彩，他在說：「你們將有人出賣我。」使徒們交頭接耳，現出了疑惑和恐懼的表情，猶大——出賣耶穌的使徒，始終陷在發抖和恐慌的表情中。

這幅畫他畫了三年便完成了，但是他從開始構思這幅畫到畫成功止，一共費了二十個年頭，在這二十年悠長的歲月當中，他時常想着這幅畫的構圖，寫了很多耶穌的素描像，爲了畫猶大的頭，他找尋了幾年，試作了無數速寫，他研究每個使徒的身材、性格、容貌和生活習慣，把這些人細細玩味了很久，畫了許多草稿，纔正式開始製作，由此我們知道一幅偉大的作品不是一下子就可以產生出來，而是要下過一番苦工的。

他的肖像畫「莫那·麗莎」也是一幅世界有名的傑作，畫的是一個含蓄着微笑的婦人半身像，他費了四年工夫把它畫好。據說他在製作的時候，爲了使被畫的婦人臉上浮起甜蜜的微笑，於是用音樂和其他娛樂陪伴着她，使她的心情愉快，文西就把這種最奧妙的微笑畫在他的畫布上。這幅肖像世人認爲達到人類智慧最高境界的作品，因爲它表

現了人性最奧秘最不可捉摸的感情，「她的愉快的微笑，與其說是人類的，不如說是神的。」這是「莫那·麗莎」產生後六十年，一個叫華沙利的批評家說的。

畢生艱苦奮鬥的文西，照理，他留給我們的作品一定很多，事實恰恰相反，他的作品和別的畫家比起來是太少了，然而像他一生那樣努力於工作的卻沒有別的畫家可以和他相比，這原因一方面是因為他創作嚴謹，一方面是他同時致力於科學的研究和把科學使用到繪畫上，他這種企圖當然是一種新的創見，一種使人敬佩的苦心。就在不斷的研究、發現和創作上用去了他的全部精力，到了晚年的時候他的體力已經非常衰弱了，這種為藝術開關新的道路的精神，我們認為是很偉大的。

文藝復興時代的驕子，少年貌美的拉菲爾，一四八三年生於烏爾彼奴。他的父親原是個畫家，又生在貴族，常常有四五十個侍者圍繞着他，過着優遊自在的生活，他的繪畫才能自小就在充滿濃厚的藝術空氣中養成。二十八歲那一年，羅馬教皇朱里斯二世請他製作繪畫，他答應了教皇的聘請，從這時候起，青年拉菲爾有名的作品便開始陸續產生了。

拉菲爾差不多完全把題材接觸到宗教，尤以聖母畫像最多，在繪畫歷史上，像他這

樣出色的聖母畫像家是再找不到第二個了。在他的聖母畫像上充滿了人類的莊嚴、美麗、柔和、崇高，「聖女瑪利亞」、「瑪當娜與魚」、「BOCA的聖母」……等都是這方面的不朽之作。

一五二〇年，拉菲爾死於羅馬，雖然他只有三十七年壽命，但在他從事繪畫的短短期間是非常寶貴的，他的作品差不多都保存在今日世界各國的大畫院博物院裏和無數的摹本中，這些作品，正是一個天才者的一生的說明，在歷史上永遠光輝永遠留給後來的人去瞻仰。

最後，我還要和你談談那一個有驚人的創作魄力的世界大天才畫家，雕刻家，詩人彌蓋朗琪羅。

一四七五年的初春，彌蓋朗琪羅生在佛羅稜斯附近的加伯萊滋城，小時候他就對繪畫發生無限興趣，時常畫些速寫素描，他家裏雖然很不滿意他將來從事美術，但是一個人的天才和興趣是很難改變的，後來只好送他到當地一個畫室去學習了。他專心研究寺院裏的古代雕刻和馬沙爵的壁畫，在聖比路德寺院裏以大部分時間去從事解剖死人的屍體，他在這方面研究的結果，便產生了他底繪畫和雕刻的剛強緊張的肌肉表現，後來有

名的雕刻大衛像，就是世人公認爲第一尊解剖學底的偉作。

在繪畫上，彌蓋朗琪羅最偉大的作品是寫於西斯丁禮拜寺和聖比俟路德圓頂天花板的壁畫，歷史上工程最大，表現最大的創作能力的壁畫，要算這幾件作品了。在寺院壁上，他畫了「最後的審判」，布局的緊密和構圖的複雜在過去是很難找得到和它相比的；在天花板上，他取聖經上的故事爲題材，以四年的時間和無窮的心血完成了，可是他的精力卻因此消耗了不少。

彌蓋朗琪羅把一生的精力全獻給了藝術，他工作的魄力往往超過一個人的能力所不能達到的程度，有很多艱苦的事情在別的作家是不敢做的，他卻以最大的氣魄不顧一切的去做了，譬如雕刻用的大理石，彌蓋朗琪羅常以一個大石匠的姿態出現，有一回他要監督開鑿大理石運回佛羅稜斯，他和打石工人在工廠裏一起工作了兩個年頭。又有一回他騎着一匹馬在一片草原上奔馳，他發現了遠處有一座形勢雄偉的大石山，他下決心要在這座大山上開鑿，雕塑一個人像在上面。從這兩件事情看來，我們就可以知道他對工作的雄心多麼大了。

彌蓋朗琪羅的家庭環境並不好，加以有不少人和他敵對，這足以使他心煩意亂，然

而不管怎樣，他忍受了這一切，爲了工作，他沒有工夫吃飯，有時隨便吞幾塊麵包就算，晚上時常不斷工作，疲勞到實在不能支持下去的時候，連鞋子衣服也來不及脫，倒下便睡了，因此，他曾經大病過幾次，把他的健康損壞了。

彌蓋朗琪羅的豐富的創作力一直支持到晚年——八十九歲高齡，當這一個在歷史上永遠放着光輝的巨人死去的時候，還有一件正在製作的作品沒有完成呢。

把這三位大畫家簡單的說一遍原是很不夠的，不知道你看之後能夠得到些什麼，自然，你極其概括地對他們得到一絲一毫印象是可能的，如果說要對他們得到深刻的了解是比較困難了，因爲這不是一封短信可能做到，而且也沒有這個必要，你年紀稍爲大一點，一定會找一些比較專門的和他們的傳記來看，那時作進一步的研究還不晚。

一寫就寫到深夜，鎮裏寂靜無聲，大家都入了睡鄉，不寫了，再談吧。

十一 冷的靜的，熱的動的，實實在在的

——十九世紀的西洋繪畫

池君：

前一封信發出不過三天，現在又緊接着前一回所談過的再談下去，你曉得我的脾氣就是性急，在一個題目之下要說的沒有和你交代清楚，我總想一口氣把它講完，雖然這一個禮拜都沒有收到你的信，無論如何我是這樣急的和你談下去了。

這回和你約略談談的，是十九世紀西洋繪畫三個主要的派別——古典主義、浪漫主義和寫實主義。

我們首先要知道的，古典主義和法國大革命的關係是很密切的，但它的遠因卻比法國大革命還要早。大約是十八世紀中葉的時候，人們對於古代的社會生活並沒有全盤了解，或者甚至是錯誤的，就在這時候，因為一個叫維蘇埃的大火山發生爆發，把埋藏在地面很久的羅馬時代的城市發掘出來，並且把古代的社會生活再現在當時的人眼前，

美術家紛紛往意國去考察，得到了解古代人民生活的許多正確材料，他們受這些古代繪畫和雕刻的影響，追尋古典的形式和題材，把文藝復興時代取自聖經的題材放棄了，古典主義者的先驅維昂便是最初自意大利把這種作風帶回巴黎的。

「到羅馬去！」這是當時的美術創作家和考古家唯一的目標，一羣後來的古典主義作家便集中到羅馬去了。在這時候發生了一個促成古典主義的近因，是法國國內局勢正在動蕩不安，布爾朋王室和貴族的專橫使民衆激起反抗的怒潮，他們心目中所理想和崇拜的是古代的英雄，羅馬時代的共和政治，這種情形，和當時美術家的思想正相吻合，於是法國革命和古典主義便不可分離地發生了，其時是十九世紀的初頭。

在這個混亂時代的法國，舉起共和的羅馬高唱英雄主義的旗幟的作家是大衛，他是一個革命者，以古典主義作為武器而發展了他最大的威力，大衛是上面提起過的維昂的弟子，最初在他的作品上還看不到一點古典主義的痕跡，但後來和他的老師遊了一次羅馬，訪問古代的作品，又受了當時一些畫家雕刻家的影響，再度回到巴黎的時候，作風就完全不同了。

古典主義繪畫的畫面非常龐大，表現一個題材，往往動用極其複雜的素材，使人覺

得它是在對我敘述一件事的經過似的。在它的畫面上，我們又感覺到它太注重形式了，這種形式的美，既不是屬於自然的，也缺少畫家個人的主觀感情，雖然古典主義的畫家說這是從古代藝術中得來的，但我們總覺得它的畫面是又冰又冷的，原因就是它壓制個人的感情，把全部精神集中在它的形式的原故。這些特點，當我們看大衛的作品的時候，便全都看到了。

大衛在三十九歲的時候產生了「服毒的蘇格拉底」，這幅作品給英國的批評家們譽為彌蓋朗琪羅底圓頂天花板以後最偉大的傑作，不過他那時還不十分出名，這原因我們不難知道，大衛在三十九歲以前底作品的題材不能滿足憧憬自由的共和羅馬的民衆，「服毒的蘇格拉底」雖然是一幅偉構，民衆還是不感到什麼興趣，這我們很快就可以得到證明，四十一歲那一年，他畫了一幅取材於羅馬時代的畫，當時的政府禁止這幅畫公開展覽，但民衆卻擁護它，用盡種種方法看到這幅畫纔感到滿足，大衛的名字響了起來，是從這時候開始的。就在這時候，他投身到革命的團體裏來，四十四歲的時候被選為國會議員，後來由於他們的團體失勢而至於入獄。

出獄後，他沒有放棄繪畫工作，有名的「薩毗尼的女人」是這時期的作品，在這幅

畫上有許多裸體的描寫，這在大衛的畫上是第一次看見，他說古代的畫家和詩人往往以裸體表現英雄、神、思想家和戰士，爲了予戰士以美的形態起見，所以把他們裸體，並且把他們配上了甲、劍和靴，總之，他的意思是要忠實地描寫古代的風俗。大衛這番說話，就足以代表古典主義的真精神了。

其後，大衛做了一個得意的宮庭畫家。他非常崇拜拿破崙，五十二歲的時候，他和拿破崙發生了密切的關係，被任爲美術總監，共和主義的大衛遂搖身一變成爲獨裁的拿破崙所御用的讚美者了。這時候他的作品的取材自然也隨之改變，謳歌拿破崙的作品如「越過聖貝爾那爾山的拿破崙」、「拿破崙加冕式」和「軍旗受典式」等都是著名的作品，尤其是那幅加冕式，使他得到最高的榮譽。總之，這時候大衛的畫上已經看不見古代的英雄，代替它的是美化了的英雄拿破崙。

拿破崙終於失敗，六十七歲的大衛不得不逃亡到比利時去度他的晚年。歷史上記載他最後那幾年是經常到戲院去的，在戲院裏定了長期票，差不多每天都得到一次；但是一八二五年十二月二十九日起，他的坐位一連幾天都空着，原來他是在那天死在異鄉的，享年七十七歲。

古典主義的後繼者安格爾，他是一個最注重線條的畫家，也是繼大衛之後把古典主義繪畫藝術完成的人。大衛的弟子格羅，是大衛畫室的承繼人，他們二人的感情很好，很多人說他們不像師生，而像父子。格羅也如大衛一樣爲拿破崙畫了許多畫，以隨軍畫家的資格和拿破崙遠征到意大利，有名的「茄法的黑死病患者」就是寫拿破崙親自慰問患黑死病的士兵的情景，頌揚耶洛戰爭的繪畫競賽也是格羅得到第一名的。

這以後，以畫面冷靜的作風支配了畫壇一個時期的古典主義漸漸衰落了，和它敵對的是浪漫主義，格羅獨力支持和浪漫主義對抗，結果他不但失敗，並且使浪漫主義急速的擡起頭來。

浪漫主義這名稱並不生疏，不知你聽見過沒有？有些人光從字面去解釋它的意義，以爲「浪漫」一定是放浪不羈，隨隨便便，毫不拘束的意思；這種看法是錯了，他們的作品並不如一般人以爲那樣放浪，反之，卻很嚴謹，他們反對古典主義專事追求羅馬的一切，反對繪畫爲帝皇私有，更反對古典主義那些冷靜的畫面，而主張以無限的熱情滲合到畫面和寄與被描寫的東西以最大的感情，主張把藝術從王室的手中交還民衆，總之，他們的見解和古典主義是完全相反的。

那末，浪漫主義是怎樣起來的呢？

上面說過，大衛最後的承繼者格羅和那時的另一畫派（也就是最初的浪漫主義）對抗，後來他的作品竟也違背了古典主義的繩法和精神，反而無意中成了浪漫主義的始祖。事情是這樣的：格羅爲拿破崙作的許多戰爭畫當中，他如同親身感受到一樣的熱情描寫士兵的生活，人民的風俗，和他所用的燦爛的色彩，這些特點在古典主義是找不到的，而是完全屬於後來的浪漫主義所有，同時，英國文學上的浪漫主義思想正在蓬勃，這風氣影響了一羣畫家，於是產生了他們新創的作風：激動的場面，熱烈的色彩，大膽的現實的題材，這種新面目的繪畫很快便風行一時了。

格羅不過是浪漫主義的起點，實際上浪漫主義初期的大畫家是藉里珂。他有名的作品是「美杜利之筏」，它描寫的是一件實事，兵艦美杜利號觸礁沈沒，一部分逃生的船員乘了一隻破爛的木筏在風濤巨浪中求救，這樣漂流了十二天纔被發覺，筏上有些人已經死去或奄奄一息了，這幅畫的布局嚴密，空氣緊張，看畫的人都爲它那種迫人的空氣所衝激似的不能自己了。

據說他作這幅畫的時候，準備工作很是週到，他在醫院裏看病人臨終的一剎那和痛

苦呻吟的情形，把死人的肉體留下來觀察它腐爛的經過，請患黃疸病的朋友做模特兒，並且他還到美杜利號下沈的地方去研究海和天空的變化，單看這些籌備工作，我們就知道他創作是如何認真了。

看慣了古典主義作品的民衆，對於這些有實感而富於生命力的作品，當然是很樂意接受的，而古典主義的作品也在這時候成爲過去了。

浪漫主義的光輝並不完全在藉里珂，而是在他死了以後，他不過是一個最有功勞的開路者罷了。那末把這一派發揚光大的是誰呢？是後來世人稱爲浪漫主義底獅子的特拉克洛亞。他很熱情，又富有想像力，作畫往往取複雜雄偉的場景，以濃厚的色彩滲合了他奔放的感情，像一匹不羈的馬，用猛烈的動作塗在畫布上；一個題材只要把布局色彩構思妥當，在最短期間內他便可以完成，他有名的「希阿的屠殺」就是四天內完成的，這樣熱狂的動作實在是前所未有的奇蹟。

特拉克洛亞有幾幅描寫戰爭的畫是很出名的，如「十字軍入康士但丁堡」、「一八三〇年七月廿八日」等，這兩幅畫的構圖很複雜，色彩濃郁，而且都是描寫歷史上的兩個重要事件。

跟着浪漫主義而來的，是庫爾倍倡導的寫實主義。生長在鄉下的庫爾倍帶着一身田園氣味到巴黎來的時候，一開始就看見荷蘭畫家的作品所描寫的風土生活充滿了鄉下氣味，他很喜愛這些表現日常生活的作品，他倡導的寫實主義可以說是受了它們的影響而發生的，如長幅構圖「阿爾難的下葬」和「石工」都是這方面的代表作。

庫爾倍的寫實主義，和以前的時代的繪畫所不同的地方是對象不同，也就是所描寫的東西不同；它接近自然和在大自然生活的農民，完全客觀地把他們的田園生活描寫出來，所以看去並不浮華，只有樸素，然而正因為過分客觀，畫面的事物只能看到一些忠實於對象的寫照，實在得如同自機械的照相機拍出來那麼呆滯，主觀的感情很難表現出來，浪漫主義那種躍動的氣氛是找尋不到的。

寫實主義開始擡頭的時候大約是一八五五年，那時候巴黎舉行一個萬國博覽會，其中有一部門是繪畫作品展覽會，庫爾倍拿了很多作品去參加，也許是那時的評判員看慣了以前的畫派的作品吧，對他自稱為「活的藝術」的繪畫表示不滿，不但得到惡評，而且差不多全部落選了；庫爾倍自然很氣，這一氣卻把他打出來了，他在博覽會場的傍邊租了一所房子，把自己的作品掛起來開一個個人展覽會，個人展覽在當時的巴黎是不多

見的，而且他這些標明寫實主義的作品所描寫的風土生活在當時也很新鮮，結果我們可以想得到，別的人並不如評判員那麼保守，很多人帶着驚異的眼光來讚賞他的畫，從此以後，現實主義的繪畫便漸漸給人注意了。

不久，現實主義便繼浪漫主義風行法國畫壇，而且還影響到德意志等國家呢。

和庫爾倍同時代還有兩個同是寫實主義的平民畫家，這封信扯得太長，下一回我就得和你談到。

十八

十二 鉛筆製的拿破崙

——諷刺畫家多米埃

池君：

這回我想和你談的是「鉛筆製的拿破崙」多米埃。

緊接着上回所談的，十八世紀末到十九世紀初頭，寫實主義的平民畫家除了庫爾倍，還有米勒和多米埃。

前些時候，好像在第一封信上我提起了你們的美術教室會有一幅「晚禱」或者「拾穗」，後來你曾經有一封信來提及，果然不出我所料，不過你們的美術教師只有一幅「拾穗」而並沒有「晚禱」，那就是米勒作的。那幅「拾穗」看得很熟悉了吧？一片收穫後的稻田，近景是三個農婦俯着身體檢拾遺下的稻穗，遠景是幾輛堆滿禾稻的馬車。米勒以同情農人的感情，比庫爾倍更進一步深入地描寫了他們的種種生活。他的另一幅名作「晚禱」，是寫農夫們在郊外工作的時候聽到教堂晚鐘的聲音而祈禱，看這幅畫，

我們看見勞苦的農人，在工作的時候還以最虔誠的心去信仰上帝，我們的感情像也溶化在裏面，感到一陣溫暖。

米勒雖然和庫爾倍同是寫實主義者，他們畫畫一樣忠實於客觀的東西，但在米勒的畫上，我們更找到了一點庫爾倍所沒有——或很少的，那就是他的宗教色彩非常濃厚，和他對大地的一種愛。米勒的一生可以說是充滿對於大地的愛情，所以在他的畫上沒有宮庭貴族的生活，而只有土地的氣息，和在這些土地上工作着的農人，他以一個宗教家虔誠的同情心來撫愛這些，也描寫了這些。我們不論看他的「牧羊女」，「晚禱」和「拾穗」，都感覺到他是如何親切地同情他畫面上的東西，因為這些東西其實也就是他底生活所經歷過的。

另外一個就是被譽為漫畫的始祖，是漫畫家同時也是純粹畫家的多米埃。

一八〇八年，法國馬賽的一個玻璃工人在一個晚上生了個孩子，這個生在文明的巴黎的幼兒，就是多米埃。他的父親因為職務的關係，常常來往於巴黎和馬賽之間，少年的多米埃便有機會跟着他的父親在萬花筒一樣的藝術之都——巴黎觀光，正如一個從未出門的鄉下小孩子進城一樣，他以奇異的眼光去看一切，他發生了許多奇怪的想頭，有

許多事情在引誘着他，其中最能吸引他的，要算是美術館裏陳列的希臘雕像了。

最初他是在巴黎做學徒的，工餘的時候他常在鬧市徘徊，他親眼看到而且親自體驗到市民們的生活，同時一些矛盾的現象也爲他所注意，這些都成爲他日後諷刺畫的題材。到了後來，他的願望終於達到，他得到一個在美術館裏學習的位置，這種合乎多米埃底胃口的工作，我們是可以想得到他是怎樣努力的了。

一八四八年，法國發生二月革命，這次革命的目的是驅逐專制的路易·斐力王，實行民主政制，多米埃毅然投身到這一回的革命，痛擊斐力王，他這時候以素描、油繪和石板畫，把題材完全接觸到平民生活，三等車廂裏的搭客，河畔的洗衣婦，街頭的婦女，娛樂場和法院等，這些題材是不屑貴族們一看的，他把那些貴族的荒淫和它們對照起來，是一個很有趣味的諷刺，這些諷刺，像一根尖銳的刺一樣刺中了貴族們的要害，於是他們發抖了。

多米埃的諷刺，就是一種力量。

多米埃的本身代表一股力量，這力量是不可思議的，不論它攻到哪裏，都所向無敵，和他站在一起的人最喜歡看他的畫，理由很簡單，就是多米埃了解他們，同情他

們，爲他們說話，代替他們控訴，而那些多米埃的死對頭呢？自然是頂憎惡他了，因爲他們很恐慌，感到多米埃的幾筆畫的攻擊力量竟是那麼不可抗拒，於是「鉛筆製的拿破崙」的稱譽便是這時候起來的。

這時候他的畫給禁止是常事，譬如那時候一幅諷刺斐力王的代表作「大家食」得罪了王室，於是把他監禁了，這次多米埃在牢獄裏渡過六個月慘淡的歲月。

他有一幅名作叫「三等客車」寫三等車廂裏搭客的情形，畫面的空氣沈鬱，把三等車裏乘客們不同的生活和性格表現出來，這幅作品給美國當局以四萬美金的高價收買在博物館裏，可惜這件事多米埃沒有知道，因爲這是他死後三十多年的事了。

多米埃不只是一個諷刺的畫家，同時也是一個純粹畫家，不過他的油畫也往往描寫民間的風俗和一些諷刺題材。他的油畫，喜歡用粗枝大葉的筆觸，單純趣味的色彩，在一些小幅油畫上，我們可以看見他豪放活潑的作風，使人看下去覺得很有味，「騎馬的吉訶德先生」便是一幅很出名的油畫。他的水彩畫也多以人物爲主，而且多數是描寫實生活的，如「流刑辯護」就是描寫法庭的情形的一幅水彩畫。

多米埃到了晚年還一樣保持他過去的態度，以畫筆爲奮鬥的武器，他的聲譽高到極

點，大家對這位一個時代的代言人起了無限的敬意，但後來卻因為平日飲酒太多，雙目失明，這使多米埃感到莫大的痛苦，他不能繼續使用他的畫筆而終結了他的藝術生產，自然，一個一生為正義而奮鬥的畫家在他的晚年一旦盲目了，生活的貧困是不足為奇的，多米埃就開始過着潦倒的生活，而這時給他以同情、溫暖和幫助的，就是平日敬仰他的人。譬如他的一間房子，就是他的一個同情他的朋友送的，因為晚年多米埃常在月底給房東催索房錢，迫得無處可逃，他的朋友幫忙他解救這痛苦，把這所房子買回來；從此多米埃便再不怕房東在月底出現了。

一八七九年，他靜靜地死在這間房子裏，享年七十一歲。

現在他的珍貴的諷刺畫、石板畫、素描和油畫分布在世界各大畫廊裏，和過去的畫聖們視為國寶的作品並排掛着，永遠放着異彩，他死後的光榮，超過於他生前千萬倍。

十三 把畫架搬到屋外去

——從印象派到西洋繪畫的革命——

池君：

關於西洋繪畫的事情，我們愈談愈近了，現在所談的這十九世紀的一個大畫派——印象派，距離現在纔不過是六七十年前的事。

談起來真巧，印象派在最初興起的時候，和庫爾倍的寫實主義，有點相似。六十八年前，巴黎的一個畫室裏聚集了一羣無名畫家，他們作畫有一個共同的宗旨，就是用理智的方法分析太陽光和色彩，忠實地描寫大自然的創作方法，他們的首領是莫內。那一年的秋季沙龍展覽，他們拿了許多作品去參加，希望能把這新的畫派建立起來，但是不幸得很，他們的作品落選了，他們只得另找會場，集會了這些落選的被目為新派的作品開了一個無名作家畫展，他們的新的表現方法便馬上得到別人的注意。

在這個無名作家畫展裏，莫內有一幅題名叫做「印象·日出」的作品，不用說，這

幅畫無論哪一點——色彩、光、筆觸、標題，都是新奇的和過去不同的，批評家不懷好意的戲弄他們為「印象派」，這名字竟成爲日後支配了畫壇半個世紀之久的派別名稱。

印象派因爲受了科學上的光學研究的影響，他們接受了這種暗示運用到自己的畫上來，他們的主張是這樣的：

光線和色彩是他們的生命，一天到晚守着一件物體看它的光和色的變化，他們願意這樣做；太陽的光線不斷的變化，而色彩呢，是因爲有了光線投射在自然或人物上纔有色的，這顏色，也因爲光線的強弱和時間而起具體的變化。譬如你看見樹是綠色的，你當然一口咬定它的固定色彩就是綠了，但印象派畫家他是反對的，他們說：樹有可能是綠色，但不一定是綠色呀！不一定常常是綠色，因爲氣候和時間在改變光，光在改變所有大自然物體的顏色，所以在他們眼睛裏和筆底下的樹就不一定是綠的，而且有可能是紅、黃、藍、紫、棕等各種色彩。

這樣一來，他們就不像別的畫家一樣，以自己愉快的感情對大自然發生美感，把自己然美化了表現出來，印象派畫家就以冷靜的頭腦觀察自然，分析自然，把自然每一件東

西的本來面目發掘出來。所以他們的畫往往就只捕捉到大自然的某一個角落的一點東西就可以畫上幾天，一個樹幹上的疤痕，青草上的一粒露水，他們都津津有味地去發現他的奧祕，說得明白一點，就是要把那粒露水分解出來，窮其究竟。

現在只舉出兩件事，就可以知道印象派作畫的精神和態度：

距今五十二年前一個夏天的黃昏，莫內和他的幾個朋友到野外去，描寫農家房子旁邊的稻草堆。這種稻草堆在我國任何一個鄉下都有，當稻子收割了以後，農家就把稻草堆積起來，像一幢圓頂的小房子，這是你早就看過的；在鄉下看到這些稻草堆的時候，我們覺得它很平凡，沒有什麼奇怪的地方，畢竟印象主義的莫內和別人不同，原來他看着黃昏的斜陽射在草堆上發生很多變化，他馬上擺開畫具，很快便畫了起來。畫好了，但光只黃昏時候的稻草堆能滿足他的要求嗎？不能，第二天他又去畫了，這樣光是畫夏季的稻草堆能滿足他的要求嗎？不能，於是他足足花了一年的時間，把畫架長久搬到屋外去，隨着不同的季節，畫同樣的一堆稻草。這時候他滿足了，原來同是一樣構圖的稻草堆已經有早、午、晚、春、夏、秋、冬、陰、晴、雨和雪這許多不同變化的稻草堆了。

又有一回，他畫磚石建築的盧安大寺的門前。

他想畫方法，盧安大寺的對門租了一間房子，每天從早晨一直到晚上注視着對面寺院的門前，觀察它光和色的變化，陽光照在寺門上石頭和金屬反射過來，發生五顏六色的光彩，反刺着莫內的眼球和腦神經，因此有一個時期他的視覺和神經都失常了。

終於，莫內用不同的色彩和筆觸畫了幾十幅盧安大寺的門首。光和色的變化他完全捕捉住了，有的用光滑的筆觸，也有堆滿很厚的顏色和點狀的筆法，有純白色也有完全是金色。

到了十九世紀末葉的時候，新印象主義起來了。

印象派最後的畫家羅諾柯的作品已開始和莫內分離，他的人物雖然在光和色上仍然是屬於印象派的，但造形顯然已轉向別一種趣味——主觀的變形了。所謂變形，是畫家作畫的時候並不完全忠實於對象的外形，有時根據自己的意思把對象加以變化，使它更單純或擴大的用意，這一點是很重要的，因為新印象主義起因的一部分是接受了這主觀的變形而來的。

新印象主義的主張是怎樣的呢？

他們以爲印象派的作家們死板的摹寫自然是沒有生命的，這樣描寫自然不是和一個照相師所拍攝的自然差不多嗎？他們所追求的是以一個解剖學家的姿態和畫家內心的感情與自然打成一片，他們所描寫的自然，便是一種主觀的創作，而不是完全死板的摹仿自然。

他們用一種單純而有遲鈍感覺的筆調似乎很沈重地刷在畫布上，調子和筆觸都是很着實的；色彩呢，他們主張色和物體的形狀是一致的，反對以前的畫派先有了物體的形狀纔塗色彩的論調，他們的色彩落到畫布上去的時候，同時也是物體形狀出現的時候。因此，新印象主義的作品所描寫的東西都有了質量，就是說，他們畫一個瓶，就能夠在那些色彩和筆觸中看到這個瓶的質地和重量。物體既然有了質量，他們便同時要求所描寫的東西是有味覺的，譬如，白糖和食鹽都是白的，用同樣的色彩表現它們，我們就在畫面上分出，哪些是甜的，哪些是鹹的。

新印象主義的先驅是塞尚，他生前是藉藉無名的，死後纔給人發現他的偉大處，「現代繪畫之父」，是後人尊崇他的。

一八三九年，塞尚生在故鄉亞克斯，他父親是一個銀行家，家裏不消說是很有錢

的，生活沒有磨難過他的幼年，卻使他愛上了繪畫。塞尙除了很少時間在巴黎和瑞士外，都是在亞克斯，他留戀於故鄉秀麗的山水，每天在山谷和海灘樹林之間夾着畫具跑來跑去，找尋他所喜愛的風景，他的心裏好像沒有別的念頭，只是一心一意不知疲勞的畫畫，像他父母生他下來就是要一生畫畫似的。

從來沒有一個畫家有這樣大的堅毅精神沈迷於繪畫，他不像其他畫家一樣生下來就有很高的天才，天才好像在捉弄他，他不滿意於自己的畫，於是他在長遠的時日忍受着內心的痛苦去戰勝一切，這是什麼在支持他這種毅力呢？是一個純粹的藝術家所有的偉大的心魂支持着，我們只要看這一段故事就可以知道他的苦心了：

有一回他和他的妻子畫一幅肖像，她已經坐在椅子上給他畫了一百一十五次還沒有完成，她平常是最能忍受作他長時間的模特兒的，但對着這幅好像永無止境的肖像不能不表示不耐煩起來了。

可是塞尙卻泰然地說：

「前面的襯衫總算畫得滿意了。」

似乎起碼還要坐上一百次纔會把頭部畫得滿意似的，這時塞尙單純的藝術心腸使他

更殘酷起來了，他甚至對她說：

「親愛的，爲什麼你不能像一隻蘋果似的靜靜地坐在那兒不動呢？」

人到底不是蘋果，那些真的蘋果，他往往擺在桌子上寫生等它由紅綠色變到赭色，起了斑點，終於霉爛了，他的畫還沒有完成，而且還潛心在那幅畫布上，像永遠在追尋着什麼。

爲了藝術創作，他非常苦心，內心也就有無限的悲哀，沒有人能了解他，還要遭別人的白眼，沙龍展覽會不要他的作品，法國國民美術協會連一個畫師的資格也不給他；然而塞尙並不灰心，四十歲那一年，他離開了熱鬧的畫壇中心巴黎回到故鄉，仍舊從事繪畫。

一九〇六年秋季的一個雨天他給雨水打溼，馬上得了傷風症，幾天內愈變得沉重，七十七歲的塞尙竟因此一病不起。塞尙畢生不懈地在畫布和自然萬物之間永遠在追求着一種東西，直到他的生命完結的時候還沒有得到，「我做不完的工作誰替我做呢？」他的遺囑這樣說：「也許，我是新藝術的萌芽啊！」

生前沒有名的塞尙到了死後朋友爲他開了一個遺作展覽會，人們好像纔知道他底作

品的好處似的，馬上風行了全個歐洲，躍居現代畫壇的寶座，現代繪畫運動的浪潮也由此掀起，因為塞尚以後的西洋畫派如野獸主義和立體主義等都是根本否定過去的，西洋畫的革命便以這時為一個起點，是的，塞尚是新藝術的萌芽。

「我做不完的工作誰替我做呢？」自然有很多畫家繼續着他的工作，現代畫壇上的諸派系就是接受了塞尚的暗示纔有今日這個面目的，也許塞尚日夕所追求的已經達到了吧，可惜的是他看不見了，但是，歷史是最公平的，它要後代的人永遠不要忘記這個偉大的畫家。

十四 野獸之羣

——現代西洋繪畫的三個畫派

池君：

前回我們說過，塞尙是新藝術的萌芽，塞尙以後，一羣現代的西洋畫家將塞尙的創作和言論來研究，他們作再進一步的發揮便是成立一種新的畫派，這種新畫派把往日繪畫的法則破壞得乾乾淨淨，和過去那些繪畫的面目完全不同，所以有人說這是現代繪畫和舊時代的繪畫一個分界的地方，他們主要的派別，就是我现在要說的三個新興的代表畫派。

所謂現代西洋繪畫的三個畫派，是指以一九〇〇年——也就是二十世紀開始到現在而說的。在這幾十年之間，它們每派之間的興起與沒落並沒有一條彼此交替的明顯界線，好像甲派完了乙派又跟着起來那樣，而是僅僅在擡頭的時間有先後之分別，有時它們是兩派一起存在的；譬如甲派正在興盛的時候，有些畫家由於受甲派的影響或甲派中

人進一步又創立了乙派，實際上甲派並沒有死，而是大家並存着的。現在我們說的這三個畫派便是這種情形。

這三個畫派頭一個起來的，是野獸派。

距今四十年前，在法國巴黎近郊的一間畫室裏，聚集了一班創作慾旺盛感情奔放的畫家，他們的名字是馬諦斯、特郎、佛拉芒克和詩人阿波里內等。雖然他們在一九〇〇年的時候便因受了塞尙的影響開始製作新的繪畫，但不過是個別的在找尋一條新的道路，沒有具體的表現，這樣再過五年，他們便因大家所尋求的路相似而合羣地建立起自己的畫派了。「野獸之羣」是當時一個叫培博爾的戲劇家贈給他們的，據說起初是因為他們作畫有無限的勇猛的氣魄，正如一隻雄獅的強暴性格一樣，因而以野獸稱呼他，以後就成爲這一畫派永久的名稱。

他們所崇拜的塞尙生前不止一次的說過：我從來不曾模仿過自然，我的目的是要表現自然啊！野獸之羣根據這一點作爲他們的主張的中心，他們說了：繪畫不是對任何物體形狀的模仿，對於自然，我們不是忠實地把它重現出來，也不是爲了告訴別人那是什麼而描寫，而是以畫家個人的性格和精神爲基礎，向宇宙的東西進行自我的表現，他們

又說這是「內的精神」。什麼是自我表現呢？意思是說一切行動都以個人爲出發的，絕對信仰自己的主見，也絕對的自由，不受客觀情形限制，自己以爲如何就如何在自己的畫上畫出來，這種叫自我的精神，就是他們底內心的精神了。

因此，他們的構圖、色彩、造形和線條都是追求單純的，在畫面上，沒有瑣碎的東西堆砌着，色彩幾乎是大紅大綠強烈的原色，人和物體的形狀是經過畫家主觀的意念來變了形的，這就是他們所謂單純化了。這樣的畫風，我們從那種稚拙的形狀上很容易聯想到它和原始藝術有相似的地方，一點也不錯，原來他們的首領馬蹄斯曾經在文化低落的黑人雕塑上，和最接近原始的兒童心理上得到暗示，那就是最單純化的東西了。有一件故事是這樣的：從前有人看了馬蹄斯的畫以後批評他說：你的畫，簡直是五歲的小孩子畫的！你看到這裏，以爲當時將近四十歲的馬蹄斯一定氣得跳起來吧，誰知相反，他很平淡的說：這樣很好，因爲它和我心裏所要表現的一致，如果小孩子們單純活潑的思想再爲我得到，這個世界恐怕要完全更新了。從這幾句話就可以知道這位野獸派的首領所要求的是什麼了。

野獸之羣既然以這樣的態度來作畫，那末他們畫的是些什麼東西呢？在他們的畫面

上，沒有古典主義取自歷史上的題材，也沒有如寫實主義那樣在鄉井描寫人們的生活，有的是室內病態的少女，憂鬱的裸婦，窗前一隻六弦琴一盆百合花和藍色天空上一朵白雲，河邊沙灘上一堆貝壳……老是諸如此類的東西。他們好像有一個籠子罩着自己一般，在狹窄的籠子內有很美麗的像夢境樣的東西，從不超出這個小圈子一步，圈外是怎樣的一副人生面目，他們不願意去看，所以他們不單在技巧上是絕對自我的，連取材也是自我的，因為他們的目的就是爲了藝術而藝術，而且他們所能認識的也是如此。

我們時常聽見一些畫畫的人說：這些是純粹繪畫！他們所指的純粹繪畫，大概就是野獸派一類的繪畫，而別的畫呢，照理就應該是雜種的畫了；如果你問他們純粹繪畫是怎麼樣的東西，他們會這樣回答：注重色彩的，講技巧的！那一點也沒有錯，野獸派的繪畫就是這一類貨色了。但是，我們很擔心那些完全爲了娛樂自己的繪畫會發展到成爲純粹技術的，我們不是早就談過了嗎，完全技術就不能算是藝術了。事實上，稍後一點擡頭的立體派就有更趨技術的傾向了，這我們跟着就要談到。

他們畫起畫來，既破壞過去的規矩，又不完全遵守科學方法，有些人乍看下去便以爲他們是亂塗一陣，繪畫的基礎工夫是可以不必理會的，可惜他們看見的是一面，於是

受害不淺。當這派畫風飄流到日本的時候，我國自然有人學它，其中有不少貪圖時髦的人便是抱着上面那種錯誤見解的，毫無理由的學別人那一套，結果到底因為產生這種畫風的環境不同，需要不同，畫家個人的經歷和認識也沒有相似的地方，野獸派在我國只可說是曇花一現罷了。原來野獸之羣對繪畫的基礎工夫非常重視，起先也和其他畫家一樣受過嚴格的訓練，後來也不是很快就成爲野獸派的一員，而是經過不知多少時間的訓練，研究，在各種形式的繪畫上得到暗示或變化而到達這一條路；譬如馬蹄斯吧，他屢次勸人對基礎技術加以關心，他自己是一個很好的素描家，在學習時代，他是一個十足的印象主義者，他潛心研究古典主義的安格爾，寫實主義的多米埃，並且在新印象派畫家哥庚奢拉的作品中學得了一點表現方法，後來纔完成野獸派這種畫風。

到了一九〇七年，野獸派正在蓬勃的時候，另一個叫立體派的起來了。

立體派是由野獸之羣的一部分畫家來完成的，如同野獸派一樣，它的始祖是塞尚，那是由他的一句名言而來的：

「萬物都是球、圓錐和圓筒形，我們須學習根據這些單純的形而描寫。」
最初，是畫家特郎由這原理的暗示把物體的形狀分解，還原爲最基本最單純的形

狀，格萊士、博拉克和主將碧卡索等立體派畫家們經過幾年的研究，在一九一三年巴黎的秋季展覽會上，他們的作品發展到了頂峯。

立體派繪畫的特點正如他們的言論那樣，凡是畫世間的物體都不保留原來的形狀，把它們交還球形、圓錐形和圓筒形來求得上面的形；他們也不讓畫家與物體之間喚起感情作用，完全用冷靜的頭腦處理畫面。我們過去在一些畫集上，往往看見一些繪畫光寫一個石質或木質的錐形和球形及它的陰影，一些複雜的機器輪盤的橫斷面，瘦長奇形的陶瓶和它過分長的影子……這些便是立體派的畫面。在這些畫面上，我們不難看到，畫家製作的時候是理智地把所描寫的物體分解為單純而又抽象的圖案了。

立體派的繪畫既缺乏感情，又把我們肉眼所看見的東西的形狀如交給科學實驗室化驗過似的變為所謂抽象的形狀，我們就更覺得這是純粹技術的堆砌，它的程度自然是大大地超過野獸派了；因此這派繪畫生存的時間並不長久，現在看來還好像是眼前的事實一樣，一九一六年的時候，它已衰落到不可挽救，多變的碧卡索又轉到另一條路去，立體派便成為歷史的陳跡了。

這位多才的碧卡索和一羣立體派的畫家又發現了一個更新的天地，那就是超現實

派。

我們光看名字也可以知道，超現實派，就是專畫那些在現實世界中沒有的，我們的日常生活中所看不見的東西，不知道這一羣畫家爲什麼生來腦袋這樣敏感，他們說：我們在不是現實的東西中發現了一種「現實」的東西；於是他們描寫了它。在我們看來，這種見解自然是有幾分荒唐的。那末，他們那些所謂不是現實的東西的「現實」到底是些什麼東西呢？是我們的眼睛不能分別的人物，人的面孔給變化到不是人的面孔，又好像沒有四肢，有時在地面突然伸出一隻手來，天上也會飛來一隻時辰鐘，我們看不出它畫的是什麼，表現的什麼事情，只覺得莫名其妙，雖然超現實派的畫家會告訴我們這是什麼黑夜的荒涼呀，什麼時間像疾跑的馬般過去呀，我們所看見的還是亂七八糟的一團。

所以超現實派的繪畫，只有他們自己曉得那些是什麼，也就是絕對屬於他們自己的繪畫。

超現實派的畫家們，大都是有閒的人，也許是現實世界裏頭的真實東西不能滿足他們的胃口，也許是他們像一個失敗者一樣沒有勇氣正視它們，於是索性逃避它們，終日在幻想一種新奇的花樣，發現一種如做夢一樣的境界來發洩感情，滿足自己，我們可以

說他們在精神和心理上都發生了變態的病徵，纔有這樣的結果。原來繪畫是應該給大家看的，也就是說要畫家畫大家所有和大家知道的事情，畫家自己、他的畫和看畫的人三者之間的感情是要相聯的，現在他們把自己的畫孤立起來了，別人看不懂，不就是拒絕了看畫的人來欣賞嗎？

這三個畫派，雖然它的中心是巴黎，歐洲各國和日本的畫壇沒有不受它的影響；但在我們中國，都不是我們所需要，對我們只有害處而沒有好處，野獸派跑到我國來很快又給趕回老家了，這不是一個很好的例子嗎？到底我們周圍的事情完全不是他們那麼一回事，在我們這裏自然不能生長起來了。

這三個畫派，在歷史上占有的時間只有短促的三十多年，雖然我們不能過早說它們的壽命已告終結，但一九三九年的第二次世界性的戰爭，總算是它們的一聲喪鐘了。在最近，可以斷言的，西洋繪畫又走到所謂新寫實主義去了，這我們在以前就已經說過的。

十五 耶穌帶來的恩物

——西洋繪畫怎樣傳入中國

池君：

前一封信是昨天下午發的，晚上下了一場雨，今天早上的天氣十分涼快，坐在窗前一面遠望得到雨水滋潤的田野，一面想起昨天的信還有一些事要補充，就是我們怎樣會有這些西洋畫的？於是我為你添上這封很短很短的信。

在距離現在很久的紀元前，西洋的繪畫就開始到我國來了，那時候希臘和阿拉伯的商人有時來我國經商，他們連羣結隊，騎了駱駝，帶了土產貨物（他們是要來交換貨物的），登山涉水，越過沙漠，到我國西北方的蒙古、甘肅和西安等地，我國是以產絹出名的，那時絹的集中地就是現在的西安，他們主要是把這些絹販回去。

後來商人多了起來，交易的範圍也就擴大了，在他們所攜來的貨物當中，夾雜了一些圖畫，到我國後，圖畫和他們的貨物一樣留下來了。不過這時候的圖畫，多半是繪在

器皿和刺繡上的，整幅的只有西方民間拜神用的圖畫，也少得很。

到了秦始皇的時候，據說有一個罽賓國的畫家叫列裔的到我國來，始皇好好的招待了他一些時候，這個列裔不但把西方的圖畫帶來我國，並且在我國畫了很多畫，至於他當時畫的是怎樣的畫，現在就很難詳細知道了。

印度的佛畫是受了希臘和波斯藝術的影響纔有的，它是用陰影的，這是西洋畫的畫法，不過還沒有如今日一樣充分運用解剖和透視法罷了，漢朝的時候很多佛教徒來東方傳教，這些圖畫便分布在我國內地，前些時候我們就談過了。明朝的時候，西洋人受了一本叫「馬可波羅遊記」的引誘，他們都要求和我們通商；你讀歷史課的時候老師早就告訴過你，馬可波羅是意大利威尼斯地方的一個商人，元朝的時候，他父親曾經到過我國，馬可波羅是第二次和他父親一起來的，那時元朝很歡迎他，並且請他在朝廷做事，在我國和日本住了十七年之久，回國後寫了一本遊記，西洋人讀了它，以為我國是一個有無限寶藏的國家，於是很多葡萄牙人，荷蘭人，英吉利人都到我國來了；他們除了大部分是商人，其他都是天主教和耶穌教士，負了宣傳宗教的任務，深入我國內地，他們隨身帶來的是一冊聖經，還有一樣恩物，就是無論什麼人也看得懂的福音書上的故事彩

色插畫，來幫助他們傳教。

明朝萬曆九年間，來我國的天主教傳教士同時也是畫家的利馬竇，就是許多傳播西洋宗教畫的一個。

這些耶穌的一生的插畫和聖母天主的畫像都是彩色的，人物有陰陽之分，背光的地方塗了暗色，受光的地方很亮，這樣，五官都很明顯凸出，四肢身體也有立體感覺，看慣了光是濃淡墨線條的中國畫的人，見了這些和真的一樣的圖畫，不免就有點驚奇了。

這種圖畫就在這樣的情形之下爲我國民衆所接受了，耶穌教和天主教很快就在我國建立了基礎，勢力一天天膨脹起來，這些圖畫的助力是很大的。不過這種傳入我國用西洋畫方法的圖畫並不是一種很好的藝術品，打個譬喻吧，它相當於我國的月份牌，不過比月份牌強許多也是事實。

滿清以後，西洋畫藉交通工具和科學印刷術大量往我國輸入，我國留學回來的知識份子也把他們的藝術品帶回來，各種形式的西洋畫如油畫、水彩畫、鋼筆諷刺畫等都有了，當時我國的畫家很快就接受了它。到了民國，西洋畫成爲一種獨立的藝術而存在，爲從事繪畫者一項專門的工作了。

第五輯

十六 刺穿人生面幕，剝下社會衣裳

——漫畫藝術

池君：

前幾天傍晚到郊外公路去散步，看見一幢大房子靠路邊的白圍牆用黑色的烏煙畫了很多壁畫，這是當地一個民教館畫的，畫的題材自然和抗戰有關，譬如前方將士殺敵，後方民衆踴躍納糧之類，這是我從文字標題知道的；畫裏頭全是一些亂七八糟的東西，人不像人，鬼不像鬼，一個兵士也分不出是我們的還是敵人的，一望而知是沒有受過一點繪畫訓練的人畫的。在這些畫上我們得不到什麼，假如畫旁沒有說明，也許有人疑心它是符咒之類的東西呢！鄉下不認得字的人多，既是寫來給他們看，試問他們所得的是什麼？圖畫原是世界的語言，就是不論什麼人，縱使種族、語言、文字和生活習慣不同，只要看了圖畫，他們都能懂得其中的意思，這些畫畫在鄉下的牆壁上，目的是教育人，鼓勵人，就應該更使人了解。

後來我遇到那位作者，他說不是幹這個的，對繪畫也沒經驗，最後他還說：

「我的漫畫太不成，簡直不像話。」

我當時頗為生氣，因為他根本就不懂漫畫是怎麼一回事，不了解漫畫，也許他還以為這樣亂畫一通就是漫畫，雖然簡直不像話，但至少自己是畫漫畫了。不過我當時沒有對他直說，我們談了一些風土人情就分別了。

這種情形我相信很多，雖則漫畫藝術在我國有三四十年的歷史，人們也看了不少漫畫作品，但漫畫的正確解釋如何，不一定每個人都知道；像上頭所說那些誤解是很普遍的，大概他們以為是這樣的：因為是漫畫，光從字面去看，這些畫都必須是「漫」的，同時也作為「隨便」解釋，左塗右抹，不管有無繪畫基礎技術，也不必考慮題材是否能成立為一個題材，只要看起來古古怪怪，於是他們就說：「這是漫畫！」這自然是大錯特錯了。

漫畫藝術，這種形式的繪畫你看得多了，只要隨便翻開一份雜誌，差不多都有些諷刺國際政治和社會生活的漫畫，你看了覺得津津有味，是不是？寫到這裏，你少不免要急起來問了：漫畫藝術到底是一種怎樣的東西呢？別急，讓我來告訴你。

首先你要知道，漫畫即是諷刺畫，是一種形式獨立的繪畫，也就是繪畫藝術的一種，正如馬是動物之一種一樣明白；原來繪畫所包含的種類很多，每一類代表一種形式，每一種形式代表一種特性，如油畫、水彩畫等，是兩種不同性質的繪畫，但它們都各自屬於繪畫中之一種，漫畫自然也是其中的一種了。

漫畫的題材雖然很廣闊，但歸結起來只有兩大類，第一是國際政治，第二是人生社會。世界上國與國之間的關係千變萬化，政治舞臺上在不住的變動，這些都和我們直接間接有關，漫畫家站在世界的某一個角落，用一雙好像能看穿一切事物的眼睛看着這些，注視着它的一動一靜，把每一件將發生或已發生的事情分析，如果是好的，把它表揚，壞的就毫不留情的向它攻擊！

人生社會更加複雜了，人和人之間可能發生很多事情，只要你每天打開報紙的社會新聞版，有很多事情給你看到，這些事情有好的，也有很多是壞的，也就是急於要改革的，漫畫家一天到晚在找尋這些和我們的生活風化有關的問題，把它們表揚或指摘。

不離開國際政治和人生社會，也不要和這個無關的，光是一堆花朵和果實和國際政治無關，也不是完全屬於人生社會的，所以一幅漫畫決沒有單是幾朵花和一堆果實的，

如果有，那就不是漫畫；油畫和水彩畫就不同了，它們儘可以把一株花和一隻蘋果一張方桌占有了整個畫面，漫畫不能這樣，而只能專門揭破希特勒的假面具和爲社會上一些不平的事情向大家控訴這樣類似的事，漫畫是題材的藝術，這可以說是它的特點之一。

你看過小丑演戲吧？小丑往往穿了奇怪的衣裳把面孔塗得花花斑斑，編織了一些偶然的故事、動作和對話引人發笑，但你不是光笑，就完事呢？不是的，你當笑完以後，你想想這些引誘你哈哈大笑的事情的裏面去，你就可以發現一種很深刻的意義，小丑的心並不如他的臉那樣在笑，而是很痛苦，不過他把人間的痛苦通過了一張笑臉發洩出來，笑完之後，它還叫你哭。又譬如有些叫喜劇的話劇往往有些情節、動作和對話都很可笑，你以前看過一個劇團演的「生財有道」就是這些喜劇之一，你看完戲以後回味這些人物都給笑這種工具諷刺得淋漓痛快，反而覺得這些事情極其嚴肅了，因爲它其實是要告訴我們人生社會上一連串的不良現象呵。漫畫藝術也是如此帶着一副小丑的面具出現，用反面、側擊的方法，把世間的病態諷罵一陣，背面卻暴露了一個嚴重的問題，這樣起先笑的人現在不但不笑，卻反而來研究這問題的病源和改良的方法了。因此，有人說漫畫就是一面鏡子，自然，人世間的病態哪裏能逃得出一面公平的鏡子呢！這種參

加笑的成分來諷罵人世的手段，是漫畫藝術的第二個特點。

漫畫家好像天生出來就是不妥協的，看見壞的東西，故意掩着眼睛不看，閉着嘴不說一句話是萬萬做不到的，相反，他們卻以攻擊別人這些壞的事情爲生。他們所攻擊的人和事情必定是對社會有害的，他們的目的也完全是善意的，這你必須首先知道，正如你曾經打死過蝗蟲卻從來沒有打死一隻蜜蜂一樣簡單；社會上的某一種情況，漫畫家認爲它要不得，因爲它會影響世道人心，影響整個社會，而這件事情早已經存在，或者正在發生，可能發生，他們看得清清楚楚纔對它實行攻擊，所以他們的攻擊不是無的放矢，偽造事實，而是完全根據實在情形的。這些被攻擊以後的某情況不外變爲兩種情形：徹底改良或根本滅絕，這也就是攻擊所得到的結果，它的力量實在是不可思議的，你知道第一次歐洲大戰時荷蘭的一個漫畫家立馬克嗎？他當時的漫畫像子彈一般向德國進攻，結果聯軍因爲他的作品勝利而振奮，前線的德國士兵被他瓦解了鬪志，那時候的人稱他一幅畫的力量等於敵人的一個軍團，實在不算過譽呢。這種攻擊的手段叫諷刺，是漫畫的基本精神，也是它的第三個特點。

我們看演戲，戲中的動作和對白有些是很誇張的，在我們的日常生活當中也有些語

言和動作很誇張的，譬如你和媽媽有一回到菜市場上去買小菜，你看了一個平生第一次看過那樣大的南瓜，回到家裏的時候你對弟弟說：「我看見一個像那張桌子一樣大的南瓜！」同時你的兩手環繞起來做一個圓形的姿勢，表示你所見的南瓜之大，其實呢，那個南瓜遠沒有你所說的和雙手所形容的那麼大，這種本能的表現叫做誇張。誇張的用意，無非是把瑣碎的地方省去，把要點集中起來，擴大了這要點，一下子就傳達給別人，別人也一下子就接受了，而且還有很深刻的印象。漫畫藝術的表現方法主要是採用了和這相似的手段，畫中的主體——人和物，根據它的外形實質和題材的核心加以誇張，譬如前英國首相張伯倫你在畫報上見過了吧，他的鷹鼻子配在瘦長的面孔上，身段也是長的，這是他的特點，漫畫家把握了他這些外形上的特點，鼻子畫得更尖，身段更瘦而長，看畫的人第一眼接觸到它就曉得這個是誰，深刻的印象便隨之發生了。寫一個屬於某事件的題材，這事件一定有許多附帶的事情，但它們都不是主要，如果不分輕重把它們一律搬上畫面去，不是弄到看不見什麼是中心了麼？所以那些瑣碎的事情可以不畫就不畫，主要的地方不但要留下來，並且必須誇大，這樣一來，它的主題就非常顯露了。不過，誇張也不是隨便可以誇張，一個題材，如果沒有分析得好，處理不當，根本

就無從誇大，沒有繪畫基礎技術的人畫一個人的時候也要去誇張，結果不是胡鬧嗎？有很多人中了「必須誇張」的毒的，如上頭所見的那些壁畫，畫得毫無理的頭大身小，四肢長短不一，多少是中了這種毒的。這裏所說的誇張，就是漫畫藝術的第四個特點。

簡單的一句話，漫畫是諷刺而誇張的表現國際現勢和人生社會的一種藝術。

漫畫這種繪畫在外國很早就以一種獨立的形式出現了，我國古代雖然也有類似這樣的作品，不過只是題材和趣味有點相似，和完全的漫畫的距離還很遠，清朝以後和西洋通商，在西洋人輸入的商品中有一種東西，是一塊石頭，一架簡單的石印機和一些藥水紙，這就是科學的石印術。石印術輸入後，對畫報的出版是太便利了，那時——光緒十年，頭一本畫報點石齋畫報出版，它專發表時事插畫和風俗畫，現在的人很多說它是漫畫的始祖，到底點石齋畫報上的畫是不是漫畫呢？這就成問題了，說它有漫畫的格局或者我國漫畫的雛形是可以的，但還不是完全的漫畫就是了。

後來，作風輕快簡單的日本漫畫傳到我國，西洋的鋼筆諷刺畫也隨着商品到我國來了，我國早期的畫家看見這些改革社會有效的武器，他們很快便接受過來，並且毅然地以我國的題材來從事漫畫了，至於我國漫畫界最燦爛的時期，還是這二十年來的事。

近幾年來，漫畫家們的工作擴大了，他們的作品和這時代所需要的分不開來，這是很容易明白的，正如你的自由畫，畫被擊落的日本飛機和壯丁出操一樣，因為你現在是的確確看見了這些東西，漫畫家比你看得更多，更透徹，也看見了現在所急切需要的是什麼，於是他們把從前印在書報上的作品搬到街頭巷尾來教育我們，鼓勵我們了。

你在學校畫過水彩畫、鉛筆畫，你畫過和漫畫相似的圖畫沒有呢？我想你是畫過的，以前你不是告訴我你畫了一張叫「凱旋」的麼？你畫一個耀武揚威的敵國軍閥，坐在一輛滿載骨灰的卡車「凱旋」回去，這是一個很刻薄的諷刺，你看到敵人軍事失敗的消息以後纔想出這個意思，這就是屬於漫畫的諷刺，至於你把那個軍閥畫得輪廓不正確，那輛車也不大像，是你基礎技術不夠的原因，以後技術好了，自然畫得像；那些骨灰罐子畫得大而且多，這是給誇張了的，原來你的心裏早就感到他們的凱旋不過是反面的失敗，你注意到這一點，於是想到骨灰，而且有意無意之間指揮你的手把它畫得特別大，所以我們說誇張原是人類的特性就是這原因。

你以後畫不畫這些，是否專門畫漫畫，我不知道，我也不鼓勵你專往這條路走；現在你的興趣還未達到一種偏好，你的頭腦還不曉得有沒有這方面的才能，漫畫不光是靠

手可以畫得來，另外還要用腦袋，而且用得很多。現在你的志趣是繪畫，這是不成問題的，但你往後專長於那種繪畫呢？那是以後的事了。

這幾天的雨斷斷續續的下個不停，暑氣消退，已經是秋天了，日曆寫着今天是八月廿二，一交九月，就是你上學的時候了，差不多兩個月的暑假，你畫了幾幅故鄉的風景畫呢？

十七 用刀子畫出畫來

——木刻藝術

池君：

這幾天附近的學生紛紛進城去買書籍文具，他們都是在城裏頭的中心小學或縣中讀書的，經過幾十天的假日，現在距離開學的日子不遠了。我想起你也要結束假期的功課準備回到城裏上學去了，計算日子，這封信在你上學之前一定可以到達。

「學校裏一些愛好圖畫的同學，圖畫課的時候除了畫些水彩，也偶然畫些漫畫和木刻，不過只是學着畫，自己一點門路也摸不着，尤其是木刻，隨便把火油箱的木板刨平了拿來用，刀子也只有平日勞作課用的一把平刀……」前些時候你的信上曾這樣說過，關於漫畫的前回已談了一些，在這封趕緊寄出的信上，我打算和你簡單的談談木刻。

木刻畫，正如它的名稱那末明白，用金屬做的刀子在木頭的平面上刻了有線條和光暗的圖畫，用墨色和紙張拓印出來的圖畫，叫做木刻畫。木刻畫是繪畫的一種，木刻畫

自然可以叫做繪畫，但是有些人談起繪畫，似乎把它另立門戶，繪畫明白是可以包括它的，卻在繪畫之外再加上木刻畫三個字，這是習慣如此，還不算得是一種錯誤，只要我們明白這一點就是了。

你看過很多木刻畫，坊間的繡像小說插圖，你也看過不少，它們是用刀子在木板上刻出來的，所以也叫木刻畫，那是不成問題的，但現在我們要攪清楚的是匠人的木刻和畫家的創作木刻。匠人的木刻畫又叫做複製木刻，是別人把畫畫在木板上，或把紙上的畫描印在木板上，然後用刀子（他們大多數用一把平刀）依着每一條線去刻，畫上的線條是怎樣，它能刻出和原來差不多的線條，只要能刻木板的人都可以做，刻圖章的和傢具店刻花紋的匠人就很拿手。這些複製出來的畫，原畫的氣韻既全走了樣，線條又毫無生氣而呆板，刻畫的人既沒參加自己的一分感情，也沒有使用過自己的想像，只是如手作工人一般刻出來的東西，自然是不能談什麼價值了。

創作木刻則完全相反，因為是創作，所以自題材到技巧無一不是自己找尋，自己的想像，自己創造出來，代表自己的東西。畫家創作木刻之先，在他周圍的事物當中找尋了一個題材，這題材的最初的構圖他可以在紙上研究過，或者早就在腦子裏構思好了，

然後再畫在用砂皮紙磨得平滑的木板上（普通是用梨木和黃楊木），既先要畫在木板上，你一定懷疑和匠人的複製木刻差不多了，其實不然，他們不像複製木刻畫的時候怎樣刻出來也怎樣，不過在用刀之前繪一個概略的輪廓和劃分大光大暗，刻的時候有一個根據來作增減，不是每一刀都依着一筆來刻的。他們的刀子有很多種，普通用得最多的是大小三角刀和圓口刀，圖章店用的斜刀平口刀有時也用得着，另外還有一刀刻下去就是幾條平行的線條的排刀，這種刀子在我國還製造不出來，所以我們的木刻家都很少用。他們刻木刻，正如我們作別的畫一樣，別的畫是一筆一筆下去的，木刻卻是一刀一刀的下去，刀就是筆，不過它的用法、味道和性質不同罷了。

一幅好的創作木刻，要能夠在拓印出來的畫面上看到濃厚的木味和刀味，我們畫水彩畫有水的味道和筆觸，畫油畫也有油味和筆觸；上面說過刀是代表筆，所以有刀法、刀味，木板是代表一種繪畫形式材料的性質，所以也有木味，當它們結合起來所成功的畫面，便有金屬在木面上壓出來的刀觸和木頭本身發生出來的特殊味道。一幅木刻畫不像在木板上刻出來的，或者別一種看法這是好的，但在木刻藝術上就不能這樣說，因為它沒有表現出木和刀的特質。上面說過的複製木刻因為太刻板於原畫的筆劃，為求刻出

來的和所畫的相似，結果就顧不到刀法，就更談不到屬於某一個畫家的作風的刀觸和木味了。

木刻畫又是一種黑白對比最強烈的東西，什麼叫做黑白對比呢？就是指畫面暗的地方和受光的地方相接觸的關係而言，因為木刻是以黑白二色爲主的，木刻家在畫面上特別注意發揮，所以有很多木刻畫看去很有力量，好像有種剛強的感覺似的，就是因爲它強烈的黑白關係幫助它的畫面的緣故。

上面說過，木刻畫以黑白二色爲主，不過黑色也有用別種單色來代替的，譬如有人用藍色的油墨來代替黑色的油墨，印出來的色感雖然是藍白，其實感覺上也還是黑白的。木刻畫也有套色，除了原來的黑色以外，另外套上兩三種色調，有些人以爲套色木刻是將黑白的原版印出來以後，用水彩顏色填上去的，事實上卻沒有那麼簡單，原來木刻家在第一張黑白原稿完成了以後纔決定各部分用什麼色彩，決定了再用木頭來刻這些色塊或色線條，每一種顏色要用一塊木板，這樣把色板刻好了，用有色的油墨或彩色拓印在那張黑白原稿上，一幅套色木刻畫便告完成了。套色木刻的手續這樣複雜，木刻家除了有相當充分的時間以外，是難得嘗試的。

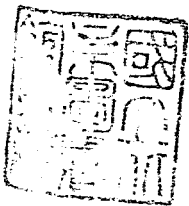
木刻畫的題材很廣闊，在外國，大概因為環境不同吧，他們常在木頭上刻一些靜物和美麗的風景，但是我國的木刻家們希望自己刻和人生社會有關的事情，凡是現實世界上的事物都可以入畫，只要不是刻那些做夢一樣的東西就是了。近幾年來，木刻家們自然以自己的刀子去刻畫我們的勝利和敵人的暴虐，因為他們覺得，現在到底不是刻一束鮮花的時候。

木刻畫是我國古代的藝術，遠在隋朝的時候就有了，比歐洲有木刻畫還要早很多時候，不過我國古代的木刻畫都以線條為主，沒有明暗，柔美纖細超過於力強的成分，最近這十幾年來，我們的木刻家接受了西洋木刻畫的影響，把我國固有的好處參加了西洋作風，於是產生一種以現實為題材，畫面有力的繪畫形式，正如你現在在畫報上和展覽會上所看見的作品那樣。

當你收到這封信的時候，說不定是你正準備離開故鄉到學校去的時候，學校的功課很忙，你大概再沒有那末多空閒的時間寫信給我來談繪畫上的事情，而現在正是開始秋涼的時候，我也許就要回到城裏去，不再像住在鄉下那末清閒，看樣子我們的通訊是要暫時告一段落了。過去所談的自然不能使你對繪畫有一個通盤了解，但你如果能夠得到

一點起碼的常識，我的願望就算達到了。
再見吧。

開明書店敬贈



(一) 書叢年青明開

中學各科學習法	夏丏尊等著	中國人學英文	呂叔湘著
怎樣利用圖書館	洪煥楷著	少年科學大綱	胡伯魁譯
精神文化講話	曹伯韓著	家常科學談	法布爾原著
給青年的十二封信	朱光潛著	任何人之科學	豐老正譯
生活藝術	曹孚著	科學在今日	梁仲實譯
豐富的人生	曹孚著	科學的趣味	法布爾原著
社會科學講話	顧伯英著	科學的發軔	顧均正著
學習心理之話	傅彬然著	電子姑娘	顧均正著
五年計劃故事	伊林原著	幾點鐘	顧均正著
文心(讀寫的故事)	夏丏尊等著	黑點	伊林原著
閱讀與寫作	夏丏尊等著	不夜天	伊林原著
文章講話	夏丏尊等著	十萬個為什麼	伊林原著
中國語法綱要	王了一著	數學的園地	劉濬宇著
文言虛字	呂叔湘著	數學趣味	劉濬宇著

行印店書明開

開明青年叢書

- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|------|-------|------|---------|------|----------|------|----------|-------|------|------|------|------|----------|------|------|------|-------|------|---------|------|----------|------|---------|------|-------|------|-----|------|
| 馬先生談算學 | 劉濞字著 | 星空的巡禮 | 王幼子譯 | 趣味的物理學 | 崔尚辛譯 | 物理世界的漫遊 | 顧均正譯 | 化學奇談 | 法布爾原著 | 花鳥蟲魚 | 克士著 | 生物素描 | 賈祖璋著 | 鳥與文學 | 賈祖璋著 | 昆蟲漫話 | 陶乘珍著 | 細菌與人 | 高士其著 | 菌兒自傳 | 高士其著 | 我們的身體 | 胡伯愷譯 | 汽車怎樣跑 | 伊林原著 | 藝術趣味 | 豐子澄著 | 咬 | 朱光潛著 |
| 世界文學名著講話 | 茅盾著 | 談文 | 朱光潛著 | 我與文學及其他 | 朱光潛著 | 中國文學欣賞舉隅 | 傅庚生著 | 中國文藝思潮史略 | 朱維之著 | 人類史話 | 陶乘珍譯 | 大文夫 | 范文瀾著 | 平民世紀的開拓者 | 陳原著 | 二千年間 | 蒲韜著 | 玄武門之變 | 宋雲彬著 | 三十二國風土記 | 胡仲持著 | 現代世界地理之話 | 陳原著 | 亞洲腹地旅行記 | 李述禮譯 | 南極探險記 | 胡仲持譯 | 人和山 | 伊林原著 |

開明書店印行

給繪畫青年

民國三十七年十二月月初版

每冊定價二分四角

印刷者

開明書店

發行者

上海福州路
開明書店
代表人 范洗人

著作者

黃 茅

有著作權 不准翻印

絡(74P.) K

(0.80)

12

1954年收到



113