

部定大學用書

新圖案學

雷圭元著



國立編譯館出版
商務印書館發行

部定大學用書

新圖案學

雷圭元 著



國立編譯館出版
商務印書館發行

目錄

第一章 圖案與人生.....一

 第一節 人.....一

 第二節 人與自然.....三

 第三節 生活.....五

 第四節 藝術生活.....七

 第五節 生活藝術.....九

 第六節 技術與藝術.....一〇

第二章 圖案與源泉.....一三

 第一節 塑造形的肉體感覺.....一三

 第二節 建築形的精神表現.....一九

 第三節 線劃的語言形容.....二一

 第四節 幾何形的智慧遊戲.....二四

 第五節 色彩的音樂協調.....二八

第三章 圖案的內容.....五九

 第一節 圖形的內容.....六〇

 第二節 繪圖風的內容.....六四

 第三節 幻想的內容.....七一

目錄

一

283002

| | |
|--------------|-----|
| 第四節 詩的內容 | 七六 |
| 第五節 音樂的內容 | 八六 |
| 第四章 圖案的形式 | 八九 |
| 第一節 完整 | 九〇 |
| 第二節 加強 | 九五 |
| 第三節 變化 | 一〇〇 |
| 第四節 節奏 | 一〇五 |
| 第五節 對照 | 一一一 |
| 第六節 比例 | 一一六 |
| 第七節 安定 | 一二一 |
| 第八節 統調 | 一二九 |
| 第五章 圖案的構成 | 一三二 |
| 第一節 意匠之具體表現 | 一四一 |
| 第二節 視覺上之考慮 | 一四六 |
| 第三節 觸覺上之考慮 | 一五四 |
| 第四節 工作上之考慮 | 一五九 |
| 第五節 用途上之考慮 | 一六九 |
| 第六節 材料上之考慮 | 一七三 |
| 第七節 生活方式上之考慮 | 一七九 |
| 第六章 圖案的「格式」 | 一八三 |

| | | |
|-----|----------|-----|
| 第一節 | 「格式」的興趣 | 一八四 |
| 第二節 | 「格式」之變遷 | 一八九 |
| 第三節 | 「格式」的將來 | 二〇四 |
| 第七章 | 圖案的事業 | 二〇八 |
| 第一節 | 手工藝與機器工藝 | 二〇九 |
| 第二節 | 分工與合作 | 二一五 |
| 第三節 | 設計專門化 | 二一七 |
| 第四節 | 共同趣味 | 二二〇 |
| 第五節 | 趣味向上 | 二二四 |
| 尾聲 | | 二二九 |
| 參考圖 | | 二三〇 |

新圖案學

第一章 圖案與人生

第一節 人

人類要求裝飾的動機，人類學家認為是最原始的。人類學家以這樣的事實告訴我們：在大多數原始民族中，有不穿衣服的民族，而沒有不裝飾的民族。我們人類在年幼的時候，喜歡在頸項上圍着草珠，或野花圈之類的東西，在帽子上插一片羽毛，在身上塗些泥土或色彩。人猿在行走的時候，帶着一根繩子，一塊破布，一片草皮，或一條杈枝。他們使用此種掛布披荆的方法，以增加自身的快樂。無疑的，牠們這種舉動，與人類具有同一的目的——是對於裝飾發生興趣的表示。人類喜愛裝飾的傾向，不但在增加自身的快感，還在扮演一個角色，如同做一種遊戲般，激動一些羣衆，博得同情。這種美化自己，以引起別人的讚慕，為裝飾的主要目的。但是除了滿足自己快樂之外，還含有供人欣賞，以激起人與人間之感情交流的作用。這種原始民族和年幼兒童，無意爲了名譽金錢，而獲得的愉快之情，是最初的藝術表現。

這個裝飾的動機，漸漸普遍爲一種社會現象的時候，就產生藝術運動。

這種藝術運動，有靜的和動的兩類，我們在這裏引腓赫納對於這兩類藝術所下的定義看一看：「前一類的藝術，是經過靜態去求快感的，另一類的藝術是經過動態或轉變的形式去求快感的。所以在前者，是藉着靜物的變形或結合，來完成藝術家的目的，而後者，是用身體的運動和時間的變遷，來完成藝術家的目的。」（注二）我們現在就是從靜的藝術——造型藝術中的裝飾藝術，來作一番研討。



人既直立了，兩手就可以用來抓東西而撕東西，同時也就感覺到了東西的質的堅柔，形的大小的區別，並且可以用手將東西堆、砌、聚、散，久而久之，就有人在堅柔、大小、堆砌、聚散之間，加以變形或結合。另一方面，人的兩手養成了擁抱、推拒、攀援、攻擊的能力，這些舉動一有節奏，就能喚起運動的快感。我們現在要研究的是前一種，用手在東西的堅柔、大小、堆砌、聚散之間，加以變形或結合的藝術。

我們曉得，虎和鷹，也能用爪抓東西撕東西，猿和熊，也能用足擁抱、推拒、攀援、攻擊，但是牠們的動作，僅止於此。不能有意識地，按照美的法則，加以變形或結合，更不能自主地去產生一種有節奏的運動。人就不同了，除了生存之外，還要求自由自在快樂地生活下去。因為狩獵和日常操作的訓練，從勞動中感到力的均衡，和肌肉的有節奏的運動，所以在工作停止之後，假使身體中蓄積的力量無處發散的時候，就想要搖動身體，手舞足蹈起來，以求滿足均衡和節奏的快感。

單是手舞足蹈，還不夠滿足「自我擴張」(註二)的心理慾求，必需要悅目的形色，悅耳的聲音，伴襯起來，方可在自然界中顯出人的偉大。於是在裝飾方面，第一步先把自己的身體滿足這個要求。最初以動物的皮毛之類，來補綴心靈上的缺陷。然而人的自尊心，使他發覺了這樣的裝飾，至多是與禽獸為伍，而不夠主宰者氣概的時候，智慧的藝術家們，發明了裸體上塗繪色彩的手法，雖然還是摹擬着禽獸的羽毛、斑紋、色彩，但已非完全摹仿，而是將原形加以便化和結合。人類狂熱的理想，超出自然之限止，用燧石貝殼等尖銳之物，在肌膚上割割，形成了點子和曲直線的浮像。這種驚人的裝飾方法，表示出人類的克服自然的堅強意志，和有意識的創作的力量。

我們看下面這一條記載：

「儘管是可怕的痛苦，少女們卻一概熱望著在自己身上完成那種徽記，因為一個疤痕很密的背部，是視為足以增加她們的美麗的」。(註三)

這種爲了裝飾而願意忍受痛苦的慾求，表現得如此英豪與偉大！可說是人類向自然環境示威的一種自愛心

的透露。因為當原始民族給野獸的雄姿和猛力威脅着的時候，會有食肉癡皮的念頭發生，待我們的力量足以征服這類可怕的敵人之後，就用剩餘的精力來裝點自己，增加我們人格上之幻覺的擴張。忍受一時的痛苦（其實，是愉快的），去換得永久的神氣。

人沒有禽獸般美麗的羽和皮毛，是人類的缺點。也就因為有了這個缺點，纔會刺激起裝飾的慾求，而發展為最高的理想。假使我們人類沒有這種理想，那我們的生活方式，到現在依然在陰暗的壁洞中，茹毛飲血做萬世的野人，所以我說人類之有裝飾，是人類進化的表象。

第二節 人與自然

人生的目的，是在繼往開來，追求一個理想。這個理想的目標，是在改善人類的生活方式。怎樣的生活纔算是理想的生活呢？理想的生活，就是快樂的生活。如何方能安樂呢？就是人身由營養而得的積蓄着的力量，與消費時的放散作用，兩者之間得到均衡，並且繼續不斷發揮着這種作用。亦即是過着最正常的生活，把力量用得最恰當，化費得最均勻的時候，人生最快樂。

反過來說，如果人身上積蓄的力量，永不動用它，就要發生有如吃飽了飯，不去運動而引起的煩悶。假如消費太多，也要發生過度疲勞的不快。這兩種原因，都可以引起人生的苦痛，就成為不正常的生活，這種生活常使個人或民族退步。什麼是正常而進步的生活呢？就是外界環境對於我們的生存有迫害的時候，我們爲了個人的生活，或種族的生存，用我們的力量去奮鬥，去解除外界環境有害的侵迫。這樣，不但可以恢復原有的活力，而且可以保存自己或種族，並能獲得強健和進步。因為外界環境有害的侵迫，種類是無計數的，侵迫的方式也是無定的，於是人就隨時隨刻，鍛練自己，活動腦力和體力。如同遊戲般使這儲蓄力量的機器，自強不息地，如日月般運行着。人除了生理上之機械動作之外，還有心理上的反應作用。這心理上的反應作用，是由經驗告訴我們，某樣的外界環境的迫害到來的時候，我們應採何種動作保衛自己，克服環境。光有蓄積的力

量，缺乏生命，就是機械的活動。植物雖有生命，而不能作有意識之活動。動物雖有生命，有力量，有意識，可是只能適應環境。人就不能這樣了，除了有動物所有的外，還有創造的能力。於是人與自然，就形成了對立的兩個陣地：人常常衝進對面的陣地中，插上一面一面得勝的旗幟，旗幟上寫着人類的文明，和生命的力量。

「例如有某一人類或動物的種族，侵入了一向是別的人類或別的動物所佔有的地域，生活艱難起來，一切生活條件都變了。或者侵入者直接襲擊了土著，或是侵入者和土著競爭，都同樣難得到食物和別的生活資料。土著可以起來抵抗，或是想出最適當的戰法來，和這新的敵人直接戰鬥。或是把獲得生活必需品所要用到的機關和武器，弄得更其完善的方法，來行抵抗。但他們也可以比之用力，更其愛好和平和貧弱的生存，服從命運，離開鄉土，遠遠逃到逼澤不厚的地方去，佔着作為臣僕的下層地位（倘若問題是關於人們的），漸漸地他們也就能夠慣於營養和食料的不夠，而把生機縮小了。在前一種情形裏，就是用積極的抵抗或完善的方法來競爭的情況裏，新的敵人的侵入，是於民族或種族極其有益的，可以使勇敢、敏捷、機警、聰明等等都發達起來。在第二種情況裏，敵人的侵入是會使土著生活低下幾段去的」。（註四）

由上面這段話裏，我們可以曉得，要保持生命的強健，促進生活的愉快，不能隨環境而生存。必需面對着環境的迫害，而使用我們身心兩方面的力量，去改造它。並且進而促成全人類過着有意義有理想的生活。

人並非原來就是自然的主人翁，曾經有很長的時期，在順從着自然，做自然的奴隸。假使以個人來比自然，人是渺小得可憐。可是拿全人類的心智，去與自然衡量起來，那麼自然就敵不過人類的力量了。

我們的祖先，一代一代的和自然苦鬥，而不甘作臣僕的下層地位。用積極的抵抗和完善的方法，來競爭。而養成今日我們所有的勇敢、敏捷、機警、和聰明，使大自然中的電力，服從我們的意志。猛獸馴服，海洋不能施展她的威風。我們以遊戲的心情，創建我們的偉大工作。我們面對蒼穹，發出勝利的歡呼。繼往開來，不斷努力。我們不僅以征服自然，奴役自然為滿足，我們還要創造較自然更真更善更美的藝術。這是人類最光榮

的一面勝利的旗幟，也是人類生活中所追求的理想目標。人類生活中，假使沒有藝術，等於在沙漠上過活的人，得不到雨露，必至呼吸窒塞而死。

然而，人無論如何決不能離開自然，而在空中中生活工作。這實際的自然，我們必需要澈底了解它，研究其存在之價值與人的關係。不可躲避，而必需正眼去觀察，大步去踐踏，伸手去捉摸，用心去體會，然後方可談到創造較自然更真實、完善、華美的藝術。

我們可以說，藝術家生產藝術，而自然生產藝術家。

第三節 生活

上面已經說過，生活的最高理想目標，是在獲得蓄積的活力，因外界環境的刺激而作着均衡的放散，各種器官得以充分發揮其機能。如遊戲一樣自由，而向節奏上進行，表現自己，隨着自己的組織，把力量用得最切要，化費得最滿意，積極地解決了各種各樣外界環境的迫害，因了環境的一切變化，而更完成了新的機能，發見了新的力的源泉，產生實際有益的有計劃的工作。從生存競爭裏，人類就日日新，又日新地，具有毫無疑義的優越性，生活就得到了進步的愉快。否則積蓄的力量，沒有放散的機會，而停滯迂塞着，就要發生煩悶。久而久之，生活的能力退化到滅亡。又如放散超過了積蓄的力量，也就要現衰竭之狀，每每將眼前景色，看成灰色，甚至發生厭世觀，以致萎縮而死。所以不斷地努力，與環境奮鬥，在身體方面，有新的物質的力量產生，在心志方面，常能感覺到衝進擴張的愉快。在這樣的生活鬥爭中，就有發明、有創造、有進化。

我們引柏格森論生命與意識中的一段話看看：

「哲學在討論生命之意義及人類的究竟時，每把自然所給我們的一個表示忽略過去。自然用一個明顯的符號，指示人，使人知道已經達到他的目的。這符號就是愉快。所謂愉快，與逸樂不同，逸樂能使生物保存他生

命，但決不能指示生命所衝進的方向。愉快常常表示生命的成功，得地，戰勝，凡愉快都有一種勝利的意味。若注意這個表示，順着這類新事實追求，我們可以知道無論在何處，若有愉快，一定有創造；創造愈豐富，愉快愈深醇。爲母親的看着他子女就很愉快，因爲他自已知道他的子女（無論就身體說，或就心理說）都是他所創造的。商人見其商業發達，工人見其工業順利，都很快，——豈因得着金錢和名譽嗎？金錢及社會上的地位，固然不能不計，但這些東西只能使我們逸樂，不能使我們愉快。真正的愉快，是自己覺得創始了一番事業，順行無阻，覺得對於生命有幾許貢獻。試舉些例外的愉快爲例，——美術家實現其思想以後的愉快，思想家有所發明以後的愉快。聽常人說，這些人爲名譽而工作，他們因爲得着他人的稱讚，所以得極大的愉快。其實不然。恰恰因爲我們對於成敗沒有確實的把握，我們纔關心於稱揚及名譽。在驕傲裏面隱寓有謙遜的色彩。我們雖沒有成功的把握，但爲得名譽起見，自然就努力振作，發憤前進。這好像把先天不足的嬰孩，用棉花羊毛包裹起來一樣。我們因生力不足，所以纔把我們的事業用熱誠的稱揚圍繞起來。假使一個人對於他的創造事業，確有成功的把握，且確知他的事業能繼續進行，他必不願稱揚，他的感情一定要超越榮耀以上；因爲他是一個創造者，且自知是一個創造者。他所覺的愉快就是上帝的愉快。若是在各界生命的勝利就是創造，豈不可以說人生之目的就是創造嗎？這個創造，不像美術家和哲學家的創造，是人人所能作的。這種創造是自己創造自己，由少取多，由無生有，常使世界的內容日益豐富，自己的人格日益增長。」（五五）

由此看來，人生的目的，豈不是以我入生命的活力，作有意義的活動，貢獻給世界。以個人努力服務所成就的愉快之情感（超越榮耀以上的感情），移入於全人類，使人類的感情，日益豐富，人格日益增長，使全人類同登真善美的樂土，這就是藝術的創造，和她的使命。我們曉得藝術的感情，對於社會有着極大的聯合力量：「詩歌由喚起一切人類的同一的感情，而將爲生活興趣而分歧的人們聯合起來。並且因爲不斷地反復喚起同一的感情，詩歌到最後創出了一種持續的心情。像這樣的詩的統一的实际價值，在歷史上我們是數見不鮮的。政治分割了意大利，但是詩歌卻將她聯合了。……關於詩的統一的力量，德國也有同樣的經驗。……歌德

對於建設新德意志帝國的功績，並不下於俾斯麥。詩歌還做了更進一層的工作，就是它不但團結了人民，並且還振作了人民」。(註六)

所謂振作，就是遇着積極而愉快的生活。所以有人說：「我們正在快樂的時候，就是正在生活的時候」。在這裏，我們已看出藝術與生活的關連了。

第四節 藝術生活

其次，我們看看什麼是藝術生活。柏格森說過，人生的目的就是創造。換句話說，人之所以能與絢勃勃地活下去，就因為前面有一個創造的慾望在吸引我們。這個創造的慾求，不一定美術家和思想家纔有，是人人都有的。如人人有一個嚮往於「神」的心，不過表現方法各有不同就是了。如同母親之於她自己的子女，革命家之於他的工作，事業家之於她的事業，都寄托着一種超乎金錢名譽以上的愉快之情。人生的享受，到了這種境界，就是達到真善美藝術的境界。這種生活，也就是藝術生活。反之，如頹唐的、灰暗的，把自己的生命委之於命運的人們的生活，必定是偽、惡、醜的生活，也就是非藝術生活。在第二種的生活方式中，也許是逸樂的，可並不是愉快的。前者是衝進而向上，是助長生活的。後者是倒退向下，毀壞生活的。

藝術家的工作，是在喚醒一般墮落的人們，從他們「只知道用醜辭劑來糟塌了自己，或者一味沉迷在定命觀裏」，過着逸樂或無生趣的生活中，恢復到有意識的，自強不息，進步的生活方式，得到生命之「充實而光輝」的愉快。

所以藝術家的任務是堅苦的，我們要盡力美化民衆的生活，使他們的感情豐富起來，發展他們闊展的，深造的，充實的生活美，喚起生之歡樂，感到生之幸福。

「自然，詩人要能振作人羣，必須他自己真超越了人羣。但在這時，詩人也只憑他高超而尊貴的感情表現，在人們心裏喚醒了一種比較實際生活所收穫的更精美而又更豐富的感情生活。無論怎樣偉大的詩人，都不

能引出讀者本身原來沒有的感情，祇能喚醒和發展原來已經存在人心中的感情；然而，倘若沒有詩人的力量，則這些高尚的心情，會比在日光照射不到的地方的種子，還要睡眠不醒！而一經詩的作品的視線照耀着我們的靈魂的時候，我們卻就會意識到我們能夠做，或者應該做的事情」（註七）

我想對於從事建築或工藝美術的藝術家們，也一樣該承認上面這一段話吧！我們應該去喚醒和發展原已經存在人心中的裝飾感情，使人們收穫到比實際生活更精美，更豐富的藝術生活。否則他們這些愛美的高尚心情，會在陰暗的地方昏迷不醒，甚至將這些渴望裝飾的原始動機抑塞悶死，而天天過着嘆息的生活。

詩是真誠與智慧的產物，每一首詩，有內在的詩人的感情，和外在的節奏的形式，也就是人類共同了解的話語。正如格羅塞所說，沒有一種藝術可以與詩比擬其社會影響的範圍之廣深的，現代的歷史，是以幾個詩人，或者幾首詩歌名稱劃分文化的整個的時期的，詩歌又常因為某一件作品的緣故，給某整個時代以一個特殊的印象。

圖案的形成，和詩歌的形成並沒有兩樣。圖案可以說是**有線條、有形、有色的詩歌**。以原始的畫身和紋身的裝飾來看：「他們就用各種顏色塗抹身體，他們所用的顏色，並非由各勇士照着自己的嗜好選擇，卻是根據大眾了解的規則按着事件選擇的，不過他們的安排法，線條和構圖，卻可隨各人自己的意思」。根據大眾了解的規則從事裝飾。如同詩歌一樣，是組織了的大眾的話語，是有着社會意義的。就如現代人看見了他們黑色皮膚上，所刻的或所烙的細緻的花紋時，也能夠感到美的誘力的。從這原始的裝飾，發展到哥蒂克式的建築，近代流線型的交通用具的裝飾之間，都用無聲的語言，在說出每一時代大眾所要求的，較實生活更多收穫的精美豐富的感情生活。這個隱蘊在人類心的深處的藝術衝動，無論野蠻人或文明人，在本質上沒有一點區別。要看有沒有熱情而有力的美的光線能不能照到靈魂的深處。這個光線的力量，會不會激動人們的意識，使知道能夠做，或者應該做的事情。

第五節 生活藝術

藝術的進步，直接影響生活的改善，科學提高了藝術的技巧，而藝術也證明了科學的功能。所以近代藝術，已不是一種表面的裝飾品，而是有最高尚的職能。這個職能纔落到了圖案這一門藝術科學的身上，因為圖案是具備了時間與空間兩種藝術的內在與外在的條件。如服用、家具、建築、和交通用具，沒有一種不是負起致力於社會利益，大眾幸福，及喚醒和發展原已經存在在人心中的裝飾感情的責任的。

圖案在藝術的部門中，最不是一「無謂的遊戲」，而是與物質的生產樣式不可分離的生活藝術。我們從原始的身體化裝，和屋宇、舟車、武器及用具的裝飾上，認識得最清楚。動物形的圖案文樣，是狩獵民族生活方式中必然的產品，豐富的植物文樣，是跟農業社會生活的發展而發展着。雇工奴隸制的成立，而產生極度修飾纖細的裝飾。建築圖案與宗教的興盛隨着輝煌起來。藝術是一定的社會經濟基礎上的產物，所以她必定是「和一定的文化科學和階層一同生長，又和它們一同衰落的」。但是藝術是和人類心理的發展，社會的發展，一樣是沒有終極點的。可以說是人類將來的宗教。有着振作人羣團結人羣的一種超越的力量。每個人感到生活與藝術之不可分離，於是全人類就會走上真善美的發展的大路的。因為人類的思想和信仰，沒有發展到明白幸福是需由人自己努力創造的時候，往往寄幻想於天堂中，將未來的希望，皈依於神，生活與宗教就結合在一起了。待到明白高揚的穹窿頂的明爽，整齊而完備的鋼骨玻璃的大建築，並不在天上，完全是人力所產生，是歸人自己住的。美妙的裝飾藝術，並不獨獨在埃及的廟宇，希臘的神殿，基督的教堂，專制的帝王宮庭中纔有的時候，自會創造出大眾自己的風格，新的生活藝術，就會代替了宗教，爲了這新世紀，而在大工場中建築起大眾自己的「宮殿」來，於是曉得亞波洛就是自己，如同太陽是我們自己的一樣清楚了。

生活藝術，必定隨這將來的新時代，發出充實而光輝之照耀。

第六節 技術與藝術

生活藝術的發展，是與工業技術的發展有着最直接的關係。她的創造的動機，并非單純的從審美的觀念出發，而是與實用的目的伴隨而發展的。我們考察原始民族的藝術創造的動機，誰都不能否認這個理由。就是發展到近代的裝飾美術，也並非專以裝飾為目的，這藝術本質上的一致性，最古與最新之間，是毫無區別的。所不同的，就在量的方面的增加，這個增加是隨着科學的發明，和材料的發現，而使藝術，而使生活藝術的內容和形式特別豐富起來。只要在近代的服用品和建築方面留意一下，就可以比較出一個進步的端倪來。這文化進步的痕跡，是說明人類從馴服自然的生活方式之下，走到了征服自然的理想生活方式之大道上來了。狩獵民族所最不可克服的地理和氣候的影響，因了近代服用品和建築藝術技術上的高度發展，在生活上已不成其為問題了。玻璃質的外衣和靴子，使有毒的蟲虻和泥濘不能傷害我們的皮膚。鋼鐵的大廈使住居者對於天氣的變化，廓然不感其威脅。

然而，技術與藝術之間的連繫，是緊密得毫無間隙的。如同水流可以影響大地的形勢，大地的形勢同樣可以影響水流的方向。總之，是人類生活方式改進中的兩個重要的齒輪。我們要明白：「裝潢能特別增進技術的精巧，人體裝飾和跳舞，在兩性的交際上佔着重要的地位。而由於能夠影響性的選擇，——能促進種族的改良，在另一方面，人體裝飾是因為要恐嚇敵人而發生的。詩歌跳舞和音樂，因為要它們能激動和鼓勵戰士，就成為社會人羣抗戰的城壁了。但是藝術對於民族生活的最有利的和最有益的影響，還在於能夠加強和擴張社會的團結」。

技術和藝術，我們已知道是一定的社會經濟基礎的產物，而一切藝術的內容及形式，與夫變化發展為種種形態，必然地為生產條件及經濟組織之變化發展種種形態所決定和限制。技術與藝術，雖不能單獨憑空地發展，但是兩者之間，有着內在的法則的差異。技術是屬於肌肉熟練之勞動，而藝術是還包含着心意創造之活

動。這心意的活動，是像水一般有着衝進的力量。水可以由堤岸來範圍住，決定水流的方向；但是水的本質，水的偉大的力量，不為外在的條件所抹殺。所以技術的手，可以愈來愈靈巧，假使沒有心意之創造活動的藝術的根據，手無論如何熟練，無論如何能適應新的更複雜的工作，決不會產生拉斐爾的繪畫，托淮特孫的彫刻，白嘉尼的音樂吧！（註一〇）

這問題就在此：技術的熟練生產，確然形成了藝術的成就。可是動物也能生產，像蜜蜂、水獺、螞蟻，都會築巢造窩，但只是為自己或下一代工作。牠們的技術，不能說不精巧不熟練，可是只不過為自己本身工作，是直接屬於它的肉體的。因此再沒有高度的發展的跡象可尋，技術永不能進於藝。人則不然。能夠按照着各種的尺度而生產，是離開自己肉體的要求，自由運用他的技術，並且能夠作有意識的創造活動，按照藝術的法則，形成了藝術。

（註一）見藝術的起源（商務本）五五頁（蔡慈譯，Gröse著）。

（註二）「自我擴張」是心理上的一個動機。把它歸到最簡單的名詞大概是這樣：用某種方法增大其身體上之設備，給予我們一種有靜氣的感覺，一種肉體自我擴張的感覺——最後能使我们多佔據一點空間。詳見羅曼心理學（商務本）二二頁（羅曼定，李伯譯，J. C. Eitgel著）。

（註三）同上七九頁。

（註四）實證哲學的基礎（世界書局本）八頁（齊明人譯，那卡爾斯著作）。

（註五）見心力（商務本）二六頁（胡國譯，H. Bergson著）。

（註六）參看藝術的起源「詩歌」一章。

（註七）同上。

（註八）同上。

（註九）同上，三三七頁。

（註一〇）拉斐爾 Raphael (1483-1520)，文藝復興三傑之一，畫家，意大利人。

托淮特孫 Thorwaldson (1770-1844)，丹麥彫刻家。

白嘉尼 Paganini (1781-1840)，意大利小提琴家。

問題研究

學校所在地如有博物館的話，可以率領學者參觀。從原始民族作品，到近代的，分服用、家具、建築三部門。考察其形式之變遷，紋樣之變化，色彩之變換，指出何者為素樸粗野，何者為複雜細緻，何者幽靜溫柔，何者為灰暗纖弱，使學者對於裝飾藝術之趨勢，得一粗略的印象。

當地如無博物館之設備，可盡量搜集圖片作為介紹。

當地如既無博物館，又無圖片可集，則可向舊家中商借古舊服裝、銅器、陶器、家具等，陳列一室，作小規模的考察。或向當地廟宇，舊建築物，觀察其外形與內部裝飾。

學者描速寫本鉛筆，見有可描繪者，即描在本子上，養成收集材料的習慣。

下列參考書可在自修時間閱讀：

陳雨蒼著：人體的研究

正中書局

岑家梧著：國曆藝術史

商務印書館

岑家梧著：史前藝術史

同上

戴嶽譯波西爾著：中國美術

同上

李金髮著：雕刻家米西曼則羅

同上

第二章 圖案的源泉

「原始民族的裝潢，大多數都是取材於自然界。它們是自然形態的摹擬，我們現在的裝潢藝術，也很多取用自然界的母題，我們一看四週，就可以看見——地毯、桌毯、花瓶等上面，在在都是。沒有一件裝潢上不是點綴上花、葉、藤的，所不同的是文明民族的裝潢藝術，喜歡取材於植物，而原始的裝潢藝術，卻專門取材於人類和動物的形態」。

——格羅塞

在這一章裏，我們將從圖案的源泉——裝飾資料方面加以討論，就組成圖案的形體、花紋、色彩三者中尋究其所以然和必然的原因。由此可以明瞭圖案這門藝術科學，它的初生和它的成長進展的道路，以及社會的、審美的、生理的、和心理的必然影響。

第一節 塑造形的肉體感覺

人體圓味的感覺——扁的形體，總沒有圓的形體令人發生興味。圓、這一個字眼，在人類的感覺上，給了多少豐潤的意味！「花好月圓人壽」，是以圓味來形容生活的完美，「珠圓玉潤」是以觸覺所感到的圓滑來形容抽象的歌聲。無論是視覺或聽覺，均以摩挲得到的圓的感覺表示其快感。這也就只有人類有領略這肉體圓味的資格，因為除了人類，其他動物的肉體都不配稱做「圓」。

我們曉得，小孩子喜歡玩弄皮球，一方面富然是因為手握圓物最為適意。同時圓的東西，可以引起人類原始的對於裸體自由展露的心理的滿足。我們只要看小孩子之喜歡裸體着在大人面前跳躍，對於衣着不如大人一樣有穿着的興緻。這種原始的，素樸天真的動機，可以拿裸體的自愛的快感來說明。它的意義是「想在別人面

前讚美和炫示自己的肉體，因此別人也能分享這個讚美。此種事實，在兒童方面可以觀察出來。有許多兒童，喜在成人面前裸着身體跳舞，并表示身體的力量，而獲得自然的發洩機會。並且在以後的生活裏，尙可從跳舞和運動之展露的活動上，獲得同樣的滿足。因跳舞與運動二者所穿的衣服，照例比日常體貌所容許的要少些。但這種傾向底表現，并不一定永遠固定於身體的裸露上，很久以前，與服裝或裝飾有關係的新的（移轉過的）發洩底可能性已經興起來了。……有許多原始的裸體興趣，就是這麼轉移到衣着上去，或轉移到那看起來能增加人體美的價值之裝飾上去。因此原始粗魯的展露傾向，在某種程度上，已經昇華到服裝方面去了。（註）這種原始的肉體自愛的動機，對於裝飾藝術有着很大的影響。在服裝上是直接可以體會到，而轉移到別的裝飾方面的，最顯著最大胆的，要算是塑造形的陶瓷器和建築中之柱子。那是直接摹擬人體的藝術品，尤其在給衣服包裹得使空氣日光撫照不到皮膚的那些時代。越是喜愛圓滑豐滿的塑造形，如路易朝的帶女性的曲線裝飾，唐朝的胖肥的形體，宋朝晶瑩乳白的粉定瓷器，清朝的御窯的嫵媚等說明着這種爲風、空氣、日光等所可以給皮膚自然刺激的快感，既抹殺於禮貌的衣冠之下，於是不得不轉移到另外可以發洩這原始的裸體興趣，塑造形上來了。就如大人不許小孩子脫衣服在日光底下裸露着遊戲，於是小孩就把玩偶裸露，下意識地獲得滿足，是一樣的作用。

假使我們再細心觀察一下，中世紀的裝飾，和原始民族的裝飾，在形體方面試作一比較。很顯明地可以看出：原始藝術的赤裸裸肉體的展露，表示出站在陽光底下的自然的欣歡。而後世的裝飾，常是在半遮半掩的姿態中出現。前者是幼年的、天真的、素樸而強健的。後者是中年的、修飾的、虛假的。假使再一考藝術衰落的時代，這種強壯天真，人體圓味樸實之感，也隨之消失了。所看見的一切裝飾，都在細緻的裝點上盡力，彷彿一個肺病之軀，罩上一件錦繡衣衫。

人體圓味的欣賞，到近代又復活了起來。我們只要從一般人不愛厚重的衣服，提倡戶外活動、日光浴、游泳、露營等種種方面可以看出。人類是在返老還童，在古老的土地上，脫去我們累贅了幾千年的衣服，展開素

橫的鋼鐵一般的肉體。因此，在近代的裝飾方面，又重新轉移了方向，注意到曾經長時期關閉在密室裏，不知狂風、暴雨、大氣、日光爲何物的「人體」。

肌肉的感覺 由肌肉感覺所生的快感，係從肌肉的自由戲弄而發生。肌肉的伸縮，皮膚也隨着必有一度的伸張和弛緩。這兩種感覺，在身體裸着的時候，最能看出來。而體力豐富的人，特別顯着，同時我們常感到，當我們身強力壯的時候，總喜歡運動或遊戲來活動我們的肌肉，如爬山、游泳、角力、跳舞、賽球等等。從肌肉有節奏的伸縮，體力作均衡的消費時，領略到無窮的快感。假使在衰弱的年齡，或病體無力的時候，總不喜活動。肌肉鬆弛，意趣索然，往往有日暮途窮之概。所以肌肉是美與力的源泉。

在這個題目之下，我們看到塑造形的頸部、肩部、基部、把手等，依據上面所說的心理和生理的感覺，在尋找人體上面的手、臀、足、股等四肢活動肌肉所顯示出來強健快樂的線形，爲造型的源泉的。我們可以從原始狩獵民族藝術中的陶器，一直到埃及、希臘中世紀，東方古代，中國商周銅器，唐宋明清瓷器的造形上，看出由雄渾、素樸，漸入於慵懶、淫靡。由天真、自然，慢慢地步入了矯揉造作之途。這個退化的現象，是與肌肉體力的退化同一軌道的。我們認清這個前提，對於塑造型的構成意義，大致已覺得一個粗淺的，歷史的發展跡象了。

全身比例的感覺 因爲人的存在，就產生了現實的美的法則的存在。猶之乎有人鞋之樣式產生。刀把與手是并存的，沒有手，就沒有刀把。一切造型藝術離不開手的生產方法的形式。塑造型的直接由手的勞動而產生的形式，無論如何，脫不了人體肌肉曲線所成的範形，亦始終是以人體的比例爲其美的形式的權衡的。手的尺度，產生了手握的東西的形式。全身四肢的尺度，產生了人類所使用的一切器具的形式。

全身尺度比例，給感覺上有兩種不同印象：一種是靜的，一種是動的。靜的，如同人直立或端坐的姿勢，是對稱、均齊、式樣的源泉。給人一種雄偉、安定、肅穆而莊重的感覺。猶如埃及的神像，印度的佛像的姿勢，中國商周彝器的格局。動的，如同人舞蹈的姿勢，是塑造形平衡式樣的源泉。給人一種瀟灑、活動、飄逸

而輕靈的感覺，猶如希臘的神像，酒神和獵神的姿態。又如飛鳥之翹翹，猛獸之搏兔，爪哇人的舞姿。並且由此可以看出自然形的構成，和歷史進展的法則。所以中國和希臘的用具上，細部裝飾形的不同，正如同希臘人和中國人，身體細部之不同，其比例上是一致的。越到後來，這種不同之點，越易看出。越溯往前去，這種區別就少。其原因是：服裝的發達，把自然身體上的共同點遮掩了。而服裝式樣上的區別，漸漸增加，其式樣也漸漸由人體肌肉的觸覺的相同，轉換到服飾視覺上的不同上來了。原始藝術在這種區別上，就很難找出地域和時代上之不同。所以考察他們的塑造形體，幾乎是僅有比例上之差別，而肉體的感覺，是無分地域和人種，一樣素樸而動人。

我們曉得希臘柱式的尺度，是依據直立的人身的比例，為設計構成的源泉的。我們遠遠地看龐台翁神殿，（註二）彷彿無敵直立而強有力的人體，頂着方盤，愛列克台（註三）翁神殿的柱子，簡直就以人體的自然形，頂着方盤。遠看它們的陰影，幾乎分不出是柱還是人像。可見兩者的比例是無差別了。就是埃及的柱子，和中國的柱子，看去都像似一個肌肉勻稱，而精力飽滿的人體樣子。不過其間顯然有普人種身長尺度上的差異，中國柱子，決不與希臘人或埃及人身各部比例相符合，而希臘埃及的亦同樣不是中國人的尺度。由此更可說明美的法則，一部份是因入而存在，而各民族的人體本身的尺度，亦即是各民族藝術創作上的美的尺度。

顏面的感覺 以顏面的各部作為裝飾，為塑造型裝飾文樣的另一源泉。顏面為天然的對稱圓形，任何民族對於動物和人類的顏面，均有深刻的印象。圖騰民族，跳舞時所用的面具，種類之多，藝術手法之精美豐富，可以概見一般。良以狩獵民族在實生活中，對於割下了動物的頭，敵人的首級，寄與一種恐怖和勝利之情緒。而凶惡善良之相，亦均在顏面上直接感覺出來。假面具之在現在，仍為小孩所喜愛，這是人性中酷愛化粧之自然慾求。同時，顏面之表情，為無聲的語言，并多少帶有神秘的意味。我們如有時間去用心搜集一下，從阿騰民族的面具、木刻的神柱、中國商周彝器上的饗饗、漢代建築上的獸頭，直至現在還存在於中國民間的「泰山石敢當」，門首懸掛的怪面等，其數目總在幾千種以上。

人類的一雙眼，可以平行掃直，可以邪睨，可以怒視，可以垂觀內心，可以遠送秋波。與嘴同爲人類顏面上最動人、最能表情之工具。巧笑倩兮，美目盼兮，爲詩人藝術家描繪的對象。耳、雖跟不上兩者的聲譽，可是在狩獵民族的生存需要上，與鼻同爲偵察敵人的利器。耳的曲線，又爲顏面中最富變化的一種（因爲這種審美和實用的要求，於是在武器、祭器、以及日常用品，建築裝飾上，人類的耳、目、口、鼻的變形裝飾，占據了重要的地位。（中國商周時代之銅器裝飾，常作全面形；或以耳——雲形。目——粟與菱形。——口——向上或向下之弧線形。鼻——山形，或如意鈞子形。單獨作爲連續或地子文樣。）

塑造形中，由一中線而形成兩旁分枝的格局，溯其源泉，莫不從動物的頭，或人類的顏面的感覺簡化而來。只要試以筆授小孩，看他們隨手畫出來的，總像是一個對稱的顏面形。可見顏面的印象，在人類腦中的深刻程度了。

乳的感覺，與顏面的感覺，在裝飾的源泉上同其重要。兒童初以筆學畫，或以泥土塑形，莫不作一圓圈，或塑一饅頭狀的形體。這是人類母愛的潛意識的表示。因爲母性的乳房，是生命的養料，與康樂的源泉。在腦海與心靈上印象之深刻，不亞於顏面。我們看到舊石器時代骨角器上的同心圓圈，華林多夫女神的雕刻，新石器時代陶器之肥圓形體，與上面刻劃之螺旋形，（象徵乳房與蘊藏在裏面的乳汁的豐富）。銅器時代之螺旋形，應用更多。（註四）中國商周銅器上排列的乳形裝飾，漢唐銅鏡上的乳鈕和乳飾。宮門上之乳釘和乳形的環盤。現代塑造形裝飾上鐘乳狀的形，和螺旋的線。應用之多，不可勝計。乳形在圖案上地位之重要，是不可否認的了。

我們常常驚異於兩兩相對的螺旋線和同心圓的裝飾文樣，史前藝術中發見最多，而埃及、希臘、波斯、印度、中國、新幾內亞、南非，不分地域和時代都在應用着。而且是文樣常常相同得總以爲某地的是由另一地域傳播影響而來。其實並非偶然巧合或受移傳的關係。其中有所以然的原因，和共同的源泉。這源泉，就是上面所提到的「母性的愛」意識形態的表現。猶如狩獵民族以動物爲他們生命滋養之主要食品，不知不覺間，對於

動物的形態，格外覺得親愛。於是無自覺地主觀的作為藝術的母題而應用着。到了農耕民族，就以植物為人生主要的滋養食料，於是藝術的母題，也就轉了方向。

手足的感覺 自從人穿了厚厚的衣服之後，人身上肉體的感覺，在意識上漸漸淡薄了。塑造形體也失去了原始藝術的生氣，對於母性撫愛的那樣偉大豐富的感情，也漸漸微弱下去，顏面的表情，愈來愈侷促不安。肌肉也鬆弛而缺乏彈性。審美的觀念，隨着轉變了方向。只有露出在衣服外面的手足這一點圓味的感覺，已不是整體而是局部的了。我們看中世紀一直到現在的，所謂文明時代的裝飾，只是些披了繡花衣衫的舞台上小丑而已。雖然在圖案資料的圍地裏，生長了紛紜五色的植物，可是塑造型就失去了雄偉的姿態。這種對於肉體感覺的衰退，正如格羅塞所說：「農耕民族和遊牧民族，雖然文化上高過狩獵民族，然而在造型藝術上，卻反而低落了。……由此可見文明與藝術的關係，並不是如有些藝術哲學家所說的那樣簡單。這種反常的現象，我們是完全可以了解的，因為農耕民族和遊牧民族，在生活上都不需要如此完滿的觀察能力，和工藝技術，於是這兩種力量，就衰退不堪，造型的才能，也就十分落伍」。（註五）

原始人何以會嗜好造型藝術？格羅塞在他的藝術的起源中沒有詳細解釋其原因，只說是創作的樂趣。跟他們觀察的能力，應手的技巧，是他們藝術成就的要素。這話果然是不差的，但是這種創作的樂趣，為什麼就衰退不振呢？造型藝術反而低落了？我以爲所以然的原因是消滅的。即是人類體格的普遍的衰退。勞動的方式改變之後，勞動不能使肌肉得到伸縮的樂趣，而只感到疲勞。於是對於自己肉體的撫愛的興感，漸漸低落了。我們只要看希臘提倡體育、運動、跳舞、遊戲，市民對於體格的鍛鍊特別感到濃厚的興趣。中國自漢以後，文風特甚，肉體的感覺，昇華而為精神的表現。國民體質久弱，塑造形體隨之而無強大雄偉之作。印度熱帶裸露之佛像，曾一度給我人以肉體的興味，然而只擇苦修膜拜為功課，戒殺圓寂為歸宗。依舊救不起積弱之沉河！故自六朝以後，佛像由石刻而泥塑、木雕，再降而至於描繪了。我以爲這塑造形久已枯澇了的源泉，必需要從強健活潑的體格，博大母愛的感情中，恢復力量。

第二節 建築形的精神表現

分工合作精神的表現 建築較塑造形體占據更大的空間，給人的感覺是庇護人生，而非如塑造形體可以撫摸而發生親近關切的興味，是超過肉體感覺以上的精神感應的源泉。牠的產生，是遲於塑造形體；而牠的發展，不能僅賴個人的力量可以辦到，是需要千萬人分工合作方能完成。這種大規模的分工的成就，給圖案事業上一個極大的進步。從而使藝術由個人事業，發展到社會的公共事業的大路上來了。

藝術上的分工制的成立，直接影響及於生活方式的改變，跟着形成了城市和國家。因此而有希臘文化，而有羅馬帝國，而有中華歷史，而有歐洲近代文明。

秦始皇如果沒有七十萬刑犯爲他工作，阿房宮的圖案只能在他的腦海中浮現出來，而不能在地上建築起來的。但是這種偉大的藝術建設工作，就必需要在這種制度之下，方可發展。於是自然就形成了體力勞動，和設計者顯著的分工了。

時代精神的表現 建築藝術，既成爲社會公共事業之一部門，又爲國家設計劃中之一種。於是它的內容和形式，隨着當時法律、政治、經濟生產的發展而發展，隨着這些社會基礎機構的變化而變化，也隨它的改革而改革着。

塑造形是把我們看見的寫到的表現出來，而建築藝術，就像地面上開了一枝理想的花，是把我們想見的表現出來。在線條中得到節奏，在塊面中得到和諧，在形式中得到完整，使精神獲得崇高而超越的美的感情。她是以征服自然，超乎自然，并滿足人生目的爲主要因素。建築美的感人的力量，是精神的。正所以補塑造形的不足。我們可以說：塑造形是不動的舞蹈，是人性的，而建築形是「冰涼了的音樂」，是神性的。

因此，在每一時代，有她的特有的表現，而在人類精神生活與物質生活達到最調和完善的時侯，表現得也最活躍。

我們看埃及的金字塔，安定堅固，表示他們追求死國永恆之歡樂，和靜美的精神。希臘的立柱、平頂、表示莊嚴沉着，謹守法律，而又喜愛自由平等，追求真善美的理想的精神。羅馬的圓頂、拱形、大水道、圓形戲場，表示出智慧、務實、探求真理之精神。中國的萬里長城，表示了雄圖偉略的英雄思想。回教建築，表示出高尚潔淨的宗教精神。印度建築，莊重而充滿內在的生機。「哥蒂克」式的聳入雲霄的尖頂建築，代表了北歐人剛毅的性格，表示出中古宗教改革的理想，騎士詩人的傳奇式的情調。文藝復興建築的形式，發揮人類博大的慈母的愛，掃除尖刻思想的流弊，表示出人道主義的精神。中國漢代建築，有衣冠鼎盛、君臨四海的氣魄。唐宋的建築，飄逸而現神仙超脫之概。法國路易時代的建築，是極意奢糜，歌頌昇平之象。「巴洛克」及「洛可可」式之建築，正如宗白華所說：「馳情入幻，眩暈逞奇，搞葩纖藻，以寄托這徬徨落漠，苦悶失望的空虛」。蓋建築到十八世紀末期，正如塑造形之在中世紀，成為貴族玩賞、遊戲、滑稽取笑，叔世澆薄之作，已失去藝術之莊嚴偉大的使命。原始塑造形的一種熱情、堅忍、溫和母愛的情緒，到了希臘羅馬昇華而成爲神性宗教之愛，中古時代基督教之興起，將羅馬帝國文化根本推翻，摒斥其他一切多神教，所有異教廟宇，無不加以封閉。自此建築形式，另闢一新境，創建能容多數信徒以作傳教之用的長屋式及中庭特高之教堂。當時只爲實用，所以外表十分簡樸。然而結構雖有新穎之發明，卻未能脫去古希臘之舊式。此後又仿照羅馬式之圓頂建築，但總未能與基督教新思想相配合。因爲當時基督教徒，苦練靜修，無意於形式之創造。所以有一頗長的時期，徘徊於昔日羅馬帝國之建築形式範圍之內，無獨創之作風。似乎與世隔絕，在另一平靜世界中爲人類散佈安慰和平之福音。到了十二世紀，十字軍於法國出發東征，中古宗教改革之思想，亦勃然興起，於是「哥蒂克」式建築，如火餞一般從地上聳起，向着無限的蒼穹，表示內心無限的熱力。一種尖銳的感覺，從窗洞、屋頂、直升到塔尖，上干雲霄，還加上爬生的裝飾，更覺氣勢浩蕩，不可抑止。與希臘建築表明下承上壓的作用，縱線與橫線並用之性質，恰恰相反。基督教之精神，到此已充分表示出來了。但是到了極端，往往要走入空虛幻想這一路，正如我們從巴黎聖母院那樣的教堂裏走了出來，而現實的日常不調和的雜事，卻從四面八方

衝過來。悲哀、醜惡、矛盾、煩惱、黑暗、紛擾，肉體上的飢餓，疾病的痛苦，不能將眼睛仰視天上，而可以解決地上的一切不平和窮困。於是在一四〇〇年左右，發生人道主義的運動，使希臘與善美的文化，從新復活。文藝復興的人類之愛，慈母之愛的偉大運動，起來掃除當時「哥蒂克」尖銳冷酷的作風，而代之以撫愛真誠，健壯溫和之熱情，解脫人類之痛苦，藝術開着燦爛之花。然而好花乏人真誠培植，反而為專制的帝王，擅橫的貴族，摧殘攀折，硬生生移植於宮庭，或摘而插於暖房中。於是十五、十六、以至十八世紀末葉，建築藝術，亂雜混亂，將這偉大的任務，寓於一種嬉笑滑稽遊戲之中，成為玩賞。人生也入於徬徨落漠，苦悶空虛的境地了。

建築藝術精神的復活 藝術的本質，是不會湮沒的。她的素樸和積極性，正可以救起人類衰弱了的精神。因為由於海爾芬倫能和蓬拜（註六）兩城的發掘，及近人對於羅馬古物之研究，使十九世紀藝術，從堆砌、瑣碎、柔弱、無力、衰老現象中，又恢復到古代純潔、真誠之美。這個起死回生的救藥，影響所及，使知抄襲與模仿，唯有把藝術的創造精神低落。建築藝術，已在運用一種新的理想，以適應近代生活之需要，並採用各時代各民族建築上之優點。脫離陳式，而自創一種時代的風格。我們看到近代工廠建築，集體式住所建築，已經漸漸形成真正實用建築物的社會化的樣式，隨着人類的大同思想，已在真善美的愛的基礎上建立起新精神。我們已有明爽、整齊、舒適、健美的公共大建築物，這些建築物，並不用刑犯的血汗來完成，而是各個人爲了自己生活的自由，和共同的熱望，欣喜地以勝利愉快之情，在歌聲中創造出來。將來我們在這用新精神所產生的建築物面前工作的時候，回顧既往，如同做了一場惡夢。

第三節 線劃的言語形容

線的語言 言是心聲，而線劃即是無聲的語言。圖案上應用的線劃，更是超過普通語言形容之上。上面說過人類最初，愛撫其自己的肉體，並在背部、胸部、臉部，凡是可以顯示這些部分的肌肉之美點者，往往塗上

刺目之色彩，以加強其輪廓。我們看太平洋島上的土人，臉部鯨紋的起伏、曲折，與肌肉的組織方向完全一致。澳大利土人，喜歡在身體上用尖物劃成一條一條的結疤，作爲一種光榮的記號，告訴人家奮勇卻敵的證據。原始人和現代人均歡喜帶各種質料的圓圈，即所以形容人體圓味的美。胸前輕垂弧線的鏡子，以顯示前胸的豐滿突起。頸上加圈，指示出逆動和圓滑。臂環的作用，說明了肌肉的伸縮性和彈力。手腕要顯出運用靈活的美，於是加幾個手鐲。從這些地方看來，線條在裝飾藝術上，是如何地盡了它形容的責任！至此，尚不過是藉一種線的特性，說出若干單句而已，未盡其完全之任務。線條在圖案的構成上，還有着無限的變化，可以藉線條作出一篇雄偉的長詩，也可以編成一首輕鬆動人的小調，並可編就一段智慧的演說，告訴人家，用心靈來聽懂這無聲的言語。感人流淚，引人狂舞，使人寂靜而安睡。

理智的線劃 線劃的表現方式有兩種：只是指出方圓、大小、多少、與距離，或藉以說明一事一物的，是屬於傳達知識的成分多，激起感情的成分少。如依着內在的美的法則，構成的線劃，卻與之相反，屬感情的成分多，而知識的成分少了。

我們看中國的太極圖和八卦。希臘的萬字形文樣，原始陶器上的繩紋、編織文、山形紋，都可歸入知識的線劃這一面的。因爲太極八卦這一類的線劃，是專重說理，我們假使以太極圖作爲裝飾，令人見了，不會激起任何情感。八卦也是如此。可以說曲線形象中，再沒有比太極圖說明陰陽兩性明白清楚，直線形象中，也沒有再能比八卦那樣對於數，表示得有條不紊，可以稱之爲純理智的線劃。希臘的萬字形，說是小亞細亞河流曲折的象徵，萬字文樣在中國圖案上，亦常應用爲地紋裝飾。看去祇是感到地形山脈河道一般的印象，並不能喚起任何一種情緒，可以稱之爲記事或指示的圖文。從陶器上屬於這一類的文樣，往往是受了工作和材料的影響，亦無一點感情滲入其中，故看去亦絲毫不能動情。像我們看排列的數目字一般，只生一種齊整精緻之興會而已。這幾種紋樣，我們常選擇建築物或織物作爲表露的場所，是極其冷靜的，不會引起情緒上的紛擾。因之沒有時代性，沒有地理性，也沒有民族性。可大、可小、可多、可少、可增、可減，如數目一樣，是指示，不

是吟咏。

情成的線割 我們講圖案構成原則時常常提到的，垂直、水平、螺旋、波狀等等的，可以惹起人類的感情的，種種線割。猶如我們走到肅立的佛像前面，不由得發生恭敬之情。看見秋天的落葉，而起傷感。見奔馬而興奮。看箭出弦，心胸一快。曹衣出水，吳帶飄風，寫情寫景，全賴線割的疾徐、曲直、柔婉、堅挺之間，表出作家內心的情緒。觀者亦因之起同樣的感應，於是線割就產生了較語言更能動人的力量。

人之所以對於線割能發生強烈的感情，並非先天的秉賦，而是後天的經驗積聚而成的。垂直線之莊嚴感，水平線之靜寂感，幼年不若成年，成年又不若老年時感覺之深刻。如同沒有見過死人，就不知死人的可怕。沒有習過跳舞的，也不會領略迴旋和節奏的味道。因此線割的感情，不是人人都有。必須有對於客觀對象經驗的接受，而逐步發達其感應。耳、不是生來就會理解音樂的節奏。眼、也是不經過訓練，不會理解線割的美的。原始人能夠感覺到的形線之美，文明人未必能得到同樣的感應。所以線割感情的存在，是要線割所表現的對象（如同直的、平的）的意義，與個人的主觀和感應，方能產生力量。所以我們割一垂直線或水平線給小孩看，他一定不會發生與此等線割的特性相應的感情的。假使他由空中降落過，那對於一條垂直線就會發生感應。如果他在硬板床上直硬的睡了十年，看見了一根水平線，試問要發生怎樣的感情。我想厭倦於跳舞的人，決不喜歡螺旋線。反之，喜歡跳舞的人，也就喜歡螺旋線，完全由主觀來決定其價值。珠寶商人，只看見珠寶的貨幣價值，看不見珠寶的美和牠的特性。所以有人說：沒有藝術素養的人，是世界上最可憐的人。

原始人和小孩，對於塑造形的感情，要比對於線割的感情充分得多。這是因為原始人和小孩，觸覺得來的經驗，較視覺得來的為多。試以一玩偶與一張線割的圖案示小孩，小孩一定伸手先取玩偶，玩偶到了小孩手裏，愛不釋手。線割的圖案，即為其隨手拋棄。玩偶之質料，如果是柔軟而富有彈性的，益為小孩喜愛。因其更適宜於觸覺之摩挲，因自小身處慈母懷中，已成習慣。倘自小即失怙恃之孤兒，性格強硬，愛好又不同了。

人類對於線割的感情，最初喜愛有力的曲線，進行的折線，同心圓圈，連串的點子，像筋脈一般波狀線。像人彎曲着的S形、雲耳形、目形、菱角嘴形、鼻鈎形等等線割。這些均可以說是屬於人身肌肉、顏面的線條，其次是動物身上的斑紋，因為直接與人類的實際生活有密切的關係，從而在感情上產生美的價值。農人愛牛，軍人愛馬，並非偶然的。

密排的高聳直線，或長長的水平線的感情（在狩獵民族藝術中，不常有的線割），到了農耕和遊牧民族，漸漸在藝術上發展起來，是一點也不奇怪的。有人以為原始民族因為工具的限止，所以沒有長線割和並行的垂直線。我以為完全不確實的，正如一般構圖法上常說的，垂直線是莊嚴、寂靜、硬直，如直立之人（希臘式列柱），如森林（「哥蒂克」式教堂庭柱）。水平線是忍耐、廣闊、重厚，如平靜的海，廣大的土地（中國建築之屋脊）。正是當時人們所生存依賴的自然的富源（海、森林、大地），用藝術的手段，再現在空間。也正如教堂寺院之採用這些線割，形容出了自然的偉大，深入人類空虛的心坎，使人們嘆息着神的創造力，驚悸而感動，不敢正視，匍伏在雄偉之美的懷抱中，以補充空虛的有限的人生。

到了工業發達到極點的現社會，這自然的力量，肉體的撫愛，漸漸敵不過急速轉動的機械的威力所給予我們的刺激。齒輪絞着齒輪，高速度飛轉。從來沒有經驗過的動的線割，在我們的田野上，森林邊，大海中，天空裏，不留「神」一點面子，大大地猖獗起來。前代人們所寄情於花呀、葉呀，這些抒情的線割，已配不上這時代精神。如同對現代人說着古代的語言，難以形容其意義了。

齊柏林式的流線型，愛斐爾塔尖銳的線割，鋼鐵大建築的立方體，把過去馳情入幻的線割，一掃而空！圖案的源泉，已流到另外一片新土地上了。

第四節 幾何形的智慧遊戲

自然啓發了人的智慧 原始藝術中，找不出完全由自己想像構成的圖形，所有的「幾何形」裝飾，都是源

出於自然形象的摹擬，或是工藝形的遺跡，魚鱗、蛇反、蜂房、鱷魚、袋鼠、蜥蜴、鹿等的簡單形象，鳥的羽毛，獸皮上的斑紋，簡化了的人物形象。這些組成幾何形的源泉，都是從眼中實感而得，並不是由腦中幻想而產生的。就是上面說過的萬字形，看去似乎純幻想的東西，還是河流曲折姿勢的摹擬。這些由自然形象變化而成的圖形，又常為人們重複地描繪在武器上，作為部落的圖騰記號。（註七）轉展移寫，久而久之，於是簡略而成為所謂幾何形的圖案了。

還有一類，是由縫紉、綉紮、和編織所造成的，這種工藝形的遺跡，是基礎於實用的意義而保留下來的。最初這些印在陶器上的編織花紋，是因為當製造工具尚未進步到輻輳。成形的的方法甚為簡單，是以布或藍子為範，徒手為之。經過長時期的實際使用之後，這些因製作的關係而不可少的文樣，在視覺上成為習慣。如同衣服的針脚一般，不見此種痕跡，在實物上就好像以膺品欺騙我們似的，即要引起心理上的不安。甚至到了銅器製作已經達到很精緻的時代，還是保留着。而且更規則了起來，於是幾何形就從自然中產生了。

圖騰意義的圖形，常作為一種保護某一部落的神，或當作上代的祖先，成為社會產業的標記。在這上面，寄托着宗教神祕的意義，經過若干代抄錄描寫，漸漸失去最初很遠的自然形象的眞面目，而彷彿符咒一般的東西了。許多古怪的圖形，交叉糾纏，做成一堆，令人迷惑難解。但是線劃中間，有着人為的像書法一般的結構，這和結構，漸漸從幻想中產生有意義的形象。人類的智慧，常藉遊戲的方式表現出來，在這方面發展開去，就成為抽象的數學形象的源泉了。

腦與手的遊戲。自然形象的摹擬，是以視覺接受對象，產生與主觀混和的意境，而再現出來。像魔方陣一般的純數學形象，是憑想像與手的動作而生產，如結繩（中國的八結），各種色彩石塊的排列堆砌（建築形），剪紙（用紙折剪成各種對稱形狀），利用數字的等差，或等比級數的關係等，作智慧遊戲的活動。是一種無目的的勞動的反覆，是自由操作生產的形象，開啓機械構成的鎖匙。

我們取十個棋子，靜靜地在桌面上排列。用九個可以成為三行，排列作出一四方形。用十個一、二、三、四

依次排列，可成一三角形。如此變化進行下去，可以排成圓，以及各種多角形。隨各個人腦的活動，在表面上現出魔術一般的形狀。假使將棋子的數目增加，那末變化更多。假使把棋子分成幾組，染好兩種或三種不同的色彩，更可發現無數的幾何形圖案。如同我們取二十五枚棋子，桌面上也畫了二十五個方格，棋子上編好順次的號碼。把十三、這個數目，放在中間一個格子。把一、這一個數目，放在棋盤的最左最下一格。二十五、這個數目，放在最上最右一格，兩數相加為二十六。再以三、這個數目，放在右邊最下一格，再找與三加起成為二十六這個數目的是二十三，放在相對的左上角。以二、放在十三的下面，二十四、放在十三的上面，兩數相加又為二十六。以四、放在十三的右邊，二十二、放在十三的左邊，合數仍為二十六。以五、放在十三的左上角，以二十一，放在十三的右下角，合數仍為二十六。以九放在十三的左下角，以十七放十三的右上角，合數仍為二十六。以七放在四的右邊，二十二的左邊放上九這個數目。二十四的上面，放十一。二的下面，放十五。這兩組相加的數目，又各為二十六。再依此法找去，一次對角，一次十字形，這樣放去，十一之兩旁，左放十八，右放六。十五之兩旁，相反地右放八，左放二十。七的上下，上放十二，下放十六。十九的上下，相反地上放十，下放十四。於是用直線從左下角一字起頭，跟着數目的次序，二、三、四、五、六、……一直到二十五。二十五再與一連起，即成一魔方陣圖。假使我們再把單數與雙數分為兩種顏色，就顯出兩種色彩間隔起來的圖案。假使我們把雙數與雙數，單數與單數分為兩組，用直線自相連起，就成爲一幅幾何形圖案。如把兩組直線作兩種顏色，或分成兩種粗細，更現出變化的趣味。假使依了直線的位置，改爲各種弧線，更顯穿插之妙。假使我們以一、二、三連成一三角形。二十五、二十四、二十三、三數，連成一三角形。四、五、六，連成一三角形。相對地，二十二、二十一、二十、三數，亦連成一三角形。這樣一面從一到十二，一面從二十五到十四，一順一逆，連成一幅三角形重疊的圖案，再以色彩填入，變化更多。若以線劃之曲直，色調之深淺，數目之單雙，次序之順逆，在這小小的棋盤上，作爲遊戲的地盤，返復、重疊、顛倒、穿插、絞紐、編織、大小、粗細、長短、闊狹、大大地馳騁一番，真可謂得遊戲之三昧了。

靜居無事，折四方紙，紙版有規則的一定形，然後用剪刀隨意剪去。打開可得種種幾何形。這種自由操作的形象，可以達到智慧遊戲的最高理想。

折紙與結繩的藝術，在中國是很有歷史的。假使我們肯費一點時間，向民間去搜集這種作品，有系統地整理出來，種類和數量都是很可親的。阿刺伯人，亦擅長於這幾何形的遊戲，因為可蘭經上規定不許用動物作為裝飾，禁止畫人物圖案。於是幾何形的裝飾，因需要而特別豐富地發展。世人稱之為「亞刺伯式」裝飾，（註八）其線紋形式，奇幻精麗，令人驚嘆。

天文與礦物的幾何形的源泉。望遠鏡和顯微鏡之發明，幫助我們向更廣大和深遠裏，探求幾何形的源泉。礦物的結晶組織，如長石的結晶，螢石的結晶，綠玉的結晶，水晶的結晶，金剛石的結晶，食鹽的結晶等，都是幾何形構成的絕妙資料。我們從顯微鏡中，更曉得雪花的六出結晶形狀，多至幾千。美妙得非人工所能做到，更非想像所可摹擬。有的像羽毛，有的像蜘蛛網，有的像星光，比萬花筒中所見的，變化還要多，真可以說萬物對潛在幾何學履行的認真了。我們從望遠鏡中，更驚嘆着天體諸星的運行，都有着一定規則數理的比率，顯示出一幅大的幾何圖案。如太陽與行星的距離，有着一定的法則。於零、三、六、十二、二十四、四十八之倍數的幾何級數上加四，成爲四、七、十、十六、二十一、二十八、三十二，這種數理的構成，原來在地下、天上、空中、肉眼所看不清楚的地方，早已存在着，而且有令人驚嘆其精美和有規律。原來人類最自由的智慧遊戲，仍逃不出大自然的幾何學規則之外。「超以象外，得其環中」。一切美的源泉，卻都存乎自然，自然存乎「數」這一環中。自然與幾何學，幾何與形，形與美，亦即爲一大的環。再回到動植物及自己身上觀察一下，構成動植物和人體的基礎，完全是由於與結晶體相似的，有組織的細胞組成。原來美的源泉，不僅是數的構成，還有生命和力的內在的法則的存在。動的、健全的、有組織的生生不絕。於是日新而達到創造的境地。

天體和礦物，是無生命的，但是能運行不息，能結合不離，中間有一種超乎生命的力量，這個力量就是愛

力。萬物由此愛力而運行不息，藝術亦因此愛力而創造瑰窟。

第五節 色彩的音樂協調

感覺 感覺這個名詞，含義頗廣。人類的嗅覺、味覺、聽覺、視覺、以廣義來說，都屬於觸覺。因為那些現在不復算作皮膚的感覺器，如眼、耳、鼻、舌、和齒，是源出於皮膚的。形成這些感覺的器官，是身體和外界交通的用具。感覺之有無，是生物界中區別動物與植物的標準。感覺銳敏的高低，更是測量動物界中等級的尺度。植物雖也具備一種幼稚的感覺，但決不如動物界之銳敏。動物界中有許多比人有更銳敏的感覺，如鹿之眼，貓、犬的聽覺等，然而總沒有人類那樣分門別類的專門器官，來感知各種外界的刺激。

我們有五種分明的感覺：觸覺、嗅覺、味覺、視覺、和聽覺，稱之為特殊的感覺。還有不大分明的感覺，如疲倦、舒服、飢餓、和口渴等，稱之為感覺。鼻承受氣體，分辨香味。舌承受各種液體，判別味道。眼承受光波。耳承受聲波，以辨別外界的事物。這些器官受着外界的刺激，而發生反應。和皮膚的感知寒暖的變遷，是沒有分別的。都是由於接受外界的刺激，由神經傳達到中樞神經系統，以感知外界的變化。有了此等感覺之後，對於環境的協調，就格外妥善。正如斯賓塞爾說的：「生命為繼續的內外關係的協調」。

眼睛的作用，大體上像是一個攝影的暗箱，有一個透鏡——晶狀體。有一個相似的遮光圈——虹膜。還有相當於暗箱內感光片的——網膜。由發光體所放射出的依脫(ohos)的震動，入於我們的眼球，於是這發光體之像，被收斂而映畫在我們的網膜上，網膜光化學物質的活動，結果生出一個神經衝動，通過中樞神經系，而達到一個發動器官。

眼承受光波，耳承受聲波的刺激，以感知外界的變化，兩者之感覺是一樣的，因此曾經有人試驗過：盲者可以從音樂的節奏高低中感到色彩，聾者可以從色彩的濃淡中感到音樂。這兩種感覺，我們稱之為美的感覺。但是這種特殊的感覺，與普通感覺，如溫覺、肌覺(壓覺)、筋覺、運動感覺、以及疼痛、飢餓、嘔氣、

疲勞、眩暈、快暢、笑癡、寒戰感覺，有關連的感應性。如同我們聽見極其尖銳的單調聲音，能令我們皮膚起粟。跳動輕鬆的音樂，可使我們從坐位上起來跳舞。閃動的強光，能使人眩暈。美麗的景色當前，我們對之足以忘餐。紅色使我們感到溫暖，青色能使我们感到寒意。良以光波與聲波的震動，一如微粒之激撞我們的鼻與舌，能使人陶醉，或使人興奮而發狂。又如日光和空氣之刺激皮膚，使人感覺發癢或疼痛。

藝術家之用色或配音，就在波長、震動數的長短，和多少之間，給予人們生理上可以接受的適度刺激之協調，引起一種美的情緒，滿足人類愛美的慾求。

色彩感覺 在聽覺裏，愉快的音調，是由於空氣之節奏的震動，在頓挫抑揚之中，描出返復的波紋線，於是感到了愉快的刺激。眼之於光，我們可以用同樣的說明，弱到幾乎看不見的光（像極低的音一樣），會使視覺緊張而費力，消耗了過多的精力，而感到疲倦。強得睜不開眼的光（像震耳的音一樣），卻又立即散布了最多的視力，也要感到痛苦。因此色彩中之飽和色，（註九）最能表示強健而愉快之美。

我們曉得作為色彩之根本的三原色，是完全協和的色彩。所以稱之為「色彩之三和音」。與原色有着補色關係的橙、紫、綠，這一聯，亦可稱之為第二原色，亦形成三和音的作用。這第一的「色彩三和音」，與第二的「色彩三和音」，以赤為起頭，第一與第二這兩組三和音，一色間一色的排列起來，如赤、橙、黃、綠、青、紫、到紫再與紅接起，可以構成一個協和的圓環。

康丁斯基說：「色彩各有其色彩的言語」。他對於色彩的感覺，是極其敏銳的。他並將色彩的調子，分為暖與寒，明與暗。在這區別中，又形成四種組織，即暖而明的，暖而暗的，寒而明的，寒而暗的，所謂暖調，是指傾向與黃色者而言。所謂寒調，是指傾向青色者而言。他又說：黃色是遠心的，看去好像向外擴張的樣子。青色是求心的，看去好像向內收縮的樣子。他又提到寒暖兩色與赤色的關係：赤色本是無限界的特色的暖色，有非常活動的生氣勃勃的感覺。像血的循環，無休止的內面活動的色彩。我們在赤色上看不出黃色一般輕快的感覺，卻是充滿着旺盛的精神。但是與青色相依，就深化而為帶寒的紫色。雖現出深味的熱情感覺，而活

動性卻次第消滅。又依同性質的黃色，可使調子提高，那便是橙色。赤色所有的內面運動，次第開始向周圍作放射又融合的運動了，像自信自我能力的人，帶着特別健康的感情。黃色是地上的色彩，它是不能深化的。即黃色若加以青色使寒，那就帶了並非深化的病的調子。但是我們在青色上看出這「色彩的深化」起遠離人的運動，「自我的內心」進行的運動，青色愈是深化，便導入入於無限的世界，故能具有對於「純粹的」及「超感覺的」的憧憬。暗的青色，有「神」的感覺，明的青色，如對碧空一般，悠然無關心的感覺。這樣推論下去，黃色因為是極度的輕快，而不能有偉大的深。青色因是極度地厚重，所以不能昇至太高處。這兩種色彩，若理想的平等的混合起來，便成綠色。綠色若偏向黃色的一方面，而成爲活動的，充滿着年青的歡喜。其反對，若青色起強的深化時，就起完全不同的效果，而爲冥想的了。

從這一段議論中，我們對於赤、黃、青、橙、綠、紫，這兩組三和音原色，可以思索出色彩的大致的效果了。我們再看一看他對於黑白兩色的見解，他說：在這裏，我們可以曉得兩種的對立的，白色和黑色的性質了。白色雖爲無色，但可以看出一種偉大的「沉默」，而那「沉默」，決不是死的，是「新生的無」，「誕生之前的無」。而黑色，是絕對的「虛無」，具有無未來，無希望，而永遠沉默似的內面音調。一個是「誕生的沉默」，一個是「死滅的沉默」。

關於色彩感情的理論，許多畫家和美學家的議論，都有獨到之處，而對於三原色大都均比之三諧音。可見色彩之協調，與音樂的協調無分別，是一致公認的事實。色彩中之音，是共鳴於無聲隱約間，而此三色之主調又爲暖調，所以令人有欣欣之感。

我想在這裏再介紹一段另一美學家的理論，他說：暖色指引心理興奮狀態，冷色則有沉靜作用。認定某種色彩之較愉快的最高程度的諧藉，是在其人的氣質，及一般的精神的狀態。病的、孱弱的、悶燥的、感傷的有機體，總是尋求灰暗。因為眼中力量的豐富的放散，視神經以及和它適應的腦中樞的急速的節奏的活動，要引起一般地上進生活的緊張緣故，因為明快的色彩印象，像響亮的音樂一樣，要促進了物質代謝，要使整個有機

體安放在所謂更強烈的調子上的緣故。自然，在過度消費的生活異樣的一般壓迫之下的有機體，對於就用同樣的原因能在具有餘力的主觀那邊引起肯定的感應的那種現象，也只好極端取消極態度的。不過灰暗和靜寂，雖爲疲乏了的人們的詩人們所歌詠，卻未必完全適合於他們的要求，充其量，也並不在灰色的或藍色的黃昏，冷的，幾乎難辨濃淡的色彩，以及靜寂的，悅耳的聲音之上，病的有機體安放在灰暗和靜寂裏而使自己孤寂，並非幫助它；如果能夠睡去是好的，但是過度消費的生活異樣，還給他知道自己痛苦的呢。靜寂的聲音，和模糊的形象，就會引起沈靜的注意。它們會將戰慄的，不規則的振動着的神經系統引到緩慢的節奏的波動上面去。在這裏就有兩種藝術的根源，就是活潑而快樂的，和沈靜撫慰的。在音樂上，跟暖色及冷色相當的，是長音階和短音階的音調。要指明長音階和短音階純生理學的根據是困難的，不過大概人在哭泣或呻吟的時候，總是短音階的，笑和高興的時候，總是長音階的。短音階彷彿和哀愁同義，長音階彷彿和活潑同義，而還心境，是和音的速度沒有關係，恐怕只能從衰弱和有機體，受到某種音調的時候，因爲不能堪受拉下半音去，就放低了音調。而高興着的人們，則爲了新的力氣的橫溢的緣故，卻提高了音調的事來說明。高等有機體表現悲哀和喜悅這些方法的聯想，我以爲就是使短音階的音樂對衰弱的有機體成爲愉快的東西的。

我們由這段話裏，更得到了關於色彩和音樂之感人的程度，一個較具體的觀念。中間還隱隱地說到色調之冷暖，與音階之長短，同爲某一時代或某一民族全體感情生活的背影，快樂而進取的時代，大多數均喜悅明朗之音和明亮的色；反之，在憂鬱苦悶，民族健康衰退的時候，一般人對於短音階的音樂，和灰暗的色調，成爲愉快的東西。

色彩與個人之協調 從上面這一段話裏，我們曉得認定某種色彩爲較愉快的最高程度的憑藉，是在其人之氣質及一般的精神狀態衰弱的身體，往往不堪響亮的音，和明快的色彩的刺激，於是退而求沈靜的撫慰。在色彩方面，總是向「自我的內心」深化的色彩中，寄托他的情緒。如青色、帶青的紫色、帶青的黃色、帶青的綠色，甚至向「死滅的沉默」的黑色中去尋找「虛無」。生氣勃勃，精神旺盛的人，對於灰色，是不夠刺激的。

他的常常感到飢餓食量過人的眼，是要狩獵虎豹熊羆一般的大動物的。有血的食糧，纔能壓足他的食慾。我們看到原始民族的裝潢藝術，灰色的調子，是絕無僅有。鄉裏人穿的衣服，與城裏人穿的，大大地有個分別。大紅大綠的色調，在鄉間大自然中顯出他的光輝；在都市夜生活中，疲乏了的人們，就覺得太刺激了。小孩與體育家，選擇衣料的眼光，與老年人，文弱的人所選擇的，又有絕大的區別。林黛玉之病美，於是襯以瀟湘館青絲之竹。關雲長騎赤兔馬，自覺生氣勃勃。瀟湘館中，他是不願一刻停留的。親晉大士穿白衣，顯出了「誕生之沉默」。維納斯衣黃色之衣，是象徵光明與健美。

色彩之時代變遷 例如黃色為溫暖高貴之色，為原始民族，古代文明國家，如希臘羅馬中國皆尚黃，古羅馬及中國四千年前均已以黃為姓的，實以黃色為大地之色，古代農耕與遊牧民族，視大地為其生產之根源，自然崇拜。中外所以一樣。黃色後來成為專制帝王御用的色彩，於是更有超乎一般感情之上的威嚴性存在。待至專制成為個人的凶暴的時代，於是全民的潛意識中激起一種憤慨，對於黃色的感情，也有超乎一般普通感情之外之厭惡。清代之黃旗，我們亦認為是專制帝王用以壓迫感情生活的罪惡的色彩。革命成功，隨着即以與之相反的青色代之，以示精神的勝利。正如同基督教在羅馬專制時代經過長時期黑暗的地下生活，內心的沉鬱，仰視蒼天，有無限的安慰。沉着的青色，即成為基督及聖母之服色。視羅馬諸神所穿的黃袍，為魔鬼和罪惡之象徵。此色彩在時代好惡上之變遷，與個人的氣質與精神狀態之關係又有不同的深刻的意義存在着。

(註一)見服裝心理學第六章九九頁。

(註二)原合鈔神隱 (Pantheon)。

(註三)愛列克舍翁的殿 (Archelion)，參看王光祈編譯西洋美術史入門 (中華書局出版)。

(註四)參看畢家楷著史前藝術史 (商務印書館出版)。

(註五)見藝術的起源二〇三頁。

(註六)海爾普特能 (Herulmann) 著作 (Pompeii) 為意大利南部兩城，紀元後七九年因噴火 (Vesuv) 火山毀壞之故，以遺蹟發

厄，最近意大利政府作大規模之開掘。

(註七)見畢家楷著史前藝術史。

(註八) 亞爾柏式 (Arboretum)，參看西洋美術史入門。

(註九) 色彩這個名詞包含色相、純度 (濃淡)；明度 (明暗) 三個要素，色相即指色彩本來之性質，亦是各色互有的名稱，純度即指色之強度，就是指某色之色相純粹與否的程度問題，亦係指色彩的飽和度之多少，某色之純度不純，則其色伴有其本來之鮮明度，其最強之程度即為飽和度。明度即色之光度，或色之明度的程度，亦即同量色彩面所受光度之多少，光度強則顏色潤澤於白；反之，則潤澤於黑。所謂暗和色，即有最高純度，最高明度之某色。

實習方案

一 塑造形之構成

第一步驟

參考史前藝術、埃及雕刻、希臘神像、中國商周銅器上之狩獵紋樣、漢唐工陶俑，所有以藝術的直觀描出，雕出，或塑出的種種人形。精緻地重繪在一張紙上，再將它們完全塗成黑影，分類剪貼為三類：

(一) 正面形。

(二) 側面形。

(三) 各種動作形象。

這些形象，作為構成塑造形的最初的源泉。如果可以生人做模型，以兒童時代的心情，直觀而素樸地把來分類描出：直立的、兩手向上、兩手插腰、兩手按置胸前、兩手彎曲放在頭上、或頸上、兩足張開、兩足盤起、兩足作騎馬式。或一手插腰、一手指向旁面、如一酒壺式。或俯身如彎弓式，種種如柔體體操之姿勢，作為第一類。

再畫：側面形的各種姿勢：仰視的、俯視的、彎腰的、伸腿的、坐地的、坐椅的、坐椅的、手臂向前的、向後的、高舉的、握拳的、倚靠的、跪着的、變動不居，作為第二類。

再畫：走的、跑的、跳的、工作的、各種動作姿態，作為第三類。

生人模型如不能做到裸體，可穿運動衣褲。惟須擇肌肉發達健康的人體，以直觀素樸的心情，極忠實地將頭部、肩部、胸部、腰部、臀部、手、臂、腿、足的大小比例，正確描繪出來。略其細部，取其特點。把輪廓描出後，塗成黑影。每圖以二寸高為度，每類排列一行。認此為集圖案材料之最初步工作，應不怕麻煩，細心做去。

第二步驟

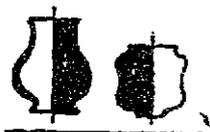
憑自己理想，採取某一式之黑影人形，或以其整形，作成陶器形狀（每一形狀亦以高二寸為度），對稱的可作瓶罐，非對稱的可作壺類。或以原形割頭截足，取其胸部為陶器形狀，或以側面形之邊線，作為塑造形之邊線。依一中線，將此邊線對稱起來，合成一整形。或以動作形象之一部分邊線（如彎曲之手臂、與腰部之一段、或舉足之邊線與臀部之一部、或取胸部與腰部一段之邊線、作成塑造形體之邊線），無不以活動之想像力為前導，作出之形狀，愈多愈好。亦均塗成黑影，列為一行。

此以上兩步驟，為認識自然創作形象之基礎，宜不斷練習之。下圖為兩種步驟的舉例。

圖應用



形成而足去頭割(1)



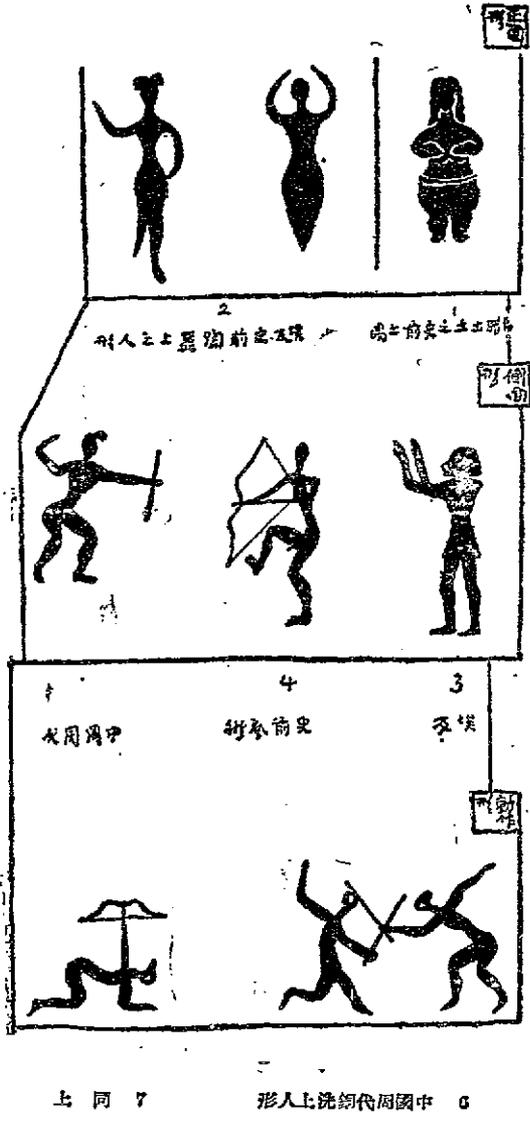
形成而經對線邊面側取(2)

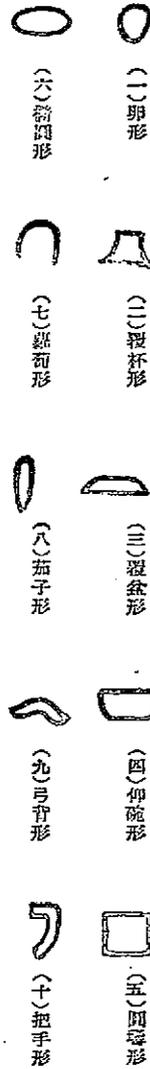


姿態有分部一身分取(3)
廓輪之物器作條線的

第三步驟：為基本形之取割，取人體頭部成卵形為一單位。取頸部成一覆杯狀為一單位。取胸部成一仰碗狀為一單位。取腰部成一圓壙狀為一單位。取臀部成一橢圓形為一單位。取腿部成一胡蘿蔔狀為一單位。取小腿部成一茄子狀為一單位。取足成一弓背狀為一單位。取手臂之彎曲形為一單位。上舉各種形狀為一組構成器物形之基本形，其十種形狀如下：

第三步驟





第四步驟

第四步驟：為原形之組合，即以兩種或三種以上組合成為一塑造形整體，而卵形、覆杯形、覆盆形、均可變更其方向應用之。如卵形，可將小頭向上。覆杯覆盆，可以作仰杯仰盆用。且舉一例如下：



如上面第一圖之瓶，以卵形作為瓶之胴部，覆杯形作為瓶之頸部，而瓶之基部為覆盆形。各個基本形，可以縮小放大以應實用之需。如第二圖糖缸之摘手為卵形縮小者。第三圖瓶之頸部為圓壩形之伸長者。瓶口為覆杯形之反用，而又加以壓扁者。



器物之耳、把手、與嘴等形狀，亦以上法組合之。

如上面第一圖之瓶耳，爲把手形之一正一反，用於相對之兩邊。第二圖之茶杯把手，爲把手形之單獨應用。

第三圖茶壺之摘手，爲弓背形之應用。把手，爲把手形之活用，正如人之舉手狀。

力形（緊張形）

人身肌肉，當用力時必收縮緊張而現球狀有力之線。此是原始藝術，希臘、商、周之塑造形面目（見下圖）。

圖）。

舒適形

人當休息之時，血液循環舒爽而不迫促，肌肉成卵形圓活之線。此是羅馬、文藝復興、唐、宋各盛世之塑造形面目（見下圖）。

鬆弛形

人當體力消耗過度或有病之時，肌肉瘦削弛緩，成衰弱無力之線條。此是衰退時期頹廢之塑造形面目（見下圖）。



二 建築形之認知

第一步驟

作黃金截矩形，並在矩形中作對角線、垂直、水平等線，如下圖：
下面埃及、亞述、希臘、三種建築形，是以直線依着黃金截矩形的分割，作為審美的根據。



上 同



上 同



國 希



上 同



上 同



商



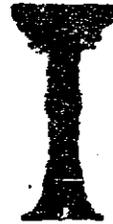
唐



興復器文

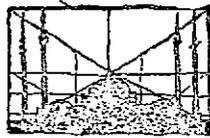
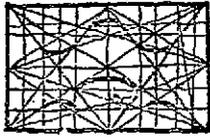


年末代清

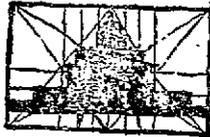


期末紀世八十

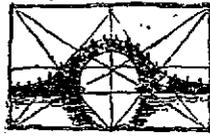
上面三種建築形，是在垂直和水平線之間，參入弧線，凸出的或是凹下的，但仍不出黃金矩形及三角分割



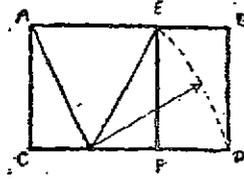
空散非空緊



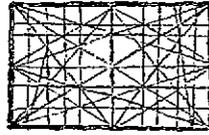
馬 雁



國 中



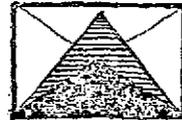
截金黃似近成作形方四 FCEA 從 DCBA 形矩



圖希及埃定立線平水不垂形角三以 礎基之形築建



迷 雲



及 埃



脫 希

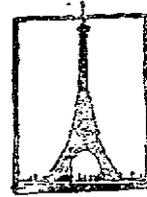


左 埃

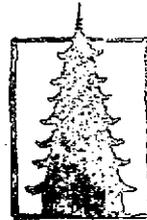
的法則之外。



克 蒂 子



塔 鐵 埃 已



塔 子 亦

黃金矩形中的三角線形之應用，有一時期，會壓倒垂直、水平、和弧線等線形。在文藝復興前之哥蒂克建築，即是儘量發揚尖銳的三角形構圖。東方之塔，也採用這種格局，不過較為溫和一點。近代的巴黎愛斐爾鐵塔，可算是新時代的哥蒂克式。

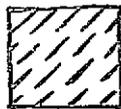
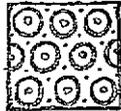
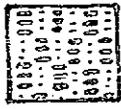
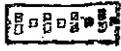
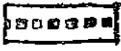
第二步驟

指點學者：在讀畫報時，隨時搜集各時代及各地之建築式樣的圖片。用紙描繪，塗成黑影，比較其外形之不同之處，并可依據上述之黃金截矩形之分割法，憑各人理想，作出直線或曲線的建築形，作為練習。

三 線劃之分類考察

理智的線劃（解說見下文）

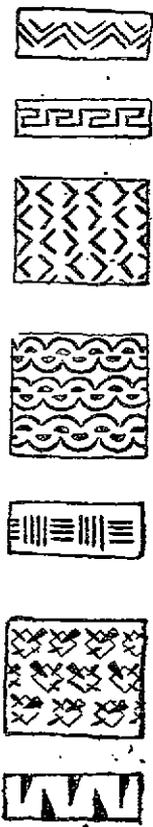
第一類 排列



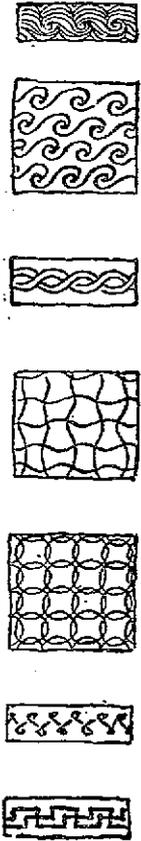
第二類 編織



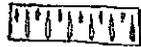
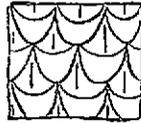
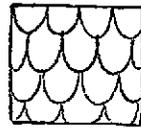
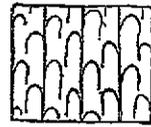
第三類 顛倒



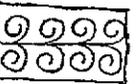
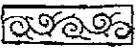
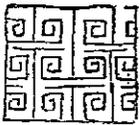
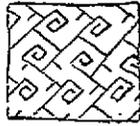
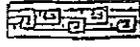
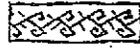
第四類 紐結



第五類 下垂



第六類 屈枝



帶感的線劃(解說見下文)

第一類 開張形



希臘 埃及 埃及



中國 中國



第二類 拳曲形

埃及



希臘

中世紀

近代

中國

第三類 纏形



希臘

同上

同上

中國

紅人

底亞丁

第四類 鬆弛形



十八世紀

十八世紀

近代

第六類 顔面形（耳目口鼻角形）



牙
八面



不可不
行



全七



全六



中國



鐵頭



高



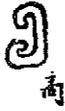
非
生
其
全



孝
晚



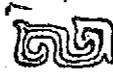
其
身
鏡
其



高



周
初



春
秋



周

肩



商



商



商



春秋



鼻



商



商



商

口



商



春秋



商



春秋



周

目



商

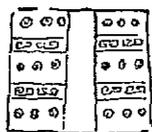


周
和

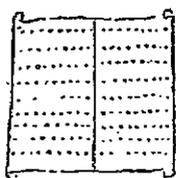


周





周 鐘



周 禮



周 禮



周 初



周 禮



周 禮



周 禮

第七類 乳

商



商



周



商



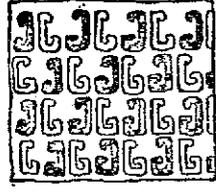
商



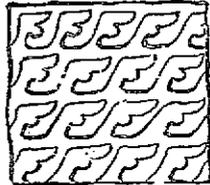
應用圖案舉例



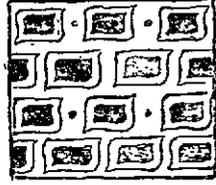
合組心



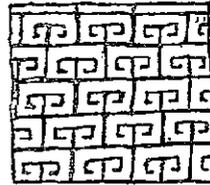
合組形耳



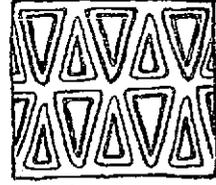
合組形肩



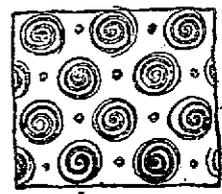
合組形目



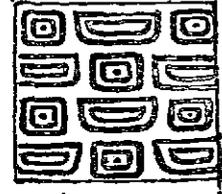
合組形角



合組形口



合組形乳



合組形

從上面這幾頁例圖裏，叫人看了，猶如踏進一月舊貨店，弄得頭暈目花，不曉得檢那一樣好。其實，這些看去似乎十分紛繁的紋樣，是從一個根源出發，並且他的演變，是有着一定的系統的。這個根源是什麼呢？原來就是「八」。

我們曉得：塑造形的構成，離開了人體肌肉，就會失去了熱力，而成爲冷冰冰的機械形態。並且，我們又從摩實緊張的肌肉，與衰弱鬆弛的肌肉之間，看到一個區別。這個區別，使我們在每一代塑造藝術形的代表作中，看出生力之強盛，與生力之衰退，而可以推測出當時民氣之興奮與消沉來。

表示理智與情感的紋樣，一樣有這個連貫性的存在。不過這個存在的現象，不若塑造形之有着顯著的刺激性。就像時序氣候之變遷一般，不知不覺，叫人習慣了。假使沒有銳敏的感覺，往往不易辨別其溫度之高低，與光景之明暗的程度。而人們又喜愛在微溫之中，消磨了一生；微光之中，葬送了青春的熱力！所以，在民族衰老之期，有志之士，必須揭示足以振奮人心，救民於沉溺的醫治精神病的良藥。這劑良藥的藥方，是非有對於此道有三折肱的經驗者，不敢動筆。同時，到了外傷內感病源複雜的時候，必需要外科醫生（軍事教育），與內科醫生（藝術教育），會商斟酌，來安配這起死回生的靈方。這真不過檢出幾味草藥，並非龍肝鳳髓，而只是些像地攤上的虎骨猴爪，雖是平淡無奇，倒是貨真價實。

現在，我把藥味開在下面，配方的責任，不敢擔負。因爲這些都是些埃及、希臘、和中國商、同時代的製品：地道藥材，可以引起學者的興趣。

第一種理智的紋樣，分爲下列幾類：（一）由同類物的排列而生出，如石子、且壳、牙齒等的排列。（二）由樹枝等編織交叉而生。（三）由可以指示方向的物件（如箭頭等）顛倒穿插而成。（四）由繩子紐結而成。（五）由柔鞭垂下的物件懸掛而成。（六）由上面幾種方法，經過返復，或變爲屈曲流動的線劃。

第一類有：秩序、積聚、整嚴的感覺。自然界中如森林。建築物中如立柱。衣服上面如排扣。人羣中如軍隊的整隊形。人身上如牙齒齊整純潔的美。希臘柱頭上的剝形線。中國建築中屋面之瓦行。書頁或箋紙上面的並行線格。直立在香架上的一排香脊。

第二類有：組織、智慧、交互、更替的感覺。如枝葉之穿插，葉脈的構造。建築中之斗拱、欄干、籬笆。如衣服上邊緣，綫緞之交又線脚。人羣中如一排人都作八字形開腳式，與他人作交叉狀，手亦如之。又如兩只

鹿相闔，角與角交叉在一起。

第三類有：相互、反對的作用，又如公母樺之緊緊銜接。如城牆之齧齒。如建築上之屋簷、枋頭。鏽齒形的葉緣，給人緊湊、巧合、陰陽、和合之趣味。

第四類：如繩索之紐結。如山脈之逶延。如河流之交錯。如筋絡之纏繞。如葛藤之攀援。如一羣人在練習迴旋之陣勢。令人興奮，目不暇給。如翠鳥結隊飛行，忽前忽後，穿插成趣。

第五類：即如慢之下垂。如凌霄花成串的在高枝上捲起。如葡萄、葫蘆、瓜藤上累累結滿果實。埃及的邊線，蓮花葡萄裝飾。希臘的蛋形裝飾，人身上裝飾的項鍊。又如屋簷滴水。如山洞中石鐘乳。如大冷天所見樹枝上的冰垂。如杉樹的葉。如少女曳裙的舞姿。是莊嚴而不呆板。是活潑而不淫蕩。為文藝復興時代最盛行之裝飾。

第六類：為集合各種之長，而變為水動、雲行動態。即路易十四朝及唐朝盛行之曲枝裝飾。繁華圓轉有餘，雄偉堅樸則不足。後來漸流為「洛可可」幻想形的裝飾了。

第二種：為情感的紋樣，亦可以類別為若干項：(一)開張形，如手之開張，花之開張。(二)拳曲形，如手之緊握，動物之蜷曲，植物之新芽未放。(三)扭轉形，如手足之交紐，人角力時之擁抱。(四)鬆弛形，如手之下垂，身之倚靠躺臥。如植物藤之飄蕩，如人們攜手同行，作輕鬆之遊戲。(五)運動形，如手之揮動，箭之離弦，人之舞蹈，動物之跳躍奔馳，種種動感。(六)顏面之表情，如人之喜、怒、哀、樂，動物之凶猛、慈祥，以及耳、目、口、鼻等各部形象之應用。(七)乳形，人乳與動物乳之應用。

第一類：是表示希望的愉快之情。蓋要求一物，必先張手去取，不問其取到取不到，在想取之一瞬間，伸手之時，心中必有無限的愉快。小孩子看見光明，亦必張手空抓，以表示喜歡。動物在飽食之後，必定伸展四肢，作舒適之休息。人在此時，亦必伸腰舒臂，表示得意。植物之花開、葉展，都足以說明愉快之情的表露。此一類的紋樣，有埃及的蓮花、鷹翅，希臘之掌狀葉，中國漢代之龍、虎、鳳鳥等裝飾，均為此種情緒的表

現。

第二類：卷曲形。如人咬牙、握拳、緊張的狀態。動物攫取食物的姿態，有確實、靈決、獲得的緊張情緒。或恐怖襲來時，預備抵抗之前的一剎那間之收縮，是攻擊的愉快表情，且富有神祕性和強性的。埃及王朝、及希臘羅馬興盛期、拿破崙朝、漢代、唐代盛時，都可發現此種動人情感的裝飾。

第三類：綉綉形。爲沉抑的表示，中古時代的基督教及回教之教堂柱飾及壁飾，都用之。蓋情緒到了沉靜、幽鬱之時，身體的收斂，使肉慾減殺至最低限度，靈魂向高潔修鍊中求愉快。

第四類：爲鬆弛形。人至極度快樂，或極度悲哀之後，必有一時期，四肢無力，癱成懶綿綿的一團樣子。如大笑之後，覺氣力全無。經過極大痛苦之後，如悲慟之甚，亦彷彿癡呆，全身骨節鬆弛。即當末世頹廢，國運衰退之際，常表示這種無聊的情緒。但一到革命時期，這種頹美作風，就像春盡之花，秋末之葉，經不起狂風暴雨。飄零入土，而作爲新時代作風之滋養料。「落紅不是無情物，化作春泥更護花」。故鬆弛形與緊張形，均有它的美的內容，所以頹廢派的作品是也不能否認它的時代價值。

第五類：正如人當快樂之時，不知不覺中，有擴張其身體以作遠心運動之勢。有機體到了積蓄的力量要放散之時，一遇到引起快樂的事情，全身筋肉，求其伸張，逾手舞足蹈而不能自制。此運動形象，所以在圖案紋樣方面，成一大類，而能引起人們一種活潑亢奮之情緒。

第六類：爲顏面表情。極其細緻的感覺，眉目傳情，而能表達無言之美。喜、怒、哀、樂，盡在線劃中流露出來。中國三代鐘鼎紋飾，變化多端，曲盡其妙。上面例圖中，已分別列出。

第七類：爲乳形。乳形在中國商周銅器上亦屢見不鮮，其他民族之古代塑造形亦常見之，其含意已在上圖正文中說明。

四 幾何形的練習

幾何形的描習，僅舉一魔方陣的應用例子。或以三角形剖分，或以單雙排列，或取其上下左右呼應之勢，

以爲構圖之基地。學者可細心玩味，每一反三。或與練習構圖，不無裨益。
 參看下面（排列說明見第四節文字）。

| | | | | |
|----|----|----|----|----|
| 23 | 18 | 11 | 6 | 25 |
| 10 | 5 | 24 | 17 | 12 |
| 19 | 22 | 13 | 4 | 7 |
| 14 | 9 | 2 | 21 | 16 |
| 1 | 20 | 25 | 8 | 3 |

陣 方 魔

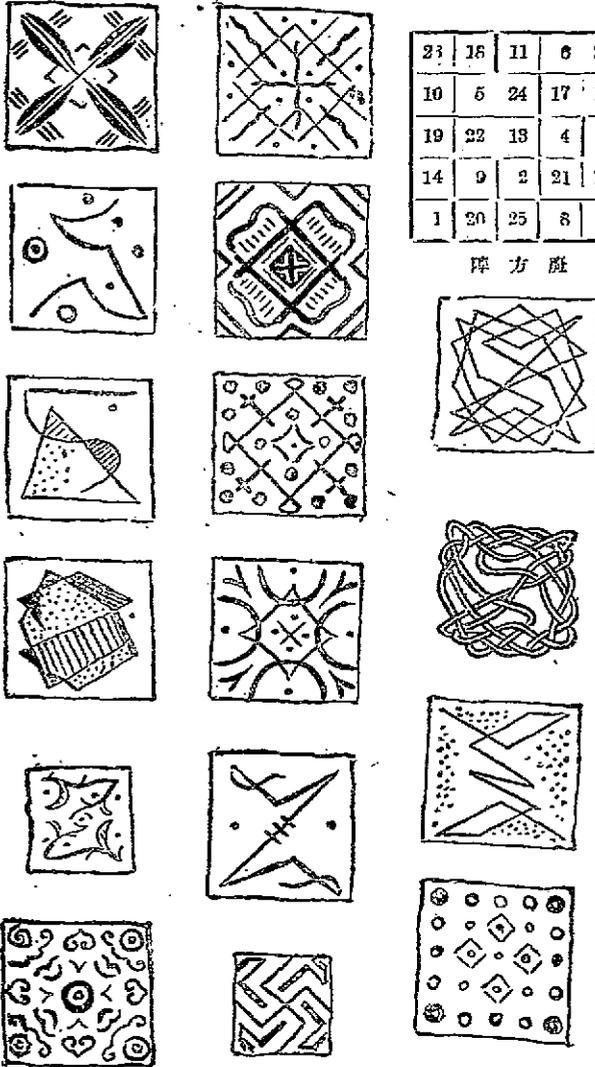


圖 用 磁 及 陣 方 魔

五 色彩的運用

視覺機關所生之感覺，可以分爲兩種：光覺與色覺。

(一)光覺 光覺是指黑白的感覺而說的。在圖案中是屬單色的一種，即是由光之強弱而生變化。光強爲白色，強度漸減，漸變爲灰色，光愈弱，灰色愈深，到了最弱，就是黑色。

黑與白，爲這光覺系統之兩個極端。這兩個極端之間，有着種種灰白的階級。依據精密實驗的結果，純白與純黑之間，灰白之濃淡，我們人目可以辨別之感覺，有六百六十種之多。

從「誕生之白」到「死滅之黑」，有着這末多種無聲的語言，以表達我們心靈中的神祕。中國水墨畫講求「墨分五色」，即是利用光覺的性質，以達成藝術家之目的。

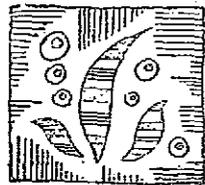
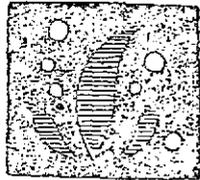
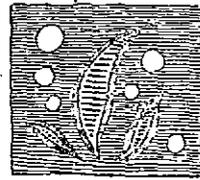
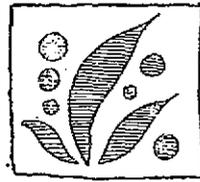
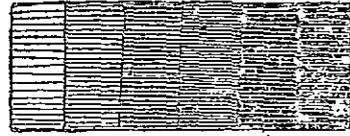
初習圖案者，宜先熟練單色畫實習的方法。最初以石膏像爲對象，用鉛筆或木炭，精密地尋找這數百種強弱不同之光感，而在一平面的白紙上繪出之。

水墨之練習：可用潔白圖畫紙一張，以鉛筆橫分若干相等的階級，再在畫碟中預備好淡墨水，用乾淨羊毫筆，蘸滿淡墨，先在紙上勻塗一遍，待將要完全乾燥之前，留起第一階段，從第二階段起，再勻塗一遍。如此每塗一次，即以同法行之。塗至最後一階段爲止。結果，即在紙上呈現出從最淺到最深的濃淡系統。

又法：先在紙上，照上法用鉛筆劃出等分的階段，然後在畫碟中，預備好淡墨，在紙上最後一階段塗起。塗畢之後，在剩餘之濃墨中，加少許清水，調勻後，再塗第二階段。待第二階段照樣完成後，再在畫碟中加入與前同樣分量之清水後，再塗第三階段。如此進行，至最淡之灰色爲止，其結果與第一法塗成者相同。

既有此黑白濃淡之標準，即可應用之爲悅目之圖案。如地子爲白色，紋樣爲各種濃淡之灰黑。或地子爲黑色，紋樣爲灰、白。或地子爲灰色，紋樣爲黑、白。或用深於地子之灰，或淺於地子之灰，可利用其光之強弱而變化之。

下圖爲單色圖案之例。

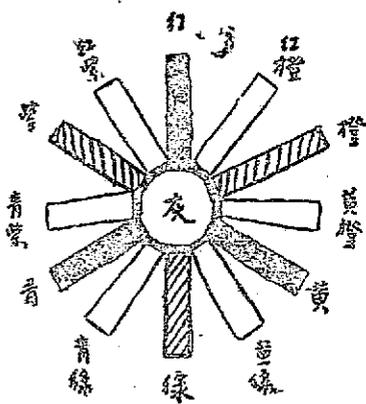


(二)色覺 視覺機關所生之感覺，第二種為色覺。光覺之系統，由白而灰、而深灰、到黑，成爲一直線。色覺之系統，則成圓形。試以三稜鏡分析日光，可得紅、橙、黃、綠、青、藍、紫之七色。或略稱爲紅、橙、黃、綠、青、紫六色。

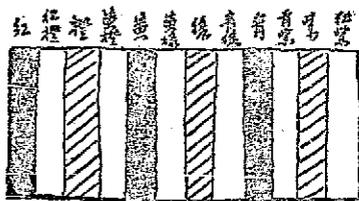
這六色，我們又稱之爲標準色。這六標準色，可以相爲變化，循環以成一圈，叫做色圈。色圈上色質之差異，稱做色調。經精密之實驗檢查，視覺機關能辨別之色，色調之數目，有一百六十餘種之多。

色調又有明暗的分別，故同一色調，其所被明暗之度不同，其色調亦隨之而異。例如：紅色，其所被明度甚弱，於是近於黑。明度漸增，於是紅色漸顯，而成爲大紅。明度更增加，大紅就漸漸變爲粉紅，而漸至於白。一切色調均如此。

色調於明暗之差別外，又有飽和之性質。所謂飽和色，即是指最純粹之色而說的。即是明度適當，恰恰顯出其原來之標準色的意思。色調失去其飽和度，即失其本來之色，而入於黑白光覺系統中。飽和達於極致時，



(1)



(2)

其所需明度，因色調而有不同。例如，紅色於明度強時飽和，而青色於明度弱時飽和。所以當紅色飽和的時候，青色還未飽和。到了明度既減，紅色快近於黑了，而青色剛剛達到飽和。所以在暗淡的光中，紅色已看不見了的時候，青色還可以辨別出來。

一切色彩皆有色調、明度、飽和三方面，現在就從這三方面的關係，作實用上之研究。

原色 標準色中，紅、黃、青三色，為三原色。這三原色，作成一完全的協和，故又稱之為「色彩的三和音」。是愉快的色調。因為紅與黃為暖色，快樂與奮之色。三色之中，有二色是活潑的，所以看去令人發生快感。紅色與黃色混合，成橙色。黃色與青色混合，成綠色。紅色與青色混合，成紫色。這橙、綠、紫三色，稱為第二「色彩三和音」。這六個色彩所完成的色圈，具有像音樂上協和音一般的明快的感覺。

和色 這第二「色彩三和音」，又稱為和色，與紅、黃、青三原色，又互成為補色，而與三原色完成六個標準色。

中間色 標準色與標準色之間，再混合一次，所成的色彩，稱為中間色。如紅、橙、黃、綠、青、紫六色，成一色圈，色圈中每一色與左右各一色混合，再成一新色。紅與橙混合，為橙紅。黃與橙混合，為黃橙。黃與綠混合，為黃綠。青與綠混合，為青綠。青與紫混合，為青紫。紅與紫混合，為紅紫。這些色彩，稱之為中間色。

現在，我們將這十二色，塗在相等寬長的紙條上，照上圖（1）在牆上排成一圈，或排列成一帶，如上圖（2），以便應用時之參考。

第二次中間色 在第一中間色兩邊，再與標準色混合，如紅橙與紅色混合，成爲紅紅橙。紅橙與橙混合，成爲橙紅橙。以此類推下去，共組成一個二十四色的色帶。但在圖案的應用上，有十八色已足夠運用了（見下圖三）。

色相 標準色、和色、中間色等，每一個色，我們稱它爲色相。

明調和暗調 以色帶中之每一色相爲基本，加進白色或黑色，以變更其明暗度，而成種種之色調。加白色的，稱之爲明調。加黑色者，稱之爲暗調。

正調 標準色或任何相，未加黑白進去的，稱之爲正調。

破調 要是標準色或任何色相中，同時加入黑白兩色（中性灰），我們稱之爲含灰色，或稱破調。

暖色色帶中，由黃綠經黃色向紅紫一邊的色彩，爲明色，或稱暖色。

寒色 色帶中由黃綠經青色向青紫一邊的色彩，爲暗色，或稱寒色。

中性灰 黑白兩色混合，成中性灰。

暖灰色 中性灰與暖色混合，爲暖灰色。

寒灰色 中性灰與寒色混合，爲寒灰色。

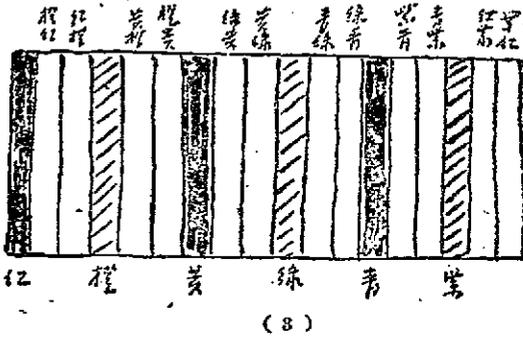
色帶中接近的色配合成調性，爲隣接色調和，是愉快的。

同一色相或同一色調的配合，爲同類色調和，是柔和的。

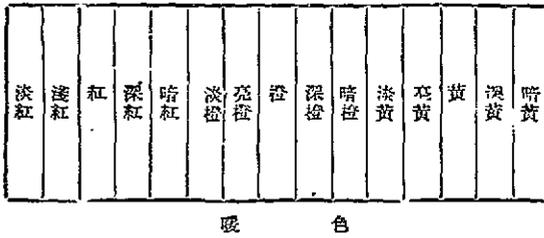
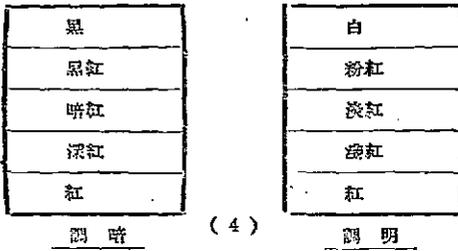
不同色相或不同色調的配合，爲對比色調和，是活潑的。

中性灰可以分於兩個不調和色中間而變得調和起來。

試作六標準色的明調，仍用白紙以鉛筆劃出階段，先在一階段中塗標準色紅。再加少許白色，塗一淺紅。



色八十用圖



暖色



寒色

(5)

再加入少許白色，使成更淡的紅色，以止於白。
 試作六標準的暗調，照上法加黑色做去，以比較之（圖四）。
 試作由紅到黃暖色一組，由綠到紫寒色一組（圖五）。
 試作破調色之色帶。
 試依下列參考圖作出：（一）隣接色調和的配合。（二）同類色調和的配合。（三）對比色調和的配合。（四）明

調或暗調的配合。(五)破調的配合。(六)中性灰、暖灰、寒灰色、或黑、白二色，應用於各色的配合。

問題研究

一、史前藝術之陶器，希臘的古瓶，中國的商周銅器，各種塑造形，與民間現有的粗陶器的塑造形作一比較，研究其邊線有相類似之處沒有？

二、民族正氣消沉時代的：風俗澆薄，習尚奢靡，一般人生活在醉生夢死時代的塑造形，各時代作風，有相類似之處否？

三、強健之人，肌肉緊張時之曲線，及其舒展時之曲線，曾描繪過沒有？

四、以肌肉鬆弛之病人作對象。聽其手臂作無力下垂之狀，描出其線條，試作塑造形，與緊張肌肉之曲線所成之塑造形作一比較。

五、試對自己的手臂描繪幾種緊張有力的形線。用燈光將自己身體的影子（穿游泳衣），照在白牆上，作種種姿勢，用筆速寫在白紙上。作出十種以上的塑造形，并作鬆弛形，以為比較。

六、以緊張形問身體衰弱的同學，看他們喜不喜歡？鬆弛形問強壯好動的同學，看他們喜不喜歡？試作一統計。

七、怎樣的形、線、色，可以振奮人心，發揚民氣？圖案有此任務麼？

八、試作喜、怒、哀、樂之顏面形，并組成圖案。

第三章 圖案的內容

肌肉熟練的勞動，訓練成高度技術的發展。心意創造的活動，使抽象的技巧藉着它得到了具體的表現。沒有內容的作品，高度的技巧，就像沒有配搭的機器的零件，沒有銜接的鍊子。如死了的肉體，沒有熱力，沒有動感。

原始藝術所以被後人欣賞，並非在於他們的技巧，而在於他們藝術的本質的卓越性。原始藝術，內容的豐富超過了他們的粗劣的技巧。就因為他們所表現的，是他們的實生活，絲毫沒有矯揉造作的枝節與浮花。原始藝術的莊嚴性，也就建築在這一點上。

藝術原是人生的映畫。原始藝術是近代藝術這一串珠子，串上了描寫人生、反映人生、喚起人生的活動種種方面的顆粒。所以有人說：原始藝術與近代藝術之間，只有程度上的差別，而沒有本質上的差別。

藝術這個字眼，不是特出或獨立的意思，而是人類文化之一部份，是一位久經世故的母親；而裝飾藝術，又是她與造物者初戀時所生的長女，是她最寵愛的心血的結晶。自一萬年前到現在，久經滄桑世變。賴她撫育，而長成有今天之健而美的姿態。我們有敏一敏這位小姐的身世的必要。她這一生中，有天真的後童時期，有青春時期、有戀愛時期，有被權貴掠奪的時期，有掙扎的時期、有逃出樊籠的時期，有倦世入山的時期，有捨身救世的時期，說來真像一部傳奇。

這位圖案女郎，生於紀元前二萬年。有豐富的感受性，有熱情，有健旺的精神，有堅強的意志，有完美的身體。最曉得自愛，因此，裝飾自己的身體，成了天性。除了天賦的裝飾本能外，又從她的母親那裏，學會了繪畫、詩歌、音樂、舞蹈，她用無聲的語言，將她學習的心得，傳播給大千衆生，大千衆生成夢其融。

現在開始敘述她的歷史。

第一節 圖形的內容

我們這位圖案小姐，初生在大自然的懷抱中。呱呱墮地時，肥嫩的肉體，睡在牛沒馬湖堆積滿地的草原上，呼吸到毒蛇猛獸的的氣息。當她學語的時候，模倣着野獸的吼聲；當她欲步的時候，模倣着野獸的步子；當她描繪的時候，眼界中只有牛頭馬面的圖形。

這種簡單的圖形，是這位小姐幼年所酷愛的裝飾。將它們粧點在身上、臉上、石頭上、牛皮上、木頭上、生動活潑，天真率直。以有限的工具，試作無限的表現，這是原始裝飾的偉大處。

圖形的內容，是粗野得很的。假使以現代人生活習慣的角度去看它，這裏面是找不到玫瑰花的微笑，雕琢的纖纖女手；更無綽綽的輕飄，天鵝絨的溫存！她是一位出身在疾風迅雷之夜，生長在虎嘯龍吟之秋，工作在洪水猛獸之境。頭髮裏有寄生的小動物，皮膚像沙魚之皮，身上無半絲半縷，家中有牛羊成羣，茹毛飲血，輕易不發生「歇斯約里病」。所以，你要找牡丹花，沒有的。你要找柳葉，沒有的。你要找「纏羅小扇撲流螢」，沒有的。你要找「細腰」，沒有的！

然而，此景雖無，此情則有。但是，往往頑直截了當地表現出來，而非曲曲灣灣遠兜其圈子的。是坦坦白白展露在你面前，不是遮遮掩掩隱在簾子裏的。此是圖案小姐未經世故的，赤裸裸的姿態。如天真女孩子，裸體在東海之濱，白石之上。如海鷗一般舞蹈，與來跳到沙灘上，用她的手指，在沙上畫出心裏起伏不定的情緒，吸收在她眼中的形象，有人體、顏面、野獸、海魚種種圖形，在圖形中寄托着她內心的情調，展開了圖案的原始形態。

在沙灘上，這些圖形的跡象，後來為泥流蓋起，直到二萬年後的今天，重新被人發掘出來，現在我一件件介紹給大家看看：

母性崇拜的圖形 原始圖形中，最多見的是同心圓、渦形、和三角形。這三組圖形，我認為是母性崇拜的

潛意識的表現。

有人以爲同心圓是表示日或星象，以爲不是的。日字克雷特文(Chro)作，是一大圓中放一小圓，週圍有十個向左旋的弧線。北美印第安人作，如一神面，周圍有十個刺，又有作者。中國伯姬鼎，日字作，都是象徵日光四射或下射。彷彿一個圓球體中，有無數的力，向外放射的樣子。所以，皇字金文作，表示日出地平線上，光芒四射的形象。

星字，古陶器文作，表示光不如日之有射線，而又爲多數的意思。

細究



這一組圖形，既非日，亦非星，更非目，而原始人每作圖形，必有實物根據，非出於幻想。且同心圓、渦形、和三角形，爲各原始民族所習用之圖形。並且於埃及中國古希臘的廟堂上，銅器、

陶器的紋樣，成爲主要的裝飾。必定有其內在的原因，非如後世之花葉細飾，隨便撮拾應用者可一概而論。在中國銅器，如鐘、鐃、罍、鏡上面，用之最多，稱之爲乳，固甚確對。蓋生之力量，蘊蓄在內而不外露，與日形之放射狀不同。鐘罍上雖用多數，而不作形之排列。疊乳無定數，鐘乳常作三排，每排六個，兩面合爲三十六，此多數之乳，表示乳牛，乳牛之富足，亦含有滋生與傳種力強大意思。古代母系社會，母親爲唯一親長，遂受人們高度的愛戴。此在保存自己及傳種發展的實用意義上講，乳形是有其存在之目的。要是在審美方面來講，原始社會，沒有衣服裝飾之眩耀。審美觀念與後世異趣，眩耀肉體美爲自愛之表示。故有頰於乳之豐滿，以顯示青春的活力和生之愉快。如維倫獨夫之女神(Venus of Willendorf)彫像之特點，爲雙乳隆起，飽滿。除頭髮亦加意刻畫外，其他五官四肢，皆似漫不經意者。可見原始人，美的注意力最集中在乳，與近代之注意顏面手足者完全不同，所以上面這一組圖形，自有其主觀的內在意義存乎其中。

因爲基於愛母親之情，推而及於動物之乳，更愛及一切果實之子房。此皆因爲驚嘆造物之神奇，見花之有子房，結而爲果，果熟落地再生，從新開花結果，生生不已，深悟其有真理、有至善、有至美之不可言說之妙

諦。甲文帝字，像子房、象萼、象花蕊、如眾。金文之帝字，作三角形，如▽、∇。原始人見造化之不可言說，以爲有主宰之神，因稱上帝爲一切之主宰者。於是三角形之圓形，一如同心圓及渦形，普遍地認爲一種生之潛力愉快的象徵。猶之後世之人，視葡萄或玫瑰花，爲最悅目的裝飾，是一樣有其內在的意義的。

崇物的圓形 原始民族，視火爲最難得最可貴之物，認乳與子房，爲滋生後傳之象徵，認火爲生產之象徵。古王字作𠄎形，金文作𠄎，是表示火焰上加二木，以示火之作用，火焰形在上古亦爲一種美的圓形，正如現代人喜觀無線電，於是街頭廣告，櫥窗裝飾，都作像閃電般之折線，風行一時。物本以稀爲貴，古代人對於火，就如近代人對於電一樣稀奇而寶貴。現在農家，還視灶爲神聖之所。灶神衣赤衣，即是象徵火的意思。火之發明，在古代爲一樁難能可貴之大事，故特別尊重。游牧民族，在移居時，保存火種是一件大事。農家灶上，點一長明不滅之燈，即是保存火種的遺囑。希臘人，移住國外，必在赫斯梯亞(Hestia)女神廟裏取聖火同行。聖火爲一切權威之源泉，故先民視帝爲造物之主，神祕之神。目王爲人中之首腦，掌生產之權威者。我以爲原始裝飾藝術，自有它的神聖的含義，原始人之視同心圓、渦形、三角形，與埃及人之視蓮花，希臘人之視室狀藥飾，中古歐洲人之視聖母像，均是崇高尊貴的題材，並非隨便安放者。

愛物之圓形 甲、貝、角、羽等自然物，爲原始民族佩服用之唯一珍寶。當時尙沒有發現金剛鑽和寶石。我們這位圖案小姐，在草莽時代，過她的幼年生活的時候，很可憐地，只有欣賞這些爲現代鄙棄的龜殼、魚鱗、牛角、鳥羽，佩戴在頭上，或懸掛在身間，視同珍物。這些東西，在當時真是時髦的裝飾品！在祭神的時候，在跳舞會裏，在談愛的時候，大大地出過風頭的。並且，經過一個相當長的年代，因此這些貝文、甲文、角文、羽文等圓形，在古代人們的腦海裏，印象非常深刻。因爲時間的久長，在視覺上也成爲習慣了。認爲在用具上、服飾上，看不見這些東西的文樣，就像是有所欠缺似的。於是這些文樣，至今仍與器物結着不可解的姻緣，中外是一樣。後代的龍文、雷文、萬字文、雲文，乃是此種自然形之演變（參看上章末附線劃之分類考察）。

簡化的圖形 原始裝飾中，一部分幾何圖形，爲動植物的簡化形象。原始人的生活，爲日出而作，日入而息，動的動的生活。表現在藝術上的形象，都是祖先們實生活的反映。我們看到舊石器時代之動物畫，描寫得非常寫實。但是後來的新石器時代的銅器和陶器上，看到有許多幾何圖形。其實並非什麼幻想的形狀，而是實物形經過轉描移寫，並因工具使用的限制，而簡化爲單純的圖形的。如印第安人之陶器圖譜，由鱈魚形演變而爲簡單的曲線或山形紋。又如紐墨西哥和亞利中那印第安人，他們的陶器上，有一種圖形，亦似幾何，其實是鳥形的簡化。又有一種四方形，四角綴四小三角形，原是一種比目魚的簡化。這是研究原始紋樣的人習知的事情（參看史前藝術史）。

這種簡化的圖形，開啓了後來所謂「幾何學化」，「風格化」的型式之路。原是依照了節奏的興趣，而變形的自然物象的表現，但大都限於單獨物象，如一隻動物，一株植物，或人面獸頭之類。這一種簡化圖形，必須要極度地偏重於自然形的節奏的內容，要從單一的物象裏，看出主要的特點。否則，如果那原始的物象消失了，那麼只看到些呆板的東西，而沒有多少美學的意義了。

中國商周時代之顏面形，埃及的蓮花，希臘的掌狀葉飾，或含有神聖的闊騰意義，或爲愛物的表現，都是依照了節奏的興趣，而風格化了的。單獨文樣，都能代表一民族歷史的和地理的特性。如同每個民族的血液一般，有其內在的熱力。雖然當時的繪畫的技巧不夠精到，返復運用着這些極其簡素的圖形。可是，他們（我們的祖先也在內）決不規這些圖形，爲無關心的東西；或視爲隨便點綴，或如後世之消閑的玩意兒。他們視這些圖形爲人生增光的藝術，必需而又真摯的藝術，開啓後世裝飾藝術純正的門。同時表現了民族性，如中國圖案之端莊謹嚴，是早在商周顏面形中，表現了線條的節奏與和諧，秩序與完整。埃及希臘是從植物圖形中，得到了秀麗和變化。

這位圖案小姐，經過一段天真活潑愛簡單的物形，愛素樸的裝飾，她這一段充滿了原始的，母愛的感情生活。表現雖不覺粗野，可沒有後世堆砌之病；不免簡單，但沒有輕浮之弊。勇敢而不暴，狂熱而不歇斯的里

亞。

現在這位小姐，慢慢長大了，漸漸地世故起來。由母親懷裏走到了父親跟前，感到了男性力的美。更在天真活潑的心靈中，種下了戀愛的苗。從此人生多事了！但是，圖案的內容，也更豐富起來了。

第二節 繪畫的內容

在舊石器時代，人類對於動物，已有極其寫實的描繪技能，並能刻劃在用具上。內容都是狩獵時代常見之動物，同時也有刻劃植物之莖葉的。但是這些圖像和雕刻，往往是局部的，如獸頭之雕刻或描繪。又如一羣鹿，一堆野牛，一簇人物，只是與感的敘述式的，而缺乏圖案的組織。可說是天真而野趣的描寫，尙未經過裝飾心靈之精練，故不能目爲圖案。

到了新石器時代，人類生活較爲安定有秩序了。已會馴養動物，農耕開始，知道了食物的收藏、烹飪、和保存的方法。於是有陶器之發明和製造。進而至於鍍銅和製造銅器。人們習慣在規律的生活方式。（因爲農業社會第一感到有規律的，是日月盈昃，寒來暑往的大自然的秩序），和工作上的嚴密組織（分工合作），以及技法上的條理（編織範疇刻型等）。事實上這樣做去，自然增加工作效率，漸漸地養成了科學的頭腦。對於與之所至而描寫的紋樣，每感到應用上的不便。於是迫於事實之需要，而產生簡化而有組織的圖形裝飾。

從這時起，以後的自然形象，就依摠了這種有秩序的位置，安排配列。與純粹描寫的藝術分了路，成爲意匠的圖案形樣。因爲與上一期簡單的圖形不同，是繪畫的便化，故稱爲「繪畫的內容」。爲論述便利起見，我們將它分爲中國與歐洲的兩大部份，每一部份又分爲若干時期。

第一期繪畫風的裝飾 農藝發達，眼界開廣，由動物而漸及植物。冶金術發明，使人類的裝飾品，可以自出心意，不必採集龜甲、貝殼、牛角之類爲佩帶物。織物發明，而有較大的平面可以運用。樹木花卉，由自己培植；雞犬牛羊，由自己喂養；有獨木舟，可以在海中逍遙，漁獵之技能進步。山珍海味，網羅在我們面前。週

固可有愛的動植物，迎風含露，飛鳴含宿。姿態映入眼簾，給予我們美麗的印象。裸體時代的紋身裝飾的趣味，漸漸地移到了衣服的平面上去。天才的圖案家，有了用武之地。繪畫的技巧，也漸漸地熟練起來。新石器與銅器時代的陶器彩繪，與前期完全不同，已走到「寫生便化」這條路上來了。如新石器時代，中國山西出土之彩陶，銅器時代克里特陶器紋樣，埃及陶器紋樣。這一期裝飾的特點：一切動植物都作平面的描繪，幾何形般的輪廓已少採用，都像壓製過的植物標本，沒有透視和遠近的分別。動植物的特性，沒有細緻的區別。有時看去好像樹和人同在跳舞，魚和海草同在游泳。個體與個體之間，只見節奏的統一，而缺少表情上的聯絡。但當時的材料範圍，已頗開廣。有花草，有大幅花葉填滿陶器面的裝飾，有海草章魚，有樹木、飛鳥、鱷魚、羚羊等自然景象，有船舶、武器、用具等器物之描繪，有人物、跳舞、儀式、航海、漁獵等社會活動；但只限於片段的生活影子的介紹，而缺乏更深刻的情節敘述（參看岑家梧著史前藝術史——商務版）。

因為那時人類，生活方式較為簡單，情緒沒有我們現在那樣複雜。審美方面所要求的，僅僅是完整的圖形，和統一的節奏，此外別無他求。所以，雖在工作的技巧已經達到甚精美的地步的當時，圖案方面的表現，竟是如此簡樸。其原因非關創作的力量不夠，而是係當時生活方面，無須乎像 Polio 時代矯揉造作的裝飾，因為「美不是絕對的。鳥的美當然不是水獺所見的美；美的快感是主觀的，因民族與時間而各不同」。

第二期繪畫風的裝飾 這一期的裝飾內容，多半是敘事的。可以拿埃及人描寫死的幸福的故事，紀功碑上描寫武功的故事，波斯人之描寫山羊與鷹搏鬥，鷹捕小鳥的故事，西西里人描寫降伏雄獅的故事，並創造人面牛身，人面獅身的混種動物作為裝飾的內容。希臘後期的神話故事的描寫，自由生活的表現，以流利的線劃，明爽的構圖，足為後世崇拜的裝飾文樣，多不勝舉。古羅馬繪畫風的裝飾，繼希臘精神，至東羅馬，融合東方花鳥的繪畫作風，在君士坦丁放一異彩。

上面所舉上古時圖案作風，可以說完全是男性力的崇拜的表現，與原始裝飾之愛慈性的溫暖的表現，完全不同。故有埃及的三角形，表示雄偉，牛頭表示強壯，鷹翅和太陽，表示男性力的擴張，敘述性中還含有誇張的

意味。寫實而又誇張，是繪畫風裝飾的特點。波斯及阿西里，均為擴張版圖，喜武功的民族，而亞述人民，尤其嗜嗜鬪爭，故所描寫的題材，適與當時一般人所要求的擴張有力的生活相一致。亞述人的人面獸身，及生翅的動物，十足表示出亞述人任性縱情的，不羈生活的影子。一種勇往直前，缺少理性和不喜建設的誇大狂，在總劃和構圖中，亦可看得出來。（參看王光祈編譯西洋美術史入門——中華版）。

第三期歐洲繪畫風的裝飾內容 歷史走上了中世紀，圖案小姐從及笄之年，也步入了洗手作羹湯的時代了。跟隨勇敢的父親，挽弓射箭，漫走天下的活潑快樂生活，亦告一結束。如小鳥倦遊而歸巢，整理家務，確守家規，沒有自由的表现。我們看到歐洲中世紀，基督教裝飾藝術，那樣循規蹈矩，暗淡無光。此一時期的圖案內容，充滿了禁慾主義的色彩。性格是抑鬱的，心靈是寄托在天上的，作風是陰暗的（青色褐色），瑣碎的（嵌石細工）。

在這種無理性的壓抑之下，將灼的芳年，獻給了宗教。可是她的姊妹們——文學、詩歌，感覺銳敏，感情豐富。在法蘭西掀動了改革宗教的運動，一陣狂風吹起了十字軍的東征，創造了「野蠻」的哥蒂克裝飾作風。

哥蒂克式，是我們這位圖案姑娘表現了她的大無畏的勇敢精神。

圖案小姐，自從皈依了宗教，把輕鬆飄逸的黃袍（維納絲的黃袍），罩上了沉重而又遮蓋了肉體的青袍（聖母的青袍）。環境支配了她的心靈，情緒生活顯然帶着禁慾主義的色彩。我們在她的服裝上，得到一個有力的證明；即是作為女性特徵的部位如胸臆、特別緊壓，使整個的人體，成爲一條僵硬的直線。

到了十字軍東征，改革宗教的理想，勃然興起。北方蠻族，帶來一野馬似的熱情，像山洪一般，轟開阻礙的山石。滾滾滾滾，若決江河，使得這位圖案小姐，從夢中驚醒，從籠中逃出。一下呼吸到大自然的草木泥土之氣息，幾乎要昏倒過去。哥蒂克裝飾，彷彿從大地中，蘊藏了幾千年的枝枝葉葉，花花果果，一串一串拔出來，拉上天去。這位圖案小姐，快樂得到處跳躍着，找尋野花山泉，水邊的浮萍，山巖的蔓藤，各式各樣本土

的花草，收集這樣自由活潑的資料。在教堂的柱頭、屋角、塔尖、窗楣上，連串連串，裝點上去。服裝也採用了長線條，以求調和尖聳的建築物，顯示人類的智慧，和不可抑制的熱情（參看服裝心理學——商務版）。

本來繪畫風的裝飾，在希臘時代，一面接受了波斯人的嚴密的配置，和高超的變形技術，東方飄逸溫和的情調。從波斯的花卉裝飾，和線刻的巧妙安排中，產生了秀麗的風格，更融合了埃及的富有詩意的蓮花的文雅，應翹伸張的格局，蒼聚衆長，自成一派。希臘的裝飾，實爲開西方和東方繪畫風裝飾寶庫之謎匙。羅馬裝飾與中國漢代作風有相似之處；惟羅馬人得希臘之莊嚴謹慎，而漢代得希臘之活潑愉快，各有千秋。這裝飾藝術作風之兩大分野，也就表示了東西兩大民族的生活情調。東方的釋道思想，接受了動的一面；西方的基督精神，接受了謹嚴的一面。此在第三期繪畫作風上，可以看出。所以哥蒂克式到了末期，走入了冷峭尖刻一途。在精神上不免帶一點歇斯的里亞症候的徵象。正如一位失戀的情婦，一時爲騎士的風情所激動。她的熱情是正常的。就像幽靈出現在月光之下，是女性風狂病的大膽的表現，到頭來，只落得空虛寂寞，找不着出路。

第四期歐洲繪畫風裝飾的內容，一陣狂風吹過了之後，跟着是風和日暖的天氣，草木漸漸從萎靡的狀態中蘇活轉來。圖案小姐，如同做了一場盪漾遊戲的夢幻的旅行，當她一意想攀援到天上，而結果是夢醒來，依舊在地面，於是這個快意的空中旅行，也就停止了。

到了文藝復興時期，這位熱情的少婦到了溫情的母親的年齡。情緒生活獲得了較大的自由，禁慾主義的傾向，漸漸減少。帶有母性色彩的服裝，開始在婦女身上出現；胸膈大大地解放，鋼架裙代替了細瘦的長裙的地位。大家喜歡將腹部裝成懷妊的樣子，步伐和突偉方面，故意顯出大模大樣，與哥蒂克末期之尖刻瀟灑成反比（參看服裝心理學——商務版）。

這一陣人道主義的溫風，吹過了歐洲大陸，延續了幾世紀。精美的雕刻和工藝品，繪畫和圖案，都表示出自然的，寫實的，使人容易親近的傾向。聖母即是鄉間的少婦，基督即是人間天真活潑小孩。裝飾着豐富的花葉，和對稱的渦線。天使在花葉中間遊戲，指示出生之意義。歐洲繪畫風的裝飾，至此可說是到了極其完美的

地步。中古的幽靈，在溫暖的氣氛，明朗的光彩之下，消逝了（參看西洋美術史入門）。

到了文藝復興的末期，文學的繪畫風的裝飾，在法蘭西可說是集這一類題材的大成：海螺、字母、愛神、海神、怪物、獅身人面，花果組成之花繩，從動物植物，以至於樂器，用具，無一不備。一片春光，目不暇給。醉心於自然之美，久而久之，往往習於細巧之趣味，以優花鬪果爲工。正如路易時代之裝飾，華美有餘，骨氣不足。

此所以，文藝復興之後，有巴洛克的堆砌，和洛可可的玲瓏，慢慢離開文學的描寫，而走入詩歌的吟咏，音樂的印象的趣味，暫且留在下節再談。

第一期中國繪畫風的裝飾，裝飾藝術之在中國，其進展的步伐，與西方的完全不同。當繪畫脫離了實用藝術，而成爲純粹藝術的時候，圖案的內容，走了幻想之途；當繪畫達到了最高境地的時候，裝飾藝術的內容，又回到寫實。所以在這裏，將中國繪畫風的圖案內容，分成了一早一晚的兩個時期。

第一期是秦漢的圖案內容，它是繼承南周銅器狩獵圖作風的餘緒。一面建立了以描寫故事爲內容的裝飾畫。周末已有以故事爲內容的裝飾畫，如孔子觀明堂，見有堯舜之容，桀紂之狀，周公相成于圖的發畫。漢代如孝堂山之石刻，有神仙怪獸之像，車馬儀仗之圖，歷史野乘中之逸事，胡人赴戰之姿態。人馬魚鳥，都作側面形排比之構圖。樹木均爲便化形態，與武梁祠石刻，及近年四川出土之石刻，雖作法上有細微豪放之別，然大體爲剪形式的圖案表現，而非爲有遠近大小等繪畫的表現則一樣。此可以代表當時裝飾的作風，但是內容已非簡單的圖形表象，而是故事式或神話式的片段描寫了。如荆軻刺秦王故事，秦王升鼎圖，穆王見西王母圖，皆能曲盡寫實與便化之能事。這是中國古代圖案作品中最好的模範，樞圖謹嚴，人物、鳥獸、器物、天象等，佈置生動有味。寫實而不呆板，裝飾而不俗套，深合近代圖案學上所述的：加強、變化、適合的妙用。中國裝飾上繪畫風的內容，此一時期，較之希臘羅馬的繪畫風裝飾，爲生動有力，崇高偉大。可惜到了魏晉六朝，受了西方裝飾的影響，此種氣魄雄偉的漢人風格，爲異草怪獸，帶宗教色彩的幻想作風，佔據寫實的

地盤，有十個世紀之久（參看嚴潔譯中國美術——商務版）。

第二期中國繪畫作風的裝飾，繪畫作風的裝飾，與科學思想有着不可分離的綢繆。歐洲黑暗時代的中古期，是蔑視科學的時代道。待十字軍三次東征，因戰爭之需要，而理會到科學的實用的價值。宗教改革思想的發生，使圖案資料，由因襲的模倣，而走入了向自然探求真實之路。裝飾作風，由冷靜的形式走進了熱情的內心，完成了文藝復興的風格。

中國自後漢至宋末，受道釋兩教思想之浸淫者，在裝飾藝術方面，亘一千年。在這時期內，圖案作風，幻想的多，寫實的少。多半是舞鳳、飛龍、瑞蓮、祥雲之類的幻想題材。漢鏡有仙人怪獸，唐鏡有二十八宿神像，釋家之十八羅漢，道家之八仙，象徵長生之植物。飄逸的帶子，從宮庭裝飾，一直到民間圖案。很少再見有如漢代之雄偉有力的作風。雖宋代在繪畫方面極力提倡寫實，然亦不能影響及於實用藝術。如唐宋之瓷器圖案，受印度波斯的圖案作風之影響很大。已不見漢以前狩獵圖一般的禱圖，亦未創作明清時代，田園小景的寫實風味的裝飾。差不多是些幻想的禽獸花草，如鳳凰「寶相花」之類的，與釋道思想有關的文樣。

待至元人入關，中原人士如夢初覺。明白想象的世界，不能敵過現實的世界。元世祖忽必烈，又是一位重實際，喜科學的人。他的入關，給中原人士莫大的刺激。如同十字軍東征之後的歐洲，對於舊的信仰發生了動搖，而理會到科學實用的價值。馬可孛羅（Marco Polo）為元帝所禮待，住中國二十多年。用郭守敬，在北京東城，建世界上最早的天文台，足見其對於科學之愛好和提倡。宋人尚文輕武，元人好騎馬射箭，可見當時的思想，是趨於身體力行這一面。文學藝術，亦自然走上寫實一途，幻想之風因之漸斂。

到了明太祖，以一平民，領導羣衆。設圖畫院，獎勵藝術，并繪古孝行，及身所歷艱難為圖示子孫，發揚前代尚科學之精神，並提倡道德之實踐，一變宋代清淡之風，更救元代粗曠之習。此並非朱洪武個人之作爲，乃是中原人士一致要求的生活方式。於是對於實用美術，如瓷器、漆器、銅器，由官方提倡改進。洪武年，在景德鎮設御器廠，有督造瓷器之官。宣德年間，置鑄冶局，用工匠六十四人，參酌古法，造各式鼎爐。景帝

以木工翻碑石工陸祥爲工部侍郎，督工匠，稱爲匠官。正德年間，重新設置景德鎮的御器廠，官匠三百餘人外，並募畫工。日本遣使到中國學習染色法。到了嘉靖年間，一面毀佛拆淫寺，以端正生活方式。一面徵集瓷器工藝品。到了萬歷年間，徵發更多，甚至引起御史上疏爭諫。天啓年間，中國漆藝家王成著撰漆飾錄二卷，爲中國唯一的工藝技法專書。中國的漆工藝，在明代，繼宋元之後，大爲發達。洪武、永樂、宣德年間，均有精妙之作品出現。永樂年間，並設果園廠，專造漆器。裝飾採繪畫作風，如月下訪高士，春夜遊桃李園，雀屏中選等文學故事。瓷器上面，亦作雞、狗、小孩等農家生活圖案。從前帶宗教色彩幻想作風，神仙故事，已不能引起欣賞者的興趣，宣宗嘗嘆「鋤禾日當午」一句，念及農人生活之辛苦。可見當時所提倡的文藝內容，決非釋道空幻思想，而是科學的實生活的體驗，重科學，毀佛寺、興工業。正如歐洲的文藝復興時代，溫暖的陽光，重照大地。人類的目光，從天上轉移到地上來。因此到了清代圖案的內容，都在大地上尋找，如倣：耕織圖、漁家樂、行旅圖、風雨歸舟圖、農家樂、風俗圖、採桑、採菱、採蓮圖等，這一類的題材，在總錦、刺繡、瓷繪、彫漆等種種工藝品裝飾上，風行一時。幻想的題材，雖未能絕對絕跡，可是所繪的八仙，亦在地上嬉戲，不是騰雲來去的姿態；道花、西番蓮、鸞帶等，已退居賓體的地位，常作填空，或花邊等附屬物用。民間喜歡畫傲畫眉，甚於麻姑獻壽。庭園小景，要比蓬萊仙島，令人神往得多。百子圖，較五百羅漢，令人感到親切。松、竹、梅、蘭等本土的寫實題材，打倒了印度波斯的奇花異草。此是十九世紀科學的實用精神的復活，亦是民族精神的具體表現。同時，基督教的實踐精神，推動了歐洲工業革命的理想，近代歐洲科學的成就，給我們一種刺激，激起了漢人務實求真的情感。可憐到了清末，外侮頻仍，政府腐敗，使一般人民，失去了自信力。高尚人士，自命清高，羨慕山林隱逸。「無知愚民」，思想行動，均無出路。只有希望劍仙俠客出現。因之，清末的裝飾藝術，圖案題材，不是紫江獨釣，「逸筆草草」的山水畫，即是風塵三俠一類的人物畫。這位圖案小姐，正當家道中興，子孫昌盛的時候，忽然遭此苦厄，意態消極起來。只因爲受外來的打擊太大，精神與身體方面，蒙了甚大的損傷，至今尚未復原呢（參看參加倫敦博覽會圖錄——商務

版)。

第三節 幻想的內容

西羅馬帝國之滅亡，西洋文化中心，一時移入東羅馬帝國。歐洲中世紀早期的建築裝飾，日常用具等圖案，皆沿習昔日羅馬帝國之舊式。歷史家稱此時期爲黑暗時期，如同一個人，在漫長的黑夜昏睡，既無惡夢，也無美夢。睜開眼來，只見四週黑森森，一點星光都沒有。昔日希臘百花齊放的晨光，羅馬悲轟烈的日子，徒然引起一陣痛苦而失望的回憶而已。基督教的禁慾主義的鐘聲，在黑暗中響着，沉重地給人一種無形的壓迫。沒有幻想，沒有理想，盲目地活着，因此也就沒有創造的活力。中古黑暗時期的裝飾，可稱之爲沒有內容的裝飾。

然而，在另一園地上，却開出了一朵幻想之花。這就是西洋文化，移植在君士坦丁的東羅馬文化。

當時，因爲商業發達，經商的人，輸入東方的絲織品，影響及於庇羅丁的作風。這一種作風，完全與歐洲的異趣，喜在細小之處着力，喜用金銀等色，瑰麗奇異，著稱於世。金銀色，原是一種幻想的色彩，而構圖方面，喜用幾何形，連鎖交錯的線條，是受亞刺伯作風的影響。

幻想的內容，在圖案上可稱之爲智慧的表现，發達於東方唯威的民族。如印度波斯亞刺伯，他們所採用的題材和資料，是非看見的，而是想見的。這種純想的作風，可以亞刺伯回教裝飾紋樣爲代表。謨罕默德的可蘭經典，禁止畫像和動物描繪。於是裝飾家就極力在想像的幾何形，和鑲物的色彩，如青、硃、金、銀等色彩中，找出路。這種裝飾，隨回教徒而傳播到印度及西班牙，世人稱之爲回教美術，或稱此式樣爲「亞刺伯式」。

這奇幻的作風，由印度流入中國。漢以後的中國人，既接受道釋兩教的思想，對於這種幻想的裝飾，也容易欣賞。因爲這種作風，最適合東方人默想的，靜思的生活方式，和色空一例的人生觀。但是，道釋兩教並

不禁用人物做裝飾的資料，因此也就避開了苦澀難作的幾何形，而專從本土人士喜愛的人物題材上，取象徵的，幻想的表現。

導源於道教思想的中國圖案，是自漢代迄明清，一千五百年來，最受人喜歡的一種。因為道家求長生不老之術，內容都取象於高齡的動植物，如龜、鶴、鹿等，為動物中之長壽代表。芝草、蟠桃，為食之可以美顏，返老者。其他如飄然雲行的仙姿，表示超然非凡的意象。所以漢唐的銅鏡，和織物的圖案，有仙人、怪獸、二十八宿神像、四神、雲氣紋、飛獸、麒麟、走龍、飛鳳、散花、星雲文等。建築裝飾方面，有仙人承露盤、銅鳳、金雀，其他如「長樂明光」，吉祥語圖案文字等，完全為道家修鍊養性，智慧生活的反映。此後應用最多，而最為一般人所喜歡者，有稱為八仙的人物幻想圖案，及代表八仙之器物圖案。如漢鍾離之扇、呂洞賓之劍、李鐵拐之葫蘆、曹國舅之綽板、藍采和之花籃、張果老之漁鼓、韓湘子之笛、何仙姑之荷花，各種器物附上飄帶，彷彿從天而降的樣子。

此外，漢石刻上，有所謂祥瑞圖的，都是些無中生有的圖像。如用具有神鼎，能知吉凶，能不炊而沸，五味自生。動物有黃龍，白虎，即是不傷人的仁獸鸞虞。有比翼鳥，比目魚，植物有木連理、萼英，皆為王者有德則生。總之，這些圖案的題材，正是對於現實生活予以一種聊以自慰的讚嘆。其實世上並無其事，並無其物，彷彿定神向空中凝視，等到一陣黑，一陣金星，眼花撩亂的時候，似乎看見金童玉女的幻像，從天上經過。於是感覺有一種非人世的溫存，落在自己心靈上，煙雲飄渺，萬念皆休。我們要是稍稍留意一下，中國民間的裝飾，十之八九，是行雲流水、舞鳳飛龍、和結着帶子在空中飄來飄去的器物（參看陳之佛繪表變圖案——中華版）。

道家的清淨無為，與佛家的出家捨身，都將實生活以不了了之的態度，寄美景於只有心靈能領會的地方。這一類幻想的東西，都是「它那特別性超出了現實的可能界限，卻又並不因那非現實性引起了什麼重大的，與生活不相連的異樣的東西。凡會刺激我們的幻想，就是在腦中引起自由的、遊戲的自然，都是舒適而且美

的」。所以，越是在亂世，越是在專制時代，越是實生活失去了平衡的時候，越是喜愛幻想的東西。如戰國時，因厭戰而道家陰陽盛行（觀長沙出土之楚漆器花紋，可以想見當時慕神仙求長生的幻境生活）。屈原不得志於現實，而作夢幻一般的九歌。魏晉六朝，兵連禍結，民不聊生，而佛教大行。

佛教自漢代入中國，但未盛行。白馬寺豎盡，但見記載，不知內容如何。證之與建白馬寺同時製作之漆器（一九二六年朝辭樂浪遺址出土），花紋與孝堂石刻之雲紋走龍相似，並無佛教色彩。武梁祠有二石獅，但已失沒，不可得見。石刻上之故事畫及花紋，亦找不出一點與佛教有關的文樣。倒是神怪、星斗、飛龍、飛魚、西王母、人首龍身之伏羲女媧，日中三足鳥，月中玉兔等，道教色彩非常濃厚。漢末（建安十四年）之雍州益州太守高顯墓，亦尚未見佛教裝飾的跡象。

到了晉魏六朝，戰爭的烽火，使人民流離失所，道教長生不老之術，及修煉升天的說法，在混亂之中，失去其固有信念。一般人的日常生活，如無舵之舟，隨風飄蕩。因失去平衡而悲觀，因悲觀而消極。當此時也，佛教大慈大悲，救苦救難之說法，適為一渡苦海衆生所接受。正所謂，需要一些異樣的東西，刺激我們的幻想，能在腦中引起自由的遊戲的自然，作無可奈何的寄託。於是上自君主，下至販夫走卒，均皈依了無邊佛法，願為善男信女，以求得能超出了現實的界限，既與生活相連符適，而又美的另一境界。因此就大建佛寺，大塑其佛像，印度僧人來中國，並譯佛經，現在從敦煌石室中，翻閱舊案，可想見當時善男信女皈依佛教之衆。畫家如顧愷之，於金陵瓦官寺作壁畫，維摩詰一經，光照全寺，轟動全城，頃刻募得百萬。文人如王羲之之陶淵明，都染上了出世的思想。當時當政者，一面造佛像，一面禁老莊圖識之舉。魏曾詔令諸州縣各建一寺，每月造象一軀。又開始造雲崗石窟佛像，當時稱有寺六千四百七十八，僧尼七萬七千三百五十。三十年後，又在洛陽南三十里龍門山，鑿造石窟寺。到了公元五一三年，魏有一萬二千七百二十七寺。五一七年，梁敕織造文錦，不得為仙人鳥獸之狀。可以想見這以前的錦文，大都道教幻想作風的文樣，到此受了一個大打擊。反過來說，也就是佛教的勢力，已侵入裝飾藝術的園地了。甚至梁帝也學了印度太子的作風，三次捨身佛寺。在五五四

年，梁簡文帝燒圖書十四萬卷。可見一般人喜歡過着玄之又玄的生活。陳武帝又造金銅佛像一百萬軀。六朝時代的人，讀的書都是佛書，做的學都是佛學。一切手藝工八，整個的時間都給造象的事佔據了。捨身的玩意兒，梁主倡導於前，陳主又學步於後。此後造象之風，也如同比賽一般，一日千里，齊主自彈自唱，稱爲無愁天子。宇文周曾一度大行滅法，使僧尼三百餘萬還俗。可憐到了隋朝，又復興天下佛寺。二十四年中，造象十萬六千五百八十軀，修治舊像一百五十萬八千九百四十軀。隋帝大興土木，大刻佛像，大做跳舞衣服，大製靈曲新聲。既全部恢復爲宇文周所毀的佛像，並作一百三十尺之大佛像。築西苑二百餘里，象海上三山，作清夜遊曲，馬上奏之。我們可以想見當時的圖案作風，是如何的輕飄淫蕩，決無剛健雄偉如漢代者，我們從魏晉六朝的石刻，敦煌的壁畫上，可以窺見一斑。完全是幻想的，非世間的，如阿彌陀佛足登蓮花，兩手空空，細白粉嫩，纖纖十指，作蘭花狀。美則美矣，淨則淨矣，其如不生虛何；或作比丘尼禿頭盤膝而坐，合掌誦經，怪獸猛獅，皆能降伏。精神勝利，極盡解嘲之滑稽。善男信女，供奉香花，逃避現實，以求剎那間之解脫。

到了唐朝初年，又造玄奘請經天竺。帶回佛經佛像，天竺僧人在唐明皇的時候，幾次來中國，並於廣元縣造千佛崖。復於京師及天下僧尼寺內，各置文殊院一所，裝塑文殊像。這大約與楊貴妃有關。（曾有人說：唐代裝飾尚「肥」，與楊玉環之肥有關。）到了懿宗時遣使迎佛骨成爲一椿勞民傷財的事體。唐朝二十個皇帝，三百年的歷史，中間雖有武宗在公元八四五年詔毀天下佛寺，四十餘萬僧尼中，歸俗者達二十六萬餘人。諸寺壁畫，除兩京各二三所，諸郡各一所外，其餘統統毀滅。可是不到三年，又給宣宗敕復廢寺，畫象寫經，忙碌得很。到了唐朝末年，迎佛骨時，一位君主說：「生得見之，死亦無恨」。可憐的唐朝三百年中，一多半的時光化在這個「佛」字上面。可是佛骨教不了朱全忠（梁王）的絨帟，佛法安定不了反叛的人心，於是佛教在人們的心中，光彩也漸漸暗淡下來了（參看傅抱石著中國美術史年表——隋版）。

這於前獨提倡道教，並以道士杜光庭爲諛諛大夫，可以想到。蜀王衍在青城山大建道場，張天師風頭大健。一般愚夫愚婦，拜佛又拜仙。學道不成求佛，求佛不靈再學道。老是把實用科學拋在腦後，想在苦悶中找

消極的出路，於是表現在裝飾藝術圖案作風上的，亦沒有實事求是的東西。行雲流彩，空想的文樣，最爲一般人所喜愛。最近王翹墓中發現的圖案，即是這一類的作風。

五代而後，可說是佛道兩教的思想溶而爲一。民間接佛迎神，視爲習慣。山神土地、太上老君、如來、觀音、同供一宅，至今仍習以爲常。我們常見織物或瓷器上面的圖案，靈芝、仙鶴（道）、寶蓋、獅子（佛）、蓮花（佛）、暗八仙（道）、同時並呈，湊成一幅又道又佛、非道非佛的雜拌裝飾，爲三代人所夢想不到，爲歐美人所認爲神祕者，即是中國圖案之特質。中國的大出喪的行列，有細樂、有笛樂、有笙、有道士、有和尚、有三代的祭器、儀仗，有近代的汽車，包羅萬象，集裝飾之大成。我們看見山東曲阜大成殿上，孔子象前的祭壇，採用佛象前的須彌座式樣，儒釋也成爲一家了。孔子與老子原是友誼不差，既又與佛結緣，儒釋道三教一體，是爲大團結。因之儒家寫佛經學道者，每代皆有。宋祥符年間（一〇〇八年），既於譚堂北壁畫釋迦，又命張昉在三清殿畫天女奏樂象，又修建孔廟，奉祀五岳。以後每代都是這種作風，三面顯到。如在明道年間，重修七十二賢堂；又重修昇仙太子大殿，並且文人學士，也寄情於道家的修鍊，佛家的參禪。如東坡上清宮碑，題翟白畫布袋羅漢圖，跋閉立本洪崖仙圖。朱元章一面書靈應真君四大字，一面又書真宗御製文宣王贊。宋徽宗是一位有藝術造詣的君主，既以詩題求天下畫士，並詔天下求道教仙經，又大造其羅漢堂，到了金人陷汴京，宋家天下偏安在杭州，益寄情於幻想神仙，蒸騰佛國的幻境。到了元始祖忽必烈入關，提倡科學，焚毀道書（一二八一年十月），使一般人迷戀天國之幻夢，稍稍清醒。但是道釋兩教幻想的作風，在民間裝飾上，已植下了根深蒂固，不可動搖的潛勢力。現在彷彿一提到中國圖案，就聯想到仙鶴、靈桃、蓮花、雲彩一類的文樣。否則就不像是中國圖案似的。元帝會詔中外崇奉孔子，重定學式，修大成殿，修學宮，頗思以實學作爲匡救頹風的藥石。可惜仍不能忘情於僧道，仁宗三年（一二九九），奉旨塑北斗殿前三清殿神像一百九十一尊。大德九年，奉皇后旨塑千手眼大悲象。可是元朝滿教爲喇嘛教，道釋兩教的氣焰，因此稍斂。到了元朝末年，倪雲林等，倡逸筆草草之文人畫。同時亦影響及於圖案的作風，一面離釋道而走入寫實一途，一

面受文人畫的影響，而步入詩境。此爲中國圖案詩的內容的開始（參看中國美術史年表）。

第四節 詩的內容

什麼叫做詩？我們引一段維谷(Gianbattista Vico)的詩論：「詩與人類歷史之最初形態，是一而二，二而一者。詩即歷史的第一個形式，當人類還生活在與他的環境發生直接的官感關係的時候，當他還未能造成普通的概念及思索的時候，詩就是人類的形而上學。想像顯然是與智慧不同的，而一切詩的活動的形式，卻都顯得是賴於想像的。所以，在文明的時代，詩是祇有那些夠使智慧的作用停止，抑制着意志，而回返到人類幼稚時代所特有的淳樸思想狀態中去的人纔能做的。」

那末，我們正去看看初期的希臘藝術，斯干達那維亞早期，哥蒂克藝術，以及各種野蠻人的藝術中，可以發見他們是作一種依照了節奏的興趣，並將自然物象變形，常常限於單一物象的表示，而成爲一個有想像力的裝飾個體。如果應用此個體於適合或連續等和諧的組織中，就爲一幅整齊的圖案。然而同樣一幅整齊的圖案，也許僅僅是一幅呆板的東西，這其間的分別：一個是有想像力，另一個是沒有想像力。

所以有人說：「藝術家使他的思想成爲可以看見的東西，而並不用言語的概念爲之媒介，正如詩人以他的文字來說話一樣」。這就是說：藝術遠不止於技巧，更不止於將自然物象的再現，而是必需將想見的再生出來，加入我們的意見，我們的感情，我們的情緒……

在這裏，我們就可以探討出來，圖案在何時會回返到人類幼稚時代所特有的淳樸思想狀態中去；同時看一看，什麼時代，有些什麼人的思想，影響到圖案的作風上來。

圖案作風上的詩的內容，與繪畫的內容，與幻想的內容，甚至與圖形的內容，沒有一個時期如同水與砂石那樣有一個清楚的分別。正如淳樸的思想，早已存在於圖形的時代，如同陶器與瓷器，均需以火燒成，不過一個火度低，一個火度高而已。所以圖案的內容，儘有區別，詩的成分，是不缺少的。

詩的內容的圖案作風，除了要求整個的諧和外，多少是有一點回返到自然的傾向。想達到藝術樣樣的本質上去，無論用什麼材料，總想藉此把我人心靈中的最高境界表現出來，說明人生重要的意義。

如同我們讀涅茲華斯的那首西敏斯特橋。

世間沒有東西比這顯得更美麗的：

要靈魂昏濁的人纔會放過，

在巍壯中如此動人的景色，

像穿着一件外衣，這城市披上了

清晨的美麗，靜寂，無蔽。

船舟，古塔，屋宇，戲院，和廟堂都伏在

空曠的原野上和藍天的下面；

一切都輝煌閃耀在無煙垢的大氣裏。

太陽從未如這般美麗地把深谷，岩石，

和山嶺都浸染在他的第一次的燦爛中。

我從未見到，也從未感到，如是深的寂寥！

河水依着自己甜蜜的意思無語地流澗。

親愛的神呵！這些屋宇都彷彿在睡，

那整個偉大的心靈也靜靜地伏着。

上面這一首好詩，也可以構成一幅好圖案。不論用線劃，用色彩，用描寫的手法，用幻想的渲染，能恰到好處把詩人的淳樸的感覺表達出來。把「沉靜」的意味，藉與文字完全不同的工具傳導給視覺器官，而能給欣賞者如讀詩一樣，得到莫可明言的愉快之情。這幅圖案我們稱之為有「詩意」。

同樣，我們可以把這首詩做成一幅極惡劣的東西，假使我們粗糙地忽略了這首詩的內容。正如靈魂昏濁的人，放過了這種美景。或者如一位匠人，刻意裝飾、堆砌、雕琢，而破壞了整個偉大的美。

本來，圖案與繪畫不同的地方也同詩一樣，顯得是賴於想像這一點上。圖案的空間意識，亦是形而上的。一所好的建築物，一襲好的服裝，其美猶如一闕音樂，一首小詩。然而，藝術在枯燥無味的過多的理智中，她卻要萎死的。所以，在歷史上，每到了藝術被一些不屬於她本質的生活及臨裁的形式所掩蔽的時候，藝術就到了最後的沒落的階段，成爲冷的和死的東西；但到了這快要萎死的時候，必定有感覺銳敏的詩人，能摧殘拉朽，推陳出新，招回那已失落了的想像的靈魂的。

人們「由於神經昏亂而糟塌的生命，比較那由於機會的缺乏而糟塌的更多。各種衝動間的衝突，乃是使人類苦痛的最大罪孽。」

我們期望我們的朋友，能有最羨慕的生活，他自己能盡量地暢所欲言（他所有的衝動也盡量活動）。這種生活，必是很少衝突，就是他的活動之次要的系統，彼此間，也盡量地少有衝突。他愈多生活而愈少阻撓自己則愈好。這是我們處在心理學家或旁觀者的觀察者，抽象地描寫事體的一種簡略的答復。假若有人要問：這樣的生活，是怎樣的情形？人們怎樣度過這種生活？我們的回答是：它覺得是詩的經驗，并且是詩底經驗」。

（註一）

詩有它的真實性，但是它的真實性是想像的虛構的，而並不是虛偽和幻想，我們稱之爲「詩的真實性」。比如說「梅妻鶴子」，誰都不信真能以梅爲妻，以鶴爲子。可是誰都承認而且讚美這位詩人的想像的生活，這就是「詩的真」。

這裏好像在大談其詩，其實我並非在談詩，還在談圖案。因爲我看見許多時代的圖案，做到了「詩的真實」的美，表達出了詩人靈魂的深遠，並且取得大多數人的同情，產生了使心靈安寧的效果，啓發了生活的興趣，顯示了生命的力量。

我們具備這種條件的圖案，乃是最卓絕的圖案。各國的博物館中，都陳列着不少代表的作品。每一件好的作品，我們稱之爲「有生命的」，或「偉大的」，就是與一些委死在枯燥無味的過多的理智中的作品，相對立的意思。

我們曉得，使社會、政治改革者，不是皇權，而是詩人。荷馬的詩篇，成爲希臘人一般的熱情的信仰。希臘時代，爲百花齊放的日子，希臘美術造詣之高，裝飾之沖淡簡淨，是得力於當時詩人的想像力，毫無疑問。中國自詩經三百篇，奠定了幾千年來中國政治、文化的內在的渾厚純正的素質。受其影響者，有戰國時屈宋的詞賦，正所謂做到了「樂而不淫，哀而不傷，怨而不怒」，爲後世詞章之祖。我們周所銅器圖案之純正，戰國銅器圖案之高逸，隱微之中含有時代之性情，一莊一雅，正如三百篇與屈宋的詞章。這決不是「衝動」，而是如亞里士多德所說的，是有秩序、均衡、準確的，有組織的美的形態，開啓了中國圖案意匠的「詩的真實性」之門。

「諸神所贊許的，乃是靈魂的深遠，而不是其騷動」。

陶淵明不爲五斗米而折腰，安貧樂道，抱真守樸。採菊東籬下，悠然寄意於南山。至今世人，對菊即聯想及此高人之風度，令人肅然起追慕敬仰之情。中國圖案上之菊花地位，從此奠定。雖野夫走卒，亦能領會其中之風趣。林和靖梅妻鶴子，傳其美談，「疎影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」。梅的風格，因詩人而益見其孤芳超脫。其他如竹，如蘭，均比作有德之君子。孤竹君之潔節，鄭所南之淨根蘭，寄深遠之情於靈魂深處。松竹梅比之歲寒三友，水仙比作神仙，草木無知，均爲詩人賦之以靈感。

王維繼陶淵明之後，爲冲夷簡靜之詩篇，他與李太白同時生，早一年死。奉佛素食，不衣文綵，好作田園詩，清麗超脫，是詩中之神品。詩亦如詩，人稱王摩詰「詩中有畫，畫中有詩」。當時再加之李太白奔放之才氣，杜工部深遠之熱情，這三位大詩人，開啓了中華民族震古爍今的，唯一的詩的盛期。如長江之水，源流久

長。最可貴者：是能影響及於造形藝術，以及圖案的作風。唐錦如李詩，富麗而高貴。唐瓷如杜詩，質樸而純厚。唐代的服飾，庭院園林佈置，宛如王詩有詩意有畫意。其後有韋應物、白居易、劉禹錫之長短句，譜入樂曲，使民間生活，在音樂與詩歌的氣氛中，培育成不同凡響的格調。

五代入亂離之秋，一般的情緒，趨向於消極方面，如蜀王衍之寄聲色於道教旗幟的掩護下。晉趙王嘏佛，遊西山數月始歸。吳越王造塔八萬四千，寄心靈於虛無之境。自從黃巢之亂，到宋太宗近一百年間，末世享樂頹廢之風甚熾。另一方面，却培植了宋代文人的高風亮節，正合着「落紅不是無情物，化作春泥更護花」，這句詩意，變亂之後，在藝術上必有一番更新創造的時期。入宋以後的繪畫作風，圖案意匠，也真如杜甫所說「畫匠慘淡經營中」，由冲夷簡靜之詩境，走進格律謹嚴的詞的境界。如宋錦上之花文，宋瓷上之劃花、印花、刻花、與釉色，可以與蘇東坡辛棄疾的詞相比。色彩、線條、文樣，決不是楚辭，亦不是唐詩，而自有它時代之表現。楚辭壯麗如青松，唐詩富麗如牡丹，宋詞潔淨如蓮花。故宋人喜文雅之錦，素白之瓷。是向靜的一面發展，因之平面圖案較立體圖案為發達，不喜極強的光和極深的陰影。宋代的建築物，喜平正；家具服飾，喜大而積的配置；繪畫方面，亦喜歡高山大川開闊與簡潔的表現。可是格律謹嚴，正和詞章一樣。宋徽宗的瘦金體書法與白鷲，亦正是這一路意匠的登峯造極之作，代表東方藝術在點線中表示宇宙的永恆、秩序、及和諧。

宋代之建築工藝，以及其他圖案的作風，從詩詞格律中規劃經營。宋初楊劉唱和之「西崑體」，後人譏為「以漁獵掇拾為博，以儷花園果為工，嫣然華美，而骨氣不存」。但楊億性耿介，尚氣節，文格雄健，非徒尚工整以嬌麗取媚於人者可比。猶之圖案：宋錦，宋瓷，其格調綜繪畫詞章之美，與其他時代之圖案比較，的是精練之作。後之模倣者，但抄襲其外衣，未能得其精髓中之神韻。那真是合了「嫣然華美而骨氣不存」這句批評的話了。

所以，到了南宋信安之局，大家習於「儷花園果」的技巧，豪氣全消。南渡後一百五十年中，雖然前有岳

武穆後有文文山，忠貞救國，大聲疾呼，想使一般人的注意力，由文藝方面轉移到武功方面去，但是仍給文藝之神，戰勝了。我們看：金主亮，偷偷地差人裝作賈工，寫臨安湖山之景。歸去裝爲屏風，並且把自己畫在中間，題句有「立馬吳山第一峯」。可見一個蠻子，他還喜歡裝飾，喜歡有詩意的裝飾。武力不過是爲了取得美的一種手段。金人想奪中原的原動力，恐怕還是爲中原的文化魅力所激起的吧！這就是，宋人對於文藝興趣過分濃厚，以致受到亡國之痛。

國破家亡之痛，總不能因欣賞趙子昂白肥肥之馬而忘去！又加以：賈似道盜竊藝術之美名，在杭州葛嶺，大起榷台亭榭，日肆淫樂，同女人鬪蟋蟀，玩古董，揮霍古人藝術的遺產。影響所及，使大眾誤認藝術爲奢侈，圖窳爲罪惡。一般久習於靡靡之音，下意識中，有要求粗暴雄偉之刺激。如同法國路易十六洛可可式之後，必然地要產生大革命時期之大刀闊斧，赤裸裸的藝術作風。文天祥的堅苦卓絕，就是代表了當時衆人下意識中的要求。他們需要在肉體上加以一種不可想象的痛苦，以求得精神上的愉快。反過來說：也就是厭倦於繁瑣淫靡的肉體生活，而要求崇高偉大的精神生活。可惜文天祥體力不夠，獨力難支。中原人士的體力，久已消瘦於文謫謫的生活之中，一旦想奮起，心有餘而力不足了。這時表現得動人的，是蒙古人的粗野的聲音，強有力的體格，和飄忽的鐵騎。這鐵騎踏到了中原，胡塵起處，什麼花也、柳也、詩也、詞也，登時暗淡無光。腥風過去，什麼粉香、脂氣，一掃而盡。所以有人說：元人入關，使中國北部的音韻，因蒙古語言起了變化，中國文學也隨着掀起一層壯美的波浪。於是元曲代唐詩宋詞而成爲一代的欣賞，圖案也由「詩的內容」換入了「中國第二期繪畫風的內容」。表現了有聲音、笑貌、動作表情的、劇的、繪畫的特性，中間還含有音樂的成分。故元代在繪畫方面有大筆寫意，在圖案方面有錦緞上的大花，瓷器上的大青花，家具方面用高大的，大塊面積的配置，及以人物故事爲題材的裝飾。色彩的「南朝金粉」轉變爲「北地胭脂」，都用些大紅大綠，對照的色彩。線條寬展雄偉，色彩鮮明興奮，我們看現在的故都元朝遺留下來的宮殿，黃瓦紅牆，襯托着藍天黑柏。白石欄干，四週圍繞，真是一幅大刀闊斧的圖案。這樣的作風，與其說是有詩意的，不如說富有劇曲音樂的內

容，似乎更加適當，正合着「北曲辭情少而聲情多」這句話了。

到了明朝，朱洪武以出身南國田野之人，揚竿而起。逐元人於遠北，定都金陵，恢復南人的勢力。南人對於色彩濃厚，聲音粗曠的北曲，感到厭倦。於政治勢力之改變，而南詞大行。南詞清峭柔遠，聲情少而辭情多，北宜和歌，南宜獨奏。漸以典雅凝練之詞，施諸曲中。風尚所及，繪畫、圖案，也隨之改換線條的節奏與色彩的和諧，恢復了「冲夷簡靜」的意境。明瓷的青花、白描人物、銅器樣式之簡樸，沈石田、陳白陽的水墨畫，祝枝山、唐子畏、文徵明傳奇式的生活，徐文長疏曠曠遠的筆墨，仇十洲雅靜的人物畫。工藝品的裝飾與繪畫的作風趨於一致，「清峭柔遠」恰似南詞的格調。明代建築，喜用白木不加裝漆；庭園佈置幽靜清遠，服裝亦簡潔雅素，完全是江南「水木清華」的意趣。

清代由元曲南詞，進入有排場的舞台劇。喜章回小說，寫盡人間悲歡離合之故事，表演古今忠孝節義，可歌可泣之史跡，藝術作風，又為之一變，走到了上面第二節所述的「中國第二期繪畫內容」的裝飾時代了。

上面略略敘述了中國圖案「詩的內容」的前因後果。讀者也許可以在這簡略的說明中，找到了一條線索。這條線索，是隱在花花綠綠，各式各樣線劃和色彩的裏面的。我們假使肯細心把它抽出來，它那上面一節一節，看得出每一時代的圖案家，吸收進自己的精神組織中那些豐富的材料，有感受性，有熱情，有的是：宗教的狂熱引起普遍的歇斯的里亞；有的是：因為物質生活方法的改變，而影響及於精神各方面；有的是：因民族與時間的不同，而顯出各不相同的內容；有的：因了一二高人士而轉移了作風。總之，一時代的代表作風，無論其內容如何，要皆能合乎倫理，方能永久而光輝。一個時代，一個時代，像前浪帶後浪般，向前滾進。所追求的目標，是「企圖造成人類良好的生活」。

「諸神所贊許的，

乃是靈魂的深遠，而不是其騷動」。

我們現在回過頭來，看一看地中海和大西洋一帶的情形：

南歐之生但丁，爲中國之生屈原。但丁之生，當中國宋末，當南歐本土文化、政治、宗教，在悲慘的黑暗時期，北歐英雄，正劍拔弩張氣蓋一世的時代。此偉大之詩人，尊「美善合一」之說，奔走國事，流竄外邦，終於不得志而歿。他的一部神曲，借譬喻寄其思想。想像力非常豐富，正義感非常強烈。將中古的幽靈，用真善美的火炬，從黑暗趕出，并點燃了大衆心裏快要萎死了的藝術的生命，開啓了文藝復興從希臘詩歌和裝飾藝術中所培養成的明朗健壯的自由思想之路。在圖案上，展開有思索力的，有熱情的，「詩的內容」的作風。

適當但丁時代之哥蒂克作風，正是象徵經過中世紀宗教及政治壓迫下之芸芸衆生所企求的理想：向大地上求美，向天上求善，向自身的淨線中求真。這是一般人內心的要求，亦是一代偉大詩人但丁的理想。哥蒂克式教堂內部室頂，有採用星形或椰子樹形的。輕情美麗、出人意表。玻璃色彩神祕，光影透入，令人如入椰樹林中，波光海景，從樹葉中閃閃映入眼簾。詩情畫意，其高貴猶如但丁所追求的理想的愛人比奧德利斯(Beatrice)清明皎潔的目光(參看西洋美術史入門)。

到了文藝復興時代，詩情畫意的波濤更闊。但丁死後八十年左右，意大利產生人道主義運動。當時教育趨勢，是在使古代希臘美術重新復活，以補救哥蒂克末期過於理想化的作風。於是西里斯多德的秩序、對稱、準確，二種構成美的要素，應用在裝飾藝術上面，形成宏大壯麗的詩篇。我們看到初期文藝復興時代的佛魯冷斯畫家波底銳利(Botticelli)的作品，富於詩意與幻想的作風，就可推想及於當時的裝飾藝術的線劃與色彩了。

文藝復興時代的三位大家，彷彿上帝差遣他們，向人間送香花，送光明，送詩篇的尊使。歐洲人在三百年中，享受到温情美意，而感到生之幸福。我們知道白那邦堤(Verrocchio)畫派之主要畫家呂本斯(Rubens)遊學意大利，而感受到熱烈的詩情畫意，因之他的作品，充滿了南歐的風光。所作人物，無不生氣勃勃，一種愉快活潑之情，彷彿由他的筆底瀉出。如讀李杜的詩篇，一字一句，真情流露。所謂「樂而不淫」這句話，可以用來稱呂氏的作品。當時圖案，喜以小天使爲題材，即受了此大畫師創作的影響。蓋呂氏所作之仙童，實使吾

人幻想之中，充滿人類黃金時代之氣象，對之發生一種愉快之情。

此後畫家，喜寫農人生活及本土風俗人情。如荷蘭畫家郎不郎脫（Rambrecht），用神祕的明暗法，使畫中人物充滿高尚的詩意，其所作鑲銅板畫，表示一時的印象，深刻簡潔，彷彿中國畫，自此以後，風俗畫佳作甚多，開啓裝飾藝術趨向於人物題材之採用。

晚期文藝復興之在法國，走入抒情之格調。如路易十四時代產生文雅風流之巴洛克式，魯易十六時代之小玲瓏洛可可式。一反文藝復興初期中期之對稱作風，代之以曲折變化飄逸無定之花飾，粉嫩淺金之色彩。十八世紀之德國，裝飾藝術亦受其影響，正與德國大詩人所作少年維特之煩惱，同爲活潑自由的洛可可精神表現，亦正是與古典作風故意玩笑的時代。我們想到夏綠蒂之天真活潑小鳥依人的風姿，是十八世紀之歐洲一般上等市民，要求破除均齊，而取不均齊美的生活方式的反映。正如同中國在宋末，詞的謹嚴，換到曲的自由的時候一樣。

我們看：當時法蘭西的文藝中心，由宮庭轉入貴婦人的沙龍，再進入寒士文人的咖啡店。也正是由韻文而詩詞，由詩詞而劇曲，走的是同一路線。路易十六，喜用牧羊杖、小鋤、小笛、鳥巢、羊棚、鳥籠、花籃、大鼓、風笛、以絲帶結合成一束。秀麗簡潔，與當時的宮庭生活及沙龍趣味頗相調和。加之蓬拜以之發掘，助長當時裝飾藝術作風走向雅淨之路。待都德的磨坊文札出世，結束了宮庭的富貴氣，沙龍的愛嬌氣，而倡素樸的寫實主義，走向民間，走到咖啡店裏，走進鄉村來了。

巴洛克式之流弊，是刻意求工的堆砌；洛可可式之流弊，是柔嫩無力的矯作。蓬拜以之發掘，使十九世紀的歐洲裝飾藝術，從衰頹中救出，回復到古代作品之純潔。

德國建築家，曾利用古希臘式樣，適應近代人生活需要，而創簡單樸素，實用美觀的新樣式。此科學的美學精神，自法國大革命之後，流播到歐洲各地。因此，自一八七一年以後，全世界對於法蘭西藝術，及「法蘭西文明」之崇拜，使各國藝術家匯集巴黎。巴黎不但成爲世界藝術中心，且爲歐洲各國裝飾藝術之策源地。蓋

自一八五〇年以後的法國文學界，文藝作風的趨勢，是由抒情詩方面移到了小說。圖案的內容，亦因時代的要求由「詩的」轉入了另一方面。大致的方向，是走入「科學的」及「實用的」一途上去。不少藝術家，曾試創切於實生活的裝飾作風。如英國的拉飛爾前派，法國一九〇〇年博覽會，都是想在實用藝術方面找出路的表現。

由抒情的詩歌，走到了寫實的小說。正是說明浪漫主義的詩歌，到了一八五〇左右，已經過了登峯造極的地步，不能再進。於是自然而然地另找一個途徑。這詞中國從唐詩宋詞元曲明清傳奇小說一路下來是一樣的。思想內容既變，裝飾外形也就隨着換一面目。這個改變，有着三個原因：一為科學的發明；二為實證的哲學，沖淡了宗教的信仰；三為社會問題引起了多數人的注意。這三種原因，都足以引起藝術家的態度與藝術作風的改變。因為科學的發明，使繪畫工具增多，尤其是顏色。又因科學發明，而使樂器完全起來（如鋼琴的發明）。這一聲一色的互相影響，而有印象主義的產生。因為實證的哲學沖淡了宗教的信仰，而使藝術的題材範圍擴大起來（如印象主義的描寫光，後期印象主義描寫剎那的動象）。因為社會問題而使藝術家不完全描寫人生光明的一面，能避開空想而從真實中去觀察。

十九世紀的圖案，也就在印象的、音樂的氣氛中生長着。

第五節 音樂的內容

十九世紀的歐洲，在不信神，不抄襲古人，不為帝王嗜好而從事製作的藝術空氣之下，使藝術作風與前代截然不同起來。最顯著的是：繪畫上的印象主義，用色完全像按鋼琴上的鍵盤一般，送進人們視覺來的，是純粹的光的顯示，而把繪畫開始造成了「有音調的」抽象的理論。如同我們在第二章提到的，康丁斯基所發表的關於色彩的理論。

我們在這裏再引蒙乃 (Monet) 的一句話，他說：「藝術家不應用他的調色板調和顏料，而應在一種單純的

形式中運用顏料」。在單純的形色中運用顏料，等於是鋼琴上音鍵一個個彈出送入耳鼓，讓他們在時間上自然調和。

同時，印象主義者所描寫的是在光中顯露的物象的片刻，並且反對詩意和題目。

因為：印象主義者，以色比音，用色如用音。於是給近代裝飾藝術開闢了一條生路。在十八世紀，圖案快要窒死於智慧咆哮之中，這一下，可擺脫舊形式之桎梏，而在光中顯露出原始的姿態，輝煌照耀，發出前所未有的光彩。就拿建築來說，根本推翻過去的陳式，完全做到了如歌德所說的「冰凍了的音樂」的理想境界。只要建築藝術找到了新的發展的方向，其他家具、服飾，也隨着注意抽象的塊面與色彩問題。正如塞尚所說的：「自然界是可以變為圓柱形、圓球體、或圓錐體的」。與「當色彩得到了他的豐富的時候，形式也就完全了」。足以為近代圖案的本質與外形作一註解。

柏拉圖說：「我不想講到大多數人所希望的那些形態的美。譬如種種生物或繪畫的美。……我所要講的，乃是那些應用車床、量尺、和規矩而製造出來的直線和弧線，平面或立體。我的意思，是要表明這些形態，並不特別種形態那樣地是一種相對（牠們並不因為牠們的效用或目的或彼此間的關係而美的）的美，牠們是自然的美，絕對的美。」

柏拉圖所冀求的，現代圖案家為他實現了。他不想講到的種種生物或繪畫的形態的美，也正是近代圖案家所不喜歡的。這種種抽象的形，再配合了抽象的色，再求合乎美的三要素：完整、和諧、鮮明，這給視覺所享受的與聽覺所享受的毫無區別。

這種近代圖案的作風，與新繪畫也聯成一氣，是企圖把個人的思想，脫去理智的苦窘。想像的熱情，在繼續興起的狀態中，直接用線劃色塊移錄在平面上。或用種種物質造成了占據空間的立體。其中也是有着一種抒情的價值，可是詩的成分少，音樂的成分多。這是純粹的形式，是一種利用各色各樣的材料，純粹直覺的形式創造。正如音樂中各種樂器的樂音一樣，綜合各個而獲得完整和諧鮮明的愉快。也正如比加索的構圖，沒有一

點邏輯的意義的。是直接訴之於我們感知的東西，正與音樂的作用完全一樣。

這與原始的圖案，似乎很少區別了。是的，可是這位圖案小姐，做了一場但丁的夢，由原野的樹林中，走到沙灘上。一陣狂風，把她捲進了人海的地獄中去：爲宗教的狂熱而曾經患過歇斯的里亞症。又爲荒淫的帝王所玩弄與囚困，消瘦了她的容顏，并爲人間虛飾的光彩所引誘。天真的心一時給利慾所蒙蔽。後來由騎士詩人將她從黑暗的堡中救出。經過詩的洗禮，走進了淨土界。投入了資本主義的熔爐中，修煉成一個金剛不壞之身。正如但丁經過了淨火的煉燒，又經音樂的薰陶，使她的靈魂得到安靜，從煩瑣的理智中救出，還她的本來面目。也正如但丁經過了河水的洗濯，靈魂已經洗得比雪還白，十分純潔。她從那裏來，仍回到那裏去。不過與原始圖案不同的一點是：造形更多經驗，色彩更加豐富（參看但丁神曲）。

中國圖案，早已脫去理智的桎梏，而達到了抽象的境界。這是東方藝術的特點，於線條中得到了節奏，於色彩中得到了和諧，於形式中得到了完整。這許多優點的獲得，正如有一位理論家說的話：「並不有恃於透視畫及明暗法，終於他也完成了一件具備着藝術品之第一效能的藝術品。這所謂藝術品之第一效能，乃是使我們的視覺的快感客觀化，祇是取悅於我們的視覺。東方人對於藝術品，除了一種象徵的效用——以牠的形式來表現宇宙的永恆的秩序及和諧——之外，不再有別的要求了。」

所以，唐張旭見公孫大娘舞劍，因悟草書。吳道子觀裴將軍舞劍，而畫法益進。王右軍觀鵝掌撥水之自然成文，而悟書法之理。中國畫家講究神韻，即是得之於線條之節奏。如舞姿一般，又如音色之和諧，神態與韻味俱全的意思。中國圖案，也完全在此兩字中求得視覺的快感客觀化。不爲理智所拘，不爲形色所囿。具備着藝術品的第一效能。

有人說：西方近代藝術作風，頗受東方圖案的影響，也許不爲無因吧。

這一章就此結束。在結束以前，我想重複一句話：

吸收進藝術家自己精神組織中的那些豐富的材料——有感受性有熱情的，好生在純潔的心靈中培養起來，

使它再生，使它開花，使它結果。藝術品不單靠技巧的純熟，必需要有生命。

(註一)見科學與詩，三二頁(商務書館出版)。

第四章 圖案的形式

所謂形式，即是「抑伏和支配許多感覺及感情的騷動的那個形式」。

換句話說，形式是智慧的，遊戲的。以有定性之材質（如木石等），作適宜之運用或加工，變動原來之形態，另生一個形式（如由木石而運用加工為房屋等）。經過我們運用加工而成的種種形式，能使我們內心澎湃的熱情，由騷動而漸漸趨向於統一安定，因此而發生愉快之情，影響及於我們的的生活，得以達到盡善盡美的境地。此種形式，能與起我們內心此種情緒者，我們稱之為形式美。

形式美與內容美，材料美並稱。三者為構成圖案的重要因素。如建築物莊嚴氣象，或衣服之飄逸風度，使我們對此而發生崇高或優美之感情者，即屬於內容美所引起（上一章即研究此一問題）。如建築材料，磚的灰、石的白、瓦的黑，則屬於材料美。我們對於各種材料所興起的感情，有見紅色而生活潑熱烈之感，見綠色而生和平靜穩之感，對直線形生剛勁之感，對曲線形生柔順之感等（本書第二章我們稱之為圖案的源泉）。建築物之平面及立體之比例，服裝之色彩對比與調和，如因繁雜而生不快之感，因統一而生快感。一般圖案法上常稱道的變化與統一、比例和節奏等等的形式原理，即所以求圖案之合理化，以完成真、美、善中的善的行為，即是合乎倫理的意思。

如太極圖的一陰一陽。有動力，有愛力，是為內容美，一黑一白，是為材料美。兩形相抱成爲一圓，是為形式美。

形式美是通過技術而成形。如瓷器的成形一般，把心靈的感覺，遂譯為客觀的形式，我們可稱之為圖案的意思。我們現在於這一章中所要提出討論的，就是成形的原理和法則，一共是八個題目：

第一節 完整

圖案的第一個形式是完整，末一個形式還是完整。

我們先要提出的問題，是空間的完整。什麼是空間的完整呢？空間的完整，就是某一形式，在空間以完整的姿態出現，沒有一點殘缺，沒有一點偏欹。如同一個天秤，面對着我們，假使我們剪去任何一端的秤盤，在形的方面就成殘缺。假使我們在秤的一端加重物，一邊高、一邊低，那麼，在量的方面就現出偏欹，在視覺上形成不均齊，在心理上認為不安定。

於是均齊和安定，是形成空間完整美的必要條件。

小孩子喜歡描繪人形。最初寫出的人形，必是端端正正的直立的姿態，每每是有一個中心軀幹，軀幹上端不偏不斜的頂了個大腦壳，軀幹兩邊，左面一手，右面一手，一樣的長短，一樣的方向。下端是左邊一足，右邊一足，也是兩邊一模一樣地相對着。這個幼稚的雛形，正是圖案的第一個形式。雖是簡單，雖是欠缺着熟練的技巧，然而誰也不能否認這是一個完整形。每一個小孩子都能畫，都喜歡畫，一畫都是畫成了這種樣子。小孩子與小孩子之間，都能欣賞這種均齊形式的美。這美的形式，並沒有積極的動作和表情，可以不穿衣服，可以不加彩色，只是幾根單純的線劃。伸手展足，在空間占據了一個地位。不須思念，更無可思念。看去是一個不彫不琢，充乎宇宙之間的愉悅之形。

何以小孩喜歡這樣的形呢？這是他們先天的感應有以致然。蓋人形是完整形，小孩第一眼中的宇宙，是母親的顏面，母親的顏面是一完整形。由於愛母；於是愛母之顏面；愛母之顏面，也就是愛完整形。後來，看到自己的身體，是一可愛可善悅的完整形。因愛人，因愛自己，於是更愛完整形。完整形的美，引起了視覺上的均齊感。因為人類眼睛的一對光，並行投射，左右平均。於是均齊形的影，映入眼中較為舒服。外國有一種小西洋鏡，扁扁的一個方盒子，前面兩塊放大鏡，適當於人眼的距離。後面插入張長條的，上面印着兩邊同樣的照

片。我們從鏡中看去，兩張照片在視線中聚為一張，格外清晰。層層遠景，彷彿身歷其境。假使在後面換上一張普通的照片，就得不到這種快感了。圖案上的均齊形式，在視覺上，亦能給我們一種準確清晰的感應。所以一切不須思念，不須有積極的內容的裝飾，如宮殿，神廟等建築，常採用均齊與安定的完整形。顯示此形式之與天地同其大，合宇宙而為一。天真的小孩子、原始人、宗教家、道德家，都喜歡這種形式。表出在世上的，有埃及的金字塔，希臘的神廟，中國的故宮，基督教的十字架，佛教之蓮花，道教之八卦，一般稱之為莊嚴性的圖案的，即屬於這廓然與天地同其大的完整形的應用。

完整形，亦即是健全的代表。鳥之能高飛，魚之能下潛，全靠形量相等的兩翅和兩鰭。生命之活躍與形體之完整，是不可分離的一件事。

我們常對一朵花，一片葉，發悠遠的遐想。假使一位深思的人，可以呆呆地靜對着花與葉，聽時間像夜鶯一般飛過。有時，我們對一輪明月出神，彷彿對一位素樸的朋友，大可以訴說衷腸似的。要是這輪明月，被烏雲蓋起，似乎心靈上遮上不可揭去的陰影。花葉的統一完整，月亮的圓滿完整形，皆足以增加欣賞者之愉悅之情。只可惜花葉不常好，月不常圓，猶如我們人生常有缺陷。因此我們見花殘、葉落、月缺，不禁觸景生情，並感到宇宙間的一切完整，不過是剎那間事而已。欲求花常好，葉常青，月常圓，是一樁欲求人生之無缺陷，同為不可能之事。於是勉強求圖案形的完整，如上面說到的宗教家的形式表現，聊寄其統一、調和、圓滿之情，以冀補償眼前景色，及身世之零落淒涼。此完整形之所以成為圖案的第一個形式，更非無因。

有人要問：殘缺美何以成立？我說：一位折臂的勇士，我們對之發生一種美的景仰；一件有價值的古物，偶爾破損，我們同樣要生惋惜之情。假使遇到一位染了惡疾而截臂之人，我們必深惡而痛絕之，與我們看見故意做破損的假古物，是一樣的不能令人發生美感。見勇士之斷臂，珍物之破損，如見花殘，月缺。原是完整形，其所受打擾是意外的，並非自取其咎。如勇士之見義勇為，或為國犧牲，是因為拯同類之被困，或救國土之被侵。一個是自戕其生，並繼續可以禍害破壞同類生活之安寧，與使社會組織整個的死滅，是人類之醜事。

這兩者之比較，可以說明殘缺美之所以存在，依然着力於原來之完整形。因善意而殘缺，並非受惡因而戕賊。所以說：形式美之成立，並有着倫理的因果關係，要從醜惡和殘酷的人生裏，提出絕對的美。這是不得不辨明的。

何謂時間的完整美？上面所說的完整美，可以說是沒有動態的。是在占據一個空間，是在靜中顯其美。現在要說的，却是在動態中顯其美。換句話說：是某一體形，連續在若干個空間中出現，使我們的視覺，不專注在一點，而得到若干活動的印象所成立的美。

靜的美，往往在絕對的均齊形式中，顯示着它的優點。動的美，則在相對的均齊形式中，顯示着它的特性。可是均屬於完整的形式，而非殘缺的形式。我們可拿形與量這兩個字來解說這一問題：靜的完整的形式，如同一個人兩手各拿一個等量同形的水瓶，面對着我們站起。他的姿態，是形式的（沒有表示什麼），端莊而安定。動的完整形式，就如一個人提了一個水瓶，從遠處走來。或是，每手提一個水瓶的人，此時將一個放在地上，或是拿另一個水瓶到泉邊去汲水的姿勢。在這種種動作中，有着一段一段的時間的勾結。同時，要想像第一種直立的形式，是不可能了，正像在進行動作的姿態，一聲么喝，要他不動。如同我們拍慢鏡頭時，屏息定神那樣的姿勢，你總不能長久維持原狀。因為你要保持平衡，必須要動。在動作中，自然產生一種相對的力量。但是你只要一不動而站直的時候，就又恢復到第一個形式。因此，我們名第一個形式為空間的完整形，它是只有形式，沒有表示。第一個以外的形式，名為時間的完整形，它是有形式，且有積極的表示。如同人的起、坐、跑、跳，鳥的飛、鳴、食、宿，花的屈伸俯仰等，我們又稱之為平衡，或相對的均齊。

相對的均齊式樣，並非殘缺，仍是一個完整形。不過這個完整形，有時如同電影一般，片段片段加起來，成功連續的動作。有時，我們可以意會到這個形，有繼續動作的積極表示。如同我們畫一只飛鳥，雖然只看到這飛鳥飛的歷程中的一片段，可是我們能意識到這鳥正在飛，是從某處飛來，將是飛到某處去。又如我們畫一個舞女，我們也可以意會到連，正要旋轉，或正在開始，是有着積極的表示的。假使我們只畫一個人，筆直站

音，我們當知他是站着；不曉得他要表示什麼。如像佛教的蓮花，葉背或十字葉，叫我們看了，不能表示什麼。這不能表示什麼，就是莊嚴的形式美所以成立的原因。假使這未蓮花，是將放未放的姿態，或那十字葉上，繞上花，飛上鳥，那就失掉莊嚴性，而產生變化的美。

創作圖案，或採第一個形式，或採第二個形式，或時空兩種形式同時採用。

如同小孩畫的那個均齊式人形，假使密密地、個挨個地、排成一串，無論是何縱裏走好，向橫裏走也好，立刻可以在視覺上，發生一種動像，而與初見單個直立，均齊式的人形時，那種感覺，完全不同。如：看到是向橫裏排列的，就彷彿一排人形，手攜手地在你面前跳舞。如看到的是縱的，就彷彿一串小人形，從天而降的樣子，我們的內心，也自然跟着起一陣飄飄然的快意。

我們又看到一只鳥的飛翔，我們有時從正面去看牠，有時從側面去看牠。我們從各種角度去看牠時，都可以發現牠的美。為什麼我們從各種角度去看牠時，都能發現牠的美呢？就因為她本身是個完整形。所以牠在每一個片段的時間中的動作，都能適合平衡的原則。

於是，我們再去看看植物，也是一樣。一枝葡萄藤的生長，假使片段片段地，我們用照片照下來，再連接起來，如同電影一樣放大了，送入我們的眼睛，那麼看去與一個人的舞姿，絲毫沒有兩樣。我們摘下一片葡萄葉子來看，是一個沒有偏欹的均齊形式，是絕對的完整形，是占據一定的空間的完整形。假使這片葉子，在空間不再生長的話（假若摘下來，壓在書本裏），那與時間無關。一旦這片葉子依舊得到了生命力，那生張運動，立刻存在，完整的形式中，就含有時間的意義。

創作圖案，最應懂得時間的意義，否則圖案就沒有生命。因為，我們初級的基本訓練，往往偏重靜物的描寫，以及作均齊形式的構圖。如同小孩初作畫時一樣，很少注意到時間形象的轉換與連續等問題。常常寫成了像壓製綠本一樣的花草，或如浮在水面上的死魚，或如中了鎗彈從空中落下的死鳥。

所以，完整一字的意義，即是時空統一於一個形式中之謂。如希臘之建築，健美而生動，在形式的完全

中，賦有整個生命力。我們對着它，已忘記了材料的死形體，但見如天生成的一件藝術品。細究起來，是有其構形上之成功。例如看去垂直的柱子，並非作垂直的設計。柱與柱之間的距離，兩頭的與中間的，並不相等，但看去是相等的。水平線並不水平。形與形之間，量與量之間，並非絕對的死寂，我名之爲活的設計。是由藝術家之心靈，滲透於形體之中，等於賦與以生命之流，使死的石塊，變爲活的形態，垂千萬年而不朽長存。

所以，完整的形式中，包含着均齊、平衡、調和、適合等種種原則，務求形量之間，達到動靜皆宜，充實而健康的表現。此之謂時空的元盪。故圖案的第一個形式是完整，末一個形式還是完整。

完整，是有着個體與個體，結合成一新個體的意義在。如太極之所以爲完整形，是有着陰陽兩個體的結合。如建築的完整形，是由屋頂、樑枋、柱頭、柱身、台基等個體結合而成，而此一個體與那一個體之間的統一性與變化性，即成爲造成完整形時必要條件了。台基之水平、柱之垂直、頂之傾斜、統一於直線形之條件之下，而那些曲線的斗拱、柱頭、柱基、欄干、以及柱身之圓筒形，天花板與屋簷的裝飾，正是變化性之協和。一剛一柔，一陽一陰，一靜一動，調和節奏的變化中，給人一種豐富伸展的活力，感覺到：猶如一個有生命的，健全的新個體，從天上來到人間。

均齊這個字，原是量的調和的意思。它的作用，在喚起律的感覺和統一的意念。因此好的建築物，歌德會稱之謂「冰凍了的音樂」者，無非是上面所說的，一個占據空間的大立體，在量的方面，合着調和這個字眼；而在形的變化方面，如同音樂一般，喚起我人內心中一種似乎旋律的感覺，而無形之中，演出了時間廣綫綿延的心理錯覺。如同看見一條花邊，以爲是水的流動。柱上凹形直綫的伸長，就像琴弦上拉出的樂音。王勃的滕王閣詩有云：「畫棟朝飛南浦雲，珠簾暮捲西山雨。」他詩中的一個飛字，一個捲字，一個雲字，一個雨字，恰恰道破了空間的形式，能給人一種時間的感覺，比歌德的「冰凍了的音樂」，更把「時」與「空」描寫了一個澈透。

創作圖案之欲達到形式的完整美，我們必需先養成學習的習慣和修養，觀察自然，認識自然，描摹自然。

於是，繪畫的素養，必需求其高深。在觀察自然中，我們得以理會整個空時的統一性。在認識自然中，我們可以曉得個體與個體之間的協調和律動。在描摹自然中，我們明白了光影與物體之間的關係。

西方文藝復興式，與希臘羅馬式樣，均賦有均齊的完整形的意義，使人感到有占據着一個極大的空間，雄偉厚重之感。完成了空間的、靜的、完整的使命，巴洛克、洛可可式樣，是非均齊完整形的創造，使人看了，並不感到它占據着一個極大的空間，而有一種流動富於變化的感覺，着重在動律的表現，而形成了時間上，綿延的風格。一個是賢妻良母的風度；一個是宮廷舞女的姿態。一個是古典的，一個是輕幻的。而哥蒂克裝飾，是兼備兩者之長，並發揮其精神上之宗教自我狂。既要占據空間，又要在時間上求得勝利。無疑地，這洞勝利，是圖案的形式上的勝利。

第二節 加強

我們要求的好圖案，是怎樣的一種圖案呢？當然，圖案的要素，是人的感情和自然。但感情和自然這兩種東西，都不免含有渣滓，而很難達到純粹的境地，故需要客觀地使其純化。所謂純化，就是加強牠們本質上的美。於是加強，就成為圖案的形式理論之一了。

自然界的一切，總不免夾雜着許多醜惡和瑣屑的東西在裏面。甚至我們的思想，也不免堆砌在一些瑣碎雜亂的碎片中間。藝術家的工作，就是從這些眩目的形形色色的浮光中，選擇真金，找出有價值的寶石來。

自然界的一切最美的東西，假使給我們縝密地去考察一下，都會發現一些缺陷和瑕疵。如同貧弱、駁雜之類，藝術家就訓練成一雙銳利的，如同顯微鏡一般的眼睛。審察比較其缺陷之所在而修正之。

雷諾爾茲在論偉大的風格中，有這麼一段精彩的話：「有志於最偉大風格的畫家，……都是以自然本身去修正自然的，以牠的完整去修正牠的駁雜的，他的眼睛，能夠從一切物件的普通形態中，洞隱出牠們的偶然的缺點，贅疣，或殘損來。他對於這些形態，有一種比實物本身更為完滿的抽象的理想。……這種對於自然界物

件完美狀態的理想，即藝術家稱之爲理想的美者，就是天才作品所從而產生的主要原因。」從這段話裏，我們看到自然的本身，是完整的。但是不免有偶然的缺陷，藝術家能夠從自然的本身去修正這些缺陷。換句話說：就是彌補其缺點，或割去其贅疣，截長補短，而強健其本身之力拉。

因此，我們明白「加強」這個字的意義，對於形式完整美，是一種技術手段。

「加強」，是從描寫自然，模仿自然，走到創造自然，超越自然之路的一根拐杖。沒有這根拐杖，我們不成熟的輕弱的脚步，是不能移動的。「加強」，是使藝術家藉以創造出一種抽象而理想的裝飾個體，如同埃及的、中國的、希臘的那些獸頭、蓮花、掌狀葉等，均是借着「加強」這根拐杖，走上偉大風格之路。有了牠，使駁雜的獸頭，柔弱的蓮花，煩瑣的掌狀葉，得以修正爲純粹的，真金一般的裝飾形式，達到了完整的美的境界。

加強以後的物件，可以說已不是自然物件的本來了。譬如一朵圖案的牡丹花，決不是自然的牡丹花。圖案的牡丹花的形和花瓣之數，不一定和自然的牡丹花相同。自然界沒有純黑的牡丹，金銀色的牡丹；可是圖案上，儘可有黑牡丹，或金銀牡丹。中國圖案上的龍鳳，在自然界中，絕對找不到相同的東西。可是牠們在圖案上，誰都認識是龍鳳。並且人們還賦與牠們自然物的性格，彷彿牠們的形，是一切自然物中，所有最強最美的東西的結晶。如龍，是一切有力有丰采的東西的代表，有鹿的角，有鷹的爪，有魚的鱗鬚，有能轉動的眼睛，有鋼甲一般的鱗片。身上附有火，附有雲，白天可以藏身，黑夜可以照明。能入水，又能升天。鳳是一切優美文彩的代表，有像人眼一般美麗的眼，鸚鵡一般可以講話的嘴，錦雞的頭，鴛鴦一般的身子，鶴立雞羣似的長脚，能高飛的大鵬的翅膀，綬帶一般的尾，五彩繽紛。牠們兩位，可說天造地合的一對標準夫妻！一剛一柔，一個是力，一個是美。可以稱之爲「有美皆備，無厲不臻」了。龍鳳，就是代表中國古時理想中的男女兩性，可說極加強之能事了。

我們看到印第安人陶器圖譜上的鱷魚形，從瑣碎的自然中，漸漸修正修正。初是直線形，尙留得有其進步

張口的姿態。後再去套頭部，而成左右均齊的樣式。然後又改爲曲線，成爲藝術家理想中一個創作，也就形成了一種風格，是謂「加強」。

中國圖案中的万字，雷紋，原是獸頭形中一部份角形的加強。迴文、是海浪的加強形式。雲紋、是獸頭形中鼻形耳形的加強形式。三角形，是子房及火焰，或獸頭形中口形的加強形式。鋸齒形，是獸頭形中眉形中的加強形式。我們看到希臘裝飾中的蛋形，和箭頭形裝飾，也原是從自然物之加強而來的。因爲我們看到埃及的壁畫上，畫着一串葡萄，一朵蓮花，連續成爲花邊。先是埃及境內尼羅河兩岸，產葡萄甚美，又當河水泛濫之前，兩岸水中盛開睡蓮。埃及人以此兩物獻神，酬謝豐年，此兩種東西，在酬謝的時候，作爲一種神聖的裝飾。久而久之，在一般人的視覺上，心理上，成爲習慣。缺此形式，就像人生有莫大的缺陷一般。這一種最初是以寶物裝飾的文樣。經過藝術家幾度施以加強的手法之後，一串葡萄只留下了一個卵形的輪廓。蓮花呢，也只剩了中間一個尖銳花瓣，與兩邊兩條曲線了。這一種形式，既有着久遠的歷史，並經過地中海，傳至希臘。希臘所接受的，是業經加強了的抽象的形式。再經石工簡化之，以求適合於本土風味。於是，就成爲純粹的蛋形和箭頭裝飾了。

哥蒂克式教堂之內部構造，成爲無數十字形拱頂，原是椰樹林的加強形式。

服裝圖案，就極意在「加強」這一點上建立了它的形式美。原始人故意在臉上做成結疤，使皮膚兼有彫刻美，這是好戰民族作爲一種在戰鬥中受傷的記號。德國大學生，現在還讚美這種結疤的裝飾，以爲勇敢的表記。（背部受傷認爲臨陣脫逃的標記，面前受傷方是光榮的戰迹。）塗粉、抹脂，也是在化裝上所施加強手法之一種。塗粉抹脂的目的，是在想增加皮膚原色的強度。也有以對比色來增加原來皮膚色澤之美的，如黑種人在黑色的皮膚上塗白粉，白種人在白色皮膚上喜歡點黑色美人痣等。有時，我們把身體的一部，加以毀形，嘗試去加強自然所賦與給我們的身體上的特性。如黑種人之耳下垂者，用人工更將牠拉下來；嘴唇厚而大者，弄得更加凸出；鼻子寬的，使之更平扁。中國婦女，天生小足，但她們尚不以爲滿足，設法使它更小一點。歐

洲婦人的腰是細的，她們還認為不足，一面用餓的方法，一面用緊束的方法，而形成時髦的「蜂腰」。現代婦女所穿的高跟鞋，是使婦女的胸部更高起，臀部更凸出，身子更苗條，剪淡頭髮和修髮指甲，還不是因為「加強」的作用在推動她們理想美的追求心理麼？

在衣服外形方面，身長苗條的婦女，喜歡穿裙子，備顯其亭亭玉立之姿態。頭髮美的，喜歡梳光滑之高髻，一個可以拿歐洲女裝證明，一個拿中國五十年前之各時代婦女頭飾作證明。歐洲文藝復興時代服裝，着重腹部，喜歡將母性的特點加強起來。鋼架裙，也是一種富有女性趣味的裝飾，為女性占優勢地位的象徵。蓋空間為女子的大裙子所占據，男子無容身之地了。有一張漫畫，女子穿了大裙子，在樓梯上下來，男子不能並行，只好從樓梯的欄干扶手上，撥木而下。這完全像心理學上所說的「身儘自我擴張」的表現，不但在形體上加強了，而在意識上也同樣加強了。這些衣服上的加強形式的例子，多不勝舉。一時代一時代的服飾不同，而此意義，則自原始時代到現在無不存在着。男子方面，則把肩膊填塞起來，以增加肩膊的寬度。蓋身體魁梧，肌肉發達的男子，肩膊必寬大。故許多軍裝的採用肩章，就是加強男性美的一種方法。男子的禮服，往往用硬襯衫以增加胸膛的寬度。女人喜歡在頸部、腰部、臀部，帶圓圓形的飾物。黑種皇帝的妃子們，在頸項上圍着一圈一圈的金鬚圓環，有一尺多高，把個頸撐起來，猶如長頸鹿。重至八十磅，簡直像一種刑罰的刑具。然而她們以此為極美的裝飾，究其目的，仍是加強人體圓味身證美的自我擴張的一種辦法（參看服裝心理學）。

加強的作用，在建築裝飾更顯其長處，希臘建築之列柱，意在加強其垂直、莊嚴、寧靜之感，而柱上的凹溝，適足以顯示柱之挺直的力量。教堂建築，以哥蒂克式為最能將基督教精神，發揚光大起來。中國建築，以鋪張層疊顯其深遠與占地之大。瓦楞之櫛比，在高處看去，如阡陌縱橫，層層遠景。與希臘列柱比較，一個是「平鋪」，一個是「直聳」，各自加強其所用材料之特色。中國建築，飛翬斗拱，亦是平鋪式建築法加強上所必需的手法。因櫛比平鋪之建築法，如無飛翬，則氣不暢。如無斗拱，則感頂太重，柱有不勝其任重之苦。所以高層建築，加中國式房頂，則頓失加強的意味，而形成滑稽。希臘三角頂壁之下，加中國式斗拱，同樣是不

儉不類。

於是加強，必需要顧到適合。

因為加強一字，亦可釋爲力的表現。既是力的表現，則不能用力過度。劍拔弩張，決不是圖案上最好的形式。譬如人拿一根手杖走路，覺得有「自我擴張」的自得神氣，別人也覺得他精神飽滿，假使他拿了手杖來打人，那就不是神氣，而是火氣了。造型藝術，是切忌有劍拔弩張的火氣，我們採用加強的手法，必需要留意心理學上所謂「凝聚作用」這個字的意義。什麼叫做凝聚作用呢？就如一張畫，外圍以適當寬窄的畫框，此畫就覺得神氣起來。假使這個框子的邊緣，超過了我們所要求的寬窄的時候，就是外畫太厚了，令人看去，反而要覺得內面的畫顯得渺小起來，起了一種對比作用，顯出喧賓奪主的樣子。如人帶高帽子，或梳高髻，就顯得人長。如果帽和髻的高度超過了適當的限度的話，反而要顯得人小而神氣全無了。因此，加強的手法的使用，隨時要顧到適合這個問題。否則，不陷於矯揉造作，即近於滑稽，而失去偉大的風格（參看服裝心理學）。

「加強」，在舞台裝飾方面，有着最大的成就，能用最經濟的手法，借線條塊面與色彩，恰到好處地把劇中的空、時兩面，充分表現在一個方框裏面。演藝中的動作表情，多少都要帶一點加強的作用。中國歌劇裏面的臉譜，即是劇中人人性的加強表現；白臉的曹操，紅臉的關公，以及所有平劇中扮相上的種種講究，明明是超過了自然所給與我們的範圍。而在情緒上，似乎非作如此表出，不足歷觀衆的慾望。此即是客觀的形式，儘量地在激動內蘊的情緒，兩者同時在觀衆的心理上，發生一種凝聚作用，而不能辨其是真是假，如醉如癡地，深入這有力的藝術境界中，而不自知其究竟。

最初練習圖案畫時，所採用的「寫生硬化法」，即是由繪畫的基本訓練，進入「加強」手法的實施，也就是上面所提到的，以自然本身去修正自然的一種實驗。我們從不斷的訓練中，使我們的眼睛，自一切物件中洞鑿出牠們的偶然的缺點、贅疣、和殘損。因為自然界中，即使一切最美的東西，假使給我們縝密地去考察一下，

都會發現如同微弱和龐雜之類的瑕疵來的。每一個學圖案的人，必需要經過這樣的「練眼」訓練。如同學音樂的人，「練耳」是他開頭第一門課程。須得養成一種切實的描繪，和縝密的觀察工夫，並且繼續不斷地，從植物到動物，從人體到鑲物，甚至從顯微鏡中，去觀察眼所不能看到的，一切物件的形象，去練習分辨出牠們的缺陷和瑕疵。加強牠們本質上的美，創造出比對象本身更完整的形式，以達到藝術的最高境界。

第三節 變化

簇簇菖蒲映蓼花，

水痕天影蘸秋霞；

分明似箇屏風上，

飛起鷓鴣一道斜。

我們讀上面林處士這首題目叫做「池上作」的詩，分明在眼前現出一簇一簇綠色的菖蒲葉，襯出紅白點點的蓼花；而秋天的曉霞光彩，在微風吹動的水痕中，作了一幅圖案的背景，彷彿慘淡經營，一番設計的屏風裝飾。且在這種令人神往的美景中，不知何處飛起一道紅冠、紅嘴、灰褐道袍，長長的腿的水鳥，斜刺裏拍着翅沖上天去。是何等地生動意味呀！詩人立在池邊收穫到這般豐富的材料，在形式上講，有正條和三角形菖蒲葉，有散點式的蓼花，有水平 and 波狀線的水紋，有折線般的秋霞，再加上一道動的、連續的曲線。在色彩上講，有淺綠、深綠、老黃、有粉紅、有白、有天藍、有水綠、有綠、有赤、有金黃、有灰褐、有朱紅。換句話說：如果照這首詩的形色，構成一幅圖案的話，可以達到「豐富」和「變化」的效果。

我們讀歐陽修的醉翁亭記，從「環滁皆山也」起，一路上如入山陰道上，應接不暇，一直到「太守為誰？廬陵歐陽修也。」止。但覺得眼前：有山、有水、有人物、有禽鳥。讀這篇文章的人，也像這位太守一樣，醉意頗濃，興致不淺，其樂無窮。二十幾個也字，寫來像天女散花般五色繽紛，目不暇給。有詩意、有畫意、有

哲理，此文章之美，亦在乎「豐富」與「變化」。

人生如探險家然，刻刻在要求新的刺激。如遊山玩水的人，總高興着；前面已沒有路了，且過去一探吧！待到轉過山頭，又豁然開朗起來，此所謂「峯迴路轉，柳暗花明」，不覺興致勃然。中國的庭園佈置，曲曲折折，匠心獨運，方丈之地，偏叫人繞來繞去，走個半天。往往用假山，用短牆，將視線隔開。每到一個小院子裏看看，四面都是牆。正想回頭，忽然前面現出一個圓洞門，活像一個桃源洞口。上面標着四個字：「曲徑通幽」。一踏進去，居然一片油綠的竹林，在萬綠叢中，襯出一條曲曲灣灣的羊腸小道。真所謂「引人入勝」。一路走去，到得盡頭，前面又現一門，探頭進去一望，原來就是進來的地方。正如讀歐陽修醉翁亭記，二十幾個字，一路下來，曲曲折折，彎彎轉轉，到底「太守爲誰？」原來是「廬陵歐陽修也」。此之謂「變化」。變化的形式美，歸結於「豐富」與「曲折」這兩個字的意義中。

豐富，可以說是多樣的集中，如同一個花束，一盤花式點心，過年時端出來敬客的「九子盤」，圓桌上坐着男男女女，老老少少一家人，中國菜中的一品鍋，廣東菜中的羅漢齋，中國建築在平面聯絡上，亭、台、樓、閣、欄干、走廊，中國庭園佈置中的花壇，都是以豐富的手法，達到變化的目的。

曲折這個字的意義，可以說是節奏的變換。如音樂的旋律，抑揚頓挫之間，如水流花放，無限回旋反復，有生生不息之意，如舞蹈之迴旋進退，日月之運行，晝夜之交替，寒暑之來往，江河之曲折。如觀跑馬、游泳、火車之馳進、飛機之翻騰、飛鳥、潛魚、落霞、流彩。在形式上是變換；在意境上是時間的連續，達到律動的效果。

豐富，是表示出空間占有能力的擴張作用的成就，曲折，是顯示了把握時間的有效功能。兩者都是強者的要求，健康的歡樂。歸根結底，是生命力之表現。

不過，豐富有一個區別。其區別，就在於集中與不集中這個字上。集中，就是精神的統一。不集中，就是精神的散漫。自然界的形形色色，是不一定集中的。集中，是人爲的藝術手段。圖案的創作，無非是研究這一

手段實現的方法。這是一種力量，猶如形形色色的碎玻璃，放在萬花筒中，由三片鏡子集中在一處，就成就了豐富的，有力的內容。假使這些瑣碎之物，離開了這三片反射鏡，那只見散漫和龐雜。一個花束，因為有束。九子盤，因為有盤。一家人，因為有血統的關係。否則，如鳥合之衆，力量就會相互抵消的。曲折，必須顧到節奏。否則如亂麻一團，無可欣賞。如文章之起、承、轉、合，詩歌之韻律，樂曲的節拍。如江河之曲折，蜿蜒，而必朝宗於海。邱嶺之起伏，高低，必以大地為依歸。「無邊落木蕭蕭下」，是多樣的集中。「不盡長江滾滾來」，是曲折而有歸宿。此兩句詩道出了「變化」的真諦。

宇宙萬物，刻刻在變，無時不動。變動之間，即有生息之意，所謂「萬物生生，而變化無窮」。但人，是「仰則觀象於天，俯則觀法於地」之創造者。必需要從紛紛亂亂之中，靜觀自得。要從萬變之中，定出一個不變之形。如何可以靜觀，必須自己一無私欲，萬物之變與動，因人心之靜念而合一。故天道為陰陽之合，地道為剛柔之合，天地不言，而萬物生焉。合則成，不合則悖，在圖案上的陰陽，即歸於色調之明暗。圖案上之柔剛，即歸於線劃之曲直。故圖案之創作，即在求明暗曲直的適宜的表出，表出得宜，即為合乎天地之道。圖案不言，而萬物生焉。但這個萬物，雖由於與天地同其大的「人」生出，可是比天地所生的萬物，還要高明。但是，雖是比天地高明，可又不能悖乎天地之理，即所謂覺得萬變之中的一個純粹，使多樣的集中，求其形之完整，加強其生之力量，體會到節奏的變換，做到明暗與曲直之調和。

明與暗，本是相反的，而能相承，這是陰陽的變化，晝夜的變化，光影的變化，在心理上與夫視覺上，早已給我們一種慣性的舒適，引起有此必有彼的繼起相承的預感的安定，和反復的近乎遊戲的歡欣。還有一種期待的希望，存乎其中。適如我們白日辛苦，期待夜之來臨。長夜漫漫，又盼望黎明之幕早些揭開。這種有返覆性的矛盾，在圖案的形式中，是最純粹與最原始的一種。如印第安人陶器上的花邊，希臘陶器上的迴文邊飾，中國銅器上的角形連續圖案，阿剌伯的幾何形文樣，均是一明一暗，互相交錯；對照的變化式樣。

曲直本身，是兩性而能相合。這是男女相交相悅，結合與互助的形式表示。如方形與圓形，作反覆等距

離的排列，在這一行列中，圓形的直徑，和方形的高相等，即成為「天作之合」的，一對一對夫婦關係。如我們看集團結婚的儀式，有一種說不出的愉悅之情。這類的形式美，可稱之為對照的調和。這種對照的調和的快感的形成，自然界中的例子很多。如玉簪花的肥大的葉和秀麗的花朵，是形體大小的對照。竹枝的向上與竹葉的向下，是方向的對照。疏柳中間襯出一輪明月，是直線和曲線的對照。萬綠叢中一點紅，是色彩的對照。「踏花歸去馬蹄香」，是可憐的生命，與活潑的生命的對照。再如情景中的變化，在肅靜的空氣中，聽聽那的華爾滋，是靜與動的對照。武士一身甲冑，頭上飄動羽毛，是輕與重的對照。建築中有水平與垂直線的對照。人生境界中，有不少對照的趣味。如：白髮老翁與嬰孩嬉戲，英雄手臂上的美人，令人欣羨和讚嘆。

對照的調和，是變化原理的技巧的實施。這一種實施的法則，必須合乎倫理和不悖自然，方可稱之為美。假使因此而引起悲痛，或造成罪惡的生活，雖是在表面極度發揮技術上的優點，却失去藝術上的偉大。如同宮庭與茅屋的對照，強暴與懦弱的對照。桀紂之坐而觀炮烙之刑以為樂。強挺直之竹使之彎曲於甕中以為奇。是妄用變化原理，強施對比手法，違反人性，違反自然，非但是醜，簡直是天地之罪人了。

於是，明白變者，並不是變亂之變；動者，並不是妄動之動，變動必需於形，於量、於數、於色、於上下、左右、於疾徐、進退、於陰陽之理、於曲直之間、合乎道。此之謂道，即「衆所共由之道」。衆人共由之道，是什麼呢？即是仁、義、禮、知、信的五常。變動而離開五常之道，即入於邪。故曰「君子慎動」，發而皆中節，則和在其中矣。

變化的化，是化生萬物的意思。變而動，動而生，有神於國計民生，此即衆由之道。即不為私慾而衝動，邪僻而失和，所謂中節的變化，有如下的幾種形式：

(一)部份與全體的協調 如一根直線，分為相等的若干等分。好像一根裁縫用的尺，一根測量的竿子，一串佛珠。原來分明是一根極其單調之直線，經此分區，就現出一段一段的分節，起一種反復，連續的變化。同時又沒有離開這根直線的總樞紐，因此全體顯然是協調的。其區分之間，如果越能加以理智的控制，其影響於

全體的美的價值，也愈增加。例如這根直線的區分，如竹節一般，由竹根到竹梢，顯出漸層的階段，其部份之比例，有一、二、三、四、五、六、七、八、九等緩進的趨勢，或一、三、五、七、九等差級數般地進行，則部份與部份之間，顯出透視的，與夫視覺上產生層層遠景，漸漸生長的興感，則其愉快之情益增。如一枚笋，一座寶塔，一串花朵。中國寶塔詩，亦是採用這種部份與全體之協調，而獲得若干人士之欣賞。

部份與全體的協調，還有一種形式，是由反覆的運動發生，如一根波狀線，是由一段弧線，依着水平方向，上下反覆運動而前進。部分是一反一正，成爲矛盾的，但就整個的波狀線講，是全體的協調。如一個音，從某一種樂器上放出來，起着一陣振動。一個音、一個音的振動之間，有着反覆的調節，就成爲悅耳的協和音，我們擲一塊石子到平靜的水面上，看到起一陣陣圓圈，從中心運動着向外擴張，也可以令人發生一種悠然愉快之情。一只杯子，或一個花瓶，所以令人喜悅者，亦以這樣圓形的東西，是由許多同心圓大小不等的堆積而成。像人手臂上帶着一串的圓環，有一種圓滑的運動感覺。每一個圓圈，是部分的變化，而組成的整個圓形，是全體的相互協調。

(二)多樣的集中 這一個形式的實例，如同一片葉子。葉脈是長短不同、方向不同、粗細不同、大小不同的一大堆多樣的資料，集中在一根主脈上。羽毛的美，也全在這種集中的意義上面。一盤果子，有繁豐的葡萄，有長條的香蕉，有圓形的蘋果。色彩有紫、有黃、有紅、是豐富的多樣。假使沒有一個盤子，來集中它們，頓現散漫紛亂的樣子，一架上透明玻璃，或光亮的漆盤，立刻顯得猶如一家人那樣的詞和。一束花，放在地上與插在瓶中，精神大不相同。在瓶中顯出特別美的原因，就在乎有一個力量，使這些花花綠綠形色，集中而安定起來。大海中來了許多帆船，有大、有小、有遠、有近，飄飄蕩蕩的，令人見了胸襟爲之一舒，不覺愉快得歡呼起來。假使沒有海天的大塊面積，與遠遠的一根水平線連絡起來，這種愉快之情，頓時就消失了。

我們常時感到，一張在鏡櫃子裏的畫，與一張沒有裝潢的畫，其令人注意的力量，差別很大，畫是多樣的豐富，而鏡櫃是一個集中的力量。交響樂隊，如果沒有一個指揮者，我們可以想像得出，這個樂隊將遭遇若何

的周惠。戲劇導演的手段，也是設法把多樣的人物，集中在二三小時的時間內，幾丈闊的一個空間中，使其像一根鏡子般，部份與全體連成一氣。好廚子還要好家具，一樣一盤菜，裝在沒有花邊的盤子裏，味道似乎要差一點，裝在有寬邊的盤子裏，味道似乎要好一點。「夕陽無限好，只是近黃昏！」為什麼夕陽無限好呢？就因為傍晚的紅光籠罩了全景色。猶之我們小時，喜歡在紅玻璃窗中看景色，複雜的景物，都集中於一個光色中了。我們為什麼貪看月色下的景色？或偷偷地從珠簾裏看美人？其實，無非是一種統一的幻景作用，在撩人心眼兒。所以倒在玻璃杯裏的酒，格外使人動興。放在玻璃後面的畫，格外生色些。藏在面紗後面的美人臉，格外神隱些。

我們喜歡觀瀑布的瀉下，與水花的四濺。我們愛看大樹的婆娑。我們喜歡聽深山鳥語，幽谷鳴泉。我們喜歡行秋色的山徑。我們喜歡欣賞書架上放的古物。這是什麼道理呢？在這種種情景之中，往往令人神往。反之，在柔弱單調，性格模糊，構圖呆板的情景之中，往往令人頹喪。同樣，在噪雜的聲音，擾攘的情景之中，依然要使人厭倦。我們該如何在不變之中，抓住這變化的定理呢？總結一句話，就是：圖案不愁太豐富，只怕不集中。滿架古玩圖書，我們要注意這個架字。秋色的山徑，我們要注意山字。幽谷鳴泉，我們要注意谷字。深山鳥語與山徑的山，就應該想到深山的山如何深，與山徑的山如何曲折了。大樹的婆娑，需有主幹，瀑布必需瀉下。總之，我們要在複雜之中求合一，對照之中求一致，不因多樣而分散注意力，不因過度刺激，而使精神疲勞，庶幾合乎「和」的道理了。

第四節 / 節奏

節奏的意義，在音樂和詩歌方面，很明顯地可以領悟得到。如同一個韻腳，在一章詩篇中重複地用着，令人感到在一定的時間中，透露某一種熟悉的聲音，成爲一種和諧。不知不覺之間，與我們內心的情調，激起一種共鳴。當我們聽「華爾滋」的時候，蓬亦亦，蓬亦亦，不知不覺間喚起我們內心全部的興奮，渾身

的血液，似乎跟着這一定的節奏在跳動。於是興奮到了頂點，不自主地，就跟着拍子旋轉起來了。

圖案上的形、色、線，一樣可以做到有節奏的波動，而激起我們內心中種種不同的情調。如因形、色、線而興起的我們內心的情調，有輕快、緩慢、激昂、消沉等等種類。例如：我們看到波狀線的節奏，就感到輕快。假使波狀線鬆弛着進行，就感到緩慢。看見急雨般的點子，就會感到急促。動的折線，有激昂之感。水平線，看久了就感到沉悶。

形、色、線節奏的構成，是非常簡單的。在一定的間隔中，或一定的地盤上，作有規律的來復或聚散。其法則是採用反復、轉換、錯綜等手法。以下我們將依次說明作法原理及其應用。

(一)反復的節奏 什麼叫做反復的節奏呢？作一個比喻來說，自然界中，如同：對生的複葉，或者一條蟲子身上一節一節相同的花紋。一根麥穗，麥實的層層生長的情形。菊花的瓣子，重疊自成一種節奏。人爲的：如長廊中的立柱，柱齒形的花邊，鐵柵、樓梯、欄干、摺扇、排鈕、建築物中之塔等等，均是以反復的節奏形成了美。我們現在再從形、色、線三項來說明其作法：

形的反復的節奏 我們先預備，用黑紙剪成的一公分見方的四方形，數目不一定，越多越好。另取一張白紙，截成一根長條，紙上用鉛筆分成若干段落。將白紙條橫放在桌上，取黑方塊紙，一塊挨一塊，對角連起，橫排在紙條上。這樣，即現出了最簡單的反復的節奏。如同一步挨一步的走路一般。如同地上鋪的方磚的圖案，如同鼓邊上釘的釘子，如同密排的扣子。其次，我們在每隔一塊方塊的地方，取去一塊方塊。於是在連續的姿態上，現出一虛一實的進行步法。如狐步般，一個大步，一個小步。如同屋簷邊上的椽頭，一個間一個排列過去。假使我們在這一行列中，每隔一個，再取去一塊，則反復的間隔，在空間更舒展，在時間上更緩慢。大約像走探戈舞的步子了。在板眼上講，可以稱這三種節奏爲：快板、中板、慢板，每一種爲反復節奏的基本格式。什麼叫做格式呢？我們可以應用變化這一原則，使之生生不息，現出衆相，以備我們採用各類的圖案張本。

第一、我們應用方向的改變方法，同樣的排列節奏，假使方向一改變，即後換了一種樂器一般。如同上面排在我們眼前的，是水平的方向，等於看打鑼鑼，看彈鋼琴，看撫七弦琴，看吹口琴的情形。感覺到的是向橫裏發展，猶如看海面上點點帆船，一個挨一個地向旁邊馳去。又如看賽馬，在地平線上一匹一匹走過或疾馳而過。我們內心的情調，因之而興起一種像水車的屏一般來回運行永無休止的感覺。倘若將這三種節奏，換一個垂直的方向看去，頓時上面所說的那種情調，也就跟着改變了。垂直看去，就像拉弦樂的手指的運動，又如胸前的鈕扣，垂掛的珠簾。又如雨點落花，令人發生悠悠不盡，無可奈何之感。假使我們把這三種不同節奏的格式，斜放在我們的眼前，動象就忽然加強起來，猶如一行寒雁，斜刺裏飛過。一陣秋風，吹落葉，打着了窗紗。又如夕陽西下，珠簾的影子，斜臥在地上。急風驟雨，令人起蕭瑟之感。垂直的既如弦樂的演奏，而斜行的可以說是管樂和鼓板。「小紅低唱我吹簫」，遠遠地從小樓中傳來的樂音。又如橫槊賦詩，唱大江東去的氣概。一平、一直、一斜，傳出無限風情。

第二、是應用多樣集中的原理。假使各位有耐心的話，這樣的實驗，是頗有助於各位作圖案時各人構圖的能力的。方法是異常簡單，仍以剛纔三個基本節奏排列為基礎，用火柴棒切成一小段，一小段，再取若干火柴棒，將兩端折曲，如一只胡琴上的馬子。又取火柴棒若干折成一個個直角曲尺形。更取火柴棒若干，灣成一段段弧形。並將火柴頭擠下，就有了一粒粒的點子。好了，現在我們將第一類，方塊挨着方塊排列的，那一條花邊，看到上面方塊與方塊之間，有一個空白的三角形，就在每一個三角形裏面，放一粒火柴頭，作為點子。頓時有一種精緻、秀麗的感覺，而急拍的節奏，益發顯明了。現在將第二類，中板的節奏格式中，每一個斜置的四方形的四邊，放上一個點子。點子與點子之間的空白間隔中，上邊與下邊，各連上一段直線的小棒，或者是改為曲尺形的小棒，或弧形的小棒。每一間隔，均相同。看去就像一根精緻的鏈條，或像一條花邊。第三類，慢板節奏的格式中，我們可以取弓形的火柴棒，兩根背對背，放在每一個大間隔中。兩把弓的中間，假使空了一條寬縫的話，可以補進一根短短的直線，或點子。或者將弓形火柴棒的位置，換上弧線，或者換成三根並列

的直線。或者把兩根曲尺形的火柴棒，重疊成一菱形，放在中間。總之，變化無窮，生生不息。這種用多樣豐富的材料，組成有規則反復的節奏，採用了多樣集中的原理。

第三步作法，稱之為曲折變化的節奏。曲折變化，是一種節奏動象的顯明表現。我們且舉三個例子看看：第一個方法，我們取一張白紙，畫上一根橫行的折線，然後檢四方黑紙塊，依照折線方向，作一定間隔之反復排列。在方塊與方塊的空隙中間，再放進直角形的火柴棒，每端加上一個小點。第二個方法，在紙上畫上有規則的，一反一正，連續的弧線。在弧線上，排勻黑方塊，空隙間，酌量配入弧線、折線、或點子。第三個方法，在紙上畫出像城垛子一般的連續曲折線形，依上法，放黑方塊，及其他材料。此種練習，更能與起變化與節奏的情調。

第四、作求心或迴旋的節奏。假使我們以四方形為範圍，以十字形為架子，以三角形為基地，以圓形為框子。在這些地盤上，集中於中心一點，將小黑四方形，四面均齊地，安放進去。或作迴旋的形式表現。如圓旋形、萬字形、雷文、螺旋形等。這樣構成的節奏，或如織錦的地紋，或如建築物之地盤，或如廳堂的佈置，或如旋風，或如水渦，或如舞女的幃裙，或如華爾滋的旋律，或似盤旋而上之樓梯，這種形的反復的節奏，令人徘徊，引人入勝。

形的錯綜的節奏 形的節奏，除了上面所說的反復的節奏之外，還有一種較複雜的構成，我們稱之為錯綜。如拿黑方塊的排列為例，我們將第二類的中板節奏的排列，兩行交錯為一組，如上一列二黑方塊，下列即空一格，下列有一黑方塊，上面即是空位，此為第一個方式。第二個方式，是：一個方塊正放着，接着一塊方塊即旋轉四十五度角放着，如此繼續排列下去，成為一正一斜的節奏。第三種排列方式，是：一個黑方塊與另一個黑方塊之間，插進其他形狀的個體，如長方形、菱形、或將兩個小四方形、三個小四方形，組成一串，加入空間。

上面所提到的小黑四方形，無非是代表一個裝飾個體，在這個地位上，可以改放各式各樣的材料。如各種

幾何形，各種自然形。例如：錯綜的第一種，可以採用一只飛蛾爲圖案符號。依此種交錯的辦法，可以組成一蛾向上，一蛾向下的構圖。假使依照第二種，則爲一蛾向上飛，另一蛾向左或向右飛。假使照第三種辦法，則成爲一個扁形的蛾，與一個長形的蛾，扁形的蛾向上飛，長形的蛾向下飛，即形成一種錯綜變化的節奏。這一種作法，亦可以用空方形、三角形、或圓形的地盤上。例如一個正方形裏面，四角放四個蛾，蛾的形狀，便化成一三角形。兩翅成一直線，爲三角形之一邊，翅膀的側面，成一斜邊。四蛾占據四角的地位，因爲是三角形，於是空間顯出一個與外邊四十五度角的四方形。在這內面小四方形的四角，一如外圍一樣，安放四只小三角形的蛾。照樣又形成了另一個空間，而這空間適又與外圍四方形的邊，同一方向。這樣一正、一斜，在視覺上形成了錯綜。

形的轉換的節奏 轉換的節奏，成於方向的變更，形成視覺上的誤認。方法是這樣的：我們截取四塊同樣大小的四方紙塊，將紙折一對角線，一半塗黑，一半留白，可以顛倒配置成種種單位。例如第一式，爲黑色均在四個角上。第二式，將左邊兩個放在右邊，成爲黑色在中間。第三式，將右邊兩方旋轉，成黑色與黑色相接之後，再將這兩塊拼在左面，兩片上黑色，成爲一折角形。假使再將右邊兩塊搬到左邊，那麼白色又成一折角形了。依此方法變換方向，可以組成種種不同的單位。假使黑色的地位，改爲曲線，或繪上種種花文，將此四塊方形組成之單位，四方連續起來，即成爲應用圖案了。

除此之外，還有一種重疊的節奏，如同音樂中的合唱合奏一般，有一種和聲的感覺。又如一個物件上面，加上強光，底下用一種白紙襯起，現出有趣的影子，有一種透明的興味。「明月松間照，清泉石上流。」這兩句詩，很可以借來說明這個重疊節奏的趣味。從細細的松針中，透出一輪明月，透明的清泉，在生有綠苔的石上流過。照此意境，作成圖案，即爲重疊的表現。

色的節奏，和形的節奏，其構成之理是相同的。一黑、一白，一深、一淺，來回反復，一節一節，接連不斷的下去，即稱之爲反復的節奏。假使一節中間，黑白交錯，或五色集中於一個主色旁邊，如此向上下左右任

何一方重複着，卽是一種錯綜的節奏。色調亦可漸次深，或漸次淺地形成迴旋，或求心與遠心的表現。或在一個單位中，施以轉換的辦法。一半紅，一半綠地變化着。或在底色與花色之中，加上一種中間色，彷彿透明的光影般，形成一種重疊的景象。

應用色彩的節奏，必需與形的節奏求得一致的調和。如曲折變化的節奏，錯綜的節奏，均可以用複雜的色調。單調的反復的節奏，適宜於單純的色調。重疊的節奏，適宜於用透明的色調。迴旋的節奏，可以用漸濃漸淡的色調。如同活潑的小孩，與憤懣貌的成人，服裝是有區別的一樣。假使我們將七八歲天真的女孩子，燙起頭髮，穿起長旗袍，着起高跟鞋，或是半老徐娘穿起童裝，就要使人感覺到不倫不類了。物與人比，是一樣具有性格的。圖案的創作，是在乎從各種不同性格的物，找出一個調和的結構。假使是硬生生地拉在一起，便是惡俗的圖案。

形色調和的意義，在手法上爲節奏的加強，在形式美的原理上達到完整。

線的節奏，東方人最能理解其美。東方圖案中的雲紋、龍紋、雷紋、火籛形、迴紋、渦線形、水波紋、浪花、白鶴的飛翔、鯉魚的飛躍，都是表明東方人所要求的，空間的線的節奏，興起內心中飄逸高超的情調。東方人最喜歡在平面圖案上，用波狀線、渦線、和迴文，因爲這些線的本身，已經表示了一種優美的，柔和的節奏。因此，如中國書法之自成爲一種藝術，就是尋到線的節奏的最高意境。高僧老道，常常靜對着一炷香出神，在變化無窮的煙的線紋中，寄託幽遠之想象。

因之，線的節奏，沒有一定的方式，也不能爲一定的方式所限止。如給一定的方式限止住了，那還有什麼韻味可言呢？在這裏，可以套一句舊話：「可以意會，而不可以言傳」的。

話雖如此說，可是初學者，總得給一個階梯。否則，圖案這回事，成了神祕莫測，不可下手的了。因此，我們必需要找出幾條初級的方法，作爲練習的題目：

(一)自然對立的節奏 水平的直線，與水平的波線並用在一起。如海岸之與海浪，衣袖上的花邊，屋脊之

與瓦楞，是剛柔相濟，陰陽調和，動靜得宜的作法。

(二)加強對立的節奏 徐緩的線和急促的線並用在一處。如快馬在欄干之前奔過，火車急馳在原野上。或則寬的線與細的線並用。如山澗中的細流，男聲與女聲的合唱，二胡與笛的配音，洪濤澎湃之中，一聲清脆的汽笛，春風中一聲鴿哨。或則橫直寬細顛倒穿插成文。如絲管合奏，如大套交響樂，如狂草飛舞。

(三)方向的節奏 水平方向的直線，與垂直方向的弧線，並置在一幅構圖中。如簾上竹影，徑上落花。垂直方向的直線，與水平方向的波線並用。如小橋流水、籬上萋蘿、風味因方向而變。

第五節 對照

對照為強者的要求，快樂的表示。

原始人類的裝飾，喜歡用對照的色彩。強悍的民族，對於對照的色彩，亦特別喜愛。農村婦女，至今仍喜歡大紅大綠，或黑白分明，富於刺激性的裝飾。馬戲班的小丑，穿白色上面有大紅點子的衣服、白鼻子、紅嘴唇，令人見了，快樂得哈哈大笑。

對照的形色，必需在矛盾的調和中，顯其活力。如中國平劇中的開場鑼鼓，鬧了一陣之後，聽衆振耳欲聾，呼吸緊張之際，一聲長線條的琴音，和着清脆的鼓板，掃蕩了那一陣火熱的鬧場，益發覺得優雅有致。如同一陣狂風暴雨之後，青天上飛快地跑着的白雲，看去分外亮眼，內心興起無限的輕鬆和愉快。

對照形式的形成，還帶一點冒險和恐怖の意味。如茫茫大海上，一葉扁舟。森森的黑夜，對面出現一位白衣女郎。初初看見黑種人的紅嘴，都會發生恐怖和驚奇的感覺。

對照，可以使兩種不同的東西，各顯其美。如在烏黑的絲絨上，放着晶亮的鑽石。灰白的石欄干，毛粉的牆壁，襯托着琉璃瓦。古代美人粉白的臉上，梳着烏油油的髮髻。麻布桌氈上，刺繡着絲光的花文。中國的宣紙畫軸，用綾絹裝潢。象牙與黃金鑲在一起，是令人稱讚的高貴的配置。瓷質的花瓶，總喜歡用紅木或烏木做

座子。明亮的燈光，我們常喜歡用紗罩起，遮遮掩掩，更顯其美。

我們如此酷愛山水，就因為山水中有對照的美：大地上一條曲折的河流，是靜與動的對照，以面積來講，是大塊的與瘦長的對照。又如連綿雄偉的山嶺，面前幾株古老的松樹，是厚重與疏鬆的對照。「姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船」，是忙碌與清閑的對照。「萬綠叢中一點紅」，是豐富與單純的對照。

對照的例子不勝枚舉，圖案的技巧的安排，也是千頭萬緒。我們現檢幾件應用的題目，來說明形與色該如何在這個題目之下，適當地將對照的手法表現出來。

第一個題目，是一張日記簿的封面。

是一個長方形，短邊與長邊的比例，是四比六。是為長與短成對照，在長方形上部三分之一的地方，畫一個二與二又二分之一的比例的長方框。二為橫邊，二又二分之一為縱邊，稍稍靠近全面積的左邊。這一小長方框，用雙線圍起。這時，只有一種大小形體的，近乎一種從屬的格局，尚缺乏對照的感覺。我們必需要有一種突然來到的刺激，破壞這個沉靜的局面。或用曲線，或用斜線，斜刺裏來一個衝破。像一隊銳騎，踏碎原野的死寂，或一陣浪濤，捲到平靜的海岸。

但同時，必需要顧到當前的題目。題目是日記，日記的內容，是並無顯著的，令人激憤，或狂欲的情調。假使用水浪般的曲線，足以與直線的長方框形成對照，但未免太露動象。假使用一道斜線，似乎又近於驟雨之突如其來，均覺不妥。再三斟酌，決定選擇一根不剛不柔，有彈性的曲線。方向是斜的，即從右上角拉至左下角。線的中段，幾與小長方框的右下角相遇。如此雖已達到了對照的目的，可是與日記這個意義，漠不相關。我們必需再要費一點心思，選擇一種適宜於此內容的材料，來加強這個意義，並且能夠稍有變化的興味，使人每日對此，發生喜悅之情，增加記事之興致，養成優良的習慣。於是思路就歸到了日記這方面來，想到日記宜備一枝精美的筆，自來水筆，中國毛筆，鋼筆，此三者，都覺太單調，並且是筆直的，又似太剛。忽然想到古人用的，曾作為國際條約上簽字的鵝毛管筆。剛柔之度適宜，並且含有詩意，同時羽毛在一根中線的兩

邊，一面寬，一面窄，整形像一片長長的葉子，一絲一絲的羽毛，彷彿葉脈。並且可以畫成疏疏密密，有幾處破開，如同用舊了的鵝毛扇一般，富有變化與節奏的美。羽毛的寬的一邊，放在小長方框的右下角上，將小長方框掩蓋一角。至此，全幅構圖，已達到了對照的格式，而又切合題目。

至於色彩呢？當然要做到雅緻而又合乎對照的原理。關乎日記，是天天要打開的，大部份的色澤，必需擇耐觀的深色。但是也不可太暗，或過於悲調。假使你喜歡活動的，那麼我就來配一段色的音樂調子，你試試看：

地子（暗紅），小長方形（暗黃綠），小長方框邊線橘紅（兩條），羽毛乳白色（通體鉤金線）。

假使你不喜活動的色彩，而喜歡幽靜的色彩，那麼可以變一個調子：

地子（深藍），小長方形（帶灰綠的黃），小長方框邊線朱紅（兩條），羽毛銀灰色（通體鉤銀線）。

這裏，我們關於色彩的整個調子上，均做到了對照的目的：暗紅與暗黃綠，是對照，橘紅與乳白，是對照。統體是暖色多，故有活潑之感。深藍與灰黃綠，是對照。朱紅與銀灰，一冷一熱，自成對照。統體冷色多，故合於喜靜的人使用。

我們再換一個題目談談：

倘使你需要一個靠墊，適才手頭有一塊布，這塊布的花紋是方格子，色彩是一格淺綠，一格深綠，看去像一個棋盤。現在，我們要做成一個對照的結果。經過一番考慮之後，就決定在這塊方布的中心地位，做上一朵花。花枝、花葉、花朵，均為曲線。與地子之直線，成一對照的格局。花葉的顏色，是用幾種不同深淺的老黃、暗紫、或褐色，而花是朱紅與暗紅等暖色調。做法是：剪各色的布，貼縫上去，其結果是應到上面屢次提到的一句話：「萬綠叢中一點紅」。什麼叫做萬綠呢？就是形容綠有多種，深綠、淺綠、黃綠、老綠、褐綠、都像一枝真花，有嫩葉，有老葉，有枯葉，有落葉，在這一堆的羣綠中，得到了豐富的變化，在這樣變化的協調中，襯出一個對照的紅色。就如上面說過的，隨陽天氣，忽來一聲鴿哨。萬頃綠波之中，托出一輪紅日，有一

種奇峭的愉快之情。

中國建築的作法，特注意這種對照的格局：黃瓦綠簷之下，襯出一排富有變化的斗拱。斗拱之下，採取了宜於隱於陰影中盡綠爲主的彩畫。彩畫之下，跟着又是朱柱與黃牆。黃牆之下是白石欄干，到頂到脚，一明一暗，一熱一冷地對比着。這樣的色調，令人興奮，引起一種積極活潑之感情。平戲的場面，在裝置、服裝、台步、腔調、伴奏的音樂等，均富於極其對比的效果。繪畫方面的宋元着色，滿洲人的濃裝，苗人的黑黑白白銀項圈，婦女柔嫩的肉體上，喜帶金扇的圈圖。

說來也真是奇怪，人需要這種對照的刺激，在日常生活中隨處可以見到。說到衣，當然以柔靚適體爲宜，可是偶爾穿起其硬如鐵之西裝領子，像門板一樣大隨服的襯衫，像鑲鍋子一般的大禮帽，換得筆直的褲子，像腳鍊一般的皮鞋，似乎特別感到有一種愉快之情。軟的東西當然最適口的了，可是人往往喜歡嚼其硬如砂子般的豆子。甜的味道，應該是最美的了，可是非要找苦味、澀味、辛味、去刺激舌苔。香氣是最令人舒適的了，可是天下有逐臭之夫。溫暖是我們居住的唯一要求，可是儘有人在大雪天，在朔風中，穿單薄的衣服，甚至裸了體，以領略追刺骨的寒味。安步當車，是最優游自然的了，可是吾人偏偏要想盡方法，升天入海，冒多少危險，以試驗自身能經受多少的驚恐。所以說：對照是強者的要求，快樂的表示，企圖造成恐怖和驚喜的作

用。

我們再舉一個室內佈置的例子，以說明對照的法則。在我們日常生活中，隨處顯出它的活潑的姿態。我們先來看看小時候所見的一間中國式的廳堂，一踏進門，面對你的，正面屏門上，是一幅比你人高出三倍的「大堂幅」。畫的是五彩的人物，緊靠着這堂幅的兩邊，是兩條長長的紅對聯。下面就是一張香案，香案的橫平的姿勢，與垂直的書畫，却成了一個對照。香案的中間，是一個長方的玻璃匣子。匣子中間，橫臥着一根安祥的曲線，彎彎地，翹起兩頭，一頭是一個大雲片，一頭是一個小雲片，都是白玉雕成，鑲着紫檀的邊線，曲線非常優美的，一件東西，稱之爲「如意」。顧名思義，就可想見它的線條的節奏了。我們看這簡單的

佈置中，已暗示了應用着最妙的對照原則。字畫與香案，是絕對的直線，而中間十分巧妙地配上這一根神秘的曲線，自然生動，而不覺得呆板。外國人說中國廳堂佈置，太覺呆板，因為配置方式，是排偶的。其實，廳堂的佈置，應取均齊式樣，以顯其莊嚴性。最妙的，是中國廳堂，在殿廡之中，兼有生動之趣。調濟之法，就在這些陳設上。這些陳設，既不破壞整個的莊嚴性，又恰能因對照的作用，而令人發生愉快之情。此爲西人所不易了解者。「如意」這件藝術的陳設品的創造，確有牠的玄妙之處。再看香案的兩端，一面放着一個長方形的大理石的插屏，往往是通體呈現一種冷色調，又是直線形的居多，有神聖不可侵犯之感。而另一邊呢，放着一個肥胖胖胖半透明瓷質大花瓶，一身節奏勻稱的線條，使人見了，十分快活。花紋是活潑可喜的五彩花，如百子圖之類，與那一端的剛強有力（有時插屏的地位，是頗有英武之氣的磨石），適成一個可愛的對照。最妙的是瓶子裏插上一枝黃色的臘梅，一枝壘壘紅果的南天竹。豐富而變化，使一堂殿廡的空氣，因此而喜溢門庭。這三件陳設品，不多不少地組成了一個永恆的，平靜而歡樂的合奏。其他如几也、椅也、條幅也、掛燈也，都無非是在場的聽衆而已。

西式的客廳佈置，多半是不取排偶的辦法，而取活潑的奇數佈置。（中國家庭，除了廳堂外，其他各室亦很少採用排偶的佈置。外國的教堂，亦採排偶的佈置，一如中國明清時代的廳堂。）可是，除家具外，地氈是端正的鋪起，窗帘是垂直莊嚴地掛起，而陳設必取穩重的銅質或石質的彫刻品。最妙是插花藝術，中西恰好相反。中國廳堂裏，插在瓶中的花，是取奇數，章法是不均齊的，而西式客廳中的瓶花，往往採取均齊的插法，而少輕靈活潑的姿態（近來受東方插花法的影響，稍稍改變了），而喜呆板的構圖。掛在牆壁上的畫幅，中西又恰巧相反。西畫是極其厚重，裝潢是用極寬極大的彫花鏡框，似乎非這樣，不能將家具的活潑的線條給壓住，就失掉了對照的效果。

要是中國厚重莊嚴的家具，再配上厚重莊嚴的，像門板一樣的油畫，或在香案上，放了銅質或石質的雕像，那就落了西人所謂「呆板」一道了。

反過來，如果一間西式會客室，家具是十分靈巧，佈置是取奇數的，如三件沙發，五件沙發。假使配上了中國式的單條字畫，或用瀟灑的插花方式，其結果必難得安定的美感。甚至於弄得「好現出一股輕浮不着實之相，亦即是失去對照的美。

故對照的美，必須要了解剛柔相濟，陰陽調和之理，方克有濟，亦即是「異形相從謂之和」的意思。

但是，雖說是對照是強者的要求，可不能入於粗暴。必需合情合理。對照具快樂的表現，可不能涉於輕浮。必需與內心的情調，取得一致，並不是表面的工作，亦即是「同聲相應謂之韻」的意思。此初學圖案的人不可不三思的。

第六節 比例

習圖案而不講求比例，猶之習醫而不講求生理。常是以意爲之，不切實際。

對照是心理的考察，而比例是生理的權衡。

什麼叫做權衡？權即是錘。莊子有句話說：「爲之權衡以稱之」。稱，即是秤，江蘇人現在叫秤物的重量，都叫「稱秤看」。衡，即是秤桿。有衡必需有權，有權必需有衡，以此兩物，可以比較出其他物件之輕重、大小、和多少來。

圖案上比例適當不適，我們將用什麼去權衡它呢？我們不能用秤去稱。雖然勉強可以用尺去量，但是根據什麼去度量呢？直截了當的一句：根據「人」。我們根據人的生理去度量出一個適當的比例。即是以人身軀幹、手足、及其他器官爲權衡，求器物之形態適合。於是產生身外之形形色色諸物相。此諸物相，即與人發生親切之關係。因了物與人之間，有此因果之關係，圖案家就不能憑自己的幻想去設計物相，就隨處受到限制。但是另一方面，無時不在想用藝術的手腕，去衝破這種種限制。因此，也就有許多發明和創造。可是發明和創造，總不能不顧到現實。顧到現實，就不能不顧到人體。除非有辦法將人形再造一番，否則人總不能以鳥食糞吃

飯，以馬蹄鐵爲鞋底也。所以，一只茶杯，一把椅子，自有其定形。不可強椅子爲杯子形，亦不可強杯子爲椅子形。圖案設計，固然是化生萬物的專業，圖案師的頭腦，固然要達到通神妙運之境，但決非幻想的，而是理想的。假使我們能過着卡通畫上面的生活，鞋子可以做船，酒杯可以做床，人身可以縮小到放進筆管裏，五個手指可以蓋天，縱身一跳可以摘星，搖身一變竟成水上浮萍。此種境界，是意想，不是「意匠」。圖案要講求意匠，有意、有匠。意者，無界無邊，大千世界，燦光色相，可以以意度之，以意爲之。假使耳、目、口、鼻、手、足、可接觸之器物，則必需依理而爲匠。所以，圖案師之心，可稱爲「匠心」，匠心爲何？此心必須依規矩、定方圓、視耳、目、口、鼻、手、足之生理需求，而定器物之形。規、矩、方、圓、耳、目、口、鼻、手、足、諸形，是天地間不移不易之理。順理而造千變萬化之器形，此圖案師之功能也。分別說來，規、矩、方、圓，是數理。耳、目、口、鼻、手、足，是生理。數理與生理，均爲圖案之權衡比例。依數理，可以做純粹的形式美。數理與生理合，則爲完美的圖案。純粹之美，理勝於情。正如亞里士多德所說的：「絕對的美」。完整的圖案美，是情理兼備的美。正如孔孟所說的：「極高明而道中庸」的美。譬如兩個裁縫，一個單依襟衣的尺寸，比例，可以做成一件美衣。這一件美衣，假使找不到一位合式的美人穿起，這件美衣，只是拿起好看，掛起好看而已。另一個裁縫，是度量各個主顧的身體去裁衣，做好了，既好看，又得體。這叫做「相體裁衣」。前一位只做到了數理的美，後一個是做到了數理和生理兼到的美。我們且就此兩個問題，作一探討吧。

(一)數理的美 我們睜開眼，看到的那些鏡框、窗框、門框等邊線上，那些剝形的線條。建築物上的槽溝形的凹凸線，希臘柱子上的凹溝，以及柱頭上的托盤，柱基上的墊盤，應用圓弧曲線成形的各種塑體。或像柏拉圖所說的，應用了車床、量尺、和規矩而製造出的直線和弧線、平面和立體等絕對的美的形體。

數理的美，至大無垠。天體的美，數理之根。太陽與行星的距離，爲四、七、十、十六、廿八、五二、卽是零、三、六、十二、二四、四八之倍數，如何級數上，加四而成。諸星球之運行律，都有着正規的比例。

此外，人爲的調和的級數律之應用，有所謂黃金矩形，即爲敬理的美的矩形。我們常以此作爲建築物、家具、以及各種印刷品等，屬於矩形者之標準比例。即如黃金截的大邊和短邊的關係，成爲五與八之比，或爲八與十三之比。中國線裝書之大邊和短邊的比例，頗合於黃金矩形的美的形式。

中國自古就喜歡用一、二、五、七、九奇數級數的比例。如同迴文的回旋、雲文的屈曲，如意、八結、蝶旋文、角文、這些東方人最習用的文樣。其中或含有等差級數漸進的比例，或含有等比級數漸進的比例。我們看到一層層向上遠去的階梯。我們看漸漸擴大的水紋。必然地，在我們的內心，興起一種純粹的美感，我們常常因神往於層層遠去的水波，或對着一望無際的火車軌道，或深夜仰天，看星星，使心靈沉醉於一種純外觀的，如阿刺伯裝飾似的，一種無生物的淨美的境界中，此之謂「極高明」。

(二)生理的美 生理的美，即是目、口、鼻、手、足所能直接感覺到的形色的美。在形的方面講，如同一只飲水的杯子，最初的形式是一只蚌壳，蚌壳的底，是放不穩的。假使放不在裏邊，隨時要用手去執着，手就要發生不愉快。放到口上時，蚌壳的邊緣突然要給嘴唇一種不愉快的刺激。因爲這兩種生理上的感應，令人產生一種改良念頭。後來，就產生陶器的杯子。等到喝熱水的習慣養成了，杯子就產生一個把子。最初的，是小有利害，或者想得利害。之後，瓷土的原料找到了。於是改進到今日的，既適手又適口的，並適於目，更適於耳的清幽音響的細瓷茶具。

再說一只椅子，原來僅僅是一個樹樁子，或一塊石頭般簡單的形式。自從登記的工作頻繁之後，腳膝蓋不能老屈曲着盤起。於是有脚的樁子，應運而生。腳膝蓋舒服了，背脊又在嚷着久坐之後的酸痛。接着就是靠背椅子適應此要求而出現。既優待了背脊，可不能薄於左右手！於是靠手椅子在人生舞台上成爲最合理的道具了。此所謂合理，豈不就是合乎生理之理麼！假如，製茶杯而如鳥食罐，人口非喙，如何能飲。假使造椅而如百靈台，人皆踞而會談矣。此謂悖理。

今有人焉，造椅不依據人之上股與下腿之長度，率爾造椅。第一把椅造好後，座淺、腳短、而背直。於是

請君入座。座身不能容，雙膝高聳，彷彿諸葛先生抱膝長吟之姿態。君能久坐乎？第二把椅子造好之後，坐身其深無比，脚高如鸞鷀腿，背斜如山坡。於是請君入座。君則雙腿懸起，如掛火腿。椅背與君背距離過遠，君之入坐，如囚犯之上刑，苦不堪言。於是第二把椅，請一位圖案師安排一下，將君之上股量了一量，一呎五吋半。下腿量了一量，一呎五吋。他就根據這兩個尺寸，作為椅子之座深與座高之權衡。因為座高與座深合適，背稍稍斜出，自然十分「安逸」了。

上面所說的，不過舉其一例而已。男、女、老、幼、手、足等尺寸各有不同，不能一例造成一個大小，強男、女、老、幼，一體安坐也。我們必需視各個人的年齡，而改變其比例。人種不同，其所使用之器物尺寸，亦隨之有異，美國人所使用之椅子，未必對於中國人合適。日本人的建築也一樣不適宜於中國人居住的。

近代衛生學昌明，間接改良了坐、臥、起、居、家具、建築的式樣。即以椅子的樣式而說，到了近代，分門別類，多不勝舉。如工作用椅、食堂用椅、休息用椅、美容室用椅、火車上用椅、汽車上用椅、學校用椅、醫院用椅、寢室用椅、幼稚園用椅、養老院用椅、種種椅子的式樣，既合乎生理的條件，更適宜於使用的要點。圖案家必需如好裁縫，要有「相體裁衣」的能力。如好園丁，要有因時因地制宜的本領。

(三)有生理的美即有數理的美 此話怎講？拿上面所說的第一把椅子，放在眼前，即使不去坐牠，也覺得不倫不類。耳、目、口、鼻、手、足是一家人。手、足不舒適，耳、目、口、鼻，如何能愉快。椅子的不合人身尺寸，看去也是椅子自身不合生理的美。這句話又怎樣講呢？我們先看一根柱頭，為什麼分柱頭、柱脚、柱身三部份？一個瓶子，為什麼分瓶頸、瓶腹、瓶脚？非生物，我們為什麼也賜予生物的名稱？實因為人創造之物，往往有人的影子在上面。柱子就是一個人。瓶子也就是一個人。秦始皇繞柱而走，就把柱子當做他的救命恩人。申包胥抱柱而哭，也是把柱子當做人。我們常說：「中流砥柱」，不是以物比人麼？「天寒翠袖薄，日暮倚修竹」，也是把直立的竹。當了傷心時足以倚靠的人了。俗話說：「守口如瓶」，又把瓶比做人。希臘的瓶子式樣，多半是人形的簡化。這是習圖案的感知的事。這樣說來，椅子是人，也是毫無問題了。這又怎麼

講呢？小孩子疲倦了，找母親懷抱安息。大人疲乏了，不好意思找母親懷抱休息。於是乎找到了椅子。當你走了一天的路，停下來，倒在一張舒適的沙發裏面。正如小孩困倦了的時候，投到母親懷抱中去，一樣的舒適。因此可以說，椅子像是大人的慈母，也不算是過分的形容吧！假使這張椅子，小到任何人都不能坐下去，是一張玩具的椅子，那末，這張椅子，對於我們僅僅有着好玩或者滑稽的兩種意思。也可以說，等於卡通畫上的椅子，不是一張人間的椅子。如果做椅子的人，憑他的幻想去造椅子的話，那他所做出來的椅子，就是不合理。換句話說，也就是不合比例。此話要是再往詳細裏說，那末我們可以拿柱子作一比譬，無論埃及式柱子，希臘式柱子，中國式柱子，柱頭、柱腳，總沒有比柱身長長的。牠的比例（正是數理的美），正像一個人（正是生理的美），無論埃及水瓶，希臘水瓶，中國水瓶，牠們的頸、腹、腳三部位的權衡，也正如柱子一樣，正合乎人的同樣三部位的權衡的美。你說地隔數千里，時隔數世紀，竟古今中外，不謀而合，不約而同，豈不是其中有着一條不易之定理麼？

由此推論到器物表面裝飾，也有一定的比例權衡，也必須依據生理的條件，來決定。宜於頸部的文樣，不一定宜於腹部。宜於腹部的文樣，不一定宜於腳部。這就等於人的服裝，你好意思把圍巾束在腰上麼？你好意思把裙子包在腳上麼？

器物表面上的文樣，我們可以稱之爲器物的服裝。人身的服裝，有時代性，器物之服裝，也一樣有時代性。有一時代，着重器物的頸部裝飾。有的時代，着重物的腹部裝飾。有的時代，着重器物之腳部裝飾，並且在同一時代，亦因器物之本身肥瘦高矮，而分別選擇文樣。肥的，往往不宜於橫的劃分，如同胖子穿上橫條子花紋的衣服，越發見胖。如同有一家美國汽車胎公司的廣告，用大大小小的橡皮車胎，畫成功一個人，看去胖得十分可笑。瘦的不宜於縱的劃分，也正如同一個瘦人，穿上長條子的花紋衣服，越見其瘦。

所以，器物身上的裝飾，不但要做到「相體裁衣」的地步，更需要慎選衣料的花色，以求適合器物的體態。譬如說，一個茶杯，一個瓶子，有時加上彩色花紋，能增其美，此則合乎比例。有的加上花紋色彩，非但

不見其美，反而醜態百出。此則必有一點或數點有違背於比例的原則了。我們就要下一番診察工夫，看生理方面有無毛病，數理方面有無失調，此即圖案家的任務。

我曾看見一個胖胖的花瓶，滿身錦繡，彷彿楊太真穿了唐明皇的錦袍，到是十分富貴氣。然而在腹部正中，兩面正反對，開了一個大圓形。圓形中又畫了一些山水人物之類的圖案。就好像一個大胖子，破開了肚皮，把原來想像中楊貴妃的富貴豐滿的美的憧憬，變為一個滿肚皮雞、鴨、魚、肉的大腹賈。我想這位圖案家，或許有意和市儈開玩笑吧！

第七節 安定

物體之出現在我們眼前的，大別有三種姿態：

一種是平放着，或者可以說是坐着的，或立着的。一種是依附在人身上、家具上、牆壁上面的。最後一種，是懸掛在樑上、天花板上、窗框或門框上的。（最近還有飛在空中，潛在水裏的，但是在不動的時候，還是平放着的。）

其中以立着的與坐着的，見到最多，與人生最有密切的關係。如房屋、家具飲食用的、行動用的，種種器具都屬之。依附在人身上的，如服裝、家具上的，如桌布、床毯，牆壁上的，如花紙之類，都屬之。懸掛在樑上、天花板上的，如燈，窗框上的，如窗簾，門框上的，如門簾等，都屬之。

第二、第三兩種，對於我們人生的需要，看起來其重要性不亞於房屋、家具、和行動的各項用具，不過在「安定」的原則上，其講究略有不同。

俗語形容一個人態度莊重，總說是「穩如泰山」。所以凡是形體如像山一座的樣子，那是最安定不過的了。我們看到練拳頭的，總講究擺一個騎馬式。騎馬式，是四平八穩，是一個不易打倒的姿勢。我們又看到袋鼠的兩條腿，立着的時候，總感到牠有點搖擺不定。可是牠天生有一條像鐵鞭一般的尾巴，向後一撐，立刻成

了三只脚一般，再也不會倒了。這三只脚，也是一個最安定的姿勢。再看一只鶴，支持牠全身的重量的，只靠牠兩條骨瘦如柴的腿，可是牠有一對向四面伸展開的，長長的足趾，即能獨立風中，也不致於搖擺不定。我們看到直立的三足燈台，和有些插屏架子，豈不就是這種安定原理的應用嗎？

在上面所舉的這些例子中，儘足以說明「安定」這一字的含義，和重心的法則了。

然而，我們還得再進一步，去研討針對着上面所說的，出現在我們面前的三種物件的姿態，依次作一番研究，作為我們初步創作圖案之一助。第一、我們要講的，是直立的形體。

(一)直立的形體 直立的形體中，最安定的是泰山一般的三角形。我們看埃及的金字塔，數千年屹然長存，足見其安定了。中國建築亦頗能利用這三角形的安定姿態。如北平北海的五龍亭，北平的天壇祈年殿，以及拱式的高橋。希臘建築的三角頂壁，亦是採用三角形安定的原理，而達到完美的效果。現代建築，如法國巴黎聖納河邊高聳入雲的愛斐爾鐵塔，蘇聯莫斯科的列寧墓，中國衛京中山先生陵墓，均是以山形的安定姿態，與起我們內心中沉靜偉大，鞏固久遠之感情。三角形之尖，如果向上高聳，就與起一種離開人間，向天上直趨的感覺。例如哥蒂克建築之高塔，有崇高神祕之意味，故最合宜於教堂建築。

直立的形體中，最不安定的，是頂尖在下面的三角形。中國有句話，叫做「泰山倒懸」，看了令人心悸膽戰的不安。如同一個陀螺，或一只雞蛋，你能任牠靜悄悄地立定在地上麼？有位聰明的人，他說可以辦到。看他把陀螺的尖端向泥地裏鑽去，埋下了三分之一，或四分之一，再也不倒了。看他把雞蛋向桌上一敲，把尖端敲破了，直立於桌上，像一個小瓷花瓶。這位聰明人，因為看見桌上放着一只茶杯，是同三角形埋下了尖端的樣子，看見一個蛋形花瓶，是同雞蛋截去了頭的樣子，他一時觸景情生，居然博得了朋友們的讚嘆。

其實，圖案的創作，說穿了也無非是像那位朋友鑽陀螺，敲雞蛋般，無中生有而已。譬如說，穩如泰山的形體，穩則穩矣，惜乎太呆板。適宜於做墳墓教堂，不宜於做日常用具。因其缺少新奇之興趣，常對此形體，必令人發生厭倦而乏味。再說泰山倒懸之形，險則險矣，假使我們能履險如夷，倒是一件不平凡的傑作，使人

發生新鮮的興味。故圖案上的安定，常在求實現這「不安定的安定」，和「不平凡的平凡」。如剛纔那位聰明人所做的插陀螺，敲雞蛋的手法。

除此之外，還有一個方法：陀螺與雞蛋，也可以不埋下去，可以不截去頭。我們可以用一種反對的力量，去支撐牠們。如同加一個座子。我們看希臘的酒杯，和現在常在使用的有底腳的玻璃杯，俄國式的碗，希臘的水瓶。這廢一來，較截頭埋尾的形體，要玲瓏些。如中國室內佈置中的陳設品，花瓶果盤之類，大都要加上一個紅木座子，即是利用反對力量的支持，使其安定而不呆板。

第二，我們要檢討的，是水平的形體。

(二)水平的形體 器物的直立形體的創造，常以自然界中的人、山、大樹，鳥類的姿態為依據，而器物的水平形體，則以獸類的或爬蟲類姿態為依據。我們看到北平太和殿前面，有兩個銅鑄的動物。一個是垂尾、豎足、昂首而立的鳳。一個是四足平穩着地、抬頭、弓腰的龍。正可以作為這兩種姿態的代表。

水平的形體，最要緊的，是着地要平穩。恰如獸類的四足。器物中如桌子、椅子、櫈子，雖有不以顯明的四足落地者，如近代的家具，但是支持的力量，仍然要落在四足的地位。如同新式的床，兩面是兩塊平板，可是力量總要落在四角的四個點上。假使落在兩塊板的中心，那就成一只搖籃式的床了，立刻就要發生不安定的感覺。

少於四足的三足形體，總宜於小型器具。如小茶几、鼎、爵杯、香爐之類的東西，用三足做成，特別好看。蓋已入於禽的姿態，而非屬於獸類的了。因此，總不宜於做大型物件。

多於四足的，如六足、八足的形體，亦無大型者。蓋自然界多足的動物，多半是小動物。如八足的蟹，六足的蛛，百足的蜈蚣。牠們的足雖多，牠們的形反覺纖弱而不莊嚴。我們如果做一個八足的大象，豈不滑稽！所以「不安定的安定」的新奇效果，必不能越過常理之外。否則，不是新奇，而是「希奇古怪」了。因此，我們得到了一個結論：足者，所以支持重量，足愈少，則其支持之力量以足之本身，力量愈顯其大。我們看到金

雞獨立，或大樹參天，決不感到危險或吃力。足愈多，其支持的力量，反而分散。假使我們看到一張藤椅是六條腿的，你坐上，感到安定不安定呢？你一定要問：這張椅子爲什麼多了兩條腿？也許是有毛病吧？可是你看到一只小小的花瓶座子，是六條腿的，那你決不感到異樣。其中的道理，就夠耐人尋味了。

(三) 視覺上的安定感 視覺上的安定感，由於視線之橫闊方向，或高下方向，投射於物體，而發生不同的與感。有的，在橫闊方面看去認爲安定，而換到高下的方面看去，則不安定。有的，在高下的方面看去安定，而換了橫闊的方面看去，則不安定。例如茶具，通常都放在桌上，視線投射過去，往往比物體高。在這樣情形之下，物體的頂、身、脚、三部位上的花紋，在裝飾的時候，就值得考慮和研究，假使是筒形的茶杯，那末在茶杯的直立的壁上加以裝飾，視線適能投射上去。原來人們的眼光，如同獵獸的犬一樣，必要找到一些什麼，方覺滿意和愉快。假使是一只倒錐形有蓋的茶鐘，我們的視線必先投射在茶蓋上面。裝飾的地位，也由杯壁移到杯的邊緣和蓋子上面來了。假使是一個盆子，盆壁外邊的裝飾，就更非需要。盆裏面，乃是我們認爲最適宜的裝飾園地了。假使在不易看見的地方加以裝飾，在我們的心理上，總像是暗藏了春色。目光如獵犬，常常想去發現秘密，心神不能寧靜，就失去安定的意義了。我們看到日本人用的茶具，都喜歡在物體的頂部裝飾。譬如說一枝花，在中國瓷器上面看到的，總是由下向上畫去，並且下面重而多，上面少而輕。日本瓷器上面的花，就不同了。喜歡由上向下畫，並且上面重而多，下面空而少。其原因，就在視線投射到物體上面去，地位不同，着重點隨之而易位。中國人茶具、花瓶等，常放在與視線成平行的高桌上。故着重在物體之腹部和脚部。日本人所使用茶具和花瓶，都放在地上和矮桌上。視線比物件高，如坐在飛機上看山水的情形，故着重於物體之頂部，各有其所以求其安定之必然道理。其次如燈罩，通常懸掛在天花板上，視線比物體低，多看底部，少見頂部。故掛燈的裝飾，常偏在下方。桌子在視線之下，又是屬於橫闊的方向，看見頂面，並看見正面和側面。高的櫃子，就不同了。僅能看到正側兩面，而不見頂面。窗簾是屬於高下的，而地毯是屬於橫闊的。因此，窗簾的料子，不宜於做桌布床毯。桌布床毯，亦不適宜於做窗簾用。在建築方面，屋頂、天花板、台基、牆壁、

是屬於橫闊的。柱子、門、窗等，是屬於高下的。宜於視線之下看的，不可勉強放在視線之上。宜於視線之上看的，亦不可勉強放在視線之下。如花瓶、茶壺，決不可懸掛在空中。燈罩的形式，不能作為火爐的形式。

推而廣之，室內天花板、牆壁、地板的花紋、色彩，裝飾的時候，應考慮視覺上的安定感。換句話說，就是如何能免去視覺上不安定的刺激。

人類之所以要求室居，初意是為了防寒、防熱、防獸、防盜，並非無條件地願意接受死冷的牆壁的拘束。且看小孩子，一天到晚，喜歡在戶外活動。假使沒有大人的督促，總不願進屋，上床睡覺。人犯了罪，造一間屋子將他關起來。這是一種討厭的懲罰，叫人離開自然，遭受寂寞的痛苦。所以，一個人在屋中工作，氣悶了，往往要到野外去散步。看破紅塵的人，往往遁入深山，與草木居，與鹿豕遊。因之室內裝飾，常是在模仿室外的景象。像天花板上畫雲彩、飛鳥，牆壁上裱湖海水，葡萄、樹林、山水之類的圖案花紙。或者刷上如朝曦、夕照、晴空、月色般的調子。這意思就等於一種偽裝，和魔術性的掩眼法。也就是使吾人內心的情緒上，感覺到無天花板、無牆壁。地面上，鋪些花草般的地毯，使人感覺到無地板。喚起童時的憧憬，忘去現實的桎梏，藉此得到幻覺的安定。

利用幻覺，以實現安定，為視覺上求得安定的另一種方法。譬如：我們從習慣經驗上，曉得我們生活中所冀求的，是秩序、方正、規矩這一類的形式，但是在形體方面，真正的正方形，在視覺上，因為人眼是橫放的一對，並且眼球的運動，左右較易，而上下較難。故明明是個正方形，看去反成長方。假使我們憑自己的直覺，畫一個正方形，用尺去一量的話，一定是個長方形。故圖案上的方、圓，並非幾何學上的方、圓。希臘建築家，早明此視覺上安定之理，故希臘神廟的柱子，並非直線。角上的柱，並非垂直。台基並非水平。但是這些錯覺的線，配在一起，不直的反而看去是直的了，不平的反而看去是平的了。黃金截之所以成其美，也就是這種利用錯覺，使原來形狀恰到好處。故郵票、鈔票、書本、畫幅、門窗等，非有特殊作用，決不取正方形。

此理中外相同，古今一律，圖案創作，切不可違背此理也。

取正方紙一張，劃等距離與一邊並行之直線行列。我們若依直線之水平方向放在面前，覺此正方形向上下伸長。若依直線垂直方向視此紙，則此方形頓成向兩旁伸長之狀。利用這種現象，於服裝方面，可以補救人身過長或過短之缺點。利用在壁紙上，可以使牆壁增高或縮短。這些方法，也早已應用於裝飾圖案方面了。

作平面圖案時，我們畫了一朵花，假使在這花的週圍，加上一圈相當粗的黑線或白線，此花似乎頓覺穩重而光輝起來。有時候，一幅圖案，明明畫壞了，用這種方法，在花紋統體圖上白邊或黑邊，此畫立刻妥善。像這種錯覺的利用，實例頗多，效果亦很好。如同畫幅以鏡框或鑲棧來裝潢，糖果餅干利用盒子襯托。首飾、錶、眼鏡等，用絲絨圈起，或用盒子裝起，使原物特別光輝顯耀，此即所謂「烘雲托月」之法。建築物旁，需要白石欄干，或整齊的花壇來配襯，建築物主體，也是利用心理上凝聚的錯覺作用。

(四)重心 立體形，是不離乎重心之理。但在平面圖案方面，也不可忽略這一點。平面圖案的構圖法，除了依平面面積的比例而產生愉快的結果外，假若依紙面中心，求上下左右各形象之間的重心的安定，一樣可得極佳之結果，如同我們使用天秤和秤一樣。

假如一幅紙上，中心的兩邊各畫一只鸚鵡，鸚鵡的大小是一樣的，姿態是兩兩相對的，色彩也是相同的。或者一邊的那只鸚鵡的地位，換上一條魚，大小相同，姿態與鸚鵡相彷彿，顏色的濃淡也差不多，其結果可以說是與先前的一張，同樣是天秤式的安定。

假使我們將一邊的鸚鵡取消，那一邊並不添上別的材料，立刻這張畫，就失掉重心，而不安定。如同一個天秤，一面的秤盤剪去，看去就現傾欹之感。

假使要這張圖案，既不現傾欹之象，而在畫面上，又要生動不呆板，那就得採用稱的原理去設計這幅構圖。如何應用稱的原理呢？就是稱鉤上掛了一件重東西，稱錘就得向稱桿尖上移去，待移至一個適當的地位，稱桿就打平了。稱桿一平，講賣買的話，是公平交易，賣者與買者皆得到無疑的安定與愉快。拿剛纔那張畫面

來說，左邊的鸚鵡，假使近中心點（紙面的中心即是支點）一寸，那末，我們就在離開中心兩寸的地位，畫一個比鸚鵡的形體小一半的花或葉。再在離中心四寸的地位，畫一朵相等於此鸚鵡形體四分之一的花，或其他東西，然後用直線或曲線把這幾樣單獨的花樣，聯絡成一幅有節奏、調和、安定的圖案。

中國畫的章法，善用這種平衡的安定的布局。尤其是宋元以後，畫面上的題字，就具備着鈺的作用。如果一張畫，看去有傾欹之處，給會題畫的人，題上幾個字，馬上就妥貼完整。小小的一顆圓章，也關係於全幅畫面的輕重，其重要，也等於稱之一錘。一不經心，往往損傷畫面，給視覺上極不安定的感覺。

器物中，如傘，即是天秤的安定姿態。茶壺，即是秤的安定姿態。物件之重心，使之在物件之下部，常能安定。中國花瓶，裝上一個黑色座子，就是使視覺上感到重心向下的安定。

我們可以作許多有趣的試驗，取一段短鉛筆，用一把小刀取出刀片，使與柄成直角。將刀尖插在鉛筆的下端。此時，鉛筆尖，可以在手指尖上立起。刀子的重，維持着平衡的姿態。我們依據此理，可以再做一個較為複雜的試驗，截兩把同樣重的小刀在鉛筆上，使牠平衡，在插入木塞上的針尖上，當全部位置確定後，可以平衡另一枝鉛筆，豎立在這一枝的末端。兩枝有筆桿的鋼筆頭，對截在豎立的鉛筆上，於是使重心降低，這樣就十分的容易把牠平衡。這種平衡的姿態，彷彿鳥的飛翔，和人的舞蹈。看去令人在內心中，發生一種新奇而愉悅的情調。畫面的巧妙的平衡的構圖，同樣可以使人得到富有動律的，形式美的感覺。

(五)物質的適性 物質，在形式美的構成上，有着下列幾個問題，須得斟酌：(1)物性，金屬與非金屬的分別。(2)受光與反光的程度如何？(3)透明、半透明、不透明的程度如何？(4)材料的色澤如何？關於材料的性質，金屬與非金屬頗有不同。金屬材料，具有延性、展性、彈性、磁性、傳熱、傳電，可以鑄造，可以鍛碾。碾為薄板，拉成細絲。非金屬材料，有木、石、竹、陶瓷、玻璃、皮革、油漆、顏料、染色等，最為普通。其他象牙、骨、珠寶、橡皮、賽璐珞、電木等，各種材料之應用支配，全在乎人，而其應用配置得當與否，必須加以一番思考。因各物既具個別不同之性，則性與性之間，相投與相克，必須辨明，材料與形式之是

否適合，亦須顧到。

一個金屬材料製成的瓶子，與一個陶土製成的瓶子，有着截然不同的形式。一扇鐵門和一扇木門，決不能作同樣的思考設計。物體本身之受光與反光，給視覺神經之刺激，有種種不同程度之反應。光的強弱的安排，猶如配音，靜穆流動，騷擾紛亂，均在於人的支配。調和與否，安穩與否，宜加意考察，務求其當。材料本身之色澤，猶如人之皮膚。油漆之裝潢，猶如人之衣飾。何物應展露其本體之美，何物應加以以衣。同是一物，何處應裸露，何處應掩蔽，其理與人身之裝飾是一貫的。人分男女，物分陰陽，不可混亂，而失安定。小家碧玉、大家閨秀、武士、文人、各有其適性，各有其身份，各適其適，然後各安其位。

(一)形的聯想 安定形式中，最後一個問題，是聯想的問題。如壁燈、掛燈、採用貓兒、狗兒等動物形象。不但在輕重方面要使我們感到不自然，同時要聯想到貓、狗等，原在地上生活的，忽然高高懸在空中，未免不合理。故不如用花果等形式，較為適宜。反之，如採用花果等形式，作為冬天暖房的火爐，其不安定，是一樣的。因為想到花果經不起烈火去燒灼，引起危險的思念，所以令人不安。假使離開實際生活而作小孩玩具，則毫無問題。所以卡通畫中，可以出現這種幻想的形體。因此，有的裝飾適宜於教堂，未必適宜於家庭。過於裝飾的東西，往往不切實用。哥蒂克作風之過於刻劃，法國一九〇〇年時代之花卉裝飾作風，成為曇花一現，不為無因。蓋如樑、柱、門框、家具的邊緣、柱線，滿綴花草，就彷彿無時無刻不在掛燈結彩的場合中過生活。聯想到我的生活，竟如蜂兒、蝶兒、一般，是卡通的生活，而不是人生了。豈不令人感到厭倦。

曾經在巴黎鬧市中，看見一家很大的百貨商店，原來的建築是十八世紀末葉的巴洛克式作風，富於堆砌、繁複的裝飾。感覺上，是十分厚重的。下面一層，是最近改造的，一律近代的大玻璃窗，單純而透明，感覺上十分輕快。

這所建築物，是建築在十字路口的一个轉角上。兩邊都是一排十幾個門的透亮玻璃窗，上面就頂着幾層花圓錦簇厚重的帽子，並且明明看得出是石質彫刻。

給我的聯想，就像是一只大輪船，滿船扎了燈綵，浮在海面上；而進這百貨商店購貨的人羣，就像在水中走出走進。假使你用一種看卡通畫的興味去領略這種情景，當然是十分滿意。可是這情景，並不是幻景，而是現實。當你一想到這是現實的時候，馬上就感覺到這透明而輕快的玻璃窗上的石刻柱子，是不是要向下壓下來？我們就要擔心這些朋友們的生命的安全，自己也就不敢往裏走了。

像這樣的建築，在舊都會中，常常看到。因為事實上，近代商業上的裝潢方式，日新月異，門面更裝，建築本身有一部份仍其舊，就會現出這種怪現象來了。

第八節 統調

什麼是統調？統調是圖案的最高格局。我們說：最高的美的標準是合乎倫理的，等於說人的最高的行為的標準是道德的。

統調與統一不同，統一_(一)是形式的形式，統調是形式的精神。我們說：天象是統一的，地形是統一的，國家是統一的，只是指這種與那種，這個與那個而說。統一不能包括統調，而統調可以包括統一。統調就是宇宙。宇宙可以包括天地和國家等等，圖案要做到了宇宙的那個樣，就達到了最高的境界了。

我們常聽人說：我看見一幅畫，好得不得了。問他到底怎麼樣的了不得？他說不出來。我們常看見一個人，表演得好得了不得，無法形容他的好，就說是「神啦」。這個「神」字，我現在用來作為「統調」這名詞的註解。

孟子說的美、大、聖、神，四個字，拿到圖案上來講，是這樣的：

有內容的圖案，可以稱之為充實的圖案。內容形式兼備的圖案，可以稱之為光輝而大的圖案。有內容、有形式、更切於實用，我們可以稱之為化而聖的圖案。這樣的圖案，可以力致。因為它，尚沒有超乎形式以外，假使圖案而能超乎形式以外，那就是孟子所說的不可知的「神」了。

這不可知的神品，我想還是可以用字眼去解釋的，現在我就選用了「統調」這個名詞。

爲了要得一個具體的觀念，我再選三件遐世皆知的神品，作一番分析：

我第一個提出的，是希臘龐台翁神廟。神廟的形式，誰都承認是直線美的最合題材的表現，達到了內容的充實。在當時的用途上，亦合乎盡善的境地，所謂合乎倫理。可以稱之爲聖，更於整形上，是無可否認的一件震古撥今，光輝的大作品了。但是這些優點，我以爲後人都可以力致的，這神廟與衆不同之處，是超乎這些完整、加強、變化、節奏、對照、比例等形式美之外的。這神廟的美，似乎是天生的，不像是人爲的。假使我們依照了種種形式美的原理，建築一個神廟，總不會像原來的神廟那樣，叫我們看了，人與物合而爲一，不能有一點批評。一刻那間，似乎一切都變成「無價」，我就是神廟，神廟就是我的精神一樣。

有人要說：你這種論調，未免太玄了！我說：不玄。是極其科學的。我們再把這神廟來提一提。那神廟的結構，並非平常的結構。這中間有着精神的結構在裏面。這個秘密，是後來一位法國的建築家發現了出來。他實地去測量一番，得到這種神祕的美的答案。原來看去垂直的柱，實際上並非直線。因爲假使我們依照一般法則，將上下一樣粗細的柱子，排列起來，遠遠看去，必定發現每根柱子在強烈的陽光之下，現出上下粗而中間細的神氣。這原因，是兩柱之間的空間，在視覺上產生一種錯覺，有中部擴大的感覺。所以我們先將柱子中部，使之微凸，以補足上面的缺陷。一根水平線，在遠處看去，顯出中間凹下的樣子。故神廟台基的水平線，是中部稍稍高起。其他如柱與柱之間隔，邊柱的傾斜，在上面已經是提到過，都注意到視覺上之幻象，而加以適當的調整，以達到統體的協調。

這種形式美的創造，決非死板的形式理論所能概括。在澈底了解形式理論之後，還要融和於「神」，始得大一統的協調。

第二、我要提到的是文西的「微笑」，這張傑作，從起稿到完成，費了三年的時光。動筆的時候，用優美的音樂，使這位貴族太太，從心裏笑出來。以文西的功力，以文西對於繪畫的素養，在三年之中，只有一刹那

的時候，他的靈感與對象，於音樂的氣氛中默契，統一而調協。分不出文西，分不出某太太，更分不出那張「微笑」了。於是創造出世上希有的神品。假使文西完全依照了解剖學上所講的微笑，來畫那張畫，我們可以想到是一張怎樣的作品了。

材料是冷東西，形式是死東西，內容是不可捉摸的東西。我們要把這些冷的死的，不可捉摸的東西，化成爲永恆的，活的東西，這叫做創化。

末了，我們提出中國的毛公鼎來說說：

銅是冰冷的東西，鼎的形式是死的形式，內容是極平凡而不可捉摸的。可是我們一見這毛公鼎，有一種說不出的感情，彷彿面前站着一位神人。而這位神人，又彷彿是中國的國魂，有包含一切的宇宙的氣度，超乎物質，超乎道德，超乎羣，超乎一切的大。於是達到了不可知的「神」的境界了。

其實呢，我們細究這鼎的整形，也有着希臘神廟那樣直覺的經驗的結構，有着「微笑」的音樂的氣氛。這話又怎麼講呢？我們看這鼎的全身，成爲一個莊嚴形式，可不是呆板的死的形式。全身是曲線，可不是疲乏無力的曲線。兩個耳，顯示了聰明。一個大腹，表出了氣度。三條腿，充分達到穩重安祥的意義。而全體的曲直線，組成了不亢不卑的，黃鐘大呂之音，統一而協調。

像上面所舉的三個例子，一個是建築，一個是繪畫，一個是工藝品，一般人稱之爲「神品」的，我的解說是「統調美」。

我不想再說別的話了。

末了再重複一句：

形式美的原則，是都可以言傳的。惟有「統調」這一詞，只可以意會，而不可以言傳的。可是藝術的創作，如果不達到這個最高的標準，不能得「神」。

第五章 圖案構成上之考慮

圖案的新意匠的特點，即拋棄了從前審美上的「偏好」，而從事於「公平」的思念，不執拘自然，而為自然擇偉大的場面和整個關連的功能；消滅了割據的局勢，推翻了專制的暴力，改正了從前設計上謬誤，打破了主觀的獨斷，而成為平民的，民主的，生活方式改進中之指導者和服務者。

圖案的新意匠，認定其出發點是為全人類服務的時候，圖案的新事業也就決不是禱頑固的事業了，圖案的構成也決不能全憑主觀的了。

意匠兩個字要分別來看：意字是「神聖的美的沉思」，匠字是「科學處理的一般法則」。沒有美的沈思，科學的處理，也就止於死的科學的處理而已。沒有科學的處理，沈思的美也止於沒有表示的抽象而已。因此沒有意匠也就沒有圖案。

我們要曉得人類為了求生活舒適，於是圖案的意匠日新，人類的文化也刻刻在進步。這個進步的跡象從什麼地方可以看出來呢？也唯有從圖案家所創造的日常用品的「意匠」上比較出一個進步的層階。

譬如說現代人用的自來水筆，孔夫子時代是沒有的，孔夫子要寫一封信，是用木頭或竹頭削成一塊板子，用一根木棍蘸了漆來書寫，我們想到當時寫字是這樣費事的情形，是不是要感到好笑呢？現在我們有了一支自來水筆，插在口袋裏，隨時隨地都可抽出來寫字，是多麼便利的事！

可是這種便利不是「天」給我們的，是由我們的「意」志和一雙工「匠」的手去創造出來的，也就是上面所提到的「神聖的美的沉思」和「科學的處理」所構成的。

有沉思，然後美的慾求有構成的起步，有科學的處理，我們的意匠得到具體的表現的目的。每一個民族都有他神聖的美的沉思的心意，每一個民族也無時不為實生活的需求而訓練了一雙便利於科學

處理的手。

如美的沉思的發展不能附以科學的處理，是成爲享受的國家。科學處理的手發達的，是勞動的國家。

假使選一種二十一世紀的話來說：第一種國家，少進取之心，常被武力所侵略；第二種國家是富有進取心，常用武力侵略人家的。

第一種國家的好處是精神文化較高，第二種國家的好處是物質生活較適。

我們中華民族遠古的生活方式，是圖案的生活；美的沉思和科學的處理常是得到平衡，過着自己造東西給自己用的日子，舒舒服服，樂天知命而不憂；並且我們有許多發明，產生於神聖的美的沉思。

因此，我預備在這一章的起頭，說一說我們中華民族老遠老遠的時候，圖案構成的事情。這些事情，一回想起來，是值得我們高興的。因爲別的民族尚在茹毛飲血，過艱難日子的時候，我們就在講究圖案的意匠了，而且有着很好的具體表現。

我們最早的祖先，生到大地上來，沒有隨帶「衣帽物件」。赤裸裸的一條身子，一樣一樣，都靠一雙手，真可說是「白手成家」，我們可以想像得到如何艱難困苦。

那個時候，大家在什麼地方睡覺呢？說來也真可憐，就是在土坡旁邊，一個像桃子形狀的洞中。大家活像老鼠一樣，縮在洞裏有時爲野獸的吼聲所驚醒，有時爲毒蛇所嚙傷。洞，就是我們祖先的屋子！那個時候，每個人都有神聖的美的沉思，可是除了一雙手外，一切的工具都沒有。

那時，我們的祖先用些天然的尖角的石頭當做鏟子，把泥土，攪糊泥，這些天然的用具，雖是些粗笨的東西，可不就是人類最早的圖案意匠的具體表現麼？所以，後人頗看重這個時代，稱之爲「石器時代」。因爲器物的形態，就是人類文明的影子，石頭的鏟與近世鋼鐵的鏟泥機器，只是形式上的不同，意義上是毫無區別的。自從人類握到了一塊石頭，替代了手，當作工具的那天起，在心意上已造成了鋼鐵的鏟泥機器了。所以中西文化根本沒有高低，祇是中國人在後來，大家耽於美的沉思的時間多，用於科學的處理的時間少一點而

已！

後人視圖案的精粗，將石器時代分爲兩個段落。（這是歷史家的分期，圖案家的分期未必一樣。）從西曆紀元前七千五百年至四十萬年的時期，稱做舊石器時代；從西紀前五千年至七千五百年的時期，稱之爲新石器時代。

舊石器時代的日常用具，除了石器之外，還用天然的蚌壳當碗、當碟子、拿來盛東西或取水。那個時候，我們祖先請客，如同現在小孩子一樣，滿地擺的都是些蚌壳石頭，豈不有趣。到了新石器時代，石器已經加工磨光了，科學的處理進步了，可以在石器鑽孔。又因爲住在洞裏太潮濕、太悶氣，於是用大塊的石條，在地面搭起最簡單的屋子，住着可以安心工作了。

圖案的意匠，慢慢豐富起來，有斧、刀、鏟、鏃、鏃、鏃、鏃、環、紡織輪，並有磨製的骨針、鑽、和錐等。因爲發明了這許多用具，於是可以打獵了。發明了繩子，有了繩子，就可以結網捕魚，捉野獸。本來吃菓子生活的，現在大家可吃肉了，不過還是生食。

這個時候，我們的祖先，又有許多圖案意匠具體化了：如像利用麻皮來做繩，聰明的圖案家，設計了編物的圖案，成功一塊一塊的小布。同時又有人將木頭、樹枝，用繩捆起，搭幾間像鳥巢一樣的房子，那算是頂闊氣的住家了。紡織圖案，建築圖案，室內佈置等，在原始社會中萌了芽。

當時，我們的祖先是住在遼寧、河南、甘肅、青海、山西、山東、黃河流域一帶。

我們試想一想：在那大水之濱，兩岸有許許多多和現在的人過着完全不同的生活，日出而作，日入而息。眼看着飛的鳥，游的魚，耳聽着野獸的吼聲，鼻嗅着大地的氣息，每個人爲自己而生，爲羣體而生。天天勞作，常常在勞作中有所發明。對潛天星斗而生神聖的美的沉思，因靜思而常產生驚人的創作。

這樣的生活，是多麼辛苦，多麼有味呀！

巢氏，是當時的一位有美的沉思，肯作科學的處理的圖案家。叫大家用繩子捆木材造屋，這邊廂在大興

土木，那邊廂在磨石斧，結繩子，忙得不亦樂乎！一個個身體結實，晒得紅紅的，頭髮長長的，身上只掛一塊小布，活像人猿泰山呢。

黃河的水，日夜在流着。兩岸的人，循環地，周而復始地，在生、老、病、死，惟有圖案家的專業，一天天地發達，科學處理的方法，也越來越多。有一位圖案家，在深夜沉思之後，用燧石打磨打磨，想做些日用品，或做些裝飾佩戴品。無意之間，冒出了火星，火星碰到乾草上，風吹過，起了火。大家又驚又喜，一時又不曉得救火的方法，只有圍着火噴，跟着火跑。建築家有巢氏辛苦叫人蓋好的房子，給燧人氏小小地玩一玩火，就燒光了。待火跑遠了之後，大家抱怨這位玩火的祖師。這位玩火的祖師，也祇好退處一邊，深自懺悔。

當這時，有人報告燧人氏說：他家裏掛在柱上的一只虎腿，被火炙焦了，中飯吃不成了。燧人氏一氣之下，說來找我偏要吃。因為他在驚恐之後，正在出神，靈斯披里神異常銳敏。把燒熟了的虎肉，往嘴裏送，香味不差，頓時就悟到了一個圖案的辦法，偷偷地去找一位頗有科學處理之頭腦的朋友，同他計劃一個利用火來作一種清淡經營的「意匠」專業，做出了「色香味皆上上」的燻肉、烤肉、燒肉。他們兩位，開了一個飯館，門庭若市，供不應求。大家尊這位廚師為庖犧氏。圖案的設計又多了一門，所謂食品裝潢的設計。

要曉得一椿專業開了頭，一發即不可收拾。燧人氏祇因為神聖的一念，就叫庖犧氏累得一個不亦樂乎。一天肉類的供應，就要去了他三天的時間的打獵。別人吃肉吃胖了，而庖師瘦了，臥床不能動彈，饑饉之徒，垂涎三尺，把庖師廚房裏的骨頭也啃光了。這時就有許多人，替庖犧氏想辦法，初初是大家自己打了魚呀、獸呀、抬了來，肩了來，甚至後來因為太多了，吃不完。聰明人就設計一種籠子，或在地上用木材石條等做起圍場，飼養牲畜，使其繁殖，叫做犧牲，這都是有巢氏的大作。

久而久之，畜牧的方法也曉得了。大家請起客來，已是十分體面了。這一羣在河邊生活的祖先們，當時是如何地高興！與綴一高，飽食之後，不知不覺就手舞、足蹈、唱起歌來。庖犧氏的公子小姐，到他爸爸的廚房裏，取些牛皮、牛筋，來紉成鼓，張成琴。一邊跳舞，一邊唱歌，一邊還奏着樂器。這麼一來，圖案的意匠，

又得到一個科學的園地，有些人就用心於樂器的創造了。

當時有件圖案上的大發明，忘了提起。不是因為燧人氏玩了一次火，還不會得到具體的表現呢。你猜是什麼？原來就是日用品中的鬍子——陶器。

事情是：那一天，燒了房子，過了幾天，一陣大雨之後，火也滅了。大家清理火場，偶爾在一處地方，發現一個籠筐。原來籠筐裏面，不知如何有人敷滿了泥巴，經過高火度一燒之後，籠筐燒毀了，泥巴燒硬了，雨水留在裏面像一面鏡子。

這時，有一位聰明的祖先，明白了這是一種有益人類生活的重要發現。在當時，僅僅依着看見的這種科學的處理方法，用筐、蓆、布作範圍，將泥巴敷在裏面，晒乾了，用火燒成。因此陶器上印有筐紋、蓆紋、繩紋、布紋等圖案。後來有人把表面磨光，或用石刃刻花，有的人更能利用各種土的自然色彩，作出種種花紋，圖案的構成方法是更進一步了。

有了陶器，大家就曉得儲藏食物。因為飼養牲畜，懂得了百草的性質，分別出藥物和五穀來。因為肉類易腐敗，五穀易霉爛也，就發明了植物的種植，食糧的大量生產。

此時「神聖的美的沉思」之源，加入了一種興奮劑，使祖先們的短斯披魯，起了一陣「暈」，五顏六色，美不勝收。

這是什麼一種興奮劑呢？原來就是酒。

因為水菓或者稻麥，在久藏之後，起了發酵作用，變成酒。人們偶然磨到了，很可口。過了一會，飄飄然起來，眼前的一切，似乎都變了樣。天旋地轉，如同着了魔，力氣也未起來了，輿緻也高起來了，有的手舞足蹈起來，有的抓過樂器，就高聲唱起情歌來，有的昏昏迷迷，像死了一樣睡着了，有的像中了毒一般，大吐起來，鬧得人仰馬翻，哭哭笑笑。待到酒性一過，清醒轉來，回想當時酒醉的情形，又可笑，又可愛。這麼一來，大家目酒為神物了。

於是祭神用酒，燕嘉賓用酒，定情用酒，創造圖案有時也借酒來興起神聖的美的沉思，以求點劃有「神」。

於是圖案的構成，在裝飾文樣的線劃上，漸漸於席紋、繩紋、布紋等規矩圖案之外，有興之所至趣味的線劃出現了。此即祖先們的酒後戲作，此一派圖案作風，後來於殷楚盛行，蓋殷楚人好酒善樂，所以都能有不少逸興遄飛的佳作。

酒既出現於世，於是藏酒之器，吃酒之具，酬酒之樂，也跟着進步。自有許多圖案家，來設計最新式，最時髦的東西，來配合着找到酒以後的新的生活方式，如後代之羽觴之類的酒器。

自此以後，圖案創造人材輩出。相傳皇帝是個有名的大圖案家，有許多發明和創造，是大有裨益後代的。在圖案意匠方面有具體的表現者，有冠、冕、衣、裳、履，此為服裝設計家的祖師；有舟、車、宮、室，是工程設計家的祖師；有釜、杵、臼等，此為工業設計家的祖師；有弓、矢，是兵工廠的老闆。他的史官，創造文字，為傳達思想工具的最美的設計。他的元妃，西陵氏（螺祖），養蠶治繭，幫他找到了時裝用的最美的材料；發明指南針，使得他出去採集圖案資料時，不致於迷了方向。

這位老先生，真是一位多才多智的藝術家，決不是一位住在「象牙之塔」裏的，大做其皇帝夢的享樂者，而真正是一位富有「神聖的美的沉思」，更充滿了「科學處理」的實幹精神的人！我們現在享現成清福，有愧為黃帝的子孫呢！

上面提到的這幾位圖案家，有沒有那樣真名真姓的人，還是古人憑空捏造的，我們現在不得而知，不過新石器時代有陶器，有布，有繩，有衣服，有獨木舟，有簡單的車子，有燧石造的可以殺人的兵器，有燧石做的可以削木的工具，記在石板上或泥板上的象形符號，用火來煮食物，有簡單的石製農具，並且有組織的社會，那是無疑的。

新石器時代的時期，相當地長。日常用品的圖案構成方面，漸漸由粗野而步入精細之途。當時值得注意的

一樁圖案事業是陶器，而陶器又是當時家家戶戶不可缺少的用具，形式花文都十分考究，並為後世銅器制度的模範。

當時的陶器，分為日常用品和祭器兩種。其中祭器一種，尤為特別。在花文方面，加工構成極美麗的圖案。因為當時是氏族社會，常時把別的部落的人俘擄來，作為殺了祭神，燒了求雨，及活埋殉葬之用。犯人在未到殺、燒、埋的時候，往往囚於土牢。初民社會是非常講經濟學的，決不肯白給他們吃住，設法利用犯人的閒暇，指使他們做工作。

他們大部份的時間，是放在做陶器工作上。小部份的時間，是要他們做酒。如果工作好的人，就可以免死。所以俘擄都肯努力工作，這樣使得陶器上的花紋，精益求精，奠定了中國圖案構成上兩條大道的始基：一條道路，是狂放神妙，近乎天籟，意境頗高，渾樸自然，似與天地合而為一的樣子，那是得之於酒。另一道路，是文樣的組織精美，結構嚴謹，形體準確，線劃緊密，有鬼斧神工之妙，此則得之於利用囚犯多量之時間，在嚴密管理之下，實行分工與專工制，並且可以將功贖罪，這樣就定下了中國圖案工作認真而精到之基礎。

當時陶器的資料，薄而且堅，除了印紋之外，有刻劃紋、有繪直線、三角、圓點、格子形、螺形等花文，往往是淺紅的底子，花文是白色、紅色、或黑色，而以黑色居多。後人稱這種有色陶器為「彩陶」，在當時是一種時髦的用品，和高貴的祭器。

比彩陶時代稍晚一點的，有白色如同石膏做成的白陶器。又有質料更薄，且有釉，黑色而發光的，稱之為「黑陶」的用具，可說極盡製作之能事了。

石器時代經過了一個很長的時期。堯舜夏禹王用的，都是陶質的器物。到了商湯以後，纔廣用銅來做用具，可是樣式花紋大都是從前代陶器脫胎而來，然而自從發現了這新物質，利用而為用具之後，陶器的製作就不如從前了。

初期的銅器，有造飯用的鼎，飲酒用的爵，兵器最多，有刀、矛、戈、盟、斧、矢等，祭器種類亦不少。初用銅器的時候，因為銅質太軟，不甚適用，所以尚不能奪陶器的地位。後來發明合金的方法，在銅質中混合錫或錒，製成青銅。所以史家稱後期銅器時代為「青銅時代」。

那時候，在中國是周朝，亦是中國銅器的盛期。

在最盛的時期，差不多一切日常用品都用銅做，有樂器、造飯器、飲器、酒器、盛飯器、溫器、盛調和器、運湯飯器、洗臉用具、痰盂、燃火器、鏡子、度量衡、證器、兵器、飾物、農具、錢鏡、造象等，假使把這一類開一張細目出來，幾頁都寫不完呢！

圖案畫匠，賴物質加工而得具體表現。物質不同，加工方法以及物質花文也隨之而變，圖案的構成方法，亦因之不同。

中國自秦漢以後，瓷器漸漸進步。到了瓷器發達的時候，銅器亦自然而退讓賢路，而自己藏之深山為隱士，避諸博物館當遺老去了。可是蕭規曹隨，依然為後世器物之模範。我們沒有因其古老而忽視其價值，中國圖案的根底，早在數千年前奠下了光榮的基石了。

有人說：現在還在鐵器時代。要知從秦漢到現在，也有相當長的時間了。圖案的構成，圖案家的意匠，到底是為物質所左右呢？抑是圖案家的神聖的美的沉思，可以打破物質的限制，刺激許多發明家，從科學的處理中，找出了新的物質呢？這是值得思考的一個問題。

我以為：器物的創新與文明的進步，是枝葉相關的事情。無葉，則枝不能健全；無枝，則葉如何依附。美的沉思和科學的處理，亦猶枝之與葉；圖案的意匠和工藝技術的發明，亦猶枝之與葉。現代中國圖案，猶之寒風中之樹枝，正待春來發芽抽葉。外來侵略勢力，又正如斧斤之旦旦而伐之。我們該思：如何固其本而待春風之到來。

要曉得圖案的構成，包括一切衣、食、住、行日常生活用具材料、形色、花文的考索，其範圍之廣，可想

而知。大至於國家都市房屋，小至於衣襟上的別針鈕扣，我們只要看原始形式到現代式樣，其間有着多少變遷，經過多少人的思考和改進。就拿住的器具房屋來講吧，從穴居而木石，而磚瓦，而水泥、玻璃、鋼骨。自有人類以來，地球上留下多少不同材料，不同樣式的建築物，而技巧這方面，科學處理的方法一日千里，從個體製作（如土洞巢居）到集體完成（如鄉村建築），進而至於設計監工，由專門研究住的器具的專家統籌一切。

衣、食、住、行所需的用具之中，「住」這一門，就因為最與人類生活密切相關，也最能具體地表達人類的智慧，於是也最早在藝術的園地中健全獨立，成爲一家。

到了近代，建築這一門圖案事業，越發顯出它的堅挺的姿態。至於其他各部門，如衣、食、行所需的器具，因為製作越趨科學化，也自然需要專門家擔任起統籌的責任。就看行的器具——汽車、飛機呢，已非如獨輪車靠各個人的手藝可以完成，也要製圖設計，監督製造，一如建築的情形。其他如服裝，如家具，也都有圖案構成上的專門人材，作具體的設計，以求配合建築物的新姿態。

我們從一只近代圖案所意匠的玻璃鍋子上，看到明亮清潔，適用的美點。再回想到我們的祖先足用有兩只高高的耳朵，有三條長長的腿的銅鼎來燒飯，那種笨拙的情形，就不免感謝近代文明的賜予吧！但是，這美觀而適用的器皿，是從何而來呢？豈不還是人類所獨具的美的沈思的產物麼？

因此，我們從事圖案事業的人，就覺得活着是很有意思的。時代之進步，就因為有活着的人，隨時在意匠上有新的憧憬，材料上有新的發明，技法上有新的創造。於是圖案的構成，一時代有一時代的興革，而其動機皆基於「改進生活方式」之一念而來。如哥蒂克的教堂建築，在世界上留下了基於當時極意表達宗教的崇高精神之神聖的美的沈思而來；現代鋼骨水泥的摩天樓，是基於工業社會之集體生活方式，試作科學處理之一念而來。但這兩種圖案事業上的傑作，以將來的眼光去看，不免都有缺點。

因爲人類不滿意過去和現在的生活方式，於是圖案家的工作，就永沒有完，永在向前邁進，而近代科學的

發達，更替「慧輪」鑄就了一道鋼骨水泥的跑道，雄飛猛進，一日千里，我們真不能想像將來的住的器具，不曉得是個什麼樣子，也許會飛，也許可以摺攏來放在箱子裏帶着上路。

雖然，將來的日常用具形式不能預料是個什麼樣子。（如現代家庭中用的電氣吸塵器，完全脫離掃帚的形式。現代清潔衣服灰土的電木刷子，是一只沒有一根毛的刷子。）可是，理想統能成爲事實，以全體人類而講，沒有智愚之分，野蠻人也有他神聖的美的沈思。問題在乎如何實現，與夫實現之遲早而已。

第一節 意匠的具體表現

近代圖案事業，注意於有計劃的創造，使精神和物質兩方面，都不致於浪費，不像過去的圖案家，爲裝飾而裝飾，走到唯美的極端。憑一己之嗜好，一時之興趣，不夠深思，不夠細察，往往於精神物質雙方，蒙受看不見的損失。

其原因是過去從事圖案事業的 意匠不夠正確，完全沒有把這件事情看成一種神聖的事業。從事於這種工作的人，又不肯好生學習，自甘退居各種事業之中的末一位，好爲奇技淫巧以取媚於人。其實圖案事業，是一件有裨世道人心，確立人類文明典章制度的事業。如神廟禮器、與服、儀仗、婚、冠、宴、樂、飲食、男女、親、疏、老、少，莫不與圖案事業有關。換句話說，國家的秩序，人民的健康，社會的安樂，教育的成效，也都與圖案事業有關。

譬如說：我們走進一個國家，都市鄉村整理得整潔有序，公園清潔美麗，住宅設計合理，家具服飾的圖案，簡單樸素，切於實際，娛樂場所，交通器具，無不條理井然，家庭佈置，學校設備，均能達到新型的藝術化。假使有這樣一個國家，我們就曉得這個國家的圖案事業，得到正規的發達，這個國家的人民，大都是不愚蠢。他們是過着一種創造的生活，他們是向着達到舒適的路上做工夫，可以說「懂得生活」。

要是我們走進一個國家，建築物東倒西偃，高低雜湊，雖則商店中陳列得五顏六色，然而這是一個頂窮頂

窮的國家！因為天下最可憐最窮的人，是不懂得藝術的人，沒有創造頭腦的人。聚不懂得藝術與沒有創造頭腦的人於一國，豈不是一個頂窮頂可憐的國家麼？

什麼叫做意匠的具體表現呢？

在這裏，我們就得要定出新圖案專業的從業員共守的一個目標，確定了我們應走的方向之後，意匠表現的具體面目，也就可以完成。

我們認為：新圖案的使命，是使人類所獨有的美的沉思與自然界的形和色，萬象的比例和律動相呼應調和，而以思維來集中，佐以美學上的諸法則，針對着人類生理和心理上的條件，在空間構成便利於使用；在時間方面，能給人類精神生活與物質生活之間，保持平衡的銜進，無止境地，永恆地，走向生存創造的大道。圖案的專業，日新而月異。

新圖案的意匠，就依着這們目標具體化起來。

要完成這個新事業，我們又需確定兩個步驟。

第一、我們必須捨棄過去以美為至上，為裝飾而裝飾的不切實際的理論，從頭建立新的合乎倫理的，互助合作，平等相處的圖案理論，並需要注意，如何能適合人類的生理要求，和如何填補人類心理上的缺陷。善用圖案的形和色，去活潑，或平靜人類的性靈，使人類的生活，更合理，更豐富起來。

第二、我們必須從實踐方法上着手，以完成「意」與「匠」並重的新的圖案構成方法。換句話說：就是應從器物本身着意，蓋每一器物有它獨特的功能，每一器物更有它成形的經過，使材料、形式、用途三者，在圖案家的思考中，不分軒輊。材料美、形式美、內容美、完成一體。如同建築家思考設計一所建築物，要注意主人的職業，性情，審察建築物的地理環境，安排各室的用途，考慮外形的美觀，與內部裝飾的協調，家具配置，以及小件陳設，都成為建築家意匠中之一部份；並且每一部份，務求在藝術的手法上，成其完整。

近代圖案家的事務，是十分艱苦的，必須分工專精一業，又必須通力合作，使各業氣味相投。甚而至於一

種新器物的成就，還須考慮到生產、供應、運輸等種種問題。

圖案家是不能沒有頭腦的，更要勇敢地站在時代前面，要有意識地引入人們的生活方式踏上新時代。我們創造的目的，是在產生高尚而實用的器物，決非無目的的浪費和奢侈。

因此，在這裏提出了三個問題，促起大家的注意：

(一)計劃創作。

(二)計劃適應。

(三)計劃實現。

第一步，是思考着如何孕育我們理想中的圖案意匠(Tree Ornamentale)，而為創作之胚胎，但必需是有意識的，有計劃的，而不是妄念與幻想。

第二步，是計劃着圖案意匠之胚胎如何出世；並考慮到美學的原理，構成的法則，產生了圖案的具體形象，研究材料，適應等種種問題。

第三步，是考慮到製造的技法，便利，與困難等種種問題，科學處理的一般法則，並要預計到完成後是否適用。

在計劃創作的時候，先要有種種預備和練習，我稱之為孕育圖案意匠土壤之施肥工作。此一工作，在初習者甚為重要，必需切實培養繪畫技巧的素養，搜集和描繪自然界各種資料，如動物、植物、以及天象、人為的器具等，換句話說：即是培育我們的創造能力，培養這創作能力有三個意義：

第一，是藉觀照自然物之比例、律動、節奏、變化等，喚起我們內心蘊藏着的神聖的美的沈思。

第二個意義，是精確描繪自然物，使視覺器官經過一種嚴格的訓練，成為創作圖案的探鑿的明燈。

第三個意義，是藉不斷地工作，使我們的手，學得熟練之勞動習慣，而作為發表圖案意匠的最基本的工具。

這種預備工作，均爲圖案意匠具體表現的輪子。三個輪子缺一不可。這三個輪子還需要一柄軸，這個軸，即是每個圖案家的美的沈思。有這美的沈思，使三個輪子活動，而在世界上印下了永恆的軌跡。這個軌跡，每一時代，每一民族，每一城鎮，每一個人，各印着不同的跡象。我們得不同的跡象，爲圖案的風格或格式。形成這格式的因素，是圖案意匠具體表現時應有的格式化 (stylisation)。

格式化的形成，必先經過每個人，受自然環境所薰陶的（如中國人有中國人的自然環境，希臘人有希臘人的自然環境），嗜愛（每一民族，或每個人，有他特別的嗜愛）所讓成的便化 (interpretation)。這個過程，即是從素材到圖案材料的「成形」，是實現圖案意匠的必經之路。

近代圖案，並不是僅限於觀賞，是以生理心理學爲出發點，由形色所組成的均衡作用，直接充實我們的生命力，所以第二步計劃是要充分發揮材料的特性，顧到實用上耐久、堅固、衛生、經濟等條件。近代圖案家的任務，是創造新生活用品的形式，而不是死守先代的遺產，建樹人類文化更燦爛光輝的活力，反抗前世紀所遺留下來的沉滯頹廢奢靡的個人主義的生活方式。

因此，我們必需認識過去抒情的個人趣味的美學理論，已跟着過去社會制度的崩潰而崩潰了。現在正期待着建設新時代的，爲廣大人類謀幸福的美的法則。新的美學，是以健康、明亮、均衡、實用爲它的內容。

圖案上的線和色彷彿一個音樂上的音色一般，可以刺激我們的神經，使我們因而感到疲勞，或因而感到興奮，或可以引人們的生活方式到恬靜安逸的路上去，或可以振奮人心，驅污蕩穢，使社會秩序走到正規的路上。

這裏爲了說明新圖案意匠的具體表現，故必須不憚煩地重複而加強我們的語調，提出三個目標以確定新圖案的性質：

- (一) 加強。
- (二) 變化。

(二)適合。

所謂加強，即是使創造圖案必須有新的明確的表現，決不可讓人們的感覺上發生細弱模糊，或貧乏枯燥的印象。在視覺上使輪廓顯明、色彩光亮、發揮其特性，直接加強其效果。物象的生命力，與人的生命力，發生親切的連繫；但需要初學者注意的：是該慎重達到適宜的程度，不必過分誇張，以致陷於虛偽和空泛，浮動和草率，而使精神上失去安定。

所謂變化，即是給精神上一種刺激，在單純的形態中，重新喚起活潑新鮮的興味；但是必需有規律為限止，否則必致混亂龐雜，而使精神上起着騷動，陷於疲乏。故變化必須從合作中產生，不可單獨行動，失去整個的連絡。

所謂適合，是使部份與全體發生關係，文樣與色彩適應材料的性質，器物之適應人體比例，計劃之適應歷史、地域、風俗、習慣、民族文化的特質、個人的趣味等等，是活的機構的結合，完成創作計劃之最終步驟。意匠的具體計劃確定之後，跟着就是作科學的一般法則的處理。換句話說，就是實踐圖案的設計工作，猶如一位建築家，看好地位，審察了環境，研究了主人的職業、習慣、趣味等等，決定了使用的材料，計算過工價，時間，房間的用途、大小、數目，於是就接着要問這房子的內部外部，使它成一個什麼樣子。爲了這，圖案家就得在紙面上作一番設計，免得在實現時發生錯誤，因此，我們又得分三個步驟來研究：

(一)格式。

(二)形狀。

(三)色彩。

格式，爲決定平面和立體圖案的性格，集圖案材料而成文。在外形上發生共同於形式全體之調和，在意識上結體關係非常明顯，免去含糊、曖昧、散漫、浮動等現象，而確定其注意焦點於此格式上，亦猶文章之修辭，詩歌之韻脚，音樂之調子，即是平面圖案之骨格，立體圖案之統括各部的整形，如同一幅織物圖案，先定

了格式（格式的作法詳下節），以後，某處應填花文，某處應留空白，一目了然。一個瓶子，定好了格式（即是各部之比例），某處宜裝飾，某處宜素地，也就非常明顯。

所以在意匠具體表現之前，必須先定這個計劃，我們就可不費力地將一切複雜的圖案材料，在諧和的秩序中，整理出一個獨特的風格。古代遺留下來的作品，就從這裏看出每一代的作風。

形狀，即圖案的細胞，有平面形狀，有立體形狀，我們用腦用眼去抓攝這些流動的（如雲如水）、抽象的（如幾何形）、可動的（如動植物和器物形），施以時間的處理（律動、節奏、連續），付以空間的生命（格式），而成爲不可磨滅的光輝的創造物。在圖案設計方面，這是一種「成形」方法。

色彩本身的調和，與色彩對照調和之關係、飽和度、不同色彩的處理，或材料本身的色彩與受光之強弱，格式與形狀配合等問題，均作爲設計工作之最後施工，刺激我們內心的情調，使圖案修辭（格式）之目的，歸之於美（內容與外形兩面）。

第二節 視覺上之考慮

視覺上之考慮，即是上面提到的計劃創作的預備工作的實施。我們在這裏逐一說明其致力之道：

圖案之構成，起自人類心靈中愛美之一念。意匠之具體表現，則必有賴於肌肉之熟練勞動。故手之訓練，爲必然的預備工作。如何能使手隨心所欲，不致徒勞無功，則必有待視覺之幫助。因爲無眼，則手不知所措，反過來說，也可認爲手的動作，是眼在指使。因此視覺上之考慮，無疑地爲創造圖案的先決問題。更說清楚些，凡是視覺認爲美的一切，均可能要求手把它們描寫出來，甚或至於要求手去作種種更悅目的變化，以壓暗美的慾望。

現在要考慮的，到底視覺上所要求的是什麼？我們的手能不能做到？

第一、我認爲視覺要求我們的手，將它所看見的留下一個真實的跡象，手就依照視覺所找到的對象，忠實

地作一次「寫生」的漫遊。諸位不妨依照我所說的方法，試試看。寫出來的東西，能不能使觀者滿意。假使不滿意的話，我們切不可執拗或違抗，那是無益而愚蠢的。我們必須得屈手從專勞苦的訓練，必待「得心應手」而後止。等到有一天，手的能力高出眼的要求的時候，手一定有驚人的傑作，要叫眼「刮目相待」呢。

眼第一個要求是要求手作精細而清晰的寫實，絕對地忠實於自然。手就依從它這個暗示，將對象（無論是植物或動物），在適當的視線投射之下，安放在一個便於觀察，便於描寫的地位（有時我們變動我們工作的地位去遷就對象）。勞動我們的手指，將對象的外貌，極忠實於眼的要求，作詳盡的描寫。所有可能提起視覺上之興趣的，假使是植物的話，如細微部份，如芽、節、花葉的向背、轉側、捲皺之伸展。假使是動物的話，飛、鳴、食、宿的姿態，有越之小動作，毫不遺漏地記錄（當然要經過相當時間的訓練）下來。

我們稱這種工作方法，為「繪畫式的寫生」。這種工作每個從事於圖案事業的，都將盡力為之。到了這種工作相當熟練之後，眼又開始了第二個要求：

眼的第二個要求，就像是漫遊了一陣名山大川之後，另生一種新的企圖，想再往常人所不注意的地方，如窮鄉僻壤，山嶺海角中，去探尋，去發掘。就拿植物寫生來說，是選擇部份的描寫，或作解剖的觀察。如同電影鏡頭上的特寫，把細微的表情，都擴大起來。如顯微鏡底下的探索，明瞭其局部的構造和內面的組織情形。前一種方法，是作通體的觀察，是瀏覽羣書，博而不求其精。後一種方法，是片段的精讀，發掘考證，而不厭其詳盡。如一葉、一花、一果之前而後面，左面右面，甚至將花、果、莖等橫斷、縱剖的尋覓和追求。

前一種，是從廣闊中找裝飾的源泉，後一種是向深遠裏探求裝飾的源泉。

我們稱後一種工作為「考證式的寫生」。

這兩種寫生方法，在圖案構成上，其重要性相等，不可偏於一面，應兼顧而並用。

作繪畫式的全體描寫，是在抓握對象整個的形態及其特性。從這裏，我們可以明白某一種植物的科屬、類

別、和自然界生命的律動。

作考證式局部的描寫，是在考察各種植物機官內部構造。在作這類的描寫時，應注意葉莖生者的現象，枝幹分歧的情形，花序及花瓣生長的状态。

繪畫式的描寫，宜攝取生物的活的外貌，留下一個有生氣的姿態，宜注意其陰陽明暗，和色調的變化。

考證式的描寫，如同研究一只鐘的機器，應注意齒輪與齒輪的關鍵，部份與全體的機構作用，應用到圖案構成方面，是靈活而精巧。

視覺是永遠不會滿足的。

手現在已經甘心服從眼的指示，做了一位忠實的勞動者了，視覺有什麼要求，它總極力為它辦到。視覺又有一個新的要求。

要求寫生得來的資料，希望更現出新的姿態，以求「悅目」。此時的手，已諳乎其有辦法了！就開始作風格化的「蛻變」。如用廚師之治菜，以一尾自然之魚，作可口的紅燒、清燉、醋溜、乾炸等不同的，成某種格局的佳餚。我們稱此種手法，為圖案資料之格式化 (stylization)。

圖案資料的格式化，亦有幾種步驟：

根據資料之素材和特質，經過各個人工匠的思考，參以科學處理的手法，使就絕於應用之途，成爲一種超乎自然的「悅目」的形象，如同一個素人，因教育修養而顯其人格和風度。

可以這樣說：寫生是模倣與演繹，格式化是創造與歸納。

順着資料之特性，確定了使用這文樣的目的，施以一種外科手術——改正資料之外貌，使更加完美，或割棄一部份，使更爲單純，成就了一種理想的，而又合乎美學原理的裝飾個體。每一種資料，祇要與這資料的性質和個性不相衝突的條件之下，可以採用不同的處理方法。

(一)具體的表出 將資料完全無缺地自然的表出。

(一) 抽象的表出 完全創造的理想構成，一如幾何形。

(二) 轉化的表出 依據自然形的態勢，作便化的表出。

第一種的表出面目，適用於雕刻裝飾。雕刻裝飾，極少有色彩，在視覺的要求方面，不能離實際太遠，故採用具體的表出，最為適宜。

第二及第三種的表出方法，適用於平面裝飾，即是合乎現在我們所要談的「格式化」的意義。假使以花為基本形，隨着它的素質（比例、形態、構造），作一種合乎形式美的法則，又近乎人情的變形——以數學為基礎（如方形、圓形、三角形、多角形），或以假想的形和色，作為轉變的根據。

這種變形，甚至於有與原來作為基本形的實物距離極遠，有非加以深刻的考察，不易尋出原來面目。例如原始人的裝飾文樣，均係實物的變形，初視之，往往僅是假想的線劃和色彩。此種變形，在平面圖案方面獨多，可稱之為蛻化。

有時，僅以植物之一部份，如花蕊、花萼、或花瓣，有時僅用這些形象的一部份邊緣，藉形式理論中種種法則，作成種種的抽象單位。在這種情形之下所構成之文樣，與實物的基本形距離更遠了。

至於格式化後之裝飾個體，如何能適應工藝品製作上之便利，亦為變化時應加注意者。蓋適用於染織物之文樣，未必即適宜於金屬品，故便化的方法儘多，總亦要顧慮到工作時所受之制約，不可儘討好於目，而中於用。

養成圖案格式化的手的訓練，除勤加練習外，尤須在古代作品、民間工藝品、近代新興工藝品上，作實地的考察。正如好廚子必定是好食客，所以格式化的方法，決非文字所能解說詳盡，全在實際經驗，隨機應變，而運會貫通。形式理論中所述完整、加強、變化、節奏等法則，正是作法使用上的規矩。

關於視覺上之考慮，還有一個問題值得提出一談：

悅目的形，必賴悅目的線條、塊面、和色彩三者湊合而成，而此三者，又必需有賴於手之勞動。此種勞

動，我們稱之為「描出」（參看李潔冰編繪工藝意匠——繡務版）。

我們現在來談一談描出的技法。

描出，是指圖案匠具體表現時所採用的一種「悅目」的技法，與工藝品因材料及製造之獨特過程中所產生的表出面目有些區別。但與其說是區別，毋寧說是有關聯，因為工藝品上面的裝潢，無論是塑造或雕刻，往往以描繪所產生的形象為根據，有時且極力或有意模仿着描繪的作風。最顯明的是刺繡、織物、壁紙、陶瓷等工藝品上的文樣，而建築物上的裝飾，亦是隨處用描繪的方式表出之。

相反地，工作形象如浮雕、線刻、鐫打金工、細金工、車牀木工等，有時亦影響及於描繪的技法。如同特意作出有凸凹光影的圖案，看去似乎鏤空的花紋等裝飾。

描出的技法，大致可述的有下列幾種：

(一)線描 線描猶如中國畫中之雙鉤，又如人物畫中之白描，如鐵線描、柳葉描、蘭葉描、橄欖描、釘頭鼠尾描等。這些表現的技法，均可移用於圖案，並可將兩種以上粗細不同的線條在一幅圖案上同時表出之。

(二)影繪 用黑白將形象作側影的塗出，如剪影一般。

(三)平塗 用各種色彩作濃淡不同的塗繪，應用最多。

(四)噴色 圖案用型紙鑲出。以一種特製之「氣筆」噴出如霧點一樣的圖案。

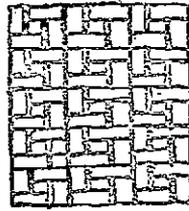
(五)光影繪 即模倣物象凹凸、深淺、光暗、濃淡、色彩等。

描繪的技巧，完全在熟練中發現新方法，決非上述數種可以包括，亦無某一種與某一種之間有劃分的界限，單獨用之，混合用之，全在乎手的勞動之熟練。

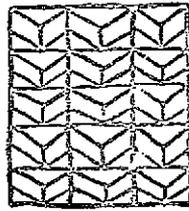
除此之外，視覺上還需要準確的數學形象。因此幾何形構成，亦為重要的圖案資料，原來自然界萬有形象，脫不出幾何形的範圍。所以幾何形是一切文樣的基礎，而平面圖案格式的形成，亦全賴幾何的曲直線為骨格。否則，雖有絕妙的自然資料，亦難以配畫妥貼。我們現在談一談藉幾何形作平面圖案格式的方法（著者編

有工藝美術之理論與實際一書詳述作法)。

(一)用方格紙作為路線，確定垂直、水平、傾斜的方向，均用平行線劃出所要的大小，傾斜的角度可在圖邊上規定。普通有九十度、四十五度、六十度、三十度四種，再以T字或Y字形在格子中作一定的單位連續。

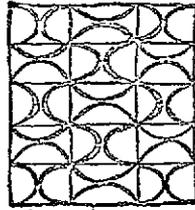
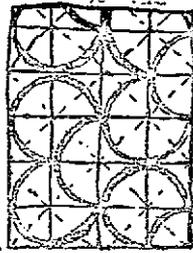


形 T



形 Y

這樣，就可連接方形的對角線及軸線。假使要分為六等分，則用圓規在軸線之兩端，依半徑劃一弧即得。如果

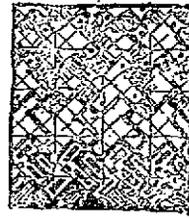


這些在視覺上認為準確悅目的形狀，可以歸納為三種組織：(一)網狀組織，(二)結晶狀組織，(三)連鎖組織。現在將這三種組織的作法介紹於下：

一 網狀組織

並行線之一組與另一組並行線相交錯，將全面積劃分為種種不同形狀之小面積，因了並行線與並行線所交又成的種種形狀，有方形、長方形、菱形、三角形、多角形等，可以給視覺上各種不同的感覺。將這些已分割成的種種小面積中，用濃淡色彩，大小塊圍，或各種自然形象，作為填充的資料，多數以均齊對稱的為適

宜。



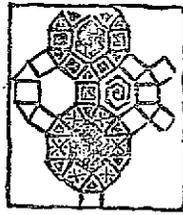
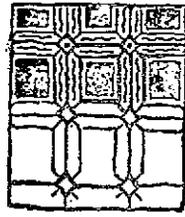
布、窗帘等用途，地磚圖案，亦往往採用此種格式。宜遠視，不宜近觀，與網狀組織之宜近觀不宜遠視者，適相反。

二 結晶狀組織

採用結晶組織作為圖案的骨子，給視覺上一種極有規則的美感，是由各種不同的面組成，從中心向上下左右作擴張之狀態。猶如雪花般向外放射，映入我們眼簾的，是精緻、緊湊、深奧不可思議。此種組織的圖案，宜用於大幅的織物，或壁紙。此種織物，常作地毯、桌

三 連鎖組織

用連鎖方法所組成的圖案，其表面似乎與網狀組織相彷彿，其骨格亦相類似，所不同者：網狀組織的骨格大都是直線組成，較為嚴肅。連鎖的骨格，常為曲線，較流動。所組成的圖案，富麗多變化。網狀組織的圖案，近似編織紋，是外觀的，理智的。結晶狀組織，如



蜂巢、雪花、礦物等的結晶，物理的、機械的；而連鎖圖案，是情感的，猶如水流雲動，節奏的、律動的。悅目的方法太多了，此地不過舉其最初級的幾種。學者可多加練習，練習的時候，可以用紙將各種格式放大，劃出。用照像機縮照成各種大小不同的底片，有了底片，隨時可用藍紙晒出，備應用時的選擇。使用時，用透明紙覆在晒出之格式紙上，打草稿。待所要的圖案決定了後，再翻在圖畫紙上，作配色等工作，以收事半功倍之效果。



些。其實，這許多線在視覺上已得到。透視的印象了。菱形要比方形好看。其實，菱形已是一個透視的形了。橢圓形要比正圓有趣。要知橢圓形，在視覺上，已認為是正圓的透視形了。

色彩，在視覺上也需要講求。光的透視的趣味，如漸漸明起來，或漸漸暗下去，慢慢深過去，或慢慢淡過來。彷彿有多少空氣，把某種色彩籠罩了似的，如日光在水蒸氣中透過來的樣子，如遠望海水，那樣綠油油，一層層，變着濃淡，遂向地平線去，格外令人神往。

假使，我們將一枝花表出花朵的各種不同大小的橢圓形，葉子寫成各種不同大小的菱形，枝與莖作成漸漸細去的樣子，再配以漸近漸深，或漸遠漸深的色調，假使是能悅目的話，那就是「透視」的成功。

又如：有兩條直線放在一起（點子塊圓都是一樣）。一長一短，長的分成十等分，短的也分成十等分。在視覺上，感到這兩條線有一種特別的透視趣味，長的就好像是短的一根的影子似的。這種複影式的透視辦法，在商業美術的構圖上，應用時最見功效。

譬如說：剛纔一長一短兩根線，同樣分成十等分。長的一根上按着等分寫十個大字，小的一根上也按着等分寫十個小字。字句相同，字體也一樣，並行着放在一張廣告上，就彷彿大的一行字是小的一行的影子似的，看去有一種新鮮和透視的感覺。這種辦法在商品陳列上也可以發生同樣的效果，如大帽子小帽子放在一起，大鞋子小鞋子放在一起。中國舊商店中，如舊筆的，特別放一枝大筆在店堂前；買梳子的，特別做一只大篦子掛

最後，我們要替視覺考慮的是「透視」的問題：

透視，給視覺以莫大的興奮，譬如作一根漸漸細下去的線，看去要比兩端一般粗細的線要生動些。其實，這根線已是透視的線，漸漸消滅到一點去。譬如說：構圖法上常常採用的三角形構成法，就是採用兩邊消滅於一點的透視形，所以覺得舒適。許多線聚於一點，看去也較比散漫的線要美。

在店頭，都是用同形色而大小其比例，以引起透視與味的一種討好視覺的辦法。

眼睛是最難伺候的一位尊者，祇知享樂，不會勞動；並且嗜好頗多，喜新厭舊。手呢？就如它的佞臣，甘爲服役，創造紛紛擾擾，形形色色，歷千千萬萬年而不肯休止；然而手也有手的手段，偶爾弄弄玄虛，也居然把一雙清明的眼，哄得回不亦樂乎！

你猜是什麼辦法？原來利用視覺上的錯覺作用，叫這位尊者分辨不出孰真孰假來。如同一樣長短的兩根直線，兩頭加上兩個向外張開的叉叉，就顯得長；兩頭加的兩個叉叉，叉子向內，直線就顯得短。又如同樣兩個圓球，一個是黑色的，一個是白色的，白的掛在陰處，黑的掛在亮處，看去覺得白的要大些。

視覺也頗喜冒險，故手常選奇詭的形，恐怖の色，去刺激它。視覺頗似饕餮，故手常集豐富的形色，以饜它的「食慾」。

第三節 觸覺上之考慮

手，雖然是註定了是服務的，可是一番辛苦之後，依舊有它享受的機會。尤其是沒有眼睛的人，手的享受的快樂，有非明眼人可以想像的。就是明眼的人，關於手的享受，眼睛也有無從領略的地方。譬如說，瓷器的光滑，天鵝的柔軟，玫瑰花的刺，毛髮的疏鬆，試問單憑眼睛，能領略其中趣味的萬一麼？

實在的，圖案的新趣味，決不爲視覺一器官獨得而去！觸覺的要求，也是要列入應該考慮的事項之一，並且，觸覺可以證明視覺之錯誤。譬如：凹進和凸出的兩個圓形物，在陽光底下看去是一樣的；但是觸覺可以告訴你，那是絕對不同的兩回事。

有父嗜古，其子拓燒餅以獻，認爲甲骨文，喜極而狂。其子再獻燒餅之底，因觸覺而知非甲骨，嗜古之狂病愈。此雖笑話，意指視覺之不可靠，與觸覺之不可欺騙也。

故圖案之創作，第一要不欺騙觸覺。

立體圖案，即是爲觸覺而設計。觸覺之處理方法，即是塑造。現在將一述塑造對於圖案之重要，一個經過塑造訓練之圖案設計者，必不肯作欺騙觸覺的做作。

平面圖案，以繪畫爲基礎，立體圖案，在繪畫的基礎之上，尙須構築實體的骨肉，以求博得有靈敏與感的觸覺適度的愉快。

第一要加以考慮的，是重量，第二要加以考慮的，是凹凸，第三要加以考慮的，是表面的精粗。

你拿起一盒自來火，替人點一支烟，與拿起一把茶壺，替人倒茶，手上的感覺有什麼不同？假使你懷中手札，像辭源那麼重，你的手杖，像筷子那麼輕，你是不是將要對它們都會失去信任？

所以，在立體圖案的設計思想上，不能單憑形式的美觀而忘却手臂要求的舒適的重量。拿飲食用具的瓷器而講，不論是誰，總喜歡使用厚重的資料。透明到可以作爲燈罩的細薄瓷器，要是作爲茶杯、飯碗，是不會令人滿意的。我們看龍泉壺、均窯、英國的家用瓷，那麼厚厚的瓷坯，重重的分量，極爲一般家庭所歡迎。就說透明的玻璃器吧，也必需要燒料的、車料的（就是厚玻璃上面刻花的一種），方受人喜愛，其薄如電燈泡一般的玻璃器，就說保證不碎，也不見得有人高興使用。就看電木的東西，不能占據瓷器和玻璃器的地盤，決不是因爲形式不美，而是重量不夠，拿在手裏，恍如捉一只蝴蝶，舉也不是，放也不是，不勝其可憐之至。

女人手臂上戴的裝飾品，往往擇最重的金銀。上面已經提到過，有些時代，有些地方的婦人，首飾、胸飾、都講斤量。戴得越重，越覺得體面，現在緬甸和貴州苗人的婦女，依舊時行這種夠負擔的裝飾品。

皇冠，就是一頂份量不輕的帽子呢！

建築上的裝飾，亦是宜重不宜輕。鋼窗鐵門、水泥鋼骨、厚玻璃，都是近代非常受人歡迎的物質。一房門窗，我們的要求是開關靈活而不是輕。家具亦以較重的木材所製的爲適意。沙發底下，我們可以安上轉動自如的輪子，決不要求能在手上拿起。

可是，觸覺上也有些東西，喜歡其輕。大約是在生活上作爲陪襯的東西，可以適用「輕便」，或「輕巧」

這些趣味。如同剛纔說的洋火匣子，化裝用的粉匣子，裝飾用的別針、手鏡、袖扣之類。又如果盒子、小瓷碟、眼鏡匣子、帽籠、刷子、小酒杯等，用電木或漆來做，那是非常適宜的。

我們看到一把打扁的錫茶壺，總覺得不舒服。因為手觸着這些不規則的高低，感到異常的不順利。就拿一個壺柄子來說吧：可以設計成弓背的橋一樣，可以設計成帽結子一樣，可以設計成小桃子一樣，可以設計成洋鈕子一樣，可以設計成箭頭一樣，可以設計成平平的有兩個眼如牛鼻子一樣，就要看這是個什麼壺，大小用途如何，決不可張冠李戴。

因為凹凸，是手的表皮直接感觸到的。所以必需先從模塑着手，實地去體驗感觸上種種不同的適應。模塑的訓練，先就自然物為對象，作忠實的塑造。可以先擇植物之一葉，富於凸凹感的，平放在桌子上，用黏土如式模仿下來，等於作一幅素描，但做成凸凹可觸的形體而已。

先做薄肉塑造，待手法熟練後，再作植物枝葉之多肉塑造，再進而為立體塑造。可以從人像首部做起，一直到全身。此不過為立體圖案實習的基礎工作，目的是借此熟練手法和觸覺之體驗，備作進一步之各種實用物形之創造。

器物形之創造，可在轉盤上，用黏土為之。從淺盆到高盆，由胴形之瓶而至有頸之瓶，從沒把沒耳之壺，到有把有耳之壺。器物之表面，加以凹凸的雕刻，已成的種種形體，我們可以用石膏翻出來，在陽光中審察其凹凸高低，是否能給觸覺上一種愉快，光影上有無刺眼的地方。

再進一步：我們做建築裝飾、和家具裝飾、練習立體的構圖、並做成套的用具等。

這種練習，是幫助我們設計能力。因為紙面上的製圖，總會有不週到的地方，而憑空去想一個立體，不若以手直接接觸的來得實際。過去有許多圖樣，計劃的時候沒有能夠完全顧到實際情形，沒有問到手的觸覺所希求的是什麼，因此就像沒有舞台經驗的寫作家，所編的劇本，往往宜於閱讀，不宜於上演。

中國工人看圖的經驗不夠，圖案設計者，就得將實物做成模型，直接讓工人模倣。因此這種塑造的工作，

在改進中國工藝品方面，是很重要的。

從這種塑造的訓練中，更可以明瞭手指的曲線與陶瓷器邊緣之關係。因為在陶車上成形的陶瓷器，一部分的邊緣形，完全由手指的曲線來決定的，假使設計時沒有顧到這一層，豈不也要給製作者發生困難麼？

第二個問題，是應考慮到器物表面的粗糙了。

我們常看到一個光滑的玻璃器上面，麻渣渣的彫了許多花，看去是透明滴滑的東西，手偏偏要求毛草草的感覺，這眼與手真是一對互相切磋的好兄弟！

大概是手觸到光滑的表面，可以增加冷感，觸到毛的東西，可以增加熱感。夏天我們總喜歡穿平滑細緻的輕薄衣料，冷天我們喜歡穿毛茸茸的厚重衣料。

有許多銅質鐵質的東西，凡是手要觸到的地方，都特意做成許多麻渣渣的花紋。如鎗把、刀柄、手杖頭、鋼筆桿、門鈕、瓶頸、手鐲的表面、鐵蓋子、甚至玻璃盆、玻璃碗、剪刀的把子、鉗子的把手，這些光滑的質料，偏要在手執的地方，做成不光滑。意思是預備手觸上去的時候，不致於感到冰冷冰冷，渾身起粟。老人的長長的白鬚，叫人見了十分可愛，好像一串白葡萄，有溫甜之感。女子的髮飾，亦有喜歡蓬鬆樣的，看去較梳得光滑可鑑人的要溫暖些。

光滑之中，又有多少分別。瓷器的光滑與漆器的光滑略有不同，瓷器較漆器為冷，而金屬器又較瓷器為冷。毛毯之中，也有多少分別，紙張較磚瓦為熱，絲綢皮毛又較紙張為熱。細說起來，絲絨是介乎冷熱之間，所以天鵝絨是最能使觸覺上得適當之快感的。

刺痛的感覺，為一種特別的感覺。如用牙刷刷牙，碰到牙齦的那種感覺。如女人手上有些飾物有相當尖銳的角度。筷子亦以方的為適意。洋火牙籤棒的稜角，常能給手指上一種特別舒適的感覺。

美國製的一種綠色六角鉛筆，就因為是六角形的，書寫時能給手指上一種有趣的刺激。北平話叫做「乾脆」而受人歡迎風行久遠。這是圖案設計者滿足觸覺要求的傑作。

中國墨的方形和六角形，亦是稜角給予手的刺激的一種獨特的設計。豈畫家文人的手，中外相同，都特別對於硬而冷的東西發生好感耶？

柔軟而富有彈性的東西，是一般女性都喜歡的。如手觸着絲絨、絲棉、鴨絨等，有一種溫暖的感覺。女孩子喜歡抱一個柔軟的枕頭當寶貝。大了喜歡手裏捧一只熱水袋。圖案設計者如為女人設計，宜加注意這一方面的需求。

男子亦喜歡彈性的東西，不過手指的感覺，較女子需要的要剛強一些。如男孩子小時喜歡用一條橡皮打彈丸子玩，挽弓射箭，都是他們愛幹的玩意。

男子手指上所感到的彈性，似乎尚不夠滿足。往往要擴張到手臂上去，運動器具有彈簧的啞鈴，以及打球等運動，都是根據這一點要求而設計的。

人類皮膚上觸覺的需求，自原始到現在，是逐漸隨時代而改變的。起初刺激皮膚的，是狂風暴雨，和灼人的太陽，因之原始人用泥土塗身，用刀尖刺割皮膚，引以為樂。待到衣服遮蔽了身體，皮膚的感觸也就換了「口味」，從粗糙而進至柔軟了。

到了現在，法蘭絨、細麻紗、絲織品，是為現代文明皮膚所最歡迎的了。可也有個分別，勞動者仍仍舊喜歡粗糙質料的衣衫，因為強壯者的毛孔呼吸，是受不了那種細得像玻璃絲一樣的東西，穿上去，要感到不透氣的煩悶。

所以，服裝設計者，不單要講求形式美，尚要研究皮膚觸覺的要求。年幼的與年老的、男的與女的、全身勞動的、手勞動的、腦勞動的，各有所好。

觸覺上之考慮，要靠自己的經驗，還要研究時代上興趣之變換。

譬如說：有一時期，凡是手可以觸着的家具上的一部份，如椅子的靠手、樓梯的扶手、門環、家具上的拉手、刀叉的柄把、筷子的頭、椅背、桌子的邊緣、門框、窗框、鏡子把手、粉撲筒子、書的背脊，都極意雕刻

些麻渣渣的，花呀、葉呀、如同皇帝的法杖頭那樣繁瑣的花紋，給觸覺上一種溫熱豐富的興味，此時的建築裝飾，亦是花團錦簇，極堆砌之能事。婦女的服裝呢？厚重繁複，恨不得把所有的料子，都往身上堆。

有一時期，忽然這些花花綠綠的東西，一掃而光。就像一切東西，都被圖案家剝去了一層鱗介，單純光滑，似乎一切東西，都怕起熱來，亦裸裸地把全身都露出來了。

這樣看來，倒覺真是一位微妙有趣的年青人，永遠不老，又冷靜，又熱情，常走着冒險的路，還好和視覺開玩笑。

圖案設計者，要是猜不透這位年青人的心思，是會失敗的。

第四節 工作上的考慮

工作上之考慮，我們可分為設計工作上之考慮，和製圖工作上之考慮兩項來研究。

設計工作上之考慮，又可分為兩步來講：第一步是平面圖案，第二步是立體圖案。

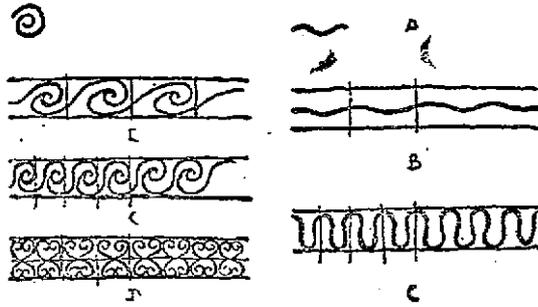
平面圖案的構成方法，在該形式理的一章中曾經提到過一些作圖原則。國內出版物中，關於初步平面圖案作法介紹亦已不少，均可參考。故此處不需要重複討論，現在所要研究的，不是一般圖案法，而是構成方面應加考慮的事項。

我們先來說一說作圖方法上的活用問題：

因為圖案不是一件死東西，實際工作，假使不能活用，必定要減少工作興趣，這是大患，而且危險，因此在中學時代學習了一般圖案法之後，再向專門圖案設計或工程專業方面去學習的時候，我們尤其要重視這門工作上的活用問題之考慮，以求大成。本書之編製，亦力求切於這樣一個目的。（著者編有工藝美術之理論與實際一書，詳述圖案作法。）

所謂活用，即是運用貫通的「化」。有了圖案的基本常識和習作經驗之後，再來談這個問題，自然得心應

手，運用自如了。我們舉幾個簡單的例子來看一看：



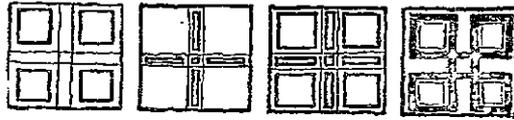
如上圖A，一根弧線依照B的距離組成緩進的波狀線。

我們可以將距離活用，變更另成一個B，與A完全不同了。

如上圖，一根渦線A，將它拉長接續而成B，將它縮短而成C，甚至活用而成D的面目。

依此變化下去，生生不息，永無止境，故稱之為「化」，化就是化生萬物的意思。

下面八個方形，一眼看去是完全八個不同的面貌，但細究起來，祇包括在兩種構圖中。A是一種，B是另一種類，而兩種又均為十字形的劃分，A的十字形瘦，B的十字形肥。一瘦一肥之間，形象就大



A



B

異其趣。

此種面積劃分的活用，可作為桌布圖案的骨格。

有時候，我們畫一張葉子，平平地放着，感覺十分呆板，總想另找一種質料來替牠；其實就一切自然物靜止的狀態來說，都是呆板的，換了別的資料，如果不會活用，一樣不會生動。眼前的，手頭的資料，並無美醜之

分，問題就在手要有辦法。

現在就拿葉子爲例，來說明這個辦法：我們只要變動葉柄的方向，這張葉子立刻就生動起來了。
如A是一張靜止的葉，此外均是活動的葉。



由此推開去，我們用上面方形的劃分爲格式，以這裏活用的「葉」爲資料，提出幾個應用的實例。



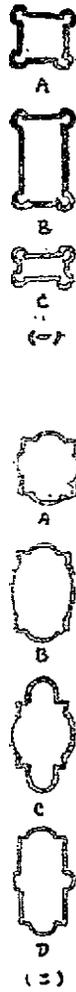
又如，建築上的一扇門窗，或一個壁爐，假使懂得活用的方法，在設計的時候，就會興趣無窮。



此種方法，實甚簡單。惟在圖案設計者之習慣上，往往忽略於思考，於是失之一時，而多費腦力。此處因現時印刷製版困難，不能多舉例圖，隨手作一些簡略的草圖，學者可自揣摩。

其次，在平面圖案方面，須考慮的是邊線之活用。
種形狀的邊線，我們常爲一時死觀念所囿而認爲固定了的。其時每個固定的形狀或形體，在圖案家的心

目中，應認為仍在生長，或將要收縮。如同看一個人，不能固定他永遠如此。要曉得每個人都是刻刻在變，前一分鐘也許要比後一分鐘胖些，後一分鐘也許不及再後一分鐘瘦。我們且舉一個例子看看：



如上兩圖，A為原形，B、C、D均為收縮或伸張形。蓋無論收縮到如何扁，伸長如何長，仍可認識原形所化。此種邊線，可當作輪廓模樣用。

立體圖案之立體形邊線，亦可依照「伸縮的造形法」做去。如一個原形瓶子，可以照此法伸長縮短。一般圖案中，都有提及，故不再述。現在所要說的，是邊線的「演化」，和邊線的「歸納」作用。

演化是以一根邊線同時為一組器物的邊線：



上面(一)圖，A為邊線，以此一邊線作成B之花瓶，C、D之茶桌，E、F、G之椅子，H之小櫃，I之



門框，成爲一組調和之配置，一源演成許多支流。上面(一)圖三件東西，以一種邊線歸納表出之。

立體圖案，尙需考慮於工作之技法。通常在設計方面宜注意者，除了合乎美學法則的圖案形體外，還要注重因工作而產生的形體(參看喬劍華著立體圖案法——商務版)。

形體由材料之堆積或接合而成的，我們稱之爲構成的或建築的形體，一切建築物及家具等均屬之。

形體由雕琢或塑造而成的，我們稱之爲雕塑型。雕塑的形體，種類頗多。旋車成形的，有陶瓷器。吹氣成形的，有玻璃器。鎚打成形的，有鋼鐵器等。

這兩種形體，有截然不同的個性，設計者在思考方面不能不先辯明的。否則紙面上的圖案自圖案，實際自實際，各不相親，豈非不經濟麼？

所以，建築家具的設計者，附帶要考慮到如下的幾種常常遇到的工作形體，看如何能配合審美的要求，與實用的便利。

(一)在某種器物表面部份或全體加以刀刻，鑲成細花紋。如同木質或石質小柱頭上面的雕刻，我們稱之爲薄雕，在建築裝飾家具裝飾上應用最廣。

(二)將器物表面之一部份或全部鏤空，或用其他材料用接合或銲接方法作成透空的花紋。如中國之暖爐、蠟籠、窗飾、室內裝飾用之「掛落」等，我們稱之爲透雕。

(三)建築家具上門框鏡框等的邊線，鑲條、畫景線、柱頭、柱脚、樓梯的扶手，用鑲子或其他工具，使成凹凸的曲線，或直線形長條裝飾，我們稱之爲剜形裝飾。

(四)一種雕刻，與第一種作法大同小異，但較爲深刻化，往往作成極顯明的幾何形。如莫斯科之教堂屋頂，希臘羅馬的蛋形裝飾，由側面看去顯出凹凸的邊線，我們稱之爲高肉雕裝飾。

(五)在車床上車成圓盤、圓球、圓珠，聯成一柱。如用作樓梯欄杆之小柱，桌椅柱脚等，我們稱之爲車牀木工。

上面所說，僅爲工作形體之一部份。其他各種專門技藝上的形體，決非本書的篇幅可以詳述。不過，我們還得舉幾個實例，指出工作上如何考慮的路子。

譬如說：我們要設計一張封面，就必須有以下幾項條款，歸在我們考慮範圍之內：

(一) 版本的大小 要問版本的大小，先要曉得紙版的尺寸。以道林紙的大小來說，整張是三十一吋半乘四十三吋。對開本子的尺寸，是二十一吋半乘二十一吋半，即如講堂上用的掛圖，或商店的廣告與包皮紙。四開的大小，是十五吋半乘二十一吋半，是畫報的大小。八開的尺寸，是十吋半乘十五吋半，爲良友畫刊那樣的大小。十六開本的尺寸，爲八吋弱乘十吋半，爲科學畫刊那樣的大小。三十二開爲五吋半乘八吋弱，爲日記本的尺寸。假使用報紙的話，尺寸又要略小一點。報紙全張的大小是三十吋又四分之三吋乘四十三吋。於是裁開之後，比例也要減小了。知道了版本的大小，等於建築師量好了地盤，思考方面，也就有了一個邊際。

(二) 印刷的方法 印刷的方法，亦應及時考慮。平版石印呢？網目銅版呢？鋅版呢？還是祇能利用木刻？色彩的套數，亦應事先顧及之。

(三) 裝釘 裝釘有線裝、有洋裝、有平裝、有精裝，必先要裝幀的地方，先送樣子來作爲參考。

假使我們決定用石印，做一本三十二開本的封面。起稿就要在五吋乘近八吋的範圍內着想。假使經濟能力僅可作二色套印，就不能隨便亂加彩色。有時候，我們一高興多畫了一根其他色彩的線或小點子，而使製版者爲了這根線或這個點子，浪費了不少時間。

石印製版的技巧，頗有高下之分，應明瞭工作者之能力限度而設計，則收事半功倍之效。描稿尤其重要，細緻一點的圖案，常需自己描稿，監督上版。做砂版並須要直接在版上作畫，同時要考慮到底版是反的。如刻圖章一般，小心弄出正反的錯誤。

裝釘的格式，事先也應該考慮到，常常因爲書面設計者與作家與發行者沒有接洽妥善，書的內容是直行，由右向左，而封面的題字是橫行，由左向右。或是內容完全歐化，而外表是地道的「中裝」。

有時，一張圖案，明明宜於木刻的，反去做了石印，並且交給工匠描得走了樣。宜於石印的，去做了銅版，網目歷歷可數，失去了原作平塗的趣味。

畫面的軟硬，與書的內容，封面圖案，均宜考慮到適當的調和與配合。如圖案的形式一章中所提到的那本日記的封面，應該是硬的，有綠條的地方，應該使它凹下去。有的綠條，需要燙金，假使這張封面，用了軟質的紙，並用木版印出，那末原有圖案的意思，將完全不能表達出來了。

圖案的工作，必需要考慮到製作上的問題。就怕不明製作情形，而使工匠不能達到具體的表現。或是有了很好的工匠，因為造作技法不能與圖案設計相配合，而使圖案不能達到理想的標準，因而減色，這是常有的事。所以我們提出這製造技術上應考慮的問題喚起注意。

譬如說我們作陶瓷器的圖案。

陶瓷呢？瓷器呢？我們先應考慮。假使是陶器的話，陶土の色澤如何？粗糙如何？假使是瓷器，瓷質緻密的程度如何？坯骨潔白還是炭青？釉藥的顏色，有那幾種？工人的技術如何？工作的設備如何？手陶車製坯呢？還是要用鑄型的方法？有機器滾子，有鋼模壓型等設備否？有善於描繪，精於設色，或熟練於雕鏤，捻形的工人否？我們必需審察物質的條件，可能範圍之內的工作設備，以及當地工人的技術，備作我們圖案設計意匠的底稿。

假使我們沒有鑄型的設備，那末一些橢圓形的，或有棱角的，以及各種不規則的邊線的器物，就不必去考慮了。假使我們有熟練於拉坯的工人，不妨多多考慮利用陶車成形，試用手指上各種曲線形而為圖案設計的根據。

洋彩與粉彩，袖裏與袖外，印花與翻花，拍色與線描，以及用筆等等，均是設計者預先要問的事（參看吳仁敬著繪瓷學——商務版）。

圖案設計，不論初級與高級，問題是一樣的。描一枝莖頭花也得要問工作的情形，是貼花？是繙織？還是

刺繡、刺繡一項，又得分單線、挑花、鋪絨、摘子。大至於都市設計，或公園佈置，莫不要問工作的情形。不可能者，將盡力避免，可能做到的，必儘量利用。否則，離開工作的條件，圖案即成爲圖而不案，設計必成爲設而不計，紙上談兵，是要不得的。

最後，我們要提出的，是意匠具體表現之技術問題。在圖案設計方面，稱爲造圖。我們可從平面和立體圖案兩個總題，加以考慮。

平面圖案的製圖，常是作質大的表出。大幅的廣告，有時用方格紙將原稿放大若干倍，作爲牆壁上的大廣告。或者將原稿用照相方法縮小，作爲報紙或雜誌上的小廣告。其他如染織圖案，常作就一定範圍之單位，將此單位反復連續之。

立體圖案的製圖，則較爲複雜，其工作情形大致如下：

(一)作草稿 這是發生於神聖的美麗沉思一念而來的企圖，我們必需十分愉快的自由發揮自己的意志，以求逐步實現那一刹那最初美的憧憬。隨時抓攏，不可失去。因爲草稿不妨多作，使腦筋靈活，思想豐富起來。每一張草稿，都是偉大作品的胚胎，好生孵育，培植其長成。

(二)作直視圖 所謂直視圖，即是有準確、大小、尺寸，各個面獨立存在的投影盤。因爲視點是無限遠，視線是互相平行與畫面成正交，而畫面則至少兩個，有時在兩個以上，而且是互相垂直的，兩軸與畫面平行，其餘一軸與畫面成直角。

直視圖的特性，是表示了物體的真實的形狀和大小，可以在圖上說明工作法，可以在圖上說明尺寸，或在圖的下角方框內記明縮尺標準，如十分之一縮尺，二十分之一縮尺，五十分之一縮尺，一百分之一縮尺等。看圖的需要，而決定縮尺的比例，或作成與實物一般大小的尺寸。或實物過小，可以作放大的表出，如房屋傢具的細部份，往往與整形作兩種或三種以上不同比例的尺寸。有時要作剖視圖，以表明物體內部的形狀。

(三)作展開圖 即將圍成物體的表面轉展開來，使成爲單一的平面。由金屬片或金屬板捲轉或折合而成的

種種物品，除直視圖表示其形狀外，常須兼作展開圖表出之。依據展開面的形狀、大小、截取材料，或如茶碗花瓶等之邊緣裝飾，亦須用展開圖表出其各面之情形，以便工作人視各面不同之花紋而加工。室內裝飾，亦須展開表出之。

(四)作透視圖 透視圖，與上面所說的幾種工作圖，完全不同性質。視點的遠近有限，視線作放射狀，與畫面所成之角是不一定的。畫面祇有一個。物體與畫面的關係，正透視圖，是圖高兩軸與畫面平行；歪透視圖，是圖深兩軸與畫面成直角。

透視圖的特性，是表示物體實現於眼前的形狀。

(五)作平行透視圖 就圖案設計工作一般的需要而說，透視圖沒有實際上的用處，祇是為展覽，表出器物的陰陽面，遠近，或着以實物的色彩。一若器物已經完成的景象，使觀賞時易於了解，並能引人入勝。其缺點是在所表現的是視覺上的形象，而非工作時的實物；至於平行透視圖，極似透視圖，又不像直視圖那樣叫普通人看不懂。也可以把繁複的物體，透徹表達，迅速畫成。比如設計師要研究他所計劃的器物的形態，各面的配合，常作平行透視圖，藉以說明某物的形狀或構造，給一般人看。同時可使不識直視圖的工人，可以按圖製出東西，也可以作展覽，登廣告，插入書籍或樣本中，供大眾觀賞。

平行透視圖，有各種的作法，最常用的，有下列幾種：

(甲)等角平行透視 等角平行透視，作法簡便，用三角版的三十度角，在丁字規的水平邊上，推出物象的兩根斜上的邊線。再作直立的軸，使三面相交的角度，均為一百二十度。作成的圖，視點是無限遠，視線互相平行，與畫面正交。畫面祇有一個，物體的立軸與畫面各成等大的角。此種圖的特性，表示近似於眼見的物體的形狀，和物體的真實大小。

(乙)成角平行透視 成角平行透視之作法亦甚簡便。可使用三角板之四十五度角，推出物象一邊的斜邊。視點是無限遠，視線互相平行，與畫面成四十五度角。畫面是一個，物體的兩軸與畫面平行，其餘一軸與畫面

成直角。透視圖特性，是表示近似於眼見的物體的形狀，和物體的真實大小。斜邊的長度，或用二分之一的實長，如此，在視覺上較為舒服，斜邊有時亦採三十度角。

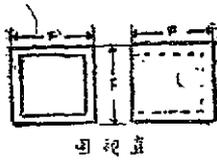
(丙)直角平行透視 直角平行透視圖作法更簡便，即是在平面上加高、加頂面，表出物象垂直直立的姿態，有時可表出物體的底部。前一種如像鳥瞰圖，後一種如像蟲視圖。常用作建築圖、家具圖案，室內佈置的工作圖，兼展覽圖，高、闊、深，都可表出實大。

透視圖所表出的形象，有個遠小近大的特徵，就是物體近於人目的部份大，遠離人目的部分小。

直視圖是把物體的各主面，各依對直看去時所見的形象，分別表出的。與物體的真實形狀相同；但要確定一物的形狀，至少須作兩面的表現。

平行透視圖的表出，也是顯物體的全部的，但不照遠小近大，如人目所確見的形象去表出，而依「物體上一切平行的邊仍舊表作平行」的原理表出之。

下面各圖，是一只箱子作各種的表出，附此以為參考。

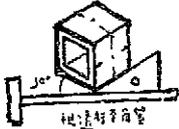
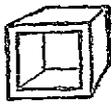


直視圖

正透視圖

歪透視圖

成角平行透視



實為實大

直角平行透視

第五節 用途上的考慮

用途上的考慮，在圖案工匠的具體表現方面，亦為重要事項之一。因為每一種器物，必有它有效的一定的用途，提水壺失去了它的提手，茶壺打斷了嘴，往往成為「廢物」。

銀行裏的寫字台，與普通家庭裏用的寫字台，同一寫字台，而大小高低完全不同。藥舖裏的櫃台，與當舖裏的櫃台，你看是一般高麼？廚房裏的門，為什麼是兩向門，而電車上的門，為什麼是摺門？戲院裏的座椅，為什麼可以摺起？牙醫坐用的椅子，為什麼可以升降？你坐在辦公室裏，是不是想要一張可以旋轉的椅子？日本人穿的襪子，為什麼大腳指頭另外自成一套？而中國人又是五指登窩呢？巧可力糖為什麼用錫紙包起，不裝玻璃瓶呢？你會注意過這些問題沒有？

你會研究過你自己襯衣上的扣子？鞋子上的扣子？大衣上的扣子？以及女人提包上的扣子沒有？這些問題，習圖案的人，是不能不加以考慮的！因為事實上，器物因用途不同，它的輪廓線也就不能一樣。器物因用途不同，它的機構也完全兩樣了。器物因用途不同，它的尺寸也隨着變更了。器物因用途不同，它的材料也各別了。

現在，我們需要再化去一點時間，將這些問題作一番考慮。

第一要說的，器物因用途不同而改變輪廓這個問題。

我們就拿食專用的貯容器，一只茶杯，一把牛奶小壺，一個渣汁壺，一把調羹，一把病床用小茶壺，作一個比較。

茶杯有一個把手而沒有酌嘴，牛奶壺的把手如茶杯，但多一酌嘴，渣汁壺一如牛奶壺，有把手，有酌嘴，但沒有牛奶壺高。調羹，彷彿渣汁壺，可是把手成了柄，而酌嘴已失去原來的形式，至於病床用的小茶壺，把手與嘴，成一直角方向。

因為茶杯的用途，在飲不需酌，所以不若牛奶壺般要酌嘴。牛奶壺為什麼不同小茶壺的形式呢？因為牛奶壺如果同小茶壺一樣有蓋，有灣灣的長嘴，一則牛奶不通氣易致腐敗，再則長嘴，常經牛奶注出，容易生垢，不易洗淨，於衛生有礙。渣汁濃厚，吃西餐時澆注於蔬菜或肉類上，故不用有蓋有灣嘴之壺，隨時可以倒出使用，最宜是形如淺碟，而又便於提起和注滴之用。調羹，因為要拔湯往口裏送，用把子不便提高，故改為柄。病人用的小壺，因為要睡在床上喝流質的東西，用調羹容易溢出，汚床褥，故改為壺。然而壺的把手灣嘴相對，手執不方便，因此將把手改在側面，變為柄，較把手容易旋轉。此即用途不同，器物輪廓隨之而變的一例。



第二個問題，是因用途不同，器物的機構也就跟着不同了。我們再找一個常遇到而往往不注意的事情說一說。

我們且拿建築上用的門來一說：

(甲)搖門 搖門為最普通的，有單扇搖門，有雙扇搖門，因為單扇搖門搖時占室內的地位大，故小房間及門多的房間，就改用雙搖門，此種門開關方便，故居家多用之。

(乙)摺門 假使開洞要大，而又要開時不占地位，將一扇門用搖皮附於另一扇門上，可以摺起。如電車上，上下口的門，就採用這種機構。因為要便於多人上下，門必需洞開，同時又要在數方尺的平台上，不占地位，關閉又要方便，故採用此種式樣最宜。

(丙)推門 門的上下樞內做槽，門的上下端在槽內推移，不佔室內地位。電車上之隔門，小商店的櫃子門，小客房的窗櫺門，都用這個辦法，日本建築，都用此種門，亦取其不占室內外地位。

(丁) 扯門 門的上下用鐵輪鐵軸，兩邊可藏於牆內，如同西式建築，一邊客廳，一邊飯廳，就採用此種門將兩邊隔開，開時成一大間，合時成兩間。

(戊) 兩向門 兩向門為內外均可開的門，用於戲院、辦公室、廚房、旅館、飯館，進出的人，手裏拿了東西，端了食盤，肩了或提了行李，進出頻繁的公共場所，用這種門最方便得體。或者做兩扇上不到頂，下不及地的壓門。或者在門下部四呎高處，開一六呎見方之明洞，推門時，可見外邊，避免傷人。

我們看了上面幾種門的構造方法，因為用途不同而異，可是幾種門的輪廓，倒是沒有什麼差別。這與第一項考慮的是兩回事了。

第三，是器物的尺寸，隨用途而變，我們且看下面幾張表：

(一) 桌子的尺寸

| 類別 | 高 | 寬 | 長 |
|-------|-----------|--------------------------|---------|
| 宿務桌子 | 二呎六吋至二呎八吋 | 二呎至三呎 | 四呎至五呎 |
| 食帶用桌子 | 二呎六吋至二呎十吋 | (方)二呎六吋至二呎三吋 (圓)三呎至四呎 | 同上 |
| 西餐桌子 | 二呎六吋至二呎十吋 | 三呎至三呎六吋 | 四呎至五呎 |
| 吃茶桌子 | 二呎至二呎三吋 | 一呎六吋至三呎 | 一呎六吋至三呎 |
| 吸煙桌子 | 一呎至二呎 | 一呎六吋至二呎 | 一呎六吋至二呎 |
| 茶几 | 二呎四吋至二呎六吋 | 一呎二吋至一呎四吋 | 一呎六吋至二呎 |

(二) 學生用桌尺寸

| 尺 寸 | 年 齡 | 尺 寸 | 年 齡 | 尺 寸 | 年 齡 | 尺 寸 | 年 齡 |
|---------|--------|---------|--------|--------|---------|--------|--------|
| 八 | 八歲至十歲 | 一呎七吋半 | 十歲至十二歲 | 一呎九吋半 | 十二歲至十四歲 | 二呎一吋半 | 成 年 |
| 一呎三吋 | | 一呎三吋半 | | 一呎四吋 | | 二呎六吋 | |
| 三呎至三呎七吋 | | 三呎七吋至四呎 | | 同上 | | 同上 | |
| | | | | | | 二呎以上 | |

(三) 學生用椅

| 尺 寸 | 年 齡 | 尺 寸 | 年 齡 | 尺 寸 | 年 齡 | 尺 寸 | 年 齡 |
|-----------|--------|-----------|--------|--------|---------|-----------|--------|
| 十吋 | 八歲至十歲 | 一呎 | 十歲至十二歲 | 一呎一吋半 | 十二歲至十四歲 | 一呎六吋 | 成 年 |
| 九吋 | | 十吋 | | 十一吋 | | 一呎二吋至一呎四吋 | |
| 二呎六吋至三呎二吋 | | 三呎二吋至三呎六吋 | | 同上 | | 同上 | |
| 一呎四吋 | | 一呎六吋半 | | 一呎九吋半 | | 二呎六吋至三呎 | |

看了上面這幾個表，我們可以想到辦公室內、飯館內、咖啡館內、客廳內、以及幼稚園內、小學、中學、大學的用具，輪廓不妨相同，機構可以沒有分別，但是「尺寸」決不一樣。假使我們不加考慮的話，那一定要影響身體的健康，和精神的安寧的。

第四，是因為用途的不同，而使得我們改變器物的材料。

我們即拿服用品來說，睡衣和雨衣，總不能用同樣的質料來做吧？我們因為要得香甜的睡眠，於是乎在睡衣的形式上加以考慮之外，還得考慮睡衣的材料。假使我們隨隨便便，拿一種不適宜於睡衣的料子來做睡衣，

不論做得如何時髦合身，穿起來一定不能得好睡的吧！

因為要抵禦風雨，我們就找到了或創造了雨衣的材料，在形式方面講，在尺寸方面講，你能說雨衣不能做成中國長衫一樣？不能做成外國大鏡一樣麼？雨衣的樣式，不一定特別，可是雨衣的材料，是不能用大綢或「陰丹士林」來做的。

再看一雙鞋子，沒有人把皮鞋做成草鞋樣子，把草鞋做成皮鞋樣子。因為用途不同，質料也就改變，我們祇要觀察自己身上所有用品，就可以明白了。我們看到叫化子用麻袋蓆子來做衣服，認為可笑，就因為材料不適於用途之故，世上也儘有一知半解的人，拿窗簾布做短大衣，童裝衣料做婦人旗袍，就因為缺少圖案的常識，而鬧出來的笑話。

第六節 材料上的考慮

人類學家，歷史家，從人類日常用品的材料上推知人類文明進化的跡象，找出民族文化的開展的路線。圖案學家，從人類利用材料創造新形體上，證明人類的生活方式，一天天在企求踏上合理的和新生之路，這是圖案專業光榮發達的預期。

圖案家謳歌新材料，讚美新材料，在紙面上設計的時候，我們應眼光放遠去尋找新材料，考慮新材料。我們利用新材料的勇氣，方能產生新形式，因了新材料，然後可以適如其願，合乎新生活的用途。

我們從石器、銅器、瓷器、鐵器、玻璃器、輕金屬器中，看到整個人類生活方式改進中的血液，新陳代謝的洪流，滾滾不絕，日夜奔馳。因為新材料有它健旺前樣的素質，這種素樸的美，勝於前代遮遮掩掩的裝飾，於是近代新器物的形態，格外露出材料本身的健全來。

從前由形式去選材，現在是因材決定形式。

這話怎樣說法呢？我們看鋼骨水泥的建築，鋼骨玻璃的家具，輕金屬的交通工具，玻璃製的各式器皿，瓷

質的衛生用具，這是前代所沒有的器物姿態。這些器物的出現，豈非因為材料之發現而來的麼？有了這些新材料，新的形式美也就完成了。

不是說我們有了新材料，就拋棄了舊材料。我們因為新材料的合理的構成，同樣刺激了舊材料的新設計。這是值得慶幸的事。自從鋼骨水泥的建築，鋼管玻璃的家具調合起來，成爲一種新運動之後，一切木材、石塊、皮革、絲、竹、陶瓷等，也跟着赤裸了牠們的身子，都從雕琢堆砌，花園錦簇之外衣內，探出頭來，返老還童，大踏步走上了新時代。

又因為近代大量生產，機械替代了手工，在國家經濟計劃中，劃定了製品的標準形式。於是這種新形態風行歐美各工業國家，爲劃時代之革新。一個枕頭花樣，一本小說封面，都脫去了古老的衣服，改穿時裝，眼目清新，精神一振。

雖然如此，可是每一種材料都具有它的特性，決不可因一時之風靡，強一切物質均矯揉造作去效顰鋼骨水泥，和鋼管玻璃（現時確有這種現象）。

柔者有柔性，剛者有剛性，清清楚楚，各有其獨特之美。應審視物性，作精到之考慮，不可徒辭心時髦，競尚外表。

所以，在這裏有說一說圖案設計上常遇的幾種材料之特性及其用途之必要（參看拙作工藝美術技法講話——正中版）。

（一）石

石，在圖案構成上，作爲建築及雕刻之材料，從石坑取出之原形，有粗糙表面，作爲大建築物材料，有一種雄偉堅固之感。假使我們用鑿削平表面之沿邊部份，中間地位未施雕琢，仍爲粗面，亦可成爲很美的建築材料，築成石牆，精粗均顯其美。如用細錐鑿刻斷，成痕齊整。或石料表面，留有平行之斧痕，看去像毛織物一般，如條紋人字紋等規則的文樣，亦頗有趣。如大理石則往往加工細磨，使成光滑之表面，猶如綢子一般，光

可鑿入。作建築材料，或裝飾用品，顯其溫和和高貴之特性。

我們可以利用石的粗細，和石的本色，作為裝飾。

如花剛石，有綠灰、黑灰、淡紅、帶黃色、帶紅色，作屋柱、台階裝飾。石灰石，有白、白黑色、灰色、藍色，可作室內裝飾。大理石，色彩最美麗，多用作室內裝飾，及牆面裝飾。色彩有帶黃色、淡紅色、帶灰色、青色、黑色等。板岩，有青色、黑色，用以蓋屋，頗為美觀。

設計時，我們考慮石類質地的粗細，雕琢之技巧，以及色彩等等，作適當的配置。即是單單以石建築一屋，亦能達到圖案意匠之最高表現，所以材料之考慮，決不是一件可以忽略的事情。

(二) 木材

木材，有軟本樹，如松、杉、柏等，有硬本樹，如橡、槭、槐、核桃等。木材之構造，分為三部，即樹皮、邊材、心材。這三者，看我們如何選擇而用。

木之紋理，也有種種不同，如平行之直紋理，作螺旋的扭紋理，還有斜紋理，有短曲線卷紋理，有見斑點之斑紋理，有起凹凸之鳥眼紋理，我們利用各種木紋，組成圖案，特別雅緻。並可視木色之深淺，作為裝飾，加工的幫助。更視木質之堅鬆，決定雕刻的方法及用途。

木材的加工，可以用染料着色，或加髹漆，使木器經用耐久。木材在工藝的用途上，地盤頗廣，房屋、家具之外，盆、碗、筷子、梳子、鈕扣、紙張、人造絲、以及各種玩具、裝飾品，均利用之，以增加人類生活的愉快。近世關於木材的用途，是有着無限的前途的。

(三) 銅

原始人用銅，就如現代人用鋼鐵。銅可以說是金屬中最早為人類採用的一種。

銅和錫合成為青銅。青銅是給圖案家作裝飾用的最好的材料，有許多美的青銅彫刻，和藝術的裝飾品，在 Pompeii 和 Herculaneum 古城的遺址，埋藏許多。羅馬藝術家所創作的銅器，雕刻得非常精緻美麗。

黃銅，是紫銅和銻合成，到近代纔有。紫銅（最早發現的銅）、青銅、黃銅，在現代仍有着極大的需要，製造電線、大鐘、大砲、銅像，以及各種日常需要的用品，如水壺、飯盃、彈簧、鑰匙、床、架、燈、鎖、鈕、扣、鳥籠、鏡匣、廚房內的各種用具。

(四) 錫

錫，是一種光亮的軟金屬，最早是腓尼基人在英格蘭西部 Corwall 地方發現的。

這種金屬，不像鐵一樣會生銹，所以用來做容器，就是放在潮溼空氣中，也不致發銹。

錫也可以鑄成極薄的片，薄到五百分之一厘米的厚。這樣做成的錫箔，可以包裝糖果、煙草，及其他必需要保持乾燥的物品。錫片也可以用來製造管子，盛裝牙膏、藥膏、和顏料。

錫容易鎔化，因此常常用作焊接金屬的銲藥。

廚房裏用的洋鐵器，大都用放在鎔錫裏浸過的薄銅片或洋鐵片所製成。錫罐的用處很大，差不多所有一切肉類、魚類、蔬菜、和果實，都可用錫罐包裝，運送到全世界。

爲了錫罐的裝潢，全世界圖案家不曉得已絞了多少腦汁。

(五) 鋼鐵

鋼鐵，是我們人類生命的保障。沒有它，我們就要面對着天氣的寒暑，肉搏森林中的野獸，遇到種種生活上的困難，我們還依舊是石器時代的人，銅器時代的人，住在洞裏，使用木質、石質、或銅質的器具。

在我們日常生活中，每天所接觸的，所應用的，差不多沒有一樣不是由鋼鐵造成的。農具、廚房用具、水管、汽管、以及小刀、剪刀、釘、針等，均非鋼鐵不辦。鐵路、大橋、大廈、高塔、隧道、舟車、抽水機、碾米機、織布縫衣的機器，都是應用鋼鐵而造成的。就是木器、混凝土、磚、瓦、和石塊，沒有鋼鐵做的器械，你能加工和製造麼？

鐵可稱爲金屬之王。

鐵有許多奇特的形式，牠可硬得和金剛石一樣，軟得和銅一樣，脆得和玻璃一樣，也可以展薄得和銀一樣。把兩塊鐵燒熱了，彼此又可以銲接，能傳熱，也能傳電。這些特性，都給人類利用着，造成無量數的大大小小的東西。

(六) 鋁

鋁，在許多的金屬中，最年輕，鋁在許多金屬中，也最身輕。

牠在地下躲藏了幾千年，現在以輕硬燦亮的姿態，出現在無數日常用具之羣中，居然是少年英雄，後來居上了。

製鋁廠出售的鋁，有板狀、桿狀、和鋁線，依需要可把鋁抽絲、壓扁、鑄造、型壓、或型衝成爲無數的物品。廚房用的淺鍋、深鍋、水壺、羹杓，浴室用的支架，汽車上的裝具和樞子，飛機的骨架和裝配。

鋁在金屬中最輕，但是堅實的刀量不亞於鋼。自一八五五年後，世界實業有着長足的進步，不能不說是這位年輕身輕而又骨硬的少年金先生的功績！

醫院中，嬰兒睡着輕的鋁製的睡籃。裝酒的酒桶，有了鋁製的，無須再像從前的洋鐵桶要用錫來鍍裏壁。茶葉木箱的裏壁，襯着鋁紙，可以隔絕潮氣。現在包裹香煙、糖果等，差不多用鋁箔代錫箔，更輕更清潔衛生了。世界主要產鋁國家，是法美兩國，鎔鋁要猛烈的熱度，美國大瀑布近旁，設有大規模的製鋁廠，因爲利用水力發電，較爲經濟。

(七) 陶瓷

最初的陶器，都用田裏尋常的黏土，等到製造達到了圖案化，才知道單是黏土不能做得最好的陶器，於是黏土中加了燧石和長石，就得到一種較好的材料。

這些物質，拼合的成分不同，便得各種不同的陶器。

幾世紀以前，中國人就發見用某種物質磨細了，和黏土化在一起，可以製成瓷器的方法。

瓷器和陶器的分別，一是音響清，一是音響濁；一是透明，一是不透明；一是質地緻密，一是質地粗鬆。製品最多的，是桌上的碗盞，其他衛生用具、電器材料、瓦管、盆、罐、家具、建築材料、裝飾品、陳設品，多到不可勝計。

製陶器用的陶車，中國和埃及，都承認是第一個發明的，但是沒有能夠斷定誰先誰後。中國人製瓷的技術，誰都知道老早就發達到了完全的地步。古代埃及相信製瓷的陶車，是上帝送給他們的禮物，那是頗有趣味的神話。

陶車的使用，現在漸漸減少。大多數的瓷器，現在都用模型做了。一個模型，可以分成二部或三部，用手或用機器，把粘土壓入模型，待乾，把模型取去。最薄的瓷器，是用石膏模型，把打拌好的混合物傾入模型中，因為石膏常有吸水性，粘土就可安定在模型裏面了。當集得足夠的薄層，把多餘的混合物傾出，讓薄層乾燥，於是把模型移去，就可做第二步手續了。假使碗上要裝把柄之類，另外做就裝上去。

製陶瓷器，手續是頗繁的。要上釉，要燒練，要彩繪，又須彩燒，一器之成，需數十種手續，每種手續，各有專門，各施其技。

(八) 玻璃

製造玻璃的主要原料是砂，一種極細石英砂。玻璃的等級愈高，石英砂也愈要精細。除砂以外，還用晶碱（碳酸鈉）和石灰，都要很純粹。把這些原料在熔鍋中使成溶液。

這種混合物成功之後，就用一根長管子蘸了溶液，吹成管玻璃或玻璃器。吹玻璃工人，用手做瓶，是最有趣的，因為好像吹肥皂泡一樣，不過玻璃泡不像肥皂泡容易破裂就是了。工人用他的吹管，蘸了一些熱的玻璃液，正是做成一只瓶子的。就用口吹，等到吹成有玻璃瓶一半大小的時候，放入製瓶的模型中，再吹直到脹滿模型為止。瓶子吹成以後，必須加以韌煨，使玻璃暴露到熱水或熱氣中時，不易破碎。

玻璃碟子，也是用模型做的，但是現在有一種機械的圓鐵杆，好像搗馬鈴薯的一種搗碎器，能把玻璃液在

模型中磨成之。

價廉的刻花玻璃器，也是放在模型中範成。高貴的刻花玻璃器，則先用白垩在玻璃上作了圖案，然後放在白垩和金剛砂輪上車出來的。玻璃器的邊緣和表面，最後用很好的磨粉磨光。

玻璃珠的做法很有趣，二個吹玻璃工人，用他們的吹管各做一個略吹脹的玻璃球。開了口，結合在一起。於是二人相對吹氣，同時二人隨退隨拉，做成一個長而細的管子，直徑常常的很小的。當這管子細得足夠了，便把它一段一段捏出細頸，冷卻後，再切成像珠一樣大小，而後把這些粗製玻璃珠，混和了極細的磨砂和磨灰。加熱到幾達沸點，同時用極快的速度旋轉，務使砂不和玻璃粘在一起為度。這樣，便把玻璃珠磨光，而沒有粗糙的輪廓了，然後放在水中洗淨，用綠穿起來。

玻璃做的物件，多到不可勝數，有硫磺穿衣用的鏡子、窗門、盤子、杯子、瓶子、眼鏡、顯微鏡、望遠鏡、照像機的透鏡、鍍面、玻璃燈罩、陳設品、玻璃花草、玻璃鏈條、玻璃家具，現在甚至用玻璃絲織成衣服，用玻璃板製床，用玻璃磚造屋子，真是足夠圖案家去思想和設計了。

材料是層出不窮的，研究起來都很有趣。此地不過舉其舉舉大者，其他如地毯、衣服、鞋子、文具、鈕扣、帽子等等的材料，還有加工用的染料、油漆、顏料，人造的如電木、賽璐珞、紙張、人造絲、人造象牙，其他如軟木、海棉、樹膠、橡皮，真是想不盡，說不完的。

第七節 生活方式上的考慮

在圖案構成方法上，說完了一般的原則，和個人方面心理生理的要求，並考慮到大地為我們創設的材料寶庫，以及我們圖案設計家如何訓練科學的清明頭腦，熟練的肌肉勞動的手指，彈出無聲的各個人心弦上黃鐘大呂之音，陽春白雪之曲，以期化朽腐為神奇，達民生之樂境。

在最後，我們必需考慮到將跨出專門家研究室的門檻，到社會上聽聽消息，看看光景，我們所設計的美

的東西，到底是等待百年之後，放在博物館裏呢，還是要供給世人用。我想百分之百回答是：贊成後者的意見。

所以，在這裏提出最後應加考慮的一個問題：圖案設計者，必需要負起雙重的責任，即是一件用品，不但要合乎美學的，而且要顧到社會學的。

我們已經講過，服裝以及其他用品的樣式，與建築及室內佈置，並非無關係的。這個關連之間的經緯線，就是當時當地的大眾生活方式的影子，因此我們研究圖案學的人，應該跨出純美學的圈子，顧到社會的影響。

工業社會的圖案，與商業社會的圖案，與農業社會的圖案之間，有着不同的形式，不同的色彩，和不同的材料，不同的比例。我們應找出個人的愛美心理，和社會的相互之間的協調。

有一個笑話，汽車公司的兜銷員，跑到鄉村中去向一位有百畝之產的富翁說：「先生，你老人家每天清早進城，旁晚回府。走路太勞，時間太費。不如買一輛汽車，瞬息即到，安穩便捷。」富翁笑說：「我要追壓快去到城裏做什麼？」兜銷員無以對。

這位富翁，在兜銷員的眼光看來，簡直是一位不求進步的頑固。可是，富翁自己想，我是原本有餘暇的人，藉步行進城，就為的是銷磨時光，活動活動筋骨。到了城裏正是茶館上坐的時候，茶餘談天，飯後打盹，逍遙自然！夕陽西下，一路探訪農事，到家稚子迎門，不亦樂乎！假使有了汽車，終日為汽車所麻煩，甚至提心吊胆，做汽車的看護，做汽車的保姆，做汽車的守衛。

工商業社會，與農業社會生活方式不同，需求也就兩樣了。圖案設計者，應明白這一層道理。

然而，大時代的輪子，比老富翁的脚步要走得快。圖案家決不可以頑固如老富翁，樹梢上已經傳來了工業之風的微音了。雖則做到一般人尚覺不出樹梢在動，可是萬木無聲，正是待雨來的時候，假使我們不警覺着，急趨直追，未雨綢繆，將來建國工作中，缺少圖案設計人才，難道請外國人來幫我們的忙麼？將來沒有新東西

配合我們的新生活需求，難道儘買外國貨麼？

所以，我們必需要提出幾個適應將要來到的工業社會所需的建築、服飾、家具、以及其他用品等，在圖案設計方面共同注意的和應加思考的問題。

衛生的——衣、食、住、行，各項用具的樣式和材料。在衛生方面必須要加以科學的研究。

比如說，房屋的採光、通風，家具之便於清潔，食器之不使藏垢，交通工具不使之振動傷腦神經，以及服裝不使其阻止身體自由活動，和有礙發育。在這一方面，我們必需採納醫生和生理學者的意見，務求合理而切實際。

工程的——必需要養成新的工程常識，以求日用品之品質和形式達到協調的最高準則，並繼續研究新材料和新工程方法，做到出品迅速、形式美觀、質料堅固、使用便利之地步。

便利的——我們的日用品，不但要經用衛生，價廉物美，並還要使用方便。因為將來的社會是動的，同時是民主的，決不像過去那樣，家庭中雇用不少的僕人，天天為日常用具，如家具等，抹身、洗澡、或代主人穿衣、穿鞋、洗油垢的碗盞，擦煤爐的鍋子。

「文明」趕走了繁瑣的生活方式。將來電氣就是我們的僕人，節省時間，節省勞力，運用方便，是現代圖案設計的新條件。不像前代的日常用品，越是費時、費力、堆砌、雕琢，越以為貴。

經濟的——近代社會有許多不必浪費的時間和金錢，浪費在假時髦和假文明的奢侈品及裝飾上！我們必需改革這勢利的習俗，使一切製造品，都標準化。不必弄廣告的玄虛，作浪費的爭鬭。圖案設計者，應提倡簡單樸素的新生活方式，和創造簡單樸素的新生活用品。

我們必需承認中國是在脫胎換骨之中求進步。我們每個人，都懂得享樂，我們每個人，都有五千年培育着的最高標準的神聖的美的沉恩，也有着五千年來圖案設計上美學的最高成就。我們在技法上，也有超人的發明和貢獻，我們有肯於刻苦耐勞的熱練勞動的雙手，我們也有科學處理的一般的方法。

我們就是沒有機會！並且還有一顆自大的頑固的心。就如同那位農村富翁所說的話：「要這麼早到城裏去做什麼？」大地是尙沒有醒覺呀，一旦「城裏人」擴張他們的政治經濟勢力，築一條通汽車的大道，穿過這農家的堂屋的時候，那纔曉得時間已經不早了。

第六章 圖案的「格式」

什麼叫做圖案的格式呢？

格式 (Style)，是從圖案作品之制度、樣式、容貌、氣韻上面，看出某作家、某地域、某民族、或某時代的特有的風味，這特有的風味，我們即稱之為格式。

拿瓷器來說，如同哥窯、弟窯（哥章生一、弟章生二、宋處淵人）、吳十九之浮梁流霞瑤（吳十九明人，自號靈隱道人）。從這些製品的風味上，可以看出各個人的意匠的特有的氣韻。

章生一的作品，質厚多斷文，號「百圾碎」。章生二的作品，色葱翠，多紋片，而靈隱道人之作，妙極人巧，瑩白可愛，有「卵幕格」一枚，重纔半銖。龍泉兄弟及道人的圖案作品，賦有個人的風趣和格調，故為後人追慕，見物如見其人。朱琰有追贈道人詩云：「龍泉兄弟知名久，甄士新裁總參處，獨有流霞在江上，壺中高隱得詩人。」

又如：定器之劃花、繡花、印花，多作牡丹、萱草、飛鳳。汝器之淡青，有蟹角紋。官窰器之粉青而冰裂。哥窰、弟窰之厚實。均窰器之有五色。建窰器色黑而滋潤。此等均是宋代名窰。因地域不同而品格各異。

又如：美國人好一道釉器，英國人好青花器，法國人好五采器，日本人好素潔之器。因民族性之不同，而製器之形和色亦顯其特別之風格。

至如：各時代圖案風格之不同，尤為顯著的事實。以中國而論，如唐尚三彩，宋尚暗花，明尚青花，清尚五彩。此不過就瓷罍圖案一項而論，其他如建築的格式，家具的格式，服裝的格式，而家具中又分木器、漆器、瓷器、金屬器等等。支脈紛紜，規模各具。人類學家、歷史學家、社會學家、考古家，從器物之制度、文樣、色彩之容貌氣韻中，明紀年、定時代、辨作家、定真偽，格式之關係於學術文化之研究者至巨！

至於習圖案者之研究格式，猶如小說家、傳記家、戲劇家之研究歷史和家譜。從各時代、各地域、各民族之文物典章，以及各個人的氣氛風度中，窺其類似，抉其異同。如讀萬卷書，行萬里路，作爲圖案創作之一助，庶幾圖案中胸來歷，有根底。博而能精，技進於藝，雖不至即成大家，要或不致落於小巧。

此章所述，僅能提綱挈領。至於分門別類，則有待於專門著作。即以家具格式而言，非盡數十萬言不能舉其首尾，故此處不能專述一種器用之格式。僅爲便於初學者之參考起見，先就文樣一門，不分時代，不限地域，略述其貌。

此外，略及格式之興起，及其將來之趨向，以說明時代與圖案之關係。至於中國圖案格式，至今尚未見出版物。實物文獻，又皆散漫不集中，研究和參考，時地均不合學者的需求。中國圖案格式之整理，是研究圖案者應致力的一種工作。此乃一件大事，恐非一人之力所能完成。蓋中國圖案的家譜、傳記，向爲士大夫所不屑道、不屑聽、亦不屑記。因之，散佚離尋！過去，工藝美術家亦自甘墮落，爲歷代帝庭供奉之匠，不能自宏其業，依人作嫁，其許多極佳的意匠，均埋沒不彰，亦夠可憐了。

第一節 格式之興起

圖案的意義，不僅是指描繪一個枕頭的花樣，或作一本小說的封面，它還負着更重大的使命，應該是基礎於實際生活，使用藝術手腕，作爲時代思想的一種表現。然而一般人，往往拿「裝飾」這個狹義的名詞去解釋它，那是絕對不夠說明的。

真實地講：一切造型美術，要內容，更要外觀。換句話說：日常生活方面，所需的不僅在求得實用的目的，另外還需要裝潢。所以在人類生活上，要求適宜的圖案，如同要求食物的滋養外，更求美味，衣服之適身外，更求美觀。

因而每一時代之工藝品，常爲當時的習尚與嗜好，與夫這一時代這一區域，大衆生活上共同興趣，來決定

圖案的式樣、文彩、及手法，而表出特別的作風。

於是，我們可從歷史上見到不少當代的代表作。尤其是民間工藝品，那些勇猛、自強、單純、率直的精神，在線條和色彩中間流露出來。是一只瓦瓶，或一片陶瓷器的碎片，我們因了那上面的圖案，可以窺見歷史的進化，更在這些圖案上面，證明出進化的程度。

說到圖案格式的興起，除了民間工藝品的自然孕育之外，更經過了不少有權勢者的提倡和獎勵。在技術上，既能得到驚人的進步，而在格式方面，因為物質條件之優越，也將它捧上了尊貴驕矜的位置。結果，圖案格式，常為一時代的帝王或權貴的癖嗜所左右。有時，竟遠離了本來大眾的勇猛自強之風味，入於淫靡放浪的一途，竟使圖案的本身，成了病害，甚而至於背離日用之目的，祇見其細纖軟美，於是圖案之真義，也愈加迷茫而失其偉大。

如同乾隆朝或路易時代之格式，瑣碎輕幻，完全以某一時代帝王的興趣為依歸。

至於浪漫時代的圖案風格，因為當時風氣所趨，一般藝術家高唱個人享樂主義，誇張而熱烈。加之輕蔑已成藝術的作風，而提倡個性的發展，影響於當時社會者，是不顧一切，流溢着豪放風流的趣味。

更因當時科學的發達，逐漸換去歷來生活的外貌。一般工藝家，頗思利用機器，以增加生產，而舊有手工藝者，惟恐奪去他們固有的地位，於是將獨特的技巧和發明，祕而不宣，形成一度圖案格式的「故步自封」，也就犯了自私和妄自尊大的過失。

機械生產壓倒了手工藝，私人企業之間，起了競爭。圖案家也改變了過去崇尚軟美和風流自賞的態度，漸漸與新興工業取得連繫。

可是，大多數的藝術家，為「保守」和「自大」所害，一旦要他們從「象牙之塔」，跑向十字街頭，措手不及，施展其天賦的創造能力。無可諱言的：圖案家是將前代遺留下來的「陳舊的格式」半抄襲，改頭換面地來應市了。

西方因殖民地之擴展，東方因海禁開放，經商的，把外國的圖案作風和技巧，介紹到本國來，給了在十字街頭徘徊而找不到出路的圖案家一種新鮮的刺激。

於是，圖案的格式，固如近代交通的發達，各民族之間相互借鏡、融和、吸收，而正在醞釀一種世界性的時代格式。

提到世界性的時代格式，我們就不能不提到十九世紀世界藝術中心的法京巴黎。

首先，在藝術的感應最顯得銳敏的法京巴黎，在十九世紀初，開始發展、提倡、維護圖案教育運動，這是值得一提的大事。

一八八二年，成立中央圖案協會，同時成立了圖案博物館及圖案圖書館，並舉行圖案展覽會。因了有組織的提倡，圖案風格為之一變。

一八八七年，創設了圖案專門學校，實施實習教學方法，當時因為設備不足，經費缺乏，而社會上又極需要此種人材，乃於一八八九年改為國立圖案專門學校，廣為羅致著名圖案家為教授，一時造就的人才著實不少。

十九世紀末葉，法國的建築、繪畫、彫刻等造型美術方面，頗多新作風出現。圖案方面，也努力在找尋新材料，和試創新樣式。當時他們也曾創造了一種格式，後稱之為「第一期摩登式樣」的就是。

現在，我們看到當時製成的一張椅子，或是一扇鐵門。顯然可以看出是一時反抗的，過渡的東西，在線條色彩中間，缺乏勇猛，自強，獨立的精神。當時法國的圖案家們，頗想借外國的異調，來變換一下本國的气氛，舉辦了一次規模頗大的一九〇〇年巴黎博覽會。但終結，也未見有更合理的新樣式創造出來。

據當時的事實看來，這是一樁錯誤。因為當時幾位圖案家所找尋的，是表面的裝飾，也就是沒有考慮到整個的計劃。沒有把基礎放在實際的需要上面，直接與日常生活相關連起來所犯的錯誤；但是大家的追求創作的精神，倒是異常蓬勃的。

到底，經過大家這一番的提倡和獎勵，圖案事業漸漸得到營養，恢復了健康，正規地在發育，在滋長，慢慢產生了一種具有世界性的健美的格式了。

工人也知道了因襲陳式的錯誤，實業家、商人，也知道了圖案和他們事業的關係。一般人，也漸漸對於「現代格式」這一名詞，發生濃厚的興趣。科學的長足進步，使大眾的生活、習慣、享用，都和先前不同起來了。

機器把人們的身心振蕩、動搖，汽車在街頭耀武揚威，人們很清楚，看見旅行者在空中自由來去。過去的理想，現在一切都能實現出來。圍繞在人們週圍，印入人們腦中的，是動的、幾何形的、機器的輪廓，整齊的節奏，電光的裝飾，無線電傳來了各地的特別的聲浪。

不知不覺間，這些新的形和線，彙集在人們的腦子裏，更因商業和工業的競爭，使圖案家的手和腦也忙碌起來了。當時產生了不少新的圖案格式，與前代的截然不同。

科學的領域伸展着，人們的知識也開廣起來，在居處方面，一般人都注意到衛生清潔，在圖案的設計上，除了心理的條件外，關於生理衛生，也列入了計劃考案的一項。

這時的圖案家，再不能回到「象牙之塔」中去了。因為到處是動，到處是忙碌，人們生活在這種情形之下，開始對於過去的瑣碎縷巧的裝飾，感到厭惡，渴望着單純和秩序，一時風行着單純的線條，和單純的幾何形。

這完全是對前代格式的一種反抗精神的表現！在形式方面，又採用了古希臘的對稱的法式，無可否認的。這時圖案的作風，是表明了人類自強獨立的精神，和求知的慾望。更不用說，同時是受了立體派理論的影響。

繪畫作風，是在極力提倡活的、主觀的，作成前所未有的新奇構圖。彫刻方面，每見到大塊的手法，在光與影上，找到平衡、調和，而避去瑣碎。

在圖案的作風上，更是直截了當地，顯出了當時大眾所要求的生活方式的影子。較一切繪畫和彫刻，更能充分表露出公眾的習慣和趣味來，看出當時的人們是多麼希求着簡單和整潔！

各國的圖案事業，逐漸地走上了軌道。因為他們一方面迎受外來的思想，一方面觀察自然形中潛在幾何的結構。更溶合了固有風格和本土習俗，向着現代格式的新目標前進。

這一時代，圖案形態的構成，不單根據心理生理學和美學的一面，另一面，是技術的。

因為要尋找新的物質，同時要熟悉已經發明的各種機械的功能，有用或不能用，或藉以更有所發明，更有所利用。於是二十世紀的圖案格式，就在這物質的和精神的兩方面，溶合而生成，可算是一個頗有作為的時期。

此時，在圖案史上，值得敘說的，是法國秋季沙龍 (Le salon d'Automne) 和萬國博覽會。

秋季沙龍，是創始於一九〇三年。每年一度地，在新興藝術家堅忍果毅的精神下舉行着。圖案一部門，更由有志於創造現代格式的圖案家，不斷地、勇敢地、開拓着新的園地。

一九二五年之萬國博覽會，更是由法國政府極力獎勵新興工藝而舉行。它是一個堅強有力的工藝生產的試發展，是一個以大眾生活為前提的藝術和技術的總報告，引起了全世界的注意。

因了政府的提倡，與圖案家的努力，工商業家與圖案家合作起來。巴黎各大商店的玻璃窗裏，陳列着各式各樣的新型製品。一面提起大眾的興趣，一面加強了大眾對於新圖案的信仰。

同時，設計者的聲譽也隨着增高，作者的簽名，成為作品信用的保證。在工廠的各個部門，都聘有圖案學校畢業生作圖案設計的職務。新樣式出世，也如同新發明一樣，政府允許註冊，以杜模倣，這是前所未有的事實。

大眾認識了圖案，即是一只煤筐、一個油瓶、一把錘子，都需要加以一番審美的考慮，以求合乎現代生活的趣味。

這是必要的！因爲人類有着勇猛自強和進取的心 我們不能在「陳腐」之中討生活！
圖案的格式，是永遠有着它的前途的。

圖案家需要一個與時俱進的頭腦，時常要考察時代的需要，而創造着新用品。所以，圖案家應該放棄個人的成見，陳腐的、奢侈的、宮廷式的「老套」，抱定「日新，又日新」的工作志趣。

不過，套的是新的影子，新的是舊的化身。假使「但見新人笑，不聞舊人哭」，那是忘本的，冷酷的作風！「飲水思源」，乃是熱情者表示，所謂「溫故而知新」，可以三復斯言！

第二節 格式之變遷

（此節原載拙作工藝美術之理論與實際一書中，附有例圖一百五十餘幅，現時製版困難，故僅將文字發表。）

（一）原始圖案格式的特徵

原始人的裝飾，大致可分爲兩類：一類爲自然形象的變形，常作「均齊」的姿態表出，是在靜態中得快感。一類是直線和曲線，以律動或轉變的姿態，是在動態中求得快感。

原始藝術的表現，頗具社會性。他們的創作目的，一方爲愉悅自己，一方思感動別人。原始人的唱歌、舞蹈、這種傾向，是很顯著的，而圖案也不能例外。

這些例子，在原始人類的文身裝飾，他們的用具，和武器上可以看到。

他們喜歡紅、褐紅、土紅、橙黃、白色、黑色等強烈對照的色彩。在他們的服飾中，冷色不常用。在紅色和黃色旁出現對照的藍綠色則頗少見。反之，與膚色相調協的強烈色彩，爲他們所樂用。

圖案文樣，常用章魚、海扇動物，或模擬獸類的斑文。

原始人已懂得節奏的法則，我們在他們的果實、牙齒、有規則地、間錯排列的事實上可以證明。

他們身體裝飾的意義，一是作吸引異性的工具（這意義在現代人服裝上依然存在），二是作示威的工具（如現代的軍服，仍遺留這種作用），三是作爲炫耀的工具（爲人類虛榮心的表現）。

原始人的圖案資料，往往從蛇、蜥蜴、貝、獸皮、鳥的羽毛，以及人像、顏面等的摹擬或變形，其外觀看去極像幾何形的圖形，均是自然形象的簡化，他們從不憑幻想去構圖的。

有些似幾何形的花紋，乃是工藝形的繡織花樣轉移而成的。如陶器上花紋，即是一實例。他們製陶用布作範，同時原始陶器，常沒有腳部，常用繩物架起，織物包裹，以便提攜。因之，將這些圖樣介紹到陶器上去

了。

此外，原始人在用具或洞壁上所劃的，似乎是圖案的直線或曲線，有些是記事象形文字，有些是地圖，有些是日曆和家產的賬目，不能作爲裝飾看的。

（二）埃及圖案格式特徵

埃及的裝飾，給我們的印象，大部份是人物的連續配置，往往用剪影式之側面形表出之，更喜歡用薄紗作爲人物的服飾。

圖案的內容，常是有故事的。植物圖案，常作爲人物圖案的陪襯。

有兩種植物，在埃及圖案上最爲習見：一是蓮花，一是紙草。這兩種植物，均是尼羅河邊兩岸的特產。他們當作幸福的象徵，建築裝飾、天花板、柱頭，到處都有這兩種植物的化身，極便化之能事，線條優美，色彩雅麗。

埃及圖案的構成形式，受編結及織造物工藝形的影響頗大。因了這些技術而產生的連續文樣，爲供給埃及裝飾的源泉，而決定他們民族裝飾特別的風格。

動物的資料，取材於雄牛、蛇、甲蟲、鷹、禿鷲。

埃及神廟、天花板的裝飾，是遊牧時代天鵝圖案的遺風，其組織是發源於織物的紋樣，喜用萬字形、旋轉

曲線，旋渦形線，於曲折變化之中，仍可找尋出有規則的返覆的單位。

埃及人以爲人死非人生之終結，而爲另一幸福世界之開始。故習於廟堂、墳墓的裝飾，盡力經年去從事經營，視現實生活爲空虛，而加意鋪張其死後肉體及靈魂之住所。故其表現在裝飾圖案表面之花紋、色彩、大都爲深邃幽靜的線條，和清淡理想的色調。

帶狀文樣，以葡萄及蓮花連續而成的居多。

淡褐色、淺紅、白色、黑色、淺藍、粉綠、黃，爲埃及圖案的主要色彩。

金字塔的三角形，盛木乃伊的人形棺的曲線，均爲埃及圖案的主要形線。

(三) 波斯圖案格式特徵

古波斯的圖案文樣，均以自然形爲資料，幾何形裝飾，亦爲自然物之變形。

有駝鳥、飛鳥形、鳥爪、蛇、羊首、甲蟲、魚。

曲折直線與波狀線，在較大的空間上，作明朗的描繪，給人一種動的和清新的感覺。

自然形態中，常描寫山羊與鹿之搏鬥，鷹捕小鳥等姿態。

波斯圖案，極能表現出東方飄逸和溫和的情趣。動物與人物，常穿插並用。花與葉之組織，自成一種風格。嚴密而不嚴肅，其使化的技術，甚爲高超。常用的花草，爲丁香、洋蘭 (jardine)、蘭花、玫瑰、蝴蝶花，這些資料，經過便化之後，甚難看出其本來面目，此爲東方藝術的特長。

圖案的構成，以大的幾何形作爲間隔，將極其溫雅秀逸的文樣，充填成爲特別的風格，含蓄而不誇張。

掌狀葉、菱形、三角形、轉換的螺旋形、瑰形裝飾 (rosace)，屈枝裝飾 (rinceaux)，各式東方風格的文樣，特別富麗。

回教征服波斯以後，波斯圖案格式，漸爲印度和中國採用。

波斯圖案的色彩，在調和色中夾雜對照色，顏色的周圍，常加黑色或白色的輪廓線。

(四) 亞西利亞圖案格式特徵

亞西利亞 (Aegina) 的裝飾文樣，使用蓮花、甲蟲，彷彿埃及，其他如掌狀葉裝飾，玫瑰花形裝飾，雉蝶形裝飾，菱形裝飾，鱗狀裝飾，編織形裝飾，為亞西利亞圖案格式主體。然而這些文樣，並不作四向發展的布局，往往作成帶狀，像穹窿般圍在一立體裝飾文樣的上面，如一條虹彩一樣。

人物裝飾，除了象徵生殖的女神外，頗少描寫女性。

獅子、鷹、生翼的雄牛、山羊，常作為象徵圖案的資料。

亞西利亞是好鬥的民族，表現在藝術上的，往往是戰爭狩獵的故事。同時將人物及獸類的肌肉，特別作擴張的描寫。

亞西利亞人同埃及人一樣，喜用象徵的裝飾，生翼的雄牛為最愛好的裝飾圖案。其他尚有許多幻想的形象，如「大門侍衛」，係一有翅的半鷹半獅的混合動物。人面獅身的混種動物，亦為亞西利亞人的特別意匠，如人面牛身，人面獅身等。

這些圖案，充分表出亞西利亞人好勇鬪狠的意識。

亞西利亞即亞述 (Assur)。建國亞洲西部幼法那底河及底格里斯河上游。以武力征服各國，奄有肥腴月灣全部，非洲東部，及兩河東北地甚廣。人民好戰，不事建設，至西紀前六〇六年，為北方波斯所滅。

(五) 希臘圖案格式之特徵

希臘圖案之特點，為常見的對稱的螺旋文樣。

自然形象以海屬動物占多數，如魷魚、海藻、鯨魚、海豚等，這些形象，常穿插在幾何形文樣之中。

在西紀前七世紀，希臘圖案中的動植物資料，與埃及亞西利亞的極相似，其後希臘圖案造詣特高，遂自成門戶，具有特美。

希臘的圖案有兩個源泉：

(一) 莖狀葉裝飾，爲希臘人應用最多，變化最複雜的一種文樣。

(二) 卍字形裝飾，亦爲希臘人習用的一種文樣。

其他象徵的文樣，有雄牛、蛇、以及各種怪獸。

蛋形裝飾 (ova)、齒形裝飾 (dentitions)、珠狀裝飾、念珠式裝飾 (chaplets)、屈枝裝飾、花繩裝飾、心臟形裝飾、花葉形裝飾等，作爲建築裝飾用的各種圖案格式，多不勝舉，可謂極盡創作之能事了。

色彩、都用原色，常作紅、藍、黃、白等補色作用的配合，燦爛奪目，與希臘的天色海色，相映成趣。陶器上的精緻的人物描繪，尤爲希臘人的特技。

建築物之柱，有三種著名格式，爲後世之規範：

采利克式 (O. Dorique) 係采利族所發明，發展區域在希臘西部 (西利與意大利之南部)。莊嚴沉重，謹守法律，爲其特點，與采利族 (斯巴達人) 之性質相似。

依翁尼克式 (O. Ionique) 爲依翁尼族所發明，發展區域爲小亞西亞一帶。愉快詭譎，形式自由，爲其特點，與依翁尼族 (雅典人) 之性質相似。

柯林建式 (O. Corinthien) 爲希臘晚期一種柱式，係柯林體安地方發明，柱頭結構富麗，都用花萼及熊爪章 (acanthus)。

這三種格式，啓後世西洋建築裝飾之風尚，直至十九世紀，建築作風仍未全脫此三種格式之典型。

(二) 古羅馬圖案格式之特徵

古羅馬的裝飾，無明顯的特徵，僅接受希臘裝飾遺風，以及受埃及的，東方的象徵圖案的影響。沒有甚大的作爲，頗露衰頹的現象。

僅有一種紋形式的柱子，是羅馬人的創作。

應用於裝飾上之圖案組織，最顯著的特點，爲應用於瓶子裝飾上之同心的帶狀花文、人形面具、以及寓言

的各種獸類。

蓮花、掌狀葉裝飾，或多或少，反映埃及和希臘的作風。

羅馬作利克式圓柱，大多具有柱脚，其柱頭向外高拱，其柱枕則略為縮小。

羅馬依翁尼克式柱頂，形式不免僵硬，因為螺旋帶正中一部的下邊，係一根直線。不像希臘的螺旋帶下邊之向下微拱，富有相承上面壓力之彈性意味。圓柱之下，亦多未刻深槽，往往使人得着該柱抵抗力不甚堅強之印象。

羅馬人性好繁華，故最喜柯林體安式的圓柱。熊爪葉之組織，好像一朶白朶，故有人稱之謂朶葉式柱頭。羅馬柱式，除繼承希臘遺制外，亦有兩種格式被創造出來。

一種是多斯康式 (O. Toscan)，一如采利式之簡樸，但柱身光滑，且有柱脚，可說是采利式之變體。

一種是集合式 (O. Composite)，係由柯林體安式與依翁尼式兩種糅合而成。在熊爪葉之花莖上，附以四個螺旋花樣。此種集合格式，雖是十分富麗，但集合的方式未免太覺生硬，而失去整個的協調。

(七) 蓬拜以圖案格式之特徵

蓬拜以 (Pompei) 為意大利南部一小城，於西紀後六三及七九年 (羅馬時代) 火山為災，這傾沒之厄。十八世紀後，始為意大利人發掘，最重要之發現，為古代私人住宅之結構。其結構，最初依照古代意大利土俗，其後受希臘晚期影響，為後世羅馬奢侈建築之模範。

蓬拜以圖案文樣，常用熊爪葉為裝飾，與希臘同一流，惟更加濃厚。

屈枝裝飾，以花果為組織之主體，且為常見之圖案格式。

動物和入面形，亦常交錯於珊瑚形裝飾中間，花葉組成之繩，亦參雜其間，剝形之石刻邊緣，充填各式裝飾文樣。

(八) 庇藏丁圖案格式之特徵

底藏丁 (Byzantin) 卽東羅馬帝國。君士但丁大帝，遷都於此，屬於初期基督教美術。自西紀四六六年西羅馬帝國傾覆，西洋文化中心，一時移植於東羅馬帝國。

底藏丁的圖案特點，是喜用細部的接合，和瑰麗奇異的文樣與色彩。用對稱連鎖交錯等方法，以統一の色調、光明的色彩，表現在他們的作品上。

因爲商業的發達，經商的人輸入東方的絲織品和西方的種種希奇的商品，影響及於他們的裝飾。如動物、如各種東方花草，使得他們的圖案資料，格外豐富，他們圖案的光彩，格外燦爛。

他們的織物組織，其配置的巧妙，可稱臻於極致。鸚鵡文樣，在他們的織物圖上，爲常用的資料，並且其意匠和構造，在當時的織物上，有着獨特的技巧和作風。

他們用以歛屍的聖布，爲舉世稱奇的一種織物。上面的文樣，都爲象、虎、獅等大塊的花文，其組織自成一格。植物與動物參雜應用，而以動物之一部作爲主體。常用連續的圓花邊，範圍動物花文。空間再配以植物。此種作風，後來影響於羅馬式織物。

(九) 羅馬式圖案格式之特徵

西羅馬帝國於西紀後四七六年滅亡之後，各種羅馬民族，如意大利、西班牙、法蘭西等，在該帝國舊領域之內，一一繼之而興。此時的圖案作風，均受古羅馬帝國式樣之影響，而無獨特之風格，後人稱此哥蒂克以前之圖案，爲羅馬式 (Style Romanesque)。

古代裝飾藝術之作風能影響及於後世者，分爲三大支流：一爲羅馬的，二爲底藏丁的，三爲東方的。

而中世紀歐洲羅馬式的圖案風格，卽承繼古羅馬的這一支流而來。卽以後哥蒂克式，文藝復興式，一直到近代歐洲圖案格式，依然或多或少地，有羅馬氣質的遺留。

羅馬式圖案之特點，爲占據柱頭上部立方空間的葉子和屈枝裝飾，並在邊緣上加以優秀的花紋，往往以幾何形式爲圖案的骨格。

壯麗的棒杖、菱形的徽、繩狀裝飾的浮彫、鋸齒形的邊線、魚鱗形的邊線、肩章、綉織物等，均存古羅馬的遺風。

各種寓意的獸類，如獅身、羊腹、龍尾、混合而成的怪物。有圖騰意味的裝飾，亦為羅馬式裝飾之特徵。受亞朔伯和東方影響的花葉、屈枝裝飾中，參雜鳥類的圖案，應用於織物或陶器上者頗多。

嵌石細工 (mosaïque)，亦為意大利羅馬式圖案中特出的藝術。

(十) 哥蒂克圖案格式之特徵

哥蒂克式，為歐洲圖案格式系統將要中斷時的一位承繼者。在裝飾文樣史上，能獨創一種作風，嘗試應用多方面的圖案資料和格式，將本十的花草，盡量變化成為各種圖形。作着文樣博覽和考證的工作，開啓後人向自然界搜尋圖案資料的大道。

花草方面，便化成爲裝飾文樣的，其種類之多，不可列舉。常見的有：葡萄、桂、水芹、栗、楓、旱芹、山毛櫸、白菜、白朮、苜蓿、櫻斗菜、芫荽、無花果、酸模、紫羅蘭、蒲公英、山蘿蔔、荷花、金魚草。……幾何形資料，甚爲簡單。作爲輪廓及邊線應用，都爲旋轉形的、菱形的、連續爲一瘦長條，作爲間隔的小柱。在建築上，往往用單純挺直的線作爲樞架，中間填充自然形文樣。

花的裝飾，以繁盛的姿態出現，而又蔓延成爲纏綿不斷的形勢。果、花蕾等，點綴其間，向上而顯崇高之美；向左右伸展，有川流不息之趣味。

在十五世紀末，哥蒂克式之穹窿，有種種形式出現。新穎輕靈。再加以新式之花紋，在當時風行一時。這一時間所採用的土產植物資料，有捲葉菜、芒刺、白茶、捲根植物、白朮、海藻、艾等，以這些新鮮資料，作爲這一代新風格的結束。

嵌玻璃窗飾，亦為哥蒂克式時代之著名圖案意匠。

(十一) 文藝復興圖案格式之特徵

意大利文藝復興的裝飾，其宗旨在掃除當時末期哥蒂克裝飾的尖刻空幻的作風，而代以古羅馬裝飾與希臘精神單純對稱的螺旋線，富有溫柔敦穆的情趣。

法國路易十二的文藝復興式，都用植物為裝飾，資料每每依據某一種形狀的軸心為出發點，向四圍作散開的狀態。

佛郎沙一世的文藝復興式，將古代文樣返復使用，人物獸類、屈枝、螺旋形裝飾、這些資料，在柱頭的方形面積上，依據一個軸心，作散開式的佈置，文樣相當大塊，將一塊方形的面積填滿。

亨利第二的文藝復興式，有一種新的格式，用獸皮和皮條為圖案資料。作剪開、透空、和捲曲的形狀。中心鑲嵌一填充文樣的幾何形，在剪開捲起的部分，附加一束菓子。

古代掌狀葉裝飾，依舊襲用。海螺在裝飾上，於此時最初出現。其他特色，為縮寫字體、愛神、海神、怪物、獅首、人面、與花果組成之繩圖，一束束的果實，攪雜表現在裝飾上，此時的裝飾具清新潔淨的感覺。

路易十三的文藝復興式，與上期無十分特異之處。常將過去的格式翻用，在屏風板的方塊上，加以屈枝裝飾，喜將中心留出一大空間，而屈枝形裝飾依着這空間的對角線方向，發展成輪廓。

自由思想，這時在法國已發其端。故圖案上一切線條，亦表現出流動的風趣，透露了潛在的感應。字體裝飾極為盛行，但仍歸納於羅馬風格範圍之內。

小部分裝飾，仍取均齊式樣，常依方形中對角方向構圖。羅馬式柱頭上的方塊地位，對於這一時期的圖案家，是發揮技巧的用武之地。葉子、果子、花、均為裝飾資料之源泉。

在大部分的調和上，喜用平衡的構圖，以及柔和的線條，而部分與部分之間，作為聯絡的，是秀麗的直線的框子，成為極明顯的面積與面積之間有間隔的、不連續的、特有的比例，顯出輕靈愉快的神氣。

文藝復興的意大利繪畫作風，成為當時世界上的寶庫，而文藝復興的法國圖案格式，也成為當時世界圖案文樣的總成。從動物、植物、人體、以至於樂器、用具、神怪、人面、字體等，無一不備。

(十二) 路易十四圖案格式之特徵

路易十四式，為法國晚期文藝復興式樣。路易十四所建之凡爾賽宮的裝飾，為這一時期圖案格式之代表作。因其喜用不整齊和奇異的線形，後人又稱為巴洛克式 (Style Baroque)。

路易十四，憑他個人的衝動，藉他唯我獨尊的權威，頗想創造一種特別風格。

貴族的、奢侈的、龐大的感覺，為這時期裝飾的特質。

前代的文樣，如熊爪草形的裝飾，加以新的布局。將這種植物的葉子，憑着藝術家奇異的想像力，以彎彎曲曲，旋轉複雜的姿態出現，在牆壁、門框、家具的座腳、櫃門、自鳴鐘裝飾，以及織物、窗幃上面，並採用金色，以顯其輝煌燦爛之氣象。

屈枝裝飾，掌狀葉形裝飾，混合使用着，假借前代的均齊法式，以繁複的姿態出現。

在家具裝飾上，建築雕刻上，常看見在中央部分加一橢圓形、圓形、方形、或其他截角的種種形體，而在這些形體的周圍，配置花邊裝飾。

路易十四就在這花園錦簇，粉飾太平之中，創造了宮庭裝飾的華貴的式樣。彷彿中國的乾隆時代的作風，極意鋪張，不計時間與精力，而供一人之欣賞。

(十三) 路易十五圖案格式之特徵

前代均齊式樣的配置，在此時業經消失它的面目，而代以平衡姿勢的式樣。

裝飾手法，是採用輕鬆的，遊戲的方式，用一些非人間的奇花異草，雜拌式地作成圖案資料。是在盡量選擇新奇的格調，如以花朵、繚絡，組成樹神身體，滑稽之面具，華麗之徽章，瓶和籃等。

牆簾上，喜安放各種小石像，姿勢嬌小玲瓏，異常動人。此時一般人的愛美心理，趨向不整齊美，十足反映十八世紀之法國上等市民生活習尚。

前朝的掌狀葉裝飾、海螺等，依然採用，唯以雜綴的方式表出之。

喜歡以巖石、細石、貝殼等，組成小家具上面的裝飾，這種表現方法，在圖案史上稱之為巖石狀裝的裝飾 (rocaille)。

此時，圖案上的直線不見其力量，常顯出矯揉造作的面貌。一切裝飾，都有一種習於逸樂及自滿的表示。細金工及貝殼工藝，為這一期代表的工藝美術。所採用的圖案資料，仍以植物為多。交織結合，成為極柔弱，極纖細的一羣。常以箭筒、弓、參雜其中，而作隨風飄蕩的姿態為陪襯。

花邊彎曲的姿態，如小提琴之輪廓線，頗足以說明這一期圖案格式的特點。

一切的裝飾，隨處顯示出前代格式的遺留，惟表現的手法更加精緻。花繩的應用頗多，常有許多新奇的配置。有時太注意纖巧，而不免形成脆弱和支離散漫的感覺。

這一期和下一期初期圖案的格式，在圖案史上稱之為洛可可式 (Style Rococo)。

(十四) 路易十六圖案格式之特徵

這一期圖案格式初期的，未見特色。後因為蓬拜以城的發掘，而影響及於後期的作風，一反洛可可式之輕浮，而有崇尚古典作風簡樸的趨勢。

蓬拜以式的微妙的配置，又以新姿態出現在各種器物上。這一期的裝飾，秀麗的曲線，纏綿而近幻想。中間又參以直線，在柔和中有堅挺之感，為對於前代近乎游戲性的洛可可裝飾的一種反抗的攻勢。

均齊的法則，又被尊視。文學的趣味，亦表現在裝飾藝術上。素樸的民間藝術風味，成為一時代圖案格式的特徵。

牧羊杖、小鋤、小笛、鳥巢、羊棚、鳥籠、花籃、大鼓、風笛，這些題材，以新鮮明亮的描繪手法，和花草並用在裝飾上。

一方面古代法蘭西的特有裝飾風格，甚調和地結合在一起。如蛋形裝飾，常表現在花邊上。屈枝裝飾，作大的展轉的表示，甚為柔和。橄欖樹、橡樹葉組成一束，另加綵帶的結為陪襯。兩個大的貝殼，常作成對稱形

式，安置在圖形的兩端。

面頗豐富的愛神，和一對接吻的鴿子結合應用。這種幸福快樂的氣氛，幻想的表示，隨處可見。這種純潔、素樸、輕快的作風，成爲下一代新格式的前奏。古代裝飾的氣味，漸將消失，而代以詩意的、鄉土風的、文學的格調。

這時的直線，漸趨挺拔。過去傷感的氣質，漸不存在了。

塞拜以的發掘，使十八九世紀的裝飾，從巴洛克之堆砌，洛可可式的柔嫩中救出來，回復到古代作品的純潔之美。故當時有遠見的圖案家，看到宮庭藝術之日趨頹廢，看不見真情流露的作品，大聲疾呼說「救救靈魂吧，用古代的風格！」

(十五) 拿破崙時代圖案格式之特徵

拿破崙第一時代的圖案格式，又稱第一帝國式樣。使用抽象的均衡，常用角的集合爲裝飾。掌狀葉裝飾，用在柱子的上部，熊爪葉裝飾，成爲有規則的邊線，並作分枝式樣 (ramification) 的配置。混合着桂葉的屈枝裝飾，作有規律的旋迴，作風較爲渾厚有味。

家具的柱脚，往往使用獅子的爪爲裝飾。妄想的，生着翅膀的，半人半獸的動物，作爲家具的柱子。

弓、矢、蜂、樂器、琵琶 (古埃及樂器)、古琴、響尾蛇、火把、箭筒、這些材料，雕刻成浮雕裝飾，嵌入家具的平面上。

這一代格式，可說是承接路易十六的遺風。在曲線之中，顯直線之美。嚴謹而質樸，看不出有誇大之病。

此後的作風，因革命思想澎湃高漲，影響及於圖案的風格。文樣的選用方面，呈現凌亂的現象。古代的法則和式樣，已入於應用的絕境。各方面都在掙扎，想突出這古典的氣氛的包圍，無形之中，陷入沉默的狀態，有待新作風的出現。

(十六)第一期歐洲近代圖案格式之特徵

第一期歐洲近代式樣，是受英國作風的影響。

不少藝術家，在試創拉飛爾前派 (Preraphaelism) 的作風。在理論方面，有英國藝術批評家路斯金 (Ruskin)，在實際運動方面，有英國詩人兼畫家羅賽底 (Rossetti)，爲此運動的先驅。

當一八五〇年，一般藝術家提倡切於實用的裝飾藝術。高喊從「象牙之塔」走出到十字街頭來！在當時，他們稱此種運動爲「現代精神」的裝飾。

一八七〇年，藝術家接受海外的作風，作改進本國圖案事業之試驗，翻譯和介紹異邦的裝飾藝術。

自然的追求和模仿，爲奠定這時代圖案式之基石。不斷出現新型的設計，以慎重的態度，細心向植物和海中動物資料中發現新圖案的組織和色彩，作進一步爲前代所未見的深刻的研究，探求宇宙萬象，作爲裝飾的源泉。

爲了向前代的藝術採取一種攻勢，於是捨棄拿破崙時代的直線的應用，而代的圓活的曲線形，作爲一時代圖案的特質。

一九一四——一九一八的歐戰時期，因爲戰爭而將建築形色作了一個大改變之後，圖案格式，亦因之換一新面目。簡單的線型，詩意的題材，音樂的色彩，自大戰後爲一般圖案家追求的影子。

大家明白了裝飾藝術爲人類精神上珍貴的食糧，同時爲大眾共享的藝術。因之，這一時期，商店佈置、公共場所的設計，替代了前代的宮庭的裝飾。

工藝品的式樣，顯出了爲實用而裝飾的容貌，脫去前代驕奢僞造的外衣。一般人的見地都認爲：單以花文爲炫耀的工具，確是多餘的事了。

漸漸地確立了新的美學的理論基礎，新圖案的姿態，是活潑、光明、健康、而有用。以花纒爲高貴的裝飾的時代，業已過去了！

(十七) 印度圖案格式之特徵

印度民族性是唯感的，快樂無羈的生活方式，形成圖案風格。為一種曲線羈湊，茂盛如夏天的花木般的熱鬧裝飾。

莖狀葉裝飾，為主要裝飾資料，以輪轉的方式，作放射狀的意匠。

葉子的裝飾，宛如瓢形。在幾何形的網狀投影中，作平面的無深度的填充。

植物資料中，松果作直線或曲線的回轉。均齊式的樹幹，加上直線分枝狀的小枝，和菱形狀的葉子。

其他植物資料，如荷花、菊花、響尾蛇、石榴、玉蘭，為常用的圖案資料。

屈枝裝飾，往往用肥而厚的葉子，都用曲線構成。色彩以黃紅調子的熱色為主體。對照色中配以金、黑兩種顏色，熱鬧之中有沈靜之感。

(十八) 亞剌伯回教圖案格式之特徵

可爾經禁止用人類和獸類的形象為裝飾資料，於是回教的藝術家，將他們的創作慾，發揮在幾何形的構成上，組成錯覺的、瑰麗的、純粹幾何形裝飾。變化之多，為無論何民族所不及。

默想的、靜念的，為回教圖案格式之特徵。

一方面，仍受希臘建築裝飾的影響，柱子柱頭，是希臘羅馬式的混合物。底藏了的作風，與亞剌伯的作風，在摩哈默德統治之下，發生互相交流的作用。

同時，亞剌伯為東方民族與西方民族文化上交流的要道。因游牧民族的移植傳播，非洲亞西亞印度西班牙西西里等地的作風，都能互相交流，形成不可分析的裝飾藝術上燦爛的光輝。

建築物的穹窿式樣，奇異而多，有馬蹄鐵狀的、有抱合式的、有玫瑰花蕾形的、嚴肅的、崇高的、秀麗的、優雅的，無奇不有。

有一種奇瑰的巖石似的裝飾，稱之為石鏽孔式裝飾，亦為亞剌伯圖案格式中特出之創作。

色彩喜用補色的配合，白色、墨色、金色，常穿插在紅、綠、黃、藍等色彩中，富麗而高雅。

屋外牆壁上，都用紅白兩色長條相間而成橫條裝飾，有如地毯，令人見了，想到荒漠中遊牧生活所用的帳

幕。

(十九) 美洲圖案格式之特徵

美洲人的初期裝飾，與其他民族一樣，以自然形象作幾何形式的表現，色彩異常熱烈而卓越，常以補色配

合。生和死的意義，常合在一幅圖案上表現出來。剝皮的骷髏，腐爛了的手骨、腐爪、兇猛的野牛、蛇的頭和齒，作爲獸食人和死的象徵。

蛇首作爲裝飾，是常見的事，成爲蛇類崇拜者的特有風格。將蛇身加上羽毛，在空中飛舞，猶如一條火線，多麼熱烈而卓越的意味呀！

這美洲民族，有如此熱烈的感情，於是產生他們近代建築和工藝品之獨特的格式。

動的，無盡止的，向上發展着，在前面展開了大塊的形體和明亮的色彩，這是青春活力的表示呀！

一方面是死之無關心，一方面是生命的活躍的飄歌，產生了現代美國圖案格式，將來的成就，是無可限量

(二十) 中國圖案格式的特徵

中國古代圖案，以斷續的直線和回旋的曲線，應用最多。風味是細緻和明確。屈枝裝飾，以幾何形爲主體，花葉的配置，可說甚不多見。一切文樣，喜歡均齊的分枝式樣的表現。

色彩，喜用補色的調和配合，色塊的面積往往不大。白色、黑色，常作地子或作輪廓線。

古代的龍文，爲合乎植物形和動物之間的菱形圖案，而常作直線圓角的屈枝裝飾表現，巧妙非常。又常以迴文萬字等網狀格式爲主幹，而配以花葉，簡潔古樸。

屈枝裝飾，頗似印第安人鱈魚形之變化。變形的技巧既妙且多，常作為連續花邊，或作地文用。

上古陶器之花文，裝飾的部位，往往都在瓶子的肩部，種類不多，均作平行的，斷續的平行直線，或作菱形之連續。每一菱形，依軸線分為四等分，一如受編織文的影響。

秦以前的圖案，可以說是屬於刀刻鏤撥竹筆漆畫的一類描繪流動的圖案，在秦代以前不多見。秦以後，漸漸發達。原因大概是毛筆的發明，轉變了圖案的技巧吧！

道教的興起，寓意吉祥的圖案跟着發達。吉祥長壽圖案，占據中國民間圖案頗廣大深遠的一個地盤，且使中國圖案風格為之一變。

佛教的流入，中國圖案格式再一變。印度波斯平塗的技法，熱烈的色調，和輻湊茂密的構圖，熱鬧了中國裝飾藝術的陣容。

秦漢以前的中國圖案格式，力量充足。唐宋以前的中國圖案格式，生意蓬勃。元明以前的中國圖案格式，詩意盎然。清代圖案，雖別有風味，但品不高尚，模仿過去圖案，距創造的意匠漸遠。

近年來，國專未定，難有佳作。前途如何，正在期待之中。

第三節 格式之將來

歷史的檢討，並非歷史的因襲。前人所成就的光榮史蹟，我有竭誠承受的天職，欣賞之，檢討之，以此為基礎，乃可促進新文化和世界文明的進步。

圖案的格式，在歷史的和地域的兩面，其演進的過程和外貌的區別，較之繪畫和文藝作品，更能顯其特徵。因其與實生活之連繫，較任何藝術為密切。各時代，各民族間之生活方式，隨物質生活之標準，氣候的影響，習慣之陶染，在外貌上自然的顯其區別。

歷史的一面，知識水準愈高、愈文明、愈進化的民族，其文樣愈必趨於幻想的，超現實的；但取材雖是依

着時代而變遷，圖案之構成原理和法則，古今中外無異致。

地域的一面，每因遷徙、侵略、通商、或交通工具發達等原因，圖案的格式，往往受到傳流和機播的影響。

過去因為生活、習慣、信仰、性情等，總不能融於一爐，同於一轍。故每一民族，必有一民族本質上的不同，而其特徵，又往往在格式上可以看出。

圖案格式之於時代地域，有不可掩飾的證據，「推陳出新」，又為一部圖案史的註解。

格羅塞說：「無論什麼時代，無論什麼民族，藝術都是一種社會的表現。假使我們簡單地拿它當做個人的現象，就立刻會不了解它原來的性質和意義。」所以，人類知識愈進步，世界愈文明，圖案的事業亦愈發達，愈大衆化。

因此，我們可以明白地說，前人所築的道路，所經營的花園，決不是叫後人依樣踏着他們的足跡過去，或在花園中採摘半枝一葉，來裝點自己的門面。我們更需要更努力，更奮發有為地，繼續前人的功績，創作新事業，使大路更廣闊平坦，使花園更茂盛燦爛，收穫得豐富的美果，充作大衆的精神食糧。

圖案的格式，是永遠有着它的前途的！

我們所要問的是，將要來到的圖案格式，是怎樣一種外貌？我的回答是：我們圖案的格式，在不久的將來，是更要年青，更富有世界性。

我們看到第一次歐戰之後，歐洲的圖案格式，顯出了年強力壯，為實用而裝飾的容貌。脫去了前代驕奢偽造的外衣，遠步在大量生產，為大衆服務的大路的起站上。

然而，不久，這一個新的藝術思潮，並未有流到該流去的地方，而被淤塞了！

我們曉得：第一次歐洲大戰，是不徹底的！沒有救得任何人，祇是溺斃了一些窮苦的，在人海裏做了游魂。而這些可憐的游魂，依舊受着新的暴君的鞭撻，而為他們工作着。因為人海裏的暴君，不止一個，暴君與

暴君之間，要爭取世界之市場，商業的競爭白熱化起來了。於是新的藝術家們（亦是窮苦無告之游魂之一），爲他們所雇用，作爲新的暴君的，決勝於千里之外，運籌於幃幄之中的謀士。一個個運用巧思，浪費財力與物力，拼命地大量生產新異的東西。暴君們建造海輪，運往國外，全世界可憐的游魂，是越活越窮了，對於四面八方運來的貨物，無法銷納，於是盤輪整頓的「有詩意的裝飾，有音樂的色調，爲大眾所需的，有着美麗的高貴的裝潢的」日用品，往大海裏拋！

這等於中國秦始皇的焚書坑儒，這是圖案的厄運！

因爲這二十世紀的文明，是幾個人的罪惡、夢幻、怠惰所造成的文明。是貪婪的，不健全的文明。全人類並沒有得到快樂。

因爲商業競爭的社會上，有些東西，是糊裏糊塗地流行着，有些東西，是強橫地存在着。糊塗地流行着的東西，是人類的浪費。比如說：衣服時髦式樣，一個月中，忽大忽小，忽長忽短的變動着。動員了多少勞力，消耗了多少物質，損失了多少金錢，苦了多少圖案家的腦子。祇有一個好處：就是飽了商人的腰包。時髦者追逐着時髦，無形之中，頑固地支持了商人的經濟計劃，而給社會改革者一塊行路的絆腳石。取得這種文明的奢侈品所化掉的時間精力，以及金錢換來的一點快樂，計算起來，是得不償失的。尤其是全體人類的健康，有人說：在服裝最矯揉造作的時期（十八世紀），身體的清潔和衛生是很忽略的，在香粉和光怪陸離的裝飾之下的身體，往往是污濁的、不受洗滌，甚至當時皇宮鉅室，也是如此（參見服裝心理學）。

現代的大商人，用巧妙的方法，在服裝月報上左右人類的行爲，而一般圖案家是在替大商人運籌決算，愚弄大眾，這叫做糊塗的流行。

而每個商家，都喜歡人類多穿衣服，多置家具，多備些身外之物。大眾的生活越累贅，他們越高興。因此無形之中，他們在製造污濁，摧殘人類的健康。希望每個男人都成爲皇子，每個女人都成爲公主。「文明」強迫我們退化，要我們償付許多精神上和物質上的代價，換得一個「瑣碎」。

這是給予合理的圖案格式的一種反動行爲。有許多新勢力，在維持這種格式（現在歐洲和美洲的圖案作風），原意在刺激商業競爭。因爲這「新奇」一旦失勢，必要發生甚大的經濟利益的損失，而商人必定要想出種種方法，以抵制此種傾向。所以現社會在肺病的紅光中裝鬼臉。

這不過指衣服一項而說，其他如建築、家具、日用品，也不能跳出這商業競爭的漩渦。圖案是被迫與糊塗地創作一些似是而非的新樣式，以應市面。

偉大的藝術風格，不是短促的時髦的東西，它是要增益人類靈魂的崇高和生活的豐富。

我將要在這裏大聲疾呼：「救救靈魂吧，用崇高的風格。」

試問我們這樣期望的未來的圖案格式究將如何？這個問題，不是抽象的名詞所可解答。我們必需先要審問：「人生的究竟價值是什麼？」

懷德海(A. N. Whitehead)在科學和近代世界一書中說過這般幾句話：「講到文明社會的審美需要，科學的反應非常不幸。科學的唯物論基礎，一意認定事物是反對價值的。具體論之，此種對立是虛偽的對立，但是在普通思想抽象水平上是有有效的。此種錯置的着重，適與政治經濟學的諸抽象相勾結，其實商業的事務，就是藉此諸多抽象的名義而進行。故一切關於社會組織的思想，都藉物質的東西，和資本來表達，排除了究竟價值，人們客氣地表示敬意於究竟價值，然後將其送交牧師，以備禮拜日之用。競爭的商業道德的教條發揚了，在某幾方面奇異地高唱。但是全然沒有顧到人生之價值，把工人當作僅僅是手，從勞動的瞎注中拉出的手。」

我們從這位老先生的話裏，看出近代文明的可憐的抑塞和商業競爭的蔑視審美的需要！
這一次戰爭的結果，是不是可以救起藝術的衰頹呢？

第七章 圖案的事業

圖案事業，是文明社會新興事業之一種。它是產生於近代生活方式，達到美——快樂、和善——適用的要求的具體表現。換句話說：是近代應用藝術和應用科學作用調合而使現實得到活潑新鮮的藝術生活。在這樣的藝術生活中，提高了人生的審美倫理的價值，且成爲與文明進步合而爲一的神聖事業。

前面幾章，已將圖案本身學科的原理，和審美學上的諸般法則，以及指出此學科與藝術結合所發揮的功績，作可能詳細的解釋。現在更就圖案的教育和倫理這兩點上，給學者一個明白的啓示，以免習此科學的朋友們，對於這一樁新興的神聖事業，因意識曖昧而產生不良的後果；或一味追求功利，致排除了人生的研究價值，把圖案當做商業賭注中的一張牌，成爲社會上的大患。

過去幾十年間，大家不能開誠布公道力合作來改造環境。人生顛簸在生存鬭爭、階級戰爭、國際的商業對抗、軍事戰爭之中，民族與民族之間、國家與國家之間、社會與社會之間，人與人之間，祇見敵對的行動，而少合作的興趣。競爭和敵對的行爲所消耗了的物質精神，超過人類全部已有歷史所成就的。

科學成了人類仇殺的武器，藝術變了裝點門面的帘招。舉世目爲輕佻的玩藝者，莫過於藝術，甚至以此爲商業競爭的工具。

現代人再度患着歇斯的里亞症，形容枯槁，環境苦閉了藝術的活潑性，而藝術反而不能安排環境，祇是像馮啡一樣，僅能給人生一種短促的麻醉，失掉了它的偉大的永恆的豐富。

這幾十年來，反常的科學教育，不能把握着繼續培養審美的領悟的習慣。有行動而無覺悟，祇存盲衝的行爲。漠視宇宙的全體運化，和各個體均衡合作的生存。困於一隅而昧於大體。這種教育的方法，往往忽略了整個人生的價值，專門知識之外，無視常識，這是民主社會的極大危險。

新物質環境造成了私有的世界。太過於信賴機器的價值，而忽視自然美。圖案的格式，不是「故步自封」依賴過去的傳統，即是浪費狂追新奇，這給與新興的圖案專業上面的損失太大了！

我們應平心靜氣作一番探討，不必頑固，而致使此專業腐化，不必衝動而受商業競爭的惡劣影響。我們應該將這事業從「輕佻無謂」中拯救出來！

第一節 手工藝與機器工藝

從手工藝生產走向機器工藝生產，這是人類歷史上不可避免的頑強事實。

而這種趨勢，從一地蔓延到全球，也是必然的現象，猶之水之就下，江河之入海，決非人力所可阻止，不過其間有着一個分別。分別為何？就看能不能用人力使這滔滔者不致泛濫成災，或使它涓滴不漏，在在為人類造福，處處能利用厚生。

倘使一不小心，就像歐洲工業改革後的百年世界，紛擾鬭爭。生命為機器所吞噬。成千成萬的人羣，為這惡魔所鞭撻，所蹂躪，正合着俗語說的：「自搬磚頭自壓脚」。

我們在第一章中，述到人類先是驚懼自然，後來讚美自然，再後來搬演自然，再後來發掘自然，再後來利用自然，再後來征服自然。現在還留在征服自然一階段，然而尚沒有走到尊重自然，融合自然的地步。在藝術上，過去曾經表示出了一點端倪，可是給缺乏審美領悟的「聰明人」所苦閉了。

因為「人」，也是自然的一部份，我們如果但知征服自然，不知尊重自然，就要發生現代病的惡徵象，就產生了征服者與被征服者兩個極端。征服者把被征服者看成奴隸，這羣奴隸包含了植物、動物、礦物，還外加「人」。

這就鬧成了極大一個笑話，卓別林的「摩登時代」，就是針對了這個錯誤現象作美妙的幽默諷刺。寫出了征服者內心的隱秘，說出了這個錯誤現象的原因。征服者把「人」也看成了機器，甚至因果顛倒地，把機器反

看成了「人」！於是一味尊重機器而卑視人，把機器捧上寶座，而把「人」推入苦海中。

機器高視闊步，而「人」被機器壓迫都成了神經病者，夜遊病者，於是產生了都市罪惡，人類瘋狂歇斯的里亞症，人與人之間，便失去了人性的溫暖，都是些貧血症的患者。自暴自棄，無法自拔，審美的領悟被壓抑，拜金主義的狂潮，一發而不可收拾。

手工藝是機器工藝的慈母，機器工藝是手工藝的頑強的兒子，這個兒子，現在還是十分年青，只知物質的享受，尙未明白人類還有天倫之樂。天天憑着它年強力壯的資本，在外邊蕩遊。且看他有沒有蕩子回頭的一天？且看它何時想到母親的慈顏？

手工藝，始終在倚閭盼望這有爲的兒子回頭！雖則有時我們覺得這白髮鬢的姥姥，討人厭煩，礙人手脚。可是一到夜闌人靜，舞倦酒醒的時候，恐怕沒有一個人不要輕輕地推開母親的房門，跪到母親的床邊，投到母親的懷裏，訴說這百年來在「摩登世界」中受盡了同類的欺侮，撫摸着那被冷酷的機器之手所壓抑着胸口的傷痕，痛定思痛，要求慈母賜予神聖的一笑吧！

這不是假話。要是假話的話，爲什麼機器工藝發達的國家，仍然有這麼多的博物館？博物館中陳列了那麼多手工藝品呢！

我們看：每天在這些手工藝品的面前，吸住了多少夢遊在「摩登時代」的蕩子們的靈魂，彷彿在慈母的面前，要求賜與一點溫暖的撫慰。

而世界上，這些以機器之力來征服自然的暴君們，居然也肯在兵荒馬亂之中，把國家保存的手工藝品，遷到安全的地方，不讓馬踏，不許「坦克」去蹂躪。

而殺傷人類的炸彈，也決不有意去毀壞手工藝品，這是什麼道理呢？

這就可以看出人性未滅，尙有一線生機！而手工藝上面是有着「人」的手澤，「人」的溫暖，「人」的神聖的美的沈思，「人」的慘淡經營的意匠！

手工藝品不及機器工藝品之處，大家公認的一點是：出品的速度不夠快，與夫造形之不夠規矩劃一。出品的迅速，在審美的條件上是不成立的，這僅僅是經濟的條件。至於規矩劃一，雖則是屬於審美條件之一，然而也不是最重要的條件。倒是在審美方面，有時不一定要規矩劃一。

比如說：照相不一定是藝術品，一件美術品的複製品，我們不一定重視它。機器工藝最發達的國家，特別看重手工藝品，我們曉得在歐美各國，一條手工織的領帶，不知要比機器織的貴到幾十倍以上，「不同鞋」，是最受人歡迎的現代時髦手工藝品之一種。機器工藝發達的國家，裁縫的地位，反而比機器工藝落後的國家要高。

就因為：機器原是人的使用之具。機器所能做的事情，是人所不屑做的，而人所樂意做的事情，機器未必就能做！

機器之發明，原是因為人所做的事情，太覺刻板化了，就想到利用機器。如同磨米的工作太費時太刻板了，自然而然的就想到利用脚力和水力，進而利用機器來碾米。舂水的工作也是一件刻板而費時的工作，也是先利用脚力，再而利用牲口之力，進步到了利用機器之動力了。

至於繪畫、雕刻、音樂，直到今天，還沒有能風行機器的繪畫，機器的雕刻、和機器的音樂，因為這些事情，機器即使能做，人也不讓它做，做了也不會討好的。

因為、做一切藝術工作的機器，原本是「人」。人的手，就是製造美術品的機器。因為這種機器的機能之外，還有生機。祇有「人」，有機能，尚有生機。不但有生機，尚有微妙得不可思議的心機和靈機。那些只能做刻板工作的機器們，它們的能力，也就是「止」於機器了。

機器做的東西，它的母胎一定是手工的。第一輛汽車是手工做的，第一架飛機也是手工做的，第一輛手工的汽車，和第一輛手工的飛機，還需依據最手工的圖案為原子。也可以說是機器做的東西的母胎原是圖案。圖案是手工藝中最手工的工作，機器無法代辦。如同一架製鞋的機器，它一輩子祇曉得做鞋，除了製鞋，再也

不能做別的工作了。可是人就不同，人可以設計房屋圖案，也可以設計服裝圖案，是一架萬能的機器。

這裏說明的是：圖案事業屬於人的事情，不是機器的事情。我們不能過於看重機器工藝而忽略了手工藝。同時圖案設計者宜明瞭手工藝和機器工藝兩種不同的功用。在機器工藝發達的國家，既不能廢除手工藝，不但不能廢除，而且特別重視，可見手工藝有它永固的立腳點。

在這裏，看出了圖案設計工作之重要。圖案設計工作，是手工藝之手工藝，是一切工藝之母。所以我們應以神聖的眼光去看它，不能當作隨隨便便的事情。尤其是在機器生產之今天，假使設計有差誤，一但交給機器的手去大量生產，成千成萬的東西做出來了之後，忽而發覺錯誤，所浪費的比手工藝製造時代要超過幾百倍，甚至幾千倍以上，這個責任，機器是不能負的。

所以，現代新國家的建設計劃中，造就專門圖案設計人材，是教育家和實業家的責任。我們要大量生產好東西，必要機器生產之母胎（手工藝）健全，要手工藝有新的面貌，必要養成母胎之母胎的圖案人材。說清楚一點，我們的新國家要機器，但是更重要的是需要「人」。

機器有機器的好處。機器的好處，就是它能替代了從前奴僕的職務。我們曉得：民主社會中，每個人都是主人翁，沒有人肯做奴僕，也沒有人樂意去支配別人。所謂四海之內皆兄弟也。既是四海一家，就無分彼此。生活之中，既廢除了奴僕，那末一粥一飯、半絲半縷，難道自己會走到你面前來，飛到你身上給你穿起麼？絕對不可能的！必要一批中間的運送者和製造者。古代有「囚犯」爲人做工，以後又有「奴隸」爲人服役，將來大同世界，沒有了「囚犯」，廢除了「奴隸」，全世界祇有「人」的一羣。於是「人」的一羣數目陡增，假使全世界的人類本來四分之一是「囚犯奴隸」，四分之一的「人」。四分之一之勞力供四分之一的「人」享受。現在四分之一之勞力減去了，一併歸入人羣的享受數目中。除非我們茹毛飲血，否則，那會有人給我們任運輸製造之職務呢？有之，就是機器了。

所以我們說：機器是現代人羣中的囚犯和奴隸。你看，不用的時候，將它們關起來，豈不是囚犯？用起

來，晝夜要它們勞動，用舊了，拋在一邊，豈不視同「奴隸」？

因此，我們常對機器工藝品，不十分珍視。這種心理，就起於無「人性」之大量生產的冷感。比如說：英國是工業革命之發源地，而紡織工業是執世界之牛耳的。機器織物，機器印花品，暢銷全世界。然而在圖案方面，極力在模仿手工藝製造品的圖樣，至今仍以爪哇蠟染、印度木板、中國藍花、日本型紙等手工製品的圖案為藍本。其中的道理無他，祇因手工藝品是有「人性」的率真和溫暖感。

手工藝的美處，就因為有人的意匠在中間。就如攝影術，無論如何發達，繪畫依然有它最高的地位。鋼骨水泥的建築到處風行，希臘柱式和雕刻，依然有它光輝的前程。機器工藝失掉了圖案的靈性，那就等於普通磚瓦木塊。我們看工業國家的人民，平日在工廠裏做工，大家穿上工衣，規矩劃一，就彷彿個個人都是機器。住公共的房子，吃公共的飯，早出晚歸，沒有一點餘暇。工作時，不准你們有一點非非之想；睡下去，叫你無福做一場春夢，生活如同機器。

可是，一到了星期天，大家換上禮拜裝，雙雙對對，或是一家人同作郊遊，花花綠綠，燕燕鶯鶯，歌唱，跳舞，撲蝶穿花，水邊閑坐，嶺上尋詩，回味着農業社會的優悠生活。把機器丟在一邊，投到自然美的母親懷裏，觀賞繪畫，撫摸雕刻品，徘徊在手工藝品的陳列館中，消磨永日，靜聆絲竹、歌喉、彷彿置身天上。熙熙攘攘，融融繚繚，呼吸着人的氣息，大地的氣息，草木的氣息，牛羊雞犬的氣息，洗淨了機器「奴隸」的嘎聲所積的耳垢，滌蕩了焦燥氣油的苦味。看泰晤士河上的朝曦。看凡爾賽林間之落日。聽萊茵河的潮聲。賞夏威夷的鼻音。領略「爵士」的抖步。放懷「却爾斯登」的衝動。什麼規矩、劃一、刻板的機械的好處，暫時放在一邊。

手工藝與機器工藝，在圖案家的眼光中，是一件事情的兩面，不分軒輊，無有厚薄，僅僅有一個藝外之別，工作上分個先後而已。我們習圖案者，切不可把自己放在手工藝品的立場來非薄機器工藝，也不可站到機器工藝的立場，小看手工藝。這兩種態度，都是要不得的！我們把機器看成「囚犯」和「奴隸」，決非鄙視的

意思。因爲，囚犯和奴隸，依舊是人。原是人中之最可憐者。總有一天，我們要解放機器，正如我們現在解除同類中之囚犯和奴隸的桎梏是一樣。

我們把手工藝比做機器工藝之母胎，那是最切實不過的。這並非是說從事於手工藝者，價值要高出於機器工藝之上的意思。這其間，無分彼此，正如同人是蛤蟆變的一樣是無關緊要。只是一個在先、一個在後，原是一件事情。手工藝要依賴機器工藝。機器工藝也一樣要依賴手工藝的。

比如說：在圖案方面，有許多表現的技法，利用了機器。如瓷器、玻璃器上面的劃花、刻花、印花，印刷上的各種製版技術，染織方面的提花、刻版，家具上的車床木工，鋼絲鋼骨，和種種零件。建築上尤其在大量利用機器的手的技術，以完成偉大的圖案設計。

過去的一件工程，有的要經過幾萬人之手，幾百年的時間，方可完成，或達到圖案家意匠的全部節目，而現在借重機器，可以節省人力，縮短時間。在實用方面，可以達到百分之百的規矩、準確、堅固、耐用。

但是，試問我們在規矩、準確、堅固、耐用之外，人生還有什麼要求沒有？

上面所說的這些機器工藝所能達到的條件，完全達到之後，是不是即已得到了人生的最高價值呢？假使我們的住所，做到了百分之百的規矩、準確、堅固、耐用的標準，難道就沒有再進一步的要求嗎？也許我們內心中的再進一步的要求，就是要求破壞這些規矩、準確、堅固、耐用。比如說：我們現代的房子，都造成金字塔一樣，敬代下去，毫不走動一絲一毫，至少我們要感人生之無聊，而感到缺少生意，而噁乏味的吧！

到底，我們在規矩、準確、堅固、耐用之外，還有些什麼要求呢？有的，那就是審美的要求，和「人性」的寄託。

規矩、準確、堅固、耐用，當然也是審美要求中之一部，規矩、準確、堅固、耐用，亦足以寄託人性；然而，只是一面，裏外兩面的一面，先與後之一端。另一端是什麼呢？那就是有「人」的手澤，和「人」的氣息在上面那個東西。它包括粗糙的、率真的、變動的、自由的、有血有肉有淚的、一剎那的、虛無飄渺的、神秘的

的，而手工藝品確足以表示出這一方面的特長，補償了機器工藝那一方面之所短。

圖案工作者，本宜執其兩端而用其中於工匠之具體表示，庶幾不致有走向極端之弊。

第二節 分工與合作

圖案事業，越到近代，分工越精。因為分工愈精，也就愈見專門化。像過去一身衣服、鞋、襪、衣、衫、帽子，可以出之於一人之手，家庭婦女，就可全部包辦。在木工方面，雖有大木作與小木作之分，可是廟堂與家宅之建築、結構形式、以及木窗、家具，不必劃分專業，移東補西，張冠李戴，無往而不利的。製陶、髹漆，在中國過去，亦有職務上之分工；但是分而不精，作而不合。造型者自造型，描繪者自描繪，但見分工之短處，未顯分工之長處。究其弊病所在，工作者所分擔之工作，沒有人能夠總其成。於是彼此不相涉，彼此不相投，是過去圖案事業十分不經濟的事實！

近代工業之長處，就在分工而能合作。就是在這一點上，顯其近代事業之特色。如同一架汽車，可以成幾百千部門來造各式各樣的零件。待到一聲說配合在一起，就如劍之與鞘，戛然而合。最精緻的鐘錶零件，亦由各部門專工分造，合而為一，竟無毫厘之差。這與過去製陶、髹漆之分工，在精到、準確方面來論，是不可同日而語的了。

圖案設計工作，就是促成近代分工合作成功之妙道。苟無準確、精到之圖案設計，試問如何能產生有計劃之合作？汽車也不會動，鐘錶也不會走了。

因為近世圖案設計給予機器工藝上之成功，於是建築、家具、衣服等手工藝製造者，亦了解了圖案設計之重要。同時更信賴了圖案設計者之能統籌策劃，達到商業競爭之成效。於是在機器工藝發達的國家，圖案家亦特別受人推重。

因為信賴了圖案設計者，於是分工的事業，也就格外發達。就服裝業而論：有專製帽的，有專製鞋的，專

製手套的，專製襪的，專製內衣的，專製外衣的，專製大衣的，專製雨衣的，專製皮包的，專製雨傘的，專製領帶的。再就製帽一項而說：有專製呢帽的，有專製草帽的，有專製禮帽的，有專製軍帽的，有專製打鳥帽的，有專製睡帽的。再拿外衣一業而說：有專製童裝的，有專製男裝的，有專製女裝的，有專製禮服的。

建築部門的分工，那是更複雜了。到了現代，因為圖案設計工作之成功，一座房子，也像一輛汽車和一只鐘一樣，分門別類，各有專業。造樓架的，造門窗的，造樓梯的，造絞繩的，造門鎖的，都預備了各式不同尺寸的材料，營造家只要按照了圖案家所指定的大小樣式收集攏來，配搭在一起，省掉了無謂的手續。

現代百貨公司，就是包辦一切的「經紀人」。如果你要衣服，只要帶了錢，便可從帽子的櫃子，走到內衣的，外衣的，大衣的，鞋子的，襪子的，皮包的等等櫃子，選擇一套合你身段、合你身份、合你趣味的服裝。就像請了圖案家為你專門設計的一樣，其實呢，圖案家並沒有見你一面；不過在他的美的沉思之中，有你這麼一個人。在他的工匠的具體表現中，選擇了你這麼一類人作為對象，而各個商業競爭者，各自分擔了製造的任務，百貨公司，就做了「經紀人」，彙聚在一起，等你一件一件穿在動的人身上就是了。

圖案事業，可以說是一樁有趣的事業，因為分工而又合作。

我們看到：每年一度的法國秋季沙龍，從街道中的噴水池、紀念塔、公共建築、鋪面設計，以至於建築內部的布置，一間一間，分別各室用途，配置着壁紙、窗簾、天花板、門窗、照明器具，大大小小的家具、桌布、床毯、花瓶、陳設之類，甚至於壁上的畫幅，都要視每一間房間的性能而選擇適當的題材。大小、色彩、以及懸掛的地位，一擺、一桌、一杯、一盞；總要安放得妥妥貼貼，如同天生的一般，此即圖案專家分工合作的具體表現。

同時，在這展覽會中，有新設計的服裝表演，以求與所陳列建築裝飾，室內佈置的風格，趨於一致。由這些圖案家的努力，使大眾明瞭了時代在變換，如同季節一樣。生命是在律動中顯其永生不息之價值。說明了美之享受，就同山水草木給與人的享受一樣。是人人可自動地去領悟，但必需要工作，尤其必需要分工合作。

並告訴了我們：圖案是大眾的事業，街頭巷尾、村落中、田野裏、圖案之花，都可以生長出來，只要我們工作，只要我們分工合作。

更指出圖案家不只是王宮中的供奉者。不是「囚犯」。也不是「奴隸」。是大众的親切的朋友。

分工愈多，合作愈重要，分工愈精，而合作事業中的圖案設計事業亦愈專門化。設計專門化，為近代學習圖案者切宜着力之目標。否則，在今世要想做一個普通的圖案家，是沒有立足之地的。

如何可稱得起專門的設計家呢？我們就得看一看現代圖案事業的部門。我們要是知道了每一圖案部門裏面該從事的工作是何等樣的艱巨的時候，我們就可以明白非一人之力可以兼顧，並且知道每一部門中的工作亦非一人之力可以完成，而認識了圖案事業的分工合作的重要性與迫切的意義了。

第三節 設計專門化

在提到設計專門化之前，我們必需要指出：做現代專門家之難，而在各種專門家中，做圖案設計家尤難。我們在上面提到過：圖案的部門，隨人類歷史的年月而增加。在古代，一人可以完成的事業，在今天，有非合數人之力數十人甚至數百人的經驗智力，方可完全達到目的。

圖案的設計工作，也像實現戰爭中某一個軍事計劃一樣。我們在第一章中說到：人類將來，會消滅了軍事上的戰爭，可是戰爭的意義，不會在人類的歷史上消滅的，就是方式不同，性質稍異，目的將要移到與大自然抗爭。

我們將來會征服火山，使之為人類服從，我們可以移喜馬拉亞山之石，去填平青海，而圖案設計，就是一張張為自然而戰的軍事計劃圖。

我們將來，也不會專心一致在一個小扣子或首飾上多費腦力。我們的頭腦，將要為全世界花園設計而用。將來的男子和女子，也不會為了一個別針一條領帶而爭鬪時髦。將來的青年男女，將要把爭鬪時髦的時間和精

力，放在藝術化宇宙的工作上。

然而，現在尙沒有到達那樣一個愉快的時代。圖案設計家還是多數在各專門專業中單獨地在服務。我們現在但求能達到每一行業的圖案設計專門化，已是頗可以欣慰的事情了。

在歐美各國，已露出了這樣一個端倪：即是圖案專業一方面做到了分工合作，一方面做到了設計專門化。我們現在揀兩種比較在中國也將近走上近代圖案專業的正規的設計專業來說一說：

比如說，建築事業，過去是建築工程師獨自經營，從打樣到營造，一路上依據工程上應有的專門學識，達到百分之百的規矩、準確、堅固、耐用。但於外表和內部的裝修方面，因為無暇或無力顧到審美學上最高準則，往往略有欠缺。

但到現代，因為圖案教育的發達，影響及於工程方面。有幾位特出的建築工程師，對於審美學上的領悟特別高超，引起多數工程師的注意。

一面呢，圖案家也漸漸將為裝飾而裝飾的興味，移到了人生日常用品方面去。慢慢注意到建築工程的發展，並明白了一種事業的內外兩面。並因事實上的需求，於是圖案家與工程師各獻特長而合作起來了。

建築事業的表裏兩面，在工作上各自獨立發展，而在藝術上愈形合作着，顯出一種喜悅的專門化的姿態。在圖案事業方面，就產生了建築圖案設計家。在各大學中也設立了建築工程這一科目，在藝術學院中，也設立了建築圖案這一新科目。

。建築圖案家，運用的心思，儘可以超過規矩、劃一、堅固、耐用的條件之上。因為藝術之所貴的，就在乎有這一點超出乎常規的「靈感」。就是上面所提到的繪畫、雕刻、音樂、和一切手工藝品上面所表現的勇猛，流動的線調，和熱情而富變化的色彩。

假使我們在一件工藝品上面，抹去了這些率真的優點，所剩下的無非是些磚木石塊的死東西而已。建築圖案家的意匠，卻蘊在神聖的美的沉思中，決不產生在磚木石塊之上。

然而，圖案的設計，憑藉什麼可以實現呢？到底還不是要藉磚木石塊纔能有具體的表現嗎？所以，建築圖案家，依然是建築事業中的一面，而不是全面。這一面（圖案藝術）與那一面（工程藝術）如骨之與皮，皮之與毛。

故在近世國家大規模的建設計劃中，工程家與藝術家，確有攜手同行的必要。

現在最進步的建築事務所中，有建築圖案家在埋頭運用腦力，在心思中開出理想之花，光輝全室，迅速地憑他熟練的手的勞動力，記錄在紙上。建築工程師，在冷靜的理智的運思中，使這藝術之花，固定在木石磚瓦等物質上面。經過這兩位大師決定了的草案，再交給負責各部門的實際工作者。他們的手，僅作機械的最準確規矩之製圖，而付諸實施。此即建築事業設計專門化的成就。

建築工藝，是現代世界上圖案事業中最足表示科學化與專門化的成就。

另一種工藝，既賴科學化的機器作大量之生產，同時又必需要圖案家的煙斯披裏純來滋養它的皮肉、羽毛，顯出美麗的光澤，這就是衣着工藝。

衣着工藝的印染織造兩部門，需要圖案的意思，較建築事業更為迫切，而圖案在兩部門上也最能發揮創造的快意。印織工藝的技法工程，更比建築工程來得規矩、劃一，絲毫不能苟且。織造技藝的經緯線工程，印染工藝之接板刻板排版等手續，十分機械化。而這種工藝所需要的文樣，彷彿與這機械工程處在相對的地位。不顧一切，向着自由不羈，率真活潑的路上走去，似乎故意在掩飾那些規矩的工作一樣。

這比建築圖案需要繪畫的天分，擔任工程方面的雕版、刻版、盤經、理緯、提花、織造者，無暇及此，亦無心力為此工作。此藝術工作，端賴善於作美的沈思的圖案家擔負其責任。

於是，衣着工藝，即有表面與裏面的顯然的分工。

圖案工作室中，如一羣謀臣策士，搜索沈思，無片刻休息。各個圖案家的頭腦，如電光火花，萬象繽紛，翻覆層出不窮，醞釀成熟，即落在紙上，一日之中，可以產生無數手稿。

這些美麗活潑的三稿，一批一批的送到經理室中。經理想憑了他在現代商業戰場上身體百戰之經驗眼光，從千百手稿中，每日挑選若干，交給各部機械工作人員，用科學方法，從規矩、劃一的教條下，逐步養成應用的技術文樣，作為印花或作為提花之用。

樣品出來，再轉到製造手稿的圖案設計室中，看與圖案家最初的煙斯披里純有無出入，看看經過了一度機械化教育之後，有沒有失去原來天真活潑的真面目，來作最後的決定。

工藝美術最進步的國家的衣着設計專業，其成形經過，就在這樣的分工合作與設計專門化中產生了輝煌的功績。

上面提到的這兩種工藝，可以說是與製造軍用品一樣慎重而準確。每一個機械工作者，必要絕對地服從圖案家的意念；而圖案家，也決不可以獨斷獨行不顧事實。猶之現代戰爭中的大元帥，要知天時地理，更要熟悉各種兵種的性能，和明瞭戰爭的目的，以及敵人的實力，知己知彼，方能百戰百勝。

圖案設計，必需要做到專門化的地步，圖案專業，纔能發展。但是要求達到專門化，需要有一個健全的組織（上面講到的兩種工藝設計，可說是在現今圖案專業中有相當完善的組織了）。

聽說過去工業國的工藝家，為的要將貨物推銷到中國來，每年必要暗地派了許多圖案專門家，潛進中國的內地，採訪收集（當然有久住中國的外人幫助）中國各地農民所愛好的圖案（尤其是衣着方面的），攜回他們本國，在他們商業戰爭的參謀本部（圖案設計室）中，改頭換面地，作成許多是而非的類合於中國農民「口味」的衣着圖案，再經過他們的科學的規矩、準確、劃一的洗禮，養成一大批一大批冒充中國人樣子的戰士，用大輪船送到中國來，混入內地，作了幾十年中國商業市場中的「第五縱隊」。

這是圖案史上一個頗不愉快的事實。

第四節 共同趣味

世界交通發達，人類移動的機會增多，圍於一隅的特殊趣味的東西，會慢慢給世界上共同趣味的潮流所沖蕩洗滌，暫時找不到原有的面目了。

我們看到世界上幾次規模頗大的博覽會，將各國的特殊樣式的東西，搜羅在一起，其結果，則相互影響而產生了一種新時代的共同趣味的作風。

比如一個人，週遊了世界各地之後，他的風趣一定要和一個久處一鄉的不同。蟄居一地的人，言談舉止，不免要帶點「土氣」。此「土氣」者，特殊之趣也。而在外邊久遊的人能融合各地的趣味，風度自然就不同了。共同趣味與特殊趣味之間，不能說有着怎樣嚴格的區別。一般地講，往往因地域面積之廣狹而比較出異同來。或者是民族與民族、國與國、省與省、縣與縣、鄉與鄉、家族與家族、個人與個人，而人與人之間，又有男女老少，如此推溯上去，永無底止。

以全世界來說，民族與民族之間，就顯出了特殊，那末，共同趣味其將何以成立呢？要知：社會組織，不是一成不變的，生活方式，是可以四海相同的。移風易俗，本是出於人為，圖案的作風，本沒有天然的界限，大同世界的理想，果真能實現，「共同趣味」這個名詞，是有它特殊的意義了。

大同世界之理想的實現，全賴眼光遠大的政治家通力合作，而共同趣味的風格的成功，端在全世界圖案家的勞力。

或許圖案家的努力，適足以促進大同世界之提早實現，亦未可知。這樣說來，我們的圖案事業，不更有其偉大的神聖的天職了嗎？

共同趣味的作風，是不是有它的重要價值，我們可以先提出特殊趣味的圖案，有沒有放棄的必要來作一比較。

第一，我們覺得要打破個人主義的存在，有放棄特殊趣味的必要。爲了消除封建思想的餘毒，有放棄特殊趣味的必要。爲促成國家的統一，有放棄特殊趣味的必要。爲了消除民族與民族間之仇視心理，有放棄特殊趣

味的必要。爲了抵制侵略，有放棄特殊趣味的必要。爲了促進世界大同，有放棄特殊趣味的必要。

特殊趣味之所以存在，就因爲生活習慣之不同；生活習慣之所以不同，與氣候頗有關係。氣候之特殊（地域之特殊化，現在差不多已經打破），是人類走向共同生活習慣去的一個障礙。現在要問的是：看科學家有沒有把握打破這個障礙（地域上的障礙是科學家打破的）。

比如說：衣着上的特殊形式，大家曉得，褲子是產生於寒帶，裙子是產生於熱帶。這是因爲氣候的不同，無可勉強的事實。我們不能因爲要提倡共同形式，而強迫熱帶居民穿褲子，也不能因爲改變特殊趣味，而將熱帶的服裝介紹到冰天雪地的居民羣中來。假使我們能設計一種新材料製成的衣服，可以在寒帶穿，也可以在熱帶穿的話，那末共同趣味，就可以容易地建立起來，可是至今尙沒有十分把握。

然而，我們看到在工業極度發達的國家，春夏秋冬四季的服裝，已經差不多沒有什麼厚薄之分。因爲可以用科學方法，使室內的溫度調節，不受氣候變化的影響。又誰能說共同趣味這個理想的企圖，沒有實現的一日呢？

我想：祇要服裝一改變，自然而然其他的東西也必隨之而趨向一致，人類的生活方式，也就有希望達到大同的理想目標了。

現在我們先來看一看，因爲保存特殊趣味，而使圖案專業方面，直接與間接蒙受的損害有多少？且拿中國一國而論：

曾經在景德鎮看見一家瓷廠，廠中一間房間，堆滿了瓷器。這種瓷器，有一種特殊的形式。據他們說，是廣東人用的梳裝用品。過去每年必有廣東客人來定貨，幾萬幾萬件的銷出去，獲利頗豐。今年各瓷廠多半做造這種瓷器，甚至有謝絕了別處的客幫定貨，專做此種瓷器者，因爲有利可圖之故。

不料當時到了客商該到的時候，廣東幫竟不來定這批貨，而別幫客商，又因爲此種貨物，形式特殊，亦不願承銷。於是堆積如山，大虧其本。

後來研究，說是廣東市面上，同式同樣的「外貨」充斥，而且是形式規矩劃一，倒未必堅固耐用。花樣是模倣國貨，而價格要比較低廉。此種「外貨」，無疑的是上面提到的國際商業侵略陣線中的「狡猾的第五縱隊」了。

這豈不是特殊趣味的害處麼？就因為這批東西趣味太特殊了，不能流行到別處去，也就因為景德鎮專靠各地客商來定特殊的東西，在「第五縱隊」深入中國內地的當年，景德鎮盜賊十之八九因此而停業。

我們要是在景德鎮細心調查一下：中國一國，東西南北的生活方式太相懸殊，因而表現在瓷器的形式文樣上，也極其不一致。此事在外國的圖案家的心目中，是特別注意的。

比如說：北方人吃麵食，盛麵的或裝饅首的碗和盆，就特別大。南方人食米飯，不用大碗喝湯，於是都使用小碗小碟小盆子。廣東福建吃蒸飯，飯碗變成有蓋的盅。福建人喜品苦茶，茶壺彷彿玩具。茶杯如酒杯，小得特殊。西南一帶好吃小菜（如泡菜之類），都用高脚盆子。

花紋也是各處不同：北方人喜歡簡單樸素的藍花，大大的一朵，非常醒目。廣東人喜歡萬花團一般的繁雜而有熱烈色彩的小碎花。南方人每喜繪畫書法雅淡的筆墨。西南一帶，較為保守，喜看古老花紋。

景德鎮各瓷廠，沒有聘請圖案設計。（中國有圖案教育，不過二十年的歷史，圖案事業尚未有根底，一般商人尚未能信任圖案設計家，尚不知圖案設計之重要。）一切瓷器的形式花樣，均憑客商指定，客商均來自內地，不免要路帶「土氣」。客商本人，也就代表了中國東西南北各地鄉民之愛好。製瓷者，但求銷售，不問其他。

要是某地商業「不景氣」，客商不來，專製某地特殊趣味的商品的廠家，即自認晦氣。假使中國東西南北各地，一旦進來了大批外貨，景德鎮就立即存貨山積，竈不舉火。工人壯者為盜，弱者自暴自棄，中國唯一的分工製造的手工藝大集團瓦解了。

其原因就在圖案設計之重要性，不為一般人所注意。沒有教育，沒有組織，以特殊為專門，保守而不思變

化。目光沒有放到大都市和世界市場上面去。人民生活方式暫時改進了，而日用品的圖案設計沒有跟上去。圖案家有創造之力，而沒有商業上之實力。商家有實力，而沒有眼光，囿於一隅，而昧於大體，致使最近三十年來受保守特殊趣味之矧見而損失的，有浙江的綢緞業、湖南的印花布刺繡、山東的石刻與玻璃工業、四川的漆器與織錦工藝、蘇杭的扇子、北平的地毯和景泰藍手工藝、雲南湖北的銅器，全國各地的瓷器專業，都因為沒有人去作有計劃之推進，使減少地方色彩而增多世界共同趣味的作風，致使技巧工人，無法生活，物價損失，精神浪費，中國手工藝之根基喪盡。

中國全國，在政治統一之下，應進一步謀生活方式上之統一。發展交通，提高住居合理化之標準，使氣候不致影響生活。食物改良，使用具形式統一。衣着在質料形式方面，顧到衛生經濟，打破審美趣味之特殊化。全國人民，宛如一家人，使用器具具有小的不同，而無大的差異。如北方之海碗、南方之小盅、山西人之大茶壺、福建人的小茶壺，兩相懸殊，有如此之大。無形之中，有地域觀念和封建思想之存在。

我們認識了共同趣味進步的意義，圖案的創作，就會有一種新的世界風格出現。未來的二十一世紀，應該是中國圖案家走在前頭，豎起光明的大火炬，肅清藏在陰暗中的「第五縱隊」。

第五節 趣味向上

我們提倡的世界趣味，決不是小趣味，而是偉大的大 思想的共同趣味。我們提起大眾的趣味，不使低下，故必需提出第二個口號叫做「趣味向上」。

我們是人，故必需發展人性中博厚高明的趣味。人是頂天立地的一個，故我們另外提出天地趣味，配合這個人，成爲三才一體化。

何謂天的趣味？天的趣味是高明，音樂庶幾近之。何謂地的趣味？地的趣味是博厚，造型藝術庶幾近之。何謂人的趣味？人的趣味是生生不息，日新而月異。

一切造型藝術，求博厚而悠久。一切線條色彩，以及時間藝術之空靈而有律動。人性之溫柔與愛，全人類真的感情，美的沈思，善的生活，組織成世界之共同趣味。

希臘的圖案，可以稱之爲天。埃及的圖案，可以稱之爲地。中國的圖案，可以稱之爲人。

希臘之思想，是希冀配天之高明。埃及的思想，是求得地之巩固。而中國的思想，是倡導人之中庸。要求認識世界的共同趣味，必需先認識世界圖案三個支點。這三個支點，爲一個大自然所包容。這個大自然，即是天、地、人共同趣味之創造者。能融合天、地、人，則趣味不至於架空或落入低級而庸俗。

希臘之天走到了極端，所表現的成了哥蒂克的尖刻。（哥蒂克初期，是北方民族地方性的表現，最後參入了墳墓。中國之人的表現，到了極端，往往要流入繁俗不耐的滑稽（Chinoiserie）。）

將來的共同趣味，必須融合三者而爲一。得天之運行之律動和崇拜高之氣象。有地之營養與積蓄。更因人而得均衡的發展，推陳出新的創化。

故未來的共同趣味，不是機械的，不是空洞的，不是死的，更不是鄙俗的。我們曉得希臘之神性，埃及之鬼性，羅馬之神與獸性，哥蒂克之神與鬼性，文藝復興之神與人性。浪漫主義是人與獸性，自然主義是人與地性，近代之機械主義是天與地性，東方圖案是人與天合而爲一。總沒有達到天、地、人合而爲一的創作。機械主義，可說是最新最接近於這個意義，然而獨忽略了人性，其原因就是上面說過的，把人看成了機器。

到了今天，人類確實是有了各種特質的成就。但是快樂呢，似乎今日不見得比初有歷史時更快樂些。那末快樂何處去了呢？就因爲大家看見了天地之物件，自然的機械作用，而忽略了人的審美的領悟。

有人說：現代人努力的誘因，是「利潤」。新興的工藝科學，即是從注目於物質的變形，以求得商業之「利潤」這一點意義上產生出來。新工藝圖案家，掀波助瀾，大起風浪，趣味之中往往缺少人性之善意與溫暖。

欲求趣味向上，自然要把目光回顧到人與人、人與天地之關係上。我們不願數千年之努力，反使人間一切更冷酷，更醜惡，人與人之間更多悲痛的事情。工藝科學無論表現力或技術如何優越，假使是沒有能夠將人性兩字顧到，依然不能將功贖罪的。要知道：人的目光太注視在商業的「利潤」上，無形之中教育成了拜金的市儈氣。這市儈氣的俗氣，慢慢地迷漫了全世界，於是上雖有「高明」，下雖有「博厚」，而中間暈暈然看不見「人」。

現在要問的，從事圖案教育者，將如何找回這個「人性」？

這問題，並不簡單。教育的方法，也並不容易。工業發達的國家，已走到了機械性和獸性的極端，頗有無法回頭之勢。於是迸出了火花，用炸彈解決這無法解決的問題，結果是人與機器同歸於盡，無視教育，無視藝術！

可以說近代教育的方法，為抹殺人性。近代藝術的功用，在宣傳戰爭（當然在侵略者眼中認為是得意之作）。不見了希臘高明的天，也不見了埃及博厚的地，更找不到中國中庸的人。只見亞述人，羅馬人獸性的猖獗，哥蒂克的奇幻的魯莽。

亞述人的人首獅身的特殊圖案作風，與現代機械主義的作風，都給我們精神上一種非人道的威脅：一個是古代好勇鬪狠的表示，一個是瘋狂於物質的符號。

我們看到工業發達的國家，都市中的建築物、街道、和一切交通工具，一座座高而厚的立方的東西，高速駛行的怪物，街道彷彿深谷中的溪流，汽車就像片片落花在動。人呢？擠在這些高大的和亂動的怪物中間，渺小得如同一個蜚螻。

試問一問，每一個人的快樂，能不能因為這些摩天樓，交通工具之增多，而也比例着增加麼？

我想，都市中的罪惡，是教育界中的有心人認為最頭痛的一件大事。我們只要看：爵士音樂、卡通畫片、曇花一現的商業圖案之到處風行，使有志於偉大風格的藝術家們，同聲嘆一口氣，深嘆藝術趣味之低級化。

因爲物質的刺激，「利潤」的過分追求，使都市人們把人生看得那末短促，因爲機械的瘋狂崇拜，普遍的蔑視人力，而患着歇斯的里亞症。

多數的人，於白天在都市中看不到陽光，透不過氣，既少室家之樂，又乏自然之欣賞。正如小說家所形容的話「如在沙漠中生活」。交通工具中，人像「沙汀魚樣裝着」。白天既過着非人的反常的生活，於是拚命將晚上的自由時間加長。「飲鴆止渴」地追求電火之光明，沈醉於利那的、輕鬆的、低級的、甚至獸性的、淫蕩的低級趣味之享樂中。

人與人之間的真情、美德、善意，因爲實在沒有時間去講求。機械把整個的人生吞噎了去，大家如同亡國之奴，哀家之犬，隨波逐流，得過且過。偉大的、深沈的作品，也是缺少時間去欣賞，於是小趣味的圖案，特別風行。偉大的，求久性的藝術作品，既無暇亦無人工去做了。

現代藝術，在雙重的悲哀中偷度殘生：

第一是：物質的壓迫。第二是：精神之無寄託。因爲藝術家的工作，不能使用機器（因爲創造藝術的機器唯有人，沒有別的可以代替），於是藝術品的製作，趕不上商品的迅速。藝術家的生活，也就要生問題。

第二是：小趣味的東西，有沈思的藝術家不願爲。低級趣味的東西，也不屑爲。偉大的作品，又決非短期可以速成的，就是辛辛苦苦做好了，曲高和寡，熱中名利之觀衆，也無法領悟。於是精神上毫無寄託。意志不堅定的，也就隨波逐流，博一點商業的利潤去了！

你說要求藝術作品趣味向上，豈不甚難麼？

但是，要知道藝術家就是革命家，知難而退，決不是藝術家的精神，知其不可爲而爲之，纔是革命家的工作和應抱的態度。

中國眼着就要走上工業國家已經走過的路上去。一般醉心他國化的人，因爲希望國家振興之心頗切，把機器主義全盤生吞活剝地抬到中國來。假使這麼一來，竟把溫暖的「人性」放到冰冷殘酷的輪迴中，豈不是一

個大患！還有一般保守國故的愛國者，熱心守着祖宗的墳墓（其實沒有一個人能守得住祖宗的墳墓），喜歡向死去的枯骸上，找回煙斯披里純，這也是改進黨案事業中的一個大患。

再有一部份人，是高視闊步，一切都聽其自然。既不信報機器，也不信任人。樂天而不知命。所有中國人，假使都有了這種思想，豈不也是新興圖案事業前途中的一個大患麼？

有了第一種思想，將使圖案的作風，失去沉着溫柔之感。

有了第二種思想，將使圖案作風，失去活潑生意。猶如古董商所造假古董，溫文爾雅有餘，進取創造性不足。

有了第三種思想，必定東抄西襲，沒有風格，也沒有個性。致於極也不過是幻想的、遊戲的、滑稽的、爲裝飾而裝飾的，一如洛可可時代的東西。

爲了有這樣三重禍患在前面，所以從事於圖案事業者，應不避艱難，不怕物質和精神上的雙重壓迫，先從圖案教育入手，針對了將要來到的大時代，作有效的對策。奠定了教育的基礎，庶幾圖案事業不致於像水上浮萍，隨風飄泊無定。

尾聲

此書之作，本來想供獻給習建築工程的和習紡織工程的朋友們，想於他們從事機器工藝之外，旁採一點非機械化的圖案常識，彷彿可以讓學習專門技術者，不致走向極端，（正如懷德海說：十九世紀的專家，囿於一隅而昧於大體，是文明之大患。他以為物理學家或數學家，應該懂得莎士比亞。）從旁做一枝手杖。

殊不知，這枝手杖一開了頭，越寫越大，越寫越多了（因為心中自有這許多話想說）。手杖一多，就不止給學習上述兩種學科的朋友了，可以分給學習其他圖案學科的朋友們，作為拓荒的時候，披荆撥棘之用。

同時，他頗恭敬而款款地贈給研究自然科學或社會科學的朋友們，作為散步時候不時之需，說不定能借此粗糙之手杖破破寂寞。

圖案學也本無所謂新與舊之分，此所謂新者，乃將圖案的原理，加以新的解釋而已。而所謂新的解釋，其實還是一些普通常識，決不「標新立異」。

為了針對將來到的大時代的狂飈，故處處用提醒的口氣，要習圖案的朋友們注意「人」。每寫一章，均將此本意重複提到，使這書成爲一本溫暖的書。

可惜我個人對於生理心理學缺少素養（但願以後有餘力向這方面多用一點功），立論方面，不夠完全，解釋方面，不能詳盡，自己認爲十二分的抱歉，不能夠達到各位朋友熱心希望的，寫成一本「像樣」的書的厚意。

還有一點覺得不夠如意的地方，是近年來印刷製版困難，不可能多附插圖。

假使此書尚能爲習圖的朋友所喜歡，我想待有辦法印製圖版的時分，另編附圖一冊，作為參考之用。

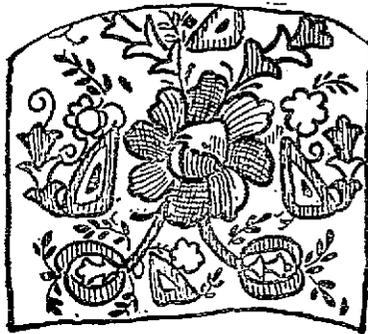
(一) 圖 考 參



及 埃



風 帝



基代勞斯克捷

(二) 圖 考 慈

卷 考 圖

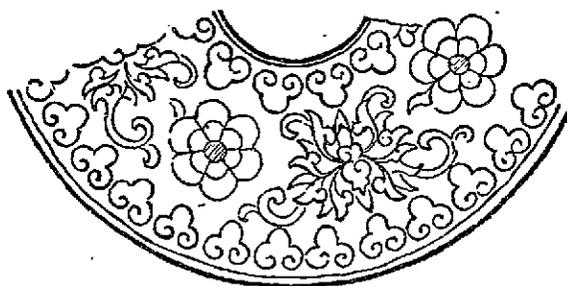


圖 中



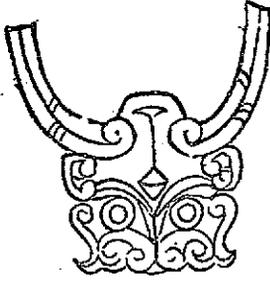
成 印



圖

三 三 三

(三) 圖 考 參



頭 狀



當 瓦



風 龍 刻 石



文 花 石 斷 色 彩 華 塔 她 黃 海 西 刻 越 吳

(四) 圖 考 考

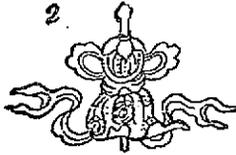
參 考 圖

寶 蓋 (舍利蓋)



雙 魚

2



5



貝 (海鏡)



荷 花

6

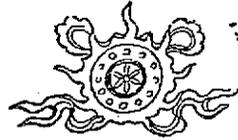


天 冠

騎 馬 觀 音



9



7

鏡

8

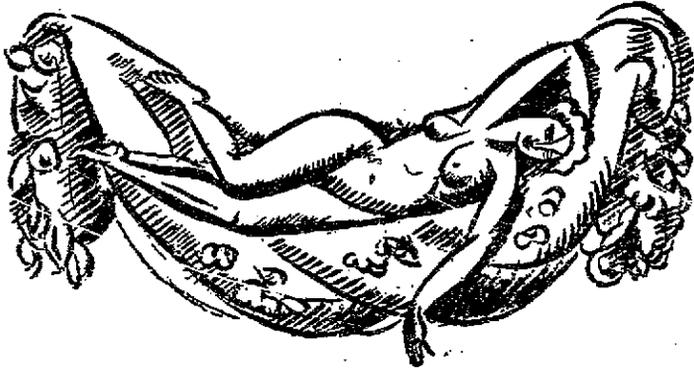


八 寶

加 加 加

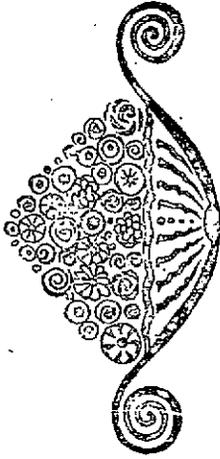
(五) 圖 考 參

幅二畫插集詩作(Andre Véra) 家作代近國法

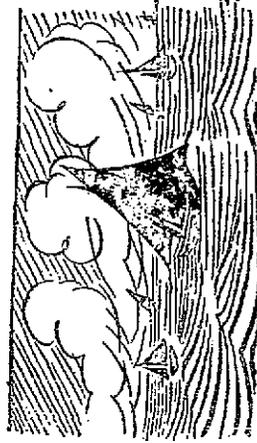


(六) 圖 考 參

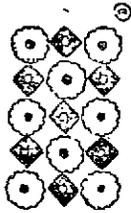
參 考 圖



三個個中樣式樣多

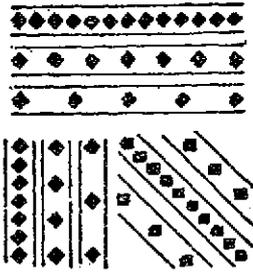


上面三種圖案系
是一個樣式圖加
手樣之不同而形
成三種面目
此等圖案應用色彩
對比之物

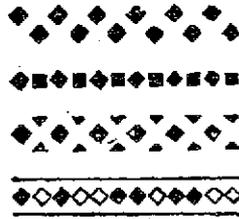


三三三

(七) 圖 考 卷



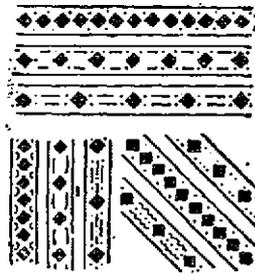
中 區 的 樣 式



突 節 的 復 反



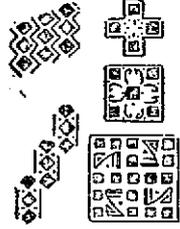
化 變 的 疊 置



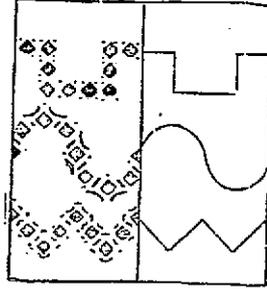
變 改 向 方

(八) 圖 考 參

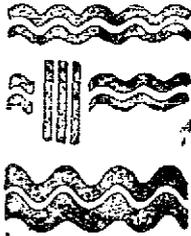
參
考
圖



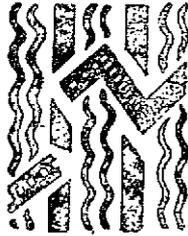
化變的層階和心求



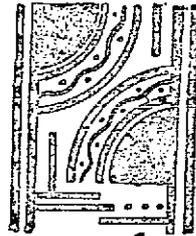
化變的折曲



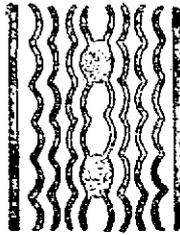
姿節的向方(三)



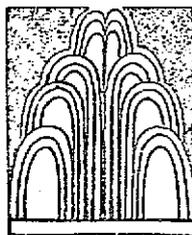
姿節的立對強加(二)



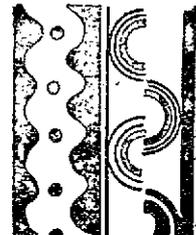
立對的向方(一)



姿節的立對然自(六)



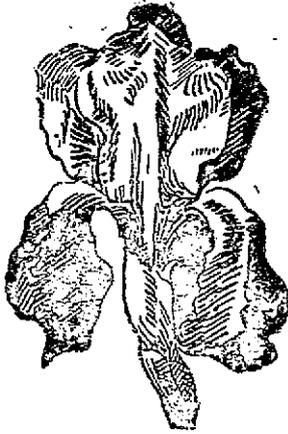
立對的白黑(五)



姿節的立對強加(四)

三
三
七

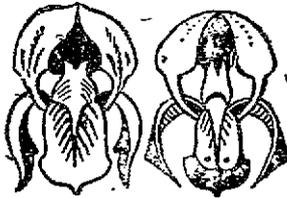
(九) 圖 考 參



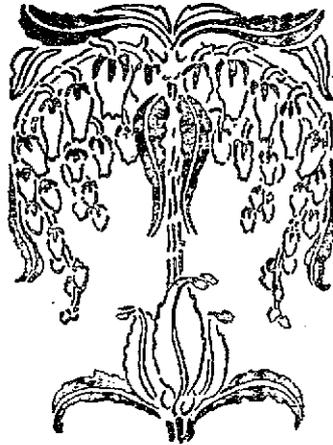
生 藥 部 份



生 藥 植 體



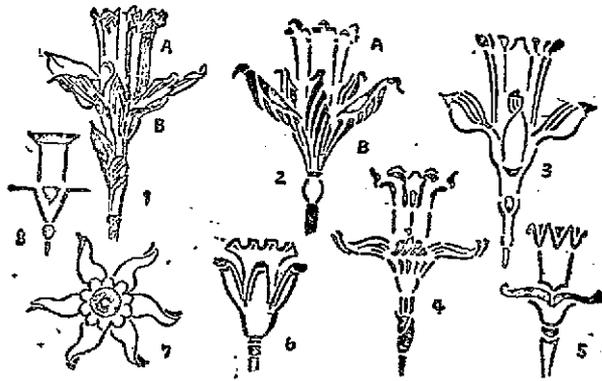
出 表 化 便 的 化 寫 和 象 油



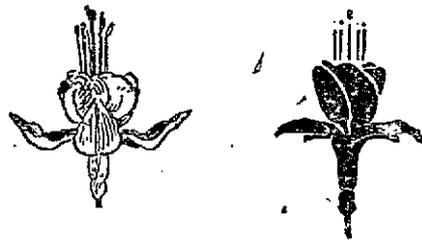
出 表 化 便 的 體 具

(十) 圖 考 參

參 考 圖



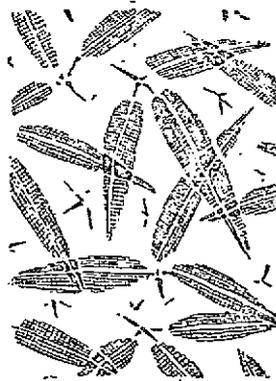
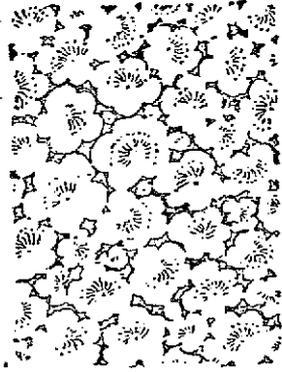
法方出表圖各化個生寫



法出抽的繪影

三 九

(一十) 圖 考 參



(4)

(3)

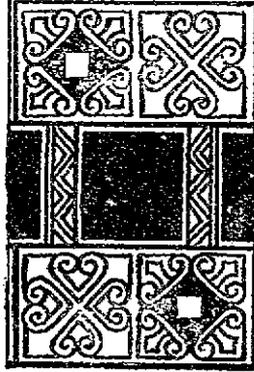
法方出描程四

(二十) 圖 考 參

參 考 圖



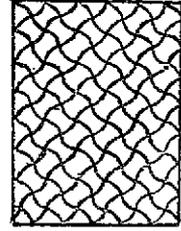
應用格式(1)作成圖案



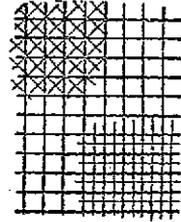
應用格式(2)作成圖案

用應共及式格

格式(1)



格式(2)



用應一另之(3)式格

二四一

(三十) 圖 考 參

新
圖
案
題



例一之形體立成構「類邊」的裝飾用圖



成構之案圖用題的「葉」

中華民國三十六年六月初版
中華民國三十八年一月再版

Φ(70631)

部定大
學用書
新圖案學一冊

定價 陸元

印刷地點外另加運費

版 權 所 有
翻 印 必 究

著 者 雷 圭 元

出 版 者 國 立 編 譯 館

發 行 人 夏 鵬

印 刷 所 商 務 印 書 館

發 行 所 商 務 印 書 館

上海河南中路

各地

#1
106041

106041

