

藝之術漫後

豐子愷
著



人問書屋

豐子愷著

藝術漫談

人間書屋出版

民國廿五年十月初版

精裝本每冊實價七角五分
平裝本每冊實價五角五分

藝 術 漫 談

有 著 作 權 不 准 翻 印

著 者 豐 子 愷

發 行 者 陶 九 德

印 刷 者 中 國 科 學 公 司

上海愚園路黑谷邨人間書屋

電話二二五七九號

上海福州路六四九號

本屋所出書籍，售價特別低廉，故極望讀者直接購買，藉免本屋受代售處之折扣
欠賬等損失。請訂函購辦法如下：

直接購 買辦法

(一)外埠購買，以銀行匯款較為省費簡捷。如無銀行之處，郵票代洋十足通用，惟以五分以下及不願
省用者為限。寄書郵費免收，但不掛號。掛號加郵費八分。

(二)本埠購買，距本書屋路遠不便者，可以明信片示知或電話通知欲購冊數，當即派人送上取款。

藝術優劣序

有之即有情，有情即有藝之術。然藝術非專科，乃人所不能，藝術者專家，人之必生知也。晚近世變文端，人事瑣瑣，逐末者忘本，循流者忘源，人各竭其力於生涯之一隅，而喪失其人生之常情。於是世間始之「藝術」為專科，而終專長以通者為「藝術家」。蓋「藝術」之「藝」，「術」與「術」始相表裏矣！出於「藝術」之深究，詳「藝術」家之「前」地位，對「雅」而為「智」藝，執途人而占之「論美」之「言」微牛，上之以此「聖賢」其生知之「本能」，而歸「後」其人生之「常情」。是則事之皆可成「藝術」，而人之皆得為「藝術家」也。人間書畫聲樂詩詞，自昔年采麴各報誌微文所作之「優」後，今人席甘之，是乃此序以題卷之首。時廿五年（即十節）由三日豐之惟在杭州田家園刻焉。 印

目次

	目次
圖畫與人生	(一)
繪事後素	(二三)
禁止攀折	(一九)
洋式門面	(二八)
鐘錶的臉	(三五)
具象美	(四一)
扇子的藝術	(四九)
赤欄橋外柳千條	(五七)

照相與繪畫·····	(六四)
視覺的糧食·····	(七〇)
繪畫的欣賞·····	(八七)
漫畫藝術的欣賞·····	(九)
版畫與兒童畫·····	(一一)
深入民間的藝術·····	(二八)
畫鬼·····	(四三)
日本的裸體畫問題·····	(五四)
談日本的漫畫·····	(七三)
比喻·····	(九九)

圖畫與人生

我今天所要講的，是「圖畫與人生」。就是圖畫對人有甚麼用處？就是做人爲什麼要描圖畫，就是圖畫同人生有什麼關係？

這問題其實很容易解說：圖畫是給人看看的。人爲了要看看，所以描圖畫。圖畫同人生的關係，就只是「看看」。

「看看」，好像是很不重要的一件事，其實同衣食住行四大事一樣重要。這不是我在這裏說大話，你祇要問你自己的眼睛，便知道。眼睛這件東西，實在很奇怪：看來好像不要吃飯，不要穿衣，不要住房子，不要乘火車，其實對於衣食住行四大事，他都有份，都要干涉。人皆以爲嘴巴要吃，身體要穿，人生爲衣食

而奔走，其實眼睛也要吃，也要穿，還有種種要求，比嘴巴和身體更難服侍呢。

所以要講圖畫同人生的關係，先要知道眼睛的脾氣。我們可拿眼睛來同嘴巴比較：眼睛和嘴巴，有相同的地方，有相異的地方，又有相關聯的地方：

相同的地方在那裏呢？我們用嘴巴吃食物，可以營養肉體；我們用眼睛看美景，可以營養精神。——營養這一點是相同的。譬如看見一片美麗的風景，心裏覺得愉快；看見一張美麗的圖畫，心裏覺得歡喜。這都是營養精神的。所以我們可以說：嘴巴是肉體的嘴巴，眼睛是精神的嘴巴——二者同是吸收養料的器官。

談 漫 術 藝

相異的地方在那裏呢？嘴巴的辨別滋味，不必練習。無論那一個人，只要是生嘴巴的，都能知道滋味的好壞，不必請先生教。所以學校裏沒有「吃東西」這一項科目。反之，眼睛的辨別美醜，即眼睛的美術鑑賞力，必須經過練習，方才能夠進步。所以學校裏要特設「圖畫」這一項科目，用以訓練學生的眼睛。眼睛和嘴巴的相異，就在要練習和不要練習這一點上。譬如現在有一桌好菜蔬，都是

山珍海味，請一位大藝術家和一位小學生同吃。他們一樣地曉得好吃。反之，倘看一幅名畫，請大藝術家看，他能完全懂得牠的好處。請小學生看，就不能完全懂得，或者莫名其妙。可見嘴巴不要練習，而眼睛必須練習。所以嘴巴的味覺，稱爲「下等感覺」。眼睛的視覺，稱爲「高等感覺」。

相關聯的地方在那裏呢？原來我們吃東西，不僅用嘴巴，同時又兼用眼睛。所以燒一碗菜，油鹽醬醋要配得好吃，同時這碗菜的樣子也要裝得好看。倘使亂七八糟地裝一下，即使滋味沒有變，但是我們看了心中不快，吃起來滋味也就差一點。反轉來說，食物的滋味並不很好，倘使裝璜得好看，我們見了，心中先起快感，吃起來滋味也就好一點。學校裏的廚房司務很懂得這個道理。他們做飯菜要偷工減料，常把形式裝得很好看。風吹得動的幾片肉，蓋在白菜面上，排成圖案形。兩三個銅板一斤的蘿蔔，切成幾何形體，裝在高腳碗裏，看去好像一盤金鋼石。學生走到飯廳，先用眼睛來吃，覺得很好。隨後用嘴巴來吃，也就覺得還

好。倘使廚房司務不懂得裝菜的方法，各地的學校恐怕天天要鬧一次飯廳呢。外國人尤其精通這個方法。洋式的糖菓，作種種形式，又用五色紙，金銀紙來包裹。拿這種糖請盲子吃，味道一定很平常。但請亮子吃，味道就好得多。因為眼睛相幫嘴巴在那裏吃，故形式好看的，滋味也就覺得好吃些。

藝 術 幾 談

眼睛不但和嘴巴相關聯，又和其他一切感覺相關聯。譬如衣服，原來是爲了使身體溫暖而穿的，但同時又求其質料和形式的美觀。譬如房子，原來是爲了遮蔽風雨而造的，但同時又求其建築和佈置的美觀。可知人生不但用眼睛吃東西，又用眼睛穿衣服，用眼睛住房子，古人說：「人之所以異於禽獸者，幾希」。我想，這「幾希」恐怕就在眼睛裏頭。

人因爲有這樣的一雙眼睛，所以人的一切生活，實用之外又必講求趣味。一切東西，好用之外又求其好看。一匣自來火，一隻螺旋釘，也在好用之外力求其好看。這是人類的特性。人類在很早的時代就具有這個特性。在上古，穴居野

處，茹毛飲血的時代，人們早已懂得裝飾。他們在山洞的壁上描寫野獸的模樣，在打獵用的石刀的柄上彫刻圖案的花紋，又在自己的身體上施以種種裝飾，表示他們要好看，這種心理和行為發達起來，進步起來，就成爲「美術」。故美術是爲了眼睛的要求而產生的一種文化。故人生的衣食住行，從表面看來好像和眼睛都沒有關係，其實件件都同眼睛有關。越是文明進步的人，眼睛的要求越大。人人都說「麵包問題」是人生的大事。其實人生不單要吃，又要看；不單爲嘴巴，又爲眼睛；不單靠麵包，又靠美術。麵包是肉體的食糧，美術是精神的食糧。沒有了麵包，人的肉體要死。沒有了美術，人的精神也要死——人就同禽獸一樣。

上面所說的，總而言之，人爲了有眼睛，故必須有美術。現在我要繼續告訴你們：一切美術，以圖畫爲本位，所以人人應該學習圖畫。原來美術共有四種，即建築，彫塑，圖畫，和工藝。建築就是造房子之類，彫塑就是塑銅像之類，圖

畫不必說明，工藝就是製造什用器具之類。這四種美術，可用兩種方法來給牠們分類。第一種，依照美術的形式而分類，則建築，彫刻，工藝，在立體上表現的叫做「立體美術」。圖畫，在平面上表現的，叫做「平面美術」。第二種，依照美術的用途而分類，則建築，彫塑，工藝，大多數除了看看之外又有實用（譬如住宅供人居住，銅像供人瞻拜，茶壺供人泡茶）的，叫做「實用美術」。圖畫，大多數只給人看看，別無實用的，叫做「欣賞美術」。這樣看來，圖畫是平面美術，又是欣賞美術。爲什麼這是一切美術的本位呢？其理由有二：

第一，因爲圖畫能在平面上作立體的表现，故兼有平面與立體的效果。這是很明顯的事，平面的畫紙上描一隻桌子，望去四隻脚有遠近。描一條走廊，望去有好幾丈長。描一條鐵路，望去有好幾里遠。因爲圖畫有兩種方法，能在平面上假裝出立體來，其方法叫做「遠近法」和「陰影法」。用了遠近法，一寸長的線可以看成好幾里路。用了陰影法，平面的可以看成凌空。故圖畫是平面的表現，

却包括立體的研究。所以學建築，學雕塑的人，必須先從學圖畫入手。美術學校裏的建築科，雕塑科，第一年的課程仍是圖畫，以後亦常常用圖畫為輔助。反之，學圖畫的人就不必兼學建築或雕塑。

第二，因為圖畫的欣賞可以應用在實生活上，故圖畫兼有欣賞與實用的效果。譬如畫一隻蘋果，一朵花，這些畫本身原只能看看，毫無實用。但研究了蘋果的色彩，可以應用在裝飾圖案上，研究了花瓣的線條，可以應用在磁器的形式上。所以欣賞不是無用的娛樂，乃是間接的實用。所以學校裏的圖畫科，儘管畫蘋果，香蕉，花瓶，茶壺等沒有用處的畫。由此所得的眼睛的練習，便已受用無窮。

因了這兩個理由——圖畫在平面中包括立體，在欣賞中包括實用——所以圖畫是一切美術的本位。我們要有美術的修養，只要練習圖畫就是。但如何練習，倒是一件重要的事，要請大家注意：上面說過，圖畫兼有欣賞與實用兩種效果。

欣賞是美的，實用是真的，故圖畫練習必須兼顧「真」和「美」這兩個條件。具體地說：譬如描一瓶花，要仔細觀察花，葉，瓶的形狀，大小，方向，色彩，不使描錯。這是「真」的方面的工夫。同時又須巧妙地配合，巧妙地布置，使他妥帖。這是「美」的方面的工夫。換句話說，我們要把這瓶花描得像真物一樣，同時又要描得美觀。再換一句話說，我們要模仿花，葉，瓶的形狀色彩，同時又要創造這幅畫的構圖。總而言之，圖畫要兼重描寫和配置，肖似和美觀，模仿和創作，即兼有真和美。偏廢一方面的，就不是正當的練習法。

在中國，圖畫觀念錯誤的人很多。其錯誤就由於上述的真和美的偏廢而來，故有兩種。第一種偏廢美的，把圖畫看作照相，以為描畫的目的但求描得細緻，描得像真的東西一樣。稱讚一幅畫好，就說「描得很像」。批評一幅畫壞，就說「描得不像」。這就是求真而不求美，但願實用而不願欣賞，是錯誤的。圖畫並非不要描得像，但像之外又要牠美。沒有美而只有像，頂多祇抵得一張照相。現

在照相機很便宜，三五塊錢也可以買一隻。我們又何苦費許多寶貴的鐘頭來把自己的頭腦造成一架只值三五塊錢的照相機呢？這是偏廢了美的錯誤。

第二種，偏廢真的，把圖畫看作「琴棋書畫」的畫。以為「畫畫兒」，是一種娛樂，是一種遊戲，是消遣的。於是上圖畫課的時候，不肯出力，只想享樂。形狀還描不正確，就要講畫意。顏料還不會調，就想製作品。這都是把圖畫看作「琴棋書畫」的畫的原故。原來彈琴，寫字，描畫，都是高深的藝術。不知那一個古人，把「着棋」這種玩意兒湊在裏頭，於是琴，書，畫三者都帶了娛樂的，遊戲的，消遣的性質，降低了牠們的地位，這實在是喪壞藝術！「着棋」這一件事，原也很難；但其效用也不過像又麻雀，消磨光陰，排遣無聊而已，不能同音樂，繪畫，書法排在一起。倘使着棋可算是藝術，又麻雀也變成藝術，學校裏不妨添設一科「麻雀」了。但我國有許多人，的確把音樂，圖畫看成與麻雀相近的東西。這正是「琴棋書畫」四個字的流弊。現代的青年，非改正這觀念不可。

圖畫爲甚麼和着棋，又麻雀不同呢？就是爲了圖畫有一種精神——圖畫的精神，可以陶冶我們的心。這就是拿描圖畫一樣的真又美的精神來應用在人的生活。怎樣應用呢？我們可拿數學來作比方：數學的四則問題中，有龜鶴問題：龜鶴同住一個籠裏，一共幾個頭，幾隻腳，求龜鶴各幾隻？又有年齡問題：幾年父年爲子年之幾倍，幾年後父年爲子年之幾倍？這種問題中所講的事實，在人生中難得逢到。有誰高興真個把烏龜同鶴關在一隻籠子裏，教人猜呢？又誰有真個要算父年爲子年的幾倍呢？這原不過是要借這種奇奇怪怪的問題來訓練人的頭腦，使頭腦精密起來。然後拿這精密的頭腦來應用在人的一切生活上。我們又可拿體育來比方，體育中有跳高，跳遠，擲鐵球，擲鐵餅等武藝。這在我們的日常生活中也很少用處。有誰常要跳高，跳遠，有誰常要擲鐵球鐵餅呢？這原不過是要借這種武藝來訓練人的體格，使體格強健起來。然後拿這強健的體格去做人的一切的事業。圖畫就同數學和體育一樣。人生不一定要畫蘋果，香蕉，花瓶，茶

壺。原不過要借這種研究來訓練人的眼睛，使眼睛正確而又敏感，真而又美。然後拿這真和美來應用在人的物質生活上，使衣食住行都美化起來；應用在人的精神生活上，使人生的趣味豐富起來。這就是所謂「藝術的陶冶」。

圖畫原不過是「看看」的。但因為眼睛是精神的嘴巴，美術是精神的糧食，圖畫是美術的本位，故「看看」這件事在人生竟有了這般重大的意義。今天在收音機旁聽我講演的人，一定大家是有一雙眼睛的，請各自體驗一下，看我的話有沒有說錯。

廿五年九月十二日下午四時半至五時，中央廣播電台播音演講稿

繪事後素

子夏問曰：「巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮。」何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也。始可與言詩已矣。」

孔子欲對子夏說明「人須先有美質然後可加文飾」之理，却用「繪事後素」來比方。孔子自己說「多能鄙事」，也許他對於繪畫也很擅長，深知個中甘苦，所以乾脆說出這四個字來作比方。

「繪事後素」，就是說先有了白地子然後可以描畫。這分明是中國畫特有的情形。這句話說給西洋人聽是不容易被理解的。因爲他們的畫，在文藝復興前以壁畫 (Fresco) 爲主，在文藝復興後以油畫爲主，兩者都是不需要白地子

的。

所謂 Fresco，是用膠汁和粉的一種水彩畫法。大都畫在壁上，故不妨就稱之爲壁畫。文藝復興以前，歐洲基督教勢力盛大。畫家所描的題材幾乎全是宗教畫。最偉大的繪畫事業是寺院裏的壁畫。文藝復興時雖然油畫已經發明，還有許多大畫家盛用 Fresco 畫法爲寺院作壁畫。像米侃朗琪洛(Michael Angelo)便是最著名之一人。這種畫法頗有缺點，一則揮寫不自由；二則膠性失去後，容易龜裂或脫落，不便保存。所以在文藝復興之交，就有人另外發明一種油畫。其法以油調顏料，隨時可以自由竄改，乾燥後又很堅牢，利於保存。於是 Fresco 就讓位於油畫。近數百年來，主宰西洋畫界的顏料，惟是油畫。這兩種顏料，因爲都是和着粉的，故不透明，都有掩覆性。紅的地上可以塗上綠的，黑的地上可以塗上白的。誇張地說，這種畫法，同油漆匠漆板壁一般。那顏料好比油漆，（且竟是調鉛粉的油漆；若換了中國漆，仍有些兒透明，遮不住木紋。）那畫筆

好比漆帚。再誇張一點說，這種畫法同泥水工砌牆壁一般。那顏料好比石灰泥，那畫筆好比泥刀。所以西洋畫的地子，不一定要白。橫豎顏料都是厚厚的，有掩覆性；而且把畫面全部塗抹，不留一點空地子，故地子的色彩不成問題，甚麼都可以。現今中國的畫學生們也在那裏用油畫塗抹。試看他們所用的畫布，大都作暗黃色，或者淡青灰色。新派畫法中雖然也有模仿中國的「繪事後素」，而在油畫布上留出一些空地子的，但是不很自然，實行的人也極稀少。總之，西洋的「繪事」，在工具上，在技法上，都是不必「後素」的。

反之，中國繪事則必須「後素」。素紙在中國繪畫上，不僅是一個地子而已，其實在繪畫的表現上擔當着極重要的任務。請看中國畫，大都着墨不多，甚或寥寥數筆，寥寥數筆以外的白地，決不是等閒的廢紙，在畫的布局上常有着巧妙的效用。這叫做「空」，空然後有「生氣」。昔人論詩文曰：「凡詩文好處，全在於「空」。譬如一室之內，人之所遊息焉。息焉者，皆「空」處也。若

窒而塞之，雖金玉滿堂，而無放此身處，又安見富貴之樂耶？鐘不空則啞矣。耳不空則聾矣。」這等譬喻在中國畫上很可通用。某外國漫畫家諷刺商人云：有商人請某大畫家作一立幅，送潤資六十元。取畫一看，長長的立幅下面只描着參差的三粒豆，上面靠邊寫一行題字，此外都是白紙。商人在算盤上「三一三十一」地一算，說：「一粒豆值二十元，行情太貴！」這話雖說是諷刺無知的商人的，一方面也在諷刺中國畫。長立幅中畫三粒畫，無乃言過其實；但孤另地畫兩株白菜，或數隻小雞，或一塊石頭，確是中國畫中所常見的。總之，中國畫的畫面，大都着墨少而空地多，與西洋油畫的滿面塗抹者全異其趣。西洋也有水彩畫描在素地的紙上的，但是因為畫法相異，塗抹得厲害，所留空地遠不及中國畫之多。而且有時水彩顏料裏也通行驪白粉，成爲有掩覆性的，一朵一朵地塗上去。況且這在西洋畫中，比較起油畫來只算一種小道，不是可以代表西洋繪畫的。

繪事的「後素」與不「後素」，在藝術上有甚麼差異呢？據我看，後素的更

富有畫意。所謂「畫意」，就是「藝術味」，淺明地說：就是「不冒充實物，而坦白地表明牠是一張畫」。畫中物象的周圍，照事實論，一定要有東西。桌子也好，牆壁也好，天空也好，總之，事實上應該有一種東西，這叫做「背景」(Background)。西洋畫是忠於實際的，凡畫必有背景，背景也是構圖的一部分。他們所以要把畫面全部塗抹，便是爲此。中國畫反是，畫大都沒有背景，而讓物象掛在空中。一塊石頭，或是一枝蘭花，或是一個美人，都懸空掛着。他們的四週全是紙的素地。這好似無邊的白雲中，突然顯出着一種現象。所以這種現象給人的刺激很強。這分明表明白牠不是實物，而是一幅「畫」。回顧西洋畫就自然，寫實派的油畫，工筆細描，描得同實物完全一樣。那種油畫肖像倘使掛在房間的暗角落裏，陌生人看見了或將向他點頭拱手，還要請教尊姓大名呢。這辦法近於「冒充實物」，這種畫不像一張「畫」，不像一個「藝術品」。故講到「畫意」，「藝術味」，中國畫比西洋畫豐富得多。

孔子說「繪事後素」，乃言人必須先有美質，然後可加文飾，猶繪畫之必須先有「素地」，然後可施「彩色」。我想：素地上若不施彩色而僅用黑色，照上面的道理說，應該更富「畫意」，更富「藝術味」。所以在中國畫中，「墨畫」的地位很高。山水，梅，蘭，竹，石，自來不乏墨畫的名作。根本地想：繪畫既不欲冒充實物，原不妨屏除彩色而用黑墨。照色彩法之理：黑是紅黃藍三原色等量混和而成，其中三原色俱足。拿俱足三原色的黑色來描在完全不吸收三原色的白色的素地上，色彩的配合非常飽和，色彩的對比非常強烈，本來可以不借別的彩色的幫助了。

最近蘇聯拿到上海來展覽的那種木版畫，聽說上海人士對牠們頗有好評。有人讚牠「有力」，有人讚牠「有生命」，還有人讚牠是「革命的」。我沒有看見過，不好說話。但知版畫大多數是素地上印黑色的繪畫，是「墨畫」的同類。料想牠不是希圖冒充實物的繪畫，而是富有「畫意」與「藝術味」的作品。——版

畫在中國，千年前早已流行。在西洋則發達於近代。這可說是東洋風的畫法。這樣看來，「繪事後素」完全是東洋畫特有的辦法，但現已廣播於西歐，行將普及於全世界了。

孔子說「繪事後素」，是用描畫的「必須先有素地，然後可施色彩」來比方人生的「必須先有美質，然後可加文飾」。一民族的文化，往往有血脈聯通，形成一貫的現象，西洋的繪事不必「後素」，使我懷疑西洋的人生不必先有美質，而可全部用文飾來遮掩。美質是精神的，文飾是技巧的。東西洋文化的歧異，大概就在於此。

廿五年三月作，曾載中報。

禁止攀折

禁 止 攀 折

(19)

現在正是所謂「綠陰時節」。遊山玩水，欣賞自然，沒有比現在更好的時節了。鄉村的田野中，好像打翻了綠染缸，處處是一堆一堆的綠。都市的公園中，綠色的布置更齊整：那樹木好像綠的寶塔，那冬青好像綠的低垣，那草地好像綠的毯子。愛好天真的人不歡喜這些人工的自然，嫌牠們矯揉造作；不歡喜這些規則的佈置，嫌牠們呆板。牠們的確難能避免這種批評。這原是西洋風的庭園裝飾法。西洋人的生活，甚麼都科學化，連自然界的花木，也硬要牠們生作幾何形體。這點趣味，與一向愛好天真自然的東洋人很不投合，我們偶然看見這種幾何形體的植物，一時也覺得新穎可喜。但是看慣之後，或者與野生植物比較起來，

就覺得這些很不自然。若是詩人，畫家，帶了「有情化」的眼光而遊這種公園，其眼前所陳列的猶如一羣折斷了腰，斬了頭，截了肢體的人，其狀慘不忍觀。在他們，進公園不但不得娛樂，反而起了不快之感。

談 藝 術 漫 談

這種不快之感，原是敏感的人所獨有的，普通人可以不必分擔。但現今多數的公園中，另有一種更顯著的現象，常給遊客以不快的印象。這便是「禁止攀折」一類的標札、據有一位朋友說，他帶了十分愉快的心情而走進公園大門。每逢看見一個「禁止」的標札他的愉快可打一個九折。看見了兩個「禁止」的標札，他的愉快只剩一折八扣了。我很能了解他的心情。他看了這種「禁止」標札所以感覺不快者，並非爲了他想攀花折柳，被禁止而不能如願之故。也不是爲了他曾經攀花折柳吃過別人耳光的原故。他所嫌惡的，是這種嚴厲的標札破壞了公園的美，傷害了人心的和平。

我對這意思完全同情。我們不否定「禁止」兩字的存在，却嫌牠們不應該用

在公園裏。譬如軍政重地，門外面掛一張「禁止閒人入內」的虎頭牌，我們並不討厭牠。因為這些地方根本不可親愛，我們決不想在這些地方得個好感。就是放兩架機槍在門口，也由牠去，何況只標幾個文字呢？又如稅關，外面掛着一張「禁止繞越」的虎頭牌，我們也不討厭牠。因為稅關辦理非嚴密不可，我們決不希望牠客客氣氣地坐視走私。即使派兵警守護也不為過，何況貼一張字條兒呢？又如火車站的月台上，掛着「禁止越軌」的牌子；啤酒的瓶上，寫着「禁止內服」的紅字，我們非但不討厭牠們，反而覺得感謝。因為牠們防人誤觸危險，有礙生命，其警告是出於好意的。故「禁止」二字放在上述的地方，都很相當，我們都不覺得不快；但放在公園裏，就非常不調和，有時要刺痛遊人的眼睛。因為公園是供人遊樂的地方，使人得到慰安的地方。這裏面所有的全是美與和平。拿「禁止」這兩個嚴厲的字眼來放在美與和平的背景中，猶如萬綠叢中着了一點紅色，多少刺目；又好比許多親愛的嘉賓中混入了一個帶手槍的暴徒，多少不調和！

試想：休沐日之晨，或者放工後的傍晚，約了三二伴侶散步於公園中，在度着緊張的現代都會生活的人們，這原是好的恢復精神，鼓勵元氣，調節生活，享樂生趣的時機。但是一走進門，劈頭先給你吃一個警告：「禁止攀折！」這遊客的心中，本無攀折之意。但吃了這警告，心中不免一陣緊張，兩手似覺有些痠攣。自己誠告自己，留心觸犯這規則。遇到可愛的花木，甯可遠離一點，以避嫌疑。走了一會，看見一個池塘，內有游魚往來。這裏沒有樹木，沒有花卉。遊客以為可在這裏放心地欣賞遊魚之樂了。然而憑欄一望，當面又吃一個警告：「禁止釣魚及拋擲！」遊客本來不要釣魚，也不願拿東西拋擲池中。但吃了這警告，心中又是一陣緊張，兩手又覺一種痠攣。再自己誠告自己，留心觸犯規則。身子靠在欄杆上，兩手甯可反在背後，以避嫌疑。向池中望了一望，樂得早點走開，因為這樣地欣賞魚樂是很不安心的。再走了一會看見一塊草地，平廣而整齊，真像一大片綠油漆的地板。中央一條小徑，迤邐曲折，好像橫臥在這地板

上的一條白練。這是多麼牽惹遊人的光景，誰都樂願到這小徑上走一遭。但是一腳踏進，當眼又吃一個警告：「禁止行走草地。」遊人本來不忍用腳去踐踏這些綠絨似的嫩草。但吃了這警告，心中又是一陣緊張，兩腳也感到一種痙攣，再自己誠告自己，留心觸犯規則。本想在小徑中央站立一會，望望四周的綠草，想像自己穿着神話裏的浮鞋，立在浮萍上面。但這有觸犯禁章的嫌疑。還不如快步穿過了這小徑，來得安心。再走一會，看見一個動物院；再走一會，看見一個秋千架；再走一會，看見一溫室；但處處都有警告給你吃。甚至閒坐在長椅子上，也要吃個「不准搬動椅子」的警告。遊客原為找求安慰而來，但現在變成了為吃警告而入公園了！供人遊樂的公園掛了許多「禁止」的標札，猶如貼肌的襯衣上着了許多蚤蝨，使人感覺怪難過的。美麗的花木，魚池，草地上掛了這些嚴厲的警告，亦大為減色。這些真是「殺風景」的東西。

然而我們也不可不為公園的管理人着想。上述的遊客，原是盡規蹈矩而以謙

恭爲懷的好人。倘使他不吸香煙，而身上的紐扣又個個扣好，真可謂新生活運動中的完人了。但是世間像這樣的人並不多。公園的遊客中，有許多人要攀花折柳，有許多人要殃及池魚，有許多人要踐踏草地，還有許多人要無心或有心地毀壞公園中的設備。公園中倘不掛這些殺風景的「禁止」，恐怕早已不成爲公園而變成廢墟了。而且，「禁止」的警告能夠發生效力，還只能限於稍稍文明的地方。有許多公共的風景地方，不聲不響的「禁止」兩個字全然無效。我會親眼看見穿着體面的長衫而在「禁止攀折」的標札旁邊攀折重瓣桃花的人。又會親眼看見安閒地坐在「禁止洗滌」的牌子下面洗滌褲子的人。又會屢屢看見悠然地站在「禁止小便」的大字下面放小便的人。對於這種人，即使一連掛了十張「禁止」的標札，也無效用；即使把「禁止」兩字寫得同「醬園」或「當」一樣大，也不相干。對於這種人，看來只有每處派個武裝警察，一天到晚站崗，時時肆行叱罵，必要時還得飛送耳光，方始有效。這樣看來，那些公園能以「禁止」二字收得實

效，可謂文明地方的現象；而懸掛「禁止」的標札，也可說是很文明的辦法。我們在這裏埋怨這種辦法的殺風景，似乎對於公園的管理者太不原諒，而對於人世太奢望了。

理想往往與事實相左，然而不能因此而廢棄理想。和平美麗的公園中處處懸掛「禁止」的標札，到底是一件使人不快的事。世人慣說「藝術能美化人生」，我在這裏想起了一個適切的實例：據某畫家說，某處的公園中的標札，用漫畫來代替文字，用要求同情來代替禁止，可謂調濟理想與事實的巧妙的辦法。例如要警告遊人勿折花木，用勿着模仿軍政法政，板起臉孔來喊「禁止」。不妨描一張美麗的漫畫，畫中表示一雙手正在攀折一朵花，而花心裏伸出一個人頭來，向着觀者響聲哀號，痛哭流涕。這不但比「禁止」好看，據我想來實比禁止有效得多。花木雖然不能言語，但牠們的具有生機，人類可以遷想而知。有一種花被折斷了創口中立刻流出一種白色的滋水來，葉兒立刻軟疲下來。看了這光景，誰也覺得悽

。因爲這種滋水可以使人聯想到血，這種葉兒可以使人聯想到肢體。那幅漫畫表現出來的，便是這種淒慘的光景。向人的內心裏要求同情，自比強橫的禁止有效得多。又如要警告遊人勿傷害池魚，也可用同樣的方法來要求同情，畫一個大魚，頭上包着紗布，身上貼着好幾處十字形的絆創膏，張着口，流着淚，好像在那裏叫痛。旁邊不妨再畫幾條小魚，假傍在大魚身旁，或者流着同情之淚，或在用嘴吻他的創口。這是一幅很可動人的漫畫。把人類的事（絆創膏）借用在魚類身上，一方面非常滑稽可笑，另一方面非常易以引起同情。又如要警告遊人勿踏草地，也可畫一隻大皮鞋，沉重地踏在許多小草上。每枝小草身上都長着一個小頭，形如一羣幼稚園裏的小孩。但這些頭都被大皮鞋所踏匾，成荸薺形，大家扁着嘴在那裏哭。人們對於腳底下的事，最不易注意。但倘把臉貼伏在地上，細細觀察走路時腳底下所起的情形，實在是很可驚的。那皮鞋好像飛來峯，許多小蟲被牠突然壓死，許多小草被牠突然腰斬。腰斬的傷痕療養到將要復原的時候，

禁 止 攀 折

又一個飛來峯突然壓潰了牠。這是何等動人的現象！這幅畫就把這種現象放大，促人注意。看了這畫之後，把腳踏到青青的嫩草上去，腳底下似覺癢癢的非常不安。這便是那幅畫的效果。

這種畫的效果，乃由於前述的自然「有情化」而來。能把花木，池魚，小草推想做和人一樣有感情活物，看了這些畫方有感動。而「有情化」的看法，又根據在人性中的「同情心」上。要先能推己及人，然後能遷想於物，而開「有情化」之眼。故上述的漫畫標札，對於缺乏同情心的人，還是無效。爲了有這些人，多數具足人性的好人無辜地在公園裏吃着那種嚴厲的警告。

二十五年五月三十一日作，曾登申報。

洋式門面

以前我旅行到一處小城市，在當地一個小旅館裏住了幾天。那旅館位在這城市中最熱鬧的大街上。我每天進進出出，後來看熟了這大街的相貌。我覺得江浙內地的小城市，相貌大致相似。無非是石庫牆門，粉牆馬頭，石板路，環洞門，石橋，毛坑，以及各種應有的商店湊合而成。而且各種商店的相貌，也各地大致相似。米店老是這麼樣子，藥店老是那麼樣子，醬園又刻板如此……有時我看到了一爿商店，會把甲地誤認爲乙地。我覺得漫遊內地的城市，好比遠看一羣農夫。服裝，相貌，和態度個個差不多。

然而這小城市的大街中，有一個特點，惹我注目：許多完全中國式的半舊的

店屋中間，夾着一所簇新的三層樓洋房。這是一爿綢緞店，這時候正在那裏「大減價」。電燭泡像汗珠一般地裝滿了牠的洋式門面。寫着賭咒一般的廣告文句的五色旗幟插滿牠的洋式門面，使我每次走過，不得不仰起頭來看看。我覺得這洋房的門面着實造得講究。全體紅磚頭嵌白綫，上兩層都有裝花鐵欄杆的洋台，窗戶都用環門，環門上都砌出花紋來。樣式雖不摩登但頗有些子西洋風，足以使我聯想起路易時代的華麗的宮廷建築來。我沒有進去買綢緞，這洋房的內貌不得而知。但根據了這門面而推想，裏面的建築大約也很可觀。這樣陳舊的小城市裏有了這樣可觀的一所三層樓洋房，好比雞羣中有了一隻鶴，真是難得！但就城市的全體看，又好比一個農夫的頭頸裏加了一條緋色的花領帶，怪不調和的！

後來，我離去這城市的前一日，一位朋友要我同到大街後面一所茶樓上去喝茶，他說這茶樓位在一個小高原上，房屋雖然平常，但因基地很高，憑在樓窗上可以眺望市外的野景，倒是很可息足的地方。我就跟他去。走過那三層樓洋房，

轉彎，過橋，便見高地上凌空站着一所茶樓。去處固然不壞，那樓窗內有許多閒煞了的「雅座」，似乎正在向我們招手。我們走進門，拾級而上，揀樓角靠窗口的座位坐下了。這裏地位固然很高，坐在椅子上，可以望見市外的桑林，稻田，和市內許多房屋的屋頂。我望見其中有一所紅色的屋，最高，矗立在諸屋頂之上。我知道這就是那三層樓洋房的綢緞店。

喝了好幾開茶，燒了許多香煙，談了許多話之後，我們疲倦起來，離開座位，沿樓窗走走。走到樓的那一角，靠在窗沿上眺望一下。我驚奇了：爲的是望見那三層樓洋房的最高層的窗子開着，而窗子裏面露出青天。幾根電綫橫在這屋的背後，其一部分顯出在窗子裏。一隻鳥飛翔在這屋的後面，我也看見牠從窗子裏面飛過。我不期地叫出：

「噢！綢緞店裏面幾時火燒了？」

我的朋友不解我的意思，但抬頭四望，找求火燒的烟氣。經我說明，他才一

笑答道：

「他們的洋房是假的呀！這原來也是一所舊式房子。後來添造了一個洋式門面，和一個「假三層樓」。外面看看神氣十足，其實裏面都是破房子。而且這三層樓只有一堵壁，壁的後面是天空，那些窗都是裝裝樣子的。你在街上走時被他欺騙了，瞻仰這三層樓，還以為裏面有着洞房清宮。現在被你看破了，也算是牠的不幸！哈哈！」

洋 式 門 面

(31)

我聽了恍然大悟。從新眺望。觀察了一會，不禁大笑，又重有所感。我每見商店的報紙上，刻印着「本號開設某地某街，坐北朝南，洋式門面便是」等字樣。這綢緞店真正只有一個「洋式門面」，其營業手段可謂極精明而最經濟了！但我不得不為建築藝術及人心深痛地惋惜：有人說，西洋文明一入中國便惡化。這個「假三層樓」可說是這句話的一個最極端的證例。有人說，「市容」是民心的象徵。這個「假三層樓」具象地顯示了當地人心的弱點！

中國式的建築，西洋式的建築，各有其實用的好處，各有其美術的價值。就實用說，中國式建築寬舒而幽深，宜於游息。西洋式建築精緻而明爽，宜於工作。就形式（美術）說，中國式建築構造公開，質料畢顯，任人觀覽，毫無隱藏及虛飾。故富有「自然」之美。西洋式建築形狀精確，處處如幾何形體；部署巧妙，處處適於住居心情，故富有「規則」的美。物質文明用了不可抵抗之力而闖入遠東，爲了生存競爭，我們不得不接受。舊有的建設，有許多不得不改變，以求效果的增大。建築，尤其是工商業的建築，爲了工作能率的增加，就自然地要求洋式化了。然而，前面已經說過，一切西洋文明一入中國便惡化，西洋建築術入中國，也逃不了這定例。大都徒然模仿了洋房的皮毛，而放棄了中國房子所有的好處。牆壁一碰就裂，地板一踏就動，天花板一下雨就漏，「四不靈」一用就不靈！而且坍塌了難於修理，甚至不可收拾。記得往年有一次，我經過所謂「洋房」的建築工場，看見工人們正在那裏做水門汀柱子。我站着參觀一下，但見

他們拿着畚箕，把東西倒進幾根細鐵條圍成的柱骨裏去。細看倒進去的是甚麼東



西，一半是小磚石，一半是垃圾——香蕉皮和花生壳都有！他們將要給這些細鐵條，小磚石，香蕉皮和花生壳穿上一件方正平滑的水門汀衣裳，當作一根柱子。我想：將來房屋造好了，人們坐在這柱子旁，猶如坐在固封了的垃圾桶旁呢！

又有一次，我住了一所有抽水馬桶的三層樓洋房。正屋旁邊有小附屋，上兩層是抽水馬桶間，下一層是灶間。抽水馬桶的粗大的鐵管，通過了灶間而入地，正靠在飯鍋的旁邊。據燒飯司務說，人靜的時候，鐵管中尿屎從三層樓落下，其音歷

歷可聞。從此「洋房」給了我一個不好的印象。但這回看到了這個醜惡的「假三層樓」，覺得前此之所見，還是可恕的了。

這種「洋房」所以惡化的原因，並非專為廉價，西洋的農村不是有着很合用而美觀的 Cottage 麼？主要的原因，實由於要「裝場面」。我們中國有許多造「洋房」的人，其目的非為求其適於住居及增加工作能率，實為好新立異，欲誇耀人目，以遂其招搖撞騙之願。同時又不肯或不能多出些錢。於是建築工程師就迎合這般人的心理，盡力偷工減料，創造那種專事皮毛模仿的「洋房」。他們的技術跟了時代而極度地展發進步，到今日居然產生了這個「假三層樓」的大傑作！——建築藝術的浩劫！人心的虛偽，醜惡，愚痴的象徵！

下了茶樓，辭別了我的朋友歸寓，途經這「假三層樓」的時候，我急忙遠離了，向前走去。一路但想：以「經濟」，「便利」，「美觀」，三條件為要旨的「合理的」建築，何時出現在我們的內地呢？何時出現在我們的內地呢？

鐘 錶 的 臉

有一次坐在上海的街車中，偶然向窗外一望，恰巧看見了某建築上裝着的一隻大時鐘。牠的形式頗能牽惹我的注目，使我當時在車中起了種種感想，又使我至今不忘，現在特地把那感想錄出來。

那時鐘的臉上不用羅馬字或阿刺伯字表示鐘點，只畫着十二根粗而短的直綫，好像都是一點鐘。但三點，六點，九點，十二點的四處，望去樣子與別的不同，好像是空心的，或者換一種顏色的。因為街車匆匆即過，沒有給我看清楚牠的時針和分針，也是首尾一樣粗大的直綫，不過尖頭上作人字形，好像一長一短的兩枝鉛筆的投影。這在鐘錶的形式中是別開生面的。我當時一瞥所得的印象，

異常新鮮。好似看慣了細眉細眼的都市小姐之後，突然看見一個粗眉大眼的鄉下姑娘。

記得以前在談論「新藝術」的外國書中，曾經看見過這樣形式的時鐘的插圖。但是我在中國看見實物，這是第一次。我一見牠，首先想起了他對我個人的前緣：約十年之前，我在學校當教師，有一天對於看慣了的時錶的臉，忽然覺得討嫌起來。因為那十二個阿刺伯字中，有幾個好像在催促我上課，有幾個好像在命令我睡覺，有幾個好像在強迫我起床，還有幾個好像在喊我趕快上車，使我在例假日看了也不得舒服。於是拿出油畫具來，用Cobalt將錶面和兩針全體塗抹，又用別的顏料在右上角畫柳樹的一部分，再掛下幾根柳條來。然後用黑紙剪成兩隻燕子，粘貼在兩針的頭上。這樣一來，我的錶就好像一幅圓額的 Miniature (小型畫)。有時兩隻針恰到好處，錶面也會展出很可喜的構圖來。至於實用，我只要認明垂直的是十二點或六點，水平的是三點或九點，其他的時間就可在每

現九十度角內目測而知了。我作了這個玩意兒，一時很得意，曾經把壁上的掛鐘如法泡製，使牠變成一幅油畫（這件事曾經記錄在我的綠綠堂隨筆中）。這個掛鐘現在還掛在我故鄉的家裏的東壁上。不過後來我又看厭，早已把揚柳燕子塗去，現在只剩一張白臉和兩隻黑針了。和我家裏的人，對於「沒字鐘」已經看慣，大家不要求註阿刺伯字。常來的客人也已不怪，而且會看。幾個目力銳敏的小孩子，還能看出幾點幾十幾分半來呢。因有這前緣，我對於鐘錶的臉的變相特別關切。這一天從車窗中望見那個「新藝術」式的時鐘，格外注意。但現在提出這話兒，並非要拿牠來證明我對「新藝術」形式的先覺。上述的玩意兒，完全出於我的好奇心和遊戲，談不到藝術上去。只是鐘錶面不註數字這一點，與我的舊事偶然相合，因此重提耳。現在我平心地想：我的辦法——在鐘錶的臉上畫楊柳燕子或塗——原是當時過於好奇，只堪自怡悅而不足為他人取法的。但如新藝術所提倡，鐘錶臉上免除阿拉伯字一事，我覺得是值得商榷的，不妨在這裏漫談

一下。

度現在生活的人，對於鐘錶的臉，看的回數，恐怕比看上司，老闆，好友，愛人的臉的回數更多吧！學生，先生，工人，店員，郵局裏的人，車站裏的人！誰不每天看好幾次鐘錶的臉呢？就是深居簡出，養尊處優，尊榮富貴，而天天要別人伺候他的臉色的人，自己也不得不常看鐘錶的臉色呢。希望這個衆目每天常看的臉的相貌，變得好看些，原是有理的要求。記得我們初見牠時，牠的臉上劃着細緻的羅馬字，那幅射形的許多綫條，圖案の意味與數字の意味相半。雖然繁瑣，却也溫文典雅，頗有古風。我也記不得牠是甚麼世紀在西洋出世的，但知道牠在明朝萬曆年間（十六世紀末）就由利瑪竇帶進中國來，想來總是十六世紀或以前的產物。羅馬字大約就是原來的相貌吧？因為那細緻的幅射形，溫雅的圖案風，可以使我聯想起文藝復興時代及宮廷藝術時代的美術形式來。約三十年前，當我們小時候，牠的臉上還劃着羅馬字；後來忽然變容，大大小小的鐘

錶，臉上都註着阿刺伯字了。此風始於何時，創於何國何人，我非工藝美術的考據家，不得而知。但可想像這是十九世紀末「實利主義」時代的現狀，「主智主義」在工藝美術上的表示。因爲用1 2 3 4 5等以長方爲基本形式而筆劃繁簡不等的阿刺伯字來裝在一個圓圈內的四周，而且還要叫牠們個個向着我，在實利上，在智的感覺上，雖有便利之處，但是在形式上終免不了「鑿柄」之憾。尤其是現在流行的女子用的長方形手錶：因爲要硬把長方形的四邊去湊指針的圓運動，以致各阿刺伯字的大小和距離都參差起來，變成了一副尷尬臉孔。現在回想，當年我的討厭鐘錶的臉面而給牠們塗煞，雖是好奇之舉，恐怕一半也是牠們那副尷尬臉孔所使然。

註阿刺伯字的鐘錶裝尷尬臉孔給世人看，至今已有了數十年了。世間一定有敏感的文藝美術家討厭牠，所以有那種新藝術風的時鐘的出現。「單純明快」，是現在感覺所要求的美術形式。雕龍刻鳳的家具，現在已被玻璃桌子和鋼管椅子所

代替了。富麗堂皇的宮殿，現在已被玻璃房子，摩天樓，汽船式建築所代替了。萬般工藝美術，都跟了這潮流而趨向「單純明快」，這時鐘可說是其先鋒之一。講到牠的好處，第一：鐘錶沿用已久，牠的臉上的部位我們已看得熟而又熟。故僅用一劃表示鐘點，而不註數目字，是有利於形式，而無礙於實用的。第二：用一劃表示鐘點，因其所佔地位狹小，而且個個同樣，故每五分鐘之間的距離很清楚，比羅馬字的清楚，比阿刺伯字的清楚得多。我們看分數，一眼就可看清楚。

第三：指針上免除裝飾紋樣。不如舊式的鐘錶的指針，兩旁由曲綫形成，針頭有圓圈，有時圓圈下還裝着許多花紋。其指示的態度直截，明瞭，不如舊式指針的嚕哩嚕嘛。在這三點上，我讚美新式鐘錶的臉。但我不能斷定這是最進步最合理的鐘錶形式；只覺得比註阿刺伯字的好看。至少牠對於一部分人的視覺是能給予慰安的。在我國的內地，廣袤的窮鄉僻處，還有無數人不曾見過鐘錶的面呢！

具象美

具

象

美

(41)

聽人說話，聽到具象的，瑣屑的，淺顯的語句，往往覺得比抽象的，正大的，深刻的語句來得動聽。先舉一個最顯著的例，譬如說「生活問題」不如說「衣食問題」來得動聽；說「衣食問題」又不如說「飯碗問題」或「麵包問題」來得動聽。因為「生活」二字固然包括得很周全，但是太抽象，太大，太深刻了，故聽者由此所得的理解欠深，印象欠強，興味欠濃。倘換了「衣食」二字，因為較具體，較瑣屑，較淺顯，可以把握，聽了就覺得容易理解，印象強明，而且富有興味。有時說話的人還嫌「衣食」二字所指太廣泛，就更進一步而用「飯碗」或「麵包」二字。這是人人最常見最稔熟的一件實物，聽到了誰不立刻獲得切身

的興味，強明的印象，與充分的理解呢？故「失業」常被翻譯作「敲破飯碗」；「失地」也被翻譯作「地圖改色」；使聽者觸目驚心。

我現在就稱這種說話的技術爲「具象美」。這也是人類言語進步後的修辭法之一種，與以前我所談的「比喻」（其文載本書一九九頁）同類，但自有差別：比喻也是取具象的東西來幫助說理的；但所取的具象物，其本身與說理並無關係，只是性狀相同而已。譬如說「割雞焉用牛刀」？此事與孔子的治道毫無關係，只是「大材小用」這一點性狀相同，故引用爲譬喻，使說理具象化，又趣味化，而易於動聽耳。現在所談的「具象美」則不然：其所取具象物，必與說理有密切關係，能使聽者於小中見大，個中見全。譬如「飯碗」或「麵包」，與「生活」有密切關係，而且是「生活」的最重要部分，或核心。故言者只須舉此一隅，聽者便可反三，反十，反百，反千，蓋所謂「飯碗」者，其實連老酒，香煙，自來火等一切食用皆包括在內。我覺得這種語言的技術，最有意義，尤其是

聽講演，讀論文的時候，滔滔洋洋的一篇抽象的大道理，往往容易使人頭痛或打瞌睡。反之，倘善用比喻及這種具象美，聽者就不會感到疲倦；善用之極，寥寥數語可抵洋洋數萬言之力。淳于髡，東方朔等諷諫者的說話，詩人的說話，可說是其實例。

這種具象美的實例，在我們的日常語言中，在詩文中，皆不勝枚舉。爲便於吟味，就我所想起的摘錄幾個在下面，真不過略舉一隅而已。

投筆，請纓，解甲，下車，下野，卽位，彈冠，束髮，洗耳，拭目，賦閑，披鬚，糊口，掃榻，執牛耳，奪錦標，執教鞭，步後塵，高枕而臥，逍遙林下，拜倒裙下，爭奉筇屨，……

照字面上看，這些話大都講不通。文人的筆難道晝夜在手？武人的甲難道晝夜不解？棄官的常住租界，何嘗下野？那一個首領的手裏執着一隻牛耳朵呢？然而這便是具象美的興味所在。其中也有靠古典的幫助的，或近於比喻的。但總以

小中見大，個中見全爲原則，俗語中也頗富於關於此的好例。善於說話的人的口中，常常在那裏吐露出來，他們不說「某家沒飯吃了」，偏說「某家的鍋子底向天了」。不說「某人可以留名後世」，偏說「某人得吃冷羹飯了」。厨川白村說婦女問題是「胃袋與子宮的問題」。吳稚暉說戀愛是「精蟲作怪」。語雖苛刻，然而動聽。可謂盡言語的具象化的能事，可惜我的見聞太狹，記憶太壞，一時想不起更多的實例來。

在古人的詩文方面，我的記憶沒有這般壞，現在就可想起不少的例子來。也摘錄些在下面，以供吟味：

太平待詔歸來日，朕與先生解戰袍。

十四萬人齊解甲，更無一個是男兒。

強欲從君無那老，將因臥病解朝衣。

嚴陵台下桐江水，解釣鱸魚有幾人？

年年戰骨埋荒外，空見葡萄入漢家。

天命苟如此，且進杯中物。

安得萬里裘，蓋裹周四垠。

君王忍把平陳業，只換雷塘數畝田？

舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。

人生在世不稱意，明朝散髮弄扁舟。

座中泣下誰最多？江州司馬青衫濕。

何當共翦西窗燭，却話巴山夜雨時。

夜食翦春韭，新炊間黃粱。

客從遠方來，衣上灞陵雨。

城市不堪飛錫到，恐驚鶯語畫樓前。

篋有吳箋三百個，擬將細字說春愁。

若教解愛繁華事，凍殺黃金屋裏人。（咏蠶婦）

遙窺正殿簾開處，袍袴宮人掃御床。

苦恨年年壓金線，爲他人作嫁衣裳。

平陽歌舞新承寵，簾外春寒賜錦袍。

東風不與周郎便，銅雀春深鎖二喬。

君自故鄉來，應知故鄉事。來日綺窗前，寒梅着花未？

妾有羅衣裳，秦王在時作，爲舞春風多，秋來不堪著。

打起黃鶯兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。

所謂「朕與先生解戰袍」，豈真僅解戰袍而已？乃舉此具體瑣屑淺顯的一件事來暗示升官發財等重賞。又豈真要皇帝親與解戰袍哉？說肯與解戰袍，則有重賞可知，不必真解戰袍也。但抽象地說有重賞乏味；具象地說解戰袍，便有詩趣。同理，「齊解甲」就是齊受降，「解朝衣」就是辭官職，「解釣鱸魚」就是肯隱

具

乘

美

居的具象的寫法。詩人最懂得小中見大，個中見全的祕訣，最善於運用一件具象的小事來暗示抽象的大事。言「安得萬里裘」，其救世之願可知。言「堂前燕飛入尋常百姓家」，其堂其人之廢逝可知。言「青衫濕」，其悲哀可知。言「掃御床」，「賜錦袍」，其恩寵可知。言「鎖二喬」，其勝利可知。同時這些小事件因為都是具象的，瑣屑的，淺顯的，故能給讀者一個確實，強明，生動，活躍的印象。讀了「共翦西窗燭」，「夜雨翦春韭」，便可想見故人久別重逢，燭下把酒談心的種種情味，如同身歷其境一樣。尤其是最後的三首五絕，整個兒是具象美。第一首但言「寒梅」，第二首但言一件「羅衣裳」，第三首但言要「打黃鶯」。而思故鄉，傷遲暮，懷遠人之情，強明地站出在這等小事件的后後，深切地印象於讀者的心目中。

照藝術的領域說，音樂主聽覺美即聲音美，繪畫主視覺美即形式美，文學主思想美即言語美。則現在所謂「具象美」，照理是繪畫的領域中所有的事。繪畫

除了立體派構成派等以外，常含有多量的思想美即意義美，而文學中亦如上述地盛用具象美。這可以看作文學與繪畫的交流、文學與繪畫的握手。我曾作一冊「文學與繪畫」（開明版）說文學與繪畫的種種交涉，已是二三年前往事了。現在又發見了上述的一種交涉，覺得往日的興味從新濃重起來。

廿五年十一月作，曾登申報。

扇子的藝術

扇子是在中國特別發達的一種書畫形式。這又不妨視爲東洋的象徵之一。西洋人的繪畫中，取東洋風題材的，大都點綴着一把摺扇；歡喜幽默的西班牙畫家，尤喜在畫中盛用扇子。這的確是一種悠閒不過的東西。生了手不必勞作，但爲自己感覺的快適而搖了扇子；甚至連搖都不必搖，但爲自己的視覺的快適而看扇上的書畫。不是雅人的清福麼？故西洋人歡喜取扇子來象徵東洋古風，原也有理。但畫扇的藝術，仍是東洋人的特長。我們在西洋畫中從未見過描着鉛筆畫，水彩畫，或油畫的扇子；反之，在中國畫中，扇面佔據特殊的地位。書畫家的潤例中，大都備有「扇面」一格，而且有的潤筆特別貴；裱畫店的壁上，常常

黏着扇面裱成的畫軸，這種畫軸在廳堂書房的裝飾中被視為特別雅緻的一種。這是證在過去的中國，繪畫藝術特別發達，不但堂室中處處掛畫，連夏日的實用品的扇子都被劃作畫家的用武之地，因此把這實用品「藝術化」，使成爲一種脫離實用而獨立的藝術：一種「爲扇面的扇面」。又足證在過去的中國，人的生活特別悠閒，不但有功夫搖扇，又必搖描着繪畫的扇，以求身體與精神兩方的慰安，靈肉一致的快適。

故扇的畫法，與扇的用法，都是中國人所特長的藝術。講到畫法，因爲牠的輪廓形狀特殊，畫的布局也另有一道。畫材大都宜用物象的部分——例如花的折枝，竹林的一部，懸空似的果物。或者宜用不顯示地平綫的風景——例如連綿的羣山，起伏的叢林，雲霧掩映的風景。總之，扇面上不宜顯示地平綫，因爲輪廓作弧形，地平綫從左上角通到右上角，把扇面劃分爲畸形的上下兩部，有礙美觀。中國的扇面畫中，人物畫比較的少，就因爲人物必須以房屋等爲背景，而房

屋是方正的東西，容易顯出地平綫，礙於構圖的原故。山水畫比較的最多，就因為山水隨高隨低，隨左隨右，又隨處可以設法遮掩地平綫，易於布置的原故。西洋畫中幸而沒有扇面這一格；倘使有了，西洋的畫家將為構圖而愁殺！因為西洋畫對於背景，同主物體一樣地注意，沒有一幅畫沒有背景。中國畫中常有全無背景而讓主物體懸空掛在一張白紙中的畫法。但照西洋畫看來，這些是未完成的作品。若教西洋人畫，後面必須補進許多東西，或是天，或是地，務須表這主物體所存在的地方。因此西洋畫必須有背景，必須合遠近法，即必須有地平綫。在扇面的輪廓中，很不容易安排妥當。恐怕這也是扇面畫能在中國特殊發達的一個原因。異想天開的，不着邊際的，圖案式的中國畫，在無論甚樣的輪廓中都能巧妙地裝得進去。這也可說是東方藝術的一種特色。

講到扇子的用法，更可使入驚嘆。在中國，除了勞働者手裏的芭蕉扇的確負着扇的使命，的確實行着扇的職務以外，摺扇，羽扇，執扇等大抵為裝飾或欣賞

之用，早已放棄扇的使命，曠廢扇的職務了。古代美人用執扇障羞，諸葛亮手裏一年四季拿把羽扇，不知是真是假？唱書先生確是一年四季用摺扇的。他們把扇子當作驚堂木或指揮棒。扇子在他手裏，彷彿藝術學校畢業生當了警察，用非所學，越俎代謀。此外用摺扇的人，即使不是唱書先生，也必定是先生——男的或女的。他們大多數沒有勞作，實際上不大用得着搖扇。在女的扇，明明是一道裝飾，一種應酬中便於借手足的設備。在男的，扇除裝飾外祇是一種欣賞品。實際要風的時候，他們有電風扇，不必有勞摺扇。摺扇原是互相觀賞用的。朋友聚在一起，寒暄之後，閒談之餘，互相「拜觀」手中的摺扇，品評書畫，縱論今古，大家忘記了扇之所以爲扇，竟把牠當作隨身攜帶的中堂立軸看待了。其中愛好文墨者，大抵一人所有決不止一扇。置扇全同置辦書畫一樣，越多越好。我有一位朋友，家藏摺扇一大籐籃，有白面的，金面的，有湘妃竹骨的，有檀骨的，有牙骨的，總共不下數百把。除了扇面上的書畫之外，扇骨子的彫刻又是很好的欣賞

資料。對於這位朋友的藏扇，我沒有這麼多的閒工夫和閒心情來奉陪，却也很讚美他的辦法。他以爲：置大幅書畫不如置扇。大幅書畫管理既不易，欣賞又限於一定的地方。扇子收藏既便，又隨身可帶，在車中，在船裏，在床上，在廁所中，無處不可欣賞。一本小冊的畫集詩集，原也可以隨身到處攜帶，但終不及扇子的自然。——這話我完全讚成。倘使年光倒流，我們做了盛世黎民，我極願得這位朋友，來發起一個「全國扇面展覽會」，或者在申報上寫幾篇宣傳文章，勸國內的青年每人辦起百把摺扇來。這雖然是夢話，但這位朋友的扇的用法，我始終覺得可取。看畫和看字若有益於身心，這也是一種實用。那麼這些扇子並不是「爲扇子的扇子」，並不是無實用的扇子，不過是由「搨風」的實用轉變了別種的實用罷了。

利用扇面書畫作某種實用的，我小時就看見過，就是科舉時代考鄉試的秀才們用的摺扇。那扇面是石印的，一面印着鄉試場的平面圖，中央是明遠樓，至公

堂等建築，兩旁是蜂窠似的試場，好像是用千字文作號碼的。這就是杭州貢院，——現在省立高級中學所在地——的地圖。另一面印着密密的蠅頭細字，是詩韻的全部，從一東二冬……直到十六葉，十七洽，所有的字都被包括在內。這種扇子現今早已絕跡，舊家或者還當作古物收藏着。設想自己退回半個世紀，做了科舉時代的人，覺得這種扇子實在合用。一方面可作入考場的嚮導，他方面可作吟試詩時押韻的參考。而且當時的人長袍大袖，養着寸把長的指爪的手裏拿一把摺扇，姿態非常自然。見者將以為這是天然的文雅的裝飾品，完全想不到這把摺扇有着實用的目的。這件東西在今日雖已無用，這個方法我覺得還是可取。所謂可取，不一定是模仿他們，也在摺扇上印上對現代人有實用的花樣，好比日本商店贈送雇客的廣告扇子一樣。（中國的商店也早已有過這種贈品了。）我所謂可取，是這種扇中所有的「美術品的實用性」與「實用品的美術化」，却不限定於扇。純粹的獨立的美術，固然具有高貴的藝術價值；可是在生活煩忙的現世，祇

限於少數人能夠領略欣賞。倘要使美術這種香味普遍於人類，提倡純正美術沒有用，祇有提倡實用美術或有希望。提倡之法，就是使美術品具有實用性，使實用品美術化。這彷彿在家常便菜上撒幾點味精，凡有口的人，大家感覺快美。

說話離開了本題。現在回到扇子上去結束罷。入夏以來，我看見幾位有心的青年，利用扇子來勉學勵志，我覺得是值得提出來說說的。有一位好學青年，把代數幾何的定理工整地抄寫在扇面上，預備在暑假中隨時記誦。又有一位愛國青年，把附有種種國恥事件的漫畫的中國地圖描寫在扇面上，預備隨時給人傳觀。他大概是參考了最近各雜誌上的記載和漫畫而集成的，畫的很精緻，並且很觸目。密布的國恥紀念，可驚的屈辱條件，血一般鮮紅的字，使人觸目驚心。把國恥記在扇上，亦猶「子張書紳」之意，這青年真可愛！可惜這祇是個人的手製品；若得用石印複製一下，同商店的廣告扇子一般分送，也是一種喚醒民族的呼聲，而且其呼聲不會比一冊雜誌弱呢。

這兩種扇面的書畫，迥非古昔的行草隸篆，山水花鳥的純正美術可比；牠們是一種說明或宣傳，卽一種實用。但其工整的描寫中含有美術的分子，這也可說是一種美術。在戎馬倉皇的時節，美術也祇能暫取這樣的形式而出現於社會了。

廿五年七月作，曾登申報。

赤欄橋外柳千條

日麗風和的一個下午，獨自在西湖邊上徬徨。暫時忘記了時間，忘記了地點，甚至忘記了自身，而放眼觀看目前的春色，但見綠柳千條，映着紅橋一帶，好一片動人的光景！古人詩云：「赤欄橋外柳千條，」昔日我常嘆賞牠，爲描寫春景的佳句。今日看見了牠的實景，嘆賞的愈加熱烈了。但是，這也並非因爲見了詩的實景之故，只因我忘記了時間，忘記了地點，甚至忘記了自身，所見的就是詩人的所見；換言之，實景就是詩，所以我的嘆賞能愈加熱烈起來。不然，兇惡的時代消息瀰漫在世界的各處，國難的紀念碑矗立在西湖的彼岸，也許還有人類的罪惡充塞在赤欄橋畔的汽車裏，柳陰深處的樓臺中，世間有甚麼值得嘆賞呢？

從前的雅人歡喜管領湖山，常自稱爲「西湖長」，「西湖主」。做了長，做了主，那裏還看得見美景？恐怕他們還不如我一個在西湖上的遊客，能夠忘懷一切，看見湖上的畫意詩情呢？

但是，忘懷一切，到底是拖着肉體的人所難以持久的事。——赤欄干外柳千條」之美，只能在一瞬間使我陶醉，其次的瞬間就把我的思想拉到藝術問題上去。紅配着綠，何以能使人感到美滿？細細咀嚼這個小問題，徬徨中的心也算有了一個着落。

談

漫

術

藝

據美學者說，色彩都有象徵力，能作用於人心。人的實際生活上，處處盛用着色彩的象徵力。現在讓我先把紅綠兩色的用例分別想一想看：據說紅象徵性愛，故關於性的曰「桃色」。紅象徵婚姻，故俗稱婚喪事曰「紅白事」。紅象徵女人，故舊稱女人曰「紅顏」，「紅妝」。女人們自己也會很巧妙地應用紅色：有的把臉孔塗紅，有的把嘴唇塗紅，有的把指甲塗紅，更有的用大紅作衣服的裏

子，行動中時時閃出這種刺目的色彩來，彷彿在對人說：「我表面上雖鎮靜，內面是懷抱着火燄般的熱情的啊！」愛與結婚，總是歡慶的，繁榮的。因此紅又可象徵尊榮。故俗稱富貴曰「紅」。中國人有一種特殊的脾氣：受人銀錢報謝，不歡喜明明而歡喜隱隱，不歡喜直接而歡喜間接。在這些時候，就用得着紅色的幫助，只要把銀錢用紅紙一包，即使明明地送去，直接地送去，對方看見這色彩自會欣然樂受。這可說是紅色的象徵力的一種妙用！然而紅還有相反的象徵力：在古代，殺頭犯穿紅衣服，紅是罪惡的象徵。在現代，車站上阻止火車前進用紅旗，馬路上阻止車馬前進用紅燈，紅是危險的象徵，義旗大都用紅，紅是革命的。蘇聯用紅旗的，人就稱蘇聯曰「赤俄」，而謹防她來「赤化」。同是赤，爲甚麼紅紙包的銀錢受人歡迎，而赤化遭人大忌呢？這裏似乎有點矛盾。但從根本上想，亦可相通：大概人類對於紅色的象徵力的認識，始於火和血。火是熱烈的，血是危險的。熱烈往往近於危險，危險往往由於熱烈。凡是熱情，生動，發展，

繁榮，力強，激烈，危險，等性狀，都可由火和血所有的色彩而聯想。總之，紅是生動的象徵。

綠象徵和平。故車站上允許火車前進時用綠旗，馬路上允許車馬前進時用綠燈。這些雖然是人爲的記號，其取用時也不無自然的根據。設想不用紅和綠而換兩種顏色，例如黃和紫，藍和橙，就遠不及紅和綠的自然，又不容易記憶，駕車人或將因誤認而肇事亦未可知。只有紅和綠兩色，自然易於記憶。駕車人可從燈的色彩上直覺地感到前途的狀況，不必牢記這種記號所表示的意味。人的眼睛與身體的感覺，巧妙地相關聯着。紅色映入眼中，身體的感覺自然會緊張起來。綠色映入眼中，身體的感覺自然會從容起來。你要見了紅勉強裝出從容來，見了綠勉強裝出緊張來，固無不可；然而不是人之常情。從和平更進一步，綠又象徵親愛。故替人傳達音信的郵差穿綠衣。世界語學者用象徵和平親愛的綠色爲標識。都是很有意義的規定。大概人類對於綠色的象徵力的認識，始於自然物。像今天

這般風和日麗的春天，草木欣欣向榮，山野遍地新綠，人意亦最歡慰。設想再過數月，綠樹濃陰，漫天匝地，山野中到處給人張着自然的綠茵與綠幕，人意亦最快適。故凡歡慰，和樂，平靜，親愛，自然，快適等性狀，都可由自然所有的色彩而聯想。總之，綠是安靜的象徵。

紅和綠並列使人感到美觀，由上述的種種用例和象徵力可推知。紅象徵生動，綠象徵安靜。既生動而又安靜，原是最理想的人生。自古以來，太平盛世的人，心中都有這兩種感情飽和地融合着。目前的「赤欄橋外柳千條」的色彩，正是太平盛世的象徵。

這也可從色彩學上解說：世間一切色彩，不外由紅黃藍三色變化而生。故紅黃藍三者稱爲「三原色」。三原色各有其特性：紅熱烈，黃莊嚴，藍沉靜。每兩種原色相拼合，成爲「三間色」，即紅黃爲橙，紅藍爲紫，黃藍爲綠。三間色亦各有其特性：橙是熱烈加莊嚴，即神聖；紫是熱烈加沉靜，即高貴；綠爲莊嚴加

沉靜，即和平也。如此屢次拼合，則可產生無窮的色彩，各有無窮的特性。今紅與綠相配合，換言之，即紅與黃藍相配合。對此中三原色俱足。換言之，即包含着世間一切色彩。故映入人目，感覺飽和而圓滿，無所偏缺。可知紅綠對比之所以使人感覺美滿，根本的原因在於三原色的俱足，然三原色俱足的對比，不止紅綠一種配合而已。黃與紫（紅藍），藍與橙（紅黃），都是俱足三原色的。何以紅與綠的配合特別美滿呢？這是由於三原則性狀不同之故。色彩中分陰陽二類，紅為陽之主；色彩中分明暗二類，紅為明之主；色彩中分寒暖二類，紅為暖之主。陽強於陰，明強於暗，暖強於寒。故紅為三原色中最強者，力強於黃，黃又力強於藍。故以黃藍合力（綠）來對比紅，最為勢均力敵。紅藍（紫）對比黃次之。紅黃（橙）對比藍又次之。從牠們的象徵上看，也可明白這個道理：熱烈，莊嚴，與沉靜，在人的感情的需要上，也作順次的等差。熱烈第一，莊嚴次之，沉靜又次之。重沉靜者失之柔，重莊嚴者失之剛。只有重熱烈者，始得陰陽剛柔

之止，而合於人的感情的需要，尤適於生氣蓬勃的人的心情。故朴厚的原始人歡喜紅綠；天真的兒童歡喜紅綠；喜慶的人歡喜紅綠；受了麗日和風的薰陶，忘懷了時世的憂患，而徬徨於西湖濱的我，也歡喜「赤欄橋外柳千條」的色彩的飽和，因此暫時體驗了盛世黎民的幸福的心情。

可惜這千條楊柳不久就要搖落變衰。只恐將來春歸夏盡，秋氣蕭殺，和平的綠色盡歸烏有，單讓赤欄橋的含有危險性的色彩獨佔了自然界，而在灰色的環境中猖獗起來。然而到那時候，西湖上將不復有人來欣賞景色，我也不會再在這裏徬徨了。

二十五年三月十八日作，曾登申報。

照相與繪畫

一位朋友毅然地斥百金買一架照相機，熱心地從事攝影。弄了一會，大失所望，把照相機棄捐筒篋中，廢然地走來向我訴說他的失敗經過。其言如下：

「我爲一種夢想所驅而買這架照相機。我的夢想是這樣：我很熱心於寫生畫，速寫簿時帶在身上。無論在家裏，在校裏，在路上，在舟車中，看見了畫材，倘有寫生的機會，一定把牠們記錄在速寫簿上。然而寫生的機會不能常得。因爲雖曰「速寫」，畢竟也費幾分時光。而我眼前的現象，往往變動無定，不能給我當幾分鐘的莫特爾。所以常常因爲來不及速寫，把很好的畫材放走，甚覺可惜。這時候我沒有學過攝影，憑膚淺的想像，以爲照相機的攝影只消數秒鐘，甚

至半秒鐘，比繪畫的「速寫」速得多。有了這件機，一定可以多收幾種畫材。況且有許多活動狀態，像運動選手賽技的姿勢，走狗的腳的動向，蝴蝶飛舞的光景等，大都難於速寫，又不易記憶，是畫材收集上一件難事，我想有了照相機，一瞬間的現象也可自由捉住，正可獲得許多珍貴的畫材呢。

「爲這種美滿的夢想所驅，我毅然地買了一架照相機，又請人實地指導用法。花費了好幾星期的時光，和好幾打底片，總算會照了，同時那美滿的夢想也就失敗了。爲的是一事非經過不知難」，我以前以爲照相機能在隨時隨地自由捉住現象，實際決沒有這麼便當。第一，要講光綫。光綫弱的地方，開半秒鐘不夠，動的現象就不能照。燈下，月下，開數秒鐘也不夠，人物也不能照，只能照靜物或風景，而且風吹草動的風景也不能照。第二，要講距離。十二步以內的現象，要先用眼睛測量現象與物之間的步數，把鏡頭伸縮到該步數上，然後可照，不然，現象就糊塗。第三，還要講光圈。……還有我所沒有學完全的種種手法和

技術。故我所發見的畫材，即使光綫的條件滿足，也要打開鏡頭，準備開關，較正距離，酌量光圈，然後攝影。所費的時間與速寫相差有限，所費的手續實比速寫浩繁。攝過後又不像速寫地可以立刻給人鑒賞，還要拿了底片到特備暗室中去洗。顯象，定影，清水漂洗，在幽暗的紅燈底下摸索了好久，才得一張黑白相反的底片。等候底片乾了，再到暗室中去拿出晒象紙來，晒像，顯影，定影，到這時候，才能在清水盆裏看見一張像畫的東西。然而十張裏頭，總有八九張不像畫，其像畫的一兩張，也只是一兩分像畫。因此我大失所望，把照相機捐棄在筒篋中，當牠一種貴重而精巧的玩具。有興時偶然拿出來玩玩，但與我的繪畫生活毫無關係。我的夢想完全失敗了。」

他的向我訴述，是要求給他說明與慰安。於是我把照相與繪畫的區別，二者的不能互相模仿，以及二者在美術上的各自的使命，一一告訴他，使他知道怎樣修正他的夢想，怎樣處置他的照相機。其言如下：

繪畫與照相，是判然不同的兩種東西。二者的區別，可說繪畫是眼與手的藝術，照相是鏡頭與底片的藝術。眼與手的藝術的美，是人工的；鏡頭與底片藝術的美，是機械的。在前者中，主觀性勝於客觀性；在後者中則反之，客觀性勝於主觀性。蓋繪畫雖然也照客觀物體的形象而描寫，但其中盛用心的經營，和腕的活動，好像寫字一般，各人有各人的筆致，明顯地表出着各人的性格。故數人對同一莫特爾寫生，寫出來的作品趣味很不相同。照相雖然各人技術不同，但技術的差異只在取景採光，晒象等上，客觀物體的形象始終是客觀的。故多人共對一物攝影，其結果大同小異，相差決不會像繪畫之分歧。洋畫初入中國時，一般淺薄的洋畫信徒拘泥於寫實，幾乎要把自己的眼睛代替了鏡頭而作人工的照相。（就是在現今，一般低級的洋畫學習者還在做這樣的死工作。）美術照相初興時，一般未練的照相家競取模糊的景色，柔美的調子，以冒充印象派繪畫。這兩者，都沒有理解繪畫與照相獨得的特色，而欲以繪畫模仿照相，或以照相模仿繪畫。

近來美術照相日漸進步，不復如前之曾充印象派繪畫。在雜誌上，在展覽會中，常見有許多名手的照相頗能充分發揮鏡頭的技巧。這些作品與繪畫異趣，而獨具一種美的價值。反之，在畫界中，似乎倒不及照相的進步。以模仿照相為能事的繪畫，現今還是到處被歡迎着。像月份牌，擦筆肖像畫，香煙畫片，都是其例。

天地間美的現象，可分兩種。一種是天生成就美觀的，不須人工代為佈置，只消設法照樣保留，便有美術的價值。另一種具有美化的可能性。但須經過人工的經營，方能成為美術品。前者宜用照相表現，後者宜用繪畫表現。例如：日光下的美麗的影子，天空中的雲的紋樣，海邊的水的紋樣，以及自然界一切天生成美觀的現象，都是照相的好題材。至如傳達春訊的梅蕊，解語似的花，通人情似的鳥，天造地設的勝景，以及一切理想的境界，需要人工加以選擇，增刪，變形，及配置，方能給人美感者，都是繪畫的好題材。用繪畫去表現照相的題材，吃力

不討好。用照相去表現繪畫的題材，勢有所不能。故二者不能互相代謀。總而言之：對自然微妙微肖，是照相的能事；依人意變化改造，是繪畫的能事。即前者是美的「再現」，後者是美的「表現」。自來論藝術的人，往往輕再現而重表現，以為前者是畫葫蘆的工作，沒有藝術的價值；後者本乎氣韻生動與感情移入，才是有生命的藝術。我以為這話在現代未可概論。講到藝術的價值，照相自然遜於繪畫。但照相亦具有美術品的資格。因為一者，如前所述，天地間實際有着宜於用照相表現的美景。在現今機械發達的時代，藝術上亦何樂而不利用機械？二者，微妙微肖，再現藝術，最合於一般通俗人的美術鑑賞眼。以此作為引渡一般人進入美的世界的寶筏，也是文化藝術進步的一種助力。

所以我勸我的朋友不要希望以照相模仿繪畫，也不要把照相機當作玩具。要明白照相與繪畫的區別，而以機械時代的一種新美術看待照相。

視覺的糧食

藝 術 漫 談

世間一切美術的建設與企圖，無非爲了追求視覺的慰藉。視覺的需要慰藉，同口的需要食物一樣，故美術可說是視覺的糧食。人類得到了飽食暖衣，物質的感覺滿足以後，自然會進而追求精神的感覺——視覺——的快適。故從文化上看，人類不妨說是「飽暖思美術」的動物。

我個人的美術研究的動機，逃不出這公例，也是爲了追求視覺的糧食。約三十年之前，我還是一個黃金時代的兒童，只知道人應該飽食暖衣，夢也不會想到衣食的來源。美術研究的動機的萌芽，在這時光最宜於發生。我在母親的保護之下獲得了飽食暖衣之後，每天所企求的就是「看」。無論什麼，只要是新奇的，

好看的，我都要看。現在我還可歷歷地回憶：玩具，花紙，吹大糖擔，新年裏的龍燈，迎會，戲法，戲文，以及難得見到的花燈；曾經給我的視覺以何等的慰藉，給我的心情以何等熱烈的興奮！

就中最有力地抽發我的美術研究心的萌芽的，要算玩具與花燈。當我們的兒童時代，玩具的製造不及現今地發達。我們所能享用的，還只是竹龍，泥貓，大阿福，以及江北船上所製造的各種簡單的玩具而已。然而我記得：我特別愛好的是印泥菩薩的模型。這東西現在已經幾乎絕跡，在深鄉間也許還有流行。其玩法是教兒童自己用黏土在模型裏印塑人物像的，所以在種種玩具中，對於這種玩具覺得興味最濃。我們向江北人買幾個紅沙泥燒料的陰文的模型，和一块黃泥，（或者自己去田裏掘取一块青色的田泥，印出來也很好看。）就可自由印塑。我曾記得，這種紅沙泥模型只要兩文錢一個。有彌勒佛像，有觀世音像，有關帝像，有文昌像，還有孫行者，豬八戒，蚌壳精，白蛇精各像，還有貓，狗，馬，

象，寶塔，牌坊……等種種模型。我向母親討得一個銅板，可以選辦五種模型，和一大塊黃泥，（這是隨型附送，不取分文的。）拿回家來製作許多的小彫塑。明天再討一個銅板，又可以添辦五種模型。積了幾天，我已把江北人擔子所有的模型都買來，而我的案頭就像羅漢堂一般陳列着種種的造像了。我記得，這隻江北船離了我們的石門灣之後，不久又開來了一隻船，這船裏也挑上一擔紅沙泥模型來，我得知了這個消息之後，立刻去探找，果然被我找到，而且在這擔子上發見了許多與前者不同的新模型。我的歡喜不可名狀！恐怕被人買光，立刻籌集巨款，把所有的新模型買了回來。又熱心地從事塑造。案頭充滿了焦黃的泥像，我覺得單調起來。就設法辦得鉛粉和膠水，用洗淨的舊筆爲各像塗飾。又向我們的染坊作場裏討些洋紅洋綠來，調入鉛粉中，在各像上施以種種的色彩。更進一步，我覺得單靠江北船上供給的模型，終不自由。照我的遊戲慾的要求，非自己設法製造模型不可。我先用黏土作模型，自己用小刀彫刻陰文的物象，晒乾，另用溼黏土塑

印。然而這嘗試是失敗的：那黏土製的模型易裂，易粘，彫的又不高明，印出來的全不足觀。失敗真是成功之母！有一天，計上心來：我用洋蠟燭油作模型，又細緻，又堅韌，又滑潤，又易於奏刀。材料雖然太費一點，但是刻壞了可以溶去再刻，並不損失材料。刻成了一種物象，印出了幾個，就可把這模型溶去，另刻別的物象。這樣，我只要犧牲半支洋蠟燭，便可無窮地創作我的浮彫，誰說這是太費呢。這時候我正在私塾讀書。這種彫刻美術在私塾裏是同私造貨幣一樣地被嚴禁的。我不能拿到塾裏去弄，只能假後回家來創作。因此荒廢了我的孟子的熟讀。我記得，曾經爲此吃先生的警告和母親的責備。終於不得不疏遠這種美術而回到我的孟子裏。現在回想，我當時何以在許多玩具中特別愛好這種塑造呢？其中大有道理：這種玩具，最富於美術意味，最合於兒童心理，我認爲是着實應該提倡的。竹龍，泥貓，大阿福之類，固然也是一種美術的工藝。然而形狀固定，沒有變化；又只供鑒賞，不可創作。兒童是歡喜變化的，又是抱着熱烈的創作慾的。

故固定的玩具，往往容易使他們一玩就厭。那種塑印的紅沙泥模型，在一切玩具中實最富有造型美術的意義，又最富有變化。故我認爲自己的偏好是極有因的。現今機械工業發達，玩具工廠林立。但我常常留意各玩具店的陳列窗，覺得很失望。新式的玩具，不過質料比前精緻些，形色比前美麗些，在意匠上其實並沒有多大的進步，多數的新玩具，還是形狀固定，沒有變化，甚至缺乏美術意味的東西。想起舊日那種紅沙泥模型的絕迹，不覺深爲惋惜。只有數年前，曾在上海的日本玩具店裏看見過同類的玩具：一隻紙匣內，裝着六個白磁製的小模型，有人像，動物像，器物型，三塊有色彩的油灰，和兩把塑造用的竹刀。這是我小時所愛好的紅沙泥模型爲原則而改良精製的。我對牠着實有些兒憧憬！牠曾經是我幼時所熱烈追求的對象，牠曾經供給我的視覺以充分的糧食，牠是我的美術研究的最初的啓發者。想不到在二十餘年之後，牠會在外國人的地方穿了改良的新裝而與我重見的！

更規模地誘導我美術製作的興味的，是迎花燈。在我們石門灣地方，花燈不是每年例行的興事。大約隔數年或十數年舉行一次。時候總在春天，春耕已畢而蠶子未出的空當裏，全鎮上的人一致興奮，努力製造各式的花燈；四周農村裏的人也一致興奮，天天夜裏跑到鎮上看燈，彷彿是千載一遇的盛會。我的兒童時代總算是幸運的，有一年躬逢其盛。那時候雖然已到了清朝末年，不是十分太平的時代；但民生尙安，同現在比較起來，真可說是盛世了。我家舊有一頂彩傘，牠的年齡比我長，是我的父親少年時代和我姑母二人合作的。平時寶藏在箱籠裏，每逢迎花燈，就拿出來參加。我以前沒有見過牠，那時在燈燭輝煌中第一次看見牠，視覺感到異常的快適。所謂彩傘，形式大體像古代的陽傘，但作六面形，每面由三張扁方形的黑紙用綠色綾條粘接而成，即全體由三六十八張黑紙圍成。這些黑紙上便是施美術工作的地方。傘的裏面點着燈，但黑紙很厚，不透光，只有黑紙上用針刺孔的部分映出燈光來。故製作的主要工夫就是刺孔。這十

八張黑紙，無異十八幅書畫。每張的四周刺着裝飾圖案的帶模樣，例如萬字，八結，回紋，或各種花鳥的便化。帶模樣的中央，便是書畫的地方。若是書，則筆筆翦空，空處粘着白色的熟礬紙，映着明亮的燈光；此外的空地上又刺着種種圖案花紋，作為裝飾的背景，若是畫，則畫中的主體（譬如畫的是舉案齊眉，則梁鴻孟光二人是主體）翦空，空處黏白色的熟礬紙，紙上繪着這主體的彩色圖，使在燈光中燦爛地映出。其餘的背景（譬如梁鴻的書桌，室內的光景，窗外的花木等）用針刺出，映着燈光歷歷可辨。這種表現方法，我現在回想，覺得其刺激比一切繪畫都強烈。自來繪畫之中，西洋文藝復興期的宗教畫，刺激最弱。爲了他們把畫面上遠近大小一切物象都詳細描寫，變成了照相式的東西，看時不得要領，印象薄弱，到了十九世紀末的後期印象派，這點方被注意。他們用粗大的線條，濃厚的色彩，與單純的手法描寫各物，務使畫中的主體強明地顯現在觀者的眼前。這原是取法於東洋的。東洋的粗筆畫，向來取這麼單純明快的表現法，有

時甚至完全不寫背景，僅把一塊石頭或一枝梅花孤另另地描在白紙上，使觀者所得印象十分強明。然而，這些畫遠不及我們那頂彩傘的畫的強明：那畫中的主體用黑紙作背景，又映在燈光中，顯得非常觸目；而且背景並非全黑，那針刺的小孔，隱隱地映出各種陪襯的物象來，與主體有機地造成一個美滿的畫面。其實這種彩傘不宜拿了在路上走，應該是停置在一處，供人細細觀賞的。我家的那頂彩傘，尤富有這個要求。因為在全鎮上的出品中，我們的彩傘是被公推為最精緻而高尙的，字由我的父親手書，句語典雅，筆致堅秀；畫是我姑母的手筆，取材優美，布局勻稱。針刺的工作也全由他們親自擔任，疎密適宜，因之光的明暗十分調和，比較起去年我鄉的燈會中所見新的作品，題着「提倡新生活」的花台，畫着摩登美女的花盆來，其工粗雅俗之差，不可以道里計了。我由這頂彩傘的欣賞，漸漸轉入創作的要求。得了我大姊的援助，在燈期中立刻買起黑紙來，裁成十八幅。作畫，寫字，加以圖案，安排十八幅書畫。然後剪空字畫，粘貼鑿紙，把

一個盛老菸的布袋襯在牠們底下，用針刺孔。我們不但日裏趕作，晚上也常常犧牲了看燈，伏在室內工作。雖然因爲工作過於繁重，沒有完成燈會已散。但這一番的嘗試，給了我美術製作的最初的歡喜。我們於燈會散後在屋裏張起這頂自製的小彩傘來，共相欣賞，比較，批評。自然遠不及大彩傘的高明。但是，能知道自己的不高明，我們的賞鑑眼已有幾分進步了。我的學書學畫的動機，即肇始於此。我的美術研究的興味，因了這次燈會期間的彩傘的試製而更加濃重了。去年的春天，我鄉又發起燈會。這是我生所逢到的第三次；但第二次我糊口於遠方，未曾親逢，我所親逢的這是第二次。照上述的因緣看來，去年我應該踴躍參加。然而不然，我只陪了親友勉強看幾次燈。非但自己不製作，有時連看都懶得。這是甚麼原故？一時自己也說不清，大約要寫完了這篇文章方才明白。

言歸本題：最有力地抽發我的美術研究心的萌芽的，是上述的玩具和花燈。然而，給我的視覺以最充分的糧食的，也只有這種玩具和花燈。那種紅沙泥模型

的塑印，原是很幼稚的一種手工，給孩兒們玩玩的東西，說不上美術研究。那種彩傘的製作也只是雕蟲小技，僅供消閒娛樂而已，不能說是正大的美術創作。然而前面說過，世間一切美術的建設與企圖，無非爲了追求視覺的慰藉。上兩者在美術上雖是玩具或小技，但其對於當時的我，一個十來歲的兒童，的確奏了極偉大的美術的效果，給了我最充分的視覺的糧食。因爲自此以後，我的年紀漸長，美術研究之志漸大；我的經歷漸多，美術鑑賞之眼漸高。研究之志漸大，就捨去目前的小慰藉的追求而從事奮鬥；鑑賞之眼漸高，就發見眼前缺乏可以慰藉視覺的景象，而退入苟安，陷入空想。美術是人生的「樂園」，兒童是人生的「黃金時代」。然而出了黃金時代，美術的樂園就減色，可勝歎哉！

怎樣會減色呢？讓我繼續告訴我的讀者罷：爲了上述的因緣，我幼時酷好描畫。最初我熱心於印芥子園人物譜。所謂印，就是拿薄紙蓋在畫譜上，用毛筆依樣印寫。寫好了添上顏色，當作自己的作品。後來進小學校，看見了商務印書館

出版的鉛筆畫臨本，水彩畫臨本，就開始臨摹，覺得前此之印寫，太幼稚了。臨得維妙維肖，就當作自己的佳作。後來進中學校，知道學畫要看着實物而描寫，就開始寫生，覺得前此之臨摹，太幼稚了。寫生一把茶壺，看去同實物一樣，就當作自己的傑作！後來我看到了西洋畫，知道了西洋畫專門學校的研究方法，又覺得前此的描畫都等於兒戲，欲追求更多的視覺的糧食，非從事專門的美術研究不可。我就練習石膏模型木炭寫生。奮鬥就從這裏開始。大凡研究各種學問，往往在初學時嘗到甜味，一認真學習起來，就吃盡苦頭。有時簡直好像脫離了本題，轉入另外一種堅苦的工作中。爲了學習繪畫而研究堅苦的石膏模型寫生，正是一個適例。近來世間頗反對以石膏模型寫生當作繪畫基本練習的人。西洋的新派畫家，視此道爲陳腐的舊法，中國寫意派畫家或非畫家，也鄙視此道，以爲這是畫家所不屑做的機械工作。我覺得他們未免胆子太大，把畫道看得太小了。我始終確信，繪畫以「肖似」爲起碼條件，同人生以衣食爲起碼條件一樣。謀衣食固然

不及講學問道德一般清高。然而衣食不足，學問道德無從講起，除非伯夷叔齊之流。學畫也如此，單求肖似固然不及講筆法氣韻的清高。然而不肖似物象，筆法氣韻亦無從寄托。有之，只有立體派構成派之流。蘇東坡詩云：『論畫以形似，見與兒童鄰。』正是詩人的誇張之談。訂正起來，應把他第一句詩中的『以』字改爲『重』字才行。話歸本題：我從事石膏模型寫生之後，爲牠吃了不少的苦。因爲石膏模型都是人的裸體像，而人體是世界最難描得肖似的東西。五官，四肢，一看似覺很簡單，獨不知形的無定，綫的剛柔，光的變化，色的含混，在描寫上是最困難的工作。我曾經費了十餘小時的工夫描一個 *Venus* 像，然而失敗了。因爲注意了各小部分，疏忽了全體的形狀和調子。以致近看各部皆肖似，而走遠來一望，各部大小不稱，濃淡失調，全體姿勢不對。我曾經用盡了眼力描寫一個 *Laocoon* 像，然而也失敗了。因爲注意了部分和全體的相稱，疏忽了用筆的剛柔，把他全身的肌肉畫成起伏的岩石一般。我曾在燈光下描寫 *Homeros* 像，

一直描到深夜不能成功。爲的是他的卷髮和鬚鬢太多，無論如何找不出系統的調子，因之畫面散漫無章，表不出某種方向的燈光底下的狀態來。放下木炭條，靠在椅背上休息的時光，我就想起：我在這裏努力這種全體姿勢的研究，肌肉起伏的研究，卷髮鬚鬢的研究，誰知也是爲了追求視覺的慰藉呢？這些苦工，似乎與慰藉相去太遠，似乎與前述的玩具和彩傘全不相關，誰知牠們是出於同一要求之下的工作呢！我知道了，我是正在捨棄了目前的小慰藉而從事奮鬥，希望由此獲得更大的慰藉。

說來自己也不相信：經過了長期的石膏型奮鬥之後，我的環境漸漸變態起來了。我覺得眼前的「形狀世界」不復如昔日之混沌，各種形狀都能對她表示一種意味，猶如各個人的臉孔一般。地上的泥形，天上的雲影，牆上的裂紋，桌上的水痕；都對我表示一種態度，各種植物的枝，葉，花，果，也爭把各人所獨具的特色裝出來給我看。更有希奇的事，以前看慣的文字，忽然每個字變成了一副臉

孔，向我裝着各種的表情。以前到慣的地方，忽然每一處都變成了一個羣衆的團體，家屋，樹木，小路，石橋……各變成了團體中的一員，各演出相當的姿勢而湊成這個團體，猶如耶穌與十二門徒湊成一幅最後的晚餐一般。……讀者將以爲我的話太玄妙麼？並不！石膏模型寫生是教人研究世間最複雜最困難的各種形，綫，調，色的。習慣了這種研究之後，對於一切形，綫，調，色自會敏感起來。這猶之專翻電報的人，看見數目字自起種種聯想；又好比熟習音樂的人，聽見自然界各種聲音時自能辨別其音的高低，強弱和音色。我久習石膏型寫生，入門於形的世界之後，果然多得了種種視覺的糧食：例如名畫，以前看了莫名其妙的，現在懂得了一些好處。又如優良的彫刻，古代的佛像，以前未能相信先輩們的贊美的，現在自己也不期對他們贊美起來。又如古風的名建築，洋風的名建築；以前只知道牠們的工程浩大，現在漸漸能夠體貼建築家的苦心，知道這些確是地上的偉大而美麗的建設了。又如以前臨張猛龍碑，龍門二十品，魏齊造像，只是盲

從先輩的指導，自己非但不解這些字的好處，有時卻在心中竊怪，寫字爲甚麼要拿這種參差不整，殘缺不全的古碑爲模範？但現在漸漸發覺這等字的筆致與結構的可愛了。不但對於各種美術如此，在日常生活上，我也改變了看法：以前看見描着工細的金碧花紋的磁器，總以爲是可貴的；現在覺得大多數惡俗不足觀，反不如本色的或簡圖案的磁器來得悅目。以前看見華麗的衣服總以爲是可貴的，現在覺得大多數惡劣不堪，反不如無花紋的，或純白純黑的來得悅目。以前也歡喜供一個盆景，養兩個金魚，現在覺得這些小玩意的美感太弱，與其賞盆景與金魚，不如跑到田野中去一視偉大的自然美。我把以前收藏着的香煙裏的畫片兩大匣如數送給了鄰家的兒童。

我的美術鑑賞眼，顯然是已被石膏模型寫生的磨練所提高了。然而這在視覺慰藉的追求上，是大不利的！我們這國家，民生如此凋敝，國民教養如此缺乏。「飽暖思美術」，我們的一般民衆求飽暖尙不可得，那有講美術的餘暇呢，因此

我們的環境，除了山水原野等自然之外，凡人類社會，大多數地方只有起碼的建設，談不到美術，一所市鎮，只要有米店，棺材店，當舖，毛坑，等日用缺少不來的設備，就算完全，更無暇講求「市容」了。一個學校，只要有了坐位和黑板等缺少不得的設備，就算完全，更無暇講求藝術的陶冶了。一個家庭，只要有了灶頭，眠床，板桌，馬桶等再少不來的設備，也算完全，更無暇講求形式的美觀了。帶了提高了的美術鑑賞眼，而處在上述的社會環境中，試問向那裏去追求視覺的慰藉呢？以前我還可沒頭於紅沙泥模子的塑印中，及彩傘的製作中，在那裏貪享視覺的快感。可是現在，這些小玩意只能給我的眼當作小點心，卻不能當作糧食了。我的眼，所要求的糧食，原來並非貴族的，高雅的，深刻的美術品，但求妥帖的，調和的，自然的，悅目的形相而已。可是在目前的環境中，最缺乏的是這種形相。有時我籠閉在房間裏，把房間當作一個小天地，施以妥帖，調和，自然而悅目的布置，苟安地在那裏追求一些視覺的慰藉。或者，埋頭在白

紙裏，將白紙當作一個小天地，施以妥帖，調和，自然而悅目的經營，空想地在那裏追求一些視覺的慰藉。到了這等小天地被我看厭，視覺饑荒起來的時候，我唯有走出野外，向偉大的自然美中去找求糧食。然而這種糧食也不常吃。因為牠們滋味太過清淡，猶如瓊漿仙露，缺乏我們凡人所需要的「人間煙火氣」。在人類社會的環境不能供給我以視覺的食糧以前，我大約只能拿這些苟安的，空想的，清淡的形相來聊以充饑了。

二十四年十一月十三日作，曾登中學生。

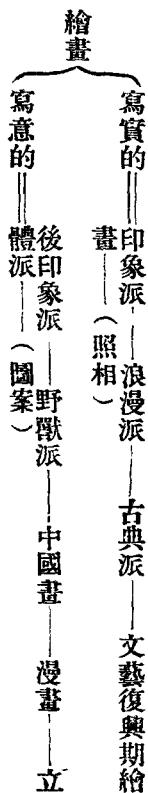
繪畫的欣賞

眺望這般複雜的今日的畫壇，而欲在一篇短文中談論「繪畫的欣賞」，也只能像「影繪」一般只描物象的大體輪廓；或者像「略畫」一般，省去了一切的 details，而僅寫主要的寥寥數筆。

凡事入了專門研究，必然發生出許多「不足爲外人道」的專門技法來。繪畫藝術也是如此。所謂「筆意」，「氣韻」，所謂「touch」「Value」等，都是專門家之間的品評用語。普通的欣賞者中，真能理解這種技法的人極少。這在一方面看，原是繪畫藝術進步的現象；但從他方面看，也是使繪畫的欣賞範圍縮小的一個原因，或者是把繪畫推進象牙塔的一種助力。「繪畫的欣賞」的難言，其主因也就在此。然而現在可以暫時不顧一切這等專門技法，而但從繪畫的表面着

手，把牠們區別為「寫實」與「寫意」兩大範型。這辦法自不免粗率，然而容易引導一般人跨上繪畫欣賞的途程。

這分類法的根據是這樣：除了極少數莫名其妙的新派畫外，凡繪畫總是在平面上描寫「物象」——人物，山水，花鳥，社會——的。這些物象的描寫法，或工或粗，或繁或簡，因各時代各地方各個人而紛異。但大體可分為兩類：其一是力求肖似實物的，即依照眼前的實際狀態而描寫的。其二是故意背叛實物的，即依照心中的想像姿態而描寫的。前者可稱為「寫實」的，後者可稱為「寫意」的。現在先列表在下面，然後依表的次序略加說明。最後括弧裏的字，表示牠們的極端的形式。



印象派是十九世紀後半期興起的一種畫派。他們的主張，描畫要全憑仗兩只眼睛的感覺，不可加以記憶或想像，例如描一盆花：不可先想起花是紅的，葉是綠的，然後調紅顏料來描花，調綠顏料來描葉。須得屏絕思慮，用純潔的視覺來觀看某種光線之下某種環境之內的花的瞬間的狀態，然後完全依照視覺的所感而描寫。紅花的某部分，在某種光線之下也會顯出非紅色來；綠葉的某部分，在某種光線之下也會顯出非綠色來。於是花不一定紅，有時也會變綠；葉不一定綠，有時也會變紅。故在印象派的繪畫中，各物的各部分，紅黃藍諸色齊備，不過強弱不同而已。近看時，但見畫面統是各種的色點或色條，猶如織物的地毯一般。但走遠來，把兩眼微微合攏而眺望，即見很逼真的瞬間狀態，同真的光綫之下的實物一樣。這種畫法，盛行於十九世紀後半，其餘風至今日還存在。現今的美術家，即使非印象派的人，其畫中也常略帶印象派的痕跡。我們欣賞這種畫時須注意：第一，不宜近看，近看則斑斑駁駁，不辨物象；宜遠看，遠看則光線彩

色均極逼真。第二，但賞形色的美，不宜探索畫中題材的含意。因為印象派畫家的選材，不以內容意味而以形式的美（光與色）為標準。若光綫與色彩皆美觀，則無論小小的兩隻果子，平凡的一堆稻草，也可為傑作的題材。印象派創生於法國。法國印象派大家莫內（Monet）的傑作，大都是靜物及平凡的野景。他們的畫，非但力求肖似實物，且描出實物的瞬間的光景，可謂寫實風繪畫的第一適例。

不重光與色的寫實，而重形的寫實，是寫實派。這是十九世紀中在法國創生的一種畫派。其代表作家為米葉（Millet）與柯裴（Courbet）。他們的畫法，有三特點：第一是注重形，凡畫中各物的形體，均切實地描寫，務求肖似實物。第二是注重明暗，凡物受光之處白，背光之處黑，半受光半背光之處灰色，這三面皆分明地描出，故物象富有「立體感」，遠望時同真的東西一樣。若將其畫縮小，印刷為複製品，則細處的筆法即隱，看去竟同照相一般，不過其美為照相所不可

及。第三是題材開放。以前的畫，取材大都是高貴的人物，高貴的生活。寫實派畫家反對這辦法，偏偏描寫常見的人物，平凡的生活。農夫，勞工，田家生活，貧農之家，從此都有了入畫的資格。故欣賞這等繪畫，同參觀現世社會一樣，感到親切的生活趣味。藝術出了象牙之塔而向一般民衆開放以來，此種繪畫最普遍地受世人的欣賞。

以上兩種繪畫，印象派與寫實派，雖然力求肖似實物，但畫面全體必有統一的調子。即其所描寫的必是在某一時間某一地方所見的景物。例如描寫遠景必模糊，描寫細部分亦必模糊，方才合於實際。因我們的目力必集中於主體物象上，故餘物勢必模糊。但在這兩派以前的畫派，如浪漫派與古典派，並不如此。他們也力求肖似實物，但不論遠近大小，皆用細描。故畫面全體精緻，一筆不苟。人物自鬚眉以至衣服上的皺紋，景物自地上的草，樹上的葉以至屋上的瓦，無不一一細寫。故其畫遠看也好，近看也好；就全體看也好，就部分看也好。例如浪漫派

的大畫家特拉克洛亞 (Delacroix) 的人物畫，古典派大畫家達微特 (David) 描寫拿破崙的畫，都是工筆的寫實。我們在書籍雜誌中看牠們的縮印圖，覺得同照相無異；若看到真的作品，更要驚訝他們同實景一般。十八世紀以前的西洋畫，都作這樣的畫風，而細寫的工夫愈古愈深。文藝復興期三傑的作品可說是最工細的寫實風繪畫。所謂三傑，即達芬奇 (Leonard da Vinci) 米侃郎琪洛 (Michaelangelo) 和拉斐爾 (Raphael)。他們的作品形式大都鉅大，畫面所收羅的人物很多。各部細寫，數年完成一幅，其工緻可想而知。達芬奇的傑作是「最後的晚餐」，描寫基督與十二門徒聚餐，十三人的表情，衣褶，室內的布置，無不詳細描寫，看去真同舞台上扮演的戲劇一般。米侃郎琪洛的傑作是「最後的審判」，無數的人物，各種姿勢和服裝，各種的景物，皆出於工細之筆。我們平常所見的複製品大都是全幅中的某一部分，但是好像一幅獨立的繪畫。可知此種大畫，實由無數小畫連合而成。即畫家的觀點不集中於一個主體，而輪流集

中於各部。故欣賞此等繪畫，也可就逐部分細閱，不僅縱觀其全體而已。三傑之中，拉費爾的作品形式較小，其傑作為「聖母子圖」，用柔麗而工整的筆法，細寫聖母與幼年耶穌的姿態，配以種種同樣工細的背景。據史傳所說，文藝復興期的畫家盛用「莫特爾」，不過不像現今地專畫裸體莫特爾，又令穿各種衣服，扮演歷史故事，以供寫實。有的畫家親自解剖屍體，以求人體畫法的逼真。有的畫家為欲描寫基督被磔刑時的苦痛的顏貌，竟把莫特爾殺死。（這是文藝復興後意大利畫家 *Gioto* 的故事。古代人竟有這種非人道的行為。）他們的注重寫實，於此便可想見。

總之，從十五六世紀（文藝復興）直至十九世紀初（古典派浪漫派）繪畫都是工筆寫實的。愈古畫面愈浪漫，愈近畫面愈集中，但其工筆寫實則無異。浪漫派以後的寫實派與印象派，如前所述，寫實而非工筆。放上述各派繪畫，可用「寫實風」三字總括之。無論工筆或粗筆，統是力求肖似實物，依照眼前實際狀態而

描寫的。充此種畫風的極致，就是照相。上述的作品，藝術的價值當然遠勝於照相，但在寫實的一點上，都具有照相的特色。米侃郎琪洛的大作好像團體照相，特拉克洛亞的風景畫，好像風景照相，印象派繪畫彷彿是最近流行的那種模糊的藝術照相。

反之，還有一大批不具照相特色的繪畫存在着。這就是我所謂寫意風的繪畫。即故意背叛實物，依照心中的想像姿態而描出的繪畫。在西洋，創造此畫法的是後期印象派大畫家賽尚痕(Cezanne)，他的畫中，用很粗大而強力的綫條，當作物象的輪廓。這一點便是背叛實物的明證。因為在實物上，輪廓只有界限，而並無「綫」。綫是畫家心中想像出來的姿態。他的畫中，又用單純的大塊的綠色來描樹葉，單純的強硬的色塊來描物體的明暗。這也是背叛實物的一證。因為實際的樹，是由一張一張的小葉集成的，在實際的物象上，是由明向暗漸次移變的，決不會如此單純而唐突。這種單純與唐突，也是畫家心中想像出來的姿態。

所以後期印象派的繪畫，大概形態奇怪，色彩強烈，用筆粗率。總之，完全不像實物。同派的畫家谷柯(Gogh)、果庚(Gauguin)，以及其後的野獸派畫家馬諦斯(Matisse)、符拉辛(Vlaminck)、董根(Dongen)等，更展進賽尙痕所創的畫法，愈加背叛實物，而注重主觀。故畫面亦愈加奇怪，愈加強烈，愈加粗率了。欣賞此種繪畫，宜注重其用筆的力，設色的胆量，以及構圖的經營，而欣賞其筆情墨趣，却不可從物象的形似上或題材的內容上探求興味。蘇東坡云：「論畫以形似，見與兒童鄰。」用這兩句詩來說明此種畫的欣賞法，最為適宜。

此種畫法，在西洋是賽尙痕所創造的。但在東洋，原是我們中國繪畫所固有的畫法。而且賽尙痕的創造，確是從東洋畫中獲得其動機的。(詳說見拙著文學與繪畫篇末，開明版)。中國的畫，無論山水，人物，花卉，皆不務寫實，皆不照眼前實際狀態描寫；必然把實際形狀變更，而描成奇怪的姿態。變更之法大約有二：或移改物象的位置，或變化物象各部大小的比例。例如畫山水，儘可把平

日所見各種奇山異水重重疊疊地並收在一張紙上。女人畫，爲欲顯示美貌，不妨把頭畫得特別大，不管牠對於身體稱不稱；把臉塗得特別白，不管牠對於實際合不合；爲欲顯示纖手，不妨把手畫得特別小，像羊齒類植物一般，不管牠對於全身配不配。這等其實不是描物象，只能說是描物象的一種象徵。而我們欣賞時所感到的興味，也是在其象徵的暗示的意義上。這種變更再進一步地誇張起來，即成爲漫畫的形式。漫畫是注重內容意味（諷刺等）的一種小畫，形式大都誇張，不像實物。變形之極，就是立體派的繪畫。那種畫完全背叛實物，僅寫主觀的感念。因此缺乏客觀的要素，往往成爲莫名其妙的東西。這種繪畫，雖然古今東西都有，但在背叛實物，依照心中想像姿態而描寫的一點上，可說是同一範型的——寫意的。充此種繪畫的極致，是圖案。圖案但從實物中看取特色，再用自己的想像來給牠自由變形（其方法叫做便化。）或把花草作成規則的形狀，或把蟲鳥變成奇異的色彩，以供各種裝飾之用。試看後印象派，野獸派，立體派的

畫；以及各種的中國畫，其綫，其形，其色，其構圖，到處微微地具有圖案的特色，如同前述的寫實畫具有照相的特色一樣。

欣賞繪畫時，用這兩種特色爲區別的標準，也可以在複雜的畫壇中找出大體的頭緒來。

廿五年春日作，曾登申報週刊。

漫畫藝術的欣賞

藝 術 漫 談

「漫畫」式樣很多，定義不一。簡筆的，小形的，單色的，諷刺的，抒情的，描寫的，滑稽的，都是漫畫的屬性。有一於此，即可稱為漫畫。有人說，現在漫畫初興，所以有此混亂現象；將來發達起來，一定要規定「漫畫」的範圍和定義，不致永遠如此泛亂。但我以為不規定亦無不可，本來是「漫」的「畫」規定了也許反不自然。只要不為無聊的筆墨遊戲，而含有一點「人生」的意味，都有存在的價值，都可以稱為「漫畫」的。因此，要寫一般的漫畫欣賞的文章，必須有廣大的收羅，普遍地舉例，方能說得周到。這事很難，在我一時做不到。

但欣賞漫畫與製作漫畫，並不是判然的兩件事。可以照自己的好尚而描畫，當然也可以照自己的好尚而談畫。且讓歡喜看我的畫的人聽我的談畫吧。於是我匆匆地寫這篇文章來應中學生的徵稿。

古人云：「詩人言簡而意繁」。我覺得這句話可以拿來準繩我所歡喜的漫畫。我以為漫畫好比文學中的絕句，字數少而精，含意深而長。舉一例：

一 寥落故行宮，宮花寂寞紅。白頭宮女在，閒坐說玄宗。」這二十個字，取得非常精采。凡是讀過歷史的人，讀了這二十個字都會感動。開元，天寶之盛，羅襪馬嵬之變，以及人世滄海桑田之慨，衰榮無定之悲，一時都湧起在讀者的心頭，使他嘗到藝術的美味。昔人謂五絕「如四十個賢人，着一個屠沽不得。」這話說得有理。不過拿屠沽來對照賢人，不免冤枉。難道做屠沽的皆非賢人？所以現在不妨改他一下，說五絕「如二十個賢人，着一個愚人不得」。我們試來研究這首五絕中所取的材料，有幾樣物事。只有四樣：「行宮」，「花」，「宮女」，

和「玄宗」。不過加上形容：「寥落的」「古的」行宮，「寂寞地紅着的」宮花，「白頭的」宮女，「宮女閒坐談着的」玄宗。取材少而精，含意深而長，真可謂「言簡意繁」的適例。漫畫的取材與含意，正要同這種詩一樣才好。胡適之先生論詩材的精采，說「譬如把大樹的樹身鋸斷，懂植物學的人看了樹身的橫斷面，數了樹的年輪，便可知樹的年紀。一人的生活，一國的歷史，一個社會的變遷，都有一個縱剖面 and 無數橫斷面。縱剖面須從頭看到尾纔可看見全部。橫斷面截開一段，若截在緊要的所在，便可把這個橫斷面代表這一人，或這一國，或這一個社會。這種可以代表全部的，便是我所謂最精采的。」我覺得這譬喻也可以拿來準繩我所歡喜的漫畫。漫畫的表現，正要同樹的橫斷面一樣纔好。

然而漫畫的表現力究竟不及詩。牠的造形的表現不夠用時，常常要借用詩的助力，侵佔文字的範圍。如漫畫的借重畫題便是。照藝術的分類上講，詩是言語的藝術，畫是造形的藝術。嚴格地說，畫應該只用形象來表現，不必用畫題，同

詩只用文字而不必用插畫一樣。詩可以只用文字而不需插畫，但漫畫却難於僅用形象而不用畫題。多數的漫畫，是靠著畫題的說明的助力而發揮其漫畫的效果的。然而這也不足為漫畫病。言語是抽象的，其表現力廣大而自由；形象是具象的，其表現力當然有限制。例如「白頭宮女在，閒坐說玄宗」，詩可以簡括地用十個字告訴讀者，使讀者自己在頭腦中畫出這般情景來。畫就沒有這樣容易，而在簡筆的漫畫更難。倘使你畫一個白頭老太婆坐着，怎樣表出她是宮女呢？倘使你把她的嘴巴畫成張開了說話的樣子，畫得不好，看者會錯認她在打呵欠。況且怎樣表明她在說玄宗的舊事呢？若用漫畫中習用的手法，從人物的口中發出一個氣泡來，在氣泡裏寫字，表明她的說話，那便是借用了文學的工具。況且寫的字有限，固定了某一二句話，反而不好。萬不及「說玄宗」三個字的廣大。就是上面兩句，「寥落古行宮，宮花寂寞紅」，用漫畫也很難畫出。你畫行宮，看者或將誤認為邸宅。你少畫幾朵花，怎能表出牠們是「宮花」，而在那裏「寂寞紅」呢？

所以畫不及詩的自由。然而也何必嚴禁漫畫的借用文字爲畫題呢？就當牠是一種繪畫與文學的綜合藝術，亦無不可。不過，能夠取材精當，竭力謝絕文字的幫忙，或竟不借重畫題，當然是正統的繪畫藝術，也是最難得的漫畫佳作。

借日本老畫家竹久夢二先生的幾幅畫來作爲說例吧。

有一幅畫，描着青年男女二人，男穿洋裝，拿史的克，女的穿當時的摩登服裝，拉着手在路上一邊走，一邊仰起頭來看一間房子門邊貼着的召租。除了召租的小紙札上(Kashima Ari) (內有貸間) 五字 (日本文有五個字) 而外，沒有別的文字。這幅畫的取材我認爲是很精采的。時在日本明治末年，自由戀愛之風盛行，「Love is best」的格言深印在摩登青年的腦中。畫中的男女，看來將由(或已由) love 更進一步，正在那裏忙着尋覓他們的香巢了。「貸間」就是把房間分租，猶如上海的「借亭子間」之類。這召租雖然也是文字，但原是牆上貼着的，仍不出造形的範圍，却兼有了畫題的妙用。

去年夏天我也曾寫過一幅同類的畫：畫一條馬路，路旁有一個施茶亭，亭的對面有一所冰淇淋店。這邊一個勞動者正在施茶亭畔仰起了頭飲茶；那邊青年男女二人挽着手正在走進冰淇淋店去。畫中只有三個文字，冰淇淋店門口的大旗上寫着一個「冰」字，施茶亭的邊上寫着「施茶」二字，都是造形範圍內的文字，此外不用畫題。這畫的取題可說是精采的。但這不是我自己所取，是我的一個繪畫同好者取來借給我的。去年夏天他從上海到我家，把所見的這狀態告訴我，勸我描一幅畫，我就這樣寫了一幅。（現在這畫被收集在開明書店出版的畫集人間相中）。

夢二先生的畫有許多不用畫題，但把人間「可觀」的現象畫出，隱隱地暗示讀者一種意味。「可觀」二字太擁統，但也無法說得固定，固定了範圍便狹。隱隱的暗示，可有容人想像的餘地。例如有一幅描着一個女子獨坐在電燈底下的火鉢旁邊，正在燈光下細看自己左手的無名指上的指環。沒有畫題。但這現象多麼

「可觀」！手上戴着盟約的指環的人看了會興起切身的感動。沒有這種盟約指環的人，會用更廣泛自由的想像去窺測這女子的心事。——這麼說穿了也乏味。總之，這是世間萬象中引人注目的一種狀態。作者把它從萬象中提出來，使它孤立了，成爲一幅漫畫，就更強烈地引人的注目了。日常生活中常有引人注目的現象，可以不須畫題，現成地當作漫畫的材料，只要畫的人善於選取。夢二作品中還有許多可愛的例。有一幅描着一株大樹，青年男女二人背向地坐在大樹左右兩側的根上，大家把臉孔埋在兩手中，周圍是野草閒花。這般情狀也很牽惹人目。有一幅描着一個軍裝的青年武夫，手裏拿一冊書，正在閱讀，書的封面向着觀者，但見題着「不如歸」三字。取材也很巧妙。（不如歸是當時大流行的一冊小說，描寫軍閥家庭中戀愛悲劇的。這小說在當時的日本，正好像阿Q正傳在現在的中國。）又有一幅描着一個身穿廚房用的圍裙的女子，手持鏟刀，倉皇地在那裏追一隻貓。貓的大半身已逃出畫幅的周圍綫之外，口中啣着一個大魚。這是尋

常不過的題材，但是一種不言而喻的緊張的情景，會強力挽留觀者的眼睛，請他鑑賞一下，或者代畫中人叫一聲「啊喲」！又有一幅描着鄉村的茅屋和大樹，屋前一個村氣十足的女孩，背上負着一個小弟弟，在那裏張頭張腦地呆着，她的視線所及的小路上，十足摩登的青年男女二人正在走路。這對比很強烈。題曰「東京之客」。其實不題也已夠了。

沒有畫題，造形美的明快可喜。但畫題用得巧妙，看了也勝如讀一篇小品文。夢二先生正是題畫的聖手，這裏仍舊舉他的作例來談吧。他的畫善用對比的題材，使之互相襯托。加上一個巧妙的題目，猶如畫龍點睛，全體生動起來。有一幅描着車站的一角，待車的長椅上坐着洋裝的青年男女二人，交頭接耳地在那裏談話，臉上都顯出憂愁之色。題曰「不安的歡樂」。有一幅描着一個天真爛漫的少女，坐在椅子上，她的手攔在椅子靠背上，她的頭傾側着。題曰「美麗的疲倦」。有一幅描着一個少婦，手中拿着一厚疊的信箋，臉上表出笑容，正在

熱中地看信；桌上放着一張黏了許多郵票的信壳。題曰「歡喜的欠資」。有一幅描着一個頑固相十足的老頭兒，正在看一封長信。他身旁的地上（日本人是席地而坐的，故這地上猶如我們的桌上。）一張信壳，信壳的封處畫着兩個連環的心形。（這是日本流行的一種裝飾的印花，情書上大都被貼上一張。）他的背後的屏風旁邊，露出一個少女的顏貌來，她顰蹙着，正在偷窺這老頭兒的看信。題曰「冷酷的第三者」。以上諸畫題是以對比勝的。還有兩幅以雙關勝的：一幅描着一個青年男子正在彈六弦琴，一個年青女子傍在他身旁閉目靜聽。題曰「高潮」。一幅描着偃偻的老年夫婦二人，並着肩在園中傍花隨柳地緩步。題曰「小春」。

還有些畫題，以心理描寫勝。例如有一幅描着夏日門外，一個老太婆拿着一把小尖刀，正在一個少年的背上挑痧。青年縮着頸，癢着手足，表示很痛的樣子。他的前方畫着一個夕陽。題曰「可詛咒的落日」。要設身處地地做了那個青年，

方纔寫得出這個畫題。有一幅，描着一個病院的售藥處的內面，窗洞裏的桌上放着許多藥瓶，一個穿白衣的青年的配藥女子坐在窗洞口，正在接受窗洞板上的銀洋。題曰「藥瓶之色與銀洋之聲」。作者似在憐惜這淡裝少女的生活的枯寂，體貼入微地在這裏代她訴述。有一幅描着高樓的窗的內部，倚在窗上凝望的一個少女的背影。題曰「再會」。有一幅描着一個女子正在看照片，題曰「Kiss 前的照片」。還有一幅描着一個幼女正在看照片，題曰「亡母」。這等畫倘沒有了畫題，平淡無奇。但加上了這種巧妙的題字，就會力強地挑撥看者的想像與感慨。他有時喜用英語作題目。描曠野中一株大樹根上站着一個青年學生，題曰「Alone」。描兩個青年戀人在那裏私語，題曰「Ever, Never」。描兩個天真爛漫的小學生背着書包在路上走，挽着臂的一對青年愛侶同他們交手過，小學生不睬他們，管自仰着頭走路，題曰「We Are Still Young」。用英文作題，不是無謂的好奇。有的取其簡潔，翻譯了要減少趣味，例如前二幅。有的取其隱晦，

翻譯了嫌其唐突，例如後一幅。

「言簡而意繁」這句話，對於夢二一派的漫畫最爲適用。自己歡喜這一派，上面就舉了許多夢二的例。對於別種的漫畫，我也並非全無趣味。例如武器似的諷刺漫畫，描得好的着實有力！給人的感動比文字強大得多呢！可惜我見聞狹小看了不忘的畫沒有幾幅。爲調節上述諸例的偏僻，也就記憶所及舉幾幅諷刺畫在這裏談談。某西洋人描的一幅，描一個大輪子正在旋轉來。許多穿燕尾服的人爭先恐後地爬到這輪子上去。初爬的用盡氣力在那裏攀附。已爬上的得意洋洋。爬在頂高地方的人威風十足，從頂高處轉下去的人搔着頭皮。將被轉到地上的人倉皇失措。跌落在地上的人好像死了。爬上來的地方，地上寫着「Today」，跌下去的地方，地上寫着「Tomorrow」。形容政治舞台可謂盡致。某日本人描的一幅，描着一個地球，地球上站着一個人，一手捏住鼻頭，一手拿一把火鉗，把些小人從地球上夾起來，丟到地球外面去。小人有的洋裝而大肚皮，有的軍裝而帶

手鎗。還有一幅，描着一個舞台，許多衣上寫着姓名的政客在那裏做戲。他們的手足上都縛着線，線的一端吊在舞台上，一個啣着雪茄煙的大肚皮洋裝客正在拉線。這種畫，都能短刀直入地揭破世間的大黑幕。在中國現在的雜誌上，也常看到諷刺漫畫的佳作。可惜我的記憶不好，一時想不起來。舉了這幾個例就算了。

常有人寫信來，問我漫畫學習如何入手。沒有一一詳覆的時與力，抱歉得很！現在借這里帶便作一總覆：漫畫是思想美與造形美的綜合藝術，故學習時不能像普通學畫地單從寫生基本練習入手。牠的基本練習有二方面：一方面是技術的修練，與普通學畫同，練習鉛筆靜物寫生，木炭石膏型寫生，或人體寫生。另一方面是思想的修練，如何修練，却很難說。因為這裏包括見聞，經驗，眼光，悟性等人生全體的修養，不是一朝一夕的能事，勉強要說，只得借董其昌的話：「讀萬卷書，行萬里路」。總之，多讀讀書，多看看世間，都是漫畫的基本練習。這又同詩一樣：例如開頭所舉的一首絕句，倘不曾讀過歷史，不知道唐玄宗

的故事，讀了這二十個字莫明其妙。聽說外國人翻譯這首詩，曾把玄宗兩字誤譯爲「玄妙的宗教」。虧他們欣賞的！欣賞非有各方面的修養不可，則創作的需要廣泛的修養，不待言了。

廿四年五月七日作，曾載中學生。

版畫與兒童畫

最近蘇聯版畫展覽會在上海開幕。接着全國兒童畫展覽會又在上海舉行，幾個相識的中學生及愛好美術的朋友遇見我時，常以版畫及兒童畫爲說話的資料。但這兩種展覽會，我都沒有看。所以他們希望我講幾句切實的批評的話，我却一句也講不出來。於是他們就把話頭轉到這兩種繪畫的一般問題上。所說論的也不外乎下列的幾種問題：

『版畫究竟是甚麼的一種繪畫？』

『版畫究竟有甚麼藝術的價值？』

『兒童畫跟成人的畫有甚麼差別？』

「兒童畫要怎樣才算好？」

這種問題，看似平凡，解答時也很困難。約略解說，難得要領；詳細解說，言之長也。因此我的回答往往支離破碎，不能滿足對方的要求。過後我常常想：藝術之事，在萬方多難之我國，頗有未遑兼顧之勢。故雖是這樣淺近的問題，在青年間尚有茫然不解其意，而要求根本的解說者。因此我在幾次支離破碎的說話之後，發心把話題匯集起來，寫成這一篇文字，以表明版畫與兒童畫的一般的性狀。並以應浙江青年的索稿。願讀這篇文章的人，也許不止以前和我說話的幾個人。我所喜者，這兩種繪畫的性狀，偶然有着類似點，允許我在這裏併爲一談。

甚麼叫做版畫？簡單地回答：版畫是不是描在紙或布上的畫，是刻在木頭等硬物上而印刷出來的畫。版畫不是作一次只得一幅的畫，是作一次可印刷許多的畫。

甚麼叫做兒童畫？簡單地回答：兒童畫是思想感情特殊而繪畫技術未練的一種人所描的繪畫。兒童畫是重興趣而輕理法的，近於漫畫的一種繪畫。

版畫因為是刻出來的，故畫面大概比普通畫小，筆法大概比普通畫單純，色彩大概比普通畫簡單。全體的印象大概比普通畫強明。

兒童畫因為是重興味而輕理法的兒童的作品，故畫面當然也比成人的畫小，筆法大概比成人的畫粗率，色彩也比成人的畫強烈。全體的印象大概比成人的畫奇特。

印象強明是可喜的，印象奇特也有他的好處。故二者各有其獨得的特長，以與普通的成人的繪畫相對立。我所謂二者的類似點，就在於此。但是，欲詳細表明二者獨得的特長，須先把與二者相對的普通的成人的繪畫的性狀略談一談，方可顯襯出二者的特色來。

普通所謂「畫」，就是世間各種景象在平面上的美的表現。（所謂普通的繪

畫者，除近世所謂新興美術，即不描物象而僅描無名的形狀色彩的所謂立體派等的繪畫。(普通所謂「良好」的繪畫，最淺近地說，就是景物描得最有似實物的繪畫。總之，繪畫的好壞，描得「像不像」是一個最基本的標準。專門家往往把畫理說得非常高深玄妙，以為繪畫不在描得像。故中國現代畫論，大都重「氣韻」而輕「形似」。蘇東坡說『論畫以形似見與兒童鄰。』照他們說，描畫不必求像。這種畫論未免立說太高，近於玄妙。而蘇東坡的話，更帶着詩的誇張，不能視為一般畫理。一般地說，「像」畢竟是繪畫上最基礎的一個條件。因為藝術成立的基礎條件中，有一條是「須帶客觀性」。換言之，即能使萬人共賞。客觀性愈廣大，藝術的價值愈高。吟自己戀愛經過的詩，不能使別人共感；描自己夢境的畫，不能使別人共賞，其客觀性就狹，其藝術的價值也就差。由此可知繪畫的「描得像」，是使繪畫的客觀性廣大的第一步；是使藝術的價值增高的最簡易的方法。西洋人尤其看重這一點，十九世紀以前西洋畫，雖然流派甚多，縱觀其共

通的特點，不外乎一個「像」字。只要看他們研究繪畫的方法，就可知道他們何等地注重「肖似實物」：西洋繪畫，在古代就有用活人莫特爾(Model)的辦法。中世紀描宗教畫的畫家，要描基督，或聖母，或諸聖徒羣衆集合的畫，常常先想像畫中人的顏貌姿態，然後向世間物色一個顏貌姿態相似的人，教他穿起相當的衣服，裝出相當的姿勢，讓畫家看着了描寫。中世紀的畫家，不用莫特爾而全憑記憶及相像作的人固然很多；但用莫特爾的畫家也不乏其人。其中有一位大畫家名叫喬托(Giotto)的，曾經描一幅耶穌磔刑圖。然而受磔刑的耶穌的顏貌，在他無論如何想像不出來。爲了要求大傑作的肖似實情，他曾經起個狠心，把莫特爾殺死，以便仔細觀察這人臨死時的苦痛的顏貌。這個實在是非人道的行爲，在現世，我想決不會有這般野蠻的畫家。但在宗教勢力盛大而人權不平等的中世紀時代，也許有容許他殺死莫特爾的環境。但這些問題我們現在無暇討論。現在提出這件逸事，無非要表明西洋古代繪畫的極端注重「肖似」。到了十八世紀，西

洋畫風也是如此。那古典派大畫家大衛(David)，就是爲拿破崙宮廷美術總監，而一生專描拿破崙頌的繪畫的官僚畫家，也曾有關於莫特爾找求的殘忍的逸話：他的一個知己朋友，在拿破崙侵略軍的砲火中垂死了。他得知了這消息，立刻去探訪這朋友。別人以爲他是去救護或慰安的。誰知他到了這奄奄一息的朋友身邊，一點感情也不動，却冷靜地拿出速寫簿來，熱心地描寫他那苦痛的表情，對於他的苦痛如同不見不聞。他不是來弔慰朋友的，他是來練習寫生畫的！這等不顧人情的畫家逸話，都是西洋畫極端注重「肖似」的明證。下到十九世紀，此風更盛。印象派的畫家作畫必須寫生，離開了莫特爾不能下一筆。他們爲了研究靜物的形狀的色彩，把蘋果供得腐爛；爲了必須在同樣光線下寫生，一幅風景寫生畫要分作好幾天畫，今天下午從一時畫到二時，明天下午也限定這時間去續畫，再限定這時間去續畫……一直畫到地上長草，樹上發芽，他的作品終於不能完成。

在這樣的畫法之下所產生的繪畫，有一個顯著的共通點，就是「像」，即「肖似實物」。第一形像正確，筆法細緻的，衣褶都詳細描寫，毛髮都數得清楚，真同照相相像。第二色彩逼真，那種油畫顏料，既複雜，又鮮明，又便利，一任畫家自由驅使，無往而不肖似實物。第三光線描得如實，那一部分明，那一部分暗，那一部分半調子(half tone)，那一部分高光點(high light)，都不容紊亂。肖像畫倘使放在室中的暗角裏，竟可使粗心人或近視眼一時錯認爲活人，上前去向他點頭拱手呢。寫實的畫風，在十九世紀前支配西洋畫壇，歷數百年之久，十九世紀以後，一時受東洋畫風影響，寫實的畫風被放棄，矯枉過正，一時變出種種混亂的現象來，像未來派，立體派，構圖派，達達派等莫明其妙的畫風，便是矯枉過正的現象。然而這種現象猶如曇花一現，不久就衰沉寂沒。現今西洋的畫壇，雖然因爲未曾蓋棺，不能下一定論，但要不外乎祖傳的寫實風與近來輸入的東洋風的葛藤的現象而已。最近版畫的勃興，便是這種現象的一面。

版畫，顯然是背叛向來「力求肖似實物」的畫風的一種繪畫。牠因為是刻的，大多數用線條爲表現的手段。牠因爲是印刷的，大多數只有黑白二色或單純的幾色。這可以使人聯想「圖案」。圖案中所描寫的，豈是實際世間所有的現象？版畫的內容當然不像圖案那麼荒唐，但在表現的技巧上，與圖案相去不遠。總之，舊式西洋畫有時可以使人誤認爲實物。版畫則全無這種性格。版畫坦白地表明着牠是異於實物的一幅「畫」，不是希圖「冒充實物」的。例如各雜誌報紙上刊載的版畫作例，索洛威克赤所作的史塔林像，是版畫中寫實風最濃重的一例，然而拿向來的西洋油畫肖像和這比較起來，格調完全不同。前者含有「冒充實物」性，後者坦白地表明是「畫」，一幅用線條描成的黑白兩色的插畫，我猜想這會的版畫展覽會中，一定不乏比這幅更「不像真」而「像畫」的作品。無論所表現的是工場，烟囪，火車，羣衆等現代蘇聯社會的實際現狀，但表現的技巧自與實際分離，自成一幅「繪畫」。

數百年來看慣那「冒充實物」的繪畫的西洋人，看到這種版畫，好似肥鮮膩了嘴的人喝一瓶蘇打水，其爽快可以想見。向來，這種畫在西洋只作附屬於書籍的插圖，沒有獨立藝術品的資格。現今在德國，在蘇聯，忽然發達起來，不但獲得了獨立藝術品的資格，又漸有佔據畫壇重要地位的傾向了。爲的是這種畫的表現形式，給西洋人以新鮮的感覺，強明的印象，故能獲得多數人的注意與讚美。

這種注意與讚美，發自西洋人，是當然無足怪的事。但發自中國人，我想至少要打個折扣。爲的是版畫在中國，千年前早已發達，而且中國畫本身就是版畫風的。數千年來看慣線條畫，黑白畫，單純強烈的色彩畫的中國人，看見像蘇聯那種版畫時，雖然對於牠們的題材的關切生活，與技術的非常進步覺得適合時代社會而可喜，但對於這種繪畫技術的原則，不免要想起『這原是我们的呀！』也許爲此對版畫更加注意，但注意的動機與西洋人不同。也許爲此對版畫更加讚

美，但讚美的性質也與西洋人相異。這注意帶着回顧，這讚美含着自矜與自勵。總之，東洋是版畫技術的本家。在東洋不是版畫的也都像版畫。

何以言之？中國畫法，向來沒有前述的那種「寫實」風。中國的繪畫，向來不想「冒充實物」，沒有一幅不坦白地表明牠是「畫」。第一：中國畫中的物象，大都用線條構成。在實物上，其實極少有線條。除了真同線一樣細的東西以外，都是各種形體的塊。中國畫家發明用線條來表示這些形體的塊的界線，我們看慣了不以為奇；根本地想，這實在是一種奇妙的發明。畫個人，臉壳上圍着線條，手指上圍着線條，衣服的四周也都圍着線條。這豈是實際世間所有的景象？（西洋畫就可以不用線，但用色彩明暗的差別來顯出這形體的界線，全同實物上所顯出的景象一樣。）第二：中國畫中的形，但憑感覺而描寫，很不講究實際的尺寸。故中國的人物畫中，常有頭大於腹，手小於耳等可笑的形狀。然從前的中國畫家，不以此為病。正如東坡所說：「論畫以形似，見與兒童鄰。」他們的批評

標準全在於別處，即所謂筆法，神趣，氣韻等。因此中國畫的畫面狀態，離實世間甚遠！有些「大畫家」的作品，畫面筆飛墨舞，好似張天師畫的一道靈符！這種靈符現今還在各處流行，被好古的中國人珍藏着。好像這裏面真有神通，可以驅邪降福似的。第三：中國畫的色彩不是簡單，就是強烈。簡單之極，只用一種黑色，叫做「墨畫」。這就像版畫中那種單色的作品，不過是用手描的。山水，石頭，竹，梅，都通行作墨畫，而且墨畫山水，在中國畫中是一種高貴的畫派，唐朝的王摩詰所創行，千百年來中國畫家所宗奉，名曰「南派」畫法。（和他相對峙的，唐朝的李思訓所創行的着色山水畫法，名曰「北派。」）日本現今盛行的所謂「南畫」，就是這種墨畫法。中國畫中用單色的，不但墨畫而已，還有用朱磬代墨的，叫做朱描。朱描的人物鍾馗像，是常見的。朱描的竹尤為畫中奇品，特名為「朱竹」。竹的實際色彩是綠的，中國人却用與綠完全相反的朱色來描竹，其非寫實風可使外國人吃驚。第四：中國畫全體的構圖，亦顯然地表示着

畫與實際的分別，使人一看就知道畫中物非真物。所謂構圖，就是畫面的布置。西洋畫的畫面，從上至下，從左至右，裝得滿滿的。即使畫中的主物體只是小小的一個花瓶，花瓶的上下左右必然配個「背景」，或是牆壁，或是幃幕，或是桌子，凳子窗子，總之，要把花瓶以外的空地用合於實際的別物（即背景）來填充，使畫面滿滿地裝着東西。中國畫就不然，不一定要背景，只要畫出主物體就算。很長的一張白紙，往往只在下部適當地方畫一件東西，一株菜，或一塊石頭，或一叢蘭花，或兩個蘿蔔——再在上方的一邊高高地題幾行詩，畫就完成了。人物畫也不一定背景。像鍾旭像，普通都是孤另另地畫一個一手持劍一手捉鬼的鍾旭，上無天，下無地，懸空掛在白紙中間。西洋人看了，或將誤認爲未完成的作品呢。這「未完成」，正是中國畫的特色，正是使畫異於實際，使畫中物異於真物的妙法。

總之，中國畫法，形狀，色彩，構圖，都取「簡化」與「摘要」的方法。畫

家不肯細看物的各部，而作如實的描寫，只是依據從物所得的大體印象，簡明地，直截痛快地描出在紙上。畫家不肯顧到物與環境的種種關係，而作周詳的配景，只是把要表現的主要物體，孤另地，唐突地描出在紙上。因此，畫面形成了一種單純的，奇特的，非現實的特相。版畫之所以在西洋繪畫中別開生面者，就是爲了版畫的技術具有這種特相的一小部分的原故。

比版畫更豐富地具有這種特相的，便是兒童畫。如前所述，兒童畫是思想感情特殊而畫技未練的人所作的繪畫，是重興味而輕理法的繪畫。這作畫的態度，就與中國畫家的作畫態度相近似。前面說過：中國畫家「不肯」細看物的各部而作如實描寫，只是依據從物所得的大體印象，簡明地，直截痛快地描出在紙上。兒童則是「不會」細看物的各部（如形，線，色，）而作如實描寫，却也能依據從物所得的大體印象而簡明地，直截痛快地描出在紙上。前面說過：中國畫家「不肯」顧到物與環境的種種關係，而作周詳的配景，只是把要表現的主要的物

體孤另地，唐突地描出在紙上。兒童則是「不能」顧到物與環境的種種關係（如明暗，構圖，）而作周詳的配景，却也能把要表現的主要物體孤另地唐突地描出在紙上。故在「重興味」與「輕寫實」的兩點上，兒童畫與中國畫是相似的。這原有根本的相似的理由：中國畫比較起西洋畫來，在創作態度上是「主觀的」，在描寫技巧上是一「原始的」。不顧客觀世間的實際的形相，而大膽地把形相依照自己的感覺而改造，故曰「主觀的」。忽略眼前景物的詳細點，但用最經濟的，記號似的，不能再省的幾筆來表出，故曰「原始的」。中國畫與兒童畫，在這兩點上頗相似。中國畫可說是「先練的兒童畫」，兒童畫可說是「未練的中國畫」。

這裏所舉的兒童畫一例，不算是十分富有「兒童畫特性」的一幅，但可以代表兒童畫的一面。這裏所描的是兩個小孩，大約是姊弟二人。試看二人物的身體各部，長短大小的比例都不合實際。五官的大小與位置也不合實際。身體各部的簡陋也又不合實際。然而姊弟二人的模樣，已經儘夠表出，我們可以不要求其

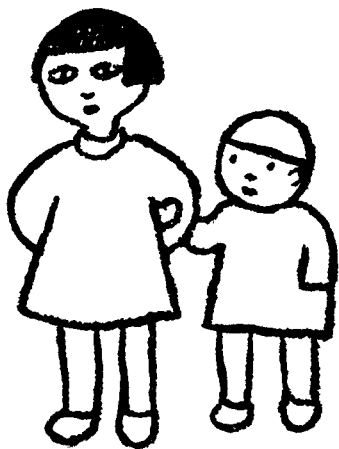
更詳細與更像實物了，不但如此，這姊弟二人的模樣，反能給我們一種明快強烈的

的印象，是更詳細與更像實物的畫

所不能給與的。看了這樣的畫，容

易使人聯想起中國山水畫中的點景

人物來。



然而這也是技巧形式上的部分

的相似而已。我們決不能因此而主

張以中國畫法課兒童，更不能因此

而主張用批評中國畫法的眼光來批

評兒童畫。兒童畫批判，據我的意見，有唯一的標準：即「藝術須與生活相關

聯」。換言之，即兒童的繪畫必須是兒童生活的反映。詳言之，凡真從兒童的生

活感情上出發，真從兒童的手上描出，而具有美術形式的，都是良好的兒童畫。

故批評兒童畫，可從（一）美術形式，（二）描寫技巧，（三）思想感情，這三方面着眼。反證之如下：（一）例如有一幅兒童畫，其中大大小小地，雜亂無章地描着許多小孩子，全無形式的統一性，即使其筆致描得如何工緻，形狀描得如何正確，色彩配得如何調和，而且畫中的小孩所作都是合於兒童生活的善良而可愛的行爲，教我評判起來，這幅畫只能勉強打六十分。因爲牠缺乏美術的形式。

（二）又如有一幅兒童畫，其中描着太幼稚的筆法，看不出是甚麼東西的形象，不合事實的色彩，即使意義很好，遠看活像一張畫，教我評判起來也只能勉強打個六十分。爲了牠缺乏描法技巧。（三）又如有個七歲的兒童，能描一幅戀愛圖，有一個十歲的兒童，能描一幅隱居圖。即使這些畫真從這些兒童的手上描出來，而且充分具有美術形式，教我評判起來，一定要批牠們一個落選。爲了這些畫不是這些兒童的思想感情的表現，這些畫不是這些兒童的生活的反映，這些藝術與這些兒童的生活不相關聯。

我已把關於版畫和兒童畫的我見說完了。最後還有幾句話附告讀這篇文的青年：不僅兒童畫如此而已，文藝之事，無論繪畫，無論文學，無論音樂，都要與生活相關聯，都要是生活的反映，都要具有藝術的形式，表現的技巧，與最重要的思想感情。藝術缺乏了這一點，就都變成機械的，無聊的彫蟲小技。

廿五年四月十七日作，曾載浙江青年。

深入民間的藝術

藝 術 淺 談

「藝術」這個名詞，照目前的情狀看，可有嚴格與泛格，或狹義與廣義兩種解釋。嚴格地、狹義地說，藝術是人心所特有的一種美的感情的發現。而怎樣叫做「美的感情」，解釋起來更爲費事。這是超越利害的，超越理智的，無關心的。深究起來，其一部分關聯於哲學，又一部分接近於禪理。這是富有先天的少數人之間的事業，不能要求其普及於一切人。這種藝術之理只能與知音者談，不足爲不知者道。然而世間知音者很少，這種藝術的被理解範圍也就很狹。事實證明着：例如中國歷代大畫家的作品，能夠充分懂得的有幾人歟？中國歷代的畫論，能夠充分理解的有幾人歟？不必舉這樣高的例子，就是一般美術學生所習的

那種水彩畫、油畫、鉛筆畫、木炭畫，能夠理解其好處的人，實在也很少。一般人都嫌它們畫得太毛草，畫得不像，看見了搖頭。你倘拿一幅印象派油畫去展覽，在外國的所謂「俗衆」之前，讚美的人一定極少。而這極少人之中，一定有部分人是爲了別的附帶條件（例如看見它裝個燦爛的金邊，或者知道它是大名鼎鼎的人所描等）而盲從地讚美，又一部分人是爲了要扮雅人而違心地讚美。富商的客堂裏也掛幾幅古畫，吊幾架油畫。其實這些畫對它們的主人大都是全不相識的。不僅繪畫方面如此，別的藝術都同一情形。能欣賞高深的音樂，高深的文學的人，世間之大，有幾人歟？不必舉別的例，小小的一首進行曲，多數的中國人聽了只覺得嘈雜。短短的一篇白話文，非知識階級的人讀了也不易理解作者的中心思想，常作種種誤解或曲解。名爲提倡大眾文字的刊物，往往徒有其名，而實際仍爲少數知識階級交換意見之場。故嚴格的「藝術」，根本是少數天才者之間的通用物，根本不能普及於萬衆。人類智愚之不齊，原同體力之強弱一樣。體力強的足

以舉百鈞，體力弱的不能縛雞，都與先天有關，不可勉強。智愚也是如此，智者不學而能，愚者學亦不能，也都與先天有關，不可勉強。後天的鍛鍊可以使弱者加強，後天的教育可以使愚者加智。然也不過「加」些而已。定要加到甚麼程度，難乎其難。況且「藝術」這件東西，在一切精神事業中爲最高深的一種。要它普及於萬衆，是猶勉強一切人舉百鈞，顯然是不合理又不可能的事體。這種藝術，我稱它爲嚴格的、狹義的。

泛格地、廣義地說，藝術就是技巧的東西。中國某種古書中，曾把醫卜星相、盆栽、着棋、茶道、酒道、幻術、戲法等統統歸之於藝術。這「藝術」的定義顯然與前者不同了。藝術家聽見了這話，也許會氣殺幾個。他們都認定藝術是前述的一種，是神聖不可侵犯的事業；「人生短，藝術長，」藝術比人生還可貴。然而徵之事實，真可使藝術家氣殺：現今我國的民間，生來不曾聽見過「藝術」這個名詞的人恐不止一大半。把「藝術」照某種古書認識着的人恐不止一小

半。(這樣算起來，懂得藝術家的所謂「藝術」的人不到一小半，但實際恐怕還沒有。)只要聽一般人談「藝術」「藝術」，就可測知其對藝術的認識了。他們看見了漂亮的東西就說「藝術的」，看見了時髦的東西也說「藝術的」，看見了希奇的東西又說「藝術的」，看見了摩登的東西更說「藝術的」。淺學無知的人以濫用「藝術」二字爲時髦。商店廣告以濫用「藝術」二字爲新穎。在香港的，愛情的，性慾的物品的廣告上，常常冠着「藝術的」這個形容詞。我還遇見一樁發笑的事：一位初面的青年紳士，看見我口上養着鬍鬚，身上穿着舊衣，驚奇地說道：『照你的樣子，實在不像一位藝術家呢！』我沒有話可以答他。但從他這句話裏，明白地測知了他所見的「藝術」的意義。大概他看見我有許多關於藝術的著作，聽見人們說我是藝術家，心目中以爲我是何等「藝術的」人物。而他所謂「藝術的」，大概是漂亮、美貌、摩登之類的性狀。因此看了我這般模樣，覺得大失所望。我既不自命爲藝術家，也不認定我這模樣是「藝術的」，所以他這句

話對我實在全無關係，只是向我表白了他自己對「藝術」的見解。這見解雖然可笑，但也不能說他完全錯誤。因為如上所述，在泛格的廣義的意義上，漂亮、美貌、摩登也祇視為「藝術」的性狀；不過這「藝術」是此不是彼而已。故照目前實情觀察，多數膚淺的人所稱為「藝術」「藝術」的，是指漂亮、時髦、希奇、摩登、美貌、新穎、甚至香豔、愛情、性慾的東西。總之，凡是足以惹他們的注意，悅他們的耳目感覺的，都被稱為「藝術的」。這定義與前面所述的嚴格的藝術，相去甚遠。不但少有共通的部分，有時竟然相反。譬如盲從流行，在嚴格的藝術的意義上看來是無獨創性的，不美的，而在一般人就肯定它為藝術的。反之，文學繪畫上的高深的傑作，在一般人就看不懂，不相信它是藝術。故現代盛倡「大眾藝術」，倘使要實行的話，只有兩條路可走：不是提高大眾的理解力，除非降低藝術的程度。要提高大眾的藝術理解力，倘從單方面着手，如前所喻，猶之勉強一切人舉百鈞，顯然是不可能之事。要降低藝術的程度，倘也從單方面

下手，勢必使藝術成爲上述的那種淺薄的東西，也不是關心文化的人所願意的。唱折衷說者曰：從雙方着手，大衆的理解力相當地提高些，同時藝術的程度也相當地降低些，互相將就，庶幾產生普遍人羣的大衆藝術。這話在理論上是很可聽的。但在事實上如何提高，如何降低，實在是一大問題。而關於這問題的具體的討論，也難得聽見。所聽得見的，只是「大衆藝術」「大衆藝術」的呼聲甚囂塵上而已。

我現在也不能在這裏作具體的討論。因爲我自己的藝術趣味，是傾向嚴格的；而對於一般羣衆少有接近的機會，所見的不過表面的情形，未能深解羣衆的心理。紙上談兵，無補於事實。故關於這問題的具體討論，應讓理解藝術而又理解羣衆的人。我現在所要談的，只是從表面觀察，討論現在的民衆所能理解的是甚樣的一種藝術，現在的民衆所最接近的是那幾種藝術，以供提倡民衆藝術者的參考而已。

第一、現在的民衆所能理解的是甚麼的一種藝術？可用比喻說起：高深純正的藝術，好比是食物中的米麥。這裏面有豐富的滋養料，又有深長的美味。然而多數的人，難能感得這種深長的美味。他們所認爲美味的，是河豚。河豚的美味淺顯而劇烈，腥臭而異樣，正好像現在一般人所認爲美的「藝術」。這種美味含有危險性，於人生是無益而有害的。然而它有一種強大的引誘力，能使多數人異口同聲地讚它味美。倘要勸他們捨去這種美味而細辨米麥中的深長的滋味，是不可能的。獎勵他們多吃這種美味，又是不應該的。於是想出補救的辦法來，從米麥中提取精華，製成一種味精。把味精和入別的各种食物裏，使各種食物都增加美味。這樣，求美味者不必一定要找河豚，各種有益的食物都可藉此味精之引導而容易下嚥了。在目前，易受大眾理解的藝術，就好比這種味精。在各種生活中，有些從純正的美中攝取出來的美的原素，生活就利於展進了。有一個值得告訴羣衆的思想，必須加了美的形式（言詞，）然後可成爲文學作品，使羣衆樂於閱

讀。有一種值得教羣衆看的現象，必須加了美的形式（形狀色彩），然後可成爲美術作品，使羣衆樂於鑑賞。羣衆所要求的美，不是純粹的美，而是美的加味。羣衆所能接受的，不是純文學，純美術，而是含有實用性質的藝術。陶情適性的美文，大家不易看懂；應用這種美文的技法來寫一篇宣傳人道的小說，大家就樂於閱讀。筆情墨趣的竹石畫，大家也不易看出它的好處；應用這種繪畫技法的原理來作一幅提倡愛國的傳單畫（Poster），大家也就易於注目。總之，現在所謂羣衆的藝術，極少有獨立的藝術品，而大多數是利用藝術爲別種目的的手段，即以藝術爲加味的。民間並非絕對不容獨立藝術品的存在。但在物質生活不安定的環境裏，獨立的藝術品沒有其存在的餘地，是彰明的事實。語云：『衣食足然後知禮義。』現在不妨把這句話改換兩字，說：『衣食足然後知藝術。』獨立的藝術，在根本上含有富貴性質，太平氣象，是幸福的象徵。根本不是衣食不足的不幸的環境中所能存在的。衣食不足的環境中倘使要有藝術，只能有當作別種目

的的手段藝術，當作別物的加味的藝術。現在的民衆所能理解的，也只有這種藝術。

其次，民衆所最接近的是那幾種藝術？據我觀察，最深入民間的只有兩種藝術，一是新年裏到處市鎮上販賣着的「花紙兒」，一是春間到處鄉村開演的「戲文」。一切藝術之中，沒有比這兩種風行得更普遍了。所謂「花紙兒」，原是一種複製的繪畫，大小近乎半張報紙，用五彩印刷，鮮豔奪目。其內容，老式的有三百六十行，馬浪蕩，二十四孝，十希奇，以及各種戲文的某一幕的光景等。新出的有淞滬戰爭，新生活運動等。賣價甚廉，每張不過數銅元。每逢陰曆新年，無論那個窮鄉僻壤，總有這種花紙兒伴着了臉具，大刀等玩具而陳列在雜貨店裏或耍貨攤上。無論那個農工人家，只要過年不挨凍餓，年初一出街總要買一二張回去，貼在壁上，作為新年的裝飾。在黃泥、枯草、茅簷、敗壁、褐衣、黃臉的環境中，這幾張五彩鮮豔奪目的花紙兒真可使蓬壁生輝，喜氣盈門呢！他們

鄭重其事地把這幾張花紙兒貼在壁上欣賞，老幼人人，笑口皆開。又不止看了一年就能。這樣貼着，一直要看到一年。每逢休日，工畢，或飯餘酒後，幾個老者會對着某張花紙兒手指口講，把其中的故事講給少年們聽，敘述中還夾着議論，藉此表示他的人生觀。每逢新年，壁上新添一兩張花紙兒，家庭的閒說中新添一兩種題材。這些花紙兒一年四季貼在壁上，其形象、色彩、意義，在農家人的腦際打着極深的印象。農家子的教育、修養、娛樂的工具，都包括在這幾張花紙兒裏頭了。其次，戲文也是最深入民間的一種藝術。無論那一處小村落的人，都有看戲文的機會。他們的戲文當然不及都會裏的戲館裏所演的講究，大都很草率：戲台附在廟裏；或者臨時借了木頭和板，在空場上搭起來。看客沒得坐位，大家站在台前草地上觀看。即使有幾個坐位，是自己家裏帶來的櫟子，用碎磚頭填平了脚而擺在草地上的。他們的戲班子遠不及都會的戲館裏的那麼出色，稱爲「江湖班」。大都是一隊演員坐了一隻船，搖來搖去，在各碼頭各鄉村兜攬

生意的。他們的行頭遠不及都會的戲館裏那麼講究，大都是幾件舊衣，幾幅舊背景，甚或沒有背景。他們的演員遠不及都會的戲館裏那麼漂亮，都顏色憔悴，面目可憎。假如你搭在台邊上「看吊台戲」，可以看見花旦的嘴上長着一兩分長的鬚鬚呢。然而鄉下人對於這樣的戲文很滿足了。一年之中，難得開演幾回。像我們鄉下，每年只有新年和清明兩時節有開演的機會。倘遇荒年，新年和清明也得寂寞地送過。每次開演，看客不止一村，鄰近二、三十里內的人大家來看。老人女人坐了船來看，少年人跑來看，「看戲文去！」「看戲文去！」他們的興趣很高，真是「千日辛勤一日歡！」他們的態度很堂皇，大家認為這是正當的娛樂。在他們的心目中，似乎戲文是世間應有的東西，而人生必須看戲文。故鄉間即使有極頑固的老人，也從來不反對戲文為贅餘；即使有極勤儉的好人，也從來不反對戲文為奢侈。不，村中若有不要看戲文的人，將反被老人視為頑固，反被好人視為暴棄呢。戲文的深入民間，於此可知。

故花紙兒與戲文，是我們民間最普遍流行的兩種藝術。一切藝術之中，無如此兩者之深入民間的了。都會裏有戲館，有公園，有影戲場，有博物館，有教育館，有講演會，有展覽會，有音樂會，有博覽會，有收音機，還有種種出版物；但這些建設都只限於都會裏的少數人享用，小市鎮裏的人就難得享受，農村裏的人完全享受不到。中國之大，農村佔有大半，小市鎮佔有小半，都市祇有數的幾個。故都市裏的種種藝術建設，僅為極小一部分人的福利，與極大多數人沒有關係。都市裏出版物裏熱心地討論民衆藝術（本文亦是其一），亦只是都會裏的少數人的閉門造車，與多數的民衆全然沒有關係，他們也全然沒有得知。他們所關係的，所得知的藝術，仍還是歷代傳沿下來的花紙兒和戲文兩種。關心文化的人，注意農村教育的人，熱誠地在那裏希望把文化灌輸到農村去。但是，各種的阻礙擋住在前，他們的希望何時可以實行，遙遙無期。倘能因勢利導，借這兩種現成的民間藝術為宣傳文化的進路，把目前中國民衆所應有的精神由此灌輸進

去，或者能收速效亦未可知。例如：改革舊有的花紙兒的內容題材，刪除了馬浪蕩，十希奇之類的無聊的東西，易以輸灌時事知識，鼓勵民族精神的題材。檢點舊有的戲文，刪除或修改火燒紅蓮寺、狸貓換太子等神怪荒唐的東西，獎勵或新編含有教化性質的戲劇。倘能實行，一張花紙兒或一齣戲文的效力，可比一冊出版物偉大得多呢。

慣於欣賞純正藝術的人看見農民們愛看花紙兒，以為他們的歡樂，在於欣賞「花紙兒」這種繪畫。其實完全不然。他們何嘗是在欣賞繪畫的形狀、線條、色彩的美味？他們所欣賞的主要物是花紙兒所表出的內容意味，——忠、孝、節、義等情節。花紙兒的燦爛的形象和色彩，只是使這種情節容易被欣賞的一種助力，換言之，即一種美的加味而已。農民那裏有鑑賞純正美術的眼光？他們的歡喜看花紙兒，不過因為那種形像色彩牽惹他們的眼睛，使他們的視覺發生快感，因而被騙地理解了花紙兒的故事內容。同理，他們的愛看戲文，其趣味的中心也

不在於戲文的形式，而在於戲文的內容。這只要聽他們看戲後的談論就可明白。大團圓的戲劇最能大快人心，是他們所感興味最濃的題材。忠、孝、節、義的葛藤，也是傳統思想極牢固的農民們所最關心的題材。怪力亂神以及迷信的故事，又是無知的農民們所愛談的話兒。他們不看舊小說，也不看戲考，但他們都懂得戲情。他們的戲劇知識都是由老者講給少者聽，歷代傳授下來的，夏日，冬夜，歲時伏臘的時節，農家閒話的題材，大部分是戲情。雖三尺童子，也會知道天水關是諸葛亮收姜維，文昭關是伍子胥過昭關。倘使戲劇沒有了內容故事，只是唱工與做工，像現在都會裏的舞蹈一般，我想農民們興味一定大減。由此可知戲劇的唱工、做工、與行頭，在農民們看來只是一種附飾，即前面所說的美的加味。可知現在的民間，尚不能有惟美的純藝術的存在。民間所能存在的藝術，只是以美爲別目的的手段的一種藝術，即以美爲加味的一種藝術。在這種藝術中，美雖然是一種附飾，一種手段，一種加味，但其效用很大。設想除去了這種加味，花

紙兒缺了繪畫的表現，戲文缺了唱工做工的表現，就都變成枯燥的故事，不足以惹起人們的注意與興味了。

故深入民間的藝術，不是嚴格的，是泛格的；不是狹義的，是廣義的；不是純正的，是附飾的；不是超然的，是帶實用性的。灌輸知識，宣傳教化，改良生活，鼓勵民族精神，皆可利用藝術為推進的助力。

二十五年三月二十六日作，曾載新中華。

畫 鬼

畫

後漢書，張衡傳云：「畫工惡圖犬馬，好作鬼魅，誠以事實難作，而虛偽無窮也。」

鬼

韓非子云：「狗馬最難，鬼魅最易。狗馬人所知也，且暮於前，不可類之，故難。鬼魅無形，無形者不可覩，故易。」

(143)

這兩段話看似道理很通，事實上並不很對。「好作鬼魅」的畫工，其實很少。也許當時確有一班好作鬼魅的畫工；但一般地看來，畢竟是少數。至於「鬼魅最易」之說，我更不敢同意。從畫法上看來，鬼魅也一樣地難畫，甚或適得其反：「犬馬最易，鬼魅最難。」

何以言之？所謂『犬馬最難鬼魅最易』，從畫法上看來，是以「形似」為繪畫的主要標準而說的話。「形似」就是「畫得像」。「像」一定有個對象，拿畫同對象相比較，然後知道像不像。充其極致，凡畫中物的形像與實物的形像很相同的，其畫描的很像，在形似上便可說是很優秀的畫。反之，凡畫中物的形像與實物的形像很不相同的，其畫描的很不像，在形似上便可說是很拙劣的畫。畫犬馬，有對象可比較，像不像一看就知道，所以說牠難畫；畫鬼魅，沒有對象可比較，無所謂像不像，所以說牠容易畫。——這便是以「像不像實物」為繪畫批評的主要標準的。

這標準雖不錯誤，實太低淺。因為充其極致，照相將變成最優秀的繪畫；而照相發明以後，一切畫法都可作廢，一切畫家都可投筆了。照相發明至今已數百年，而畫法依然存在，畫家依然活動，即可證明繪畫非照相所能取代，即繪畫自有照相所不逮的另一種好處，亦即繪畫不僅以形似為標準，尚有別的更重要的標

準在這裏。這更重要的標準是甚麼？

簡言之：「繪畫以形體肖似爲肉體以神氣表現爲靈魂。」即形體的肖似固然是繪畫的一個重要目標，但此外還有一個更重要的目標，是要表現物像的神氣。倘只有形似而缺乏神氣，其畫就只有肉體而沒有靈魂，好比一個尸骸。

譬如畫一隻狗，依照實物的尺寸，依照實物的色彩，依照解剖之理，可以畫得非常正確而肖似。然而這是博物圖，是『科學的繪畫』，決不是藝術的作品。因爲這只狗缺乏神氣。倘要使牠變成藝術的繪畫，必須於形體正確之外，再仔細觀察狗的神氣，盡力看出牠立，坐，跑，叫等種種時候形像上所起的變化的特點，把這特點稍加誇張而描出在紙上。誇張過分，妨礙了實物的尺寸，色彩，或解剖之理的時候也有。例如畫咬的狗，把嘴畫得比實物更大了些；畫跑的狗，把腳畫得比實際更長了些；畫遊戲的狗，把臉孔畫成了帶些笑容。然而看畫的人並不埋怨畫家失實，反而覺得這畫富有畫趣。所以有許多畫，像中國的山水畫，西

洋的新派畫，以及漫畫，爲了要明顯地表出物像的神氣，常把物像變形，變成與實物不符，甚或完全不像實物的東西。其中有不少因爲誇張過甚，遠離實相，走入虛構境界，流於形式主義，失却了繪畫藝術所重要的客觀性。但相當地誇張不但爲藝術所許可，而且是必要的。因爲這是繪畫的靈魂所在的地方。

故正式的作畫法，不是看着了實物而依樣畫葫蘆，必須在實物的形似中加入自己的遷想——即想像的工夫。譬如要畫吠的狗，畫家必先想像自己做了狗，（恕我這句話太粗慢了。然而爲說明便利起見，不得不如此說。）在那裏狂吠，然後能充分表現其神氣。想像的工作，在繪畫上是極重要的一事。有形的東西，可用想像使牠變形，無形的東西，也可用想像使牠有形。人實際是沒有翅膀的，藝術家可用想像使他生翅膀，描成天使。獅子實際是沒有人頭的，藝術家可用想像使他長出人面孔來，造成 Sphinx。天使與 Sphinx，原來都是『無形不可觀』的，然而自從古人創作以後，至今流傳着，保存着，誰能說這種藝術制作比

畫「且暮於前」的大馬容易呢？

我說鬼魅也不容易畫，便是爲此。鬼這件東西，在實際的世間，我不敢說無，也不敢說有。因爲我曾經在書中讀鬼的故事，又常聽見鬼的人談鬼的話兒，所以不敢說無；又因爲我從來沒有確鑿地見聞過鬼，所以不敢說有。但在想像的世界中，我敢肯定鬼確是有的。因爲我常常在想像的世界中看見過鬼。——就是

每逢在書中讀到鬼的故事，從見鬼者的口中聽到鬼的話兒的時候，我一定在自己心中想像出適合於其性格行爲的鬼的姿態來。只要把眼睛一閉，鬼就出現在我的面前。有時我立刻取紙筆來，想把某故事中的鬼的想像姿態描畫出來，然而往往不得成功。因爲閉了目在想像的世界中所見的印象，到底比張眼睛在實際的世間所見的印象薄弱得多。描來描去，難得描成一個可稱適合於該故事中的鬼的性格行爲的姿態。這好比偵探家要背描出曾經瞥見而沒有捉住的盜賊的相貌來，銀行職員要形容出冒領巨款的騙子的相貌來。閉目一想，這副相貌立刻出現；但是動

筆描寫起來，往往不能如意稱心。因此「鬼魅最易畫」。一說，我萬萬不敢同意。大概他們所謂「最易」，是不講性格行爲，不講想像世界，而隨便畫一個「鬼」的意思。那麼亂塗幾筆也可說「這是一個鬼」，倒翻墨瓶也可說「這是一個鬼」，毫無憑證，又毫無條件，當然是太容易了。但這些只能稱之爲鬼的符，不能稱之爲鬼的「畫」。既稱爲畫，必然有條件，即必須出自想像的世界，必須適於該鬼的性格行爲。因此我的所見適得其反：「犬馬最易，鬼魅最難。」犬馬旦暮於前，畫時可憑實物而加以想像；鬼魅無形不可視，畫時無實物可憑，全靠自己在頭腦中 Shape（這裏因爲一時想不出相當的中國動詞來，姑且借用一英字）出來，豈不比畫犬馬更難？故古人說「事實難作，而虛僞無窮」，我要反對地說：「事實易摹，而想像難作」。

我平生所看見過的鬼，（當然是在想像世界中看見的，）回想起來可分兩類，第一類是兇鬼，第二類是笑鬼。現在還在我腦中留着兩種清楚的印象：

小時候一個更深夜靜的夏天晚上，母親赤了膊坐在床前的桌子旁填鞋子底，我戴個紅肚兜躺在床裏的篾席上。母親把她小時所見的『鬼壓人』的故事講給我聽；據說那時我們地方上來了一羣鬼，到了晚上，鬼就到人家的屋裏來壓睡着的人。每份人家的人，不敢大家同時睡覺，必須留一半人守夜。守夜的人一聽見床裏『咕嚕咕嚕』地響起來，就知道鬼在壓這床裏的人了，連忙去救。但見那人滿臉通紅，兩眼突出，口中泛着唾沫。胸部一起一落，呼吸困急。兩手緊捏拳頭，或者緊抓大腿。好像身上壓着一塊無形的青石板的模樣。救法是敲鑼。鑼一敲，鄰近人家的守夜者就響應，全市中鬧起鑼來。於是床裏人漸漸蘇醒，連忙拉他起來，到別處去躲避。他的指爪深深地嵌入手掌中或大腿中，拔出後血流滿地。據被鬼壓過的人說，一個青面獠牙的鬼坐在他的胸上，用一手叉住他的頭頸，用另一手批他的頰，所以如此苦悶。我聽到這裏，立刻從床裏逃出，躲入母親懷裏。從她的肩際望到房間的暗角裏，床底下，或者桌子底下，似乎看見一個青面獠牙

的鬼，隱現無定。身體畫得厲害，髮與口紅得厲害，牙與眼白得更厲害。最可怕的就是這些白。這印象最初從何而來？我想大約是祖母喪事時我從經懺堂中的十殿閻王的畫軸中得到的。從此以後聽到人說兇鬼，我就在想像中看見這般模樣。屢次想畫一個出來，往往畫得不滿意。不滿意處在於不很兇。無論如何總不及閉目回想時所見的來得更兇。

學童時代，到鄉村的親戚家作客，那家的老太太（我叫三娘的），晚快叫他的兒子（我叫蔣的）送我回家，必然點一裏香給我拿着。我問『爲甚麼要拿香』，他們都不肯說。後來三娘到我家作長客，有一天晚上，她說明叫拿香的原因，爲的是她家附近有笑鬼。夏夜，三娘獨坐在門外的搖紗椅子裏，一隻手裏拿着佛柴（麥稈兒扎成的，取其色如金條），口裏念着『南無阿彌陀佛』，每天要念到深夜才去睡覺。有一晚，她忽聞耳邊有吃吃的笑聲，回頭一看，不見一人，笑聲也沒有了。她繼續念佛，一會兒笑聲又來。這位老太太是不怕鬼的，並

不驚逃。那鬼就同她親善起來：起初給她捶腰，後來給她搔背；她索性把眼睛閉了，那鬼就走到前面來給她敲腿，又給她在項頸裏提痧。夜夜如此，習以爲常。據三娘娘說，牠們討好她，爲的是要錢。她的那把佛柴念了一夏天，全不發金，反而越念越發白。足證她所念出來的佛，都被牠們當作捶背搔癢的工資得去，並不留在佛柴上了。初秋的有一晚，她恨那些笑鬼太要錢，有意點一支香，插在搖紗椅旁的泥地中。這晚果然沒有笑聲，也沒有鬼來討好她了。但到了那支香點完了的時候，忽然有一種力，將她手中的佛柴奪去，同時一陣冷風帶着一陣笑聲，從她耳邊飛過，向遠處去了，她打個寒噤，連忙搬了搖紗椅子，逃進屋裏了。第二日，捉草孩子在附近的墳地裏拾得一把佛柴，看見上面束着紅紙圈，知道是三娘娘的，拿回來送還她。以後她夜間不敢再在門外念佛。但是窗外仍是常有笑聲。油盞火發暗了的時候，她常在天窗玻璃中看見一隻白而大而平的笑臉，忽隱忽現。我聽到這裏毛骨悚然，立刻攆到人叢中去。偶然望了黑暗的角落裏，

但見一隻白而大而平的笑臉，在那裏慢慢地移動。其白發青，其大發浮，其平如板，其笑如哭。這印象，最初大概是從屍床上的死人得來的。以後聽見人說善鬼，我就在想像中看見這般的模樣。也會屢次想畫一個出來，也往往畫得不滿意。不滿意在於不陰險。無論如何總不及閉目回想時所見的來得更陰險。

所以我認為畫鬼魅比畫犬馬更難，其難與畫佛像相同。畫佛像求其盡善，畫鬼魅求其極惡。畫善的相貌固然難畫，極惡的相貌一樣地難畫。我常嫌畫家所描的佛像太像普通人，不能表出十全的美；同時也嫌畫家所描的鬼魅也太像普通人，不能表出十全的醜。雖然我自己畫的更不如人。

中世紀西洋畫家描耶穌，常在衆人中挑選一個面貌最近於理想的耶穌面貌的人，使作莫特爾，然後看着了寫生。中國畫家畫佛像，不用這般笨法。他們讀萬卷書，行萬里路，留意萬人的相貌，向其中選出最完美的眉目口鼻等部分來，在心中湊成一副近於十全的相貌，假定爲佛的相貌，我想，畫鬼魅也該如此。讀萬

鬼

至現在，所見不同，凶鬼相居少，而笑鬼相居多了。因此我覺得現今所見的世間比兒時所見的世間更加可怕。因此我這個畫工也與古時的畫工相反，是『好作犬馬』，而『惡圖鬼魅』的。

畫

卷書，行萬里路，研究無數兇惡人及陰險家的臉，向其中選出最醜惡的耳目口鼻等部分來，牢記其特點，集大成地描出一副兇惡的或極陰險的臉孔來，方才可稱爲標準鬼臉。但這是極困難的一件事。所以世間難得有十全的鬼魅畫。我只能在萬人的臉孔中零零碎碎地看到種種鬼相而已。

我在小時候，覺得青面獠牙的兇鬼臉最爲可怕。長大後，所感就不同，覺得白而大而平的笑鬼臉比青面獠牙的兇鬼更加可怕。因爲兇鬼臉是率直的，猶可當也；笑鬼臉是陰險的，令人莫可猜測，天下之可怕無過於此！我在小時候，看見零零碎碎地表出在萬人的臉孔上的鬼相，兇鬼相居多，笑鬼相居少。長大後，以至現在，所見不同，凶鬼相居少，而笑鬼相居多了。因此我覺得現今所見的世間比兒時所見的世間更加可怕。因此我這個畫工也與古時的畫工相反，是『好作犬馬』，而『惡圖鬼魅』的。

日本的裸體畫問題

在中國鄉間過夏，眼睛有一種特殊的感覺，就是裸體的滿目。茶店裏成羣打堆的赤膊赤脚的人，大都只有「一條褲子一根繩」。有時連繩都沒有，只有一條夏布褲，借了汗水的黏力把褲腰一卷，效用就同褲帶一樣。然而這限於男人。鄉間的女人都自動地勵行新生活，雖在九十六度的天氣，她們上體必穿長衣，下體必加褲和裙兩重的遮掩。雖然也有袒胸露腿的摩登姑娘，但終是少數，而且是被視爲例外的。

這禁例在日本寬得多。日本女子的服裝結束，就不及中國這般嚴密。她們的胸部露出，通行赤足，而且不穿褲子。這在中國人看來是何等的放浪！但在日本

人視爲當然。我記得有一次在東京乘電車，車箱裏擁擠得很，和許多人站在車尾的月台上。車在某站停了一停，正要開動的時候，一位婦人急忙地跑來搭車了。她的一脚踏上扶梯，車子已經開動。她的呼聲不能被駕駛員所聽見，她的跳車技術又不高明，她終於從車梯上翻到路上，兩脚朝天，大風吹開她的裙子，把她的下體向月台上的羣衆展覽了。這在異國人的我覺得又驚又奇；但看站在月台上的日本人的態度，似乎驚而不奇。他們大家喊「危險」，而沒有一個人取笑她。我想這未必是他們道德高尚的表示，大概是司空見慣的緣故吧。除了服裝以外，日本人的盛行洗浴也是使女子身體解放的一原因。他們的浴池，不分男女；或雖分男女而互相望見。他們把洗浴看作同洗面一樣的常事，自然避羞得許多。在小旅館中，往往在同一浴池的中央的水面上設一塊板壁，以爲男女之分。池上的空氣和視線雖被隔斷，池內的水仍是共通。而且板的下端離水面尙遠，兩方的洗浴者可從這隙處互相窺見其下體。曾經有一個輕薄的男浴者用腳趾越界挑撥隔壁的女浴

者，在旅館裏鬧起可笑的紛爭事件來。我有一次去訪住「貸間」的（即分租人家的餘屋的）朋友，在門口迎打了幾聲招呼。裏面發出稔熟的女主人的答應聲。我推門進去，原來女主人正在門邊小間裏洗浴，這時候赤條條地開出浴室門來，用一手按住了小腹而向我行鞠躬禮，口中說着「失禮」，請我自由上樓去看我的朋友。我的驚奇使我失笑了。

看了這樣的民風而推想，近代西洋的裸體美術潮流侵入日本，一定是毫無問題的。其實却不然，問題反比一向嚴禁女子裸體的中國鬧得厲害。據他們的畫家石井柏亭氏的記述，從明治廿年鬧起一直鬧到大正末年，還是沒有完全鬧清楚。而且其中可笑的事儘多。明治美術史因此添上了一層滑稽的色彩。

據石井氏說，日本最初的裸體美術論，要算明治二十年四月二十日午後，在上野公園的華族會館中所開的龍池會（即日本美術協會的前身）席上，副會長細川偶次郎的講演。他的大意是說：不甚嫌忌裸體的日本人，從來少作裸體的繪畫

或雕刻；而平日嫌忌露體的西洋人，反而玩賞裸體美術，這是一種矛盾。其講演筆記中有這樣的一段：（當時用的是日本文言，現在我覺得也用文言譯便利）

「本邦雕刻繪畫，古來甚少裸體或類似裸體之象。其例外者，亦不過佛像之一部及春畫等耳。彼海外號稱文明諸國，於雕刻繪畫頗多男女裸體之象，見者恬不爲怪。此予之所以懷疑也。我日本民風，固非曰愛好裸體，然亦非深惡裸體者。試舉例以證之：近年以前，男女共浴，不以爲恥，後奉禁令，分別浴室。但在分別之浴室中，男女兩性仍得裸體相視，仍無異於昔日。又婦人行路之際，風飄衣裾，露雪白之脛，以爲妖魔見之可失其術。此亦本邦人不深惡裸體之一證也。雖如此不嫌裸體，而裸體雕像甚不多見。反之，歐美諸國，嫌惡裸體特甚，無論男女，呈露肌膚於外部者，惟面與手。雖僅二處，猶不欲其呈露，故面部覆以細紗，兩手蒙以手套。其例外者，惟西婦之大禮服，露示胸部及手臂。但此係關於服制禮節者，姑置不論。有如此防人

窺見軀體中部而嫌惡裸體之風俗，而在美術製作上盛用男女裸體之像。此予之所以懷疑不釋者也。要之，東西洋風習雖有差異，但以裸體爲失體裁，乃東西一致，而力圖避免者也。力圖避免而又競作男女裸體之像，其理由果安在哉？」

細川氏認爲西洋的裸體美術是根基於習慣的。其習慣有兩種，一是事實上的習慣，一是技術上的習慣。所謂事實上的習慣，是說古代希臘尊重裸體美的遺風。所謂技術上的習慣，是說尊重裸體的希臘繪畫雕刻爲歐洲美術的模範，故西洋美術家皆襲用其題材。他的結論是這樣：

「此事實上之習慣與技術上之習慣，皆海外之習慣，非本邦之習慣也。非本邦之習慣，其可採用者，固當毫不猶豫而採用之！但模倣失體裁之裸體，實爲吾人所不取，蓋以呈露下體爲恥，乃人之天性。不問地之東西，時之古今，萬人所同然也。若技術上不可廢，則如學醫者之於紙塑像，專爲研究磨

練而設模寫裸體像之課程，其作品則以相當之被服遮掩裸體，庶幾不失學美術之法，而免失體裁。吾人對裸體皆不忍視，故對裸體之美術品亦不忍視也。」

細川氏是裸體美術排斥論者。他說「裸體不忍視，故裸體之美術品亦不忍視，」可見其對於實物的裸體與藝術化的裸體是認為沒有區別的。

這一類的論戰延續到明治二十二年，裸體畫問題漸由空論而入於實際。這一年的雜誌國民之友所載美妙齋主人所著的某小說，竟用女人公的裸體畫為插畫。這就引起了舊派美術家的攻擊。有一位叫做學海居士的，與這美妙齋主人往復論戰。各有語妙天下的文字，供給當時文壇以談笑的資料。又有一個畫報，發表美人入浴圖，論者以為有害風化，又羣起而攻之。但此種插畫，都是當時的浮世繪師所描的，大抵屬於低級趣味。也不能說是代表純正的裸體美術的。

明治二十二年七月，繪畫叢誌第二十八卷的卷頭，發表了一篇河北仙史，即

野口勝一的裸體畫美人論，也是排斥裸體美術的。此人似細川地根據西洋美術的淵源，但以裸體攸關風化爲論旨，文章非常滑稽，其中有這樣的話：

「茲有妍美姣麗之婦人，悉去衣服，乳房如雙玉，股肉似連藕，其柔潤約綽之姿映入朝陽，有如春雪將融之態，爰以織布細花，遮其一邊。此含情脈脈之圖，令少年男子見之，如何不動於心？」

「或謂裸體美人僅屬一種人物圖，並不近於猥褻。然則試問：此裸體美人之旁若添寫一裸體男子，強辯者又能指此爲一種二人之人物圖，而謂其毫不近於猥褻耶？」

東京新報第百九十九號亦載一篇裸體美人的論文。這是讀了珂北仙史的論文，而更進一步地發揮的。他的意思，謂天然的東西不定是美術的材料。故依照天然物直寫而成爲美術的，甚屬稀有。因此露示肉體的現實的美人，決不成爲美術的材料。但他並不主張裸體美人不可描，僅就裸體美人畫的存在理由說明如

下：

『將實物界中的人的身體上所能有的形與線的湊合，皮膚的色彩，肢體的布置，放在想像境的絹篩裏篩過一遍，選拔其精華，發揮其豐腴，纖軟，清瘦等各種理想而表出之，此爲美術上的裸體美人。這決不是模寫人間界的醜污行，乃當作天然界的一物象而描寫人的真形。乃表出組成人的形狀的一種形的布置與色的湊合。在此情形之下，裸體美人方是畫材。』

可知此人是標榜理想畫的裸體，而貶斥寫實畫的裸體的。他說『西洋的名畫家苦心經營而描寫的裸體畫，都是理想的。故背景不取現實的臥床浴室，而用山林，岩窟。此種裸體畫，就不必像河北仙史所說的「用織布細花遮其一邊」，往往只用無頓着的一線即可。』這以理想爲美而現實爲陋的說法，在當時的日本美術論壇可算是相當地進步的一說。

這時候通俗的石版畫在日本大大流行。美人浴餘圖等畫，在各處的「繪草紙

屋」的店頭高揭着，銷場極好。日本的內務省就出行政處分。明治廿二年十一月十五日的告示上，羅列許多裸體的美人畫類的名目及出版人姓名，後面批着「右出版物壞亂風俗，禁止發賣。」這些畫原是出於低級的洋畫家或石版工之手的東西，當局認為猥褻畫而禁止其發賣，明治美術會也表示贊成。編繪畫叢誌的珂北仙史就續作裸體美人的論文，責備裸體畫贊美論者，說對於此事他們應該負幾分的責任。十一月十六日的日本新聞的評林中，復有一首譏諷裸體畫美人的漢詩，題曰「美人圖」，詩云：

緋紅雪白露全膚， 惱殺江湖好色徒。

寫貌描神雖有說， 壞風敗俗豈無辜？

花深畫院蹲貓子， 波暖春坡浴鴛鴦。

紫陌紅阡屢幾處， 多懸裸體美人圖。

此後日本的內國勸業博覽會的第一第二兩次展覽會，及明治美術會的展覽

會，竟沒有裸體畫陳列。只有第三次博覽會中，有一幅描寫一個半裸體的男子的畫。但因為是男性，就不當作裸體畫看。裸體畫的論戰似乎略告一段落。但到了明治廿四年，論戰又起。明治美術協會開會討論這問題，會員本多錦吉郎先發表贊成論。他說「自然物中，人的身體為最美，故美術家欲表示純美的思想感情，非借人體不可。純美的思想感情的具體表現的裸體繪畫或雕刻，對公眾當有善的感化。」附和者很多，但反對者也不少。揚忘三郎的反對說是，「將來美術家的心及鑑賞者的所好進步了的時候，提倡裸體美術原無妨礙。但在現在，只有弊害。」其意是說日本的洋畫家手腕魯鈍，尚不能作純美的裸體畫，故現在提倡還嫌早。長沼敬守則舉文藝復興三傑之一米侃郎琪洛(Michael Angelo)的裸體畫為例，證明裸體美術的無害，駁反對者說：「若用猥褻之感來看裸體美術，其裸體美術雖不猥褻，也可被看出猥褻來。」小山正太郎又反對他，說：「將來則不知；若論今日，日本人中真能理解純美的人是否存在，實屬可疑，大概對裸體起

猥褻思想的人居多。故可知裸體美術爲有害。」討論終止，主席明治美術協會幹事原敬氏（就是政友會總裁的原敬，當初是做美術協會幹事的。）提出關於此問題要否表決。多數會員主張沒有表決的必要。於是原敬氏爲此論戰作一很漂亮的小結論：「美術與風俗當然有多少的相關。但諸君有須考慮的一點，卽勿使美術始終成爲風俗的奴隸！然則本會的決議即使與日本的風俗有害，也可由諸君的畫法使之無害；又即使本會的輿論被認爲無害，也可因諸君的畫法而使成爲有害。故諸君各自的考慮爲第一着。至於畫與不畫，則因爲諸君不是風俗的奴隸，儘可由各人自由決定。」

但以上還是裸體美術的小規模的論戰。非小說插繪或低級石版畫，以堂皇的純美術品的裸體描寫而惹起社會問題的，始於明治廿八年四月在西京開幕的第四回內國勸業博覽會中所陳列的黑田清輝子爵的裸體畫。此畫題「朝起」，描寫一全裸體法國少女朝起對着衣鏡理髮的光景。她的背部向着觀者，而着衣鏡中映出

她的前面的全部。黑田氏描寫此畫時，得當時內務大臣野村靖子的援助，故將此畫贈與野村氏。陳列在展覽會時，此畫已爲野村氏的所藏。公衆的譏評以此畫爲衆矢之的，野村氏甚感苦痛，力求所以恢復者。但因審查總長九鬼男爵偏袒對方，終於無法使非難者屈服。

對於此畫的贊否之聲，在當時的報紙雜誌上甚囂塵上。美術雜誌中，繪畫叢誌的編者珂北仙史又用他那冥頑之筆，繼續發表裸體美人畫論。另有一深田無光者，亦在該誌連載啓深體畫論者一文。其論旨也是主張理想的而排斥現實的。中有這樣的話：

『據吾人意見，黑田之畫是實屬可忌。如彼所寫，決不能視爲美術家清淨神聖之理想之產物。俗界一裸婦浴後立鏡前，有何美趣可言？人間浴室中，所有皆身邊日用之物。其人復映於鏡，前後畢顯。此畫只能使人想起浴室而已。若以筋肉之美與曲線之妙爲辯，荒謬已甚。若以此爲靈界之物，則春畫

如之何？察歐洲事情，如此之畫亦非世俗所歡迎，不僅由於習慣，亦關於彼邦人士之性情。泰西美術家之清者，亦將排斥此類之畫。吾日本人宜從日本人思想之底奧中喚起神聖之心而對此裸畫。吾人所謂新思想，非謂受好奇心欺騙而撫拾人之渣滓者。吾人宜竭力排斥此種繪畫爲「美之神」及我邦家建立堅固之藩屏。」

明治廿九年，東京美術學校新設洋畫科。黑田清輝及久米桂一郎等又脫離明治美術會，而組織新團體白馬會。這是日本洋畫界可紀念的一年。黑田用與他自己在西洋學校裏所受者同樣的方法實行於東京學校的洋畫科。即雇請活人爲模特兒，使之裸體登台，供美術學生寫生。自此以後，東京新添了當模特兒的一種職業。外界聽到這消息，大家搖頭，然因這是美術教育的最高學府之所爲，也不能加以何種干涉。即使干涉，當時少壯血氣的黑田，久米等也一定是不肯屈服的。

此後關於裸體畫的論戰，態度漸漸嚴肅，論旨漸漸正大起來。廿九年，即有每日新聞的吉岡芳陵與森鷗外之間的論戰。吉岡先發表贊美裸體的文章。鷗外指摘他：「外光派的最終目的爲裸體畫，可謂奇談。」於是吉岡在每日新聞的洋畫小言中辯解：

「無論從美學上或從技術說，裸體總是美術的基礎而值得尊重的。研究泰西美術者的描寫裸體，雕刻裸體，正爲其不失天真的調和，而又爲美術研究的最終目的原故，這是無庸多議的。鷗外氏以此爲奇談，我以爲他的話才是奇談。」

鷗外氏又出來反對：

「人身的形式美在於裸體，藝術上的製作人身以裸體爲基礎，因此藝術的教育上用活人模特兒的習作，這是我知道的。但以裸體描寫爲泰西美術的最終目的，則我不知。」

看了上面的談話，誰也知道吉岡之說爲偏見，而鷗外的話是有理的。

三十年，美術評論上有一篇題名關於裸體畫的文章，作者方眼子，更認真地討論裸體美的問題。他說：

「爲了氣候風土的關係，及宗教上的容儀之念，歐洲北方有嫌忌裸體畫的風習。但日本與他們相反，在氣候風土的關係上，建築及衣服都是開放的，故向來沒有嫌惡裸體的風習。近來日本人的排斥裸體，不是出於日本人固有的感情，乃由於歐美習俗傳染來的感情。他們所怕的不是裸體，而是陰部，但美術是表現人體美的，不是表現陰部美的。他們大可不必耽心。」

據說這署名方眼子的，是久米桂一郎的匿名。對於他的「不是表現陰部美的」一句話，石井柏亭曾加以解說。他說現今的實寫派裸體畫，並不忽略陰部的描寫。有的畫家特用幾根粗線來暗示；有的畫家用濃重的黑色描一三角形的塊。但這不是描寫陰部美，這是爲了裝飾的目的，使與上部的頭髮的黑色互相照應。

但這種辦法在日本還是不行，倘然有了，一定要受當局的指斥。

明治三十年之秋，白馬會開第二次展覽會，黑田清輝的一幅裸體作品「智威情」又惹起了沸騰的輿論。這是日本女子爲模特兒的一幅最初的作品。公衆對於這畫，毀譽交加，黑田本人不以爲寵辱，社會却以黑田之畫爲動機，對裸體畫大加注意。文藝雜誌新著月刊乘此潮流，頻頻登載種種裸體畫的照相版。這不單是藝術品的介紹，實在是挑世人的好奇心，以推廣雜誌的銷路。此外模仿者當屬不少。明治三十一年五月，當局就頒布禁止裸體畫命令。凡煙紙店，雜貨店所帶賣的裸體畫及刊載裸體畫的雜誌，均被巡查沒收。新著月刊以每期插裸體畫被告發，發行者石橋忍月判課罰金。當時正在上野開會的明治美術會展覽會就用布將所有的裸體畫遮蓋。黑田清輝聞禁令後曾經說：「裸體與猥褻原是別問題。今因難於辨別猥褻與不猥褻而普遍禁止一切裸體畫，便是向世界表白日本政府的無能無識。」美術家引爲快論。

裸體畫禁令下後，暫時平靜無事。但到了明的三十四年秋，發生了日本美術界有名的可笑的所謂「腰卷事件」。爲了那時白馬會又開展覽會，會中管自陳列裸體畫。當局出而干涉，經交涉的結果，免于撤去，但須以海老茶色的布條纏蔽下體，裸體像就好比戴上一個腰卷，這可謂世界展覽會中的一大奇觀。

此後，當局對此問題無一定方針，忽嚴忽寬，全視臨時檢查的警吏的意思而定。故明治三十五年的白馬會第七回展覽會，又有許多裸體畫可以無腰卷自由出品。三十六年十月，白馬會第八回展覽會，警察又給牠新開了一間「特別室」。凡警察所認爲不可公開的，皆移入特別室，只有美術家及特殊的研究家可以進去參觀，但其入場券也可以給任何人借用。有幾幅，警察認爲不必入特別室的，可放在公開會場裏，例如岡田三郎助的一幅「微風」，因爲畫中的裸體女子臉孔上表示憂鬱之色，警察認爲無妨。又如藤島武二的「諧音」，因爲畫中人裸體到臍下數寸爲止，警察也認爲不要緊。黑田清輝的「春秋」，也因爲畫中人的下身纏

着布，只露出到臍下僅一二寸的地方，就被認為無關風化。當時畫家與警察官之間常起劇烈的爭執。

明治四十年，又發生了有名的所謂「陰莖切斷事件」，當年的文部省第二次展覽會中，有朝倉文夫的雕刻「關」（裸男像）與新海竹太郎的雕刻「二裸女」出品。當局認為犯禁，但亦不令撤回，却用鋸子將「關」的男裸像的陰莖鋸去，又用厚紙剪成樹葉形，用畫圖釘釘在「二裸女」的陰部上。因為樹葉形的厚紙上塗着白粉，在觀者反覺得觸目了。這兩座雕像受過宮刑之後，又被送入特別室。以後當局對於雕刻比繪畫更加注意。有的作品，特由警察署指定看法。例如「注意：此像只准從前方看，不准從尻部窺探。」

到了大正時代，裸體美術品也常被禁止展覽。但不復入特別室。到了大正末年，法國大裸刻家羅丹（Rodin）的名作「接吻」的青銅像（原來是石雕的，翻造為青銅像而運到日本）運來東京的「佛蘭西現代美術展覽會」陳列，警視廳認為

不可，意欲撤回，又因青銅甚重，不便移動，仍交特別室收容。主辦這展覽會的國民美術協會會長黑田子因為這是近代雕刻的大傑作，憤慨地向當局力爭。但警視廳的保安科長非常固執，答他「西洋所承認的，日本沒有必須承認的必要。」這話引起了美術家的公憤。國民美術協會特開關於裸體美術問題的講演會，並擬向當局提起訴訟，又擬設裸體美的諮問機關。但聽說沒有實現。這是大正末年的事。昭和以來，公衆對於裸體美術漸漸見慣，不以為奇，警察方面也就馬虎，以後大概不會再有「腰卷」及「陰莖切斷」等可笑事件發生了。

中國的當局在這一點上比日本的當局高明，對於中國的美術界不曾做出「腰卷」及「陰莖切斷」之類的笑柄。但也沒有像日本當局對於日本美術界那樣的關心和建設。

廿五年七月廿九日作，曾載宇宙風。

談 日 本 的 漫 畫

我沒有一一詳考世界各國的漫畫史。但回憶過去所讀的美術的書籍，覺得關於漫畫的記載，任何一國都不及日本的熱鬧而花樣繁多。別國的美術史上雖然也有一兩個諷刺畫家，描小畫的畫家，但也不過帶敘幾句，不甚注重。意，法，德，英，大都如此，中國也是如此。只有日本，大畫家往往就是大漫畫家，故漫畫在日本美術史中非常活躍，占據不少的 Page。這種畫筆的遊戲，在別國我想並非完全沒有。只因在別的國家，只當牠一種遊戲，無人專心研究，更無人爲之宣傳表揚，因之不能發達。在日本呢，其國民的氣質對於此道似乎特別相近。那些身披古裝，足登草履，而在風光明媚的小島上的畫屏紙窗之間講究茶道，盆栽

的日本人，對於生活趣味特別善於享樂，對於人生現象特別善於洞察。這種國民性反映於藝術上，在文學而為俳句，在繪畫而為漫畫。漫畫在日本特別熱鬧而花樣繁多，其主要原因大約在此。

西洋漫畫史家自稱西洋在四千年前已有漫畫，其實例就是埃及古代的地下禮拜堂(Catcomb)的壁上所描寫的民衆生活的壁畫。但此說不免把漫畫的範圍放得太廣。若說簡筆的畫便是漫畫，則世間可稱為漫畫的東西太多了。實際，西洋畫中明顯地含有諷刺意味，自中世紀開始。十六世紀意大利文藝復興期三大美術家之一的達·芬奇(Leonardo da Vinci)曾描寫種種的人的臉，將臉孔的特點誇張，描得使人看了發笑。這才可說是西洋漫畫的開始。其後諷刺人生的繪畫漸多。在教權時代，有某畫家作漫畫諷刺僧侶。畫中描寫有金錢的僧侶能夠獲得天國的入場券，沒有金錢的僧侶不能獲得。在拿破崙時代，法國女子盛行高髻。便有漫畫家誇張其事，描寫一丈夫爬上梯子去為其妻助粧。這可說是西洋

漫畫的初期，入十九世紀，法國畫家獨米哀 (Daumier) 出世，西洋開始正式地容納諷刺分子。今日西洋漫畫的繁榮，實發軔於此。然而西洋漫畫無論如何繁榮，終不及日本漫畫的富有趣味。蓋西洋漫畫大都專事諷刺嘲罵。像美國，有「漫畫以笑語叱咤世間」之諺，又如歐洲，在上次的大戰中，有「漫畫強於彈丸」之諺。可見他們的漫畫，大都是借繪畫為攻擊之具，即諷刺嘲罵為漫畫的本能。這不但西洋如此，現今世間各國的雜誌報紙所刊載的漫畫，亦大部分屬於此類。蓋洞察人生，刻畫世態，揭發隱微，暴露現實，原是漫畫的長技。故當今之世——國家，團體，個人，大家用了極厚的老面皮和極兇險的武器，而大規模地奪麵包吃的時代，漫畫不得不取冷嘲熱罵的態度，或者也被利用為一種更兇險的武器，相幫別人奪麵包吃。然而這是漫畫的暫時的變態，決不是漫畫的本色；猶之現今是暫時的非常的時代，決不是人世的常態。漫畫的本色如何？這非常複雜，總而言之，與人心的「趣味」相一致。人心有諷刺的趣味，漫畫中也有諷刺；

人心有幽默的趣味，漫畫中也有幽默；人心有滑稽的趣味，漫畫中也有滑稽；人心有遊戲的趣味，漫畫中也有遊戲；趣味最多樣的，而表現法亦最多樣的，莫如日本的漫畫。明治以後，西洋畫風侵入日本，漫畫界也顯然地西洋化。但原有的日本漫畫的多樣的趣味，還是存在，時時在現代諸漫畫家的筆端吐露出來。因為日本漫畫已有長久的歷史。據日本人畫家考據，正式的日本漫畫史，開始於八百年前的藤原時代。

「漫畫」兩字的出現，在於德川時代，約當中國清初。但漫畫風的繪畫的出現，則早在藤原時代。藤原時代，約當中國的宋朝。美術最初從中國入日本的時候，繪畫全是佛菩薩的畫像。藤原時代有一個畫家名叫鳥羽僧正的，開始用中國畫的筆法描寫現實生活，且其畫含有多量的滑稽趣味。這是日本漫畫的源泉，後世漫畫家汲鳥羽僧正之流者甚衆。故日本畫論者就確定他是日本漫畫的始祖。他的傳世作品現存者有兩種，一種叫做「鳥獸戲畫」，分四卷，所寫的都是鳥獸

的。第二卷：描寫野馬，種種鳥獸，和可怕的猓，各種動物爭鬥的狀態。依上例推想，這些大概也是諷刺當時的社會政治的傾軋的罷？第三卷描寫僧人和俗人着棋，鬥雙六，鬥鷄，鬥犬，及種種動物的遊戲。第四卷：描寫小人在桶上跳舞，



鳥羽繪

怪物遊戲的模樣，其形態皆動物，其行為皆擬人，看了使人發笑。第一卷描寫猿和兔子在溪中沐浴，一似現今的游泳。又寫一青蛙扮作佛，兔子拜佛，猴子在旁誦經。據日本鑑賞者說，這些並非完全的戲筆，都是暗中諷刺當時的貴族的遊蕩生活

在和尙所敲的鼓上跳舞，其神情皆足令人發笑。其所諷刺者何事，日本的鑑賞家都能道之，但不免牽強附會，不如直把牠們當作游戲畫看。其第二種作品名曰「貴志山緣起」，是描寫貴志山僧蓮朋的逸事的。這在日本爲有名的故事：有僧名蓮朋者，在貴志山修行多年，有法術，能使其鉢飛到山下的富人家門前來乞米。富人家認識這是蓮朋的鉢，把米放在鉢中，鉢自能飛回山中。每天如此，習以爲常。有一天，富人家施米者偶然疏忽，將鉢忘記在米倉中，而把米倉的門鎖閉了。這一晚，米倉屋瓦洞開，倉中所有的米，由鉢領導，飛上山來。富人大窘，上山來向蓮朋討情。蓮朋作法，米即飛回倉中，俾留鉢中米在山上，此後富人施米不敢怠慢。

鳥羽僧正不但在畫中作奇離的故事，其生活中亦有種種離奇的逸話：據說鳥羽僧正曾爲管倉庫的官吏。有一次，他描一幅畫，倉中的米被大風吹上天去，許多人在下面拿捉無效，倉皇失措，樣子非常可笑，人都不解他的意思，後來日

本皇帝見了這畫，也發大笑，定要問他甚麼意思。僧正回答說：現今的貢米中糠糠漸多，將來一定全部是糠，風吹上天時拿捉不住。皇帝大笑，遂下令嚴查貢米。此後人皆不敢作弊。又有一次，日本的皇帝神經患病，醫生束手。鳥羽僧正自言能治御病，作漫畫一卷奉呈。皇帝看了，病果然全愈。不知道這一卷裏所描寫的是甚麼東西。

鳥羽僧正之後，入鎌倉時代，「繪卷」（猶今之連續漫畫）在日本大肆流行。所描寫的大概是現世實相，即所謂「大和繪」。廣義地說，大和繪都是漫畫。鎌倉時代有名的漫畫家有二人，即藤原長光與信實。前者繪有「伴大納言繪卷」，描寫一件放火的事實。後者繪有「繪師草紙」，描寫一個窮畫家的現實暴露。他們的作風都是在嚴肅中含有滑稽，在嘻笑中隱藏諷刺。故令人開卷必笑。這作風正是鳥羽僧正所創行的。

鎌倉時代之後，入室町時代，也有兩個有名的漫畫家，即土佐行光與土佐光

信。前者有繪卷作品曰「天狗草紙」，後者有繪卷作品曰「福富草紙」。「天狗草紙」中描寫天狗星的出現。天狗星共有七個，在日本被視爲不祥之兆，以爲凡天狗星出現，世間必有動亂。這繪卷中描寫天狗星，其用意是諷刺當時的七大酒店的僧侶的橫行。蓋自鎌倉時代以來，東大寺，興福寺，三井寺，延喜寺，東寺，醍醐寺，高野山七個寺勢力甚大，寺僧驕慢無恥。漫畫家就用七個天狗星來比擬他們，諷刺他們爲不祥之兆。然畫筆太過嚴正，不及前述諸家的輕鬆多趣。「福富草紙」所描寫的是一個放屁的故事，甚爲可笑。有一個人名叫福富織部的，沒有別的本領，但善於放屁。其所放之屁大概有異香異音，故聞者不覺討厭，反而心生歡喜。朝廷王公貴人慕其名，敦聘他入朝演習放屁。結果大受貴人稱讚，得賞而歸。既富且貴，榮名滿鄉。其鄰人藤太，家貧，妻妬悍，綽號「鬼婆」，聞福富以演習放屁而富貴，豔羨不置，使她的丈夫以鄰人之誼，向福富叩求放屁的祕法。福富給一包瀉藥，騙他道：「吃了這包藥即能演習放屁」。藤太

信以爲真，回家將藥吞下，即赴貴人處要求演習放屁，鬼婆以爲富貴立刻可達，遂將破舊衣褲悉數燒燬，裸體伏室中等候；以爲丈夫回來，就可買新衣穿了。誰知藤太在貴人前，不放屁而撒爛屙，被貴人驅逐，歸家而成痼疾。於是鬼婆大憤，裸體闖入鄰家，捉福音而咬其體。——這故事從表面看，不免流於虐諷。但其諷刺意味甚爲刻毒，蓋世間爵祿富厚，大都由放屁之類的方法得來也。

室町時代之後，桃山時代無漫畫。至德川時代而漫畫達於隆盛之極，畫風仍爲鳥羽僧正派的延續。當時漫畫發達的原因，一方面由於時勢太平，上下共樂；另一方面由於木版畫的流行。還有一個重要原因，是「浮世繪」的盛行。所謂浮世繪，是用工筆描寫世態人情的一種民衆藝術。前面說過，中國美術初入日本，畫是佛菩薩的圖像，即所謂宗教藝術。浮世繪則是宗教藝術的反動，全以人生日常瑣屑生活爲畫材，故最能受一般民衆的欣賞。浮世繪所以異於漫畫者，即前者多工筆而不必含有諷刺或滑稽味，後者多簡筆而含有諷刺或滑稽味。然而界限很不



足相撲圖

耳鳥齋繪

清楚。浮世繪中有一部分，稱爲「大津繪」的，就是漫畫。故大津繪可說是漫畫的別名，又可說是漫畫的前身。

所謂「大津繪」，又稱爲「追分繪」，因爲最初是大津，追分地方產生的。又稱爲「鳥羽繪」，因爲牠是鳥羽僧正之餘流。據說最初的大津繪，所描的仍是佛，不過含有可笑味。故日本大詩人芭蕉有俳句，大意謂『大津繪的筆的開始，某某佛。』但後來就取滑稽題材，例如天狗（日本人畫天狗星的象徵形，爲一長鼻人，其鼻有長至數尺者）與象比較鼻長，鬼彈三味線（一種弦樂器，似我國之三弦），大黑

登梯爲福祿壽三星剃頭，雷公釣魚，鬼念佛等。大津繪的名家有二，即松屋耳鳥齋與近松門左衛門。耳鳥齋有作品曰「古鳥圖賀比」，描寫人間種種相，皆可發笑，左衛門有作品曰「淨琉璃」，宣傳尤爲普遍。

經過了耳鳥齋與左衛門，就是「漫畫」正式命名的時期了。這時期中計有六大作家：英一蝶，葛飾北齋，鐵形蕙齋，歌川芳國，大石真虎和禪宗畫僧仙厓。連上述的耳鳥齋與左衛門，可稱爲德川時代八大漫畫家。「漫畫」之名則由葛飾北齋始用。

英一蝶被稱爲「浮世繪漫畫家」，因爲他初學浮世繪，後來獨闢畫境而成爲漫畫家。他的畫中多惡戲。例如描寫二人着圍棋，添描一孩子以物置其中一人的頭上，其人熱中於棋，全不知覺。又如描寫私塾學童踢球，球打先生之面，先生抱頭呼痛。諸如此例，無不令人發笑。然卒爲譏刺過於尖刻而買禍。他曾作漫畫肖像畫一冊，題曰「百人男」，內中描寫當時權貴的相貌，誇張過甚，形容刻毒，



圍棋

英一蝶繪

並於每幅上題以諷刺文句。以此觸怒權貴，下獄。不久出獄，故態不改，又作女人漫畫肖像冊，曰「百人女薦」。冊中有「朝妻船」一幅，被指為諷刺當時將軍綱吉及其愛妾御傳，又被捕下獄，流放三宅島十二年。刑滿歸鄉，畫名益高，依舊從事諷刺畫，至七十三歲壽終，死後又出遺作集。

葛飾北齋被稱為「準浮世繪漫畫家」，因其作風與浮世繪相去比英一蝶更遠，而自稱其畫集為「北齋漫畫」。「漫畫」之名由此誕生。葛飾北齋十九歲學畫，直至九十歲壽終，八十一年中未常停筆。故所作畫極多。他的畫

大都是小幅的。有人譏笑只會作小畫，不會作大畫。北齋憤怒，為護國寺作畫，用一百二十張紙連接起來，描一達摩祖師像。又在同樣的大紙上畫一匹大馬，



早飛脚

葛飾北齋繪

遠望各部尺寸皆極自然，觀者折服。隨後又取白米一粒，於其上畫兩麻雀，見者無不驚嘆。

鐵形蕙齋本為浮世繪版專家，後來廢止版畫研究，專寫含有詼諧味的簡筆畫。有畫卷曰「職人盡」，

俚諺漫畫

鰐形蕙齋繪



現藏東京上野博物館，其中描寫各種社會的風俗，各種職人的生活，各種俚諺，皆曲盡其妙，而且處處出於談諧。全德川時代的漫畫作品，當以此「職人畫」為鎮卷。

歌川國芳是蕙齋的承繼者。他在

七八歲時讀蕙齋的職人漫畫，就立志爲人物漫畫家。其構圖非常奇拔，有時把人的形狀加以巧妙的配置，其畫就同變戲法一樣。例如描五個兒童，可以看成十個



組合漫畫

歌川國芳繪

兒童。又如描許多人打堆，可以看成一個大頭。後者曾被翻印在中國昔年的某雜誌上，我幼時看了曾經發生趣味，照牠臨摹過，又自己仿作過。當時不知這是德川時代大漫畫家的手筆，長後讀日本畫

史，方才知道。因此想起西洋和中國也有這種繪畫的遊戲，例如兩個女孩可以看成一個骷髏，一個老人頭倒轉來看是一個小孩子頭等，是消閒讀物的插圖中所常有的。但我覺得這種技巧以日本人爲最長。去年某月的上海每日新聞上有一幅相面先生的廣告，其中附有一幅面孔的圖，順看是一副歡喜臉孔，倒看是一副愁苦臉孔，描得非常自然。這種畫法，大概是歌川國芳的遺風。歌川國芳的代表作爲

Y
C
P
シ
テ
ミ
ヲ
彌



鑑定受けた人

有愛貓的特癖，其畫中常以貓爲點景。

「荷寶藏壁無馭書」，是優俳的肖像畫。把當時許多名優的相貌描成漫畫風，形容非常古怪，而無論何人一看就認識。故當時一般民衆奉此書爲異寶，肖像漫畫在英一蝶手中曾經大大地發達過。但英一蝶因此得罪權貴，流放荒島十二年。自此以後漫畫家的筆鋒不敢向大人物，而移向優伶。歌川國芳

大石真虎專門研究諸職人生活，其畫亦多深刻的寫實。其作品著名者有「人一首一夕話」，「神事行燈」，「張替行燈」等，皆描寫社會生活，四時行樂，種種世相，多幽默趣。其作風亦可說是蕭齋的延長。真虎不但作畫幽默，其生活亦甚多幽默逸話。有一天，真虎在街上走，看見一家糕餅店裏夫婦二人正在相打相罵。那婦人說「我要死了」，丈夫也說「我要死了」。許多孩子擁擠在門口觀看。真虎走進糕餅店，拿櫃上的糕餅向路上亂拋，許多孩子就爭先恐後地拾糕餅吃。夫婦二人大窘，停止了相罵而向真虎理論。真虎認真地說：「你們兩人都死了，這些糕餅遲早要腐爛，不如拋給孩子們吃了。」夫婦因此和好如初。

仙厓是一個禪宗的和尚，住在博多的聖福寺中。其作畫草率而自然，寥寥數筆，曲盡妙趣，即所謂「意到筆不到」的境地。這一點是仙厓的特色。蓋鳥羽僧正長於細描，筆雖簡，其線條皆鄭重而板滯，後世宗之。故以前的漫畫，多數工緻如繡像畫然。仙厓胆大，揮毫無所顧忌，就自成草率自然的一種畫風。現今日本



野豬及相打

仙匡繪

德川時代漫畫八大家。日本漫畫在此時代為最盛。德川以後，漫畫壇暫時沈靜，非無作者，但無大家耳。到了明治時代，漫畫又興。西洋風與日本風，交互錯

有名的漫畫家，如岡本一平，沱部鈞等，其用筆都有仙匡風。仙匡嘗自讚他的用筆：「世之畫皆有法，仙匡之畫無法。佛曰，法本無法。」這話並非誇口。

上述八人，為

綜，造成燦爛的現代日本漫畫壇。歷數畫人，不可勝計。但有的作品不多，有的正在努力著作中，加之我所見的也很不周到，故未敢詳述。現在但舉有定論在及作品豐富者二三人略述於下。

河鍋曉齋，是歌川國芳的門人。後來醉心於漫畫始祖鳥羽僧正的研究。其作風集國芳及鳥羽之長，可謂明治時代漫畫家的先鋒。曉齋家中設畫塾授徒。卽以此畫塾爲畫材，作種種可笑的描寫。曉齋在早年，原名狂齋，自稱其畫曰「狂畫」。後來因爲「狂畫」闖禍入獄，故改名曉齋。當時有書畫大會，集畫家於一堂，暢談痛飲，興酣落筆，雲煙滿紙。曉齋嗜酒，有一次在書畫會大醉，信筆作畫毀謗官吏。當場被巡者發見，捕縛下獄。時狂齋已爛醉，全不知覺。酒醒，方知身在獄中。出獄後大悔，遂改名爲曉齋。此外奇行甚多。

竹久夢二，是現存的老翁。他的畫風，鎔化東西洋畫法於一爐。其構圖是西洋的，畫趣是東洋的。其形體是西洋的，其筆法是東洋的。自來總合東西洋畫

竹久夢二作



一家團樂

おれ敬歩の④

法，無如夢二先生之調和者。他還有一點更大的特色，是畫中詩趣的豐富。以前的漫畫家，差不多全以談諧滑稽，諷刺，游戲爲主趣。夢二則屏除此種趣味而專寫深沉嚴肅的人生滋味。使人看了概念人生，抽發遐想。故他的畫實在不能概稱爲

漫畫，真可稱爲「無聲之詩」呢。他生在明治維新之交。當時西風東漸，日本人盛行戀愛。夢二作品中描寫此種世相的甚多且佳。舉一二例說：有一幅寫一個頑固相的老人，跌坐席上，手持長信一紙，正在從頭閱讀。旁置信壳一張，封緘處貼一心形，乃當時日本情書上所習用者。老人背後有畫屏，畫屏背後露一愁容滿面的少女之顏。她正在偷窺老人的拆看她的情書。此畫題曰「冷酷的第三者」。我們由此可以想像那「熱烈的第一二者」，而看見這冷酷的第三者與熱烈的第一二者的劇烈的對比。又有一幅，描寫一待車室的冷僻的角裏的長椅上，並坐着一對幽會的青年戀侶，大家愁形於色，似有無限心事正待罄述者。此畫題曰「我們真，故美；美，故善。」蓋借用戀愛者的口吻，表現得非常生動。又有一幅，描寫一個異常瘦損而憔悴的中年男子，和一個異常豐肥而強壯的少婦攜手並行，題曰「我看見如此的夫婦，感到難言的悲哀」。夢二的深刻動人的小畫很多，大都載在他的夢二畫集春，夏，秋，冬四卷中。這書出版於明治年間，當時社會上的

好評沸騰。可惜現在時異世遷，人的興味集中在諷刺奪麵包吃的漫畫上，對於此中富有詩趣的畫少有人注意。因之其書似乎已經絕版，除了舊書店偶有收存外，不易辦到了。這位老畫家現在還在世間，但是沈默。我每遇從日本來美術關係者，必探問夢二先生的消息，每次聽到的總是「不知」。

北澤樂天，現在正是一位中年畫家。比夢二時代稍後，其畫亦比夢二時髦。他的畫法，採入西洋風比夢二更多而更顯，有幾幅完全同西洋的版畫一樣。因此筆情墨趣，遠不及夢二之豐富；畫意亦遠不及夢二之深沈。但在另一方面，廣羅各種社會的現狀，描摹各種問題的糾葛，這畫家的觀察與搜集的努力，是可以使人嘆佩的。數年前有「樂天全集」出版，不知何故，出了一半就中止。已出的七冊中，有不少可讀的畫。其中「普羅」「布爾」笑劇一部，描寫現世階級對峙之下的種種笑柄，最饒精彩。有窮措大兼名丁野（日本發音與「低能」二字相同）者為普羅代表。有大富翁名丙野（此二字之日本字母，形成一眉一目，為日本兒

童描人物顏面時所慣用者，爲布爾代表。另有洞尾（日本發音與「吹法螺」即吹牛，同音）者，狡猾而惡劣，在其間恣意攪撥，拐騙圖利，演成種種笑劇。擇記憶所及者數事略述之：丙野續娶一比他小三十多歲的少女爲繼室，甚憐愛之。一日，丙野夫人赴銀行領款，職員態度怠慢。夫人大怒，歸告丙野，誓必復仇。丙野告該銀行老闆，欲以百萬元盤其銀行。老闆不允，出重價而後可。丙野得銀，即召全體職員開會。職員齊集，即請丙野夫人上演講台，指出前日領款時態度怠慢之人，革其職，丙野夫人之怒始解。又一日，洞尾介紹一賣古畫者於丙野，極口稱讚畫之名貴，丙野出十萬元購藏之。他日出畫，見蠹魚盤踞畫中，畫已破碎不堪收拾。丙野惜物，見此蠹魚已食代價十萬元，不忍捨棄，畜之玻璃瓶中，供案頭，時時用顯微鏡欣賞之。丙野一生行事，大率類此。丁野爲丙野之甥，而窮不可當。一日，謀飯碗不成，閒行市中，見舊衣店頭懸舊大衣一件，與自己身材正稱。心念世間看重衣衫，若買得此大衣，謀事必成。見標價十元，

又嫌其貴。正躊躇間，適值洞尾，因將心事告之。洞尾謂此店老闆乃其好友，只
要稍稍結交，不難以最廉價得此大衣。於是丁野托其介紹，請老闆吃牛肉酒。洞
尾胃甚健，肆意飲噉，既醉且飽。丁野還賒三元五角，心念大衣可得最廉價，付
賒不妨稍闊，即以找頭賞僮倌。於是洞尾代爲向老闆申說丁野之意。老闆謂自當
格外克己，不過須歸店查賬，方可定價，定後當以明信片通知丁野。丁野感謝而
去。次日，丁野接明信片，上寫「特別廉價，九折計算，請速來成交」云云。又
一日，丁野家中寄到十元匯票一紙，是夜丁野將此匯票藏裏衣袋中而臥，準備明
日赴郵局領取。夜夢大風入室，將此匯票吹上屋頂。丁野上屋，風又將票吹上樹
巔。丁野緣木求票，將達樹巔，風又將票吹入河中。丁野不顧性命，隨票躍入河
中。幸洞尾及其他三四友人正作船遊，恰巧經過其地，合力救起丁野，並爲打撈
匯票，人財皆不損失。夢醒，一身大汗。即赴郵局領洋十元，隨即走告洞尾，
表示謝意。洞尾索牛酒爲酬，又約夢中其他諸友同食。席上諸友共稱丁野友情素

重，故夢中亦得友人相助；且人財失而復得，大可慶祝。於是痛飲大嚼，丁野會鈔九元餘，散出時袋中只剩銅板數枚。丁野一生行事，大率如此。洞尾自鄉赴東京，謂一在公司當職員之友人曰，我家住清溪之旁，又可望見富士山。友人豔羨不置。一日，天氣清明，友人向公司乞假，乘火車往訪洞尾，冀一享清福。至則洞尾正裸體種田，其家不蔽風雨。詢以清溪及富士山，洞尾指屋旁泥溝云，一個月不雨，當即清冽。又指野中長松云，天晴無雲之日，登此樹巔，可於望遠鏡中望見富士山頂。又一日，洞尾與友人約，次日午後一時赴訪。次日，洞尾至友人家，見壁上時鐘已指三時。卽鞠躬道歉，謂友人曰：「予非敢誤約，只因十二點半正欲動身時，友人丁野暴病，托爲延醫，奔走多時，方得脫身。急馳至電車站，又值電氣故障，等待至一小時之久方得上車。下車後急赴尊府，不料又在車站附近拾得皮篋一只，內藏拾元鈔票三十張。因卽走報公安局，托其歸還物主。轉輾延擱，以致遲到，千萬原諒！」友人聽畢，從袋中摸出錶，徐徐謂洞尾

曰：「足下並未遲到，現在正是一點鐘，此壁上時鐘乃昨日停後未開之故。」洞尾一生行事，大率如此。此爲樂天漫畫中刻劃最工的一部分。

此外，現今日本知名之漫畫家甚多。像岡本一平，池部鈞，所作皆一筆簡而意繁」，尤爲特出之才。又有柳瀨正夢，專以漫畫爲社會運動政治運動作桴鼓之應，即所謂「以漫畫代彈丸」者，所作亦多動人之處。我曾翻閱其畫集，惜未能記憶。

廿五年九月十日病起。

比 喻

比

言語中用比喻始於何時？是很有興味的一個問題。我沒有考古癖，但推想其由來一定很久，毛詩裏不是已經盛用了麼？大約人類語言發生以後，不久進步起來，要講究修辭，就發明用比喻的方法。人類生活複雜起來，比喻的用法也發達起來。到現在，差不多沒有一篇文章或談話裏沒有比喻的了。

喻

嘗吟咏比喻的效果，覺得有三方面：第一，能使意義「具象化」；第二，能使事實「誇張化」；第三，能使語言「趣味化」，或者偏重某一方面，或者兼有各方面。而最後一種趣味化大概是各種比喻所共有的，因為突然地拉一件與話題毫不相干的東西或事體來作比喻，往往使人感到新奇，可笑，因而覺得其語言富有趣味。

(199)

例如最通俗的話：「壽比南山」，「福如東海」，可說是偏重具象化的例。壽，福，都是抽象的東西。要形容其高和大，就拉毫不相干的南山和東海來作比喻。其意義便具象化；而其語言比較起不用比喻的「萬壽無疆」，「洪福齊天」來，另有一種趣味，簡潔，輕快，而鏗脆。

又如最常見的話：「光陰如箭，日月如梭」「久聞大名，如雷貫耳」，可說是偏重誇張化的例。科學地講起來，日月運行的速度或比箭或梭快得多。但在普通的感覺上，把日月的出入比之於織布的梭的來去一般快，是極度誇張的。至於說聽見人的名字好像吃了一個霹靂，則誇張以外又泛溢着趣味，使人想一想覺得要笑。

然而這也不能劃然地分類。凡巧妙的比喻，大都是兼有上述的三種效果的。具象化使聽者容易理解，誇張化使聽者容易折服，趣味化使聽者樂於領受。故學記疏云：「以同類之物相比方，則學乃易成」。又毛詩序云：「詩有六義：一曰

比

風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌」。比就成了文學上的一種體裁。故無論詩詞，文章，俗語，皆盛用比喻。其中有許多取譬巧妙而適切，大可供欣賞者。

先就詩詞方面看，毛詩中就處處地應用着比喻。摘錄數例如下：

白茅純束，有女如玉。

誰謂荼苦，其甘如飴。

自伯之東，首如飛蓬。

行邁靡靡，中心如醉。

有女同車，顏如舜華。

出其東門，有女如雲。

鬢髮如雲，不屑髭也。

其儀一兮，心如結兮。

如切如磋，如琢如磨。

如金如錫；如圭如璧。

彼采葛兮，一日不見，如三月兮。

彼采蕭兮，一日不見，如三秋兮。

彼采艾兮，一日不見，如三歲兮。

手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蛸，齒如瓠犀，螭首蛾眉。

前面數例大都簡單，只取「玉」，「薺」，「飛蓬」，「舜華」等事物來比方一下。後面兩條稍稍複雜；用「三月」，「三秋」，「三歲」來比一日不見，誇張得厲害。最後一例，用各種比喻來描寫美人的各部，歷歷如繪，可說是繪畫的比喻了。

後人的詩詞中，所用的比喻就更加複雜。最委婉曲折的有如下例：

似將海水添宮漏，共滴長門一夜長。

惟有相思似春色，江南江北送君歸。

相逢如春雪，一夜不能留。

思君如滿月，夜夜減清輝。

自在飛花輕如夢，無邊絲雨細如愁。

比

把海水用自來水管接到宮漏上，可謂異想天開。用春色的隨人來比方別後想思的追依，用春雪的易溶來比方朋友相敘的匆匆，用滿月的漸虧來比方別後容顏的消滅，都極其委婉曲折，可謂妙喻。最後一例，從字句上看是以夢比飛花，以愁以絲雨；其實也可反轉來看，以飛花的美麗與飄忽來比夢，以絲雨的輕微與綿密來比方愁，可謂象徵的比喻法。

喻

前述的繪畫的比喻，其取譬大概是象徵的。自從「手如柔荑」以後，詩詞中這一類的比喻大大地發展起來，用各種東西來比方美人的各部和全體的形態，取譬大都誇張得離奇，最常見的如下列諸例：

芙蓉如面柳如眉。

水是眼波橫，山是眉峯聚。

淡掃蛾眉朝至尊。

唇一點小於朱蕊。

櫻桃樊素口，楊柳小蠻腰。

霧鬢煙鬟乘翠浪。

斜托香腮春筍嫩。

籠底纖纖月。(比足)

(以上比美人各部)

簾捲西風，人比黃花瘦。(以花比)

爐邊人似月，皓腕凝霜雪。(以月比)

翩若驚鴻。(以鳥比)

嬌嬌婷婷，何樣似一縷輕雲。（以雲比）

衰桃一樹近前池，似惜容顏鏡中老。（以桃樹比）

籬角黃昏，無言自倚修竹。（以梅樹比）

宛如待嫁閨中女，知有團圓在後頭。（以初月比）

（以上比美人全體）

關於形態的描寫，原是繪畫的能事。文學要兼任此事，然而牠沒有畫具，而只有言語。於是便用「如……」這件法寶來代替線條和色彩。所描寫的雖然無形，但因有誇張的，象徵的比喻法，有時反能給人比繪畫更強明的印象。

以上是就詩詞方面的比喻而說明。再就文章方面看，可欣賞的比喻比詩詞中更多。原來文章長於敘述和理論；而比喻最宜於作這方面工具。因為如前所說，比喻的具象化能使聽者容易理解，誇張化能使聽者容易折服，趣味化能使聽者樂於領受，故用比喻幫助文章的敘述與理論，最為得力。文章裏用了比喻，彷彿是

加了一幅插圖，使人一目了然地領會。譬如說「口若懸河」，不啻畫一道瀑布來象徵滔滔不絕的辯才；說「風燭殘年」，不啻畫一支風中的殘燭來象徵朝不保暮的殘年。辯才與殘年都是抽象的東西，現在用懸河與風燭的兩個比喻，來使牠們具象化了，就容易動人，故文章中往往盛用比喻。像李太白的春夜宴桃李園序，「夫天地者萬物之逆旅；光陰者，百代之過客；而浮生若夢，爲歡幾何？……」開頭就連用了三個比喻。即以「逆旅」，「過客」，及「夢」來象徵無常的速與人生的虛幻，作爲其召集夜宴的理由。被他這般誇張地比喻了一下，讀者安得不惕然感動，而贊成及時行樂之至當？何況下文還有「况陽春……」呢！

若有空工夫，取左傳，國策，國語，莊子等書來通讀一遍，在其中發見的比喻一定不可勝數。我沒有這工夫，但就孔孟的書中找幾個有趣的例罷。孔子雖說「子欲無言」，但言時用的比喻來得巧妙：

子曰，爲政以德，譬如北辰，居其所，而衆星拱之。

子曰，吾與回言終日，不違如愚。

子曰，人而無信，不知其可也。大車無輓，小車無軌，其何以行之哉？宰予晝寢，子曰，朽木不可彫也。糞土之牆，不可圻也。於予與何誅？

子曰，富貴於我如浮雲。

子曰，吾未見好德如好色者也。

子曰，譬如爲山，未成一簣，止，吾止也。譬如平地，雖覆一簣，進，吾往也。

子曰，歲寒，然後知松柏之後凋也。

子之武城，聞弦歌之聲。夫子莞爾而笑曰，割雞焉用牛刀？

吾豈瓠瓜也哉，焉能繫而不食？

君子之德風，小人之德草，草上之風必偃。

祭如在，祭神如神在。

孔子於鄉黨，恂恂如也，如不能言者。

入公門，鞠躬如也，如不容。

攝齊升堂，鞠躬如也，屏氣如不息者。

執圭，鞠躬如也，如不勝。上如揖，下如授。勃如戰色，足躡躡如有循。

最後數例，弟子描寫孔子於鄉黨的態度，尤為有趣。其實這都是繪畫的能事。但文學自有其巧妙的表現法。像「如不容」，「如不勝」，「如不息者」，「如有循」，反比繪畫生動，而且可笑。倘換了繪畫，一定辦不到這般生動而可笑的效果。

孟子雖也說「予豈好辯哉」，但辯時用的比喻比孔子更加巧而且多：

孟子對曰，王好戰，請以戰喻，噍然鼓之，兵刃既接。棄甲曳兵而走，或百步而後止，或五十步而後止。以五十步笑百步則何如？曰，不

可，直不百步耳，是亦走也。曰，王如知此，則無望民之多於鄰國也。

孟子對曰，殺人以梃與刃，有以異乎？曰，無以異也。以刃與政，有以異乎？曰，無以異也。

王知夫苗乎？七八月之間旱，則苗槁矣。天油然作雲，沛然下雨，則苗勃然興之矣。其如是，孰能禦之？

民歸之，猶水之就下，沛然誰能禦之？

曰，有復於王者曰，吾力足以舉百鈞，而不足以舉一羽；明足以察秋毫之末，而不見輿薪，則王許之乎？

曰，挾太山，以超北海，語人曰我不能。是誠不能也。爲長者折枝，語人曰，我不能。是不爲也，非不能也。

以若所爲，求若所欲，猶緣木而求魚也。

孟子見齊宣王曰，爲巨室，則必使工師求大木。工師得大木，則王喜，以爲能勝其任也。匠人斲而小之，則王怒，以爲不勝其任也。

今有璞玉於此。雖萬鎰，必使玉人彫琢之。至於治國家，則曰，姑舍汝所學而從我。則何以異於教玉人彫琢玉哉？

孟子曰，矢人豈不仁於函人哉？矢人唯恐不傷人，函人唯恐傷人。巫匠亦然。故術不可不慎也。

曰，今有受人之牛羊，而爲之牧者，則必爲之求牧與芻矣。求牧與芻而不得，則反諸其人乎？抑亦立而視其死與？

古之君之，其過也。如日月之食，民皆見之。及其更也，民皆仰之。吾聞出於幽谷，遷於喬木者，未聞下喬木而入於幽谷者。

曰，士之仕也，猶農夫之耕也。農夫豈爲出疆，舍其耒耜哉？

曰，丈夫生而願爲之有室，女子生而願爲之有家。父母之心，人皆有

之。不待父母之命，媒妁之言，鑽穴隙相窺，踰牆相從，則父母國人皆賤之。

曰，有人於此，毀瓦畫墁，其志將以求食也，則子食之乎？

嫂溺援之以手。天下溺，援之以道。子欲手援天下乎？

有楚大夫於此，欲其子之齊語也，則使齊人傳諸？使楚人傳諸？曰，使

齊人傳之？曰，一齊人傳之，衆楚人咻之，雖日撻而求其齊也，不

可得矣。引而置之莊嶽之間數年，雖日撻而求其楚，亦不可得矣。

孟子曰，今有人日攘其鄰之鷄者。或告之曰，是非君子之道。曰，請損

之，月攘一鷄，以待來年然後已。

於齊王，猶反掌也。

民之歸仁也，猶水之就下，獸之走壙也。

仁，人之安宅也。廉，人之正路也。曠安宅而弗居，舍正路而弗由，哀

哉！

文王視民如傷。

從之者如歸市。

今有同室之人鬥者，救之。雖被髮纓冠而救之，可也。鄉鄰有鬥者，被髮纓冠而往救之，則惑也。雖閉戶，可也。

齊人有一妻一妾。（下略）

思與鄉人立，如衣朝衣朝冠坐於塗炭。

思天下之民，匹夫匹婦，有不與被堯舜之澤者，若已推而納之溝中。

告子曰，性，猶杞柳也。義，猶柤棿也。以人性爲仁義，猶以杞柳爲柤棿。

雖有天下易生之物也，一日暴之十日寒之，未能能生者也。

孟子曰，魚，我所欲也。熊掌，亦我所欲也。二者不可得兼，舍魚而取

熊掌者也。生，我所欲也。義，亦我所欲也。二者不可得兼，舍生而取義者也。

人有鷄犬放，則知求之，有放心而不知求。

今有場師，舍其梧楸，養其楓棘，則爲賤場師焉。養其一指，而失其肩背而不知也，則爲狼疾人也。

孟子曰，仁之勝不仁也，猶水勝火。今之爲仁者，猶以一杯水救一車薪之火也。

仁則榮，不仁則辱。今惡辱而居不仁，是猶惡醉而強酒。

舜視棄天下，猶棄敝屣也。

人病舍其田而芸人之田。

我童年時讀孟子，覺得比讀論語有趣味。爲的是孟子中比喻更多而可笑。例如「挾太山以超北海」，「吾力足以舉百鈞」，「日撻而求其楚」，「破髮纓冠

而往救之」等，童子讀之如讀童話，最有興味。現在年紀大了重新吟味這種比喻，仍是覺得可笑。孟子文章之所以膾炙人口，比喻的多且巧恐是原因之一。

比喻的「可笑味」(humor)，我覺得是一種最可貴的要素。譬此「割雞焉用牛刀」，「日撻而求其楚」，「爲長者折枝」，「緣木求魚」，「惡醉而強酒」，「衣朝衣朝冠坐於塗炭」，「鑽穴隙相窺，踰牆相從」，「毀瓦畫墁」，「嫂溺援之以手」，「日攘其鄰之鷄」等，富有 humor，使人想像其情狀，覺得要笑出來；彷彿可以給每種情狀描一幅漫畫的。笑是不可免強的，實由於真心的感動而來，實由於真心的折服而來。故含有可笑味的比喻的入人之深，由此可以想見。蓋無論何種理論，能說得使對方發笑，必有說服的希望了。

最富有可笑味的，莫如俗語中的比喻。在吾鄉，只要到茶店去坐地，便可聽見茶客的紛紛議論中，處處引用着巧妙而可笑的比喻。老於應酬而長於口才的人，談起天來差不多五句話裏必有一句比喻。譬如說：「偷鷄勿着蝕把米」，

「撒尿勿出嫌毛坑臭」等，用得妥當，能使聽者中心悅而誠服。還有一種比喻，同謎語一樣，有謎面謎底。上面一句謎面，是一個比喻。下面一句謎底，是上句所隱射的一件事理。例如：「火燒紙馬店——遲早要歸天」，「六指頭搔癢，——加二討好」等，說的時候普通只說上一句的比喻，讓聽者自己悟及下一句的事理。這兩種比喻的俗語，自成兩種體裁，現在假定稱前者爲「喻語」，則後者可爲「歇後喻語」，因爲後面的謎底往往不說，類似於唐人所謂「鄭五歇後體」也。（唐有鄭綮者，善詩，語多俳諧。其詩世稱爲「鄭五歇後體」。例如譏人「無恥」曰「孝弟忠信禮義廉」，罵人「忘八」曰「一二三四五六七」之類，極其巧妙。今所述喻語，體裁與「鄭五歇後體」大致相似，故借用其名稱。）

這種比喻語雖然俚俗，然其取譬也很巧妙，且富有諷刺意味，即如前揭數例，以「偷鷄勿着蝕把米」比擬貪得反失，以「撒尿勿出嫌毛坑臭」比擬遷怒，除滑稽以外，還含有鄙視貪得及遷怒的行爲「偷鷄」「撒尿」的諷刺性。以「火

燒紙馬店」隱射「遲早要歸天」，以「六指頭搔癢」比喻「加二討好」，則取材尤爲巧妙。蓋紙馬，原是給人家買去祭禱了一番而焚化的，故紙馬店中所有貨物，遲早都要歸天。加二是加百分之二十之意，六指適爲五指加百分之二十。故搔癢時可謂「加二討好」。此種俗語，何典中所引不少，又最近報紙雜誌亦時有所見。吾鄉所流行者，有一部分與他們相同，然亦有不同者。去年這幾天，吾鄉舉行燈會，鄰鎮親友都來我家看燈，白晝無事，大家坐着燒香煙，咬瓜子，談天。話題不知怎樣一來，轉到了這種喻語及歇後喻語上。大家努力搜索，命一女孩隨時紀錄於冊。到燈會圓滿，親友散去時，這種俗語紀錄了兩冊。當時興盡，便塞之篋中。現在檢出來重新翻閱，覺得有許多巧妙可喜。因擇其尤者，摘錄於此，以實證俗語中的盛用比喻。

先說「喻語」。其取譬都是日常生活中瑣屑的事，鄙賤的事，甚至猥褻的事。關於食的，關於撒的，關於僧道的，關於各業的，以及關於雜類的，各方面

都有。今約略依次列舉於下。遇有需說明者，則於括弧中加註。

偷鷄勿着蝕把米。

殺豬屠死了勿吃帶毛豬。

羊肉勿吃得，惹了一身騷。（言冤枉）

自己沒飯吃，怪別人家搶錢滯。

賣了餛飩買麵吃。（言人多事）

羊肉當狗肉買，燒酒當冷水賣。

掛羊頭，賣狗肉。

公要餛飩婆要麵。

撩出餛飩一碗湯。

包住了耳朵吃硬蠶豆。（猶掩耳盜鈴）

口乾吃鹽鹵。

舌頭拖着地，甯可打個結。（言忍饑以爭氣。或曰「甯可踏脫一段」。
皆有趣）

鷄價錢漲了，磨尖鴨嘴巴來。（言人的孜孜爲利。取譬刻毒可笑）
豆腐里尋骨頭。

買三錢豆腐，要打聽上海豆行情。（言人精明）

砧頭勿響貓勿叫。（言毫無動靜）

結個箍籬買鴨蛋。（言人細心，托人去買鴨蛋，結一個箍，使他照箍的

大小去買）

糰子吃到豆沙邊。（言功虧一簣）

賣肉娘子砥砧頭。（言會做的自己反不享用）

火腿上的繩。（繩也有油水。以比方富貴家的走狗）

吃炒米粉難爲唾涎。

有心開飯店，勿怕大食漢。

純純胡椒，辣勿殺人，（其辣有限）

吃了對門謝隔壁。

貓口里攪緞。（攪勿出）

羊毛出在羊身上。

逃走鯉魚十八斤。（言失掉的分外可惜）

貪賤買了灌水魚。

猪多肉賤。

話得討飯好，連夜買隻籃。（言人性急）

打得老虎殺，大家有肉吃。

四脚眠床勿吃，兩脚爹娘勿吃。（言甚麼都要吃。或曰「四脚的除出條

橈，生翅膀的除出紙鳶，生冷東西除出玻璃」。更可笑）

吃飯忘記種田人。

撒屎勿出嫌毛坑臭。

人撒屎，狗做主。（猶言越俎代謀）

屎勿撒屁先出。（未能實行先自大言）

吃家飯撒野屎。

新造毛坑三日興。（猶言虎頭蛇尾）

一朵鮮花插在狗屎里。

毛坑板當桌子面。

捉了一世狗屎，打翻了一船糞。（猶言十年之功，廢於一旦）

吃屎只要糖多。

拿了豬頭等廟門。

打殺了和尚，削落了頭髮償命。（言人劃一）

觀音齋羅漢。羅漢齋觀音。

僧來來佛面。

遠來和尚念得好經。

和尚要錢經要賣，尼姑要錢身要賣。

一個和尚提水吃，兩個和尚扛水吃，三個和尚沒水吃。

拆廟造廟。（猶「賣了餛飩買麵吃」）

溺死鬼騙得上岸。（言人騙工好）

多個菩薩，多對臘燭。

閻羅王潔樽候光的帖子在石印局裏了。（言人死快了）

孔夫子面前讀三字經。（猶言班門弄斧）

鬼吵難爲病人。

三個臭皮匠，抵個諸葛亮。

比

喻

(221)

做了一世收生婆，摸斷一條臍帶。（言前功盡去）

拳教師跌在西瓜皮手裏。

天坍自有長人頂。

說真病，賣假藥。

一朝得了天和下，你坐朝來我坐廷。（言分肥。把「天下」「朝廷」拆

開另有語趣）

石灰船上吃了虧，到磚瓦船上去翻梢（翻梢即報復）

朝里無人莫做官

黃狗吃食，白狗頂災。

狗嘴巴裏生勿出象牙來。

打狗看主家面。

打驃子給馬看。

比

熱石頭上螞蟻。(猶言如坐針氈)

既要馬兒走得好，又要馬兒不吃草。

抱了母貓要小貓。(猶言得隴望蜀)

老虎走來問雌雄。(言人鎮靜)

打蛇勿殺撩蛇毒。(言打不殺蛇，而撩牠一下，將受其害)

盲人戳了刺，自有亮子給他挑出來。(譬如欺侮弱小，自有旁人代他抱

不平)

喻

情人眼裏出西施。

拾只蘇州襪帶兒。(言渾身衣服都要換過，方才配用)

娘娘就是老太婆。(娘娘乃尊稱，老太婆乃賤稱，實則一也。)

八個鬢，七個蓋。總有一個蓋勿好。(言移東補西)

真金勿怕火來燒。

萬寶全書缺隻角。(言達人亦有所不知)

落水要命，上岸討包。

打呵欠割脫舌頭。(言萬惡社會。或曰「眼睛一霎，眉毛要拔」)

遠水救勿着近火。

「啊唷壞」「有趣」一樣錢。(言叫苦無益)

一個牙齒痛，滿口勿安。

打破鑊子勿蝕鐵。

朝天串頭繩，(或曰「倒拖節節高」，言人貪得)

起了風，總要落雨。

刀傷藥雖靈，勿用最好。

三間茅草屋，六個大煙囪。(言不稱)

落地綿兜。

削地忘記鋤頭。

次說「歇後喻語」。其取譬也是日常生活中的瑣屑，鄙賤，甚至猥褻的事。而關於缺陷的，殘疾的，醜陋的，可笑的尤多。現在也約略歸類，列舉於下。所謂「喻語」與「歇後喻語」的區別，前者只設一個自成起迄的比喻。後者則用一個比喻來隱射一件事理，兩者互相表裏而各自獨立。故寫作用「——」連結之。

例如前面所揭的「八個髻，七個蓋，總有一個蓋勿好」。粗看似屬「歇後喻語」而其實不然。因下面一句「總有一個蓋勿好」不是一件事理，也是比喻里的話。故屬於前者的「喻語」。

六指頭搔癢。——加二討好。

兩個啞子共一床。——嘸話頭。（嘸話頭，猶「不知所云」）

啞子吃黃連。——話勿出的苦。

瞎子點燈。——借勿着光。

瞎子射箭。——差得一線。（吾鄉所謂瞎，有時作眇字解）

瞎子看燈。——見得一半。（同上）

瞎子當秤。——勿在心上。（秤星之星，與心同音）

媚眼兒做給瞎子看。——莫明其妙。

癩痢頭做和尚。——天生成。（下句或曰「現成」）

癩痢頭兒子。——自己的好。

癩痢頭上搔癢。——怪用得着。

缺嘴和尚發暈。——嚙救。（發暈，即臨死前暈絕。吾鄉俗，病者暈

絕，子孫欲挽留之，用刻人中及拉頭髮二法。今和尚無髮而又無人

中，故發暈時嚙救也）

缺嘴吃鼻涕。——正好。

駝子跌一交。——兩頭勿着實。

駝子穿背心。——前長後短。

歪嘴吹喇叭。——一股邪氣。(斜邪同音)

麻子粧粉。——分外難爲。(以粉填毛孔，故難爲)

叫化子發魔。——窮開心。(發魔，夢囈也)

叫化子吃死蟹。——只只好的。

叫化子做官。——連夜上任。

叫化子糴米。——只有這一身。(升身同音)

城頭上出棺材。——遠打圈子。

落棺材裝粉。——死要面子。

棺材裏伸出手來。——死要錢。

棺材橫頭踢一脚。——死人肚裏自得知。(死人，乃稱對手，猶言你，

侮辱之也)

門角落裏撒屎。——總有曉得的日子。

糞坑裏麻皮。——又臭又韌。

屁股頭帶鋸子。——絕後。(無子孫也)

孔夫子卵泡。——文皺皺。(猶言文質彬彬)

床腳底下打蚊烟。——自熏自屁股。

夏袴子札脚管。——卵毛勿落掉一根。(言人吝嗇)

糞坑上拜年。——臭奉承。

赤膊等尿瓶。——要緊得來。

屁孔上畫眉毛。——好大面子。

狗對毛坑罰願。——沒幹。(罰願即立誓。沒幹即無用。言狗始終要吃

屎。)

狗吃鷄屎。——免強。

狗咬呂洞賓。——勿識好人。

瞎子狗吃屎。——撞着。

狗頭上油盞。——險險令丁。

鼓樓上麻雀。——嚇出。(嚇出，猶言嚇慣。麻雀是胆小的鳥)

金彈子打麻雀。——貪小失大。

獼猴戴帽子。——像煞有介事。

黃鼠狼爬在鷄棚上。——不是你，也是你。

蚯蚓剝皮。——沒處起頭。

螢火蟲吃亮百脚。——亮搭亮。

溫湯裏煮鼈。——勿死勿活。

醃鯉魚放生。——死活勿得知。

老鼠咬殺了一只牛——吃勿及。

老鼠尾巴上生個剔骨癩。——大煞也勿大。

豬身上拔根毛。——一點勿得知。

老虎頭上拍蒼蠅。——沒有這個大膽子。

黃牛攢狗洞。——勿顧身材。

紙糊老虎。——嚇人怕。

蛇吃蛇。——比比長短看。

老鼠躲在書箱裏。——吃本。(本即書。吃本即虧損。)

胡桃裏肉。——要敲出來吃的。

蜜餞砒霜。——吃勿得。

吃了砒霜藥老虎。——做自家勿着。

三升米燒半碗粥。——厚子衲掇。(言老面皮)

三錢火肉。——嚙批。(吾鄉稱用刀削薄片曰批。火肉價貴，買三錢則

無可批。無批，無可批評也。）

張天師被鬼迷。——有法也無法了。

關雲長賣豆腐。——人硬貨勿硬。

四金剛騰雲。——懸空八隻脚（猶言荒唐）

張古老騎驢。——倒好。

四金剛撒尿出。——越大越勿像人。

豬八戒吃鑰匙。——開心。

尼姑生兒子。——衆人幫忙。

小娘燒香。——假扮正經。（小娘卽妓女）

壽星唱曲。——老調。（比喻必曰「壽星」而不曰「老壽星」，以隱諷

「老」字）

念佛娘娘拜周倉。——相信這把刀。（這把刀，猶言此道）

狐狸精放屁。——怪氣。

泥菩薩落水。——自身難保。

和尚拜丈母。——第一次。（比喻甚流行。惟我以為取譬不適切。初婚

者拜丈母皆第一次，豈必和尚哉？）

丈二和尚。——摸不着頭腦。

關公看春秋。——一目了然。

船頭上跑馬。——走投無路。

染店架子改鳥籠。——大料改小料。

頂了石臼做戲。——出力勿討好。

阿姨送親。——來得而來的。

南瓜生在鬚裏了。——要勿出。

屠甸市蠟燭。——放心膽大。（屠甸市吾鄉鄰鎮。其地所產蠟燭，芯甚

粗大)

薯糠裏搓繩。——起勿來頭。

老旦着綠裙。——末脚一齣。(此條或說屬喻語)

脚爐蓋當鏡子照。——看得穿。

黃連樹底下彈琴。——苦中作樂。

戴了箬笠親嘴。——相差一大段。

火燒紙馬店——遲早要歸天。

六月裏戴氈帽。——勿識時勢。

剃頭司務過年。——人頭面上刮屑。

火燒眉毛。——救救眼前。

三只骰子擲兩點。——看勿來。

快刀切豆腐。——兩面光。

比

喻

(233)

小姆指頭刻卦。——輪勿着。

拖油瓶上祠堂。——輪勿着。

荷葉包老菱。——裏戳出。(例如漢奸)

油炒枇杷核。——滑來滑去。

光棍子討老婆。——多了一半人頭。

半個銅鈿。——勿成方圓。

老太婆切襪底。——千針萬針。(與「千准萬准」同音。以下皆諧音)

肉骨頭敲鼓。——暈琴琴。(與「昏懂懂」同音)

江西人補碗。——自顧自。(補碗時攢洞之聲如「自顧自」也)

斜橋過去。——郭店，(與「攔店」，同音。言歇業也)

老和尚敲磬子。——不當不當。(「不敢當」之意)

一片瓦鞋子。——嘸雙梁。(與「商量」同音)

老壽星討砒霜吃。——壽要死。（與「就要死」同音）

外甥提燈籠。——照舅。（與「照舊」同音）

吉字寫給你。——口干。（與「口乾」同音。吉字倒轉來，成爲口干

二字）

比

往上檢點一下不覺寫了喻語九十一條，歇後喻語一百〇七條。但這只是從我去春的收集中挑選出來的若干例。還有許多造語欠佳的，皆不錄入；未經我收集的好例，一定也還有不少。

喻

這種俚語，向來只流傳於民衆的口頭上，沒有形諸紙筆的資格，即所謂「不登大雅之堂」的。但細味上揭諸例，其取譬之妙，造語之工，其實不亞於詩詞文學中的譬喻，不過不用文言而用白話而已。例如前揭的「思君似滿月，夜夜滅清輝」。「相逢似春雪，一夜不能留」。其句法就同「歇後喻語」差不多。上一句取譬喻，下一句說事理，不妨寫作「思君似滿月。——夜夜滅清輝」。「相逢似

春雪。——「夜不能留」。孔子的「殺雞焉用牛刀」，與喻語中的「三間茅草屋，六個大煙囪」命意相同；「爲山九仞，功虧一簣」，與「糲子吃到豆沙邊」命意相同。孟子的「日攘一鷄」與「偷鷄勿着蝕把米」取譬相同；「出疆舍其耜」與「削地忘記鋤頭」取譬相同。文言中的「掩耳盜鈴」，即俗語中的「包了耳朵吃硬蠶豆」；「得隴望蜀」即「抱了母貓要小貓」；「班門弄斧」即「孔夫子面前讀三字經」；「如坐針氈」即「熱石頭上螞蟻」；「越俎代謀」即「人撒屎狗做主」；「虎頭蛇尾」即「新造毛坑三日興」。講到取譬之妙造語之工，前者未必勝於後者，後者有時勝於前者。所異者只是文言白話之分耳。因此我在選錄這些俗語的時候，每每不肯割愛，一寫寫了近二百條。但這大部分是吾鄉一帶地方所流行的俗語。我國各處一定各有其流行語。倘得羅集起來，亦可以窺見各地民間生活的一斑。日本語言叢刊的發刊詞中說：「在語言的發達與變遷裏，反映出民族的生活」。我在收集這些俗語的時候，覺得這裏頭也常有民族的生活相

反映着，我們所欣賞的不僅是比喻的取譬與造語而已。

二十四年八月七日

比

附記一：此文脫稿後一小時，接到太白第二卷第六期。見內載黃華節先生著歇后語一文，題目與此文後面一節自相類，作者對於這種俚語的興味也與我相似，所舉的例也略有幾個相同，但不同者居大多數，整理法也各異，因此我這篇文仍不妨寄給文學發表。還不約而同，足證注意民間生活的人漸多。是可喜的事。希望各地有同樣興味的人多多地收集起來發表。對於中國語言的改進，這也是一種助力。

附記二：此文正在校閱之時，有鄉親告訴我，還有人取譬於「鄉下人」的許多俗語未曾列入。吾鄉所謂「鄉下人」，是城市人對農村人而言，實即「農人」之意。前時代的城市人視農人爲最愚謔，便把他們的愚謔誇張化，造出許多侮辱農人的歇後喻語來，供自己談笑取樂。現在附在這裏，使「反映民族的生活」，亦以作爲前時代城市人侮辱農人的罪狀。

鄉下人不識碎器。——統是毛病。

鄉下人不識桂圓。——外黃。（與「外行」同音）

鄉下人不識鼻淵。——長痰。（與「長談」同音。盲人長談細講也。此喻誇張得荒唐。豈農人連

鼻涕都沒有？）

鄉下人不識瓦花。——屋草。（與「悉吵」同音）

鄉下人不識走馬燈。——去了又來。

鄉下人不識茶淘飯。——做粥。（與「做作」同音）

(237)

喻

鄉下人不識報單。——大對。(意謂報單無關大的對聯也)

鄉下人看告示。——一箇大道理。

鄉下人吃饅饅。——丟去，又拾來。

六月八日附記。曾登文學