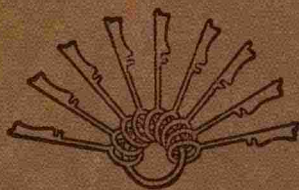


初中學生文庫

西洋畫法綱要

編者 王濟遠 倪貽德



華書局編印

西洋畫法綱要

目次

頁數

素描

一、素描的意義·····	一
一、木炭畫·····	一
一、石膏像寫生·····	三
一、素描技巧·····	四
一、垂鉛與測棒·····	五
一、明暗法與立體·····	六
一、明暗的強弱·····	八
一、線描·····	九
一、定着·····	一〇

一、素描與材料……………一〇

水彩畫

一、彩畫之種類……………一二

一、水彩畫……………一三

一、材料與用具……………一三

一、水彩畫法……………一六

一、水彩寫生……………一八

一、水彩雜話……………二一

油畫

一、材料與用具……………二五

一、構圖……………二六

一、油畫實習……………二九

一、風景畫……………四三

一、風景寫生注意……………	四四
一、旅行寫生……………	四八
一、人物畫……………	五一
一、人體寫生與肖像畫……………	五四
一、靜物畫及其研究……………	六〇
一、寫實及調子的意義……………	六三
一、繪畫的完成及其保存……………	六五

卷首插圖

少婦之顏（油繪）	倪貽德作
玫瑰（油繪）	倪貽德作
風景（水彩畫）	王濟遠作
靜物（水彩畫）	王濟遠作
包廂一角（素描）	王濟遠作

西洋畫法綱要

素描

素描之意義

凡是不用色彩只用單色的線，描寫明暗的繪畫，稱爲素描。材料是用鉛筆、鋼筆、木炭、毛筆等來畫的。又可作爲彩色畫——水彩畫或油畫——的底稿。古來便有素描，但是單是一種附屬的畫，是一種純粹獨立含有十分趣味的畫，與複雜華麗的彩色畫相比較，素描自有一種清雅淡泊的特異的妙味，並爲繪畫上的線與調子的骨格。

單從素描上研究起來，是很複雜的，現在先把關於木炭畫的石膏寫生說一下。

木炭畫

石膏寫生應用的材料和用具：

- 一 作模特兒 (Model) 的石膏像
- 二 畫架

三 畫夾

四 木炭條和木炭畫紙⁴

五 圖釘或夾子

六 麵包

七 噴霧 及拉丁膠

八 垂鉛線 筆軸

有了以上的各種用具，大概完備了。

在外國，木炭畫的石膏寫生，是研究洋畫所必經的階段，在我國美術學校及其他研究所，也必定要畫的，這是洋畫正統的學院派傳下來的精神，現在寧可說是作為人體寫生的初步練習。為什麼緣故呢？因為石膏像是純白色的，其周圍的輪廓是特別明確，色彩與物質的變化，也很簡單。明暗的調子和線，很容易辨別出來。

為什麼說木炭畫是可以作為初步的研究材料呢？因為木炭畫在同一地位，可以屢次修改，而且可以很自由很徹底的向對象研究，對着石膏像，正確的捉住調子、線、形，以養

成目力；至於畫出木炭畫的趣味，那是第二個問題。

在中國畫上最初練習的時候，是臨摹範本，但在洋畫上最先練習，是觀察物體；看了物體，藉着頭腦的思想，手和眼的動作，自己可以從自然的對象中，養成繪畫的基礎。

石膏像寫生

石膏像，不論大小，都可以作模特兒的。牠的位置至少要放在離開畫面二三尺的距離，使其受着適當的光線。因為要使光線終日不變，所以北窗的光線，是畫室裏所時常採取的。但是要研究光線的變化時，不選北窗的光線，也可以的。在夜間電燈光下，也可以充分的研究素描。

自己的位置與畫面，務必要離開稍遠，以執筆的手，確能伸直描寫為度，這是初學的人最應當注意的。若是畫者的顏面與畫幅太接近的描寫，這是大忌的，因為拘泥於小部份，便會失去全體的效果，所以作畫應從大處着手。

木炭畫紙應重疊數枚，附在畫夾上。木炭條可先在粗紙上磨尖，較為適宜。

在木炭畫上，是用麵包來代替象皮的施用，但是麵包的水分太多或太乾裂，也不適

用，所以用時，可摘取其中心。若用象皮揩拭，那末揩拭過的地方，再用木炭畫上去，就沒有好的效果了，所以麵包的施用是必要的。

寫生這件事情，應當對於模特兒發生美感，而湧出一種所謂趣味來。但是在最初，並不是就能得到那種趣味；漸漸和對象作親密的觀察，就是單單一個石膏像，要正確的表現出形、線與調子的無限的美的表情，也是不容易的，在這不容易地方，生出一種趣味來，而造成不得不將牠表現出來的心的慾望。作畫上的基礎，在不知不覺中，就養成了。

最初要是感到對象的美了，第二便是判斷在繪畫上美的成立的要素，這是很難的，（例如模特兒石膏上現出來的廣額之下，有一對大的眼睛，那明的額和凹進去的眼睛，對照起來，顯出明暗的調子。）第三就是將這種判斷，直接表現在畫面上，結果就成了一張畫。

我們如何把這美感表現出來，這是作畫上的重大問題，各畫家的見解，亦各不同，現在把一般普通的方法來說一說。

素描技巧

描寫石膏像之初步，須先精密地觀察模特兒的形，用輕而弱的線，表出所感到的大體的形，這幾條略線，就成爲畫面上的立腳點，所以雖然是簡單，但是應當非常注意的。若是描寫肖像，最先就要看出全體的傾向，要是沒有捉住這種傾向，那末，無論如何綺麗的顏面，是表不出來的，所以是非常重要的。捉住這種大體的傾向，雖然要用我們的直感，但是在最初的時候，一定要很忍耐的下一番功夫。表現那種大體的線，務須用簡單的直線；當大部份未曾取定時，小的細部份的曲折，沒有注意的必要。若是這立腳點穩妥，然後可以取定頭部、眼、鼻、口、或顎等位置，此時更須注意運用線條之輕重。因爲有許多地方，容易陷於錯感中，所以要用垂鉛或測棒以正眼誤。這種測棒或垂鉛，如果技巧純熟，素描有了根底，自然可以不用了；依着我們的經驗，就可以看出大體的均勻和比較了。因爲不是製圖或測量，所以全然依靠着測棒也是不好的，況且此種測法不善用時，常能招反對的惡結果。

垂鉛與測棒

因爲要正眼誤及取定大體的傾向和比較，這種方法，當初步時，是必需經過的。這個

垂鉛，是用一尺餘長的線，於其一端，系一小錘，手持線的一端，則小錘下垂，成爲一垂直線，以此擋於石膏之正面中心而凝視之，即可發見額上或右或左之傾向，同時在畫面中央，亦描出一根垂直線，就可依次取定大部份的傾向。

測棒用鉛筆或細的筆幹都可，其用法與垂鉛一般，用以測定對象之長短高低的比較，及種種的假想線，以確定各部分的位置。

當我們比較人體或顏面各部份的長短的時候，先輕持測棒，腕向前方盡力伸直——和使用垂鉛時相同——以棒之尖端爲限度，以大指上下移動，如測顏面時，先測定額之長，然後以額長與鼻長比較，即可發現各部分之長短。其次用測棒比較畫面上的額長與鼻長，若是認出有錯誤的地方，便可毫不躊躇地施以改正，當用測棒作以尺度而凝視的時候，祇開一眼而視爲適宜。又握測棒之腕，必須繼續同一之全伸，若時有伸縮之變遷，則其比較之尺度相差甚遠，描寫出來的必致大錯。又如前述，此種測法，務須依眼力而使其正確，而不可拘泥於細部。

明暗法與立體

照了上述的方法，將全體的姿勢和各部份的位置取定了，這便可以說完成了普通的形了，但嚴格地說起來，不過只可以說是平面的「形」，便是那石膏像的長短、高低，是已經分出來了。但是那石膏像的向着正面的鼻子的高，怎樣描寫呢？那眼睛是分開在左右而同時比較額和鼻是窪進去的，耳是生在頰的後部，胸是豐滿地挺出的，腹的下面有柔軟的起伏，要將這種凹凸的感覺表現出來，是以明暗法為主；西洋畫的特長，也就在這地方。

光線從一方投射到石膏像上，一定一部分是明亮的，一部分是陰暗的。表現這種明暗的方法，也和取形時同樣，先分出大體的區別，那明暗細部的調子，可以到後來再行區分；最濃的陰部和最明的光部，是一看着便可以感出來了。將眼睛開着一半，以辨別陰影的調子，是最好的方法。這時所用的木炭，以不太硬的為適宜。描寫陰影的用筆不可過分注意，或是用平行的斜線，或是用交錯的線，都是可以的，這種形式的技巧，沒有介意的必要，還是不要太固執方法的好。執木炭時務須稍行傾斜，然後輕輕地擦上去，那麼陰影部分便能適切地現出來了。若是木炭太黑或是不勻的時候，可用手指輕軟地去撫摩，能現

出極美的炭色。但是亂用此種方法的時候，反致失去木炭的趣味，便像市上所賣的擦筆肖像畫，而成爲下劣的作品。照以上所說，明暗大體的區別分出來了，畫面上依着陰影而現出立體的形來了。換句話說，便是有了高低凹凸。

如此順次將明暗的調子從大部到細部，從強的到弱的描寫着。那種「眼睛」的特別的形，和「鼻孔」、「口唇」等的界限，都不必太存了意識的去描寫；此等構成，依着明暗自然能表現在畫面上的，這是常常要記在心裏的。

初學者往往特別費了苦心去描寫一個鼻孔，或是一隻眼睛，欲忠實地求與原形相似，但其結果却得其反。其實不必特別存了一個鼻孔的觀念，只要和旁的部分的明暗分出比較來，那鼻孔自然能表現出來了。

明暗的強弱

在這明暗法上最重要的條件，是正確地看出強弱的度數。明暗的部分的面積和形式當然是要緊的，但所謂這明暗的強弱，却是更加要緊的事情。爲什麼原故呢？平面的形，是依着畫面上的面積而現出來；同樣，立體的前後的形，是依着這明暗的強弱，或是向前

突出，或是往後凹進，只要把明暗稍稍加減一點，便可左右物體的高低凹凸，所以不可視爲太容易的事情。同時所謂洋畫家特殊的技能，也便在這地方。

線描

在我們中國畫上，只用線描來表現眼和口等，是一向所取的方法，但在西洋畫的素描上，因爲不是只看見物體的平面，而要作立體的觀察的，所以線條不是單單用來表現物體的輪廓，是應當表示明暗的調子，物的凹凸和遠近，以及物與物的關係的。

表現物體境界的線條，不可以使其呆板。明的部分和暗的部分接界的地方也是有線條的，但不必過意去描寫，是自然而然生出來的。

線條是必須律動地順着物的性質，大膽地描寫出來的。在各部分中須施以全體的連絡。

對着石膏像，已經把形和明暗的調子，以及主要地方的線都完成了，感覺是充分地描寫出來了，進而漸漸可作嚴密的表現，這時纖細的描寫是必要的，但要注意的是在忠實優美中不可現出薄弱的感覺；同時，直到畫完爲止，也不要專像在最初時只是作大部

的反複，以避去成爲粗野的作品。

在開始的時候，是要用軟的木炭，但到近於完成時，則以用較硬而有粘質的爲適宜。麵包在最初時可不必用，只在不得已的時候使用就好了。因爲若使用麵包太多，等到完成的時候，畫面常有許多討厭的地方。

這種素描的觀念，是洋畫的基礎，在作畫上是最要的事，所以初學者不要專想到色彩上的趣味。

定着

一張素描若是畫完成了，爲着要保存起來，卽有吹定着液的必要。這種定着液（或拉丁膠）在販買畫具的店裏都有的，但自己亦可以製造。方法是以松香與火酒混合，待其溶解後，卽可吹噴於木炭畫上。溶解之度不可過厚，過厚則易使畫面變色而起不快之感。

素描與材料

在石膏寫生說過以後，本來應當再把人體素描來說一說，但人體寫生在後面油畫

中說得很詳，此地暫且從略。

又素描的研究，不必祇選石膏與人體，日常眼睛所接觸到的，如陶器、器具、果物、房屋，以及風景人物都很適宜。或者從石膏像再進一層，自己對着鏡子，試作自畫像，也是很有興味的，而且在研究上亦頗便利。

木炭，近來中國自製的也有，但比較外國品質脆而多粘性。木炭畫紙之種類甚多，練習用購價廉者亦可，但如紙面過於平滑，則木炭容易脫落。畫夾是夾木炭紙的，厚的馬糞紙亦可代用，其大小須較木炭紙稍大即足。揩拭木炭的麵包，如不易得到，可向文具店裏購買一種煉過的軟橡皮，可以作長時間的使用，但用時當然沒有麵包那樣爽快；又普通所食的饅頭，亦可以代用。

木炭畫在素描中是最便於修改的，明暗的調子也可自由地描寫，因此一般都作爲初部的研究，但是鉛筆畫、鋼筆畫、毛筆畫和木炭畫比較起來，却另有一種特別的趣味。總之，依着所描寫的對象，而選擇種種的材料便對了。

作風景和人物的小品，以及短時間的速寫，那麼鉛筆畫是比較木炭畫有輕淡優美

的趣味。鋼筆畫在修改上是不便的，但有清潔典雅的趣味。毛筆畫也是不易修改的，但在明暗的描法上，比較鉛筆和木炭畫能够使用自由的技巧，有滋潤的感覺。至於紙、筆、墨水等，研究者儘可選擇適宜於自己應用的。

水彩畫

彩畫之種類

如前所述，依着一色的線條及明暗濃淡的變化，能將物體的姿態、立體感、物質，表現到某種程度了，進而便可表現自然的色彩美，而且這色彩的表現，是畫家所被許的特權。在中國畫上，色彩畫是偶然製作的，而西洋畫上彩畫最爲主要，其種類略述如下：油畫是最爲普遍的，在油畫以前有一種丹恩派拉（Tempera）畫，是意大利文藝復興的初期時製作壁畫用的，其後油畫顏料發明後，油畫便漸漸盛行。至於水彩畫比較的是近代的東西了。色粉畫在色彩的艷麗這一點上是其特長，而且不必像油畫水彩畫的必須混油或水才可以使用，單只要色粉筆便可描寫，但因色粉易於剝落，不能保存永久。此外

尚有蠟筆畫、水粉畫等，本書只就水彩畫和油畫加以說明。

水彩畫

現在先述水彩畫，然後再述油畫，並不是爲着水彩畫比較油畫容易學習，也不是爲着學水彩畫是作油畫的準備。水彩畫自有水彩畫特殊的趣味，而成爲一種獨立的東西。這裏先述水彩畫，是因爲一般學畫的人，都以水彩作色彩畫的初步，所以在述油畫之前先述水彩。

材料與用具

色彩畫的材料中，顏料是占着重要的地位，所以此地將它詳細的說一說。茲將一般調色盒上所用之色記於下：

Cadmium Lemon

純黃

Cadmium Orange

橙黃

Naples Yellow

枯草黃

Yellow Ocher

黃土

French Vermilion

明朱色

Permanent Crimson

濃紅

Rose Madder

玫瑰紅

Viridian

翠綠

Tere Vert

綠土

Light Red

淺赭

Burnt Sienna

透明褐色

Cobalt Blue

空青

Ultramarine

濃青

Chinese White

白

Black

黑

此外各種色彩還有很多，學者可以上記之各色爲標準，依着自己的嗜好而選購那種近似的色彩。

本來色彩的美，不是完全由於顏料的色彩，是由於色彩的對照而生出來的，有天才的畫家，可以使平凡的色彩，在畫面上生動活躍，像寶玉一般的美；反之，平凡的畫家，雖然使用了很繁複的色彩，其結果反而陷於不調和而令人憎厭。

水彩畫的顏料，以英國所製者為最佳，近來市上所售的英國法國各公司所製的很多；各種牌子的顏料，其性質和色澤，多少有些不同，亦各有其特長。日本所製的顏料價雖較廉，但有變褪色之憂。至於中國自製的，近來在市上也有出售，尚適於初學之用。

顏料的性質和變褪色等，在色彩畫應視為極重要的事情，此在述油畫顏料時詳細說明，讀者可參照後面。

水彩畫紙有大小粗細數種，用時可選擇適合於自己的畫法和對象的；普通的鉛筆畫紙亦可以相當的使用，但色彩易於灰暗。又用有色紙（如青灰、黃灰等）畫在某種地方能得有趣的效果。

水彩畫筆以貂毛所製者為第一，因其含水充分，筆尖軟，筆腰強，最適宜於水彩的筆技；若是要價廉一點的，可以黑狸毛所製者或其他代用。總之，有腰強，筆尖細的圓筆一二

支，便足以使用，不必再備別的了。

水筒是野外寫生時所用的畫具，在室內描寫的時候，用什麼筆洗都可以，此外如畫板、鉛筆、橡皮、布片、畫釘等，不消說是多須備齊的。又構圖時除用素描中所述的測棒之外，更須備一取景框，不論在室內寫生或室外畫風景，都較便利。

例如作為描寫對象的果物或花等，將如何的範圍收入在圖面上，才成為好的構圖，用取景框來判斷是很容易的。取景框的製法，用普通的明信片大小的厚紙，於中間切成一長方形，再於長方形中張以十字形之黑線。當寫生時，如同用垂鉛和測棒一般，透過此長方形以視對象，即可定奪在畫面上取如何之構圖，更依着那十字形的線，可以易於知道構圖中的物件的位置。

其他尚有畫架以及野外寫生用的三腳櫟，但若已備了畫箱，作小品時可兼作畫架之用。

調色盒以稍大而可置十數種顏色的為便利。

水彩畫法

在繪畫研究上一般重要的事項，如關於調子、色彩、構圖等，或靜物畫、風景畫、人物畫等特異的注意點，讓諸油畫中說明，此處只將水彩畫材料的性質，及水彩畫的特殊的技術之活用和應注意之點略述之，亦可作為油畫研究時的參照。

水彩畫比油畫的色調淡薄，有水彩獨特的品位，而有在油畫上所求不到的趣味。大概要費長時日研究的，是適宜於作油畫；小品的即興的速寫，那麼水彩畫便能得明快的效果。

在水彩畫的描法上最必要的事，是用透明的顏料，藉着紙的白色，而表出色澤和明光來的這件事。不消說在油畫上，畫布的白色底子，幫助顏料的色澤，是很有力量的；但有時可以混了白粉以表現明色，或是塗了厚的不透明色，所以不必有應用畫布的底色的必要。然而在水彩畫上，混用白粉的地方差不多是極少的，常常是用薄透明的含水分的顏料，藉着紙的白色剩出明光來。因此，當寫生時，在明色之上可以用暗色，而在暗色調之上要生出明色是很難的，而用白粉來表現受光的部分，不能如油畫材料的有效，所以表現明部時，須力求保持色彩的清明，切勿用暗色塗損之。

水彩寫生

先用鉛筆正確地輕輕地描寫出大體的形，因為在施色之後，再要改正輪廓的錯誤是很難的。而且易使畫面晦澀，所以務求大體無誤，然後施色。倘若素描的練習純熟，可以很快的畫準大體的形了，則不用鉛筆作底稿，而用水彩筆薄薄地溶着主調的色彩，作大體的底稿，也沒有不可以，而且用這方法可使畫面色彩生動，鉛筆的顏色也不致混雜。

在水彩畫上，除開鉛筆淡彩（這是用鉛筆畫就形式光暗之後，再薄塗一層水彩的畫。）之外，陰影是由色彩的調子而描寫出來的，所以鉛筆描寫的形，只要是大體的形便行了。

茲將簡單的靜物寫生具體的說一說：

例如成爲畫因的對象，是放在几上的方形的淡青色的紙盒和紅色的蘋果，背景爲一尺五寸大小的土綠色的布，光線從正面左方的窗間溫軟地射來。我們看定了對象之後，用鉛筆描寫出大體的形，如有污損處，用橡皮揩去，然後徐徐地注意着依色彩和明暗，表現出靜物的結果。務須不慌不忙地緩緩地大膽地施色。紙盒的受光面差不多是近於

空青的明色。上部的面受光較弱，看上去稍爲暗一點，用空青混少量之茶黃薄塗之。其次右方的陰面，若只用濃的空青色，則覺過於華美，應和以少量之朱色，便顯出一種比紫稍淡的紺色，塗於暗部甚當。紙盒畫到這地步暫可中止，其次再畫左方之蘋菓。上面所說的紙盒，明暗面是可以劃然分出，色調也容易判斷，而蘋菓差不多像一個紅玉色的球，帶着很紅的光澤，什麼地方爲止，是受光的，什麼地方爲止，是陰面，是很模糊而不易辨別的，但是，照這樣說起來，單單畫成一個像汽球一般的美麗的圓形，那非但失去畫的生氣，而且也沒有捉住蘋菓的感覺。蘋菓雖然像球一般的圓，但有不少的稜角，所以明暗也可以很清楚的分出。全體只用一種赤色，以表出其明暗亦可，但如各部的色彩要使他不同，或希望美麗的發色時，明部和暗部的中間，應該看出多少的變化，而施用各種的色彩，這種畫法的結果是很好的；但太是陷於部分的描寫和色彩的變化，則往往易使蘋菓畫成多角形的東西，所以必須顧及大部分的統一。色彩的看法，雖依着畫者各人的見解而不同，不能一一地說明，但蘋菓的紅色，若和以朱色，比較單獨用紅色的結果良好。其陰部不限於在紅色中混以黑色而表現，或是藉着對照，或是因周圍的反射，而帶一種黃味，或看出一

種澁的紫色的薄光來。要表出果物的美的樣子，不是只在寫實的描寫，是要完全捉住那立體感，研究大體色彩的變化，和明暗的調子。

背景の土綠色の布，倘與主物の果物和紙盒比較起來，乃是處於陪襯的地位，所以塗色切忌反復加減。畫時更須注意全體的色彩，例如和前方的蘋果與紙盒明暗的差別，如蘋果明處的後面的背景，其綠色更比較的深暗，紙盒明處的背景，也是同樣，而那陰影部後面的背景，那土綠色看上去却比較的明，如此可使主物格外的顯出來。

置果物等の几，可比之於風景畫上的原野、田地、道路等，畫時亦須注意和他物的關係。若是努力於細部の描寫，不如努力於明暗和色彩的變化，能和其他的部分得着調和距離和遠近的事也不可以忘記，然後可表出重量和安定之感。

畫面上已經塗過一層色彩了。但還是渺茫而粗雜的，這時明暗彩色的修正必要之點，漸漸地在要緊的地方一筆一筆的修改，以至於完成。紙盒右側的暗色，接近受光面的一角是最暗的——因為接隣光部的地方，常是現出最暗的調子——在那地方再塗以一層暗青色，那紙盒便更能看出立體的了。此外更及於蘋果上的窪處，及白色高明部

的修改，前後的關係，或是明色之間的線條等。這樣的畫着，到各部分都清楚地分出來了，一張靜物畫便可說完成了。

水彩雜話

像上節所說，在淡色上順次加濃，是水彩畫一般所用的方法。也是一種穩健而不致遭失敗的方法。但當畫蘋菓或花，希望有美麗的發色的時候，用這種方法，易於失去生氣，而有陰天灰色的天空的感覺。美麗的發色，必定要在純白色的紙上只施用一次色彩才可生出。這在油畫上是易於做到的，而在只用透明色的水彩畫上，是很要緊的技術，須要有相當明快的理解和果斷，更須有技巧上的熟練。反之，若是要使畫面的色調柔軟，則用洗擦畫面的方法。又如描寫成一半的時候，要在畫面的一部或全部加以修正，亦可應用此洗擦的方法。有些水彩畫家，因為要表示特異的品位，而常用這方法的。這方法，在半成的時候，用含水的筆或海綿以洗擦畫面，其結果有一種沈着的鈍調包於畫面的全體，而失去不調和的刺激的色彩，然後再在那畫面上繼續描寫。如繪陰天或黃昏時鈍調的風景，用此種畫法，能得極好的效果。

在水彩畫上使用白粉，以前的畫家，有許多是完全禁止使用的。水彩畫本來是藉着顏料性質上之透明法的，所以沒有混白粉以表出明光的必要。但依著者的經驗，以為用白粉有一二處便宜的地方。在油畫上，高明部的白光，在明色的部分畫好之後，再用白粉來描出的，水彩畫亦常常可以應用這方法的；但水彩顏料中的白粉，比之於油畫顏料中的白粉，其不透明之度較低，使用時雖然很有光，但乾後因為顯出下底的暗色而變弱，要得到好的結果是很難的。當使用時，應十分注意筆和水的清潔。又畫空青時，在 *Cothale Blue* 中混以白粉，能顯出多水蒸氣的柔軟的感覺，繪霧景和夕暮時的速寫，用之亦能得良好的結果。其他畫靜物的某一部分或人物等，藉着白粉的混用，能使色彩顯出柔軟而不透明的厚味。

但在此地不可忘記的，水彩畫究竟以透明為其特長。這混用白色的方法，有時雖能得良好的結果，但太濫用時，則易使畫面粘澁而薄弱，色調又失去生氣的缺點。初學者宜善用之。

紙，在作小品速寫時，用圖釘附着於畫板的四隅便很服貼了，但是大一點的畫面，紙

就不易平服而現出波紋形來，畫起來是很討厭的。這可以用浸水的方法來防止。其法用含水之海綿，在紙的兩面，充分地使其濡濕，待紙質完全吸水的時候，然後平鋪在畫板上，再用皮紙條糊於四邊，有時用吸水之紙數枚重疊疊之亦可；但在速寫旅行時，用一種畫板和紙連在一起的速寫本，頗為便利。

當寫生時，水的清潔，關係於畫面的明快，所以必須時常調換，但在野外寫生時，水的清潔固然要保持，而水的節省，也是必要的。若是將沾了顏色的筆在水筒中洗滌一次，就可使全部混濁，所以只能在水筒中輕輕的一浸，然後將含水之筆抽出，去其水分，如此一二遍後，筆就清淨了，而水也只有少量的損失。

水彩顏料比之於油畫顏料的變腿色為多，而乾燥也快，如原料是植物色素的紅色，有很多容易褪色的，尤其是 *Crimson Lake* 最易褪色。還有黃色漸漸變黑的很多，*Chrome Yellow* 雖然絕對不變色，但和 *Emerald Green* 混和，短時日間便變成暗褐色。*Chrome* 和 *Ver milion* 也要漸漸的變成黑色，但在數月數年中不致有如何的變化，研究用是適宜的。

作畫中，因為筆須適宜地吸取水分，所以揩拭調色板的布片是必要的。當寫生時，畫面和眼不消說是要離開些的，而在那位置的後面，必須有數步的退步，可以時時退遠觀察色調的合否。又在戶外時，畫面須避去日光的直射，因為畫面受了日光，色彩不易分辨，拿到室內一看時，是要大失望的。

油畫

油畫比水彩畫有較古的歷史。但當意大利文藝復興的初期，是用「丹恩派拉」來畫壁畫的，油畫法發明之後，此種畫法不復盛行。油畫據說是弗朗獨爾的畫家方·依克發明的，但其起源，終不甚明瞭。初期的油畫，和水彩畫的利用紙底的白色以現出明光的相同，油畫的顏料是用完全透明的。畫時先以厚的白色塗一底子，然後在那上面施以透明的色彩。意大利文藝復興的先覺者利奧拿寶·達·文西，用油畫以求複雜的色彩，完成了大作「最後之晚餐」，然而在他未死以前，畫面已現出損壞的痕跡，可以想見當時的所謂油畫，那材料是完全不完備的。總之，油畫到今日已經有五百年歷史了。

其後，油畫便成爲西洋畫中主要的材料，而爲一般大家所使用，在意大利和法蘭西，都重視爲畫家的主要的技術，一直到現在，種種方面，都日見進步發達。這是因爲油畫比其他任何種材料，可以有充分的表現，而得滿足學習的慾望，適宜於製作偉大的作品。本書的主眼，便完全着重於油畫，順次將特殊的用具和描法說明一下。

材料與用具

1 顏料

油畫顏料的使用，比較普通想像時要難得多。若是不巧妙地充分使用，便要失去生氣，所以在初學時，無論如何總是帶着鈍色而容易混濁的。水彩畫的顏色，大抵在最初便畫出相當美的色彩來，而油畫的顏料，却是不能夠，決計不能偶然畫出好的色感來。然而油畫的顏料，比較其他的材料複雜，而能表出深刻的感覺，且富於耐久力，所以一般洋畫家，多以油畫爲正式研究的對象。

要使油畫成功，先須接近顏料，對於各種顏料的性質一一理解，最爲必要。以前許多的作家，經過非常的苦心而製造顏料，爲着適於自身之使用而作調配之研究，但現在各

種顏料都可自由購買，所以現在習油畫的人，這一點是非常便利的。

油畫的顏料，現時法國及英國所製者，輸入甚多，我國現尙無自製者。色料之選擇，各憑自己之嗜好，茲將一般畫家通用之色彩，列舉於下。

Silver White (或 Zinc White)

Cadmium Citron (Chrome Lemon 得代用之)

Cadmium Orange (Chrome Orange 得代用之)

Naples Yellow

Yellow Ocher

Vermilion

Permanent Crimson

Rose madder

Viridian

Tere Vert

Cobalt Blue

Ultramarine

Terra Rosa (或 Light Red)

Burnt Sienna

Peach Black

右所記者，是常用的色彩，有時，Cadmium Pale, Cobalt Violet, Cadmium Red 等亦得使用。此外色彩種類還有很多，但是色彩的美，是由於在畫面上色彩之相對的關係而生出來的，所以不必過求顏料的複雜。但在作畫上，關於顏料之性質及變褪色，也須一理會，茲略述如下：

白色在油畫上，是使他種色彩減弱，和表現明光的主要的色彩。普通所用的 Silver White，質密，乾後極爲堅牢，但因成分中有炭酸鉛，歷久則白色之度將減弱，與含流黃之 Cadmium yellow, Vermilion, Ultramarine 混合時，有變色之憂。但在數年間尙無大變化，練習時可以使用。在那堅固的性質上說來，作爲下塗用最爲適宜。

Zinc White 爲純白色，和任何他種色彩混和不會變色。絕對地要防止色彩的變化的時候，用此種白色最好。但性質堅強這一點上却不及前者。

紅色以 Rose Madder (濃) Pink Madder (淡) 爲透明的上等品，不褪色。又 Permanent Crimson 亦不變色，透明度不如前者，但濃度及發色都好，價亦低廉，練習用最爲適宜。Crimson Lake 發色華麗，但褪色甚速。凡紅色類和白色混合的時候，特別容易褪色。

Vermilion 有明暗數種，都是硫化水銀所製，就是上等品，數十數百年的不變是難保的，但急激的變色却也不會。

Silver White, Chrome Yellow, Naples Yellow 等的混用，務要注意的。若是要求朱色的絕對的不變，可以使用 Cadmium Red，但因價錢太高，使用不廣。

黃色及橙色，Cadmium Yellow 上等者不變色，但須力避與 Silver White, Chrome Yellow 之混用，此外如 Chrome Lemon, Chrome Yellow, Chrome Orange 等色，練習用最爲適宜，短日月中不起變化，發色亦良好。Naples Yellow 是一種素樸溫雅的淡黃

色，但難保其永久不變色。此色可以他種色彩調和而得。以 Zinc White 與半量之 Yellow Ocher 與少量之 Cadmium Yellow 混合於調色刀上製煉之，即成 Naples Yellow。綠色的種類很多，Viridian（深綠色）差不多有萬能而無危險。Cobalt Green 是純的綠青色，用之甚佳，但質粗，以 White 與同量之 Viridian 再與少量之 Yellow Ocher 製煉之，能得質地良好之 Cobalt Green。Emerald Green 單獨時不變色，但與 Cadmium 及 Vermilion 相混時，則數小時內即激變成暗褐色，務須避去。Tere Vert 是有滋味的綠土色，質粗，性溫和，易於使用，價亦低廉。以 Cobalt 與同量之 Yellow Ocher 製煉之，可得完全同樣之發色。

青色 Cobalt, Ultramarine, 普通多用之，但在初步之練習，可用價廉之 Sky Blue 代 Cobalt, 或祇用 Ultramarine 亦足。Prussian Blue 是一點赤味也不帶的寒而透明的濃青色，用之適當，是良好的色彩，但畫面全體如使用過多，易起不快之感，故臨使用時有加減之必要。

褐色中近黃色的是 Raw Sienna，近赤色的是 Light Red, Burnt Sienna, 有此數

種便足够了。

黑色切戒濫用，但能用之適當，却得極好之結果，一般使用者爲 Ivory Black，茲將初學者所應選用之各色列舉數種於下：

White, Chrome Lemon, Yellow Ocher, Vermilion, Permanent Crimson, Viridian, Ultramarine, (Cobalt Blue), Light Red, Burnt Sienna, (Black)。

2 混用油

Linseed 油 此油由亞麻仁所製出，和入顏料內，能使顏料稀薄潤滑。油之原色污濁，時間歷久能使色彩有變暗之憂。又使用過多，能使畫面生皴，此點不可不注意。欲使顏料稀薄，最好以 Linseed 與松節油各半分混和之，如此則乾燥既快而便利，且無生皴之憂。

Poppy 油 此油爲罌粟花所製，較 Linseed 色薄而透明，色彩亦不致變暗，但乾燥較遲，如欲急於完工之繪畫，不甚適用。然欲延長數日間之製作，最爲適宜。

松節油 此爲有揮發性的油，是和 Linseed, Poppy 混和而用的，但此油如非精製

者，有變色之憂。此油能使顏料稀薄，作爲下塗之用，因爲乾燥很快，極爲便利。但混用過多，則顏料失去粘性，乾後往往易於生罅，不可不注意的。

3 畫布

描寫繪畫的布的質地，對於繪畫有重大的關係，還不單在繪畫的耐久性上，繪畫的效果，亦依畫布而呈如何樣的狀態。畫布普通是由麻布或麻與木綿交織之布而製成，布紋粗細之種類極多。現時法國及英國之輸入者甚多，國內自製者尙不多見。但爲練習用自行手製者，亦可適用。

畫布依布紋之粗密，有粗、中、細三種之分，其種類尙有數十種之多，學者可選擇適合於自己之使用者，茲述二三種於下，以供參考：

用薄的顏料流暢地描寫的，以細布爲宜。又如古昔之繪畫，用柔軟之筆，薄薄地塗上去的，以最細之布爲適當。而揮筆縱橫，一氣呵成的描寫，亦以用細布爲佳。

用厚的顏料慢慢完成的繪畫，或是用色豐富的繪畫，則以粗布爲佳。又如印像派之點描式的繪畫，以表現色彩之振動爲目的者，如採用粗布，能得良好之結果。

布的顏色，有白色、乳色、灰色種種之不同，這種色彩和繪畫多少有幾分影響，所以要用舊畫布描寫，畫面必致灰暗，若欲描寫鮮明之繪畫，則以使用色白者為佳。

畫布的大小，從六號、八號、十號、十二號，面積漸增大，更有人物、風景、海面三種之分，在長短闊狹上，有若干的不同。最初練習者，以六、八、十幾種號數的畫布為適當。

各號畫布的大小，都有一定的尺寸，茲將標準之尺寸列記於下：

油畫框尺寸表(曲尺)

號數	人物畫		風景畫		海面	
	尺	尺	尺	尺	尺	尺
No. 3	.90	.70	.90	.63	.90	.53
„ 4	1.10	.80	1.10	.70	1.10	.63
„ 6	1.35	1.05	1.35	.90	1.35	.80
„ 8	1.50	1.25	1.50	1.10	1.50	.90
„ 10	1.75	1.50	1.75	1.35	1.75	1.10
„ 12	2.00	1.65	2.00	1.50	2.00	1.35
„ 15	2.15	1.75	2.15	1.65	2.15	1.50
„ 20	2.40	2.00	2.40	1.75	2.40	1.65
„ 25	2.65	2.15	2.65	2.00	2.65	1.75
„ 30	3.00	2.40	3.00	2.15	3.00	2.00
„ 40	3.30	2.65	3.30	2.40	3.30	2.15
„ 50	3.85	3.00	3.85	2.65	3.85	2.40
„ 60	4.30	3.25	4.30	2.83	4.80	2.65
„ 80	4.80	3.70	4.80	3.20	4.80	2.95
„ 100	5.35	4.30	5.35	3.70	5.35	3.20
„ 120	6.40	4.30	6.40	3.70	6.40	3.20

畫布必須張於木框上。張畫布之法，以裁就之畫布附着於木框上（畫布必須大於木框二三寸）先於一邊之中央打入一釘，其次於反對側之中央，用畫鉗挾緊後再打入一釘，其次再於兩側之中央交互釘之，然後順次自中央向兩角釘去，使畫布完全平均為止，張時不可鬆懈，恰如張鼓皮一般，但並不要那樣密接地打釘。最後之四角，將布折疊後以釘打入。

（附畫布之手製法）

先以麻布或縲於洋服裏面之布，如前節所述張於木框上。於是在布上以濃膠重塗之，待其乾後，以酸化鉛與膠混合煮就之物，用調色刀塗於畫布之一面。待其充分乾後，磨平布紋之凹凸，再以白粉和膠混合煮就之物塗上，如此重複再塗一二次，即成普通的油畫布。

4 調色板

調色板有大小方圓種種之分別，要以質輕者為佳。速寫用的油畫箱裏，必附有調色板一枚，攜帶極為便利。

調色板使用後，必須將顏料完全拭去，否則漸漸積厚，必致使調色板之分量加重，用時易使手腕疲勞，且調色時亦多不便。

調色板上所置之顏料，必須有一定之位置。如此則調色時極為順手，否則易使頭腦混亂，不易着手。顏料所置之位置，各畫家都不同，茲將普通顏色之排列圖示於下。

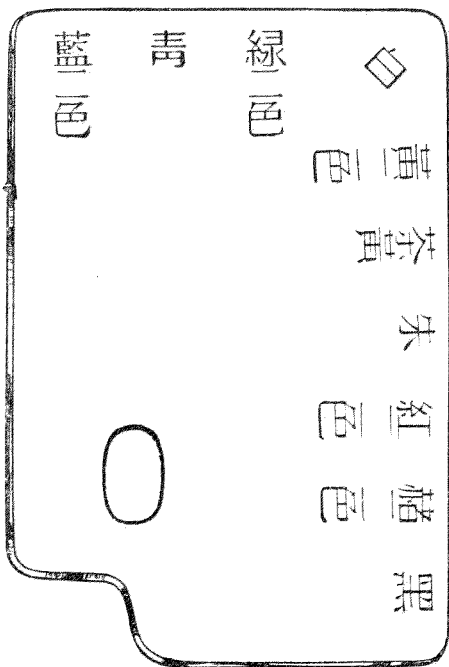
5 調色刀

調色刀是括去調色板上

污濁的顏料用的，又在欲括去

畫面上污損的部分，亦可用之。又有一種調色刀，小而柔，狀如烙鐵，是代替筆以描寫繪畫的，但在初學者却是不必要的。

圖 列 排 色 顏



6 油壺

油壺是置混用油的，作畫時附於調色板之邊上，以便使用。普通大抵是用兩個並置的，一方置油，一方置石油。石油以備洗筆時之用。

7 筆

油畫筆的形狀，大別爲圓筆與平筆二種。而筆毛尚有長短軟硬之分。平筆是在繪畫上平塗時用的，圓筆是在繪線條時用的。長毛的筆，適宜於繪柔軟的線條。短毛的筆，適宜於表現堅固的感覺。

作畫的時候，若是每一種色彩用一枝筆，色彩就不致混濁，但在初學者，備有六七枝，隨時洗滌之，也就夠用了。

畫筆使用之後，必須充分洗滌。洗筆之法，先以石油洗落毛中之顏色，更用肥皂在熱水中洗之，務須將內外所餘之顏色洗盡爲止。

8 拭布

拭布爲作畫中拭筆及清潔調色板時必需之物，材料可用普通之廢布，質地以柔軟

者爲宜。

9 油畫箱 三腳架 三腳橈

畫箱爲置一切油畫用繪具之箱，不論野外室內均須用之。其形狀有大小種種之不同，初學所用者不必過大，箱內附有速寫板一二枚，攜帶極爲便利。

三腳架爲野外寫生時必需之物，初學時所用者不必過大，須擇其輕而便於攜帶者。三腳橈以櫟木所製者最佳，最近有金屬所製之三腳椅，亦頗適用。

構圖

對着美的人物和風景，如何地將他取入畫布之中，常使畫家很費技巧的。在畫布面積的中間，關於那線的方向，明暗的分布，色彩的均勻和遠近，欲使其成爲一調和的交響樂一般，就應當在作圖之始，費一點工夫，那麼所描寫出來的東西，決不致於太不成樣的。再明瞭地說，依着構圖法的如何，便可以判別作者畫才的高下。

在靜物或人物畫上，將做模特兒的人物或果物器物等，很巧妙的布列在畫面上了，或者在風景畫上現出很好的結構了，那麼在製作上面，已經可說是完成一半了，至少可

說是完成了三分之一了。

有人說，構圖常是要新的而且是獨特的，不錯，新的獨特的構圖是好的，但新和奇拔是不能混同，奇拔決不是好的構圖，又所謂獨特和自由，若出乎原則的範圍之外，也決不會成功的。構圖的原則，簡單地說起來，便是：「在畫面上必須要有中心點，使觀者的視線集合到這中心點去。」這話說起來雖然很簡單，但實行時却常感困難的，尤其在極複雜的自然中，中心點看不出來的地方很多。其次，中心點的位置也成爲問題，依着題材的性質，而中心點亦彼此不同，有種地方應稍置於上方，有種地方應置於下方，才可使表現力充分。

總之，構圖以集中視線於中心爲標準，就是以最高的感興點，放在畫面的中央。畫面上不可有兩個以上的中心，這是應當牢記的。

構圖上所有形式，不外乎下面所述的六種：第一是三角形形式，這是一種安定的形，是古來畫家所常用的，但假如三角形的構圖，其感興移於外部的時候，則視線散於三方，而分裂爲三個圖形，所以必須將全部的興味，集中在三角形形式的中央。在人物畫上，其他的

附屬物，亦須以集中觀者的視線於中央爲目的。

均齊式，也是同樣不可使其分爲兩種不同的趣味，要是沒有集中趣味在兩者的中間，結果便分爲兩個畫面。這是初學者最易失敗的形式。例如兩株樹木並列着的時候，若是過於着重趣味在樹木外側，則畫面便忽分爲二。作人物畫時也是同樣，例如畫兩個人，若沒有將二人的感情的中心，集中在畫面的中央，結局便成爲兩幅畫，是可笑的。

比例式與對照式，是兩種物的價值，有難離的關係而結合着的，有無形的中心，如天秤之紐一般。

放散式，常是用來描寫道路的形式，但若只是說明道路的遠近，便不成其爲畫的構圖。到底集中趣味在中心點上，是不可忘記的。這也並不是以遠景爲中心。若是畫坂道的时候，遠景便在畫面的上部，要之，無論在甚麼地方，總以建築物或樹木近畫面的中央，或者在那地方放着的人物，充分注意地描寫，是極緊要的。只是多描前景的趣味時，畫面便會立刻失去統一。

圓狀形是依着線或物的配置，其趣味在描寫圓狀的形式，但仍舊要將中心點置於

畫面的中央。

要之，學者須十分忠實地觀察自然，而明瞭其主眼，同時在重要的部分着力；又繪畫不是攝影，所以和表現的主物有妨害的東西，或是無用之物，儘可自由地勇敢地省略之，這是可以漸漸依着實驗而了悟的。

油畫實習

在最初描寫油畫的時候，無論如何，總是有些擔心的。著者當初習油畫時，對於這一點沒有經驗過的事情，心裏十分的恐慌，先在前輩處打聽了各種用具，然後到美術用品店裏去購買；看了那許多畫具只是躍躍欲試，於是以不可思議的心情，在速寫板上描寫着橘子和蘋果等的靜物，雖然沒有充分地表現出來，但油畫特殊的實感却顯出來了，心裏有說不出的快樂，這種情形到現在還可記憶起來。

現在先把一般油畫用具的使用法說一說，然後再及於靜物、風景和人物的特別的注意之點。

照水彩畫實習之例，再用在此地說一說，畫者的位置既然定好了，然後開箱將管內

的顏料，榨在調色板上。顏料所放的位置，已如前述，從右端起，黑赭，紅，朱，黃，白，綠，青，藍順次排列着近似的顏色，則使用時極爲便利。最初試作時，不必用畫布，只要四號的速寫板便足了。

特別要使形式精密，先以木炭在畫板上作成素描，分出大體明暗，再噴以定着液，然後用顏料畫上去，就順當了。但到練習純熟後，可不用木炭作稿，用一種色彩的顏料作簡單的形更好，但顏料務須稀薄，不可過分堆厚，簡單而正確，是必要的條件。

描寫水彩畫時用鉛筆取形是最適宜，但鉛筆若溶化在油色中，有使色彩變黑之憂。形既然取定了，便可用色，因爲油畫隨後儘可一次一次的修改，所以不可急急地就塗上去。務須看準了用筆，一次就表出明暗的色調。

描寫先後的順序，只看那時的便利，但不論何時須注意主要的部分，這是必要的，現在最先從紙盒的明處開始吧。在白色中混以適宜的空青或天藍繪紙盒的明部，其上部用白與空青混以少量的茶黃描寫，以不顯出綠色的樣子而仍有暗的感覺爲適宜。右側的暗部分，以空青和朱色或再混以少量的岱赭來描寫，便可表出紙盒陰暗的色彩。其次

再描寫他部分，一部分一部分地完成，遇到特別的例外，以避去爲宜，因爲這樣畫面全體的調子才得統一。又油畫的色彩，不要像水彩畫一般，調油不必過多，描寫須使色彩具有一種厚味。就是同一部份，不必將調好的色彩一次畫上，用各種色彩挑在筆尖使其在畫面上自行調和的方法，較爲適宜。關於描寫蘋菓上應注意的地方，和水彩畫中所說的看法相同，不可視作一個漫然的圓形，須視其大體的光暗之面而用色。蘋菓上的赤紅色，是一種很強的赤色，若是朱色或紅色中混以多量的白色，却能使紅色的強度減少生氣。各種色彩和白色混用時，須顧慮到色彩固有的光輝和強度。這地方，蘋菓最明部的赤色，是用朱色（Vermilion）和金黃（Chrome Yellow）混合的橙赤色。中間的深紅色，用朱色加濃紅（Crimson）的赤色，能得極好的結果。在素描上曾經說過，暗部接近明部的地方，大概是格外的暗，油畫上也是這樣，接近明部的地方，是現出強的陰影，而再比較右方的影陰，却常常現出一種鈍濁色。所以在最强的陰部，用褐色或暗紅混以少量的空青來描寫，在陰影稍明的地方，可混用一點白色以表出之。

若是蘋菓上有黃色的斑點，描寫時不可顯出其痕跡。至於高明部的白光，待畫將完

成時用厚的白粉表出來。

其次描寫背後的布，這也和水彩畫中所說的一樣，須注意其明暗而描寫之；因着主物的紙盒和蘋果，其色調亦起變化。還有一件重要的事，便是這布和主物，是隔着相當的距離，使畫面上有遠近的感覺。布上的土綠色，是以空青和天藍加茶黃而成的澁綠色爲主，在那地方作明暗的加減便可以了。但是再加一點青味或赤味上去，是更能使畫面增加美感的。下面的几，看上去好像完全是暗褐色，但注視之，上面是帶着一種粉質的明色，前面是多濃褐色，而且在上面果物和紙盒投影的地方，表現出複雜的美來。在平面上是有遠近的，所以前面和後面有分別的必要。以上大體描寫好了，然後在未曾加筆的小部分補以色彩，點出高明部的強光，在物體周圍的境界上，加以強的線條或調子，使畫面的力量充分，若調子過強，顯得太出時，可用補筆以減弱之，如此屢屢修正，一方面時時觀察，等到全體的結果圓滿了，部分的缺點也沒有了，然後可以擱筆。

簽名不必一定限於右端，總以簽在畫面不主要的一隅爲宜，色彩也須以不妨害全體的調和爲要，附記年月以作他日的記念，也是很好。

風景畫

在西洋畫上，風景畫是直到現代才盛行的。在意大利文藝復興期的前後，如梯襄，加拿萊脫等的傑作，畫面上雖然也有風景，但很多的製作，如寺院的壁畫和肖像上，多以基督或聖徒的事蹟爲主題，風景畫不過作爲人物背景上的附帶物而已。有名的利奧那達·文西的傑作「莫那麗沙」的背景，是神祕的險峻的山岳的風景，遠遠連着長空，在當時已經視爲稀有的風景畫了，但還不能說是純粹的風景畫。風景畫的發達，是一直後來的事情。在意大利，如塞剛梯尼，用特殊的技巧，以阿爾帕斯山地的生活爲主題，配以人物或動物而作的風景畫。在法蘭西，如華德，爲當時的路易王朝時代的畫家，亦以人物配於風景中而作畫。波桑亦以風景畫描寫神話的趣味。到了十九世紀，彌勒隱居在巴比仲的田園裏，描寫着曠野的美，那時候，純粹的風景畫家先後輩出，被稱爲風景畫家的第一人者，便是和柯洛、彌勒交情最深的泰奧特而·羅梭，及其他的巴比仲派的畫家，差不多都是風景畫家。十九世紀的後半，印像派勃起，科學式地在畫面上表現外光，從以脂色爲主調的暗沈的畫風，一躍而爲光耀燦爛的表現。印像派的畫家之中，莫奈和雪斯萊可

稱爲純粹的風景畫家，羅諾亞爾也遺下不少美的風景，塞尙的傑作不限於風景畫，他不拘泥於何種的趣味，純粹以追求美爲目的，他的研究是科學的兼哲學的。汪·谷訶則用獨特的技巧，描寫那生氣充溢，個性強烈的風景畫。總之，到了印象派的時候，便以表現外光的明快的感覺爲主，可以說是風景畫上完全劃了一個新紀元。

風景寫生注意

特別在室內製作大幅畫，或是依着空想而作的風景畫，雖然並非沒有，但現在所流行的風景畫，差不多都是寫生，研究的方法，也以寫生爲最良。中國現在的洋畫家，大抵是描寫風景的多，而愛好美術的素人，也特別是作風景畫的多。這是不像人物畫的需要人體模特兒的困難，只要自己去接近自然，便可以獨自尋樂地描寫了，又比之於人物畫造型的困難，却要自由得多。但一方面風景畫種種的困難之點，也是不可以忘却的，有時必須取入很廣的場面，如草木、田野、家屋等，描寫此種複雜的繪畫，必須有明敏的解釋力。

在風景畫中外光是特別要緊的，又在同一的天候或時間內，因爲每天不能得到日光和色彩的一致，當寫生時，欲求表現出生動的自然，須有想像、記憶、綜合的創作力。還有

風雨，寒暑的不可抗力，看畫的路人的煩擾，常常要浪費很多的精力，這樣說起來，風景畫也是很麻煩的事情。

雖然，當春秋好的節季，在明亮的大空之下，彎着腰，執着筆的時候的心境，在盛夏時的歸途中，一面流着汗，一面聽到那日暮之中蟬鳴不絕的聲音，那種愉快，怕只有描寫繪畫的人所得獨享吧。

風景畫的畫因是很廣大的，要將那些縮小在一畫布內，所以遠近非常的深，而立體感也很複雜。所謂風景畫的美，是包含着種種的東西，其構圖上的趣味，成爲畫題的風景中的詩意，色彩的美，幽閑靜寂的情調，這所有的風景美的表現，遠近的層次，是最主要的技巧。這和素描中所述的同樣，形的上面的遠近，例如房屋的前面，描寫着樹木，那麼房屋和樹木的中間，有一種深的距離顯出來，在道上並立着的家屋，因着透視，到遠方漸漸縮小。這當然是需要一種方法的，但那方法是說明的，機械的，不能感到在繪畫上本當的距離，所以還得需要第二種方法——調子。所謂調子是有明暗的階調的意思，依着這明暗和色彩，近的是房屋，遠的是海洋的水平線，都可以分出來了。

風景畫上的大地，猶如在靜物畫上的几或檯，是平的；中景的房屋或樹木，如几上的果物或陶器，是確定地站着的，遠景和天空的美，如同在背景上掛着的布。

要使風景畫描寫純熟，可多作速寫板的描寫，所謂純熟，決不是無理解的模倣和概念的描寫，是要一張一張作繪畫的研究而充滿着風景的詩情。速寫板除作初步的風景以外，在短時間的寫生，要捉住變化很快的自然美也是最適宜的。

自然界的變化是刻刻不同的，從早至晚，不知道要經過多少變化，所以在八號以上的畫布，在一二時間內不能完成的大作，有時須延長到數日乃至數十日的長久，那麼應當在同一場所，同一天候，同一時間內從事於寫生，這裏困難的事情，不只在長日月的努力，因為自然美天天在變化着，從最初到完成為止，已經是大大不同了，所以只在忠實於自然，也常要陷於種種的缺點。

因此，在製作一幅畫的時候，最初便要深深地確實地捉住那種印象，而切勿使其失去。又風景因為是變動的，明暗和色彩的研究是非常的麻煩。天空、樹木、家屋、地面上各種的明暗，很容易被迷住的。這種有機的色彩躍動着的風景，固然不能單用黑白的明暗來

表現，但是畫家的用色，應當先在頭腦中，將自然的色彩的明暗，存一種黑白的觀念去表現，那麼一定可以得着很準確的結果。

雖然不能一概而論，大抵風景中的色彩，比較近的，多含着固有色，而比較遠的，固有色便漸次稀薄，而現出空氣的色彩，例如從高臺上看到都會的屋頂之波，便可以知道；長的道路，廣的原野，也都可以看得出來。晴天的時候，色彩的對照激烈，明暗的差別顯著，畫面上便現出一種強調的感覺。陰天時候，全體包含着灰調的粉質的色彩，明暗的差別很少，現出一種隱和的感覺。著者是最好描寫日暮時候的風景，那時的色彩和調子，有一種說不出來的趣味；在盛夏的白晝，有一種死一般的靜寂的感覺，在明暗上過於清楚地分出，若到了日暮時再走到白天感覺單調的地方，就省出光和陰的變化，現出了很有趣味的光景。

如同前面說過，風景畫因為種種周圍的障礙很多，有時必須在短時間內成就，但是急就的畫結果往往不良，後來修正反而費了時間而徒勞的。所以在描寫之初，切勿慌張地着筆，先將畫具和油充分地準備好了，就對象作精密的觀察，有了十分把握之後，然後

放膽落筆，一氣呵成。還有所描寫的風景，必須選擇在製作時日的經過中，能繼續十分興味者。放畫架的時候，應當注意日光直射畫面與否，以及與路傍的行人有妨礙否。

旅行寫生

想起了旅行寫生，是一件極愉快的事吧。

嚴寒的殘冬，一天一天的過了，春天是慢慢的接近起來，這時候每年旅行中的快樂，就如煙如霧一般的浮現出來，年青的熱血，又重新奔流起來了。

攜着水彩畫或油畫速寫的畫具，舉着輕快的脚步，向着前方進行，雖然收穫不一定豐富，但那一種活潑的精神却是最愉快不過的。

畫家的所以作旅行寫生，或是爲着研究，或是希望製作出傑作來，或是探求那美的境地，未知名的形勝，有時因疲於長日月的大製作，便藉着輕快的旅途中的空氣，以洗去身心的倦怠，使其再生出活潑的生氣，作品的收穫，縱然很小，但從自然之美所得來的感奮，和異鄉趣味的刺激，可以興起純真的製作慾來。

有其他職業的美術愛好者，在星期日或例假日的職務的餘暇，攜着速寫板的小箱，

作一次小小的旅行，是何等地快樂呢。這種的旅行，不必存了收穫很多的野心，這是反而要使旅行的興會減薄的。又一日中的行程，不可過於走遠，或對於風景作猶豫不定的選擇，反而錯過了美景，這是不可不注意的。最先，一天以相當的力量作一枚速寫板便够了，若是還有多的時間，可出速寫本，用鉛筆描寫一時的印象。日暮的時候，回到旅館裏小憩，一面喫茶，一面將今日的作品與友人共同批評，等到愉快的晚餐之後，再作一次畫具的整理，如調色板的掃除，洗筆，溶油的補充，或調查用具之完備否，以備明日的製作。若是調色刀在無意之間落去了，或是溶油缺乏了，寫生時就會感到了困難。

像這樣的旅行，要是作水彩畫，可用水彩畫紙八開或九開的大小，要是油畫，在速寫箱內備二三枚便足了，若是有五六日的行程，可攜帶六枚，插入速寫箱內，拿回去是很便利的。若用畫布，則以六號或八號那樣的大小為宜，要是不帶畫架的時候，大形的速寫箱上亦可以擱置畫布。又如省略三腳檯的攜帶，就坐在堤上，或河原的石上都可以的。

在這種旅行速寫的時候，自然的觀察，不必特別去捉住細部，只要依着大體的色彩和明暗而表現出一時的印象便可以了。

其次，是一種希望獲得豐富的作品旅行，和前面所說的小品的旅行的用意是不同的。風景畫家，以一兩個月的長時日，滯留於同一場所作繼續的寫生，是常有的事。

這是要作深一層的風景的研究，或是爲着要作風景畫的大作而旅行的。這種旅行，須選擇氣候佳良的節季，如氣候不湊巧的時候，遇着長時間繼續的降雨，那就很狼狽了。春秋二季，氣候最好，色彩也是富於複雜的、美的時期，但是天氣是頗難預測的，在早春桃李花開的時候，實在是美好的良辰，但色彩的變化是很快的。只要是幾天的雨後，色彩便全然不同了，大有美景不常，好花易萎的狀態。

著者差不多是選擇每年的四月爲旅行寫生的時期，田園裏流蕩着微香的南風，萬花撩亂，刺激着我們的心和眼，而引起非常的製作慾。梅雨過後的七八月之交，大概是晴天一碧，萬里無雲，就是降雨也不過是一時的驟雨，所以可以作繼續的製作。從晚秋到初冬，天氣也是不會常變，而且自然界的色彩也極爲豐麗，是極適宜於作寫生旅行的。

旅行時的用具，普通的旅裝之外，如顏料、油、畫布和畫框、畫架、三腳檯、遮陽傘與傘杖、畫布鉗器、畫布用釘、木炭、油壺，都是缺一不可的，速寫板和速寫簿也須隨帶着，畫布須捲

在棒上，若是預備不周到，到了寫生地會感到意外的不便，製作慾亦因此而掃興，所以在出發以前，是不得不注意的。

午前與午後，光的方向和色的感覺都不同了，所以每天以作兩次出發爲宜。選擇作畫的場所，夏天須避去日光直射的地方，冬天須避去寒風吹迫的地方，然後可以安心製作。

在寫生的場所，因爲外光的影響，常常容易把色調看錯，所以有時在外光中看上去很好的畫，拿到室內一看，却會很失望的，這一點不可不注意。

當製作完了整裝歸去的時候，若是將乾燥了的畫布捲起來，是容易被壓損的，所以務須仍舊張在框上拿回去的好。若畫布過多，可臨時僱木工製一木板箱裝入，裝畫時每隔一畫，其四隅須釘以小釘，兩畫之間，使其離開數分而以免互相污損。如自己攜帶不便時，可託轉運局代運，甚爲安全。

人物畫

人物畫比之於風景畫有較古的歷史，從埃及時代起，便有很好的作品出來了。到了

希臘羅馬的美術，更多驚人的作品。其後美術經過中世黑暗時代，在意大利才漸漸發達。奇馬保、喬陀、弗朗柴利克、飛利浦·列披、恩德利亞、特沙爾脫、參得爾·鮑梯茜黑、陪羅高等相繼輩出，等到利奧那達·達·文西、彌寇則西羅、波那羅且、拉斐爾等出來之後，便達到意大利文藝復興的極盛時代。所謂羅南商世（Renaissance）是復興的意思，以古希臘羅馬的古典藝術作爲理想。

這一種意大利的繪畫，大都以寺院或其他大建築的壁畫爲主的。所取的畫題，則以宗教上的事蹟的神話爲主，因此所有的繪畫，都是人物畫或以人物爲主的繪畫。

受了意大利繪畫影響的法蘭西的美術，極一時之榮，美術的中心點，也由意大利而移到法蘭西了。法蘭西的繪畫，也是以人物爲主題，但在意味上是很複雜的。本書的目的並不是講美術史，詳細的情形，俟諸異日再作專書爲之說明。此處只將以人物爲主題的第一流的大家，略舉數人。

最初在意大利，除前記數人之外，尚有梯裏、亭陀樓陀等，在法蘭西，華德可稱爲初期的大家，其後，古典派的塞列克和恩格爾和浪漫派的特拉克窪，都是偉大的畫家而被大

書特書於法蘭西繪畫史上的人。屬於自然派，愛好農民生活而深刻地描寫的畫家彌勒，屬於理想派，以及遺留下許多裝飾的大壁畫的雪彭，都有近代的巨人之稱。羅諾阿爾是以華麗的色彩描寫女性豐滿的肉體；汪·谷訶則用他獨特的熱烈的表現法，描寫可驚的肖像畫。塞尚不只是人物畫家，但他的許多自畫像和肖像畫，却給近代畫家以偉大的影響，開闢繪畫的新紀元。

在西班牙，愛爾·古樓谷專描寫清淨莊嚴的宗教畫，委拉士貴支以勇健的筆法，描寫優秀的肖像，在荷蘭，倫勃朗是以最深的獨創的作風，而為全世界肖像人物畫的最大畫家。

比利時的魯本斯的繪畫，是有豐麗的色彩和充分的力量。在北歐，漢斯·霍爾屏是以寫實的細密的表現，描寫出好的肖像畫。英國萊瑙爾慈以人物畫著名，而其風景不及透拿的傑出。以上的畫家，不過是略記一個大體，若是一度涉足於羅佛博物館，恐怕世界的傑作，那作者的名字，記也記不清楚吧。

人物畫在西洋畫中有如此其多的傑作，一言以蔽之，就是古典主義精神的傳統，此

外還有其他的原因，即人體畫從希臘時代便已表出了完全的美，他的均合，和那筋肉的起伏，骨格的組織，不論男女，都具有微妙的物質美。在那裏表現出來的面，實在是有複雜的陰影的神祕，那色彩，是富於軟的變化。而且不只是容貌，人體的全部，是具有別種事物所沒有的美好的表情。因此以人物畫爲最美的藝術，而且因爲人物畫是最難表現，所以特別可以顯出畫家的技術。

在現代繪畫的思潮，對於表現的解釋，雖然是大大變遷了，但學習的方法，仍舊是以石膏寫生開始，其次及於人體的木炭寫生，然後再到裸體的油畫研究，一般美術學校的正當課目，都是依着這樣的順序的。下面的一節，是將關於描寫人體及肖像畫的心得稍稍說明一番。

人體寫生與肖像畫

一般研究洋畫的人，在最初，練習石膏寫生，領會了那大體的要領，到了熟練的時候，便可以順次練習人體的素描。在一張木炭畫紙上，作全身乃至半身的寫生，最先切勿注意細部，須從全體的均衡、姿勢、大體的調子上研究起，再加筋肉和運動的觀察，研究的方

法，和石膏寫生沒有特別不同的地方，不過從石膏進而移於人體，比較易於入手。和石膏所不同的地方，便是人體的全身，是包含着複雜的色彩，而且髮、眼、口等部的色彩，是特別顯著，肌肉的動作，也使表面時常變動，所以人體模特兒，是不像石膏像的完全靜止的狀態。而且人體的線、色和表情，研究者若是沒有不斷的熱心，是不容得着滿足的表現的。人體模特兒，要是只爲了作姿勢簡單的速寫，那麼五分鐘間乃至三十分鐘間便可以調換別的姿勢；但在普通的研究室裏，大抵同樣的姿勢，繼續二十分鐘後，作十分鐘的休息，半日內共作六次，如此繼續一週，然後更換他種姿勢。特別大製作，繼續兩三星期的也有。

畫法也和石膏同樣，先以正確的簡單的直線取定姿勢，然後施以陰影，將大體的陰影表出後，再以線描修正而完成之。無論甚麼地方，常常要注意到線和明暗的大體的統一，以免陷於部分的不具，這於無論畫什麼畫都是同樣重要的事。又在人體上，爲着毛髮或其他肉體的特質，而失了大體明暗的調子，這是應當充分注意的。

人體寫生和其他的風景及靜物是不同的，人體的構造，在美的表現上占着相當的地位。以前，依着古典主義的精神，以人體之完全的再現爲目的，畫家從表面的研究似乎

不能滿足，恨不得用了刀來解剖人體的樣子。現代的作畫是有各種不同的目的，不必只在解剖的正確了，但在一般人體寫生研究上，明瞭了人體的構造，那麼在表面的描寫上，可以有相當的自信。研究藝用解剖學，特別是骨格、筋肉及那種運動變化的結果，是必要的。而且還要看到骨格、筋肉的實物，或者是模寫解剖圖，也是便利的方法。

以彩畫作人體寫生，所表出來的人體之美，更覺複雜微妙，同時比較素描也難得多。描寫的順序，在普通畫布上，用木炭先作素描，然後再用顏料。但是因為發色的關係，所以只要剩出重要的線條，其餘木炭所作的明暗都可擦去；到了熟練的時候，用一色的顏料以代木炭的素描，是比較便利的方法。

單只有裸體模特兒立在室內，太覺單調；爲要使人體的色彩生動，背景的布或其他背景是必要的。描寫第一要緊的地方，是形和調子，這和在素描上所表現的是同樣的，依着這形和調子，便可得着骨格和筋肉的立體感。但在調子中仍須現出色彩來。在女性的人體，肢體的優美豐麗，面的平滑，很容易使畫面薄弱無力，所以在平滑之中，應以調子的抑揚，微微看出筋肉的變化。人體固有的色彩，雖然是複雜優美，但極端的變化是沒有

的，所以在習作時不必特別使用極端複雜的色彩，只要用兩三種色彩表現便够了；就是要作色彩生動的寫生，也須捉住那大部分的色彩和調子的變化，遠望過去，那部分色須合於實物的色感。

人物畫除了裸體之外，着衣的人物，亦可作為研究的材料，如此則不必特別需要職業的模特兒，友人和家屬，都可以請他們作成各種姿勢而研究之。畫半身像雖不覺十分困難，但衣服的摺紋，是時常變化的，畫時很難有好的結果。這種摺紋的變化，務須從外部的觀察而深入於內部的肉體，那麼大的重要的部分，就不致十分錯誤。又相當的研究之後，用了自信，將那部分一氣完成之，到能够捉住那種實在的。當描衣服時，也和畫人體一般，要是忘記了調子和線條，只拘泥在衣服的質，或是只描寫模樣的細部，那是不忠實的，必須注意到包着肉體的衣服的厚，描寫出美的線條和那色彩的對照調和。

和被畫者的容貌相像，是由於形和明暗的準確而來，但忽略了和畫面其他部分的種種關係，只顧到容貌的相似，可以說對於作畫上是有妨害的。與其努力於顏面的相似，不如努力於顏面之彫刻的效果，色彩的美，以及和其他部分的調和。

有許多肖像畫是爲着人物的紀念而作的，但這些大半是出於通俗的肖像畫家之手，要是在藝術家的筆上所成的肖像畫，是有作者自身的性格感情發揮着的，那是表現出極高的價值的。

以肖像而著名的作品，如利奧那達·文西所描寫「莫那麗沙」的半身像，這已經成爲一幅家傳戶曉的作品，這幅畫比之於其他的肖像畫，爲甚麼那樣的名呢？不消說，這當然是因爲達·文西是古今卓絕的天才，而他所描寫的女人的表情，是充滿着誘人的微笑，有一種難言的神祕深藏在內部。倫勃朗的肖像畫，是用着獨創的明暗法極端地表現出寫實的美，可稱爲古今肖像畫家中之第一人，直到現在，他的作品上還在放着不可思議的光輝。委拉士貴支雖然是身居宮中，爲皇帝及其他當時的貴族，作了許多的肖像，但他那强有力的筆觸，寫實的表現，的確是值得敬佩的。霍爾平的肖像以穩靜堅實爲特色；古樓谷描寫着清靜而有熱情的肖像；汪·谷訶的特色肖像畫，是以他銳敏的神經，表現出模特兒的靈魂來。至於塞尙的許多肖像畫，當然是站在第一流的立腳點上所描寫出來的。

肖像畫，第一當然以像爲重大的要件，但那模特兒的容貌，多少須具有特色，那麼映在畫家的眼裏，更可以湧起製作的興味來。

當描寫肖像畫時，切勿單單從事於眼、口、鼻等的近似，一般所取的人物畫的描法，第一須捉住顏面全體的特徵，而且不只在平面的形，並且應該藉着那明暗，大體地捉住那眼窩、鼻的高低、頰、顎等的特徵。各部分的近似，當然是要緊的，但只是注意在這些上而失去顏面全體的性質，其結果反而和模特兒不像了。又肖像畫不只單在像就算好了，一張繪畫的一般的價值，例如調子、色彩、筆技等，也要完全表現出來。此外從形的描寫更深進一層表現人物的性格，那便可稱爲上乘之作了。

研究肖像畫最便利的，莫如描寫自畫像，那種寫生的方法，是先在適當高的地方掛着鏡子，將畫布放在那鏡前，然後一面看着鏡中所映的自己的像，一面看着畫布而動筆。從鏡中所描寫的顏面雖然是動的，但自己時常可以留心歸於同一的形狀，不像對於模特兒的那樣麻煩，而可以獨自安靜地用了純真的精神去研究。畫中的姿勢，就可以畫成持着調色板作畫時的樣子，或祇畫半身的胸像也可以。光線的方面，或是正面，或是上側

面，或取後方的逆光，可以作種種的變化。背景亦須相當的注意，而使畫面增加興味。

作自畫像要是用夜間電燈的光，在色的研究上雖然是不自由的，但光的方向是極自由的，所以夜間的練習也很適宜。而且浴在燈光下的明暗的調子，比之於晝間的光線變化複雜，面的凹凸也表現得明瞭，可以確實地看出立體感來，使物體現出單純而統一，所以夜間的研究，決不是沒有意義的。

此外毛髮等的細線，在初步研究的人，不必將那一根一根寫實地描寫出來而徒費了苦心，就是毛髮，也應當和表現其他部分一樣，從大部分觀察，表現出團塊的面來，再加以色彩的調子，那麼毛髮的實際感自然便出來了。

靜物畫及其研究

關於靜物畫的歷史，是不大十分明瞭的，在以前，也沒有特別這一種類的繪畫的，而且畫家也不重視的。古畫中，在德國，荷蘭，有一種花卉和果物等的細密描寫的靜物畫，但不過是如實地寫真地所描寫出來的，沒有十分大的趣味，其後在以人物爲主眼的大作的一部分，描寫着靜物畫的題材的器物、果物等，但單獨的靜物畫的傑作，却是很少。法蘭

西的風俗畫家却爾登，遺下了不少寫實的描寫確實的靜物畫，如描寫麪包和酒杯等的作品，頗有些精采。到了近代，許多畫家，相繼作出各具特色的靜物畫，纔成爲一種獨立存在的繪畫。馬奈用着像却爾登一般的輕快的筆法，畫出很有生氣的靜物。羅諾阿爾所作的花果等，什麼都像少女一般的艷麗。汪·谷訶在最初以印象派的畫法描寫花果，到了晚年，更入於獨自的境地，次第地描寫着花果、瓶、椅子等接近日常生活的東西，像是充滿着狂一般的愛與表現欲。保羅·塞尚，在近代畫上是劃一新紀元的人物，他在靜物畫方面，給與一般畫家以偉大的感化力，他的靜物畫是占據他所有製作中的重要部分，而建立所謂靜物畫的存在。他到了中年，繼續着自然研究的摸索，一度握住了那真理，在繪畫的純粹的構成之中，充滿着深的自然美的精魂，他所遺留下來的可驚的傑作，真是指不勝屈。他不受前人傳統的任何束縛，完全脫離了通俗的理解之外，他對於自然，是透徹着無限憧憬的感情，所以批評家稱他爲近代藝術之父，此地之所以不嫌煩複地解釋，也是因爲塞尚以後的畫家，乃至集團的傾向，多少總是受他影響的原故。

閑話休題，現在再來說靜物畫吧。靜物畫是一種極自由的繪畫，不像人物畫的說明

神話、宗教等的事實，也不必有捉住人體解剖的必要。要訴出悲痛、甘美的感情，牠完全脫離在趣味感傷之外，而且也不含故事、寓意、紀念等的概念分子，只依着線、色彩、明暗、遠近、量等的繪畫的要素的調和、對照、交錯、旋律，而直接表現出美來，可比之於在音樂上的交響樂作曲。

又在構圖上，也不必有其他何等的顧慮，只依着那種繪畫的要素就可以組合起來。例如紅的蘋果旁邊，放着綠青的瓶，這是沒有何等意義的，只不過表示着色彩關係的調和的美。在一隻小桌子上集合了各種色彩，藉着線和面的變化而表現出美來，這是何等自由而愉快的事呢。

近代繪畫的傾向，一點一點的和對於靜物畫的觀念相同，是不限於物質的說明，只藉着繪畫的要素的構成而現出趣味來，如同音樂上只依着音的諧調和律動而構成的。一樣。繪畫發展到這一方面，究竟是否正當，雖不可知，總之是現代藝術上已經明顯的一種現象。

當製作靜物時，不像畫人物的模特兒或風景時那樣容易發生別的枝節問題。一個

人在室內和靜物的一部分相對着，是非常適宜於研究的，所求的畫因，如日常生活所必要的器具，街頭陳列着的蔬菜果物，可作幾日的寫生而絕無變動，也沒有時間的限制，所以最宜於愛好美術者（非專門家）的研究。

配置靜物的方法，是應當注意到畫面上全體的布置。如圓瓶的下面，放着角形的墊物。要打破很多平行的橫線，須求有豎線的物件，赤色的果實的盆，須用白底紅花的物件以調和之。總之，須避去色彩明暗上流於同一的單調，須注意到從不統一的色調形線而使其得着統一。

關於描法，和在風景人物上所說過的大致相同，但應當特別注意的。例如太偏於玻璃器皿上的質感，就缺乏其他的統一；物體上細密的花紋，也切忌過分寫實。總之，從大部分到小部分，個個的色彩、形態、物質，須使其互相發生關係，以得着畫面全體的效果。

寫實及調子的意義

在西洋畫上有寫實派或自然主義的名稱，便是指畫家當作畫的時候，不是太主觀的，也沒有裝飾的、象徵的、理想的種種的效果，只是忠實地表現出自然之美的意思。從廣

義上說起來，這是西洋繪畫上的一條正統，但是現在特別稱爲寫實派或自然主義的，是指那只重自然的形狀而作外廓與細部的，綿密的描寫的繪畫而言。柯羅培是一位寫實主義的偉大的畫家，但並不是說只有他一人是完全地做了自然的寫實，要之，和他以前的繪畫比較起來，他是常愛取材於現實的卑近的事物，所以在當時是視爲新的畫家了。從那不表現氣候和現實而以理想鄉作爲主題的過去的畫家看來，柯羅培是像野人一般的有素朴的力的實味。但到了近代，畫家都有種種的主張表示有特色的傾向，通過了個性自由地從種種方面解剖自然。注力在自然的色彩和光的現實的效果，以調子的變化作爲繪畫的基礎，捉住那包圍着大氣的雄大的土地的美，從豐豔的色調的流動中表現物質，以色調之論理的研究，接觸到自然實在性的核心，以及從其他各方面追求自然的種種相的，都可以稱爲自然主義；但在一般所稱爲寫實主義的，是專指那只注重形式而不加以其他的種種相，也沒有其他的意味的畫而言的。此外的繪畫，便加以其他各種不同的名稱，但這樣的寫實的意義太狹小了。

所謂調子者，是統一全體的感情，是階調的融和；有了調子，在肖像畫上便可以顯

出顏面的凹凸，在風景畫上便可以顯出遠近來，所以在繪畫的構成上，是一種重要的工作。若是調子壞了，就是輪廓不錯，也顯不出厚的感覺來，就像一個沒有骨頭的人，在自然研究上是非常不完全的。調子的意義再從他方面說起來，便是光的比例，光的強弱，像長短的比較一樣，有無限明暗的差別。

繪畫的完成及其保存

水彩畫因為材料的關係，很容易發生變褪色，但是紙質比較畫布有時反而可以保存，要防止變褪色，第一須用有信用的製品，而且要選擇那稱為不變色的種類，更須注意互相混合後的變色與否，使用的水的性質也須選擇。完成後須避去日光的直射，再嚴密的說起來，在都會的混濁的空氣中，因為含有硫氣，在長時間內，有促畫面變色的危險，所以最好是嵌入玻璃鏡額之內。

在油畫顏料上同樣要注意到顏料的變色。關於變褪色，在前面已經說過一點，此處從略。畫布的保存，總以不使受到濕氣和其他影響為宜，所以乾燥的大陸地，比水蒸氣多的地方，容易保存。

油畫的顏料畫到畫面上去，不多時候便失去了光澤，看上去像是乾燥了的一樣，欲使其色彩潤澤，可在畫面上塗一層豔油，一般在完成後數十日乃至一年以上之後使用為適宜，若是在顏料沒有完全乾透的時候就塗上去，那麼豔油溶解於顏色內，容易使畫面乾裂的。

又在畫布上作地塗時，若過於平滑，那麼在那上面所描寫的，不能完全着實，而且有開裂的危險。又一度使用過的舊畫布，若是太有光澤的，也有同樣的危險，所以要先用調色刀刮糙後再使用為適宜。

在新的畫布上作油畫，顏料中溶以淡油，徐徐地描上去的時候，在最初的一日，以用松節油為宜，其後則可用亞麻仁油，使色彩發生光澤。在板和質地下等的畫布上，或者是在舊畫布上，先塗以白色的顏料，使其發色佳良，而且可以防止油的吸入。油畫有時欲求強烈的效果，可用厚的顏料堆上，但無意識的只將顏料堆厚，結果反而使畫面上現出討厭的地方。此外關於完成後的保存及舊畫面的使用，還有許多特殊的方法，因為和作畫沒有直接的關係，所以省略了。本書至此，也就暫告終結了。

標商冊註

