

民国学术文化名著

绘画与文学

丰子恺 著

一切绘画之中，有一种专求形状色彩的美，而不注重题材的意义，则与文学投交涉，现在可暂称之为「纯粹的绘画」。又有一种，求形色的美之外，又兼重题材的意义与思想，则涉及文学的领域，可暂称之为「文学的绘画」。前者在近代西洋画中最多，后者则自古以来大多数的中国画皆是其例。

岳麓书社

民国学术文化名著

绘画与文学

丰子恺 著

岳麓书社·长沙

图书在版编目(CIP)数据

绘画与文学/丰子恺著. —长沙:岳麓书社,2011.12

ISBN 978-7-80761-808-9

I. ①绘... II. ①丰... III. ①绘画理论—文集②文学理论—文集 IV. ①J20-53②I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 276441 号

HUIHUA YU WENXUE

绘画与文学

作 者:丰子恺

责任编辑:蒋 浩 张卫国 曾 倩 涂震球 吕 清

封面设计:肖睿子

岳麓书社出版发行

地址:湖南省长沙市爱民路 47 号

电话:0731—88885616(邮购)

邮编:410006

网址:www.yueluhistory.com

2012 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开本:960×640 1/16

印张:5.75

印数:1—5000

ISBN 978-7-80761-808-9/G · 1066

定价:12.00 元

承印:长沙鸿发印务实业有限公司

如有印装质量问题,请与本社印务部联系

电话:0731—88884129

整理说明

一、丛书着力于“学术”与“文化”两方面，所收著作或为学术上开新之作，或为文化上奠基之作。

二、丛书之收书范围，原则上起于民国建立，迄于中华人民共和国建立。然某些著作之成形，可追溯至民元之前若干年，因其有重要地位，亦酌情收入。

三、文、史、哲之分，原系西洋通则，本就不太适用于中国学术，故丛书不按学科分类，而是根据整理进度，顺次出版。

四、丛书所收诸书，原版均为繁体竖排，在其流布过程中，亦有版本差异、文字错讹等现象，为方便读者，此次做如下整理工作：

1. 繁体字改为通行之简体，竖排改为横排（原书中一般“右表”、“左表”、“右文”、“左文”均改为“上表”、“下表”、“上文”、“下文”），但为充分尊重原著，原书中专名（人名、地名、书名等）及其译名皆一仍其旧，凡底本脱、衍、讹、倒之处，除个别讹错明显且影响文意阅读者稍作改动外，皆一仍其旧。

2. 凡排印误刻者，如日曰、己巳巳、戊戌戌之类，均径改，不出

校记。

3. 为方便当代读者阅读，标点符号按现代汉语使用规范作了处理。

4. 丛书中多本有作者原注，原书以夹注出之，此次整理皆排入正文，并以楷体小字以为区分。

5. 各书附“后记”一篇，说明著者爵里、版本流布、各界评论等情况，以期为读者提供阅读指南。

古人云：“校书如扫落叶，旋扫旋生。”吾人虽勉力为之，而乖漏难免，还祈方家教正。

序 言

各种艺术都有通似性。而绘画与文学的通似状态尤为微妙，探究时颇多兴味。我曾以此类题材为《中学生》杂志作美术讲话。现在把它们收集起来（其中有一篇是曾载《文学》的），于各篇加以增删修改，编成此册，当作《开明青年丛书》之一。最后一篇是关于中国美术的，因与上文略有关联，故附录之。

一九三四年二月五日记

目 录

CONTENTS

序 言	1
文学中的远近法	1
文学的写生	13
绘画与文学	31
中国画与远近法	40
中国美术的优胜 [附录]	55
后 记	81

文学中的远近法

远近法，或称透视法，英名 perspective。这原是绘画上关于形状描写的一种法则。故学写生画的人必须学习远近法，写实派的画家尤其要讲究远近法。

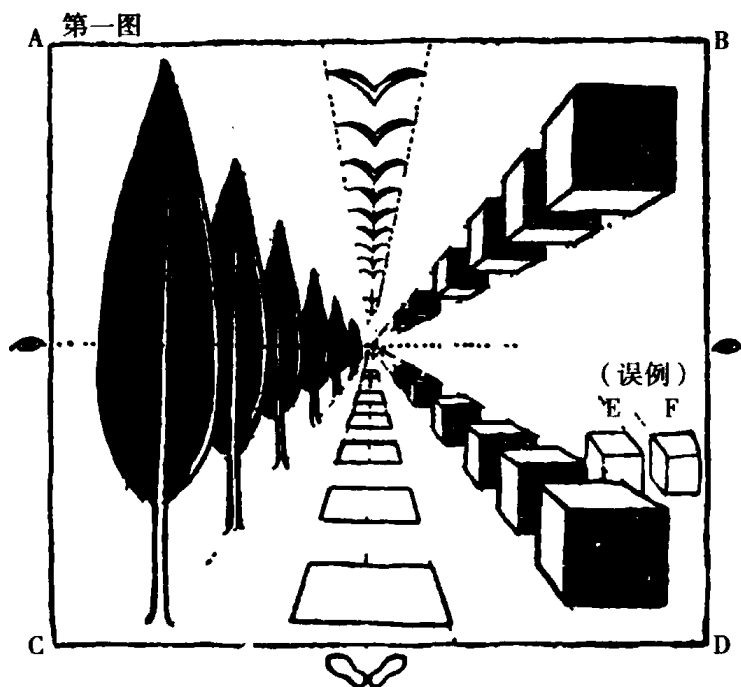
但我读古人的写景诗词，常常发见其中也有远近法存在，不过是无形的。因此想见画家与诗人，对于自然景色作同样的观照。不过画家用形状色彩描写，诗人用言语描写，表现的工技不同而已。

故绘画中有远近法，文学中也有远近法。在讲文学中的远近法之前，我先得把绘画中的远近法简要地说明一番。

简言之：“远近法是把眼前的立体形的景物看作平面形的方法。”我眼前的各种景物，对于我的距离远近不等。一枝花离开我数尺，一间屋离开我数丈，一个山离开我数里。但我要把这些景物描在画纸上时，必须撤去它们的距离，把它们看作没有远近之差的同一平面上的景象，方才可写成绘画。“远近法”这个名称，就是从这意义上出来的。要把远近不同的许多事物拉到同一平面上来，使它们没有远近之差，只要假定你眼前竖立着一块很大的玻璃板（犹似站在大商店的样子窗前），隔着

玻璃板而眺望景物，许多景物透过玻璃而映入你的眼中时，便在玻璃上显出绘画的状态，“透视法”这个名称，就是从这意义上出来的。

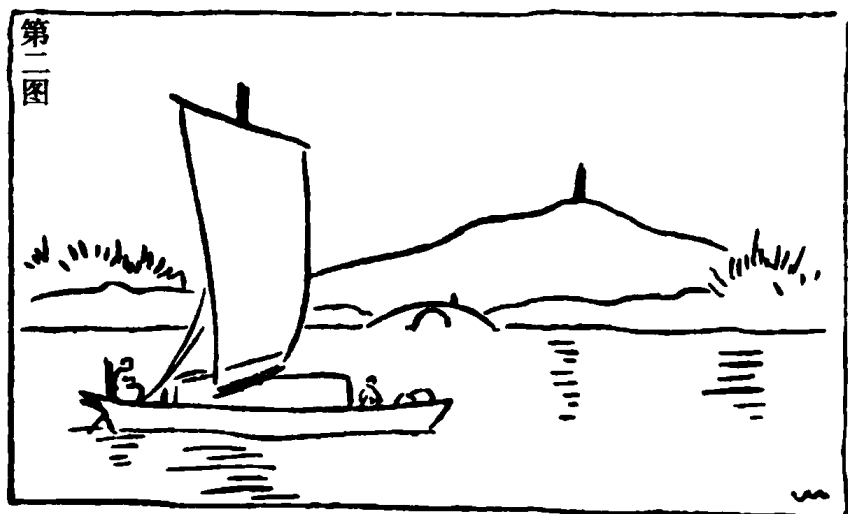
物体的大小高低等形状，实际的与透视的（绘画的）完全不同。实际上同样的，在绘画上有种种变化：距离远近一变，大的东西会变成很小，方的东西会变成很扁；位置上下一变，高的东西会变成很低，低的东西会变成很高。例如第一图，假定有同样大小的许多树，许多鸟和许多立方体，平方板。各物由近渐远，成了纵列而布置在你的面前。要观察各物的透视状态，可假定自己面前竖立着一块很大的玻璃板，如ABCD所示。试看各物透过玻璃板时所显出的形状：实际上同样大的树木，因了距离的渐远而渐小起来。实际上同样高的鸟，因了距离的渐远而渐低起来。其下面的平方板，则又因了距离的渐远而渐高起来。右面的两排立方体，上排见底而渐远渐低，下排见面而渐远渐高。可知把实际的立体物当作平面形看，有这样复杂的变化。



研究这种变化的规则的，就是远近法。远近法的要点，是“视线”与“视点”。在玻璃板上画一条与观察者的眼睛等高的水平线，这就是“视线”。再从观察者所站立的地方向上引一垂线，二线在玻璃上相交，这交点就是“视点”。请参看第一图，一切物体的形状的变化，皆受视线与视点的规律：凡在视线上面的（在实际上，就是比观察者的眼睛位置高的东西，例如飞鸟、电线、屋檐等），近者高而远者低；反之，在视线下面的（在实际上，就是比观察者的眼睛位置低的东西，例如凳、桌、铺石、地板、铁路等），则近者低而远者高。在画中，视线就是地平线，视点就是观在所向的地平线上的一点。上下左右四方一切物体，皆由视点的放射线规定其大小的变化，如图中点线所示。倘在这图的右边添画两个立方体如 E 和 F，便犯远近法的错误。E 的错误是视点不统一，F 的错误是不得视点。因为 E 两旁的线延长起来，不能集中于同一视点而将在他处相交，但一幅画中不能有两个视点（除外中国画。详见后面《中国画与远近法》）。又 F 两旁的线延长起来，不能相交，求不到视点。故两者都是误例。初学图画的人最易犯这种错误。

绘画上的远近法的规则，大致如上述。要之，物体的透视的状态，与实际状态完全不同。大的东西有时很小，高的东西有时很低。对风景时要作透视的看法，只要不想起实际的东西，而把眼前远近各物照当时所显出的形状移到所假定的玻璃板上，便可看见一幅合于远近法的天然图画。例如你站在河岸上，看见最近处水面上有一只帆船。稍远，对岸有一座桥。更远桥后面有一个山。最远，山顶上有一支塔。这时候你可想像面前竖立着一块大玻璃板，而把远近不同的船、桥、山、塔，一齐照当时所显现的形状而拉到玻璃板的平面上来，便见一幅风景画如第二图。但当你拉过来的时候，必须照其当时所显现的形状，切不可想到实物。倘然当它们是实物而思索起来，就看不见天然的图画了。因为当作实物时，一定要想起“桥比船大，塔比桅粗，山比帆高”等实际的情形。但在透视的形象中，完全与你所想的相反：桥比船小得多，塔比桅

细得多，帆比山高得多。试看那帆船头上坐着的小孩，其身体比那桥上走着的人大到数十倍呢。倘把桥上的人画成同船头上的小孩一样大，这便不成为绘画。故风景必合了远近法方才变成绘画。即现实必经过远近法的改造，方才变成艺术。



如篇首所说，画家与诗人，对于自然的观照态度，是根本地相同的。不过画家用形状色彩描写，诗人用言语描写，表现的工技不同而已。故在一片自然景色之前，未曾着墨的画家与未曾拈句的诗人，是同样的艺术家。风景画与写景诗，在内容上是同样的艺术品。故绘画中有远近法，文学中也有远近法。

现在把我所见到的远近法的写景诗句、词句，举例说明如下：

照远近法之理，“凡物距离愈远，其形愈小”。故如前第二图所示，远处桥上的人比近处船头上的孩子小至十数倍。这种看法诗人也在应用。例如岑参的诗中，有这样的句子：

旷野看人小，长空共鸟齐。
槛外低秦岭，窗中小渭川。

旷野中的人及窗中望见的渭川，皆因对诗人的距离甚远，故形状甚小。“旷野看人小”一句，仿佛是远近法理论中的说明文句。但写景的妙处，就在于这远近法境地。“窗中小渭川”一句更奇。以实物而论，渭川比较窗，其大岂止数千百倍？但照远近法的规律，窗虽小而距离近，渭川虽大而距离远，渭川便可以纳入窗中而犹见其小。这观察的要点，是撤去渭川与窗之间的距离。即把渭川照当时所见的大小拉近来，使贴在窗上。这样一来，窗框便像画框，而所见的渭川便是这幅天然画图中的川流了。

岑参的诗中，远近法描写的例最多。上例的第一句“槛外低秦岭”，也是远近法的写景诗句。照前述的远近法之理：“凡比观察者的眼睛高的景物，距离愈远，其在画面的位置愈低。”如第一图中的飞鸟便是其例。岑参这句诗，是五律《登总持阁》中的第五句。其开始两句云：“高阁逼诸天，登临近日边。”但“槛外低秦岭”决不是为了阁高的原故，是为了秦岭距阁远的原故。秦岭是很高的山，假如生在阁旁，一定比阁高得多，只因远了，望去好像很低。试看第一图的飞鸟，渐远渐低，充其极致，最远的一只落在视点中，即与地平线一样高，秦岭无论何等高，在最远的距离上也非落在地平线上不可。现在从阁中望去觉得其低，可见其距离已是很远了。隔着远距离眺望秦岭，不一定要登高阁始见其低；就是在普通的楼中眺望，照远近法之理说来，秦岭也是低的。故这诗中的“低”字，不仅是“写阁之高”。当作诗人对于槛外景物的远近法的描写，更富趣味。

“凡在视线之上的（即比观察者的眼睛高的）景物，距离愈远，其在画面的位置愈低。”合于这远近法规律的诗句很多：

野旷天低树，江清月近人。（孟浩然）

山月临窗近，天河入户低。（沈佺期）

在实际上，天当然比树高得多。但天愈远位置愈低，最远处竟与地平线（即视线）相接。故在无遮蔽的旷野中，可以看见树叶底下衬着远天。把这景物当作一幅直立的画图看时，不是天低于树么？天河渐远渐低，好像在那里挂下来，一直挂到地，将攒进人家的门户。这种话在实际上都不合理，但在诗中是合乎画理的佳句。更举数例：

真珠帘卷玉楼空，天淡银河垂地。（范仲淹）

波连春渚暮天垂。（苏养直）

碧松梢外挂青天。（杜牧）

自近而远地覆着的天，用远近法的“平面的”观照法看来，是自上而下地“垂”着的，“挂”着的。

反之，“凡在视线之下的（即比观者的眼睛低的）景物，距离愈远，其在画面的位置愈高”。合于这远近法之理的诗词句，亦复不少：

黄河远上白云间。（王之涣《凉州词》）

黄河之水天上来。（李白《将进酒》）

回看天际下中流。（柳宗元《渔翁》）

惟见长江天际流。（李白《送孟浩然》）

平沙莽莽黄入天。（岑参《古从军行》）

这里前四句都写河流，后一句写沙漠。凡河流与沙漠，总是比人眼睛低的东西，即距离愈远则位置愈高的。故王之涣立在黄河上流眺望下流，而用远近法的观照，即见其不在地上平流，而从下面流向上面，一直流到白云之间。反之，李白立在黄河的下流眺望上流，就看见它从天上流下来，好像瀑布。两人易地则皆然——皆是用远近法的观照而眺望黄河的。岑参看见沙上天去，说话更是奇妙。

上例都是以视线下的东西（水或沙）为主眼而观看的。若兼看视线上下（天与地）两方，即见其相“接”，相“连”：

接天莲叶无穷碧。（苏轼《西湖》）

百尺楼高水接天。（李商隐《霜月》）

洞庭秋水远连天。（刘长卿《夕望岳阳》）

“视线上的景物愈远愈低”，“视线下的景物愈远愈高”，则视线上下都有辽远的景物（天与地）时，两种景物当然在视线上相连接。此理看第一图的立方体便可知道。在实际上，上天对于下方的莲叶或水，无论远到甚么地方，始终隔着同样的距离。但用绘画的看法看来，它们分明是在远处相连接的。且诗人所见不止连接而已，连接的状态又有种种，或浸，或黏，或拍。例如：

水浸碧天何处断。（张昇《离亭燕》）

晚云藏寺水黏天。（刘一止《和宋希仲》）

无数青山水拍天。（苏轼《慈湖峡阻风》）

由以上诸例，可知诗人所见的景物，其大小高低与实际的世间完全不同。这不同的来由，全在于“平面化”。即如前所述，对风景时假定自己眼前竖立着一块大玻璃板，而观察景物透过玻璃板时所成之状态。换言之，就是撤去距离，把远近一切物体拉到同一平面上来观看。这样，看实景便像看一幅天然的画图，于此就有写景的妙句出来了。王之涣看见“黄河远上白云间”之后，再用同样的眼光看城及山，便道：“一片孤城万仞山”。城原是立体物，城与山之间原有距离；但他把城看作平面形，故曰“一片”。又撤去城与山之间的距离，仿佛看见一片城墙上载着万仞的高山，故在“一片孤城”之后接上“万仞山”三字。这便是

风景平面化的一个适例。此种例子，在诗词中不胜枚举：

山中一夜雨，树杪百重泉。（王维）

江上晴楼翠霭开，满帘春水满窗山。（李群玉）

秋景墙头数点山。（刘禹锡）

树里南湖一片明。（张说）

马首山无数。（龚翔麟）

山从人面起，云傍马头生。（李白）

树杪有双鬟，春风小画栏。（龚翔麟）

游春人在画中行，万花飞舞春人下。（李叔同）

请把这数例加以吟味：第一例，山中落了一夜雨之后，泉水重重而出。山脚上有树木，隔着树木看泉水，用平面的看法时，即见泉水在树杪流着，故曰“树杪百重泉”。这诗句的妙处，便是取消树与泉中间的距离，拿泉水接在树杪上，好像泉水都在对着树顶而浇下来。

第二例，“江上晴楼翠霭开，满帘春水满窗山”，是李群玉登汉阳太白楼的诗。第二句是在楼中所见的光景。实际，帘与窗是直立的，春水是横铺在地上的。但取消其间的距离，不管横直的方向，当它们是黏住在一起的东西而观看，便见“满帘春水”，好像太白楼是沉浸在水里似的。这与前述的“窗中小渭川”看法相同，但其“平面化”尤为彻底。前者仅见“渭川”形状缩小而已，现在竟把“春水”扶起来立在地上，又拉近来贴在太白楼的窗上。

第三例，“秋景墙头数点山”，推想实际，是墙外稍远处有几个山。但这般说就像探子侦察地势的报告，毫无趣味了。诗人要把山移过来，堆在他家的矮墙头上，然后可以吟出“秋景墙头数点山”来。我何以知道刘家的墙是矮墙，又墙外的山在于稍远处呢？照远近法之理推想，能看见墙头上露出山的光景的，只有两种情形。第一种，诗人的家靠近山

旁，四周有高墙。即可看见墙头露出山尖。第二种，诗人的家离山稍远，则四周必是矮墙，也可在矮墙上看见远山的尖。除此两种情形以外，靠近山旁而用矮墙，则墙上露出大半个山，不能称为“数点”；离山稍远而四周筑了高墙，则在屋里看见墙比山高，一点山也不能看见了。故照远近法之理推测，只有上面这两种情形可拟。但照诗人的生活推想，似宜取第二种，即离山稍远而四周用矮墙的。因为山太近不配称“数点”，而高墙中似乎不是诗人所居之处。

第四例：“树里南湖一片明”，树是直立的，南湖是横卧的。树很近，南湖稍远。但平面地观看，不论横直，不分远近，并作一体。即见树叶中间衬着“一片”明亮的南湖。

第五例，试想像自己骑在马背上，行人万山之中。眼前最近的东西是一个马头。马头之外都是山。再想像在马颈上竖立起一块大玻璃板来，即见玻璃板上显出一个马头，头上堆着无数的山。诗人便吟“马首山无数”之句。这种情状必须亲历其境而直观地感得，不是伏在室中的书案上可以造作出来的。故这可说是诗中的写生画。

第六例，上句“山从人面起”，与第五例同一情形，不过马头换了人面。下句也是同样的写法，不过山换了云。但这是写远处的云，并非写人走到了白云深处，而真个有云缭绕于马头之旁。从马首或人面生出来的山，一定是远山。因为远山形状缩小，与近处的马首或人面差不多大。故撤去了其间的距离，便可看作“马首山无数”，或“山从人面起”。若是近山，则形状必比马或人大得多。用平面的看法时，也只能看作衬在人马后面的屏障，例如所谓“山屏雾障”，却不能看见“山从人面起”，“马首山无数”的光景。由此可知“云傍马头生”的云一定是远云。云与山，在实际上前者是气体，后者是固体；前者是轻清而变化无定的，后者是笨重而固定不移的。但在惯用“平面化”看法的画家与诗人的眼中，二者仿佛是同一种东西，故曰“夏云多奇峰”，又曰：“青山断处借云连”。

第七例，“树杪有双鬟”，与第一例的“树杪百重泉”同一情形，不过距离更近。树杪离开泉水，大约至少总有数十丈罢。但离开双鬟想来至多不过数丈。想像那光景，大约是一个高楼的画栏内坐着一个梳着双鬟的女子，画栏外有树木，树木大约是杨柳，杨柳的杪比栏稍高，比女子的面孔稍低，诗人从树木外的远处用绘画的平面化的眼光眺望此景，便看见青青的树杪上载着一个盈盈的双鬟女子的胸像，树杪旁边露出大约是朱色的画栏，便吟道“树杪有双鬟，春风小画栏”。上面一句倘不是用撤消距离的远近法的看法来解说，而照字面讲，就变成很可怕的局面：一个纤纤弱女爬到了树的杪上，非常危险！若不赶快用飞机去救，她将难免为绿珠第二了。

第八例，“万花飞舞春人下”，就这一句看，末脚一个“下”字很奇怪，除非人用催眠术腾空行走，花怎会在人下面飞舞呢？但看了上句，“游春人在画中行”，便知道作者早已点明用着看画一般的“平面化”的看法了。把春郊的风景当作一幅画看时，便见远处的人在画面上的位置高，近处的飞花在画面上的位置低。可见这“下”字非常巧妙，决不是凑韵而用的。照实际上想，游人与飞花皆在地上，应说万花飞舞春人“旁”才对。但这样说便减杀诗趣与画意了。这是李叔同先生所作《春游曲》的歌词中的句子。李先生原是画家，他是用画家的眼睛观察春游之景而自己作歌谱曲的（原曲载在开明书店版《中文名歌五十曲》中）。

要撤消二物间的距离，而作平面观，距离愈远愈容易，距离愈近愈困难，譬如山与云，离人马极远，便像天然的背景或屏障，容易拉它们过来贴在人马上。但如室内的桌与椅，案上的壶与杯，距离极近，除了作写生画的时候以外，普通总看作一远一近地作纵队排列，不易把它们拉拢来作平面观。上列的数例中，“树杪百重泉”，“树杪有双鬟”，“万花飞舞春人下”三者都是近距离的平面观，可谓最接近于写生画。