

繪畫與文學

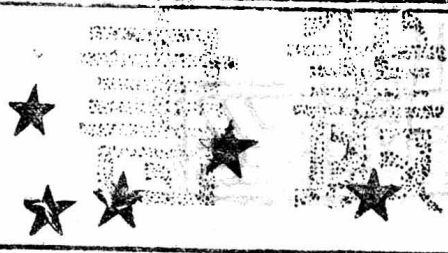
豐子愷著

繪畫與文學

豐子愷著



開明書店



繪畫與文學

民國二十三年五月月初版
民國三十三年四月新一版

每冊定價・〇四五

著者 豐子愷

發行者 上海福州路
開明書店
代表人 范洗人

印刷者 開明書店

有著作權者不准翻印

序言

各種藝術都有通似性。而繪畫與文學的通似狀態尤爲微妙，探究時頗多興味。我曾以此類題材爲中學生雜誌作美術講話。現在把牠們收集起來，（其中有一篇是曾載文學的，）於各篇加以增刪修改，編成此冊，當作開明青年叢書之一。最後一篇是關於中國美術的，因與上文略有關聯，故附錄之。一九三四年二月五日記。

目次

文學中的遠近法·····	一
文學的寫生·····	六
繪畫與文學·····	四〇
中國畫與遠近法·····	五三
中國美術的優勝（附錄）·····	七三

文學中的遠近法

遠近法，或稱透視法，英名 perspective。這原是繪畫上關於形狀描寫的一種法則。故學寫生畫的人必須學習遠近法，寫實派的畫家尤其要講究遠近法。

但我讀古人的寫景詩詞，常常發見其中也有遠近法存在，不過是無形的。因此想見畫家與詩人，對於自然景色作同樣的觀照。不過畫家用形狀色彩描寫，詩人用言語描寫，表現的工技不同而已。

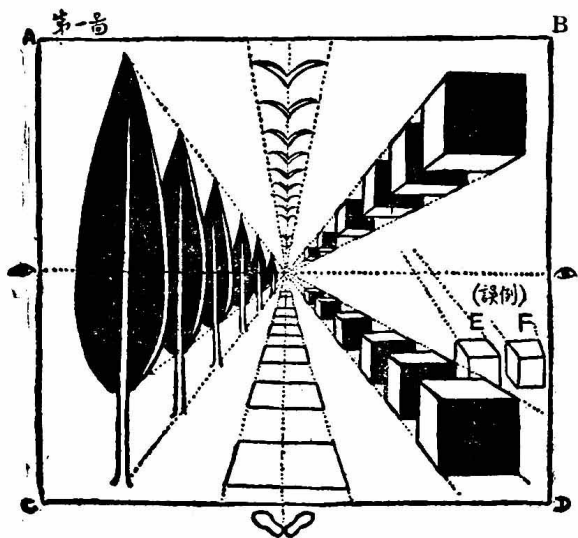
故繪畫中有遠近法，文學中也有遠近法。在講文學中的遠近法之前，我先得把繪畫中的遠近法簡要地說明一番。

簡言之：「遠近法是把眼前的立體形的景物看作平面形的方法。」我眼前的各種景物，對於我的距離遠近不等。一枝花離開我數尺，一間屋離開我數丈，一個山離開我數里。但我要把這些景物描在畫紙上時，必須撤去牠們的距離，把牠們看作沒有遠近之差的同一平面上的景象，方纔可寫成繪畫。「遠近」法這個名稱，就是從這意義上出來的。要把遠近不同的許多事物拉

到同一平面上來，使牠們沒有遠近之差，只要假定你眼前豎立着一塊很大的玻璃板（猶似站在大商店的樣子窗前），隔着玻璃板而眺望景物。許多景物透過玻璃而映入你的眼中時，便在玻璃上顯出繪畫的狀態。「透視」法這個名稱，就是從這意義上出來的。

物體的大小高低等形狀，實際的與透視的

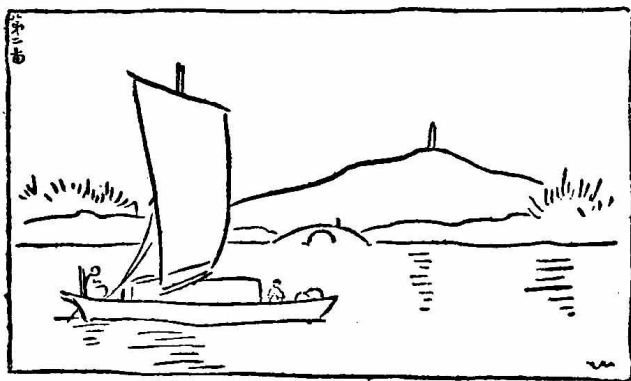
（繪畫的）完全不同。實際上同樣的，在繪畫上有種種變化：距離遠近一變，大的東西會變成很小，方的東西會變成很扁，位置上一變，高的東西會變成很低，低的東西會變成很高。例如第一圖，假定有同樣大小的許多樹，許多鳥，和許多立方體，平方板。各物由近漸遠，成了縱列而布置在你的面前。要觀察各物的透視狀態，可假定自己面前豎立着一塊很大的玻璃板，如A B C D所示。試看各物透過玻璃板時所顯出的形狀：實際上同樣大的樹木，因了距離的漸遠而漸小起來。



實際上同樣高的鳥，因了距離的漸遠而漸低起來。其下面的平方板，則又因了距離的漸遠而漸高起來。右面的兩排立方體，上排見底而漸遠漸低，下排見面而漸遠漸高。可知把實際的立體物當作平面形看，有這樣複雜的變化。

研究這種變化的規則的，就是遠近法。遠近法的要點，是「視線」與「視點」。在玻璃板上畫一條與觀察者的眼睛等高的水平線，這就是「視線」。再從觀察者所站立的地方向上引一垂線，二線在玻璃上相交，這交點就是「視點」。請參看第一圖，一切物體的形狀的變化，皆受視線與視點的規律。凡在視線上面的（在實際上，就是比觀察者的眼睛位置高的東西，例如飛鳥、電線、屋簷等），近者高而遠者低；反之，在視線下面的（在實際上，就是比觀察者的眼睛位置低的東西，例如櫈、桌、鋪石、地板、鐵路等），則近者低而遠者高。在畫中，視線就是地平線，視點就是觀者所向的地平線上的一點。上下左右四方一切物體，皆由視點的放射線規定其大小的變化，如圖中點線所示。倘在這圖的右邊添畫兩個立方體如E和F，便犯遠近法的錯誤。E的錯誤是視點不統一，F的錯誤是不得視點。因為E兩旁的線延長起來，不能集中於同一視點而將在他處相交，但一幅畫中不能有兩個視點（中國畫除外。詳見後面中國畫與遠近法）。又F兩旁的線延長起來，不能相交，求不到視點。故兩者都是誤例。初學圖畫的人最易犯這種錯誤。

繪畫上的遠近法的規則，大致如上述。要之，物體的透視的狀態，與實際狀態完全不同。大的東西有時很小，高的東西有時很低。對風景時要作透視的看法，只要不想起實際的東西，而把眼前遠近各物照當時所顯出的形狀移到所假定的玻璃板上，便可看見一幅合於遠近法的天然圖畫。例如你站在河岸上，看見最近處水面上有一隻帆船。稍遠，對岸有一座橋。更遠橋後面有一個山。最遠，山頂上有一支塔。這時候你可想像面前豎立着一塊大玻璃板，而把遠近不同的船、橋、山、塔，一齊照當時所顯現的形狀而拉到玻璃板的平面上來，便見一幅風景畫如第二圖。但當你拉過來的時候，必須照其當時所顯現的形狀，切不可想到實物。倘然當牠們是實物而思索起來，就看不見天然的圖畫了。因為當作實物時，一定要想起「橋比船大，塔比桅粗，山比帆高」等實際的情形。但在透視的形象中，完全與你所想的相反：橋比船小得多，塔比桅細得多，帆比山高得多。試看那帆船頭上坐着的小孩，其身體比那橋上走着的人大到數十倍呢。倘把橋上的



人畫成同船頭上的小孩一樣大，這便不成爲繪畫。故風景必合了遠近法方纔變成繪畫。即現實必經過遠近法的改造，方纔變成藝術。

如篇首所說，畫家與詩人，對於自然的觀照態度，是根本地相同的。不過畫家用形狀色彩描寫，詩人用言語描寫，表現的工技不同而已。故在一片自然景色之前，未曾着墨的畫家，與未曾拈句的詩人，是同樣的藝術家。風景畫與寫景詩，在內容上是同樣的藝術品。故繪畫中有遠近法，文學中也有遠近法。

現在把我所見到的遠近法的寫景詩句，詞句，舉例說明如下：

照遠近法之理，「凡物距離愈遠，其形愈小。」故如前第二圖所示，遠處橋上的人比近處船頭上的孩子小至十數倍。這種看法詩人也在應用。例如岑參的詩中，有這樣的句子：

曠野看人小，長空共鳥齊。
檻外低秦嶺，窗中小渭川。

曠野中的人，及窗中望見的渭川，皆因對詩人的距離甚遠，故形狀甚小。「曠野看人小」一句，彷彿是遠近法理論中的說明文句。但寫景的妙處，就在乎這遠近法境地。「窗中小渭川」一句更奇。以實物而論，渭川比較窗，其大豈止數千百倍？但照遠近法的規律，窗雖小而距離近，渭川雖大

而距離遠，渭川便可以納入窗中而猶見其小。這觀察的要點，是撤去渭川與窗之間的距離。即把渭川照當時所見的大小拉近來，使貼在窗上。這樣一來，窗框便像畫框，而所見的渭川便是這幅天然畫圖中的川流了。

岑參的詩中，遠近法描寫的例最多。上例的一句「檻外低秦嶺」也是遠近法的寫景詩句。照前述的遠近法之理：「凡比觀察者的眼睛高的景物，距離愈遠，其在畫面的位置愈低。」如第一圖中的飛鳥便是其例。岑參這句詩，是五律登總持閣中的第五句。其開始兩句云：「高閣逼諸天，登臨近日邊。」但「檻外低秦嶺」決不是爲了閣高的原故，是爲了秦嶺距閣遠的原故。秦嶺是很高的山，假如生在閣旁，一定比閣高得多，只因遠了，望去好像很低。試看第一圖的飛鳥，漸遠漸低，充其極致，最遠的一隻落在視點中，即與地平線一樣高。秦嶺無論何等高，在最遠的距離上也非落在地平線上不可。現在從閣中望去覺得其低，可見其距離已是很遠了。隔着遠距離眺望秦嶺，不一定要登高閣始見其低；就是在普通的樓中眺望，照遠近法之理說來，秦嶺也是低的。故這詩中的「低」字，不僅是「寫閣之高」。當作詩人對於檻外景物的遠近法的描寫，更富趣味。

「凡在視線之上的（即比觀察者的眼睛高的）景物，距離愈遠，其在畫面的位置愈低。」合於這遠近法規律的詩句很多：

野曠天低樹，江清月近人。（孟浩然）

山月臨窗近，天河入戶低。（沈佺期）

在實際上，天當然比樹高得多。但天愈遠位置愈低，最遠處竟與地平線（即視線）相接，故在無遮蔽的曠野中，可以看見樹葉底下襯着遠天。把這景物當作一幅直立的畫圖看時，不是天低於樹麼？天河漸遠漸低，好像在那裏掛下來，一直掛到地，將鑽進人家的門戶。這種話在實際上都不合理，但在詩中是合乎畫理的佳句。更舉數例：

眞珠簾捲玉樓空，天淡銀河垂地。（范仲淹）

波連春渚暮天垂。（蘇養直）

碧松梢外掛青天。（杜牧）

自近而遠地覆着的天，用遠近法的「平面的」觀照法看來，是自上而下地「垂」着的，「掛」着的。反之，「凡在視線之下的（即比觀者的眼睛低的）景物，距離愈遠，其在畫面的位置愈高。」合於這遠近法之理的詩詞句，亦復不少：

黃河遠上白雲間。（王之渙涼州詞）

黃河之水天上來。（李白將進酒）

回看天際下中流。（柳宗元漁翁）

惟見長江天際流。（李白送孟浩然）

平沙莽莽黃入天。（岑參古從軍行）

這裏前四句都寫河流，後一句寫沙漠。凡河流與沙漠，總是比人眼睛低的東西，即距離愈遠則位置愈高的。故王之渙立在黃河上流眺望下流，而用遠近法的觀照，即見其不在地上平流，而從下面流向上面，一直流到白雲之間。反之，李白立在黃河的下流眺望上流，就看見牠從天上流下來，好像瀑布。兩人易地則皆然——皆是用遠近法的觀照而眺望黃河的。岑參看見沙上天去，說話更是奇妙。

上例都是以視線下的東西（水或沙）為主眼而觀看的。若兼看視線上下（天與地）兩方，即見其相「接」相「連」：

接天蓮葉無窮碧。（蘇軾西湖）

百尺樓高水接天。（李商隱霜月）

洞庭秋水遠連天。（劉長卿夕望岳陽）

「視線上的景物愈遠愈低，」「視線下的景物愈遠愈高，」則視線上下都有遼遠的景物（天

與地）時，兩種景物當然在視線上相連接。此理看第一圖的立方體便可知。在實際上，上天對於下方的蓮葉或水，無論遠到甚麼地方，始終隔着同樣的距離。但用繪畫的看法看來，牠們分明是在遠處相連接的。且詩人所見不止連接而已，連接的狀態又有種種，或浸，或黏，或拍。例如：

水浸碧天何處斷。（張昇離亭燕）

晚雲藏寺水黏天。（劉一止和宋希仲）

無數青山水拍天。（蘇軾慈湖峽阻風）

由以上諸例，可知詩人所見的景物，其大小高低與實際的世間完全不同。這不同的來由，全在於「平面化」。即如前所述，對風景時假定自己眼前豎立着一塊大玻璃板，而觀察景物透過玻璃板時所成之狀態。換言之，就是撤去距離，把遠近一切物體拉到同一平面上來觀看。這樣，看實景便像看一幅天然的畫圖，於此就有寫景的妙句出來了。王之渙看見「黃河遠上白雲間」之後，再用同樣的眼光看城及山，便道：「一片孤城萬仞山。」城原是立體物，城與山之間原有距離；但他把城看作平面形，故曰「一片。」又撤去城與山之間的距離，彷彿看見一片城牆上載着萬仞的高山，故在「一片孤城」之後接上「萬仞山」三字。這便是風景平面化的一個適例。此種例子，在詩詞中不勝枚舉：

山·中·一·夜·雨·，樹·杪·百·重·泉·。（王·維·）

江·上·晴·樓·翠·靄·開·，滿·簾·春·水·滿·窗·山·。（李·羣·玉·）

秋·景·牆·頭·數·點·山·。（劉·禹·錫·）

樹·裏·南·湖·一·片·明·。（張·說·）

馬·首·山·無·數·。（龔·翔·麟·）

山·從·人·面·起·，雲·傍·馬·頭·生·。（李·白·）

樹·杪·有·雙·鬟·，春·風·小·畫·欄·。（龔·翔·麟·）

游·春·人·在·畫·中·行·，萬·花·飛·舞·春·人·下·。（李·叔·同·）

請把這數例加以吟味：第一例，山中落了一夜雨之後，泉水重重而出。山腳上有樹木，隔着樹木看泉水，用平面的看法時，即見泉水在樹杪流着，故曰「樹杪百重泉。」這詩句的妙處，便是取消樹與泉中間的距離，拿泉水接在樹杪上，好像泉水都在對着樹頂而澆下來。

第二例：「江上晴樓翠靄開，滿簾春水滿窗山。」是李羣玉登漢陽太白樓的詩。第二句是在樓中所見的光景。實際，簾與窗是直立的，春水是橫鋪在地上的。但取消其間的距離，不管橫直的方向，當牠們是黏住在一起的東西而觀看，便見「滿簾春水」好像太白樓是沈浸在水裏似的。

這與前述的「窗中小渭川」看法相同，但其「平面化」尤爲徹底。前者僅見「渭川」形狀縮小而已，現在竟把「春水」扶起來立在地上，又拉近來貼在太白樓的窗上。

第三例：「秋景牆頭數點山」推想實際，是牆外稍遠處有幾個山。但這般說就像探子偵察地勢的報告，毫無趣味了。詩人要把山移過來，堆在他家的矮牆頭上，然後可以吟出「秋景牆頭數點山」來。我何以知道劉家的牆是矮牆，又牆外的山在於稍遠處呢？照遠近法之理推想，能看見牆頭上露出山的光景的，只有兩種情形。第一種，詩人的家靠近山旁，四周有高牆。即可看見牆頭露出山尖。第二種，詩人的家離山稍遠，則四周必是矮牆，也可在矮牆上看見遠山的尖。除此兩種情形以外，靠近山旁而用矮牆，則牆上露出大半個山，不能稱爲「數點」；離山稍遠而四周築了高牆，則在屋裏看見牆比山高，一點山也不能看見了。故照遠近法之理推測，只有上面這兩種情形可擬。但照詩人的生活推想，似宜取第二種，即離山稍遠而四周用矮牆的。因爲山太近不配稱「數點」，而高牆中似乎不是詩人所居之處。

第四例：「樹裏南湖一片明」樹是直立的，南湖是橫臥的。樹很近，南湖稍遠。但平面地觀看，不論橫直，不分遠近，併作一體。即見樹葉中間襯着「一片」明亮的南湖。

第五例：試想像自己騎在馬背上，行入萬山之中。眼前最近的東西是一個馬頭。馬頭之外都

是山。再想像在馬頸上豎立起一塊大玻璃板來，即見玻璃板上顯出一個馬頭，頭上堆着無數的山。詩人便吟「馬首山無數」之句。這種情狀必須親歷其境而直觀地感得，不是伏在室中的書案上可以造作出來的。故這可說是詩中的寫生畫。

第六例：上句「山從人面起」，與第五例同一情形，不過馬頭換了人面。下句也是同樣的寫法，不過山換了雲。但這是寫遠處的雲，並非寫人走到了白雲深處，而真個有雲繚繞於馬頭之旁。從馬首或人面生出來的山，一定是遠山。因為遠山形狀縮小，與近處的馬首或人面差不多大。故撤去了其間的距離，便可看作「馬首山無數」或「山從人面起」。若是近山，則形狀必比馬或人大得多。用平面的看法時，也只能看作襯在人馬後面的屏障，例如所謂「山屏霧障」，卻不能看見「山從人面起」，「馬首山無數」的光景。由此可知「雲傍馬頭生」的雲一定是遠雲。雲與山，在實際上前者是氣體，後者是固體；前者是輕清而變化無定的，後者是笨重而固定不移的。但在慣用「平面化」看法的畫家與詩人的眼中，二者彷彿是同一種東西，故曰「夏雲多奇峯」又曰「青山斷處借雲連」。

第七例：「樹杪有雙鬟」與第一例的「樹杪百重泉」同一情形，不過距離更近。樹杪離開泉水，大約至少總有數十丈罷。但離開雙鬟想來至多不過數丈。想像那光景，大約是一個高樓的