



中国美术学院名师典存

杨成寅美术文集



翁志丹 编

中国美术学院出版社

中国美术学院名师典存

杨成寅美术文集

翁志丹 编



中国美术学院出版社

编委会主任：许 江 钱晓芳

编委会成员：宋建明 胡钟华 王 赞 孙旭东 刘 正 姜玉峰 杭 间
高士明 尉晓榕 杨参军 杨奇瑞 龙 翔 吴海燕 王 澍
范景中 曹意强 杨桦林

责任编辑：孙丽英

助理编辑：辛 琛

封面设计：李 文

装帧设计：李振鹏

责任校对：杨轩飞

责任印制：毛 翠

图书在版编目（C I P）数据

杨成寅美术文集 / 翁志丹编. — 杭州：中国美术学院出版社，2018.3

（中国美术学院名师典存）

ISBN 978-7-5503-1659-1

I. ①杨… II. ①翁… III. ①美术—文集 IV.
①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第053854号

中国美术学院名师典存

杨成寅美术文集

翁志丹 编

出品人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

印 刷：杭州恒力通印务有限公司

版 次：2018年4月第1版

印 次：2018年4月第1次印刷

印 张：24.75

开 本：710mm×1000mm 1 / 16

字 数：350千

图 数：6幅

印 数：0001—1000

书 号：ISBN 978-7-5503-1659-1

定 价：108.00元

序 / 国美人格

国美校训箴言：行健、居敬、会通、履远。何谓居敬？“往圣采经典，先师垂教范。”一代代的先师行以垂范、言以规箴，跬成名校的学脉。这个传承不怠的学脉中，既见名师大家的文心使命、绝学精品，又涵他们的人格品类、气质神韵。美院伴山水名湖，守江南文山，一批批艺者聚合于此，成就名校事业，将个人的志节功业化在学院的大业之中，可谓不世出的缘分。此缘在湖山，在人气，在世代风华、人文跬积，让后辈总怀拳拳敬心。

国美建校将近九秩。回顾九十年，仿佛中华艺术教育的缩影，代代先师名家的身影叠映在历史的天际之上，伴青山肃穆、平湖风流，凝成西湖艺苑的人格范型。

国美先师的人格范型首在孤山远志。八十八年前，国立艺术院借西湖罗苑，于湖山清明中创建。蔡元培先生乘周末之暇，来杭举办建院仪典，发表演讲《学院为研究学术而设》。从此，一代年轻精英会聚平湖，追蹑蔡先生的艺教理想，学术研究 with 国民美育成艺院圭臬。林风眠先生身负重托，面对一片贫弱的环境，将美育视为一种精神信仰的运动，践行中西融合的实验与理想。孤山虽清冷，却包孕着国立艺术院的青春激情。罗苑旁莅苏白二公祠，二公祠所依傍的后山，荒天古木，空谷回声。北宋名士林和靖先生梅林归鹤，就在此处。多少年后，一代禁烟名将林则徐罢官经此，祭扫同姓先贤，出私资修葺墓陵。杭州最后一任知府林启兴学有功，逝后杭城人在此建“林社”之筑。一脉林姓的史秩在林山中隐没，当年的林风眠先生于晨昏漫步、春秋眺望中，胸襟可曾洒落名士风流的逸习？但那湖山蕴含的高情远

致，一次又一次地催剥国美先贤的学术肝肠与使命担当，却是可以揣想与追怀的。

国美先师的人格范型的第二特性是清波悲情。去年，我们为“世纪风眠”画展绘制《湖山清明》，遥想初建艺术院的一代名师立身湖畔的景象。但这些载入史册的名师的命运，似乎都充满蹉跎，历尽坎坷。也正是这些传奇式的蹉跎，造就了先师们跌宕起伏的形象。一代名师吴大羽先生以其激情和卓识，在20世纪30年代的学生中负有盛名。在抗战的困难环境中，吴冠中先生曾代表学生们致以激情书信，诚心恳望先生回校教学。吴大羽先生既是画家，又是诗者。20世纪40年代后期，先生曾写下令人难忘的《别情》：

我以一日之长来到你的面前
敢贪着天功妄自居先
此来只为向大家输所敬诚
不许有一点错过落到你我中间

诗写得如一尊朴玉，刚直坚忍，掷地有声。诗中漾着一种绝然，也沁着一份无奈。从这里我们可以读到知识分子凝血沁心的坦诚。正是这样一位赤诚耿介的艺者，在后来的日子里，屡受坎坷。但也正是这份赤诚，这份坎坷，造就了上海石库门一方天井中的宠辱皆忘与韵致灿然，造就了20世纪中国绘画史上不可多得的抽象精品。曾有人以先生的遭遇自比，却全然无知于这悲情中的品节肝胆、诚心照人。

潘天寿先生亦是著名的诗者。他的诗沉郁雄强，识鉴高远。他最后的五绝，写于“文革”中的1969年，时在回海宁老家被批斗返杭的途中。诗写于一张灰色的香烟纸上，据说从地上拾来。“莫嫌笼絮狭，心如天地宽。是非在罗织，自古有沉冤。”这是一个真正的诗者的控诉，字字血、声声怨。但中国诗人又始终心胸方正，襟怀容让，将痛切转向伤逝。接着他回望群山深处的饮水家园，在千山万山闪没的同时，悲心中的诗人仿佛一次远游，正

去看望四十年未见的朋友。此行之后，潘老再无诗作与画作，直至离开人世。如此的悲情，却又深埋着某种冥冥的天佑。潘先生诗中提到的四十年如若神箴。四十年后，杭州市的人民在他的墓陵上建造了诗亭，海峡两岸百余位诗人同声咏读他的诗篇。正是从这里，悲情成了一种人格的尺度，让我们丈量出天地之心的苍然与艺者的坚强。

国美先师的人格范型的第三特征是湖风洒逸。这是一种诗性的品格。伴湖山既久，每日柳浪闻莺道上行走，湖光烟波相映，使人玩赏流连、感绪万千。当年一本《艺术摇篮》中，将孤山岁月写得最具诗意的正是朱金楼先生的《孤山忆旧》。朱先生才华横溢，仿《西湖梦寻》笔意，将20世纪50年代的外西湖写得干净洒脱，直若西湖盛景：“春雪初霁，驱车白堤上，在断桥遥望孤山，银妆素裹，风姿绰约，倒影映入里湖，清静如雪莲……”“与西湖朝夕相处于天光云影、晨曦落日之中，乃觉晴湖、雨湖、夜湖、朝湖、暮湖、春湖、秋湖……俱是胜境。”

论画风洒逸，肖峰先生自是典型范例。肖峰先生早年“红小鬼”，后入美院习画，20世纪50年代留苏，“文革”深受冲击，可谓九死一生。但却从来乐观，始终溢满激情，美院重大节庆，总希望听他昂扬激荡的声音。他的油画以色彩名世，晚年多画大江风帆，既写往昔怀想，又发烟波江上的诗意。舒传曦也是20世纪50年代留欧的名家，当年碗口大小的木版插图，竟有十数人好刻，且表情逼真，神采生动。“文革”前的线面素描，引领学院教育变革。晚年完全转入中国画。他的风竹逸气飘洒，横锋错金，最是典型的士风通脱。他的青松白梅，罩着郁郁冷雾，松针梅朵都发自烟云中，愈见高情远致。

年前去看望韩黎坤先生。长期以来，韩先生体格健硕，性情爽朗，是最令我们亲近的人。此次相见，韩先生虽有些清瘦，却依然精神矍铄，从中国的甲骨文字到江南水印木版，从教学改革到东方版画的博士培养，思绪汪洋，机锋勃发，并随机拿出百余张文字刻版、书票印章。看着他醉心于中国文化的世界，真让人感受到质直庄重的人格之美。

国美的先师，有血有情；国美的人格，有范有型。他们的著述和艺术是中华文艺的瑰宝，他们的人格品节更是国美学脉的精神底色。值此学院八十八年米寿之际，我们准备用三到五年的时间，编辑出版三套系列丛书，一套是《学脉文丛》，收集国美校史上各位先师名家的相关文献、精彩佳作；一套是《艺苑问史》，收集学院重要历史事件、系科发展历程等的相关文献及专题著作；另一套是《名师典存》，辑录包括今天仍在工作岗位上有全国影响的名家名师的主要文论，充分展示“擘精技同艺，放怀诗与想”的会通传统，呈现国美艺术东方学的传承跬积和时代高度。

吴大羽先生生前曾说：怀同样心愿者，无别离。国美的先师，我们或心仪或相识，但作为学脉传承，整体人格，我们息息相通，永无别离。

许江

2016年4月9日初稿

2016年4月19日二稿

目 录

倪貽德的艺术理论·····	001
张怀江的木刻艺术·····	012
天然画图——从古典画论看自然美的本质·····	017
万斯洛夫美论述要·····	031
刘开渠先生的生活和艺术·····	042
潘天寿的绘画美学体系·····	055
非翁艺道概述·····	071
莫朴对美术教育的贡献——中国美术学院建国初期办学反思·····	088
王朝闻与中国美学的发展——读朝闻师近期美学专著有感·····	103
对石涛“蒙养生活”内涵的再分析·····	110
太极思维论·····	120
徐启雄工笔人物画审美八论·····	153
新山水画先驱潘韵先生 ——《风雨归舟：纪念著名画家潘韵先生诞辰一百周年》序·····	174
金冶先生的美学方法论·····	187
韩黎坤新画的审美价值·····	198
颜文樑先生·····	211
顾生岳先生速写的审美特色和价值·····	228
王流秋论·····	232
宗炳山水以形媚道论·····	248

郭熙山水林泉高致论	256
黄宾虹画学思想研究	270
从雷圭元先生的图案美学思想看装饰形象的审美本质	278
宋代书法和书论概说	295
苏轼的书画如人论	316
太极美学重要命题研究	331
气韵生动论	363

倪貽德的艺术理论

在美术史上，有一些艺术家既进行艺术创作，又对艺术规律进行理论研究并留下了有价值的艺术理论著作，倪貽德就属于这样的艺术家之列。他在绘画创作和艺术理论研究方面几乎花费了同等的精力，取得了同样的成就。他的形象思维和逻辑思维的能力协调一致。早在二三十年代他就写出了《玄武湖之秋》《东海之滨》《残春》《百合集》等文学作品。倪貽德不仅是一个著名的画家、文学家，而且是一个著名的艺术理论家。本文仅就倪貽德的艺术理论作一次概括的叙述。

一、从为艺术而艺术到为人民而艺术

20年代，当倪貽德毕业于上海美专后留校任教期间，就致力于绘画史论的学习和研究。从20年代末到30年代这十多年间，他出版的论著有《水彩画概论》《艺术漫谈》《近代艺术》《西洋画研究》《西洋画派解说》《现代绘画概观》《水彩画之新研究》《西洋画法纲要》《西画论丛》《西画论丛续集》，以及《画人行脚》《艺苑交游记》等，堪称多产作家。

这些著作对普及美术知识起了一定的启蒙作用，但其中也包含着纯艺术的观点。他曾呼吁“我们要自由地、综合地构成纯造型的世界”。^①他曾对野兽派的叫喊、立体派的变形、达达派的猛烈、超现实主义的憧憬……^②表示共鸣。轻视客观现实的真实反映，强调表现主观精神，欣赏西方现代派艺术，主张创造“纯造型的世界”，即主张为艺术而艺术，这是倪貽德二三十年代的作为基调的美学思想。

倪貽德的艺术和艺术理论，在抗日战争时期发生了质的变化。他在重庆国立艺专任教期间，认识并接近了周恩来同志和邓颖超同志，这使他的立场和思想观点发生了重大的转折。他有机会学习到毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》等著作。他开始认识到只有社会主义才能救中国，认识到应当为人民而艺术、为革命而艺术。他终于从一个爱国的民主主义者决然走向无产阶级革命的征程。他不论在重庆或是后来在杭州，一直旗帜鲜明地支持学生的民主爱国运动。他经常带领学生走出教室，到街头、到农村去接近工农群众，画速写，教导学生以自己的艺术反映人民生活，参加革命斗争。他于1949年杭州解放前夕正式加入了中国共产党。

倪貽德在艺术上也终于走上了革命现实主义的广阔大道。解放前在他所写的文章中，已经开始对他原来曾经崇拜和宣传过的西方现代派形式主义艺术进行了批判。他说，纯粹绘画是“为了满足绘画本身的造型的美而存在。……画家无视了‘表现什么的问题’，而着重于‘怎样表现的问题’；到了走向极端，便达到马蒂斯纯粹装饰的美，绘画脱离了一切的羁绊而独立了，但却成为空洞无内容的形式，或为技巧的游戏，绘画和一般社会脱离了关系，而只是少数人的奢侈的享受与装饰”。^③

他断言说：“战后的绘画是导源于为人民而绘画的运动，形式主义的技巧的游戏的绘画必然逐渐消灭，而现实主义的绘画必然成为当前艺术的主流。”^④

他认为，为人民的绘画必须用人民所能接受的艺术形式反映现实生活，对人民的精神有启示作用。他说：“现实主义的绘画是追求内容和形式的一致，为人民而制作的绘画必须有一个为人民所能接受的现实生活的内容，不仅是反映现实生活，更须在现实生活的反映中启示人类精神的向上；生产的讴歌，劳动力的颂赞，将成为绘画表现的主题；力的美，健康的美，代替了病态与畸形。”^⑤

二、革命现实主义的理论

为人民而艺术、为革命而艺术的主张，是与革命现实主义联系在一起的。在解放后倪貽德所写的艺术论文中，无不贯穿着革命现实主义这一主线。倪貽德对革命现实主义的论述，包括以下几个方面的内容：

(1) 他认为马克思列宁主义是革命现实主义的方法论基础，对于艺术理论和技巧上的任何问题，他认为都可以用辩证唯物主义和历史唯物主义去解决。他说：“不仅应根据唯物辩证法的原则去观察、认识和表现自然现象，而且更应以马克思列宁主义、毛泽东思想的立场、观点、方法去观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，然后进行创作。”^⑥

(2) 他认为艺术是艺术家对现实生活的认识的形象表现，因此他重视艺术家对所描绘对象的理解和形象的感受。他说：“艺术作品主要表现的对象是人、人的性格和思想感情，而造型艺术又必须通过视觉所能感受到的人的外形来表现内在的精神生活。因此，作为画家，对于人体的形象，首先必须熟悉、了解，从而真实地描写出来。”^⑦这种论述注意到了造型艺术的特征、与传统美学的“以形写神”“形神兼备”的理论完全一致。

他在基本练习中反对形式主义和自然主义。“有些形式主义的画家，过分强调了整体，结果形成单调空虚的抽象形式。自然主义的画家，则过分强调了局部的分析，把分析出来的一切，平均对待地、丝毫不遗地描写出来，其结果，不是画成了解剖图，也就像平板的照相一样。”^⑧

在艺术认识过程中，倪貽德强调理性认识和感性认识的统一，分析和综合的统一。这是形象思维的特点。他说：“造型一是根据具体对象，二是根据造型规律。过分强调造型规律就太理性，容易变成公式化。太强调感受就容易松散。要两者结合起来。”^⑨

(3) 倪貽德认为画家对描绘的对象必须有深刻的研究、直接的感受，并借助于创作想象创造艺术典型。他批评有些作者“对于任何对象无所选择，盲目地看到任何东西就画，即使对于新鲜事物，也是无动于衷地描绘

着，这样描绘出来的作品，当然是无精打采、枯燥乏味的。”^⑩他认为：

“画家只有当他对于某一事物发生了真实的感情和感受，才能引起他最初的创作动机，产生出把自然形态转变为艺术形态的强烈的表现欲求，也只有在这种情况下所描写出来的作品，才能有表现对象的精神实质的可能。”^⑪

倪貽德反对依靠模特儿摆姿势搞创作，因为这种方法既无视生活的积累，又取消了创作想象。他认为：“画家导演的对象应该是画上自己创造的人物，而不是模特儿。”^⑫他指出，模特儿只能作创作的参考，“不论如何，模特儿写生不能代替画家的想象所构思出来的形象。”^⑬倪貽德认为美术创作中的一般化、概念化的原因之一，就是缺乏生活。他说：“要克服目前创作上的一般化、概念化的倾向，首先必须长期深入到火热的斗争生活中去，从不断观察、研究，以积累丰富的生活经验；从亲身的经历和具体的感受，以培养高度的政治热情。”^⑭

（4）倪貽德认为艺术概括，即创造“似与不似之间”的形象，是现实主义的要求。关于他“作画秘诀”的一段话是讲到现实主义的概括原则的。他说：“假使说秘诀，那我画画的秘诀是，要把各种物象当成画面的整个结构的组成部分去画，又要当成一个具体的东西来画。……这是过程，其结果就是似与不似之间，这是一个艺术规律。”^⑮

（5）倪貽德认为思想性是现实主义作品必具的因素，人物画、风景画都是如此。他说：“画画都有思想性，风景画也有思想性。例如我画北京长安街，就是要通过强有力的透视线表现出开阔庄严的首都面貌。又如我画北京动物园，主要表现人民的动物园，表现出人们在阳光下健康愉快的心情，画上参观的人群，画得好坏有决定作用，人物画得好要靠平时画速写。”^⑯

从倪貽德对黄宾虹的画的评价、对印象派的画的评价，也可看出他是着重艺术作品的思想性的。在中国画家中，倪貽德最崇拜的是石涛、黄宾虹、齐白石、潘天寿，但他也指出了“黄宾虹（的画）总的说时代性不够”。^⑰他说：“完全否定印象派是不对的，印象派是有贡献的，特别是丰富了绘画的色彩，但有不问政治的倾向。”^⑱

三、油画民族化的探索

50年代末，油画民族化的问题一度变成了争论的焦点。浙江美术学院师生间出现了油画、雕塑民族化的热潮。当时出现了一股在实力上颇占优势的倾向：模仿传统中国画的形式似乎是正统的油画民族化。不画背景，留出白画布，题上款，用红色画上图章，不表现明暗，多用线条，如此等等。倪貽德专门写了一篇文章研讨油画、雕塑民族化问题^①，老老实实在地说出了自己的看法。他对油画民族化问题的看法，至今还值得我们认真考虑，其主要观点如下：

（1）他认为：“民族化不仅是表面形式上的问题，更重要的是要从内在本质方面去探索。”^②又说：“一、民族化应是加强了主题的内容的突出表现，而不是减弱了它的表现。二、民族化必须加强和充实某种造型艺术（例如油画）的特点，而不是削弱它的特点。”^③

（2）他反对在油画上照搬传统中国画的形式和个别手法。他说：“如果完全搬用中国画上的表现方法，用油画的材料用具来画中国画，那么还不如干脆直接用中国画材料用具来画中国画更好。”^④他批评道：“有人追求油画的民族化，由于只搬用了一些表面上的形式，例如采用宋元绘画上的那种平滑渲染、纤丽精致的画法，甚至模拟那种陈旧了的色彩来描写今天的轰轰烈烈的劳动生产的场面，其结果是冷冷清清，软弱无力，所要表现的主题内容，不是突出而是减弱甚至淹没了。”^⑤

（3）他认为油画民族化不应削弱油画的特点，而应当充实、发展它的特点。“有人以为只要明暗减弱一些，色彩平涂一些，在物体轮廓周围加上一些线条，就是油画的民族风格了。”^⑥“这样做其实不一定真正能表现民族风格，而油画的特点却减弱了。正确的道路应当是油画的特点和民族绘画的特点的高度结合。”^⑦

（4）倪貽德认为可以吸收中国传统美术的某些特点来充实油画的民族风格，但“应从中国画创作的根本上深入理解”。^⑧照倪貽德的理解，中国画创作态度的最大特点是“作者与客观对象是融合而为一的，

作者不仅是客观现实的观察者而且是亲身参与者。”^②他认为，还“应接受传统的造型手法最关键性的方面，即造型的整体感的追求。不要以为整体感便是意味着完整无缺，四平八稳；正相反，由于服从整体感的要求，才在某些地方抓紧，某些地方放松。由于这些虚实强弱的处理，达到了高度的主题内容的表现和高度的艺术性的表现。”^③倪貽德指出有些油画家以为多用线条是中国画的显著特点，就也在自己油画上的各种物象的周围或内部的分界处，都勾上粗细不同的黑线。但这种黑线常常和物象本身不能结合，成为多余的附加物，减弱了真实感的表现。他指出，我们肯定油画上可以采用线条的表现方法，但必须像在中国画上那样，“使人看了不会意识到是线条，而只是作者所企图表现的造型形象。油画家正应深深领会这样的妙用，把它运用到画布上。”^④倪貽德认为，“探索油画民族化当然主要应对民族、民间的传统作品作广泛而深入的研究、理解，从这中间概括出它的特点，加以吸收运用。”^⑤

可见，倪貽德对于油画民族化问题视野也比较开阔。他不是从纯形式方面去看问题，他是把油画的民族化问题与艺术的真实性、时代性、艺术性、大众化和创造中国民族的新的造型艺术的任务联系起来加以考察的。他的这种观点和研究方法至今仍有现实意义。

四、对石涛“一画”论的分析

《石涛画语录》是比较难读的一本书，但它又是一本较有价值的艺术理论著作。对这本书，人们作了不少研究，但对其中的“一画”论的看法，至今仍然众说纷纭。倪貽德根据唯物主义辩证法对这个问题进行了颇有说服力的研究。

(1) 倪貽德认为“一画”论是石涛艺术理论的基础，石涛对绘画中的客观与主观的关系问题，继承与发展传统的问题，乃至笔墨技法以及各种自然现象的表现方法的原则性问题，都是从“一画”论出发并归结为“一画”论。

(2) 倪貽德断定：石涛的“一画”，“不可能是别的，而只能是‘对立物的统一’这一辩证法的核心内容。”^③这样倪貽德就排斥了“一画”是一笔一画的论点。

(3) 倪貽德从而认为“一画”也就是“多样统一”。他说：“一切绘画表现技法的根本规律便是多样的统一。‘多样的统一’实际上也就是包含了许多次要矛盾的‘对立物的统一’。不论构图、色彩、线条、明暗的法则都是从‘对立物的统一’这一基本法则出发的。例如在构图的法则中最基本的东西便是均衡与变化的关系，对比与呼应的关系，虚与实的关系；色彩法则的最基本的东西便是寒色与暖色的关系，明色与暗色的关系，对照与调和的关系，等等。一切绘画表现方法，都是从这‘对立物的统一’的基本法则出发，发展而为复杂的理论体系，而最后还是归结到这一基本法则。这正如石涛所说：‘此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此，而终于此。’”^④

五、要研究形式美，不要搞形式主义

作为一个油画家，倪貽德深知作品要有感染力必须有美，包括形式美。他对造型艺术的形式美作了深入的探索。他说：“一张画不仅要表现思想内容，还要有形式美。它能提高思想内容，有相对独立性。”^⑤又说：“我们不能因为有形式主义就不讲形式美。要把形式美和思想内容统一起来，形式美更有力地表现内容，在明确形式表现内容的现实主义基础上，大胆地研究形式美的问题。”^⑥感谢金一德同志，他记录了倪貽德教授关于形式美的系统性的论述。

(1) 倪貽德认为多样统一是形式美的根本规律。他说绘画中的形式美主要是绘画三要素——线条、色彩、明暗在构图中的多样统一的组合。他说：“形式美的法则，就是这三个要素的对比、呼应、平衡。基本上是对立统一，既变化又统一。形式美最终是多样统一。”^⑦

(2) 关于线条的形式美的论述。他说不同的线条对人发生不同的影

响。“垂直线和水平线表现静止的感觉，蛇形线、斜线、弧形线表现运动的感觉。”^{③⑥}各种线条的运用要多样统一。“以静止为主的，一般要插入斜线，以动为副，不然就死板无生气；以运动为主的，一般也不可忘了插入静的线，否则会产生乱，不稳定。”^{③⑦}对比必须与呼应相结合。“一个画面完全对比，就会使画面的线成为孤立。一孤立就破坏了统一。呼应可以加强运动感，就是造型的律动。但是一个画面上过分的反复，就会使人疲倦，要处理适当，反复的距离很重要。”^{③⑧}平衡也是统一。“画面分割的各方面相等，就形成平衡，一方重一方轻，就失掉平衡。不同样大小、不同样的方向、不同样的性质（的东西），组成各方相等，取得平衡，就是对立的统一。”^{③⑨}

（3）关于色彩的形式美的论述。他指出色彩的对比“有局部的对比，寒色、暖色交叉并置，从部分发展到画面全体”。^{④①}色彩“有大块的对比，几个大部分形式对比，如上半部是青色，下半部是橙色”。^{④②}“有包围对比，寒色包围暖色，暖色包围寒色。”^{④③}色彩还要呼应。“如画面有两个大的对比，但在暖色为主的地方要加少量的寒色，在寒色为主的地方要加少量的暖色。”^{④④}色彩也有平衡的问题。“画面上色彩向一个强度发展，看去使人不安。色彩也要平衡，如较大的暖色包围了较少的寒色，再在暖色中插了寒色，寒色中插了暖色，使之平衡。画面的平衡，好像是一斤铁和一斤羽毛那样性质的平衡，并不完全是大小的平衡。”^{④⑤}“色彩的平衡，和形、明暗的平衡有关系。如使形强的色弱，使色强的形弱而取得平衡。”^{④⑥}

（4）关于明暗的形式美的论述。他说：“最明是白，最暗是黑，中间由明到暗的无数阶段，就是灰。一般最暗是和最亮相邻，伦勃朗的画是最好的例子。”^{④⑦}“有整个画面都是小块明暗对比组成的。有明暗互相包围的。如伦勃朗是暗的包围明的。如塞尚是用明的包围暗的。”^{④⑧}“灰色，古典派是反对用的，新印象派也反对用。塞尚的灰色用得最好。不懂灰色就不是画家。柯罗的画的价值之一，就是美的灰色。”^{④⑨}

（5）关于油画笔触的形式美的论述。他说：“就大体说，以前的画，