

名家文化小丛书

绘画与文学



李辉
主编
丰子恺
著

大象出版社

名家文化小丛书

绘画与文学



李
辉
主
编
丰
子
恺
著

大象出版社

图书在版编目(CIP)数据

绘画与文学/丰子恺著. —郑州:大象出版社,2009.10
(名家文化小丛书/李辉主编)
ISBN 978-7-5347-5702-0

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 127325 号

责任编辑 成 艳

责任校对 牛志远

装帧设计 无风夜

出版发行 大象出版社(郑州市经七路 25 号 邮政编码 450002)

网 址 www.daxiang.cn

制 版 力源文化

印 刷 河南新华印刷集团有限公司

版 次 2009 年 10 月第 1 版 2009 年 10 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 1/32

印 张 4.25

字 数 80 千字

定 价 12.60 元

若发现印、装质量问题,影响阅读,请与承印厂联系调换。

印厂地址 郑州市经五路 12 号

邮政编码 450002 **电话** (0371)65957860-351

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（其中有一篇是曾载于《文学》的），于各篇加以增删修改，编成此册，当做“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。

1934年2月5日记

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。

* 本篇曾载 1930 年 9 月 1 日《中学生》第 8 号。——编者注

目 录

序言	1
文学中的远近法	2
文学的写生	19
一、有情化的描写	21
二、印象的描写	29
绘画与文学	43
中国画与远近法	56
中国美术的优胜（附录）	78
上 近代西洋画的东洋画化	79
下 感情移入与气韵生动	95

画家的少年时代	117
玻璃建筑	124

总 序

李 辉

二十多年来，文化热潮此起彼伏，历久不衰。热潮之中，相关话题以及论述方式，范围日渐宽泛，颇有朝着两极方向拼命拉开距离之势。或趋向宏大、笼统，以玄妙、空泛、繁复方式进行阐述；或趋向琐碎、细微，以新奇、通俗甚至低俗吸引眼球。各类文化图书，应运而生，成了出版界的宠儿，其中利弊优劣，很难界定，好在真正热爱文化、有文化情结的读者，越来越聪明，越来越有选择权，由此，文化也就有可能真的热闹起来了。

2009 年春天，大象出版社社长耿相新先生向我提议，是否可以策划一套小丛书，侧重于普及，以小、以精取胜，尽可能让读者在不太长的时间里，从文化名家的娓娓叙述

中，获取某一具体主题的知识。

很好的建议，我当即付诸落实，这就是“名家文化小丛书”的由来。

所谓“名家”，即各领域、各学科的成就卓著者。他们各有所专，各有所长，厚积薄发中时有精粹之作。启动之初，作者人选侧重于人文学科，以后将向其他学科延伸。

所谓“文化”，即广涉文化不同主题，尽量突出具体、明确和小角度切入的特点，使每种书的话题不至于空泛、玄妙。所选作者的叙述文字，也大多具有叙述明畅、生动、有趣的特点，以适应读者轻松阅读的需要。

所谓“小丛书”，即在每种书的话题“小”之外，字数以三万至五万字为宜，属于真正的“小书”。这一规模的图书，既便于阅读，也便于携带。舍此，恐怕也就失去“名家文化小丛书”所追求的普及目标。

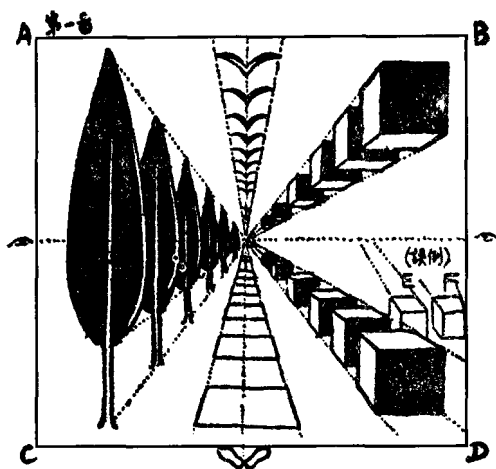
小，却不应漫不经心；普及，也不应迎合浅薄。

辛弃疾有词云：一丘一壑也风流。于是，且借此套小丛书，一一呈现各位名家的文化风流。

写于 2009 年 6 月 8 日，北京，雷电大雨中。

简言之，远近法是把眼前的立体形的景物看做平面形的方法。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，把它们看做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做平面形看，有这样复杂的变化。

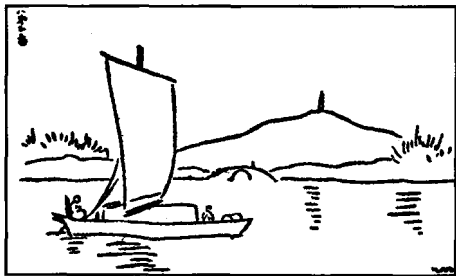
研究这种变化的规则的，就是远近法。远近法的要点，是“视线”与“视点”。在玻璃板上画一条与观察者的眼睛等高的水平线，这就是“视线”。再从观察者所站立的地方向上引一垂线，二线在玻璃上相交，这交点就是“视点”。请参看第一图，一切物体的形状的变化，皆受视线与视点的规律：凡在视线上面的（在实际上，就是比观察者的眼睛位置高的东西，例如飞鸟、电线、屋檐等），近者高而远者低；

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，视点就是观察者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（中国画除外。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，山顶上有一座塔。这时候你可想象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。因为当做实物时，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数十倍。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图中的川流了。

岑参的诗中，远近法描写的例最多。上例的一句“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”决不是为了阁高的缘故，是为了秦岭距阁远的缘故。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”，当做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。把这景物当做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，将钻进人家的门户。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》^①）

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，无论远到什么地方，始终隔

^①应为杨万里《晓出净慈寺送林子方》。——编者注