

書名

例法
 表示
 法學
 的表
 示
 研究
 與背
 景
 人物
 研究
 支之
 畫
 與
 實際
 漫
 畫
 與
 漫
 畫
 作
 法
 西
 班
 牙
 的
 血
 西
 洋
 畫
 研
 究
 西
 畫
 概
 要
 人
 物
 畫
 研
 究
 西
 畫
 論
 葉
 績
 集
 彌
 蓋
 列
 琪
 羅
 傳
 Michelangelo
 歐
 游
 隨
 筆
 風
 雨
 集
 鉅
 筆
 法
 繪
 畫
 入
 門

閱書所需時間

10.4.50. — 11.4.50.
 12.4.50. — 13.4.50.
 22.4.50. — 26.4.50.
 26.4.50. — 28.4.50.
 21.5.50. — 21.6.50.
 29.6.50. — 2.7.50.
 17.7.50. — 18.7.50.
 28.8.50. — 30.8.50.
 23.8.50. — 23.8.50.
 2.12.50. — 3.12.50.
 6.12.50. — 5.12.50.
 7.12.50. — 9.12.50.
 14.12.50. — 20.12.50.
 30.12.50. — 2.1.51.
 3.2.51. —
 20.3.51. — 24.3.51.
 22.4.51. — 22.4.51.
 5.5.51. — 7.7.51.

作者

梅明德
 一
 今
 青
 樺
 金
 德
 非
 一
 德
 蘭
 梁
 涯
 因
 樞
 影
 淡
 鷹
 恒
 把
 抱
 畫
 劍
 貽
 夢
 抱
 貽
 羅
 曼
 海
 無
 夢
 影
 陳
 潘
 板
 陳
 人
 蕭
 李
 巴
 倪
 吳
 陳
 倪
 羅
 劉
 陸
 潘
 陳

書名：構圖法示例

出版處：開明書店

出版日期：民國十五年十月

本書摘要：

四季景象……

編者：陳影梅

全書頁數：九十五頁

構圖的皮命……

眼前所見到的如實的一個農家的情景：一所農舍，農家的門口站着農夫，地上雜亂地堆着稻草，草堆裏有鴉鵝在找尋食物，破舊的牆壁上，灰塵厚。地，農具另亂地掛着，竹頭木屑塞在牆壁洞裏……這一切就是正確地敘述一個農家門前的情形。可是這瑣碎的正確，並不是真實。要透露真實，必須把眼前的景物，加一番整頓，棄去一切不用的，有妨礙的東西，而只有一個純巧的圖結。

形與色是繪畫的重要條件，於是如何配置形，如何配置色，就是構圖的使命，構圖是在混亂之中，找求整齊，在變動之中，找求不變的形。

構圖……

繪畫是空間藝術，由「線條」、「色彩」、「空間」、「感動」所構成的一種藝術。這四種重要的要素就是繪畫的基礎。如何把這四種要素相綜合起來呢？全靠著構圖（Composition）來綜合的。

線條……

從線條的本身上，來分析起來的時候，就可以做「點」、「線」、「面」。

1950

基本色

基本的三原色是赤色,青色,黄色.这三原色在色彩感情的效果上,赤色不单只赤的色素的感觉,同时还有一种热情的,兴奋的感觉.而青色则反之,是理性的消沉的感情.黄色是坚实的力的感情.

色与色的關係

色与色的關係所起的「調子」、「調和」、「对比」、「感情」。

調子

在某一色彩上,漸次地漸次地加上白色去,因此就產生了較亮較亮的一个色的階段来.同样地在某种色上,漸次地加上黑色时,於是就产生一个漸次地較暗的色階来,这色階就稱做調子.

近原色與原色的分別

強的,重的,高的調子的色是近原色的色.弱的,輕的,低的調子的色是離原色遠的色.

調和

調和是一种色彩的調子与其他色的某种調子相互对之时所生的現象.

对比

两个不同的色相对立,而互相發揮其个性,相形益彰,这就是色的对比.

感情

色彩的感情,因了暖色与寒色的不同,感情也很不同了.

缺陷美

缺陷自身是無所謂美的,不过因了缺陷,而其他的更美,更觉得其美了.

形的配置



在一長方形內,以長的胡瓜和一短小的茄子配在一起,來考慮,怎樣地組合起來才好呢?可以從構圖上來判斷了。(A)好像是一对配偶,(B)好像吵了架的人毫不相關,(C)很容易使人聯想起父与子的散步,(D)如路上的行人,各不相涉,(E)(F)与前面四例正相反,位置上有变化,起了不安定的狀態,(G)与(H)位置上沒有毛病,不会起異样的感觉和不自然的联想,很安定的狀態.所以可以这样说,「長的东西稍之倾斜一些,短的东西稍之靠近一些,兩方交叉的必須致偏向一方,而須注重变化的分量。」

地平線

地上的万象,思考的距离遠,那末一切随着地平線沒下去,距离近时,一切又從地平線上顯現出来.所以地平線在画面上是万象的出發点,同时也是一切的歸宿点.所以画家画画时,在画面上最初下的第一條橫線,是含着很大的嚴重的意味,這裏面藏着

希望計劃和嚴肅。

畫面上的主具.....

畫面上由線的錯綜的關係,明暗的關係,色彩的關係等,以及構圖上觀者的視線直接引起心理的關係的最先的一點,就是一幅畫的主具。

L形的構圖.....

L字形的構圖特別使觀者感到興趣的是這鉤轉來的地方的一點變化。例如:

圖解:是山道,樹幹,三兩為直線,涼亭,來與景。



十字形的構圖.....

縱線與橫線相交時,若放在画面的正中,那時候太整齊了,缺乏變化,而且沒有趣味,反而會引起一種反感的。所以這相交的地點,要有點變化才好。不過十字形的景物,偏向於兩邊時,這時候其他的一面,極宜留心,必須要用景物的來與,來使兩面照應,作成一統,於是就產生很有趣味的構圖。若把縱線斜起來放置時,好像一枝樹,傾側着又出地平線,伸張到天空去時所成的角度,這樣很變化的取法,也是非常有趣的。好的構圖:

圖解:圓高的松樹,與水平線區劃成画面的十字,遠處的島嶼之照應。



餘韻.....

餘韻就是餘情。能使觀者引起在画面上所表現的以外的联想。正如綠聲音已經停息了,而耳內尚留談着餘韻。画面上表現得太說之的時候,往口一喚,喚不起餘情了。所以應該以七分表現,三分餘情才好。

X形的構圖.....

X形,是十字形的變形,只要把十字形傾斜,半就馬上變為X形了。這X的交叉的一點,就是画面的中心點,而把這一變,改得太中心,太整齊時,會缺乏變化的,所以這是應該注意的。不過這時候把某人物等画在交叉的右或左,使觀者的視線注目到某景的人物上去,也能變化外觀,而補救画面的。適宜的X形構圖:

圖解:的某人物,使画面滋生運動的趣味。



1或-1形的構圖.....

图的崖和遠山,形成了1-1的形。

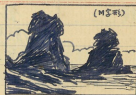


V字形的構圖.....

V字的尖端,不要放在画面的正中才好,也不要放在太靠左或太靠右。
圖解:是山巔之上的崎嶇的路和蒼勁的松。



W/M字形的構圖



I形的構圖

在画面的边上有着显著的水平的基础线，或从上或从下伸展出东西来，在这突出的附近，集注了观者的视觉。飞好像水面上垂下来的柳条，细长的叶尖端，划开了水，散开了银色的波纹，更觉得炫耀着的水的美了。像下图一般松枝下面的湖面，更觉得平静。



(A)



(B)

图解：A图是由垂下来的松的枝和下面的人物配置以对照。B图是灯笼和人物二点以对照。

S字形的構圖

S字形的河流，迂曲地消没到画面内的地平线里去时，能引起安心和快感来。

S字形的例：



三角形的構圖



長斜線的構圖

图是山的倾斜状，下端，登主着灯塔，使滑下来的情感，到这里停止，而又生出了第二种感觉来，解除了画面的单调和苦寂。



在这斜线上，配置景物时，应极宜留心所放的位置，例如，切不可把景物人物等放置在斜线的中间，而应该顾及长短的分量的变化，才不致引起画面的呆感。

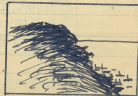
線的長短比例

图解：海岸线AB, BC, CD, DE，曲折长短完全不合风，这时候就产生了一种节奏的意味，而引起变化的快感。若这几条线完全一样长短时，那定然缺乏生气和呆板乏味了。



面積比例

图解：大块的山隔开了海与空。画面上大体分山、水面和天空三面。这三个不同的面积，而产生了一种和谐的意味。



风心圆状的构图

图解:是风心圆横置的例,很有动的多兴味的感觉。



对立的构图



图解:图是树木与树木相对称,中央的遥远的尖塔,做了视觉的目的。

亲和的构图

图解:的一切画面内的要素都奔向中心,以了擁護的狀態,因此就起了亲和平静的感觉



消极的构图

失意和悲哀等消极的感情,虽然是人物自身的容颜上和姿势上所表现出来,但是在构图上要表现消极的感情时,把人物的面前自由餘裕减少,而多半取背向画面的中心,这是极有帮助的一个办法。

图解:是悲哀的人,他的态度上已是悲哀的人更加背向着中心,而眼前毫无空餘,压迫着心胸因此悲哀的情景更显现了。



构图

一切的构图,并不只这么几个,一切的变化,是无穷无尽的,看个人的智慧和趣味等而不同的。

背景

背景(Back)是画面内所描写的物象之外所留餘下来的空间的部分,而这剩下的空间,即背景,帮助主体更显著。这显著并不只限定解时的意义,也使明暗的调性色彩的调性,以及画面的感情的表现等,都因了背景而显现出来了。所以背景是補助主体的顯出,和完成主体的力量的。

把背景分類起来,可之系統表如下:

背景	有象的背景	明暗	—— 疎密的对照
		色彩	—— 剛柔的对照
	无象的背景	明暗	—— 遠近的調性
		色彩	—— 平塗
			—— 筆觸的強弱,斜線的綜合,與水平線,垂直線等的交叉。
			—— 变化的对照

有象背景

如实际存在的实物做背景,或故意欲顯著主题而把实际的形而做背景,的是有象的背景。不过在空生的时候,主题和实际的背景比較起来时,因了遠近上的一种调性,在背景方面,明暗的色调比主题来得低弱,所以有很多地方表现背景故意把色调变暗弱,一俟使主物顯著出来。

无象背景

主题的背景,没有实存的形迹,而以色彩濃淡筆觸等的兴味,作为背景,与前述的有象背景是異曲同工的,或考

平塗，或考暈染，或考以色彩的变化等重複的技巧，使顯著
出主題來。

主題與背景的對照...

圖解：是一幅畫的魚，在盒子中放著
兩條魚，這魚是最顯著，所以是主體，
其餘的盆瓶，碟子等都是這魚的背
景了。



桌線

桌線是靜物寫生時，靜物的面和背景相分開處的一條界線。
桌線與風景畫上的地平線一般，也在靜物的構圖上，有
一個很大的關係的。和前述的背景連在一起，是位置上的
三要素。——主題，背景和桌線。

作這本的動機...

陳影梅先生是執教於武昌藝專的常與予率同學們
作野外寫生，深感彼等取景構圖，茫無頭緒，因此先生決意
編寫了這一集（原先是講義），給他們一真構圖的認識。

書名：國畫學習法

出版處：中華書局

出版日期：民國二十二年二月

書本中摘要：

編者：潘淡明

全書頁數：六一頁

學習國畫的目的有四：

- 一、觀察力的養成。
- 二、描摹力的養成。
- 三、創作力的培養。
- 四、美感的養成。

我們的學習國畫對於藝術、科學、工藝各方面，有極大
價值，茲略舉於下：

一、藝術方面的價值

1. 發達美的觀察力。
2. 美感的發達影響於各人的人格而使之向上。
3. 影響於美術的發達。
4. 使一般的美的創造力進步。
5. 使美的感情潛表出來。
6. 產生清潔整飭等美的巨氣。

二、科學方面的價值

1. 發達知性的觀察力。
2. 確實形態色彩的概念並能增強記憶。
3. 增進知性的想像力，影響及於科學上的創作。
4. 養成注意縝密的習慣。
5. 鍛鍊思想的發表。

三. 工藝方面的價值

1. 使工藝品進步發達。
2. 影響於國家經濟。

國畫科所培養的:

1. 寫發表的能力——發表不是完全靠着手的技巧的一方面要從物象形體方面的觀察加以描繪，他方面更須從鑑賞上美感的修養辨別其中的美與善，以自己的思想而描繪創作。
2. 寫鑑賞的能力——鑑賞是一種精神的修養發表是一種技能的修養。鑑賞力的修練足以涵冶性情增進美感，提高人格美化生活。

鑑賞

鑑賞的正確途徑應從畫的形式上設想到畫者心中如詩的境地，体味出畫中的美與善和表現的技巧來；一方面應從自然界的善與美加以自己的思想，而思所以表現的方法。

國畫的發表有三項要素:

1. 國畫觀。
2. 美的感受和激動。
3. 藝術的技巧。

學生畫

學習學生畫的態度要以自己的思想，描寫出對象的美與善，為唯一的基準，勿以極大的精力，注意於細微部份的描寫。

素描

素描為繪畫的骨子，廣義的說起來是造形藝術的根源。

鉛筆畫的画法

大体說有:

1. 須注意於線。
2. 須注意於面。
3. 須注意於明暗。
4. 須注意於物體上色彩的表现。

學習學生畫

第一步須注意於構圖，第二步須注意於畫輪廓，第三步須注意於表現明暗的調子。

書名：美術的表現與背景

出版處：開明書店

出版日期：一九三一年六月

書目摘要：

美術史有三種看法：

- 一、是考察時代與作品的關係；
- 二、是考察作者與作品的關係；
- 三、是考察作品與其前代時代作品形式的關係。

美術史的背景

約分三私：即與美術的創造相並行的一般文化的背景，用自己的心力創造美術的作者的人格及前代美術所給與的影響。

時代藝術的中心

古代藝術的中心題目是神像，中世紀的是寺院建築，文藝復興時代的是宗教畫，宮廷文化時代的是廣意義上的肖像畫，十九世紀初期的是社會上的事件，同世紀後半期的是風景畫。

神像始祖

菲狄亞斯可說是希臘莊嚴神像的創始者。——
雅典的派爾迭努神殿的神像完全是由他所刻的，不難非他自身的作品，大概是在他的監督之下作成的。他親手所作的作品，均已失傳了。

文化史

擁抱愛琴海 (Aegean Sea) 鄰接小亞細亞的希臘半島諸市，二千餘年以前是有光榮的文化產生

著者：板垣鷹穂 (日本)

譯者：蕭石君

全書頁數：122頁

他往昔傳說的愛琴海文吃曾馴服涉馬 (Homer) 叙事詩中所歌呼的武功，從北方侵入的這新民族，成為愛琴海文吃的繼承者。紀元前十世紀他們的文藝漸就成熟，其後約經五百年歲月，完成了他們的建設事業。自紀元前五百年以來，他們殫力於波斯戰爭。從達爾木昆列 (Thermopylae) 普拉達 (Plataea) 兩次激戰後，希臘奪取得薩拿米斯 (Salamis) 海道的勝利。波斯戰爭後，掌握希臘霸權的不是保守的斯巴達，而是進步的雅典的勝利方，完成希臘人所肩負的文化的使命。紀元前五世紀後半期，即史家所稱的「五十年間」，是希臘文化最燦爛的時期，最幸運的時期。可是這種時期沒有多久，即發生比羅奔尼蘇戰爭 (Peloponnesian war)，斯巴達和雅典相持二十餘年之久，最後的勝利歸於斯巴達。因斯巴達貴國的方針於是希臘全體瓦解。馬其頓克亞丁山大王如慧星般出現於世，希臘遂歸其統轄。

寺院新形式

寺院建築新形式的確立，是紀元第十世紀以後的事。

基督教興起

三一三年在米拉洛頒布保護基督教徒令的君士坦丁 (Constantinus) 大帝，三二三年在他的領域內獲得了絕對的支配權，因確定了基督教為國教，這是文化史上一樁極可注目的事件。

巴吉里加是寺院建築的最初形式。

藝術史始...

以巴吉里加為基本形式的寺院建築，目的全在實用，到羅馬列斯尼才開始求藝術的効果，往往比羅馬列斯尼更注重藝術的効果的是哥梯支(Gothic)建築。

哥梯支

哥梯支樣式，即誕生於基督教這樣鼎盛時代。法蘭西的波蘭西島(Ile de France)是牠的發源地。

寺院改革

對於寺院建築懷抱改革計畫的最有名的作家乃是多才多藝的阿多尼諾，他便是中央穹隆式建築的先驅者。這樣式後來由蒲奈曼特更進一步完成之。阿多尼諾的後繼者。

文極生涯
(意大利人)

一四五二年至一五一九年——這回文極的生存時代。一四五二年生於阿諾(Arno)河側文極小村的文極是公證人安多尼諾(Piero Antonio)和農家姑娘卡達里娜(Catarina)的私生子。他在他祖父領有田園中，度過他的幼年時代，……他生來就愛素描。安多尼諾(Piero)拿文極的素描給威洛幾阿(Andrea del Verocchio)看時文極已十四歲。當時翡冷翠最有名的畫室(Atelier)是威洛幾阿的，這位大師對於年少的文極的素描頗加贊賞，馬上收了他作弟子。

他三十歲時，移居米拉洛。米拉洛侯斯菲奇查(Ludovico Sforza)用他為宮廷技師。……除開

這類純藝術的工作外，文極對於建築米拉洛寺院、宮殿、都市改良、運河工程，以及製造軍器等事，曾參與，並研究數學和其他自然科學。

一四九九年米拉洛侯斯菲奇查去世，米拉洛的統治權歸到法蘭西王手中，文極便由米拉洛來到翡冷翠。第二年，赴羅馬尼亞(Romania)為波多加的宮廷技師，後去羅馬，再回到翡冷翠。

一五〇〇年他再赴米拉洛，想留他在法蘭西王和須他工作的翡冷翠政府爭相禮聘。但文極有時去翡冷翠，而留在米拉洛的時候較多。……不久政治上再起紛爭，他不得不離開米拉洛。……文極於一五〇三年在羅馬法王李奧(Leo)十四的命赴羅馬。二年後因法軍的進逼，他仍回到米拉洛。

……想永久佔有這位大藝術家的法王佛蘭梭阿(Francois)一世持招他往法國，給他一筆巨大的年金，並在洛哀谷(Loire)河畔的支格城中替他安置一所愜志的幽居。……

堆題

一個極難的題材，如果不煞費苦心，決不能得到圓滿的解決。

美術史

古典主義破壞了羅可(Rococo)的傳統，浪漫主義代替了古典主義，宮廷主義代替了浪漫主義，最後又有印象派畫家的崛起——此等主義思潮的起伏，乃是藝術謀獨立時应有的現象，因此法蘭西大革命，在美術史上含有極重要的意義。

大衛

大衛於一七四八年生於巴黎，因和他的家族
有多年交誼的蒲休的担保，大衛才作了画家。……
可是其时蒲休已老，不能时常指导大衛，於是蒲休
不得已把这位年轻的弟子介绍给威曼。……
一八二五年十二月二十九日离开了人世。

書名：人物画研究

著者：陳抱一

出版處：商務印書館

全書頁數：一二五頁

出版日期：1932年7月

摘要：

人物画。——人物画之研究，可说是一般绘画上的根底。

学生之要

绘画之学习，非徒「学」入手不可，因为「学」能使我们直接了解「自然」的真相，能使我们直接感知现实的状态和美感。在现实上面，往往有不可言喻的美，是教人物画之学习，也非直接观察着实际的人物来研究不可。

第一步工作

研究人物画之前，石膏像学生之修习，就是研究人物学生的第一步预备工作。因为若不经过这种训练，不能悟得学生之要领，也不能吃透素描的方法。要之，石膏像学生是足以训练初学者的观察力，同时也是养成描写形状及吃暗的能力者。

解剖学

对于人体学生等，也还要具备一其他的人物画常识，才为妥当。其中有一项我们所不能疏忽的常识，就是人体解剖学的常识。

学习人物画

学习人物画，首应吃透人体的自然状态相（本然的状态相。）要研究人体的自然状态相，应由「人体学生的修习」开始，也就是非根据活人的裸体来研究不可。

人体表现常识... 穿着衣服的人物衣服上的光暗褶皱或衣纹的状态都是随身体各部形势的变化而变化的。所以即使描绘有衣服的人物在根本上也有研究人体全体状相之必要。也就是描摹人物的衣服也要有人体表现的常识才行。

模特儿所持时间... 模特儿的姿势每次保持二十分钟则应当休息十分钟休息后再复原位重复如前的姿势。至于使不惯于做模特儿的人当模特儿时自然又应当就情形而酌定时间标准不必依限二十分钟之久。

画室光线... 画室的窗，开於北面。也有些画室的北窗是连接着有天窗的。接连北牆的窗子，而开至向北屋顶的斜面处。天窗大概与屋顶的斜面平行，而且画室窗子的玻璃，应该用磨砂玻璃，以代普通的玻璃。磨砂玻璃能透入习静的光线，而可避免外面的複雜的反射。

在画室中... 在画室中模特儿台（即模特儿所站立的台）近处，应装置火爐，因为描绘裸体模特儿时，室内须保持适当的温度（温度，自然须依时季气候关系而加以适当的调节等）。画室中，会埋烟之火盆或木炭爐等切忌使用，因为会有炭气中毒之危险。

画木炭画应知... 在画纸上擦消木炭，最好用软麵包心（以手捏软而使用），橡皮没有麵包心之能，清潔地擦消，且有损破纸

面之弊，故橡皮不適用於木炭画。

色彩研究... 假使我们看不出色彩之美感或表现不出色彩的美感时，会利用何等华丽的颜色塗上去也终不能达成美好的色彩。要把颜料塗到画上使成画面的色彩，或使它发生色彩的美感，则非注意到画面的色彩与各部分的色调关系不可。

描摹人体... 描摹人体时，对于全部色调之变化与统一，全部状态的感觉，是首在研究的。对于大体上的状态若能表现得恰当，则对于细部的描摹，也自然以同一理法来研究的了。

暖寒色... 暖色即黄、红、橙、赭、褐、红紫等类。寒色即蓝、绿、青、灰、青褐、蓝紫等类。

眼睛... 眼睛是精神的镜子。

学习态度... 我们研究绘画，即使有学习上的畢業，在研究上是没上境的。

書名：靜物畫研究

出版社：商務印書館

出版日期：中華民國二十七年六月

摘要：

何謂靜物畫：——以各種器物（實用器物或裝飾的器物）、花卉、果子、蔬菜、魚、虫，乃至靜止狀態的禽鳥、小獸等對象（特別是作為一種靜物的情調看，而以此為主眼的人）而繪成的畫統稱靜物畫。

著者：陳抱一

全書頁數：一八一頁

畫材——就是作為繪畫對象的材料亦即取作題材的物象材料。

靜物寫生與靜物畫——靜物寫生是著重於「寫生」的是根據寫生的研究態度而繪描的。靜物畫是指根據靜物畫材創作而成的畫是沒有限定何種方法畫成的。……靜物寫生是以實習、研究為主的。靜物畫是以創作為目標的。

配襯——用布類和別的物體相配襯而作成的畫材是往往有的。這是在乎表色調、形、線上之對照及調和的趣致（例如：布的色、彩、花紋、質地、褶紋的狀態以及光、暗的效果）。……但布類也並非一定需要。在畫材的配置上，即不用布類來配飾也毫無問題的。……有些靜物畫背景僅是一片淡素的牆壁、檯面上也不添放布類，這種例也是常有的。

模仿——尤其是初學的時候，只要選自己能夠繪描的東西來畫就好了，不可隨便模仿他人的靜物畫的格式。——因為每一個作者有他自己的趣味。他配置物體，畫成他的畫，是合乎他的趣味的。

配置與構圖——配置，是物體在空間上的位置。構圖，是畫面的平面上的狀態。我們若考慮到畫面的構圖，則在配置畫材的時候也應注意到構圖的效果。所以畫材的配置和構圖，是有着相聯的關係的。

在配置上，除物體的數量、線條等關係而外，還應注意到物體的色和明暗的關係。

繪油畫所需之油類——可用亞麻仁油和松節油各半混合而使用。（或三分之二亞麻仁油和三分之一松節油相混亦頗適當。）除此而外，罌粟油也是一般通用的油液。

塗色開始從那裡着手——開始塗色對應着着眼於物體和空間區別上的特徵，或物體與物體互相關係着或鄰接着的色調。從這種關係上先把主要的部分看出，然後從大部分的主要色調開始塗色就行了。應從什麼部分開始？這是要看描寫的对象和畫面的情形而定的。

塗色前——對於描寫的物象首先要吃透其份量，先要看出其份量的明暗變化和色調之強弱等，否則不能決定那一部分塗亮色，那一部分塗暗色。若對於物象的明暗分別、色調關係等，不加以審察而隨便塗色，則塗給畫家的色彩，也不會得到效果的。

光暗——物體的光暗色調，是因光線關係和其物體色彩關係，而沒有一定。

靜物畫之起源，也就是從十七世紀荷蘭的市民繪畫當中發生的。

羅丹 (Rodin) 說過：「藝術以『真實』為重要，然而我所謂真實並非指平凡地正確の意味，有所謂低級的正確者，即如照相以及石膏型之類就是。藝術要有『內的真實』才能開始。」——也說過這樣的意思：「以欺瞞眼睛為滿足，或拘泥於無意味的細部而製作者，……並非藝術上真實的表現。……」——這種意思也正是指諷刺那種「只重客觀描摹，再現的寫實」之淺薄。

十七世紀靜物繪畫：——最出名的有：

- 荷蘭 ① 陽·達非治·特黑姆 (Jan Davidz de Heem, 1606—1683/4)
② 陽·華爾梅亞 (Jan Vermeer (De Delft), 1632—1675)
- 佛蘭達 (Flandre) 畫家佛蘭治·施尼特馬斯 (Franz Snyders, 1579—1678)。

十八世紀靜物畫家：

佛蘭西：① 夏尔丹 (Simeon Chardin, 1699—1779)

十九世紀靜物畫家：

- 法國：① 歐内贝 (Gustave Courbet, 1819—1877)
② 夏拉克魯阿 (Eugène Delacroix, 1799—1863)
③ 瑪内 (Edouard Manet, 1832—1883)
④ 方登·拉土尔 (Fantin-Latour, 1836—1904)
⑤ 魯奴阿爾 (Auguste Renoir, 1841—1919)

- 德國：① 漢斯·托嗎 (Hans Thoma, 1839—1924)
② 奧托·曉而德拉 (Otto Scholderer, 1834—1902)
③ 維廉·土呂勃那 (Wilhelm Trübner, 1851—1917)
④ 維廉·方·地次 (Wilhelm Von Diez, 1839—)
⑤ 麥司·斯來福脫 (Max Sierogt, 1868—1901)

十九世紀印象派卓越的靜物畫家：

- 法國：① 瑪内
② 讓内 (Claude Monet, 1840—1926)
③ 塞尚 (Paul Cezanne, 1839—1906)
④ 凡·谷訥 (Vincent Van Gogh, 1853—1890)
⑤ 高更 (Paul Gauguin, 1848—1903)

書名：凱綏·柯勒惠支之畫
初版日期：一九四九年五月

出版者：人間畫會

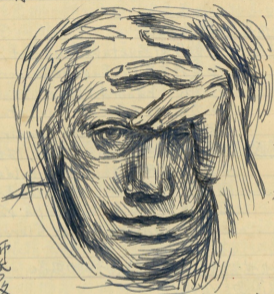
人民藝術家凱綏·柯勒惠支小傳：

一八六七七月八日，凱綏·柯勒惠支生於普士的區力士伯(Koenigsberg)。她的外祖父魯伯(Julius Rupp)，本是教區的首席牧師。

她父親尼爾密特(Karl Schmidt)，是學法律的，他最老得律師資格，後來因思想上發達了子盾，不做律師，改營石工，不久居然成了一個精巧的石匠。一八八四年，她父親繼承外祖父做了「自由宗教協會」的首領。

她的哥·剛烈特(Konrad)，曾經介紹她研讀哥德的文學作品和菲力格勒斯的革命詩歌，但她最急切要學的，還是藝術。那時她雖然是一個小孩子，但她將來必然從事藝術事業，她父親却已替她看了出來。

這期間，她得到一本英國大畫家荷甲斯(H.earth)的版畫集，這版畫集對她以後決心從事版畫事業有着很大的影響。



凱綏·柯勒惠支

十三歲時，她正式跟畫師摩爾(Rudolph Mauer)學習素描，以後，這位畫師又教她銅刻與石刻的技術。摩爾是複製版畫家，孟得爾的高足。後來在一間美術學校試學一年，她就決心從事藝術事業。到一八八五年，她十八歲了，她跟在大學政讀文學與政治經濟學的哥·去柏林。

這以後，她又跟伯因(Karl Stauffer Bern)學畫，在畫師那裏，她首次發見了卡林格蘭(Max Klinger)的版畫集，他的自然主義的富有戲劇匠味的以人民生活為題材的連續版畫，如手套、戲劇、一種生匠等畫集都是她醉心研究的對象。

後來，她對德國首都柏林的生活發覺厭倦，她感覺到柏林的藝術生活遠不如慕尼黑的生活活躍與刺激，因此，當她回家裡住了兩年之後，是一八八八年，她去慕尼黑居住，這期間她除了「哈台到克托術學院」學畫外，對文學與戲劇也發生濃厚的興趣，如左拉、易卜生等的作品她都看，特別是嘉揚(Arne Garborg)的男人世界一書，她讀後受引響，的感動。這時期她很留心有關社會民主與婦女運動的事情。

一八九一年，她與哥·童年好友凱綏·柯勒惠支醫生結婚，婚後住在柏林衛生保格街二十五號，那間屋她一直住了很長時間。她丈夫做的醫務工作，德文叫做(Kassenarzt)是由居民把每星期剩餘的錢來投資而組織成的，有醫務處及小萊序，那是一種血於醫療保險性質的組織，這種萊組織在德國特別發達。不用說，一個醫生肯在工人區做社會醫務，豈沒有存着個人發達的野心的。醫生柯勒惠支鼓勵她妻子共同投身為社會服務。一八九二年她的第一個兒子海因斯(Hans)出世，這幾年她多教課素描與油畫，而且對銅刻愈益感覺興趣，不用顏

色单是用線條，是她認為表現那時德國生活最輕便的方法。由一八九〇年起，她對銅刻愈益用功，逐漸的達到技巧的高峰。她最初的習作大部份以自己模倣特像林布蘭(Rembrandt)那樣，在她一八九三年作的桌子前的自畫像(Self. Portrait at the table)起，可以看出她是很注意去觀察她自己，並且研究怎樣去處理輪廓與肌肉，光與影，總之致力於寫實主義。其他如人體習作也畫了不少，一八九二年所作的美麗的小幅銅刻 Greeting with Tavern interior 她第一次拿著參加公開展覽。

到了有相當表現能力後，她開始選擇社會事件中值得表現的題材。在她的作品所表現的戲劇性的構圖以及人物姿態及面部表情，是極其動人的。我們很難在她的畫集裡找出一張沒有感情的畫面。有許多人熱心去描寫窮人的生活，但多不能使人感動。這主要的由於作者沒有真心與窮苦人民生活在一起，而以旁觀的態度去描寫的緣故吧。

在初期，她喜歡利用戲曲作品來作創作的跳板。她以此來幫助構思和找取題材。這為林布蘭(Rembrandt)利用聖經來創作自己的作品有着異曲同工之妙。

她的第一套有力的作品是一八九三年秋根據大戲曲家霍普德曼(Gerhart Hauptman)的戲曲而寫的織工與反抗(Revolt of the weavers)。一八九六年，織工之反抗展覽於大柏林藝術展覽會。這使她聞名於整個藝術世界。而且得到一面金質榮譽獎牌，但後來被德皇所取消。後來柏林印刷公司買了一套織工，替她秘密出版。德皇反對有階級鬥爭內容的作品，表現這種內容的藝術應做「貧民窟的藝術家」。可是優秀的藝術品是抹殺不了的。一八九〇年，織工之反抗在Dresden再度展出，跨得金

質榮譽獎牌外，一九〇〇年在倫敦也得到獎品。

在製作織工期間，她還產生許多素描及板畫作品。她旺盛的創作力並不因先後生了兩個兒子——長子Hans生於一八九二年九月，次子Peter生於一八九六年二月——而衰退。

一九〇八年農民戰爭由史蹟藝術會監督下出版。勒惠支獲榮譽的Villa Romana 獎，附帶的權利，她還得去意大利遊學一年。意大利有濃厚的古典藝術的信託，但這對勒惠支好像沒有什麼影響。

一九一〇年，她由意大利回來。

一九一〇年至一九一九年的九年期間，勒惠支創作力極度低落，主要是由於健康不良與戰爭的影響。一九一八年她曾經寫過五篇文章討論銅刻問題，但不甚精彩。大約是一九一〇年，她開始做雕塑工作。第一次世界大戰對她打著很大的影響。她年僅十八歲的兒子於一九一四年十月戰死，菲蘭支倫戰線。她曾作雕塑以紀念德戰死義勇軍，可惜沒有完成。她作過許多雕塑，但保留下來的却很少。以她与自己丈夫為形象而製作的悲痛的父母母，是她最重要的雕塑作品。在一九一四年她在石刻作品上都可看到她對戰爭的憎恨。

一九二七年，是他六十歲的生日，受到各方面熱烈的祝賀。曼羅蘭(Romain Rolland)說：凱綏·勒惠支的作品是現代德國的最大的詩歌，它反映出窮人與平民的困苦與悲痛。這有丈夫氣概的婦人，用了陰鬱而纖細的同情，把這些收在她的眼中。她的慈母的臉龐了。這是做了犧牲的的呼聲。希臘和羅馬時代都沒有聽過的呼聲。

一九一八年，德意志共和國成立。

一九一九年，她被選入柏林藝術院，而且給她教授的頭



餓餓的德國兒童。

珂勒惠支作

銜，這榮譽使她享有終身年金
的權利。她是第一位德國婦女
被選入柏林美術院的。

沉寂了一個長時期後，她
需要一個新的發展與新的領
域的。莫是一九一九年，她的創
作力再度升高，作風也有轉變，
去過份富實與瑣碎的接觸，變
得簡約而粗壯了。這是藝術家
事業的合乎邏輯的發展。既米
埃 (Daumier) 也有過同樣的
轉變，一個藝術家到了能夠把
握精密與細微後，他必然會想
到那些應當保留，那些應當去
掉的問題了。到了對外形表現
有把握後，他就會注意到內在

的真實了。

有人說，珂勒惠支的畫多沉痛而悲慘，這也是事實，但她這個時期
也畫了幾幅快樂的畫面，她所表現的快樂，也是誠摯的、人性的，如一
九一六年作的素描 *Women Kissing boy in Lap*、*Boy with Arms round
Mothers Neck* 與 *Parents & Baby* 表現着女人談論着生活中快樂
與痛苦的如同談 (Women chatting)。At the Childrens Doctor 是一
幅速寫練習，大約是在她丈夫的受診室裏，她再拿來一張招貼
畫 (Poster) 要女婦人們獻出多餘的奶給醫院病童用。

一九三三年，希特勒及其納粹黨當權，迫着藝術上所有的進



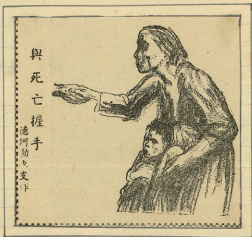
工人們結成一條餓餓的長城。

珂勒惠支作

步人士，珂勒惠支也被驅出柏林美術院，坐牢，但精神與生計
都受大的打壓。納粹嚴禁畫商與出版社買賣或印刷被禁畫家的
作品，想用這種卑劣手段來窒死進步的藝術家，但買賣與出版仍暗
中進行，有些作品且被運出國外去。珂勒惠支不是猶太人，納粹黨祇
能說她與共產黨或社會民主黨有關係，最低限度是一個同情者。
大約是一九三八年——一九三九年間，藝術家伊利·剛 (Erich
Cohn) 獻議要盡力幫助珂勒惠支離開德國，為了家庭的拖累，她祇
能婉辭，仍然含辛茹苦地留居德國。

一九三五年，她不再常石版画了，死的呼喚是她最後的一幅畫。據說她的丈夫是死於一九三六年間。最後三年，她住在摩里斯伯古堡 (Morisberg Castle) 做了海因利希 (Ernst Heinrich) 的上賓。這古堡在 Dresden 之北，德國一位貴族伯爵的別墅，裡也藏着許多名貴藝術品與磁器，好像一座大圖書館。許多珂勒惠支晚年的作品是在這裡被找到。她在柏林的住了幾十年的老屋不幸被炸毀，許多素描與草帽習作與未發表的底稿以及版畫存底，都一一被毀掉。祇是一個公事已地帶在身邊，裡邊存有她自己最喜歡的素描以及與她家庭有關的作品。

珂勒惠支死於一九四五年四月二十二日，享年七十八歲，她的骨灰被火葬後帶回柏林。



與死亡握手

德河勒支作

書名：漫畫與漫畫作法

發行者：上海經濟書局

出版日期：民國二十五年十二月

摘要：

著者：蕭劍青

全書頁數：67頁

這是由人類情感所需要而產生的東西，它是抒發人的愛美性的，是供給人們精神上的交感或刺激的。

一頓圖畫的力量，有時是抵過許多文字或言語的，因為文字和言語是漸次伸述的，有先後秩序的，會令人顧此失彼的，而圖畫卻能整個問題的吞納，使人一目了然，它更有表情或色感在畫面上顯露，使看圖的人能盡情吐白意識以外，還由暗示裏令你得到不可磨滅的印象。

圖畫中有些是用很敏捷的手腕，或很短的時間，或特殊的構造技巧來繪作的，而每幅都含有對世界、社會、人世的刺激或諷刺底意，這些便是被稱為漫畫的——便是在文化教育最普及最大深化的漫畫。

漫畫具有大眾化的優點。

漫畫是一種簡單的美術，但是仍含有重要的線條與輪廓，——是畫面的要素。

漫画并不是由西洋传入的，也不是最近十多年才产生出来的。早几十年前的时候，中国已有漫画了。甚至人类学会绘画的时候，就有了抒情的漫画了。不过那时所用的名称，並沒有漫画两个字，而且没有另立作一派吧了。

漫画原则：

- (一) 绘作简单
- (二) 浅显易懂
- (三) 言有一个抒情的意义
- (四) 有讽刺的性质
- (五) 一种现实的或理想的素描

以上第一第二两条是漫画必须具有的条件，第三第四第五两条或可以毋须完全包含着。如若这五个条件都没有，那就不可称为漫画了。

漫画是重主题而形象而不重派别的。但是专以绘作技巧来说，大约可有以下几种：(不含素描与彩色)

- (一) 写实派——凡漫画的笔调工整形象逼真，一事一物均依真相实实的，这便叫做写实派。这派大多用在宣传或关于政治方面的。
- (二) 抽象派——抽象派是不随形摹写的画面，非但与物像不相似，有时还特意用技巧改变成极奇怪的画面。这派画多用来说打诨或讽刺等事的。
- (三) 卡通派——卡通派是充足带着滑稽意义的，因它的笔调画面和卡通电影差不多，故叫它做卡通画。它的

结构是有纪律的，线条是齐整的，多用以当作长篇漫画或滑稽漫画。——现在各西报所刊的连环画，多属此派。

- (四) 象徵派——是用特殊的笔调专写一事一物的特徵的。譬如画一个强壮的人，便把他画成圆天臂粗壮大等。大多是用未着有像或讽刺的。
- (五) 立体派——是用立体式的笔调来写作的，线条多均整或圆或方，均有一定之配合。
- (六) 剪贴派——剪贴派是故意将画面绘成片形块状，宛如剪贴一样，或有用真的剪贴以成画的。

练习漫画是合作两种方法：

- (一) 是在技术上的修养
- (二) 是在思想上的修养。

人的面部各种表情的现象略述如下：

- 喜：眼目微张，口部拉长，唇角向上。
怒：眼目特别注神，嘴唇紧闭或略作上掀。
悲：嘴角向下，目微闭，眉以锁。
愁：眉锁顿感。
哭：嘴开露上排牙齿，唇角紧上，眼略合。
哭：口微张，唇角向下，眉蹙，眼略闭。
哭：口微张，眼目扩大，眉上扬。
狂笑：眼合如缝，嘴大张，唇角略上。
狂哭：两眼合，嘴张大，唇角略下。

漫画的取材法在绘画上的术语，便叫做**意匠**。

漫画八忌八宜

- (一)忌解说文字太多
- (二)忌思想平庸
- (三)忌画面又美
- (四)忌複雜難吃
- (五)忌过多过怪
- (六)忌耗时过多
- (七)忌幅幅过大
- (八)忌抄襲模倣

- (一)宜不用解说文字
- (二)宜思想新巧
- (三)宜画面美而动人
- (四)宜取题切用
- (五)宜通俗
- (六)宜简易
- (七)宜玲瓏细少
- (八)宜创作

书名：**木刻的理论与实际**

刊行考：群益出版社

刊行日期：一九五〇年一月

作者：李桦

全书页数：86页

摘要：

鲁迅先生在木刻历程的小引上面说：『中国木刻图画，从唐到明，曾经有过很体面的历史。但现在的木刻却和这历史不相干。新的木刻，是受了欧洲的创作木刻的影响的。』创作木刻的紹介，始於朝花社（從一九二九年一月朝花社出版的**菽苑朝华**第一輯近代木刻选集（一）的出版算起。——（二）那出版的**菽苑朝华**日本虽然选择印造，並不精工，且為藝術名家所不齒，却頗引起了青年学徒的注意。到一九三一年夏，在上海遂有了中国最初的木刻講習会。』

中国的现代木刻有两个特点：一、它与过去的中国古代传统木刻无关；二、它虽然受到欧洲创作木刻的影响，却因着中国有自己的半封建半殖民地的特定环境，使它创造了一个特殊的形式与内容，而确立了本身的藝術價值。

版套，这意思是用各种物质形成版以供印刷的一种套。

按版式来分類，版套大別有三种：第一种是「平版」套，主要是石版套（Lithograph），如石印、玻璃版等亦属之，但石印或玻璃版只能複製图片，缺少创造性，不能算入版套，惟玻璃版套（Monotype）则可算入。第二种是「凹版」套，主要是铜版套，而铜版套又分为雕刻铜版套（Etching）和鑲刻铜版套（Dry-point）。

两种：他如纸型版盒(Stencil)称盾之。第三种是「凸版盒」主要是木刻(Wood-cut, 刻得精緻的叫做Wood-engraving)他如石刻竹刻石刻骨角刻油布刻(Lino-cut)等都盾之。但以木刻的創造性与普通性最大。

.....这种衰頹的所謂「純藝術」的資產階級的个人主義藝術現，腐蝕着二十世紀四十年代以後的另一部份中國會，於是匯含着去大夫的个人主義藝術現，在中國給底底半封建半殖民地的色彩更加濃厚了。

.....以反帝反封建反官僚資本主義者前最大任務的，進行着火熱的革命鬥爭的社會必然不容許這些退縮衰頹的个人主義藝術的存在。.....这样的人民大众的藝術才是今日中國社會所必需的藝術。这样的藝術我們稱之做「新藝術」。

造型藝術上「新藝術」運動的發生是從木刻運動開始的。木刻運動一開始就提出了「藝術大眾化」這個口號。當時對於大眾化的意識雖然還是糊塗，但是木刻已經儼然成爲當時孤作盒的兩種个人主義藝術現的一個敵對堡壘了。到了七七事變之後，木刻就驕傲地揭起了現主義的旗幟。尤其自一九四二年文藝座談會以後，木刻便成爲人民藝術的尖兵，推毀了个人主義的障地，在造型藝術的前面領頭打衝鋒。

中國現代木刻的本質可以分兩方面來說。①一方面要說的是，它作爲版盒藝術底木刻的本質，其本質是什麼。②另一方面說的是，在現代中國的特殊條件下，木刻運動的本質是什麼。

①木刻便只以表現物象的樸素有力的黑白兩種體積的強

烈對比爲本質的。

木刻的好處不在於富麗的色彩細膩膩完整的描繪，巨幅精巧的結構，而在於用利刀在堅硬的板面上鏤刻出來的具有特殊刀味而木味的版面——這種版面必須保持而且發揚它的單純樸素而又明瞭的黑白對比，鋒利而爽快的線條，濃淡和石版中所特有的古拙味道以及黑地浮白(陰刻)的圓潤沉着，而精緻的風格等。

②中國的木刻運動一開始就被賦予了革命的任務。

木刻的出生，早與神教結着不解緣。

中國人對於雕刻圖畫和印刷術的知識很早就有了。然而大量應用到木刻，却是自唐代佛教盛行以後的事。中國古代木刻的黃金期就在明末五十年間開始的。

中國古代木刻是依照着單色施彩和套色這三個階段發展去，到了乾隆間，刻工及印工的技术都非常精進了。

因為中國古代木刻是複製的，到了道光間，西洋石印術輸入後，木刻便被石印術所代替而一蹶不振了。這期間，中國木刻中絕了將近一百年，到一九一九年才由魯迅先生引入新生命，使它復活起來。

德國大畫家杜拉爾(A. Durer 1471-1528)開拓了創作木刻的境界，木刻到這時才擠得上荷壇。

在十七世纪的时候木刻的发展在欧洲完全陷入停滞的状态了。——因为被铜版画和石版画所压倒。可是在铜版和石版画的输入较晚的英国却保存了木刻的一线生机。

素描是木刻的基础(素描包含着构成绘画技术底一切最基本的要素木刻是绘画的一部分,所以素描同时就是木刻的基础)木刻与素描之不同只在用刀与用笔的差别,那么这种差别只存在于形式上的不同,本质原来没有什么区别的。

创作木刻除应用到素描外更需要有正确的思想与丰富的生活体验。

刀子的种类及用途:

斜口刀——是木刻制作上的重要工具。主要是用来刻细部的转角处还有修版子及断刀时用。

平口刀——主要是用来刮平底子和进行一种叫做“罩刻”的刻法。

三角刀——主要用来刻白线为今日创作木刻上最重要的刀子。

圆刃刀——用以刮空白底子的,但有许多时也拿它来作主要刻刀用。

圆整刀——主要是刻空白,不能独立使用。

平底刮刀——专用以刮空白,如遇底子要刮得平的,即印出来要空白的地方乾淨的时候就用它。

排刀——本来是木口木刻的一种刀子。木面上运用这种刀,

只能压不能刻。

基本的刻法有两种,就是“阳刻”和“阴刻”。今日中国的新木刻开辟了一条新道路就是半阳刻半阴刻的道路。

書名：西班牙的血

發行者：巴金

改訂本初版日期：民國三十七年十月

繪考：加斯特勞（西班牙）

編考：巴金

全書頁數：四十五頁

以下摘錄中國畫的解釋，由此可知繪的是什麼，畫裡有什麼意義，並可給我們很大的教訓。

禱告

『主呵，他們借你的名義殺人，放火，搶劫，姦淫。』這個滅絕的婦人跪在基督的遺像前禱告着。基督的教訓是愛，是扶助，是和平。如今那一群信奉他的教訓的人卻做了和這相反的事情。為什麼呢？這問題是她永遠不能夠明白的。但是她的單純的心也感到不平地懷疑起來了。

法西斯蒂的上帝

這就是法西斯蒂的上帝。他永遠撒布着擾亂的種子。他用火，用劍，用炸彈，用大炮要毀滅一切和平的城市，在廢墟上建立起他的寶座來。

『膽小的！殺人的兇手！』

法西斯蒂的上帝需要着血。劍子手們活動的機會到來了。連反抗的婦女也不做逃掉慘酷的命運。房屋破毀了，財產搶劫了，男人遭害了。在那少婦的傷殘的身體上，還留着酷刑的痕跡。她的口裏發出微弱的呼聲：『膽小的！殺人的兇手！』

屠殺

人類社會進步的歷程是一部血的記錄。每一個新的理想都浸透了無數殉道者的血。死了的耶穌受人崇拜，活着的耶穌永遠被人虐待。這樣一個悲劇到現在仍在重演。千萬的人為着自由的理想犧牲了生命。他們的屍體像山一樣地堆積着。一個教士滿地在旁邊看望，他的胖臉上露出得意的微笑。他地想說：『你們現在可以明白，不，應該有理想了。』

起來，世界上貧苦的人！

勇氣可以克服一切。信仰是不會消滅的。堅定地站起來，舉起拳頭高呼：『起來，世界上貧苦的人！』即刻會听见洪鐘般的響聲。

埋葬

死並不是終結。種子落在土壤會發生新芽。生命將綿延不盡。一些人為理想犧牲了，他們的崇高的行為會感動另一些人出來繼續他們的工作。這裡埋葬的不是屍首，這都是種子。等到春天再來時，牠們會開出燦爛的花朵。

血債

忍受和讓步並不能減輕痛苦。連酷愛和平的人也不得不流出他的豪華的血。母親悲痛地握着垂死的兒子。在這悲哀的時刻，沒有人來給他們以同情和安慰。起來，眼淚是沒有用的。血的債應該用血來償還。現在正是時候了。

教師的最後一課

老師教始終忠於他的職務，他不肯把謊話教給他的學生。他死了，他的血灌溉了他所愛的地。兩個孩子依戀地坐在他的旁邊。他在这最後的一刻还把怎樣生活，怎樣愛人的事情教給他們。他的眼睛閉上了。那兩個孩子還含着淚靜靜地領受教師的最後一課。

戰士的遺言

「請告訴外面的朋友們。我們是沒有一點悔恨，沒有一點懼怕的。我們將勇敢地死去。他們殺死我們的身体。然而我們的理想會征服一切。」

殘留者

狂暴停止了。過去的一切只是夢魘。然而繁榮的日子也跟着消失。留下的是一个廢墟。兩個純潔的孩子親愛地坐在一起。斧子橫在他們的腳下。勇敢地站起來孩子們。未知的將來橫在你們的前面。你們快拿起斧子去重建那殘破了的家園。

第二卷

西班牙的苦難 Atila en Galicia

看以後誰還敢举起拳头

「你举起拳头敬禮。我就砍掉你的拳头。你挺起胸膛昂然朝前走。我就砍去你的双脚。讓我們拿你來開個端。做一個例子。看以後誰還敢举起拳头。」

◎举拳头是西班牙資產階級的敬禮式。

法西斯蒂的天堂

他們誇談着威風和繁榮。他們誇談着幸福和安甯。他們在大地上建立了他們的天堂。可是在他們的天堂裏沒有愛和笑。沒有花和光，更沒有成人的歌聲和孩子的笑話。這兒有的只是死亡和淒涼。

輕的刑罰

「打吧打吧。反正是打不死的。我是一個強健的人。我做忍受。我應該當忍受。有一天我會站起來。那時候我會來向你們索取這筆小小的債。」

冤沈海底

死並不是完結。血能夠使土地肥沃。自由的花叢。需要灌溉。可是給粗繩縛着頸子。給巨石壓住身体。讓魚蝦咬食。讓鹽水沖打連自己的親人也不知道他們的生死。這真是冤沈海底了。

未來的聖人

死並不可怕。為理想死更不可怕。今天也別把我們牽到刑場去。可是明天會有無數的人崇敬地念着我們的名字。我們用自己的血灌溉了理想。有一天理想會開出美麗的花來。

他們殺死了她的兒子

兒子是她的唯一的親人。兒子是她的生命。除了他這世界上再沒有可以讓她依戀的東西。然而他們殺死了他。這個打雷太大了。是真的。還是夢？她忍受不了。她相攬抱在她手裏的不是一个木頭。却是一

个活生生的小孩。她哭着笑着。她亲爱地低声唤他的名字。

他们也有来迟了的时候

一切的希望都断绝了。他已经用盡了他的力量。他不能落在敌人的手裏忍受痛苦和侮辱。手槍裏最后一顆子弹原是留给自己用的。好讓他們来吧。除了血他們再也找不到什么了。

爲了祖國宗教和家庭

他們殺了和平的人民。殺了善良的婦女。他們毀滅了祖國。敗壞了宗教。摧殘了家庭。可是他們痛哭說：這都是爲了祖國，爲了宗教，爲了家庭。

寧死在被辱之前

誰不愛惜生命？何況她是一個正在開花的年紀的少女！然而前面是一片白茫茫的水。後面有四個帶着槍追來的人。那不是勝利者的色情的笑聲！她應該等着受辱么？她應該向他們乞憐。讓他們撒佈么？不。至少水是乾淨的。水會保護她。這是她唯一的路。

逃亡

他們侵入我們的村莊。殺害我們的親人。他們佔據了我們的一切。他們用火。用刀。用槍炮。用炸彈。毀滅一切。可是他們毀不了我們的反抗的意志。『再用一莫力，朋友！不要怕。我們馬上就要逃出他們的魔掌了。』

西洋画研究

卷一 商務印書館

初版日期：中華民國二十七年十月

著者：倪貽德

全書頁數：一四一頁

摘要：

繪畫是民族文化的產物。

南齊謝赫的『古畫品錄』上所說的繪畫的方法可說是國画上典型的畫論。所謂六法者便是氣韻生動。骨法用筆。應物象形。隨類傅彩。經營位置。傳模移寫的六種。而以氣韻生動爲最重要的解決問題。

國畫的描寫是主觀的。從心理的表現發展到客觀物的描摹。便是國畫的寫實。但在西洋從埃及的繪畫到希臘的繪畫始終是從客觀的寫實出發。

國畫的描寫也採取客觀的形狀和色彩。而表現的時候却是從主觀的心理出發。而西洋畫始終是藉理智來描摹以客觀的表出爲目的。

所謂『空間』便是一個畫面。是在平面上。而在那平面上所現出來的。恰如透視的鏡板上所映出來的物象。有遠近高低大小的一樣。在許多不同平面上的東西。在一個平面上描摹出來的意思。具有這種空間。便是繪畫。那繪畫的全体便是畫面。

研究西洋画先要了解绘画上的空间观念是从实证的理智的出发。

透视法是由十二世纪意大利的乌撒罗 (Uccello) 和数学家马内提 (Manetti) 所创立的。

西洋画的历史可说就是根据实证的科学作自然模倣的转述。

西洋画的构成要素大别可分四种：第一是光线的知觉；第二是空间的知觉；第三是形体及色彩的知觉；第四是表现这一切的技巧和构思。

北面的光线最不会变动。——(在室内言)——

从明部到暗部之间更现出无数吃暗的階段来，这就是所谓调子。调子在绘画上具有最重要的使命。

人类多少是具有共通性的，所以个人的事情，绝对不会完全孤立而和他人没有关系，只是相对的又不同而已。

油画的历史是相当的久长了。当十二世纪的时候有西域非拉斯 (Theophilus) 老就有这样的记述：在颜料中不混和水而用调和了油的颜料，所以描画出人物花鸟原有的色彩，这大概是油画的起源了。

但收油画完全成功的是十四世纪法蘭德斯 (Flanders) 画家爱克 (Jan van Eyck) (Hubert van Eyck) 兄弟二人。

画笔使用之后必须充分洗擦，洗擦去多余的油，洗去毛中的颜色，再用肥皂在板中洗之，务须将板外所余之颜色洗去为止。



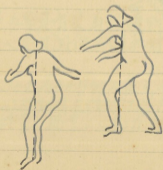
倪貽德像

人体画技法 一部

头部比例



重心位置



书名: 西画概要

发行处: 商务印书馆

初版日期: 中华民国十三年一月

著作者: 吴梦非

全五页数: 六十九页

摘要:

防铅笔之糊塗削器 可将牛乳水(水内加少量牛乳)或清水用喷雾器注射画上或画上覆以薄纸用大笔蘸塗亦可。

定上液 画上防木炭之削器須吹以定上液。定上液在松香与酒精之混合液其製法先取松香研成细末投入酒精中置一晝夜待其完全融解即可用。其混合之重量酒精一磅中约和松香四五錢。

书名：人物画研究

初版日期：中华民国二十七年七月

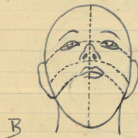
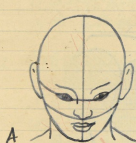
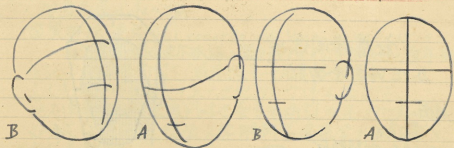
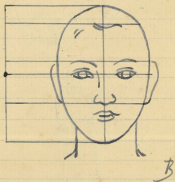
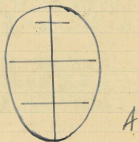
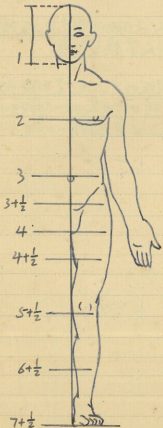
发行所：商务印书馆

摘要：

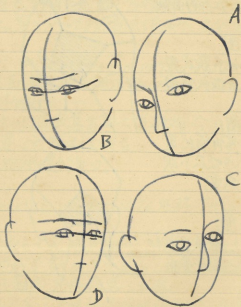
编者：陈抱一

全书页数：一二三页

普通人身之长短比例



右图A、C所示者，正示明不注意部位關係之錯誤法也。



就骨格關係而
示吃的立体面狀。

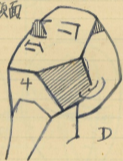
A图:

1. 額頂面。
2. (左右二面) 額颞面
3. 左右的面颊。



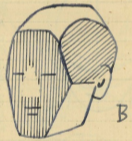
C图:

4. 下顎底面。
5. 後頭骨面。



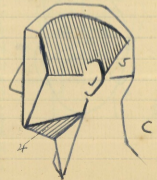
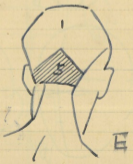
D图:

為仰首狀足
以表示下顎
底面。



E图:

1. 額頂面後部。
5. 後頭骨面。



古今人物画家代表人物。

1. 雷奥那陀·达文奇 (Leonardo da Vinci 1452—1519)
 —— 出生於意大利 亚尔派諾山麓的一个小村(村名文奇)。青年期曾就学於威洛喬門下。(威洛喬是一个雕刻家兼画家) 意大利文艺复兴时期(十五六世纪)的一个伟大艺术家。他不但是一个長於绘画同时也是一音乐雕刻。並且對於其他学术如天文、地理、数学、哲学、文学、解剖学、建筑学、机械学等都有深遠的研究。他對於绘画所發展之特色約有三美:第一、為構圖之统一的構成。第二、為題材之理想化。第三、以明暗描法作成绘画的效果。

2. 米开朗基罗 (Buonarroti Michelangelo 1475—1564)
 —— 是意大利文艺复兴时期最卓越的雕刻家同时於绘画及建筑方面都有伟大的才力。他生於佛罗伦斯。十三岁时师事基尔兰达大有修习绘画。但其天性最愛雕刻。於是更專心於雕刻之研究。他对艺术充溢着早熟的刚健的精力。

3. 提齐恩诺 (Tiziano Vecellio 1477—1576. 称 Titian 梯铁恩. 或 梯有恩)
 —— 梯铁恩是威尼斯派之大家。威尼斯乔尔达诺十二世纪末葉以後在意大利北部的威尼斯地方兴盛的画派拜里尼兄弟喬尼奧尼等画家輩出之後。就見梯铁恩之出現。威尼斯派之本体特徵為色彩之丰丽和巧妙地将几个物的画面配置法。

樣鐵思，於畫面之形勢，形求之描摹，光暗色彩都有特殊的本領。

他所畫的全體之美是很有名的，他所繪的女性肉體是健康的丰麗之美，尤其是國畫的老年女性美是他所最愛描摹的。其名作「Flora (花神)」也可以代表這種女性典型。

4. 魯本斯 (Peter Paul Rubens 1577—1640)

——是十七世紀佛蘭達 (Flanders) 的代表大家。他少年期在其故鄉安脫域瓊明畫十二三年已很能繪畫。

魯本斯之雄輝的色彩，流利的描法，宏大的構圖，丰麗的肉體美之表現，是無可追從者。

他的生活很富裕。

在油畫的描法上，他喜歡把暈明色與不暈明色作成巧妙的配合，是以示範於後人。魯本斯繪畫充滿着雄明之感，在大構圖上的形勢色彩之結構上，不只有其華麗自由的力量。

魯本斯做過宮廷畫家，也曾充任外交使節。

5. 威拉斯貴斯 (Velasquez 1599—1660)

——是十七世紀西班牙的畫家。

在油畫的技法上，也有独到之處，所達成的畫法效果，為其以前所繪畫上所未見者。

下層而上層之塗法，無須區別，直接以顏料隨意加塗的方法，就是始於威拉斯貴斯的。

他的色彩，善於表出沈靜的灰色之調和，竟至有起所謂威拉斯貴斯的灰色一詞。

6. 藍勃瀾 (Rembrandt van Rijn 1607—1669)

——是十七世紀荷蘭最偉大的畫家。從技法上說，在美術史上，他占有重要的地位。如西班牙的威拉斯貴斯一風，被視為由畫法之完成者。

藍勃瀾的畫，含有內面的滋味。其畫面不是外表的情趣，而是從其心灵的奧底湧心出來的表現。其畫面的光暗配置，與暗調和的描法，也有其獨特的表現。他的色彩，並不尚華麗複雜，而只是依其明暗的表現，而作出的有微妙滑潤的色彩。他不注重固有色，而依光暗的關係，作成丰麗的色調，與從未單把固有色加暗下或陰影的那種描法不同。其作品中，如解剖教授圖等。

藍勃瀾作畫，只求表現自己的藝術感覺，而不願依從定畫考的法去敷衍。這種精神，也被視為一個忠實於表現自己思想的最初的畫家，而為後人所重。

他對於人像 (肖像) 之描摹，有非凡的才能。對於人的性格，他是個極其深刻的觀察者。

7. 高弼 (Francisco Jose de Goya 1746—1828)

——是十八世紀末至十九世紀初之間的一個傑出的西班牙畫家。他初時在羅馬習畫。

其特色，在善於發揮空想和諷刺之類的描摹。其取材很特異，着眼點極其敏銳而辛辣。然而他的畫，也都極雋美。他的作品，也是和其性格一樣，豪放大胆，富有改革的精神，而發揮着男性的定質的。他所描摹的婦女肖像，也有特殊的醜惡的美。如西班牙婦人像等。

8. 恩格辣 (Dominique Ingres 1780—1867)

——是十九世纪法蘭西在古典派画家達維 (David) 的弟子，而把在古典主義的绘画加以發展完成者。

他的绘画最重於形貌之描摹，其素描，極其確切明晰，被視為古典派绘画上最高的模範。……題名「泉源」的裸体人物以及「大奧達里斯史(宮女)」等，都是其代表作。

恩格辣之描摹之特質，頗為現代画家所注目而研究。他的作品確切具有美術學的構成和教學的考量，这一事实说给与现代的立体派画家多大暗示的。

9. 杜拉克魯阿 (Eugène Delacroix 1797—1863)

——是十九世纪初至中叶的法國名画家，是浪漫主義的中心作家。他的色彩非常強烈，绘画的表现是富於热情的。有人说他是「把色彩造成火燄的人」。

杜拉克魯阿的藝術上，——色彩、詩、裝飾的性質，这三种特質，頗見顯著。他常從文學作品中取材，而依其感動和情慾，力強他創造着画的表现。那幅「一八三〇年七月二十八日」是描摹革命戰爭的光榮。这作品一名「引導民众的自由」，画中有半袒的女勇女士，左手持鏡，右手高举三色旗，引導革命民众前進者，即「自由」之象徵。

10. 院米愛 (Honoré Daumier 1808—1879)

——是十九世纪法國的画家，初以漫画著名。對於社会事，悲世德人情之諷刺的描摹，見其特色。然而他所着眼的，不是單一表面的滑稽情調，而却是出於其銳利的觀

察和旁擊的批評眼光的。而且他所描摹的各种題材，很能發揮其绘画表现的特色，勿易於流入淺薄趣味的漫画。全然不同，这一是頗為人所重視。故院米愛已不但是僅存之漫画家，有时也是一个極有特色的画家。院米愛，於素描及由画上，都很有特色，也擅長在版画。代表作有「辯護」(水彩画)「洗衣婦」、「移民」、「斯卡區和克里斯區」、「革者車」、「吉河德」等。

11. 米勒 (Jean F. Millet 1814—1876)

——他是十九世纪法國一个伟大的農民画家。他出於諾曼地地方的農民。

米勒所画的農民，絕非僅以匠匠的眼光描摹的一种農民生活，而是表现出農民的心情，描出大自然中的田园及勞動的深情，描摹出他對勞動工作的體驗和理解。他所画的，除由画及柏斯維爾等外，还有许多素描。那幅「晚鐘」，可說是他的傑作。

12. 固尔波 (Gustave Courbet 1819—1877)

——是十九世纪的法國画家，也是一个主倡现实主义的代表家。……對於「现实的專象」，以專實的态度来表现，这一是固尔波的特色。他的創作，他的表现法，都是從这一是精神而追求的。

其代表作有「石工」、「奧弗維地方的葬儀」、「力士」、「画室」、「歸者婦人」、「水也浴女」、「村婦」等。

13. 砂範奴 (Pavis de Chavannes 1824—1898)

——是法國十九世紀的偉大的壁畫家。他很崇尚意大利壁畫的古典精神，在他的畫面上力求表出靜穆的高雅的情趣。砂範奴的色彩雖簡單，但有着雋美的諧調。其構圖、色調、線、建築、極其調和。他着重畫面的平坦靜寂，而不採用會破壞畫面之平靜的色彩激擾的形勢及遠近的高低差。他這種表現法，極其發揮其裝飾性的效果。

14. 瑪納 (Edouard Manet 1833—1883)

——是十九世紀法蘭西畫派之印像派之首領，每時對守旧的學院派奮鬥，而引起繪畫史上一大革命之著名人物。

瑪納生於巴黎，十餘歲時曾航海。當時瑪納的變革的繪畫，屢受沙龍（政府所辦的藝術展覽會）所拒絕。

把繪畫從傳統的棕褐色中解放出來，而教反了「三原色調」之美學，却是瑪納的功績。瑪納的繪畫，雖不徹底代表印像派，然而印像主義，是從瑪納的藝術中萌芽的。瑪納的著作有「草上之午餐」，「奧林匹亞」，「女僕」，「吹笛少年」等。

15. 杜加 (Edgar Degas 1834—1914)

——生於巴黎。

杜加所繪描的有人像、泥馬、舞蹈場面、洗衣女工等。題材，他所畫的多数舞女之姿態、舞台場面、舞女的練習等，尤見特色。

杜加的作品，有油畫、水彩，及多數的素描。他所畫的

舞女、舞台生活和浴女等作品，都極有特色。杜加的觀察，是如科學者那樣，冷靜而銳利。一切狀勢，真如其表現之下，又不含美感。盡引表露，然而均能形成其畫的美感。……他的構圖法，也頗有革新性。他很誠實地將所見的對象或極自然之狀態，巧妙地作成其畫面。

其代表作有「舞踊練習」，「舞台上的舞女」，「持花束的舞女」，「兩個洗衣女工」，「洗衣店婦」，「舞台前之音樂師」等。

16. 魯奴阿爾 (Auguste Renoir 1841—1919)

——是近代法蘭西畫壇的大師，也是印像派畫家中一個特殊的人物。畫家於女性肉體美之表現，最見其特色。他的時常陶器畫工，後至巴黎習畫。人體之外，他的風景畫也很優秀。

他的作品，中除了許多「浴女」，「裸女」習作，草律品外，又如「持扇的巴黎女」，「髮邊插薔薇的女人」，「Choquet 氏像」，「母親小兒」，「鋼琴前的少女」，「午餐」等均屬其佳作。

17. 洛脫萊克 (Henri de Toulouse-Lautrec 1864—1901)

——是十九世紀法蘭西畫家。

洛脫萊克所最注目的，就是……巴黎的舞踊場、酒樓、小戲館、劇場、後台情景、奏樂、咖啡店、婦女服飾品店、馬戲場。首述所見的人間味與感覺美。他從大都會的暗裏面，作惡的享樂情景中尋求題材，而用其敏銳的辛辣的觀察，有間諜技巧的筆法，露骨地描寫出來。他常出入於巴黎的「赤紅車樓」，描寫名舞女的各種姿態。他從歡樂場中涉帶人物上，

看出動物的本能，卑俗，冥智。也從那些裝作優雅的禮儀的動靜中發見出意外的怪狀姿態。這種露骨的表现，最做矯揉其特色。他的表现，万说是剥去了一层外观的皮托而示吃果囊的硬壳。

其代表作有「瞎拳」，「婦人像」，「作」，「化粧室中的女丑伶」，「坐階上的女丑伶」，「赤足車樓的女人」等。

18. 塞尚 (Paul Cézanne 1839—1906)

——十九世纪法蘭西画家，后期印象派之代表作家，也是近代绘画史上伟大的先驱者。现代的绘画，多出於塞尚的源流，所以也被称作「现代绘画之父」。

他的绘画态度不是揣摩客观现象或印象，而是依其个性主观的观感，极力追求有内面生命的形量。他所画的形量，不是视觉印象的描摹，也不是皮托的摹实，而是由他自己的知感表现出来的外境与内容混合体的形量。他所画的物象非物象的形骸，而是由他的深遂的藉辨观感所表现的形量构成的理法。他所用的色彩和线条，对于画面上的形量之构成，有特目的构成作用。在其画面上，色和色之连续，笔触之重叠与连续，都颇有特殊的韵味和深味。一筆一筆都求表现形量中之生命。他所画的一切形象，无论一个人的形体，几个果子，或一幅风景，都强烈地反映出其个性而包含着一种强大的压力。他的作画态度，常常严肃，一幅画气，无论继续多少小时，他只是真挚地将其观感追求下去，而往往又看忘於画的完成。

19. 高更 (Paul Gauguin 1848—1903)

——是十九世纪法蘭西画家，也是一个后期印象派画家。三十岁时开始投入绘画生涯。

高更素爱「原始的美」，一方面又很嫌恶巴黎的文吃巨尚。高更的画，色彩单纯而强烈，富於装饰的趣味，而含有出群的在批的情调。他所有的傑作，都是在太希提岛产生的，如「奥大花」，「吹笛女子」，「芒果和女人」，「他遇其的医生」，「两个太希提女人」，以及其大作「我们何所求，從何而来，往何处去」等。

20. 瑪提斯 (Henri Matisse 1869—)

——是现代法蘭西画壇之大家，也是二十世纪初头所谓「野兽派」一群新兴画家的中心人物。他的画示着单纯化表现之特色。他以单纯化的形象，鲜明的色彩，巧妙地构成其画面。所谓单纯化者，就是把球面的知辨加以省略，只采取有效的线条和色彩，来形成一个吐快的绘画效果。

21. 杜蘭 (André Derain 1880—)

——是现代法蘭西画壇的大家，初时他也是野兽派中之一人，其後也作过立体派及新古典派的研究。自前期到近时之间，其作画上有过种种变化。一面，他有很深的古典研究之根底，无论怎样单纯的东西，也有异常坚实的表现力，颇有底力强大的风格。其色调有瑰丽的特色。他常用的黑色、灰色、赭色、褐色、暗绿、澄丽的蓝紫，依示出不但有韵味，而且有韵律的效果。

22. 毕卡梭 (Pablo Picasso 1881—)
——是立体派的先驱者，也是现代巴黎画坛的巨擘。……
他是西班牙人。
他的作位转变莫则，是人所共知也，但是毕卡梭的创作性，
他的特色，总在向前进展。

书名：西画论丛续集

编辑所：中华书局

出版日期：民国二十六年七月

著者：倪贻德

全书页数：230页

摘要：

西欧美术的传统，以希腊为本，由罗马而传入意大利，在意大利握着教世纪世界美术的权威，直到近世，西洋美术史大半是意大利美术史，由此可以知道美术的本道，是在古典艺术的精神胚胎着的。

近代绘画史的最初的一页，是由这古典主义开始的，标榜在古典主义的健将，便是达维 (David) 和安格尔 (Ingres)。

浪漫主义的主将是席列高 (Gericault) 和特拉克霖 (Delacroix)。

古典主义美术的理想，是在于形态的整齐。

浪漫主义他一方面主张形态的美，一方面主张色彩的美。

这样绘画史上的伟大的革命出现了。在法国的绘画史上，古典主义和浪漫主义的斗争，是一种划时代的事件，即写实主义、自然主义、外光主义、以及所现出来的印象主义，或称现代绘画之祖。

印象主义，简单的说起来，便是通过太阳光谱线去描写自然的绘画，反对用黑色或暗色来描写阴影，因阳光反映之故。

印象派——其目的便是描摹瞬间忠实地描摹自然着意描摹物的光线。

在人体描摹上最重要的便是量感之赋与和质感之表现。

书名：弥盖朗琪罗传

发行所：商务印书馆

初版日期：民国二十一年二月

原书考：Romain Rolland

译者考：傅雷

全书页数：一八六页

内容简述：

弥盖朗琪罗：

因他是翡冷翠底犹太人，故他对于自己的血统与种族异常自傲。甚至比对于他的天才更加自傲。他不答应人家当他艺术家看待。

他精神上便是一个贵族，而且具有一切阶级底偏见。他甚至说：『鍊艺术的当是贵族而非平民。』

他对于宗教抱有宗教般的古代的几乎是野蛮的观念。他若牺牲一切，而且要别人和他一样牺牲。

『我们的世系……维持我们的世系……不要令我们的血统中断……』凡是这强悍的种族底一切迷信，一切盲信他都信。

他不仅天才不知天才为何物的人。他常道：『我除了工作而筋疲力尽，从没有一个人像我这样地工作过，我除了夜以继日的工作之外，甚么都不想。』

『我几乎没有用餐的时间……我没有时间喫东西……十二年以来我的肉体被疲倦所毁坏了，我缺乏一切必需品……我没有一个钢子，我是裸体了，我感受宗教的痛苦……我在悲惨与痛苦中讨生活……我和患难争鬥……』——他的坟札中（注：其实他是富有的）在他的坟札中人们可以看出他生过十四或十五次大病。

四十二岁，他已感到衰老。

悲观主义侵蚀他。

(未完)

愈使我受苦的我愈欢喜

我的欢乐是悲哀

千百的欢乐不值一单独的苦脑……

他是孤独的。——他恨人，他亦被人恨，他爱人，他也不被人爱，人们对他又是钦佩又是畏惧。

在艺术上政治上，在他一切行动和一切思想上他都是优柔寡断的，在艺术作品两项计划两个部分中间，他不能选择。

他是弱种，他在种各方面都是弱种，为了德性和为了胆怯他是，心地怯懦的。

女人底爱情给他是无缘的。

周围尽是黑暗，他的思想如流星一般在黑暗中划出旋涡，他的意念与幻梦在其中回荡。

他的全部的尊严会在爱情前面丧失，他在坏蛋前面显得十分卑微，他把一个可爱的但是平庸的人如 Tommaso de' Cavalieri 当作

做了一个了不得的天才。

使我苦脑！苦脑！在我过去，没有一天是属于我的！

弥盖朗琪罗到了暮年，悲苦地看着他的一生，他的努力都是枉费，他的作品未定的未定，毁掉的毁掉。

弥盖朗琪罗传

一四七五年三月六日，他生于嘉撒打地方底嘉泽莱斯 (Caprese)。

父亲是嘉泽莱斯附近西地方的法官，这是一个暴烈的烦躁的，对上帝的的人。母亲在弥盖朗琪罗六岁时便死了。他们共是弟兄五人。

他幼时寄养在一个石匠底妻子家裏，以后人家把他送入学校，他只用心素描，为了这对爱斗父亲和伯叔的凶打，因为他们都恨艺术，这职业，因此他自幼便认识生活底残暴与精神底孤独。

可是他的固执战胜了父亲底固执，十三岁时，他进入 Domenico Ghirlandajo 底画室，又学了一年，便开始憎厌绘画，而入雕塑学校。童年的弥盖朗琪罗一下便被沉溺于摆在的艺匠中心中也存了崇古的仪念，他变成一个希腊雕塑家。

弥盖朗琪罗苦学技艺而大踏神经病，不知发生了多少次，虽然他自己也谈过万善但他竟无法克制。

一五〇四年，翡冷翠底议会把弥盖朗琪罗和莱雅那·特·文西放在敌对的立场上。

一五〇五年三月，弥盖朗琪罗被教皇于勒二世召赴罗马，从此便开始了他的生涯中的英雄的时代。

弥盖朗琪罗给他兄弟的书中说：

……十二岁以来，我在意大利过着悲惨的生活，我受着种种痛苦，我忍受神心的穿我的疲累，毁坏我的身体，我把生命经

历着无数的危险，只要我要帮扶我的家庭，自重斗起他就作诗，这是他的需求。

克莱七世决意把他的天才导入另一条路上去，没有一个教皇曾对他的工作保有这么持久的热情。

他曾经为了塑像给教皇作印被人愚弄，受斗父亲在人面前乱说他不爱他，并且偷了他的钱，撵掉他——其实

弥盖朗琪罗是很孝顺父亲的，因此他精神上受很大的痛苦。

一五三〇年九月二十三日，弥盖朗琪罗在罗马在那裏一直逗留斗死。他离开罗马已二十一年了，他失掉了他最爱的一个足

弟。他失掉了他极孝的父亲。

他老是工作。一九二四年二月十二日他站了一整天做耶稣死
的像。十四日他跪地。十二日曾仅给他兄弟的儿子李次那陶叫他
来看他。二月中底一个星期三下午二时。正是日落时分。……他生命
底末日和平的天国底首日。……

3. 终于他休息了。他达到了他愿望的目标。他从时间中超脱
了。幸福的灵魂，对于他，时间不复流逝了！

(完)

在翡冷翠底国家美术馆中有一座翡翡盖朗琪罗称作
「胜利者」的白石雕像。这是一个裸露的青年的身体，低
低的额上垂覆着卷曲的头髮。即：他沾着他的膝盖跪曲在
一个鬃髻满面的囚人背上。囚人倦伏着，头伸向前面如一匹马。可是
胜利者并不注视他。即在他的拳头将要击下去的一刹那他
停住了，满是沈鬱之感的嘴巴和猶豫的指尖转向别处去了。
手臂折转去向着肩头；身子望空仰着，他不再要胜利。胜利
使他厭惡。他已经服了，但不再被征服了。

这帕英雄的惶惑之深，这个折了羽翼的胜利之神在翡翡
朗琪罗全部作品中是永留在工作室中的唯一的作品。以后，但尼
哀·特·伏丹想把他安置在翡翡墓上。——他即是翡翡朗
琪罗自己，即是他全生涯底素描。

我草

痛苦是数算的，它具有种形式。有时它是由于物质底凌
虐如灾难，疾病，命运底祸害，人类底罪恶。有时她即蕴藏在人
底肉中。

缺少生灵万物之间，生命与生命律令之间底和谐，并不真
是伟大：即是一椿蠢事。

翡翡朗琪罗於一九二三年秋在罗马遇见他。他寄给他的第
一封这充满了热情的诉白，加以丽之底覆，你十分尊敬：
「我收到你的来信，使我十分快慰，大其因为它是出我意外
的缘故，我说：出我意外，因为我并不仅仅值得你这样的人写信
给我。至於你称赞我的话和你对于我的工作表示极意钦佩
的话，我可回答你：我的老人每工作，决不能令一个举世无双的天
才如你一般的人——我说举世无双，因为我不仅有你，更有第二个
——对一个启蒙时代的青年说出那样的话。可是我并不仅仅你
对我说谎，我仅仅是的，我确信你对于我的感情，确是像你
那样一个叛徒行的化身者，对于一切庸身斯術管叛徒的人们
所必然他感到的我是这些人中底一个，而在爱斯術这一类上
我确是不让任何人。我可回报你的感情，我不允你，我从未如爱
你一般的爱过别人，我决没有如希冀你的友谊一般希冀别人
……我请你在我的书你效劳的时候，驱使到我永远为你驰
驱。

你忠诚的 Thomas Carolieri

弥盖朗琪罗对他的友道美是爱情底疯狂。他著给他的信中其中一封的一段：

「这对我是一件繁重的痛苦：我不能把我的已往也赠与你，以便我能服侍你更长久，因为未来是短促的：我太老了。……我担没有东西可以毁坏我们的友道，因为我出言谨慎；因为我遗在你的下。……我可以忘记你的名字如忘记我藉以生存的食糧一般，是的，我比较更做忘记笔尖兴趣地支持我肉体的食糧而不做忘记支持我灵魂身体的你的名字。……把使我感到那样甘美甜蜜以至我在想起你的时间内，我不感痛苦也不畏惧死。——我的灵魂完全立在我把地给予的人底手中。……如我必非要停止思念他，我仗我立刻会死。」

下面是弥盖朗琪罗一首叶文世纪意大利最真的抒情诗：
由你的慧眼，我看出管我的盲目不能看斗的斗吃你的足，助我担荷重负，管我疲倦的足所不能支撑的，由你的精神，我感到往天上飞升，我的意志全包括在你的意志中，我的思想在你的心中形成，我的言语在你带具中吐露，孤独的时候我如月亮一般，只存在在大阳照射把时继续见到。」

另外一首更著名的十四行诗是颂赞完美的友道的最真的歌辞：

「如果两个爱人中间存在着贞常的爱情，高超的虔敬，冈萨的命运，如果残酷的命运打画一个时，也同时打画另一个，如果一种精神，一种意志统治着两颗，如果雨下，由体上的一颗灵魂，存在于永恒，把雨下以风，一翅翼，挟带上天，如果爱神在一枝箭上，同时射中了两个人底心，如果大家把爱，如果大家不自爱，如雨雨

人希冀他们的快乐与幸福，有同样的终局，如累千石的爱情，不能及于他们的爱情底百分之一，那么一个怨恨的打击，会不会永远割裂了他们的关连？」

在弥氏暮年底一首悲恸的滑稽诗中，他描着地的残废的身体：

「我孤独着，怎堪地步，压着，好似已裹在树皮中的核心……我的声音彷彿是能在耳底囊中的胡蜂……我的牙齿动摇了，有如乐器上底键盘……我的核心不啻是赫连鸟类的脸面具……我的耳朵不具地响，如响，一只耳朵中，蜘蛛在结网；另一隻中，蟋蟀终夜的叫个不停……我的感冒使我不能睡眠……予我米探的荒术，引我到这种结局，如葬的老朽，如果死不快，来救我，我搭绝灭了……疲劣把我支离了，分解了，准的横棺便是死。——」

書名：歐游隨筆

發行所：中華書局

發行日期：民國二十三年三月

摘要：

溯吾國藝術起源最早漢魏六朝稱威繪畫附型即具特
殊性格至盛唐遂開空前未有之大進步吳道子王維大小李之
繪畫楊惠之之彫塑實在可代宗師。至宋又人出而集其大成無
不備矣美不臻其時政府咸開畫院以良試士故人爭奇競
新此則今歐人之尊藝術尚未之及。

考者：劉海粟

頁數：二二四頁

姓名 鉛筆畫法

出版者 中華書局

初版日期：民國廿五年六月

編者 潘羅因 蔣引曾

全書頁數：五〇頁。

摘要

鉛筆畫的特長——鉛筆畫是用鉛筆畫出線條，以表示形體和明暗的畫法容易，且便於修改，材料更非常簡單使用十分便利。

鉛筆畫和木炭畫，二者的描繪法是差不多的，木炭畫宜於作大闊的畫，但鉛筆畫能表現細密的形與調子，宜於作小幅的畫，有雅淡的特色。

鉛筆畫乃素描之一。

鉛筆畫與線條——鉛筆畫是完全用線條來表現的，不但是物體的輪廓用線條來表現，就是各種的面也用各種不同的平行的線條來表現的。

線條的性質有許多種，有剛性的，有柔性的，有粗糙的，有細緻的，有輕鬆的，有鈍重的，有真的，有彎曲的，畫時須仔細揣摩對透的性質，你適當的描寫。

你畫時對於線條的描寫，下筆前固宜仔細觀察，下筆時必須放大膽子，切勿稍存拘束和懼怯之意，所得的結果，便自然增加生動的生氣了。

鉛筆畫之調子——繪畫上的調子，普通有兩種：一種是明暗的調子，一種是色彩的調子。鉛筆畫對於明暗的表現法，都用平行的線條，暗的部分，線條要密些，粗些，濃些，暗的部分，線條要疏些，細些，淡些，最暗的部分，此利用畫紙原有的白色來表現的。

普通的色彩，在一濃度時，比較起色，以黃色為最暗，黃橙黃綠次之，橙綠，赤橙，青綠，赤青，赤紫，青紫依次漸暗，紫色為最暗。若色更有種，濃淡的不同，而每種濃或淡的色，因光線的關係，有種之明暗的變化。故在鉛筆畫描繪時，第一須注意於明暗的調子，其次須兼顧到色彩的調子。

素描入门

出版社: 人民邮电出版社

初版日期: 1979年6月

编者: 许敦谷, 陈影梅

全书页数: 137

摘要:

要创作一幅作品时, 里面含着三种要素, 由这三种要素才完成一幅作品。第一种要素是我们的内心的素养, 精神的陶冶, 有了这一种陶冶, 对于美才能有深切的理解。在理解之中, 唤醒了心底的热情, 与接触了美的事物发生了共鸣。所以关于美的理解, 完全跟着教养而不同的。还更受了生活、环境、时代、民族等的不同, 各人对美的事物所激起的感情也就相差了。由个他对某一件事物, 生出了一种感动, 再把这感动移到纸上去, 这就是作品的产生, 所以第二种要素是美的感动。第三种要素是表现美的技巧。没有熟练的技巧, 绝对不能表现出他心底所蕴藏着的感情。所以普通地说, 没有技巧就没有天才。这是很确切的话。可是只有技巧而没有感情, 还是说没有第一要素的精神的陶冶, 那么这表现出来的, 只是一种死的形骸, 没有生命的东西。所以由这三种要素把密切地连锁着, 才是才完成了一幅作品。

创作一幅画, 曾经过下述的三节:

- ① 色彩 —— 色彩和线条是表现具体的东西是外的形骸。
- ② 线条(即形状)
- ③ 布局 —— 是表现画面的生动和潜安稳定的基础, 是内的组织。

一、位置的配置法

构图的要领上, 可分两点:

A. 形体上的调和: 一画面上配置个物象时, 因了这物象的配置的地位的关系, 而产生很大的变化的表现的方法很多。

1. 主物位置的良否:

要选稍有差异而有变化的位置才好。呆板的位置是失去趣味的。若面积的地位相若时, 明暗的关系变化, 藉以减去呆板的

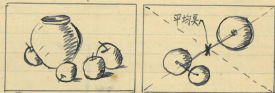


主物布置例

2. 配置时的配置法:

配置的方法完全靠均衡的关系以支持住画面的轻重。若桌上的阴影、背景布以及桌布的模様、纹纹等, 颇费考时, 很易刺激观者的眼目, 所以这些关系对于画面的均衡也发生很大的关系。

还有依反调和的效果的照应方法。这个方法是把大块的地位用极小的一真素使之对照, 而保持位置的均衡的。



方法。这时候要把小的一只放置在一个最重要的地位就是最突出的地位，而大块的面积却放置在不重要的地位。正是这大块的面积就成了小块面积的衬托，使小的一只有了更大的力量。

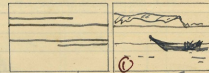
3. 线条的组合

画面中以线条为线根，各线条连接后法，使画面就富有生气和有力量的感觉，也是构图的重要方法。



4. 线的长短和角度

把画面内的长度，作出各种变化，有时能引起很多的变动，同时有趣的构成的同时，不但线的长短，由角度以及线的方向的组合，也体现了很好的构图。



5. 用平行线分割画面

画面使用横的平行线条，分割出不同的面积，这时画面给人的感觉是平静、安宁的。不过在构成时，地位间隔的大



小很关键的。

① 画面完全平静的感觉，好像心里静上的一湖清水一般。

② 画面其中有垂直线加以突

起，一定非常瞩目的，产生了突出的感觉。若垂直线在画面中占的面积上用的太多时，会破坏画面了，如上左图。

6. 面积的对比



浓淡大小色调不同的面积对比，是使画面生动有趣的重要因素。由于与光的对照才产生出立体的感觉来。

7. 基本线的组合与空间的关系



画面基本线的组合，同时也是分割空间大小的变化线。由这基本的线条线，就定下了画面的命运，这被分割的形状，而形成了各种的构成形式。空间是画面的生命。

是使事物有了具体的余地。

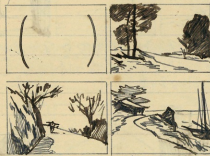
8. 特殊的曲线的构成：

弯曲的直路，凸凹的曲折，都是以曲线为主的。若放置在画面上时，就能成为很有趣味的构图。因为曲线与线条的关系，所以产生生动的节奏感。



9. 对立的构成：对立的画面是最常用的配置法，因为

两边的对立能使画面有张有弛。不过两相对立，却必须要有变化，而依两相对立，使不致变成呆板。那末才使画面生动。在左右两对立的中间，是最瞩目的地方，也就是两面主体物共同呼应的地方。依一面强一面



弱，才得了两相对立的结果。

10. 破绽国的关系：所谓破绽国，是指国的某一部分成了缺口的意思。在这缺口的国的部分，是视线停上的地方，因为视线跟着圆弧外进，可是一到缺口，视线也象形中停止了。所以这



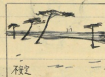
地方成了视线的焦点，变成了牵引观者最瞩目的地方。如图：其实这个人在喂鸡，手里撒的东西，所以能吸引观者最瞩目的原因，一方面是被线团团围攻，一方面也是主动伸展呼吸之处的气息。

11. 眼睛与眼睛的关系：

眼睛与眼睛的关系，是使全画面产生生动之感的要素。有眼才衬托，没出睛有睛才依，衬托没出亮亮。眼睛更吃时，暗的部分就觉得更暗，亮的部分更觉更亮，把眼睛的对比，发挥得淋漓尽致。画面有视觉的趣味。



12. 安室与不安室：画面的安室与不安室也是很重要的。不过这安室与不安室的程度，也有一个限制。太安室了，就会呆板乏味；太不安室了，就会觉得拥挤、烦闷、使观者记不安的感觉。



若在一幅静上的画面上，都配置上安室的的东西，那么全幅画面，就于安室了。这正是要表现静上的方法，不过要表现动的时候，就必须配以不安室的的东西，才能表现出动感来。



13. 丰富与稀少：

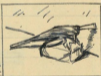
这是给画面的全体来看的感觉有的觉的非常复杂很空虚因此画面觉的非常丰富有的却非常疏散有着很大的空间因此画面就觉的很有韵味

14. 地平线的关系 在表上最主要的基线就是地平线以在构图上第一重要的是地平线的位置。当地平线放低时上面的轻快的空间——天空——占据了画面的大部分因此画面有轻快的感觉，而地平线放高时实质的地面占据了画面的大部分这是画面显得滞重而富实感了，所以画面情感的转移全在这地平线的位置。

15. 桌线：

桌线是静物写生上的基线与地平线同是地平线以桌线予以低倾斜弯曲的关系是制定一幅静物的倾向的重要点。桌线的强弱完全须随主体而变更的以显现主体第一目标。

16. 背景：背景是衬托主体的重要东西譬如要表现出白来就用黑来衬托使白的主体成了特别的显著或若要表现一个单纯的主体时用复杂的背景来衬托对照出这物件的单纯和强烈来。主体真表现复杂而背景真



表现随着背景的力量超过了主体时会使画面颠倒这是应该避免的。所谓背景者，其实是与主体相对着的一个东西完全以主体为对象。

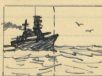
主体的地位与背景的地位有异不同，主体并不是安置在中心不过是在画面中最醒目的重要的优势的位置而背景总是在不重要的地位以衬托出主体的优势为目的。

17. 以上的概括：——上面所述的各要领并不是都是孤立的而完全相互关着的要综合起来看才好同时下面所述的精神方面调和的例也必须同时把复杂组织才好。

18. 背景：——常在写生时一些的人物车马禽兽等都可以取为背景的材料，仅仅背景的组织上去最真而缺乏兴趣，背景是补充背景上的不足使构图圆满的种方法所以必须理解这条件。若背景的地位过于重要时对于画面的情感要起极大的变化的在这样的時候，背景成了主体而背景却变成背景了，所以背景的位置颇关重要不要以剥夺主体为原则。

B. 精神上的调和——所谓精神上的调和完全是感觉的问题因为画面上的所含的表现而使全幅画面起种种的敏感有预感的那种情绪。

1. 拟人格的表现：——在画面内安置的物总要表现出这物像对有着拟人格的性情例如茶壶门帘，一定要使这一类物像自身



赋有3性信那末画面才有生气例如图的门与窗因有3方
 向性於是就赋有了生命不过在这样的表现时对着衝动
 的方向处在空阔以餘裕(就是多留些空间)这餘裕的空
 间并不会感觉空间而是物的伸張的餘地有了这伸張的
 餘地才有了方向性好像那门以前面有很大的空间门是衝
 向空间所以好像那门似乎在等待着从那空间处飞掠过来
 的什么东西一般好像一个人在招呼着那画面以外的人物一
 般这就成了拟人格的表现了。

2. 积极的与消极的:画面如要
 表现积极的与消极的时候,一
 切的关系全在於改动的空间与
 主体的关系倘若画面上的主
 体是人物的话,而要表现出这
 人物的情绪是有希望的,有精
 神的时候,可把餘裕的空阔部
 分放在眼前於是眼前就擴
 展了很大的面积使这人物的气概高昂而軒昂,同时
 要表现悲哀的,消极的精神时,把眼前的空间缩小,而留大
 块的空间於背面,於是感情觉得压缩了。



(本五筆記未完轉記於第二本)



書名

初步
樂理
入門

所需時間

16.7.50. — 17.8.50.

17.9.50. — 22.9.50.

著者
編者
天子
繆
豐
瑞
愷

書名：**樂理初步**

發行所：萬葉書店

初版日期：中華民國三十七年二月十日

原著者：(英國) 柏頓組

編譯者：繆天瑞

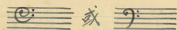
全書頁數：105頁

摘要：

高度(Pitch)——就是“音響”(Sound)的高低之意。

最常用的譜号有二種：其一是“G譜号”(G-clef)即“高音譜号”(Treble clef)；另一是“F譜号”(F-clef)即“低音譜号”(Bass clef)。

1 G譜号——高音譜号 2 F譜号——低音譜号





- 1 這裏可看到，G譜号四次橫斷第二線，指明這個譜号是在第二線上。即G譜号指定第二線為G音的位置。
- 2 F譜号在第四線上；即F譜号指定第四線為F的位置。

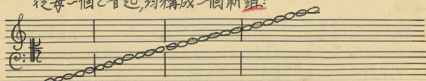
無論高音譜号或低音譜号的字母(例如間四的E)數下四間或四線再數(連本身)再數多一線或一間，即找出同一字母(E)。

Diagram illustrating the relationship between clefs and pitch levels. It shows a G-clef (treble clef) and an F-clef (bass clef) on a five-line staff. The notes are labeled as follows: 低音 (Low), 下中音 (Lower Middle), 中音 (Middle), 女高音 (Soprano), 高音 (High).

低音谱表 (Bass staff); 下中音谱表 (Tenor staff); 中音谱表 (Alto staff); 女高音谱表 (Soprano staff); 高音谱表 (Treble staff).

“C 谱号” (C-clef), 即  或 。这谱号总是代表中央 C 的位置, 把它放在某线上, 便指定某线为中央 C 的位置。

从每一个 C 音起, 均构成一个新组:



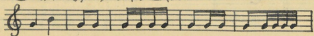
C D E F G A B c d e f s a b c' d' e' f' s' a' b' c'' d'' e'' f'' a'' b''
大字组 小字组 小字一组 小字二组

音符:

- 全音符 (Semi-breve)
- 八分音符 (Quaver)
- 二分音符 (Minim)
- 十六分音符 (Semi-quaver)
- 四分音符 (Crotchet)
- 三十二分音符 (Semi-semi-quaver)

Semi 和 Demi 都是“一半”的意思。
这些音符的原名, 是英国所通用的音符名称。

下方加线至第二间上的各音符, 其符脚普通都向上; 第二间起至上方各加线上的各音符, 其符脚普通都向下。许多有符脚的音符在一起时, 各符尾可互相连接:



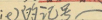
音符后面附着的“附点” (Dot), 表示增加这音符的一半的长度。例:

$$P' = PP \text{ 或 } P''$$

倘有两个附点, 则第二点表示再增加第一点的一半的长度。

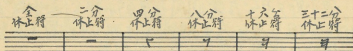
例:

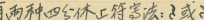
$$P'' = P'PB$$

要增加音符的长度, 除附点以外, 又可用一种叫做“延音线” (Tie) 的记号 。这个延音线指吃连接着的各音的总长度须继续不断地奏出。例:

$$P'P = P' \quad PP = P' \quad P'PB = P''$$

“休止符” (或“默符”) (Rest) 是音乐中用以表示静默时间的一种记号。上面讲过的音符, 都有一个相当的休止符:



另有两种四分休止符写法: 

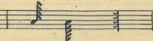
附点记在休止符后, 其效果和记在音符后完全相同。例:

$$P' = P'P'$$

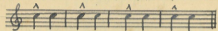
二分音符 二分休止符
(用于教会音乐中)




六十四分音符及休止符
(用于器乐曲中)



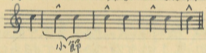
在音乐中，强声的意思就是对某音符给以强势，用 \wedge 记号表示强声。乐谱上记音符的强声是在该音符前面加一“竖线”(Bar 或 Bar-line)。例：



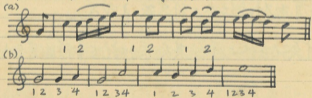
惟乐谱开始一音是强声时，竖线略去不用。

“复竖线”(Double bar) ：—— 这为强声表现，仅表乐曲或“乐节”(Section)的终结之用。

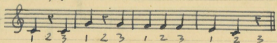
下列强声不在第一个音符上，因此竖线的位置亦随之而变。



每小节又可分作几个同长度的小部分，这叫做“拍”(Beat)。小节内各拍可再分为更短的音符。反之，一音符可延长到两拍或两拍以上，但都不变小节内的拍数。



单位音符可用任何音符，而不致变动其拍数。休止符也加入计算。



开始倘是不完全小节，则乐节最后一小节也须不完全，俾开始和最后的两个不完全小节合成一完全小节。反之，开始倘是完全小节，则最后一小节也须完全。又最后一小节，不论完全与否，都可于其末尾加入休止符以补足拍数。

“拍子”(Time)便是音符的分组，即音符因了强声的周期再现而分为等长的部分。

拍子依小节内的拍数而具其种差。

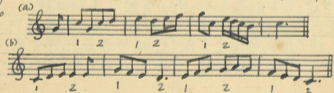
一小节内有二拍时，叫做“二拍子”(Duple time)。

“ ” “ ” “三” “ ” “ ” “三拍子”(Triple time)。

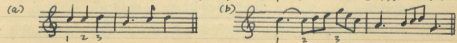
“ ” “ ” “四” “ ” “ ” “四拍子”(Quadruple time)。

各拍的长度等於或附英的“单纯音符”(Simple note)时，这种拍子叫做“单拍子”。

各拍的长度等於“附英音符”(Dotted note)时，这种拍子叫做“复拍子”。



上二例都是二拍子，因为一小节内都有二拍，但是(a)的各拍是单纯四分音符，故为“单二拍子”；(b)的各拍等於附英四分音符 (r 或 ṙ) 故为“复二拍子”。同理，下面(a)是“单三拍子”，(b)是“复三拍子”。



拍号根据“0=1”（即以全音符为整数），而记作各种分数的形式。二分音符等于全音符的 $\frac{1}{2}$ ，所以在小節内如有两个二分音符便记作 $\frac{2}{2}$ （ $\frac{1}{2}+\frac{1}{2}=\frac{2}{2}$ ），有三个二分音符便记作 $\frac{3}{2}$ 。同理四分音符等于全音符的 $\frac{1}{4}$ ，故一小節内有两个四分音符时记作 $\frac{2}{4}$ ，有三个四分音符时，记作 $\frac{3}{4}$ 。

各拍 = 1 时，分数的下方数字（即分母）为 2
 各拍 = 1 时，分数的下方数字为 4
 “ ” = 1 “ ” “ ” “ ” “ ” “ ” 8
 “ ” = 1 “ ” “ ” “ ” “ ” “ ” “ ” 16
 “ ” = 1 “ ” “ ” “ ” “ ” “ ” “ ” “ ” 32

这些数字指吃各拍是全音符的几分之一。

① 在单拍子分子表示各小節内的拍数，分母表示各拍的长度（即为全音符的几分之一）。

② 在复拍子，分子并不表示拍数，分母表示相当一拍三之一的一种音符；分子则表示一小節内有几个这种音符。

例：① 在二拍子，各拍是二分音符，记作 $\frac{2}{2}$ ；在三拍子，记作 $\frac{3}{2}$ 。

② 在复二拍子，各拍是 1 或 1 1 1 时，分母记作 3，表示一拍三之一的白八音符；上方则记作 6，即：1 1 = $\frac{6}{3}$ 。

拍号除分数形式外，还有另外两个记号，即 C 和 C。

C 便是一小節内有四个四分音符的意思，故等于 $\frac{4}{4}$ 。4/4 拍子，常称为普通拍子。

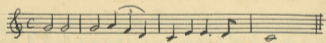
C 叫做“Alia Breve 拍子”（其实称为“教会拍子”[Tempo Cappella] 较妥，因为它常用于教会音乐中）。这记号表示一小節内有

两拍各拍等于二分音符，故中等等于三拍子。

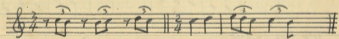
拍号一览表

	单拍子	复拍子
二拍子	$\frac{2}{4}$ 或 $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{2}$	$\frac{6}{4}$ d. d. $\frac{6}{8}$ d. d. $\frac{6}{16}$ d. d.
三拍子	$\frac{3}{2}$ d d d $\frac{3}{4}$ d d d $\frac{3}{8}$ d d d	$\frac{9}{4}$ d. d. d. $\frac{9}{8}$ d. d. d. $\frac{9}{16}$ d. d. d.
四拍子	C 或 $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	$\frac{12}{4}$ d. d. d. d. $\frac{12}{8}$ d. d. d. d. $\frac{12}{16}$ d. d. d. d.

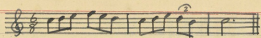
连续着的三个音符，奏以两个音符的长度，叫做“三连音符”（Triplet）。



休止符也可作为三连音符的一部分；又三个音符中的两个音符可连声作一音符。

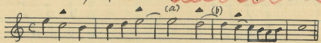


在复拍子，一拍普通分作三个小部分，但也有分作两个小部分的。这时两个音符须奏以三个音符的长度，而记以 2 字，称为“二连音符”（Duplet），又有在二个音符的时间内奏四个音符的，这叫做“四连音符”（Quadruplet）。




一拍或一拍内的小部分，可分作几个不规则的小部分；这一列音符，须记吃教目，如三連音符等一般；於是就產生了“五連音符”(Quintuplet)、“六連音符”(Sextuplet)等：

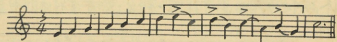
一音開始於弱拍(即非強聲的拍)而繼續到強拍(即有強聲的拍)時，強聲變成落在音符開始的部分上，即弱拍處，這叫做“切分法”(或“切分音”)(Sycopation)。這切分音的音符，須用力奏出。



三角(△)處便是切分法：弱拍轉成強聲。(a)(b)音從前小節持續到次小節。

“複式拍号”(Double time-signature)，即 ，這意思便是樂章中有些部分是四拍子，有些部分是二拍子。



拍子是由強聲的周期再現而產生，並知有時強聲部分出乎常態地變成弱聲。現在假如變位的強聲也周期再見，則結果便像拍子的變換：



在鋼琴“鍵盤”(Key-board)上，C-D和D-E之間的距離(即音程)(Interval)位於E-F；而黑鍵即為C-D二音之間的音。E-F的距離叫做“半音”(Semitone)；C-D叫做“全音”(Whole tone)。兩半音等於一全音。在鍵盤上還有同樣的半音在B-C之間。





有時須將一音升高半音，以提高該音的高度。這時該音之前加入#記号；這#号叫做“升号”(Sharp)。有時須將已升高半音的音，再升高半音。這時用x記号；這叫做“重升号”(Double sharp)。重升号便是把“本位音符”(Natural note)升高兩個半音。

 = 升C音(C sharp)，即#C  = 重升C音(C double sharp)即x^c。

記号b叫做“降号”(Flat)。音符前記有此記号時其高度降低半音。

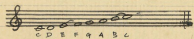
已降低半音的音還要降低半音時，則用bb記号；這叫做“重降号”(Double flat)。重降号是將本位音符降低兩個半音。

 = 降D音(D flat)，即bD。  = 重降D音(D double flat)，即bbD。

曾經升降的音要回到原來的高度時，用自然記号。這記号叫做“本位号”(Natural)。

重升音(对有重升号的音)欲降低一個半音時，用自然記号，有時單用#。

重降音欲升高一個半音時，用bb為記，或單用b。



这样照音名的次序而排列的八个音中有五个全音和两个半音；半音在第三度和第四度及第七度和第八度之间。

音阶的每级(即每音)叫做“度”(Degree)。

这一列音叫做“大音阶”(或“长音阶”(Major scale)。音阶的第一音叫做“主音”(或“基音”(Keynote或Tonic)。若主音在C音时,就叫做“C调大音阶”(简称“C大音阶”(C major scale)。

音阶定义:

(1)“音阶”(Scale;原文出自拉丁文Scala(意为“阶梯”))便是照音名的次序而排列的一列

(2)大部之由全音组成的音阶叫做“自然音阶”(Diatonic scale)。“自然”一词乃与“变化”(Chromatic)一词相对。自然音阶一词有区别全由半音构成的“半音阶”而用者。

自然音阶有两种,即大音阶和“小音阶”(或“短音阶”(Minor scale)

(3)大音阶便是由五个全音和两个半音组成,半音的位置一在第三与第四度之间,一在第七与第八度之间的一种自然音阶。

(没有完)

书名: 音乐入门

修订者: 梁明善

初版日期: 民十二年十月

编者: 丰子恺

全书页数: 一二七页

摘要:

音的历时:

艺术而分二大类——空间艺术和时间艺术。(前者以图画代表后者以音乐代表)

拍子——音末上音的历时。
由音的长短强弱造成。

音的质量:

汽笛声由低而高由高而低,便是音“质”的变化。钟声忽强忽弱,便是音“量”的变化。

音的表情:

有音符而有文词的叫做“歌”。只有音符而没有文词的叫做“曲”。曲是音乐本身,歌是音乐的主体——这是音乐与文学的结合,不是纯粹的音乐。

音符虽然不告诉我们什么话,而只有高低强弱长短的区别,但

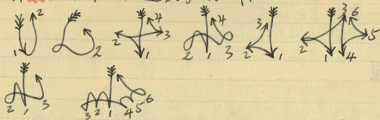
也能表出一种感情像我们所听过的如鸟所讲话一样。这能叫做“音流” (music idiom)。

樂譜表的讀法

C D E F G A B — 音名 (在鋼琴上彈C調時,即 do re mi fa sol la si — 階名 以C爲do)

譜表上所記錄的音名曰“音符”(note)。

各種拍子拍節時的運動方向如下:



“速度標語”有動力及於樂曲全体的和及於樂曲一部分的兩種其動力及於樂曲全体的普通用下列記法:

標語	發音	意義
Adagio	阿達吉	徐緩地。
Grave	葛拉夫	徐緩地莊嚴地。
Largo	拉多	最徐緩地度大地。
Larghetto	拉多干托	徐緩地(但不及Largo之甚)。
Lento	倫托	極徐緩地。

Andante	安當底	稍徐緩地從容地。
Andantino	安當典那	比Andante稍快。
Moderato	莫代拉托	中步速。
Allegro	阿萊格洛	急速而活潑地。
Allegretto	阿萊格萊托	快活地(比Allegro稍緩)。
Vivace	維伐契	快活迅速地。
Presto	普萊斯托	急速地(比Allegro速)。
Prestissimo	普萊斯迪西莫	非常急速地(比Presto速)。

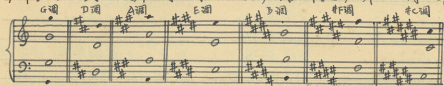
在樂曲中途臨時變更速度時用下列標語:

標語	發音	略語	意義
Accelerando	阿契來朗狄	Accel	漸次急速地。
Stringendo	史德林琴狄	String	漸次急速地。
Ritardando	拉倫湯狄	Rit	漸次徐緩地。
Ritardando	理塔湯狄	Rit	漸次徐緩地。
Ritenu	理推奴托	Ritenu	驟緩地。
Calando	卡朗狄	Cal	漸次靜且弱地。
Ad Libitum	阿特理比吐姆	Ad lib	任奏者之意。

由上揭的臨時標語變更拍子欲回復原來的拍子時用這個標語:

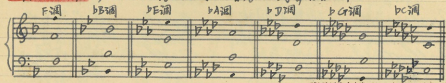
Al tempo 阿登保 ----- 用原本來速度。
 還有在速度標語上,附加別的標語以釐定其意義的例如如下:
Moderato assai 莫代拉托-阿薩伊 ----- 充分用中步速。
Allegro ma non troppo 阿萊格洛-麻濃-德洛保 ----- 急速,但不過甚。

♯种長音階共七調各調在譜表上的定法如下。這♯名曰“調子記號”。



上圖♯F調與♯C調，下方的主音上雖沒有碰着♯，但其上方高八音的主音皆在♯上，故為♯調。

b種長音階也共有七調。各調在譜表上的定法如下：



上圖bE調，bD調，bC調，下方的主音上雖沒有遇着b，但其上方高八音的主音皆在b上，故仍為b調。又b種長音階底調子記號也有一定的記載法，即始於第三線，以合順次上引四度，下引二度。

♯種長音階與b種長音階縱橫地比較如下：

(1) 造法：♯種長音階順次以舊調上方第二音為新調主音，每次在新調第七音上加一♯；b種長音階順次以舊調下方第二音為新調主音，每次在新調第四音上加一b。

(2) 造出順序：♯種長音階從模範長音階c調出發，順次得G, D, A, E, B, F, 終於♯C；b種長音階也從模範長音階出發，

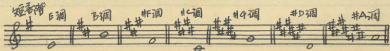
但以後的順序恰好與♯種長音階相反，即順次得F, bB, bE, bA, bD, bG, 而終於bC。

(3) 推算法：按譜表首所記載的♯或b的個數而推，1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 而推算出調名來，即每逢一♯，順數五字，每逢一b，倒數五字，假定譜表頭記着三個♯，便為數“12345, 56712, 23456”最後數到6，故知這譜表以模範音階6（即A）字為主音的，故為A調。假定譜表頭記着三個b，便為數“17654, 43217, 76543”最後數到3，故知這譜表是以模範長音階的3（即E）字為主音的，故為E調。但此時模範長音階底上方高八音的3適當於b記號的地位，故知這譜表為bE調。餘例推。

(4) 辨認法：按譜表首所記載的最後一個♯或b的位置，可辨認出這譜表為何調，主音何在，因為每造一新的♯種長音階，必在新音階底第七音的7上添一♯，故凡譜表首所記載的最後的♯的位置，必定是這新調底7字。得到37字，推上一步就是這調底主音，因時就可曉得是何調。又因為造每造一新的b種長音階，必在新音階底第0音上添一b，故凡譜表首所記載的最後的b的位置，必定是這新調底4字。得到34字，推下一步就是這調底主音，因時就可曉得是何調。

(5) ♯b底案法：案法不可隨意錯亂。♯以中央的方孔管中心，b以下方的三角孔管中心。♯始於第五線，以合下引四度，上引二度；b始於第三線，以合上引四度，下引二度。

(6) 要曉得某調應該用琴音上那裏七個鍵。





以上所述，皆自然的長短音階。

♯種長短兩音階的關係

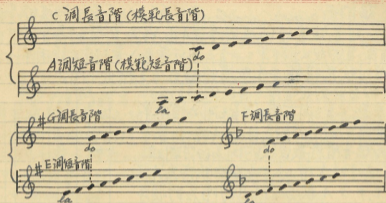
長 C調	G調	D調	A調	E調	B調	♯F調	♯C調
短 A調	E調	B調	♯F調	♯C調	♯G調	♯D調	♯A調
(1♯)	(2♯)	(3♯)	(4♯)	(5♯)	(6♯)	(7♯)	

♭種長短兩音階的關係

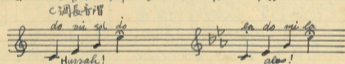
長 下調	B♭調	B♭E調	B♭A調	B♭D調	B♭G調	B♭C調
短 D調	G調	C調	F調	B♭調	B♭E調	B♭A調
(1♭)	(2♭)	(3♭)	(4♭)	(5♭)	(6♭)	(7♭)

長音階與短音階兩者比較，有外形的差別及內容的差別。

(1) 外形的差別就是長音階以do開始，半音在第三四分第七八音之間，短音階以la開始，半音在第一二三音第五六音之間。故用同調子記號的長短兩音階有密接的關係，名曰「關係調」。即同一調子記號的短音階其主音常位於同調子記號的長音階的主音底下第三音上。故A調短音階為C調長音階底調，係短音階。G調長音階為F調短音階底調，係長音階。現下圖就可明白這個關係。——其他也一樣的對照，如上方。



(2) 內容的差別就是長短兩音階性質底不同。長音階的來曲感情是爽快、雄壯、雄壯；短音階的來曲感情是陰鬱、悽愴、悲哀。就下指的两个同主音的旋律，可以辨認長短兩音階底性質。



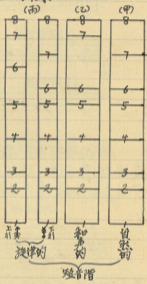
長音階是奮勇、希望的精神；短音階是退省、失望的精神。長音階像吹呼聲，短音階像嗚呼聲。試檢查第五圖中的兩旋律，其異處在第二音的升降半音（短音階的第二音同音上才有b故降低半音，其餘均為長音階同音）而感情上極端地相反。同一來曲以do(吹)字開頭，以do字結尾，或該不以do開頭結尾而曲中應用do(吹) sol(第)字字的概屬長音階，同一來曲以la(拉)字開頭，以la字結尾，或該不以la開頭結尾而曲中應用la(拉) mi(米)反上引的高半音sol的，概屬短音階。

短音階 (minor scale, 德名 Moll) 長音階的模範是自 C 的一列音。短音階的模範是自 A 至 A 的一列音。長音階只有種半音配置的規則，即第 3 音之間與第 7、8 音之間，必須用半音程。短音階則較為複雜，半音配置的樣式有三種，如下圖。

(甲) 自然的短音階 自然的短音階的規則，是第 2 音之間與第 5 音之間，必須用半音程，其餘的均用全音程。自 A 至 A 的一列音，是自然的短音階最自然的例，名曰 A 調短音階。這時候音階上 7 個音名的順序為 A, B, C, D, E, F, G, A。歌唱時所用的階名的順序為 la, si, do, re, mi, fa, sol, la。換言之，短音階為便宜上，襲用長音階的階名，故 A 調短音階不以 A 為 do，而照 C 調長音階歌唱，即從 C 調長音階的第 2 音開始。

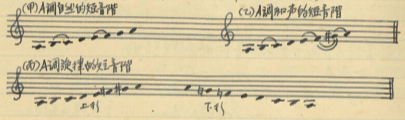
(乙) 和聲的短音階 據和聲學的理論，凡音階第七音與第八音之間，必須用半音程，則結尾完全而圓滿。故第七音持名「導音」(Leading Tone)，就是導入第八音的意思。今自然的短音階底半音，不在第七音(G)與第八音(A)之間，而在第五音(E)與第六音(F)之間，與和聲的理論不合。故和聲所用的短音階，必使第七音(G)升高半音，以合導音的規則，名曰和聲的短音階。

(丙) 旋律的短音階 和聲的短音階的缺點在於和聲上，雖然合理，但於旋律上頗有不便。因為第七音升高半音後，第六七音之間的距離為一全音又一半音，使音階失却全音階的資格。歌唱時亦非常困難，要



弱補這缺，使第七音也升高半音，以保住全音階的資格，而消去距離一音半的「增音程」。這名曰「旋律的短音階」。旋律(即音繼續進行)向上行時，也以導音為必要。然在向下行時，可不需導音。故下行的旋律的短音階，各音乃復原位，與自然的短音階無異。

和聲的短音階專用於和聲學上，旋律的短音階專用於作曲上。普通單稱短音階或短調，是指旋律的短音階。和聲的短音階有一音要升高，旋律的短音階上行時有兩音要升，下行時仍復原為自然的短音階。在譜表上，遇有要升高的音，則臨時加以井記號，如下圖。(圖中一表示半音程，二表示一全音半的增音程。)



關於音的高低記號：

- 升記號 (sharp) #
- 降記號 (flat) b
- 本位記號 (natural) ♮
- 重升記號 (double sharp) x
- 重降記號 (double flat) bb

關於音的強弱的記號與標語：

- (1) 記於譜表上方或下方，表示這部分的強弱的：
- (略字) (原語) (意義)
- ff fortissimo 最強

f forte 强
 mf mezzo-forte 中强
 mp mezzo-piano 中弱
 p piano 弱
 pp pianissimo 最弱

(注:有时p与f用两个以上,例如SSS比SS强,PPP比PP弱)

cresc. crescendo } 渐强
 < crescendo }
 decresc. decrescendo } 渐弱
 > decrescendo }
 dim diminuendo }

(2) 记于音符上方或下方,示这音的特别强弱的:
 > 或 ^ accent } 特强
 sf 或 sfz sforzando }
 fp fortissimo 音头强立刻弱。

關於音的長短及連綿

(1) 一或二名曰延長記号,原謂為 *pausa*, 或 *fermata*, 用於曲中告一段落處或終結處的音上,表示這音不必照拍子而要担当延長。
 (2) 或 V 名曰呼吸記号 (*breath mark*), 用於樂句之間,表示此處最宜休息,但可略停一息,不過慢唱時停頓須短促,不可使有影響於拍子。
 (3) 及 | 國及垂莫德 *marcato*, 凡音符上附有此甚記号,奏演奏時須短促,使音響吃銳利,附國莫的音,時偶有本來符音之半,垂莫更短促,時偶有本來符音底四分之一。

(4) \bar{p} 符头上附一小盒,名曰 *marcato*, 表示此音特別強重,此種記号專用於器樂譜。

(5) 一此線有兩種用法。連結數個高低不同的音的名曰 *slur* (連結線), 表示數音連引因消流暢而前的垂莫因莫的作用適相反對。連合同高的二音的名曰 *tie* (連合線), 表示兩個音合作一個而演奏,在懷娥鈴樂譜上特別多用。

發想標語

發想標語是受發揮樂曲固有的趣味,使其感動益深而用的一種文字,記於一曲之首,其數甚多,不可盡舉,今但就普通所常用者,列表如下:

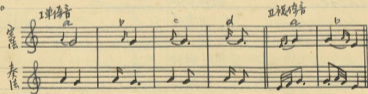
(標語)	(意義)	(標語)	(意義)
<i>Agitato</i>	激昂熱烈地	<i>Statenuto</i>	保持音不斷
<i>Animato</i>	活潑爽快	<i>Tempo rubato</i>	用自由速度
<i>Con brio</i>	有光彩地	<i>Vivo</i>	用活氣
<i>Cantabile</i>	歌謠似地	<i>Con gusto</i>	用趣味
<i>Con espressione</i>	用表情	<i>Doloroso</i>	用悲哀的感情
<i>Espressivo</i>	同上	<i>Furioso</i>	急迫地
<i>Con fuoco</i>	用熱烈精神	<i>Leggiero</i>	輕快地
<i>Con moto</i>	用感情	<i>Scherzando</i>	輕快地
<i>Giocoso</i>	快活喜地	<i>Passionato</i>	熱情地
<i>Grandioso</i>	壯大地	<i>Vigorouso</i>	勇壯地
<i>Grazioso</i>	快活地	<i>Semplice</i>	單純地
<i>Marcato</i>	用威嚴	<i>Vivace</i>	快速地

上列这些装饰记号中，也有用于乐曲中部的，其专用于乐曲中部的，普通有下列数种。

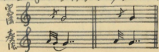
<i>Attacca</i> -----	立刻继续下面(乐曲终处)	<i>Tutta forza</i> -----	用最大的势力
<i>Dolce</i> -----	柔和地	<i>Soto voce</i> -----	轻用弱声
<i>Con grazio</i> -----	和顺地	<i>Tranquillo</i> -----	镇静地
<i>Marcato</i> -----	吃脚地		

装饰记号：——以添韵味。

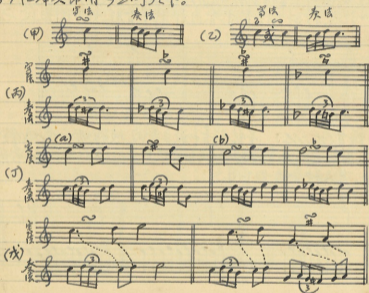
(1) 倚音 (*appoggiatura*) 就是在音符之左侧附注的小音符。有单倚音和複倚音之别。单倚音只在主音符旁记一小音符，而分割主音符时间之三分之一而演奏。如下图 Ia 也有分割主音符时间之四分之一的，如下图 Ib。倘主音符有附莫时，则分割主音符时间之三分之二如下图 Ic。也有三分之一之，如下图 Id。这原是装饰的，本来可以因旋律的容融而演奏者的嗜好各异。複倚音是二个或二个以上的小音符群系附在主音符旁的小音符所作时间很短，如下图 II。



(2) 碎音 (*acciaccatura*) 是附在主音符旁的，带有一条斜线的小音符。音势附在主音符而演奏句倚音相似，不过小音符所作时间极短。



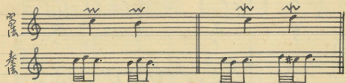
(3) 回音 (*turn*) 回音是披雅娜的懷线铃律上所最常用的美丽的装饰音。由主音符其上方一音及下方一音扣结合而成。有顺回音和逆回音两种。顺回音用 ∞ 记号，逆回音用 ∞ 或 ∞ 记号。(但逆回音少用。) 其奏法有种种。今但举其常用者五例于下。



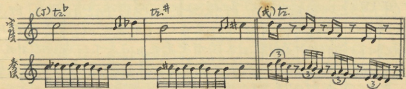
图中(甲)是往上位音回出的，即顺回音。(乙)是往下位音回出的，即逆回音。(丙)是加升降记号的，凡升降记号在 ∞ 上者表示上位音须升或降，在下者表示下位音须升或降，上下均有者表示上位音下位音均须升或降。(丁)回音记号若在主音符右方(主音符续出音符之间)的，表示须从主音符回出。其中又有两种回法，即(a)续出音符与主音符像同音时，回音只加三个音符；(b)续出音符主音符非同音时，须用四个回音音符。(戊)回音记

号加在附属音符上时，须写在主音符右方，其回法又不同。如图所示，主音符底附属时间通常回音底末一音。

(4) 连音 (mordent) 连音是从主音符急速移到其上位音或下位音，又立刻回到主音符的奏法。移到上位音的用 W 记号移到下位音的用 V 记号。移到下位音时，普通都用半音程，如下图最后一例。

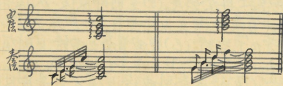


(5) 颤音 (trillo) 是装饰音中最主要的，披雅娜与怀娥铃的乐谱上所用甚多。这是主音符与其上位音的迅速反复的奏法。记号用左，或右。有文种奏法如下图：

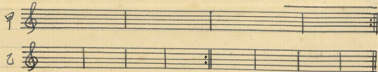


上图中(甲)是从主音符开始的，(乙)是从上位音开始的，(丙)主音符后面(续起音符之前)有两小音符的奏时，终处用回音法。(丁)右上方附有升降号的，上位音须升降。(戊)右方在短音符上的奏法略如波音。(己)右方延及数音符的，上行之时每个终处须用回音奏法。然颤音奏法上主音符上位音及复底次数，多视曲底性质及速度，而由演奏者自定，并无一定规则。

(6) 琶音 (arpeggio) 是和声上装饰音，披雅娜乐上最多用奏法。是数音顺次奏出而终于和音。记号是音符左加一波线。



省略记号：— 分两种



(1) 小节省略记号 同样为小节反复演奏时欲省略其记录
 可用“反复记号”。如上图。(甲)是全曲反复一次。(乙)前半部反复即从曲
 首奏起，至两尖处仍回到曲首，然演奏至曲终。(丙)是全半部反复即
 从首至尾，再回到两尖处再奏到尾。(丁)是前部反复一次，后部也反
 复一次。(戊)是先从曲首奏至两尖，反于曲首，第二遍奏完第七节跳
 越了第八、九节而奏第九节告终。(己)从曲首奏至曲终，见附有D.C.即
 回到曲首再奏至Fine处而告终，D.C.是意大利语Da Capo(从头)
 之略。Fine就是“终”。(庚)从开头奏到曲终，见有D.C.记号，即回到前面
 的D.C.记号处(不一定在曲首)而奏下来到D.C.处告终。

(2) 音符省略记号 同样音符数群反复时，可用音符省略记
 号。今举